

# 论“化装讲演”及其“式微”

焦欣波

**内容提要** “化装讲演”是20世纪初生成且被广泛运用的一个重要的“泛戏剧”概念与艺术样式。“化装讲演”在文明戏时期创立了以“言论派角色”为“骨干”的演出形态，形成一种与成熟戏剧形态有所区分的结构范式与艺术质素。后自“五四”时期“化装讲演”由试图变革国家的“批评意识”移挪至强调教化民众的“国家意识”，以“一切戏剧是宣传”为其创作理念，在宣传革命、辅助社会、教育民众、激发爱国等方面发挥了积极的社会性作用，然而“化装讲演”高度缺乏独立性与自由性的理论主张与艺术实践，导致其沦落为政党及其军队进行政治军事宣传的重要手段，并最终走向艺术的“式微”。今天重提“化装讲演”既有对这种广泛意义上的“泛戏剧形态”给予充分肯定的意图，更有深入检讨此类剧与时代之内在关系的构想。

**关键词** “化装讲演”；“言论派角色”；国家意识；政党化；“式微”

上世纪50年代欧阳予倩在谈论文明戏时曾指出，中国早期话剧可分为两个系统，一个是陆镜若领导的新剧同志会，也就是春柳剧场，另一个是任天知所领导的进化团<sup>[1]</sup>。进化团派或天知派新剧所形成的演剧及其系统，“拥有比春柳派更为广泛的观众”，并且“给萌芽时期的中国话剧带来了深刻影响”<sup>[2]</sup>，而其中“化装讲演”是天知派新剧主要运用的艺术手段与演出方式。实际上，“化装讲演”<sup>[3]</sup>是文明戏中穿插“演说”和偏重于“说白”“扮演”的一种新剧类型，后在进化团派等创立的“言论派角色”基础上，发展为一种融汇中西、自创一家的“泛戏剧”概念与艺术样式。黄竹三将“种种类似戏剧但又不完全是戏剧的表演，它们具有某些戏剧的因子——人物装扮和情节故事”，以及具有戏剧的“歌唱、舞蹈、说白、表演动作”等，与所谓“真正的戏剧”“未融合为一”的表演形式称为“泛戏剧形态”<sup>[4]</sup>。黄竹三界定的“泛戏剧形态”概念约等于“近似戏剧形态”或“类戏剧形态”，“化装讲演”也可视为一种广泛意义上的“泛戏剧形态”，它不仅流行于文明戏之中，同样活跃于话剧之内，也经常表现为一种含有戏剧因子的较为简陋的表演形式。所以，“化装讲演”是一种较为独特的戏剧类型，与新剧、话剧有密切的承传、嬗变关系，又形成一个庞大的“家族谱系”。

“化装讲演”在20世纪上半叶被广泛运用于革命宣传、民众教育与抗战救亡，其兴盛期大致从1911跨至1949年，就规模来说，以《申报》为例，检索与“化装讲演”有关的信息，可得890多条，可谓在中国现代戏剧史上留下了浓墨重彩的一笔。然而时至今日，除欧阳予倩等极少数剧作家或学者略有提及外，几乎无人问津。应该说，我们有理由认为主要是“五四”以后随着话剧理论及其实践不断深入，“化装讲演”自身“完全没有拘泥于话剧的形式”<sup>[5]</sup>的缺陷，以及一开始就放弃艺术美学追求的责任，因而在民众戏剧社、上海戏剧协社、爱美剧等新的话剧艺术力量崛起过程中，被绝大部分职业戏剧人逐渐抛弃。但是，作为一种有正当性与合理性的历史现象，“化装讲演”所呈现的艺术复杂性及其演化过程与历史价值，对于今天仍不乏启示意义，因此，重提“化装讲演”既有对这种广泛意义上的“泛戏剧形态”给予充分肯定的企图，更有深入检讨此类剧与时代之内在关系的构想。

## 一 范式及其艺术质素

“化装讲演”与“演说”“戏剧”在概念范畴上纠缠不清、难以厘定，在于起初进化团创始人任天知

创立的“化装讲演”，与清末民初的“演说”和戏曲改良具有高度的关联性。早在1900年以后，“演说已成为上海人生活中习以为常的事，每遇大事，诸如边疆危机、学界风潮、地方自治、庆祝大典”<sup>[6]</sup>，皆有演说。蔡元培1901年出任南洋公学特班总教习时，倡导“设小组会，习为演说、辩论”<sup>[7]</sup>，1902年《大公报》上也刊有《说演说》<sup>[8]</sup>一文，1904年秋瑾撰《演说的好处》，称报纸之外，“开化人的知识，感化人的心思，非演说不可”<sup>[9]</sup>。“演说”在清末蔚然成风，并受到清政府重视，1906年学部奏定的《劝学所章程》中规定：各地方一律设宣讲所，置专职人员随时宣讲，宣讲内容为圣谕、普通教育各科通俗知识<sup>[10]</sup>。宣统元年（1909）又列通俗讲演为通俗教育之一，从此“演讲”正式被官方纳入到国家教育系统并成为通俗教育之一种。与此大致同时，“别求新声于异邦”的清末戏曲改良，在创作模式、审美意识上发生了根本性变革，汪笑侬1901年改编的历史剧《党人碑》等，歌颂报国土士，影射满清腐朽统治，中间穿插了长篇京白“演讲”；1902年梁启超以塑造“新民”为其宗旨，发表传奇粤剧《劫灰梦》《新罗马》等时在剧中插入“演说”；同年南社成员周祥骏取材于1900年庚子俄难的《黑龙江》，唱词与说白中议论也处处可见<sup>[11]</sup>。1903年在新广东武生粤剧脚本《新串班本黄萧养回头全套》中也出现了较为纯粹的“演说白”<sup>[12]</sup>。循此先例，陈独秀在《安徽俗话报》上分析戏曲之优劣，倡导“采用西法”，认为“戏中有演说，最可长人之见识”，在他看来“戏园者，实普天下人之大学堂也；优伶者，实普天下人之大教师也”<sup>[13]</sup>，将戏曲的社会功能抬高至与学校教育并重的地位，而“演说”自然成为最为重要的手段。1904年健鹤在论述戏曲改良时也指出戏曲应当“痛论时局，警醒国民”，以“唤起民族主义之暗潮”<sup>[14]</sup>。老少咸宜又具备传统“高台说教”效应的改良戏曲，被赋予改革恶俗、开通民智、启蒙社会、提倡民族主义的历史使命，若再加入通俗易懂的“演说”则能极大提升其宣传教化职能，于是有人呼吁“如果各班戏子，都排新戏，演新戏都带演说，中国的人，一定开化的快了”<sup>[15]</sup>，正如夏晓虹所指出的，此时已发生“演说与戏曲两种启蒙形式的合并使用”<sup>[16]</sup>。

应当说，改良新戏中的“演说”突破了传统戏曲唱念做打的表现手法，能以明白畅晓、自由度较大的说教“言论”体现清末民众的变革心声。而且，这种将“演说”与“戏曲”融合运用的艺术手段在清末风靡一时，并被从日本留学归来的任天知所汲取。实际上，学者们普遍认为，任天知新剧中的“化装讲演”与日本新剧关系十分密切，其实早在1909年，有人就撰文详细介绍过日本近代新剧，其中叙述新剧创始人川上音二郎“惟思演说而不兼动作不足倾一时观听，于是创为新剧自编脚本为发挥言论、转移风俗之助”，“于是始有生旦净末丑之脚色而新戏一派遂见”<sup>[17]</sup>，日本“化装讲演”由此蔓延；今有学者考证，任天知留学及来往日本期间（1902—1910），恰是曾加入川上音二郎新派剧团，且热衷于在戏剧中穿插“演说”的静间小次郎剧团最为活跃的时期，并力断致力于从事革命宣传的任天知不可能不受其影响<sup>[18]</sup>。尽管学界仍未发现直接佐证材料，但任天知与时常穿插“演说”的表演手法的日本新剧之间的渊源已被广泛认可。

就创作文本来说，与文明戏之后尤其是山东省立民众教育馆在1932—1934年间编辑出版的七集“化装讲演稿”<sup>[19]</sup>相比照，可发现进化团的《黄金赤血》等已是较为典型的“化装讲演”。《黄金赤血》中的“言论老生”（调梅）及“言论正旦”（梅妻）、“言论小生”（小梅）、“言论小旦”（爱儿）等“言论派角色”，既是“戏点”也是“看点”，其“演说”着力表现人物内在思想与心理情感的同时，明确体现了“筹备军政饷项”“快快扶持共和国成立”<sup>[20]</sup>这一全剧的主旨与意义，在整个剧中占据着绝对中心位置，不仅规定了如何搬演故事、扮演人物以及道具的使用，而且确立了以“言论派角色”为核心的戏剧结构与表演形态，更为重要的是，其剧本文本内部结构相对稳定，各元素之间趋于“和谐”与“完善”，这与后来不断产生的各种“化装讲演”文本并无本质性区别。事实上，以完成“戏中有演说”为言语动作的“言论派角色”的诞生，迎合了民众的“期待视阈”，它以生活化且夸张的言语动作并辅之以真实的情感，给观众以强烈的刺激与感受。只不过因为文明戏文本与演出之间的严重脱节，以及更多的“化装讲演”还采用“幕表戏”方式，

反而给人造成一种文明戏时期的“化装讲演”是一种将“演说”插入“戏中”的错觉，实际并非如此。

综合来看，“化装讲演”的结构范式与艺术素质主要表现在：其一，“化装讲演”形成了以“言论派角色”为“骨干”的艺术形态。从字面义考察，“化装讲演”介乎“演讲”与“戏剧”之间，“讲”“演”并重，以“演讲”为具体的手段和主要事项，将“稿本”的思想主题大多以绘影绘声的方式告知观众。实际上，作为一种针对具体问题又鲜明、完整地表达主张和见解的“讲演”，尽管以声音语言为基本手段并辅以肢体语言，但“化装讲演”与“讲演”不同，它是“以讲演的具体的手段，和单简的构成的故事，采用戏剧表现的型式”，而且“直接于观众前，由演员特意在舞台上演出的”重视“服装和语言的艺术”<sup>[21]</sup>，因而，“化装讲演”更倾向于“演”而非“讲”，且扮演角色的“代言人”即“言论派角色”成为戏剧的主导性要素，这也正是“化装讲演”戏剧人所常说的“以讲演为骨干”<sup>[22]</sup>。如此一来，“讲演”是“化装讲演”作为现代戏剧艺术最鲜明的特征，“讲演”或“言论派角色”就具有了非凡而独特的戏剧意义。

其二，意识形态语言替代文学语言成为“化装讲演”的主体性语言。具有“始源性”地位的《黄金赤血》《黄鹤楼》就表现出强烈的革命意识形态性。文明戏之后的“化装讲演”其语言继续以传达某种国家意识、政党意志、民族精神为主旨，以批判封建思想、反抗帝国主义、高扬民主与科学为己任，揭露社会之黑暗，反映现实之矛盾。像少年宣讲团频繁演出的爱国学生因贫苦而自杀的《心狱》<sup>[23]</sup>、呼吁有责任心的恋爱的《良心的恋爱》以及大量的醒世趣剧如《菩萨》、家庭悲剧如《惨泪》、讽世趣剧如《社会阶级》、社会悲剧如《前段苦缘》《后段苦缘》<sup>[24]</sup>等，都带有较强的社会批判色彩。又如山东省立民众教育馆出版的《化装讲演稿》中暗喻祸国殃民的军阀统治的《奶奶的主张》，批判鲁东乡村旧风俗、关注女子悲苦人生命运的《赔钱货》，抨击假道德旧道德、意在提倡新道德真道德的《真假道德》，皆旨在揭露社会黑暗丑陋的一面，表现出明确的“五四”启蒙精神。诸如此类，不胜枚举。

其三，“正反角色”二元对立结构是“化装讲演”

的基本叙述结构。“正反角色”的运用表明两种不同立场、不同阶层之间思想、观念、信仰的对立乃至对抗，一般而言，代表文明进化、发展潮流的一方必然要战胜落后、守旧的一方，现代文学及戏剧中存在大量此种叙述模式，“化装讲演”概莫能外。具体地说，“化装讲演”中的“言论派角色”往往是革命者、爱国志士的化身或思想的启蒙者，他们通过宣讲、辨析以及痛斥一番来推动剧情的发展，将个人遭际引向与国家大事休戚相关的宏旨。这种不对等的二元结构不仅使观众较易理解主题思想与人物关系，更能明确灌输某种具有“压倒性”胜利的“结果”，符合处于较低水平的大众的认知程度与审美心理。值得注意的是，并不是每一部“化装讲演”都有“言论派角色”，像讲述违心做了奸商继室的女子的《何日醒》<sup>[25]</sup>、抨击吝啬小气的假善人的《王善人》<sup>[26]</sup>；讲述奢华婚礼造成债主频繁上门讨债的《新婚之夜》<sup>[27]</sup>等等就没有。但这并不是说，这些“化装讲演”抛弃了“演说”这一职能，实际上则是让剧中每个角色在整体上向观众传递某种说教性的“道德”或“信念”，或者通过反面角色的表演将某种观念或信仰的终极“结局”揭示出来，以此感化观众，如《新婚之夜》就将角色所秉持的奢侈观念之悲剧性彻底地展露给观众，使观众得到启迪。

其四，“化装讲演”整体上呈现出极强的政论性、教化性美学风格。作为一种时事剧、应时剧，“化装讲演”以戏剧状写人生、关注现实社会、发表导向性“言论”，在一定程度上，“化装讲演”表达了社会良知与世道人心。仅以山东省立民众教育馆出版的《化装讲演稿》中作品为例，便可知“化装讲演”中“言论派角色”的三大类型，并能从中体验其政论性、教化性的美学风格。一类是雄辩性，往往依据剧情既面向观众又面对角色独自做一番道德、观点或理念的阐述，气势磅礴，像讲述朝鲜人排华故事的《万宝山前》一剧，日本人指使朝鲜人抢占中国妇女的土地，并打伤中国妇女，这紧要关头警兵出现，怒斥作恶多端的日本鬼子和懦弱的朝鲜人，不仅剧情得以扭转，而且一番“言论”向观众传达了反帝爱国思想。一类是理智型，可分两种，第一种是通过严密的思维逻辑实现完全的胜利，赢得观众的信服，如取材于新闻的《法律以上》中在



法庭上推事以严密的逻辑驳倒贩卖东洋货的商人，商人的良心受到了谴责；第二种往往通过两种观念的交流、碰撞和对抗，启智观众，如《谁的过错》中冬烘父亲与二女辩论早婚习俗，各说各的理，好坏优劣观众一目了然。一类是教训型，“言论派角色”以正义者或英雄人物或爱国志士的化身出现，对于民族败类、奸商、贪官污吏等给予无情的批判，像《以讹传讹》中各级官僚昏聩无能，“以讹传讹”，草菅人命，打死不打伞的人，造成惨剧，最后被一番怒斥。

其五，“化装讲演”在文明戏阶段就已形成开放式演出风格。“化装讲演”被定义为一种致力于“辩才”即“演讲”的教育戏剧，所以谷剑尘曾批评“五四”时期“化装讲演”中存在的“粗俗之动作秽口之表情不通之辩词淫靡之说白”，建议“极力避去慎勿因出风头一念之差效法游艺场之新剧而损及令名焉”<sup>[28]</sup>。上海戏剧协社成立之前，应云卫就曾以自编自导自演的方式排演一些讽刺时事的“幕表戏”即“化装讲演”<sup>[29]</sup>。实际上，采用“幕表制”演出是“化装讲演”的常态与普遍行为，就艺术水准来说，绝大多数“化装讲演”因其草台班式的演出方式和为国家服务的思想，抛弃了对戏剧艺术性和文学性的追求，这就导致不仅角色演出较为随意，而且在布景、道具等方面也无法同“纯艺术”戏剧相比，甚至出现了像《水灾》这样“台右布景一片汪洋大海，水光接天，难民沉浮水中，频频呼救，台左一华丽客堂，陈列极讲究，桌上有骨牌、香烟、咖啡等消费品”<sup>[30]</sup>，完全有悖于“舞台常识”的布景，但这一切并不影响观众的理解与欣赏以及主旨的传播与扩散。

## 二 思想移挪：从“批判意识”向“国家意识”

基于“讲演”与“戏剧”的双重特性，“化装讲演”与政治时局、社会事业产生了广阔而深厚的关联，其应时性、时事性的特征以及对戏剧社会效应的不懈追求，最先彰显出强烈的社会批判意识和鼓舞精神。任天知编演了号召大众募捐以支持共和的《黄金赤血》以及表现武昌起义光辉伟绩的《黄鹤楼》等“化装讲演”剧目，广受欢迎。其实，任天知所

领导的进化团在辛亥革命前夕，曾遭到清政府的打压，与其属文明戏同脉演剧系统的春阳社创始人王钟声因宣传革命被杀于天津。中华民国成立以后，许多文明戏人像任天知一样不遗余力积极投身到募捐、赈灾等社会事业与社会教育，对社会进步、民主共和追求的步伐未曾停止，于是以慷慨激昂的情怀猛烈抨击袁世凯及其政府。《菊部丛刊》所载《征鸿泪》一剧中“救亡”一幕之“演说词”，明显表现了这一点，不仅批评袁世凯政府签订“二十一条”的卖国行为，还批评政府专制淫威、鱼肉人民且丧权辱国，完全违背革命党人民主宪政的初衷，提出“须知政府既不足代表民意，我们人民就该自救才是”<sup>[31]</sup>，敦促人民自强自立反抗日本帝国主义；同样，1915年激烈派言论老生顾无为，编演了讽刺袁世凯称帝的《皇帝梦》，在演出时“大骂其皇帝，讽刺袁世凯，台下观众见她借题发挥，影射时事，自然报以热烈的掌声。越是台下掌声雷动，而顾无为在台上越是兴奋……”<sup>[32]</sup>文明戏从清末至袁世凯执政时期，在政治高压下遭遇过不小的挫折，迫使反映社会政治问题的新剧逐渐消沉，加之观众审美兴趣发生迁移，“专以言论为主的宣传戏已经吃不开”<sup>[33]</sup>了，以至于文明戏在题材和内容方面不得不转向世俗大众的日常生活。

应该说，“化装讲演”作为文明戏最为主要的新剧类型与表现方式，在抨击旧思想旧政权，积极宣传新思想新政权，以共和宪政作为戏剧斗争的目标，将民主思想、民族主义作为批判的武器等方面，发挥了重要的历史性作用。需要指出，以进化团为代表的“化装讲演”在文明戏时期呈现出“批判意识”与“国家意识”的融合倾向，它明确地主张社会改良与思想变革，谋求建立合乎世界发展潮流的新政权。“进化团是把话剧当作创建新中国的工具来使用的，从此话剧便与国家结成了难解难分的同盟，国家意识成为中国话剧重要的思想内容。”<sup>[34]</sup>以孙中山为首的同盟会曾是进化团等文明戏剧团体的积极支持者，在进化团开幕之初，孙中山就题有“是亦学校也”五个大字，悬挂台幕之上<sup>[35]</sup>。毕竟进化团主要成员汪优游、陈大悲、顾无为等多为进步人士，其中许多直接熏染于国外民主思潮，在民族情怀、政治诉求方面与同盟会互为呼应，从而使得

进化团与新兴国家政党之间有一种互助互利的关系。

事实上，袁世凯执政之后至抗战前夕，“化装讲演”日益表现出浓厚的社会民众教育色彩。应该说，“化装讲演”所表现出来的平民意识及国家意识态度鲜明，较之于文明戏对国家社会的批判思想，此阶段更强调戏院功能与学校教育并重的演出原则，在知识（新常识）、教化（新道德）、娱乐等多个方面用功甚多。值得注意，这一时期“化装讲演”的“平民意识”是一种代国家而行使教育民众职责的“国家意识”，它与平民之间建构为教育与被教育的关系。这是因为，以少年宣讲团等为代表的“化装讲演”自觉顺应时代潮流与国家号召，要求国家人格化的现象十分普遍，在官方尤其是各民间戏剧团体、公立民教机构的大力推动下，致力于抗日救亡、改良社会政治环境、指导民众生计、改造民众科学水平与文明素养等诸多社会职能。大体而言，这一时期“化装讲演”在题材方面几乎无所不包，涉猎范围十分广泛，具体涵盖六大主题：一是针对社会不良现象、旧有陋习及社会教育问题开展宣传，内容涉及诸如偷盗、赌博、迷信等诸多社会不良现象。二是反帝抗日并塑造了一系列英雄人物。三是积极推广识字运动卫生健康的新生活。四是抨击官僚主义、军阀统治及奸商卖国、富人奢靡等行为。五是对妇女问题格外关注，主张男女平等，提倡健全的女性人格和生活方式。六是在一定程度上批判国民的劣根性。

从戏剧本质看，“化装讲演”自身缺乏艺术的独立意识与美学追求，更缺乏“五四”社会问题剧的反思深度及批判力度，尽管像少年宣讲团这样的民间组织始终与政府之间保持一定的距离，但也只能将批评的矛头指向民众的日常生活与文明程度，对北洋政府及南京政府所产生的一系列政治问题，基本视而不见。浙江黄岩地区在民国五至八年间成立了群众艺术团体“通俗化装讲演社”，以移风易俗为己任<sup>[36]</sup>；成立于1912年的上海少年宣讲团是全面抗战前最为活跃的“化装讲演”团队，它们于1918年组建化装演讲部通俗游艺部，宗旨定位为“改良风俗，补助教育”<sup>[37]</sup>。因而就有民食慈善游艺会曾因“深恐地方干涉”而“请该团表演事实不关国事及不用鼓吹爱国救亡之论调”，被少年宣讲团

以“此种约束不合服务天职”而拒绝的新闻报道<sup>[38]</sup>。实际上，“化装讲演”最为活跃的是上海，其学生社团、励志宣讲团、中国少年会以及官方各通俗教育机构等下属的众多“化装讲演”团体，皆频繁配合参与国庆纪念、五九国耻纪念、不吸卷烟运动、国货运动、拒土运动等等一系列国家和社会行为。这一时期“化装讲演”批评的对象主要是民众而非国家，“化装讲演”主动成为实现国家意识、辅助国家行为的最有效工具。

“化装讲演”由试图变革国家的“批评意识”移挪至强调教化民众的“国家意识”，其原因主要表现在四个方面：其一，与“化装讲演”具有同源性、后又纳入至麾下的“通俗演讲”，自清末伊始就格外受到重视，“化装讲演”在民国初期就是推行通俗教育的一种重要手段，正如蔡元培在北京通俗教育研究会演讲时所指出的，“迨公开讲演加演天然戏，而社会之欢迎者愈众，通俗教育之感化力亦愈深且大”<sup>[39]</sup>。“化装讲演”能增进科学文化与生活常识、激发爱国热忱、实现革命目标、培植健全的人生价值、改善社会陋习以及救济因文盲而造成的失学民众。谷剑尘也曾指出，民众讲演（含“化装讲演”）在民众教育施行的地位非常重大，因为它肩负着“辅助民众教育”“实行民众教育”和“宣传民众教育”<sup>[40]</sup>的责任。其二，虽受“五四”科学与民主思潮的影响，特别是“易卜生主义”即社会问题剧的浸染，但与“五四”社会问题剧不同的是，“化装讲演”并不强调个性解放与自由精神，它在批判愚昧落后的国民性的同时，更注重对社会的建设与改造，意在“一曰培民德二曰厚民生三曰濬民知四曰正民俗”<sup>[41]</sup>，将培养国家观念、共和真理、文明风尚和公共道德为核心思想观念的“新民”当作其第一要务。其三，将戏剧作为社会教育行之有效的的方法是当时戏剧人的普遍观念，戏剧家蒲伯英就认为，“现代的戏剧”应该“一面是‘教化的娱乐’，一面是‘为教化的艺术’”，“以艺术的功能来发展再生的教化，就是近代戏剧底完全意义的”<sup>[42]</sup>。欧阳予倩、田汉等诸多戏剧家同样秉持此种戏剧观，田汉“向左转”以后的戏剧中有大量的宣教内容。具体到“化装讲演”，1925年谷剑尘在《申报》上将其与爱美剧进行了详细的比较，



认为“化装演讲本亦属于舞台艺术范围之内……爱美的戏剧为艺术的戏剧（而）化装演讲为教育的戏剧”<sup>[43]</sup>。将“化装讲演”作为“教育的戏剧”是当时所有从事“化装讲演”戏剧人的共识，在他们看来，“一切戏剧是宣传”，而且“从民众教育的立场确定了化装讲演的意义”，更要“确定我们底化装讲演稿就是一种道德剧、教训剧，乃至可以说是一种社会问题剧与大众剧”<sup>[44]</sup>。其四，除谷剑尘、汪优游等少数职业戏剧人偶尔创作外，其他如少年宣讲团、山东省立民众教育馆等长期专门进行“化装讲演”的团体，创作及演职人员大多为非职业戏剧人，缺少职业戏剧人对艺术理想的追求精神与描摹现实人生深度思考的可能性。

### 三 政党化及其“式微”

大约自1927年开始，一些报刊涌现了政党和军队直接参与领导或组建“化装讲演”宣传机构的新闻，如原属黄埔军校政治部后改隶黄埔同学会的血花剧社，其化装宣传机构常随北伐军做宣传鼓动工作<sup>[45]</sup>；《申报》也指导了国民党二十七军政治部举行“三民主义运动周每日化装讲演”的事宜<sup>[46]</sup>；国民党上海市党部宣传部“为扩大宣传特组织化装演讲队分头演讲”<sup>[47]</sup>；而且，1928年为纪念孙中山逝世，上海市宣传部制订“宣讲会组织大纲”，要求“化装讲演之剧本，须含革命性”内容“为限”，并“各稿本须先送宣传部审查”<sup>[48]</sup>。甚至连广州警察训练所也举行化装宣传<sup>[49]</sup>、江西省讨冯宣委会排演十幕化装宣传剧《反复无常的冯玉祥》<sup>[50]</sup>等，这一切都表明“化装讲演”这种投资成本较低、宣传效果极好、演出方便快捷的“泛戏剧”形式，开始受到政党及其军队的特别关注，并逐渐成为国民党及其军队机构进行政治军事宣传的重要手段。不仅如此，在中央苏区，1929年的《中国共产党红军第四军第九次代表大会决议案》确认了“化装宣传是一种最具体最有效的宣传方法”，要求红军各支队各直属队“均设化装宣传股”<sup>[51]</sup>。而且中央苏区颁布的《苏维埃教育法规》明确规定，在每一级政府或地方大企业、工会、合作社设立的内部学习、交流、娱乐的组织“俱乐部”，其“戏剧组要

在俱乐部员之中挑选长于戏剧的同志组织起来，练习排演各种化装宣传……”<sup>[52]</sup>实际上，“化装宣传”是当时中央苏区及地方苏区政府、军队等采用较多的一种宣传策略。需要强调的是，“五四”至全面抗战前夕，除官办民众教育馆之外，少年宣讲团和励志宣讲团是排演“化装讲演”的两大主力，尤以少年宣讲团为甚，但励志宣讲团存在时间实在太短，而少年宣讲团团所又在1937年被日军夷为平地，团员四散，至此民办性质的“化装讲演”组织基本宣告结束。全面抗战开始后，因国民党教育经费匮乏，民众教育馆大多难以为继，“化装讲演”基本上被两大政党及军队宣传机构所掌握，普遍活跃于广大城市、乡村和抗战前线。

客观地说，政党化和军队化推动了“化装讲演”的“式微”，主要表现在三个方面。其一，“化装讲演”从教化民众的教育功能被强化政党意识形态的宣传职能所代替。第一次国共合作破裂之后，国民党就利用“化装讲演”进行反共宣传，第二次国共合作破裂，“化装讲演”又成为抨击“共匪作乱”“共匪罪行”的宣传武器<sup>[53]</sup>。同样，在红军时期，“化装讲演”的主要任务是通过阶级斗争的方式，教育群众、鼓动群众、组织群众及武装群众，意在消灭反动势力，建立新的革命政权，除此之外，“化装讲演”还具有革命“自我教育”的功能，促进中国共产党及红军内部的交流、学习和娱乐，其根本目的乃在于“发扬革命情绪，赞助苏维埃革命战争”<sup>[54]</sup>，即为反对封建及资产阶级的革命战争而服务。但是，不可否认，“化装讲演”在全面抗战时期作为宣扬爱国精神、弘扬民族正气以及发动组织人民群众、鼓舞广大抗日勇士等方面起到了十分关键的作用。项英在总结新四军抗战经验与教训时曾说：“关于戏剧与化装讲演，这是农村宣传最有效的方法”，而且比报告、演讲、标语等宣传方式“效用远大”，“如果是化装演讲，演戏那就不同了”<sup>[55]</sup>。彭德怀在讲华北战况时特意提到“化装演讲，如《八百壮士》、《亡国恨》、《抗战必胜、建国必成》等剧”<sup>[56]</sup>。

其二，“化装讲演”的艺术形式日趋“简化”，乃至发生根本性的“变异”。其实，红军时期的“化装宣传”更接近于“化装表演”，与国统区类似于话剧的“化装讲演”并不一样，它与“新剧”被分

开列举为主要的宣传方式，“所谓化装宣传，就是演活报剧，演斗地主，斗‘洋人’的戏。演反面人物的演员要穿上地主、‘洋人’的服装，戴上高帽子进行游乡、游街”<sup>[57]</sup>，实际上，作为苏区“简单的表演”“最简单”<sup>[58]</sup>的“化装讲演”，比当时从苏联引进的活报剧还要形式简单。1930年中国共产党青年团闽西特委发布通告，对化装宣传提出了具体的要求：“化的装要有技术有意义，化成帝国主义者牵着军阀杀工农，装扮乡村妇女上台演说。最好是象（像）玩猴把戏那样，二个人牵着两只猴子，拿二面锣，多聚集群众。牵猴者是帝国主义，猴子是军阀，借此提高群众观看的热心。”<sup>[59]</sup>较之于上海及其他地区，苏区的“化装讲演”已简化为只起政治革命宣传作用的单个“情节”或“场景”，没有任何“故事性”可言，更谈不上戏剧的艺术性。相对而言，全面抗战之后国统区的“化装讲演”同样被“简化”，演出方式同样粗糙，甚至艺术结构形态发生了重大“变异”。1938年《战时青年》有一则《怎样做化装演讲？》的文章，刊登了一篇值得学习借鉴的“化装讲演”稿本，其结构形式为“演讲+小情景剧+讲演”，并循环演出以“抓紧观众的心理”，大致上是第一幕演讲人先登台演说“华北的百姓做牛做马”，随后数人上台演出“小情景剧”以配合；第二幕登台演说“汉奸的利害”，数人上台演出“小情景剧”以演绎；第三幕演说“日本仔很怕死”；第四幕演说“防空”常识；第五幕演说“征兵之踊跃”；第六幕演说“妇女学习救护”，其后皆缀有“情景剧”予以“戏化”演说<sup>[60]</sup>。这种结构形态明显是“演讲”与“戏剧”的简单叠加，以“演讲”为核心并利用“戏剧”给予阐述或演绎，“演讲”与“戏剧”被并列于每一幕之中，互相映衬。这是“化装讲演”在进入全面抗战以后新的“变种”，它最大的优势是主题十分清晰，观众一听则知，且并不缺乏戏剧的感化效应。

其三，“化装讲演”不仅演出方式简陋异常，而且从业人员以政工人员和军人为主。全面抗战之前国民党多邀请像少年宣讲团这样的爱国民间团体演出，同时积极组建自己的“化装讲演队”，全面抗战时期两党及其军队系统几乎全部利用其隶属“化装讲演宣传队”进行相关政治和抗战救亡宣传，从

事人员以政工宣传工作者和军人文艺工作者为主，加之“化装讲演”艺术本身被不断简化，较少看到职业戏剧家介入其中参与创作和演出，这就势必造成“化装讲演”逐渐演变为单纯宣传意识形态的最直接的工具。因而，“化装讲演”的演出方式大多就地取材、即兴表演，布景极为简陋或无需布景，道具等也是简陋不堪，演出时往往因“剧本欠纯熟，后台太混乱”“排演时间太短”<sup>[61]</sup>等使效果大打折扣，如此诸多的“战时”因素，致使绝大多数剧本没能保留下来。

应该指出，民众教育成为共识的时代，因受“一切艺术是宣传”的影响，不少戏剧家认为“一切戏剧是宣传”“戏剧终究是一种武器的艺术”，“化装讲演”概莫能外，被当做“宣传启发大众，教化大众，激励大众，成为教育上的一种犀利的武器”<sup>[62]</sup>。

“化装讲演”的这一理论主张及其实践恰恰为党政军的宣传工作提供了一条有效途径与实施策略，进而在被党化和军队化之后，完全丧失艺术的审美功能与批判精神，乃至最终被“简化”“变异”为非艺术的场景展示。它的从属性地位与草台班式的演出方式，决定其根本无法“成为认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式 and 手段”<sup>[63]</sup>。党化和军队化后的“化装讲演”的职责不再是满足人民群众的审美情趣与认知需求，它与观众之间体现出一种单纯的政治教化与被教化的关系，由以启蒙、教育为主的“大众剧”再次演变为单一思维定势下的“政治剧”。

## 结 语

值得提及的是，在文明戏被知识分子抛弃后的相当长的一段时间内，“化装讲演”的演出方式始终处于一个鱼龙混杂的状态，之后经过上海戏剧协社应云卫、谷剑尘以及其他戏剧团体、民众教育馆、农民教育馆、教育实验区等的努力，并随着中国现代话剧理论与实践的不断深化以及话剧创作、演出越来越被要求走向规范与成熟，“化装讲演”在文学性方面具有较大的提升空间，其艺术形式更贴适于结构复杂的“真正的戏剧”，涌现出一些如谷剑尘的《良心的恋爱》、山东省立民众教育馆的《旅

长的婚礼》《逃兵》《唐将军》以及曾效（汪优游）的《除夕》<sup>[64]</sup>等艺术佳作，其情节跌宕起伏、语言富于魅力、人物栩栩如生，与田汉、洪深等剧作家前期作品相比较毫不逊色。而且，“言论派角色”已经从发表单纯的长篇大论进而表现更能推进剧情的言语动作，从宣传式语言转化为具体的内涵丰富的演述，从直接的教训观众向角色互动以及深刻的感化迈进，从时常假戏真做、过饰夸张、失控表演转为有意控制、重体验、重表现，这一切都使得“言论派角色”以完成作者/导演预设的人生主张和教育意义为使命，并表现出较高的艺术水准，但此类作品数量十分有限。

准确地说，绝大多数“化装讲演”不刻意注重“稿本”的文学性和舞台演出的艺术性，它主要通过剧中“言论派角色”或正面人物以“收宣传上最大效力”<sup>[65]</sup>，将一种理论或道德、信仰、科学文化、生活常识等等用浅显易懂的语言和相对准确的动作展现出来，起到警醒大众、教育大众、启迪大众和改善大众的目的，并在一定范围、一定时期内表达民众的诉求、改善民众的生活、提升民众的文化、激活民众的爱国热情与抗战激情，应该说为现代中国的进步与发展做出了一定的贡献，充分体现了现代“泛戏剧形态”的历史价值与历史意义。只是，“化装讲演”总是“寄人于篱下”，先是与文明戏一起表达知识分子的革命思想，要求改革社会的目的，随后又在“五四”新文化思潮及社会问题剧的影响下被认定为民众戏剧的一份子，表达平民及知识分子的呼声，积极从事民众教育，最终在国家、政党和军队的宣传策略之下成为意识形态宣传工具。“化装讲演”与国家、政党千丝万缕的联系推动了其衰微的结局，它的理论主张与艺术实践的局限性注定其只能是某一特殊历史时期的产物。

装新剧”“化装宣传”“化装表演”或“化装剧”等，也有“化装讲演”“化装演讲”“化装演说”“化装宣传”等称呼。

[4] 黄竹三：《论泛戏剧形态》，《文学遗产》1996年第4期。

[6] 熊月之：《张园：晚清上海 一个公共空间研究》，张仲礼主编《中国近代城市企业·社会·空间》，第346页，上海社会科学院出版社1998年版。

[7] 黄炎培：《吾师蔡子民先生哀悼辞》，陈平原、郑勇编《追忆蔡元培》，第115页，中国广播电视出版社1997年版。

[8] 《说演说》：《大公报》，1902年11月5日。

[9] 秋瑾：《演说的好处》，《白话》1904年第一期。

[10] 舒新城编：《学部奏定劝学所章程》，《近代中国教育史料》，第264—265页，中国人民大学出版社2012年版。

[11] 周祥骏：《黑龙江》，张庚、黄菊盛主编《中国近代文学大系·1840—1919·第5集·第16卷·戏剧集1》，第440—447页，上海书店出版社1996年版。

[12] 新广东武生：《黄萧养回头》，《晚清文学丛钞·说唱文学卷》，第433页，中华书局1960年版。

[13] 陈独秀：《论戏曲》，阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，第52—54页，中华书局1960年版。

[14] 健鹤：《改良戏剧之计画》，《警钟日报》，1904年6月1日。

[15] 《戏园子进化》，《北京画报》1906年第3期。

[16] 夏晓虹：《旧戏台上的文明戏——田际云与北京“妇女匡学会”》，陈平原主编《现代中国·第五辑》，第44页，湖北教育出版社2004年版。

[17] 龙：《日本新剧之原始》，《旅客》1909年第2卷第27期。

[18] 陈凌虹：《任天知的戏剧活动和京都的新剧》，《戏剧艺术》2012年第4期。

[19] 山东省立民政教育馆在1932—1934年间出版了七部《化装讲演稿》，内含46个剧本，本文涉及了部分剧本。

[20] 任天知：《黄金赤血》，王卫民编《中国早期话剧选》，第12—22页，中国戏剧出版社1989年版。

[21][40] 谷剑尘：《民众讲演实施法》，第194页，第36页，商务印书馆1935年版。

[22] 赵为容：《序·一点意见》，山东省立民众教育馆宣传部编著《化装讲演稿·第三集》，第2页，山东省立民众教育出版部1932年版。

[23] 《少年宣讲团化装演讲部参与久记义学开学礼之预誌》，《时报》，1919年8月27日。

[24] 《少年宣讲团之化装演讲》，《新闻报》，1925年4

[1][5][33] 欧阳予倩：《谈文明戏》，《中国话剧运动五十年史料集·第1辑》，第55—56页，第55页，第82页，中国戏剧出版社1958年版。

[2] 陈白尘、董建：《中国现代戏剧史稿》，第67—71页，中国戏剧出版社1989年版。

[3] “化装讲演”有许多称呼，包括“化装演讲”“化装演剧”“化



月13日。

[25] 费席珍：《何日醒》，《国货月报（上海）》1924年第1卷的第1期、第2期、第4期、第7期（连载）。

[26] 莫效曾：《王善人》，《浙江民众教育》1934年第2卷第10期。

[27] 《新婚之夜》，《浙江民众教育》1936年第4卷第4期。无署名作者。

[28] [43] 谷剑尘：《谈化装演讲》，《申报》，1925年10月22日。

[29] 应云卫：《回忆上海戏剧协社》，《中国话剧运动五十年史料集·第2辑》，第1页，中国戏剧出版社1959年版。

[30] 《水灾》，载山东省立民众教育馆宣传部编著《化装讲演稿·第二集》，第8页，山东省立民众教育出版部1932年出版。

[31] 周剑云主编：《周亚父演征鸿泪救亡一幕之演说词》，《菊部丛刊》，第682—686页，上海交通大学图书馆1918年版。

[32] 徐半梅：《话剧创始期回忆录》，第86页，中国戏剧出版社1957年版。

[34] 马俊山：《演剧职业化运动研究》，第44页，人民文学出版社2010年版。

[35] 朱双云：《初期职业话剧史料》，第8页，独立出版社1942年版。

[36] 章浦秋：《通俗化装讲演社》，载中国人民政治协商会议浙江省黄岩市委员会文史资料征集研究委员会编《黄岩文史资料·第15期》，第207页，1992出版（内部资料）。

[37] 《少年宣讲团调查》，《先驱》第十号，1922年8月10日。

[38] 《民食游艺会之第四日》，《申报》，1923年11月25日。

[39] 白淑兰、赵家鼎选编：《北京通俗教育会史料》，《北京档案史料》1994年第2期。

[41] 《昆山县周行宣讲团演稿要目》，《昆山县周行宣讲团汇刊》1915年第1期。

[42] 蒲伯英：《戏剧之近代的意义》，《戏剧》1921年第一卷二号。

[44] [62] [65] 阎折梧：《序·化装讲演编稿的路线》，载山东省立民众教育馆宣传部编著《化装讲演稿·第四集》，第2—3页，第2—3页，第4页，山东省立民众教育出版部1933年版。

[45] 《黄仲翔由汉抵沪赴宁》，《申报》，1927年4月23日。

[46] 《芜湖快信》，《申报》，1927年5月9日。

[47] 《特别市党部消息》，《申报》，1927年5月11日。

[48] 《总理逝世纪念先声》，《申报》，1928年3月8日。

[49] 《广州警察训练所之化装宣传》，《蝴蝶》1929年第四期。

[50] 《讨冯宣委会化装宣传》，《宣传周报（南昌）》1929年第24期。

[51] 毛泽东：《红军宣传工作问题》，《中国人民解放军文艺史料选编·红军时期（上册）》，第13页，解放军出版社1986年版。

[52] 《俱乐部的组织与工作》，教育人民委员会《教育通讯》1934年第一期。

[53] 《宣传总队，冒雨工作》，《申报》，1948年2月14日。

[54] 《俱乐部纲要》，《中央苏区文艺史料集》，第106页，长江文艺出版社2017年版。

[55] 项英：《新四军一年来抗战经验与教训（五）》，《申报》，1938年4月1日。

[56] 《彭德怀讲华北战况》，《申报·续第二版》，1939年1月15日。

[57] 李宽和：《我在红军宣传队》，《中央苏区文艺史料集》，第336页，长江文艺出版社2017年版。

[58] 《苏维埃剧团组织法》，《中央苏区文艺史料集》，第110页，长江文艺出版社2017年版。

[59] 《中央苏区文艺运动大事记》，《中央苏区文艺史料集》，第487页，长江文艺出版社2017年版。

[60] 黄德茂：《怎样做化装演讲？》，《战时青年》1938年第七期。

[61] 张中民：《南岚战社团化装宣传记》，《战斗》1940年第七十九期。

[63] 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，第10页，商务印书馆1996年版。

[64] 效曾（汪优游）：《除夕》，《浙江民众教育》1935年第3卷第1期。

[作者单位：西北大学文学院]

责任编辑：何吉贤