



# 街头剧的声音实践、跨国流动与本土改造

王 今

**内容提要** 20世纪30年代兴起的街头剧，依靠台上台下相互呼应的声音实践来打破演员与观众之间的界限，突破舞台的空间限制，建构观演的共同体，实现情感的交流和融合。这种声音实践形式并非中国的独创，而是跨地域文化流动和知识生成的结果。一方面，它吸收了以梅耶荷德为代表的苏联新戏剧运动及国际普罗戏剧运动的最新成果，是最为先锋的声音实践形式；另一方面，它也是左翼剧人不断学习新的理论知识，又不断在实际的演出中汲取经验，借用民间文艺资源，听取观众们的意见，进行大众化和本土化改造的结果。其背后是外来的与本土的、政治的与民间的、先锋的与大众的等多种不同话语、不同的文化传统的相互碰撞和渗透，还牵涉到主体建构、情感动员和民族形式等左翼文艺的重要问题。

**关键词** 街头剧；梅耶荷德；普罗戏剧；《放下你的鞭子》；田汉

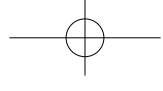
街头剧是20世纪30年代左翼戏剧运动中产生的一种普及性戏剧形式。它短小灵活，不受场地限制，流动性强，形式上常常打破“幕线”，实现观演一体。在1937年卢沟桥事变之后，上海话剧界救亡协会成立，组织了救亡移动演剧队，奔赴全国各地进行抗日宣传<sup>[1]</sup>，街头剧运动达到高潮，迅速成为抗战主要的文艺形式之一。

最为著名的当属《放下你的鞭子》。该剧最初是由陈鲤庭在1931年夏创作的，灵感源于目睹逃荒的难民们“吃大户”的情景<sup>[2]</sup>。1931年10月10日，在南汇县大团镇的游艺会上第一次演出<sup>[3]</sup>。这部剧最早的版本以阶级斗争为主题，在演出中不断被改编，最终转为抗日救亡的主题。在抗战全面爆发之前，就已经“获得数万乃至数十万的观众，华北华中华南都在上演它”<sup>[4]</sup>。移动演剧队成立后，《放下你的鞭子》更是成为演出的基本剧目，风行全国，与当时另外两个街头剧《三江好》《最后一计》合称“好一记鞭子”，深受民众喜爱。它甚至还曾走出国门，远赴南洋和美国演出。

以往的研究更倾向于将街头剧当做运动来讨论，叙述它的缘起及发展历程，分析其话语、实践及效果<sup>[5]</sup>。这些宏观层面的分析确实有助于我们

了解街头剧产生和流行的历史背景，但是，缺乏具体的形式分析，则很可能将街头剧简单地理解为口号式的宣传文艺，而忽略了这个形式本身的丰富性。这样可能会遮蔽左翼剧人多样的探索和实验，也将无法解释街头剧在这一时期盛行的根本原因，无法理解它是如何在抗战中动员和组织大众。少数研究者关注到了具体的戏剧，却仍是基于剧本的分析，无法把握戏剧特有的形式特点，也很难还原戏剧动态的演出过程和感知观众的反应。

街头剧不仅是一场自上而下的政治宣传运动，也不仅是一种静态的叙事，还可以理解为特殊的声音实践形式。“打破‘幕限’”向来被认为是街头剧的重要原则。以前的研究者往往将此归功于街头这一新的演出地点。空间的变化自然会影响戏剧的形式和演出，然而，特定的声音实践形式可能也会使得戏剧更适应从剧场到街头的这种变化。街头剧并非是由空间决定的戏剧形式，胡绍轩在《街头剧论》中指出：“街头剧并非街头演剧”，演出地点也不限于“旷野或街头”。他认为“只有像《放下你的鞭子》这一类演出时观众并不知道那是在演戏的戏剧，才是真正的街头剧”<sup>[6]</sup>。这里强调的观演一体，不是通过变化演出地点实现的，而是由戏



剧本本身的形式决定的。《放下你的鞭子》最早的演出地点并非街头，而是在游艺会的舞台，依靠的是台上台下相互呼应的声音实践来打破演员与观众之间的界限，实现情感的交流和融合。而声音的流动性也使其能够突破舞台空间的限制，不论在什么样的场地表演，都能够实现“观演一体”。

这种声音实践形式并非中国左翼剧人的独创，而是跨地域文化流动和知识生成的结果。它不仅深受以梅耶荷德为代表的苏联新戏剧的影响，还可能借鉴了群众朗读剧这种盛行于国际普罗戏剧运动的戏剧形式。这种舶来的先锋艺术形式是如何流动到中国？左翼剧人们又是如何突破自上而下单一的宣传动员，实现与观众之间的双向互动，不断根据大众的听觉审美和趣味来调整和改造声音技术？而在本土改造的过程中，来自民间文艺的声音形式又是如何被发掘和挪用，促进了街头剧的流行？外来的与本土的、政治的与民间的、先锋的与大众的，这几种力量是如何互动、碰撞和摩擦，又是如何在街头剧中融汇呈现？这些问题将是本文讨论的重点。

### 一 舶来的“艾吉普洛” 与苏联新演剧运动

在纪念《放下你的鞭子》第一个导演章泯的座谈会上，陈鲤庭回忆了当年的街头剧运动：“我们那时搞的演出活动简称“艾吉普洛”，是田汉同志由希腊语移植过来的，即宣传鼓动的意思，每次演出都是台上台下打成一片”<sup>[7]</sup>。

“艾吉普洛”并非希腊语，而源于俄语 агитпроп。这是 агитация 和 propaganda 的结合，意为鼓动与宣传，此处陈鲤庭的回忆可能因事久时远，有所偏差。鼓动和宣传作为传播思想的双重策略，最早由俄国思想家普列汉诺夫提出。在俄国革命之后，агитпроп 这个词正式诞生，用于指苏联共产党中央委员会秘书处的鼓动和宣传部门<sup>[8]</sup>。

这个词还被用来指革命胜利之后盛行的一种戏剧类型，即宣传鼓动剧。新兴的苏维埃政权特别重视“戏剧艺术在革命取得胜利的国家里所具有的启蒙、文化和教育作用”，“戏剧在当时颇像革命的群众大会，群众的示威游行”<sup>[9]</sup>。其中，梅耶荷德的

戏剧理念和实践在这一时期最具代表性。1920年，他与马雅可夫斯基提出“戏剧的十月革命”的主张，号召利用戏剧进行鼓动宣传。他希望“创造舞台表现的新手段，创造能够包含并表达革命激情的审美方式”<sup>[10]</sup>。这种新手段便是通过新的声音实践，来打破观众与演员之间的限制，实现“观演一体”。在导演《朝霞》的时候，梅耶荷德“从生活本身所产生的革命群众大会的‘形式’里，汲取了这部戏的形式”，演说的风格本身，手势，连他们那引起老戏迷嘲笑的‘哑的、得了破伤风的嗓音’，——这一切都像‘群众大会’上一样”。他还将演员们分散坐在观众中间，这些台下的演员会及时积极地“对舞台事件作出反应，这样就给其余的所有观众作出了榜样”，使得“舞台与观众大厅的交流的本质是群众大会式的”<sup>[11]</sup>。梅耶荷德创作的这种新的声音实践形式，对中国的街头剧有着很大的影响。

早在1921年，中国文坛已经开始引介苏俄的新演剧运动。是年11月，周建人译述了《苏维埃俄国下的艺术》，其中提到苏俄要进行“无产阶级之文化”的清理，“要想创造一种劳动的，他们自己的等级培养，从这里产出他们的艺术，他们自己的剧场”<sup>[12]</sup>。1922年，《东方杂志》刊登了胡愈之的文章《新俄国的剧场》，介绍了俄国革命后剧场的变革和演剧的兴盛，还指出了这种新兴戏剧的宣传动员作用：“俄国人本来是爱观剧的国民，俄国民众对于演剧艺术向来很富于兴味。劳农政府利用了这机会，拿演剧来作工具，宣传社会主义，于一般平民中间。就现在看来，这种政策，确是有成功的希望哩”<sup>[13]</sup>。同年3月，沈雁冰也介绍了莫斯科新兴的“无产阶级剧院”，还专门援引英国学者 Huntly Carter 的评论来说明其特殊艺术价值：“俄国现在的新剧院制——剧院归无产阶级，为他们自由表现思想情绪之用具——确是戏曲发达中的一个重要运动；无产阶级的自由活动于艺术界中，也许就是开始艺术史的一页新历史的先声，亦未可知！由于他们的努力，艺术界中或将发展出一番新精神罢！”<sup>[14]</sup> Huntly Carter 是当时著名的戏剧评论家，尤为关注苏俄的新戏剧，曾在1921到1938年间多次前往苏联，撰写了许多剧评。他的文章甫一发表，便迅速被译介到中国，是当时国内了解苏俄新戏剧的重要



渠道。他的《现代俄国和波兰的戏院》和《苏维埃俄国戏剧小史》由毕树棠翻译，详细介绍了俄国革命后平民剧院的兴起历程，还专门介绍了梅尔侯得 (Meyerhold, 今译梅耶荷德), 称其为苏维埃戏院的首领, “以戏院为传播革命和公产思想的一种工具”<sup>[15]</sup>, 这或为中国对梅耶荷德的首次介绍。

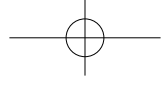
更为重要的介绍来自法国批评家 Jacques Mesnil 的《新俄艺术的趋势》, 分析了俄国革命对于俄罗斯艺术的影响, 重点介绍了梅延尔荷尔德 (Meyerhold) 的转变及新的戏剧艺术特点: 革命之后, 梅延尔荷尔德由 “相信戏剧是为少数特权而设的” 变为 “提倡 ‘为平民, 被平民’ 的民众戏院了”, “他所视为有兴趣的, 一是舞台布置, 二是民众的大运动”。著者专门用一整节介绍了苏俄戏剧的新倾向: “看客也做戏”, “想把剧院艺术从戏厅的狭隘范围向外扩张到公众的十字街上去; 叫民众来参加, 叫着看客和演者融合为一”。这种融合是通过声音实践的形式来实现的: “群众是当做剧本中人物的一部分的, 看客也要去和戏子们同唱, 要生活到剧情里面去; 他们也要像那艺术家一样, 鼓起创作的欲望来”。著者还引用了荷理采尔 (Arthur Holitscher) 的亲身观剧经历来探讨这种声音实践形式在实际演出中的效用: “群众的热度是那样的高, 他所解放出来的生命是那样的沸腾, 那样的有流行性, 所以一时在邻近房屋楼窗上遥遥观望的被动的看客, 竟觉得自己被这可怕的力量征服了, 生理地兴奋到那样程度, 不禁互相问, 他们看的到底是真革命假革命了”。在 Mesnil 看来, “这种极端利用野蛮的与物质的情绪, 并且因要把情绪激荡至最高度而做到那样逼真的戏剧”, 对于群众来说有着强大的感染力: “在那全体群众, 那样完全忘身于戏剧之中, 忘记了这不过是演戏, 因而把那回本来是想模仿的故事完全生龙活虎地做出来的群众方面, 这却实在表示了他们的非常才能了”<sup>[16]</sup>。

当时中国对于苏俄的新戏剧运动如此关注, 可能是希望将苏俄最新的文艺成果运用到中国的戏剧改革上。沈雁冰和沈泽民兄弟皆是民众戏剧社的创始人, 他们关注苏俄的新演剧, 很可能是在罗曼罗兰的 “民众剧场” 之外, 为中国本土的 “民众戏剧” 建构寻找另一脉理论资源。

## 二 中国左翼剧人对苏联新戏剧的接受及实践

到了 20 年代末, 随着民众戏剧的话语分裂和左翼剧运的兴起, 以梅耶荷德为代表的苏联新戏剧迎来了又一个译介热潮。其中, 日本是一个重要的环节。1927 年, 北新书局出版了《新俄的演剧运动与跳舞》, 译者是冯雪峰, 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。冯乃超随后发表的文章《革命戏剧家梅叶荷特的足迹》, 据学者江棘考证, “明显引用了冯雪峰的译文”, “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”<sup>[17]</sup>。

而田汉最早接触梅耶荷德的剧场, 也是通过日本人的观剧记录。早在 1928 年, 田汉已经注意到了美叶尔霍利德 (即梅耶荷德) 剧场上演的《怒吼啊支那》, 虽然他读的仅是日本左翼文论家藏原惟人的观剧记录的译本, 仍为之愤发, 痛心于中国的文人和大众在 “国际帝国主义的铁蹄下” 维持升平假象, “早连 ‘怒吼’ 的气力也没了”。因此, 他决心要写表现民族斗争的新剧<sup>[18]</sup>。在《上海戏剧运动宣言》中, 田汉将梅耶荷德视为最新阶段民众剧场运动的代表。1929 年, 田汉撰写了《怒吼罢, 中国!》的剧评, 介绍了梅耶荷德剧场的特色: “‘梅爱荷德’ 剧场自然是指艺术戏院的舞台监督 Stanislavsky 的 Ultra Realism (极端写实主义) 底叛徒 Usevolod Emilyevitch Meyerhold, 在革命期中揭橥 ‘Bio—Mechanism’ (生物学的机械主义) 或 ‘Socia—Machanism’ (社会的机械主义), 代表苏俄最左翼戏剧的那 ‘Meyerhold Theatre’ 了。和那一时代产生那一种人物一样, 那一种剧场便会产生那一种戏剧”。他探讨了苏俄新戏剧与日本新剧运动的关系, 还指出日本传统戏剧对梅耶荷德的影响: “Meyerhold 不独会演这样以东方被压迫民族的血史为材料的戏而成功, 并会从日本歌舞伎剧采取 Bio—Mechanism 的要素。”而在具体的戏剧分析中, 田汉特别关注吼声, 在他看来, 这些声音不是单纯地在喊口号, “而是 ‘疾痛惨愤则呼父母!’ 被压迫阶级将要奋起的豫言!”, 应该被视作 “喊叫的艺



术”来分析<sup>[19]</sup>。

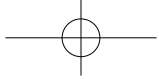
在这一时期的创作中，田汉也开始运用这种声音形式。1929年，在去无锡公演的途中，田汉“决定和绅士阶级开仗”，创作了《一致》。特别之处在于，剧本里所写的地底下的吼声，在实际演出中是由观众席中事先安排的演员发出的，突破了观演之间的界限，台上台下之间交相呼应。被压迫者的联合，一起发出的吼声并非只是台词的喻象，还化为了听觉感官层面的轰鸣。在这样齐声的喊叫中，新的主体大众得以建构。吼声从远到近，从弱到强的音响变化过程，对应的是大众联合，力量逐渐增强的过程。这吼声进一步赋予了主体行动力，使得他们能够“集合起来，一致打倒我们的敌人，一致建设新的理想，新的光明，光明是从地底下来的”<sup>[20]</sup>。

《一致》演出时，“台下的掌声雷也似的响起来”。无论喜欢还是恨南国社的人们，“对于田先生的‘一致’还是一致的不曾说坏过”<sup>[21]</sup>。观众在来信中也肯定了《一致》的演出效果：“完全象征的、火焰燃烧般热烈的‘一致’，博得了闭幕后的掌声，不能使我不欢喜，以为我们贵国的民众的观剧程度，确是进步了，确是受过革命的洗礼了”<sup>[22]</sup>。其中，这种新的发声形式尤为受到关注，黄素提到这种吼叫“真使我感动极了”，“从‘一致’的后半的表演上，使我从极度的紧张里复活了‘奋斗’的情绪”。左明认为田汉的这种吼叫是受压迫之后，发出的“反抗的绝叫”，将之视为田汉转向的标志：“丢弃了他的感伤主义而写纯粹我们的戏剧了”。左明还引了剧评来表明此戏对观众情绪的强大鼓动作用：“情绪的紧张，精神的维系，表演技术的贯彻，使台前的观众，隐隐看见了背后的时代！刺激，跳跃，狂喊，追求，呵，这是有伟大的成功”<sup>[23]</sup>。这里强调的戏剧与时代的同步跃动，不禁让人联想到田汉曾引用的B. Tschemerinsky对梅耶荷德戏剧的评价：“因为表现在舞台上的一切都不能不作用于观客之上，所以戏曲底Tempo(速度)也得与我们的时代及我们的生活同一步调”<sup>[24]</sup>。

不仅田汉和南国社对“艾吉普洛”这种舶来的声音实践形式充满兴趣，当时其他左翼剧人也都都很关注以梅耶荷德为代表的苏俄新戏剧运动。

1930年，楼适夷根据日译本翻译了《苏维埃剧坛上的现代潮流》。该文指出梅耶荷德的剧场是“从革命中产生的普洛塔利亚的见地，摄取了革命的思想，以深刻的艺术形式，将宣传当做自己任务的诸剧场等，——教导了演剧的新的典型”<sup>[25]</sup>。楼适夷也是30年代工人演剧运动的重要参与者，创作了《活路》及《SOS》。这种演剧团体被瞿秋白称为“蓝衫团”，名称、组织模式和戏剧形式皆是来自苏联著名的宣传鼓动剧团体Синяя блуза(Blue Blouse)<sup>[26]</sup>。这种蓝衫剧团是“一份鲜活的报纸，以‘鼓动形式’展示现实，是‘政治事实的蒙太奇’；它可以适应多种多样的表演条件；是由工人阶级创造的；使用所有的戏剧表达手段，尤其是那些来自弗谢沃洛德·梅耶荷德和Nikolai Foregger作品的手法……它源自‘流行形式’，在工人阶级那里寻找观众”<sup>[27]</sup>。同在1930年，Huntly Carter所著《苏俄新剧场的起源》也被翻译，其中特别强调了苏俄新剧场与革命及大众之间的联系：苏俄的新剧场彻底是民众的剧场，“是由这三种势力产生出的：革命(Revolution)，认识(Recognition)，响应(Response)”。俄罗斯民众本身就“富有内在的强烈的戏剧性”，当革命将他们从旧统治中解放出来，“感化了他们的心灵与活动，改变了他们的思想方式，引入了一种非常不同的情形于他们的生活中”，“唤起了一种新的文化”。“所有这些，在剧场与戏剧的一种新形式之组织与概念上，是很重要的要素剧本，导演家，演员及方法都显出只为那革命此外再不为什么”。剧场成为了工人们“自我表现(Self expression)，与自我解释(Self explanation)的一种工具”。对于苏维埃政府来说，新剧场是“表现苏维埃国家之目的的一种有力的工具”<sup>[28]</sup>。

这篇文章的译者谢韵心，正是《放下你的鞭子》的第一个导演章泯。1929年，他从国立北平大学艺术学院戏剧系毕业，毕业论文便是《论梅伊阿特的剧场观》。此文指出新时期苏俄的戏剧是能够“极致地表现那种时代的社会生活及时代精神的”，是“最能接近民众的艺术”，可以显示出“他们革命的赐予，以及他们对新的文化，新的人类关系，新的生活情况的创造之努力”。这种新的戏剧深受梅伊阿特的影响：戏剧表演应该呈现的是“事



物里面的活力或精神”而非“事物的外表或现实的人生”。这就要求“导演家要使一切事物都集中在这种活力或者精神的表现和解释上”，体现在具体的戏剧形式上则为对“统一”的追求：“务使作家、演员和观众极度地连贯一致，没有一点隔离，而完或一种神秘的‘统一’形式”<sup>[29]</sup>。在1931年发表的《戏剧艺术的现在与将来》一文中，章泯进一步阐明这种“统一”应该体现在与观众的合作上：“这里所谓的‘观众’，不仅是指剧场中的观客们，还含有社会中的大众的意味。这里所谓的‘合作’不仅是说要有观众来看舞台上的演出，还是说舞台所现表的是观众（社会的大众）所需要的，所了解的，能捉着他们的，能启发他们的；舞台的世界就是他们所处的世界，或他们所要求的世界”。而这则需要使得观众“与舞台之间没有隔阂存在，没有一点裂痕地打成一片，化成一团”。他还特别突出了戏剧中声音的重要性：“说话的音调，舞台上的各种声音以及偶尔的音乐，——这些不是戏剧行为的一些附属物，这些声音是要藉音乐艺术来组织于一种美的全体中”<sup>[30]</sup>。章泯对梅耶荷德的欣赏及对“观演一体”的重视，很可能是他选中《放下你的鞭子》来排演的重要原因，而他的导演也可能促进这部剧观演界限的消除。

### 三 果尔德的群众朗读剧 与国际普罗戏剧运动

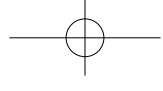
当时的左翼戏剧的兴盛不仅局限在苏俄，还是一种国际性的运动，中国的左翼戏剧深受影响：“中国普罗戏剧运动，和其他普罗文化运动一样，是革命的 Intelligentsia，为急速发展的内外革命形势所刺戟，为苏联，德，美，尤其是近邻的日本的如火如荼的普罗戏剧运动所掀动，才干起来的”<sup>[31]</sup>。除了梅耶荷德和苏俄的新戏剧外，其他国家新兴的普罗戏剧运动及代表作品也都被译介到了中国。

其中，最可能对中国的街头剧产生影响的当属美国左翼作家果尔德（Michael Gold）创作的群众朗读剧《罢工》。这部剧由周扬翻译，发表在了1930年1月号的《现代小说》上。在绪言中，果尔德介绍了群众朗读剧这种新的艺术形式，一方

面强调它与普罗文化的联结：“群众朗读剧（Mass Recitation）在苏俄以及在德国对于工人们是很普通的！群众朗读剧是在普罗文化斗争的过程中所发长的一种最有力最原始的形式。它是从工人们的生活与需要之中所发生出的艺术”，另一方面，他也特别注重这个形式强大的宣传能力：“群众朗读剧好像伟大的演说一样；它是宣传和连带性的一种有价值的武器”。他还鼓励其他的无产阶级作家也来实验这个形式，“并且希望工人们剧团把他们的试作表演”<sup>[32]</sup>。这种宣传鼓动不能仅仅依靠剧本的内容，还需要通过新的声音实践形式来实现。果尔德要求演员们散布在听众之中，当台上的演员说话的时候，台下突然给予呼应，这将使得听众们需要“时时留心”周围，当戏剧的声音从挨着他们坐的周围的人口中发出，当“同他们自己一样的工人们站起来喊着激烈的口号或冲到演坛上去”，听众们“渐渐地渐渐地融入包围着他们的这个狂热中了；他们与演员化而为一，一个真正的群众；在闭幕以前，会场中的所有人都须高呼着：罢工！罢工！”<sup>[33]</sup>这种上下呼应的声音实践成了一种组织大众的方式，鼓动他们参与发声，最终“罢工”不再只是一句口号，而转化为了全场的集体行动。

在果尔德看来，最重要的在于排斥个人主义，这就需要通过掌控全场的声音节奏来实现，需要“把每句话语每个演员都训练得合手一般”。所以，他要求演员使用梅耶荷德的“传单的朗读”法：“一行一行都是朗读的，不是讲的；带着清楚的深沉的雕刻的音调，每个字都和来福枪的响声一样尖锐地发出来……不要急促；母音特别加重劲读。群众朗读剧是用英雄的风格演唱的”。剧本的最后，他还强调了各种声音需要整合，统摄于同一个节奏：“‘罢工’‘罢工’的有节奏的喊叫插在歌声之中，好像打鼓似地戏剧地合着拍子”<sup>[34]</sup>。

果尔德提出的这种新的普罗艺术形式很受左翼文人们的重视，为当时文艺大众化的讨论提供了新的灵感。在《到集团艺术的路》一文中，夏衍将“斗争性”和“集团性”视为新兴普罗艺术的重要性能，特别肯定了俄国的野外剧和群众剧，认为“这种形式非常容易地对于与演剧毫无关联的大众，呼起了觉醒了集团的意志”，可以冲破剧场的束



缚，打破观演界限，使得观众们“失却了旁观者的冷静”，不自觉地也成为“故事的一个俳優”。其中，他特别提到了果尔特所提倡的群众朗读剧充分表现出“集团艺术之勃兴”<sup>[35]</sup>。在《关于文学的大众化》一文中，《罢工》的译者周扬提出“我们要尽量地采用国际普罗文学的新的形式，如报告文学、群众朗读剧等”。在他看来，这些“小的形式（small forms）”是非常有用的，“它们是单纯的，明快的，朴素的，Dynamic 的，Heroic 的。它们可以很迅速地，直接地反映出每个瞬间的革命的普罗列塔利亚特的斗争生活。它是鼓动宣传（Agit-prop）的最好的武器”<sup>[36]</sup>。

这样的声音形式也被运用在了当时左翼戏剧的创作和演出中。1930年，左翼诗人殷夫仿效哥尔德（即 Michael Gold）的群众朗诵剧，创作了《斗争》，表现的是一场纪念五卅运动的示威。剧中的群众虽由演员扮演，但仍需要分散在群众之中，与台上呼应。他甚至还设想到演员之外的群众受鼓动参与发言的情况，要求演员们将这些发言“巧妙地折串进去”。在结尾部分，还安排了全体观众合唱《国际歌》<sup>[37]</sup>。1932年，熊佛西在河北定县主持的农民戏剧实验，也运用了这种“观众与演员混合的新式演出法”。这种声音形式并不局限在左翼戏剧这一形式之中，还可能产生跨文类的影响。中国诗歌会的诗歌创作，就受到了果尔德及殷夫的影响，比如蒲风的大众合唱诗《六月流火》<sup>[38]</sup>。

1931年10月，大道剧社和曙星剧社在苏州举行了三场公演，剧目中就有群众朗读剧《解放》。这是一部“以新形式制作的 propoganda 的联系观众与演员的行动剧”。然而，由于事前缺乏准备，这部剧的演出是失败的：“到舞台上呼不出口号来，丝毫不能引起观众的狂热和反响，只是自己的演员从观客席跑上舞台去呐喊。这样把观众的情绪破碎了”<sup>[39]</sup>。由此可见，这种“艾吉普洛”的形式并非只是简单的即兴宣传策略，有许多技巧需要训练，才能获得很好的效果，处理不好则可能适得其反。

这说明了街头剧若想获得成功，“艾吉普洛”这种舶来的声音形式固然重要，却并非无往而不利，还需要依靠本土化的改造及演出中的磨炼。

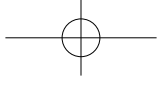
#### 四 民间资源的借用 与街头剧的本土改造

以往的研究往往会强调街头剧带给观众们全新的刺激和体验。街头剧吸取了苏俄新剧场及国际左翼戏剧运动最新的形式，确实给观众和参演者都带来了新颖的体验。然而，我们不能简单地将街头剧视作国际无产阶级戏剧运动中国化的成果，而忽略了它对于中国传统民间文艺形式的继承和改造。这可能才是它受欢迎的重要原因，陈白尘在1940年写作的《戏剧创作讲话》中就曾指出，当时的民众更喜欢《放下你的鞭子》的前半部分<sup>[40]</sup>。

这一时期，参与街头剧创作和演出的左翼剧人们，不再将演剧活动视为单向的启蒙，而是双向的互动。他们在创作过程中，会不断思考大众的审美趣味，借用和改造大众喜闻乐见的民间文艺形式，而在实际演出过程中，又会根据观众的反应不断进行调整和试验。崔嵬在华北及绥远前线演出《放下你的鞭子》，先后若干次都有所更动。

他们所面对的观众不再是都市剧场中受过西方戏剧熏陶的中产阶级，而是广大底层民众。据夏衍回忆：“在‘剧联’成立前后，直到抗日战争开始，话剧的观众只限于知识分子和小资产阶级。即使‘剧联’成立之后也组织过到上海和邻近城市的工人中去演出，但是习惯于看歌剧（戏曲）的观众对于没有音乐、没有歌唱的话剧是很不习惯的”<sup>[41]</sup>。可见当时哪怕是在城市，民众们还是更偏好以声音为主的戏剧形式，他们的审美和趣味大多是由传统戏曲培养的。欣赏戏曲，往往是听戏而非看戏。这很可能与表演的空间兼具社交的功能有关，听觉上的娱乐可以充当人们交流的“背景音”，而不需要像视觉的娱乐那般要求全神贯注<sup>[42]</sup>。京剧大师梅兰芳对此有清晰的认识：“最早的戏馆统称茶园，是朋友聚会喝茶谈话的地方。看戏不过是附带性质”<sup>[43]</sup>。于是，街头剧也相应地需要根据他们的兴趣进行调整，增添更多传统民间的声音形式。

《放下你的鞭子》开头部分江湖话和锣鼓的配合，便是借鉴了北京天桥艺人的卖艺形式。“小小刀儿转悠悠，五湖四海皆朋友，南边收了南边去，北边收了北边有。南北两岸皆不收，黄河两岸渡春



秋”这几句老汉的江湖话开场白，原来剧本上是没有的，是在嘉定演出时由导演左明所教：“我和闺女开场打了一阵锣鼓后就念这个开场白，念一句，敲一下锣鼓，很像那么回事”<sup>[44]</sup>。这套江湖话源于《迷娘》，一部由左明在南国社期间与万籟天合作，根据歌德小说的片段改编而成的剧。在改编的过程中，“万籟天特意到北京天桥江湖艺人聚集之地向流浪的艺人讨教，学了一套套江湖行话，以便使剧中对话更贴近中国的现实。”<sup>[45]</sup>

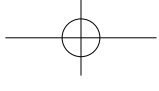
《放下你的鞭子》开演之前的这段锣鼓，在戏曲的演出中，一般称为“开台锣鼓”，“乃早年戏曲在露天高台演出前，为招徕观众和作为预告即将开演的信号而用”<sup>[46]</sup>。开台锣鼓是非常重要的：“唱戏还须先打闹台，如果你的开台锣鼓打得不好，戏演得再好，没有人看，如果你的开台锣鼓打得好，戏演得不好，总还有人看”<sup>[47]</sup>。

锣鼓的存废一直是旧戏改革中的重要问题。以锣鼓为代表的戏曲音乐最初成为问题，是因为不符合西方人的审美习惯。在他们耳中，锣鼓刺耳嘈杂，甚至称其为“地狱的声音”<sup>[48]</sup>。当西方戏剧和音乐被塑造为文明的象征时，在线性时间的链条上，锣鼓则被视为是野蛮和落后的，需要改进或者废除。在新文化人讨论新文学与旧戏的通信中，刘半农就曾指出“极喧闹的锣鼓”使人“头昏欲晕”<sup>[49]</sup>。当时甚至出现了以西乐代替锣鼓的研究，连梅兰芳都参与到这样的试验之中<sup>[50]</sup>。在倡导保存锣鼓的这派声音中，则往往会提及锣鼓与民间、乡村和大众之间的关系。锣鼓乐在戏剧音乐中兴盛，是“由于戏剧大部都是生长在民间的关系”。锣鼓的喧闹，不仅是乡村实际演出的需要，其所营造出的热闹氛围，也深受民众喜爱：“乡间每年演戏，戏台也不过是因陋就简的一个露天台……到了野台子之上，不吵便成了哑子戏，所以不得不采用喧天的锣鼓。这便是锣鼓出头的原因，除此以外，锣鼓在唱野台子戏时还有一个用处，这里开戏了，但怎样云集观众呢？沿门挨户去告诉未免太费事，咚咚咣咣一敲，四村八镇便都得到了消息”<sup>[51]</sup>。曹聚仁在给萧伯纳和梅兰芳的信中写道：“用大锣大鼓，原是草台戏的打击乐器，因为在农村广场上，轻音乐反而太低，太静，大打大擂，正是适合大众

的实际需要，不到农村去听中国戏，不会懂得锣鼓的妙处的”<sup>[52]</sup>。锣鼓逐渐被从殖民现代性链条的底端抽取出来，重构为新兴的大众力量的象征。

在街头剧的演出过程中，锣鼓和江湖话等传统民间文艺的声音形式也起到了召集观众的作用。1932年春，崔嵬带领海鸥剧社到青岛乡下演出《放下你的鞭子》，正是依靠民间卖艺的声音来召集观众，“敲锣打鼓地上村庄，乡下人以为是走江湖的，见我们在空地上演得好看”。他们还根据地域特色进行了改编，改用当地土话演出，穿插了描写济南烟台战乱的土话小调。演出效果非常好，“有一个老头儿出来说话，痛哭流涕的说我们讲得对，原来他的儿子就是这样被鬼子杀死了的。”观众们还努力留住剧团，不让他们离开<sup>[53]</sup>。

也正是在这些深入农村的演出中，左翼剧人们意识到了民间文艺声音形式的重要性。《农村演剧生活》记录了在农村遭遇的舶来的声音与本土乡村听觉习惯之间的冲突。剧团来到农村，最初打算演的是《江村小景》，却因为开头没有敲锣鼓，受到了农民们的质疑。为了留住观众，他们打开了留声机。这种舶来的声音装置，对于当地的农民来说，固然是一种新鲜的体验，但却不等于好的印象。他们对这个会唱戏的方盒子“怀着一种恐怖”，进而认为剧团的人是来“耍魔术”的<sup>[54]</sup>。这种舶来的声音不仅挑战着本土的听觉审美，对于乡村的感官秩序也构成了潜在的威胁。《江村小景》这个以中国本土农村为题材的剧，在乡村秩序的维护者李大爷看来，却成了乡下人不懂的“外国戏”，甚至算不上做戏。后续的交涉中，上海官话与本地土话之间的差异又在声音层面产生了新的交流障碍，导致剧团只能停止演戏离开<sup>[55]</sup>。经过反省，他们决定改演街头剧《香姐》（即《放下你的鞭子》），理由正是开头部分类似“变戏法”民间卖艺形式容易使农民们产生兴趣。这里的“变戏法”和上文的“耍魔术”又构成了民间和外国之间的对比，本质上其实是同一种类型的娱乐表演，在农民中的接受程度却全然不同。再次进村演出，剧团首先用土话讲解了剧情背景，又为了迎合过年这一节庆时刻，将老汉的开场词改为了贺年词，这样的调整成功吸引了观众，取得了很好的效果<sup>[56]</sup>。正是在实际的乡村演



剧中，左翼剧人逐渐意识到了《放下你的鞭子》中民间声音形式特有的吸引力，而他们又进一步总结演出经验，根据当地民众的需要对这部剧进行本土化的改造，使得它愈发符合大众的听觉审美和趣味。

除了吸引民众之外，“锣鼓”和江湖话还能使街头剧伪装成街头卖艺的形式，一方面，面对国民党的文化“围剿”和查禁，它们可以起到很好的掩护作用。国民党当局不仅禁止左翼的演剧活动，还查禁与左翼思想有关的书报和剧本。《放下你的鞭子》的剧本就曾被查禁<sup>[57]</sup>。1937年清明节，崔嵬和张瑞芳在香山演出《放下你的鞭子》。当时，国民党调动了“大批军警在香山四面包围学生”。演员们租了挑担，“打着锣鼓让人们围上来，公安局以为是从北平天桥来的走江湖的”，演出才得以顺利进行<sup>[58]</sup>。另一方面，锣鼓头尾承接，使得演员们在演出结束之后又能迅速混入人群，流动到另一个地点继续演出，适合移动演剧的需要。

在街头剧的声音实践中，歌唱也是重要的组成部分。丁皓曾指出：“我以为戏里插歌很有效果，前些时我们演一个戏插了《新女性》里的《一天十二点钟》，另外唱了《工人十叹》，一面唱，一面做，叹到苦处，台上下全哭了。”<sup>[59]</sup>在不同演出中，曲目也会根据不同地域特色，听众的偏好及实际的演出需要进行选择。以《放下你的鞭子》为例，在农村多为土语小调，而在城市的街头则为《毛毛雨》等流行曲。《毛毛雨》在这部剧中的使用有着双重意义，一方面它在当时的上海是最为流行的歌曲，民众们耳熟能详，有助于吸引观众。另一方面，又在30年代的左翼语境中被赋予了“靡靡之音”和“黄色音乐”的消极意涵<sup>[60]</sup>。这就与这部剧中另一首歌曲《新编九一八小调》形成了鲜明的对比。《新编九一八小调》创作于1935年，以歌唱的形式控诉了日本帝国主义的侵略及国民党的“不抵抗”政策。在这种旧的“靡靡之音”向新的抗战之声的转变过程中，主体也实现了成长。

在《放下你的鞭子》的演出中，演员混入观众中发声，对于习惯于欣赏传统戏曲的中国民众来说，并不突兀。在戏曲的表演中，观众们常常会与演员互动，“即使是在专心看表演的时候，他们也会常常发出极多的喝彩”<sup>[61]</sup>，“听好之声往往如万

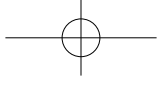
鸦竞噪矣”<sup>[62]</sup>。幕线的打破，观众和演员之间融为一体，对于他们来说也并非全新的体验。在西方戏剧史上，镜框式舞台的出现非常重要。三面封闭的舞台使得演员可以将舞台正对观众的一面，想象成一堵无形的墙，即“第四堵墙”，标志着观众与舞台之间的分离，引起了戏剧观念、形式和演绎方式的一系列变革。这种新的观演关系的建立是以新的舞台空间结构为基础的。然而，如林凌翰(Ling Hon Lam)所言：“第四堵墙”带来的变革在中国传统戏曲中并未出现，中国大部分地区的舞台仍是三面对着观众的，在20世纪以前的中国剧场，并未出现严格的台上台下的分界<sup>[63]</sup>。即使近代以来，西方舞台结构逐渐进入中国，也只是在大都市中流行，广大农村的民众仍然维持的是传统的观剧习惯。对于他们来说，“第四堵墙”从未建立，又何来打破。《放下你的鞭子》受欢迎，很可能是因为先锋的形式恰好契合了大众传统的审美习惯和趣味。然而，并不能简单地将这部剧的流行归为巧合。左翼剧人们在多次实际演出的经历中体悟到了这种契合，才会将《放下你的鞭子》视作范本，作为抗战演剧的基本剧目，并号召创作更多类似形式的剧。

## 余论

街头剧这种看似粗糙简单的战时文艺形式，实则综合了歌唱、演说、锣鼓声和江湖话等多种丰富的声音实践形式，也正是通过声音，打破了舞台与观众之间的界限，建构了观演的共同体。本文将街头剧放置在跨国流动和本土演变的框架中考察，重新梳理复杂的知识脉络，是希望发掘其背后的生成机制和流通网络，从而探讨街头剧的跨语际和跨文化特质：从国际视野来看，它吸收了以梅耶荷德为代表的苏联新戏剧运动及国际普罗戏剧运动的最新成果，是最为先锋的声音实践形式；从本土视角来观察，它也是左翼剧人不断学习新的理论知识，在实际的演出中汲取经验，借用民间文艺资源，听取观众们的意见，进行大众化和本土化改造的结果。

街头剧在抗战时期的流行，不仅是因为服务救亡图存的需要，背后还存在着传统与现代、本土与





舶来等多种不同话语、不同的文化传统的相互碰撞和渗透。街头剧乃至整个抗战文艺，都不能简单地视为政治意识形态的直接呈现。理念的传达和主旨的表现，都需要通过具体的形式和技术来实现。本文关注街头剧的声音实践形式，一方面希望分析其建构的声音技术、情感动员和主体的感官经验之间的新型关系，从而探讨街头剧的特质；另一方面也是希望挖掘那些不能为政治话语收编的资源、经验和实践，再现左翼剧人们丰富多样的探索，来阐释抗战文艺的多质性。

[1] 《话剧界救亡协会组织救亡移动演剧队》，《救亡日报》1937年8月24日。

[2][3][7] 于伶、陈鲤庭、姚时晓：《在章泯同志诞生八十周年逝世十周年座谈会上的发言》，收入《章泯纪念文集》，谢晓晶主编，第28页，中国电影出版社2011年版。

[4] 刘斐章：《如何解决剧本恐慌与克服演出上的困难写在话剧到农村去的声浪中》，《光明》第3卷第3期，1937年7月。

[5] 在一篇关于抗战时期街头剧与主体建构的论文中，唐小兵探究了街头剧运动“不仅有效地组织和动员了底层的民众，建构了新的大众文化和国族想象，同时也促使参与创作和演出的艺术工作者们进行自我调适与转变，实现主体的重构”。葛飞依据当时的报刊材料，试图还原工厂和村镇实际的演剧情况，从而考察1930年代左翼戏剧的大众化实践。傅学敏的研究则是从街头剧的空间特性出发，讨论了街头剧与大众政治行为之间的关系。Tang, Xiaobing. (2016). Street Theater and Subject Formation in Wartime China: Toward a New Form of Public Art. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, 18. 葛飞：《1937：都市大剧场与工厂村镇演剧之争》，载《戏剧、革命与都市漩涡——1930年代剧运、剧人在上海》，第203—256页，北京大学出版社2008年版。傅学敏：《抗战时期的街头剧与大众政治行为》，《戏剧（中央戏剧学院学报）》第1期，2009年。

[6] 胡绍轩：《街头剧论》，《文艺月刊》第2卷第11/12期，1939年12月。

[8] Britannica, The Editors of Encyclopaedia. “Agitprop”. *Encyclopedia Britannica*, 11 Jul. 2002, <https://www.britannica.com/topic/agitprop>. Accessed 20 June 2021.

[9][10][11] 苏联科学院、苏联文化部艺术史研究所编

著，白嗣宏译：《苏联话剧史》(1)，第105页，第215页，第216页，中国戏剧出版社1986年版。

[12] 松山：《苏维埃俄国下的艺术》，《东方杂志》第18卷第21号，1921年11月10日。

[13] 化鲁：《新俄国的剧场》，《东方杂志》第19卷第4号，1922年2月25日。

[14] 沈雁冰：《俄国戏院的近状》，《小说月报》第13卷第3号，1922年3月10日。

[15] 参见毕树棠《现代俄国和波兰的戏院》，《晨报副刊》，1922年4月28日，4月29日，4月30日；Huntly Carter：《苏维埃俄国戏剧小史》，毕树棠（毕树棠）译，《晨报副刊》1922年5月27日，5月28日，5月29日，5月30日。

[16] 据译者附注，这篇文章是著者叙述“俄国保存艺术状况”的系列论文之一，原著登载于“Soviet Russia”上，译作“稍稍删节”。Jacques Mesnil：《新俄艺术的趋势》，泽民译，《小说月报》第13卷第8号，1922年8月10日。

[17] 相关论述参见江棘《现代中国“民众戏剧”话语的建构、嬗变与国际连带》，《文学评论》第1期，2021年。这篇文章中提到《新俄的演剧运动与跳舞》或为梅耶荷德在中国的首次译介，可能不太准确。如前所述，1922年的《苏维埃俄国戏剧小史》已经介绍了梅耶荷德。

[18] 田汉：《南国剧谈》，原载《南国》不定期刊第5期，1928年2月4日出版，收入田汉著，陈刚等编：《田汉全集第16卷文论》，第294—296页，花山文艺出版社2000年版。

[19][24] 参见田汉《“怒吼罢，中国”》，《“怒吼罢，中国！”（续完）》，《南国周刊》第9—12期，1929年12月15日。

[20] 田汉：《一致：独幕剧（附照片）》，《南国周刊》第1期，1929年8月24日。

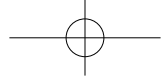
[21][23] 左明：《“一致”及其前后》，《南国周刊》第1期，1929年8月24日。

[22] 邓翼、田汉：《通信二：小剧场之实现与剧运之将来》，《南国周刊》第1期，1929年8月24日。

[25] A. Gierboff（安那托爾·格萊勃夫）著，建南译：《苏维埃剧坛上的现代潮流》，《拓荒者》第4/5期，1936年。

[26] 关于 Blue Blouse 的详细介绍参见 Deák, František. “‘Blue Blouse’ (1923–1928).” *The Drama Review: TDR* 17, no. 1 (1973): 35–46. <https://doi.org/10.2307/1144790>.

[27] Leach, Robert. *Revolutionary Theatre*. London and New



York: Routledge, 1994:169.

[28] Huntly Carter 著, 谢韵心译:《苏俄新剧场的起源》,《展开》第1—2期, 1930年7月15日。

[29] 谢兴:《梅伊阿特的剧场观》,《戏剧与文艺》第1卷第7期, 1929年。

[30] 韵心:《戏剧艺术的现在与将来》,《戏剧与音乐》第1期, 1931年12月10日。

[31] 田汉:《戏剧大众化和大众化戏剧》,《北斗》第2卷第3—4期, 1932年7月20日。

[32][34][35] 果尔德著, 周起应译:《罢工》,《现代小说》第3卷第4期, 1930年1月。

[35] 沈端先:《到集团艺术的路》,《拓荒者》第4—5期, 1930年。

[36] 周起应:《关于文学大众化》,《北斗》第2卷3、4期合刊, 1932年7月20日。

[37] 莎菲:《斗争》,原载《列宁青年》第2卷第13期,收入《红藏进步期刊总汇(1915—1949):列宁青年》第5册,第300—310页,湘潭大学出版社2014年版。

[38] 关于蒲风及中国诗歌会诗歌的声音实践分析,可参见康凌:《有声的左翼》,上海文艺出版社2020年版。

[39]《我们在天堂放了一把火:旅行苏州公演之前后(附照片)》,《文艺新闻》第33期,1931年10月26日。

[40] 陈白尘:《戏剧创作谈话》(1940),收入《陈白尘论剧》,第70页,中国戏剧出版社1987年版。

[41] 夏衍:《关于左翼“剧联”的几个特点》,收入中共上海市委党史资料征集委员会主编:《左翼戏剧运动大事记(1929.1—1937.8)》,第99—100页。

[42] 详细论述参见王今《张园的演说:清末民初上海公共空间的听觉文化研究》,《热风学术》总第6期,2017年9月。

[43] 梅兰芳述,许姬传记:《舞台生活四十年》,第46页,中国戏剧出版社1987年版。

[44] 王为一:《难忘的岁月 王为一自传》,第18页,中国电影出版社2006年版。

[45] 赵铭彝著,屈南松、曹树钧编:《涓流归大海》,第54页,中国戏剧出版社2004年版。

[46] 蒋云声,魏培志主编:《四平调伴奏音乐》,第79页,河南大学出版社2019年版。

[47] 史文:《一支抗战流动演剧队》,载中国人民政治协商会议湖南省吉首市委员会文史研究资料委员会编:《吉首文史》第1辑,第129页,1991年版。

[48][英]亨利·埃利斯著,刘天路、刘甜甜译:《阿美士德使团出使中国日志》,第286页,商务印书馆2013年版。

[49] 张厚载、胡适、刘半农、陈独秀:《通信:新文学及中国旧戏》,《新青年》第4卷第6期,1918年6月15日。

[50]《舞榭余闻》,《时报》,1925年4月17日。

[51] 颖陶:《改进中国乐剧与锣鼓之存废》,《剧学月刊》第3卷第10期,1934年10月。

[52] 曹聚仁:《人事新语》,第268页,北京:生活·读书·新知三联书店2007年版。

[53][62] 丁皓、尤兢、姚时晓、凌鹤、夏衍、崔嵬、张季纯、刘斐章:《移动演剧座谈会》,《光明》第3卷第3期,1937年7月10日。

[54][58][59] 蓝苹:《农村演剧生活(五)》,《时事新报》,1936年5月24日;《农村演剧生活(六)》,《时事新报》,1936年5月25日;《农村演剧生活(十三)》,《时事新报》,1936年6月3日。据葛飞考察,这很可能是源于蓝苹早年与崔嵬在青岛崂山地区的演出经验。参见葛飞《戏剧、革命与都市漩涡——1930年代剧运、剧人在上海》,第230页,北京大学出版社2008年版。

[57] 全森合:《信箱:想不通的问题》,《抗战》第67期,1938年4月29日。

[58] 参见《移动演剧座谈会》中崔嵬的发言及张瑞芳在《我的学生时代》中的回忆。张瑞芳:《我的学生时代》,载张瑞芳:《难以忘怀的昨天》,第5—25页,学林出版社1998年版。

[60] 关于《毛毛雨》和“黄色音乐”的详细论述参见 Andrew F. Jones. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2001.

[61] 彭丽君著,张春田、黄芷敏译:《哈哈镜:中国视觉现代性》,第159页,上海书店出版社2013年版。

[62] 蕊珠旧史:《梦华琐簿》,转引自张次溪编:《清代燕都梨园史料》正续编,第348页,中国戏剧出版社1988年版。

[63] 详细讨论参见 Lam, Ling Hon. *Spatiality of Emotion in Early Modern China: from Dreamscapes to Theatricality*. New York: Columbia University Press, 2018, pp.127-130.

[作者单位:北京大学中文系]

责任编辑:何吉贤