

# 抗日战争时期中国沦陷区的言说环境

## ——以北京上海文学为中心

张 泉

---

**内容提要** 由于受特定历史条件的局限,学术界和公众长期以来对中国抗日战争时期沦陷区文学的认识模糊,认为沦陷区没有文学或只有汉奸文学。90年代初期以来,随着一批相关论著的问世,沦陷区文学主体的面貌和性质已经基本上明朗。尽管如此,对于它的怀疑、贬低和曲解依然存在。不可否认,沦陷区的政治文化环境,在总体上是与中国新文学活动相敌对的。但具体到各个沦陷区,由于被占领的时间和社会形态不同,言说自由的程度也各不相同。本文用确凿的史实证明,北京、上海沦陷区的言说环境好于其他沦陷地区,具有相对自由的言论空间。北京、上海的中国民族文学之所以能够在沦陷时期继续迂曲生长并蔚为大观,与两地相对有利的言说环境密切相关。

**关键词** 抗日战争时期 沦陷区 北京、上海文学 言说环境

---

受特定历史条件的局限,早在30年代,中国沦陷区的文化和文学就已被打入另册。抗战胜利后,这一时空中的一代写作者大多在文坛上销声匿迹,有关文献或被销毁或被封存,就连仅仅显示馆藏状况的题名目录类工具书,也将沦陷区排斥在外。1981年印行的《全国中文期刊联合目录增订本(1833—1949)》(书目文献出

---

见陈辽的《关于沦陷区文学评价中的几个问题》、裴显生的《谈沦陷区文学研究中的认识误区》等文章,分见《文艺报》2000年1月11日、4月18日。

版社)在《编例》中申明:“伪满、伪华北、汪伪等汉奸军政机关出版的期刊,除自然科学方面的期刊酌收外,其他的不予收录。”凡日本帝国主义在侵略中国时期以中文出版的期刊,在编辑出版单位前加‘敌’字,伪满、伪华北、汪伪等汉奸统治时期军政机关出版的期刊,在编辑出版单位前加‘伪’字。’同样,在《中国电影发展史》所附的《影片目录(1937.7—1945.9)》中,上海沦陷时期的一些片名被悉数删除,编者说明:“太平洋战争爆发,日军占领上海‘孤岛’后,由伪‘中联’和伪‘华影’拍摄的影片,全部不列入本目。”历史上的这一页,就这样轻而易举地被翻过去了。在这样的文化背景下,中国抗日战争时期的沦陷区文学,自然无力抗争被排斥在中国现代文学学科之外的厄运。长期以来,学术界和公众对沦陷区文学的认识模糊,认为沦陷区没有文学或只有汉奸文学。尽管自90年代初期以来,随着一批相关论著的问世,沦陷区文学主体的面貌和性质已经基本上明朗,但对于它的怀疑、贬低和曲解依然存在。例如,1995年,为纪念世界反法西斯战争暨中国抗日战争胜利50周年,北京一家电视台播放了50集电视纪实片《我们不该忘记》。在有关北京沦陷区的专集中,一位作家手持老舍的长篇小说

程季华主编,中国电影出版社1963年初版,1980年修订版,第418页。

主要相关著作有胡凌芝的《蹄下文学面面观》,长春出版社1990年版;冯为群等人的《东北沦陷时期文学新论》,吉林大学出版社1991年版;申殿和等人的《东北沦陷时期文学史论》,北方文艺出版社1991年版;杨义的《中国现代小说史》第3卷,人民文学出版社1991年版;冯为群等人编的《东北沦陷时期文学国际学术研讨会论文集》,沈阳出版社1992年版;山田敬三、吕元明主编的《中日战争与文学——中国现代文学的比较研究》,东北师范大学出版社1992年版;张泉的《沦陷时期北京文学八年》,中国和平出版社1994年版;陈青生的《抗战时期的上海文学》,上海人民出版社1995年版;徐迺翔、黄万华的《中国抗战时期沦陷区文学史》,福建教育出版社1995年版;张毓茂主编的《东北现代文学大系》,沈阳出版社1996年版;钱理群主编的《中国沦陷区文学大系》,广西教育出版社1999年版;等等。

《四世同堂》(从 1946 年开始出版),疾言厉色地控诉“五四”以来的新文学作品在当时被严加禁绝,一经发现,传阅者即遭灭顶之灾。有的学者在批评近期出版的沦陷区文学研究论著时,仍在政治上主观设定出沦陷区文学的“反动”属性。而实际上,诸如此类的“想当然”,与史实并不完全相符。为进一步全面认识沦陷区文学,有必要深入考察沦陷区的言说环境。本文限制在文学的范围内,主要探讨北京、上海沦陷区作家从事文学活动的自由度。

## 一 各沦陷区言说环境的异同

总的来说,沦陷区的政治文化环境,是与中国新文学活动相敌对的。东北沦陷区作家季疯在 1940 年写了这样一段意味深长的话:

一个人,应该说的话,一定要说,能够说的话,一定要说;可是应该说的话,“有时却不能够说,这其中的甘苦,决非‘无言’之士所能贪图其万一”!

一个人压制别人应该说的话,那是恶汉;逼人说不能够说的话,那是蠢才。

所以,“言”之者,自有他“言”之道理,不“言”之者,也自有他“不言”的苦在。倘如他“言”而无何道理,“不言”而无何苦衷,这种失掉了语言的人类,就名之为“哑巴”,也不为形容过甚。

行文虽然隐晦,却准确地传达出环境对“人”的自由表达的限

---

见王凤海《对 沦陷时期北京文学八年 的政治评价——与张泉同志商榷》,《北京社会科学》1997 年第 4 期。

《言与不言》,收入季疯《杂感之感》,新京益智书店 1940 年版。

制和压抑,以及“人”的悲愤和无奈。从这个视角考察作为一种特定历史现象的沦陷区文学,即在深入把握人性和人的生存环境的基础上,设身处地分析沦陷区“人”的生存境况,就会准确地体察出,处在两难境地中的沦陷区作家面临着双重压力:除了少数汉奸文人外,各个沦陷区的中国作家在“言”与“不言”两方面,都处于不自由的状态,即不能说自己想说的话,又要被迫说不该说的话。各地区都有令人钦佩的反抗作家,有的还因此遭祸罹难。但对大多数人而言,他们能够顶住压力,不说或基本不说当局强制他们必须说的话,就已经很不容易了。因此,在对沦陷区文学作价值判断时,不能简单地以是否表现出爱国抗日的民族情绪为标准。

具体到各个沦陷区,由于被占领的时间和社会形态不同,言说自由的程度也各不相同。台湾早在1895年就割让给日本(《马关条约》),殖民统治达半个世纪之久。1937年4月1日,台湾殖民当局明令废止中文,报刊只准用日文发行,9月份,又根据日本近卫内阁“国民精神总动员计划”,推行“皇民化运动”,企图使“日本国民精神”渗透到岛民生活的每一个细节中去,以确实达到“台内一如”的境地。1931年,东北三省沦陷。次年,被冠以“满洲国”,以独立的“国家”面貌出现。为了将东北永远从中国分离出去,日方在政治、军事、经济方面采取了一系列措施。在文化方面,也加快殖民步伐,后来甚至将日语定为“国语”,将中文称为“满文”,以“外文”对待,并廉价大量配销各种日文书刊,积极创造实施语言殖民化的条件。1941年实施的《艺文指导要纲》,强令东北文艺“以移植地国土的日本艺文为经,以原住各民族的固有艺文为纬”,形成“浑然独特的艺文”。在这两个地区,当局的思想文化控制异常严厉。特别是,台湾在1937年之后,东北在1941年之后,新文学

---

参见陈碧笙《台湾地方史》,中国社会科学出版社1990年版,第277页。

的生存环境更为严酷。1937年,日本发动全面侵华战争,华北、华东、华中、华南的大片地域接续沦丧。相比较而言,以北京为中心的华北和上海沦陷较晚,名义上还没有与中国分离,言说环境的变化不象台湾、东北那样巨大。由于日伪无力在更广的区域内有效地实施文化和语言的殖民化,不得不更加注意宣传策略。这样,虽然奴化宣传在两地媒体中仍占据着统治地位,但中华文化在一定程度上获得了相对独立的空间。正因为如此,一些不堪忍受台湾殖民文化高压的人士如作家张深切等,于1937年不远万里来到北京。这时他们已被强加上日本国籍。对于日方来说,台湾人是日本向大陆占领区扩大移民的一个来源,而对于张深切这样的进步人士来说,北京则是他们躲开“大和文化”,坚持民族本位文化的避居地。同样,梁山丁等一大批东北作家陆续打通关系办“出国证”移居北京。当时在他们看来,此举已经使他们有了为“作一个中国人而自豪的情绪”。抗日战争后期,随着北京经济恶化和出版业萎缩,又有一批北京文化人南下。由此可见,北京、上海仍以其中华文化中心的地位,吸引着广大的沦陷区作家,并且在沦陷中后期出现了文学的相对繁荣,产生了一大批近年来已经纳入中国现代文学史的重要作家和作品。

## 二 北京上海沦陷区文坛及文学基本面貌

在北京、上海沦陷区,日本的军事占领和伪政权的存在是不容

---

参见张泉《沦陷时期北京文学八年》中的第二章第二节《日本当局方面与北京文坛》。

张深切:《里程碑》,《夏潮》3卷4期,1937年10月。

梁山丁1991年6月25日致笔者的信。

否认的基本事实。当局十分重视文学艺术在殖民统治中的作用,对文坛进行了积极的干预:强化新闻出版检查;严格限制各种文化活动;传讯、拘禁进步作家;建立文化控制机构和团体;频频派遣日本文学报国会的官员和作家来华视察和指导;抛出“大东亚文学”的口号并成功地组织了三次大东亚文学者大会,颁发了两次“大东亚文学赏”;等等。企图从政治上介入文艺,把文艺纳入侵略战争的轨道,为“大东亚共荣圈”服务。但总的来说,当局没有能够形成行之有效的文学纲领,中国大多数知识分子和作家也没有屈从于法西斯军事统治的淫威。尽管不能充分自由地表达思想,尽管有一些人借纯粹的文学创作和研究聊以自慰,尽管也有人想通过文学达到卖身求荣的目的,炮制“和平文学”,附和“大东亚文学”,但就北京、上海沦陷区文学创作的主体而言,纳入伪政权统治轨道的伪文学,直至抗战胜利也没有建立起来。两地的文学创作,无论在政治倾向和艺术水准上,都达到了相当的高度。其主体,主要由以下几类作品构成:

第一类,或明或暗抨击侵略行径和汉奸言行的作品。如北京毕基初的中短篇小说集《盔甲山》(艺术与生活社,1941年)、关永吉在1943、1944年发表的杂文《新英雄主义 新浪漫主义和新文学之健康的要求》、《门边文录——寻梦庵来客谈》、《所望于日本文学代表者》,高深的新诗《没有灵魂的人们》(1941年)、中篇小说《兼差》(1942年)等。这类作品数量不多,但公开表达出对于亡国的悲切,对于事敌者的鄙视,酣畅淋漓地提醒人们注意名节,反对日本对中国沦陷区文化实施控制,辛辣地讽刺“职业亲日家”,明确地显示出强烈的爱国之心和反日意识,雄辩地证实了沦陷区狭义抗

---

如上海的许广平、李健吾,北京的袁犀、关永吉等,上海的陆蠡则在狱中被迫害至死。

战文学的存在。

第二类,影射沦陷区现实,寄托民族振兴愿望的作品。如北京沙里、麦静的小说,何一鸿的历史题材叙事长诗,洪炎秋、张深切的散文,上海周贻白的话剧《金丝雀》、《绿窗红泪》(1944年),李健吾的改编剧《金小玉》,丁景堂的诗集《星底梦》(1945年)等。这类作品在数量上相对来说比较多。它们或借古喻今,或指东说西,流露出不屈的抗争精神,以及深重的家国之恨。

第三类,真实再现沦陷区城乡残酷现实的作品。如北京马骊的中短篇小说集《太平愿》(新民印书馆,1943年),关永吉、萧艾、张金寿、穆穆的小说,林榕的散文,上海师陀与柯灵的改编剧《夜店》(1944年)等。这类作品大多着意渲染不幸和绝望,令人震惊地揭露出殖民统治给中国社会和平民带来的灾难。

第四类,无视日伪的奴化宣传和“国策文学”喧嚣,恪守自己业已形成的文学信念和创作风格的作品。如上海的张爱玲、师陀、苏青、钱钟书、施济美、杨绛、沈寂、郑定义,北京的袁犀、梅娘、闻国新、雷妍、张秀亚、吴兴华、查显琳、王朱,以及南北一大批通俗小说作家刘云若、秦瘦鸥、王小逸、予且、周瘦鹃、程小青、孙了红和还珠楼主、白羽、郑证因、王度庐等人的作品。这类作品数量众多,内容、形式各异,艺术内涵丰富,是中国现代文学的有机组成部分。

可以说,在抗日战争时期,北京、上海文学的主体,仍顽强地沿着中国现代文学固有的路径迂曲地生长,蕴含着法西斯高压一直不能扼杀的民族精神和民族文学要素,完全有资格跻于中国抗战文学和世界反法西斯文学,融入中国新文学。

### 三 北京上海言说环境分析

北京、上海沦陷区文学之所以能够取得这样的实绩,不能不说

与两地相对有利的言说环境有密切的关系。这从以下几个方面可以看出。

第一,从日本方面看,他们的战线漫长,侧重点主要在军事行动上,对沦陷区文坛,特别是对北京、上海的控制软弱无力。例如,主管华北宣传工作的武德报社日方负责人龟谷利一,在1943年批评华北的“新文化运动”没有达到他所期望的目标时,几乎是站在“第三者的立场”上提出规劝。他认为,究其原因,主要是“负责努力文化运动的诸君”不力,即“从事文化者缺乏合作的精神,率多愿独树一帜,各图进取”,以及“大众们的沉滞,不能兴奋”。而他所能做的,只是“致意先进诸君,今后幸勿独善孤高,而后进诸君,亦应虚心坦怀”,联合起来开展这场运动。龟谷的这一番话已没有什么权威性可言了。华北文化宣传的指导者,实际上未能有效地担当起指导的任务。于1944年在南京举行的第三次大东亚文学者大会上,日方代表发现,中方代表的发言“没有一个顺应日本国策的”,只关心自己的生活。对此,他们也只能听之任之,没有任何作为。抗战时期曾有5年呆在中国的著名作家武田泰淳就说过,日本政府和民间作家没能为中国制定出文学纲领,中国交战地区也没有人注意日本人的毫无意义的荒谬主张。此外,日本当局与沦陷区文坛有关的各方面之间,缺少最起码的沟通、联络和协调。例如,在“大东亚文学赏”问题上,就存在截然不同的看法。志智嘉时任日本兴亚院华北联络部调查官。兴亚院系“日本政府的一个专门负责侵略中国事务的机构”。它设在北平等地的联络部“便是

---

《致建设华北新文化运动诸君》,《华北作家月报》第6期。

转引自泽地久枝《日中友好的桥梁》,《文艺春秋》1981年5月号。

Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peijing 1937 - 1945, New York: Columbia University Press, 1980, pp. 18 - 19.

各该地区的实际统治者”。可是,这样重要的一位人物,居然不知道大东亚文学赏是什么,而且在日本公布获奖作品名单后,立即发表中文文章,公开“讥笑”日本文学报国会把该奖项授予袁犀是“轻率”的。但是这种“讥笑”并不起任何作用。文学报国会第二年依然把该奖项授予此前也曾被志智嘉批评过的梅娘。这也从另一个角度证明了日伪文化控制的混乱和软弱无力。

第二,从伪政权文化机构中的中方人员来看,他们的立场和背景极为复杂,并非全都诚意为当局服务。例如,《新中国报》虽隶属于日本驻上海领事馆,但该报的社长袁殊,却是中国共产党的地下工作者。为争夺文化阵地,他还恢复出版了影响广泛的月刊《杂志》(1942年)。女作家关露的情况也基本相似。据有关资料,到现在仍被广泛指斥为“卖身投靠,认贼作父”的新感觉派作家穆时英,并不是汉奸。他是受国民党中统的派遣,打入汪记国民党宣传部,出任新闻宣传处处长的。他在担任《国民新闻》社社长期间遭暗杀,系不知情的国民党另一特务组织军统的地下人员所为。北京作家梅娘的丈夫柳龙光,是华北沦陷区文学界的实际组织者和领导者。他公开的言论和活动,显然是在为推行日伪的思想战方针政策服务。目前,有关柳龙光当时在为中国共产党工作的说法,还没有史料方面的证据。但即使这样,一些现象仍值得注意:正是在他掌管的出版物上,出现了一批表露出反日爱国民族情绪的作品。而且,在文人之间的个人纷争中,一些作家曾撰文激烈抨击柳龙光,广泛涉及他的政治立场、写作水平和为人处事的方方面

齐武:《抗日战争时期中国工人运动史稿》,人民出版社1986年版,第121页。

《文艺杂谈》,《艺文杂志》第2卷第1期,1944年1月。

杨守森主编:《二十世纪中国作家心态史》,中央编译出版社1998年版,第289页。

司马长风:《中国新文学史》第3卷,香港昭明出版社有限公司1978年版,第47—48页。

面。而有关人员并没有因此遇到太大的麻烦。柳龙光曾在一篇报告文学中感慨“我们抵抗大自然的无力”，同时又宣称：“自己还带着一颗冷热苦辣渍透了的心，足以承受那无形的精神生活上的细菌毒烈的太阳的袭击。”这似乎暗有所指的感怀至少从另一个方面说明，诸如柳龙光这样的沦陷区文化界要员，在行动上也没有死心踏地为侵略者效力。从某种意义上说，周作人是沦陷区文坛最有争议和最易引起误解的一位标志人物。一般把他视为沦陷区文学的代表。推而论之，沦陷区文学的性质似乎也就不言自明了。而实际上，沦陷时期的周作人具有高级伪吏和作家的双重身份。作为前者，他在教育、文化等领域积极推行日伪的各项政令，是名副其实的汉奸。作为后者，他与沦陷区绝大多数报刊的创办和编辑方针无关，并且还受到从日本文学报国会官员到北京新进作家的抨击和冷落，基本上游离于沦陷区的文学活动，仅仅是一名自由撰稿人。他那沦陷区文坛盟主和汉奸文学旗帜的形象只是一种幻象，产生于沦陷初期日方一厢情愿的期待，以及局外人和后来者的主观推断。周作人在沦陷时期的活动，与沦陷区文学并没有因果关联。

第三，从文化传统来看，北京、上海是中国的文化中心，五四新文化运动的重镇。两地沦陷时期的文学创作，继续承接着中国新文学传统和中外优秀文化遗产，并没有因殖民统治而中断。以中国现代文学为例。在校园刊物、民办刊物乃至官办报刊上，经常发表从文学的角度评介中国新文学的文章。仅《中国文艺》一刊，所

---

如张域宁的《作家协会变了》，《中国公论》第11卷第6期；《论争杂感》，《新民声》，1944年12月18日；司马谔的《北京文场的几件事》，《敦邻》第1卷第3期，1944年3月1日。

柳龙光：《从新乡到郑州》，《中国文学》6号，1944年6月，第28页。

论及的作家除鲁迅、曹禺、老舍、茅盾、巴金外,还有张天翼、王独清、卞之琳、萧乾、徐懋庸、蒋兆和、朱湘、陈梦家等,不可谓为数不多。曹禺的剧作《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》,更是专业和业余剧团的保留剧目。1944年,日本法西斯团体日本文学报国会官员林房雄,在中国实地调查后发现,南北沦陷区高校学生阅读的中国现代文学,基本上是“重庆或延安系”作家的作品,即抗日作家的作品。外国作品则为“英美系的翻译小说”,而汉译日本文学作品几乎没有。他认为,造成这种让“敌性的文学作品”来“支配学生的思想和心情一半以上”的原因,一是沦陷区当局忙于别的事情,对文学的重视不够;一是各种官办文化团体常常把文学排除在外,“政治家和官吏”指导文学不利,或把它当作消闲文学不予理睬,或把它当作“有什么危险的爆发物”加以弹压。对于中国沦陷区文学的现状,林房雄是非常悲观的。这充分表明,在沦陷区,中国新文化运动的遗产是抹不掉的;日方实施殖民文化时所遇到的阻碍,是难以逾越的。在文艺理论方面也不例外。1942年,南北沦陷区几乎同时出现主题相近的文学探讨。北京的《国民杂志》(10月号)发起关于“小说的内容与形式问题”的讨论,其目的是力求整个文学深入到民众之中,是“忠实的完成五四运动以来之文学革命的更进一步的发展”。上海的《万象》(2卷4、5期)发起关于“通俗文学”的讨论,对20年代以来中国现代旧派通俗小说在抗战时期的转型,以及沦陷区通俗小说的兴盛,起到了推波助澜的作用。稍后上海关于“新文艺笔法”的讨论,也提出文艺的内容与形式的

《新中国的文学运动》,《中国文艺》第9卷第1期;《中国新文化运动偶感》第9卷第3期;以及《华文大阪每日》第6卷第6期上的有关文章。

上官箬:《论文艺大众化之内容与形式问题》,《中国文艺》第7卷第3期,1942年11月。

《杂志》1943年2—5月。

问题,主张文艺作品应当贴近现实生活,应当使用读者大众熟悉和认可的语言,其用意是提倡文艺的大众化。这也是30年代文艺大众化讨论在沦陷区的延长。因此,新文学传统潜移默化的影响以及历史形成的写作动机和模式,促使大多数沦陷区作家恪守自己的创作观念和风格,没有受到日伪政治宣传的影响。

第四,从文学自身的特殊性来看,说教式的作品,在任何时代都是作家和读者两个方面都难以接受的,在北京、上海这样的大城市沦陷区,更是如此。一方面,直接反映抵抗斗争的内容很难面世。另一方面,过去在国内两大阵营对立和斗争的背景下形成的主流文学,不复存在了,主题先行的思维定势和创作模式被淡化,写作的空间在某种意义上得到扩展。物质生活和精神生活还要延续下去。于是,表现内心体验、讲述身边故事、谈往忆旧的作品,以及通俗小说、城市传奇,在数量上占据了绝对优势。正是这种特殊的历史机遇,成就了一批独具个性的作家作品,其中,最为奇特的是张爱玲。她的家庭背景、教育爱好和文学修养,汇集了西方与东方、历史与现代、文明与野蛮、善与恶、新与旧、雅与俗。而洋场才女的秉赋和悲观主义的现世生命体验,使她更多地从沪港现实生活中陈旧、丑陋和野蛮的方面,审视女性的命运和人性。因此,张爱玲作品中的各种人物大多活动在现代中国仅有的两座国际性大都会里,可人物本身却是落伍的;小说的体式是民族的、通俗的,可所包孕的思想内容却是现代派的;叙事方式多采用传统说书人娓娓道来的全知视角,却自然融入了新文学的先锋技巧(意识流、蒙太奇等);故事平凡琐屑,基调阴沉、荒凉,却写出了永恒的人性……看似矛盾,但正是这诸多相对特性的有机融合,构成了张爱玲的雅俗并存的“传奇”艺术世界,为中国现代小说增添了一种新的类型。对于身边的战争和战争暴行的疏离,也是对战争和暴行的一种价值判断。在中国沦陷区的战局基本稳定之后,日本的大陆

思想战方针,也从战争喧嚣转变成以娱乐消遣为主,妄图使沦陷区人民逐步适应并认可殖民统治现实。但是,侵略者软刀子杀人的伎俩并没有什么效果。看似属“软性文学”的张爱玲们,没有起到消闲文学歌舞升平、麻痹斗志的作用,反而常常使人感受到战争以及战争阴霾在芸芸众生的日常生活和内心世界中的投影。这种感受是若隐若现的,然而却是刻骨铭心的。他们在当时的成功以及后来在中国新文学史上毋庸置疑的地位,正是由于他们的作品在自然恣肆地表现日常性的同时,达到了具有普遍意义的共通性(Universal)。从现代文学主潮的流变来看,他们的作品的反英雄趋向与 30 年代左翼文学的英雄主义形成相得益彰的鲜明对照,是“人的文学”在特殊历史条件下的表现形态。

北京、上海沦陷区的言说环境好于其他沦陷区,具有相对自由的言论空间。不注意到这样一个事实,就很难对沦陷区的许多文学现象作出令人信服的阐释。

(作者张泉,1949 年生,北京市社会科学院文学研究所研究员)

(责任编辑:李仲明)