

朱颖辉 著

当代戏曲の十年

张庚题



序

郭 汉 城

陆陆续续读完了朱颖辉同志这本 30 来万字的遗作，心里逐渐形成了清晰的印象。概括起来是八个字：内容丰富，学风纯正。这本文集共收入从 1979 年至 1989 年的 22 篇文章，其中包括当代戏曲的历史、理论和评论。以史为经，以论为纬，以评论为点，构成了纵横交叉、点面结合的总体格局，每一部分都以“推陈出新”贯穿：古老的民族戏曲艺术在当代的新生。

戏曲推陈出新 40 年的历程，是曲折而复杂的。作为历史，40 年的时间不算太长，而且是我们这一代人亲身经历过来的，按理说，讲起来并不困难，但由于它的发展过程十分复杂、曲折，其间又多反复，所以要说得清楚也不容易。颖辉同志以缜密的逻辑，流畅的文字，提纲挈领，条分缕析，勾画出过程轮廓，指出了经验教训，既简要而不感单薄，既丰富而不感杂乱，犹如身入幽谷而不迷失方向，站立石头城上而不眼空无物。没有高度的思维能力和深厚的理论根基是做不到的。

戏曲推陈出新进程的复杂性、曲折性，必然会反映到人们的头脑中来，反映到戏曲队伍自身中来，形成戏曲革新实践上的歧异和认识上、理论上的分歧。事实就是如此，从建国初期戏曲改革工作开始，就伴随着戏曲功能、精华糟粕、继承发展等问题上的不同认识，此后随着现实进程的发展，政治气氛的变化，时起时伏，接连不

断。特别是近十年来，戏曲遇到了严重的困难，除了各种老问题，戏曲的前途和命运如何，在社会主义改革开放的新时期戏曲是否还有生存发展的可能和存在价值，这些新问题又尖锐、突出地提了出来。民族虚无主义思潮乘势泛起，又把问题推到了极端。这些问题实际上是对戏曲推陈出新方针的一种挑战，也是对理论的一种严峻考验。无论任何高超的理论，如果不面对这个现实，不做出有说服力的回答，都将苍白无力而黯然失色。朱颖辉同志在有关上述种种分歧、争论的一系列理论问题上，如戏曲在社会主义新时期的价值和地位、戏曲发展的内在规律和外部条件、戏曲创新与中国国情、戏曲化与现代化等，进行了历史的、辩证的分析，论证了戏曲艺术至今保持着它在漫长的历史过程中不断变革的势头，而社会主义新时期为它提供了革新发展的无限广阔的天地，对形形色色的保守和虚无主义倾向，做了实事求是的回答。朱颖辉同志的这种优良学风，也表现在平等待人的态度上，对于不同的学术观点，着重讲明道理，不强加于人，不滥施讽刺或恶语伤人，把争论严格地限在学术范围之内。

朱颖辉同志在戏曲研究上的成就，很值得我们重视。但这不是说，这本文集中论述的问题，已包括了戏曲改革的所有问题，更不是说对这些理论问题的阐释已完美无缺。探讨的领域尚须开拓，探讨的内涵犹待深入。还有一个情况也必须估计在内，戏曲的推陈出新虽然经过了40年时间，取得了巨大的成绩和丰富的经验，但其过程并没有终结，还存在着某种不稳定因素；随着革新实践的不断发展和深化，还会出现新问题，发生新争论，还需要在理论方面付出更大的努力。但尽管如此，并不会减低朱颖辉同志已取得的成就的价值。他那对于社会主义戏曲事业的热情和虚心谦和的优良学风，更值得我们钦佩和学习。

颖辉同志有一个遗愿，为了促进戏曲推陈出新的进程，使我们

古老的民族戏曲艺术尽快地赶上时代的步伐,想在总结 40 年推陈出新经验的基础上,写出一本《当代戏曲史》。为了这个目的,他积累资料,研究问题,孜孜以求,十年如一日;直到病魔夺去了他的宝贵的生命。颖辉同志的志愿虽然没有实现,但他的精神,他的理想,对于广大的戏曲工作者,永远是一种鼓舞,一种鞭策,我们应以无限的信心和勇气去完成颖辉同志未竟之业。

1990 年 8 月 4 日

目 录

序·····	郭汉城 (1)
中国戏曲改革的道路·····	(1)
中国当代戏曲史略·····	(22)
中国当代戏曲史(1949—1957)·····	(85)
校正戏曲在社会文化结构中的位置·····	(190)
——关于戏曲与时代关系的宏观估量	
限制与反限制·····	(201)
“戏曲化”辨析·····	(205)
戏曲现代戏纵横谈·····	(214)
历史戏,迈向新的深广度·····	(219)
历史剧的虚与实·····	(228)
关于“新编古代戏”·····	(242)
跨度·难度·高度·····	(246)
——新编历史组剧《洗夫人》的新探求	
略论传统戏在社会主义新时期的价值·····	(250)
谈《四郎探母》及其论争·····	(265)
雏凤清于老凤声·····	(286)
——从荀本《红楼二尤》的整理、演出看流派戏的继承革新	
当代意识观照下的传统艺术·····	(291)
——潮剧《张春郎削发》的成功之路	

试论戏曲形式创新·····	(307)
戏曲的现代化与人的现代化·····	(325)
戏剧的危机与理论的生机·····	(339)
——近年来戏剧理论研究概观	
戏曲理论家的省察与超越·····	(347)
多元竞争的艺术世界·····	(354)
——当代戏曲的发展态势	
淡化与强化的矛盾运动·····	(361)
——当代戏曲的发展态势之二	
戏曲创新主潮与现阶段中国国情·····	(368)
——当代戏曲的发展态势之三	
附 录	
春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干·····	黄秀娴 (378)
——悼颖辉	
编后记·····	(381)

中国戏曲改革的道路

中国传统戏曲以其独特的美学思想和表现方式，卓然独立于世界艺术之林。中华人民共和国成立以后，在规模空前壮阔的戏曲改革浪潮中，荡涤了旧时代的尘垢，融汇了新的时代精神和审美意识，这颗东方艺术明珠更显得璀璨夺目了。

1955年6月，新中国的艺术家在巴黎国际戏剧节展示了戏曲改革的成果，随后又应邀到比利时等八国三十个城市访问演出。欧洲震动了。面对着如此精美的东方艺术，西方的戏剧同行不仅在惊叹、欢呼，而且在沉思和自省。欧洲各城市舆论一致指出：“这种世界最古老的戏剧却有着最年轻的活力。”意大利《团结报》更以醒目的字眼写道：“摆在一切国家的戏剧面前的是如何继承民族传统的问题，这个主要问题在中国戏剧家方面已经找到了答案。”^①

的确，如何对待传统戏剧，已成为一个世界性课题。各国戏剧家面对本民族的传统戏剧，表现出各个不同的态度。例如我们看到日本对传统的能乐采取原样保存的方式，欧美先锋派、荒诞派的戏剧家对传统戏剧采取彻底否定的方式，以及徘徊在这两极之间的多种多样的理论探索和舞台实践。中国的戏剧家却独辟蹊径，走出了一条具有中国特色的新路。他们无愧于外国朋友的赞誉，为这个世界性课题提交了一份出色的答卷。

中国是一个戏剧大国。戏曲有着上千年历史、300余个剧种、5万余个传统剧目、3000余个剧团和大约20万人的庞大专业队

伍。通过长期不懈的戏曲改革，我们已使得这样一种世界罕有的历史悠久、传统深厚并深深打上了封建时代和半封建、半殖民地社会烙印的戏剧文化，变成社会主义精神文明的组成部分，有效地为建设社会主义的广大人民群众服务。传统戏曲艺术的这一历史性的变化，不仅清楚地说明中国戏曲改革的使命是如何艰巨，而且有力地显示出它所取得的成就又是如何辉煌。显然，这种改革古老戏剧的经验在世界各国是少见的，“它的经验带有开拓性和独创性”^②，值得我们珍视和总结。

总结中国戏曲改革的经验，可以有多种审视角度。如从具体的工作部门和环节着手，则无论是剧本创作、舞台艺术、人才培养、国际交流乃至理论建设等等，都有丰富的经验供我们探求和研究。这种研究工作当然是很有意义和不可缺少的。但我们认为，最根本的经验还须从宏观上、总体上来把握。可以这样说，中国戏剧改革的根本经验，就是我们制订并实施了一整套正确的方针政策，主要是“百花齐放，推陈出新”的根本方针，“改戏、改人、改制”的改革措施和“现代戏、传统戏、新编古代戏三者并举”的剧目政策。这三者，是我们各个具体工作环节取得成功的关键，它们构成了一条改革古老戏剧的正确道路，一条中国戏曲改革的成功之路。

当然，这条成功之路并不是笔直的、平坦的，而是曲折的、坎坷不平的。我们并不是轻而易举就找到了这一整套正确方针，这套方针的形成、发展，也经历过一段不短的自我完善的过程。即使是方针明确以后，我们在理论上的说明也并非一开始就是完善的，我们对这些方针的认识也时有偏颇。而在实践上，也常常有摇摆、有徘徊。出现这种情况并不奇怪，因为中国的戏曲改革实际上是一场无先例可循的伟大试验。正同一切改革和探索一样，困难、险阻、受挫、失败等等都是不可避免的。因此，中国戏曲改革的道路不仅是独特的、光辉的，同时也是充满曲折的。我们巨大的成功伴

随着许许多多的失误和挫折。我们不仅拥有丰富的成功的经验，也积累了各种失败的教训。但是，中国戏曲改革的这些经验或教训，正好从各个侧面和层次，充分地显现了当今时代在一个戏剧大国改革古老戏剧的艰巨性、复杂性和成功的必然性，完整地反映了人类变革先辈们创造的文化遗产这样一次重大跨越的认识过程。这对于继续沿着这条改革之路前进的现在和未来的开拓者，无疑是一笔宝贵的精神财富。世界各国的戏剧同行，也都可以从我们的成功和失误中，有所借鉴。

中国戏曲改革之路的基石，是“百花齐放，推陈出新”的方针。

1942年10月，毛泽东在延安平剧研究院特刊上的题词“推陈出新”发表了。这一题词，成为解放区改革传统戏曲的方针。1951年4月，毛泽东在给新成立的中国戏曲研究院的题词中，又把“百花齐放”与“推陈出新”并提，形成了更加完整的戏曲改革的方针，指导着在全国范围内开展的改革传统戏剧的工作，并推而广之，成为中国广大文艺工作者改革一切传统文化艺术的根本方针。

“百花齐放，推陈出新”的提出，决不仅仅是一句简明的口号。它有着厚实的理论根基，表现出一种高度自觉的理论意识。它是马克思主义关于批判地继承文化遗产学说的精练概括和体现。

马克思主义关于批判地继承文化遗产的理论，简要说来，有两个基本点：一是认为无产阶级新文化必须建立在人类创造的一切优秀文化遗产的基础上。二是主张对文化遗产采取科学分析的批判的态度。这方面，马克思、恩格斯在《德意志意识形态》等著作中对人类创造历史一般规律的揭示，以及列宁关于一个民族两种文化的学说，都有精辟的论述。毛泽东根据中国的具体实践，进一步

阐明了这些马列主义的基本原理,强调“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产,批判地吸收其中一切有益的东西,作为我们从此时此地的人民生活文学艺术原料创造作品时候的借鉴”^③。指出“必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来”,而“剔除其封建性的糟粕,吸收其民主性的精华”。^④毛泽东的这些论述,以及许多中国理论家的论述,人们已经很熟悉。正是这些理论,构成了改革中国传统戏剧所遵循的指导思想,从而在本质上同一切对遗产的盲目崇拜或盲目否定的错误态度,划清了界线。

当然,指导思想上的清醒,还不等于实践上的坚定。实践在由于自身条件和修养的限制,在理解和接受程度上存在着种种差异,这就直接影响到他们对于上述指导思想的贯彻和执行。事实上,在中国戏曲改革的整个进程中,始终存在着两种互相对立但又共同背离“百花齐放,推陈出新”方针的倾向。这就是保守和粗暴。保守主义者不是以发展的而是以凝固的观点来对待遗产,他们故步自封,反对改革,认为遗产一切都好,主张全盘继承。而持粗暴态度的人们也是以形而上学的观点对待遗产,他们丧失了民族自豪感、自信心,把自己的民族文化看得一无是处,主张用西方的文化加以改造甚至取而代之。在实践上,那种“老戏老演”乃至放任坏戏泛滥的现象,是前一种态度的反映;而乱禁乱改,轻率地拆卸传统,生硬地搬用西方艺术的做法,是后一种态度的必然结果。“四人帮”实行文化虚无主义,把一切传统戏曲统统赶出舞台,则是这种粗暴态度登峰造极的发展。新时期以来,由于戏曲工作在适应日益迫切的新时代观众审美需求方面步履蹒跚,出现危机感,一些理论工作者被这种严峻形势震慑及失去了心理平衡,对自己民族的优秀遗产作出悲观的估量,甚至宣传戏曲“消亡论”。而作为这种错误认识的反拨,另一些人则以保守思想相抗衡。他们看不见

当今时代突飞猛进的变化，反对戏曲随着时代进步而改革，说什么“就是要保守”，甚至把过去经过改革已出现新面貌的剧目恢复原样，致使一些地方的舞台又出现了和新时期很不协调的有害剧目。就在同上述种种错误认识和做法的鲜明对比与长期较量中，“百花齐放，推陈出新”方针越益显出它的正确性和生命力。

“推陈出新”首先要求内容上出新，即发扬积淀于戏曲艺术中的宣传民主主义、爱国主义、表彰传统美德和反映人类智慧等思想精华，并努力利用传统戏曲形式表现社会主义新生活、新思想。建国以来，戏曲在内容上推陈出新，可以概括为“整旧”与“创新”两个方面。

“整旧”，即整理、改编旧有的传统剧目。我国戏曲中的传统剧目十分丰富，而在思想倾向和内容实质上又存在着或显或隐的种种差异。传统剧目的推陈出新，根据各种不同对象，大体上采取了三类不同的方法，这就是“打扫灰尘”、“去芜存菁”和“脱胎换骨”。

“打扫灰尘”是原剧基础较好，只是局部甚至某些细节或个别词句有封建色彩、落后意识；只要把这些瑕疵除去，剧目面貌就会焕然一新。《贵妃醉酒》、《秋江》、《思凡》、《挡马》等经过这种经济省力的整理后，都成为久演不衰并驰誉海外的佳作。

“去芜存菁”，是整理传统剧目采用的主要办法。在中国数以万计的传统剧目中，尘垢甚少、只需稍作拂拭即精光四射的剧目并不多见，完全宣扬封建糟粕的剧目也只在少数，大多数都是良莠杂陈，既有民主性的精华，也有封建性的糟粕。这就需要进行大量艰苦细致的工作，经过分析、鉴别、扬弃、改制，剔除糟粕，保存并发扬其中的精华部分。《十五贯》、《杨门女将》、《拉郎配》、《搜书院》、《美奴传》等都是通过这种途径创造出来的优秀剧目。

至于“脱胎换骨”，则是指对那些充满毒素、但艺术上颇有特色的剧目进行翻案式的重新构建，使之在思想价值上发生一种质的

飞跃，一种新的蜕变。可以想见，这是难度最大的创造性的改编。这方面著名的成功例子是《团圆之后》、《春草闯堂》和《狱卒平冤》等。

“创新”，是指创作现代戏和新编历史剧。现代戏的内容是反映社会主义建设时期的沸腾生活和五四运动以来至建国前中国各族人民为反抗压迫、剥削和帝国主义侵略所进行的壮丽斗争。它们具有传统戏所没有的新思想、新题材、新人物。这是戏曲推陈出新工作的重要环节，是传统戏剧形式在新时代获得新生命的鲜明标志。从建国初期直到80年代，我们创作了《小女婿》、《罗汉钱》、《刘巧儿》、《李二嫂改嫁》、《梁秋燕》、《朝阳沟》、《刘胡兰》、《白毛女》、《鸡毛飞上天》、《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《黛诺》、《打铜锣》、《补锅》、《蝶恋花》、《南天柱》、《六斤县长》、《八品官》、《药王庙传奇》、《奇婚记》、《鸭子丑小传》等一大批受到观众欢迎的现代戏。

新编历史剧的题材虽然是古人的生活，但由于我们提倡以历史唯物主义观点来重新认识历史，以现代意识渗透到戏剧情节和人物评价之中，也就是站在今天时代的高度审视过去，通过真实生动的艺术形象，阐发历史自身的规律性，重现历史的本来面目，这就使得新编历史剧具有崭新的素质——新的世界观和审美观。这方面的佳作有《于谦》、《满江红》、《奢香夫人》、《强项令》、《正气歌》、《司马迁》、《新亭泪》、《李清照》、《大明魂》、《汉宫怨》、《魂断燕山》、《袁崇焕》、《秋风辞》、《千古一帝》等等。

“推陈出新”另一个不可缺少的方面是要求形式上的创新。形式创新是由内容出新所决定的。时代变了，生活内容变了，反映新内容的形式不能不随之起变化。建国以来，戏曲在形式创新方面，也经历了不同历史阶段的由浅入深，由量到质的变革。

作为戏曲形式变革的第一步，是建国初期实施的澄清舞台形

象。针对旧时代所给予戏曲形式的恶劣影响，我们大力开展了清除野蛮、恐怖、猥亵、奴化、庸俗、侮辱自己民族和伤害中国人民自尊心的种种舞台形象、舞台陋习和表现方法的工作。可以说这是在戏曲形式上的打扫灰尘。经过这番净化，戏曲舞台呈现出健康、光洁、美丽的面貌。

第二阶段是改造旧程式，创造新程式。不仅着力改造旧程式以较好地反映新内容，而且开始探索创造新程式的方法。例如从《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》直到《药王庙传奇》、《家庭公案》等都有新的创造。

以上两个创新阶段之间虽有明显的不同，但却有一个共同点：它们都是在传统戏曲形式的旧有的范畴内实行改革。新时期以来，一些激进的探索者在理论上提出更新戏剧观念，在实践中则从戏剧观的高度去进行形式创新试验。他们不满足于一招一式的点滴的局部的改良，而追求在戏剧的总体上，在遍及剧本形式、表演规范和舞台体现等各个方面，来一次全面的革新。例如新近出现的新汉剧《弹吉他的姑娘》和荒诞川剧《潘金莲》都属此类。它们的成败得失尚未有定论，但这种探索和尝试本身，实际已构成戏曲形式创新的一个崭新的阶段。

既在内容上出新，又在形式上创新，这其实是千百年来戏曲艺术自身发展的一条客观规律。但这在过去，并不是一种自觉意识，因而实践中常常呈现出自发、盲目的状态。而中国共产党人则把这条规律明确地揭示出来，用以指导和促进传统戏曲的改革。

“百花齐放”也是对于事物发展的客观规律的揭示。它与“推陈出新”联结在一起，这就使得我们对客观规律的反映更全面、更完整和更科学。

中国的戏剧文化有一个特殊的现象，即除京剧作为全国性的剧种之外，尚有数以百计的地方戏在民间广泛流播。如何对待京

剧与各种地方戏发展的问题，曾经成为建国初期戏曲改革工作的一大议题。“百花齐放”正是在这种情况下被提出来的。1950年全国戏曲工作会议期间，发生了京剧和地方戏以何者为主的争论。有人主张“百花齐放”，鼓励各类戏曲剧种自由竞赛。毛泽东把这个正确意见和他过去提出的“推陈出新”结合起来，这就形成了“百花齐放，推陈出新”的方针。

正是这个方针，催开了戏曲的百花。建国以来，不仅一大批长期被压抑、埋没而奄奄一息、濒临灭绝的昆曲、徽剧等古老剧种，得到及时的抢救和有力的扶植，焕发了青春，而且许多新兴的剧种在党和政府热心培育下有了长足的进步。过去不登大雅之堂的评剧、越剧，现在都已发展成为全国性的大剧种。此外，北京曲剧、吉林吉剧等新剧种也相继诞生。尤其是在旧社会备受摧残的少数民族戏剧，更获得了空前的繁荣。像藏剧、壮剧、白剧、傣剧、侗戏等形成较早、影响较大的剧种，无论在剧目创作和舞台艺术方面，都得到丰富、完善和提高。而苗剧、彝剧、唱剧、蒙古剧等一批新生剧种，在建国后不长的时间里，就完成了从简单的说唱或歌舞向较完整的戏剧艺术的飞跃。

“百花齐放”不仅鼓励不同剧种的共同繁荣，而且还提倡不同题材、形式、流派、风格的多样化。“文化大革命”前十七年，剧种发展的成绩十分显著，相对来说，艺术形式的发展则显得拘谨一些。而由于“四人帮”删去“百花齐放”，实行文化专制主义，只许所谓“样板戏”占领舞台，提出“学习样板戏不走样”，使众多剧种一律走向“京剧化”、“样板化”。中国广袤的大地，出现了持续十年的一花独放、百花凋残的萧条局面。粉碎“四人帮”以后，“百花齐放，推陈出新”方针得到重新确认，众多剧种又恢复了生机和活力。更由于进入新时期以后，改革、开放、搞活的基本国策的正确制订和积极实施，拓展了人们的视野，激发了艺术家的创造力，戏曲在题材、形

式、流派、风格上获得了真正自由的发展。这方面成绩较突出的有剧作家魏明伦和导演余笑予。前者明确提出“一戏一招”，先后编写了《四姑娘》、《易胆大》、《巴山秀才》（与人合作），《岁岁重阳》和《潘金莲》等风格不同的剧本；后者则在《一包蜜》、《家庭公案》、《药王庙传奇》、《弹吉他的姑娘》等剧中，创造了多样化、多色调的舞台形式，其实也是“一戏一招”。当然，这都是些探索性作品，人们的评价也不尽一致。但从创作者的执著追求来看，这正符合“百花齐放”的本质涵义，因而是值得鼓励和提倡的。

总之，“百花齐放，推陈出新”方针是指引中国戏曲改革不断前进的正确方针。三十多年的实践表明，贯彻执行了这个方针，我们的戏曲艺术就繁荣发展；而背离了这个方针，戏曲艺术就会走向衰竭和枯萎。这是中国戏剧工作者经过艰难求索所获得的一条极其宝贵的历史经验。

二

正确方针的贯彻，有赖于制订和实施成套的具体体现这一方针的行之有效的措施。这套措施我们也在建国初期就找到了，这就是“改戏、改人、改制”。

毛泽东的题词“百花齐放，推陈出新”问世后一个月，即1951年5月5日，政务院总理周恩来签发了《关于戏曲改革工作的指示》。这一指示，详尽深入地阐明了戏曲改革工作的各项政策措施，其要点概括说来，就是“改戏、改人、改制”。

如果把戏曲改革视为一项系统工程，“百花齐放，推陈出新”方针视为实现这项系统工程的总体构想，那么，“改戏、改人、改制”的“三改”措施就是它的“系统设计”。

“三改”措施充满了辩证法。它不是孤立地、片面地、表面地看

问题,而是坚持全面地、整体地、深入地观察问题的科学方法。它不是就戏论戏,而是明确地把改革戏曲的工作提到更大的社会系统来考察,从而找出根本地解决这个复杂问题的合理步骤和措施。

“三改”是对戏、对人和对制度的全面改革。显然,“改戏”是目的,而“改人”和“改制”是实现这一目的的手段。因为剧目的改革是戏曲改革成败的最鲜明、最直观的标志。没有一批从数量到质量都超越前人成就的剧目辉煌舞台,我们戏曲改革的成功是难以想象的。把剧目的生产和建设作为我们的主攻目标,其合理性应当是无可怀疑的。但是,我们的眼光没有局限在剧目上。透过剧目,我们看到了人的因素。作为剧目文学形象和舞台形象创造者的剧作家、演员和其他舞台艺术家,是剧目优劣成败的主宰力量。他们思想上艺术上的修养、素质和水准如何,直接影响到作为他们生产成品的剧目质量的高低。因此,人的改造和提高是问题的关键。而制度上的改革,即打破不合理的生产关系对人的束缚,调整艺术创造集体中的人际关系,目的是为了解放生产力,是“改人”的必不可少的前提。于是,“三改”就把戏曲改革这一庞大复杂的系统工程中的人与物、艺术与社会等各种因素有机地联系起来了。三者各自的位置以及它们之间的相互作用和影响被明确地加以揭示,组成了一个不可分割的整体,奔向一个共同的目标——改革和发展中国的传统戏曲艺术。

“三改”措施从其最初涵义来说是属于民主改革的范畴,这是由整个中国革命的特点所决定的。中华人民共和国的诞生,诚然标志着社会主义制度在中国的建立。但清除长期的封建主义统治和近代以来帝国主义侵略所带来的深重灾难和巨大影响,却是首先摆在这个新生共和国面前的迫在眉睫的一项严重任务。因此,建国初期,我们不能不以主要的精力,大规模地开展土地改革、镇压反革命、宣传贯彻新婚姻法等一系列民主改革,为深入进行社会

主义革命和社会主义建设铺平道路。戏曲工作与当时整个国家面临的形势完全相同，因而“三改”措施在制订时具有特定的涵义：“改戏”是修改旧有剧目，“改人”是清除旧社会对戏曲艺人的影响，“改制”是改革旧戏班社中的不合理制度。显然，这些措施都具有民主改革的性质。

在中央和地方各级戏曲改革机构的领导下，在广大戏曲工作者的大力支持下，“三改”措施迅速得到实施，收到显著成效。例如“改戏”，包括修改旧有剧目的文学形象和舞台形象。建国初期，为了解决成千上万戏曲艺人就业和亿万群众娱乐这个迫切的社会问题，在新编剧目未能大量生产的情况下，戏曲改革工作的重点是审定流行最广的旧有剧目。从中央到各地都有专门的整理剧本的机构，由编辑、戏改工作干部和戏曲艺人结合，共同研究整理，抛弃有严重毒素的坏戏，对有价值的剧本，则剔除其有害的部分。当时大量的工作是曲词的修改。也有进行较全面修改而获得成功的，如越剧《梁山伯与祝英台》、京剧《白蛇传》、《将相和》等。这样做成效显著，而且艺人乐于接受。《京剧丛刊》、《评剧丛刊》以至各省市编辑、出版的传统戏曲剧目汇编、丛刊和选集等，集中反映了整理旧有剧本方面的成绩。在舞台形象的修改方面，主要是进行了澄清舞台形象的工作，已见前述。“改人”，是对戏曲艺人的教育改造。各级文教机关陆续举办了多种讲习会、进修班，对广大艺人进行培训，使他们的政治觉悟在不长的时间内就有了很大的提高。这些被旧社会贱视为“戏子”的被损害与被侮辱者，普遍焕发了国家主人翁和人民艺术家的光荣感、责任感。有些艺人迅速抛弃了他们从旧社会带来的散漫的生活作风，戒掉了吸毒、赌博等恶习。戏曲艺人普遍培养起爱国主义、集体主义的高尚情操，在各项改革和政治斗争中表现了巨大的政治热情。常香玉和她的剧社用巡回义演的方式，捐献一架战斗机支援抗美援朝战争，是其中一个典型例