

山西大学
2009 届硕士学位论文

晋察冀边区的革命戏剧与政治动员

作者姓名 郭贇林
指导教师 郭卫民 副教授
学科专业 中国近现代史
研究方向 抗日根据地史
培养单位 山西大学
学习年限 2006 年 9 月-2009 年 6 月

二〇〇九年六月

Thesis for Master's Degree, Shanxi University, 2009

Revolutionary drama and Political Mobilization in Shanxi-Chahar-Hebei Border Area

Student name	GUO Yunlin
Supervisor	Prof. GUO Weimin
Major	Modern and Contemporary History of China
Field research	History of Base Areas Against Japan in China
Department	College of History and Culture
Research Duration	September.2006.9-June2009

June 2009

目 录



引 言	1
1. 研究目的和意义	1
2. 国内外研究动态	1
3. 文章结构及主要内容	3
第一章 晋察冀边区革命戏剧政治动员的组织实施	5
1.1 晋察冀革命戏剧政治动员的必要性及可能性.....	5
1.1.1 利用革命戏剧进行政治动员的必要性.....	5
1.1.2 利用革命戏剧进行政治动员的可能性.....	6
1.2 晋察冀革命戏剧政治动员的组织实施特点.....	7
1.2.1 组织性和秩序性.....	7
1.2.2 目的性和功利性.....	8
1.2.3 广泛的群众参与性.....	9
第二章 晋察冀边区革命戏剧政治动员效果透视	12
2.1 通过戏剧促进新政策的推行.....	12
2.1.1 宣传新政策纲领.....	12
2.1.2 动员农民交公粮.....	13
2.1.3 动员减租减息政策的执行.....	13
2.2 通过革命戏剧构建战时新伦理.....	15
2.2.1 亲人变为民族敌人.....	15
2.2.2 同志比亲人还要亲.....	16
2.3 通过革命戏剧塑造战时民众的死亡观.....	17
2.3.1 对中国传统死亡观资源的利用.....	17
2.3.2 通过个体生命群体化克服死亡恐惧.....	18
2.4 通过革命戏剧动员不同群体参加革命.....	20
2.4.1 对青壮年的动员.....	20
2.4.2 对妇女的动员.....	22
2.4.3 对儿童和老人的动员.....	25
第三章 晋察冀边区革命戏剧政治动员成功原因分析	29
3.1 晋察冀革命戏剧政治动员与农民实际利益密切相关.....	29

3.1.1 革命戏剧以解决农民生活问题为先导.....	29
3.1.2 革命戏剧没有给农民增加经济负担.....	29
3.1.3 通过革命戏剧农民可以获得切身利益.....	30
3.2 晋察冀革命戏剧的娱乐性能满足民众的精神需求.....	31
3.2.1 娱乐性:革命戏剧中传统娱乐精神的延续.....	32
3.2.2 娱乐性:农民参与革命戏剧的最初目的.....	34
3.3 晋察冀革命戏剧有效利用了传统资源.....	35
3.3.1 革命戏剧对旧形式的应用.....	35
3.3.2 革命戏剧的演出对年节庙会等时机的利用.....	36
结 语	39
参考文献	41

CONTENTS

Introduction	1
Chapter I Organization and implement of revolutionary drama and political mobilization in Shanxi-Chahar-Hebei border area	5
1.1 Necessity and possibility of political mobilization on revolutionary drama.....	5
1.1.1 Necessity of political mobilization on revolutionary drama	5
1.1.2 Possibility of political mobilization on revolutionary drama.....	6
1.2 Characteristics of organization of revolutionary drama and political mobilization....	7
1.2.1 Organized and orderly.....	7
1.2.2 Objective and utilitarian.....	8
1.2.3 Widely community involvement.....	9
Chapter II Effects of revolutionary drama and political mobilization in Shanxi-Chahar-Hebei border area	12
2.1 Promotion on the enforcement of new policy.....	12
2.1.1 Publicizing the new policy and programme.....	12
2.1.2 Mobilizing the peasant on grain rendering.....	13
2.1.3 Promotion on the enforcement of policy of reduction of rent and interest.....	13
2.2 Construction of war time new ethics by revolutionary drama.....	15
2.2.1 To treat the relative as national enemy.....	15
2.2.2 To establish more intimate relationship with comrades than family members...	16
2.3 To portray war-time thanatopsis by revolutionary drama.....	17
2.3.1 To take advantage of traditional Chinese thanatopsis.....	17
2.3.2 To overcome fear on death by grouped individuals.....	18
2.4 To mobilize various groups to take part in revolution by revolutionary drama.....	20
2.4.1 Mobilization towards the youth adults.....	20
2.4.2 Mobilization towards women	22
2.4.3 Mobilization towards the old and young.....	24
Chapter III The reasons for the success of political mobilization by revolutionary drama	29
3.1 Close relationship between political mobilization by revolutionary drama and	

peasants' practical interests.....	29
3.1.1 Great concern about the solution of peasants' living problems.....	29
3.1.2 Adding no economic burdens to the peasant.....	29
3.1.3 Offering practical interest to the peasant by revolutionary drama.....	30
3.2 Satisfaction on the masses' spiritual needs by recreational function of revolutionary drama	31
3.2.1 Continuance of traditional entertainment by revolutionary drama.....	32
3.2.2 Recreational function: the basic aim for the peasant to involve in revolutionary drama.....	34
3.3 To take advantage of traditional cultural resources in revolutionary drama.....	36
3.3.1 Application of traditional artistic forms.....	36
3.3.2 To take advantage of occasions such as traditional festivals and temple fair.....	37
Conclusion.....	39
Bibliography.....	41

中文摘要

抗战前晋察冀边区所在的河北、察哈尔、山西地处华北腹地，环境闭塞。戏剧是民众重要的公共娱乐方式，也是他们生活不可或缺的一部分。抗战爆发后，中国面临着全民族战争的严峻局势。战争话语下，农民的平静生活被打破。戏剧不但没有退出乡村的舞台，反而在边区更为“繁荣”地上演，1937-1947年间的晋察冀曾一度出现了轰轰烈烈的“戏剧运动”。不同的是，“民间戏剧”变成了“革命戏剧”。

“民间戏剧”与“革命戏剧”二者看似迥然相异，如抛开其外在表现，在实质上有着千丝万缕的联系。二者都是因为能够满足社会成员的特定需要而存在的。民间戏剧是人们传统的社会娱乐方式之一，革命戏剧并没有完全摒弃民间戏剧的娱乐性因素，而是以另一种面貌将之继承下来。革命戏剧还有效利用了传统资源，广泛应用了旧形式如秧歌旧剧等，并且充分利用年节庙会等时机进行政治动员，符合民众欣赏水平与欣赏习惯，易于被民众接受且效果较好。另外，晋察冀革命戏剧除精神方面的动员外更注重农民物质生活问题的解决。生存是农民最为迫切的需要。晋察冀革命戏剧社会动员是以解决农民生活问题为先导，在尊重农民意愿的前提下，来引导、动员成千上万的农民的，由此也就影响到他们的政治认同。

在中国共产党共的领导下，革命戏剧成为根据地民众政治动员的有效方式之一。在特定的历史语境中，文艺与政治并不是绝对的介入与服从、改造与被改造的关系，有时它们之间是一种合作与共赢的关系。中共通过革命戏剧对边区广大民众进行政治动员，取得了他们对革命的支持；而民众通过革命戏剧不仅获得了精神上的鼓舞与愉悦，更重要的是得到了实实在在的利益：生活状况获得了改善，“翻身”了。晋察冀革命戏剧之所以能取得显著的成效，是当时各种社会历史因素共同作用的结果。

晋察冀边区通过革命戏剧进行的乡村政治动员，将原本一盘散沙的农民组织起来，动员起来，使他们与抗日、建国紧密相连。革命戏剧的功利性既是民众政治动员成功的重要因素，也使得戏剧本身的艺术性受到了很大限制，遏制了革命戏剧本身的发展。在中共的主导下，晋察冀乡村的戏剧舞台虽一度出现了“繁荣”的景象，但是这种繁荣并不是在社会经济文化各方面达到充分发展而达到的文化繁荣，因此必定是暂时的。随着战争结束及各种条件的变化，1947年后，晋察冀戏剧运动逐渐“退潮”，革命戏剧退出了乡村戏剧舞台。

关键词：晋察冀边区；革命戏剧；政治动员

ABSTRACT

Located in the hinterland of north China, Shanxi-Chahar-Hebei border area is ill-informed. Drama, an important public entertainment form, has been an essential component in daily life. After the war broke out, China faced severely situation in the whole nation. The peasant' quiet life has been disturbed by the war. However, instead of recession, drama thrived in border areas. During 1937-1947period, a vigorous Drama Movement was launched in the border area. At that juncture, folk drama turns into revolutionary drama.

Folk drama and revolutionary drama seems quite different from their literal meaning. Indeed, they have close relationship to a certain extent. The existence of two forms is because that they meet special demand of certain social groups. For folk drama, it is a conventional recreation way. Revolutionary drama, in the meantime, inherits the recreational elements of folk drama and displays it in other ways. It also takes advantage of traditional culture resources. It adopts conventional forms, such as yangko opera, a popular rural folk dance. It also takes advantage of occasions such as traditional festivals and temple fair for political mobilization. By these ways, it is well accepted since it accords with people's cultural level and habits. Furthermore, not only did it focus on the spiritual mobilization, but also put great efforts to improve the peasants' living standards since it is the basic demand for them. Revolutionary drama in Shanxi-Chahar-Hebei border area paid great attention to solve the living problems for people. Then, they guide and mobilize the peasants and meet political identity from them.

Revolutionary drama has been an effective way in political mobilization under the leadership of Communist Party of China. In particular historical context, the relationship between art and politics is not to interpose or obey, to reform or be reformed absolutely. To a certain degree, they cooperate and together win. CPC gets great support for revolution by political mobilization on revolutionary drama in border area. For the peasants, they get pleasure and inspiration in spirit by revolutionary drama. The more important point is that they obtain practical profit and improved their living

standard. The final results are contributed by various social factors.

Revolutionary drama and political mobilization in Shanxi-Chahar-Hebei border area organize the peasants, and mobilize them into the anti-Japanese war. Utilitarianism in the revolutionary drama is the crucial element for the succession of political mobilization during war time. On the other hand, it restricts the drama in the artistic aspect and hedges the development of drama self. Under the lead of CPC, the drama shows temporary prosperous; but it is not the results of social economic and culture development. It is doomed to failure. Because of the end of the war and changes of social factors, revolutionary drama quit the rural folk stage after 1947.

Key words: Shanxi-Chahar-Hebei border area; Revolutionary drama;
Political mobilization

引言

1. 研究目的和意义

中国乡村社会中的戏剧在五四时期话剧、歌剧等现代戏剧传入之前主要是戏曲。戏曲是中国社会产生的独特艺术形式，是中国传统文化长期积淀的产物。抗战前晋察冀边区所在的河北、察哈尔、山西地处华北腹地，环境闭塞。戏剧是民众重要的公共娱乐，也是生活不可或缺的一部分。“大戏对于乡村社会影响很大……乡民的生活不但简单而且单调乏味，日出而作，日入而息，男人在田里种地，女人在家里作活，没有什么消遣，没有什么娱乐。所以能够调剂他们干燥的生活的，也全赖每年中演唱戏剧。”^①看戏成为农民的基本生存要求之一，乡村社会也通过戏剧及与之紧密关联的庙会、祭祀等仪式使自身得以润滑、运转。民间戏剧，传达了草根社会认同的人格品质，包含了长期积淀下来的乡村社会文化心理，潜在而深刻地影响着农民的思想和行为方式，也维系着乡村社会的社会认同。

抗战爆发后，中国面临着全民族战争的严峻局势。战争话语下，农民的平静生活被打破。戏剧不但没有退出乡村的舞台，反而在边区更为繁荣地上演，1937-1947年间的晋察冀曾一度出现了轰轰烈烈的“戏剧运动”。不同的是，“民间戏剧”变成了“革命戏剧”。在中国共产党共的领导下，革命戏剧成为根据地民众政治动员的有效方式之一。

中共主导的晋察冀革命戏剧在当时的历史情境中曾发挥了积极的政治动员作用。那么，晋察冀革命戏剧具备怎样的独特性，在当时达到了怎样的动员效果呢？一直欣赏以娱乐功能为主的民间戏剧的根据地民众为何能接受以政治动员功能为主的革命戏剧呢？“民间戏剧”与“革命戏剧”二者看似迥然相异，如抛开其外在表现，在实质上是否有千丝万缕的联系呢？本文试图以晋察冀边区1937—1947年间的革命戏剧为研究对象，对在战争这一非常态社会状态下作为中共重要的政治动员方式之一的革命戏剧政治动员进行初步考察。

2. 国内外研究动态

90年代以来，文化研究逐渐升温，“战争与文化”成为学界关注的焦点之一。有关抗战文化方面的论著大量涌现，研究成果颇丰。目前已出版的戏剧方面专著有乔玲梅的《抗战时期的中国戏剧》，还有一些著作较为系统地介绍了抗战时期的文化（戏剧包括在内），如王剑青、冯健男主编的《晋察冀文艺史》，张志永、张勇编写的《晋

^①李景汉：《定县社会概况调查》，中国人民大学出版社1986年3月第一版，第158页。

察冀文化史稿》，萧效钦、钟兴锦编写的《抗日战争文化史》，冯崇义的《国魂，在国难中挣扎——抗战时期的中国文化》等等，为我们在这一领域作进一步研究奠定了坚实的基础。已发表的相关学术论文也为数众多，其中大多将重点置于某些区域或整个城市之上，如大后方、文化中心城市武汉、重庆、桂林等地；或是专注在当时著名的剧作家作品及其与抗战的关系上，如夏衍、阳翰笙、欧阳予倩等人及其剧作。还有一部分论述了抗日根据地的文艺，但以延安为主要考察区域，对其他根据地的研究也大多延续了延安模式的思路去探讨。论及晋察冀边区戏剧的专题学术论文有《论晋察冀抗战戏剧》^①《晋察冀抗日根据地戏剧研究》^②等。纵观涉及晋察冀戏剧这一主题的论文，不仅数量较少，且研究视角、方法较为单一，多从晋察冀戏剧的形式、特征、功能、成果等方面展开论述，而将戏剧作为一种政治动员方式加以考察研究的就更少了。

也有些学术论文考察区域虽不是晋察冀边区，却涉及到了文艺与政治的关系，如：山西大学韩晓莉《战争话语下的草根文化——论抗战时期山西革命根据地的民间小戏》一文指出，民间小戏，作为草根文化的代表，其产生、发展、兴盛与乡村社会有着直接而紧密的联系，较真实地反映了社会生活的多元图景。处于战争话语下的民间小戏在结构和内容方面都发生了深刻变化，娱乐功能的主导地位被政治教化的功能所取代，政治开始以一种前所未有的方式介入到民间文艺中，融入到乡村生活中。^③陈逢春的博士论文《战争与文宣：以中国抗日战争时期的话剧、音乐及漫画为例 1937--1945》，强调政治力介入对文化转型的影响。洪长泰（Chang-Tai Hung）的专著 *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1949* 主要通过戏剧、漫画、新闻报道来探讨抗战时期中国的大众文化。他认为：经由上述媒介可以发现，一种新形式的大众文化在抗战时的中国蓬勃发展起来。这与毛泽东及其追随者的运作有极大关系。他们相信，借由这些浅白易懂的通俗艺术，可以将共产党的意识形态以及政治诉求让广大无知的群众更清楚地了解。大众文化的蓬勃发展是政治权利操作下的结果。艺术形式，在抗战爆发后成为宣传的利器，其背后是政治干预的结果。^④

以上的学者对战时文艺进行了或微观或宏观的深入考察，视角不同且论述各有

①谢美生、马明杰《论晋察冀抗战戏剧》：天津成人高等学校联合学报 2005 年第 6 期。

②蔚杰：《晋察冀抗日根据地戏剧研究》，山西大学 2007 届硕士学位论文。

③韩晓莉：《战争话语下的草根文化——论抗战时期山西革命根据地的民间小戏》，《近代史研究》2006 年第 6 期。

④冯启宏：《战争与文化：近十年抗战时期文化史的研究回顾》，台湾中央研究院：《近代史研究所集刊》第五十三期。

侧重，但论及文艺与政治关系时有大致相同的观点，即战争时期的文艺繁荣是政治强力介入的结果。本人在对晋察冀边区革命戏剧的资料研读过程中却发现，在特定的历史语境中文艺与政治并不是绝对的介入与服从、改造与被改造的关系，有时它们之间是一种合作与共赢的关系。在抗日战争和解放战争时期的晋察冀边区，文艺与政治就是如此，二者曾巧妙地结合：晋察冀革命戏剧作为一种政治动员方式起到了积极的作用。本文试图以晋察冀革命戏剧为研究对象，结合具体社会语境来初步解读晋察冀革命戏剧是如何实现其政治动员作用的。

3. 文章结构及主要内容

本文分引言、正文、结语和参考文献四部分。其中，正文由三章组成，分别对晋察冀革命戏剧政治动员的组织实施、动员效果及成功原因进行了初步考察。

本文第一章主要分析了晋察冀革命戏剧作为一种政治动员手段是如何组织实施的。农民对政治原本是冷漠离心的，抗日战争的爆发危及农民的生存，民族战争的严峻局势要求全民族合力应对，中共动员农民参加抗战成为必然。鉴于广大农民的文化素质状况，戏剧凭借其自身浅显直观的特点及与农民生活的紧密联系担负起了宣传动员的重任。在战争环境中，戏剧作为一种重要的政治动员方式有其必要性与可能性。晋察冀边区的戏剧之所以能够形成“运动”，取得了显著的政治动员效果，是因为它具备这样几个特点：很强的组织性和秩序性、明确的目的性和功利性、以及广泛的群众参与性。

第二章主要讨论中共通过晋察冀革命戏剧进行的政治动员取得了怎样的效果。通过革命戏剧促进了根据地各项政策的推行、通过革命戏剧构建了战时新伦理、通过革命戏剧塑造了战时民众的死亡观、通过革命戏剧有针对性地动员不同群体参加革命。战时农民首要的需求是求得保护并改善生存状态，中共凭借军事上的全面抗日、对于民生的高度关注及对农民的尊重赢得了农民的全力支持。中共提出的抗战建国理想更是激发了农民对未来美好生活的憧憬。在这种互动中，“家庭伦理”成为二者合作的一个结点：中共在宣传党民关系、军民关系等方面都试图向家庭亲情靠拢，如《子弟兵与老百姓》中反复渲染“一家人”，《不要杀他》讲了一个战士因错杀乡亲而被组织要求处死，乡亲的父母为其求情并将其认为义子的故事，又名《骨肉亲》，可见这种倾向十分明显；农民对于家庭伦理有着深厚的社会历史基础，因此易于认同接受，很多剧中都有体现。不同的是在战争的严峻情况下，有的家庭伦理不同以往，如父子关系、夫妻关系及其他家庭成员间的关系出现了“新”的表现。在民族战争的严峻局势下，民众对待死亡的态度显然也需转变，革命戏剧对民众战

时死亡观的塑造起了一定的作用。同时，革命戏剧有针对性地对根据地不同群体展开政治动员，动员全体民族成员参与到革命中来。

第三章主要内容：晋察冀革命戏剧政治动员成功的原因分析。首先，通过革命戏剧进行的政治动员与农民实际利益密切相关。中国共产党领导的革命戏剧政治动员是以解决农民生活问题为先导，在尊重农民意愿的前提下来引导、动员成千上万的农民的，由此也就影响到他们的政治认同。通过戏剧运动，农民可以获得切身利益。戏剧鼓动农民起来斗争，去争取自己的利益。其次，革命戏剧的娱乐性能满足民众的精神需求。正是由于革命戏剧的娱乐性，它蕴含的政治教化内容才能较为容易地被广大民众接受。在这个意义上说，娱乐是一种“糖衣”，是革命戏剧存在并发挥作用的根本原因。在戏剧运动中，民间戏曲的娱乐性并没有消除，而是以另一种面貌传承下来，其民间娱乐精神是通过革命戏剧进行社会革命动员的前提。再次，戏剧有效利用了传统资源。广泛应用了旧形式，如秧歌、旧剧等，并且充分利用年节庙会等时机进行政治动员，符合民众欣赏水平与欣赏习惯，易于被民众接受且效果较好。

不可否认，战争时期晋察冀革命戏剧在民众政治动员过程中获得了较好的效果。其成功原因值得我们分析借鉴。而革命戏剧的功利性既是民众政治动员成功的重要因素，也使得使戏剧本身的艺术性受到了很大限制，遏制了革命戏剧本身的发展。在中共的主导下，晋察冀乡村的戏剧舞台虽一度出现了“繁荣”的景象，但是这种繁荣并不是在社会经济文化各方面达到充分发展自然而然达到的文化繁荣，因此必定是暂时的。随着战争结束及各种条件的变化，1947年后，晋察冀戏剧运动逐渐“退潮”，革命戏剧退出了乡村戏剧舞台。

第一章 晋察冀革命戏剧政治动员的组织实施

1.1 晋察冀革命戏剧政治动员的必要性及可能性

抗战爆发后，以国共合作为中心的抗日民族统一战线最终建立起来了。八路军开赴华北地区，开展敌后抗日战争。聂荣臻率领一一五师部分队伍，以太行山脉北部山区为中心建立了晋察冀边区。边区几乎都处在华北地区最偏僻落后的农村，对民众进行抗战动员成为边区成立后中国共产党共面临的最紧迫的任务之一。中共采取了各种宣传动员方式，其中，利用革命戏剧进行民众政治动员是必要的，同时也具备功的可能性。

1.1.1 利用革命戏剧进行政治动员的必要性

1938年11月，在晋察冀领导开辟根据地工作的聂荣臻在一篇写给毛泽东的军事报告中谈到华北的民众状况：“从政治上说：这个地区，过去在长期的历史发展过程中，由于旧的落后势力与帝国主义的双重压迫，比其他地方特别显得落后。人民生活落后，没有斗争经验，文化闭塞，造成了政治相当的守旧与落后。一般民众，对于社会改革，表现隔膜与冷淡，富于农业社会所特有的保守观念。”^①抗战初期中国农村民众文化基本上是一种地域依附型文化，其特点是民众对政治实体如政党政府、国家等认知程度低，几乎是一无所知，情感淡漠，参与意识差，谈不上对个人角色和政治实体的评价。对这种状况的严重性，毛泽东在《论持久战》中已认识得很清楚：“偏远地区听不到炮声的人们，至今还是静悄悄地在那里过活。”^②

没有民族的觉醒就不会有抗战胜利，没有广泛的政治动员就不会有民族的觉醒。动员边区民众共同抗日成为首要的任务。中共意识到“党应当经过文化运动来宣传革命的思想，科学社会主义的思想。……反对民族敌人一日本帝国主义，反对民族投降主义，反对黑暗复古主义。”^③晋察冀边区创建者聂荣臻在《论敌后抗战》中说过：“我民族自卫战，必须为全面性之总力战，为军事、经济、文化诸方面复杂配合之战争，若根据单纯军事观点去组织抗战，绝难取胜。”^④

但面对边区实际状况，任你说破嘴皮，恐怕都不会使农民对抗日战争有起码的感性认识。“边区第二次民选结束后，一些地方的老百姓对于村干部的印象是：‘从

① 《聂荣臻军事文选》，解放军出版社，1999年版，第97页。

② 《毛泽东选集》（第二卷），人民出版社，1991年版，第480页。

③ 《中央宣传部关于党的宣传鼓动工作提纲》（1941年6月20日），《中共中央文件选集》（第13册），中共中央党校出版社，1991年6月第一版，第136页。

④ 聂荣臻：《论敌后抗战》，中共中央党史资料征集委员会编《中共党史资料》第40辑，中共中央党史资料出版社，1992年2月第一版，第6页。

前那一批人得势，今天是这一批人得势。”^①摆在中共面前最为紧迫的任务便是打破民众对于政治的冷漠，使农民明白民族战争的严峻局势。

1.1.2 利用革命戏剧进行政治动员的可能性

由于民众识字率很低，书报传单等以文字为媒介的宣传动员方式显然是事倍功半，甚至干部在宣传时说的较为新鲜的话语也是当地农民闻所未闻的，你越宣传他戒心越大。而编排戏剧演出之后情况就不一样了，农民很容易弄懂中共宣传的内容和意图，省了很多口舌且效果好得多。农民习惯于从戏剧中获得愉悦，从戏剧中学习关于自然与社会的知识，并形成了一种思维定势，千百年来的惯性使得农民对戏剧有着莫名的喜爱与信任。戏剧是最直接和最能启发与教育群众的文化方式。“戏剧艺术是最大众化的，它可以普及到不识字的，没有深的艺术修养的广大群众，而直接感动他们，教导他们。”^②基于戏剧对乡村社会的特殊作用与当时的实际情况，中共充分利用戏剧形式进行战时宣传动员。

中共早在中央苏区创建时期就非常重视戏剧的宣传动员作用，有着利用戏剧进行政治动员的经验。早在1929年《古田会议决议案》中毛泽东就指出：“红军的打仗，不是单纯地为了打仗而打仗，而是为了宣传群众、组织群众、武装群众，并帮助群众建立革命政权才去打仗的，离了对群众的宣传组织武装和建设革命政权等项目标，就是失去了打仗的意义，也就是失去了红军存在的意义。”专门强调了宣传的意义。当艺术只是因为宣传的需要而获得合法性之时，那么对于艺术而言，它只能是宣传的一种工具、手段了。宣传需要文艺，文艺旨在宣传，是中共早期领导人及中央苏区领导人的普遍共识。作为中央苏区群众文艺运动的戏剧（包括话剧、活报剧、歌剧、舞剧、哑剧、戏曲等）便在此基础上获得了空前的发展与繁荣。1933年，第四次“反围剿”期间，红一军团战士剧社上演了一个大型话剧《庐山雪》。编剧、导演、演员几乎囊括了红一军团的主要高级将领。后来作为晋察冀边区主要领导人的聂荣臻也参与其中，在剧中扮演了政委。

抗日战争的爆发，使得动员全民族参加抗战成为当务之急。广大沦陷区与大后方城镇文化事业遭到了毁灭性的破坏，而晋察冀边区社会环境相当安定，广大知识分子汇聚于此，且中共拥有组织政治动员的能力和条件。由于戏剧宣传动员的效果及中共在中央苏区时期的经验，中共在晋察冀抗日根据地利用革命戏剧进行政治动员是十分必要的，利用革命戏剧进行政治动员也具备成功的可能性。

^①《晋察冀抗日根据地史料选编》下册，河北人民出版社1983年版，第20页。

^②孙犁：《民族革命与戏剧》，《孙犁全集》第三集，人民文学出版社2004年，第4页。

1.2 晋察冀革命戏剧政治动员的组织实施特点

晋察冀边区的革命戏剧之所以能够形成“运动”，并起到了良好的政治动员效果，是因为它具备以下几个特点：很强的组织性和秩序性，明确的目的性和功利性，以及广泛的群众参与性。

1.2.1 组织性和秩序性

组织是政治动员的先决条件。组织化动员的特征是每一个被动员者都和动员者密切相关，动员者与被动员者之间存在一种隶属性的组织纽带。其基础是，动员者往往掌握了对被动员者而言至关重要的稀缺资源。对于晋察冀根据地而言，中共拥有绝对领导权，“我们有全部权力来推行全部文化运动。”^①

晋察冀戏剧运动的发动者建立了一套推动戏剧运动发展，并由此动员民众的组织，这种组织的运行首先依赖政府的行政权力。从晋察冀戏剧运动的组织发展概况中，可以清晰地看出这种政治动员的特点。

有效的政治动员是有组织、有秩序地进行，而不是杂乱无章、失去控制。晋察冀边区中国共产党领导的戏剧政治动员虽然涉及地域广，动员人数多，但却是有组织、有秩序地进行的。中共领导人在利用戏剧动员群众的过程中十分强调和注重建立严密而有效的组织机构及政策章程。中国共产党在动员群众的过程中适时地建立了健全的文化动员领导机构，在县、区、街、村等各级动员都制定有严密的组织章程或条例，有明确而具体的工作纲领作为动员法规。通过层层传达、层层动员的方式，政治动员不仅效果是明显的，并且表现出很强的组织性、纪律性和计划性。

早在边区初创的1938年1月和3月间，冀西区和冀中区就分别成立了“文协”（晋察冀边区文化工作者救亡协会）和“文建”（冀中文化界抗战建国联合会），开始有组织有计划地领导边区的文化戏剧工作。1939年2月，由“文协”发展而来的“文教会”（晋察冀边区文化界抗日救国会）成立，它是边区文化建设总的领导机构，在中共领导下，具体负责边区各项文化建设事业。基本上建立了一套从边区到村的文教会系统，形成了一个覆盖边区各乡村的文化组织网络。其中，村文教小组是最基层的组织，负责村文化教育工作，一般设有标语队、村剧团、歌咏队等。1939年7月7日，中华全国戏剧界抗敌协会晋察冀边区分会成立，简称“剧协”，成为直接负责戏剧工作的专门性组织。剧协成立后，边区戏剧团体及戏剧工作者全部加入，增强了边区戏剧运动的统一性和组织性。剧协建立了常设组织机构，在广大农村、学校、

^① 《中央关于发展文化运动的指示》（1940年9月10日），《中共中央文件选集》（第12册），中共中央党校出版社，1991年6月版，第15页。

工厂等单位建立了文艺小组，指导基层开展文艺活动。

1.2.2 目的性和功利性

晋察冀边区戏剧运动不仅有总的目标，且根据政治军事情况的不同设立了各阶段分目标。总目标是宣传动员民众，争取抗战建国的胜利。1939年7月7日，中华全国戏剧界抗敌协会晋察冀边区分会正式成立，简称“剧协”，它是晋察冀戏剧运动的直接领导和组织机构。“本会是以团结全边区戏剧界，共为发展抗战建国的戏剧运动为宗旨，”^①“我们要开展新剧、活报、儿童戏、子弟班（即旧戏班），使一切新旧戏剧都为抗战救国的事业而服务。……戏剧运动的开展与扩大，也就是抗战力量的增长与坚强。它将把边区现实情形，更加普遍的深入的通过戏剧的形式放映出来，以艺术的力量，更有力的配合着军事政治，扯破敌人政治上的阴谋，粉碎敌人军事上的进攻，巩固与扩大晋察冀边区。”^②

戏剧运动的总目标将抗战与建国并举，暗含了中国革命必经的两个阶段和步骤。在革命进程中，中国共产党根据敌情和盟军的变化，审时度势，制定了相应的文化策略。抗战爆发后，国共双方以孙中山新三民主义为政治基础实现了第二次合作，1939年2月，“三民主义现实主义”成为边区文化建设的指导方针，“这一口号的特质，它是全民族的性质，不把目前的时代任务，局限于特殊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的文艺创作者。它不是一阶级所独有的，而是全民族各阶级的共同的文艺”^③。

此后不久，国内外政治形势发生了很大变化，国民党加紧推行《限制异党活动办法》等反共措施，并于1939年底至1940年春发动了第一次反共高潮。毛泽东发表《新民主主义论》，阐明“所谓新民主主义的文化，一句话就是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化”，晋察冀边区文化界迅速放弃“三民主义现实主义”的口号，将新民主主义作为指导方针。1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表，使“革命的功利主义”的文艺价值论成为各根据地文艺运动的最高标准。1943年晋察冀边区文化界根据《讲话》精神开始了“整风”运动，确立了文艺的“工农兵”方向。中共抗战中期的文艺政策，前期偏重于“民族”方面，是着眼于抗日战争和新民主主义革命目标。而后期以《讲话》为标志，转向了偏重于“阶级”方面。后一次调整，不仅着眼于民族斗争，同时也是着眼于阶级斗争；不但是服务于新民主主义革命，而且也是服务于社会主义革命。

①《致边区各戏剧工作者及戏剧工作同志们》，1931年9月1日《抗战报》。

②《边区剧协成立宣言》，1939年7月15日《抗战报》。

③邓拓：《三民主义的现实主义与文艺创作诸问题》，《边区文化》1939年创刊号。

抗日战争的时代背景客观上带来了戏剧在民间的“繁荣”，不过，当它只是因为“宣传”的需要而获得合法性时，那么它就只能是从属于政治的一种工具，手段或者说是武器。具体来说，晋察冀革命戏剧作为一种政治动员的手段与工具，是与各项政治任务紧密配合的，甚至是为了针对某项具体政治任务的实现而编排创作的，革命功利性很强。比如说针对基层选举，就编写出《选村长》之类的戏剧到处演出，形象地告诉农民选上自己合意的人会带来什么好处。动员参军支前、减租减息、实行累进税等等各项工作都离不开戏剧。正如李公朴所言：“戏剧在晋察冀发挥了充分的效能。凭借着这一支有力的宣传武器，教育了晋察冀1200万民众，提高了民众的文化政治水平，发挥了民族精神，揭破了敌伪阴谋。在每一项工作上，戏剧不仅发挥了宣传作用，而且起了启蒙作用。在一切工作的困难前面，戏剧发挥了解释、说服和鼓动的力量。多少壮丁，由于看了一出戏，而自觉的，坚决的参加了抗日部队。不少的顽固分子受到戏剧的感动而悔过自新。”^①1943年后村剧团为政治服务、为本村群众服务成为一条原则，主要表现在配合生产、扩军、优抗、冬学等中心工作，开展宣传活动，创作、演出剧目的政治意义更为强烈。“今天的文娱活动，已成为人们生活中迫切需要的一部分，他们作什么演什么，需要什么就演什么，已成了极其普遍的现象。”^②村剧团有效地推动了各项政治工作的开展。例如，东杨庄村剧团基本上演出自己创作的宣传政治的节目，一个新任务下来后，支部一方面交给剧团编演节目，一方面研究贯彻执行的方法步骤。村剧团先向演员讲清楚政策，然后大家编排故事，创作台词，“因为宣传任务的需要，有些台词就是当时形势或政策的直接内容。”^③

1.2.3 广泛的群众参与性

抗战是全民族的抗战。“动员了全国的老百姓，就造成了陷敌于灭顶之灾的汪洋大海。”^④在抗战中，“全民族的第一个任务，在于高度发扬民族自尊心与自信心，克服一部分人的悲观恐惧情绪，坚决拥护政府继续抗战的方针，反对任何投降妥协的企图，坚持抗战到底”。^⑤在战争环境中，各种文化形式在振奋民心、激励士气方面发挥了重大作用。毛泽东曾指出：“战争的伟力之最深厚的根源，存在于

^①李公朴：《华北敌后——晋察冀》，三联书店1979年版，第151页。

^②《曲阳春节文娱的收获》，1945年3月17日《晋察冀日报》。

^③孙瑛：《春雨过后百花开——介绍东杨庄村剧团》，河北省文化厅文化志编辑办公室编：《晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料》，第288-289页。

^④毛泽东：《论持久战》，《毛泽东选集》（第二卷），人民出版社1991年版，第480-481页。

^⑤《中共中央文件选集》第11册，中共中央党校出版社1991年版，第605页。

民众之中。日本敢于欺负我们，主要的原因在于中国民众的无组织状态。”^①回顾抗战期间中国共产党在晋察冀边区开展的戏剧运动，实际上是对民众的政治动员，将广大人民群众动员起来，集中民众的力量，一致抵抗日军侵略。晋察冀抗日根据地能在很短的期间取得很大的成绩，作为主要领导人的聂荣臻将此归纳为四个方面的原因，其中即有“地方党的帮助，发动了义勇军，用大的力量来动员群众参加抗战”^②。民众的广泛参与是戏剧政治动员取得成功的重要基础。

抗战初期边区成立后，边区党、政、军、民等部门纷纷组织剧社，开展戏剧运动成为边区文化建设的最主要内容之一。此时运动的主力为军队剧社。晋察冀军区建立了专业剧社，每个军分区也都组建了剧社。1939年“剧协”成立后，在指导戏剧运动过程中发现了戏剧在宣传动员民众方面的巨大作用，同时意识到光是现有专业剧社的活动还是远远不够的，要取得更大的政治动员效果，就必须让更多的民众直接参与进来。1940年3月，边区“剧协”指出：“戏剧，这是一支最尖锐最有力的宣传武器。两年来边区所有剧团的活动都证明了此点。但戏剧运动还没有像其它群众运动那样广泛开展起来，仅依靠现有几个剧团的活动，显然是不够的，因此，我们希望各县普遍建立县的、区的、村的，不脱离生产的剧团。……在其组织上可以非常简单，干部要求也可不太高，只要经常能作简单的演出宣传就可以；”“希望你们马上动手组织这样的剧团，使戏剧运动真正成为群众运动。”^③此后，村剧团逐渐发展起来，加上边区开展的评选“模范村剧团”活动，促进了村剧团的迅速发展。

“1940年以后，农村剧运开始具有群众性的规模”，“农民们普遍认为村里不闹剧团，没有文化娱乐是很丢人的事。”^④到1944年春节期间，边区乡村文艺运动普遍开展起来。易县有11个模范村剧团经常进行宣传演出活动，阜平、平山、灵寿、行唐、曲阳共有281个村剧团坚持活动。据不完全统计，仅“冀西两个专区13个县里，村剧团又发展到1442个，占全部村庄数52%；阜平全县201个村，就有190个村剧团；游击区敌占区和文化较落后敌区也纷纷有了活动。年节，几十个村四五千人的文化娱乐大集会，成了不稀罕的情况，而那种热闹喧天，又哪能描绘出来啊！……阜平顾家台和曲阳雅窝，都有60多岁的老太婆上演，望都南高昌6个农户5个抗属秧歌队，曲阳郎家庄有全村400人的秧歌队，这是男女老少齐出动。而1944年晋察冀边区的英

①《毛泽东选集》（第二卷），人民出版社1991年版，第511页。

②聂荣臻：《几个月来支持华北抗战的总结与我们今后的任务》，《晋察冀抗日根据地》史料丛书编审委员会编：《晋察冀抗日根据地（第1册）》，中共党史资料出版社，1989年版，第113页。

③《晋察冀边区剧协号召广泛建立群众剧团》，1940年3月1日《抗敌报》。

④沙可夫：《华北农村戏剧运动和民间艺术改造工作——在第一次全国文代会上的发言》，河北省文化厅文化志编辑办公室编：《晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料》，第151页。

雄大会上，也第一次有农民文艺英雄赵玉山、张国信出席了”。^①许多县、区进行了文艺检阅，涞水县有63个村庄成立了村剧团或宣传队，其中24个村文娱组织在县新年大会演出；唐县参加检阅活动的有25个村剧团等。过去，村剧团主要活动分子是小知识分子和年轻人，1944年后农民自编自演的“穷人乐”戏剧模式成为村剧团的活动方向。这时候剧团成分转变为广大农民群众和农民出身的新知识分子，许多村长、抗联主任、中队长、治安员等主要干部参加剧团。“北岳、冀中等区较大的村子都有剧团，其他地区村剧团也不少。几百人的秧歌队已不是太新鲜的事情了，而且男女老少齐出动，老头老婆自编自演。春节村剧团检阅，观众成千上万，有的村剧团一年演出几十次，观众一二十万。”^②如平山县东岗村剧团，干部带头参加，群众自愿参加，成为群众自发组成的不脱离生产的业余组织，剧团只要觉得新编节目中的角色谁演合适，可以在村民中任挑演员，甚至有些节目编的本村真人真事，即请本人上台演出。^③1946年底，四分区“据七个县的统计，现有村剧团708个，比以前增加327个，霸王鞭原为101队，新发展501队。行唐剧团由25个发展到123个，平山五区由三个村剧团发展到28个，增加了9倍多。现在晋冀区共有剧团1381个。”^④

村剧团的数量大，参与人数多，几乎所有农民都能亲身参与其中，这使得戏剧的政治动员效果大为增强。抗战前期，知识分子使戏剧编写的主力，农民更多的是作为观众间接参与。1943年《讲话》精神成为晋察冀戏剧运动的总指导方针，“穷人乐”模式的农民戏成为模版之后，中共的政治动员意图通过戏剧直接传达到每个农民，省去了知识分子这一中间环节。动员的效果实现了最大化，而成本却降到了最低。用中共的话来说，“穷人乐”的出现不仅“影响巨大”，而且解决了“好多过去在乡艺运动中未能全部解决的问题”。^⑤如干部荒，村剧团的领导问题；材料荒，歌曲剧本不足用，等等。“现在，面向群众，依靠和动员群众，就地编，就地演，就地教……加强了领导的机动性，才使文艺工作活跃起来。”^⑥

①康濯：《冀西农民运动史话》，河北省文化厅文化志编辑委员会编：《晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料》，第81-82页。

②沙可夫：《华北农村戏剧运动和民间艺术改造工作——在第一次全国文代会上的发言》，河北省文化厅文化志编辑办公室编：《晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料》，第97页。

③张志永、张勇编：《晋察冀文化史稿》，解放军出版社，2005年6月第一版，第302页。

④曼晴：《晋冀区一年来的乡艺运动》，河北省文化厅文化志编辑办公室编：《晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料》，第57页。

⑤《晋察冀边区行政委员会及各群众团体联合发出〈年节文艺工作指示〉》，1945年12月31日《晋察冀日报》。

⑥白璜：《晋察冀乡村文艺运动点滴》，1945年6月7日《解放日报》。

第二章 晋察冀革命戏剧政治动员效果透视

2.1 通过戏剧促进新政策的推行

战前中国农民的显著特征不是他们天然的革命倾向，而是他们惊人的耐力。在中国共产党共的动员下，他们的革命觉悟逐渐增强。那么，他们的革命行动与他们的传统行为是如何协调起来的呢？也就是说，中共的政治动员在两者的协调中起到了重要的作用。革命戏剧是中共进行政治动员的有效手段之一。

晋察冀边区成立后，中共制定了许多新的政策。但新政策的推行在一开始并不是一帆风顺的，对中共政权和政策的最早支持几乎全部来自农村的上层和底层。抗战初期，起来反抗日本侵略者的大都是大学生、中学生、和其他知识分子，或者是“地主、小资本家和富农，他们的文化程度较高，在日本人的侵略中损失也要更大些”。在农村社会的另一端，游民、流氓或其他粗野之徒也比较容易动员起来反对外来的侵略军或地方的当权者。^①除了最高层和最低层，其他大多数人——用彭真的话来讲就是“一般群众则抱着‘等着瞧’的立场”。而动员这些“一般群众”才是中共的主要目标。可以想象，战时中共要动员这些本身并不倾向于革命的人群充当革命战士是多么困难。

结合其他动员方式，中共广泛地利用革命戏剧进行政治宣传动员，以利于晋察冀根据地各项政策的推行。

2.1.1 宣传新政策纲领

《王老五逛庙会》是配合《双十纲领》的宣传而创作的。1940年8月中旬，中共北方分局公布了《晋察冀边区目前施政纲领》。这个纲领共二十条，简称“双十纲领”，是边区政治、经济、军事、生产、文化各方面的纲领性政策。抗敌剧社在社长汪洋的组织下，创造了应用众多生动、活泼的曲艺形式如京韵大鼓、单弦、河南坠子、数来宝、凤阳花鼓、相声和拉洋片等，将《双十纲领》的各项条款改写成朗朗上口，可说可唱的各种曲艺段子，再由“王老五”带着自己的媳妇，像赶庙会一样，边看边听，边交换自己的心得体会。还不时以提问、争议、解释的方式，用来活跃演出气氛并加强观众对《双十纲领》的认识和理解。由于曲艺形式多种多样，活泼风趣，受到观众的热烈欢迎，收到意想不到的宣传效果。不少词曲在边区军民中一直流传。边区有个小饭铺，竟把这出戏的一些妙趣横生的曲艺片段写成中堂，挂在

^① L·毕仰高：《抗日根据地中农民对中共动员政策的反应：一些西方的观点》，南开大学历史系、中国近代史教研室编：《中外学者论抗日根据地——南开大学第二届中国抗日根据地史国际学术讨论会论文集》，档案出版社，1993年版，第643页。

屋里，令顾客流连忘返，赞叹不已。足见其演出深入人心。

2.1.2 动员农民交公粮

农民起初是不情愿拿出自己的粮食交公的，特别是在战争环境中，粮食对人们来说更显宝贵。但军队没有粮食就没有战斗力，怎样说服小农意识较强的农民主动响应这一政策呢，比起耐心的说服教育，革命戏剧的动员效果更为直接有效。

如创作于1943年的话剧《卖粮》^①，故事讲述了一个小农思想严重的农民李老栓交公粮的故事。李老栓对村干部谎称自家的粮食被敌人扫荡时抢光了，可事实上，他是想把粮食拿到敌占区去卖高价。一天，村干部来收粮，他怕露出破绽，便打发儿子去应付。村干部走后，儿子劝说父亲：“自打八路来了以后，分给了咱家地，又减免了咱的租子，农忙时还帮助咱们收割打场，八路军哪点对不起咱们；再说，八路军不把日本鬼子赶走，咱们永远也别想过好日子。交公粮是咱们应尽的义务，也算是咱们对抗日尽的一点力呀！如果您把公粮拿到敌占区去卖，被村里人看见，村里人会怎样说咱家！”可是李老栓对儿子的话听不进去，对粮食能卖个好价钱心存幻想。正在这时，一伙日、伪军闯入李家抢东西。他们发现了李老汉藏的粮食，把李老栓毒打一顿，骂道：“有粮食不送给皇军，良心大大的坏了。”最后命令李老栓背上粮食送到据点去。另一部革命戏剧《救国公粮》^②写的是根据地的一家人，哥哥参军走了，嫂嫂积极支前，但母亲和弟弟有一些私心。秋天庄稼收获后，母亲和弟弟不愿意交公粮，婆媳、叔嫂之间产生了矛盾。后来日军来了，留下的粮食被日军抢去，母亲也在护粮时被日军打伤。八路军打走了日本鬼子，粮食被夺回，使母亲和弟弟受到了教育，改变了错误的做法。然交粮一开始并不是农民的主动行为，通过戏里的宣传并结合实际，他们真切地体会到了如果不把粮食交给政府打日本，粮食也会被抢走，落不到自己家里。该怎么做？戏剧给了他们指引。

2.1.3 动员减租减息政策的执行

虽然物质刺激比保卫家国的口号更能打动农民，大多数农民还是经过一段时间的观望之后才慢慢地起来反抗经济剥削的。“害怕地主反攻倒算，对共产党军队的前途捉摸不定、担心直接交锋、父权主义和宿命论的束缚和宗教观念等等因素，都妨碍农民的大多数起来对他们的主人造反。”^③各根据地减租减息政策的执行都是经过

① 《卖粮》，王丁编剧，四幕话剧，创作于1943年4、5月间，七月剧社曾于当年发行油印本。该剧在晋察冀边区山西一带广泛演出。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第22页。

② 《救国公粮》，王久晨编剧，京剧，创作于1939年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第250页。

③ 陈永发：《制造革命》，第220页。转引自南开大学历史系、中国近代史教研室编《中外学者论抗日根据地——南开大学第二届中国抗日根据地史国际学术讨论会论文集》，档案出版社，1993年版，第645页。

相当长一段时期的。例如，“发动淮北的多数佃户起来减租需要花三年时间。最慢的过程要经历四个阶段。在第一阶段（1940年）、甚至于第二阶段（1941-1942年），一些佃户偷偷的将减免的地租送给他们的地主。地主与佃户的公开对立是在第三阶段即1943年。在第四阶段即1944年减租才成为大势，那时‘尚未减租的……便会成为笑柄’”。^①

晋察冀边区也不例外，很多戏剧都表现了这样的内容。如《贫农和土地》^②讲的是在国民党顽固势力的策动下，抗日根据地实行减租减息政策出现反复，地主夺佃索租，部分佃户贫民惧怕地主，造成“明减暗不减”的局面。经过政府复查，农民起来向地主进行说理斗争，使地主退出了多收的地租，保证了农民的利益和抗战工作的进行。又如《王瑞堂》，故事发生于1943年的平西根据地某村。地主王瑞堂对根据地减租减息政策是“表面上执行政策，暗地里违反法令”。一些农民有顾虑，对地主心存惧怕。剧中的黑成和赵顺夫妇就是持有这样心态农民的代表。老实厚道的黑成来交租，王瑞堂略施小计，黑成便主动把租加到了减租前的水平。王瑞堂又借收地为要挟想提高赵顺家的地租。赵顺的儿子不答应，去找村干部。而赵顺夫妇却惧怕得罪了地主，主动去找王瑞堂说情。王瑞堂假意坚持要收地，赵顺主动提出加租，王瑞堂提出赵顺新创的几亩荒地也得交租。赵顺被迫接受并答应保守秘密。最后村干部出面，赵顺才敢说出实情。干部责令王瑞堂退了多收了的黑成交来的租子，退还了几年来赵顺家多交的租子，并等候政府处理。这时王瑞堂才泄了气。《双满意》讲述了在冀中区龙华县大良岗村查租运动中，佃户们团结起来，根据政策和地主进行说理斗争，使地主心服口服，实行了减租退租，获得双方满意。方岗的一个老农说：“过去我的地叫地主主要回去了，那功夫我不懂得，看了这个戏我算明白了！我得找地主去。”“村干部们说，‘有你们这次演的戏，我们村贯彻土地政策准容易完成’。那时候龙家铺的查租运动尚未开始，村干部就要求他们去演《双满意》，帮助工作。”^③

从剧中我们可以看到农民的忍耐性是很强的，他们受剥削压迫已成了习惯，不敢轻易反抗。他们不是不想得到经济上的解放，只有获得十足的把握后才敢去争取。剧中的政府和干部就给农民提供了强有力的后台。戏剧就是在农民犹豫观望时传达

①卡特福特：《晋察冀边区》，第446页。转引自《中外学者论抗日根据地——南开大学第二届中国抗日根据地史国际学术讨论会论文集》第645页。

②《贫农和土地》，三幕话剧，胡可编剧，创作于1943年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第151页。

③《龙华乡艺运动的几个问题》，1945年6月30日《晋察冀日报》。

给他们一种信息，让他们知道自己身后有政府支持，不要害怕。农民看了这些戏剧之后仿佛吃下了定心丸，敢于起来反抗，争取自己的权益了。

2.2 通过革命戏剧构建战时新伦理

由于处于特殊的战争语境中，抗战戏剧对民间伦理做出了重大修改。特别是在对家庭伦理关系的重塑上，晋察冀革命戏剧以它独有的方式改写了亲情的含义。尤其值得注意的是，在剧中，对待亲友的方式产生了巨大的变化。中国传统的宗法社会是以个人为中心，按关系亲疏而逐圈扩散，而政治理念的巨大冲击力打破了这种原则，按对同一政治信仰的紧密与否的顺序进行排列，在这个排列方式下，亲友并不一定是第一选择。

2.2.1 亲人变为民族敌人

在极端危急的情况下，家庭伦理不得不暂时让位于民族主义。《金城的故事》中，由于金城的父亲当伪保长，为日本人做事，民愤很大，故而村里的孩子们都看不起金城，骂他父亲是大汉奸，他是小汉奸。金城很难过，觉得见不得人，他恨父亲当汉奸，于是气冲冲去找父亲辨理。父亲不但不听他的反而还骂他，于是金城在气愤之下就打了父亲，并夺过父亲的枪把父亲打死了。台下观众一片掌声，说：“演得太好了，大义灭亲，真教育人。”演戏的忘记是演戏，看戏的忘记是看戏，在观众中响起一片“打倒汉奸走狗，打倒卖国贼”的口号。^①特别是演剧之高潮时的口号更增加了鼓动性，台上台下情绪互相感染，戏剧的煽动性作用得以扩大。传统亲情伦理在此被至于民族主义之下，哪怕是“杀父”，在战争话语下也是值得赞扬的，某些传统伦理在与民族利益冲突时被颠覆。这种大义灭亲的情节在晋察冀戏剧中还有很多。

同样表现父子关系的话剧《父与子》^②也表现的是类似的剧情，不同之处在于剧中体现的家庭伦理的改变由“杀父”变为“弑子”。抗日战争时期，某村被日军占领。父亲金克刚要去参加抗日战争队伍，儿子也要和父亲一起去抗日。父亲告诉儿子各村都在组织少年先锋队，建议儿子也将本村小伙伴们组织起来。此时，鬼子进村，父亲急忙去组织敌人，母亲去给丈夫送饭，将孩子独自留在家中。这时，一个日本兵闯入，掏出一块金表，欲换取一套衣服伺机逃跑。他用刺刀逼近小孩，要挟其在金表和刺刀中做出选择。孩子选择了金表，日本兵逃脱了。战斗结束后，父亲看见儿子正在摆弄金表，当他得知真相后，怒火中烧，举起手枪将枪口对准了自己的孩

^① 《金城的故事》，晋察冀文艺研究会编：《文艺战士话当年（一）》，第215页。

^② 《父与子》，独幕话剧，王林编剧，创作于1938年2月。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第36页。

子。妻子哭喊着扑上前去：“他还小呢，你原谅了他吧！”父亲悲愤地说：“小，办事办得这般卑微，长大成人还有不当汉奸的？这不是我金克刚的种！”说罢，开枪将自己的儿子打死，他自己也悲痛欲绝，手中的枪款款落在地上。

如果脱离当时的历史语境，这样的事情是令人触目惊心的。在一般情况下，儿童是受社会保护的對象。而在战争中，他们的特殊性被忽略，只能作为民族的一员去承担与其年龄不相符的责任。新的家庭伦理虽有时与传统亲情伦理相违背，但由于与每个民族成员的切身利益相关，与民族前途命运相关，这种颠覆往往能得到农民的理解与支持，即便这种理解与支持是暂时的。

2.2.2、同志比亲人还要亲

在“大义灭亲”这种极为典型的戏剧模式中，如果亲人成为意识形态的对立面，那么他（她）便不再具有亲人的含义，而被看作是民族的敌人加以清除。与之对应的是，素不相识的人在同一理念下则比亲人更亲。

《不要杀他》^①是根据真人真事改变创作的，又名《骨肉亲》。1947年清（县）沧（县）战役中，晋察冀野战军某部在进军途中，路过蠡县郑村，参谋刘德铭在村中找向导，正好碰上郑村一个名叫董凤吾的老百姓。参谋刘德铭喊董凤吾带路，董撒腿就跑，刘德铭大喊：“站住，再跑就开枪！”不料，董跑得更欢了，刘德铭拔出枪来真的开枪了，本想吓唬吓唬让董站住别跑的，谁知一枪竟把董凤吾打死了。事后，部队为了执行群众纪律，由团部王主任带刘德铭来郑村召开群众大会，当场宣布上级军法处决决定，判处枪毙刘德铭。村中老百姓都来苦苦说情，劝阻不要杀他，让刘戴罪立功。王主任要坚决执行处决命令，对刘德铭枪杀董凤吾严惩不贷。最后董凤吾父母和全村老百姓都向王主任下跪求情，哭泣之声，感天动地。董凤吾父母主动提出认刘德铭为义子，留下他继续打老蒋，解放全中国。王主任请示上级后，刘德铭方得赦免，责令其戴罪立功。

根据这个故事创作出的五幕歌剧《不要杀他》演出后，演出效果非常动人，有时台上台下一片哭泣。1948年六月在河北平山西柏坡演出后周恩来曾给与评价：“戏里的父亲说，‘十年了，八路军给我挣了这个家。’这句话非常有力量。十年的考验，十年的英勇战斗，八路军得到了人民的信任。人民把八路军当成了亲儿女，这是十年间军民血肉相连的深刻反映。……这个剧本提倡的是群众中萌芽的新思想。描写了值得人们学习的崇高感情，很有预见性，有预见的艺术是创造性的。”^②

①《不要杀他》，五幕八场歌剧，华北抗敌剧社集体创作，刘佳执笔，张非等作曲，创作于1947年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第269-271页。

②蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第500-501页。

农民在战争中受到了八路军的保护，重建了家园，由此萌发出了朴素的情感，过去的任何一个政府、任何一支军队对于百姓从未如此过，所以依据他们的经验只能将这种情感归结到亲情伦理层面，“把八路军当成了亲儿女”。编写者显然也将这种情感归结到农民易于接受的亲情层面，从原剧名《骨肉亲》可见一斑。从周恩来的评价中可以看出，中共领导层对于百姓的这种情感是高度提倡的，称之为“值得学习的崇高感情”，认为剧本描写了“群众中萌芽的新思想”。

在解放天津后，“此剧在中国大戏院演出五十余场，欢送南下大军，非常受欢迎，起了很大的作用”。^①在动员军队南下时反复演出，此举目的各方心照不宣：中共动员军队以取得政权，农民可以在部队南下打老蒋，解放全中国后过上向往已久的太平日子；南下战士通过正在上演的戏剧可以体会到人民把自己当作亲儿女，因为过失犯的错也会被原谅，哪怕是亲儿子被误杀这样的罪。多么感人至深！说明自己保卫人民、浴血奋战是得到了人民认可的，而剧中上级最终顺应了民情，对战士网开一面，也令战士感觉到政府对自己的认可。此情此景下的士兵怎能不被深深地感动进而热血沸腾呢？

农民、军队、官方三者的思想的在温情脉脉的“亲情”中找到了汇合点，产生了以“亲情”为潜在象征符号的新型军民关系，在当时极具感召力。法治在那种特殊环境中被暂时放到一边，这是环境决定的，也是各方利益协调的结果。战争中形成的特殊的军民关系为我国走上一条极具特色的军民关系道路做了铺垫，虽时过境迁，但“人民子弟兵”“军民一家亲”等提法与做法延续至今，成为我国治军的一个特色。

2.3 通过革命戏剧塑造战时民众的死亡观

因为死亡的唯一性、不可逆性，死亡的濒临便成为一种生命外在的威胁力量。在没有树立一种超越死亡恐惧的理想时，人们往往对死亡心极大的恐惧。抗日战争是中华民族面对的最危急时刻之一，它决定了必须由大量民族成员付出生命的代价来挽救民族的生存。因此要想动员民众不怕牺牲，全力投入到抗日战争当中去，就必须引导他们树立适合战争需要的死亡观。

2.3.1 对中国传统死亡观资源的利用

中国人心目中的死亡观念有着浓厚的伦理化、政治化、神秘化的气息。大多数的中国人往往从伦理道德的角度去思考死亡，彰显、规定死亡的意义和价值，这也

^①张非：《晋察冀解放区歌剧、活报剧创作演出剧目》，蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第471页。

是中国历史造就了如此众多千古流芳的仁人志士的原因。^①戏剧在塑造战时民众死亡观的时候，利用了对中国传统死亡观中的某些资源，契合了民众的心理积淀，从而易于为他们所接受。

抗战戏剧中的人物为抗日而献身是光荣的，虽死犹荣。而叛徒汉奸等苟且偷生之徒在戏剧中几乎都没有好下场，被安排了死亡的命运，死了也招来永世骂名。戏剧将两种死亡在观众面前对照展演，对民众怎样面对死亡进行引导。

如创作于 1941 年的《钢铁与泥土》^②便集中地表现了这一主题。剧中两个病号遇到伤员互相攀谈起来，伤员与病号甲信心坚定，而病号乙悲观失望：“我们生病，身体不灵，饥寒交迫，情况不明；提心吊胆，日夜不宁；碰上鬼子，命活不成！”后来一个小孩带着两个掉队的女病号出现了。他们互相帮助、鼓励，分吃一点干粮。不料被特务和两个日本兵发现。伤员愤怒地说：“我是受伤了。我没有武器还有拳头，今天我牺牲的日子到了，我有一口气，决不能把你们饶！”把特务打倒在地，又向日本兵扑去。日本兵开枪射击，伤员中弹高呼：“共产党万岁！”倒地死去。日本兵问小孩八路军的去向，小孩不接受敌人的威逼利诱，坚持说自己是小八路，把日本兵给的糖块打在他的脸上，高呼：“小八路万岁！”日本兵开枪，小孩倒地死去。病号乙跪地求饶，投降了敌人。八路军来了，特务中流弹倒毙，日本兵见病号乙惊恐万状，路也走不动，说了声：“你的，没用的！”将其击倒后逃跑。这时投降变节的病号乙悔痛不迭地发出临死前的哀鸣：“呵，呵，我还是没能活！别人壮烈的死，我跪着把头磕，现在才后悔，机会已错过！今天死了我，万人辱骂逃不脱！呵！”言罢，一命呜呼了。

2.3.2 通过个体生命群体化克服死亡恐惧

戏剧的展演使得民众感觉到不是个体在面对死亡，集体的力量使得个人对死亡的恐惧被一种崇高感取代。戏剧在示范什么是正确的时候，也传达出这样的信息：只要主义真，什么都可牺牲，包括亲人、情感与自己的生命。进行革命斗争本来是为了保存生命，可是在斗争的过程中又要牺牲生命以及人类最宝贵的东西。但人们通常不会感觉到这种内在的矛盾，因为革命戏剧安排了一种解决的途径，那就是将个体生命群体化了。当具有相当数量人群共同面临来自同一威胁的死亡的时候，死亡就产生了不同的意义。它激发出人们内心潜在集体意识，人们渴望通过集体的力量来压倒死亡的恐惧，最终跨越死亡。

^①刘衍永、周晓阳：《中国传统文化中的死亡观及其现代意义》，《船山学刊》2008 年第 1 期。

^②《钢铁与泥土》，两幕歌剧，丁里编剧，陈地、十一等作曲，创作于 1941 年 10 月。蔡子译编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001 年版，第 237 页。

创作于 1942 年的《我是区长》^①是一个典型的例子。八路军一位区长正在边区某村开展工作，由于叛徒告密，日军包围了村子。他们把群众集中在一个场院中，架起机枪，把刺刀放在乡亲们的脖子上逼问谁是区长。乡亲们异口同声地回答：不知道！正当日寇要开枪之际，区长越群而出，大声喊道：“我是区长！”敌人要将区长带走，却见乡亲们一个一个从容不迫地走上前去，个个大声喊道：“我是区长！”“我是区长！”群众们边说边向日寇逼近。敌人颤抖着向后退去，完全被乡亲们的英雄气概所压倒。独自勇敢面对死亡的真区长并不是剧中所要着力宣扬的英雄人物，形成了集体的假区长们才是吓倒敌人的真正力量。

剧中对于敌人退却的描写并非写实，而是在理念的激荡下所生发出来的对于集体力量的神往。在集体中的个人是无所谓死亡的，“死了我一个，还有千千万。”集体有能力无限复制个体，所有的个体都是千千万中的一分子，彼此之间没有差异性和特殊性。死亡最可怕的是个体消亡，而在集体中，个体被无限复制，死去的个体可以在他人身上还魂，大大缓解了个体对于死亡的本能恐惧。自己的死亡对集体做出了贡献，使得人物产生了崇高的情感，在强烈的政治冲动下甚至对死亡产生向往。集体的胜利取代、覆盖了个人的不幸。^②在这种情况下，“牺牲”具备了极度的崇高感与幸福感。

《母亲》^③里的母亲张大娘是拥军模范，他将负伤的刘副队长藏在家中，被敌人发现。刘大娘坚称刘大队长与自己的儿子长寿都是自己的儿子。起初二人也以兄弟相称。当敌人要将两人都拉出去枪毙时，长寿向敌人说出了实情，刘队副长也自称为八路军。敌人又命令张大娘指认谁是八路军伤员。在此关键时刻，张大娘内心经过激烈斗争，指出自己在丈夫死后三个月生下的遗腹子长寿为“八路”。虽然亲生儿子百般唤娘，刘队副长也一再自认为是八路军伤员，然而，伟大的母亲忍着撕心裂肺的伤痛，毫不动摇的让自己的儿子替代八路军伤员被敌人抓走了。他牺牲了自己的亲儿子，救了游击队干部。剧中的母亲作为英雄人物，她的智勇双全得到了高度的肯定。牺牲自己亲生儿子的行为被赋予完全的正当性。当自己亲人的牺牲对于集体产生重大意义时，能够被牺牲的个体将如剧中的母亲一样产生巨大的幸福感与成就感。

^①《我是区长》，独幕话剧，刘薇编剧，七月剧社 1942 年印发油印本。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001 年版，第 77 页。

^②郑绩：《征服与合谋》，华东师范大学 2006 届研究生博士毕业论文，第 101 页。

^③《母亲》，独幕话剧，胡苏编剧，创作于 1942 年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001 年版，第 154 页。

2.4 通过革命戏剧动员不同群体参加抗战

抗日战争是一场全民族的战争，中共将根据地各个人群都纳入其进行革命政治动员的范围。除动员青壮年男子参加八路军外，其他人群如妇女、儿童、老人等弱势群体亦是政治动员对象。晋察冀革命戏剧有针对性地对特定人群进行了政治动员。

2.4.1 对青壮年的动员

抗战戏剧对边区青壮年进行的动员主要集中在动员参军方面。中国军队的来源主要是农民，士兵就是穿上军装的农民。长期以来，民间流传着“好男不当兵，好铁不捻钉”的观念，对于当兵持消极态度，认为那是极没有办法的情况下才走的路。为数众多的抗战戏剧都以动员参军为主题，在剧中，参加八路军的多为青壮年，他们参军的动机多种多样，并不是“抗日卫国”这样的大而化之的口号。晋察冀革命戏剧鼓励民众参军，并不限制出于什么特定目的或动机，而是多种多样，与个人具体情况密切相关。

创作于1940年的《参加八路军》^①描述了“七七事变”后华北的一个偏僻村庄发生的事情。日军侵犯村庄，烧杀抢掠，无恶不作。村民在被敌人洗劫之后，聚集在残垣破壁旁，长吁短叹，呜咽成声，气氛悲惨。此时八路军出现，人们高唱赞歌：“啊，这就是英勇善战的八路军，……救中国，杀敌人，帮助咱们老百姓，咱们拥护八路军！”年轻人立即表示，这是打日本的自己的军队，我也要去参加。于是加入八路军行列，奔赴前线。日军的侵犯威胁到了百姓的生存，参加八路军是农民走投无路情况下的选择。

《宝山参军》^②中宝山是晋察冀边区一个村庄的农会委员，他感激共产党给农民带来的丰衣足食的生活，于是动员妻子支持自己报名参军。在此剧中，感激共产党的“恩情”是宝山参军的动机。

《战斗里成长》^③描写了农民赵刚和儿子参军的故事。赵刚家的三亩水田被地主霸占，上告无门，他父亲一气之下服毒身亡。赵刚烧了地主家的房子，流落他乡参加了八路军。他走后，地主认出了他的儿子，要斩草除根。赵刚的妻子让儿子逃跑。为报家仇，赵刚的儿子也参加了八路军。此剧表现的参军动机则为躲仇和报仇。

① 《参加八路军》，崔嵬编剧，吕骥、卢肃作曲，创作于1940年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第350页。

② 《宝山参军》，王雪波编剧，王莘作曲，创作于1947年秋。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第256页。

③ 《战斗里成长》，胡可编剧，创作于1949年，据轻影、歌焚、胡海珠、胡朋、胡可集体创作的多幕话剧《生铁炼成钢》改写而成。发表与1950年《人民文学》第一卷第5、6期。

《五谷丰登》^①中青年男女参加革命的动机是对美好爱情的追求。在破落地主冯老锡家扛活的小囤，和冯的女儿雅红相爱，遭到冯老锡的反对。为了摆脱冯的干涉，小囤参加了抗日武装，后来又当上了游击队队长，雅红也离家参加抗日工作，两人在共同的追求中终成伴侣。

《当兵去》^②讲述了一家人对未来新中国的向往：工人工作，农民种田，士兵保家卫国，人人有饭吃，人人有衣穿，都过着和平幸福的美好生活。该剧号召青年参加八路军，争取抗战的胜利，把日寇赶出去，而后建设新中国，创造美好未来生活。参军的动机为人们对未来生活的美好憧憬及对美好未来的向往。

晋察冀戏剧中众多的“参军戏”在动员青壮年参军方面起到了积极的作用。为配合参军运动，冀中群众剧社曾于五月之后，在各地巡回演出《张金虎参军》、《王大发归队》、《王福山参军》三个小歌剧。在望水演出时，田大娘领着二小子上台要学习宝山参军：“报名打老蒋！”接着几个小伙子也跳上台报名参军。^③在别处也是这样，往往是台上演参军戏，台下接受参军报名。可见晋察冀革命戏剧的宣传鼓动作用是非常显著的。

不管参军动机如何，每个参军的人都是处于家庭之中的，那么必然会受到家庭成员态度的影响。当兵打仗是一件危险的事情，父母妻子不可能不为自己的儿子或丈夫的生命担忧，而家属的态度直接影响到动员参军的效果。所以动员参军不仅是对青壮年男子的动员，还包括对其家属的动员。戏剧是如何对其家属进行政治动员的呢？

上文提到，革命戏剧重塑了亲情伦理，当亲情的范围发生变化以后，剧中的情感对象也随之改变。投注感情最多的当然是革命意义上的大家庭亲人，小家庭亲情则被置之其后。剧中中间人物觉悟之后，主动地将革命的需要代替了传统的亲情。尤其是在工农兵夫妻之间，夫妻常常互相鼓励，不惜以离别，甚至一方的牺牲换取革命利益。独幕话剧《方式方法》^④中，两个青年相约去参军，甲态度坚决，乙有所顾虑。甲妇和乙妇开完会结伴而回，都表示要动员自己的丈夫去参军。甲回家佯装不愿去，妻子便质问他：“《双十纲领》号召青年人都应该当兵打日本，你为什么不

① 《五谷丰登》，梁斌编剧，创作于1941年10月，五幕话剧。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第212页。

② 《当兵去》，刘佳编剧，徐曙作曲，创作于1940年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第274页。

③ 《冀中区党委群众剧社简史》，蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第470页。

④ 《方式方法》，王林编剧，创作于1941年，蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第38页。

去？”甲理直气壮地说：“《双十纲领》也说了，要民主，要自愿，不许强迫命令”。妻子说他破坏《双十纲领》，要把他抓起来送到青年营去当义务兵。甲说出了真实想法后，夫妻二人互相鼓励。此时乙夫妻进门，乙说他是自愿参军，她的妻子说是她动员的。四人吵作一团，男方都说是自愿参军，女方都说是她们动员的结果，都要去找自己的主任报告自己的工作成绩。剧中男子对妻子家庭的眷恋、对自己生命安全的顾虑被安排在乙犹豫之时一闪而过，马上被甲说服而坚定了信念，只作为戏剧宣传的反面一笔带过。而妻子们的态度更为坚决，对丈夫生命安全的担心，对家庭生活的忧虑都完全被理念所定义的荣誉感所代替。让自己的丈夫参军抗日，妻子完全可以放弃世俗意义上的团聚安稳之乐，并且毫不觉得痛苦。小夫妻们互相斗嘴争功，整出戏充满了喜剧色彩。在观众看来，也不会觉得妻子无情，反而因为他们积极支持丈夫参军而强调了他们之间的爱情或是亲情。“不拖后腿”的家属对于革命者，一直都是一种荣耀。剧中的妻子不但不拖后腿，而且在态度上立场坚定。《李大娘送子归队》^①中李大娘的儿子所在部队改编成野战军后，思乡心切开了小差。回家后乡亲们以为他是凯旋归来，因此受到了热烈欢迎。他的母亲李大娘得知他是开小差回来的，又把他送回了部队。剧中的母亲没有对儿子的过错进行隐瞒，也没有因担心儿子的生命安全而将其留下，这与普通母亲的想法做法是相违背的，但革命戏剧将这种做法树立为“榜样”，动员边区民众暂时舍弃小家庭亲情来争取民族战争的胜利。

可以看出，晋察冀“参军戏”在情感上突破了小家庭的亲情或是爱情而是塑造了另一种极具崇高感的感情。在民族战争的严酷形势下，人们之间的亲情、爱情没有被彻底否认，只是如何体现亲情、爱情的标准被改写了。

2.4.2 对妇女的动员

千百年来，中国妇女生活在社会的最底层，身受政权、族权、夫权、神权的重重压迫，各种权利被剥夺殆尽，根本无缘参与政事，正如福尔曼所说，“在1937年之前，华北乡村区域里的妇女的社会地位是受制于父系的家庭主义的”。^②中共发动群众抗战，一改妇女受压迫、受歧视的局面，“取得最大成果的是妇女组织。它们使妇女摆脱了家长制的家庭束缚，在愚昧无知中睁开了双眼，积极参加政府组织的政治活动和社会活动。日军的侵略，使妇女们离开了日常生活的单调世界，而不管她们愿意与否。与八路军一起来的宣传员号召她们与丈夫一起参加抗日运动时，她

① 《李大娘送子归队》，歌舞剧，何迟、胡可编剧，张非作曲，蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第297页。

② [美]哈里森·福尔曼：《北行漫记》，陶岱译，新华出版社，1988年版，第151页。

们便纷纷响应”。^①占华北人数二分之一的妇女被动员起来参战，是中共在这里抗战动员成效的最有力说明。

晋察冀根据地建立后，如何解放生产力一直是中共的一个工作重点。在土地没有办法增多，生产资料难以改善的情况下，挖掘人力是最可行的途径。改造二流子运动是为了使更多的人参加劳动，虽然成效明显，但是二流子到底为数不多。妇女解放则可以更大范围地增加劳动力。男子参军离家，生产劳动的继续也必须依靠妇女。所以，晋察冀革命戏剧对妇女的政治动员首要的是动员她们参加生产劳动。

独幕秧歌剧《好军属》^②中淑英的丈夫参军去了。天刚亮她就起床给牛加草料，准备今天耕地，然后又去挑水。村里给她家派来了代耕的二大伯，淑英执意不肯让他帮忙：“您怎么知道俺耕不过来？您忒主观；再说，俺就不想当军属模范？你也打击俺。……”。争执不下，俩人决定实行拨工互助。剧中的女主角淑英不愿接受帮助，她具有完全和男子一样的体力与能力。革命戏剧弱化了女性的生理特点，强调男女一样可以下地劳动，并将之上升到“模范”的高度，让妇女主动放弃帮助，这放弃是一种光荣的行为，也是一种妇女地位提高的表现。《王秀鸾》^③中王秀鸾经过辛勤劳动获得了丰收，望着满仓的粮食，悟出了：“会种地，能劳动，就是本事，谁也不能小瞧，这就是妇女提高。”

其次，动员妇女要参加生产劳动的同时还要照顾家庭。《模范军属》^④中的二媳妇把丈夫送去当兵，带头参加拨工组，积极参加劳动。大儿媳不明事理，闹着要分家，受到婆婆埋怨，大媳妇便以不干家务活消极抵抗。一天，二媳妇要去开会，大媳妇就和婆婆吵起来，大儿子回家后知道了情由要打大媳妇，她闹得更欢了。村妇联出了黑板报，表扬先进批评落后，大媳妇又气又急生了病，家庭矛盾升级。二媳妇不计前嫌，端茶倒水照顾大媳妇，终于使大媳妇被感动，也参加了拨工组，婆婆也喜欢了，家庭恢复了和睦。

第三，动员妇女参与社交活动，参加革命工作。我们可以看到，在晋察冀革命戏剧当中，被树立为榜样的妇女是全能型的。她们既承担起传统的女性家庭角色所赋予的职责，又要开始参与“外部”事务，包括以前由家庭中的男性成员承担社交

①[西德]王安娜：《中国——我的第二故乡》，李良健、李希贤校译，生活·读书·新知三联书店，1980年版，第329页。

②《好军属》，贾克编剧，陈紫作曲，创作于1948年，蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第348页。

③《王秀鸾》，傅铎编剧，艾实惕等作曲；中国人民文艺丛书社编，新华出版社，1949。

④《模范军属》，张庆田编写，河北联合出版社，1950。

活动。抗战戏剧中还出现了许多女干部，她们走出家门，积极参加革命工作。

北岳区农妇戎冠秀由于做了大量拥军支前工作，被推选为拥军模范。她出席了边区召开的首届群英会，被军区授予“子弟兵的母亲”光荣称号。为宣传戎冠秀的事迹，抗敌剧社创作演出了话剧《戎冠秀》。^①剧中的戎冠秀积极参加支前工作，成为当地最早的共产党员，并担任村妇救会会长。部队在当地征兵，群众顾虑重重，反应冷淡。她以身作则，送自己的二儿子去参军，起了带头模范作用。在1943年反“扫荡”中，她一面为村里坚壁清野的工作操劳，一面悉心照顾有病的乡亲，同时做一些落后妇女的工作。敌人搜山，她安排群众转移。还不顾个人安危，精心照料八路军伤员。戏剧将中共要传达给广大妇女的思想加以提纯，并扩大了宣传范围。真人真事令百姓们信服，且经过戏剧的提炼，剧中人物的形象更加典型，人物思想也更加高尚。戏剧塑造的人物事迹经过重复的演出被更多的人接受，妇女们在看戏的同时潜移默化地接受了这种思想政治动员。

不仅如此，妇女还要起到先进带头的作用。《夫妻识字》^②中的妻子生产要当模范，学习也不甘落后，和丈夫比赛识字。丈夫回到家，妻子佯作不知，仍然照识字牌写字。丈夫问：“家务事做了没？”妻子答道：“猪娃早喂好，牲灵拉上槽，被窝收进窑，猪羊关进门，鸡鸭赶进窝，水也担上了，饭也做好了。”丈夫让妻子端饭菜，妻子则指着识字牌要求先写字。丈夫推说一天劳累，明天再识。妻子不依，“识字不能欠账。”最终丈夫决定选自己的婆姨当识字模范，“咱们快些准备参加，咱们还要向全村来个挑战比赛。”妻子首先完美地完成了自己的职责，其次进行严格的自我要求，然后才可以要求丈夫进步。妻子的识字积极性带动了丈夫，夫妻二人一同去参加识字比赛。在剧中，作为妻子的女性比男性觉悟得更早更彻底。晋察冀革命戏剧中的落后分子当中，男性明显要多于女性。经常是女性鼓励丈夫参军，参加互助组，积极改造思想并开展生产互助活动等。

在革命戏剧的设置中，女性的思想觉悟如此之高，她们对于承担更多的社会责任并不感到困扰，反而相当有荣誉感。晋察冀革命戏剧最初用意可能只是希望动员边区广大妇女参加土地劳作，通过增加人力的方式增产。由此，革命戏剧弱化了女性的生理特点，强调男女一样可以下地劳动的同时妇女还可以兼顾家务、照顾家庭，并且和男子一样参与革命工作。这为以后出现“铁姑娘”之类的女性形象做出了很好的铺垫。

① 《戎冠秀》，胡可编剧，创作于1944年，蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社2001年版，144页-146页。

② 《夫妻识字》，张庚：《秧歌剧选》，人民文学出版社，1977年版，第283页。

2.4.3 对儿童和老人的动员

在晋察冀革命戏剧中，儿童的形象并不少见。对儿童的政治动员主要集中在进行民族主义教育，反对奴化教育，及积极发挥自己的作用参与到抗日战争中来等方面。

《钢铁与泥土》^①中的小孩在遇到敌人的时候，表现的异常坚定。如果不标明这是一个小孩的角色，我们完全可以把他当成一位大义凛然的民族英雄。特务抓住他问：“你是干什么的？”小孩回答：“我是抗日的，杀汉奸的！”日本兵逼问：“你干什么的干活？”小孩说：“我是小八路！”随即高唱：“我是小八路，我是小八路！我生在晋察冀，晋察冀是我的家。枪炮大刀我不怕，我爱我的家，不许你占它！我就是‘胆大包天’，要打就打要杀就杀！我爱我的家，不许你占它！”日本兵拿糖诱惑小孩说出八路军的去向，小孩说：“八路军在边区，边区都是八路军。你要找，找不着，你要逃，逃不了。你的末日就来到，你的末日就来到！”日本兵大怒：“八格亚路，要不要糖？”小孩沉默片刻，回头看大家。大家说：“小八路，不要，不要！”日本兵抽出手枪：“不要，打死你！”小孩说了声要，把糖拿过来。日兵哈哈大笑，笑声未毕，小孩把糖打在他脸上。日本兵开枪，小孩高呼：“小八路万岁！”倒地死去。

戏剧对小孩的描写充满了英雄主义气概。剧中的小孩有着超乎他年龄特点的表现，在面对敌人的诱惑抑或死亡的威胁时，没有丝毫的慌张与恐惧。这些描写是否真实是值得怀疑的，但是革命戏剧在无法回避的情况下难以作其它的处理，只好离开真实的生活，强行使用理念创造人物心理。戏剧编写者们试图通过戏剧中“儿童英雄”的塑造给千千万万边区儿童树立榜样，动员他们以这样的姿态对待民族敌人。

《金城的故事》^②中金城的父亲当伪保长，为日本人做事，民愤很大，他恨父亲当汉奸，于是气冲冲去找父亲辨理。父亲不但不听他的反而还骂他，于是金城在气愤之下就打了父亲，并夺过父亲的枪把父亲打死了。革命戏剧动员每个少年儿童在面对民族敌人的时候，都有责任将其清除。不论他是谁，甚至是亲生父亲也不例外。这样“大义灭亲”的行为是英雄行为，会获得大家的肯定与赞扬。

《自己的书》^③创作于1940年初，主题是动员根据地儿童反对奴化教育。此剧曾编入边区政府印发的小学课本。剧中主要人物是一群抗日根据地的农村孩子。他

^①《钢铁与泥土》，两幕歌剧，丁里编剧，陈地等作曲，创作于1941年10月。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社2001年版，第237页-243页。

^②《金城的故事》，晋察冀文艺研究会编《文艺战士话当年（一）》，第215页。

^③《自己的书》，独幕儿童话剧，胡苏编剧，创作于1940年初。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社2001年版，156页。

们在根据地沦陷后，拒绝读敌伪编发的课本，借口为家中干活，“逃学”在高粱遍野的“青纱帐”里，由高年级的同学当“小先生”讲授原先的抗日小学课本，互相讨论课文内容。授课时安排一人放哨。一日，伪校长发现青纱帐中传来了读书声便上前搜查，但是孩子们已经藏起了课本，伪校长只发现孩子们割的满筐青草，未见书本。伪校长走后，孩子们从浮土中拿出课本继续学习。

抗日战争是一场严峻的民族战争，所有的民族成员都必须参与其中。常态社会中处于被保护对象的少年儿童在战争环境中也不得不成为“小战士”，发挥他们的作用。在儿童题材的晋察冀戏剧当中，有相当多数量的是动员少年儿童如何参与战争的。《问路》、《小放哨》、《小英雄》等戏剧中的儿童可以放哨、查路条、打探敌人口令等等，戏剧给儿童在战争中应该怎样做、能做什么、怎么做上了生动的一课。被动员起来的儿童积极投入到抗日活动之中。德国记者王安娜以其亲身经历证明青少年在抗战中的重要性：“青少年担任侦察工作非常活跃。他们同时还查‘路条’，到处出没。有时候，他们在兀然突出的岩石暗处出人意料地跳出来。看到陌生的路人要进村子，他们便立即向上报告。有一次，我们走夜路搞错了方向，正在徘徊不定之际，突然听到尖声喝问：‘谁？’我回答：‘八路军！’但光是这样回答是不够的。我们必须拿出通行证，还要回答一些详细的盘问。”^①在河北省平汉路以西地区，广泛组织起来的儿童团起着不可替代的作用，“年在八岁至十五岁间的儿童约计35万，在这35万的儿童之中已有20万人了团。他们的任务是遇事危急时担任防卫，巡逻，审查通行证，反间谍，戒备，检举汉奸等工作。小孩子们，尤其是中国小孩子们的表面上的天真无邪，使他们在这一类的工作上显得很有用处”^②。

由于年龄大，生活经验丰富的原因，老年人一般思想较为保守，行为小心谨慎。与动员他们远比动员年轻人及儿童要困难的多。抗日戏剧并没有忽略对这一群体的动员，而且是有针对性的。对于他们思想较为落后保守的特点，剧中对他们更多的是耐心的说服，以看得到的事实及深厚的情感来打动他们。

如《卖粮》^③中的父亲不愿交公粮，想偷偷卖掉粮食。村干部来做工作，说服了儿子，通过儿子教育父亲：自打八路军来了以后，分给了咱家地，又减免了咱的租子，农忙时还帮助咱们收割打场，八路军哪点对不起咱们；再说，八路军不把日本鬼子

①[西德]王安娜：《中国—我的第二故乡》，李良健、李希贤校译，生活·读书·新知三联书店，1980年版，第329页。

②[英]班威廉·克兰：《新西行漫记》裴然、何文介、吴楚译，新华出版社，1988年版，第150页。

③《卖粮》，四幕话剧，王丁编剧，创作于1943年4、5月间，七月剧社曾于当年发行油印本。该剧在晋察冀边区山西一带广泛演出。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第22页。

打走，咱们永远也别想过好日子。交公粮是咱们应尽的义务，也算是咱们对抗日尽的一点力呀！如果您把公粮拿到敌占区去卖，被村里人看见，村里人会怎样说咱家！后一伙日、伪军闯入李家抢东西。他们发现了李老汉藏的粮食，把李老栓毒打一顿后命令他背上粮食送到据点去。

《五斗麦子》^①的故事发生在华北解放区某村。中农王老栓听说要搞平分，担心斗完富农就该斗中农，老栓夫妇心里很不踏实。两人把自己的五斗麦子藏在大西场的麦秸秆堆里，不巧被儿子所在的儿童团发现交到了村农会。村农会委员二黑了解到情况后主动将麦子送回。王老栓心存顾虑，矢口否认麦子是他的。二黑耐心地给他讲道理，说明了中农、贫农是亲兄弟，共产党是不会侵犯中农利益的，打消了老栓“割了一茬又一茬，割了富农割中农”的顾虑。从此老两口才安下心来，积极地从事农业生产。

另一方面，戏剧通过塑造老年模范人物对政权的拥护和对其子女参加革命工作的支持来动员广大老年人。《马母》^②是根据发生在冀中地区的真实事件改编的。在抗战时期，马本斋领导的回民支队抗日坚决，英勇善战，给予了日寇沉重打击。日寇为争取他投降，便派汉奸（马本斋的亲戚）去劝说马母，让其写信给儿子劝降，被马母拒绝。敌人便将其抓进城严刑拷打，威逼利诱，但马母大义凛然，坚贞不屈，并捎信叫儿子不要前来救自己，以免上敌人的圈套。最后马母英勇殉难。该剧由冀中火线剧社在冀中军区为马母举行追悼会后演出。戏剧演出的场合是精心安排的，最大限度地发挥了戏剧的宣传效果，使人们在悲愤的气氛中受到潜移默化的政治动员。

《李大娘送子归队》^③中李大娘是个觉悟很高的母亲。她的儿子所在部队改编成野战军后，思乡心切开了小差。回家后乡亲们以为他是凯旋归来，因此受到了热烈欢迎。他的母亲李大娘得知他是开小差回来的，又把他送回了部队。剧中的母亲没有对儿子的过错进行隐瞒，也没有担心儿子的生命安全而将其留下，这与普通母亲的想法做法是相违背的。但只有这样的行为才能应对战争的严酷，戏剧动员民族成员暂时牺牲母子亲情来保全战争的胜利。剧中的“母亲”便是根据地母亲们应该学习的榜样。

①《五斗麦子》独幕歌剧，张学新编剧，韩孟震作曲，创作于1948年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第322页。

②《马母》，三幕话剧，陈乔编剧，创作于1941年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第130页。

③《李大娘送子归队》，歌舞剧，何迟、胡可编剧，张非作曲。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第297页。

《摊煎饼看闺女》^①讲的是解放区一位老大娘在大雪纷飞的早晨，摊好煎饼去十几里外看望自己的闺女的故事。其实她主要是看姑娘参加贫农团了没有。当得知女儿不仅入了团还被选为小组长，她叮嘱女儿要把组员们团结好。她对女儿讲到，自从来了共产党，咱穷日子才到了头。共产党归还了咱的土地，可是翻身还不彻底。穷人还得团结紧，才能彻底把身翻。女婿栓柱被推选为贫农会主席，大娘欣喜地嘱咐他站稳脚跟，全心全意为农民办事。剧中大娘的觉悟甚至高过了年轻人，可见晋察冀戏剧对老年人的思想政治动员是相当重视的。

^①《摊煎饼看闺女》，张庆田编剧，创作于1947年。原载于1948年2月2日《冀中导报》。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第315-316页。

第三章 晋察冀革命戏剧政治动员成功原因分析

3.1 晋察冀革命戏剧政治动员与农民实际利益密切相关

政治动员的效果，其广度和深度，取决于动员的内容和形式。从内容上看，社会政治动员要以满足被动员者的实际利益为实现条件，一切脱离被动员者实际利益的政治动员都不可能持久。^①在晋察冀边区，中共在制定戏剧政治动员政策时首先考虑到了民众的需要，因而也就制定出能够保持民众好感并与其合作的动员方案，因此政治动员能力强。

3.1.1 革命戏剧以解决农民生活问题为先导

政治动员的有效性取决于被动员者实际利益的满足程度。而农民的需求是具体的，建立在物质基础之上的。在当时的中国，民众最为需要的莫过于在战争中生存下去，核心是解决生活上的问题。基于此，中国共产党领导的戏剧政治动员是以解决农民生活问题为先导，在尊重农民意愿的前提下，来引导、动员成千上万的农民的，由此也就影响到他们的政治认同。这一点从边区民众中广泛流传的戏剧台词中可以清楚地看到：“只要到了八路军的地面，就饿不着，八路给出法子生活。”^②“咱边区真是个好地方，比起过去来那真是两重天。过去，受苦受难，一年到头泪不干；可现在，有吃又有穿……”^③平实质朴的语言中透露出边区民众对自己生活改善的满意心态，同时也折射出他们潜意识中的政治倾向。

晋察冀各剧社在“政治攻势”中还经常到沦陷区演出，鼓舞动员沦陷区民众的斗争情绪。“百姓在危险之下看我们的戏，他们来，不但是因为苦难压抑着，为了来找点快乐，更要紧的，是为了听点什么看点什么。要‘八路军和共产党告诉我，这日子怎么过’”。^④戏剧告诉沦陷区民众边区的民主生活，揭露游击区敌占区典型事件或具体事件，给民众指出生活的道路，告诉他们该怎样为了生存而进行斗争。通过革命戏剧的动员，“在敌占区广大人民中间，滋长着无限的胜利信心和期望。”^⑤

3.1.2 革命戏剧没有给农民增加经济负担

在开展戏剧运动时，中国共产党共始终注意严格控制演戏的花费，做到尽量不

^①温波、李小萍：《新生活运动中的社会动员——以南昌为中心的讨论》，九江学院学报（社会科学版），2006年第4期。

^②《向着八路军》，独幕话剧，王树萍编剧，创作于1945年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第55页。

^③《万年穷翻身》，三场秧歌剧，张学新编剧，创作于1944年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第317页。

^④《戏剧在政治攻势的前线上——叙述一些感想和经验》，1942年12月15日《晋察冀日报》。

^⑤《敌寇所谓第五次治安强化运动之剖析》，1942年10月8日《晋察冀日报》。

给农民增加额外经济负担。1941年3月，抗敌剧社与二分区七月剧社深入代县、忻州、定襄、五台一带敌占区演出，恰逢日伪军实行“第四次治安强化运动”，也带着旧剧班在此地宣传。双方唱起了对台戏。“敌人在白家庄唱戏的花费：包银三天，900元整。招待费：800元又400元。纸烟费（料面、大烟）：600元整。慰劳品折洋：320元整。共支白银3020元，白家庄等四村摊派。”而抗敌剧社的费用总共是“煤油八斤、洋蜡一包、火柴一包。合洋边币42元整。”群众看戏没有经济负担，因此，“他们一月余四队合计演出共64次，观众数万。”^①边区剧协提出的“模范村剧团”明确提出了“材料上自力更生，大胆创造；经济上不铺张不浪费”^②的标准。如平山县东漂里村剧团“剧团的经费，都是在自愿原则下捐助的，灯油，民校还可以省下一部分来补助。村里儿童团开的一大片荒地，收下的粮食也归作剧团经费。”^③1943年春，边区开展大生产运动，文化界各剧团也参与其中。如平西挺进剧社开赴涞水县单翅岭开荒种地，同时，纺线、养鸡、卷纸烟、做扇子，“纺线能手罗英、康静纺的线又匀又细，曾送到大会上展览。劳动改善了生活，原计划每个同志平均要生产出两个月口粮、全年菜金、每天三钱油、三钱盐、一周至少三两肉，我们都超额完成了。每星期杀一头羊，每月杀一头猪，又有大量新鲜的蔬菜。大家吃饱了、穿暖了，还有点零钱买了牙膏牙粉肥皂。”^④其它文艺团体也都参加了大生产运动，如抗敌剧社除执行演出任务外，还每人完成20斤蔬菜的生产任务。这样，无论是专业剧社还是村剧团的演出，基本都没有太大的花费，没有增加农民的经济负担，因此戏剧运动易于被百姓接受。

3.1.3 通过革命戏剧农民可以获得切身利益

革命戏剧鼓动农民起来斗争，去争取自己的利益。全面内战爆发后，1947年晋察冀边区戏剧运动以“提高自卫战争胜利信心，进一步推动群众翻心翻身运动与准备大生产支援前线为中心。”^⑤“只有翻了身和翻了心的农民，大量的涌上前方，保卫既得的胜利果实，才是自卫战争力量的最丰富的源泉，将使自卫战争取得最后的胜利。”^⑥此时，大量的“翻身戏”应运而生。村剧团用农民翻身的同一主题和同一类型事件，用各种不同形式创作的剧本，较风行的就有《穷人乐》《柴庄穷人翻身》

①《军区抗敌剧社到敌占区工作回来，经过五台等10余县收获很大》，1942年5月23日《晋察冀日报》。

②《1942年度为创造模范村剧团而奋斗》，1942年1月1日《晋察冀日报》。

③也牧：《东漂里村剧团简史》，河北省文化厅文化志编辑办公室编：《晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料》，第258页。

④陈靖等：《晋察冀平西军区政治部挺进剧社大事记》，晋察冀文艺研究会编《敌后的文艺队伍（一）》，第218页。

⑤《晋察冀中央局宣传部关于年关工作指示》，1946年12月24日《晋察冀日报》。

⑥《中共晋察冀中央局关于开展边区文艺创作的决定》，1947年5月10日《晋察冀日报》。

《穷人翻身》《抗战前后的冯林》《买儿女》《变不了天》《穷人苦》《大报仇》等等。冀中区容城县王落村剧团编演的剧目《劳动英雄金木山》，叙述了事变前地主恶霸刘许东、萧荣石压迫剥削本村农民金木山和其他佃户的残暴行为，以及抗战后在共产党领导下穷人得到翻身，实行减租减息，开展大生产运动，人民生活改善，金木山积极生产当选劳动英雄的真实故事。该剧演出后立即激发了群众清算地主恶霸的斗争，“李金夺、郝富等看到演出饭锅里的水快开了，硬被地主拔走，还不了债被逼的吃毒药自杀等惨状时，心中再也不能忍受。演过戏后，联络了全村佃户、债务人去找农会主任，当即决定第二天去找北郑村大地主刘许东依法清算。……在戏剧鼓励下，人们的斗争勇气提高了，王落村一连串的斗争胜利了，而且把附近七八个村庄的减租清算斗争也带动起来。”^①

又如平山县霸王鞭剧团“专为配合土地改革出演了300余次，编了83个短剧与街头剧。如三区上三汲村快板是土地改革，孟贤壁街头剧是斗争地主，南关实现耕者有其田等，都很引人注目，演出了83个土地改革的节目，如二区南望楼演出《永远跟着共产党》，六区柴庄演出《水清蟹出》等。五区李家庄《一定要报仇》一剧中，恶霸最后被打死，其内容中恶霸之事实和该村有些大同小异，过后村中恶霸谷瓚说，我这还不知咋样了。而农民说，咱村谷瓚可得像这样拾掇他一下。这一节目对农民启发情绪是很大的，直接鼓起了农民斗争情绪。……个别村干部斗争策略死板机械，不给地主留一条出路，如五区李家庄斗争谷瓚，其人在斗争会上将房地元宝等全部财产都交出，村中则扫数清算不给以照顾，使其人无一路可走，结果上吊而死。”^②

中国共产党领导的戏剧政治动员以解决农民生活问题为先导，在尊重农民意愿的前提下，改善了生活，提高了战争胜利的信心，并且没有因此增加经济负担。最重要的是农民在“翻身戏”的引导下翻身翻心了，他们可以照戏里演的去找地主清算，可以斗地主挖浮财，在幕后则是政府的强有力的支持。这一点农民心里是明白的。革命戏剧带来的这种立竿见影的效果换来了农民对戏剧运动的大力支持与积极参与。

3.2 晋察冀革命戏剧的娱乐性能满足民众的精神需求

娱乐与教化是戏剧的两大主要功能。民间戏曲“戏曲不是供案头阅读的作品，而是演述者在剧场中与观众进行当下交流互动，能够给观众带来娱乐的鲜活的审美

①《冀中模范村剧团王落村剧团》，1946年3月8日《晋察冀日报》。

②《平山县土地改革总结》，河北省档案馆藏，案卷号：520-1-651-4。

游戏。”^①抗战之前华北地区的民间戏曲在内容上主要以贴近民众生活的家庭戏为主，很少涉及政治层面，在有些地区，直接将秧歌戏称为婚姻家庭戏。在精神生活单调的乡村社会，民间小戏在娱乐方面的作用更为凸显，它是元宵社火、喜庆节日里乡村社会必不可少的节目，乡民通过欣赏与参与表演得到精神的满足。传统戏曲的教化成分相比较弱，多以惩恶扬善为主题，且依附于娱乐之中。^②

抗战时期的晋察冀戏剧政治动员虽以政治宣传为主要目标，但也不得不通过戏剧的娱乐性来实现这个目标。正是由于戏剧的娱乐性，它蕴含的政治教化内容才能较为容易地被广大民众接受。在这个意义上说，娱乐是一种“糖衣”，是革命戏剧存在并发挥作用的根本原因。即便是中共战争时期以政治动员为根本目的而发起的戏剧运动也不能抛开戏剧的娱乐性而单纯地实现其目的。在戏剧运动中，民间戏曲的娱乐性并没有消除，而是以另一种面貌传承下来，其民间娱乐精神是戏剧政治动员得以进行的前提。

3.2.1 娱乐性：革命戏剧中传统娱乐精神的延续

在传统的民间戏剧中，有一类关键角色——丑角。他们装扮滑稽，语言行为夸张逗乐，大大增强了戏剧的娱乐功能。在晋察冀边区的革命戏剧中，我们看不到白鼻梁扎着冲天辫的小丑，但丑角却没有因为装扮的变化而消失。《保卫和平》^③中边区民众正在收割麦子，突然象征内战的炮声响起。代表反动派的演员凶恶跳上，自我暴露到：“专制独裁赛阎王，我一心只想做皇上！要问我是哪一个，我的名字叫老蒋。……”国民党特务鬼鬼祟祟上，白道：“今天奉了党部的令，要到边区去活动。下毒药，放黑枪，制造谣言把人蒙，闹得他人心慌慌不安宁，我的主子就高兴。”然后扮演中央军的演员上场，白道：“治安军，中央军，换了帽子没换人，过去打的是共产党，现在打的是八路军。今天上峰下命令，扰乱边区走一程。”最后，他们都被八路军和民兵带领乡亲们制服或击毙。群众送来慰问品，军民穿插扭起秧歌唱起歌。《粉碎敌伪合流》^④开场时，先是头缠绷带的日军狼狈上场。口中念道：“苏联对日宣战……我死啦死啦要完蛋。”接着伪军上场，念着：“我汉奸好比丧家犬，东奔西跑没处站。”顽固派手持战刀上场，把日军改为中央军，把汉奸封为总司令，他们手拉手，高兴念道：“咱们共同来反共，一块镇压老百姓，日本、汉奸、顽固派，咱

①陈建森：《戏曲与娱乐》，上海人民出版社，2003年版，第5页。

②韩晓莉：《战争话语下的草根文化——论抗战时期山西革命根据地的民间小戏》，《近代史研究》2006年第6期。

③《保卫和平》，秧歌活报剧，张学新编剧，创作于1946年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第319-321页。

④《粉碎敌伪合流》，秧歌活报剧，张学新编剧，创作于1945年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第319页。

们就是一家人。”得意忘形向解放区进行进攻的时候，八路军老百姓上场，英勇反击，痛歼敌、伪、顽。最后群众一起登场，唱起一支战斗的歌，载歌载舞，锣鼓喧天，气氛特别热烈。

我们可以看出，在这些戏剧当中，敌人被当作“丑角”来表现，他们与民间传统戏剧中的丑角一样，通常以自报家门的方式说明自己的意图，加上被编排成极具象征性的行动，如以“向前跳一阵，乱打枪”来表示对边区的骚扰；日伪军、汉奸手拉手表示他们是一伙的，是百姓共同的敌人等等。村剧团的演出更加具有典型性，他们对丑角的符号化表现也是得心应手。如行唐县东杨庄村剧团用粗布缝制了五六套军衣，演员穿上这种服装，带上八路军帽就演八路军，戴上钢盔便扮演日本侵略军官兵，把衣领敞开，裤脚卷起，帽子歪戴，就演国民党军队官兵。^①这些浅显明了的表现方法就是吸取了民间戏剧的表现形式，虽没有了脸谱，但这些脸谱化的表现形式同样能让老百姓一看就懂，且在戏剧创设的娱乐氛围中受到政治动员。戏剧是以“我们”为叙述主题的，“我们”就是老百姓与八路军，剧中的“我们”英勇善战，最终敌人被狼狈地被赶走被消灭；而“敌人”只不过是些跳梁小丑，他们丑恶的行动带有一种可笑的意味。人们在观看戏剧是沉浸在一种乐观的气氛中，且这种气氛在观剧人群中互相感染、蔓延，特别是戏剧结尾设置的“我们”大获全胜，载歌载舞的结局更具鼓动性，农民的情绪被极大的调动起来。革命戏剧中丑角的作用不仅是为了增加娱乐性，而且通过农民们“喜闻乐见”形式传达了一种乐观的情绪，增强了民众取得战争胜利的信心，起到了很好的政治动员效果。

同时，革命戏剧大量借用了民间戏剧中常用的人物关系。比如夫妻之间的内部竞争。在传统戏剧中常见的夫妻比试模式，在革命戏剧中同样有不少例子。《赶路相遇》^②的故事发生在抗日战争时期的某一年。晋察冀边区召开劳动模范大会，晋察冀军区召开战斗英雄大会。在部队上当兵的丈夫去参加英雄大会，在家务农的妻子去开劳模大会。夫妻二人相逢在赶路途中。他们各自叙述了自己的先进事迹，同时互相鼓励对方，争取更大的成绩。最后，夫妻二人高高兴兴地分手，各自开会去了。《李国良回家》^③讲述了新婚不久的青年农民李国良参加八路军抗日，表现英勇。新婚妻子也被选为拥军模范。李国良探亲，妹妹捉弄哥哥，藏起了他的枪支和背包。妻子

①张志永、张勇编：《晋察冀文化史稿》，解放军出版社2005年6月第一版，第304页。

②《赶路相遇》，独幕秧歌剧，何迟编剧、配曲，创作于1944年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第294页。

③《李国良回家》，独幕河北梆子，孙福田编剧，创作于1943年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第278页。

发现丈夫空手，未按当时的惯例携武器回家以应付复杂的游击战争情况，误以为他是开小差，顿时转喜为怒，严厉批评。直到妹妹解释后，才消了气。妻子在和丈夫争吵时，互比功劳，一个说自己如何英雄抗敌，一个说自己如何积极支前，相持不下。妹妹的开解语也是：“哥哥嫂子真不愧一个是英雄，一个是模范。”这才调和矛盾，夫妻和好。戏剧的结构主体就是夫妻争功。

此外，姑嫂斗嘴、姐妹夸夫等民间戏剧中典型的喜剧元素也是革命戏剧常见的冲突线索。《前方来信》^①的剧本写小姑接到了在前方的哥给嫂子的来信，拆开一看是立功喜报。小姑故意隐瞒实情，对嫂子胡编乱造说哥哥在前方如何负了伤，最后才告诉哥哥立功的实情并打趣嫂子。剧本通过嫂子的喜怒哀乐和姑嫂斗嘴，既歌颂了前方战士杀敌立功的英雄主义精神也造成了喜剧气氛。《姐妹顶嘴》^②套用了民间故事中四姐妹一起去给父亲去上寿，聚在一起各夸自己丈夫而顶起嘴来的笑话。吃饭时，她们各自夸分别为指战员、炊事员、饲养员和指挥员的丈夫对革命的贡献大，互不相让，针尖对麦芒地斗起嘴来。最后由父亲平息了争吵，得出结论说四个女婿都是做革命工作，而且都是不可缺少的。这时，解放军大部队经过，于是老人建议把女儿带来的礼物送去慰劳解放军，得到女儿们的赞许。这出戏生活气息浓厚，舞台效果很好，在当时影响很大。

3.2.2 娱乐性:农民参与革命戏剧的最初目的

农民最初对于边区戏剧运动的参与也是出于娱乐的目的。抗战进入相持阶段后，晋察冀边区逐渐巩固和发展，边区“农民在共产党领导下大体组织起来，并在抗日斗争里得到了民主自由和生活改善，……于是在旧历年间，农民搬出了庙社里的锣鼓家伙，翻出了红裤绿袄闹秧歌、高跷、平地跷、小车会、旱船、社火、旧戏……好像过去太平年景。”^③其中，演戏成为最热闹、最受人欢迎的文艺活动。随着村剧团的普及，广大农民自愿加入进来，区村干部也上场表演，甚至军民一起开展戏剧活动。过去缺乏女演员，演出中总是男扮女，这时妇女也离开炕沿锅台边，参加文艺活动，又扭又唱，很大胆很普遍。同时，“娱乐”也不光是在戏楼或广场上，有时还各村轮流，特别是在节假日或配合政府开展各项中心工作时，村剧团更是红火。1939年2月19日，边区文教会号召在3月1日到8日的旧历元宵节期间，结合民众

①《前方来信》，独幕歌剧，王丁编剧，创作于1945年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第246页。

②《姐妹顶嘴》，小调戏，何迟、胡可、韩塞编剧，创作于1946年。蔡子谔编：《晋察冀戏剧剧目提要》，中国文史出版社，2001年版，第294页。

③康濯：《冀西农民运动史话》，河北省文化厅文化志编辑办公室编《晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料》，第76页。

传统娱乐活动开展一个盛大的抗战建国宣传周，主旨是拥护国共合作，拥护边区政府和边区抗日武装，坚持抗战到底，反对一切动摇妥协投降。1940年三八节，“平山县上万妇女开大会，几十个村的妇女秧歌队一两千人大表演，四四、五四也一样。七八月，农民第一次选自己的议员，同时欢呼拥护晋察冀共产党颁布的施政纲领和庆祝八路军百团大战胜利，更是村村歌舞戏剧狂欢一两个月”。^①村剧团逐渐形成了自己的活动规律，一般是在新年、“三八”、“四四”、“五四”和七月节等节日都能必然要活跃一阵，特别是每年秋后到春节期间，这简直好似农民艺术的狂欢节；农忙时节则多分散在自然劳动场合开展娱乐活动。

1940年2月6日，边区各界抗敌后援会号召在春节期间要实行高尚的娱乐：“各村组织戏剧班，练习话剧，可提倡村与村的竞赛，以求戏剧的大众化，而以戏剧教育大众”；“其他如各种旧戏剧、唱秧歌、堂会、高跷玩艺等亦可举办，以振奋群众的精神”。希望借此活跃人民生活，振奋民族精神，充实抗战的力量，以为反攻的基础。“今天一切争取进步，一切为了抗日，对于大家娱乐的事情更是这样，我们极力提倡高级的娱乐生活。”^②

1943年春节期间，整个边区广泛地掀起了农村文艺活动高潮。“随到哪里，大概没有听不见歌舞喧闹的吧！……平定、井陘，过去连秧歌舞也跳不起来，今天却换上了新面目，妇女们在跳舞，儿童们大闹游艺；这两县共恢复与建立村剧团、宣传队74个，而且都进行了检阅。”^③

3.3 晋察冀革命戏剧有效利用了传统资源

3.3.1 革命戏剧对旧形式的应用

抗战前，边区民众的乡村娱乐活动中，旧剧是最主要的一种。据20世纪20年代定县调查，该县“大戏对于乡村社会影响很大……乡民的生活不但简单而且单调乏味，日出而作，日入而息，男人在田里种地，女人在家里作活，没有什么消遣，没有什么娱乐。所以能够调剂他们干燥的生活的，也全赖每年中演唱戏剧”。^④戏剧深受人们的喜爱，长期占据着乡村社会文化生活的最重要地位。静海“群众娱乐，莫过于戏。……其扮演皆社会浅近之事；其声调柔和婉转；其词句明显质白、俗中生雅，如‘富贵与共’，则唱为‘有朝一日坐了天合下，你坐朝来我坐廷’等语，以此类推，故妇孺最易感动。曾记某学究戏台联云：‘纳罢钱粮这戏说唱就唱，排好腔调

^①同上，第77页。

^②《边区各界抗敌后援会号召庆祝春节其中要实行高尚的娱乐》，1940年2月10日《抗敌报》。

^③康濯：《空前辉煌的乡村文艺——献给光辉的“五四”》，1943年5月4日《晋察冀日报》。

^④李景汉：《定县社会概况调查》，中国人民大学出版社，1986年3月第一版，第158页。

来客爱听不听’。额云：‘田家乐’，可想见一斑矣。”连偏居塞外的万全县人民也非常喜好戏剧，“每年大村三五次，小村一二次，视年景之丰欠多少不等。每届冬令，各村皆学习秧歌，春节后登台演唱不辍，至耕作时始止。其剧多秦、晋所演者，杂以本地土调，白亦万全土语，使人喷饭。”除戏剧之外，秧歌是最受人们欢迎的文化活动。秧歌是北方一种历史悠久、具有代表性的民间舞蹈形式，它大致分台上、地下两种，台上者是旧戏的一种地方形式，只唱不扭，叫“唱秧歌”或“秧歌戏”，台下者则一般地没有故事情节，只扭不唱，间或当扭者因疲倦而休息时，可能有一两个人出来唱一两段“秧歌”，这叫“扭秧歌”。一般是舞者扮成各种人物，手持扇子、手帕、彩绸等道具而舞，具有简便易行的特点，所以在农村中非常流行。^①

“如果用旧形式新内容的有利武器，那无论用作政治动员，用作改良我们的生活、意识，用作把中国民间艺术提高，变为一种崭新的大众喜闻乐见的艺术……，效果是不能以数字来说明的！”^②从1939年开始，晋察冀边区专业剧社纷纷开展了旧艺术改革工作，主要采取旧瓶装新酒的办法，应用旧文艺形式编演革命题材现代戏，如冀中火线剧社，应用京剧《八腊庙》改编了《大报仇》，还演出了根据京剧《打渔杀家》改编的《松花江上》等剧目。^③最普遍的改造旧形式是秧歌舞剧，它是在传统的秧歌基础上创造出来的。1939年12月，联大文工团编写了《新年秧歌舞》。1940年2月，为配合春耕生产，又创作了春耕快板剧，成为当时新秧歌的一个典型。“今天的秧歌舞是从过去‘扭秧歌’的形式批判的利用进步发展改造过来的东西。它在一开始走上抗日情势下，首先，就与一种名叫‘小唱’旧形式发生了亲密的关系，首先就吸收了‘小唱’的形式，加入那开始批判利用的‘秧歌舞’的形式中。……此外，过去‘扭秧歌’的形式，因为是集体性的，比较简单，在流行上又很广泛，在表现群众新生活上，有着相当适合的欢乐、跳跃、鼓舞等好因素，加以大剧团的利用和提倡，所以它能一开始就被踊跃的拉向抗日情势下而被置于对于群众特别重要，发展进步很是使人惊奇的地位。”^④秧歌舞剧以歌舞结合、短小精悍和富有表现力的种种长处，深受边区人民喜爱。早于著名的延安新秧歌剧《兄妹开荒》，晋察冀边区已出现了一大批新秧歌剧。

3.3.2 革命戏剧的演出对年节庙会等时机的利用

民间戏剧的演出时间比较固定，一是在迎神庙会；二是在春节期间，时逢农民

①王剑青、冯健男主编：《晋察冀文艺史》，中国文联出版社，1989年12月第一版，第6页。

②艾牧：《边区的子弟班团结起来》，1939年8月20日，《抗敌报》。

③王剑青、冯健男主编：《晋察冀文艺史》，中国文联出版社，1989年12月第一版，第120页。

④康濯：《秧歌舞——零碎想起的一些意见》，1941年5月7日，《晋察冀日报》。

辛苦劳作后冬闲，故成为一年中文化娱乐活动最多的时期。晋察冀戏剧运动的开展充分利用了这些时机。

如北京妙峰山庙会当地规模很大的一个庙会，与会的香客、游人数量众多。剧社充分抓住这个时机，在妙峰山上搭台演戏，宣传抗战，效果很好。^①在战争局势较为平稳庙会集市恢复之时，晋察冀革命戏剧都会抓住机会上演，这样戏剧所要宣传的思想便可以传播得更广。

从1940年开始，边区政府和剧协都十分重视新年和春节，提前做好准备工作，有计划有目标地开展了戏剧活动。1940年12月24日，边区剧协公布的《新年戏剧工作大纲》，要求各地在即将到来的阳历新年和传统春节期间有计划、有组织地掀起一个群众性的戏剧运动热潮，并明确规定了具体任务。要求在乡村组织和动员所有村剧团在新年里演出，开展比赛，提高村剧团水平，创造模范村剧团。1941年底，剧协规定了新年娱乐活动的迫切任务，强调继续开展创造模范村剧团的活动。1941年底到1942年初，边区开展了热闹的新年娱乐活动，尤其是北岳区相对比较稳定，村剧团活动十分踊跃。1943年春节期间，整个边区广泛地掀起了农村文艺活动高潮。“随到哪里，大概没有听不见歌舞喧闹的吧！就说文化娱乐工作开展较晚的地区：提起平西，总有人会想到大山、小道，过去群众没闹过什么‘玩艺儿’，但今年涞水一县，却有63个村庄成立了村剧团和宣传队；该县新年大会上，有24个村娱乐组织参加；本村晚会或出外宣传或与部队联欢者共达38村；旧年参加各区检阅大会的有59个村娱乐队，演出新旧形式近20种，年节前后一两个月，群众兴奋地说：‘事变前也没这么活翻过，真是快胜利啦！’平定、井陘，过去连秧歌舞也跳不起来，今天却换上了新面目，妇女们在跳舞，儿童们大闹游艺；这两县共恢复与建立村剧团、宣传队74个，而且都进行了检阅。”^②

除了庙会、传统节日和农闲等时机，晋察冀边区还特别重视在庆祝其它节日时广泛开展戏剧宣传动员。1940年11月为庆祝晋察冀边区成立纪念日，并总结三年来文艺运动的经验教训，11月7日到14日期间边区举办了第一届艺术节。各文艺团体不仅演出了中外名剧，还演出了许多现实题材的新剧作，其中，联大文艺学院、联大文工团、抗敌剧社与西战团联合演出的话剧《母亲》最为引人注目。1941年5月，边区决定在7月7日抗战四周年举行第二届艺术节，“将政治任务、斗争生活，具体和生动地通过这个节日表现出来，使这个节日充分流露艺术的意义和社会的意义。”

^①田汀：《歌声响彻妙峰山上》，天津社会科学院文学研究所编：《晋察冀文艺研究》第三期，第88页。

^②康濯：《空前辉煌的乡村文艺——献给光辉的“五四”》，1943年5月4日《晋察冀日报》。

①7月1日到7日，在平山县陈家院举行了长达一周的文艺演出。联大文艺学院和文工团联合上演了《带枪的人》，联大文工团演出了《巡按》，西战团演出《复活》，抗敌剧社演出了《铁牛与黑妞》等剧目。7月5日边区艺术节纪念大会结束后，边区各剧社联合演出了大型活报剧《跟着聂司令前进》，远处从山头到山脚下燃起“晋察冀”三个大字，灯火齐明，歌声震天，一处表演民主选举，一处表演送子参军，一处表演开荒生产，最后一场，高歌前进，山河大地成为舞台，场面极为壮观。1942年5月4日边区举办了第三届艺术节，军区直属部队及附近居民参加者万余人。西战团公演了话剧《李秀成之死》。由于当时边区环境恶劣，演出规模比前两次明显缩小。

②

①《晋察冀边区第二届艺术节宣传大纲》，1941年6月25日《晋察冀日报》。

②王剑青、冯健男主编：《晋察冀文艺史》，中国文联出版社，1989年12月第一版，第239页。

结 语

晋察冀边区所在地几乎全部都是农村地区，这里的农民绝大多数是文盲，观念保守落后。对他们进行空洞的宣传和说教几乎是毫无作用的，中国共产党对这点认识深刻。中国共产党共运用各种方式对民众进行政治动员，而利用百姓喜闻乐见的戏剧形式进行动员起到了积极的作用。如村剧团一开始就担当起了抗战宣传工作的任务，根据每个时期的形势任务，自编自演，及时地把党的政策广泛而深入的灌输到群众中去。即便遇到那种来不及编排就需要立刻传达贯彻的紧急事情，只要在演出前后或者当中插上一段话，也可以及时地得到解决。特别是对于新解放区，“剧团的作用更大”，这些地方的农民多年来“受毒过深”，成见很大，“你越宣传他们就越存有戒心。然而剧团演戏就有力量叫他们自觉的改变旧成见，树立新的思想和感情。”^①

晋察冀边区的戏剧舞台上，以娱乐为主要功能的民间戏剧变成了以政治动员为主要功能的革命戏剧。那么，思想保守落后的农民何以接受革命戏剧，及革命戏剧所要传达的政治思想呢？通过对1937-1947年间晋察冀革命戏剧的初步考察，我们可以发现，晋察冀革命戏剧自身有其显著的特点：具有很强的组织性和秩序性、明确的目的性和功利性、以及广泛的群众参与性。

中共通过革命戏剧进行的政治动员取得了显著的效果。其成功原因在于以下三点。首先，戏剧社会动员与农民实际利益密切相关。中国共产党领导的革命戏剧运动是以解决农民生活问题为先导，在尊重农民意愿的前提下，来引导、动员成千上万的农民的，由此也就影响到他们的政治认同。通过戏剧运动，农民可以获得切身利益。戏剧鼓动农民起来斗争，去争取自己的利益。其次，戏剧的娱乐性能满足民众的精神需求。正是由于戏剧的娱乐性，它蕴含的政治教化内容才能较为容易被广大民众接受。再次，戏剧有效利用了传统资源。广泛应用了旧形式如秧歌旧剧等，并且充分利用年节庙会等时机进行政治动员，符合民众欣赏水平与欣赏习惯，易于被民众接受且效果较好。可以看出，革命戏剧并不是凭空产生，强制性地进入农民生活的，它与民间戏剧有着或明或暗的联系，这样，革命戏剧才能被民众所接受。

其成功原因，归结为一点就是中共对其革命合作者——农民的深入了解。战争时期，中共对农民有非常准确的定位，“农民——这是中国军队的来源。士兵就是穿起军服的农民，他们是日本侵略者的死敌。农民——这是现阶段中国民主政治的主

^①王林：《为冀中村剧团进一言》，河北省文化厅文化志编辑办公室编：《晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料》，第186页。

要力量。中国的民主主义者如果不依靠三亿六千万农民群众的援助，他们就将一事无成。农民——这是现阶段中国文化运动的主要对象。所谓扫除文盲，所谓普及教育，所谓大众文艺，所谓国民卫生，离开了三亿六千万农民群众的援助，他们就将一事无成。”^①“中国的革命实质上是农民革命，现在的抗日，实质上是农民的抗日。新民主主义的政治，实际上就是授权给农民。新三民主义，真三民主义，实质上就是农民革命主义。大众文化，实质上就是提高农民文化。抗日战争，实质上就是农民战争。……抗日的一切，生活的一切，实质上都是农民所给。……因此农民问题，就成了中国革命的基本问题，农民的力量，是中国革命的主要力量。”^②

中共对农民的了解和尊重是其农村社会动员成功的最重要前提。在此基础上，中共与农民达成了一种合作与共赢的关系。要通过艺术形式动员群众，首先就需要使群众理解和接受。纵观晋察冀革命戏剧，我们可以发现，不光是人物的行为举止是老百姓的行为方式，说的话是老百姓的日常口语，更重要的是那个时期的革命戏剧反映了老百姓的内心世界，说出了他们想说的话。舞台上的人物，就是老百姓身边的人物。这些作品具有很强的政治动员性，但决不是耳提面命，而是促膝交心地娓娓道来，真正体现了平等的大众立场。中共通过大众化的革命戏剧把民族革命和民众利益结合起来，把民众对自我利益的要求融入抗日事业中，使民众明白抗敌自卫所得到的利益就是自己的利益。晋察冀边区通过革命戏剧进行的乡村政治动员，将原本一盘散沙的农民组织起来，动员起来，使他们与抗日、建国紧密相连。有了最广大农民的支持，革命就有了永不枯竭的力量之源。而农民从革命戏剧中不仅得到了精神的愉悦，而且更重要的是，他们得到了实实在在的利益：生活状况得到了显著的改善，社会地位也发生了巨大变化，“翻身”了。

革命戏剧作为一种政治动员方式在战争时期确实起到了积极作用。在通过革命戏剧进行的民众政治动员过程中，中共与农民达成了一种合作与共赢的关系。此时的戏剧将革命功利性发挥到极致，有利于在最短的时间内以最快的反应速度来动员民众，这是符合战争要求的，也是符合民族利益的决策。但另一方面，我们也应看到革命功利性与工具性使戏剧本身的艺术性受到了很大限制。在中共的主导下，晋察冀乡村的戏剧舞台虽一度出现了“繁荣”的景象，但是这种繁荣并不是在社会经济文化各方面达到充分发展而自然而然达到的文化繁荣，因此必定是暂时的。

^①毛泽东：《论联合政府》，《毛泽东选集》（第三卷），人民出版社1991年版，第1078页。

^②毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》（第二卷），人民出版社1991年版，第652-653页。

参考文献

一. 论著

- [1] 班威廉·克尔兰. 新西行漫记[M]. 裴然、何文介、吴楚译. 北京:新华出版社, 1988:150.
- [2] 蔡子谔. 晋察冀戏剧剧目提要[M]. 北京:中国文史出版社, 2001.
- [3] 陈建森. 戏曲与娱乐[M]. 上海:上海人民出版社, 2003:5.
- [4] 陈靖等. 晋察冀平西军区政治部挺进剧社大事记. 晋察冀文艺研究会编. 敌后的文艺队伍(一)[M]:218.
- [5] 陈永发. 制造革命. 转引自:南开大学历史系、中国近代史教研室编. 中外学者论抗日根据地——南开大学第二届中国抗日根据地史国际学术讨论会论文集[C]. 北京:档案出版社, 1993:645.
- [6] 傅铎, 艾实惕. 王秀鸾[M]. 中国人民文艺丛书社编. 北京:新华出版社, 1949.
- [7] 哈里森·福尔曼. 北行漫记[M]. 陶岱译. 北京:新华出版社, 1988:151.
- [8] 冀中区党委群众剧社简史. 转引自:蔡子谔编. 晋察冀戏剧剧目提要[M]. 北京:中国文史出版社, 2001:470.
- [9] 金城的故事. 文艺战士话当年(一)[M]. 晋察冀文艺研究会, 1986:215.
- [10] 河北省社会科学院历史研究所等编. 晋察冀抗日根据地史料选编(下册)[M]. 河北:河北人民出版社, 1983:20.
- [11] 卡特福特. 晋察冀边区. 转引自:中外学者论抗日根据地——南开大学第二届中国抗日根据地史国际学术讨论会论文集[C]. 北京:档案出版社, 1993:645.
- [12] 康濯. 冀西农民运动史话. 河北省文化厅文化志编辑办公室编. 晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料[M], 1991:76.
- [13] L·毕仰高. 抗日根据地中农民对中共动员政策的反应:一些西方的观点. 南开大学历史系、中国近代史教研室编. 中外学者论抗日根据地——南开大学第二届中国抗日根据地史国际学术讨论会论文集[C]. 北京:档案出版社, 1993:643.
- [14] 李公朴. 华北敌后——晋察冀[M]. 北京:三联书店, 1979:151.
- [15] 李景汉. 定县社会概况调查[M]. 北京:中国人民大学出版社, 1986:158.
- [16] 曼晴. 晋冀区一年来的乡艺运动. 河北省文化厅文化志编辑办公室编. 晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料[M]. 1991:57.
- [17] 毛泽东. 论持久战. 毛泽东选集.(第二卷)[M]. 北京:人民出版社, 1991:480-481,

511.

- [18]毛泽东. 论联合政府. 毛泽东选集. (第三卷)[M]. 北京:人民出版社, 1991:1078.
- [19]毛泽东. 新民主主义论. 毛泽东选集. (第二卷)[M]. 北京:人民出版社, 1991:652-653.
- [20]聂荣臻. 几个月来支持华北抗战的总结与我们今后的任务. 晋察冀抗日根据地. 史料丛书编审委员会编. 晋察冀抗日根据地(第1册)[M]. 北京:中共党史资料出版社, 1989:113.
- [21]聂荣臻. 论敌后抗战. 中共中央党史资料征集委员会编[C]. 中共党史资料. 第40辑. 中共中央党史资料出版社, 1992:6.
- [22]聂荣臻军事文选[M]. 北京:解放军出版社, 1999:97.
- [23]沙可夫. 华北农村戏剧运动和民间艺术改造工作——在第一次全国文代会上的发言. 晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料[M]. 河北省文化厅文化志编辑办公室编.
- [24]孙犁. 民族革命与戏剧. 孙犁全集(第三集)[M]. 北京:人民文学出版社, 2004:4.
- [25]孙瑛. 春雨过后百花开——介绍东杨庄村剧团. 晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料[M]. 河北省文化厅文化志编辑办公室编, 1991. :288-289.
- [26][西德]王安娜. 中国—我的第二故乡[M]. 李良健、李希贤校译. 北京:生活·读书·新知三联书店, 1980:329.
- [27]王剑青、冯健男主编. 晋察冀文艺史[M]. 北京:中国文联出版社, 1989.
- [28]王林. 为冀中村剧团进一言. 晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料[M]. 河北省文化厅文化志编辑办公室编:186.
- [29]蔚杰. 晋察冀抗日根据地戏剧研究[D]. 山西大学, 2007.
- [30]也牧. 东漂里村剧团简史. 晋察冀、晋冀鲁豫乡村文艺运动史料[M]. 河北省文化厅文化志编辑办公室编, 1991:258.
- [31]张庚. 秧歌剧选[M]. 北京:人民文学出版社, 1977:28.
- [32]张庆田. 模范军属[M]. 保定:河北联合出版社. 1950
- [33]张志永、张勇编. 晋察冀文化史稿[M]. 北京:解放军出版社, 2003.
- [34]郑绩. 征服与合谋[D]. 华东师范大学, 2006.
- [35]中共中央文件选集(第11册)[M]. 北京:中共中央党校出版社, 1991:605.
- [36]中央关于发展文化运动的指示. 中共中央文件选集(第12册)[M]. 北京:中共中央党校出版社, 1991:15.

[37] 中央宣传部关于党的宣传鼓动工作提纲. 中共中央文件选集(第 13 册) [M]. 北京: 中共中央党校出版社, 1991:136.

二. 报纸期刊

[36] 1942 年度为创造模范村剧团而斗争[N]. 晋察冀日报, 1942-01-01.

[37] 艾牧. 边区的子弟班团结起来[N]. 抗敌报, 1939-08-20.

[38] 白瑛. 晋察冀乡村文艺运动点滴[N]. 解放日报, 1945-06-07.

[39] 边区各界抗敌后援会号召庆祝春节其中要实行高尚的文化娱乐[N]. 抗敌报, 1940-02-10.

[40] 边区剧协成立宣言[N]. 抗战报, 1939-07-15.

[41] 邓拓. 三民主义的现实主义与文艺创作诸问题[J]. 边区文学, 1939(01).

[42] 敌寇所谓第五次治安强化运动之剖析[N]. 晋察冀日报, 1942-10-08.

[43] 冯启宏. 战争与文化: 近十年抗战时期文化史的研究回顾[J]. 近代史研究所集刊. 第五十三期. 台北: 台湾中央研究院.

[44] 韩晓莉. 战争话语下的草根文化——论抗战时期山西革命根据地的民间小戏[J]. 近代史研究, 2006(06).

[45] 胡可. 战斗里成长. 人民文学, 1950(第一卷第 5、6 期).

[46] 冀中模范村剧团王落村剧团. 晋察冀日报[N]. 晋察冀日报, 1946-03-08.

[47] 晋察冀边区第二届艺术节宣传大纲[N]. 晋察冀日报, 1941-06-25.

[48] 晋察冀边区剧协号召广泛建立群众剧团[N]. 抗敌报, 1940-03-01.

[49] 晋察冀边区行政委员会及各群众团体联合发出《年节文艺工作指示》[N]. 晋察冀日报, 1945-12-31.

[50] 晋察冀中央局宣传部关于年关工作指示[N]. 晋察冀日报, 1946-12-24.

[51] 军区抗敌剧社到敌占区工作回来, 经过五台等 10 余县收获很大[N]. 晋察冀日报, 1942-05-23.

[52] 康濯. 空前辉耀的乡村文艺——献给光辉的“五四”[N]. 晋察冀日报, 1943-05-04.

[53] 康濯. 秧歌舞——零碎想起的一些意见. 晋察冀日报[N], 1941-05-07.

[54] 刘衍永、周晓阳. 中国传统文化中的死亡观及其现代意义[J]. 船山学刊,

2008(01).

[55]龙华乡艺运动的几个问题[N]. 晋察冀日报, 1945-06-30.

[56]曲阳春节文娱的收获[N]. 晋察冀日报, 1945-03-17.

[57]田汀. 歌声响彻妙峰山上[J]. 天津:天津社会科学院文学研究所. 晋察冀文艺研究(第三期): 88.

[58]温波、李小萍. 新生活运动中的社会动员——以南昌为中心的讨论[J]. 九江学院学报(社会科学版), 2006(04).

[59]戏剧在政治攻势的前线上——叙述一些感想和经验[N]. 晋察冀日报, 1942-12-15.

[60]谢美生、马明杰. 论晋察冀抗战戏剧[J]. 天津成人高等学校联合学报, 2005(06).

[61]张庆田. 摊煎饼看闺女[N]. 冀中导报, 1948-02-02.

[62]致边区各戏剧工作者及戏剧工作同志们[N]. 抗战报, 1931-09-01.

[63]中共晋察冀中央局关于开展边区文艺创作的决定[N]. 晋察冀日报, 1947-05-10.

三. 地方文献

[64]马江村一般概况(华北中央局材料). 河北省档案馆藏, 案卷号: 585-1-4-5.

[65]平山县土地改革总结. 河北省档案馆藏, 案卷号: 520-1-651-4.

发表文章目录

郭贇林. 战争中的乡村戏剧舞台——以 1937~1947 年的晋察冀为例. 沧桑, 2008(05):65-66.

致 谢

时光荏苒，光阴如剑。

在毕业论文完成之际，我首先要对我的导师郭卫民教授表达我最诚挚的谢意。恩师对我的论文从选题、拟纲、初稿、修改直至完成，付出了极大的心血。三年来，郭老师对我严格要求、悉心指导，使我受益匪浅。他严谨求实的治学态度，积极进取的人生追求，谦虚宽容的交流方式，虚怀若谷的高尚品质以及如父爱般的亲切品格使我明白了治学、做人与处事的道理，这将是终身受益的宝贵财富。

在论文的写作过程中，历史文化学院的岳谦厚教授、乔新华教授、王守恩教授以及向晋卫老师等为我的论文的框架和结构都提出过宝贵的意见，提供给我有益的指导、帮助和启发，在此一并向他们致以我真诚的谢意。

感谢我的家人一直以来对我不遗余力的支持和无微不至的照料，他们的鼓励是我不断前行的动力。

同时，要感谢这三年来一直与我同行，给予我关心和支持的研究生同学们，祝他们在未来的生活中一帆风顺！

个人简况及联系方式

郭贇林，女，山西太原人，硕士研究生。

2006年9月至2009年6月在山西大学历史文化学院学习。学科专业为中国近现代史，主要研究方向为中国近现代社会史。

联系方式：

电子邮箱：guo.yunlin@163.com

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

学位论文作者（签章）：郎赞林
2009年6月2日