

中国现代文学史丛书

# 中国抗战文艺史

蓝 海

中国现代文学史丛书

# 中国抗战文艺史

蓝 海

山东文艺出版社

一九八四年·济南

中国现代文学史丛书  
中国抗战文艺史  
蓝 海

\*

山东文艺出版社出版  
(济南经九路胜利大街)

山东省新华书店发行 山东新华印刷厂潍坊厂印刷

\*

850×1168毫米 32开 15.26印张 4插图 334千字  
1984年3月第1版 1984年3月第1次印刷  
印数 1—800

书号 10331·7 (精装)定价 2.85元

# 目 录

## 第一章 绪 论

——英雄时代之再生 ..... 1

## 第二章 新文艺发展的路向 ..... 11

一 五四时代 ..... 11

二 从五卅到一九二八 ..... 14

三 “九·一八”与“一·二八” ..... 15

四 “向创作要求自由” ..... 18

五 沉渣的泛起 ..... 19

六 两个口号 ..... 20

七 民族解放战争团结了全国文艺工作者 ..... 22

## 第三章 抗战文艺的动态和动向 ..... 23

一 从“前线主义”到各地文艺的兴起 ..... 23

二 突进现实生活的密林 ..... 41

三 重庆文艺界的一度消沉 ..... 49

四 内地文艺的繁荣 ..... 53

五 文艺民主运动的高扬 ..... 59

六 抗日民主根据地文运的昌盛 ..... 63

## 第四章 通俗文艺与新型文艺 ..... 73

一 旧形式的利用 ..... 73

二 活报与街头剧 ..... 83

三 街头诗与朗诵诗 ..... 90

四 讲演文学与小说朗诵 ..... 100

五	秧歌和秧歌剧 .....	103
六	杂文与散文小品 .....	110
第五章	长足进展的报告文学 .....	119
一	报告文学的产生 .....	119
二	大时代的宠儿 .....	125
三	战争的素描 .....	135
四	敌军士兵的写照 .....	146
五	形象化的描写 .....	149
六	大后方的剪影 .....	155
七	根据地的报告 .....	158
八	伟大作品的展望 .....	165
第六章	在成长中的小说 .....	167
一	初期的薄弱 .....	167
二	阿脱拉斯的创造 .....	171
三	新旧时代的矛盾 .....	176
四	黑暗的暴露 .....	184
五	兵役问题的提出 .....	189
六	边疆生活的描写 .....	191
七	敌伪的暴露 .....	193
八	竟写长篇 .....	197
九	新天地新创作 .....	212
第七章	戏剧创作的高潮 .....	223
一	新剧发展的四个阶段 .....	223
二	话剧创作从浮面到内部 .....	229
三	解放区的新话剧 .....	245
四	历史剧的繁荣 .....	249
五	平剧的改革与新编 .....	258
六	新歌剧的产生 .....	263

<b>第八章 诗歌发展的新阶段</b> .....	270
一 发扬新诗的战斗传统 .....	270
二 向民族化方向前进 .....	276
三 一些遗留下来的缺陷 .....	281
四 重要的诗人和诗作 .....	282
五 根据地的大众化诗歌 .....	321
<b>第九章 文艺理论的发展</b> .....	328
一 文艺在抗战中的作用 .....	328
二 文学的艺术性与思想性 .....	331
三 歌颂光明与暴露黑暗 .....	338
四 提高与普及 .....	342
五 中国化与民族形式 .....	345
六 世界观与创作方法 .....	358
七 民主与文艺 .....	365
八 新文艺运动的总结和发展 .....	369
<b>附 录 抗战时期文艺大事记</b> .....	379
<b>后 记</b> .....	474
<b>修订再版后记</b> .....	475

# 第一章 绪 论

## ——英雄时代之再生

### 一

在一本高尔基社会论文集的封面上，题名为《为了人类》。这是很恰当的，高尔基是以一个社会战士的资格为人类战斗。除了社会论文，他的其他的所有的写作，也都是为增进人类的幸福而创作的。不独高尔基，凡是具有正义感的作家们的作品都是为了人类，都是为了有利于推进人类社会的发展。

望·蕩覃在《小约翰》中写蟋蟀的情形说，他们知识的标准只要熟悉二十六个沙岗和两个池。凡有较远的，就没有人知道一点点。学校里的教师说，凡讲起这些的，不过是一种幻想罢了。他们把动物区分为跳的飞的和爬的三种，蟋蟀能跳和飞，就站在最高位；其次是蛤蟆。鸟类被用种种愤激的表示，说为最大的祸害和危险。人类则是一种大的无用而有害的动物，是站在进化的很低的阶级上的。这种区分，站在蟋蟀族的立场上也是对的，无可非议的，因为这是为了蟋蟀的“蟋蟀的话”。因此，当肥胖的鬼菌和红得象乌莓的捕蝇菌争论谁最美丽时，小约翰说他们都是有病的，又怎能不使他们吃惊而猜疑小约翰是人呢？因为他说出了“人话”，在菌类是不计较有毒与无毒，只

有吃它们的人类才注意这一点。

属于人类的文学，应当为了人类，说“人话”，辨认它是否有毒，是再简单不过的道理了。但是这道理在今天仍然是需要提出的。法西斯的血腥已玷污了一切，就是最简单的真理也需要再加以刮磨的功夫。在法西斯德日气焰高涨的时期，伟大的诚实的作家，如路易·稜等，或被关在监牢里、集中营中，或驱逐到国外。一切都被剥夺，工作室被捣毁，著作物被烧毁，完全失掉了和自己同胞谈话的自由。而另外一群被他豢养的鹰犬，如邓南遮、林房雄、菊池宽之流，则在歌颂主子的血行是宣扬文化，传布王道，讴歌“轰炸怪有趣的”。于是人类的意识屈服于或蜕化为横暴者的意识，原属于大多数人类的文学被摧残，被毁灭，而他们却披了文学的外衣，遮掩他们欺骗与虐杀人类的丑行。这些算不得文学，他们是在毁灭文学，毁灭文化，更进而毁灭人类，这加重了为人类幸福而奋斗的文艺工作者的任务。

一九三四年莫斯科举行的全苏联作家大会中莱奥诺夫曾说：“我们正享受着生活在世界史最英雄时期的最高幸福。我所以重复说这一句在这里已经说过的话，并不仅仅因为重复在修辞学上是最有力的形式，也是因为在这严肃的时日里，从这演说台上所发出的一切演说中，这句话是最本质的前提。这里，发生了我们义务、权利、光荣、困难以及我们终于要把它克服的未来的人们的欢喜。当然，无论在任何一个时代，文学者从没有一次担负过象现在这样值得尊敬的崇高的责任。我们的基本工作，是借深铭心版的形象，描写思想的大激动，即使是粗糙也好，完成新道德的原则；而记录出从不曾有过的世界的诞生。我们的年龄使我们期待自己还将成为一个更巨大事件的目

击者。无疑现代是人类有史以来全时代中最充实的历史时期，在我们眼前，新的苏维埃共和国在形成，在大雷雨大风暴中，殖民地国家自觉的惊醒了，人类共同生活正创造着更趋完善的形态。”如同苏联一样，我们目前也正在享受着生活在世界史最英雄时期的最高幸福。这是最困苦的时代，也是最伟大的时代；这里，有我们的义务、权利、光荣以及许许多多等待去克服的困难，等待去接受的荣誉。这不但是一个民族的翻身与奋起的转折点，也是整个人类迈进光明或黑暗的发轫期。在不久的过去，摆在我们面前的，曾经是不是生存便是灭亡，不是胜利便是屈服，不被侵略者消灭，便得消灭侵略者。整个世界上整个人类也都在为了本身的生存和文化的延续向法西斯的匪帮们作殊死战。如今战争虽胜利地结束，这任务却还未全部完成。因为人类的和平仍然时刻受着战争的威胁，一些野心家们已在布置新的屠杀。今天的文艺工作者应当肩负起他们的使命，为了拯救人类，为了拯救文化而贡献出所有的一切。无论在任何时代，文艺工作者从没有一次担负过象现在这样值得尊敬的崇高的任务。为了自己，为了人类，作者们是应当好好完成这任务的。这任务不是纳粹匪帮们的应声虫所能担负起，他们是什么也写不出来的。

## 二

空前的时代产生空前的英雄。如今，时代是一个英雄的时代，文艺上也应是一个英雄的时代！

“人虽然是依着时代的动向而前进，但绝不是完全机械的被动的，人亦推动时代使前进得更快些；人的活动固然受环境的

限制，然而人的主观的努力也可以改变环境。人是时代舞台的主角，写人怎么在时代中斗争，就是反映了时代。我们应当从各种各样的活动中去表现时代的面目。”固然时代创造了人物，事业却是成功在人物的手里，只有通过人物，才能看清时代，认识时代。离开人物，便无论什么东西都无法理解。“我们民族的力量怎样象百川朝海似的从各自不同的‘源’和‘流’而汇到当前的大事业：抗战建国。这是我们现在应该写的东西，非写不可的东西。而且应该以这为圆心，去摄纳我们这时代的森罗万象。但这仍旧可以从人的活动来表现，来反映。我以为还是应该把人当人，——时代舞台的主角，而不要把他们当作材料。”

时代是人类创造的，就是辉煌的金字塔，也是一手一足的劳绩砌成的。没有人，便也没有一切。福斯脱说：“在现代小说中，英雄和恶棍都已灭亡。个性已不再存在，剩下来的只是粘贴在显微镜的玻璃片上的红色碎屑。这种碎屑往往是很奇异的，有趣的或者美丽的，可是他们并非活生生的男女。跟着个性的毁灭——被一般的环境中的一般个人，或者被在意识的一部分中机械地隔离开来的个性的一面所代替，也毁灭了小说的结构，毁灭了它们史诗的性质。”接着他又说：“我们应当创造的新写实主义，一定负起布尔乔亚写实主义所未完成的任务。它决不是写那种只是消极的批评，或者和那只是个人不合的社会绝望地斗争着的人们，却是写那些正在努力着改造他们的环境，支配生活，顺着历史的潮流，而且能够控制自己命运的人们。这就是说，英雄必须重新回到小说中来，和它一道的，应该是它的史诗性质。”这话也可以拿来评论中国的抗战文艺。

我们的抗战文艺中固然也描写了壮烈的场面，刻画了英勇的故事。我们有英雄，也有恶棍。“新的人民领导者的典型开

始产生了,和过去完全不同的军人性格产生了,肩负着这个时代的阿脱拉斯型的人民的雄姿,在开始逐渐地出现。”另一方面也有了“新的人民欺骗者,新的抗战官僚,新的发国难财的主战派,新的卖狗皮膏药的宣传家”。但这些还不够,因为多半好似“贴在显微镜的玻璃片上的红色碎屑”,只美丽有趣,并非活生生的男女。“跟着个性的毁灭”,“也毁灭了小说的结构,毁灭了它的史诗性质”。他们多半以概念的类型姿态而出现。

和时代配合的作品,必须是时代的纪念碑。

如格拉特珂夫批评苏联文学的情形一样:“武断的说我们作品中没有指导性的形象,是不正确的;甚且,在任何一本作品中都生动地活跃着肯定人物的形象。但是他们为什么容易被人忘掉,为什么他那未贫血,没有象柏扎洛夫、罗亭、折尔卡士、福马·歌籍叶夫、普拉东·卡泰艾夫那样的容量?”莱奥诺夫说:“在我们的小小的怀中镜里,并没有摄进现代的中心的主人公。但我们都很好知道他,新世界的主人,伟大的计划者,我们星球的未来的几何学者已经出现了。由于他的思想的丰富和企图的宽阔,他已和鲁滨逊、吉河德、裴加罗、哈姆雷特、倍士霍夫、奥齐波斯、福马·歌籍叶夫、拉法尔·凡伦丁等等一样成为人类典型的世界星座的完全的一员。我们很知道他——我们爬着梯子研究过他的一切特质,抚摩过这个新的格里佛。其次,我们正把他从地上化(这一点也是他最主要的力!)现实化,把无力把握活的有血有肉他的主要特性的各个性质加以理想化。”这也是我们目前的缺陷和今后应努力的方向。八年的抗战虽然我们有了张老师、黄老师(《国家至上》中人物),有了三官(《鸭嘴涝》中农民主人公),有了罗三爷、徐明健、黄团附(《新水浒》中人物),有了叶映晖(《母爱》中人物),有了

丁大夫、梁专员（《蜕变》中人物），但不独比起以上所举的人物相形见绌，就是较苏联革命产生出的《铁流》、《毁灭》、《一周间》、《十月》、《夏伯阳》、《士敏土》等中所成就的也尚愧弗如。所以如何写出新时代的英雄，是作者当前唯一的课题。对于这些为时代所创造出的特出的性格要深刻地观察他们，必须瞭解他们整个的生命，怎样的生活，怎样的悲愁；更必须把这些形象极度浓厚化，把它们生命的火点燃起来，作为我们时代前驱的担当者而出现。

过去曾有不少划时代的作品给我们创造了比历史上或当时的人物更活生生的英雄，这些人物千百年来即生活在民间，为每个妇孺所熟知，也为每个妇孺所爱戴。他们对于这些人物比自己的亲戚邻里还熟悉，连音容笑貌，以及每件动人的故事，都能绘声绘影，津津而谈。关羽、岳飞、诸葛孔明、宋江、李逵、张飞、武松等，是其中较为显著的。尽管是一些绝对不同的性格，他们却无碍于同时存在着，每个人物的行动和思想也都能影响他的崇拜者：他影响他们的思想，他影响他们的生活。在今天，我们正需要创造这样的人物，即便不能高出于这些以上，也要同样的活生生地活在民间。说这要求太苛刻吗？在讨论中国革命为什么没有伟大的作品产生时，曾有人举出了种种理由，说还应当耐心等待，但时代的巨浪必然的要把过去的痕迹冲淡，眼看着希望是愈等待愈渺茫了。八年的战争，是一个长期的战争，许多长篇巨著已不断地在战争中孕育，也在战争中产生出来了，这证明作家并不是绝对没有裕如的时间去思索去创作，以产生他的鸿制，那末，从现在我们就开始期待纪念碑性的作品的出现并非太苛刻了。事实上，我们一个技术和生产落后的国家，已令人难以置信地凭着血和肉和一个近代化的

帝国主义的国家搏斗了八年。素称为没有民族意识，国家观念的国民，已挺身站在了世界战争中最艰苦的一条火线上，而且充满着信心的，决心地凭着自己的力量改造他们的环境，支配他们的生活，控制并进而创造自己的命运。孤军抗战的八百壮士，一门忠烈的范巩先将军，战死南苑的佟麟阁，保卫芦沟桥的吉星文，是千万英雄中已使我们知道的名字。显然的，我们一切都有飞跃的进步，只有文艺还没有配合这进步的要求。可是，在这种情形下，我们对文艺的要求实在不能再以新文艺才不过有二三十年的历史作为借口而轻轻推过去，因为一切并不必一定按步徐进的，外力可使它飞越，事实上也都在飞越了。

目前的时代是英雄的时代，所以我们要求作品也应是歌颂英雄的作品了。

### 三

过去我们曾有过不少的传奇式的人物，西欧也曾产生过骑士与美人。可是虬髯客式的豪杰，侠隐记式的英雄，在今日不应、也不可能出现了。就连贾宝玉、林黛玉、莺莺、红娘，时代也不再属于他们了。这是血和火的时代，应产生血和火的人物。这是人民的世纪，应产生人民的英雄。这些英雄产生于人民中，为人民而战斗，也为人民而建设。

我们的写作还没能从“活人的直接印象”，以及个人的热情的幻象中解放出来，创造的人物不是琐碎便是抽象。因而文学里充满了照像，现实的再现，模糊的幻影，人物成为平面的，呆板的，漫画式的；没有生命，甚而没有立体的感觉。时代向作

家们要求的却不是肖像画，而是典型；不是时事性，而是时代性。这意思就是不仅要写出社会的现实性，且要写出时代的真实性。

爱伦堡曾说：“为什么突击队员不能是理想家？我们也可以说，在休假的日子，他望着小河里的涟漪，想着什么样的事。突击队员难道不能嫉妒，不能爱，不能幻想么？炼钢工人的女儿也会死的，但是为什么不能用二十页的篇幅去描写她的死，而一定要象户籍登记所的死亡证书一样，只需要枯燥无味的两行文字呢？”接着他补充说：“我们的工人是活的人，他们工作、斗争、恋爱、接吻。他们也看书，也幻想，有时也做出奇行，发出嫉妒，他们是生活着。好象他们悲惨生活的曾祖父们，并不象田园诗歌中的雅典的牧人，他们也是不象我们某些作品中那种模范的突击队员的。”同样的，我们新时代的英雄，也是活着的人，好象过去和未来的亿万的人们同样地活着。他们工作、斗争、恋爱、接吻。也看书，也幻想；有快乐，也有忧愁；有勇敢，也有怯懦。并不如某些作品中的形象，一切都那末单纯化。肉炸弹，好象生来就为的做肉炸弹；在战壕里和敌人肉搏以死的士兵，也好象生就与人不同。五岁能文，七岁赋诗，从幼过目成诵的笔法又用在现代英雄的身上了。小说和新闻记事同样地成了玄虚的神话，从里面只能找到神性，找不到一点人性。

格拉西摩夫引马克思批评拉萨尔的戏剧法兰兹·封·齐根于中人物傅天的话说：“您的傅天，我以为已经过于只表现了一个感动，这是沉闷的！难道不同时是一个智者，一个上等的讽刺家么？所以您对他岂非极为不当么？”接着他批评当时的作品说，在这样的意义上，他们的作家在很多的时候，是特别不当

地处理了他们的主人公。这些主人公是残酷地被剥夺了！他们被剥夺了优美的情感，他们甚至被剥夺了热情，虽然对于一个革命家，没有热情是多末怪的事。补救这种缺陷，流行的办法是将主人公分做两半来写：“一方面他‘作为斗士’而活动，另一方面，他‘作为一个人’而开始。一天之中，一半的时间，他过着钢铁的生活，以后的一半，他耽溺在个人生活里，于是一种人性的东西，对他并非无缘。他很和善地爱他的妻子，喜欢钓鱼，喜欢唱歌。这样创造了不自然的结合，来代替活的人物；一方面是钢铁般的人物，另一方面是相当的享受，但只是一种极无聊，极陈腐的俗物的无味的典型。”

为什么这两种性格不能有机地揉合在一个血肉的躯体上呢？

姜子牙钓鱼，不过是为了等待姬发的访贤；诸葛亮垂钓，原来正盘算着军政要务。在画报上也可以常见到要人植树的照片，或正在铲土，或栽植甫毕，都一律地那末不调和，好象全不是他们所应作的事，如扮戏似的，专为了照像。事实却又是令人怀疑的，真的他们一生中就没有类似钓鱼以及植树一样的生活项目么？

虽不应是琐碎的，可应从各方面表现一个人物。现实主义的描写，是“预定着最基本的，在其可能性上的幻想的大的飞跃。”它较之我们常常应用的，要预想远为巨大的综合的形式。所以这里的传达或表现，如前面所说的，是不能理解为现实的摹写和重复，而是逼真地传达所发生的故事的真正基本的意义的要求。

只有这样，我们的人物才不会是平面的或漫画式的，而成为有生命有血有肉的活人。

自然，同时也应当说明的是表现英雄并不是忽略了魍魉，否定的人物和肯定的人物应同样被看重。高尔基曾论及现实主义与社会主义现实主义的差异说，过去的现实主义为批判现实主义，社会主义现实主义为确证新的社会主义现实的现实主义。法捷耶夫引证了他的话并加以引申说：“F·杜宾的论文，他只认我们的社会主义现实主义是英雄的现实主义，规定的描写英雄的现实主义。这是公式化的。因为社会主义现实主义，一方面确证着新的社会主义的现实，新的英雄们，同时在一切实主义中又是最富于批评的。这社会主义的现实主义，比过去的现实主义，是更富于批评的，而且这批评的特征，又与新的社会主义现实，新的人性，新的关系的确证相结合。”这话是可以在这里应用的。

我们必须把敌人灭绝人道的暴行有力地暴露出来，汉奸活动也应当作为文艺的重要题材。《开麦拉之前的汪精卫》，《残雾》中的洗局长、杨茂臣，《新水浒》中的六师爷，华威先生以及陈国瑞先生的一群，这些不可救药的顽劣和腐朽，必须加以暴露和抨击，但这是属于第二位的工作；第一位的是人民的民族之英雄之表现，“是写那些正在努力着改造他的环境，支配生活，顺着历史的潮流，而且能够控制自己命运的人们。”歌颂英勇的战绩和创造这些战绩的英雄们已是战时文艺的常道，何况我们今日战争是神圣的民族解放战争，是为了拯救我们民族的危亡，也是为了拯救世界的人类！

## 第二章 新文艺发展的路向

五四时代——从五卅到一九二八——“九·一八”与“一·二八”——“向创作要求自由”——沉渣的泛起——两个口号——民族解放战争团结了全国文艺工作者

### 一 五四时代

中国的新文艺是在五四时期诞生的。虽然白话文的提倡或新文艺运动的发动远起于五四运动的前二年，但获得了波澜壮阔的发展，则可以说是自五四开始的。

五四运动是辛亥革命后中国兴起的新的民族觉醒及民族解放运动，在政治及经济上是反帝反封建的运动，相应着这政治经济的情势，在文化上表现出来的是提倡民主、提倡科学的新文化运动和新文艺运动。中国民族资产阶级具有先天和后天的缺陷。第一次欧战结束时，帝国主义对民族工业的压力恢复到战前的状态，且日益加剧。乘国际帝国主义在战争期间不得不多少放松了在中国的统治而发展起来的民族资本的幼芽，至是又被摧残蹂躏以至毁灭或枯萎。五四运动的结果，在民族解放上是流了产，在政治上未得到丝毫的刷新，国内依然还是“僵尸的统治”的军阀官僚的政治。只有新文化与新文艺的茁壮的嫩

芽还在岩石下抗着外来的压力在弯曲地生长和壮大。

由此我们可以看出：第一，中国新文艺虽是受了西洋文艺的影响，而产生和发展起来的，却确实确实是生长在我们中国自己的土壤中的，并不如一些人们所说的，是从外国庭苑里移植来的花草；第二，新文艺从生命的种子里带来的质素，即是反帝反封建的，尤其是后者最为浓厚。这是如五四运动的发生似的，因外力的压迫，则更感到本身的腐败，脆弱，需要改革。如胡风在《抗日民族战争与新文艺传统》中所说，在先驱者的战斗里面，我们能够看出它的鲜明的主义：

鲁迅，以及他所领导的革命的作家们，破天荒地打破了中国文艺底封建意识的传统，用革命的人文主义唤醒了沉睡的现实底灵魂。由于他，文艺形象里面最初出现了人民底觉醒了了的自由的意志，同时也鲜明地被画出了这觉醒了了的自由的意志不得不和半封建半殖民地的黑暗现实苦斗的命运。处女作《狂人日记》，那立意，是为了叫出自我底燃烧的战斗要求，也是为了揭开社会底丑恶的实际。对过去和现在，他提出了“人吃人”的控告，对现在和未来，他发出了“救救孩子”的呼声。在另一篇《药》里面，黑暗统治下的麻痹的人民只是把被屠杀的觉醒的革命者底鲜血当作可以医好肺病的灵药。到这里，他控诉就带着了沉痛到近于绝望的气息。

也如有人所说“发现了人民也就发现了社会，或者说，发现了社会才发现了人民。”鲁迅和他所领导的文艺的新军，一方面写出了这半封建半殖民地的黑暗现实，人吃人的社会，一方面却也有了“更进一步的光辉的内容，那就是一连串的劳动的愚夫愚妇们，尤其是农村无产者阿Q的登场。在他以前，劳动的人民即

令在文艺形象里露过头面，但只不过是当作生产粮食和抚养家畜的，甚至是能代替家畜的动物，或者相反地当作抽象的自然诗人。再不然，就是被命运安排好了的，或者是‘若要官，杀人放火受招安’的好汉，或者是‘朝为田舍郎，暮登天子堂’的幸运儿了。但到了鲁迅，若干世纪的沉默的劳动的生灵即最初地带着时代的本来的面貌站向了历史舞台底脚灯前面。”在这里，不但说明了阿Q这类的农民们是在过着肉体上被剥削精神上被毒害的代替家畜的动物的生活，也写出了他们冲破了传统的宿命观，不甘再受苦痛的心情，他们渴望光明，要求革命，虽然这光明和革命仅是受了时代的浪潮冲击而发生的一种缥缈的幻影。

但花草是无法生长在没有土壤的地带的。这样蓬蓬勃勃发展起来的反帝反封建的新文艺，本来很可以开出较好的花朵，徒以帝国主义和封建势力的联军卷土重来，中国民族资本产业的溃败，民族解放运动暂时处于低潮，这在岩石下抗着压力而弯曲地生长的新文艺，因失去了它的滋养，发展的情形自然不能不衰退下来。代替它而繁兴起来的是绅士淑女所鉴赏的国故的整理，鸳鸯蝴蝶派的佳人才子的故事，以及《留东外史》《九尾龟》式的嫖经和赌经。新文艺的阵地只剩了鲁迅和他领导的零落的新兵苦撑着，他自己就曾叹息过：

寂寞新文苑，  
平安旧战场；  
两间余一卒，  
荷戟独徬徨。

## 二 从五卅到一九二八

然而时代究竟是前进的，不久，一九二五年的五卅反抗英日帝国主义的运动爆发了。平日俯首贴耳为帝国主义所剥削压榨，作为能言的奴隶而存在的劳动大众，开始觉悟到了他们的人的地位，认识了国际帝国主义是中国民族解放的主要敌人，他们在上海、香港、广州以英雄的姿态出现，作为反帝阵营中的主力军，首次在中国表现了他们不可侮的巨力。一度欣欣向荣的民族资本家，因受国外资本的压迫，以至衰微和幻灭下来，他们反对帝国主义的觉醒至是较五四时代乃更扩大具体化了：要求关税自主，取消领事裁判权，甚至取消一切不平等条约。但他们始终没有彻底反对帝国主义的决心：一方面惧怕帝国主义的强力压迫，一方面又唯恐国内劳动大众的抬头，所以不久他们就降服于帝国主义并与封建势力妥协了。在这一运动中，表现得最积极的知识分子，至此除了极少数脚步站得稳固的外，也都动摇，甚至反叛革命了。不过，这一运动终成为一九二七年大革命的序幕，尤其是在文艺上，由此更增强了反帝色彩的浓度，使它变为直接的一种社会斗争。

本来在五卅运动前一二年，一部分过去主张文艺是“内心的要求”、“自我的表现”的作家，已渐渐改变了他们的态度，批判了唯美主义、浪漫主义、象征主义、色情主义、恶魔主义等，到一九二六年更提出了革命与文学的关系问题，以后陆续发表了主张“革命文学”以及“无产阶级文学”的文章，一九二八年革命文学运动遂以澎湃的气势出现。如有人说的，“这是新文艺传统底一个跳跃，一个进展。”“它虽然在任务上并没有

从个性解放（反封建）和民族解放（反帝）这两个战斗目标突出去，但却在它所要反映的生活斗争里面找着了使民族力量发生了变动的，新的动力，在对于生活的认识上获得了新的看法，因而在作为生活认识底一形式的，文艺底表现方法上开始了新的方向。作为强的主动的物质力量，新的社会动力带着它底世界观和世界感走进了文艺领域；带着不是把封建意识弄残废了的而是英雄的灵魂，正象在现实斗争里面所显身出来的，劳动的人们（当然带着他的同盟者，敌人……）开始在文艺形象上露面了。”在创作方法上，以鲁迅为首的理论工作，批评工作，介绍工作，是使新文艺由旧的现实主义过渡到新的现实主义的

动力。

一九三〇年三月“左翼作家联盟”的成立，是这一运动的极高点，在三个月后，同年的六月，一部分文人发表了“中华民族文艺运动宣言”，提倡“民族主义文学”，与左联取着敌对的态度，于是前者被迫沉伏为地下的潜流。但鲁迅说过，无产阶级文艺运动是中国唯一的文艺运动。

### 三 “九·一八”与“一·二八”

一九三一年“九·一八”日寇占领东北四省。一九三二年“一·二八”，蹂躏上海的战争爆发，使民族的抗日热情勃起，抗日的运动也滋长起来，但实际的社会条件却不让作家走进现实斗争的深处。“这样，在急迫的斗争前面，文艺底战斗的意志却不能深刻地和生活现实相结合。当作家底创作的心不能在生活中现实里面深入客观对象的时候，那他的声音，即使是发自内心的爱憎，也很难带给读者以时代的活的生命。这不仅仅在于

创作意志和现实生活的结合不强，尤其在于当作家的战斗意志虽然更强，更尖锐了，但却更不容易在应有的程度上和作为对象的生活现实得到结合。所以，虽然文艺尖锐地经验着它思想上的、战斗的要求，而且实际上也向着抢救民族的危机这目标热情而广泛地执行了工作，但它的现实主义的传统却反而显出了危机；或者是在黑暗的重压下面的忧郁的低诉(诗)，或者是空洞的爱国主义的叫喊(诗，戏剧)，或者是用传奇的虚构性所演绎出来的政治概念代替了形象的真实，(戏剧，小说)……。”在这一段落里，且经过了“和宗派主义以至行帮主义作无容赦的斗争”；以至第二阶段的“国防文学”与“民族革命战争的大众文学”两个口号之争；第三阶段的“创作自由”问题的辩论。

不过，无论如何，中国新文艺诞生以来所走的路，一贯的是反帝反封建的道路。自“九·一八”后，更渐渐把重心放在抗日反汉奸上。如鲁迅先生所说，但这“决非停止了历来的反对法西斯主义，反对一切反动者的血的斗争，而是将这斗争更深入，更扩大，更实际，更细微曲折，将斗争具体化到抗日反汉奸的斗争，将一切斗争汇合到抗日反汉奸斗争这总流里去”。这样的转变，是自“九·一八”沈阳的烽火一起后，敌人的铁骑践到我们的国土上开始的，当时“中国最大的问题，人人所共的问题，是民族生存的问题。所有一切生活(包含吃饭睡觉)都与这问题相关”。接着“九·一八”而来的是“一·二八”，热河失守，古北口血战，冀东自治，华北特殊化及“一二·九”、“一二·一六”学生运动，全国人民眼看着寄身的土地渐渐沦陷。空前的民族的危机，激起了全国的抗日运动。但如前面所说明的，“我们文学在这样的表现上却也始终受着极大的限制；这

限制，主要是由于帝国主义侵略国家直接间接的威吓与压迫。……我们永远不会忘记那些可耻的事实；就象在有个时期中它竟公然要我们放弃爱国的宣传与教育。然而类此的事实不过只是它们限制我们文学发展许多因素中比较明显的一小部分罢了，……它往往遭受着帝国主义及其走狗汉奸们的双重的压迫，它不仅不能激烈地向敌人反抗，它甚至也不能向祖国尽情地呼喊。一切属于正义的反抗的呼声，都要受到帝国主义直接间接的迫害，中国的吼声被窒息，中国的自由被剥夺了！”但虽然在岩石的重压下，我们的抗战文艺却仍以五四传统的反帝精神，弯曲着茁壮地生长了起来。“革命作家们大部分都亲身参加了反帝运动，并且在作品上有力地回答了敌人的炮火。以沈阳事变，上海战争中士兵工农和小市民的生活和斗争为题材，当时辈出的新人：如张天翼、沙汀、艾芜、耶林、葛琴都送出了他们有意义的新鲜作品。具有浓厚煽动剧性质的田汉、适夷的抗敌剧本在当时反帝的实际运动上也曾发生了非常巨大的作用。”

以沈阳事变作题材或和它有关的作品，有《万宝山》、《故乡》、《秋阳》、《放下你的鞭子》等，尤其是后者，截至现在止仍是上演次数最多的一个短剧。在当时出现的两位东北失地的作家，萧军和萧红，使“我们第一次在艺术品中看出了东北民众抗战的英雄的光景，人民的力量，‘理智的战术’。两位作者都是生长在失去了的土地上，他们亲身地经历了亡乡的痛苦，所以他们的作品表现出在过去一切反帝作品中从不曾这么强烈地表现过的民族的感情，……这些作品的出现，恰恰是华北事变以后，民族革命战争的全国规模的高潮中，民众抗敌的情绪分外高昂的时候”，所以能够很快地获得了广大的读者。

取材于上海战争的有收集在《上海事变与报告文学》中的

诸短篇通讯与翁照垣的《淞沪血战回忆录》。不久华北事变发生，平津一带日鲜浪人到处横行，绑架幼童，收买吗啡流氓，扰乱社会秩序；继而劳工被杀，海河浮尸；华北党务机关被强迫撤退；抗日分子遭受捕杀；同时华北五省每年约一万元的走私也在日鲜浪人武装保护下猖獗起来。这时我们的新文艺更整个为反映时代而存在，有《走私》，《浮尸》，《哀启》和《猫城记》……等作品的产生。更有若干新兴的青年作家，都是以表现这时的社会而闻名的。

#### 四 “向创作要求自由”

在全国作者和封建势力，帝国主义及其走狗们作最激烈的短兵战的时候，不幸竟有少数作家出来“向创作要求自由”，想把文艺提到现社会外面，作为超然的存在。他们的理论家说，“凡是不能超现实而独立存在的作品，其艺术价值至多不能高过通俗无聊的《马占山演义》。”他们一群，为了艺术价值要高过《马占山演义》，就超现实而独立存在。因而文坛上出现了自由人（也即第三种人）的一集团，开始了一时的“自由论战”。如鲁迅所说，自己提着自己的头发想超出现社会，并不是因为别人摇头他就提不起来了，而是根本办不到的事情。生活在现在，又怎能超出现在？所以论战不久便停息了。既然连恋爱和吃饭目前都和敌人的侵略有了关系，超现实的文艺不能存在是很必然的了。“无论在古今中外的文学史上，不独找不到超社会而存在着的文学作家，也苦于找不到专于为文学本身的利益而存在着的文学作品。……文学家除非在做梦，专门憧憬着理想的未来世界。或者是专心一志从荒远的古墓里企图盗取枯骨的

古董商人，他们才会硬着心肝，逍遥于局外；不然，无论任何人，尤其是文学作者，决没有法子可以逃避种种毒辣的教训的。所以，在法兰西一八四八年二月革命的清凉的旋风到处吹遍的时候，就是固执着‘艺术绝对自由’的波特莱尔也会即刻着手于革命杂志的出版了，而且放声向着国内的文学作者高呼道：‘艺术非为社会目的服务不可。’（《艺术与社会生活》三八页）法国大诗人雨果当德意志进攻巴黎，感到灭亡就在眼前的时候，也不得不再三致书于德意志民众，唤起业已消沉的人道精神。（原函刊在氏所著《自放逐以后》一书中）……当日本帝国主义的大炮，轰击淞沪的时候，他们的飞机，在所谓‘文化城’的上空，骄纵地翱翔的时候，决不会特别优容少许艺术至上主义者，仍旧安居在研究室里……。”所以“向创作要求自由”的人，实际上不过是不能面对急剧变化的时代，不能接受社会所加给他们的苦痛，企图对时代逃避罢了。时代是最残酷，也是最公正的，抗战已把这一点完全证明了：忍受不住新国家诞生前的痛苦的“自由人”，穆时英、刘呐鸥等，已都投到敌人的怀抱中，而且先后灭亡了。

## 五 沉渣的泛起

“自由人”一喊出要求创作自由的口号，便落在现实的齿轮后面，沉为时代的渣滓了。这时另一部分本是时代的渣滓的，却忽然要表示自己的存在而一度泛起，那便是一部分人的重新出来主张读经存文。本来由文艺大众化而引起了白话大众话的争论，却旧事重提地加入了文言的争论，接着读经存文也被讨论起来了。喊得最响的是江亢虎的“存文会”，发表宣言，指白

话为谬种邪说，大有不把白话排斥于文苑之外不肯罢休之势，和当年的老虎报《甲寅杂志》的气势很是相似。奇怪的是先前新文学运动的健将，如今竟有的跑到敌人的阵垒里帮他们抱残守缺，做起文言最后的保镖来。看了当时的情形，真令人疑惑中国的历史老是在兜圈子。不然，为什么十几年前已被解决了的问题，会拿出来再重新讨论呢？实际上这却不过仅如搅动一湾止水，沉在底下的渣滓必乘机泛起，它一点力量也不会发生，只显示一下它的存在罢了，时间一过是仍然得沉在底下去的，所以不久也就阒然寂然了。直到抗日战争爆发后，这些沉伏的渣滓才又重新泛起，以僵尸著戏装的姿态做了南京傀儡戏的新贵，又在提倡读经存文了。这和自由人的穆时英等正正是异途同归。从此可以看出所谓提倡读经存文，所谓要求创作上的自由，都不过是别有用心，真正的读经或自由，从敌人手中是更不会得到的。

## 六 两个口号

国土一大块块地沦陷，民族灭亡的危机一天天地迫切。一九三五年日本策划了冀东自治，进而华北五省也情形日非，日本浪人横行无阻，贩毒、走私大肆猖獗。使人有亡国无日的感觉。一九三五年底上海文化界人士马相伯、沈钧儒等三百余人联名发表上海文化界救国运动宣言，成立了上海文化界救国会。一九三六年初文艺界决定解散左联并提出了“国防文学”的口号。不久以后又有“民族革命战争的大众文学”的口号出现。最初提出这口号是由于鲁迅授意胡风作的一篇《人民大众向文学要求什么？》因两个口号的存在，引起了一次激烈的论争。但也因

此明确了一些问题。到鲁迅的《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》发表后，问题就愈发澄清了。他说，“民族革命战争的大众文学”的口号的提出，“是为了推动一向囿于普洛革命文学的左翼作家们跑到抗日的民族革命战争的前线上去，它是为了补救‘国防文学’这名词本身的在文学思想的意义上的不明瞭性，以及纠正一些注进‘国防文学’这名词里去的不正确的意见……”，它“主要是对前进的一向称左翼的作家们提倡的，希望这些作家们努力向前进”。而“国防文学”呢，他认为是“目前文学运动的具体口号之一，为的是‘国防文学’这口号，颇通俗，已经有很多人听惯。它能扩大我们政治的和文学的影响，加之，它可以解释为作家在国防旗帜下联合，为广义的爱国主义的文学的缘故。因此，它即使曾被不正确的解释，它本身含义上有缺陷，它应当存在，因为存在对于抗日运动有利益。”这理论是基于“文艺家抗日问题上的联合是无条件的，只要他不是汉奸，愿意或赞成抗日，则不论叫哥哥妹妹，之乎者也，或鸳鸯蝴蝶都无妨”的主张而发。所以他说：“应当说作家在‘抗日’的旗帜或在‘国防’的旗帜之下联合起来；不能说：作家在‘国防文学’的口号上联合起来，因为有些作者不写‘国防为主题’的作品仍可从各方面来参加抗日的联合战线。”——在这里国防文学是不是创作口号的问题也附带着被说明了。

“自由人”论战及大众话论争，给时代的渣滓读经存文者以打击，是“九·一八”以来文艺界的三次较为重要的论战。每次都有专册将当时的史料保存下来：关于自由人的论战有苏汶编的《文艺自由论辩集》，关于大众话及读经存文的论战有《语文论战的现阶段》和《文言·白话·大众话》等。这次两个口号的论战，《现实文学》，《夜莺》，《文学界》等出过特辑，以后

并出版了两个集子。三次论战以来还有一次“差不多”问题的讨论。沈从文指摘了当时流行的作品都“差不多”，是作家贫乏的一种现象。不同意这个意见的以为现在本来都处在“差不多”的社会里，遇见的事情根本就“差不多”，取材于这些事情创造出的作品又怎能求它差得多呢？这虽是很简单的一个问题，也没引起热烈的争论，但把它作了适当的处理，还是延到抗战爆发以后。那结论是：题材不怕差不多，而人物的把握，现实的发掘以及形式的运用则当差得多。

## 七 民族解放战争团结了 全国文艺工作者

新文艺能否从双重重压下解放，突破当时的危机，是决定于文艺本身以外的社会政治及经济的情形的。但当这沉闷阶段度过，一九三七年七月，这个时代终于降临了，那便是民族解放抗日战争的爆发，在血肉的斗争里抗战文艺遂有了从来未有的发展。

五四时期开始的新文艺是排斥旧文艺——以文言书写的散文、诗歌、词赋以及鸳鸯蝴蝶派的文艺在外的。由于日本帝国主义的入侵，中国各界人民出现了空前的团结，一九三六年十月文艺界发表了《文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言》，明确要求文艺界不分新旧派别，要为抗日救国而联合起来，在宣言上签名的有鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、洪深、叶绍钧、谢冰心、周瘦鹃、包天笑等二十一人。在宣言上签名的虽然不多，但代表的面是广泛的，这宣言的发表标志着在新的形势下，中国文艺界在抗日救亡运动中初步联合成文艺界的抗日统一战线。

## 第三章 抗战文艺的动态和动向

从“前线主义”到各地文艺的兴起——突进现实生活的密林——重庆文艺界的一度消沉——内地文艺的繁荣——文艺民主运动的高扬——抗日民主根据地文运的昌盛

### 一 从“前线主义”到各地文艺的兴起

曾有人在《抗战文学阵线》一文的开始即说，一九三六年五月三十日，是中国全体同胞最痛心地追悼他们的殉难先烈的時候，路透社向世界各方面发出了以下的电报：

东京：外相有田今日接见新闻访员时，重申日本对华政策之三点：（一）承认“满州”（二）合作防共（三）遏灭一切反日运动。……

神户：须磨今晨抵此时宣称，“今日之局势，为中国必须对日相互维系与对日作战之两途中，选择其一耳。余已正式向蒋院长切实说明此点，日本如退让一步，即不啻总退却！日本必须抱其不可变之自信与勇往直前”云，须磨现在首途赴东京，准备向外务省报告中国现势。

电报明确地揭示了“日本必须抱其不可变之自信与勇往直

前”的侵华野心，这就给我们全体同胞提出一个必须立刻决定的课题：对日作战呢，还是立刻亡国呢？这是关系到中华民族生死存亡的大问题，觉醒了的中国人民正在严阵以待；但是局势并没有立即发生骤变，事情终于又延搁了下来，直到过了一年零一个月，日本帝国主义借口一个士兵夜出嫖妓未归，终于“抱其不可变之自信与勇往直前”的侵略野心，于一九三七年七月七日在芦沟桥上对我军开了第一枪，这是日寇大举进攻中国本部的开始。面对着敌人的疯狂挑衅，驻扎芦沟桥的中国军队首先奋起抵抗，从此“所有前线的军队，不论陆军、空军和地方部队，都进行了英勇的抗战，表示了中华民族的英雄气概”<sup>①</sup>。从我们军队的枪筒里，从他们奔赴前线的步伐里，从全国军民宏亮的歌声里，我们已解答了“对日作战呢，还是立刻亡国呢？”这样一个严肃的历史课题，“团结起来，奋勇抗战”，就是中国人民给敌人的一个钢铁般的有力回答。芦沟桥事变的次日，中共中央就发表了“立刻给进攻的日军以坚决的抵抗，并立刻准备应付新的大事变”的抗战宣言；七月十七日国民党也发表了庐山谈话，确定了全面抗战的方针；于是，在民族解放的旗帜下全国人民结成广泛的抗日民族统一战线。“八·一三”上海战争爆发，吴淞燃起弥天烽火，整个中华民族开始同日本顽敌进行了生死的决斗，以争取民族的生存和独立。在武汉失守（一九三八年十月）前这一段时间内，由于日本侵略者的大举进攻和全国人民民族义愤的高涨，使得国民党政府政策的重点还放在反对日本侵略者身上，这样就比较顺利地形成了全国军民奋起抗战的高潮，一时出现了生气勃勃的新气象。

---

<sup>①</sup> 毛泽东：《为动员一切力量争取抗战胜利而斗争》。

中国的新文艺运动，是从中国人民大众参加民族民主解放斗争的过程中产生发展的，因此一开始便肩负着以文艺为武器教育群众和动员群众的伟大使命，抗战爆发更给文艺提出了新的战斗任务。当时曾有人指出，“中国的民族革命战争既然是一个半封建半殖民地的落后国家对于一个现代化了的，强大的帝国主义国家的长期抗战，那就还得抵抗敌人的直接的或间接的通过内部投降妥协的反动势力的文化进攻，文化上的毒化政策。那或者是利用并提倡能够窒息中国历史底发展要求的，中国封建主义的旧文化，旧道德，以及一切的复古思想和‘人生无常’的享乐思想，或者是把没落期资本主义文化底反动内容改变成能够适应殖民地买办阶级底需要，也能够麻醉，至少是混乱一般人民底意识的‘精神食粮’。用什么去抵抗呢？用能够反映中国历史底发展要求的，战争所带来的所要求的现实底改造过程的，反抗旧的，掘发新的，新鲜活泼的文化力量。中国的民族革命战争，这和社会内部的危机完全成熟了的社会革命，例如俄罗斯革命不同，在那里，是内部抗战的普通的直接武装行动，在物质的可能上甚至战斗的要求上，广义的文化活动暂时很难开展，但在这里，不但在后方的广大地域上面，得经过长期的渐进的改造过程（人民大众底觉醒和成长），就是在广大的沦陷地域上面，由于敌人底力量一般地只能作战略上的点和线的占领，也能经过长期的渐进的改造过程（人民大众底觉醒和成长）。只有通过这个内部的改造过程，人民大众底觉醒和成长过程，才能够得到对外抗战的民族力量的成长。这个内部的改造过程，人民大众底觉醒和成长过程，必然要唤起广大的文化要求，而能够回答这个改造过程底要求的，能够反映这个改造过程底内容或趋向的，反抗旧的，掘发新的，新鲜活泼的

文化工作，正能够帮助使这个改造过程得到完全的实现”。因而，“正是为了这个目的而斗争了过来的，也正是在为了实现这个目的而斗争的过程中被建筑了起来的”有着革命传统的新文艺，本来“它的战斗能力能够负起这样的任务，它的战斗热情也要求负起这样的任务”，为了实现这一至高的任务，文艺工作者在抗战中即是持了枪在前线上也不应停止为祖国而歌唱，为战斗而写作的。但事实上是怎样呢？抗战初起，几乎每个作家都为当前的急剧动荡的时代而惊诧，民族战争激烈地改变着社会的一切，差不多所有的事物均因失去平时的均衡而失掉了常态。因为沿海大城市的失守，因为交通和营业的影响，也因为无法估计这伟大的时代，故文艺活动和出版界一时陷入停滞状态，不仅书店都停顿了，而且一些历史较长的有影响的文艺杂志也停刊了，如《作家》、《文学》、《中流》、《译文》、《光明》、《文丛》等，都遭到同样的命运，文艺书籍的出版也非常困难，大部分作家也为此失去了发表作品的机会。在这种情况下，“文艺无用论”支配着相当一部分人的思想，以为只有军事最重要，惟有它才能决定一切，大炮一响笔这支武器便没有用了。于是，过去集中在一两个文化中心的大都市的作家，纷纷走出“亭子间”，摆脱原先比较狭窄的生活圈子，开始“向愿意去的或能够去的各种各样的领域分散。跑向热情洋溢的民众团体，跑向炮火纷飞的战场……也跑向落后的城市或古老的乡村……。”他们大都放弃了原先的写作计划，除了“一些有计划的演剧队宣传队，主要的是带着单纯的政治行动甚至个人生活问题的色彩”。胡风在两篇题目不同的文章重复说出了相同的观点：

这时候文艺应该怎样处置自身同抗战的关系呢？显然地在文艺工作者面前摆着两个问题：一个是，作家应该怎样地生活，

以什么身份或方式参加战争；另一个是，文艺应该有怎样的工作日程，为自己开拓什么样的道路。我们看来，这原是一个问题的两方面，文艺的道路只能在作家底参加战争过程上面开拓，作家底参加战争能够而且应该在文艺上结果，但当时的一般空气却不能够这样，在一种原始的兴奋里面把战争当作了简单的机械的过程，几几乎完全否定了文艺对抗战所应肩负的特殊任务。最突出的表现是一部分作家所提倡的“投笔从戎”运动，一些论者把它叫做“前线主义”。然而，那时候也听到了这样的反驳声音：

.....

人说：无用的笔啊

    把它扔掉好啦

然而，祖国啊

就是当我拿着一把刀

    或者一支枪

在丛山茂林中出没的时候罢

依然要尽情地歌唱

依然要倾听兄弟们底赤诚的歌唱——

迎着铁底风暴

    火底风暴

    血底风暴

歌唱出郁积在心头上的真爱，

也歌唱掉盘结在你古老的灵魂里的一切死渣和污秽

为了抖掉苦痛和侮辱底重载

为了胜利

为了自由而幸福的明天

.....

虽然有的作家投身抗战洪流并没有忘记以他的笔以他的口进行书写和歌唱，但是却有相当一部分作者以一个非文艺作家的资格参加了战争。这种为保卫祖国而投笔从戎的爱国热情固然应该肯定，不过放弃了自己最熟悉的文艺武器也是不利于抗战文艺发展的。这时在上海由作家自己扶植、出版，在炮火中发行的刊物，仅仅有三十二开的几种小型杂志，一些大型文艺刊物都停刊了。一种是由《文学》、《文季》、《中流》、《译文》四种杂志合成的《呐喊》，一九三七年八月二十五日创刊，由茅盾主编，第二期后改名《烽火》，出至一九三七年十一月七日停刊，前后共出十二期；一种是由胡风主编的《七月》（周刊），一九三七年九月十一日创刊（后改半月刊、月刊，直到一九四一年才停刊）；一种是沈起予主编的《光明特刊》等。

然而不久，活生生的事实修正了作家们那种单纯的“投笔从戎”的思想，大部分作家认识到，作为文艺工作者，参加抗日战争不能只凭一把刀或一支枪，主要还应当使用自己惯用的武器——一支笔，不应当把它扔掉。因为，在抗战中文艺有它本身的任务，作家应当以文艺工作者的资格参加战争，虽然可以同时是战士，是政治工作者，技术工作者，民众教育者及组织者，但却不能仅仅是这些工作者而不是文艺工作者，以致完全丢掉艺术家自身的特殊职责。实践证明，作家抗战爆发后纷纷向各个领域分散，或走向内地或走向乡村或走向抗日前线，并没有妨碍他们新的觉醒，并没有完全放弃文艺武器，倒是进一步促进了他们的民族意识觉醒，并且推动了文艺的前进，扩大了文艺的影响。新的抗战现实不仅教育了作家，使他们开始意识到以前的新文艺同人民群众怎样的缺乏联系，过去自己的作

品怎样的不适应人民大众的需要，因之探索新的创作道路已成为大多数作家的共同企求；而且由于同人民大众有了较多的接触或耳闻目睹了火热的斗争现实，既丰富和充实了作家的生活，又扩大了创作的题材领域。至此，一度沉寂的文艺活动又渐渐地在时代客观形势的推动下和作家的主观努力下开始了繁荣，地方文艺活动已成了这时期的主要形态：各战区的文艺活动，各游击根据地的文艺活动，各中心城市的文艺活动；文学创作出现了迅速反映抗日斗争现实的，容易发挥宣传效果的小型文艺作品；各个区域里陆续涌现并成长起来一批新作家，他们大半产生在被热情所激动，被祖国号召所唤起，而积极投入战争的千千万万的中华优秀儿女之中。在民族解放的烽烟一起，这些青年男女便离开了家庭、学校，投进了战争或战时群众工作里面。他们“在军队里面，在前方后方的民众里面，以至在学校里面，用着热情和真诚，一面和反动的落后的势力斗争，一面艰苦地养育自己，而他们就正是革命的现实主义的文艺底基本读者，后备队伍”。

战争使民族得到了新生，使人民大众广泛地觉醒。“爱国主义的国民热情底普遍的奋发。对于祖国命运的关心，对于敌人的仇恨，对于英勇的同胞兄弟姊妹底行动的感激，对于人民生活状况的关心，对于妨碍战争的反动力量的憎恶……溶成了浑然一体的民族意志，在祖国大地上磅礴，闪烁。”“人民大众飞跃地增高了理解现实的欲望，要求着文化生活；同时，民族战争也用了各种各样的机会启发人民大众底认识，提高人民大众的情绪。这就是为什么使中国人民大众取得了而且取得着空前的进步的原因。这个原是作家所参加推动了的结果，但却反过来激励了作家，使他看见了新的读者底成长，亲切地感到了

自己工作底意义。”就是基于这样的情势，抗战文艺和战前的新文艺有了显著的不同：第一，战争把文艺由亭子间，由文化中心的大都市带到了广阔而自由的天地中，解除了过去的压力或束缚，作家可以为祖国为民族尽情地歌唱。文艺尽了教育广大民众的任务，它比战前更广泛地和现实生活结合了起来；作家也从现实中再教育了自己，甚至改正或提高了他们的认识以及创作方法。第二，战争为新文艺开拓了肥沃的土壤，文艺的秧苗在各地、前后方的各个城市里、战区里、游击根据地里，茁壮地发芽生长，新的作家也陆续地出现；随着艺术家们的踪迹，较小规模的文艺团体和刊物也不断地产生，随着新文艺花朵在各地发芽滋长，文艺读者的范围也在迅猛地扩大。为了满足人民大众文化生活的需求，文艺书刊的产量比从前激增了，新书的销售额由战前的每版一两千册变为三四千以至一万册，这种现象一直继续了短暂的一段时间，虽然大部分国土沦陷了，出版和发行处在极端困苦的条件下，但书籍的产量就种类说仍保持了战前的数字，在数量上比从前且增加了数倍。郭沫若在《中国战时的文学与艺术》中说：“这种战争的艺术性或创造性，集中了人民的意志和一切的力量，特别是对于文艺艺术家们，使他们获得了一番意识界的清醒，认清了自己所从事的文艺艺术的本质和尊严，在和平时对于文艺艺术的曲解或滥用，冒渎了文艺艺术的那些垃圾，在战争的烈火中被焚毁了。为文艺而战斗，为文艺而文艺，成了一而二，二而一的东西，作家们增进了他们自信自觉，这些精神便是可能产生高度艺术作品的母胎。所以有人说，中国自七·七抗战以来，才真正到了‘文艺复兴期’，我认为是很正确的。”诚然这是很正确的，抗战使民族得到了新生，也使文艺得到了新生；而新生的文艺对号召全民

族起来抗战的确起了重大作用，即“许多艺术家肩着他的巨笔，跟随着前线的将士，英勇地参加了浴血的苦斗。无数的通讯，无数的报告文学，把战士的英雄的姿影，把炮火下的战区的惨象，把无数千万受难同胞，无数千万救亡队伍的面影，深深地印入了全民大众的胸臆，鼓起了大众舍身杀敌的勇气，加强了大众最后胜利的信心”<sup>①</sup>。

一九三七年十一月上海失守后，上海、北平、天津、南京和东北地区的大批文艺工作者汇集于武汉，一度武汉成了国统区内地文艺活动的中心。从各地集中到武汉的作家，一致感到缺乏严密的组织和坚强的领导，以致影响到文艺工作者的积极性和创造性的充分发挥，甚至文艺的宣传、创作和出版往往形成自流，因此迫切要求文艺界应建立一个统一的组织。一九三七年底，周恩来同志以中国共产党首席代表的身份来到武汉，参加了抗日民族统一战线工作，担任军委会政治部副部长，并十分关心抗战文艺运动的开展。他通过武汉的八路军办事处和党在国统区公开发行的《新华日报》，以及亲自参加各种抗日文艺活动，与文艺界进步作者保持着广泛的联系，动员文艺工作者拿起笔来投入战斗。经过他的精心计划，通过统一战线的方式，把聚集在武汉的大批文艺工作者组织起来，形成一支规模宏大的文艺队伍。“中华全国文艺界抗敌协会”（以下简称“文协”）的成立，是一个空前的全国性的文艺界抗日民族统一战线的组织。在它的《发起旨趣》中说：

漫天轰炸，遍地烽烟，焦毁的城市，血染的河山，在日本强盗帝国主义的横暴侵略中，中华民族正燃起了争取

---

<sup>①</sup> 1938年3月27日《新华日报》社论。

生存与解放的神圣炮火。半年来抗战的经验，给我们宝贵的教训，一个弱国抵抗强国的侵略，要彻底打击武器兵力优势的敌人，唯有广大的激励人民的敌忾，发动大众的潜力。文艺者是人类心灵的技师，文艺正是激励人民发动大众最有力的武器。数年来为了呼号抵抗，中国文艺界无疑地尽了广大的责任。但自抗战展开以来，新的形势要求我们更千百倍的努力。而因中心都市的沦陷，出版条件的困难，文艺人的流亡四散，虽一方产生了大量新型的报告、通讯等文艺作品，且因抗战的内容，使新文艺消失了过去与大众间的隔阂，但在一切文化部门的对比上，文艺的基本阵营，不可讳言是显得寂寞了一点。反视敌国，则正动员大批文氓，巨量滥制其所谓战争文学，尽其粉饰丑态、麻醉民众的任务。我们感到文艺抗战工作的重大，散处四方的文艺工作者有集中团结，共同参加民族解放伟业的必要。……我们应该把分散的各个战友的力量，团结起来，象前线将士用他们的枪一样，用我们的笔，来发动民众，捍卫祖国，粉碎寇敌，争取胜利。民族的命运，也将是文艺的命运，使我们的文艺战士能够发挥最大的力量，把中华民族文艺伟大的光芒，照彻于全世界，照彻于全人类，这任务乃在我们全中国从事文艺工作友人们的肩上，我们大声呼号，希望大家来竖起这面中华全国文艺界抗敌协会的大旗！

“文协”的成立，可以说标志着文艺界已有了他们自己的组织，标志着全国各派作家开始以集体力量为抗战服务，标志着文艺界抗日民族统一战线得到进一步发展。“文协”成立的过程，开始是周恩来同志授意阳翰笙，由他与王平陵转有关方面

协商，然后又邀集王平陵、穆木天、端木蕻良、聂绀弩、王淑明、马彦祥、冯乃超等，交换意见；随后便由中国文艺社举行聚餐，增邀老舍、老向、胡秋原等十几位参加讨论，并由老舍、胡风、楼适夷、王平陵、吴奚如、冯乃超、叶以群等组成临时筹备会。在初步筹备工作告一段落后，便由临时筹备会名义邀请留在武汉的文艺界人士约二百人聚会，由邵力子主席，并推选张道藩、老舍、胡风、楼适夷、姚蓬子、王平陵、冯乃超等二十八人组成正式筹备会。前后经过三个月的筹备，于一九三八年三月二十七日借座汉口市商会正式宣告成立“中华全国文艺界抗敌协会”。大会选出邵力子、冯玉祥、郭沫若、张道藩、茅盾、丁玲等四十五名理事，周恩来、叶楚伦、孙科等为名誉理事；在第一次理事会上推定胡风、郁达夫、王平陵、冯乃超等十五人为常务理事，并推举老舍、华林为总务部正副主任，王平陵、楼适夷为组织部正副主任，姚蓬子、老向为出版部正副主任，郁达夫、胡风为研究部正副主任，他们分别主持“文协”的一切经常工作。“文协”的成立是中国现代文学史上的一件大事，郭沫若曾指出：“抗战以来在中国文艺界最值得纪念的事，便是中国文艺界抗敌协会的结成。一切从事于文笔艺术工作者，无论是诗人、戏剧家、小说家、批评家、文艺史学家，各种艺术部门的作家与从业员，乃至大多数的新闻记者、杂志编辑、教育家、宗教家等等，不分派别，不分阶层，不分新旧，都一致地团结起来，为争取抗战的胜利而奔走，而呼号，而报效。这是文艺家的大团结，这在中国的现代史上无疑地是一个空前的现象。”

“文协”是抗战时期全国文艺运动的领导机构，周恩来同志通过“文协”中的党员和进步作家有力地领导了文艺运动，贯

彻了党的文艺方针。党在国统区的喉舌《新华日报》曾在发表的题为《全国文艺界抗敌协会成立大会》的“社论”中指出，“文协”的成立是“一个中国文艺史上的创举”，它“发动艺术家到战场上，到游击队中去，到伤兵医院去，到难民收容所去，到一切内地城市乡村中去”，“写出真正的大众的作品”，“输送到前线和后方的各地各方面的大众中去”，这样“文艺的武器必然将在民族解放的疆场上，发生出更强大的战斗力量”。“文协”发表的“宣言”不仅号召文艺工作者“切实的到民间与战地去，给民众以激发，给战士以鼓励”，并坚信“文艺的力量定会随着我们的枪炮一齐打到敌人身上，定会与前线上的杀声一同引起全世界的义愤与钦仰”。在“社论”和“宣言”的感召下，在“文章下乡，文章入伍”口号的激励下，文艺工作者纷纷到农村去，到部队去，到各地去，将文艺从大城市带到内地城乡村镇，推动了各地文艺运动的发展。特别以“中华全国文艺界抗敌协会”为核心，陆续在各地建立起“文协”的分支机构。这时，武汉和东南的广州代替了以前的上海和北平，成了全国文艺的中心，促进了各地文艺运动的兴起。“文协”的总务主任实际是“文协”的主要负责人。老舍是最适宜的人选，也是两党都能够接受的，这事是周恩来同志苦心安排的。

几乎与“文协”成立的同时，郭沫若主持的政治部第三厅于四月一日在武汉成立，它将各地流亡到武汉的许多文艺工作者组织了起。一九三八年八月，“第三厅”以上海的救亡演剧队为骨干，将各地到武汉的救亡剧团，组成九个抗敌演剧队，四个抗敌宣传队，一个孩子剧团和电影放映队，奔赴全国各地巡回演出。他们的“信条”是：“吾辈艺术工作者的全部努力，以广大抗战军民为对象，因而艺术大众化，成为迫切之课题。

必须充分忠实于大众之理解、趣味，特别是其苦痛和要求，艺术才能真正成为唤起大众、组织大众的武器。”周恩来同志始终关注这支分散到全国各地的坚持抗日民主宣传的文艺队伍。

由于各地文艺运动的兴起，涌现出一批文艺杂志：“文协”的会报《抗战文艺》于一九三八年五月四日在武汉创刊（至一九四六年五月终刊，先后共出七十一期），它的主要任务是：“首先强固起自己阵营的团结，扫清内部一切纠纷和磨擦，小集团观念和门户之见，而把大家的视线一致集注于当前的民族大敌”；“其次把文艺运动和各部门的文化的艺术的活动作密切的机动的配合，谋均衡的普遍的健全的发展”。《抗战文艺》的确“肩负起这个巨大的责任，反映这一运动，推动这一运动，沟通这一运动，发扬这一运动，集合全国文艺工作者的巨大力量，成为全国文艺工作进行中的道标”<sup>①</sup>。胡风主编的《七月》于一九三七年十月十六日由上海迁汉口出版，改周刊为半月刊；田汉、洪深等主编的《抗战戏剧》于一九三七年十一月在武汉创刊；于逢伯主编的《抗战与文化》于一九三七年十一月在西安创刊；“中华全国戏剧界抗敌协会”机关杂志《戏剧新闻》于一九三八年五月在汉口创刊；“中华全国电影界抗敌协会”的会刊《抗战电影》于一九三八年三月在武汉创刊；鸥外鸥等主编的《诗群众》于一九三七年“七七”事变后创刊；茅盾主编的《文艺阵地》于一九三八年四月在广州创刊（初为半月刊，五卷一期起改为月刊，继迁上海出版；一九四一年一月迁重庆。）；一九三八年初，丁玲、舒群主编的《战地》半月刊，盛运远、孙陵编辑的《自由中国》月刊，桂林战时艺术半月刊社编辑的

---

<sup>①</sup> 《抗战文艺》发刊词。

力量加强了。

“三、介绍外国文艺的工作的重新唤起了广大的人们的注意，进步文化的介绍在今天显得特别重要起来。

“四、理论批评工作的逐步加强，特别表现在关于‘民族形式’问题的讨论上，而且在批评的态度上，都表示了非常大的进步——也就是说，远离开了行帮意识和人身攻击的偏狭观念。

“五、学习和研究的作风逐步浓厚，无论是在问题的讨论上或者是理论的研究上，都表现了研究和学习的精神。”

### 三 重庆文艺界的一度消沉

一九四一年是重庆文艺界消沉的一年，本来蓬蓬勃勃的文艺新气象被春江的寒流所冲散。其主要原因是：从这时候起，国民党政府开始了它的政策上的变化，将其重点由抗日逐渐转移到反共反人民，在国统区内以迫害和镇压的手段，限制和取缔各种抗日活动，又连续制造反共事件，特别是一九四一年元月发动了震惊中外的“皖南事变”，使抗日民族统一战线遭到严重破坏。“皖南事变”后，国民党为强化文化专制主义，对国统区特别是重庆的抗日进步文艺活动，采取种种限制和镇压的手段。这年二月，国民党借口所谓“履行思想领导责任”，“统一各地文化领导机构”，成立了“中央文化运动委员会”（简称“文运会”），主任委员张道藩，副主任委员潘公展、洪兰友，内设文艺、新闻、出版、音乐、美术、戏剧等组，主要任务是“规划全国文化运动之各种方案”，实际上是强化国民党对文化艺术的统制，对进步文艺运动的限制和摧残；从一九三八年十月起到一九四一年六月，国民党中央图书杂志审查委员会，以“触犯

审查标准”“不送审原稿”等罪名，查禁书刊九百余种，其中主要的是进步的文艺书刊，如夏衍的《一年间》、丁玲的《一颗未出膛的枪弹》、肖军的《八月的乡村》、卞之琳的《慰劳信集》等均被查禁；甚至有的抗日文艺团体被强令改组或解散，如国民党为限制原政治部第三厅成员的活动，在解散第三厅之后又组成政治部文化工作委员会，由郭沫若、阳翰笙分任正副主任，主要成员有沈钧儒、茅盾、老舍、翦伯赞、杜国庠、田汉、洪深等。由于上述政治上和文化上的原因，国统区特别重庆的抗战文艺运动受到严重挫折，出现了消沉的季节；但这“寒流”并不能完全扼杀抗日的进步的文艺活动。正如有人所说的，“当春天来了的时候，曾经有一个相当的时期是入于沉潜的情况中，作家在伟大的史诗的完成上，默然地在选择着题材，默然地在积蓄着史实”。在这一度消沉的季节，如果就出版物说，重庆只余原有的《抗战文艺》、《七月》、《文学月报》、《文艺月刊》及由广州移来的《文艺阵地》等，在整个一年中仅《抗战文艺》出过两本，《七月》出过两本，《文学月报》出过三本，《文艺阵地》出过三本；从暮春到仲秋，重庆的书籍杂志都呈现出与季候相反的冻结的状态，因而普遍地发生着书荒，一直到一九四二年的春季，情形才渐渐地好转。

为了保存进步的文化力量，在南方局和周恩来同志的亲切关怀下，一部分文艺工作者由重庆向香港、延安等地转移。一九四一年春，茅盾、宋之的、章泯、叶以群等分批去香港，欧阳山、草明、艾青等去延安。由于大批文艺工作者的集中和一些书店资金的外移，在重庆等地文艺运动沉寂的一年中最活跃的地区是作为文艺据点之一的香港，正如有人所说，“香港的文艺活动在入夏以后，显得蓬勃而活跃起来，除了有大量的报纸

文艺副刊外，有茅盾主编的《笔谈》，《文丛》，端木蕻良主编的《时代文艺》。以群等并创办了文艺通讯社，作为国内与国外的文艺联络站，这个新的试验，收获了供应上的相当效能。”这一年间孤岛上海，虽然处在敌伪奸逆的更惨重的压迫的情势底下，但仍然出版着文艺杂志，印行着文学书籍，绕道供应大后方的读者，如金人译的《静静的顿河》，梅雨译的《对马》，曹靖华译的《油船德宾特号》，冈察洛夫的《悬崖》，和高尔基、屠格涅夫名著的出版。在桂林，这一抗战文艺运动的大据点，呈现了比重庆更活跃的姿态，除了继续出版《自由中国》、《野草》和纯粹诗刊《诗创作月刊》外，司马文森主编的《文艺生活》在秋季创刊，至年终出版了三期（一九四一年九月创刊，出至一九四三年七月停刊，抗战胜利后又复刊）；单行本的书籍也有相当数量的出版。一九四一年十一月，桂林文艺界由“文艺生活社”主持，举行“一九四一年文艺运动的检讨”座谈会，田汉、荃麟、艾芜、孟超、吕复、杜宣、司马文森等出席，大家一致认为这一年的文艺运动虽然“在低潮走”，但在“低潮中也有发展”，司马文森在总结时指出文运走向低潮的具体原因是：一、作家在写作时深感现实主义的困难，所受限制太多；二、文化中心转移，大批文艺工作者离开原有的文化据点；三、交通困难，影响到书籍杂志的流通；四、物价飞涨，作家生活得不到保障，纷纷改行；五、文艺理论和批评贫乏，作家失却领导；六、受政治局势影响；七、作家生活逐渐地和现实脱节；八、市侩主义又在文艺运动中抬头。这年十月，“新中国剧社”在桂林成立，由杜宣、瞿白音等负责，主要以“抗敌演剧队”队员为骨干组成，先后在桂林、衡阳、长沙、湘潭等地演出《再会吧，香港》、《大雷雨》等，以推动后方的文艺运动。在北方延安地带，这一年

所出版的文艺刊物，主要有《中国文化》，艾青主编的《诗刊》，“文协”延安分会出版的《谷雨》，“鲁艺”出版的《草叶》，和一种小型的《文艺月报》；由于政治环境更适宜于研究工作的原故，延安组织了鲁迅研究会，并出版了丛书，一本是鲁迅创作的选辑，一本是《鲁迅研究丛刊》第一辑，后者是鲁迅研究的新收获，内容分为思想、创作、行传和学术等四部分，执笔者有艾思奇、何幹之、魏东明、须旅、萧军、胡亳等。在永安，《现代文艺》仍旧出版，改由靳以主编，出版到第四卷第二期，并出版了《现代文艺丛刊》；在昆明，文协分会会报《西南文艺》于一九四一年创刊，主要撰稿人是雷石榆、李广田等，还出版了《战歌》，曲江、梅县、立煌、洛阳等地也有小型刊物出版；在华北和苏北一带则开拓了新的基地，并且曾使用油印机出版过文学书籍，如在华北出版的《第四十一》便是一种印刷得非常精致的油印书，实在并不逊于重庆铅印的土纸版本。

在理论批评方面，这一年也可以说是完全入于消沉的状态中。在一九四〇年论争得非常激烈的民族形式问题，于四一年我们只读到延安地区的一篇文章，其中曾指陈了陈伯达、艾思奇、胡风等的一些偏向，此外再没有听到什么反响；关于现实主义的创作方法与世界观的问题，虽然在去年的《中苏文化》和《文学月报》上有过相当详细的介绍和评论，但今年只见于《文学月报》刊载过的一次座谈记录。自然，这种消沉，也与整个出版界的消沉有关。在文学创作方面，虽然一部分作品中流露出的苦闷和彷徨情绪代替了抗战初期那种乐观的倾向，但也必须看到暴露国统区黑暗现实的进步文学传统却有了新的进展，剧本《雾重庆》的出现正是一个标志。

一九四一年十二月太平洋战争爆发，“孤岛”上海完全沦陷，

和这相距不到一个月的圣诞节的一天，香港也陷入了敌伪魔掌。这一事变发生的结果，使海外文艺运动的据点丧失，内地仰给的两处书志的来源断绝，我们海外抗战文艺的劲旅被切断了归路，他们不得不暂时隐避起来，或冒险突围回到自由的国土。这便造成了一九四二年以至一九四三年秋，内地文艺界的空前繁荣。

#### 四 内地文艺的繁荣

香港沦陷后，归国的文艺工作者多半集中在桂林，一九四二年春以后桂林曾成为最活跃的一个文艺运动的据点，内地的文艺一度又繁荣起来。除以前的杂志仍在桂林出版外，随着一九四二年俱生的文艺杂志有：元月王鲁彦主编的《文艺杂志》月刊创刊，出至第一卷第五期后，由王西彦、端木蕻良接编（出至一九四四年三月休刊，一九四五年五月又在重庆复刊）；十月葛琴主编的《青年文艺》创刊（出至一九四四年七月终刊）；是年熊佛西主编的《文学创作》也在桂林创刊；冬初并出版了封凤子主编的《人世间》，此外还有《创作月刊》、《文学批评》和一些用丛刊形式出版的文艺读物，如《当死人复活的时候》，《山水、人物、阳光》等；丛书有，《野草丛书》仍在继续出版，并出版了艾芜主编的《文艺丛书》，司马文森主编的《文艺生活丛书》；同时许多作家以香港沦陷作题材而从事创作，如茅盾写的《劫后拾遗》，许幸之写的《最后的圣诞夜》，华嘉写的《十八天的战争》等；许多新的书店和出版社也在桂林成立，主要出版文艺书籍，沪港两地迁来的书店，也多半在这里复业或筹备复业，除翻印已出过的书籍，并出版新的书籍。在桂林，戏剧活动也相当活

跃。一九四三年十月，“剧协”桂林分会在广西剧场举行“庆祝第五届戏剧节”大会，“省艺术馆”戏剧部、新中国剧社、旅桂“剧宣”四队和五队、“中兴湘剧团”等戏剧组织以及田汉、于伶、熊佛西等戏剧家参加了庆祝会，大会由欧阳予倩主持，着重强调要认清国际反法西斯战争的形势，不要使戏剧成为粉饰太平的点缀品，应该通过戏剧武器鼓舞抗战必胜的信心，把艺术献给抗战。一九四四年春，在桂林举行的“西南第一届戏剧展览会”，它是中国戏剧史上一次空前的盛会，有二十三个戏剧团体参加，历时九十天，除演出展览的剧种有话剧、平剧、湘剧、楚剧、傀儡剧、傜族歌舞、皮影戏等外，还召开了西南戏剧工作者大会，并通过了“认清形势”、“砥砺气节”、“面向民众”、“磨练技术”等十条戏剧工作者公约。美国戏剧评论家爱金生曾对这次戏剧展览会作出这样的评介：“这样宏大的戏剧展览，有史以来，除了古罗马时代曾经举行外，还是仅见的。中国处在极度艰辛环境下，而戏剧工作者还能以百折不挠的努力，为保卫文化拥护民主而战，功劳极大。”这些活动不仅说明了内地桂林的文艺运动一度繁荣，而且也可以看出进步的文艺工作者在抗日战争的特定环境里为发展中国文艺事业所作出的可贵贡献。

大后方重庆的文艺运动比起桂林来虽然一度比较沉寂，但同前一段消沉季节相比已逐步走向活跃。这个阶段，尽管国民党“文运会”在重庆创办了《文化先锋》，张道藩在创刊号上发表了《我们所需要的文艺政策》，提出了“六不”和“五要”的限制进步文艺运动的主张，尽管国民党“中央图书杂志审查委员会”和“重庆市图书杂志审查处”，采取种种手段查禁进步书籍；然而国统区的进步文艺工作者在周恩来同志的亲切指导下和“中华全国文艺界抗敌协会”的直接组织领导下，冲破了国民党顽固

派的种种制限和阻挠，积极开展文艺活动。重庆进步文艺界曾通过纪念鲁迅、庆祝作家生辰等形式，推动革命文艺运动的发展，如庆祝郭沫若、茅盾五十寿辰及创作生活二十五周年、老舍创作生活二十周年，均出纪念特辑，在报刊杂志上大力表彰他们对新文艺运动的贡献，以他们的斗争精神激励文艺工作者积极投身革命的文艺运动。周恩来同志曾在纪念郭沫若五十生辰和鲁迅逝世九周年大会上发表重要讲话，表达了中国共产党对国统区进步文艺工作者的殷切期待。重庆《新华日报》是党在国统区指引广大文艺工作者冲破重重封锁、道道障碍，积极开展革命文艺运动的明灯。一九四二年十月，“文协”原定十九日晚在“中苏文协”举行“鲁迅先生六周年祭”纪念会，因国民党阻挠未能开成，次日《新华日报》以巧妙的方式予以揭露，并发表了题为《科学、民主继续前进——鲁迅逝世六周年纪念》社论，号召学习鲁迅的榜样，为争取民主而斗争；一九四三年三月，《新华日报》以“中共中央召开文艺工作者会议”为题，首次在国统区报导了《在延安文艺座谈会上的讲话》的消息：“三月十三日《解放日报》……毛泽东同志去年五月二十三日在文艺座谈会上之结语摘要”。更在注目的地位刊出摘要的要点：“文艺应为工农兵服务，是此次会议的指针，也是文艺运动的总方向。”次年元月，重庆《新华日报》以“毛泽东同志对文艺问题的意见”为题，用“提要”的形式揭载了《在延安文艺座谈会上的讲话》：一、文艺上的为群众和如何为群众的问题；二、文艺的普及和提高；三、文艺和政治。这对于指导国统区的文艺运动沿着正确方向发展具有重要意义。一九四三年三月，《新华日报》发表了《祝文协成立五周年》的重要社论，社论指出，“‘文协’的健在与健斗表征了我们抗战文艺的发皇与战时文艺力量的发展和扩

大”，并强调“提高全民族文化水准，改造全民族性格习俗，这是比疆场上的战争更艰巨、更需要长期努力的斗争”；最后号召“全国的文艺工作者团结起来！站得更紧，战斗，战斗到自由解放的明天。”

在重庆，一九四二年这一年《抗战文艺》只出了两期，《七月》无形停顿，《文学月报》也宣布停刊，文学奖助金管理委员会编刊的《抗战文艺丛书》，一年内仅出了两种，即吴祖光的《正气歌》和老舍的《剑北篇》，中苏文化协会主编的《苏联文艺丛书》出版了《光荣鲜红的花》等。尽管重庆的杂志书籍的出刊不如桂林繁荣，但是也逐步好转，一九四二年新出版的只有文化运动委员会的《文艺先锋》和另外的小型杂文月刊《文风》。到了一九四三年春天，一方面由于文艺工作者的艰苦努力，一方面因为一些文艺工作者又集中到重庆，因此出版界又热闹起来。新创刊的有曹禺、郁文哉、陈白尘、张骏祥等合编的大型戏剧刊物《戏剧月报》（出至一九四四年四月终刊），孙晋三主编的《时与潮文艺》，六月出版的由郭沫若主编的文艺理论刊物《中原》（出至一九四五年十月停刊），以及十一月出版的洪深、吴祖光、马彦祥等合编的《戏剧时代》（出至一九四四年十月终刊）；丛书方面，有以群、臧克家、田仲济等主编的《东方文艺丛书》，徐昌霖主编的《当代文艺丛书》，文学奖助金管理委员会编辑的《文学名著译丛》等。

竞写长篇和翻译名著，已成了这个阶段的主要风气。长篇创作出版的有田涛的《潮》，熊佛西的《铁苗》，姚雪垠的《戎马恋》，徐盈的《苹果山》，欧阳山的《战果》，吴组缃的《鸭嘴涝》，沙汀的《淘金记》，靳以的《前夕》，巴金的《火》，于逢的《伙伴们》，李辉英的《松花江》，老舍的《火葬》，茅盾的《霜叶红似二

月花》等。翻译的名著，自托尔斯泰的巨著《战争与和平》出版，很快地销售完第一版后，使翻译风气遂渐渐发达起来，屠格涅夫、托尔斯泰、巴尔扎克、史坦培克等人的作品被大量地翻译过来，并且出版了托尔斯泰、屠格涅夫的选集。但这阶段从战前翻译方面残留下来的抢译的坏习气仍然存在，甚至并不怎样优秀的东西，也同时有两种或多种的译本竞出，例如《人质》一书有五种译本，史坦培克的《月落》有六种译本，尤其在战时这不能不说是人力物力的浪费。

在重庆，这一阶段的戏剧运动表现得最为活跃。除了过去的几个剧团外，于一九四二年十二月又成立了“中国艺术剧社”，它主要是太平洋战争爆发后从香港、上海撤到重庆的戏剧、电影工作者组成，主要负责人为于伶、金山、宋之的、司徒慧敏等，该社对于推动国统区的戏剧运动起了重要作用。从一九四二年八月到一九四三年六月，在重庆的戏剧季节，即有《法西斯细菌》、《长夜行》、《祖国在呼唤》、《北京人》、《家》、《金玉满堂》、《哈姆雷特》、《安魂曲》、《复活》、《正气歌》、《小主人》、《虎符》、《孔雀胆》等将近三十个剧本被搬上了舞台，而且平均每个剧本上演的场数也超出了以前的数字。有人说：“就这一季节观察，除电影外，话剧在数量上，已经吸引了最大多数的观众”，这话是的确的。这段戏剧运动如此活跃，是与周恩来同志的亲切关怀和大力支持分不开的。他曾亲自为《新华日报》开辟的《棠棣之花剧评》专页题写刊头，并亲手修改《从棠棣之花谈到评历史剧》和《正义的赞诗，壮丽的图画》两文；一九四二年初《屈原》在重庆首演，轰动全市，周恩来同志说：屈原受迫害，忧愤而作《离骚》，“皖南事变”后我们也受迫害，写这个戏很有意义；并且他多次观看演出，接见演员，参加座谈，有力

地引导戏剧运动向着正确的方向发展。为推动重庆戏剧运动的开展，进步的文艺界多次举行座谈会、纪念庆祝活动等。一九四二年春，《戏剧岗位》社邀请重庆戏剧界召开座谈会，讨论戏剧运动问题，史东山、陈鲤庭、陈白尘、阳翰笙、张骏祥等三十余人出席，广泛地触及了剧运中存在的一些问题，大家一致认为：剧目选择要有利于抗战，演出要认真严肃，剧评要具体深入，同时还应注意农村剧运的开展；本年十月，重庆戏剧电影界举行洪深五十寿辰庆祝会，老舍主席，郭沫若致颂辞，三百多人参加，洪深致谢辞表示要为戏剧事业的发展继续奋斗，集会充满了进步文艺界团结友爱的气氛；一九四三年九月，重庆戏剧界洪深、马彦祥、潘子农、曹禺等五十余人在“青年剧社”庆祝戏剧家、“中华剧艺社”理事应云卫四十生辰，会后夏衍、宋之的、于伶集体创作了《戏剧春秋》，以戏剧形式概括了中国话剧运动的战斗历程。这些活动，有力地促进了戏剧运动的发展。在这段活跃的剧运中，取材于历史的剧作较多，直接描写抗战现实的剧本在这大时代中反而不到三分之一，这与当时国统区的政治环境有直接关系，当然，历史剧绝大多数是有所为而写，是借古以喻今的。如《孔雀胆》、《正气歌》等。

在每一个思想低潮的时代，黄色文学便会流行起来，在这一阶段里这种情形也极为明显。“革命加恋爱”改为“抗战加恋爱”的作品出现了。市侩主义出现了。许多严肃的作家，为了迎合低级趣味，有意识或无意识地在自己的作品中夹杂上或强调了色情的描写，无论小说或戏剧这种情形都程度不同地存在着，打情骂俏被作者所看重，插科打诨成了作品被注意的东西。这种风气最盛的时期，京沪一些糜烂人性的小说竟在大后方的战时首都重庆泛滥起来。例如以《鬼恋》为代表的《三思楼月书》，以

洁白纸张陆续出版了。《女人！女人！》、《野兽！野兽！》也充满了各书店。

## 五 文艺民主运动的高扬

抗战最后两年，由于国民党政治上的黑暗，造成了民主凋敝、民怨沸腾、民变蜂起的严重危机，国统区人民反迫害、争民主的呼声日益高涨。一九四四年日本帝国主义为打通从北京到广州、南宁的交通线，发动湘桂正面战场上的新进攻，国民党军队表现得手足无措、毫无抵抗能力，几月内就将河南、湖南、广西、广东等广大区域沦于敌手。是年冬，桂林失陷，贵阳危机，连首都重庆都震动了，作家们在湘桂流民的队里向内地逃避，大后方的作家也准备逃亡。惨痛的事实进一步教育了作家和广大的人士，他们对国民党的真面目完全认清了，于是便强烈地发出了要求团结、要求民主的呼声，在重庆，在昆明，在成都，文艺工作者都参加了整个文化界对时局的呼吁，置身于为民主而斗争的激流里。一九四四年六月郭沫若写的《为革命的民权而呼吁》一文指出：“为争取战争的胜利，为促进训政的完成，在革命民权所允许的范围内，我们文化工作者应有权要求思想言论的自由，学术研究的自由，文艺创作的自由。”“自由乃主义之母，思想乃主义之乳。我辈正为尊重主义，故愿有革命思想之自由，以供主义之滋养，而使国家人民果能因主义之效用而获得幸福。”“文艺作品和活动本身，近来也差不多快要被视为罪恶了。文艺有麻醉性，败坏青年的品德，纠纷青年的思想，且惯于歪曲诬蔑以诋毁当道。这是近来负责审查的人所曾公开发表过的言论。其实这就是固有文化的钦定文艺观

了。所谓‘文人无行’，所谓‘士先气质而后文艺’，所谓‘一为文人便无足观’，不是古今来对于文人与艺术的定评吗？”“中国已经是民主国家四大强国之一，这种文艺观和这种文艺政策，应该是早被废弃的时候了”；特别“全世界已经判分为民主与反民主的两大阵营，全世界在战争的炼狱里面，为民主精神的兴废正作着生死的斗争。我们中国既是民主阵营的重要支柱之一，我们的一切设施便应该彻底民主化。我们既然参加了全世界的民主同盟，决心无条件地肃清敌人的法西斯思想，在我们自己本身便也应该无条件地不为这种思想的细菌所侵犯。这是根本问题。”本年九月，昆明文艺界举行“文艺民主座谈会”，光未然、章泯、李何林、吕剑等出席，先由光未然作了题为《民主运动的新时期和文艺运动的新发展》的发言，随之展开讨论，大家一致认为“政治上不民主，文艺便得不到顺利发展”，“民主主义文艺运动，就是反封建、反假民主的文艺运动”，要争取民主文艺运动的胜利发展，就“必须坚持现实主义的创作方法和文艺批评”，“必须培养大批文艺干部”，“必须和人民群众结合”。这个月，中共代表向国民参政会提出了废止一党专政、成立民主联合政府的议案，深得群众拥护，对国统区的民主运动起了重要推动作用。

一九四五年是国统区民主运动公开化的一年，也是文艺民主高扬的一年。是年二月，重庆文化界郭沫若、茅盾、夏衍、巴金、老舍、柳亚子、冯雪峰、谢冰心等三百余人发表了《文化界时局进言》，引起了极大的反响。《进言》认为应该实行：

一、由国民政府立即召集全国各党派所推选之公正人士组织一临时紧急会议，商讨应付目前时局的战时政治纲

领，使内政、外交、财政、经济、教育、文化等均能有改进的依据，以作为国民会议的前驱。

二、由临时紧急会议推选干练人士组织一战时全国一致政府，以推行战时政治纲领，使内政、外交、财政、经济、教育、文化等均能与目前战事配合。

以上二大纲实为实现民主的必要步骤，政府既决心还政于民，且不愿人民空言民主，自宜采取此项步骤，使人民有实际参与政治的机会，共挽目前的危机。

更就有碍民主实现者而言，则有荦荦六大端，应请加以考虑。

一、审查检阅制度除有关军事机密者外不应再行存在，凡一切限制人民活动之法令皆应废除，使人民应享有的集会结社言论出版演出等之自由及早恢复。

二、取消一切党化教育之设施，使学术研究与文化运动之自由得到充分的保障。

三、停止特务活动，切实保障人民之身体自由，并释放一切政治犯及爱国青年。

四、废除一切军事上对内相克的政策，枪口一致对外，集中所有力量从事反攻。

五、严惩一切贪赃枉法之狡猾官吏及囤积居奇之特殊商人，使国家财富集中于有用之生产与用度。

六、取缔对盟邦歧视之言论，采取对英美苏平行外交，以博盟邦之信任与谅解。

这《进言》的内容，充分体现一种强烈要求民主的精神，体现了文化界要求革除一切法西斯政令、实现联合政府的民主愿望；随之，文艺上民主运动的大潮亦高涨了起来。中华全国文

艺界抗敌协会决定五月四日为艺术节，定于一九四五年五月四日举行“文协”成立七周年纪念会并庆祝第一届艺术节。根据这一决定，“文协”发出《纪念艺术节公启》，要求各分会在五月四日举行第一次艺术节纪念活动。《公启》指出，文艺是人民的心灵的声音，艺术节的纪念应该放在人民争取民主生活的伟大斗争目标上面；文艺是人民的事业，艺术节的纪念应该愈广泛愈好。特别强调“五四”的精神是要求民主和提倡科学，民主与科学既是当时的思想运动，也是新文艺的精神所在，因之提倡科学与民主实乃是新文艺的使命。五四运动提出的民主与科学的口号，“不但开发了那以后的中国人民的光辉的英勇斗争潮流，而且依然是今天的中国人民的光辉而英勇的斗争方向”，也就是说今天最需要的仍然是民主与科学，今天的思想运动也就是民主与科学的思想运动。新文艺近三十年的奋斗，始终坚持并发扬五四运动的民主与科学的光荣传统，如今将“五四”定为艺术节更加强了这一意义。“文协”号召文艺工作者在纪念首届艺术节的时候，必须发扬五四运动的民主与科学精神，“检讨过去、策励将来”，为争取民主自由而贡献力量。“文协”总会在重庆文化会堂举行了“纪念文协成立七周年和第一届艺术节”大会，邵力子主席，一百多人到会。大会号召文艺工作者发扬“五四”的民主科学精神，完成文艺的光荣使命，并且通过了保障人权、保障作家身体自由、写作自由等议案。为庆祝艺术节，“文协”在青年馆还举办了文艺欣赏会，重庆基督教青年会特请茅盾、以群作讲演。这些活动，进一步推动了文艺民主运动的高扬。昆明文化界在文艺沙龙举行文艺“检讨会”，闻一多、李公朴、田汉、潘光旦、安娥等三十余人出席，就抗战以来的文化、文艺工作进行总结，大家共同认识到：“政治不民主，一切

文化都没有前途”；“当前的文化正在被绞杀，我们要把文化从严酷的灾难中救出来，我们要把绞杀文化的黑手击退，文化才有发展的前途。”

一九四五年初夏，德国法西斯完全崩溃，这是世界民主潮流的胜利。民主，成为全世界最鲜艳的旗帜，这更激发了中国的民主运动的高涨。第一次世界大战以后，民主主义曾被视为过时的落后的无力的口号，第二次世界大战却使民主主义重新成了世界上最大的力量，没有一个人敢公然反对民主，没有一个国家不以民主来号召。当时，世界上实际的强国，只有资本主义的美国，和社会主义的苏联，但这两个制度不同的国家都是主张民主的国家。同年八月十五日，法西斯的小伙伴日本帝国主义，也发出了要求投降的哀鸣。至此，全世界的民主力量获得了完全的胜利。我们国内，国民党政府在全国人民要求和平民主的压力下，被迫召开了有中国共产党和其他民主党派参加的政治协商会议，通过了一系列的有利于和平民主的决议，曾使全国渐渐走上民主、和平、团结的建国大道；并推动文艺上的民主运动更迈进一步，中华全国文艺界抗敌协会于抗战胜利后改名为中华全国文艺协会，随即移至上海继续领导文艺界开展文艺活动。“政协决议”虽然旋即被国民党少数顽固分子所撕毁，但是民主运动的大潮在全国范围内汹涌奔腾，已没有人能够遏止了。

## 六 抗日民主根据地文运的昌盛

抗日民主根据地的文艺运动是同国统区的文艺运动紧密配合，遥相呼应的。一九三五年十月，红军长征到达陕北，建立

起陕甘宁边区，成立了革命民主政府；一九三七年芦沟桥事变后，红军改编为八路军和新四军，开赴抗日前线，在敌后开辟了晋察冀、晋绥、晋冀鲁豫、山东、华中等抗日民主根据地，并把革命艺术的种子撒遍边区，使各抗日根据地的文艺运动逐步发展并昌盛起来。由于抗日民主根据地的文艺运动是在中国共产党的直接领导下，处在民主自由的政治空气里，为文艺工作者接近工农兵、深入第一线提供了极为有利的条件，因此与国统区文艺运动相比呈现出不同的面貌。

一九三六年十一月，经中共中央批准在陕北保安成立了“中国文艺协会”（后改称中华全国文艺界抗敌协会陕甘宁边区分会），选举丁玲为主席，毛泽东同志在成立大会上讲话，指示“文协”的同志要“发扬苏区的工农大众文艺，发扬民族革命战争的抗日文艺”。抗战爆发后，很多文艺工作者陆续从上海等地到达延安和各抗日民主根据地，他们与当地的文艺工作者相结合，积极参与群众性的文艺活动，使抗日民主根据地的文艺运动蓬勃地发展起来。一九三八年初，为加强边区文运的具体组织领导，在延安成立了陕甘宁边区文化界救亡协会，由艾思奇、柯仲平分别担任“文协”正副主任，师田手任党支部书记，积极开展民主根据地的文艺活动。在党组织的直接关怀下，各根据地的文艺组织和团体，文艺刊物，纷纷涌现出来。仅延安地区的文艺团体除“文协”外，还建立了抗战文化工作团、文艺界抗战联合会、文艺突击社、山脉诗歌社、战歌社、延安新诗歌会等，先后创办了《苏区文艺》、《边区文艺》、《文艺突击》、《新诗歌》、《山脉诗歌》、《大众文艺》、《文艺月报》、《谷雨》、《草叶》、《解放日报》副刊《文艺》、《部队文艺》等文艺杂志；晋察冀、晋冀鲁豫、晋绥、山东、华中等抗日根据地，先后都成

立“文协”分会，并创办了《晋察冀文艺》、《西北文艺》、《太岳文艺》、《诗建设》、《胶东大众》等刊物。抗日的街头诗、朗诵诗运动在延安搞得热火朝天，随之各抗日根据地也逐步地开展起来。特别值得提及的是，一九三九年前后，华北抗日根据地的农村戏剧运动，在西北战地服务团、太行山剧团、延安鲁艺、抗敌剧社、冀中火线剧社等的具体帮助指导下，开展得极为活跃。沙可夫在《华北农村戏剧运动和民间艺术改造工作》一文中，曾对华北根据地农村的剧运作了比较详细的论述，由此可见一般了：

还在一九三七年八路军开赴华北前线作战，随军宣传队到那里，那里便掀起人民文艺的活动，歌舞、短剧、活报，短小精悍，富有战斗作风，对当地的文艺活动起了刺激和推动作用。一九三八年，农村剧运就开始了萌芽。农民在抗日战争中获得解放，减租减息，参军抗日的热潮涌起了，农民要求娱乐，加上太行山剧团、抗敌剧社等职业文艺团体的帮助，晋东南创办民族革命艺术学校，继办鲁迅艺术学校、晋察冀联大文艺学院，前后训练了一批文艺工作干部，散布华北各地。华北敌后出现了许多农村剧团，农民集体的秧歌舞及各种新内容旧形式的艺术活动。一九三九年，太行区党委更明确地给太行山剧团的任务：“开展农村戏剧运动，使农民自己来演自己的戏，服务于革命战争。”在晋察冀，同年春天开了戏剧座谈会，也决定要开展农村剧运。西北战地服务团、太行山剧团开办农村戏剧训练班，并下乡帮助村剧团工作的开展，辽县一个月中便组织起三十多个有组织有领导的农村剧团，晋察冀的北岳、冀中则组织得更多，冀中不少村剧团并没有汽灯、幕布，

演大戏。到年节，不少区、县、村剧团集中检阅、比赛，出现了大行的秋林滩、柏管寺、板峪，晋察冀的陈庄、柯山、漂里等模范的剧团，有不少的作品受群众欢迎。

一九四〇年以后，农村剧运开始具有群众性的规模，太行成立了农村戏剧协会，“五四”曾集合了很多剧团表演。晋察冀成立了专门领导农村文化工作的文教会（冀中叫文建会）和“剧协”，“三八”节仅平山县的妇女大会，就有几十个村一两千人大表演，冀中规模更大，太行山剧团续办农村剧团干部训练班，西北战地服务团、联大文工团、抗敌剧协、冀中火线剧社、新世纪剧社等也都开乡艺训练班，给各村剧团传播一些编剧、导演、化装、唱歌等常识，大大推动了农村剧运。一九四〇年夏，太行发展到一百个有组织有领导的巩固的农村剧团（其他不太巩固的更多，约三百多个），冀中则在一九四二年“五一”大“扫荡”前，约有一千七百个剧团，北岳区也有一千四百多个剧团、秧歌队、宣传队等。这些剧团在年节，在“三八”、“四四”、“五四”、“七一”、“七七”等节日，在秋后农闲时，都必然要活跃一阵，……他们直接服务于当前的斗争，起了很大的鼓动和教育作用。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。一九四一年，晋察冀还曾经创造了几十个模范村剧团，专业剧团编印的各种文娱材料，每年发到各村剧团的，总有数千份甚至上万份。到一九四二年，不仅大道集镇，就是山沟小道的村店，即便没有人指导，也都有文娱活动。的确，华北敌后农村的戏剧活动，即在毛主席文艺座谈会讲话以前，就已经比较广泛深入地开展了。

从华北地区农村戏剧运动的发展来看，抗日民主根据地的文艺运动与国统区的文艺运动相比，具有很多新的特色。即“由文艺工作者来推动广大的工农群众和士兵，造成一个新的文艺运动”，已初步展示出根据地革命文艺的新方向，并有力地说明了“边区”不仅是民主抗日模范根据地，而且成为新文化新文艺的堡垒。

抗战后期，中国共产党领导抗日根据地的军民抗击着侵华日伪军的主要兵力，随着战争的发展解放区的面积日益扩大，各根据地实行了民主选举，建立了人民民主政权，开展了减租减息和大生产运动，这为文艺运动的进一步发展开辟了新的广阔的道路。特别一九四二年五月召开了延安文艺座谈会，毛泽东同志发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，具体地运用马克思列宁主义基本原理来解决中国文艺运动中的根本问题，不仅批判了当时一些文艺工作者思想上和艺术上存在的错误倾向，并且从理论上明确而彻底地解决了文艺为什么人和如何为的问题，为革命文艺运动的发展指出了明确的方向，为延安文艺整风提供了强大的思想武器。中共中央宣传部作出的《关于执行党的文艺政策的决定》指出：“十月十九日《解放日报》发表的毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》，规定了党对于现阶段中国文艺运动的基本方针。全党都应该研究这个文件，以便对于文艺的理论与实际问题获得一致的正确认识，纠正过去各种错误的认识。全党文艺工作者都应该研究和实行这个文件的指示，克服过去思想中工作中作品中存在的各种倾向，以便把党的方针贯彻到一切文艺部门中去，使文艺更好地服务于民族与人民的解放事业，并使文艺事业本身得到更好的发展。”经过对毛泽东文艺思想的研究和学习，通过延安文艺界的整风运动，

许多文艺工作者检查了自己过去思想和作品中存在的某些偏向，提高了贯彻党的文艺方针的自觉性。何其芳在《关于艺术群众化》一文中对鲁迅艺术学院的“关门提高”的倾向作了这样的检讨：

我们当时的错误是机械地把提高与普及分开，而又把这种提高当作我们第一位的，甚至唯一的任务。在文学系，我们缺乏批判地强调学习西洋的古典作家，片面地强调技巧，不适当地强调“写熟悉的题材，说心里的话。”既然大家参加新的生活都不久，过分强调写熟悉的题材就会走到写过去的经历和旧人物，而不积极地去理解新的生活，新的人物，并大胆写他们。既然大家都还是并未无产阶级化的小资产阶级出身的知识分子，过分强调说心里的话就会使一些不健全的思想感情得到肯定，而对于改造自己的重要反而忽视或甚至不认识。……在戏剧系，那时也不适当地强调技术，演外国戏，大戏，硬搬史坦尼斯拉夫斯基体系。比如曾演过果戈理的《婚事》，在我们这类观众中，这个戏是成功的，然而听说老百姓看了这个戏，却不大发生兴趣，说是傻子招亲。当时我们不能从这类事实感到其中包含一个严重的问题，却反而当作笑谈资料。……这一系列的毛病都来源于一个根本问题，即艺术为群众与如何为法的问题还没有在思想上真正解决，还不能在各种艺术问题上都贯串着群众观点。

经过整风运动，大部分文艺工作者在思想认识提高的基础上，面向群众，走向实践，进一步与工农兵结合，促成了新的人民文艺的成长。

为贯彻延安文艺座谈会的精神，一九四二年七月陕甘宁边

区政府文化工作委员会举行会议，决定文艺工作者应该有组织地到部队去，各协会会刊应该以反映工农兵生活的作品为主要内容，并要抓紧创作以边区现实为题材的剧本；一九四三年二月延安文艺界举行欢迎边区三位劳动模范座谈会，二百多人参加，他们深受劳动英雄的事迹的感动，决心要到农村去到工厂去，为工农兵而创作，为工农兵而歌唱；同年春节，延安的群众性的秧歌运动搞得热火朝天，鲁迅艺术学院、部队艺术干部学校、中央党校、西北文工团等，组织了大规模的秧歌队，生动地实践了文艺为工农兵服务的方向，大大推动了解放区群众性文艺运动的蓬勃发展。《解放日报》特为这次春节文娱活动发表了题为《从春节宣传看文艺的新方向》的“社论”，其中指出：“去年五月党中央召集了文艺座谈会后，文艺界开始向着新的方向转变。毛泽东同志的结论，为这运动提示了明确的方针。十个月来，经过了一些反省、讨论和实践尝试的过程，文艺界在思想上和行动上的步调渐渐归于一致。许多脱离实际、脱离群众的小资产阶级自由主义的倾向逐渐受到清算，而毛泽东同志所指出的为工农大众服务的方向，成为众所好趋的道路。尤其是今年春节前后，关于庆祝废除不平等条约，庆祝红军胜利，拥军、拥政、爱民运动和发展生产运动的宣传活动及创作表现，可以说是新的运动发展成绩的一个检阅式。这一检阅的结果，证明我们的文艺界已经获得了第一步的成功。”“春节文艺活动前后所表现出来的新方向，有哪些特点呢？第一是文艺与政治的密切结合”，“努力使自己的工作中表现出革命的斗争的内容，把抗战、生产、教育的问题作为创作的题材”；“其次是文艺工作者的面向群众”，“开始从知识分子的小圈子走向工农群众，街头上和群众中的文艺活动成为这时期的重要工作方

式，在内容上力求反映群众的生活和要求，在形式上力求能为群众所接受”；“再次，文艺的普及和提高的问题，在春节前后的创作表现里，也看出了解决的方向”。

不过当时的文艺活动本身还很狭小很肤浅，还主要限于延安附近的活动，因而需要急待解决的问题是“把运动扩大、深化，使它成为在工农兵群众自己内部生根和繁荣起来的东西”。一九四三年三月，中共中央组织部和文委召开了党的文艺工作者会议，刘少奇、陈云、凯丰等同志出席了会议，并作了重要讲话，主要解决文艺与实际斗争结合、文艺与工农兵结合的问题，使新文艺运动在深度和广度上得到进一步发展。陈云在题为《关于党的文艺工作者的两个倾向问题》的讲话中，首先肯定了“我们党的文艺工作者，在十几年来做了很多很好的工作，对于中国革命和中国文化，有了很重大的贡献”；同时也批评了“我们做文艺工作的同志们中的两个倾向”，“一个是特殊，一个是自大”；并且“希望大家不要特殊，不要自大”，“不要把文艺的地位一般的估计过高，同时对自己个人在文艺上的地位更不要估计过高”；最后他勉励做文艺工作的同志“应该照实际办事，能够说老实话，听老实话，这对于同志们自己，对于党，对于整个新文艺运动，都是有好处的，都是必要的”。凯丰在题为《关于文艺工作者下乡的问题》讲话中指出，这次文艺工作者下乡“是为了文艺真正为工农兵服务，反映他们的生活和工作，要这样做，就必须到他们中去生活，了解他们，熟悉他们，与他们打成一片。这次文艺者下乡的目的，就是要解决以前还未解决的问题，文艺工作者与实际结合，文艺与工农兵结合这两个大问题”，只有这两个问题得到真正解决，才能使“我们已经开始的新文艺运动方针推向前进”。刘少奇在讲话中批评党内

一些知识分子“口头上唯物，行动上唯心”的倾向，指示文艺工作要“直接向实际学习，直接从改造实际中学习”。这次会议对于推动解放区文艺运动沿着党的文艺方针指示的工农兵方向前进起了重要作用。一九四四年初，聂荣臻在晋察冀军区文艺工作会议上作了题为《关于部队文艺工作诸问题》的讲话，结合部队的特点具体落实延安文艺座谈会的精神，强调部队的问题“是文艺工作者真正与战争结合走进伟大战争的问题”。随着民族解放战争的发展，解放区的逐步扩大，《在延安文艺座谈会上的讲话》对革命文艺运动的指导和推动的力量越来越大，各解放区纷纷举行文艺座谈会，具体落实《讲话》的指示，使解放区的革命文艺运动呈现出繁荣昌盛的大好局面。

在《讲话》精神的照耀下，各地群众性的文艺活动开展得更加蓬蓬勃勃，许多农村建立了俱乐部、业余剧团，结合农村特点开展小型多样的文艺演出活动和文艺创作活动，紧密地配合当时的现实斗争，表现农村的新生活和新人物，采取极为活泼的艺术表现形式，尤其民间的大鼓、新旧梆子、秧歌、皮簧、小花鼓戏等更受到广大农民的喜爱；部队的文艺活动和文艺创作开展得十分活跃，具有广泛的群众性，无论是作战、行军或是练兵、整训，文艺都发挥了巨大的宣传鼓动作用，它成了部队政治工作的有力武器，特别是戏剧、诗歌等文艺形式深受战士们的爱好；工厂的文艺活动在抗战时期相对来讲不如农村、部队搞得那么广泛那么活跃，这同当时的客观条件联系在一起；在工农兵文艺运动蓬勃开展的同时，解放区的文艺工作者为与广大工农兵相结合曾作了极大努力，他们不但积极参加战争（特别许多部队文艺工作者直接在火线上进行鼓动演唱），参加土地改革和生产运动，而且在深入工农兵的过程中，通过学习

民间艺术，创作出了为人民群众所喜闻乐见的新的人民的文艺作品。

总之，延安文艺座谈会以后，解放区文艺的面貌、文艺工作者的面貌，有了根本的改变。周扬在《新的人民的文艺》一文中指出：“‘五四’以来，以鲁迅为首的一切进步的革命的文艺工作者，为文艺与现实结合，与广大群众结合，曾作了不少苦心的探索和努力。在解放区，由于得到毛泽东同志正确的直接的指导，由于人民军队与人民政权的扶植，以及新民主主义政治、经济、文化各方面改革的配合，革命文艺已开始真正与广大工农兵群众相结合。先驱者们的理想开始实现了。自然现在还仅仅是开始，但却是一个伟大的开始。”

## 第四章 通俗文艺与新型文艺

旧形式的利用——活报与街头剧——街头诗  
与朗诵诗——讲演文学与小说朗诵——秧歌  
与秧歌剧——杂文与散文小品

### 一 旧形式的利用

老舍在《三年写作自序》中说：“把小说放下，可不就是停止了笔的活动。我开始写通俗读物，那时候，正当台儿庄大捷，‘文章下乡’与‘文章入伍’的口号正喊得山摇地动。我写了旧形式新内容的戏剧，写了大鼓书，写了河南坠子，甚至于写了数来宝。从表面上看起来，这是避重就轻——舍弃了创作，而去描红模子。就是那些肯接受这种东西的编辑者也大概取了聊备一格的态度，并不十分看得起它们：设若一经质问，编辑者多半是皱一皱眉头，而答以‘为了抗战’，是不得已也。”在抗战初期，大致的情況正如老舍所说的这样。由于全民抗战热潮的推动，由于“文艺无用论”、“前线主义”等论调的影响，把许多作家都激动起来，抛下笔，跑上前线；然而接着严峻的现实告诉了他们，作家用以参战的仍是笔，并不是抛了笔而另找别的武器，于是在“文章下乡，文章入伍”口号的感召下，有相当多的作家致力于通俗文艺的创作，以适应宣传抗日和动

员民众的需要。因为这时通俗文艺的创作，主要是利用旧形式，即所谓“旧瓶装新酒”，故利用旧形式成了一时的风气，好象不如此，民众即不能接受，兵士也无法了解，这也许是战前关于文艺大众化在创作实践上的一次规模空前的探索与尝试。正如老舍在《保卫武汉与文艺》一文中指出的：“现在我们死心塌地地咬定牙根争取民族的自由与生存，文艺必须深入民间，现在我们一点不以降格相从为正当的手段，可是我们也确实认识了军士人民与二十年来的新文艺怎样的缺少联系。”这说明新文艺从诞生以来一直没有解决好同人民群众的接近问题，为了适应抗战的需要，创造力求接近于民众的文艺，因此不得不借助于旧文艺形式了。当时几乎所有的旧形式都被采用来表现抗战的内容，不论是旧剧、皮簧、各种地方戏曲，或者是大鼓、快板、小调、评书、演义，甚至山歌、小曲、金钱板、数来宝等，均装上新内容，用来宣传抗日和动员民众。洪深在《抗战十年来中国的戏剧运动与教育·民间形式与地方戏》中说：“从那乡土性浓厚的山歌、小曲、金钱板、高台曲等；到楚、汉、湘、桂、豫、陕、川、滇、粤等各类地方戏，到那集地方戏之大成的平剧——在抗战开始后，都曾由爱国的从业人员，用来服务于抗战，从事宣传、慰劳、征募”；“他们宣传抗战的方法是不拘一格的，有的也曾适合当前的需要，编写新唱本新脚本；有的只是增添若干抗战的唱词与白口，或略为改动原来剧本的故事，使演出时更能赞扬爱国，斥责奸邪；有的不暇求精，索性停锣说。”为了活跃通俗文艺的创作，发挥其宣传教育的作用，当时涌现出一些通俗文学的报刊，如在武汉期间，冯玉祥将军支持的《抗到底》，以及《大家看》、《七日报》、《大众报》等，都是些专登通俗文学的报刊，同时成都创办的《通俗文艺

五日刊》也是登载通俗文学的刊物；许多别的普通文艺杂志，也都刊载这类东西；为推动通俗文艺的发展，中华全国文艺界抗敌协会成立后曾发出征求通俗文学一百种的号召。教育部成立了专门提倡通俗文艺的社团，通俗读物编刊社，为提倡通俗文学作过时间较长的努力，教育部的教科用书编辑委员会的民众读物组对推动通俗文学的创作也起过作用。正因为适应抗战初起动员民众之需和有意识地积极提倡，通俗文艺一时流行起来：《五更调》、《大牙牌》都改装上抗战的词句（当然，这类情形，形式和内容是不甚协调的）。通俗文艺不仅活跃在城镇，而且“通俗文艺依然活在民间，用他自己的语言，自己的形式，演唱，或说自己的故事。它以简陋的小册子出现于街头，也以简单的歌调活在民间的口与心中”。可以想见，通俗文艺在抗战初期成了作家动员民众坚持抗战的武器之一，的确收到了很大的社会宣传教育效果。

但是，通俗文艺写作运动在发展上不是没有问题，它是在不断地解决问题中而前进的。抗战初期，在利用旧形式创作通俗文学上，不论在作家的认识与态度上或者在创作实践上，都存在一些问题。

有的人认为旧形式早被新文学否定了，现在利用旧形式呼声这么高，它们又重新抬起了头，岂不是将来又要再来一次“文学革命”吗？“这样的担忧，表面上是‘持之有故’的，但事实是：二十年来旧形式只被新文学作者所否定，还没有被新文学所否定，更其没有被大众所否定。这是我们新文学作者不能不承认的事实。也因为事实如此，所以七八年前文坛上第一次发生大众化的要求时，就已经讨论到旧形式利用这一问题。抗战以来，这才把这久悬的问题放在实践中了；既说是‘利用’，

当然不是无条件地接受。此时切要之务，应该是研究旧形式究竟可以被利用到如何程度；应该是研究并实验如何推陈出新，应该是站在赞成的立场上来批评那些试验的成绩；皇皇然担忧于新文学之将遭殃，不免是扯淡而已。<sup>①</sup>”茅盾的批评既尖锐又中肯，并指出如何利用旧形式创作通俗文艺这一急待解决的“切要之务”。

还有的人看到利用旧形式创造通俗文学出现的热闹情景，产生一种怕把新文学形式或新文学运动一笔勾销的恐惧念头。其实，这种担忧完全没有必要，因为新文学一向就在困苦挣扎中成长，决不是外力所能“勾销”的。正如茅盾当时指出的：“利用旧形式如果是新文学大众化过程中的课题之一，便应当尽力做去，不应怕这‘利用’会被反利用了去而怠工。现在抗战期中不少利用抗战以谋私利的恶势力，难道我们因此就不抗战了么？新文学作者所当引以为惧的，倒是新文学的老停滞在狭小的圈子里。所以大众化是当前最大的任务。事实已经指明出来：要完成大众化，就不能把利用旧形式这一课题一脚踢开完全不理！一脚踢开是最便当不过的，然而大众也就不来理你。‘文章下乡，文章入伍’，要是仍旧穿了洋服，舞着手杖，不免是自欺欺人而已。”

也有的人在主观上看不起旧形式，认为一无可取，只是为了宣传或教育民众抗战不得不拾起旧形式的老套套，表现在通俗文学的创作上一味地依样画葫芦，成了填词式的利用或套用过多的陈旧语汇或滥用民间艺术形式，弄得奇态百出。这种态度是不可能利用好旧形式的，更谈不上推陈出新，只图马虎应

---

<sup>①</sup> 茅盾：《大众化与利用旧形式》。

付，根本没有认识到利用旧形式并不容易，是必须下一番苦功夫的。老舍深有体会地说过这样一段话：“从我的学习的经验上看，这种东西（指利用旧形式创作通俗文艺）并不容易作。第一是要作得对，要作得对，就必须先去学习。把旧的一套先学会，然后才能推陈出新。无论是旧剧，还是鼓词，虽然都是陈旧的东西，可是他们也还都活着。我们来写，就是想给这些还活着的东西一些新的血液，使它们前进，使它们对抗战发生作用。这就难了。你须先学会那些套数，否则大海茫茫，无从落笔。然后，你须斟酌着旧的情形而加入新的成分。你须把它写得象个样子，而留神着你自己别迷陷在里面。你须把新的成分逐渐添进去，而使新旧调谐，无论从字汇上，还是技巧上，都不显出挂着辫子而戴礼帽的蠢样子。为了抗战，你须教训；为了文艺，你须要美好。你越研究，你越觉得有趣；那些别人规定的形式，用的言语，是那么精巧生动，恰好是以支持它自己的生命。然而，到你自己一用这形式，这语言，你就感到喘不出气来，你若不割解开它，从新装配，你便丢失了你自已，你若剖析了它，而自出心裁地想把它整理好，啊，你根本就没法收拾了！”这就深切地说明了利用旧形式要真正做到“推陈出新”并不是轻而易举的，那种从主观上敷衍塞责地对待利用旧形式，在实践上不可能创作出好的通俗文学作品。

还有的人过分地迷恋于旧形式，把利用旧形式看成是文艺大众化的唯一途径，因而完全否定了新文学的成就，盲目地向旧形式投降，其结果不是利用旧形式反而被旧形式所利用。也就是说不是根据反映抗战现实内容的需要去改造旧形式、选择合适的旧瓶子，而是做了旧形式的俘虏，硬要让新的现实去适应旧瓶子。老舍在《抗战文艺》举行的题为《一九四一年文学

趋向的展望》座谈会上发言说：“我当时有这样一种感觉，旧形式是一个固定的套子，只要你学得象，就能有用处，也就是作家尽了自己的责任。这的确是当时的衷心之感。后来慢慢地把握住了形式，才又想到如何装进适当的内容去，这是原先所没有想到的。于是发生了困难。也由于作家的生活逐渐深入了战争，发现抗战的面貌并不象原先所理解那样简单，要将这新的现实装进旧瓶里去，不是内容太多，就是根本装不进去。于是先前的诱惑变成了痛苦。等到抗战的时间愈长，对于现实的认识和理解也愈清楚，愈深刻，因此也更装不进旧瓶里去，一装进去瓶就炸了。<sup>①</sup>”这是深刻的经验之谈，可见在旧形式利用中，不能被旧形式所“诱惑”，必须根据表现新的现实内容的需要，学习传统艺术的优秀方面，必须在“利用”上下功夫，决不能让旧形式牵着鼻子走，那样就不可能通过利用旧形式来丰富并发展新文学，不可能把通俗艺术的制作和新文学的大众化统一起来。正当抗战初期利用旧形式制作通俗艺术最热闹的时候，茅盾在《利用旧形式的两个意义》一文中便提出了比较正确的见解，他说：“‘旧瓶装新酒’并不是‘利用’旧形式的全部意义，如果是全部的意义，那我们应当说‘应用’旧形式而不是‘利用’。‘利用’可以有两个意义。应用了旧的形式，把整套的间架都搬了过来，例如应用京戏这形式，就连台步脸谱统统都拿过来，‘瓶’是完全旧的，连‘瓶’上的旧招牌也完全不去动它，这是仅仅借用了躯壳的办法，可以说是初步的手续，但显然未尽利用的能事。所以进一步的‘翻旧出新’必不可少。翻旧出新便是去掉旧的不合现代生活的部分（这是形式之形式），

---

<sup>①</sup> 见《抗战文艺》第七卷第一期。

只存留其表现方法之精髓而补充了新的进去。仍以京戏为例，则可以保存它的歌剧的特色以及象征手法的特长（如以布幔代替城，马鞭代马等），而非现代的服装、台步、脸谱等，可以去掉。”惟“翻旧出新”才是“利用旧形式”的最高目标。

由于利用旧形式在认识上或实践上所发生的主要问题，迫切需要解决，而且在不久的时间内多半也都解决了；因此无条件地使用旧形式的办法已不再继续存在，旧形式也再不能只作为一时应急的东西而被使用。创作的通俗文艺，既不当拘在旧形式原有的格式里，也不能作为宣传口号或政治标语的框子，尽上一时的宣传职能就算完事，它本身应有它的艺术性和独创性，原有的一些陈词滥调应该免掉。从此，旧瓶新酒的运用，无论在理论上或实践上更向前推进一步，固然此后通俗文艺的产量较前减少了，但不能认为是它的衰退，因为质量提高了。

在抗战时期通俗文艺创作运动中，出现了一些值得称道的作家和作品。老舍是当时致力于通俗文艺创作的最热心的人，其大部分作品收入《三四一》一书中，《王小赶驴》则是他利用民间文艺形式表现抗战内容的较好的作品，生动活泼，诙谐幽默；他用数来宝、大鼓、河南坠子等曲艺形式写了很多通俗文艺，进行抗日的文艺宣传工作。他在《三年写作自述》中说：“在试验了不少篇鼓词之类的东西后，我把它们放弃了。虽然我放弃了旧瓶装新酒这一套，可是我并不后悔；功夫是不欺人的。它教我明白了什么是民间的语言，什么是中国语言的韵律。不错，它有许多已经陈腐了的东西；可是唯其明白了哪些是陈腐的，才能明白什么是我们必须马上送给民众的。明乎彼，知乎此，庶几可以谈民族形式矣。我感谢这个使我学习的机会。

就成绩而论，我写的那些旧剧与鼓词并不甚佳。毛病是因为我是在都市里学习来的，写出来的一则是模范所在，不肯离格；二则是循艺人的要求，生意相关，不能伤雅。于是，就离真正民间文艺还很远很远。写这种东西，应当作家与演员相处一处，随写随改，在某地则用某地的形式与语言，或者可以收效；在都市里闭门造车，必难合辙。”这是老舍对自己从事通俗文艺制作的成败得失和经验教训的简明扼要的总结。此外，聂蔡以平剧《化子拾金》的自由活泼的形式，写了《改良拾黄金》，用丰富生动的语言和幽默机智的独角戏，宣传了抗日的內容；田汉利用地方戏形式，制作了皮簧《雁门关》，借古喻今，鼓动抗日。一九四〇年他以广大民众喜闻乐见的传统戏曲形式，创制并发表了六场新歌剧《江汉渔歌》和三十三场历史歌剧《新儿女英雄传》，借历史故事来鼓励当时爱国军民奋起抗日救国；赵景深以大鼓形式，制作了《平型关》鼓词，赞颂八路军在平型关大战中所取得的重大胜利。

欧阳山在三十年代便开始致力于大众小说的创作。当时他同草明、龚明等组织广州文艺社，出版了以提倡方言土语文学为旗帜的《广州文艺》，欧阳山创作了几篇新文学性质的粤语短篇小说和一部中篇小说；到了抗战爆发后的一九三九年三月他第二次开始大量地写大众小说。他在《我写大众小说的经过》一文中自述道：“这时我刚到重庆不久，住在一间肮脏的黑暗的小旅馆里，往后就搬到南温泉去住，在那里继续写作，有三个原因使我对于大众小说的兴趣重新高涨：第一，我们的抗战需要这类的作品。抗战必须发动民众，鼓动士兵，写作这一类作品不会再受到妨害。第二，人民大众底文化水准并不比七年前高出多少，他们依然不能直接阅读教人认识生活的新艺术作品，

但他们需要认识生活比过去的任何时候更为迫切。第三，我不高兴文坛上的一种风气，就是说话的人多而做事的人少，大家都主张应该做的事而事实上很少有人当真动手去做。这回是在四川，我当然不用广州话写作了，但是四川话我又不深通，结果只好用最浅近的白话文来试作试作看，我的希望仍然一样：认识几个字的直接读它，不认识字的由青年学生知识分子念给他们听。”由于他的努力创作，当时发表的大众小说就有：《三水两农夫》（《抗战文艺》）、《好邻居》（香港《申报》）、《扬旗手》（《全民抗战》）、《英烈传》（《抗到底》）、《世代冤仇》（《大风》）、《爸爸打仗去了》（《弹花》）、《长子》（教育部《民众文库》）、《第二次家庭》（军委政治部《抗战小丛书》）、《流血纪念章》（《抗战文艺》），以及《课外锦标》、《香港菠萝》、《湘潭一商人》、《战果》等。其中《世代冤仇》、《流血纪念章》等，可以说是由旧形式的利用进而采取旧形式的优良分子而创造的新样式了。

通俗读物编刊社的丛书，教育部的《民众文库》、政治部的《抗战小丛书》，以及西北战地服务团的杂技，老舍、老向的旧剧和鼓词，绝大部分是利用旧形式的“旧瓶装新酒”的通俗文艺作品。抗战初期出版的《大众读物丛刊》，也是利用旧形式的，其中有鼓词，有皮簧，有民歌，乃至佛词，楚剧；并且又仿照“连环图画小说”之体式，下半页登文字，上半页就是图画，图画与文字可以对照，虽然它还不是尽善尽美的大众读物，但却是一种可喜的尝试。对于《大众读物丛刊》上发表的鼓词《八百好汉死守闸北》等作品，茅盾在《关于大众文艺》一文中作过评述，并从理论上对如何写好大鼓词作了探讨。《八百好汉死守闸北》是赵景深创作的，它是依据上海“八·一三”战役中八百勇士死守四行仓库的壮烈事迹写成的，表现抗日军

队不怕牺牲的精神；但这新鼓词唱起来感人的力量不强，它最大缺点是笼统地描绘和歌颂八百壮士的这个英雄的集体，缺乏生动活泼的性格和惊险动人的情节，并且由于太拘泥于报纸记载，冗长的叙述掩盖了精采的描写，使得一个悲壮的故事失去惊心动魄的力量。

利用章回体创作通俗小说也取得了一定成绩，张天翼、沙汀、艾芜集体创作的《芦沟桥演义》，是利用章回体写的鼓动抗战的通俗小说。谷斯范的《新水浒》也是运用章回体写成的。茅盾对于这部长篇小说作了具体的评价：

首先，在通俗化这点上，作者是做到了。用语、句法、结构，都是中国式的，没有欧化的气味。作者在这方面，似乎采取了两条战线的斗争：一面他力避欧化，一面他也力避中国旧章回小说中惯用的滥调套语，……作者这一方针是很对的。又在“字汇”方面，旧章回小说从来不避文言文的字汇，而且用得相当多，……现在《新水浒》对于文言文的字汇，也是极力避免了的。我以为作者这一方针也很对。但这样一来，势非创新不可。字汇固可采自大众口头，句法则有待自制。作者在这上头，似乎贡献不多。这自然一则因为是草创之作，二则此书背景在太湖流域，属于所谓吴语区域，大众口语大抵有声无字，即使能掇采入文，于一般读者亦扞格难通。若使书中人物，都说北方话，当然亦是一个办法，然而对于“地方色彩”又有损了。所以使他的人物都用夹有地方话的普通话（不是北方话），但我尚觉得“吊吊我的胃口”之类的地方语，仍未必为一般读者所了解。中国方言之多，实为大众化途径上一个颇难处理的问题。……方言文学之应否发展，实在也是文艺

向大众化进行中一个不能回避的问题。我以为方言文学的发展与大众化之推进，两者有其辩证的关系，而使矛盾统一的枢纽，则为新文字的普通推行。因为惟有使用新文字，方能使有声无字的方言写在纸上，惟有方言文学的发展，乃能使各地方言交流融合，取精用宏，形成了未来新中国的全国性的新的“普通话”。而大众化的用语问题，到那时也就解决了。……这是“草创之作”，优点固有，缺点也还不免。然而我相信，无论如何，这本书在利用旧形式的实践过程中，将是一部值得纪念的作品；它的成功与失败之处，将是可宝贵的经验与借镜。

在抗日民主根据地，通俗文艺创作也比较风行，尤其晋察冀边区取得的成绩较突出，如河南坠子《打倒卖国贼汪精卫》、大鼓词《王小三卖驴从军记》以及高长虹写的长篇通俗小说《遗毒记》等，都是受到根据地军民欢迎的通俗文艺作品。

总之，抗战初期涌现出的大批通俗文学作品，发挥了宣传抗战、教育民众的作用，有些作品在艺术上也取得了一定的成就；但也必须看到，相当多的通俗文艺作品在艺术上锤炼不够，存在生搬硬套或公式化、概念化的毛病。

## 二 活报与街头剧

戏剧是抗战初期有力的文艺宣传武器，其中活报和街头剧尤为活跃。在民族反侵略战争急剧地对侵略者展开浴血搏斗的时候，现实的一切都在急剧地变动着，士兵和民众也随着战争而觉醒而进步，他们迫切需要反映战争形势和现实生活的文艺读物，长篇巨制的艺术作品一时难以产生，于是活报和街头剧

等，随着通俗文艺的兴起而大量涌现出来。戏剧工作者为适应抗战新形势的需要，采取了戏剧战线上的“游击战”和“散兵战”，纷纷组织流动戏剧队到农村，到内地，到抗日前线，创作了大量适合战争环境和流动演出特点的小型化、通俗化的活报、街头剧，甚而连什么茶馆剧、游行剧、灯剧也风行一时。这些以简短敏捷的表演形式反映抗日斗争主题的文艺作品，它们在艺术上的成就虽然差异很大，有的艺术性较高，有的还是半成品，但由于它们反映生活迅速和短小活泼、易编易演等特点，在广大读者或观众中产生了很大的鼓动和教育效果，因而同样受到杂志编辑的欢迎。

在前线，在敌后游击区及游击根据地，以及西北各边区，活报成了最流行的教育大众的工具。它被看作是“活的报纸”，“动的报告”，因为它是以趣味的方式、幽默的表演，来报告新的社会情形、政治动向、学术思想、工农业生产、时事消息等，在群众对于某一事件正在疑惑时，它便担负起了正确地对群众解释的责任。这种活报的内容，常常是根据报纸上的新闻或新发生的社会事件，以完全确切的事实，配合当地的风俗习惯，利用当地流行的调子和土语，随时随地进行风趣形象的演出。所以，活报的脚本是有时间性的，往往是随时创作随时演出，随时表演随时废弃。正因为它具有这些特点，故它大多流行在前线和敌后，刊载在前线和敌后一些油印和铅印的刊物上，国统区大后方的杂志反而很少见到，现在保留下来的更是难以寻找。这些活报的创制者大多是在前线上工作的演剧队队员、服务团员、政工队队员，和一些在前线或敌后从事政治工作或文艺宣传工作的文艺青年。虽然这些活报并没留下什么文字材料，但是在当时宣传抗战、鼓动民众的宣传教育中所起的作用，

是不该抹煞的。抗战初期的文艺，“以品类言，诗歌、短剧，速写，报告文学之类最受鼓舞。以品质言，则简短，敏捷，而有煽动性，通俗化，大众化”（郭沫若语）；“抗战以来，‘文艺’的定义和观感都改变了，文艺再不是少数人和文化人自赏的东西，而变成了组织和教育大众的工具。同意这新的定义的人正在有效地发扬这工具的功能”（夏衍语）<sup>①</sup>。这虽然是对抗战以来小型文艺作品的主要特点及其社会功能所作的概括性的评价，但也包括着对活报这种戏剧形式及其历史作用的赞许和肯定。

街头剧也是大众化的戏剧，比活报较为复杂，是大众用来教育自己、娱乐自己的工具，它比活报在各地更为流行。它在艺术上比活报高，也较比有长久性，它最大的特点是在表演艺术上采取了灵活的形式，剧中的扮演群众者占有极重要的地位，让他们混在观众里面，暗暗尽上指挥观众与领导观众的任务，使戏剧效果更为逼真。这种形式简单的街头剧可以出演在农村的场院里，树荫下，及前线上的战壕边，或者小城镇的茶馆里，它可以收到与舞台剧同样的效果，所以它的流行并不是偶然的。

街头剧的作者与活报有相似之处，大半是在敌后或前线与敌人斗争的文艺青年们，有的剧是集体创作，有的是作者写出经过多人多次加工而成。最著名的街头剧《放下你的鞭子》产生于抗战前夕的抗日救亡运动中；抗战爆发后为适应全民族抗日的要求和表达亿万人民的心愿，由崔嵬进行了改编；后来每一个剧团或演剧队又根据当时政治情况的发展和人民的要求，随时增减剧的内容，渐渐成为完整的本子。剧中的插曲根据各

---

<sup>①</sup> 《抗战以来文艺的展望》，1938年5月《自由中国》第2号。

地剧团或演剧队的演出条件，所唱的数量有所不同，所唱的歌曲也不都一样，有的唱“九·一八小调”，有的唱“芦沟桥小唱”，还有唱其他的歌曲。可见它之所以成为抗日戏剧运动初期的一个代表性的街头剧目，是有它的原因的，它的定稿，离不开集体的智慧，不仅是艺术家，而且观众也参加了演出，人民也是这朵鲜花的培育者。回顾起来，在当时有三个街头剧演出最广泛，在全国得到了迅速传播：一是《三江好》，一是《最后一计》，一是《放下你的鞭子》，人们简称这三个戏为“好一记鞭子”，其中影响最大的是《放下你的鞭子》。鞭子的声音伴随着抗日浪潮，从塞北的荒漠响到古都的北平，从大江南北响到南粤丘陵，从西北高原响到昆明湖畔，鞭子的声音成了抗日炮火的伟大交响乐的一个战斗旋律，救亡演剧队和各宣传队的足迹出现在哪里，哪里就响起了“九·一八小调”。

街头剧《放下你的鞭子》之所以能够产生如此广泛的影响，收到如此强烈的演出效果，是与它本身的鲜明的思想倾向性、广泛的艺术概括性、动人的艺术感染力和灵活的表演形式分不开的。《放下你的鞭子》描写父女二人因日本帝国主义侵占了东北家乡，被迫流亡，靠卖艺为生。有人曾这样描述当年此剧演出的动人情景：三通锣鼓过后，观众把注意力集中在剧中卖艺老汉和香姐姑娘身上。那老汉身着破棉袍，腹扎一条草绳，头戴旧毡帽；那姑娘梳着一条粗辫子，身穿破夹袄，下着一条旧花裤，愁眉苦脸坐在担箱上。老汉和小伙计绕场一周，姑娘在老汉的催促下起身踢脚下腰玩把戏，预先布置在观众中的演员和基本群众卖劲地叫好，那老汉向观众要了几个钱之后，便让香姐唱起“九·一八小调”：

高粱叶子青又青，

九月十八来了鬼子兵，  
先占火药库，  
后占北大营，  
杀人放火真是凶(重句)，  
中国的军队有好几十万，  
恭恭敬敬让出了沈阳城。

如泣如诉的歌声，回荡在广场的上空，揪着人们的心，不少观众热泪滚滚，甚至发出抽泣声，香姐唱到第二段一个高音时，嘎然而止，观众发出惋惜之声。这时一个预先安排好的观众故意大声说：“走吧，骗钱的玩艺儿，没有什么好看的。”老汉赶快放下胡琴，恳求观众留步，并让香姐来几个鹞子翻身，向观众讨个情。那姑娘勉强支起身体又猝然倒在地上，老汉暴怒地抓起鞭子向香姐抽打。香姐既不躲避，也不出声，任凭鞭子落在身上。正当预先安排在观众中扮演青年工人的演员准备起来制止老汉时，忽然两个观众跳入场内愤怒地对老汉喊道：“放下你的鞭子！”那老汉对两位青年观众意想不到的行动，感到特别满意，但很快又控制住自己，说“这是我的女儿，少管闲事”，又继续抡鞭向香姐抽打。这一下激怒了许多观众，扮演青年工人的演员跳入场内，抓住观众的情绪说：“打这不讲理的老头子！”青年观众用力把鞭子夺过，把老汉搯倒在地。观众的愤怒稍平息，却想不到香姐走到青年观众和青年工人面前为老汉求情。青年工人不理解地问：“他把你当作畜生看待，你还替他说好话？”香姐悲恸地回答：“他是我的亲爸爸！”剧情陡然一转，香姐叙说了她父亲以前是怎样善良和温顺，只为生活所逼，脾气才变得越来越暴躁。这才引出香姐对日本侵略军侵占东北、母亲被害、父女流亡关内卖艺糊口的血泪控诉。东北

三千万同胞的命运，就是四亿中国人民的命运。出于强烈的同情，观众大把大把地掏出钱来，扔到父女身边。“打倒日本帝国主义！”“打倒卖国贼！”“打回老家去，反对不抵抗主义！”口号声此起彼伏，响彻天空。一九三八年一月上海救亡演剧一队冲破国民党重重关卡，到达山西临汾八路军总部所在地演出时，有人说这出“戏在别的省份容易感动，想感动山西老乡可不那么容易”，不料演出的效果出人意外，饰演卖艺老汉的崔嵬用鞭子抽打香姐时，一个满面泪痕的老乡突然跳入场内，手举铁锹向崔嵬的背后砍去；人们拉住他，夺过铁锹告诉他这是演戏，可他怎么也不相信，情感上的过分激动使他晕倒在地。原来他也是东北人，“九·一八”事变后流落到山西，看着剧中卖艺老汉，想着自己的身世，情不自禁地进入剧情中，以自己的经历给卖艺老汉的悲剧增添了凄凉、激愤的色彩。《放下你的鞭子》抗战初期在广州街头演出时，观众当成是真人真事，对卖艺老汉和香姐纷纷抛送钱币，情景十分动人。一出小的街头剧，它同抗日的炮火一起响了八年，同抗日的战士、苦难的人民和跋涉千里的演员一起度过了漫漫的长夜，为中国现代戏剧史谱下了光辉的一页。

《三江好》也是一出影响较大的街头剧，它是吕复、舒强等集体创作的。剧本集中刻画了东北黑龙江、松花江、鸭绿江一带的义勇军领袖“三江好”的英雄形象。他智勇双全，指挥着义勇军在“三江”一带狠狠打击日本侵略军和伪满军队，打得敌人坐卧不安，“悬赏五千元，捉拿义勇军三江好”。剧情是在伪“满州国”境内一个码头上展开的：“三江好”这天晚上化扮成卖唱者潜入敌伪警戒森严的码头，而伪满警长等在主子的指令下严密封锁码头要捉住“三江好”，但“三江好”以超人

的胆识同警长展开面对面的斗争，警长等不仅失败了，且终于在“三江好”的教育开导下弃暗投明，同义勇军“一道去把日本帝国主义赶出去”，决心“搭救我们东北的成千成万的受苦受罪的同胞”，再不干那种伤天害理、背叛祖国和人民的汉奸勾当。剧本不仅在正面冲突中，突出地刻画了“三江好”的大无畏的机智勇敢的英雄性格，而且还通过“卖唱者”的追叙来展示“三江好”带有传奇色彩的英雄行为：“有一次，在牛头山的山头上，有一个日本老爷，在那个山头上打望远镜，无巧不成书，三江好骑了匹马正打那儿经过，说时迟，那时快，他就用左手拿起了枪，拍的一声，那个日本老爷，就从山头上栽倒了下来。”“还有一次，三江好带十几个兄弟，给一大队日本兵包围在一座小山头，那些日本兵以为这一次一定要把他抓到了，哪知道，三江好骑了一匹白马，双手开着枪，冲了出来，打死了两个日本老爷，还把其余的日本兵都缴了械”。

此外，茶馆剧《长江血》是在都市或村镇的茶馆或路边茶亭演出的小剧，主要写一个落难者和两个外乡人，整个剧情在一个茶馆里展开。它通过手持鱼鼓或道情铁板的落难者的口，揭露日本帝国主义侵略军进犯武汉，飞机狂轰滥炸，一艘难民船被炸沉在长江里，绝大多数同胞惨死江中。最后落难者唱道：“时到深秋天气凉，军人抗战着单裳；清晨夜晚风吹冷，不久沙场降雪霜。战士前方拚血肉，后方供给理应当；必须全体把亡救，国民天职君莫忘。抗敌不分男和女，抗战也不分前方与后方；出钱出力都是一般样，今人应比古人强。”点出全剧主题。作者胡绍轩在《后记》中写道：“年来有人提倡‘文章入伍’，‘文章下乡’，和‘文章进茶馆’。我觉得戏剧也应该一样，也应该随着文章而下乡，入伍，和进茶馆。这是一篇‘戏剧进

茶馆’的尝试。<sup>①</sup>”

抗战初期，在延安和抗日民主根据地也出现一批表现新人新事、歌颂抗日的小型戏剧作品。据统计仅鲁迅艺术文学院于一九三九年前就创作并演出了各种戏剧三十出以上，其中包括活报和街头剧；特别是国统区的演剧队等流动演出团体，到了各抗日民主根据地进行演出，促使小型的戏剧作品广泛流行，如《放下你的鞭子》等，不仅活跃在国统区的城镇乡村，而且也是根据地军民喜爱的街头剧。

### 三 街头诗与朗诵诗

短小泼辣，用艺术手腕来反映当时发生的社会事件，以服务于政治任务的墙头小说，是富于战斗性的一种文体。抗战以前在上海仅出过两期的《文学青年》对墙头小说给予很大的注意；战争爆发后，除了间或从游击区油印刊物上可以见到这类东西外，后方的刊物或农村工作者好似都把它忘记了。有一个时期，《新华日报》上曾间或刊载一些墙头小说，多半是游击区的作品，内容也是反映游击区生活的；大后方未见到更多的这类东西，而一般的人们也好像未予多大的关注。

如同在小说中有墙头小说一样，在抗战初期诗歌也出现了“街头诗”。它也称传单诗、墙头诗、岩头诗等，即这些诗以人民大众为对象，以具体的战争及政治事件为题材，采取简捷的短诗体式；写好诗歌后，或张贴在街头、墙头、岩石上，或印成传单加以散发。这是一种紧密配合政治斗争，直接发挥教育

---

<sup>①</sup> 《抗战文艺》第三卷第二期。

作用的诗的战斗形式。由于国统区的政治环境给街头诗运动的开展造成种种限制，所以它的开展主要在抗日民主根据地；和这街头诗运动相类似的，一九三八年夏天在武汉，曾有青年诗人和画家举行的街头诗画展，以连环图画加上诗篇，诗和画交织着表现出一个故事，诗画并茂，通俗易懂，别有风味。那时展览的两个题目，是《一个女兵》和《杀人交响曲》，后者反映了南京的虐杀。当时收到了很好的社会效果，以后在北方及重庆也曾举行多次。

街头诗运动主要在各个抗日民主根据地开展并流行起来。首先由延安的诗歌团体如战歌社、战地社和诗人柯仲平、田间等的积极倡导，而逐步形成一个街头诗运动。一九三八年八月七日，被称为“街头诗运动日”，当时延安的诗人们发表了《街头诗歌运动宣言》，并把写出的诗贴在延安的大街小巷，墙头和城墙上，如田间写的《假使敌人来进攻边区》和《毛泽东同志》两首诗，就在那天贴在街头上。正如史塔在《关于街头诗》一文中所说：就是要把诗歌贴到街头上，写在墙头上，给大家看，给大家读，引起大众对诗歌的爱好，使大众也来写诗。这不仅是要利用诗歌作战斗的武器，同时也是要在不断的实践中，求得诗歌从学校里，课堂上，文人的会议上，少数的知识分子群中解放出来，使之真正地大众化，成为大众的诗歌。所以，街头诗决不是“诗人”在象牙塔里低吟慢唱的“诗”，而是参加在大时代斗争的行动里面的人，奏出的大时代群众的行动的旋律。当时写的《街头诗歌运动宣言》，号召人们“不要让乡村的一堵墙，路旁的一片岩石，白白的空着”，明确指出街头诗运动是“使诗歌服务抗战，创造大众诗歌的一条大道”；甚至有人提出这样的口号：“诗歌工作者们，到街头去！”“写吧！”

抗战的，民族的，大众的，唱吧！抗战的，民族的，大众的。”在延安街头诗运动的推动下，各抗日民主根据地的街头诗运动渐次开展起来，蔚成一时的风气。

晋察冀边区是抗日民主根据地继延安街头诗运动之后开展得较早较好的地区。晋察冀边区是敌后建立的第一个抗日根据地，虽然当时尚处在异常艰难的开创阶段，但是边区党政领导非常重视革命文艺在战争和建设中的作用，人民群众又迫切需要文艺的教育和鼓舞。延安给了晋察冀边区文艺工作以极大的支持和推动。一九三八年十月延安组成的抗战文艺工作团到达边区，其中团员高敏夫是延安街头诗运动的发起者之一，他第一个把街头诗带到晋察冀边区，立即得到北岳、冀中一些文艺宣传工作者和知识青年的响应，在《抗敌报》和少数地区的墙壁上便出现了提倡街头诗的文章和张贴的街头诗，这是边区街头诗运动的初步兴起；一九三八年底，西北战地服务团到达边区，他们对晋察冀抗日根据地的街头诗运动起了推动的作用。该团所属的“战地社”是延安街头诗运动发起团体之一，社员田间、史轮、邵子南、力军、曼晴等，既是街头诗的发起者又是其积极创作者，都是写街头诗的能手。他们从延安出发，一路写一路贴，无数墙头或岩石上留下了他们写的诗篇，到了晋察冀后成了全边区街头诗运动最热心的倡导者和积极的实践者。由于诗人们的努力，一九三九年上半年街头诗运动在晋察冀抗日根据地风行起来，除村镇的大街小巷和山间小道的岩石上写有街头诗外，一些诗刊如《诗建设》、《诗战线》、《诗》等以及各种报纸和综合性刊物，发表了不少街头诗，还油印出版了一些街头诗集如《战士万岁》、《粮食》、《在晋察冀》、《街头》等。到了一九三九年八月份的街头诗运动周年纪念，不仅边区

的文艺工作者运用街头诗这个武器写了大量的街头诗，而且工农兵群众自己也开始创作街头诗，大大推动了这个运动的发展。一九四〇年街头诗运动两周年纪念，西北战地服务团“战地社”油印的《关于街头诗》刊载文章对街头诗运动提出更具体更明确的要求：第一要组织乡村文艺小组，在那里将街头诗的写作与传布深入展开；第二各报刊的文艺栏都要辟出一块街头诗园地，尽量登载从下层选来的作品；第三要展开街头诗理论的研究，发扬优点，纠正缺点；第四要特别注意对初学写作者的培养。西北战地服务团曾举办“乡村文艺训练班”，街头诗的创作被作为主要的训练内容。至此，晋察冀边区的街头诗运动达到了极盛时期。当时杨朔写了篇《敌后文化运动简报》作了这样的描述：“到处可以看到街头诗，这些诗采取短俏的形式，运用民谣的韵律，使用活生生的民间语言，描写战争、反扫荡、民主政治、志愿义务兵，以及一切和战争相接的斗争生活，这些诗人绝不高坐在繆司的宝殿里，凭着灵感来描写爱与死的题材，他们已经走进乡村，走进军队，使诗与大众相结合，同时使大众的生活诗化。”一九四〇年以后，随着晋察冀边区文联及各种文艺协会的建立，也出现了一种象武汉街头曾出现过的诗配画的文艺宣传形式，这是由街头诗演变而来，田间的著名诗篇《坚壁》就是诗配图；到了抗战末期和解放战争之初，街头诗发展为枪杆诗。

在抗日民主根据地的街头诗运动的发展过程中，产生了一批写街头诗的能手和较好的诗篇。田间写了不少街头诗，语言朴实，诗行简短，洋溢着强烈的时代精神和炽烈的革命感情。《假使我们不去打仗》是一首寓意深刻、简捷有力的优秀街头诗；《给饲养员》充满了爱国激情和民族自豪感；《坚壁》以设

问的方式，写出了中国人民在日寇强盗威逼之下所表现出的大无畏的英雄气概：

狗强盗，  
你要问我吗：  
“枪、弹药，  
埋在哪儿？”

来，我告诉你：  
“枪、弹药，  
统埋在我的心里！”

《鞋子》以质朴的诗句，从妇女为战士做“又大又结实”鞋子这样一个侧面，反映了根据地人民以实际行动支援伟大的民族解放战争。史轮也写了不少街头诗，《奸细》一首以形象的比喻揭露充当日寇“奸细”的人“象火灾的引媒”，对人民革命事业具有极大的危险性和破坏性，告诫革命军民必须对奸细提高警惕；否则，任其阴谋得逞，“就会把我们的成绩，光荣，希望，什么都烧成一片黑！”史轮写在岩石上那首“在抗战里，我们将损失什么？那就是——武器上的锈，民族的灾难，和懒骨头！”，更是寓意深刻的好街头诗。邵子南写的《准备投降的家伙》，为在抗日战争中表现得软弱妥协乃至妄图投敌的民族败类敲起警钟，严厉警告那些“准备投降的家伙”投敌叛变决没有好下场：“侵略者浑身都是毒牙，你一接近它，你就会倒霉”；抗战的老百姓也要“把你当成敌人”。力军写的《好生活》是一首富有哲理意味的街头诗，指出“好生活是藏在黑暗的日子里，它不会象阳光一样，自己落到地上”；想要好生活来到，“就得和黑暗战斗！要自己去动手”，这就把争取“好生活”的革

命理想同对黑暗势力的现实斗争紧密结合起来，揭示出一条发人深思的革命真理。魏巍的《一个老乡被杀》和荒冰的《轰炸吧》，这两首街头诗以不同色彩的艺术画面，表现了一个共同的主题，即日本法西斯是中国人民最凶恶的敌人，必须“牢记这仇恨”，血债一定要用血来偿还。沙漠写的《象太阳一样》是一首热烈赞颂八路军打了“大胜仗”的街头诗，富有鼓动性。石群的《开荒》和白水的《农具》，各从不同的角度反映了抗战时期根据地开展大生产运动的侧影，把多开荒夺丰收同打败日本强盗结合起来。徐明写的《慰劳》是一首表现抗日根据地军民如同骨肉情深的街头诗：

子弟兵受了伤，  
痛在老百姓身上。

大伙来慰劳，  
捧出核桃、大红枣。

要战士心里甜，  
要战士脸带笑。

朴素的语言，真挚的感情，仅仅六句诗就把根据地人民无限痛爱子弟兵的真情实意烘托出来。田丁的《形式主义》是一首别开生面的街头诗，以毛主席和洛甫的话批评当时在革命队伍内部存在的“空洞的没有内容的形式主义”，紧密配合了延安整风运动。上述的街头诗有一些共同的特征，即它们都是扎根于现实的战斗生活，爱憎鲜明，感情真诚，内容扎实，语言朴直，风格明快。

抗战爆发后，无数可歌可泣的事迹时刻在激发着作家的兴奋情绪，情不自禁地要放声歌唱；为了表现这种慷慨激昂的热

情奔放的内容，诗歌的形式更加解放更加多样化。诗不仅仅是表现自我内心的感情，而且应抗战的现实要求，它应该抒发人民之情，担负起教育民众鼓动民众奋起抗战的历史使命，这就要求诗人们积极探索与大众接近为抗战服务的诗歌形式。于是朗诵诗运动首先得到诗人们的提倡，受到文艺工作者的重视。徐中玉一九三八年十一月在《抗战文艺》上发表的《论我们时代的诗歌》，对抗战爆发后新诗运动发生的变化、出现的新特点及朗诵诗，作了这样的评述：

在迫切地要求实行抗战的具体条件之下，我们新的诗歌运动便伴随着一个总的改革运动而深刻地，强调地提出来并表现出来了。

新的诗歌运动呼喊着重抗和斗争，呼喊着重自由与光明。它否定过去的传统，开始不仅在形式在外表，更是在内容和在本质上掀起革命。这一新的运动以它许多崭新而结实的作品奠定了它在整个战前文化运动中的地位，自然我们是不会忘记这样的事实；在战前那样紧张严肃的时刻，还有那么些对于时代盲目，对于国家不管的死硬派诗作者依然不曾放弃他们误梦说虚的勾当，不过铁一般的事实也终于已经重重地敲打过他们的脑袋，使他们不能不接受历史的训诲了。

这一新的运动使我们时代的诗歌有了伟大的可能。抗战十多月以来诗歌发展的事实，已经充分地证明出我们时代的诗歌已在向伟大的前途进发。

抗战以来的我们的诗运，它表现出哪几个特点呢？

第一，诗歌已经再也不会被认是离开人类活动的各种形式而独立的东西，它有着社会的使命。在目前它已经有

组织地和抗战事业取得密切的联系。

第二，诗歌已经再也不会被认为是个人或少数人的专用品，它必需争取大多数人的接受，才有存在的价值。在目前，它已经提出了通俗化的讨论并已经有了部分的实施。

第三，诗歌已经再也不会被认为是一成不变的东西，无论是它的形式，内容，格律，表现，都时刻地在随着生活变化。在目前，它已经创出了朗诵诗，剧诗等新的模型。

这是对抗战初期新诗运动特点的概括，朗诵诗的出现是一种“新的模型”，它是适应抗战形势发展的需要应运而生的。

朗诵本来是诗应当具备的一个条件，但因为年代久远的文字和口语的隔离，使这一条件早已失却；抗战初期为了充分发挥诗的宣传教育作用，更为了恢复诗歌的音乐性，主张在诗歌朗诵运动中利用流利的音节，通俗的字句，于大众中间进行朗诵。一九三八年十月在武汉举行的鲁迅先生逝世两周年纪念会上，首次朗诵了柯仲平和高兰的诗，收到了很好的效果，接着在许多公私聚会里都有朗诵节目，使朗诵诗活动从武汉开始蓬蓬勃勃地开展起来。冯乃超在《时调》创刊号上发表了似可做为朗诵诗运动的《宣言》：“让诗歌的触手伸到街头，伸到穷乡，让它吸收埋葬土里未经发掘的营养，让它哑了的嗓音润泽，断了的声音重张，让我们用活的语言作民族解放的歌唱！”光未然、臧云远、冯乃超、高兰、锡金等是致力于朗诵诗运动的推行者和创作者。两年后在作为中心文坛的重庆，由光未然等组织过朗诵队，并特别举行诗歌朗诵晚会，在每次文艺界的聚会上照例安排朗诵节目。至此“它哑了的嗓音”得到了“润泽”，“断了的声音”也得到了“重张”；但由于用语的限制，国统区

的朗诵诗运动仍然局限在文艺界及爱好文艺的青年群里，还没有能够真正地把“触手伸到街头，伸到穷乡”。

为推动朗诵诗运动的进一步发展，以期成为人民大众所欢喜接受的东西，国统区文艺界曾在朗诵诗理论方面作了一定的探讨。常任侠在《论诗的朗诵与朗诵的诗》一文中，对于发展朗诵诗运动、解决朗诵诗为人民大众服务的问题，提出一些有价值的见解：首先，他认为“朗诵”与“唱”是有区别的。“唱”诗要音乐化，即要整齐，要有韵律，有时用乐器伴奏，以“唱”的方法把诗演奏出来；而“朗诵”却是另一种方法，它不需要有韵，在历次的朗诵试验中，倒是无韵的散文诗便于朗诵。朗诵必要的是声调的铿锵，吐字的清楚；为要阐发诗中的意境，每句或每字可以由朗诵者加上高低的音符，使悲喜哀乐等情感由声音中表现出来；同时应当运用演剧者的技巧，使身体的姿态、手势的动作、面部的表情同你所朗诵的诗融成一片。其次，关于朗诵的诗，一般都以为要通俗化、大众化、口语化，这是当然的，但切忌的是标语化、抽象化、空洞化。诗有诗的艺术手法，纵是朗诵诗也不能例外，若内容不动人不感人，纵然通俗化大众化口语化，仍然不能得到大众的欢迎。因此朗诵诗的外形上要通俗，在内容上感情更要丰富，目前争取民族解放斗争的壮烈史实可作为朗诵诗的题材，以激扬全民反帝反法西斯的抗战热情。再次，为发展朗诵诗运动，我们应该多召开朗诵会，先作小规模试验，然后走向街头，走向农村，走向工厂，走向部队，走向种种不同的群众中间，这样才能充分发挥朗诵诗的效用。关于“朗诵的诗”的创作和“诗的朗诵”的方法的探讨，对于朗诵诗运动的发展起了积极的促进作用。在国统区的朗诵诗运动中出现了一批深受群众喜爱的朗诵诗，艾青、光

未然等都写出一些流传于群众之中的光辉诗篇。高兰出版了《高兰朗诵诗集》。应当特别提及的是洪深的《戏的念词与诗的朗诵》，是一本很有见地的著作，提出了诗朗诵的一些创见。

朗诵诗运动在武汉一兴起便影响到延安。在延安致力朗诵诗运动较早的文学团体是柯仲平领导的“战歌社”。它成立于一九三八年元月，其活动的主要内容是朗诵诗的创作、朗诵和讨论，积极开展朗诵诗运动，取得了较好的成绩，产生了广泛影响。战歌社在延安活动频繁，差不多每星期都有集会，而每次集会几乎都有朗诵节目。柯仲平就是当时颇负盛名的朗诵者，他创作的长诗《边区自卫军》每逢集合便朗诵一部分，深受群众欢迎。一九四〇年在延安成立的新诗歌会，主要负责人是萧三、柯仲平。该会在抗战建国的前提下，团结了当时延安许多诗歌工作者和诗歌爱好者，开展诗歌创作活动，并先后举行过多次诗歌朗诵会、讨论会和纪念屈原、马雅可夫斯基的集会，推动朗诵诗运动和新诗创作活动。

延安的朗诵诗运动直接得到党中央和毛泽东同志的关怀。锡金在《抗战诗歌的一年间》一文中说道：“在延安，‘战歌社’更经常地举行朗诵晚会，最初，也失败了，三百人的集会到后来只剩下了数十人，可是毛泽东先生很感兴趣，直到终了场才走，给他们很大的鼓励。他们逐渐地改正了许多怪形怪腔（诗人们夸张的表演），渐渐地也得到了多数人的理解了，并且在他们的行程中推广开去。”从延安出发的由丁玲带领的西北战地服务团，曾组织诗歌朗诵队在前线表演朗诵，以鼓动战士的抗战情绪。在延安朗诵诗运动中，柯仲平、萧三、光未然、艾青等都先后写出一些在抗日根据地广为流传的朗诵诗。光未然的《黄河大合唱》歌词就是一首深受群众欢迎的朗诵诗；艾青经

过延安文艺座谈会后，积极热情地参加了“延安文化界欢迎赵占魁、黄立德等三位劳动英雄大会”，并为此写了一首欢迎劳动英雄的朗诵诗。在诗中艾青真诚地为自己这一代文化人没能同工农相结合、在边区大生产运动面前无能为力而感到惭愧，因此下决心要放下架子，“向三位英雄请教”。这首诗在欢迎大会上朗诵，既策励了跟他一样的文化人，更感动了工农大众。

#### 四 讲演文学与小说朗诵

讲演文学是抗战后新生的名称。其实，过去在集场上的空地里或者夏夜的街头上，常常有说《水浒》、《三国演义》或《西游记》的艺人；在家庭里边，或冬夜的灯下或夏夜院中乘凉，往往有没齿的老奶奶给男女儿童讲述引人入胜的故事。不论是艺人的说书，或者是老奶奶讲的故事，大半都是根据流传下来的历史事实经过演义而成的，或者是早已流传在人们口头上的神话传说。中国古典文学的辉煌巨著，如《三国演义》、《水浒传》等，它们最初的形式便是这类流传民间的故事。《水浒传》所写的以宋江为首的农民起义，虽然有一定的史实根据，但主要的内容是在民间口头的流传中逐步充实和丰富起来的。《宋朝武功大夫河东第二将折公墓志铭》只有宣和初“奉御笔捕草寇宋江，不逾月继获”的片断记载，《东都事略：侯蒙传》才有了“江以三十六人横行河朔，官军数万无敢者”的说法。其实梁山起义的三十六人的事迹很早就带着强烈的反抗意识和浓厚的传奇色彩在人民群众中间到处传播；宋末元初龚开作《宋江三十六人赞》，在民间传说的基础上初次完整地记录了三十六人的姓名和绰号，他在序里说曾有人为三十六人绘相，远在龚开

的少年时代，梁山三十六人的故事就已见于“街谈巷语”，南宋罗烨的《醉翁谈录》罗列的话本名目中，朴刀类就有“青面兽”，杆棒类则有“花和尚”、“武行者”；到了元代的《大宋宣和遗事》关于“梁山涿聚义本末”的记叙中，已有劫取生辰纲、杨志卖刀、宋江私放晁盖、杀阎婆惜等情节。可见施耐庵写成的巨著《水浒传》是把流传在口头传说、话本等的彼此不联缀的水浒故事集中起来，进行艺术加工而成的。《三国演义》也是一部依据一定史料和人民口头的传说故事写成的。从这里可以说明，抗战时期提倡的讲演文学是在某些方面继承并发扬了一些中国古典小说源于人民口头传说故事这样一个传统，并根据宣传抗日、鼓动民众的抗战文学的功利目的，对这种形式作了新的运用和解释。

首先在抗战时期提出讲演文学这一名称并致力于这一活动的是胡考。他在周扬主编的《文艺战线》上发表过一篇注为讲演文学的《陈二石头》，并且自己对“讲演文学”作了解释。他说：“《陈二石头》或者可以说是一篇新鲜的东西，因为它有些四不像：说他是小说又不是小说；说他是故事，与普通所写的故事又不同。前次与徐懋庸先生谈及这个问题，认为小说的最初形式是讲故事，然而，这与目今的小说朗读却有出入，可供朗读的小说，往往还是‘看的小说’。《陈二石头》是为讲而写的一篇故事脚本。——或‘讲的小说’。懋庸先生特地送了一个名词，称这类东西谓之‘讲演文学’，我觉得很是适当。”如果溯源的话，那这种“讲演文学”艺术与宋代“话本”是一脉相承的。中国古典“话本”小说的产生是同宋代说书业的发展联系在一起；为了适应“说话人”的需要，才产生“话本”小说。正因为这样，所以中国由“话本”发展下来的古典小说总离不开“说话

人”的具体艺术要求。小说话本是要讲给人家听的，必须有强的故事性，曲折生动，波澜起伏，才能吸引听众；为适应抓住听众的需要，话本小说不能平铺直叙，而要善于组织矛盾冲突，构成丰富曲折的情节，并且故事情节必须动人，来龙去脉要交代清楚，以叙述的方法为推进情节的主要手段，人物性格的鲜明是为了服务于故事情节的生动。抗战时期提倡的讲演文学正是在一定程度上发扬光大了中国话本小说这些特点，根据“讲演人”的需要，表现抗日斗争故事，更有效地鼓动抗战、教育民众。

讲演文学与小说朗读究竟有什么不同？既然称为“朗读的小说”，又为什么“往往还是‘看的小说’”呢？

关于小说朗读，在抗战时期最初的提倡人欧阳凡海，曾在一篇文章中说：朗读小说，却有两种中国的形式，大体上可以供我们参考。那便是茶馆里说书的形式和乡下人谈故事的形式。谈故事，在中国农村中几乎到处都看见，说书在较大的城市中，也很多。这两种形式，各有各的特点。说书的形式，多表情，而且用各种动作配合讲述，含有表演成分，谈故事的形式，自然也有表情，手脚也不妨动作，但在整个谈故事过程中，动作与表情，所占的比重很小。前者是粗线条的，硬性的，在远一点的地方，即便不能完全听清楚，却因伴有动作与表情也基本上明白。后者是柔性的，表情不用硬线条。比方戏里的许多喜怒哀乐，要仔细看，还要听台词，才能了解一定的脚色底性格，不比旧戏那样，只要看见一个人的鼻子，便知道这人一定是扮演不正当的人物的了。所以谈故事的形式，以听为主。

小说朗读与这二者有什么不同呢？欧阳凡海认为，小说朗读绝不是二者任何一种形式的反复，而是这两种形式的一个发

展。说书和谈故事，讲起来常常由讲说人随便添改，以致与书本相去甚远；而朗读小说，则以小说为唯一蓝本。在目前文字与口语还相距太远的时期，先将小说中的文句加以口语化，自然是不能避免的。

由此看来，供朗读的小说，并不应当只是可供看的小说，而是只有大众化口语化的小说，才适于朗诵。即便朗读只可供“看的小说”，也必定事先口语化始能适用。这不是讲演文学与小说朗读的内容并没有什么距离吗？目前小说多半上不得口是一事实，但这并不是朗读小说的正常状态。小说朗读是小说走入民间接近工农大众并因而更大众化的路向，由于文艺为工农兵服务的路线是正确的，所以今后的小说要口语化，至少要尽可能接近口语，这是无可置疑的。可见，讲演文学与小说朗读所要求的内容并无不同，名词上也没有立异的必要了。老舍抗战前夕创作的著名小说《骆驼祥子》，在抗战期间他自己曾朗读过其中的若干章节。不论是讲演文学，或者是小说朗读，这都是文艺工作者为实现文艺的大众化、民族化的方向，所作的积极探索和有益的工作。

## 五 秧歌和秧歌剧

秧歌与秧歌剧是抗日战争时期兴盛起来的为人民群众所喜闻乐见的文艺形式，逐步形成了规模广泛的新秧歌剧运动。

旧秧歌本是流行于我国农村的一种最普通最重要的民间艺术，是农民创造的艺术，它的活动时间主要在春节当中，因为春节是群众的艺术节日。秧歌只是单纯的舞蹈歌唱，秧歌剧则是除秧歌的舞蹈歌唱以外，又加以故事情节和结构。秧歌也有

扮演戏曲中的人物和情节的，如唐僧取经、八仙过海等等，这就接近成为秧歌剧了。新秧歌和新秧歌剧的特点，是就旧的人民大众喜欢的形式加上抗日的现实的内容。

秧歌剧具有又说又唱，载歌载舞，生动活泼，多半短小精悍，情节简单，易于扮演等特点，是我国最为普及，植根最深的民间艺术。春节后各地农民大闹秧歌，争着扮演，争着观看。扮演和观看都同样是娱乐和享受。由于秧歌是农村社会的产物，内容上既有积极方面也有落后消极的东西。有的秧歌具有进步性，是揭露讽刺官僚士绅的罪恶，以发泄民间的不平和痛苦的；有的秧歌是娱乐性的，多半为男女的调情，并渗透着封建迷信意识。

对于民间流行的秧歌和秧歌剧，抗战爆发后陕甘宁边区的文艺工作者和南方的东南戏剧工作队，都不谋而同地注意利用这种旧形式来表现新内容。据说最初改造旧秧歌的是陕甘宁边区南仓社火头刘志仁，周而复在一篇文章中说：“刘志仁从一九三七年就开始闹秧歌，他是第一个把秧歌和革命结合起来的人，从那时候起，秧歌开始有了革命的内容。其次，他把秧歌和跑故事结合起来了。所谓跑故事，共分两种：一种是地故事，人化装好在地上表演各种故事；另一种是马故事，骑在马上表演故事，故事大半是历史上的，如《三战吕布》之类。地故事和马故事，都只是表演性质，接近所谓‘哑剧’那一种，没有唱的。刘志仁把它和秧歌结合起来以后，丰富了秧歌的形式，使简单的秧歌，开始走上了秧歌剧的形式，得到群众广泛的欢迎。”据当年参加西北战地服务团的陈明说：芦沟桥事变后成立的西北战地服务团，曾利用秧歌为抗战宣传服务，并把它从广场搬上舞台。当时他们团员分别化装成工农兵学商和日本侵略军、汉

好；秧歌的内容是全国人民大团结，打倒日本帝国主义和汉奸，大家且唱且舞，唱的是自己改写的抗战小调，舞蹈则着重于奔放矫健的大动作，旧有的一切低级情调表演全部摒弃。这个秧歌取名为《打倒日本升平舞》，第一次在延安街头演出，招引很多观众，围得里三层外三层，人人笑逐颜开，鼓掌喝采，并受到毛泽东同志的称赞，鼓励他们在艺术上进一步加工提高。从此，“西战团”由陕西到山西，秧歌成为他们经常利用的宣传形式之一。一九四〇年初他们到西安把秧歌搬上了大城市的舞台，给城市观众留下了新鲜的印象。上述史实说明抗战一爆发，抗日民主根据地的农民中的先进分子和革命的文艺工作者，已着手对旧秧歌进行改造，并取得了较好演出效果；但是也有人认为秧歌是农村民间落后的艺术形式，很难改造成新歌舞剧。为此，一九四〇年春的《晋察冀日报》和是年五月晋察冀边区召开的文艺座谈会，曾展开过讨论，并未取得一致意见，因而秧歌也未引起普遍的重视，也没有得到大力推广，尚未形成轰轰烈烈的新秧歌运动。

一九四二年延安文艺座谈会的召开，毛泽东同志提出了文艺为工农兵服务的方向。延安的文艺工作者首先响应，深入农村学习包括秧歌在内的民间艺术，对旧秧歌加以改造，注入新的思想内容，并揉合了各种民间艺术而创造了新秧歌剧；陕甘宁边区广大人民群众在文艺工农兵方向的指引下，越发对秧歌和秧歌剧发生了浓厚的兴趣，不仅是秧歌剧的喜爱者和接受者，而且也是秧歌剧的表演者和创作者。在专业文艺工作者和广大群众的共同努力下，陕甘宁边区特别是延安，掀起了澎湃汹涌的新秧歌热潮，几乎无人不会扭秧歌。据有人统计，延安文艺座谈会后的不长时间，仅一千五百万人口的陕甘宁边区，喜

爱秧歌剧的就有八百万观众，有的携带干粮跑几十里路去看演出，有的随着秧歌队从这个村看到那个村；一些较好的秧歌剧群众看了以后一再要求重演，一些没看过演出的村庄常常派代表去请秧歌队；每逢节日、庙会以及重大的群众集会，秧歌剧已成了不可少的演出节目。有些村庄在专业工作者的帮助下组织了秧歌队，有的村原来演旧秧歌的社火班也改演新秧歌剧。旧社火班演秧歌的主要是青壮年的男性农民，妇女是不参加的。新成立的秧歌队或改组后的社火班除青壮年农民外，大批的媳妇和姑娘也参加了秧歌剧的演出；工人、市民、商人、机关人员、干部和部队的家属，都组织了秧歌队，甚至中小學生也组织秧歌队利用假期下乡演出。一九四三年春节演出了新的秧歌舞和秧歌剧，其中鲁艺文工团演出的《兄妹开荒》获得了很大成功，不仅受到观众的热烈欢迎，也得到中央领导人的热情鼓励，同时《解放日报》发表了社论，充分肯定了新秧歌剧的新方向，这就大大地推动了新秧歌运动的开展。一九四四年春节新秧歌的演出达到了高潮，延安组织了二十七七个业余秧歌队参加演出，共表演了一百五十多个节目，轰动了整个延安城。正如周扬在《表现新的群众的时代》一文中所记载的：“延安春节秧歌把新年变成群众的艺术节了，真是闹得‘热火朝天’！出动的秧歌队有二十七队之多，这些秧歌队是延安的群众、工厂、部队、机关、学校组织起来的，绝大部分不是职业的戏剧团体，都带着业余的性质；职业的剧团都在去年年底下乡去了。这些业余的秧歌队，不但那数量之多，规模之大，大大地盖过了职业的剧团，就在节目内容和演出效果上也显示了它们的并无逊色。他们创造了一百五十种以上的节目，从秧歌剧，秧歌舞到花鼓、旱船、小车、高跷、高台等，各色齐全。这些节目都是

新的内容，反映了边区的实际生活，反映了生产和战斗，劳动的主题取得了它在新艺术中应有的地位。”到一九四四年上半年为止，陕甘宁边区已经发展到三百六十个演秧歌剧的群众性的业余组织，并创作了大量的秧歌剧本，如庆阳三十里堡农民集体创作的《减租》在《解放日报》发表后，许多单位包括专业文艺团体都演出过这个秧歌剧，列为优秀的秧歌剧目之一。

在延安和陕甘宁边区新秧歌运动的推动下，各抗日民主根据地迅速开展起新秧歌运动，许多村庄建立了自己的秧歌队或剧团，涌现出大量的新编的秧歌剧。在部队新秧歌运动也引起强烈的反响，他们根据部队的特点和需要，对农村的秧歌剧作了加工改造，注入了活报、话剧和歌剧的成分，把改造后的秧歌剧称之为“广场歌舞剧”或“广场歌舞活报剧”。随着解放区由农村到城市的逐步扩大，新秧歌运动也由农村发展到城市。抗战时期出现的这场规模宏大的新秧歌运动在现代文艺史中是具有重要意义的，它不仅显示出文艺必须与人民群众结合的历史趋势，而且为发展民间艺术形式和加强文艺的民族化、大众化提供了可贵经验。

在新秧歌运动中涌现的秧歌剧，无论就内容或形式来讲，它同旧秧歌来比，已具有新的特征。新秧歌剧是熔歌、舞、剧于一炉，老百姓称它为“斗争秧歌”，表现了革命斗争主题，描绘了工农兵的形象，显示着一种新鲜活泼的艺术风格。新秧歌剧直接取材于人民群众火热的斗争生活，或表现抗日斗争或表现开荒生产或表现锄奸反特或表现减租减息或表现拥军爱民等，这些崭新的题材和主题体现出浓烈的时代气息；在新秧歌剧里，工农兵成了作品的真正主人，有的直接描写真人真事，有的以真人真事为基础进行艺术加工；在艺术上，新秧歌剧吸

取了旧秧歌的民间歌舞形式与戏剧结合起来，形成一种新艺术样式，又采用了群众自己的语言和传统戏曲一些表现手法。刘白羽在《新的艺术，新的群众》一文中把新旧秧歌剧作了这样的比较分析：

我在延安看了很多次秧歌剧，我现在还时常想念那些剧中人物——英雄——他们的动作，他们的歌唱，都留给我极深的印象。他们是崭新的人物，带了他们自己的腔调与姿式，出现在秧歌剧中，而且把他们在战争里面，生活里面现实的光明内容表现得十分充足。这是一件大事情，这事件在说明着我们的文艺走进了一个新的伟大的时代。如果说，在这以前，农民劳动者，时常以丑角姿态，扮演在戏剧中，作品中，文艺家们还时常从他们的“愚笨”与“粗野”上来描写，而引起一些观众发笑的话。那正说明这些人在那个社会里面的地位，是委屈的，是渺小的。今天，他们踏着轻盈的舞蹈走到广场上来，他们是那样光辉，这光辉，引逗着观众的视线，打动着观众的心，观众为他们的灾难落泪，为他们的胜利鼓掌，他们把千百万群众心里的话，响亮地歌唱出来。这也正说明他们在边区，敌后解放区，新的现实环境中改变了地位，他们得到了从前无缘的民主与光荣。他们做了主人，他们便用自己的步法走进文艺领域中间来了。

刘白羽的话是确实的，新秧歌剧《一朵红花》深刻地表现了新社会中人们的新关系，刻画了新的人物形象。剧中的人物同旧戏中看惯了的人物关系不同，过去母与子、婆与媳在农村中多半是母对子偏爱而对媳恶毒；《一朵红花》中表现的人物关系则不然，婆与媳站在一条线上同儿子作斗争，而且媳妇在戏

中出现总是放着光彩。因为媳妇是生产能手，劳动英雄，儿子却是个二流子，在现实中被认为是耻辱的称呼，故母亲嫌恶他而爱英雄的儿媳妇。这就深刻地揭示了，在解放区大生产运动中所形成的生产关系决定了人们现实生活中的新关系。新的关系改变了旧的关系。另一个新秧歌剧《牛永贵受伤》，描写赵守义和黑铁他妈这对老夫妇冒着生命危险在日寇搜查时救护八路军负伤战士的故事。赵守义老汉虽然被敌人打得死去活来，但他从昏厥中醒转来即愤恨地唱道：“鬼子想逼我吐真情，皮鞭打得我浑身痛，骂声鬼子兵，你把眼睛瞎，打死我也不会说实话。”从这对年老体衰的老人身上，放射出无限崇高的光芒。老太婆并没因丈夫的昏死而屈服，也没因敌人逼迫自己而屈服，把藏在地窖的八路军出卖掉，表现了不屈不挠的硬骨头精神。这就生动地说明了革命战争改变了老百姓和战士的关系，过去的兵是祸害老百姓的兵，现在的八路军是老百姓的子弟兵，他们之间的关系是新的人民与新的军队之间的血肉相连的关系。正由于这两个新秧歌剧表现新人物新关系新主题，又采用了为人民所喜闻乐见的载歌载舞的表现形式，所以一九四四年春节在陕甘宁边区演出时得到广大群众的好评。《牛永贵受伤》仅春节期间演出十八次，观众达四万多人次，当日本帝国主义者把赵守义打得气息奄奄时，一个观众说：“要不是演戏，我就要把那日本人打死！”《一朵红花》在三十里堡演出，一个妇女说它是“绝对（对）的好！”文艺能得这样的效果，能这样的与群众贴近，这是从前没有过的事。

新秧歌剧不仅“能正确地反映时代，能正确地把群众生活表现出来，真正从客观实际出发，从现实面貌的改变中看出人们的改变，从群众的感受中来认识问题，在他们感到快乐和充

实生活的社会里表现出来的是英雄和光明，在他们感受到被压迫的社会里表现出来的则是痛苦和黑暗”。新秧歌剧体现了强烈的革命现实主义精神；而且在表演艺术上流露出人民的智慧，显示出艺术的美。周扬指出：“新的秧歌现在已经成为了广大群众性的运动，让我们从理论、实践各方面来推进它吧，每个文艺工作者都应当为表现‘新的群众的时代’而努力！”<sup>①</sup>”

## 六 杂文与散文小品

在抗战期间，杂文与散文小品虽然不算新型文艺，但是它们随着民族解放运动的前进依然有了新的发展，取得了新的成就。

杂文本来是鲁迅创造的，也由鲁迅发展到了极高的阶段，成了文艺上的一种短兵，最锐利的战斗的武器。随着鲁迅的逝世，它曾渐渐地衰退下去，抗战爆发后有人出来大喊复兴杂文。虽然当时对于杂文的看法不尽一致，但是无论以为它是艺术作品或非艺术作品，却都承认它是斗争的武器。不过，对于抗战时代是不是需要杂文，则有两种不同的主张：一种以为既然时代已是团结抗战的时期，不需要再有那种尖锐讽刺的东西了。杂文好象利刃，又象炸弹，用为对付敌人的武器，自然非常有效；可是如果对自己人玩起这个武器来，却是非常危险的。另一种主张则以为鲁迅式的辛辣博识的杂文在目前仍是需要的，在我们抗战的阵营内，何尝不隐藏着许许多多的发国难财的商人，吃抗战饭的官僚，以及数不尽的黑暗龌龊？同这些抗战的

---

<sup>①</sup> 周扬：《表现新的群众的时代》，1944年3月21日《解放日报》。

阻力，社会的蚤贼斗争，杂文不正是很适宜的武器吗？人身上的白血球是专为抗霉菌而存在着，杂文是专为和黑暗与顽劣相斗争而产生的。没有一个人身上不需要白血球，也没有一个社会不需要杂文，因为没有霉菌没有黑暗顽劣的社会直到现在还没有产生，故杂文的战斗生命力还要存在下去的。就已有的一些杂文看，它们所指摘与抨击的国统区的一些黑暗顽劣，谁能够不承认是事实呢？虽然国民党害怕暴露抗战现实中的黑暗面，禁止对黑暗的抨击，甚至张道藩曾下过命令不准写黑暗，不准讽刺，但是国统区的黑暗阴影是客观存在的，一个有社会责任感的进步或革命作家怎能掩饰和讳言社会的黑暗呢？不管有什么命令或禁条，他们决然拿起杂文这一武器，同顽劣腐朽的黑暗势力进行斗争。

不论是“孤岛”时期的上海或者是国统区的桂林、重庆等地，都出现了一批同敌伪势力搏斗、抨击国统区黑暗的杂文作者，以及发表杂文的阵地。一九三九年初上海创刊的《鲁迅风》是以发表杂文为主的刊物，它在《发刊词》中提倡学习鲁迅的斗争精神和学术业绩以及深刻的思想见解；围绕《鲁迅风》坚持以杂文为武器的一批作者，还出版过《边鼓集》（五人合集）和《横眉集》（七人合集）等杂文集。一九四〇年在桂林创刊的《野草》是个专登杂文的刊物，由秦似执笔写的《野草（代发刊词）》指明他们创办这个刊物的宗旨，是“希望给受伤的战斗者以一个歇息的处所”，“至于原本就很健康的人们，自然也可以到这原野上呼吸一些苍葱的气息”；《野草》在桂林出版期间，还印行过“野草丛书”，全是杂文的结集。在中心文坛的重庆，《时事新报》的副刊《青光》、《新蜀报》的副刊《蜀道》，都曾有一个时期偏重杂文，颇引起一般人的注意；重要杂志《文艺阵地》、

《抗战文艺》等，都发表过相当数量的杂文；此外，重庆的《新华日报》、桂林的《救亡日报》，也曾发表过一些在当时产生过影响的杂文。

在这个时期，上海“孤岛”或大后方产生了一批有成绩的杂文作者：唐弢一直留在上海以杂文为武器坚持斗争，这个时期的杂文集有《投影集》、《短长书》和《识小录》，他的杂文针砭不合理的社会现象和一些人的丑态，能够切中要害，显得笔锋相当锐利，故被人看作是鲁迅风格的追踪者。阿英在上海“孤岛”的杂文集是《剑腥集》，以论述文学掌故为主，也有些篇是投向日伪和黑暗势力的匕首。周木斋“孤岛”时期写的杂文结集为《消长集》，表现出坚持抗战、歌颂抗战、赞佩革命力量的进步思想倾向。聂绀弩抗战后写的杂文结集的有《历史的奥秘》、《蛇与塔》，后来又将这两个集子合并编为《工鸦杂文》。《历史的奥秘》主要是个杂论社会现象的集子，笔墨隽永，援古证今，意味深长，发人深省，如《历史的奥秘》这一篇就是以历史上岳飞、秦桧的故事，借古喻今，说明“谁能献身抗战，坚持抗战，谁就是民族英雄，谁就是岳武穆”；“谁要是背叛抗战，打击抗战，谁就是民族罪人，谁就是秦桧，不管过去怎样了不得。而且，背叛，打击抗战，事实上也绝不可能，徒然使自己走向汪精卫，也就是托洛斯基的路而已。”实际上这是以无情的历史辩证法对那些妄图妥协投降的国民党统治者提出的严肃警告，也是当头一击。《蛇与塔》收的多半是关于妇女问题的杂文，也是以神话传说来抨击封建旧礼教暗示未来的理想，寓意深刻，感情激越。宋云彬这个时期写的杂文集成《破戒草》，他在《序》中说：“抗战以来，各方面都团结起来了，文坛上也很少论争，这现象自然是好的。可是我积习未忘，偶而得到某人变节或某

公消极等消息，总是愤恨与感慨交并，想写些短文来发泄一下；有时看到一些倒退与落后的现象，更是痛心切齿，觉得有许多话要说。”这就是他的《破戒草》杂文集的基本思想倾向。田仲济在抗战时期创作了相当数量的杂文，前后出版了《情虚集》、《发微集》和《夜间相》三个杂文专集，继承了杂文的战斗传统，又以自己朴实含蓄的风格默默地抒发自己的喟叹或愤慨。作者在《发微集》的《后记》中说道：“诚然，我没歌颂了什么，而是指出了某些缺陷和黑暗，并打击了它们，也许这些文章使某些人头痛。把它们集结起来，是更使人不快意的事情。记得鲁迅先生好象说过这样的话，白血球应当和病菌一同死亡，它的存在便证明病症还待医治。”“没有爱便没有憎，我供认我对这些丑恶是彻骨的痛恨，可是完全为了爱。”“我所痛恨的丑恶，演化到今天的结果，一般的说来是加剧了，这是摆在面前的事实。……不过，我深信，抗战熔炉中的净火是会净化一切，所有的丑恶会逐渐被烧化，被忘记的。”说明这些杂文是以写实笔触饱蘸着强烈的爱憎感情，真实地写出了抗战时期所恶所憎的黑暗、腐朽和丑恶，透过一鳞一爪画出了国统区社会的“夜间相”。其中《更夫》这篇杂文构思新巧，寓意深刻，以对更夫可怜而悲惨形象的真实描写，勾勒出一幅光怪陆离的那么不协调的旧社会的图象。《张松与鲁肃》用历史上的卖主求荣的张松的无耻叛卖丑行与抗战时期汪精卫之流的汉奸嘴脸相对照，具有辛辣的讽刺意味，特别对鲁肃在曹操百万之众压境下敢于扶倾安危的忠义行为的赞颂，更富有现实意义；《天堂》以对照影射的手法，含蓄地表现了一个尖锐的现实问题。夏衍在抗战时期写的杂文大都收入《此时此地集》、《长途》等集中，大半是评谈社会现象和戏剧运动现状的，议论深刻，笔调简明，风格

清新。孟超有《长夜集》和《未偃草》两个杂文集，长于借历史和传说来讽刺和抨击统治阶级形形色色的劣迹，以泼辣的笔调来维护真理和正义。秦似抗战时期的杂文大都辑入《感觉的音响》、《时恋集》中，他善于旁征博引，以酣畅淋漓、辛辣幽默的笔调，抨击社会的黑暗、落后现象。冯雪峰抗战以来写的杂文集有《乡风与市风》、《跨的日子》等。朱自清在《历史在战斗中》一文里对冯雪峰的杂文作了这样的评述：“著者所用的语言，其实也只是常识的语言，但经过他的铸造，便见得曲折、深透，而且亲切。著者是个诗人，能够经济他的语言，所以差不多每句话都有分量；你读的时候不容易跳过一句两句，你引的时候也很难省掉一两句。文中偶然用比喻，也新鲜活泼，见出诗人的本色来。”林默涵自一九四二年以来在重庆、香港等地写的杂文收在《狮和龙》中，里面不少杂文以有力的笔触讽刺象征封建统治者威严的“龙”，或歌颂象征人民力量的“狮”；他在延安写的《打倒穷困》，则是一篇说理透彻精辟的文字。此外，何家槐的《冒烟集》、林林的《崇高的忧郁》等杂文集，都收在桂林出版的“野草丛书”里。

抗战时期的散文小品创作虽然不如二、三十年代那么丰盛，也没有出现很多具有独特艺术风格的新作者，但也取得了一定的成绩，确有些值得提及的散文小品。

茅盾这个时期的小品创作获得了大丰收，出版了《炮火的洗礼》、《见闻杂记》、《生活之一页》、《归途杂拾》等散文集。他的文笔达到了炉火纯青的地步。这些散文小品以精炼的语言，严密的结构，侧重表现了作者在抗战时代的独特感受，跳动着大时代的脉搏。《炮火的洗礼》以高昂的笔调赞颂在上海“八·一三”战役中我军战士杀敌的英姿，他写道：“沪东区的大火，在

中国儿女的灵魂上留着的烙印，在酝酿，在锻炼，在净化而产生一个至大至刚，认定目标，不计成败，——配担当这大时代的使命的气魄！”中华民族“战士的英勇壮烈已经震惊了全世界。千万无名英雄的碧血，在滋养，在蓓蕾着民族自由之花！”《见闻杂记》中的《白杨礼赞》等，可说是晶莹之作。通过赞美“哨兵”一样的白杨，来歌颂质朴的英雄气概和坚韧不拔、力争上进的精神；《时间的记录》中的《风景谈》，赞扬革命景象，展示了革命人民丰富的精神面貌和崇高的理想境界。这篇散文洋溢着浓郁的生活情趣和抒情色彩，又蕴含着哲理的意味。

巴金抗战后写的散文小品，集成册的有《控诉》、《梦与醉》、《黑土》、《无题》、《龙·虎·狗》、《废园外》及《旅途杂记》等。他的散文情思横溢，富有感情色彩，苦恼地倾诉着他要改变这个不平社会的愿望，揭露敌人的残暴，抨击社会的丑恶，“我要的是丰富的充实的生命”；在结构谋篇上不墨守成规，他在《无题》前记中说：“我从来不会将就题目做文章，过去所作虽然不免效法前辈在篇前也每每加一个标题，其实我只是信笔直书，随便发抒个人浅见，且往往越出题目的限制，更没有依照作文法规。”在风格上，他的散文清丽流畅，自然优美。叶圣陶以写灰色人物取胜，这个时期写的散文收在《西川集》，文笔清淡朴素，情感深沉蕴蓄，专写大后方的小人物，以议论和叙述为文，抒情成分较少，但也生动活泼。其中《春联儿》记叙一个“鸡公车”的车夫对抗战前途的关注，充满了爱国热情；《小记》是一篇人物速写，生动地表现了社会各种不同阶层的人物对抗战的态度。沈从文抗战时期写的散文集《湘西》，侧重于以简洁凝炼的笔力描写湘西一带的风俗人情，叙事有声有色，状物维妙维肖，如《常德的船》描摹湘西流域的各色船舶，生动逼真；此

外还有些散文揭示出国民党政权的保甲制度和兵役法的流弊，也有的散文表现了对下层人民苦难命运的人道主义同情。

冯至抗日战争爆发后写的散文小品，大都收在《山水》集中。它以清新疏朗而富有情致的文笔，于自然风光的描写中追求一种理趣的美。他曾说过：“当社会里一般的现象一天一天地趋向腐烂时，任何一根田埂上的小草，任何一棵山坡上的树木，都曾经给予我许多启示。”虽然他有些描写山水风光的散文能给人以哲理性的启示，但也有些散文流露出一种远离火热的抗战现实的避世情绪，如《一棵老树》、《一个消逝了的山村》等；当然也有赞颂人类改造大自然艰苦劳动的《人的高歌》、描写抗战胜利的《八月十日灯下所记》这样基调高昂雄壮的散文。李广田抗战时期写的散文小品辑录成《圈外》、《回声》等集，大都是记载着大后方的所见所闻所思所感，洋溢着浓厚的现实生活气息，构成时代的画面，显示出一定的思想威力。例如《他说：这是我的》等篇，以杂文的笔法痛斥国民党反动统治的残暴；《建筑》则歌颂工人的创造；《两个念头》表现了作者在抗战史上最黑暗的一九四一年所产生的“庄严”与“无耻”的“两种念头”，也就是在他面前展示出两条不同的道路，他选择了“庄严”路，使其逐步走向革命。丰子恺的散文是别具一格的，抗战后写的小品收入《率真集》中，一部分作品思想和艺术依旧保持着抗战前的面貌，一部分作品表现了强烈的爱国主义感情，控诉了日本帝国主义的狂轰乱炸的罪行，如《防空洞中所闻》、《胜利还乡记》等。

何其芳从一九三八年到一九四一年在成都和延安所写的散文收在《星火集》里，既反映了国统区和解放区的不同面貌，又表现出一个知识分子参加革命所经历的曲折艰苦的改造过

程。这些散文把生动的叙述、深沉的抒情和精辟的议论有机地统一在一起。孙犁是解放区的作家，他的散文小品清新流畅而有神韵，不少篇章充满了诗情画意，富于浓郁的抒情色调，如《邢兰》、《织席记》等都是些脍炙人口的优美散文。郭风抗战时期致力于抒情散文的创作，他曾表示以“全部生命的精力，在吹奏着对于生活的今天的希望和明天的希望”（《笙歌》），“唱着人类劳动的神圣的歌”（《犁痕》）。他的散文不仅歌颂理想赞美劳动，而且对旧世界发出了愤怒的诅咒和抗议，但也有些散文时代感不够强烈。吴伯箫抗战时期在解放区也写了一些表现新生活、赞美中国共产党和革命军民的优秀散文，如《丰饶的战斗的南泥湾》、《一坛血》等。他的散文具有质朴明朗的艺术风格。

王了一的小品散文自成一格。有人誉他比吴稚晖更凝练，比鲁迅更活泼，比周作人更明朗。这评语未必恰当，但其有自己的格调则是不少人首肯的。他自名《龙虫并雕斋琐语》的集子，他自白的话可以说明集子的意境，也可以说明集中的内容：他有这么几句话，“实情当讳，休嘲曼倩言虚，人事难言，莫怪留仙谈鬼。”他又说，“倒是‘满纸荒唐言’的文章，如果遇见了明眼人，还可以看出‘一把辛酸泪’来。我们也承认，现在有些只谈风月的文章，实在是无聊。但是似乎也应该想一想，有时候是怎样一个环境迫着他们谈风月。他们象一个顽皮的小学生不喜欢描红，而老师又不许他涂墙壁，他只好在课本上画一只老鸦来玩玩。不过聪明的老师也许能从那只老鸦身上看得出多少意思来。”风月实非风月，那就请聪明的读者评味罢。真的有时隐讽比直言更有力。

这期间，冰心是有所不同了，风格还继承了过去，但思想

更接近于人民了。她以男士的笔名写的《关于女人》，有人说她的文字是灵巧的，有如一滴露水，可没有内容，只是一滴露水罢了；但对《关于女人》这么说不公正的，至少象《惠嫂》那样的文章，明显地表现出了社会观和人生观的和以前的不同。

## 第五章 长足进展的报告文学

报告文学的产生——大时代的宠儿——战争的素描——敌军士兵的写照——形象化的描写——大后方的剪影——根据地的报告——伟大作品的展望

### 一 报告文学的产生

报告文学无论从中国文学史或世界文学史来看，都是较晚的一种年轻的文学样式。它的主要特征，一是新闻性一是文学性，两者缺一不可。新闻性说明它具有时间性，能够迅速地对急速发展和变化的事实进行报道，不论是所写人物或是事件发生的地点、时间和经过，都应该是真实的，也就是真人真事；因此，这里所说的真实不同于文学上一般所指的真实。文学上一般的真实是要求将现实生活的真实加以综合、提炼、概括以至创造，只要这创造是代表或符合社会生活的本质，是现实可能有的，尽管事实上还没有；报告文学的真实则是要求现实生活的实实在在的真实，要求人物必是真人，事件必是真事，而事件发生的时间和地点必定与事实完全符合。所以，报告文学的主要任务是对时时在变化、刻刻在发生的社会的和政治的事件进行迅速的正确的真实的尖锐的反映与批评，这是它所具有

的锐敏的时代感和浓厚的新闻性的特征。可是它又跟报章上的一般新闻不同，这是由它的文学性决定的。报纸上的新闻通讯不是以形象化的方法，不是以表现的描绘的方法，而仅仅是抽象的论述或是纯客观的叙述，缺乏文学性，只具新闻性，故只能称为新闻通讯，还不能算是报告文学。可以说，真实性是报告文学的骨，文学性是报告文学的肉。既然文学性将报告文学和一切不具文学性的通讯报道区别开来，那就使所有具备文学性的一些形式，如文艺通讯、特写、速写、素描、散记、手记等等，凡具新闻性的都称为报告文学。

若照以上特征来考察，中国的“报告”或“报告文学”应产生于中国新文学的发轫时期，即五四新文学时期。若更追溯它的远源的话，那就不能不论及辛亥革命以后，在我国新闻事业逐渐发展过程中出现的一些集政论家、散文家与新闻记者于一身的名记者了。他们那些传诵一时的通讯，有事实的报道，有鲜明的立场，有感情、有文采，可说是最早的报告文学，至少，是报告文学的先行者。一九一五年在旧金山被暗杀的名记者黄远庸（远生），他曾为上海《东方日报》写通讯，为上海《时报》写通讯，为上海《申报》写通讯，他文笔简洁明快，说理深透有力，胆识过人，驻中国的诸东西各国记者誉他是中国的唯一记者。他认为：“新闻记者须尊重彼此之人格；叙述一事实能恰如其分；调查研究，须有种种素养。”他可以称为一代的大手笔，他的遗著《远生遗著》收论文、通讯共四卷。黄远庸以后有邵飘萍（振青）、徐彬彬（凌霄汉阁）、徐的弟弟一士，都是写通讯的能手，邵飘萍是史学底子，文笔简洁生动，见地不凡，通讯有哲理的启示意味。徐彬彬则描写生动，趣味横生，不愧是一大手笔。

一九一九年五月十一日《每周评论》第二十一期上发表的《一周中北京的公民大活动》，报道了五四运动前北京各界人民特别是学生的活动、“五四”游行示威以及火烧赵家楼的情景；一九二〇年《劳动音》第一期上载的《唐山煤矿葬送工人大惨剧》，揭露了资本家和他的走狗只图追求利润、草菅人命，以致引起矿井爆炸，造成工人惨死的罪行；一九二二年出版的瞿秋白的《饿乡纪程》和稍晚些出版的《赤都心史》，以新闻记者的身份报道了苏联十月革命后的情形，将世界上出现的第一个无产阶级专政的国家的真象形象化地描绘出来，揭穿了帝国主义对苏联的造谣、诬蔑。这些作品完全可看作中国报告文学早期的作品；一九二五年发生了震惊中外的“五卅”惨案，叶绍钧写的《五月卅一日急雨中》、茅盾写的《暴风雨》、郑振铎写的《街血洗去后》等作品，迅速地以形象化手段反映了“五卅”惨案的真象，自然也完全可以称为报告文学作品。这些报告文学在“五四”当中或以后的陆续出现，正好说明由于客观政治形势的发展，它必然会逐步地发展起来，必然会以独立的文学形态出现在中国现代文学的新文苑。

一九三〇年中国左翼作家联盟成立，正式号召开展“工农兵通信运动”，提倡“创造我们的报告文学”，“左联”的公开提倡，推动了报告文学的发展。一九三〇年九月柔石在《世界文化》上发表了《一个伟大的印象》，它真实地记述了上海秘密举行的“全国苏维埃区域代表大会”的情形，这篇报告具有明快刚健、欢乐壮烈的风格。“九·一八”沈阳事变，特别是一九三二年“一·二八”上海战争爆发后，不少作家投身到事变的激流，深入前线，实地观察，写出了一批激动人心的报告文学，如适夷的《战地的一日》、《向着暴风雨前进》，沈端先的《两个

不能遗忘的印象》，洪深的《时代下几个必然的人物》等。一九三二年四月《上海事变与报告文学》出版，由阿英编选，它是从当时《烽火》、《社会与教育》等报刊上编辑出的二十九篇报道上海淞沪战役的通讯报告。编者在《序言》中说道，当时“在文笔活动方面，产生最多的，最近乎 Reportage 的形式的一种新闻报告；应用了适应于这一事变的断片叙述的报告文学的形式，作家们传达了关于‘一·二八’以后各方面的事实。在他们这些短的作品之中，是反映了战争的经过，几次大战的全景，火线以内的情形，后方民众的活动，救护慰劳的白描，以及其他一切等等事件。”这个集子的作品并不是完美的成熟的报告文学。一般说，文字较比粗浅，缺乏文采，说是新闻通讯更切合些。仅是由于它是作为“报告文学”较早的结集，更加以广泛的宣传，使它在中国现代文学史上产生了较大的影响；平心而论，无论就其内容及艺术水平说，它是无法与《饿乡纪程》和《赤都新史》相比的。若是提到《上海事变与报告文学》，似乎也应该涉及翁照垣写的《淞沪血战回忆录》，比较起来，它更成熟些。一九三二年由《文艺新闻》社编辑出版的《上海烽火》也是描写上海战争的报告文学集。在“左联”领导下，不仅许多刊物如《文艺新闻》、《文学导报》、《北斗》等都刊登报告，而且还介绍报告文学的理论和写作报告文学的方法。如在给工人谈《如何写报告文学》的文章中指出，要“每个报告者对于社会组织都有一种正确的认识，每一篇报告文学的内容都指示着一种正确的方向。报告文学的特有的力量，是要用赤裸裸的事实来说明、启发和鼓励；用不修饰不夸张的报告来使人走上社会主义的方向，不写一般的，抽象的文章，而写特殊的，具体的事件，不用悲呼激越的口调，而写沁人的心肺一般的谁都经

历身受过的事象。”在这样有意识地指导下，报告文学的写作逐步多起来，除了白苇的《墙头三部曲》和《火线上》、戴叔清的《前线通讯》是值得重视的报告文学外，苍剑的《矿工手记》、突如的《劳勃生路》等也是报告文学的新收获。

在三十年代，邹韬奋先后主编的《生活》和《大众生活》等刊物，登载了不少通讯报告，对报告文学的发展起到推波助澜的作用。他自己写的《萍踪寄语初集》、《萍踪寄语二集》、《萍踪寄语三集》等报告集，以生动的文笔具体地报道了他海外所见到的欧洲各国的社会真况，其中一些抒写同各国人民友谊来往以及国际友人关心中华民族解放的篇章，更充溢着一种真挚的感情，那些描绘欧洲自然风光的片断颇富有诗情画意。一九三四年九月创刊的《太白》，每期都有相当多的篇幅刊登速写、风俗志；同年十一月创刊的《读书生活》，从开始即刊载生活记录，这便推进报告文学更向丰富多样的方向发展。一九三四年二月《文学》月刊开始连载刘思慕的《欧游漫忆》，它以清丽洒脱饶有情味的形象化的文笔，真实地记录了西欧带有强烈政治色彩的社会生活。范长江曾以《大公报》记者的身份从一九三五年开始便在西北地区进行采访，以报告的形式向全国人民报道了中国共产党领导的工农红军以及举世闻名的二万五千里长征的情况，后来他把这些陆续在《大公报》发表的报告文学集成《中国的西北角》出版。在三十年代中期，特写这一形式多了起来，一般地把它理解象电影上的特写镜头，集中地突出人物的某种心情或某一重要事件，杂志上喜欢标出是人物特写，实际上它被作为报告的一种形式。

从上面的简述中，可以看出中国的报告文学产生于五四文学革命前后，三十年代初“左联”有组织有纲领地提倡报告文

学；虽然“九·一八”和“一·二八”事变的发生大大推动了报告文学的发展，从“九·一八”到“一·二八”时期的报告文学的题材大抵限于前线的战斗，敌人的残暴，士兵的生活，民众的活动等。自一九三二年以后，“在中国革命的文学团体底有计划的推动之下，报告文学与‘文艺通讯员’运动相结合，它底作者范围及于专门文艺工作者以外的都市店员，工人，学生，及种种薪金劳动者，乃至一部分乡村知识分子，因此它底题材扩及于城市的工人生活，店员生活，各种职业生活，以及乡村间的农民生活等。这些作品，虽然大半不是直接写群众反日运动，然而却从各种各样的生活部门中反映出了日本帝国主义底得寸进尺的侵略给中国人民大众带来的灾难。这间接的反映却更真实，更深刻，更动人地写出了中国人民大众生活底惨重与艰辛！同时也说出了中国报告文学底大步的跃进。这些作品，散见于当时的杂志报纸，后来部分保留在《活的记录》（孙瑞瑜编，一九三五年出版）一书中”。

从一九三二年的“淞沪协定”，到一九三七年的“七七”事变几年，是中华民族灾难深重的几年，这中间有热河失陷，冀东“自治”，“何梅协定”，华北“特殊化”，整个中华民族在磨难中挣扎，这“是中国人民大众生活在窒息状态中的最痛苦的时期”。这时，作为人民大众的代言人而发出雄壮宏大呼声的，是站在每次救国反日运动阵线上的青年学生和文艺工作者。平沪以及各地的青年学生，尤其是北平的，他们以呼吁、请愿、游行、示威等行动表示他们内心的愿望，而文艺工作者也把主要的力量倾注到这一事件上，以他们的笔记录了这些轰轰烈烈的勇敢正直的行为，谱成一篇篇洋溢着火热战斗气息的报告。可以说：中国的报告文学，是从民众反日，抗日运动的土

壤上发展壮大的，“而青年学生则永远是反日运动底主力，因此，报告文学也就与学生运动结下了血肉的因缘。从‘一·二八’前后的南北学生首都大请愿起，青年学生们底惨痛的奋斗是一直在中国报告文学中留下了血迹斑斑的记录的（只可惜这些作品都未被保存下来！）”（以群语）。

## 二 大时代的宠儿

报告文学比任何文学品种同时代的关系都紧密，都息息相关；它既是适应时代的需要而产生，又是随着时代的发展而发展。一九三五年“一二·九”、“一二·一六”，北平发生的空前大规模的学生运动，惊醒了全国亿万民众，掀起了全国沸腾的抗日高潮，轰轰烈烈的救亡运动席卷全国，这给了报告文学以新的生命，使它得到了划时代的发展。

一九三六年在中国报告文学发展史上可以说是丰收年。这一年，国外的优秀报告文学被翻译到中国来，以作为发展我国报告文学的借鉴，适应大时代的需要。一是取材于中国社会生活的长篇报告文学《秘密的中国》，由著名的捷克报告文学家基希所作，被周立波译出后在《文学界》月刊选载，同时还登载了《报告文学论》和《报告文学的必要》两篇译文，介绍外国报告文学创作情况，《中流》半月刊还专登了一篇《略谈〈秘密中国〉》的评介文章。基希这部描写中国社会情状的报告文学引起当时很多中国读者的重视，许多作者视它为学习创作报告文学的范本，无疑它对中国报告文学发展起了重要的推动作用。二是墨西哥外交官爱狄密勒写的《上海——冒险家的乐园》，由阿雪译出，它着重揭露了各种外国冒险家在殖民地化城市大上

海的丑恶行径，以犀利的笔锋和幽默的讽刺，抨击了帝国主义在中国依恃治外法权所犯下的罪行，此书对中国报告文学的发展也产生过积极影响。

这一年，上海出版的综合性的《大众周刊》、《读书生活》半月刊和新创刊的文艺刊物《海燕》、《中流》和《光明》，以及其他几个刊物和日报的副刊上，都刊登过不少优秀的报告文学作品，如夏衍的《包身工》、宋之的的《一九三六年春在太原》、魏东明的《四个降兵》、蛰宁的《在汉奸治下的“冀东”》等。还有些以东北白山黑水间义勇军的英勇斗争，敌人的残暴和兽行，以及戕杀苦工等为题材的作品。其中《包身工》是我国报告文学发展的重要作品，它深刻地反映了半封建半殖民地的劳苦大众在日本帝国主义和封建地痞势力双重压迫和剥削下所过的惨绝人寰的生活，揭露了包身工被折磨和蹂躏，在死亡线上血迹斑斑的情形。作者发现了比工银奴隶更惨苦，连饿死的自由也没有的，超经济剥削下的包身工；并对包身工的产生，这制度的历史，被剥削的情况的统计数字等等，作了具体地调查和分析，揭示出它存在的原因，这就有力地对罪恶的社会根源提出了控诉。而且它标志着中国报告文学有了某些新的发展和收获。为表现富有深刻战斗意义的思想主题，作品除成功地刻画了被摧残的“芦柴棒”和帝国主义分子“东洋婆”的生动形象外，还以真实的描述、深刻的分析和浓郁的抒情高度融合的表现方法，使《包身工》成为一篇思想深刻、形象鲜明、艺术性高、战斗性强的优秀的著作，具有经久不衰的艺术生命力。宋之的《一九三六年春在太原》，用了更接近集纳的方法，反映了工农红军完成二万五千里长征达到陕北后，山西太原国民党土皇帝阎锡山的惊慌失措和如何加强他的血腥统治。由于作品的格式别

致，在日常生活场面的展开中插入了国民党反共反人民的“新闻剪集”，这就更加揭示出日常生活背后充满着浓重的恐怖气氛。

这一年，茅盾为“文学社”主编的《中国的一日》，编选了近五百篇文章，描述了极为宽广而复杂的生活实况或社会见闻。正是《关于编辑的经过》所指出的：

他们给我们看：自南至北，自西往东的中国农村如何在各自不同的内在的和外来的摧残和侵略下崩溃而衰落；他们又给我们看：地方的土劣如何假公济私，以至凡有“建设”反成为平民的疾苦；他们痛心疾呼：民族的最大敌人的触角如何地伸展到穷乡僻壤；他们壮烈地声诉了他们为求民族解放而受到的惨痛的待遇，他们坚决地勇敢地声讨着“为虎作伥”的汉奸；他们给我们看：有多少热血男儿在严重的压迫下刻苦地耐心地在干着庄严神圣的工作，——从深入民间的救国运动以至帮助大众认识学习自己的文字，从血淋淋的斗争以至沉着虚心的理论研讨。

真的，这里是什么都有的：富有者的荒淫享乐，饥饿线上挣扎的大众，献身民族革命的志士，落后麻木的阶层，宗教迷信的猖獗，公务员的腐化，土劣的横暴，女性的被压迫，小市民知识分子的彷徨，“受难者”的痛苦及其精神上的不屈服，……真的！从都市的大街和小巷，高楼和草棚，从小城镇的冷落灰隘的市廛，从农村的断垣破屋，从学校，从失业者的公寓，从军营，从监狱，从公司公署，从工厂，从市场，从小商店，从家法森严的旧家庭，——从中国的每一个角落，发出了悲壮的呐喊，沉痛的声诉，辛辣的诅咒，含泪的微笑，抑制着的然而沸涌的热情，醉

生梦死者的呓语，宗教徒的欺骗，全无心肝者的狞笑！这是现中国一日的然而也不仅限于此一日的奇瑰的交响乐！

然而在这丑恶与圣洁，光明与黑暗交织着的“横断面”上，我们看出了乐观，看出了希望，看出了人民群众的觉醒；因为一面固然是荒淫与无耻，然而又一面是严肃的工作！

这部题材极其广泛、内容十分丰富的书籍所收的五百篇文章，虽然有些篇目是小说或短剧的形式，但无伤其是属于报告文学性质的范畴，虽然大半是“素人”的“处女作”，但确实有一些“实在很好的作品”，“他们的名字是陌生的，他们所写的材料也是新鲜的，但是他们的技巧真可以说已经圆熟”。

一九三六年的报告文学获得了丰收，说明报告文学的创作在群众性的基础上已打开一个新的局面；由此也可以看出，“中国社会现实底激变供给了文学以异常丰富的素材，而文艺者要追随着现实底激变，急速地反映在自己底作品里，以便其发生直接的社会的效果，就不能不用报告文学底形式。中国报告文学是在这样的社会条件之下发达起来的。”况且，“社会现实底激变不仅推动了作家从事报告文学底写作，同时，更鼓动和吸引了大批青年参加报告文学底写作，这些并非专于文艺的青年，几年来却一直成为报告文学的主力。因为他们生活在各种社会部门中，感应着种种的生活印象，因此，也给报告文学带来了异常丰富的内容。”

中国社会现实发生最大的激变和给报告文学带来最丰富的内容，是一九三七年的“七七”事变的全面抗战的爆发和“八·一三”上海战争的发生，北平与上海先后燃起了抗日的烽火，全国出现了空前的民族解放战争的高潮。急骤变化的现实生活

要求文艺创作能够迅速而真切地反映出全民抗战的真实风貌，借以担负起了鼓动和教育全国人民的迫切任务；作为当时的主要文学样式的报告文学正是适应着这种急转直下的伟大时代需要，出现了新的创作热潮，使“作品走向‘把握事件的文艺性与文艺的事件性’的紧密联系的路途上”。也就是，“作家底生活随着现实底激变而发生了剧烈的变化，他们感受着纷繁复杂的生活印象和经验，激起了炽烈的热情；这炽烈的热情和丰富的生活印象，逼着他们选取最直接而单纯的形式，迅速而敏捷地记录出生活底事实！并企图使这种记录直接地影响社会的改革，发生社会的效果，报告文学就是最适合于完成这种任务的文学形式。这是抗战以后，报告文学特别发达的一个基本原因。”其次，报告文学“它和战斗者一同怒吼，和受难者一同呻吟，用憎恨的目光注视着残害祖国生命的卑污的势力，也用带泪的感激向献给祖国的神圣的战场敬礼……。而读者的我们明显地感受得到，作者们是希求着把这怒吼，这呻吟，这目光，这感激，当作一瓣心香，射进不愿在羞辱里面苟且偷生的中华儿女们底心里的。‘报告’，在伟大而苦难的大时代里面，我们的作家在获取着这个战斗的形式。”<sup>①</sup>就是基于这些原因，许多青年的文艺读者和因战事激动而酷爱报纸杂志的读者群，都热望能在文艺作品当中很快地看到他们所关心的抗战事业的记录和反映；由于战事的影响，在抗战初期大型的杂志和大部头书籍的出版不得不暂时处于停顿状态，而能敏锐迅速地反映伟大变幻现实的报告、特写、通讯、诗歌等，则成了文艺部门的中坚。因此，报告文学一时成了中国文艺的主流，成为最广泛最真切地

---

<sup>①</sup> 胡风：《论战争期的一个战斗的文艺形式》。

反映这动乱时代的文学形式；而且，“随着抗敌战线的延长，战地服务团的增多，前线或者是后方，都需要彼此明了，征步一致，互相感染，互相慰劳，报告文学便以短小有力的姿态应运而发扬其光芒”<sup>①</sup>，担负了政治和文艺突击的任务，也担负了反映和教育的任务。正如一九三八年三月二十七日《新华日报》的“社论”所指出的：“无数的通讯，无数的报告文学，把战士的英雄的姿影，把炮火下的战区的惨象，把无数千万受难同胞，无数千万救亡队伍的面影，深深地印入了全民大众的胸臆，鼓起了大众舍身杀敌的勇气，加强了大众最后胜利的信心。他们使懦者立，贪者廉。他们的笔象一柄巨大的扫帚，横扫着隐藏在民族暗荫中的卑污，阴私，贪婪……等等足以动摇这一神圣战争的一切恶劣观念，代替以光明的心地与远大的眼光，他们的墨水象凝固力最强大的胶液，把一切不能团结的紧紧地团结起来，帮助着这一抗日民族统一战线的扩大和巩固。”这是对报告文学在抗战时期发挥的社会功利所作出的最崇高的评价。

在抗战初期，无论是期刊、文艺杂志，或是报纸的文艺副刊，或是单行本的小册子，可以归在报告文学这一文学形式下面的作品占了绝对多数。这是因为“这时代太伟大也太复杂了，当作家投身进去以后，就会接触到纷至沓来的，新的生活形象；这时候，为了主观的欲求也为了客观的需要，他不能不随时向读者传达，作为认识现实的材料，改革现实的控诉”；所以“在抗战这样一个伟大时代，不仅英勇的战绩，悲壮的轶事，成了作家最好的写作对象，就是动荡的社会的一切动态也

---

<sup>①</sup> 《抗战以来文艺的展望》，1938年5月10日《自由中国》第2号。

都引起作家的关心”，这就必然会出现报告文学创作的繁荣局面，成了各种文艺性报刊杂志所登载的主要文学品种了。就以报告文学中的速写和特写来说，它们是随着抗战而壮大起来的一对孪生兄弟，除具有报告文学的新闻性和文学性的一般特征外，它们本身的特征几乎同时抓住客观事实中最中心的一个特点，构成一个明确的主题，并以轻松和经济的笔法加以生动而具体的描写，使主题更突出，给读者一个明晰、正确而又深刻的印象，以实现其政治的指导性鼓动性的任务；在抗战初期这类作品在每种刊物上都占了很多的篇幅，例如《七月》第二集，速写就有东平的《我们在那里打了败战》、奚如的《运输员》、力群的《他们全用到前线去了》等，特写就有史萍的《田梨先生》、曹白的《杨可中》、汝尚的《当南京被虐杀的时候》、里火的《忆郑桂林》、S M的《咳嗽》等。正由于抗战初期报告文学创作取得了新收获，涌现出大量的报告文学作品，因此不仅出版了许多单行本的报告文学集，并且还出版了一些报告文学丛刊，几乎所有的作家包括诗人和小说家如刘白羽、何其芳、姚雪垠、卞之琳、沙汀、以群、碧野、周立波、曾克、草明、荒煤、田涛、罗烽等，都在报告文学的创作上显示了自己的成绩。

当时出版过《战地报告丛刊》（包括碧野的《北方的原野》、曾克的《在汤阴火线》、姚雪垠的《战地书简》等）、《战地生活丛刊》（包括罗烽的《莫云与韩尔谟少尉》、舒群的《西线随征记》、刘白羽和王余杞的《八路军七将领》）等报告文学丛书；坚持在上海“孤岛”的进步文艺工作者曾出版过《上海一日》，由梅益等从收集的二千篇征文中选编而成，约一百万字，主要反映了“八·一三”战役后的一年间的上海或一天的生活见

闻。编者在《本书编辑经过》中把《上海一日》的编印企图及本书基本内容作了这样的概括：“这上海的一年，是多么伟大、壮烈、划时代的一年！为了争取祖国的自由与解放，中国人民终于用武力打击武力；为了维护人类的正义与和平，他们不惜用战争消灭战争！中华数千万英勇的战士与上海三百万爱国的市民，不分党派，不分职业，不分年龄，不分性别地站在一条战线上，用沸腾的热血写下了自己民族抗战史灿烂的第一章。再衬托着他们的民族敌人的残暴，汉奸国贼的无耻，堕落青年的荒淫，‘大时代的小人物’的彷徨与苦闷，形成上海社会空前未有的奇观。为要用集体力量把这复杂多样的现实描成一幅有血有肉的画卷，使全中国人民，全世界人类，以及后代的子孙都由此认识‘八·一三’抗战的真面目，我们才有编印《上海一日》的企图。”继《上海一日》又出过《上海一日》续编。

抗战初期的报告文学虽然有了长足的进展，但由于它生长的过于迅速，因而也带来一些不足：有些作者在紧张の場合中愿意写下所看到的一切现象，或是由于必须急速地执行他的政治任务，或是为壮烈的场面、英勇的故事所感动，没有余裕的时间去构思，去体验，廉价地发泄感情或传达政治任务的结果，就使一些报告文学往往成为新闻纪事或摄影主义的现实的再现；有的作品专写事，而不注意写人，人物完全成了概念化的东西，什么抗战的决心和勇敢，对目前牺牲的忍耐，对最后胜利的信心等，不是由有血有肉的形象身上体现出来的，似乎都分配在或贴在人物的身上。加博尔曾说过：“在伟大的报告作品的场合，它的目的不仅仅是在于再现一时的现实，而是在于造出一个那一瞬间的世界的形象。”当时的报告文学常见的是现实的再现，很少是形象的创造，有的成了类似通讯的东西，失掉了报告文

学的艺术性。何其芳在《报告文学纵横谈》一文里也指出抗战初期报告文学的不足之处：“假若说，抗战初期的报告文学还有着显著的弱点，原因也首先在于生活不足。就我所阅读的范围来说，有两类弱点：一类是以幻想代替真实。写游击队生活却着重描写草野月色。写日本女俘虏却象在写《红楼梦》中人物。一类是形式主义倾向，以外国某些作品的花样来填补其内容之不足。总以为要象基希或者爱伦堡那样写才是报告。”为了提高报告文学的创作水平，广州的“文艺通讯员总站”曾举办过“五月文艺通讯竞赛”，并对这次竞赛中的报告文学存在的问题作了如下的具体分析：

第一是对于每个题材的把握不够，对问题的观察不深刻，只看到一件事表面的现象，没有针对每一个问题去研究分析它们当中的社会关系，它形成的原因，它和民族抗战社会生活有什么利害？还不能从社会现实的深度，将各地所存在的活的重要问题报导表现出来。这是一般通信员的认识还不够丰富的原因。第二由于上面所述对问题的观察不深，所以多是以一个事件的片断现象来作特写，很多的“五月纪念日”的活动的特写就是很好的例子；——当然，行动特写在当时是有它的新闻价值的，但只是给人一个印象而已。但这许多特写还不能把当时群众的激情表现出来。第三是许多通讯员不正面地集中地去描写分析事件的经过发展，关系，反从侧面来描写，如过分琐碎地描写风景，个人的感情，以及不必要的与报导事件本身无关的议论，甚至把写纪念论文和杂感也当作通讯，——这是对每一事件观察不深的缘故。第四，是在所写的作品中，差不多公式的，常把救亡歌声作为描写穿插在通讯里面，这

风气似成了一种装饰，这是不必要的。同时还有许多概念叙述，反把报导本事模糊了。同时在运用描写的语言上，还不够明了简练。

欲克服报告文学创作的这些缺点，茅盾向文艺青年或文艺通讯员推荐周钢鸣著的《怎样写报告文学》一书。他认为“这虽然是一本研究性质的书，但并不是学究式的‘吊书袋’；这书虽然也很注重于报告文学的写作技术，然而作者更其加意指出的，却是报告文学的政治任务，宣传鼓动教育的作用，以及报告文学作者的思想上的锻炼”，所以“报告文学的学习者却不可不先将这本书读一遍”<sup>①</sup>。茅盾当时认为报告文学要守住现在的阵地，提高作品的质量，不仅应该纠正创作中的一些不正确的地方，更重要地要克服几种“错误的倾向”：一是有的作者“存了这样的心思：因为‘我还没有够熟练的技巧，不能写小说，所以先来写报告’。这是把报告误认为比小说低级的东西了，而且特别误以为在技巧上报告是‘理合’比小说低些了；这样的误解表现于作品的，就是写作的潦草”。二是以为报告只是一件曾经发生过的事实的披了艺术外衣的新闻记事，报告的作者无须乎“把握到现实的全面”，或者是“正因为其尚未能全面地把握，所以刚配来写成报告”；这样的误解，表面上似乎是十分注重文艺的思想因素的，但实际上是取消了报告文学的思想因素，它所“报告”的事件找不出各个事象之间的内在联系，给读者只是一个披了艺术外衣的孤立的现象。三是大多数文艺青年认为“伟大的作品另是一种东西，而报告文学不过是达到这东西的可能的阶梯罢了”；其实“伟大作品也可以是报告文学的

---

① 茅盾：《怎样写报告文学》，1938年8月《文艺阵地》第1卷第8期。

杰作，正如伟大的作品中可以有小说、诗歌、戏剧一样，也将有报告文学”<sup>①</sup>。

尽管报告文学创作中存在着这样的不足或那样的缺点，但是从总体上来看仍然产生了不少反映中国抗战初期社会现实的各方面、勾勒出中国缩影的报告文学，这在整个文艺创作部门里也不能不说是很优秀的作品，由以群编选的报告文学集《战斗的素描》其中有相当一部分作品是颇感人的。

### 三 战争的素描

描写各个战场的实战情形以及救亡青年投奔抗日战争，是抗战初期报告文学的重要题材之一。记载东战场的战斗篇章的有SM（亦门）的《第一击》书中的几篇优秀的战役报告，如《闸北打了起来》、《叙交遭遇战》、《从攻击到防御》等。这些报告文学写出“八·一三”上海战争前夜军民对抗日战争的热切求战心情，表现了他们誓死保卫祖国的英雄主义精神，正如有人所评述的：“SM是在初期的上海战争中占着重要地位的部队中的一位排长，从‘八·一三’底前夜，那部队奉命以急行军开到闸北，以至闸北的战争底展开和扩大，而成为规模广大的残酷的上海大战，这一个在中国抗日战争底历史上占着重要地位的过程中，他都活动在部队中，作着艰苦的下层的指挥和执行的工作。因此，他底报告是写得异常地亲切，逼真和细密的。他写出了战争的前后，民众，警察，士兵对于抗日战争的焦灼的期待。士兵们嘈杂地喊着：‘抗过日我就不当兵了，我就回家去种

<sup>①</sup> 茅盾：《不要误解了报告文学》，1938年8月《文艺阵地》第1卷第8期。

田了!’‘抗了日我死也就甘心了。总算当兵也当出了这样一个好结果来’,‘假使不是打日本,又是自己打自己,老子不开他妈底小差真不是个人!’老百姓完全以新的面貌来对待军队,自动地预备了茶水,供给士兵喝,而且坚决地不肯收钱,甚至连卖油条的都不再计较一两根油条的代价:对着这些决心来抗日的战士,他们嚷着:‘逃的是亡国奴’。‘对了,我们一起打起来,租界也没用,一定。’”这说明抗日战争象炼狱的净火,不仅改变了过去那种旧型的军民关系,而且也提高了士兵的政治觉悟,对国民党当局挑起的“自己打自己”的内战表示了愤慨,对抗击日寇的侵犯却表现出英勇无畏的献身精神和革命乐观主义态度。一个排长在他的日记中写道:“今天我们应战了,攻击了,震动了闸北,震动了全中国,不,震动着全世界的呀!但是,这经过只有天晓得,我们很厉害地和敌人开了一次玩笑。自然,从这里也检查了敌人底能力,一句话,也不高明的很呢!”但也揭示出上海战役中未能采取攻击战术的失策,如“《从攻击到防御》中,写出了上海战役的某一本质,说明了这一战役的不是攻击而是防御,作者用形象提供了这一战役的性质,批判了在这一战役中的缺陷。”

丘东平是抗战初期最有影响的报告文学作者之一,他的《第七连》、《我们在那里打了败仗》、《我认识了这样的敌人》等,都是描写东战场的较好的报告作品。即“在几个战役底描写中,他更朴素而不加修饰地写出了士兵生活底一般的特征。东平是一位有过多年的军队工作底经验的成名的作家,从一九三二年起,就不断地发表了许多优秀的短篇。抗战发生以后他又参加了军队底工作,活动在京沪线上。《第七连》和《我们在那里打了败仗》都是以第一人称(连长丘俊和江阴炮台守将方

叔洪上校)叙述两个战役底经过,而在那动人心魄的残酷的战争的描绘中,复把主人公的性格作了深刻的刻画,浮雕似地写出了人物的灵魂,同时也提出了战术上的一些问题。”《第七连》通过对一个亲身参加上海战役负重伤的连长的回忆性谈话的记录,生动地反映出国民党军队中下级军官和广大士兵的抗日要求,也暴露出这个军队在战斗中的一些腐败现象;《我们在那里打了败仗》,描述了江阴炮台守将的战斗遭遇,表现了很多士兵英勇战斗而牺牲的英雄主义精神,最后守将只和四十多个士兵撤退到南京,百分之九十五以上的士兵都战死了,整个作品洋溢着一种悲愤的情调;《我认识了这样的敌人》,通过对一个妇女在上海战役中颠沛流离遭遇的形象描写,揭露了日本帝国主义侵略军的残暴,歌颂了爱国人民奋起抗日的精神。特别值得提及的是东平于一九三九年写的《把三八式枪夺过来》的特写,这是一篇短小精悍、形象生动、题材新颖的作品。它写的是“直溪桥敌人据点光荣反正过来的民族勇士”的英雄事迹,而“李安邦所领导的这个反正过来的部队,现在已成为了抗战中的一个小小的很精彩的部队,在袭击敌人的行动上,表现了他们惊人的勇猛”;作品着重通过五个便衣勇士潜入敌人的据点直溪桥巧夺日本兵的三八式枪的英勇行为的描写,来表现这支小部队的机智勇敢和一定程度上的盲动,战士罗士明的形象刻画得虎虎有生气,性格十分鲜明。骆宾基也写了一些表现东战场实况的报告文学。如《东战场别动队》是描述上海郊区民众武装同敌人进行浴血战斗的较为感人的作品;《救护车里的血》、《我有右胳膊就行》、《在夜的交通线上》、《拿枪去》等,是以伤兵生活为题材的报告文学,着重记叙伤兵英勇斗争的故事,表现他们受伤后仍然奋不顾身勇敢战斗的英雄气概。

描写抗战初期北线战斗实景的具有代表性的报告文学，有姚雪垠的《战地书简》、《四月交响曲》，碧野的《北方的原野》、《太行山边》，刘白羽的《游击中间》，黄明的《雪朝中的行进》，王朝闻的《二十五个中间的一个》，田涛的《黄河北岸》等。姚雪垠在《战地书简》中写出了一支封建性非常浓厚的游击队，虽然那个有着夏伯阳型的司令官，可能变成一个优秀的民族英雄，但是在浓重的纠缠不清的封建关系中毁掉了。这是一篇很好的报告，它说明了革命和封建的矛盾！必须保持民主和反帝，才能取得胜利，才能保证胜利。这反映了抗战初期的“政治问题”！同时也写了许许多多的旧的素质开始变化了，新的人物在战斗的生活中生长了起来。这是书信体的中篇报告，一共十一封信，背景是山东，主要的故事梗概是：一九三七年九月日寇进犯鲁北，整个山东慌乱起来了；那时候，韩复榘没有抗战的决心，他的昏聩的脑袋里却在盘算着这么一个问题：“山东，到底‘亡’于中央好呢，还是亡于日本好呢？”他听说中央的别动队要在山东组织游击队，便立刻下了一道命令，叫每县都组织一个游击队，县长兼任支队司令。其中高密县组织的一支游击队，虽然县长兼任司令，实权却落在副司令蔡手里，尽管蔡是一个中国的“夏伯阳型”的人物，可他是地主、绅士出身，以前在东北上过讲武堂，干过民团团团长之类差使，既同城里绅士很亲密，又跟土匪保持友谊关系，不过为人很热情直爽，有胆量；这支游击队的成分极为复杂，在官长方面有豪绅、地主、公务员、学生、乡镇长、退伍军官，在士兵方面则有工人、农民、土棍、土匪、学生、商人、退伍士兵，手工业者，百分之九十以上是自耕农、富农、小地主，枪枝也是各人自己带来的，而且他们参加游击队的动机目的也不一样，或为了升官发财，或为

了跟着游击队逃难，或为了逃避兵役。然而由于有一位“东北军”的团副参加了这支游击队，并介绍了大批进步青年进来担任政治工作，成立了政治部，在队伍内进行刻苦的政治教育工作，同时他们也开展民众运动，而且在两次战斗中政治工作人员表现得非常勇敢，司令官蔡很信任他们；但因为官长们几乎都是腐化分子，政治部工作人员的政治教育不但没有使他们有多大进步，反而引起他们的猜忌，天天想法陷害政治部的全体工作人员，加之政治部人员犯了工作上的关门主义，时而流露出小资产阶级知识分子的浮躁与骄傲，这使政治部与官长们之间的鸿沟愈来愈深。于是在军官们种种挑拨、煽动甚至威胁下，那位“中国夏伯阳型”的司令没有法子不“屈服”，不过他始终不肯加害政治工作人员，最后只好挥泪送走了他们。这个中篇报告不但表现出一个具有重要意义的战斗主题，而且如茅盾所指出的：“从各方面看来，这本小书里有的是典型的事件（封建性极浓的队伍与努力的然而工作方式上颇多错误的政治工作人员之间的矛盾），以及典型的人物（抗日意志坚决然而政治意识模糊的司令，腐败的中下级军官，以及朴质勇敢的农民出身的士兵），可是因为篇幅太少了，都没有充分发展，使得这本书实际上象是一部更长的巨著的大纲。作者是一个很有才能的作家，这本书显然是因为没有充分的时间来写，所以结果形成了‘大纲’模样。”<sup>①</sup>刘白羽的《游击中间》一书包括五篇报告文学作品，虽然他自己在《后记》中说是“匆忙中的急就章”，但有些篇章记录了许多动人的英雄事迹。如《抢枪》通过描写一个小游击队员去抢敌人枪支的经过，表现了游击队员的英勇机智的

---

<sup>①</sup> 《战地书简》，1938年11月《文艺阵地》第2卷第2期。

英雄性格；《八个壮士》描述八个壮士在夹沟里与敌人英勇搏斗的战绩以及再度上前线作战的英雄行为。田涛的中篇报告《黄河北岸》“这部书，有一般的同类作品的好处，但也有一般同类作品尚不能避免的缺点；好处是它画出了战区生活的主要面目，提供了不少素材，耐人思索的问题，缺点是‘印象’多于‘观察’。”它所记叙的是“全面抗战”开始不久，五六个沦亡家乡的青年学生从北平南下，在黄河北岸行唐县，“流亡进孙殿英的游击队里”，并下乡做宣传工作，后来在敌人的追击下随着队伍仓皇逃跑，乘过火车，也乘过汽车，经过武安，最后才到了万山丛中的涉县。可见北线战区“民众没有组织，军事行动的没有计划，‘游击队’也跟着炮声的逼紧而往后方退走：这一些，虽非这部报告所着意描写的，但也从那旅行记式的印象的叙述中透露了出来。特别值得注明的，是这里的宣传队（北平的学生做了主体的）几乎只是一种点缀品”，虽然他们在行唐县做了些宣传工作，可是那位“典型的粗鼻子”队长对于工作并无经验，队员的“经验”也似乎只是学校时代出发宣传的作法；尤其描写他们住在老百姓家里的生活情景，清楚地表现了“老百姓对于‘先生们’多么亲热帮忙，但也看见这些‘先生们’太是大学生本色，不象是游击队里的宣训工作人员”。“作者并不能有意识地抓住他所在的这一队的弱点批判地更精致地描写出来，这是他的失败处；作者又不能比较深刻地写出那一时期那一带的民众的对抗战的认识，对军队的态度，这也是很大的缺憾。作者处理他的题材的最好的方法，应当是一、找出最足表现这一段生活的优点和缺点的三数事件，集中注意地写出来，二、毫不留恋地割舍了那些琐碎的枝节的叙述。<sup>①</sup>”

<sup>①</sup> 茅盾《黄河北岸》，1938年9月《文艺阵地》第1卷第11期。

张周的中篇报告《中华儿女》，写的“是在山东的女性青年，战地活动的剪影”，也从一个侧面真实地反映出北线战区的情况。这篇报告一共九章：《风雨之夜》一章记述女知识青年激于爱国热情出发到济宁；《被当作奇货看待的人物》一章描写她们初到济宁准备开始做宣传工作；《起居注》一章记述她们每日的早操、开会讨论等生活；《我跨进了一个人家里》一章叙述她们到老百姓家里进行个别访问的情形；《旷场上》一章写她们在旷场上表演《放下你的鞭子》，进行发动群众的工作；《硫磺气中》一章写她们在济宁火柴厂女工中作宣传教育工作；《慰劳》一章写她们慰劳伤兵；最后一章《乡间》写她们在农村当乡农学校教官，担任起“锄奸问题”、“游击战术”等课程。这是一幅幅斗争生活的剪影，虽然文字技巧上差一些，“真实”却挽救了技巧的不足，而作者的热情喷涌又加强了“故事”的活泼和生动。如果说在张周的《中华儿女》的报告中，我们已看到了勇敢的女性怎样在炮火的硝烟下工作；那么在曾克写的中篇报告《在汤阴火线》，则又看到另一战区里一群勇敢女性的剪影。《在汤阴火线》全书共八章，从第一章到第五章主要是写妇女们自动地组织起来在旧历除夕包饺子来慰劳火线战士，表现军民之间的关系；从第六章到第八章则是描写一八一师民众工作部的男女同志如何潜入敌人的占领区从事秘密的冒险工作，刻画出他们为民族自由解放而战斗的奋发乐观的面影。特别在《他们是这样忙着》和《血中的除夕》两章中关于全村妇女怎样自动包饺子劳军的描写，生动感人，烘托出一种紧张、热烈、愉快的气氛；后来饺子刚送到战壕敌人却来进攻，战士们一个冲锋打退了敌人，而一位刚从前线抬回来的受重伤的青年战士的口袋中还有半只饺子，这个细节是极其感人的；但最后三章对深入敌

人虎穴进行秘密活动的描写，显得不如前几章更真实更生动，特别对于他们如何对付汉奸、如何在被奴役的民众中进行教育和组织工作，是应该着力写的，反而显得笔力弱了些。总起来看，这篇报告的特色是：“充满了对于胜利有确信、对于工作有热情的，一群青年们的活泼兴奋倔强愉快的笑声！”写各地青年热情地投向战争、兴奋地在战场上参加活动的报告文学，还有萧萸的《船上》，骆方的《走向战斗着的黄土层》；柏山的《苏州一炸弹》，作者以“参加者底资格亲切地报告了那一群青年们到救亡战线上的艰苦而勇敢的奋斗过程”，“亲切而逼真地表现出了那些青年们底热情，坦白，勇敢，无虑，和不知疲倦的精神。”此外，曹白的报告散文集《呼吸》中的几篇报告文学作品，记叙了长江两岸游击队的建立和活动，以及他们怎样地从艰苦中成长起来。其中《访江南义勇军第×路》，是写一支贫困的部队如何发扬乐观主义精神在艰苦的环境坚持江南的战斗，正如作者所指出的：“真的战士，我想，他不但自己在战斗中呼吸，而且使人们都来呼吸战斗。我又要离开这里了：这褴褛的、充满了白虱和疥疮的小小的兵团，这煎熬着苦痛的行列。磨炼罢，这江南的战斗心脏啊！”《半个十月》、《潜行军》和《富曼河的黄昏》等篇，也是写长江两岸游击队生活的。

取材于敌人兽性的轰炸，日寇的奸淫掳掠，我们战略上的几次大退却，难民流亡迁徙的生活，和失去的大小城镇中敌人大屠杀的报告文学，也有相当的数量。特别一九三九年“五·三”，“五·四”，敌机对陪都重庆的野蛮轰炸，为此中华全国文艺界抗敌协会会报《抗战文艺》出刊了“轰炸特辑”，老舍的《五四之夜》，宋之的的《从仇恨生长出来的》，秋江的《两天》等，都是对敌机狂妄滥炸所造成的灾祸作了有力地描写和控诉。

其他的如草明的《遭难者的葬礼》，默容的《空袭》，燕军的《广州受难了》，都报道了敌机对广州的轰炸；俞棘的《第一颗炸弹》，记录了敌机的轰炸给福建人民造成的灾难。在这些报告文学里，揭露了日本帝国主义侵华的血腥罪行，记述了中国民众的受难，更重要的是表现了中国人民对日寇侵略者仇恨心的增长和复仇心的坚强。反映出退却的艰苦和动人事踪的报告文学作品，有徐盈的《冲出联络线》，天虚的《饿》和《火网里》；王西彦的《四个鸡蛋》，应清的《冲过第二道拦阻线》等，叙述徐州突围；倪受乾的《我怎样退出南京》，叙述了南京的沦陷；于逢的《溃退》，叙述了增城、广州的退却；刘白羽的《逃出北平》，蹇先艾的《塘沽之日》，记载了北平、天津沦陷后他们怎样逃到后方。这些报告，大抵都是凭着作者所见或亲身的经验写出了当时的真切情形：“一面叙写着我们底队伍底坚韧的战斗精神，所遭遇的艰难和阻碍，以及对于这些艰难的克服，同时也写出了战区的民众对于苦战的军队底援助和爱护，各部队对于民众的各别的看法，各军队内部底许多生活底特征，各军队中出身不同的人物底性格的矛盾，以及我们底临事慌张，未作充分准备的近乎‘荒唐’的许多不合理的事实。这些作品，随着作者视角的不同，所见的不同，表现了种种分歧的事实；而综合起来，却可以看出了是真的写出了‘光明’，也写出了‘黑暗’，报道了‘可乐观的事踪’，也报道了‘可悲观的现实’。”揭露日寇魔爪虐杀中国人民滔天罪行的报告，有魏伯的《伟大的死者》，写下了敌人在晋南的虐杀惨象；莎寨的《文明人所走过的地方》，记录了日寇在晋东南的法西斯兽行；汝尚的《当南京被虐杀的时候》，适越的《第七次挑选》，记载了南京沦陷后日寇实行大屠杀的血腥暴行；侯风的《血债》，写下日本侵略军的兽行给芜湖造成的灾

难；适越的《人兽之间》，记录日寇在杭州留下的血仇。日本帝国主义的灭绝人性的大屠杀，给中国人民所造成的灾害是广大而惨重的，在历史上是空无前例的，即使著名的扬州嘉定的屠杀也都是无法比拟的。

抗战初期的报告文学还有两种最流行的题材：一是逃亡的生活和逃亡中的经历；一是伤兵生活及为伤兵服务者的体验。前者包括了作家、知识青年以及亿万火线上与失地上难民的流亡，后者大抵是男女知识青年投身救护伤兵工作的经验的实录。关于取材于前者的报告除前面提到的外还有萧芜的《从北平到天津》，姚烽的《从捕杀网里脱出》等，记录了北平沦陷后的逃亡生活；萧芜的《检查》等，记录了逃亡经过塘沽时被敌人检查的情形；李希达的《逃亡》，记录了镇江落入敌手后的逃亡生活。而曹白的《这里，生命也在呼吸》、《在明天》、《受难的人们》、《杨可中》，金维新的《难民收容所片断》，孙铤的《奴隶》等，则记录了“八·一三”后在上海租界中的难民的痛苦生活和为这些难民服务的一些青年的活动，揭露了管理人员的贪污腐败，赞美了爱国青年的高贵品质，表现了难民的仇恨情绪和抗日要求；植山的《怀乡病与难民》，一夫的《遣散》，记录了武汉时代的难民生活。在这些报告文学里，有的写出了难民收容所里非人的生活，有的写出了难民的疾病和灾难，困窘和饥饿，并在苦难中更坚强了的抗战意志以及在苦难中更充分地显示出的人性的善良与友爱，表现了为难民服务的青年的热诚、英勇和牺牲的精神；自然也写出了另一面的白鲑似的专吸吮难民血汗或竟贩卖难民的无耻者。有的评论者曾说，在这些报告文学里，“其中特别值得注意的是曹白的作品。他以一个知识分子底身份参加了救济难民的工作，经常地在难民收容所里

服务（做过“管理员”及“主任”），生活在难民们之中，和他们过着甘苦与共的生活，因此，在他的几篇作品里，亲切地表现出难民收容所的沉郁的空气和难民们的真实的状态；他以他的知识分子的敏锐的感觉，体验出了隐藏在难民们的心里的深沉的痛苦和情爱，指摘出了部分主管者的贪欲、险诈和恶毒，特别是表现出了一些不解世故，不知利害，不惜牺牲的青年，在那样的环境中，怎样地为难民们爱戴，而被险诈者嫉视。……特别是《杨可中》那篇，写出了一个人物纯洁坦白而骄傲的青年（杨可中）在那黑暗的环境中不能容身，经过几番的奋斗，终至于死亡。描写杨可中这一个人物的作品，却同时暗示了作者和难民们底未来的命运。”抗战到了武汉时期，作者们在报告文学里更进一步提出了急迫的难民根本解决的问题。取材于后者的描写伤兵生活的报告文学，有骆宾基的《救护者里的血》、《一个星期零一天》、《在夜的交通线上》等，写出了上海方面的伤兵生活；史筠的《护士的一日》，于方简的《在伤兵医院》等，写出了汉口方面的伤兵情况；曼倩的《第五重伤室》，写出了安庆方面的伤兵实况。在这些报告里，有伤兵英勇的战斗故事和他们的永远那么健康和雄壮的心怀；也有他们受伤后惨苦的生活的影像。但由于这些报告文学的作者不少是初投入战时工作的青年学生，对于伤兵接触时间的短促，“大都只能写出伤兵一般的表面的特征，而接触不到他们的个别的内部的特点，因此，在初期的报告文学中所出现的伤兵，除了身体的痛苦和生活的恶劣之外，大多都是勇敢无比，精神健康的纯然的英雄。这主要的原因，还是作者没有真正地了解伤兵们的生活和心理，没有把握住个别的伤兵的性格的特征。其中特别值得注意的是一位叫做慧珠的无名作者的一篇报告《在伤兵医院里》（载《烽

火》第九期)。作者是上海底一位女学生，‘八·一三’之后，激于抗敌的热情，才和她的同学一起自动进了‘××伤兵医院’去当护士。这篇作品就是报告她的护士的日常生活，但是这里，却真实地写出了伤兵医院的凄惨而紧张的气氛，以及受伤的战士的天真、淳朴、善良的性格，特别表现得真实动人的则是这位未经世故的女知识青年，投在这个陌生的环境中，接触着一切从未经历过的生活，在她心里所激起的微妙的感情。这种感情是真实的，也是富有非常的感人力量的。”

上述的报告文学作品，从各个角度真实地勾画出抗战初期军民奋起抗战的大体轮廓，为中国抗战史留下一幅幅战斗的素描。

#### 四 敌军士兵的写照

在这场反侵略的民族解放战争中，中国人民为捍卫人类的正义和民族的尊严，为了保卫领土的完整和自己的生存，经过血与火的战斗洗礼变得日益坚强起来；日本帝国主义军队终于陷入了中国军民的包围之中，敌人的侵略泥脚越陷越深，敌军士兵的困窘、悲观、绝望、厌战以至自杀等情绪，代替了初期的残暴、凶恶、荒淫的兽性等，且表现得越来越严重。反日本侵略战争的以鹿地巨为首的反战组织，进行了不少的宣传教育活动，有的战俘转变为反对帝国主义侵略战争者。敌军这一切情况，在一部分作家的报告文学中，都作了忠实的反映，留下了一幅幅真切生动的写照。

立波的《敌兵的忧郁》，何其芳的《日本人的悲剧》，荒煤的《破坏吗？建设吗》，以群的《听日本人自己的申诉》等，都描述

了日本侵略军的困窘和厌战。甚而在日本作者中也同样有所反映，著名的《未死的兵》，就是出自日本作者手中并产生在日本国土上的一部代表作，它忠实地报告了日本侵华的具体情形。作者是一个参加日军侵华部队工作的青年，他跟这支侵华部队由华北辗转到各地作战，以至攻陷南京。这本书中即写出了从“七七”芦沟桥事变发生后不久到南京陷落止，这一阶段他亲身经历的一些事迹：不仅暴露了日本侵略者到处焚杀、劫掠的法西斯暴行，而且也表现了一部分日军士兵的厌战自杀。天虚的长篇报告文学《两个俘虏》和沈起予的长篇报告《人性的恢复》，都是写日本俘虏的转变。《两个俘虏》的作者天虚，抗战前曾写过长篇小说《铁轮》，对国民党反动派发动的十年“内战”提出了控诉；芦沟桥事变的前一年，他由日本回国，先到山西太原投身于救亡工作，不久即赴陕北延安，直到抗战爆发，他参加了丁玲组织的西北战地服务团，一九三八年初到武汉后便进滇军工作，台儿庄大战时他正在前方，后又从鲁南突围，再到武汉。《两个俘虏》就是在他的丰富的战地经验中取材写成的。“从一方面说来，这部小书是急就章；在文字上一望而知他下笔时未尝用心推敲。但是从他丰富的经历中拣取了‘对敌宣传’这一题材，他决不是没有经过一番深深的思索。在这本书里，他告诉我们，敌军的士兵因为受了帝国主义的长期的欺骗和麻醉，差不多已经‘习非成是’了，所以很能拚死，到了被包围的时候，‘死不缴枪’（第四节《敌人的政治资本》和第五节《死不缴枪》）。最初被俘时，他们顽强到几乎不象有人性，然而经过八路军政治工作人员的耐心说服，终于觉悟了；而既经觉悟以后，他们的顽强就成为可贵的美德，他们愿为新看见的光明而奋斗，曾经为日本帝国主义效死的‘皇军’自愿加入八路军和中国民族

共同誓死打倒日本法西斯军阀了（第廿四节《蜕变》中，廿五节《难道我们的青春就这样完了么？》廿八节《良心话》）。”这部报告文学迅速地反映了现实，正如茅盾在《两个俘虏》一文中所说的：“《两个俘虏》是第一次把一个值得我们用力钻研的问题提出来了！抗战已经一年，但是我们‘对敌的研究工作’，做得实在太少。一般的文艺作品写到敌人的士兵时，不是写成了怕死的弱虫，就是喝血的猛兽。这于宣传上或可收一时煽动刺激之效，然而宣传应该是教育，把敌人估计得过高或太低，都不是教育民众的正轨。天虚这本书，展开了敌军士兵的心理，指出了他们曾经怎样被欺骗被麻醉，但也指出了欺骗和麻醉终于经不起正义真理的照射；敌人所以能支持它的侵略战争，大部分是靠了它长期的对于日本民众欺骗与麻醉，——政治资本，但是立足于欺骗麻醉的武力终有一天会掉转枪口。”因此，“我们要加紧‘对敌研究工作’，我希望有比《两个俘虏》更详尽有力的作品，教育广大的民众，使有对敌的正确认识，而由此正确的认识产生了必胜的信心与大无畏的精神。”《人性的恢复》是一篇较详尽地写日军俘虏转变的作品。作者以一个担负训练日本俘虏工作者的资格，用第一人称的写法，从第一批俘虏的抵渝起，到组织“在华日本人民反战同盟”的正式成立止，具体地写了俘虏心理的转变，即由中了日本帝国主义军阀欺骗宣传的毒素，以做俘虏为耻辱，惧怕残酷的虐杀，到觉悟后真正认识了敌人和友人，而参加反战的工作和组织，成立反战同盟，出发到最前线对敌军宣传——也就是从人性的丧失写到了人性的恢复。全书刻画了植木和三船两种浮雕似的性格；除了日籍俘虏外也淡淡地描绘了几个哑巴的华籍俘虏，虽然是附带的几笔，可也画下了人类史上从来未有的日本帝国主义军阀的毫无

人性的罪行。

在华日籍反帝作家鹿地亘的长篇报告文学《我们七个人》，是写日本反战同盟在前线对敌开展广播的活动情形。作者也是运用第一人称的笔法，写他率领西南反战同盟支部至昆仑关前线以及深入九塘附近对敌开展广播工作。在这里描绘出了，“由我们真正友人的日本反战同盟诸同志，在火线上，利用播音机亲自向敌人广播，说明这次日本军阀侵略中国是如何违反正义与人道，并劝日本士兵不要再受日本军阀的欺骗，应赶快反战，投诚我方，共谋中日两国的真正幸福，打倒我们的共同敌人。”随着敌军的溃退，他们这支广播的部队也急进追击，从虏获的文件上或遗弃下的战壕土壁上的字迹间，写出了敌军对战争的悲观，普遍的思乡和厌战的心理。此外，庆钧的报告《祖国的爱》，则纯粹地写出了伪军的觉悟。

## 五 形象化的描写

由上面的概述可以看出，抗战爆发不仅使许多作家分散着投进了各个方面，接触了战争的实际，而且从亿万参加抗战各种工作部门的知识青年中不断地产生出新作家，因此使报告文学的创作异常繁荣，丰饶多采，成为抗战文艺中最发达的一个形式，尤其是在抗战初期，它在数量上压倒了所有的别的创作，质量上也有许多艺术性较强的作品。

自然也不可否认，在初期的作品里或多或少的还遗留着一些缺陷。仅从报告文学两个基本特征来考察，过于重视了新闻报道的任务，突出了事件的真实性，而在一定程度上忽视了它的文学性，形象化的程度还不够，缺乏更多的艺术锤炼。例如

《从攻击到防御》和《游击中间》，在这一方面就存在着明显的不足，正如作者在《游击中间》的“后记”里所说的，是匆忙中的急就篇，当然难免有概念化和只是现实机械地再现的毛病。五篇报告中，无论《八个壮士》中写由旁人嘴里听到的八个壮士在夹沟里的战绩，亲切会晤后的印象或再度上前线的情形；或《抢枪》中一个小游击队员抢敌人枪的经过；或《袭击》中写游击队袭击敌人的汽车；或《一个俘虏来的东北人》写一个东北的同胞被敌人抓走，塞上火车，开到关里来以及被俘后的情形；或《在×村》中写我某游击队在吕梁山怀抱中某村中的情形，都缺少形象性，从而缺乏真实感。如写遭过敌人屠杀焚烧的村庄：

……那是可怕的，阒无人声的寂寞的乡村。挂着些红叶子的瘦长树，好似向默默中在哀悼着一种死殇的沉痛。

很失望。他们在那里看到的，只是太阳光中的一只癞皮狗，它象久倦于生命了，那样陈设着——唔！它已经死了。他们判断这也许是一个遭过劫的乡村。

——十五页

……他烦躁地迈了几步，望望那不远冷落的草场：打麦呀！芝麻呀！全不是那末回事了，呸！见鬼！叫人们怎样生活，毁坏了农村……

——十七页

写在雪地里昏夜中埋伏着袭击敌人的游击队，是这样描述的：

夜是寒冷，沟中更是湿冷。

这群只穿着棉军衣的同志们会不会感到寒冷呢？会。但是民族解放的热血沸腾着，他们忍耐了。他们有健壮的身子：他们不怕苦，不怕牺牲。——才有今天这到达敌人侧

后方，来破坏交通线的行动。我们该紧紧记着：风霜雨雪中的同志们！

他们躲到沟里。

黑暗中，紧紧偎着，有的同志酣酣睡着了。

草原上：腊月的老北风，怒号着，呼——呼……的旋卷起来又跌落下来。

——三十四页

在这里有乡村惨状的渲染，有寒夜气氛的烘托，有“不怕牺牲”的泛泛议论，但是看不到对人物的维肖维妙的描写，使游击队员显得概念化，缺乏形象感。当时被推为优秀报告文学的《游击中间》尚未免去这种倾向，那么一般报告文学作品中普遍存在着这种缺憾，自然是极平常的事了。然而也并不是全都如此，在《从攻击到防御》这篇报告中就重视形象化的描写，刻画了可爱的少尉排长梅墨法和他带的士兵们的形象，即使对只是挨打不采取攻势的上海战役的失策、兵士政治训练的不足、连长的尅扣军饷、虐待士兵等等问题，也都进行了具体描写而被尖锐地揭示出来；写炮火后的闸北的惨象，采取的形象化表现手法也同上面不同，它是通过对几种动物的活生生的描写从侧面加以显示的，给读者的印象却比前篇的劫后的村庄更为深刻更为具体：

人在什么地方坐下来，总有一只本来不睬生客的猫走来亲近你，直竖了尾巴缠在人的腿边或者用头来撞人底小腿，摩擦几下，谄媚地叫着“妙乎”，甚至跳到人的膝上来。你推它下去，它会再跳上来的，跳上来用两只前爪在人胸上爬着爬着，象还要爬上胸上来。就是用重重的一脚踢了开去，它仍旧会走来的。多的时候人同时会遇到三只，甚

至五只。

.....

猪在栅子里从早到晚地啃着木头，啃得灰色的木柱，露出新肉，啃得一处伤疤又一处伤疤。

.....

只有苍蝇，有膏腴的牺牲者底血，肉可吃，有过一夜就长一层桔皮红的霉菌的弃饭可叮，特别繁殖活跃在这个“东亚安定力”的阴影里，满满地集在电线上，使每一枝电线粗大三倍以上。

——《七月》第四集——一页

描写兵士在坚硬的马路上构筑工事，也采用了同样的形象化手法：

……那里是那样一条黑色道路，铺着用煤屑沙，似乎还拌了水泥，多少年给载重汽车压得一眼看去就知道那是相当结实的。弟兄们的衣服果然全湿的，贴在皮肉上映出肉红来。一个穿白衬衣的身上全是灰土和汗水染成的灰黑，一脸黑斑，黑汗一条一条尽往下淌，眉毛上凝了大汗珠，张着口十字镐一着地，口中一声沉重的喘息，地上一朵火花。两个完全脱去上衣，背上的汗水在斜阳里特别发亮，其中一个弯了腰用右脚竭力踏着大圆锹的边缘，另一个相反是“左前”的姿势，圆锹大部一下去一样还没有踏入地里两公分。……

——同上——六页

如同抗战初期的小说创作一样，不久以后，报告文学也渐渐由事件的抽象化描写而转到着重于形象化的描写，于是“和过去完全不同的军人性格产生了，肩负着这个时代的‘阿脱拉

斯’型的人民的雄姿，在开始逐渐出现”。在这里可以提出来论述的，有以群收编在报告文学集《战斗的素描》的作品和散见在各处的报刊杂志上的几篇，可以说是抗战最初几年较为优秀的收获，它们不再局限于对事件的叙述，而普遍注意了对主要人物的刻画和各种性格的塑造，加强了形象化的描写。卞之琳除了作诗以外，也写了报告文学《第七七二团》，形象地描写出一支游击队的铁流纵横在西线上一年半的战斗经过，虽然是淡淡地轻描，却也勾画出了这一群战士的可爱的面影：“怎样也舍不得就此离开战场，迟迟复迟迟，终于落到跟最后一个连一起走。走几步他又回过头来向山下用望远镜望了一下；走几步，他又回过头来向山下用望远镜望一下。终于一颗子弹飞来了打中了他的头部”，末后他只留下了一句“我已经完成了我的任务，你们要好好干”而壮烈地死去，他就是团长叶成焕；旅长陈磨，连夫人在战斗中牺牲了而自己在军旅中，也“全然不露出一点悲哀的气色”来；尤其是一群“土包子”士兵的憨态被刻画得更加栩栩如生：他们把得到的战利品，“压榨干粮只留下一层糖。罐头用石头打不开就让‘滚’”；发现了一卷卷封得紧紧的小东西，知道那是照像片，就都高兴得跳起来，拥在一起，笑着抢着，想看里边照的是什么东西。“‘看啊，看啊’。他们战战兢兢地用手揭开胶卷的封纸：‘看啊，看啊。’他们哆嗦地展开胶卷——什么也不见。再展开一些，对着光——空白。再展开一些——空白。展下去——空白——空白——空白——空白——完了！”这是多么形象化的传神之笔。

这风味是淡远中含有的情味。在报告文学《新人的故事》中，几类由农民蜕变成的战士的典型，都浮雕似的被刻画了出来。挣扎的富农李藏信，决心率领着农民群众袭击敌人，然而他“有

顷把地”，而且“有自己一手建造起来的大房大院”，在到了“那旧的窠巢和新的基地底分界线上”只要前进一步，他就必得和那一向为他所有、为他所熟悉的窠巢告别，因此通过矛盾的痛苦的挣扎，他终于挣断了旧日的锁练而变成一个新时代的战士。《一个人的长成》的农民，儿童出身的军队中的小勤务员高世昌，本来是什么事不懂的放牛孩子，在战斗中也生长壮大起来，也懂得了国际问题。《渡漳河》的老农民马伏，他疼爱他的马比自己还疼爱，这深深地刻画出了农民的性格。《山村一夜》，被敌人毁坏了一切而只残存下一个疯狂了的老农人，这更是一幅被描绘得凄惨动人的图画：

这时，从西院的瓦堆里走出一个八十多岁的老人，穿着沾了煤污的蓝布短衫，斑白的头发，接连着斑白的胡须，毛茸茸地包着脸面，象一个多毛的猴子似地皱结的脸子看来非常瘦小。额际和两颊呈出一块块的青黑，不知是沾了煤还是受了伤。颧骨高高地突起，而腮却深深地陷下去，厚嘴唇紧紧地闭着，两条深而粗的弧线从鼻端引伸下来，直没入须丛中。

他无声地俯着背从那半毁的墙后走出来，无声地坐在毁坏了的门槛上，他的动作完全象个影子一样。一眼看见简直会使人怀疑他是从瓦砾中钻出来的鬼怪。

他微俯着头，却抬起象火一样闪着绿光的细眼睛，死死地盯着我们，似乎想一直看穿别人的心。这眼光里燃烧着憎恶，愤怒和仇恨的火，看着人就象炙着人的皮肉一样，使人凜然颤栗。

这样的一位老人，住在坟墓似的瓦砾堆的颓垣下，有时就“象是坐坟墓边凭吊一个死去的儿子一样，凭吊着他的被毁灭了的生

计的依托物”，以及被截去了上半的梨树。仅从人物的刻画来看，这个老人已达到了形象化，维肖维妙，跃然于纸上。由上述可以看出报告文学的创作已由抗战初期的着重于对事件的叙述发展到了注重对人物形象的刻画，增强了作品的形象化和感染力。

## 六 大后方的剪影

在报告文学创作形成高潮的后期，不仅在艺术表现上从事件的叙述发展到形象化的描写，而且在题材的开拓上，除了着眼于前方的情形及中华民族的受难外，更注意到大后方的建设和生产以及国统区的腐败现象。

描写大后方各生产建设部门中，工人们为支援抗日战争努力提高生产效率而不顾及自身利害进行忘我劳动的报告文学，有木枫的《一〇六号桥》等；记录北方荒凉的原野里，在艰难的物质条件下，以新的精神和新的方法突破自然和物质的限制，改善了人民的生活，造成了奇迹似的生产速度的“人类征服自然的故事”的报告作品，有高阳的《达布赤克的开拓》，朱声的《开荒》，聂雷的《生产插曲》，天监的《秋收的一周间》，程海洲的《印刷厂的生产突击》，刘亚洛的《一三〇只油桶的计划是怎样完成的》；描写在整个兴奋的环境里，旧的人物的改变，新的人物的产生的报告文学，有雷弓的《越老越进步》，刘亚洛的《一支工人分队的出发》，从这里更显示出了民族的再生和抗战的光明的前途。

但是在整个民族的新生中，国统区有些地方还遗留着未清除的腐败的机构，或者竟有极其恶朽的事物存在，这些所谓社

会的黑暗面正如人身上的疮疤一样，是必不可免的。大胆暴露出这些恶迹的报告文学，有陶雄的《某城防空纪事》，周冷的《胡队长》，李乔的《饥寒褴褛的一群》，唐其罗的《沙喉咙的故事》等；黄钢写于一九三九年的《开麦拉之前的汪精卫》，活画出一个出卖国家和民族利益的巨奸的丑态。作者采用了电影的表现手法，通过一系列富有典型性的电影镜头，抓住一些具有戏剧性的情节和细节，不仅深刻地勾画出汪精卫这个善于在政治舞台上演戏的大政治骗子的嘴脸，而且尖锐地揭露出这个民族败类在优雅和热情外表底下所包藏的祸心和丑恶灵魂：

汪先生带着他额边五全大会的枪弹的伤疤，和在他身上纠缠了数年的糖尿病与心脏病，以及绝不可能医治的恐日症，脱谢了正派的中山装，揭除了伪善的脸谱，退出了舞台，在罪恶的，不义的，龌龊的人生观上购买了最后的包厢。

作者以讽刺辛辣的笔调从言行上剖析了汪精卫这个汉奸的最隐蔽的内心世界和两面派丑态，并且义正词严地代表中国人民宣判了这个民族巨奸的众叛亲离必然灭亡的可耻下场。“因为，中国人民，现在正仍是在继续努力抗战，建国，实行三民主义，争取最后胜利大业。也因为，你所检阅过的警官学校的毕业生，过去，现在及将来终以肃清汉奸安全后方为本务。更因为，聆听过你的讲演的军人，他们的枪，无时不是瞄准着阻碍民族和人类的进步的野兽们放射的”；中国年轻的一代“会象钢铁一样的锻炼出来，跟着‘收复失地’的旗帜，向胜利走去；向你这失败主义者，自私的，不依靠自己的成年人，失却了理智的平衡与祖国之爱的罪犯，追击着。直到全世界的气候完全明朗起来的时候。”

虽然这个时期作者们注意取材于在抗战过程中工农业生产建设的情况，并写出一些作品，但是与抗战题材相比，作品数量显然少得多，比如，兵工厂是怎样建立的？机械厂是怎样建立的？报馆是怎样搬家的？印刷厂是怎样摆进山洞里去的？以及一些比这更大更复杂的事项……这些虽极简单却是极困难的问题，若不完全熟悉通晓，那就不能动手来写；当时写后方生产建设的报告文学，就存在着这个问题。正如罗荪所说：“虽然作者企图以热情来表现今日的艰苦的建设工作，但是忽略了现实的发展可能性的把握，而把事实加以美化，成为一种作者笔下的幻想，是成问题的。”《柴油厂》中描写工厂的由建立到发展，新旧工人的由对立到调和，工程师对于工人的教育和改造，都是作者的幻想，美化了现实，和实际的现实的发展是不能统一的。违反真实是报告文学的大忌。

在表现的方法上后期和前期确有了显然的不同。抗战之初，大时代激荡起了每个人的感情，他们以燃烧着的热情来迎接战争，来理解事物，对于一切往往全是拜倒或歌颂的，因此大部分作者只看到事情的一点，人物的一面，就热情地歌颂。然而，时间和经验使作家们澎湃的感情渐渐地平息下来，注意到了全面地观察和冷静地表现。由于作家的感情和时间都显得充裕，故在叙写上可以抉择题材，不必再仓促地记录随时随地的所见所闻。抗战初期以作者为中心无选择地产生的许多“随行记”、“印象记”、“访问记”等，不多见了。作者大都认识到报告文学不应是摄影似的现实的再现，它应当基于对现实的深刻的了解和广博的认识，发挥出对于素材的选择、剪裁和组织的主观的力量，而形成主题明显结构完整的作品。

报告文学的成分，“要让‘新闻’占得多，那艺术性的描

写，只有加强对读者诱导的作用，并不能代替新闻的重要地位。换言之，不管用文艺手法描写得怎高明，只要那新闻本身缺乏真实性，那篇通讯即失去了意义”。因此，我们对报章上的作品和作者提得少了些，是个很大的不足。不过，曹聚仁在战争中曾写了不少通讯，如他的《赣北会战》等，并出版过《大江南线》一书。孟秋江、彭子冈、陆诒都写过不少出色的通讯报道。萧乾的报告文学，文笔，见地都不同凡响。

## 七 根据地的报告

根据地的报告文学从抗战爆发后直到抗战胜利，始终是在蓬勃地发展着，特别一九四二年延安文艺座谈会的召开，为报告文学的成长开辟了广阔的天地。

根据地报告文学创作之所以繁荣的主要原因，是根据时代发展的要求和政治斗争的需要，曾多次有组织地发起群众性的报告文学创作运动。第一次延安发动的群众性的创作，确定了三个题目：一是《二万五千里》，要求真实地反映震撼世界的人类历史上的奇迹——中国工农红军所举行的二万五千里长征；二是《我怎样到陕北的》，要求反映抗战爆发后各个不同地区各种不同类型的青年，在党的巨大影响下，纷纷奔赴革命圣地延安和陕北根据地，走上一条共同的革命道路；三是《三千六百日》，号召在第二次国内革命战争期间曾在国民党反动派监狱里坐过牢的，写出他们的牢狱生活。这次具有历史意义和现实意义的集体创作运动，虽然由于当时各种条件的困难所征集的稿件未能成集出版，但以后却从关于长征的征稿中选印了《中国工农红军第一方面军长征记》，其中《娄山关前后》和《飞夺

泸定桥》两篇，反映了长征中两次天险的飞渡，充分表现了工农红军为实现崇高的革命理想而英勇善战的大无畏的英雄主义精神和无坚不摧、无攻不克、所向披靡的革命气魄。第二次的群众性的报告文学创作运动，是由陕甘宁边区文化界救亡协会组织的《五月的延安》、《陕公生活》的创作，作者有工人、农民、士兵、商人、学生等，相当广泛。《五月的延安》目的在以一九三八年五月最有意义的任何一天，将延安的特点，生活和工作的热闹、紧张、丰富、活泼等各种情况生动地反映出来，其中凌旺写的《夜哨》则是反映抗日军政大学学习生活，从一个站岗放哨的抗大学生眼中表现出边区的觉醒了的农民如何自觉要求武装自己，来保卫延安保卫家乡；《陕公生活》是由陕北公学的干部、教师、战士等写出的生活报告，充满了革命乐观主义精神和蓬勃的革命朝气。一九四一年冀中抗日根据地曾组织一次“冀中一日”的群众创作运动，参加写稿的干部、战士、教师和群众近十万人，共选出二百多篇文章，先后出版了《鬼魅魍魉》、《铁的子弟兵》、《自由、民主、幸福》等集子；一九四三年冀中根据地又发起“伟大的一年间”的写作运动，一九四四年又组织了“伟大的两年间”的写作，只因为物质条件的极其艰苦，创作成果未能及时整理出版。在部队中非常重视开展群众性的通讯报告的写作活动，在全国第一次文代大会的报告《关于部队的文艺工作》中说：“部队文艺工作的有领导、有组织，可以举报纸通讯工作为例。一九四四年陕甘宁边区留守兵团政治部发布指示号召‘全军办报’，警三旅各团的同志，他们因为打通了思想，认识了‘办报通讯是推动工作，指导工作的利器’，认识了‘写通讯是每个共产党员和革命者的责任’，首先就从团长、政委、主任起，亲自担任通讯组长，动手写稿，

并且负责、组织督促写稿，一些连队的干部也是这样，结果三个月的稿件数目，就赶上了过去九个月的，最好的连队从过去一个人写稿发展到八十五个人写稿。……由此便发展成连队中很活跃很生动的文艺生活。”由于人民部队有组织地进行通讯报告的创作，因此出现了很多较好的堪称报告文学的真实动人的作品，也培养出一批报告文学的作者如冯仲云、韩希梁等。

在开展群众性的创作运动的同时，根据地的专业作者的报告文学创作也呈现出相当活跃的局面，产生了一批有影响的作品。丁玲写于一九三七年的《彭德怀速写》，以朴实的文笔刻画了无产阶级革命家的亲切动人的形象；她的散文报告集《陕北风光》，以生动的笔触描写了陕北根据地的一些新人新事，反映出人民群众的精神面貌在新的天地里发生的新变化。其中《田保霖》描写边区特等劳动模范田保霖的成长过程。“他是一个买卖人，曾受过教堂的宣传”，在反动政权统治下他不但没有发家反而欠粮欠帐，红色政权建立后他的小日子红火起来，后来他被选为县参议员，在党的教育下思想起了变化，由过去抱定“不出头不管事”转变为热心“做公差事情”，主动办起合作社为人民办了许多事，因而被选为劳动英雄。这篇人物报告发表后，毛泽东同志曾写信给丁玲，说这是她写工农兵的开始，为她的新文学道路祝贺。《三日杂记》中刻画了一位可敬爱的老村长的形象，他是“二区最好的一个村长”，六十多岁，“瘦高的个子，微微有点伛偻，有着一副高尔基的面型和胡须，只是眼睛显得灰白和无光”，就是这位平凡质朴的老人，怀着对革命的火热的情肠，组织变工队超额完成开荒任务，发动全村妇女开展纺线活动，尽管他做了这么多的工作，但还觉得自己是个“笨人”，比不上“枣园劳动英雄”。丁玲记叙边区英雄模范的报

告文学，不仅具有严格的真实性，也具有引人入胜的艺术感染力，这是因为作者非常重视形象化的描写。如《袁广发》写了一位有名的红军营长，因负重伤不能重上前线而在后方安排工作，不仅注意写他的英模事迹，同时也很善于捕捉一些典型的生活细节，以丰富人物的性格。一九四四年丁玲还写了长篇报告《一二九师与晋冀鲁豫边区》，全文十一章，从八路军平型关大捷、忻口挫敌的“初建奇功”落笔，铺述晋冀鲁豫边区抗日根据地的形成过程，然后描写根据地军民如何打破日寇的“囚笼”政策、粉碎国民党反动派向抗日根据地军民“收复失地”的阴谋，以及如何建立民主政权、克服自然灾害的战斗历程，从而歌颂了根据地军民在民族解放战争中所表现出的艰苦卓绝的斗争精神和惊天动地的英雄气概。作者自己曾说：“《一二九师与晋冀鲁豫边区》一文是一九四四年为纪念抗战七周年而写的。我对于这个材料完全是生疏的，可是有很多同志帮助我，……最后，我见到了一二九师的领导人，晋冀鲁豫解放区的创始人之一的刘伯承同志，我把我所知道的，我的初步计划告诉他，立即得到了他的鼓励和赞助，并且他滔滔地同我谈了起来，我听得有趣极了，我以为我已经掌握住他的思想，也就是一二九师的战略思想和创立根据地的政治思想与群众路线。他的了如指掌的谈话给我以大的启发，我充满了信心和感情来动手写作。”这篇朴素无华的长篇报告虽然缺乏《陕北风光》那种强烈的艺术感染力，但是把它当作一篇新民主主义的历史文献来阅读，那种动人心魄的艰苦卓绝的斗争也能给读者以极大的启示和教育。

周立波抗战初期写成的报告文学集《晋察冀边区印象记》和《战地日记》，记载了八路军指战员以英勇顽强的战斗精神

打击日寇侵略者的英雄故事，洋溢着浓烈的战斗气息，显示了作者严肃朴实艺术风格。一九三七年十二月底周立波到晋察冀边区访问，他先后访问了正在率领革命根据地军民与日寇浴血奋战的刘伯承、徐向前、聂荣臻、贺龙、徐海东、陈赓、王震等八路军著名将领，耳闻目睹了根据地军民同仇敌忾抗击日寇侵略的许多动人事迹，《晋察冀边区印象记》和《战地日记》两个报告文学集正是在这些丰富素材的基础上写成的。它们的发表和出版，宣传了共产党、八路军的抗日救国的方针，揭露了日本帝国主义的法西斯暴行，进一步扩大了共产党、八路军在国统区和全世界的影响。刘白羽一九四四年成集出版的《延安生活》，比他抗战初期在“匆忙中的急就章”的报告文学集，在艺术上细腻多了。这些作品通过对陕甘宁边普通人民生活的生动描写，反映了在党的领导下旧社会被压在最底层的奴隶已得到彻底翻身，成了新世界的主人，他们从物质生活到精神生活都变了样；军队和人民是一家人，革命领袖和人民群众心贴着心，到处洋溢着一种欢乐和幸福的气氛，到处充满了民主自由的空气。

周而复等集体创作的报告文学《海上的遭遇》，描述一支五十一人的新四军的团以上的干部队伍，由苏北解放区出发到延安去学习，在海上扬帆航行遭遇了敌人的巡逻艇，敌人躲在钢板后面以密集的火力向“民船周围扫射”，“一无战斗设备的民船，连沙袋也没有，固然抵挡不住钢板装甲的巡逻艇，但民船上坐的尽是驰骋江南的新四军战斗英雄，他们的意志，他们的战斗力，比敌人的钢板还要坚强”，经过一整天的激烈战斗，终于冲出了敌人的包围。“在敌人绝对优势的火力扫射之下，一支非战斗的干部队，在他们从来没有经历过的海上作战的情况下

坚强抵抗了一天，没有一个屈服的，没有一个动摇的，象这样悲壮的斗争，象这样无畏的精神，在抗战史上是可歌可泣的，这是共产党人崇高的品质，凛然的气节”。特别彭参谋长和田旅长在这场激战中为掩护同志突围表现得异常的勇敢善战，最后牺牲了自己救出了大家，他们是“江南人民的一面战斗的旗帜”，他们表现的伟大的战斗牺牲精神“将永恒地振奋着全国的人心”。写于一九四四年的《诺尔曼·白求恩断片》，是周而复抗战时期的又一篇感人至深的报告文学。它刻画了一位栩栩如生的伟大的无产阶级国际主义战士的形象，以具体感人的事实生动地说明了白求恩大夫的崇高精神：“一个外国人，毫无利己的动机，把中国人民的解放事业当作他自己的事业，这是什么精神？这是国际主义的精神，这是共产主义的精神，每一个中国共产党员都要学习这种精神。”周而复一九四五年出版的《晋察冀行》报告文学集，歌颂了聂荣臻将军热爱人民的崇高精神，描写了党领导的军队在开辟根据地工作中所表现出的披荆斩棘的革命毅力，赞美了解放区人民的自由幸福生活。华山的报告文学写得也很出色，写于一九四四年的《窑洞阵地战》则是一篇十分感人的报告文学作品。全篇分六部分：一“野窑不顶事”，写太行区人民在日寇扫荡时躲进“野窑”，结果遭到敌人的空前血洗；二“不打活不成”，写根据地人民在血的教训中认识到“敌人总是敌人，不打活不成”，要武装民兵同敌人展开游击战则必须转移群众，“保险窑”是当时“党和群众所共同创造的安全转移群众的地方”；三“保险窑”，写根据地人民新挖的“保险窑”是同敌人斗争的堡垒；表现了革命人民在战斗中增长了才干和智慧；四“窑洞阵地战”，以对比手法描写“保险窑”在反扫荡中所发挥的巨大效用，说明如果不敢和

敌人斗，即使“保险窑”也不“保险”，只有和敌人进行英勇的战斗，才能有效地开展“窑洞阵地战”，狠狠打击敌人；五“窑洞黑麻麻，心可亮咧！”写“保险窑”在粉碎日寇的“清剿”的战斗中，充分显示了优越性；六“不死照样过时光”，写根据地人民在同日寇的斗争中政治觉悟大大提高，斗争经验越来越丰富，战斗到底的决心越来越大，正如那位老太婆所说的：“鬼子不叫咱活，咱偏要活；他摧残越凶，咱仇气越大，办法越多。我老了又怕啥——咳，‘八十老汉去开荒，不死照样过时光！’”这篇报告文学洋溢着浓郁的泥土气息，文笔质朴而幽默，在严峻残酷的战斗画面上总是散发出一种乐观主义情味。写于一九四五年的长篇报告《碉堡线上》也是一篇富有幽默趣味的报告文学，如描述根据地人民把一个汉奸装在麻袋里作为礼物送给八路军，这是多么有战斗情趣的笔调。

黄钢也是解放区出现的有成就的报告文学作者，除前面提到的写于一九三九年的《开麦拉前的汪精卫》外，他于一九四〇年还写了《我看见了八路军》。这是以形象与政论相结合的写法为八路军谱写的热情奔放的赞歌，既赞美了朱德总司令质朴而伟大的品格，又歌颂了八路军是一个友爱团结、民主平等、思想活跃、朝气蓬勃的战斗集体；既写了国际友人和华侨子弟的战斗情况，又写了八路军同人民群众的鱼水深情，特别发人深思地描写了一个团长经不住享乐生活的引诱而走向腐化、逃跑以至惨死的道路。这充分体现了作者敢于正视现实的严峻的写实态度，并能引导读者去思考更复杂的社会现象。沙汀一九四〇年出版的《随军散记》，突出地刻画了无产阶级革命将领贺龙的光辉形象——他具有开朗、豪迈、诙谐和坚韧的性格特点，对领袖、对革命、对人民充满了无限热爱的感情。正如作者所

说的，“贺龙同志那种阔大不羁的精神，那种不可摧毁的自信的力量，那种浓郁芬芳的人间的温暖和喜悦”，具有强烈感人力量。荒煤一九三九年写的《陈赓将军印象记》，刻画了陈赓将军的勇猛的战斗精神和对战友无限关怀的崇高品格；一九四〇年写的《刘伯承将军会见记》，以典型的生活细节表现了这位无产阶级军事家安静温雅而又幽默可亲的性格，以及那指挥若定、生气勃勃的风度。杨朔写于一九四三年的《铁骑兵》，以浪漫主义笔调描写了八路军骑兵英雄们的鲜明感人的形象。

抗战时期根据地的报告文学，大都反映了民主根据地军民的艰苦奋斗，说明了幸福自由的新生活是流血牺牲换来的；并热情地歌颂了中国共产党、人民领袖、革命将领、人民军队和英雄人民，赞美了伟大的无产阶级战斗精神和崇高的共产主义理想，这是根据地报告文学明显的新的思想特色。

## 八 伟大作品的展望

报告文学在战斗中发展、壮大，成为大时代的宠儿，并生出了一批较好的报告文学作品，特别解放区的报告文学创作所取得的成就显得更突出些；但是从时代的要求来看还有一定的距离，即尚未出现一部足以表现这大时代整个面貌的伟大巨著，如同《秘密的中国》、《上海——冒险家的乐园》，或如《未死的兵》那样的作品，这是有待于作者们进一步地努力的。尤其是国统区到了抗战后期，除了出版过两本《人性的恢复》和《我们七个人》外，报告文学的产量渐渐少下来。之所以出现这种衰退现象的原因：一是随着国统区政治逆流的袭击，使作家遭受迫害不易和实际生活接触，不得不从前线回到城市过着室

息的蛰居生活；二是报告文学需要真实地尖锐地反映现实中的重大事件或带有政治色彩的问题，这就很难逃过国民党检查制度的罗网；三是有些作家没有真正理解报告文学在文艺上的重要地位，忽略了它的重要的思想价值和文学价值，以为报告文学仅是文学素材的堆栈，或是某一事件的片断的记录，它本身并不值得怎样重视的。

这种对报告文学的认识显然是一种曲解。其实报告文学和诗歌小说在文艺上占着同样重要的位置，它并不单是达到伟大作品的阶梯，它本身就可以成为伟大的作品。因此在抗战中，“我们提倡了而且还要提倡‘报告’，不但因为它能够反抗过去的大部分小说的平庸化空灵化，不但因为它能够最有效地使初学写作者直接从生活养育自己，替文艺预备下一个远大的前途，不但因为考虑到在斗争生活里面的作家没有马上实现大的构成艺术的余裕，而且也因为它能够执行小说这样式在这个大时代的生活里所不能执行的新任务，能够用自己的方法反映这时代的生活性格，能够堂堂地和诗、小说、剧本等样式并立，在文学的世界里面取得自己的存在。”

我们热切地期待着，满怀希求地展望着——虽然国统区受恶劣政治环境的限制，作家不可能马上创作出伟大作品，但是我们充分相信解放区的作家们，一定能够写出无愧于伟大时代的优秀的报告文学作品，让报告文学这朵艺术之花在中国文学史上放射出更灿烂的光辉吧！

## 第六章 在成长中的小说

初期的薄弱——阿脱拉斯的创造——新旧时代的矛盾——黑暗的暴露——兵役问题的提出——边疆生活的描写——敌伪的暴露——竞写长篇——新天地新创作

### 一 初期的薄弱

抗战初期，小说的产量显得非常薄弱，在质上也很少有成熟的作品（这里，主要指表现抗战爆发后的新的现实生活的小说而言）。之所以发生这样的情况，是有几种原因的：其一，在那非常急剧变化的战斗时代里，客观现实要求文学与骤变的斗争形势相适应，迅速而有效地作出反映；而作家本身也失去了过去从容不迫地潜心于写作的环境和心情，急切地希望拿起最敏捷最灵活的文艺武器投身民族革命战争。正如茅盾当时所指出的：“我们是处在一个不容许我们从容准备好了再来干的年代，我们一方面固然必须随时随地刻苦学习，刻苦教育自己，把自己准备得更充分起来，但另一方面我们不能不同时工作以应客观的要求。”<sup>①</sup>彼时能够有效地敏锐地反映抗战时代的最适

<sup>①</sup> 茅盾：《展开我们的文艺战线》，1937年9月13日《救亡日报》第15号。

宜的表现形式，是轻骑式的小型作品，如速写、特写、报告、活报、街头剧、报告剧、墙头诗、街头诗等。它们既能迅速反映现实斗争，又为人民群众所喜闻乐见，简单通俗，形式多样。其二，小说则不然，它“到底不同于新闻记事”，也有别于轻骑式的短小之作。“如果盼望两三天以前的英勇的战绩在今天就得到文艺（主要指小说）上的表现，那未免太苛求了一点”。这是因为，小说不能单纯地叙述一件事情，它必须对现实生活进行提炼概括，创造典型，必须写出典型环境中的典型人物。所以作者必须深入生活，熟悉生活，把握其间的相互连结，个人生活与社会生活的关系，及其事件的必然发展趋向，待到把素材完全了解后才能抉择出他想写的题材；况且，当时“大多数作家非常缺乏战地生活经验，这在以生活实感视为第一义的现实主义”小说家来说，“自然要提笔踌躇的”<sup>①</sup>。其三，客观局势急剧发展，“战事还在进行中，大家，连文艺工作者在内，都正在忙于更直接地出全力去抢救那垂危的祖国，没有好好地执笔的机会，甚至也没有好好地构思的机会。在这时候，他们只能抓住现实的某一断片，用最单纯最直接的形式把它反映出来。这，在抗战中正尽着一种巨大的作用，而未来伟大的史诗，也正是由它们发展而成的”<sup>②</sup>。这是小说产量（特别是长篇小说）所以薄弱的主要原因。

就当时出现的一些小说而论，当然也应该承认它们不仅在一定程度上反映了战时的新气象，而且也透视出小说发展的新趋向，即“把文艺和战斗生活紧密地联系起来了。在广泛宽阔

---

① 茅盾：《展开我们的文艺战线》，1937年9月13日《救亡日报》第15号。

② 周行：《关于在抗日民族革命高潮中为什么没有伟大的作品产生》，《七月》第8号。

的原野上，在战斗生活的密林中，在光明与黑暗的肉搏中，在犬牙交错的新旧生活的冲突中，作家获得了过去所没有的便利，得以吸取着空前丰富、繁复、多量的营养，提炼着空前伟大的广博的题材”<sup>①</sup>，孕育着小说创作的新发展。尽管如此，但抗战初期小说创作的数量不多质也不高，却是事实；并且尚存在着一些共同性的缺欠：作者多为伟大的时代、壮烈的事迹所感动，想不停地讴歌，不停地抒发；但由于抗战爆发刚刚把作家从狭小的生活范围里放进了自由宽阔的大地，才开始接触崭新的环境和崭新的生活，他们不仅被强烈的光芒所照耀，感到陌生而新鲜，而且在对新的现实缺乏深刻体验、对伟大时代缺乏透彻认识的前提下，就急于以陌生的笔触来反映新的现实，因而这便造成了初期小说“主要倾向是着眼于一个个壮烈场面的描写。大多数作品把抗战中的英勇壮烈的故事作为题材，而且企图从这些故事的本身说明时代的伟大——中国人民的决心与勇敢，认识与希望，对目前牺牲之忍受与对最后胜利的确信。这样的企图再加上没有充分的时间去构思去体验等等原因，就不自觉地弄成了注重写‘事’而不注重写‘人’的现象。换句话说，就是先有了固定的故事的框子，然后填进人物去，而中国人民的决心与勇敢，认识与希望，对目前牺牲之忍受与对最后胜利之确信等观念，则又分配填在人物身上”<sup>②</sup>。一般地说，这种小说，创造不出典型人物，只不过是作者某种理念的图解而已。造成这种倾向，不只是因为作家对生活体验不深，也在于违背了小说创作的一般规律：“一篇作品产生的过程，总得是先有

---

① 罗荪：《抗战三年来的创作活动》，《文学运动史料选》第四册。

② 茅盾：《八月的感想》，1938年8月《文艺阵地》第1卷第9期。

‘人’——这是生活体验观察的结果，‘人’在作家心中成熟而定型的时候，‘故事’的轮廓也就构成；即使是把某一历史事件作背景的作品，也不能不先有‘人’，这‘人’不一定就是真正参加那历史事件的人”<sup>①</sup>。此外，初期创作中，还存在一种公式主义。这是“因为把民族解放的抗日战争，单纯化了，没有把它看成是全民族，全社会的一个伟大革命的行动，没有深入的把握全面性解放战争的本质；而把它单纯化了，而把它认为是单一的前线的战争，单一的武器武力的竞赛，以致于反映到文学上来的，便形成了公式主义，形成了单一的战争的复写”，即企图以个别的英勇故事的表面现象的“复写”来说明这一“伟大的时代”，“企图以这些个别的壮烈的事迹来发泄昂扬的兴奋的情绪”<sup>②</sup>。

抗战之初的小说创作在数量上不多，在题材上单调与贫乏，症结不完全在于“作家深入生活者尚少，而在于描写壮烈事件之成为风气者实多”，即没有注重“写人”。因为“人是时代舞台的主人，写人怎样在时代中斗争，就是反映了时代。我们应当从各种各样人的活动中去表现时代的面目”。所以“从写‘事’转到写‘人’”是抗战文学发展的“一大趋势”。不久，小说创作有所改观，新时代的各种艺术典型已在作家的笔下出现了，尽管“这些典型人物还不免是略具须眉的素描”，但是“蓓蕾既已含苞，终有一日灿烂开放”<sup>③</sup>。

---

① 茅盾：《八月的感想》，1938年8月《文艺阵地》第1卷第9期。

② 罗荪：《抗战三年来的创作活动》，《文学运动史料选》第四册。

③ 茅盾：《八月的感想》。

## 二 阿脱拉斯的创造

战斗着的中国是中华民族的反侵略保祖国的反抗意识日益增强的时代，是抗日英雄辈出的时代，因而不久在反映神圣的抗战小说中，“新的人民领导者的典型开始产生了，和过去完全不同的军人性格产生了，肩负着这个时代的阿脱拉斯（Atlas）型的人民的雄姿，在开始逐步地出现”，说明了“抗战的高热，刺激了中国巨人的有活力的新细胞，在加速度滋生而壮健起来”，于反击日寇侵略的浴血奋战中显示了“他有无限潜蓄的力”，表现出中华民族不可征服的英雄气概。

丘东平抗战初期，在《七月》等刊物上发表的短篇小说，着力刻画爱国军民在同日寇侵略军进行艰苦斗争中所表现出的倔强性格和英雄气概。《暴风雨的一天》（1938），以侧面描写的烘托手法，勾勒出一个少年抗日游击队员在狂风暴雨中坚守岗位的动力形象。《一个连长的战斗遭遇》（1938），以真实的写实笔触，从正面有力地描写连长林青史这个中国军人的伟大性格。小说主要写第四连在林青史的率领下，清除阵地前沿的死角，并冒雨挖好散兵壕，后又撤到新的阵地，战士们对于一次次撤退极为不满，总想坚守阵地同日寇拚搏；这时左翼阵地被日军打开一个缺口，一个班长奋不顾身地站起来，呼唤着战士们冲上去，连长林青史在战士这种拚杀精神感动下改变了常态，虽然他未接到上级的命令，但是大敌当前，岂能不战而退，于是他同战士们一道出击，与敌人苦战，顶住敌人的进攻。由于营部撤退，林青史所率四连失去联络，又同友军战士组成一支新的队伍，在苏州河北岸他带领部队投入激烈战斗，同与日军

正面作战的三十六团一起取得了胜利。战后林青史主动找友军团长联络，不料友军却向他们开了枪，只剩下林青史独自活下来，连夜去寻部队，而营长却以“没有按时归队”的“罪名”枪决了他；他毫不动摇地接受了军令，成全了自己的人格。小说不论是对硝烟弥漫弹火纷飞的战场图景的勾勒，或者是对直插敌阵的曲折遭遇的描写，都是力求在上海“八·一三”这一壮烈的战争环境里再现中国军人的英雄主义性格。作者不仅真实地表现出林青史置生死于度外的中国军人的伟大精神，而且从林青史荣获战功的连队没被日寇击败却被撤退“友军”消灭的悲剧本身，对国民党当局的不抵抗主义作了有力的暴露。《友军的营长》（1940）也是刻画了一个象林青史一样的中国型的军人。这位友军的营长是“志于战斗的硬骨汉”，在日寇的偷袭中，开始准备孤注一掷同敌人决一死战，后来为了保存有生力量他趁夜渡河突破了“强大敌人的包围圈”。“以游击战争的灵活的观点”来看，这位营长的突围是完全正确的，但是按照“友军”的“神圣不可侵犯的定律”，他却触犯了“以无数‘死’字拼成的连坐法”，因而他“走进可悲的路程”；虽然“新四军的司令官”拍电报给友军总指挥部报告这位营长的战斗遭遇，指出突围的胜利意义所在，但是友军总指挥部还是把这位“良善和机智”的营长枪毙了。这篇小说的深刻之处，不仅表现在它透过对这位“坚硬的马一样”的友军营长悲剧雕像的刻塑，抨击了“友军”的“一味专横暴戾的无情的军纪”，而且通过“友军”和新四军的对照描写，生动地展示了两种不同性质的军事路线，从而说明惟有新四军执行的游击战争的“战略战术”才是克敌制胜的法宝，惟有“新四军同志所创造的新天地”才是一切正直勇敢的中国军人所向往的圣地。与丘东平抗战初期的

一些小说取材相似的还有萧乾的《刘粹刚之死》(1938)。它以国民党下级爱国军官空军少尉刘粹刚这个真人为小说主人公的“模特儿”，真实而生动地描写了他在极困难的条件下勇敢作战，坚韧顽强的精神。自上海“八·一三”淞沪战争以来，他连续战斗，击落敌机十四架后，才第一次休假回去看望久别的妻子，但是当天又接受命令率领两架飞机，协同八路军作战，夺回失去的娘子关阵地；在返回机场途中因飞机油尽，刘粹刚为保护机身坚持不跳伞，最后飞机保住了，他却壮烈牺牲。这篇小说题材新颖，人物的英雄壮举感人至深，洋溢着抗战初期的特有的时代气息。刘粹刚同林青史等英雄行为一样，反映了在全国人民抗战热情的推动下，国民党下级军官所焕发的民族英雄主义精神，它表明了中华民族不甘心做亡国奴誓死捍卫祖国神圣领土的大无畏的英雄气概。中篇小说《北运河上》(1938)表现类似的题材，刻画了相近的人物，但是它却具有新的开拓：一是小说以山东东昌一带为背景，那时日寇尚未渡过黄河攻打东昌府(即聊城)，而韩复榘坐镇济南时刻想着逃跑妥协，并命令驻守在东昌的范专员带领所有的武装撤退，但是四五十政训员却坚决不撤，“誓要与东昌城共存亡”。他们的爱国英雄行为引起人民的敬佩，于是东昌的贫苦青年市民拿起生锈的大刀，和国民党具有爱国感的政训员们肩并肩地站在城头守卫。这不仅真实地描写出抗战初期国民党内部的主战派和妥协派的斗争，赞扬了主战派的爱国英雄气魄，而且也生动地表现了北方人民的誓死保卫祖国不怕牺牲精神。二是小说生动地刻画了“绿林豪杰”的姜团长的性格转变。他本来是“报号叫四海”的所谓“土匪”，曾冒充“国军”骗开了东昌城门，不但抢了“韩青天”开的当铺，并且发誓“要捣捣抗战不诚心的主席青天的

乱”，表现出劫富保民爱国抗战的侠义英雄之气；后来范专员带着游击司令的头衔再来东昌的时候，政训员建议范专员招抚“四海”这股“土匪”，并委任“土匪”头目为团长，政训员李行和熊民作了政治教官。不久，姜团长奉命袭击敌人，旗开得胜，但政治教官李行却牺牲了，在庆祝胜利和追悼李行的当儿，姜团长擦干眼泪注视着烈士的脸宣誓：“我们一定踏着你的血迹，打倒日本帝国主义！”并脱下自己唯一的衬衫覆盖在死者的脸上。这既表现了出身绿林的姜团长已锻炼成一个英勇善战的指挥员，又表现他这位“老粗”已同有“学问”的政治教官结下了深厚的战斗友谊，并决心抗战到底。此外，荒煤的《支那傻子》，艾芜的《两个伤兵》，罗烽的《横渡》，奚如的《萧连长》，雷加的《一支三八式》，都赞扬了抗战初期国民党下层官兵的抗日救国的英雄主义精神。奚如笔下的萧连长和东平刻画的林青史作了类似的事情，未奉到上司的命令在极端危急的情势下从敌人手里夺回失去的阵地，表现出英勇无畏的精神；但他命运比林连长幸运，最后在深厚的同胞爱的氛围里被旅长放生了。《一支三八式》描写兵士曹清林的爱惜战斗武器胜过爱惜自己的生命，并且自告奋勇地奔赴已失去的阵地把武器摸回，但却在那里遭遇了战斗，格杀了十几个敌人后，自己也壮烈牺牲了。欧阳山的《洪照和扯旗树》也描写了在抗战中成长的新性格和新英雄姿态。总之，从不同的角度，广泛地描写“代表新时代的曙光的典型”，是抗战初期小说创作的重要特征之一。

姚雪垠在抗战初期以北方农村口语，比较成功地描写了在抗战烽火中农民的觉醒和反抗。他的短篇小说《差半车麦秸》（1938），主人公“差半车麦秸”是个农民出身的游击队员，正是“肩负着这个时代的阿脱拉斯型的人民的雄姿”。他带着先

天的农民性格，既憨厚、纯朴、善良，又具有农民某些落后意识，走进了抗日游击队；开始他只怀着“鬼子不打走，庄稼做不成”的朴素观念参加抗战队伍，而又一时一刻忘不了家庭和土地，在一次战斗中竟偷了老百姓一根牛绳。但他终于经受住了火热的抗战熔炉的锻炼，受到了集体生活的陶冶和现实的教育，成了队员们的“最有趣的好伙伴”，不仅逐步认识到抗战卫国保家的意义，并且作战勇敢，即使在一次激战中受了重伤仍挣扎着战斗，表现了不怕牺牲的忘我精神。小说以朴实的白描手法，刻画了一个具有鲜明个性的阿脱拉斯型的农民的雄姿。小说在《文艺阵地》上发表后，以刻画人物真实、反映现实迅速获得一定的声誉。后来的中篇小说《牛全德与红萝卜》（1941），同样写了农民出身的牛全德和红萝卜在民族解放战争中的性格变化——前者曾在旧军队当过兵，虽性格豪爽，讲义气，却又染上严重的流氓无产者的习气；后者是个自耕农出身的老实本分的农民，但却胆小怯弱，俩人在日寇侵犯县城时一起参加了抗日游击队，并在一次激战中牛全德不念过去对“红萝卜”的“私怨”，深明大义地保护了他，而自己却献出了生命。小说不仅以生动的语言刻画出鲜明的人物性格，而且表现了“旧时代的江湖义气向新时代的革命责任感的渐渐转移，伟大的同志终于淹没了个人的恩怨”这样一个有意义的主题；但是小说对主要人物性格转变的描写不够合理细致。此外，碧野在小说《北方的原野》里，描写了青年农民出身的游击队员黑虎、农家孤儿桂儿这些新人的形象，生动地展现出“斗争中的青年战士们的充满着胜利的自信的笑声”；小说《获鹿》生动地刻画了一个“红花的女英雄”志样象赴盛宴似地乐观地投入了一场新的战斗。骆宾基的短篇《一星期零一天》十分感人地描写了

“小弟弟小杜”怎样为祖国流尽了最后一滴血，而这位小弟弟正是在抗战的炮火里成长起来的英雄战士的典型。表现受漠视和受迫害的下层民众里面的民族英雄的，还有草明的《诚实的小俘虏》，寒波的《炸毁》，秦垄的《老妇人》。特别应该提及的是端木蕻良发表在《抗战文艺》二卷九期上的《螺蛳谷》，这是一篇出现较早的从正面描写抗日游击队英雄的短篇小说，它通过一支游击队被困于绝境、终于依靠集体智慧歼灭了敌人的英雄故事，比较成功地塑造了马亮等几个游击队员的动人性格。

抗战初期在小说中出现的这些显示着阿脱拉斯型的人民的雄姿的新人形象，虽然并非是巍然耸立威仪堂堂的巨像，而且在塑造上也缺乏精雕细刻的艺术功力；但是必须充分看到这是些在很大程度上“代表新时代的曙光”的富有民族英雄气质的新人形象。

### 三 新旧时代的矛盾

新中国的诞生，要经过长期的阵痛。新旧时代的矛盾在抗战时期表现得极为尖锐复杂，它不仅反映在阶级与阶级、人与人之间的关系上，而且也反映在一个中国人本身的新旧思想的冲突上。有相当一部分小说比较真实地反映了这种带着明显的抗战时代色彩的新旧矛盾冲突，并从不同的侧面刻画出不同类型人物的思想性格在新旧冲突中所经过的痛苦转变历程。有些人甩掉了旧的精神负担获得了新生，跟上了新时代的步伐，为新中国的产生而艰苦奋斗；有些人则背着传统的旧思想包袱或在痛苦中挣扎或叛离了大时代或造成了个人悲剧。这也是抗战时期小说创作的重要特征之一。

在抗战时期表现农民的新旧冲突的痛苦生活，有艾芜的《受难者》。它描写了普通的农村妇女尹嫂子与投敌丈夫决裂的故事，表现出劳动人民崇高的民族气节；她同丈夫的“决裂”是经过新旧思想的激烈斗争，小说真实地写出了她的痛苦，心理矛盾斗争的历程。即“尹嫂子——一个难民，一个从个人利害观念的比重转化到多数的利害观念的比重的斗争中，产生了在今日我们所需要的新的道德观。她在艰苦的心理矛盾的斗争中，她没有能够完全地克服了个人利害的观念，但是，她自己的惨痛的教训，使她本能地唤回了痛苦的记忆，她不能不在新的力量中，使她抛掉了旧日的衣衫，她——一个难民，牺牲了自己的封建时代唯一财产的丈夫，而挽救了全村的人民。这是一个新生，作者只是在平凡的生活中，表现了中国在战斗中，新的历史一定会克服了那陈旧的自私的卑弱者的历史积累的。”“人在生活里改变了自己，而对于原来和自己同样生活着的人却生长了隔膜。”艾芜的短篇《秋收》则表现了这样的主题。小说比较真实而有分寸地描写了驻扎在一个村庄养伤的一队士兵帮助农民收割稻子的故事，但是一些自私、保守、封建意识较浓厚的农民，对士兵们既惧怕又仇恨，连抗属姜大嫂一开始还咒骂军队为“这些挨冷炮子的，挨刀刀儿的……”表明农民千百年来形成的对兵士的仇视的传统观念在抗战时期还没有改变；尽管抗属姜大嫂一家在士兵们的实际行动的感教下，对原来的看法有所转变，在一定程度上表现了全国抗日高潮影响下国统区军民关系的某些变化，但是他们之间仍然存在着不能消除的隔膜。而这种隔膜只有在新的生活里，只有国民党军队在本质上发生变化(这是不可能的)，只有农民对兵士的旧观念得到彻底转变，才能使军民之间的隔膜消除。小说的局限性也正

表现在这里，即没有写出国民党军队的副官动员士兵帮助农民割稻的真正原因是什么，这容易导致读者产生对国民党军队阶级本质的模糊认识。邵荃麟的《英雄》也表现了类似的主题。伤兵王大有带着被锯掉了左臂的残废身躯回到了家乡，他虽然热爱着他的故乡的一切，但迎接他的却是冷淡、仇视和嫉恨。他从故乡中得不到一点人间的温暖，一切对他全变成陌生和敌意，并且因为嫉视及谣言传播者——邻居四娘子的挑拨离间，使他进而变成了乡民防御的对象了。因此他不能再过下去，只有“把拳头紧紧地一握，——我还是回到前方去！”这就比较深刻地反映了农民长期在头脑里形成的对士兵的旧观念，严重地局限着他们妥善地处理抗战初期开始出现的新型军民关系，甚至把那些为保卫家园流血负伤的乡亲视为仇敌，这是有悖于抗战初期的时代精神的。这种旧思想意识与新时代的矛盾，在莎寨的《荞麦田》里已不同了，新的战斗生活，新的时代精神完全改变了军民之间的关系，军民可以无间地热烈地合作，既没有惧怕，也没有嫉视，所有的只是和睦、亲切，过去军民之间的隔膜完全冰消了。奚如的小说《第一阶段》更艺术地告诉我们，即便是在落后的地区里，有重重的困难，农民的旧意识较严重，只要我们努力工作，动员得法，民众是一样的能够加速进步，跟上时代的步伐，因为抗战是伟大的动力，它带着许多事物，可以在一年里走过平时需要十年的路程。

谷斯范的短篇集《大时代的插曲》（1938），共收入《不宁静的城》、《断了轨道的列车》、《韵子》、《在甘泉宿舍》四个短篇小说。作者以“深邃的想象力”，立足于“现实的基础”之上，透过种种新旧时代的矛盾冲突，刻画了四个出身青年学生的为被压迫民族的自由解放而斗争的先锋。虽然他们各自的生

活道路、斗争经历不尽相同，但他们身上却洋溢着新时代的气息，即反映出“大时代里青年们追求光明的精神，活泼地跳跃着的心声”。特别《在甘泉宿舍》一篇，作者以轻松的散文诗式的笔调，饱含激情地写出全国各地不同阶层的青年们如何奔赴抗战的指挥中心——革命圣地延安，生动地反映出抗战时期涌向“西北去的洪流”。小说的主人公是一个有热血的爱国青年，大哥牺牲在“清党”后的监狱里，二姊参加抗战救护队被炸死，他是年老母亲最后的儿子；但是为了抗击日寇侵略，他毅然抛弃旧的孝道观念，跋涉万里到达陕北，奔赴抗战的最前线，投进大时代的洪流。这是一篇以热烈的激情与丰富的想象写成的感人至深的作品，展示了大时代前进的总趋向。一九三九年写成的《新水浒》的第一部《太湖游击队》，谷斯范则是从更广阔的背景上，从一个新的角度，利用通俗的旧形式，真实地表现了太湖地区的一支“游吃队”，如何克服旧思想旧作风变成了真正适应抗战时代精神要求的抗日游击队。在这支游击队经过新旧矛盾斗争的改造过程中，作者相当成功地创造了几种性格不同的人物典型：黄团副是某团军官中最懂游击战之重要的一个，但因团长的个人英雄主义太强，他便讨了个差使去联络那支出没于太湖内的“苏浙皖游击队”，后来他成了新生的“太湖游击队”的队长，此人心地光明，性格温和，略嫌优柔寡断；徐明健中学时代是个自暴自弃的花花公子，后因恋爱问题受了刺激，到北平进大学，在爱国运动的浪潮冲击下思想有所转变，“七七”事变后参加“孙殿英的游击队”，后又在“游吃队”当文书做政治工作，只有经过改造后的游击队的领导权转到黄团副手里，他的政治教育工作才生了效。这是一个经过复杂的新旧矛盾交锋，其思想方转变到大时代轨道上来的知识分

子典型；地主罗三爷是个“仗义疏财”的员外式的人物，他虽然主张抗日但缺乏政治头脑，不知道如何积极地干，他唯一的表现是不与镇上的伪组织维持会来往，后来经过一场官司，这位“员外”也参加了新成立的“太湖游击队”；木匠出身的胡林是个好打抱不平的好汉，一家老小被敌人杀害后立誓投军报仇，然而当兵未成，经过几番周折，后来也成了“太湖游击队”的干部。不过，这些人物性格的复杂性，刻画得都还不够，大半过于单纯，尤其是罗三爷和胡林两个人物，很象旧小说中的员外和绿林好汉型的人物，这不是优点，而是旧小说的痕迹。尽管如此，但作者却努力表现了这四个代表不同阶层的进步势力，根据抗战新时代的要求来改造游击队，并跟贪污分子、顽固分子、投机分子作了斗争，说明“胜利是落在进步势力这一边”，这在一定程度上揭示出历史发展的新趋势。所以它获得了当时的小说奖。

表现新旧时代的矛盾，在刻画现实黑暗面的同时极力挖掘出生活中的积极因素，以展示新时代的理想光辉的小说，还有沙汀写于抗战初期的几个短篇。《艺术干部》是一篇反映抗战之初国统区现实中某些新气象的小说。它以明快热情的笔触刻画了一对年轻夫妇的形象：男主人公冲破封建家庭的桎梏参加了抗战军队并当了艺术干部；女主人公从被侮辱被损害的非人生活里挣脱出来过上真正人的生活，他们任意地嘲笑那些发国难财者，热切地向往着前线的战斗生活。如果说这篇小说对于这对年轻人的乐观情绪的描写偏于表面化，那么写于一九四〇年的《磁力》却对现实生活中的积极面作了真切深刻的反映。小说所表现的主题与谷斯范的《在甘泉宿舍》有所近似，但它的开掘更深一些，政治倾向更鲜明一些。这篇小说以磁石

对铁屑吸引力作比喻构思成篇名的，它极为贴切而又鲜明地概括出国统区人民向往抗日民主根据地的心情，点明了小说的主题。围绕这一主题展开了对主人公袁小奇的一系列性格冲突的描写。他之所以要实现奔赴延安的理想，并非因为家庭生活的困顿、爱情婚姻的失意或失学失业的痛苦而被迫出走；他生活在一个小康家庭里，又是独生子，他是经过激烈的内心斗争，忍受着感情上的痛苦，决然离开养育他并对他寄寓养老希望的老母，抛弃了自己的学业，是强烈的时代感、崇高的理想鼓舞着他去实现奔赴延安的志向。虽然限于国统区的条件，小说对袁小奇追求的理想的具体内容缺乏更为明确具体的交代，但是对他“充满了热诚和信心，正在奔向他所梦想的目的地去”的描述，已明显地暗示出他所热烈向往的目标所在。可以说，作者对小袁形象的塑造融入了国统区千百万青年向往革命根据地的强烈愿望，概括了广大爱国人士为抗日救亡改造中国不惜撇家弃业去追求真理的崇高思想，在某种程度上揭示了抗战时代的历史发展必然性。如果说《磁力》是在抗战初期国统区出现的某些蓬勃气象的背景上，描写了知识青年在新旧时代的冲突里竭力冲破阻力去追求光明的话；那么沙汀写于一九四四年的《堪察加小景》则是以抗战后期国统区的政治低气压为背景，透过三个偶然聚在一起的社会底层人物之间所展开的细微的纠葛和冲突，揭示出生活的积极面。小说刻画一个阿哥被抓壮丁、家庭生活贫困而沦为流娼的少妇，她流落到一个城镇又遭到乡长老婆迫害，带上“脚柙”示众，但她却得到憨厚、纯良的所丁和乡公所的班长的同情。虽然开始班长对流娼起了邪念，但由于这三个平凡人物的命运都有自己的悲苦遭遇，经过互相倾诉，焕发了阶级友爱和同情之心，以人性美战胜了罪恶社会

对下层人民灵魂污染，使晦暗阴沉的现实生活中闪烁出“对于生活的信赖”的光辉，洋溢着一种未被窒息的人间温暖。这篇小说对人物的刻画颇有分寸感，对情节的安排带有喜剧色彩，对特定环境和气氛的烘托，具有浓郁的诗意，于喜剧中透射出一种悲剧的情调。

抗战初期，大多数表现新旧时代矛盾的小说，能够揭示出中国各阶层的人们都能按照各自的生活方式和走着道路，在时代精神的照耀下去掉旧时代烙在身上的思想印痕，焕发出新的精神风貌，一齐拥进全民抗战的时代洪流，展示出历史发展的总趋向。但是随着抗战历史的客观进程逐步由高潮转向深入发展，迫切要求作家在描写新旧时代矛盾时，将现实主义笔触伸进抗日民族战争时代的每一角落里的人们的灵魂世界的深处，进行探索，从更深的生活土壤里开掘人的力量。路翎写于一九四二年的中篇小说《饥饿的郭素娥》，刻画一个国统区大后方农村妇女被旧社会摧残至死的人生悲剧。作者在一个“压碎在旧社会里的女人”郭素娥身上，发现了“饥饿”，既是肉体的饥饿又是精神的饥饿，即不仅“整整一年来，她整个地在渴求着从情欲所达到的新生活，而且这渴求在大部分被鼓跃于一种要求叛逆、脱离错误的既往的梦想……她已迫切地站在面前的劳动大海底边沿上了，不管这大海是怎样地不可理解和令她惶恐，假若背后的风刮得愈急的话，她便要愈快地跳下去了，跳下去，伸出手来，抓住前面的随便什么罢”。虽然这种渴求和反抗带有自发性和盲目性，但是它的背后却隐藏着一个劳动妇女的可悲命运所受到的振动；正是为了脱离这种可怕的旧生活，所以她一遇见能够给自己带来某些温存的机器工人张振山，便抓住不放，热烈的爱几乎达到“疯狂”的程度。这是她对

非人生活的本能反抗，是作者所寻找的“原始的强力”；但是郭素娥的挣扎，最后仍被封建家族用烧红的火铲活活烙死。尽管作者真实写出了她的“强悍”的反抗，但她在本质上是软弱的，不能启示被压迫人民走向反抗。小说的价值在于：“人民在落后生活中的在原始形态上的力量，正如他们在重重的压迫与摧残下的麻木，病态和软弱一样，都是我们所要掘发的东西。因为这是他们在压迫与落后中所赖以斗争和生存下去的东西，也正是要求着无产阶级的进步的领导和组织的基础力量。只要作者不否认进步的领导和组织的必要，不以为只有这种原始的力量就能够走到真实的解放，我们就不能指为自然力或原始力的追求而否定了作品的价值。<sup>①</sup>”路翎的小说创作，不仅致力于人的“原始的强力”的描写，而且为寻求革命的力量，在强烈的新旧时代的矛盾冲突中，他努力探索了抗日战争时期中国知识分子的道路。写成于一九四五年的长篇《财主的儿女们》，塑造了一个青年知识分子的典型蒋纯祖，提出了在战争的动乱时代的知识分子道路问题。这个人物在战乱里经历了人人都露出“野兽”本性的可怕生活，仿佛一夜之间突然“醒悟”了，变成新的年轻一代。蒋纯祖身上既具有抗日战争时期的鲜明时代特色，又具有在动乱年代某些年轻人的共同特征。“举起他底整个生命在呼唤着”，强烈追求个性解放，正是他个人的无限制的扩张，对于“个人的成就与光荣”的无节制的渴求，这是他性格的核心；然而中国历史已进入到抗日战争阶段，他的这种极端个人主义的追求，不仅跟牢固的封建宗法势力形成了不可调和的矛盾，而且同新的时代精神也形成了尖锐的冲突，他必然

---

<sup>①</sup> 冯雪峰：《论民主革命的文艺运动》。

到处碰壁，因此不得不进行困兽般的搏斗。小说正是紧紧围绕“困兽般搏斗”这个中心情节，展开对蒋纯祖的复杂性格冲突的描写，结果是罪恶的“社会杀害了他”，极端个人主义的追求杀害了他。虽然在生命的最后一刹那，蒋纯祖看到了“在大风暴中向前奔跑”的人民群众队伍，他痛苦地大叫“我为什么不能跑过去，和他们一起奔跑，抵抗，战斗？”但他终究未找到出路，跟上大时代的步伐，成了一个时代的悲剧典型。由于作者对这个人物的同情多于批评，甚至赞扬他的孤高自赏，这实际上在一定程度上肯定了资产阶级自由主义个人主义。郁茹的中篇小说《遥远的爱》（1944）则描写一个与蒋纯祖不同的另一种类型的知识分子典型。小说以细致的心理刻画、强烈的抒情描写，塑造了一个出身于小资产阶级的知识青年罗维娜如何冲破个人恋爱的小天地走上民族解放大道的典型。她敢于反抗恶劣的环境，勇于摆脱恋爱的纠缠，经过激烈的内心斗争，最后在哥哥的帮助下，她乘船离开重庆的小家奔赴浙西参加游击队，表现出坚韧倔强的意志和献身于民族解放事业的高尚品格。这篇小说的主要成就在于，通过罗维娜内心斗争过程的探索，展示出“一个昂首阔步的新女性坚定地赶上了时代的主潮，——全身心贡献给民族”，比较成功地“给我们这伟大时代的新型的女性描出了一个明晰的面目来”<sup>①</sup>。

#### 四 黑暗的暴露

抗战的现实是光明与黑暗的交错。抗战既产生了新时代的英雄，也出现了“新的人民欺骗者，新的抗战官僚，新的发国

<sup>①</sup> 茅盾：《关于〈遥远的爱〉》，

难财的主战派，新的卖狗皮膏药的宣传家”。特别是在武汉失守，直到“皖南事变”前后，由于日寇的进一步侵犯和国民党政权的反共投降，国统区的现实日趋黑暗，白色恐怖逐渐严重。茅盾曾这样描绘：“贪污满街，谬论盈庭，民众运动，备受摧残。思想统制，言论检查，无微不至，法令繁多，小民动辄得咎，而神奸巨滑则借为护符，一切罪恶都成合法。——在这样的情形之下，抗战情绪，一般低落，自属不免。<sup>①</sup>”如果说，抗战初期国统区的小说创作，暴露黑暗的并不多，“作家们在歌颂上也着实卖过力”；那么随着国统区大后方政治环境日益恶化，“暴露现实黑暗”则成了小说越来越明显的思想倾向。这也是国统区小说创作的重要特征之一。

就短篇而论，最早暴露国统区抗日运动阴暗面的，是张天翼的《速写三篇》：其一，比《华威先生》早写几个月的《谭九先生的工作》，主要揭露地主分子谭九先生借抗战之机，囤积居奇，争权牟利，插手抗日活动，打击抗日力量。虽然小说对人物性格的刻画不够鲜明，但却真实地暴露了地方封建势力对抗战的危害。其二，发表于一九三八年四月的《华威先生》是著名的讽刺小说，作者以辛辣的夸张的讽刺手法，漫画式地刻画了华威先生这个混在抗日阵营中的新的抗战官僚典型。作者给华威先生一个贯穿动作——“忙”；而他“忙”的结果是任何抗日问题也解决不了，只是为了夸夸其谈地兜售“一个领导中心”的谬论，只是为了到处抓领导权。他的干劲，能跑，能钻，能说会道，时而玩些小权术，时而露出泼皮相，这一切都是为了满足他的强烈的权利欲。华威先生这个新抗战官僚带有三十

---

<sup>①</sup> 茅盾：《八年来文艺工作的成果及倾向》。

年代蒋介石政权的特点,通过对他揭露、讽刺便揭露了民族统一战线内部争夺领导权的斗争的复杂和尖锐,这是小说的深刻思想意义所在。其三,与上述两个短篇揭露抗日阵营潜伏着的敌对分子不同的《新生》,则是揭示了一个人民阵营里的脱离政治的艺术家由追求新生到逐步沉沦的过程,艺术地提出了剥削阶级出身的知识分子在抗战烽火中改造思想的问题。“抗战的胜利要求政治的进步,不合理的黑暗,必须消灭,我们可以坦白地承认自己的弱点,若对自己的弱点无所知觉,才是可悲的事。指出这一点,作家们是有功绩的。”不仅张天翼的讽刺小说在抗战初期尽到了这种暴露抗日高潮中潜伏着逆流的社会职能,而且有很多作家在这方面作出了自己的贡献。黄药眠的《陈国瑞先生的一群》、周文的《救亡者》、黑丁的《痛》等短篇,透过对反面人物形象的刻画,揭发了抗战痼疾,起到了讽刺暴露的作用。此外,鞭挞汉奸丑恶嘴脸的有陶雄的《侏》;反映旧的官僚主义的有台静农的《电报》;揭露大后方囤积居奇,发国难财,民众在人为的情况下,受苦难,被压迫,被遗弃的有周正仪的《归来后》;反映了游击队员的六七十岁的父亲和五六岁的儿子,受饥寒,还得担任冬防的不合理现象,而接近敌区的战地,走私怎样在黑暗势力下猖獗地进行着的,有碧野的《灯笼哨》;陶雄的《守秘密的人》、扬波的《最后一课》,也都是暴露现实的不合理现象。这些小说作者在抗战高扬时期,“对于隐伏在光明中的丑恶的研究和搜索”,并及时地暴露出“那些隐藏在抗战旗影下的大小丑恶”,正反映了抗战初期“文坛的新趋向”<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 茅盾：《八月的感想》。

如果说张天翼等的短篇小说由于特定的历史条件决定，主要暴露国民党既要抓抗战的旗号又不敢诚心诚意发动人民进行抗战，妄图借抗战之机达到不可告人的目的；那么另一些作家的短篇则从国统区的现实中，选择不同的题材，对战时种种丑恶黑暗现象加以揭露，予以鞭挞。这个时期靳以写的短篇小说，以多种的表现手法对现实的黑暗进行暴露。《众神》以浪漫主义手段，揭露了在抗战中官僚资本家武装走私、囤积居奇、荒淫无耻的罪恶勾当，小说巧妙地借一个富翁死后灵魂在天堂与众神会面的场景描写，对这些罪恶进行了无情挞伐；《乱离》通过描绘一对积极参加抗战却被无辜逮捕的男女青年的悲惨遭遇，有力地控诉了国统区政治的黑暗；《晚宴》以夸张的讽刺手法，鞭笞了抗战中形形色色的“蛀虫”的丑态。沙汀的短篇小说从不同的角度暴露国统区现实的黑暗：写于一九三八年的《防空——在堪察加的一角》，作者以沉痛的幽默和不可抑制的愤怒，揭露了某县城的上层分子为争夺防空协会主任头衔所表现出的种种丑恶嘴脸；《联保主任的消遣》，以严峻而又带着强烈讽刺色彩的写实手法，通过对联保主任在谈笑游乐中任意处理公事的描写，揭露了这些抗战蛀虫在摊派救国公债上随意搜括民脂民膏以饱私囊的罪恶行径；《模范县长》无情地揭发了国民党地方官僚贪污军粮的黑幕；《公道》有力地揭穿了地方官吏侵吞前方战士的优待谷和阵亡将士的抚恤金的罪行；《和合乡的第一场电影》揭露了在抗战的旗号下利用电影宣传封建迷信思想的丑行。这些抗战前期的小说密切配合现实斗争，将尖锐的政治揭露与对生活的真实描写结合起来，使倾向性和真实性在小说中得到较好的统一。沙汀在抗战后期写的短篇小说，着重通过对知识分子在政治低气压下的悲剧命运的真实描写，抨击

黑暗的现实和罪恶的环境。写于一九四〇年十月的短篇《老烟的故事》，以深刻的写实笔触，透过对老烟这个被迫害的知识分子的敏感多疑、惊恐危惧的心灵剖析，以及他的悲剧命运的真切描写，深刻地揭露了国统区鬼蜮横行的法西斯特务统治；一九四一年写的《小城风波》、一九四五年写的《春潮》和《两兄弟》，虽然在人物精神世界的揭示上和艺术表现的完美上比《老烟的故事》逊色，但它们都是从描写知识分子的苦斗和挣扎，来揭露国统区政治环境的险恶。此外，艾芜在抗战时期写的《荒地》短篇集与《秋收》集的基调有所不同，如果说在《秋收》集的短篇小说中，尚能从平凡的人物身上看到生长中的新时代的曙光的话；那么《荒地》所收的十三个短篇则着重于暴露国统区兵役行政和军队的官僚作风，以及它对抗战所造成的损害，或者嘲讽和攻击腐烂的势力，鞭挞丑恶的现实。正如作者在《序言》中所说：“不幸写作这些短篇的时候，无边无际的这种荒凉的景色，总围绕在我的周围，仿佛自己的影子似的，简直没法叫它退开。”国统区的阴暗低沉的时代气氛，不能不使艾芜以严峻的态度，对黑暗现实予以暴露，尽管“由于检查制度太严厉的关系”，缺乏“强有力的暴露”，但是这种“微弱的暴露”也是对国民党黑暗统治的揭发。王西彦的短篇集《报复》中共收十篇小说，多是抗战初期写的，取材十分广泛，从前线的抗战到后方的敲诈勒索，都作了比较真实的描写。老舍的短篇小说《不成问题的问题》写得非常出色，它以对照的手法刻画了两个农场主任：一个是滑头投机，饱了私囊，赔了农场，一个是实事求是，整顿好农场。通过人物的描写，淋漓尽致地揭露了国统区政治的黑暗，无情地嘲讽了那些投机者。田涛抗战爆发后写的《灾魂》集，收了《灾魂》和《饥饿》两个

出了农民和地主的尖锐对立；也写到日本帝国主义的侵略给人民带来的苦难以及人民的反抗日寇的要求。小说刻画了一个理想英雄大山，是农民的代表；另一个是具有“新一代的青年共同的血液的人”，即小地主丁宁；但对地主阶级的本质揭露不深，民族斗争的描写也过于清淡。作者另一部长篇《大地的海》虽然写得不如《科尔沁旗草原》亲切自然，感情充沛，但它却写出了东北边疆人民联合朝鲜爱国分子和游击队共同反抗日本帝国主义法西斯统治的故事。骆宾基战前写的《边陲线上》是以东北临近图们江的黑顶子山脉的四周为背景，描写了中国人民的一支游击队在朝鲜佃农的支援下，虽然几经挫折，但终于坚定了抗日的信心，当日本侵略军来进攻的时候，同朝鲜人民并肩作战，合力打退了敌人，最后这支自发成立起来的抗日游击队走上了健康发展的道路。抗战期间他写的长篇《混沌》（《姜步畏家史》第一部）进一步显示了作者的独特的艺术风格。它以东北俄罗斯海口的中国边境琿春为背景，通过对姜步畏儿时的观感、心理活动的细腻描写，展示了东北边界城市的富有特色的社会习俗、风物人情。既有对中国商人、白俄分子和朝鲜富户的投机钻营、尔虞我诈的腐朽生活的揭露，又有对中、朝、俄劳动人民的含辛茹苦生活的描写，绘景状物，写人叙事，刻画细致，体态逼真；不过，小说从儿童的混沌的眼光里来描写生活，影响了作品反映生活的深度和广度。

## 七 敌伪的暴露

日本帝国主义的野蛮侵略，给中华民族带来了空前的灾难，使我国面临着沦为日本殖民地的危机。因此，暴露日本法西斯

的残暴罪行，揭穿敌伪勾结的丑恶勾当，加强我们民众的敌忾，使民众更加认识我们战争的正义性，迫切性，且为全人类除暴诛逆，这是文艺战线的紧迫任务，也是抗战时期小说创作的重要课题。

在抗战中期，日本文坛曾出现轰动一时的报告文学石川达三著的《未死的兵》，暴露了南京失陷前后日军的横暴、残忍、奸淫、杀掳的灭绝人性的行径，以及普遍的厌战情绪。紧接着，在我国抗战文学中，不仅产生了一批暴露日寇血腥罪行的报告文学，而且也涌现一批揭露敌伪暴行、表现人民反抗意识为主题的小说。魏伯的《在失去自由的地带中》，反映了敌伪统治下的民众和伪组织下层机构内的人物的倾向自由与反抗的渴望，显示了敌伪力量的薄弱；在他的另一个短篇《伟大的死者》中，暴露了日本侵略强盗的惨无人道的暴行。在罗烽的《遇崇汉》中，刻画了一个两面派的维持会长；刘白羽的《金融篇》、张煌的《骗》，揭破了日寇“以战养战”、掠夺沦陷区资财的毒计；寒波的《绝路》则更进一步地描写了沦陷区敌人的经济侵略的罪行，展示了存留在那些地带中的民族资本家的典型的命运：在敌人的威迫下投降，妥协，终至走到了最后的绝路上，整个工厂被敌人鲸吞。这是留在沦陷区的工厂的普遍遭遇。

抗战初期，萧红的短篇小说集《旷野的呼喊》，强烈地表现了全国人民同仇敌忾抗击日寇的愤怒呼声，有力地抨击了日本侵略者的法西斯暴行。该集收了《朦胧的期待》、《旷野的呼喊》、《逃难》、《山下》、《莲花池》、《孩子的讲演》六个短篇，作者把自己在东北、青岛、上海、武汉、重庆所见的日寇侵略的残暴行径和全国人民奋起抗战的精神，作了粗犷有力而又生动细致的描绘。其中的《旷野的呼喊》，把日寇野蛮侵略比作

凶暴的狂风，通过对陈公公及其家人对“狂风”的憎恶并发誓要“撕裂这大风”的描写，既揭露日本侵略军施行“三光政策”的险恶歹毒，又表现出中国人民要与“狂风”拚到底的决心。《莲花池》饱含悲愤的泪水，控诉了日本强盗和无耻汉奸残暴地屠杀中国无辜的善良的老人儿童的罪行；《逃难》透过对何南生“逃难”心理的剖析，直接鞭挞了投降主义；《孩子的讲演》刻画了一个九岁的孩子王根激于对日寇的仇恨参加了抗战队伍，表现了中国人民不分男女老幼奋起抗战的热潮。这些短篇，渗透着作者的血泪，凝结着她的爱憎，是萧红为民族解放的伟大事业而写出的战斗檄文。李广田的短篇集《金坛子》虽然大部分是描写一些卑微人物的不幸命运，但其中的《子午桥》、《废墟中》等篇，还是反映了抗战的主题，暴露了日本帝国主义飞机狂轰滥炸给中国人民造成的深重灾难。于逢、易巩合写的长篇《伙伴们》，通过描写“捞家”是怎样走上民族解放的道路，在珠江三角洲开展游击战争的经过，不仅表现了中国人民的民族意识的觉醒和反抗日寇侵略的决心，而且也暴露了日本帝国主义烧杀掳掠的罪行，说明日寇是当时中国人民的死敌。穗青的中篇《脱缰的马》则是描写北方农民在抗战洪流中的觉醒，揭露了日本帝国主义的野蛮侵略，表现出北方农民怀着“把鬼子赶走了，一切才会好起来”的信念踏上抗日征途的历史趋向。一九四五年三月《贵州日报》创刊的文艺副刊《新垒》，虽然处在抗战胜利前夕，但该刊却发表了从不同角度揭露敌伪罪行的作品，以激发群众抗战到底的斗志。社程的《火的经历》，细致地描绘了日寇飞机轰炸某城的惨状，有力控诉了日本法西斯的罪行；尘犀的《二锁子和他爹妈》揭露了汉奸借派劳工坑害老百姓的罪恶勾当；陈平的《钱塘江上》描写两位机智的女

游击队员将敌人引至游击队埋伏圈痛歼日寇的故事；刘黑芷的《七里桥下》，通过船家妇女口叙丈夫与日寇搏斗的故事，表现了中国普通妇女的抗敌决心。在这个时期，草明也写了许多下层人民受到日本法西斯的凌辱而走向反抗道路的小说：《秦垄的老妇人》，不仅刻画了一个当豆腐店伙计的青年勇敢地走上了抗日前线，而且也描写了一个终日关心着抗战事业的老祖母的动人形象；《诚实的小俘虏》，刻画一个平日遭虐待受欺凌的跛足孤儿，竟凭着自己的机智使二百多日寇侵略军陷入绝境。

这里特别应提及的是上海“孤岛”出现的新进作家程造之。上海沦陷后，他以农民的抗战和青年的流亡为主要创作题材，写了《地下》、《沃野》和《烽火天涯》三个长篇。对于《地下》所描写的人物、表现的主题及取得的艺术成就等，巴人在《序》中曾作过这样的评述：“故事远接到一九二七年的大革命。为了反抗压迫的自然的冲动，也为了彼时革命潮流的激荡，人们也曾走上所谓‘不正的路’。但有的是流浪，有的是洗净手不干，结局全都带些悲剧性。这悲剧的中国，谁能逃避不饰个悲剧的脚色！打破这悲剧性的命运的，是芦沟桥的烽火，是八字桥的枪声。火光与枪声，很迅速映播开去，古老的土地又开始咆哮，奴隶们要解脱的只有锁链，而这演了悲剧结束的脚色们又开始振奋起来，用自己的力来抗拒强暴，这里主角便是老独和罗三，一个带有三分阴险却有七分善良性格的老独，和依然象通心草似的憨直的罗三。作者有他非常智慧的笔，但也有他非常残忍的笔。写自然与风习，婉约而妥贴，叫人感到一种难说的喜悦，写战争与屠杀，可就叫人毛发森然，不忍卒读了。叙述多过描写，描写不事铺张。这作品给我的，没有苦重之感，是一种新生的清新的喜悦。……我在这里多少看到了一些《毁

灭》，《铁流》，甚至于《被开垦的处女地》的影子。”《地下》通过对通海一带的农民抗日游击战争的描写，不仅表现了农民从自发地反抗阶级压迫走上反对日本帝国主义侵略的民族解放的道路，而且愤怒地揭发了日寇法西斯屠杀中国人民的滔天罪行。《沃野》是《地下》的续篇，它以严峻的写实手法，揭露了敌伪势力的残暴行径，相对来说对人民的武装力量写得较少。《烽火天涯》以三角恋爱故事为线索，描写在抗战高扬时许多青年奋斗的历程，既表现出爱国青年的抗战热情，又揭露了日寇发动的侵华战争给中国人民带来的苦难，并斥责了国民党军队的荒淫。但这部长篇的情节和人物都缺乏真实感，不如《地下》写得成功。从这些小说的效果来看，在当时的沦陷区人民中的确发挥了革命文学的教育人民、团结人民、打击敌人、消灭敌人的战斗作用。师陀（芦焚）上海沦陷后也留在“孤岛”，虽然他写过《马兰》这样触及革命斗争的长篇，也写过暴露上海腐烂社会空气的《结婚》，也写过风格优美的短篇集《果园城记》等；但同青年作家程造之的小说创作相比，大都是一些远离了抗战现实倾向的作品，流贯着一种消极伤感的情绪。这是值得深长思之的。

## 八 竞写长篇

抗战初期国统区的长篇小说创作同短篇小说相比，显得冷落一些；但抗战进入相持阶段以后，竞写长篇则成了抗战文艺发展的一种倾向，正如前期竞写短篇一样，成了一时的风气。造成竞写长篇的景象，一是由于作家经过较长时间的观察、体验，对抗战的现实逐渐认识和熟悉，并且有了可以潜心于长篇

创作的比较稳定的生活环境，尽管生活是艰苦的，政治环境是恶劣的，但作家们继承并发扬着“五四”和“左翼”文学的战斗传统，以艰苦卓绝的精神进行创作，揭露中国的黑暗现实，歌颂人民的反抗和斗争；二是因为“文协”积极推动并曾奖励长篇小说，陆续从各战区，各城市，以及南洋，寄来了十九部长篇小说，多半是产生自战地的文艺工作者，后方的中小学教师，工厂商店的职工，流浪青年，华侨等，尽管这些长篇没有中选第一奖，但也发现了出众的佳篇，除已出版的谷斯范的《新水浒》外，尚有SM的《南京》和陈瘦竹的《春雷》。这期间的长篇创作，题材选取的生活领域较前更为广阔，主题开掘的深度广度较前大有进步，人物的塑造较前更加多种多样，茅盾、巴金、老舍、沙汀、艾芜、萧红、骆宾基、靳以、姚雪垠、张恨水等都写出一些新的长篇小说，并涌现出一批新人新作。

除了前面已经提及的长篇小说外，这里该提到的有齐同的《新生代》，是抗战前期出现较早的长篇小说，它以现实主义的创作方法对“一·二九”、“一二·一六”北平学生运动等重大历史事件作了反映，在一定程度上艺术地再现了这场反帝爱国运动的壮丽场景，表现出各种类型知识分子的思想面貌。其中主人公陈学海刻画得比较成功，真切而细致地写出他怎样从一个不问政治的青年学生经过认真地探索最终成为最早的民族解放先锋队队员的转变历程，这是一个在当时颇有教育意义的艺术形象。由于作者对农村生活不够熟悉，致使小说的后半部写得不够充实，结构也显得松散。碧野写的长篇《乌兰不浪的夜祭》、《风砂之恋》和《肥沃的土地》等，从不同角度写出了人民的反抗。其中《风砂之恋》写抗战初期救亡青年的不同生活道路，着重刻画了林晶和苏红两个女主角。正如作者在《前记》

指出的：林晶是“一个生长在都市的女郎，骄傲自得，而以她的聪明和美貌炫耀于人间，她被许多青年男子崇拜过，但她终于不可挽救地堕落下去；后者，苏红是一个生长在农村的姑娘，抗战的浪潮把她卷到救亡的圈圈里来，她受人歧视，但是在艰苦的学习中，她终于成为一个‘坚强的女战士’”。不过小说写林晶的堕落过多地渲染了色情，而苏红的成长过程又显得用墨太少。田涛的长篇《潮》以异母兄妹的恋爱为贯串线索，写了一批抗战后流亡的知识青年怀着满腔热忱参加抗战的故事，作者对那种不怕受挫折积极投身抗战、勇往直前的知识青年予以赞美，对那种沉缅于个人感情的青年给以批评；不过全书的结构显得松散一些，有些描写也有更精确的余地。严文井的长篇《一个人的烦恼》，“想从一个青年知识分子参加抗战工作的经过，来说明凡是不能认清现实，只任一时的冲动，而且爱以幻想喂养他心灵的人们，将落到怎样萎靡消沉的地步。……象刘明那样的青年知识分子，只凭着一股热情，一片主观的幻想，投身于当时的具有强烈吸引力的洪流的，何止千万呢？象刘明那样碰了一头就缩回来的，固然也不少；然而更多的却是在斗争的烈火中锻炼了身心，在现实的洪流中找见了他自己，蜕去了故我的浮华，出落得更坚强沉毅了。作者没有从正面写这些富于积极意义的人物，作者却写了个从斗争中逃阵下来的人物，但虽然如此，刘明的故事还是具有积极的教育意义的；因为这是一面镜子，——可以促起反省的一面镜子”。<sup>①</sup>陈瘦竹的长篇《春雷》描写太湖流域游击战争的发展，并从抗日战争的如火如荼的斗争中刻画了新的英雄性格。王西彦抗战期间写了《古

---

<sup>①</sup> 茅盾：《序〈一个人的烦恼〉》。

屋》、《村野恋人》、《微贱的人》等长篇小说：《古屋》写一个封建地主家庭没落的故事，并以一个生气勃勃的难童学校来象征新一代的力量代替了“古屋”所代表的腐朽势力；《村野恋人》主要写农民的爱情悲剧，尽管也描写了日寇的残暴行径，但作品却充溢着宿命的神秘色彩和感伤的情调；《微贱的人》写了一个“富有野性”的女人，受尽了命运的作弄，最后发疯自杀的被侮辱被损害的悲惨一生，作品笼罩着阴暗宿命的气氛。靳以抗战开始后下了三年功夫创作一部长达八十万字的长篇《前夕》，想凭借一个大家庭的没落，写出抗战前夕的各阶级的变化动向。正如他在《序》中说的：“我希望我的笔是一个放大镜，先把那些腐烂处直接地显现出来，或是间接地托衬出来。要知道这样的家和这样的人物们，——纵然他们有的也有好心肠——已经不能在眼前的世界上存在了。终于当着神圣的抗战的炮声响了起来，首先就把这样的家和这样的人打成粉碎，有路走的只是几个一向不甘随着那个家消沉下去的，才逃出了灭亡。有的虽然是和困苦搏斗，可是还能刚毅地活下去；有的则随了大时代的号角，踏着大步走向前面去了。对于这些时代的儿女们，我怀着无限的敬意。靠了他们，我们的民族才能渡过困苦的头，走向再生的大路。”作者的创作意图是好的，但是同作品的实际描写相比，显然是有距离的，没有达到作者的预想的写作目的。夏衍在抗战时期写的长篇小说《春寒》，通过描写一个从事剧运的女知识青年的经历，反映了一九四〇年春天广州沦陷前后各界人士的爱国热情，特别主人公吴佩兰经过严峻的生活考验和斗争激流的冲洗，她认清了真正的爱和憎，逐步摆脱个人主义的束缚，投身到革命事业中去；小说无情地揭露了国民党的投降阴谋，特务活动和对爱国者的迫害与杀戮的罪

行。虽然作品的调子有些低沉，但在严寒之中却透露出春意。李广田的长篇小说《引力》，描写一个知识女性在民族解放战争中怎样从爱乡土爱家庭转向了爱祖国爱人民。她从沦陷区走到国统区的大后方，不料是从黑暗中又进入黑暗之境，最后决定要到最有希望和更为进步的地方去，给知识青年展示出一条与人民相结合的道路。姚雪垠这时期写了《春暖花开的时候》、《戎马恋》、《新苗》等长篇。《春暖花开的时候》仅完成了三十万字的第一部，它在比较广阔的背景上，写出抗战初期台儿庄战役前后大别山下一个青年抗敌工作讲习班的活动情况，企图表现三种不同类型的女性：即出身佃农且在工人区域中成长的黄梅是第一种类型，出身小康之家的林梦云属于第二种类型，豪绅地主的叛逆者罗兰是第三种类型；但作品对这三种类型女性的个性并没有鲜明地刻画出来，情节布局也显得松散，全书写得比较潦草。不过也应看到有些写景抒情片段颇费了匠心，对罗兰的矛盾心情、林梦云的恋情写得相当细腻；特别作品较真实地揭出了国民党军政机构的腐败、特务统治的黑暗和封建势力的猖獗，以及它们对抗日救国生机的扼杀。姚雪垠解放战争初期出版的反映农民反抗斗争的长篇《长夜》，标志着他的长篇小说创作有了较大发展。萧红继《生死场》之后在抗战时期又创作了长篇小说《马伯乐》和《呼兰河传》。《马伯乐》以讽刺的笔触，刻画了一个崇洋、卑鄙、懒惰、狡猾的青年马伯乐的艺术形象，并通过对他的丑恶灵魂和可憎面目的剖析，痛快淋漓地鞭挞了那些在抗战洪流中不顾国家民族的生存、一味逃跑的民族败类的丑态；不过这部长篇在情节上平铺直叙，结构上未能丝丝相扣。《呼兰河传》是一部别具生面的长篇小说，它以呼兰这个小城的环境为主轴，打破了以故事情节为主线的传统写

法，着重通过对主人公童年生活的回忆，描述自己家乡的美丽可爱，以幽默的笔调刻画家乡人们的愚昧、粗野、无知和落后，寄寓着萧红在当时漂泊生活中的无限乡愁。茅盾在《〈呼兰河传〉序》中曾说：“无意识地违背了‘几千年传下来的习惯而思索而生活’的老胡家的小团圆媳妇终于死了，有意识地反抗着几千年传下来的习惯而思索而生活的萧红则以含泪的微笑回忆这寂寞的小城，怀着寂寞的心情，在悲壮的斗争的大时代。”很明显，《呼兰河传》消失了《生死场》那种新鲜而强烈的时代感，这与当时她在艺术上侧重于剖析人物的精神世界和社会心理的追求有关，更主要因为她健康的丧失和感情生活的波折而使她感到疲惫和烦忧，尚未重新鼓起勇气跃进到抗战的激流中去；不过作品的笔调委婉曲折，沉郁动人，特别对东北雪野冰川和风土人情的描写，充满着诗情画意，散发着北国泥土的芳香。在竞写长篇的小说园地里，真可谓是百花齐放，群芳争妍，涌现出一批有影响的名作佳篇。

抗战爆发后，茅盾在革命现实主义道路上进行了新的探索 and 追求。长篇《第一阶段的故事》，是他反映抗日战争的第一部小说，也是作者有意识地运用长篇小说来尝试艺术形式通俗化的第一部作品。小说取得的主要思想成就在于通过“八·一三”上海战争爆发到上海沦陷于日寇之手的历史进程的真实描写，揭露了日本法西斯的暴行，戳穿了汉奸、托派的丑恶嘴脸，指斥了国民党执行的抗战路线，歌颂了上海各阶层人民同仇敌忾抗击日寇侵略的英雄气概，艺术地说明了只有在共产党正确领导下才能取得抗战的最后胜利；不过作品对工人阶级在抗战中的表现不够。小说运用了古典小说惯用的在紧张事件中展示人物性格的手法和作者擅长的心理刻画手法，塑造了不少时代

人物，民族资本家何耀先的形象刻画得较突出些，写出民族资产阶级在抗战初期某些新特点；虽然在情节布局上适应群众的欣赏胃口取法于传统长篇小说的长处，但总的来看结构比较松散。到了一九四一年和一九四二年，茅盾创作了《腐蚀》和《霜叶红似二月花》两部色彩迥异的长篇小说。如果说《第一阶段的故事》的革命现实主义的新特点，侧重反映抗战初期军民奋起抗击日寇的生气蓬勃的景象；那么《腐蚀》的革命现实主义的新特点在于，它着重暴露抗战阵营中反动集团的特务统治，揭露国民党特务同日伪汉奸合流推行反共卖国政策的罪恶行径，从而激起人们对于在精神和肉体上摧残青年的法西斯特务统治以及政治上推行的反共反人民的卖国投降路线的无比愤恨。小说采用了日记体，按照现实主义创作原则，遵循现实生活和人物性格本身的发展逻辑，刻画了赵惠明由失足落水到逐步觉醒直至走向自新道路的思想性格发展过程，使人们清楚地看到国民党特务怎样通过威逼利诱的手段拉拢腐蚀青年，令他们误入魔窟，更使人们看到失足的赵惠明是如何经过激烈的内心搏斗终于在革命者小昭的爱、信任和规劝下于黑暗中看到了光明，于绝望中产生了希望，最后小昭的被害使她下决心弃暗投明，走上自新之路。赵惠明形象的塑造具有深刻的典型意义，不仅揭露了国民党法西斯特务统治的残暴、腐败，而且有利于特务组织的分化和瓦解，对于失足青年走向新生具有启迪作用。此外小说在艺术上取得的成就也值得称道，如以主人公为线索来组成故事情节的日记体结构，运用心理分析、行动描写和情景渲染相结合的多种手法来刻画人物，洗炼含蕴而又富有文采和节奏感的语言风格等等。《腐蚀》在思想和艺术上取得的成就，标志着茅盾小说创作达到一个新的高峰。《霜叶红似二月花》则是一部由

抨击黑暗现实的《腐蚀》转向描写北洋军阀统治时期历史面貌的长篇小说。它以江南一带小县城作背景，描绘了辛亥革命到“五四”前夕这一阶段的历史生活画面，表现出民族资产阶级在发展资本主义过程中同地主阶级既斗争又妥协的复杂关系，也反映出农民阶级同民族资产阶级和地主阶级的矛盾；同时还写出了农民的自发斗争和资产阶级的改良主义，还写出了“五四”前夕思想战线上的矛盾斗争，反映了青年争取个性解放的民主要求。这一切都说明小说具有鲜明的时代特点。王伯申是个民族资本家的典型，他的性格特点是精明善于钻营；赵守义是封建地主阶级的顽固派，他的性格特点是阴险吝啬；钱良才是个年轻的地主，在政治上推行改良主义，他的性格特点是志大才疏；曹志成是个乡下地主，他的性格特点是奸诈阴狠。对上述人物性格的刻画，作者主要通过集中描写通航、修堤等几个重大历史事件，加以显示的；作品没有集中笔力刻画主要人物形象，有点平均使用力量，而且对反动势力的揭露远不如《腐蚀》深刻有力。不过，小说在结构方式、描写手法及语言运用上有不少自己的特色。此外，于一九四三年到一九四四年间茅盾创作并发表了中篇小说《走上岗位》，标志着作者由描写北洋军阀题材的《霜叶红似二月花》又转向反映现实的抗战题材。小说不象《腐蚀》直接揭露国统区的黑暗现实，将矛头指向国民党政权，而是通过描写抗战初期民族资本家支持抗战的故事，着重歌颂人民奋起抗战的爱国精神，从侧面巧妙地抨击国民党进入抗日相持阶段后玩弄假抗战真投降的阴谋。透过对话和行动描写来刻画人物，取得了显著效果，文笔的朴实、平易、明朗、简劲更能为工农大众所接受；不过小说的结构较松散，有些人物刻画较简单。在《时事新报》副刊《青光》，茅盾曾有长篇连

载，小说名《滂》，场面比较大，人物也较多，但连载未完，以后也未出单行本。

一九三八年巴金写完了长篇小说《春》（《激流三部曲》之二），它按照《家》的思路线索继续揭露封建大家庭的丑恶、残忍、腐败的本质，为被摧残被迫害的少女呼喊，旨在表现严酷的冬天过后必将是春天来临的思想。《春》不仅通过少女蕙的悲剧性格的描写，抨击了封建制度和礼教的腐败残忍；而且也透过淑英生活道路的描写，说明争取个性解放的思想给了这位闺阁小姐冲破封建牢笼、支配自己命运的勇气；特别通过对琴、觉民与觉新的对比刻画，进一步表现出琴和觉民的叛逆精神更加强了，他们所走的道路是新的解放道路，而觉新仍然对封建势力采取妥协态度，甚至亲自帮助封建家庭将自己所爱的蕙推入火坑。一九四〇年巴金又完成了《激流三部曲》之三的《秋》的创作。《秋》在思想和艺术上所取得的成就远不如《家》，甚至也不如《春》。它主要着眼于描写高家在溃败衰亡中所发生的种种事件，并不象《家》和《春》那样以几个主要人物的活动作为全书主线，它着重描写了高家姊妹的游园、小宴，淑华和琴的嬉戏，淑华、觉民与陈姨太、王氏等的冲突，克安、克定宴请小旦，商场失火等，显得结构拖沓松散，觉民和琴的性格也没有多大发展。不过，《秋》却以高觉新为中枢来维系各个人物，最后完成了对他形象的创造，使觉新有了新生的可能，这是《秋》的突出贡献。一九四〇年至一九四三年间，巴金陆续写完长篇抗战三部曲《火》。第一部曲是以一九三七年“八·一三”上海抗战为背景，描写抗日救亡运动，表现上海各阶层的爱国热情，揭露了日本帝国主义的暴行。小说以刘波这个人物为中心，三条线索交替展开，相当真实地再现了上海抗战的某些历史画面，

“使人从一些简单的年轻人的活动中看出未来中国的希望”<sup>①</sup>，不过小说对朝鲜爱国青年的悲观苦闷、暗杀活动等描写，基本上没有摆脱《灭亡》等早期作品中的思想弱点。第二部曲主要描写冯文淑和周欣参加战地服务团在大别山附近的一些活动情况，不仅真实地表现了服务团的青年渴望献身于保卫祖国神圣抗战的爱国热情，而且也透露出一些对国民党当局消极抗战的不满和批评；不过这部小说仍把克鲁泡特金的著作作为青年的指导思想来描写，这说明巴金与无政府主义思想并未完全绝缘。第三部曲所描写的题材范围比之第一、二部曲要狭窄得多，抗战的火药味似乎也淡了。它着重描写田惠世这个人物在精神世界的探索，于消沉的社会环境里比较成功地塑造了一个坚韧不拔地坚持抗战事业的文化工作者的形象；不过这部小说又写了朱素贞的暗杀活动，同时也透露出一些爱国知识分子的苦闷抑郁情绪。如果说《火》三部曲主要描写的是抗战烽火，那么一九四四年巴金创作的中篇《憩园》所描写的题材与《激流三部曲》又有些相似了。旨在通过破落地主杨老三的堕落、死亡的故事，揭露腐朽糜烂的封建地主家庭的必然没落的命运，批判那种福荫后代、长宜子孙的封建思想；但是作者在对地主堕落、灭亡进行批判的同时又表现出一定程度的同情感和惋惜感，这正是巴金的人道主义思想的局限性的流露。一九四五年写成的《第四病室》和一九四四年动笔直到一九四六年才完成的长篇《寒夜》则取材现实，是两部暴露国统区黑暗的著名小说。《第四病室》采取日记体，主要通过姓陆的青年住院期间所见所闻的人和事的描写，反映了国统区黑暗而冷酷的现实。医院的医

---

<sup>①</sup> 《巴金文集》第12卷第177页。

生、护士大多数对病人缺乏起码的同情心，冷冰冰，懒散散，没有一点人道的感情和工作责任感；医疗条件极为恶劣，眼看着一个工伤致疾的工人被活活地折磨死。这正是抗战期间国统区的一幅阴冷可怕的缩影；但是在这种绝望冷酷的环境里，作者着力塑造了一个努力工作、积极向上、同情和关心病人的杨大夫的形象，这就使作品在描写黑暗生活中透露出一丝光亮；从艺术性看，显得不够精细，比较琐碎粗糙，人物多而不突出。《寒夜》表现了高度的现实主义精神，生动地描写了抗战后期一对青年知识分子夫妇汪文宣和曾树生饱尝忧患和苦难的不幸遭遇，无情地揭露了国统区的腐败和黑暗，活现地展示出一幅冷酷的、血淋淋的、老百姓在苦难中挣扎的社会图画。这是巴金解放前最后的一部长篇，也是他艺术上达到圆熟纯青的一部代表作品。它继承了《家》的现实主义传统，对客观现实生活作了冷静的描写，对汪文宣、曾树生以及汪母思想性格的刻画，从外表到内心都达到了维妙维肖、细致深微的程度；而且情节曲折有致，结构完整严谨，环境氛围烘托有力。这是作家忠于现实主义的成果，是抗战时期长篇的成功之作。

写于抗战爆发前后的长篇小说《骆驼祥子》，是老舍解放前的代表作，也是抗战时期优秀的较为坚实的长篇佳作。小说成功地塑造了城市贫民——人力车夫祥子的典型形象。祥子不是土生土长在北平，他是从农村来到大城市的农民青年，虽然农村哺育了他，但他立誓要在城市寻求新的生活出路。作者遵循生活本身的逻辑，真实地刻画了祥子这个生活在半封建半殖民地旧中国二、三十年代城市里的人力车夫的典型形象，透过祥子悲惨经历的生动描写再现了他的求生欲望的顽强和个人奋斗必然失败的过程。祥子这个忠厚正直，年轻强健，具有骆驼一

样的韧性，希望靠自身的奋斗过上自由富裕生活的个体劳动者，最后之所以终于走向堕落，造成了悲剧，其主要原因：一是因为他生活在一个封建阶级和买办资产阶级统治的罪恶时代，军阀的抢掠，特务的横行，厂主的盘剥，任凭祥子再有多么强烈的意志和奋发的精神，也逃脱不掉希望的破灭和精神的崩溃；二是由于虎妞的诱骗，造成了婚姻生活和感情上的纠缠和负累，泯灭了祥子纯朴的生活希望，耗尽了他的青春和精力；三是因为个体劳动者本身的弱点，妄图走个人奋斗的道路注定要失败的。小说不仅成功地刻画了祥子这个艺术典型，而且也出色地塑造了虎妞这个复杂的个性鲜明的女性形象。她是个大胆泼辣、多少有点变态心理的女性，其性格中既打着剥削阶级的烙印，又有着做为老姑娘的性的苦闷和追求的愿望。在艺术上，这部小说把情节的波澜起伏发展与祥子的不甘堕落的思想有机地统一起来，纯熟朴实的北京语言的运用和独特的心理描写尤为出色。如果说从《骆驼祥子》里嗅不出抗战的气息，那么他在抗战期间写的长篇小说《火葬》和《四世同堂》却洋溢着抗战时代的浓厚气氛。《火葬》（1944年出版）虽然不是作者成功的作品，但取材和主题以及创作动机都是积极的。它描写的是北方文城人民的抗击日寇侵犯的战斗故事，小说以城外抗日军队的副队长和城内汉奸王举人的女儿的爱情为线索，既揭露了日寇的残暴和汉奸的无耻，又赞颂了军民抗击日寇的勇敢精神。作者曾在《序》中说，由于“抗战数年来，我并没有在任何沦陷过的地方住过”，所以“我要写的方面很多，可是我对任何一方面都不敢深入”，“我只画了个轮廓，而没能丝丝入扣地把里面填满”；但是“《火葬》是不可厚非的。它要关心战争，它要告诉人们，在战争中敷衍与怯懦怎么恰好是自取灭亡。”《四世

《同堂》是老舍小说中最长的一部，全书近百万言，包括《惶惑》、《偷生》和《饥荒》三个部分。第一部《惶惑》从一九四五年起在重庆报纸上开始连载。这部巨著以抗日战争期间沦陷了的北平为背景，塑造了众多的各阶层的人物（有名姓的就有五十三人），表现了自抗战开始到太平洋战争爆发沦陷区人民的苦难经历以及他们幻想破灭后的逐步觉醒，最后终于走上抗日道路的过程，热情地歌颂了中国人民的爱国主义精神和行动，鞭挞了日本军国主义的凶狠残暴，揭露了当时的中国统治阶级及一小撮民族败类——汉奸、洋奴的丑恶灵魂；从艺术表现看，全书骨架虽大，以祁家祖孙四代为中心展开错综复杂的画面描写，但结构却相当匀称，人物对话也较比传神，风土人情和生活场景的描绘十分鲜明生动，富有地方色彩。由于作者主要依靠第二手材料，对实际生活缺乏深刻的感受和体验，致影响了小说反映现实的深度。

沙汀在抗战期间不仅创作了一批较好的短篇小说，而且也写出几部有价值的长篇。写于一九四一年的《淘金记》，是一部优秀的讽刺长篇小说。它以开采四川烧箕背金矿的事件为中心线索，描写地主劣绅为发国难财而引起的互相倾轧，刻画了地主阶级的各有个性特点的群丑图，从而反映了一定社会生活的历史面貌。小说不仅透过现实政治环境的揭露，尖锐地抨击了国统区的现存制度，同时通过北斗镇上各种错综复杂的社会关系的描写，揭示了国民党反动统治在四川的社会基础，如“哥老”帮会光棍组织、何寡母这个所谓“正派”地主商人、当过团总的商人彭胖、联保主任龙哥及其帮凶白酱丹等，都是国民党流氓政治卵翼下的恶势力。在艺术上，不露声色的客观描写、波澜起伏的故事情节以及洗炼的描写和严谨的构思，都是值得

称道的。写于一九四三——四四年的长篇小说《困兽记》同《淘金记》概括生活的角度不同，它不是从统治阶级内部的腐朽反动、尔虞我诈来开掘矛盾，揭露国民党统治的丑恶现实；而是从知识分子在思想上被禁锢、政治上被迫害的角度，来揭示人物性格和现实环境的悲剧冲突，从而暴露国统区的黑暗以及知识分子悲剧命运的社会根源；不过小说在艺术提炼上不够，有些沉闷冗长的描写，而且表现手法也缺少变化。同沙汀在这个时期写的一些小说相似，艾芜的长篇小说《丰饶的原野》（分两部，第一部《春天》写于抗战前，第二部《落花时节》写于抗战期间）也是以国统区的农村生活为题材，反映人民的苦难、挣扎和反抗。丰饶的原野虽然景色秀丽宜人，但并不是贫苦农民的乐园，作者通过刻画三个不同性格的雇农形象，揭露封建地主阶级对农民的残酷剥削和压迫，并展示了农民身上所蕴藏的潜在力量；人物刻画比较鲜明，富有浓郁的生活气息和四川地方色彩。一九四二年开始在桂林出版的《文艺杂志》上连载的长篇《故乡》，以抗战初期扬子江以南的多山地带的一个边远县份为背景，以主人公——上海某大学的青年知识分子余峻廷回乡二十多天所见所闻为线索，描绘了这个县城社会生活的各个方面，从土豪劣绅的胡作非为到官僚政客的倒行逆施，从被压迫农民的含辛茹苦到爱国知识分子的抗日活动，构成了抗战时期国统区县城的生活画面，从而揭露了国统区现实的“黑暗，黑暗，第三个黑暗”，表现了爱国知识青年的抗日志向在反动腐朽的社会势力面前得不到实现；但作品对国统区的主要矛盾开掘不深，人物性格不够鲜明，生活琐事写得过多。

张恨水是中国现代文学史上的章回体小说家，在二、三十年代曾以《春明外史》、《金粉世家》、《啼笑因缘》等长篇章回

体小说轰动一时，这些作品带有明显的鸳鸯蝴蝶派的倾向；从抗战前后一直到四十年代，他创作了一批歌颂军民抗战、暴露国统区黑暗的长篇“国难小说”，表现出鲜明的现实主义倾向。《鼓角声中》、《中原豪侠传》、《东北四连长》、《热血之花》、《天明寨》、《风雪之夜》等，都是“七七”抗战前写的宣传抗战的长篇小说；抗战爆发后，他创作了《巷战之夜》（又名《冲锋》、《天津卫》）、《游击队》、《大江东去》等歌颂同敌人浴血奋战的爱国军民、暴露日寇法西斯罪行的长篇，特别是写出一些暴露国民党统治的腐败黑暗的批判谴责小说，如《魍魉世界》、《八十一梦》、《第二条路》、《蜀道难》等。其中《八十一梦》是他创作的“国难小说”的代表作，它以一些荒诞不经的故事，揭露国统区陪都重庆的许多丑闻秘事，抨击了贪官污吏以及大后方官绅的浑浑噩噩的醉生梦死的生活。尽管这个时期张恨水的以抗战为题材的小说存在着“抗战加言情”的俗套，但是它们所显示出的现实主义的特色是应该肯定的。此外，原来的鸳鸯蝴蝶派作家秦瘦鸥于一九四一年写的长篇小说《秋海棠》，曾引起人们的注意，并表现了新的创作倾向。小说所写的是京剧名旦男演员吴钧（艺名秋海棠）与军阀霸占的女学生罗湘绮的恋爱悲剧，它所揭示的思想主题及主人公备受军阀凌辱摧残而不甘屈服堕落的精神，颇能引动当时处于日寇铁蹄蹂躏下沦陷区人民痛恨日本法西斯残暴压迫的悲愤之情。

这个时期竞写长篇小说，尽管其中有些在思想和艺术上所取得的成就并不高，在当时的影响也不大，但总的看来这些作品的思想倾向是进步的，积极的，它们力求反映抗战的时代面貌，暴露国统区的黑暗现实，肯定人民的反抗和斗争；在艺术上各有不同的长处，也不乏可取的地方。

## 九 新天地新创作

抗战爆发后，延安和各抗日民主根据地在中国共产党领导下，成了劳动人民真正当家作主的新天地，为作家深入生活、同广大工农兵群众接触提供了良好条件。因此，这时期抗日民主根据地出现的一批小说较之国统区具有了新的特色。尽管由于大部分作家进入根据地后同工农兵接触的时间并不长，小说尚存不同程度的缺陷，但总的看来是力图真实地反映党领导下的军民抗日斗争，以比较明确的阶级观点描写抗战题材，以革命的热情歌颂根据地的新景象。除前面已叙及的一些小说外，这里还要集中概述一下根据地的小说创作。

进入抗日民主根据地后，丘东平依据自己参加新四军的战斗生活体验，还创作了长篇小说《茅山下》（只写了五章）。它以茅山地区为中心的苏南抗日民主根据地为背景，以知识分子出身的青年干部周俊和工农干部郭元龙之间的思想性格冲突为线索，展示出一幅民族矛盾交织着阶级矛盾的广阔的斗争画面，既表现了根据地军民抗击日寇反汉奸的旺盛斗志，又反映了人民军队在建设和发展中如何处理好工农出身的干部和知识分子出身的干部的关系问题。不论是周俊或者是郭元龙，都是有缺点的好干部；不过对郭元龙的刻画有时脱离生活逻辑，过多地渲染了他的弱点。丁玲到了延安后，从一九三七年到一九四一年共写了九个短篇小说，大都收在《一颗未出膛的枪弹》和《我在霞村的时候》两个集子中。写于抗战爆发前夕的《一颗未出膛的枪弹》，刻画了一个小红军战士因失去队伍被一位老大娘收留下，东北军骚扰村庄发现他，企图把他杀害，这时小红军

镇静地对东北军连长说：“还是留着的一颗子弹吧！留着去打日本！你可以用刀杀掉我！”孩子的话感动了连长，一颗子弹没有“出膛”。这在一定程度上显示了我党团结抗日政策的威力，显示了红军战士爱国主义和革命英雄主义精神的感人力量。抗战爆发后，丁玲创作了《县长家庭》和《压碎的心》两个短篇，通过对两个孩子抗日爱国心愿的描写，反映了抗战初期全国人民的抗战热潮。抗日战争进入相持阶段，她于一九三九年和一九四〇年分别写出了《新的信念》和《我在霞村的时候》：前者塑造了一个被日寇奸污的陈老婆的形象，她怀着奇耻大辱和刻骨的仇恨向人们揭发侵略者的兽行，动员青年参加抗日游击队，并坚信日寇一定会完蛋，对胜利充满了信念，象征着中华民族在屈辱和灾难中已经觉醒；后者刻画了一个热情、明朗、倔强的抗日根据地农村姑娘贞贞的形象，她虽然被日寇掳走并遭到侮辱但仍然坚持为游击队送情报，这是一个肉体惨遭凌辱而灵魂贞洁、没有丧失民族气节具有爱国良心的女子，后来她回到村里在组织的关怀和安排下，走向新的生活。小说的细致的心理描写特别出色，真实地揭示了人物的内心活动。此外，作者在这个时期还创作了《入伍》、《秋收的一天》、《在医院中》等几篇反映知识分子在解放区的生活和思想的小说。《入伍》以辛辣的嘲讽笔调否定了知识分子徐清带着个人主义目的参加革命队伍的道路；《秋收的一天》则肯定了薇底的集体主义道路，赞颂她热情地参加大生产运动、热爱根据地新生活的新的精神境界；比起这两个短篇，《在医院中》向生活的深处作了进一步开掘，它通过年轻的产科女医生陆萍与新的革命环境的矛盾冲突，揭示了知识分子投身革命“要和群众结合，要为群众服务，需要一个互相认识的过程，这个过程可能而且一定会发生许多

痛苦、许多磨擦”<sup>①</sup>；小说值得肯定的积极意义，主要在于它试图挖掘这“许多痛苦、许多磨擦”造成的主客观原因。同时，透过陆萍的所见所闻，揭露了根据地新建医院的某些缺陷，启示读者注意一个经济文化落后的国家将在革命进程中碰到怎样的阻力；不过小说消极东西写得过多，读后稍有压抑感。

刘白羽进入抗日民主根据地后写的小说，大都收在《五台山下》、《龙烟村纪事》、《幸福》等短篇集中。其中《五台山下》写一个新人物的成长过程，形象鲜明，笔调雄健，曾得到好评；《金英》写一个朝鲜女性的觉醒和成长，表现出中朝人民反帝的共同立场；《歌声响彻山谷》表现一个农村少女在党的教育下通过抗日反汉奸斗争成长为基层干部；《枪》通过一个贫苦农民成长的历程，说明农民在民族民主斗争中掌握枪杆子的重要性；《四箱子弹》刻画一个坚强诚实，勇敢地投身民族解放战争，做出了惊天动地事情的英雄；《龙烟村纪事》真实地描写了出身贫苦农民的杨发新怎样克服了在旧军队里沾染的恶习而参加人民军队的过程；《播种篇》以生动的笔触刻画了一个生产战线上的英雄。作者大部分小说，是以抒情的笔调和鲜明的阶级观点，写出在新的制度下农民的民族意识和阶级意识的觉醒及其在抗日斗争烽火的锻炼中的成长，这是他这个时期小说创作的重要特色；不过有些语言不够流畅，心理描写失之冗长。柳青反映八路军抗日和边区根据地生活的小说，大都收在短篇集《地雷》里。写于一九三九年的《误会》，通过描写“我”和一位八路军伤员的一场小误会，不仅表现了广大军民的革命警惕性，而且也反映了军民团结一致的战斗友谊；《牺牲者》描写一个青年战

---

<sup>①</sup> 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。

士为抗日不惜牺牲一切的优秀品质，以及英勇顽强的战斗精神；《废物》刻画一个自称“废物”的老汉同日寇侵略军同归于尽的壮烈行径；《地雷》通过李树元老汉的思想转变，反映了根据地农村的广大群众的一切为了抗日一切为了前线的革命热潮。此外，他的《在故乡》、《喜事》、《土地的儿子》等短篇，着重通过新旧社会的对比，表现新社会给劳动人民带来的思想解放和幸福生活。但由于作者的生活基础不厚，故使这些小说在反映现实的深度和广度方面都受到很大的局限，《被污辱了的女人》有些地方近乎自然主义描写，令读者难以卒读。周而复写于一九三九、四〇年的《开荒篇》、《播种篇》、《秋收篇》三个连续的短篇，以清新的格调，新颖的题材，描绘出一幅陕甘宁边区开展大生产运动的生气勃勃的画面，刻画一个顽固的伙伕在新的环境里变成了生产英雄，反映出人们在新型的劳动中的新的精神面貌，尽管反映现实的深度浅一些，类似速写，但却洋溢着浓郁的新的生活气息。杨朔写于一九三九年的中篇小说《帕米尔高原的流脉》，以优美的抒情笔调赞颂了经过土地革命后边区人民的热气腾腾的爱国情绪，称誉中国共产党领导的边区是中华民族复兴史的新起点，特别对西北高原自然景色的描绘能唤起人民对革命根据地的向往。陈荒煤到延安后创作的短篇小说《无声的歌》，是一篇在思想和艺术上比较成熟的作品。小说描写一个刚在国民党牢狱里住了六年的革命者到了延安，看到延安的人们自由地唱着《国际歌》，他不禁想到自己和战友在反动派残酷统治下不能自由唱歌的生活，深深感到光明和自由的可贵。小说的可取之处，在于作者把笔深入到人物的内心世界里，细腻地描绘出一个革命者在一种天壤之别的变动中的复杂的变化着的心情，把人物的既渴望又生疏、既兴奋又

无所措的心理写得真实而准确，曲折而又自如；特别能够有的放矢地以景物描写来烘托人物的内心世界，使作品情景交融，象一首抒情诗一样。李庄一九四一年写的短篇小说《“良民证”》，以朴实生动的笔触刻画了一个农民老寿在日本帝国主义和汉奸的严密封锁下，机智勇敢地抗日游击队刺探日寇情报的故事，反映了敌后根据地人民的民族意识的迅速觉醒和不怕牺牲的抗敌精神；蒋弼这年写的短篇小说《“我要做公民”》，描写一个“身臭心不臭”的周七嫂为争取“公民”资格决心脱去“腐化的生活”的转变过程，充分显示了抗日根据地建立起的民主政权的巨大威力，反映了人民群众当家作主的强烈愿望。

一九四二年党中央召开了延安文艺座谈会，毛泽东同志发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，为革命文艺指出了明确的方向，广大文艺工作者纷纷走向社会，深入工农兵，学习民间艺术，经过一个时期后，作家们熟习了人民的语言，运用群众喜闻乐见的形式，创作出崭新的人民的文艺作品，涌现出一批表现新题材、新主题、新人物的新型小说。以民族斗争、阶级斗争和生产劳动为基本题材，歌颂新时代、新生活、新政权以及党领导下工农兵所创造的英雄业绩，歌颂农村的巨变及农民在巨变中的觉醒，赞美人与人之间的新型关系、崇高的道德情操和美好的生活理想，是小说的中心主题；塑造推动历史前进的各种新型人物，特别是新的农民形象；努力探求文艺形式和语言的民族化和大众化。这是延安文艺座谈会后解放区小说创作的总特色。

赵树理的作品大多取材于解放区的农村，最足以代表解放区小说的一般特征。发于一九四三年的著名短篇《小二黑结婚》，通过一对男女青年争取婚姻自由同封建意识残余和恶霸

势力斗争的故事，表现一个完全崭新的主题，它不仅是真正爱情的颂歌，也是对整个新社会、对共产党对人民政府的颂歌，而且它的意义远远超越了爱情的界限，含有彻底反霸反封建意识的阶级斗争的内容；人物形象的塑造生动逼真，活龙活现：以幽默的笔调在喜剧冲突里刻画了二诸葛这个胆小而又迷信的老农形象，以漫画的手法勾勒出三仙姑这个沾染了轻浮放浪、好逸恶劳等恶习的妇女形象；与二诸葛和三仙姑的丰满艺术形象相比，小二黑和小芹的形象显得单薄一些，但是他们身上却散发着新时代的气息，体现出新人物在成长过程中最初阶段的精神面貌；兴旺、金旺是解放区的旧渣滓，是恶势力的代表，是被批判被惩罚的对象。小说采取的为工农群众所喜闻乐见的民族艺术形式和崭新的思想内容达到了完美的统一。写于一九四三年十月的中篇小说《李有才板话》，被誉为“解放区的代表作”，它通过阎家山改选村政权与减租减息两大中心事件的描写，深刻揭示了抗战时期解放区农村的复杂而又尖锐的阶级斗争。作者描写了老奸巨猾的地主恶霸阎恒元，隐瞒黑地、腐蚀干部、破坏群众运动、阻止减租减息的卑鄙行径；犯了主观主义和官僚主义的章工作员根本不了解农村的真实情况，还说阎恒元是“开明士绅”，依然让他在背后操纵村政权。后来县农会主席老杨到了阎家山，深入群众，依靠农村中的革命分子，发动了群众斗争，只用三天斗倒了阎恒元，改组了村政权，并实行了减租法令。作者正是在这曲折复杂的斗争过程中，真实地刻画了两种类型的工作干部和农村各阶层的人物形象。李有才是个乐观幽默、心情热烈、深沉老练、受剥削一生的老农民，他以“取笑”的形式，用“老”字辈和“小”字辈来概括老槐树底都是受压迫者的真实情况，快板成了他手中团结群众打击

敌人的有力武器，他实在是一位手持文艺武器与地主阶级进行不屈不挠斗争的农民领袖。作者不仅塑造了李有才这个性格真实、血肉丰满的艺术形象，而且也刻画了小顺、小保这样新一代农民的形象。茅盾称赞《李有才板话》是“一部新形式的小说，然而这是大众化的作品”，作者以人民中的一员来写这种题材，笔下的农民不是穿上农民服装的知识分子而是道地的农民，书中对话是活生生的口语，人物动作是农民型的，简洁有力而有风趣的“快板”穿插更是一种新鲜手法。“无疑，这是标志了向大众化的前进的一步，这也是标志了进向民族形式的一步”。写于一九四四年的短篇小说《孟祥英翻身》和《地板》，也是描写解放区农村的反封建斗争、歌颂妇女争取解放和农民翻身做主人的优秀作品。一九四五年赵树理回到家乡，看到了家乡的巨大变化，写了《李家庄的变迁》，描述了一个村庄从大革命失败后到抗战胜利近二十年的变迁史，把抗日的民族战争同社会阶级斗争结合起来写，真实地表现出穷乡僻壤的农民在时代的波涛中觉醒、壮大、彻底翻身的过程；塑造了铁锁、冷元、白狗等一批反抗的农民形象。其中铁锁是一个由自发反抗而在党的教育下逐步变成自觉的阶级战士的新人典型，但由于小说的下半部发展匆促，对他参加革命后的性格刻画不够，影响了这一形象的完整。“没有浮泛的堆砌，没有纤巧的雕琢，质朴而醇厚，是这部书技巧方面很值得称道的成功。这是走向民族形式的一个里程碑，解放区以外的作者们足资借鉴。”<sup>①</sup>孙犁是写冀中农村抗日斗争的著名小说家，他的短篇集《芦花荡》、《荷花淀》等，其中有些作品写于抗战时期，具体地描写了冀中

---

<sup>①</sup> 茅盾：《谈〈李家庄变迁〉》，1946年10号《文萃》。

抗日根据地人民所进行的艰苦抗战。《芦花荡》写一个老船夫机智而英勇地完成一次战斗任务的英雄故事；作者特别善于刻画农村劳动妇女的形象，《荷花淀》是最有代表性的一篇。小说在诗情画意的典型环境里出色地塑造了水生嫂的动人形象，她勤劳活泼，对丈夫一片深情，经过战争的考验，她变成一个深明大义、通情达理、机智勇敢的新型妇女，她同妇女们一道组织了水上游击队，投入了神圣的民族解放战争。孙犁的短篇总是把表现艰苦的斗争同革命乐观主义结合起来，在描写真善美和假恶丑的矛盾冲突时着重表现真善美的东西。孔厥发表于一九四二年六月的《苦人儿》，写一个童养媳和年纪比她大一倍的丈夫的生活悲剧，两个都是受旧社会摧残的受苦人，虽然丈夫对女方真心诚意，但她对他只有感激和怜悯而毫无爱情，最后在互争“红纸包”的痛苦难堪的情况下，男方用斧子砍伤了女方。透过这一悲剧，有力地控诉了封建婚姻制度的残酷性；由于小说缺乏乐观的气氛，给人以压抑之感。写于延安文艺座谈会以后的《一个女人翻身的故事》，则以明朗的格调，赞美了解放区的新人物新气象。它通过陕甘宁边区女参议员折聚英解放前后的不同遭遇，反映了新社会的翻天覆地的变化，表现了一个妇女由童养媳成长为抗日先锋、全边区妇女代表的真实过程。康濯的《腊梅花》（1943），写一个受地主压迫残重的农民范老五经过内心斗争终于站起来同地主进行说理斗争，真实反映出解放区农村的阶级斗争；《灾难的明天》（1943）通过祥保一家三口关系的变化，有力地表现了新社会的优越和人民民主制度的伟大力量。菡子的《纠纷》（1945）写新四军所在根据地的农民反对封建势力、争取妇女解放的斗争故事。寡妇来顺子妈要改嫁，地主狗腿子楼志清妄图以家族观念来霸占她家的财产，后来来

顺子妈在民主政权的支持下终于同雇农刘二正式结了婚；并显示出作者描写细腻的特点。葛洛的《卫生组长》（1945）从一家两代人之间关系的角度，在新旧思想矛盾冲突中刻画了落后农民的转变，反映了解放区农村反迷信的斗争。年轻的卫生组长坚决听党的话，反对迷信，敢于移风易俗；老一代虽然保守落后，经过事实的教育，也终于转变过来。

描写人民武装斗争，表现革命群众积极支持并参加民族解放战争，是抗战时期解放区小说创作的重要特点之一。邵子南的《地雷阵》（1944）以李勇这个年青的农民共产党员的真实人物作为主人公，在广阔的背景上写出了晋察冀边区广大民兵开展地雷战狠狠打击日本侵略军的英雄事迹，生动地刻画了一位智勇双全，勇于探索，创造了“各种地雷阵”，“大枪和地雷结合”的战术思想，把敌人打得焦头烂额的爆破英雄；在艺术表现上，小说吸取了民间说唱文学的长处，插入了不少的快板和韵白，颇为群众喜爱，在当时广为流传，产生了较大影响。崔璇的《周大娘》（1945）描写一位近五十岁的妇救会主任周大娘积极支援抗日战争的故事。她是个老寡妇，为支援抗战把唯一的儿子送去参加八路军；为了救护伤员，她冒着生命危险把伤员带回家，为了避免日寇再来搜查伤员，她点火烧掉自己多年积聚的一点家产。这是一个非常感人的英雄母亲的形象。杨朔的《月黑夜》（1942）也是一篇描写人民支援抗日战争的好作品。它刻画了一位革命老人的动人形象，他护送八路军小分队过河执行任务，被敌人杀害了。小说的故事情节平易自然，人物形象鲜明，语言精炼生动，特别月黑夜气氛的渲染更增强了艺术感染力量。王林的《五月之夜》（1943）从一个侧面描写了中国人民的抗日斗争，主要表现荣军辛大刚冒着危险在日寇扫

荡下协助后方医院转移伤员的英雄行为，寓伟大于平凡之中。华山的《鸡毛信》（1945）是一篇颇受青少年欢迎的好小说，它成功地塑造了机智勇敢的儿童团员海娃的动人形象。在一次反“扫荡”中，海娃这个站岗放哨的儿童团接受去送十万火急的“鸡毛信”的任务，路遇日寇并同敌人巧妙周旋，终于把信送到八路军手里，使我军打了胜仗。情节真实而又曲折，人物形象生动鲜明，语言朴实流畅，合乎儿童口味。柯蓝的中篇小说《洋铁桶的故事》（1944年初发表时，名为《抗日英雄洋铁桶》），以章回体形式表现洋铁桶领导民兵抗击日本侵略者、捉特务锄汉奸、对伪军开展政治攻势，建立人民民主政权等英雄事迹，并且有力地抨击了日寇、汉奸杀戮蹂躏人民的血腥罪行。小说的人物描写虽然不够精细，结构安排也有欠妥之处，但整个作品却洋溢着革命乐观主义精神和较浓的生活气息。马烽和西戎写于一九四五年的长篇章回体小说《吕梁英雄传》，是由大大小小的故事联缀而成，情节曲折，故事性强，是一部反映根据地军民进行抗日战争的较好作品。小说以吕梁山下一个叫康家寨的村庄为背景，描写晋绥边区人民在党的领导下实行劳武结合、建立民兵武装配合八路军武力作战的故事，歌颂了以武工队员武得民和民兵队长雷石柱为首的抗日英雄们的可歌可泣的英雄壮举，显示了人民战争的巨大威力，反映了中国人民的革命力量由小到大、由弱到强的发展过程，从而说明人民群众是抗战胜利的重要保证。不过，全书缺乏精细的安排，写了许多人物，而一些主要人物的个性却不突出。

在抗日战争期间，根据地、解放区的小说创作是属于在党的直接领导下的新天地里生长起来的新作品，虽然它们在反映生活的深度上，在创造艺术典型上或表现技巧的运用上，都存

在着不足之处，但是同国统区的小说创作相比，却具有一些新的特点：大多数作品是取材于新的工农兵生活，以工农兵作为小说的主人公，以明确的阶级观点来处理题材，并且以歌颂工农兵的伟大斗争和历史业绩为主，表现形式、艺术手法和语言的运用力求民族化、大众化，基本能坚持革命现实主义创作方法来表现新题材、新主题和新人物。

## 第七章 戏剧创作的高潮

新剧发展的四个阶段——话剧创作从浮面到  
内部——解放区的新话剧——历史剧的繁荣  
——平剧的改革与新编——新歌剧的产生

### 一 新剧发展的四个阶段

曾有人把中国的新剧发展分为四个阶段：第一个阶段从一九一九年五四运动到一九二一年止，包含了新文化运动的初期，是新剧的启蒙时期；第二个阶段从一九二一年到一九二七年止，包含了“五卅”，省港大罢工，国民党改组，北伐战争等事件，是反帝反封建的斗争最尖锐的时期；第三个阶段从一九二七年到抗战的前夕止，包含了“四·一二”政变，“九·一八”事变，“一·二八”淞沪战争等事件，是剧作者艰苦的奋斗，由反帝转为反蒋反日的时期；第四个阶段从一九三七年“七七”事变全面抗战到一九四五年“八·一五”日本帝国主义无条件投降，是新剧的灿烂时期。在这里可以清楚地看出来，新剧的演进虽然划分为四个阶段，但它二十余年来发展却始终循着一条轨迹前进的，即它开始就作为新文化运动的急先锋而存在而发展，一直为新民主主义革命的反帝反封建而斗争，发挥了戏剧艺术的社会功能。

第一个阶段是新文化运动蓬蓬勃勃兴起的时期，一度衰落了的新剧运动重又抬起头来，有些新文化工作者直接采取欧美戏剧的新方法新形式，以反映中国现代的新生活，表现五四时代精神。当时新文化运动，提倡科学和民主，主张个性解放，反对迷信思想，反对旧礼教旧文化，向封建堡垒进行猛烈的攻击，掀起了一场空前的思想蒙启运动和反帝反封建的政治斗争；戏剧是被作为武器的艺术而使用的，充分发挥其特有的战斗作用。“当今之时，总要有创造新社会的戏剧，不当保持旧社会创造的戏剧。……使得中国人有贯彻的觉悟，总要借重戏剧的力量；所以旧戏不能不推翻，新戏不能不创造。换一句话来说，旧社会的教育机关，不能不推翻；新的社会的急先锋，不能不创造。”这便是那时新文化运动的战士的主张。虽然这种主张对中国传统戏剧缺乏分析批判精神，但是它却突出地强调了戏剧的社会功利，公然提倡为人生的“问题剧”“社会剧”。新文学的创作者具体实践这一主张，尝试新剧的创作，如胡适的《终身大事》(1919)、田汉的《瓊瑤璘与蔷薇》(1919)和《咖啡店之一夜》(1920)、汪仲贤的《好儿子》(1921)等。《终身大事》围绕着田亚梅和陈先生的婚姻问题，从正面批判了封建迷信和包办婚姻制度，肯定了恋爱自由和婚姻自主；《咖啡店之一夜》洋溢着浪漫主义抒情色彩，它批判了资产阶级青年重金钱轻爱情的市侩主义，同情女主角的不幸遭遇，歌颂妇女要求自由、自立的精神。这些话剧虽然带有明显的欧化倾向和浓重的说教意味，但是它们却反映了社会问题，体现了一定的时代精神，透出一股新鲜气息，这就为建立中国新剧奠定了良好的基础。

第二个阶段，中国共产党成立后，反帝反封建斗争逐渐趋向新的高潮，工农大众经过长期的昏睡而觉醒，而崛起，新民主

主义革命运动随着时代的脚步在前进；新文化运动和新文学运动也得以深入发展，戏剧运动有了新的起色。沈雁冰、陈大悲等组成“民众戏剧社”，创办《戏剧》杂志，田汉等成立“南国社”，主办《南国》半月刊等，而且话剧创作的数量和质量比五四时期大有提高，尤其可喜的是在戏剧创作中工人阶级以主人公的姿态出现了。田汉写的《午饭之前》（后改名《姊妹》），第一次刻画了女工的形象，在现代戏剧文学上初次出现了表现工人阶级斗争的主题；《获虎之夜》是田汉早期的优秀之作，它反映了黑暗专制的封建势力和婚姻自由的民主要求之间的斗争，通过黄大傻和魏莲姑的悲剧，热烈歌颂了农民青年男女的婚姻自由要求和不屈不挠的反抗精神。欧阳予倩的《泼妇》，从夫妻关系不平等的角度，揭露了封建道德的虚伪和弊害，肯定了这位被封建势力视为“泼妇”的女性的反抗精神；洪深的《赵阎王》是通过《赵阎王》一生的悲剧遭遇，艺术地说明了社会对于个人的罪恶应该负责，从而抨击了封建军阀混战给人民给社会带来的灾难；丁西林创作的《一只马蜂》和《压迫》，则是以喜剧的形式嘲讽旧社会的市侩习气和虚伪庸俗的道德观念。总之，这个时期的戏剧运动有了新的发展，出现了戏剧团体，建立了戏剧创作和理论阵地，产生了一批具有鲜明的思想倾向和一定的戏剧艺术特征的文学剧本；虽然这仍然是中国现代新剧的开拓阶段，尚有不成熟的痕迹，但在完成时代所赋予的戏剧艺术的使命上，的确尽到了本身的社会职能。

第三个阶段，由于中国革命进入一个新的历史时期，由于无产阶级文学运动的兴起，因此中国现代戏剧随着左翼文艺运动的发展而得到进一步发展，新剧创作日趋成熟，涌现出一批戏剧专业作家；特别“九·一八”事变所掀起的反日高潮，冲

洗了戏剧上的感伤主义，促使剧作者取得了反帝反封建的统一步调，使戏剧文学呈现出新的特色：一是充分体现了戏剧反映时代生活的敏感性，九·一八事变后的民族矛盾和阶级矛盾日趋激化的现实，都在剧作中得到及时的反映；二是大型多幕剧较多的出现，注重在强烈的戏剧冲突中刻划各种类型的人物性格，已成了多数作家努力的方向；三是注意戏剧艺术的民族形式的探求，欧化倾向有所减弱；四是现实主义或浪漫主义创作方法在戏剧上的运用，闪烁出“革命”的思想光彩，而且出现了一批初具独特风格的作家作品。曹禺的《雷雨》和《日出》是这个时期的作品，不论在反映生活的深度上或塑造人物形象所达到的典型化程度上，或结构艺术的熟练技巧上或戏剧语言的运用上，都取得了惊人的现实主义成就。田汉一洗《湖上的悲剧》、《古潭的声音》等剧作的感伤色彩，继优秀剧本《名优之死》后，于一九三一年初创作了工人同资本家作斗争的剧本《年夜饭》，梅雨时期创作了揭露资本家剥削本质、指出工人阶级出路的《梅雨》，五月创作了歌颂顾正红和工人群众反抗“东洋资本家”的斗争精神的《顾正红之死》；一九三二年创作了公共汽车公司的工人同外国资本家进行斗争的《一九三二年的月光曲》，以及描写东北大学学生反抗日寇侵略、揭露国民党“不抵抗主义”反动实质的剧本《乱钟》；一九三五年写的《回春之曲》，塑造了忠于祖国的高维汉和挚爱高维汉的梅娘的动人形象，从华侨回国参加抗日战争的角度进一步表现出“九一八”事变后全国人民的“不愿做亡国奴”的反帝爱国热情。田汉这个时期的剧作，“除了‘革命的浪漫主义’而外，还相当的配合着‘社会主义的写实主义’”<sup>①</sup>。洪深这时期创作了《五奎桥》、《香

<sup>①</sup> 茅盾：《读了田汉的戏曲》，1933年上海天马书店版《茅盾散文集》。

稻米》、《青龙潭》，总题为《农村三部曲》，其中《五奎桥》是中国现代文学史上出现较早的反映农民斗争的优秀剧本，体现出作者的严谨的现实主义风格；同时，洪深还是“国防戏剧”的积极倡导者，他执笔写的剧本《走私》，获得了良好的演出效果。欧阳予倩创作的剧本《屏风后》，通过女伶忆情母女的不幸遭遇，深刻揭露了封建卫道者遮掩在“屏风”后面的自私、虚伪、残暴的道德行为；他写的《车夫之家》通过城市贫民悲惨生活的描写，抨击了帝国主义和买办资产阶级的罪行。于伶是这个时期跃上剧坛的后起之秀，创作了《腊月廿四》、《蹄下》、《回声》、《汉奸子孙》和《浮尸》等剧本，其中写于抗战前夕的《浮尸》深刻地揭露了日本帝国主义侵占天津肆意残杀中国人民的法西斯暴行，无情地抨击了蒋介石政府的腐败无能。夏衍于一九三六年创作了讽喻史剧《赛金花》，意在“画一幅以庚子事变为背景的奴才群像”，“以揭露汉奸丑态，唤起大众注意‘国境以内的国防’”<sup>①</sup>；这年夏衍又创作了多幕历史剧《秋瑾传》（原名《自由魂》），热情地歌颂了鉴湖女侠秋瑾的强烈的反帝反封建精神和舍身成仁的英雄气魄，也批评了她的警惕性不高的缺点。此外，章泯、尤竞等写了许多表现东北义勇军抗日斗争的剧本，如《故乡》、《秋阳》等。戏剧创作的繁荣是戏剧运动发展的重要标志。三十年代，不仅国统区的戏剧运动继承和发扬了五四以来新剧的反帝反封建的革命传统，在白色恐怖下坚持开展革命斗争的戏剧运动，促进了新剧创作的初步繁荣，写出一些较好的文学剧本；而且以江西瑞金为中心的苏区，在粉碎蒋介石发动的第二次军事围剿后，也建立了红军俱乐部和工农剧社、中央剧团

---

① 夏衍：《历史与讽喻》，1936年《文学界》创刊号。

等，演出了《我——红军》、《红色间谍》、《武装起来》、《南昌起义》等剧，一九三四年底瞿秋白曾把苏区创作的主要剧本编成《号炮集》（包括韩进的《牺牲》、《李保莲》，郑贻周的《非人生活》，赵品三的《游击》等），油印出版。这些剧本具有思想性强、生活气息浓、短小通俗、易编易演等特点，对抗战时期抗日民主根据地的戏剧创作产生了直接影响。

第四个阶段，抗战全面爆发，随着救亡戏剧运动的蓬勃开展，戏剧创作也出现了高潮。不论国统区、沦陷区或抗日民主根据地、解放区，都创作了一批颇受群众欢迎的话剧、历史剧、歌剧等文学剧本；而且戏剧刊物也有明显增多，如《抗战戏剧》、《戏剧岗位》、《戏剧战线》、《新演剧》、《戏剧春秋》、《戏剧月报》等，进一步扩大了戏剧文学阵地。这个时期的戏剧创作既获得了丰硕的成果，又显示出新的突进和新的特色：一是大多选取与抗战有关的题材，尽力反映抗战的时代精神和全国人民奋起抗战的斗争风貌，随着抗战的深入，取材的领域也逐步扩大；二是出现了新主题和新人物，国统区或沦陷区一开始歌颂性的主题多正面人物形象多，后来暴露讽刺性的主题多反面人物多，而解放区则始终是歌颂性的主题多工农兵的正面形象多，暴露性的主题或刻画反面人物主要起陪衬作用；三是体裁形式朝着多样化、群众化的方向突进，差不多所有的戏剧表现体式都得到了运用，并创造了新的戏剧形式；四是戏剧创作在民族化、大众化的道路上跨出了新的步伐，取得了可喜的成果。这一切标志着我国现代戏剧文学进入了一个新的发展阶段。

## 二 话剧创作从浮面到内部

国统区的话剧创作从题材的开掘和主题表达的深广度来看，经过一个从浮面到内部的逐步深化过程。抗战初期，北平与上海相继沦陷，大部分剧作者纷纷走向农村，走入军队，深受战争的激动，以为一切都应当为了宣传抗战，使戏剧为民众为士兵服务，以它的力量教育民众、唤醒民众和组织民众，充分发挥戏剧的文艺宣传作用。在这种认识的指导下，为了适应这种政治功利的需要，于是急剧反映现实的小型化和通俗化的短剧创作应运而生，风行一时，占了抗战初期话剧创作的绝对优势，在各战区各穷乡僻壤得到广泛流行。著名短剧《放下你的鞭子》、《三江好》和《最后一计》，是当时影响最广泛的剧目；夏衍的《咱们要反攻》、荒煤的《打鬼子去》、沈西苓的《在烽火中》、凌鹤的《火海中的孤军》、尤竞（于伶）的《省一粒子弹》、章泯的《战斗》等，也是抗战初期创作的较好的短剧。这些短剧大都以表现当前抗战为主题，其内容主要是歌颂我国军民抗战的英勇，暴露敌伪的残暴凶恶，揭破汉奸的卑鄙无耻，描写同胞们在日寇铁蹄下的家破人亡、妻离子散的悲苦；在艺术表现上，极力采用通俗简短、为人民喜闻乐见的形式。特别值得提及的是，集体创作的三幕剧《保卫芦沟桥》，是抗战开始后的第一个大型话剧，揭开了抗战戏剧的序幕，正如《代序》所指出的：“我们——中国剧作者协会——愿意和每一个戏剧工作者相联合，更迫切地希冀着任何戏剧形式的从业员来与我们合作。在全面总动员的口号下，加紧我们民族复兴的信号，暴露敌人侵略的阴谋，更号召落后的同胞觉醒。”全剧取材于保卫芦沟桥的

战争，以宏伟的气势烘托出中华民族以血肉同敌人相搏的激愤的抗日情绪，向全国广大民众喊出“保卫芦沟桥！保卫华北！保卫祖国！”的抗战呼声。随后我们取得了台儿庄大捷和平型关胜利，更加坚定了全国人民的抗战必胜的信心。为及时反映抗日斗争的现实，以集体创作的形式又写出一些抗战剧作，如罗荪、锡金等的《台儿庄》，崔嵬、王震之等的《八百壮士》，前者以台儿庄大战为题材，后者以八百壮士孤军困守四行仓库为题材，都刻画了抗日战争中涌现出的新英雄；此外，还有夏衍等写的《黄花岗》、萧红和端木蕻良等写的《突击》，都是风行一时的集体创作的多幕剧。

抗战初期的一段时间里，无不浸沉在一种极端兴奋的情绪里，抗战取得的每一点胜利往往使一些作品只注重鼓动性质和胜利的呼喊，以政治口号代替现实的真实描写，出现了题材范围窄小、主题开掘不深、人物形象类型化或概念化的毛病。造成这种现象的原因，除上面提到的以外，主要根源在于作者对现实生活缺乏深刻的观察和体验，不论开掘题材、提炼主题或者刻画人物，都停留在社会生活的浮面上或某些耀眼的现象上，尚未深入到社会现实生活的内部或事物的本质。当然对于抗战初期剧作中出现的这些情况，应该进行历史的分析，不应象有的人以“抗战八股”来恶意地一笔抹煞。夏衍在《此时此地集》的《谈真》一文中说：“在我，以为‘公式’并不怎样可怕，也并不怎样值得反对，抗战中有的汉奸，有的是日寇的奸杀，必然的也有的是民众的起来扫除敌伪，这是现代中国大众日日遭遇着，和还有继续遭遇之可能的现实，也是民族革命战争中所必须经过的‘公式’，那么作家们拿这些现实的题材来写剧本，毋宁说是应该。问题是在于日寇，汉奸，民众，乃至他们所处环

境等等的写法是否真实，而不在可不可以写这些人物和故事。这些可以发生在都市，可以发生在农村，可以发生在塞北，也可以发生在江南。日寇有各种的日寇，汉奸有各种的汉奸，民众也有各种不等的民众。写得真实，是这么一回事，观众便觉得真实而忘其为公式。写得不真，不是这么一回事，那么即使不是公式，观众也觉得这不是人间现实之所可有。”

武汉失陷后，由于一部分剧作家经过一年的流动生活，从前线到敌后，得到一些实际的战地经验，也看到并认识了一些抗战中的掩藏在生活表面下的真正的内部问题；加之一年后剧作家的生活已较为安定，一度激动起来的热情也较为平静下来，对一些与抗战有关的问题也能够冷静地予以观察和深入地进行思考了，并且明白了仅仅停留在热闹的场面上描写打汉奸杀鬼子是不够的，只盲目地歌颂士兵的勇敢、民众的敌忾同仇也是不行的，而重要的是认识到要使戏剧切实地和时代配合，和战斗配合，则必须对国统区阻碍民族进步的一些不合理现象，对阻碍抗战胜利的一些隐蔽在内部的潜在危机，予以暴露，加以廓清，同时对敌伪汉奸的反动面目只象文明戏式给以表现，也显得过于脆弱无力了。因此，在这种情况下，话剧创作已由前一阶段主要着眼于生活浮面而逐步向生活的内部纵深进行开掘，产生了一批较为优秀的剧本，不再局限于直接描写战争的壮烈场面，触及到社会现实中的一些严重的课题。陈白尘的《魔窟》暴露了敌伪魔爪统治下的黑暗，深刻地描画出沦陷区一个小县份里的汉奸群像，宋之的的《微尘》和洪深的《米》以及吴天的《孤岛三重奏》等，也是揭露国统区或沦陷区的丑恶现实；而这些作品一个突出的特点，则是剧作者怀着深切的民族义愤，来清除这些阻碍抗战胜利的垃圾或绊脚石。在抗战阵营里，

除了新涌现出的抗战英雄外，仍然存在一些军阀余孽，时刻不忘保存实力，割据土地，独霸一方，甚至私自同日寇勾结，以求妥协，如韩复榘、李服膺便是当时的代表。作者以愤怒的笔把他们的丑恶行径写进剧作里，《枪毙李服膺》是流行一时的活报剧。兵役问题是抗战整个过程中的严重问题，捉拉、买放、顶替等一些最黑暗最残酷的丑闻，就是发生在这里面，因此产生了不少描写兵役问题、暴露其弊端的剧本，舒非的《壮丁》、洪深的《包得行》都是属于反映这一类问题的作品。抗日民族解放战争的胜利是需要全民团结一致做保证的，无论是民族之间的团结或者是阶级与阶级、阶层与阶层之间的团结，都是关系到抗战大局的问题。宋之的和老舍合作的《国家至上》则表现了民族团结的问题，描写出在大敌临头之际回、汉两族终于抛弃了前嫌，诚恳合作，共同对敌；剧中的老拳师是八年来的抗战文学中比较成功的典型，若说张拳师在刻画上有什么缺陷的话，那便是过甚地强调了他的个人英雄主义。在抗战前期，如何改革大后方一些机构的腐败，克服那种敷衍、应付、苟且、虚伪、贪污、舞弊等黑暗现象，已成为国统区坚持抗战、坚持进步的严重政治问题，曹禺的多幕剧《蜕变》就是从写一个伤兵医院的蜕变过程，深刻地反映出这方面的问题。这些剧本已不是空洞的廉价的感情发泄或抗战宣传，而是鲜明的政治倾向性和艺术真实性达到较好统一的艺术品，抗战初起时那种玩弄各种主观的艺术花招去挑逗观众一时兴奋的倾向基本上消歇了，不仅剧作表现的感情深沉了，主题表达注意了深广度，而且矛盾冲突、戏剧结构、人物塑造都有了进展。

抗战进入相持阶段，特别“皖南事变”以后，国民党积极反共反人民的嘴脸暴露得越来越明显。进步的戏剧运动和戏剧

创作遭到顽固派的摧残和扼杀；处在逆境中的国统区的进步的戏剧工作者，在党的领导和影响下，在周恩来同志的直接关怀下，团结一致地同国民党反动派进行坚韧的斗争，写出了一批在当时产生较大影响的话剧，不仅选材的领域广阔了，而且对现实生活的反映开掘得更深了，特别讽刺暴露性的主题越来越多。抗战到了第四、五个年头，经济问题显得日益严重：一方面，日伪在广大沦陷区中除烧杀、奸淫、掳掠以外，还逐渐地统制并操纵了所有的工商农业的生产和周转，妄图将中华民族的血液完全吸干，眼看着中日势力的对比并不象原来的估计，日寇“以战养战”的措施，从沦陷区竭力抢劫掳掠了大批物资，致我广大人民陷于半饥饿中，而许许多多大大小小的奸商，囤积居奇，抬高物价，垄断市场，造成了人为的经济险恶形势。对于这种严重的经济问题，不少的剧作作了反映，如章泯的《夜》描写敌人在沦陷区里欺骗人民去经商和生产，而敌人却紧紧操纵着，将所有的利润完全控制在手里，实行残酷的经济盘剥；葛一虹的《红樱枪》写敌人企图利用农村中的红枪会，结果阴谋被揭穿了。抗战后期，国民党统治的腐败，反动面目已暴露无遗，疯狂地推行高压政策，制造白色恐怖。面对着这种黑暗残酷的现实，进步的剧作家创作了一些具有深刻的政治讽刺意义的剧本。总之，国统区的话剧创作在反映现实生活的深广上经过了一个由“浮面到内部”的逐步深化过程，并从而产生了一批较有代表性的作家和作品。

抗战初起，为动员全民抗战，曹禺同宋之的合写了《全民总动员》(又名《黑字二十八》)，它透过对一个代号“黑字二十八”的日本间谍打入抗日后方进行破坏活动后被我抗日团体逮捕的曲折剧情，不仅歌颂了在前线与日寇英勇奋战的将领和士

兵，而且也嘲讽了那些“以抗战做幌子的无耻之徒”以及出卖灵魂为敌效劳的汉奸，整个剧本洋溢着抗日热情；由于追求惊险情节，人物较多，故使人物性格不突出。《蜕变》是曹禺创作的一部反映抗战的剧作，它通过对国统区一个省立医院的腐败的描写，揭露了国民党官僚机构中普遍存在的徇私枉法、投机倒把、贪污舞弊、苟且懒惰；尤其可贵的是，剧本并未停留在对腐败现象的揭露上，而透过这个后方医院由腐败蜕变成良好的过程，以含有理想因素的现实主义手法刻画了现实中没有看到的，然而可能有的正面人物——梁专员和丁大夫，这是两个闪烁着理想光辉的形象，是国统区剧作的正面人物画廊里罕见的艺术形象。正由于梁专员和丁大夫的努力整顿，不久的功夫便改变了医院的面貌，腐败分子完全被斥除，由一批健全的工作人员取而代之，反映了“我们民族在抗战中一个‘蜕’旧‘变’新的现象”。在全剧中，人起了决定的作用，因为有了梁专员和丁大夫，所以一切就变得不同了。我们知道，似如梁专员和丁大夫这样光辉形象在现实生活中可能有而且可能非常之多的，不过这里的关键在于他们在什么样的政治制度底下，才有可能发挥作用？象梁专员和丁大夫能以摧毁腐朽而不为腐朽所吞蚀是有条件的，剧作对这个问题并没有触及到。作者把社会的“蜕变”视为自然界的蝉那样新陈代谢，“只有忍痛蜕掉那一层腐旧的躯壳，新的愉快的生命才能降生”，这未免过于乐观了。一九四〇年曹禺创作了《北京人》，虽然它的问世只同写于一九三九年的《蜕变》相差一年，但是抗战形势却由高潮跌落到低潮。作者怀着深沉的思索把战斗的笔对准象棺材一样腐朽的社会制度，掘开了反动腐朽统治的社会根基，并真正地展示出对革命的希望。《北京人》无论就思想性或是艺术性来说，都可以称得

上是曹禺继《雷雨》和《日出》后的又一高峰。它虽然是以抗战前北京一个封建家庭的纠纷关系为题材，反映了封建社会的腐败垂死的必然崩溃的历史命运，但这一主题并未脱离抗战现实，它是从一个独特的角度深刻地揭示出国民党政权赖以统治的社会基础如同棺材一样腐朽，而一些具有善良灵魂的人们正是要从这种垂死没落的社会阶级中分化出来走向新生，尽管作者当时“还根本不懂得革命”，然而他已“朦胧地知道革命在什么地方了”，这是剧作具有决定意义的新的思想特色。瑞贞、愫方是曾家这个黑暗腐败的王国里最先觉悟起来的人物，是新生力量的代表，尤其愫方这个挣脱了旧时代悲剧命运而勇敢地走向新生活的妇女典型，是作家继繁漪、陈白露之后创造的第三个出色的艺术典型，体现了曹禺的美学理想。整个剧本洋溢着一种深沉的缠绵的诗意，刻画人物深刻细腻，艺术结构严谨完整，善于创造戏剧气氛，对话的生动紧凑更富有情致。一九四二年曹禺又把巴金的小说《家》改编成话剧，它着重通过觉新和瑞珏在婚姻爱情上的不幸遭遇，抨击了封建大家庭的罪恶，它为如何把小说改编成剧本提供了一个很好的范例，这是一种创造性的改编。

夏衍在抗战前夕创作了《上海屋檐下》，这是作者由写历史题材转向写现实题材的“用严谨的现实主义”创作的多幕话剧。它以“西安事变”前后的社会现实为背景，力图“从小人物的生活中反映这个大的时代，让当时的观众听到些将要到来的时代的脚步声音”。剧作通过上海一座弄堂房子里五户人家一天的经历，真实地表现出抗战前夕小市民的痛苦生活，刻画了“小人物”的不幸命运，借以对国民党的黑暗统治提出了深沉而强烈的控诉；但是作者对这群小人物并未失去希望，通过孩子

趋炎附势的丑态；如果说《三块钱国币》主要揭露了国统区现实生活中的不合理现象，那么写于同年的《等太太回来的时候》则触及到抗战中的主要问题，即爱国者和卖国者的斗争。它以一九三九年上海为背景，描写汉奸梁某的妻子儿女反对汉奸、离开上海到后方去的一段故事，情节紧凑，布局颇具匠心。创作于一九四〇年的《妙峰山》是一部四幕喜剧，它以一九四〇年西南某地为背景，描写妙峰山寨主抗日英雄王老虎逃脱国民党军队的陷害，回到山上组织抗日力量的故事。剧作带有传奇色彩，它以浪漫主义手法，揭露了国民党反动派摧残一切抗日力量的阴谋和国统区的黑暗现实，塑造了王老虎和华华两个幽默形象——前者是一个有才干有理想的妙峰上的“抗战的英雄”，后者是一个热爱祖国积极参加抗战工作的“女中的豪杰”，作者以高度的夸张的手法来刻画他和她的性格及其恋爱喜剧。这是丁西林后期最杰出的喜剧作品。

吴祖光一九四二年写成的《风雪夜归人》是一部较好的四幕悲剧，它通过京剧名旦魏莲生和官僚的姨太太玉春的恋爱悲剧，无情揭露和控诉了罪恶的旧社会。玉春虽然出身妓女，但她却能从自己的被侮辱被损害的辛酸经历中清醒地认识到自己只是供大官阔人“消愁解闷的玩意儿”，根本没有做“人”的资格；为了寻求真正的自由幸福，她勇敢地爱上了出身贫苦、忠厚正直的青年艺人魏莲生，而且莲生在她的启发下也开始觉醒。但是残酷的旧社会却无情地粗暴地拆散了他们的爱情，魏莲生死在一个风雪交加的夜晚，玉春也失踪了。剧作写得真实深刻，感情充沛，非常感人。沈浮这个时期写的《重庆二十四小时》，刻画了一个从东北流浪到重庆的女青年，她既纯洁又脆弱，后来在进步的戏剧工作者开导下识破了恶势力诱她下水的圈套，

参加了抗日戏剧工作；《金玉满堂》写一个地主少爷囤积粮食，发国难财，残害佃户，玩弄女人，最后被判死刑；《小人狂想曲》讽刺重庆官僚阶层的生活。由于作者的技巧熟练，善于安排紧张的戏剧冲突，所以他的剧本在当时上演取得较好的效果。李健吾抗战期间在上海，曾写过《黄花》、《云彩霞》、《秋》、《草莽》等剧作，其中的《黄花》是通过描写香港的舞女生活来暴露城市有钱阶层的腐烂荒淫，《云彩霞》是写京剧旧艺人的生活。他的剧作内容多是与抗战无关，反映生活也不够深刻。巴人在上海“孤岛”时期，创作了大型话剧《费娜小姐》和《两代的爱》。前者，写的是一九三三年南京国民政府大员的官邸生活，作者以历史审判官的身份为南京国民党政府的官僚作了严肃的画谱工作，将官僚们的丑态恶相展现在观众面前；后者，以设于上海租界区的唐公馆的客厅为场景，剖析了五四时代和抗战时代两代人的幸福观，把当前的“孤岛”和香港、重庆、游击区、抗日民主根据地联系起来，把党的工作者、工人、学生、官僚、贵妇、汉奸、间谍、流氓等都展现在舞台上，既概括了五四以来的历史，又昭示出激流所向。这两个剧本具有强烈的针对性，人物形象的塑造也有独特性，特别富有杂文美。袁俊创作于一九四四年的四幕话剧《万世师表》，以五四运动和抗日战争两个不同的时代为背景，刻画了在动荡不定的黑暗社会里坚贞自守的教育工作者的感人形象，比较真实地反映出许多正直知识分子从五四到抗日战争所走过的道路，虽然剧作对主人公林桐教授的精神缺乏深入的开掘，但由于作者从真实生活出发，因而以生动的生活细节表现了林桐为教育事业坚贞不渝的精神。茅盾写于一九四五年的五幕话剧《清明前后》，是以那年清明前后重庆发生的哄动了山城上下社会的“黄金案”为素材，

描绘了官僚资本家摧残民族资本家,强者欺凌弱者的社会图景,深刻地揭露了“到处全是血腥气”的罪恶社会,及时地提出了抗战胜利后民族资产阶级的出路问题;由于作者对剧本的写作方法不能熟练运用,致使《清明前后》在艺术上存在对话冗长、剧情沉闷、人物性格不够鲜明等弱点。该剧演出后,进步的文艺界曾展开过热烈的讨论。

在抗战时期国统区(包括沦陷区)的话剧创作过程中,主流是好的,成绩是大的,但也出现过两种不良的倾向和一些含有反动思想因素的剧作。所谓两种不良的倾向的出现,主要原因在于,太平洋战争爆发,上海和香港都同时沦陷,一些剧作者逐渐集中到了桂林和重庆,这时候虽然在世界范围内形成了广泛的反法西斯阵线,但国统区由于国民党推行消极抗战、积极反共反人民的反动政策,造成了晦暗阴郁的局面,国民党的各种压迫越来越凶,剧本演出要经过双重审查,征收名目繁多的苛捐杂税,因而使剧运和剧作都只局限于后方的几个城市。在这种情况下,有的剧作者为了票房价值,为了迎合观众,为了使自己的剧本能够搬上舞台,在剧作中出现两种不良的倾向:一是多穿插一些不必要的噱头,以引起观众的发笑;一是故意增加一些爱情场面或把历史上的有艳名的女性当主角,以迎合某些观众的低级趣味。洪深曾在《抗战戏剧的自我批判》中指出:“教育目的—经放弃,戏剧工作者必然会向着相反的道路走;——而且会走得不知道有多么远!言经营,便是‘游击’、‘秋风’;以廉价‘包’劣戏,以高价‘换’荣券;不顾信誉,不择手段;最恶性的‘市侩主义’,横行一时。言剧作,便也不免‘投机’‘讨好’;只求诱致观众,博得他们喝采;一切为卖座,为生意着眼,麻醉毒害,均所不计。”由于国民党反动统治的政治压

迫，使抗战戏剧创作出现“市侩主义”不良的倾向，大大影响了剧作的思想质量。据田进在《抗战八年来的戏剧创作》一文的统计，可以看出以皖南事变发生、国民党掀起反共高潮为界，剧作的思想内容有了明显变化：

（一）前期直接描写抗战者占百分四十二，后期直接及间接描写抗战者占百分之八；

（二）前期描写后方而有积极性者占百分之二十四弱，后期描写后方而不一定有积极性者占百分之二十七点五；

（三）前期写历史者占百分之十四，后期写历史及半历史性占百分之三十三；

（四）前期与抗战无关者占百分之七，后期与抗战无关者占百分之二十。

这就是说，直接描写抗战的作品锐减，描写后方尤其是描写历史和与抗战无关之作品骤增。

这个不一定精确的统计，在一定程度上说明了抗战时期的进步的戏剧创作中虽然出现一大批无愧于时代的好的或较好的作品，但是也有相当数量的剧作在内容质量上存在着或多或少的消极因素。

特别值得注意的是，在蒋介石政府加紧推行法西斯统治下，国统区戏剧创作中出现了一些颂扬国民党特务政治、宣传法西斯思想的有害的作品，陈铨在一九四二年前后写的《野玫瑰》、《金指环》、《蓝蝴蝶》等剧本则是这种反动倾向的代表。茅盾在《八年来文艺工作的成果及倾向》中曾说：“必须指出的，也还有一种表面上与抗战‘有关’，而实际则是有害的作品；这就是夸张‘特工’的作用而又穿插了桃色纠纷的东西，理论上，在沦陷区作‘特工’……亦未始不可描写；但应当从有民众掩护，民

众组织的背景上去写‘特工’，也只有这样的‘特工’才不是牛鬼蛇神的两面人，才有意义。可是我们所见的这一类作品却并不如此。它们把‘特工’人员写成黄天霸，白玉堂一类，而又夸张其所谓‘锄奸’的作用，对于沦陷区民众抗敌活动却避而不谈，这就不但歪曲了现实，而且暗示给读者，抵抗只要有‘特工’就成了，不需要组织民众，发动民众。”《野玫瑰》的问世，正是国民党政府进一步贯彻“消极抗战，积极反共”的方针，加紧同敌伪勾结之际，剧作硬把国民党派出的女特务夏艳华美化为从事“惊天动地的事业”的英雄，把她的肉体献给汉奸的丑行也当成神圣的举动加以歌颂；特别是竟将死心塌地为日寇侵略中国效劳的大汉奸王立民写成“不甘碌碌与草木同朽，时时刻刻都想有一番作为”的“英雄豪杰”，并通过他的嘴极力宣扬具有法西斯主义性质的“争于力”的反动学说。这种有害的“特务文学”是抗战戏剧创作中出现的逆流，这是“文艺的堕落”；创作这种“特务文学”的作者的艺术观很明确：“无论写得怎样丑恶都不要紧，无论怎样歪曲现实和欺骗读者都不要紧，只要能够为特务及其主子们服务就成。知识分子是可以堕落到这样地步，文艺也是可以堕落到这种地步的！<sup>①</sup>”

### 三 解放区的新话剧

在抗日战争时期，抗日民主根据地或解放区的话剧创作，虽然从规模上或数量上来看，没有象国统区话剧创作那么大那么多，但是它们却具有新话剧的一些特征。话剧是五四文学革

---

<sup>①</sup> 何其芳：《关于现实主义》。

命以来出现的进步的戏剧形式,由于它一直在城市中发展着,又是一种外来的戏剧形式,不仅在内容上与市民生活有紧密联系,就是形式和语言也没有完全摆脱欧化的倾向,在表现手法上与我国传统戏曲也尚存较大差距,因此影响了话剧实现民族化群众化的步伐,适应不了解放区工农兵群众主要是农民的审美要求和艺术趣味,不能很好地为工农兵服务。革命圣地延安等解放区曾于一九四一年前后掀起上演大型话剧的风气,在文艺整风运动中作为脱离工农兵群众、关门提高的不良倾向受到批评。这就为戏剧工作者提出一个严肃的课题,即如何创造新型话剧来满足工农兵的精神需要,使他们对话剧这种形式既喜爱又感兴趣。延安文艺座谈会以后,很多戏剧作者对新话剧创作进行了刻苦的探索,写出了一批表现新生活、新主题、新人物,并在形式和语言上力求民族化大众化的剧本,为话剧艺术走到工农兵群众中去,提供了极为有利的条件。

胡丹沸执笔写的独幕喜剧《把眼光放远点》,是延安文艺座谈会后出现较早的也是著名的新话剧。它以一九四二年冀中地区“五一一大扫荡”之后日伪最猖獗、人民奋起斗争为背景,通过描写一个农民家庭中兄弟妯娌之间对抗日斗争的不同态度,表现了解放区人民的新的精神面貌。老大夫妇具有远大的政治眼光,认识到只有打败日本鬼子才有好日子过,因此坚决支持儿子抗战到底;老二夫妇则目光短浅,在抗日形势逆转时期发生动摇,因而唆使儿子开小差回家当“良民”。作者在这场家庭风波所形成的强烈的戏剧冲突中刻画了鲜明的人物性格,语言通俗精炼,形式活泼生动,是一出为工农兵群众所喜爱的好话剧。周扬在《序言》中指出:“这个剧本充分地表现了它的现实主义特色。它用轻松的喜剧形式传达了严肃的斗争的故事,通过

一个农民兄弟的家庭反映出了敌后人民的精神的世界，他们必然要走的斗争的道路。各种矛盾集中着，而一切矛盾都用斗争来解决。这里行动盖过了一切：没有长篇大论，语言是精炼的，性格从行动中显示出来。”洛丁等创作的独幕话剧《粮食》描写抗日游击区的两面政权，表现抗日军民巧妙地利用敌伪之间的微妙矛盾保存了三十多万斤粮食，反映出八路军和人民之间的血肉关系及中国人民的勇敢机智；成荫写的独幕剧《打得好》描写在敌人据点附近的人民群众机智打击敌特，掩护八路军敌工股长的活动。这些带有喜剧色彩的独幕剧在延安公演，曾得到延安观众的好评，认为它们“题材既新鲜，表演也生动，而且所表现的生活场景、人物又都是河北一带老百姓的生活”。贾霁等执笔写的《过关》，是一出情节曲折、首尾一贯的为广大观众喜爱的多幕剧。它主要围绕儿子的参军这一中心事件，展开对一个家庭里的微小矛盾的描写，使这些矛盾在“参军”问题上激化起来，后来在村干部的开导劝说下，全家人终于思想通了，兴高彩烈地送儿子上前线，尽管剧作对那种认为参军是出去闯关争“功名”的思想未予以批评，但是根据地人民踊跃参军的动人情景却烘托出来了。一九四三年吴雪等改写的《抓壮丁》也触及到农民当兵问题，由于它是取材四川国统区的社会现实，因而描写出一幅与《过关》完全不同的艺术画面，深刻地揭露了地主与保长狼狈为奸借抽丁敲榨勒索农民的卑鄙行径，并在幕尾写出了壮丁的暴动。这是一出具有辛辣意味的讽刺剧，完全采用四川方言。杜烽的《李国瑞》是反映部队战斗生活话剧的代表作品。剧本是以真人真事为基础，塑造了李国瑞这个部队中的落后分子的转变的典型。由于作者能够把主人公的思想作风的转变放在部队整风前后的背景下来写，并把把

的转变同连队干部克服军阀意识树立民主领导作风联系起来，因此这就揭示出李国瑞的转变不单是个人内心斗争的结果，而是同党在部队的强有力的政治思想工作紧密相关，从而说明整风运动给部队的思想建设带来了深刻的变化。作者曾说这个剧本“演出后观众有的反映说，这个剧教育意义很大，顶受了半个月训，又整干部风，又整战士风。”

周扬在一九四四年春发表的《表现新的群众的时代》，不仅对秧歌剧进一步提出民族化、大众化的要求，而且对话剧创作也提出了民族化、大众化的问题。他认为“方言剧是值得提倡的，青年剧院演出的话剧《抓壮丁》，一个写得很成功的讽刺剧，就是用四川方言写和演的，收到了很好的演出上的效果”，其他的话剧创作“也必须如此”，这也是话剧创作民族化、大众化的一种尝试。一九四四年姚仲明、陈波儿等集体创作的《同志，你走错了路！》，则是一个思想内容深刻严肃、艺术性较高的民族化大众化的剧本。它描写的是抗战初期党内抗日统一战线问题上的矛盾和斗争，八路军某部政治主任潘辉善于从实际出发贯彻党的统一战线政策，团结争取国民党军队中的爱国将领王旅长，高度警惕顽固派赵司令，坚决粉碎敌军妄图消灭我军的阴谋；而上级机关派来的联络部长吴志克，在统一战线问题上却推行右倾机会主义政策，对国民党顽固派一味迁就退让，提出“一场通过统一战线”的错误口号，不仅给部队造成了重大损失，而且自己也险些丧了命，最后在血的惨痛教训中醒悟过来。在潘、吴所代表的两种思想两种政策的激烈冲突中，作者刻画了胡连长这个最动人的英雄形象，尽管他有点卤莽，但却机智、勇猛，对革命事业无限忠诚，非常反感吴志克那套“乱七八糟的统一战线”主张，但是在生死关头，看到敌人要杀害

吴志克时，他又以自己的生命来保护他，并不怨恨同志，而劝慰吴将仇恨集中到敌人身上，表现出胡连长的鲜明的阶级立场和博大的无产阶级胸怀。尽管这个剧本在艺术上不够精细完美，但是它却表现出尖锐重大的主题，有分寸地刻画了众多性格复杂的人物，较好地运用了生动活泼的语言，富有强烈的战斗气息。周扬称它是一部使人“惊心动魄”的好作品，具有民族化、大众化的特点，它是“由于艺术工作者与实际工作者、工农干部在艺术行动上的合作，由于艺术与政治思想政策思想的结合”的结果。

这些具有新色彩的话剧作品，显示了解放区话剧创作的初期阶段的成绩，它们为中国新话剧的发展提供了一些有益的经验。

#### 四 历史剧的繁荣

郭沫若在二十年代曾写过《卓文君》、《王昭君》、《聂婪》三个历史剧，夏衍在三十年代创作了历史剧《赛金花》和《秋瑾传》；抗日战争时期，特别是“皖南事变”后在国统区文网密布下，更益以物质条件及交通运输的困难，出版困难，历史剧成了剧运唯一的通道。这些剧作虽取材于历史上的故事，目的是在借古喻今，或褒扬忠烈，或贬抑奸诈，都是和当前的现实息息相关的。当时郭沫若、欧阳予倩、阳翰笙、于伶等创作了一批较好的历史剧本。

郭沫若创作的历史剧在抗战时期影响很大。从一九四一年十二月到一九四三年四月前后，他先后创作了《棠棣之花》、《屈原》、《虎符》、《高渐离》、《孔雀胆》和《南冠草》六部历史剧，获得史剧创作的丰收。他创作这些历史剧的目的非常明

确，即“在过去的史料中找出一点值得珍贵的经验来，作为目前现实生活的借镜”。他说：“抗战期间，特别是在重庆的几年，完全是生活在庞大的集中营里，七八年间，是不能出青木关一步。因而也还是只好搞搞历史，写写史剧之类的东西了。”郭沫若的历史剧创作以其强烈的战斗性和鲜明的政治倾向性，震动了观众，在国民党掀起的连续不断的反共高潮中在戏剧舞台上打开了一个缺口，充分发挥了史剧艺术的团结教育人民、揭露打击敌人的战斗作用。反对侵略，反对卖国，反对专制，反对变节，坚持抗战，捍卫祖国，发扬民主，坚持节操，歌颂民族英雄主义、爱国主义和不屈不挠的牺牲精神，是这些史剧从不同侧面所表现出的基本主题。写于一九四一年底的《棠棣之花》，通过战国时代齐国侠客聂政刺杀韩国丞相侠累 的悲壮故事，反映了当时抗秦派和亲秦派之间的斗争，作者表现了一个主张联合、反对分裂的具有重大现实意义的主题。郭沫若曾明确表述：“《棠棣之花》的政治气氛是以主张集合反对分裂为主题，这不用说是参合了一些主观的见解进去的。望合厌分是民国以来的共同的希望，也是中国自有历史以来的历代人的希望。因为这种希望是古今共通的东西，我们可以据今推古，亦正可以借古鉴今”。写于一九四二年初的《虎符》，围绕“窃符救赵”的历史故事，描写了信陵君与魏安厘王之间的曲折斗争，出色地塑造了深明大义、具有抗秦救赵义勇精神的信陵君的形象，歌颂了反侵略、反投降、为祖国的尊严和人民的自由而英勇献身的崇高品格；无情地鞭挞了安厘王的专横暴戾、畏秦如虎、昏庸残忍的卑鄙嘴脸。作者写这个“剧本是有些暗射的用意的。因为当时的现实与魏安厘王的‘消极抗秦，积极反信陵君’，是有点有点相似”，这就明显地把矛头对准国民党蒋介石

集团的消极抗战、积极反共的反动政策。写于一九四二年六月的《高渐离》，写的是高渐离以筑击秦始皇的历史故事，通过对高渐离、怀贞夫人等正面形象的刻画，表现了人民对专横残暴的独夫的秦始皇的愤怒反抗和仇恨情绪，作者写这个剧本是“存心用秦始皇来暗射蒋介石”的。写于一九四二年九月的《孔雀胆》是以元末梁国内部的民族矛盾为题材，揭露制造民族分裂势力的罪恶，批判了民族斗争中的妥协主义。作者开始创作这个剧本完全是由于对阿盖的同情，“主题则是写‘善与恶’，‘公与私’，‘分与合’”的斗争；后来才发现“造成这个历史悲剧之最主要的内容，还是妥协主义终敌不过异族统治的压迫，妥协投降主义的善良愿望终无法医治异族统治者的残暴手段和猜忌心理”。这就如同画龙点睛一样，把历史点活了，增强了史剧的现实针对性和讽喻现实的力量。写于一九四三年四月的《南冠草》，描写明末青年诗人和爱国志士夏完淳起兵复明、被汉奸告密、壮烈殉国的英雄事迹，歌颂了夏完淳“挺立两间扶正气，长垂万古做完人”的高风亮节，揭露了异族侵略者和汉奸卖国贼的丑态恶行，这对于鼓舞抗战时期国统区人民发扬爱国主义精神，反对侵略反对投降，坚持节操匡扶正气，是大有裨益的。发挥了史剧的借古喻今、以古鉴今和以古察今的政治功能，这是他的历史剧的战斗意义所在。

写于一九四二年一月的《屈原》是郭沫若抗战历史剧的代表作。作者说：“我写这个剧本是在一九四二年一月，国民党反动派的统治最黑暗的时候，而且是在反动统治的中心——最黑暗的重庆。不仅中国社会又临到阶段不同的蜕变时期，而且在我的眼前看见了不小的大大小小的时代悲剧。无数的爱国青年、革命同志失踪了，关进了集中营。代表人民力量的中国共产党

在陕北遭受着封锁，而在江南抵抗日本帝国主义的侵略最有功劳的中共领导的八路军之外的另一支兄弟部队——新四军，遭了反动派的围剿而受到很大的损失。全中国进步的人们都感受着愤怒，因而我便把这时代的愤怒复活在屈原时代里去了。换句话说，我是借了屈原的时代来象征我们当前的时代。”正是在这种创作思想指导下，紧紧扣住抗战时期的历史现实，仅用了不到十天的时间写成了五幕历史悲剧《屈原》。在剧作中，作者以高度的艺术概括力把屈原三十年生平事迹及悲惨遭遇，集中安排在一天的时间内，着重地描写了以屈原为代表的楚国爱国力量和以上官大夫、南后郑袖为代表的卖国投降派之间的激烈斗争，热情地歌颂了屈原的矢志不移的爱国爱人民的坚定立场和不屈不挠的斗争精神，愤怒地抨击了南后等人的卖国阴谋及迫害爱国志士的罪行，表现了反对分裂投降、团结御侮的重大主题。由于剧作的这一深刻主题及鲜明的政治倾向，表达了全国人民坚持团结反对分裂、坚持抗战反对投降的强烈愿望，有力地揭露了国民党反动派反共反人民、制造分裂妄图投降日寇的阴谋，因此它在重庆一上演，便收到极好的社会效果。董必武观看《屈原》首次演出后曾写诗赞颂当时演出的盛况：

诗人自有千秋，嫉恶平生恍如仇。

邪正分明具形象，如山观者判薰莸。

婵娟窈窕一知音，不负先生泽畔吟。

毕竟斯人难创造，台前笔下共关心。

正因为《屈原》在当时起了动员全民抗战、反对妥协投降的巨大战斗作用，所以国民党特务头子潘公展之流曾以“鼓吹爆炸”“不利精诚团结”等罪名，悍然下令禁演《屈原》。

《屈原》之所以能产生如此强烈的社会效果，表现了如此

深刻的主题思想，主要因为作者运用多种艺术手法，成功地塑造了主人公屈原的光辉形象。剧中的屈原是一个爱国爱民，不畏强暴，正直不阿，光明磊落，为坚持真理而英勇斗争的光彩照人的艺术典型；也是国统区千百万爱国者的生动写照，是作者“以生命和血肉来凝铸塑造造成的”感人形象。作者是在大波大澜的戏剧冲突中刻画了屈原的思想性格。幕一揭开就是楚怀王听信谗言改变国策，把屈原一下子置于爱国与卖国的尖锐冲突中；并在主人公周围安排了间谍张仪、内奸郑袖、昏君怀王、老朽子椒等各类敌对人物，构成了险恶的政治形势与人物关系，使屈原的思想性格在这种激烈的不可调和的矛盾冲突中逐步放射出耀眼的光辉，一步一步地得到发展。开始屈原对楚怀王存在着一定的幻想，认为他能坚持联齐抗秦的政治主张，即使遭到南后诬陷后他对暴怒的楚怀王仍“拱手敬礼”，请求“申诉”；紧接剧作循着屈原遭诬陷这条主线设下了罢官、羞辱、囚禁、毒害等一系列迫害，使矛盾冲突一步步激化，让主人公接受一次比一次更严峻更残酷的考验，最后通过《雷电颂》揭示了屈原的思想发生了巨大变化，彻底抛掉对楚怀王的幻想，充分地展现出他的为祖国为人民“独立不移，凛冽难犯”的坚贞的斗争性格和渴望摧毁黑暗宇宙迎来光明的思想境界。为了突出屈原的形象，作者还运用了对比烘托的手法。不仅通过与南后、靳尚等反面人物对比，而且通过刻画婵娟纯真可爱的善美性格，衬托了屈原的形象。正如作者自己所说：“婵娟的存在似乎是可以认为屈原辞赋的象征的，她是道义美的形象化”。这说明婵娟形象的塑造是屈原精神的补充，是屈原精神影响的形象化。由于作者以多种艺术手段塑造了屈原这个带有理想色彩的艺术典型，尽管他最后潜入汉北并未摆脱失败的悲剧命运，

但因为他身上充分体现中华民族争取独立自由、反抗侵略压迫的历史传统精神，所以使屈原成了一切历史和现实的进步力量的化身，为正义真理而英勇斗争的象征，为捍卫祖国尊严和人民根本利益而献身的榜样，这正是屈原这个形象的深刻典型意义的所在。

总起来看，郭沫若在抗战时期创作的六部历史剧，洋溢着革命浪漫主义精神，富有悲壮激越的悲剧特色，更具有浓郁的抒情诗意。这六部悲剧并不给读者以悲凄之感，而是给人以悲壮美。正如作者所说：“悲剧的戏剧价值不是在单纯地使人悲，而是在具体地激发起人们把悲愤情绪化而为力量，以拥护方生的成分而抗斗将死的成分。”史剧的抒情诗意同作者本是一位抒情诗人分不开，他常常以写抒情诗的笔调来写史剧，《屈原》幕尾的《雷电颂》就是具有火山爆发式激情的抒情诗，酣畅淋漓地抒发出主人公胸中火炽的积郁的悲愤的激情，它不仅揭示出人物内心的奥妙，而且增强了整个史剧的浓烈的诗意。郭沫若这些史剧在思想艺术上并不是完美无缺的，不论是主题思想的开掘或是人物形象的塑造，都存在着一个如何恰如其分地处理好历史真实与艺术真实、“古”与“今”的关系问题，有些人物的现代化或主题思想的拔高偏向就出在这里。

欧阳予倩在抗战爆发后，为配合救亡运动，他以各种艺术形式创作剧本服务于抗战，既写过现实题材的话剧《团长之死》、《青纱帐里》等，又写过京剧《梁红玉》等，但影响最大成就最高的是他一九四二年创作的五幕历史剧《忠王李秀成》。剧本是以太平天国的革命斗争史实为基础写成的，目的是“要把过去奋斗的事迹，作为现代斗争的参考。尤其要用古人斗争的情绪鼓励现代人的向上。”因此作者在太平天国处于曾国藩围

困天京而天王及皇威却又对李秀成采取猜忌态度和种种卑鄙手段的特定环境里，成功地塑造李秀成这个工人出身的英雄形象，把他刻画成一位对封建统治者有本能的仇恨、对太平天国革命立场坚定、热爱祖国、关心人民、英勇善战的革命领袖。他屡建奇功，深受广大群众的拥护和爱戴，为此却引起奸佞们的嫉妒和猜忌，使他的雄才大略无从施展，即使处于这样的地位和环境，李秀成仍忠贞不渝，毫不动摇地为革命流尽最后一滴血。作者紧紧把握住人物的阶级特征，在复杂而又强烈的戏剧冲突中多方面突现了他不顾个人生死荣辱、全心全意为国为民的赤胆忠心。剧作对深明大义、以身殉国的李母和宋妃，对正直不阿、忠于职守的谭绍洸、程检点几个次要人物的刻画，虽然着墨不多，但都有声有色，栩栩如生。剧作具有强烈的现实意义，它尖锐地影射了国民党反动派卖国求荣、祸国殃民的丑恶行径，有力地鼓舞人们坚持团结、反对分裂、坚持抗战、反对投降的斗争信心。剧本美中不足的是未能在对敌斗争中更充分地展示出李秀成的英雄性格，对他的愚忠和对战俘的过分宽容也缺乏必要的批评。

阳翰笙在抗战时期创作了《李秀成之死》、《天国春秋》和《草莽英雄》三部历史剧，其中《天国春秋》是作者的代表作。写于一九三七年的《李秀成之死》，出色地塑造了李秀成这位忠义坚贞、疾恶如仇、至死不屈、爱国爱民的农民革命领袖的光辉形象，他把革命战争和反帝斗争结合起来，当英帝国主义想以平分天下为条件帮助太平军时，李秀成愤怒地喊出：“我们宁愿战死，也不愿把我们一丝一毫的权利、一尺半寸的土地，拱手送给那批外国强盗。”“中国是中国人民的中国，天下是中国人民的天下，谁要想来抢占我们一寸一尺的江山，我们太平军

就得把他们消灭一干二净!”这些慷慨激昂的誓言，正是也表达了抗战时期中国人民的抗日救国的决心和要求。写于一九四一年的《天国春秋》，是以太平天国的“杨韦事变”为中心，描写了太平天国内部的分裂，以致造成太平天国革命的失败。剧本的问世，正是国民党统治集团残酷地镇压爱国运动，分裂与倒退的阴影笼罩着整个国统区的时候，其现实针对性是非常清楚的，其战斗意义是十分强烈的。作者在错综尖锐的戏剧冲突中，相当出色地刻画了杨秀清、洪宣娇、韦昌辉三个主要人物形象：杨秀清忠义豪爽，不计较个人得失，但他骄傲自满，失去革命警惕，放松对韦昌辉的斗争，结果养痍遗患自己被杀，使革命惨遭失败；洪宣娇是太平天国的女将，骄傲猜忌，有严重个人主义，结果被蒙蔽利用，充当了韦昌辉的帮凶，参与屠杀杨秀清及其部下的大阴谋，最后在血的教训面前终于悔悟过来；韦昌辉是混进太平军中的坏分子，他卑鄙、阴险、毒辣，野心勃勃，阴谋篡权，一面勾结清朝统治者，出卖太平天国的秘密，一面挑拨洪秀全和杨秀清的关系，造成太平天国内部互相残杀，最后葬送了太平天国运动。这些栩栩如生的人物形象，具有深刻的典型意义和强烈的现实战斗性；剧作对于主人公们的爱情纠纷的过多渲染，影响了主题思想的鲜明性（修改本已删去）。写于一九四二年的《草莽英雄》，描写了辛亥革命前夕四川人民在“保路同志会”的领导下所进行的抗清反帝斗争，由于胜利后丧失革命警惕最后被敌人诈降之计所骗，结果使革命斗争惨遭失败。作者借用历史教训，启示观众注意在抗日统一战线中要时刻保持革命警惕。

阿英在上海“孤岛”时期，创作了《碧血花》、《海国英雄》和《杨娥传》等历史剧，着力宣传民族气节，为抗战服

务。写于一九三九年的《碧血花》(一名《明末遗恨》，又名《葛嫩娘》)，全剧冲突紧紧围绕主人公葛嫩娘的性格展开，有力地突出了这个明末秦淮妓女能在国家危急之际，毅然同情人一起参加抗清义军的抗敌爱国意识，以及她兵败被捕壮烈牺牲的高尚气节。写于一九四〇年的《海国英雄》(又名《郑成功》)，着力刻画郑成功这位赫赫有名的民族英雄。正如作者所说：“竭尽所能的强调的表扬了郑成功一生最伟大的爱国精神：‘不为威逼，不为利诱，刻苦，耐劳，忍受人间一切的惨痛，不为最大的失败灰心，为公忘私，为国忘家，不屈不挠，苦斗到底，一个韧性的恢复故土的伟大的意念与实践精神’！”写于一九四一年的《杨娥传》，描写爱国女义士杨娥，在明朝永历帝殉国后，伪设酒肆，谋刺卖国贼吴三桂，虽然这计划未实现她便病倒身死，但她为雪国仇家恨所表现出的这种精神是感人的。这三个历史剧共同突出的特点，即都是以明末的爱国抗敌的英雄为主人公，对于鼓舞沦陷区人民坚持抗战开展反对日伪的斗争具有现实的意义。此外，在上海“孤岛”坚持斗争的于伶，于一九四一年创作了一部五幕历史剧《大明英烈传》，剧作以采石矶大战为背景，塑造了刘伯温、苏皎皎、唐力行、秀姑等起义领袖和群众的形象，着重突出了他们为推翻元朝“光复山河”而英勇斗争的精神和强烈的反侵略的民族意识。

一九四五年在新四军地区先后出现了阿英的《李闯王》和吴天石、夏征农等的《甲申记》等两部五幕历史剧，都是写明末李自成所领导的农民革命及其失败的历史教训。农民革命初起，李闯王爱护人民，整肃军纪，因此起义军迅速拿下潼关，夺取西安，渡过黄河，直捣北京；但进京后，闯王手下的丞相牛金星、大将李宗敏等，贪污腐化，胡作非为，以致葬送了革命大

业。沉痛的历史教训,有助于提醒从农村进入城市的革命队伍。阿英曾说:“本剧(指《李闯王》)写作目的,是企图在‘以历史还历史’的‘历史剧’创作法则下,来演述前代失败的经验教训。在告诉我们自己,如果你不以这些教训警惕自己——特别是在进入大城市的时候——而骄傲自得,贪污腐化,背叛大众,你将会收到怎样的后果——身败名裂,凄凉悲惨,一直危害到国家、民族。”《李闯王》较比《甲申记》在思想艺术上成熟一些,它比较出色地塑造了李闯王这位“粗犷”而又“细致”、“豪爽”却又“狭隘”、“仁慈”却又“残忍”、“勇猛”而又“机智”的农民领袖的多样而复杂的性格,揭示了他的相当复杂的农民的、流寇的、帝王的思想意识,“形成了他在农民暴动史上性格的独特存在,不是陈涉、吴广,不是朱元璋,也不是后来的洪秀全,而是大顺皇帝,而是李闯王”。<sup>①</sup>

## 五 平剧的改革与新编

平剧即京剧,它虽然是中国戏剧史上一个比较有影响的历史悠久的传统剧种,但由于它在内容上大多表现帝王将相、才子佳人,在艺术上形成一套僵死的旧程式,因而影响它的革新和发展,更不能适应反映新的现实的客观需要和新的观众的欣赏要求。早在五四文学革命时期,不少人提出改革京剧的倡议,主张编新京剧,梅兰芳、周信芳、欧阳予倩曾进行过艺术实践;到了抗战时期,在“旧瓶装新酒”和利用旧形式的问题提出后,许多爱国艺人和戏剧工作者把某些具有爱国主义和民族意识的平

---

<sup>①</sup> 阿英:《写剧杂记》。

剧作为宣传抗日救亡的武器，并且为适应抗战的需要以新的思想观点编写新平剧。

国统区在改革并新编平剧方面，取得了一定的成果。田汉早在一九二七年主持上海艺术大学文科时，他一面致力于话剧创作，一面主张在民族传统戏曲的基础上发展“新歌剧”（包括编写新京剧）。他说：“我们建设中国的新歌剧许不能不以旧的歌剧为基础，当时从事于此的如欧阳予倩氏，其所作之《荆轲》、《潘金莲》，即采京剧之形式加以近代剧之分幕”。抗战时期，田汉采取京剧形式创作了三十六场的新平剧《江汉渔歌》（一九四〇年出版），通过描写历史故事，鼓励当时的爱国军民奋起抗日救国。宋朝南渡以后，金国大将蒲龙率兵攻进汉阳；汉阳太守邀请赵观等“民间贤士”共商杀敌之策，老渔翁阮复成也要求报效国家，后来将江汉两万渔民武装起来以配合军队大败金兵。作者写这个剧本在于说明“要抗战就要动员民众”、“军民合作才能够成功”、“只有抗战到底，才能够打破那敌人的迷梦”，这对当时的抗日战争是会起到鼓舞作用的。一九四〇年他又以明代英雄荡平倭寇的历史故事写成三十三场的新平剧《新儿女英雄传》；一九四三年左右又根据《白蛇传》改编出《金钵记》，因其中影射了当时国民党统治下的丑恶现实，被国民党禁演。欧阳予倩于抗战时期新编出《桃花扇》、《梁红玉》等京剧。写于一九三七年的《桃花扇》是根据孔尚任的原著《桃花扇》改编而成的新京剧。作者把握了原著的精神，经过加工，赋予以鲜明的时代色彩，旨在“借离合之情，写兴亡之感”，热烈赞扬人民的爱国主义思想和气节，辛辣讽刺卖国求荣的无耻行径。剧中阮大诚的“宁愿把江山让给外人，也决不让家里的仇人得势”的反动思想，正是对蒋介石的“攘外必先安内”的卖

国政策的影射。剧作以李香君与侯朝宗的爱情为线索，着重刻画了秦淮妓女李香君的不畏权势、坚贞不屈地同马士英、阮大诚等以死相拚的大智大勇的性格，她与侯朝宗的相爱正是建立在爱国主义和正义感的思想基础上，故她一旦发现侯朝宗变节投降，便立刻气愤而死，以身殉国。作者把原著李侯二人看破红尘双双出家的结局改成侯变节李气死，是有其积极的现实意义的，“对当时的知识分子的软弱性敲起了警钟”。

如果说国统区的平剧改革尚未完全打开新的局面，缺乏具体的领导和组织的话；那么解放区的平剧改革，则是在党的直接领导和关怀下，建立了延安平剧院，有组织地进行改革，使平剧改革和新编平剧取得了新的成果。利用京剧艺术形式来表现历史题材，并在内容和形式进行了革新，平剧《逼上梁山》和《三打祝家庄》是这方面的成功的尝试之作。

《逼上梁山》是利用京剧的成套形式新编的三幕二十七场大型历史平剧，最初是由中央党校集体编写的（杨绍萱、齐燕铭等执笔）。它取材于《水浒传》中关于林冲被逼上梁山的故事，在原故事里注入了新思想新内容：不仅增加了饥民逃难的场景，而且把李铁父子作为贫苦农民的代表贯穿全剧，以反映北宋末年“官逼民反”的时代特点和人民群众力量的伟大，并为林冲走向革命的转变提供了群众基础。全剧的主要戏剧冲突构成是以林冲和高俅的矛盾斗争为基础，因此作者有意识地增加了林冲与高俅之间矛盾冲突的政治内容，突出了他们之间的斗争是政治分歧的斗争，高俅推行的是卖国投降政策，林冲坚决主张抗金御侮，最后让陆谦口中说出“高太尉与金国素有来往，此次火烧草料场，一来是害死林教头，二来是破坏边防，便利金国进攻”。这样处理，不仅有利于打破林冲的“报国”的梦想，使

他迅速地同封建统治阶级决裂投奔梁山农民革命队伍，而且能增强剧作的现实战斗意义，启示人们认清国民党反动派的卖国投降的本质，积极投身抗日战争的火热斗争。剧本通过林冲形象的塑造，它所反映的不仅是林冲个人的英雄事业，不仅是英雄个人的慷慨悲歌，而且生动地烘托出北宋末年如火如荼的农民革命斗争，使林冲的思想转变和走向革命同人民群众的反抗斗争有机地联系起来，这就增强了主题表现的深度和广度。剧作在平剧艺术上有所改革，在人物形象的塑造上突破了旧有京剧生、旦、净、末等各行当的束缚，遵循人物思想性格本身的发展逻辑，合理地运用京剧表演形式，又不完全拘泥于传统程式。

由于新编平剧《逼上梁山》在思想艺术上有了新的突破，所以一九四四年元旦在延安首次上演，受到观众好评。毛泽东同志当即写信给编导，对《逼上梁山》作了高度评价：

绍萱、燕铭同志：

看了你们的戏，你们做了很好的工作，我向你们致谢，并请代向演员同志致谢！历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。郭沫若在历史话剧方面做了很好的工作，你们则在旧剧方面做了此种工作。你们这个开端将是旧剧革命的划时代的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去！

继《逼上梁山》的尝试之后，一九四五年初延安平剧院集体创作了新京剧《三打祝家庄》。它取材于《水浒传》有关章节，表

现梁山起义军攻打地主寨子祝家庄的三次战斗场面，形象地反映了一套依靠群众、调查研究、里应外合、利用矛盾、争取多数、集中打击主要敌人的战略战术思想，具有明确的现实教育意义。毛泽东同志观看演出后也曾写信祝贺，指出“继《逼上梁山》之后，此剧创造成功，巩固了平剧革命的道路”。

解放区不仅平剧改革打开了新的局面，而且其他传统戏曲也进行了相应的改革，取得了可喜的收获。其中成就最显著的是马健翎对于秦腔等传统剧种的改造。早在一九三八年他就以农村老大娘村口查路条抓汉奸的现实题材，编写了新秦腔《查路条》，以旧剧的技巧和旧形式表现了新的生活新的时代精神；一九四一年运用郿鄠曲调新编《十二把镰刀》，以革新的戏剧形式表现铁匠王二夫妇连夜打镰刀支援部队生产的劳动过程。延安文艺座谈会以后，马健翎在改革旧秦腔创造新秦腔剧作方面作出了杰出的成就，一九四三年写的新秦腔《血泪仇》则是他的代表作。全剧共三十场，近五十人，从国统区农村写到陕甘宁边区，充分利用传统戏曲不受时空限制的特长，展示了一个广阔的社会画面。剧作主要通过对农民王仁厚一家的前后生活截然不同的对比，生动地揭示出解放区与国统区是两个根本不同的世界；并在大起大伏的情节冲突中，突出地刻画了王仁厚这个坚毅、倔强、忠厚、勤劳的农民形象。新秦腔《血泪仇》所取得的主要成就是：它在抗日民族战争时期尖锐地提出了阶级斗争的主题，赋予了这个主题以强烈的浪漫色彩，同时选择了群众所熟悉的所容易接受的表现形式。

## 六 新歌剧的产生

中国的歌剧艺术是五四以来新文学运动中诞生和发展起来的一种新的戏剧形式，它和古老的传统戏曲、现代话剧以及舞剧，共同组成一支浩大的戏剧队伍；不过五四以后创作的一些歌剧只能说是对我国新歌剧作了些有意义的探索，最早黎锦晖创作的《小小画家》与《麻雀与小孩》，是对儿童歌舞剧所作的探索；一九三五年田汉、聂耳写的《扬子江的风暴》，是揉合话剧与歌曲于一炉的尝试。那剧本的主要内容主要描写一九三二年上海工人在党的领导下展开反对日美帝国主义的英勇斗争，工人们冒着敌人的枪弹将日本的军火扔进扬子江里，在两场话剧插入了许多歌曲，以表现工人被迫为敌人流血流汗的痛苦生活和愤怒心情。这些有益的探索为抗战时期新歌剧的产生打下了一定的基础。

臧云远词黄源作曲的当时称为大歌剧的《秋子》、沙梅的《红梅阁》、欧阳予倩的《木兰从军》等，是这个时期的歌剧，也可以说是新歌剧的产生。这些歌剧的萌生并不是源于同一途径，它们代表了两种不同的路向：《秋子》是模仿西洋歌剧的探索，是直接取了从音乐到歌剧的路线，采取西洋歌剧的形式和手法，强调“以音乐为主”，即以音乐来表现戏剧冲突、刻画人物心理和烘托环境气氛，歌曲的技巧是模仿或接近西洋歌曲的，尽量地使用了感觉派的诗句似的歌词，因而无论就曲调或歌词来说，听众均极难理解，由于西洋歌剧为它本身的形式所限，往往很少注意在戏剧情节冲突的发展中刻画人物性格，故只注重以音乐对英雄人物进行礼赞。依仗英雄人物性格的发展

以形成完整的戏剧结构。《秋子》几个重要人物，如秋子和宫毅等，形成了一些歌唱场面。虽不能说怎样成功，但是一次开创性的有意义的探索。《红梅阁》和《木兰从军》等都是戏曲歌剧化的探索，走的是从平剧中蜕化为新歌剧的道路。因为传统戏曲是我国广大人民喜闻乐见的一种戏剧形式，所以在旧戏曲的基础上发展“新歌剧”，也是一种有意义的尝试；何况外国有不少人称我们的平剧为歌剧。不过这种“歌剧”保留着极浓厚的平剧色彩，固然是道地的民族形式，然而这和改革后的新编平剧又有极大的差异，故有人不承认这是新歌剧，更不承认这是发展新歌剧的路向。抗战时期国统区的新歌剧虽然做了摸索的工作，但并没有真正解决新歌剧的发展方向，也没有解决新歌剧的民族化、大众化问题，更没有产生出具有新歌剧基本特征的代表剧作。

抗日民主根据地新秧歌运动的兴起，为我国新歌剧的产生和发展，开辟了新的道路。有人曾说：“我们特别重视秧歌作为新戏剧的一种形式，这是因为它是老百姓所熟悉的，同时又是现存旧形式中间最生动活泼、最富有表现力的形式，而且，也是最容易改造成为表现新生活的形式。‘新’秧歌剧的最大特点是一种新的生活气氛。这是所有中国过去的戏剧所没有过的一种愉快、活泼、健康、新生的气氛。这就是秧歌剧的艺术性之所在，这是由于我们正确地表现了新生活而来的。”<sup>①</sup>秧歌原本是在我国广大农村流行的一种戏剧形式，具有又说又唱、歌舞结合、生动活泼、短小精悍、富有表现力等长处，但也存在一些弱点。抗战爆发后，根据地的戏剧工作者已注意运用这种民

---

<sup>①</sup> 张庚：《解放区的戏剧》。

间艺术形式表现新生活；特别延安文艺座谈会后，秧歌这种民族形式得到进一步利用和推广，一九四三年春节“鲁艺”等单位演出了新秧歌剧《兄妹开荒》等，受到广大人民的热烈赞美，得到中央领导的热情鼓励，《解放日报》发表社论肯定新秧歌是初步实践文艺工农兵方向的新成就，赞扬《兄妹开荒》是个“很好的新型歌舞短剧”。在延安和陕甘宁边区的新秧歌运动的推动下，各抗日根据地也随之掀起新秧歌运动的热潮，并且大大开拓了人们的艺术视野，从新秧歌运动的兴起窥测出新歌剧发展的路向。有人当时曾指出：“我们渴望着中国新歌剧的诞生，但是很多的眼光不是放在西洋歌剧上，就是放在中国已经定型了的旧剧上。今天，我们也应该看看老百姓自己创造的歌舞剧的形态，它可以给我们多少启示啊！”在新秧歌运动中，解放区涌现出许多新编的秧歌剧，有专业文艺工作者创作的，也有工农兵自编自演的；这些新秧歌剧本劳动人民成了主人公，洋溢着新的生活气息，选取的题材和表现的主题都广阔多样，采用了生动活泼的为群众所喜闻乐见的艺术形式，为大型的新歌剧的产生打下了坚实的基础，提供了丰富的经验。

王大化、李波、路由合写的《兄妹开荒》被称为第一个新秧歌剧本，它生动地表现了边区的热气腾腾的大生产运动，刻画出兄妹二人的鲜明性格，成功地运用了边歌边舞的戏剧形式；延安枣园文工团集体创作的小型歌剧《动员起来》，写二流子的转变，从一个特定的角度表现出边区的变工队的生产热潮；马可作的《夫妻识字》是表现劳动人民翻身后的学习文化的热情；《买卖婚姻》和《小姑贤》则是指斥在婚姻制度、家庭生活中的专制主义；《算卜》和《神虫》是反对封建迷信的；周而复和苏一平合写的《牛永贵挂彩》是个优秀的小型歌剧，它以紧

张的情节，鲜明的形象，表现一个“军民合作力量大”的主题；翟强编写的《刘顺清》和荒草写的《烧炭英雄张德胜》则是取材于部队生活，赞颂人民军队那种自力更生、战胜困难的革命英雄主义精神。以上都是小型秧歌剧的代表作；一九四四年贺敬之、水华、王大化、马可合编的大型歌舞剧《周子山》（原名《惯匪周子山》），不论思想内容和艺术形式都是对小型秧歌剧的一个发展。它以五幕二十一场的宏大结构和众多的人物，在广阔的历史背景上，反映了陕北人民从一九三五年到一九四三年之间的尖锐复杂的阶级斗争，描写了周子山怀着个人的动机参加革命在严峻考验面前叛变投降，从而揭露了叛徒特务的阴险毒辣的卑鄙行径和丑恶嘴脸，并且赞颂了广大农民和农村干部的高度革命警惕性和坚强斗争精神；情节紧张，冲突尖锐，富有戏剧性，语言也具有大众化的特点，当然也存在剧情不够精炼、主要人物性格不够丰满等缺点。它是由小型秧歌剧发展到大型新歌剧的过渡性作品，虽然它的场面多了，篇幅长了，反映的生活内容丰富了，但它还没有完全摆脱秧歌剧的表现方法和表演形式。一九四五年，由贺敬之、丁毅等执笔的《白毛女》则是继《周子山》之后出现的在秧歌剧基础上发展而成的大型歌舞剧，是一部具有民族特色的、为群众所喜闻乐见的新歌剧的代表作，为我国民族新歌剧的发展奠定了基石。

《白毛女》是根据晋察冀边区流传的“白女仙姑”的故事创作而成的五幕歌剧（初本为六幕）。它在尖锐的戏剧冲突中，成功地塑造了杨白劳、喜儿等农民形象。杨白劳是一个勤劳、善良、忠厚的劳动农民，他承受着地主的残酷剥削和沉重的压迫，没有路可走，他虽然想“找个说理的地方”，但旧社会哪里有穷人申冤诉苦的地方，最终逃不出黄家的“鬼门关”，被逼上自杀

的道路，这表现出他性格中的软弱的一面。喜儿是全剧着力塑造的反抗的农民典型，她的思想性格是随着激烈的阶级斗争的发展而不断发展的。在第一幕中，她还是勤劳活泼、乐观纯真的少女，对阶级压迫并不理解，怀有天真的愿望和爱情的理想。阶级敌人给喜儿的第一个打击是父亲被逼身死，使她骨肉分离，家破人亡，激起她极大的悲痛；但这时她对“吃人”的血淋淋的阶级斗争现实还理解不深，不懂得阶级斗争的残酷性。她被抢入黄家，陷入牢狱，接踵而来的是一连串的挨打受骂，和非人生活的折磨。她的阶级意识还没有完全觉醒，悲痛尚未化为复仇的力量，甚至遭到黄世仁奸污后，她想得更多的是耻辱，还没有从积极方面去考虑报仇雪恨。随着阶级斗争的发展，喜儿的阶级觉悟和斗争勇气提高了。当地主黄母贼喊捉贼地指骂喜儿“偷人养汉”的时候，喜儿再也不能忍受了，蕴藏在心底的仇恨终于燃成反抗的怒火，她向敌人展开了面对面的斗争，发出了“我不死，我要活！我要报仇，我要活”的反抗怒吼，表现出与地主阶级不共戴天的仇恨和顽强的反抗精神。喜儿逃出黄家，在深山野洞里坚韧地苦熬了三年，非人的生活折磨了她，使她变成“白毛仙姑”，但她仍没有逃出吃人的旧社会。只有八路军解放了杨格庄以后，在中国共产党领导下，摧毁了地主阶级的反动统治，喜儿的斗争才真正获得了胜利，她才和所有的贫苦农民一起报了仇雪了恨，做了新社会的主人。喜儿在“太阳底下把冤伸”，已经再也不是“咬紧牙关，低头过日月”的时候了，她已发展成为一位贫苦农民的阶级的代言人了。喜儿和黄世仁在斗争会上面对面的斗争，形成了全剧的高潮，而喜儿的形象也正是在阶级斗争的舞台上放射出夺目的光辉。喜儿的形象概括了中国社会新旧交替时的广大农民特别是农村贫苦妇女的

共同命运，所以具有深刻广泛的典型意义。此外，剧本还刻画了心胸开阔、眼光远大、性格坚强的赵大叔的形象；刻画了善良、机智的劳苦妇女张二婶的形象；描绘出农民出身的大春和大锁的敢于同恶霸地主进行斗争的年轻一代的形象。对反面人物黄世仁、黄母、穆仁智等的刻画也是入木三分，深刻地揭露了封建地主阶级的腐朽性、残忍性和反动性。

《白毛女》以生动的人物形象和尖锐的戏剧冲突，独特的艺术形式，表现了旧中国农村的广大农民同地主阶级的基本矛盾，有力地揭露了地主阶级的凶残、贪婪、狡诈、腐朽的反动本质，深情地写出了贫苦农民的悲惨命运，由衷地歌颂了农民的斗争精神和翻身解放，艺术地揭示出“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人”这一基本主题。

在艺术形式上，《白毛女》的创作既不是盲目的模仿西洋歌剧，又不是照搬传统的戏曲，而是从现实生活及广大群众的欣赏习惯出发，在批判继承传统戏曲和学习新秧歌剧的基础上，借鉴西洋歌剧，创造出的具有民族风格和民族气魄的新歌剧。它同西洋歌剧的最主要的区别在于，它更富有浓郁的戏曲味，它和传统戏曲一样具有故事性强、情节曲折、冲突尖锐、性格鲜明等戏剧特征；当然它也吸取了西洋歌剧的长处，主人公喜儿的喜怒哀乐是通过音乐曲调得以尽情的抒发，使抒情因素贯穿全剧。《白毛女》有歌有舞，它的舞蹈却类似传统戏曲里的优美的做工，具有载歌载舞的特色；在整体表演艺术上，《白毛女》吸取了传统戏曲的写实与写意的虚实相结合的手法，使表演富有真实感和含蓄美，它虽然有的动作比话剧更夸张，但它却富有浓郁的生活气息；在音乐上它是从人物性格和剧情要求出发，在学习民歌和秧歌的基础上，吸取传统戏曲音乐和新音

乐的优点，使主要曲调既具有个性化又富有民歌风味，当然《白毛女》也大胆地采用了西洋歌剧的齐唱、重唱、合唱等形式，有力地表现了澎湃汹涌的群众斗争激情，增加了作品的思想力量和艺术力量。虽然《白毛女》在我国新歌剧表现形式的民族化的探索中，所取得的成就是初步的，但是它是最先迈出的步伐。

由于《白毛女》在思想和艺术上取得较高成就，它的影响已越过了国界，如苏联、捷克、波兰等国曾先后译过并演出了《白毛女》，日本文艺界并把它改编成芭蕾舞。

## 第八章 诗歌发展的新阶段

发扬新诗的战斗传统——向民族化方向前进  
——一些遗留下来的缺陷——重要的诗人和  
诗作——根据地的大众化诗歌

### 一 发扬新诗的战斗传统

中国的新诗从它诞生起就是适应着新民主主义革命的要求而逐步发展起来，几十年来始终坚持着为人民大众服务、为新民主革命服务的战斗方向，体现了彻底反帝反封建的时代精神，表达了亿万人民群众要求民主自由、争取民族独立解放的强烈心声；抗战爆发，新诗成为鼓舞民众斗志、打击日寇汉奸的重要文艺武器，并将新诗的发展推向一个新的阶段。

五四文学革命象一声春雷，惊醒了沉睡的古老的中国，翻开了中国现代史上的新的一页；适应着新民主主义革命的要求，掀起一个空前未有的新诗运动，使新诗作了文学革命的急先锋。新诗从内容到形式都经历了一场深刻的革命，反映了人民大众反帝反封建，争取民主和翻身解放的强烈要求，打破了旧诗词格律的束缚，将诗歌从少数贵族士大夫的狭隘圈子里解放出来，使白话新诗取代了旧体诗的正宗地位，开创了中国诗歌史上的新纪元。新诗成了五四前后许多进步知识分子，从不

同的角度进行反帝反封建,表现人民群众的不幸命运,抨击黑暗丑恶的现实,反映争取民主解放的要求和爱国主义情怀,透露对光明自由的向往和对社会主义的憧憬的有力武器。胡适的《尝试集》虽然只能视为“大小脚”式的作品,它还带有一些旧诗词的意味,但从新诗运动的观点上看,它是我国新诗史上最早出版的一部新诗集;它在思想内容上尽管存在一些消极因素,然而有些篇章是积极的向上的,体现了五四时期的反帝反封建的精神。郭沫若《女神》的问世,惊动了五四整个诗坛,它以彻底的新民主主义思想,狂飙式的浪漫主义精神,叛逆的姿态向封建传统发起猛烈攻击,开创了一代的自由体的诗风,为浪漫主义新诗流派奠定了基础。刘半农的《扬鞭集》、刘大白的《旧梦》,充满了对剥削者奴役者的强烈憎恶和对下层贫苦人民的深切同情,洋溢着强烈的反帝反封建的战斗精神,开了中国现实主义诗歌的诗风。冰心的《繁星》和《春水》,以活泼灵巧的小诗形式表达了一个受到五四新思潮激荡的女性知识分子,对人生的深刻思索和真理的探求,这些富有哲理意味的小诗影响了一代青年;朱自清的新诗(分别辑入《踪迹》和《雪朝》集里),以清新的格调、朴实凝炼的语言,表达了五四时代进步知识分子的思想“踪迹”;汪静之的《蕙的风》,以健美的诗风、活泼的形式,表现了五四时期青年知识分子对爱情幸福的渴望和强烈的反礼教的叛逆精神。闻一多以及徐志摩在二十年代是新月诗派的有影响的诗人,虽然他们的诗歌在艺术上带有唯美主义色彩,而且在思想内容上也有差异,不过诅咒黑暗现实、揭露军阀统治、表现爱国情怀和个性解放要求,却是他们诗歌的共同的思想特色。但他们以后却走了不同的道路。特别二十年代初登上诗坛的蒋光赤,他是“普罗诗派”的代表,《新梦》和《哀中

国》两个诗集里的诗，大都能以较明确的无产阶级意识，赞美苏联的社会主义，歌颂革命导师列宁，表现共产主义理想，揭露帝国主义和封建主义的罪恶。总之，从五四时期到二十年代中期，这阶段，新诗虽然处在初创期，而且表现的思想内容各具特点，或歌颂爱情，或描写婚姻悲剧，或表现自我的情思，或揭露黑暗现实，或赞美光明自由，或歌颂社会主义，或抒发对理想的向往，或对劳动人民寄以深切同情，等等；但是它们呈现出一个共同的思想特征，即对于当时封建军阀的腐败政治和几千年的吃人的封建制度及其礼教，都深恶痛绝，表现出一种彻底的反封建精神，这是五四新诗运动的战斗传统。“五卅”以后，中国的新诗更向前迈进一步，在革命烈火的锤炼中，不断地发展着充实着新诗的战斗内容。虽然新月诗派代表诗人徐志摩随着阶级斗争的激化愈加暴露出资产阶级代言人的面目，而且诗作的消极倾向也愈来愈明显；但大多数诗人却在“五卅”运动后，以新诗为武器向帝国主义和新旧军阀势力发出更为激愤的怒吼，表达了中国人民争取自由、解放斗争的响亮声音，当然这些诗歌也有的存在口号化和概念化的缺点。

第一次国内革命失败以后，随着阶级斗争的激化以及“左联”的成立，“九·一八”事变的发生，民族矛盾上升，抗日救亡运动的掀起，左翼文学运动的蓬勃兴起并日益壮大，新诗自然同样也有了发展。但摆在诗人面前的是更加艰难恶劣的环境，可革命的或进步的诗人，他们继续坚持和发扬新诗的战斗传统，为民族的解放、为反对反革命围剿而发出宏亮的震撼人心的战斗声音，甚而以自己的鲜血写了新的篇章，使新诗的内容有了新的开拓和深化；有不少革命诗篇开始被带到工厂、夜校、街头，出现新诗与劳动人民结合的新苗头，愈加有力地发挥了诗歌的

战斗鼓舞作用。当然象新月诗派及某些诗人的诗的消极颓废的倾向明显地有所增强，徐志摩甚至写出了攻击马克思学说和革命文学的反动诗篇。但这并不是新诗的主流，新诗的主导思想倾向是现实主义诗派或革命浪漫主义诗派或普罗诗派所写的战斗的革命的诗章，它们充分体现出三十年代的时代精神。郭沫若经过大革命洗礼后写的《恢复》诗集，歌颂了革命斗争，抨击了白色恐怖，表现了对革命必胜的坚定信念，尽管在艺术上锤炼不足，诗的韵味也较淡，但明显地可以看出革命浪漫主义与现实主义相渗透的倾向，具有强烈的战斗特色。殷夫是普罗诗派的重要诗人，而且他在创作无产阶级诗歌方面成就也最大，他写的革命诗歌第一次从正面歌颂中国共产党领导的工人阶级的斗争，塑造出工人阶级的英雄群像，为无产阶级发出了革命的战叫，代表了时代的最强音。中国诗歌会的代表诗人蒲风创作的诗集《茫茫夜》及长诗《六月流火》等，以明快奔放的格调，抒写了农民的苦难和斗争，揭露了帝国主义、官僚地主对农民的残酷掠夺以及国民党发动反革命军事围剿的罪行。臧克家以凝炼质朴的诗风给三十年代诗坛带来新气息，它的《烙印》、《罪恶的黑手》等，以深沉的现实主义笔触描写北方农村和都市下层人民的苦难，刻画了坚韧耐劳的悲剧型的劳动人民的形象，对动荡不安的黑暗社会及其反动统治者进行了有力抨击，而对灾难深重的劳动人民却寄寓了深切的人道主义同情。王统照早在五四时期就创作了诅咒现实黑暗探索人生道路的新诗集《童心》，到了三十年代又创作了《这时代》（有一部分是二十年代写的）、《夜行集》等诗集，以比较昂扬的格调表现抗日救亡主题，较早地为民族解放而放声歌唱。艾青写成诗集《大堰河》，使他成为文坛的后起之秀，胡风曾在《吹芦笛的诗

人》一文中说：“不仅因为他唱出了他自己所交往的、但依然是我们能够感受的一角人生，也因为他底歌唱总是通过他自己底脉脉流动的情愫。他的言语不过于枯瘦也不过于喧哗，更没有纸花纸叶式的繁锦，平易地然而气息鲜活地唱出了被现实生活所波动的他底情愫，唱出了被他底情愫所温暖的现实生活底几幅面影。如果说诗人只应该魔火似地热烈，怒马似地奔放，那么，艾青是要失色的；如果说：诗人非用理论的雄辩，向读者解明什么问题或事象不可，那艾青也是要失色的，至于用不着接触内容，就明显地望得到排列底苦心的精巧的形式他更没有。”艾青写于抗战全面爆发前夕的《春》、《太阳》等诗，迸发出“对于人类再生之确信”的灿烂火花来，体现了那时热爱祖国、投身革命、争取解放的爱国青年的时代思潮，更富有鼓舞人心的战斗感召力。田间写成的《未明集》、《中国牧歌》和叙事长诗《中国农村的故事》，以激越的感情，急促的节奏感，对黑暗的旧社会发出了强烈的诅咒和反叛的呼号。

“七七”事变抗战全面爆发，绝大部分诗人继承和发扬了“五四”以来新诗的战斗的革命的现实主义传统，和全国亿万人民一起，投身于争取民族解放的伟大斗争，以新诗作武器为大时代歌唱，为神圣的民族战争呼唤，代表国家代表民族发出了雄壮的时代最强音，使新诗的发展达到一个崭新的阶段。大部分诗人走出狭小的生活天地，奔赴亿万人民为生存而奋起抗争的火热战场和广阔空间。其中有的足迹踏遍半个中国，亲身感受到日寇入侵给祖国人民带来的深重灾难；有的直接上了抗日前线，经历了如火如荼的战争考验；有的从战场转移到大后方，深切体验了各种条件下人们对抗战的态度以及整个民族的灾难与希望所在；有的诗人直接冲破国统区或者沦陷区的重重

封锁和艰难险阻，奔赴各抗日民主根据地。由于广大诗人燃烧着爱国激情，得到了实际生活的考验和战争烽火的锤炼，不仅思想觉悟提高了，视野开阔了，而且生活感受也深刻了，创作激情也强烈了，因此创作出一批具有新的思想高度、新的艺术境界的诗篇。正如有人所说：“它自然地摒弃了装饰趣味与琐屑的雕琢的形式；摒弃了任何空想的与虚构的，以及罗曼蒂克的内容……它和巴拿斯派的近似凝冻了的思想情感，与僵死了的木乃伊的格调离别；它也离别了浪漫主义所遗留下来的浮夸与一泻千里的豪兴；它和象征主义的，神秘主义，近似精神病患者的呼唤，苍白的呓语，空虚的内容，与带着颤栗的声音的独白绝缘；它更揭去了一切给世界事物以神秘的掩蔽的外衣，观念的外衣，它大胆地感受着世界，清楚地理解着世界，明确地反映着世界。”可见，战斗的现实主义诗歌传统在抗战时期得到进一步的发扬光大；新诗的反帝主题在这时期的诗创作中得到最突出的表现，具体集中到反对日本帝国主义侵略这个焦点上，“皖南事变”后国统区的诗歌主题由歌颂全民抗战迅速转向揭露国民党当局积极反共反人民、消极抗战乃至破坏抗战向日寇妥协投降的罪行，以及种种腐败黑暗现象。在抗日民主根据地和解放区，由于诗人们生活在光明自由的天地里，战斗在反侵略的火线上，自觉地进行新诗创作，因此许多新诗得以在工农兵群众中广为流传，不论在部队、工厂、学校、农村或街头巷尾，都可以听到充满战斗激情的高昂的声音，使新诗真正发挥了教育人民、团结人民、打击敌人、消灭敌人的战斗作用，为诗歌的思想内容注入了新的思想新的感情：歌颂中国共产党的英明领导，赞美敌后军民英勇抗击日寇的大无畏的英雄主义精神和人民群众翻身做主人的欢悦之情，表现减租减息、大生产

运动、建立民主政权的新现实等，是根据地和解放区新诗的基本主题，它标志新诗的内容发生了历史性的重大变革。可见，五四以来的新诗创作的极为宝贵的战斗传统，在抗日时期的根据地和解放区的新诗中，得到进一步的发扬和充实，使新诗的战斗功能得到进一步提高。

## 二 向民族化方向前进

新诗要更有效地为新民主主义革命服务，为人民群众服务，必须做到进步的或革命的思想内容和尽可能完美的艺术形式的有机统一，必须解决新诗形式的民族化问题，即创造为人民群众所喜闻乐见的民族形式。如果只凭政治性的标语口号或洋腔洋调，那是很难充分发挥新诗的广泛的战斗鼓舞作用，而且也不会有长久的艺术生命力的。

五四文学革命以来，许多立志于革新的诗人，为建立新诗的民族形式进行了多方面的尝试和探索，或注重借鉴西洋诗歌形式，或吸取古典诗词的特长，或注意向民歌学习，或试图将以上几种因素融合起来，这不仅取得一些有益的经验，也写出了一些为人民所喜爱的好诗；但是也必须看到，新诗形式“欧化”的倾向一直没有得到解决，真正为人民群众所喜闻乐见的具有民族特点的完美的新诗形式基本上没有建立起来，甚至有些新诗成了西洋诗歌的移植。五四时期，将旧体诗作为诗歌革命的重要目标，所以首先打破了旧诗的僵化形式，实现了诗体大解放，有的致力于民歌民谣体，有的试验建立新格律体，有的吸取了外国的自由体，也有的写散文诗或诗剧。总之，出现了多种新诗形式；但由于大多数诗篇过分地强调诗形式的“极

端自由”，导致新诗形式的自由化，散文化，否定民族传统，欧化倾向相当严重；也有的诗在形式上传统气味太浓，没有摆脱旧诗格律的束缚；也有的诗因为过分追求诗的形式美、音乐美，出现了形式主义的流弊，如“豆腐干诗”。到了左翼文学运动时期，在新诗民族形式的探求上有了新的进展，有不少作家注意向诗歌大众化方面努力。鲁迅、瞿秋白等明确提出“文艺大众化”问题，号召作家生活大众化，采用“使大众能懂、爱看”的大众形式来写作，一九三二年成立的中国诗歌会，主张诗歌应该以“大众歌调”来反映人民群众的斗争要求，自觉地实践诗歌的大众化方向。但是这时期仍有很多诗人向外国诗歌学习，有的甚至机械地模仿外来诗歌形式，如以戴望舒为代表的现代派效法法国的象征派的诗，朱湘等模仿英国十四行诗，田间学习马雅可夫斯基的楼梯式的诗，以徐志摩为代表的新月派仍没有突破新的形式主义格式。当然，对学习或模仿外国诗歌形式不能笼统地否定或肯定，主要看其是否适应了中国现实的需要，是否真实地反映了中国人民的精神面貌和心理特点，是否符合中国人民的审美要求和艺术趣味，是否同中国古典诗歌和民歌的艺术特长结合起来。如果以此为标准进行考察，虽然有些诗人向外国诗歌学习，在新诗形式的探索上有了新的成果，但不可否认也有相当一部分诗作的欧化倾向比较突出，有的就是直接地机械地套用西洋诗歌的形式。

抗战爆发后，“中华全国文艺界抗敌协会”提出了“文章下乡，文章入伍”的口号，并指出“文艺的大众化，应该是全国文艺界抗敌协会的最主要任务”；毛泽东同志在当时发表的《中国共产党在民族战争中的地位》一文中，更明确地提出要使马列主义中国化，文艺上结合利用旧形式问题展开关于“民族形

式”的讨论，一致认为毛泽东同志提出的“新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派”，同样为创造新诗的民族形式指出了正确的方向。进步的或革命的诗人，都向着新诗的民族化方向进行了积极的探索和试验，使新诗形式的民族化大大向前跨出一步。不仅注意吸收民间形式的优良成分、注意诗的节奏美、音韵的铿锵、押自然韵脚，创作通俗易懂、短小精悍、能迅速反映广大群众抗日情绪、富有强烈鼓动性的短诗，适应了诗歌宣传抗日的大众化需要；而且也出现了语言流畅、朗朗上口的朗诵诗形式，“用活的语言作民族解放的歌唱”，“让诗歌的触手伸到街头，伸到穷乡”<sup>①</sup>。随着抗战的深入，由短诗向长诗、由抒情诗向叙事诗发展，在叙事诗创作中的民族形式更有了新的进展。不过，向外国诗歌学习在这个时期依然是一些诗人的探求的路向，七月诗派的很多诗人致力于自由诗体的创作，冯至就十四行体创作了《十四行集》；也有些诗虽大众化了，但也更散文化了。

在革命根据地新诗民族形式的探索取得了长足进步，比国统区有了新的突破。为了紧密配合当时斗争，涌现出很多感情饱满、语言明快、风格朴素、为工农兵大众喜爱的街头诗、传单诗，在各个抗日根据地广为流行，田间的《假使我们不去打仗》、《给饲养员》、《我是庄稼汉》等，都是一些寓意深刻，诗行简短，语言朴实，具有民族风格的街头诗。在延安出现的朗诵诗也体现了民族化的路向，当时有人撰文说：在延安朗诵诗歌的发展也不是一帆风顺的。诗人们和诗歌的组织作了不少的努力，举办了多次的朗诵会，但开始“也失败了，三百人的集会

---

<sup>①</sup> 冯乃超：《〈时调〉宣言》。

到后来只剩下了数十人”，幸赖毛泽东同志耐心支持，诗人们努力改善朗诵的方式，尽力做到使用人民大众喜闻乐见的形式、腔调，尽力地表现人民的感情。说明根据地的朗诵诗，是在毛泽东同志直接关怀下，朝着大众化民族化的方向发展的。光未然的《黄河大合唱》歌词具有民族作风和民族气派，曾以朗诵诗的形式在抗日根据地广泛流传。特别一九四二年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，不仅广大工农兵在“讲话”精神照耀下，采取民歌的形式，用大众的活泼有力的语言，创作了一批表现新时代歌唱新生活、带有民族新风格和新气魄的诗歌；而且根据地的诗人们也纷纷地深入到工农兵中去，向民歌民谣学习，创作了许多为广大工农兵所喜闻乐见的具有民族特点的新诗歌。艾青于一九四三年写出了新的诗篇，受到当时的重视，因为他塑造了新的人物形象；另一方面因为反映了延安诗人贯彻延安文艺座谈会的精神的成果。诗的突出的特点是既通俗易懂，又便于朗诵，在以事件的叙述和如实描绘的方法来写农民的新生活方面，较之过去的一些标语口号式的诗更为真切自然。

李季在长期学习民歌、搜集民歌（前后共搜集近三千首）的基础上，经过酝酿构思，于一九四五年底写成叙述长诗《王贵与李香香》，它在新诗歌向民歌学习上，在诗歌与广大劳动群众结合上，在探索为中国人民所喜闻乐见的民族形式上，在革命的内容与尽可能完美的艺术形式的和谐统一上，是一新的跨步，是一次成功的尝试，是新诗发展史的可喜的收获。这首长诗从内容到形式都有浓厚的民族色彩，给诗作带来了独创性。它自然而紧密地把革命和爱情两条线索有机地结合起来，作为贯穿全诗的中心主线，使劳动人民的个人命运、爱情遭遇和残

酷尖锐的阶级斗争紧紧扣在一起，既写得合情合理又符合现实生活真实，从而艺术地说明了：劳动人民要获得美满幸福生活必须起来闹革命，不革命就失掉了一切。这种有头有尾的故事，曲折有致的情节，巧妙的双线结构，颇具有引人入胜的艺术魔力，这是对我国民族传统艺术的继承和发展，符合广大人民的欣赏习惯。在曲折起伏的情节冲突中，长诗成功地塑造了王贵与香香两个土生土长的贫苦农民青年的形象，他们身上所表现出的一切都带有北方农民的本色，是地地道道的中华民族的优秀子孙，在革命烈火的锤炼中，在党的指引下，活跃在农村阶级斗争的政治舞台上。这首长诗不仅在思想内容的表达上和人物形象塑造上具有浓郁的民族色彩，重要的是在诗歌的民族形式的尝试上取得了初步的成功。它不但运用了“信天游”形式，而且对这种形式有所发展。“信天游”是陕北最流行的一种民歌，农民经常用它来抒发自己的感情，表现的内容比较单纯；而李季则把“信天游”这种为群众喜爱的形式发展为表现一个完整的故事，表达了极为丰富的内容，这就增强它的表现力。“信天游”的形式，原来一般都是两句一首，表现一个意思，个别也有几首连缀在一起，抒写一个片断的内容；但《王贵与李香香》却运用对唱、独白、叙述等手法，描绘了许多场景，构成一首长篇叙事诗，这是李季的发展；特别相当多地吸收并采用了中国民歌传统的比兴手法，更有助于引起读者的想象和体味；在运用的朴素的诗歌语言中，也具有形象美、音乐美的特点。正因“信天游”这种形式适应了内容表达的需要，故使它成了一首为广大读者所喜爱的和谐优美、具有民族风格的光辉诗篇。

### 三 一些遗留下来的缺陷

抗战时期的新诗，虽然在思想内容上呈现出战斗的革命现实主义特色，在新诗的民族形式上也作出一些积极的探索和比较成功的尝试。但严格地说来，抗战时期的诗歌还是存在一些缺陷的。老舍曾指出“新诗感情也嫌不浓厚”；艾青则作了更严厉的批评：“由于这一些诗人的创造力的贫弱，我们的诗坛里也还流行着模拟与抄袭，有一些诗人显然不是从生活去寻找我们的创作的题材与语言，却只是从一些流行的读物上去寻找他们的创造的题材与语言；一些诗人们竟毫无选择地把许多枯死的成语搬到他的诗里去；一些诗人们在无厌地翻覆着从人家那里借来的烂调，还有一些诗人们，很轻易地在他们的作品里排列着一些套语，而最普遍的现象则是感情的不够深沉，思想力的薄弱——他们显然把无论如何得到他们脑子上来的思想与得到他们心上来的情感，毫无选择能力地，把它们流露在他们的作品里，而他们的思想与情感，反常常是肤浅不足道的。”艾青的批评主要针对抗战以来新诗创作中所存在的问题而发。特别有的新诗作者既不深入生活，又不刻苦构思，写了一些多是模拟旧诗、模拟外国诗或模拟同时代诗人的诗。这是一种最没有出息的有害的倾向，这不仅影响了新诗的独创性，而且阻碍新诗向民族化大众化的方向发展。根据地的新诗创作也存在一定的问题，尽管诗歌的革命性政治性很强，但有些诗歌的艺术感染力较差，艺术粗糙，思想浅露，真正能经得住历史考验的在思想深度和艺术表现上经得住推敲的好诗，在新诗总量中还嫌不太多，有些诗在当时起到了政治宣传作用而缺乏长久的艺

术生命力；在发展新诗民族形式的总前提下，如何创造多样化的艺术风格和建立不同的艺术流派，似乎还嫌不足。尽管抗战时期的新诗创作存在这样或那样的缺点，但是所取得的成就是基本的，在当时所产生的积极作用是主要的，特别涌现出一批在中国现代文学史和新诗发展史上有影响的诗人和诗作，这是新诗发展到一个新阶段的重要标志。

#### 四 重要的诗人和诗作

在三十年代中期以优秀诗篇《大堰河——我的保姆》誉满诗坛的艾青，一九三七年抗战全面爆发后，便怀着满腔热情去寻求光明，从中国东部到中部，从中部到北部，从北部到南部，又从南部到西北部，终于找到了光明所在地延安。在这长途跋涉的不平凡经历中，他写下了大量诗篇，为祖国的神圣的民族解放战争而放歌，为中华民族的深重苦难而倾诉，显示出他的深沉而强烈的爱国热情、出色的艺术才华和独特的新诗风格。抗战时期，他的重要诗集有《北方》、《向太阳》、《他死在第二次》、《旷野》、《黎明的通知》、《火把》、《溃灭》、《献给乡村的诗》、《反法西斯》、《雪里钻》等。

《北方》是艾青抗战初期的重要诗集。其中写于一九三七年七月六日的《复活的土地》一诗，正是芦沟桥事变的头一天，它叫出了“全国人民的复仇的欢快”，表现出中国人民的“温热的胸膛里重新漩流着的将是战斗者的血液”；《他起来了》一诗，号召全国人民应该“从几十年的屈辱里”挺起身来，“必须从敌人的死亡，夺回来自己的生存”；写于一九三七年底的《雪落在中国的土地上》，以深切的感受，沉郁的笔调，写出了日

寇发动的侵略战争和国内统治者给中国人民带来的苦难，表现出诗人对中华民族命运的万分焦灼和热切关注；写于一九三八年二月的《北方》，以作者善于捕捉形体、色彩、动态的绘画才能，创造出一幅北方人民在战争年代遭受着的深重灾难、在贫穷饥饿线上挣扎的带有悲凉而雄浑色彩的图画，抒发了诗人对古老而苦难的祖国的深切崇敬和热爱。如果说《北方》等诗篇尚带有的“忧郁”的色调的话，那么写的《除夕》、《车过武胜关》、《风陵渡》等诗，则表现了争取抗战彻底胜利的坚定信念，真挚地为抗战而歌唱。这些诗没有抗战口号的空洞喊叫，是现实生活的真实反映，是作者深切感受的诚挚表现，所以产生了巨大反响。

写于一九三八年四月的《向太阳》，是当时轰动全国诗坛的抒情长诗。它以热情奔放的抒情笔调，既真挚地表现了诗人带着“昨天”苦难的创伤参加到爱国人民的洪流，又深切地写出了诗人通过战斗的现实教育扫去了心灵上的苦难阴影，投身于爱国人民的行列，奔上了为光明而战斗的道路，强烈地抒发出对光明、太阳的由衷的向往和热烈的追求之情。诗一开头通过对大自然太阳的赞美，表现出诗人对理想的憧憬和对光明的渴望，从而引起诗人对人类社会发史上出现的伟大革命创举的赞颂：

太阳

它使我想起 法兰西 美利坚的革命

想起 博爱 平等 自由

想起 德谟克拉西

想起 《马赛曲》 《国际歌》

想起 华盛顿 列宁 孙逸仙

和一切把人类从苦难里拯救出来的

人物的名字

虽然作者这里没有分清资产阶级革命家和无产阶级革命家、资产阶级民主主义革命和无产阶级革命的明确界限；但诗人这是从人类历史发展的角度，联系当时中国半封建半殖民地的苦难现实，以象征主义手法来表现自己对人生社会的深刻思索和对光明的强烈追求：惟有伟大的革命者所领导的伟大革命，即只有民族解放战争的伟大时代，才能“把人类从苦难里拯救出来”，灾难深重的中华民族才能走向光明，走上新生的道路。如果说这条抒情线索带有象征主义的意味，那么作者与此同时还通过具体描绘当时的某城市的战斗风貌，来抒发一种充满着战斗希望的激情。它不仅讴歌了为抗战而捐募的少女，赞美了“为国家生产，为抗战流汗”的工人；而且也歌颂了“要用闪光的刺刀抢回我们的田地”的士兵。这些为民族解放战争而奔走操劳、流血战斗的伟大的中国人民正是当时中国现实社会的光明所在，诗人也正是从他们身上看见“灿烂的明天的最可信的音讯”。这首长诗把革命浪漫主义和革命现实主义两种表现手法巧妙地融合在一起，使诗作给人以丰富的想象、深远的寓意、巨大的容量、浓郁的象征意味及深刻感受。这首诗是艾青抗战时期创作道路上的里程碑。

写于一九三九年三月的两首长诗《吹号者》和《他死在第二次》，是抒写战士为祖国而牺牲的悲壮叙事诗。前者描写一个吹号战士为抗日战争而献身的悲壮情景，并以象征手法来抒发诗人讴歌牺牲的昂扬情怀：

在那号角滑溜的铜皮上，  
映出了死者的血

和他的惨白的面容；  
也映出了永远奔跑不完的  
带着射击前进的人群，  
和嘶鸣的马匠，  
和隆隆的车辆……

而太阳，太阳  
使那号角射出闪闪的光芒……

这种富有暗示力的象征形象，寓意深刻地表现出为神圣的民族战争而光荣牺牲的战士的精神是永远不会死去的。后者即《他死在第二次》，通过一个农民出身的伤员重返前线第二次中弹牺牲的故事，刻画了一个淳朴、憨厚，勇于为保卫祖国的抗战而牺牲的普通战士的形象。全诗虽然洋溢着热烈爱国主义精神，却也有一点隐约感伤的阴影。当战士“倒下”时，作者写道：

在那夹着春草的泥土  
覆盖了他的尸体之后  
他所遗留给世界的  
是无数的星布在荒原上的  
可怜的土堆中的一个  
在那些土堆上  
人们是从从来不标出死者的名字的  
——即使标出了  
又有什么用呢？

这种抒写既给人以悲壮感，又给人以感伤。这表明作者早期诗作里的忧郁感伤的色调在抗战诗歌里仍留有淡淡的印痕。

写于一九四〇年的叙事长诗《火把》，是艾青由湘西到重

庆的路上写成的，它是一首继《向太阳》之后又一次轰动文坛的优秀诗篇。全诗共十八章，在比较广阔的背景上刻画小资产阶级知识分子的思想转变过程。女主人公唐尼是一个富有爱国思想但性格又有些脆弱的知识青年，她通过参加群众性的火把游行队伍，在时代的洪流里展开了内心斗争，即究竟加入人民的抗战行列还是沉溺于个人感情的小天地，最后在女青年李茵的现身说法劝导下，唐尼终于醒悟过来，她认识到自己的脆弱性：“这时代，象一阵暴风雨，我在窗口看着它就发抖；这时代伟大得象一座高山，而我以为我的脚和我的胆量是不能越过它的。”最后她发誓“我会坚强起来的”。这首长诗虽然对工人形象的刻画不如知识分子细致，对爱情纠葛的描写显得多了些，但是它的艺术成就是不能低估的。它不仅故事情节富有戏剧性，而且对话描写真挚感人，寓叙事说理于抒情之中，对于火把和火把场景的象征性抒情更具有深刻的寓意，语言的运用在新诗发展史也有特殊意义。艾青曾说过：我写《火把》“这是我意识地采用口语的尝试，企图使自己对大众化问题给以实践的解释”。《火把》这首诗不仅在当时产生了社会影响，并且也为自己照亮了革命道路。

一九四一年春，艾青由重庆到了革命圣地延安，使他的生活道路和诗歌创作开始一个新阶段。同年十一月他写下一首《毛泽东》，刻画一个“先天下之忧而忧”的人民领袖的形象；与此同时，还写了一些自己进入新的环境后对生活道路进行认真思考和新的探索的诗，如《群众》、《我的父亲》、《时代》等。这时期艾青创作了一些歌颂性的诗章，如《向世界宣告吧》、《野火》等，大都收在《反法西斯》诗集中；他写的反映在三座大山压迫下农民过着贫困落后生活的诗，大都收在《献给乡村的

之所以放开喉咙为抗战歌唱，主要基于高度的爱国主义思想和对日本法西斯强盗的无比愤恨的感情。《血的春天》以不可遏制的悲愤之情抒写在日寇铁蹄蹂躏下祖国河山的破碎和人民的苦难：

我向无际的原野驰目，  
到处是烽火，到处是狼烟。

.....

敌人脚踏的地方  
已经没有了春天！

.....

在我们的故乡啊，  
已经没有人走向田间。

他们在流亡，  
他们在离散，  
凌辱与死亡

已经和他们结成了伙伴。

面对着日本帝国主义的侵略暴行和祖国人民的深重苦难，诗人高声疾呼：“我们要用炮火，夺回温暖的春天，……抗战！抗战！将敌人的脚跟，从我们的国土上斩断。”

这些诗虽然有点空泛，遣词造句也不如前期诗歌那么凝炼精细，但是却烘托出抗战之初的战斗意气，格调比较奔放，语言比较朴实。一九四〇年出版的《淮上吟》诗集，收入长诗两首，以比较精炼的艺术风格，真实地描写了作者一个时期的实际斗争生活，表现了黄泛区遭水灾人民的苦痛。一九四二年出版的《古树的花朵》，抒写民族英雄范筑先的抗战事迹，作者在《序》中说：“范筑先，是一个新的英雄。他以惊人的老齡和毅

力推开过去，用战斗为国家民族和自己另辟一个崭新的生命”；“抗战以来，以轰轰烈烈的死，表现了中华民族的气节与人格的英雄——人的花朵，先后开放了许多，而范筑先，是这些人花丛中灿烂的一朵”。作者怀着敬仰的心情，以比较自由的格式，“用自己的心血”把范筑先“塑造成的一个艺术上的人型”。他在《我的诗生活》也说过“它是抗战以来第一篇试验的五千行的英雄史诗，也是我平生最卖力气的一本东西”。他不仅重视长诗《古树的花朵》，而且更重视《泥土的歌》，所以在《十年诗选》中收入了诗集《泥土的歌》中好多诗，把它同《烙印》列为“一双宠爱”。作者在《序》中说：“《泥土的歌》是从我深心里发出来的一种最真挚的声音，我呢爱、偏爱着中国的乡村，爱得心痴、心痛，爱得要死，就象拜伦爱他的祖国的大地一样。我知道，我最合适于唱这样一支歌，意或许也只能唱这样一支歌。”

《泥土的歌》（1943年出版），“远在零星发表之初，已经有人在说着一个风格的转变了”<sup>①</sup>，可见这个诗集在他创作道路上具有一定的特殊意义。诗集分为三个部分：《土气息》、《人型》、《大自然的风貌》，所抒写的内容与前期《烙印》相似，表现了他对中国农村和农民的看法和感情。在作者笔下，农村是一个如此恬静平和的世界：

乡村  
是我的海，  
我不否认人家说  
我对它的偏爱。

---

<sup>①</sup> 臧克家：《关于〈泥土的歌〉的自白》。

我爱那：  
红的心，  
黑的脸，  
连他们身上的疮疤  
我也喜欢。  
都市的高楼  
使我失眠，  
在麦秸香里，  
在豆秸香里，  
在马粪香里，  
一席光地  
我睡得又稳又甜。《《海》》

虽然流露出田园诗的风味，没有写出农村的阶级斗争的气息，但是这种诗所创造的艺术境界正和作者生活所在的大后方重庆的黑暗现实形成鲜明对照，具有一定的讽刺影射意义，不能笼统地指斥这样的诗是“美丽的幕布遮住了血淋淋的现实”。诗人对农民的描写，虽然没有充分地写出他们的反抗力，但却真实地表现了农民在长期的封建统治阶级压榨下所造成的精神悲剧，从一个特定的角度上对吃人的封建制度及其思想意识进行了抨击；写农民“压死了不作声，冤死不申诉”，固然有对他们反抗意识表现不足之嫌，然而对农民身上珍重保存的“勤劳，朴实，硬朗，还有那一颗光亮的良心”，作者却是予以充分肯定的。诗人对某些农民这种复杂思想性格的描写是真实的，因之也是有一定意义的；虽然表现新的农民的思想性格是极为重要的，但倘能真实写出农民的精神创伤也是无可厚非的。对《泥土的歌》在思想艺术上的得失，吴组缃的评价比较中肯，为

作者所诚服。诗人在《关于〈泥土的歌〉的自白》中说：“对于组绀兄关于这本小诗的一封信，却使我不能不惊心，反省，因为他一下子击中了我的要害”。信的大意是：“你无论写农民的生活或一片风景，都是顶真不过的，笔尖上的感情几乎要滴下来了；尤其是在相当寂寞的心境下写过去，这更带上了一片朦胧的忧郁和近乎感伤的情调，因而，这也就更感人。有一些小诗，情景融会，已臻化境；但是，目前的现实是如此，而我们又必须确定自己的立场，想到这里，我又为你写作的前途担心，而我们将向哪里走去呢……？”

抗战后期，臧克家的诗又从凭借回忆对往日的农村生活的描写，又回到了身居的黑暗现实，以政治讽刺诗来抨击重庆这个充满魑魅魍魉的世界。

总之，臧克家在抗战时期对自己的思想和诗作提出了更高的要求，但能真正地变成现实并不容易。过去他深受古典诗词的影响，并渗透在他的诗风里；而他又是出身于农村的诗人，对于乡村、农民、土地以及一切田园风光，他都有着执着的爱，因之有人称他为田园诗人。抗战爆发后，农村毁坏在炮火中，各处充满了死亡，毁灭，再没有过去那种恬静平和的境界了。他怀念过去安息静穆的农村，却又无法脱离这动乱的时代，他矛盾，他痛苦，终于理智强抑着感情，勉力向抗战大时代的狂潮浮游，不仅下决心克服“知识分子病”，而且要努力冲破过去诗的风格。一九四四年他在四十自寿诗里自供道：

我能向青山说话，同流水  
调眼角，我能欣赏鸟儿的言语，  
虫儿的音乐，我心里充盈着爱，  
我爱深刻不可丈量——

我爱泥土，爱穷人，爱大自然的风光。

可是时代变，社会也变了：

而生活的颜色，声音，味道，意义，

都变得这末可怕，这末惨！

我曾经“拭干眼睛瞅着你们变”，

今天，我知道，我该“拭干眼泪跟着你们变”，

历史的情感，拚死的拖住我的脚，

理性的杆子却牵引我向前。

他感到现实是“可怕”而且是“惨”不忍睹的，“理性的杆子”却牵着他前去，尽管“历史的情感”在拚死的拖住他的脚，然而时代变了，他既不甘寂寞，又不甘落后，他决心挣扎着向前：

四十岁，另换一双眼，

重新去看。

理性告诉我“是”的，

感情须得从心里也说“是”，

另给自己的眼睛，耳朵，口和心，

安排一套新鲜的感觉，口味和声音，

让整个的心浸润在里边。

象鱼游泳在水里，

我必须变成群众里面的一个，

象我曾经是孩子队里的一个一般；

.....

我将用“手”治疗自己的

忧郁病，感伤病，神经病，心病——

知识分子病，

我高兴我可以舒舒坦坦的活着，

活在光明的照耀里，呼吸着群众  
呼吸的气氛，我情愿卸下诗人的冠冕，  
做一个平平常常的“人”。

这表明“理智”使他决定将自己重新改造一遍，另“安排一套新鲜的感觉，口味和声音”。从他抗战时期写的诗歌来看，虽然他没有完全去掉“知识分子病”，特别在《泥土的歌》里有了明显的流露；但是必须承认他在抗战洪流的激荡下，不论思想或诗风都有所转变，都有所前进。以诚挚的感情和朴实的形式，来歌颂抗战、歌颂农民和士兵，诅咒侵略者和都市的寄生虫，是他诗歌的主导倾向；尽管在诗的艺术风格上没有完全突破自己原来的风格而向前迈步，然而在诗的结构和字句的锤炼上还是下过一番精雕细琢的功夫，表现手腕也是相当巧妙的，《泥土的歌》尤为突出。

田间在抗战前已在诗歌里表现了反侵略的主题，发出“射击吧，东北的民众呵”的战斗呼唤；抗战爆发后，诗人带着自己的笔积极投入了抗战洪流，创作了大量的洋溢着爱国热情的诗篇，先后出版过《给战斗者》、《抗战诗抄》、《她也要杀人》等诗集，其中《给战斗者》是他的代表诗作。

《给战斗者》包括六辑，内有抒情诗、街头诗、叙事诗等多种体式，写得有分量的是那些抒情诗和街头诗。写于一九三八年年初的《给战斗者》诗集的代序《论我们时代的歌颂》，明确地表示：“我们应该更热烈地歌颂呵！要歌颂卑污的、黑暗的、受奴役的、不自由的中国和它的人民的奋起”，“向敌人斗争，斗争”，“我们要战争——直到我们自由了”。表现出诗人以战斗者的姿态，自觉以诗歌作武器为唤起全国人民投入民族解放战争而歌唱。他在《中国底春天在号召着全人类》一诗中唱道：

“人民底手在抚着枪口，向法西斯军阀人民底公敌坚决战斗。中国底春天生长在战斗里，在战斗里号召着全人类。”曾广为传诵的《义勇军》一诗，作者以写实和象征相结合的手法，既实写出东北义勇军的战斗英姿，又象征性表现了全国人民内心的希望，富有强烈的鼓动力量。写于一九三七年的抒情长诗《给战斗者》，代表着抗战初期作者在诗歌创作上取得的新收获和诗风的新发展。

《给战斗者》以朴实简短的诗句，表现了中国人民强烈的民族仇恨和崇高的爱国主义精神，浓郁的战斗激情、强烈的现实感、深沉的爱，是它的重要特色。在序诗中，以饱含愤怒的写实笔触勾勒出一幅日寇侵略的凄惨阴沉的画面；接着从正面写出英雄的中国人民在刀光血影中觉醒起来，一场庄严而伟大的战斗终于开始了：

是开始了的伟大战斗的

七月啊！

七月，

我们起来了。

……………

我们

起来了，

在血的场上，在血的沙漠上，在血的水流上，

守望着

中部，

边疆。

这是奋起抗战的中国人民的英雄群像。为了“爱与幸福，自由和解放”，为了在中国“永远地活着，欢喜地活着”，“我们以

战斗或者以死”同日本强盗拚到底。诗的结尾更富有感召力：

在诗篇上，  
战士的坟场，  
会比奴隶的国家  
要温暖  
要明亮。

这首长诗以简短跳跃的诗句表现了诗人胸中的激进 进奔 的感情；急促的节奏，跳动的旋律，激越情感的奔突，无数战斗火花的爆炸，构成诗的明显的艺术特色。“这里没有‘弦外之音’，没有‘绕梁三日’的余韵，没有半音，没有玩任何‘花头’，只是一句句朴质，干脆，真诚的话，（多么有斤两的话！）简单而坚实的句子，就是一声声‘鼓点’，单调，但是响亮而沉重，打入你耳中，打在你心上。<sup>①</sup>”

一九三八年五月，田间创作了叙事长诗《她也要杀人》。它通过一个普通的中国农村妇女白娘的悲惨遭遇，揭露日本强盗的残暴，表现了中国人民的坚强不屈的性格和不可征服的力量；但由于长诗充满了较多呼喊和跳跃的节奏，削弱了叙事诗所要求的实感力量，影响了人物形象的丰满，因而比起诗人同时期写的抒情诗是略有逊色的。

一九三八年夏天，诗人随西北战地服务团到了延安，他积极致力于街头诗运动的开展，并创作了很多通俗易懂、节奏鲜明、朗朗上口的直接为抗战服务的街头诗。延安文艺座谈会以后，诗人更加明确了自己前进方向，在深入工农兵实际斗争生活中，创作了歌颂八路军将领的《名将录》五首，一九四三年

---

① 闻一多：《时代的鼓手——读田间的诗》。

又发表叙事长诗《戎冠秀》，抒写了子弟兵母亲戎冠秀的光辉一生。这些诗在内容上、风格上较前有了新的发展，向大众化民族化的方向靠近了一步。

郭沫若抗战刚爆发便离日回国参加抗战，为民族的解放事业放声歌唱。战前写的《诗歌国防》（1936.11），号召作家以“国防”诗歌唤醒中华民族，“和猛恶的帝国主义决斗”，并指出：“帝国主义怕的是四万万人的全体武装”，因此“我们要鼓动起民族解放的怒潮，我们要吹奏起诛锄汉奸的军号，我们要把全民唤到国防前线把侵略者打倒”。抗战之初他创作的诗歌都编在《战声集》里，虽然这些诗缺乏艺术锤炼，存在口号化、概念化的缺点，但是却具有鲜明的战斗色彩和强烈的时代感。《抗战颂》站在时代的高度，提出了长期抗战的主张；《战声》号召以战争求和平；《血肉的长城》批判了恐日病。这些诗表现出一个诗人以政治家的风度对抗战所作的深刻思索。抗战进入相持阶段，诗人写的一部分诗歌收在《螭蟾集》里，由对抗战的热烈歌颂转入对反动统治的深沉地揭露。一九四〇年写的《罪恶的金字塔》，是为日寇飞机夜袭重庆造成大隧道中万人以上的惨祸而作，借以抨击国民党当局的腐败：

心都跛了脚——

你们知道吗？

只有愤怒，没有悲哀，

只有火，没有水。

连长江和嘉陵江都变成了火的洪流，

这火——

难道不会烧毁那罪恶砌成的金子塔么？

帝国主义的疯狂侵犯，国民党反动派的残酷统治，并吓不倒中

国人民，也屈服不了中华民族的倔强性格。写于一九四二年的《水牛赞》，诗人以真诚的感情和比喻的手法，借赞美水牛来歌颂中国人民的“坚毅、雄浑、无私”的美好性格和“活也牺牲，死也牺牲”的精神，这是“殉道者的风怀”、“革命家的态度”。

柯仲平较早地到了延安，是抗日民主根据地的有影响的诗人。抗战爆发点燃了诗人的爱国热情，他不仅同田间等人积极倡导街头诗和朗诵诗运动，而且创作了很多无愧于时代的战斗诗篇，具有强烈的鼓动性和现实性。一九三八年写成的长篇叙事诗《边区自卫军》和《平汉路工人破坏大队》是其代表作。这两首诗成功地塑造了工农群众的英雄形象，真实地反映了他们的生活和斗争，不论内容或形式都在很大程度上体现出文艺民族化、大众化的方向。

《边区自卫军》描写了抗日战争初期边区农民武装与汉奸托派斗争的故事，出色地刻画了李排长和韩娃两个自卫军的英雄形象。李排长曾为革命负过伤流过血，具有坚韧不拔的毅力、高度的革命警惕性和机智勇敢的战斗胆识；韩娃是自卫军的优秀战士，他具有超人的智慧和大胆果决的性格，长诗是在尖锐的对敌斗争中来揭示他的性格特征的。这两个自卫军战士的形象具有较高的典型意义，他们身上集中体现了陕甘宁边区广大人民热爱边区、仇恨敌人的革命品质和坚韧不拔的革命意志。长诗的语言洗炼简洁明快，音韵和谐自然，富有民歌风味，情节曲折动人，但也存在对人物内心世界刻画不深刻不细腻的优点。《平汉路工人破坏大队》，以真挚的感情描写出平汉铁路工人破坏大队成立的艰苦过程，歌颂了工人阶级的革命斗争，塑造了李阿根这个对党的事业无限忠诚、具有高度原则性的工人

形象。长诗围绕主人公李阿根集中描写了脱党老刘的思想转变和工人阶级的空前大团结，从而显示了党的统一战线政策的伟大和正确。尽管这首长诗没有按原计划写完，但它却是我国现代文学史上第一次用长篇叙事诗来表现“工人集团”行动的作品。

关于这两首长诗对民族形式的尝试，何其芳在《论文学上的民族形式》一文中曾作过比较公允的评价：“利用民间形式而且有了成就的作者，我们可以举出柯仲平同志。柯仲平同志的诗值得我们注意、佩服的，除了对于旧形式利用的尝试之外，我觉得还有两个好处，就是他的写作那样大的诗篇的企图和他的题材的现实性；这两者都是很好的，而且是以前的一般诗作者所缺乏着的。至于他的诗的形式，我觉得有一部分由于利用旧形式成功了，有一部分却因利用得不适当，成了缺点。最主要的是不经济。当我刚回延安去，我读着他的《平汉铁路工人破坏大队的产生》，我感到象读着《笔生花》、《再生缘》之类弹词一样，就是说很性急地想知道究竟后事如何，而埋怨作者描写得太多，叙述得太铺张，故事进行得太慢。其次是不现代化。自然，我在上面已说过，他利用民歌之类在某种限度上是相当成功的，但假若他的诗的形式更现代化一些，一定会更成功一些。过度地把民歌之类利用到长诗上有时是并不适当的。或者由于各种不同的形式的兼收并容和突然变换，使人感到不和谐，不统一（《边区自卫军》给我这种印象）；或者由于民间形式的调子太熟，太轻松，流动得太快，破坏了大的诗篇的庄严性（《平汉铁路工人破坏大队的产生》）使我有了一种结论。”虽然这两首长诗在表现形式的尝试上不算成功，但是它们所体现出的朝着民族化大众化方向努力的探索精神，却值得充分肯定

的。

陈辉是抗日民主根据地晋察冀边区涌现出来的有才华的年轻诗人，他的诗以战斗为核心内容，以理想主义为基调，既刚健朴实又瑰丽浑厚，形成一种粗犷、激越、清新、自然而又充满战斗气息的抒情风格，这和他的斗争生活、革命理想紧密结合在一起。《守住我的战斗的岗位》（1938）一诗，以深沉的构思，抒情的笔调，刻画一位在延水边月光下紧握钢枪坚守在战斗岗位的人民革命战士的形象，并通过追忆的手法写出他美好崇高的思想境界；写于同年底的《十月》，热情地歌颂了列宁领导的苏联十月社会主义革命的伟大胜利，并借以表现自己为之奋斗的光辉理想。诗篇以简捷明快的节奏唱道：“十月，劳动者的火把，刀枪、铁锤，奔向莫斯科……十月，劳动者树起红的旗帜，抬起了头，自由地呼吸。……十月——胜利！十月——光明！十月——歌声！”在抗日战争进入相持阶段，革命根据地的斗争是极其艰苦的，陈辉深入到农村斗争第一线，并带领武工队抗击日本帝国主义的侵略；与此同时他创作了一些革命现实主义的光辉诗篇。

写于一九四〇年的《过东庄》，抒写一个革命战士“随着七月的风暴，来自祖国的南方”，扎根在革命根据地这个第二故乡，和农民群众建立起深厚的情感，眼见着“那被敌人烧毁了的茅屋，那被敌人踏过了的黄土”，他的愤怒的心要跳出“胸膛”，于是他进入了沉思：

我沉思着，  
这年头的苦难；  
沉思着，  
总有那么一天，

把中国的灾难走完……

感情激越，深沉扎实，虽然不闻革命口号声，却具有感人的力量。不仅揭露了日寇的疯狂入侵给根据地人民带来的苦难，而且也表达出一定要“把中国的灾难走完”的革命理想。《姑娘》一诗，以明朗的格调，真实地表现出根据地农村姑娘对爱人所寄予的热切希望：

——哥哥，  
哪儿去呀？  
哥哥，  
笑了笑，  
背着土枪，  
跑向响炮的地方去。

……………

姑娘，  
鼓着小嘴巴，  
在想：  
这一声，  
该是哥哥放的吧？

《妈妈和孩子》一诗通过梦境的描绘，表现了妈妈和孩子的革命愿望，都希望自己的亲人在前线“多杀几个敌人”，仿佛在梦里看到“爸爸提着一挺歪把子，爬在一株松树树下……”。写于一九四二年的长诗《红高粱》，真实地再现了革命根据地军民反扫荡斗争的艰苦情景，热情地歌颂了革命根据地人民的坚毅顽强的斗争精神；同年八月写的《为祖国而战》，以饱满的爱国激情和悲壮的革命基调，表现一个革命战士誓死保卫祖国、与日寇血战到底的革命英雄气概和不怕牺牲的大无畏精神：

祖国啊，  
你以爱情的乳浆，  
养育了我；  
而我，  
也将以我的血肉，  
守卫你啊！

也许明天，  
我会倒下；  
也许  
在砍杀之际，  
敌人的枪尖，  
戳穿了我的肚皮；

.....

祖国呵，  
在敌人的屠刀下，  
我不会滴一滴眼泪，  
我高兴，  
因为呵，  
我——  
你大手大脚的儿子，  
你的守卫者，  
他的生命，  
给你留下了一首  
无比崇高的“赞美词”。  
我高歌，

祖国呵，  
在埋着我的骨骼的黄土堆上，  
也将有爱情的花儿生长。

这是多么崇高圣洁的无产阶级革命思想境界。《献诗——为伊甸园而歌》也是一首闪耀着理想主义光彩的渗透着热血战斗意志的感人至深的诗篇：

我的晋察冀呀，  
也许吧，  
我的歌声明天不幸停止，  
我的生命  
被敌撕碎，  
然而我的血呵，  
它将  
化作芬芳的花朵，  
开在你的路上。  
那花儿呀——  
红的是忠贞，  
黄的是纯洁，  
白的是爱情，  
绿的是幸福，  
紫的是顽强。

诗人这种献身的乐观主义情调深深地和抗日根据地的革命斗争实践结合在一起，这也是诗人自己为之奋斗的崇高的革命理想的光辉体现。在一九四四年反扫荡斗争中，陈辉壮烈牺牲，年仅二十四岁，以自己的鲜血和生命实现了自己在诗中发出的豪迈誓言，谱写出壮烈的抗战诗篇。

何其芳早在三十年代写的诗歌，大都收在《预言》（1945年版）诗集里，而这些诗歌只是倾吐了一个小资产阶级知识分子的心声，注意形式美的探求，带有明显的消极悲观、逃避现实的色彩和唯美主义倾向，在风格上有些同唯美派接近。然而，抗战的炮声轰毁了他的艺术之宫，使他的思想和诗风发生了重大转变。他不仅开始谢绝过去诗作中的感伤情调和固执地表现自我的心灵，而且将自己的整个生命献给了抗战，面对新的抗战现实而唱，为工农大众而歌。写于一九三八年《成都，让我把你摇醒》一诗，借唤醒一个昏睡的现实来表现自己也被大时代的狂潮从梦境中唤醒；不久，作者奔赴延安参加革命，思想境界得到进一步开拓，明显地反映在他写的诗歌里，一九三九年写的《一个泥水匠的故事》就是以真挚的感情为在民族解放战争中牺牲的英雄唱赞歌。这时期，他创作的诗歌收在《夜歌》诗集中（1945年出版，后改名《夜歌和白天的歌》）。这些诗大都是作者试图以文艺为抗日斗争服务所作的尝试，表现出对日本帝国主义者和国民党反动派的憎恨和诅咒，对中国共产党和根据地人民火热斗争生活的歌颂；同时也反映出自己新旧两种思想的矛盾和斗争，以及迫切要求改造自己的心情。正是他在《夜歌》“后记”中坦白承认的：“一个旧我与一个新我在矛盾着，排挤着，争吵着。”但他终于战胜了前者，“看到农村和都市的不幸，看到农民没有土地”，因而惭愧自己“盲目地自私地活着，决心不爱云，不爱月亮，也不爱星星”了。尽管初到革命根据地他仍浮在工农群众生活的表面，好似苦难工农大众的旁观者，但他渐渐发觉这仍然是不够的，即“痛苦地想突破我自己，提高我自己”，下决心要和工农群众共同呼吸，悲欢相共，做群众的一员。这反映了延安革命环境对他的影响。

他在《北中国在燃烧·断片(一)》、《郢鄂戏》等诗篇里，愤怒地控诉了日本帝国主义侵略中国所犯下的滔天罪行，揭露了旧社会的污秽、陈腐、罪恶，对被奴役被侮辱的劳苦人民寄予了深切同情。因而作者在《革命——向旧世界进军》中，发出了革命的愤怒的呼喊：

革命——向旧世界进军！  
向各个黑暗的角落进军！  
向快崩溃的阶级社会进军！  
向绅士和流氓的联合统治进军！  
向监狱进军！  
向飞着炮弹的阵地进军！

诗中热情地歌颂了在共产党领导下为中华民族的解放而英勇献身的英雄志士，赞他们是“特种样式的人，是用特殊材料制成的”，并呼唤人们跟随革命前进。诗人在诗歌中表示“我要起来，到工人们中间去”（《夜歌》三），决心同工农大众一起为人类美好的未来而奋斗。因此他不仅写了相当一部分赞美革命根据地生活的诗，如《快乐的人们》、《我为少男少女们歌唱》等；而且还写下一部分知识分子思想改造的诗章，如《夜歌》五首、《多少次呵我离开了我日常的生活》、《我把我当作一个兵士》等，比较真实地写出诗人思想转变过程中的内心矛盾，表现了新我战胜旧我所经过的心灵历程。

从何其芳的思想和诗风的转变中，揭示出抗战诗坛上的一个带有规律性的具有普遍意义的问题。即抗战改变了一切，更改变了诗人，使多数诗人将自己置身于战斗中。他们热爱土地，热爱人民，歌颂那些真正为人民利益而奋斗的英雄，对敌寇奸伪和一切卑劣行径都投以最大的愤恨。有的诗人在抗战前是做

着为艺术而艺术的梦，当受到抗战的呼唤，却不得不面对现实而向前迈进，因为时代是残酷的，不进步便只有被淘汰。虽然有的缓慢地探求着出路，有的勇敢地跃进到新的路程，奔向革命的新天地，然而他们的结果却有共同之处，即同样地变得自己再也不会也不愿是原来的形状了。他们抛弃了艺术至上主义的观念，撇开了个人主义的苦闷忧郁的灰色思想，将自身投在战争的洪流中，以人民群众的悲哀为悲哀，以人民群众的欢乐为欢乐，诗由表现自我而改为服务于受难不屈的人民，使诗真正得到了解放，开拓了广阔的前途。就这样，新诗携着它的自五四文学革命以来的优良的战斗传统，整个地献身于民族解放的革命战争，取得了灿烂的收获。不仅象何其芳这样的激进诗人受到时代大波推动跃进到革命圣地延安，即使象卞之琳、曹葆华这样的“新月”派诗人、戴望舒这样“现代”派诗人，也同样很显著地受到时代的影响，都找到了他们诗作的新路向。

卞之琳是新月派的最后支持者，他在抗战开始后写的《慰劳信集》（后来辑入《十年诗草》中的第四部分），虽然包含许多遒劲的十四行体，也没有完全脱尽象征主义的朦胧的色彩，但从诗作内容的基本倾向来看，他的诗已接触了抗战现实，标明他已由为艺术而艺术的书斋里走到群众的洪流中，他开始认识到只有人民才配做这世界的真正主人，所以他写出一些表现人民歌颂抗战的诗篇。《慰劳信三》歌颂武装起来的农民：“如今不要草帽来遮拦（就在你挡惯斜雨的地方），这些子弹！这些是子弹！卧下，就在养活你的地上！”《慰劳信五》描写后方农民在路口站岗放哨的情景：“交给了你们来放哨，虽然是路口太冲要，打仗的山外打仗，屯粮的在山里屯粮，算贴了一对活封条。”《慰劳信七》赞美劳动妇女为前方战士做鞋底：“动员了，妇女的

手指，为了战士的脚跟。”这些诗用词优美得当，形式整齐，韵律和谐，表现出作者的艺术匠心。就他本人来说，这是他创作史上的一个可喜的突进。

曹葆华抗战以前的诗作大都收在《寄诗魂》、《灵焰》等诗集中，带有明显的新月诗派的唯美主义色调；抗战爆发后，他坚决地以诗歌作为斗争武器，用粗犷的喉声号召人民投身于民族解放战争。他认识了新的世界和新的人民，坚定地唱出“将来有一天世界从地上翻身，看谁是主人”；《一个礼赞》热烈赞美无数英雄儿女向往的革命圣地延安：

延安  
西北的屏障——  
你是  
四万万人  
命运唯一肩负者  
手中有巨剑  
斩杀了东岛毒蛇……  
二十世纪  
四十年代  
亚洲烽火中  
——屹然耸立新中国。

《西北哨兵》真挚地歌颂“背着半边蓝天，顶着一轮红日，站在黝黑黄山坡上”，“以三尺的钢刀，作民族的守望哨”的革命战士的坚韧不拔的英雄气概。这标志着诗人的思想和诗风进入一个新的境界。

戴望舒是三十年代出现的“现代派”的代表诗人，一九三二年出版的诗集《望舒草》，以圆熟的技巧做成的帷幕掩盖着诗

人的灰暗的阴忧、枯槁的神态；神圣的抗日战争爆发后，诗人终于离开了长期蛰居的“雨巷”，发出了自由解放的战斗呼喊。他在《元旦祝福》一诗中写道：

新的年岁带给我们新的希望。  
祝福，我们的土地，  
血染的土地，焦裂的土地，  
更坚强的生命将从而生长。

新的年岁带给我们新的力量。  
祝福，我们的人民，  
坚苦的人民，英勇的人民，  
苦难会带来自由解放。

这说明诗人摆脱了“表现自我”的小圈子，以诗为武器为自由解放而歌，为英勇的人民而唱，抒发了面对现实而燃烧着的爱国主义激情。一九四一年太平洋战争爆发，香港沦陷了，因诗人致力于抗日宣传而被日寇逮捕；但是铁窗关不住诗人的歌喉，他在狱中写下不少光辉诗篇。这些诗有的表现了他的坚贞不渝的民族气节：“如果我死在这里，朋友们不要悲伤，我会永远地生存，在你们的身上。”并坚定相信正义的事业一定会胜利：“当你们回来，从泥土掘起他伤损的肢体，用你们胜利的欢呼把他的灵魂高高扬起”（《狱中题壁》）；也有的诗反映了他在牢狱中对中国共产党领导的抗日根据地的深切向往，如《我用残损的手掌》写道：

只有那遥远的一角依然完整，  
温暖、明朗，坚固而蓬勃生春。  
在那上面，我用我残损的手掌轻抚，

象恋人的柔发，婴孩手中乳。  
我把全部力量运用在手掌，  
贴在上面，寄与爱和一切希望。  
因为只有那里是太阳，是春，  
将驱逐阴暗，带来苏生，  
因为只有那里不象牲口一样的活，  
蝼蚁一样死……那里，永恒的中国！

诗的内容变化也给诗的艺术风格带来显著变化，如果说《望舒草》中的诗尚存在神秘主义色彩的话，那么抗战时期写的诗却具有了明朗刚健、朴素自然的艺术风格，他以圆熟的技巧和平易流畅的语言抒写真情实感，使诗人的思想感情在广大读者中发生了强烈共鸣。

抗战爆发后，老舍以多种文艺形式作武器为抗战服务。一九四〇年，他写了《剑北篇》这首长诗，具体而真实地描述了他 在川陕豫所见到的抗战景象和沿途风物，表现了全国军民的抗敌英姿。如写潼关一节诗唱道：

我们的官长，士兵，  
呕，我们亲爱的弟兄，  
这样的勤苦，这样的英勇，  
见了远客还这样的和蔼谦诚；  
在壕里，听见了炮声，  
会幽然的给你计算炮的射程；  
在街上，指点着凄凉的光景，  
感叹着百姓们的牺牲，  
也还没忘掉五虎上将里马超的英勇；  
看，这么老的树，多么大的枪孔，

那时候，白脸的曹操该怎样心惊！

以风趣幽默的笔调写出了官兵的英雄气概，虽然含蓄不足，但读起来却铿锵有力。这首长诗正写在关于民族形式的热烈讨论的时候，是作者有意识地运用民族形式尝试写诗。尽管这种尝试没有完全冲破民间旧形式的束缚，但也为诗歌形式民族化大众化提供了一些可取的经验。正如作者在《三年写作自述》中所说：“接受旧艺术的传统，接受民间艺术的优点，我都在此诗略加试验；艰苦我倒不怕，我所怀疑者倒是接受到什么程度才算合适？或更激烈一点的说，新旧化合是否可能？不知道别的人怎样看，我自己以为《剑北篇》中旧的成分太重了。材料是我自己的，情绪是抗战的，都绝非抄袭古人。就是音节韵律，我也只取了旧诗中运用声调的法则，来美化我自己的白话。在用韵方面，我用的是活的十齐套辙，并非诗韵。这样，取于旧者并不算多，按说就不应该显出那么浓厚的旧诗味道来；可是我自己觉得出来，它也许比‘五四’时代那些小诗的气魄大一些，而旧诗的气息恐怕比它们还强得多。我能指得出来的毛病是：（一）韵用得太多，（二）写景多于写事，（三）未能完全通俗。”

光未然是抗战时期有影响的诗人，他尤其长于写朗诵诗和歌词。一九三八年在武汉作的歌词《五月的鲜花》，以浓郁的抒情笔调歌颂了为挽救民族危亡而顽强抵抗的抗日志士：

五月的鲜花开遍了原野，  
鲜花掩盖着志士的鲜血。  
为了挽救这垂危的民族，  
他们曾顽强地抗战不歇。

并以愤怒的感情抨击日本帝国主义的凶残和国民党投降派的卑

## 鄙，号召人民奋起抗战：

如今的东北已沦亡了四年，  
我们天天在痛苦中熬煎！  
失掉了自由也失掉了饭碗，  
屈辱地忍受那无情的皮鞭！

敌人的铁蹄越过了长城，  
中原大地依然歌舞升平；  
“亲善”！“睦邻”！啊！卑污的投降！  
忘掉了国家更忘掉了我们！

再也忍不住满胸的愤怒，  
我们期待着这一声怒吼；  
吼声惊起这不幸的一群，  
被压迫者一齐挥动拳头！

这首歌词谱曲后在当时广为流传。

一九三九年春，光未然应洗星海之约，在延安创作了民族史诗《黄河大合唱》歌词，作者以强烈的民族感和自豪感，通过对中华民族的摇篮——黄河的歌颂，无限深情地赞美了中华民族的悠久历史、灿烂的文化 and 中国人民的顽强不屈、坚韧不拔的民族性格。歌词开头以象征手法，描绘中华民族和日本帝国主义所进行的生死大搏斗，接着追叙中华民族的光荣的历史，唤起人们的自豪感，并愤怒地控诉了“东方强盗”烧杀抢掠的残暴行为，以激越的笔调展现出中国人民对日寇的反抗斗争，生动地再现了“游击健儿”为“保卫家乡！保卫黄河！保卫华北！保卫全中国”的战斗英姿，最后号召全中国、全世界人民

投入反法西斯的战斗中去。歌词思想深刻，具有民族化、大众化的风格，并具有音节宏亮、节奏感强、明快刚健的朗诵诗特点，所以深为广大群众所喜爱，它是在“九·一八”后兴起的救亡文学中成就较高、影响较大的一部诗作。此外，高兰在抗战时期创作了《高兰朗诵诗集》，其中的《我们的祭礼》以悲痛的心情悼念鲁迅逝世一周年，号召全国人民发扬鲁迅的战斗精神，担起鲁迅“未竟的志愿”，“一切不愿作亡国奴的人们，都走上了抗敌救亡的战线”；《我的家在黑龙江》以愤怒的感情抨击日本帝国主义侵略东北的滔天罪行，热烈地歌颂“全中华民族的力量”奋起反抗，“为祖国争自由！为民族争解放！坚决抗战！英勇抵抗！伟大的战争！神圣的战争！让四万万五千万人的血，染红了那远天的冰雪寒霜，染红了我的家乡——黑龙江！”这首长诗虽有流于“口号”的地方，但全诗气势雄伟，意境恢阔，基调悲壮激昂，适于朗诵；《哭亡女苏菲》也是一首情意颇浓的诗篇。

力扬抗战时期写的诗虽然数量不多，但都是精心之作，诗集《我底竖琴》（1944年出版）几乎每首诗都跳动着时代的脉搏，以丰富的感情表达了诗人的战斗意志。《风暴》歌唱中国人民“在暴风雨里勇敢地扭断锁链，驰向亚西亚的海岸，迎击着夜袭的匪盗。而且，将举起浴血的巨臂，仰向东方的黎明，呼唤着新生的太阳”。虽然作者长期生活在黑暗腐败的大后方，但他内心充满了希望，以血、生命和斗争来“播种”：

看着那金色的种子  
带着我们的希望，  
在耀闪的阳光下撒落，  
我们又是感觉到

怎样的快乐，  
怎样的美丽！

但在那辽远的  
被敌人践踏着的国土上，  
我们是不如此播种的——  
在那里，  
我们用血来播种，  
用生命来播种，  
用斗争来播种。

而收获的是——  
我们来日的幸福与自由。

（《播种》）

为了实现“来日的幸福与自由”，在抗日烽火中诗人愿意为人民而战斗。他在《短歌》里写道：

我把自己的生命  
磨成匕首  
把人民的声音  
当作最宝贵的经典  
向明天歌唱而前

发表在一九四二年八月《文艺阵地》上的长篇叙事诗《射虎者及其家族》，是他的代表作。它以第一人称抒写射虎者一族的“悲歌”，揭露了地主阶级对农民的残酷剥削和水灾兵祸给农民带来的苦难，表现了射虎者子孙们的“永远的仇恨”。这首长诗，叙述生动，诗情真挚，语言深沉，风格清新。

袁水拍抗战时期的诗集有《人民》、《向日葵》和《冬天冬天》等，都是抒情诗，主要抒写日寇侵略给中国人民带来的苦难、香港等殖民地的惨状及人民的反抗，并写了些反映国际反法西斯斗争的诗篇。写于一九四一年的《寄给顿河上的向日葵》是传诵一时的名作，它歌颂了社会主义苏联的幸福生活，描写了苏联的自卫战争，透露出自己对光明未来的向往：

在法西斯压榨下的  
喘不过气来的中国沦陷区的人民——  
哎，你顿河上的向日葵  
你带给了他们更多的希望与信心。

在赞美社会主义苏联的感情中体现出对日本法西斯的愤恨和对自己祖国人民命运的深切关注。

王统照在伟大的民族解放战争的鼓舞下拿起了诗笔，创作了诗集《横吹集》、《江南曲》等。《上海战歌》三首，格调悲壮，气势宏伟，以愤怒的感情揭露了日本帝国主义发动侵略战争给上海人民造成的深重灾难：

流落街头尽难民，  
衣衫破裂面目昏。  
也有儿童新浴血，  
哀号凄声忍复闻！  
呼爹唤母群查问，  
自从失散死生分。  
江边大火无家去，  
逃得生命复转轮。

但是灭绝人性的法西斯战争征服不了中国人民，“为民族，为我们的苦难者”，优秀的中华儿女“拚死命地在战场上”同日本

强盗浴血奋战，“要击碎铁爪，以血还血，作一次彻底清算”，要“用正义洗净我们的屈辱，我们，铺成血路引导新世界的青年”，以“血肉夺取我们的未来，以血还血，以力生力，以死亡作再生的援救”。这充分表达出中国人民与日寇血战到底的必胜信心和决心。为鲁迅先生逝世周年而作的《又一年了》，以深切的悼念之情告慰鲁迅先生的在天之灵：“你的周围现在演出民族的义战，血泊中的少年应记着当年的‘呐喊’。中国也有翻身的一天，幽冥不隔喜悦的传递！四郊全奏着周年祭的壮乐，听：风，雨，炮，火，是壮乐的飞弦。”《多谢那一夜的炮声》号召中国人民为捍卫祖国、抗御日寇侵略，必须“紧联起南北血线筑一座新长城”。

《江南曲》中的大部分诗篇写于抗战初起的一九三八年，作者在《自序》中说：“用《江南曲》这个现成的旧名，别无深意，只证明这集中的分行文字都是滞留在江南这片土地上时所写出的记忆与兴感。”它主要抒写了在侵略战火下祖国江南的苦难和人民燃烧在胸中的仇恨怒火；同《横吹集》那种抒写淞沪战争的悲壮激越的诗篇相比，《江南曲》显得格调更深沉悲凄。《谁能从你的心底把“暮愁”浇消》一诗，揭露日寇侵略的铁爪撕毁了历史上的“佳壤”——江南的美景，留下的只是“遍山的血”，“遍场园的白骨，遍山河的肉酪”，连一棵绿树“也燃着了火梢”；面对着这残酷的现实，农民怎能“心还空荡着无力愁丝”，“为你自己，你的子孙，为你的土地，更为了人间的正直，公理，与人道”，一定要把仇报。《五月夜的星星》劝励苦难的伙伴把热泪“化成火力喷向四方”；《展一片绿野铺入青徐》、《夜风掠过》、《飞龙与火网》等诗篇，都是些充溢着浓郁的爱国主义深情的抒情诗。王统照的抗战诗章虽然数量不多，但是颇有分

量，思想深刻，感情诚挚，形式自由灵活，用字准确，富有悲壮沉郁的艺术风格。

王亚平在抗战时期写了不少叙事诗：《血的斗笠》，以歌谣的情调和表现手法，以通俗的口语，刻画了一个农民出身的在民族战争中光荣牺牲的纯朴勇敢的革命战士的形象，表现了抗日战士的英雄主义精神；《二岗兵》热情地歌颂了守卫芦沟桥的岗兵第一次向日寇射出抗日枪弹的英雄行为；《塑像》是以烘托的手法写的一首非常感人的叙事诗，作者自己说：“在写《塑像》的时候，我把塑造母亲代表了伟大的艺术形象，石工变成了我自己，石工的妹妹我理想成一个热爱我的艺术工作的协助者。我的感情和这些人物不能分离地在灵魂深处结合着了。一草，一木，一水，一石，都和人物故事发生着有情的联系。无论读者对这篇作品感想如何，我没有方法知道，我自己是深爱这首诗的。”此外，他写的《向日葵》、《火雾》、《海燕的歌》等，都是些富有时代气息有一定思想深度的抒情诗。邹荻帆抗战后的一九三八年创作了长诗《木厂》，以新颖的语言和富有情意的笔调通过描写木工与寡妇的悲剧，反映了劳动人民生活的悲惨，有力地控诉了吃人的旧社会，并指出了斗争的方向；后来他参加部队工作，写了一些抒情短诗，如《草原上》以深沉的感情表现对土地的怀念。臧云远在抗战时期写有诗集《炉边》、《静默的雪山》和《云远诗草》：这些诗的主要思想倾向，作者曾说过：“如果打这些心迹里，能看到一点时代的面影，能看到一点转换期的阴暗面里，苦难人的悲痛和呼声，能看到一点时代的呼喊，光明的渴望，战斗的风姿，那么，就把它献给纯洁的追求的心灵——那勇敢的青年的行列；献给朴实的悲愤的心灵——那受难呐喊的行列；献给接近着真理的心灵——那坚强的战斗的行

列。”音节响亮、韵调自然、节奏和谐，是这些诗的形式美。曾卓的诗集《门》和《夜城》虽然缺乏大时代的激流，但却从沦陷区青年在饥饿和贫困中苦苦探求这样一个角度，表现了知识青年朴素诚实的美好性格和渴求祖国的温暖和关怀的心情。沙鸥的诗集《农村的歌》、《化雪夜》等，以四川方言来表现农民的思想感情，故事性强，富有民谣风味。徐迟曾写过“现代派”的诗，抗战时期写的《最强音》和《明天》两个诗集，一洗过去的伤感神秘的色调，以诗歌作武器为抗战服务，洋溢着时代精神，如《中国的故乡》、《持久坚强冷静》等诗篇，在强烈的现实主义精神中闪烁着革命理想主义的光辉。方敬抗战后写了诗集《声音》、《行吟的歌》，一扫战前诗集《雨景》中那种忧郁的心境、低沉的调子；以细腻的笔触，昂扬的基调，在《光》中赞颂抗日战士“无数僵冻的手，无数冰冷的枪，在与林间狂啸的朔风战斗，在与好象要凝结的夜云战斗，在与吃人的野兽战斗”，在《青年》中赞扬“青年是人类的风信标”，“永远指示着真理的方向，在《背夫》里歌颂背夫那种艰苦不拔的精神，他们是“山国诚实的供献者”，《山道》一诗富有深刻的哲理意味。锡金抗战初起写的《中国的春天》，以明快的笔调赞美“中国又到了春天”，但这个“春天”不平凡，弥漫着“炮火的硝烟”，“四面八方跳出来的新的战士，快意地发出他们准确的子弹，射杀凶横的侵略者在面前”；《江岸》歌颂“成群结队的人走过，唱着《义勇军进行曲》，表现了中国人民昂扬的抗战热情；《海珠桥》、《夜泊吴淞口外》、《黄昏星》等，都是些充满战斗激情、闪耀着理想光彩的有分量的抒情诗。抗战开始后，蒲风、任钧、韩北屏、刘火子、戈茅、毕矣午、李雷、林林等写了一些充满战斗激情的有特色的诗篇。

胡风抗战初期创作的诗歌收在诗集《为祖国而歌》里，他在《题记》中说：“抗战一爆发，我就被卷进了一种非常激动的情绪里面。在血火的大潮中间，祖国儿女们底悲壮的行为，使我流感激的泪水，但也是祖国儿女们底卑污的行为，使我流悲愤的泪水。于是，我的暗哑了多年的咽喉突然地叫了出来。”这个诗集的五首诗不论是歌颂新诗人的《血誓》还是鼓动复仇情绪的《给怯懦者们》等，都洋溢着深沉的爱国主义感情。《为祖国而歌》唱道：

祖国呵  
为了你  
为了你底勇敢的儿女们  
为了明天  
我要尽量地歌唱：  
用我底感激  
我底悲愤  
我底热泪  
我底也许迸溅在你底土壤上的活血！

把现实主义精神和革命理想完全融合在一起。胡风写诗并不多，他的主要贡献在于主编《七月》文艺杂志，编辑了一套“七月诗丛”，并以此为阵地形成一个七月诗派，成为抗战诗坛上的一支力量。除了上面论述过的艾青、田间等七月诗派的代表诗人外，还有些具有个人风格的诗人：冀访的诗集《跃动的夜》中，共收了《跃动的夜》、《渡》、《旷野》、《夏日》四首诗，其中《旷野》以紧凑的结构，奔放的感情，抒写骑兵战士的英姿：

澄清的波面  
照下了我们底

英俊的愉快的影子，

我们二十骑

——这个数目

正象我们每一个人底年纪

今天，是这般骄傲呀！

听着大地底召唤

让我们起誓：

奔驰到旷野底边缘！

庄涌表现战争生活的诗集《突围令》等，能以明快有力的诗句和昂扬充沛的格调直接描写战争，表现战士为美好的理想而英勇献身的精神。《祝中原大战》唱道：

一个勇士只能死一回，

然而我们有明天

明天——

有鸡鸣，

有黎明号，

有太阳，

有风，

有自由，

有胜利！

孙铤从侧面写战争的诗集《旗》，共收十二首短诗，细腻深沉，充溢着浓重的战斗气息，《送信》揭露国民党谋杀革命战士破坏抗战的罪行，《雨》歌颂一个青年战士在战争的烽火中锻炼成长。亦门（SM）写的《无弦琴》诗集，其中《小兵》表现了强烈的反帝感情和对抓丁的愤恨；《雾》是讽刺国民党腐化统治的；《纤夫》歌颂劳动人民的“坚凝成钢铁的集中力”。他的诗取材广，

开掘深，形式多样，《无弦琴》则是一首长句写成的诗。绿原写的《童话》诗集，表现了作者的丰富想象力，有的诗充溢着浓郁的童话气氛，有的诗富有抒情色彩。彭燕郊的《冬日》、《雪天》等诗，意境秀美，笔调细腻，在深沉的爱国主义感情中流露出对艰苦战斗的渴望。牛汉的诗歌如《鄂尔多斯草原》充满了深沉的挚爱之情，赞美“牧民在战斗的血流里打滚，他们底生活闪着血红的光芒”。鲁煤的诗格外严峻、沉实，简短有力，于苦难现实中倾诉战斗的要求，如《牢狱篇二·大地》等。鲁黎由于抗战爆发不久到了延安，因而他写的诗集《醒来的时候》、《锻炼》和《星的歌》等，在意境、格调具有新的特色。《青春曲》歌颂太行山革命根据地的战斗生活：“春天呀，你烧灼着太行山，你烧灼着我们青春的胸部呀！”《泥土》一诗，抒写“把自己当作泥土吧，让众人把你踩成一条道路”，表现一种自我牺牲精神和战斗的集体感情；《锻炼》赞美八路军战士的坚强意志和英勇无畏的英雄性格；《山》以个人的独特感受，深情地赞颂延安，显示着革命的理想色彩：

在夜里

山花开了，灿烂地

如果不是山底颜色比夜浓

我们不会相信那是窑洞的灯火

却以为是天上的星星

如果不是那

大理石般的延河一条线

我们会觉得是刚刚航海归来

看到海岸，夜的城镇底光芒

我是一个从人生的黑海里来的

来到这里，看见了灯塔

总之，七月诗派形成了一个诗人群，虽然他们的诗作各有特色，但也有些共同特征，即作者的主观思想感情与客观现实的融合，严峻的现实主义精神中透视着理想的光辉，鲜明的形象里闪烁出饱满的诗意，在表现形式上大都运用灵活的自由诗体。

## 五 根据地的大众化诗歌

大众化诗歌运动，不论在国统区或根据地、解放区，都是有意识地提倡和开展起来的；但由于这是两种完全不同的政治地区，故国统区的大众化诗歌运动受到限制，取得的成绩并不十分显著，而根据地和解放区的大众化诗歌运动则是在党的直接关怀下酝酿和发展起来的。诗歌工作者在民主自由的天地里可以尽情地歌唱，可以朝着大众化的方向无拘无束地探索，当家作主的工农兵群众也豪迈地登上诗坛，放声歌唱自己的新生活，这样就使根据地和解放区的大众化诗歌创作出现一个蓬蓬勃勃的局面。

根据地的大众化诗歌，一部分是工农兵群众在斗争中自己创作的，一部分是诗歌工作者在向民歌学习的基础上创作的。工农兵群众创作的诗歌，虽然在艺术上锤炼不足，有些作品单薄粗糙，但是它们却是工农兵的真实情感，富有浓厚的生活气息，朴实感人，是地道的大众化诗歌。在抗日战争时期，农民群众创作的大众化诗歌尤为突出。

农民群众创作的诗歌，大都是采取民歌形式，运用朴素形象的民间语言和传统的手法，歌唱新生活，歌唱共产党，歌唱人民领袖和人民的军队，歌唱开天辟地的人民翻身得解放的新时代。李有源、李增正写的《东方红》，以真挚的感情和比兴手法，热烈歌颂中国共产党和毛泽东同志；《绣金匾》、《翻身道情》、《十二月唱革命》等优秀民歌，尽情抒发对党对领袖对军队的无限热爱。《古树开花》以农民的淳朴语言歌唱党对根据地的领导：

边区人民都一心，  
古树开花耀山红。  
千年的古树盘了根，  
开花结子靠山稳。  
延安附近地气宽，  
八路军占的米粮川。  
毛主席领导老百姓，  
丰衣足食不困难。

在党和毛泽东同志领导下，广大根据地农村发生了根本变化，农民以诗歌来歌唱新社会新制度新生活。《选好人》以简朴的语言赞美农民当家作主的民主新生活：“金豆豆，银豆豆，豆豆不能随便投，选好人，办好事，投在好人碗里头。”陕北农民诗人孙万福写诗歌唱劳动农民翻身的喜悦：

半辈子福——务树木，  
眼前的福——压粪土，  
七十二行，庄稼为强；  
一粒归地，万籽归仓。  
劳动人民，秋夏二令，

做的大大地乐他一场。

打下来先完这一点儿救国公粮，

剩下的余粮吃起来比别人都香。

《妇女们，生产们》和《帮助抗属去打场》两首诗歌，前首抒写根据地妇女“纺纱生产度灾荒”的动人情景，后者描写互助组帮助抗属老刘打场的喜气洋洋的场面。农民群众创作的新民歌，也有以表现青年男女的爱情为主题的，但这种爱情是和革命斗争结合在一起，具有新的思想特色：“你当兵，我宣传，咱们闹革命多喜欢！”“你当红军我劳动，革命成功咱再重逢。”有些诗歌直接反映根据地人民同日伪、反动地主的斗争。

农民群众创作的诗歌，在艺术上具有民歌的生动活泼、节奏明快、比喻巧妙、语言朴实、声调铿锵等特点，为广大农民群众所喜爱。如延安新民歌《男女武装起》：“红军仗仗胜，白军不中用，套筒马拐一哇声响，打得他无处藏。”四句一节，一二句一韵，三四句一韵，读起来朗朗上口，富有音乐美。陕北“信天游”两句一节，一节一韵，前句为形象化的比兴，后一句点出诗意的中心：“洋肚子手巾包白糖，红军哥哥好心肠。细面长，白馍软，一端碗就想刘志丹。”总之，农民群众创作的大众化诗歌，从内容到形式，都表现出根据地歌唱艺术的新特色。

在农民群众的诗歌创作中，新的说唱文学得到发展。陕北艺人韩起祥于一九四五年创编的《刘巧儿团圆》则是这时期说唱文学的优秀代表作，也是一篇为人民群众所喜闻乐见的具有民族化大众化特点的长篇叙事诗。它通过刘巧儿和赵柱儿的婚姻纠葛，深刻地揭露了封建买办婚姻的罪恶，歌颂了在党的领导下边区人民精神面貌的变化和青年男女争取婚姻自由的斗争。刘巧儿是在边区新政权的教育下挣脱封建残余势力的束缚逐步

觉悟起来主宰自己命运的新的农村青年妇女的典型。她热爱新社会热爱劳动，追求自由幸福的生活，厌恶“绸缎匹缎，荣华富贵”的剥削生活，为了和“人品好”“会生产”的赵柱儿相爱，她敢于同封建势力作斗争，当她知道聪明能劳动的赵振华就是赵柱儿的时候，在审判会上她大胆地表露自己的爱情。《刘巧儿团圆》在艺术表现上，继承并发扬了民间说唱艺术的传统，用“说书”的形式表现新生活新主题新人物，克服了旧说唱艺术在刻画人物上的类型化的毛病，扬弃了旧说书中单纯追求情节离奇古怪等缺点，完全从现实生活出发，根据人物刻画和情节发展的需要，进行构思布局，尤其唱词达到了叙事、抒情的歌唱和道白的自然揉合，富有民间文学特有的诙谐风趣的大众化格调。

根据地和解放区的诗歌工作者，在创作大众化诗歌方面作了辛勤的探索，取得了新的成果，除了前面已论述过的诗人外，这里还应该重点地提及一些诗人与诗作。

萧三在抗战开始后的一九三九年由苏联回到祖国，到延安后即写了《论诗歌的民族形式》，主张新诗应向民歌和古典诗歌学习，创造民族化大众化的诗歌，紧密为抗日斗争服务。他写的一首招贴诗《血债》，以犀利的讽刺笔法揭露国民党反动派的卖国投降的奴才像：

亲日派还要什么脸？  
早就决心作汉奸。  
大日本老爷有命令，  
他们就得干。  
不干——  
日本爸爸要打他几百板！

有力地戳穿了亲日派的汉奸嘴脸，然而他们“杀起自己人来”却成了“英雄”。诗人通过鲜明的对比，号召人民起来同这群卖国丑类进行斗争。《敌后催眠曲》，以浓郁的抒情笔调，描写中国人民的可歌可泣的斗争事迹，表现劳动人民为了抗日献出自己孩子生命的崇高品质；《抗战剧团团歌》，以昂扬的基调，歌颂革命后代继承父辈的革命传统，为“把日本鬼赶出中国去”而“唱歌跳舞”；诗人时刻关注世界人民的革命斗争，把中国人民的抗日战争同世界人民的反法西斯斗争联系起来，《反法西斯小诗》以夸张的笔法揭露法西斯主义者屠杀世界进步人类的侵略本性，号召全世界人民“扩大反法西斯的国际统一战线！为正义，为人类解放，自由而战！”这些诗虽然有点“口号化”，但却饱含着革命激情，富有强烈的政治色彩，故在抗日战争时期发挥了它应有的战斗作用。

贺敬之在抗战时期写的诗歌，大都采用民歌形式写成的，如《我的家》、《七枝花》、《志丹陵》、《迎接八路军》、《朱德歌》等，表现边区人民的新生活，歌颂边区人民对共产党、革命领袖和人民军队的热爱，具有浓郁的生活气息和大众化的特色。《黑峪口夜渡》以生动朴实的笔触刻画了刘志丹的英雄形象：

刘志丹呵，刘志丹，  
你不见，老刘就在船头上站，  
扎扎胡，瘦瘦脸，  
抵住嘴角不言传，  
头上“五星”闪闪亮，  
浪头在他脚下翻，  
他的眼睛火样明，  
直瞅定河东那一边！

真是传神之笔！《满堂川》诗情浓郁，意象鲜明：

满堂川呵，满堂川，  
太阳照得红艳艳。  
枣儿红呵，梨儿圆，  
谷米桃秫长满山。  
拦羊娃娃唱曲哩，  
对对羊儿喝水哩。  
天上有云彩地下有花，  
满堂川的娃娃爱他的家。

真可谓口语化，大众化，有声有色，朗朗上口。

魏巍是根据地的长于写革命战争的歌手，他既采用民歌体写了《好夫妻歌》、《三合村》、《好兄弟歌》等，反映人民对日伪的英勇斗争；又运用自由诗体写了一些叙事抒情诗，《高粱长起来吧》别开生面地表现游击队员的要求战斗的急切心情，《蝈蝈，你喊起他们吧》以独特构思把艰苦的战斗生活诗化了。曼晴的诗歌，寓惊险于平易自然的手法之中表现出来，《巧袭》这首小叙事诗以纯朴的笔触刻画了游击队机智勇敢的英雄性格，《纺棉花》是首反映根据地人民生活的抒情小诗，生活气息浓厚，语言口语化，节奏明快。林山以歌谣形式写出许多短诗，其中的《蝗虫和皇军》以巧妙的比喻和对比手法，尖锐地揭露了日本帝国主义的“三光政策”：“蝗虫来到，庄稼吃光，皇军来到，样样都光——抢光！烧光！杀光！”徐明的街头诗写得颇有特色，往往几笔就勾勒出一幅具有特征的艺术画面，如《青纱帐》、《街头诗两首》等写得较生动感人。严辰经过延安文艺整风后，诗歌的形式和语言的运用明显地表露出向民歌学习的特点，从诗集《唱给延河》里的不少诗可以看出来。方冰是晋察冀边区的重要

诗人，他的大部分诗歌集成《战斗的乡村》，大都是以朴素流畅的语言歌颂革命根据地人民的坚强斗争性格，抨击日寇的侵略罪行。《歌声》赞美“晋察冀精神”；《拿火的人》歌颂根据地人民自觉地含辛茹苦为革命者当好“引路”人；长篇叙事诗《柴堡》，赞扬了革命根据地人民不怕流血牺牲抗战到底的坚强斗争意志，揭露了日寇推行“三光政策”所犯下的滔天罪行，全诗十三章，结构完整，脉络清晰，情节动人，但有点散文化。邵子南也是在晋察冀边区工作而在诗歌创作上取得比较显著成就的诗人。他在《花》这首短诗里，充分表现了自己对边区的热爱：“人民有了晋察冀，心眼里开了花！”“花——长生不老，要开出新中华！”《骡夫》歌颂劳动农民为抗日战争尽了最大的努力；《好样的》表现人民的誓死不屈的坚强斗争精神；《五十九个》反映根据地人民的心都向着八路军，宁愿牺牲也不向敌人屈服。

总之，根据地和解放区的诗歌工作者，创造了大量的反映革命战争，赞颂共产党、革命军民的诗歌，在诗体形式和语言运用、表现手法等方面汲取了民歌的营养，不论叙事诗或抒情短诗都取得了显著成就，使新诗向着大众化民族化的方向迈出了坚实的步伐。

## 第九章 文艺理论的发展

文艺在抗战中的作用——文学的艺术性与思想性——歌颂光明与暴露黑暗——提高与普及——中国化与民族形式——世界观与创作方法——民主与文艺——新文艺运动的总结与发展

### 一 文艺在抗战中的作用

在抗战初期，“国家临到争生死亡存亡的关头，民族受着了空前未有的浩劫，一切都应该为了前线，所以有‘军事第一，胜利第一’的号召。”<sup>①</sup>作家在这种号召下，由于生活急遽地变化，由于心灵被战火所激动，由于几十年的郁闷得以发泄，故大多数都行动起来，一度情绪高扬，热血奔放。战争炫耀了一切，好象别的活动都应当归于停顿，于是文艺暂时被搁置起来，连文艺工作者也感到时代已不是坐而言而是起而行的时代了，认为目前所有的东西都成为次要的，只有前线决定一切，惟有军事决定一切，因而便喊出了“文学无用论”，号召作家放下笔杆拾起枪杆，到前方去为祖国效力。这种“前线主义”，在当时产

---

<sup>①</sup> 郭沫若：《抗战以来的文艺思潮》，见《沸羹集》。

生了极大的影响，许多文艺工作者在它的指导下，经受着火热的战时生活的洗礼，并估计自己怎样投入狂热的战争洪流，期以直接行动在战场上来表现出自己的爱国热情。

“前线主义”成了当时社会思想的一致倾向，所有的人们都如痴如狂地注视着前线，也天真地希望一切都为了前线，流行一时的救亡歌曲则反映了这种社会动向：

工农兵学商，  
一齐来救亡；  
拿起我们的武器，刀枪。  
走出工厂、田庄、课堂，  
到前线去罢，  
走上民族解放的战场。

这种“前线主义”不仅是社会思想的主潮，而且也是作为社会意识形态之一的文艺思想的主导倾向。因此，如何正确地认识并处理艺术家与抗战的关系以及文艺在抗战中的作用，这既是一个急待解决的理论问题又是一个具体的创作实践问题。

抗战全面爆发，提出“工农兵学商，一齐来救亡”的口号，在很大程度上体现出抗战的时代精神，反映了全国人民御侮抗敌的共同愿望。如果不从各行各业的具体情况出发，不加区别地在文艺界笼统地提倡“前线主义”，鼓吹“文学无用论”，那就等于否认了文艺为抗战服务的特殊功能，否认了作家为前线效力的特殊武器，这不仅不利于争取抗战的胜利，更不利于抗战文艺的发展。这本来是个非常简单的道理，只要稍微冷静一点，即可以晓得，叫一个作家放下笔，便等于叫一个士兵放下枪，作家放下他自己所最熟悉的武器，拿起一向生疏的刀枪去为民族自由和生存而战斗，他将连一个起码的士兵都不如；况且文

艺本身就具有一种“刀枪”所不能代替的战斗功能，士兵固然需要“刀枪”同日寇拚搏，但是“笔杆子”也是不可忽视的战斗武器。所以随着抗战形势的发展，每个作家由实际环境体验到了这一点，明白了自己所应当运用的仍然是旧有的文艺武器，并不是士兵惯用的刀枪；或分散到广大的农村中，或深入到前线的部队内，作家所应当从事的（在一般情况下）不是执起刀枪同士兵并肩战斗，仍然需要继续写作，充分发挥革命文艺的教育人民团结人民、打击敌人消灭敌人的特殊战斗作用。由于大部分文艺工作者从理论到实践认识到文艺在抗战中的重要工具作用，因而提高了以文艺为武器服务于抗战的自觉性，使文艺真正成为发动民众组织民众参加抗战的强大思想动力。一九三八年三月“中华全国文艺界抗敌协会”在武汉成立，便提出了“文章下乡，文章入伍”的口号，目的在于号召作家以文艺教育民众和士兵，以文艺发动并鼓励民众和士兵。《中华全国文艺界抗敌协会发起旨趣》明确指出：“文艺者是人类心灵的技师，文艺正是激励人民发动大众最有力的武器。……我们应该……象前线将士用他们的枪一样，用我们的笔，来发动民众，捍卫祖国，粉碎敌寇，争取胜利。民族的命运，也将是文艺的命运，使我们的文艺战士能发挥最大的力量，把中华民族文艺伟大的光芒，照彻于全世界，照彻于全人类，这任务乃在我们全中国从事文艺工作友人们的肩上”。强调文艺工作者在抗战中必须充分发挥文艺的战斗作用，这不仅是由革命文艺本身的功利目的决定的，而且也是继承和发扬了五四以来中国新文学的现实主义战斗传统。一九三八年三月廿七日《新华日报》发表的题为《全国文艺界抗敌协会成立大会》的社论，深刻地总结道：

中国的新文艺运动，是从中国人民大众参加民族解放

斗争的过程中产生出来的，因此他一开始便肩起了这个伟大斗争的使命，……在这短短的二十年中，许多卓越的文艺工作者，在艰苦的环境中，前仆后继，奋发前进，始终没有一时一刻忘却他的时代的民族的职责。一切比较成功的作品，更没有一篇不是民族心灵的呐喊，它毫不留情地揭发了民族的现实，非常敏感地指出了日紧一日的民族的危机，鼓励无数千万的知识青年投奔于民族斗争的疆场……特别是从九一八以后，从艺术家的笔底，描出了日本帝国主义的狰狞的面目，流出了东北同胞的血和眼泪，呼号着全民族的抗战，对于后来全面抗战的推动上，起了重大的作用。直到最近，抗战的八个月以来，许多艺术家肩着他的巨笔，跟随着前线的将士，英勇地参加了浴血的苦斗。……他们的笔象一柄巨大的扫帚，横扫着隐藏在民族暗荫中的卑污，阴私，贪婪……他们的墨水象凝固力最强大的胶液，把一切不能团结的紧紧地团结起来，帮助着这一抗日民族统一战线的扩大和巩固。

这是从历史的联系上说明了文艺在抗战中的巨大作用，不仅“文学无用论”是错误的，即使片面鼓吹的“前线主义”，对于抗战文艺的发展也是一种不利的论调。

## 二 文学的艺术性与思想性

在抗战时期，文学具有极其重要的地位，绝大多数的文艺工作者认识到文艺必须反映抗战现实，应当大量地产生抗战文艺，作为动员民众鼓舞士气的思想工具。《中华全国文艺界抗敌协会宣言》明确指出：“最辛酸，最悲壮，最有实效，最不自

私的文艺，就是我们最伟大的文艺。它是被压迫民族的怒吼，在刀影血光中，以最深切的体验，最严肃的态度，发为和平与人道的呼声。”这是对抗战文艺提出的时代要求，也是文艺工作者应坚持的正确方向。郭沫若在《抗战与文化问题》一文中说：“一切文化活动都集中在抗战这一点，集中在于抗战有益这一点”；茅盾在《论加强批评工作》一文中指出：“目前我们的文艺工作万般趋向于一个总目的，就是加强人民大众对于抗战意义之认识，对于最后胜利之确信，这就是我们今天文艺批评之政治的，同时也是思想的标尺”；周扬在《我们的态度》一文中更明确地指出：“我们所主张的现实主义侧重在引导作家到抗战的方向去”。“文艺必须抗战，抗战需要文艺”，这是抗战文艺与伟大时代的紧密联系。

但是这个时期有人却将抗战文艺的范围看得极为狭小，只以为描写血与火的战争的文艺才配称为抗战文艺，至于抗战文艺的广泛的时代意义和宽阔的功利目的仍然被许多人所忽视。必须指出，抗战文艺是积极地表现民族革命解放战争的文艺，是不能只限于描写前线打仗的情形的，决不能把它的思想性和时代性规范在一个小的天地里，它应是反映抗战前后方各种现实并以高扬的抗战情绪为依归的。也就是说，在文艺为抗战服务的大方向下，作家所选取的题材应该是多种多样的，取材范围应该比以往任何时期都更新颖更广阔，诸如后方的建设，民众的动员，黑暗的暴露，以及反汉奸反封建的作品等，都是抗战文艺。郭沫若在《抗战以来的文艺思潮》一文中指出：“抗日——反法西斯，这是民族解放的意识发露，也就是新现实主义的骨干。以此为骨干的中国新文艺在作为其血与肉的资源上有赖于古今中外的题材。任何题材都可以供作者驱使，只要你作

者有驱使它的能力，有充分的研究和调查。关于题材问题，一时曾相当狭隘，而且至今也还有人抱着这样的见解，以为必须直接采自抗战的现实，这可以说是画地为狱。但我这样说也并不就是赞成了‘与抗战无关’论者的意见，‘与抗战无关’论者是要作家的精神脱离抗战，或超越抗战，这就是所谓非现实主义。我们却要扩展题材的范围，是把与抗战有关的关系扩大了。我们在同一的主题之下，不仅要写现代的题材，也要写古代的题材，不仅要写中国的题材，也要写外国的题材。现实主义所谓‘现实’不是题材上的问题，而是思想认识和创作手法上的问题”，“尽管是历史上的题材，如以正确的意识形态来写，便成为新现实”。只有这样，抗战文学的思想性才能丰富多采，其功利性才能廓大宽广。

由于“宣传第一，艺术第二”成为抗战初期文艺界极为流行的口号，影响了作家对抗战文学的思想性和艺术性之间关系的正确理解和处理，因而使抗战文艺显露出公式化、概念化的倾向。具体来说，因为政治任务的过于迫切，和个人感情的廉价发泄，和作者对于政治形势发展认识得不够透彻，对于题材把握得不够熟悉，对于现实现象分析得不够明瞭，对于艺术本身的规律未能严格遵循，致使作品变成了“抗战八股”。英雄的将士一律地成了神化的人物；汉奸是一个形态，差不多是一样的脸谱，得到的是同样的结局；爱国青年，都有一套激昂慷慨的救国理论；所有的人物都定型化，似乎作者事先设定了逻辑公式似的主题，再造出适于嵌进去的人物和事件，自然会成为一模一样的没有真实感的虚假形象；由于对于现实认识得不够，或观念上的错误，故把充满着内心矛盾的活人和充满着矛盾及斗争的多样性的事象，也一律视为直线发展。事实上，一个充满

着内心矛盾的活人走到革命道路上的时候，并非是一帆风顺的，而是曲曲折折的，并且在革命阵营里，他的思想矛盾和斗争也仍然会时刻地浮现出来。然而有些作品不是从生活出发，不是遵循现实中的活人的性格发展逻辑，“不是先有概括性的典型（人物），而是先有概念性的主题（对于抗战现象的理解和态度）。我们先有了对于特定现象的特定概念，由抽象出发，然后再来铸造具体的典型。因此，每篇作品中的主人公都不是通过具体的现实过程（偶然性与必然性的统一）表现出我们的主题，而是随着主观的要求，由轻便的跳跃的抽象转化来说明我们的概念或主张”。造成这种概念化、公式化的根由，除因为作者对文学的思想性与艺术性的辩证关系缺乏深刻认识，过分地强调抗战文艺为政治任务服务的社会功能外，且与作家缺乏抗战生活的实际经验和深切感受不无关系。周扬曾说过：“要作家参加抗战，服务于抗战，这不只是一种政治上的要求，而同时也是创作本身的要求。因为抗战不但改变了作家的生活，同时也改变了一切中国人的生活。生活变化，为着叙述生活的真实，就有要不落后地跟生活合着步调一同前进的必要。假如，作家让战争的风暴在四周围吹打，自己却紧紧地闭上窗子，把表现抗战的主题所必须的时间和精力，花在个人琐屑的主题和题材上面，花在故事的巧妙的安排，文字的雕琢，技巧的卖弄上面，那就只是心血的浪费，不但引不起读者的共鸣，也不会成为伟大的作品。或者是，并不深入生活的底层，也并不肯多研究一点具体的生活的材料，而单单凭据几篇政治论文，剪接新闻上的一些消息，就写成抗战主题的作品，那也只会产生出空洞概念，标语口号的东西。”作为艺术作品的基本材料是现实生活中的活生生的人，要在抗战文学中塑造出有血有肉的艺术典型，

创造出思想性与艺术性达到完美统一的作品，作家必须从那具体性上去了解生活，首先要描写在抗战的具体环境下行动着的一个个的中国人，并把“思想”融贯于形象之中，使思想与生活融合无间的统一在一起，即“思想”不是以抽象的形态存在，而是作为对生活的认识、评价和理想，含而不露地蕴藏在具体形象里。

在清算抗战文学中存在着的公式主义问题中，曾出现了几种错误的理论主张，于是在抗战文艺阵营展开一些论争：

一种是将文学作品的思想价值与艺术价值割裂开来的二元论。有人认为，既然公式主义的产生是由于为了急于传达政治任务而把它当成某种思想的传声筒或单纯宣传工具，那么今后的抗战文学只需要它的思想宣传价值而并非是它的艺术价值，因此公式化的现象是难免的。这种把文学作品的思想价值和艺术价值对立起来的机械论观点，显然是错误的。文艺作品是思想性与艺术性的统一物，革命的文学应该是革命的思想性和完美的艺术性的有机统一体。鹿地亘当时曾说过，“惟其是杰出的艺术创造物，才能有最深刻的宣传效果”；洛蚀文也认为“脱离了社会价值的艺术价值是不存在的”。这些认识无疑是正确的。

一种是借清算公式主义的机会，一些“为艺术而艺术”的唯艺术观的“大师们”，提出了“与抗战无关”论。首先提出这一主张的是梁实秋。他于一九三八年十二月一日在其主编的《中央日报》副刊《平明》上发表了《编者的话》，其中说：“现在抗战高于一切，所以有人一下笔就忘不了抗战。我的意见稍为不同。于抗战有关材料，我们最为欢迎，但是与抗战无关的材料，只要真实流畅，也是好的，不必勉强把抗战截搭上去。至于空

中指出：“活在抗战时代，要叫人作无关抗战的文字，除非他不是中国人，然而他终于提出要求来了。他的用意是非常明显的。他要我们的作者，从战壕，从前线，从农村，从游击区，拖回到研究室去。——因为要写些‘无关抗战的文字’呀。”在抗战时期，写“与抗战无关”的作品，不仅在理论上是站不住脚的，而且在实践上也是行不通的。张天翼在《论“无关”抗战的题材》中说：“即使我们诚心要信从他们的‘指导’，要在抗战中选取一些人物及其生活来写出无关抗战的作品，这也绝不可能的，除非我们故意遮掩真实，故意要写出虚伪的没有生气的东西来。这正是一个实践问题。”胡风在《关于时代现象》一文中指出：“现实生活既以民族战争为轴心而旋转，而前进，作家所把握到的生活现实（创作对象）和他的看法（创作态度）就无法不在某一限度上和战争相关了。”实质上，文艺与抗战的关系，反映了一个作家在中华民族生死存亡的历史关头，能否自觉地以文艺为武器积极地为民族解放斗争服务；当然“抗战八股”是不能更有效地为抗战服务的，文艺惟有不违背艺术规律和艺术特点，才能从根本上为抗战服务，才能充分地发挥文艺的战斗功能。梁实秋的“与抗战无关”论受到批评后，便偃旗息鼓了。通过这场论争，文艺工作者不仅进一步坚定了文艺必须为抗战服务的前进方向，而且明确了文艺为抗战服务必须遵循自身的艺术法则，必须把鲜明的政治思想倾向和完美的艺术性统一起来；不过在论争中，有些批评文章对梁实秋等人的观点缺乏实事求是的具体分析，有时只抓住一点不及其他，也有的文章为驳斥“与抗战无关”论，把抗战时期所写的文字都说成是与抗战有关，这并不符合实际。

### 三 歌颂光明与暴露黑暗

文艺的思想价值与艺术价值的讨论发生不久，文艺界又展开了一场文艺如何反映抗战现实生活，要不要暴露黑暗等问题的论争。

一九三八年四月，张天翼在《文艺阵地》创刊号上发表了短篇小说《华威先生》，暴露与讽刺了抗战现实中的黑暗面，体现出抗战初期文艺创作上的新倾向。因此立刻受到文艺界的广泛注视，并由此引起一场持续两年之久的关于“暴露与讽刺”问题的论争。《华威先生》“出国”之前，是论争的最初阶段；论争的焦点是《华威先生》所体现的“暴露与讽刺”的新倾向是否值得肯定。先是林焕平发表文章，既肯定了小说塑造了一个不做实际救亡工作，专作“救亡要人”的典型，又指出对这类人物予以有力讽刺是完全必要的；李育中则对《华威先生》提出不同看法，认为这种辛辣的讽刺有损于抗战的严肃和抗战必胜的信心，“何况幽默有时出了轨，会闹乱子的”。论争即由此开始，大家纷纷撰文参加讨论。有的认为这是作者对于抗战悲观主义的流露；有的认为固然现实有光明的一面，也有丑恶的一面，而光明是有前途的，既是这一面的天秤高升，自然那一面就降低了，更何况现实中光明的势力大于丑恶？在今天来抉择丑恶，实非必要；更有的认为黑暗虽然该暴露，但现在暴露得已经太多了，应该多多颂扬光明，这是主导方面的力量。然而大多数意见却认为，暴露绝不应一概视为悲观主义，倒是标志着作者更深刻的观察，因为一个真正认识现实了解现实的人决不会为隐藏在光明后面的丑恶而悲观。“暴露与讽刺”于抗战有利，也并不违

背抗日统一战线的原则，《华威先生》是应该肯定的。茅盾曾撰写了三篇文章，从理论到实践深刻地阐述了《华威先生》在政治上和文学上的意义，批评了否定《华威先生》的观点，肯定“暴露与讽刺”的必要性。他在《论加强批评工作》一文中指出：“抗战的现实是光明与黑暗的交错，——一方面有血淋淋的英勇的斗争，同时另一方面又是荒淫无耻，自私卑鄙。”消灭这些荒淫无耻自私卑鄙，便是“争取”最后胜利之首先第一的要件，也是“目前的文艺工作必须完成这一政治的任务”。新文艺既要表现“新时代的幼苗”，也要描写“新的人民欺骗者，新的‘抗战官’，新的‘发国难财’的主战派，新的‘卖狗皮膏药’的宣传家”，“唯有把这痛心的‘现实’全面地反映出来，然后‘争取’最后胜利一语才有正确深刻的认识，然后负有此任务的文艺才能成为行动的力量。”《八月的感想》一文，在肯定华威先生“是旧时代的渣滓而尚不甘渣滓自安的角色”，是“隐藏在抗战旗影下的大小丑恶”之一的同时，并对否定小说《华威先生》的言论作了批评，明确指出“一个作家用对于丑恶的无比的憎恨与愤怒写出来的暴露作品，其反应一定是积极的，二十年的新文艺已经给证明了”。《暴露与讽刺》一文更鲜明地指出抗战时期的文学“仍旧需要‘暴露’与‘讽刺’”，阐明“暴露与讽刺”同“悲观主义”的界限，说明了“对于丑恶没有强烈憎恨的人，也不会对于美善有强烈的执着；他不能写出真正的暴露作品。同样，没有一颗温暖的心，也不能讽刺。悲观者只能诅咒，只在生活中找寻丑恶；这不是暴露，也不是讽刺。没有使人悲观的讽刺与暴露”。

总之，倘若黑暗是一种客观的存在，则需要的不当是隐讳，而是改革。文学在反映这种客观存在的时候，不仅要揭示出它的社会根源，发生的内在原因，它的成长过程和作恶的丑态，

并且应指出消灭它的可能，和光明起来的必然性。所以，暴露黑暗的目的是要使人有所警惕，且进而克服这一弱点，并不是单纯地以暴露为满足，这是艺术家替社会替民族作自我批判，其主旨是积极而非消极的。

《华威先生》的“出国”，是论争更加深入的阶段。一九三八年十一月，日本《改造》杂志刊载了《华威先生》，并在编者按语中诋毁中国的抗日工作者和中国人民，以鼓动日本侵略者的“士气”，这便引起文艺界更为广泛热烈的讨论。林林在《谈〈华威先生〉到日本》一文中，认为“可资敌作反宣传的资料，象《华威先生》这样，不仅不该出洋，并且最好也不要到香港地带露面”，这是“减自己的威风，展他人的志气”；甚至《残雾》、《乱世男女》等，都遭到了同样的非难。张天翼、适夷、黄绳等积极著文参加讨论。张天翼在《关于〈华威先生〉赴日——作者的意见》一文中指出，日本企图以华威先生这个人物来证明中华民族全是泄气的家伙，而向他们本国人宣传，那只是白费力气，是极其愚蠢的，日本被压迫民众绝不会这样看；华威先生是生长在我们民族身上的小疮，我们把它揭出来，说明我们民族之健康，说明我们民族之进步。有的文章从“艺术的真实与现实生活的统一的关联上去考察”，既肯定了《华威先生》所代表的创作方向，又具体阐述了坚持这一方向的现实主义原则。在进步文艺界关于《华威先生》“出国”问题的讨论基本取得一致看法的时候，国民党的《文艺月刊》围绕文艺上的暴露与讽刺问题，发表了一系列文章，有的强调文艺创作必须遵守国民党的“国策”，竭力把暴露的范围限定在国民党允许的小圈子里；有的把暴露与讽刺文学斥之为“出气主义者”；也有的在《新蜀报》上发表文章，认为中国现在没有暴露黑暗的作品，即使有也不过

是发私人牢骚、制造分化罢了。对于这种反对暴露黑暗、诋毁《华威先生》等意见，广大的进步文艺工作者纷纷撰文予以驳斥。《文艺阵地》、《抗战文艺》、《七月》、《新蜀报·蜀道》等报刊，先后发表了罗荪、戈茅、田仲济、吴组缃、刘念渠等人的文章，一致指出在抗战现实中到处都有黑如漆的事实，不是暴露黑暗的作品使人悲观、失望和丧心，而是黑暗的事实本身，因而对黑暗必须暴露，不仅对抗战无害反而有益。吴组缃在《一味颂扬是不够的》一文中指出，惟有承认现实社会的病根，并揭露它，铲除它，我们才能向上，才能进步，才能取得抗战的胜利。田仲济在《“暴露”和“颂扬”》等文中更尖锐地指出，黑暗不仅应当暴露，而且还应象鲁迅当年对黑暗势力那样施“以猛烈的焰火扫射”。进步文艺工作者在《蜀道》召开的关于“暴露与讽刺”的座谈会上，一致认为《华威先生》式的“暴露与讽刺”是必要的，对抗战有益而无害，今后作家更应深入地观察现实，挖掘黑暗产生的根源，以积极战斗的精神去暴露黑暗、鞭挞黑暗。

这场“暴露与讽刺”的论辩持续很久，直到一九四〇年下半年才渐渐沉寂下去。但是怎样才能使歌颂光明与暴露黑暗得当呢？分量又怎样规定法？分寸又如何掌握呢？这是文艺界一直关注的问题，因为它是不能脱离现实的具体情形而规定它们的比重的。正如毛泽东同志所说：在文艺史上，“许多小资产阶级作家并没有找到过光明，他们的作品就只是暴露黑暗，被称为‘暴露文学’，还有简直是专门宣传悲观厌世的。相反地，苏联在社会主义建设时期的文学就是以写光明为主。他们也写工作中的缺点，也写反面的人物，但是这种描写只能成为整个光明的陪衬，并不是所谓‘一半对一半’”。然则歌颂与暴露的应该是什么呢？“反动时期的资产阶级文艺家把革命群众写成

暴徒，把他们自己写成神圣，所谓光明和黑暗是颠倒的。只有真正革命的艺术家才能正确地解决歌颂和暴露的问题。一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命艺术家的基本任务。”具体地说，就是“暴露的对象只能是侵略者剥削者压迫者。”<sup>①</sup>

通过这场论争，不仅促进了抗战时期文艺理论的发展，而且也推动了文艺创作，陆续涌现出一批深刻揭露和抨击国民党统治区黑暗现实的作品。

#### 四 提高与普及

一九三八年上半年开展的文艺的艺术性与宣传性的论辩，实际上牵涉到“普及”与“提高”如何能够达到统一这样一个中心问题。抗战初期，为了动员民众，更有效地发挥文艺的宣传鼓动作用，提出了“通俗化”的口号，特别在通俗化的实践——利用旧形式时难免有时出现了生搬硬套或将旧形式与新内容作了极不协调的结合，甚至混杂了其中一些落后或庸俗的内容。于是理论界展开了文艺的艺术性与宣传性的探讨，接着于一九三八年下半年，又开始了提高与普及的论争。

“文章下乡”、“文章入伍”是为了适应抗战的需要提出的两个口号，实践的步骤是文艺的通俗化与大众化，旧形式的利用是实践的具体方式。在实践的过程中，由于对文艺形式更高的发展的期望，由于旧形式与新内容的矛盾，感到对这一课题有进一步探讨的必要。就已有的“旧瓶新酒”的作品而论，内容多

---

<sup>①</sup> 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。

半概念化，主人公往往随着作者主观的要求，轻便地由抽象观念转化而成，在表现上存留着许多旧文言和新名词，大众语汇反显得极为贫乏。有人指出这一时期的通俗化的缺点是：第一，作家们大多以通俗化指“旧瓶装新酒”，而没有与新的大众化运动有机地配合起来，所以运用旧形式与旧语汇和创造新形式与新语汇，没有协同进行；第二，通俗化在当时还没有十分注意内容与形式的交互作用的问题，有人以为只要剥取了外形就是尽其能事了；第三，作家把通俗化看作与新文艺脱离的部门，是专用以宣传的。

基于当时通俗化的现状和以上的片面理解，故作家们以为通俗化有堕入庸俗化的危险，并将文艺的艺术性与宣传性（即思想性）完全对立起来。即为了达到宣传的目的，利用旧形式作为应急的手段是有其必要的，但眼看着艺术水准的普遍低落，这样就没有必要再使利用旧形式原样不变地进行下去。运用旧形式不能提高文学的艺术性，要提高艺术水准就不能利用旧形式，两者是很难统一的。实际上，这里提出了一个文艺的普及与提高的问题，要偏重于文艺的宣传性，则关系到如何普及的问题，要偏重于文艺的艺术性，就关系到如何提高的问题，要把文艺的宣传性与艺术性很好地结合起来，则涉及到如何正确理解并处理普及与提高之间的辩证关系；是以艺术为主还是以宣传为主的问题，直接关系到是以提高为主还是以普及为主的问题。

周扬曾在《我们的态度》一文中说：“我们不赞成大众化的形式只是为了宣传的那种见解。我们相信从他们里面可以产生出真正艺术的作品，艺术和大众将在抗战中开始进一步的结合。另一方面，我们也不同意于不为大众所理解的作品在今天就没

有存在的权利的那种偏激的说法。我们要考虑到中国一般民众的文化水平的低下和新文艺所已达到的技术的高度，这文艺所拥有的知识分子的读者虽然在全中国人口中只占着少数，但是他们在社会上和抗战中却起着极大的作用。我们要承认艺术和大众之完全结合是我们一个长期努力的目标，而不是立刻能实现的。目前把艺术和大众结合的一个最可靠的办法是利用旧形式。但是对于旧形式的利用的意义，需要有个正当的理解。我们一方面要认识旧形式为大众所接近的这个特点，以及它所含有且能发展的艺术的成分，另一方面也要估量它的被利用的限度，在利用它的时候一刻也不要忘了用批判的态度来审查和考验它，把它加以改造。我们不要使新内容为旧形式所束缚，而要以新内容来发展旧形式，从旧形式中不断地创造新的形式出来。与其将新内容装载在不适宜于表现它的旧形式里，不如把旧形式原有的内容注入以新的生命。形式的问题，不能离开内容来处理。努力于文艺的普及，同时也要注意到的提高。”

从原则上讲，艺术作品的艺术性与宣传性并不是完全对立的東西，也就是说文艺的提高和普及是可以统一的。通过利用旧形式，加紧创造新形式，是我们新文艺向民族化大众化发展的必然过程。因为中国民众知识水准的普遍的落后，迫切需要一个普遍的启蒙运动，迫切要求得到他们所急需的和容易接受的文化知识和艺术作品，所以也许文艺的普及和提高暂时不得不分为两件工作来进行，而在当时的条件下普及工作更为迫切，但是在发展的前途上却是统一的。谁都承认，最高的艺术品也就是最有感人力量的宣传品；而标语口号的文学，虽然目的是为了宣传，却因其缺乏艺术性，也就失掉了宣传力，并达不到真正的宣传目的。

但是如何实现艺术的普及和提高,怎样使二者统一呢?《在延安文艺座谈会上的讲话》,已对这问题作了深刻的论述。他指出:普及工作和提高工作是不能截然分开的。不仅一部分优秀的作品现在也有普及的可能,而且广大群众的文化水平也是在不断地提高着。人民要求普及,跟着也就要求提高,要求逐年逐月地提高。在这里,普及是人民的普及,提高也是人民的提高。而这种提高,不是从空中提高,不是关门提高,而是在普及基础上的提高。这种提高,为普及所决定,同时又给普及以指导。所以,我们的提高,是在普及基础上的提高;我们的普及,是在提高指导下的普及。正因为这样,我们所说的普及工作不但不是妨碍提高,而且是给目前的范围有限的提高工作以基础,也是给将来的范围大为广阔的提高工作准备必要的条件。总起来说,我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是为工农兵的,因此普及应是向工农兵普及,提高也就是从工农兵的基础提高。延安地区兴起的新秧歌运动,是实践了向工农兵普及和提高的文艺主张。与普及和提高联系在一起的是对艺术作品的思想性和艺术性的要求,“我们的要求则是政治和艺术的统一,内容和形式的统一,革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。缺乏艺术性的艺术品,无论政治上怎样进步,也是没有力量的。因此,我们既反对政治观点错误的艺术品,也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。”

## 五 中国化与民族形式

曾有人说,凡能够历史地认识到中国新文艺从五四以来即

一贯地向着民族化和大众化的大道迈进的人，便可以觉察出向  
来一些文艺问题的论争，都是向着一条路，一个目标；而新文  
艺运动每次向前推进一步，离这个目标则迫近一步。虽然民族  
化大众化的路向清楚了，却还缺少一块路牌，虽然目标是望得  
见了，却还没有一个名目；而这指路牌，这名目终于在抗战时  
期出现了，便是“民族形式”。

民族形式的论争是抗战文艺中的一件大事，其目的是和文  
化的民族形式一样，要将人类的进步的文艺按照我们民族的特  
点来应用，创造中国作风与中国气派，并在民族现实生活的反  
映中表现出这种作风和气派，而不是追求什么固有的抽象的作  
风和气派。

在抗战时期，民族形式问题的讨论是伴随着文艺大众化运  
动的发展而被提出来的，也是左联时期文艺大众化运动在新形  
势下的延续，其核心问题是要解决新文艺怎样与本民族特点结  
合，即如何使新文艺更好地为人民群众服务的问题。抗战一开  
始，文艺的大众化，利用旧形式等，则受到普遍重视。《新华  
日报》为“中华全国文艺界抗敌协会”成立所撰写的“社论”，不  
仅指出“文艺的大众化，应该是全国文艺界抗敌协会的最主要  
的任务”，而且还具体说明了解决这个问题的途径：“一方面必须  
由于作家的生活的实践，与大众的密切接近，乃至生活于大众  
之中，才能切实的了解大众，配合大众，另一方面必须从大众  
中产生出作家来，更需要既成的作家从大众中去识拔”，可“采  
纳流行于大众间的旧的形式的长处，并且结合起旧的为大众所  
爱好的通俗作家，充实他们的意识，增加通俗作品的创造，印  
出千千万万的文艺的小册子，输送到前线和后方的各地各方面  
的大众中去，使每个人都沐浴于文艺的光芒，加强抗敌的情

绪。”虽然“‘大众化’是一切文艺工作的总原则，所有的文艺工作者都必须沿着‘大众化’的路线进行”，而且抗战之初也有少数作家“溶入了广大群众(军队或民众)”；但是总的看来大部分作家还“不能轻易地跨过‘作家’和‘大众’之间的墙垣”，而这种“旁观态度和旁观地位”，既妨碍作家们“突进大众生活的内层了解大众生活的基底”，又影响他们的“感情和大众的感情溶合成一体”，因而“大众文艺和非大众文艺(狭义的欧化文艺)的对立，也始终没有消除”<sup>①</sup>。况且，对于文艺大众化，当时大多数作家所关注的多半只限于文艺形式问题，好象抗日的内容既已确定，则作家的立场观点态度等都已毫无问题了；这种认识反映在创作实践中，便出现了盲目地采取旧形式的倾向，表现在文艺批评上则是不能“提出积极的怎样取旧形式之优点而汰除其缺点的意见”。在这种情势下，从理论上开展对文艺大众化和利用旧形式的讨论，已是抗战新文艺能否沿着正确路向前进的急待解决的问题。在围绕着以利用旧形式为中心的文艺大众化的讨论中，有人把利用旧形式看成是文艺大众化的唯一途径，主张“将新内容尽可能的装进或增入旧形式中”，并认为“如果不于旧形式运用中而于旧形式之外，企图孤立的创造一种新形式，这当然是空想主义的表现”。也有的人见到利用旧形式的呼声太高，怕否定了新文学的成果，认为新文学面临着“危机”。

针对抗战初期在文艺大众化和利用旧形式问题上所暴露出的片面的或错误的理论观点，茅盾写了很多文章予以论辩，提出一些极为宝贵的见解。他在《文艺大众化问题》一文中指出：

---

<sup>①</sup> 以群：《关于抗战文艺活动》。

要使我们的作品大众化，就必须从文字的不欧化以及表现形式的通俗化入手；而运用各地的方言及民间的艺术形式来写作，则是文艺工作者目前的课题；任何旧形式都可以利用，只看我们怎样用。他在《大众化与利用旧形式》中更明确地表述：“既说是‘利用’，当然不是无条件的接受。此时切要之务，应该是研究旧形式究竟可以利用到如何程度，应该是研究并实验如何翻旧出新”；对于有些人想趁“利用旧形式之热闹”把五四新文学运动以来的新形式一笔勾销，这也不必担忧，因为新文学一向就在困苦挣扎中生长，决不是外力所能“勾销”，新文学作者所当引以为惧的，倒是新文学的老停滞在狭小的圈子里，所以大众化是当前最大的任务，而要完成大众化，就不能把利用旧形式这一课题一脚踢，当然一脚踢开是最便当不过的，然而大众也就不来理你。他在《利用旧形式的两个意义》中说：“旧瓶装新酒”，这是利用旧形式之一义，并不是“利用”旧形式的全部意义，如果是全部的意义，那我们应当说“应用”旧形式而不是“利用”；而“利用”可以有两个意义：一是“翻旧出新”一是“牵新合旧”，使两者“汇流的结果，将是民族的新的文艺形式，这才是‘利用旧形式’的最高的目标”。这次讨论主要集中在“旧瓶装新酒”或旧形式利用的问题上，并未从理论上作进一步开掘，因而对如何创造民族形式这一实质性的问题尚须深入地探讨。

一九三八年十月，毛泽东同志在《中国共产党在民族战争中的地位》的报告中提出了“把国际主义的内容和民族形式”紧密结合起来，创造“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的问题，引起了全国文艺界的巨大反响，于是对文艺的“民族形式”问题展开了进一步讨论。

延安文艺界，一九三九年初开始，便首先对民族形式问题

展开了讨论，在《文艺突击》、《新中华报》、《中国文化》等报刊上发表了周扬、艾思奇、何其芳等人的文章。周扬在《对旧形式利用在文学上的一个看法》一文中，联系中国新文学运动的历史，结合抗战文艺的实际，指出新文艺是“作为一个打倒少数人的贵族的文学建立多数人的平民的文学的运动而兴起的，是一直在为文艺与大众的结合的旗帜下发展起来的”，“利用旧形式不但与发展新形式相辅相成，且正是为实现后者的目的。把民族的，民间的旧有艺术形式中的优良成分吸收到新文艺中来，给新文艺以清新刚健的营养，使新文艺更加民族化，大众化，更为坚实与丰富，这对于思想性艺术性较高，但还只限于知识分子读者的从来的新文艺形式，也有很大的提高的作用。为要将新形式逐渐输入到大众中去，还需要创造一些更适合大众体裁的，如象街头剧，活报一类的大众化的新形式。要相信大众能够逐渐消化新的东西，问题是这些新的东西要和他们的生活有联系。利用旧形式也并不是停止于旧形式，保存旧形式的整体，而正是要在艺术上思想上加以改造，在批判地利用和改造旧形式中创造出新形式”。他不仅论述了利用旧形式和创造新形式的相辅相成的辩证关系，而且以新文艺的新内容新形式是新经济新政治的反映的唯物史观，说明了创造民族新形式的重要性和必要性，并指出“民族新形式之建立，并不能单纯依靠于旧形式，而主要地还是依靠对于自己民族现实生活的各方面的绵密认真的研究，对人民的语言、风习、信仰、趣味等等的深刻了解，而尤其是对目前民族抗日战争的实际生活的艰苦的实践。离开现实主义的方针，一切关于形式的论辩，都将会成为繁琐主义和空谈”，具体来说，“用简洁明了的文字形式，在活生生的真实性上写出中国人来，这自然就会是‘中国作风

与中国气派’，就会是真正民族的形式。”艾思奇在《旧形式运用的基本原则》的长文中，首先结合抗战以来文艺运动发展的实际情况，论述了运用旧形式的必然性，并“把它归结为中国民族旧文艺传统的继承和发扬的问题”。其次，从新文艺历史和现状的结合上，阐明了“运用旧形式的中心目标”、“旧形式的根本规律”、“运用旧形式的基本方式”等重要问题。并指出：“运用旧形式，其目的却不是要停止于旧形式，而是为要创造新的民族的文艺”，鲁迅“很成功地发扬了民族的好的传统，他的作品所以成为五四新文学运动的最高的成果，也正因为它在形式和内容上都不但是新的而且也是民族的”；“中国的旧形式并不离开现实，而是反映现实的一种特殊的方法，方式，或手法”，“旧形式能成为民众的东西，不在于它的格律化的方面，而在于它的强调现实的手法”，因此“对于旧形式要把握的是它的‘合理的核心’”，“把旧形式反映现实的优良的手法从它的格律的限制里解放出来”，“也就是把现实主义归还给我们的民族文艺传统”；“要真正能驾驭旧形式，更重要的问题却在于认识民众的生活，而五四以来文艺运动中的缺点，就在于不能深刻认识广大民众的生活，因此大多徒有写实的外表形式，而无现实的内容”。何其芳在《论文学上的民族形式》中提出了“更中国化的民族形式的文学的基础应是五四运动以来的还在生长着的新文学呢，还是旧文学和民间文学？”的问题，他的回答是：它是由“旧文学的传统的承继，民间文学的利用，欧洲文学的影响的接受”三个部分组成，“目前所提出来的民族形式，不过是有意识地再到旧文学和民间文学里去找更多的营养，无疑地只能是新文学向前发展的方向，而不是重新建立新文学。因此它的基础无疑地只能放在新文学方面”。延安文艺界关于民族形式的

讨论，大部分文章以阐发学习毛泽东同志对“民族形式”的指示的体会为主，虽然在看法上也有分歧，但并没有展开充分讨论。与此同时，各个抗日民主根据地和国统区，也纷纷撰文参加“民族形式”问题的讨论。巴人于一九三九年九月曾在《文艺阵地》上发表一篇题为《中国气派与中国作风》的学习体会文章，他认为根据毛泽东同志关于“马克思主义的中国化”的指示，在文艺领域里也同样“需要提出中国的气派与中国的作风”，“这是一个非常重要的问题，希望全国的文艺同志予以密切的注意”；并说明“什么是文艺上的中国气派和中国作风”，若“抽象的原则的规定是不可能，举例来说，鲁迅的《阿Q正传》是有中国的气派与中国作风的”；而“‘现实主义的大众文学’的建立，则首先有赖于作品中国作风与中国气派的养成”。

一九四〇年初，重庆文艺界就民族形式的中心源泉问题展开了一场为时年余的论争。这年三月向林冰在重庆《大公报》副刊《战线》上发表了《论“民族形式”的中心源泉》一文，认为民间形式是民族形式的“中心源泉”；同月葛一虹在《文学月报》上发表了《民族遗产与人类遗产》，对向林冰的看法提出异议。于是，民族形式的“中心源泉”问题，在一些报刊，主要在《新蜀报》的《蜀道》形成一场广泛的论争。

对于什么是民族形式的中心源泉这个问题，主要的代表性意见有：在通俗读物编刊社的向林冰等强调利用民间旧形式，主张应该在民间形式中发现民族形式的中心源泉。他认为“流行民间的文艺形式，不是大众生活的偶然道伴，而是和大众所喜见乐闻的一切别的形式一样，是其习闻常见的自己作风与自己气派，是其存在形态在文艺的质的规定性上的反映”；“由于‘存在决定意识’，所以‘喜闻乐见’应以‘习见常闻’为基础”，这

是“争取文艺大众化——通俗化的根本前提”；“‘内容决定形式’，这是解决民间形式与民族形式中间的矛盾，使民间形式内部的民族形式的胚胎发育完成而彻底肃清其反动的历史沉淀物的唯一钥匙”；“民族形式的提出，是中国社会变革动力的发现在文艺上的反映”。正是根据上述的理由，向林冰断言“民间形式为民族形式的中心源泉”，也就是说“民间形式的批判的运用，是创造民族形式的起点；而民族形式的完成，则是运用民间形式的归宿。换言之，现实主义者应该在民间形式中发现民族形式的中心源泉”。他的这些见解不无可取之处，但他的主要错误在于：一是在强调民间形式是民族形式的中心源泉的同时，对五四以来的新文艺形式基本上采取否定态度，认为新文艺形式是以欧化东洋化的移植性形式代替了中国作风与中国气派的畸形发展形式，是“大学教授，银行经理，舞女，政客以及其他小‘布尔’的适切的形式”。这不仅把创造民族形式与五四以来的新文艺对立起来，而且也抹煞了五四以来新文学的民族化大众化的方向及其优良传统；二是把大众化和民族形式问题只简单化为利用民间形式问题，未免失之偏激。在论争中，向林冰发表的文章始终坚持上述的观点，因而受到大多数参加论争者的批评。

葛一虹是与向林冰等对立的另一种针锋相对意见的代表。他们批评向林冰的民间形式是民族形式的“中心源泉”的片面观点和否定五四以来新文学的成果的错误看法，无疑是正确的；但他们却走上另一个极端，认为旧形式只能当作历史博物馆里的陈列品，它们只是“没落文化的垂死时的回光返照”，因此主张原封不动地站在五四以来新文学的“已获得的劳绩上”，来完成民族形式的创造。葛一虹在《民族形式的中心源是在所谓“民

间形式”吗?》一文中,他一方面批评那种“抹煞五四以来在新文学上艰苦奋斗的劳绩,责难它不大众化和非民族化,而所谓大众化和民族形式的完成,只有到旧形式或民间形式里去寻找”的片面看法,甚至称这种“以民间形式为中心源泉”说是“新的国粹主义”;另一方面他无视五四以来新文艺本身存在的弱点,对旧形式采取否定态度,把新文艺和利用旧形式完全对立起来。他认为,“新事物它一定需要一个新鲜活泼的新形式,这个新形式是它本身所决定出来的,发展出来的,与‘旧事物’的旧形式是绝缘不相等的”,因此“旧形式是历史的产物,当历史向前推动了的时候,即我们的社会由封建制度的低级形态发展到民主制度的高级形态的时候,旧形式的可悲命运也只是历史博物馆里的陈列品”,它决不是民族新形式产生的根基,只有立足于五四以来新文艺已取得的成绩上来创造的表现我们新思想新感情的民族形式,才是“真正的新鲜活泼为老百姓喜闻乐见的中国作风与中国气派”的新文艺形式。在论争中,胡风于一九四〇年写的《论民族形式问题》(1941年出版)的小册子,基本上同葛一虹等的看法一致。它虽然批评了对民族文化遗产采取全盘继承的错误倾向,但它却对我国古典文学采取完全否定的态度,认为几千年的民间文艺统统是“封建文艺”,即使那些人民性极强的民间故事、传说、山歌、民谣等也是“充满了毒素的封建意识”,甚至连《水浒传》里的英雄好汉也不过是“在封建意识里面横冲直撞的苍蝇”,因此断言五四以来的新文学不是生在民族传统之中,而是从世界进步文艺里接受了“思想、方法、形式”,一句话是“移植”过来的。并从此出发,对当时文坛上各种关于民族形式的见解进行了否定性的批评。胡风这些观点,在当时曾受到文艺界批评,既指出他“把旧文艺和‘民间文艺’

看作抽象的‘旧形式’和‘民间形式’”是不科学的，又批评他说“‘世界观’只为最进步的阶级所掌握”也是一种“左”的偏向。

在围绕民族形式的“中心源泉”的论争过程中，不仅发表了很多文章，而且重庆曾举行多次座谈会进行讨论。一九四〇年四月，由罗荪主持，在重庆中苏文化协会召开了由叶以群、光未然、胡绳、潘梓年、向林冰、葛一虹等二十人参加的座谈会，大家就“民族形式的问题”展开讨论，各抒己见：有人认为大众有各色各样的大众，所以写东西要创造各种不同的表现形式，而统一于总的民族形式中，但这其中有一个主导的力量，就是在民族革命战争中站在第一线作战的工农士兵大众；有人认为民族形式是现阶段文艺园地上的中心问题，它的基础是建筑在大众与作家都已起了变化的新的文艺生活的内容上，而民族形式的创造不需要按大众阶层进行分门别类，它应是全民共同喜闻乐见的文艺上的新形式；有人认为“新鲜活泼的为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风中国气派”才是现在所谈的民族形式所必须具备的条件，只引用“中国作风中国气派”那是不完整的，缺乏时代内容；有人认为新文学的产生决不是“外面移植过来的”或是“都市的畸形产物”，而是孕育于中国旧文学胎内的，是适应着中国社会的发展阶段的文学上的发展，没有内在的条件新文学就不能产生，因此民族形式的创造必须吸取“民间文艺的优良成分”、“西洋文学的精华”，以及“承继中国历代文学的优秀遗产”；有人认为民族形式不是利用旧形式，而是把它粉碎了消化了创造新的民族形式；也有人认为民族形式的提出，完全是一个划时代的崭新的变革问题，它是意味着文艺大众化运动由空想到科学的跃进，等等。一九四〇年六月，由潘梓年主持，《新华日报》在重庆又举行了“以民族形式问题

为中心”的座谈会。在会上，以群认为“自从民族形式提出，到现在为止，一直停留在民间形式是不是民族形式的中心源泉的问题上了，现在应该把这一问题向前拉一步，更深入更广泛地展开讨论，我觉得民族形式，是中国所发生的现实应该用怎样活泼的形式表达出来的问题，只有新的形式才能把中国社会复杂的内容表达出来，而这新形式，就是多少年来新文艺所试验着追求的形式，新文艺所争取的是废除洋八股，反对教条主义”；胡绳也认为，“关于文艺的民族形式这个问题，从提出到现在，觉得是进了一步，虽然断然作个结论的时候还不到，但以前的争论确实有整理一下，而从新更深入地讨论下去的必要。我们不是否定民间形式，更承认新的东西是要从旧的东西里成长出来，向林冰先生的这些理论的根据都是没有问题的，但错误是由于对旧的理解有毛病”，“一虹先生的说法，似乎是不能说服人的，只提出思想，创作方法，是不能全解决民族形式的问题的”。最后潘梓年在座谈会上作了新文艺民族形式问题的带有总结性的发言，他指出：民族形式问题，首先是在一定的立场，一定的革命阶段上提出的，目前民族形式问题的提出，不是为了过去中国文艺以至五四以后的新文艺没有民族形式，而是为了为抗战建国服务的新文艺，为大众服务的文艺，需要有它自己的民族形式；民族形式问题的提出，不是简单地要求大众化，而是要求整个的新文艺品质的提高；民族形式的问题，不是从狭隘的民族主义立场提出来的，而正是从国际主义上提出的，为使中国文艺在国际文坛上占到一个地位，它需要有自己的民族形式，但这并不意味着对欧化的完全排斥。

这场关于民族形式问题的论争，在重庆、桂林等地持续一年多时间，中心文坛的重庆于一九四〇年下半年将论争基本

结束，并出版一本《民族形式讨论集》；一九四一年初，重庆地区围绕着戏剧的民族形式问题又掀起一场热烈的讨论；在延安和各民主根据地对民族形式问题继续展开讨论，并召开座谈会，出专辑，明确地强调艺术的民族形式的中心源泉是火热的战斗的现实生活。

这场范围广泛的“民族形式”问题的讨论，取得了很大的思想理论成果。它不但批评了“民间形式中心源泉”说，还连带批评了几种对于五四以来新文艺发展的不正确的看法；不但指出了创造民族形式的正确道路，也再度阐明了正确的世界观是帮助作家能够深切透视民族生活并与人民大众情感合抱的一枚钥匙；不但纠正了那些专从“形式”二字来立论的狭窄而机械的观点，并且也指出了新文艺的“普及”与“提高”将有赖于民族形式的完成；同时，对艺术的民族形式的作用也作了具体论述：第一，它排斥了空洞的调头，排斥了教条，排斥了八股。第二，它清算了小说上的标语口号化，革命的尾巴，脑子里空想出来的“主题的积极性”；戏剧上的以演外国戏扮外国人为得意，认为穿中国衣服不好做戏，和知识分子的趣味主义，以及扮演日本、汉奸、游击队的公式化；诗歌创作上的十四行；绘图雕刻上的把中国人弄成象外国人等。其中郭沫若、茅盾在关于民族形式问题讨论中写的文章，似可看成是代表着国统区对这一问题的探讨，已逐步接触到它的实质。

郭沫若在《“民族形式”商兑》一文中，认为在中国所被提起的“民族形式”不外是“中国化”或“大众化”的同义语，目的“是要反映的特殊性以推进内容的普遍性”，并对两种各持一端的意见作了有理有据的中肯批评，全面地解释了毛泽东同志关于民族形式问题的论点，提出了“现实生活”是民族形式中心源泉

的正确看法，因此他要求“作家投入大众的当中，亲历大众的生活，学习大众的语言，体验大众的要求，表扬大众的使命”，并在此基础上创造为人民群众所喜闻乐见的民族形式的新文艺。这不仅触及到民族形式的实质，而且为如何创造民族形式指出了途径。茅盾在一篇文章中指出，要正确地理解创造民族形式必先对下列三题有正确的认识：

第一，五四以来的新文艺，一向就是朝着民族化和大众化的方向走的，就是朝着民族形式的方向走的。民族文学遗产的优秀传统，我们要接受而学习，世界文学的优秀传统，我们也要接受而学习。这本是新文艺的一贯精神，其间虽因种种不正确倾向的发现而展开了理论的斗争，但新文艺这种历史的路向始终不曾偏斜。二十五六年来的一切理论斗争都是有历史性的，都是螺旋式地向前发展着的，决不能重复和倒退，这次关于民族形式的论争定会推动新文艺向着民族化大众化的方向发展。

第二，文艺形式和内容问题决非对立，亦不可能分离，形式不得不为内容所决定。所谓文艺的形式，除了作品的体制、语汇、组织结构、表现技巧等方面的成分外，其他高级的形象的成分，其实是不能从内容分离或被抽出来单独处理的。因此，我们不能想象一个作家未能深刻透视人民大众的生活，未能了解到他们听了笑声知道是什么意思的程度，而能创造出什么“民族形式”来，那也是很大的误解。再说，要能深刻透视人民大众的生活及其意识感情，也不是仅仅和他们接近，或者更进而生活在他们中间就行了；如果对于人类追求进步直到合理世界的奋斗过程毫无所知，那么即使和人民群众生活在一处，恐怕还是不能有所真知灼见吧？

第三，视野最广阔，观察最深刻的作品，也就是最能普及的作品，换句话说也就是做到了“雅俗共赏”；不能使“雅俗共赏”的“民族形式”，也是不可想象的。但是，怎样才能做到雅俗共赏呢？这不是单纯的形式问题。因为从形式上能够做到的，是雅俗共“读”，而不是“赏”；若要做到“共赏”，则必须表现生活的整体，而不是片面。人生现实是光明与黑暗交错的，生活的每一个角落莫不是光明与黑暗交错的，单写了光明不现实，单写了黑暗也不现实；光明多于黑暗の場合，如果强调了黑暗即为不现实，正和黑暗多于光明的場合，如果强调了光明同样的不现实。这就是全面地反映生活整体的意思。

这场在抗战新形势下开展的民族形式问题的讨论，在中国现代文学发展史上具有重要意义。它不仅广泛地涉及到一些重大的文艺理论问题，有助于理解文艺与群众的关系、新文艺与中国古代文学和民间文艺以及世界文学的关系；而且使大多数文艺工作者明确了创造新文艺民族形式的途径，打开了一个多样性的文艺创作的新道路，大大推动了文艺大众化运动，这不能不说是这次论争的积极效果。

## 六 世界观与创作方法

从一九四〇年开始，便逐步展开了世界观与创作方法的辩论，也就是对于新现实主义的基本的理解的问题的辩论。当时有人以为现实主义即等于纯客观的写实主义，也有人将它作为主观的理想主义。这种将世界观与创作方法割裂开来理解的方式，自然都是错误的。胡风于一九四〇年初在《七月》杂志上发表了《今天，我们的中心问题是什么？》一文，似乎要批评别

人对现实主义的理解陷入了“客观主义”，忽视作家世界观在创作过程中的决定作用，同时却又暴露了自己对“新现实主义”理解的偏差，即过分地夸大了作家主观世界在创作中的地位。他说：“无论是郑伯奇先生的（一）和人物在一起——（二）观察——（三）归纳——（四）描写，或罗荪先生的‘概括’，‘分析’，‘精密的工作……’。虽然说法多少不同，但有一点却是一致的：完全抛开了作家对待对象（题材）的态度，作家的理解过程。……依照他们二位的解释，创作过程就成了一种冷静的，‘精密的’，单纯的，逻辑思维的过程，新的现实主义所一再向作家要求的战斗意志的燃烧，情绪的饱满，站在比生活更高的地方，等等，就弄得无影无踪，而所谓‘典型’也就势必成为一种七拼八凑的东西，图解式的，死的东西了。所谓‘客观主义’，是从这里来的，所谓‘枯燥空洞’，是从这里来的，所谓‘思想的灰白’，是从这里来的，所谓‘艺术力的灭死’，也是从这里来的”。把新现实主义理解为客观主义地反映生活、表现人生，固然是片面的；然而对主观力量在创作中所起的作用强调到不适当的程度，也会导致对世界观与创作方法的关系作出错误的理解。

诚然，无论在什么时代，现实主义并不等于客观主义，文艺对生活的反映并不止于静止地反映客观现象，它是结合着作家的主观的感性与社会客观的理性相一致的产物；科学的世界观不仅决定着文艺家观察生活的观点和态度，指导着他的创作活动，而且还支配着和制约着一个文艺家选择或倾向某一种创作方法，现实主义创作方法仅是文艺家关于文艺如何反映现实生活所选取或倾向的一种创作方法，不是所有的创作方法，它是文艺家的整个世界观的一个组成部分。但是也必须看到，脱

离了客观现实、脱离了生活实体而单纯把握了科学的世界观，也只能是架在空中的楼阁；况且世界观不能代替创作方法，它包括创作方法但并不等于创作方法，创作方法具有相对的独立性，即当着作家自觉地遵循现实主义创作方法去深入观察社会生活，运用形象思维将现实生活加以典型化而进行创作的时候，它不是凭主观愿望或主观战斗精神来改变生活的真实面貌，而是按照生活的本来面目来反映生活，这样有可能借助于这种先进的现实主义创作方法的推动，加深和提高自己的对生活的认识和对所描写对象的认识，在某种程度上纠正或改变自己最初的主观意图。可见，世界观与创作方法之间的关系比较复杂，表现在文艺创作上更为复杂，必须进行具体分析。

当时有人指出，有些作家不是在创作小说，而是在复写故事。因为这些作者虽然看到很多新鲜的故事，也许这很多故事是作者亲自听来的，也许就是作者亲眼看见的，但是这些故事并没有通过作者的思维，没有经过作者的消化，只是重新从作者的笔底下把故事还原了。虽然这是现实中的真有其事的故事，却绝不能称它为用现实主义的创作方法创作的现实主义作品，只是纯客观的自然主义的复写。与这正相反的是完全脱离了客观现实，脱离了生活本身的固有规律，只凭着科学的世界观或主观力量的“扩张”，同样也创作不出现实主义作品，它不是某种理念的传声筒就是空洞无物的喊叫，因为科学的世界观不能代替作家按照现实主义创作原则对生活的忠实反映和真实描写。历史上凡是被称为进步的或革命的民主主义作家，他总是把现实主义创作方法同他的变革现实的战斗精神紧紧结合在一起。也就是说，作家是在革命民主主义思想烛照下，组织生活，创造生活，再现生活，不是单纯地描写生活现象，而是要正确地

描写生活的本质，创造典型环境中的典型人物，以揭示社会生活的本质特征和发展规律。高尔基说得好：“我们的艺术必须不使人物脱离现实，而站得比现实更高，以便将人物提高在现实之上。”比现实更高，这就是说不要单纯客观地描写现实，而要经过作家的世界观的再认识再创造；然而这种再认识再创造必须源于现实生活，严格地遵循现实生活本身的逻辑，不能主观随意地歪曲、改变。当时曾有人批评说，抗战文学作品之所以“差不多”“公式化”的缘故，就是因为作家不敢脱离现实，也就是“太热衷于抗战”。这种说法只对了一半，因为他不懂得不脱离现实也是可以写出非公式主义，非“差不多”的作品的。那并不是由于作家跳出抗战现实的圈子，进行旁观的冷静的观察，而是向现实生活的内面跨进一步，走进事件的里面，把握住生活的本质和规律，故才会产生出真实反映现实生活和高于现实之上的东西来；不然，只是站在外面的事物的皮相进行观察，不是陷在公式主义中，便是陷在客观主义中。可见，正确地理解世界观与创作方法之间的关系，是运用和掌握现实主义创作原则的关键所在。

一九四二年底到一九四四年初，胡风根据社会主义现实主义的基本原理，对抗战以来的新文学创作进行了总结性的探讨，从理论的高度既肯定了成绩又指出存在的问题，其中涉及到他本人对社会主义现实主义的理解，使他一九四〇年初对现实主义的见解得到了系统化。在《关于创作发展的二三感想》一文中，他认为“有些作家是，生活随遇而安了，热情衰落了，因而对待生活的是被动的精神，从事创作是冷淡的职业的心境”，这种“所谓客观主义，是泛滥在目前创作上著目的倾向之一。如果战斗热情虽然衰落了，但由于所谓理智上的不能忘怀或追

随风气的打算，依据一种理念去造出内容或主题，那么客观主义就化装成了一种主观主义”，这也是“目前创作上著目的倾向之一”。而要克服这种“客观主义和主观主义”的创作倾向，必须提倡“主观精神和客观真理的结合或融合”的新现实主义。一九四四年春，胡风在“文协”第六届年会上宣读的论文《文艺工作的发展及其努力方向》中，对抗战以来新文艺发展过程作了进一步探讨，并进而阐明了自己对世界观与创作方法的关系以及在现实主义创作中如何处理主观与客观的关系的看法。他认为，在抗战时期“文艺家有气魄把他的战斗精神潜入到生活对象的深的本质里面，得到了思想力的加强和丰富，因而也就相应地产生了感觉能力和感受能力的新的特点，在美感的性格上开始了变化和高扬。这是创作发展里面的健康的积极的方向”，“抗战的需要，民族的需要和人民的需要，是迫切地要求着它的扩大，要求着它的进步的”；但另一面却是“主观战斗精神的衰落，主观战斗精神的衰落同时也就是对于客观现实的把捉力、拥抱力、突击力的衰落”，因而“在这个混乱期，就艺术家自己说，要克服人格力量或战斗要求的脆弱或衰落，就社会说，要抵抗对于艺术家的人格力量或战斗要求的蔑视或摧残”，“只有提高这种人格力量或战斗要求，才能够在现实生活里面追求而且发现新生的动向”，“通过他的人格力量或战斗要求，也一定能够在读者的心里诱发起走向光明的奋发”。这就是“现实主义的创作要求”的发展。对于胡风这种强调作家在现实主义创作中要特别发扬“主观战斗精神”的文艺观，黄药眠写了一篇《读了〈文艺工作的发展及其努力方向〉以后》的论文，提出了质疑。他在文章中，虽然对胡风的某些观点作了肯定，但他基本上不同意胡风的看法。不仅从理论上指出胡风“把作家的

‘社会的我’和‘个人的我’的矛盾，过分夸大，看成是分裂的东西”，这是“机械论的变种”，至于什么““文艺家人格的力量，文艺家战斗的要求”，未免太空洞，而且未免过分强调文艺家个人”；同时还从表现方法上批评胡风这篇文章“以深奥的名词掩饰着理论的空虚，一篇多少带有点指导性的提纲式的论文，竟会写得如此晦涩，如此不通俗”。一九四五年初，胡风在《希望》创刊号上发表了《置身在为民主的斗争里面》一文，对现实主义的战斗特色作了进一步阐发，力求从现实主义文艺“表现在为人民请命，而且表现对于先进人民的觉醒的精神斗争过程”的具体考察中，说明“我们要为现实主义的前进和胜利而斗争”；但是他在论述作为主体的作家和作为客体的现实人生的关系中，过分地夸大了“主观战斗精神”的作用，并把“自我扩张”说成是“艺术创作的源泉”。在这一期《希望》上还发表了舒芜的长文《论主观》，它是从哲学的角度论述“‘主观’这一范畴已被空前的提到最主要的决定的地位”，并认为“主观精神”、“战斗要求”和“人格力量”三个口号是决定文艺创作的关键。同年四月黄药眠即写了《论约瑟夫的外套》，对舒芜的“主观论”进行了批评，指出“舒芜先生这篇文章，是规模很宏大的，他把整个复杂的人类历史一口气抽象成主观发展的三个阶段，而且他写得非常之艰深，比唯心论的哲学名著还要难懂，但是他的整个场面和机械虽然异常庞大，然而他的基础却又出乎意料之外地薄弱。”胡风、舒芜这两篇文章在进步的文艺界引起更大的论争，于抗战胜利后对文艺上的现实主义等问题进行了广泛而深入的讨论。

差不多与进步文艺界展开对世界观与创作方法等问题论争的同时，并对“战国策派”的非现实主义的唯心主义文艺观进

行了批判。一九四〇年至一九四二年间，陈铨、林同济、雷海宗等人，在昆明、重庆先后创办了《战国策》半月刊和《大公报》“战国”副刊，公开扯起“战国策派”的旗号，鼓吹以叔本华、尼采等人的“权力意志”论为哲学思想基础的文艺观，林同济的《寄语中国艺术人》、陈铨的《文学批评的新动向》和《民族文学运动试论》等文，便是“战国策派”文艺观的代表性著作。从世界观与创作方法的角度来考察，“战国策派”的文艺观与以唯物主义世界观为基础的现实主义创作方法是根本对立的，它否定文艺对现实的依存关系，竭力鼓吹文艺是“自我表现”、“内心创造”的说法。

林同济在《寄语中国艺术人》中，形象地描绘了“自我”与时间进行搏斗的过程：先是“自我”被时空的“无穷”所压倒，看出“自家”不可逃脱的“死、亡、毁灭”的命运，于是陷入深沉的“恐怖”；然而“自我”不甘心被“压倒”，要死里求生奋起反抗，于是“镇压”了“恐怖”得到了“狂欢”；不过“恐怖”与“狂欢”是一个轮回的连环，“每场恐怖必须创造出更高度狂欢，更高度狂欢必定要归结到骇人的恐怖”，最后在二者的反复交替中“自我”终于发现“可以控制时空，也可以包罗自我”的“绝对体”的存在，于是“邪念全消”而在“神圣的绝对体面前肃肃屏息崇拜”，达到“虔恪”。这样，“恐怖”、“狂欢”、“虔恪”既是“自我”的精神历程，又是“自我”与时间、“绝对体”之间关系的反映，也是文艺创作“限定”的“母题”（即表现内容，表现对象）；“艺术人”惟有达到与“母题”相应的精神境界，才能“把恐怖、狂欢与虔恪揉着一团画出来”，才能为文艺“开辟一个‘特强度’的崭新局面”，达到“文化再造”的目的。可见“自我”与客观世界毫无关系，它是世界的唯一存在

者，文艺的本原即在“自我”，这就是林同济所表述的文艺观的基本点。与林同济的文艺是“自我”表现说相唱合的，是陈铨的“心灵”创造说，它们都是从根本上否定世界的客观实在性，彻底割断了文艺与现实生活的一切联系，把文艺解释为纯主观精神的产物。“战国策派”既然否定了文艺的本原在客观世界，就必然要否认文艺创作是作家借助形象思维艺术地认识和表现客观世界的过程，反对理性对创作的“束缚”，极力鼓吹直觉主义、神秘主义。当然，我们十分重视文艺以直观的、形象的形式反映世界的特征，不过“战国策派”对直觉本质的认识是从根本上否定它的现实性，把它视为超现实的神秘的下意识冲动，而艺术美正是这种下意识冲动的形象显现。实质上“战国策派”的直觉决定论，正是“权力意志论”在认识上的反映。陈铨的《野玫瑰》极力宣扬“权力意志”，似乎世界上的真与假、是与非、美与丑、善与恶，全由“权力意志”来衡量和裁决，人生的意义与价值也就在于“权力意志的伸张”，因而文学的意义与价值也取决于对“权力意志”的表现与歌颂。其实，陈铨鼓吹的“权力意志”就是“超人”的化身，也是“艺术人”精神境界的最高达到点，是文学创作的中心“母题”。“战国策派”这套文艺观的出笼，正迎合了当时国民党掀起的“三民主义文学”逆流的需要。正是陈铨自己在《民族文学运动试论》中所表白的：“现在政治上民族主义高涨，正是民族文学运动最好的机会；同时民族政治运动，也急需民族文学来帮助他推动他。”

## 七 民主与文艺

从历史上看，每种新的文艺运动必根源于一种新的思想运

动，而新文艺运动又同时为其先驱。中国的新文艺运动发源于“五四”，而“五四”运动的口号是反对帝国主义和反对封建主义，所以中国新文艺运动的传统精神便是反帝和反封建。从新文艺的最初成果《狂人日记》的反对人吃人，到目前的以反法西斯为内容的抗战文艺，都是沿着这一条路线发展下来的；不过时间到了一九四五年，民主的高潮在全世界高涨，文艺要求民主的声音乃更响亮地高呼了出来。

在广大群众齐声要求民主的时代，反民主的声音是仍然存在的，但却颤颤抖抖，躲躲闪闪，不敢公然打出反对的旗子，只是嗫嗫嚅嚅地说“自由太多”了；那些手里握有绳索刀枪的国民党顽固分子为了维持本身已陷于动摇的利益，也在时刻想封住作家的嘴，束缚作家的手，要他这么说不要他那么说，这已多属徒劳。其实，早在一九四一年以后，国民党顽固派在文化方面就对进步的文化艺术工作者加紧高压和箝制，妄图扼杀进步文艺。一九四一年七月国民党中央图书杂志审查委员会取缔进步书刊九百六十种；一九四二年九、十月间张道藩、梁实秋在《文化先锋》上先后发表了《我们所需要的文艺政策》、《关于“文艺政策”》等文，鼓吹所谓“三民主义”文学；一九四三年十一月国民党召开的五届十一中全会通过了“文化运动纲领”，规定不准作家站在“劳工劳农的立场上”去创作“憎恨”剥削阶级的作品，“文艺要以全民为对象”，表现“忠孝仁爱信义和平”的“民族意识”；在政治上，国统区的进步文艺家其生命没有保障，创作没有自由，文艺缺少民主，出版受到查禁。但是进步的文化艺术界冲破了顽固派的压迫，为争取民主而进行了不屈不挠的斗争。针对国民党喧闹一时的“民族文化建设运动周”，重庆《新华日报》发表了题为《文化建设的先决问题》的

社论，明确提出文化建设必须为占全国人口的百分之九十以上的人民大众服务，“为中华民族的自由解放而斗争”；一九四四年六月，郭沫若发表了《为革命的民权而呼吁》一文，提出“文化工作者应有权要求思想言论的自由，学术研究的自由，文艺创作的自由”，发出了“我们要求民主的尺度，以人民为本位的尺度。文艺在作为人民的喉舌上应该有绝对的创作自由。有光明固然值得歌颂，有黑暗尤须尽力暴露”的强烈呼吁；同年九月，茅盾发表了《杂谈文艺现象》，批评了那种文艺创作上“太多自由了”的论调，提出“文艺之必须服务于最大多数人的利益，服务于民族的自由解放，适合于当前抗战的要求”，发出了“我们要争取最广大的反映现实的自由”；一九四五年是国统区民主运动公开化的一年，这年二月《新华日报》发表了郭沫若起草的《文化界时局进言》，提出“取消一切党化教育之措施，使学术研究与文化运动之自由得到充分的保障”，“凡一切限制人民活动之法令皆应废除，使人民应享有的集会结社言论出版演出等自由及早恢复”；一九四五年“文协”第六届年会规定五月四日为“艺术节”，并发表了《为纪念艺术节公启》，明确指出五四运动的口号，开始了那以后的中国人民的光辉的英勇的斗争潮流，“文协”还号召文艺工作者发扬“五四”的精神，为争取民族解放、民主自由而贡献力量。随着民主运动的发展，文艺运动汇入了民主运动的洪流，不仅很多作家积极投身于民主运动，而且以自己的文艺作品推动民主运动的发展。

为争取民主的斗争，给作家的自由创作创造了条件。并从而说明作品的力量是作家的信念所产生的，即作家有了坚定的信念便会产生有力量的作品。作家要自由呼吸，自由创作，要说自己愿说的话；如果有人想强以自己的主张代替作家的主张，

那便等于使作家窒息，一句话也说不出，若作家想勉强牵就迎合，他将只能写出极肤浅的东西，或索性搁笔不写，这样的作品既没有生命也没有力量，等于毁灭了作家的整个前途。因此，大多数作家都不愿抛弃自己的信心，都不愿做别人的传声筒，都愿意自己有生命有光辉。历史已经证明，无论什么方法既不能改变事物的规律，也是束缚不住人的口和手的。伽利略当被以虐杀的手段强迫他取消“地动说”时，他喃喃自语说“然而其动如故”；有人强迫马可波罗在临死时取消他在“游记”中所述说的某些事实，但他坚决地拒绝了。反映事实，坚持真理的作家在没有民主没有自由的国度里，也和伽利略、马可波罗一样，是要受磨难的；但事实和真理是任何人无法抹煞，无法否定的。民主和解放已成为席卷世界的高潮，独裁的，奴役、压榨弱小国家和民族的墨索里尼倒下了，希特勒倒下了，日本帝国主义的武士道也崩溃了。民主和解放的声音也响彻全中国。

依赖了民主，依赖了自由，中国新文艺才能结出硕大的果实。抗战以来，国统区大多数作家都在苦闷和忧郁中过日子，作品受到种种限制和摧残，终日渴望着企求着新的光明的到来。幸而如今世界已兴起民主的大潮，不容我们中国再成为其中的逆流了。在抗战胜利前夕的民主运动的高潮中，文艺民主的浪花已激扬万丈。在中国近代史上，象这样绝大多数的知识分子，强烈一致地要求政治上的民主和自由是空前的，广大的作家向人民大众接近也反映了历史的必然。郭沫若在一九四五年五月发表的《向人民大众学习》指出：“在目前民主运动的大潮流当中，‘人民的世纪’把它自己的面貌更加显豁起来了。人民大众是一切的主体，一切都要享于人民，属于人民，作于人民。文艺断不能成为例外。文艺跟着人类的历史走了两三千年的脱

离民众的路，……今天我们走错了路的人，走了上脱离民众这种错路的人，却须得赶快回到民众中去。深入农村，深入工场地带，努力接近人民大众，了解他们的生活，希望，言语，习惯，一切喜怒哀乐的内心与外形，用以改造自己的生活，使自己回复到人民的主位”，这样才能有“真正的文艺作品出现”。最后他号召文艺工作者“要迈着大步走向自由宏阔的天地”。

## 八 新文艺运动的总结和发展

一九四二年五月，中国共产党中央在延安邀集文艺工作者举行座谈会。这次文艺座谈会的召开，是延安整风运动的组成部分。

在延安文艺座谈会的开始和结束，毛泽东同志发表了著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》。分为《引言》、《结论》两部分。它不仅是延安文艺整风的纲领性文献，且是对五四以来中国新文学运动的经验和教训的科学总结，并联系延安和各抗日根据地的文艺实况存在的问题，提出了解决这一系列问题的理论和政策，对于指导我国新文艺沿着社会主义现实主义方向前进指出了明确的方向。“在第一次国内革命战争时期中，鲁迅所领导的左翼文艺运动，是‘五四’以后中国社会主义现实主义文学进一步发展的时期”；但那个时期，“为群众与如何为群众”的问题仍然没有解决，“社会主义现实主义的文学，基本上也还是在萌芽的状态”<sup>①</sup>。一九四二年延安文艺座谈会的召开，实际上是在过去革命艺术的基础上来解决一直未能解决的“为群众

---

<sup>①</sup> 邵荃麟：《沿着社会主义现实主义的方向前进》。

与如何为群众”的问题，这也就是走向社会主义现实主义的根本问题。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）从理论上解决了这个问题，把五四以来中国新文艺的发展推到一个新的历史阶段，并丰富了马克思主义的文艺思想宝库。

《讲话》根据列宁的文学的党性原则，结合中国新文学的具体情况，解决文艺上长期以来未解决的一些根本问题，从而发展了列宁的文学党性原则。

列宁在《党的组织和党的出版物》中指出：“文学事业不但不能是个人或集团的赚钱工具，而且一般讲来，它不能是与无产阶级总的事业无关的个人事业。……文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分，成为一个统一的、伟大的、由整个工人阶级全体觉悟的先锋队所开动的社会民主主义的机器的‘齿轮和螺丝钉’。”《讲话》进一步发展了这一原则，指明“真正人民大众的东西，现在一定是无产阶级领导的。资产阶级领导的东西，不可能属于人民大众。新文化中的新文学新艺术，自然也是这样”。这就更加确切地说明了革命文艺的党派性质，不仅接触到新文学的“为群众”的问题，也触及到了“如何为群众”的问题。它不但指出文学不是要仅仅为无产阶级所有，而是要“属于”无产阶级的阶级事业，而是要“受无产阶级的文化思想，即共产主义思想去领导”，这是党性的更具体的内容。

“为群众和如何为群众”是文学为革命服务的根本问题，实际上也是文学的党性原则问题。中国革命文学从一开始即企图解决这一问题：早在一九二三年，邓中夏曾主张文学是“唤醒人们使他们有革命的自觉”的工具，“新诗人应从事于革命的实际活动”；一九二六年郭沫若在《革命与文学》中，主张青年

文学家应成为“革命的文学家”，应该到“兵间去，民间去，工厂间去，革命的漩涡中去”，并指出“我们所要求的文学，是表同情于无产阶级的社会主义的写实主义的文学”；蒋光慈在《俄罗斯文学》中也提出了文学必须服从革命，“不但要同情革命，不但要在革命的怒潮中，革命的胜利中寻出有趣的东西，听出欢爽的音乐，并且也要领受它临时的策略，它临时的失败”；一九三〇年中国左翼作家联盟的“理论纲领”中，明确规定无产阶级“艺术不能不呈献给‘胜利，不然就死’的血腥的斗争”，当时曾提出了无产阶级革命文学即是无产阶级思想所领导的工农大众文学的口号；抗日战争时期，明确要求文学为抗战服务，一开始便提出“文章下乡，文章入伍”的口号。上述史实可以说明文学为革命服务的问题、文学的工农兵方向即“为群众”的问题，不但屡次接触到，而且逐步地明确起来；不过这只是提出了文艺的工农兵方向，已接触到问题的核心，并不等于已经解决了问题，因为“如何为群众”的问题得不到解决，“为群众”口号提出的实践意义就不大。

问题之所以如此，关键在于从革命文学运动以来直到《讲话》发表以前，大多数革命作家不大清楚“无产阶级思想与小资产阶级思想的区别”，在思想范畴上属于资产阶级思想的革命小资产阶级文学家常常以无产阶级的面貌出现，所以他们在那时不可能对自身的小资产阶级性提出自我改造的课题。正如《讲话》所指出，“我们有许多同志还不大清楚无产阶级与小资产阶级的区别。有许多党员，在组织上入了党，思想上并没有完全入党，甚至完全没有入党。这种思想上完全没有入党的人，头脑里还装着许多剥削阶级的脏东西，根本不知道什么是无产阶级思想，什么是共产主义，什么是党”。在左联时期，几乎所

有的革命文学作家，尽管其中也有党员作家，大都认为无产阶级作家不一定出身于无产阶级，只要获得无产阶级意识形态，就可以成为无产阶级作家，忻启介在《无产阶级艺术论》中的看法可以代表当时创造社和太阳社大多数人的观点；郭沫若在《桌子的跳舞》中虽然意识到作家的阶级成分的转变，但是它把这种阶级的根本转变看得太容易了，以为“不怕他昨天还是资产阶级，只要今天受了无产者精神的洗礼，那他所作的作品也就是普罗列塔利亚的文艺”。这实际上仍没有理解到阶级成分的转变必须通过自我改造，更没有理解到自我改造，转变立场，是艰巨的，是长期的；认识不到这一点，便还是没有真正认识到无产阶级思想和小资产阶级思想间的区别。由于这个关键性的问题长期没有得到解决，所以文艺“如何为群众”的问题也得不到解决，一般地说，真正“为群众”的文学作品也没有产生，只产生了“衣服是工农兵，面孔却是小资产阶级”的作品。《讲话》的发表，才真正从理论上解决了“如何为群众”的关键问题。

从中国现代文学的发展过程来看，文学“为工农兵”的方向获得真正的彻底的解决，是中国现代文学建设的根本问题，是具有决定意义的关键问题；而“为工农兵”的方向问题能否得到彻底解决，取决于小资产阶级知识分子作家是否能进行自我改造，转变阶级立场。《讲话》指出，“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题”。“我们知识分子出身的文艺工作者，要使自己的作品为群众所欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造（由一个阶级变到另一个阶级）。没有这个变化，没有这个改造，什么事情都是做不好的，都是格格不入的。”就是“这个根本问题不解决，其他许多问题也就不易解决”。

毛泽东同志不仅深刻地论述了知识分子出身的作家从根本上转变思想和立场的必要性和重要性，而且第一次指出“要彻底解决这个问题，非有十年八年的长时间不可”，因为“要与群众结合，要为群众服务这个过程可能而且一定会发生许多痛苦，许多磨擦”；同时还指出了这种根本转变的具体途径是学习马克思列宁主义和学习社会。在革命文学运动时期，我们的文学所以还未能成为社会主义现实主义的文学，就是由于这个问题在理论上和实践上都没有得到解决。当然也有少数革命的文艺作家，通过对马列主义的学习，对社会的学习和参加斗争实践，完成了小资产阶级自我改造的课题，成为无产阶级思想的战士，这才使中国现代文学在革命文学时期的社会主义现实主义的因素获得了进一步的发展。鲁迅就是这少数的完成了自我改造的革命文艺家中的最突出代表。他之所以能够较早地完成了自我改造的痛苦斗争的思想转变的进程，首先由于鲁迅明确地认识到小资产阶级思想与无产阶级思想的区别；但他终究没有能够认识并指出思想改造，转变阶级立场，是小资产阶级知识分子作家为革命服务、为工农兵服务所必经的长期的道路。因而，这个问题在一九四二年由毛泽东同志提出并在理论上加以解决，是在历史发展过程上有其必然性的。总之，“如何为群众”的问题的解决，丰富和发展了列宁文学的党性原则，它不仅推进中国现代文学过渡到了社会主义现实主义的一个新的阶段，也丰富了国际文学的社会主义现实主义的理论，为社会主义现实主义文学指出了明确方向和提出了具体的内容。

典型问题是社会主义现实主义文学理论的另一一个重要问题，毛泽东同志在《讲话》中丰富了典型学说的内容，并从典型学说的角度上进一步发展了列宁的文学党性原则。

恩格斯的“除了细节的真实之外，还要真实地再现典型环境中的典型性格”，是典型论的最早的经典的学说；列宁和斯大林的关于新生事物是发展的、不可战胜的理论，丰富和补充了恩格斯的典型论，并指出典型性格主要的应是新生的、正在发展着的事物，它虽然在今天只是幼芽，而且尚不是普遍的东西，可它是正在形成、发展，明天必然壮大的事物。

毛泽东同志在《讲话》中更加明确地指出：“文学作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型、更理想，因此就更带普遍性。革命的文艺，应该根据实际生活创造出各式各样的人物来，帮助群众推动历史的发展。”这里，提出的是典型的创作原则，也是社会主义现实主义的创作方法。社会主义现实主义是革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合。因它是现实主义的，所以反映出来的生活比普通实际生活更强烈更有集中性；因它是革命浪漫主义的，所以反映出来的生活比普通实际生活更高、更理想。同时，《讲话》辩证地阐明了典型性的集中性与普遍性的关系。因为它概括的是日常生活的现象，所以就具有现实性和普遍性，可它具有的现实性和普遍性并不是自然主义地描摹现实，而是更为集中地、更高更强烈地表现了现实。这就不可能不是艺术地再现社会现实现象的本质或社会历史现象本质的某方面，而将其中的矛盾和斗争典型化。《讲话》并进一步指出文艺的“如何为群众”的问题，必须通过文艺本身的特殊规律即艺术的特点为人民服务，也就是通过典型形象体现出党性原则，更有效地发挥文艺的特定的战斗功能。只有把生活中的矛盾和斗争典型化了的文学作品，才能通过艺术的感受，“使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自

己的环境”。文学必须通过艺术本身的特点来为革命服务，体现文学艺术的党性原则的这一理论的提出，发展和丰富马克思列宁主义的典型原理，并从典型问题上充实了文学的党性原则。

党性原则的问题和典型的问题，是社会主义现实主义创作方法的最重要问题，而且又是彼此相关、密切联系着的问题。典型必须体现党性的原则，中国社会主义现实主义文学作品，不仅正面的典型形象必须是工农兵及革命人民，且必须站在无产阶级立场上即党性的立场上来描写这些形象；而党性的原则又必须通过典型形象才能体现出来，否则作家的立场、观点、感情，均无从由创作实践中加以检验。毛泽东同志在《讲话》中不仅仅提出了这两个重要问题，而且使这两个问题可由此而获得了解决，尤其是文学党性原则在中国现代文学中如何体现的问题的解决（即小资产阶级作家为革命服务必须通过自我改造从根本转变阶级立场），这从理论上解决了中国现代文学发展上长期未解决的问题，使中国现代文学向社会主义现实主义的发展，进入“一个新质”的历史阶段。当然，这并不是说从一九四二年延安文艺座谈会后，中国现代文学已全部是社会主义现实主义的了，同样的也并不是说《讲话》发表以前完全没有社会主义现实主义文学；这里所说的问题的解决，是指在理论上获得解决，是指革命的小资产阶级知识分子理解了资产阶级思想和无产阶级思想的区别，以及自我改造是转变阶级立场的必由途径。理论上获得解决并不意味着在实践中马上就能完全解决，这需要一个长期的甚至是痛苦的斗争过程，何况马克思列宁主义在不断地发展着。同时也必须看到，一九四二年以后由于作家在《讲话》精神的指引下，深入工农兵群众的火热的斗争生活，加速了作家的自我思想改造，因此创造出一些表现

新生活、新主题、新人物的工农兵作品，这不能不说是创作实践上的新发展，作家阶级立场转变的新标志，《讲话》发表后的伟大收获。此外，《讲话》关于文艺与生活的关系、普及与提高问题、批判吸取中外文学遗产的问题、文艺界的统一战线政策问题，都作了马克思主义的解说，而且对于文艺批评的论述、对于当时延安文艺界具有代表性的各种错误观点的批判，也不乏精到之见。

总之，《在延安文艺座谈会上的讲话》是中国化的马克思主义文艺理论文献，它丰富和发展了马克思列宁主义文艺思想，为我国社会主义现实主义文学的发展开辟了广阔的道路，展现出光辉灿烂的前景。

# 附 录



# 抗战时期文艺大事记

(1937.7—1945.9)

一九三七年

七 月

七日：

日本帝国主义挑起“芦沟桥事变”。

八日：

中国共产党号召，全国人民团结起来，筑成民族统一战线，抵抗日寇的侵略。

十一日：

剧团联谊会、笔会、电影制片业公会、新闻记者公会、采访问者联谊会等十六个团体发起，成立了“上海文化界撤销租界电影戏剧检查权运动会”。

十五日：

“上海剧作者协会”扩大改组为“中国剧作者协会”。会上决定由夏衍、张庚、章泯、尤竞等十六人集体创作三幕剧《保卫芦沟桥》。在沪的著名编导和演员一百余人参加了这一活动。

廿七日：

郭沫若从日本回到上海，并立即投入抗日救亡运动。

廿八日：

上海市文艺界救亡协会成立。

三十日：

“电影工作人协会”在上海成立。欧阳予倩、蔡楚生、史东山、白杨、柯灵、金山等三十九人当选为常务委员。

本月：

日本进攻华北，在杨柳青一带大批毁坏民间年画原版及画稿五千余件。

鲁迅杂文集《且介亭杂文》、《且介亭杂文二集》、《且介亭杂文末编》在上海由三闲书屋出版。

夏征农编的《鲁迅研究》由生活书店出版。

## 八 月

七日：

三幕剧《保卫芦沟桥》在上海蓬莱大戏院正式上演。激励了上海人民的抗战意志。

八日：

“上海电影编剧导演人协会”成立。

十三日：

日寇进攻上海。

廿日：

在上海戏剧界救亡协会主持下，成立了十三个救亡演剧队。

廿四日：

《救亡日报》正式出版，由巴金、王任叔、阿英、茅盾、郭沫若、夏衍等组成编委会，郭沫若任社长，夏衍任主笔，阿英

《七月》期刊社召集“抗战以来的文艺活动动态和展望”座谈会。艾青、东平、聂绀弩、田间等人参加。

十七日：

音乐界“中华全国歌咏协会”在武汉成立。

十八日：

由田汉主持的《抗战日报》在长沙创刊。

廿九日：

“中华全国电影界抗敌协会”在武汉成立。由田汉、夏衍、阳翰笙、司徒慧敏、阿英、陈波儿等七十余人选为理事。协会发表了宣言。

是日，“孩子剧团”从上海到达武汉，郭沫若为其题词。

本月：

世界著名的荷兰电影艺术家约里斯·伊文思，从香港、广州来到武汉。拍摄了优秀纪录片《四万万人民》（一名《一九三八年中国》）的大量素材。

中国文艺社借座普海春举行第二次聚餐。并讨论产生了由茅盾、老舍、胡风、楼适夷、等十四人组成的“临时筹备会”。王平陵为总书记，胡风、冯乃超为书记。

柯仲平领导的“战歌社”在延安成立。

上海沦陷后先后到粤同人，在新亚二楼举行沪、港、粤文化界同人聚餐会。由郭沫若、茅盾、夏衍、杨邨人、欧阳山、草明、严斐等三十余人参加。茅盾、蔡楚生等在席间讲话。

## 二 月

四日：

“文协”的“临时筹备会”举行会议，出席者老舍、穆木天、

阳翰笙、彭芳草、楼适夷等二十余人。推定老舍、楼适夷等十人起草会章，调查国内外作家，从事组织“文协”的工作。

九日：

中共代表团及八路军驻武汉办事处，为欢迎“孩子剧团”举行招待会。周恩来、叶剑英、叶挺、郭沫若等人出席。

十六日：

“临时筹备会”举行第六次筹备会，茅盾、老舍、王平陵、冯乃超、陈纪滢、等十四人出席。会上通过了会章、缘起等文件，并决定成立正式“筹备会”。

二十日：

《新华日报》对黄鲁、胡明树等所谓“少壮诗人”的主张和作品提出批评。

二十四日：

“全国文艺界抗敌协会筹备大会”正式在武汉成立。邵子、王平陵、老舍等人在会上讲话，到会者六十余人。推选出老舍、冯乃超、胡风、王平陵等二十多人为正式筹备员。

二十七日：

在汉口市商会礼堂举行追悼钱亦石先生大会。该会由全国抗敌救亡总会筹备会等三十二个团体发起。

月底：

借座中国文艺社“文协”开第一次筹备会，老舍、老向、吴组缃、王平陵等十九人出席。会上推茅盾起草致全世界作家书，老舍、吴组缃起草大会宣言，胡风起草致日本反侵略作家书。

本月：

国民党“军事委员会”的“政训处”改组为政治部，周恩来同志任政治部副部长。该部下分设四厅，其中第三厅负责抗

日宣传工作，郭沫若任三厅厅长，阳翰笙任三厅主任秘书。

全国漫画作家协会成立战时工作委员会，推定委员十五人。五月，改名“中华全国漫画作家抗敌协会”。

茅盾在广州筹办《文艺阵地》。

中华全国戏剧界抗敌协会会刊《戏剧新闻》，创刊于汉口。

### 三 月

一日：

《七月》十期刊载毛泽东同志在延安纪念鲁迅逝世周年大会上的讲话。

上旬：

在中国文艺社开“文协”第二次筹备会，通过分头拟定的文稿，并委托曹禺、周文、李长之、王鲁彦、茅盾等分别对重庆、昆明、广州、桂林、香港等地作家进行调查登记，还决议：三月二十七日为“文协”成立日期。

二十三日：

借座中国文艺社召开“文协”第五次筹备会议，老舍、胡风、孙师毅、老向等二十人参加。推定周恩来、蔡元培、罗曼·罗兰、威尔斯等为“全国文艺界抗敌协会”名誉主席团成员；郭沫若、邵力子、老舍等为主席团成员；穆木天、王向辰、胡风为大会秘书。

二十七日：

“中华全国文艺界抗敌协会”借座汉口市商会正式宣告成立。到会约三百余人。周恩来、邵力子、鹿地亘、郭沫若在大会上讲话。大会除通过会章、各项文件外，还推举老舍、郭沫若、丁玲、茅盾、邵力子等四十五人为理事，周恩来、叶楚伦

等为名誉理事，周扬、吴奚如、孔罗荪、罗峰、舒群等十五人为候补理事。

是日，《新华日报》出《中华全国文艺界抗敌协会成立大会特刊》，并发表社论。

“文协”提出“文章下乡”、“文章入伍”的口号。

三十一日：

“中华全国电影界抗敌协会”会刊《抗战电影》创刊。

本月：

延安陕甘宁边区文协文艺工作团，第一团刘白羽、柳青等出发，去晋西、冀鲁豫战地工作，并携带一些照片和美术出版物，在晋察冀军区开展览会。

阳翰笙历史剧《李秀成之死》在汉口由华中图书公司出版。

## 四 月

一日：

政治部第三厅在武汉成立。三厅下设五、六、七三个处。第六处处长田汉，分设三个科。

四日：

冯玉祥召集举行“文协”第一次理事会，推定胡风、郁达夫、老舍、王平陵、适夷等十五人为常务理事，并推老舍、华林为总务部正副主任；王平陵、楼适夷为组织部正副主任；老向、姚蓬子为出版部正副主任；郁达夫、胡风为研究部正副主任。

七日：

“文协”编的《武汉各界第二期抗战扩大宣传周特刊》在《新华日报》刊出。

十四日：

为庆祝鲁南台儿庄我军歼敌的胜利，“文协”特派理事郁达夫、盛成二人去台儿庄劳军。

十六日：

茅盾主编的《文艺阵地》在广州创刊，初为半月刊。

本月：

上海的漫画宣传队的一部分美术工作者到武汉，创办了《抗战漫画》。

茅盾为香港《立报》主编副刊《言林》。

## 五 月

三日：

武汉木刻人联谊会，在汉口总商会举办木刻展览会。

四日：

“文协”会刊《抗战文艺》在武汉创刊，初为三日刊，自第一卷五期改为周刊。由老舍、茅盾、夏衍、胡风、田汉、朱自清、成仿吾、郁达夫、冯乃超、罗荪等三十三人组成编委会。

是日，“文协”云南分会成立。张克诚等为常务理事，李剑秋等为理事。

五日：

瞿秋白遗作《乱弹及其他》在沪出版。

七日：

巴黎民众歌唱团总比赛会，为西班牙被难儿童募捐。中国歌曲《中国进行曲》引人注目。

十三日：

“文协”召开第二次理事会，由邵力子召集，老舍在会上作

会务报告。

十四日：

“文协”茅盾、老舍、冯乃超、胡风、张天翼、郁达夫、丁玲等十八人给周作人一封公开信。刊《抗战文艺》一卷四期。

十五日：

关于通俗文艺的问题，大众报社、时调社、抗到底社、通俗读物编刊社等在武昌青年会召开座谈会。

二十七日：

“文协”召开第三次常务理事会。

三十一日：

“文协”在汉口中山公园举行第一次园会，出席人有老舍、艾青、萧红、胡风等四十七名作家、诗人。

二十五日：

我党中央和八路军驻武汉代表在中山路“一江春”举行欢迎世界学联代表团招待茶会。周恩来、博古、吴玉章等同志出席。来宾有廿多个团体代表，共四百余人。

二十九日：

中华全国艺术界在政治部第三厅召开欢迎国际学联代表会。郭沫若致词。

本月：

临汾失陷，萧军、端木蕻良、聂绀弩、艾青等作家离开“临汾民大”。刘白羽随军转入陕北，暂留延安。

陈白尘脱离“上海影人剧团”由成都回到重庆。

音乐教育家、作曲家黄自病逝。

周文等人在成都创办《战潮》半月刊。

西北影片公司邀请瞿白音、沈浮等参加工作，拍摄优秀长

纪录片《华北是我们的》。

## 六 月

六日：

“中华全国美术界抗敌协会”在武昌成立。推举徐悲鸿等为理事，蔡子民、冯玉祥、郭沫若、田汉等为常务理事。

十一日：

《抗战文艺》一卷八期发表“鲁迅先生纪念委员会”写的《鲁迅全集发刊缘起》。

十二日：

“中华全国木刻界抗敌协会”在汉口成立。选出力群、王大化等二十一人为理事，力群、陈九等为常务理事。

是日，通俗读物编刊社在武昌召开发行“国民周刊”的座谈会。

十五日：

《鲁迅全集》在上海出版。全集共二十卷。

是日，中国文艺社由汉口迁重庆。

十八日：

“文协”会刊发表《为敌机滥炸广州告世界友人书》等文。

是日，何鲁东、影痕在汉口举办街头抗战诗画展览会。

二十六日：

“文协”召开第四次常务理事会，通过出五种通俗读物和四项决议。

本月：

丰子恺自长沙赴桂林任教。

## 七 月

二日：

“文协”会刊《抗战文艺》出“保卫大武汉”专号。

十日：

“文协”在汉口公园举行茶话会，到会四十人。

十六日：

“文协”举行第一次晚会，除报告会务外，并检讨一年来的抗战文艺工作。

十七日：

聂耳逝世三周年纪念会在汉口光明大戏院举行，同时举行聂耳遗作演奏。

二十二日：

宋之的、章泯、葛一虹等十余人赴渝。

二十六日：

通俗读物编刊社、大众报社等五团体在武昌共同发起“通俗文化问题讨论会”。

是日，“文协”举行第二次晚会，有会员二十余人参加。同时举行临时理事会。

二十七日：

三厅为郭沫若归国一周年举行庆祝晚会，周恩来、邓颖超、胡愈之、洪深等到会。

二十九日：

“文协”在中、法、比、瑞同学会欢迎《日本的泥脚》的作者阿特莱女士。胡风、白薇、老舍、邵力子等三十余人参加。

三十日：

老舍带“文协”总会印鉴入川。

本月：

在沪戏剧工作者组织“上海剧艺社”。

国民党第五届中央委员会第八十六次会议通过“战时图书杂志原稿审查办法”和“修正抗战期间图书杂志审查标准”，决定设立中央图书杂志审查委员会及各省市图书杂志审查处。商务、生活等十五家书店联名呈请撤销决议，邹韬奋等参政员七十余人提出请求撤销提案，都被国民党拒绝。

由周文、刘盛亚、王白野三人合编的《文艺后防》发刊。

## 八 月

五日：

《新华日报》发表《文化界动员保卫大武汉》社论。

十四日：

老舍抵重庆，立即开展文协总会会务活动。

三十日：

臧克家发表《诗歌朗诵运动展开在前方》，回顾“文化工作团”在商城活动情况。

本月：

文协总会迁重庆。

延安的战歌社和西北战地服务团在延安发起街头诗歌运动。

《现代戏剧图书目录》由汉口东方印务局印行，舒畅编。

## 九 月

一日：

中国青年记者学会在江汉路普海春举行记者节纪念会。郭沫若、田汉、洪深等一百余人参加。

四日：

“文协”在武汉会员举行第五次茶会。会间提议发起“保卫大武汉的一日”征稿。

八日：

“文协”总会召开在渝全体会员茶会。老舍等人分别报告了总务部、出版部、组织部过去的工作和将来的计划。并决定叶圣陶、梅林等参加出版部的会报编委。

十七日：

“文协”出《抗战文艺·武汉特刊》第一号。

二十一日：

彭芳草主编《文化周刊》创刊。

二十四日：

“文协”出《抗战文艺·武汉特刊》第二号，该号报道：沙汀已抵延安；何其芳、卞之琳去西北战场。

本月：

政治部第三厅把上海五个救亡演剧队和一些进步戏剧团体改编为九个《抗敌演剧队》和四个《抗敌宣传队》，分发到各个战区去作抗日宣传工作。

延安影剧团成立，由八路军总政治部领导，袁牧之负责艺术创作，李肃负责政治、行政，吴印咸负责摄影。

武汉办事处正式成立《抗战文艺·武汉特刊》编委会，委员为冯乃超、胡风、罗荪、臧云远等。

## 十 月

一日：

鲁迅艺术学院在延安成立。毛泽东同志为“鲁艺”题词。“鲁艺”设文学、音乐、美术、戏剧四个系，还设有研究室和实验话剧团。

是日，《抗战文艺·武汉特刊》第三号出版。

二日：

“文协”参与发起的文化座谈会举行第一次会议，讨论题为《抗战文化之检讨》。

八日：

“文协”会刊《抗战文艺》在渝复刊。

十日：

重庆庆祝第一届戏剧节，戏剧界五百余人出席。会后举行了为期三天的大规模的街头演出宣传。

十二日：

重庆各文化团体在中苏文化协会四川分会，召开鲁迅逝世二周年纪念筹备会，到会二十五个团体，大会主席邵力子。

是日，西北战地服务团到达太原。

十六日：

边区文协编辑的《文艺突击》正式创刊。

十七日：

周恩来同志在《新华日报》为“鲁迅先生逝世两周年纪念专刊”题词。

十九日：

“文协”联合陪都二十五个文化团体，在社交会堂纪念鲁迅

逝世二周年纪念大会，文化界人士二千余人参加。由邵力子任大会主席。会报《抗战文艺》十九期刊纪念特辑。

是日，本会武汉办事处同人在青年会举行鲁迅先生逝世二周年纪念会。郭沫若主席，周恩来同志到会并讲了话。

廿二日：

香港文化界“中国记者公会”、“中华艺术协进会”、“妇女慰劳会”等团体，在孔圣堂举行“鲁迅先生逝世二周年纪念大会”。蔡元培、宋庆龄、何香凝、蔡楚生等到会，茅盾、阳翰笙、许地山在会上讲话。

朱德同志从华北飞抵武汉，与周恩来、郭沫若同志聚会于汉口鄱阳街一号。次日上午飞返前线，临别郭沫若赠诗一首。

廿四日：

自强读书社文艺组扩大组织，请“文协”指导。“文协”派魏猛克负责此事，第一次集会由老舍担任指导。

是日，郭沫若率第三厅工作人员撤离武汉。

廿八日：

重庆文化座谈会举行第三次座谈，讨论“对于时局的检讨”。

廿九日：

《抗战文艺》二卷八期刊《文协为征集慰劳信紧急启事》。

卅一日：

“文协”主办的“通俗文艺讲习班”开班。何容、老向、肃伯青、老舍分别担任音韵、文艺宣传、音乐、技巧的讲授。学员二十二人。

本月：

延安“山脉诗歌社”创办诗刊《山脉诗歌》。

晋察冀地区《抗敌报》文艺副刊《海燕》创刊。晋东南第

三行政公署创办《文化哨》。

广州、武汉相继失守。

中旬出《抗战文艺·武汉特刊》第四号。

中央在延安召开扩大的六届六中全会，制定了抗日民族统一战线路线和政策。

## 十一月

四日：

“文协”出版部召开“如何建立沦陷区域的文艺工作”座谈会，共有老舍、宋之的、魏猛克等十余人参加。

六日：

“文协”举行茶话会，招待“通俗文艺讲习班”学员和新近来渝之理事，并报告会务。

十二日：

“文协”召开理事会，通过三项决议。

十三日：

由梅林、方殷、猛克等在文协会所里举行第一次检讨一年来抗战诗歌座谈会。

是日，通俗文艺讲习班召开座谈会，老舍、老向等出席。

十五日：

重庆文化人沈钧儒、胡景伊等为请求实施二次参政会通过撤销图书杂志审查事，邀请文化界同人开座谈会。

是日，重庆部分文化人成立“中苏艺术研究会”推定戈宝权、葛一虹为负责人。

廿五日：

第二次诗歌座谈会在“文协”会所举行，出席者有老舍、方

殷、高长虹等，讨论了诗歌如何有效地服务抗战等问题。

本月：

留沪作家阿英、王任叔、李健吾等参加“中法联谊社”；主持文学、戏剧各部的活动。

曹禺、宋之的集体创作的四幕剧《全国总动员》，在重庆公演。

## 十 二 月

一日：

《中央日报》的《平明》副刊上发表梁实秋的《编者的话》，主张文艺写“与抗战无关”的题材。

三日：

“文协”襄阳分会成立。推定胡绳、臧克家等为理事。

是日，郭沫若由衡阳到达桂林，胡风偕眷抵渝。吴伯箫已随军自西安出发，赴华北前线。

十日：

《抗战文艺》第廿六号有一组文章，批驳梁实秋的文艺“与抗战无关”论。

十四日：

通俗读物编刊社与“文协”会刊共同召集扩大的通俗文艺工作者座谈会，讨论了抗战以来的通俗文艺状况和前途。

是日，周扬主编的《文艺月刊》在延安创刊。

十五日：

胡风、猛克、黄芝冈等举行诗歌座谈会，讨论抗战以来的诗歌及诗的性质等问题。

二十三日：

“文协”宜昌分会在均县成立，到会七十余人，推选臧克

家为总务股股长，姚雪垠为习作指导股股长，孙陵为出版股股长，田涛为研究股股长。

二十四日：

音乐家张曙在日本飞机轰炸桂林时遇难。中共党员，终年二十九岁。

月底：

中华全国漫画作家抗敌协会由武汉迁到桂林。

本月：

茅盾携眷离港，转海防绕道来蓉，又由蓉赴新疆任教，并任“新疆各族文化协会联合会”主席。

周恩来同志撤离武汉，前往重庆。

苏联著名纪录电影导演和摄影师罗曼·卡尔曼到重庆，受到中国文艺界人士热烈欢迎。

## 本 年

冼星海创作的《游击军》、《太行山上》二首合唱歌曲，广为流行。

部分新文艺工作者与一些戏曲艺人与爱好戏曲的群众在延安成立了《民众剧团》，开始对地方戏进行初步的改革工作。

西北战地服务团创办《战地》月刊，由舒群主编。在武汉发创刊号。

穆木天、蒋锡金合编《时调》诗月刊，在武汉创刊。

贺绿汀创作《游击队之歌》等四部合唱歌曲同柯仲平的叙事诗，在当时很有影响。

国共合作后，中国电影制片厂（简称“中制”）由军事委

员会政治部第三厅领导。九月底“中制”迁重庆。为扩大抗战基地，“中制”在香港成立大地影业公司，进行国语片的拍摄。

陈残云、蒲风等在广州主办中国诗坛社。

《资本论》第一全译本由读书生活出版社出版。

## 一九三九年

### 一月

一日：

中央北方局机关报《新华日报》华北版创刊于晋东南的沁县。

是日，中国电影制片厂合唱团在渝中山公园网球场为纪念元旦举行音乐演奏会，会前郭沫若作讲演。

二日：

《新华日报》发表社论，揭批汪精卫叛国投敌罪行。

五日：

茅盾抵兰州，并开始筹备“文协”兰州分会。

七日：

中国文艺社主办募款劳军美术展览开幕，计有作品三百余幅。

十日：

“文协”举行第四次诗歌工作座谈会，由诗歌界作曲界胡风、贺绿汀、梅林等三十余人参加，讨论诗与歌之诸问题。

是日，《救亡日报》桂林版出版。

十四日：

“文协”成都分会成立。冯玉祥代表总会致词，老舍报告

总会情况，周文报告筹备经过。李劫人、周文、肖军等选为理事。罗念生、周太玄、熊佛西等六十余人到会。

十九日：

史东山、曹禺、宋之的等二十余人在国泰饭店举行座谈会，并借此欢迎新到的阳翰笙、郑伯奇、郑君里等人。

二十五日：

“文协”举行茶会，会员四十余人参加。王礼锡、郑伯奇、老舍、阳翰笙分别在茶会上讲话。

是日，为筹备纪念“一·二八”，各团体开会讨论宣传内容。

二十七日：

“文协”理事会议决定致函聘留居香港的许地山、欧阳予倩、楼适夷等筹备“文协”香港分会。

二十八日：

重庆各界为纪念“一·二八”七周年暨响应国际反侵略运动大会召开，郭沫若作广播讲演。

周恩来同志为“国际反侵略运动大会中国分会”题词：

本月：

钱玄同逝世于北京。

山东《大众日报》的文艺副刊《战地文艺》创刊。

“国际新闻社”总社在桂林成立，范长江任社长。

## 二 月

二日：

“文协”召开理事会决议：致函通知理事陈西滢推动嘉定文艺工作；致函通知理事楼适夷，设立“文协”香港办事处；组织国际文艺宣传委员会，指定戈宝权、胡风等为筹备员，由

王礼锡负责。

四日：

《新华日报》发表社论，号召从事救亡工作的文化人到敌人后方去。

六日：

老舍、胡风、方殷等举行诗歌座谈会。议论出版诗刊和编辑方针等问题。

十日：

《新华日报》报道“文协”决定成立图书室等消息。

十六日：

“文协”延安分会机关刊物之一的《文艺战线》月刊，在延安创刊。周扬主编，编委有：成仿吾、艾思奇、周扬、何其芳、柯仲平、荒煤、刘白羽、丁玲等。

是日，“文协”成都分会会刊《笔阵》创刊，编委李劫人、邓均吾、罗念生等。

十八日：

《抗战文艺》三卷九、十合期出版，内中发表罗荪等人一组文章，鼓励文艺工作者到战地去。

廿一日：

桂林《救亡日报》编印《救亡木刻》，由赖少其、刘建庵主编，有木刻创作，动态报导、理论介绍等内容。

本月：

重庆市国民党党部等联合成立“重庆市戏剧审查委员会”，负责审查戏剧、电影、登记演员及管理剧场。

“文协”国际宣传委员会举行首次谈话会，到会有胡风、王礼锡、戈宝权、郑伯奇等人。决议致函世界各国文学团体及文

学杂志；致谢世界对中国抗战表同情的诸作家，并计划系统介绍中国抗战文艺运动及作品于国外。还加聘林语堂、谢寿康、肖石君为驻法代表；熊式一、苏芹生为驻英代表；肖三为驻苏代表；胡天石为驻日内瓦代表。

“文协”小说座谈会成立，欧阳山、罗烽等为负责人。第一次会议出席者有欧阳山、草明、谢冰莹等人，推定了一个七人小委员会；讨论了今后工作方针，并负责撰写到国外去的论文。

### 三 月

一日：

“文协”召开第六次诗歌座谈会，胡风、罗烽、老舍、方殷等参加会议。推定《抗战诗歌》审稿委员七人，并讨论了其它问题。

六日：

《新华日报》发表《加紧第二期抗战的宣传》社论。

十五日：

《新华日报》刊登文艺界抗敌协会昨开联欢晚会消息。

十二日：

“文协”长沙分会成立。王亚平等人负责。

廿二日：

全国戏剧界抗敌协会在新环电影院举行年会，会员和来宾约四百余人，郭沫若到会致词。

廿六日：

“文协”香港分会成立。但为适应环境，决定名称为“中华全国文艺界协会留港会员通讯处”。会员七十余人，许地山、陆丹林等负责。会报是《文艺周刊》。

三十一日：

冼星海作曲，光未然词的《黄河大合唱》完成。

本月：

中国民间音乐研究会在延安成立。

“鲁艺”文艺工作团从延安出发赴晋东南工作。

《改进》月刊在福建永安创刊，主编黎烈文。

#### 四 月

一日：

《抗战文艺》第四卷一期起改为半月刊。

八日：

“文协”出版“抗战文艺前线增刊”。

九日：

《新华日报》为纪念“文协”成立一周年，发表社论和文章。

是日，“文协”在渝陕西街留春榭举行年会，到会一百五十余人，邵力子致开幕词，郭沫若作了讲演。最后改选出外埠理事茅盾、丁玲、郁达夫、巴金等十五人；内埠理事老舍、郭沫若、胡风、田汉、冯玉祥等三十人。《抗战文艺》四卷一期为“文协”周年纪念特刊，刊“文协”总务部、研究部、出版部、总务部报告四篇，回顾一年的战斗历程。

十日：

广西音乐会座谈讨论抗战诗歌问题，艾青、孙师毅等出席。

十二日：

从本日起，为募集《救亡日报》基金，由中国电影制片厂和中央摄影场协助，集合留渝戏剧工作者，演出夏衍的《一年

间》。

十五日：

第二届“文协”理事举行第一次会议，出席者有邵力子、老向、阳翰笙、洪深、宋之的等二十人。选举了郭沫若、老舍、郑伯奇等十五人为常务理事。公推老舍、华林为总务部正副主任，王平陵、老向为组织部正副主任，姚蓬子、孔罗荪为出版部正副主任，胡风、郑伯奇为研究部正副主任。

是日，《理论与现实》创刊，沈志远等编辑。主要撰稿人有许涤新、潘梓年等人。

十六日：

老舍在中央电台讲“抗战与文艺”。

十八日：

“文协”召开第二届第一次常务理事会议。讨论了有关人事、组织作家战地访问团等问题。

本月：

半月刊《工作与学习、漫画与木刻》创刊。赖少其主编。

“文协”总会推定总会在桂理事巴金、夏衍、盛成三人为“文协”桂林分会筹备员。

## 五 月

一日：

从本日起国民党宣布全国实施“国民精神总动员”。

四日：

毛泽东同志发表《五四运动》、《青年运动的方向》二文。

是日，“文协”昆明分会正式成立，七十余人到会，朱自清、杨振声、雷石榆等负责。会报先后有《文化岗位》、《西南

文艺》。

十四日：

“文协”延安分会成立。推选周扬、成仿吾、丁玲、艾思奇、柯仲平等为理事，张庚、骆方等为候补理事。

二十一日：

“文协”理事会决定由老舍、胡风、王平陵、姚蓬子参加慰劳总会慰劳团，前往南北两路劳军。

本月：

因日寇狂轰滥炸，原拟本月上旬召开“文协”理事会未开成。

《抗战文艺》拟定出“轰炸特辑”。

木刻界抗敌协会由渝迁桂，赖少其等人主持会务。

## 六 月

十四日：

作家战地访问团举行出发仪式。该团团长王礼锡、副团长宋之的。周恩来、郭沫若、邵力子等参加并致词勉励。团员有葛一虹、以群等十三人。

十六日：

作家战地访问团从重庆出发，前往华北。

十七日：

延安为纪念高尔基逝世三周年举办的“高尔基生平与创作展览会”开幕。

十八日：

“文协”参与组织的“高尔基逝世三周年纪念会”召开，由艾思奇为会议主席，萧三在会上作了报告。

《抗战文艺》四卷三、四期合刊，刊“纪念高尔基逝世三周年特辑”。

## 七 月

四日：

“文协”总会代表陆晶清、姚蓬子、程朱溪等人与桂林文艺工作者三十余人，在南京饭店集会。商讨成立“文协”桂林分会筹备会，由王鲁彦主席，推出艾芜、艾青、舒群、夏衍、田汉、白薇等二十三人为筹备委员。筹备处设太平路十二号。

七日：

中国共产党发表“七七宣言”，提出三大政治口号。

十五日：

由艾青、戴望舒主编的诗月刊《顶点》，创刊于桂林。

本月：

由于日寇狂轰滥炸，中国文艺社同“文协”议定：每月在重庆市附近举行流动座谈会一次。

## 八 月

二十三日：

“文协”桂林分会筹委会召开全体筹备委员会议，讨论分会成立准备工作。

二十六日：

作家战地访问团团长王礼锡（1899—1939）在洛阳因病逝世。

本月：

总会与“文协”香港分会合编的英文月刊《中国作家》出

版。

## 九 月

十日：

由胡风、陈子展等人发起，“文协”三峡区会员在黄桷树王家花园举行茶话会，到会二十余人，议定，定期召开茶话会，由老向、王洁之两人负责召集。

本月：

《抗战文艺》四卷五、六期合刊出“诗特辑”和“独幕剧特辑”。

## 十 月

二日：

“文协”桂林分会在广西建设研究会大礼堂举行成立大会，到会会员约百余人，梁寒操为主席。推选鲁彦、夏衍、胡愈之、艾芜、黄药眠、舒群、盛文等廿五人为理事；卢荻、杨晦、向培良等十五人为候补理事。

是日，《救亡日报》出版“文协”桂林分会成立纪念专刊。

四日：

毛泽东同志发表《〈共产党人〉发刊词》，提出党在中国革命中战胜敌人的三大法宝。

是日，“文协”桂林分会举行第一次理事会，到会理事二十余人，鲁彦为主席，推选欧阳予倩、艾芜、焦菊隐、黄药眠等九人为常务理事。常务理事分工，秘书：欧阳予倩。总务部：李文钊、陈此生。组织部：鲁彦、林林。研究部：黄药眠、焦菊隐。出版部：艾芜、钟期森。

五日：

左翼作家叶紫在故乡病逝，终年二十八岁。

十九日：

“文协”等十四个文化单位在重庆一园戏院举行鲁迅逝世三周年纪念大会。主席邵力子，司仪范长江。胡风、王平陵、陈绍禹分别讲演。

《新华日报》为纪念鲁迅逝世三周年发表社论。

是日，“文协”桂林分会在乐群社礼堂举行纪念鲁迅逝世三周年大会，欧阳予倩为主席，胡愈之和日本反战作家鹿地亘等讲演。《救亡日报》、《广西日报》都发了鲁迅逝世三周年纪念特刊。

“木协”桂林办事处主办的“纪念鲁迅逝世三周年木刻展览会”今日开幕。

二十六日：

“文协”桂林分会研究组举行座谈会，讨论文艺上的中国化和大众化问题。到会一百余人，由黄药眠主持，艾芜、孟超、鲁彦等人发言。

本月：

为纪念鲁迅逝世三周年，延安、昆明等地“文协”分会都举行了纪念会。成都分会并举办鲁迅作品展览；《大公报》文艺编辑部召集了座谈会。

是月，王礼锡追悼大会在上清寺美专学校大礼堂举行，由“文协”发起，到会数百人，陈铭枢报告王礼锡生平，葛一虹介绍王礼锡逝世情况，陈绍禹讲演。

广东《新建设》综合月刊，在曲江创刊，许崇清主编。

“文协”桂林分会本月进行了民间文艺问题讨论的座谈会。孟超、卢荻到会发言。

## 十一月

一日：

纪念十月革命二十二周年，《中苏文化》出版特刊。

四日：

“文协”桂林分会成立文艺习作指导组，成员有欧阳予倩、王鲁彦、夏衍、黄药眠、孟超、舒群等人。

十八日：

桂林分会举行常务理事会，决定出版《抗战文艺》（桂刊），编委由出版部艾芜、钟期森和其他三人组成。

十九日：

桂林分会再次举行民间文艺研究讨论座谈会。黄药眠主持，孟超、艾芜、司马文森、林林等四十余人出席。

二十八日：

作家战地访问团在老河口与文化界人士举行座谈会。（美）作家史沫特莱也参加了座谈会。

## 十二月

一日：

艾芜、立波等十五人联名在《文艺阵地》第四卷第三期发表“为援助叶紫先生遗族募捐启事”。

四日：

蒋介石发起“复兴文化运动”，成立“民族文化书院”。聘张群、陈布雷、张道藩为董事，推张君勱为院长，陈布雷为董事长。

六日：

桂林分会举行第四次常务理事会，决定组织桂林文艺界前线慰问团，分别出发南路和第五战区。推李文钊、舒群、黄药眠三人负责筹备。

九日：

老舍随北路作家战地慰劳团返渝。

十二日：

宋之的同作家战地访问团返渝。

十六日：

“文协”开欢迎会，欢迎作家战地访问团归来，到会七十多人。老舍、宋之的谈各处文艺工作情况。

十九日：

桂林分会举行义卖劳军筹备会，决定义卖种类有文稿、书报、杂志、绘画、木刻、字画等。

二十三日：

“文协”借青年会礼堂举行茶会，招待各界对作家战地访问团的帮助与关切，并报告劳军与访问的观感，到会百余人。

二十四日：

《救亡日报》第四版，林路主编《音乐阵线》创刊。创刊号为音乐家张曙殉难周年纪念特刊。

二十六日：

《新华日报》发表社论，肯定“文协”参加慰劳团和组织作家战地访问团之行动，对推动抗日宣传的功绩。

三十一日：

“文协”与中国文艺社在义林医院开送旧迎新晚会。

## 本 年

“部队艺术学校”在延安成立。莫文骅任校长。校内设音乐、文学、美术、戏剧四系。

王任叔、唐弢、柯灵等在上海合办《鲁迅风》周刊。

于伶的剧本《夜上海》由上海剧场艺术社出版。

香港“中国文化协进会”成立。主持人有朱昌梅、李应林、胡春冰等。

是年，国民党政府陆续封闭各地“生活书店”。

《时代思潮》旬刊在重庆创刊，张涤非、叶青等人为主要撰稿人。

## 一 九 四 零 年

### 一 月

一日：

《新音乐》月刊创刊，李绿永、林路主编立体出版社发行。

二日：

中国艺术展览会在莫斯科东方文化博物馆开幕。

三日：

《新华日报》在化龙桥馆址开会，欢迎参加“文协”南北慰问团的作家老舍、宋之的、葛一虹等从前线归来。

四日：

陕甘宁边区文化协会举行第一次代表大会。吴玉章致开幕词。毛泽东同志到会作报告，并为大会题词。出席这次大会有五

百余人。最后选举了理事与常务理事，吴玉章当选为文协主任。

是日，桂林分会组织的文艺界新闻界前线慰问团出发，黄药眠、林林等参加。

十五日：

重庆《文学月报》创刊，罗荪编辑，读书出版社发行。

是日，宋之的、杨骚、马烽、葛一虹、欧阳山等召开会议，讨论筹办作家出版合作社。

二十日：

《抗战文艺》五卷四、五期合刊出版。刊适夷《回顾一年来文艺工作情况》一文。

二十七日：

为响应“文协”“保障作家生活”的号召，《新蜀报》召开座谈会，就提高稿费，保障版税诸问题交换了意见。到会有老舍、葛一虹、华林、罗荪等二十六人。

本月：

毛泽东同志《新民主主义论》发表。

楼适夷、王任叔、郑振铎等在上海创刊，文艺杂志《译林》。

老舍第一部剧作《残雾》在《文学月刊》连载后由商务印书馆出版。

## 二 月

一日：

段梦萍、张煌主编的《东线文艺》创刊。

三日：

“文协”借中苏文化协会举行诗歌座谈会，到会有常任侠、靳以、老舍、华林、王亚平、胡风等二十二人。会议讨论了如

何推行诗歌运动诸问题。

五日：

“文协”成都分会举行年会，改选了理事，新任理事有萧军、沙汀等七人。

十一日：

为纪念诗人普希金逝世一百零三年，桂林分会在李子园青年会举行纪念会，由林林、杨晦作报告。随后，举行讨论会，讨论了诗歌的新形式问题。

二十一日：

“文协”举行戏剧座谈会。光未然、胡风、臧云远、凤子、黄芝冈等出席，讨论了当前戏剧工作的意见等问题。

本月：

“文协”贵州分会成立，推选谢六逸、王亚明、蹇先艾、李青崖等为理事。

“文协”广东曲江分会成立，柳倩、胡耐安、钟天心等当选理事。

宋之的剧本《雾重庆》改名为《鞭》，由生活书店出版。

《诗》月刊在桂林复刊，新一卷一期由周为、胡明树编辑。

### 三 月

一日：

桂林分会的会报《抗战文艺》(桂刊)正式创刊。

三日：

“文协”联合中国文艺社、中法比瑞文化协会等团体举行晚会，由封禾子、孔包时演出独幕剧《人约黄昏后》。

五日：

蔡元培先生病逝于香港。

十七日：

桂林分会组织文艺习作指导组联欢会。同日还召开了第七次常务理事会议，讨论会务事宜。

廿四日：

重庆各界举行蔡元培先生追悼大会，毛泽东、董必武同志送了挽联。

是日，向林冰在重庆《大公报》上发表《论民族形式的中心源泉》一文，从而引起了国统区文艺界对民族形式中心源泉问题的讨论。

三十日：

“文协”会刊《抗战文艺》六卷一期起，由上海杂志公司发行，并改为月刊。

本月：

陕甘宁边区文化协会主办的《中国文化》月刊在延安创刊。毛泽东同志《新民主主义的政治与新民主主义的文化》一文发表于创刊号。

《新华日报》成都分馆经理洪宗希被国民党杀害。

“文协”成都分会会员王朝闻在成都民教馆塑造汪逆夫妇泥像，极得观众好评。

《文艺战线》决定改为季刊，由沙汀负责集稿。

《中国诗坛》(月刊)在桂林复刊，并举行第一次座谈会，讨论目前诗歌的方向问题，有陈残云、林山等二十余人参加。

#### 四 月

一日：

《文艺阵地》四卷十一期全文刊载《陕甘宁边区文化协会第一次代表大会宣言》。

郁风主编的美术文艺综合性月刊《耕耘》创刊。

六日：

《新华日报》辟“我们声讨汪逆”专栏，刊夏衍、艾芜等写的一组声讨文章。

七日：

“文协”举行成立二周年重庆会员大会，到会会员及来宾百余人。常务理事邵力子任主席，于右任、谷正纲等分别在会上讲演，最后老舍代表理事会作一年来会务报告。

十日：

葛一虹发表《民族形式的中心源泉是在所谓“民族形式”吗？》，与向林冰的观点展开讨论。

十四日：

为纪念马雅可夫斯基逝世十周年，“文协”举行纪念会，作家与诗人三十余人参加，主席胡风致词、臧云远报告生平、郭沫若讲演。

是日，“文协”香港分会举行大会，推选出新理事许地山、乔木、杨刚、袁水拍、施蛰存等九人，陆丹林、刘思慕、马耳、林焕平为候补理事。会议还通电申讨汪精卫。

《中国诗坛》社举行第二次诗歌座谈会，讨论诗歌的民族形式问题。黄药眠、陈残云等到会发言。

十五日：

“文协”延安分会会刊《大众文艺》创刊，由大众文艺社编辑出版。

二十一日：

黄芝冈、叶以群、向林冰、梅林等人应《文学月报》之请，在重庆中苏文化协会举行座谈会，罗荪主席，讨论民族形式问题。

廿五日：

《新华日报》报道文艺作家奖金保管委员会成立，郭沫若、老舍、胡风等人参加委员会。

是日，靳以主编的《现代文艺》月刊，在福建永安创刊。  
本月：

为纪念五四运动二十一周年，《抗战文艺》六卷二期“论坛”发表两篇纪念文章。

林同济、陈铨等人在昆明创刊《战国策》半月刊。

## 五 月

八日：

《新华日报》出诗歌讨汪逆特辑，力杨、艾青、王亚平、光未然等人写了诗。

九日：

“文协”理事会议定，因会员散居各地，间有失联络者，要求重新调查登记。

十二日：

各界在新川大戏院举行欢迎在华日人反战同盟西南支部巡回工作团大会，郭沫若主席并致开幕词，到会二千余人。

十九日：

郭沫若、卫聚贤等人发起组织“巴蜀史地研究会”，召开第一次筹备会，拟议设立巴蜀文物馆、发行刊物、组织采访团等事宜。

本月：

茅盾到达延安“鲁艺”讲学。

桂林分会举行两个座谈会，一讨论抗战小说的写作，二如何开展街头诗运动。

## 六 月

一日：

左军主编《新中国戏剧》（月刊）创刊。

四日：

文艺奖助金管理委员会举行会议，推老舍等负责筹办全国抗战文艺展览会。

六日：

桂林分会诗歌组组织桂林街头诗运动，编辑出版诗壁报。

九日：

《新华日报》借重庆一心花园举行座谈会，讨论民族形式问题，到会以群、戈宝权、葛一虹等人，潘梓年主席。

十日：

屈原忌日。“文协”举办诗歌晚会，以兹纪念。

十二日：

重庆临江门“文协”总会会所被炸。

十八日：

“文协”、“中苏文协”等十一个文化团体举行纪念会，纪念高尔基逝世四周年，参加者三百余人。

是日，《新华日报》发表《纪念高尔基学习高尔基》的社论。

是日，桂林分会，中苏友好协会也举行纪念高尔基逝世四周年大会。出席者百余人，欧阳予倩任会议主席。

二十日：

田汉主持，葛一虹、光未然、陈白尘等人参加的关于戏剧

民族形式问题座谈会，在重庆举行。

二十三日：

中华全国木刻界抗敌协会在广西举行会员大会，改选理事、推张天民、黄新坡等十五人为常务理事，黄超、周令钊、温涛等九人为理事。

## 七 月

四日：

《新华日报》发表六月九日座谈纪要——《民族形式座谈笔记》。

七日：

《十日文萃》在桂复刊(创刊于广州)，林仰山编辑，是《救亡日报》文艺副刊。

八日：

周恩来同志为冼星海题词。

## 八 月

一日：

桂林分会、全国木刻协会联合举办暑期文艺写作研究班。

三日：

重庆文化界在“中苏文协”举行“纪念鲁迅六十诞辰”大会。郭沫若、田汉、沈钧儒、葛一虹等到会讲话。

“文协”成都分会亦举行纪念会，叶菲洛主席，扬波、王朝闻、肖蔓若等出席。

“文协”桂林分会亦举行纪念会，司马文森主席，宋云彬、聂绀弩、陈闲、谷斯范等到会讲话。

茅盾的小说《腐蚀》在香港《大众生活》周刊上开始连载。10月，由知识出版社出版。

## 七 月

五日：

晋绥地区《西北文艺》创刊，晋西文协分会编辑。

八日：

“文工会”举行文艺演讲会，听众百余人。郭沫若致开幕词，郑伯奇、叶浅予分别讲述抗战戏剧、电影、音乐方面的新任务。

十一日：

郭沫若、茅盾、老舍等二百六十四人致书苏联科学院，响应他们“反对文化与科学最恶毒的敌人——法西斯强盗”的号召。

十四日：

《新华日报》刊消息，延安分会，原系边区文化协会之一团体，为工作方便，现由重庆总会直接领导。

二十四日：

桂林分会在青年会草地举行全体会员及文艺讲习班学员联欢会，欢迎铁血剧团及新到桂会员。

## 八 月

三日：

延安分会会员大会召开，会议总结了分会建立三年来的工作。

四日：

小说家、散文家许地山（落花生）病逝于香港，终年四十八岁。

十五日：

由邵荃麟主编的《文化杂志》创刊，文化供应社出版发行。

十六日：

陕甘宁边区“美协”举办的“一九四一年美术展览会”，在延安文化俱乐部与军人俱乐部两处举行。展品达数千件。

二十三日：

剧作家田汉由南岳抵达桂林。

## 九 月

一日：

《笔谈》半月刊在香港创刊，茅盾主编。

五日：

林伯渠在延安发起组织“怀安诗社”（取“老者安之，少者怀之”之意），邀请六十或七十岁以上的老诗人，包括民间诗人参加。

八日：

作家巴金由昆明来桂，从事《火》第三部创作。

九日：

《艺术新闻》创刊，由焦菊隐、司马文森等九人任社委，上海杂志公司经营。

十四日：

“文工会”举行第四次文艺座谈会，讨论“新诗的语言问题”。郭沫若、安娥、臧云远、罗荪、任钧等出席。

十五日：

《文艺生活》月刊创刊于桂林，司马文森编辑。

十六日：

《解放日报》《文艺》副刊创刊，丁玲主编。一百零一期起由舒群主编。

十八日：

“文协”等十七个文化单位为“九·一八”事变十周年发表纪念宣言，谴责日寇。

二十日：

桂林分会举行茶会，李文钊主席，欢迎田汉、巴金、聂绀弩、杨晦等作家。

二十三日：

延安成立青年剧院，由艾思奇、萧三、蒋南翔等九人组成理事会，冯文彬为理事长。

二十六日：

在渝诗人举行诗歌座谈会，阳翰笙主席，到会有陈白尘、安娥等人，臧云远作报告，任钧、黄芝冈等发表了意见。

是日，桂林分会召集座谈会，讨论文学创作上的语言运用问题。邵荃麟主持，参加者有艾芜、绀弩、何家槐、宋之的等人。

本月：

《新华日报》发消息，本月香港文化团体追悼许地山。

## 十 月

七日：

“文工会”举行文化讲座，郭沫若主讲《中国古代社会研究》。

十一日：

“中华剧艺社”（简称“中艺”），在重庆成立，并举行首次演出。

十九日：

“文协”邀请中国文艺社、全国剧协等八团体，纪念鲁迅逝世五周年，冯玉祥主席，到千余人，郭沫若、曹靖华、孙伏园等分别作演讲。

是日，延安各界在中央大礼堂亦举行纪念鲁迅逝世五周年大会。萧三主席并作报告，丁玲讲了话。

《新华日报》为纪念鲁迅逝世五周年出了专刊。刊登了毛泽东同志论鲁迅的一段文字。

桂林分会亦在同日召开纪念会，到二百余人，李文钊主席，田汉、聂绀弩讲演。

二十日：

邱东平、许清在江苏盐城遇难。

二十三日：

《新音乐》月刊社座谈讨论歌词、歌剧创作等问题，熊佛西、焦菊隐等发表了意见。

二十七日：

《新华日报》刊登了《中国诗歌界致苏联诗人及苏联人民书》，签名者有郭沫若、田汉、冰心、老舍等一百五十人。

本月：

在渝文化界人士孙师毅、老舍等数十人为纪念郭沫若创作生活二十五周年和五十寿辰进行筹备工作。由阳翰笙为南方局起草通知成都、延安、香港等地党组织的电文，并负责筹备组织全国性纪念活动。

“新中国剧社”成立于桂林。主要负责人杜宣、瞿白音等。  
文艺奖助金管理委员会，发出编印“抗战文艺丛书”征稿  
启事。

## 十一月

一日：

延安“草叶社”主编的《草叶》创刊。

十五日：

延安分会编辑的《谷雨》创刊。

臧云远、安娥、任钧、高兰等为郭沫若五十寿辰和创作生活二十五周年举行座谈会。

十六日：

重庆各界人士为纪念郭沫若五十寿辰和创作生活二十五周年，在中苏文协举行庆祝会。老舍等出席，周恩来同志致贺词。

是日，周恩来同志在《新华日报》上发表纪念郭沫若五十寿辰和创作二十五周年专文。同时还发表了纪念特刊，由董必武、邓颖超等人撰文。

是日，延安、桂林、香港等地亦举行了祝贺郭沫若五十寿辰和创作生活二十五周年的活动。

十八日：

蒋锡金主编《奔流新集》（丛书）第一辑《直入》出版。刊鲁迅遗稿。

十九日：

桂林文艺生活社举行一九四一年文艺运动的检讨座谈会，司马文森主席，到会有田汉、孟超、艾芜、杜宣等。会议记要发表于《文艺生活》一卷五期。

是日晚，桂林文艺界为庆祝郭沫若五十寿辰和创作生活二十五周年举行文艺晚会，由新中国剧社演出《英雄的插曲》。还有朗诵等节目。

二十日：

“文工会”主办木刻展览会，在夫子池举行预展。由郭沫若、冯乃超主持，到七百余人，预展三天。

二十一日：

桂林分会召开理事会，讨论改选理事事宜。

二十二日：

“文工会”召开欢迎会，欢迎从昆明讲学归来的老舍。老舍对西南文艺状况作了讲述。

二十九日：

桂林市青年戏剧工作者举行戏剧座谈会，讨论一九四一年剧运，由瞿白音、许之乔分别报告渝、蓉、桂及前线剧运。

三十日：

桂林分会召开第二届末次理事会，到理事十余人，由常务理事李文钊主席，报告本届会务，决定改选理事日期。

本月：

《抗战文艺》七卷四、五期合刊。出版因印刷厂遭轰炸、原稿被焚而延误。

鲁艺平剧院、军委平剧团等七个演出团体，为陕甘宁边区第二届参议会的代表演出《雷雨》、《李秀成之死》等文艺节目。

## 十二月

七日：

周恩来同志为《新华日报》所辟《棠棣之花剧评》专页题

写刊头，并亲自修改《从棠棣之花谈到评历史剧》和《正义的赞诗、壮丽的图画》两文。

八日：

日本侵略者发动太平洋战争，上海沦陷。

九日：

桂林分会举行第二届年会，到会员五十余人，欧阳予倩主席，李文钊作会务报告，田汉讲话。最后推艾芜、田汉、聂绀弩、邵荃麟等十五人为理事，葛琴、芦荻、杜宣等人为后补理事。

十一日：

艾青、萧三等发起“延安诗会”，在文化俱乐部召开成立大会。新老诗人五十余人到会。艾青、艾思奇等先后讲了话。会议推高长虹、柯仲平、萧三等七人为理事，并决定出版会刊。

十二日：

“文协”举行诗歌晚会，郭沫若报告，安娥、方殷分别朗诵了诗或诗剧。

是日，桂林分会第三届理事会召开第一次会议，欧阳予倩主席，推定田汉、李文钊、王鲁彦等五人为常务理事。并推定各部门负责人。

十七日：

优秀电影艺术家、戏剧导演沈西苓病逝，终年三十六岁。

二十五日：

日寇占领香港。

## 本 年

延安文化俱乐部组织延安业余剧团，有数十人参加。选出

陈明等七人为常委。

日本帝国主义进入上海租界，上海剧艺社和上海职业剧团等被迫解散。不久，上海职业剧团的主要导演黄佐临、柯灵等发起成立了若干剧团，与其他剧团合作或单独演出。

夏衍的剧本《心防》由知识书店出版。

昆明分会会刊《西南文艺》创刊，主要撰稿人有雷石榆、李广田等。

## 一九四二年

### 一月

二日：

“文协”在中苏文化协会进行团拜。

三日：

“木刻研究会”在重庆中苏文化协会举行成立大会，到会近三十人。推王琦、丁正献、刘铁华等五人为重庆总会的常务理事，卢鸿基、刘平之等为理事。还同时选举了外埠理事若干人。

五日：

陕甘宁边区政府成立“文化工作委员会”。林伯渠、周扬等为委员，吴玉章为主任。

十五日：

王鲁彦主编的《文艺杂志》创刊于桂林。

二十二日：

女作家萧红在香港病逝，终年三十一岁。

二十四日：

郭沫若历史剧《屈原》，今日起在《中央日报》、《中央副刊》

上连载，三月份由重庆文林出版社出版。

二十九日：

重庆文化界在“中苏文协”举行钱亦石先生逝世四周年紀念会。周恩来、董必武、郭沫若、沈钧儒、陶行知等出席。

本月：

晋察冀边区文协创刊《晋察冀文艺》，田间主编。

## 二 月

一日：

毛泽东同志在中央党校上作了《整顿党的作风》的报告。

六日：

《戏剧岗位》邀重庆戏剧界开座谈会，讨论戏剧问题，史东山、贺孟斧、陈鲤庭、陈白尘等三十余人参加。

七日：

国民党“文运会”联合重庆三十六个机关团体举办“总动员文化界宣传周”。开幕典礼由该会副主任委员潘公展主持，谷正纲、黄少谷等到会讲话。

是日，老舍、方殷、安娥等进行诗歌文艺广播。

八日：

“文协”召开座谈会讨论《如何加强文艺界总动员》，到会五十余人。

是日，《新华日报》的“木刻阵线”创刊，为半月刊。

十四日：

为纪念普希金逝世一百零五年，延安文艺作家举行纪念大会。到萧军、艾青、萧三、柯仲平等百余人，会上进行了诗歌朗诵。

十五日：

美协主办的“华君武、张谔、蔡若虹三人讽刺画展”在延安开幕，展品共七十幅。同日，《解放日报》《文艺》副刊发表了华君武等三人的文章。

二十日：

“文协”举行在渝会友茶会，讨论筹备改选下届理事和同印度文艺界取得联络等问题。

本月：

郭沫若的历史剧《虎符》出版。

### 三 月

一日：

“文协”成都分会举行年会，推选出新理事李劫人、叶圣陶、陶雄、陈翔鹤、王冰洋等七人。

五日：

陈铨的话剧《野玫瑰》在重庆开始演出。

七日：

成都分会召开首次理事会，推选李劫人、陶雄负责总务，叶圣陶、厉歌天负责出版，陈翔鹤、王余杞负责研究。

九日：

丁玲主编的《解放日报》的《文艺》副刊上发表《三八节有感》，罗烽、艾青、王实味也陆续发表文章。

十七日：

《新华日报》发表“文协”致印度作家的公开信。

二十日：

老舍、赵铭彝、徐霞村等创办《文坛》。

二十三日：

《新华日报》发表批评陈铨《野玫瑰》的文章。

二十六日：

为纪念“文协”成立四周年，老舍借电台进行广播讲演。

本月：

延安文艺界开始整风。

边区文委决定在延安成立边区地方艺术学校，柯仲平兼任校长，张季纯任副校长。

#### 四 月

三日：

中华剧艺社公演郭沫若历史剧《屈原》。

《新华日报》出《屈原公演特刊》。

十日：

“文协”举行诗歌晚会，请初大告教授讲西洋诗歌之沿革及其影响。

十六日：

《解放日报》发表周扬《唯物主义的美学——介绍车尔尼雪夫斯基的〈美学〉》一文。

二十二日：

“孔学会”成立于重庆。孔祥熙、吴稚晖等选为理监事。

二十九日：

西北文艺工作团离开延安下乡宣传。该团设戏剧、音乐、美术、文学四组，团员七十余人，团长苏一萍，副团长朱丹任。

本月：

因周作人附逆，教育部明令周作人过去散文《乌蓬船》《故

乡》等从语文教科书中删除。

北平发起成立“华北文艺协会”。

延安业余平剧团，胶东鲁艺平剧团等联合筹备，成立延安平剧研究院。

## 五 月

一日：

延安文艺界追悼萧红。参加者有丁玲、萧军、何其芳、艾青等五十余人。

二日：

延安文艺界座谈会开幕，毛泽东同志到会并讲了话。即《在延安文艺座谈会上的讲话》一文的引言部分。

十四日：

《解放日报》刊登列宁《党的组织和党的文学》即《党的组织和党的出版物》。

二十三日：

毛泽东同志在延安文艺座谈会上讲话，即《讲话》的结论部分。

二十七日：

郭沫若在中美文化协会上讲演，题为《中国战时的文学艺术》。次日，《新华日报》全文刊载。

二十九日：

陕甘宁边区文委召集剧协、音协、美协等团体举行会议，决定成立临时工作委员会，选吴玉章、艾青、丁玲等十二人为委员。

三十日：

毛泽东同志到鲁迅艺术学院讲话，指出“鲁艺”关门提高和脱离实际的现象。

本月：

国民党中央宣传部制定了“国家总动员宣传提纲”，这以后被封闭的报纸达五百余种。

## 六 月

十五日：

《抗战文艺》七卷六期出郭沫若先生创作生活二十五年纪念特辑和鲁迅先生逝世五周年纪念特辑。

十七日：

为纪念诗人节和高尔基逝世六周年，“文协”举行诗歌晚会，讨论《目前诗歌之创作及技术》。

二十一日：

晋察冀分会召开会议，讨论写作上的主观主义、形式主义、党八股等文艺诸问题。

二十二日：

《新华日报》刊登《中国文艺界为苏联抗战周年致斯大林先生及全体苏联战士书》。郭沫若、茅盾、老舍等九十二人签了名。

二十七日：

边区文委临时工作委员会，召开延安剧作者座谈会，到会三十余人。

## 七 月

七日：

重庆举行了两个纪念晚会。一、中央文化运动委员会

主办。一、政治部文化工作委员会主办。在渝文艺工作者大多数参加。

九日：

陕甘宁边区文委第四次例会，由吴玉章主任主持。作了文艺工作的六项决议。

十八日：

作曲家聂耳逝世七周年。昆明各歌咏团体在锡安圣堂集会纪念。聂耳之兄作报告，李公朴到会演讲。

十九日：

文化工作委员会举行文化讲座，胡风主讲《论对于文艺的几种流行见解》。

本月：

郭沫若的历史剧《棠棣之花》，由重庆作家书屋初版。

陕甘宁边区文化工作委员会开会，决定奖励以工农兵为对象的艺术作品，推定何仲平、塞克等七人为评奖委员会委员。

## 八 月

本月：

茅盾的长篇《霜叶红似二月花》，开始在《文艺阵地》连载。

林辰在旧杂志、旧报纸中发现鲁迅先生遗作。

“文协”为纪念王礼锡先生逝世三周年，《文坛》特发遗诗四章，以示哀悼。

## 九 月

一日：

国民党“文运会”主办《文化先锋》创刊于重庆。初为周

刊，以后改旬刊。

九日：

成都分会在青年会举行欢迎会，欢迎老舍、冯玉祥，到会六十余人。老舍报告“文协”的工作。

## 十 月

十日：

《新华日报》发表文章，批判王实味的人性论。

《青年文艺》在桂林创刊，葛琴主编，白虹书店发行。

十一日：

“文协”借中国文艺社举行茶会，出席者四十余人，华林主席，商讨提高作家稿费及版税的办法。徐仲年、张静庐、梅林等人发言，最后推叶以群、陈白尘、梅林三人拟订条文。

十三日：

《新华日报》发表社论，期望再卷起文化入伍的巨浪。

十九日：

“文协”原订当晚七时在“中苏文协”举行“鲁迅先生六周年祭”纪念会，届时因国民党特务阻挠未能开成。

同日，《新华日报》发表社论，纪念鲁迅逝世六周年，题为“科学、民主、继续前进”。

二十八日：

“文协”理事会通过《保障作家稿费版权版税意见书》。

本月：

为纪念十月社会主义革命二十五周年，《新华日报》连载苏联电影剧本和苏联电影创作成就的介绍文章。

于伶的剧本《长夜行》由新知识书店出版。

夏衍的话剧《法西斯细菌》在重庆演出。

## 十一月

二十一日：

老舍为妇女辅导院讲《妇女与文艺》，鼓励妇女从事文艺工作。

同日，叶挺同志在重庆“中美合作所”囚室中写下了著名的《囚歌》。

二十三日：

《新华日报》发表卓别林编导、主演的影片《大独裁者》评论专辑。

本月：

茅盾的散文集《白杨礼赞》由新新出版社出版。

《群众》七卷二十一期与二十四期分别发表国林和戈茅的文章，对王实味进行揭露和批判。

《苏联文艺》月刊在上海创刊，罗果夫编。

《抗战文艺》第八卷一、二期合刊本，已由作家书屋发行。

## 十二月

四日：

重庆戏剧电影界人士举行谈话会。应云卫代表戏剧工作者向主持会议的张道藩就剧场问题提出呼吁。

二十日：

《新华日报》刊登“文协”《保障作家稿费版权意见书》，并从是日起，连续发表短评，予以支持。

二十七日：

“文工会”举行诗歌座谈会，到臧克家、臧云远、王亚平、方殷、任钧等十余人，讨论了怎样选择新诗主题与题材，抒情诗与叙事诗的创作方法等问题。

同日，“文协”与中华全国美术会主办渝文化界月会，老舍、林风眠讲抗战后之文学与美术。

二十九日：

“中国艺术剧社”成立于重庆。主要负责人为于伶、金山、宋之的，司徒慧敏等。

三十日：

洪深五十寿辰庆祝大会在百龄餐厅举行，到沈钧儒、茅盾、鹿地亘等三百余人。老舍主席，郭沫若讲了话。

次日，《新华日报》、《新蜀报》等以大量篇幅发表了郭沫若、茅盾、老舍、夏衍、曹禺等人的贺词和文章。

本月：

曹禺将巴金的小说《家》改编为话剧。本月他还写了剧本《北京人》。

宋之的剧本《雾重庆》在重庆出版。

## 本 年

延安平剧研究院成立后，十月份在杨家岭大礼堂举行开学典礼。出版了《平剧研究院特刊》。

陈毅在苏北新四军盐阜区发起组织《湖海诗文社》，成员有范长江、阿英、李一氓等。

“文艺奖励金管理委员会”。聘请郭沫若、谷正纲、王芸生等为委员。

国民党成立“中央出版事业管理委员会”，公布“书店印刷管理规则”。

徐悲鸿在昆明举行画展，每幅价格以一石米计算。

中华剧艺社同人为纪念戏剧界前辈化装专家辛汉文，借金山家设公宴，席间白杨讲话。

老舍《面子问题》在桂林演出。

## 一九四三年

### 一月

十九日：

《新华日报》载：张静庐从事出版活动二十五周年，洪深、茅盾、老舍、夏衍等二十五人，发起征文征画纪念活动。

二十八日：

《新华日报》报道，中国诗歌会的诗人蒲风逝世，终年三十二岁。

本月：

大型戏剧刊物《戏剧月刊》创刊，夏衍、陈鲤庭、刘念渠、吴祖光等执笔。

“北平民国学院”同学发起募集“张天翼氏医药费”，以解决张天翼在湖南宁乡陷于贫病交迫的困境。

国民党政府教育部通令全国，高中以上学校以“文运会”编行的《文化先锋》为课外读物之一。

### 二月

本月：

茅盾在《抗战文艺》八卷四期上发表文章，谈文学作品如何反映大时代。

《新华日报》连续发表时论，批判陈铨、梁实秋的文艺观。

中央出版事业管理委员会邀请重庆出版界代表，“文协”代表及有关方面举行谈话会，讨论版税、版权等出版发行方面的问题，老舍、史久芸、张静庐等到会讲话。

延安举行盛大秧歌演出。参加的有专业文艺团体和群众业余剧社，人数众多，声势浩大。

秧歌剧《兄妹开荒》（王大化、李波、路由词，安波作曲）由“鲁艺”演出。

### 三 月

七日：

茅盾应邮政汇业局同人进修服务社之请，在上清寺储汇大楼讲《从思想到技巧》，听众四、五百人。

十日：

中央文委与中央组织部召集延安从事文艺工作的党员五十多人开会。会上凯丰，陈云等讲了话。会议中心是如何贯彻执行《讲话》的精神。

十三日：

《解放日报》刊载了中央文委及中央组织部召开党的文艺工作会议的消息。摘要发表了毛泽东同志“讲话”的部分内容。

十五日：

《新华日报》以“中共中央召开文艺工作者会议”为题，首次在国统区报道了毛泽东同志关于文艺指示的消息。

二十二日：

《解放日报》报道中共中央文委开会讨论戏剧运动方针。参加会议除“文委”委员外，还有徐特立、吴玉章和西北局宣传部长李卓然、留政宣传部长肖向荣。中央文委决定与西北文委合组一个戏剧工作委员会，由周扬、柯仲平、张庚、王震之、钟敬之组成。

二十七日：

《新华日报》发表社论，庆祝“文协”成立五周年。郭沫若、潘梓年等撰写纪念文章。

是日，“文协”借文化会堂举行成立五周年纪念会，百余人参加，老舍、郭沫若、茅盾、孙伏园等人组成主席团。会上改选了理事，通过救济贫困作家、筹募文艺基金等提案多项。

三十日：

“文协”公布新理事。计选出老舍、郭沫若、茅盾、邵力子等重庆及外埠理事共二十六人，选出谢冰心、郑伯奇、潘梓年等九人为监事。

本月：

《抗战文艺》出版“文协成立五周年纪念特刊”，有茅盾、郭沫若、老舍、姚雪垠、宋之的等人撰文。

#### 四 月

一日：

“文协”新理事借中国文艺社举行会议，推老舍、徐霞村等五人为常务理事，老舍、徐霞村为总务组正副组长，王平陵、陈纪滢为组织部正副组长，胡风、姚雪垠为研究部正副组长，姚蓬子、叶以群为出版组正副组长，梅林为秘书。

三日：

“中华剧艺社”业务主任兼群益出版社经理沈硕甫逝世。

十二日：

作家万迪鹤在贫困中病逝于巴县赖家桥，终年三十六岁。冯乃超、蔡仪及“文工会”其他同志均撰文悼念。

二十四日：

由“中苏文协”主持，“中华剧艺社”在国泰戏院开始公演夏衍改编的《复活》。

本月：

国民党公布《非常时期报社通讯杂志社登记管制暂行办法》，以摧残文化事业。

中央文委和中共中央西北局先后发出指示，提出平剧（京剧）改革问题。《解放日报》先后发表阿甲、柯仲平等人的讨论文章。

## 五 月

十五日：

《抗战文艺》八卷四期发表《保障作家稿费、版权、版税意见书》。

二十六日：

《解放日报》发表王大化介绍自己创作经验和体会的文章《从〈兄妹开荒〉的演出谈起》。

二十八日：

郭沫若赋诗庆祝柳亚子先生五十七寿辰。

本月：

赵树理短篇小说《小二黑结婚》发表。

沙汀的长篇小说《淘金记》由文化生活出版社出版。

“中央图书杂志审查委员会”拟订了《重庆市审查上演剧本补充办法》。

## 六 月

六日：

迎接“诗人节”，在渝诗人臧克家等完成五部叙事长诗。

七日：

第三届诗人节。“文运会”与“文协”联合举行文艺晚会，到胡风、宋之的、夏衍等六十余人。在会上，“文协”决定致鄂西前线将士电。

本月：

《中原》创刊于重庆，郭沫若主编，群益出版社发行。

国民党反动派掀起第三次反共高潮。

## 七 月

七日：

月刊《民族文学》在重庆创刊，陈铨主编，青年书店印行。

二十一日：

“重庆市图书杂志审查处”召集各书店、出版社、杂志社负责人举行谈话会，该处处长张兆声公布三项审查措施。

二十三日：

国民党“中央图书杂志审查委员会”规定，自八月一日起，凡属中央机关及文化团体出版不公开发售的中、英文刊物，均一律受审查。

本月：

国民党中央组织部进行的“全国高中以上学校三民主义文

艺竞赛”，评选出蒋实的《忏悔与咒诅》等五篇作品，分别给予奖金。

## 八 月

十五日：

《新华日报》发表社论，要求提高作家稿费、保障剧作税，设法改善作家生活。

## 九 月

七日：

重庆戏剧界洪深、孟君谋、马彦祥、潘子农、曹禺等五十余人，举行茶会，庆祝戏剧家，“中华剧艺社”理事应云卫四十生辰。洪深主席，并报告中国话剧的发生、发展以及应氏所起的积极作用。

本月：

中央党校、大众艺术研究社，集体创作了京剧《逼上梁山》（杨绍萱、齐燕铭执笔）。

夏衍、宋之的、于伶集体创作《戏剧春秋》。

苏联大型纪录片《保卫斯大林格勒》在重庆公映。《新华日报》刊登上映消息和发表评论文章。

《文艺生活》、《文艺杂志》、《创作月刊》等杂志被国民党封闭。

意大利政府宣布投降。

## 十 月

十日：

“剧协”桂林分会在广西剧场举行“庆祝第五届戏剧节”大会。到团体有“省艺术馆”、“新中国剧社”等，大会由欧阳予倩主持，田汉致辞。

十七日：

“文协”座谈讨论“千字斗米”问题。

十九日：

鲁迅逝世七周年纪念日。由于反动派阻挠，没有举行纪念活动。《新华日报》报道，各书店鲁迅著作销路很旺。

同日，延安《解放日报》发表了毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》全文。

本月：

赵树理创作了中篇小说《李有才板话》。

中共中央发出“开展根据地的减租生产和拥政爱民运动”指示。

## 十一月

八日：

《解放日报》发表中共中央宣传部《关于执行党的文艺政策的决定》。

九日：

《新华日报》发表《作家生活与文化出版事业》一文，要求铲除目前文化出版事业发展中的各种障碍。

十一日：

月刊《戏剧时代》在重庆创刊，洪深、吴祖光编辑，文风书局印行。

十二日：

公布国民党五届十一次全会通过的《文化运动纲领》。

十七日：

桂林戏剧界举行“剧展会”筹备会议。决定：“剧展会”由广西艺术馆主办，新中国剧社及本市文化艺术界协助。

二十一日：

西北局宣传部召集各剧团负责人开会，由宣传部长李卓然作报告，总结一年来边区文艺运动的经验，并提议各剧团下乡工作。

## 十二月

十八日：

《新华日报》报道：“文协”与中国文艺社联合举行欢迎朱光潜先生大会。

二十五日：

中国作家协会举行发起人会议，推定潘公展为召集人，鲁觉吾兼总干事，和十六名筹备员。

同日，《新华日报》发表社论：《如何接受文化遗产》。

三十日：

“文协”与中国文艺社举行辞年恳谈会，到一百多人，孙伏园主席，胡风主持会议。常任侠、冯雪峰等围绕《一年来文艺成果的观感》发表了意见。

本月：

冯雪峰诗作《真实之歌》由重庆作家书屋出版。

洪深的论文《戏的念词与诗的朗诵》，由重庆美学出版社出版，郭沫若写序。

郭沫若参加沈钧儒先生七十寿辰茶会，并致词。

## 本 年

陕北葭县农民歌手李有源创作了歌曲《东方红》。

郭沫若的历史剧《南冠草》、《孔雀胆》由群益出版社出版。

柯灵主编《万象》月刊在上海创刊。

## 一 九 四 四 年

### 一 月

一日：

《新华日报》以“毛泽东同志对文艺问题的意见”为题，用提要形式介绍了《在延安文艺座谈会上的讲话》的基本内容。

九日：

毛泽东同志看了京剧《逼上梁山》后，给延安平剧院写信，称赞他们将旧剧开了新生面。

二十四日：

“中央图书杂志审查委员会”发表一九四二年至一九四三年审查剧本目录。

本月：

陕甘宁边区元旦及春节又出现了群众性文艺活动高潮，表演形式秧歌剧、秧歌舞剧、河南坠子等多种多样。

桂林的《野草》、《戏剧生活》等被国民党查封。

### 二 月

六日：

“文协”举行吴晓邦新作舞蹈欣赏会。

十五日：

“西南第一届戏剧展览会”在桂林开幕。有二十三个戏剧团体参加，历时九十余天。

是日，为庆祝戏剧节，“剧协”在重庆文化会堂举行庆祝会。洪深、陈白尘、曹禺、马彦祥、黄芝冈等出席。

同日，《新华日报》亦发表社论《抗战戏剧到人民中去——祝三十三年戏剧节》。

二十二日：

桂林分会组成演出批评团，由田汉、孟超、秦似、周钢鸣、骆宾基等人组成。

二十三日：

延安各机关、学校、团体的八个秧歌队在杨家岭举行会演。中央领导大多前往观看。

二十九日：

桂林分会举行茶会，欢迎参加“剧展会”的各团队代表，参加百余人。田汉、李文钊、欧阳予倩、熊佛西等到会并发言。本月：

《抗战文艺》九卷一、二期合刊，发表“小说评介专页”，由茅盾、以群等撰文。

### 三 月

一日：

戏剧工作者大会在广西艺术馆新厦举行。参加大会会有黄朴心、欧阳予倩、田汉、熊佛西等，以及抵桂林的各团队二十九个单位约千余人。

八日：

田汉在戏剧工作者大会上作《当前的客观形式与戏剧工作者的新任务》的专题演讲。

十九日：

郭沫若《甲申三百年祭》，开始在《新华日报》上连载。

二十一日：

《解放日报》发表周扬文章《表现新的群众时代——看了春节秧歌以后》。

二十四日：

“文协”召开理事会，决定四月十六日举行成立六周年纪念大会，并推茅盾、胡风、李辰冬、王平陵起草年会论文。

同日，著名油画家唐一和由江津赴重庆途中轮船遇难不幸逝世，终年三十九岁。

二十七日：

《新华日报》报道，桂林分会因作家生活困难，开会讨论增加稿费问题。

本月：

日本侵略者开始对正面战场发动了新进攻。

“四川省图书杂志审查处”召集戏剧界和各报副刊举行座谈，出席万籟天、杨村彬、吴祖光等三十余人。戏剧界当场提出六项要求。

重庆、昆明、成都等地先后发生学生运动，反对国民党统治，争取民主自由。

## 四 月

十五日：

“文协”举行座谈会，讨论“文艺与社会风气”。胡风、茅盾、老舍、马宗融等数十人到会。

十六日：

“文协”举行六届年会，到邵力子、茅盾、曹禺、胡风、夏衍等一百余人。邵力子致开幕词，老舍报告会务，胡风代读年会论文。大会还通过为作家提高稿费等提案。

十七日：

老舍创作二十周年，重庆文艺界举行茶会纪念。邵力子主席，郭沫若、茅盾、沈钧儒等致词。老舍亦致谢词。

是日，成都、昆明等分会亦集会纪念，并发电致贺。

二十日：

桂林分会庆祝总会成立六周年举行大会。出席者达千余人，田汉主席，柳亚子、欧阳予倩等人进行讲演。

二十八日：

西北局文委开会总结各剧团、秧歌队下乡经验。会议由李卓然主持，张庚、柯仲平、吴雪等报告下乡工作经验，并组织讨论。

是日，为庆祝欧阳予倩五十六寿辰和创作三十二周年，桂林分会举行了庆祝会。

## 五 月

三日：

文化界在重庆举行茶会，商讨关于言论出版自由等问题，孙伏园、曹禺、潘子农等五十余人到会。

二十八日：

桂林文艺界人士为柳亚子五十八寿辰举行庆祝茶会，田汉致祝寿词，到会百余人。

本月：

欧阳予倩创作二十二年，桂林戏剧界举行庆祝茶会。

文化界人士聚郭沫若家中欢迎从延安来渝宣传、贯彻《讲话》精神的何其芳、刘白羽二人。

## 六 月

五日：

吉安当局通令：为“加强战时生活”，自一日起各戏院一律停演。《新华日报》为此发表短评。

六日：

“文协”发出《向全世界反法西斯作家致敬》电，赞扬世界反法西斯作家的功绩。

十七日：

“文协”举办文艺欣赏晚会，曹禺谈创作经验，史东山讲导演经验，白杨等朗诵了诗歌。

二十五日：

胡风、臧克家、王亚平、臧云远等五十余人庆祝诗人节。何其芳报告华山敌后诗歌活动，戈宝权讲苏联的抗战诗歌，柳倩朗诵了诗歌。

## 七 月

七日：

《新民报》载：“七七”前夕，文艺界举行献金晚会，到会者二百人左右。“文协”代表老舍、张道藩参加晚会。

八日：

重庆文化界郭沫若、茅盾、夏衍、金山、宋之的、叶以群

等联名致电广西党政军学文化界，热烈声援桂林文化界发动的保卫东南运动。

十日：

老舍、以群、骆宾基三人分别在《新华日报》上撰文，文章稿酬由作者指定为“文协”的劳军献金。

十五日：

“文协”为援助贫病作家，发表筹募基金缘起，希爱好文艺者“乐为输将”。《新华日报》捐款一万元。

二十九日：

杰出的文化战士邹韬奋逝世，终年五十岁。

## 八 月

二十一日：

作家王鲁彦在贫病中逝世于桂林，终年四十三岁。月底，桂林文化界举行追悼会，并发起募捐援助遗孤。全国“文协”总会也去电吊唁，并定于九月十六日在重庆举行追悼大会。周恩来得悉，曾发出唁电，并嘱冯雪峰转送抚恤费。

二十六日：

《新华日报》全文发表《中共中央宣传部关于执行党的文艺政策的决定》，并加了“编者按”。

本月：

援助贫病作家，“文协”汇出第一批捐款。

## 九 月

十七日：

“文协”昆明分会为响应总会援助贫病作家召开会员大

会，商定募集基金的具体办法，还改选了理监事。

二十四日：

昆明文艺界举行“文艺民主座谈会”，光未然、章泯、李何林、吕剑、高寒等出席，光未然作了专题发言。

二十九日：

宋庆龄为援助贫病作家从今日起连续主办两日晚会。

本月：

《抗战文艺》九卷三、四期合刊出“文协”成立六周年特辑和老舍先生创作生活二十年纪念文选辑。

## 十 月

一日：

重庆各界在银社举行“邹韬奋先生追悼大会”，郭沫若、茅盾、胡风、曹靖华、孙伏园、叶以群等人出席，由黄炎培主祭，沈钧儒报告韬奋生平。

十九日：

沈钧儒、茅盾等发起举行鲁迅逝世八周年纪念会，到百余人。孙伏园、胡风、张西曼等人讲话。

是日，云南大学学生自治会和西南联大五文艺团体联合举行纪念鲁迅逝世八周年大会。到会四、五千人。徐梦麟代表昆明分会致词，闻一多、朱自清、李何林等演讲。

二十日：

“文协”召开理事会，商讨援助贫病作家及展开文艺工作等问题。

三十日：

毛泽东同志在陕甘宁边区文教工作者会议上作题为《文化

工作中的统一战线》的报告。

## 十一月

一日：

《高原》月刊创刊于西安，主要撰稿人有郑伯奇等。

五日：

潘公展、张道藩等发起的“中国著作人协会”成立。

十一日：

陕甘宁边区文教大会开幕。出席会议代表四百余人，朱德、吴玉章、徐特立等同志出席讲话。

十三日：

“文工会”宴请周恩来、王若飞、张晓梅同志。参加宴会的有艾芜、沙汀、夏衍等一百余人。宴后周恩来同志应郭沫若等部分同人之请，谈了延安情况，及时局和国共谈判问题。

十六日：

陕甘宁边区文教大会闭幕。大会通过《关于发展群众艺术的决定》。大会还奖励一批优秀文化工作者和团体。马健翎、杨醉乡、刘志丹获个人特等奖。

二十五日：

“文协”借中国文艺社举行茶会，欢迎湘桂来渝会友。艾芜、邵荃麟等报告了湘桂文艺工作者情况。

本月：

毛泽东同志写信给郭沫若，信中指出：“你的史论、史剧大有益于中国人民，只嫌其少，不嫌其多，精神决不会白费的，希望继续努力”。

“文协”收援助贫病作家的捐款已达二百六十多万元。

## 十二月

十五日：

湘桂战局紧张，后撤的文化人宋云彬、刘狮、华嘉等六十三人抵渝。

十六日：

“文协”举行茶会，欢迎来渝作家，老舍致欢迎词。

画家沈振黄在独山从车顶跌上殒命。“文协”决定捐赠三万元救济其家属。

二十二日：

萧蔓若主编的《文学新报》半月刊创刊。

## 本 年

陈白尘创作剧本《岁寒图》，翌年在重庆由群益出版社出版。

战斗剧社在晋绥演出话剧《把敌人挤出去》（严寄洲、林扬、刘伍编剧，林扬、严寄洲、刘西林导演）。

中国民主同盟刊物《民主周刊》在昆明创刊。

《当代文艺》月刊在桂林创刊，由熊佛西编。

《文潮》月刊在上海创刊，由马博良编。

《微波》创刊于重庆，由姚雪垠、田仲济、陈纪滢主编。

## 一九四五年

### 一月

六日：

“文协”三台分会借东北大学礼堂举行成立大会，到四五百人，会报为《文学期刊》，冯沅君主编。

七日：

胡风主编的《希望》创刊号要目见报。

二十五日：

《新华日报》出《追悼罗曼·罗兰特辑》刊戈宝权、严杰人等人文章。

冯乃超在渝主持召开座谈会。会上茅盾对舒芜《论主观》一文提出了批评。

本月：

骆宾基、丰村在丰都被国民党逮捕，“文协”总会推代表奔走营救，二月中旬获释。

延安“群英会”举行颁奖典礼。文艺界吴印咸、古元、王大化等十六人获甲等奖，西北战地服务团，中国民歌研究会，枣园文工团等获团体奖。

### 二月

十日：

《群众》第十卷二期发表毛泽东同志去年十月三十日在边区文教大会上的讲演。

十五日：

“剧协”在“文运会”会堂举行庆祝戏剧节大会。到会戏剧工作者四百余人。会后，在青年馆举行同乐大会，表演戏剧，歌咏、杂耍等。

二十二日：

重庆文化界郭沫若、茅盾、夏衍、巴金、老舍、柳亚子、陶行知、胡绳等三百余人在重庆《新华日报》上发表《对时局进言》，提出六点意见。

### 三 月

一日：

《新华日报》载：郭沫若与“文协”电唁苏联作家协会，对托尔斯泰的逝世表示哀悼。

十日：

《中华全国文艺界抗敌协会总会为募集援助贫病作家基金鸣谢》与《中华全国文艺界抗敌协会征求独幕剧本启事》见报。

同日，《贵州日报》文艺副刊《新垒》创刊，由蹇先艾主编。

十二日：

昆明文化界三百余人发表《关于挽救当前危局的主张》。

十五日：

特伟、张文元、廖冰兄等举办“漫画联展”，展出作品一百余幅，参观人数达万余人以上。

十八日：

重庆文化界在“文工会”开会，庆祝王亚平创作十五周年，郭沫若、胡风、臧云远等出席。

二十五日：

重庆文化界举行罗曼·罗兰追悼大会，各国使节应邀出席，

郭沫若代表“文协”致悼词。《新华日报》出《悼念罗曼·罗兰专刊》。

同日，以群主持召开《文哨》座谈会，中心议题是面向农村。

三十日：

国民党政府下令解散由郭沫若同志主持的“文化工作委员会”，引起各界强烈反响。

本月：

《解放日报》连续发表冯牧、贾芝、天兰等探讨关于秧歌剧的形式，秧歌剧的发展等问题的文章。

学术月刊《学府》创刊，由老舍、周谷城、翦伯赞、顾颉刚等为编委，作家书屋发行。

#### 四 月

一日：

“文工会”举行聚餐会，沈钧儒、翦伯赞等百余人参加，与会人士对文化工作委员会予以高度评价。

六日：

《新华日报》载：“文协”昆明分会参与筹办文艺讲习班。闻一多、李广田、李何林、朱自清等担任教授。

八日：

重庆各党派及文化界人士欢宴郭沫若和“文工会”成员。到会有郭沫若、沈钧儒、柳亚子、王若飞等百余人。

十一日：

成都文化界在《华西晚报》发表《对时局献言》

二十三日：

中国共产党第七次代表大会在延安召开。

本月：

“文协”三台分会借东大礼堂举行文艺晚会，参加者有陆侃如、冯沅君、姚雪垠等一百五十余人。

郭沫若《青铜时代》和《十批判书》，分别由文治出版社与群益出版社出版。

沙汀《困兽记》由重庆新地出版社出版。

歌剧《白毛女》由鲁艺集体创作，贺敬之、丁毅执笔，马可等作曲。

陕甘宁边区文协成立了“说书组”由安波、陈明、林山等组成。

## 五 月

四日：

根据“文协”第六届年会定五月四日为文艺节的决定，“文协”发出《纪念文艺节公启》，要求各分会举行第一次文艺节。

“文协”成立七周年与第一届文艺节的庆祝会同时举行。到郭沫若、茅盾、老舍等百余人。后发纪念特刊一册。

成都、昆明等地分会举行大规模庆祝会，庆祝文艺节。

五日：

为庆祝文艺节，“文协”举办文艺欣赏会，孙伏园主持，内容有话剧、相声等。

七日：

“文协”改选理事，选出郭沫若、茅盾、老舍、孙伏园等二十一人为在渝理事，朱光潜、沙汀二名外地理事，还选出宋之的、吴组缃等十三名候补理事，叶楚伦、冯玉祥等九名监事及

陈望道、史东山、聂绀弩、张西曼四名候补理事。

十日：

理事会推老舍、孙伏园、胡风等为常务理事，张道藩、华林、黄芝冈为常务监事，并推老舍、孙伏园为总务组正副主任，胡风、叶以群为研究组正副主任，王平陵、冯乃超为组织组正副主任，姚蓬子、巴金为出版组正副主任，冯雪峰负责《抗战文艺》会刊编务，梅林为理事会秘书。

本月：

何其芳诗集《夜歌》由重庆诗文书社出版。

## 六 月

八日：

中苏文化协会，“文协”等团体借文化沙龙举行欢送大会，欢送郭沫若赴苏参加苏联科学院盛会。二百余人到会，茅盾代表“文协”致词。

九日：

“文协”托郭沫若带信科马罗夫，祝贺苏联科学院盛典。郭沫若赴苏。

中华全国戏剧界抗敌协会、“文协”等十团体借文化会堂追悼电影、话剧导演家贺孟斧。

十四日：

上海杂志公司，读书出版社等二十九个出版单位，“因受物价狂涨影响，已濒破产，无法继续维持”联名发出“紧急呼吁”。

十九日：

“文协”、中苏文化协会联合举行高尔基逝世九周年纪念会。曹靖华报告了高尔基生平。

二十三日：

《新华日报》载：“文协”昆明分会等十五个团体在端午节联合举行盛大晚会，庆祝诗人节。

二十四日：

为庆祝茅盾五十寿辰和创作生活二十五周年，重庆文化、文艺界举行庆祝会。到柳亚子、金山、赵丹等和外宾，共七百余人。沈钧儒主席，王若飞、冯雪峰等相继讲话。

是日，《新华日报》为此发表社论，并刊王若飞的文章。

成都、三台、昆明等地分会也为茅盾开了庆祝会。

## 七 月

七日：

闻一多、李公朴、田汉、潘光旦等三十余人举行会议，总结抗战以来的文艺、文化工作。

本月：

抗大在绥德演出姚仲明、陈波儿等集体创作的话剧《同志，你走错了路！》。

## 八 月

三日：

《新华日报》载：茅盾文艺奖金已开始征文。老舍、靳以、冯乃超、冯雪峰、叶以群等人为评选委员。

五日：

成都分会主办的“暑假文艺讲座会”，今举行结业典礼。

十三日：

“文协”举行庆贺抗日战争胜利的欢谈会。并成立“附逆文

化人调查委员会”，推老舍、巴金、夏衍、以群等十八人为委员。

十四日：

日本政府正式宣布无条件投降，抗日战争胜利结束。

二十九日：

郁达夫在苏门答腊遭秘密绑架。

三十日：

“文协”等团体借西南实业大厦举行欢迎会，欢迎郭沫若、丁燮林归国。

## 九 月

五日：

昆明教育文化界发布《庆祝胜利大会宣言》，要求“和平、民主、团结”。

六日：

“文协”发布《为庆祝胜利告国人书》。

十七日：

郁达夫在苏门答腊被日寇杀害。

（此大事记由杨洪承同志根据有关资料整理而成）

## 后 记

在抗战中，一切均以惊人的速度前进，八年中所走的几乎是过去几十年的路程。文艺的成就，自然也是同样的情形。惟以过去文艺中心城市的相继沦陷，中心文坛的移动，文艺中心由集中而分散。以及交通不便等等许多原因，这一阶段的抗战文艺史资料最容易失散，最难以保存，这是关心文艺史的一个遗憾。

写这本小册子的目的便是企图弥补一部分缺陷，保存一部分史料，使它不至全部失散。自然，这目的究竟达到了怎样的程度，自己是不敢断言的，因为限于手中的资料，限于篇幅，更难免挂一漏万，那末，它的意义也许被减低到最低限度了吧？

可是，在没有一本更完善的抗战文艺史以前，在这重大的任务没有更能胜任者负荷起来以前，它的出版那就不能说全没有意义了。因为它究竟负担起了一部分责任，虽然简略，抗战文艺前进的路向，究竟在这里画出了一个轮廓。——为了使这轮廓不至失真，在写作时我力避发抒自己的主张，尽量引用了各家的意见。我想，使它不陷于偏颇，这末作是对的。

一九四六，双十节的前夜。

## 修订再版后记

这本书是于抗战烽火中写成的。那时写的动机是由于当时的战争环境瞬息万变，不仅不时遇上轰炸，而且不断地迁徙，书籍材料积累既难，保存尤难，因此就将见到的材料随时收集了起来，也随时作了一些简单的记录，于一九四四年夏匆匆完成了初稿，当时是想再陆续加以修改补充，最后并到抗战结束后续补上那一段的内容，然后出版，目的是作为资料供史学家修抗战期间文艺史的参考。但这两种想法均未能实现，修改补充，勉强说，只关于报告文学的那一章初步做了些修改工作并在当时《天下文章》中发表了。其余各章就因为别的事情的忙碌，没继续修改下去。接着是一九四五年抗日战争胜利，那就更难以修改了，我是一九四六年秋才辗转从重庆到的上海。那时，学校里讲中国文学史还是从诗经讲到五四文学革命就算结束，新文学的内容是不讲的，但朋友中颇有几人认为这段时间资料留存的少，既然搜集这些材料费了一定的时间和力量，还是尽早印了出来为是，印出来是为了免得失散。我的考虑是这仅是一个初稿，还待修改、补充、润色，才可出版，这自然得费一定的时间，友人则主张还是以先印出来为是，形势变化是很难估计的，于是一九四七年初在上海出版了，承日本波多野太郎教授注意了它，译为日文，于一九四九年由日本评论社出版了。在国内没引起什么反响，倒是波多野太郎的日译本颇起