

戏剧与时代的交响：田汉的左翼转向和国防剧运

林嘉怡

中央戏剧学院，北京，102209；

摘要：田汉的左翼转向是中国戏剧史的重要转折，标志着从“为艺术而艺术”向社会责任的转型。三十年代初，田汉与南国社的作品逐渐从浪漫主义转向社会现实题材，在《苏州夜话》遭遇批评后，他开始反思创作方向，意识到戏剧应服务于社会、反映时代需求。这一转向在《一致》一剧中得以体现，作品呈现了革命色彩，表达了对社会变革的呼声。随着国内外政治局势变化，田汉的创作转向“国防戏剧”，响应抗日战争的爆发，强调剧作在民族危机中的动员作用。田汉的左翼转向不仅是个人艺术风格的变化，更是其对时代责任的主动承担，成为战时文化抗争的关键力量。这一转变深刻影响了中国现代戏剧的发展路径。

关键词：田汉；南国社；国防戏剧；戏剧运动

DOI：10.69979/3029-2735.25.07.091

二十世纪三十年代以前，南国社是一个具有波西米亚气质的浪漫主义团体，以田汉为核心，汇聚了一群具有浪漫主义精神的青年男女。田汉曾这样评价自己的早期作品：“情盛于理，并且多半或为留学生时代，及刚归国时代，对于舞台无甚经验与研究，所以结构欠匀整，对话欠圆熟。”与田汉的剧本风格一致，早期的南国社演员表演风格以即兴为主，注重情感的自然流露，情绪表达热烈而毫无保留，完全随心所欲。例如，南国社的台柱演员陈凝秋在表现痛苦情节时，往往会因情感过于强烈而痛哭失声，以至于无法完成后续的表演。

1 田汉的左翼转向

这样一个在近代中国，具有特色波西米亚追求的演剧团体，在三十年代初进行了其左翼的转向，并在三十年代后期，响应历史潮流加入了“国防戏剧”的运动中来。原因有二：一是因为田汉主动接受观众批评、反馈的影响，二是受三十年代左翼戏剧运动的影响。田汉对于观众的批评反馈是极其重视的，在此将着重从原因一展开论述。

关于南国社所接收到的观众批评可以分为两个方面：

第一，南国社的戏票价过高。南国社的戏票定价每票一元，在民国，这并不是一笔所有人都能负担得起的娱乐花费。田汉本人在《戏剧与民众》一文中说道：“不过这次我们到宁演剧，实在太抱歉！价钱卖得太贵一点——每票一元，不能给一切的民众看！”^[1]田汉本人是会听取观众批评指正的人，两周后，他又发表了《反一

元论》，提出两种可以解决票价过高的方法。方法一为采用会员制观戏，每票五角。方法二是自建剧场，每月定期公演。

观众的批评第二点集中于对剧情的不满。如《苏州夜话》的中心思想为“非战”，观众莫邪就此指出“不能因战争有破坏性而非战。为达到我们理想的社会，战争是必经阶段”^[2] (p165) 田汉引用了莫邪在文章中分析战争性质的部分，指出时下必须的战争是“义战”，“要赞助它，鼓励它”。观众莫邪的来信让田汉意识到时代正呼唤“正义的战争”，一味文艺感怀的剧情已不是时下观众所期待的内容。

在南京公演落幕之后，一封“一小兵”的观众来信，如一记警钟，为南国社带来了深刻的反思与觉醒：“最后的《苏州夜话》，剧情是诅咒战争与贫穷。这种乞怜声气，你们以为可以讨得军阀们的同情？莫要自命清高，我们被饥寒所迫的大众等着你们更粗野壮烈的艺术！”^[3] (p166) 田汉表示，自己在得此信后，有意识或无意识地改换了作风。他自我反省道，自己在戏剧上的作风似乎正和自己批判徐悲鸿美术上的作风一样，变得只顾清高、优美，而与民众的要求背道而驰了。

1929年3月，南国社在广州进行了为期九天的公演。田汉回忆道，他认为此次演出在戏剧形式上，或许对广东观众产生了冲击。然而，在思想深度和情感表达方面却过于浅薄。他在论文中引用了厉庵樵的评论：“田先生的戏在感情方面上很热烈，但在情节、性格、思想各方面细细研究起来，却离现实的人生很远。”同时，还

有来自观众“护花长”的评论：“南国的戏，艺术是有。可惜离开了中国的平民。”“离开了平民就失去了平民，戏剧的艺术，单靠非平民的人们欣赏，很容易贵族化。”^{[5] (p168)}

兴许是不断收到关于南国社脱离群众的批评的缘故，田汉开始为之警醒。他意识到“动于个人情热与朦胧倾向的戏剧，是必然要没落的”，并将观众护花长所说的“离开了平民，就失去了平民”的批评列为南国社的座右铭，认为“应三复斯言”。^{[5] (p169)} 1929 年秋，田汉摆脱了“失望的悲哀、苦闷的惆怅和零星断片的感喟”，创作了《一致》。在《一致》中，田汉“不再感伤了，”而是发出“反抗的绝叫”：“被压迫的人们，集合起来，一致建设新的理想！”^{[5] (p183)}

在正视了观众的批评后，田汉领会了时代的变迁及大众对时下戏剧的真实需求。“过去的南国，浪漫的倾向强于理性，想从地底下放出新兴阶级的光明，却被小资产阶级感伤、颓废的雾，笼罩得太深。”^{[5] (p185)} 这是田汉在《我们的自己批判》中做出的反思。文章发表之后，时局日益紧张，《南国》月刊也因封面上印有镰刀和斧头而遭封禁。“整个南国社的同志们开始一种转变。从最初纯感情的结合走向更目的意识的结合，和当时整个进步文化运动合流。”^[3]

1930 年 3 月，南国社与艺术剧社、辛酉剧社等上海主要剧社联合成立了“上海戏剧运动联合会”。6 月，在左翼戏剧运动的影响下，田汉将法国现实主义作家梅里美的小说《卡门》改编为话剧并搬上舞台。田汉强调：“不论公演上成功或失败，都还会有第二次、第三次。相信到那时总能表现更真切的姿态，更有力地捉住时代”。“中国的新剧运动不能再有气无力地守在小剧场……我们应该走到大众中间去，这次便是我们‘到大众中间去’的发轫了。”^[4] 长论文《我们的自己批判》的发表以及话剧《卡门》的演出，标志着田汉与南国社左翼转向的完成。

2 国防剧运拉开帷幕

左翼戏剧运动在二十世纪三十年代蓬勃发展，成为当时文化战线上的重要力量。然而，随着 1936 年至 1937 年民族危机的日益加剧，在“抗日第一”的时代号召下，戏剧运动的焦点从左翼戏剧转向了国防戏剧。这一时期，戏剧家们团结一致，将活动重心转向国防戏剧的创作与演出。戏剧工作者们充分发挥国防戏剧特有的煽

动性和战斗性，通过生动的艺术形式和强烈的情感表达，激发全民的抗战情绪。如《从国防与戏剧谈到国防戏剧》一文中提到，“戏剧不单是唤醒大众，教育大众，组织大众，而且每次演出中都有促成行动的可能性。为了使戏剧变成巩固国防的别动队，为了动员广大的群众来充实国防，戏剧就应当积极地把握住它现阶段的历史任务，在这种的客观环境的需要下，国防戏剧产生了。”^[5]

1936 年 1 月，田汉受罗敦伟邀请，进行了一场公开演讲。针对主题《国防戏剧与国难戏剧》，他表示，戏剧运动对社会运动的功用之大，已是毋庸置疑的事实。他在演讲中提到：“中国戏运的发展过程，它的发生、发展和没落，都有着莫大的社会性，这是谁也不能否认的。”

戏剧活动的政治意义始终贯穿其中，且不可忽视。作为国防文艺运动的重要组成部分，戏剧被广泛视为“文艺领域中最具影响力的一环”。其重要性在于，它以直观、感性的方式直接教育大众，并通过情感共鸣与思想动员，促使观众投身实际的社会运动之中。例如苏联革命时，导演梅耶荷德所创建的剧场，每晚都会充满了劳动大众，他们看完后便带着兴奋去从事工作。不仅如此，在俄国革命前后的内战时代，戏剧也总是一个最有力的宣传武器。^[6] 国防戏剧虽然是在特殊的客观情势之下被提出的，但它并不是被孤立起来的艺术表现存在，而是客观历史和时代下最真实的反映，与一般现实主义创作一样，国防戏剧是当时时代动态下真实的表现。^[7]

我们看国防戏剧运动的展开，可以从三方面切入：一是国防戏剧的题材，二是国防戏剧的形式，三是国防戏剧的任务。

《国防戏剧的题材和题材处理》一文中，张庚指出，历史的事件，尤其是历史的正面叙述，是国防戏剧最好的题材。在他看来，舞台前的观众是反映民族感情的一面镜子。^[8] 如果舞台上所重现的是民族自身经历过的生

活，那么舞台上的演员和观众将融为一体。与此同时，时事题材会在组织观众情绪方面，展现出比历史题材更为强大的影响力。这类题材因其与现实生活的紧密关联性，能够更直接地引发观众的共鸣与参与感。此外，时事题材高度的时效性与现实针对性，让戏剧演出能够迅速对社会动态与事实真相做出反应，从而激发观众的情感共振、召唤群众的思想觉醒。张庚向戏剧同仁们呼吁：

“我们要尽可能地在剧作上完成一种可能性，在演出时把全场观众转变成演员，即转变成一个全场实际行动的

可能性。”^[9]

由此可见，大众化是国防戏剧题材中不可或缺的重要要素。田汉曾写道：“在文盲占百分之九十以上的中国，动员民众最有效的手段就是戏剧。”^[10]国防戏剧凭借其独特的感召力、煽动力及教育功能，在民族危机时刻，发挥了有效的教化作用。为了进一步激发群众的团结与救亡斗志，题材应呈现为一种具有积极意义的“召唤与呼吁”。在戏剧众多题材中，唯有大众化的剧情能在当时产生最为强烈的社会反响。田汉在文论中曾多次强调大众的重要性，他这样写道：“戏剧是靠大众的力量才能向上发展的。当前的国难和民族危机，也必须用大众的力量才能突破。”^[11]

其次，在国防戏剧的形式问题上，“大众”也在其中具有纲举目张的地位。为了全面激发抗战斗志，除了需要动员社会各阶层积极参与，还必须通过多种形式的宣传和启迪，使尚未觉醒的大众深刻意识到抗战的紧迫性与重要性，从而形成广泛而坚定的抗战共识。因此，国防戏剧不能够再局限于以知识分子为对象的话剧。真正的国防戏剧要以民族的危机为基准、以国民的生活作内容、用民族的风尚习惯为题材表现于民间，使广大的民众获得同情，激起爱国的情绪而坚定杀敌决心。白克在文论中提出：“国防戏剧的形式，自然应该绝对大众化的。过于文学化的台词，要竭力避免。对话力求简洁有力，富于斗争意义。”白克还提倡方言戏剧，因为方言戏剧能够适合各地方的大众，深入各个社会层，真正实现贴近大众。^[12]此外，意识到国防戏剧重要性的沐洪，在文章中呼吁剧运同仁们不必企求大戏院内大规模的演出，是因为“我们的戏剧到处可以演出，弄子里，过街楼下，荒场上，农村，每个角落，都可作我们的舞台，到处是有我们的观众的！”^[13]于是，剧运的队伍开始去往城市以外的地方进行运动。如田汉所说，“我们应分散到乡村去。通过戏剧的方法，使每一个中华民族的儿女都起来为中华民族的自由解放而斗争！”他在文论中反复强调，剧运不应局限于知识分子的小范畴之内，各种戏剧部门、不同戏剧团体都不应互相歧视，反而应该为了适应大的环境而彼此团结起来。以上海救亡演剧队为例，该演剧队伍组织了十三个分队，除第十队及第十二队留沪外，其余队伍都经由沪杭、京沪各线赶赴内地宣传，经过城市达上百处。至此，“到民间去”、“到前线去”、“到敌人后方去”，不再只是宣传口号，而是严肃的日常实践。^[14]

贴近大众的演剧形式在各方面都收到了积极的反响，田汉的同仁舒非在当时每天都能收到观众的几十封意见书。在总共收到的几百封意见书中，十之八九都是提示剧团要多多演出国防戏剧的^[15]，可见观众对“国防戏剧”充满热情。不论是在前线，还是在民间，都收获了观众的热烈欢迎。在田汉带领剧团参加战时服务队组织的军民联欢大会时，演出呈现出国防主题的戏剧剧目，士兵与民众们在充满激烈抗敌情感的气氛中共融一体。连对戏剧毫不关心的集团军参谋长都频频感叹道：“戏剧真不能说是没有益处”。甚至还有武装同志为了看戏，要求士官长将他们调至前线的事情发生。由此可知，国防演剧的队伍深入到抗战前线进行演出这一行动，对于鼓舞士兵抗敌斗志，团结民众抗敌精神的影响之深远。^[16]

[13]

从城市到乡村，深入民间的剧运队伍同样在当地收获了积极的反馈。田汉与剧团的同伴们携带硬板景片，乘坐两艘船进行巡演。在有庙戏台的村庄，他们便在庙戏台上演出；若无庙戏台，则临时搭建凳子和板凳作为舞台。甚至，一个石台阶也能成为他们的剧场。在不适宜使用景片的场合，便就地取材，实物布景。芦苇、门板、旧窗户、生树枝，都是他们可以用来装饰临时舞台的装置。临时搭建的布景，搭配上四盏汽油灯，一个完备的戏剧舞台就在田野间即刻拉开序幕。^[17]当田汉面对其他人关于“农民、作工、小市民们能否看得懂他们所演出的戏”的质疑时，他自信地回答道：“五十七场戏中间，没有发现过一场看戏的人们冷冷淡淡地散去的。观众们不是响应着台上的：‘杀’，就是自己哄闹出来的：‘好哇！’”甚至当演出结束，田汉与他的队伍们聚在回城的船上时，他们还获得了当地村民恋恋不舍、真挚的目送。当地的村民们张开双手立在岸边目送着船只的远去，仿佛是要拥抱住他们紧紧不放。在这样热忱而又纯粹的情感面前，戏剧运动者们感受到无数颗陌生的心被国防戏剧所链接。如田汉在文章中回想的那样：“在救亡工作中，我们成了亲密的兄弟了。”^[18]国防戏剧能够在民间获得如此热烈的反馈，反映了当时戏剧工作者所忽视的农民、苦工等基层群体的需求。这些在社会中占有重要比例的人民，渴望通过新兴戏剧获得精神上的慰藉与鼓舞。

最后，从国防戏剧的任务出发，国防戏剧的题材与形式，最终都是为了实现其任务目标，即根据当时的社

会局势，发挥推动战争和争取民族解放的特殊作用，教

育并组织大众，成为战斗力量的一部分。在当时，就有着“国防戏剧的任务就是在笑里杀死敌人，在笑里矫正自己队伍”的说法。^[16]国防戏剧从诞生起就背负着戏剧工作者们的厚望，团结大众、联结军民、协力抗敌，是最初就寄托在国防戏剧上的目标。国防戏剧与抗日战争的步伐同步推进，稳步发展。当田汉在 1940 年分析未能打击敌人，直下南宁的原因时，他反省道，是因为“民众还未能被彻底动员，部队还未能充分巩固”。^[17]由此可见，国防戏剧的任务始终与政治任务紧密相连，密不可分。动员民众、巩固部队、提升全民抗战情绪，以及教化、矫正群众思想，是国防戏剧所肩负的重要职责。

3 结语

叶沉在《戏剧与时代》中深刻剖析了戏剧与时代的互动关系，他指出：“新时代必有新兴的艺术产生，因此戏剧作为时代精神的反映，必然会在内容和形式上发生新的变革。”^[18]这一观点为我们理解戏剧的历史演变提供了重要的理论视角。回望这段漫长而艰巨的历史进程，以田汉为代表的戏剧工作者，从最初纯粹的文艺追求，到在时代洪流中逐步转向左翼戏剧，最终主动承担起政治使命，投身于国防戏剧运动，展现了戏剧与时代密不可分的联系。戏剧作为一种艺术形式，始终随着客观历史条件的变化而不断演变，其内容、形式和功能都深深植根于特定的社会语境之中。

通过对这段历史的回顾，我们清晰地看到，戏剧不仅是艺术表达的载体，更是社会变革的镜像。它既受制于时代，又反作用于时代，通过艺术的力量以自己的方式完成了对历史的建构。

参考文献

- [1] 田汉. 戏剧与民众[J]. 复印报刊资料(戏剧研究), 1984, (2): 49-51
- [2] 田汉著; 颜长珂等编. 田汉全集第 15 卷文论[M]. 石家庄: 花山文艺出版社, 2000

- [3] 田汉. 杂志回顾: 南国月刊[J]. 读书与出版, 1946, (6): 4-5
- [4] 田汉. 临着南国第三期第一次公演[J]. 南国周刊, 1930, (16)
- [5] 斐章. 从国防与戏剧谈到国防戏剧[J]. 国防周刊, 1936, (1): 27-28
- [6] 伍田. 略论国防戏剧在马来亚[J]. 文化丛报, 1937, 第 1 卷 (4): 12-13
- [7] 旅冈. 国防戏剧底现阶段的意义[J]. 生活知识(上海 1935), 1936, 第 1 卷 (10): 480-481
- [8] 张庚. 国防戏剧的题材和题材处理[J]. 生活知识(上海 1935), 1936, 第 1 卷 (10): 485-487
- [9] 张庚. 国防戏剧的题材和题材处理[J]. 生活知识(上海 1935), 1936, 第 1 卷 (10): 485-487
- [10] 田汉著. 抗战与戏剧[M]. 商务印书馆, 1937
- [11] 田汉, 彭家礼. 国防戏剧与国难戏剧[J]. 中国社会, 1936, 第 2 卷 (3): 16-20
- [12] 白克. 国防戏剧的内容和形式[J]. 新动向, 1936, 第 1 卷 (4): 13-14
- [13] 沐洪. 又看了一次小剧团的演出, 联想到国防戏剧的严重性[J]. 中国电影(上海), 1937, 第 1 卷 (9): 16
- [14] 田汉. 关于抗战戏剧改进的报告[J]. 戏剧春秋, 1942, 第 2 卷 (2): 2-13
- [15] 舒非. 演剧自由与国防戏剧[J]. 新演剧, 1937, 第 1 卷 (4): 7-8
- [16] 北鸥. 国防戏剧的主题[J]. 联合文学, 1937, 第 1 卷 (3): 3-7
- [17] 田汉. 我们的任务[J]. 柳州日报, 1940-3-5
- [18] 叶沉著. 戏剧与时代[J]. 艺术, 1930, (1): 51-204

“中央高校基本科研业务费专项资金资助”（中央戏剧学院导学团队（研究生）项目：“20 世纪 30 年代至 70 年代中国舞台美术评论话语体系研究”，YNDX2 512）