山东大学

硕士学位论文

抗战时期沦陷区话剧研究

姓名：吴晓波

申请学位级别：硕士

专业：中国现当代文学

指导教师：刘方政

20111030

中文摘要

囿于特殊的社会文化环境，沦陷区话剧被迫寻求商业机制的庇护，在题材选择、结构设置等方面充分尊重市民的欣赏习惯，并与戏曲联姻。在商业化的大潮中，优秀的剧作家没有舍弃文学信仰，在话剧民族性与现代性的探寻中不懈努力：忠实描绘民族的现实生活、思想情感和性格灵魂；重新挖掘传统文化的审美价值并创造性地加以运用；传承“五四”启蒙精神，唤醒民众主体意识，剖析批判战火中日益凸显的国民性。由此，沦陷区话剧获得了独特的文学价值，成为现代文学史不可或缺的版块，也成为战争废墟上不朽的精神载体。

全文分五章，外有一个引言：

引言主要对沦陷区话剧做出简要介绍和评价，并评述沦陷区话剧研究的历史和现状。

第一章主要描绘沦陷区话剧的生态环境，分为两节：第一节介绍沦陷区的社会环境，包括侵略者的文化政策、沦陷区民众的精神需求、京剧电影等娱乐形式对话剧的挤压等。第二节主要探寻沦陷区作家在政治高压和困窘境遇下的精神世界。

第二章论述沦陷区话剧商业性的动因及表现，分为两节：第一节分析在沦陷区寥落的环境中，商业机制出现的原因及其对话剧的庇护。第二节分析沦陷区话剧的“平民化”倾向，包括话剧的题材选择、情节设计、审美趣味上对喜剧性的偏重、与戏曲元素的嫁接等。

第三章论述沦陷区话剧民族性探寻的动因及表现，全章共分为两节：第一节从时代环境、民族心理、作家的传统文化背景等方面分析民族性探寻的内外动因；第二节论述沦陷区话剧对民族生活、民族情感、民族性格的展现及对民族美学精神和艺术原则的传承。

第四章论述沦陷区话剧的现代性生成，全章亦分为两节：第一节分析职业剧团对话剧现代性的滋养，包括帮助话剧摆脱党派控制，获得一定的独立性；促使话剧打破了“平民、精英”二元对立的艺术观等。第二节从自我意识的渗透、对戏剧人物脸谱化的被消解及对国民性的批判三个方面，论述启蒙现代性与审美现代性在沦陷区话剧中的缠绕。

第五章是全文的总结，力图对沦陷区话剧进行整体性评价，在批判剧坛丑恶面的同时，肯定其文学成就和独特价值，评价其在中国现代话剧发展史乃至现代文学史上地位。

关键词：沦陷区话剧 商业性 民族性 现代性

ABSTRACT

Limited by special social and cultural environment, the drama in the occupied regions was obliged to take shelter from commercial mechanism. It had to fully respect the citizens' appreciation habits in aspects of subject choosing and structure establishment, and collaborate with traditional opera.

Excellent dramatists didn't give up their literature belief in the commercialization tide, but rather constantly made effort in the seek of drama nationality and modernity. They described reliably the national life, thoughts and emotions, characters and souls. They rediscovered the aesthetic value of traditional culture and put it to use in a creative way. They inherited the spirit of the May 4th Movement, aroused people's subject consciousness, analyzed and criticized the national character which became more prominent day by day.

Therefore, the drama in the occupied regions obtained special literature value, which became a necessary part of the modern literature history, also an immortal spiritual carrier above the ashes of war.

The article contains five chapters with an introduction. The introduction chapter makes a brief introduction and evaluation to the drama in the occupied regions, as well as some analyses on the history and current status.

Chapter 1 mainly describes the ecological environment of the drama in the occupied regions. It is divided into two parts. The first one introduces the social environment, including the invaders' cultural policies, people's spiritual demands in the occupied regions, and the squeeze by entertainment forms like Beijing Opera and film. The second one mainly seeks the spiritual world of the dramatists in the occupied regions, under high political pressure and embarrassment.

Chapter 2 discusses the reasons and manifestations for the commercialism of the drama in the occupied regions. It contains two parts. The first analyzes the reasons for the emergence of the commercial mechanism in the occupied regions, and the asylum by which for drama and dramatists. The second analyzes the trend of populace of the drama in the occupied regions, including subject choosing, design of plots, lopsidedness for the comedy characteristics in the aesthetic taste, grafting of the traditional opera.

Chapter 3 discusses the reasons and manifestations for the seek of drama nationality in the occupied regions. It contains two parts. The first part analyzes the internal and external reasons for the seek of nationality from aspects like environment of times, national psychology, dramatists' traditional cultural background. The second part discusses the unfolds by the drama in the occupied regions to national life, sentiment, and character, and the heritage to national aesthetic spirit and art principles.

Chapter 4 discusses the modernity formation of the drama in the occupied regions. It also contains two parts. The first part analyzes the nourishment to the drama modernity by professional opera troupes, including helping drama get rid of the control of the cliques and get some independence, also the impulse for drama to break down the binary opposition art view of the populace and the elite. The second part discusses the winding between the enlightenment modernity and aesthetic modernity in the drama of the occupied regions.

Chapter 5 summarizes the article. The drama in the occupied regions is evaluated integrally. The ugliness of the theatrical circles is criticized, while the literary achievement and special value is affirmed. Also the position of which in the Chinese modern drama development history and even in the modern literary history is evaluated.

Keywords: drama in the occupied regions, commercialism, nationality, modernity

CONTENTS

Chinese Abstract	3
English Abstract.....	5
Introduction.....	7
Chapter 1 Ecological environment of the drama in the occupied regions	12
Section 1 Social Environment of the drama in the occupied regions	12
Section 2 Life and spirit world of the dramatists.....	15
Chapter 2 Commercialism of the drama in the occupied regions.....	18
Section 1 Commercial mechanism.....	18
Section 2 Trend of populace	19
Chapter 3 Nationality of the drama in the occupied regions.....	24
Section 1 The reasons for the seek of drama nationality	24
Section2 The reasons manifestations for the seek of drama nationality	26
Chapter 4 The modernity formation of the drama in the occupied regions	32
Section 1 The nourishment to the drama modernity by professional opera troupes.....	32
Section 2 The winding between the enlightenment modernity and aesthetic modernity	34
Chapter 5 The beautiful flower on literature frozen soil.....	38
References	43
Acknowledgements.....	46
During the master's degree of academic papers published	47

引 论

沦陷区文学研究一直是现代文学研究的“生荒地”，而沦陷区话剧更是少人问津。在数十年的时间里，由于意识形态的原因，沦陷区话剧被遮蔽在历史的雾霭中。新时期以来，也只有少数人从事这一领域的研究。究其原因，有作品散失过多、资料残缺不全等客观因素，也有对沦陷区的社会状况、作家心态缺少体察，对作品未能详加研读等主观原因。

国土曾痛失，但民族文艺却从未沦陷。在侵略者的严密控制下，话剧艺术虽遭受严重地摧残和挫伤，但仍以顽强的生命力，在残酷环境下构建出一派繁荣景象：在东北，“40年代，有20多个职业、业余话剧剧团在各地演出。”^①在华北，1944年被称为话剧年，仅在北平地区，“全年演出的话剧团体12个，演出剧目23个，共在剧场演出250场以上”。^②在上海“投资有人，编导有人，观剧有人，所以剧团的组成，剧本的演出，如春雨后的嫩笋一样地竞相茁长”。^③在整个沦陷区话剧界，有李健吾、杨绛、柯灵、顾仲彝、陈绵等剧坛名家；出现了黄临佐、吴仞之、费穆、胡导等知名导演；涌现了石挥、金山、丹尼、黄宗英等一大批表演艺术家；留存了众多经典的剧目，《夜店》、《金小玉》、《阳关三叠》等作品虽历经半个多世纪的磨洗，至今仍熠熠生辉。

沦陷区话剧在很长时期内鲜有正面评价，被称为“畸形的繁荣”。我们不能无视汉奸话剧的存在，但那绝不是沦陷区话剧的主体；我们不能否认，在商业化潮流中，话剧被扭曲、变异，不少花哨低俗、粗制滥造的剧作被扮演上舞台，但绝不能因此抹杀沦陷区话剧的成就和意义。沦陷区话剧的主体是隐晦抨击侵略者罪恶行径和汉奸无耻谰言的作品；是映射沦陷区残酷现实，再现百姓悲惨遭遇的作品；是抵制日伪奴化宣传，曲折表达民族意识、承载民族文化的作品；是在政治高压与利益引诱下，坚守文学品格和文化信仰的作品。沦陷区话剧作为一个时代的艺术品，有着自身的独特价值和历史风貌，它是抗战时期话剧的重要组成部分，是中国话剧发展史上不可缺少的环节，忽略掉这块版图，现代文学史将是残

① 黄万华，《沦陷区文学鸟瞰》，《中国现代文学研究丛刊》，1993年1期

② 李云子，《忆北京沦陷时期的话剧》，《燕都》1988年第4期

③ 骠夫，《故都的剧坛》，《杂志》，1943年12卷1期

缺不全的。另一方面，作为战争废墟上的一种精神载体，沦陷区话剧又另具深意，它见证了剧作家们孤寂的坚守，也证明着文学和民族精神是历经水火而不灭的。

一、研究现状综述

（一）抗战胜利后至 70 年代末

这段时期内的沦陷区话剧研究几乎为“空白”。抗战胜利后，沦陷区的文学作品大多被销毁或带着“敌”“伪”的标记被封存。由于政治观念的作祟，沦陷区话剧在很长一段时间里，被排除在文学史的框架之外。复旦大学中文系编著的《中国现代文学史》（上海文艺出版社，1959年版）、中国人民大学文学史教研室编著的《中国现代文学史讲义》（中国人民大学出版社，1961年版）、田仲济、孙昌熙主编的《中国现代文学史》（山东人民出版社，1979年版）等众多文学史均未提及沦陷区文学。这种有意无意的忽略，造成了沦陷区无文学或净是汉奸文学的错觉，文学史的一页就这样被掩盖了。

（二）新时期以来

1、史述、史论类书籍

（1）沦陷区文学史

较早关注沦陷区话剧的是：刘心皇著的《抗战时期沦陷区文学史》（成文出版社，1980年版），该书介绍了当时沦陷区的社会背景，收录了一些戏剧作家的活动和创作资料。但可惜的是该书没有从作品实际出发，只凭表面现象将当时活跃在沦陷区文坛上的剧作家，悉数打入“落水作家”之列。此外资料明显存在疏漏、讹谬的问题，如许多作家生平存在错误，把根本不在沦陷区的作家列为论述对象等，严重影响了著作的客观性和科学性。

国外研究著作影响较大的是：美国耿德华著的《被冷落的缪斯——中国沦陷区文学史 1937-1945》（新兴出版社，2006年版），书中第三章为“传统的复兴——现代戏剧”，评述了沦陷区商业性戏剧的发展和古装戏的兴起，介绍了阿英、周贻白、顾仲彝等剧作家及当时影响较大的《清宫怨》等几部剧作。尽管这部书存在政治上的偏颇和材料上的缺漏，但仍对内地的沦陷区文学研究起到了触发和推动的作用。

内地学者研究成就较高的是黄万华、徐乃翔，其主编的《中国抗战时期沦陷区文学史》（福建教育出版社，1995年版）为沦陷区话剧列出专节，论述了东北地区话剧的时代性与地域性的结合，描绘了华北沦陷时期的戏剧面貌，评述了

上海沦陷区戏剧的现实主义传统和历史剧、改编剧的创作等。书中侧重对史料和事实的梳理、提炼和阐释，以令人信服的史实公允地肯定了沦陷区话剧的意义和价值。

(2) 区域性文学史

在区域性文学史中对沦陷区话剧研究最多的要数东北地区文学史，其中较有代表性的有冯为群、李春燕著的《东北沦陷区时期文学新论》（吉林大学出版社，1991年版），书中有专章评述了东北沦陷时期的戏剧，分析了在异族铁蹄下东北戏剧得以发展的原因，主要剧团的演出活动、剧本创作的概况和共同的倾向等。另有张毓茂主编的《东北现代文学史论》（沈阳出版社，1996年版）在第六章“戏剧史论”中论述了沦陷区戏剧活动的滥觞和兴盛及以李乔、安犀为代表的乡土剧创作等问题。

张泉著《沦陷时期北京文学八年》（中国和平出版社，1994年版）厘清了北京剧坛的创作演出状况，指出了当时剧本匮乏，舞台演出压倒话剧创作的局面。

陈青生著的《抗战时期的上海文学》（上海人民出版社，1995年版）为上海沦陷区话剧列出专章，剖析了上海出现话剧兴荣景象的历史与现实原因，解析了沦陷时期的上海剧作有别与“孤岛”时期的特殊风貌，并详细评述了周贻白、吴天、杨绛等的现代剧，姚克、魏子潜、孔另境等的历史剧及李健吾、陈麟瑞、黄佐临等的改编剧，比较公允地评价了几位代表作家的成就与艺术纰漏。

(3) 戏剧文学史

陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》（中国戏剧出版社，1989年版）中，第六章“现代戏剧的黄金时代”专门评述抗战时期的话剧，作者认为上海沦陷区戏剧运动始终坚持现实主义道路，创作上力图在政治高压下寻找歌颂正义、鞭挞黑暗的“夹缝”。在作家介绍中，较为详细地评述了阿英、于伶、杨绛、吴天、顾仲彝等人的创作情况。作者不囿于前人的结论，从剧本出发对他们进行重新考察，做出丰满生动又相对客观的评判。

葛一虹主编的《中国话剧通史》（文化艺术出版社，1990年版）评述了上海沦陷后的职业演剧运动及北京、天津、武汉等地的话剧创作演出情况，在史料陈述中透露出作者的发掘与见解。此书将沦陷区的剧团兴衰、运动更迭作为论述重点，话剧文学退居次要位置。

(4) 现代文学通史

比较有代表性的有：孔范今主编《二十世纪中国文学史》（山东文艺出版社，1997年版）为沦陷区文学设立专章，其中概述了上海沦陷区话剧的创作演出情况，重点介绍了杨绛、李健吾等人的剧作。

钱理群、温儒敏、吴福辉著的《中国现代文学三十年》（北京大学出版社，1998年版）一书把沦陷区话剧定位在“职业化、商业化的‘剧场戏剧’的繁荣”，认为沦陷区话剧由于殖民统治的高压，被迫失去启蒙功能，较少政治色彩，基本出于商业的或“纯艺术”的动因。

此外，有些专著对沦陷区研究资料进行了汇编，如彭放主编的《中国沦陷区文学研究资料总汇》（黑龙江人民出版社，2007年版），该书收录了1931-2004年间，中国沦陷区相关的作家作品、研究论著、年表、大事记、综述、小传、回忆录、报刊目录、馆藏书目等，涵概了沦陷区话剧研究的主要资料。

在沦陷区剧作收集整理方面，成绩较为突出的有钱理群主编、朱伟华选编的《中国沦陷区文学大系·戏剧卷》（广西教育出版社，2000年版），张毓茂主编、黄万华选编的《东北现代文学大系 1919-1949 第13集·戏剧卷》（沈阳出版社，1996年版），这些书目将沦陷区话剧的精华选编成书，为研究者提供了宝贵的剧作资料。

二、研究性文章

沦陷区话剧的专门性研究文章较少，较早的研究文章有柯灵的《上海沦陷期间戏剧文学管窥》（《戏剧研究》，1982年第8期）文中指出上海沦陷区话剧表现出“创作剧本少、现实生活反映少、改编剧本多、喜剧多、历史剧多”的特点，并分析了其背后的政治原因和观众的精神需求。其后重点介绍了李健吾和姚克、杨绛等人的剧作，及黄佐临、费穆等人高超的创作和导演艺术。

李春燕的《东北沦陷时期的戏剧》（《社会科学战线》，1990年第3期），文章的第一部分剖析了东北沦陷时期话剧得以生存发展的社会原因和话剧工作者自身的努力；第二部分，介绍了长春、沈阳、哈尔滨等地职业剧团的活动；第三部分评述了塞克、金剑啸、安犀和李乔等人的创作和戏剧活动情况，并概括了新老作家反映出的共同的创作倾向。

朱伟华《抗战时期沦陷区话剧初探》（《戏剧戏曲研究》，1995年第9期），作者将沦陷区划分为东北、华北和华中三大区域，文章首先介绍了三大沦陷区各自的话剧创作和演出情况，东北地区围绕塞克、金剑啸、安犀和李乔等作家展开

论述；华北地区以陈绵为主要研究对象；华中地区以上海为中心，评述了周贻白、姚克等人的创作情况。其后作者总结了沦陷区话剧的两大趋向：一是编译剧重心集中在法国和苏俄话剧上；二是民间文化地位的上升。最后作者分析了各沦陷区由于地域、传统、文化特征和统治格局等因素造就的不同特点。

邵迎建的《家破国碎思家国——1940年代的上海话剧与“五四”精神》（解放军艺术学院学报，2009年第7期）一文聚焦于上世纪四十年代的上海沦陷区话剧，作者首先考察了当时的文化语境，其后通过对《称心如意》、《清宫怨》、《荒岛英雄》等文本的细读，得出结论：这批话剧作品继承了“五四”追求自由与平等的精神，却又以一种更为丰富复杂的方式摒弃了“自由与不自由、平等与不平等”的二元对立，创造出“参差对照”的美学景观。

另有专门研究沦陷区话剧生产机制的文章，如李涛的《1937—1945上海职业话剧生产机制》（《艺术百家》，2007年第6期），文章勾勒出上海职业剧团在剧目选择、成本控制、收入分配等方面的运作情况，并讨论了商业化的戏剧管理给话剧题材、形式带来的影响。

第一章 沦陷区话剧的生态环境

文学艺术与环境之间的关系很早就进入了研究者的视野。早在 18 世纪，黑格尔就提出了艺术与环境关系的哲学思辨；19 世纪，丹纳在《艺术哲学》中提出文学创作决定于种族、时代、环境三要素的重要论断；20 世纪自然主义美学的代表者门罗也认为：艺术是人类适应环境的产物。无论是哲学还是艺术学理论都在陈述一个事实：环境（包括自然和社会环境）在很大程度上影响甚至决定着文学艺术创作。同样，话剧也不是抽象理念的产物，它一方面从社会环境中汲取丰厚的素材、寻求广阔的背景；另一方面，与作家经历缔结着深切的关系，“活在”作家们的鲜活感受中。环境影响着话剧创作的表现范围和精神内涵，而话剧也直接或隐晦地描绘着环境，两者共同致力于文学史的建构。本章主要从“外环境”（社会环境）和“内环境”（作家内心世界）两方面，展示沦陷区话剧创作的生态环境。

第一节 沦陷区的社会环境

要了解沦陷区话剧风貌的形成，我们必须先把眼光放在沦陷区社会文化环境的考察上。正是这些外在因素影响作家对题材的选择，人物的处理和作品整体基调的设定，从而塑造出沦陷区话剧的“另类”面貌。由于被占领时间长短、统治格局和地域文化的差异，东北、华北、华东三个沦陷区的社会环境不尽相同，但大致都呈现以下特征：

一，“官制文化”的推行。日本侵略者深知夺取文化阵地的重要性，在武装侵略的同时，提出“对支那思想宣战”的口号。在沦陷区，文化宣传大都操纵在日伪所统辖的文化机构手中，日本侵略者将这种法西斯文化专制称为“官制文化”。

鉴于对文化宣传的重视，日本殖民当局早在 1932 年就建立了“满洲国通讯社”，直属关东军司令部。伪满国务院的弘报协处、华北武德报社等机构都是专为控制沦陷区的新闻、出版、广播等而设立的。此外，日本华北、华中、华南驻军都设有报道部，主管沦陷区文化控制，形成了日伪“思想战”、“文化战”的重要阵

地。为获取文坛霸权，对文艺工作着实施有效管理，日伪当局热衷于建立全国性或区域性的文学团体。“满洲文艺家协会”、“中国文艺协会”、“中国作家协会”等文艺组织相继成立；1942年又组建“中国文化人协会”，旨在“联结中国文艺作家，集中力量，遵循国策，推进中国文化运动，发扬东方文化”。^①在日伪当局的构想中，这些社团是宣扬日本文学为核心的“大东亚文学”的有力阵地。此外，日伪组织了三次大东亚文学者大会，并颁发了两次“大东亚文学赏”，希望借此笼络各地作家，为其所用。

沦陷区“官制文化”建立在打压中国民族文化的基础上，严重摧残了包括话剧在内的各类文艺创作。值得庆幸的是：虽然侵略者极力把文学拉入战争的轨道，企图以政治介入文艺，但大多数沦陷区作家没有屈服，竭力挣脱法西斯文化专制的捆绑。直至抗战结束，日伪当局依旧无法拿出行之有效的文学纲领。

二，具有抗日思想的知识分子遭受残酷镇压。在沦陷区，日伪当局实施作家注册登记制度，跟踪监视作家的活动，分析其作品的思想倾向。为数众多的进步作家被逮捕入狱、遭受酷刑甚至惨遭杀害。在东北，日伪对进步作家进行大搜捕，李季风、艾循、关沫南等先后被捕，有的惨死狱中。在华北沦陷区，关永吉、张深切、袁犀等一批作家被捕入狱，受尽迫害。在上海沦陷区，柯灵两次被日本宪兵逮捕，受到严刑拷问；孔另境被上海宪兵队关押数月之久；李健吾、杨绛、罗稷南等作家均遭传讯。就这样，众多沦陷区作家“杀身成仁，为常氏舌，为文氏头”；幸而保住性命的也“历尽了非人道酷暴的待遇”，“疮痍满身，永生不愈。”^②严密的文网对文学创作产生了禁锢效应，沦陷区作家无法自由表达内心的声音，有些选择沉默，忍气吞声地看着虎狼横行、群鬼跳梁，大部分作家则隐晦曲折地书写着对日伪的反抗、对家国的深情。

三，日本侵略者为营造所谓的“大东亚共荣”，粉饰太平，除扶持御用文人和汉奸文学外，对与政治的无涉的文学创作给予了一定空间，这使得话剧得以在商业机制中存活下来。

在东北沦陷区，日伪在各大城市相继成立放送局（广播站），许多放送局都下设话剧团，利用广播、演剧传播殖民思想，制造虚假繁荣。趁此契机，各地的业余剧团也纷纷成立，许多剧作家、话剧演员和话剧爱好者也借此获得了合法的身

^① 封世辉，《中国沦陷区文学大系·史料卷·导言》，《中国沦陷区文学大系》，广西教育出版社1998年版

^② 郑振铎，《蛰居散记》，福建人民出版社，1982年版，第1页

份。1934年后出现了新京、奉天和哈尔滨三大职业剧团，抚顺、锦州、齐齐哈尔等中小城市甚至偏远的城镇都涌起了兴办剧团的浪潮。华北沦陷区剧坛在日伪铁蹄下趋于寥落，大批作家南迁，话剧创作的数量较少，但演剧活动却十分活跃。

“仅以1943年为例，演出团体有12个，上演剧目23个，演出场次超过250场。”^①在华东沦陷区，上海是话剧活动的中心。那里本就是话剧艺术在中国最早出现的地方。众多的职业剧团和成熟的观众群，使话剧可以直接依托市场生存。上海沦陷后，汪伪政府为控制话剧界的动向，先后颁布了《上海特别市戏剧检查规则》、《话剧演员等级规则》、《票房登记规则》等，从剧本检查、演出活动、演员到票房登记，处心积虑地控制话剧演出。尽管如此，严密的审查体系仍有漏洞可钻。据顾仲彝回忆，当时的检查人员是能贿赂的，有些潜藏抗日主题的话剧，改换剧名后可以搬上舞台。^②

四，话剧在“电影战”与京剧热的夹缝中生存。当前线硝烟弥漫时，沦陷区的文艺界也在进行着激烈的争斗。电影是日本推行文化战、思想战的重要武器。为配合军事入侵，日本在沦陷区放映了大量所谓的“国策电影”。在上海沦陷之前，各大影院上映最多的是美国电影。沦陷后，进口影片的来源被切断，但旧片仍在放映。自1943年起，英美影片在各大影院销声匿迹，取而代之的是日本拍摄的《暖流》、《天降神兵飞太子》、《支那之夜》（《春之梦》）等，美化军国主义、宣扬“大东亚共荣”的日本影片源源不断地涌入沦陷区。沦陷区话剧与日本影片的市场争夺，从某种意义上讲是剧作家与侵略者在文化层面上的博弈。此外，沦陷区的国产电影也参与市场的争夺中，以爱情、婚姻、家庭为题材的国产电影，如《春江遗憾》、《渔家女》、《芳华虚度》等都受到观众的青睐与追捧。

除电影外，话剧的最大竞争者当属京剧。战前，京剧是中国老百姓最喜爱的消遣娱乐方式。京剧历史悠久，通俗易懂，在城市的戏院、茶楼，在农村庙会、戏台都能演出，因此在百姓中根基最深、流传最广。沦陷区京剧虽然失去了往日的鼎盛局面，但许多技艺精湛的演员依旧活跃在舞台上，如尚和玉、萧长华、荀慧生、程砚秋等。他们除了和平津地区演出外，还常去上海、南京、武汉等地演出。如程砚秋就曾在俞振飞、钟鸣歧等人的通力配合下，演出了《贵妃醉酒》、

① 张泉，《沦陷时期北京文学八年》，中国和平出版社，1994年版，第20页

② 顾仲彝，《十年来的上海话剧运动1937-1947》，台湾话剧研究社出版，1976年版，第21-24页

《四郎探母》、《宇宙锋》等剧目。在北方地区，京剧在百姓的娱乐生活中占统治地位。即使在摩登的上海，京剧也占据半壁江山。当时上海是南北戏班、名伶汇集之地，京剧演出活动十分繁荣。张爱玲在《洋人看京剧及其它》一文中提及话剧《秋海棠》时说：“《秋海棠》一剧风魔了全上海，不能不归功于故事里京戏气氛的浓。紧跟着《秋海棠》空前的成功，同时有五六出话剧以平剧的穿插为号召。”^①京剧氛围的浓郁使话剧深入人心，这种情形恰巧反映了百姓对京剧的热爱。

第二节 覆巢之下的文人生活和精神世界

文人的痛苦多源自他们在历史动荡之时的抉择：“五四”时，他们面对的是新与旧的抉择，在他们看来，自己的抉择关乎文化的走向和国家的兴衰。抗战时期，文人的痛苦和压力远超于此，正如贾植芳所言：“‘五四’时期知识分子以文化革命改造世界的豪气与理想早已破碎，哪怕是只留下一丝游魂，也如同不祥之物，伴随的总是摆脱不尽的灾难和恐怖。抗战以后成长起来的知识分子只能在污泥里滚爬，在浊水里挣扎，在硝烟与子弹下体味生命的意义。”^②

在沦陷区的环境下，生活的困窘成了最紧迫、最现实的压力。由于侵略者在沦陷区疯狂的经济掠夺，尤其是粮食掠夺，加之农业生产遭受的破坏，导致粮食奇缺、物价飞涨。我们从三著名作家的境遇可见窥见当时文人的困窘：

俞平伯困守孤城，生活十分拮据，托人变卖家中的藏书、字画为生。其境遇达到了“滋窘求售，颇盼能脱手也”的程度。后为生活所迫，承受着巨大的心理压力，匿名为《艺文杂志》撰稿。^③杨绛在其回忆录中这样描述沦陷时期的生活：“钟书除了在教会大学教课，还新增了两名拜门学生。但我们的生活还是愈来愈艰苦。只说柴和米就大非易事……我在小学代课，我写剧本都是为了柴和米。”^④师陀“心怀王国之悲愤，长期蛰居上海”，曾任苏联上海广播电台文学编辑（直至1947年秋），赖此维持基本生活。“由于伪币通货膨胀，虽有稿费、剧本上

^① 张爱玲，《洋人看京剧及其它》，上海《古今》月刊第33期

^② 贾植芳，《在这个复杂的世界里——生活回忆录》，《新文学史料》，人民文学出版社1992年第1期，第43页

^③ 孙玉蓉，《出任伪职前后周作人为他人谋职轶事探究》，《鲁迅研究月刊》，2004年第8期，第49页

^④ 罗银胜，《杨绛传》，北京文化艺术出版社，2004年版，第141页

演费的补贴，仍不免时常挨饿。”^①当时，师陀每篇文章末尾都会注上“写成于‘饿夫墓’”的字样，可见其境遇之困顿、心情之抑郁。当时沦陷区文人的穷困窘迫，从三位作家的记述中可见一斑。

如果说生活的艰辛是可以克服的，那真正令人窒息的是精神压抑。在白色恐怖弥漫的沦陷区，危险无处不在。在东北，大量进步作家被虐杀，未入牢狱的也被盯梢跟踪，就连安犀、山丁等在伪“满映”供职的剧作家都时刻处于监视之中。在上海，当时贝当路上的美国学堂，成了日本沪南宪兵队驻地，路人每天都能清楚地听到受刑者的惨叫声，许多文艺界知名人士都曾是“贝公馆”的阶下囚。一九四四年五月间，日本宪兵闯入杨绛家中，抄走了一本通讯录和剪报，次日杨绛被传讯到日本宪兵司令部审问，虽未像柯灵那样受尽酷刑，但背负了巨大的精神压力。

顾仲彝在《十年来的上海话剧运动》一文中回忆到：当时有反抗思想的文人，有些被关进宪兵队的监狱，“睡水泥地板，吃米糠，上灌水、电刑、倒吊、抽打种种刑法，少则四五天，多则二三月，才准交保释放。有时上你家里来访问，有时派人搜查你的古籍稿件，有时发请柬请你喝茶吃饭……这种折磨不是短期而是长长地几年，每次听到重的皮鞋走路声，就使你的心跳出口腔来。”^②沦陷期间日本人一度对上海实施灯火管制，夜间“不夜城”变成了伸手不见五指的黑暗世界。沦陷区文人的心情也正如这黑夜一样。“死亡”从古至今都是知识分子书写的重要题材，从屈原之死到拜伦之死，气节、自由与正义组成了死亡的光环，成为彼岸的诱惑。田汉在《古潭的声音》中描写舞女把古潭看成“漂泊者的母胎”，而诗人最终也随之跌入潭中。向培良曾将自己的一个剧本命名为《生的留恋与死的诱惑》。但在沦陷区，穷困与死亡没有任何诗意，它们是赤裸裸的，血淋淋的。生活的窘迫与生命的威胁成为压在知识分子心头的可怕重量。

沦陷区剧作家除了要承受日伪的白色恐怖外，还要承受来自道德的压力。知识分子——“士”，在中国的历史和社会文化生活中，一直扮演着活跃的角色。他们骨子里以先知自居，抱有精神优越感和济世安民的理想；他们心性相对单纯，对理想九死不悔，视操守重于生命。在传统文化中，知识分子不仅是民族苦难的见证者，更是黑暗时期整个民族的代言人，是为了正义宁愿杀身成仁的义士。因

① 刘增杰，《师陀自述》，《师陀研究资料》，北京出版社，1984年1月版，第34页

② 顾仲彝，《十年来的上海话剧运动 1937-1947》，台湾话剧研究社出版，1976年版，第21-24页

此，在沦陷区进行创作甚至“苟活”，都为外界的人所诟病。在“合法”剧团中供职的剧作家、导演、演员，被骂为“汉奸”的屡见不鲜。李健吾“认识到一个文化人的悲哀。先前的下笔千言，使气斗狠，如今看来都是空谈，都是虚妄。空有一腔热血；却报国无门。平日街头遇见一个伤兵，就像有人迎面揭发自家的隐私，心头激起一股惭愧和感谢的热情。”^①俞平伯唯恐自己为担任《艺文杂志》编审的事为人所知，写信给周作人请求“对外乞勿言及，以为有熟人投稿，去取之间颇有困难也”。^②其矛盾之心，徘徊之态溢于言表。俞平伯担心为世人指责而隐姓埋名，那些抛头露面的剧作家所要承受的压力更为沉重。剧作家们眼见着家园被洗劫、同胞罹难，目睹着侵略者狰狞的面目、无耻的行径，还要书写风花雪月、俗世人情，伪装坦然平静、歌舞升平，这需要背负怎样的道德压力？

铁蹄的蹂躏、家国的破灭、生活的极端窘迫、个人尊严和生命的被践踏以及道德的压力，这就是沦陷区剧作家所面临的境遇。作为一介书生，他们为祖国遭受的灾难痛彻心肺，又回天乏术；心中充满愤怒和抑郁，却无法表达。前线的枪声炮火并不是令人畏惧的，最可怕的是挣扎在逼仄的空间里，想呼喊却发不出声音。面对着外界的窒息与生命的沉重，作家把写作视为他们精神的避难所。正如李健吾所说：“即使我们明明晓得这里的一切只是戏，和我们呼吸的完全灰色的氛围一比，不已经就可爱的多了吗？”^③话剧是沦陷区剧作家精神喘息的通道，是他们创作的民族寓言。在创作中，作家们以平实的眼光观察百姓生活，关注战火中的个体生存境遇和生命体验，把对国家的忧虑、对乡土的眷恋、对现实的抗争、对未来的希望浇筑在自己的作品中，悄悄记载着中华民族的前世今生。

① 韩石山，《孤岛上的煎熬》，《新文学史料》，1996年第4期，第184页

② 孙玉蓉，《出任伪职前后周作人为他人谋职轶事探究》，《鲁迅研究月刊》，2004年第8期，第49页

③ 李健吾，《风流债·跋》，《风流债》，世界书局，1947年版，第1页、第5页

第二章 沦陷区话剧的商业化之路

战争将国土分割成不同的区域，同时也打破了话剧的整体性面貌。当救亡图存成为解放区和大后方的主题，文艺为抗战服务时，沦陷区话剧却走向了商业化的道路。商业与文学的关系是错综复杂的，一方面，商业对文学起到制约和消解的负面作用；另一方面，在充满屈辱和血腥的城市中，话剧出现奇迹般的繁荣，这在很大程度上得益于商业机制的滋养。正是商业机制的支持，使话剧获得了相对的自由与独立性，并不断地发展成熟。从另一个角度思考，面对侵略者高压政治的胁迫，商业也是一种背离，世俗也是一种反抗。同时，沦陷区话剧的世俗化倾向，也是一股不可忽视的创作潮流。当剧作家被迫从“爱国抗日”的时代主题转向“日常生活”时，恰恰形成了对英雄主义、理想主义创作主流的反驳和补充。

第一节 商业机制——作家与话剧艺术的避难所

沦陷区话剧走向了商业化的道路并非偶然。留守在沦陷区的作家为话剧生产提供了人力保障；职业演出团体支撑起话剧演出，是商业运作的中间桥梁；相对良好的观众基础则为话剧消费提供了动力。具体而言：

首先，沦陷区的政治高压和文化市场的凋敝，使生计和精神压力成为摆在剧作家面前的两大难题。剧作家是大众的一员，也要在柴米油盐中过真实的人生。没有土地和资产的他们要么投靠政治体制，要么在市场中靠“爬格子”换取薪酬。比起投靠日伪当局，绝大多数作家更愿意用一本本的剧作换回生活所需。话剧创作解决作家饿腹之忧的同时，也充当着精神避难所，在窒息的氛围为他们赢得喘息的机会。“想”、“说”、“写”是作家们的价值体现和存在方式。在沦陷区的特殊环境中，政治色彩淡化、商业气息浓郁的题材成为剧作家无奈的选择。商业化的首要条件是产出相当数量和高质量的产品以满足消费者需求，留守在沦陷区的剧作家满足了这一条件。

其次，职业演剧机制的存在与发展。为粉饰“太平”，日伪当局对与政治无涉的演出活动给予了一定的自由。由于日本人对沦陷区电影业的控制，一些电影

公司也将旗下的剧院改演话剧。至沦陷后期，日伪对文艺的控制越发薄弱，职业演剧团趁此机遇迅速发展。以上海沦陷区为例，据不完全统计在1942年，上海的职业剧团就有20余个。这些剧团大多是民办团体，依靠市场、自负盈亏，背后往往有资助的老板。如上海剧艺社就曾受到荣伟公司的资助，荣伟公司的老板就是黄金荣之子黄伟。^①为赢得客源，职业演剧团体必须重视观众的欣赏习惯和兴趣所在，不断更新剧目以保持新鲜感。这就要求剧作家不断创新贴近市民的剧作，同时也促使话剧舞台艺术不断创新。在艰险的环境下，作家、剧团和观众在剧院里完成着相对稳定的交流和“交易”。

再次，沦陷区话剧有一定的观众基础。各城市在沦陷前大都出现过群众演剧运动和轰轰烈烈的街头剧演出。至沦陷时期，话剧已经成为市民阶层所喜爱的艺术形式和消费对象。在铁蹄下，到处都是“血”与“火”，是哀嚎与死亡，是生命的被侮辱和践踏。沦陷区的百姓要继续生活，他们依然会有喜怒哀乐，依然在意生老病死，他们似乎比任何时候都需要快乐，尽管这快乐并不那么心安理得。他们需要在虚幻的舞台上，看到天理与人性被确认；需要在感伤或愉快的氛围中，回忆曾经的时光；在熟悉的场景和对白中完成国家和民族的想象。话剧就是这种能给予观众心理调适时间和空间的艺术样式，在某种程度上是大众舒缓郁结心情的重要途径。日伪当局妄图以军国主义电影和低俗电影影响民众思想。面对此等险恶用心，沦陷区观众对国产话剧的支持，也暗含着深厚的民族情感。1943年，日本最当红影星李香兰主演的电影《支那之夜》，上演13天获得2万余人上座量，而同时期的话剧《秋海棠》的观众高达18万。^②消费者是商业活动的终端，良好的观众基础为话剧商业化提供了最终的保障。

第二节 在商言商——沦陷区话剧的平民化倾向

早在“五四”时期，文学先锋们就曾强调文化的“平民化”，但那时的平民文学“不是专做给平民看的，乃是研究平民生活——人的生活——的文学”。^③虽

① 杨秀琴，《上海剧艺社史略》，田本相、董健主编，《中国话剧研究第7期》，文化艺术出版社，1993年版，第196页

② 邵迎建，《“秋海棠”——沦陷时期上海的标志》，《知性与创造：日中学者的思考》第二辑，中国社会科学出版社，2005年版

③ 周作人，《平民文学》，《每周评论》第5期，1919年1月19日

然打着平民的旗号，但骨子里还是强烈的精英意识，创作出的作品绝非田夫野老所能看懂的。相比之下，沦陷区话剧以平民消费为指向，对观众的欣赏习惯、审美情趣等给予充分的尊重，表现在在创作和演出上有以下几方面：

其一，话剧的题材与平民阶层的兴趣点相对应，并在其中贯穿着平民的道德伦理观。观众的欣赏习惯和情趣是历史积淀的结果，必须适度予以尊重。为取得票房，沦陷区话剧的创作题材大多集中在都市爱情，家庭生活，宫廷的权谋争斗，民间艺人、明星、舞女的悲欢离合等，相应的作品都曾轰动一时，甚至传为经典。在人物谱系上，精英知识分子退场，取而代之的是公馆中的绅士淑女、蓬门小户的普通百姓、闯荡流浪的江湖艺人等等。在文化趣味上，摆脱了孤芳自赏的状态，转而投向了大众文化的怀抱。

家庭剧在沦陷区甚为风行，其中有思想贫瘠、价值错位的“怪胎”，但也有在旧题材下包裹新思想的优秀作品，其中较为著名的有顾仲彝的《孤岛男女》、陈绵的《人群》、周贻白的《绿窗红泪》、鲁思的《爱恋》等。这些作品大多以家族内乱，夫妻矛盾、婆媳纷争等为表现对象，通过各角色之间的矛盾冲突，或隐或显地反映社会现状，折射文化变迁；其中体现的劝恶扬善、扶持弱者等立场，与平民社会所奉行的道德原则有诸多重合。恋情、误会、小人、嫉妒曾是文明戏擅长运用的材料，在沦陷区剧作中这些材料依旧被用来吸引市民的眼光，但其“纯洁度”和艺术性远超辛亥革命时期。

艺人（包括戏子、舞女、歌姬等）自古就是小说、戏曲所关注的焦点之一。在沦陷区剧坛，艺人悲欢离合的故事依旧受到欢迎，其中较为成功的作品有《秋海棠》、《金小玉》、《银星梦》、《一代女伶》等。戏子、明星、舞女的故事本身就精彩动人，具有传奇色彩，加之作家设置的跌宕起伏的情节和尖锐刺激的冲突，让观众更加有“戏”可看；艺人的悲惨际遇，也容易引发观众的同情怜悯之心，使之获得道德满足感。沦陷区艺人题材的作品基本延续了中国通俗文学的创作思路——在描摹世态的同时含着道德劝诫的意味。这正暗合了市民大众观戏时的普遍心理——“喜欢含着教训，结构紧密、穿插美妙的戏剧”。^①

沦陷区历史剧主要是清宫戏、三国戏、红楼戏和水浒戏等。《清宫怨》、《鸳鸯剑》、《连环计》等堪称沦陷区历史剧的代表作。这些作品大多不着重于对历史的深层反思，而是以大众文化的叙述视角来满足观众的心理需求。剧作家将爱

^① 陈绵，《缓期还债·序》，商务印书馆，1937年版

情、权谋、家庭冲突等吸引观众的多重因素有机结合起来，着力从历史故事中挖掘戏剧性和人生味，形成了有别与英雄主义历史剧的另一种文本。

其二，在话剧的情节设置上，充分考虑到观众的欣赏习惯。在我国从章回体小说到传统戏剧都重视情节的传奇性，常利用巧合、奇遇来布局故事，如主人公常常在走投无路时遇到救命恩人，或因遭遇沉重打击而突然觉醒、改变性格等。千百年来的欣赏习惯已经沉淀成一种审美定势，人们走进剧院，要看的是“戏”，热闹新奇也罢，悲凉跌宕也罢，总之怀有对曲折情节的期待视野。

为迎合观众的审美需求，沦陷区剧作家创作了大量佳构剧。无论是李乔的《生命线》、周贻白的《阳光三叠》，还是李健吾的《花信风》、《好事近》等，这些作品都注重剧场效果，在布局上遵循着一套模式：以某个“秘密”为引子，如奸情、密谋等。观众对秘密是清楚的，而主人公却一无所知，其后通过一连串精心设计的巧合使秘密大白天下，从而引发剧情的激变。同时，剧作家着力对“重场戏”进行渲染，充分做到“戏抓人”。

佳构剧模式对剧作家而言是技巧的展示，也是自我的限制。有些作家为满足观众对“戏”的期待，创作了表面紧张热闹的故事和虚假传奇；有些则在处理剧中人物的命运困境和心灵纠结时，相对简单地将其化解或终止，比如设计战争的来临、生命的逝去，人的恻隐之心和道德醒悟等。这种偶然性无疑弱化了剧作对人类生存困境的思考深度和艺术的丰厚感。欧阳予倩曾说文明戏是“专讲情节的戏”，李健吾也认为文明戏的生命在于“擒住了故事这个线索”。从对情节的重视程度来看，沦陷区话剧中文明戏的回光返照。文明戏作为中国话剧的源头，其具有生命力的部分必将被继承，而沦陷区剧作家在文化断裂带上重建剧坛，展现出回望起点、传承历史的姿态。

其三，审美趣味上偏重喜剧性。精神苦闷的人们，更需要喜剧的抚慰。四十年代的沦陷区（尤其是上海沦陷区）喜剧空前流行，其中不乏冒牌剧作家的粗制滥造，但也有雅俗共赏的经典之作。如《称心如意》、《弄真成假》等，从家庭婚恋角度描摹世态人情，以智慧的眼光观照小市民的人物典型。这类喜剧不以夸张的动作语言插科打诨，其幽默感来自于对普通小人物穷形尽相的表现，在看似喜剧性的结局中往往含着人生的苦涩味。

如果说《称心如意》、《弄假成真》属于温和儒雅的讽刺喜剧，那么《梁上君子》、《荒岛英雄》等则属于泼辣犀利派。如《梁上君子》围绕一个“偷”字

做文章，梁上君子在“偷”，衣冠楚楚的文明人也再“偷”：“夏律师的偷名，夏太太和屠巡长的偷情，梦兰和爱兰的偷香，马露茜的偷懒……各有巧妙不同”^①，全剧笑料百出。“笑”让苦闷的观众聊以释怀，同时在“笑”的背后有作家对污浊现实的辛辣讽刺和社会问题的深沉思考。沦陷区的高级喜剧都在荒诞中有严肃，在欢笑中有苦涩；都力争使观众在角色身上找到自己的影子，在轻松愉悦的同时，对人生和社会有所体悟。沦陷区的高级喜剧能使观众获得俗与雅双重层面上的满足，而“趣剧”、“闹剧”则多以幽默滑稽为噱头，只为博观众一笑。《甜姐儿》、《多夫宝鉴》、《皆大欢喜》等作品，其剧情都乏善可陈，人物单薄、不求内涵，只用幽默的语言、花哨的服装布景吸引观众。上海话剧四大导演之一的胡导曾坦率地说：“这类戏主要是商业性产物……从商业着眼，自然不讲究有否深刻的思想内涵。”^②戏剧归根到底是文学性的，它需要的是从人物和情节冲突中流露出的思想，是剧作家在洞悉复杂社会与人性后形成的真知灼见。沦陷区话剧中“趣剧”、“闹剧”过剩，是当时喜剧“思想贫血”的表现，也是对文学精神的严重背离。

沦陷区话剧平民化的表现之四：话剧与戏曲联姻，从结构设置到表演手法，从戏曲穿插到请戏曲艺人同台表演，话剧与戏曲的合作达到了高潮。与西方话剧相比，中国戏曲剧情相对简单，线索比较单一，大多符合戏剧家李渔提出的“一人一事为主脑”、“针线紧密”的准则。沦陷区剧作家充分借鉴了戏曲的结构特征，把笔墨重点放在对戏剧起决定作用的关键人物和关键情节上。改编剧如《金小玉》、《王德明》、《云彩霞》、《阿史都》、《三千金》等，都充分尊重了民族的欣赏习惯，将复线结构梳理得简洁明晰，加粗主线，弱化或删除副线，将矛盾冲突适当集中，巧妙分解大段对白和抒情独白，使情节更加紧凑激烈。

沦陷区的原创剧目也大多遵循了“立主脑”、“密针线”的原则，《清宫怨》、《杨贵妃》、《梅花梦》等剧情跨度长，人物事件可谓千头万绪。作家们巧妙地取繁于简，将复杂的矛盾冲突用主线串联起来，压缩了故事和人物经历，着力于重场戏的渲染，把戏剧的跌宕起伏与从容演绎糅合在一起，适应了当时市民阶层的审美趣味和欣赏水平。优秀的剧作家对民族戏曲的借鉴不仅着眼于形式，更多的是在把握国人审美需求的基础上，结合话剧自身的特征，对传统戏剧美学精神

① 黄佐临，《导演的话》，上海文艺出版社，1979年版，第28页

② 胡导，《“干戏”七十年知浅忆》，转引自邵迎建《抗战时期的上海话剧》，新文学史料，2007年，第1期

的继承与发扬。他们从艺术审美的层面重新认识传统戏曲的价值，突破了外在形式的简单模仿，展示出独特的创造性。

话剧中穿插戏曲唱段，化用戏曲身段，在沦陷区剧坛是一种“时髦的玩意儿”。《秋海棠》中有《苏三起解》、《罗成叫关》等唱词，演出前费穆请梅兰芳为演员指导身段和唱腔；《花信风》中插入了一段《牡丹亭·游园》，并请昆曲老生郑传鉴教习；《鸳鸯剑》等古装戏上演时加入了大量京剧动作。戏曲是写意的，话剧是写实的，两者属于不同的符号系统。以戏曲之“长”补话剧之“短”，可以丰富话剧的美感和艺术表现力，使观众更加喜闻乐见。但简单地、生搬硬套地把戏曲元素置入话剧中，只能创作出艺术的赝品。在沦陷区话剧与戏曲的联姻中，产生了一批令人耳目一新的成功之作，但也滋生了众多死板僵化的失败作品。如当时许多古装戏租用全套的京剧行头，水袖、厚底靴等都常出现在古装剧的舞台上，这些拙劣的模仿借鉴就严重破坏了话剧的生活感与和谐性。

在沦陷区的特殊环境下，商业机制催生了一批艺术“怪胎”，同时也为话剧搭建了生存发展的平台，并在一定程度上促使了话剧艺术的发展。正是得益于商业搭建的平台，优秀的剧作家才能重拾笔墨，创作出趣味性与文学性兼容的作品。在动荡的年代里，众多的经典剧目流传后世，有才华的编剧、导演辈出，有修养的演员明星闪耀舞台，这其中确有话剧商业化的功劳。审视一个时代文学的总体风貌，往往需要不同地域、不同倾向作品的相互补充和映衬。在某一区域中，文学构成因素的平衡很容易被打破，但在更大的范围中，偏颇会被不同的力量弥补校正。当众多话剧的政治功能被强化，从创作到演出都以政治的立足点时，沦陷区话剧的“商业化”也未尝不是一种补充和修正。

第三章 沦陷区话剧的民族性追求

民族性是指“一个民族表现于共同文化特点上的共同心理素质”，这种共同心理素质亦可称为共同的“民族精神”、“民族性格”或“民族心理状态”。^①话剧的民族性是一个民族独特的社会生活方式和心理素质等在话剧中的反映。从内容而言，它表现在以某民族的社会生活为素材，再现这一民族的生活方式、风俗习惯、道德观念等，塑造具有民族特征的人物形象，揭示民族心理、思想情感和文化传统等。就形式而言，它主要体现为运用本民族语言，采用“符合本民族欣赏习惯的审美趣味的艺术载体和表现手法等。”^②话剧是环境、时代和民族心理的对应物，本章从以上三方面探究沦陷区话剧民族性追求的动因，并从内容和形式两方面剖析沦陷区话剧的民族性展现。

第一节 沦陷区话剧民族性探索的动因

当战争袭卷而来，知识分子感受到了民族的力量，意识到了在麻木愚昧的背后有一片尚待探究的天地。同时，侵略者的野蛮破坏和掠夺，使人们在情感上对本民族的传统文化更加重视。三十年末至整个四十年代的文学都呈现回归传统的趋势，中国话剧也随之步入反观传统，回归民族的新阶段。

民族性探寻有着鲜明的时代背景，同时也是话剧本身的发展规律使然。战前中国话剧在民族性问题上步履蹒跚地走过了三十年。早期文明戏“从剧本编排到舞台演出仍沿袭了旧剧的一些表现手法”，在演出中穿插了歌舞、京戏和武打等；^③国剧运动倡导者认为民族戏曲具有独特的美学价值，强调要创作具有民族特色的话剧；田汉和欧阳予倩等人发起了南国“鱼龙会”，《名优之死》、《潘金莲》等剧目都曾在“鱼龙会”上演出，为早期戏剧民族化探索树立了一面旗帜；左联时期，开展了戏剧民族化问题的大讨论，为戏剧民族化奠定了一定的理论基础，随后又在国防戏剧运动中积累了宝贵的实战经验。可惜的是，这些探索要么犯了

① 徐少锦、温克勤，《伦理百科辞典》，中国广播电视出版社，1999版，第327页

② 王庆生，《文艺创作知识辞典》，长江文艺出版社，1987年版，第14页

③ 陈白尘、董健，《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，1990年版，第52页

生搬硬套的毛病，要么局限在理论层面，要么未脱离欧风美雨的浸透，横亘在西方与本土之间的“墙”未被推倒。直到抗战爆发，话剧民族化进入了一个全新的阶段。大后方、解放区和沦陷区的作家在生存状态、思想取向、艺术追求上存在较大差异，但三个区域的文学在某种程度上具有同步性。民族性探寻是沦陷区作家的一种自觉追求，其背后有着复杂多元的动因：

首先是话剧商业运营机制的需要。沦陷区话剧以市民为主要接受群体，必须符合市民既定的“接受视野”和审美需求。封建的道德规范不断被时代淘汰，但传统的伦理原则和审美习惯却浸透在民族的意识中，成为一种文化本能。观众是剧团的衣食父母，对剧团和剧作家而言，追求话剧民族性是紧迫和必须的生存之道。从另一个层面上看，中国传统文化是侵略者想要毁灭的，同时又蕴含着凝聚民众的力量。忍受着异族的蹂躏，民众对本土文化的亲切感和归依感更为浓烈。沦陷区话剧对传统文化的展示，赢得了观众，同时让观众在熟悉的氛围中受到心灵的感染、灵魂的激荡。正如黄万华教授所言“民族、阶级意识的潜行，在很大程度上维系于民间、古典的文化资源开掘，因为这种资源最能在民族心理层面上辟邪扶正、激浊扬清。”^①

其次，从剧作家角度看，民族文化传统深植与他们的血液中。从审美层面讲，传统文化对剧作家的影响是深刻的。曹禺曾说：“如果我，还有田汉、夏衍、吴祖光这些人，没有深厚的中国文化传统的修养，没有深厚的中国戏曲的根基，是消化不了西洋话剧这个洋玩意儿的。”^②沦陷区的剧作家大多都有良好的传统文化功底。姚克青年时曾师从著名戏曲家吴梅；李健吾对古代戏曲颇有研究，曾出版过《李健吾戏曲评论选》；杨绛古文功底深厚，喜好昆曲，在东吴大学时曾多次上台清唱，并出演过《思凡》中的书生。从精神层面讲，“中国近现代知识分子已经在政治上、思想上接受了西方的自由、民主个人主义，但他们的心态并不是西方近代的个体主义，而仍然是自屈原开始的中国传统的承续，在中国这一代近现代意义的知识分子身上所体现的，倒正是士大夫传统光芒的最后耀照。”^③剧作家们虽然接受了西方现代观念的洗礼，但对人生世事的态度和情感仍然是传统中国的。在沦陷区，“中华民族”的字眼见不得光，但民族意识不可磨灭。作为一介书生，他们为国难家仇痛彻心肺，又回天乏术；心中充满愤怒和抑郁，却无

① 黄万华，《史述和史论：战时中国文学研究》，山东大学出版社，2005年版，第430页

② 转引自胡星亮，《中国话剧与中国戏曲》，学林出版社，2000年版，第24-25页

③ 李泽厚，《中国现代思想史论》，东方出版社，1987年版，第211页

法大声呼喊。民族性的书写成为精神避难和身份认同的需要。剧作家们在黑暗窒息的境遇中，走出“五四”的精英传统，去传统和民间寻求慰藉，吐露心中的郁积，“替沉闷的人生透一口气”。^①民族传统文化成为温暖作家灵魂的一剂良方，同时也是抗争的武器。这种精神需求和审美取向，在戏剧家那里被物化成剧作与舞台演出；在观众身上，表现为对演出剧目的选择和欣赏时的审美心理；在批评家笔下，凝聚成对话剧社会价值和审美价值的衡量评判。在时代的大背景下，在话剧发展规律的作用下，各方之间相互交流、影响和补充，共同推动了沦陷区话剧民族性的探寻。

第二节 沦陷区话剧民族性的展现

话剧是与中国传统戏剧相去甚远的艺术样式，其异质成分与民族审美存在巨大隔膜。剧作家们如何让这种“洋玩意儿”在沦陷区生根发展、赢得观众呢？这就涉及到一个关键问题——沦陷区话剧的民族性追求。用田本相先生的解释，话剧的民族性追求就是“透过民族精神需要和民族的审美选择，对外来戏剧的理论思潮和创作不断汲取、融合、实现创作性的转化。”^②作为接受主体，中国百姓的民族性和历史性是强大的，深刻影响着中国话剧的创作与表演。作为创作主体，沦陷区剧作家在接受国外话剧艺术手法和美学启发的同时，凭借深厚的传统文化修养和敏锐洞察力开拓着中国话剧的民族性。

沦陷区的剧作家在“血水里浴”、“碱水里煮”，与大众一起经受过国破家亡的苦难和煎熬，最熟悉、感受最深刻的民族事物往往成为他们的灵感源泉。沦陷区话剧的民族性首先就表现在：忠实地描写中国百姓的现实生活和思想情感。东北地区的话剧无论是从沦陷早期的《土龙山》、《流民三千万》还是沦陷中后期的《姜家老店》、《深谷狼声》，都呈现出较强的现实感和鲜明的东北特征：剧中环境多为白山黑水、原野孤村、密林远山……这些环境充当着具体的话剧背景，同时又被赋予浓重的象征意味；剧中人物较少沉浸于焦灼无力的状态中，而是表现出东北人旺盛的生命力、粗犷剽悍的性格和江湖义气；剧中的矛盾冲突多为家族仇恨、亲友间的误解出卖、男女情变等，凸显复仇的主题；上演时常出现刺激

^① 钱钟书，《说笑》，《写在人生边上》，中国社会科学出版社，1999年版，第30页

^② 田本相，《现代戏剧论》，江西高校出版社，2006年版，第151页

性的场面。当时东北剧坛的创作主力是安犀、山丁、金剑啸等青年作家，他们的作品虽略显生涩粗糙，但都反映出东北粗犷厚实的地域文化和民众心中火辣的爱与恨。山丁曾说：“我们一大部分人的现实生活，我们的乡土，能使我们嗅到强烈的土巴味。”^①剧作家在乡土人物、乡土风情的书写中传递着血浓于水的民族情感，毋庸多言便能唤醒观众的关于家园、文化、历史的精神记忆，体会到国破家亡的切肤之痛。

与东北沦陷区话剧相比，华北沦陷区话剧带有京派文学清雅纯正的趣味。北京、天津等古城有着深厚的文化积淀，即便处于异族的铁蹄下，剧作家仍然保持着相对平和的创作心态和扎实稳健的文风，较为看重话剧的文学价值。《人群》、《候光》、《一代女伶》等都堪称沦陷区话剧中的精品，这些剧目以四合院、古城大街、戏院等为背景，来展示皇城小人物的生活。它们与《上海屋檐下》等类似题材的话剧有所不同：后者重在表现“苦难现实”，而前者意在描摹古城平常朴素的世态。“爱说闲话爱管闲事”的女房客，喜欢舞文弄墨又古道热肠的老学者，以画广告为生却没有“失掉大艺术家自信”的穷学生……剧作家以细腻的笔触把人物的行为举止描绘得活灵活现，他们都是活生生的中国式的，带着浓重的“京味儿”。而这种“味儿”是在“人与城特有的精神联系中发生的”，“是由人感受到的城的文化意味”^②。正是受古城的厚重历史的影响，华北沦陷区话剧中的环境设置、人物生活和情感表达方式等都带有农耕时代的显著特征，与现代城市文明呈现出疏离的状态。

每个地区的社会文化风貌都可能在文学创作中获得艺术再现，“摩登”上海的市井风情在话剧中也得到了鲜明体现。众多的剧作家在十里洋场“冷眼纵观苍生，道尽市井男女张皇骚动的百态”^③。《称心如意》、《弄真成假》，掀起了旧上海人情世态的一角，充盈着一种“中国气派的机智与幽默”^④。《金丝雀》、《职业妇女》、《郎才女貌》等，共同展现出上海市民的语言习惯、思维方式及其奉行的道德观、价值观。海派文化是在中西方文化观念的撞击下产生的。受其影响，上海沦陷区话剧在现代的都市风景中伫立着传统文化的身影；在恣意迷乱

① 岳玉杰，《试论梁山丁的乡土小说》，《中国现代文学研究丛刊》，1993年第1期

② 赵园，《北京：城与人》，北京大学出版社，2002年版，14页

③ 王德威，《小说中国》，台北麦田出版有限公司，1993年版，第314页

④ 孟度，《关于杨绛的话》，《杂志》，1945年5月，第15卷第2期

的灰色情调中不时闪耀人性灵光；在世俗化、商业化的审美趣味中，有着剧作家对传统与现代、本土与西方的双重审视。

沦陷区话剧的民族性在民族性格刻画上得到了更深刻的体现。二三十年代的
中国话剧也有过这样的艺术探索，但因在创作和演出中常常会出现“西式”形象。
他们穿着中国人的衣服，却有着西方人的腔调、动作和思维方式：“痛苦时会抓
头发，愤怒时，会握拳，瞪眼，没办法时会搓手，失望时会仰天长吁，憧憬时会
伸起两手迎着虚空……”^①。要刻画出活脱脱的中国人，首先得有中国式的躯壳，
运用中国式的语言和动作，但更为重要的是在“躯壳”中装入中国人的灵魂。沦
陷区剧作家在民族性探寻中，塑造了大量“旧中国随处可见的人物”，“挑精拈
肥，经过选拔，把他们当作样品搬上舞台”。^②

陈绵的《侯光》描绘了原为纨绔子弟的两个乞丐，在老宅门的朱漆大门前乞
讨和请客的场景。写出了帝都文化影响下的老北京人“要省钱又要作脸”，死要
面子、垂死挣扎的性格。“以祖业骄人”，沦落到街头乞讨，还不忘摆“先前阔”，
这种不能正视衰落和失败的精神胜利法，正是国民精神中常见的弊病。《青春》
中迂腐的封建卫道者杨村长，《阳关三叠》中虚伪的道学先生闵孝庵，《大马戏
团》中“死要面子又死不要脸”的无赖慕容天赐等，都是沦陷区话剧中典型的“历
史尘埃物”。作家们在塑造这些角色时，并不为表现个人品质的优劣，而是强调
民族性格在千百年封建道德体系中积存的虚伪、自私和残忍。国人纵使有种种的
缺点，但在剧作家的内心深处，并未把自己的民族看成无药可救的。面对国民灵
魂中的劣根性，他们并没有摆出居高临下的姿态，而是带着自身的痛切体验，以
悲悯之心批判民族灵魂中腐朽的东西。在五四新文化运动影响下产生的启蒙文学
都以唤醒民族灵魂，建构新型民族性格为旨归。时至沦陷，李健吾、杨绛等杰出
的剧作家依旧充当着五四精神的继承者，他们与同时代的老舍、钱钟书、张天翼
等人共同构成了抗战时期文学“国民性批判”的版图。

民族精神作为千百年历史的沉淀物，其中有污浊的泥沙，也有闪光的金子。
《春秋怨》中的孝姬为使百姓免于战火，牺牲掉自己的爱情，赴敌国和亲；《土
龙山》中的谢队长为保卫乡民的土地不惜搭上母亲妻儿的性命；《王德明》中的
李震在逆贼淫威下坚守气节，让亲子替幼主赴死……这些角色有着共同的特征：

① 马彦祥在重庆戏剧民族形式问题座谈会上的发言，转引自田本相的《中国现代比较戏剧史》，文化艺术出版社，1993年版，第537页

② 柯灵，《上海沦陷时期戏剧文学管窥》，《上海师范学院学报》，1982年第2期

性格刚毅，道德感强烈，当个人意志与忠孝节义发生冲突时，往往选择后者。沦陷区话剧中的角色少有与不可逃脱的命运对抗的（如古希腊悲剧），也少有因性格犹豫多疑而遭遇不测的（如莎士比亚的悲剧），他们多是为追求崇高道德或情感而不惜牺牲自我，显示出悲壮的道义美和巨大的伦理力量。这种性格与西方悲剧人物的性格有所区别，却与民族传统有着更多的精神联系。总体而言，在沦陷区话剧中无论是英雄形象还是平常百姓甚至流氓无赖，都有地地道道“中国式”的，他们身上负载着民族性格的某一突出面。这一大批具有鲜明民族性格的艺术形象，避免了话剧创作概念化的弊病，因而经得起时间长河的淘洗。

沦陷区话剧的民族性还表现在对民族美学精神和艺术原则的传承。如果说民族生活为沦陷区话剧提供了民族化的内容，那么民族美学就为其提供了民族化的表现形式。所谓“大音稀声”，“大象无形”，中国的文化艺术，乐于追求“弦外之音”、“象外之致”。它不要求逼真地再现客观事物，而是追求理解和想象的真实，讲求虚实相生、情景交融；它高度概括凝练，却又丰富具体，以少胜多。中国话剧曾以西方现实主义话剧为榜样，把写实奉为圭臬。而沦陷区话剧在民族性的探寻中，则充分挖掘和运用中国传统的美学形式。

一，不囿于反映生活的表象，而着重体现人物和情节上的“意”，所谓“意”即是精神本质。中国传统戏剧不同于“三一律”式的纯话剧结构，具有开放性的时空，场景多变，不以激烈的话语冲突为主要表现手段，而是着力刻画人物内心世界冲突等特点，在刻画人物内心时力求“探其七情生动之微”。沦陷区话剧继承了传统戏剧的写意性，剧作情节凝练，避开细枝末节，重点展现矛盾冲突中人物心理。如《青春》中，李健吾用了大量笔墨刻画香草在月夜出逃、被逼嫁人、关帝庙幽会等情节中的心理变化，表现出她柔弱、苦闷、渴望逃脱牢笼，但又犹豫迟疑的性格。话剧《秋海棠》的动作设计、情节起伏、节奏快慢都紧紧围绕主人公的精神世界。一句“酒逢知己千杯少，话不投机半句多”的戏词说尽了秋海棠铭心刻骨的悲惨遭遇和十六年不为人知的心酸苦楚，使作品平添无限苍凉。改编剧《王德明》弑君篡位一场戏中，作家在设计紧张刺激的动作之余，重点表现他从战场英雄到乱臣贼子转变过程中的内心挣扎；《清宫怨》最后一景中，珍妃跳井前痛斥、呼喊等一系列的动作的背后，是她的怨愤、绝望、对死亡的蔑视和对誓言的信守。

剧情勾勒上粗犷简洁,人物关系和矛盾冲突上挖得深、演得足,将事件的峰回路转与人物情感的跌宕起伏相结合,这种创作方法的运用正是沦陷区剧作家重新发掘传统文学价值,探寻话剧的民族性的重要表现。沦陷区话剧不强调面对面的冲突,而相对注重人物情感的抒发,事件、情节等只是人物内心活动的契机。即便是在针锋相对的外在冲突中,仍注重人物语言动作背后的内心揭示,寻求作品内在的戏剧性。这种人物内心活动和情感转变所构成的戏剧性,往往比激烈的动作更能引发心灵的震撼,同时赋予戏剧被品味、被琢磨的巨大空间。

二,意象的运用。意象是中国传统诗学的审美范畴,是客观物象与主观心灵相融合的产物,是作品内在意蕴的感性呈现形式。在现代美学看来,意象指“一个有组织的内在统一的因而是有意义蕴的感性世界”。^①传统戏曲作为诗的分支,将意象作为重要的创作标准。在沦陷区话剧中,意象常被作为全剧的隐形线索,从整体上把戏剧冲突和人物命运统摄起来。《清宫怨》中以“小木船”贯穿全剧,它寄寓着光绪帝与珍妃忘情山水、泛舟江湖的向往,是他们爱情盟约的见证,同时又承载着“民为水,君为舟”的治国理念。在“冷宫”一景中慈禧愤然摔碎小木船,预示了帝妃理想的破灭和生命的消殒。游子归家的意象也常常沉潜在沦陷区话剧中,家是生命的起点,也是最终的归宿。在《大马戏团》中翠宝与小统一起憧憬着回到有“大山”、“云彩”“小麦”和“桃花”的家乡。这里的“家”是众生向往的美好世界,与残酷的现实迥然不同,它映衬出翠宝的悲惨境遇,也预示着翠宝梦想的破灭,使整部剧的悲剧色彩更加浓郁。此外,在《青春》、《风流债》等一批沦陷区话剧中都沉潜着“家”的意象,“家”是家庭、故乡,更是精神家园,它承载着对美好往昔的眷恋和乡土的深厚情感,蕴含着反抗黑暗、回归人性、重温亲情的深刻寓意。姚克、李健吾、费穆等优秀的剧作家,将西方戏剧艺术与中国传统文化相嫁接,创造出现代人文情怀与传统美感兼具的意象群。“意象”隐晦地传达出剧作家的情感观念,同时也关乎剧本的谋篇布局。从剧作的深层结构看,剧作家往往以意象为线索,将审美意象创造与重场戏渲染和人物心灵揭示结合在一起。“独照之匠,窥意象而运斤;此盖骈文之首术,谋篇之大端”^②,刘勰提出意象的创造和运用是谋篇布局的关键,这一理论对包括诗歌、戏曲在内的中国传统文学影响甚深。沦陷区剧作家对意象的运用正体现着对民族

① 叶朗,《现代美学体系》,北京大学出版社1998年版,第111页

② 刘勰,《文心雕龙·深思篇》,《文心雕龙译注》,齐鲁书社,2009年版,第377页

传统文化的传承发扬。此外，意象的设置使剧作在情景交融中升腾起诗意美，情感的抒发更为委婉曲折，这也正暗合了含蓄的民族审美观。

从民族生活的书写、民族风物的描绘，到民族性格的刻画再到对传统文化的借鉴，沦陷区剧作家使话剧这种“洋玩意”真正在中国土地上生根发芽。追寻民族性并非只是回归传统，它同时也是一种现代性的构建，是对适应时代的民族新文化、新性格的一种建设。沦陷区话剧没有回到封建传统的泥淖，正是归因于剧作家的现代意识与现代情怀。

第四章 商业机制下的现代性生成

现代性是从政治经济到精神文化等各个领域在现代化过程中表现出的一种属性,其中包含着两种场域即启蒙现代性和审美现代性。启蒙现代性指涉的是“工业革命所导致的区别于传统社会的新时代及其精神价值取向。它的目标是追求确定性和秩序”^①,其最核心的价值是民主、自由和理性;而审美现代性“通过强调与科学、伦理相对的审美之维(或与之相关的艺术价值),以生命与感性的原则在现代知识谱系中为主体性立法,从而达到反对理性绝对权威与传统道德的目的”^②。启蒙现代性与审美现代性的冲突和纠缠构成了现代性理论的内部张力。

“现代性”是二十世纪文学的“元语言”,其魅影无处不在。即便在沦陷区的黑暗统治下,依旧能在话剧中看到现代性的烛照。在文本之外,沦陷区话剧的现代性表现为现代化的生产机制和传播方式;在文本之内,则表现为审美现代性与启蒙现代性共同缠绕于内在精神取向的主体性上。剧作家以绵薄的力量在战争夹缝中摆渡着现代性之舟,继续着对传统思想的批判和个人主体的救赎。

第一节 文本外的现代性——商业化的公共空间

现代化的生产体制和传播方式是文学现代性的表现形式,也是文学现代性生成、演进的重要推力。当我们研究沦陷区话剧的面貌、价值,讨论文本内的现代性时,不可忽略文本之外的现代性,即在商业化生产体制与现代化传播方式之下滋生的现代性。

无论是清高孤傲的传统文人,还是理性独立的现代文人,对“商业”都怀有排斥的态度。在现代主义崛起过程中,对商业化艺术的批判声音更是一浪高过一浪。但商业与艺术的关系,绝不止压抑与被压抑那么简单。就沦陷区话剧而言,商业与话剧现代性之间存在建构和解构的双重关系:商业机制在给话剧带来低俗化危险的同时,也促进了话剧现代性的生成。

^① 张有奎,《现代性的哲学批判——从马克思生存论角度的分析》,北京社会科学文献出版社,2005年版,第43页

^② 张辉,《审美现代性批判》,北京大学出版社,1999年版,第8页

首先，商业机制养活了孕育话剧现代性的坚强母体——职业剧团。在谈及话剧如何走向现代之路的问题时，夏衍曾提出：“我们要彻底扬弃旧时代的办法体制，而完成一个可以适应于今天和明天的剧团组织和演出制度问题”^①。1942年夏，夏衍和陈鲤庭、张骏祥等话剧界大家结合话剧的历史缺陷和经验教训，最终提出了话剧要走以“演剧制度”、“剧团组织”和“职业道德技能”建设为核心的现代化、正规化路线。职业剧团是话剧现代性的基石，这是剧作家们的共识。

在沦陷区的特殊环境下，商业机制支持了职业剧团的存在，也促进了职业剧团的高度社会化。正是这种“社会化”使话剧在很大程度上摆脱了党派控制，获得了现代性滋生的重要条件——独立性。抗战时期，在大后方成立的中华剧艺社、中国艺术剧社等都受到中国共产党的直接领导或支持，而国民党也不遗余力地成立官办剧团，这些职业剧团都难免为强烈的政治意识所左右。至于解放区的专业剧团，更无独立性可言。在沦陷区，话剧的商业背景替代或弱化了党派背景。作为一种特殊的人类精神活动，话剧的价值以票房的形式被衡量并得到社会承认。商业把话剧推向社会的同时，拉远了它与政治的距离，使其在某种程度上摆脱了沦为意识形态工具的命运。

其次，商业机制促使话剧打破了“平民、精英”二元对立的艺术观。现代社会是平民社会，现代文化是以平民为主体的文化，平民精神是现代性的应有之意。沦陷区话剧的服务对象是“对知识精英文学不易了解的‘古国一般的人们’，尤侧重于市民大众”。^②毋庸回避，商业剧团对观众心理的迎合，总体上拉低了沦陷区话剧的艺术水准和思想高度。但必须承认的是：商业机制在很大程度上促进了话剧走向民间、走向大众。大众文化源于平民精神，满足大众的娱乐需求。“大众文化的兴起实际上意味着高雅与低级、艺术与商业、神圣与世俗之间界限的模糊”。^③在商业化的生产机制下，平民的艺术趣味得到重视，民间艺术样式受到尊重，话剧的平民化被确认和肯定。而“脱圣入俗”本身就是现代性的重要表征。

① 夏衍，《懒寻旧梦录》，三联书店出版社，1985年版，第493页

② 周贻白，《金丝雀·序》，世界书局，1944年版

③ 西蒙·弗里思，《通俗文化：来自民粹主义的辩护》，罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》，中国社会科学出版社2000年版，第261页

第二节 文本内的现代性——启蒙现代性与审美现代性的缠绕

沦陷区话剧有着现代化的物质外壳——舞台布景、音乐设计、服装灯光等，精神内涵也呈现出现代性的特征。现代性包含着两种对立的场域即启蒙现代性和审美现代性。启蒙现代性以民主、自由、理性为核心，审美现代性“以生命与感性的原则在现代知识谱系中为主体性立法”^①。审美现代性作为启蒙现代性的对立面而存在，对前者起到反拨的作用，两者共同构成现代性内部的张力结构。

在中国，由于资本主义和现代工业发展相对滞后，导致现代性的发生与批判几乎同时进行。审美现代性以启蒙为主要目标之一，以现实主义为主要表达方式，与启蒙现代性紧紧缠绕在一起。沦陷区话剧的审美现代性与启蒙现代性缠绕于内在精神取向的主体性上。在文本中有以下体现：

其一，剧作中渗透着的个人意识和自我意识。在数千年的宗法社会体系中，个人的独立性始终被宗法共同体所覆盖。据鲁迅先生考证，“个人”一词是在二十世纪最初的四五年间才出现的^②。个人主体性的被确认正是中国话剧现代精神的核心。在沦陷区的险恶环境下，剧作家依旧书写着个人主体意识的苏醒。黄佐临的《荒岛英雄》改编自英国戏剧《可敬的克莱登》，讲述了主仆流落荒岛后身份发生互换的故事。在原作的结尾，主仆双方返回都市后，重新恢复了先前的地位，双方都予以认可。但黄佐临在改编时改编了故事的结局：仆人因荒岛经历而觉醒，不愿再做“一辈子的奴仆”，宁愿回到荒岛上过自立自主的生活。这个“光明的尾巴”包含着黄佐临启迪民众的良苦用心——试图通过等级制度的批判讽刺唤醒被驯服的“奴隶”，使之有可能成为有尊严、有独立意志的“人”。鲁迅早在20世纪初就曾发出振聋发聩的疑问：怎样才是最理想的人性？中国国民性最缺乏的是什么？众多的现代知识分子对此孜孜不倦地探寻，沦陷区作家也用自己的作品进行了回答，如孔另境的《李太白》、《沉箱记》、《春秋怨》，以激越的情感借古人之事书写现代情怀。剧中的主人公最终都以生命的代价换取“人”应有的尊严和自由，成为沦陷区话剧现代性追寻的注脚。鲁思的《十字街头》、

① 张辉，《审美现代性批判》，北京大学出版社，1999年版，第8页

② 鲁迅，《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年版，第1卷，第50页

石华父的《职业妇女》等通过主人公对社会体制和封建传统的反抗，表现出现代人自信乐观的精神气质和古老国度里青年人的新姿态。

对现代意义上的“人”的发现是“五四”新文化运动的伟大成就，沦陷区剧作家在严酷的环境下继承了“五四”的精神遗产，与“五四”话剧不同的是：在叙事模式上，五四时期的话剧多以封建家庭和个性张扬的青年形成对垒双方。青年在追求自由解放的道路上受到百般阻扰，最终要么离家出走，要么是悲壮地倒在血泊之中。沦陷区话剧打破了壁垒分明的阶级意识，也不再简单地以自杀或出走为模式，它们有着更为丰富的情节和更贴近生活的真实元素，更加自然和生活化。在审美取向上，沦陷区话剧弱化了斗争性，强化了艺术性。五四时期的话剧，其任务在于改造社会、启迪国民。而沦陷区话剧虽然也渗透着“反抗”、“批判”与“揭露”，但由于外界环境等原因，它尽量远离政治，从而也很大程度上脱离了政治功利性。有些沦陷区话剧在诗性的浪漫主义中，散发出古典文化与现代精神的融合之美；有些则在看似平凡的日常语境下，传递出个人对自由精神的向往和追求。这正体现了从以民族国家为核心的启蒙现代性向关注个人体验的审美现代性的转移。

其二、戏剧人物脸谱化被消解。在传统戏曲中，角色都带着“假面”与观众相遇，不必交代人物，不必展开剧情，只看脸谱便知忠奸善恶。董健先生总结了脸谱化的三点消极意义：第一，以脸谱掩盖人物的真实面目，观众无法看到自然本真的人，也无法观照自然本真的生活；第二，以笼统抽象的“类型化”取代鲜活的人物个性，只剩下模式化的忠、奸、善、恶。第三，脸谱作为一种神话形式，把隐含了意识形态指向的历史现实矫饰为“自然法则”。^①脸谱化绝不仅是一种艺术原则，它已经溶入了中国人的思想和生活，鲁迅先生就曾痛切地指出国人“爱做戏”的性格。令人惊喜的是：在沦陷区剧作家那里，尽善尽美和穷凶极恶都不是被刻画的对象，他们更注重人物血肉的丰盈和人性的复杂。以《弄假成真》中的“周母”为例，当着娘家人，她要替“世世代代书香门第”的婆家挣面子；到了婆家，又宣扬做生意的娘家如何阔绰。周母死爱面子、讲求门第，面对钱财锱铢必较，但作为含辛茹苦把儿子养大的寡妇，她又是让人同情的。同时，她身上那种顽强活泼的生活态度，显示出了底层市民的质朴可爱。杨绛放下了“善”与“恶”二元对立的传统观念，一方面对种种人性的弱点进行批判和嘲讽；另一方

① 董健，《戏剧与时代》，人民文学出版社，2004年版，第42页

面又对这些底层小人物表现出温婉的爱怜。《清宫怨》中的光绪帝，《夜店》中的杨七郎，《人之初》中的张伯南等一系列话剧角色，都破除了人物概念化、性格单一化的弊病，被赋予了充分的自足性和丰富立体的审美特征，在他们身上汇集着善与恶、美好与丑陋、坚强与软弱的多重性格。优秀的剧作家写的都是“人间戏剧”，是活生生的人与生活，他们笔下的角色都相对真实、自然、人性化地呈现在舞台上，引入多元视野，生发多重意义。观众在欣赏时以经验、理性和良知去评判人物，辨析是非善恶，观照真实的社会百态。沦陷区话剧消解脸谱，反对瞒与骗，发扬鲁迅先生的“睁了眼看”的精神，体现出直面现实人生的写实品格和现代意识。

其三，沦陷区话剧的现代性还体现在对人性的批判。中国话剧中的“人生”大致可归纳为两种书写方式，一种是通过一个人或一群人的遭遇，反映一个阶层，尤其是下层劳动人民的苦难命运。在这类书写中“人生”融入了阶级的范畴，带上了政治的意味。另一种“人生”是“人性”、“国民性”的近义词。作者立足现实生活，揭示人的潜藏心理，批判国民的性格和灵魂。在国家存亡之际，国民性往往更加凸显。老舍在《四世同堂》中借钱默吟之口说过这样一段话：

家庭制度，教育方法，和苟且偷安的习惯，都是民族的遗传病。这些病，在国家太平的时候，会使历史无声无色的、平凡的，像一条老牛似的往前慢慢地蹭……乃至国家负难，这些病就象梅毒三期似的，一下子溃烂到底。^①

抗战时期的民众动员是积聚力量、鼓舞志气的过程，它在很大程度上限制了对国民性的无情批判，使“救亡”压倒了“启蒙”。当解放区和大后方的作家把更多的精力用以提升民族自信时，部分沦陷区剧作家依然在残酷环境中进行着国民性批判，只是他们没有摆出居高临下的精英姿态，也没有以阶级为界把人性截然分割对立起来，而是在戏剧的情景中展现人性的美丽与丑陋、卑微与高贵。《夜店》、《三代》、《夜深沉》、《谁是骗子》等话剧中的兵痞、暗娼、仆妇、小偷、行骗者、落魄戏子等，几乎都被现实社会碾碎的渣滓。在地狱一般的生活中，他们被无形的重力压迫着，或为生存、为欲望而吞噬别人，或麻木不仁，如行尸走肉一般，成为黑暗现实挤压下的人性变异者。剧作家在污秽的社会泥坑里挖掘人性，诅咒人性中的“恶”，也膜拜人性的“善”。《夜店》中全老头、《大

^① 老舍，《四世同堂》，《老舍文集》，人民文学出版社，1999年版，第4卷，第302页

马戏团》中的达子，《姜家老店》中的姜大刚等，这些都是在黑暗环境中散发人性光辉的角色，他们身份低微、处境艰难，却怀有仗义、宽容、仁爱之心。剧作家通过他们传递出一种理念：“当人们趴在地上生存时，依然能保持一点精神的超越，自私、刻薄、残忍永远不该成为生存的原则”^①。在人与人，人与自我，人与命运的冲突中表现善与恶、美与丑、情与理，对人性问题进行形而上的思考，这正是沦陷区话剧现代性追寻的又一体现。

沦陷区剧作家虽身处险境，但心中依然充满道义上的使命感和感时忧国的精神。他们尽量让话剧与政治绝缘，却始终让话剧与现实结合，对社会的黑暗或人生的缺憾提出质疑。剧作家们不希望作品只是个人的内心独白，而期待一定社会效应的产生。而欣赏者在感受艺术快感的同时，也伴随道德的反省与思想的震动。从创作者和欣赏者的角度出发，本无功利性的纯审美形式，都会被赋予道德的意味。沦陷区话剧的审美现代性中都包含着对国家的感怀和对民族的希冀；剧作家们在探索审美现代性的同时，从未放弃对启蒙现代性的追求。正是启蒙现代性与审美现代性的缠绕构成了沦陷区话剧现代性的特征。

^① 师陀，《〈夜店〉献词》，《中国文学史资料全编·现代卷十四·师陀研究资料》，刘增杰编，知识产权出版社，2010年版，第90页

第五章 文学冻土上的艺术奇葩

沦陷区话剧是良莠不齐的。在商业化的运行机制下，卖座率成为剧作家必须考虑的问题。为了吸引观众，才子佳人的香艳故事、勾心斗角的家族纷争、争风吃醋的男女关系都曾被搬演上舞台；改编剧为卖座或应急，出现过饥不择食、生搬硬套的状况；以夸张的笑料填充、无深刻意义的趣剧、闹剧盛行一时。同时，也有靠服装、灯光、布景、音乐等制造效果，搭花架子，卖外包装的演出。这些作品人物单薄、结构简单、故事乏善可陈、缺乏艺术性，带着文明戏的遗风。面对市场的压力，崇尚艺术操守的剧作家也表现出无奈，柯灵就曾感叹到：“一面是商业的道德，一面是艺术的良心。这中间有扞格，有冲突，自然也有调和。想做到调和的一步，非弄得汗流浹背不可。”^①在沦陷区话剧五彩斑斓的局面下，确实有低俗和畸形的作品。但沦陷区剧作家在冻土上培育出的文学果实是不容忽视的。

首先，沦陷区话剧中有相当数量的作品保有高超的艺术价值和高尚的民族品格。李健吾在谈及荣伟剧团时说：“一切都是商业化，我们都作为剧团的雇员。当时内地有人指责我们流于商业化了，但是沦陷区剧团若不商业化而政治化，只有与敌伪汉奸勾结‘政治化’了。”^②话剧把商业作为目的无疑是危险的，但若作为生存的策略则另当别论。优秀的剧作家尊重观众的兴趣和感受，充分考虑观众的期待视野，但不会被观众的审美情趣和欣赏习惯所吞没，就如顾仲彝所说：“剧本要从头到尾引起观众的兴趣。当然我们这里所谓兴趣，绝不是低级趣味，更不是廉价的浅薄的噱头主义的兴趣，而是真正的有思想意义的兴趣。”^③面对商业“俗气”给话剧带来的“危险”，优秀的剧作家没有放弃文学的理想、降低剧作的价值，他们在通俗的取材中，保持住了不俗的构思手法、主观情感和人生感悟，在观众兴趣与作品内涵之间极力寻求着平衡，“心之乐为‘体’，身之乐为‘用’”^④，从理想和实利两方面拓展话剧的生存空间。沦陷区话剧中“心”与“身”的结合，也体现出抗战时期“雅”与“俗”两大对立的文学潮流的趋近和融合。

① 柯灵，《话剧在苦难》，《柯灵文集》第3卷，第281页

② 李健吾，《战时战后文艺检讨会发言纪要》，《上海文化》，1946年第6期

③ 顾仲彝，《论剧本的情节结构》，曹树钧主编《顾仲彝戏剧论文集》，中国戏剧出版社，2004年版

④ 董健、马俊山，《戏剧艺术十五讲》，北京大学出版社，2004年版，第25页

沦陷区剧作家们在保持话剧艺术品质的同时，将不息的民族意识也隐含其中。面对漫长的黑夜，他们通过对民族性格的刻画、民族风情的描写温暖民众的心灵，满足民众的家国想象。面对“大东亚光荣”的无耻谰言，他们借题发挥，刻画出一幅幅悲惨的社会图景，在黑暗阴冷甚至充满死亡气息的格调中，控诉入侵者的罪行，激发民众反抗的怒火。在侵略者编织的严密文网下，优秀的话剧成了民族的寓言和另类的反抗。在回忆上海沦陷时期的创作时，柯灵曾做过一个形象的比喻：“蜒蚰爬过的地方是发亮的，但爱干净的人总是绕着它走，绝不把它误认为银色的道路。”^①优秀的剧作家明白，能够长久吸引观众、征服人心的是保有艺术尊严的话剧。他们用自己的努力在很大程度上改变文明戏的粗糙，克服五四时期话剧的文人气，把案头剧变成了“场上之曲”，使话剧的生命力得到深度的挖掘和延伸，从话剧的价值观念到思想内容，从舞台人物形象到艺术表现形态都达到了全新的高度。经历了半个多世纪的风雨，沦陷区剧作仍能呈现在世人面前并保持鲜活的生命力。这再次证明了，真正优秀的作品是经得起观众筛选和时间检验的。

第二，沦陷区话剧走向了民间与传统，同时走向了现代与世界。抗战爆发后，无论是在大后方、解放区还是沦陷区，知识分子和民间文化之间的关系都发生了微妙的变化，话剧从典雅、小众的路子转向民间与大众。在沦陷区，剧作家成为侵略者压迫的对象，话剧对民间的回归是剧作家寻求生存和精神自由的路径，也是在战争风雨中保存文学火种的方法。东北沦陷区重要的剧作家李乔曾提出：“戏剧不是一部分贵族的特殊享受，穷乡僻壤贩夫走卒也同有观剧的资格，戏剧能使人人都看得到、都有鉴赏的能力，那才是戏剧运动的绝对条件。”^②华北沦陷区话剧的领军人物——陈绵，打算“叫民众都能领略、享受这个纯正的艺术”。^③上海沦陷区更是在以市场为依托，克服了强烈的政治性和文人气，表达出新文化与民间文化的合流。沦陷区话剧的大众化与大后方和解放区有所不同。话剧“对现实生活和人类灵魂的把握力度往往被急剧变化的政治斗争所冲淡”。^④抗战爆发后，大众的抗日热情高涨、剧作家们自觉肩负起挽救民族危亡的重任，塑造高大全的英雄形象、用话剧宣传政治理念。当某些大后方话剧在“爱国”、“救亡”的呼喊声中，出现难掩的空洞和现实主义危机时，当解放区话剧的大众化“成为

① 柯灵，《上海沦陷期间戏剧文学管窥》，戏剧研究，1982年第8期

② 李乔，《决战下野台剧的构想》，《艺文志》第九期

③ 中国艺术研究院话剧研究所主编，中国话剧史料第1辑，文化艺术出版社，1987年，第131页

④ 董健，《关于中国现代戏剧史的几个问题》，《文学与历史》，江苏文艺出版社，1992年版，第19页

反文化启蒙、反知识分子、反现代意识的新蒙昧主义的代名词”时^①，沦陷区话剧走出了另一种模式：在沦陷区话剧中，多半没有明显的正邪两方，也没有高大的英雄形象，在看似平淡的结构下，潜伏着整个社会的危机或冲突，真切反映着世道人心。这种对凡俗人生的书写，对普通人性的挖掘是对现实主义的继承与发扬，是对作为文学史主流的“英雄主义”、宏大叙事的一种反驳。

在沦陷区话剧植根民间、深挖民族性的同时也进行着现代性的探寻。董健先生在《关于中国戏剧史的几个问题》一文中指出：离开现代性的民族性只能越走越窄“最终落入传统化和民间化的泥沼，造成封建文化的大复辟。”^②沦陷区话剧与民间传统文化血脉连通，却未走向复古；向戏曲学习却不是因袭旧形式。优秀的沦陷区剧作家以现代的眼光对传统进行着批判性的继承和创新；以鲜明复杂的人物个性消解“脸谱化”，立足真实的生活，深挖国民的性格和灵魂，在作品中注入现代性的因子。这种现代性探寻提升了沦陷区话剧乃至整个抗战时期话剧的文学价值，同时也是对中国话剧自身局限性的弥补。在新文化运动影响下产生的现代文学，唤醒个人意识、涤荡国民灵魂、建构民族精神为旨归。但由于历史的遗传和现实的需要，剧作家大多局限在对民众愚昧、贫穷的反映，对封建宗法礼教的声讨和对被侮辱和摧残的弱者的同情。“个性解放”是摧毁封建礼教的武器，在“个人意识”的引导下，新青年逃离旧家庭转而奔向大集体，个人的自由意志与国家民族的集体意识成为无法解决的悖论。在沦陷区的血与火中，生命的被践踏与人性的凸显，让自觉远离政治的剧作家能更清晰地审视个体的生命价值和复杂的人性冲突。沦陷区话剧现代性的重心由以民族国家为核心的启蒙现代性转向关注个人体验的审美现代性。当战火中人的个性和个体价值被战时的纪律和社会群体价值所取代时，沦陷区剧作家对审美现代性的追寻就显得弥足珍贵。

第三，沦陷区话剧的民族性与现代性相伴相生，同时也具有世界性的品质。剧作家们翻译改编外国剧本，学习国外戏剧的理论和编剧技巧，在表演、化妆、舞台设计等众多方面向西方取经，将西方话剧理念和中国传统文化融合、吸收，进行创造性应用。法国戏剧的传奇性、严谨的结构、浪漫的情节，莎士比亚戏剧的抒情性、激烈的冲突和丰富的剧情，俄国戏剧的贴近生活、针砭统治阶级、弘扬人道主义均被融入沦陷区剧作之中。沦陷区话剧以“民族性”为基点，做到了

① 董健，《20世纪中国戏剧：脸谱的消解与重构》，《戏剧艺术》，1999年第6期

② 董健，《关于中国现代戏剧史的几个问题》，《文学与历史》，江苏文艺出版社，1992年版，第20页

“外之既不后于世界之思潮，内之仍弗失固有之血脉”^①。这从侧面印证了传统与现代之间的辩证关系，印证了“越是民族的越是世界的”艺术法则，也印证了民族性与世界性之间的互动规律。

第四，沦陷区话剧是战争废墟上不朽精神的载体。在沦陷区，人心、人性都发生着变异，剧作家面临着生存条件的被剥夺与精神世界的被侵害，一方面要抵抗自身的沉沦，忍受着非人的苦难，以君子之心固穷；另一方面，要创作剧本来温暖沦陷区的观众，自觉地成为历史的叙事者，传达中华民族在特定地域、特定时间下的生活境遇和生命体验。他们本身就是伟大的载体，证明着文学和民族精神是历经水火而不灭的。后世的我们应该为如此艰难地“生”、勇敢地“活”，而肃然起敬。

当国家民族遭受罹难之时，奋起反抗固然可歌可泣，但沉默隐居也不该受到千夫所指。身处沦陷区，剧作家们除了要抵抗日伪的威逼利诱外，还要抵抗日常生活的消磨。这需要消耗的心理能量比起浴血杀敌，也毫不逊色。面对非人的境遇，沦陷区的剧作家们没有撤离、没有卖身日伪，而是在坚持勇敢、机智、曲折地传递着自己和民族的声音；他们没有让手中的笔被黑暗淹没，不论世间有多少魑魅魍魉、黑白颠倒，在舞台上邪恶最终被制裁、正义最终被伸张；他们忧心沦陷区人民沦为“示众的材料和看客”，以作品唤醒“人”的意识，向大众输入健全的精神；他们在白色恐怖的氛围中、在密织的文网下，面对着饥寒、孤寂和误解，创造出大批质量上乘的作品，为沦陷区的民众输送文化的食粮，保存中华文化的血脉。“这是一场争生存和自由的残酷斗争，实际上是一种危险的走钢丝游戏——绝端狭窄的生存空间，游丝般细弱的呼吸。”^②虽然只能“暗含”，只能“潜行”，但他们拿起笔时所承受的压力、所要付出的勇气，依然能让我们肃然起敬。

在内外交困的环境下，话剧没有堕落、没有消失，反而走向了成熟与繁荣，这正是由于剧作家保持住了艺术良知和职业操守。苦干剧团在《开幕词》中曾发表这样的宣言“苦闷和动荡是这时代的特征，戏剧工作着自然不能例外。我们是藐小的一群；整个剧运中的一个小小环节。正如一切先进和同行的伙伴一样，我们对戏剧有献身的热情，这热情足以培育理想，增强自信，我们确信自己工作

① 鲁迅，《文化偏至论》，《坟》，《鲁迅选集》，北京线装书局，2007年版，第1页。

② 柯灵，《上海沦陷期间戏剧文学管窥》，《戏剧研究》，1982年第8期

的庄严。”^①在《秋海棠》的演出公告中曾有这样的话：“我们是一群戏剧的劳工，以卖艺娱人，兼以自娱，并赖以图存；而终极的目标乃是藉舞台服役人生。我们深体这事业的庄严，和工作的艰巨。”^②面对着市场的利诱和险恶的政治环境，话剧工作者没有放弃职业的操守和艺术的尊严；面对着物质的被摧毁和生命的被损害，他们以默默地坚持文学和精神的建设。战争无法使艺术灭亡，当战士在前线浴血保卫着国土时，沦陷区的话剧界保卫着大众清白的视野，使民族的思想不为愚蠢、肮脏、卑劣所侵蚀，使人民不向邪恶的武力屈服，在严酷的冬天等待着不远处的春光。在炮火中高举旗帜的将士是伟大的，在文学和思想领域高擎火把、保卫城池的作家们同样是民族的英雄。

沦陷区作家面临的环境是险恶的，其实无论在哪个时代，作家都少有理想的写作空间，或受政治的干预或被市场操控。作家的主体精神追求与他者的期望少有契合的时候。上世纪90年代以来，话剧在权利和金钱的挤压下，精神内核日益萎缩，一些轰动一时大作，也难掩其虚弱的内在。话剧百年之时，董健先生曾呼吁为话剧招魂，沦陷区话剧和剧作家身上就承载着远去的“魂魄”。当我们面对当下的话剧危机，抱怨影视剧冲击、市场残酷和政府投入不足的时候，回望那段异族铁蹄下的话剧史，看那时的创作者是如何在政治面前保持独立性，如何在市场面前保存文学理想的，或许可以从中得到启示。

“沦陷”不等于“失节”，沦陷区话剧不应大后方和解放区话剧面前羞耻地低下头。相反地，作为一个时代的艺术品，沦陷区话剧有着自身独特的价值和历史风貌，在中国现代话剧发展史乃至整个现代文学史上都是不可缺少的环节，忽略掉这块版图，我们的现代文学史将是残缺不全的。不否认在商业机制下，沦陷区话剧中存在低俗畸形的作品，但无论如何，我们都不能忽视掉这段历史；都应该为那些在刺刀威胁下、在窘困生活中，“写出具有持久性作品”的剧作家表示必要的尊重、敬佩和肯定。在沦陷区创作是一条荆棘丛生的险径，在这条险径上跋涉的前辈曾为他们当时的坚守付出过惨痛代价。如今伤口虽已愈合，但翻开当时的文本，悲壮犹在，痛楚犹在。当岁月的雾霭遮盖了来时的路，我们仍要铭记这些作家的名字，感怀逝去的历史和未曾逝去的戏剧。

① 柯灵，《佐临与上海抗战戏剧》，《新文学史料》，人民文学出版社，1995年第2期

② 顾仲彝，《十年来的上海话剧运动》，《抗战十年来的话剧运动与教育》，中华书局，1948年版，第173页

主要参考文献

作品类:

- 1、钱理群主编、朱伟华选编：中国沦陷区文学大系·戏剧卷，广西教育出版社，1998年版
- 2、张毓茂主编、黄万华选编：东北现代文学大系 1919-1949 第13集 戏剧卷，沈阳出版社，1996年版
- 3、孔范今主编：中国现代文学补遗书系·戏剧卷，明天出版社，1991年版
- 4、孔另境主编：剧本丛刊，世界书局，1947年版
- 5、李健吾：李健吾剧作选，中国戏剧出版社，1982年版
- 6、杨绛：杨绛文集，人民文学出版社，2004年版
- 7、柯灵：柯灵文集，文汇出版社，2001年版
- 8、师陀：师陀全集 第四卷，河南大学出版社，2004年版

史料论著类:

- 1、耿德华：被冷落的缪斯——中国沦陷区文学史 1937-1945，新星出版社，2006年版
- 2、黄万华、徐乃翔：中国抗战时期沦陷区文学史，福建教育出版社，1995年版
- 3、冯为群、李春燕：东北沦陷区时期文学新论，吉林大学出版社，1991年版
- 4、刘慧娟：东北沦陷时期文学史料，吉林人民出版社，2008年版
- 5、彭放：中国沦陷区文学研究资料总汇，黑龙江人民出版社，2007年版
- 6、张毓茂：东北现代文学史论，沈阳出版社，1996年版
- 7、孙中田等：镣铐下的缪斯——东北沦陷区文学史纲，吉林大学出版社，1998年版
- 8、陈青生：抗战时期的上海文学，上海人民出版社，1995年版
- 9、刘增杰：战火中的缪斯，河南大学，1992年版
- 10、蓝海：中国抗战文艺史，山东文艺出版社，1984年版
- 11、陈白尘、董健：中国现代戏剧史稿，中国戏剧出版社，1989年版

- 12、葛一虹：中国话剧通史，文化艺术出版社，1997年版
- 13、田本相：现当代戏剧论，江西高校出版社，2006年版
- 14、董健：戏剧与时代，人民文学出版社，2004年版
- 15、田本相、宋宝珍、刘方政：中国戏剧论辩，百花洲文艺出版社，2007年版
- 16、余秋雨：戏剧理论史稿，上海文艺出版社，1983年版
- 17、廖全京：大后方戏剧论稿，四川教育出版社，1988年版
- 18、张健：三十年代中国戏剧文学论稿，河南大学出版社，1995年版
- 19、孔范今：二十世纪中国文学史，山东文艺出版社，1997年版
- 20、钱理群、温儒敏、吴福辉：中国现代文学三十年北京大学出版社，1998年版
- 21、黄万华：史述和史论：战时中国文学研究，山东大学出版社，2005年版
- 22、王晓明：二十世纪中国文学史论，东方出版中心，2005年版
- 23、张泉著：沦陷时期北京文学八年，中国和平出版社，1994年版
- 24、陈存仁：抗战时代生活史，广西师范大学出版社，2007年版
- 25、上海话剧志编纂委员会：上海话剧志，百家出版社，2002年版
- 26、李泽厚：中国现代思想史论，东方出版社，1987年版
- 27、马俊山：演剧职业化运动研究，人民文学出版社，2007年版
- 28、胡星亮：二十世纪中国戏剧思潮，江苏文艺出版社，1995年版
- 29、[美]劳逊：戏剧与电影的剧作理论与技巧，中国电影出版社，1999年版

论文类：

- 1、柯灵：上海沦陷期间戏剧文学管窥，戏剧研究，1982年第8期
- 2、朱伟华：抗战时期沦陷区话剧初探，戏剧、戏曲研究，1995年第9期
- 3、李春燕：东北沦陷时期的戏剧，社会科学战线，1990年第3期
- 4、陈青生：沦陷时期上海的话剧创作，上海戏剧，1995年第3期
- 5、张泉：华北沦陷区文学研究：历史、现状及展望，北京社会科学，1999年1期
- 6、朱伟华：试析沦陷区改变剧的盛行，中国现代文学研究丛刊，1996年第1期
- 7、黄万华：乡土、民族意识上的文化冲突——抗战时期沦陷区文学中外来文化影响考察，中国现代文学丛刊，1991年第1期
- 8、黄万华：杨绛戏剧：学者的“粗俗创作”，新文学研究，1994年，第3期

- 9、张健：李健吾喜剧论（上）、（下），现当代戏剧研究，2002年第1期、第2期
- 10、邵迎建：家破国碎思家国——1940年代的上海话剧与“五四”精神，解放军艺术学院学报，2009年第3期
- 11、邵迎建：抗战时期的上海话剧——访林彬、吴崇文，新文学史料，2008年第1期
- 12、钱理群：找回失落的文学世界，南方文坛，第72期
- 13、张泉：抗战时期中国沦陷区的言说环境——以北京上海为中心，现当代文学文摘卡，2001年第2期
- 14、杨春时：贵族精神和现代性批判，厦门大学学报，2005年第3期
- 15、杜心源：感官、商品与世界主义：都市“当下性”与现代性的“美学”转移，天津社会科学，2006年第4期
- 16、周宁：叙述与对话：中西戏剧话语模式比较，中国社会科学，1992年第5期
- 17、陈辽：关于沦陷区文学评价中的几个问题，文艺报，2000年11月1日
- 18、[美]保尔·G·皮克威茨：把外国文学中国化和大众化——从高尔基的《在底层》到黄佐临的《夜店》，葛非、王群译，北京电影学院学报，1995年第2期
- 19、解志熙：历史的悲剧与人性的悲剧——抗战时期的历史剧概述，中国现代文学研究丛刊，2007年第2期
- 20、张胜利：民族性追求与现代性构建，复旦大学，2007年，博士论文
- 21、周贻白：三十六种剧情的检讨，周贻白戏剧论文集，湖南人民文学出版社，1982年版

致 谢

进入山东大学的三年来，我受到导师和各位老师的谆谆教诲和亲切关怀，受到师兄、师姐和各位同学的无私帮助，使我在人生的重要成长阶段感受到无比的温暖和莫大的鼓舞。在这里，我要向我的导师和各位尊敬的老师，向情同手足的师兄妹，向同窗共读的同学表示最真诚的感谢！

感谢我的导师刘方政教授，是他为我指明学术的方向，督促我学习进步，教我如何做人。在毕业论文写作期间，我得到了老师的悉心指导和无私帮助。从论文选题到架构设置，从资料搜集到初稿写作，再到二稿、三稿的完成，老师不厌其烦地进行指导和修正，耗费了巨大心血。看着论文上密密麻麻的批语，我在佩服老师的认真负责之余，内心受到深深地触动。老师不仅在学习上给予我指导，而且在为人处事上为我树立了榜样。当我需要帮助时，他热情地伸出援手；当我犯了错误后，他严肃批评又谅解包容。在他身上我看到了真诚豪爽，看到了坚强忍耐，看到了宽容大度，这些都将成为我人生的信条和前行的动力。

感谢教诲过我的每一位老师：学识渊博的黄万华老师，幽默风趣的郑春老师，兢兢业业的贺立华老师，稳重和蔼的孙基林老师，知性儒雅的叶诚生老师。从他们那里，我学到了专业知识，更重要的是懂得了什么是高尚师德和人文情怀。听他们讲课，与他们相处的情形是我幸福而珍贵的回忆，将陪伴我走过今后的人生之路。

感谢我情同手足的同门师兄、师姐和师妹，是他们在获得些许进步时，分享我的欢乐；在我陷入低谷时，给我温暖和帮助。这份比金子还珍贵的情义，我永世不忘。感谢我身边的每一位同学，是他们和我一起同窗共读、成长进步，一起体味成长的欢乐和忧愁。

感谢答辩委员会主席，感谢为评阅此论文而付出辛苦劳动的老师们！感谢所有关心、关怀过我的所有老师、亲人和朋友们！我将用今后的努力和进步来回报大家！

攻读硕士学位期间发表的学术论文

《中国语境下的现代性》，《语文学刊》，2009年11月，第11期，第108-110页，独立。

学位论文评阅及答辩情况表

论文评阅人		姓名	专业技术 职 务	是否博导 (硕导)	所 在 单 位	总体评价*	
		黄万华	教授	是	山东大学	A	
		魏建	教授	是	山东师范大学	B	
答辩委员会成员		姓名	专业技术 职 务	是否博导 (硕导)	所 在 单 位		
		主席 魏建	教授	是	山东师范大学		
		委 员	黄万华	教授	是	山东大学	
			郑春	教授	是	山东大学	
			贺华	教授	是	山东大学	
			叶诚生	教授	是	山东大学	
答辩委员会对论文的 总体评价*		A	答辩秘书	文建国	答辩日期	2011.11.12	
备注							

*优秀为“A”；良好为“B”；合格为“C”；不合格为“D”。