


12-2020

## 論中國戲劇與政治的關係變革：從「重建無產階級意識形態」到「批判庸眾」

Yannan CAO

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/mcsln>

 Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#), [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), and the [Law Commons](#)

---

### Recommended Citation

曹雁南 (2020)。論中國戲劇與政治的關係變革：從「重建無產階級意識形態」到「批判庸眾」。文化研究@嶺南，68。檢自 <https://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol68/iss1/8/>。

This 文化評論 Criticism is brought to you for free and open access by the Department of Cultural Studies at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Cultural Studies@Lingnan 文化研究@嶺南 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

# 論中國戲劇與政治的關係變革： 從「重建無產階級意識形態」到「批判庸眾」

曹雁南

## 一、前言

回顧戲劇發展脈絡，其自進入中國以來就一直承擔著不同程度的政治使命。從清末維新運動的啟發民智、宣揚反抗精神到新中國成立後為階級鬥爭搖旗助威，戲劇一直被看作官方主流意識形態的宣傳工具。然而這種互動關係卻在新自由主義思潮的侵襲下開始了由政治化到去政治化的悄然變革。二零一八年九月及十二月，兩部在北京上演的話劇因指涉政治而分別遭到當局不同程度的禁演。國家權力對戲劇中政治表達的全面管制，卻使得整個事件反而生產出更豐富的政治含義。而去政治化的政治，作為一種新型的政治形態，也為當代戲劇與政治間的關係創造了全新的解讀場域。

## 二、當代中國戲劇之「莫論國事」

二零一八年九月六日至八日，德國邵賓納劇院版《人民公敵》來華並於北京首站上演。該劇改編自易卜生（Henrik Ibsen）成寫於一八二二年的散文戲劇，自誕生以來已經於各個國家排演過多遍，內容上不算新奇，但本次演出卻意外因為改編版劇情、觀眾互動與現實相互映射關聯，而形成了一個有趣又意味深長的局面。該劇講述了小鎮醫生斯多克芒在發現小鎮溫泉浴場遭到污染並將導致旅客患上嚴重疾病後，緊急向作為市長的弟弟提議關閉浴場。但與此同時，浴場的建設已投入大筆資金，且將會為小鎮居民帶來不菲的經濟收入，停止浴場意味着小鎮的雙重經濟損失。利益的驅使

下，斯多克芒的舉動遭到重重阻力，他決定舉行市民大會公開真相、說服市民。不料出於經濟上的考量，斯多克芒的市長弟弟、報社朋友乃至市民階級全部對他的行為表示奚落反對，並隨後以民主的方式公投他為人民公敵（潘家洵、蕭乾與成時，2006）。



（圖片擷取自：[https://www.sohu.com/a/250875759\\_791755](https://www.sohu.com/a/250875759_791755)）

邵賓納劇院版《人民公敵》在第四幕市民大會一節裏，採取希區柯克式「打破第四堵牆」的方法，把觀眾納入「市民」之中，既在質問斯多克芒時反問觀眾的意見，使觀眾參與投票，又安排演員與觀眾直接就劇情衍生話題進行對談。在北京站演出首場時，演員客串的市民大會主持人詢問某位觀眾的問題是：「你心中理想的政治體制是甚麼？」這一是個中國大陸頗具敏感度的問題。而回答者的表現也有很意思，在猶豫良久後他答道：「存在既合理」。隨後主持人追問：「你是否支持言論自由？」該名觀眾的

答案同樣值得玩味：「在不妨礙公共利益的前提下，我支持某種程度上的言論自由。」

<sup>1</sup>這是一個結合現實情境後經過了嚴格自我審查的回答，以迴避核心問題、答案言之無物來自身確保安全。當然也引發了全場的哄然大笑。但這或許不是嘲笑，而是所有深諳體制與中國當前政治生態與社會環境的「會心一笑」。

事情到此仍可歸屬戲劇範疇，但自首場的「民主與自由」討論環節後，北京的剩餘兩場演出不再對外公開售票。原購票觀眾雖仍可照舊觀劇，但討論環節就地取消。從第二場開始，劇情發展到上述階段時，原本充當臨時主持的演員沉默不語，而取而代之的是主角斯多克芒的一句：「現在有點奇怪了，這裡本應有場討論的」<sup>2</sup>。更為弔詭的是，該劇原計劃後續在南京的演出，也因不具名的「技術原因」而取消<sup>3</sup>。種種操作，讓這部原本只涉及多數與少數、民主與民粹的現實主義戲劇，添上了因地域語境而意外產生的荒誕色彩，更使整個事件共同構成了別具黑色幽默又政治性十足的藝術文本。

對政治領域的指涉，是該版《人民公敵》遭遇停演的根本原因。但政治與戲劇之間的關係何以如今緊張至此？事實上，回溯中國戲劇的發展脈絡，強調民主與自由的意識形態反而是戲劇進入中國的最初使命。現代中國的戲劇發展，從來都是一部與中國社會與政治相糾結的藝術史，而非獨立發展的純藝術史（李致，2014）。早在清朝末年，以梁啟超為代表的維新派就曾從社會啟蒙的角度把戲劇視為啟發民智的工具（景志剛，1991）。以一九零七年由中國留日學生社團春柳社於日本東京演出的《黑奴籲天錄》為例，該劇被視為中國話劇的開端之作，講述了黑人奴隸為自由解放為不斷鬥爭的故事（田本相，2008）。對照當時清末半封建半殖民地的社會環境，可知該劇的目的即是呼籲民

眾反抗意識覺醒，為捍衛祖國的自由與獨立而奮鬥。「五四」時期，以胡適、傅斯年等為代表的新青年們提倡大力發展以易卜生為代表的現實主義戲劇，以此實現改造國民精神，救亡圖存、拯救家國社會的目的。因此，「五四」戲劇的情感立足點從對封建統治者的關注轉移到了被統治者身上，這既體現了「五四」時期知識分子對於擺脫被壓迫命運重獲精神自由的呼喊，又意味着對於過往戲曲故事中所體現的封建制度與倫理的價值否定（景志剛，1991）。這一真實平民世界的戲劇反映，正是對階級制度的覺醒與反抗。



（圖片擷取自：<https://kknews.cc/culture/6n6vazp.html>）

待至一九二九年，由中共牽頭成立的上海藝術劇社成立，並以「無產階級戲劇」為口號，吸納了大批左翼劇作家，戲劇創作方向也集中以反映民族意識與反抗精神為主（毛俊寧，2014）。抗戰時期，延安成為諸多戲劇工作者的主要創作陣地。毛澤東於一九四二年發表的《在延安文藝座談會上的講話》，更是明確表明了文藝工作者首先要解決立場問題，「站在無產階級和人民大眾的立場，對於共產黨員來說，就是站在黨、黨性和黨的政策

的立場」。文藝不僅要為政治服務，更要成為團結人民、教育人民、打擊敵人的有力武器（毛澤東，1966）。這場講話直接把文藝的內核指認為階級鬥爭的政治工具，而這也隨即成為戲劇家們的創作重心。同時，這一指導思想在文革中更是發揮得淋漓盡致。一九六二年，為了抵抗資產階級意識形態對社會主義的侵蝕，毛澤東提出「兩條路線」的鬥爭（即無產階級與資本階級之間、社會主義與資本主義之間的鬥爭），重建無產階級意識形態成為文化工程的重要建設方向，文革時期取代了一切戲劇形式的革命樣板戲應運而生。該劇種的創作試圖以文藝為工具構建無產階級意識形態，進行政治的藝術化或者藝術的政治化表達。其具體表現為對當時的經濟與政治環境的歌頌，以及對社會生活中階級關係及鬥爭進行想像後的處理（王本朝，2007）。至此，政治與戲劇的捆綁開始從早期的模糊的民間自覺，自願走向官方確立的意識形態要求。



（圖片擷取自：<https://vocus.cc/article/5bf26ed5fd89780001344bc1>）

### 三、戲劇中的「去政治化的政治」

對照中國戲劇的發展脈絡與邵賓納劇院版《人民公敵》今日之遭遇，是否意味着戲劇與政治在當代中國的完全解綁與根本顛覆？不，這只是戲劇領域所遭遇的「去政治化

的政治」的外在表現。要解釋這個問題，首先要理解「去政治化」這一概念。它並非傳統意義上政治權力的隱匿，而是政治組織的政治理想、價值觀與路線思辨，以及為保證理論準確性與發展前景的政治鬥爭與相應的社會運動實踐的退而無聲。需要注意的是，這一概念的論述背景正是來自於在當今中國的歷史書寫中缺席的上世紀六十年代，而這種缺席也直接導致了文化的斷層與歷史縱深感的缺失。具體來說，中國社會對於六十年代的否定，一方面是對自一九一一年開始的辛亥革命至一九七六年前後結束的中國革命的世紀，也即（短）二十世紀的迴避。這其中當然包含着「撥亂反正」後官方對於文革的失望、懷疑以及根本性的否定。同時，這並非一個歷史論述上的孤立，而是實際標誌着持續與全面的「去革命過程」：工農階級主體性的取消，政治政黨的式微以及國家和其自身主權形態的變遷。此外從另一個角度觀察，中國經歷了中蘇關係惡化後，走上了新型社會主義「黨—國體制」之路。該體制以謀求社會改造與經濟發展為第一要務，革命政治也因此開始去政治化，路線鬥爭、政治主體性、批判思考和社會運動等等政治性實踐都因為和國家發展路線的衝突而不再成為主流。在這個大背景下回顧中國的「去政治化過程」可以清晰發現其突出的兩個特點：一是意識形態領域的「去理論化」，二是中共黨內路線鬥爭的終結。這也意味着，以階級鬥爭為綱領的政治意識形態被以穩定發展此一借口封存，消失於主流政治語境之中（汪暉，2008）。

「去政治化」的實質不是對於政治關係的絕對摒棄，而是「一種用非政治化的方式表述和建構特定支配的政治形式」，即「去政治化的政治」，一種迴避理論論辯價值，強調市場化、經濟發展等技術性問題的政治形式。上世紀六十年代的理論路線思辨與階級鬥爭為綱的文革是政治化的；而八十年代改革開放後提出的特色社會主義市場經濟、

與後期的可持續發展論、如今的全面小康等則都是非政治化的。而這一演變過程，就是「去」政治化的過程，也是政治交易的過程。傳統政治精英對政治權力絕對掌握，卻早已把權力作為與特殊利益集團交易的工具。資本由此在國家權力機器推動的市場化改革中，在現代化的名義下得以滲透進社會的各個角落，而包括政黨機器在內的國家權力機器在資本（經濟發展）的誘惑下，不可避免的參與並推動這一交易過程，並心甘情願地為了這一交易而推動自身的「去政治化」（汪暉，2008）。而這種價值觀的轉變具體落地到戲劇領域後，在文革時期發展到頂峰的，以「樣板戲」代表的表達/想像階級差異與壓迫性的戲劇的消逝，就不難理解了。

但從戲劇對於階級鬥爭主題的迴避到《人民公敵》事件之間，同樣還有新自由主義的作用力存在。換言之，戲劇也未能免俗的在去政治化之後屈服於資本與消費主義浪潮的侵襲。回望上世紀九十年代，戲劇雖然揮別了六十至七十年代間，由官方塑造的理想主義革命故事與「有黨性無人性」的英雄形象，但市場化作為一把雙刃劍對戲劇進行了去意識形態化與政治化，以期它可以降低觀眾准入門檻，告別教育性與工具性，實現戲劇大眾化（陳文勇，2015）。九十年代文化浪潮中，以娛樂消遣為主要目的的大眾文化作為接替傳統文化的新文化品類，在市場經濟衝擊了固有的藝術觀念後，也順而擊潰了曾以感化教育為主旋律的文藝價值（周星，1998）。於是自九十年代以來的商品社會中，上座率成為戲劇製作方的主要考量；而新自由主義對於市場作用的絕對推崇也導致戲劇被「物化」與「非人化」，開始重外在儀式與技術而輕內涵與藝術創造。中國戲劇開始表面化為對盛世美景的歌頌或對偽飾後的崇高歌功頌德，而對真正藏於社會身處的內部結構性問題與隨新自由主義撕裂開來貧富懸殊、民生疾苦、政權腐敗等的深層次社會矛



盾視而不見（居其宏，2013）。「物化」與「犬儒」已然代表了戲劇的反思精神與反抗內核的缺失，在意識形態領域也意味着與曾經舉國盛行的左翼戲劇脫鉤。

#### 四、「去政治化的政治」之代價

此時再回看《人民公敵》，就會發現該劇與其引發的後續事件都是一個極具代表意味的政治性文本。首先，無論原著或者被改編後的邵賓納劇院版，其故事內容都始終關注於對庸眾的批判。民眾在劇情中為了溫泉浴場的利益而罔顧事實，也毫不在意的把充滿個人英雄主義色彩的主角斯多克芒定性為「人民公敵」。而《人民公敵》並不是唯一一部批判庸眾的戲劇，也不是唯一被禁止的一部。二零一八年九月，改編自中國古典神怪小說《封神演義》的話劇《哪吒回了陳塘關》入選北京青年戲劇節。該劇由上海話劇藝術中心孵化，並已在上海、杭州等地演出數輪，但在北京上演時它仍然遭遇了戲劇評獎入選但不對外售票的局面<sup>4</sup>，即只有部分觀眾能私下通過非銷售渠道進場觀看，官方審查制度對該戲的拒絕與否定可見一斑。這部戲的情節沿用了原著的故事框架，講述了陳塘關總兵李靖的兒子哪吒因嬉戲鬧海，誤殺東海龍宮三太子而被逼自盡的故事。只是劇情在設定中把傳統論述裏為保一方平安和父子忠義而引頸自盡的哪吒之死，設計成了陳塘關民眾為自保而對哪吒進行的集體逼殺。這個故事和《人民公敵》一樣，群眾們的眼睛並不雪亮，集體民意匯聚而成的巨大力量也並非善意，庸眾成為揮舞達摩克利斯之劍的（The Sword of Damocles）劊子手。



(圖片擷取自：[https://www.sohu.com/a/206204600\\_740643](https://www.sohu.com/a/206204600_740643))

顯而易見，對庸眾批判的背後是對於民主政治的無情嘲諷，而其根源依舊是源於新自由主義為資本利益服務的動機驅使下所提倡的精英主義與右翼政治理念。當視階級鬥爭為崇高使命，視人民群眾為支持力量的左翼思潮告別歷史舞台後，右翼轉而登場，開始以精英主義視角把人民劃撥為庸眾。剖析其本質，其仍屬當代中國社會中「去政治化的政治」這一形式的具體表現。而當局對這一戲劇主旨的禁止，其真正目的是對於庸眾得以出現、存續的政治體制與社會文化環境的批判的禁止。換言之，新自由主義雖事實上早已成為主流意識形態，但作為號稱人民民主專政的社會主義中國，如何能接受戲劇這一文宣工具在表述中直指人民為庸眾？若果真如此，一貫為人民服務的執政黨又該在這個語境下如何自處？

但這種對於戲劇政治性表達的絕對禁止，並沒有如期望般切斷民眾對於其中所指涉的意識形態的感知。上文中，在《人民公敵》首演對談環節某位觀眾以顧左右而言他的

回答惹出「哄堂大笑」，而這個笑，就已經意味着觀眾敏銳的接收到了戲劇的政治訊號。互動性戲劇的魅力同樣來源於此，因不同社會景況而碰撞出的結果，往往預示着不加掩飾的真實與表達者本身或許都未及時意識到的潛意識觀念。有趣的事情發生了，提問者或許並無指向性，而觀眾則想當然的認為如今的政治體制存在問題，「存在即合理」這個答案顯然意味着否定，至少絕不是正面評價。同時，回答者也表露了對政治上言論自由的實際渴望。事實上，渴望言論自由的實質正是渴望對執政黨與社會輿論的監督權，以及思想的自由交流權，這與戲劇中市民擁有公投決定斯多克芒與小鎮浴場命運權力的情節悄然形成互文，卻也意味着他們對社會內部結構性問題的不體認，而只簡單的把社會矛盾與苦難歸咎於國家權力的管制。但這樣的回答卻贏得了觀眾的笑聲，也即共鳴，這就是施行去「去政治化的政治」所要付出的代價。被新自由主義、個人主義之風培養而新生代，自覺把自己放在了自由派的角度上，對國家權威有着天然的敵意。他們對戲劇的主旨並不像國家權力那樣敏感，或者即使察覺到也不會把自己帶入庸眾的角色，而是以精英自居審視「別人的故事」，並從戲劇中解讀、構建出個人對於政治的態度。當然，這或許也正是戲劇作為開放性文本的魅力，它不會只為某一種立場或觀念站台，而是作為一面鏡子隨時照映出構建方與結構者自身的形態與偏好。

## 五、總結

對於戲劇而言，國家管制與觀眾解讀碰撞之下，反而意外生產出戲劇與政治在當代中國的新型表現形式。即，戲劇從最開始紮根人民、反映、批判社會苦難，變成了「去政治化的」表達，而這種新型政治形式劇場內外的共同作用下，又為政治與戲劇的連結孕育出新的生機。

從左翼戲劇強調的為「重建無產階級意識形態」而戰，到右翼戲劇中體現出的精英主義對民眾的不屑，這是戲劇領域的去政治化表現，也是大時代下新自由主義風潮席捲世界的行業縮影。其中既有官方為主導的歷史論述與書寫對上世紀六十年代的迴避，導致的歷史縱深感的缺失與意識形態轉向，又帶有九十年代以來多元價值衝擊下的時代烙印。但「去」的過程也同時伴隨着新的文化意義的誕生。正如戲劇禁演後反而使得政治意外放大一樣，自由與管制總是互相依存而生，壓迫也必然由反抗構成。在這個意義上，政治與戲劇從未切割，而是隨着時代與歷史語境不斷調整着相處之道，在自由與管制間循環擺動。

## 註釋

---

<sup>1</sup> 該事件沒有因新聞管制原因並無媒體報道，但廣泛見諸於觀眾散戲後的網絡劇評中。詳見《邵賓納版《人民公敵》：蓄意的陷阱與意外的收穫》。

<https://www.douban.com/location/drama/20664400/reviews>。（2020年5月25日讀取）

<sup>2</sup> 同註1。

<sup>3</sup> 詳見《因為「技術原因」被取消演出的《人民公敵》是一部甚麼樣的話劇》。

<https://mp.weixin.qq.com/s/zcqav0NHBMXwxBofc8rUYA>。（2020年5月25日讀取）

<sup>4</sup> 該劇禁演事件同樣沒有官方新聞，但豆瓣網友劇評截圖可供作證。筆者本人亦是當日觀眾之一。詳見豆瓣劇評網。<https://www.douban.com/location/drama/27661394/>。（2020年5月25日讀取）

---

## 參考文獻

1. 潘家洵、蕭乾與成時（譯）（2006）。《易卜生戲劇集》（原作者：Henrik Ibsen）。北京：人民文學出版社。（原作出版年：1882）
2. 李致（2014）。〈五四傳統與左翼戲劇觀念內核的建構〉。《文學評論》，1，119-125。
3. 景志剛（1991）。〈中國知識者的情感自覺與「五四」話劇〉。《戲劇藝術》，03，102-109。
4. 毛俊寧（2014）。〈簡析中國話劇的發生發展〉。《青年文學家》，15，113-113。
5. 毛澤東（1966）。〈在延安文藝座談會上的講話〉。《中國農業科學》，8。
6. 王本朝（2007）。〈文體與政治：革命樣板戲的發生〉。《長江師範學院學報》，231，23-25。
7. 田本相（2008）。《中國話劇藝術通史》。山西：山西教育出版社。
8. 周星（1998）。〈略論 90 年代中國話劇的走向與問題〉。《戲劇文學》，11，6-9。
9. 陳文勇（2015）。〈1990 年代中國話劇的反思與批判〉。《戲劇藝術》，1，13-20。
10. 汪暉（2008）。《去政治化的政治：短 20 世紀的終結與 90 年代》。上海：三聯書店。
11. 居其宏（2013）。〈戲劇精神·批判意識·審美多元——《天音國韻——當代中國舞台劇啟示錄》序〉。《歌劇》，02，18-23。