

工管：新劇、工會與戲班

——1950年代初的潮劇改造

林立

中山大學歷史學系

提要

1950年代初，國家對傳統戲曲進行改造，即改人、改戲、改制，簡稱戲改。各地戲改形式不盡相同，在廣東潮汕地區，戲改幹部和藝人運用新劇和工會這兩種社會文化資源搭建合作平臺，在戲班成立工會，推出新劇，逐步禁演舊戲，改變了戲班的權力結構，潮劇從內容到形式都被改變了。這些改變，又觸發了另一層的變動。由於觀眾不接受新劇，導致戲班破產，上級只好要求戲班工會組織工人民主管理委員會（工管會）接管戲班，終於形成了「戲改會—工管會—劇團」的權力格局。這一結果的出現是過程中各色人等（包括班主）發揮主觀能動性，層層推進，多種因素疊加作用而成的。

關鍵詞：新劇、工會、戲班、工管

林立，中山大學歷史學系，廣州市海珠區新港西路135號，郵政編碼：510275，電郵：likinbox@126.com。

一、引言

1949年7月，第一屆中華全國文學藝術工作者代表大會閉幕後，中共即開始準備全國性的戲曲改造，同月成立中華戲曲改革委員會籌備委員會，10月2日，中共中央政府成立的第二天，正式成立中華全國戲曲改革委員會，後改稱文化部戲曲改進局。這一機構的任務是：

……制定戲曲政策，團結改造藝人，培養新生力量，擬訂全國上演戲曲劇目審定標準，組織力量整理、改編、創作戲曲劇目，改革舊班社制度，輔導演出團體排演新戲，改進舞臺作風，……^①

其最終目的是把舊戲曲改造成國家宣傳機器中的螺絲釘。^② 因此，很快全國各地方政府陸續成立類似的機構，對傳統戲曲進行改造，概括起來主要就是改人、改戲、改制，簡稱為「戲改」。^③

國外學者在20世紀90年代，開始以社會文化史的視野對20世紀五六十年代戲曲改造進行研究，國內學界的研究則要到21世紀早期，何其亮對這方面的研究成果進行了頗為全面的梳理。^④

這一戲曲改造過程，姜進在對上海1950年代戲曲改造的研究中，認為是共產黨力圖「將整個社會納入社會主義國家控制的軌道」的一部份，是「國家將大眾娛樂和戲曲藝人納入社會主義體系」；^⑤ 王笛在研究1950年代早期

① 馬少波，〈毛澤東與中國戲曲〉，載《馬少波文集（卷八）·文藝評論（五）》（北京：北京出版社，2008），頁195。作者先任中華戲曲改革委員會籌備委員會秘書長，後任文化部黨組成員兼戲曲改進局總支書記。

② 毛澤東在〈在延安文藝座談會上的講話〉中提出：「無產階級的文學藝術是無產階級整個革命事業的一部份，如同列寧同志所說，是『整個機器中的螺絲釘』」。見《毛澤東選集》（沈陽：東北書店，1948），頁985。而馬少波〈毛澤東與中國戲曲〉一文論的主旨就是說明中國戲曲改革是在毛澤東的理論指導下進行的。

③ 傅瑾，《新中國戲劇史：1949-2000》（長沙：湖南美術出版社，2002），頁4。

④ 何其亮，《個體與集體之間：二十世紀五六十年代的評彈事業》（北京：商務印書館，2013），頁3-14。

⑤ 姜進，〈斷裂與延續：1950年代上海的文化改造〉，《社會科學》，2005年，第6期，頁95、97。

成都茶館曲藝改造時認為這是國家「對日常生活和大眾娛樂的控制」；^⑥ 何其亮研究上世紀五六十年代評彈改造時則稱之為「黨改造文化與社會的工程」。^⑦ 這些研究都從國家與社會文化的關係方面進行探討，並逐步有所拓展。

王笛在討論「制止圍鼓發展」問題時注意到，由於圍鼓是一些藝人的生計來源，政府很難完全禁止群眾自發的業餘圍鼓，轉而改為「管理輔導」，他沒有明確提出市場的問題，而是歸結為「傳統娛樂對國家權力的反抗的一個妥協結果」。^⑧ 姜進也注意到，「上海的社會主義計劃經濟在文革前從來就沒有完全取代過市場經濟，……娛樂領域中的『小工商業者』文革前一直都存在」。^⑨

正是注意到這一點，何其亮在研究時，加進了市場這一因素，研究框架變成了「藝人、市場與國家」，指出改革開放前的中國文化改造既是一個政治與文化的問題，也是一個經濟問題，國家政治並非評彈文藝形式起起落落的唯一因素，文化市場的存在既影響評彈書目、演出技巧，也使政府政策做出相應的調整。在分析中，何其亮更注意到，國家其實是由一個個政策執行者——幹部來代表的，而幹部在執行政策之時也有着相當不同的認識和策略；藝人既與政府合作，有時也做出抵抗，而評彈藝術臨場發揮的靈活性，留給藝人一些表演的自由空間，從而使政府很難完全管控。^⑩

上述的研究都可以歸入一個大的議題就是「斷裂與延續」，具體說，都在探討國家在多大程度上改變了戲曲（包括戲曲體制），戲曲在多大程度上又保持了原來的面貌和娛樂功能。

筆者對上述研究者的觀點並無異議，只是想指出，實際上各地戲改的情況不盡相同。^⑪ 例如，在廣東潮汕地區，傳統潮劇戲班屬於班主私人財產，

⑥ 王笛，〈國家控制與社會主義娛樂的形成——1950年代前期對成都茶館中的曲藝與曲藝藝人的改造和處理〉，載韓鋼主編，《中國當代史研究（一）》（北京：九州出版社，2011），頁88。

⑦ 何其亮，《個體與集體之間：二十世紀五六十年代的評彈事業》，頁2。

⑧ 王笛，〈國家控制與社會主義娛樂的形成——1950年代前期對成都茶館中的曲藝與曲藝藝人的改造和處理〉，頁107。

⑨ 姜進，《斷裂與延續：1950年代上海的文化改造》，頁102。

⑩ 何其亮，《個體與集體之間：二十世紀五六十年代的評彈事業》，頁14、42-43、45-83、123。

⑪ 按傅瑾的說法，全國許多地方都以辦藝人學習班開始戲改，又派出戲改幹部按照農村土改的辦法發動藝人訴苦，鬥爭班主，將戲班改造成為「共和班」，見傅瑾，《新中國戲劇史：1949-2000》，頁4-8。

班主聘用大簿（經理人）管理戲班，聘用成年藝人演出；童伶則採用賣身制，賣身期內沒有人身自由。^⑫ 1950年代初，潮劇改進會和汕頭市總工會通過在戲班建立工會組織，逐步禁演舊戲，演出新劇^⑬，進行戲改。由於觀眾不接受新戲，導致戲班破產，最終上級只好要求戲班工會組織工人民主管理委員會接管戲班，又稱「工管」。若把戲改看作是一種社會文化變遷，如何深入地解釋其在各地發生的動因和背後的機制，一直是筆者思考的問題。

蕭鳳霞(Helen F. Siu)在對華南農村革命進行人類學研究時指出：

我們必須把社會變遷看作是文化和政治經濟的作用和再作用，而它們是通過人們有創造力、有意義的行動形成的。^⑭

她在對珠江三角洲進行社會和文化的人類學研究時，強調個人總是在特定的權力與文化結構的多層關係網絡中，運用這個結構的文化象徵和語言，去確立自己的位置，也就創造了自己所處的社會與文化結構。^⑮

這些都啟發筆者從檔案、報刊、回憶錄、口述記錄^⑯等豐富的材料出發去思考：在潮劇戲改過程中產生的新劇和戲班工會背後的社會文化意涵是什麼？在此基礎上探討戲班工會的建立與演出新劇之間的關係，以及在此過程中政策執行者、藝人、班主、觀眾等背景、動機各不相同的人們，是怎樣以

⑫ 汕頭市總工會，「潮劇童伶燒掉賣身契的總結」，1951年長期資料第1卷，汕頭市檔案館藏，全宗號 S015，頁42-43。

⑬ 按照戲改幹部林山當時的說法，潮劇《白毛女》叫「現代劇」，還有一種叫「新觀點的歷史劇」，也稱「新編歷史劇」，在戲曲史上也是這種叫法，為了簡便筆者將這兩者統稱「新劇」。

⑭ Helen F. Siu, *Agents and Victims in South China: Accomplices in Rural Revolution* (New Haven and London: Yale University Press, 1989), 13.

⑮ Helen F. Siu, "Recycling Tradition: Culture, History and Political Economy in the Chrysanthemum Festival of South China," *Comparative Studies in Society and History* 32: 4 (1990): 765-794.

⑯ 關於1950年代初戲改的情況，筆者採訪過約17位有關人士，包括老怡梨班童伶：陳鑾英、李欽裕、洪繼榮、陳玉卿、陳燕梅；怡梨劇團：范澤華；老玉梨班童伶：黃清城、楊烈明；三正順班童伶：張長城；老源正班童伶：葉清發；源正劇團：陳少玲、陳靜娜、溫美蕉、陳華武（文化教員）；澄海縣工會文藝幹部周鎮昌夫婦；潮汕戲改領導人：吳南生。其中稱為童伶者，即1951年6月廢除童伶制前賣身入班，餘者即之後進入劇團（工管之後稱為劇團並立即廢除童伶制）。工管至今已六十多年，受訪者情況各異，所講述的故事不一定與本文主題密切相關，因此到最後呈現在文章中的口述者數量不一定很多，但這些採訪為筆者理解當時的情況提供了很大的幫助。

他們的行動，推動或影響着潮劇戲改這一進程的走向，並最終導致「工管」的出現？藉此加深對這一社會文化變遷過程的動因和機制的理解。

二、易幟

1949年10月中共軍隊進駐汕頭，城市上空代表政權的旗幟立即變易。社會的各色人等大多表達了歡迎、合作的意願。但誰具備合作的資格，該如何合作，還需隨着劇情的展開逐步一一揭示。

1949年10月21日國民黨胡璉兵團撤離汕頭，10月24日中共閩粵贛邊區縱隊進城。^⑰汕頭各界的反應非常熱烈，汕頭七家報社^⑱組成的《潮汕各日報聯合版》此前本刊登過反共文章，此時立場已經完全轉變，據其10月24日報導，10月23日中午該報特別趕印出版號外，報導原國民政府潮汕軍、政、警人士宣佈起義和中共部隊進入潮安城，即將進入汕頭市的新聞。號外發出後，全市人民奔走相告，四時正，「中正分局上面的警笛一響，這是通知各界準備歡迎解放軍入市的訊號」，聞聽警笛，「大家都狂喜起來，但他們不曉得解放軍在哪裡，只是向街道上奔跑」。這時，市區的大街小巷，人潮在洶湧，「這現像是汕市復員以來所僅見」。人群雖見不到解放軍，但卻見到「初次飄揚在汕頭市上空壯麗奪目的五星國旗，因為汕市軍警機關都在警笛訊號響之後，豎起中華人民共和國之旗了」。^⑲

此前的一段時間，潮汕經濟雖十分蕭條，不少小的戲班倒閉，今後將成為戲改重點的潮劇六大班^⑳還在潮汕各地流動演出。日後成為潮劇著名老生演員的張長城（1933- ），當時還是童伶，屬於三正順班，他們恰好就在汕頭大觀園戲院演出：

⑰ 秦梓高，〈汕頭的解放與接管〉，載蔡謙主編，《汕頭埠舊影故事》（汕頭：汕頭大學出版社，2015），頁389。

⑱ 七家報社為：《大光報》、《光明日報》、《星華日報》、《建國日報》、《商報》、《掃蕩報》、《嶺東民國日報聯合版》，此七家報紙的立場頗為複雜，其中的《掃蕩報》完全是反共的。《潮汕各日報聯合版》未能通過1949年11月汕頭市軍管會的報紙、雜誌登記，停辦。見曾旭波，〈見證汕頭解放的《汕頭各日報聯合版》〉，載蔡謙主編，《汕頭埠舊影故事》，頁239。

⑲ 各日報聯合版管理委員會，《汕頭各日報聯合版》，1949年10月24日，版1，汕頭市圖書館藏。

⑳ 六大班指老正順香班、三正順香班、老源正興班、老怡梨春班、老玉梨春班、老賽寶豐班。

當時我們有演出，沒辦法出去迎接。相熟的一個偵緝隊長去迎接。我們問他，共產黨來了你不怕嗎？他說，怕什麼，我都去歡迎了。他沒跑，結果後來汕頭鎮反殺了100人，他就是其中之一。^{②①}

潮劇六大班之一的老怡梨春班藝人洪繼榮給我們講了另一個易幟的故事：

當時我們在演戲，知道解放了，就想加點有關內容，於是安排一個情節，由一位演員扛一面五星紅旗到臺上轉一圈，我們不懂旗子應該怎麼弄，結果旗子上下顛倒了，沒想到臺下還有幾個解放軍戰士，他們馬上叫停了演出，進行審查，還好我們都是窮苦人出身，再三解釋，又接受了批評教育後才作罷。^{②②}

雖然事情已經過去六十多年，洪繼榮也記不起在哪裡演戲，戲演的是什麼，但這件事依然記憶清晰，可見當時受到不小的驚嚇。

戲班中有人對新政權充滿嚮往，如陳木城在老怡梨春班中只是一個二等的丑角師父，演技不甚高明，沒有像樣的戲。但他對新形勢的領悟力頗強，在局勢還不太明朗時，他就在班中講共產黨的事情，頗有嚮往之心；戲班有不少人對政治不感興趣，認為不管誰來了，都得讓觀眾看戲，因此冷嘲熱諷，還送了他一個外號「新腦殼」。^{②③}

戲班的班主很快感受到了衝擊。1950年4月，潮汕專區揭陽縣率先進行土改試點。10月，潮汕全面進行土改，開展「退租退押，清匪反霸」的八字運動。因此各鄉村時有地主被處決的記載，即使沒有被處決，地主也受到群眾的鬥爭^{②④}。所謂「鬥爭」，就是關押、監視、限制自由，開鬥爭會備受辱罵、毆打和其他種種侮辱，強制勞動和挨餓。有不少地主受不了折磨自盡，也有餓死的。^{②⑤} 與

②① 訪談筆記：張長城，2016年3月31日，汕頭張宅。

②② 訪談筆記：洪繼榮（1927-，老怡梨春班藝人），2015年7月15日，汕頭洪宅。

②③ 訪談筆記：洪繼榮（1927-，老怡梨春班藝人），2015年7月15日，汕頭洪宅。

②④ 廖森發，〈家鄉的土改〉，潮安縣政協文史委員會編，《潮安文史》（2000），第5輯，頁22-23。另見揭陽市政協文史委，《揭陽文史》（1996），第3輯，頁13-17。

②⑤ 見林俊聰、林廣宇，〈滑舌奇才千戶曉 藝星海外亦炫耀——著名講古藝人陳四文小傳〉，載謝鏗、黃奕瑄主編，《汕頭市老藝術家傳記》（汕頭：汕頭市文學藝術界聯合會，2013），頁59-76。對在潮汕土改中被評為地主的陳四文一家遭遇有詳細的記述：1951年冬陳四文一家受批鬥，1952年其二叔陳偉錫上吊自盡，其母黃蘭惠餓死，其妻投江自盡，陳四文割喉自盡未遂。

此同時，潮汕各地開展了「大張旗鼓鎮壓反革命運動」，簡稱「鎮反」運動。鎮壓五方面的人員：土匪、惡霸、特務、反動黨團骨幹、反動會道門頭子。這一運動從1950年11月至1953年底持續了三年。儘管宣佈取得「偉大勝利」，但也承認一些地區發生了「左」傾和工作草率，某些辦案人員不深入查證，搞逼、供、信，出現了一些冤、假、錯案。^{②⑥}

班主多為地主，要不就是跟舊社會的軍政警、國民黨及政府人員等有關係，在上述兩場運動中難免牽連其中，受到打擊。1950年底老源正興班主逃往香港；老正順香班班主，澄海縣北灣鄉陳遂良則在土改中被鎮壓，具體時間不見記載；^{②⑦}老怡梨春班的班主張春豐也被槍斃，時間在1951年8月。他本被評為開明地主，按政策是不用鎮壓的，他也自忖，將財產分盡，可保平安，因此沒有逃走。不想後來因為他們村是一個大村，沒有鎮壓一個地主，為了補足名額，就將他槍斃湊數。^{②⑧}

三、發動戲改：新劇開路

1949年10月25日，汕頭市當時最高權力機關——汕頭市軍事管制委員會開始接管工作，潮劇改造的關鍵人物吳南生（1922-）為中共汕頭市委副書記兼軍管會副主任。儘管接管工作千頭萬緒，農村又馬上開展土改，但1950年初，中共潮汕地委宣傳部就調林紫和楊影成立潮劇改革委員會，進行潮劇改革。^{②⑨}這一動作算是比較快的，因為1949年10月中華全國戲曲改革委員會才正式成立，^{③⑩}而廣東省戲曲改革委員會要到1953年4月才成立。^{③⑪}可見中共潮汕地委對將潮劇改造為宣傳工具的重視，畢竟當時的普通百姓能聽懂國語的幾乎沒有。「潮汕民間藝術，宣傳力最大而最受廣大勞動大眾歡迎者，可算

②⑥ 廣東省汕頭市地方志編纂委員會編，《汕頭市志》（北京：新華出版社，1999），第1冊，頁916-918。

②⑦ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》（廣州：中山大學出版社，1993），頁211、215。

②⑧ 口述材料：張福綏（張春豐侄子，82歲），2016年5月14日下午，於揭陽市揭東縣白塔鎮廣和村張宅。2017年5月1日微信採訪張樹發：張春豐被槍斃於1951年農曆七月初三，即西曆8月5日。

②⑨ 林紫，〈解放初期的潮劇改革工作——記潮劇改進會和粵東戲改〉，載汕頭市政協文史委編，《汕頭文史資料精選（文教衛體卷）》（香港：天馬出版有限公司，2009），頁94。

③⑩ 傅謹，《新中國戲劇史：1949-2000》，頁3-4。

③⑪ 《潮劇志》編輯委員會，《潮劇志》（汕頭：汕頭大學出版社，1995），頁27。

是潮劇」^②，這是汕頭市總工會《潮劇童伶燒掉賣身契約的總結》的第一句話，可代表當政者對潮劇作用的認識。吳南生作為從小在潮汕生長的本地人，自然不會不知道當時潮劇在潮汕地區受歡迎的程度。同時這恐怕也與吳南生在延安^③接觸過當時的舊文藝大改造並早有此打算有關係：

講到潮劇的改革，我還要從延安時期說起。延安時期，潮汕有好多老同志在延安學習，經常都會見面。當時延安的戲劇、文藝也都在大改革。這個時候京劇出了《三打祝家莊》，歌劇出了《白毛女》，群眾活動就是秧歌、民歌等。所以，在延安的潮汕老同志就說，將來解放以後，潮汕也應該改改，首先就講到潮劇。潮汕沒有別的可以改了嘛，就改潮劇。這些人就說，這個就要你來，你是做這個事的，因我是宣傳部長嘛。^④

雖然潮汕此時正準備土改，但潮汕戲改的領導者並未想用土改的方式進行戲改。當我們採訪吳南生，話題涉及到鬥地主和戲改時，他十分敏感地問：「當時在潮汕我們沒有鬥班主，對吧？」^⑤可見這對他來說不是一個可以含糊的問題，即使事情已經過去六十幾年。後來戲改的實際領導者林山也強調，在改戲的問題上，要防止簡單粗暴的做法，要和藝人建立感情，要啟發與教育他們自己起來當家作主。^⑥

其實土改式的做法在高層是受到批評的。1950年11月全國戲曲工作會議上，河南的一位戲改幹部就檢討道：制度改革急於求成，機械照搬了土改的一套。^⑦1952年底浙江省委對全省戲改工作進行檢查，對溫州土改式的戲改，提出了更為嚴厲的批評，指出溫州政府在執行戲改政策中表現了急躁和粗暴的傾向，隨後溫州進行了一定程度的糾正。^⑧

② 汕頭市總工會，「潮劇童伶燒掉賣身契約的總結」，頁42。

③ 據高同星、胡德、方真主編，《中國經濟特區大辭典》（北京：人民出版社，1995），頁656。吳南生1944至1945年抗戰勝利前，在延安中共中央黨校學習。

④ 訪談筆記：吳南生，2014年11月12日，廣州吳宅。

⑤ 訪談筆記：吳南生，2014年11月12日，廣州吳宅。

⑥ 林紫，〈回憶林山同志〉，載中國人民政治協商會議廣東省汕頭市委員會文史資料委員會編，《潮汕文化叢拾》（內部資料，1992），頁170。

⑦ 傅謹，《新中國戲劇史：1949-2000》，頁8、22。

⑧ 李冰冰，《「新生」與困境：溫州亂彈劇團的改造（1949-1966）》（上海：華東師範大學未刊碩士論文，2005），頁22。

但是戲改該如何進行，估計當時從上到下並無一個具體的實施意見。林紫等人毫無經驗，不久工作暫停，潮劇改革委員會取消。真正的工作，要等到在延安搞過民間文藝改造的林山到來，才開展起來。^{③⑨}

1950年1月，林山（1910-1984）從北京回到汕頭，任中共汕頭市委宣傳部長。林山，1910年生，饒平縣（後屬澄海縣）人，畢業於韓山師範，1903年在上海入暨南大學文學院，不到一學期，因思想左傾被開除，1933年加入中共，隔年被捕入獄，1937年出獄到延安，任邊區文協秘書長兼說書組組長，此後一直從事文藝工作，特別是1943年重回延安後任陝甘寧邊區文協常委，負責改造舊藝人並編輯文藝刊物，與人合作記錄了盲說書藝人韓起祥的說書《劉巧團圓》^{④⑩}。④①林山應該就是吳南生提到的在延安的潮汕老同志之一。之前的經歷，林山已積累了豐富的經驗，要在潮汕這塊土地，在潮劇這個園地中，推廣中共改造舊文藝的延安做法。

1950年3月10日，在汕頭召開潮汕文學藝術工作者座談會，主要是成立潮汕文聯籌備會，吳南生作為中共潮汕地委宣傳部長參加了會議，林山被推選為會議主席，潮劇老三正順、賽寶豐、老玉梨班的代表參加了會議。宣傳部副部長楊英偉強調，文藝要反映目前潮汕廣大農民翻天覆地的反霸鬥爭，林山則強調當前潮汕文藝工作的中心環節就是文藝工作者要加緊學習毛主席的文藝思想，和工農兵結合，改造自己。參會的潮劇界代表，教戲先生馬餘輝提出「召集各個潮劇報的編導，共同來討論潮劇改造的辦法」，發言得到了熱烈的掌聲。^{④②}

1950年3月19日，潮汕文聯籌備會第一次常委會召開，林山就任潮汕文聯籌備委員會主任。^{④③}

就在座談會召開前夕，3月8日，普寧的一個叫「流青劇團」的業餘劇團，將歌劇《白毛女》改編成潮劇，到汕頭大觀園戲院演出，該團同時演出的還有話劇《小二黑結婚》，連演三天。^{④④}3月11日，劇團的部份人員與汕頭

③⑨ 林紫，〈解放初期的潮劇改革工作——記潮劇改進會和粵東戲改〉，頁94。

④⑩ 韓起祥的說書《劉巧團圓》，改編自延安戲曲改造中出現的秦腔《劉巧兒》，袁靜編劇，詳見吳雪杉，〈塑造婚姻〉，《讀書》，2005年，第8期，頁3-11。

④① 廣東省汕頭市地方志編纂委員會，《汕頭市志》，第1冊，頁846。

④② 本報訊，〈潮汕文藝工作者集會——討論工作方針及文藝界的聯合組織通過成立潮汕文藝界聯合會籌備會〉，《團結報》，1950年3月10日，版1。

④③ 廣東省汕頭市地方志編纂委員會，《汕頭市志》，第1冊，頁141。

④④ 《團結報》廣告，1950年3月8日，版3。

文藝界開座談會。3月10日至24日在《團結報》和《星華日報》密集發表了六篇文章，^{④⑤}我們只要看看其中一些作者就明白：丹木，即鍾丹木，時任潮汕文聯幹部^{④⑥}；一清，即黃一清，當時是文化幹部；艾黎，即周艾黎，時在潮汕軍分區政治部宣傳科工作。^{④⑦}流青劇團，其成員是商業部門從業者、教師、居民，^{④⑧}原是一個名不見經傳的縣城業餘劇團，一下子進入專供專業劇團演出的汕頭戲院演出，還和汕頭文藝界開座談會，顯然這是宣傳部門、文聯精心準備的。

儘管我們沒有當時演出情況的直接材料，但從座談會文藝界人士的一些意見中，很容易明白，演出並不成功。亞伶認為：這次演出像小孩走路一般，緩緩會好的。丹木認為：《白毛女》演出形式，這種表現是否對，難下結論。演員的口白和舞蹈不協調，有些前面用潮劇的形式，後面用了話劇的。^{④⑨}如此，這齣戲恐怕很難受一般觀眾歡迎，就是在《團結報》同一版上發表的〈向前跨出第一步——看潮劇「白毛女」後記〉的評論者以行也承認，這齣戲在技術上還有些幼稚，觀眾或未能全部接受。^{⑤⑩}

但這齣戲卻是潮劇與革命文化相結合的示範。首先劇目就選擇來自延安的新歌劇《白毛女》，它反映的是共產黨領導人民推翻地主壓迫，翻身解放的主題，政治絕對正確，來源絕對純正。第二，正如林山最後總結發言說的，它昭示了潮劇改造的正確道路。^{⑤⑪}第三，新劇是一個方向標，對待它的態度，可以判斷一個人對革命文化、對新政權的態度。

不管怎樣，新劇已經挾着新政權的權威立在那裡，所有評論者不管提什麼意見，一定要先表態贊成。展示新劇的目的很清楚，正如以行在評論裡引用陸定一的話講的，革命的文藝就是要「在幾萬萬人的頭腦裡把舊文藝的影

④⑤ 林醇鈞、吳國欽，《潮劇史》（廣州：花城出版社，2015），下編，頁4-6。

④⑥ 盧煤，〈一路鑼鼓送丹森〉，載林紫編，《潮劇軼事趣聞》（廣州：中國戲劇家協會廣東分會，1989），頁148。

④⑦ 汕頭市藝術研究室編，《潮劇研究——潮劇人物傳略專輯》（北京：中國戲劇出版社，1998），頁227、232。

④⑧ 林醇鈞、吳國欽，《潮劇史》，下編，頁5。

④⑨ 陳志華記錄，丹木整理，〈「白毛女」改編潮劇演出座談會發言摘要〉，《團結報》，1950年3月19日，版3。

⑤⑩ 以行，〈向前跨出第一步——看潮劇「白毛女」後記〉，《團結報》，1950年3月19日，版3。

⑤⑪ 陳志華記錄，丹木整理，〈「白毛女」改編潮劇演出座談會發言摘要〉，《團結報》，1950年3月19日，版3。

響打破、肅清」，要拿出「我們人民自己的貨色給人民」，因此他強調「這是改造的第一步，是奪了舊文藝的堡壘」。⁵²

可以這樣理解，武裝部隊佔領的是地理上的江山，現在文藝隊伍要佔領的是人們心理上的地盤。要把全國人民的頭腦統一起來，新劇也就成了推行新的革命文化認同的重要一環。

只是這佔領的第一役似乎有點自說自話，整個座談會只有當局的文化幹部，沒有戲班的人參加，沒有一個民間代表。

潮劇主要的陣地還是在比較有規模的七個職業戲班那裡，其中五大班分別是：老正順香、老源正興、老三正順香、老怡梨春、老玉梨香；兩個中班：老賽寶豐⁵³、老玉春香。⁵⁴

傳統潮劇戲班，藝人與班主（包括班主雇傭的管理人員）是構成戲班的人員兩大部份。他們既互相依存又有矛盾，藝人需要從班主那裡領取工資，依靠戲班生存，但由於班主有時總想剋扣藝人的工資，造成經濟利益衝突，也時有矛盾，矛盾一般都以雙方的妥協解決，總的來說，班主是強勢的一方。這方面的矛盾集中反映在1925年和1947年的兩次藝人罷工上：第一次罷工，就是因為班主剋扣藝人工資引起的，一開始班主們答應了藝人的條件，但隨後班主組織梨園公會，開除罷工骨幹，毒打帶頭罷工者；第二次罷工，則由於藝人要求增加工資未遂引發，也是班主一開始答應藝人條件，隨後一些帶頭者被解聘。⁵⁵ 兩次罷工都深化了藝人群體與班主們的矛盾。

1950年4月，潮汕文聯在汕頭召開了第一次潮劇座談會，上述戲班，除個別在本地演出路途太遠未及參加外，大都有代表參會，共有35人。他們有的是著名的編劇，如謝吟；有的是著名的教戲，如盧吟詞、黃玉鬥、黃欽賜、楊其國等；也有的是著名的頭手⁵⁶，如胡昭；有的是著名的演員，如蔡木雄、吳林榮等。可以看到，這些人都是傾向於政府的進步人士，或在歷史上和參加過罷工與班主有過鬥爭史的，如謝吟民國時期在上海得到鄭正秋的幫

⁵² 以行，〈向前邁出第一步——看潮劇「白毛女」後記〉，《團結報》，1950年3月19日，版4。

⁵³ 也有將老賽寶豐班與上述五大班一起並稱六大班的，見《潮劇志》編輯委員會，《潮劇志》，頁277。

⁵⁴ 林醇鈞、吳國欽，《潮劇史》，下冊，頁2-3。

⁵⁵ 盧吟詞口述，鄭志偉記錄，《盧吟詞回憶錄》（未刊本），頁36-46；林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁154-155。

⁵⁶ 潮劇伴奏特色領奏樂器稱「二弦」，狀似二胡，發音更為尖脆明亮，其首席演奏者稱為「頭手」師父。

助，寫過帶有進步傾向的時裝劇，⁵⁷ 盧吟詞參加過1925年的潮劇罷工，胡昭是1947年潮劇罷工的帶頭者。⁵⁸

中共參加的幹部是：中共汕頭地委宣傳部副部長楊英偉，汕頭市文教局長吳龍光，潮汕文聯主任林山，還有文聯幹部鍾丹木、林紫、楊影。會議通過成立了「潮劇改進會」（籌備會），林山為主任。⁵⁹ 這就意味着潮劇的戲改機構重新成立。

座談會開了一天，主要是聽林山做〈改造潮劇的幾個問題〉的報告。報告有七個部份：一、對潮劇的看法和態度；二、對舊劇目的態度；三、歷史戲和現代戲；四、新劇本問題；五、團結和學習問題；六、童伶問題；七、潮劇的前途。此後該報告全文登載在《團結報》上。⁶⁰ 其實按今天的說法，這就是一個戲改政策見面會，報告「實際上是傳達了政府對潮劇改革的方針、政策、步驟」。⁶¹

報告強調潮劇要改造，要對人民有益才可以存在。至於如何做到這一要求，林山列舉了北方戲曲的一些例子：《白毛女》、《九件衣》、《劉胡蘭》、《一貫道》，要求潮劇也排演這些以反封建、破除迷信為主題的「新戲」。同時用非常客氣的語氣要求，為了「不致犯原則上的錯誤或減少錯誤，……希望各位編戲先生能把『戲橋』（本事，其實就是寫作大綱）先寫出來，經過潮劇改進會討論，研究之後再動筆」，這已經就是事先審定劇目了，也就是說政府為潮劇劇本設定了大的主題，並用事先審定劇目大綱的方式納入規範，使其為當前政治需要服務，可見報告雖不明說，但其實就是朝着〈在延安文藝座談會上的講話〉確定的目標推進。

談到潮劇的前途問題，林山總結：「舊潮劇一定會淘汰，新潮劇一定會存在。」⁶² 這可能是官方第一次正式提出「新潮劇」這一名詞，它向潮劇界傳達出明白無誤的信息，潮劇必須要改造才可以存在。

⁵⁷ 林紫，〈解放初期的潮劇改革工作——記潮劇改進會和粵東戲改〉，頁96。

⁵⁸ 盧吟詞口述，鄭志偉記錄，《盧吟詞回憶錄》，頁36-46；林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁154-155。

⁵⁹ 〈潮汕文聯召開座談會商討改革潮劇問題並成立潮劇改進會籌備會〉，《團結報》，1950年4月15日，版1。

⁶⁰ 林山，〈改造潮劇的幾個問題——在潮劇座談會上的發言〉，《團結報》，1950年4月15日，版4。

⁶¹ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁195。

⁶² 林山，〈改造潮劇的幾個問題——在潮劇座談會上的發言〉，《團結報》，1950年4月15日，版4。

四、成立工會與演新劇

戲改會成立後，做了一系列的事情，一是「政策和藝人見面」，具體就是每逢戲班進入汕頭演出，劇改會的人就到戲班講解方針政策；二是從政治上提高藝人的社會地位，由於潮劇藝人在民國時期處於社會的最底層，被人看不起，潮汕文聯請他們參加座談會，由於文聯在位於中山公園內的原國民黨黨部辦公，藝人們感到受寵若驚。^⑬ 1950年的五一節，藝人被邀請參加遊行，女演員黃玉英還被安排在主席臺上與地委書記曾廣的女兒坐在一起。^⑭

這一系列的動作，固然增加了藝人對政府的向心力，但要迅速排出新劇，恐怕還不行，原因是戲班掌控在班主手裡，票房就是戲班的生命，由於關乎大家的飯碗，戲班上下對於演出劇目能不能吸引觀眾一向很在意，《女童伶往事》一書詳細描述了老怡梨戲班初進汕頭演出時的準備：要精心挑選頭戲、長戲，安排名角吸引觀眾，都是大有講究的。^⑮ 排演沒有把握的新劇，要是戲演砸了，影響戲班聲譽，等於砸了大家的飯碗。林山也承認潮劇要做好新劇是比較困難的，有的戲班認為演現代戲是在宣傳，不是做戲，怕沒人看。^⑯ 這其實道出了對於演新劇，班主和許多戲班藝人的擔憂。由於演戲需要戲班全體人員高度合作，所以縱有部份藝人願意跟政府合作，班主和其他藝人不願意也是無法實現的。

面對土改、鎮反、抗美援朝等一些列政治運動，如何趕緊讓六大班演出新劇，以配合形勢，恐怕這是當時戲改幹部反復思考的問題。不想這時老怡梨春班發生了一件事，推動了戲改的進程，改變了戲班的權力格局，也改變了當事人的命運。

老怡梨戲班的班主是揭陽縣古溝村（今揭陽市揭東縣白塔鎮廣和村）的張春豐，鋪號張三記，人稱三爺、張老三。他在當地頗有資產和勢力，戲班由他的二兒子張式鼈在班中主持經營，管理班中事務的實權人物是張銘實（人稱阿實、實叔）和宋鳳宜，^⑰ 他們之下還有幾個親丁負責管理童伶和日

^⑬ 林紫，〈戲改之初記截止〉，載林紫編，《潮劇軼事趣聞》，頁47。

^⑭ 林紫，〈解放初期的潮劇改革工作——記潮劇改進會和粵東戲改〉，頁95。

^⑮ 梁衛群，《女童伶往事——一個人的潮劇戲班史》（廣州：花城出版社，2014），頁60。

^⑯ 林山，〈改造潮劇的幾個問題——在潮劇座談會上的發言〉，《團結報》，1950年4月15日，版4。

^⑰ 訪談筆記：洪繼榮（1927年生，老怡梨春班藝人），2015年7月15日，汕頭洪宅。

常雜務，這些可以視為老怡梨班的「管理層」。藝人地位最高的是教戲先生，負責教戲、排戲，有的還兼作曲、編劇。此時老怡梨的教戲先生有黃秋葵、黃玉鬥，都是潮劇界赫赫有名的大先生；在樂音伴奏人員裡，打鼓地位最高，也稱為先生，演戲的時候，打鼓全權負責臺上的指揮，此時老怡梨的打鼓是潮劇名鼓師沙浦；然後就是各行當的師傅和負責各種樂器的師傅；童伶地位最低，且必須由親丁監管，沒有人身自由，其他還有各種打雜後勤人員。^{⑥⑧}

老怡梨班在抗戰勝利後進入汕頭演出，打開局面，躋身大班之列，直至1949年政權更迭，局勢動盪之際，戲班經營狀況其實還可維持，這時三正順班經營不善，原屬該班的陳木城和洪繼榮師兄弟，還有他們的師叔翁鑾金等人都經由不同的戲館中間人介紹相繼過班而來。^{⑥⑨}

按洪繼榮的說法，當時陳木城只是一個二等的丑角。在舊戲班要站住腳，要晉升，關鍵是要有戲，能吸引觀眾，在舞臺上佔據位置。陳木城當然十分明白這點，過班之後不久，他就以同鄉的身份找到當時怡梨的臺柱烏衫（類似京劇的青衣）陳鑾英，跟她說情，想跟她搭檔演《跳橋》，但陳鑾英戲份太重，沒有答應。陳木城找不到合適的搭檔，過班一段時間，拿不出像樣的戲，^{⑦⑩} 在老怡梨別說要出人頭地，能不能待下去都成問題。

這時形勢的變化卻給了他一個機會，由於班主是揭陽的地主，揭陽於1950年4月率先進行土改，田地沒收，還要退租退押，^{⑦⑪} 當月班主想將戲班賣掉，計劃先將戲班拉到香港演出，之後賣到安南（越南），已收了四千港元定頭錢，戲班人心不安。陳木城立即向組織彙報：

我聞知後即向潮汕文聯林山同志會報情況，他聽後叫我在班裡組織藝人反抗。^{⑦⑫}

⑥⑧ 訪談筆記：根據張福綏（張春豐侄子，82歲），2016年5月14日下午，於揭陽市揭東縣白塔鎮廣和村張宅。另據陳鑾英、洪繼榮、陳玉卿、陳燕梅等口述整理。

⑥⑨ 訪談筆記：洪繼榮（1927年生，老怡梨春班藝人），2015年7月15日，汕頭洪宅。

⑦⑩ 梁衛群，《女童伶往事——一個人的潮劇戲班史》，頁103-104。

⑦⑪ 王釗，〈揭陽縣土地改革大事記〉，《揭陽文史》（揭陽：中國人民政治協商會議揭陽市文史資料委員會，1996），第3輯，頁13-17。

⑦⑫ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》（1985年4月），頁1。此文件由時任潮劇院副院長的林淳鈞先生收藏，蒙林先生允許拍照。文件共7頁，蠟版油印，落款是：陳木城執筆（蓋章），證明人：黃秋葵、林明才（簽名、蓋章）。筆者查汕頭市檔案館檔案，中共建政後，與戲曲有關的檔案最早

按陳木城的回憶，他隨後在班中開展一系列活動，首先找到兩位「思想比較進步的同志林明才、黃秋葵商量協助串聯」，進而「對工友進行說服」，終於工友們統一了意見，迫使班主收回決定並退回「定頭錢」。^⑬

在對事件簡短的敘述中，關鍵就是「他（林山）聽後叫我在班裡組織藝人反抗」，林山顯然代表共產黨，這裡着重強調的是我（陳木城）的行為得到共產黨的授權。

陳此舉的目的也許是出於維護自己和班中工友利益，也許是形勢所迫為尋找出頭之路，也許更複雜，但不管如何，有兩點是明確的：

一是此舉頗得戲班藝人的擁護，使他在戲班中的帶頭人地位得以初步確立。就是後來與他有矛盾的洪繼榮，在幾十年後回憶起來，也承認使大家免於背井離鄉是木城的功勞。^⑭

二是他再也不用擔心藝術不高、戲份不夠而在班中待不下去，他已經嶄露頭角，被組織選中，31年後的1981年在當時戲改會領導林紫的回憶文章中依然把他列為「積極份子」和「戲改的骨幹力量」之一。^⑮現在他看到了一條通向班中權力頂峰的新路，要說一馬平川，卻遠非如此，戲班並不平靜。

成功組織工友迫使班主取消出賣戲班的決定，必定使陳木城感受到共產黨巨大的力量，他很清楚，這件事要在民國時期是不可能成功的，他輕則可能丟了飯碗，重則可能被毒打一頓。組織為他撐腰，他必然對組織產生了巨大的認同感。按陳木城的說法是第一次鬥爭取得勝利後，他主動到潮汕文聯要求成立工會組織，得到上級的支持。兩天後，文聯和工會即在老怡梨啟動建立工會的程序：成立老怡梨春班工會籌備委員會。

1950年6月20日前後，在市總工會樓下大廳專門舉行了老怡梨春班工會籌會成立的慶祝大會，慶祝儀式顯得很高調，11月28日正式成立老怡梨工會組織。35年後，陳木城這樣回顧：

只到1953年，而本文記述事件止於1951年。汕頭市總工會檔案只找到廢除童伶制總結，其餘如戲班成立工會等均查不到，各大潮劇班後來均併入潮劇院，潮劇院在「文革」中被砸爛、撤銷，檔案資料基本損毀，因而，這份寫於1985年的呈報材料就成為記錄1950年代早期潮劇戲改不可多得的珍貴文本。當然筆者注意到撰寫者有其動機和立場，這些我將用其他材料，如口述和回憶文章進行比對，以揭示這一過程中不同角色不同的立場和動機，這也是本文分析工作的重要部份。

⑬ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁1。

⑭ 訪談筆記：洪繼榮，2015年7月15日，汕頭洪宅。

⑮ 林紫，〈解放初期的潮劇改革工作——記潮劇改進會和粵東戲改〉，頁96。

這是解放後，在共產黨直接領導下，在潮劇六大班中，最先成立工會組織。^⑦

老怡梨班成立工會，陳木城說是自己主動要求的。汕頭市總工會《潮劇童伶燒掉賣身契約的總結》簡單描述了戲班成立工會的經過：

潮汕全面解放後，文聯即緊密聯繫潮劇藝人進行教育，對舊制度也提了很多意見，積極準備劇改工作，經過一段時間之後，藝人對政府及工會有了初步認識，多數要求市總工會給與他們組織工會，最初是老玉梨、老三正順等幾班，及後各班也相繼組織，從工代會、工籌會到正式工會的成立……^⑧

可以肯定，在戲班成立工會這件事，戲改會（屬文聯領導）是做了工作的，最後陳木城到市總工會提出要求也可能確有其事，但怡梨的工會卻未必是最先成立的。

這樣，老怡梨戲班有了「組織」，陳木城的身份也發生了大變化，由一個被人看不起的角色，一躍而成為工會籌備委員會主席。^⑨

當陳木城向林山報告老怡梨班主準備賣掉戲班一事，林山叫他回班組織藝人反抗，而不是直接以政府的名義進行幹預，是有政策上、策略上考慮的，因為按照《共同綱領》的規定，對私營經濟是鼓勵和扶助的，^⑩在土改中也執行不沒收地主工商業的政策。^⑪也許這種策略早在組織的考慮之中，但班主出賣戲班這一突發事件，還是為發動藝人成立工會提供了一個良好的契機。

戲班工會的成立就是奪取班主對戲班控制權的開始，戲班的控制權之一就是安排演出，包括排演新的戲目的權力。上文提到的怡梨戲班進汕頭演

⑦ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁2。

⑧ 汕頭市總工會，「潮劇童伶燒掉賣身契約的總結」，頁43。

⑨ 材料中沒有提到正式成立工會後的職位設置，無從知道陳木城是否成為工會主席。

⑩ 見1949年9月29日中國人民政治協商會議第一屆全體會議通過的《共同綱領》（北京：人民出版社，1952），頁10。

⑪ 1950年6月14日，劉少奇在中國人民政治協商會議第一屆全國委員會第二次會議上的〈關於土地改革問題的報告〉，載中共中央文獻研究室編，《建國以來重要文獻選編》（北京：中央文獻出版社，2011），第1冊，頁258。

出，雖由教戲先生提出，也要得到班主的允許才能成行，^⑧ 班中購置演出服裝、道具等由大簿負責，大宗的則需經班主。^⑨ 排演新戲若非班主同意，是無法購買道具、服裝的。

成立工籌會之後，老怡梨班很快就推出新劇。1950年五月老怡梨班排演了一出新戲《農家苦》，內容描寫清末時農民在封建官僚地主惡霸重重壓迫下悲慘的生活，反映了封建地主階級與農民階級的尖銳對立。^⑩ 這齣戲顯然是工籌會成立後才得以排演的，雖然我們沒法從陳木城的敘述中得知成立工籌會的具體日期，但從文中我們可以肯定是1950年的四月之後與六月之前。新戲是按戲改會的要求排演的，配合當時農村反霸鬥爭，但觀眾並不愛看。^⑪

對於工籌會成立後排新戲陳木城是這麼說的：

戲班要排練新劇目需要添置服裝佈景向他（班主張式鼇）要錢卻一文不給。都要由我們工籌委出面和服裝店老闆商量擔保，分期付款，才能保持生產劇目。^⑫

綜合以上的信息，我們能夠解讀這段話：工籌會成立之後自己排新劇目，即使班主不願意拿錢出來，工籌委一樣可以對外借到錢。當然，排演的戲必定是不賺錢的新劇，否則班主為了賺錢不可能拒絕排戲。由於排戲、演戲需要許多人的密切配合，能夠在第一次潮劇座談會後僅一個月就推出新劇，只靠幾個積極分子是做不到的，必須依靠戲班工會組織。隨着各班工會組織的陸續建立，各大班也就相繼推出新戲。^⑬

五、新劇與舊戲的爭奪

據《潮劇聞見錄》記載，20世紀三四十年代，潮劇在鄉村各地搭臺演

^⑧ 梁衛群，《女童伶往事——一個人的潮劇戲班史》，頁106。

^⑨ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁23。

^⑩ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁198。

^⑪ 梁衛群，《女童伶往事——一個人的潮劇戲班史》，頁58-60。

^⑫ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁2。

^⑬ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁198。

出，演出的時間很長，分日夜戲和午夜戲兩種，前者上午10時開演至第二天天亮；後者下午三時開始演至第二天天亮。若進戲院（戲院）演出，則日夜場分開售票，日場從午後到傍晚，夜場七點左右開演，至凌晨或天亮結束，因此得名天光戲。⁸⁷

在漫長的演出過程中一般幾個劇目按一定的順序搭配演出，通常為：頭戲（武戲或短戲）一長戲一醜戲一長戲，其中的長戲多演長連戲。潮劇長連戲起源於20世紀20年代的泰國曼谷，戲班在城市劇院固定演出，而不是在鄉村流動，劇目顯得不夠，為吸引觀眾，戲班編了多集的劇目，每集演出半月至數天後推出新一集。⁸⁸長連戲一直到戲改前都在上演，流行的劇目有：《彭祖下山》、《慈雲走國》、《藕斷絲連》等。⁸⁹

舊潮劇的劇目加上各種機關活景很受觀眾喜愛，吳南生在回憶他小時候看潮劇時就提到：

自細奴仔時，喜歡看潮劇，我跟阿嬤去看潮劇，印象最深的是《火燒紅蓮寺》⁹⁰，放飛劍，那飛劍是用鋼絲帶着，呼的一下就飛過去了，小孩時看《火燒紅蓮寺》就記得。還有個甘瘤子，貼個瘤在臉上，給我的印象比較深。⁹¹

1950年代後逐漸成為潮劇名角的范澤華（1938-）則對舊潮劇的特有的武場記憶猶新：

每個劇團到家鄉做戲的時候，我一定要跑去看，沒有看全劇也要看一半，家裡窮沒錢，就繡花賺幾分錢，幾分錢不足買一張票，就看戲尾。……我印象最深的是曾經看過玉梨劇團陳木龍師傅的特技表演，印象極深，一直到現在幾十年，這件事還記在頭腦中，……戲演到下半夜，天快亮了，觀眾有些疲勞，累了。裡面通知武戲開始，鑼鼓轉為京鑼鼓，「鏘、鏘、鏘、鏘……」，聲音震耳欲

⁸⁷ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁43-44。

⁸⁸ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁78。

⁸⁹ 潮汕戲曲改進會，〈潮劇改革工作總結〉，載潮汕戲曲改進會編，《戲曲改革工作》（汕頭，1952），頁57。

⁹⁰ 屬長連戲劇目。

⁹¹ 訪談筆記：吳南生，2014年11月12日，廣州吳宅。

輩，觀眾精神都被提起來了，先是一群少年打毯子功，武功、翻筋斗，最後木龍師傅在臺上疊上三張八仙桌，在上面表演「後空翻」，兩隻手握兩個雞蛋，兩個肘夾兩個青碗，兩個腋下再夾兩個青碗，在上面做後空翻這個動作下來，非常迅速，真是一眨眼就看不到了，臺下的掌聲暴響，太吸引人了。^⑫

戲改一開始，長連戲和天光戲就成了必須革除的對象，首先是長連戲，按《潮劇改革工作總結》的說法，它是商業都市孵育出來的產物，不注意演技和唱功，靠故事的離奇、色情和低級來欺騙群眾。對這種有害的長連戲「採取了鬥爭的態度」，但又說「一般不依靠行政命令與禁戲的辦法，主要是通過批評與演出新戲。特別是在藝人中進行思想教育，使他們在思想上認識了長連戲的害處而自動停演」。^⑬

這種並非禁令的「批評」、「思想教育」能夠奏效是有條件的，首先是各班都成立了工會，工會掌握了班中安排演戲的權力，又聽命於上級工會和戲改會；其二，當時由戲改會掌控的潮劇聯合辦事處成立，取代了各地私人演出中介機構——戲館，班主已經無法像過去那樣自主聯繫演出，再加上土改、鎮反的大形勢，在這種情況下，戲改會的批評教育意見，就如同命令一樣有效：

長連戲也不做了。長達5集的《桃花寨》，從少演到最後停演了；而以往最受歡迎的才子佳人戲也少演，哀怨纏綿的戲也被邊緣。怡梨的《鸚歌對唱》，在大光明戲院票房已預售一周，只做了一個晚上，就被文聯^⑭要求取消。《雲鐘彥》中觀眾愛聽的「相思歌」給砍掉，因為當局認為它傳遞的是靡靡之音。^⑮

上述禁演留下的空缺，戲改會通過戲改積極份子帶領戲班工會快速推出了一系列新戲來填補。從1950年下半年到1951年上半年共推出《九件衣》、《紅娘子》、《窮人恨》等23部新戲，加上前面提到的一共29部，但這麼快

⑫ 訪談筆記：范澤華，2015年4月13日，汕頭市范宅。

⑬ 潮汕戲曲改進會，〈潮劇改革工作總結〉，頁57-58。

⑭ 戲改會隸屬潮汕文聯。

⑮ 梁衛群，《女童伶往事——一個人的潮劇戲班史》，頁120。

的推出速度，難免粗製濫造，生硬、拼湊，如在《愁龍苦鳳兩翻身》中，劇中人喊出「打倒地主惡霸，把財產分給貧農」的口號；《紅娘子》中，劇中人李俊在獄中的唱段，採用「沒有共產黨就沒有新中國」的樂曲。雖然這是極端的例子，但觀眾反映新戲一般的毛病就是：場面冷、人物少、戲出短、很不耐看。^⑩

政府見狀，採取了對藝人進行思想教育、輿論支持、減免稅扶持、舉辦春節聯合公演等措施，但觀眾依然不買帳。張長城回憶：

開頭觀眾就像留長鬍子的人（比喻觀眾比較多），越來越短，越來越短（人越來越少），最後剩下嘴唇上的一點（只剩前排的一點觀眾）。^⑪

筆者採訪周鎮昌（1928-）老人，他1950年從馬來亞回到澄海，是潮劇愛好者，他回憶起1950年代看的潮劇幾乎都是舊劇，對上述的新戲基本沒有印象了。^⑫ 1950年入源正潮劇團的陳少玲（1935-）也說，我們班新戲演的多，所以收入少。《女童伶往事》也提到演新戲票房不好：

怡梨認真執行劇改會的要求，對於劇目的選擇，也按上面的精神不打折扣地執行。做《農家苦》的時候，觀眾不愛。接下來的《青州城》、《白旋風》、《二龍山》……也都是農民起義之類的題材。政治很正確，但票房明顯不及那些才子佳人戲。^⑬

按照林紫的說法，「解決長連戲的問題我們不搞一刀切，而是用新編歷史劇來和長連戲爭奪觀眾」。^⑭ 而通過上述的分析，我們可以明白，實際上是隨着戲班工會的成立，戲改會對戲班掌控力加強，戲改會以非正式命令的方式，逐步減少長連戲和才子佳人戲的演出，增加階級鬥爭、反封建內容的新戲演出，並非平等的市場競爭。與此同時從汕頭和潮州兩個城市開始廢除

^⑩ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁198-199。

^⑪ 訪談筆記：張長城，2016年3月31日，汕頭市張宅。

^⑫ 訪談筆記：周鎮昌，2017年3月18日汕頭市澄海區周宅。

^⑬ 梁衛群，《女童伶往事——一個人的潮劇戲班史》，頁106。

^⑭ 林紫，〈解放初期的潮劇改革工作——記潮劇改進會和粵東戲改〉，頁95。

天光戲，並逐步擴展到農村。^⑩

這兩項措施加上廢除童伶制，改用大人演小生，很大程度上改變了潮劇的面貌，觀眾難以接受，起哄、抗議到處發生，但戲改會堅持要改，觀眾只好用腳投票，看戲的少了，結果就導致戲班收入銳減。

六、接管：沒有選擇的選擇

新劇不賺錢，各班對新劇的態度也有差異，有的班新戲、舊戲一起上，經濟狀況就好一點，只有老怡梨對推出新戲特別積極，並且不做才子佳人戲，日子就特別艱難。^⑪

這樣一來，陳木城肯定受到上級的青睞，但班主不幹了，因此陳木城的材料中說：

班主張式鼈見我們演職員政治地位提高了，內心更為不滿，
.....^⑫

這是陳的曲筆，班主不滿的恐怕更多的是新劇經濟效益差，於是班主不再為新戲投資。1950年六月老怡梨成立工會前後，大班主還不止一次拿錢補貼戲班，^⑬八月大班主被槍斃，戲班斷了補貼，經濟更加困難。1950年11月，班主提出因收入少，年終要解雇22人，戲班工籌會向上級報告，在文聯和市總工會的支持下否決了班主的計劃。^⑭

戲班已經負債經營，繼續演新劇，虧本，欠帳不單沒法還清，還會越來越多，至1951年五月班主移交戲班之時，已欠下內外債務港幣五萬六千多元。^⑮

^⑩ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁202。

^⑪ 梁衛群，《女童伶往事——一個人的潮劇戲班史》，頁106。

^⑫ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁2。

^⑬ 梁衛群，《女童伶往事——一個人的潮劇戲班史》，頁98。

^⑭ 根據陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁2、5。

^⑮ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁4-5。當時潮汕地區通行港幣，內債指欠發工資，外債指購買服裝、佈景等的款項。

班中藝人不滿情緒也上升，最大的原因應該是演新劇導致的收入下降。其次陳木城本非老怡梨班底，藝術、威望不高，班中對他不服的也大有人在，有一批人明裡暗裡在攻擊他。由於懷疑師弟洪繼榮與別人一起攻擊他，兩人爆發了一場肢體衝突，導致多年的師兄弟情分徹底破裂。^⑩

戲班已經陷入僵局，為解決問題，汕頭市總工會召開戲班勞資協商會議。勞資協商會議制度是劉少奇1949年四月在天津企業調研時提出的，並提出設立勞動局作為解決糾紛的機構。當時天津最突出的就是勞資問題，資本家不知道共產黨的政策，心裡有顧忌，徘徊觀望，一些人甚至還準備轉移資金到香港去。工人則認為翻身當家做主人了，資本家要聽我們的，過多地要求增加工資甚至要和資方分紅。幹部又多站工人一邊，使工廠難以維持生產，影響復工、復業。^⑪於是政府通過建立勞資協商制度，平衡勞資雙方關係，以恢復生產。

1949年10月中共在汕頭建政後，工商業面臨的情況也類似天津，1950年四月汕頭市開始建立勞資協商會議制度，並在工商業中發揮作用，按照建立這一制度的汕頭市政府勞動局的說法，目的是建立一個勞資雙方可以進行協商的平臺，以發展生產、經營，使勞資關係逐漸走上民主平等契約的途徑。^⑫然而，將這一制度應用到戲班上，卻有些不一樣，因為一般的工商業對生產什麼產品、買賣什麼商品勞資雙方並無異議，然而戲班的班主與工會對演什麼戲立場卻不一樣，而以新劇代替舊戲，是黨和政府的既定方針，這是無法協商的。

1951年五月之前^⑬，當汕頭市總工會在辦公樓二樓召開戲班勞資協商會議的時候，班主們都處於內外交困的境地：其一，土改已經全面鋪開，土地沒收，退租退押，家產已經分光；其二，戲班有工會分權，演出新劇，已負債經營；其三，當時由戲改會掌控的潮劇聯合辦事處成立，取代了各地私人演出中介機構戲館，班主已經無法像過去那樣自主聯繫演出。

因此當戲班的勞資協商會議在市總工會領導主持下召開時，資方根本提

^⑩ 訪談筆記：洪繼榮（1927-，老怡梨春班藝人），2015年7月15日，汕頭洪宅。

^⑪ 陳寶瑞，〈新中國成立初期的勞資協商會議制度〉，載高文慶主編，《中國共產黨口述史料叢書》（北京：中共黨史出版社，2013），第2卷，頁1-2。

^⑫ 「勞資協商會議檢查報告」，汕頭市檔案館藏，汕頭市人民政府勞動局，卷號：S015-00401976-79，頁40。

^⑬ 據陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁4，戲班移交於1951年五月份，因此，勞資協商會很可能於五月之前召開。

不出什麼，勞方則提出一連串要求，對於勞方提出的給童伶發生活費、廢除童伶制等資方都答應了，但繼續拿錢出來投資卻「沒法解決」。^⑪ 上級工會不再糾纏這一問題，因為他們也應該清楚班主實在是沒錢了。

會議的主題單刀直入轉為「工管」。從陳木城的敘述，我們可以看出，提出工管的不是戲班工會，更不是戲班一般的藝人，而是上級工會。因為當提出工管，遭到玉梨班主陳華利的反對時，陳木城的反應是：

勞方代表開始因覺悟不高，不能識別其動機和陰謀，……一方面確實怕沒有管理經驗，搞不好怕受責怨，不敢承擔責任。

更直接的證據是：

當我回班傳達時，大部份同志不同意工管，……^⑫

可見，工管根本就是上級的要求，事先沒有徵求過班中其他藝人的意見。至今筆者沒有發現資料證明汕頭市總工會或戲改會一開始就有在戲班實施工管的計劃，但事情發展到這一步，班主破產，戲班可能自動解體，戲改將面臨失敗，只好透過工會接管戲班。

班中的藝人顧慮重重，主要就是經濟利益，這跟其時全國執行偏嚴的文藝政策有關，^⑬ 一系列的改造措施，導致觀眾減少，戲班收入銳減。在這樣的情況下，戲班多數普通藝人，有理由懷疑這班跟着政府走、整天搞新劇的人是否可以保證他們養家糊口，就是戲班工會的人此時也信心不足。^⑭

可是上級志在必得，再次召開會議討論工管問題，而且直接提出要求：

主持會議的同志見勞方代表，沒先表態，只在會前會後或中間休息時和我們在另一間房用很多革命道理教育、啟發我們發揚工人

^⑪ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁3。

^⑫ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁3。

^⑬ 傅瑾，《新中國戲劇史：1949-2000》，頁9。

^⑭ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁3-4。

階級當家作主的精神，承擔責任管理劇團，……^⑮

在這種情況下，首先是班主明白了，擺在他們面前沒有別的路，只有主動放棄戲班，才是最好的選擇，否則光戲班的債務他們就難以承擔，因為工會排新戲可以向外借款，債務自然算在戲班頭上，新戲不賺錢，但人員工資照發，發不出來，是內債，也算在戲班頭上，如果他們還是戲班的主人的話，後果不堪設想，正如陳木城寫到的：

明知班主已破產不能依靠了，積欠內外債務共五萬六仟多港元，再繼續下去，債務就更多，……^⑯

因此，玉梨戲班班主陳華利在會議的中途就回家拿來一筆錢，算是清還以前的欠帳，聲明今後戲班與他無關；老怡梨班主張式鼈則到市政府與勞方代表簽下正式移交契約^⑰，約定：以前積欠的款項概由工管會負責付還；陳木城沒有別的選擇，這條路是他們自己走出來的，班主一走，他們不頂起來，戲班就要散了，他無法承擔這樣的後果，同時上級態度堅決，他是組織中人，不執行是不行的。^⑱

戲班中的其他藝人儘管態度複雜，有的支持陳木城，有的反對，有的懵懵懂懂，態度模糊，有的對班主還有好感，但他們可以反對陳木城，卻無法不要工管，他們一樣沒有別的選擇。

1951年五月上旬，怡梨潮劇團^⑲工人民主管理委員會在汕頭大同戲院宣告成立：

⑮ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁3-4。

⑯ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁4。

⑰ 根據陳木城在《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》中的回憶，簽字人為：資方：張式鼈（班主）、宋鳳宜（大簿）、林亞祥（內班長），勞方代表：許陳河（工會主席）、林明才（工會副主席）、黃秋葵（工管會主任）、陳木城（工管會副主任）。

⑱ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁4。

⑲ 老怡梨春班工管之後，改名為怡梨潮劇團，燒掉老戲班的象徵：老爺亭、天燈竿。

委員一共七人，主任黃秋葵，副主任陳木城，下設秘書股、業務股。^⑫

這便是怡梨新的權力機構。主任一職給了更加藝高、威望重的大教戲先生黃秋葵，陳木城為副主任，顯示了戲班權力博弈下的新平衡。

其餘五班大班有的班主出逃，有的被鎮壓，有的放棄戲班，^⑬ 都於1951年陸續被工管會接管，改為劇團，至此戲改會實際上控制了各劇團。

得益於戲班工管，長連戲於1952年初基本肅清^⑭，天光戲也基本於同年廢除。^⑮

七、結語

潮汕戲改與全國其它地方戲改一樣，最終的目的就是推出「新劇」。新劇有兩個層次的含義：首先是新的國家意識形態的體現，新劇的排演過程可以視為新政權自上而下重建社會文化過程的一部份，這個過程是以新政權強勢存在為前提的。其次，新劇又可看作判別誰是新政權合作者的途徑。戲改幹部通過召開座談會、進戲班做思想動員，推動新劇演出，在此過程中發展「戲改積極分子」——正如林紫所說：「一個新劇目的演出往往起着藝人自我教育的作用。各班在演出新編歷史劇中就出現一批戲改積極分子。」^⑯

戲班工會是國家權力向戲班延伸的通道。戲改會利用戲改積極分子在戲班中建立工會，掌控戲班權力，從而快速推出新戲。

潮汕戲改政策執行者所採取的策略正是其主觀能動性發揮的結果。他們這樣做與他們將戲班當作城市工商業對待是分不開的，無論是建立工會，還是召開勞資協商會議，無不符合此時國家對城市工商業的政策。班主出賣戲班，加速了戲班工會的建立進程，這一事件看似偶然，卻是整個社會大環境變化所促成的，實則有其必然性。

^⑫ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁5。

^⑬ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁211、215；梁衛群，《知蟬聲幾度》（廣州：花城出版社，2012），頁34。

^⑭ 林醇鈞，《潮劇聞見錄》，頁198。

^⑮ 訪談筆記：陳玉卿（1935-，怡梨春班童伶），2017年4月30日，汕頭市電話採訪。

^⑯ 林紫，〈解放初期的潮劇改革工作——記潮劇改進會和粵東戲改〉，頁96。

將戲班儘快改造成配合形勢、教育人民的宣傳機器，在這一點上，無論是那些採取土改式的，還是潮汕地區漸進式的，戲改的根本目標是一致的。漸進式戲改既要避免違反《共同綱領》——直接沒收私人戲班（工商業），又要讓它儘快排出新劇，停演舊戲，確實是考驗政策執行者能力、難度頗大的動作。

這一策略之所以能夠推行，離不開藝人戲改積極分子，乃至大部份藝人的合作，他們這麼做的動因，既有民國時期藝人與班主的矛盾，也有謀求自己社會地位上升的需求，更有對「政治上、經濟上徹底的翻身做主人」^⑫的嚮往。

他們利用演新劇表達對新政權的文化認同，取得新政權的授權，與班主鬥爭，組織工會。在這裡，工會有兩層含義：一是藝人取得新政權權力授予的標誌，二是一種身份的區分標籤，加入工會則成為工人階級，也稱勞方，可以提升或穩固自己在戲班的位置；班主、大簿、親丁等則被拒之於工會之外成為資方，地位岌岌可危。

新劇和工會互為條件，不演新劇難以組織工會，不組織工會無法演出新劇。透過新劇和工會兩種社會文化資源，戲改幹部與積極分子（藝人）互相利用、合作，戲班的權力結構改變了，潮劇從內容到形式也都被改變了。

這些改變，又觸發了另一層的變動。政府本想利用新劇教育群眾，沒料到觀眾長期形成的看戲習慣難以一下子改變。儘管戲改會已經控制了演出安排權，但市場的另一要素觀眾，國家還難以管控（即使國家管控達到最高峰的「文革」時期，也只能管控有單位的觀眾看戲），觀眾不愛看新劇導致戲班收入銳減、班主破產（班主的徹底破產又和土改等社會大變革有關）。這反而促使政策執行者指令戲班工會組成工管會接管戲班，班主被徹底趕出戲班，潮汕地區戲曲的權力結構重新整合，終於形成了「戲改會—工管會—劇團」的權力格局。

戲改幹部和藝人雖然運用新劇和工會這兩種社會文化資源搭建了合作平臺，但其目的卻各不相同。對比他們對此過程的各自表述尤為有意思：藝人們建立工會，排演新劇，少演乃至停演舊戲，忍受着由此帶來的收入減少問題，服從上級的要求接管戲班，認為這一切「都是在共產黨直接領導下開

⑫ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁6。

展、進行的」。¹²⁶然而官方的表述和戲改幹部的回憶卻認為這是藝人經過教育「自動停演」有害的舊戲，之後「新戲紛紛出臺」，終於佔領了舞臺，¹²⁷從而也就觸及改制，實行藝人民主管理。¹²⁸ 藝人們要彰顯的是黨的權威，顯示他們行動的合法性；儘量隱去黨和政府干預的身影，彰顯藝人的自主行動。這正是戲改幹部的重要策略，他們對於《共同綱領》不是遵守，也不是粗暴地違反，而是策略性地規避。

我們可以看到1952年戲改會的「工作總結」和1980年代由汕頭市政協這樣的官方組織刊發的林紫的回憶文章對此問題的看法是完全一致的，也說明直到此時，官方對此問題的態度依然沒變。因此，當1985年陳木城退休後，提出「參加革命工作時間從1950年成立工會算起，最遲應從1951年工管算起」的要求時¹²⁹，儘管整個社會政治環境已有很大變化，但他的要求還是不會得到組織的批准。

儘管在潮劇戲改的過程中，黨和國家的政策始終是影響力最大的因素，但它的實施還必須通過戲改幹部和藝人的合作，我們沒有證據說明他們一開始就計劃要利用工管會完全接管戲班，如上所述，這一結果的出現是過程中各色人等（包括班主）發揮主觀能動性，層層推進，多種因素疊加作用而成的。至於工管之後政策執行者和劇團管理者如何調整策略，既讓觀眾愛看戲，解決藝人生活困難，又要發揮宣傳陣地作用，則還有待進一步研究。

（責任編輯：唐金英）

¹²⁶ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁7。

¹²⁷ 潮汕戲曲改進會，〈潮劇改革工作總結〉，頁57。

¹²⁸ 林紫，〈解放初期的潮劇改革工作——記潮劇改進會和粵東戲改〉，頁96。

¹²⁹ 陳木城等，《關於老怡梨春班解放初體制改革的情況和落實我們參加革命工作時間的要求》，頁7。

New Opera, Labor Unions and Actors' Troupes: the Reformation of Teochew Opera in the Early 1950s

Li LIN

Department of History
Sun Yat-Sen University

Abstract

The state introduced a series of reforms to traditional opera in the early 1950s, namely changing actors, changing drama, and changing system, referred as the reformation of opera for short. The reformation of opera took on different forms in various parts of the country. In the Chaoshan region of Guangdong, the cadres in charge of the reformation of opera as well as actors used two sociocultural resources, new opera and labor unions, to build a platform for cooperation. They set up labor unions within opera troupes, introduced new dramas, gradually banned old dramas, and altered the power structure of opera troupes. What they have done resulted in a radical change in both the form and substance of Teochew opera. These changes triggered developments at another level. Because audiences did not accept new (or reformed) opera, opera troupes went bankrupt. Thus, the authorities were compelled to instruct the actor unions to organize the Associations for Managing Workers to take over those opera troupes, giving rise to a tripartite power structure consisting of Committees for Reforming Opera, Associations for Managing Workers, and opera troupes. The human agency of various persons (including troupe masters) and the interaction of many factors in the process led to this result.

Keywords: new opera, labor unions, opera troupes, managing workers
(actors)

Li LIN, Department of History, Sun Yat-sen University, Gugangzhou, 510275, Guangdong Province, P. R. China. E-mail: likobox@126.com.