

# 「拉鋸戰」：太行根據地戲劇運動中的政治意志與鄉村傳統

● 董一熙

**摘要：**1938年中共在山西成立太行革命根據地後不久即開展戲劇運動。根據地政府通過組織成立劇團編演新劇、改造舊劇，以期宣傳政策、教育民眾、建構政權合法性。然而，新劇並不完全是政治意志的反映，也未擺脫民間意識的影響。隨着戲劇運動的開展，新劇本應逐漸壓倒舊劇，但由於政治要求、集體創作方式、劇團體制等原因，新劇在創作與表演方面均處於下風。舊劇一度壓倒新劇，盛行一時。本文考察太行革命根據地戲劇運動的實踐過程，呈現新劇與舊劇背後政治意志和鄉村傳統間的博弈。研究表明，在政治理念及其實踐過程之外，可以加入資源、人、地方文化傳統等視角，有助於突破「國家—社會」互動的研究範式。

**關鍵詞：**太行革命根據地 戲劇運動 政治意志 民間意識 鄉村傳統

戲劇在傳統中國社會就具備娛樂、教化民眾的功能。中共在革命期間始終重視發揮戲劇的作用，利用戲劇去鼓舞士氣、解釋政策，使之具備宣傳、動員功能。1937年抗日戰爭全面爆發後，中共在山西建立了晉察冀、太行、晉綏等多個革命根據地，1938年成立太行革命根據地後不久即開展戲劇運動，根據地政府通過組織成立劇團編演新劇、改造舊劇，發揮戲劇的多種功能，支援抗戰。本文認為，新劇與舊劇的「新」、「舊」主要體現在內容上，新劇內容包括時事、生產、戰鬥、反迷信等，舊劇內容一般為歷史故事與家庭故事。新、舊劇都廣泛利用各種民間藝術形式，如歌舞、小調、秧歌等。總體上看，前者以話劇居多，後者主要為唱劇。

\* 本文初稿曾提交第二屆「當代史：文獻與方法」研習營討論，特別感謝韓鋼教授的悉心指導。承蒙馮筱才教授、馬維強教授、呂文浩教授、黎心竹、蔡樂昶、楊立群等師友與兩位匿名評審專家對本文提出的建設性意見，在此深致謝意。一如成例，文責自負。

學術界對根據地戲劇運動的研究基本採用「國家—社會」互動這一研究範式<sup>①</sup>。一種觀點認為戲劇是中共推行政策的重要工具，中共在根據地利用識字課本、戲劇、秧歌、田間地頭的讀報、黑板報等形式宣傳政策，使廣大民眾逐漸認可並積極擁護這些政策，他們的政治熱情也有了很大提高<sup>②</sup>。有學者進一步指出，根據地政府通過組織革命劇團、教育民間藝人、發動群眾創作新劇等方式，不僅達到了以民間文化形式宣傳革命、教育民眾的目的，而且通過戲劇完成了對基層社會的全面動員和改造<sup>③</sup>。經過長時間的摸索和磨合，革命新劇逐漸被大多數民眾所接受，傳統劇碼在當地政府嚴格的審查下基本消失，政治融入草根文化並滲透到鄉村社會<sup>④</sup>。以上觀點都強調中共利用戲劇順利完成改造民間文化、宣傳革命、動員民眾等預期目標。美國學者江曠 (Brian J. DeMare) 在新著中指出，鄉村民眾通過看土改劇學會了用新的術語和概念去「訴苦」，還從舞台上學會了新的儀式，並將之運用到政治運動中。他同時注意到，土改劇未能真正贏得農村觀眾支持，民眾對新劇存在排斥<sup>⑤</sup>，但並未對此展開進一步討論。近期有學者對華北地區的戲劇改造展開考察，認為中共憑藉改造舊劇、編演新劇以及「政治訓誡」(行政干預)等技術，以前所未有的程度將革命意識形態與政治文化滲入鄉村文化<sup>⑥</sup>。其研究雖注意到編演新劇時出現的問題以及舊劇復蘇現象，但未將這些史料納入到具體的時空背景中展開分析，未能認識到編演新劇與舊劇復蘇之間的內在關聯以及「政治訓誡」的動態過程。

總體而言，目前學術界對根據地戲劇運動的研究，大多強調中共通過開展戲劇運動完成革命任務。這種研究路徑雖從政治、戲劇與鄉村社會互動的



1938年成立太行革命根據地後不久即開展戲劇運動，圖為八路軍太行紀念館前的八路軍將領組雕。(資料圖片)

角度切入，但尚未超越「政策—效果」書寫模式，即中共政策演變、農民接受並獲得利益、革命積極性提高的三步曲<sup>⑦</sup>。近年來雖有學者主張跳出該種模式，但還是在「國家—社會」的既有框架下強調底層與上層的互動。本文利用山西省檔案館所藏的基層檔案與革命歷史資料，輔之以地方史料，重點考察太行革命根據地戲劇運動的實踐過程。太行革命根據地是中國共產黨在抗日戰爭時期創建的華北敵後抗戰重要基地之一，是晉冀魯豫根據地的一部分。在政治意志與鄉村傳統的「拉鋸戰」中<sup>⑧</sup>，根據地政府如何推行新劇並借助戲劇構建政權合法性？新劇在推行過程中遇到了哪些阻力？舊劇為何一度盛行？以下將探討這些問題，呈現新劇與舊劇背後政治意志和鄉村傳統間的博弈以及戲劇運動受挫的深層原因。

## 一 推行新劇：劇本創作與娛樂大會

革命領導人早在紅軍時期就十分重視軍隊的宣傳功能，中共更設立專門機構從事宣傳工作，政黨組織延伸到哪，宣傳工作就延伸到哪<sup>⑨</sup>。黑板報、小說、戲劇、歌舞、快板都被用來宣傳革命、教育民眾。戲劇與詩歌、小說相比更能帶給觀眾視覺與感官上的衝擊；加上觀眾不需要識字，看戲遂成為鄉村民眾最廣泛參與的娛樂活動。1937年八路軍開赴華北作戰，隨軍的文工團、宣傳隊通過歌舞、短劇、活報劇等形式推動當地的文藝活動<sup>⑩</sup>。1942年之前，晉冀魯豫邊區的戲劇運動實踐以部隊和政府機關的職業劇團為主體，1942年以後，農村劇團開始大量發展，這些農村劇團大部分為業餘劇團<sup>⑪</sup>。與業餘劇團相比，職業劇團數量較少，它們一部分隸屬軍政機關，另一部分受專區或縣的領導，經常在各地農村巡迴演出，並定期對業餘劇團進行技術指導<sup>⑫</sup>。1942年12月，晉冀魯豫邊區政府教育廳指示要在每一個專區培植一個職業劇團，每個縣培植一個不脫產的模範劇團，每兩個行政村培植一個農村劇團<sup>⑬</sup>。

其時由於戰爭頻繁，大規模的新劇創作尚未開展。這一時期的農村戲劇運動還是以舊劇、舊形式為主（太行區流行的舊劇形式包括山西梆子、山西秧歌、上黨大落、上黨官調、武安小落等）。此外，一些易於排練與演出的歌舞劇、街頭劇也時常於鄉村上演<sup>⑭</sup>。劇本內容主要選擇以下三種：一、能提高民族意識的，如各種反抗外族侵略的歷史劇；二、反映社會問題的，如反惡霸、反迷信等劇；三、反映時事、進行政治宣傳的劇，比如蘇軍大捷、盟軍勝利、生產運動與擴兵救災等，《封神演義》、《西遊記》等故事則被禁演<sup>⑮</sup>。

隨着減租減息運動與農村戲劇運動的大規模開展，農村劇團的數量迅速增加。據太行區1945年文教大會統計：全區四千多個村共有農村劇團625個，加上秧歌隊，共有1,000多個。到1946年6月，十五個縣已有898個農村劇團，其中武鄉一縣便有160多個<sup>⑯</sup>。1945年太行三專署提出：要徹底改變以前輕視文娛工作的現象，加強對文化娛樂工作的領導，把文教工作提高到中心工作的地位。劇團不只在元宵節、年關出演幾次，還要結合本村的工作總結

及重大紀念日，建立起文化娛樂制度<sup>①</sup>，用廣場歌舞劇、快板等形式表演本村典型人物的模範事迹<sup>②</sup>。歌舞劇、秧歌劇表演的故事短小精悍，可以沒有布景、音樂，甚至可以在街頭演出；參與表演不大受限制，男女老幼皆可。這些劇既能吸引觀眾，又有明顯的宣傳效果<sup>③</sup>。所以，根據地政府認為農村劇團不應一味學習演大型劇，而應該出演這些小型劇，以生動活潑的形式說明一個故事、一個問題<sup>④</sup>。

新劇劇本的大量產生是戲劇運動得以開展的前提條件。1945年5月，晉冀魯豫邊區政府發出指示，要求各縣搜集各村秧歌競賽所用的劇本，選最好的到邊區參加評比，邊區政府將對其中優秀的作品予以物質獎勵<sup>⑤</sup>。這些劇本涉及戰爭、生產、參軍、反迷信等現實題材，歷史故事與神鬼故事已經在新劇劇本中看不到了<sup>⑥</sup>。

每到年關，各地都會舉行大型的文娛活動出演新劇。在此之前需要充分準備，如動員民眾參加創作、集訓農村劇團和積極份子、召開農村藝人座談會等。各高初小學教員起組織推動作用，農村藝人與農村會說會唱者編寫秧歌、快板、鼓詞、小調、劇本，把群眾翻身、參戰、擁軍、優撫、生產的故事編寫出來<sup>⑦</sup>。如黎城縣洪井村民眾「扮演本地事，教育本地人」，把自己在冬學裏評選出來的模範幹部陳本德、擁軍模範程景河等人的事迹都編成快板、改成秧歌來表演<sup>⑧</sup>。各地在進行文娛活動時會組織劇團競賽與選拔模範，競賽的評分標準分內容與技術兩方面，不僅要求技術好，而且要求內容有教育意義<sup>⑨</sup>。

抗戰初期文工團是推動地方文藝運動的主要力量，隨着根據地的鞏固與擴大，中共開始組織劇團、改造舊藝人，用物質獎勵、組織競賽、評選模範等方式大力推動新劇的創作與發展，力圖通過推動劇團在平時出演小型新劇、在節日組織娛樂大會及劇團競賽的辦法，打破鄉村傳統文化結構，進而宣傳革命、教育民眾。

## 二 劇本內外：政治意志與鄉村圖景

對鄉村民眾而言，看戲不僅能放鬆身心，也是他們獲取信息與知識的重要渠道。對根據地政府來說，政權的正常運行需要人們對秩序的認同感，有了認同感才能產生主動服從。福柯 (Michel Foucault) 認為，知識與權力相互滲透，知識必定意味着權力<sup>⑩</sup>。據此，新劇創作與舊劇改造體現出根據地政府通過創造、修改「知識」，從而建構話語體系與自身合法性的努力<sup>⑪</sup>。

當時，揭露國統區黑暗統治的作品可謂汗牛充棟。比如牛村小學編的《國共兩黨對比快板》中寫道：「老鄉們想一想，國共兩黨不一樣。代表地主國民黨，代表工農共產黨。黑暗統治國民黨，解放人民共產黨……強壯抓丁國民黨，自願參軍共產黨。打罵士兵國民黨，說服教育共產黨……」<sup>⑫</sup>這個快板將國共兩黨進行對比，告知民眾國民黨代表地主，實行一黨專政，勾結敵人，抓壯丁；而共產黨是工農的代表，打擊敵人，堅決抗戰，善於說服教育。不



過，宣傳口號式的快板顯得空洞、抽象，沒有人物和故事，民眾聽後很難留下深刻印象。

為加深觀眾對敵人的理解，潞城縣創作了劇本《閻錫山刮地皮》。這部劇採用諷刺、幽默的手法，借助鬼神塑造閻錫山的負面形象。劇情顯示閻錫山即將成為八路軍的刀下鬼，更為滑稽的是，閻錫山下地獄後，由於沒人再來刮地皮（比喻貪官污吏搜刮民財，形同刮地皮一樣寸草不留），所以他就得長期在地下受罪。「呸」、「一不做二不休」等通俗口語將閻錫山的頑固與囂張形象地烘托出來；「解放後沒人再來刮地皮」寓示新社會的美好<sup>29</sup>。

新編歷史劇《忠臣血》主要講述明末抵抗外侮的名將袁崇煥打退滿清的多次進攻，後被賊臣閹黨陷害致死的故事。該劇一方面揭露明朝統治集團的腐朽黑暗，另一方面歌頌英雄袁崇煥堅貞不屈的民族氣節，意在培養民眾的民族意識<sup>30</sup>。獨幕話劇《小英雄》講述了在「反掃蕩」中，一名八路軍偵察員和一個農村姑娘英勇機智、俘獲敵人的故事。話劇《生產模範一家人》描述了大生產運動中一位山區的中年婦女，在丈夫被日寇殺害後，帶着一兒一女堅決不要政府照顧，自力更生，克服種種困難，最終過上豐衣足食好日子的故事。小歌劇《模範軍屬》則講述解放區土改後，軍人的妻子協調家庭內部矛盾，帶頭參加互助組，積極參加勞動，被村裏評為模範軍屬的故事<sup>31</sup>。這類劇本書寫各領域中模範的故事，強調黨對模範的重視及獎勵。小唱劇《後悔》主要敘述有些人不相信政府而最後吃虧的故事，凸顯根據地政府在生產中的領導作用<sup>32</sup>。敵我、今昔對比（揭露敵方腐敗與封建社會黑暗，強調黨組織的領導作用），以及表演典型事迹、頌揚模範，都是根據地政府通過劇本建構自身合法性的主要方法。

除了創作新劇外，審查、修改舊劇也是根據地政府改造民間文化、建立革命新道統的重要方式。太岳區將舊劇分為三類，第一類應提倡發揚，第二類無利無害准演，第三類禁演。第一類劇包括《雙龍劍》、《東門會》、《雁門關》等，內容可分為四種：一是農民抗爭，即揭露統治階級內部黑暗，農民領袖幫助人民進行反抗；二是反抗侵略，歌頌保衛民族利益的行為；三是婦女爭取婚姻自由，最終取得勝利；四是家庭故事，表現封建考試的陳腐與考官的自私。第二類劇主要為歷史故事與家庭故事，如《送親打午門》是歷史故事，表現岳飛少年英俊；《巧祿案》為家庭故事，表現御史老人的可惡和驕傲；《三岔口》是歷史故事，主要演武術<sup>33</sup>。

根據地政府對第一、二類劇的修改，是為了使劇本更符合革命意識形態與改造民間文化的政治主張。如《雁門關》一劇，「八郎下馬踏淤泥改成四面衝殺筋疲力盡，道明不願再當俘虜，拔劍自刎」，修改後更能體現民族氣節。《打南京》一劇中的天降鋼橋場面被改為朱元璋和民眾聯合將元順帝趕跑，軍師算命等情節也被加以修改。《司馬莊》一劇中託夢小鬼引路等場面被去掉。《剿杜府》中原有的洞房情節被刪去，神仙救走的場面被改成自己設法逃走，天命、鬼神等民間意識已基本被清除。《春秋配》的結尾原來是一個男人與兩個女人結婚，改為與一個女人結婚，以符合根據地新婚姻法規定的一夫一妻制<sup>34</sup>。

第三類為禁演劇，筆者根據檔案對其類別與數量作了如下統計（表1）：

表1 禁演劇類別與數量統計

禁演戲劇的內容	數量	所佔比例
神鬼迷信	53	37%
庸俗低級趣味與不合人情	23	15.90%
歌頌民族失節	14	9.70%
淫亂色情	12	8.30%
提倡正統思想、維護統治者利益	12	8.30%
提倡愚忠	11	7.60%
未確定哪類暫時禁演	8	5.50%
壓制女權提倡封建道德	6	4.10%
統治者鎮壓農民起義	6	4.10%

資料來源：〈太岳四地委宣傳部上黨舊劇初審意見〉（1949年4月），山西省檔案館，A16-3-1-15。

由上表可見，「迷信劇」與「低級趣味劇」佔禁演劇總量的一半以上；「色情劇」、「愚忠劇」、「民族失節劇」與「正統劇」各自所佔比重相當，合計所佔比重接近40%；「鎮壓農民起義劇」、「提倡封建道德劇」所佔比重較小，合計不到10%。鄉民一般喜愛能給他們帶來心理安慰與樂趣的戲劇，如內容豐富的迷信劇與低級趣味劇，但這類劇與唯物主義意識形態及中共改造民間低俗文化的政治主張相衝突，因此被列為禁演劇。正統劇與愚忠劇主要是對傳統時代正統文化的反映，禁演這類劇是為了樹立社會新道德。禁演民族失節劇是為了弘揚民族正氣，培養民眾的民族與國家意識。

筆者認為，演劇對民眾的動員是間接的、非強制的，這種動員方式有別於組織、行政動員——具有強制性，往往通過強大的組織網絡及各種權術達成<sup>⑤</sup>。中共通過戲劇運動將民族主義、唯物論、階級鬥爭、男女平等、自由戀愛等新觀念與政治主張傳遞給民眾，啟發、挖掘民眾的革命意識，進而為組織、行政動員提供價值理論支撐。具體來說，弘揚民族主義，能激發民眾的民族與國家意識；歌頌群眾、殺敵英雄及後方各類模範人物，能突顯根據地政府對人民力量的重視。土改、徵糧和招兵，動員數量龐大的鄉村民眾參加和支持革命，都在此語境下進行；古今、國共對比，將根據地政權與封建王朝、國民黨政權切割開來，使民眾明確愛憎對象並獲得現實滿足感，進而增強對根據地政權的認同。

這些劇本體現根據地政府改造民間文化、打破鄉村固有文化結構、構建新秩序的努力，但民間意識仍能通過演員反映到戲台上<sup>⑥</sup>。新劇不全是革命和政治的內容，還夾雜了與其時政治意識形態並不相容的民間意識。民間意識雖然沒有成為新劇的主線，但大多隱藏在演劇時演員的台詞、表情與動作中。太行區地方當局的報告就指出，戲劇運動存在「劇本內容不差但表演起來就歪

曲的問題」<sup>⑳</sup>。不少演員將「管叫你命見閻王」、「也是我今運不通」、「丟人」、「惹氣」、「不沾光」等「落後意識迷信話語」帶到歌劇中，有的劇稱八路軍為「共匪」、「匪軍」、「偽軍」。有的演員通過戲外作戲、亂出洋相來逗樂觀眾<sup>㉑</sup>，如《活路》中的女兒在戰爭關頭還和母親在逃難中開玩笑。《扭正思想》一劇結尾時演員宋天明(化名)因為不會唱而索性學女人哭：「你怎丟下我來呀！」，將鼻涕一擤做閉幕。又如《挺近敵區》中，女演員手提褲子出場。這些場景無法教育觀眾、增強對敵人的仇恨，只會引起觀眾「哄堂大笑」<sup>㉒</sup>。

除了充滿鄉土氣息的台詞與調皮戲謔的劇情，新劇似乎也難以擺脫鬼神文化的影響。唯物論是革命意識形態的重要組成部分，因此根據地政權認為對民間鬼神文化必須加以改造。在太行區的一次創作運動中，以反迷信為主題的劇本數量最多，這類劇本雖然以反迷信為主題，但在神鬼事情方面描寫得很逼真。如劇作者在《叫魂》裏把鬼的說話寫得生動形象，渲染出陰風慘慘、鬼影幢幢的氣氛。當時的報告指出：「每個作品都一樣，在神怪的事情上，很細緻淋漓，在破除上都作為個笑話而結束。」<sup>㉓</sup>

革命新劇難以擺脫民間意識與鄉村文化的影響，透過新劇我們還能瞥見民眾內心情感與鄉村社會的真實圖景。戰爭的殘酷是多數農民參軍的主要顧慮，這一點也在劇中得到體現。黎城縣某村編寫了一個特務破壞參軍工作的戲，編寫者的本意是暴露特務的真面目，但劇中特務卻說：「解放區動員參軍是強迫，父哭子、妻哭郎、拉拉扯扯上戰場，一百升口棺材從東關過，這就是參軍的下場。」<sup>㉔</sup>太南某農村劇團編了一幕話劇《當兵去》，說的是一個農民閒居在家，青年救國會會員來招兵，說了許多抗戰的道理，這個農民都不願去。眾人正焦急着沒法說服他，農民的舅母終把他說動去參軍，於是大家歡送他去當兵。不一會兒，台後一陣劇烈的槍聲，農民被鄰舍抬回來，據說是上火線被打死了，全劇在哭聲中落幕，台下觀眾「十分懊惱，大為不樂」。一個區幹部指責該劇宣傳「悲觀失望」，把該劇團大罵一頓<sup>㉕</sup>。這些劇無不體現民眾內心對戰爭的恐懼以及對參軍的抗拒。

土改與整黨運動中常發生鬥中農、幹部的現象，也反映到新劇的情節裏。比如一齣劇裏一個被錯鬥的中農抱怨：「省吃儉用一輩子，結果鬥了個一掃光。」<sup>㉖</sup>《都滿意》反映中農被鬥後心中的無奈與苦楚，一開頭就是被鬥中農的泣訴：「秋風西下雁南飛，吃穿艱難心內成灰。夫妻勞動多半輩，霎時財產順風飛。男人躺倒不幹事，孩子要吃哭啼啼。人人說主席是明燈，為啥照不見冤枉人？何時當頭掛明鏡，何時俺才熬成人？」<sup>㉗</sup>有些地方把壞幹部與中農害怕被鬥、偷吃浪費現象編寫成劇，上演後造成幹部工作消沉等後果<sup>㉘</sup>。某黨員在劇中對整黨發起牢騷：「參加黨十年為革命，結果上了鬥爭台！有的群眾鬧報復，無中生有提意見，好心做了驢肝肺，保國忠良沒下場。」<sup>㉙</sup>又如描寫整黨的作品《堅決》，反映了整黨後發生的家庭危機，劇中村長與妻子爭吵，妻子埋怨道：「革命哩，革命哩，可去革吧！這可革透了……你屎殼郎掉在車壕一樣，我跟上你不能見人！」《弄清是非》中幹部張德勝的唱詞，形象地表現出基層幹部在整黨期間內心的委屈與失落：「五月份的果子結滿樹，冰雹打的

落滿地，現下我村要整黨，據說幹部要換哩，有功不償反為罪，那朝也有屈死的，有冤無處去申辯，冤屈鬼兒是自己。」<sup>④</sup>

新劇創作者多為鄉村中的文化人，表演者一般為普通民眾，他們在創作與演出時往往有意或無意將自己的內心感受與經歷帶入作品。作品中的民眾情感與民間意識有時以與政治意識形態相抵牾的方式表現（如被鬥中農的訴苦），有時借自我否定與被批評揭露呈現出來（如反迷信作品中流露鬼神迷信），還有的表現為一味迎合觀眾。

根據地政府試圖通過創作新劇與改造舊劇來宣傳革命、教育民眾、加強政權合法性。這些政治意志雖能從劇本中看出，但並未表明新劇都已成為宣傳工具。相反，新劇創作者往往將自身的經歷與情感體驗寫進作品中，表演者則通過台詞、表情與動作來吸引觀眾、表達感情。新劇中的部分台詞與場景甚至背離了創作意圖，這在一定程度上消解了新劇被賦予的政治宣傳功能，折射出鄉村民眾的內心世界與鄉村社會的真實圖景。

### 三 大演舊劇：史實梳理與原因分析

新劇不僅未能脫離鄉村文化與民間意識的影響，也未能取代舊劇。新舊劇間的「拉鋸戰」隨着時局變化而呈現出不同特點<sup>⑤</sup>。早在1942年，根據地政府就開始審查、限制農村舊劇，將所有舊劇分為適合出演、暫時可出演、禁演三類，要求農村各劇團完全遵照審查後的劇本出演並在當年學會兩本新劇<sup>⑥</sup>。根據地政府認為，農村戲劇運動的方向是發展新劇，逐步縮小舊劇的地盤。農村劇團由於受演員演技與人力物力方面的制約，因此應該主要編排簡單的小型新劇來演本村實事，通過本村事教育本村人。但舊劇並未隨着新劇的發展與政策限制而逐漸衰落，有條件的農村劇團往往花錢購買布景、服裝、幕布，動輒排演大型舊劇。太行區一些職業化農村劇團為了迎合觀眾以圖利，演舊戲比演新戲多，「演舊戲比演新戲起勁」<sup>⑦</sup>。農村中普遍存在民眾不喜歡看新劇、要求劇團出演舊劇的現象<sup>⑧</sup>。

1945年，左權縣芹眾劇團由於提倡演舊劇，而且在元宵節還大演三天《慶頂珠》等劇<sup>⑨</sup>，受到上級一再批評，但並未改正，最終被撤銷劇團資格<sup>⑩</sup>。1946年上半年，太行區不少農村劇團又恢復了舊戲班的一套，劇團與劇團之間比把式、拼技術。縣劇團也有大演舊劇、抬高戲價的現象<sup>⑪</sup>。1946年長治七月初一會上，部分幹部、民眾光看舊把式，只點舊劇不演新劇，致使舊演員自高自大，新劇團中的新演員悲觀洩氣<sup>⑫</sup>。1947年夏，太行三專署召開各縣劇團會議後，演舊劇的現象得到遏制<sup>⑬</sup>。同年，潞城縣大眾劇團開始發展新的歌舞劇，並在團內開展了新音樂運動，提高新技術，青年兒童都學簡譜和拉唱，舊演員也都極力研究新技術和新歌譜<sup>⑭</sup>。

但進入1948年後，總的形勢變為「舊劇進攻、新劇退卻」，到處都在演舊劇，很少演新劇。特別是隨着整黨運動中「極端民主」現象的出現，劇團到哪



裏民眾都要求演舊劇，劇團幹部與演員為了「吃得開」，都向舊劇方向發展。除個別劇團堅持演三分之一的新劇外，各縣劇團無論白天黑夜都是演舊劇，還把早已禁演的舊劇重新搬出來。太行三專區某地民眾怕劇團演新劇，甚至不准他們掛幕布<sup>⑤</sup>。武鄉縣不少農村劇團買舊箱、請舊教師專門演舊劇，全縣由演新劇改為演舊劇的劇團有二十七個<sup>⑥</sup>。太行六專區也出現「請舊藝人排舊戲」、「不依照審查的劇本出演」、「大肆唱舊劇」的現象<sup>⑦</sup>。以下將從新劇創作與表演兩個角度，探究大演舊劇現象出現的深層原因。

大演舊劇現象的出現，一方面是由於整黨後不少文藝工作者深入農村或開赴前線，文娛活動無人領導，放任自流，新劇創作數量隨之減少<sup>⑧</sup>。另一方面則是因為政策變化快，劇團寫出來的新劇往往演幾天就不讓演了。更重要的是，劇團歷年創作和演出的大多是翻身劇，而且只有編排、表演翻身劇的經驗，演多了民眾就不願意看，劇團又寫不出有持續吸引力的新劇劇本<sup>⑨</sup>。

太行區委宣傳部於1948年7月發動全區進行文藝創作，力圖通過大量創作新劇來壓倒舊劇。這次文藝創作收到鼓詞、快板等作品47件、劇作38件，總字數共約40萬，參加創作的人數達到110多人。作品雖多，但「政治上合格」、藝術上生動活潑的極少<sup>⑩</sup>。

創作新劇的文教人員由於生長於鄉村，在創作時往往將一些與主題無關或者無助於宣傳教育的內容寫入作品中，這些體現民間意識的作品一般需要大幅修改才能登上舞台。對於創作者來說，政治要求使創作受到很大限制；有演員認為，演好典型人物怕被批評「客裏空」（脫離實際）；內容好、技術形式不好，會喪失趣味性；注意技術趣味又容易把內容歪曲<sup>⑪</sup>。這些在短時間內創作出來的作品，雖符合政治要求，卻大多存在不真實、材料堆砌、人物沒個性、故事性不強、「戲劇八股」等缺陷<sup>⑫</sup>。比如許多作品最後都是以大合唱結束，歌詞必然是：毛主席像紅燈或共產黨是救星等等。劇中的工作人員都是在遇到困難沒法解決時，出來說兩句教條和「政治八股」。很多劇都不符合實際地寫一個聰明伶俐的小孩，甚麼道理都懂，甚麼知識也知道，比如《勞動婦女》中十四歲的姑娘成功解決了自己的婚姻問題。人物與故事是戲劇的靈魂，當戲劇失去真實性時，勢必會影響到作品的觀賞價值。這次文藝創作運動雖然收到85件作品，但僅僅選出鼓詞、快板7件，劇本6件，合格作品一共才13件<sup>⑬</sup>。雖然有幾個作品中出現非常生動、緊張的場面，但大部分作品都是比較粗劣的，拿到舞台上無法產生應有的效果<sup>⑭</sup>。

新劇一方面必須符合政治意識形態，另一方面必須為宣傳教育工作服務。前者影響新劇的觀賞性，後者決定新劇的創作方式。宣傳工作往往要求在短時間內創作出大量符合形勢與政策的作品，因此為宣傳服務的作品一般以小型劇、快板、活報劇等形式為主。由於需求量大，創作方式為集體創作。所謂集體創作，往往是村幹部、勞動模範、劇團幹部首先根據村中的實際情況確定宣傳內容，然後湊材料、出主意，由幾個人搭起架子，大家一起往這個輪廓裏添故事情節、台詞和動作；或是先確定故事梗概，然後分配演員，由演員根據劇情自己創作台詞和動作，編寫、排練與修改同時進行，最後由小學教員記成劇本<sup>⑮</sup>。

根據地政府鼓勵群眾集體創作的的原因，在於這種方式能在短時間內產生大量的宣傳作品。然而藝術創作是個性的工作，優秀的藝術作品往往是一個人長期體驗與思考的結果，不可能在短時間內完成，也很難集體分塊創作出來。根據地政府不得不承認：創作的主力軍是高小學教員（骨幹）、在鄉知識份子與新舊藝人，但成型的作品大多出自新劇團幹部與較高級文教幹部之手<sup>⑥</sup>。優秀的新劇往往需要表演形式上的創新，這種創新只有受過專業訓練的幹部才有可能完成<sup>⑦</sup>。鑒於根據地的人力物力，專業創作者十分有限，依靠群眾進行集體創作雖然能在短期內產生大量作品，但作品品質可想而知。民眾看新劇往往是圖個新奇，新劇不像舊劇那樣深受民眾喜愛<sup>⑧</sup>，甚至有部分鄉村幹部支持民眾反對新劇、極力主張演舊劇<sup>⑨</sup>。直至1949年，太行區有些農村劇團與縣劇團仍在「濫演舊劇」<sup>⑩</sup>。政治意識形態與宣傳需要決定了新劇的內容與創作方式，一定程度上也影響着新劇的生命力。

根據地政府開展戲劇運動的方式之一是組織成立革命劇團。劇團不同於舊戲班，舊戲班一般實行按每個演員技藝高低固定薪餉的包份制。農村劇團成立後，進行民主改革，廢除班主制，取消包份制，代之以評分計酬，改變了以往以市場和技藝為導向的分配方式<sup>⑪</sup>。新的體制將舊藝人改造成革命隊伍的「文藝工作者」，傳統的生活和從藝習俗被擯棄，原來的師徒關係為「同志關係」取代，藝人的社會地位也有所提高。

然而，建立劇團所帶來的諸多負面影響往往被研究者所忽視。首先，新的體制造成劇團新劇表演技術差、新的名角（台柱子）難以產生。在新的管理體制下，根據地政府對職業劇團有種種限制，比如劇團不能隨便募集或攤派戲費，出演劇碼需要政府批准等<sup>⑫</sup>。新的體制不再以市場為中心，演員的主要工作是完成上級部門交代的出演任務，而非苦練技術、取悅觀眾，舊有激勵機制的取消使演員失去了提高自身技術的動力，進而導致劇團很難培養出像樣的演員來<sup>⑬</sup>。其次，體制的變化還導致縣劇團與民眾之間關係的疏離甚至緊張。不少民眾因為不喜歡充滿宣教意味的新劇，將目光漸漸轉向民間戲班。

根據地政府要求專縣劇團主要演新劇來宣傳政策、教育民眾，但新劇劇情連續性差，人物性格不突出；演員在歌唱技巧上不下功夫，表演動作較隨便，缺乏名角；化妝簡單，布景麻煩，演多了觀眾就會生厭。與新劇相比，舊劇富有故事性，人物性格分明，名角唱得好，手足表情好<sup>⑭</sup>。昔陽縣西峪劇團曾在慶祝大會上出演舊劇，各地民眾反映這次大會最好看的就是西峪的舊劇，以致各村請舊藝人教舊劇，向西峪劇團學習<sup>⑮</sup>。有時，縣劇團表演的新劇還不如農村劇團的比賽具有吸引力。潞城縣曾經有縣劇團與農村劇團在同一個地方出演，民眾不看縣大眾劇團送南下幹部的演出而爭相看農村劇團比賽的情況<sup>⑯</sup>。

由於劇團已不再是以市場為導向的舊戲班，而是受政府直接領導的宣傳先鋒隊，因此有些劇團仗着自己是縣劇團「兜派頭」（耍大牌），演出不按時到或不按時出演。民眾的觀念則是「叫你唱就得唱」，以「不叫上台」、「扣戲價」或把桌椅搬走等手段抗議<sup>⑰</sup>。長治勝利劇團因為對觀眾要求不理睬且態度生

硬，引起當地民眾的不滿，被稱為「老爺劇團」，還被列為「長治三臭」之一<sup>⑧</sup>。此外，縣劇團由於受劇團體制等多方面的制約，往往賺錢不多，生活難以維持<sup>⑨</sup>。有的縣劇團因為無法解決演員生活問題要求解散<sup>⑩</sup>；有的演員不願留在縣劇團，去農村劇團唱賣戲<sup>⑪</sup>。昔陽縣劇團因為災荒被迫解散後，不少村莊組織農村劇團尤其是舊劇團來縣裏進行娛樂活動<sup>⑫</sup>。

與新劇相比，舊劇有廣泛的觀眾基礎，演員演舊劇往往能獲得較多的經濟收入。太行三專區黎明劇團每三天最高戲價能達到30萬元，大眾劇團、勝利劇團分別能達到60萬與80萬元。農村劇團戲價也在20萬至40萬元之間，演員在1948年夏季最多能分到30餘萬元，最少也分得3、4萬元，這個夏天是劇團「經濟上空前豐富的階段」<sup>⑬</sup>。

舊劇盛行不僅使舊有運營模式得以恢復，還引發了演員之間的矛盾。以前劇團為了有時間學習、排演及不耽誤群眾生產，一般執行一天兩開台（開演）制度，1948年又恢復了過去一天三開台的制度，甚至演到雞鳴<sup>⑭</sup>。技術好的縣劇團到外縣「十個八個鈎把式」（藝人表演傳統技藝），劇團藝人不再參加劇團學習，而是發展僱傭關係，擴充劇團規模。劇團內部關係上，新舊演員的矛盾尖銳化、表面化。隨着舊劇的復興，舊演員因為有技術而驕傲起來，看不起新演員，諷刺新演員說：「咱演戲養活吃閒飯的。」有的舊演員認為沒了他不行，不高興就裝病搗蛋。新演員則罵舊演員是「戲子」、「流氓」，認為他們「落後」。新舊演員互相輕視，彼此拆台<sup>⑮</sup>。舊戲班以名角為中心，演員地位由技術高低決定。舊戲班被改造成劇團後，根據地政府強調演員之間的平等。舊演員雖然有技術但仍與新演員地位相當，新演員因為「政治覺悟高」甚至比舊演員更有優越感。但舊劇重新興盛，意味着新演員失去用武之地，舊演員成為演劇的主力，新舊演員衝突在所難免。

從以上的分析可見，新劇在創作和表演上都存在一些問題。新劇不如舊劇受歡迎的原因，一方面在於政治要求與集體創作方式交互作用的約束，另一方面在於其不同於舊戲班的劇團體制造成的種種負面影響。前者使創作出來的作品缺乏藝術性與生命力，後者使演員受到各種約束並使原有的激勵機制消失，進而導致新劇在劇本創作與表演技術方面都難以戰勝舊劇。相比之下，舊劇比新劇存在時間更長，早已為人們熟悉和接受，而且更加生活化，這些又恰好是新劇的「軟肋」。各劇團為了獲得更多收入，紛紛大演舊劇，劇團運營模式與新舊演員關係隨之發生變化。

由於新劇在劇本品質及表演技術方面存在的問題，多數新劇隨着戲劇運動的結束而逐步淡出鄉村舞台。新劇品質較低，缺少觀眾，加上主張禁演舊劇，必然導致民眾的抵觸以至娛樂活動的衰微<sup>⑯</sup>。因此，1948年舊劇盛行後，根據地政府開始從歷史中找尋資源，創作新歷史劇<sup>⑰</sup>，積極改編舊劇，鼓勵劇團演員學習舊藝術以提高表演技術<sup>⑱</sup>。針對劇團經濟困難與作風問題，根據地政府還提出劇團企業化的方向，讓劇團參與市場競爭，自力更生，這樣一方面可以促使劇團提高技術，減輕財政負擔；另一方面還能改善劇團與群眾之間關係，克服以前「官辦」、「幹部」的壞習氣<sup>⑲</sup>；並靈活規定：舊劇改造完成前，劇團白天可以演舊劇，晚上爭取多演新劇和新編歷史劇。新劇比

重最低應佔三分之一，爭取佔到二分之一<sup>⑳</sup>。太行三專署的各個縣劇團都學習舊藝術，有些新演員在表演技術上進步迅速<sup>㉑</sup>。

## 四 結語

五四時期新文化人希望通過戲劇（特別是西方傳入的話劇）去宣傳新思想，但由於種種原因，他們所宣導的新戲並未成為舞台的主流<sup>㉒</sup>；那時的廣大鄉村是傳統戲曲的天下。直到抗戰爆發，話劇才隨着中共進入鄉村社會。以話劇為主的革命新劇隨着根據地戲劇運動的開展逐漸步入民眾的日常生活，無論是在戰爭動員、政治教育還是在促進生產方面都發揮着積極的作用。戲劇作為一種傳播媒介與動員工具，主要功能是傳播信息及革命文化，鄉村民眾通過看戲接受教育，解決自身的思想問題<sup>㉓</sup>，根據地政府通過啟發、挖掘出他們的革命意識，進而增強政權合法性，但這種動員方式是間接的、非強制的。

新劇創作與舊劇改造體現了宣傳革命、教育民眾與加強政權合法性的政治意志，但新劇創作及演出中出現的種種面相無不體現了民間意識的堅韌。新劇裏的民間意識反映了根據地社會的真實圖景與變遷，在一定程度上消解了其被賦予的政治宣傳功能。編演新劇與大演舊劇的內在關聯就在於：創作並推廣新劇雖是根據地政府開展戲劇運動的主要方式，但是由於上文分析的種種原因，新劇並未被大多數鄉民所接受。舊劇不僅沒有如一些研究所言「基本消失」，還一度壓倒新劇。新劇的發展主要靠行政力量推動，如審查、限制舊劇，組織娛樂活動出演新劇等。1949年以後，新政權在全國範圍內進行「戲改」，各地大力禁演舊劇後造成劇場上座率普遍下降，觀眾對戲曲工作深為不滿<sup>㉔</sup>。政府不得不一次次糾偏，制止地方隨意禁戲。論者一般認為，「戲改」受挫的原因是地方隨意禁演舊劇<sup>㉕</sup>，很少有學者從新劇本身出發進行思考。通過對根據地戲劇運動的考察，我們看到，與其說禁演舊劇導致戲劇運動受挫，不如說是由於新劇在創作和表演上的局限，致使舊劇被禁演後新劇無法取代舊劇的原有地位。從這一角度看，這也是中國此後歷次文藝改革陷入困境的原因。

對太行革命根據地戲劇運動的考察，還有助於重新審視「國家—社會」互動關係這一範式的有效性與解釋力。首先，「國家」與「社會」該如何定義？筆者認為，「國家」需要明確定義，地方政府與基層幹部在哪些情況下代表國家意志，哪些情況下又代表地方或個人利益，這顯然需要進一步探討。「國家—社會」的解釋框架難以涵蓋複雜的歷史事實，因此筆者更願意用「政治意志」與「鄉村傳統」這對更加具體的概念來解釋中共建國前根據地的戲劇運動，以彌補舊有研究範式的不足。這對概念並非為新的範式，而是試圖將「國家」與「社會」具象化，這比泛泛而談國家與社會更為具體。其次，如果套用「國家—社會」互動關係這一範式，研究者一般認為中共具有強大的組織動員能力。但至少以太行革命根據地，民眾傳統的欣賞趣味與熱愛舊劇的鄉村幹部都是推廣



新劇的阻力；根據地政府的財政能力以及整黨運動開展後創作新劇人員的不足，在客觀上為舊劇的重新盛行提供了條件<sup>⑩</sup>。政治意志與鄉村傳統的互動結果不是一方壓倒另一方，而是彼此滲透與融合。在政治理念及其實踐過程之外，再加入資源、人（幹部、群眾、演員）與地方文化傳統的視角，會有助於我們突破既有研究範式的局限，進而更深刻地認識到：歷史是多種力量博弈的結果。

### 註釋

① 主要成果有黃正林：〈社會教育與抗日根據地的政治動員——以陝甘寧邊區為中心〉，《中共黨史研究》，2006年第2期，頁47-65；李軍全：〈消「毒」：中共對華北地區鄉村戲劇的改造（1937-1949）〉，《黨史研究與教學》，2016年第3期，頁34-48；韓曉莉：《被改造的民間戲曲：以20世紀山西秧歌小戲為中心的社會史考察》（北京：北京大學出版社，2012）；Chang-tai Hung, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945* (Berkeley, CA: University of California Press, 1994); Brian J. DeMare, *Mao's Cultural Army: Drama Troupes in China's Rural Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015)。

② 黃正林：〈社會教育與抗日根據地的政治動員〉，頁55。

③ 韓曉莉：〈抗日根據地的戲劇運動與社會改造——以山西為中心的考察〉，《抗日戰爭研究》，2011年第3期，頁50-58。

④ 韓曉莉：〈戰爭話語下的草根文化——論抗戰時期山西革命根據地的民間小戲〉，《近代史研究》，2006年第6期，頁96、103。

⑤ Brian J. DeMare, *Mao's Cultural Army*, 238-39.

⑥ 李軍全：〈消「毒」〉，頁34-48。

⑦ 「政策—效果」模式即一種固化的革命史書寫套路。這一書寫模式的思維方式和分析術語都和當時的歷史文獻相當接近，忽略了中共遇到的困難以及鄉村社會與革命政策之間的關係。參見李金錚：〈向「新革命史」轉型：中共革命史研究方法的反思與突破〉，《中共黨史研究》，2010年第1期，頁77。這種對史料不加辨別與分析的研究方法讓動態而複雜的歷史過程離我們愈來愈遠。

⑧ 本文借用「拉鋸戰」一詞強調新劇與舊劇背後政治意志與鄉村傳統之間的博弈與融合。「政治意志」在本文中指根據地政府開展戲劇運動的理念，包括集體創作方式，強調戲劇的宣傳教育功能等；「鄉村傳統」主要指鄉村民眾有別於革命意識形態的價值觀與審美趣味。

⑨ 徐勇：〈「宣傳下鄉」：中國共產黨對鄉土社會的動員與整合〉，《中共黨史研究》，2010年第10期，頁19。

⑩ 沙可夫：〈華北農村戲劇運動和民間藝術改造工作——在第一次全國文代會上的發言〉，載河北省文化廳文化志編輯辦公室編：《晉察冀、晉冀魯豫鄉村文藝運動史料》（石家莊：河北省文化廳文化志編輯辦公室，1991），頁94-96。

⑪ 齊武：《晉冀魯豫邊區史》（北京：當代中國出版社，1995），頁374-78。

⑫ 「人民教育」社編：《老解放區教育工作經驗片斷》，第一輯（上海：上海教育出版社，1958），頁151。

⑬ 〈晉冀魯豫邊區政府教育廳關於年關文化娛樂工作的指示信〉（1942年12月），山西省檔案館，A198-4-8-7。下文引用檔案如無特別註明，皆出自山西省檔案館，不再另註。

⑭ 〈晉冀魯豫黨委宣傳部關於開展舊曆年節農村劇團運動的指示〉（1942年11月），A198-4-8-12。

⑮ 〈晉冀魯豫邊區政府教育廳關於年關文化娛樂工作的指示信〉。

⑯ 齊武：《晉冀魯豫邊區史》，頁374-78；趙樹理、靳典謀：〈秧歌劇本評選小結〉，載《晉察冀、晉冀魯豫鄉村文藝運動史料》，頁126。

- ⑰ 這裏的文化娛樂制度，指以生產互助大隊為單位，在年關、季節或者紀念日（如「三八」、「四四」、「五一」、「七一」、「七七」等）組織固定的娛樂大會，用以替代過去的廟會。
- ⑱ 參見〈武光湯在文娛工作者會議上的講話〉（1945年1月），A67-4-5-2。
- ⑲ 〈左權縣政府一九四五年元宵前後文化娛樂工作總結〉（1945年3月），A166-1-38-2；〈太行區一九四六年春節娛樂總結〉（日期不詳），A52-4-101-9；〈黎城縣委宣傳部春節文娛綜合報告〉（日期不詳），A4-3-11-14。
- ⑳ 〈武光湯在文娛工作者會議上的講話〉；〈太行三專署關於農村劇團的指示〉，載《晉察冀、晉冀魯豫鄉村文藝運動史料》，頁15。
- ㉑ 〈晉冀魯豫邊區政府關於年關文化娛樂工作的指示〉（1945年5月），A198-4-17-2。
- ㉒ 趙樹理、靳典謨：〈秧歌劇本評選小結〉，頁118。
- ㉓ 〈太行行署關於春節文娛活動與準備專縣教育科長會議的指示〉（1947年1月），A52-4-101-10。
- ㉔ 〈太行區一九四六年春節娛樂總結〉。
- ㉕ 〈左權縣政府一九四五年元宵前後文化娛樂工作總結〉；〈左權縣年關文娛工作總結〉（1946年3月），A166-1-38-4；〈平順縣委宣傳部元宵節文娛比賽總結〉（1949年2月），A4-3-11-13；〈黎城縣委宣傳部春節文娛綜合報告〉。
- ㉖ 福柯(Michel Foucault)著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》，修訂譯本（上海：上海三聯書店，2012），頁29-30。
- ㉗ 目前學術界對中共革命期間政治合法性（正當性）問題的研究較為薄弱，高原通過對革命早期正當性形成與建設的考察，認為革命的正當性建設包括階級鬥爭、實質民主和國民革命這三大政治主題。具體來說，階級鬥爭強調與壓迫階級鬥爭的必要性；實質民主強調社會平等與保障平民大眾社會經濟權益的重要性；國民革命強調打倒軍閥與列強，建立一個獨立的民族國家。參見高原：〈中國革命正當性建設中三個核心政治主題的形成（1921-1923）〉，《開放時代》，2016年第2期，頁175-93。正如盧曼(Niklas Luhmann)所言，正當性這一概念並不是靜態的，而是一個動態的建設過程，在革命的不同時期，正當性建構的方式不盡相同。不同於高原以經典文獻作為研究革命早期正當性建設的主要材料，筆者通過對中共利用劇本構築自身合法性的具體路徑的考察，從文藝角度探尋抗日根據地時期中共合法性建設的特點。
- ㉘ 牛村小學編：〈國共兩黨對比快板〉，《太行三專教育通訊》，第6期（1947年5月），A67-4-9-10。
- ㉙ 潞城二高新編：《閻錫山刮地皮》（1946年6月），A188-1-66-3。
- ㉚ 趙靖宇：《忠臣血》（1942年），G1-6。
- ㉛ 蔡子諤主編：《晉察冀戲劇劇目提要》（北京：中國文史出版社，2001），頁13、100。
- ㉜ 潞城大眾劇團：《後悔》（1949年6月），A188-1-66-6。
- ㉝⑰ 〈太岳四地委宣傳部關於上黨舊劇初步審查的通知〉（1949年4月），A16-3-1-14。
- ㉝⑱ 〈黎明劇團一九四八年七月至一九四九年六月工作總結〉（1949年6月），A189-1-74-8。
- ㉞ 根據地戲劇運動的既有研究還存在研究者過度使用「動員」的現象。動員大多依靠組織手段達成，具有強制性，動員者與動員對象主從關係明顯，而傳播主要依靠媒介傳遞訊息，擴散性較強而強制性較弱。參見黎志輝：〈革命動員與革命傳播：中共革命史的研究進路〉，《蘇區研究》，2015年第2期，頁14。因此，戲劇充其量只能算作一種「教化式動員」而非行政組織動員，研究者不應不加區分地強調戲劇的動員功能。對「動員」被過度使用的反思還可見於〈社會經濟史視野下的中國革命〉第六節中黃道炫的觀點，參見《開放時代》，2015年第2期，頁69。
- ㉟ 既有研究多強調演員對革命改造的接受，從而忽略了他們的訴求與情感。比如，有學者認為，通過團結加教育的革命改造，大多數藝人的思想觀念發生了轉

變，因而在演劇中有了宣傳革命的自覺性，進而成為根據地政權的維護者。參見韓曉莉：〈抗日根據地的戲劇運動與社會改造〉，頁54。然而，民間意識遠比我們想像的要堅韌。有學者發現，在1950、60年代的文學創作中，政治意識形態對民間文化的改造僅在文本的顯性結構，在隱性結構方面依然受到民間意識的擺布。參見陳思和：〈民間的浮沉——對抗戰到文革文學史的一個嘗試性解釋〉，《上海文學》，1994年第1期，頁75。

③⑦⑥⑨ 〈一九四九年太行區春節文娛活動的小結〉（日期不詳），A52-4-101-13。

③⑨④① 〈黎城縣委宣傳部春節文娛綜合報告〉。

③⑨④④④⑦⑥⑥⑥ 〈一九四八年秋季全區文藝創作總結報告——關於政治、思想、內容、形式方面諸問題〉（1948年11月），G1-26。

④② 李伯釗：〈敵後文藝運動概況〉，載太行革命根據地史總編委會：《文化事業》（太原：山西人民出版社，1989），頁518-19。

④③④⑥ 參見〈黎城縣委宣傳部春節文娛綜合報告〉。原文未有註明劇名。

④⑤ 〈黎城縣委宣傳部準備春節文娛活動情況報告〉（1949年），A4-3-11-15。

④⑥ 既有研究僅從「政治訓誡」角度來強調中共對新劇與舊劇中「毒素」的清除（參見李軍全：〈消「毒」〉，頁42-45），殊不知這種「政治訓誡」因時而異，無法一概而論。

④⑨ 〈通令 專民教字第二十三號〉（1942年11月），檔案號不詳。

⑤⑩ 陳荒煤：〈農村劇團的提高〉，載《晉察冀、晉冀魯豫鄉村文藝運動史料》，頁199-200。

⑤① 璧天：〈道蓬庵農村劇團的經驗——關於農村劇團方面問題的研究〉，載《晉察冀、晉冀魯豫鄉村文藝運動史料》，頁202。

⑤② 《慶頂珠》，又名《蕭恩殺江》，中路梆子傳統劇碼。該劇講述蕭恩與女兒玉芝欠惡霸爬山蛇魚稅。某日丁郎奉爬山蛇之命率家丁捉拿蕭恩，但被蕭恩打走。蕭恩告官後太守呂子秋反重責蕭恩三十六板，並要蕭恩向爬山蛇賠罪。蕭恩忍無可忍，與玉芝乘夜色過江，以向爬山蛇獻「慶頂珠」賠罪為名，將其全家殺死。官府調兵前來捉拿，蕭恩寡不敵眾身亡，玉芝攜「慶頂珠」入水潛逃。參見中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·山西卷》（北京：中國ISBN中心出版社，2000），頁174。

⑤③ 〈左權農村文化娛樂工作總結〉（1945年），A166-1-38-3。

⑤④ 〈太行行署關於劇團工作幾個問題的指示〉（1946年10月），A52-4-108-14。

⑤⑤ 〈太行三專關於劇團領導方法的指示〉（1947年6月），A67-4-9-13。

⑤⑥ 〈太行三專關於對縣民教科長劇團團員指導員編制問題的意見〉（1948年7月），A67-4-12-1。

⑤⑦ 〈潞城大眾劇團今次整頓發現的幾種思想情況〉（1948年10月），潞城市檔案館，A1-2-425。

⑤⑧⑥⑥⑥⑧④④ 〈太行三專各縣劇團聯席會議總結〉（1948年11月），A67-4-12-17。

⑤⑨ 〈武鄉文娛幹部會議的總結報告〉（1949年5月），A181-1-92-3。

⑥①④⑦②②②②②② 〈太行六專關於文藝座談會議總結〉（1948年12月），A70-1-18-3。

⑥①⑦⑧⑥⑤ 〈昔陽縣文娛工作總結〉（1949年3月），A163-1-50-1。

⑥② 參見〈太行六專關於文藝座談會議總結〉；〈太行三專各縣劇團聯席會議總結〉。既有研究未能涉及新劇編演過程出現種種問題的內在原因，認為根據地編演的新劇不僅構建起符合自身意識形態要求的新劇目，還使劇碼保證了教化性且未失娛樂性，最終促成娛樂高潮。參見李軍全：〈消「毒」〉，頁42。

⑥③ 「戲劇八股」現象不只在戲劇作品中出現，還出現在其他文藝形式中。政治因素不能融於故事、與情感結合起來，生硬地黏貼在作品裏，以致很多作品聽起來好像一篇政治講話，如迎接勝利，把總結報告翻成快板「無表情一溜唱」。這種現象被認為吸引不住觀眾，大大降低了宣傳的作用，是文藝創作中普遍存在的問題。參見〈太行三地委長治縣春節文娛準備工作〉（1949年2月），A4-3-11-16。

⑥⑦ 高介雲：〈農村劇團需要具體的幫助〉，載《晉察冀、晉冀魯豫鄉村文藝運動史料》，頁210。

- ①⑥ 胡正：〈談邊區群眾劇運〉，載山西省文學藝術工作者聯合會編：《山西文藝史料》，第二輯（太原：山西人民出版社，1959），頁88。
- ①⑦ 新劇能吸引觀眾很大程度上有賴於專業人士進行表演技術上的革新。樣板戲在今天依然擁有受眾即因為其在表演形態上有不同於傳統京劇的顛覆性革新。「左權小花戲」是一種兒童歌舞，原來的內容主要是男女情愛，表演時多為扭一扭、擰一擰的動作，被認為沒有教育意義，但優點是唱得好聽；要利用這種形式，就必須加以改造。剛開始是用舊形式表演新內容，「鬧出來不像話」；後來取消了舊形式，加上了簡單的跳舞動作，但觀眾不愛看。左權縣劇團指導員皇甫束玉經過半個月試驗，創造出三種新形式，在化妝上和音樂配備上也有了創新。雖然去掉了原有的互抱互摟親嘴等動作，但民眾覺得新小花戲很好，比舊戲有意思。參見皇甫束玉：〈左權縣小花戲是怎樣改造的〉（1945年4月），A166-1-37-4；〈左權農村文化娛樂活動的初步總結〉，A166-1-38-1；〈改造小花戲〉，載山西省文學藝術工作者聯合會編：《山西文藝史料》，第一輯，〈晉東南抗日根據地部分〉（太原：山西人民出版社，1959），頁199。
- ①⑧ 〈太行三專一九四八年文藝活動的報告〉（1948年），A67-4-12-12。
- ①⑨ 太行行政公署訓令：〈關於戲劇工作的幾項決定〉（1949年2月），A52-4-108-6；〈太行三專關於對劇團工作的補充指示〉（1949年4月），A67-4-17-23。
- ①⑩ 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·山西卷》，頁465。
- ①⑪ 〈黎明劇團一年來工作總結材料〉（1948年7月），A189-1-74-8；〈晉冀魯豫邊區政府教育廳關於年關文化娛樂工作的指示信〉。
- ①⑫ 〈潞城縣政府二、三月份工作綜合稟報〉（1949年3月），A188-1-16-2。
- ①⑬ 〈太行三專關於長治勝利劇團領導經驗的通訊〉（1947年1月），A67-4-9-2。
- ①⑭ 〈和順縣政府關於劇團困難無法解決請示解決或解散由給劉專員的請示〉（1949年2月），A164-1-109-6。
- ①⑮ 〈李毅之關於劇團團員李立茂、張玉明、馬上明三人自動參加劇團等情況的公函〉（1948年10月），A70-1-18-7。
- ①⑯ 〈晉冀魯豫邊區政府通令〉（1945年5月），A198-4-17-3；〈黎明劇團一九四八年七月至一九四九年六月工作總結〉；〈太行三專關於劇團工作幾點改進的請示〉（1948年11月），A67-4-12-5。
- ①⑰ 太行三專署認為，舊劇改造特別是新歷史劇的編寫，可以克服運動一過就缺劇的困難，還能給民眾一些歷史教育。參見〈太行三專教育科關於要求各縣開展整頓戲劇工作的指示〉（1948年9月），A67-4-12-6。
- ①⑱ 黎明劇團認為，民眾不願看新劇的原因在於新劇演出技術不如舊劇，今後提高新劇技術是一個很重要的問題，否則新劇不可能得到很快發展，更不可能戰勝舊劇。參見〈黎明劇團一九四八年七月至一九四九年六月工作總結〉。
- ②⑰ 劇團企業化後，可以自由出演，甚至到外縣外分區出演。參見〈太行三專關於劇團的服務方向給各縣市教育科長劇團團長的信〉（1948年8月），A67-4-12-4。
- ②⑱ 〈太行三專關於各縣召開劇團會議的指示〉（1948年11月），A67-4-12-14。
- ②⑳ 具體實踐過程及受阻原因可參見羅檢秋：〈土庶文化的貌合神離——五四新潮中的京劇舞台〉，《人文雜誌》，2009年第5期，頁134-42。
- ㉑ 〈太行三專關於春節文藝宣傳的補充指示〉（1949年1月），A66-4-33-3。
- ㉒ 〈發掘整理遺產，豐富上演劇碼〉，《戲劇報》，1956年第7期，頁5。
- ㉓ 相關成果可參見傅謹：〈「百花齊放」與「推陳出新」——20世紀50年代戲劇政策的重新評估〉，《中國京劇》，2002年第2期，頁11-14；王新民：〈建國初期戲曲改革的經驗與教訓〉，《南京社會科學》，1994年第10期，頁68-73、21。
- ㉔ 正是因為文化建設需要充足財政資源的支持，中共建政後，國家與地方的文化政策處於不斷變動之中。參見肖文明：〈國家觸角的限度之再考察——以新中國成立初期上海的文化改造為個案〉，《開放時代》，2013年第3期，頁130-52。