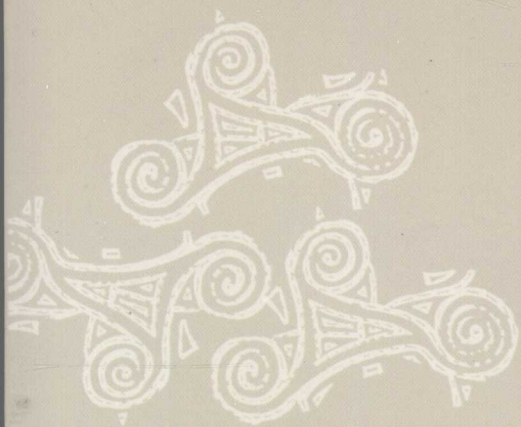


都市想象与文化记忆丛书



# 戏剧、革命与都市漩涡

1930年代左翼剧运、剧人在上海

葛飞 著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

本书获教育部人文社会科学重点研究基地  
南京大学中国现代文学研究中心资助

# 戏剧、革命与都市漩涡

1930年代左翼剧运、剧人在上海

葛飞 著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

戏剧、革命与都市漩涡——1930年代左翼剧运、剧人在上海/葛飞著.  
—北京:北京大学出版社,2008.8

(都市想象与文化记忆丛书)

ISBN 978-7-301-14123-6

I. 戏… II. 葛… III. 戏剧史-研究-上海市-现代 IV. J809.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 116947 号

书 名: 戏剧、革命与都市漩涡——1930年代左翼剧运、剧人在上海

著作责任者: 葛 飞 著

责任编辑: 艾 英

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-14123-6/G·2425

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: [pkuwsz@yahoo.com.cn](mailto:pkuwsz@yahoo.com.cn)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16开本 23.25印张 395千字

2008年8月第1版 2008年8月第1次印刷

定 价: 42.00元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:[fd@pup.pku.edu.cn](mailto:fd@pup.pku.edu.cn)

# 《都市想象与文化记忆丛书》 总序

陈平原

美国学者 Richard Lehan 在其所著《文学中的城市》( *The City in Literature*, University of California Press, 1998) 中, 将“文学想象”作为“城市演进”利弊得失之“编年史”来阅读; 在他看来, 城市建设和文学文本之间, 有着不可分割的联系。“因而, 阅读城市也就成了另一种方式的文本阅读。这种阅读还关系到理智的以及文化的历史: 它既丰富了城市本身, 也丰富了城市被文学想象所描述的方式。”(第 289 页) 在某种程度上, 我们所极力理解并欣然接受的“北京”、“上海”或“西安”, 同样也是城市历史与文学想象的混合物。

讨论都市人口增长的曲线, 或者供水及排污系统的设计, 非我辈所长与所愿; 我们的兴趣是, 在拥挤的人群中漫步, 观察这座城市及其所代表的意识形态, 在平淡的日常生活中保留想象与质疑的权利。偶尔有空, 则品鉴历史, 收藏记忆, 发掘传统, 体验精神, 甚至做梦、写诗。关注的不是区域文化, 而是都市生活; 不是纯粹的史地或经济, 而是城与人的关系。虽有文明史建构或文学史叙述的野心, 但更希望像波特莱尔观察巴黎、狄更斯描写伦敦那样, 理解北京、上海、西安等都市的七情六欲、喜怒哀乐。如此兼及“历史”与

“文学”，当然是我辈学人的学科背景决定的。

谈论“都市想象与文化记忆”，必须兼及建筑、历史、世相、风物、作家、作品等，在政治史、文化史与文学史的多重视野中展开论述。若汉唐长安、汉魏洛阳、六朝金陵、北宋开封、南宋临安、明清的苏州与扬州、晚清的广州与上海、近现代的天津与香港及台北，以及八百年古都北京，还有抗战中的重庆与昆明等，都值得研究者认真关注。如此“关注”，自然不会局限于传统的“风物记载”与“掌故之学”，对城市形态、历史、精神的把握，需要跨学科的视野以及坚实的学术训练；因此，希望综合学者的严谨、文人的温情以及旅行者好奇的目光，关注、体贴、描述、发掘自己感兴趣的“这一个”城市。

关于都市的论述，完全可以、而且必须有多种角度与方法。就像所有的回忆，永远是不完整的，既可能无限接近目标，也可能渐行渐远——正是在这遗忘（误解）与记忆（再创造）的巨大张力中，人类精神得以不断向前延伸。总有忘不掉的，也总有记不起的，“为了忘却的纪念”，使得我们不断谈论这座城市、这段历史。在这个意义上，记忆不仅仅是工具，也不仅仅是过程，它本身也可以成为舞台，甚至构成一种创造历史的力量。

既然我们对于城市的“记忆”，可能凭借文字、图像、声音，乃至各种实物形态，今人之谈论“都市想象”，尽可八仙过海各显神通。无言的建筑、遥远的记忆、严谨的实录、夸饰的漫画、怪诞的传说、歧义的诠释……所有这些，都值得我们珍惜，并努力去寻幽探微深入辨析。相对于诗人的感伤、客子的怀旧或者斗士的抗争，学院派对于曾流光溢彩的“都市生活”的描述与阐释，细针密缝，冷静而客观，或许不太热闹，也不太好看，但却是我们进入历史乃至畅想未来的重要通道，必须给予足够的理解与欣赏。

本丛书充分尊重研究者的眼光、趣味与学术个性，可以是正宗的“城市研究”，也可以是“文学中的城市”；可以兼及古今，也可以比较中外；可以专注某一城市，也可以城城联姻或城乡对峙；可以阐释建筑与景观，也可以讨论舆论环境或文学生产；可以侧重史学，也可以偏于艺术或文化。一句话，只要是对于“都市”的精彩解读，不讲家法，无论流派，我们全都“虚位以待”。

2008年7月22日于香港中文大学客舍

## 目 录

《都市想象与文化记忆丛书》总序/陈平原/1

## 导 论/1

- 第一节 都市漩涡:向心力与离心力/3
- 第二节 名利场、海派作风与“革命超我”/11
- 第三节 演剧史、戏剧性与戏剧文化史/17
- 第四节 先锋、经典、大众化与通俗化/28
- 第五节 “神话史”、辩护史与学术史/32

## 第一章 开端:剧人的转变与剧团的分裂/39

- 第一节 “最新”戏剧形式的移植/42
- 第二节 “波希米亚人”:从“拉丁区”到“十字街头”/53
- 第三节 摩登社:青年人的反叛/68
- 第四节 田汉:灵肉冲突与文艺组织的政党化/76
- 第五节 辛酉剧团、朱穰丞与袁牧之/87

## 第二章 左翼演剧的节日化:游艺会与政治集会演出/101

- 第一节 民族危机与剧运高潮/103
- 第二节 论政治煽动剧的写作与演出/108
- 第三节 都市马赛克、游艺会与左翼的排他性/115

## 第三章 大剧场演剧与职业化:(一)剧场与观众/125

- 第一节 早期营业性公演与剧运危机/127

- 第二节 以票价与观众构成为中心/136
- 第三节 先声:《回春之曲》、《油漆未干》之演出/147
- 第四节 资金问题、影业危机与职业剧团之成立/158
- 第四章 大剧场演剧与职业化:(二)经典与通俗/167**
  - 第一节 接续“难剧运动”的《大雷雨》/169
  - 第二节 广告、批评与改编:对“经典”的不同阐释/178
  - 第三节 雅俗互动:以《赛金花》为中心/185
  - 第四节 每况愈下的《春风秋雨》/196
- 第五章 1937:都市大剧场与工厂村镇演剧之争/203**
  - 第一节 戏剧大众化实践的空间和承担者/205
  - 第二节 成绩与经验:以崔嵬、姚时晓为中心/222
  - 第三节 马赛克图景中的戏剧大众化实践/239
  - 第四节 名利场逻辑与两条路线之争/247
- 第六章 表演:出走后的娜拉、明星与新女性/257**
  - 第一节 艾霞:“波希米亚人”与“新女性”/260
  - 第二节 身穿“五色外衣”的王莹/270
  - 第三节 陈波儿:明星与社会活动家之间/280
  - 第四节 蓝苹:与左翼剧运相始终/291
- 第七章 1930 年代的三个尾声/301**
- 结 语/309
  
- 附 图/335
- 参考书目/351
- 后 记/362

# 导 论

都市漩涡：向心力与离心力  
名利场、海派作风与“革命超我”  
演剧史、戏剧性与戏剧文化史  
先锋、经典、大众化与通俗化  
“神话史”、辩护史与学术史

上海确有好风光。大小世界游艺场。京班戏与文明戏。变戏法又唱滩簧。“潮流滑稽”多诙谐。刘春山牌子最响亮。电影院多得难计算。“国泰”、“丽都”搭“新光”。“大光明”老“中央”。中外名片轮排映。“矮而西爱”的发音机。声音清晰最时行。劳莱哈代能滑稽。邓波儿童星确风(锋)芒。胡蝶电影称皇后。无多几日要嫁潘郎。阮玲玉恋爱演悲剧。玉殒香消赴泉壤。王人美美人王。与金焰甜蜜度时光。陈玉梅远到广东去。她是“天一”老板娘。郑正秋好。可怜好人命不长。明星公司推巨擘。“联华”、“艺华”也不寻常。讲到那天蟾、三星大舞台。京班戏馆唱皮黄。李万春张翼鹏。武功卓绝在“申江”。金少山梅兰芳。



《霸王别姬》耍新腔。“黄金”开演义务戏。热心振(赈)灾德无量。“新世界”地道常阻塞。“天韵楼”天桥快通行。三大公司生意好。“丽华”拉笃抛球场。“大新”年内将开幕。加丁赶造大洋房。歌舞团最流行。都是那十七八岁的小姑娘。海关大钟如圆桌。逢时逢刻响叮当。英法租界坍市面。到处空屋甚凄凉。不景气大恐慌。苦杀小本经纪商。还有英美日意商兵舰。一只只停满黄浦江。和平女神展双翼。可惜和平不久长。外国拉笃大打仗。暂停再唱上海景。唱出上海赌博场。供君一笑解愁肠。

——潘心伊、陆心缘：《上海景致》(弹词开篇)，1935年11月1日  
《申报》“本埠增刊”第3版

1935年11月2日，上海某电台播放了一首题为《上海景致》的弹词，艺人娓娓道来，列举了上海的娱乐场所：“大世界”、“新世界”、“大光明”、“新光”等等——“上海确有好风光”！同时也唱出了上海市民的苦恼和惶恐：经济不景气，“拉笃”(注定)要打仗，上海将首当其冲。以左翼剧运为题，开篇即引了一首并未提及话剧的弹词，或许会让读者大吃一惊。不过，1930年代左翼剧运、剧人正置身于上海马赛克型都市空间之中，这篇弹词列举了“马赛克”的各个板块，唯独没有提及话剧，不正说明话剧并未成为市民日常生活的一个组成部分？就在下一年的11月，《赛金花》开演，吸引了大量“小市民”，艺人再唱《上海景致》，恐怕要有所增补吧？再说，左翼戏剧与“马赛克”的其他板块不会全然无涉。“‘潮流滑稽’多诙谐，刘春山牌子最响亮”，不是有左翼剧人带着解决戏剧大众化问题的动机，对游乐场中的独角戏发生了兴趣？“电影院多得难算计”，“新光”才转营他业，“卡尔登”方改演话剧。“明星公司推巨擘，‘联华’、‘艺华’也不寻常”，在1930年代，电影话剧从业员不分，左翼剧人正是在剧运陷入低潮之际，整体向电影圈转移，于民族电影工业陷入经济危机之时，又回归舞台成立职业剧团。“王人美，美人王，与火焰甜蜜度时光”，明星夫妇主演《回春之曲》，在上海轰动一时，从而改变了电影院老板话剧每演必亏的观感。——研究1930年代的话剧演出，怎能不关心民族电影工业的兴衰？“歌舞团最流行，都是那十七八岁的小姑

娘”，其间倒也有像洪逗这样的“波希米亚人”一跃而成左翼剧人，《义勇军进行曲》的曲作者聂耳，本为明月歌舞团成员。“‘新世界’地道常阻塞”，如果它举行救济东北难民游艺会，人们也会看到左翼剧人的身影。对于戏剧研究而言，谁演（学生或工人业余剧团还是电影明星）、谁看（是“小市民”还是学生、工农大众）、在哪里演（“新世界”还是“卡尔登”）、为何演（是义务戏还是营业性公演）、演什么、如何演等等，皆是十分重要的问题。这，也算是本文的“开篇”，以下言归正传。

## 第一节 都市漩涡：向心力与离心力

本书的论述范围主要限定在 1930 年代左翼剧人在上海及其周边的活动，如果他们一度离开了上海，也往往与他们在上海的际遇有关。提及上海，人们的脑海中会浮现出种种形象，可“事先”并不存在着一个完整的、不证自明的上海形象。我们有必要追问：它是国际资本主义象征的外滩、海关大钟？还是包围着都市中心区的工人区、郊区农村？是霓虹灯下的跳舞场、咖啡馆、大戏院？还是霓虹灯外的里弄生活？这里不妨借用一下卢汉超的流畅的文笔：“如果有人从南京路或外滩——上海市中心最繁荣的商业中心——向任何地方步行五英里，他会发现他已置身于棉花和稻田之中。如果从外滩摆渡过黄浦江——只要十分钟不到——他则会登上一片几乎未开发的乡野之地。”<sup>①</sup>但，他仍然在上海。1930 年代之上海分为四大板块：一是租界，它是上海的商业、文化中心；二是“历史遗留”下来的老城区；三是上海市府为对抗租界这个中心而制定了“大上海计划”，市府和部分学府迁到了江湾；四是位于城市边缘的沪西、沪东工厂区，以及更为边缘的郊区农村。因此，如不作全景扫描，我们谈论“上海”时必须注意到是上海的哪一区域、哪一层次。

虽说国际化大都会总是色彩斑斓的，人们仍试图给每个城市一个总体

<sup>①</sup> [美]卢汉超著，段炼、吴敏、子羽译：《霓虹灯外——20 世纪初日常生活中的上海》，上海古籍出版社，2000 年，第 22 页。

形象。对于上海总体形象的描绘，显然与论者解决中国问题的企图有关。大致说来，上海有如下几种代表性形象：其一，上海是帝国主义侵略中国的“桥头堡”，是国民党统治的“心脏”地区，这是以农村包围城市夺取最后胜利的共产党人的看法。在1930年代，以蒋介石为首的国民党极力把三民主义儒家化，强调“中国文化本位”，上海也就成为“中国文化”的异己。其二，上海是开启现代中国之门的一把“钥匙”。此说典出美国学者墨菲的《上海：现代中国的钥匙》。用工业化、现代化思路解决中国问题，上海自然堪称典范，当下中国的“上海学”多持此种观点。墨菲本人后来却改变了观点，认为上海与“中国”有着严重疏离，难称“钥匙”。其三，包括卢汉超在内的不少学者认为，上海是一个“马赛克”化都市，“霓虹灯外”的上海市民的日常生活既不“洋化”亦不“封建”，他们运用自己的智慧杂糅新旧应因世变。此种观点在中国，主要表现于张爱玲、王安忆等女性作家的写作中。

就1930年代上海的文化—政治空间而言，它确是“马赛克”，不过，此时的上海看似一个多元社会，却是“一体化”进程中的多元消极共存<sup>①</sup>。国民党力图使社会生活党化，左翼文化也不想与上海其他文化板块长期共存，上海的混杂性却让左右两翼皆徒唤奈何。一切开放或碎裂的社会的文化空间，或多或少呈马赛克状。因时代、地域之不同，马赛克中的各个板块的内容，以及它们的拼接方式，仍反映了社会空间的独特性。本文将寻找左翼戏剧在都市马赛克中的位置，观察其位移，对左翼戏剧与其他文化板块相遇时的情景、不同板块之间的拼接与排斥情况，亦十分感兴趣。问题亦可这样提出：如果某些左翼剧人饶有兴味地打量着他者，思考着能否从中汲取经验，我们也不妨探究一下他们究竟看到了什么。

此时的上海演出市场，左翼戏剧、地方戏曲、海派京戏、文明戏、独角戏、

---

<sup>①</sup> 忻平认为，1930年代的上海处于社会转型期，“社会结构由前资本主义社会的平衡有序到失衡无序，又过渡到半殖民地半封建社会的基本平衡有序”，“一个各要素相对独立的新的多元社会结构已经形成”。参阅《从上海发现历史：现代化进程中的上海人及其社会生活（1927—1937）》，上海人民出版社，1996年，第104—105页。本书所谓“一体化”是国民党的一种企图，南京政府力图完全控制社会的各个方面，也没有放弃它打压资本主义的宗旨。传统权威瓦解，新权威已经登场却难遂其志，是为一体化过程中的多元消极共生。

歌舞……一派众声喧哗，却由于某种原因，常常被生硬地塞进同一场游艺会之中。游艺会实在是上海马赛克型都市文化空间的具体而微，剖析那些具有代表性的游艺会，将贯穿于本文始终。左翼文艺与马赛克的其他板块，如通俗文艺、都市摩登、政治当局的意识形态，既猛烈撞击，有时却又相互缝合，仿佛一场心照不宣的游戏。与此相应，剧人的文化身份也发生了分裂，他们既是左翼知识分子，又多是制片公司以及其他文化公司的职员。他们固然可以借助民营电影公司的资金设备宣传自己的主义，可是公司方面也会把政治、商业压力传递到职员，迫使他们参加公司组织的与左翼文艺运动无关甚至相反的活动。因此，本文不准备对“左翼”作出本质化定义，而是把它看做一种文化身份。身份是社会关系网络的联结点，梳理、强调不同的网络系统，所见之文化身份自然不同<sup>①</sup>。某些人，譬如说左翼作家的身份较为单一，本文的研究对象却大多具有职员、左翼双重身份，忙于变换身份的艺术家用穿梭于马赛克的不同板块之间，仍在寻找着逃脱被缝合的可能。

这里不妨对马赛克意象再略加发挥：正因“马赛克”充满着裂缝，才有可能成为“波希米亚人”的流浪之所和革命者的遁逃渊藪。前者在有着“东方巴黎”之称的海，和远在巴黎塞纳河左岸的同行，以及工农大众同时建立了想象性关系，后者则躲藏于“马赛克”的裂缝之中，时刻准备着听从党的召唤。依稀看来，“马赛克”拼成一个漩涡状的图形，搅动漩涡的是名利，时时有人被吸引到中心，又有人被离心力抛出上海，或主动摆脱了名利场的诱惑。作为现代中国的出版中心、影业中心，上海吸引了大批“外省”文艺青年到此寻求机会。严格说来，刚刚迈入剧坛或意欲进入剧坛的青年，与其他人来沪动机并无本质之不同：皆为“上海梦”所吸引。名作家则有更多的选择余地，对于他们而言，居留地的选择往往意味着职业、文化政治立场的选择。总体说来，对于那些无望或不愿进入大学、政府机构的文化人而言，上海比其他地方具有更多的生存空间，无论他是寻求职业的青年、“出走的娜拉”，还是退而从事文化运动的革命者。

<sup>①</sup> 参见拙文《何谓左翼，何处是他的边界？》，《新华文摘》2006年12期；《都市漩涡中的多重文化身份——1930年代郑伯奇在上海》，《中国现代文学研究丛刊》2006年第1期。

名利场、马赛克,以及人们经常使用的“地下”等等,都是虚拟空间。考察 1930 年代左翼剧运、剧人在上海的位置,自然还要涉及大戏院、学校礼堂、同乡会馆、游艺场、工厂等等演出场所,以及跳舞场、咖啡店、亭子间、花园里弄等等居住和交际场所。我们必须在两种空间中建立联系。简单地说,名利场的边缘和中心,与城市地理空间的边缘和中心重叠。早期的左翼戏剧多演出于学校,以及同乡会、商会、“沪西公社”、“沪东公社”等社会团体的会所,剧运可谓“见缝插针”——存在于都市马赛克的缝隙之中。作为都市娱乐设施的影戏院、游乐场,只有开设在中心区租界才能获得最大的商业利润。从 1935 年开始,左翼剧团已能经常性地演出于“金城”、“卡尔登”等等二三流影院(设施一流的如“大光明”只映外国片),从都市的缝隙来到了中心。这里的一举一动都会得到报刊杂志的高度关注。虽说租界当局对“国防剧”的审查远比南京政府苛刻,但是,上海业余剧人协会、业余实验剧团为了盈利,仍不得不在租界演出。与这样的位移相反,“大众化”召唤文化人从中心向边缘移动,甚至离开上海这个名利场,到前线、农村开展戏剧运动。

剧人在上海名利场的位置,还可以通过其居住场所察知。历来对上海文人生活空间的研究,多注重亭子间,以至“亭子间文人”几成 1930 年代上海左翼文人的代名词。不过,像鲁迅这样在自家亭子间写作的作家,恐怕难称“亭子间文人”;更有大量的比亭子间文人更加穷困潦倒的青年,是二三人合租一间前楼;像金焰这样的电影明星,则能租得起花园洋房。剧人的情况有其特殊性。南国社、中国旅行剧团、明月歌舞团等歌舞剧社,一般由笼罩性人物为“无产青年”提供吃住,其成员自然无须为居所操心,事实上也无须赁屋而居。另一方面,他们偏偏又能像游手好闲者一样,出没于跳舞场、咖啡店、电影院和西菜馆等等“都市风景线”,事实上,他们本身亦是都市的一道风景。问题在于,这些“都市风景线”是否进入、又是如何进入他们的剧作?我们还将尾随那些离开团体之人,看看他们居于何所,抑或竟是无法立足,几进几出上海?情况表明,能在上海独力租赁亭子间绝非易事,做到这一点,表明某位文化人已进入上海,不再是漂泊者,同时也成为名利场中的主体,而非完全置身于灵魂人物的阴影之下。总之,重要的是考察剧人与剧团在都市空间

中的位移,而非想当然地用一个场所来概括他们在上海的生存状态。

1930年代的中国左翼文艺运动以上海为中心,同时又有两股强大的力量要求左翼文化人疏离于上海。一是先锋党的道德律令,它要求信仰者从一切既存社会结构中疏离出来,要求文化人为革命服务,积极地实践“左联”、“剧联”的大众化纲领。空前的民族危机对国民提出的献身要求,与先锋党的道德律令具有高度的同构性。二是新文化人要求文艺生产的自主,反抗市场导向和资本家控制。就反抗文化生产的商业主义而言,知识精英与马克思主义者可谓潜在的同盟。然而剧人必须靠戏剧(或转业电影)谋生,文化市场也有强大的缝合力量,他们只有主动或被迫地在“名利场”中争取生存空间。

相对于文学创作而言,戏剧,尤其是信守舞台现实主义原则的戏剧,实在是一门耗费金钱的艺术,中国左翼剧人又多是没有他业的“无产青年”,必须进入市场谋生。文艺各部门相对于市场的独立度,与生产成本密切相关,成本越大,就越难脱离市场。以写作为生的文人可以有凭借一支秃笔打天下的雄心,舞台现实主义则要求有一个像样的演出场所,用灯光、布景、服装、道具、表演等戏剧要素营造出一个模拟现实的空间。斯坦尼斯拉夫斯基创立的表、导演体系让中国剧人倾慕不已,但是,人们似乎忽略了一个问题:莫斯科艺术剧院的股东不乏富有的文艺爱好者,斯氏本人亦一边经营工厂和贸易公司,一边从事艺术活动,此种状况一直持续到十月革命,此后艺术剧院就由国家资助了<sup>①</sup>。中国左翼剧人也对十月革命后产生的新剧本《怒吼吧,中国!》、《铁甲列车》产生了浓厚兴趣,此类剧作为了正面表现重大的政治事件、广阔的斗争生活,甚至把“军舰”、“列车”搬上舞台(参见图1、2),因有政府的资金支持,演出才可不计成本。一部戏剧史,实在与政治史、经济史密切相关。左翼戏剧运动兴起之前,具有影响力的是南国社、戏剧协社、辛酉剧团和复旦剧社。“南国”常为资金所困扰,不过,在舞台上挂一方布幕即可轰轰烈烈地演出,照样可以让台上的演员、台下的观众歆歆不已。

<sup>①</sup> [俄]斯坦尼斯拉夫斯基著、瞿白音译:《我的艺术生活》,上海世纪出版集团,2002年,第256页。

这些青年艺术家多未受过长期严格训练(这是“无产青年”负担不起的),好在他们的戏多带有自我表现色彩,“自己演自己”,照样能获得成功。戏剧协社、辛酉剧团是爱美剧社,骨干力量多为高级职员和大学教授,虽然演出大多亏本,但是积累了一定的实力和演出经验之后,他们的职业收入仍可以使之间歇性地演“大戏”、演“难剧”。左翼戏剧运动从总体上来说,欲坚持舞台现实主义原则,可是剧人既不愿依靠官府,且“干剧运的朋友布尔乔亚太少”<sup>①</sup>,他们除了进入文化市场“以艺养艺”外,恐别无他法。进入市场之后,剧人的社会、经济地位有了极大的提高,这又意味着他们进入了阶梯状社会结构之中,意味着戏剧运动必然要受到审查制度、普通观众的趣味和文化资本家的制约,还意味着话剧必须和文明戏、海派京戏、电影争夺观众,这就与先锋党的道德律令和知识分子自身的独立要求发生了龃龉。

按照列宁主义组织原则建立起来的中国共产党,以及五四新文化运动,皆起到了把知识分子从不可一世的社会机制中疏离出来的功能。美国学者古尔德纳关于列宁型政党的组织功能的论述,颇为精到:“先锋党的一个重要职能便是令大家团结起来,使新阶级的激进分子能够承受同现状当权势力对抗所带来的危险,以及不能从事正常职业和享受家庭生活所带来的焦虑。”<sup>②</sup>他把知识分子称作一个将要全面获得统治权的“新阶级”,让人难以苟同,不过,组织严密的党的确有避免成员在阶梯状社会结构中“拾级而上”的功能:它要求党员以微不足道的津贴维持温饱即为革命奉献一切力量乃至生命。在1930年前后之上海,除中共党员外,还有“波希米亚人”和学生群天然地游离于社会结构之外。南国社成员以“波希米亚人”自命,即表明他们试图从社会结构中异化出来,自我流放。学校则把青少年从家庭中疏离出来,现代教育教导他们拒绝服从威权,不可一世的经济机制,对于无须谋生的学生而言,暂时还没有拘束力。这里不妨先叙述一下本文所得到的结论:“波希米亚人”的社会疏离使之能够率先响应“普罗戏剧”的口号;青年

<sup>①</sup> 李茵:《沙性的剧坛》,1933年8月22日上海《民报》“戏剧周刊”第24期。

<sup>②</sup> [美]阿尔文·古尔德纳著,杜维真、罗永生、黄蕙瑜译:《新阶级与知识分子的未来》,北京:人民文学出版社,2001年,第84页。

学生的社会疏离不但使之成为最激进的人群,而且,学生剧团是1930年代戏剧大众化的主要承担者之一,到农村、工厂演出无名利可图——在报章杂志上轰轰烈烈地展开大众化讨论、论战则不然——学生们大多亦没有以戏剧为志业。不过,“波希米亚人”和青年学生的社会疏离只是暂时的,除非成为先锋党一员并完全遵守其条规,他们迟早要进入社会为谋生而忙碌。“铁打的营盘流水的兵”,学校、学生亦是如此。到了1930年代中期,左翼剧人已能到工厂村镇进行合法或半合法的活动,“到民间去”的正是此时的学生剧团;30年代初的学生剧人和“波希米亚人”已成电影公司、职业剧团的职员,他们更愿意在摄影场和大剧场活动。

“疏离”这枚硬币自然也有正反两面:它使知识分子和青年学生获得了独立意识和批判精神,又造成了他们对其他阶级的陌生与隔膜。一旦知识分子不再满足于自己的批判功能,试图在实践层面上改造社会,疏离就成了障碍。1930年代的知识分子,不论是自由主义者还是左翼文化人都意识到了这一点。蒋廷黻在面对英国精英的演讲中称:“我们在课堂上、在上海和北平的报纸上,甚至来到查塔姆会议上侃侃而谈”,“可是我们无法使我们所讲的话为中国农村群众所理解,更不用说被拥戴为农民们的领袖”。费正清征引了他的话,继续说道:“即使如此,蒋廷黻在结束其演讲时说:‘历史已经使知识分子阶级成为中国人民的领袖,我们无意谦让。’”<sup>①</sup>费氏以“即使如此”四字表示了他的怀疑。身处上海的左翼文艺领导人瞿秋白自然会认为,历史已使中国共产党及其追随者成为中国人民的领袖,但是,让他焦急万分的,也是“革命的智识分子和民众没有共同的言语,反而是商店作坊的老板和伙计学徒之间有共同的言语”<sup>②</sup>。持不同主义的文化人相互驳难,都知道对方在说什么;面对工人农民演戏,观众则茫然不知所措,甚至哄堂大笑。先锋党要求左翼文化人消除这个疏离,反映于戏剧就是大众化问题。

<sup>①</sup> 费正清著、陆惠勤等译:《费正清对华回忆录》,上海:知识出版社,1991年,第102页。蒋廷黻的讲演题为《中国目前的形势》,1935年发表于伦敦CLoatham House。

<sup>②</sup> 瞿秋白:《普洛大众艺术的现实问题》,原刊1932年4月25日创刊的《文学》,收入《乱弹》,长沙:岳麓书社,2000年,第262页。



瞿秋白指责新文学的语言和形式过于欧化，知识分子与民众才会没有“共同语言”。本文暂时不想把问题扯到旧形式与新内容、欧化与民族化的矛盾上去，仅就戏剧而言，有一点倒是十分明确的：1930年代的上海底层市民、家庭主妇、工人和郊区农民，简而言之，就是新文化的“化”外之众，多听不懂“国语”，因此，在左翼剧人这里，面向大众用什么话演戏从无争论——只能用沪白，不用，大众就听不懂。

知识分子与大众无法交流，语言障碍只是一端。在研究中笔者还发现，一旦话剧与文明戏、独角戏面向大众同台演出（此种情况在1930年代并不少见），往往以话剧的失败告终。这就引出了另一个疏离：知识分子文化和上海地方文化的疏离。而地方化实在是大众化题中应有之义。延安时期，革命文艺开始与西北农民的趣味、喜闻乐见的形式嫁接，用革命话语改写民间文化；同理，在1930年代，也有许多左翼文化人到百戏杂陈的上海“大世界”等游艺场寻找解决大众化问题的方案。如果“草根文艺”也在时潮的牵引下发生了合乎左翼文化人要求的变化，我们何尝不可说它是一种自发的大众文艺？可实际上，疏离于地方文艺的左翼文化人更愿意用“低级趣味”一言以蔽之。

1930年代左翼剧人既在“上海”之中又置身“上海”之外。他们对上海缺少认同感。可是，不论向左转之前的南国社员的波西米亚式生活，还是以先锋姿态从苏联引入“最新形式”的艺术剧社，抑或演出于大剧场的较为通俗的话剧和西方经典剧目，皆是都市文化的产物。只有上海才能为“波西米亚人”提供生存缝隙，先锋文艺也只能出现于大都市，西方经典剧目大受欢迎，是因为上海等大都市聚集了足够多的新式社会精英，通俗化戏剧就以“小市民”为主要观众了。

究竟是何种力量推动演职员离开电影界而进入大剧场，进而组织职业剧团？他们又如何在上海中心区争取到剧场，如何筹措资金、择定剧目，如何宣传报道以扩大影响、吸引观众前来看戏？戏剧是一门综合艺术，左翼剧人在哪些方面取得了突飞猛进的进展，其他仍有待提高？也正是从1930年代开始，左翼内部就存在着一股否定大众化以外一切戏剧的思潮，这种看法无疑是偏颇的。问题在于，究竟是谁持有这种观点？反映了批评者怎样的