

## 從無知到有感—— 程硯秋與中國共產黨

余敏玲\*

本文以京劇大師程硯秋為例，分析他在政權更迭前後心態的轉變及其背後成因。民國時期的程硯秋，一心放在戲曲表演藝術及其改良，並未主動積極參與政治，對中共也沒什麼認識。中共建政後卻成為京劇界第一位加入共產黨的名伶。無論在當時或當今，許多官方或民間的論述之中，他常被視為中共建國初期戲曲界中「政治覺悟」或「政治意識」最高的大角。引人深思的是，為什麼 1949 年以後，他的「政治意識」突然大為提高？如果說他在政治上態度積極，是表現在什麼地方？什麼原因讓他對中共產生好感，也逐漸產生惡感？政治和藝術發生衝突的時候，他的底線在哪裡？本文從藝術與政治互動的關係切入，進而勾勒中共運用又拉又打的統戰手法，對待程硯秋這樣的大角。最能引起程硯秋共鳴的是中共戲曲改革的大方向，這和他自民國以來致力於京戲改良不謀而合。不幸的是，這中間有很大的誤區：兩者所用的名詞相同，精神、手段及目的卻大不相同。再者，本文說明了中共的統戰，手段可軟可硬。它並非傳統政治外交的縱橫捭闔，其目的是讓被統戰者屈服於黨的意志與領導，最後為共產黨所用。

關鍵詞：程硯秋、戲曲改革、鎖麟囊、統戰、藝術與政治

---

\* 中央研究院近代史研究所研究員

## 一、前言

程硯秋(1904-1958)，京劇四大名旦之一。

正黃旗滿人。原名承麟，藝名程菊儂；

後改名程艷秋；1932年又改名硯秋，字御霜。

1951年，擔任中國戲曲研究院副院長；

1954年，當選第一屆全國人民代表大會河北省人大代表。

1958年，逝世，告別式當天中共追認他為正式黨員。

1949年10月1日，中華人民共和國在北京宣布成立，從此形成了國共政權在兩岸長期對峙的局面。

國共內戰打到1948年下半年，勝負逐漸分曉。國民黨軍隊兵敗如山倒的時候，有人選擇留下，有人選擇離開。建築師陳占祥(1916-2001)本已買好到英國的船票，看到屋外的中共軍隊已經淋成落湯雞，卻不肯進入他的屋內避雨，也不喝他為士兵所煮祛寒的薑湯；他們堅持紀律的精神，讓他撕掉船票，決定留下。<sup>1</sup>而原在東北當憲兵的王鼎鈞，隨國民黨軍隊撤退到華北；天津失守，為中共軍隊所俘，釋放後輾轉到了上海，父子相聚。父親問兒子去留的打算，王鼎鈞答：「國民黨共產黨都壞，但是國民黨有多壞、我知道，我估量還可以對付，共產黨到底有多壞、我不知道，恐怕對付不了。」<sup>2</sup>王鼎鈞雖然在中共戰俘營只停留了半個月，但他十分敏銳的觀察力，看到了中共背後宣傳動員的真相，在關鍵時刻有意識地選擇離開。然而，對於絕大多數的老百姓而言，由於各種因素，往往沒有選擇的餘地，只能留下，

<sup>1</sup> 韓少功，《革命後記》，頁54-55。

<sup>2</sup> 作家王鼎鈞中學畢業後從軍，來臺後成從事文藝工作。王鼎鈞，《關山奪路》，頁364-365、421。

靜觀時變。

1949 年的政權更迭，固然有其前後歷史的延續性；更引人注意的是在政治制度、經濟、社會和文化等各方面的裂變。不過，在中共初掌政權之際，許多斷裂和變化表現得並不明顯。正因為這種不明顯，加上一方面中共在建國初期，許多政策意圖剷除過去「舊中國」的惡習，予人民耳目一新之感；另一方面多數人民對中共缺乏瞭解，並以對國民黨及其政權的認識來看待中共，因而產生許多誤區和誤會。

過去學界研究 1949 年所謂關鍵年代的去留問題以知識分子和學生為大宗，較少觸及其他行業的人士。<sup>3</sup>本文將以京劇大師程硯秋為例，分析他在政權更迭前後心態的轉變及其背後成因。他如何看待這個政權交替？如何在新政權之下自處？如何回應新政府的各種政策及運動？民國時期的程硯秋，一心放在戲曲表演藝術及其改良，頂多冷眼旁觀政治，很少與政治人物積極交往，為何在 1949 年後卻成為京劇界第一位加入共產黨的名伶？無論當時或當今，許多官方或民間的論述之中，他常被視為中共建國初期戲曲界中「政治覺悟」或「政治意識」最高的大角。引人深思的是，為什麼一到 1949 年，他的「政治意識」會突然大為提高？如果說他在政治上積極，表現在什麼地方？政治和藝術發生衝突的時候，他的底線在哪裡？是什麼？本文選擇程硯秋作為個案的另一原因是他留下大量親筆撰述的資料。《程硯秋日記》的出版乃是了解他內心世界、個性、交友、人生觀等最好的來源。程硯秋並非票友下海，卻是戲曲藝人之中，文字能力數一數二者。他撰寫許多關於戲曲藝術的文章，內容豐富，見解獨到，均是研究他的戲劇觀與社會關懷的絕佳材料。<sup>4</sup>

<sup>3</sup> 陸鍵東，《陳寅恪的最後 20 年》，頁 19-34；翟志成，《馮友蘭學思生命前傳，1895-1949》，頁 422-439；林桶法，《1949 大撤退》，頁 259-318。

<sup>4</sup> 程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》。程硯秋的地記在 1949 年前後

目前從戲曲角度來看個別藝人或綜論性的中文著作較多，其中以章詒和對藝人的表演藝術與心境分析得最透徹，難以再置一詞。英文著作對戲曲和政治的關係著墨較多，不過主要以群體為研究對象。<sup>5</sup>本文從藝術與政治互動的關係切入，並放在 20 世紀歷史脈絡之下，從民國時期程硯秋的藝術觀及政治觀談起，進而勾勒中共如何運用統戰手法對程硯秋這樣的大角又拉又打，手段有軟有硬。中共最終目的是要被統戰者臣服於黨的意志及領導，為黨所用。

## 二、1949 年以前的程硯秋

程硯秋小梅蘭芳(1894-1961)十歲，是民國京劇四大名旦中年齡最小卻又過世最早者。以天生條件而言，程硯秋的嗓音不像梅蘭芳那樣清亮，但他用功苦練，持之以恆，創出獨特唱腔，自成一派。其次，他近一米八的身高，原本不適合扮青衣，但他用屈膝、略微斜身側走的方式，讓自己看起來矮一些。這絕對需要功力，否則雙腿難以長時負荷。程硯秋生命中的貴人首推羅瘿公(1872-1924)。<sup>6</sup>程硯秋幼時家貧，

---

有一明顯差別：民國時期日記陳述的所見所聞及生活感想是暢所欲言，中共建國後的日記少又短，幾乎不提政治，常令人有欲言又止之感。但這也不排除 1949 後日記沒有全部出版的可能。

<sup>5</sup> 章詒和，《伶人往事——寫給不看戲的人看》。英文著作對於戲曲和政治的關係討論較多。Brian J. DeMare, *Mao's Cultural Army: Drama Troupes in China's Rural Revolution*; Mi Zhao, "From Singing Girls to Revolutionary Artists: Reconstructing China's Socialist Past in the Post-Socialist Era (1945-the Present)."

<sup>6</sup> 原名羅惇齋(1872-1924)，字揆東，號瘿公，以號行。父家劭，1865 年授翰林院編修。羅瘿公是康有為的學生。1899 年獲選優貢，入國子監。1905 年應考經濟特科，授郵傳部司官。民國成立後，歷任北京政府總統府秘書、國務院參議、禮制館編纂等職。袁世凱稱帝後棄政從文。

不得不賣身學藝。羅瘿公為他籌款贖身，並安排他拜梅蘭芳為師，結交當時文藝名流；又教他讀書寫字，詩詞曲律，擴展藝術視野，也為他編寫新劇目。程硯秋憑藉新腔新劇，闖出名聲。從 1925 年到 1938 年，他步入風華正茂的黃金時期和「程派」藝術的成熟期，此時程硯秋集創作、演出、導演三者於一身，成為具有實力的藝術家。

成名後的程硯秋在營生之外，同時關心且致力於改良京劇。五四以來，若干知識分子對於中國傳統戲曲(所謂的舊劇)，批評激烈。他們認為舊劇動作機械化，音樂過於簡單，腔調有限，不足以表達現代人的複雜情緒；而且內容空洞，不合時宜。立場溫和者，倡議舊劇需要改革；激進者甚至直接宣判舊劇死亡，以新劇(話劇)取而代之。<sup>7</sup>為了回應京劇在西潮衝擊之下所受到的批評，以及話劇、電影等新式娛樂對京劇的挑戰，程硯秋認真思考如何改進京劇和反映時代的問題。

1931 年 8 月他投書《北平晨報》，請教行家共同討論與研究京劇現代化及其社會責任的問題。4 個月之後，又發表〈檢閱我自己〉，具體說明京劇形式可以反映時代及擔負社會責任。他用自我批評的方式，嚴肅認真地逐一檢視過去 10 年的 19 齣戲，文辭懇切，毫無虛矯之氣。他認為唯有深切反省過去，發現以前的盲昧，才能督促自己進步。一個成名大角公開自省、剴切陳述，可說是戲曲界破天荒之舉。這也說明了他的自信，可以將自己的演藝事業付諸天下公評，同時展現他對藝術一絲不苟、追求完美之心。程硯秋坦承早期為了營生而自滿於才子佳人戲，體認到本身的幼稚，開始演出社會批判及精神向上的劇目。再加上歐戰、國內若斷若續的內戰，為尋求民族出路，讓他有了非戰的政治主張，《荒山淚》和《春閨夢》就是為了和平而編的

<sup>7</sup> 趙太侔，〈國劇〉；余上沅，〈舊劇評價〉，均收入余上沅編，《國劇運動》，頁 11-22；193-201；李孝悌，〈民初的戲劇改良論〉，頁 282-307。

劇目。<sup>8</sup>《荒山淚》描述因戰爭而來的拉夫和苛捐雜稅致使民不聊生，最後劇中人無以為生，自刎而死，呼籲和平。此戲於 1931 年元月在北平中和園首演，散戲後一位稅務局的人說：「哎呀！這戲完全是罵局呀！」<sup>9</sup>這是他在演出內容上有自覺的反思，為戲曲的反映時代及批判現實所邁出的重要一步。

改戲(戲劇改革)的同時，程硯秋也重視「改人」與改制。1931 年 9 月 1 日，隸屬於南京戲曲音樂院(即中華戲曲音樂院南京分院)的私立中華戲曲專科學校正式開學，<sup>10</sup>校長為焦菊隱(1905-1975)。程硯秋為董事會成員，學校經費多由他負責。學校在制度上有許多創新，如不拜祖師爺、男女合校、沒有男旦、學生一定要上文化及外語課、文化課程內容與當時中學相仿。12 月，程硯秋對該校學生演講〈我之戲劇觀〉，主張戲劇不是用來開心取樂的，而是一種以提高人類生活為目標的藝術；它對社會負有勸善懲惡的責任，演劇必須具有這些高尚的意義，否則「就寧可另找吃飯穿衣的路，也絕不靠演玩意兒給大家開心取樂。」因此要嚴選劇本，以是否具有高尚意義和能否引起觀眾感情上的共鳴、影響觀眾的思想和行動為取決標準，舊劇本不足，就另編新劇本。程舉例說，觀眾看了《青霜劍》(1924)後，興起打倒土豪劣紳的革命情

<sup>8</sup> 程硯秋，〈程硯秋致老摩登函——談「皮簧與摩登」〉，原載於《北平晨報》，1931 年 8 月 26 日，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁 4-5；程硯秋，〈檢閱我自己〉，原載於《北平新報》，1931 年 12 月 4、11 日，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁 6-10。

<sup>9</sup> 吳富琴，〈風雨同舟日——憶硯秋同志〉，收入賀捷生、曹其敏編，《禦霜實錄——回憶程硯秋先生》，頁 73-74。

<sup>10</sup> 中華戲曲專科學校位於北平崇文門外木廠胡同。1930 年，教育次長李石曾利用退還的部分庚子賠款，創辦了中華戲曲音樂院，李石曾任院長，程硯秋任副院長。該院設北平分院及南京分院，分別由梅蘭芳、程硯秋執掌。

緒，就要一直演到沒有土豪劣紳方休。<sup>11</sup>

1932 年元旦，他將名字由「艷秋」正式改名為「硯秋」，取「硯田勤耕為秋收」之意，字御霜，有「玉潔冰清，御風霜當有自立之志」之思。這也表現了他的自我砥礪及個性不從俗的一面。就在演藝事業高峰，程硯秋突然決定放下一切，於 1932 年獨自前往歐洲遊學，以提升藝術，開闊眼界。他自述此行動機有三：一、因為堅持「戲劇，不是『小道』，是『大道』，不是『玩藝兒』，是『正經事』」。他自認學識淺，能力薄，因此而生遊學西方、考察西方之念。二、自從參與南京戲曲音樂院工作後，常與文藝專家討論，增加了對戲劇藝術的認識與要求，更加強遊學西方的意念。三、希望使東方戲劇與西方戲劇互相溝通，並和西方戲劇家聯合推展世界和平運動。<sup>12</sup>此外，尚有一點沒有明言的是他希望為中國京劇尋出路。民國以來若干知識分子對京劇的嚴厲批評，對京劇藝人來說是很大的壓力。1930 年梅蘭芳率團訪問美國、程硯秋遊歐吸取新知，都是在回應這個嚴峻的挑戰。

程硯秋這趟歐洲之旅，名義上是受南京戲曲音樂院之委託赴歐考察，實則全程自費。他特別注意歐洲戲曲演出環境、人才培育、建立藝者福利制度的問題，並積極收集相關資料。歸國之後，程將歐游見聞和心得，沒有假手他人，獨立寫出長達兩萬多字、擲地有聲的〈赴歐考察戲曲音樂報告書〉，具體且有洞見地提出 19 項建議：希望能吸取西方音樂、舞臺藝術之長，改良中國劇場陋習及演出環境，建立

<sup>11</sup> 程硯秋，〈我之戲劇觀〉，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁 11-13。

<sup>12</sup> 1932 年 1 月啟程至 1933 年 4 月返國。見程硯秋，〈赴歐洲考察戲曲音樂出行前致梨園公益會同人書〉，1932 年 1 月 3 日，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁 17；程硯秋，〈《世界社》於中南海福祿居公饒郎之萬、程硯秋赴歐宴上的答謝詞〉，1932 年 1 月 12 日，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁 24-25。

藝人福利制度等。其中他對戲曲藝人福利的誠摯關切，令人動容。他認為與其每年春節前的義演或個人出資來幫助窮困藝人，不如從制度著手，藝人福祉才能有持久的保障。

對程硯秋而言，歐遊之旅最令他驚喜的是，京劇並非如若干中國批評者所言都是落後於西方，一無是處。當時中國若干崇尚西方戲劇者攻擊京劇獨白落伍，不如西方對話先進；他們崇尚具象的寫實，批評提鞭當馬、搬椅作門的寫意，是幼稚的作法。而不少歐洲戲劇家卻認為這些正是中國戲劇最成熟的部分。程同意京劇須借重西方經驗，但改革京劇的態度必須慎重，寧緩勿急。因此呼籲「新屋未成，舊屋須愛護」。<sup>13</sup>出國前，程硯秋即常去觀賞話劇，覺得可取其之長，融入京劇。回國後，他又親身參與話劇活動。1934年6月底，程硯秋和若干熱衷於戲劇改革者如周信芳(麒麟童，1895-1975)、余上沅(1897-1970)、馬彥祥(1907-1988)、熊佛西(1900-1965)、李健吾(1906-1982)等召開有關話劇的會議，共同發起組織北平戲劇協會，決定3個月後，在中南海福祿居演出《怒吼吧，中國！》這齣蘇聯紅色劇碼，由程硯秋飾演美國商業家(可能因為他長得人高馬大)，周信芳演船長。所需經費由程、焦菊隱、王泊生(1902-1965)、周信芳等人籌措。為了排演該劇，程一度暫停京劇演出。然而這話劇似乎由於幾次排演演員均難以到齊，最後沒有公開演出。<sup>14</sup>

<sup>13</sup> 果素瑛，〈追憶硯秋生平〉，收入賀捷生，曹其敏編，《禦霜實錄》，頁25；程硯秋，〈程硯秋赴歐考察戲曲音樂報告書〉，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁62-83。報告書在1933年8月由世界編譯館北平分館出版，其中的19項建議另刊於《北平晨報》，1933年8月20日，第6頁。「新屋未成，舊屋須愛護」是1933年11月4日接受《申報》訪問所言。見程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁156-157。

<sup>14</sup> 〈文藝界——北平的「怒吼吧，中國！」〉，頁13；李伶伶，《程硯秋全傳》，頁417-418。



程硯秋看到歐洲視戲曲音樂也是一種國民教育，因此主張中國的宗教、倫理道德、政治經濟教育，都要以戲曲音樂為手段。他提倡戲劇要能矯正社會積弊，描寫政治情形或大眾生活，符合世界潮流。這樣才能符合戲劇為社會教育及藝術教育的本旨。<sup>15</sup>歐遊使得程硯秋眼界更為開闊，對戲曲內容的改革有更深的認識外，從制度上建立藝人長久的福利也是走在國共兩黨的前面。他有一點與國共關心戲曲改革有相合之處，那就是戲劇應該具有教化功能。但兩黨的教化則以各自的意識形態為依歸，程硯秋則有更宏偉的關懷：以提高人類生活為標的。

國民黨也十分重視以其意識形態為基礎的戲劇宣教功能。1931年2月國民黨中宣部所發表的〈關於省市黨部宣傳工作實施方案〉，便將劇社納入宣傳機關，並認為戲劇工作者應以「宣傳黨義、喚起民眾、激發革命精神、改良社會習俗」為主旨。有關當局有意禁止違反黨義和妨害風化的戲，必要時須指導及編發劇本。<sup>16</sup>這個方案真正實施到什麼程度，未見研究。以程硯秋的劇目為例，目前僅見他的《亡蜀鑒》曾被禁演。《亡蜀鑒》描述三國末年，魏將鄧艾(195-264)偷渡陰平，蜀江油太守馬邈兵糧充足，不願抗敵，降魏被斬；馬邈之妻李氏，寧死不降，憤而自刎。1935年1月，經北平社會局審定「經核此本表情，深足以激發民眾愛國思想，頗堪嘉許」。10月28日首演於北平中和園兩場之後，卻因有諷刺政府對日不抵抗政策之嫌，遭到禁演。有趣的是，程將劇名改成《江油關》，於次年5月在成都演出則無事。<sup>17</sup>政

<sup>15</sup> 程硯秋，〈話劇導演管窺〉，1933年8月至10月；〈程硯秋赴歐考察戲曲音樂報告書〉，1933年5月10日，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁72-73；93-95。

<sup>16</sup> 傅學敏，《1937-1945——「抗戰建國」與國統區戲劇運動》，頁67。

<sup>17</sup> 程永江編撰，《程硯秋史事長編》（以下簡稱《長編》），下冊，頁374、387、391。國民黨來臺後，對於一些改名的禁戲，如以充滿末路亡國之悲而被禁的《霸王別姬》，改名為《虞姬恨》仍准予上演，似乎是這種運作

府當局執行政策之反覆，或許令人難有好感。但是偷天換日的改名後仍可繼續上演，足見國民政府戲劇管理之鬆散。相較於中共日後更嚴格的劇本審查與禁演，國民黨的禁戲不過是小巫見大巫而已。

1935 年國民黨在南京創辦國立戲劇學校，目的是培養戲劇人才、利用戲劇改造社會、移風易俗、宣傳三民主義。但劇校的發展重點在話劇，不在傳統戲曲。當時倡建者認為京劇人才已有許多私人班社培養，話劇因為是新劇種，更需要有專門機構栽培。<sup>18</sup>這樣的想法固然沒錯，卻忽略了話劇觀賞者多是受過教育的知識分子和學生。傳統戲曲有音樂可以哼唱，比起話劇的有話無樂，能夠流傳久遠。更重要的是傳統戲曲擁有廣大的觀眾群，若慮及戲曲的教化功能，絕不該輕忽傳統戲曲的基本觀眾。盧溝橋事變之後，國民政府軍事委員會政治部在漢口成立戲劇編修委員會，因應抗戰需要，希望能夠編修各種新舊劇本(包括京劇)，主要領導者為中共地下黨員田漢(1898-1968)。<sup>19</sup>當時倡議戲曲改革者以左翼文人占多數。中共對戲曲改革比國民黨積極，1942 年初在延安成立的平劇院，就是戮力於平劇的改革。該院直接歸中共中央領導，首任院長由中央黨校教務主任劉芝明(1905-1968)兼任，可見中共對京劇改革的重視。5 月毛澤東(1893-1976)發表著名的延安文藝講話，<sup>20</sup>打出鮮明的意識形態旗幟，明確提出政治應先於

---

的承續。王安祁，《臺灣京劇五十年》，上冊，頁 95。

<sup>18</sup> 後改成戲劇專科學校，這是中國第一所國立的戲劇學校，設有樂劇和話劇二科，京劇被劃入樂劇。1945 年夏結束樂劇科，專辦二年制話劇科。張道藩編，《國立戲劇專科學校成立十週年紀念刊》，頁 3-6、8-9。

<sup>19</sup> 田漢於 1932 年入黨。見〈國民黨漢口市黨部關於組織漢口市戲劇編修委員會致軍委會政治部公函及審批文件〉，1938 年 7 月 13-26 日，收入中國第二歷史檔案館編，《中華民國史檔案資料匯編》，第五輯，第二編，文化(一)，頁 88-93。

<sup>20</sup> 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，1938 年 7 月 13-26 日，收入毛

藝術，在普遍的基礎下提高文藝，實際上是普遍重於提高。其後展開的整風運動，統一思想，透過組織運作的網路，黨對戲劇的控制比國民黨還要緊密。

抗戰結束後，國民政府號稱統有全國，姑且不論中共根據地不受其管轄，就是直接歸國府管轄的各地，執行政策也未必與中央同調。以下的例子可以說明地方提出的不當方案未必得到中央的認可，卻會對中央政府造成傷害。1946年5月上海市警察局頒布「藝員登記法」，要求全市演藝人員(包括話劇、平劇和地方戲藝人)除了國民身分證外，尚須領取「藝員登記證」。該證與舞女娼妓執照相同，每月須到警局蓋章一次，藝員必須隨身攜帶，以備隨時調查，無證不得登臺獻藝。上海警察局長宣鐵吾(1896-1964)說明此舉乃是要取締品行不良之藝人，並強調：「發給藝員證，與律師、醫師或身分證並無多大差別。若有自認優秀者，欲變更登記辦法，儘可請求警局轉市府辦理。」<sup>21</sup>宣局長的說法前後矛盾。如果藝員證和律師、醫師證相同，試問後兩者需要隨身攜帶證件備查，且每月到警局蓋章嗎？最後的但書更是此地無銀三百兩，若謂自認優秀者可變更登記，豈不成了凡登記者皆為不良分子，又如何能與醫師、律師相比並論？時值國共內戰即將全面開打，此舉無疑提供中共砲彈，作為攻擊國民黨違反民主、破壞人身自由的證明。難怪中共報紙藉此大做文章。<sup>22</sup>後來因為劇藝界聯合集會抗議

澤東文獻資料研究會編，竹內實監修，《毛澤東集》，第2版，第8卷，頁111-148。

<sup>21</sup> 藝員證規定有三：一、不許在場內有「猥褻及不正當行為」；二、從業場所變更地址須通知警察局；三、須隨身攜帶，以便查驗。見〈上海灘頭的威脅〉，《新華日報》，1946年5月15日，第2版；〈警察局宣局長解釋設置「警管區」制〉，《申報》，1946年5月12日，第4版。

<sup>22</sup> 〈上海市劇藝界人士反對「藝員登記」辦法〉，《新華日報》，1946年5月16日，第2版；〈國民黨當局倒行逆施，頒佈藝員登記法〉，《人民

而沒有實施，卻影響了國民政府在藝界的威信與形象。程硯秋當時人不在上海，但他時與上海友人通信，又有閱報習慣，很可能也知道這件事。不過，從另一角度來看，相關人士形成有組織的公開抗議而能達到目的，這在中共治下毫無可能，也反映了兩個政府迥異的治理方式。

「藝員登記法」的提出其實反映了社會仍然視藝人為下等人的心態。中國社會長期以來，「娼、優、隸、卒」並稱「賤業」，不許他們享受普通各業的許多權利。辛亥革命之後，周信芳為此曾有不平之鳴。他感慨伶人在清末藉演戲諷刺時政，為革命籌軍餉，熱心賑災與社會公益。然而革命的成功，並沒有使伶人得到平等的待遇。他質問：伶人難道不是民國的人民嗎？為什麼還有人視伶人為魚肉，任意宰割和欺騙？職是之故，周信芳不讓兒子唱戲，堅持要他上大學。<sup>23</sup>程硯秋亦曾有個人經驗，給他極深刺激，使他下定決心絕不讓子女唱戲。1924年他到山東演戲，演完後軍閥張宗昌(1881-1932)要他不卸妝陪酒。程覺得人格受辱，當下卸妝離去。<sup>24</sup>即使到了1930年代，他仍感歎雖生逢民國之世，各界人士都得解放，都有平等與保障，唯獨伶人仍受蔑視，大可隨便罵罵。<sup>25</sup>這種對藝人的歧視在傳統讀書人中乃是根深蒂固。1939年秋，程硯秋收大學生劉迎秋為徒，結果劉迎秋被學校記大過一次，理由是「行為不檢，有玷校譽。」教務長沈家驊(1881-1954)道：

---

日報》，1946年5月29日，第1版。

<sup>23</sup>周信芳，〈最苦是中國伶人〉，原載《梨園公報》，1929年7月，轉引自《周信芳文集》，頁384-385；樹荃，《夜深沉——浩劫中的周信芳一家》，頁134-135。1949年之後，周信芳見到藝人地位提高，方允許兒子周少麟(振華)唱戲。

<sup>24</sup>劉迎秋，〈我的老師程硯秋〉，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》，頁515。

<sup>25</sup>徐凌霄，〈附錄——「罵殿」與「無冕皇帝」〉，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁15。

「拜一個戲子作老師，這簡直是侮辱了老師這個名字！」<sup>26</sup>記大過還算小事，更激烈的是被逐出家門。例如，葉篤慎(葉利中，1924-1999)因為迷上亦被視為賤業的相聲，被家人以有辱家風趕出家門；他的大哥葉篤仁(1908-1980)還因此登報與他脫離兄弟關係。<sup>27</sup>讀書人業餘票戲，被認為是雅事；從事演藝專職，就變成有辱家風或師尊。歸根究底，士人的社會地位依然高高在上。中共建國後，則有意翻轉藝人社會地位，作為「新中國」的一個表徵。

平心而論，國民黨官員也不是都對藝人處境沒有同情的理解。例如張道藩(1897-1968)在七七事變後，在南京商請歌女(星)演出，為前線戰士募款作衣，感觸良多。他覺得社會平常輕視這些歌女，現因捐款不足，又利用他們幫忙募捐慰勞，真是莫大恥辱。他說：「假如我是歌女，我一定會大罵他們！」<sup>28</sup>張道藩雖知其中的矛盾，但身為國民黨掌管文藝的要員，卻沒有提出改善之道。

由於職業的關係，程硯秋參加政府活動在所難免。1937年12月，旅漢戲劇界組織中華全國戲劇界抗敵協會，程硯秋、梅蘭芳、周信芳列名 97 位理事之中。<sup>29</sup>這只是一種全體藝人公開支持政府抗戰的形

<sup>26</sup> 劉迎秋，〈我的老師程硯秋〉，頁 517。劉迎秋原名劉衡璣，時為私立北平中國大學國學系大二學生，父劉筱波任華北政務委員會禁煙局局長。沈家彝，江蘇江寧人。光緒年間被保送京師大學堂就讀，後考上官費，入東京帝國大學法科學習。袁世凱總統任其為大理院推事、廳長，1914 年派沈出任奉天省審判廳廳長。段祺瑞為內閣總理時，沈為京師高等法院院長。1932 年，任上海特別市高等法院院長。淞滬戰爭後，沈舉家遷往北平。南京政府行憲，被任命為大法官。1949 以後，擔任中央文史館館員。

<sup>27</sup> Joseph Escherick, *Ancestral Leaves: A Family Journey through Chinese History*, 187.

<sup>28</sup> 張道藩，《酸甜苦辣的回味》，頁 47。

<sup>29</sup> 中國第二歷史檔案館編，《中華民國史檔案資料匯編》，第五輯，第二編，文化(一)，頁 232-235。

式，並無實質作為。1946年，程硯秋先後參加了慶祝蔣介石 60 大壽和南京制憲大會演出。1947年2月的戲劇節，程硯秋與周信芳等 17 人獲頒改良平劇的中正文化獎；梅蘭芳則以在抗戰時期堅貞不演，獲頒「高風亮節」獎牌。令人不解的是既然是改良平劇，似乎沒有任何一個國民黨報刊介紹平劇改良的主旨及內容。除此之外，程硯秋似乎未參與國民黨其他戲劇活動，包括教育部委託齊如山(1875-1962)主持之北平國劇學會，推動平劇改良工作。<sup>30</sup>以齊如山和梅蘭芳的關係，該會將重點放在梅蘭芳身上，亦是可以理解。

那麼程硯秋又是如何看待在上位者呢？以他的觀察，「民國二三十年來，所謂上層階級，人莫不以私欲難滿為懷，姨太太大房子為寶，民人焉得不困窮，國家如何得了，思之痛心」。<sup>31</sup>在專制時代的皇帝，做錯了事都有人教訓他，民國的「皇帝」更多且厲害，唱戲的只有怒唱《罵殿》，多唱幾句「直罵得」、「賊好比」消消氣。<sup>32</sup>國民黨官員中，與程硯秋來往最多的可能是李石曾(1881-1973)，他坦言與李石曾的交往部分原因是想提高一個舊戲演員的身分，但也認同李石曾的世界和平、國內和平、不殺生等言論。<sup>33</sup>程與官員接觸最不愉快的經歷，可能是中國駐德公使劉文島(1893-1967)。當時他初到德國，帶著李石曾

30 〈滬戲劇界昨籌備，擴大慶祝戲劇節〉，《中央日報》，1947年2月14日，第5版；〈第四屆戲劇節，舉行慶祝大會〉，《申報》，1947年2月16日，第4版；〈北平名伶參與試演，平劇改良工作展開，自北平開始次推及京滬〉，《中央日報》，1948年1月15日，第4版。

31 程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》，1943年2月26日，頁314。

32 徐凌霄，〈附錄〉，頁15。《罵殿》即《賀后罵殿》，程派著名唱段。劇情講述宋朝趙匡胤之弟趙光義即帝位，賀后因其夫趙匡胤死因不明，令長子德昭上殿質問，光義大怒欲斬姪，德昭撞柱而死；賀后上殿歷述光義之過。

33 程永江編撰，《長編》，下冊，頁769。

的介紹信拜訪公使。劉文島一直盯著介紹信下方李石曾的署名，彷彿有點懷疑其真實性，讓程硯秋頗覺受辱。同樣在德國，曾任教育部長斐開爾(Carl Heurich Becker, 1876-1933)約見程硯秋，他沒有去；結果是部長移樽就教，前來探望，並親自為他安排在德國觀摩戲劇音樂等行程，不禁令他十分感嘆外國人如此重視藝術家。<sup>34</sup>中外官員對待藝人態度恰成鮮明對比。

九一八事變之後，程硯秋停演數天，以悼國殤。抗戰期間，他曾在北京火車站單打獨鬥，擊退為報復他拒絕為華北維新政府與日軍義演獻機的鐵路警察，傳誦一時。1943年決定退隱，在北京西郊青龍橋務農，告別演藝生涯。由於過去曾任劇團公關的李錫之與程家有姻親關係，李當時又擔任華北維新政府實業局局長，程硯秋因此與華北官員往來機會不少。他認為這些人與南京政府官員並無不同，多是中飽私囊、囤糧倒賣的貪官污吏多，當官像做買賣，本少利多。「[七七]事變後，所有當局者換了數個，沒有一個給百姓留點滴好印象」。<sup>35</sup>抗戰勝利、國軍進城後，第一個到程家探望的客人，是國民黨北平特派接收大員呂文貞(1809-1995)派來的手下，代表政府慰勉程硯秋，並送他一張有蔣介石親筆題簽的總統戎裝相片。<sup>36</sup>這雖有表揚與攏絡之意，做得卻像例行公事，難免令人感到誠意有限。這與後來毛澤東及中共高層領導親自出面相比，給予程硯秋的感受大不相同。

民國時期的程硯秋關心時事，但是對政治沒興趣，也沒有機會參與政治。他最明顯的政治主張是祈求和平，不要戰爭。在他看來，官

---

<sup>34</sup> 胡天石，〈在歐洲考察的日子裡〉，收入賀捷生，曹其敏編，《禦霜實錄》，頁121-124；程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》，1932年8月6日，頁189。

<sup>35</sup> 程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》，1943年4月30日，頁331。

<sup>36</sup> 程永江，《我的父親程硯秋》，頁201。

員來來去去，結果都一樣，鮮少為民著想。出於追求藝術的完美，他與文藝界名流或左派人士時有接觸及討論，但交往遠不如長居上海的周信芳來得多。<sup>37</sup>

### 三、1949 年以後的程硯秋

#### (一)溫水煮青蛙——從政治無知到政治積極

程硯秋在 1949 年之前對中共如非一無所知，也是所知有限。1957 年秋天他在入黨大會上自我介紹時曾說：「我不想隱諱自己，作為一個京劇演員，在那時[1949 以前]，儘管我不滿意當時的社會，對勞動人民抱有同情，但對政治還是不夠關心。解放前，我對於國內的敵我鬥爭情況不甚了解。」真正認識共產黨還是 1949 年以後的事。<sup>38</sup>

中共進入北平初期的許多作為，令程硯秋覺得這個新政府不同於過去的國民黨政府，因此對中共產生好感。其一，共軍軍紀嚴明，高層禮賢下士。北平被共軍包圍之前，傅作義(1895-1974)軍隊的一個團長佔住在西四報子胡同的程家前院年餘，不但攜家帶眷，還養了幾隻山羊。他形容說：「家中住兵，夜不能閉戶，雞叫狗咬孩子哭，一日數驚，未來恐怖尚未實現，目前情形，確是可驚。」<sup>39</sup>而共軍的表現恰成對比。1949 年春節剛過，共軍進駐北平，四野四十一軍師部負責人拜訪程，商借內院，充作指揮部，部隊負責人態度和藹有禮，部下紀

37 陳鳴，《周信芳——海派京劇宗師》，頁 120-135。

38 程硯秋，〈我所走過的道路〉，收入中國戲曲研究院編，《程硯秋文集》，頁 6。

39 〈1949 年元旦致李伯言書〉，收入程永江編撰，《長編》，下冊，頁 564-565。



律嚴明秋毫無犯。<sup>40</sup>後來程硯秋遣子出城查看青龍橋程家花園情形，看到駐紮在那裡的葉劍英部隊對於程家家私及他最在意的劇本，皆原封不動，十分感動。國共軍隊紀律的好壞立見。

1949年3月27日，周恩來(1898-1976)訪程未遇，留下便箋：「硯秋先生：特來拜訪，值公出，不便留候駕歸為歉。——周恩來」。程硯秋閱後對周的親自來訪大為高興。當天晚上程在中南海懷仁堂演出，上臺前和下裝後，周恩來均親身到後臺慰問，更令他感動。<sup>41</sup>相較於程硯秋過去與官員打交道的經驗，他對周親自造訪與慰問，特別有感觸。1950年代初，他到西北巡迴演出，先後見到習仲勛(1913-2002)、王震(1908-1993)、賀龍(1896-1969)、王維舟(1887-1970)等人。他們的共同點，按程硯秋的法是：「在新社會認識這些名聞中外的將軍，都是那麼誠懇直率，平易近人，一點架子也沒有。」<sup>42</sup>中共官員與國民黨官員待人態度之不同，令程硯秋有耳目一新之感。

其二，中共密集邀請程硯秋參加各種重要活動及賦予尊貴頭銜。首先是1949年春赴歐出席世界和平大會。自1930年代以來，向來以世界和平為念的程硯秋，受邀出席與他理念相符，同時又能側身於文藝及學界名流的代表團，也等於是抬高了他的社會地位。中國代表隊由郭沫若領銜，成員中包括許多文藝及學術界著名的人士，如丁玲(1904-1986)、鄭振鐸(1896-1958)、徐悲鴻(1895-1953)、馬寅初(1882-1982)、張奚若(1889-1973)、錢三強(1913-1992)等人。程硯秋參加的戲劇組成員還

<sup>40</sup> 程永江，《我的父親程硯秋》，頁230。

<sup>41</sup> 程硯秋，〈憶周總理與程硯秋的交往——三訪師兄王吟秋紀實〉，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》，頁579，附上周恩來便條原件，文字與其弟子王吟秋所言有出入；程永江編撰，《長編》，下冊，頁566-567。

<sup>42</sup> 果素瑛，〈追憶硯秋生平〉，收入賀捷生，曹其敏編，《禦霜實錄》，頁52。

有田漢、洪深(1894-1955)、曹禺(1910-1996)、戴愛蓮(1916-2006)。<sup>43</sup>程硯秋在戲劇表演上自然是大家，但是以傳統眼光或以國民黨只重視官員及學歷來看，很難想像 he 可以和這些赫赫有名的知識分子共同出國，亦可想見他對新舊政權不同的感受。回國後不久，程硯秋又先後受邀出席第一次全國文藝工作者代表大會(7月)、全國人民政協第一屆會議(9月)。1951年4月他被任命為中國戲曲研究院副院長，院長為梅蘭芳。1954年當選第一屆全國人民代表大會河北省人大代表。過去被人蔑視的戲子，不能參加科舉，現在居然還有參與政治、成為人民代表的機會，那種翻身之感，是許多藝人的共同感受。藝人蓋叫天(1888-1971)甚至說：「生我者父母，知我者共產黨。」<sup>44</sup>莫說全國性的人大代表，就是僅僅列名文藝理事，都會令藝人振奮。當時人在臺灣的顧正秋(1929-2016)，對自己在1950年當選中國文藝協會的理事高興不已，覺得給她「精神上極大的鼓勵。有這件事，表現出一般人士不再輕蔑我們梨園行中人，所以才把我和文藝界的先進名流併列」。<sup>45</sup>

程硯秋對自己在過去是被瞧不起的「唱戲的」，到1949年後被尊稱為「人民藝術家」，甚至提高到「人類靈魂的工程師」的稱號，十分激動。他在悼念史達林(Иосиф В. Сталин, 1878-1953)一文中寫道：

<sup>43</sup> 梅蘭芳當時在上海，可能因此沒有邀請他。《Прибытие в Москву китайской делегации на Всемирный конгресс сторонников мира》ГАРФ ф.5283, оп. 18, дело 86, л. 161。這份文件包括戲劇組當地的訪問行程及希望蘇聯提供的相關資料清單。

<sup>44</sup> 1956年蓋叫天在其舞臺生活60年紀念會上的原話是：「生我者是我的父母，知道我們的苦的就是黨和毛主席！」但是在官方傳媒刊出的標題變成：「生我者父母，知我者共產黨。」後來廣為人知的是官方的標題，而不是原話。何慢、龔義江整理，《粉墨春秋——蓋叫天舞臺藝術經驗》，頁20。

<sup>45</sup> 顧正秋口述，劉枋執筆，《顧正秋的舞臺回顧》，頁251。

[藝人]從學藝到賣藝，從賣藝到死亡，一生就是在極度壓迫中求生活，除了衣食而外，為的是什麼？環境又容許誰去想過呢？而斯大林啟示我們：文藝工作者是『人類靈魂的工程師』，起始我真是不敢相信，及至認識了這個道理，才明確了責任，看見了光明。<sup>46</sup>

這些大藝人真正想要的不一定是頭銜，而是對他們的尊重，承認他們對社會也有貢獻，不僅僅是只能提供人們娛樂的群體而已。對人生認真的程硯秋，頭銜除了帶來光環外，更讓他感到自己責任重大。

其三，共產黨提高了中國的國際地位，令程硯秋原本無所寄託的民族主義有了歸宿。1949年4月程硯秋出席在布拉格舉行的世界和平大會，中國代表一出國門即被待為上賓，備受禮遇。他回想自己1930年代的出國經驗：「別人一看到你是黃臉皮，連坐都怕和你坐在一起；看到你穿著得好一點，就說你是日本人。」現在外國人對中國人也特別熱情，「中國人可真的是揚眉吐氣」，國際地位提高了。<sup>47</sup>程硯秋這次出訪沒有感受到種族歧視，乃是因為所到之處都是社會主義陣營的國家，在「全世界無產者聯合起來」的口號下，官方的接待自然不可能有歧視。

其四，中共提倡的勞動光榮觀念，與程硯秋的想法合拍。無庸置疑地，人生歷練使程對勞動有特殊且深刻的體會，他對勞動者有更多的同情和理解。抗戰期間他在郊外務農，亦主張貴族化的太太小姐們

---

<sup>46</sup> 「人民藝術家」的稱號來自蘇聯，1936年9月建立。這篇悼念史達林的文字〈永遠不會忘記的日子〉，原刊於《新民報晚刊》，1953年3月15日，轉引自程永江編撰，《長編》，頁697。

<sup>47</sup> 果素瑛，〈追憶硯秋生平〉，收入賀捷生，曹其敏編，《禦霜實錄》，頁42；程硯秋，〈我所走過的道路〉，收入中國戲曲研究院編，《程硯秋文集》，頁7。

要多多勞動，才能免於落得「白食無可對天之事」。他的日記常見歌頌勞動之語，且有勞動者方得食的觀念。如：「自做飯，覺由早至午甚忙，吃完飯，洗碗打掃畢休息真感舒適。人真應每日勤勞，才感痛快，不然亦不覺休息時之愉快。」「晨鋤街門外之草，出汗極多，西紅柿插秧，這一日勞動未虛過，甚對得住老天。」<sup>48</sup>由此可見，他的勞動觀還是傳統的謝天思想，並沒有共產黨的勞動創造世界一切的觀念。兩者有相同的分子，卻是不同的分母。

基於上述理由，程硯秋在政治方面表現較為積極，對黨提出的政策也有配合之處。例如，他感到自己的政治認識不足，巧遇任弼時(1904-1950)，便向他表示有意研究馬列主義，任弼時送他《論列寧主義基礎》及《中國革命》讀本各一。又如他被任命為中國戲曲研究院副院長，正值抗美援朝期間，他堅持不受副院長工資，表示要捐出來購買武器，此後工資亦如是處理。他擔任副院長期間，參加院裡的政治學習比梅蘭芳多。梅蘭芳的個性是除了藝術，基本上完全不打理日常事務的人，所以很少到院裡辦公。程硯秋從小的生活經歷，讓他習慣於自己打理一切，參與例常性工作亦較多。他也會和院裡的學生一起到北京郊外農村勞動。<sup>49</sup>再者，程硯秋又多次義演獻機，以個人名

48 程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》，1943年5月8日，頁333；1943年9月10日，頁357；1944年6月21日，頁421；1944年7月9日，頁424；1944年8月17日，頁432；1945年1月12日，頁464。大躍進開始時，程正發病住院，他說：「現在勞動鍛鍊這個風氣好極了！舊社會輕視勞動，現在大家都搶著勞動，真有意思！這幾天醫院裡大夫護士們也有人去參加義務勞動——挖河，幹得真帶勁。」馬少波，〈永別的時刻〉，《人民日報》，1958年3月13日，第8版。

49 程永江編撰，《長編》，下冊，頁583；余敏玲，〈龔和德(中國戲曲研究所退休教授)訪談〉，2012年5月25日，於北京。

義購買政府公債等，<sup>50</sup> 1953 年 9 月，他正在東北演出時，獲悉賀龍將率團赴朝鮮勞軍，便主動申請加入行列。這個當時號稱「天下第一團」的京劇演員還包括梅蘭芳、周信芳、馬連良(1901-1966)等人。這些大角過去從未親赴前線參加國民黨的勞軍。程硯秋還發表文章，稱此行為生平最快樂的一件事。他說：「我為自己能生活在這樣一個國家而驕傲，在祖國大建設的時期，我是願意獻出自己所有的力量的。」<sup>51</sup>以程硯秋的民族主義情懷，這些話並非虛假套話，而是肺腑之言。

行動之外，程硯秋的言語文字也多次出現了一些共產黨的觀念和用語。例如，他在悼念史達林的文章中寫道：

在舊社會裡，脫離政治憑空追求所謂新藝術事業，是何等的盲目！同時也認識到，戲劇不是像過去自己所淺見的——只是對社會上某些枝節性的不平事件，發洩一些個人的胸中塊壘而已。沒有翻天覆地的階級鬥爭的社會改造，一切美好的想像，只不過是『水裡撈月』。因此我才又進一步地覺悟到我需要努力進行馬克思列寧主義的學習。<sup>52</sup>

他自承過去不問政治的錯誤，只有片面地利用戲曲改造社會，遠遠不夠，必須有「翻天覆地的階級鬥爭的社會改造」才能成事。全文最突出的是他用了「階級鬥爭」一詞，似乎認同共產黨的革命，耐人尋味的是他卻用「社會改造」，而不是「革命」來概括。又如，胡風(1902-1985)運動期間，程硯秋公開引用共產黨術語最多、譴詞亦重。他謂：「胡風

---

<sup>50</sup> 〈人民勝利折實公債京昨售出八萬餘份〉，《光明日報》，1950 年 2 月 10 日，第 4 版。

<sup>51</sup> 程硯秋，〈生平最快樂的一件事〉，《光明日報》，1954 年 2 月 22 日，第 3 版。

<sup>52</sup> 程硯秋，〈永遠不會忘記的日子〉，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁 342。

及其反黨集團一貫反黨、反人民的醜惡面貌終於被揭穿了。」他稱胡風為「毒蛇」、「陰謀野心家」。相較於同時發表在《戲劇報》批判胡風的其他藝人如梅蘭芳、常香玉(1923-2004)、袁雪芬(1922-2011)，他們的用詞和力度均不相上下。<sup>53</sup>《光明日報》也刊載程硯秋聲討胡風集團的文字：「現在罪證確鑿地擺在面前，胡風反革命集團是蔣介石匪幫的忠實走狗還不明顯嗎？對這類祖國的叛徒，我們要無情地加以鎮壓。」<sup>54</sup>一方面可以說是他緊跟著黨的政策走，另一方面，是否別有隱情？1955年春天，恰逢有人在外地演出程硯秋最鍾愛的劇目《鎖麟囊》，該劇受到《戲劇報》嚴厲批判。<sup>55</sup>是否也有可能他必須以這樣的方式來表達對黨的擁護？

1950年代初期中共進行鎮反運動期間，程硯秋絕大部分時間在各地作地方戲曲調查，沒有披露任何表態言語。但是1957年的反右運動，不管是批人或是被批，都是文藝界人士無法迴避的颶風型政治運動。文藝界在揭發張伯駒(1898-1982)的問題上，《人民日報》有文云：

程硯秋等揭發張伯駒在1952年盜用齊白石、梅蘭芳、程硯秋等近百位藝術家的名義，聯名上書中央負責人，假借『發揚國粹』的幌子，對文化部大加攻擊，並要脅中央負責人支持他成立京劇、書畫等組織。<sup>56</sup>

<sup>53</sup> 程硯秋，〈胡風的罪惡活動必須清算〉；梅蘭芳，〈偽善的假面具和惡毒的真面目〉；袁雪芬，〈痛恨胡風集團的陰謀〉；常香玉，〈堅決鎮壓胡風〉，頁5-6。

<sup>54</sup> 〈首都人民聲討胡風反革命集團〉，《光明日報》，1955年6月11日，第1版。類似的文字也出現在程硯秋具名的〈團結起來，徹底粉碎胡風反革命集團〉，《光明日報》，1955年6月18日，第3版。

<sup>55</sup> 程永江編撰，《長編》，下冊，頁717。

<sup>56</sup> 〈強迫筱翠花演壞戲《馬思遠》，張伯駒是文化藝術界的絆腳石〉，《人民日報》，1957年9月2日，第2版。

據告，聯名上書的時候，程硯秋並沒有在北京，未經同意就簽上他的名字，令他非常生氣。<sup>57</sup>反右運動燒到戲曲界時，連梅蘭芳都無法倖免，必須表態。他雖是中國京劇院院長，仍不得不第一個出面批判該院的大右派葉盛蘭(1914-1978)。當時戲曲界的另一個大右派是吳祖光(1917-2003)。中國戲劇家協會在 6 月 23 日和 7 月 1 日召開兩次批判大會，由田漢主持。吳祖光的妻子新鳳霞(1927-1998)拒絕和丈夫劃清界線，被逼發表書面譴責意見。<sup>58</sup>當時程硯秋正為申請入黨一事的停滯而苦惱，如果要展現他的政治積極性，大可對任何右派落井下石一番，但是《戲劇報》刊載戲劇界批判吳祖光或其他右派葉盛蘭、葉盛長(1922-2002)、李萬春(1911-1985)等的言論，出現了梅蘭芳的書面報告、常香玉、荀慧生(1900-1968)與高盛麟(1915-1989)等人具名的文章，卻沒有由程硯秋具名的發言或文章。<sup>59</sup>程硯秋和吳祖光因為拍攝電影《荒山淚》而結識，他對吳的為人也有所知，恐怕很難相信吳的罪名，甚至還可能同意他的若干藝術觀點。吳祖光回憶有一次批判大會，看到坐在主席臺上的程硯秋，臉上的皺眉和很不愉快的表情，是他過去與程合作拍片時從未見過的，結果程硯秋憤而中途離席。<sup>60</sup>這也是他對運動不滿表達無聲的抗議，走出會場不回來是需要勇氣的。

然而，不容諱言，對於才開始的反右運動，已經讓程硯秋十分吃驚，甚至感到混亂。他在 9 月 20 日遞上的入黨自傳寫道：

<sup>57</sup> 余敏玲，〈淪沛訪談〉，2012 年 5 月 15 日，於北京。

<sup>58</sup> 吳祖光的罪名是批評戲改幹部，成事不足，敗事有餘；攻擊民主集中制等等。章詒和，〈伶人往事〉，頁 168-170；〈戲劇事業的成就不容任意抹煞 北京戲劇界人士批評吳祖光的右派觀點〉，《人民日報》，1957 年 7 月 9 日，第 5 版。

<sup>59</sup> 〈戲曲演員們怒斥右派〉，頁 27-31；章詒和，〈伶人往事〉，頁 343。

<sup>60</sup> 吳祖光是電影《荒山淚》的導演，與程共事半年餘。吳祖光，〈周公遺愛，程派春秋——追記拍攝電影《荒山淚》〉，頁 12。

在這次整風中整出許多右派分子，真令人心驚，給我的教訓非言語可能形容的。解放這八年，黨對各民主黨派中的右派分子，給予高官祿位參與國事等，我認為他們對於共產黨有益無害的，出我意料地他們黨派中出現這許多沒出息的敗類、狼子野心家，這同過去黑暗社會中賣國求榮幸災樂禍的政治騙子有什麼區別呢！<sup>61</sup>

莫說當時程硯秋搞不清楚狀況，就是連即將被打成右派的吳祖光也認為右派「羅隆基(1896-1965)章乃器(1897-1977)輩之投機分子遭此打擊乃天理昭彰也。」<sup>62</sup>反右運動抓出那麼多右派，就如同延安整風抓出那麼多「特務」一樣。如果延安知識分子相信黨在整風時期抓到許多「真的特務」，又如何能苛責程硯秋相信黨抓到那麼多反黨的右派？何況1957年秋天還不是右派抓得最多的時候。

就在反右之火即將點燃之際，程硯秋口頭向中共表達申請入黨之意。為什麼挑在這個時候？可否入黨、何時入黨不可能完全由藝人自己決定，即使像程硯秋這樣的大角也是一樣，其中受到中共高層主導的因素更大。程硯秋被鎖定為統戰對象早從1949年春天周恩來造訪就開始了。中共對於被統戰的高階人士，手段柔軟有彈性，通常不會直接了當、開門見山、完全沒有鋪墊。一般是先由建立私交開始，慢慢培養，時機成熟後，再婉轉、「不經意」的提出希望完成的目的。在中共眼中，程硯秋是「可造之材」。他有眾人認可的藝術成就和社會威望，能說能寫，參與社會的積極性超過梅蘭芳。程硯秋沒有「伶人壞習」如鬧緋聞或抽鴉片之類，他為人稱頌的民族氣節、個人品德、藝術成就和文化程度均是數一數二。若能延攬入黨，可以成為中共的

<sup>61</sup> 程永江編撰，《長編》，下冊，頁771。

<sup>62</sup> 吳祖光，《吳祖光日記》，1957年6月14日，頁233。



一面旗幟。套句賀龍的話：「程硯秋在戲曲界頗有聲望，如果吸收他加入共產黨，對於團結更多文藝工作者，更好地執行黨的文藝政策，發展文藝事業，都會產生積極的影響。」<sup>63</sup>換言之，程硯秋在中共建國後積極的政治學習，部分也是出於中共的刻意醞釀和培養。

1956年夏天，程硯秋到青島，參加文化部高幹哲學讀書班，他感念周恩來多次耐心幫助與指導，也佩服周、賀龍這樣的黨員，遂萌生入黨的念頭。<sup>64</sup>11月，他隨以彭真(1902-1997)為團長的人大代表團訪問東歐各國，路經列寧格勒，便問在當地求學且已入黨的兒子：「參加中國共產黨須要什麼條件？」但未透露任何入黨的訊息。<sup>65</sup>那時正值中共實行雙百政策，鼓勵各界指出中共施政的缺失與不足，文藝界人士個個振奮欣喜，認為共產黨如此開明，心胸寬大，程也不例外。1957年元月，他在莫斯科碰到了剛參加完布加勒斯特會議的周恩來和賀龍。程硯秋和兩人私交都不錯。周恩來主動問起：「你這幾年進步很大，為什麼不參加共產黨？」周恩來還當眾表示，他與毛主席夫婦、賀龍元帥是擁護程派的。周恩來的主動提及並願意擔任介紹人，具有高度統戰意義，特別是這是他30年來，繼1927年介紹賀龍入黨後第二次當介紹人。程硯秋坦言「解放以來，周總理確是給了我很多鼓勵，上級的黨對我是例外幫助很多，不然不知把我作何處理了」。又說到過去張作霖(1875-1928)約他去東北演戲的經過，「共產黨不亞於張對我的知遇之感」。<sup>66</sup>中共對程確實有不少例外的協助和容忍，否則像他政治不正確地將軍閥張作霖和共產黨相提並論，單憑這個類比，一般人恐怕早就被取消申請資格了。

63 謝武中，《賀龍與程硯秋》，頁271。

64 胡金兆，《京劇大師程硯秋》，頁222-223。

65 程永江，《我的父親程硯秋》，頁246。

66 程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》，1957年1月17日，頁658。

程硯秋回到中國後，即向黨支部提出入黨的口頭申請。但是整風運動開始，他的入黨問題被暫時擱置。直到 8 月入黨問題才正式上了檯面。<sup>67</sup>就中共理想的入黨次序而言，自然是梅蘭芳先於程硯秋。從 1950 年代初，陳毅(1901-1972)和周恩來幾番明示暗示，希望梅蘭芳入黨，梅總以自己散漫，一直沒有答應。<sup>68</sup>程硯秋心理也明白，談到入黨，一定是梅先入，才可能輪到他。但是梅一聽到入黨，回家就惶惶然，十分恐慌。最後，中國戲曲研究院黨支部書記羅合如(1899-1980)告知程硯秋：可以不等梅蘭芳先入黨，所以應趕快進行。另外，希望他抓緊學習黨章，「我們談了，每次之後，請自己去想想，研究。」<sup>69</sup>這也是中共思想改造策略厲害之處！他們很少直接指出哪裡錯了，而是要當事人先自行研究自己思想的錯誤，自己去琢磨，然後主動去掏出更多的「缺點」。

1957 年 9 月 20 日，程硯秋遞交了入黨申請書和自傳，並將房子大小 7 處及股票等送給國家，當作黨費。他自傳中寫出自己對黨從不認識到認識的過程。他列舉了多項共產黨的優點，包括黨提高了藝人的社會地位和中國的國際地位；黨關懷和重視文化藝術，使他帶著劇團全國巡迴演出，都受到當地很好的照顧與保護；黨留心傾聽群眾的每一項有益的意見；黨領導素樸誠懇，沒有自大的官僚氣息。程硯秋對於自己要入黨了，「真真感覺有些膽怯」，怕自己「孤僻偏激之行」、濃厚頑強的個人主義、自由散漫的性情等缺點，帶入黨後會造成不良影響，遭人指責，到「那時既對不起黨的培養，亦對不起我素所敬重

67 李伶伶，《程硯秋全傳》，頁 627-628。

68 余敏玲，〈龔和德訪談〉，2012 年 5 月 25 日，於北京；顧蘇，〈梅蘭芳入黨〉，頁 10-11。

69 程永江編撰，《長編》，下冊，頁 767-768。

的介紹人，所以我膽怯」。<sup>70</sup>如果以共產黨員崇高的理想為標準，而且還要求做到那個標準，任何誠實的黨員都會感到膽怯。如果落實到生活，看看周圍的黨員作為，又是另一回事。所以，程在交出入黨申請書前，私下對兒子說：「我看我自己的所作所為，早就夠共產黨員的條件了，恐怕比某些共產黨員還強些！」<sup>71</sup>

一個月後，程硯秋成為預備黨員。在這期間，周恩來和賀龍分別致函，期許他要繼續克服個人主義思想作風，提高階級覺悟，不斷改造自己，積極參加黨的組織生活，樹立堅強的集體主義思想等。<sup>72</sup>「個人主義」色彩太濃是戲曲藝人常受批評之處，程硯秋也不例外。從 1949 年前對中共缺乏認識到 1957 年申請入黨，程硯秋在政治認知上確實有個成長的過程。比起許多藝人，程的表現可謂「政治上積極」。然而也不容忽略在這過程中，中共高層其實也扮演了鴨子滑水的角色。再者，程硯秋入黨，也發揮了中共期待的某些功效；他的入黨給予梅蘭芳極大壓力，梅蘭芳終於在 1959 年加入共產黨。

## (二) 明月照溝渠——從美麗的誤會到殘酷的幻滅

早在延安時期，中共就開始規劃戲曲改革的藍圖。1947 年，毛澤東對晉綏平劇院演出隊的講話指出，許多舊戲劇本將勞動人民描寫成小丑，不能只有帝王將相，而侮辱農民，所以平劇內容需要修改。他

---

<sup>70</sup> 1957 年 10 月 11 日，中國戲曲研究院支部討論他入黨，程在大會上的自我介紹。程硯秋，〈我所走過的道路〉，收入中國戲曲研究院編，《程硯秋文集》，頁 6；程永江編撰，《長編》，下冊，頁 770-771。

<sup>71</sup> 程永江，《我的父親程硯秋》，頁 249-251。茅盾的女兒沈霞在延安時，亦有類似程硯秋的心態，詳見沈霞，《延安四年(1942-1945)》。

<sup>72</sup> 〈周恩來、賀龍致程硯秋函〉，1957 年 11 月 13 日、16 日，見程永江編撰，《長編》，下冊，頁 768、771-773。

呼籲要提高政治認識，將來才能領導接收的大城市戲劇團體，<sup>73</sup>因此也需要確立戲曲改革的領導機構。1949年6月，周恩來找了一批延安文人討論戲劇改革的領導工作問題，參與者中沒有一個是演藝從業人員，明示其政治高於藝術專業的導向。7至8月之間，訂定戲劇改革的三大方針：改戲、改人、改制(三改)。10月，成立戲曲改進委員會，主任委員周揚(1907-1989)，委員共43位，其中雖包括四大名旦，但均屬顧問性質，沒有實權。11月，戲曲改進委員會改名為戲曲改進局，田漢任局長，副局長楊紹萱(1893-1971)、馬彥祥(1907-1988)，馬少波(1918-2009)任黨總支書記。<sup>74</sup>

在共產黨的定義中，藝人到底屬於什麼階級，值得探究。中共在這個問題上往往採取因地制宜的政策，而且政策常常根據時局而變。一般而言，1949到文革前，大多數被劃為「舊藝人」。那些全國有名的藝人們，按其經濟地位理應劃為「剝削階級」，因可利用他們宣傳舊藝人翻身解放的故事，便淡化「剝削」層面。那些不是全國有名，但在省市一級有利用價值的，就化為「小業主」。<sup>75</sup>程硯秋在1943年日記中自稱是自食其力的「勞動階級」。他在入黨大會上的自我介紹，謂己出身於城市貧民家庭。<sup>76</sup>

對中共而言，藝人的翻身有其特殊性。他們與工農翻身的最大差別在於他們本身也是被改造的對象。因為他們受到「封建思想」、宗

<sup>73</sup> 毛澤東，〈改造舊藝術，創造新藝術〉，1947年12月21日，《毛澤東文集》，卷4，頁325-327。

<sup>74</sup> 章詒和，《伶人往事》，頁332；劉英華，〈文化部戲曲改進局的成立及其衍變〉，頁47。劉英華曾為馬彥祥秘書，此文詳列戲政局四處二室的人員名單。

<sup>75</sup> Mi Zhao, "From Singing Girls to Revolutionary Artists," 184-252.

<sup>76</sup> 程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》，頁330；程硯秋，〈我所走過的道路〉，收於中國戲曲研究院編，《程硯秋文集》，頁3。

法思想的中毒太深，必須進行思想改造，這就是所謂「改人」。改造重點是讓藝人打破「封建迷信思想」，讓藝人認識到他們在新舊社會地位不同而有正確的新人生觀；啟發藝人的階級覺悟，讓他們明瞭戲曲是為工農兵服務，而不是只演給有錢人看。一般舊藝人的改造的主要方法是舉辦學習班(當時美其名或叫講習班、藝訓班、座談會)，如在北京市不到半年時間，就舉辦了兩次藝人學習班，甚至連尚小雲(1900-1976)、荀慧生都報名參加。<sup>77</sup>有些藝人被強迫參加學習班，不滿地諷刺說：「翻身翻身，翻到毛屎坑裡去了」。<sup>78</sup>有些地方甚至採用極端的方式進行：將土地改革鬥爭地主的方法，用來鬥爭名角或戲團團長，認為他們是剝削階級，其餘成員都是被剝削者。<sup>79</sup>中共對於程硯秋這種大角，可以特別栽培的「積極分子」，採取的改造方式相當細緻：或讓他參加中央級的政治學習，<sup>80</sup>或派遣黨組高層人員對其專業和生活上，不時予以個別「教導、開導」。這個任務最初就落馬少波(當時為文化部黨組成員，後為中國戲曲研究院黨支書記)身上。<sup>81</sup>

<sup>77</sup> 柏生，〈劇藝界聯合講習班今舉行開學典禮〉，《人民日報》，1949年8月8日，第5版；夢庚，〈介紹北京戲曲界講習班〉，《人民日報》，1949年10月23日，第5版；〈京劇曲界二屆講習班 明日舉行開學典禮〉，《人民日報》，1949年11月30日，第3版。

<sup>78</sup> 〈浙江省戲曲改革工作總結〉，頁9。

<sup>79</sup> 朱穎輝，《當代戲曲四十年》，頁34。

<sup>80</sup> 1956年夏天在青島參加文化部高幹班學習，他是全班最努力和認真學習的一個。舒模，〈一個「難得能專又最紅」的藝術家——悼程硯秋同志〉，頁30-32。

<sup>81</sup> 1949年底，程硯秋首次從西安演出返京，周恩來獲悉他的戲改想法而見他。在馬少波陪同下，他第一次到中南海的周宅。周恩來肯定他的戲曲改革努力，同時含蓄指出「還要加強學習，提高思想覺悟。」並當面指定馬少波要多加幫忙，有事找馬即可。程硯秋出外演出，每到一地必寫信向馬匯報。見胡金兆，《京劇大師程硯秋》，頁219-20。

另一戲改方針是改制。廢除舊戲班社中的舊徒弟制、養女制、經勵科(經紀人制)只是其中的一小部分，最重要的是接管或廢除私人劇團，變成國營。多數劇團均先由「共和班」制過渡到私營「公助」劇團，再成為國營劇團。所謂「共和班」制是指藝人從受業主僱傭變成藝人們共同合作經營，包銀制改為按勞取酬，劇團領導採取「民主」方式。然後，私營劇團「在劇團自願的原則下」，報請文化部門核准後，改為私營公助劇團。所謂「公助」指的是幫助劇團「進行政治學習、文化學習和業務學習，幫助製定演出計畫，供應劇本，並酌量予以經濟上的補貼，必要時並得以派遣幹部協助其工作」。<sup>82</sup>歸根究底，中共最在乎的還是由黨來統一領導各地劇團。

「三改」之中，改戲造成的問題最多，引起的反彈也最大。早在1948年，中共即提出審定舊劇目的標準：以對人民的有利或有害決定取舍。有利的部分包括「一切反抗封建壓迫，反抗貪官污吏的，……暴露與諷刺統治階級內部關係的，反對惡霸行為的，以及反封建家庭壓迫，歌頌婚姻自主，急公好義，勤儉起家的劇目」。無害的部分如許多歷史故事戲，對群眾無益也無害。從這些戲劇可獲得不少歷史知識與教訓，啟發與增加智慧。有害部分包括「一切提倡封建道德的，提倡民族失節的，提倡迷信愚昧的，以及一切提倡淫亂享樂與色情的，這些戲應該加以禁演或經過重大修改後方准演出」。<sup>83</sup>如何具體定義「有利」、「有害」的內容，往往含有很大的詮釋空間，加上執行者素質良莠不齊，實行起來自然出現許多嚴重問題，劇目審查的結果往往變成禁演。

<sup>82</sup> 中央人民政府文化部，〈關於整頓和加強全國劇團工作的指示〉，《人民日報》，1952年12月27日，第3版。

<sup>83</sup> 〈專論——有計劃有步驟地進行舊劇改革〉，《人民日報》(華北版)，1948年11月13日，第1版。

共軍進入北平後，軍管會、文管會按照上述標準，從階級分析的角度，一舉禁了 55 齣戲，後來東北禁了 140 齣，徐州禁戲達 200 餘。山西上黨區原有 300 多齣戲可演，禁演後只剩 2、30 齣能唱了。有的劇團甚至被限制到只剩 3 個戲。<sup>84</sup>各地禁戲標準寬嚴不一，有的先緊後鬆，有的尺度過苛；執行的方式亦混亂無比，或用行政命令，或根據報紙，或多頭亂管，甚至有當場禁戲，導致幹部與群眾直接發生衝突。<sup>85</sup>哪些戲該禁，哪些不該禁，尺寸本來就很難拿捏。

程硯秋很能認同中共戲改的大方向，特別是禁止神怪迷信、淫亂思想、民族失節等，但是如何判定與實踐，與中共產生的歧異卻是越來越大。他在 1949 年 7 月第一次文代會上，就戲曲提出五大建議。第一個就是〈改革平劇建言〉，直言改革要先從劇本下手。不過不該貿然行事，應該慎始。著手之前，先作精密檢討和研究，可避免錯誤和走歧路。<sup>86</sup>這和他在 1930 年代主張的寧緩勿急，一脈相承，也是戲改最理想的方式，但具體落實卻費時耗事。這與中共想有立竿見影的效果、馬上大破大立的想法大為逕庭。無論如何，程硯秋決定身體力行。他的第一步是先蒐集和整理中國固有的戲劇遺產。從 1949 年底到 1950 年大半時間，先後到西北和新疆，調查地方戲曲，作為改革的參考，寫出詳細又有具體建議的調查報告。他特別重視民族遺產，主張傳統遺產要棄其糟粕，存其菁華。這與他在民國時期提倡京劇改

<sup>84</sup> 這 55 齣禁戲戲目名稱，詳《新生晚報》，1949 年 3 月 24 日，轉引自 [http://magazine.caixin.com/2010-08-20/100172524\\_1.html](http://magazine.caixin.com/2010-08-20/100172524_1.html)，擷取日期：2012 年 11 月 7 日；〈華東戲曲改革工作會議特輯〉、〈關於禁戲問題——戲曲改進局答覆山西晉城文化館的信〉，頁 6、14、16、57；胡金兆，《京劇大師程硯秋》，頁 192；歐陽予倩，〈聽了毛主席的報告的幾點體會〉，《人民日報》，1957 年 3 月 19 日，第 7 版。

<sup>85</sup> 朱穎輝，《當代戲曲四十年》，頁 34-35。

<sup>86</sup> 中國戲曲研究院編，《程硯秋文集》，頁 192-193。

革的原則並無二致。同時他認為歷史劇要有正確的分析，不可將舊日當官的都當作為封建統治階級服務，一律寫成壞人。他不了解中共就是要人們這樣想，才能凸顯「舊社會」的壞和「新社會」的好。此外，他委婉指出，秧歌太粗糙，藝術性不夠；秧歌只適合群眾聯歡，不適合少數人在臺上表演。<sup>87</sup>他對秧歌的看法正好反映出他對於藝術更重視的是提高，這與中共大力提倡秧歌，作為政治認同的一種態度，也是所謂普及藝術的觀點，是有牴觸的。

1950年底，程硯秋在為期兩週的全國戲曲工作會議上，將自己在西北考察途中，看到禁戲過多，導致各地藝人生活及戲改產生的種種問題，連同自己的想法，洋洋灑灑列舉出一堆中肯切實的建議。當時對中共政治所知有限的程硯秋，以為中共會尊重他的戲曲專業，掏心掏肺地知無不言，言無不盡。就是在這次會議上，他說了「戲曲改進局成了戲宰局」的話，表達對濫禁劇目的不滿。<sup>88</sup>在他發言之前，梅蘭芳曾經拉拉他的袖子，暗示不要說話。因為就在一年前，梅蘭芳在天津演出，被問到戲曲改革時，梅蘭芳答曰內容要改，技術最好不要改；若要改，也須慎重。這就是所謂的「移步不換形」。沒想到天津《進步日報》刊出談話後，被認為是改良主義觀點，北京相關人士已經寫好批判文章，蓄文待發。出於統戰考量，中共高層對於梅蘭芳比較慎重，壓下這些文章，另外找機會讓他更正觀點。梅因此成了驚弓之鳥，以後說話更加小心。<sup>89</sup>然而，梅、程個性不同，程的個性更為陽剛、言語的表達也更為直接，加上他可能相信中共高層是可以進言

87 〈關於全國戲曲音樂調查工作致周揚的信和報告書〉，1950年12月10日，收入中國戲曲研究院編，《程硯秋文集》，頁267、276、288、292。

88 會議從1950年11月27日至12月11日在北京召開。見程永江編撰，《長編》，下冊，頁618-619、643-644。

89 章詒和，〈伶人皆往事〉，《中國時報》，2012年7月17日，第E4版。



的，決定還是一說，也有可能說到激動處一時脫口而出。

中共中央為了糾正戲曲改革產生的亂象和消解反彈，於 1951 年發出所謂的〈五五指示〉，宣告禁戲須由中央文化部統一處理，各地不得擅自禁演；對舊有或已改的好劇碼，應作為民族傳統加以肯定，並繼續發揚其中一切健康、進步、美麗的因素；防止在戲曲改革上的急躁情緒和粗暴手段；改制不能侵害人權與藝人福利，應有步驟地加以改革。其時人在昆明的程硯秋，得知這個指示，興奮不已，覺得政府賢明，對於「戲曲的指示，關於舊藝人的心理之缺欠、懷疑舊劇是否存在或被淘汰種種問題，均有言及」。因此，他鼓勵藝人要努力學習文化和政治，要相信政府一定有妥善辦法解決藝人的生活問題。<sup>90</sup>

好景極短。〈五五指示〉發表兩週之後，毛澤東以《人民日報》社論的名義，發出檄文，痛剿電影《武訓傳》。文章痛批《武訓傳》狂熱地宣傳封建文化，對封建統治者竭盡奴顏卑膝之能事。武訓否定了被壓迫人民的階級鬥爭，向反動的封建統治者投降，那些為文頌揚《武訓傳》的作者也等於是向過去壓迫中國人民的敵人投降。<sup>91</sup>這是 1949 以來，全國第一場為政治目的而進行的全國文藝大批判。如此一來，多數幹部抱著「寧左勿右」的原則，執行戲改的偏差只有愈演愈烈，能夠允許上演的劇目減少，自然會影響藝人的生計。1951 年底，程硯秋交給文化部〈西南地區戲曲音樂考察報告書〉，提出的首要問題仍是解決藝人生活問題。<sup>92</sup>當時的程硯秋似乎還沒有意識或體會政

90 周恩來，〈中央人民政府政務院關於戲曲改革工作的指示〉，《人民日報》1951 年 5 月 7 日，第 1 版；〈關於戲曲改革工作的指示〉（在昆明文藝界學習會上發言），收於程永江編撰，《長編》，下冊，頁 666。

91 〈應當重視電影《武訓傳》的討論〉，《人民日報》，1951 年 5 月 20 日，第 1 版。

92 程永江編撰，《長編》，下冊，頁 680-681。

治對文藝的殺傷力。

1952 年秋，文化部舉行第一屆全國戲曲觀摩會演。大會原欲程硯秋以《荒山淚》參加，他卻執意演出《三擊掌》，想藉此劇配合婚姻法的公布，宣傳爭取婚姻自主。但遭主辦當局拒絕，理由是王寶釧「為封建階級守節」。程堅持不改，毛澤東知道後說：「這是他程老四的戲，他要演就讓他演吧！」<sup>93</sup>毛的特許，也可說是一種統戰策略的運用。不過，這個經驗很可能促使程硯秋決定積極地修改自己的本戲。哪些戲目不符合當前新的意識形態，他多少心裡有數；不僅主動邀請朋友提供修改意見，也主動地將自己的本戲《鎖麟囊》、《柳迎春》等送中國戲曲研究負責人審閱，希望他們能審查或修改這些劇本，但是久無下文。

1953 年 5 月 13 日，文化部公布的 194 齣允許上演的戲目中，程派本戲只有 4 齣：《文姬歸漢》、《朱痕記》及舊劇改編的《審頭刺湯》、《竇娥冤》。連他新排的《祝英臺》都不在其內。程私下對此極為不滿，常對兒子說：「我是一直擁護戲曲改革的呀，這麼多年來也是為戲曲改革努力的，唉！他們不了解我呀！」<sup>94</sup>反過來說，程硯秋又何嘗了解中共戲改的真正目的？他一氣之下，5 月率團到上海演出，乾脆將《祝英臺》改名為《英臺抗婚》。為何連他在中共建國後唯一所排的新戲《英臺抗婚》，都不在這 194 齣的清單？特別是該戲響應婚姻法，強調婚姻自主與與不妥協精神。或許問題就出在這個不

<sup>93</sup> 李丹林，〈晚年的精品——記程硯秋老師的《三擊掌》和《英臺抗婚》〉，收入中國戲劇出版社編，《說程硯秋》，頁 299；劉嵩崑，《西城梨園史料》，下冊，頁 824。

<sup>94</sup> 程永江編撰，《長編》，下冊，頁 693、703。黃芝岡日記記載 1952 年 11 月 30 日到程家討論《王寶釧》、《紅拂傳》、《鎖麟囊》的修改問題，見鄒世毅，《湘籍近現代文化名人——戲劇家卷》，頁 159。感謝龔和德教授提供這筆資料。

妥協精神和重點的「抗」上。劇中的祝英臺一身重孝上轎，抗議父親的逼婚。陳叔通(1876-1966)得知連劇名都有「抗」字，不免大驚，認為這是程在思想上「突出個人的表現，是個人主義的反映，……使不得，要不得」。陳希望他拿掉「抗」字，程沒答應。<sup>95</sup>程硯秋個性中也有不妥協的精神，很有可能藉著《英臺抗婚》間接抗議中共的禁戲過多。

由於不准上演的戲曲增多，各地演出相對集中的劇目。<sup>96</sup>新編劇目以及准演的劇目太少，主要受制於執行禁戲的幹部有太多反傳統、崇西洋的想法，妨礙了劇本的編寫、修改和演出。他們有人認定只有表現現代生活才叫做為社會主義建設服務，所以只能演現代戲。有的認為凡是歌頌封建統治階級、描寫帝王將相內部矛盾、丑角戲、鬼戲都是沒有人民性的戲，必須禁止。舊劇是封建時代的產物，應隨著封建社會的消滅而消失。<sup>97</sup>程硯秋對這些全面否定中國戲曲傳統的觀點十分反感。他常說：「我對京劇『推陳出新』的體會，是在傳統的基礎上穩步推進，京劇只能是『推』陳，而不能是『丟』陳，丟棄全部傳統。」<sup>98</sup>程考察各地之後，更多的公開活動是在各種場合演講京劇的「四功五法」、主張中國傳統的歌唱和舞蹈技術，要去蕪存菁。他還特意引用毛澤東的話：「要好好學習中國過去時代所遺留下來的豐

<sup>95</sup> 1952 年冬，《祝英臺抗婚》在長安大戲院首演。劉嵩崑，《西城梨園史料》，頁 825；胡天石，〈在歐洲考察的日子裡〉，收入賀捷生，曹其敏編，《禦霜實錄》，頁 132。

<sup>96</sup> 根據統計，1953 年 1 至 6 月，在北京演出的 1071 場京劇，只有 63 個劇目；評劇 331 場，只有 7 個劇目；曲劇 336 場，只有 6 個劇目。馬彥祥，〈鞏固並擴大戲曲改革工作的成績〉，轉引自朱穎輝，《當代戲曲四十年》，頁 163。

<sup>97</sup> 斯坦尼斯拉夫斯基理論的套用情況，如河南洛陽曲劇團，排演《李閻王》時，全部搬用話劇動作，不用臉譜、髯口，下令停止練功，改做廣播操。見朱穎輝，《當代戲曲四十年》，頁 164-167。

<sup>98</sup> 朱企新，〈憶老友硯秋〉，收入中國戲劇出版社編，《說程硯秋》，頁 189。

富的文化藝術產，繼承它們的優良傳統」，<sup>99</sup>作為奧援。

反傳統之外，許多人對西方戲劇一邊倒的崇拜，程硯秋同樣認為不可取。當時有人主張用西洋和蘇聯戲劇理論改造戲曲，以西洋管絃樂和生活的表演來代替中國的打擊樂、程式、臉譜、行當。他們愛搬用蘇聯的斯坦尼斯拉夫斯基(Константин С. Станиславский, 1863-1938)的戲劇理論，以話劇的觀點來評論中國戲曲，把京劇的程式都看作是形式主義的東西。程硯秋認為若干戲改領導幹部，只會機械式地運用蘇聯戲劇理論，批評他們「喝了幾年洋墨水，學了些西洋戲劇理論新名詞，對舊劇一竅不通或只知其皮相，卻又喜歡對京劇指手劃腳，總想用西洋的一套來改造京劇的人」。這些幹部對意見與其相左者，小則冠以「違抗領導指示」，大則「反對黨的領導」的帽子。<sup>100</sup>程則用以子之矛攻子之盾的方式，藉著追悼史達林的機會，意有所指地讚賞蘇聯藝術家重視自己的民族藝術遺產，慎重對待自己的民族文化傳統，不隨意丟棄。他特別引述史達林的話：

無產階級文化並不廢棄民族文化，反而給它以內容。另一方面，民族文化並不廢棄無產階級文化，反而給它以形式。……全人類共同的無產階級文化，不但不排斥，反而以民族文化為前提，反而培養民族文化，猶如民族文化不但不排斥，反而補充和豐富人類共同的無產階級文化。<sup>101</sup>

換言之，俄國民族文化在史達林時期的無產階級文化之中仍佔有重要

<sup>99</sup> 程硯秋，〈應該珍視這一寶山——1954年9月華東區戲曲觀摩演出大會賀詞〉，收入中國戲曲研究院編，《程硯秋文集》，頁347。

<sup>100</sup> 程永江，〈後記〉，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁629。

<sup>101</sup> 程硯秋，〈學習蘇聯接受民族藝術遺產的寶貴經驗〉，《人民日報》，1952年11月15日，第3版；〈永遠不會忘記的日子〉，收入中國戲曲研究院編，《程硯秋文集》，頁226-229。

地位，兩者可以共榮，而非互相排斥，因此革命前的文化也有保留的價值。程硯秋在蘇聯曾親眼看到民族遺產如何在革命之後被保存下來。1957年1月，他在蘇聯莫斯科大劇院觀賞林姆斯基——高沙可夫(Николай А.Римский-Кóрсаков,1844-1908)的歌劇《普斯柯夫人》(Псковитянка)，覺得多處類似京劇手法，加上好多小動作，唱唸舞合一，確是費了工夫，大可取法。對於編新劇，程的熱情始終不減，還考慮將其改成京劇。同時他又評論道：「此劇若被劇改的聖人看見，定敲警鐘，打在陰山背後是無疑的。」<sup>102</sup>此乃由於該劇內容有鎮壓民眾起義，維護統治階級利益的地方；這些都是不符合中共意識形態之處。但是1936年蘇聯新憲法公布之前，蘇聯官方已經沒有那麼強調階級出身，理由是經濟中的資本主義殘餘分子和剝削階級已經剷除，反而在文化上更依賴十月革命前的傳統。<sup>103</sup>十九世紀國民樂派所創作的歌劇能夠原封不動的上演就是一例。中蘇共產黨對各自民族遺產的態度與處理，是一非常重要的議題，限於篇幅，本文無法細談。

即使程硯秋對若干戲改幹部蔑視中國固有的藝術資產，不以為然。但他在公開場合仍呼籲文藝界人士要努力於政治學習和藝術上的改進，同意劇本內容要配合政治。<sup>104</sup>他又提到有關當局「一致指出繼承並發展傳統表演藝術的重要性，說明黨的戲曲政策從來對傳統表演藝術就是重視的，至於個別人輕視傳統表演的言論，應當由他們自己

<sup>102</sup> 程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁366。Псковитянка 不應譯為《普斯柯夫人》，應該是《普斯柯夫姑娘》，因為劇中的女主角尚未出閣。

<sup>103</sup> David Hoffmann, *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*, 148-150, 159-163.

<sup>104</sup> 1953年4月在南京文藝界座談會及1955年底在國棉二廠工會學徒文娛活動座談會上的講話。收入程永江編撰，《長編》，下冊，頁703、719。

負責」。<sup>105</sup>可見他對黨還是有相當信心，認為戲改執行過火或不當行為，均是個別問題，非黨中央之過。

然而，必須追問的是，程硯秋所謂的「政治」或「政策」確切的指涉是什麼？倘若他承認政治先於藝術，那麼他所能夠容忍的最低藝術底線在哪裡？反右鬥爭開始之後，戲曲大角如梅蘭芳、周信芳、程硯秋、袁雪芬、常香玉等人，以全國人民代表大會代表的名義，共同發聲，「要求提高戲曲的思想品質和藝術品質，多演有教育意義的優秀劇碼，不演醜惡、淫猥、恐怖、有害人民身心健康的壞戲」。<sup>106</sup>就是要大家多演香花，不演毒草。這和官方提出的原則確實一致。不過，中共評斷香花毒草，是以階級鬥爭、工農專政為前提。那麼若將富人、地主描述成好人，積德有好報等模糊階級立場或相信因果報應的戲，是否就是「有害人民身心健康的壞戲」？程硯秋的拿手好戲《鎖麟囊》講的是果報，經過數次修改均未能通過上演，也因為如此，真正讓他對戲改徹底失望幻滅的就是《鎖麟囊》的禁演。

1949年3月，程硯秋第一次為毛澤東等中共高層演出的戲碼就是《鎖麟囊》。程硯秋對《鎖麟囊》情有獨鍾，不是沒有原因的。這齣膾炙人口的戲代表了他個人演藝生涯中極重要的里程碑。程硯秋過去的劇目以悲劇為主，因此他請翁偶虹(1908-1994)為他先編一齣喜劇，「調劑調劑」。程所希望的喜劇，不是鬧劇性的喜劇或簡單的「團圓」、「皆大歡喜」，而是要能發人深省，達到「狂飆暴雨都經過，次第春風到吾廬」的喜劇意境。所謂發人深省，「不外於針砭世俗，揭示人

105 〈戲曲表演藝術的基礎——四功五法〉(1957年4月20日在山西省第二屆戲曲觀摩會演大會的講話)，收入程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，頁379。

106 〈我們堅決反對演壞戲〉，《人民日報》，1957年7月28日，第7版。

情，暴露和批判一些應當諷刺的社會問題」。<sup>107</sup>《鎖麟囊》描述富女薛湘靈出閣途中遇雨，同情哭泣的貧女趙守貞沒有嫁妝，贈以珠寶滿袋的鎖麟囊。趙女利用這些珠寶與夫婿經商致富。數年後，薛女因家鄉洪水成災，流落到趙女所居之地，成為她兒子的褓姆，因緣際會，趙女得知薛女即為當年慷慨贈囊人，願分家產一半以報恩。1940年4月29日首演於上海黃金大戲院造成大轟動，有欲罷不能之勢。除了程硯秋出色的演出之外，單從藝術的角度而論，《鎖麟囊》在唱腔和劇情確有值得讚揚之處。程花了整整一年的時間安置全劇唱腔，並且不著痕跡地結合了西方音樂，委婉動聽，深受觀眾歡迎。劇中也有話劇化的地方；如發大水，不用水神過場，而在幕內眾喊「大水來了」。該劇主旨在闡發人性的真與善可以化解世態炎涼，人若行善積德，將有好報。劇情的發展跌宕起伏，引人入勝；大團圓之前還有鋪墊，多對丑角對白詼諧而不低俗。全劇兼備娛樂效果和教育意義。<sup>108</sup>觀眾對這齣新穎唱腔的喜愛，居然發展到程在臺上唱，觀眾在臺下集體跟著唱的盛況。1946年，程硯秋和梅蘭芳同時在上海演出時，《鎖麟囊》吸引了比梅蘭芳還多的觀眾，使得本劇除了代表程派的藝術精華之外，還多了一層個人成就巔峰的意義。

就在程硯秋攀上藝術高峰的同時，遠在哈爾濱的蕭軍(1907-1988)，評論《鎖麟囊》表現的「天命」觀不可取。蕭軍認為要解決社會的窮富問題不能依靠「鎖麟囊式」的「偶然」致富來解決，惟有「限制富

<sup>107</sup> 翁偶虹，《翁偶虹編劇生涯》，頁126。

<sup>108</sup> 程硯秋曾言部分唱腔，如「兒的娘啊」之哭頭，採自美國電影《鳳求凰》中麥唐納的歌曲。蘇少卿，〈與程硯秋談戲〉，《申報》，1940年5月29日，第14版；唯我，〈《鎖麟囊》觀後〉(上)、(下)，《申報》，1940年4月21日、5月4日，第14版。

長芽和窮挖根的『分土地』」，才是可靠的解決之道。<sup>109</sup>蕭軍在文藝上雖然左傾，尚不至於是教條主義者。他也稱讚善良的富家小姐施恩不圖報，期望能將她的同情心擴大到認真為人民服務，這樣的「心」才有真價值。但是他批評《鎖麟囊》的天命觀，也預告了中共治下這齣戲坎坷的政治命運。

在中共政權初立之際，已有人用語激烈地批評《鎖麟囊》，認為該劇「整個內容、劇情，澈頭澈尾是替地主、官僚、高利貸者的所謂『仁慈』與『德政』宣傳的，歌頌恩賜，歌頌不勞而獲，這在歷史上有什麼價值呢？這在今天有什麼好處呢？」作者堅持京劇要為人民服務，就須將劇情修改到符合勞動人民(黨)的要求，更要依靠正確的思想指導。<sup>110</sup>程硯秋知道這齣戲的若干觀點不合當前政治要求，亦曾主動將《鎖麟囊》交付戲曲研究院審查，請求協助修改。結果是石沉大海，全無音訊。

1953年5月程率劇團到上海天蟾舞臺演出本戲，除了《竇娥冤》是官方准演的戲碼外，其餘的《柳迎春》、《王寶釧》、《荒山淚》、《馬昭儀》、《鎖麟囊》和《英臺抗婚》都不在准演名單之內。他還特意在戲報上套紅印出《鎖麟囊特刊》，以此來表示對中國戲曲研究院領導的不滿。在2月他已經婉拒領取戲曲研究院副院長的工資，現在更以「藝人難以勝任行政工作」為由，要求辭去副院長職位。<sup>111</sup>有關當局對於他的辭呈則是相應不理。他8月在哈爾濱，12月在瀋陽還是貼演《鎖麟囊》。然而，這已經不是國民黨時代了。相較於中共，國民黨對文藝的控制較為鬆散，縫隙多。中共建國後政治主導藝術的

109 原刊於〈舊劇新談錄——之四〉，《文化報》，1947年5月17日，收入蕭耘編，《蕭軍全集》，卷12，頁74-75。

110 羅青，〈關於舊劇改革〉，《人民日報》，1949年12月4日，第5版。

111 程永江編撰，《長編》，下冊，頁703；李伶伶，《程硯秋全傳》，頁596。



組織動員力越來越強，越來越綿密，就像一張大網，已經開始逐漸向中心收網，很難不令人感覺到網的存在。1954年3月他在南京原計畫演出《鎖麟囊》，聽說北京報紙已有禁演《鎖麟囊》的報導，程獲悉後改演《玉堂春》，並在事後托周恩來向毛澤東說情。據稱，毛說《鎖麟囊》這個戲程硯秋費了不少心血，給他留下吧。但文化部門卻提出這個戲必須修改。<sup>112</sup>這似乎是在唱雙簧，一個白臉，一個黑臉；也合乎毛澤東在延安文藝講話提到的文藝界統戰問題，一方面有團結，一方面有鬥爭、有批評。這樣的策略的運用，會讓不明就裡的人誤以為上層都是通情達義，問題百出乃是下面幹部執行不當所致。

《鎖麟囊》劇本最受詬病的是趙守貞收下價值不菲的鎖麟囊，是歌頌富豪地主階級對窮人的「恩賜」。趙女的行為被詮釋為窮人受富豪地主階級「恩惠」就感恩圖報，模糊了階級立場，宣揚階級調和觀點。1954年夏，程硯秋將過去思索修改的《鎖麟囊》新版本，在北京前門外唯一國營的大眾劇場演出一場。他刪掉了鎖麟囊中的珠寶，變成了空口袋，薛湘靈的保姆角色變成了薛老師，反映因果善報的唱詞改成要勤勞動，最後薛湘靈也加入耕織行列，為重建家園而努力。但是戲改局也沒有因此高抬貴手。程在北京演出後，接著有人在北京、南京、上海等地按未修改的舊本上演，引起騷動。為此《戲劇報》記者特別訪問程硯秋，請他說明原委。這也等於是請他親自昭告全國此劇乃是禁戲，不可演。程硯秋陳述當初編劇內容，是因為看到了社會的貧富矛盾，貧者困頓流離，富者卻恃財驕矜，有感而發，以此劇諷勸有錢人應多多行善。他的修改重點是改變薛湘靈和趙守貞之間的關係：舊本中兩人的聯繫完全建立在囊中珠寶的贈與上，新本改成兩人

---

<sup>112</sup> 程永江編撰，《長編》，下冊，頁703、708；王曉明，〈四大名旦在哈爾濱〉，頁54-55；李丹林等，〈程硯秋大師百年祭〉，頁8。

都對婚姻不滿，因互相同情而產生誠摯友誼，也刪除了雙方貧富懸殊部分。雖然仍保留「贈囊」情節，但趙女只是接受空囊作紀念，不拿珠寶，最後也就沒有報恩分產的戲。但他覺得這樣修改的最大問題在於兩人由婚姻苦悶而產生的同情和友誼，還是有點牽強。他說大眾劇場的演出屬實驗性質，希望在集思廣益之下，日後能出現比較滿意的新版本。記者藉此呼籲定本尚未完成之前，各地藝人暫不宜演出，以免「在觀眾中散佈了錯誤思想。」可以想像當時程硯秋心理鬱悶的程度。他的心臟病也與《鎖麟囊》被禁有關。據他兒子程永江轉述，那時他在家猛抽雪茄，連家裡的白玉鳥都被燻死了。<sup>113</sup>這隻鳥成了因《鎖麟囊》而死的第一個受害者。

即便如此，還是有人演出《鎖麟囊》。《戲劇報》再度刊文批判，反覆強調該劇是「反動思想劇本」，是宣揚緩和階級矛盾及向地主「報恩」。演出者既不聽文化主管的解釋，又不顧劇院的建議，堅持己見演出，有違藝術教育是要提高觀眾的愛國主義和社會主義思想。結果這齣戲被說成「有毒素的下流色情表演及『利慾薰心』的資產階級腐朽骯髒的東西」。<sup>114</sup>這樣的評語對向來潔身自好、自尊自重、強調戲曲藝術品質的程硯秋來說，真是情何以堪。

程硯秋曾說過：「我就是[薛湘靈]這種人嘛！如果人家有什麼困難，我幫助一下，不就過去了嗎？」<sup>115</sup>這句話也透露了他的缺乏階級意識，樂意幫助任何有困難的人，不以對方的階級作為是否助人的原則。程一直對《鎖麟囊》的指摘不服氣，他情緒發洩的管道恐怕也只

113 〈關於京劇「鎖麟囊」的演出〉，頁46；2012年1月31日，北京電視臺節目《非常說名》，播映《傳奇程硯秋》。

114 總標題：「反對黃色戲曲和下流表演」；陳石，〈反對黃色戲曲和下流表演——武正霜的作風應該改變〉，頁41。

115 胡金兆，《京劇大師程硯秋》，頁138。

能透過舞臺演出來表達。李世濟(1933-2016)曾經描述《英臺抗婚》的演出，程硯秋飾演祝英臺，被逼上轎時，一身縞素，不皺眉、不流淚地走了出來。這突然的出現，不但祝員外驚駭，觀眾也吃驚。仔細一看，他那「欲哭無淚，欲泣無聲」的感人神態，正表現了英臺全部的感情。<sup>116</sup>這又何嘗不是他對戲改、對禁演《鎖麟囊》的心境反映及最沉重的抗議？

1955年冬，周恩來指示北京電影製片廠拍攝程硯秋的舞臺藝術電影，程硯秋提出的首選還是《鎖麟囊》，後以當局的反對，改為《荒山淚》。<sup>117</sup>1956年3月開拍，費時半年完成。1957年程的時間多半花在訪問東歐和中國西北。1958年初，文化部決定組織中國京劇團訪問北歐，程硯秋任團長。他中意的第一劇目還是《鎖麟囊》，後來被迫改為《百花贈劍》。他為俞振飛(1902-1993)、言慧珠(1919-1966)排演《百花贈劍》，忙碌日程之餘，還在思考如何修改《鎖麟囊》到可以允許演出的程度。由於勞碌過度，心臟病發，在家休息。戲曲研究院黨組負責人之一羅合如去探病，身體虛弱的程硯秋仍然念念不忘《鎖麟囊》，羅合如堅定告訴他不能再唱《鎖麟囊》了。<sup>118</sup>未幾，程再度心臟病發作，住院沒幾天，即於3月9日與世長辭。

值得細究的是，1958年5月中國戲曲研究院出版了他的劇本選集，包括《鎖麟囊》。編者按語特別強調本劇唱腔豐富；個別情節有些修改，在程生前曾得到他的同意。劇情與唱詞的更動，可以說明程硯秋在政治之前，藝術能退讓到什麼程度的底線？原劇本中沒有一個

<sup>116</sup> 李世濟、唐在忻，〈革命性的藝術創造——程硯秋老師——表演藝術的一鱗半爪〉，《北京日報》，1959年3月10日，第3版。

<sup>117</sup> 王文章主編，《京劇大師程硯秋(畫冊)》，頁300-301。

<sup>118</sup> 果素瑛，〈追憶硯秋生平〉，收入賀捷生、曹其敏編，《禦霜實錄》，頁60；馮牧，〈和程硯秋談「程派」〉，頁25。

壞人，薛湘靈之母更是一位慈眉善目、為下人著想的老太太。在這版本中，她成了脾氣暴躁、訓斥下人的老太太。薛家奴僕也多了些抱怨小姐夫人的話，而有些富裕鄉紳變得十分吝嗇，不願施粥濟民。這些人物塑造的修改，無非要表現富人醜惡的一面，但還不到嚴重的階級衝突或剝削的程度。薛老夫人「為富不仁」，也止於對下人詞語嚴厲，並無其他欺壓表現。富女薛湘靈及成為富豪後的趙守貞夫婦也還行善濟粥。其次，為了避免窮人對富人報恩、富人不勞而獲之批評，所贈乃一空囊，拿掉裡面所有珠寶，且兩人結為姐妹。為符合中共意識形態，唱詞的更改，主要在薛湘靈欲贈囊，原唱詞的「憐貧濟困是人道」共黨認為人道是資產階級社會的產物，改成「正道」；最後的唱詞用勞動代替積德的因果報應。<sup>119</sup>更耐人尋味的是，為何這齣程生前一再想演，一再受批判與禁演的劇目，反而在他逝世一週年後官方允許演出？<sup>120</sup>莫非是有意藉此宣傳中共對他的善待，拉攏人心之用？

程硯秋過世後，關於他一生的發言權，實則已經由中共掌控；至少在毛澤東時代是如此。例如，他的墓碑文字，家人也無法作主，必須經過黨中央審批通過，直到 1962 年年底才正式完成。碑文中提到他的代表劇目，只有《春閨夢》、《荒山淚》，強調其「反對軍閥混戰和國民黨政府的苛政猛於虎的統治，這表現了他平素所主張的戲劇要對人民負責的精神」。<sup>121</sup>完全沒有提及程最得意，也是集程派藝術大成的《鎖麟囊》。又如，田漢在紀念文章中讚揚：「作為戲曲藝術

119 該劇由馬少波審定，是否完全按照程硯秋的意願，無從查證。中央研究院近代史研究所圖書館藏有程硯秋 1940 年代原版戲詞，為王叔銘將軍所贈。中國戲曲研究院編，《程硯秋演出劇本選集》，〈前言〉，頁 388、397、404、408、417、437。

120 田漢，〈紀念程硯秋同志，發展他的藝術創造！〉，頁 14。

121 碑文由中國戲曲研究院副院長馬少波起草。程永江編撰，《長編》，下冊，頁 787。

家，硯秋同志的偉大處在於他很早就已經有意識地把藝術服從政治的需要。」他引證程曾說過戲曲家對社會有「懲惡勸善」之責，演出目的在「提高人類生活目標……如果我們演的戲沒有這種高尚的意義，就寧可另找吃飯穿衣的路」。<sup>122</sup>無可否認，程硯秋的為人生而藝術，重視戲劇的教育性，確實隱含了他認為戲劇有其功能性。然而，他同意文藝為工農兵服務，主張戲劇的教育和社會責任，不演壞戲(恐怖醜惡或淫猥低級的戲)，<sup>123</sup>並沒有因此抹煞戲劇的藝術性，更不可能完全臣服於以階級鬥爭為主軸的社會主義戲劇或唯黨是從的教條主義。田漢引用的話，實則扭曲了程的文意，以符合黨的宣傳需要。換言之。已經離開人生舞臺的程硯秋，仍是中共的政治工具，中共為他塗脂抹粉，重新描繪他的政治與藝術面貌。

#### 四、結論

1949 年之前，程硯秋基本上不關心政治，對中共也沒什麼認識。共軍進入北平後始有接觸，中共高層對他的禮遇，又抬高藝人社會地位及中國的國際地位，讓他覺得這個新政權與過去大不同，產生了好感。其中最能引起程硯秋的共鳴是中共戲曲改革的大方向。

中共戲改的大方向和程硯秋自民國以來即致力於改良京戲，有不謀而合之處。不幸的是，這中間有很大的誤區。兩者所用的名詞相似，精神、手段及目的卻大不相同。程硯秋戲改革目的在於挽救京劇，保存中國優良文化傳統，免於受時代淘汰，戲曲的創新是手段，主張用漸進的方式實施。程硯秋畢竟是一個藝術家，他也關心在藝術上的精

<sup>122</sup> 田漢，〈紀念程硯秋同志，發展他的藝術創造！〉，頁 14。

<sup>123</sup> 〈梅蘭芳、周信芳、程硯秋、袁雪芬、常香玉、陳書舫、朗咸芬建議戲曲界不演壞戲〉，《人民日報》，1957 年 7 月 24 日，第 1 版。

益求精，希望在為人生而藝術的前提下，用戲曲教育群眾。這與中共急於大破大立，藝術只為政治、只為工農兵服務的前提有根本的衝突。中共當局冀圖利用戲曲灌輸共產黨的意識形態，剷除百姓「封建思想」等為目的，藝術不過是實踐其政治目的一種手段。中共強勢推展以意識形態為依歸，政治掛帥的戲曲改革，且波及程硯秋有許多本戲，令程硯秋產生惡感，卻又不能明言。這不免使程硯秋有「我本有心向明月，誰知明月照溝渠」之感。特別是官方堅拒《鎖麟囊》的演出，令他抱憾而終。

另一方面，程硯秋是中共統戰拉攏的對象。中共對他採取又拉又打、軟硬兼施的政策。國共兩黨對社會階級的看法，讓許多藝人感受不同。南京政府的社會階級觀與價值觀依然延續傳統社會的士農工順序，共產黨則逆轉這個順序。不過，中共宣傳戲曲藝人翻身，藝人同時也是被改造的對象。即使是大藝人的「翻身」，同時也是中共政治策略下的棋子，常常基於統戰需要賦予各種頭銜，卻沒有實權，一切還是必須服從黨的政策。程硯秋在感佩中共的若干政策和作為之下，曾經積極學習政治，甚至申請入黨。但是他在政治上的進步實際上離共產黨的標準頗有差距，尤其在階級覺悟方面。如他將中共高層對他的知遇之恩，與軍閥張作霖相提並論。中共高層知道不能以嚴格的政治標準要求他，但是中共的讓步也是有底線的。程對戲改和對自己絕大多數本戲遭禁演而不滿，高層可能略為鬆綁，但是執行單位卻不手軟。共產黨不像國民黨對戲曲改革採取相對放任自流的態度，他們的執行能力遠高於國民黨。由於中共統戰策略運用高明，常會造成一種假象，彷彿政策引起反彈都是下層幹部執行不當所致，而非高層決策者的問題或責任。正因為如此，使得無論理念是否真正和中共相合的人，常會對中共心存幻想或有所誤會。

程的早逝，令人惋惜。另一方面，卻也為他慶幸。他的早走，讓

他不必目睹或親歷後來更激烈殘酷的反右補課以及文化大革命。程對中共的理解，就像許多知識分子一樣，從美麗的誤會，到殘酷的幻滅。程硯秋在政治上可說是幼稚或天真。然而，當我們看到一生與政治為伍的羅龍基、章伯鈞(1895-1969)，<sup>124</sup>都在中共滾滾紅流中慘遭滅頂，又如何能苛責以舞臺演藝為生的程硯秋？在眾多左傾知識分子中，恐怕只有音樂家盛家倫(1905-1957)早在延安整風時期，即對中共本質有深刻了解。他在重慶的時候，曾向茅盾(1896-1981)等人詳細詢問延安整風「搶救運動」的真實情況。為此他流淚，長吁短嘆。他說「在這裡，是自由的多少問題，但到了那裡，就是自由的有無問題。我太痛苦了！這是一種理想失落的痛苦。」1949年以後，演員金山(1911-1982)曾勸他入黨。盛家倫回答：「我的個性受不了鐵的紀律，我的自由主義是致命傷。……我並不是斯大林說的那種特殊材料製成的鋼鐵螺絲釘。如果在黨外，我多少還屬於統戰對象；到了黨內，我就只能落得個鬥爭對象了。」1957年5月，他過世時，正是反右運動要開展的前一個月。<sup>125</sup>盛家倫何其幸運，死得其時。程硯秋談不上是個自由主義者，但他的職業讓他能夠自食其力，無須仰賴他人，甚至可以幫助他人。陽剛的個性與自主性強的職業，使程硯秋很難苟同黨偏執的戲改政策。這就是他自己所說的「散漫個性」，也是許多成為大角的藝人都有的「毛病」。

就被統戰者而言，他們與中共的關係是志願與強迫的結合，既有

<sup>124</sup> 羅隆基、章伯鈞在1949年之前在政治上即非常活躍，他們在1957年被打成大右派。參見章立凡，〈「反右」與中國民主黨派的改造〉，頁156-179。

<sup>125</sup> 盛曾在白區擔任中共地下交通工作，冒著生命危險，送許多人秘密潛入根據地。吳祖光、新鳳霞、張瑞芳口述，陳明遠採寫，〈「自由院士」盛家倫〉，頁170-172。

發自內心的順服，也有中共體制的外在因素。<sup>126</sup>如張東蓀(1886-1973)、王芸生(1901-1980)、潘光旦(1899-1967)即是如此。程硯秋也不例外。他在政治上有積極配合的地方，也有被迫接受中共戲改政策的無奈。事實上，更重要的是共產黨的統戰並非傳統政治與外交常用的縱橫捭闔之術，而是要被統戰者最終臣服於黨的意志及黨的領導，為黨所用，那才是終極目的地。可惜的是，被統戰者初始極少能夠洞察到這一面，結果往往陷於溫水煮青蛙的狀況，等到有感於難以忍受的熱度時，已經無法無力往外跳了。

(本文於 2016 年 1 月 3 日收稿；2016 年 5 月 4 日通過刊登)

---

<sup>126</sup> 陳永發，〈強迫與志願的結合——評楊奎松《忍不住的「關懷」——1949年前後的書生與政治》〉，頁 134-151。



## 徵引書目

### 一、傳統文獻

#### (一) 檔案

中國第二歷史檔案館編，《中華民國史檔案資料匯編》，第5輯，第2編，文化(一)，南京：江蘇古籍出版社，1998。

ГАРФ (GARF, 俄羅斯聯邦國家檔案館), ф.5283, оп. 18, дело 86.

#### (二) 報紙

《人民日報》(華北版、北京版)

《中央日報》(南京)

《申報》(上海)

《光明日報》(北京)

《新生晚報》(天津)

《新華日報》(北京)

《北京日報》(北京)

#### (三) 書籍

中共中央文獻研究室編，《毛澤東文集》，卷4，北京：人民出版社，1993。

中國戲曲研究院編，《程硯秋文集》，北京：中國戲劇出版社，1959。

中國戲曲研究院編，《程硯秋演出劇本選集》，北京：中國戲劇出版社，1958。

毛澤東文獻資料研究會編，竹內實監修，《毛澤東集》，第2版，卷8，東京：蒼蒼社，1983。

余上沅編，《國劇運動》，上海：上海書店，1992，據新月書店 1927 年 9 月版影印。

程硯秋著，程永江整理，《程硯秋日記》，長春：時代文藝出版社，2010。

程硯秋著，程永江整理，《程硯秋戲劇文集》，北京：文化藝術出版社，2003。

#### (四)報刊文章

〈文藝界——北平的「怒吼吧，中國！」〉，《時事旬報》，1934：6(1934，上海)，頁 13。

〈浙江省戲曲改革工作總結〉，《新戲曲》，創刊號(北京，1950)，頁 8-11。

〈華東戲曲改革工作會議特輯〉，《新戲曲》，創刊號(北京，1950)，頁 4-32。

〈關於禁戲問題——戲曲改進局答覆山西晉城文化館的信〉，《新戲曲》，創刊號(北京，1950)，頁 57。

〈關於京劇「鎖麟囊」的演出〉，《戲劇報》，1954：8(北京，1954)，頁 46。

陳石，〈反對黃色戲曲和下流表演——武正霜的作風應該改變〉，《戲劇報》，1955：3(北京，1955)，頁 41。

程硯秋，〈胡風的罪惡活動必須清算〉；梅蘭芳，〈偽善的假面具和惡毒的真面目〉；袁雪芬，〈痛恨胡風集團的陰謀〉；常香玉，〈堅決鎮壓胡風〉，《戲劇報》，1955：6(北京，1955)，頁 5-6。

〈戲曲演員們怒斥右派〉，《戲劇報》，1957：18(北京，1957)，頁 27-31。

田漢，〈紀念程硯秋同志，發展他的藝術創造！〉，《戲劇報》，1959：5(北京，1959)，頁 14。

## 二、訪談記錄(皆未刊稿)

余敏玲，〈龔和德(中國戲曲研究所退休教授)訪談〉，2012 年 5 月 25 日，於北京。

余敏玲，〈涂沛訪談〉，2012 年 5 月 15 日，於北京。

### 三、近人論著

- 李伶伶，《程硯秋全傳》，北京：中國青年出版社，2007。
- 章詒和編，《五十年無祭而祭》，香港：星克爾出版，2007。
- 中國戲劇出版社編，《說程硯秋》，北京：中國戲劇出版社，2011。
- 中國戲劇出版社編輯部編，《周信芳文集》，北京：中國戲劇出版社，1982。
- 王文章主編，《京劇大師程硯秋(畫冊)》，北京：文化藝術出版社，2003
- 王安祁，《臺灣京劇五十年》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002。
- 王鼎鈞，《關山奪路》，臺北：爾雅出版社，2005。
- 王曉明，〈四大名旦在哈爾濱〉，《黑龍江史志》2005：2(哈爾濱，2005)，頁 52-55。
- 朱穎輝，《當代戲曲四十年》，北京：文化藝術出版社，1993。
- 何慢、龔義江整理，《粉墨春秋——蓋叫天舞台藝術經驗》，北京：中國戲劇出版社，1980。
- 吳祖光，〈周公遺愛，程派春秋——追記拍攝電影《荒山淚》〉，《人民戲劇》，1979：3(北京，1979)，頁 7-12。
- 吳祖光，《吳祖光日記》，鄭州：大象出版社，2005。
- 吳祖光、新鳳霞、張瑞芳口述，陳明遠採寫，〈「自由院士」盛家倫〉，《口述歷史》，1(北京，2003)，頁 165-186。
- 李丹林等，〈程硯秋大師百年祭〉，《中國京劇》2004：2(北京，2004)，頁 8-12
- 李伶伶，《程硯秋全傳》，北京：中國青年出版社，2007。
- 李孝悌，〈民初的戲劇改良論〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，22(臺北，1993)，頁 282-307。
- 沈霞，《延安四年(1942-1945)》，鄭州：大象出版社，2009。
- 林桶法，《1949 大撤退》，臺北：聯經出版事業公司，2009。
- 胡金兆，《京劇大師程硯秋》，北京：當代中國出版社，2007。

- 張道藩，《酸甜苦辣的回味》，臺北：傳記文學出版社，1968。
- 張道藩編，《國立戲劇專科學校成立十週年紀念刊》，南京：國立戲劇專科學校，1945。
- 章立凡，〈「反右」與中國民主黨派的改造〉，收入章詒和編，《五十年無祭而祭》，香港：星克爾出版，2007，頁 156-179。
- 章詒和，〈伶人皆往事〉，《中國時報》，2012 年 7 月 17 日，版 E4。
- 章詒和，《伶人往事——寫給不看戲的人看》，臺北：時報出版，2006。
- 陳永發，〈強迫與志願的結合——評楊奎松《忍不住的「關懷」——1949 年前後的書生與政治〉〉，《二十一世紀》，148(香港，2015)，頁 134-151。
- 陳鳴，《周信芳——海派京劇宗師》，上海：上海教育出版社，1999。
- 陸鍵東，《陳寅恪的最後 20 年》，北京：三聯書店，2013，修訂本。
- 傅學敏，《1937-1945——「抗戰建國」與國統區戲劇運動》，新北市：花木蘭文化出版社，2012。
- 程永江，《我的父親程硯秋》，長春：時代文藝出版社，2010。
- 程永江編撰，《程硯秋史事長編》，北京：北京出版社，2000。
- 舒模，〈一個「難得能專又最紅」的藝術家——悼程硯秋同志〉，《人民音樂》，1958：4(北京，1958)，頁 30-32。
- 賀捷生，曹其敏編，《禦霜實錄——回憶程硯秋先生》，北京：文史資料出版社，1982。
- 馮牧，〈和程硯秋談「程派」〉，《中國京劇》，1993：3(北京，1993)，頁 24-25。
- 鄒世毅，《湘籍近現代文化名人——戲劇家卷》，長沙：湖南師範大學出版社，2012。
- 翟志成，《馮友蘭學思生命前傳，1895-1949》，臺北：中央研究院近代史研究所，2007。
- 劉英華，〈文化部戲曲改進局的成立及其衍變〉，《中國戲劇》，1995：9(北京，1995)，頁 46-47。
- 劉嵩崑，《西城梨園史料》，北京：北京市西城區政協文史和學習委員會，2010。
- 樹棻，《夜深沉——浩劫中的周信芳一家》，福州：福建人民出版社，1984。
- 蕭耘編，《蕭軍全集》，北京：華夏出版社，2008。
- 謝武申，《賀龍與程硯秋》，北京：華文出版社，1999。

韓少功，《革命後記》，香港：香港牛津大學出版社，2014。

顧正秋口述，劉枋執筆，《顧正秋的舞臺回顧》，臺北：時報出版公司，1978。

顧蘇，〈梅蘭芳入黨〉，《文史月刊》，2009：4(太原，2009)，頁 10-11。

DeMare, Brian J. *Mao's Cultural Army: Drama Troupes in China's Rural Revolution*.  
Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Escherick, Joseph. *Ancestral Leaves: A Family Journey through Chinese History*. Berkeley &  
LA.: University Press of California, 2011.

Hoffmann, David. *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*.  
Ithaca and London: Cornell University Press, 2003.

Zhao, Mi. "From Singing Girls to Revolutionary Artists: Reconstructing China's Socialist  
Past in the Post-Socialist Era (1945-the Present)." PhD Diss., University of Oregon,  
2015.

## From Innocence to Knowing Better: Cheng Yanqiu and the Chinese Communist Party

Miin-ling Yu

Institute of Modern History, Academia Sinica

This article uses the Peking Opera master, Cheng Yanqiu (1904-1958), as a case study to analyze the changes in his attitudes toward politics before and after 1949. Before 1949 Cheng Yanqiu only focused on stage performances and on improving Peking Opera. He did not actively participate in political activities and knew almost nothing about the Chinese Communist Party (CCP). However, he was the first truly famous Peking Opera actor to join the Party. In the 1950s and even today many people considered that he possessed high “political consciousness.” It is an intriguing question why a person who had no interest in politics before 1949 suddenly became actively involved in political activities under Mao’s regime. This article illustrates the factors that contributed to Cheng’s good impression of the CCP and his gradual disillusionment, as well as his bottom line when art and politics ran into conflict. The Party’s call for Chinese opera reform attracted Cheng Yanqiu very much. Unfortunately, he had misconceptions about the reform and the Party. Both Cheng and the CCP used the same term, but the spirit, the means, and the final goals of “reform” were very different. Also, this article explores the CCP’s united front policy, which was instrumental in winning over important figures such as Cheng Yanqiu. In order to carry out its united front policy, the CCP could use very soft and tough strategies at the same time. In the end, those drawn into the united front were expected to surrender to the will and to the leadership of the CCP. This has been the ultimate goal of the party’s united front policies.

**Keywords:** Cheng Yanqiu, Chinese opera reform, *Unicorn Purse*, united front, art and politics