

现代中国“民众戏剧”话语的建构、 嬗变与国际连带

江 棘

内容提要 “民众戏剧”自进入中国至今正值百年，关于其名与实，学术史存在诸多困惑与误区。这既因其不仅曾被视为全社会共识性的革命话语，还在政党政治中经历了话语争夺、分裂、对抗与收编，同时也与变化中的域外理论资源有着复杂缠绕。田汉的转向便显影着民众剧话语的分化。而在经冯雪峰等人翻译处理，梅耶荷德被左翼新立为民众剧理论权威后，田汉又通过对小山内薰三期论的模仿建构，使梅耶荷德在中国剧坛获得了更强说服力。以苏俄与日本为参照的民众剧论描画了中国新剧的经路，其问题点也预告了戏剧大众化实践的限度，提示出这一理想的落实所依赖的现实条件。

关键词 民众戏剧；话语建构；左翼大众化；苏俄；日本

引言：“民众戏剧”的名实之困

“民众戏剧”是中国现代戏剧史的重要观念和**实践**，20世纪20—30年代，它曾被树为一面大旗，风声猎猎，应者云集。然而这样一个重要概念，今天却面临着描述与定义的困难：研究著述中对这一名词的空泛征引随处可见；而针对民众戏剧的专题研究则为数极少，且多聚焦于民众戏剧社（1921—1922）这一更为明确易辨的存在，然其从规模到时间都极有限，与时代话语的浩浩荡荡，体量严重不符。民众戏剧话语生成建构的过程究竟如何？它所对应的实践活动到底有哪些？这一基础性、前提性问题，目前尚未解决，更导致了相关研究中概念内涵不清现象的普遍存在。典例便是将爱美剧、学校剧、民众教育戏剧、田汉转向期创作、左翼戏剧和“大众化”运动乃至延安民众剧团，统统纳入“民众戏剧”名下，令“民众戏剧”无所不包的同时，反失其所指，成为一个似乎自明却极其空洞的概念，也将富含对话争鸣的历史复调模糊为一部混声大合唱。

与此相关，一个代表性的学术史表述是将民众戏剧史概括为左翼戏剧不断壮大并获得主导权的历史。如认为“民众戏剧”是由“四·一二”政变和

国民党血腥统治激起，“为左翼剧联的成立和1930年代左翼戏剧运动开辟了道路”^[1]的剧运；或认为是在左翼戏剧观念诞生后，“民众戏剧”才由宽泛所指，逐渐明确了为无产阶级服务的观念^[2]。这一左翼主导论虽似合于历史后设，然仍未在民众戏剧与同时期的“戏剧大众化”“红色戏剧”乃至“左翼戏剧”等概念间做出有力甄别。吊诡的是，就在不少学者看来“民众戏剧”由左翼话语主导的30年代，被视作其实践领域代表的却是熊佛西在河北定县的农民戏剧实验，而中华平民教育促进会的定县实验并非于左翼脉络上展开^[3]。若简单归因于当时左翼话语的影响力，实遮蔽甚多。

同样较少被关注的是，“民众戏剧”概念在中国乃是十足的舶来品，且在十余年间持续吸收着变动不居的国际理论资源，这又带来了理论与实践之间的另一种紧张。审视民众戏剧话语的建构与嬗变，国际连带问题既是起点，也是核心。

一 发生与高潮：从罗曼·罗兰说起

1921年初，沈雁冰（茅盾）、柯一岑、陈大悲、徐半梅、张聿光、汪仲贤、沈冰血、滕若渠、郑振铎、欧阳予倩、陆冰心、熊佛西、张静庐13人成

立民众戏剧社，在中国首倡“民众戏剧”。社名由茅盾提出，取自罗曼·罗兰（Romain Rolland）在法国所倡“民众戏院”。沈泽民撰文《民众戏院的意义与目的》，明确介绍了罗兰在《民众戏剧》一书中，要求将戏剧从特权阶级手中解放出来，作为劳工娱乐、能力与知识三大教育的观点。

有学者考察，沈泽民的介绍应是从英文转译^[4]，但为何择“民众”二字，则很可能与他刚留日归来，受到大正初年以本间久雄为中心的日本“民众艺术”论争和1917年大杉荣翻译罗兰该书并定名为《民众艺术论》的影响有关。此时沈氏兄弟已接受共产主义信仰，很快成为中共早期成员，他们并不满足于罗兰仍站在“有产阶级智识界”^[5]立场的乌托邦言说。一年后，沈泽民便将“无产阶级艺术”译介进来，进而注目于“发挥我们民众几十年来所蕴藏的反抗意识”的“文学的阶级性”和“革命的文学”^[6]；1925年，茅盾更是主张“抛弃了温和性的‘民众艺术’这名儿，而换了一个头角峥嵘，须眉毕露的名儿——这便是所谓‘无产阶级艺术’”^[7]。然而沈氏兄弟毕竟不是剧界中人，他们之所以介入剧社的发起，更多是因进步文名而为人所托。此委托人便是剧社真正核心、文明新戏名角汪仲贤（优游）。茅盾曾回忆“汪仲贤受‘五四’新文化运动之影响，思想大变，求以戏剧为工具，引导观众注意社会问题”，他认为“要实现民众戏院，不能靠营利性的戏院，应组织业余剧团，大中学生是主要演员”^[8]，主要针对的是游艺化的文明戏和海上机关布景戏一类在商业资本垄断下，迎合小市民趣味而恶性发展的职业演剧。因此，剧社首要宗旨是仿效欧美，建设独立于资本和国家支配的非营利性剧院，“拿艺术化的戏剧表现人类高尚的理想”^[9]。这固然与罗兰继波特舍（Maurice Pottecher）、莫海勒（Eugène Morel）一线而来的对于商业演剧的批判有相通处，但实则并未真正触及民众剧的观众论视野。概因中法社会状况迥异，也因在彼时中国，“现代”剧艺如未诞之胎儿，前途尚未可卜，因此民众戏剧社的立场不能不首先是剧人和作品本位。故相比罗兰，欧洲小剧场运动先驱法国人安托万（A. Antoine）所创“和营业性质的戏院消闲主义的戏剧很有过一番冲突”^[10]的自

由戏院，成了更现实的取法榜样。沈氏兄弟或许并不能感同身受剧界的核心诉求，在他们看来过于温和而落伍于时代的罗曼·罗兰与“五四”新文学气质，对当时中国剧坛而言太过高蹈凌虚。民众戏剧社仅仅一年的存在时间，或也说明了这点。

20年代后期，民众戏剧话语再掀高潮。归因于国共分裂后左翼革命话语的主导提倡，并不能解释早在20年代前期左翼对其已有的批判倾向。同样无法解释的，还有众多具有国民政府官方背景的刊物，正是此时民众戏剧讨论最为热烈的阵地^[11]。民众戏剧话语再掀高潮，还有其他不可回避的动力——紧接“五卅”运动对民众政治参与和“国民革命”进程的巨大推动，1925年孙中山的逝世，“唤起民众”的总理遗嘱和新三民主义，直接刺激着民众教育思潮的发展。“正是鉴于‘唤起民众’之重要，于是便有民众教育之提倡。”^[12]1926、1927年，广东国民政府和南京国民政府先后将“民众教育”写入党化教育方针纲领。1928年8月，国民党第二届中央执委会第五次全会表决通过“统一革命理论案”“民众运动案”“革命青年培植救济案”……在各家竞相追逐“革命”这一神圣事业之时，“基于训政理念的三民主义革命观”成为最具合法性与号召力的革命话语^[13]，推动了戏剧与民众教育和民族国家建设的结合。在官方以各级民众教育馆和实验区为单位推行戏剧教育之外，以平教会晏阳初、熊佛西为代表的民间实验，田汉和众多进步知识人在《中央日报》《民国日报》等大报以及各级民教馆办刊物上倡言民众戏剧，都与此背景有关。

虽然“革命”在当时具有超越政党政治的广泛共识含义，但国共两党的分裂，必然引起对革命话语主导权的争夺。中共力图重新定义“民众戏剧”，为其注入明确的阶级内涵；而面对凌厉的左翼话语，国民政府则取守成立场，力保将民众话语收编于合法性框架之中。20年代末期民众剧话语的高潮迭起，与这种内在对抗密切相关。

二 “民众”话语的分裂与田汉 转向问题的新视角

从1928年下半年至1929年初，《创造月刊》

连续刊登了沈起予的《演剧运动之意义》、冯乃超的《戏剧运动的苦闷》和沈一沉（西苓）的《戏剧运动的检讨》等，它们多被认为是左翼/创造社提倡民众戏剧的明证。然与其说它们是在提倡民众戏剧，不如说恰是延续了茅盾对“民众艺术”的批判，在为民众戏剧的重新定义和话语决裂集中造势。沈起予在肯定“演剧是一切艺术底综合，而且是最带有民众的集团的社会性的”同时，指出“资本主义底社会的背景若不变更，一切生活底样式不由蒲罗列搭利亚特底革命解放出来时，演剧底民众祭祀化，仍然只是一种空想”^[14]，并历陈自卢梭、狄德罗至罗曼·罗兰脱离社会组织的空想性与不彻底的人道主义性质。冯乃超同样批判了“一般的民众戏剧的主张者，他们只晓得利用戏剧的工具，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”，虽然仍沿用“民众戏剧”，但因这一“新戏剧的运动——革命的戏剧运动，根本地不能不是新的民众的戏剧运动”^[15]，从而赋予其新质即“普罗列搭利亚特”“劳动阶级”“无产阶级”的阶级性内涵，抛出了“民众戏剧的革命化”问题，以与此前“一般”的“民众戏剧”相区别。

稍晚，沈一沉发表《戏剧运动的检讨》，提出“大众=普罗列搭利亚特——我们是已无须分别的”，要“引导大众到发生革命的热情来反抗斗争！而达到革命的目的！”^[16]在同一期《创造月刊》上，沈起予再发一文《艺术运动底根本概念》，指出“艺术运动的对象，表面上虽然是小资产阶级大众，实际上等于以无条件的革命阶级为对象”^[17]。凸显阶级意涵的“大众”话语的快速生长，体现出左翼另立发明取“民众”而代之的迫切意图。

1930年是另一关键节点。这是“大众”话语组织化、体制化的一年，决定性因素是中共领导下左翼文艺组织的成立。是年3月，左翼作家联盟在上海成立，同月南国、摩登、艺术剧社等成立上海戏剧运动联合会（即8月正式成立的左翼剧联前身）。也是在当月，郑伯奇在《艺术月刊》发表《中国戏剧运动的进路》，在回顾“这几年来”戏剧运动的虚妄与幻灭时，多用“民众”之语，而面对当下及未来，则旗帜鲜明地认为戏剧必站在“前进的阶级”的立场，“一切艺术都应该是普罗列塔

利亚艺术”，响亮喊出“演剧的大众化”口号^[18]。该文的宣言性质毋庸置疑。此后左翼方面，包括之前曾沿用“民众戏剧”而求重释的沈西苓、沈起予等人，多规避了“民众”二字，代以大众、工农、（劳苦）群众等词，即便感到上述定义可能存在的偏狭，其修正也多是在“大众”范畴之内进行^[19]。

与其说国共分裂是民众戏剧话语高潮的起点，毋宁说是话语分裂的起点。这一视角或可让我们对一些重要文学史事件有新的理解，田汉的转向即为一例。自1928年夏至1929年，田汉在《中央日报》等刊物频发《南国对于戏剧方面的运动》《新国剧运动第一声》《戏剧与民众》《艺术与艺术家的态度》《艺术与时代及政治之关系》等文，反复指出戏剧和艺术应当“为民众”。这既是他对南国社剧风感伤唯美、脱离现实的自我批判，也是因为南京政府对民众戏剧的大力提倡和一系列革命化进步阐释，令其受到鼓舞，在因颓然于政局而结束短暂的国民政府仕宦生涯后，重“对政治发生希望”^[20]。1929年1月、7月，南国社两次赴宁公演，以此为机，《中央日报》的民众戏剧舆论如烈火烹油。一片吹捧之下，实则暗流涌动。一方面它仍以革命、进步自命，对于田汉在宁演讲中的激进内容（如剧运不应依附官方、日本可公开谈论马克思为政治方面可佩的进步、社会主义艺术代表多数等^[21]），仍予刊发；另一方面，正是在该年1月至8月间，副刊《青白》主编王平陵联合陈大悲，与田汉展开一系列“较劲”。如陈大悲《民众的戏剧与我们》（6月10日）与王平陵的唱和文字《降到低地去》（6月17日），前者冷嘲热讽，后者礼恭义正，虽都承认艺术为民众，但根本上却将艺术独立、不妥协的精神与民众的“低地”对立，将两者的同化看作“降志辱身”的“俗化，鄙陋化，齷齪化”^[22]，其刀锋所向正是田汉引日本戏剧家小山内薰言论明志之举——“要使民众成为我们的，我们得先成为民众的。我们得先一度降到民众的‘低地’，从那里牵着民众的手，一步一步走上我们的‘殿堂’”^[23]。同时，《青白》副刊自当年3月至8月连载陈大悲的五幕剧本《五三碧血》，篇幅之巨，为《中央日报》副刊史罕见。如此推崇，实用心良苦：一者陈大悲乃民众戏剧社元老，名正言顺；二

来他当时任职于南京政府，反映济南惨案的《五三碧血》又“的的确确是富有革命性的剧本”^[24]，着他与田汉叫阵，去掌民众戏剧的“帅印”，再合适不过。

大革命失败后，以田汉为代表，更多人开始从现实层面思考、确认无产阶级文艺的正当性，这也刺激了国民政府相应地向民族主义文艺与通俗文艺转变，以诉诸全体国人情感伦理认同的民族话语，与左翼阶级话语相抗（反帝主题剧作《五三碧血》之所以堪称“富有革命性”的典型，也有此因）。对于“民众戏剧”这一具有社会号召力的“前革命话语”，亦欲作同等处理，以收编于己麾下，成为争取政治支持的利器。而田汉也确实在完成转向后，从力倡“民众戏剧”转论“戏剧大众化和大众化戏剧”^[25]。不少学者注意到，甚嚣尘上的民众戏剧论争在30年代初期便迅速告一段落。然其原因并非“究竟什么样的戏剧才算民众化，这问题太复杂，决非一人之思想能计划到的，更非短时期能实现的”^[26]如此简单表面。若难以立时澄清，何不继续思之察之、辩之明之？恰因民众戏剧丰富的政治内涵，决定了不可能有真正的澄清。30年代初期，围绕民众戏剧的话语收编与对抗格局业已形成，争论自然也就无甚必要了。这从1933年山东省立民众教育馆发起的“民众戏剧问题征答”活动中即可见一斑^[27]。此次征答问卷回收率和左翼参与比例皆低，尤以郑君里充斥着不合作态度的答卷为代表，反映出左翼对于民教馆这一官方发起者身份的抵触乃至对其讨论“民众戏剧”意图的根本质疑^[28]。作为民众戏剧的先决问题，“民众是谁”只能由现实政治决定，它决非仅是对象的界定，根本命意乃是对主导权的确认，纯求应然之解只是徒劳。因此，若从文字上指摘左翼以强调无产阶级性的“大众”取代“民众”，太过刻板狭窄，不如谷剑尘、欧阳予倩等具有官方背景的民众剧人的定义那样宽广灵活，显然脱离了政党政治的核心语境。

20年代末，罗曼·罗兰民众剧论因民众戏剧新热潮而再获关注，然面对日益严峻的政治对立和新的社会分析话语，即便是非左翼的戏剧家也感到罗兰之论的空洞乏力。这次短暂的译介热潮重蹈覆辙，迅速降温。左翼剧运和“民众戏

剧”虽渐行渐远，但都在呼唤着新的理论领袖的登场。

三 “民众剧”的新理论资源： 梅耶荷德倾向的确立

正在民众戏剧话语初显分裂迹象时，梅耶荷德恰逢其时被介绍进来。1927年5月，冯雪峰（画室）就译有《新俄的演剧运动与跳舞》一书，该书译自日本俄国文学研究者和翻译家昇曙梦所著《革命期的演剧与舞蹈》（1924）与《无产阶级戏剧、电影与音乐》（1925）两书，其中有“革新剧坛的巨匠梅伊耶尔福里特”“演剧左翼战线的中心梅伊耶尔福里特”专节，或为国内对梅氏的首次译介。

今人多乐道于梅耶荷德作为斯坦尼斯拉夫斯基最出色的学生和最具挑战性的叛逆者，其强调身体性表现的“有机造型术”和集团力学的构成主义演剧，与强调内心体验的现实主义戏剧的紧张，以及此后在“社会主义现实主义”垄断下被归于“形式主义”遭到清理的悲剧命运。在革命期及20年代初期的苏俄，围绕梅耶荷德及其“戏剧的十月”（即戏剧的革命）主张，亦争议不断。昇曙梦二著，便广泛涉及了将梅氏视为“演剧左翼战线的中心”“演剧的民众化”当之无愧代表的支持派^[29]，以斯坦尼及莫斯科艺术剧院为代表的职业剧界，革命后新生的“无产阶级文化派”等阵营的观点。在“革命期演剧”部分，昇曙梦尤其重点介绍了卢那察尔斯基的复杂态度：既激赏梅氏的才华与演剧革新的艺术价值，又严厉批判他以“民众底集团的动作是演剧底唯一合理的形式”^[30]的“直接错误”^[31]，“已成为形式的左倾和政治的左倾之合同的理论及实践的中心”^[32]，其激进剧场革命“非尽快地绝灭着不可”^[33]。这与卢氏对艺术剧院等传统职业剧院的开明态度和反对视之为资产阶级社会产物而与无产阶级艺术对立起来的言论^[34]，形成了对照，反映了当时苏维埃政府文艺战线实际领导者的立场。与此互证，时为苏联革命军事委员会主任的托洛茨基，亦视梅耶荷德运动力学演剧是在“远后的将来”的“未来主义”^[35]，认同艺术剧院等“清新的革命的写生活的演剧”是当下

必须^[36]。在“无产阶级演剧”部分，昇曙梦则更多参考了“无产阶级文化派”理论领袖克尔任采夫乃至政府反对派的对立言论，不仅宣判了革命后丧失动力的苏联民众剧的失败；且干脆将前著中激进左倾的梅耶荷德排除出了无产阶级戏剧运动^[37]，单列一小节“梅耶荷德的近业”，重点谈其新演出法“向莎士比亚时代传统”乃至“我国歌舞伎传统”的“复归”^[38]，对梅氏“近业”的民众性、无产阶级性乃至剧艺的现代性，都提出了某种质疑和挑战。

梅耶荷德早年因反感表面的现实主义而逃离“莫艺”，后曾热衷于现代主义和象征性艺风，1922年开始实践构成主义和有机造型术原则并重审古典。在复杂的政治环境中，其剧艺中不断的自我修正和多元面相，成为令阐释者不无纠结的选择题。面对昇曙梦充满张力的文本，冯雪峰亦有避繁就简的选择。并非如其自陈只“偶有极少部分的无关紧要的删略”^[39]，正是对这节“梅耶荷德的近业”，他做了整体删除。同时在译者前言中将“梅伊耶尔福里特和哀弗莱伊诺夫的新演剧运动”与“民众剧运动及俄国民众底剧的要求的高度”并置为最需关注之首要两点^[40]。这些处理无疑维护了梅耶荷德先锋（乃至过于先锋）的无产阶级戏剧家形象。

冯乃超其后发表文章《革命戏剧家梅叶荷特的足迹》，明显引用了冯雪峰译文^[41]，且进一步升级、勾勒出梅耶荷德的“进化”轨迹：从神秘象征的艺术至上主义末流，走向民众剧的进阶，发展出构成主义的集团演剧力学，既对抗着右翼——斯坦尼的布尔乔亚式纤细心理主义演剧体系，又可创造出写实主义的“新形式”以脱离革命后的演剧危机^[42]。不仅将昇曙梦原书中不无问题的梅耶荷德革命后之“近业”，扭转为中国应研究借鉴的重心；实际上针对着来自卢那察尔斯基、托洛茨基和反对派关于革命后演剧有着重大危机的批评的批评和前述革命后演剧危机的论调，也形成了对梅耶荷德的辩护。20年代末至30年代初中国剧坛的“梅耶荷德倾向”，由此确立了理论基调。

针对职业演剧之易被动陷入既有社会经济分工结构，从而成为资本逐利链条之一环，早期左翼剧人多有警惕。梅耶荷德的打破与超越，正带来了左

翼期待的从宏观上观察把握社会与历史的视距。而对于专业戏剧家而言，这一实践的崭新形式及其可能性同样令人兴奋。熊佛西就曾明确表示在定县农民戏剧实验中，种种打破幕线，观演一体，重视灯光与舞美几何构型，强调身体动作和集团力的实践，在吸取民间赛社演剧养分同时，也受到了梅耶荷德构成主义的影响^[43]。其实，早在20年代“爱美剧”热潮中，宋春舫等人就集中介绍过戈登·克雷（Gorden Craig）、阿庇亚（Adolphe Appia）等关于导演权威和理性配置音乐、灯光、舞美的主张。而梅耶荷德与戈登不仅个人关系密切，在导演原则和理念上也颇多契合^[44]。这或许是梅氏不仅能为左翼接受，也能为熊佛西和尚未转向的田汉接受的一个潜在原因——对于熊、田等执着于现代剧艺的戏剧家而言，戈登·克雷的理性导演术与舞台技术有机性理论在现代中国的介绍成果，某种意义上成了梅耶荷德在中国接受的前奏和铺垫。不无踌躇的中国剧人，虽日感象牙塔幻梦的自欺，或也因看到了强调导演权威的无产阶级戏剧家的存在，而憧憬着艺术家之骄矜与浩荡的时代、政治道义之间可以相洽互得的解局。

四 小山内薰与田汉以及中国新剧的“经路”

对于田汉、熊佛西而言，单凭无产阶级的政治身份并不足够证明梅耶荷德剧艺上的先进性。而恰在此时，中国剧坛形成了现代戏剧三阶段的纲领性论述，有力支持了戏剧家们对于梅氏民众剧艺的“理论自信”。1928年11月，田汉发表《上海戏剧运动宣言》，指出：

大体欧洲近代戏剧运动经过了三个时期，第一是 Antré Antoine(安托万)和 Otto Brahm(奥托·布莱姆)们的自由剧场运动时期……他们所选出的戏剧家是易卜生及其门徒……第二是艺术剧场运动时期，这时期的代表是德之莱因哈德，俄之斯坦尼斯拉夫斯奇，他们各据有大的剧场、优秀的演员。供给他们以理论者复有意之阿披亚、德英之戈登·格蕾等；……第三期便应该是我们所期待不置而且已露新芽的民众

剧场运动时期。民众剧场的理论罗曼·罗兰倡之，而使它异常地实现的却是反对斯坦尼斯拉夫斯奇的梅野鹤立德的功绩。^[45]

(反商业)自由剧场——(职业)艺术剧场——民众剧场，这一三阶段论形成了新陈代谢的线性论述。虽然田汉在后文中将中国对位于“廓清剧界的旧势力，建设坚实的新艺术”^[46]的自由剧场运动期，然而在该链条上，自戈登·克雷、斯坦尼等人艺术剧场进化、革新而来的梅耶荷德民众剧，无疑是中国剧运的愿景。1928年底田汉尚未完成转向，作为剧坛领袖，他的这个宣言，在民众话语成为社会共识之际，也在剧艺上给了民众戏剧一个极有说服力的认证。

其实在半年前的1928年6月19日，田汉就在《民国日报》的《戏剧周刊》“闲话”专栏，发表了一篇译文《从艺术剧场到民众剧场》，或为他以民众剧为题的最早文字。概因田汉只介绍原文乃“《近代剧概论》第十一章之一节”(实为楠山正雄《近代剧十二讲》第十一讲“芸術劇場より民衆劇場へ”一节)，未标作者，书名又对不上号，故今人鲜知其文出处。之所以发生这样的问题，可能的原因是田汉所见并非后来正式出版的《近代剧十二讲》，而是他旧年旅日时所得楠山早先在早稻田大学讲授近代剧的未勘定讲义^[47]。

楠山此文所谓民众剧，是与营利剧场对立的、以发现了民众力与美的艺术家为中心的文化运动，与田汉《宣言》中的宏观概括还有不小距离。若说此译文或源自田汉在民众戏剧的新热潮中被唤醒的旧年回忆，那么1927年夏短暂的日本之行就为他的民众剧转向提供了更直接的触动。时为南京国民革命军总政治部宣传处官员的田汉，此行始于与谷崎润一郎的宴游享乐，终于与旧友秋田雨雀的晤谈，并与座中佐佐木孝丸就能否在政府内部寻求革命艺术运动展开激烈辩论。他既深感日本文坛的分化之剧，也因日本左翼的棒喝震动不已，并在回国后的政治失意中增强了对于雨雀所言的体认^[48]。此后两年间，他的视线所聚，与其说是被自己有意无意隐去姓名的楠山正雄，不如说是与雨雀过从甚密且正领导着筑地小剧场进行“在野的”民众剧实践的小山内薰。

1928年12月，田汉发表《南国对于戏剧方面的运动》，这是“此后想竭其全人力与物力尽瘁于‘民众的’艺术运动”，且“认这方面的运动当从歌剧与话剧分途并进”的行动宣言^[49]。文中援引并推崇小山内薰“得先一度降到民众的‘低地’”的言论，成为他与王平陵论争的导火线。更值得关注的是小山内薰的名文《日本新剧运动的经路》。此文1927年6月发表于《太阳》杂志，在1929年夏秋之际同时被田汉、欧阳予倩译为中文(田译刊于8月的《南国周刊》，欧阳译文刊于9月的《戏剧》杂志)。此文将明治末期以来的日本新剧运动划分为三期：第一期代表为早稻田坪内逍遥主持的文艺协会、小山内薰与市川左团次效仿法国安托万建立的自由剧场；第二期代表是职业演员守田勘弥与市川猿之助领导的文艺座、春秋座；第三期中坚正是“走向民众中间去”的筑地小剧场。对照田汉《宣言》中的三段论述，不难发现其中的对位。田汉将排演易卜生剧目作为中国新剧运动“一期”起点，也正是模仿着小山内薰先前领导的日本自由剧场。虽然《经路》的译文发表是在1929年，但如果说田汉在更早的时间已看到此文，受到启发写作了《宣言》，并非无稽之言。1928年12月，小山内薰逝世，田汉翻译其晚年所撰《经路》，既为介绍，亦为纪念，正可证明他对此文的服膺。

与田汉一样，小山内在戏剧生涯早期，因对传统剧艺(歌舞伎)崩坏不满，力图引入西欧戏剧，创制“新国剧”(或“新国民剧”)。其间虽也因欧游实地考察的切身体验，反思过西欧演剧的本土适应问题，但并未改变新剧本位立场^[50]。此时期他在大正民主风潮影响下的“民众/平民艺术”主张，也不过是延续着明治维新以来与政府合作的缩短演剧时间、降低票价等职业剧场改良思路，其内心仍以“艺术实验室”为小剧场真义，反对秋田雨雀倡导的将小剧场与民众社会运动相结合^[51]。而与南国社巡演遭遇窘境相类，小山内的新剧艺实践也面对着曲高和寡的问题，局限于剧作论视野的“新国剧”问题，终于必然地走向了观众论视野，与“民众剧”逐步合流。1927年春筑地小剧场在东京大众游艺区浅草公演的失败，开启了小山内戏

剧生涯的重要转折。当年4—5月间他写作《向民众剧的某种暗示》，说出了那句打动田汉的“得先一度降到民众的‘低地’”^[52]，对先前的艺术至上观进行了自我批判。6月，《新剧运动的经路》发表。理论转变同时，他也开始了对歌舞伎乃至中国、印度等东方剧艺的重审，预告了以新剧形式改编歌舞伎《国姓爷合战》等谋求民众剧与新国剧结合的实践。11月，小山内薰作为国宾应邀赴莫斯科参加苏联革命十周年纪念大会，受到莫大震撼和感召。其莫斯科演讲前半段讨论歌舞伎之民族性与日本“新国剧”问题，后半转向新剧和《经路》所述之三期划分，是其晚近思考的集中总结。至此，他坚定了信念，用置于顶端的民众剧，“解决”了萦绕毕生的诸多二元对立——“第三期的新剧运动今后怎样发展还不晓得，但摆在我们面前的问题是不取两元的路而一直走向民众中间去。”^[53]

并非巧合，田汉正是中国“新国剧”与“民众剧”的主倡者。早在1927年秋冬，一贯秉持现代剧立场的他发起话剧、歌剧“新旧混编”的“鱼龙会”，与欧阳予倩、周信芳排演以现代精神灌注于传统形式的新编京剧《潘金莲》。然而直到一年后的1928年11月，田汉才开始了“新国剧”的命名，将这次演出标榜为中国“新国剧运动第一声”：

说歌剧便是旧剧，话剧便是新剧，不能
说公平，因为不独歌剧有新旧，话剧也有新
旧……应该使他成为民众全体的东西，不应该
成为专供某一阶级的消闲品。这就是我们开始
新国剧运动的动机。^[54]

引入民众话语来解决新旧剧艺的长期对立，可见田汉的“新国剧运动”并不如通常所言是对几年前余上沅、赵太侔、熊佛西等所倡“国剧运动”之翻新进阶，而正是对小山内“新国剧”创设的模仿。而从实践到最终撰文发声，这一年的延宕本身便意义非凡——《新国剧运动第一声》与《上海戏剧运动宣言》《南国对于戏剧方面的运动》几乎同时发表，可见受到民众话语感召多时的田汉，终于等待到并消化好了他所期待的剧艺理论，开始重新定义、确认其先前实践，重装亮相。

在小山内薰晚年，筑地小剧场分裂为政治上激进的土方与志等（后成立了循秋田雨雀左翼路线

的“前卫座”）与偏重艺术的青山杉等几派。加上小山内过早的辞世，也令人们针对其未展开的民众剧实践的性质及可能性，产生了不同解读，日本左翼便有人批判那仍旧不过是固守非政治性的艺术剧场实践^[55]。然“左转”中的田汉则选择了将小山内的未尽事业交付与秋田雨雀一派，由此将其纳入无产阶级演剧谱系，且“我们把日本新剧运动三期的责任在一个时候担负着”^[56]。不过，在明确了革命与艺术“二者交错”的民众剧理想后，南国同仁仍有“近业”与“远望”之分：中国新剧运动“方在萌芽”，目前“只是设为研究机关的性质”，无产阶级民众剧之“革命”遂成“远还在那里”的“将来的愿望”^[57]。直到1931年转向后的田汉依然移译了服膺雅克·科波（Jacques Copeau）“纯粹戏剧”理念并与筑地民众剧实践唱反调的岸田国土数年前写作的《戏剧概论》。因为这论文虽“在演进极速的邻国的思想界应该早已或快要失去它们的‘存在理由’了”，但对于“刚刚开始自由剧场的前期的运动”的中国，“要算非常中和而妥当的”^[58]。这不禁令人想到卢那察尔斯基、托洛茨基等关于梅耶荷德之民众剧乃是“未来主义”的言论。与此相关，虽在1928年底的《宣言》中，田汉已明确标举出梅耶荷德作为革新者和斯坦尼取代者的进步意义，然至1930年代中期，他又正是以卢那察尔斯基言论为依据，将当下苏联文艺主潮认定为社会主义的现实主义^[59]。1934年8月，苏共将“社会主义现实主义”确立为文艺创作、批评基本方法，斯坦尼在戏剧领域获得权威地位，这当然会对已是中共党员的田汉产生“组织”层面的影响。不过，对照审视苏俄与日本民众戏剧的经路之后，我们便不难理解，田汉在职业艺术剧场—民众剧场链条上的“回退”及他在左翼大众化剧运实践中的乏力，还有更深刻的必然性。面对诸多结构性张力的存在，无论是在当时的日本还是中国，乃至在已经历了无产阶级革命的苏联，民众剧试图靠“置顶”社会性意识价值来进行统合的努力，不过是更进一步逼近了那个根本问题：在物质性现实束缚仍然存在且极为严峻的情形下，是否可能召唤出一种崭新自足的群体性文化实践及与其相应的主体性，并以此去解决现实既有的困境与难题？

结 语

“民众戏剧”为左翼首倡，顺“训政”之势步入高潮，但因源理论资源的缺陷与不合国情，尤其是政党政治斗争的现实，其后渐为左翼批判、抛弃，成为被国民政府收编的话语概念。虽双方在人员、理论话语上仍存在复杂缠绕，但并不宜将左翼剧运视为民众戏剧的主导话语和主流实践。可以说，正是在经历了与“民众”的缠斗之后，左翼“大众”话语才日益发展、凸显出既强调阶级性又兼顾统战联合的辩证意涵，在社会政治生活中展现出说服力与感召力。

因此，谈到民众剧实践，主要指向的还是在民教系统/试验区展开的民众教育戏剧活动，包括欧阳予倩在广东戏剧研究所倡导的“平民剧”、平教会的定县农民戏剧实验等。虽有合法背景，但总体上这些实践并不成功，大量民教机构演剧要么仍是以学生和市民为观众主体的单向灌输，要么是低水平民众自乐俱乐部。而左翼方面的实践情形也不理想，以至于“大众化”正式提出七年后，洪深不得不承认：“‘戏剧大众化的实验’，全国没有，只在河北定县有熊佛西和他的几个同事，做着这种工作。”^[60]

若将定县农民剧实验的相对成功，归因于熊佛西所言融西洋新演剧法与民族民间传统于一炉，莫若归于当时定县初步具备的若干条件：较为稳定、具有较强联结的基层共同体空间；规训动员的新意识形态话语相对整一有力；民间非职业演剧传统的存在。这恰是以大城市为中心的左翼演剧实践不具备的。待等进入边区根据地，中共能以民众剧团形式为民众戏剧新开端绪，也有赖于此。

从更广阔的国际视野出发，我们也看到：在非无产阶级革命进行时环境下的日本，左翼作为政府对抗性意识形态，其立足于常态化的演剧所能达到的可能与限度，可为20—30年代中国左翼都市演剧镜鉴。苏俄革命期疾风暴雨的革命意识形态制造出空前的观演共同体，成为中国左翼剧运愿景。但狂飙过后，无产阶级民众剧的整体低迷和梅耶荷德地位的戏剧性变化，也为中国在革命后的剧坛做了

预告。在无产阶级执政后的日常态建设中，戏剧创演必须被纳入、回归社会分工经济结构。对于话剧根底薄弱的中国而言，其职业化演剧资源似乎只可能从斯坦尼那样的戏剧家和职业剧场中找寻，至于梅耶荷德强调集团性与精确身体动作的有机造型术，反更多体现于已脱出戏剧范畴之外的、非日常性的群众游行、团体操等节庆广场文艺。这由此提出了无产阶级革命期的新兴艺术在革命之后向何处去的问题。它如何再生、转化？是否及如何葆有持续的批判性、革命性？

自21世纪初，国内不少学者开始将定县农民剧实践与西方现当代的质朴戏剧、环境戏剧等潮流勾连，以证其“先锋性”，充分反映了新时期以来当代剧坛急于突破斯坦尼体系垄断，寻求更多元表现形式的关切与焦虑。但如果仅仅是把民众戏剧作为当代剧场新神崇拜的注脚和论据，无疑会令其话语和实践的历史特殊性消弭无形。时人对国际理论资源关注、吸收的锐度与深度，值得重新审视；内中绵延至今的诸多问题点，值得深思。相比急求新建，我们或许更应细顾所来，去质询和反抗遗忘。

[1] 参见刘珏《创造社与中国现代话剧》，《中国现代文学研究丛刊》1984年第4期。

[2] 参见许映婷《戏里戏外：中国现代话剧观念的艰难抉择》，第8页，厦门大学出版社2016年版。

[3] 民间团体平教会其实历来与高层联系密切，熊佛西加入前，定县实验已成为与政府合作的县政改革试点。

[4] 罗湑：《中国民众戏剧观与罗曼·罗兰（1921—1933）》，《文本内外的世界：中外文学文化关系研究新视野》，顾钧、马晓冬、罗湑编，第100页，北京大学出版社2014年版。

[5][7] 参见沈雁冰《论无产阶级艺术》，《文学周报》1925年第172期。

[6] 参见沈泽民《新俄艺术的趋势·译者附注》，《小说月报》1922年第13卷第8号；《我们需要怎样的文艺》，《民国日报》（上海）1924年4月28日，“觉悟”副刊；《文学与革命的文学》，《民国日报》（上海）1924年11月6日，“觉悟”副刊。

[8] 茅盾：《我走过的道路》，第204页，人民文学出版社

1997年版。

[9][10]《民众戏剧社宣言》，《戏剧》第1卷第1期，1921年5月。

[11]如《中央日报》副刊《青白》仅1929年就刊登了大量有关民众戏剧的讨论文章。

[12]茅仲英、唐孝纯编：《俞庆棠教育论著选》，第166页，人民教育出版社1992年版。

[13]参见张武军《训政理念下的革命文学——南京〈中央日报〉（1929—1930）文艺副刊之考察》，《中山大学学报》（社会科学版）2017年第1期。

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

[15]冯乃超：《戏剧运动的苦闷》，《创造月刊》第2卷第2期，1928年9月。

[16]沈一沉：《戏剧运动的检讨》，《创造月刊》第2卷第6期，1929年1月。

[17]沈起予：《艺术运动底根本概念》，《创造月刊》第2卷第6期，1929年1月。

[18]郑伯奇：《中国戏剧运动的进路》，《艺术月刊》第1卷第1期，1930年3月。

[19]参见冯乃超《大众化的问题》，《大众文艺》第2卷第3期，1930年3月。

[20][21][23][25][45][46][48][49]《田汉全集》第15卷，第27页，第28—29页，第8页，第235页，第6—7页，第7页，第113—116页，第8页，花山文艺出版社2000年版。

[22]平陵：《降到低地去》，《中央日报》，1929年6月17日，“青白”副刊。

[24]王平陵《通讯》，《中央日报》，1929年8月1日，“青白”副刊。

[26]熊佛西：《平民戏剧与平民教育》，《佛西论剧》，第112—113页，新月书店1931年版。

[27]《民众戏剧问题征答》，《山东民众教育月刊》1933年第4卷第8期。

[28]参见江棘《作为“问题”的民众戏剧：从1930年代的“民众戏剧问题征答”说起》，《文艺理论与批评》2017年第1期。

[29][30][31][32][33][34][35][36][39][40]

昇曙梦：《新俄的演剧运动与跳舞》，画室（冯雪峰）译，第45—52页，第21—22页，第27页，第19页，第33页，第23页，第158页，第156页，“译例”第1页，“译例”第2页，北新书店1927年版。

[37][38]昇曙夢：『プロレタリア劇と映画及音楽』，第51頁，第54頁，新潮社1925年版。

[41]如介绍梅耶荷德革命前的主张时，就引用了冯雪峰译书第50页、第51页的文字。

[42]冯乃超：《革命戏剧家梅叶荷特的足迹》，《创造月刊》第2卷第3期，1928年10月。

[43]熊佛西：《熊佛西戏剧文集》，第766页、第783页，上海文艺出版社2000年版。

[44]童道明编译：《梅耶荷德谈话录》，第4页、第10页，商务印书馆2019年版。

[47]田汉日记《蔷薇之路》记载其1921年10月曾阅楠山正雄的《近代剧概说》（田记作“南山正雄”），然楠山并无此书，其《近代剧十二讲》出版于1922年8月。鉴于楠山早前曾在母校早稻田大学讲授近代剧，田汉所见极有可能为当时讲义，正式出版后才改定为现名。

[50]参见曾田秀彦『小山内薫と20世紀演劇』，第139—144頁，勉誠出版1999年版；曾田秀彦「『国民演劇』と小山内薫—古劇研究会から「国姓爺合戦」まで」，『文艺研究』1979年3月。

[51]小山内薫：「平民と演劇」，『演藝画報』1923年4月。

[52]菅井幸雄編：『小山内薫演劇論全集』（第2卷），第134頁，東京未来社1965年版。

[53][56][58]《田汉全集》第19卷，第531页，第531页，第531页，第532页。

[54][59]《田汉全集》第17卷，第1页，第25—26页。

[55]曾田秀彦：「『民衆演劇』と小山内薫—大正新劇史への視座」，『日本演劇学会紀要』1979年第18期。

[57]阎折梧主编：《南国的戏剧》，第22—28页，萌芽书店1929年版。

[60]洪深：《十年来的中国戏剧》，《十年来的中国》，中国文化建设协会编，第746—747页，商务印书馆1937年版。

[作者单位：中国人民大学文学院]

责任编辑：何吉贤