

新中国「戏改」

与当代
越剧生态

张艳梅◇著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

本书为国家社科基金青年项目（课题编号：11CZW020）

新中国「
戏改」

与当代
越剧生态

张艳梅◇著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新中国“戏改”与当代越剧生态 / 张艳梅著. —杭州: 浙江大学出版社, 2016. 10
ISBN 978-7-308-15698-1

I. ①新… II. ①张… III. ①戏曲改革—研究—中国—现代 ②越剧—戏剧研究 IV. ①J892.0 ②J825.55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 058860 号

新中国“戏改”与当代越剧生态

张艳梅 著

责任编辑 张小苹
责任校对 杨利君 周语眠
封面设计 续设计
出版发行 浙江大学出版社
(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)
(网址: <http://www.zjupress.com>)
排 版 杭州金旭广告有限公司
印 刷 杭州日报报业集团盛元印务有限公司
开 本 710mm×1000mm 1/16
印 张 17.5
字 数 300 千
版 印 次 2016 年 10 月第 1 版 2016 年 10 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-308-15698-1
定 价 48.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心联系方式 (0571)88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

目 录

绪论 早期越剧沿革及“当代”概念阐释	1
第一章 新中国文化语境与“戏改”的发动	8
第一节 延安平剧改革到“五五指示”	8
第二节 新文艺语境中的地方戏	16
一、旧体系中的地方戏：因“地方”而位卑	16
二、为地方戏正名的“百花齐放”政策	20
三、“推陈出新”的东风	26
第三节 第一届全国戏曲观摩演出	33
一、“人民新戏曲”构想的实践展览	33
二、以剧种为切入点，强化“戏改”政策的地方渗透	40
第二章 “戏改”之“改人”与越剧结构裂变	53
第一节 艺人改造：自我形象与越剧社会形象的蜕变	54
一、讲习班和群众批判：文艺为人民服务、为社会主义服务观 的普及之道	54
二、人民演员诞生与戏曲名角消亡	61
三、越剧社会形象蜕变	73
第二节 人才组织培养方式与越剧结构性失衡	80
一、政治进步：人才选择的前提	81
二、流派纷呈却行当失调与越剧剧种晚成	89
第三章 “改制”与越剧艺术生产的组织化	104
第一节 剧团国有化与越剧资源等级配置	104
一、示范性国营剧团和民营剧团	104

二、越剧艺术生产的等级分布	111
三、五六十年代越剧的“全国化”与当下市场萎缩	121
第二节 编导制与越剧艺术生产的专业分工	131
一、由路头戏走向剧本制	132
二、导演中心与名角中心的较量	138
第三节 男女合演与现代戏	152
一、与越剧剧种特色割裂的男女合演	153
二、终成鸡肋的现代戏	160
第四章 “改戏”与“人民”新越剧	168
第一节 “人民”语境与帝王将相、才子佳人	168
一、越剧舞台上的工农兵	169
二、帝王将相和才子佳人的“变脸”	174
第二节 亦俗亦雅的品格定位	191
一、世俗品格	191
二、雅化倾向	203
第三节 女子越剧	214
一、“去性别化”语境中的女性主体	215
二、悲情之美	227
余论 “戏改”思维与当下越剧发展	242
一、重返市场：民营剧团渐兴，国营剧团体制改革	243
二、类型化的剧目和明星化的演员：当下越剧振兴的两翼	255
参考文献	268
关键词索引	272
后 记	274

绪论 早期越剧沿革及“当代”概念阐释

一、早期越剧沿革

一个多世纪前,浙江嵊州东王村的一批农民在村中香火堂前用门板搭成临时戏台,穿着向农家借来的大布衫、竹布花裙,演出《十件头》、《双金花》,此后越来越多的农民登上简陋的戏台,以艺人身份谋生,就此开启越剧的早期阶段,即“小歌班”。至1907—1908年间,已有13副小歌班在临近各地演出,并逐渐向新昌、余姚、宁波、东阳、诸暨、金华以及杭嘉湖等地流动。在浙江本土渐成气候后,小歌班开始尝试扩展新的发展空间,进军上海滩。

1920年,马潮水、张云标、卫梅朵、白玉梅等四十余名小歌班艺人集中在一起,携《琵琶记》、《梁祝哀史》、《碧玉簪》、《孟丽君》等剧目赶赴上海,演出大受欢迎,升平歌舞台、上海大世界、蓬莱戏院、新世界和老北门第一戏院等演出场所纷纷与其签订合同,名不见经传的绍兴“的笃”戏进入上海市民的视野。三年后,马潮水、王永春、叶琴芳、梅月楼等人另行组班在升平歌舞台和在大世界游乐场演出,第一次挂出“绍兴文戏”牌子。由于绍兴大班(绍兴乱弹、绍兴武戏,后定名为绍剧)兴起较早,其时已在上海曲艺界占据一席之地,马潮水等人打出的“绍兴文戏”招牌一方面可以借助绍兴大班的声誉宣传自己,同时又突出自己以“文”为主的特点,拉开同绍兴大班的距离。此时越剧艺人在唱腔上广泛吸取绍兴大班中的导板、流水、二凡等曲调,衍化出慢板、中板、快板等板式,板腔体的音乐体制初步形成。在音乐伴奏上,绍兴文戏初用板胡,后改为音色较柔和的平胡,组建有专职的乐队。表演上,越剧艺人也多处借鉴绍兴大班和京剧的程式技巧,于化妆、服饰等方面不断丰富、改进。此时越剧剧目亦由此前演生活小戏为主改走古装大戏路线,并迎来其发展的一个小高潮。

但以男班艺人为主的绍兴文戏未能兴旺发达,赋予越剧这一剧种开拓性意义的是女子绍兴文戏。1923年,第一副女子科班在嵊州的施家岱诞生,经短期培训后,一批来自乡野的女孩子在创办人王金水、金荣水的带领下征战

大上海,其中便有日后成为越剧舞台上名角的施银华、赵瑞花和屠杏花。由于女声音域与男声相差四五度,琴师王春荣根据女性的嗓音条件,吸取京剧西皮的特点,创造出适合女声的[四工调]。[四工调]的出现奠定了越剧的唱腔基础,迄今为止它仍然是越剧的基本调。初期女班亦与男班艺人同台演出,这就是越剧史上的“男女混演”,通过学习男班艺人的技艺和继续吸收绍兴大班等其他剧种的长处,女子绍兴文戏在唱腔、表演上都有很大进步。进入20世纪30年代,女班如雨后春笋般大量涌现,至1937年抗战前夕,已发展至近200副,而赋予如此庞大的女班生存空间的,正是现代大都市上海。

自1938年起,绍兴文戏女班陆续涌往上海。据统计^①,至1939年9月,上海已有13个演出女子绍兴文戏的剧场,而到了1941年这一数据已上升到36,远远超过戏曲界的“老大”京剧和上海本土剧种申曲。依据生态学原理,种群数量对一个物种的进化繁衍具有决定性作用,女子文戏凭借密集的剧团,在竞争激烈的上海形成其群体优势。此时,女班已完全取代男班,“女子文戏”这一称谓亦被“越剧”取代,自此越剧正式以独立的剧种身份跻身上海艺林,而一批优秀的女艺人更将其推向高峰,如旦行的施银花、赵瑞花、王杏花、姚水娟、筱丹桂(三花、一娟、一桂),生行的风流小生屠杏花、“时髦牌”李艳芳、闪电小生马樟花以及竺素娥等。女班兴起后,为凸显女性特点,其常演剧目多为情节曲折、格调缠绵的才子佳人戏,如《梁祝哀史》、《龙凤锁》、《碧玉簪》、《三看御妹》、《琵琶记》、《孟丽君》等,越剧早期的乡土气息亦渐渐消退,其市民趣味则日益浓厚。但富于革新、有进取意识的女班艺人并未止步于单纯的才子佳人,而是多向度开掘,丰富其剧目,其间姚水娟的努力尤为突出。

抗战爆发后,上海“孤岛”内的经济畸形繁荣,娱乐业膨胀,浙江籍移民更是力捧越剧,当时姚水娟领衔的越升舞台与袁雪芬领衔的四季春班、筱丹桂领衔的高升舞台并称为三大女班,三大女班各自汇聚起实力不菲的演出阵容,之间的竞争亦是十分激烈。为巩固自身地位,其时已经大红大紫的姚水娟尝试突破才子佳人的老戏窠臼,聘请曾为《大公报》记者的樊篱(樊迪民)为其编剧新戏《花木兰》,该戏于1938年8月首演,连演27场,异常轰动。戏中姚水娟英姿飒爽的形象一扫以往越剧人物的柔靡之态,剧中传递出的爱国热情更是契合了民众情绪,一个月后姚水娟被媒体授予“越剧皇后”的桂冠。光环夺目的姚水娟沿《花木兰》开创的好局面继续前行,相继排演了直接取材于社会新闻的《蒋老五殉情记》和改编自张恨水同名小说的《啼笑因缘》以及改

^① 《海上女子越剧小统计》,《越剧日报》1941年11月6日。

编自外国电影的《魂断蓝桥》，加之施银花、屠杏花合作改编的《雷雨》，一系列新剧目的出现不仅开创了越剧时装戏的新气象，更为越剧与小说、话剧、电影等艺术形式的交融奠定了基础。

自《花木兰》与樊篱合作后，姚水娟便将“编剧”引入越剧的生产流程，其后其他班社编演新戏时亦纷纷效仿，产生了闻钟、胡知非、陶贤、樊篱四大编剧；此外，姚水娟与其合作者亦曾就灯光、布景等现代舞台手段进行尝试，并取得一定成效。与此同时，越剧的传播渠道亦得以拓展，除传统的报纸、杂志外，唱电台、灌制唱片成为展现越剧名伶风采的更大舞台。凡此种种，无疑都对越剧这一新兴剧种的成熟起到了推动作用。但姚水娟于编剧、布景、灯光等方面所做的尝试，既未能贯彻于她所在班社的演出始终，更未能推广至业内。此时，以幕表制和路头戏取代完整的文学剧本仍是越剧界的普遍现象，它距现代戏剧尚很遥远。越剧真正产生新质，得益于另一个越剧名角——袁雪芬，由她号召发起的“新越剧”改革，开启了越剧发展的新里程。

1942年10月，袁雪芬打出“新越剧”大旗，开始新一轮的越剧改革。其时上海作为中国的文化娱乐中心，不仅戏曲剧种林立，更活跃着两种“时髦”的艺术形式，即话剧和电影。由于是西方舶来品，这两种艺术形式与传统戏曲的表现方式迥然不同，面对两种充满异质成分的新型艺术形态，袁雪芬及其伙伴们寻找到了新的创作源泉。

袁雪芬“新越剧”改革的重要举措之一便是吸纳新式知识分子和戏曲专业人才，创建剧务部。这是一个集编剧、导演、舞美于一体的创作中心，统一负责越剧艺术生产，其主要成员包括于吟、韩义、南薇、吕仲、徐进等人。剧务部的首要任务是剧目生产，剧务部与主要演员共同商定上演剧目后，便由专职编剧编写出完整的剧本，主演可以对剧本提出意见，但剧本一经确定便必须遵照执行，演出时不允许随心所欲地发挥，以剧本戏替代此前的路头戏、幕表戏。剧本确定后，越剧艺术生产进入第二道工序，即排戏，其间由导演发挥核心功能。在传统戏曲中，并无专职导演，个别主演会担负起向其他演职员说戏、调度的职能，但对舞台演出的各个环节并不能够真正做到统筹规划；同时戏曲演出亦无排戏定例，一切都有赖于台上见。自1924年洪深于排演话剧《少奶奶的扇子》时正式实行导演制、排练制，这一制度便日渐成为话剧界的基本制度，而戏曲界则仍奉行“角儿”制，将舞台效果完全寄托于主演。袁雪芬喜欢观摩话剧，《文天祥》一戏的演出对她触动尤其强烈，“尽管文天祥一角以AB角扮演，我一连看了几场，台词地位都不走样，台上演出与台下观众取得了很好的共鸣。当文天祥英勇就义、视死如归地吟诵诗句时，每次都有

热烈的掌声。这种剧场气氛,在我们的演出中是从来感受不到的”^①。由此,她决心引入导戏、排戏制度,以提高越剧艺术的有机整体性,促进各艺术元素有效融合。

当然,此时越剧并未全行业普遍实行编导制,只有袁雪芬、徐玉兰、尹桂芳、范瑞娟等名角在其各自领衔的剧团进行尝试,且执行并不严格。就雪声剧团而言,其剧务部的编导人员多为话剧、电影和文明戏的爱好者,并未受过专业的编导训练,因而在实行编导制的过程中,与话剧自然不可同日而语。譬如于吟,袁雪芬回忆他排戏时的情景是“拿着剧本指导我们排戏、走地位,讲人物之间的关系和呼应。演员们除感到新鲜和不适应外,仍旧摆脱不了原先无需思考的程式化的表演习惯,而于吟先生也是默许的”^②。可以说其时越剧的编导制只是局部范围的试验,染有浓厚的过渡性。尽管如此,革新后的越剧已经与其他循规蹈矩的戏曲演出气象迥异。

在表演上,“新越剧”亦有新质出现。对于其时的越剧表演,有人认为像有唱的“越话剧”,袁雪芬本人则认为其实还谈不上“话剧加唱”,倒是像文明戏加唱的形式,其表现为竭力模仿话剧的真实化表演、尽量祛除程式化,甚至一度取消了水袖。同时,“新越剧”大力向昆剧学习,吸收其舞蹈身段,但一如学习话剧表演,又出现了生搬硬套的情况。几经历练,袁雪芬及其合作者意识到话剧、越剧、昆剧各自的艺术特性和表演规范,终于在尊重戏曲唱、做、念、舞基本规范的基础上尝试融汇话剧、电影的写实表演,如袁雪芬在《断肠人》中“捧木鱼”一段的哑剧表演,便是吸收了电影《居里夫人》中格里娅·嘉逊表演哭居里的这一情节。袁雪芬本人追求表演的神似,而非简单的形似,亦要求同台演员以真情实感为表演基础,摒弃虚假夸张的表演。而在逐渐领悟写实表演的过程中,袁雪芬触类旁通改进了越剧唱腔。在排练《香妃》一戏时,袁雪芬感觉到越剧传统的[四工调]难以同她所扮演的香妃这一人物相匹配。[四工调]节奏明快跳跃,适宜于表演婀娜多姿、神情欢快的少女,但它缺乏低音区,无法表现深沉激奋、委婉细致的情感。而香妃这一角色,被迫入宫、远离家乡,与情人生离死别,内心情感丰富而激越。“香妃哭头”一场戏中情人被害,她蓦然见到情人头颅时有大段唱腔,袁雪芬在排戏时便不断感受到人物情感的冲击,“总有一股想突破创新的冲动”,试图以更加适合的曲调来表现此时香妃激愤的心理。至正式演出,演到该场戏时,袁雪芬起初仍以

① 袁雪芬:《求索人生艺术的真谛》,《上海戏剧》2002年第11期,第3页。

② 袁雪芬:《求索人生艺术的真谛》,《上海戏剧》2002年第11期,第3页。

[四工调]演唱,当见到情人小和的头颅时,既定的演法为惊呆、倒退、停顿,然后程式化地发出“啊……啊……啊……”三声哭叫,但袁雪芬突然将“三哭”变成高叫一声“小和……”,然后扑上去跪地捧起小和的头颅,抽泣中哭出“我那苦命的夫啊”起调,将[四工调]提高了一个音,而临场经验丰富的琴师周宝财随即调整胡琴上的定弦,以应和袁雪芬的改动,由此越剧的另一个基本曲调[尺调]得以诞生。^①检视这一过程,袁雪芬恰是从人物的真实情感出发,放弃了程式化的“三哭”而代之以生活化的一声高叫,并以此为基点提高了唱腔的音区,既吻合角色此时激昂的情绪,又丰富了越剧表演。

《香妃》一戏上演于1943年,基本形成了编、导、表演、舞美的分工合作模式,可视为袁雪芬倡导的“新越剧”改革的初步成果。此时“新越剧”改革已经进行了一年多,由初时的生搬硬套到兼容贯通,越剧不断吸纳话剧、电影、昆曲、京剧等艺术形式的养分,其舞台效果得到整体性提升,不仅获得业界同行的认可和支持,亦逐渐为话剧、电影界的左翼人士所关注,于伶、田汉等人不时撰文为其造势,田汉还曾亲自为其撰写剧本。至1946年袁雪芬将鲁迅小说《祝福》改编为《祥林嫂》上演,越剧无论在题材内容上,还是在舞台表现上都呈现出诸多新质,在戏曲大家庭中虽仍只是一个小剧种,却已经显得独树一帜。

忆及这段革新历程,袁雪芬非常强调其间演员自发的创造意识。如她所言:“戏曲改革是戏曲演员的本能要求,只有具备了自觉改革的要求,才能成功。外界力量无法代替,如同产妇与接生医生的关系。因此越剧改革的主体灵魂是主要演员,同时要善于尊重编、导、音、美等人的合作,否则就没有新越剧了。”^②但很可惜,这种自觉的改革要求总是难免外界干扰,新中国成立前袁雪芬要承受流氓地痞、无良小报和政府禁令等各种压力,新中国成立后她和其他越剧改革者在摆脱了上述压力的同时却又要面对其他有形无形的束缚,这种束缚的来源便是由中央人民政府文化部在全国范围内发动的戏曲改革运动,“戏改”期间,越剧在改革之路上持续迈进,但已然是另一种样貌。

二、“当代”概念阐释

对于中国文艺的当代开端,有学者划定在第一次文代会的召开,亦有学者将其锁定在1949年新中国成立之后,但基本认定其涵盖的历史时段是从

① 黄德君:《越剧》,上海文化出版社2010年版,第145页。

② 袁雪芬:《求索人生艺术的真谛》,《上海戏剧》2002年第11期,第8页。

1949年始。至于“当代”的内涵,文学史家多以“左翼文学形态在当代的延续为内涵,是无产阶级革命文学在社会主义阶段的全面展开”等语汇进行界定,并将其源头回溯至20世纪40年代初期毛泽东发表《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》之时。^①此外,亦有学者用“社会主义”、“共和国”等概念对这一时段的文艺进行概括,意在阐释这一概念背后的意识形态属性。相比之下,20世纪80年代改革开放以来的文艺,从其被命名为“新时期”便可知命名者试图将它与五六十年代文艺、与“文革”文艺拉开距离的诉求,也无形中将它们设定为对立关系。尽管如此,由于“当代”目前仍然是一个没有明确下限的概念,很多文学史家仍将80年代以来的“新时期”文学纳入当代文学史的整体框架之中。戏曲也是如此。

新中国成立后,发动了全国规模的戏曲改造运动,也开启了戏曲的“当代”之旅。关于戏曲改革,有着多层面的理解。作为一种艺术实践,戏曲改革与戏曲活动相伴而生,在其历史发展的每一个阶段都会存在;但作为一种由政府主导的、大规模的改革运动,“戏改”则有其特指内涵,其源头可回溯到抗战时期延安的旧戏改造运动。

在给新编历史剧《逼上梁山》的作者杨绍萱和齐燕铭的信中,毛泽东评价该剧的改编为旧剧革命划时期的开端,此言非虚。早在新中国成立前,华北解放区的《冀东日报》便于1948年12月28日发表了专论《有计划、有步骤地进行旧剧改革工作》。专论提出将戏曲剧目分为有利、无害、有害三大类,其有利是指表现反抗封建压迫、反抗贪官污吏、歌颂民族气节、歌颂婚姻自主、急公好义、勤俭起家等,有害则是指提倡封建道德、提倡民族失节、提倡迷信愚昧、提倡淫乱色情等,介于二者之间的被列入无害行列,其政治意向极为鲜明。这一专论所指,自然并非华北解放区这个小范围内的旧剧改革,而是指向未来全中国区域内的传统戏曲。至1951年5月5日《政务院关于戏曲改革工作的指示》出台,“改人、改制、改戏”的“三改”政策更以“凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广,反之,凡鼓吹封建奴隶道德侮辱劳动人民的戏曲应加以反对”等语汇将此次戏曲改革的意识形态意蕴强烈凸显。此后,无论1952年的第一届全国戏曲观摩演出,还是1956、1957年先后召开的两次全国戏曲剧目工作会议,都是政府主导下的戏曲改革行为。至于1958年“大跃进”中的“大

^① 温儒敏、贺桂梅等:《中国现当代文学学科概要》,北京大学出版社2005年版,第143页。

编大演现代戏”热潮和1963年的“大写十三年”口号,更是政治话语的极度膨胀,以至于真正的艺术改革实践日趋被挤压、变质,并终于湮没在“文革”中。

检视历史,可以发现自新编历史剧《逼上梁山》起,建构社会主义文艺体系、清除非社会主义的异质成分的工作便已开始,历经十七年的“戏改”,在重塑国家形象、构造新文艺体系和新价值观等方面都不乏成效,换言之,十七年的“戏改”确定了中国戏曲的社会主义性质,亦奠定其“当代”品行。故而,本研究将重点锁定于20世纪五六十年代的越剧改革,以探究越剧在那一特定历史阶段中“当代”品性的生成,以及与姚水娟、袁雪芬时期越剧的质的差异。

当然,由于“当代”这一概念无下限,目前的当代戏曲史著作仍多以十七年、“文革”、新时期三段论的方式构建,或者以1958年为界、将十七年进行拆分,形成四段论模式。如由余从、王安葵主编,学苑出版社2005年出版的《中国当代戏曲史》,便分为新中国成立初期戏曲艺术的恢复、革新和发展(1949年—1957年)、“大跃进”以来戏曲艺术的曲折发展(1958年—1965年)、“文革”十年的戏曲(1966年—1976年),新时期戏曲事业的繁荣与发展(1976年10月—1998年12月)四个部分;而由谢柏梁著、高等教育出版社2006年出版的《中国当代戏曲文学史》作为研究生教学用书,亦将当代戏文概括分为戏曲改革与建设时期、现代戏与革命样板戏时期、戏文振兴与繁荣时期、戏文整合与深化时期、21世纪的戏文新篇,将“当代”所指时限延展至20世纪80年代后。不过笔者认为由于“当代”并非一个时限确定的概念,进行史的研究时遵从既定说法,将新时期以来直至当下正在进行的戏曲活动都纳入其中不失为便宜之举,但作为重点针对“戏改”的专题研究,如此之举便可能因时限拉得过长而平均用力,反而难以凸显重心。

同时,考虑到新中国十七年的“戏改”不仅对其时戏曲的整体样貌产生巨大影响,也与新时期以来乃至当今的诸多现象关联甚密,因而本研究设定了“余论”部分,提纲挈领地剖析与20世纪五六十年代“戏改”密切相关的几个关键性问题,对当下越剧的生态状况和改革路径、举措等问题进行概论,在分析“戏改”的历史作用的前提下,勾连起越剧的当下变革与未来发展,以打通越剧的历史和现状,使成果的研究视野更为开阔。

第一章 新中国文化语境 与“戏改”的发动

第一节 延安平剧改革到“五五指示”

关于 20 世纪的戏曲变革,学者李伟以京剧为例将之归纳为技术守成型、文化创新型与政治实用型三种模式。所谓技术守成型是指以梅兰芳、程砚秋为代表的京剧艺人的探索模式,其要点在于表演中心,强调传统戏曲的技艺性、观赏性,在此前提下进行必要的内容和新式改革;文化创新型以田汉、欧阳予倩、焦菊隐等现代知识分子为代表,意在以现代文化理念更新、提升传统戏曲,对其加以全面改造,使之融入现代文化系统,但同时亦强调、尊重其传统技艺形式;政治实用型则是指以周扬、张庚、马少波等为代表的延安文艺工作者,遵照毛泽东文艺思想对传统戏曲、地方曲艺进行挖掘、利用,其重心在于宣传,以配合当时的政治、军事形势,染有强烈的政治理念。^① 尽管对于这一概括依然存在着诸多异议,但笔者认为其间道出了中国戏曲改革的三个要素,即戏曲艺人、现代知识分子和政府,他们分别成为三种模式的主导力量。无论技术守成型,还是文化创新型,其发生都具鲜明的民间性、独立性,是知识分子或者艺人基于自身对戏曲艺术的理解而进行的革新(部分行为亦有政府力量参与,并得到其资助);同时,这种革新是个人行为,并未形成大规模的社会运动。政治实用型则与此不同。

早在 1938 年,毛泽东便已提出“在艺术工作方面,不但要有话剧,而且要有秦腔和秧歌,不但要有新秦腔与新秧歌,而且要利用旧戏班,利用在秧歌队

① 详见李伟:《“‘移步’而不‘换形’”——论京剧改革的梅兰芳模式》,《北京社会科学》2003 年第 4 期;李伟:《“建设中国的新歌(舞)剧”——论京剧改革的田汉模式》,《南京大学学报》2004 年第 1 期;李伟:《“使它适合于政治的需要”——论京剧改革的延安模式》,《戏剧艺术》2004 年第 1 期。

总数占百分之九十的旧秧歌队,逐步地加以改造”。对于深受观众喜爱的旧戏,他指出:“我们应该搞,但就是内容太旧了,应该有新的革命内容。”^①毛泽东的指示,加速了延安解放区对旧戏、旧文艺形式的改造步伐。1938年8月,“鲁艺”成立实验团,演出京剧《松林恨》,该戏被认为是“延安不以传统戏为模子而自己创作的第一出京剧现代戏”^②;1939年3月,“鲁艺”于原戏剧系下专门设置旧剧研究班。1942年,延安平剧研究院成立,毛泽东亲自为其题词“推陈出新”,并在《致全国平剧界书》中说道:“改造平剧,同时说明两个问题:一个是宣传抗战的问题,一个是承继遗产的问题,前者说明它今天的功能,后者说明它将来的转变,从而由旧时代的旧艺术一变为新时代的新艺术。”^③1943年3月27日,中央文委成立戏剧工作委员会,专门致力于京剧艺术的改造;同时,对地方秧歌戏的改造、新歌剧的创造亦是如火如荼地进行,《兄妹开荒》、《白毛女》与《逼上梁山》、《三打祝家庄》等剧目上演的盛况,更加坚定了毛泽东的信心。1944年,他向杨绍萱、齐燕铭热情洋溢地宣称:“你们的开端将是旧剧革命的划时代的开端,希望你们多编多演,蔚成风气,推向全国去。”^④“推向全国去”的畅想昭然揭示出这一改革模式背后强大的政权力量。实际上,这种改革模式并非仅限于延安,而是普遍开展于广大的解放区,尤其是在抗战胜利后,随着解放区的扩大而日益显示出强势劲头。

1946年2月15日,《冀中导报》发表《关于改造旧剧问题的几个初步意见》,该《意见》开宗明义道:“最近各地不断出演旧剧,一些旧剧艺人也不断提出公演旧剧的要求。因此,关于旧剧如何改造出演的问题,急待研究和解决。冀中旧剧研究室审查委员会成立了,准备逐渐解决这一问题,特提出关于改造旧剧问题的几个初步意见,希各地同志和从事各种旧剧艺人,共同研究和讨论。”对于旧剧仍然于民间有强大诉求这一现实,冀中区党委、文联等解放区政府组织显然并不感到愉悦,他们中意的应该是吻合解放区意识形态的新话剧、新歌剧,故而《关于改造旧剧问题的几个初步意见》提醒人们注意:“目前旧剧在冀中的城乡虽然还有很大的基础,但是应该承认在目前乡艺运动普

① 转引自胡采:《中国解放区文学书系·文艺运动·理论编》(二),重庆出版社1992年版,第927页。

② 延安文艺丛书编委会:《延安文艺丛书·文艺史料卷》,湖南人民出版社1985年版,第507页。

③ 王一达:《延安鲁艺与京剧改革》,《中国戏剧》1999年第2期,第54—56页。

④ 北京艺术研究所、上海艺术研究所:《中国京剧史》(中卷),中国戏剧出版社1990年版,第940页。

遍发展,新的话剧歌剧普遍流行,与群众现实生活紧相联系的新剧已为群众所乐于接受,并成为群众性的运动,新的话剧歌剧,已经成为戏剧运动的主要方向。在此情况下旧剧已经不是主要形式了,这是一个巨大的变动。从事旧剧的艺人尤其应该认识这个新的戏剧方向。”这一提醒亦是强调,意在让人们正视新话剧、新歌剧的正统、主流地位,而对于非主流、非正统的旧剧,既不能撒手不管,也不能绝对限制,“而是加以适当的改造和批判的接受。这就需要加强很好的领导和掌握,一方面着手研究审查旧剧中的好东西,加以发展,同时又应推动这些旧剧的改造工作……”改造、批判的接受、领导、掌握,一系列果敢的、不乏粗暴的强势话语,将旧剧推上被质疑、被审视的境地。与此同时,冀中文联旧剧研究委员会以《三打祝家庄》、《白毛女》、《逼上梁山》为范本,选定了允许上演的旧剧 111 出,供各地选择、审查演出,包括《狮子楼》、《霸王别姬》、《狸猫换太子》、《窦娥冤》、《虹霓关》、《桑园会》、《斩黄袍》等传统老戏。^① 与延安的做法类似,冀中解放区集中力量组织文艺干部创造新剧、新歌,供给剧团和学校,并以公开出版、表彰奖励等方式鼓励群众集体创作,以挤压旧剧的生存空间;同时,冀中成立了专门的旧剧改造实验剧院,其任务是“一方面推动农村旧剧的改造,一方面供给下层以改造的剧本”^②,而未经改造的旧剧一般禁止演出,各分区及县所领导的旧剧组织,必须依此严格执行。1947 年 1 月间,冀南区党委为了训练旧艺人、改造地方戏,举办了民间艺人培训班,并以“训练旧艺人,改造地方戏”为题,发表于 3 月 26 日的《冀南日报》,意在公示旧剧审查方法和审查标准;6 月 10 日,冀南区党委宣传部公布了初审的秧歌、梆子、乱弹剧目,分暂准照演、修改准演、禁演三种情况执行。关于修改,主要涉及词句粗俗、情节不合理以及人物形象扭曲等,如将穷人塑造成无赖,特别是牵扯封建迷信、鬼怪、色情、暴力的内容,都加以删除,如修改准演的秧歌《红灯记》需要“去掉美蓉侄子、宝童的低级句子”,《天子禄》中神仙救出小太子的情节被改为杨文广从宫中救出太子,《杀楼》中“唐牛子是穷人,不能演成无赖”,《昆山》两个小商贩相骂“有损民众形象,删除”……当然,如果迷信、鬼怪、色情、暴力内容占全剧内容过多,便不是修改、删除那么简单,而是直接被列入禁演行列,如秧歌《大休》“全是迷信,鬼神”,《蓝桥》、《崩金丹》“色情淫荡”,《双吊孝》提倡封建“贞德烈女”,

① 《冀中成立旧剧委员会,选定可演的旧剧百十一出,希各地庙会注意审查选演》,《冀中导报》1946 年 1 月 28 日。

② 《金城同志在冀中文艺座谈会上的结论摘要》,《冀中导报》1946 年 10 月 21 日。

《探母》“杨八郎投降北国失掉民族气节”……^①

在上述的意见、通知等各类文件中,政府、政权的强制力显现无疑,从而展露出与文化创新型、技术守成型两种模式的极大差异。对于旧剧改革的力量,解放区明确表示“有赖于文艺工作者与旧艺人的通力合作”,新文艺工作者有责任指导与亲自参加旧剧的改革工作,同时还要耐心地团结与帮助那些旧艺人共同研究、合力改造。^②但这种合作的实际效应仍然极为有限。一方面,冀中、冀东等解放区的新文艺工作者力量薄弱,缺乏延安“鲁艺”那样大批的知识分子;另一方面,大量的优秀艺人仍然活跃于国统区,而普通艺人无论是对传统戏曲的领悟,还是革新意识及其革新的社会影响力都相当有限,因而其时的所谓革新、改造,对于浩大的传统戏曲而言,无异于一出不起眼的过场戏。

新中国成立后,情形发生了变化,在强大的政府力量组织下,新、旧文艺工作者统一在“人民文艺”这面旗帜下前进,真正实现了政府、知识分子和艺人三支“戏改”力量的全面融合。

1949年6月30日至7月19日,第一次中华全国文学艺术工作者代表大会在北京召开,会议重心为周恩来的政治报告、郭沫若的大会总报告、周扬的解放区文艺运动报告,由于同时期新政协会议通过的《共同纲领》对于文化涉及较少,因而此次会议通过的报告客观上起到文艺政策作用,对新中国的文艺发展方向起奠基作用。在周恩来长达6小时的报告中,文艺占据相当的分量,在第二部分“文艺方面的几个问题”^③中,周恩来特别指出文艺工作者应注意六个问题,包括团结问题、组织问题、全局观念和改造旧文艺等问题。此处不仅重申了之前延安及其他解放区的旧剧改造政策,而且明确了改造所依靠的力量,即新文艺工作者和艺人的结合。此次文代会代表700多人,被称为“文艺工作者的大会师”^④,尽管由于工农兵文艺方向的限定,沈从文、朱光潜、张爱玲等缺乏政治进步性的文艺人士被拒之门外,但对于戏剧界而言仍然不失为招纳人才的一次聚会。在全国文代会和各地方级的文代会上,戏剧

① 冀南区党委:《关于审查地方戏上演节目的通知》,见中国戏曲志编辑委员会编:《中国戏曲志》(河北卷),中国ISBN中心,1993年版,第712—718页。

② 《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》,《冀东日报》1948年12月28日。

③ 周恩来:《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》,见中华全国文学艺术工作者代表大会编:《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店1950年版,第27—29页。

④ 柏生:《全国文艺工作者胜利大会师》,《人民日报》1949年7月3日。

界代表所占比例都相当可观,有的甚至超过了文学界代表,其中亦包括大量的旧剧界代表,如1950年5月28日在劳动人民文化宫召开的北京市文学艺术工作者代表大会,涵盖文学、戏剧、戏曲、美术、音乐、工人、学生7个代表团的363名代表,其中文学代表75人,戏剧代表67人,戏曲代表则有81人(另有美术代表36人,音乐代表36人,工人代表57人,学生代表11人)。从各界代表所占比例看,戏剧和戏曲代表共占41%,其占比远远超过文学界的21%。^① 鉴于“北京不仅在政治上是人民的首都,也是人民文化的都城”^②这一特殊性,北京文代会从筹备到召开,都受到周恩来、周扬等人的关注,其戏剧(戏曲)代表的高比例亦会对其他地方形成某种暗示。两个月后,上海市文代会开幕,各界代表共计547人参加。据《解放日报》1950年7月24日的新闻统计(按531人统计),代表中文学界94人,美术界56人,音乐界71人,舞蹈界13人,剧影界151人,戏曲界98人,翻译界18人,部队30人,戏剧代表占总人数的比例相当高,梅兰芳以副主席身份出席。^③ 戏剧(戏曲)备受重视,体现出当时政策对普及性文艺的高度关注,也为旧剧改造积蓄了人力资源。自五四新文化运动以来,新文艺界与旧剧整体处于隔绝状态,虽有田汉、欧阳予倩、余上沅、焦菊隐等人或进行理论倡导,或身体力行实践,亦偶有周信芳、袁雪芬、常香玉等艺人接受话剧、电影影响进行革新的个案,仍然难以改变新文艺、戏曲各自为政的局面。随着“文代会”的召开,新旧文艺工作者的合作不仅作为文艺政策被提上日程(上海文代会代表共提交128个提案,被整理为18类,于会后交由文联、各协会,或请市政府协助处理,其中便包括新旧文艺工作者加强合作问题)^④,更随着文联、戏剧协会等组织的建立确定了实践平台。

1949年10月2日,中华全国戏曲改革委员会成立(后改称文化部戏曲改进局,领导人及工作任务依旧)。据阳翰笙的记述,这一举措应该起始于“文代会”筹备期间周恩来在中南海约请各解放区从事旧剧改革的部分党员

① 据《光明日报》1950年5月29日第1版会议新闻的代表人数统计。

② 《京文艺工作者联合会昨日举行发起人大会选出市文联筹备委员三十五人》,《人民日报》1950年5月18日。

③ 《庆祝上海第一届文代大会开幕》,《解放日报》1950年7月24日;《上海市文代大会开幕将总结一年以来的文艺运动进一步贯彻毛主席文艺方针》,《人民日报》1950年7月29日。

④ 《文代大会第五日通过上海文联章程下午选举文联理事全部提案整理后交各协会处理》,《解放日报》1950年7月29日。