

广场形态:苏区文艺的大众化与规范性

宋剑华

摘要 苏区文艺的表现特征,就是大众化与规范性。它虽然是以工农大众为创作主体和受众群体,但却不同于巴黎街头那种无序化的市民狂欢,而是始终都在中国共产党的直接领导下,是有组织和规范化的群众性娱乐活动。以广场为空间舞台的苏区文艺,其大众化与规范性的表现形态,充分体现了革命文艺自由与限度的辩证统一:大众化可以确保工农大众的主体参与性,规范性则可以确保苏区文艺的正确导向性。正是由于大众化与规范性的双重作用,苏区文艺才会狂而不乱、欢而有序,并通过寓教于乐的思想启蒙,唤醒了千百万工农大众的革命意识,使他们完成了从农民到战士的身份转换,最终成为土地革命战争的绝对主力军。

关键词 广场形态;苏区文艺;大众化;规范性

中图分类号 I206.7 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2025)03-0102-10

基金项目 国家社会科学基金重点项目(23AZW002)

苏区文艺的典型特征,就是大众化与广场化。大众化是指苏区文艺的民众主体性,广场化是指苏区文艺的空间开放性。有学者将苏区文艺这两种表现形态直接等同于中世纪巴黎街头的广场狂欢,认为苏区文艺格调低俗、崇尚暴力,人为地去建构阶级对立的革命情景,“刻意铺陈乡村社会阶级压迫的残酷现实,强调暴力革命的本身的合法性和正义性,正面演绎各种狂热的群体暴力场景,渲染民众在‘以暴易暴’中体会到的复仇的快感”^[1](P194)。对此我感到十分诧异。苏区文艺的大众化与广场化,固然带有一种广场庆典的狂欢性质,但不是巴黎市民无序化的街头行为,而是工农大众在接受革命话语之后,欢呼自身获得自由解放的盛大仪式:在一片人头攒动的海洋中,人们操着南腔北调,在广场上欢歌笑语,尽情地表达着他们对于未来美好生活的无比向往。可以毫不夸张地说,革命通过广场完成了它对劳苦大众的思想启蒙,大众又是通过广场了解土地革命战争的政治意义,因此,广场作为沟通革命与大众之间的重要渠道,无疑起到了难以估量的作用。

一、广场表演:苏区文艺的大众主体性

苏区文艺起步伊始,就带有两个明确的目的:一个是要彻底改变“中国历来只是地主有文化,农民没有文化”的历史局面,使工农大众成为革命文化的真正主人^[2](P39)。另一个则是要通过广场这一开放性的空间形式,去进行土地革命战争的思想启蒙,充分发动工农大众参加革命,使他们成为土地革命战争的绝对主力军。苏区文艺之所以会选择大众化与广场化作为自己的表现形态,是因为在当时那种极其艰苦的条件下,广场表演非常适合战时状态下的民众动员,它可以借助一种类似于民间狂欢的庆典仪式,并穿插马克思主义阶级斗争的革命理念,去形象化地传播无产阶级革命的宏伟理想。历史的经验告诉我们,正是由于大众化与广场化这两种表现形式,使革命在苏区范围内得到了劳苦大众的普遍认同;无论男女老幼都能通过广场文艺,了解土地革命战争的基本性质,拥护苏维埃革命政权的政治主张。就

连国民党官员都沮丧地哀叹道：中国共产党人擅长利用广场艺术，去“改造群众之心理，潜移默化，卒至相率盲从，日趋危途，甘受欺骗而不自觉”^[3](P132)。由此我们不难看出，广场作为一种向大众传播革命的重要渠道，不仅是在土地革命战争时期，即便是在整个中国现代革命实践中都功不可没。因为后来的延安文艺与解放区文艺，无一例外全都是承续了大众化和广场化这两大法宝。

苏区文艺的广场形态，主要又体现为大众主体性。这种大众主体性，并不是自发性和无序性，而是在中国共产党的领导下的一种有组织的集体行为。从井冈山时期一直到红军长征时期，中国共产党对于苏区文艺的基本要求，就是大众化与革命化这两大任务。因为土地革命战争需要动员广大农民群众积极参与，但动员农民群众参加革命又不能用命令或强迫的方式使群众接受，故只能采取大众化的文艺方式去对他们进行思想引导，以便使中国共产党的方针政策能够迅速地传播到农民中间去。从现有史料我们不难发现，以毛泽东为代表的中国共产党人，高度重视有组织性的文艺大众化运动。如1929年12月，毛泽东在《古田会议决议》中就明确指出：红军部队应充分利用大众化与广场化的文艺活动，去向广大农民群众宣传土地革命战争的伟大意义，并强调这是一项非常重要的政治工作，必须由红军部队中的政治委员直接领导。换言之，党对民间文艺的掌控和利用，从苏区时期就开始了^[4](P822)。红军进驻瑞金以后，中共中央又多次做出指示，要求在苏区辖地范围内，全面开展“俱乐部，游艺会，晚会等工作……在每一组织内应该尽量吸收群众，尤其是青年男女。必须使苏维埃内群众的生活不是死板板的，而是活泼有生气的。只有活泼有生气的工农群众，才能战胜一切困难，与一切失败的情绪”^[5](P217)。根据中共中央的指示精神，各级苏维埃政府纷纷行动起来，或是在青年农民中间广泛开展“歌曲小调”等群众性的文艺工作^[6](P30)，或是“发动群众自由上台表演和唱革命歌曲、做群众游戏等”^[6](P81)。文艺大众化运动的最终目的，就是要通过大众化与广场化的文艺宣传，实现革命对于大众的思想启蒙。所以，苏区文艺大众化与广场化的表现形式，完全不同于巴黎市民无序化的街头狂欢，而是一种有组织、有信仰的广场文化，它反映着苏区以工农大众为社会主体的政治生态。

苏区文艺的广场形态，在很大程度上满足了苏区军民的文化生活，他们不仅是这种文化形态的受众群体，也是这种文化形态的创作主体。大众主体性作为中国共产党领导中国革命的奋斗目标，使苏区军民在政治、经济、文化方面都实现了彻底解放。1928年，井冈山会师时的庆祝大会，就是“我军历史上第一个文艺晚会”。红军将士们争先恐后地登台表演，他们以蓝天为背景、以草地为舞台，即兴表演自己的拿手绝活；这种表演不是为了展示他们的艺术才华，而是“使自己活跃活跃，使大家乐呵乐呵”^[7](P38)。可以说从这时开始，苏区文艺就已经形成了一种大众化与广场化的固定模式。尽管后来苏区成立了许多业余文艺宣传队或准专业化演剧团体，但从始至终都没有离开大众化与广场化这两大原则。在绝大多数的情况下，苏区军民都是文艺创作和演出的实际主体，他们虽然没有什么文化，甚至也没有登上过文艺舞台，“但大家都很乐观……常常根据斗争情景，几个人一凑，编几句顺口溜，唱几支歌，就算演出了”^[7](P310)。这种群众性与业余性的凑戏现象，往往又会使苏区文艺在演出过程中，呈现出一种奇观：“你唱罢了我登场”，演员和观众融为一体，不分彼此，歌声和杂耍更是南腔北调、五花八门，我们很难用正统的文艺概念去界定。据许多红军老战士回忆，苏区文艺本身就是一种多元化的组合方式，“因为我们的战士来自各地，当时江西、福建、湖南的兵多，也有一些解放过来的北方省籍的战士，他们不少人会唱家乡小调，会唱戏，会耍武术，平时班里的同志互相都知道，所以要开晚会很快就凑出节目。晚会上大家乐一乐，笑一笑，精神非常愉快”^[7](P173)。苏区文艺在形式上的多元化和民间化，完全是受制于特定的历史条件。由于国民党政权对苏区的严密封锁，苏区文艺只能是依靠群众性与业余性，去解决苏区军民精神生活的有无问题。童小鹏就曾说，“演剧，我们都是业余的。要开大会了，需要编个剧，大家就东凑西凑，根据大概什么人物、什么内容，在一起排排，上台后，再自编、自演”^[8](P525)。不过，苏区文艺作为一种开放性的广场艺术，它通俗却绝非媚俗，自由又不失规范，始终都是在中国共产党的领导下，追求广场化与革命性的辩证统一。像红色歌曲《苏区干部好作风》《八月桂花遍地开》、红色舞蹈《大生产舞》

《杀敌舞》、红色戏剧《我——红军》《年关斗争》等,都是以通俗易懂的表演方式、乐观向上的革命精神,生动再现苏区军民战斗生活的历史画面。像这种大众化与广场化的文艺表演,虽然表面上看起来内容简单、形式粗糙,但客观效果却是“卸下了人身上一切关系的枷锁,并且使他摆脱了一切不论是身体的强制还是道德的强制”,真正获得了精神上的绝对自由^[9](P145)。

苏区文艺的广场形态,在扩大革命影响的同时,还可以通过“军民同乐”的表现方式,彻底消除“民”对于“兵”的恐惧心理。毫不夸张地说,“军民同乐”是一种由苏区文艺所创造的革命传统,红军士兵与驻地群众经常围坐在一起,军民联欢,其乐融融,呈现出“军民团结如一人”的祥和气氛。比如,当“工农剧社”为“二苏大”进行文艺演出时,周围的群众纷涌而至:

楼上楼下照耀着灯光,同志哥,同志嫂,同志妹,同志……挤满了宏伟的会场……但是场外继续不断涌来了我们工人农民自己兄弟,他们都来庆祝大会,打着锣鼓,叫着口号,提着明亮的灯光。有些老同志带了老花眼镜,有些小同志依着妈妈肩膀,有的女同志准备了革命的山歌,有的男同志准备了热烈的鼓掌,大家更准备了把一切服从战争。我们的心完全一样,我们共同娱乐,共同生活,共同战斗,共同胜利,共同争取全中国的解放。^[10]

作者在这篇报道中,用了五个“共同”,让人们去感受广场演出的空前盛况:群众并非只是观众,也是广场表演的主角,军民之间的情感互动,才是这场文艺晚会的主要内容。不仅中央苏区是如此,其它苏区也是如此。比如在陕北苏区,红军部队每到一个村庄宿营,就会同驻地群众一道召开文艺晚会:“军唱一段,民唱一段,军民互相对歌”,大大促进了军民关系^[11](P501)。美国记者埃德加·斯诺在陕北苏区就曾多次参加这种文艺晚会。他说,苏区文艺的空间开放性是一种融洽军民关心的绝妙举措。在整个演出过程中,四周的观众不断加入进来,他们向人群大声地叫喊,要请别人即兴唱歌,而农民、学生和红军战士也落落大方地起来应歌,完全消除了舞台这道物化障碍,形成了一种不分主客体的动人场面。就连他本人也受到这种氛围的强烈感染,情不自禁地走到广场中间,用英文演唱《马赛曲》^[12](P97)。

苏区文艺的广场形态,不仅体现了苏区军民之间的鱼水情深,也大大强化了红军内部的同志关系。比如,“三湾改编”使红军部队全面实行了官兵平等的民主制度,官兵一致在政治、经济、文化等各个方面都得到了很好的体现。特别是在部队文化生活当中,官兵同乐已成为一种风气,像林彪、罗荣桓、罗瑞卿、陈赓、李克农等高级将领,几乎都是红军部队的文艺爱好者。据耿飏回忆,当时红军部队的文化活动,主要是大家聚在一起开文艺晚会,“每次联欢都有领导上台,有时是清一色的指挥员登台演出”^[13](P192)。最有代表性的官兵同乐,就是演出“活报剧”《庐山雪》。当时,李卓然只编写了一个剧情大纲,剩下的就全靠林彪、罗瑞卿、童小鹏等人在舞台上即兴发挥。罗瑞卿饰演蒋介石,童小鹏饰演宋美龄,林彪饰演红军司令员,由于剧情是靠临场发挥,如果在演出过程中出现状况,也只能靠演员去巧妙化解。比如,当演到红军司令员审问蒋介石时,林彪突然脱离了剧情发问道:“你为什么这么瘦?”罗瑞卿先是一愣,然后机智地回答:“我满脑子只想到剥削人民,所以胖不起来。”林彪继续追问:“那为什么不吃补药?”罗瑞卿则连忙反问:“补药? 什么补药?”林彪说:“补药可多,人参、燕窝、罐头、红烧肉……”罗瑞卿答:“什么补药都不中用,我心肠坏了,吃红肉拉白水,无可救药。”罗瑞卿这番巧妙回答,既化解了舞台上出现的尴尬局面,也增强这部“活报剧”的喜剧效果,惹得台下观众发出一阵阵的哄堂大笑^[14]。

苏区文艺的广场形态,通过军民同乐、官兵同乐的表现形式,充分体现了红色文化的大众主体性,实现了文艺回归民间、回归大众的人文理想。毫无疑问,这种文艺形态又是同中国革命紧密相连,即红色文化的大众主体性,直接反映着大众在土地革命战争的主体地位;因为土地革命战争本身就是一场以土地为目的的农民战争,用大众化的广场艺术去激发农民群众的革命热情,是决定这场革命战争能够取得胜利的关键性因素。就像毛泽东所说的那样:“人民,只有人民,才是创造世界历史的动力。”^[15](P1031)所以,苏区文艺的大众主体性,就是要通过广场性的文艺表演,动员农民群众自觉地参与土地革命战争,

认同革命并与其建立起一种休戚与共的同盟关系,成为这场历史变革的真正受益者和绝对主力军。

二、广场舞台：苏区文艺的大众狂欢性

苏区文艺的广场形态,给人的直观印象,就是“没有舞台、没有栏杆、没有演员、没有观众”,人们在此可以尽情地发泄自己的情感^[16](P8-9)。从外观上看,的确有点像群众自发性的精神狂欢。这种没有舞台束缚的精神狂欢,也确实能够让参与者从中获得自由,感受到颠覆传统与更新一切的精神快感,但苏区文艺这种广场形态,却始终都是一种有组织和规范化的理性行为。毋庸讳言,苏区文艺的广场形态,明显带有一种民间社会的庆典性质,无论高雅还是低俗的表现形式,都可以同台表演、乐在其中。然而我们也必须清醒地意识到,这种众声喧哗的广场狂欢所表现的却并不是什么民间社会的宗教信仰,而是意在彰显土地革命的合法性与神圣性。

广场庆典作为一个革命仪式,贯穿于苏区文艺的整个过程:红军每打一次胜仗都要举行广场庆典,每逢重大节日也要举行广场庆典,庆典可以提振苏区军民的革命士气,增强他们对于土地革命战争的胜利信心。比如1931年11月7日,为了庆祝中华苏维埃第一次全国代表大会召开,早晨6点军号声便响彻山谷,紧接着瑞金街头锣鼓喧天,鞭炮齐鸣,数万军民浩浩荡荡地奔向会场。人群中夹杂着14个部队剧团和民间戏班,一边行进一边表演,好不热闹。到了11日晚上,更是人头攒动,一万多人手提彩灯,兴高采烈地游走在瑞金的大街小巷:

游行的队伍,喊着革命口号,敲锣打鼓,人山人海,载歌载舞。江湖艺人穿着奇奇怪怪的戏装,扮演生旦、小丑及各种角色。一群扮作肥地主、脖子上系一根绳子,由一个红军战士牵着的人们走过去!又过来一群身穿西服的洋鬼子,头戴高帽子,嘴上挂着红胡子,帽子上写着英帝国主义字样。他们前面走着几个戴着脚镣手铐,背上写着“印度”、“爱尔兰”、“埃及”、“阿拉伯”字样的囚徒。一个红胡子法国人拉着囚徒——“越南”在背后走,一个美国洋鬼子一手拖着“菲律宾”,一手拖着“尼加拉瓜”,一个又瘸又跛的日本洋鬼子,拿着一根鞭子,头顶上噼啪噼啪挥舞着“台湾”、“朝鲜”、“东三省”的牌子。

一个帝国主义,一手牵着一群化装成满地跑的屎狗过来时人们一见哈哈大笑。他一手牵着脖子上系着绳子,化装成狗,背上写着蒋介石、陈济棠、阎锡山、汪精卫等人。这些“帝国主义走狗”,有时互相打架狺狺狂吠,你咬我打,那个帝国主义不时回头鞭赶大喝“不要自家咬架了!……咬红军去!”他们那样走狗汪汪狺狺摇头晃脑乖乖地听话跟着走。^[17](P174-175)

值得注意的是,在这种广场庆典中,一切反对派都被拉下了神坛,苏区军民将他们脱冕之后,全都押上了历史的审判台。千千万万的劳苦大众,则以一种胜利者的姿态,在一片畅快淋漓的欢声笑语中,成为社会历史的真正主人。这种广场化的庆典仪式,一方面可以大涨革命的士气,大灭敌人的威风,另一方面又表现出了苏区军民革命乐观主义的强大气场。“它超越了匮乏和外在的强制,它是没有恐惧和烦恼的实存的显现,因而就是自由本身的显现。”^[18](P53)正是由于这种节日性的广场庆典,能够使参与者获得精神上的高度自由,所以不分男女老幼、也无论职位高低,人人都争先恐后地参与其中,尽情地享受一场视觉与听觉的精神盛宴。

广场庆典,离不开小丑这一舞台主角。苏区文艺通常都会把反派人物塑造成一个个小丑的艺术形象,让他们通过一种自嘲反讽、诙谐幽默的滑稽表演,在一种引人发笑的闹剧氛围中,以求达到以“乐”施“教”的政治目的。寓教于乐首先就必须能够让人乐得起来,否则教便难以实现。比如,湘鄂赣苏区把自己创办的俱乐部取名为“快乐园游艺所”,突出“快乐”二字对于教的推动作用。广大军民聚集在游艺所里,“要演文明戏、歌舞、快板、双簧等”,在游艺之乐的过程中,完成革命之教的思想启蒙^[19](P24)。从现存为数不多的苏区文艺作品来看,为了使观众能够乐得起来,小丑便成了一个不可或缺的重要角色。比

如,胡底创作的讽刺喜剧《新十八扯》,便是一个非常成功的范例。这部作品的创作主题,是旨在揭穿反动军阀的欺骗政策,作者故意将反动军阀塑造成一个小丑,让他在舞台上丑态百出、令人发笑:反动军阀身着神父装、背着一个百宝箱,同一名马弁一起登场,马弁在一旁插科打诨,反动军阀则在舞台上变装表演:马弁说老百姓全都拥护工农红军,于是他便赶紧脱掉神父装,从“百宝箱”里拿出一套红军服装换上;马弁说红军早已识破了他的反动嘴脸,又连忙脱掉红军装,换回青天白日旗,信誓旦旦要忠于蒋介石;马弁说士兵们都抱怨没发军饷了,他便从百宝箱中找出一套破衣帽穿戴上,手里拿着一面“吃苦耐劳旗”,在舞台上大发牢骚;马弁说士兵们已经忍无可忍准备去投奔红军,他便凶相毕露,抄起一把钢刀,咬牙切齿地表示要把造反的士兵全部杀掉。在讽刺喜剧《新十八扯》中,表演者不断地变装表演,使台下的苏区军民乐而发笑,更加认清了反动军阀的真面目。有意思的是,为了增强这部作品的讽刺效果,作者还大量使用谐音、反讽和偷换概念等修辞手法。比如像反动军阀在舞台上复述孙中山先生的“国事遗嘱”时,故意让他将“国民革命”说成“刮民革命”,将“求中国之自由平等”说成“求吾中国之工农饿死”,将“废除不平等条约”说成“订定不平等条约”,将“唤起民众及联合世界上以平等待我之民族共同奋斗”说成“喊起地主豪绅及联合世界上帝国主义者共同剥削”等,既解构了孙中山“国事遗嘱”的神圣庄严性,又揭露国民党政权的反动本质,以及他们对孙中山“三民主义”的彻底背叛^[20](P134-138)。表面观之,《新十八扯》很像是一种巴黎广场上的小丑剧,但仔细品味一下,它又是一部寓意深刻、发人深省的人间喜剧,即“它给旧世界(旧权力、旧真理)脱冕,使之变得荒谬可笑,并为之送终,同时又产生一个新世界”^[16](P233)。故苏区文艺中的小丑形象,又是革命启蒙中不可或缺的重要因素。

谈到苏区文艺的广场狂欢性,我们就不能回避一个敏感问题,即:究竟应该怎样看待在这种群众性的广场庆典中客观存在的暴力美学倾向。比如,在歌舞剧《鲁胖子哭头》中,红军捉住了敌军师长张辉瓒,把他的头颅砍下来钉在一块木板上,让其漂流到南昌“剿共”总部,给“江西剿共总指挥”鲁涤平一个下马威。又如,苏区军民在庆祝洵口战役胜利时,更是将示威游行和文艺表演混为一体,给被俘虏的白军旅长和一个戴上高帽、穿上贴着花花绿绿标语的背心押着游街,并且在演出活报剧《打乌龟》之后,把白军旅长押上舞台,让其亲口“历述国民党怎么与日本订密约,出卖华北,怎样在上海华北压迫屠杀自动抗日的士兵,以及如何压迫欺骗士兵的抗日反帝情绪与到苏区内抢劫杀戮革命工农的实事”^[21]。再如,苏区舞蹈崇尚阳刚之美,像《红军舞》《海军舞》等都是如此。即便是女性表演的《大刀舞》,红军女战士或女赤卫队员也是手里拿着一把大刀,“劈砍腾越”“踢腿削刀”“背刀跺脚”“弓步前刺”,表现出一种勇猛刚健、锐不可当的战斗风采^[22](P164)。在绘画方面,暴力倾向或许表现得就更为直观一些。比如,为了揭穿帝国主义及其走狗蒋介石的反动本性,1932年12月中国工农红军学校政治部编印的《革命与战争画报》,在第四期新年刊上就登载了一幅漫画:上图是一面镰刀斧头的红旗,引导着工农兵大众推着一台压路机,正在碾压帝国主义和国民党反动派,画面的空白处写着:“彻底执行中央政府紧急动员令!粉碎帝国主义国民党对中央苏区的大举进攻!”下图是蒋介石和汪精卫两人,将一把铡刀横在一个“劳苦群众”的身上,铡刀下已堆满了白骨,帝国主义站在后面看热闹。画面的空白处写着:“只有推翻帝国主义国民党的统治,建立巩固与扩大苏维埃政权,才是我们全国工农的生路!”广昌战役失利以后,为了表达红军将士的复仇决心,《红星》报也刊登了一幅宣传漫画:画面的右上角是一面红色军旗,画面的左侧是一只大脚踩着无数敌人的骷髅,一只有力的大手撕开了敌人的防御工事,象征着工农红军势不可当的强大攻势^[23](P66,218)。我认为在苏区文艺中,像这类所谓的“暴力倾向”,其实并非是在刻意渲染革命本身的血腥气味,“暴力”只不过是一种形象化的艺术手段,意在凸显阶级斗争的残酷性和不可调和性。借用巴赫金的一句话:革命在毁灭一个旧时代的同时,又在孕育一个新时代的诞生;它“不让任何旧事物得以永存,并不停地产生着新的年轻的事物”^[16](P238)。

令人遗憾的是,现在仍然有人用抽象人性的价值尺度,去贬低苏区文艺的美学价值。他们甚至认为苏区文艺的广场狂欢性,无非就是要通过否定他者“身体”的存在意义,来强化自我“身体”的存在意义,

并“在体验暴力带来的崇高的革命美感的同时,也获得一种‘弑父’般的粗鄙快感”^[1](P197)。我觉得这种观点过于片面,无论这种观点的意图如何,实际上都既否定了暴力革命的历史合法性,也否定了苏区文艺的审美合法性。毛泽东对于“革命”这一概念,早就做过明确释义。比如,他在《湖南农民运动考察报告》一文中就曾明确指出:“革命不是请客吃饭,不是做文章,不是绘画绣花,不能那样雅致,那样从容不迫,文质彬彬,那样温良恭俭让。革命是暴动,是一个阶级推翻一个阶级的暴烈的行动。”^[2](P17)毛泽东对于这一问题已经说得非常到位,什么是“革命”?“革命”其实就是劳苦大众寻求自我解放的一种手段,由于剥削者与压迫者是以暴力手段造就了这个不公平的社会现实,那么通过暴力手段去恢复平等公正的社会秩序也就势在必行。回归历史原场我们不难发现,民国社会的最大矛盾,就是农村经济的加速破产,故官逼民反在所难免。比如在华中地区,农民参加暴动的“参加的群众有三、四千人……搜洗一空及烧一、二十家的豪绅的房子”^[24](P131);在西南地区,“连年天旱税重,战祸频仍,四乡饥民群集为匪”^[25]。然而,有些学者却对此严酷现实视而不见,一再强调1927至1936年,是民国经济第二个“黄金”时代^[26],甚至怀疑革命文艺中所描写的农村惨象,无非都是“对土地革命和农民运动进行文学想象”的艺术虚构^[27]。其实,就连当时的国民党官员自己也公开承认,红色革命之所以能够在苏区范围内形成气候,土地分配不公就是一个关键因素。广大农民为了能够活下去,他们不得已才“揭竿而起,于是赤匪治乱,由星星之火而至于燎原矣”^[28]。因此,中国共产党领导的土地革命战争,就是要以暴力革命去为农民夺取土地使用的合法权利,而苏区文艺的广场狂欢,只不过是这场革命进行一种艺术化的诠释罢了。仅以歌舞剧《工农兵团结束敌》为例:表演者分别扮成工、农、兵等人物形象,农民手中拿着锄头、工人手中拿着斧头、士兵手中拿着马刀、樵夫手中拿着柴刀、妇女手中拿着菜刀,把帝国主义反对派包围在舞台中央,一边在空中挥舞一边高呼革命口号。从这种舞台表演中,我们看到的并不是什么大肆渲染暴力革命的恐怖气氛,而是苏区军民通过这种欢歌载舞的表演形式,伸张自己摆脱苦难的生存权利。如果我们能够本着实事求是的学术态度,就很容易理解这种万众狂欢的广场形态,无非就是那些翻身农民把歌唱,由衷地表达他们感恩革命的真实心态,以及拥护革命、忠于革命的坚定信念,更是红色美学的一大亮点。

三、管理方式：苏区文艺的体制规范性

苏区文艺的广场形态,并非是一种群众自发性的无序行为。从井冈山革命时期开始,它就是一种规范有序的文艺活动。既然是苏区,红色革命才是它的终极目的。所以,为了加强党对群众性文艺工作的领导,无论红军部队还是地方苏维埃革命政权,都先后成立了“宣传队”“工农剧社”“俱乐部”“列宁室”等组织机构,将人才培训和创作演出视为一项政治任务,以便使大众化与广场化的苏区文艺,始终都在革命意识形态的正确引导下,围绕土地革命战争这一政治主题,逐渐形成一套体系完备的管理制度。苏区文艺的体制规范化,既能够确保宣传工作的正确导向性,又能够确保红色文艺的大众主体性,这无疑是在苏区文艺最可宝贵的经验价值(这一经验价值后来在延安文艺、解放区文艺乃至新中国文艺,都得到了不断强化和历史延续)。

红军宣传队是苏区文艺最早的组织形式,毛泽东在《古田会议决议》中强调指出:“红军的宣传队是红军宣传工作的重要工具”,红军各部队都要成立自己的宣传队,并配备专职的宣传员,费用由政治部拨发,任务是发传单、贴标语、进行化妆宣传等,并接受政治委员的直接领导^[4](P821-822)。井冈山会师以后,红四军便最早成立了宣传队(主要负责政治宣传和文艺演出),军部30人、团部3-5人、营部至少2人。一开始,基层连队的指战员,戴着有色眼镜去看宣传队,认为宣传队员都是“卖狗皮膏药的”;后来在革命战争实践中,大家才逐渐认识到宣传队是他们精神上的强大支撑,不仅彻底改变了过去那种思想偏见,而且还编了一首歌谣称赞他们:“宣传员,宣传员,每天走在困难前,演讲喊叫吹弹唱,笔杆腿杆没得闲!”^[29](P274)宣传队从群众自发性的娱乐活动,转向思想规范化的文艺表演,是在1930年10月,红军打

下了吉安城之后。为了庆祝胜利,红四军搞了一场庆祝晚会,宣传队员们纷纷登台,有人唱京剧,有人唱情歌,有人唱花鼓,但低俗的内容引起了政委罗荣桓的注意。演出结束以后,罗荣桓把宣传队员们聚集在一起,神情严肃地批评大家说:“我们红军是执行政治任务的武装集团,我们的文化娱乐工作也要围绕着红军的政治任务来开展。我们不是有句口号叫做‘打倒封建主义’吗?我们怎么能老演唱那些充满封建糟粕的花鼓戏呢?响鼓不用锤敲,这个问题我不多说了。你们都是有才能的,能不能编演文明戏呢?”^[30](P14-15)于是,肖华、潘振武、童小鹏等人经过商量,决定成立一个演剧队,专门演出革命的文明戏。这个演剧队只有15个人,却像是“一个尚未取名的襁褓中的婴儿,虽然四肢孱弱,五音不全,但它那面对青山绿野的第一声呐喊,宣告了红军队伍里一种崭新的艺术生命的诞生”^[30](P17)。演剧队成立不久,他们就自编自演了《活捉张辉瓒》《空室清野》两个剧目,未曾想受到了部队官兵的一致好评。作为苏区文艺规范化的历史开端,红四军演剧队虽然在宣传土地革命战争方面做了大量的工作,然而由于宣传队员全都缺乏必要的专业训练,他们的创作和表演还谈不上有什么艺术价值。比如,他们化妆表演的《打土豪分田地》,就是几个人在一起临时拼凑出来的,“内容很简单:地主打长工,地主婆打丫环,红军来了,把地主抓起来,戴高帽子游街,贫苦农民欢欣鼓舞,烧毁了地契,领到了自己的土地证”^[30](P31)。

到了1932年5月,红军学校成立了“八一剧团”,这是继宣传队之后,苏区文艺走向规范化的进一步尝试。周恩来在看过“八一剧团”的演出之后,明确表示“中央很重视话剧工作……正考虑成立一个专门的组织机构,来领导和推动全苏区的话剧工作”^[31](P50-51)。根据周恩来的指示精神,李伯钊、赵品三、沙可夫等人于1932年9月,以“八一剧团”为基础又成立了“工农剧社”,直接由中华苏维埃共和国临时中央政府教育部领导。“工农剧社”作为一个准正规化的演剧团体,标志着中央苏区的文艺运动,被正式纳入革命文化的管理体制,后逐渐过渡到组织化与专业化的运作程序。“工农剧社”建立了一套完善的组织结构,诸如“编审委员会”“导演部”“舞台部”“音乐部”“跳舞部”“出版部”等,从节目创作、剧本审查到舞台编排、人才培养,都形成了一套行之有效的管理机制。“工农剧社”不仅是一个演剧组织,更是一个培养红色文艺的“孵化器”,为了广泛开展群众性的戏剧运动,他们“在各地扩大着本身组织,发动当地俱乐部和一般工农群众来组织分社”。截至1935年5月,“工农剧社”在中央苏区的辖区,先后成立了汀州、叶坪、红校、博生、兴国、和江西军区等分社,剧团成员总共约有六七百人。“分社在总社的直接领导之下,组织各地晚会,培养苏区普罗戏剧运动的干部,尤其是担负起政治的宣传鼓动充分运用活动的宣传工具,来深入我们的政治影响。”^[32]“工农剧社”的存在意义,就是要在思想导向性、表演规范性等方面,正确引导苏区文艺运动的健康发展。为了培养苏区文艺的演剧人才,苏区中央局还专门创办了一所“蓝衫剧团学校”,聘请李伯钊来担任校长,石联星、王普青、施月娥、施月霞、施月仙、刘月华等人担任教员,还聘请了钱壮飞、沙可夫、胡底等人作为兼职教员,从部队和地方选拔大量青少年进行专门培训。“蓝衫剧团学校”一共培养了1000多名学员,“剧校学员定期毕业后,分配到部队里、地方上,话剧工作在全革命根据地开展起来,产生了不少新的剧团和列宁馆。到处开放了话剧运动的鲜花”^[8](P459)。以这些学员为文艺骨干,又组成了苏区文艺的庞大队伍,他们纷纷活跃在前线战场和广大农村,有力地配合了土地革命战争的历史进程。

俱乐部是苏区文艺的另外一种组织形式,也可以说是在中国共产党的领导下,工农大众自娱自乐的群众性文艺组织。中共中央对于俱乐部工作非常重视,多次指示要“在苏区内必须发展俱乐部游艺会晚会等工作。在每一个俱乐部下应该有唱歌组,演剧组,足球组,拳术组等等组织。在每一组织内应该尽量吸收群众,尤其是青年男女。必须使苏维埃内群众的生活不是死板板的,而是活泼有生气的”,应该通过俱乐部举行的各种文化娱乐活动,对工农大众进行土地革命战争的思想启蒙^[8](P41)。1934年,中央苏维埃政府教育部还在《俱乐部纲要》中,更是以法律的形式做出了明文规定:“俱乐部应该是广大工农群众的‘自我教育’的组织,集体的娱乐、学习、交流经验和学识,以发扬革命情绪,赞助苏维埃战争,从事于文化革命为目的,所以俱乐部是苏维埃社会教育的重要组织之一。”^[33](P34)《俱乐部纲要》要求无论政

府机关、红军部队还是工厂学校、农村乡镇，都必须成立由党组织直接领导的俱乐部，负责管理部队官兵和人民群众的文化生活，诸如组织山歌队、音乐队、双簧化装表演等，深入苏区军民中间进行宣传演出。《俱乐部纲要》对于苏区文艺的表现形式，也做了具有指导性的细化说明：比如，在“音乐唱歌方面：可以多量收集民间的本地的歌曲山歌……编制山歌或练习中国乐器（锣鼓、板笙笛、胡琴等）编成音乐队”^[33]（P37）。在舞台“表演方面：可以采用说大鼓书，说故事或者配上简单的音乐方法以至最简单的化装表演等”^[33]（P37）。苏区文艺通过俱乐部这种群众广泛参与的组织形式，使土地革命战争的方针政策，以寓教于乐的传播方式，真正做到了家喻户晓。以至于在整个苏区范围内，“无论男女老幼，都能明白国际歌，少先歌，十骂反革命，十骂国民党、十骂蒋介石，红军歌及各种革命的歌曲……无论三岁小孩，八十老人，都痛恨地主阶级，打倒帝国主义，拥护苏维埃及拥护共产党的主张”^[8]（P130-131）。苏区俱乐部开展活动的基本方式，除了贴标语、办墙报宣传国内外政治形势，主要还是“讲故事、说笑话、演新剧、唱歌、呼口号。此外还有各种各样的乐器。全乡老幼男女每晚相聚一堂，欢呼高歌，真是十分热闹”^[34]（P54）。正是由于红军部队和地方苏维埃革命政权的高度重视，中央苏区范围内的俱乐部发展很快。据不完全统计，红军长征以前，中央苏区先后成立的“俱乐部”有1656个，工作人员49669人。

在整个苏区文艺体系当中，还有一个最小的组织单位，那就是深入基层的列宁室。列宁室发挥着不可小觑的宣传功能。列宁室是苏联红军连队文化活动室的一种代称，不仅设有流动图书室，还组建业余合唱队、舞蹈队、乐队等，经常开展文化娱乐活动^[35]（P65），是苏联红军开展思想政治工作的重要场所。中国工农红军与地方苏维埃革命政权，也效法苏联模式普遍建立了列宁室，不仅要求充分利用列宁室来开展红色文化宣传工作，还规定“政治指导员管理并指导列宁室及壁报工作”^[36]（P601）。尤其是要求红军部队和各级苏维埃革命政权，尽可能以“列宁室”为阵地去举办各种群众性的娱乐活动，进而“使苏维埃内群众的生活不是死板板的，而是活泼有生气的。只有活泼有生气的工农群众，才能战胜一切困难，与一切失败的情绪”^[5]（P217）。从某种意义上讲，列宁室所产生的社会影响力，甚至还要大于“工农剧社”和“俱乐部”，因为它是一种苏区文艺的常态机制，广大苏区军民休闲时都会聚集在这里，开展各种各样的文化娱乐活动。瑞士传教士奥福利·包赛特回忆说，他在跟随红军长征时亲眼所见，红军每到一地，第一件事情就是忙于搭建列宁室，“有时利用房子，有时就自己动手临时建，8根竹竿或树杆做柱，绿色的树枝和竹叶编在一起做墙，屋顶铺上稻草就算天花板”。然后就在这种极其简陋的条件下，大家一起做游戏、猜谜语、唱歌、演“活报剧”，以解除红军士兵的行军疲劳^[17]（P261）。美国记者埃德加·斯诺在陕北也看到，红军部队里的列宁室，是一种普遍的文化现象，它作为一种“社会和‘文化’生活的中心”，吸引着每一个红军士兵。他们在这里打乒乓球、学习文化知识、搞文艺活动，通过识字、唱歌和游艺等，大大提升了红军士兵的思想觉悟和文化水准，“其中有许多歌曲是配着基督教赞美诗的调子唱的”^[12]（P257）。我们不妨通过一个苏区红军的基层单位，来看一看俱乐部具体的活动情况：

我们这次的小晚会的意义是很大的，怎么办呢？帝国主义把我们的中国拿去了一般的地方，共产党中央提出了对日作战五大纲领，在这个晚上把这个问题用问答式送到了列宁室和机关周围的群众的脑海里去了。

宣布开晚会啦！首先由觉农同志作一个五分钟的目前形势与胜利消息的报告，可惜这时有小孩在里面吵闹，没有完全的使群众听到。

唱歌！“无论如何要胜利”，和一个小调，唱的人数虽不多，听的同志却相当的注意了。

这里就是问答哟！一般的都很好，但里面还有一个缺点，就是问到第二条的时候，就冒人答出来了。本来会前是有了预备的，但预备的人不太积极参加，那里紧叫“陈永山 陈永山……”，不知道是否陈永山预备的。后来没法子，说第三条再问第二条，这时我们的管理科长站起来爽快地答出来了。

又唱一个“紧急动员”和另一个小调。

下面就是卫生问答!成绩更特别好!怎么样呢?

……

最后玩玩游艺,拉胡琴,唱小调,山歌,魔术,……特别是把兴国山歌唱的时候,群众都笑了起来了,大家很有趣味的散会。^[37]

通过全面考察苏区文艺的发展历程,我们可以得出这样一种结论:苏区文艺的广场形态,是一种自由与限度的辩证统一。每一次大众化与群众性的广场演出,都是一种有组织的规范化行为,因此才会呈现出一派祥和的热闹场面。苏区文艺正是通过这种潜移默化的思想启蒙,极大地激发了广大苏区军民的革命热情,促使他们积极地投入土地革命战争中去,为中华民族的解放事业贡献力量。从这一认知角度出发,我认为苏区文艺的自由与限度,为百年文艺大众化运动提供了一种极其宝贵的经验价值:自由实现了劳苦大众在文化艺术领域中的主体地位,限度则确保了苏区文艺大众化运动的健康发展。当发生在巴黎街头那种个体狂欢与自我放纵,转变成了苏区军民阶级意志的共同表达时,那么发生在苏区文艺大众化的广场庆典,也就成了推动中国历史前行的强大动力。这种充满革命激情的广场狂欢,经过延安文艺和解放区文艺的历史传承和创新发展,最终铸就了新中国人民文艺的历史形态。

参考文献

- [1] 刘文辉.中央苏区戏剧研究.北京:中国戏剧出版社,2017.
- [2] 毛泽东选集:第1卷.北京:人民出版社,1991.
- [3] 黄道炫.张力与限界:中央苏区的革命.北京:社会科学文献出版社,2011.
- [4] 中央档案馆.中共中央文件选集:第5集.北京:中共中央党校出版社,1990.
- [5] 中央档案馆.中共中央文件选集:第7册.北京:中共中央党校出版社,1991.
- [6] 闽浙赣苏区革命文化史料汇编.南昌:江西人民出版社,1997.
- [7] 中国人民解放军文艺史料选编·红军时期:上册.北京:解放军文艺出版社,1986.
- [8] 中央苏区革命文化史料汇编.南昌:江西人民出版社,1994.
- [9] 席勒.美育书简.徐恒醇译.北京:中国文联出版公司,1984.
- [10] 朱华.歌舞晚会上.红色中华,1934-02-03.
- [11] 中国人民解放军文艺史料选编·红军时期:下册.北京:解放军文艺出版社,1986.
- [12] 埃德加·斯诺.西行漫记.中国人民解放军战士出版社翻印.北京:生活·读书·新知三联书店,1979.
- [13] 耿飏回忆录.北京:解放军出版社,1991.
- [14] 何立波.红军将领与苏区戏剧运动.党史纵横,2012,(12).
- [15] 毛泽东选集:第3卷.北京:人民出版社,1991.
- [16] 巴赫金全集:第6卷.石家庄:河北教育出版社,1998.
- [17] 金紫光,靳思彤.外国人笔下的中国红军.太原:山西人民出版社,1996.
- [18] 赫伯特·马尔库塞.审美之维.李小兵译.桂林:广西师范大学出版社,2001.
- [19] 江西省文化厅,江西省老年文艺家协会.江西文艺史料:第16辑,1995.
- [20] 《中央苏区文艺丛书》编委会.中央苏区戏剧集.武汉:长江文艺出版社,2017.
- [21] 前线通讯.红色中华,1933-12-02.
- [22] 汤加庆.中央苏区文化建设史.厦门:鹭江出版社,1996.
- [23] 《中央苏区文艺丛书》编委会.中央苏区美术漫画集.武汉:长江文艺出版社,2017.
- [24] 鄂东巡视员曹大骏的报告//湘鄂赣革命根据地文献资料:第1辑.北京:人民出版社,1985.
- [25] 裴荣.军人割据下的四川农民.新创造,1932,(1-2).
- [26] 陈晋文,庞毅.现代化视域下的民国经济发展(1912-1936年).北京工商大学学报,2010,(5).
- [27] 田丰.责任与担当:左翼乡土小说家缘何“想象”革命.北方论丛,2018,(2).
- [28] 汪浩.收复匪区之土地问题.地政月刊,1935,(5).

- [29] 中国人民解放军文艺史料选编·红军时期：上册。北京：解放军文艺出版社，1986。
- [30] 潘振武。战歌春秋。北京：解放军出版社，1984。
- [31] 卢弘。李伯钊传。北京：中国华侨出版公司，1989。
- [32] 工农剧社成立各地分社。红色中华，1933-05-20。
- [33] 汪木兰，邓家琪。苏区文艺运动资料。上海：上海文艺出版社，1985。
- [34] 闽浙赣湘鄂苏区革命文化纪事·人物录。南昌：闽浙赣湘鄂省文化厅革命文化史料征集工作委员会办公室，1997。
- [35] 岑万洪。苏军的列宁室。政工学刊，1987，(4)。
- [36] 中国人民解放军政治历史资料选编：第1册。北京：解放军出版社，2002。
- [37] 祖中。一个问答晚会的经过。红色中华，1934-07-21。

The Form of Square: The Popularization and Standardization Of Literature and Art in the Soviet Areas

Song Jianhua (Jinan University)

Abstract The defining characteristics of the expression of literature and art in the Soviet Areas are "popularization" and "standardization". Although they were created by and targeted at workers and peasants, they differed from the chaotic, unregulated revelry of Parisian street celebrations, Instead, they were constantly organized and standardized mass recreational activities under the direct leadership of the Communist Party of China. The manifestation of "popularization" and "standardization" of the literature and art of the Soviet Areas, which were performed in open spaces like squares, fully embodied the dialectical unity of "freedom" and "moderation" in revolutionary literature and art: "popularization" ensured the active participation of the workers and peasants, while "standardization" ensured the correct orientation of the literature and art in the Soviet Areas. It was precisely due to the dual effect of "popularization" and "standardization" that the literature and art of the Soviet Areas could be "passionate" but not excessive, "festive" but not unordered. Through ideological enlightenment of "edutainment", they awakened the revolutionary consciousness of millions of workers and peasants, who were transformed from "peasants" to "fighters", the absolute main force in the Agrarian Revolutionary War.

Key words the form of the square; the literature and art of the Soviet District; popularization; normativity

-
- 作者简介 宋剑华，暨南大学文学院教授，广东 广州 510632。
- 责任编辑 何坤翁