

# “革命文学论争”与无产阶级戏剧的生成

焦欣波

**内容提要** “革命文学论争”时期的戏剧长期为学界所忽视，这可能恰恰遗漏了中国现代戏剧史上一个非常重要的问题，即戏剧与无产阶级革命的深层互动与融合生成。通过挖掘史料，可以发现，倾向于无产阶级的知识分子已自觉运用马克思主义批评方法强调戏剧的“价值问题”与党派立场，在对“民众戏剧”的“弃扬”与深化基础上着手构建中国无产阶级戏剧理论，并形成了以人民为中心的叙述范式及政治美学。因而，考察太阳社、创造社等关于无产阶级戏剧的批评话语、理论构想和文本实践，既能拓展“革命文学论争”版图，使戏剧史上悬而未决的无产阶级戏剧生成问题得以正本清源，又能深化戏剧的中国式现代化道路。

**关键词** 无产阶级戏剧；钱杏邨；民众戏剧；人民美学

中国共产党领导的无产阶级戏剧，学界认定始于1929年秋季成立的艺术剧社。该社由党直接领导且第一次提出“无产阶级戏剧”口号，在中国现代戏剧史上形成了具有重大意义的转折——由一般的民主主义要求转向“无产阶级”革命戏剧的提倡——揭开了左翼戏剧运动崭新一页<sup>[1]</sup>。更有大量回忆性文章、论著等以断代史方式从左翼时期书写无产阶级戏剧，或语焉不详、难以厘定，“要是一九二九年是戏剧运动的酝酿时期，那吗[么]一九三〇年是戏剧运动的萌芽时期了”<sup>[2]</sup>。有鉴于此，很有必要重返历史现场，再次挖掘“革命文学论争”第一手史料。事实上，颇能引起注意的是艺术剧社主办刊物强调阶级性、时代性并宣传“普罗列塔利亚戏剧”理论主张的系列文章，如《中国戏剧运动的进路》《戏剧与时代》《戏剧运动的目前谬误及今后的进路》《演剧的技术论》等，其观点与1928—1929年“革命文学论争”时期创造社倡导的无产阶级戏剧理论相似。进一步探究则发现，触发“革命文学论争”的太阳社及创造社，在全面批判五四新文学以来的资产阶级思想而极力融入无产阶级革命斗争实践的过程中，生产性地运用马克思主义意识形态批评方法对部分中外戏剧予以批评和重释，并以思想、情感、斗争为主要内容着力构建

中国无产阶级现实主义戏剧理论，同时在《文化批判》《泰东月刊》等进步刊物发表了为数不少的无产阶级戏剧作品，且以阶级控诉、压迫为主，凸显暴露与反抗这一注重人民政治美学的特质。或许表明，深受“革命文学论争”场域影响的无产阶级戏剧已然生成。因此，深入考察太阳社、创造社等“革命文学论争”时期的戏剧批评、理论构建及创作实践，既可拓展“革命文学论争”的版图以及解决中国无产阶级戏剧谱系的源头问题，又能深化戏剧的中国式现代化道路。

## 一 钱杏邨的戏剧批评与话语重构

1928年伊始，太阳社的钱杏邨运用马克思主义观点重评近代中外文艺作家及其作品，其中对剧作家及其文本的批评占有相当分量。钱杏邨的戏剧批评并非将戏剧作为独立的艺术主体来考察，而是将其视作“革命文学论争”中文学批评的一部分，因此实质上是一种文学性的判断与评价。1928年2月钱杏邨写就两篇文章，以《英国文学漫评》冠名，发表在文学研究会的《小说月报》。在解释这一举动时钱杏邨曾指出，无产阶级文艺批评者十分重要的时代任务就是“很精细的研究”资产阶级创

作的“留给我们的最丰富的遗产”，这些遗产“对于无产阶级文学的建设是有巨大的力量的”，因此“我们不能不批判，我们不能不把他们关联着我们的时代重行估定一回”，整体上作“一种史的检讨”<sup>[3]</sup>。钱杏邨的这一认知与其在1928年初第一篇戏剧批评《〈强盗〉与〈尼拔龙琪歌〉》完全不同，当时《强盗》主人公摩尔“以暴力纠正世间的‘不平’‘铁不治之火治之’的精神令他颤抖与震动。在他看来，‘Boudon（暴动）确实是一种艺术，只要Boudon（暴动）的意义是伟大的……Boudon（暴动）时代的牺牲与流血委实不能否认不是一种Art（艺术）’，因为他‘是一个力的崇拜者，力的讴歌者’<sup>[4]</sup>。与五四“藕断丝连”的钱杏邨将个体心理经验与疾风暴雨式革命结合，产生了“力的文艺”观和“强盗哲学”观，但很快又发觉“中国无产阶级文艺批评”可能是“最初的一块奠基的泥土”，而且他“想用这质地不纯的泥土，来引出几块健全巨大的础石”<sup>[5]</sup>。正是这种历史使命与革命理想，策勉了钱杏邨重估“戏剧正典”价值并致力于无产阶级文学建设的精神动力。

《英国文学漫评》集中分析了高尔斯华绥的《争斗》和萧伯纳的《华伦夫人之职业》。从唯物辩证法角度，钱杏邨极力肯定高尔斯华绥天才的创作才能，承认他写出了工人阶级严酷的生活处境、斗争思想以及劳资矛盾的根源，认为高尔斯华绥对工人阶级充满同情。但对作者本人的阶级立场持批判态度，认为他意在表达“趋于极端”的资本家和工人皆失败了而“最后的胜利归于改良主义的工会的领袖”，这是“社会民主党一类的思想——是脱不了历史的因袭的观念的改良主义的思想”<sup>[6]</sup>。的确，“争斗”是贯穿高尔斯华绥作品的非常重要的一个主题，他对弱者及不幸的人富有怜悯，其中《争斗》就写出了资本对产业工人的欺骗与压榨。钱杏邨的这种批评策略悬置了文本历史语境，且实现了两个功能：一是批判资产阶级改良主义思想，二是揭露剖析劳资冲突的社会根源，为无产阶级文艺提供坚实的社会基础和合法的历史依据。同样在《萧伯纳与职业问题》一文中，钱杏邨开宗明义抨击萧伯纳“所信奉的不澈底的主义”，认为剧中呈现的主人公薇薇的“职业问题”，是因为人在资本

主义高度发达的世界里没有自由选择职业的权利，萧伯纳解决职业问题及恋爱问题的方法与前提则是先有经济基础。钱杏邨认为这种解决方式就是“一种不澈底的解决”，“寻不着什么人生真意趣的”<sup>[7]</sup>，那么只有从根本上掀翻现代经济制度才能真正解决这一问题。其实，萧伯纳在其序言中声称《华伦夫人之职业》旨在攻击社会“无耻”虐待地女性，以致他们中最贫穷的被迫沦为娼妓，任由丈夫“运用法律，全面控制妻子的人身和财产”<sup>[8]</sup>。不同于高尔斯华绥，萧伯纳是费边社会主义者，该派别致力于建立性质比较折中的渐进式社会主义，寻求一种更注重经验的经济，希冀通过社会主义制度消除贫困和苦难以及整治不平等现象，因此费边社会主义不认可通过一场大革命就能一蹴而就，而是极力强调地方政府的作用<sup>[9]</sup>。创造社的傅克兴也翻译了德国魏特和格的《资产阶级底小丑——萧伯纳》，宣称自命为社会主义艺术家的萧伯纳“决不是马克思主义者”，尽管萧伯纳对资产阶级的意识形态进行了暴露与攻击，但仍受了“资产阶级末期底文化底洗礼的”<sup>[10]</sup>。由此可见，钱杏邨对萧伯纳及高尔斯华绥都是围绕“价值问题”而展开的混合了党派批评的意识形态批评，重在抨击资产阶级话语形态及其价值观念。其实质，则是他摒弃了一般性的价值审美批评方法，且又“跃出”文本而着重对剧作家进行政治性批判，带有某种“先验”特性。

这种批评方式也触及霍普特曼的《织工》。厨川白村在《出了象牙之塔》里谈及“同盟罢工的戏曲”时认为，“以剧而言，为最佳之作，而足与葛普德曼的《织工》比肩的东西，则是英国现代最大的戏剧作家高尔斯华绥的《争斗》”<sup>[11]</sup>，并称《织工》中那样“煽动的处所”，在《争斗》里丝毫没有，单这一点看，以沉静的思想剧而论，高尔斯华绥比霍普特曼要进步<sup>[12]</sup>。厨川白村的论断引起钱杏邨不快，他在《“织工”》一文中批判厨川白村完全忘却了《争斗》作者的思想及其隶属的党派社会民主党，指出“高斯华绥的意义决不能离开他背后所站立的党”，认定《织工》比《争斗》伟大，进而指出《织工》站在小有产者的立场上说话，并不是无产者的东西，所以，霍普特曼是小有产者的代表作家。且钱杏邨又在文末笔锋一转批评厨川

白村的小有产者思想，“他所离开的象牙之塔，是属于小有产者阶级的……仍旧徘徊在‘小有产者阶级的十字街头’，他不仅没有把握住什么是劳动文艺，也没有看到无产的劳动者的营垒究竟在什么地方……”<sup>[13]</sup>。借助对《织工》以及厨川白村的批判，钱杏邨清算了五四以来新文学中的小资产阶级立场及其创作理念。有意味的是，钱杏邨对厨川白村的批判恰好发生在与鲁迅文学论战之前，而且厨川白村是鲁迅最为推崇的文艺理论家之一。

钱杏邨的批评思想前期主要受苏联“拉普”的前身“十月”派等的影响，1928年7月以后直接受日本马克思主义文艺理论家藏原惟人的影响。同为太阳社的蒋光慈曾在《十月革命与俄罗斯文学》一文中高度赞扬十月革命后的新知识阶级，而钱杏邨受蒋光慈的引导与影响颇大。“十月”派主张无产阶级与资产阶级划清界限，“无产阶级文学是同资产阶级文学相对立的，是它的对立面”<sup>[14]</sup>，格外强调保持无产阶级文学的纯粹性以及文艺家本人政治意识形态的纯洁性，而且“还必须让那些愿意为革命服务的文学家们同俄国共产党保持最紧密的联系”<sup>[15]</sup>。太阳社含钱杏邨在内的四位核心均为共产党员，在面对资产阶级“同路人”问题时坚决给予批判并划清界限，与“十月”派的作风基本一致。实际上，苏联无产阶级文化派也持有此观点，波格丹诺夫指出“劳动阶级艺术的思想意识应当是纯洁的，明确的、脱离一切异己因素的”，并将其看作“我们的批评的第一件工作”<sup>[16]</sup>。而且，波格丹诺夫还强调“我们无产阶级的艺术批评应当时刻记住：劳动集团主义的精神，首先就是客观”<sup>[17]</sup>，这与钱杏邨在《批评的建设》中要求批评家以科学的方法与态度从事批评一样，将纯情感的、趣味的、个人主义的非无产阶级批评方式排除在外。1928年日本“纳普”甫立，藏原惟人在《战旗》上发表了《到无产阶级现实主义之路》，两个月后被林伯修翻译过来。藏原惟人同样强调了霍普特曼、易卜生的小资产阶级立场，批评霍普特曼《织工》“多量地有着封建的生活和封建的意德沃罗基的小所有者，小布尔乔亚的要素”，认为“对于易卜生……等的作品，没有留连的必要”，并提出“我们始能使我们的文学真实地有益于普罗列塔

利亚特的阶级斗争”<sup>[18]</sup>。这种决绝而斗争的态度对于喜欢席勒《强盗》那种狂飙式戏剧风格的钱杏邨，无疑是兴奋剂与催化剂。钱杏邨在其《织工》一文中多次搬用藏原惟人的观点来批判霍普特曼，足见其影响至深。

总体来看，阶级性的“价值问题”及“党派立场”是钱杏邨重评剧作家及作品的批判话语与评价标准。他对文本独特的艺术性似乎兴趣不大，主要集中在讨论作家的党派倾向和阶级立场，以及剖析文本思想的意识形态。正如他在《批评的建设》一文中所阐述的那样，“以为专门注意技巧的批评，是一种最大的错误”，而“批评家的重要职任是用科学的方法，具体的梳理全书的中心思想，加以阐明或批驳”，这是因为“批评家最重要的职任是具体的理论与方法的指导”，因此“在文艺上我们也要肃清资产阶级文艺的残余的毒焰”，此举“便是在政治上肃清残余封建势力的反映的排演”，所以“批评家就是革命家”，一面要指摘资产阶级文艺的中心思想的错误，消灭资产阶级的文艺，一面应该“唤醒迷途的他们的读者”<sup>[19]</sup>。事实上，将“价值问题”和“党派立场”置于批判探索的中心都具有“意识形态姿态”<sup>[20]</sup>，但钱杏邨既要为无产阶级文艺建设铺路，又希望通过具体的批评实践引导读者的鉴赏品格，构塑无产阶级的审美心理与期待视阈。应该说，将文艺批评等同于革命斗争是一种本质化、“终极化”的批评方法及原则，对于批评任何一部作品来讲都显得不公。然而作为一种生产性话语和生产意义的方法，钱杏邨的无产阶级批评有助于知识分子认清历史及其必然性，传递并建立无产阶级意识，用以创作、批评真正属于无产阶级的戏剧。

## 二 理论构建：对“民众戏剧”的“弃扬”及“论争”

对无产阶级戏剧理论的探讨与构建主要由后期创造社同人完成。后期创造社因“欧战后欧美资本主义的卷土重来与封建势力的重压，却使我们这新兴的布尔乔亚汩夭殒了”这一世界局势的宏观判断，得出“布尔乔亚汩的无力与早夭使普罗列塔利

亚特自然而然成为革命的指导者（普罗列塔利亚特的 Hegemony）”的结论。所谓指导者即 Hegemony，乃霸权之意，因而后期创造社在吸收日本无产阶级文艺理论家福本和夫“理论斗争”与“分离结合”思想的基础上，为掀起无产阶级文艺运动高潮，认为在中国有“全面批判之必要”，而“目前所要的批判必然地是我们的文艺的良心的总结算。没有这种全部的总结算，我们的文艺的方向转换是不能实现的”<sup>[21]</sup>。所以，“批判—转换”斗争思维的开启为革命文艺的构建找到一条新路径，于是有了冯乃超在《文化批判》第1期提出的“我们在转换期的中国怎样建设革命艺术的理论”<sup>[22]</sup>此一重大问题。

1928年6月底沈起予率先写成一篇纲领性文章《演剧运动之意义》，他参照苏联戏剧，尤其受俄罗斯教育人民委员会演剧部《民众剧创设的宣言》的启迪，指出艺术样式不得不随着社会的转换而变更，作为一种全新的戏剧类型以及无产阶级意志与情感的体现，无产阶级戏剧就是“要为民众准备着民众祭”<sup>[23]</sup>，这也正是无产阶级“演剧运动之意义”。所谓“民众祭”颇具政治仪式性质，苏联《民众剧创设的宣言》引用罗曼·罗兰的话解释，“对于幸福而自由的民众，祭日是比演剧更为必要的。为了自己，民众自身就是最美丽的观览物吧。因此，我们应该为了将来的民众准备着国民祭”<sup>[24]</sup>。确切地说，“民众剧”是因民众而为民众的戏剧。事实上，“民众戏剧”在中国由民众戏剧社而声名鹊起，其首倡者罗曼·罗兰指出，“平民剧，不能不兼有平民的苦痛的，不安，希望，及其争斗，不可不正直，平民剧，是平民的东西；不然便不是平民剧”<sup>[25]</sup>，且注重“第三阶级”的休闲、理智与精力，将悲剧等排斥在外，本质上乃提倡一种西方近代市民话剧。与罗曼·罗兰不同，中国蔓延开来的民众戏剧观念更倾向于书写中下层民众的悲惨生活与不幸遭遇，多少有着阶级观念的审美成分，这既与中国军阀混战的境遇相关，也与传入中国的托尔斯泰对“社会下级”民众充满怜悯和同情的人道主义精神艺术观，以及彼时盛行于知识界的艺术源于民众的理念关联。譬如1923年郭沫若起草的《中华全国艺术协会宣言》则呼吁“我们要把艺术救回，交还民众”<sup>[26]</sup>。该宣言影响巨大，不

仅进一步明确艺术本不属于特殊阶级而源自于民众，且突出强调民众对艺术的合法性权利与主导性地位。总之，“民众戏剧”自五四运动以后深入人心，是当时普遍被认可和接受的戏剧概念和发展方向。

正如沈起予所言，“布尔乔亚汜”在历史上的使命即“个人的解放”已经完成，“今后社会底重心。已移到入蒲罗列塔利亚特身上，艺术底力点，亦不得不由这个重心阶级底意识出来规定她底样式了”，因而沈起予批判自卢梭、狄德罗到罗曼·罗兰以来提倡的“民众剧”，是“好个不彻底的人道主义者底典型”<sup>[27]</sup>。实际上，更为全面且密集的批判是冯乃超的《中国戏剧运动的苦闷》，此文等同于无产阶级戏剧的“宣言书”，批判“一般的民众戏剧的主张者”是“宣传资产阶级的意德沃罗基，借为民众的美名，施行其麻醉民众之实”。事实上，民众戏剧在更广泛意义上囊括了旧剧在内的一切与民众有关的戏剧，并非一个精确而稳固的戏剧类型或概念。1929年欧阳予倩的《民众剧的研究》，将民众解释为全体“平民”，认为平民剧要建筑在平民身上，不外乎民享（作用完全在平民自身）、民有（资料取自平民）及民治（平民为自己的需要而作）的戏剧<sup>[28]</sup>；由俞庆棠提出并推行的民众教育馆，被国民党政府大肆推广，仅1928年就有185所，1929年达311所，其下设戏剧或演剧部组织民众演出，也称之为民众戏剧<sup>[29]</sup>，因而夏衍曾指出“当时的所谓民众戏剧或者革命戏剧，还缺乏一个明确的阶级观点”<sup>[30]</sup>。所以冯乃超在《中国戏剧运动的苦闷》中着重批判国剧运动和旧剧，直接否定提倡“高级艺术”、谋求建立“理想的戏院”的国剧运动，称这种既不是国粹主义也不是国家主义的戏剧运动，“大踏步跑入审美戏剧的，小资产阶级的自己陶醉的泥沼里面去”<sup>[31]</sup>。冯乃超确实指出了国剧运动的缺陷，它以爱尔兰戏剧为典范寻求一种中西融合的崭新的民族戏剧，本身带有空想的色彩。对旧剧的批判态度，冯乃超认为旧剧多颂扬忠臣孝子烈妇，应该采取扬弃的态度，寻找其革命化的可能。因此，无论是“为艺术的戏剧”还是蕴含着“毒草”和“麻醉剂”的旧剧，都令中国的戏剧运动产生“苦闷”。第二年，沈一沉在检讨演剧运

动时比冯乃超更为激进，他说“中国演剧的过去及现在的都是在破弃之列”<sup>[32]</sup>，主张彻底清除。

可以说冯乃超提出的“批判—转换”模式，使五四以来的“民众戏剧”遭受了全面批判，或者说全面“奥伏赫变（弃扬）”，即对“民众戏剧”理论的“弃扬”是后期创造社构建中国无产阶级戏剧理论的逻辑起点。沈起予起初推出“演剧底民众祭祀化”这一提法，认为其有两重意义：一是集团生活的艺术；二是演剧的武器性。沈起予阐述“蒲罗列塔利亚特底意识……当然是带有集团主义底艺术”，拒斥个体经验和个人主义，强调由民众意识的集体性与社会性而生发出无产阶级戏剧，并且认为“一切艺术若不与政治合流，则皆系徒然”，所以要“制造武器的艺术以促进革命之完成”，如此一来，无产阶级戏剧的武器性即攻击性、斗争性、批判性就必不可少了。那么如何实现其武器性？沈起予要求无产阶级戏剧能深广地“侵入”民众以及满足广大民众的诉求，实现“革命时代底民众底情热与本能共鸣”<sup>[33]</sup>。沈起予的全部观点在沈一沉那里得到了进一步细化，沈一沉指出演剧是武器艺术中最具斗争力的，并最合团集主义的宣传和促进，演剧运动“便是与社会行动底目的相一致进行，所谓一种政治的辅助工作。（参照起予君的论文）所以是武器底艺术，斗争艺术”。在如何进展方面，他提出“我们应当果敢地决定……我们的演剧的方式不能不是写实主义 Realism”，认为无产阶级写实主义“最深刻地有潜力地浸入到民众底生活中去而使他们能直觉地感到反响”，即重视大众化、真实性以及“应把持着蒲罗列塔利亚特的意德沃罗基”等问题。所谓大众化就是要注意普罗大众的“智识方面的制限”，对那些未受过教育的“幼稚的纯粹的蒲罗列塔利亚特”创造新的戏剧形态，对剧场、剧本、演技和舞台装置等都要给予彻底的改革；所谓真实性就是从唯物论立场出发以无产阶级的目的、意识和科学的方法仔细精密地观察事实、再现实事，这一点不同于布尔乔亚“见鸡描鸡见狗描狗”浮于表面的再现实事的写实主义。换言之，无产阶级戏剧是“积极地，真情毕露的，并且包有鼓励，启发，注射，诸性质而来暴露，阐明社会上的矛盾”<sup>[34]</sup>的现实主义，即以无产阶级立场、

情感书写阶级斗争并以此来改造民众的思想与情感，并实现鼓动、攻击与暴露的革命目的，这才是无产阶级现实主义的重要内容。

相对于沈起予、沈一沉等人，冯乃超的概括更为本质与精准。他认为蒲罗列塔利亚艺术“是阶级解放的一种武器，又是新人生观新宇宙观的具体的立法者及司法官”，而且“革命的整个的成功，要求组织新社会的感情的我们的艺术的完成”<sup>[35]</sup>，赋予无产阶级艺术诸多政治革命功能以及判定、重塑价值观和感情的重任。具体到戏剧上可简要阐述为“民众戏剧的革命化”，即站在无产阶级自身社会关系上且能够代表无产阶级的思想、感情、意欲，意在表现“今日的生活的不安，社会的矛盾，伦理感情的争斗上”<sup>[36]</sup>。“民众戏剧的革命化”理论就是无产阶级现实主义戏剧理论，就是对“民众戏剧”中“矛盾的不合理部分”即非无产阶级的部分给予“弃扬”，又以辩证法思维最终“形成一个较高级的的综合的思考”<sup>[37]</sup>，即形成一种异质化、现实性的作家意识与文本话语。因而，冯乃超的“民众戏剧的革命化”理论加之日苏无产阶级戏剧译介，促使当时在复旦大学上学的共产党员夏征农呼吁“无产阶级剧的创始，即真正民众剧的创始”<sup>[38]</sup>，较之艺术剧社提出“蒲罗列塔利亚戏剧”率先且明确。其实，1927年冯雪峰翻译日本学者的《新俄的演剧运动与跳舞》一书，不仅有“无产阶级剧”一语，而且详尽阐述了苏联对罗曼·罗兰民众剧的批判性继承与革新，倡导“无产阶级底英雄主义”“职业的演剧底否定”以及“集团的创造力”的劳农剧，并“向着于完全的意味上的民众剧的移动”<sup>[39]</sup>。该书反映了“十月革命”后至20世纪20年代前期苏联戏剧界的实际情况，与“革命文学论争”时期倾向于现实主义精神的中国“民众戏剧”和“无产阶级戏剧”明显不同。当时以梅耶荷德为代表的苏联戏剧界各色注重形式的现代派登场，旧现实主义被抛弃而新的现实主义创作原则尚未确立。

有趣的是，1928年乃易卜生百年诞辰，有关易卜生生平、思想、作品、工作等一大批文章及专著出版。与太阳社、创造社论战的《奔流》在第1卷第3期刊出了《伊勃生的事迹》《伊勃生的工作态度》《伊勃生论》以及数张易卜生照片，以此纪

念并表明鲁迅等人坚守的新文学态度。鲁迅在《编校后记》中引用日本著名汉学家青木正儿对“易卜生主义”的高度评价，重申五四新文学的历史地位与成就，随之讽刺“世间大约还有从集团主义的观点，来批评 Ibsen 的论文罢，无奈我们现在手头没有这些，所以无从介绍”，批评无论是“那斯巴图”派<sup>[40]</sup>还是托洛斯基派“其实不过是装饰的枝叶”，反对“文艺为政治斗争”服务的工具化思维。《奔流》之外新月派的余上沅、《小说月报》等皆有针对易卜生及其作品的介绍与研究，此时关于高尔斯华绥、霍普特曼尤其是萧伯纳的作品译介及其社会主义思想和妇女观的阐述更为流行。尽管说，太阳社、创造社针对易卜生批判的文章甚少，与其激战的语丝派、新月派、《小说月报》及其他各派在戏剧领域应战者的也不多，但皆深受“革命文学论争”影响而无形中形成一个各说其话的论争场域。布迪厄曾言，“作为包含各种隐而未发的力量和正在活动的力量的空间，场域同时也是一个争夺的空间，这些争夺旨在继续或变更场域中这些力量的构型”<sup>[41]</sup>。“革命文学论争”场域也包括那些隐而未发且已表明倾向的“论争”。如果说，太阳社的戏剧批评属于文学论争的一部分，那么创造社致力于在戏剧领域争夺意识形态的话语权，其无产阶级戏剧理论也属于“革命文学论争”场域这一系统的生成物，即双方利益博弈产生的认识性与激发性机制，完成了中国无产阶级戏剧理论的初步构建。

### 三 文本范式及人民美学的形成

无产阶级戏剧的创作探索，至少出现于“革命文学论争”前夕。1928年发表在《文化批判》第1期上的冯乃超的独幕剧《同在黑暗的路上走》<sup>[42]</sup>其实创作于1926年10月，该剧以小偷、落魄青年、妓女为主人公，通过大段独白与对话的构想，描绘了三人不幸的生活和挨饿受冻的惨状，将矛头直指黑暗社会以及统治者的强取豪夺，控诉阶级压迫。他们互相安慰，依旧相信明天且不怕黑暗，坚决走上“我们反抗去”的道路。1926年的冯乃超远在日本，已从事无产阶级戏剧创作并在1927年回国加入创造社。“革命文学论争”发生以后，随着

无产阶级文艺理论的深入探讨以及日本等无产阶级戏剧的译介，太阳社的孟超及创造社的冯乃超、郑伯奇、傅克兴、王独清、龚冰庐、白薇，以及受无产阶级思想熏陶的冯润璋、邬孟暉、顾凤城、储安平、荷拂、胡开瑜、陈岐、胡霄狱、蒋学楷等人，以《太阳月刊》《文化批判》《创造月刊》《泰东月刊》《思想月刊》《流沙》等进步期刊为阵地发表了大量戏剧，其中的创造社人员相对较多与创造社戏剧部成立早不无关系。

依照太阳社、创造社无产阶级文艺理论主张，判断一部作品是否为无产阶级戏剧，首要而简洁的标准为是否具有无产阶级意识，或说它是否站在无产阶级立场体现出集团性、阶级性。所谓阶级意识就是阶级自身意识到其性质、地位、前途及使命，而无产阶级的阶级意识还应意识到他们所在的历史处境及其意义，确切地说，“无产阶级的优势仅仅在于，它有能力从核心出发来考察社会，并把它看作是互相联系着的整体”<sup>[43]</sup>，无产阶级有着明确的阶级自觉且被历史地赋予了改造社会的重任。“革命文学论争”时期的无产阶级戏剧创作，无论是太阳社、创造社还是社外诸君皆有浓郁的阶级立场与阶级意识。像孟超的《铁蹄下》<sup>[44]</sup>以贫民窟为背景讲述勾结外国的资本家工厂主压榨、盘剥饿死几十个工人和李阿顺被皮鞭活活打死的罪恶，斗争意识强烈的工人群众要求惩罚凶手、补发工资、减少工作时间、增加工钱但被镇压，李阿兴被打死；又如洁梅女士（顾凤城）的《纪念节》暴露了国民党反动派镇压革命者、镇压工人、收买学生、操纵政权的行径，歌颂工人杀死走狗的慷慨壮举，文末旗帜鲜明地高呼“工人团结万岁，全世界无产阶级联合起来”<sup>[45]</sup>。需指出的是，《泰东月刊》是“革命文学论争”以后转向无产阶级文学的刊物，发表了很多无产阶级戏剧，顾凤城当时是泰东书局的校对，其后成为左联的第一批会员，他早期确立的无产阶级革命意识使得《纪念节》在表现工人阶级立场、团结与社会整体使命感上分外凸显。实际上，这类带有标语口号色彩的作品不少，像王独清的《国庆前一日》，更像一份无产阶级的宣言书和战斗檄文，唯一的角色、民报编辑张白甫大篇幅自白控诉国民党反动派，表达其激烈的革命诉求，

“一切革命的被压迫的劳动民众，应当认清我们目前所处的地位……赶快组织自己，武装自己，坚决地向敌人进攻以实现自身迫切的要求”<sup>[46]</sup>，形象跃然纸上。通过这些作品，无产阶级戏剧家们已重建了其所属阶级的主体意识与整体视野，完成了意识形态思想系统中的承担者角色。

出于上述目的，“革命文学论争”中的无产阶级戏剧形成了最为基本的二元对立结构。不论叙述者还是主要角色，他们既是整个文本世界中被迫被奴役的客体，也是奋起反抗或控诉宣讲的积极主体。文本呈现两大阶级阵营的对抗与斗争，他们各有一套思想、行动与逻辑，并在冲突或未来冲突之中实现整个社会的改造与重整，以弥合巨大的缝隙、抚慰痛苦的心灵和肉体并达到人类的彻底解放。这种二元对立结构蕴含着更为本质的不平等性和内在性，帝国主义以及代表地主豪绅的资产阶级破坏法治、肆无忌惮、压榨抢夺及其日常衣食住行等，与贫苦大众的生存状况形成鲜明而巨大的对比。比如郭孟晖《血肉的筵席》<sup>[47]</sup>里“我们饿着肚子给他们来安闲享福，他们一开口便要把我们衣食所靠的都剥夺去了”，岂止如此，无权无势的佃农还要遭受富翁的辱骂与殴打，被抢夺去的少女被当作性资源而遭受凌辱；蒋学楷《天哪！鸡！》<sup>[48]</sup>中农夫王桂生和他的妻儿面黄骨瘦、举债度日，穿着华丽的账房先生的冷酷无情，令人唏嘘难忘。在地主恶霸以外，储安平《血之沸腾》控诉资本家虐待工人<sup>[49]</sup>，呼吁工人们联合起来。这类戏剧的批判对象还有国民党反动派及其依靠的帝国主义者。龚冰庐《莘庄镇》<sup>[50]</sup>叙述了国民党军阀混战以及日本军队对老百姓造成的重大灾难，村民伤亡，家园被毁；而冯乃超的三幕剧《县长》<sup>[51]</sup>更是对国民党官员、军队及其土豪劣绅的巧取豪夺、贪赃枉法展露的淋漓尽致。事实上，这类以阶级斗争为主要内容的意识形态书写使二元对立结构最终呈现为阶级仇恨叙事模式。阶级仇恨叙事模式最能实现无产阶级文艺要求的宣传与鼓动功能，达到激发并组织群众的革命目的。事实上，这一叙述范式的构建影响深远，它在戏剧中的大规模运用及其确立是在“革命文学论争”时期。

无产阶级戏剧大致划分为两个小类型：一类以

控诉声讨为主，凸显暴露特质，包括冯乃超《在黑暗的路上走》、郑伯奇《支那人自杀了》《佳期》《少女的梦》、龚冰庐《莘庄镇》《乳娘》、郭孟晖《血肉的筵席》《监狱之前》、白薇《革命神受难》、顾凤城《艺术底破灭》、荷拂《鲜血与红桃》、胡霄狱《穷人的儿女》、冯润璋《雪夜》《自由花》《烟云弥漫的咸阳》、储安平《血之沸腾》、蒋学楷《天哪！鸡！》等；一类以反抗压迫为主，凸显斗争精神，包括郑伯奇《轨道》、傅克兴《巨弹》、冯乃超《县长》、王独清《国庆前一日》、顾凤城《纪念节》、胡开瑜《报酬》、郭孟晖《桂芳》《铁蹄下》、陈岐《苦笑》等。这两类戏剧的最高动作都指向反抗推翻国民党统治、打倒帝国主义，极具民族解放和共产主义精神，像傅克兴《巨弹》中兵卒齐呼“世界革命成功万岁！民国革命成功万岁！农工解放运动万岁”“万国的无产者！团结起来”<sup>[52]</sup>，谋求真正的自由与平等。当然，对革命的自由与平等的追求在文中皆通过暴力完成，暴力及其机构不仅是统治阶级最为重要的工具，也是无产阶级实现目标的斗争方式，马克思和恩格斯曾认为暴力革命将是实现无产阶级利益和彻底解放的唯一方式，因而无产阶级戏剧整体上呈现出一种显性或隐性的反抗的暴力美学。基于此，则使一批早期的无产阶级英雄人物和工农群体登上了戏剧舞台，《巨弹》中的共产党人罗则视死如归，组织村民与国民党反动派开展武装搏斗，战斗之惨烈血腥令人动容；陈岐《苦笑》<sup>[53]</sup>中何杰大义灭亲，打死反动派姐夫司令和亲姐姐，后与农工一起砸碎脚镣冲出监牢。他们都具有共产主义革命的乐观主义和大无畏精神。此外，像郑伯奇《轨道》<sup>[54]</sup>塑造的工人群体形象及其《支那人自杀了》<sup>[55]</sup>所塑造的留学生群体形象，写出了历史语境下的个体复杂性，群体的价值取向和观念表述充满思辨色彩，读者能从中清楚感受到阶级观念的合理性。事实上，这一时期较多无产阶级戏剧都具有这种思辨乃至雄辩特征，如《巨弹》就带有极强的雄辩性对白。其实，长篇累牍的思辨在艺术手法上有图解政治的不足，但剧中人以角色代言方式完成了剧作家革命宣讲的意图。值得注意的是，此时的无产阶级戏剧同样塑造了一批值得同情和称赞的女性形象：孟超《铁蹄

下》中瑞姑对工人领袖李阿兴矢志不渝的爱情，郭孟晖《桂芳》<sup>[56]</sup>中黄桂芳深受革命思想影响参加游行队伍反对公安局局长父亲，都令人感动不已。纵观诸文本，“革命文学论争”时期的无产阶级戏剧以意识形态性语言塑造了共产党人、工农群众、女性形象，同时还塑造了学生、落魄知识分子、底层市民等形象，准确表达了他们的政治诉求与革命理想，真正意义上体现了以人民为中心的政治美学。作为一种新的类型，“革命文学论争”时期的无产阶级戏剧已相对成型。

换个角度察看，“革命文学论争”时期的无产阶级戏剧实质上呼应了中国共产党1927年“八七会议”的相关决议。党对文艺运动有确切的领导及政策，是在1928年10月《中央通告第四号——关于宣传鼓动工作》实施以后。“八七会议”深入总结了蒋介石及汪精卫对国民革命的背叛以及对中国共产党的绞杀，农民运动为反革命清乡所蹂躏，工人武装被解除且受摧残，面对这一极恶化、极艰难的形势，中国共产党独自肩负起历史的重任，实行革命的斗争<sup>[57]</sup>。因此《中央通告第四号——关于宣传鼓动工作》要求将政治宣传与日常鼓动结合起来，采用说服的方式获取群众，加紧反帝鼓动和反军阀战争的宣传等等<sup>[58]</sup>。应该说，“革命文学论争”时期的无产阶级戏剧均在创作中有力地配合了党的政治中心与革命诉求，也可以说它们是党的政治话语的直接产物。如果以《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》中有关剧本内容的规定再次衡量，即“剧本内容底共同原则是暴露在封建的剥削及与外国金融资本紧相勾结的中国商业高利贷资本底榨取之下中国小农经济底急剧的破产，指示他们彻底反帝国主义，反豪绅地主资产阶级的国民党，扫除一切封建残余的势力”<sup>[59]</sup>等，那么“革命文学论争”时期的无产阶级戏剧提前满足了这一审美诉求。

[本文系国家社科基金一般项目“人民戏剧中的传统文化资源研究(1942—1966)”(21BZW157)的阶段性研究成果]

[1]《中国现代戏剧史稿》，陈白尘、董健主编，第181页，中国戏剧出版社2008年版。

[2]叶沉：《戏剧运动的目前谬误及今后的进路》，《沙仑》第1卷第1期，1930年6月16日。

[3][5]阿英：《阿英全集》第1卷，第42—43页，第43页，安徽教育出版社2003年版。

[4]钱杏邨：《〈强盗〉与〈尼拔龙琪歌〉》，《小说月报》第19卷第3期，1928年3月10日。

[6]钱杏邨：《高斯华绥与劳动问题》，《小说月报》第19卷第5期，1928年5月10日。

[7]钱杏邨：《萧伯纳与职业问题》，《小说月报》第19卷第5期，1928年5月10日。

[8]胡耀恒：《西方戏剧史》(下)，第597—598页，三民书局股份有限公司2018年版。

[9]罗兰·斯特龙伯格：《西方现代思想史》，刘北成、赵国新译，第390—396页，金城出版社2012年版。

[10]魏特和格：《资产阶级底小丑——萧伯纳》，克兴译，《创造月刊》第2卷第3期，1928年10月10日。

[11][12]厨川白村：《苦闷的象征 出了象牙之塔》，鲁迅译，第222页，第222—224页，人民文学出版社1988年版。

[13]钱杏邨：《“织工”》，《小说月报》第19卷第12期，1928年12月10日。

[14]《无产阶级作家团体“十月”的思想纲领及艺术纲领》，《“拉普”资料汇编》上，第3页，中国社会科学出版社1981年版。

[15]瓦尔金：《政治常识与文学的任务》，《“拉普”资料汇编》上，第10页。

[16][17]亚·波格丹诺夫：《无产阶级的艺术批评》，《无产阶级文化派资料选编》，第42—43页，第46页，中国社会科学出版社1983年版。

[18]藏原惟人：《到新写实主义之路》，林伯修译，《太阳月刊》停刊号，1928年7月1日。

[19]钱杏邨：《批评的建设》，《太阳月刊》5月号，1928年5月1日。

[20]特里·伊格尔顿：《批评与意识形态》，段吉方、穆宝清译，第263页，北京出版社2021年版。

[21]成仿吾：《全部的批判之必要——如何才能转换方向的考察》，《创造月刊》第1卷第10期，1928年3月1日。

[22]冯乃超：《艺术与社会生活》，《文化批判》第1期，1928年1月15日。

[23][27][33]沈起予：《演剧运动之意义》，《创造月刊》第2卷第1期，1928年8月10日。

- [24]《俄国民众剧创设的宣言(教育人民委员会演剧课民众剧部)》,《枳花集》,画室(冯雪峰)编译,第13页,泰东图书局1928年版。
- [25]罗曼·罗兰:《民众艺术论》,老梅转译,《学汇》第202期,1923年5月24日。
- [26]《中华全国艺术协会宣言》,《艺术评论》第23期,1923年9月24日。
- [28]欧阳予倩:《民众剧的研究》,《戏剧》第3期,1929年9月5日。
- [29]熊贤君:《民众教育的践履者俞庆棠》,第162页,山西人民出版社2020年版。
- [30]夏衍:《难忘的一九三〇年——艺术剧社与剧联成立前后》,《中国话剧运动五十年史料集》第1辑,第145页,中国戏剧出版社1985年版。
- [31][36]冯乃超:《中国戏剧运动的苦闷》,《创造月刊》第2卷第2期,1928年9月10日。
- [32][34]沈一沉:《演剧运动的检讨》,《创造月刊》第2卷第6期,1929年1月10日。该刊于1929年1月停刊,第2卷第6期为最后一期。
- [35]冯乃超:《怎样底克服艺术的危机》,《创造月刊》第2卷第2期,1928年9月10日。
- [37]《新辞源》,《文化批判》第1期,1928年1月15日。
- [38](夏)征农:《所谓民众剧》,《青海》第2卷第1期。该文发表于1929年4月20日,艺术剧社成立于当年秋冬之际。《青海》是1928年11月复旦大学中国文学学科创刊的一份文艺批评刊物,时常载有无产阶级文艺文章。
- [39]升曙华:《新俄的演剧运动与跳舞》,画室译,第64—72页、第107—122页,北新书局1927年初版。
- [40]《那斯巴图》是苏联无产阶级作家联盟的刊物,该阵营作家即“岗位派”在文艺创作中倾向于阶级宣传,而非以文艺为主。
- [41]皮埃尔·布迪厄、华康德:《实践与反思:反思社会学导引》,李猛、李康译,第139页,中央编译出版社1998年版。
- [42]郑伯奇:《同在黑暗的路上走》,《文化批判》第1期,1928年1月15日。
- [43]卢卡奇:《历史与阶级意识——关于马克思主义辩证法的研究》,杜章智、任立、燕宏远译,第132页,商务印书馆1999年版。
- [44]孟超:《铁蹄下》,《太阳月刊》3月号,1928年3月1日。
- [45]洁梅女士:《纪念节》,《泰东月刊》第1卷第11期,1928年7月1日。
- [46]王独清:《国庆前一日》,《创造月刊》第2卷第4期,1928年11月10日。
- [47]孟超:《血肉的筵席》,《泰东月刊》第1卷第9期,1928年5月1日。
- [48]蒋学楷:《天哪!鸡!》,《泰东月刊》第1卷第9期,1928年5月1日。
- [49]储安平:《血之沸腾》,《流沙》第6期,1928年5月30日。
- [50]龚冰庐:《莘庄镇》,《思想月刊》第2期,1928年9月15日。
- [51]冯乃超:《县长》,《创造月刊》第2卷第4期,1928年11月10日。
- [52]傅克兴:《巨弹》,第112—114页,长风书店1929年版。
- [53]陈岐:《苦笑》,《泰东月刊》第2卷第11期,1929年7月1日。
- [54]郑伯奇:《轨道》,《创造月刊》第2卷第4、5期,1928年11月10日、12月10日。
- [55]郑伯奇:《支那人自杀了》,《文化批判》第3、4、5期,1928年3月15日、4月15日。第5期改名为《文化》出版,出版日期不详。
- [56]邬孟晖:《桂芳》,《泰东月刊》第1卷第11期,1928年7月1日。
- [57][58]《八七会议》,中共中央党史征集委员会、中央档案馆编,第5—6页,第139—141页,中共党史资料出版社1986年版。
- [59]《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》,《中国话剧运动五十年史料集》第1辑,第303页,中国戏剧出版社1985年版。

[作者单位:西北大学文学院]

责任编辑:罗雅琳