

山东教育出版社

20世纪中国 戏剧理论批评史

主编：周宁

20世纪中国戏剧理论批评史

「下卷」

20

世纪中国
戏剧理论批评史

[下卷]

主编：周 宁



山东教育出版社

目 录 (下卷)

.879. 第十三章 “筑就我们的国家”: 新中国戏剧批评的主要问题

.879. 第一节 概述

.880. 第二节 戏剧担负“国家艺术”使命

.902. 第三节 “推陈出新”: 一个“本土”的现代性方案

.915. 第四节 “(反)历史主义”史剧观: 空间的时间化

.930. 第五节 “写意”戏剧观与话剧民族化: 西方的脉络

.946. 第十四章 “样板戏”: 戏剧作为一种国家艺术意识形态

.946. 第一节 概述

.950. 第二节 不破不立: 从艺术批评到政治批判

.970. 第三节 走“现实革命题材”之路

.989. 第四节 塑造纯正完美的“无产阶级英雄形象”

.1008. 第五节 “古为今用、洋为中用”的形式创新

.1021. 第十五章 二度西潮: 台湾的现代主义戏剧思潮

.1021. 第一节 概述

.1027. 第二节 回归戏剧本体的思考

.1045. 第三节 台湾探索戏剧的理论与实践

.1075. 第四节 重构台湾剧场美学

.1107. 第十六章 从现实主义到现代主义：探索戏剧的观念与实践

.1107. 第一节 概述

.1119. 第二节 最初的论争：超越政治工具论？

.1138. 第三节 反思与突围：走出易卜生——斯坦尼体系的强势话语

.1149. 第四节 借鉴与探寻：对于话剧新的表现形式的探索

.1177. 第五节 回归戏剧本体：从戏剧观大讨论到戏剧本体理论研究

.1217. 第六节 尾声或先声：关于理论探索的反思

.1227. 第十七章 异类空间：中国戏剧的跨文化书写

.1227. 第一节 概述

.1228. 第二节 剧作评论

.1240. 第三节 演出评论

.1251. 第四节 翻译剧评论

.1264. 参考文献

.1294. 作者撰稿分工

.1295. 后 记

第十三章 “筑就我们的国家”：新中国戏剧批评的主要问题

第一节 概述

1942年5月，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》指出了20世纪后半叶中国戏剧发展的意识形态方向，1949年10月中华人民共和国成立，《在延安文艺座谈会上的讲话》成为国家文艺政策的最高纲领，不仅塑造着中国戏剧创作的基本形态，也划定了此后半个多世纪戏剧理论与批评的基本论述空间。建国后“十七年”戏剧理论与批评，就基本功能而言，与其他时期并无二致，都是一种判断、引导和框范；但又不同于其他时期，建国后“十七年”作为一段特殊的历史时期的描述，一种峻急的政治氛围的指代，^[1]其戏剧理论与批评又常常成为某种意识形态不加掩饰的直陈，而由不同的理论实践构筑的“批评空间”也体现为不同意识形态间交锋的场域。其中的整饬、标记与色彩以及彼此间隐而不彰的互动关联，既是诊断知识场域中各种文化位置变动重组的有效征候，更是感知戏剧生产中的文化架构更新的“绝对信号”。理论与批评源于问题。“十七年”戏剧理论批评有着相近似的核心关注，它们共同构建了一套价值观念和知识秩序，因此它们也分享了一种内在的、稳定的、同质性的理论品格。“十七年”戏剧理论批评正是其面对所处的时代，即新生的中华人民共和国生成的国内、国际情势，从戏剧艺术的角度直接或间接地对于时代命题参与和干预，其

[1] “十七年”指的是从1949年中华人民共和国成立到1966年“文化大革命”爆发之间这段时间，需要指出的是，“十七年”或“十七年戏剧理论批评”的命名本身就是一种叙事话语。

中的核心问题就是：新中国的戏剧艺术如何“筑就我们的国家”^[1]？与此同时，国家的建立，也从制度的层面全面地为戏剧理论批评所履行的监督、控制、规训，甚至是对抗的话语职能提供基本的语境支持。

第二节 戏剧担负“国家艺术”使命

一、问题：“筑就我们的国家”

“国家艺术”是一种制造“同意”的艺术，其根本目标在于营造“想象的共同体”^[2]，于是，寻找准确的“想象的民族身份主体”（the supposed mainstay of national identity）^[3]就成为“国家艺术”的首要关切。作为承载集体想象的最重要的公共领域之一的戏剧，被征用于构筑民族国家想象的做法并不新鲜。早在晚清时期，梁启超就已经在思考这个问题并付诸实践。在那些广为人们津津乐道的《论小说与群治之关系》、《小说丛话》、《饮冰室诗话》等名篇中，梁启超就论证了（包含在“小说”之中的）戏曲在凝聚民族精神时的功能。尤其是《论小说与群治之关系》一文更是把小说/戏曲的功能提升（也是夸大）到了无所不能的地步，即“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说”。^[4]晚清政局和思想的纷乱与无序造成了文化主体的阙失，而通过小说/戏曲“革命”来想象、建构这一主体

〔1〕该表述借用自理查德·罗蒂。参见〔美〕理查德·罗蒂：《筑就我们的国家：20世纪美国左派思想》，黄宗英译，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年版。

〔2〕“想象的共同体”（Imagined Communities）概念借用自本奈迪克特·安德森（Benedict Anderson）的名著*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*（London·New York: Verso, 1991）。

〔3〕这一表述借用自周蕾（Rey Chow），参见Rey Chow, *Ethics after Idealism, Theory, Culture, Ethnicity, Reading*, Bloomington: Indiana University Press, 1998, pp. 113—116.

〔4〕梁启超：《饮冰室文集之十·论小说与群治之关系》，见《饮冰室合集·2文集10—19》，北京：中华书局，1989年版，第6页。

不失为感时忧国的文人一展其文化政治（改良）抱负的一种有效手段。当然，这一眼光也是在欧美的启示下形成的，因为既然“欧美学校，常有于休业时学生会演杂剧者。盖戏曲为优美文学之一种，上流社会喜为之，不以为贱也”，^[1]那么中国戏园同样作为“学校”，戏曲亦可作为“教材”。梁启超借用昆曲传奇的结构，挪用意大利民族复兴的题材写下的剧作《新罗马》^[2]正是这种思考与尝试的成果之一，“新小说（戏剧）”与“新民”也正是在这种跨文化戏剧实践中确立为“手段”与“目的”的关系。等到帝制瓦解之后的“五四”时期，民族文化主体依然空缺，“以稗官之异才，写政界之大势”^[3]的戏剧实践方式就被新文化运动者延续下去了。虽然后者曾激烈地抨击“戏曲”/“传统”，引进了另一种新的戏剧形式“话剧”扮演中国故事，但是晚清“小说界革命”的思想遗产和实践逻辑在“五四”一代激烈的“反传统”中却有着非常清晰而深刻的回响。比如对戏剧社会功能的倚重，以及由此而来的借戏剧对民族文化主体的塑造，还有跨文化的实践姿态等等都是老问题在新时空中改头换面式的再现与搬演。

如果借助于中国现当代戏剧历史的长镜头观察，晚清“小说界革命”与“五四”“文学革命”之间的同与异决定了此后中国戏剧及其理论批评的基本问题。其中，戏曲和话剧形式本身所寄寓的民族文化属性与它们履行的构筑民族国家使命间的矛盾与纠葛，成为中国戏剧及其理论批评的原初性困扰，所有的问题都可以追溯到这个“原点”。“十七年”戏剧理论批评同样也处于这一脉络之中，自然也分享着其核心的时代关切。

中国的民族国家意识与西方的殖民主义是相伴相生的，^[4]因此浮现

[1] 梁启超：《饮冰室文集之四十五（上）·诗话》，见《饮冰室合集·5文集38—45》，北京：中华书局，1989年版，第91页。

[2] 梁启超：《饮冰室专集之九十五·新罗马传奇》，见《饮冰室合集·11专集88—95》，北京：中华书局，1989年版，第1—24页。

[3] 梁启超：《饮冰室文集之六·清议报一百册祝词并论报馆之责任及本馆之经历》，见《饮冰室合集·1文集1—9》，北京：中华书局，1989年版，第55页。

[4] 本奈迪克特·安德森（Benedict Anderson）指出：“19世纪的殖民国家（以及由之促生的政治集团）辩证地生产出了最终抵抗它的民族主义语法。”参见Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London · New York: Verso, 1991, pp. XIV.

于文本的中国现代民族主义书写对“想象的民族身份主体”的追寻贯穿始终。上文已经指出，“五四”一代文人从晚清知识界的手中接过了建构国族文化主体的重任与方法，即通过“新小说”来“新民”；到了“五四”时期戏剧同样被包含在“文学”之中，^[1]通过“文学革命”来“改造国民性”。不再像梁启超那样借用戏曲的形式扮演西方民族复兴的故事来启迪民智，“五四”时期的戏剧（文学）革命恰恰是从批判戏曲本身所负载的意识形态功能开始的。与此同步，“戏剧”（后来被命名为“话剧”）也迅速得以从西方引进。既然戏剧的功能在于“改造国民性”，伸张具有独立意识的“个人”，那么，其主角必定是“国民”，题材也必须是“中国”故事。在“五四”时期的戏剧创作中，那个“想象的民族身份主体”往往由“平民”承担，所谓的“平民”基本上指的是“引车卖浆者流”，他们需要知识分子的启迪和思想改造，方可成为合格的“国民”。然而，在中国现代知识分子的文化实践中，对于“大众”、“平民”等表述往往和对于“西方”的援引是同步进行的，中国知识分子借助对于西方思想资源的引介和挪用实现中国的强盛，潜在地制造了作为“想象的民族身份主体”的“大众”与其书写诉求之间的断裂。^[2]因此，“五四”一代知识分子借“新剧”构建国族话语的实践似乎并不奏效。无论“五四”新文化倡导者的意愿如何，“平民”在其想象中始终是一个非常模糊的概念，它似乎是“都市”里面的贩夫走卒，也可能是“农村”里面的村夫野老。而后见之明告诉我们，前者中能够识文断字的人读的是“鸳鸯蝴蝶”，迷的是“唱念做打”，后者多数目不识丁，热衷的是酬神社戏。启蒙文学与西式“新剧”中的“平民”人生真正波及到的往往是极少数寄身“都市”的知识青年，诸如怀揣着作为几天饭钱的铜元去到书店买《铁流》的电车售票员，他们显然不能够成为承担和负载“民族想象”的主体。在“平民文学”的倡导下，

[1] “五四”时期新文化倡导者对“戏剧”的“文学属性”的划分与倚重，正暗示了“五四”时期知识分子的国族政治抱负和文化实践策略，关于该问题的详细探讨可参见周云龙：《从书写符号拯救主体：重审五四时期的“戏剧文学”》，载《东南学术》，2010年第3期。

[2] Rey Chow, *Ethics after Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading*, Bloomington: Indiana University Press, 1998, pp. 113—116.

在“为人生”的大纛的指引下的“五四”“新剧”作品，仍以“案头剧”居多，其极力想动员的“想象的民族身份主体”始终被屏蔽在文本之外，诚如张厚载所观察的那样，“但是纯粹的新戏，如今狠不发达。拿现在的社会情形看来，恐怕旧戏的精神，终究是不能破坏或消灭的了”。^[1]更为尴尬的是，浮现在“戏剧”文本之中的“平民”则沦为知识分子“原初激情”（Primitive Passions）^[2]的最佳投射对象。

“五四”时期借助“新剧”构建“想象的民族身份主体”的符号动员的挫败与失效，不能不引起后继者对其中的悖论的反省。20世纪20年代末期对于“五四”“新剧”创作的回顾与检讨包含在对于“五四”时期文艺创作的整体性反思之中，这个时期的戏剧的核心关注仍然是国族文化主体的建构，只是这个主体已演变为“普罗列塔利亚”或“大众”。

郑振铎在《新文坛的昨日今日与明日》一文中分析对比了“五四时代的文学”和“五卅时代的文学”：

五四时代的文学

- 一、个人的；
- 二、普遍性的；
- 三、浮面的；
- 四、幻想的；
- 五、旁观的；

五卅时代的文学

- 一、群众的；
- 二、带阶级性的；
- 三、深刻的；
- 四、真实的；
- 五、参与的。^[3]

[1] 张厚载：《我的中国旧戏观》，载《新青年》，第5卷第4号，1918年10月15日。

[2] 这一表述借用自周蕾，根据周蕾的描述，其基本含义是：“在一个纠缠于‘第一世界’帝国主义和‘第三世界’民族主义力量之间的文化……原初性正是矛盾所在，是两种指涉样式即‘文化’和‘自然’的混合。如果中国文化的‘原初’在与西方比较时带有贬低的‘落后’之意（身陷于‘文化’的早期阶段，因而更接近‘自然’），那么该‘原初’就好的一面而言乃是古老的文化（它出现在许多西方国家之前）。因此，一种原初的、乡村的强烈根基感与另一种同样不容置疑的确信并联在一起，这一确信肯定中国的原初性，肯定中国有成为具有耀眼文明的现代首要国家的潜力。这种视中国为受害者同时又是帝国的原初主义悖论正是现代中国知识分子朝向其所称的迷恋中国的原因。”参见周蕾：《原初的激情：视觉、性欲、民族志与中国当代电影》，孙绍谊译，台北：远流出版事业股份有限公司，2001年版，第43页。

[3] 郑振铎：《新文坛的昨日今日与明日》，见《中国新文学大系·1927—1937·第一集·文学理论集一》，上海：上海文艺出版社，1987年版，第259页。

从郑振铎的定性分析可以明显看出这一时期的文学议题是“阶级”，至于“群众”、“真实”、“参与”以及无从把握的“深刻”其实均由“阶级”生发而来——这是区分小资产阶级与无产阶级文艺的关键词和基本参数，^[1]虽然，在更多时候，作家们的创作证明了这些特性不过是一种理想。“文学的阶级性”的浮现促使“大众文艺”的倡导被紧锣密鼓地提上了日程。

在戏剧领域，郑伯奇通过对中国现代戏剧运动的“历史考察”，明确指出，“戏剧也同其他艺术一样，不站在前进的阶级的立场上，绝对没有发展的可能。若是规避斗争，不敢站在时代的先端，那种艺术一定没落，若是跟着落后的阶级，那种艺术一定流为反动。戏剧比任何艺术和社会的关系更密切，因而表示更为明显”。从戏剧的“阶级性”着眼，“普罗列塔利亚是现代负有历史使命的唯一的阶级。一切艺术都应该是普罗列塔利亚艺术。布尔乔亚艺术，就一般情势来讲，在半世纪前，还有它的进步的作用，自从入了帝国时代以后，它的进步性老早就消失了”。据此，郑伯奇断言：“中国戏剧运动的进路是普罗列塔利亚演剧。”然而作者亦清醒地看到了这条路的重重障碍，这一走向至少面临着三重困难（或者说是矛盾）：

“一、普罗列塔利亚文化程度的低下；二、布尔乔亚文化的落后；三、封建社会文化的积久的惰性。”要走向“普罗列塔利亚演剧”，从“阶级”的角度盱衡并处理三种文化的关系颇为棘手：普罗文化与封建文化互相依附，其落后性需要布尔乔亚文化来净化和启蒙，而布尔乔亚文化的阶级性和“西方”性又是建构普罗文化的绊脚石。因此，普罗戏剧运动就需要一个“特殊的纲领”，郑伯奇认为需要从“四端”进行“长期的努力和斗争”：

“一、促成旧剧及早崩坏；二、批判布尔乔亚戏剧，同时要积极学得它的

[1] 参见《中国新文学大系·1927—1937·第一集·文学理论集一》里面的“历史回顾篇”专题内收入的文章，上海：上海文艺出版社，1987年版，第209—347页。还可以参见《中国新文学大系·1927—1937·第二集·文学理论集二》里面的“关于‘革命文学’”专题内收入的文章，上海：上海文艺出版社，1987年版，第3—195页。

成功的技术；三、提高现在普罗列塔利亚文化的水准；四、演剧和大众的接近——演剧的大众化。”^[1]从郑伯奇的“戏剧比任何艺术和社会的关系更密切”的观点中，不难听到梁启超在晚清时期的戏剧观念的回声。而他提出的“四端”从表面看，有力地否定了“五四”的戏剧实践倾向，但在“阶级”分歧的背后，事实上是更为深刻地延续了“五四”的启蒙传统和“进化”的思维模式，因为郑伯奇在论证“普罗列塔利亚演剧”的合法性时，采用的逻辑和尺度依然是“进步性”与“时代性”。

我们不妨以田汉带领的文艺团体南国社为例来观察这一现象。田汉原是创造社成员，按照洪深的说法，“不是从舞台而是从文学走向戏剧的”。^[2]田汉在经历了“五四”的“新剧”运动之后曾面对一个巨大的困扰：“不靠官府、不求资本家，搞‘在野’的民众艺术运动，钱从哪儿来？就算能卖出戏票吧，可问题又来了——你不是要‘为民众’吗？民众，尤其是那些挣扎在贫困线上的民众，哪有闲暇和余钱来看你的戏？另一方面，如果真像他在上海公演后所说的，戏剧要由‘为民众’（for people）进到‘由民众’（by people），那么自己在剧中所追求的那种‘情’、那种‘美’、那种‘诗意’，能为那些被饥寒所迫的大众所理解和接受吗？”^[3]其实，南国社的戏剧实践面临的问题在本质上正是源自他们运用现代戏剧艺术营造的想象与现实世界存在着断裂和错位。根据田汉的自我剖白，所谓的“民众”与他们的戏剧实践根本就没有真正的联系，甚至谁是“民众”或者“民众”本身是否存在就是十分可疑的。田汉领导的南国社有着“波西米亚人”的热烈和反抗的激情^[4]，有着这种文化习性的激进文艺青年一旦遇到合适的土壤，很容易从“文艺革命”走向“革命文艺”。于是，

[1] 郑伯奇：《中国戏剧运动的进路》，见《中国新文学大系·1927—1937·第一集·文学理论集一》，上海：上海文艺出版社，1987年版，第314、315页。

[2] 洪深：《导言》，见《中国新文学大系·戏剧集》，上海：上海文艺出版社，1981年版，第44页。

[3] 董健：《田汉传》，北京：北京十月文艺出版社，1996年版，第317页。

[4] 董健：《田汉传》，第296页。

随着20世纪20年代末期中国社会和文艺主潮的渐趋政治化，南国社在进行“我们的自己批判”以后，便投入了轰轰烈烈的中国左翼文化运动。

到了1932年，田汉曾在其文章《戏剧大众化和大众化戏剧》里面毫不掩饰地表明：“为着组织小市民层，过去的那种公演是证明了毫无力量，我们现在是要从许多‘顾无为’‘张石川’‘刘春山’们去学习。这在专家们中间已有这样的决议而且开始了这样的运动，只有学会了他们所懂得的是什么是，所喜欢的是什么是，所要求的是什么是，而给他们以恰恰适合的那样的东西，我们才能为广大的小市民层所有，才能叫他们听我们的话，跟着我们走。”^[1]从“戏剧大众化”的实践指归看，“叫他们听我们的话，跟着我们走”的魅力丝毫未减；从其所属的实践空间看，都市仍是其中心；^[2]唯一有所改变的是，知识分子开始把戏剧动员“大众”的实效作为一个问题提出来并进行了反思。但“大众”在其戏剧实践方案中依然没有着落，仍然是有待于知识分子帮助“提高水准”的一个匿名群体。这种不啻“自说自话”的实践规划其实是借助戏剧强化了阶级区隔，此时期的“大众”不仅面目模糊，而且暗哑无声。

在这个意义上，“左翼戏剧运动”的实质与“五四”“新剧”运动的差别不过是“五十步”与“一百步”而已。1937年抗日战争的爆发，使戏剧的“民族性”问题再度凸现出来。1938年10月毛泽东在《中国共产党在民族战争中的地位》中讨论“马克思主义中国化”时指出，“使马克思主义在中国具体化，使之在其每一表现中带着必须有的中国的特性，即是说，按照中国的特点去应用它，成为全党亟待了解并亟须解决的问题。洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。^[3]在这样的大

[1] 田汉：《戏剧大众化和大众化戏剧》，见《中国新文学大系·1927—1937·第二集·文学理论集二》，上海：上海文艺出版社，1987年版，第379页。

[2] 关于20世纪30年代的左翼戏剧运动与都市如上海的密切互动关系，参见葛飞：《戏剧、革命与都市漩涡：1930年代左翼剧运、剧人在上海》，北京：北京大学出版社，2008年版。

[3] 毛泽东：《中国共产党在民族战争中的地位》，见《毛泽东选集》第2卷，北京：人民出版社，1952年版，第522—523页。

背景下，在1939年的延安，当时主要负责延安和陕甘宁边区戏剧组织工作的张庚倡议：“要利用和改造旧形式不仅仅在为抗战作工具的意义，而且在接受民族的戏剧遗产的意义上。要彻底转变过去话剧洋化的作风，使它完全适合于中国广大的民众。在这意义上，就把它们归纳成一句口号，就是：‘话剧的民族化与旧剧的现代化。’”^{〔1〕}

可以说，张庚提出的“话剧的民族化与旧剧的现代化”非常犀利地抓住了晚清和“五四”时期的戏剧实践所遗留下来的难题，即戏曲和话剧形式本身所寄寓的民族文化属性与它们履行的构筑民族国家使命间的冲突；同时，张庚的戏剧改进方案也把戏剧如何承担其国族使命的讨论提升到了一个新的理论层次，并且开启了稍后的解放区戏剧观念论述。

不可避免地，张庚的方案部署必须从对“五四”时期的“新剧”实践提出严厉的批评开始：“这时期新的舞台剧不能说是中国民族在舞台上创作的贡献，而只能说是模仿，是近代技术的学习。如果讲到创作，一个中国的戏剧艺术家不懂得自己的民族，不懂自己民族中各阶级的生活，怎么能创作得出来呢？五四文化运动自从在各方面展开以后，都没能够向大众，向民族的底层深入，所以‘五四’在文化上所贡献的是向西洋学习了许多近代的思想和技术，‘五四’并没有创造出自己民族的新文化，因而也没有创造出新戏剧来。”^{〔2〕}“左翼戏剧运动”同样疏离了“底层”、“大众”：“话剧大众化的口号和运动，虽然有过许多的努力，虽然在整个的革命运动中起了若干的配合作用，虽然也培养出了少数的工人阶级出身的戏剧人才，但是并没有把新戏剧普遍地传播到大众中间去，使它成为大众自己的武器，自己的艺术，由大众自己来发展和创造它，因为这个缘故，左翼戏剧运动不能不自流地跟着走向了大剧场，走向了技术上的偏重，而

〔1〕张庚：《话剧民族化与旧剧现代化》，原载于《理论与现实》，1939年第1卷第3期。见王运熙、张新主编：《中国文论选·现代卷》下册，南京：江苏文艺出版社，1996年版，第35页。

〔2〕张庚：《话剧民族化与旧剧现代化》，见王运熙、张新主编：《中国文论选·现代卷》下册，第27页。

不能领导着它在大众中间创造出民族的新艺术的萌芽来。”与“五四”“新剧”运动一样，“左翼戏剧运动”在张庚看来仍然不具备“创造”“民族戏剧”的潜力，因为它同样没能找到真正的民族身份主体：“大众化的问题结果只能在亭子间里面来冥想，至多，也不过在弄堂中间，极少数进步的加入了补习学校的工人中间去推行罢了。”“亭子间”与“弄堂”显然是组构“都市”空间的基本单位，这种“空间局限”导致了“这个时期的戏剧运动，在旧戏的改革和话剧的大众化上，即是说，在戏剧的民族形式的创造上，并没有做多少，至少是没有意识地做多少工作。只是有了这种企图，萌芽了这种倾向而已”。^[1]由此看来，“大众”不能仅仅是“都市”中的“小市民”，其运作范围必须扩展到“都市”之外。

张庚在1933年曾任上海左翼剧联总盟常委，他对于“都市”戏剧的反思与批判别具象征意义——“戏剧民族化”似乎是知识分子的一次“知识返乡”。毛泽东在1939年5月发表的《五四运动》中指出，“知识分子如果不和工农民众相结合，则将一事无成。革命的或不革命的或反革命的知识分子的最后的分界，看其是否愿意并且实行和工农民众相结合。他们的最后分界仅仅在这一点，而不在乎口讲什么三民主义或马克思主义。真正的革命者必定是愿意并且实行和工农民众相结合的”。^[2]这一号召无疑为知识分子的“戏剧民族化”制定了方向，评价“戏剧的民族形式的创造”实绩的依据在于该戏剧实践是否找到了准确的民族身份主体，“都市”戏剧在这个方面显然是失败了，那么，在主观上，“戏剧工作者”只能到“广大的农村中间，民众中间去发展他的剧运了”，而抗日战争的爆发也直接促成了知识分子对于“农村”的深入。^[3]

[1] 张庚：《话剧民族化与旧剧现代化》，原载于《理论与现实》，1939年第1卷第3期。见王运熙、张新主编：《中国文论选·现代卷》下册，南京：江苏文艺出版社，1996年版，第30、31页。

[2] 毛泽东：《五四运动》，见《毛泽东选集》第2卷，北京：人民出版社，1952年版，第546—547页。

[3] 张庚：《话剧民族化与旧剧现代化》，见王运熙、张新主编：《中国文论选·现代卷》下册，第31页。

中国现代戏剧的实践空间由“都市”到“农村”的转换背后，其实潜在地是由一个“阶级”与“民族”的此消彼长和互渗合作的过程在推动着。在民族危机深重的年代，过于强调“阶级”事实或完全无视“阶级”事实都会给抗战建国带来可怕的灾难，必须寻找一个恰当有效的名词来转移话题并在暗处填补社会鸿沟，这个名词就是“民族（国家）”。当准确的民族身份主体——“工农民众”被强有力的政治话语（指令）确认以后，知识分子的戏剧实践空间就必须转移，两个“阶级”在“农村”的会合，就自然而然地产生了两个戏剧“传统”，即“大都市的与农村中的”。两个戏剧“传统”的“合流”就是民族国家话语整合“阶级”的一个隐喻，知识分子在此贡献了一份不可忽视的话语力量。

“话剧”作为一种“都市”艺术，它与西方/殖民主义存在着某种深刻的联系，在其中潜在地包含着一个亟待解决的戏剧的“民族”身份问题；同时，布尔乔亚阶级的文艺实践亦依附于西方、都市文化，于是，戏剧的“民族性”与“阶级性”就可以借助没有明显的民族属性的“都市”空间进行置换，成为“二而一”的问题——当戏剧的“民族”身份被澄清并被“民族化”以后，“西方”、殖民主义文化等具有颠覆性的文化因素的危险就暂时不复存在，而依附于“西方”的小资产阶级也就随之消隐，因此戏剧的“阶级性”问题也就迎刃而解。“阶级”议题对于抗战建国来说，始终是一种具有破坏性的分裂力量，是构筑民族共同体的最危险的敌人和最大的干扰，在话语层面它需要被掩饰，在现实层面它需要被消泯，而戏剧“民族化”实践构想的基本职能即在于此。戏剧的“阶级性”是由知识分子/民众、西方/本土等二项对立构建出来的，但是现代民族国家的话语实践又不能完全拒绝西方的现代性模式，特别是在由西方引进的“进步的技术”方面。要掩盖这一基本的悖论，戏剧“民族化”的方案在用“民族”转译、替换“阶级”时，还必须重新生产现代戏剧的实践传统。张庚在《话剧民族化与旧剧现代化》里面成功地觅得了两个颇为中性的空间指称（“都市”与“农村”）来取代诸如知识分

子/民众、西方/本土等敏感语汇，使其戏剧“民族化”的规划既是“现代的”，更是“民族（国家）的”，而不会是“阶级的”或者是“落后的”，甚至“西方的”。如此，抗日战争中的戏剧实践就可以成功地弥合由血脉不纯净的“现代”戏剧知识所制造的阶级区隔和民族身份困境，从而融入到现代民族国家话语的大型交响乐演奏中去，“民族化”的实践方案也巧妙地获得了轻易不会受到质疑的理论合法性。

从这个意义层面审视张庚的话剧“民族化”的倡导，它正是中国现代知识分子和政治话语联手征用“农村”，并用“都市”同化“农村”的一种实践。“农村”被转换为“国家”或者与“国民”发生意义关联时，“农村”其实已经为“都市”书写所编码（比如自“五四”就已开始的“乡土文学”创作），它已不再完全是某个本质意义上的地理空间的指称，而是一个知识对象和想象力的运作场域。由此我们也可以看到“话剧民族化与旧剧现代化”的理论倡导和实践方式在内在逻辑上与晚清及“五四”知识分子的戏剧实践的一致性。

知识分子从“都市”进入“农村”这一象征性的空间转移和实践越界行为，已经潜在地为“农村包围城市”的知识后果和实践格局埋下了伏笔。1942年在延安开展了“整风运动”，是年5月，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表。从《讲话》的“结论”部分的核心问题即文艺为什么人服务以及如何服务来看，这份文献承续了对于谁是中国历史主体的问题的思考。《讲话》明确指出，“无论高级的或初级的，我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的”。^{〔1〕}不同于晚清、“五四”及“左翼”论述的是，《讲话》对“人民大众”的界定相当具体而明确，他们是“最广大的人民，占全国人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级”。毫无疑问，这种清晰的界定仍是一种抽象的建构，“人民大众”仍是服务于民族国家话语的一个匿名群

〔1〕毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，见《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1952年版，第865页。

体，一个虚构的抽象概念。与晚清、“五四”及“左翼”论述另一重最大的不同在于，在组成“大众”的队伍中，知识分子（或城市小资产阶级）被阶级话语区隔至“底层”，虽然工人、农民“手是黑的，脚上有牛屎，还是比资产阶级小资产阶级知识分子都干净”。^[1]因为《讲话》所具有的政治文件性质，它对既往的国族话语的承接与言说方式的翻转，在很大程度上决定了此后近40年包括戏剧在内的文艺作品的审美表达形式，用周扬的话说，就是“规定了新中国的文艺的方向”。^[2]就戏剧而言，《讲话》所提出的审美形式的本质内容仍是张庚提出的“话剧民族化与旧剧现代化”，但是其实施方案不再由知识分子设计，而是以政治指示的方式直接发号施令。

“十七年”戏剧理论与批评基本上就是在《讲话》的论述框架内，对建构作为新中国主体的“人民大众”的戏剧审美形式的诠释、引申和商榷。

“旧剧改革”是“十七年”戏剧理论批评实践的第一个，也是最重要的一个领域。关于“旧剧改革”的开展，最核心的指导理论就是毛泽东提出的“推陈出新”，几乎所有“十七年”戏剧理论批评话语都与之发生着各种意义关联。裹挟在“十七年”戏剧理论批评话语最为紧张的激流漩涡中的话题，比如“戏改”、“历史剧”大讨论、“现代戏”问题、“鬼戏”争端、“题材”问题，还有“三大体系说”等，似乎都能听到“推陈”与“出新”之间的不和谐音。如果放开视野，我们从晚清借“新小说”“新民”，到“五四”批判“旧戏”，再到“话剧民族化与旧剧现代化”和《讲话》这样一个实践脉络中，也不难发现“推陈出新”的思想源流，以及其中的文化政治寓意。因此可以说“推陈出新”是“十七年”戏剧理论批评的主题词。本文在这里拟对这一具有代表性的理论术语加以简要论述，探讨“十七年”戏剧理论批评的国族意义面向。

前文已经指出，晚清“小说界革命”与“五四”“文学革命”之间的

[1] 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，见《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1952年版，第853页。

[2] 周扬：《新的人民的文艺》，载《人民文学》，1949年创刊号。