

1949-1964:中國大陸戲曲改革的演進邏輯

—以京劇為考察對象

李 韋*

<目 次>

1. 引言
2. 上篇 戲曲改革：延安模式對梅蘭芳模式的收編
3. 下篇 戲曲改革：延安模式對梅蘭芳模式的收編
4. 結語

1. 引 言

筆者曾經撰文¹⁾認為，中華人民共和國成立以前，傳統戲曲改革已經大體形成了三種路徑、三種模式。一是以梅蘭芳為代表的京劇藝人的改革探索，他們強調表演技術的錘煉與守成，同時在此前提下進行必要的內容革新，是為“梅蘭芳模式”，且稱之為“技術守成型”；二是以田漢、歐陽予倩、焦菊隱等為代表的新文化人的改革嘗試，他們注重以現代文化眼光對傳統京劇的思想內容進行改造，同時注意尊重、利用傳統京劇的技藝形式，是為“田漢模式”，且稱之為“文化創新型”；此二者主要活動在國統區，基本上處於一種自發的民間的狀態，改革者對於政治、經濟有相當的獨立性，比較重視藝術上的錘煉；他們在改革的做法上有相合的地方，但側重點則體現

* 上海戲劇學院《戲劇藝術》編輯員

1) 詳見拙文《“移步而不換形”——論京劇改革的梅蘭芳模式》、《“建設中國新的歌(舞)劇”——論京劇改革的田漢模式》、《“使它適合於政治的需要”——論京劇改革的延安模式》，分別刊載於《北京社會科學》二零零三年第四期、《南京大學學報》二零零四年第一期、《戲劇藝術》二零零四年第一期。

出新與舊、古典與現代的分別。三是在解放區，在以毛澤東為代表的中國共產黨人的文藝思想的指導下，以周揚、張庚、馬少波等為代表的文藝工作者對民間藝術的挖掘、利用與改造，是為“延安模式”，且稱之為“政治實用型”；這一種改革是由地方政權自覺發動的，為了達到一定的政治、軍事目的而進行的宣傳活動，因此，它基本上採取了主題先行、觀念大於形式的做法。這種做法和田漢等人的做法有相似的地方，但兩者也顯示出“為革命為政治”和“為藝術為文化”的區別。

筆者還認為，前兩種模式基本上是成功的，第三種則有十分明顯的缺陷。但恰恰是第三種，在中共建國以後佔據了主導地位，逐漸整合了前兩種，並在極左思潮的鼓舞下，把政治實用性發展到極端，是為“革命樣板戲”；而今天的“振興京劇”之所以振而不興，原因之一也正在於“樣板戲”思維模式並未根絕。

本文將通過對中共建國以後這三大模式之間互動關係的考察，勾勒出延安模式逐步整合梅蘭芳模式和田漢模式的過程，即，延安模式利用其在政治地位上的獨特優勢，通過“改人、改制、改戲”等戲改措施，使梅蘭芳模式在失去市場生存之路後，直接投向政治，從而把它收編過來，作為自己技術方面的有益補充；延安模式又利用一次又一次的文藝運動和政治運動，逐步地解除了田漢模式的思想武器，並將它在編劇技巧上的財富據為己有，作為政治宣傳之用。“文革”期間的“八大樣板戲”正是這三種模式整合的結果。但這種整合是使京劇藝術受到了莫大的損害的。

2. 上篇 戲曲改革：延安模式對梅蘭芳模式的收編

建國以前，梅蘭芳模式和延安模式基本上是各行其是，在自己的影響範圍內按自身的規律運行著。建國以後，這兩種模式不可避免地遇合了。它們之間有著明顯的追求上的差異，而又有著強烈的互補性，這決定了兩者必將出現一種既相互需要又相互排斥的關係結構。但由於延安模式所代表的是新生的強大的國家政權及其意識形態，它要以自身為典範重新塑造民族國家的文化形象；而梅蘭芳模式所依託的則是舊有的

走向衰微的具有濃厚封建色彩的文人買辦、“舊”城市居民，它要的只是以其古典價值和世俗影響在新的制度環境裏尋求生存的空間。因此，前者處於強勢地位，後者處於弱勢地位，他們之間的關係是不平等的。發展的結果，必然是梅蘭芳模式向延安模式的屈服和趨附，客觀上則使古典文化遺產遭到了破壞。

—

早在延安時期，毛澤東就有意把延安模式推廣到全國以推行一套在延安已經試驗成功的意識形態模式。他鼓勵並號召《逼上梁山》的劇組說：“（你們的戲）將是舊劇革命的劃時期的開端”，“希望你們多編多演，蔚成風氣，推向全國去！”²⁾ 1947年底，他在一次觀摩演出之後，也表示過類似的設想：“將來奪取大城市後，（要）更多的改造舊戲，舊戲本身是封建社會制度（的產物），《惡虎村》把黃天霸改成一個人特務，是完全應該的。……平劇在中國，有幾十萬人搞，蔣介石那裏有一攤攤。什麼梅蘭芳等人，將來我們這些同志在政治上提高了，到了大城市，把那舊的接收過來，去領導他們，如果單靠演舊戲，我們自然是演不過他們，如政治上不提高，我們就領導不了他們。”³⁾ 可見，中共取得在全國的統治地位之後，延安模式利用“政治上”的優勢取得對梅蘭芳模式“演舊戲”的領導權將是一種必然的趨勢。毛澤東的這些構想很快就變成一種政策，成為延安各文化領導機構和文藝事業單位的奮鬥目標和行動綱領。次年11月23日，《（華北）人民日報》發表了題為《有計劃有步驟地進行舊劇改革工作》的專論，宣稱“舊劇也和舊的文化教育的其他部門一樣，是反動的舊的壓迫階級用以欺騙和壓迫勞動群眾的一種重要的階級鬥爭的工具”，所以，“改革舊劇是一個非常重要的任務，也是一個非常複雜的思想鬥爭。對於舊劇只能採取積極改革的方針”。⁴⁾ 半年以後，第一次全國文代會召開，成立了以周揚為主任委員的戲曲改進委

2) 毛澤東：《在延安看了〈逼上梁山〉之後寫給楊紹萱、齊燕銘同志的信》，《人民日報》，1967年5月25日、1982年5月23日；收入《戲劇工作文獻彙編》。

3) 見《延安平劇改革創業史料》，文津出版社，1989年版，第31頁。

4) 專論：《有計劃有步驟地進行舊劇改革工作》，《（華北）人民日報》，1948年11月23日；《戲曲

員會，具體指導戲曲改革。從委員的構成來看，王瑤卿、梅蘭芳等人的參與體現了“新文藝工作者”和“舊藝人”的結合，也體現了“政治”對“藝術”的領導和延安模式對梅蘭芳模式的改造。

建國以前，梅蘭芳從來都是以市場為導向而和政治保持一種若即若離的關係，因而對政治亦毫無威脅，於是相安無事。這客觀上和政治構成了同謀。⁵⁾但梅蘭芳是一個對傳統文化有著深刻體認而富有民族氣節的人，抗戰時他蓄須明志，蟄居香港達八年之久，成為演藝界的一面旗幟。抗戰結束後他在復出後的第一次記者見面會上，表達了對中國京劇未來的希望：“我想像，在未來的新中國，無論新舊戲劇，都將是文化事業的一環，社會教育的一個有力的部門，而不止是單純的娛樂。從事戲劇工作者，都成為服役於民衆的藝術家，建設新中國的戰士，國家保障他們的生活，社會尊重他們的地位，而他們本身，也不止於是供閒人消遣的工具。”體現出一種高尚的藝術情操。他還希望能夠由國家設立一個專門的學院，以培養京劇人才，進行京劇改革的試驗。⁶⁾這種希望在第三次國內戰爭中的國民黨統治下當然無法實現，他於是沒有和齊如山一起去臺灣，而是寄希望於共產黨，積極參加了中共領導下的新政協，文代會以及戲曲改進委員會等。

中共非常重視梅蘭芳在京劇界、文藝界乃至世界藝術界的崇高威望與重大影響。在第一次全國文代會上，梅蘭芳被列為戲曲改進委員會委員，隨即又由毛澤東親自提名為全國政協委員，以後又成為新成立的中國戲曲研究院院長等等，在一定程度上確實實現了梅蘭芳的夙願，也充分體現了中共尊重藝人、依靠藝人的指導思想。但這並不能從根本上抹煞兩者所代表的戲曲改革模式的深刻的固有的矛盾。1949年11月，梅蘭芳在天津發表的“移步不換形”的改革主張及其被封殺，是延安模式和梅蘭芳模式

報》，1950年，第3期。

5) 赫伯特·裏德曾經指出：古典主義的審美形式“一貫都會表現著壓抑。古典主義是政治專制的精神同夥。……古典藝術的模式就成為秩序、比例、均勻、和諧，也就是說，成為所有靜止的性質和僵化的性質的典型形式。這些東西是一種用來控制和壓抑人的活生生本能的精神概念，而生長和變化，依賴的正是這些活生生的本能。所以，這些東西決不會表現任何自由決定後的歡愉，只代表一種強加於人的理想。”這完全可以用來解釋梅蘭芳式的京劇在中國社會所發揮的功能。——轉自馬爾庫塞：《審美之維》，李小江譯，廣西師範大學出版社，2001年版，第151頁。

6) 梅蘭芳：《我理想中的新中國》，《梅蘭芳全集·戲劇散論》，河北教育出版社，2001年版，第5頁。

的首次正面交鋒。這是一次完全不對等的交鋒，一方在政治上占絕對優勢，另一方則在藝術上占絕對優勢。先是梅蘭芳不經意之中發表了自己關於京劇改革的經驗之談，並沒有故意和北京方面（即延安模式）作對的意思，但後者立刻聞風而動，欲群起而攻之，儘管有周恩來、阿英等明智人士從中斡旋，但梅蘭芳還是要公開認錯、接受批評。北京方面自以為真理在握的咄咄逼人的氣勢表現出強烈的勝利者的優越感，梅蘭芳的忍氣吞聲、巧妙周旋則表現出明顯的弱勢處境（這種情形當時在其他新文藝工作者和戲曲“舊”藝人之間也有明顯的表現，因而具有極其深刻的象徵意義）。此後，梅蘭芳對戲曲改革基本上採取了一種謹慎擁護與適當保留的態度。1950年春節期間，文藝界舉辦了戲曲競賽。梅蘭芳在致詞中說：“我希望我們的戲劇工作同志，要努力，要沈著，不要存著奪錦標，跑頭碼的觀念，這樣很容易影響到以後的銳氣；大家要認清楚，戲曲改革運動，不是一件輕而易舉的事情，是相當艱苦的，所以我一再的說過，要膽大心細，腳踏實地，不矜不躁，穩步前進。我同時希望大家對於春節競賽的批評、討論不宜過高，誠如周副主席所說的，初生的孩子，一定是毛手毛腳，但不久自然會長成人樣，參加競賽的同志更應本著‘勝固欣然，敗亦可喜’的精神，再接再厲，勇往直前地達到毛主席所說的‘推陳出新’。”⁷⁾ 處處徵引領袖言論的謹慎言談裏面隱含著對技術水平的高度和對以運動形式進行戲改的隱憂。

1950年底，全國戲曲工作會議召開。會議的最大成果就是形成了《關於戲曲改革工作向文化部的建議》。1951年5月5日，周恩來根據這一建議簽發了《關於戲曲改革工作的指示》⁸⁾（即所謂“五五指示”）。這一指示是對《有計劃有步驟地進行舊劇改革工作》的思想的發展與完善，對戲曲改革從“改戲、改人、改制”（即改革戲曲藝術的內容和形式，改造戲曲藝人的世界觀和改革戲曲劇團的管理體制）等三個方面作了政策上的規定，後來就被概括為“三改”方針，其中“改戲”又具體發展為“整理傳統戲、新編歷史劇和現代戲三者並舉”的方針。此後“戲曲改革”正式作為一項國家的文化政策，在全國範圍內展開。“五五指示”，和“百花齊放、推陳出新”的方針一道，是文化部進行戲曲改革的行動指南。不難看出，這一指示是針對舊劇劇

7) 梅蘭芳：《我所望於春節競賽》，《戲曲報》，1950年，第1期。

8) 《關於戲曲改革工作的指示》，《戲曲報》，1951年5月20日，四卷七期；收入《戲劇工作文獻彙編》。

目、舊藝人和舊戲班制度及其所負載的舊的意識形態的，是各派政治力量（延安、田漢、梅蘭芳等方面）相互妥協的產物。當時的官方輿論認為，改人是前提，改制是手段，改戲是目的⁹⁾；從實踐的結果來看，反過來說可能更符合客觀情況與改革發動者的潛意識：改制是前提，改戲是手段，改人是目的——改變藝人並通過藝人改變群眾的世界觀才是問題的實質所在。“戲曲改革”這一偏正片語，其重心本應在“戲曲”（藝術）而不在“改革”（政治），但在實際操作中則是在“改革”（為宣傳意識形態而改革）而不是“戲曲”（為完善藝術而改革）。因此，從本文的邏輯看，以“三改”方針為指導的戲曲改革實際上即為延安模式對梅蘭芳模式的收編——讓傳統藝人服服貼貼地為政治宣傳服務，彌補延安模式在技術上的缺陷。這種改革從當時的現實來看，當然是一項必要而緊迫的政治任務；但如果以現在的眼光來看，則恐怕其消極的一面遠大於積極的一面。

二

延安模式對梅蘭芳模式的收編在“改人”的問題上有明顯的體現。“五五指示”指出：“戲曲藝人在娛樂與教育人民的事業上負有重大責任，應在政治、文化及業務上加強學習，提高自己。各地文教機關應認真地舉辦藝人教育並注意在藝人中培養戲曲改革的幹部。農村中流動的職業舊戲班社，不能集中訓練者可派戲曲改革工作幹部至各班社輪流進行教育，並按照可能與需要幫助其排演新劇目。新文藝工作者應積極參加戲曲改革的工作，與戲曲藝人互相學習、密切合作，共同修改與編寫劇本、改進戲曲音樂與舞臺藝術。”

必須承認，中共高層是非常懂得文藝的重要作用的。毛澤東熟讀古代兵書和二十四史，是深諳古代兵法中“攻心之術”的重要性和歷代政權更替中“得民心者得天

9) 陳荒煤：《加強團結，做好戲曲改革工作》，《文藝報》，1952年，第19期。其中說，“戲改問題，簡單地講，改人是改造思想；改制是改造不合理的制度，去掉戲曲改革中的障礙。改人改制，其最終目的就是為了把戲改好。但是，改人是三改中的一個關鍵問題。藝人不進行思想改造，就缺乏改制、改戲的基礎。”

下”的奧秘的。馬克思主義也認為，精神的力量一旦被進步的群眾所掌握，是可以轉化為巨大的物質力量的。因此，毛澤東非常重視文藝工作。他反復強調，文藝是作為一條戰線存在的，文藝工作者是一支特殊的不可替代的軍隊。革命首先要造輿論，筆桿子和槍桿子一樣重要。“纖筆一支誰與似，三千毛瑟精兵”。文藝戰線，是革命事業中的重要一環。而且從階級關係來說，舊藝人也是受壓迫者。“藝人是勞動人民的一部分，……就他們的實際社會地位來說，他們是在舊社會中被侮辱被歧視的精神勞動者”。¹⁰⁾ 尊重藝人，爭取藝人的支援，這是爭取民心的重要一環。戲曲（尤其是京劇）在群眾中有廣泛的影響，改革戲曲並通過戲曲改造群眾的觀念，這是為新生的人民政權奠定思想基礎和群眾基礎。這對於剛剛取得政權的中國共產黨人來說是非常重要的。所以，建國初期，普通藝人都翻身成為國家的主人，社會地位得到了空前的提高，被稱為“戲曲工作者”、“同志”；著名藝人參加政協、人大等各種政府機構和文聯、學校等事業單位，並經常代表國家訪問外國或代表政府慰問工農兵群眾，被譽為“藝術家”、“人類靈魂的工程師”等，享受了很高的政治待遇和社會榮譽。這對長期在政治上處於邊緣地位、在社會上處於最底層的大多數中國藝人來說，確實是前所未有的天翻地覆的變革，同時這也為中共樹立了民主開放的政治形象。

一方面要尊重藝人，一方面還要改造藝人。“改（造藝）人”是非常必需的和必要的。從總體上看，戲曲藝人的文化素質是非常低的，因此一直以來，他們或是世俗的寵兒或是麻醉人民的工具，而沒有實現自己的主體自覺。對新政權來說，為了讓廣大戲曲藝人自覺地宣傳國家意識形態，必須對他們進行“社會主義改造”。因為在他們看來，舊藝人“中間不少人沾染了舊社會的習氣”¹¹⁾，是需要同情和改造的。“改人”就是要改造戲曲藝人的世界觀，使他們能擔負起教育人民、娛樂人民的重任。其具體做法就是：一、通過組織演員不定期地上各種培訓班、參加各種政治講座等方式提高他們的政治修養，使他們自覺用藝術為工農兵服務。例如當時培訓班上一般都要學習毛澤東的《在延安文藝座談會上的講話》、《中國革命和中國共產黨》等著作及《社會發展史》等課程，此外，為了從理論上認識戲曲改革，還要學習歐陽予倩的

10) 《人民日報》社論：《重視戲曲改革工作》，1951年5月7日。

11) 《人民日報》社論：《重視戲曲改革工作》，1951年5月7日。

《關於改造京劇的商榷》、田漢的《藝人的道路》、楊紹萱的《談京劇改革問題》、周信芳的《往日今朝大不同》、馬少波的《戲曲的前途》、王亞平的《舊藝人換腦筋》、阿甲的《學習革命的道路改造業務》、洪深的《導演的作用》等。二、派遣戲改幹部和新文藝工作者常駐各級各類劇團，通過加強對劇團的政治領導來指導戲改，也通過對具體劇目的思想剖析來改造藝人的思想觀念。三、在各級各類戲曲學校裏開設政治理論課，對青年藝人進行馬克思主義世界觀和人生觀的教育。四、深入農村工廠（所謂“上山下鄉”），在為工農兵服務的過程中“提升”自己的精神境界。

這種做法看起來在當時特別是上層演員中產生的主要是積極的效果。由於建國初期中共政策開明，方針明確，措施得力，態度適當，真誠地尊重並依靠藝人，從而贏得了許多著名藝人對戲曲改革的真心擁護，即使個別戲改幹部有了不符合政策的言論，藝人們也只認為是工作中的偏向或一種錯誤的傾向而已（而並不去也不可能去追究其意識形態根源）。並且，由於當時強有力的輿論宣傳，戲曲改革成為全社會的普遍共識。許多藝人紛紛表態，表示願意接受思想改造，認真學習政治、文化，積極參加戲曲改革實踐。李少春在北京京劇藝人講習班上發言表示：“我們舞臺工作者，衣食於群眾，拿出來的東西，必須注意有利於群眾的行動。違反群眾與不利於群眾的作品，應當徹底毀滅，加緊的創造出新的有益於群眾的東西來。”¹²⁾ 梅蘭芳在文化部舉辦的紀念他舞臺生活五十周年的活動中發表講話也說：“在舊社會裏，我辛辛苦苦地演了幾十年的戲，雖然在藝術上有過一些成就，但服務的物件究竟是什麼卻是模糊的。解放以後，我學習了毛主席《在延安文藝座談會上的講話》，才懂得了文藝應該首先為工農兵服務的道理。明確了這個方向，我覺得自己的藝術生命才找到了真正的歸宿。……在這個階段裏，無論在政治上、藝術上，我都得到了前所未有的發展。”¹³⁾ 借機表達了他們對“黨和人民”的感激之情與忠誠之心。

當然，從這種公開的政治表態裏，我們看不到他們心中可能有的疑慮以及他們全部的真實的態度。在“改人”的負面效應沒有完全暴露之前，我們可以相信他們的言論是發自內心的。延安的思想觀念和價值體系確實給從國民黨統治下過來的藝人們帶

12) 《北京戲曲界講習班概況》，《中國京劇史》下卷第一分冊，中國戲劇出版社，1999年版，第1534頁。

13) 梅蘭芳：《為著人民，為著祖國美好的未來，貢獻出我們的一切》，《梅蘭芳全集·戲曲談論》第11頁。

來了全新的感受，使他們擯棄了演戲只為供人笑樂以賺錢贏利的觀念，鼓舞他們投身於思想改造和藝術改革，從而促進了京劇的藝術自覺，這是“改人”的積極的一面。但這種改造畢竟是建立在工具論基礎上的，因此它對京劇的新生所起的積極效果也就必將是有限的。政治和藝術之間的矛盾凸現了。藝術是突破政治的束縛而自由發展，還是在政治所限定的範圍內“戴著腳鐐跳舞”呢？在一切以政治為尺度的延安模式的主導下，在藝術上主要強調技術形式的梅蘭芳模式中，這個答案當然是不言自明的。

政治與藝術之間表層的外在的矛盾是，頻繁的政治學習、政治運動擠佔了藝術鑽研的時間，使許多藝人深受其累。著名京劇旦角演員張君秋曾為此向國務院總理周恩來訴苦。周的回答是，“你們不要不務正業！你們晚上要演戲，白天還要開會、學習，你這個戲還能演好嗎？不要安排得那麼滿嘛，又不指望你們去搞政治、搞外交。有個分工嘛，你能讓我去演戲嗎？你們只要記住‘站穩立場、分清敵我’就夠了，你們要把自己的業務搞好，這才是主要的。”¹⁴⁾ 但即使是周，也改變不了日益升騰的政治熱潮。相反的，整個社會以政治上進步與否為標準的價值取向影響了許多青年藝人在藝術上不斷追求的積極性，他們中的有些人不再專注於業務學習，而轉向政治的投機鑽營。戲改幹部也把政治上的幫派鬥爭帶到劇團裏來，他們不懂戲卻自以為是地瞎指揮，高高在上、袖手旁觀、輕視藝人還要藝人養活，胡作非為劣迹累累，不懂得學習和繼承傳統而一味追求出新，企圖“以新代舊”而不是“推陳出新”¹⁵⁾。政治的肮髒的一面影響了戲曲的正常改革。這樣的結果必然會帶來藝術質量的滑坡。

政治與藝術的深層的實質性的矛盾則是，過強的政治訴求、狹隘的政治觀念使得藝人的藝術思維受到了限制。藝術要求自由地反映廣闊的生活，充分地揭示豐富的人性，而政治只要片面地反映對“人民”（實際上是對黨）有益的生活，狹隘地揭示人的階級性以準確地宣傳政策即可。由於戲改幹部和新文藝工作者藝術水平和理論修養普遍不高，加上主觀主義和教條主義盛行，許多從藝術的角度來看不成問題的，用過“左”的政治的眼光來看卻總有問題。把神話當作迷信、把男女愛悅當作淫亂色情、把人倫親情當作階級關係、民族感情的事情屢屢發生，以致於官方要經常發專文指

14) 張君秋：《親切的教誨》，《北京日報》，1979年3月4日；《張君秋戲劇散論》，中國戲劇出版社，1983年版，第6頁。

15) 《展開戲曲改革工作中的批評和自我批評——中南區藝人對戲曲改革工作的意見》，《文藝報》，1962年，第9期。

正。把藝人的生活習慣問題、道德作風問題、藝術觀念上的問題當政治態度問題來處理的事也時有發生。¹⁶⁾ 在這種氣氛裏，藝人們只能謹小慎微，看著有關方面的臉色說話、演戲，慢慢也就喪失了獨立思考、自由發揮的能力。許多德高望重、技藝精湛的老藝人在建國後創造力銳減，就說明瞭這一點。這種弊端在劇目建設中也有明顯的表現。

問題還在於，“改人”這一提法裏面隱含的前提是，從延安過來的用馬列主義、毛澤東思想武裝起來的新文藝工作者代表了最先進的世界觀、最高尚的道德情操和最正確的政治方向。這在當時是不容懷疑的。但這只是一個剛剛在軍事上取得勝利的階級的盲目而過度的自信，他們憑著這種自信處處自以為是、頤指氣使，完全沒有意識到自己在文化上淺薄落後的一面以及在價值觀念上不健全的一面。事實上相當多的新文藝工作者、戲改幹部的素質是極低的。他們和戲曲藝人之間的衝突不斷發生。¹⁷⁾ 儘管當局一再發文糾正這種偏向，號召新文藝工作者和戲曲藝人之間的密切合作與精誠團結，但是為了把戲曲改革沿著延安模式所要求的方向推進，事實上他們對新文藝工作者的諸多偏向總體上是袒護的。¹⁸⁾ 因此，經過“戲改”之後，在劇院、劇團裏普遍地形成了“外行領導內行”的事實。這對戲曲的健康發展必然是破壞性的。

總之，在戲曲藝人的思想改造問題上，梅蘭芳以及他所代表的藝人們因為自身作為技藝載體的價值，也因為其主體的階級屬性，受到了延安方面的同情與尊重，但同時也因為畢竟從舊社會中過來並宣傳過舊的意識形態，所以必須無條件地接受改造，

16) 如李真：《戲曲改革工作必須貫徹無產階級的領導》，《文藝報》，1952年第6期；其中說，“言慧珠京劇團所演出的《太真外傳》不僅內容謬誤，表演也極盡色情、低級之能事，趙燕俠京劇團所演出的戲更完全恬不知恥地以色情招徠觀眾，甚至在‘三反’運動開始以後還有雲華越劇團公然拒絕配合運動而去演出宣傳封建迷信的‘水晶宮’……”均有言過其實之處。馬濯三：《希望馬連良先生有以自省》，《戲劇報》，1954年第6期；曾批評馬連良的藝德問題，馬旋即公開表示改過。張真：《反對演壞戲》，《戲劇報》，1954年第5期；點名批評了一些“壞”戲，其中包括《麻瘋女》。郝玉馨：《我放棄了我的拿手戲〈麻瘋女〉》，《戲劇報》，1954年第8期，表示改過。《四郎探母》則長期被當作投降主義張目的代表作。

17) 《展開戲曲改革工作中的批評和自我批評——中南區藝人對戲曲改革工作的意見》，《文藝報》，1952年第9期。

18) 《加強知識與藝人的團結合作》，《戲曲報》社論，1953年3卷2期；《白海也特爾國的戲曲遺產》，《人民日報》社論，1952年11月16日；《繁榮戲曲藝術 加強戲曲改革工作的領導》，《婦女日報》社論，1954年1月8日；等等。

即使這種改造對藝術生產與文化傳承來說是破壞性的。

三

延安模式對梅蘭芳模式的收編還體現在制度改革上。“五五指示”指出，“舊戲班社中的某些不合理制度，如舊徒弟制、養女制、‘經鬻科’制度等，嚴重地侵害人權與藝人福利，應有步驟地加以改善，這種改革必須主要依靠藝人群衆的自覺自願。”“戲曲工作應統一由各地文教主管機關領導。各省市應以條件較好的舊有劇團、劇場為基礎，在企業化的原則下，採取公營、公私合營或私營公助的方式，建立示範性的劇團、劇場，有計劃地、經常地演出新劇目，改進劇場管理，作為推進當地戲曲改革工作的據點。”這意味著梅蘭芳模式所對應的以私有制為基礎的、以市場經濟為導向的名角挑班制要向以公有制為基礎的、以計劃經濟為主導的戲院團制轉變。

制度改革的觸發點主要是因為舊社會存在一些“不合理”的制度，如具有明顯的封建家長制和人身依附關係的“舊徒弟制”、“養女制”，具有嚴重盤剝漁利性質的經紀人（經鬻科）制度等，此外還有一些封建把頭控制戲班和劇場的醜惡現象，這些確實需要革除。建國之初，在這方面的改革措施靠著政權的支援取得了立竿見影的效果，贏得了藝人群衆的擁護。但這些“不合理”制度與其說是“舊戲班社”自身固有的，不如說是舊的社會制度強附在戲曲班社身上的一個毒瘤。因此，根本的問題是重新建立起健全的社會制度。但是，建國後新政權建立的文化制度體系則要把藝術生產完全納入到延安模式中來。

對原有戲班和演出場所的重新整合，根據國家投資的不同份額形成了公營、公私合營和私營公助（民間職業劇團和業餘劇團）等不同性質的劇團和劇院。¹⁹⁾ 公營劇團接受國家的投資，是戲曲改革的試驗機構，並負有慰問演出、訪問演出和公益演出等義務。其他劇團以豐富人民的文化生活為主，也要在各級文教機關的指導下進行戲

19) 由於國家在經濟上對“公”字型大小劇團的支援和政策上相應的傾斜，在社會上客觀上造成了、普遍地存在著一種歧視私營的和民間的劇團的風氣。於是，私營劇團和民間劇團紛紛要求加入公營劇團和公助私營劇團，這是國家經濟上所不堪承受的，於是，文化部不得不於1957年發文制止這一現象。見《文化部關於嚴格控制將民間職業劇團轉為國營和將業餘劇團轉為職業劇團的通知》（1957年3月28日）。

曲改革。所有的劇團都由各級文教機關分層管理，都有娛樂人民和教育人民的責任。公營劇團易地演出一般都是由上級主管部門派出，其他劇團一般有自己的演出範圍，不再自由流動。演員不經允許也不能客串到別的劇團參與演出。²⁰⁾ 公營劇團的演員，享有國家幹部的身份，按國家劃定的級別領取工資。公私合營的集體所有制劇團或私營公助劇團，則根據社會主義按勞分配的原則進行分配。演員級別和勞動量的劃定則需在劇團內由“民主決議”決定。這完全改變了以前各戲班都是以名演員為中心組建起來，在市場利益的支配下在各地流動演出，演出所得在戲班內由班主根據各演職員在演出中所付出的勞動進行分配，而對國家只需繳納營業稅等一系列演出、分配、管理制度。

這樣的一套制度，使得公營劇團從所有制關係上看明顯帶有戰爭時期的部隊文工團的性質，從規模和目標來看又以蘇聯的大劇院為楷模。民營劇團（共和班、姐妹班）則類似於集體所有制企業。兩種不同性質的劇團之間有明顯的界線。民間職業劇團在社會上受到嚴重的歧視。為了贏得更好的生存空間，它們紛紛表現出社會主義積極性，要求轉為公營劇團，到1956年為止，公營劇團實際上已經占較大的比重。²¹⁾ 這樣，表面上看明顯的剝削確實消除了，各方面也呈現出現代化的景觀。但弊端也明顯地存在，並且幾年之內就暴露無遺，在今天則看得尤為清楚。

這一制度導致的直接後果就是，由於在管理上管得過多、統得過死，演員沒有自由選擇劇本和角色的權力，劇團沒有流動演出的權力，因此，在演員中大量地存在著“窩工”現象，劇團則經常等米下鍋，這嚴重限制了藝術資源的合理調配，造成了人民文化生活的極度短缺。曾任文化部戲曲改進委員會委員的張夢庚說：“據我們看到的與聽到的，國營戲曲劇院的主要演員一年演不到一百多場，甚至個別主要演員一年只和觀眾見幾次面，有的還終年不與觀眾見面。如最近上海‘文匯報’登載了上海京

20)見《文化部關於整頓和加強全國劇團工作的指示》（1952年12月26日）、《文化部關於加強對民間職業劇團的領導和管理的指示》（1954年5月26日）、《文化部關於民間職業劇團的登記管理工作的指示》（1954年10月）、《補充通知》（1955年6月17日）、《文化部關於加強對流動演員的領導管理和制止“挖角”行為的通知》（1958年5月28日）等文件，收入《戲劇工作資料彙編》。

21)王長髮 劉華：《梅蘭芳年譜》，河海大學出版社，1994年版，第199頁。“1956年1月28日，文藝界開始進行社會主義改造。上海民間職業劇團已有69個改為國營劇團，26個成為民辦公助劇團，天津民間職業劇團和小型曲藝組織已全部改為國營劇團。”

劇院演員言慧珠的文章說，一年她只演出了十三場，每月一千元的薪金，每場合計一千元的代價就是一例。恐怕似此現象並不只她一人。關於一般的演員及青年演員窩工的現象就更嚴重了。國營戲曲劇院（團）現在被視為一般演員的人都是當初民間職業劇團的臺柱子，過去差不多每天和群眾見面，但進到劇院就不常演出了，如李洪春、蘇維明、趙文奎、景榮慶、李盛藻、李宗義等等。民間職業劇團的藝人常為此事發出不平的牢騷：‘我們這裏沒有人，人家那裏倒閑著。可惜呀！可惜！’²²⁾難道是演員不願演戲，不願與觀眾見面嗎？實在是由於制度的限制，他們不能演戲，也無戲可演。田漢也指出過這種演員積壓嚴重，得不到充分使用，又沒有自己成立劇院和劇團的自由，以至於青春都消耗在報紙和會議中的慘痛現象。但他把這種問題僅僅歸結為各級領導重視不夠、關懷不夠的結果，沒有意識到這根本上就是制度僵化造成的惡果。²³⁾吳祖光進一步，開始觸及制度問題，他指出：“就文學藝術的角度看來，我以為組織力量的空前龐大使個人力量相對地減小了。”²⁴⁾但由於政治上左傾思潮很快占了上風，這一思想火花很快就熄滅了。

儘管公營劇團演員的才能得不到充分鍛煉和有效發揮，但在這種體制下，他們的生活還是得到了基本保障的。但這種近乎使人不勞而獲的制度，實際上是束縛了演員的藝術創造力。當時吳祖光就說：“在過去的年代裏，文藝工作者卻從來沒有不勞動而能生活下去的人，他必需在工作當中用出全部力量。即使把他工作的推動力量降低成‘為了生活’，所謂‘著書都為稻粱謀’；這種‘為了生活’的動機也能把藝術家的創作力量大大地推動起來。”²⁵⁾今天也有學者指出：“從理論上說，由於他們獲得了所有方面的保障，將有可能免除在演出市場時刻面臨同行競爭的商業壓力，以前所未有的自由心態致力於藝術創作，藝術上的突飛猛進自是指日可待；而實際情況並沒有那麼樂觀，一種未曾預料到的結果是，失去了市場上激烈競爭壓力的演員，也就失去了在藝術上不斷進取的最原始的動力。”²⁶⁾以“一大二公”相號召的當局自然是

22) 張夢庚：《國營劇團和民營劇團誰“優越”？》，《戲劇報》，1957年，第11期。

23) 田漢：《為演員的青春請命》，《戲劇報》，1956年，第11期。

24) 吳祖光：《談戲劇工作的領導問題》，《戲劇報》，1957年，第11期。

25) 吳祖光：《談戲劇工作的領導問題》，《戲劇報》，1957年，第11期。

26) 傅謹：《覆巢之下，焉有完卵》，《讀書》，2002年，第8期。

無視於此的。一方面是不勞而獲，旱澇保收，另一方面卻是分配上嚴重的平均主義。根據“民主評議”產生的演員級別和勞動量，政治表現的因素占了相當的比重。政治學習也和演出服務一樣要計算勞動量。而且，這裏的勞動是計量的而不是計質的，主要演員、知名演員和一般演員、群眾演員在收入上的差別和他們的藝術水平、市場號召力的差異並不相當，這不僅給許多本來就不學無術、善於鑽營的人提供了機會和理由，而且打擊了演員藝術追求的積極性，而助長了他們政治上的“積極性”。

民營劇團的情況總體上看問題更為嚴重。儘管有些實力雄厚、經營有方的民營劇團在市場上佔據了有利位置，如北京京劇團、梅蘭芳京劇團²⁷⁾，以至於許多國營京劇院如中國京劇院和上海京劇院都不能望其項背²⁸⁾，但大多數民營劇團都處於不景氣的狀態。由於這種制度問題，加上其他各種清規戒律，使得許多劇團因無戲可演而難以為繼，許多演員生活困難，身體健康得不到保障。於是才有1956年5月國務院免征兩年的文化娛樂稅的舉措，才有了田漢的“必須切實關心並改善老藝人的生活”、“為演員的青春請命”的著名呼籲。但這並不能從根本上解決問題。從長遠來看，這必然會導致戲曲演員的人才流失、後繼無人和戲曲表演水平的整體滑坡。

這種改革也給國家造成了巨大的經濟損失。我們不妨算一筆經濟帳。許多解放前即已成名的演員都是在不斷的演出中成就自身的，他們的收入也常常是日進鬥金，養活整個戲班不說，甚至自置多處房產還綽綽有餘。許多著名演員（如梅蘭芳、常香玉等）在支援抗美援朝的運動中能捐獻一架甚至十幾架飛機並不是偶然的。但在解放後，他們進了國營劇團之後，不僅不能充分地創造出應有的價值，而且還要國家花錢

27) 北京京劇團由於實力雄厚，有最大的京劇觀眾市場，自然經營不成問題。梅蘭芳劇團雖然相當長一段時間屬於民營性質，但實際上它扮演著一個“內廷供奉”或“禦用戲班”的角色（事實上許多流派的代表人物或多或少都扮演過這種角色），如，1955年初，周恩來曾專門指示梅蘭芳，他的任務是，一、成立梅劇團，到全國巡迴演出；二、整理舞臺藝術經驗，著書立說。此外，作為文化使團出國訪問也是重要任務之一。如，1956年初，在周恩來的安排下，梅蘭芳京劇團出訪日本獲得巨大成功，為促進了中日關係的正常化作出了重大貢獻。見王長髮 劉華：《梅蘭芳年譜》，海海大學出版社，1994年版，第188、192頁。

28) 張夢庚：《國營劇團和民營劇團誰“優越”？》，《戲劇報》，1957年，第11期。其件介紹，北京市的四十八個民間職業劇團的經營機制比國營京劇團靈活，經濟收益也比它們要好。
顧聆森：《矛盾的周信芳》，《京劇叢談百年錄》（下），翁思再編，河北教育出版社，1999年版。其中講到，周信芳在國營劇團裏的收入與待遇不如梅蘭芳在民營劇團裏的高，他感到不平衡。

養活。如前所述，著名京劇演員言慧珠一年演出不過十三場，但在過去，她一年演出三百場不在話下。以前她可以養活一大批人，現在她只能養活她自己還並不令人滿意。據張夢庚的估算：“在經濟計劃方面，京劇院每年都有赤字，今年（1956年）中央提出增產節約的號召，據說中國京劇院回應號召後，計劃只要國家三十三萬元的補貼，也就是計劃今年只賠三十三萬元。”“把一個大型國營戲曲劇團按每年賠三十萬來計算，那麼成立八年就賠了國家二百四十萬，二百四十萬可以建一個六千四百紗錠的紗廠”。²⁹⁾此外，國營劇團的戲曲改革試驗也造成了極大的浪費。“（國營劇院）演上一出戲，從排戲化費的時間上，到經濟浪費上都是民間劇團學不起的。如從中國京劇院成立到現在排的幾個帶示範性的大戲來看，都是這樣的情形。如‘新鬧天宮’、‘宋景詩’、‘獵虎記’、‘三座山’等等排演實際都在一萬元左右。藝人們看過戲後說：‘好倒是好，可惜學不起！’”³⁰⁾但在“要算政治帳，不要算經濟帳”思路的指導下，經濟上的損失是不在話下的。

誠然，舊的制度有許多不合理的地方確實需要革除，許多處於底層的群眾藝人在改制中翻了身，獲得了實惠，因此他們的態度還是積極配合的。但後來進一步發展的結果是建立了一種今天看來同樣不合理的制度。這種制度不僅嚴重地浪費了藝術生產力，耗費了國家鉅額的建設資金，極大地影響了廣大藝人的生活，而且助長了人性的不良的一面，如好逸惡勞、不思進取、投機鑽營等，因此在許多藝人中出現了消極反抗的情緒。進入新時期以後，這一制度明顯地成爲經濟發展的負擔，當然也就成爲新一輪改革的物件。

四

戲曲劇目問題是戲改的中心環節。對藝人的改造、對制度的改革，最後都要落實到、體現在對戲曲劇目的整理和改編上來。關於改戲，“五五指示”對戲曲劇目的題

29) 張夢庚：《國營劇團和民營劇團誰“優越”？》，《戲劇報》，1957年，第11期。

30) 張夢庚：《國營劇團和民營劇團誰“優越”？》，《戲劇報》，1957年，第11期。

材與主題作了限定：“戲曲應以發揚人民新的愛國主義精神，鼓舞人民在革命鬥爭與生產勞動中的英雄主義為首要任務。凡宣傳反抗侵略、反抗壓迫、愛祖國、愛自由、愛勞動、表揚人民正義及其善良性格的戲曲應予以鼓勵和推廣，反之，凡鼓吹封建奴隸道德、鼓吹野蠻恐怖或猥褻淫毒行為、醜化與侮辱勞動人民的戲曲應加以反對。”指出了進行改革的主要措施是，“依靠廣大藝人通力合作，依靠他們共同審定、修改與編寫劇本，並依靠報紙刊物適當地展開戲曲批評，一般地不應當依靠行政命令與禁演的辦法。對人民有重要毒害的戲曲必須禁演者，應由中央文化部統一處理，各地不得擅自禁演。”由於藝人是劇目和技藝的載體，所以只有在改戲這一點上他們有一定的發言權。但由於藝人在意識形態上的自卑感，在強大的政治壓力下，他們的這一權力的發揮也是有限的，並且呈現出步步退縮的態勢。

延安模式對梅蘭芳模式的收編首先在禁戲上有所體現。1948年11月23日的華北《人民日報》社論點名批評了一些對人民“有害的”劇目，但還沒有明令禁止。1949年7月文代會後成立的戲曲改進委員會，初步把《殺子報》、《活捉三郎》等十二個戲列入禁演名單。隨後，又陸續對《引狼入室》、《大劈棺》、全部《鍾馗》（昆曲《鍾馗嫁妹》除外）、《薛禮征東》、《八月十五殺鞑子》和各種鬼戲予以禁演。其理由主要是，這些劇目宣揚了一些不健康不正確的思想、行為，如“麻醉與恐嚇人民的封建奴隸道德與迷信”、“淫毒奸殺”、“醜化和侮辱勞動人民的語言和動作”、“刺激民族感情”等等。禁戲對當時一些比較惡劣的舞臺現象起了扼制的作用，但《探陰山》、《活捉三郎》等的禁演則有限制過嚴之嫌，對創作與演出一定程度上起了束縛的作用。問題還在於，禁戲並不是單純的禁戲而已，而是具有相當的象徵意義。禁一個戲，實際上就是禁一批戲。吳祖光非常形象生動地描繪了這一種情景：“可能有些同志……會說：‘文化部明令禁演的不過只有二十幾出戲啊！’但是他們忘記了，廣大的民間藝人都是以他們對黨的無比忠誠來仰體戲改領導同志的意旨的。他們隨時注意諦聽領導同志的言論。他們相信組織，依靠組織；無須文化部下令，只要領導同志寫一篇不同意什麼什麼的文章，說什麼是‘落後’和‘醜陋’，說什麼是歪曲和無理……即使不寫文章，只要搖搖頭，或是做一個什麼表情，略顯不悅之色也就夠了。他們就明白了，就會服從組織，趕快收攤子，免得自討沒趣了。”³¹⁾ 話雖

說得比較尖銳，但真實地說明瞭當時強大的政治意識形態籠罩全國的威力。在禁戲問題上，梅蘭芳等著名藝人從來沒有公開表示反對，而且越到後來越是堅決地站在政府一邊，自覺地為中央的政策作宣傳。1957年兩次劇目工作會議之後，當中共中央號召全國戲劇界“大膽放手，開放戲曲劇目”、“開展鮮花和毒草的自由競賽”之時，以梅蘭芳為首的七個全國戲劇界代表人物反而聯名投書《戲劇報》，建議“不演壞戲”。這些壞戲當然包括以前禁過的戲。這種姿態看起來似乎和政府“開放禁戲”的要求相左，但事實上更像一出“雙簧戲”，配合並印證了中央關於“思想進步的演員和廣大觀眾必然會自覺抵制和唾棄壞戲”的說法。果然，文化部立即發文，要求全國各地的文化部門組織學習這份建議。可見這才是中共所要達到的真正目的。這也充分地說明瞭梅蘭芳等著名演員已經在政治上完全就是權力話語的傳聲筒了。

其次體現在改戲上就是，無論是改編舊戲還是新編歷史劇與現代戲都嚴格貫徹了新的國家意識形態的要求，而且這種貫徹往往是極為簡單機械的。這主要表現在思想內容的意識形態化。例如把《秦香蓮》從表現義利之辨的人倫困境主題改編成表現官民之爭的階級鬥爭主題，把《梁祝》、《白蛇傳》這樣的愛情傳奇故事賦予反封建的主題³²⁾，把《四郎探母》從表現傳統的至深至厚的人倫親情主題轉向所謂的愛國主義主題³³⁾。此外，《秋江》改掉了老艄翁的索取錢財；《醉打山門》，改掉了魯智深的喝酒不付錢；《甘露寺》改掉了喬玄的貪圖財禮等等；因為這些行為都不符合社會主義新公民的道德標準。更為極端的是，“那時有劇團演出《玉堂春》，最後蘇三率領

31) 吳祖光：《談戲劇工作的領導問題》，《戲劇報》，1957年，第11期。

32) 張煉紅博士在她的論文裏分析得頗為詳細、透闢，見《論〈秦香蓮〉的改編》，《中國現代文學研究叢刊》，2002年，第1期；《從民間性到“人民性”：戲曲改編的意識形態化》，《當代作家評論》，2002年，第3期；可參考《戲劇報》1951年關於《梁祝》的討論。

33) 錢穆先生認為《四郎探母》以倫常親情為核心、體現了傳統文化精髓的論述，深中肯綮，殊為觀止。見錢穆：《中國文學論叢》，生活·讀書·新知三聯書店2002年8月北京第1版，第165-167頁。《戲劇報》1951年關於此劇的討論均強調要批判楊四郎這樣的賣國投敵的漢奸或者還他一個清白的高大的英雄形象。梅蘭芳也認為此劇的真諦在於宣揚傳統道德，但在當時的輿論語境中，他也得從“民族氣節”的角度進行批判。他曾說：“（《四郎探母》）演出一個戰敗被擒便投降了敵人、當了駝馬的將軍，由他的公主妻子的幫助，回到本國來看他的母親，然後又回到異國去。這出戲的用意在於表揚這位將軍的孝親和他那位公主妻子的守信，但不知把民族氣節放到哪里去了。”梅蘭芳：《中國戲曲藝術的新方向》，《文藝報》，1952年，第16期。

群眾攻入都察院門爭了王金龍；也有人改《拷紅》寫紅娘奪過棍子反打了老夫人一頓。”³⁴⁾ 爲了向意識形態獻媚，竟不惜違背最基本的藝術規律。這都反映了當時虛張聲勢的階級意識。然而，這一改，往往把戲改得趣味全無，人民群眾不喜歡看。吳祖光批評道：“從文藝工作說來，誰都懂得‘爲人民服務’的道理，但是今天無數的藝術團體的領導，偏偏就從不估計人民群眾的需要，認爲群眾渾噩無知。對群眾喜愛的東西，用無數清規戒律斬盡殺絕，把群眾不喜愛的東西塞給群眾作爲對群眾進行教育。他們不想到：從古以來，廣大的觀眾和讀者就是藝術成品的監督者和指導者，就是輿論的根源。”³⁵⁾ 田漢說：“在戲曲改革問題上多是按照幹部的主觀意圖去改戲，常常把戲改得脫離群眾，不被人民喜聞樂見，而一些有本事的老藝人卻沒有用武之地。”³⁶⁾ 在各種意識形態禁忌的百般挑剔下，藝人對改戲也畏首畏尾，不知如何是好。許姬傳後來說起梅蘭芳當時的苦衷：“對於戲的問題，最傷腦筋。梅先生演過的戲，約摸在二百出左右，大家研究了半天，這一出有點封建，那一出內容意識不大正確，又一闕犯了迷信；還有些戲，多年不動，無法演出，搞了兩天，毫無結果。最後決定由我和王少卿每人開出一個單子來，共同研討，然後考慮到修改問題，因有人主張須要大開刀的就動大手術，小修改的稍加糾正。我感覺到這很短的時期，只能小修改。如果大修改，一則時間不允許，二來梅先生的戲，都是千錘百煉，不曉得演過了多少次，在過程當中早已經過了若干次的修改，有著固定的‘完整性’。如果倉卒之間，粗製濫造，使劇情技術，整個變動，等於另編一出戲。看過梅先生的舊戲的觀眾，未必滿意；新的觀眾，覺得舊瓶裝新酒，並不感覺興趣，這一來會變成豬八戒照鏡子，兩面不是人。最後還是梅先生自己在單子上點定了《起解》、《販馬記》、《宇宙鋒》、《別姬》、《鳳還巢》五出戲，覺得還沒有大毛病，加以部分修改，比較容易。”³⁷⁾ 可見當時狼狽、尷尬景象之一斑。

新編歷史劇則把“古爲今用”的方針狹隘化，在爲現行政策和現實的政治鬥爭服

34) 梅蘭芳：《戲曲藝術大發展的新時代》，《戲劇報》，1960年，第16期。

35) 吳祖光：《談戲曲工作的領導問題》，《戲劇報》，1957年，第11期。

36) 田漢：《爲演員的青春請命》，《戲劇報》，1956年，第11期。

37) 許姬傳：《許姬傳七十年見聞錄·戲的選擇》，中華書局，1985年版，第275頁。

務中走向了反歷史主義。延安時期的《打漁殺家》、《逼上梁山》就開始有了反歷史主義的傾向，但在當時的環境下受到了肯定。解放後，楊紹萱創作了《新白兔記》、《新大名府》、《新天仙配》等，後來所謂“新神話劇”曾一度盛行，“早上一個仙女下凡，晚上一個嫦娥入公社；左一個土地搬家，右一個龍王逃難”³⁸⁾，都是直接為政策作宣傳的戲，真是大大地發展了延安時期的傳統。雖然在50年代初相對正常的藝術環境裏他受到了批判，但不難看出這種思潮的深厚的政治土壤。所以儘管這些錯誤的做法不斷被批評，但事實上還是屢禁不止。梅蘭芳想新編一個歷史劇《柳毅傳書》為國慶獻禮，沒想到過於緊跟政治，反而弄巧成拙。許姬傳不無自嘲地回憶說，“《柳毅傳書》初稿寫出之後，我送給周揚同志看。有一天，他到護國寺梅宅聊天，對我說：‘你的劇本寫得不錯，但我記得唐人小說裏，柳毅是個秀才，現在改成農民，和龍女不很協調，還是改成秀才如何？’現在回想當時大家的思想方法，腦子裏只有一個字‘改’。改變歷史人物的成份，乃至風俗習慣，還把一些不適合古人的語言、辭彙塞進去。從碰了幾個釘子以後，才逐漸懂得，要在不違反歷史背景的前提下，進行不著痕迹的修改。”³⁹⁾

從戲曲尤其是京劇能否表現現代生活的問題上，我們很容易看到梅蘭芳及其所代表的戲曲界在延安模式的威逼之下步步退卻的窘境。延安方面認為只有描寫現代生活，讓工農兵形象佔領戲劇舞臺，才能更好地、真正地為工農兵服務，這也是京劇獲得新生的唯一途徑。但京劇這種藝術形式能否用來表現現代生活一直是一個敏感的、有待研究的問題。延安模式的代表人物馬少波認為應該“逐步達到京劇能夠表現現代生活”。張庚在1958年前後也曾寫過系列文章，論述戲曲表現現代生活的必要性可能性。⁴⁰⁾我們知道，梅蘭芳事實上對此是持否定態度的。建國初他提出的“移步不換形”就是反對京劇表現現代生活的，因為表現現代生活必定會改變京劇之“形”。儘管這一談話在政治上給他帶來了一定的尷尬，但在相當長的時間內他還是堅持了這一立場。1952年第一次全國戲曲觀摩演出大會期間，他還對新鳳霞說：“京劇演現代戲

38) 戴不凡：《“新神話劇”三解》，《戲劇報》，1959年，第10期。

39) 許姬傳：《許姬傳七十年見聞錄》，中華書局，1985年版，第310、312頁。

40) 張庚：《論戲曲表現現代生活》，中國戲曲出版社，1958年版。

不如評劇方便。”⁴¹⁾ 1954年，在歐陽予倩舉辦的“戲曲的藝術改革問題座談會”上，他以自己的親身實踐為例婉轉而堅定地認為：“京劇表演現代生活，究竟有很大的限制”，按照現實生活表演，“總的說，是完全脫離了原有的體系，因為京劇的表演方法是誇張放大的，它主要的特點是歌舞並重的，如果表現現代的日常生活，不能不考慮採用新的表現形式，在風格上是與原有的京劇藝術形式不一致的。”所以，他強調指出，“根據我的經驗，京劇雖也可以，而且確實也表演過時裝戲，但並不是最適當的，京劇的主要任務，在目前還該是表演歷史形態的歌舞劇。”⁴²⁾ 可見，在戲曲表現的題材問題上他一直是堅持“劇種分工論”的。但1958年看了現代京劇《白毛女》之後，他似乎認為京劇也可以表現現代生活了：“《白毛女》的演出說明，京劇這個劇種，也是完全能夠表現現代生活的。”⁴³⁾ 還四處遊說戲曲可以運用傳統技巧刻畫現代人物。⁴⁴⁾ 在藝術欣賞的恍惚之中，他恰恰忘記了，《白毛女》的成功正和這個故事本身具有的“非現實性”和“傳奇性”有關。所以，等他清醒過來後，在1959年口述的《舞臺生活四十年》（卷三）中，他又否定了大躍進時頭腦發熱的說法，認為：“戲曲表現現代生活有了發展”，但“在內容與形式的矛盾上，還沒有徹底解決”⁴⁵⁾。可見，在全國“以現代戲為綱”的聲浪中，他是有所動搖但力圖堅持己見的。梅蘭芳去世後，戲曲界的首席代表周信芳就不得不旗幟鮮明地表示：“京劇一定能演好革命的現代戲”。⁴⁶⁾ 這話由周信芳說出來似乎合乎邏輯，但要是梅蘭芳活到1964年，恐

41) 王長髮 劉華：《梅蘭芳年譜》，河海大學出版社，1994年版，第176頁。

42) 梅蘭芳：《對京劇表演藝術的一點體會》，《戲劇報》，1954年，第12期。

43) 梅蘭芳：《一定要下苦功演好現代戲》，《梅蘭芳全集·戲劇散論》，河北教育出版社，2001年版，第153頁。

44) 梅蘭芳：《運用傳統技巧刻畫現代人物》，其中說：“創造現代人物形象，也必須繼承傳統。繼承傳統，我認為不要狹隘地僅僅想到只是運用傳統的演唱技巧，而且，還要深刻地體會傳統戲曲的劇本創作方法、描寫技巧，知道表演、唱腔、程式等等，要運用中國戲曲獨特的表現手法來創造現代的人物。我們一方面要從原有的傳統技巧中，戲曲那些可以運用的東西，加以發展和變化，用在現代人物身上。另一方面，我們可以從現實生活中提煉、加工，根據傳統計較的表現原則來創造適合於現代人物的新唱腔、新格式、新手段，例如為了在舞臺上塑造工農兵的英雄形象，我們難道不可以根據生活中拿槍的動作，來提煉一套程式嗎？……我們看一看有些現代戲裏的人物，給人的印象不深，形象不鮮明，除了劇本描寫的原因外，恐怕演員在這些戲中，沒有很好地運用傳統技巧或是創造出新的身段是一個因素。”見《梅蘭芳全集·戲劇散論》，第344-345頁。

45) 梅蘭芳：《梅蘭芳全集·舞臺生活四十年》，河北教育出版社，2001年版，第565頁。

怕也不能不這麼說。

在這種屬於“步”的問題上，梅蘭芳並不過分地堅持己見，但在涉及“形”的問題上，梅蘭芳總是執拗地維護著自己的態度。當時一些戲曲特有的表現手法被視為落後、原始、野蠻而要予以革除，如編劇技巧上要改掉“自報家門”、“自說自話”等說唱文學特徵，舞臺形象上去掉臉譜、改“吊須”為“貼須”、改“檢場”為“二道幕”、普遍地採用寫實佈景、廢除行當體制、清除某些戲改幹部所謂的“醜惡”的、“病態”的、“歪曲”的、“猥褻”的表演等等。對此，梅蘭芳並不認可。他曾說：“京劇的表演藝術，如唱腔、音樂、身段、動作，與寬大的行頭、臉譜、水袖、厚底靴、馬鞭、船槳等是有密切聯繫的，必須在原有的基礎上仔細研究、慎重處理。”“關於舊劇佈景問題，……，拿我個人的經驗說，大部分舊劇目是不適用佈景的。因為京劇的表演方法是寫意的，……，活的佈景就全在演員身上，……，只有在排演新戲的時候，可以使用佈景。……，佈景是與表演有密切關係的，寫劇本的時候，就要把佈景都設計在裏面，這樣使用起來，就比較調和一些。”⁴⁶⁾ 關於實行導演制度的問題，他在談到《穆桂英掛帥》時說：“現在我們建立了導演制度，起著很大的作用。導演是瞭解全劇內容的，他可以先對每個演員作一番分析人物性格的工作，這一點已經給了演員不少的幫助。我排新戲有導演，還是第一次。這次的經驗告訴我：導演要做全劇的表演設計，應該有它自己的主張，但主觀不宜太深，最好是在重視傳統、熟悉傳統的基礎上進行創造，也讓演員有發揮本能的機會，發現了問題，及時幫助解決，有時候演員並不按照導演的意思去做而做得很好，導演不妨放棄原有的企圖，這樣就能形成導演和演員之間的相互啓發，集體的力量，比個人的智慧大得多。”⁴⁸⁾ 梅蘭芳在肯定導演制度的同時對導演的素質提出了極高的要求，並強調在戲曲中，演員還是第一位的，當導演與演員的意見發生衝突時，應該首先尊重演員的意圖。

儘管如此，戲曲改革的發展還是不以梅蘭芳的意志為轉移而是按延安模式的要求

46) 周信芳：《京劇一定能演好革命的現代戲》，《戲劇報》，1964年，第6期。

47) 梅蘭芳：《對京劇表演藝術的一點體會》，《戲劇報》，1954年，第12期。

48) 梅蘭芳：《我怎樣排演〈穆桂英掛帥〉》，《梅蘭芳全集·戲劇叢論》，第100頁。

而發展。傳統戲終於革命化了，歷史劇終於政治化了，現代戲終於樣板化了。當周信芳說“京劇一定能演好革命的現代戲”、袁世海說“願當京劇改革的促進派”⁴⁹⁾時，我們看到，這些著名藝人完全被工具化了，也就是說，延安模式對梅蘭芳模式的收編已經成功地完成了。

在這一歷史進程中，“劇本荒”的現象耐人尋味。1956年，當戲曲改革宣告基本結束時，全國範圍內出現了嚴重的上演劇目貧乏現象，當時認為主要原因是劇本不夠。1956年下半年和1957年上半年，一年之間文化部連續召開兩次全國劇目工作會議以期解決這一問題。那麼，原因是什麼呢？難道是真的缺少劇本嗎？從當時彙報的戲改成就來看，是絕對不會出現劇本貧乏、無戲可演的情況的。按照當時的估計，“發掘出來的傳統劇目已有五萬五千餘個，已經上演的有一萬〇五百餘個”⁵⁰⁾。而且，建國以前儘管保留劇目並不多，但沒有聽說劇目貧乏，戲班和劇院冷清之事。梅蘭芳的解釋是，“主要是由於工農業生產的發展，社會上就業人口激增，人民物質生活提高了，對文化娛樂的要求大大增長，而戲曲工作特別是劇目的創作一時趕不上，顯得落後於形勢，也有一些同志存在保守的思想，在劇目上只求無過，不積極去整理演出自己劇種的傳統優秀劇目，不積極組織劇本創作，光是等待和移植別地區和別劇種已經上演成功的戲。”⁵¹⁾這一解釋是非常官方化的。問題的實質恐怕在於，改人使得藝人思想受到束縛，改制使得演出制度僵化、演出數量受到限制，改戲則使得已經整理或改編的劇目並不受觀眾歡迎。“劇本荒”可以說是改人、改制和改戲等戲改措施所有弊端的總爆發，是一種戲改“綜合症”。

3. 下篇 戲曲改革：延安模式對田漢模式的置換

田漢模式與延安模式在建國以後也走到了一起。儘管自1929年轉向之後，田漢一

49) 袁世海：《願當京劇改革的促進派》，《戲劇報》，1963年，第1期。

50) 社論：《開放劇目，提倡競賽》，《戲劇報》，1957年，第9期。

51) 梅蘭芳：《戲曲藝術大發展的新時代》，《戲劇報》，1960年，第16期。

直以左翼戲劇界的代表人物的身份活躍在社會舞臺上，他本人也曾是中共地下黨員，被視為“無產階級的文化戰士”，但他並不懂延安式的政治。他是一位有個性的藝術家，又是一位受西方文化影響頗深的中國現代知識份子。這使他和延安的文藝傳統有不小的距離。京劇改革的田漢模式與延安模式的矛盾，實際上是現代文化創建與政治實用主義和左傾教條主義在當代中國的較量，較量的結果是，在上個世紀六七十年代裏，後者所隱涵的封建專制主義話語置換了現代民主主義話語。

—

田漢模式與延安模式本來是有頗多共通之處的，如，他們都要通過改造舊的民族形式創建新的民族形式，他們的目的都是為了宣傳新的思想，重塑中國人的精神面貌。不同的是，田漢模式所要宣傳的是經過自己的理性過濾的現代文化，而延安模式所要宣傳的則是一種以國家政策、政黨要求面貌出現的權力意志。兩者有重合的時候，但在實質上是有區別的。隨著政治氣候的變化，他們之間的這種既表面相似又實質有別、既一致又矛盾的關係，經常在許多具體的問題上體現出來，而且矛盾的一面慢慢占了主導地位，最後兩者終於由合作走向了分裂。

建國之初，在一種蓬勃向上的開國氣象的鼓舞下，田漢和許多同時代的知識份子一樣，是急於宏圖大展的。而新政權的許多開明的政策也滿足了田漢等人的這種心態。田漢等從國統區過來的進步作家、進步知識份子被委以重任，受到了前所未有的禮遇。田漢本人就曾擔任過全國文聯的副主席、劇協主席、戲曲改進局局長、全國人大代表等等戲劇界、文化界的最高一類職務。其他一些志同道合的朋友也站到了戲曲改革的領導崗位上。因此在整個五十年代，從表面上看，延安模式和田漢模式都仿佛是一種盟軍和朋友的關係，甚至在田漢等人看來簡直就應該是不分彼此的“一家人”，即使相互之間發生分歧，那也必定是“人民內部矛盾”。

但問題並不像表面上顯示的那麼簡單。田漢等人被委以重任，並不等於田漢模式已被承認為中國京劇改革的典範，相反地，它必須服從延安模式並與之保持默契。在

戲曲改革中，周揚成了田漢的實際領導者，楊紹萱、馬少波等人則成了田漢的副手，而周、楊、馬都是延安模式的堅定的執行者。建國之初，中共的戲改政策和田漢的戲改思路有一致之處，這與其說是因為田漢模式本來就和延安模式有許多相通的地方，不如說是因為當時的政治並沒有過分左傾，周恩來、周揚等領導者相對開明，而田漢、歐陽予倩等人具有進步的政治傾向和高度的政治熱情，兩者本來在大政方針上也是要相互謀求一致的。但畢竟他們之間在根本上又是不同的，這自然就不可避免地導致了一些磕磕碰碰。

1950年代前半期，他們之間的矛盾主要體現為粗暴與審慎之別。這種區別首先表現在戲改政策的制定上。1948年，周揚就委託剛進入解放區的田漢開出一個應予禁演和准演的舊戲的劇目單子，以便為進城後管制戲劇有章可循。田漢覺得事涉戲曲文化，問題複雜而細微，不便於輕易取捨，就沒有擬出這個劇目單。然而，1948年8月23日，《人民日報》發表專論《有計劃有步驟地進行舊劇改革工作》，把當時上演的劇目根據階級鬥爭、思想鬥爭的需要分成了“有益的”、“無害的”和“有害的”三類，以便區別情況進行管制和改革。田漢讀後給周揚寫了三封信，以為，“‘禁’或‘准’暫時不必作太硬性的規定”，並委婉地提出意見說，“倘使有缺點，那便是單止告訴我們哪些舊劇‘有害’，哪些是‘無害’，哪些是‘無益’。而沒有提出判斷‘害’、‘益’的‘明確的原則’”，於是提出了一個改革的“明確的原則”：“為新民主主義戲劇而奮鬥”，即謂戲曲改革應採取“新民主主義民族的，科學的，民主的（人民大眾的）內容，民族歌舞劇的形式”。這無疑是一個頗為寬泛的標準。在隨後的信中，他在非常宏觀的視野下，打算從“民族的”、“科學的”、“民主的”三個方面對傳統劇目進行具體的分析。僅從寫出的後兩封信中，也可以看出他對傳統劇目主要是採取有分析的肯定和以包容為主的態度的。比如，對專論認為是“有害的”《四郎探母》，田漢就進行了具體的分析，一方面批評了它不能從民族立場上看問題，“只抓住所謂人情，把兩國相爭弄成了他們一家子的私事”，一方面也肯定它編劇技巧上的成功，而對楊四郎這一人物，也不是簡單地斥之為漢奸，而是充分地肯定了他具有中華民族“不忘根本”的美德，“畢竟還有‘思家鄉懷故土’之心，……比那些完全認賊作父，以異族的冠服語言相驕，替敵人作前驅向祖國進攻的要

可原諒得多。”對專論認為宣揚了“迷信”而加以否定的一些鬼魂戲、神仙戲，田漢在對有關劇目進行詳細調查研究的基礎上，從民俗學、宗教學、文化學的角度予以細緻的分析，旨在說明，“這中間，有可笑的愚昧與落後，但也不少天真有趣、含意深遠的故事，足以考見人類的智慧發展的軌迹。”從而為許多傳統劇目存在的合理性找到了理論的依據。而對專論出於階級鬥爭需要而對傳統劇目作的簡單化的解釋則提出了質疑，認為“孫悟空還不能說他是‘代表農民階級起來反抗統治者’，實在他更有點象小資產階級自由主義和無原則的個人英雄主義”。如此等等，每封信無不是洋洋灑灑數萬言，實際上只是要說明一個道理：對戲曲改革要更慎重、更明智些，對傳統戲曲劇目要具體地分析，仔細地研究，認真地對待。這種具體分析、謹慎對待的態度和延安方面認為傳統文化大多是有問題的、需要徹底地加以改造的態度顯然是有區別的，甚至直接和毛澤東關於京劇改革的指示相抵觸。毛曾提出要把帝王將相從舞臺上趕下去，田漢則說：“某些人把舊劇簡單地當作封建時代為帝王、貴族、豪紳、地主服務的東西一概加以否定”，是不大妥當的；“我們對於歷史人物應當採取歷史主義的看法。不管他是帝王將相，文武官員，文人學士……只要他的行動在當時歷史階段，符合人民或民族的最高利益，我們將同樣予以表揚。我們祖先中有這樣多對人民、民族有益的豐功偉績，奇節至勇、潛德幽光，是足以增加我們民族的自信心、自尊心的。但這種表揚應恰如其分，不能將封建階級‘理想化’。”⁵²⁾ 儘管田漢的語言顯得極為克制和謹慎，但還是不難看出田漢模式和延安模式的內在的深刻的區別。這種區別所導致的矛盾必將在一定的時候暴發出來。

這種區別與矛盾也體現在劇本創作的歷史主義與反歷史主義的區別上。建國之初，《逼上梁山》的主要作者、時任田漢副手的戲改局副局長楊紹萱連續改編了《新大名府》、《新天河配》、《新白兔記》等戲曲劇本，不惜為了現實的政治宣傳而牽強附會，肆意歪曲歷史和神話傳說，叫古人喊出現代人的口號。這樣一種嚴重的反歷史主義的創作傾向在當時頗有代表性，當即受到了艾青、阿甲、何其芳等人的批評。艾青批評《新天河配》說：“楊紹萱的劇本裏，老黃牛竟唱了魯迅的詩‘橫眉冷對千夫指，俯首甘為孺子牛’；……劇情裏，也貫穿了和平鴿和鳴梟之爭，用以影射目前

52) 田漢：《怎樣做戲改工作？》，《田漢全集》(17)，花山文藝出版社，2001年版，第98-158頁。

的國際關係。”⁵³⁾自1943年遭到批判以來在延安模式中一直處於邊緣地位的阿甲也加入了批判的行列。他說：“《新大名府》的創作方法，是把古人當作現代人來寫，不是用馬克思列寧主義的觀點來批判歷史。它刻劃著這樣一套模型：開展統一戰線；反對專制獨裁；依靠無產階級；打倒帝國主義。這顯然是作者強加到歷史上去的主觀臆造的內容。……如果這種戲真正教育了觀眾，那也無非是證明一代不如一代，這只是一種‘頌古非今’的說法。”⁵⁴⁾何其芳說：“（楊）是用他腦子裏面的幾個為數甚少的概念來簡單地以至牽強附會地解釋它們”，這些概念就是“民族戰爭”、“階級鬥爭”、“歷史性”、“階級性”、“群眾性”等。因此，他的劇本“常常寫得相當枯燥的，缺少很有個性的人物，缺少豐富的生動的生活內容”。最值得注意的是，何其芳指責楊紹萱賴以起家的《逼上梁山》，即使“經過了其他同志的修改”，“也還是可以找到比較勉強的地方”⁵⁵⁾。這頗有不自覺地冒犯毛澤東之嫌。受到過毛澤東的表揚並在建國伊始即以《中國戲曲發展史略與舊劇革命的方向》一文為京劇改革的延安模式謀求合法地位而以戲曲改革的正確方向的當然代表者自居的楊紹萱相當驕橫，對批評根本不予接受，反而接連給《人民日報》寫了三封信，責令其“徹底檢討”，並發表文章批評艾青是“為文學而文學、為藝術而藝術”、“為神話而神話”，說“這種文章有什麼用呢？資敵而已”⁵⁶⁾。楊紹萱的這些信和文章所體現的“亂扣帽子”、“上綱上線”的言說、思維方式、“立場對什麼都對”的庸俗的階級鬥爭哲學都深深地打上了延安模式的烙印。最後直到周揚在第一屆全國戲曲觀摩演出大會上作總結報告時把楊作為反歷史主義的典型予以批評後，這一爭論才告結束。周揚說：“反歷史主義者，例如楊紹萱同志”，“以為為了主觀的宣傳革命的目的，可以不顧歷史的客觀真實而任意地杜撰和捏造歷史。”⁵⁷⁾楊紹萱的被批判，一方面固然是因為他的創作問題實在太刺眼，另一方面也因為當時政治氣候相對平和，戲曲改革基本上走在以田漢模式為主導的軌道上。然而，似乎失敗的只是楊紹萱“個人”，而他所

53) 艾青：《談“牛郎織女”》，《人民日報》，1951年8月31日。

54) 阿甲：《評〈新大名府〉的反歷史主義觀點》，《人民日報》，1951年11月9日。

55) 何其芳：《反對戲曲改革中的主觀主義公式主義》，《人民日報》，1951年11月16日。

56) 楊紹萱：《論“為文學而文學、為藝術而藝術”的危害性》，《人民日報》，1951年11月3日。

57) 周揚：《改革和發展民族戲曲藝術》，《戲劇工作資料文獻彙編》，第141頁。

代表的那個模式並未告退。事實上，當時的那種“公開圍攻”式的批判方式和延安時期對阿甲的批判方式如出一轍，而在以後的歷史中，楊紹萱所體現的“以歷史影射現實”、“古為今用地為現實政治鬥爭服務”的思維邏輯在戲曲創作與評論中都或隱或顯地頑強地表現著。

在戲曲的藝術改革問題上的粗暴與審慎之爭也體現了延安模式與田漢模式的區別與矛盾。在京劇藝術的改革問題上，代表了當時最高認識水平的是吳祖光。在1954年劇協組織的座談會上，他充分肯定了戲曲藝術改革的必要性和政府領導戲曲改革所取得的成就，同時對戲曲改革的不足之處在系統地理論思考的基礎上提出了一些建設性的建議。他認為今天的戲曲改革，“首先要肯定什麼是戲曲藝術的精華，必須保留它，發展它。什麼是不好的不妥當的，要進行修改或消滅它。”而京劇藝術的精華在於，“它已經是很成熟的一種戲劇，在表演方面已經自成爲一套體系；各種地方劇種的表演方法雖然沒有它這樣成熟，卻也沒有超出這個範圍之外。我認爲我們要肯定的就是這一套表演方法。”他認爲這是一種“寫意的方法”，其妙處在於“突破了一切舞臺上的限制，而且把一切從生活中產生出來的行動化爲一套套的完整的舞蹈形式。……不僅用表演來完成現代科學技術所不能完成的佈景的任務，而且能用動作來完成道具的任務。”因此，他高度評價道，“這一套‘寫意’的，舞蹈的戲曲表演方法是我們古典戲曲藝術傳統的天才創造。”這樣，他從寫意的表演體系的意義上對傳統戲曲的舞臺佈景、化妝服裝、自報家門、一桌二椅等藝術形式予以充分的肯定，認爲它們都是這個有機體系中不可分割的組成部分，應該審慎對待，不可輕易改動。

“假如我們要保留這一套表演方法的話，就不能輕易地採用立體的佈景來限制它。戲曲藝術主要是表演的藝術。”這無疑是抓住了本質的精當之論。吳祖光如此強調京劇的特殊的表演形式，同時也非常清楚京劇在文學性上的優勢與不足，強調對它的思想內容的改革。他說，“我認爲戲曲改革主要該是思想內容上的改革，近年來在這方面的成就，是應該肯定的。……在提高它的文學性這一方面，我們需要付出極大的力量。但是另一方面，京劇唱詞中並不是沒有好的部分；它之所以能在兩百年前奪取了昆曲的天下，主要就是通俗易懂，容易接近觀眾。而且通俗易懂並不意味著‘淺薄’和‘不深刻’。”⁵⁸這也是深中肯綮的。他還舉出若干例子說明在戲改中由於對戲曲

傳統的無知和盲目地迎合政治意識形態的口味所造成的敗筆。從這些觀點可以看出，吳祖光既懂得尊重傳統，又注重提升傳統戲曲的弱項——文學性的不足，這和田漢模式的要求是完全一致的。

但這種有價值的觀點和當時以馬少波為代表的延安模式是相抵觸的。50年代前期，馬少波經常發表文章對戲曲改革進行“指導”，並提出了一系列的改革措施。但他對京劇藝術乃至一般的藝術理論並沒有多少深入的認識和研究，往往是站在政治的立場上，用階級分析的方法得出許多似是而非、不痛不癢、而又不得要領的令人啼笑皆非的觀點，比如蔣幹的鬍子不宜飄在空中，而應貼在嘴上；佈景裝置“新戲創作宜於大用，傳統劇目宜於小用”等等⁵⁹。但他常常以一貫正確的領導者姿態自居，一遇到不同意見，就從政治上給對方扣帽子。這一特點在對吳祖光的批評上體現得淋漓盡致。他首先指出，“我認為祖光同志在發言中對於京劇藝術改革所持的基本觀點是不對的，是表現了一種‘保守’的傾向的。”接著無中生有地認為吳祖光把“寫實”和“寫意”對立起來，“是對京劇的真正優點——它的現實主義方法理解不足的原故”，然後對吳祖光在舞臺佈景、自報家門、一桌二椅等方面的見解都逐一進行了極為牽強地批駁，並送給吳祖光一頂“否定黨的領導”的帽子：“祖光同志提出的意見，是片面的，他把演員的作用強調到否定黨的領導的位置，……祖光同志的失言，可以說明祖光同志的思想實質。”⁶⁰這是一種極端惡劣的學風，但深刻地體現了延安模式的思維邏輯，這種邏輯在1954年的高層中還並不多見，到了“反右”以後，就開始大行其道了。

二

如果說1950年代前期延安模式與田漢模式在合作的前提下存在的分歧與矛盾主要

58) 吳祖光：《談談京劇改革的幾個實際問題》，《戲劇報》，1954年，第12期。

59) 馬少波：《關於京劇藝術進一步改革的商榷》，《戲劇報》，1954年，第10期。

60) 馬少波：《關於京劇藝術進一步改革的再商榷》，《戲劇報》，1955年，第3期。

還只是體現在關於戲曲改革問題的不同看法上，那麼，1956年以後，隨著“社會主義改造”的基本完成，戲曲改革所帶來的弊端初步顯現，這種分歧就慢慢超出了戲改領域，進而體現為一種現代民主思想與極左專制主義的矛盾，具有了意識形態衝突的意味。

1956年夏天，田漢以人大代表的身份先後視察了湖南、廣西、廣東、山東、上海、湖北等地的戲劇運動情況。回京後，根據所見所聞，寫了兩篇為戲劇演員的生活與藝術生命呼籲的文章：《必須切實關心並改善藝人的生活》、《為演員的青春請命》，前者對戲曲改革中存在的問題以及改革所帶來的消極影響進行了批評。首先是戲曲從業人員的生活水平嚴重下降，普遍較低，許多演員生活在貧困線下。有的演員無以為生，兩度自殺；有的演員得不到應有的尊重和重視，也走上了絕路。不少著名的演員住房條件、飲食狀況很差，健康根本得不到保證。其次是國營劇團與民營劇團之間嚴重的不平等現象。“湘劇藝人的一般生活待遇低到每月十五元，十八元。最高的也不過三十二三元（國營湘劇團高的到一百二十元，但技術上並無甚高下）。”再次是戲改幹部中的官僚主義、主觀主義盛行的問題。許多幹部根本不尊重演員的勞動成果，也不幫助演員進行戲改。“藝人也改過一些本子，就是拿上去便如石沈大海，不知要得要不得。這倒比沒有飯吃還苦。”而真正參加戲改的又只懂政治不懂藝術，所以，“在戲曲改革問題上多是按照幹部的主觀意圖去改戲，常常把戲改得脫離群眾，不被人民喜聞樂見，而一些有本事的老藝人卻沒有用武之地。”此外，田漢也感到了新的制度對藝術發展的束縛，只是還沒有把它提高到制度問題的高度來認識。

“由於黨和政府人民中有極高的威信，我們注意什麼，什麼就得到提倡；我們不注意什麼，什麼就得不到改善和發展，這常常在客觀上形成一種‘壓迫’。”“我們對於某些藝人這些年也做了照顧，但我們的考慮面應該不止是露面的這一些先進人物，而是更廣大的演員。”⁶¹⁾

如果說前者主要是為藝人的物質生活困難呼籲的話，那麼，後者就是為演員的精神苦悶進行痛切的傾訴了。演員因青春虛擲而產生的精神苦悶的主要原因在於：第一，政治學習過於頻繁，大量擠佔了業務學習的時間。“因為領導上缺乏對演員的更

61) 田漢：《必須切實關心並改善藝人的生活》，《戲劇報》，1956年，第7期。

細緻的關懷，把他們擱置在那兒好些年沒有適當的使用，每天的寶貴光陰消耗在按時上班看書，看報，聊閑天，開沒有完的無謂的會，幹業務以外的一般瑣碎工作。”第二，用人制度過於僵化，演員得不到合理有效地調配。“在戲曲界，如有些劇團過多地集中優秀演員，又不做適當安排，以致有的終年得不到休息，有的卻長期沒有戲演。”第三，許多傳統劇目遭到禁演，而新編劇目嚴重不足，使得許多老藝人無戲可演。“曾經一些時期有些戲曲劇團偏重演現代劇，或對傳統劇目尊重不夠，限制過嚴，好些優秀藝人，特別有些老藝人不被重視，某些不恰當的音樂改革又每每使藝人變成外行，得不到發揮，感到沒有前途。”⁶²⁾ 這些都尖銳地指出了戲曲改革存在的一些問題。但田漢還只是把這些問題都歸結為領導沒有盡到責任，而並沒有意識到這乃是計劃經濟體制和專制官僚體制的必然產物。

田漢的兩篇請命文章發表後，在戲劇界引起了軒然大波。一方面在廣大藝人中引起了廣泛而強烈的反響；另一方面也引起了當局的高度重視和警惕。儘管在次年的反右鬥爭中，因為周恩來、周揚的保護，田漢免去了“內定右派”這一劫，但在十年後，這兩篇文章依然是把他定為“反黨反社會主義的叛徒”的重要罪證。在那篇置田漢於死地的定性文章中，作者指出，這兩篇文章“恣意地歪曲和誣衊社會主義戲劇事業”，“惡毒地在戲劇界煽風點火，為資產階級右派分子的進攻鳴鑼開道。”⁶³⁾ 這當然都是“莫須有”的說法。今天，歷史已經給出了公正的結論，正如田漢自己借武則天之所認為的，“為民請命，何罪之有？”也就是董健先生所分析的，“為民請命”不同於“吊民伐罪”，前者是“主張向最高統治者說出民間疾苦，請求關心和解決，這是‘改革’”；後者鼓動民眾起來推翻統治者，是“造反”；“二者政治態度完全不同”。⁶⁴⁾ 但這些在當時當然是不予考慮的。

緊接著就是一年之後的“大鳴大放”期間，吳祖光在《戲劇報》上發表的《談戲劇工作的領導問題》一文和在劇協組織的座談會上的發言（後來被整理為《黨“趁早別領導藝術工作”》一文）。吳祖光對黨的組織力量的龐大給文學藝術發展帶來的消

62) 田漢：《為演員的青春請命》，《戲劇報》，1956年，第11期。

63) 雲松：《田漢的〈謝瑤環〉是一棵大毒草》，《人民日報》，1966年2月1日。

64) 董健：《田漢傳》，北京十月文藝出版社，2000年版，第825頁。

極影響進行了鞭辟入裏的分析，對中共領導文藝的延安模式進行了一針見血地抨擊。

他從人才的缺乏談起，認為新的制度獨獨在培養文學藝術人材方面似乎建樹不大，“今天為廣大觀眾熟悉的、愛戴的演員十之八九還是解放以前久享盛譽的老演員。”他把這種情況歸結為“領導問題”，也就是“組織制度問題”。他認為，“組織，在革命的事業中發揮了有史以來從來沒有過的巨大的力量；……但是就文學藝術的角度看來，我以為組織力量的空前龐大使個人力量相對地減小了。”他隨即痛陳組織制度包攬一切、一切依靠乃至依賴組織所帶來的弊端：國家幹部不勞而食、養尊處優、等級森嚴；學生沒有憂患意識、生活適應能力差；藝術家生活上有保障但精神上顧慮重重、謹小慎微、缺乏獨立思想、創造力減退。所有這些，都是組織分配的結果，正是在一種平均主義的分配體制下，文學藝術人材的培養所需要強調的個性、天才卻被否定了和抹煞了，於是“什麼樣顛因倒果、亂點鴛鴦的事情都做得出來”。而且，這樣一種制度使得任何一個部門的領導都有著至高無上的權力，但一般領導只是行政領導和政治領導，而對藝術的領導卻未必內行。於是，“從主觀主義開始，教條主義、宗派主義、官僚主義必然接踵而來。從文藝工作說來，誰都懂得‘為人民服務’的道理，但是今天無數的藝術團體的領導，偏偏就從不估計人民群眾的需要，認為群眾渾噩無知。對群眾喜愛的東西，用無數清規戒律斬盡殺絕，把群眾不喜愛的東西塞給群眾作為對群眾進行教育。他們想不到：從古以來，廣大的觀眾和讀者就是藝術成品的監督者和指導者，就是輿論的根源。”針對文藝領域裏的等級制度，吳祖光直言，“文學藝術亦是這樣分成等級的話，那我們的事業就非常可悲的了。”“從文藝思想而言，中央和地方都是平等的。我們只講是非，不講等級；我們只追求真理，追求正確，而不論什麼上級，什麼權位。”針對文藝工作裏的“外行領導內行”卻官僚主義盛行導致文化遺產遭到嚴重破壞的問題，吳祖光說，“以戲曲工作而言，幾乎絕大多數都是新文藝工作者作了民間藝人的領導，領導行政，亦領導藝術。我們的傳統戲曲藝術有著悠久的歷史，我們的優秀的表演藝術家代代相傳，每一個都身懷絕技。作為新文藝工作者得到與民間藝人合作的機會正應該抓住機會好好地向他們學習一下；但是絕大多數的同志們卻是頤指氣使，發號施令；還沒有摸到傳統藝術的規律，便神氣活現地以改革者自居，把自己的一知半解硬去套人家的脖子。中國的傳統

戲曲節目之豐富是盡人皆知的，但是這些年來把擁有幾萬出戲的古典戲曲擠兌得只剩了寥寥幾出戲在舞臺上苟延殘喘，這種大殺大砍的手段真是令人驚佩。‘成事不足，敗事有餘’，真是這些戲改幹部的寫照。”針對禁戲帶來的消極影響，吳祖光痛切地指出，“可能有些同志認為這種說法有點過份。並且他們會說：‘文化部明令禁演的不過只有二十幾出戲啊！’（而這二十幾出曾被禁演的劇目亦是值得‘挖思想’的）但是他們忘記了，廣大的民間藝人都是以他們對黨的無比忠誠來仰體戲改領導同志的意旨的。他們隨時注意諦聽領導同志的言論。他們相信組織，依靠組織；無須文化部下令，只要領導同志寫一篇不同意什麼什麼的文章，說什麼是‘落後’和‘醜陋’，說什麼是歪曲和無理……即使不寫文章，只要搖搖頭，或是做一個什麼表情，略顯不悅之色也就夠了。他們就明白了，就會服從組織，趕快收攤子，免得自討沒趣了。”⁶⁵⁾

吳祖光的這些言論從精神上和田漢一脈相承，但語氣上比田漢更加恣肆和犀利，從他把問題的根源歸結為新建立的根本制度——“組織制度”、“領導制度”來看，他又比田漢更為深刻和大膽。現在看來，這無疑是在1957年那場偉大的思想解放運動中湧現出來的重要成果，但當時則是那場有預謀有組織地“引蛇出洞”的“陽謀”中引誘出來的“毒蛇”。在接踵而來的由偉大領袖親自指揮的“組織力量反擊右派分子的倡狂進攻”的鬥爭中，吳因此而遭滅頂之災，以戲劇界的第一大右派之身而成爲衆矢之的，在劫難逃。

如果說，田漢的“爲民請命”主要還是自己情不自禁的結果，那麼，吳祖光的振臂一呼，則是當局“引蛇出洞”、有意陷害的結果。從戲曲改革的角度來看，田漢和吳祖光的結局，正意味著京劇改革的延安模式對田漢模式從精神上的閹割——一種富有批判精神的現代意識和具有中國特色的“爲民請命”式的民主思想在戲曲改革中將不復存在。

65) 吳祖光：《談戲曲工作的領導問題》，《戲劇報》，1957年，第11期。

三

延安模式最後完成對田漢模式在精神上的徹底閹割而獨霸舞臺，還有待於六十年代中期在“兩條腿走路”與“以現代戲為綱”的戲改路線鬥爭中，以京劇樣板戲為代表的“革命現代戲”大張旗鼓地登上歷史舞臺。

本文曾經指出，延安模式的特點在精神上是強烈的政治實用主義，在創作上則是排斥審美形式的主題先行、題材至上、集體創作的政治宣傳劇模式。這一模式在建國以後以全新的面貌重新佔領舞臺，“獨領風騷”，是在戲劇界批判了孟超的《李慧娘》、吳晗的《海瑞罷官》、田漢的《謝瑤環》之後，以《紅燈記》、《沙家浜》、《智取威虎山》為代表的現代京劇被打上“江記”印章，冠以“革命樣板戲”稱號之時。

1956年，以“三改”為主要內容的戲曲改革基本結束，這意味著戲劇領域裏的“社會主義改造”基本完成，社會主義的各項制度在戲劇界建立起來了。但由此帶來的負面效應則是，雖然在戲改過程中挖掘出的傳統劇目達五萬個之多，但由於許多有形無形的清規戒律的存在，發掘出來的劇目還是無法上演，於是社會上出現了嚴重的“劇本荒”現象，許多劇團和演員生活困難。文化部為瞭解決這一問題，於1956年6月和1957年4月一年之內兩次召開劇目工作會議，要求“大膽放手，開放劇目”，但放開的結果是，主流意識形態所忌諱的一些“有害”劇目在人民提高和改善生活的強烈要求下迅速地重新登上舞臺，“社會主義改造”的成果呈現出土崩瓦解、功虧一簣之勢。在這種形勢下，七位衣食無憂的著名演員聯名發表了“戲曲界不演壞戲”的倡議，《人民日報》則專門為此發表社論《有毒草就得進行鬥爭》，迅速地扭轉了頹勢，但同時所謂“放開”並未能實現，“劇本荒”問題並沒有得到解決。戲劇舞臺迫切需要大量反映“新思想”、“新生活”的劇本來充實，在左傾冒進思潮的驅動下，以反映“工農兵”生活為主要內容的現代戲問題被提上了日程。

京劇要不要表現現代生活的問題，1940年代張庚已經作出了肯定的回答。“從理論上說，即令地方戲的現代化都成功，而高級的舊劇，如平劇昆曲等還是原封未動的話，還不能說舊劇現代化打通了最難的一關。”⁶⁶⁾ 他認為只有京劇等古老劇種也能

反映現代生活了，我們的戲曲改革才算成功了。1950年代馬少波也提出，“如果我們不僅是從古代歷史生活中選取有積極意義的題材進行創作，而且更積極地從近代歷史去吸取題材，在藝術上通過不斷的實驗和創造在相當長的時間內逐步達到京劇能夠表現現代生活，我想這也是可能的。”⁶⁷⁾ 在他看來，京劇要寫現代戲是肯定的，只是時機尚未成熟。那麼1956年以後，時機看來成熟了。傳統戲雖然被挖掘出來了，但不宜上演，於是舞臺上的空白只能用反映“工農兵”的現代戲來補充。

果然，反右以後，大躍進期間，現代戲的演出發不可收，但大多粗製濫造。傳統劇目又很快就被“社會主義時代”的新人給唾棄了。“去年（1958年）四月躍進會議以後，劇運在質量兩方面都有飛速的提高，並且扭轉了前一時期較多注意傳統劇目輕視現代劇目的偏向，但後來也開始產生另一種偏向，把傳統劇目又擺在無足輕重的地位了。有的甚至走得更遠，現代劇占的比例到百分之八九十甚至百分之百。”⁶⁸⁾ 在這種背景下，周揚和田漢提出“兩條腿走路”的劇目方針。這實際上是在糾偏防“左”，力圖在不抵觸意識形態的前提下，保護傳統文化遺產。周揚說，“戲曲也要提倡表現現代生活，作為一個努力的方向。要提倡，但不要勉強，要看到某些劇種表現現代生活的困難和限制。”⁶⁹⁾ 田漢也說：“我們並非只要表現現代生活，打倒傳統，而是要著重表現現代也不要放鬆傳統，使古為今用，傳統為現代服務，這實際是毛主席‘推陳出新’的口號進一步的解釋。”⁷⁰⁾

但這種“保守”的態度顯然不符合“日新月異的革命形勢”的需要。很快，文化部召開戲曲表現現代生活座談會，提出了“以現代劇目為綱”的戲曲工作方針。周揚的解釋是，“前一時期的戲曲改革，只能說是戲曲藝術的第一次革新，現在要進行的是它的第二次革新，就是要使戲曲藝術不僅適合於新時代的需要，而且要使它能够表現工農兵，表現新時代。”⁷¹⁾ 雖然他還是說，“繼承和發展戲曲藝術遺產，永遠是

66) 張庚：《劇運的一些成績和幾個問題》，《中國文化》，1941年8月20日，第三卷，第二、三期合刊本。

67) 馬少波：《關於京劇藝術進一步改革的商榷》，《戲劇報》，1954年，第10期。

68) 田漢：《從首都新年演出看兩條腿走路》，《戲劇報》，1959年，第1期。

69) 《戲劇一定要表現新的群眾時代——記周揚同志和演員們的一次談話》，《戲劇報》，1958年，第9期。

70) 田漢等：《用兩條腿邁向戲劇的新階段》，《戲劇報》，1958年，第10期。

戲曲藝術工作中的一個重大任務。”“現代戲的大發展會帶動傳統劇目的改革。”但事實上已經不能阻擋戲曲創作中以現代戲為主導的趨勢了。正如劉芝明在總結大會上所作的發言那樣，“我們還要看清楚戲曲的發展趨勢，這個趨勢就是戲曲形式要表現現代生活，戲曲要表現社會主義、共產主義的生活內容。”“從發展前途來看，現代劇目是主，傳統劇目是次。”⁷²⁾ 在實際工作中，寫現代戲進步、光榮，寫傳統戲落後、保守的觀念也盛行開來。這種偏向在“大躍進”熱潮過後略微有所降溫，但其湧動的熱流仍然時刻尋找著噴發的洞口。

1959年，毛澤東爲了顯示批評與自我批評的姿態提出發揚海瑞“敢於冒死直諫、爲民請命”的精神，並號召文藝界大寫海瑞。吳晗遵命寫出了《海瑞罷官》，上海京劇院也推出了許思言編劇、周信芳領銜主演的《海瑞上疏》。1960年，在全國“海瑞風”的鼓舞下，孟超寫出了表現不畏權貴、反抗專制統治精神的《李慧娘》，並於次年上演；田漢也爲“爲民請命”的女海瑞立傳，於1961年寫出了《謝瑤環》。是年，文藝界力圖糾正在“題材問題”上的偏向，戲劇界重新重視“整理戲曲遺產的工作”⁷³⁾。1959年至1962年初，周恩來、陳毅等國家領導人陸續發表一些講話，重新強調“兩條腿走路”。但是，沒想到風雲突變，1962年9月的中共六屆十中全會上，毛澤東提出關於階級鬥爭新形勢的判斷，使得剛剛緩和了一段時間的政治氣候立刻緊張起來。文藝界“左”的勢力伺機而起，一時甚囂塵上。甚至有人提出了“大寫十三年”的口號。自發表和演出以來一直受到好評的《海瑞上疏》、《海瑞罷官》、《李慧娘》等戲開始作爲“鬼戲”和“封建主義藝術”受到批判。⁷⁴⁾而最令全國文藝界尤其是戲劇界震動則是，1963年12月12日，毛澤東在中共中央宣傳部文藝處編印的一份關於上海舉行故事會活動的材料上作的批示中認爲：“許多部門至今還是‘死人’統治著。……至於戲劇等部門，問題就更大。……許多共產黨人熱心提倡封建主義和資本主義的藝術，卻不熱心提倡社會主義的藝術，豈非咄咄怪事。”這一批示僅從題材

71) 《周揚同志談戲曲表現現代生活問題》，《戲劇報》，1958年，第15期。

72) 劉芝明：《爲創造社會主義的民族的新戲曲而努力》，《戲劇報》，1958年，第15期。

73) 《文藝報》1961年第3期發表《題材問題》的專論，《戲劇報》1961年9—10合刊發表評論員文章《論整理戲曲遺產的工作》，都提出了一些相對中庸的主張。

74) 李希凡：《非常有害的“有鬼無害論”》，《戲劇報》，1963年，第9期；等文。

和主題考慮問題，完全延續了當年對《逼上梁山》評價的思路。半年過後的1964年6月27日，他在中國文聯和各協會整風情況的報告上的批示又一次嚴厲地批評道：“這些協會和他們所掌握的刊物大多數（據說有少數幾個好的），十五年來，基本上（不是一切人）不執行黨的政策，做官當老爺，不去接近工農兵，不去反映社會主義的革命和建設。最近幾年，竟然跌到了修正主義的邊緣。如不認真改造，勢必在將來的某一天，要變成像匈牙利裴多非俱樂部那樣的團體。”顯然，田漢等人的歷史劇創作都沒有“接近工農兵”，也沒有“反映社會主義的革命和建設”，正在被批評之列。如果說毛的第一次批示之前，文藝界對歷史劇和“鬼戲”的批評還停留在“就題材而論題材”的層面上，那麼，毛的第二次批示以後，這種批評就從階級鬥爭的視角深入到“主題”上去了。批評的結果就是，《海瑞罷官》、《李慧娘》、《謝瑤環》等三個劇本都被認為是“資產階級和封建勢力向社會主義進攻在文藝領域中的反映”，是“反黨反社會主義的大毒草”⁷⁵。與這些戲遭到批判的同時，1964年6、7月間，文化部舉行了全國京劇現代劇的觀摩演出，湧現了《紅燈記》、《沙家浜》、《智取威虎山》等新創劇目，此後經過江青的左右其手，以這些劇目作為首選劇目的“京劇樣板戲”就逐步登上了歷史舞臺。

為什麼偏偏是田漢、吳晗、孟超等人被批呢，正如當時的許多批判文章所說的，“這絕不是偶然的”。又如當時有攻擊文章所指出的，“由於他們都是在舊社會中受封建教育和資產階級教育成長起來的知識份子，他們在舊社會中好像有一些搖搖擺擺的民主革命的傾向，然而他們的社會地位和生活水平還是高高處在勞動人民之上，他們是社會中的‘名人學者’，同工農離開得很遠。他們都已形成一套完整的資產階級世界觀。……他們不聽毛主席的話，或者陽奉陰違，頑固地保持著自己的資產階級世界觀。他們覺得自己是‘頭面人物’，有資本，因此總是要經過文學藝術的方法，頑強地表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照他們的面貌來改造黨，改造世界。……三出壞戲恰恰由這三位作者寫出，看來很偶然，然而如果從他們的生活道

75) 《文化戰線上一個大革命》，《紅旗》社論，1964年第12期；

齊向群：《重評孟超新編〈李慧娘〉》，《戲劇報》，1965年第1期；

姚文元：《評新編歷史劇〈海瑞罷官〉》，《文匯報》，1965年11月10日；

雲松：《田漢的〈謝瑤環〉是一棵大毒草》，《人民日報》，1966年2月1日；等文。

路和思想發展來看，那完全是有其必然的思想根源的。”⁷⁶⁾ 此話不假。用本文的邏輯翻譯這句話則是，由於他們接受現代民主主義思想的洗禮，長期生活在國統區，沒有經過延安整風的洗腦運動，不懂得共產黨的政治鬥爭，還天真地抱有文化創建的理想；即他們屬於田漢模式，根本不懂延安模式的政治思維和宣傳路徑。

題材問題本來不是問題。一般來說，題材是作家個人的事。作家發揮自己的個性，寫自己所熟悉和擅長的題材，這是創作的一般規律，也是一部作品成功的前提條件。題材重大與否與作品的價值大小沒有必然聯繫，這是田漢等人的基本觀念。1961年，田漢就說：“也有題材重大而思想內容不高甚至低劣的，寫三面紅旗的劇作中就有不少這樣失敗的例子。有些作品，題材看上去並不重大，它只接觸了當前鬥爭生活的某一細小的側面，但由於作者對事物的本質有較深刻、較全面的認識，他能讓觀眾從細小處窺見事物矛盾鬥爭的全貌：所謂‘一花一世界’，‘一葉一如來’。”⁷⁷⁾ 而且歷史題材和現實題材也沒有優劣之分，關鍵在於要有現代意識。他曾說，“好的歷史劇和現代劇一樣都表現的是現實內容。不好的現代劇儘管是時裝，但可以是不現實的。”⁷⁸⁾ 但在延安模式那裏，“寫什麼（作為問題的另一面是不能寫什麼）與表現什麼，也就是題材與主題便與文學的黨性原則、文藝家的職責以及文學的地位、作用與性質等問題緊緊地捆在一起。”⁷⁹⁾ 寫什麼題材，是與作者的政治立場、世界觀緊密地聯繫在一起的，寫什麼、不寫什麼，歌頌什麼、暴露什麼，是充分地反映作家的政治傾向的，這是毛澤東在延安文藝座談會上早就說明瞭的問題。文藝為工農兵服務，實際就是要以工農兵為主要表現物件，以工農兵的生活為主要題材，而且必須是歌頌而不是暴露。這也是在一九四九年第一次文代會以來，大多數文藝家在確立了毛澤東文藝方向以後就已經明確了的事。而且，在戲曲界，毛澤東關於讓人民佔領舞臺的指示，早已傳遍了四面八方。建國以後，歷次文藝運動無一不在強化這一點。儘管當政治氣氛相對緩和的時候，題材問題可能得到較為妥當的對待，但一旦政治氣氛緊張起

76) 劉厚生：《反黨反社會主義的共同體——〈李慧娘〉〈海瑞罷官〉〈謝瑤環〉綜論》，《戲劇報》，1966年，第2期。

77) 田漢：《題材的處理》，《田漢全集》(16)，第239頁。

78) 田漢：《為愛國主義的人民新戲曲而奮鬥》，《田漢全集》(17)，第186頁。

79) 汪政：《題材與題材“禁區”》，《評論》，江蘇省作家協會編，學林出版社，2002年版，第223頁。

來的時候，它立刻就成爲“左”派文藝棍子興風作浪的淵藪，在文革中，甚至形成了“題材決定論”的鐵律。這種“題材決定論”主張寫什麼是根本的問題，題材的選擇在創作中起決定的作用，是作家的政治立場和世界觀的反映。這種邏輯只有在以下幾個前提下才能盛行開來：文藝直接爲政治服務的實用性思維；受衆的審美水平、文化素質極其低下；高度專制主義或高度軍事化的政治體制。當年延安的政治文化環境正是如此，而在革命取得勝利後的和平建國時期，若還把這種邏輯以更大的強度推廣到全國，就必然會形成一股“反智主義”思潮，從而給整個民族帶來災難。

4. 結 語

1949-1964年間在中國大陸進行的戲曲改革，實際上是讓京劇等戲曲藝術淪爲一個階級宣傳它的意識形態的工具，它的重心在於“改革”，而不在“戲曲”，在“政治”而不在“藝術”，戲曲改革運動歸根結底是一場以“戲曲”爲號召的政治運動，而不是一場借助政治運動進行的藝術革新思潮。這樣不可避免地，許多藝術上的遺產必將在政治的口號下被遮蔽、流失和破壞。這無疑是一件慘痛的事。

而國家則實實在在地通過戲曲改革達到了它的目的，即，通過改造藝人和劇作家的思想，使他們能自覺地宣傳官方的意識形態，藉此去改造全體國民的意識形態的目的暫時達到了。儘管這一目的的實現對於整個民族來說並沒有什麼好處，甚至可以說是災難性的一自從戲曲改革淪爲一種推行國家意識形態的過程之後，在極左的政治思潮的鼓動下，樣板戲的出現就是指日可待的了。

《참고문헌》

- 梅蘭芳：《我理想中的新中國》，《梅蘭芳全集·戲劇散論》，河北教育出版社，2001年
- 張君秋：《親切的教誨》，《北京日報》，1979年
- 田漢：《為演員的青春請命》，《戲劇報》，1956年
- 梅蘭芳：《對京劇表演藝術的一點體會》，《戲劇報》，1954年
- 劉芝明：《為創造社會主義的民族的新戲曲而努力》，《戲劇報》，1958年
- 姚文元：《評新編歷史劇〈海瑞罷官〉》，《文匯報》，1965年
- 馬少波：《關於京劇藝術進一步改革的商榷》，《戲劇報》，1954年
- 吳祖光：《談談京劇改革的幾個實際問題》，《戲劇報》，1954年
- 袁世海：《願當京劇改革的促進派》，《戲劇報》，1963年
- 許姬傳：《許姬傳七十年見聞錄·戲的選擇》，中華書局，1985年版
- 傅謹：《覆巢之下，焉有完卵》，《讀書》，2002年
- 周信芳：《京劇一定能演好革命的現代戲》，《戲劇報》，1964年

《영문제요》

The author holds that three patterns named Mei-Lanfang pattern, Tian-Han pattern and Yan'an pattern of Xiqu Reformation come into being in China before 1949. The thesis argues the Reformation pushed by Chinese government is a process which Yan'an pattern integrates Mei-Lanfang pattern and Tian-Han pattern. Yan'an pattern income Mei-Lanfang pattern through some reforming measures that transforming soul, reforming system, revising play. Yan'an pattern also controlled Tian-Han pattern through a series of political movement. This thesis discusses the former in the previous part and the latter in the following part.

주제어 : Mei-Lanfang pattern, Tian-Han pattern, Yan'an pattern, Xiqu Reformation, Ideology