

無鬼之國

——中共與陝西地區的「鬼戲」之爭 (1949-1966)

• 王 英

摘要：本文以1949至1966年之間陝西省對戲曲舞台上「鬼戲」，特別是秦腔《遊西湖》的改編和查禁為中心，討論此過程中中央和地方政府、創作者、藝人、評論界、觀眾之間複雜的權力關係。本文以民間戲曲中的「鬼戲」為切入點，思考分析漢學人類學的一個核心問題：即革命現代性構建過程中，中國民間文化經歷了甚麼轉變以及民間文化和現代國家關係如何。通過史料梳理分析發現，「鬼戲」必須置於多元權力關係中才能被理解，其興衰來自於社會多元力量的博弈，取決於官僚系統內部不同勢力集團之間的權力消長；文化思想領域分歧和政治鬥爭相互糾纏。「鬼戲」和省級、中央派系政治密切相關，正是複雜的權力博弈和抗衡導致了「鬼戲」的全面禁演，而這也構成了中國現代轉型的獨特藍本。

關鍵詞：鬼戲 戲劇改革 《遊西湖》 民間文化 權力關係

一 引言

戲曲是傳統中國民間社會塑造下層心靈世界最重要的媒介之一。現代以來，如何通過大眾戲曲的改良重塑國民精神，一直是政府、官僚士紳、知識份子熱衷討論的一個話題。對這一問題學者已經有不少研究，李孝悌和張仲民集中探討了晚清時期啟蒙者通過言論和實際行動，改良戲曲，啟蒙大眾，塑造新文明和風尚的努力^①。李孝悌指出，清末的戲曲改良運動，不但改造了陋習惡俗，而且宏揚了愛國思想、新的知識和革命精神^②。與之稍有不同

* 本文為陝西省教育廳項目「政治變遷與大眾文化的重塑」的階段性成果（項目編號：14JK1454）。本文的修改得到《二十一世紀》兩位匿名評審十分細緻的指點和非常有益的意見，特此致謝。

的是，張仲民強調此階段的戲曲改良是眾聲喧嘩、多元雜陳的論述空間與開放地帶，戲曲改良也在此空間中逐漸偏離了啟蒙人士的原有規劃^③。

無論戲曲改良是否成功啟蒙了大眾，這一主題卻是貫穿二十世紀中國政治的一條線索。傳統戲曲文化在現代性革命中遭遇如何，特別是1949年之後戲劇改革（以下簡稱「戲改」）以甚麼樣的方式展開，國家、知識精英、藝人、觀眾和民間戲曲之間關係如何；革命現代性構建過程中，中國民間戲曲文化經歷了甚麼轉變，其和現代國家關係如何？本文以新中國前十七年間（1949-1966）陝西地區的「鬼戲」為研究對象，考察這一特殊的戲劇類型在新中國的曲折經歷，重構「鬼戲」之爭中複雜的權力關係脈絡，並嘗試對上述問題作出初步回答。

二 背景：戲改與禁戲

1949年新政權成立後，中央文化部將戲改作為部門重要職責之一。1949年11月3日，文化部下設的戲曲改進局正式成立，田漢任局長，政府專設這一部門以昭示戲改的重要性。在中央政府領導下，各地方政府都陸續成立了相似的機構，負責全國範圍內的戲改工作^④。

1950年11月27日至12月10日，文化部在北京召開了全國戲曲工作會議，進一步確定了以歷史唯物主義和愛國主義的觀點作為審定劇目的主要標準，鼓勵各種戲曲形式、風格的自由競爭，以促成戲曲藝術的繁榮局面。會議規定今後戲曲工作應統一由各地文教主管機關領導，不得擅自輕率禁戲，凡須禁演的劇目應由文化部處理。會議根據代表的意見提出了〈關於戲曲改進工作向文化部的建議〉。在此基礎上，1951年5月5日，周恩來親自簽署發布中央人民政府政務院〈關於戲曲改革工作的指示〉（簡稱「五五指示」）^⑤。「五五指示」成為建國後戲改的基本依據，周恩來稱「戲曲改革是改革舊有社會文化事業中的一項嚴重任務」，必須有步驟地進行，防止急躁情緒和粗暴手段，對上演的劇目進行積極的改革。這份戲改總指導方針中寫到^⑥：

目前戲曲改革工作應以主要力量審定流行最廣的舊有劇目，對其中的不良內容和不良表演方法進行必要的和適當的修改。必須革除有重要毒害的思想內容，並應在表演方法上，刪除各種野蠻的、恐怖的、猥褻的、奴化的、侮辱自己民族的、反愛國主義的成份。

然而，對於現實中如何判斷是否有毒害的思想內容，以及應該禁演甚麼劇目，需要具體的組織來執行。1950年7月，中央政府成立了由代表全國各地不同劇種的四十三人組成的文化部「戲曲改進委員會」，這個關於戲改的最高顧問機關由周揚任主任，並在7月11日的第一次會議上，首次以中央政府的名義頒布了對十二個劇目的禁演決定，分別是《殺子報》、《九更天》、《滑油山》、《奇冤報》、《海慧寺》、《雙釘記》、《探陰山》、《大香山》、《關公顯聖》、

《雙沙河》、《鐵公雞》、《活捉三郎》^⑦。觀察中央政府首次禁演的這十二個劇目，無一例外都是包含了嚴重的「封建迷信」思想，基本上都宣揚了因果報應，講述的是仇殺、轉世、神佛、鬼怪等內容；「迷信」劇也成為戲劇審查的主要目標。

此後，1951年6月7日，文化部通令停演《大劈棺》；7月12日，文化部發文禁演京劇《全部鍾馗》，文中專門說明崑曲《嫁妹》應予保留；11月5日，文化部發文同意東北文化部禁演《黃氏女遊陰》、《活捉南三復》、《活捉王魁》、《陰魂奇案》、《因果美報》、《僵屍復仇記》等六齣評劇，並決定京劇《薛禮征東》、《八月十五殺韃子》等兩齣戲不在少數民族地區上演。1952年3月7日，文化部通知，同意熱河省文教廳報請禁演全部《小老媽》（包括《老媽開嘍》、《槍斃小老媽》二劇）；6月21日，文化部在接天津市文化局報告後，指示東北文化局查禁京劇《引狼入室》^⑧。

至此，中央政府的禁令共包括二十六齣劇目，其中《薛禮征東》、《八月十五殺韃子》因為涉及到少數民族的問題，限制演出地區；《引狼入室》則是由於不符合愛國主義精神而被禁。而其餘所有被禁的劇目全部涉及「封建迷信」和鬼怪等內容，其間又夾雜着兇殺、恐怖和情色。從這份禁戲名單，也可以略窺新政府的文化品味及其最反感的民間戲曲文化類型，「迷信」劇、「鬼戲」在日後遭到全面禁止，此處已經略顯端倪。

當然，比起在全國上演的難以計數的劇種和劇目，文化部門明令禁演的「壞戲」實在是滄海一粟。建國初「禁戲」權力一直保留在中央手中，不允許地方隨便禁戲，這道「禁演令」也包含着對二十六齣劇目以外更多劇目的謹慎態度^⑨。從整體上觀察1950年代，戲改本着對傳統文化的保護，以非常審慎的方式進行，基本上做到了政務院在「五五指示」中所說的「主要地應當依靠廣大藝人的通力合作，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」^⑩。當時，通過行政手段強制實行的「禁演」被限制在一個非常小的範圍內，戲改大多由社會多方面力量合力推動而成，經歷了異常曲折複雜的路程。以下以陝西省「鬼戲」之爭為中心，討論其中錯綜複雜的權力關係，並分析「無鬼之國」最終建立的路徑選擇及其原因。

三 《遊西湖》：人鬼之爭

（一）《遊西湖》：改編和爭論

在戲改的背景下，陝西省戲曲劇院（前稱西北戲曲研究院，1980年改名為陝西省戲曲研究院）院長馬健翎開始了對秦腔傳統劇目《遊西湖》的改編，一場有關「鬼戲」的爭論也拉開了帷幕。馬健翎在陝甘寧邊區創排《中國魂》、《血淚仇》、《窮人恨》等秦腔現代戲，是現代戲的拓荒者。1943年，毛澤東在棗園約談民眾劇團柯仲平等人時，大讚「馬鬍公〔馬健翎〕堅持文藝和群眾相結合，走

人民大眾的道路」^①。1949年率民眾劇團從延安奉調西安後，馬健翎就擔綱西北地區戲改的領導工作，致力於傳統戲的整理改編^②。《遊西湖》便是他改編傳統劇目的一個嘗試。

《遊西湖》，又名《紅梅閣》、《殺裴生》，事見明瞿佑《剪燈新話·綠衣人傳》、馮夢龍《古今小說·木棉庵》、周朝俊《紅梅記》傳奇以及《紅梅閣》彈詞。秦腔《遊西湖》敘宋時太學生裴生泛舟西湖，遇宰相賈似道愛妾李慧娘，二人一見鍾情，互生愛慕。賈似道窺其情，頗惱怒，回府即殺慧娘。又差僕人誘裴生至賈府，囚於書齋。後慧娘陰魂得判官相助，與裴生書齋幽會。賈似道聞知此事，差廖寅去殺裴生，慧娘鬼魂救裴逃出，並大鬧賈府^③。

1953年西北文化局戲改處召集戲劇家討論後，由馬健翎執筆改編的《遊西湖》，10月在西安公演，觀眾反應熱烈，劇本隨即出版推廣全國。山西梆子、河北梆子、蒲州梆子、京劇等劇種都曾有劇團移植上演此劇，引起了廣泛關注。馬健翎改本刪略了政治鬥爭，補綴了愛情基礎，去除鬼魂，增衍人物，重新講故事：李慧（蕙）娘與裴瑞卿從小相鄰，日久相愛，快訂親時慧娘被賈霸佔為妾。裴生與慧娘遊湖相遇，兩人各示信物表情意，賈發現後因妒殺妾，並囚禁裴生。幸有姬妾蕊娘設計瞞過老賊，讓慧娘裝鬼隱藏，且和園丁江老頭仗義幫助慧娘與裴生相見，逃跑時裝鬼嚇退殺裴者。賈領人追趕，慧娘火燒賈藏貴重物件之樓，乘亂逃走^④。

對馬健翎來說，他改編《遊西湖》的主要意圖在於掃除傳統秦腔中鬼魂形象帶來的恐怖氣氛和迷信色彩，破除濃厚的「宿命論」成份^⑤。但是馬健翎把「鬼」變成「人」的嘗試，受到了各方面的質疑和批評。一些熟悉舊劇的觀眾和老藝人心存困惑，在他們記憶裏，不易磨滅的是原劇中李慧娘的死，以及「鬼戲」所帶來的深刻印象。張真在《文藝報》撰文評析《遊西湖》，論述甚為細緻，批評戲曲遺產整理工作中存在大拆大改的粗暴現象^⑥。劉迺崇整理的讀者意見，從人物形象、藝術水準、思想意義等各個方面全面批評了《遊西湖》：

山西襄汾光明蒲劇團的王木人認為：「我們首先應該肯定原劇本中李蕙娘的悲劇的必然結果。蕙娘遭賈似道慘殺是有階級鬥爭內容的。改編本中寫蕙娘不死，只是在表面上滿足了群眾的願望，但減低了原有意義」^⑦。

天津吳同賓來稿中這樣做了說明：「認為只要在舞台上出現了人類幻想的產物——神、仙、佛、妖、狐、鬼，就都是『宣傳封建迷信』的看法，我認為是錯誤的。而馬健翎同志改編『遊西湖』就是根據這種錯誤看法改編的。」^⑧

王木人說：「舞台上出現醜惡、恐怖的形象，是不好的。但我們可以也應該賦予李蕙娘的鬼魂以莊嚴、純潔、冷靜、正義的美麗形象。如果把鬼魂形象去掉，而如馬健翎同志的改編本中讓李蕙娘這個人扮成鬼，在演出時，就不得不以面塗白粉、七竅點紅的形象出現。」^⑨

《遊西湖》的改編可謂一石激起千層浪，完全是馬健翎始料不及的。始自1953年的《遊西湖》改編及批評論爭過程，讓他在精神上受到很大折磨，陝西

省戲曲劇院一度面臨被解散的危機^②。在反對大於支持的批判聲中，馬健翎破除「封建迷信」、去除「鬼魂」形象的努力基本上完全失敗。

(二) 恢復「鬼魂」及巡演

1957年，經陝西文藝界討論後又推出馬健翎、黃俊耀等人合作的改編本《遊西湖》，劇中不僅恢復李慧娘的鬼魂形象，還把江老頭改為傳統戲裏常見的神靈土地，慈眉善目，贈扇相助。此本十四場（遊玩、贈梅、搶親、謝梅、思念、遊湖、殺妾、鬼怨、幽會、謀殺、報驚、搏鬥、分離、鬼辯），情節曲折，衝突強烈，保持原劇的火熾風格，提高了「吹火」、「撲跌」等秦腔特有的技藝，還吸收了兄弟劇種之長，音樂唱腔也有創造性的改革^③。

1958年10月，陝西省戲曲劇院和省內其他劇團一起進京匯報演出，省戲曲劇院在中南海懷仁堂為領導人演出了《遊西湖》等戲，獲周恩來等領導人接見，周恩來、朱德更和飾演李慧娘的馬藍魚合影留念。1959年，為慶祝建國十周年，陝西省戲曲國慶十周年獻禮演出團再次在北京演出《遊西湖》，劇情被譯介成英、法、德、俄、日等七國文字，以便國宴上的中外來賓觀賞。馬藍魚應邀出席國宴，見到毛澤東、劉少奇、宋慶齡、董必武、朱德、周恩來等國家領導人。馬藍魚塑造的李慧娘這一藝術形象，被人們譽為「飛天美神」、「火中鳳凰」^④。馬藍魚在戲中也有些創新和發展，比如她用黃土苦練吹火特技，能連吹幾十口火，還創造出迴旋式、蘑菇雲式等新花樣。再如化妝和服飾，她改掉舊戲中的迷信恐怖色彩，讓慧娘鬼魂面色紅潤，一身縞素，鬢插一朵紅花，恰似瑞雪中的紅梅，以此美好形象體現慧娘純潔的品質和熱烈的性格^⑤。

恢復鬼魂形象之後的《遊西湖》，劇本和演出都獲得了巨大成功。1958年12月7日，梅蘭芳在《人民日報》上撰文盛讚秦腔《遊西湖》的表演^⑥：

馬藍魚扮演李慧娘，在「鬼怨」一場中，她把慧娘的悲憤心情和善良性格，在那如泣如訴的歌唱和矯捷輕盈的舞蹈中，刻劃得很細緻。「救生」時，馬藍魚和扮演裴生的李繼祖把傳統的甩髮、吹火、撲跌技巧，用來表現他們處於千鈞一髮時的緊張心情，十分成功……慧娘這個復仇的女鬼，真是壯麗極了，也勇敢極了！

曹禺看完《遊西湖》後，在同年12月23日的《人民日報》撰文稱讚該劇擺脫了《紅梅記》傳奇和原秦腔本的糟粕，編、排、演、音樂都好極了。全劇緊湊、完整，始終抓住悲劇主角的命運，矛盾尖銳，幾乎每個場面都富於內心活動和強烈的動作，體現了人民的觀點和願望，是修改舊劇目，使它發揮「古為今用」的精神的好榜樣。他指出特別是〈遊湖〉和〈鬼怨〉兩場，是舞台上稀見的創造，是推陳出新的香花，而〈鬼怨〉為舊本所無，更是難得^⑦。

時任文化部戲曲改進局局長的田漢更賦詩以表讚賞之情：「尋春偶過李家牆，贈得紅梅刻骨香。藏劍莫逢丞相笑，追舟難得學生狂。水邊不許憐年少，花下淒然葬豔妝。不是驚魂能吐火，愛情真比死尤強。」^⑧1960年代初，

田漢拜訪在西安南郊常寧宮埋首創作的馬健翎時，還念念不忘《遊西湖》是大手筆，兩人頗有惺惺相惜之意。而且，田漢根據秦腔《女巡按》改編了著名的京劇《謝瑤環》，也深受馬健翎的影響²⁷。田漢日後因《謝瑤環》獲罪入獄，馬健翎也因編演「鬼戲」而遭批判，兩位戲劇家在1960年代早期皆因戲劇而死，令後人不勝感嘆。

(三)「鬼戲」與政爭

《遊西湖》從「把鬼變成人」到「把人變成鬼」，經歷了一個漫長的過程，戲劇家、演員、觀眾、評論界共同構建了一個龐大而複雜的文化權力網絡。有鬼魂形象的《遊西湖》在1950年代末期還能取得如此巨大的成功，充分體現了民俗和民間文化的堅韌性和主體性，但背後最重要的原因還是由於黨內對於保護傳統藝術的意見佔了上風，大部分領導幹部都對保護傳統藝術達成了一致意見。但表面上的一致性並沒有消除「鬼戲」帶來的嚴重意見分歧，在討論《遊西湖》最為激烈的當口，陝西省委和文化局曾經一度意圖撤銷帶來很大麻煩的陝西省戲曲劇院，這一撤銷事件後來由《遊西湖》的改編者之一黃俊耀透露出來²⁸：

一九五六年，我去名演員蘇育民家看他，蘇育民拿出一個文件讓我看，並問這是怎麼回事。這個文件的主要內容是撤銷西北戲曲研究院，把我們秦腔一團給甚麼專區，二團給甚麼專區，三團給哪裏，在戲研院選極少數好的演員成立甚麼陝西省電影劇團，由蘇育民、姜炳泰、畢雨等任團長，馬健翎任這個電影劇團的創作組組長，我是組員之一。看後我大吃一驚，回去問馬健翎這是怎麼一回事，馬健翎也不知道。記得我和馬健翎一起去找當時的省委第一書記張德生同志和專管文教的常委趙守一同志，他們說他們都不知道。要解散西北戲曲研究院，這麼大的事，省委並未討論過。但這個文件是誰搞的呢？文件是怎麼產生的？後來才知道是省委個別人和省文化局一些人搞的。當時張德生書記和趙守一同志糾正了這個錯誤決定，撤銷了那個荒唐的文件。

從黃俊耀的回憶中，可以發現在《遊西湖》論爭過程中，陝西省黨政高層已經出現不同意見，以至於省文化局需要繞開省委專管文教的常委和省委第一書記，私自下達解散陝西省戲曲劇院的文件。最終，陝西省委書記處書記趙伯平召集文藝界有關同志開了一次會，以期解決紛爭，會上決定由馬健翎、黃俊耀、姜炳泰、張棣庚重新改編《遊西湖》，這才改成了後來經常上演的有鬼魂形象的《遊西湖》²⁹。「鬼戲」《遊西湖》之所以能有巡演北京和江南十三省的盛況，背後少不了省委內部強有力的支持。

1962年9月中共八屆十中全會上，毛澤東發表「千萬不要忘記階級鬥爭」的號召，特別提出了要抓「意識形態領域的階級鬥爭」。會議期間，江青約見中央宣傳部、文化部四個正副部長陸定一、周揚、張子意和許立群，認為戲

劇界問題嚴重，舞台上、銀幕上帝王將相、才子佳人、牛鬼蛇神泛濫成災^⑳。八屆十中全會期間，李建彤的《劉志丹》被打成「反黨小說」，康生誣衊《劉志丹》是借機「為高崗翻案」，從而牽連出習仲勛、賈拓夫、劉景範等西北地區的「反黨集團」^㉑。作為西北地區黨政部門的領導，趙伯平本人也被牽扯進入了「反黨集團」一案。1963年1月，陝西省文化局黨組重提1956年陝西省第一屆戲劇會演，對會演紀念刊上照片順序、署名等問題作出檢查^㉒：

- 1、〔張〕德生同志在紀念刊上只有一張照片，而趙伯平同志的照片刊載了兩張。
- 2、德生同志接見代表團和名老藝人的照片排列在圖片的第四頁上，趙伯平同志的照片除了一張排列在第四頁外，另外一張排列在圖片第一頁上。
- 3、德生同志接見代表團和名老藝人的照片說明未註明「省委第一書記」，而寫省委「張德生書記」。
- 4、趙伯平同志在大會上的講話及接見名老藝人和演員代表兩張照片都寫着省委趙伯平書記，應該是書記處書記。

雖然這是關於座次排序和署名的爭論和檢查，但已經看出省委內部的分歧，隱約揭示出省委兩名書記之間的微妙權力之爭，文化局黨組顯然對趙伯平僭越職守、過多介入戲劇事務作出了委婉批評。或許因為這樣的批判太輕，文化局黨組於1963年2月，再次專門組織批判趙伯平，其對戲劇工作的過份干預，特別是守舊的戲劇作風成為審查重點^㉓：

由於趙伯平同志直接插手戲校〔陝西省戲曲劇院的下屬單位〕，干預業務，並強調搶救要原封不動，不許新文藝工作者加工，戲校在藝術教育和藝術實踐過程中，在一定程度上離開了黨的百花齊放、推陳出新的方針，已有「只繼陳、不出新的錯誤傾向」，比如椰子音樂中的喇叭、吹得那麼噪兒，也不許減少。

對於內部分歧重重的陝西省委和省文化局而言，習仲勛和趙伯平的失勢，正是一個削弱趙書記對於戲校的影響力和控制力的好機會，同時可以糾正過去保守的戲改路線，把戲改事業推向自己希望的方向。這份檔案文件表達了省文化局，至少是文化局中一部分人對昔日這位趙書記的強烈不滿^㉔：

由於趙伯平同志對戲校的直接指揮和干預，不僅使正常的教學經營中斷，政治文化教育難以系統進行，更重要的是實際上距離了文化局的領導，對於局裏的一些指示、通知、決定，有的拒不執行，有的推託不辦，戲校以羅明同志為首，在許多方面，只強調趙書記的指示，令文化局難以插手。一些同志，稱趙伯平同志為戲校的「老掌櫃」，「硬箱主」，而把文化局丟在一邊。

多年以後，習仲勛的夫人齊心回憶起趙伯平這位昔日舊友依然飽含深情^⑤：

1962年9月中共八屆十中全會上，康生捏造罪名，給毛主席寫條子，指責習仲勛等利用小說《劉志丹》進行反黨。此後，開展了大規模的批判「彭高習反黨集團」鬥爭運動。伯平在運動中保持沉默，別人勸他發言表態，他嚴肅地說：「不表態就是表態。仲勛是個好同志！」有位在習老身邊工作過的同志當時在陝西任職，他顛倒黑白，捏造事實寫材料揭發仲勛，伯平同志嚴肅地找這位同志談話，對他進行批評。在人人自危的政治運動中，伯平同志這樣做是極其難能可貴的，他也因此受到不公正對待，成為審查的對象，並被免去在陝西擔任的黨政重要職務。

趙伯平被牽連到西北「反黨集團」案件，最終被審查、免職和失勢，對於省內戲曲界是個極大打擊。這位共產黨的政治領袖，嫻熟戲曲，精通音律，對很多地方劇種情有獨鍾，親自編寫過秦腔《大上當》，改編過傳統戲《三滴血》，也曾經親自參加過《藏舟》、《黃鶴樓》的戲曲表演，多年來都是民間戲曲的積極維護者^⑥。根據齊心的回憶，1950年代趙伯平親自抓戲曲創作，也都得到習仲勛的大力支持。他們互相配合，多次組織陝西地方戲曲團體晉京演出，這些演出轟動京城，成為陝西文化建設史上的盛事^⑦。趙伯平的被批判和離開權力中樞，致使省內的戲曲文化失去了最強有力的庇護。可以說，這個庇護間接來自習仲勛，正是習和趙兩個人的相互呼應，才使得陝西省戲曲在1950年代有了全國的影響力。

1965年9月，社會主義教育工作隊進駐陝西省戲曲劇院，此時中共西北局已經把柯仲平、馬健翎、黃俊耀定為「柯、馬、黃反黨集團」。1965年對藝術家的批判主要針對「反黨、反社會主義毒草」。馬健翎成為《劉志丹》案牽扯出來的眾多「反黨人物」之一。此前李建彤寫的《劉志丹》被定為反黨小說，柯仲平寫了長詩《劉志丹》，同樣宣揚「陝北救中央」，被定為反黨詩歌。馬健翎因為和柯仲平關係密切。其眉戶現代戲《蟠桃園》被認為是反「四清運動」，歪曲了階級鬥爭的現實，而「鬼戲」《遊西湖》則是借鬼魂之口發洩對黨中央「怨氣騰騰三千丈」，因此被株連^⑧。1965年國慶剛過，馬健翎在臉上蓋了一張「寫滿了社教運動」的《陝西日報》，於辦公室的臥榻上，服下大量安眠藥，悄然離世。據陳彥回憶，此時「鬼戲」《李慧娘》已遭點名批判，作為改編過《遊西湖》、塑造「怨鬼」李慧娘的馬健翎，深感自己逃不過這場劫難。在「反黨集團」和「編演鬼戲」的雙重壓力下，終於自我了結生命^⑨。

(四)「鬼戲」背後的權力網絡

在人類學家雷德菲爾德(Robert Redfield)著名的文化理論中，他把文化區分為以都市為中心的上層大傳統(great tradition)和散布在城市之外的鄉間的小傳統(little tradition)^⑩。在中國文化語境中，民間戲曲某種程度上構成了有別於儒家精英文化的民間文化，而現代中國使民間信仰和文化體系更深地捲入到國家擴張的權力網絡結構中。如果要研究現代政治中的民俗和民間文化，

就不能單純追求斯皮瓦克 (Gayatri C. Spivak) 所說的下屬群體的聲音，而必須在一系列權力關係中才能尋求其意義^④。

在《遊西湖》爭論風波中，評論界、老藝人、觀眾基本上站在維護舊戲曲的一邊，希望保留「鬼魂」和原戲曲的故事和韻味。至於馬健翎這樣的劇作者，則處於左右搖擺的狀態中：一方面要維護傳統文化，另一方面又要滿足政治意識形態的改編要求。省級政治領導人態度隱晦，我們從有限的文獻材料中可以推斷，省委書記處書記趙伯平、文化局副局長羅明等對民間文化持溫和的改良主義態度，為戲曲的發展做出了很大貢獻^⑤。他們壓制了省委和文化局內部的激進聲音，抵制了過份改編的要求，維護民間戲曲本來面目，讓「鬼戲」《遊西湖》順利搬上舞台。

省級政治毫無疑問和中央權力聯繫在一起。1950年代後期，周揚和劉芝明主導下的文化部也表現出對於舊戲曲很大程度的維護，田漢和中國戲曲研究院副院長張庚等無不都對舊戲曲採取較為溫和包容的態度^⑥。如果我們認真觀察此時權力網絡和權力的博弈抗衡，可以看到文化部、省委、知識界、藝人和觀眾維護民間文化的力量明顯佔了上風，這也正是造就《遊西湖》盛況的歷史背景。然而，針對舊戲曲的反對聲音一直存在，中共八屆十中全會是一個總爆發，中共黨內派系之爭、權力博弈以及意見分歧都從暗地潛流變成了桌面上的較量，江青在毛澤東的支持和授意下走向前台，以戲劇為媒介，介入高層權力之爭。

1963年5月，江青在柯慶施的配合和幫助下炮轟北京市委，由人稱「蘇中才子」的華東局宣傳部副部長俞銘璜親自執筆，展開了對「鬼戲」《李慧娘》的全面批判^⑦。因為這齣戲牽連出批判廖沫沙、《北京日報》、彭真和北京市委，鬥爭矛頭也同時指向文化部、宣傳部，逐漸演變成了全國範圍內的反封建迷信運動^⑧。自此京滬對峙，形成角力，上海成為文藝革命的試驗基地。12月12日，毛澤東在上海有關大抓《故事會》和評彈改革的匯報材料上批示：許多部門，至今還是「死人」統治，至於戲劇部門，問題就更大了。這一批評引起了文藝界局勢的新動向。隨後，以柯慶施和江青為首的黨內實權派開始了更為激進的戲改工作。戲劇開始逐步走向清一色的「現代戲」^⑨。

對陝西省而言，西北「反黨集團」案件是一個導火索，省內權力博弈和重組導致了趙伯平一系的直接下台，戲改力量失去了重要的政治支持，省委書記張德生領導下的戲改迅速激進化。對中央政治而言，打擊「鬼戲」只是一個預演，是派系之爭和內部清洗的「引子」，文化部被迫妥協讓步，然而這也沒有免去日後更大的動盪——文化部、宣傳部、北京市委、政務院都將面對更廣泛的權力洗牌^⑩。

「鬼戲」《遊西湖》傳達着一個精彩故事：古老的民間文化如何在不同社會力量共同作用下，介入革命現代性構建中，建立起較為開放的信仰和藝術體系，尋求適應空間；然而，隨着意識形態鬥爭緊張化和政治權力博弈激烈化，最終失去了自己僅剩的生存空間。這固然是戲曲和民間文化在政治高壓年代的悲劇，但不完全是、也不僅僅是——任何一個等級的人，即使身居官僚階層高位，在「鬼戲」之爭中也會淪為「附屬群體」和「被壓迫者」。

四 全面禁演「鬼戲」

1963年3月16日，文化部黨組就關於停演「鬼戲」給中央寫了一封請示報告。這份報告特意提到了《遊西湖》的鬼魂形象，報告指出^⑧：

我國傳統劇目中，原有不少出現「鬼魂」的劇目，解放初期，在戲曲改革方針的指導下，具有嚴重「毒素」的「鬼戲」一般均已停演。但是，有一些思想內容比較好，又有一些有特色的（如《焚香記》、《鍾馗嫁妹》、《伐子都》等），仍繼續上演。近幾年來，「鬼戲」演出漸漸增加，有些在解放後經過改革去掉鬼魂形象的劇目（如《遊西湖》等），又恢復了原來的面貌。有嚴重思想毒素和舞台形象恐怖的「鬼戲」，如《黃氏女遊陰》等，也重新搬上舞台。

文化部黨組認為，思想反動、形象恐怖的「鬼戲」，固然不能演出，但對那些一定程度上反映了被壓迫者的反抗和復仇精神的「鬼戲」，雖然很多人都持有同情意見，也應該禁止。這兩類劇目雖則有所不同，但不能否認無論哪一類都首先肯定了人死變鬼的迷信觀點；作為封建迷信的殘留，都不應該演出。

3月29日，中共中央批轉文化部黨組關於停演「鬼戲」的請示報告，同意全面禁演「鬼戲」^⑨。這個禁令與前述文化部禁演二十六齣劇目的最大區別，就是提出禁演某一類型的戲劇作品，而不是禁演具體的劇目，將禁演劇目的權力下放給了地方政府。各省市聞風而動，紛紛公布了本地的禁演劇目^⑩。4月20日，陝西省文化局組織對全省經常上演的劇目進行檢查和研究。據文化局統計，陝西省各地各劇種（包括皮影、木偶）上演的有鬼魂形象、渲染迷信、製造恐怖氣氛的共五十一齣，應一律停止演出；並號召各地文化主管部門應根據中央指示的精神，對所屬專業和業餘劇團、皮影、木偶、曲藝班（社）所有的劇目和曲目，繼續進行認真的清理^⑪。

6月24日，陝西省公布了〈關於當前應立即停演五十五齣「鬼戲」的處理意見〉（表1），其中稱：「由於我國廣大人民群眾（尤其是農民），在剝削階級的

表1 陝西省對五十五齣「鬼戲」的處理意見（1963）

禁演劇目	修改劇目
1.《遊西湖》秦腔老本、改編本、移植崑曲本。《紅梅記》越劇本。《李慧娘》豫劇本。	27.《對銀杯》秦腔本，修改小鬼勾魂、驚夢、搶官誥等情節。
2.《探陰山》移植京劇本。《鋼判官》漢二簧、線戲本。	28.《八件衣》秦腔本，修改借屍還魂、下陰曹、城隍廟求神等情節。
3.《陰陽劍》豫劇本。	29.《伐子都》秦腔本，修改考叔鬼魂等上場。三意社演的改編本，可以演出。
4.《金瓊釵》秦腔、碗碗腔、線戲本。	30.《慈雲庵》秦腔本，修改王騰鬼魂出現或娟娟夢中鬼魂出現等情節。
5.《十王廟》秦腔老本、改編本，碗碗腔老本、改編本。	31.《托兆碰碑》漢二簧、京劇本，修改七郎鬼魂及碑兆等。

6.《大上吊》(亦名《李翠蓮上吊》、《十萬金》、《劉全進瓜》、《唐王遊地獄》)秦腔、眉戶本、豫劇本。	32.《紫霞宮》秦腔、碗碗腔、線戲本。
7.《夜斷陰曹》秦腔、碗碗腔、線戲、豫劇本。	33.《潘楊訟》、《鬆夜審潘洪》秦腔老本、移植本，修改假設陰曹。
8.《陰陽河》秦腔本。	34.《鏹趙王》(亦名《鏹二王》、《繡龍袍》、《火化織機巷》)秦腔、線戲、豫劇、漢二簧本，修改鬼魂驚夢，火神顯靈。
9.《黑虎打台》(亦名《趙公明顯魂》)秦腔本。	35.《謫仙樓》線戲本，修改裝鬼情節。
10.《活捉王魁》移植川劇、京劇本。	36.《鐵釘牀》同州梆子、漢二簧本，修改馬剛鬼魂出現等情節。
11.《活捉孫富》評劇本。	37.《八義圖》秦腔老本，《藥包計》線戲、碗碗腔本。修改趙盾鬼魂、巫神卜卦等情節。
12.《哭靈·上路》漢二簧本。《背鞋》秦腔本。	38.《竇娥冤》移植蒲劇本，修改鬼魂驚夢。
13.《毒二娘》秦腔、眉戶本。	39.《惠風扇》秦腔、碗碗腔、線戲本，修改借屍還魂、遊地獄等。
14.《活捉呂蒙》漢二簧、京劇本。	40.《轉腸壺》線戲本，修改陰曹地府。
15.《活捉潘璋》秦腔、漢二簧本。	41.《龍虎鬥》秦腔本，修改呼延壽亭的鬼魂出現。
16.《兩世緣》碗碗腔、線戲本。	42.《一字獄》秦腔本，修改人說鬼話情節。
17.《兩世姻》碗碗腔、線戲本。	43.《赤桑鎮》秦腔本，修改包冕、馬娘娘鬼魂上場、驛丞通傳等。
18.《小陽河》(亦名《西聖歸天》)線戲本。	44.《苟家灘》秦腔本，修改碑文。
19.《雙紅帶箭》同州梆子、線戲本。	45.《姜維推碑》秦腔、同州梆子、線戲本，修改碑文出現情節。
20.《太和城》秦腔、西府秦腔本。	46.《白鹿垣》碗碗腔、線戲本。
21.《五雷陣》同州梆子本。	47.《黃飛虎反五關》秦腔老本、豫劇老本，不能演出。秦腔修改本(五一劇團演出本)可演出。
22.《五雷碗》秦腔、漢二簧本。	48.《吳天塔》漢二簧本，修改楊七郎、楊令公驚夢等。
23.《過沙江》漢二簧本。	49.《劈山救母》秦腔、豫劇本，《劈華山》碗碗腔。修改抽籤求神情節。
24.《上天台》(亦名《打金磚》)漢二簧老本。	50.《萬福蓮》(亦名《女巡按》)碗碗腔本，《謝瑤環》移植京戲本。修改求神卜卦、謝瑤環鬼魂驚夢。
25.《賊打鬼》同州梆子、漢二簧本。	51.《梅花簪》碗碗腔、線戲本，修改徐彥青父鬼魂出現。
26.《烏盆記》京劇本。	52.《玉虎墜》秦腔老本，不能演出。
	53.《假金牌》秦腔老本、改本，不能上演。
	54.《義責王魁》阿宮移植本，不能演出。
	55.《天雷報》秦腔、郿戶本，不能演出。

資料來源：〈關於當前應立即停演五十五齣「鬼戲」的處理意見〉(1963年6月24日)，陝西省檔案館，232-1-438。

說明：(1) 檔案原文並未明確指出部分「修改劇目」需要修改甚麼內容。(2) 序號 52-55 劇目不能直接上演，按照檔案內容推斷，應該是繼二十六齣劇目之後禁演的劇目。



1959年，趙伯平(左二)、周恩來(左四)與陝西省戲曲劇院演員合影。(資料圖片)

長期壓迫下，受迷信思想的影響比較深，城鄉人民中燒香、拜佛，以至蓋廟宇，不少地區中的幹部、群眾，以迎神、還願等名目，邀請劇團演鬼戲。鬼戲的演出，加深了人們的迷信觀念，助長了迷信活動，戕害了少年兒童的心靈，妨礙了社會主義覺悟的提高；即使是「好鬼戲」也不能上演，對於缺乏科學知識，有濃厚的迷信思想的廣大群眾來說，嚴重助長了迷信。這五十五齣「鬼戲」中有二十六齣因為嚴重的「迷信色彩」，應該完全禁止。除了二十六齣劇目之外，還有一些「鬼戲」中鬼魂形象不是劇中主要人物，對這類劇目，文化局提出了修改意見，要求對其中涉及到勾魂、顯靈、陰曹地府、巫神卜卦等內容進行修改，而且要求各地文化行政部門與戲曲劇團和藝人合作，進行研究^②。

在出台這禁演和修改五十五齣「鬼戲」的文件之後，省文化局要求各個市、縣文化主管部門對本地劇團上演的「鬼戲」進行全面清查和匯報^③。各個地方的劇團很快響應了這一號召，公布了本地劇團劇目清理的狀況。寶雞市在全市範圍內的職業和業餘劇團中廣泛清查「鬼戲」的演出狀況，要求現有劇目中有鬼魂形象的一律禁演^④；漢中市和咸陽市也對所有的劇團進行了清查，特別清理了劇團演出中的「鬼戲」^⑤。瀏陽縣對本縣境內皮影戲上演的劇目進行排查，查出《遊西湖》、《梅花簪》、《劈山救母》等一些經常演出的「鬼戲」^⑥；大荔縣的報告中清查本縣《陰陽劍》、《金瓊釵》、《兩世緣》等「鬼戲」，還特別強調了封建迷信的毒害。報告中稱這些有鬼魂形象的戲，都不同程度地向人們散播了迷信觀念，毒化了人們的心靈^⑦。

檔案文獻中並沒有包含省內所有地區「鬼戲」的清查報告，也很難發現基層政府、劇團或民間藝人反抗的隻語片言，這不能不說是個遺憾。可以推測的是，反對者一直存在，隨着省級政治中文化保守主義勢力下台，反對聲音

也變得十分微弱。各方力量為了避免上演「鬼戲」帶來的可能懲罰，基本上不會違抗上級指示。在強大的政治壓力下，1963年之後的十幾年間，「鬼戲」幾乎絕迹於舞台。

本文之所以不厭其煩地列出這些具體的戲本，乃因為這些戲本傳唱千百年，是塑造傳統民間中國下層社會心靈世界的重要媒介之一，我們從這些與現代社會已經較為疏遠的陌生文本中，依稀看見遙遠的民間世界。人類學家武雅士 (Arthur P. Wolf) 曾經在 1950 年代對台灣的民間信仰做出實地考察，他在田野調查中發現，除了祖先和神之外，「鬼」也是民間信仰體系的重要組成部分⁵⁸。雖然人類學家已經永遠失去了進入 1950 年代中國大陸的機會，但我們仍然可以透過檔案文獻推斷出海峽兩岸民眾在鬼神信仰方面的相似性。當代人類學家仍然孜孜不倦尋求民間信仰的重建，證明民間信仰在現代經濟發展中所起的積極作用⁵⁹，但他們卻不得不面對一個根本性的問題：暴風雨之後的一切是否還是從前的一切？這個問題雖然難以回答，卻是歷史學和人類學共同面臨的主題。

五 餘論：「鬼戲」、民間文化與現代性

民間信仰研究者楊慶堃在《中國社會中的宗教：宗教的現代社會功能與其歷史因素之研究》中提出，中國宗教具有獨特的「彌散性」和日常性特徵。他觀察到廟會、戲曲演出等都是這種彌散性宗教和信仰活動的一部分⁶⁰。歷史人類學學者趙世瑜在明清時期華北廟會研究中也發現，民間文化中「演戲」是一個很普遍的節目⁶¹。本文正是以傳統戲曲為切入點，探討和思考漢學人類學的一個核心問題：即革命現代性構建過程中，中國民間文化和鄉民信仰經歷了甚麼轉變以及民間文化和現代國家的關係如何；「小傳統」和現代革命文化碰撞後發生了甚麼，後果如何。

如果我們站在民間戲曲的角度觀察其經歷和遭遇，就會發現現代知識精英一般對其採取較為排斥的態度，常常斥之為「封建迷信」。李孝悌研究下層文化發現，晚清以來精英常以改良民間戲曲為己任，戲曲在下層社會啟蒙中佔有一個特殊的地位⁶²。欲去除千百年積習，精英必須動員「下層社會」，採用文化暴力或專制手段也再所不惜，甚至「宜用秦始皇焚書坑儒之手段，嚴厲以圖之」⁶³。民國以降，國家和政府力量也介入了民間戲曲的禁演，但因其滲透社會的能力較弱，地方社會也沒有認真貫徹，加上戰爭環境，致使相關訓令大都不了了之，並未在底層社會造成太大影響⁶⁴。傳統社會諸多面向並沒有被革命怒潮所沖刷，帝國和君主制已經覆滅，但古老習俗與文化依然體現在一個個平凡人的生活 and 心靈中。

民國時期改造民間戲曲更多限於傳媒爭論，多是知識人紙上的硝煙。新中國戲改則捲入政黨國家、各級幹部、知識精英、藝人、觀眾等多方力量。1950 年代早期，政治局勢較為平穩，「鬼戲」尚能在爭議中倖存，很多人為「鬼戲」辯護，認為舞台上有些鬼是「好鬼」，代表了「勞動人民的反抗」和英勇精

神，揭露了統治階級的醜惡和殘酷壓迫，民俗傳統尚且能融入到階級鬥爭話語體系中，和新時代意識形態找到對接口。這種小心翼翼的闡釋和對接，看似很好解決了現代政黨和傳統民俗的分歧，也抹平了黨內的不同意見。但1960年代早期，大躍進的失敗深刻地撕裂了原本就充滿內部分歧的政黨國家，上層的政爭蔓延到了政府各個層級，任何微小的分歧都被擴大，轉化為革命和反革命之爭，各種符號都可以成為打擊對手的武器。在這種態勢下，「封建迷信」和「反黨集團」捆綁在一起，文化思想領域分歧和政治鬥爭相互糾纏，反對「鬼戲」也就演變成了權力之爭的一個砝碼，「迷信」也就成了政治對手的一項罪狀。

民間戲曲中的「鬼戲」給了我們一個重新觀察共產黨政權和傳統文化關係的窗口。針對1950年代中共中央與陝西當局的「鬼戲」之爭，並不存在一個「國家」和「民間信仰」相互對立的範式，歷史實際軌迹並不是國家對民間信仰壓制。問題的關鍵在於，1949年建立的中央政權，並不是一個密不透風、鐵板一塊的「極權主義」政治藍本，恰恰相反，它是一個非常脆弱的聯盟，共產黨人——無論是政治領袖還是知識份子，其文化認同充滿分歧，對待民間文化的態度因人而異，溫和的改良聲音和激進禁止的態度始終激盪其間，不同團體之間的文化認同邊界和政治派系邊界處於時刻流動和變化之中。正因如此，同一個中央政權，在1950年代是「鬼戲」的積極支持者，到1960年代就轉變成嚴酷壓迫者；一部分共產黨人走向權力中心的代價，是另一部分共產黨人的自殺、流放和失勢。

我們發現，在中共黨國體制的官僚制層級上，任何一級都存在兩種或兩種以上相反的力量，「鬼戲」在特定的時間是繁榮還是被壓制，取決於官僚系統內部不同勢力之間的力量消長，毛澤東本人則在此中扮演着極其微妙和關鍵的角色。換句話說，「封建迷信」在毛手中只不過是一隻可供利用的棋子，他利用黨內文化政策本身存在的分歧，加以強化並擴大，藉此用一部分人打擊另一部分對手。一個「無鬼之國」的形成，是各方勢力博弈，特別是官僚階層內部勢力博弈的一個結果，它不但深刻影響了民間文化，也深刻改變了中共內部的文化氣候，在這個意義上，中央政治局最高層和最偏遠的民間文化遭遇同一命運。

現代性與傳統的關係值得我們重新思考。西方學者已經不再過多討論傳統對現代性的阻礙，或把民間文化描述為全球化過程中的累贅和負面因素，而轉向關注民間文化在現代化經濟和政治環境中的遭遇^⑤。作為中國民間文化代表之一的「鬼戲」，介入了現代性構建的複雜經濟政治結構中，如同賀蕭(Gail Hershatter)所言，正是在不協調的嘈雜話語間，產生了最有意思的繪圖^⑥。1949到1966年之間的「鬼戲」之爭，絕不是一個禁止和反抗的單一素描，內部的分歧、權力博弈和抗衡，展現出一個獨特、複雜，飽含張力和悖論的現代轉型藍本。

當樣板戲的時代過去之後，民間戲曲又一次回到了日常生活當中，甚至回到了世界文藝舞台。時代變遷讓我們重新反省民間文化在現代社會的位置

和意義，反省我們精神世界和信仰世界的可能性，這一過程還遠未完結。對於本土人類學者來說，「這段故事的意義就在於使他們用古老的民間智慧，沖淡知識理性與文化霸權，採用較為『忘我』的態度去體驗社會及其變遷」^⑥。

註釋

- ① 李孝悌：《清末的下層社會啟蒙運動，1901-1911》（石家莊：河北教育出版社，2001）；張仲民：〈清季啟蒙人士改造民眾閱讀習慣的論述〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第68期（2010年6月），頁51-96。
- ②⑥ 李孝悌：《清末的下層社會啟蒙運動，1901-1911》，頁163-221；168-70。
- ③⑥ 張仲民：〈清季啟蒙人士改造民眾閱讀習慣的論述〉，頁86-87；88。
- ④④⑥ 傅謹：《新中國戲劇史（1949-2000）》（長沙：湖南美術出版社，2002），頁3-4；55-57；105。
- ⑤ 馬少波：〈20世紀50年代戲改回憶〉，《當代戲劇》，2008年第1期，頁8。
- ⑥⑩ 周恩來：〈政務院關於戲曲改革工作的指示〉，《人民日報》，1951年5月7日。
- ⑦⑨⑭ 傅謹：〈近50年「禁戲」略論〉，載《二十世紀中國戲劇導論》（北京：中國社會科學出版社，2004），頁242-43；244；264。
- ⑧ 轉引自傅謹：〈近50年「禁戲」略論〉，頁242-43。
- ⑪ 楊醉鄉：〈金子般的回憶——毛澤東主席在棗園接見民眾劇團負責人時的談話紀要〉，載陝西省政協文史資料委員會編：《人民藝術家馬健翎》（西安：三秦出版社，2004），頁8。
- ⑫ 馬健翎生平，參見《中國戲曲志·陝西卷》編輯委員會編：《中國戲曲志·陝西卷》（北京：中國ISBN中心，1995），頁752-53。
- ⑬⑰ 《遊西湖》劇目介紹，參見《中國戲曲志·陝西卷》，頁212。
- ⑭⑮⑯ 張煉紅：〈「幽魂」與「革命」：從「李慧娘」鬼戲改編看新中國戲改實踐〉，《中國現代文學研究叢刊》，2013年第5期，頁9-10；13；10。
- ⑰⑱⑲ 劉迺崇整理：〈讀者對馬健翎改編「遊西湖」劇本的意見〉，《劇本》，1955年6月號，頁162；163；164。
- ⑳㉑㉒ 黃俊耀：〈馬健翎藝術生涯〉，載《陝西通志·戲劇志》、《中國戲曲志·陝西卷》編輯委員會編：《陝西戲劇史料叢刊》，第二輯（西安：出版單位不詳，1983），頁185；184-85；185。
- ㉓㉔ 參見《中國戲曲志·陝西卷》，頁428；429。
- ㉕ 梅蘭芳：〈談秦腔幾個傳統劇目的表演〉，《人民日報》，1958年12月7日。
- ㉖ 曹禺：〈創造更完美的現代題材的戲曲劇目——看陝西省戲曲赴京演出團的演出〉，《人民日報》，1958年12月23日。
- ㉗ 魚訊主編：《陝西省戲劇志·銅川市卷》（西安：三秦出版社，1996），頁356。
- ㉘⑳ 陳彥：〈馬健翎這個人〉，《美文·上半月》，2007年4月，頁75-76；78。
- ㉙ 陳丕顯：《陳丕顯回憶錄——在「一月風暴」的中心》（上海：上海人民出版社，2005），頁3。
- ㉚ 穆欣：〈孟超《李慧娘》冤案始末〉，《新文學史料》，1995年第2期，頁160。
- ㉛ 中共陝西省文化局黨組：〈關於1956年會演紀念刊上照片、文章的檢查情況的報告〉（1963年1月21日），陝西省檔案館，232-2-474。
- ㉜㉝ 中共陝西省文化局黨組：〈趙伯平同志直接干預戲校工作的若干問題〉（1963年2月15日），陝西省檔案館，232-2-474。
- ㉞㉟ 齊心：〈疾風知勁草 嚴霜識貞木——深切懷念趙伯平同志〉（2012年7月13日），中安在線網，www.anhuinews.com/zhuyeguanli/system/2012/07/14/005081634.shtml。
- ㊱㊲ 魚訊主編：《陝西省戲劇志·省直卷》（西安：三秦出版社，2000），頁32-37；629。

- ⑳ 參見張曉斌：〈透過久已塵封的歷史——所謂「柯、馬、黃反黨集團」之始末〉，載《人民藝術家馬健翎》，頁214。
- ㉑ 引自王銘銘：《村落視野中的文化與權力：閩台三村五論》（北京：三聯書店，1997），頁336。
- ㉒⑳ 參見賀蕭（Gail Hershatter）著，韓敏中、盛寧譯：《危險的愉悅：20世紀上海的娼妓問題與現代性》（南京：江蘇人民出版社，2003），頁27-28；29。
- ㉓ 梁璧輝：〈「有鬼無害」論〉，《文匯報》（上海），1963年5月6至7日。由於文章的批判對象主要指向北京市委統戰部部長廖沫沙（曾以繁星為筆名發表〈有鬼無害論〉一文〔《北京日報》，1961年8月31日〕），因此執筆者心存顧忌，後來又經過張春橋作了大量修改後才發表。這就是文章署名「梁璧輝」（意即「兩筆揮」）的由來。相關的過程參見陳丕顯：《陳丕顯回憶錄》，頁8-10。
- ㉔ 崑曲《李慧娘》被禁事件，參見叢兆桓：〈我所親歷的《李慧娘》事件〉，《新文學史料》，2007年第2期，頁58。秦腔《遊西湖》和崑曲《李慧娘》是同一個故事，劇種不同，唱腔和台詞也有差異。
- ㉕ 關於中共1950至1960年代戲改政策的變化、中央和地方之間的博弈及其結果，筆者另有專文論述，不在此贅述。
- ㉖ 〈文化部黨組關於停演「鬼戲」的請示報告〉（1963年3月16日），陝西省檔案館，232-1-395。這個報告可以看作文化部在八屆十中全會之後向高層激進勢力所作出的妥協。
- ㉗ 〈中央批轉文化部黨組關於停演「鬼戲」的請示報告〉（1963年3月29日），陝西省檔案館，232-1-395。
- ㉘ 中共陝西省委文化局黨組：〈關於處理「鬼戲」的請示報告〉（1963年4月20日），陝西省檔案館，232-1-395。
- ㉙ 〈關於當前應立即停演五十五齣「鬼戲」的處理意見〉（1963年6月24日），陝西省檔案館，232-1-438。
- ㉚ 〈催報「鬼戲」的清理情況〉（1963年8月5日），陝西省檔案館，232-1-438。
- ㉛ 〈寶雞市對劇團「鬼戲」清理情況的報告〉（1963年8月23日），陝西省檔案館，232-1-438。
- ㉜ 〈漢中市對劇團「鬼戲」清理情況的報告〉、〈咸陽市對劇團「鬼戲」清理情況的報告〉（1963年8月23日），陝西省檔案館，232-1-438。
- ㉝ 〈關於瀏陽縣皮影戲劇目清理情況的報告〉（1963年8月23日），陝西省檔案館，232-1-438。
- ㉞ 〈關於大荔縣各專業和業餘劇團演出節目的檢查和清理狀況報告〉（1963年8月12日），陝西省檔案館，232-1-438。
- ㉟ 武雅士（Arthur P. Wolf）著，張珣譯：〈神·鬼和祖先〉，《思與言》，第35卷第3期（1997年9月），頁233-92。
- ㊱⑳ 王銘銘：《社會人類學與中國研究》（北京：三聯書店，1997），頁157-58；182。
- ㊲ 楊慶堃著，范麗珠等譯：《中國社會中的宗教：宗教的現代社會功能與其歷史因素之研究》（上海：上海人民出版社，2006），頁5、94。
- ㊳ 趙世瑜：〈明清時期華北廟會研究〉，《歷史研究》，1992年第5期，頁121。
- ㊴ 例如〈廣西省政府修正戲劇審查通則訓令〉（1934年2月17日），載《中國戲曲志·廣西卷》編輯委員會編：《中國戲曲志·廣西卷》（北京：中國ISBN中心，1995），頁627。另參見傅謹：〈近五十年的禁戲〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1999年4月號，頁127-28。
- ㊵ 蓋爾納（Ernest Gellner）著，韓紅譯：《民族與民族主義》（北京：中央編譯出版社，2002），頁84-115。

王 英 上海外國語大學政治學博士後科研流動站博士後研究人員、馬克思主義學院講師，西安科技大學人文與外國語學院講師。