

文章编号: 1673-1646(2025)04-0092-08

走向自觉：以重庆为中心的大后方抗战舞蹈 创作话语建构史述

彭小希¹, 徐蕾²

(1. 重庆大学艺术学院, 重庆 401331; 2. 重庆文化艺术职业学院, 重庆 400067)

摘要: 近年来,随着中国抗战文艺研究的全面推进,美术、戏剧、音乐等分支领域不断向纵深探索,而对“抗战舞蹈”的讨论明显不足。抗战舞蹈艺术诞生于中国抵抗日本侵略的民族性全面战争的历史背景下,孕育在中西、新旧舞蹈文化的交流与碰撞中,其内核深深扎根于爱国主义、反战意识、斗争精神与人民主体视角。全面抗战时期,活跃于中国抗战大后方的抗战舞蹈艺术更是中国文艺抗日救亡运动的一个重要面向。在中国共产党的引导下,以吴晓邦、戴爱莲为代表的进步舞蹈家逐渐走向创作自觉,完成了抗战舞蹈的意识形态话语建构,也为新中国舞蹈事业的建立与发展提供了重要的思想资源与实践基础。

关键词: 重庆; 抗战舞蹈; 创作话语; 人民性; 艺术性

中图分类号: F709.2 **文献标识码:** A **doi:** 10.62756/xbsk.1673-1646.2025084

引用格式: 彭小希,徐蕾.走向自觉:以重庆为中心的大后方抗战舞蹈创作话语建构史述[J].中北大学学报(社会科学版),2025,41(4):92-99.

Towards Self-Awareness: Discourse Construction of Anti-Japanese War Dance Creation in the Rear Area, Centered on Chongqing

PENG Xiaoxi¹, XU Lei²

(1. School of Arts, Chongqing University, Chongqing 401331, China;

2. Chongqing Vocational College of Culture and Arts, Chongqing 400067, China)

Abstract: In recent years, with the comprehensive promotion of research on Chinese Anti-Japanese War literature and art, branches such as art, drama, and music have been continuously explored in depth, but there is a clear lack of discussion on “Anti-Japanese War dance”. The Anti-Japanese War dance was born in the historical background of China’s national comprehensive war against Japanese aggression, and was nurtured in the exchange and collision of Chinese and Western, old and new dance cultures. Its core is deeply rooted in patriotism, anti war consciousness, struggle spirit, and the perspective of the people as the main body. During the period of full-scale Anti-Japanese War, the Anti-Japanese War dance art which was active in the rear areas of China was an important aspect of the Chinese Anti-Japanese salvation movement in literary and art. Under the guidance of the Communist Party of China, progressive dancers represented by Wu Xiaobang and Dai Ailian gradually got creative consciousness, completed the ideological discourse construction of the Anti-Japanese War dance, and also provided important ideological resources and practical basis for the establishment and development of the dance in new China.

收稿日期: 2025-02-11

基金项目: 2020年重庆市社会科学规划项目: 中国抗战大后方舞蹈文化资源的整理与利用研究(2020BYKZ09); 2024年重庆市文联主题文艺创作扶持项目: 抗战时期舞蹈评论文献的整理与研究(20241103)

作者简介: 彭小希(1984—),女,副教授,博士,硕士生导师,从事专业: 舞蹈学。E-mail: pengxiaoxi@cqu.edu.cn.

Key words: Chongqing; Anti-Japanese War dance; creative discourse; affinity to the people; artistry

自二十世纪八十年代以来,“抗战戏剧”“抗战美术”“抗战音乐”等概念不断在学界展开讨论,至今已形成了较为系统的抗战文艺研究各分支领域,而“抗战舞蹈”的讨论却稍显不足。从文献溯源中不难发现,“抗战音乐”“抗战歌曲”“抗战美术”“抗战文艺”“抗战文学”“抗战戏剧”^①等词初见于1937年至1938年的各大报刊,这一时间节点正好是中国抗日战争全面爆发之时。在中国共产党抗日民族统一战线思想的指引下,将抗战动员宣传作为艺术创作的主要动机逐渐成为当时中国各文艺群体的共识,各类抗战文艺实践与评论也相继迸发,“抗战主旨+艺术表现”这一模式引发了二十世纪三四十年代中国艺术界在创作意识与艺术风格上的全面转向,却唯不见“抗战舞蹈”这一提法。当时的文艺工作者曾论及其缘由,“因缺乏舞蹈人才而致使抗战舞蹈尚未能开展起来”^[1]。当我们重回1937年至1945年的中国抗战文艺历史现场会发现,抗战舞蹈的创作与表演实践有其清晰的发展脉络与历史逻辑,但囿于群体规模不大、评论反馈不足,“抗战舞蹈”的历史回响甚弱。在中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利80周年到来之际,有必要重新爬梳历史,拾掇并汇集散落在时空缝隙中的抗战舞蹈事件、作品与评论,找到大后方抗战舞蹈创作话语的建构逻辑。

1 “抗战舞蹈”意识的萌芽

1.1 西方交际舞传入中国的“两种声音”

十九世纪中叶,西方列强用坚船利炮撞开了国门,也打开了中西舞蹈文化交流的通道,西方交际舞的流行便是其中的重要表现之一。交际舞起初仅在上海等大都市租界内的舞厅里供外侨娱乐。随着各路达官贵人与外国官员的交好,纷纷加入各类交际舞活动以彰显身份,西方交际舞这一舶来品逐渐在上海各阶层播散开来。在此期间,出版了一批交际舞动作技术讲解、训练方法及其乐曲伴奏等书籍,与教材相匹配的舞蹈学校也随之建立。在舞厅、舞校与舞蹈教材的多重作用下,上海、广州等大都市掀起了一股“交际舞浪潮”。

国人对西方交际舞的传入所带来的社会影响,发出了两种不同的“声音”。一种“声音”认为,中国的教育不应只强调道德精神,要想甩掉“东亚病夫”的帽子,必须重视体育(亦包含舞蹈)的价值,并提出应从西方交际舞中吸收健康向上的成分加以利用,在学校的体育教育中予以推广。另一种“声音”则来自部分进步艺术家,他们认为交际舞尽管能够使人消除疲劳、增进身心健康,但在国家岌岌可危之际,交际舞非但不能提高国人健康水平,反而削弱了国人的进取动力,腐蚀斗志。舞蹈家吴晓邦就曾多次发文称交际舞不属于舞蹈的范围,并认为其在中国是“非艺术反人性”^[2]的。从这两种“声音”中可见,交际舞的传入确实让国人重新认识了舞蹈的功能,也为缺乏身体训练意识的中国旧式教育提供了一定的启发;然而一些艺术家也意识到,在国家危难、国土沦丧的紧要关头,舞蹈的社交健身功能必然要让位于政治性与民族性的价值导向。

1.2 苏区红色歌舞中的抗战宣传动员

早在第一次国共合作时期,中国共产党就开始探索在革命斗争中应用文艺形式进行宣传。从1927年中国共产党开始独立领导武装斗争到1937年全面抗战爆发时期的舞蹈活动,被学界称为“红军舞蹈”。人民抗日剧社在陕甘宁边区成立后,内设组织、编审、舞剧、总务四科,较早开始宣扬红军的抗日主张,还编创了一些以抗日为主题的舞蹈,如《陆海空总动员舞》《义勇军进行曲》《打倒日本狗强盗》《抗日舞》《松花江上》《扩大抗日军》《统一战线舞》等。1936年,人民抗日剧社接周恩来指示,巧用艺术形式向东北军官兵宣传红军“团结一致共同抗敌”的主张。由此可见,苏区的红色歌舞早已开始了抗战舞蹈类型的尝试。表现形式的战斗性、内容的政治性、动作的示意性以及创作上突出改编与融合的取向^[3],不但成为彼时红军舞蹈的特点,也为后续的根据地抗战舞蹈风格打下基础,进而影响到大后方抗战舞蹈从舞蹈家的个体表达逐步向大众化过渡。同时,受限于无专业舞蹈工作者的参与,早期的抗战舞蹈尝试在艺术形式与内容方面仍显稚嫩。

^① 相关论述参见赵城:《论抗战文学》,《战鼓(成都)》1937年第1期;易庸:《发展抗战戏剧的批评》,《抗战戏剧》1937年第3期;任光:《抗战音乐的杂谈》,《导报(上海)》1938年11月23日第4版;丰子恺:《谈抗战歌曲》,《战地》1938年第4期;沙雁:《抗战文艺的题材》,《抗战文艺》1938年第8期;邓时立:《抗战美术宣传讲话》,《自卫月刊》1938年第3期。

1.3 进步舞蹈家“以舞救亡”意识的觉醒

1935年9月,吴晓邦二度留日归来,在上海举行了个人的“第一次作品发表会”,并将此举作为把现代舞形式引进中国的首次尝试,演出作品有《送葬曲》《浦江夜曲》《傀儡》《吟游诗人》等。吴晓邦在大部分作品中运用了其在日本高田舞踊研究所学到的浪漫主义创作手法,可惜反响平平,“观众的反应很冷淡,用上海的俏皮话说是‘俏眉眼做给瞎子看’”^{[4]17}。在此次演出中,反映当时上海社会苦难氛围、表达对穷苦人民同情的《送葬曲》和讽刺、影射伪满洲国的《傀儡》却引起了观众的共鸣。吴晓邦意识到,彼时国人需要的是能够反映真实生活的艺术创作,舞蹈创作不能再单纯地追求形式美,更需回应战火中的中国人民对于家国之痛的强烈情感。

与此同时,舞蹈家戴爱莲在英国也开始了饱含反战意识与爱国情怀的舞蹈创作尝试:1935年,创作《进行曲》表现中国游击队员的勇毅;1936年,创作《垂柳》表现中国人民在日本军国主义反动政权野蛮出兵侵略下的痛苦悲哀;1937年,创作《警醒》表现一位年轻的游击队员初次站岗时的心情。戴爱莲回国后,多次演出以上舞蹈作品。虽然在英国时期的创作,对于当时从未踏上过中国土地的戴爱莲来说,只是对中国舞形貌的一种“文化想象”,但由于其对抗战主题的准确把握,仍得到了较好的舆论反响。以《警醒》为例,当时刊载的舞评对作品的表现形式与主旨思想都给予了相当正面的评价:“这个作品十分具有戏剧性,先是表现中国人民在抗战前夕所感到的彷徨、无措、恐怖、苦闷的情绪,在燃起抗战的火焰之后,转为英勇、果敢、坚定、自信和必胜的感情。整个舞蹈的曲调和动作,都是极为短促迅捷的,对动作力量的把握,让观众感同身受,引发了强烈的情感共鸣。”^[5]但戴爱莲保持着艺术家的创作自省,仍认为自己早期的尝试太注重西方芭蕾舞和现代舞的技巧与表现,“即使故事、音乐、服装、舞台都是中国的”,用现代舞语言表达中国故事,也并不能称之为“中国舞蹈”,并进一步反思如何修正创作中“错误的方向”^[6]。

以吴晓邦与戴爱莲为代表的进步舞蹈家们,在探索中国新舞蹈的过程中几经曲折,一位东渡寻路、一位西归寻根,但他们的创作都不约而同地指向了“以舞救亡”,这为大后方抗战舞蹈艺术的创作明晰了方向。

2 人民性与艺术性:大后方抗战舞蹈创作的话语建构

全面抗战时期,我国两支主要的抗战文艺力量主要集中在以重庆为中心的大后方^②与延安及其它抗日根据地。茅盾曾在《抗战文艺运动概略》一文中谈道:“这两支所托的土壤不同,所呼吸的空气也不同,所受的风日雨露霜雪也不同……然而无论如何,它们总是同根生的。它们的立场是一致的。这就是从属于民族解放的最大目的(抗战),从属于当前最高的政治要求——争取民主。”^{[7]1181-1195}抗战舞蹈力量亦是如此。

1937年起,在中国共产党的领导下,全国建立了一批抗日根据地,如陕甘宁抗日根据地、晋冀豫抗日根据地、苏北抗日根据地、华中抗日根据地等。这些根据地在延续苏区红色歌舞精神的基础上,开展了形式多样的文化艺术活动,构成了抗战文艺的主要发展力量。从形式上看,抗日根据地的舞蹈以群舞、歌舞活报剧居多;从内容上看,以直接表现抗日战斗生活、直接学习继承红军舞蹈为主;舞蹈动作多“选自现实生活里的战斗,甚至把战斗生活的日常动作直接搬上演出舞台,难免粗糙”^{[8]68}。这也形成了根据地歌舞最显著的艺术风格——大众化。

“七七事变”后,北京、天津、上海、南京等经济文化重地相继失守,沦陷区的大部分艺术家随着战争的洪流向以重庆为中心的大后方迁移,重庆很快就发展成为战时活跃的文化艺术中心。1940年,重庆被国民政府定为“战时首都”。怀着救亡图存的信念,一批爱国舞蹈家们开始进行创作与表演探索,宣传团结统一、共同御敌。以吴晓邦、戴爱莲为代表的进步舞蹈艺术家辗转到达重庆,投身于为抗战服务的舞蹈工作中,展开了大量抗战舞蹈艺术的创作和演出,开办了多次舞蹈专业讲习会。这些工作对新中国舞蹈艺术的发展起到了重要的奠基作用。相较于根据地抗战舞蹈的大众化、组织性与政治性,大后方抗战舞蹈艺术更呈现出艺术性、舞台化与创作主体性的特征。

无论是国人对西方交际舞的再认识、进步舞蹈家的民族化创作反思,抑或是苏区歌舞最早的抗日舞蹈尝试,最终都随着抗战全面爆发所带来的文化

^② 一般认为,抗日战争时期以重庆为中心的中国西部地区是中国抗战的大后方,抗战大后方是与战区、沦陷区相对应的一个概念。参见周勇:《关于中国抗战大后方研究的几个基本问题》,《重庆大学学报(社会科学版)》2015年第6期。

教育机构内迁、人才大规模流动,将思考、探索与争论的焦点聚集到了以重庆为中心的抗战大后方,这一区域“可以看作当时中国舞蹈艺术活动的中心”^{[8]73}。该时期,以吴晓邦、戴爱莲二人为代表所尝试的中国新舞蹈艺术,以国家命运和民族存亡为创作动机,将各自学习的西洋舞蹈技术和理论融于中国舞蹈所依存的现实境遇中,从而孵化出兼具人民性、战斗性与艺术性、审美性的抗战舞蹈。至此,不断明晰的“抗战舞蹈”主旨在大后方得以凝练:即以民族精神为内核,通过艺术性、现实性与抗争性的表现手法,反映民众的真实生活、历经的疾苦灾难和其斗争的方向,从而体现战时人民的智慧、不屈与顽强的生命力,最终表达对抗战必胜所抱有的坚定决心。

2.1 揭露现实生活

吴晓邦在第一次作品发表会后意识到,当时的中国舞蹈已被西洋舞蹈和传统仪轨舞蹈的形式与技术框住了。1937年“八一三”事变之后,吴晓邦加入抗日救亡演剧四队,在京沪线上组织群众、宣传抗日救亡。此次活动是吴晓邦在思想动机上彻底转向抗战舞蹈创作与宣传演出的重要拐点^③,并且在一边创作一边演出中积累了《义勇军进行曲》《打杀汉奸》《大刀舞》《流亡三部曲》四部抗战舞蹈作品,其中的《义勇军进行曲》与《大刀舞》都是直接根据当时广为流传的抗战歌曲《义勇军进行曲》《大刀进行曲》的歌词内容和旋律改编而成。1940年,他专门撰写《“舞蹈”与“舞踊”》一文对两个名词概念进行辨析,从而在理论上进一步明确了抗战舞蹈创作理念。他将代表中国古代仪礼的、西方的以及学校体育类的舞动形式称之为“舞蹈”,而“舞踊”(即“新舞蹈”)则是专指舞蹈中各种人体运动的训练方法,特别是舞台上反映现实题材的舞蹈作品。吴晓邦在文中进一步明确其提出的“舞踊”概念:其一,有着和过去舞蹈截然不同的、科学的、合乎自然发展规律的人体运动训练方法;其二,具有独自性和独立性,而不是和音乐、诗歌、杂文、小说戏剧等成为共同载体进行表达;其三,必须体现出现实意义,要追求艺术的、人性的、战斗性的表达。而“新

舞蹈”之“新”,一是内容之新,“与玩弄形式不问内容的古典派舞踊对立”^[2],需反映出民族意识和国民生活;二是形式之新,即“其形式只在它有了现实的题材作为内容时才获得”^[2],也就是舞蹈形式要为现实题材的内容表达所服务。可见吴晓邦是将舞蹈放置于科学的人体运动规律、内容与形式的高度统一、具有自律性与艺术性的框架中探讨,其中对创作题材的现实意义与战斗性表达,都可以清晰地看到“新舞蹈”的概念与具有史实记录、动员宣传功能的“抗战舞蹈”在这一时期的叠合。吴晓邦曾在亲自刊印的“新舞踊表演会”节目单说明上直接指出,“新舞踊不仅是抗战史实的记录者,还是热情的宣传形式”^{[8]83}。可以说抗战时期孵化出的“新舞蹈”,其内核就是“抗战舞蹈”。

在此期间,吴晓邦结合其理论在大后方创作了一系列反映抗战题材的作品,如舞蹈《血债》的创作经历就极具现实性。1941年6月5日,由周恩来亲自策划在重庆举办“吴晓邦、戴爱莲、盛婕——新舞踊表演会”,以欢迎戴爱莲回国。但当日重庆突遇日军飞机轰炸,造成了震惊中外的“较场口大隧道窒息惨案”。在目睹日军惨无人道的暴行后,吴晓邦随即运用亲历过重庆大轰炸的作曲家陈田鹤于1939年谱写的钢琴曲《血债》^④,充满悲愤地创作并表演了独舞《血债》,以舞为笔,抒发大轰炸幸存者在断壁残垣的瓦砾中最终找到遇难亲友的悲愤之情。该作品引起了观众的强烈共鸣,《新华日报》评论:“这一节目完全是一种内心心情的表现,舞出愁苦、紧张,使人感到有一种极大的愤恨……使人振奋起来,去打击疯狂的帝国主义——日本强盗。”^[9]

2.2 追求“力”的表达

除了在舞蹈题材上更加注重对抗战现实的关照,抗战舞蹈在形式上也开始转向“力”的追求。早在1926年,当作家郁达夫在上海的俄国领事馆观看了“莫斯科邓肯舞蹈团”表演的伊莎多拉·邓肯风格的现代舞后,对这种具有“赤俄艺术”风格的“新式舞蹈”表现出了高度的认可,并强调了所观赏到的舞蹈之“力”与革命性的隐喻关系:“(所见)舞蹈

^③ 吴晓邦在其自传中谈道:“这个新的环境(流动于京沪线上的演出)像是把我带进了生活的大门。……当我置身于人民之中,接触到现实的战斗生活后,才看到了塔外(象牙塔)的天地是多么广阔。”“那时,我看到的是片片焦土,破碎的山河,在我的周围是受难的同胞,敌人的飞机整天在头上盘旋。……这生活中一切的一切,像巨浪在推涌着我的心潮,我不能沉默下去,我要用舞蹈向同胞们倾诉,倾诉那中华民族子孙的不屈意志。”参见冯双白、于平主编:《吴晓邦舞蹈文集第一卷》,中国文联出版社,2007年,第36页。

^④ 《血债》是我国第一首抗战钢琴艺术作品,也是唯一一首以“重庆大轰炸”为主题的钢琴曲。作品展现了重庆人民在遭受大轰炸后妻离子散、颠沛流离的悲惨境况。该作品于1940年1月在《乐风》杂志的第1卷第1期发表。

的形式,都带革命的意义,处处是‘力’的表现。以后若能常和这一种艺人接近,我相信自家的作风,也会变过。”^{[10]35}在1941年的吴晓邦、戴爱莲、盛婕三人“新舞蹈表演会”中,盛婕的独舞《流亡三部曲》表现了青年“离家”“流亡”“上战场”的三个场景,引起了这样的评论:“前面都舞来十分动人,从离家起到流亡的后半部,情绪依然高涨,感人尤深,三部是英勇、果敢的挺立起来,去跑上战场,从全剧讲依然是相当成功,而似乎是少了‘力’的表演。”^[9]同一时间段,有关戴爱莲的舞评也提出:“我们今日的生活是斗争向上的。而反映这一时代生活的艺术,便也是一种力的表现和力的追求。”^[5]

为何当时的观众会如此关注并强调舞蹈表演中的“力”?“力”,既是一种外在动作的强度,也是内在情感的强度,内外统一则达成舞蹈“力”的表现。符号美学论的代表人物苏珊·朗格曾对舞蹈之力的内外关系有一段精彩的论述,她认为“富有表现力的动作就是表示其(动作发出者)意志的信号”,舞蹈的力“不是物理学所指的那个‘力场’,而是意志和自由媒介,是对异己的反抗,是顽强意志的主观体验”^{[11]240}。在抗日战争背景下,对舞蹈之力的强烈需求是中国人民对日本帝国主义暴行表达愤怒和抗拒的情感宣泄窗口。尤其是在抗战舞蹈作品中,饱受摧残的国人呼唤舞蹈的视觉传达凸显出强力与活力。抗战舞蹈之“力”作为一种“虚幻的力”,与现实革命斗争精神形成了一种艺术化的、具身性的视觉隐喻。

为呼应国人对于“力”的渴求,吴晓邦、戴爱莲等进步舞蹈家在创作与表演上都加大了对动作力度、空间、幅度、表情、构图、节奏、质量等具有现代舞理念与技术的运用,使抗战舞蹈在形式与内容的贯通性上日臻成熟。其后,戴爱莲于1944年创作的《瑶人之鼓》在题材上虽源自少数民族舞蹈形式,但通过突出鼓槌敲击鼓面形成的浑厚声响效果,用高强度、快节奏的鼓点和短促迅捷的舞步,同样突出“力”的表现,给观众以激昂而奋进的情感共振,进一步扩大了抗战舞蹈的内涵。

2.3 体现民族精神

在抗战大后方,戴爱莲于1942至1944年先后担任了重庆国立歌剧学校舞蹈系主任、璧山国立社会教育学院戏剧系舞蹈教授和育才学校舞蹈组主任等教职。教学过程中,戴爱莲意识到想要发展中国舞蹈,不能仅采取洋为中用的策略。她随即联合

学生们组建了“中国舞蹈艺术社”(后改名为“中国民间乐舞研究会”),以期研究、创编中国题材与中国风格的舞蹈作品^[12]。戴爱莲认为中国舞蹈应滋生于各民族舞蹈之中。为了研究“纯粹”的中国舞蹈,她对任何类似舞蹈的动作姿态都高度关注,如“歌剧里面的剧舞”“北方民间的跳秧歌”“滚龙灯”“舞狮子”“西康藏族的土风舞”,甚至“和尚道士为丧家超度做法的道场”都是她的创作素材^[13]。通过叶浅予的《对新舞蹈的希望》一文,可从侧面窥见戴爱莲探索中国舞蹈的思想踪迹。文中不仅提到民族舞蹈的宝贵性和挖掘的必要性,还谈到在劳动人民的日常生活中提炼舞蹈动机的思考,“如嘉陵江上的纤夫、蒙古沙漠的驼商、路工的锄头、雄壮的万里行军都是动人的素材,而且充满着民族精神”^[14]。文章强调从人民群众鲜活的生活样态中寻找舞蹈的动机与精神内核,这一创作思想在今天看来仍具有深刻的历史意义与现实价值。

1945年,戴爱莲、叶浅予与彭松三人前往西部少数民族地区采风。1946年,戴爱莲与学生整理了从广西、西康、新疆、西藏等大后方各地所收集的舞蹈素材,并与重庆育才学校师生和藏族、维吾尔族同胞共同举办了“边疆音乐舞蹈大会”。从当时刊发的评论文章中可见,在这场对后世影响深远的演出中,由戴爱莲创作的极具生命力与跃动感的维吾尔族女子双人舞《青春舞曲》最受观众喜爱,“从观众的反应看来,对新疆土风舞的欢迎最强。这是什么道理呢?或许是新疆土风舞以两位姑娘舞蹈和歌声,更容易凸现在观众面前,引起观众感情上的共鸣……中国的边疆与民间正保有着无限的艺术形式,待我们去开掘和发扬”^[15]，“让人民在它身上看到了自己,而又为人民所欢喜所亲近”^[16]。

戴爱莲对中国舞蹈的最高期望就是民族精神的体现,而吴晓邦将其推崇的“新舞蹈艺术”也称之为“民族舞蹈”,与戴爱莲的舞蹈发展理念不谋而合。吴进一步提出,当时的中国舞蹈缺乏传统的根源,内容贫乏,所表现出的民族生活是枯燥的,缺乏艺术性的^[17]。因此,二人致力于破旧立新,以期创建中国的新舞蹈艺术。戴爱莲逐渐从挖掘少数民族的舞蹈素材入手,将其提炼转化为民族舞蹈艺术样式;而吴晓邦则聚焦现实题材创作,用现实主义舞蹈艺术作品为民族复兴推波助澜。可以说,处于抗战大后方的民族舞蹈新形式探索也是抗战舞蹈精神的一种折射。

3 形塑大后方抗战舞蹈话语的内驱力

在抗战舞蹈创作从“自发”走向“自觉”的道路上,中国共产党的领导和推动是形塑这一“自觉”意识的内驱力。其主要通过了两种途径:一是意识形态上通过共产主义文化思想的传播和抗日民族统一战线策略,对进步舞蹈家发挥思想领导作用;二是在中共中央南方局和周恩来的影响与领导下,对进步舞蹈家的基本生活起到必要的组织保障作用。这一时期,中共中央南方局和周恩来在重庆通过《新华日报》《群众》等杂志向大后方文艺工作者宣传了中国共产党坚持抗战、坚持团结、坚持进步的方针,传递了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》以及党的文艺政策。同时,南方局一直关怀和扶持大后方的抗战文艺创作,引导文艺工作者开展必要的理论论争,以利于抗战舞蹈活动沿着抗日民主的政治方向和现实主义的道路上前行。吴晓邦、戴爱莲在大后方的抗战舞蹈创作,经历了最初因使命感与责任感而生出的自发性选择,其后都不约而同地受到了中国共产党的感召,在探索过程中逐渐清晰并坚定其创作主旨与形式,形成了抗战意识的创作自觉,完成了从“进步舞蹈家”到“革命舞蹈家”的转变。

抗战时期,周恩来等中国共产党领导人时刻关怀爱护吴晓邦、戴爱莲等舞蹈家们,并在生活上施以帮助,在危急时刻妥善安排,在创作上予以引导。1940年夏初,经宋庆龄亲笔书信引荐,戴爱莲、叶浅予到重庆寻求周恩来的帮助与指点。周恩来认为戴、叶二人“在大后方的用武之地比延安大得多”^[18]¹⁶⁹,引导其继续留在重庆。自此,戴爱莲成了重庆八路军办事处的常客,周恩来与邓颖超也常到重庆抗建堂观看戴爱莲的演出。这些生活交往细节,不无为戴爱莲此后开启采集大后方少数民族舞蹈资源、创造民族舞蹈艺术之路予以思想铺垫。同一时期,在周恩来的授意、育才学校校长陶行知的安排下,吴晓邦、盛婕于1941年3月在重庆曾家岩50号见到了周恩来。周恩来不但关心吴、盛二人的创作、生活与安全问题,还请吴晓邦为红岩嘴十八集团军办事处的工作人员上课并到场观摩,后由周恩来安排二人到达延安。吴晓邦在自传中曾写道:“在见到周恩来副主席后,我们的生活好像

才有了依托,使我们在工作中焕发出更大的革命热情来。”^[4]⁴⁸

3.1 建立统一战线的召唤

“七七事变”后,中共代表团向蒋介石提交了《中共中央为公布国共合作宣言》,向国民党作出四项基本保证,充分体现了中国共产党对团结抗日的迫切要求。1937年10月17日,《中共中央书记处关于开展全国救亡运动的指示草案》明确指出,党在任何时候都不能放弃动员群众、组织群众与教育群众。中国共产党以抗日民族统一战线文化动员、组织各阶层群众投入全面抗战运动,整合了全民族的抗战文化意识,这不但赢得了广大民主进步人士的赞誉,并且为抗战舞蹈创作提供了重要的思想源泉。“新舞蹈表演会”中的一个新创作品《合力》是由吴晓邦编导,吴晓邦、戴爱莲、盛婕三人共同表演的小舞剧。吴晓邦设定了“资产阶级”(戴爱莲饰)、“无产阶级”(盛婕饰)与“日本侵略者”(吴晓邦饰)三个人物形象,传达了唯有国共合作、携手同心才能合力抗敌的主题。作品不但呼应了观众对“力”的需要,更向世人传达出“合”的重要性。该作品作为“新舞蹈表演会”的压轴节目引起了观众的强烈反响,《新华日报》刊载的舞评写道:“这一舞剧里更给予了伟大的启示,合力则生,不合力则死!”^[9]该作品不仅是三人“合力”研讨、开拓中国新舞蹈艺术的代表作,更反映出对中国共产党提出国共合作、齐心抗敌策略的坚定拥护。

3.2 开发边疆意识的引导

为了抵抗外来侵略、赢得抗日战争的胜利,中国共产党提出了“动员全民族共同抗战”^⑤的口号。团结全国各民族一致抗击日本侵略者,是抗战时期中国共产党民族平等、民族团结的核心思想。中共民族平等政策不仅是各民族地位上的平等,更强调各民族在政治、经济、文化、宗教等各领域的平等,只有实现民族平等才会有民族团结。得益于陶行知的支持与鼓励,1945年初,戴爱莲计划深入大后方少数民族地区采集边疆舞蹈。陶行知建议其到舞蹈资源丰富的藏族地区,因此戴爱莲于1945年起几度进入藏区,创作了《巴安弦子》《春游》《甘孜古舞》《弥勒佛》等藏族舞蹈,并牵头于1946年3月在重庆青年馆举办了那场引起巨大轰动、产生深远

^⑤ 《中国共产党抗日救国十大纲领》(1937年8月)提出:“动员蒙民、回民及其他少数民族,在民族自决和自治的原则下,共同抗日。”参见中共中央统战部编:《民族问题文献汇编》,中共中央党校出版社,1991年,第553、595页。

影响的“边疆音乐舞蹈大会”。舞蹈是一个民族生命活力最生动、形象、凝练的体现,戴爱莲将这台节目中的舞蹈称作“真正的各民族歌舞”,并将其视为“民族自尊的具体表现”^{[19]131}。虽然“边疆音乐舞蹈大会”演出已在抗战胜利之后,但戴爱莲收集边疆舞蹈、为中国舞蹈正名的初衷仍是在团结各族、共同抗战的整体环境中所怀的救亡图存之心。中央大学边疆研究会的建恒在《边疆音乐舞蹈大会特刊》中谈到举办此次演出的目的时,“力”的讨论再一次出现。此处之“力”不仅是强力,也是“为国家民族创造活力”。建恒认为中国的乐舞艺术关涉到国民体质、心理、理想信念的发展,也影响社会关系的和谐构建,忽视乐舞最终将导致国家丧失活力渐而衰败^[20]。可以说,这是近代以来首次将乐舞的重要性从个体发展、社会和谐到国家兴衰存亡层面进行论述的文本,有着极具远见性的认知。从这个层面来看,“边疆音乐舞蹈大会”从精神内核而言,仍然是抗战舞蹈精神一脉相承的延续与显现。

3.3 文艺座谈会讲话的引领

1942年5月,毛泽东在延安杨家岭召开了文艺座谈会,座谈会上毛泽东阐明了文艺要“为工农兵服务”以及怎样服务的问题,并呼吁文艺要成为“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”^{[21]861}的革命武器。《在延安文艺座谈会上的讲话》精神直接指导了新秧歌运动的发展,也影响了大后方的舞蹈探索。周恩来作为中共中央南方局书记,非常重视讲话精神在大后方的传达工作,并组织当时的文艺界进步人士进行学习。吴晓邦、盛捷(1941年)与戴爱莲(1944年)曾先后在重庆育才学校教授舞蹈。1945年春,周恩来特派延安文艺工作者在《新华日报》^⑥社内演出《兄妹开荒》《夫妻识字》《一朵红花》等新秧歌舞剧时,就经过育才学校联系戴爱莲及舞蹈组的隆征丘、彭松、叶宁等人前往观看。当晚会临到集体秧歌舞时,周恩来和几位领导同志“首先从座中参加进秧歌队,兴致勃勃欢欣鼓舞地扭了起来。应邀在座的多数演员也坐立不住了,纷纷插进队伍去,队伍越来越长,情绪越来越热烈,观舞者的心情仿佛飞到了延安,在毛主席身边大扭秧歌了”^{[22]149}。随后,育才学校的师生学习了《讲话》并认识到新秧歌运动所指明的“大众化”文艺方向,从而掀起了育才学校学秧歌、排演秧歌舞剧的热潮。期

间,戴爱莲暂停了教授芭蕾舞课,在学习秧歌的基础上新编了歌舞《朱大嫂送鸡蛋》(陶行知编剧并作词、崔牛作曲),学校歌舞组将新秧歌的火种从延安传到了重庆各地。1945年4月,该校主办舞蹈表演会,戴爱莲、吴晓邦、盛捷联合演出新舞蹈节目。1946年秋,学校戏剧组与舞蹈组受进步组织的要求,在重庆抗建堂进行了三场影响极大的演出活动,使育才学校成为了当时重庆的舞蹈活动中心。正是“由于育才学校有中共地下党组织的领导,因而它的创作和演出总是与当时形势紧密配合”^{[23]88},戴爱莲后来把重庆育才学校喻为“中国舞蹈的摇篮”^{[19]133}。

4 余 论

关于舞蹈和抗战的关系,吴晓邦曾在1941年的《中苏文化》杂志“抗战四年来之新文艺运动特辑”中,以《在抗战中生长起来的舞蹈艺术》为题公开发表了个人观点,这篇文章的写就时间正是其居于重庆见到周恩来的时期。可以说,该文是吴晓邦身处大后方“历史现场”总结1937年至1941年抗战舞蹈思想的重要论述。发表该文的《中苏文化》杂志实际是在周恩来的部署下由中共党员和进步分子掌握着领导权的期刊,在当时起到了与《新华日报》《群众》杂志相互配合开展思想宣传的作用。由此可见,吴晓邦对抗战与舞蹈之关系的理论凝练在中国共产党的引导与支持下得以传播,这也为“抗战舞蹈”的历史书写留下了弥足珍贵的印证。文中明晰了几个重要观点:其一,在抗战舞蹈肇始的时间问题上,吴晓邦认为“我们舞蹈工作者从抗战开始第一年起就开始了我们的活动”^[24],同时他也意识到“虽然舞蹈家在量的方面非常缺乏,但这种新的动的艺术是到处被人爱好着”^[24];其二,在新舞蹈与抗战的关系上,吴明确提出新舞蹈就是在抗战环境中生长出来的,其携带着民族精神、现实生活、新动律的基因,“舞蹈艺术在中国爱好舞蹈者的心目中,已经成为一种人体动的抗战艺术——以视觉上动的艺术来表现抗战生活中的波程了。……它凭借着抗战生活而创造的新的规律的动作,为现实生活中人与人精神上的联系,使更能发挥我们抗战的效果”^[24];其三,通过吴的论述可见大后方抗战舞蹈话语形成的技术路线,从为抗战戏剧

^⑥ 重庆《新华日报》是中国共产党在国统区最重要的舆论阵地。为庆祝该报刊创办七周年,周恩来组织了延安的文艺工作者到达重庆举行新秧歌联欢晚会,实则启发国统区进步文艺界人士。

编排动作到抗战舞蹈独立创作,再到人体运动科学的教育与普及,“把舞蹈艺术普遍到全国去,推动这一个新的运动,使其更能配合到抗战生活中去”^[24]。

在中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利八十周年之际,通过回溯以重庆为中心的大后方抗战舞蹈创作,我们可以看到:在长达十四年艰苦卓绝的抗日战争中,在全国人民为国家生存而战、为民族复兴而战、为人类正义而战的伟大行动中,抗战舞蹈艺术应运而生,它以充满生命力、战斗力、活力与合力的身体呐喊唤醒民众救亡图存的决心,成为掀起抗日救亡群众运动的一股重要力量。这一时期,以吴晓邦和戴爱莲为代表的舞蹈家在共产党的帮助和指导下,尝试创建了既满足抗战宣传的急需、符合社会政治时局的迫切要求,又拓宽舞蹈艺术表演形式和内容的抗战舞蹈艺术,深刻地表现和揭示了社会生活的真谛,让人民群众对抗战与舞蹈艺术之间的关系有了直观深切的认知。大后方抗战舞蹈作为当代现实题材舞蹈创作的先声,不仅为彼时的中国抗战事业提供了极大的支持和鼓励,也为新中国舞蹈事业的建立与发展提供了重要的思想资源与实践基础。

参考文献

- [1] 施谊. 新礼运新乐运中新舞蹈之不可缺[N]. 救亡日报(文化岗位), 1939-04-28.
- [2] 吴晓邦. “舞蹈”与“舞踊”[N]. 扫荡报(桂林), 1940-06-30(04).
- [3] 刘敏. 中国人民解放军舞蹈史[M]. 北京: 解放军文艺出版社, 2011.
- [4] 吴晓邦. 我的舞蹈艺术生涯[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982.
- [5] 叶岱. 戴爱莲的舞踊[N]. 新蜀报, 1941-05-12(04).
- [6] 阿龙. 边疆舞和戴爱莲[N]. 新华日报, 1946-04-03(04).
- [7] 叶子铭, 编. 茅盾文艺杂论集(下)[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1981.
- [8] 冯双白. 百年中国舞蹈史(1900—2000)[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2014.
- [9] 洛名. 关于新舞踊表演——十七、十八在抗建堂[N]. 新华日报(汉口重庆), 1941-06-19(02).
- [10] 郁达夫. 郁达夫文集. 第9卷. 日记、书信[M]. 广州: 花城出版社, 1984.
- [11] 苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 刘大基, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1986.
- [12] 戴爱莲与中国的新舞踊运动[J]. 艺文画报, 1947(5).
- [13] 戴爱莲. 中国舞蹈第一步[N]. 东南日报, 1946-08-26(80).
- [14] 叶浅予. 对新舞踊的希望[N]. 民国日报(赣南), 1942-11-12(04).
- [15] 育才的音乐舞踊会[N]. 新华日报(汉口重庆), 1944-11-05(03).
- [16] 令狐笔. 看育才的音乐舞踊会[N]. 当代晚报, 1948-05-22(04).
- [17] 吴晓邦. 中国舞踊[J]. 耕耘, 1940(2): 30-31.
- [18] 山风, 编. 叶浅予自叙[M]. 北京: 团结出版社, 1997.
- [19] 戴爱莲, 口述. 罗斌、吴静姝, 记录整理. 戴爱莲: 我的艺术与生活[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.
- [20] 建恒. 写在边疆音乐舞蹈大会之前[J]. 边疆音乐舞蹈大会(特刊). 中央大学边疆研究会主办, 1946(3).
- [21] 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话. 毛泽东选集(第三卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1991.
- [22] 中国社会科学院文学研究所图书资料室, 编. 周恩来与文艺(下)[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1980.
- [23] 刘云, 编著. 中国解放战争时期舞蹈史[M]. 香港: 天马图书有限公司, 2003.
- [24] 吴晓邦. 抗战四年来之新文艺运动特辑: 在抗战中生长起来的舞踊艺术[J]. 中苏文化, 1941(1): 73-75.