

# 建国初的“戏改”与国家主流意识形态建设

徐剑雄

(上海师范大学 马克思主义学院,上海 200234)

**摘要:** 在建国初新政权巩固时期,机缘际会,“戏改”被纳入以主流意识形态建设为核心的文化改革大潮。作为一种路径选择,意识形态建设因“戏改”支撑而顺利推进,“戏改”则藉意识形态建设而成功展开。但是,二者和谐互动的关系到后期已渐显疲态。

**关键词:** 戏改; 意识形态建设; 互动

**中图分类号:** K27 **文献标识码:** A **文章编号:** 1005-605X(2014)04-0104-07

**Drama Reform at the Beginning of the PRC and State Mainstream Ideology Construction**

XU Jian-xiong

(Institute of Marxism, Shanghai Normal University, Shanghai 200234, China)

**Abstract:** During the period of new regime consolidation at the beginning of state foundation, Drama Reform was accidentally incorporated in the cultural reform, the core of which was the mainstream ideology construction. The ideology construction went on smoothly by means of Drama Reform. Meanwhile, Drama Reform was carried out successfully with the help of the ideology construction. However, the harmonious interaction between them got weaker gradually in the late stage.

**Key words:** Drama Reform; ideology construction; interaction

对建国初期“戏改”的研究有不少成果,但多数研究侧重于“戏改”的消极影响,认为“戏改”是政府行为,促进了美学意识形态化,使戏曲艺术丧失了发展的动力。另外,虽有研究涉及到“戏改”对新中国主流意识形态的积极作用,但谈到“戏改”对新中国主流意识形态影响时大都浅尝辄止。鉴于此,本文试图以建国初期“戏改”这一历史事件为切入点,回到当时的历史情境中去探讨“戏改”与新中国主流意识形态建设的关联。

## 一、机缘际会 “戏改”与新中国主流意识形态建设的合流

中华人民共和国成立标志着一个新时代的开始,新中国在政治、经济、文化、社会等领域开始进行广泛而深入的变革,“革命”、“解放”、“改造”、“批判”、“继承”、“统一”、“建设”等新意识形态话语反映了那个时代的

基本面相,因为新生的人民政权的巩固、国民经济恢复等社会重建急需精神动力和文化支持,所以,党在领导人民进行国民经济恢复工作的同时,非常重视清除旧思想影响,构建新的国家主流意识形态。新中国一成立,党便发出了学习和宣传马克思列宁主义毛泽东思想的号召,“全党必须明确,向人民群众宣传马克思主义以提高人民群众的思想觉悟,是党的一项最基本的经常的任务。”<sup>①</sup>在党的领导下,首先从思想文化领域开始了一场以意识形态整合为核心的破旧立新的伟大变革,为迎接这场运动,戏曲界也掀起了一股改革热潮。

文学艺术的改革和创新揭开了新中国文化建设的序幕。戏曲是广大人民群众所喜闻乐见的娱乐形式,在

<sup>①</sup>中共中央文献研究室《建国以来重要文献选编》第2册,中央文献出版社1992年版,第123页。

城乡民众中具有深厚的基础和强大的影响,戏曲改革也是建国初新文化建设的重要内容,而传统戏曲“激烈的戏剧冲突,善恶忠奸分明的脸谱化人物形象设计,性格彰显的角色塑造,以及在有限的时空内高度浓缩集约地表现与主旨密切关联的内容、略省枝蔓情节等艺术特征”<sup>①</sup>,非常适合建国初期国家主流意识形态建设的需要,因而,将“戏改”与新中国意识形态建设统合起来是较好的选择。同时,这种选择也有历史依据和现实考虑,从历史经验看,党在民主革命时期就注重通过改编戏曲来表达政治主张、宣传革命、教育群众,如延安时期杨绍萱、齐燕铭等人改编的《逼上梁山》就是成功的典范,毛泽东曾称其“从此旧剧开了新生面”,“将是旧剧革命的划时期的开端”<sup>②</sup>。从现实看,建国初戏曲界情况复杂,令人堪忧,戏曲界种种不良现象和新中国蒸蒸日上的革命进步潮流极不和谐,主要体现为:

一是戏曲艺人思想跟不上革命的步伐。建国初期的戏曲艺人,多数没有经历过革命的洗礼,对党的政治主张不了解,对新中国主流意识形态有隔膜。一部分戏曲艺人还抱着旧社会混江湖的心态,“一招鲜,吃遍天”,“谁来了伺候谁”;一部分戏曲艺人心有余悸,“不敢出山”,害怕“国民党再回来把我当共产党查办”<sup>③</sup>;一些戏曲艺人对参加革命工作态度消极,如有艺人就一度认为“正是唱戏挣钱的好时候,干什么跑到关外去参加国营剧团,挣那几个死工资!”<sup>④</sup>一些戏曲艺人想成为艺术家,却“不要成为政治家,因为我不问政治的”<sup>⑤</sup>。也有一部分思想较先进的戏曲工作者试图用马克思主义的立场、观点来描写新中国,歌颂共产党,但由于马克思主义理论功底浅薄,其作品显得生涩、牵强附会,存在公式化的、反历史主义的倾向,消解甚至遮蔽了其承载和传播新中国主流意识形态的功能,“因而不能达到正确教育群众与为群众爱好的效果”<sup>⑥</sup>。

二是舞台演唱的戏曲不适合新时代新国家民众的审美趣味和价值追求。新中国成立初期,戏曲界还没有适应时代变革的要求,仍然一片混乱。以戏曲重镇北京和上海为例:刚解放的北京,戏曲业萧条,在混乱状况下,一些淫秽、暴力的戏曲被戏院搬上舞台,如全部《钟馗》、《杀子报》、《大劈棺》,对此,时人评述说“解放以后,北平的旧剧界并不因时代巨流的冲刷而有多大的改变。含有封建毒素的戏,诲淫诲盗的戏,宣传迷信的戏几乎霸占了整个歌坛。而且在旧戏班里残存着的不合理的封建剥削制度,也一直是继续存在着。”<sup>⑦</sup>“在人民的新城市里,依然搬演着封建迷信以及色情和反人民的戏剧。”<sup>⑧</sup>而当时的上海戏曲艺人队伍有7000多人,拥有观众每天超过15万人次<sup>⑨</sup>,和北京一样,戏院经营陷入困境,舞台上充斥着宣扬封建迷信、色情、丑化劳动人

民的低级表演,这就是建国初期戏曲界的现实状况。

正是建国之初戏曲界的复杂情况决定了“戏改”不可能只局限在“纯文艺”的圈子里,而必须和时代的革命步伐合拍、与新中国意识形态建设相结合,戏曲“由娱乐消遣的‘把戏’晋升为载道传言的重要工具,在很大程度上取决于新中国红色政权的政治合法性吁求”<sup>⑩</sup>。戏曲界要扭转颓境,走出困局,必须在党的领导下进行全面的全面改革。首先要加强对戏曲艺人的思想教育,提高他们的思想认识,让他们成为新中国新文化的建设者。同时也需要清理戏曲舞台,在新中国新意识形态指导下,对旧戏进行系统的甄别,取其精华,去其糟粕,推陈出新,把旧戏改造为适应新社会的进步文化,使之能教育人民、服务新中国、推动社会进步,党和政府对“戏改”的支持、指导皆以此为出发点。

1949年7月2日,第一次中华全国文学艺术工作者代表大会在北京召开,6日,周恩来在会上作了政治报告,就改造旧文艺问题作了专门论述,揭开了戏曲改革的序幕。10月2日,经过紧张、周密的筹备,中华全国戏曲改革委员会宣告成立,月底,又改名为文化部戏曲改进局,全国各地陆续成立了相应的戏曲研究、实验机构,逐步开展戏曲改革试验。次年7月,文化部戏曲改进委员会成立,它承担审定戏曲改进局所提出的修改和改编的剧本,同时负责对戏曲改进工作的计划、政策及有关事项向文化部提出建议。不久,由它确定了戏曲审定标准:宣扬封建道德与迷信、宣扬淫毒奸杀、丑化及侮辱劳动人民的戏曲应该加以修改,少数最严重者要停演,但在审定中应注意区别迷信与神话、恋爱与淫乱<sup>⑪</sup>。11月

①⑩黄肇《红色政权的政治合法性吁求与“十七年”戏曲改革》,《理论与创作》2006年第5期,第32页。

②《毛泽东书信选集》,人民出版社1983年版,第222页。

③《中国京剧史》下卷,中国戏剧出版社1991年版,第5页。

④赵荣琛《粉墨生涯六十年》,当代中国出版社2006年版,第153页。

⑤袁雪芬《难以忘却的往事》,《新中国地方戏剧改革纪实》上册,中国文史出版社2000年版,第233页。

⑥田汉《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》,《人民日报》1951年1月21日。

⑦《新民报》1949年3月17日。

⑧《大众日报》1949年3月24日。

⑨流泽、汪培、郁仁民《上海戏改三十年》,《戏剧艺术》1979年Z1期,第9页。

⑪参见《中国京剧史》下卷,中国戏剧出版社1991年版,第14页。

27 日至 12 月 10 日,文化部在北京召开了全国戏曲工作会议,会议总结了建国一年来戏曲改革的业绩,也指出了工作中的偏差,针对禁戏过多和改戏中反历史主义倾向,会议确定了以历史唯物主义和爱国主义的观点作为审定剧目的主要标准,鼓励各种戏曲形式、风格的自由竞争,以促成戏曲艺术的繁荣局面<sup>①</sup>。戏曲改革在探索中推进,党和政府对“戏改”高度重视和关注,给予一贯的支持、鼓励和引导,及时纠正实践中的偏差。1951 年 4 月 3 日,中国戏曲研究院成立,毛泽东题词“百花齐放,推陈出新”<sup>②</sup>。5 月 5 日,周恩来签发《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》(简称《五五指示》),明确提出了“三改”方针,即改人、改制、改戏,并赋予戏曲改革以重大的政治使命,即要将戏曲改造成“以民主精神与爱国精神教育广大人民的重要武器”<sup>③</sup>。这些指示成为建国初戏曲改革的指导方针,很显然,党和政府把“戏改”作为引导人民大众树立新国家认同感的重要手段。

“戏剧事业既被看成重要的文化教育事业,就会以国家的力量使它获得无限广大的发展和提高”<sup>④</sup>,正是这样的机缘际会,借助国家的力量,党领导的“戏改”与建构新中国主流意识形态逐渐合流,共同融入了建国初新文化建设的洪流中。

## 二、和谐互动“戏改”与新中国主流意识形态建设的共进

“戏改”包括改人、改制、改戏三个紧密相连的环节,三者不是孤立的,而是相互联系、相辅相成,统一于以主流意识形态建设为核心的新中国文化改革的实践中,作为一种路径选择,新中国主流意识形态建设因“戏改”支撑而顺利推进,“戏改”则藉意识形态建设而成功展开,二者实现了和谐互动,随建国初文化建设高潮而有序推进。

第一,改人“就是用学习的方法,对戏曲艺人从政治上、思想上进行启蒙教育,达到团结教育提高的目的。”<sup>⑤</sup>就是在政治经济上解放艺人,把旧艺人培养成新中国娱乐群众、教育人民的文艺工作者、新社会的主人,依靠他们来充分发挥戏曲的娱乐和教化功能。一方面,作为艺人需要通过自己的艺术表演满足广大人民群众的文化需求;另一方面,作为新中国文化工作者可以担当起宣传员的角色,通过自己的艺术表演配合新中国意识形态建设。

解放前,戏曲艺人出身卑微,很少受到正规、系统教育,文化知识水平低,艺术修养差;长期处在受歧视、被侮辱地位,一些艺人在污浊环境中沾染了不良习气。解放后,要让他们适应新社会,就得教育、改造、引导、提高

他们。“戏改”中的改人是基础,也是关键,戏曲艺人的文化艺术修养、思想觉悟关系着党和政府的政策宣传,也影响着社会舆论导向。《五五指示》强调“戏曲艺人在娱乐与教育人民的事业上负有重大责任,应在政治、文化及业务上加强学习”<sup>⑥</sup>,只有艺人对新中国主流意识形态有了了解,有了认同,接受它,信仰它,并内化为追求理想的精神动力、服务社会的价值指导,艺人们才能自觉的在新中国新意识形态指导下创造出符合新时代人民需要的戏曲,更好地把新中国主流意识形态融于戏曲文化发展中。为指导艺人改造工作,周恩来要求:“今后一定和全国一切愿意改造的旧艺人团结在一起,组织他们,领导他们,普遍地进行大规模的旧文艺改革。”<sup>⑦</sup>而艺人们在翻身获得解放后,沐浴在新社会欣欣向荣的氛围中,感同身受,也愿意接受中国共产党的领导和教育。“改人”主要采取以下方式:

一是办学习班,进行政治启蒙教育,让艺人掌握马克思主义的基本知识。建国之初,为对戏曲艺人进行思想改造,全国各地开办了各种形式的学习班。在上海,1949 年 7 月,举办了“上海市地方戏剧研究班”,越剧及其他剧种的艺人共 200 多人进行了学习。通过讨论,着重解决“为谁演戏”、“如何演戏”等问题。接着,在 1950 年 8 月、1951 年 8 月分批举办了“地方戏曲学习班”,参加学习的艺人有 1500 余名。学习班除上政治课和识字课外,还组织艺人座谈、听报告、观看革命电影、歌剧,举行军民联欢会、回忆、诉苦等等。教材主要是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,政务院关于戏曲改革工作的指示、方针和政策。通过学习班的教育,“使更多艺人的思想认识有所提高,使他们的世界观和价值观有所改变”<sup>⑧</sup>,有了政治觉悟,懂得了改造艺术首先要改造艺人的思想,逐步领悟了“戏改”政策精神。

二是组织艺人参加社会庆典,通过提高他们的社会地位、政治待遇来激发其责任心和使命感,提升其思想觉悟。建国初期,各级政府组织社会庆典和集会时,都广泛邀集戏曲艺人们参加。梅兰芳、周信芳、程砚秋、袁雪芬等著名艺人作为戏曲界代表参加了第一届中国人

①《中国京剧史》下卷,第 19 页。

②《建国以来毛泽东文稿》第 2 册,中央文献出版社 1988 年版,第 222 页。

③⑥⑦《周恩来论文艺》,人民文学出版社 1979 年版,第 27、29、22 页。

④《田汉全集》第 16 卷,花山文艺出版社 2001 年版,第 7 页。

⑤⑧鲍世远《上海解放初期的戏改工作》,《中国文化报》2009 年 8 月 21 日。

民政治协商会议,与全国各界代表共商建国大计。在全国其他省市,艺人代表们也相继参加了当地各级文代会、妇代会和人民代表会议。豫剧演员常香玉在参加1952年举行的第一届全国戏曲观摩演出大会前,出席了毛泽东主席招待戏曲演员代表的宴会,参加了国庆大典,而“在旧社会,一个艺人在反动统治阶级的眼中是下贱的‘戏子’、‘玩物’,他们哪管什么民族艺术和艺术人才?那时,常香玉过着被侮辱与被损害的生活,被逼的东奔西跑,剧社七零八落,连个人生活都顾不上。”<sup>①</sup>新旧对比,鲜明地体现了党对戏曲艺人们的关怀和重视,这对他们是一个极大的鼓舞、激励。

三是引导广大艺人投身社会实践来培育他们的主人翁意识。在党和政府的领导下,戏曲艺人积极参加了建国初期的一系列重大社会改革活动。上海戏曲艺人参加的重大活动计有:1949年冬的救灾义演,1950年抗美援朝宣传以及义演捐献活动,1951年镇压反革命运动及宣传活动,1951年冬100多名编导和艺人参加土改、治淮和工厂民主改革,1952年一大批创作人员参加“五反”工作队等等<sup>②</sup>。这些社会实践促进了艺人对新社会的认知、对新中国各项政策的认同,“艺人们知道不把艺术事业与当前革命斗争结合,为人民服务,为保卫祖国服务,就不能巩固胜利的果实。”<sup>③</sup>他们为火热的现实所感染、鼓舞,精神面貌焕然一新,纷纷以主人翁姿态迅速融入新中国文化建设大潮中,“在旧社会里,艺人受到精神上 and 物质上的迫害,许多优秀的演员虽也想在艺术上有所创造,但是他们的才能得不到发挥。而在新社会,艺人成了文艺工作者,每个人都以能够参加祖国的文化建设而骄傲。”<sup>④</sup>

通过一系列的学习和社会实践,广大艺人得到了锻炼和考验,受到了教育,眼界宽了,认识深了,思想觉悟提高了,体会到“戏改工作是一种思想工作……是一种长期的艰巨的思想斗争,也就是新与旧的斗争,进步和保守,慎重和粗暴的斗争。”<sup>⑤</sup>一批青年艺人加入了共青团,一批先进分子先后加入了中国共产党。这样,在重构主流意识形态这个宏大历史叙事目标下,作为戏曲创作和演出主体的艺人逐步完成了思想改造,实现了新旧转换,在巩固新政权的历史关键时刻,他们成为戏剧界新意识形态话语的创造者和传播者。

第二,在戏曲界彻底改造旧制度、旧体制,为改人、改戏、传播新中国主流意识形态提供制度和体制支撑。通过改制,把原来一盘散沙的戏曲艺人组织起来,实现新中国戏剧力量的重组和戏剧体制的构建,以便于党和政府对广大戏剧工作者进行领导,也利于戏剧创作和演出的规范化。正是基于这些方面的考虑,“戏改”伊始,各地根据《五五指示》采取了一系列改制措施:

一是对旧戏班经营管理体制实施民主改革。新中国成立后,对各地的剧团进行了全面整顿和改革,普遍废除了班主私人制,建立由艺人当家作主的集体所有制。戏曲改进局以在北京最早建立的国营剧场——大众剧场为基地,进行了改制的实验,其中,废除“经励科”制度影响最大。“经励科”是旧戏班里负责演出事宜的部门,这一科的人因掌握人事大权,欺侮、控制、剥削戏曲艺人,为人诟病,为戏曲界一大痼疾,废除“经励科”因此成为改制的重要环节。经过改革实验、总结经验、逐步推广,全国都成立了民主合作组织形式的新型剧院,逐步形成了正规的剧院演出制度。

二是改革旧的分配制度。为了改变旧分配制度,戏曲界普遍采取民主评薪与艺人自报相结合的方法,按艺术能力分等级,按劳分配。在轰轰烈烈的改革大潮中,艺人们的思想不断进步,在触及切身利益问题时,积极响应政府的号召,配合分配制度改革,原来的头牌名角纷纷主动降低薪酬,有的从每天几十元,甚至百元左右的工资降低到10元左右,经过改革,艺人之间的收入差距基本上降到了3倍左右。

三是改革艺人培养制度。过去培养艺人的旧科班和旧师徒制度以及养女制存在着封建压迫的关系。改革方法是:废旧式科班,建新型戏校,新生代的戏曲艺人都是经过正规的学校教育来学习戏曲,学校从教学内容、教学方式到课程设置都趋于规范、系统。

改制的完成最终改变了艺人在中国千百年来由于社会等级划分而屈居底层地位的局面,演艺职业的社会地位显著提升,广大艺人经济上没有了后顾之忧。更为重要的是,改制使艺人的政治待遇和社会地位提高了,并有了制度的保障和体制的维护。改制促进了艺人思想觉悟的提高,以前是受剥削受压迫的下层卖艺人,今天,艺人是新中国主人,承担着为人民群众创造好的艺术作品和用自己的技艺娱乐群众、教育群众、传播新中国意识形态的使命。

各项制度和体制的改革,有助于党和政府将一盘散

①尔泗《爱国艺人常香玉》,《北京日报》1952年10月8日。

②流泽、汪培、郁仁民《上海戏改三十年》,《戏剧艺术》1979年Z1期,第11页。

③《人民日报》1950年12月17日。

④程砚秋《让戏曲的百花开得更美丽》,《北京日报》1952年10月7日。

⑤刘乃崇《“百花齐放 推陈出新”的伟大胜利——追忆50年前的全国戏曲会演》,《中国戏剧》2002年第11期,第60页。

沙状态的戏曲界整合为新国家一支新文化力量,最终将其纳入新国家体制内,置于党的坚强领导和政府的高效管理之下,从而,一方面可以依托戏曲界建构起新国家意识形态宣传的新部门,另一方面可以迅速建立一支国家主流意识形态宣传的生力军。

第三,批判改造旧戏,编创符合新社会意识形态诉求的新戏,让戏曲提供娱乐的同时成为新中国主流意识形态通俗化的传播方式。周恩来在 1949 年第一次文代会上指出,对于旧文艺的改造“首先和主要的是内容的改造”<sup>①</sup>,一方面,旧戏曲作为中华民族文化遗产,和广大人民群众有密切的关系,为群众所喜闻乐见,具有人民性特质,可以成为新中国主流意识形态的载体,主流意识形态融合其间,借助戏曲特有的表演情趣和生活气息,从直接作用于观众的感官到影响其精神世界,从精神领域进入他们日常生活空间,最终在娱乐中实现主流意识形态的宣教目的。另一方面,旧戏曲中长期沉积着反映封建社会统治阶级的意识,消解着新中国主流意识形态的影响力,“旧剧把中国民族的历史通俗化了,但它是通过封建统治阶级的意识将历史歪曲了,颠倒了,我们的任务就是要恢复历史的本来面目,用历史唯物主义的观点来创作新的历史剧。”<sup>②</sup>因此,改造旧戏曲是一项重要的任务,也是一场复杂的思想斗争,相关政策既要关照戏曲艺术自身发展特点和规律,又要体现新国家意识形态的要求。

改戏工作涉及三个方面:一是对传统剧目的审定和修改,二是编创新的历史剧,三是创作现代戏。这是一个破旧立新的创举,既要剔除旧的社会意识形态的遗毒,又需树立新的社会意识形态的权威。在审定和修改传统剧目方面,审定流行最广的旧有剧目,对其中的不良内容和表演方法进行必要的和适当的修改,其中少数对人民有毒害的剧目禁演。其审查标准是“应以发扬人民新的爱国主义精神,鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务。大力推广宣传反抗侵略和压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲。”<sup>③</sup>根据这一指示精神,各地纷纷禁演了一些剧目,遏制了封建毒害思想在戏曲舞台的泛滥;同时,纠正一些地方禁戏过多的偏差、错误。

在编写新剧目方面,经过了改人改制,艺人们的思想觉悟提高了,明确了“推陈出新”所应产生的“新的戏曲——反映人民新的时代的节目,一定要生根在人民之中,生根在人民喜闻乐见的旧的戏曲基础上,这样才能有所成就”<sup>④</sup>,也坚定了“从历史构筑现代国家意识形态,这一自觉的现代文化使命感”<sup>⑤</sup>。他们在马克思主义文艺观指导下,遵循新政策和新道德标准,满怀激情投身新戏编演中,《野猪林》、《将相和》、《白蛇传》、《梁

山伯与祝英台》等数百种新编戏次第诞生。另外,一批如《罗汉钱》、《小女婿》等既反映新意识形态主旨要求,又深受群众欢迎的现代戏创作出来了,并在新中国戏曲舞台上有了席之地。

为了“使全国各剧种互相观摩,交流经验,并奖励其优秀节目,藉以推动戏曲艺术进一步的改革和发展,贯彻毛主席所指示的‘百花齐放,推陈出新’的方针”<sup>⑥</sup>,1952 年 10 月至 11 月,文化部主办的第一届全国戏曲观摩演出大会在北京举行,来自全国各地 23 个剧种的 37 个剧团、共 1600 多名艺人参加了这一盛会,“这种空前的盛事和戏曲界大会师是过去所不能想到的,只有在人民政府领导下才有这个可能”<sup>⑦</sup>。改戏的成就“一方面体现了国家戏曲政策对戏曲发展的指导作用,另一方面又体现了戏曲不断变革自身以适应新社会发展的客观规律。”<sup>⑧</sup>这次会演与其说是戏曲艺术新成果的展览,不如说是新意识形态在戏曲界影响的检阅。总之,改戏在达成了为主流意识形态建设服务的同时,也为戏曲自身的发展开拓了新的空间、指明了前进的新方向。

### 三、得与失:意识形态整合视角中的“戏改”

不管从新中国主流意识形态重构大背景下思考,还是从民主革命和社会主义建设的长时段历史发展来审视,建国初期的“戏改”有其历史必然性和现实必要性,“戏改”是一个对民族文化批判与继承的过程,也是新中国主流意识形态融合戏曲、统摄其灵魂的过程,是探索在社会急剧转型期如何发挥戏曲在意识形态方面除旧布新功能的过程,是党探索中国特色社会主义文艺发展道路的早期准备和重要环节。“戏改”在意识形态建设方面创造了宝贵的经验,直到今天,这些经验仍然具有

①《周恩来论文艺》,第 22 页。

②《周扬文集》第 1 卷,人民文学出版社 1984 年版,第 527 页。

③《关于戏曲改革工作的指示》,《人民日报》1951 年 5 月 7 日。

④刘乃崇《“百花齐放 推陈出新”的伟大胜利——追忆 50 年前的全国戏曲会演》,《中国戏剧》2002 年第 11 期,第 60 页。

⑤周宁《想象与权力》,厦门大学出版社 2003 年版,第 72 页。

⑥《把戏曲改革工作向前推进一步,祝第一届全国戏曲观摩演出大会闭幕》,《文艺报》1952 年 10 月 10 日。

⑦程砚秋《让戏曲的百花开得更美丽》,《北京日报》1952 年 10 月 7 日。

⑧刘遗伦《从昆曲〈十五贯〉的改编看新中国初年的戏剧改革》,《四川戏剧》2009 年第 3 期,第 79 页。

现实启迪和借鉴意义,看不到这些,就不能客观的评价这段历史。

第一,以艺人为本,在艺人社会地位得以提高、自身价值得以体现、发展目标得以实现过程中达成意识形态整合。建国初期,党和政府始终把艺人们视为“戏改”的主体,“戏改”期间,通过举办学习班,提高艺人的文化水平、政治觉悟。同时,在重大节庆日,艺人们受邀参加庆典活动,各类会议亦有艺人代表参与,长期在旧社会受剥削、受压迫、被歧视、没有话语权的艺人们在新中国有了展示自身价值和实现对社会公共事务表达自己意愿的机会。由于改制的顺利推进,当时很多艺人逐步进入集体制、国营制的剧团,生活有了充分保障。一些剧团还统一配制了团服,艺人身穿具有革命和进步象征意义的中山装、列宁装,在公共活动中亮相,这种在场的体验不断地唤起和强化艺人的主人翁意识,激发起他们的豪迈感。如梅兰芳、周信芳、程砚秋、盖叫天和袁雪芬等人,都被邀请参加第一次文代会,“会议的组织、议程和会议报告都经过了精心筹备和安排,带有浓厚的官方色彩和政治形态”<sup>①</sup>。新中国还给予戏曲艺人“文艺工作者”、“人民演员”、“灵魂工程师”的崇高称号,在旧社会被贱称为“戏子”,新社会被尊称为“灵魂工程师”,艺人深深感到新中国的美好,有了强烈的归属感、责任感。

经过改造,艺人们获得了新的身份认同:过去是吃开口饭的戏子,现在是新中国的文艺战士,是新中国意识形态话语的宣传者,担负着启蒙群众的重要责任。正如福建闽剧老艺人杨铁城在回忆这一段历史时所说:“通过学习提高了觉悟,从‘戏子’到人民演员,肩膀上要有责任,知道‘戏改’这个政治任务。”<sup>②</sup>在党的引导下,在新中国主流意识形态指导下,有了新思想、新认识的戏曲艺人一起努力,发挥自身艺术特长,整理和改造旧戏曲,提升群众的审美情趣,重构新中国公众的伦理道德观念,塑造新时代建设所需要的新人。总之,戏曲艺人主体性在“戏改”中得以充分发挥,因而,在用新中国主流意识形态改造、教育、宣传群众方面,取得了很大的成效。

第二,批判继承戏曲这一传统文化资源,以“戏改”为契机推进意识形态整合。恩格斯曾说“在一切意识形态领域内传统都是一种巨大的保守力量。”<sup>③</sup>作为中国传统文化的戏曲,“一般地又是旧的反动的统治阶级用以欺骗麻醉劳动群众的一种阶级斗争的工具”<sup>④</sup>,在历史上一直被封建统治阶级利用,对新中国主流意识形态建构具有阻碍作用,必须对之进行改造。但由于中国戏曲长时期与劳动人民的精神生活世界相联系,其中蕴藏着丰富的人民文化,对其加以梳理和整合,取其精华,去其糟粕,使之实现现代化,则可以纳入新中国新文化

体系之中,为新中国主流意识形态建设服务。

遵循“百花齐放,推陈出新”的方针,“戏改”对旧有戏曲进行了系统清理,按新意识形态的要求,以人民的立场,确立新的美学标准,戏曲创作者和表演者都开始有意识地用历史唯物主义的观点在舞台实践中改造旧戏曲、创作新戏曲。老舍、田汉、郭沫若、曹禺等人做出了巨大努力,创作了一批新戏,以唯物主义的新观点、新中国主流意识形态话语重新叙述和解释历史,进行新意识形态的建构,成为时代的典范。

新中国,新时代,马克思主义和毛泽东思想的新话语得到流行和普及,改造后的戏曲、新编的戏曲作为新中国意识形态传播的载体,将革命和建设主题鲜明地宣示给新中国民众,生动诠释着马克思主义和毛泽东思想这个时代的时尚思潮。承续传统文化资源影响力,融合新中国的权威话语,在欣欣向荣的现实进程中,新中国刚刚建构起来的主流意识形态具有巨大的解释力、感染力、吸引力。

第三,“戏改”初步建构了借助文化路径传播意识形态的模式。高台教化在中国有悠久历史,千百年来,戏曲一直负载着主流意识形态的各项诉求,民主革命时期,党也成功地实践过借助戏剧等文化路径传播革命意识形态。建国初,“戏改”接续中国戏曲的历史传统、综合革命年代的经验、立足建国初期的文化生态、利用新国家制度优势建构了一种新意识形态传播模式。

“意识形态作为制度化体系化的思想,在本质上是实践的,因而作用机理本质上是情感认同,真理性认识也要通过调动激情的方式才能奏效。”<sup>⑤</sup>戏曲是一种娱乐文化,它在或轻松快乐、或压抑悲愤、或激烈昂扬的氛围中,通过激起情感的波澜,使外在于身体的意识、观念作用于头脑,刺激人的思维而留存于其中成为大脑的记忆、意识、思想,进而影响人的思维方式、行为规范、价值取向。

“戏改”完成了新中国主流意识形态传播的历史使命,同时赋予意识形态以丰厚的文化底蕴和浓烈的文化气息。建国初,戏曲是群众的主要娱乐,满足群众健康

<sup>①</sup>王本朝《中国当代文学制度研究》,新星出版社2007年版,第38页。

<sup>②</sup>柯子铭《对“戏改”的再认识——福建“戏改”的历史回顾》,《当代戏剧》2008年第3期,第17页。

<sup>③</sup>《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第257页。

<sup>④</sup>《周扬文集》第1卷,第527页。

<sup>⑤</sup>侯惠勤《新中国主流意识形态建设的基本经验》,《思想理论教育导刊》2009年第9期,第22页。

的精神文化需求是党和政府进行戏曲改革的最终目标。借助新中国主流意识形态的力量是推进有悠久历史的戏曲加速变革的手段,无可否认,这一举措使新中国主流意识形态与戏曲艺术更紧密结缘,开拓了新中国主流意识形态传播的文化路径。

当然,“戏改”是在新国家建立后新政权巩固的特殊时期、社会急剧转型的复杂环境中进行的,深深打上了那个时代的烙印,因而,其中也存在一些偏差。

第一,强化“戏改”意识形态性,忽略戏曲艺术审美性。本来,“戏改”赋予戏曲以意识形态的政治使命,是特定历史阶段主流意识形态建设的要求,也是新文化健康发展的保证。但是,随着“戏改”运动逐步深入,改人、改制、改戏都从不同维度指向主流意识形态,以其为归旨,这样,有意无意规限了“戏改”的艺术取向,弱化了“戏改”的文化特质,放大了“戏改”的意识形态功能。问题在于,戏曲之所以能承担社会使命、教化功能,是需要依靠其美学这一根基的,因而,恰如其分地处理这一点,是“戏改”必须正视的。

第二,僵化理解、处理“戏改”与现实政治的关系。戏剧舞台是社会生活的缩影,政治也是戏剧经常表现的对象,所以,戏剧不可能完全脱离政治、不问政治,而“戏改”又是在党巩固政治统治的特殊时期进行的,“戏改”就不可避免地要应对和回答时代主题的诉求,为新中国政治民主、社会进步、人民幸福鼓与呼,这也是党和政府赋予“戏改”的政治任务。认识到这些关系是必要的,而正确理解和处理二者关系就更加重要,它关系到“戏改”能否持续发展及其兴衰成败。

“戏改”是在有领导、有计划的状态下进行的,但当它成为全国范围的群众运动时,在实践中往往容易被现

实政治裹挟而失去自身本色。由于僵化理解、处理“戏改”与现实政治的关系,一些地方对旧戏曲剧本滥禁乱改,在改编和新编历史剧方面,改编者偏离历史事实,生搬硬套,一度出现反历史主义倾向。“我们有许多毛病是发生在拿一般的框框去套具体作品,而不去分析它的具体内容。只要其中存在落后的因素,就一律认为必须加以抛弃”,“结果恰恰是将最好的唱腔、最好的表演改掉了”<sup>①</sup>。

由于这些偏差的影响,尽管主流意识形态话语强势地位在大众喜闻乐见的戏曲领域确立了,最终,“戏改”不自觉地成为主流意识形态建设的路径依赖,但此时,二者原有的和谐互动关系、共存同进的趋势逐渐显露疲态。好在党和政府意识到了这一问题,带领广大艺术工作者坚持不懈地纠偏和继续改革,历经艰难曲折,终于找到了一条中国特色社会主义文艺发展道路、一条中国特色社会主义文化发展道路,实现了社会主义文化的大发展大繁荣。

(本文为 2014 年度上海市教育委员会科研创新项目《文化生态视域中的国家主流意识形态建设研究》的阶段性成果。)

作者简介:徐剑雄(1969—),男,湖北罗田人,上海师范大学马克思主义学院副教授,历史学博士。

责任编辑:汪谦干

<sup>①</sup>《张庚文录》(二),湖南文艺出版社 2003 年版,第 256 页。