

文艺相从：国家-艺术关系视野下的 旧剧现代化

潘 桐

内容提要：文人与艺人的时相过从是旧剧现代化进程中的独特现象，也是传统艺术现代化的重要路径。民国时期的文人虽然开始“关注”艺人，但由于国家与艺术的关系疏离且模糊，前者并未意识到后者在旧剧现代化中的特殊价值，文艺关系形态主要是“文主艺从”。新中国成立以后，在中国共产党文艺路线的指引下，国家与艺术的关系趋于清晰。在一系列的戏改实践和政策纠偏中，文艺双方走向了“文艺相从”——二者相互学习和“发现”，并共同致力于旧剧现代化和工具化的目标。文艺相从的出现，是中国共产党领导的新民主主义大众文化建设的延伸与社会主义文化建设的重要成果，不仅意味着传统戏曲的创造性转化和创新性发展，更是阶层关系调整、社会整合的重要环节，反映了具有中国特色的国家与艺术的关系。

关键词：文艺相从；文主艺从；国家-艺术；旧剧现代化；戏改

一、引言

1936年12月21日，齐如山^①在60岁生日当天收到了梅兰芳拍来的贺寿电报。自四年前梅兰芳定居上海后，二人鲜少见面，“受宠若惊”之际，他在复信中回顾了二人的往昔：

作者简介：潘桐，北京大学社会学系博雅博士后，主要研究方向为艺术社会学、历史社会学。感谢张一帆、刘艺等师友对本文写作的支持和帮助，匿名评审专家和编辑部对文章提出了重要修改意见，在此一并致谢。文责自负。

① 齐如山自幼泛读经史，喜爱戏曲，早年留学欧洲，辛亥革命后回国在京师大学堂和北京女子文理学院任教。从1912年其为梅兰芳的表演提出建议并结下友谊开始，二人开启了20年的合作历程。齐如山与一众文人帮助梅兰芳编排时装新戏、古装新戏以及修改传统戏，并策划了梅兰芳赴日、美的演出，是梅兰芳享誉世界的重要推手之一。

回想在我五十岁的那一年，您正三十三岁正在英年；我们有十六七个人的一个聚餐会，每日聚在一处谈谈笑笑，是何等的快乐……再往前一想我四十岁的时候，您是二十三岁方在青年，正是我们共同排戏的头二年，每日排演异常忙碌，真是朝气蓬勃方兴未艾的气象（齐如山，2010a：19）。

文人与艺人^①的时相过从与紧密合作是近代以来中国传统艺术现代化进程中的独特现象，尤为体现在戏曲领域。清末以前，戏曲领域文艺双方的关系大抵有三种：其一是形同陌路。清末新政前，除团拜庆贺的堂会戏外，规矩的读书人不会去戏馆看戏，官员去戏馆亦是有玷官箴（齐如山，1989：338）。其二是人身依附。明中后期一些文人蓄养“家班”，训练伶人、创编剧本、组织演出以供娱乐或文人交际（杨慧玲，2005）。其三是昵昵赏玩。清代有文人以写“花谱”的形式品评伶人，将其比拟为超凡脱俗之物，并引之为天涯知己（张次溪，1937），以此为不流于俗的文人意趣；更有甚者，使伶人“唱曲侑酒”，如同娼妓（何刚德，1995：139）。其中固然不乏文艺双方之间的惺惺相惜，但这在整个戏曲发展史上不过是昙花一现。这三类关系虽有远近之分，但总的来说，艺对于文而言，或为无关紧要之物，或为观赏品玩之物。

民国时期，文人与艺人的关系发生了变化。诸如京剧、梆子等传统戏曲形式被称为“旧剧”，“旧”的概念的提出显然意味着当时这些剧种在价值层面逊于话剧、歌剧等舶来品。在此背景之下，旧剧所面临的合法性危机、“戏剧救国论”的流行以及新旧文人对旧剧的关注，使文人与艺人开始了相对平等和较为密切的交往和合作（潘桐，2022），如齐如山之于梅兰芳，罗瘿公之于程砚秋，陈墨香之于荀慧生等。不同于此前艺人结交文人多出于酬酢张扬、抬高身价的功利目的（刘厚生，1989），以梅兰芳为代表的一些旧剧艺人充分认识到文人对其自身发展以及旧剧改革的重要作用。换言之，自这一时期开始，文人持续关注艺人，艺人亦逐步“发现”文人的独特价值。这些文人通过文字鼓吹、诗歌赞美、仿制服装、编订脚本、广结报馆、制造舆论等方式（冯小隐，1929），成为艺人发展与旧剧现代化的重要力量。民国时期，艺人纵使艺术水平再高，如果没有文人为他们写文章烘托造势，其身价也不可能“陡增十倍而登龙门”（张庆霖，1929：1）。民国著名戏剧评论家苏少卿（1931）

^① 本文中的艺人是指民间戏曲、曲艺、歌舞等表演者以及手工艺人、匠人等。

在分析梅兰芳的成功时,也特别谈到李释戡、齐如山、黄秋岳等文人在编戏、宣传和交际等方面的重要作用。正是在这些文人的参与和帮助下,旧剧在剧本、表演、舞台设计等方面进行了改革,从而使艺人与旧剧能够不断适应社会转型并服务于社会建设。

然而,在这些不断强调文人作用的表述中,一个值得我们注意的问题出现了:艺人在何处?民国时期,文人与艺人的关系固然较之以前改善良多,不少相知相交的故事也被后世引为美谈,但也应该看到,文艺之间的关系并不是平等的:文人虽然“关注”了艺人,但始终没有“发现”艺人。齐如山接到梅兰芳的贺寿电报之所以“受宠若惊”,大抵是因为他早在四年前就与梅兰芳分道扬镳,他认为梅兰芳的这封电报或为缓和关系、重求合作之意。在他看来,这二十年的合作中,他大部分的工作都用在帮助梅兰芳上,而梅兰芳决定迁居上海、与其分别,则意味着梅兰芳的艺术水准不仅不能日有进步,还会退化(齐如山,1989:150-151)。齐如山(1989:151)曾对梅兰芳毫不讳言地说:“对于旧戏……连您也不能算懂……比方若只按技术说,您比我强万倍;若按真懂戏说,您比我可就差的很多。”这番话固然有齐如山自夸的成分,但他的态度的确代表了彼时乃至之后的一些文人对于旧剧及其从业者的态度。如苏少卿(1931)就认为梅兰芳之所以成功,很重要的一点是他“从善如流”,能够接受周围一批文人的意见。换言之,推动艺人以及旧剧的现代转型是近代以来不少接受现代教育和思想的知识分子的一贯想法,亦因如此,他们大多是“独行其是”式地介入戏曲的发展,他们承认艺人在技术方面的独特优势,但除此之外并不认为艺人对艺术本身有有价值的理解。

新中国成立以后,由知识分子、行政干部等组成的“新文艺工作者”参与到旧剧改造中。在戏改的最初阶段,他们延续了民国以来文人对于旧剧和艺人的理解,即改造/改变他们。参与过华东地区戏改工作的刘厚生曾回忆他们当时的态度:“那时候我从话剧过来,我们比较先进,所以来帮助你,至少是这么个说法。但有没有说我来跟你学习呢,当然也有,但这要看人的”(刘厚生、张炼红,2011:5)。随着新文艺工作者与旧艺人的结合,戏改工作在取得一定成绩的同时很快陷入困境,公式化、概念化的剧目盛行,戏改工作亦存在不尊重艺人意见的“粗暴”作风(钟洛,1953;老舍,1954)。亦因如此,经过一系列的反思,在提倡新文艺工作者向艺人学习的背景下,一场对旧艺人的“发现”运动开始了。自此,从总体性的体制和观念上,文艺双方的关系不

再是一种相对单向度的帮助、训教或指导关系,而是走向了相互学习和发现,并致力于旧剧现代化和工具化的同一目标。本文称之为“文艺相从”。

中国近代以来文艺双方的互动与实践可以看作中国式现代化进程中传统艺术现代化的独特路径。西方的画家一旦从学院体制下解放出来,就与那些依靠作品显示他们的趣味和感觉,以至于把他们的评论强加在作品上或取而代之的文人形成对立的关系(布迪厄,2001:167)。亦因如此,布迪厄(2001:162-170)才会更关心文学场与艺术场的斗争关系及其各自场域的自主化,即艺术家从文人那里解放的过程。与之不同的是,中国的文艺双方尽管存在不对等的互动关系,但始终都抱持寻求合作的积极态度。换言之,中国的文艺双方并不完全是场域中争夺权力的主体,而是有着迈向共同目标的可能。这种可能既有赖于文艺双方的努力,也受到宏观结构变迁的重要影响。因此,旧剧现代化进程中文艺双方关系的转变,以及在新中国成立后的戏改运动中“文艺相从”何以出现,是本文所关心的问题。对此问题的关心实际上也指向了两个方面:其一,探讨近代以来的文艺互动关系模式的变迁,尤其是文艺相从的出现,有助于理解中国传统文化创造性转化和创新性发展的运作机制;其二,关注近代中国文艺之间的互动有助于揭示国家转型背景下,具有中国特色的艺术与国家的关系。

二、如何理解近代文艺双方关系的变化

民国时期的文人与艺人的交往是不少戏曲研究者关注的话题,他们或关注文人旨趣、创作对艺人和戏曲发展的影响(李伟,2010;邹元江,2016),或讨论二者之间的交往与关系(钟鸣,2013;齐凯,2025)。但总体来说,这些研究要么将注意力放在二者的结合对旧剧现代化的影响上,要么放在个体的关系互动上,而较少从整体性的社会转型维度讨论文人与艺人两个主体关系的变化。亦因如此,对个体关系的关注使得一些研究存在“厚古薄今”的倾向,即将一些名角儿与文人的相处视为文艺关系的“典范”,而没有看到在此时期两个群体间的疏离或地位不对等,以及由此造成的消极影响。

新中国成立后,由国家自上而下推动的戏改工作促使新文艺工作者、现实主义戏剧观念、导演制度等因素进入戏曲发展的生命进程(傅谨,2019)。因而对这一阶段的文艺双方关系的研究多少有了“结构分析”的色彩。学者

们在讨论此时的文艺双方关系时,或多或少将国家和政治这一重要的结构性因素作为解释维度,即将戏改看作以主流意识形态建设为核心的文化改革(徐剑雄,2014),而主流意识形态与传统戏曲场域之间在文艺与政治、传统与现代、人情伦理与观念统制等方面的互动成为重要的讨论主题(张炼红,2019)。这些研究在肯定戏改工作成绩的同时,也对戏改时期的各种问题进行了批评,认为由新生政权发起的戏改运动在诸多层面削弱了艺人的话语权,以“文人的改革”取代了新中国成立前的“艺人的改革”(傅谨,2006;张艳梅,2012)。然而,我们需要认识到,戏改本身就是不断的纠偏过程中进行的(安葵,2002)。国家通过政策实践、文艺批评、讨论乃至批判等文化生产机制来发挥其内部新陈代谢的自我调控功能(张炼红,2013)。亦因如此,将新中国成立以后的文艺双方关系看作文对艺的吸纳和改造未免偏颇,而将新中国成立前后文艺双方关系对立起来的论断显然也不符合历史事实。正是由于戏改的政治与艺术资源主要是外来的,因此面对有悠久历史和深厚积淀的戏曲传统,几乎必然要招致不同形式和程度不一的抵抗(傅谨,2022)。无论是吸纳还是改造,都落入了单向的预设,而实践却表现出抵抗后的双向奔赴。社会学对此进行研究的意义则在于要看到冲突之外新的“生成”的部分。现有研究在讨论新中国成立前的文艺双方关系时,往往局限于个体间的关系,或是对此仅做出积极认定的判断,而对新中国成立后的文艺双方关系的认知则主要是文对艺的吸纳和消极判断。实际上,学者们大多看到了近代中国社会转型所带来的文艺双方关系的变化,但较少将这种变化置于更为广阔的社会结构以及整体性的戏曲发展中来看,进而很难对文艺双方关系有总体性的认识和理解。

相较于戏曲领域的研究,社会学对传统艺术的研究主要是“社会学本位”的,其侧重点是通过传统艺术的研究折射其背后总体性的“社会事实”(应星,2010;潘光旦,2015;凌鹏,2019;孟庆延,2019;吴柳财,2020)。尤其是近年来艺术社会学相关理论的引入和发展(卢文超,2018;闻翔,2023),为戏曲研究提供了更为贴切的理论支撑。基于此,本文在研究这一现象时,更多是延续艺术社会学的理论脉络,将文艺关系的变化置于更为总体性的社会事实之下来看的。考虑到对象的特殊性,本文并未将文人完全看作艺术与社会之中介——葛瑞斯伍德和亚历山大的“文化菱形”理论尽管在艺术与社会之间建立了连接或中介(Griswold,1994:15;亚历山大,2013:70-71),但

实际上还只是在艺术的观念体系或分配体系如何形成的维度上来谈的,进而言之,作为中介的国家在其中是缺失的;其次,本文也没有将文艺双方的互动看作艺术界的日常活动——我们不能把旧剧现代化中的文艺双方关系完全看作贝克尔(2014)意义上的“艺术界”(art worlds),这容易将其简单地看作一种业务方面的合作关系。实际上,文艺双方的关系不仅是合作,而且是处于变动结构之下的互动,并存在明显的权力关系(布迪厄,2001)。我们需要超越文艺双方范畴,从更为广阔的层面去理解。

从整个旧剧现代化的历程来看,文艺双方关系的变化始终处于国家转型的进程之中。如果要理解这种变化,首先需要将其放在国家与艺术的关系中进行理解。既有研究在讨论这一关系时,主要关注国家如何通过市场体制或再分配体制分配资源,支持或监管艺术发展(亚历山大、鲁施迈耶,2021),而在讨论互动中介时,则往往将视野落在诸如博物馆、画廊等机构层面(DiMaggio, 1982; 普拉特纳, 2019)。然而,中国自近代以来,国家与艺术的关系既不是完全发生在市场体制之下,也不是全然发生在再分配体制之下——直到新中国成立以后较长一段时期,相关的国家艺术体制才逐步建立起来。与此同时,在国家与艺术的互动中,作为中介的文人扮演了极其重要且特殊的角色。之所以特殊,是因为旧剧现代化的微观推动者是各式文人,他们或出于关心演员,或出于社会改良,或出于保存传统的目的而介入戏曲领域。亦因如此,无论是民国时期的旧剧改革,还是新中国成立后的戏改,艺人与文人在旧剧现代化的目标方面有一定的一致性。但是,中国的传统艺术并没有走上如布迪厄所说的“神圣化”道路(布尔迪厄, 2015:10; Lizé, 2016),艺人与文人之间并不完全是一种需要后者提供话语支持和合法性的关系(Bourdieu & Nice, 1980; Hammou, 2016),这使得二者并不总是能够发生关联,而需要依靠一定的制度安排才能结合。此外,中国的艺人和布迪厄笔下的画家也不一样,艺人与文人尽管在某些情况下会出现场域内的权力争夺,但在多数情况下则保持了“文来艺受”的状态——艺人在新中国成立前明显处于社会的底层,而在新中国成立后又成了新文艺工作者的改造对象。基于此,在理解中国近代以来的文艺双方关系变化时,有三个方面的要素需要被充分认识:首先是艺术体制,这决定了文艺双方能否形成制度化的互动关系(鲍曼, 2020:18);其次是艺人地位,这影响着合作过程中艺人话语权的大小及其与文人的互动模式;最后是互动目标,这关系到

二者互动的方向。基于上述分析,本文提出如图1所示的分析框架。

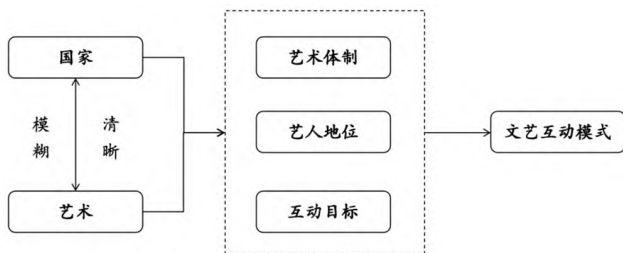


图1 分析框架

文章将近代以来旧剧现代化进程中的文人与艺人的关系分为两个阶段:从清末到新中国戏改初期,体现为文人对艺人的“关注”。在这一过程中,无论是文人将旧剧改革视为社会改良的途径,还是艺人出于自身以及确立旧剧合法性的需要,二者开始不断接触乃至合作。然而,这一新型关系虽较之以前更为积极,但始终是文人单向度参与艺人事业,艺人自身对艺术的理解并不重要,本文称之为“文主艺从”。伴随着对戏改过程中出现问题的不断反思,体制自上而下推动了文人对艺人的“发现”,走向“文艺相从”。基于此,本文将围绕以下三个方面展开:其一,文人对艺人的“关注”是如何展开的?这将解释“文艺相从”为什么没有出现在民国时期,并有助于理解戏改初期新文艺工作者对艺人的认识。其二,“文艺相从”是如何出现的?其三,如何理解“文艺相从”的出现?我们需要认识到:近代以来文人与艺人关系的变化,反映了传统艺术与国家关系的变化。这种变化的自然结果是,在文人的参与下,传统艺术成为改造社会的工具,并逐步走向现代化,尤其是“文艺相从”的出现,反映出中国特色的艺术与国家的关系。亦因如此,研究文艺关系的转变,可以作为理解中国如何成为现代国家的一个重要参照。

为了做更为集中的分析和讨论,文章将围绕梅兰芳(1894—1961)在新中国成立前后与文人的互动来展现近代以来文艺双方关系的变化。之所以选择梅兰芳作为讨论对象,原因如下:其一,自梅兰芳开始,戏曲界开始不断突破固有圈子,广泛、深入、长久地接受外界影响。这一过程也直接影响了新中国成立后新文艺工作者等知识分子同戏曲艺人的紧密合作(刘厚生,1989)。其二,相较于同时期的其他艺人,梅兰芳在民国时期与各式文人

着更为丰富的互动实践,包括张伯驹、李释戡、吴震修、齐如山、甬召南、罗瘿公、姚茫父、樊樊山、易实甫、冯叔鸾、张厚载、李石曾、张謇、黄秋岳、胡适、欧阳予倩、余上沅、田汉、张彭春等,除少数人外,他们多有留学日本或欧美的背景,或是接受过新式教育。他们与梅兰芳的交往,充分展现了民国时期文艺双方的关系形态。当然,梅兰芳身边能够聚集如此多的文人,与其个人特质亦有莫大关系。因此,在做具体呈现时,文章试图在普遍性的层面展示二者关系。其三,新中国成立以后,梅兰芳在一定程度上成为国家戏改运动的重要领导者及“风向标”,他关于文艺双方关系的论述不仅体现了他自身的想法,也体现了国家对二者关系的理解和实践。当然,这一阶段的梅兰芳无论在社会地位上还是在行政职务方面,都居于大多数新文艺工作者之上。因此,该阶段的行文则不再基于梅兰芳个体性的交往展开,而是通过相关事件、梅兰芳处境的变化和公开表述来展现总体性的文艺双方关系的变化。

三、文艺主从：新中国成立前文艺双方关系的三种形态

需要说明的是,前文所述的清末以前文艺双方的关系在民国时期亦存在,不过也出现了三种较为积极和健康的人文与艺人关系的形态,这三种形态体现了文人对艺人的“关注”。其一是新文化运动中新青年派对旧剧及其艺人的批评,这种批评实际上一直延续到新中国成立以后,诸多新文艺工作者即秉持此种态度;其二是新旧文人对旧剧艺人的关爱,这虽在一定程度上延续了清末以前的士伶关系,但艺人地位已不复往昔;其三是文人与艺人的合作,其在推动旧剧现代化的同时,也产生了一些较为明晰的文艺双方的合作模式。

(一)批评：“希望他是艺术界、人格上、历史上的梅兰芳”

1918年,《新青年》发表了一系列关于旧剧论争的文章,尽管张厚载等人对旧剧抱持较为积极的看法,但新青年派几乎是一边倒地旧剧展开了批判。在他们看来,中国的旧剧“本来算不得什么东西”,诸如“对唱”“乱打”等“百兽率舞”的怪象与文学美术相去甚远(刘半农、钱玄同,1918:187)。之所以得出这类结论,是因为中国的旧剧在时间、人力、设备、事实方面均不经济(胡适,1918:318-319),既没有美学方面的价值,更无教育方面的裨益

(傅斯年,1918)。如胡适(1918:318-319)就认为旧剧舞台上几步路就是千山万水,几个人就是千军万马的表现方式是“粗笨愚蠢”“自欺欺人”。伴随着对旧剧的批判,旧剧从业者也成为被批判的对象。在欧阳予倩(1918)看来,旧艺人已无可救药,应培养新艺人。艺人的脑筋“过于简单”“抱残守缺”“夜郎自大”,“今之俳優,处暗过久,几失其明;如缠足者,其骨已断,无由再伸”(欧阳予倩,1918:343)。诸如钱玄同、傅斯年等人,本来对于旧剧都是“门外汉”(玄同,1918;傅斯年,1918),他们之所以有改良旧剧的“勇气”,乃是因为那些“门内汉”食古不化,完全没有容纳改良的余地。对于当时的新青年派来说,他们所要做的并不是去改良旧剧,而是将旧剧作为批判传统的一个靶子。

实际上,这并不是旧剧在清末以来第一次面临合法性危机。此前,少数艺人在社会思潮的影响下已自发进行了旧剧改革。1913—1918年,在一些文人的帮助下,梅兰芳选用现实题材作为故事材料,排演了《孽海波澜》《宦海潮》《邓霞姑》《一缕麻》《童女斩蛇》等时装新戏。傅斯年在看到北平的观众为了看梅兰芳的时装戏《一缕麻》而人山人海、交通断绝时倍感高兴,在他看来《一缕麻》作为“过渡戏”总是一种改良(傅斯年,1918)。从这一点可以看出,新青年派尽管在言辞上对旧剧及其艺人展开了严厉批判,但也欣喜于少数艺人所做的革新。与此同时,从1915年开始,齐如山、李释戡等人为梅兰芳排演多部“古装新戏”,使旧剧在艺术上得到改进。1923年胡适提出“整理国故”运动后,当年批判梅兰芳及旧剧的文人开始重新审视旧剧的价值,尤其是1930年梅兰芳赴美演出,旧剧及其艺人的地位空前提升(潘桐,2022)。

然而,这一时期的梅兰芳为追求高雅化所排的“古装新戏”却遭到了鲁迅、欧阳予倩等人的批评。古装新戏中的梅兰芳愈发表现为去烟火的神圣形象,进而被一些批评者认为脱离大众。在欧阳予倩(1929)看来,梅兰芳的古装新戏没有感情,“就是死的”,梅兰芳如果想成为一个真正的艺术家,必须成为“接近社会接近人生的艺术家”。熊佛西也对他提出期许,希望他是艺术界、人格上、历史上的梅兰芳,而不是戏剧界、优伶界、现时代的梅兰芳(佛,1926)。鲁迅则对梅兰芳进行了更为严厉的批评:“他未经士大夫帮忙时候所做的戏,自然是俗的,甚至于猥下,肮脏,但是泼刺,有生气。待到化为天女,高贵了,然而从此死板板,矜持得可怜。看一位不死不活的‘天女’或林妹妹,我想,大多数人是倒不如看一个漂亮活动的村女的,她和我们相近”(张沛,1934)。

尽管这些是对梅兰芳以及旧剧的批评,但从现实层面来说,既影响了一大批新旧知识分子,如之后在戏改运动中处于领导者位置的田汉、张庚、阿甲、黄源等人,也对梅兰芳之外的少数艺人如程砚秋等产生了影响。从1928年开始,梅兰芳及其团队陆续编演了《凤还巢》《宇宙锋》《抗金兵》《生死恨》等剧,这些剧相较于古装新戏更具现实气息。不过总体来说,在民国时期,这些批评者对于诸如梅兰芳等艺人的影响是相对有限的,一方面,除欧阳予倩、熊佛西等人外,大多数人的注意力并不在戏剧方面,较少与艺人合作;另一方面,整个戏曲界的多数艺人尚处于为“饭”奔走的状态,既“高攀”不上这些文人,也没有如梅兰芳、程砚秋一类名角儿创排新剧的资本。

(二)关爱:“众人极赞浣华之时,即老夫极惜浣华之时”

1914年,62岁的张謇与21岁的梅兰芳在北京相识。此后多年,张謇多次写信给梅兰芳,相较于此前文人“狎昵赏玩”式的交往,张謇表现出对梅兰芳本人的关心爱护。1916年,在看了梅兰芳演出的《黛玉葬花》后,张謇写信对其表演提出建议,“惟看西厢一段,黛玉接口说有趣一句,可去。黛玉口中,只可说文章好(即令宝玉重问有趣与否,黛玉也只说文章好,似合身份)。其黛玉心中以为有趣,只在微笑中露出,剧情似尤超妙”(张绪武、梅绍武,1998:106-107)。齐如山最初与梅兰芳相识,也是因为写信建议其改进《汾河湾》的演法。旧剧艺人绝大多数未受过系统文化教育,对剧中人物理解亦极其有限,帮助艺人揣摩剧情和人物,几乎是文人对艺人最为直接和有价值的帮助。

尽管张謇对梅兰芳的演艺颇为关心,但他始终认为梅兰芳的最终出路不在戏曲,而在书画。在1916年12月的去信中,张謇无不动容地谈道:“众人极赞浣华之时,即老夫极惜浣华之时。意欲浣华自今即每日学画梅花……三五年后,盼浣华专事于此,则老夫惜浣华之意达矣”(张绪武、梅绍武,1998:108)。这之后,远在南通的张謇又不断去信,所谈内容多是劝导梅兰芳在书画方面多用功夫。他建议梅兰芳每天朗诵唐人近体小诗数首,并向罗瘿公请教诗意、章法、句法、字法等;同时每天学写小楷一百字,以期日后可以由梅兰芳亲笔与其通信(张绪武、梅绍武,1998:121)。这不仅是张謇个人的愿望,梅兰芳身边的李释戡也劝导其“为艺不可不读诗,戏中若多诗美,则戏能美,人亦自美”(姜明德,2015:179)。张謇甚至希望梅兰芳在30岁时

可以退出舞台,以“使人知子为书画中人”(张绪武、梅绍武,1998:134)。

实际上,近代与艺人相交的文人,都有意无意地试图通过诗书画等各种方式,塑造具有文人旨趣的艺人(邹元江,2010)。张謇在面对梅兰芳时,实际上有着一种复杂的心态:一方面,他因为梅兰芳的表演而对其青睐有加,并为其事业提供了颇多帮助;另一方面,他又迫切希望梅兰芳早日离开舞台。因为在他看来,“国之社会不良极矣”,“以时之扰攘,子之荏弱,而上下四旁牵系关涉之多,吾甚为子颯颯过虑也”(张绪武、梅绍武,1998:116、129)。换言之,张謇对梅兰芳本人的关心超过了对旧剧本身的关心,即便他认为“改良社会措手之处,以戏剧为近”(张绪武、梅绍武,1998:116),但他还是宁愿梅兰芳放弃事业,而不愿见他堕入“泥潭”。这亦从侧面反映了彼时艺人所处社会环境之恶劣。然而,即便张謇对梅兰芳如此关心,在书信中还是流露出自古以来文人对艺人的“轻视”。张謇在给梅兰芳的信中,多称其为“小友”,而对齐如山则称“兄”^①。“小友”一词自清代以来就是一种对艺人的鄙夷称呼,因为文人绝不愿意与艺人以兄弟相称(齐如山,1989:149)。因此,文人与艺人之间虽然不再是此前的“狎昵”关系,却还是一定程度上保留了传统士人对伶人的支配心态。

(三)合作:“文士与伶人,以人情始,以人情终”

相较于前两种互动方式,诸如齐如山、翁偶虹等人直接参与了旧剧改革并与艺人合作。民国时期,自梅兰芳开始,文艺合作改编、创排戏曲的模式出现,在此基础上,戏曲逐渐走上世界舞台,进而又吸引了一批知识分子参与其中。

齐如山与梅兰芳的合作一直被看作文艺相知的典范。从1912年齐如山给梅兰芳写信提供表演建议开始,二人开始了长达20年的合作。在此期间,齐如山帮助梅兰芳编排了多部时装戏和古装新戏,并经过多年筹备,推动梅兰芳赴美演出(潘桐,2022)。但耐人寻味的是:按照齐如山自己的说法,他在北平帮助梅兰芳等人编戏,但在此期间他从未对人说过哪出戏是他编的(齐如山,2010b:176)。之所以如此,是因为即便到了民国,对于大多数文人而言,为艺人编剧多少是不光彩的。一直到1923年,北平的编剧风气才开始

^① 张謇比齐如山年长约20岁,此为尊称。

盛行,即便如此,这些文人编出戏后即交付艺人,即便未被排演,他们也不好意思再问。而就算是被排演了,他们也不要报酬和署名(齐如山,2010:176)。

在齐如山叙述他与梅兰芳的合作时,他使用最多的词是“帮忙”。在他看来,梅兰芳的帮忙不过两点,其一是通过梅兰芳,齐如山得以认识戏曲圈的人;其二是由于梅兰芳的天赋和艺术水平,他所编写的剧得以大放异彩(齐如山,1989:152)。言外之意,更多的是他帮梅兰芳的忙。1932年,齐如山与梅兰芳分道扬镳之时,就断言梅兰芳“以后只有教教戏,把技术传授传授”,不可能再有什么发展。并且,齐如山认为教戏不过是“较为微末的事情”(齐如山,1989:151)。那么什么是重要的事情呢?对于齐如山来说,他之所以帮助梅兰芳,是因为他想要“发扬国剧”,这是他本人的理想。尽管彼时齐如山的叙述可能有不少赌气成分,但其言辞之间也流露出一自恃的优越感。对于他而言,离开了梅兰芳,他还能以一个国剧研究者的身份立名于世,而梅兰芳只能湮没于时代的烟尘中。

所谓“文士与伶人……相依必须以人情始,以人情终”(张庆霖,1921:1),纵观整个民国时期文人与艺人的合作,分分合合屡见不鲜。这种合作大多出于私人情谊,因此也与个人性格多有关系。当然,与梅兰芳合作的文人也不全然出于私人情谊,如胡适、余上沅、张彭春等在梅兰芳赴美、苏两国演出时都提供了较大的帮助。对于这些人来说,梅兰芳实际上是他们实现中国现代化理想的途径之一。正如张彭春(1946)所说:“三十年来,有时致力于教育,有时从事外交,有时也研究戏剧。表面上看起来似乎所务太广,其实一切活动,都有一贯的中心兴趣,就是现代化,也就是中国怎么才能现代化。”而这也一大批新知识分子在当时和之后参与旧剧改造的重要原因。

由是观之,在整个民国时期,由于全国性的艺术体制并未建立,艺术与国家之间关系模糊,进而也无法形成制度化的文艺合作方式。诸如梅兰芳等艺人与文人尽管有充分的互动,但绝大多数艺人并未进入文人的视野。梅兰芳于1930年赴美演出完全是个人行为,民国政府并未提供相应支持,哪怕是梅兰芳1935年受邀赴苏访问,民国政府也只提供了部分支持,经费主要由梅兰芳的团队筹措,陪同人员也主要由其自行邀请。其次,艺人的地位在此阶段尽管有较大提升,但即便是如梅兰芳这样的享誉世界的艺术家,在文人心目中也往往是“训教”的对象。文人即便为艺人的技艺所折服,也不过

是欣赏而非“发现”，他们并不致力于从艺人身上发现旧剧现代化可以参考的路径。最后，文人与艺人在目标方面始终难以达成共识。对于彼时绝大多数的艺人来说，生存是第一位的，亦因如此，新青年派的意见很难被旧剧改革吸纳。文人若总抱持“帮忙”的客体心态，就只会短暂地提供他们所认为的帮助，如张彭春、余上沅、胡适等即是如此。概言之，文人对艺人或关爱，或批评，或与之合作，但二者很少会基于旧剧现代化这一目标走到一起。在此背景下，文人既无兴趣也无意识去发掘艺人在旧剧革新方面的价值。

四、文艺相从：从“被关注”到“被发现”

如果不仔细分析戏改时期的政策实践，便很容易将文艺相从完全理解为国家主导下的文艺双方关系的变化。在最初的戏改工作中，新文艺工作者对旧剧和艺人的认识在一定程度上与新青年派相似，并按照他们的理解对其进行全方位的改造。但很快戏改工作就出现了多种乱象，在一系列的纠偏实践中，政策开始重点要求新文艺工作者向艺人学习，艺人则经历了从“被关注”到“被发现”的过程。

（一）戏改得失与被关注的“旧艺人”

1949年7月，北平召开了中华全国文学艺术工作者代表大会，周恩来代表中共中央在会上做了政治报告。他提出，“凡是在群众中有基础的旧文艺，都应当重视它的改造。这种改造，首先和主要的是内容的改造，但是伴随着这种内容的改造而来的，对于形式也必须有适当的与逐步的改造”（周恩来，1950：18）。在会上，周恩来（1950：18）特别指出，旧社会对于旧文艺的态度是又爱好又侮辱，“我们应当尊重一切受群众爱好的旧艺人，尊重他们方能改造他们”。

伴随着新政权的建立以及戏改政策的推行，艺人的社会地位发生了翻天覆地的变化。首先，不同于此前被称为“戏子”“唱戏的”“戏子猴”，新中国赋予了旧剧艺人“人民演员”“灵魂工程师”等崇高称号，这使他们从旧社会的底层一跃而为新社会的主人。这种称号上的变化所体现的，是新生政权不仅赋予了旧艺人前所未有的合法身份，甚至将其置于社会大众中的独特位置。其中一些具有影响力的艺人进入政协、人大、文联等机构和学校等事

业单位,享受了政治待遇,获得了社会荣誉。其次,通过戏班改制和建立公营剧团、戏曲学校、戏曲研究机构等方式,消除了带有明显人身依附性质的“旧徒弟制”“养女制”“经励科”等制度,使艺人摆脱了旧演艺体制下的控制,在一定程度上获得了经济保障和自主地位。再者,国家在各种活动中给予艺人参与机会,在重大节庆日,艺人们会受邀出席庆典观礼活动,各类会议也有艺人代表参加,一些艺人还代表国家访问外国或代表政府慰问工农兵群众,这对于长期在政治上无位置,在社会中处于最底层的中国艺人来说,无疑是天翻地覆的变革(李伟,2014:207)。受此感染,旧艺人在新中国成立后,大多接受了文艺为人民服务的宗旨。

尽管旧艺人在社会地位上获得了巨大改善,但在戏改工作中,他们还是处于被新文艺工作者领导的位置。1948年11月13日,《人民日报》发表了题为《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》的专论,这可以看作戏改工作的序幕。专论中特别谈到“旧剧的改革有赖新文艺工作者与旧艺人的通力合作……同时还要耐心地团结与帮助那些旧艺人共同研究,合力改造”(《人民日报》,1948)。然而,最初的戏改工作主要以新文艺工作者为主导,以一种较为“急躁”的心态对旧剧及艺人进行改造(《人民日报》,1950)。1949年11月2日,梅兰芳在天津接受采访谈到京剧改革时提出了“移步而不换形”的主张,他认为旧剧的改革应有步骤地改变旧剧的内容,而旧剧的形式特点则不宜改变太多(张颂甲,1949)。令梅兰芳没有想到的是,他的这一言论立刻受到了批评——显然,这一观点在表述上极易被视作与此前全国文学艺术工作者代表大会报告所讲的内容与形式的逐步变化的说法存在矛盾——当时,包括阿甲在内的一批文艺家都写了批判和驳斥梅兰芳的文章,但时任中共中央宣传部部长的陆定一考虑到梅兰芳在戏剧界是一面旗帜,因而并没有在报刊上公开发表这些批判文章(邹元江,2008)。在文化部戏曲改进局副局长马彦祥及一些领导做工作后,11月27日,梅兰芳在天津参加旧剧改革座谈会,对自己原来“移步而不换形”的观点进行了自我批评,表示“移步必然换形”(张颂甲、王恺增,1949)。这是戏改初期一个较为重要的事件,一方面表明了戏改对艺人相对严肃的态度,另一方面则使之后一个时期内,艺人对戏改工作不敢表达不同意见。

之所以出现这样的情况,是因为尽管戏改领导者认为新文艺工作者应与艺人合作,但在具体工作中,新文艺工作者所秉持的“文艺为人民大众服

务”的文艺观必然与旧艺人“唱戏吃饭”的卖艺观抵牾。在急于求成的心态之下,出现了前者对后者的压制。另一方面,不少新文艺工作者曾从事话剧、电影等事业,抑或受到新文化运动的影响,对旧剧要么不感兴趣,要么带有偏见,在改造戏曲时,在艺术观念方面对艺人的意见缺乏尊重。1950年8月29日,在文化部戏曲改进局举行的座谈会上,时任文化部戏曲改进局副局长的阿甲作了题为《戏曲建立新的导演制度问题》的发言:“我觉得如何把中国戏曲传统的表演方法和苏联斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论相结合,这是戏曲界应该讨论的问题。斯坦尼的表演体系,最反对的是形式主义,而旧剧的表演方法最大的缺点也即是形式主义”(阿甲,2005:94)。此时,阿甲将中国传统戏曲的程式化特点理解为形式主义,并认为其逊于现实主义的斯坦尼表演体系。编剧沈祖安(2012)回忆过这样一件事:1954年浙江文联成立当夜,作家冀汭因不爱看昆曲,又因剧场铁门关了,跳窗离开时被治安人员抓住。第二天,浙江省委文教部文艺处处长郑伯永说:“说真话,我也坐不牢。但是我不会跳窗逃走,最多闭目养神。”因为沈祖安与盖叫天接触多且流连传统戏,郑伯永和冀汭都多次提醒他,“不要陷进封建糟粕中去”。郑伯永认为:“痴迷旧戏曲的人,决不可能写出为社会主义服务的新戏曲来”(沈祖安,2012:56-57)。由此可以看出当时不少新文艺工作者对旧剧的态度,他们与艺人之间的隔膜也就不难理解了。

在心态急于求成以及合作疏离的情况下,戏改初期出现了“演剧荒”“剧本荒”等问题。一方面,禁戏致使很多传统戏无法搬上舞台,如宣城县在1951年曾禁演40多种旧剧;南陵县也曾禁演过20多种旧剧,当地剧团无剧可演,生存艰难(罗雍等,1951)。另一方面,当时的新文艺工作者将文艺为政治服务简单地理解为将文艺作为政治宣传的工具,戏曲创作领域出现了公式化、概念化的倾向(周扬,1952),新戏难以获得观众认可。如某地上演的《武松与潘金莲》一剧,武松在台上宣传新婚姻法,部分演员在台上随意添加政治口号,观众感觉不伦不类。当时有农民看了戏后说:“这剧演的洋不洋,土不土,算个什么”(《人民日报》,1951)。又如1952年,上海集中了全市越剧编剧人才,根据报纸的社论、新闻和通讯,创作了《千军万马》等戏,但这些戏并不受观众欢迎,“不卖钱,配合任务没人看”(钟洛,1953)。正如何其芳(1951)所说:“依靠这种从概念出发的方法绝不可能写出有深刻的思想性的作品,而且必然会招致艺术性也贫弱的结果。”而艺术性贫弱的作品,自然

也无法起到为人民服务的作用。

（二）戏改纠偏与被发现的“老艺人”

各种闹剧和问题出现的同时，戏改的纠偏活动也在进行。1952年11月16日，《人民日报》发表了题为《正确地对待祖国的戏曲遗产》的专论，专门指出：部分新文艺工作者“在修改或改编剧本的时候，不是和艺人密切合作审慎从事，而是听凭主观的一知半解……他们在粗暴地破坏祖国戏曲艺术遗产的同时，也经常以粗暴的官僚主义态度对待艺人；他们不是把戏曲艺人当成劳动人民的一部分，当成祖国戏曲艺术遗产的保存者和继承者；对于全国戏曲艺人三年来政治觉悟与爱国热情的显著提高，也完全加以忽视，而单纯强调其落后的一面……对他们采取了轻视的态度，甚至像旧的统治者那样地压迫他们”（《人民日报》，1952）。但受到抗美援朝战争以及“三反”“五反”等运动的影响，戏改工作中还是以新文艺工作者为主导，创作和改编了一批公式化、概念化的剧目以适应宣传的需要。在一定时期内，戏改工作领导者倡导的尊重艺人、与艺人合作等理念并未得到较好的贯彻。直到1954年，这一情况才出现了变化。

1954年11月12日，中国戏剧家协会在北京召开了戏曲艺术改革问题座谈会，会上特别强调“一切戏曲艺术的改革工作中，必须更多地争取与有经验的演员合作”（《戏剧报》，1954：8）。在会上，老舍特别谈到，老艺人识字不多，无法表达自己的意见，知识分子应访问老艺人，使他们有发言的机会（老舍，1954）。1955年，为了纪念梅兰芳与周信芳两位艺术家在长达50年的卓越艺术生涯中所取得的成就，文化部、中国文学艺术界联合会以及中国戏剧家协会共同举办了盛大的纪念活动。此后，《戏剧报》上陆续连载了访问老艺人盖叫天自述舞台经验的“粉墨春秋”系列；钮骠被中国戏曲学校特别委派为老艺人萧长华的专职助教，长期贴身记录、整理其艺术经验。

1954年的座谈会后，一批知识分子及演员在《文艺报》上发表了相关意见。值得注意的是，梅兰芳1954年发表在《戏剧报》第12期的文章《对京剧表演艺术的一点体会》中的观点与其在1949年所提的“移步不换形”几乎一致（张一帆，2017：177）。可见，梅兰芳的“移步不换形”观点重新获得了认可；进而言之，戏曲创作和表演的话语权开始向以梅兰芳为代表的戏曲艺人倾斜。也正是从这一年开始，梅兰芳陆续发表了诸多关于戏曲表演的文章。

相较于此前几年的感受性、宣传性文章,这些文章大多以梅兰芳自身的演出经验为依据,表达了梅兰芳本人对戏曲表演和改革的看法。表1梳理了1954—1957年梅兰芳署名的关于戏曲表演的文章。

表1 1954—1957年梅兰芳关于戏曲表演的文章

年份	文章	登载刊物
1954	《对京剧表演艺术的一点体会》	《戏剧报》第12期
1955	《谈表演艺术的创造》	《光明日报》4月12日
	《中印两国戏剧艺术密切相通》	《人民日报》6月17日
	《谈谈京剧的艺术》	《人民中国》第12期
	《为创造丰富多彩的剧目而努力》	《北京文艺》12月号
	《给青年戏剧工作者们的话》	《中国青年报》1月1日
	《拍摄舞台艺术纪录片的一点感想》	《天津日报》3月13日
	《昆苏剧团的〈十五贯〉观后》	《光明日报》4月22日
	《我看〈十五贯〉》	《戏剧报》第5期
	《动人的喜剧〈搜书院〉》	《北京日报》5月6日
1956	《谈不断提高艺术水平——在浙江戏剧家协会举行的座谈会上梅兰芳等介绍表演艺术经验》	《杭州日报》10月25日
	《严肃地继承并发扬戏曲艺术传统——在省市文艺界座谈会上的讲话》	《江西日报》11月27日
	《我演出〈牡丹亭〉——纪念汤显祖先生》	《江西日报》12月1日
	《互相学习,不断学习——在湖南戏曲艺术座谈会上的发言》	《新湖南报》12月20日
	《要善于辨别精、粗、美、恶》	《戏曲研究》第1期
	《如何对待传统剧目——在武汉文艺界举行的临别座谈会上的发言》	《文汇报》3月1日
1957	《赣湘鄂旅行演出手记》	《戏剧论丛》第2辑
	《谈杜丽娘》	《戏剧论丛》第3辑
	《谈一谈剧目开放和不演坏戏问题》	《甘肃日报》8月28日
	《谈表演艺术》	《陕西日报》10月16日

资料来源:傅谨主编,2016,《梅兰芳全集》,北京:北京出版社、中国戏剧出版社。

从表1可以看到,从1954年开始,梅兰芳发表了多篇关于戏曲表演的文章,尤其是1956年,有9篇之多。值得注意的是,1949年作为被批判者的梅兰芳,在这一时期承担了重要的批判任务。在1955年发表的《为创造丰富多彩的剧目而努力》一文中,梅兰芳(1955:1)谈道:“剧作者不可能个个都懂得京

剧全面的表演,除了自己具备的条件以外,必须紧密地接近演员,使剧作者自己的能力和演员的经验能够很好地结合,才不致发生场子不紧凑、台词不上口种种不好的倾向。同时演员也必须开动脑筋,尽量供给作家材料,这样才能编出好戏。”在此,梅兰芳强调了剧作者在表演方面的局限性以及演员经验的重要性,实际上也就肯定了演员在戏曲创作中的重要地位,反对此前戏改实践中对新文艺工作者作用和地位的过分强调。此后,他又在多个场合论述了新文艺工作者与艺人的关系。在浙江戏剧家协会的座谈会上,梅兰芳(1956)特别谈到“要向老艺人学习”。在1957年发表在《甘肃日报》上的文章中,梅兰芳进一步阐述了艺人与新文艺工作者的互补关系:

我们诚恳地欢迎新文艺工作者参加戏曲工作,因为他们有丰富的政治理论知识,能够掌握政策原则,对我们帮助很大。同时也希望新文艺工作者很快地掌握和熟悉中国传统戏曲艺术的特点,对于具体作品进行具体分析,正确地理解传统剧目的思想意义。另一方面,我们做演员的,也应该很好地和新文艺工作者密切合作。我们对剧目的表演艺术是比较熟悉的,但缺少思想批判能力,应该把我们熟悉的,告诉新文艺工作者,才能得到他们的帮助,成为一个整体的力量。因为有时传统剧目的价值和意义,不仅表现在它的文学方面,也表现在它保存的表演艺术方面。(梅兰芳,1957a)

从梅兰芳的表述可以看出:新文艺工作者的优势在于“丰富的政治理论知识”和“政策原则”,但对于表演艺术而言,他们是“外行”。与此同时,演员在思想批判能力方面需要向新文艺工作者寻求帮助。这实际上在指出新中国戏曲改造中文艺互补关系的同时,相对委婉地将新文艺工作者的话语权部分地排除在戏曲表演的范畴之外。而在1956年后,梅兰芳甚至一改其相对温和中庸的行文风格,开始对新文艺工作者进行批评。在1957年发表的《要善于辨别精、粗、美、恶》这篇文章中,梅兰芳提到,如果一个剧作者把小说的叙事过程大量增加到戏曲里,势必会挤压观众爱看的场子。这样做不仅是作品本身的损失,所形成的风气害处更大(梅兰芳,1957b)。所以他建议“不论演员或剧作者都必须努力开展自己的眼界……来多方面培养自己的艺术水平”(梅兰芳,1957b:5)。这一表述实际上也是部分创作中概念

化、公式化的套路盛行,单纯宣传政策文本而妨碍了艺术本身现象的批评。需要注意的是,我们并不能把这些表述完全看作梅兰芳个人的看法。在这一时期,梅兰芳实际上是作为艺人代表来发表戏改工作者对于新文艺工作者与艺人关系的理解和看法——其在1951年被任命为中国戏曲研究院院长,1955年被任命为中国京剧院院长。梅兰芳对部分新文艺工作者的批评,以及由他来提倡新文艺工作者与艺人互相学习,无疑在很大程度上提高了文艺双方关系中“艺”的地位。

梅兰芳之所以在此期间对戏改工作中出现的问题进行批评,并有意抬高艺人的地位,除了有戏改主管部门的纠偏外,很大程度上源于1956年发生的两个事件。这两个事件对于戏改工作来说是一个转折,同时也深刻影响了此后的文艺双方关系。1956年,第一届全国话剧会演在北京举行,这是中国戏剧学习斯坦尼斯拉夫斯基表演体系之后的一次集中展示。当时应邀前来观摩的苏联、罗马尼亚等社会主义国家的戏剧家代表,在肯定中国话剧成就的同时,也指出了一个尴尬的问题:中国的话剧某种程度上失去了民族特点和固有传统。他们希望中国戏剧家能够在戏曲和话剧之间架起一座“金的桥梁”(田汉,1956:6)。观摩演出结束后,浙江昆苏剧团的《十五贯》晋京演出,周恩来(1980:6)在看了该剧后谈道:“《十五贯》具有强烈的民族风格,使人们更加重视民族艺术的优良传统。这个戏的表演、音乐等,既值得戏曲界学习,也值得话剧界学习。我们的话剧,总不如民族戏曲具有强烈的民族风格。”此后,在国家强有力的推动下,全国包括话剧在内的各剧种开始学习、搬演《十五贯》(张一帆,2021)。与此同时,文化部于1956年6月召开了第一次全国戏曲剧目工作会议。会议提出必须有计划、有组织地大力进行各个剧种的传统剧目的发掘、整理和改编工作,提出“必须尊重传统和依靠艺人”(《戏剧报》,1956:25)。这一思想的实质是戏曲改革者不能只是传统的批判者,首先应该是传统的继承者(陆炜,2007)。这次会议之后,一个着眼于抢救的全面发掘戏曲遗产的高潮在全国掀起,各地通过访问老艺人、分批鉴定、举行观摩演出和剧目展览等方式,大力开展传统剧目的发掘工作,成绩十分突出(刘芝明,1957)。受到这两个事件的影响,戏曲界由此前追求斯坦尼体系和国际化、现代化,转而重新审视传统戏曲的独特价值,这也在很大程度上提升了艺人尤其是老艺人的话语权。

在当时的戏改认知中,中国旧剧的改进方向是话剧,因为后者更具有现

代性、革命性与国际性。然而,直到1956年,中国话剧民族化的相对受挫以及《十五贯》的改编成功使得话剧转而学习中国的传统戏曲程式,这就使得新文艺工作者不得不重新审视艺人在戏改中的重要作用。如此前认为旧剧的形式主义是问题的阿甲,在经历了这一阶段的认识变化后,改变了其原本的态度,认为这种所谓的形式主义手法可以“更自由地去表现生活斗争中巨大的事件和激情”(阿甲,1959)。与此同时,《十五贯》的改编模式也在全国范围内得到推广。《十五贯》的改编者们就是基于艺人与新文艺工作者互相尊重与合作而成功创编了该剧。先是时任浙江省委文教部副部长的黄源在视察国风昆苏剧团工作时发现《十五贯》所体现的反官僚主义、主观主义思想符合中央精神,之后,黄源、郑伯永、陈静等知识分子对剧本进行了修改,而在排戏时,充分接受了诸如朱国梁、周传瑛、王传淞、张娴等国风昆苏剧团艺人的意见,并让他们担任剧中不同行当的导演(张一帆,2021)。1957年梅兰芳在各地参访时,特别提到中央号召大家向《十五贯》学习,并不是希望各剧种都上演该剧,而是“要求大家学习他们的工作方法和团结精神”(梅兰芳,1957c:21)。

在第一次全国戏曲剧目工作会议召开后不到一年的时间里,在国家的组织下,新文艺工作者与艺人们共发掘了51867个剧目,其中记录14632个,整理4223个,上演10520个;这次挖掘同时壮大和发展了戏曲工作的队伍。据各省市汇报材料统计,到1957年,全国的戏曲剧作者已有1406人,其中专业的有819人,业余的有587人;根据25个省市统计,剧目工作者共有3061人,其中专职的1461人,兼职的1600人(刘芝明,1957)。剧目的挖掘并不完全是对文本的搜集,有相当一部分是新文艺工作者通过访问老艺人,整理口述而获得的;一些院团则学习了《十五贯》的合作改编方法,即由新文艺工作者选取老剧本,而在排戏等环节充分听取艺人的意见。在此背景下,第二次全国戏曲剧目工作会议上,时任文化部副部长的刘芝明才会说出,“四老”——老艺人、老戏迷、老戏窝子、老剧种——可以“安天下”这样的话(《戏剧报》,1957)。也正是在这场会议上,时任宣传部副部长的周扬对新文艺工作者与艺人的关系打了一个比方:他把艺人比作司令员,新文艺工作者则是参谋长。后者应向艺人学习,与他们一起研究问题,组织讨论,并鼓励他们创作(《戏剧报》,1957)。上述一系列事件基本扭转了戏改之初由新文艺工作者单向度改造旧艺人的关系形态,双方走向了互有分工、彼此尊重各自优

长的合作。亦因如此,“十七年”时期,在文艺相从的基本状态下,产出了诸如京剧《谢瑶环》《范进中举》《望江亭》《杨门女将》、越剧《红楼梦》、豫剧《朝阳沟》、评剧《刘巧儿》、沪剧《罗汉钱》等一系列经典作品。

(三)文艺相从何以出现

如何理解“文艺相从”的发生呢?回顾1950年代的戏曲改革,两个要素使文艺两个主体广泛、深入、迅速地发生了紧密联系。其一是中国共产党对旧剧与革命关系的理解;其二是全国性革命教化政体的建立(冯仕政,2011)。新中国成立后的旧剧现代化面临一种张力,即维持原状有悖于中国共产党对旧剧和革命关系的理解,而激进改革则会在实质层面损伤政权的绩效合法性。在这一张力中,旧剧在中国革命和社会建设的进程中真正获得了合法性,文艺双方则成为旧剧改革中不可分割的整体。

中国共产党对旧剧与革命关系的理解有两方面:旧剧需要被改造为新文艺与文艺要服务于人民(毛泽东,1964)。这两个方面的理解使得旧剧必然成为党取得文化领导权后重点改造的目标。早在1940年前后延安展开关于“民族形式”的讨论前,中国共产党始终将戏曲等旧形式作为重要的革命宣传工具,但亦对旧形式本身持批判的态度;而对“民族形式”的讨论,则在完全肯定了旧形式在大众化、民族化方面的价值的前提下,试图将其改造为符合五四以来新文艺标准的“民族形式”。与此同时,1942年延安文艺座谈会的召开,明确提出文艺为人民大众首先是为工农兵服务的方向,解决了长期以来没有解决好的文艺的革命方向问题,并通过对戏曲、木刻、秧歌等的成功改造(艾克恩编,1992),实践了知识分子与民间艺人结合、文艺服务于社会动员的模式。亦因如此,无论是从理念还是实践层面,都要求党在取得全国性的文艺领导权后,将旧剧全面改造为新文艺,使之适应新时期的要求。

基于此,一方面,旧剧前所未有地进入国家视野,成为国家改造社会的出发点之一和重要工具;另一方面,大批新旧知识分子参与到旧剧改造工作中,他们被赋予了一个新的身份——“新文艺工作者”。实际上,如果没有这一政治理念的感召,这些知识分子未必会与旧剧产生关联,对于其中的一些人来说,改造旧剧更可能是政治追求而非艺术追求。在这些新文艺工作者的努力下,旧艺人逐步转变为新艺人,他们在社会地位获得较大程度提高的同时,在社会目标上也逐步与新文艺工作者达成一致。换言之,中国共产党

对旧剧与革命关系的理解促使文艺两个主体在新社会中的功能和命运交汇到了一起。

全国性革命教化政体的建立则使旧剧改造工作得以在机构化的行政、政治力量的推动和绩效合法性压力下,推动文艺两个主体全面性地、持续性地互动。一方面,旧剧的改造得到了机构化的保障,而非流于个体性的合作或交谊;另一方面,改造本身带有强烈的绩效追求和动员色彩,这使得戏改中文艺双方迅速结合,因激进造成的问题又因绩效追求而得到纠正。新中国成立后,党的文化领导权逐渐确立,在体制方面确立了各级文艺团体制度等。“五五指示”后,以“改人、改戏、改制”为核心的戏改运动开启,集体创作、导演制等制度得以确立(张炼红,2019),国家与艺术之间的关系变得清晰。文人作为新文艺工作者的重要主体,成为国家与艺术发生关系的重要中介,正如周扬(1981:7)所说:“我们不能仅仅把这看成是戏曲队伍的扩大增添了新的力量,而应当充分估计这种新的力量对整个戏曲队伍所引起的质的变化。”作为新文艺工作者的文人不仅是指导者或合作者,也是“守门人”,一方面要理解国家意图,另一方面要确保文艺符合社会需要。全国性的艺术体制建立后,新文艺工作者与艺人开始了体制性的合作。如前文所提的浙江省委文教部文艺处处长郑伯永尽管认为旧剧在总体上是封建糟粕,但基于政治要求,也愿意参与到昆剧《十五贯》的改编创作中。

然而,在戏改初期,这种机构化的建设在一定程度上激化了文艺之间的矛盾,从而催生出新的合作模式。由于部分新文艺工作者对改造旧剧存在片面理解,对旧艺人持有偏见,加之急于求成,戏改工作在全国范围内遭遇了挫折。一方面,公式化、概念化的旧剧改造无法获得群众认可,进而也无法发挥为人民服务的功能,从而严重影响了新政权改造社会的治理效能。缺失了艺人参与的旧剧改造,在实现旧剧本和表现形式的革命化后,失去了旧剧本身的社会基础,即旧剧特有的呈现方式与普罗大众在情感和文化上的呼应性。换言之,旧剧之所以在中国革命中有其一席之地,恰恰在于其在群众中的重要影响力,而这种去影响力式的改造方式与国家的初衷背道而驰,这一情况的出现又倒逼戏改主管部门不断重申尊重艺人、与艺人合作等要求。另一方面,随着新文艺工作者对戏曲接触增多,了解越深入,越来越多的人开始重新认识戏曲和艺人在艺术方面的特质与价值。在这个时期,文人不只是参与戏改,更是接受戏曲的熏陶,并且逐渐改变了原先歧视

戏曲和旧艺人的立场(傅谨,2015)。换言之,通过戏改及其纠偏,文艺双方从最早的单向度的训教转变为互相发现对方不可或缺且应当学习的价值。这也使新中国的戏曲发展兼具了艺术审美和革命教化的功能,同时奠定了新中国文艺合作的基本样态。

五、结论与讨论

本文致力于在国家与艺术的关系框架下,从艺术体制、艺人地位、互动目标三个维度来理解旧剧现代化过程中文艺双方关系的变化。我们可以看到,中国旧剧的现代化呈现出文艺合流的独特现象。文人并不只是作为合法性话语的提供者参与到戏曲改革之中,而是成为旧剧现代化不可或缺的重要推动者;与此同时,尽管文人与艺人存在场域内的权力关系,但二者并没有走向对抗冲突,文人最终成为与艺人紧密关联甚至不可分割的重要合作者。文艺相从的出现不仅意味着一种新的艺术合作机制的形成,而且反映了文人对艺人从“忽视”“关注”转变为互相“发现”的变化,也由此带来了更为重要的结果:正是这种发现,使得中国传统艺术的现代化并未走向文化上的专制主义和虚无主义(周扬,1981)以及传统和民族的对立面,而是在对艺人的发现过程中,进一步发现了中国传统艺术的独特价值。

正如文章在概述民国时期的文艺关系时,避免将其完全描述为“情谊相知”那样,对于文艺相从这一模式的出现,同样也要看到其背后的复杂的国家、艺术互动与社会结构变化。文艺相从可以看作中国共产党领导的新民主主义大众文化建设的延伸与社会主义文化建设的重要成果,它不仅意味着戏曲领域出现的全新的艺人与文人的合作形态,更是阶层关系调整、社会整合的重要环节。亦因如此,文艺相从也构成了“衔接处”意义上的社会(冯仕政,2021),使旧剧现代化以一种既连结又团结的方式持续下去。从这一过程中,我们似乎可以看到中国式现代化进程中实现阶层关系调整与社会整合的“发现模式”:在新中国成立后以社会动员进行社会改造的行动中,国家有意识地通过行政力量和政治号召的方式,促使此前相对区隔的多个场域为着同一目标充分互动;而借助跨阶层、多主体的互相学习和发现,最终使某项社会改造得以兼具活力与秩序,这同样也是一个从连结到团结的过程。

最后,本文对文艺关系的研究也在一定程度上回应了文化-社会、艺术-

国家这两个社会学核心议题,也构成了社会学理解中国传统艺术与国家关系的一个切入点。首先,从近代以来文艺关系的变迁和文艺相从的出现,我们可以看到中国传统艺术现代化的三个重要影响因素:其一,时代结构是影响艺术世界走向的结构化因素,为艺术活动创造机会空间并提出时代要求。其二,国家体制是影响艺术世界运行的制度化因素,为艺术活动提供了体制化的资源和规范。其三,艺术行动者是影响艺术世界运行的行动化因素,艺术行动者尤其在生产和传播环节影响艺术的发展与转化。其次,时代结构本身也意味着艺术、国家与社会关系的可能图景。在传统艺术、国家、社会的关系中,传统艺术并不天然地与社会发生密切关系:其一方面固然与社会生活息息相关,但另一方面它们又因阶层等差异存有隔膜。本文虽然只是描述了文人与艺人这一对带有明显差异的对象之间的关系,但从总体来看,传统艺术对当时的普罗大众而言也多为“玩意儿”或“配件”,而非一种与社会相融的存在。换言之,文化与社会、艺术与国家不是天然的互构关系。从历史来看,中国的传统艺术与社会发生实质的、命运上的关联,是中国现代化的产物;而艺术与社会的相参与互嵌则是新中国成立以后党领导的全国性文艺工作的结果,同时也使传统艺术成为推动中国式现代化的一个重要支点。中国传统艺术的现代化是一个先与社会命运合流,进而在国家的推动下实现与社会共生交融的过程。

参考文献:

- 阿甲,1959,《关于戏曲舞台艺术的一些探索》,《人民日报》12月9日。
——,2005,《阿甲戏剧论集》,北京:中国戏剧出版社。
艾克恩编,1992,《延安文艺回忆录》,北京:中国社会科学出版社。
安葵,2002,《二十世纪中国戏剧的现代化与民族化——与董健、傅谨先生商榷》,《戏剧文学》第11期。
鲍曼,2020,《高雅好莱坞:从娱乐到艺术》,车致新译,南京:译林出版社。
贝克尔,2014,《艺术界》,卢文超译,南京:译林出版社。
布迪厄,2001,《艺术的法则:文学场的生成和结构》,刘晖译,北京:中央编译出版社。
布尔迪厄,2015,《区分:判断力的社会批判》(上册),刘晖译,北京:商务印书馆。
冯仕政,2011,《中国国家运动的形成与变异:基于政体的整体性解释》,《开放时代》第1期。
——,2021,《社会治理与公共生活:从连结到团结》,《社会学研究》第1期。
冯小隐,1929,《顾曲随笔》,《戏剧月刊》第11期。
佛,1926,《现在中国艺术化的梅兰芳》,《申报》11月24日。
傅谨,2006,《文人与艺人:谁有权改革京剧?》,《中国京剧》第3期。
——,2015,《戏曲“三种传统”与“十七年”的再认识》,《民族艺术研究》第3期。
——,2019,《20世纪戏曲现代化的迷思与抵抗》,《上海戏剧学院学报》第3期。

- , 2022,《“戏改”的政治与艺术理念探源》,《上海戏剧学院学报》第4期。
- 傅斯年, 1918,《戏剧改良各面观》,《新青年》第4期。
- 何刚德, 1995,《春明梦录》,北京:北京古籍出版社。
- 何其芳, 1951,《反对戏曲改革中的主观主义公式主义》,《人民日报》11月16日。
- 胡适, 1918,《文学进化观念与戏剧改良》,《新青年》第4期。
- 姜明德, 2015,《梨园书事》,北京:北京出版社。
- 老舍, 1954,《谈“粗暴”和“保守”》,《戏剧报》第12期。
- 李伟, 2010,《论传统文人对京剧改革的推进——以齐如山、翁偶虹为例》,《中华艺术论丛》第10辑。
- , 2014,《20世纪戏曲改革的三大范式》,北京:中华书局。
- 凌鹏, 2019,《京剧〈四进士〉中的“异乡人”与“好人”:论明清社会中“差序格局”的另一面》,《社会》第6期。
- 刘半农、钱玄同, 1918,《通信:今之所谓“评剧家”》,《新青年》第2期。
- 刘厚生, 1989,《梅兰芳同知识分子的结合》,《中国戏剧》第10期。
- 刘厚生、张炼红, 2011,《“戏改”再反思:新中国的文化理想及其实践——“老戏改”刘厚生访谈录》,《现代中文学刊》第5期。
- 刘芝明, 1957,《大胆放手开放戏曲剧目——在第二次全国戏曲剧目工作会议的总结发言》,《戏剧报》第9期。
- 陆炜, 2007,《从“人民戏剧”到“社会主义戏剧”——“十七年”戏剧思潮和戏剧运动论》,《中国现代文学论丛》第4期。
- 卢文超, 2018,《将审美带回艺术社会学——新艺术社会学理论范式探析》,《社会学研究》第5期。
- 罗雍、瑞云、吴运兴, 1951,《读者来信》,《人民日报》9月8日。
- 毛泽东, 1964,《在延安文艺座谈会上的讲话》,北京:人民出版社。
- 梅兰芳, 1954,《对京剧表演艺术的一点体会》,《戏剧报》第12期。
- , 1955,《为创造丰富多彩的剧目而努力》,《北京文艺》12月号。
- , 1956,《谈不断提高艺术水平——在浙江戏剧家协会举行的座谈会上梅兰芳等介绍表演艺术经验》,《杭州日报》10月25日。
- , 1957a,《谈一谈剧目开放和不演坏戏问题》,《甘肃日报》8月28日。
- , 1957b,《要善于辨别精、粗、美、恶》,《戏曲研究》第1期。
- , 1957c,《赣湘鄂旅行演出手记》,《戏剧论丛》第2辑。
- 孟庆延, 2019,《谁在舞台中央:相声中的民情与政治》,《社会》第4期。
- 欧阳予倩, 1918,《予之戏剧改良观》,《新青年》第4期。
- , 1929,《谈谈梅畹华》,《中央日报》5月1日。
- 潘光旦, 2015,《中国伶人血缘之研究·明清两代嘉兴的望族》,北京:商务印书馆。
- 潘桐, 2022,《“鬼行贱业”的救赎与转型:新旧之交下的梅兰芳游美记》,《社会》第3期。
- 普拉特纳, 2019,《外乡的高雅艺术:地方艺术市场的经济民族志》,郭欣然译,南京:译林出版社。
- 齐凯, 2025,《梅兰芳的书画交游》,北京:生活·读书·新知三联书店。
- 齐如山, 1989,《齐如山回忆录》,北京:宝文堂书店。
- , 2010a,《齐如山文存》,沈阳:辽宁教育出版社。
- , 2010b,《齐如山文集》第四卷,石家庄:河北教育出版社。
- 《人民日报》, 1948,《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》,《人民日报》11月13日。
- , 1950,《东北戏曲改进会成立 决在两年内肃清旧剧中的有毒因素》,《人民日报》1月6日。
- , 1951,《读者来信》,《人民日报》9月8日。
- , 1952,《正确地对待祖国的戏曲遗产》,《人民日报》11月16日。
- 沈祖安, 2012,《水到渠始成——〈十五贯〉编演前后的回忆片段》,《文化艺术研究》第S1期。

- 苏少卿,1931,《现代四大名旦之比较》,《戏剧月刊》第4期。
- 田汉,1956,《面向广大演员,提高创作与演技水平,为完成祖国建设服务——在中国戏剧家协会常务理事会第四次(扩大)会议上的报告》,《戏剧报》第5期。
- 闻翔,2023,《艺术市场研究与艺术社会学的学科建设》,《学术月刊》第6期。
- 吴柳财,2020,《传统中国社会的情理与人伦:以京剧〈四郎探母〉为例》,《社会》第4期。
- 《戏剧报》,1954,《剧坛消息》,《戏剧报》第12期。
- ,1956,《记全国戏曲剧目工作会议》,《戏剧报》第7期。
- ,1957,《记第二次全国戏曲剧目工作会议》,《戏剧报》第9期。
- 徐剑雄,2014,《建国初的“戏改”与国家主流意识形态建设》,《安徽史学》第4期。
- 玄同,1918,《通信:“脸谱”:“打把子”》,《新青年》第4期。
- 亚历山大,2013,《艺术社会学》,章浩译,南京:江苏凤凰美术出版社。
- 亚历山大、鲁施迈耶,2021,《艺术与国家》,赵卿译,南京:译林出版社。
- 杨慧玲,2005,《论晚明家班兴盛的原因》,《南京师大学报(社会科学版)》第1期。
- 应星,2010,《“气”与中国乡土本色的社会行动——一项基于民间谚语与传统戏曲的社会学探索》,《社会学研究》第5期。
- 张次溪,1937,《清代燕都梨园史料续编》,北平:松筠阁书店。
- 张炼红,2013,《“戏”说革命:“反历史主义”戏改倾向及其文艺阐释系统再考察》,《社会科学》第10期。
- ,2019,《历练精魂:新中国戏曲改造考论》,上海:上海书店出版社。
- 张沛,1934,《略论梅兰芳及其他(上)》,《中华日报·动向》11月5日。
- 张彭春,1946,《什么是现代化》,《公能报》11月。
- 张庆霖,1929,《学者与伶工》,《戏剧月刊》第12期。
- 张颂甲,1949,《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》,《进步日报》11月3日。
- 张颂甲、王恺增,1949,《向旧剧改革迈进——记梅兰芳离津前夕津市戏曲工作者协会邀集的旧剧座谈会》,《进步日报》11月30日。
- 张绪武、梅绍武,1998,《张謇与梅兰芳:忘年交契金石心》,北京:中华工商联合出版社。
- 张艳梅,2012,《新中国“戏改”与名角的消亡》,《文艺研究》第4期。
- 张一帆,2017,《梅学初得》,北京:北京出版社。
- ,2021,《一出戏怎样救活了一个剧种:昆剧〈十五贯〉改编演出始末》,北京:中国戏剧出版社。
- 周恩来,1950,《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》,《人民文学》第1期。
- ,1980,《关于昆曲〈十五贯〉的两次讲话》,《文艺研究》第1期。
- 周扬,1952,《毛泽东同志〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表十周年》,《人民日报》5月26日。
- ,1981,《进一步革新和发展戏曲艺术》,《文艺研究》第3期。
- 钟洛,1953,《从上海戏曲界的一些不良倾向谈戏曲改革领导工作中的几个问题》,《人民日报》6月8日。
- 钟鸣,2013,《小细节与大格局——重读近代戏曲史中的齐、梅关系兼与傅谨先生商榷》,《学术界》第8期。
- 邹元江,2008,《从阿甲对梅兰芳的批评看建国之初“戏改”运动的问题》,《中国戏曲学院学报》第2期。
- ,2010,《谁是“梅兰芳”?》,《文艺研究》第2期。
- ,2016,《文人旨趣:梅兰芳的身体表演美学建构的“他者”意味》,《民族艺术》第5期。
- Bourdieu, Pierre & Richard Nice. 1980. “Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods.” *Media, Culture and Society* 2(3).
- DiMaggio, Paul. 1982. “Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America.” *Media, Culture and Society* 4(1).
- Hammou, Karim. 2016. “Mainstreaming French Rap Music. Commodification and Artistic Legiti-

mation of Othered Cultural Goods.” *Poetics* 59.

Lizé, Wenceslas .2016. “Cultural Consecration and Legitimation—Modes, Agents and Processes.” *Poetics* 59.

Griswold, Wendy. 1994. *Cultures and Society in a Changing World*. London: Pin Forge Press.

Literati and Artists Marching Together: The Modernization of Old Operas from the Perspective of State–Art Relations

PAN Tong

Abstract: The frequent interactions between literati and artists constituted a distinctive phenomenon in the modernization process of old operas and served as an important pathway for the modernization of traditional art. During the Republic of China period, although literati began to “pay attention to” artists, due to the estrangement and ambiguity in the relationship between the state and art prevented the former from recognizing the unique value of the latter in the modernization of old operas, and the form of literary–artistic relationship was mainly characterized by “literati dominating, artists following”. After the founding of the People’s Republic of China, guided by the literary and artistic policies of the Communist Party of China and supported by nationwide political power, the relationship between the state and art became clearly defined. Through a series of opera reform practices and policy adjustments, both sides in literature and art moved towards “literati and artists marching together”, namely they learned from and discovered each other, and dedicated themselves to the same goal of modernizing and instrumentalizing old operas. The emergence of “literati and artists in mutual accord” is an extension of the new democratic mass culture construction led by the CPC and an important achievement in socialist cultural development. This development not only signifies the creative transformation and innovative advancement of traditional operas, but also constitutes an important link in the adjustment of class relations and social integration, reflecting a state–art relationship with distinct Chinese characteristics.

Keywords: literati and artists marching together, literati dominating, artists following, state–art relations, modernization of old opera, opera reform

(责任编辑:骆骁)