

近五十年的禁戲

• 傅 謹

中國戲劇有很強的民間性，它一直是民間信仰與道德倫理的溫牀。但是，進入近代以後，政府更趨向於將社會一統於某種政治或道德理念之下，禁止與之相悖的文學藝術作品的存在與傳播，戲劇首當其衝受到打壓。尤其是1949年以來，政府陸續頒布了許多「禁戲」法令，將「禁戲」推向史無前例的高潮。研究近五十年政府禁戲的歷史，將有助我們認識當代中國社會的意識形態構成。

建國以來的「禁戲」歷程

當代中國的「禁戲」是與新政權的建立分不開的。1948年11月23日，《人民日報》發表社論〈有計劃有步驟地進行舊劇改革工作〉，指出「舊劇改革」是一項重要的歷史任務，而「改革舊劇的第一步工作，應該是審定舊劇目，分清好壞……對人民絕對有害或害多利少的，則應加以禁演或大大修改」^①。這篇社論所說的「有害」劇目有《四郎探母》等五齣。它雖然還不是政府機關正式頒布的禁令，但已經提出了「禁戲」的動議與原則。

1949年成立的中央人民政府文化部專設戲曲改進局，負責全國的「戲改」領導工作；次年7月組建「戲曲改進委員會」，作為「戲改」的最高顧問機關。1950年7月11日下午，該委員會舉行第一次會議，首次以中央政府名義頒布對《殺子報》等12個傳統劇目的禁演決定；1951-52年，文化部又相繼通令停演《大劈棺》等14個劇目^②。這26個劇目，就是近五十年內文化部多次提及的「明令禁止上演」的禁戲。但這並不等於當時只有26齣戲遭到禁演。

1952年以後，按照政務院「五·五指示」精神，各地相繼就「戲改」情況向文化部提供審定劇目情況報告。報告除建議、提請中央停演或禁演少量劇目，還列舉相當多需要「修改後上演」的劇目，而禁戲規模實際上是由這類劇目決定的。1956年官方的《戲劇報》透露了這些劇目的命運^③：

某些負有領導責任的幹部常常憑着個人好惡，對一些不符合自己口味的劇目提出無法「奉行」的修改意見，有的根本予以否定，或者說這齣戲得考慮考慮研究研究，從此就把它擱置起來；或者邀請演員開會，說服演員

1950年7月11日下午，「戲曲改進委員會」舉行第一次會議，首次以中央政府名義頒布對《殺子報》等12個傳統劇目的禁演決定；1951-52年，文化部又相繼通令停演《大劈棺》等14個劇目。這26個劇目，就是近五十年內文化部多次提及的「明令禁止上演」的禁戲。

大批大批地「自動停演」；或者在報章雜誌上進行粗暴批評；從此，演員對那些戲就再也不敢上演，勉強演出也是「理不直氣不壯」，提心吊膽。所有這些，戲曲演員把它叫做「婉轉的粗暴」，叫做「一言以斃之」。

由此可見，文化部雖然只禁演26齣戲，但各地實際被禁演的劇目是相當多的。

甚麼戲屬於「禁」的範圍呢？1950年文化部戲曲改進委員會公布第一批禁演劇目時提出，劇目中凡含有以下內容者必須禁演或修改：「(一) 宣揚麻醉與恐嚇人民的封建奴隸道德與迷信者；(二) 宣揚淫毒奸殺者；(三) 醜化和侮辱勞動人民的語言和動作。」^④從50年代以來，各地基於道德的理由禁演帶有色情傾向和血腥恐怖的傳統劇目；出於科學取向，禁止帶有「迷信」色彩的劇目上演；此外，出自「勞動人民」的立場，禁演以輕蔑眼光描寫底層人的劇目。而創作劇目被禁的理由，則更多地出自現實政治的考慮。各地禁戲的範圍雖有不同，但禁戲的理由基本是一致的。

大量劇目被禁，使得當時戲劇舞台上的演出貧乏單調。1956年，出現了短暫的政治寬鬆局面，文化部召開第一次全國戲曲劇目工作會議，力圖改變傳統劇目屢遭禁演的現象，以豐富、擴大上演劇目；繼而又於1957年5月17日發布《關於開放「禁戲」問題的通知》，宣布對50年代初禁演的26個劇目「開禁」。通知中說，鑒於禁戲「妨礙了戲曲藝術的發展」，決定「除已明令解禁的《烏盆記》和《探陰山》外，以前所有禁演劇目，一律開放」^⑤。在此之前，文化部召開了第二次全國戲曲劇目工作會議，文化部副部長劉芝明在會議總結發言中提出「大

放手，開放戲曲劇目」的戲曲工作方針，《人民日報》則在同一天發表題為〈大膽放手，開放劇目〉的社論，為文化部發布開放禁戲做了輿論準備，也暗示了此次開放禁戲並非純粹的部門行為。

這次開禁，為當時戲劇界的「百花齊放、百家爭鳴」提供了一個歷史註腳。然而，這卻是一個短命的註腳。1957年7月21日，正在參加全國人民代表大會的梅蘭芳等七位著名演員聯合投書《戲劇報》，建議「不演壞戲」，文化部立即發函，要求全國各地文化部門組織劇團，認真學習討論七位著名演員的建議。與此同時，7月24日，《人民日報》發表社論〈有毒草就得進行鬥爭〉，引用了毛澤東「有錯誤就得批判，有毒草就得進行鬥爭」這句話，之後寫道：「這是我們對待毒害人民的壞戲所應取的態度，也是我們對待一切毒草應取的態度。」^⑥其他報刊雜誌也紛紛登載各地知名演員「拒演壞戲」的表態以及來自「觀眾」的強烈批評，而他們指斥的「壞戲」，範圍遠遠超出了文化部在50年代初公布的26齣禁戲。

如此規模的批判，使戲劇舞台再次陷於劇目危機之中。直到1961年，當新一輪政治寬鬆局面再次降臨時，文化部發出《關於加強戲曲、曲藝傳統劇目、曲目的挖掘工作的通知》，鼓勵各地戲曲藝人「翻箱底」，再次將挖掘、整理和上演傳統劇目當作戲劇領域的重要任務。但好景不常，隨着毛澤東重提「階級鬥爭」，文化部黨組在1962年10月向中央宣傳部呈送的《關於改進和加強劇目工作的報告》中，認為戲劇領域的「上演劇目不能適應當前形勢的需要」，對解放初曾被禁演的劇目又重新上演等「值得注意的消極現象」提出批評^⑦，並且決定將禁演傳統劇目的權限下放到省級文化行政部門。本來只有中央政府有權禁戲，以

1957年7月21日，梅蘭芳等七位著名演員聯合投書《戲劇報》，建議「不演壞戲」；7月24日，《人民日報》發表社論〈有毒草就得進行鬥爭〉。與此同時，其他報刊雜誌也紛紛登載各地知名演員「拒演壞戲」的表態以及來自「觀眾」的強烈批評。如此規模的批判，使戲劇舞台再次陷於劇目危機之中。

盡可能防止出現濫禁傳統劇目的現象，然而，禁戲權限一旦下放，後果便不可想像。從1962年底開始，各省相繼下令禁演大量傳統劇目，這些被禁劇目多數不在文化部正式公布的26齣禁戲之列。如1964年山西省文化局禁演各劇種傳統劇目便多達220齣^⑧。禁演傳統劇目的範圍再一次擴大。

1963年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》，各省市聞聲而動，禁戲範圍首次大規模延伸到新創作劇目。

1965年11月10日，《文匯報》發表姚文元〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉，揭開了「文化大革命」的序幕，中國近五十年的「禁戲」史也進入了一個新時期。在廣闊的中國大陸，除「樣板戲」之外的所有戲劇作品都被限制乃至禁止上演。從1950年代初中央人民政府禁演26齣傳統劇目，到「文革」中除了8齣「樣板戲」之外幾乎所有劇目都遭禁演，「禁戲」走到了它的極端。

「文革」以後，中共中央宣傳部1978年1號文件轉發文化部黨組《關於逐步恢復上演優秀傳統劇目的請示報告》，然而在上演傳統劇目的問題上仍然疑雲密布。各地小心翼翼地開放了極少量的「優秀傳統劇目」和折子戲，如湖北省1978年底到1979年元月兩度發文逐步恢復上演有限的優秀傳統劇目時，還不忘強調要「以上演現代革命題材的劇目為主」^⑨。但這樣的限制很快被突破，針對1978年以後各地紛紛上演傳統劇目的現象，文化部在1980年6月6日下發《關於制止上演「禁戲」的通知》，重申1950年代初對前述26齣劇目的禁演令。至於創作劇目方面，1980年代初話劇《騙子》和豫劇《謊禍》等少數創作劇目因受官方批評，不得不停演。但從整體上看，由於新劇目在創作過程中受到多方干預，那些

有可能遭受禁演的劇目在襁褓中多已夭折，因此待上演後再遭禁演的現象反而減少。

「禁戲」現象的歷史溯源

實際上，「禁戲」並非只是近五十年的現象，其淵源實可追溯到戲劇誕生之初，但禁戲範圍的日漸擴大，則與「新文化」的崛起不無關係。

梁啟超在1902年提出「欲改良群治，必自小說界革命始；俗新民，必自新小說始」^⑩，把小說戲劇的改良視為社會改造的重要一環。陳獨秀1904年提出要從「宜多編有益風化之戲」、「採用西法」、「不可演神仙鬼怪之戲」、「不可演淫戲」、「除功名富貴之俗套」五個方面改良戲劇^⑪。新文化運動還有更激進的言論，比如胡適認為傳統戲劇中的表現手法只是文學進化過程中的「遺形物」；傅斯年認為中國傳統戲「毫無美學上的價值」，主張「廢除舊劇」^⑫；錢玄同呼籲要「把那扮不像人的人，說不像話的話全數掃除，盡情推翻」^⑬，這些言論都與梁啟超對戲劇的社會和意識形態功能過於誇張的強調，以及將戲劇作為中國社會變革重要組成部分的思想相關。因此，取締或禁演那些有悖於社會主導價值觀念的劇目，就被看成是推動中國文化現代化的必要行動。

然而，「禁戲」要從觀念演化為實踐，必須有賴於國家權力的力量。北洋時期的歷屆政府由於軟弱渙散，無力做到「禁戲」，而真正成功地運用國家意志「禁戲」的，首推國民黨政府。

1927年南京國民政府成立，次年召開的第一次全國教育會議通過《關於改良風俗案》，其中就有「舊戲富於觀感性者，由教育當局詳細審定，認為

「禁戲」並非只是近五十年的現象，其淵源實與「新文化」的崛起不無關係。比如傅斯年認為中國傳統戲「毫無美學上的價值」，主張「廢除舊劇」；錢玄同呼籲要「把那扮不像人的人，說不像話的話全數掃除，盡情推翻」。因此，取締或禁演那些有悖於社會主導價值觀念的劇目，就被看成是推動中國文化現代化的必要行動。

於國俗民德有益者，聽其出演。其誨淫誨盜等劇，永遠加以禁止，犯者施以相當制裁」的內容^⑭。

在民國時期對傳統戲劇的禁令中，最值得關注的是國民政府所在地南京的禁戲法令。1930年，國民政府批准《南京市電影戲劇審查委員會暫行規劃》，隨即成立的「南京市電影戲劇審查委員會」禁演了大批京劇和地方戲劇目。整個30年代，這個委員會在南京開展經常性的戲劇審查活動，多次下達劇目禁演法令，包括以「內容涉及神怪，有提倡迷信之嫌」為由禁演京劇《西遊記》，以「淫穢異常，有傷風化」為由查處多家戲院演出的《拾玉鐲》等^⑮。

除南京以外，各地都成立了類似的戲劇審查組織。如1929年，以國民黨湖南省黨務指導委員會宣傳部為首的八個單位成立的湖南省戲劇審查委員會（次年11月重新組織並改名為湖南省會戲劇審查委員會），除審查日常演出的劇本外，多次下令禁演《火燒紅蓮寺》等劇目和《天河配》等節令應景戲；1935年曾釐訂禁戲21齣，同時列舉26齣必須改良後始准上演的湘劇劇目^⑯；1933年漢口市戲劇審查委員會下令禁演京劇《狸貓換太子》、漢劇《秋江》、楚劇《戲小叔》等78齣^⑰，類似的現象遍布全國各省。

汪偽政權也有「禁戲」的法令。1939年和1940年，日據時期的山東省會警察署也先後發布「為奉令頒禁演劇目仰遵照嚴行查禁」和「取締各劇院書場猥褻唱詞」的訓令，公布了禁演劇目《殺子報》等16齣，並要求對演唱「淫劇」的著名藝人嚴加監視^⑱。

在任何時代，政府禁戲都不可能因符合民心而受到普遍擁護。雖然50年代以來官方總是強調某些劇目上演時「群眾意見很大」，某些「禁戲」在演出時受到「群眾」的反對和批評，因

此，無論是新聞媒體、政府文件還是黨政官員談話，都願意引用「群眾」的話證明「壞戲」非但不受歡迎，反而遭到觀眾的厭棄。但是，票房價值最直接也最有說服力地證明了一般觀眾對遭禁劇目的興趣。那麼，何以這種有悖於民心的政治理念竟能成為社會現實？

1949年以後，民眾的娛樂需求很少被視為正當的、不可隨意剝奪的個人權力；政府則非常自信地認為自己有能力、有責任和義務代替一般民眾選擇藝術與娛樂活動的方式及對象。1949年前後開始的「戲改」並不僅僅局限於禁戲與「改戲」，它還包含了更重要的部分——「改人」和「改制」。

「改人」和「改制」使藝人和劇團逐漸被納入到一個控制嚴密的社會梯級結構中。藝人的身份發生了巨大變化，他們漸次成為國家幹部，劇團也逐漸成為黨和國家宣傳文化部門下屬的事業單位。顯然，體制內的劇團只有按政府而不是按觀眾以及市場的旨意行事才是最明智的；被體制所規範的藝人們只有順從這種體制的意識形態需求，才有可能得到最大限度的社會回報。

通過高度體制化的社會系統貫徹禁戲的政府法令，當然要比此前政府面對一個龐大的、結構鬆散的社會更容易，也更有效。這就決定了那怕是在禁戲的範圍大到使眾多劇團難以生存、藝人幾乎失去了自身的存在價值的狀況下，也很少出現大規模上演違禁劇目的現象。當然，我們並不能說經過「改制」和「改人」之後，所有劇團與藝人馬上都成了官方意志的忠實執行者和行政機器的組成部分，但體制化的力量在於：它加大了人們按照自我意志行事的風險成本，提高了按照官方意志行事的收益，通過這種利益誘導，使人們更趨向於主動地迎合官

1949年前後開始的「戲改」並不僅僅局限於禁戲與「改戲」，它還包含了更重要的部分——「改人」和「改制」。「改人」和「改制」使藝人和劇團逐漸被納入到一個控制嚴密的社會梯級結構中。藝人的身份發生了巨大變化，他們漸次成為國家幹部，劇團也逐漸成為黨和國家宣傳文化部門下屬的事業單位。

方而不是相反。這也正是近五十年政府能夠成功地禁演相當多的傳統劇目的關鍵。

但我們最好不要忽略政府成功禁戲的高昂代價，它不單使傳統的戲劇資源急劇流失，也令政府意志在高度體制化的社會結構中易於實現，從而使民眾失去了自由思想、表達情感的空間；政府既然漠視了民眾真實的精神需求，就再也不可能通過政府與民眾的互動調整政策，來維持政府意志與民間訴求之間的必要均衡。因此，在晚近五十年，政府固然成功地實現了它在禁戲方面的目標，但從藝術與社會學的層面看，這未必是件幸事。

禁戲對中國戲劇發展可能造成的後果，已經不需要未來回答。中國戲劇界十多萬從業人員，每天都在以最直接的方式，感受着傳統戲劇與觀眾長期疏離之後的衰頹與淒涼。而我們現在所能夠做的，只有在夕陽與輓歌聲中默默回望。

註釋

① 〈有計劃有步驟地進行舊劇改革工作〉(社論)，《人民日報》，1948年11月23日。

② 這些禁戲決定分別見新華社1950年7月27日電訊〈中央人民政府文化部成立戲曲改進委員會——確定戲曲節目審定標準〉；《中央文化部通令停演〈大劈棺〉》(1951年6月7日)；《中央文化部禁演〈全部鍾馗〉，昆曲〈嫁妹〉應予保留》(1951年7月12日)；《中央文化部為同意評劇〈黃氏女游陰〉等六劇及同意京劇〈薛禮征東〉等兩劇不在少數民族地區演出由》(1951年11月5日)；《中央文化部禁演評劇〈小老媽〉的通知》(1952年3月7日)；《中央文化部查禁京劇本〈引狼入室〉的指示》(1952年6月21日)。

③ 〈發掘整理遺產，豐富上演劇目〉(社論)，《戲劇報》，1956年第7期。

④ 新華社電訊〈中央人民政府文化部成立戲曲改進委員會——確定戲曲節目審定標準〉，1950年7月27日。

⑤ 《文化部關於開放「禁戲」的通知》(1957年5月17日)。

⑥ 〈有毒草就得進行鬥爭〉(社論)，《人民日報》，1957年7月24日。

⑦ 《文化部黨組關於改進和加強劇目工作的報告》(1962年10月10日)。

⑧ 山西省文化局：《關於加強戲曲傳統劇目工作的意見》(1964年6月19日)，參《中國戲曲志·山西卷》(北京：文化藝術出版社，1990)，頁781-89。

⑨ 《中共湖北省委宣傳部轉發省文化局臨時黨委關於我省戲曲劇團逐步恢復上演優秀傳統劇目若干問題的請示報告》(1978年6月14日)、《湖北省革命委員會文化局關於進一步做好恢復上演優秀傳統劇目的幾點意見》(1979年元月4日)，參《中國戲曲志·湖北卷》(北京：文化藝術出版社，1993)，頁628-34。

⑩ 原載1902年《新小說》創刊號，見《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》(台北：新文豐出版公司，1989)，頁19。

⑪ 原載1904年《俗話報》第11期及1905年《新小說》第2卷第2期，見《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，頁53-55。

⑫ 《新青年》，第5卷第4號。

⑬ 《新青年》，第5卷第1號。

⑭⑮ 《中國戲曲志·江蘇卷》(北京：中國ISBN中心，1992)，頁1003；56。

⑯ 《中國戲曲志·湖南卷》(北京：文化藝術出版社，1990)，頁36-38。

⑰ 《中國戲曲志·湖北卷》，頁35-36。

⑱ 《中國戲曲志·山東卷》(北京：中國ISBN中心，1994)，頁17。

傅 謹 1956年生，文學博士，現任浙江大學中文系副教授。著有《戲曲美學》、《感性美學》等，並發表美學與戲劇論文多篇。