

【历史研究】

中华人民共和国成立初期的戏曲艺人再教育

蔡红霞

摘要:戏曲艺人是中华优秀传统文化的守护者,是进行戏曲改革、建设巩固新政权不可或缺的重要力量,但是中华人民共和国成立初期他们的思想散漫、知识文化水平低,已不能适应新中国社会主义建设的新要求。因此,中国共产党和人民政府以马克思主义文艺观为指导,对戏曲艺人进行了思想文化再教育,不仅积极组织广大戏曲艺人进行政治学习和专业培训,而且通过情感动员活动以及扎实的政治与社会改革实践等,使其在新旧对比中逐步形成对新国家新政权的普遍政治认同,并且成为党和政府可以团结引领的重要文艺宣传力量,为在基层社会树立党和政府崭新的政治威望和政治形象奠定了良好基础。

关键词:新中国成立初期;戏曲艺人;再教育;政治认同

中图分类号:K271

文献标识码:A

文章编号:1003-0751(2021)05-0139-07

戏曲艺术长期以来一直是人民群众精神文化生活的重要组成部分,是非常重要的社会教育工具之一,“但这种遗产中许多部分曾被封建统治者用作麻醉毒害人民的工具”^①。因此,为消解旧戏不良影响,充分发挥戏曲在宣传、动员、教育群众方面的重要作用,早在抗日战争时期中国共产党就非常重视对旧戏的改造,1949年7月,中央人民政府文化部还专门设立了戏曲改进局,全面深入地讨论和推进旧戏改造工作。1951年5月5日,中央人民政府政务院总结一年多的戏改经验,正式发布了《关于戏曲改革工作的指示》(以下简称“戏改指示”),对戏曲及其管理制度进行改革。^②纵观近年来学界关于旧戏改造的研究成果,从文学和艺术史的角度对五四以来以至整个民主革命时期的戏改理论及新文人戏剧观的研究颇多^③,但从中共党史和历史政治学的视角出发对中华人民共和国成立初期党领导的旧戏改造的研究成果还比较少,除少数研究者对以“改人、改戏、改制”为中心的旧戏改造运动做了较为全面的梳理外^④,也有学者探讨了旧戏改造的政策与体制^⑤,而对“戏曲艺人再教育”这一戏改关键

环节的专题研究较少。因此,本文借助一些新发现的文献资料,试对中华人民共和国成立初期中国共产党开展戏曲艺人再教育的缘由、具体实践及社会影响作简要分析,以期为新时期中国共产党团结引领文艺工作者更好地践行社会责任、推动社会主义文化繁荣发展提供些许历史镜鉴。

一、对戏曲艺人进行再教育的缘由

1. 建设新政权的客观需要

中华人民共和国成立后,百废待兴,如何激发人民群众建设国家的热情,是文学艺术工作者的主要任务,他们“要担负比过去更大的责任,这主要的就是用文学艺术的武器鼓舞全国的人民,首先是劳动人民,团结一致,克服困难,改正缺点,来努力建设我们的独立、自由、民主、统一、富强的新国家”^⑥。

优秀的新文学艺术作品对人的影响,在1919年至1949年的新文艺实践中就得到充分证明,“新的文学艺术吸引了大批的青年走上进步和革命的道路,不少的文学艺术工作者自己参加革命斗争或者牺牲在革命斗争中”^⑦,例如,“自从冀鲁豫文联艺

人训练班成立,你传我,我传你,比登广告还来得有效。很快地各方的艺人都投奔到民间艺术部来报名了。不到半年的工夫,陆陆续续受过训的就有 200 多艺人,他们学习成功了,再回到乡村去演唱,那些封建、淫荡、荒唐、腐败的说唱内容都改换成土地改革、自卫战争、生产节约的新内容了,说唱的态度、表演技术也都适当的改变了,时时刻刻注意到对群众的影响”。其中的 40 多位艺人,“在 1947 年‘七一’到‘七七’庆贺共产党 26 周年生日时,他们组织了一个艺人宣传队。在 6 天的演出中,受到他们影响的就有 13000 人。他们用嘴、用手、用音乐直接地感动了群众,教育了群众,比起一本书、一册杂志、一张画报的力量就来得迅速、有力、影响大多了”^⑧。所以,1949 年 7 月中国共产党组织召开了中华全国文学艺术工作者代表大会,希望经过这次大会,使“全中国一切爱国的文艺工作者,必能进步团结起来,进一步联系人民群众,广泛地发展为人民服务的文艺工作,使人民文艺运动大大发展起来,借以配合人民的其他文化工作和人民的教育工作,借以配合人民的经济建设工作”。他们“要担负比过去更大的责任,这主要的就是用文学艺术的武器鼓舞全国的人民,首先是劳动人民,团结一致,克服困难,改正缺点,来努力建设我们的独立、自由、民主、统一、富强的新国家”^⑨。

社会主义国家建设的主力军工农群众也需要新文艺的宣传教育来鼓舞士气,丰富精神文化生活。在 1949 年的全国文代大会上,“被服总厂的女工徐士荣要求文艺工作者到工厂去,多反映他们的生活,帮助他们的学习。她说知识分子和工人结合并不是很困难的,工农兵和知识分子团结起来,像一个拳头一样,一定就能够把新民主主义社会建设的很好。七〇兵工厂的技工李家忠要求大家多用实际的行动来为工农兵服务。他说‘红旗歌’在他们工厂演出,很受欢迎;要把‘红旗歌’里面的马芬姐那样的工人变成积极分子,恢复生产发展生产的任务才能很快完成”。但是,当时演出新编或改造过的戏曲曲目的新文艺工作者较少,绝大多数戏曲艺人仍在演出一些颂扬“王公贵族、才子佳人、风花雪月”等为主题的传统剧目,如 1949 年“五一”劳动节,北京某印刷厂邀请北京曲艺界去表演,艺人以老一套的旧词演出,结果台下的工人们提出“我们不听这些对我们没有教育意义的旧玩艺”^⑩。因此,“各地群众

文艺创作无论在质和量方面,都还不能完全满足广大群众的需要,未经改造的旧戏则还很盛行”。“保定、定县、邯郸、天津、衡水、石家庄六个专区中 42 个县的 1870 个群众业余剧团,其中还是以旧剧团居多。据衡水专区 13 个县统计,在总数 614 个业余剧团中,新剧团仅占 108 个,即占总数 17% 强。以新文艺活动较为发展的石家庄专区为例:据 1949 年上半年调查,全区共有新旧剧团 375 个,其中新剧团 117 个,旧剧团 256 个,同年下半年,新的则增加了 228 个,旧的增加了 209 个,新的虽比旧的增加略多,但总的说来也还是旧的占多数。有些农村旧剧团,虽间或演出经过改造之历史剧或新旧节目合演,但一般地来看,旧剧演出的次数与范围均比新剧多而且广。”^⑪另据 1950 年相关统计,“旧戏曲观众,北京每日约 2.5 万人,上海每日约 15 万人。就 69 座城市粗略估计,每日旧戏曲观众,约 180 万人,全国每日观众当逾 300 万人”^⑫。从新旧艺人及观众的对比来看,戏曲艺人及观众在数量上更有优势。因此,周恩来在 1949 年全国文代大会的讲话中特别指出:“事实是广大的人民还在看他们,听他们,喜欢他们,难道对人民负责的文艺工作者应当对这样的事实视为等闲吗?”“如果不团结广大的旧艺人,排斥他们,企图一下子代替他们,是不可能的。应该使包含几十万艺人并影响几千万观众、听众、读者的旧文艺部队的巨大力量,动员起来积极地参加这个改革运动。”^⑬

鉴于戏曲艺人受众广泛,在民间的影响力较大,按照新中国经济社会文化发展的新要求对戏曲艺人进行再教育,使之转变为宣传传播中国共产党和人民政府各项方针政策的重要依靠力量,成为当时建设巩固新政权的客观需要。

2. 营造新文艺生态的必然要求

新中国是人民群众当家做主的新政权,包含戏曲艺人在内的人民群众都是国家的主人,他们参与建构的文艺生态也与此前截然不同。它以为人民服务为导向,不仅要求戏曲艺人贴合工农兵实际革新剧目和艺术表现形式,而且要求戏曲艺人转变生活习惯和旧的思想观念,展现戏曲艺人的新形象。而新中国成立初期广大戏曲艺人的思想文化显然不能很快适应党和国家的这种需要。

首先,戏曲艺人的思想多散漫消极。封建社会乃至民国时期,戏曲艺人社会地位很低。不仅达官

贵人、士绅地主欺压他们、瞧不起他们,一般平民也瞧不起他们。特殊的生活境遇使戏曲艺人思想消极,他们多信奉宿命论,“长期的压榨奴役,长期被损害与侮辱,使他们失掉了反抗性;他们认为他们受苦受辱是命定的”^⑭。还有一些生活条件较好的戏曲艺人养尊处优惯了,好吃懒做,有点钱就“吃、喝、嫖、赌,穿好吃好,爱面子”^⑮,甚而形成了享乐主义的人生哲学,吃纸烟、喝浓茶、喝酒、赌博,“赚多少花多少”“今朝有酒今朝醉”“什么时候死了就算了”。^⑯少数艺人甚至通过吸食鸦片来麻醉自己,思想消极,自私自利。还有一些戏曲艺人,“其表演技巧经多年舞台实践锻炼,便各有所长。有的甚至是身怀绝技,形成‘独一份’的风格特色”,“认为自己的一套东西,是祖师爷所留,老师的传授,更是自己的艰苦求索所得。是吃了多少年的红火饭,早已是尽善尽美,万古千秋,永远不能改变”。^⑰所以,中央的戏改指示出台后,一些戏曲艺人从个人利益出发,担心“新戏是否受人欢迎?能不能叫座?弄不好是否坏了名誉?”“会不会费了事反而影响收入?”^⑱于是,他们“在排演新历史剧中,不是把旧戏精义运用到新戏里边,而是以旧戏套子来套新戏,形成了应付门面”^⑲,他们消极散漫、排斥抵触戏曲改革。

其次,大多数戏曲艺人的知识文化水平较低。戏曲艺人缺少受教育的机会,大都没读过书,文盲较多,学唱新戏难过文化关。此前他们学艺靠的是师傅的口授以及自己的反复演练,会的段子有限,也不会深究演唱内容的意义,以讹传讹的东西较多。如当时北京西河调大鼓女演员蔡金坡,13岁时已经学会了为农民所熟悉的短调,“但是她会唱的东西太少,唱来唱去老是那几段,‘冷场’常常等待着。不只挣不上钱,有些听客还会远远的站着‘瞅臊’”。她从小学艺,“一直没有得到学习文化的机会,在演唱新词时感到了困难”。^⑳许多戏曲艺人对自己拿手的几出旧戏已经烂熟于心,因此,他们从安逸舒适的角度出发,“强调演老戏有人看,能卖钱,既省事,又熟练,对一对就可以演出”,“演新戏太麻烦,又要从头做起,不识字学词困难,没有工夫”,“演旧戏走到哪里都可以唱,新戏没有配角,学会了一散伙,岂不是白费事”。^㉑所以,大多数戏曲艺人考虑到自己的知识文化水平有限,对演新戏有畏难情绪,内心是抵触的。

总之,戏曲艺人是中华传统文化的守护者,是进

行戏曲改革、建设巩固新政权不可或缺的重要力量,但是他们的思想文化状态显然不能适应新中国社会主义文化建设的新要求。因此,以马克思主义文艺观为指导,对戏曲艺人进行思想文化再教育势在必行,以引导他们肩负起国家主人翁的责任,为旧文艺改革贡献其丰富的知识与技能,并正视自己在革命锻炼上的不足,提高政治觉悟与思想水平,深入人民群众新生活,学习新的艺术表现方法,积极融入改造戏曲、改造思想的社会运动之中。

二、对戏曲艺人进行再教育的具体实践

中华人民共和国成立初期,党和政府以马克思主义文艺观为指导,汲取民主革命时期解放区戏曲改造的经验,针对戏曲艺人当时的思想文化特点,通过思想引领、制度规范、实践锻炼等途径对戏曲艺人进行了再教育。

1. 以集中学习强化对戏曲艺人的思想引领

戏曲艺人大多处于社会底层,戏曲传承以师徒口授为主,文化水平较低,思想较为庞杂。若要戏曲艺人担当起向民众宣传新中国党和政府的各项方针政策和建立社会主义新风尚的重要使命,就需要让其对新社会形态形成新的认知。因此,1949年7月中国戏曲改进会发起人便集会讨论了戏改政策和标准,决定通过集中学习强化对戏曲艺人的思想引领。

1949年7月22日至9月5日,上海军管会文艺处举办了“地方戏曲研究班”,当地京、越、沪、淮、扬等剧种的227名演员参加了学习。学习内容多为“政治常识”或“文艺理论”,如《社会发展史》《中国革命和中国共产党》《工人运动》《知识分子改造问题》《在延安文艺座谈会上的讲话》《文艺方向问题》等。^㉒8月8日,由华北文委会旧剧处、北平市文委会旧剧科主办的北平市旧剧界、曲艺界联合讲习班正式开班,自动报名参加此次讲习班的旧艺人有400名,讲习时间定为两个月。^㉓10月23日第一期培训顺利完成,共集中培训旧艺人502人,占全市艺人总数20%。^㉔讲习班以建立新人生观为主,同时学习旧剧改革的方向及方法,学习方式以听报告及小组研究并重。讲习班还特别聘请了戏曲界的老前辈或戏曲研究者作专题报告,如欧阳予倩的“关于改造京剧的商榷”,田汉的“艺人的道路”,杨绍萱的“谈旧剧改革问题”等,启发他们的觉悟,帮助他们端正为人民大众服务的立场。然而,由于各种社会

因素的影响,到 1950 年 11 月底,全国 30 万戏曲艺人中经过学习的仅约为 11%,^{②5}戏曲艺人思想改造的任务仍然艰巨。

1951 年 5 月政务院的“戏改指示”发布后,全国各地文化部门加大了对戏曲艺人的集中培训力度。1951 年上半年,根据各地的材料统计,华东区经过一次或数次学习的艺人,上海 9000 余人(包括前台职工),占全部艺人的 80%左右;南京约 750 人,占全部艺人的 60%;浙江约 1900 人,占全部艺人的 45%;山东约 1100 人,占全部艺人的 30%;苏南约 1900 人,占全部艺人的 50%;苏北约 1100 人,占全部艺人的 45%;^{②6}总体来看,1951 年经过学习的艺人比 1950 年至少增加了 3 倍^{②7}。到 1952 年 10 月,福建省共举办 25 期艺人训练班,全省轮训艺人约 1800 人以上,并初步开展了团结、教育、改造民间艺人的工作,也从中培养了一批戏改工作的干部。^{②8}

中华人民共和国成立初期,全国各地文化部门组织戏曲艺人进行的集中学习不仅覆盖面广,学习形式也以戏曲艺人亟须的业务短板为突破点,理论讲授和分组讨论相结合,较为灵活机动,在短期内就达到较好的教育效果,后来有不少参加过集中学习的艺人成为戏曲干部,还有人加入抗美援朝志愿军,有人成为光荣的新民主主义青年团员和共产党员。可以说,全国各地文化部门成功地将政治学习融入戏曲艺人的各种集中学习和培训之中,在提升广大艺人戏曲理论素养的同时,还有效地提高了他们的政治觉悟,使其思想上开始向新中国、新社会靠拢。

2. 以情感动员强化戏曲艺人的政治认同

经过集中学习与培训等思想教育的第一步之后,如何将艺人们通过培训形成的对新中国新社会的认知真正地入脑入心、转化为自觉意识,才是对戏曲艺人进行思想教育的关键。

正如美国学者裴宜理所说:中国共产党非常注重“情感工作”在革命中的作用^{②9}。中华人民共和国成立初期,党和政府对戏曲艺人的思想教育也是以“情感工作”作为拉近艺人感情、整合艺人思想的重要手段,其最主要的方式是让戏曲艺人们回忆以前的生活经历,并对比现在的幸福生活,如 1951 年 10 月国庆节时,著名评剧演员新风霞谈及自己对节日的感想时不免心生感慨:“叫我说我对这节日的感想,就不能不使我又想起过去二十多年生活的酸

苦。因为假如我没能熬过往时任何的一次苦难,我就得不到今天的幸福。”^{③0}湖北省一代汉剧宗师余洪元先生的遭遇非常凄惨,最后竟死于沟壑之中。一些艺人忆及其经历,“就抑制不住满腔的辛酸泪”。^{③1}1951 年 1 月 27 日,在河南省第一次戏曲工作会议上,淮阳专区的艺人代表王福亭表示“我是要饭出身,八岁就要饭。共产党来了,我认识自己的前途。在旧社会里,把我们当戏子。”^{③2}在 1951 年 11 月河南禹县艺人训练班上,当王振邦学员谈到“在旧时,将我吊在树上,又用香头烧我的肉”时,全会场的学员都痛哭起来。^{③3}通过回忆过去,对比今生,可以“有效地唤醒民众爱恋或仇恨、复仇或悔改等强烈的历史记忆”^{③4},戏曲艺人的苦难有了宣泄的机会和场所,而且非常具有震撼力,使戏曲艺人在新旧社会的鲜明对比中重构旧社会对戏曲艺人的残酷压迫,引起身份和情感共鸣。

戏曲艺人们一方面通过新旧社会的对比“忆苦思甜”,另一方面通过“翻身”意识的建立激发了其强烈的阶级感情,增强了其对中国共产党和新国家政权的认同。1951 年 1 月 27 日,南阳曲剧团的代表王玉文在河南省第一次戏曲工作会议上说“我感觉人是真正翻身了,过去我们叫朝廷叫万岁爷,叫普通人也叫爷。现在我们翻身了,得到地位了,今天都是同志。”^{③5}广大的戏曲艺人都普遍感到“现在中国共产党和人民政府非常重视戏剧工作。”“不但是今天重视,而且今后还要重视;不仅新民主主义社会要发展,到社会主义社会还要发展。”^{③6}1951 年 4 月 16 日,著名戏剧家盖叫天先生在华东戏曲研究院京剧实验学校及京剧实验剧团演讲时感谢人民政府对艺人的关心,“人民政府领导下的艺人是彻底的翻身了”^{③7}。应该说,通过情感动员活动,戏曲艺人对新国家、新政权的认同达到了很高的层次。

3. 以政治社会实践培植戏曲艺人的社会责任感

在通过集中学习培训和“情感动员”培育戏曲艺人的新知并提升其对党和政府的政治认同的同时,全国各地文教部门按照“戏改指示”,开始采取公营、公私合营或私营公助的方式,对旧有剧团、剧场和民间戏班进行整合,统一管理,并以此为基础组织戏曲艺人参与各种政治与社会活动,围绕党的中心工作将新思想意识转变为切实的行动。

全国的戏曲艺人经过政治学习的洗礼,精神面貌焕然一新。为配合土改等中心工作,1950 年 10

月,安徽芒碭剧社在当地文教主管部门的帮助下,积极组织经过改造的戏曲艺人带着《白毛女》《九件衣》两个剧目,到农村为翻身农民演出。这两个戏为当时正在进行的土地改革运动起到一定的宣传作用。^③1951年9月至1952年5月,经过思想改造的川西大众川剧院的戏剧艺人以邛崃县回龙乡的真人真事,编演了小型现代戏《一把铤》,对当地的反霸斗争起到宣传动员作用。^④自1951年1月开始,福建省漳州市芗城区曲艺剧团在排练《白毛女》时,艺人们结合讨论土地改革问题,进行阶级教育。他们还将其排演的《血泪仇》改编为《台民泪》,使来自台湾的艺人们进一步认识旧社会的真相,控诉国民党军队和美国勾结,侵害中国人民的罪恶。^⑤各地文教部门通过组织动员戏曲艺人参与土地改革等政治社会实践,提高了艺人的政治觉悟,改变了他们的思想作风。

抗美援朝战争爆发后,戏曲艺人自发组织起来,有的通过义演新剧目或改编剧目为战争募集物资,宣扬爱国主义精神;有的则奔赴抗美援朝战争前线,为前线指战员鼓舞打气。如1950年河南省郑州市举行了抗美援朝戏曲竞赛,洛阳、驻马店等地的剧团还举行了支援抗美援朝、支援灾区的义演。博爱县60多个业余剧团排演抗美援朝节目,收入捐献国家,购买飞机大炮。^⑥上海市“维扬戏”勇敢剧团于1951年元旦起在沪东工人区定海路定海剧场义演3天,全部收入除开支外悉数捐献。上海市戏曲界的其他剧种为响应抗美援朝宣传,纷纷创作,上演新剧,如越剧《信陵公子》、新书戏《群魔末日》《三雄惩美记》、京剧十三本《水泊梁山》等。1951年初的4个月间仅上海一地戏曲界的捐献就超过预期捐献的20倍^⑦。1953年3月,川西大众川剧院的戏剧艺人组队随中国人民慰问团赴朝鲜民主主义人民共和国抗美援朝前沿阵地慰问中国人民志愿军,历时半年。10月,该团演员薛少林、刘瑞容、胡小凤、熊正至、杨淑英、李笑非等8人还参加中国人民第三届赴朝慰问团。^⑧全国各地志愿赴朝慰问的这些戏剧、戏曲艺人积极践行社会责任,在鼓舞人民志愿军的战斗意志、坚定他们胜利的信心上起了很大的作用。

中华人民共和国成立初期,各地文教部门配合党和政府的中心工作,组织帮助广大戏曲艺人开展的这些社会实践使其在政治上和思想上更趋成熟,新国家的主流意识形态和政治威望也通过戏曲艺人

的改造在戏曲界得以巩固强化。

三、对戏曲艺人进行再教育的社会影响

中华人民共和国成立初期的戏曲艺人再教育,通过组织戏曲艺人进行政治与业务学习、动员他们参与各项政治与社会实践,产生了重要的社会影响。

对戏曲艺人的再教育提升了戏曲艺人的政治和艺术素养。在旧戏改造过程中,许多戏曲艺人完成了从不愿学到自愿学再到积极帮助别人学的重大转变。在新旧对比的学习中,北京市的戏曲艺人逐渐认识到“这个讲习班不是过去的‘受训’,教员们讲的全是心窝里的话,越听越愿意听。”戏曲艺人马润山家在通县,他不仅每次往返80里路来听讲,而且还把他听的内容再到通县艺人讲习班讲一遍。“不但教育了自己,还教育了别人。”这个讲习班无形中又开设了若干个人或集体的分讲习班。一些戏曲艺人在学完阶级问题及社会发展史后感叹:“我们如同大梦初醒,我们都是贫苦子弟出身,想起来真羞耻,为什么给人家有钱的人宣传呢!今后应该唱劳苦人们的戏曲,唱给劳动人民听。”“我们的戏曲还负有宣传责任”,“学习新戏曲,唱给人民听,才配为人民服务,才会得到人民重视与欢迎”。^⑨南京市240多位戏曲艺人经过新业务学习,不但普遍地演唱了新词新曲,还有部分艺人自编自写新词新曲,除每晚在“大众茶室”演唱外,每星期五还举行一次观摩会,互相观摩学习。他们当时经常演唱的新词曲有《女英雄刘胡兰》《白毛女》《李秀娟卖豆腐》等40余种。^⑩

经过北京戏曲界讲习班的集中学习后,北京的戏曲艺人“都有了显著的进步”,“在学习过程中,他们表现了极高的学习热情,并涌现了许多积极分子和模范学员。在毕业时,全体学员并举行了一次联合大演出,京剧、评戏、曲艺各界艺人不分名角、底包、杂耍、蹦蹦都同台演出,表现了北京戏曲界的空前大团结”。^⑪戏曲艺人再教育在培植戏曲艺人新国家政治认同的同时,也有效地提升了他们的业务能力,促进了新中国戏剧事业的繁荣兴盛。

各地文教部门组织帮助戏曲艺人深入城乡基层巡回演出的社会实践,既给精神文化生活贫瘠的基层群众送去了高质量的文化食粮,又无形中在基层树立了中国共产党和人民政府的崇高威望和崭新形象。如1949年11月在武汉市解放后的半年间,经

过再教育的戏曲艺人共演出新戏《红娘子》32 场,观众 5 万人,《九件衣》55 场,观众 7 万人,《白毛女》22 场,观众 2.3 万人,《三打祝家庄》12 场,观众 1.2 万人。^{④⑦}1951 年 7 月,中央人民政府南方老革命根据地访问团开展慰问活动时,漳州实验剧团被抽调随访问团第六分团出发,在南靖、平和、诏安、云霄、漳浦、海澄、龙溪等县城乡进行慰问演出,历时 4 个月,共演出 150 多场,剧目有新剧目《白毛女》《血泪仇》《台民泪》,小戏《一朵红花》《夫妻教子》《宝山参军》等。^{④⑧}“解放了的戏曲工作者,认识到自己是人民的宣传者;同时,劳动人民要求他们演唱有教育意义的新戏曲。两者一结合,开拓了戏曲改革的广阔道路。”“他们不仅为人民所需要,而且为人民所爱戴和尊重了。”^{④⑨}这既在很大程度上丰富了人民群众的精神文化生活,又无形中教育了群众,重新塑造了戏曲艺人。

戏曲艺人改造还推动了戏曲艺人身份的转变。经过改造,曾经身份与地位低下的戏曲艺人变成了新国家、新社会的“文艺工作者”,获得了平等的社会地位。到 1952 年,许多戏曲名家如程砚秋、尚小云、马连良等,分别就职或兼职于文化戏剧领导机关及戏剧院团、院校、研究、出版等单位,其中许多人还成了人大代表或政协委员。当然,这些政治和文化界的精英无一例外的都是为工农兵服务的“革命的戏曲战士”^{⑤⑩}。1950 年 5 月,著名京剧表演艺术家梅兰芳先生在上海解放一周年时感慨万千:“毛主席为戏曲界解开了层层密密的锁链绳索,我们开始以主人翁的身份参加了人民政协,我们戏曲界的祖先们数百年梦寐以求的梦想今天都成为事实了。”^{⑤⑪}还有一些在戏茶厅以清唱为生的女艺人,经过学习教育,从思想到艺术都有了质的飞跃,因而后来成了知名度很高的表演艺术家。如当时在夫子庙戏茶厅清唱的玉芙蓉,参加艺人讲习会后各方面有了显著提高,经郑山尊的鼓励和名师的传授,进步很快,后来改名罗惠兰,成为马连良剧团的“当家花旦”而闻名全国。^{⑤⑫}戏曲艺人在中华人民共和国成立初期戏曲传承与变革中获得的广泛的社会尊重与认同,标志着他们真正地完成了从戏曲艺人到新的国家文化政策执行者和宣传者角色与身份的转换。

总之,中华人民共和国成立初期的旧戏改造抓住文艺创作、传播的主体——戏曲艺人这个关键,将政治学习和专业培训结合起来,组织戏曲艺人集中

学习,使其对新中国形成一个全新的认知,并通过“情感动员”使其在新旧对比中形成对新政权的政治认同,提升了他们的思想觉悟,然后引导他们投入各项政治社会改革的伟大实践中,使之成为党和政府可以团结引领的重要文艺宣传力量,在丰富人民群众精神生活的同时,在基层树立了中国共产党和人民政府的威望和新形象。中华人民共和国成立初期的戏曲艺人再教育总体上是成功的,其显著成效也为新时代强化对文艺工作者的思想引领、增加文艺工作者的社会责任感、开创文艺工作新局面提供了重要借鉴。

注释

- ①②《国务院关于戏曲改革工作的指示》,中共中央文献研究室《建国以来重要文献选编》(第 2 册),中国文献出版社,2011 年,第 225、227 页。③参见刘方政《“五四”时期旧戏批判述评》,《文史哲》2002 年第 2 期;王钟陵《20 世纪中国戏剧理论之变迁》,《社会科学战线》2003 年第 2 期;王良成《“五四”时期的新、旧戏剧论争及其现代性追求述论》,《戏剧》2006 年第 3 期;傅修海《瞿秋白与中国现代集体写作制度——以苏区戏剧大众化运动为中心》,《中国现代文学研究丛刊》2013 年第 6 期;吴民《从启蒙者“论戏曲”到“甄别旧戏”——20 世纪中国戏曲命运的生态观照》,《戏曲研究》2020 年第 2 期,等等。④⑤李洪河、蔡红霞《“思接千载”和“与时俱进”——新中国成立初期的旧戏改造》,《当代中国史研究》2016 年第 4 期。⑥参见黄亚清《新编历史剧生产体制研究(1942—1978)》,浙江大学博士学位论文,2013 年;张炼红《“禁戏”问题与新中国戏改运动初期的政策实践》,《社会科学》2016 年第 6 期;陈宗花《新中国成立初期的豫剧现代剧:革命艺术的民族化、大众化探索》,河南人民出版社,2017 年。⑦⑧⑩中国艺术研究院戏曲研究所《戏曲研究》编辑部、吉林省戏剧创作评论室评论辅导部《戏剧工作文献资料汇编》,1984 年内部印行,第 239—240、239、237—238 页。⑧王亚平《艺人的创造和演唱 冀鲁豫文联改造旧艺人经验》,《人民日报》1947 年 7 月 19 日。⑨中国艺术研究院戏曲研究所《戏曲研究》编辑部、吉林省戏剧创作评论室评论辅导部《戏剧工作文献资料汇编》,1984 年内部印行,第 21、239—240 页。⑩《全国文代会第二日 郭沫若报告建设新文艺 工人要求文艺工作者到工厂去多反映工人生活和帮助学习》,《人民日报》1949 年 7 月 4 日;柏生《旧艺人的新道路——记北京旧戏曲的改革工作》,《人民日报》1950 年 1 月 19 日。⑪胡苏《积极发展新文艺与大力改革旧文艺应密切结合起来》,《人民日报》1950 年 6 月 11 日。原文有误,应为“全区共有新旧剧团 373 个”。⑫《全国戏曲工作者大会师 现有戏曲工作者三十五万人观众三百万 会议将讨论与解决戏改方针政策等问题》,《人民日报》1950 年 12 月 1 日。⑬中国艺术研究院戏曲研究所《戏曲研究》编辑部、吉林省戏剧创作评论室评论辅导部《戏剧工作文献资料汇编》,1984 年 4 月内部印行,第 237—238 页。⑭山东省文化厅史志办公室《山东省文化艺术志资料汇编》(第 7 辑),1985 年内部印行,第 54 页。⑮荒煤《农村新文艺运动的开展》,上海杂志公司,

1949年,第125页。⑩孙晓忠、高明《延安乡村建设资料》(4),上海大学出版社,2012年,第496页。⑪⑫易风《新中国成立之初戏曲艺人思想作风现状调查》,刘维颖《易风传》,山西人民出版社,2014年,第455、456页。⑬⑭⑮武汉市文委戏曲工作处《武汉市的旧剧改革》,1950年内部印行,第3、3、1页。⑯穆扬《民间艺人蔡金坡——北京文代会代表访问记》,《人民日报》1950年6月1日。⑰张炼红《新中国戏曲改革运动初期的艺人集训班——以上海、北京、安徽为例》,《中文自学指导》2004年第2期。⑱柏生《剧艺界联合讲习班今举行开学典礼》,《人民日报》1949年8月8日。⑲⑳梦庚《介绍北京戏曲界讲习班》,《人民日报》1949年10月23日。㉑㉒马彦祥《一九五一年的戏曲改革工作和存在的问题》,《人民戏剧》1951年第3卷第8期。㉓福建省人民政府文化事业管理局《关于当前戏曲改革工作的指示》,福建省地方志编纂委员会《福建省志·文化艺术志》,福建人民出版社,2008年,第752—753页。㉔裴宜理《重访中国革命:以情感的形式》,李冠南、何翔译,《中国学术》2001年第4期。㉕新风霞《作人民的演员》,山东省人民政府文教厅《戏改参考资料》(第2辑),1952年内部印行,第69页。㉖湖北省档案馆藏《湖北戏曲十年》,全宗号SZ121-1-003-002。㉗河南省档案馆藏《各专市戏曲会议发言记录讨论总结》,全宗号J135-1-42。㉘河南省档案馆藏《禹县艺人训练班工作总结》,全宗号J135-1-42。㉙杨念群《再造“病人”——中西医冲突下的空间政治(1832—1985)》,中国人民大学出版社,2006年,第338—339页。㉚河南省档案馆藏《各专市戏曲会议发言记录讨论总结》,全宗号

J135-1-42。㉛河南省档案馆藏《关于剧改工作中几个主要问题的总结意见》,全宗号J135-1-42。㉜盖叫天述,严朴记《盖叫天先生谈戏》,山东省人民政府文教厅《戏改参考资料》(第2辑),1952年内部印行,第51页。㉝安徽省地方志编纂委员会《安徽省志·文化艺术志》,方志出版社,1999年,第189页。㉞⑳成都市地方志编纂委员会《成都市志·川剧志》,方志出版社,1997年,第177页。㉟中国政治协商会议漳州市芗城区委员会《漳州芗城文史资料》(第3卷)(下),2009年内部印行,第1609页。㊱中国戏曲志编辑委员会《中国戏曲志·河南卷》,文化艺术出版社,1992年,第21页。㊲《戏曲动态》,《新戏曲》1951年第3卷第11期。㊳《改造旧艺人》,《新华月报》1950年第3期。㊴柏生《旧艺人的新道路——记北京旧戏曲的改革工作》,《人民日报》1950年1月19日。㊵中国政治协商会议福建省漳州市芗城区委员会文史资料委员会:《漳州文史资料》(第12辑),1990年内部印行,第73页。㊶柏生:《旧艺人的新道路——记北京旧戏曲的改革工作》,《人民日报》1950年1月19日。㊷田汉《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗——一九五〇年十二月一日在全国戏曲工作会议上的报告》,《戏曲报》1951年第4卷第5期。㊸梅兰芳《解放一年来的感想》,山东省人民政府文教厅《戏改参考资料》(第2辑),1952年内部印行,第66—67页。㊹庄小军、徐康英《风雨同舟——南京探索前进三十年》(1949—1978),中共党史出版社,2002年,第80页。

责任编辑:王 轲

Re-education of Chinese Opera Artists in the Early Period of the Founding of New China

Cai Hongxia

Abstract: Opera artists are the guardians of traditional Chinese culture and the indispensable force for the reform of opera and the construction and consolidation of the new regime. However, in the early days of the founding of New China, their loose thinking and low level of knowledge and culture were not able to adapt to the new requirements of the political and social construction of New China. Therefore, the Communist Party of China and the people's government, guided by the Marxist view of literature and art, carried out ideological and cultural re-education of opera artists. They not only actively organized the vast number of opera artists to conduct political study and professional training, but also gradually formed their general political identity with the new country and the new regime through emotional mobilization activities such as "complaining" and solid political and social reform practice. Moreover, the opera artists became an important literary and art publicity force that the CCP and the GOC can unite and lead, which laid a good foundation for establishing a brand new political prestige and political image of the CCP and the GOC in the grass-roots society.

Key Words: the early period of New China; Chinese opera artists; re-education; political identity