

从旧艺人到新演员： 建国初期“戏改”中戏曲表演者的角色转换

——以山西为中心的考察

□ 刘素林 韩晓莉

摘 要:在建国初期对民间文艺的改造进程中,政府不仅明确了“戏改”的形式和内容,更重要的是赋予了戏曲表演者从未有过的社会地位和政治荣誉,使得他们由旧艺人转化为接受政府领导的新演员。本文以山西为样本,从社会史的视角入手,考察了建国初期的“戏改”对戏曲表演者带来的影响和改变。在肯定政府对戏曲表演者这一职业给予尊重认可的同时,也探讨了民众对戏曲表演者一贯较低的社会认知并发生太大转变的尴尬现实。

关键词:“戏改”;旧艺人;新演员;戏曲表演者;角色转换;山西

中图分类号:J892

文献标识码:A

文章编号:1671-8402(2016)05-0148-06

中华人民共和国成立初期,随着新的政治体制的建立和完善,包括戏曲在内的民间文化被纳入到共和国文化建设的整体规划中。从1951年开始,以“改人、改制、改戏”为主要内容的“戏改”工作迅速在全国推广开来。这场完全由政府领导的“戏改”在广度、深度和影响力方面超过了以往任何时代针对戏曲的改造运动。从现有关于“戏改”的研究来看,大多是从文艺学、社会学或政治史角度的考察,对“戏改”影响下的社会生活,尤其是牵涉其中的普通人的命运关注较少。^①本文结合田野访谈和相关档案资料,从社会史的视角入

手,以山西为中心来考察建国初期的“戏改”对戏曲表演者带来的影响和改变。

一、改造旧艺人

在建国初期的“戏改”中,“改人”“改制”“改戏”被统称为“三改”,其中“改戏”是指政府领导下对戏曲表演内容的改革,而“改人”“改制”主要是针对表演者和演出团体。1951年,中央人民政府发布了《关于戏曲改革工作的指示》,即著名的“五五指示”,要求各级政府开展“改人”和“改制”工作。而在此之前,山西省政府就已经开始了新

基金项目:本文系国家社会科学基金青年项目“20世纪山西民间戏曲与乡村社会变迁的田野调查”(批准号:10CZS034)的阶段性成果。

作者简介:刘素林(1980-),男,湖南人,山西大学晋商学研究所博士研究生,主要研究方向为区域社会史、经济史;韩晓莉(1977-),女,山西人,首都师范大学历史学院博士研究生、副教授,主要研究方向为区域社会史。

时期民间艺人的改造,其主要内容是以加强对民间艺人的领导和培训为主。从1950年6月起,根据山西省人民政府《关于团结改造艺人的指示》精神,各地先后开办戏曲艺人训练班,仅半年时间,全省参加训练的就有1194人。^②1951年10月,太原市文教局起草了《太原戏剧界剧改学习计划草案》,针对艺人中存在的种种旧俗提出了改革意见,内容包括:开展批评与自我批评,提高艺人觉悟;废除封建班主制,组建正式剧团;提倡尊师爱徒,反对封建剥削与虐待;保障艺人生活,合理调整待遇;戒除不良嗜好,克服浪漫习气等等。^③同年11月,太原市文教局下发通知,要求各晋剧团、剧院全体演职员、全体委员、全体工作人员参加剧改学习活动。^④随后,太原市新华剧团、人民剧团、新新剧团、晋声剧团4个私营戏曲剧团举办戏曲民主改革学习班,由私人领班变为艺人合作形式的共和班,实行民主管理;12月5日,山西省艺术学校正式开学,标志着传统师徒制的戏曲技艺传承方式逐步让位于现代的师生制;1952年,山西省文教厅编印了艺人文化读本,针对戏曲表演者开展了扫除文盲运动。^⑤政府对艺人的合作形式、技艺传承、文化素养关注的背后是对其社会角色的重新塑造,体现了国家将这些曾经处于社会底层的自由职业者纳入国家体制内的尝试。

1955年前后,各级地方政府出面组建的市县级剧团纷纷成立,这些带有明显官办色彩的职业剧团吸引了很多民间艺人的加入,他们将其视为改变自身地位的机会。1955年榆次市秧歌剧团成立,剧团采用公开招考的方式,吸收地方知名艺人参加,在当时引起了不小的轰动。2005年的田野调查中,70多岁的王基珍老人对当年参加剧团的经历印象深刻:

我那时才20多岁,当时正和师傅四处跑台口,偶然的的机会听人说榆次秧歌剧团招人,我就去了,结果一下就被选中了,于是就进了榆次秧歌剧团。成了“公家人”,户口和组织关系就跟着都转到了市里,这让村里人很羡慕。^⑥

随着“戏改”工作的深入开展,许多民间艺人的社会身份和自我定位都发生了变化,在他们眼

里,唱戏不再只是带来经济收益、娱乐民众的职业,更是代表政府开展文化宣传的光荣事业。这些新时代的演员们在享受到体制内“公家人”待遇的同时,也自觉以此来要求和规范自己的演出活动。

成为体制内的“公家人”,不仅表现在演员们在演出内容方面自觉接受政府的领导,也意味着他们的演出行为受到了制度的规范,演员不再是可以自由流动、以跑“台口”为生的艺人,而是以完成政治任务为首要考虑的文艺工作者。这一时期成立的国营剧团和私营公助剧团都要承担大量的政治性演出任务。榆次秧歌剧团的王基珍也说:“那时候,政治任务几乎占了全年剧团演出活动的一半,因为我们是发工资的国家单位,倒是不影响收入,大家都觉得很光荣。”

1958年,在“全面大跃进”的口号下,山西的“戏改”工作进一步深入。同年举行的山西省戏曲工作现场会议通过的《山西省戏曲剧团社会主义协作公约》,对剧团在人员流动和演出活动方面提出要求:第一,“加强对流动戏曲艺人的教育管理,坚决反对‘挖角’行为”;第二,“保持戏曲队伍的纯洁和巩固,各剧团保证不录用其它剧团开除的右派分子、反革命分子、坏分子人员和政治面貌不清、来历不明的人员”;第三,加强剧目交流,对剧团认为有交流价值的剧本,各剧团之间应进行交流”;第四,剧团之间“广泛开展艺术交流活动,互派留学生”,“决不保守或加以拒绝”。公约还对曾经具有竞争性的商业演出活动作了协定。“严格执行巡回演出规则、制度,互相谦让,不争台口,如因特殊情况两团相遇时,一定服从当地文化部门调整”,“兄弟剧团遇有特殊灾害以致影响演出时,各剧团在人力、物力、财力上迅速给予大力支持”。^⑦这样的协议在当时是否被真正执行难以考证,但从协议可以清楚地看出政府对剧团和演员的改造方向,演员从原来靠技艺吃饭的自由职业者变成了固属于某一剧团的工作人员,剧团之间由曾经的竞争对手变成服从政府领导的合作者。

建国初的“戏改”使政府对于剧团的身份由指导者变成了领导者,这种身份变化的基础是政府对剧团人事、经济方面的直接管理。随着剧团性质

的改变,戏曲表演者的身份也发生了相应的变化,这种变化不仅仅停留在政府对待戏曲表演者的态度上,而是与切实的经济利益和政治地位挂钩。即使是在私营公助剧团的集体所有制下,政府委派的文艺干部的加入、经常性的培训学习也使戏曲表演者有了类似“公家人”的自觉。

二、光荣的政治任务

在“改人”和“改制”的过程中,政府除了在经济上、人事上加强对演员及演出团体的日常工作外,还通过媒体宣传、汇演评奖、官方接见等活动赋予那些在地方上影响广泛的演员极高的政治荣誉,甚至还将他们纳入到参政议政的行政体制中。政治地位的提高极大鼓舞了演员们参与“戏改”的热情,他们主动接受革命的“改造”,自觉从政府的角度思考和看待演剧活动,将“戏改”其看作是光荣的政治任务。

在1952年12月山西省政府组织参加全国戏曲观摩演出大会的演员座谈会上,晋剧名艺人丁果仙回忆说:“我们到了北京的第二天,毛主席就邀我们赴宴会,和国际友人、中央首长们都见了面,朱总司令、周总理都亲自到各桌上和我们碰杯。国庆节那天,我和老艺人乔国瑞又被邀请到观礼台上,我们艺人在新社会里的政治地位就是提高了。”女演员冀美莲谈道:每当遇到热情的招待,我心里总是又兴奋又痛苦,兴奋的是觉得我们艺人真正当了主人,痛苦的是我们过去太苦了。有一次我真是高兴的掉下泪来,擦了眼泪以后,我就这样想:今后要不把工作搞好,怎能对得起我们的毛主席。^⑧

1953年和1955年山西省政府文化部门组织了两次民间艺术观摩演出大会,参加大会的民间小戏艺人纷纷表示感受到了政府的关爱与重视。浮山木偶艺人王绍禹感叹道:“没想到人民政府各位首长,对我们招待的这么好,说这是祖宗留下的好东西,叫我们继续发展它,提高它。在会上我们看了全省各处的民间艺术,觉得眼界也开了!这都是毛主席的好领导呀,我觉得以前我想把木偶烧掉,是想错了,我回去一定要好好学习,

使木偶艺术更加发展,为生产建设服务。”^⑨长治艺人靳其法说:“我们的‘红火’在旧社会里是没人支持的,这次我们的‘红火’来省里参加了全省民间艺术的观摩演出,政府对‘闹红火’这么关心,说明只有在共产党、毛主席领导的时代,政府才看得起我们。”^⑩

当然,这样的报道难免媒体宣传下的夸张成分,但这种关于“翻身”的历史叙述在很大程度上还是代表了当时很多民间戏曲表演者的真实感受。除了获得来自官方的,对他们艺术水平的认可外,这些戏曲表演者“翻身”的幸福感还来自于政府赋予他们的极高政治身份。1950年代的“戏改”不仅改变了戏曲在中国社会的存在状态,也为戏曲表演者提供了向上流动的途径,戏曲表演群体中的佼佼者被纳入到参政议政的行政体制中,从而获得了从未有过的政治身份。

在这样的环境中,民间女艺人杨稚敏“对于大鼓、相声、数来宝、清唱的表演都有很好的技能,并且作风纯正,善于团结艺人,组织能力强,因此当选了省妇联代表”。^⑪晋剧艺人张宝魁先后当选为太原市人大第一、第二届代表,省文联第二届常务委员。“一个历来被人看不起的苦艺人,竟然登上了政治舞台,和许多老革命、老干部共同商讨国家大事,这是他做梦也想不到的啊!”^⑫还有著名晋剧演员花艳君,出席了共青团第三次全国代表大会,并当选为团中央委员。会议期间,她和来自全国各地的1000多名青年代表受到了毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人的接见。^⑬

受到国家和省级领导的接见,参政议政成为很多戏曲表演者人生经历中最值得炫耀的部分,也是被他们自己和宣传媒介反复强调的部分。从“旧社会”被人瞧不起的“戏子”到新社会的文艺工作者,这样的身份转化让很多对革命、政治并没有太多认识的民间艺人选择主动靠拢政府,成为“戏改”的中坚力量和推动者。如晋剧演员张宝魁就主动改编传统剧,创作排演符合官方评判标准的现代剧,先后排演了现代戏《白毛女》《小二黑结婚》《小女婿》等戏。^⑭

创作现代新剧之外,作为体制内的知名演员还要承担各种政治性的演出任务、文化交流活动。对于这样的义务性工作,演员们不仅毫无怨言,反而感到无上的光荣,他们以极大的热情投入到活动中,并从中获得精神的满足。这时期剧团的进京汇报演出和省际巡回演出也非常频繁,在这些演出背后都离不开官方的组织和领导,演员们自然也受到了高规格的接待,获得了来自各方的赞誉。从1955年到1957年,山西省有影响的汇演和巡演就达十数次,如:1955年下半年,山西省有43个剧团配合“肃反”运动、农业合作化运动开展巡回演出;1956年7月,长治专区组织演出团赴京汇报演出,历时20天,演出24场,受到了彭真、罗瑞卿、薄一波等中央领导人的接见;9月13日至24日,忻县专区北路梆子剧团赴京为中国共产党第八次全国代表大会代表演出两场,演员们受到周恩来总理的接见;1957年7月至8月,由山西省蒲州梆子演出团赴北京、天津、张家口一带巡回演出,中央领导人彭真、薄一波、李先念等观看了演出。^⑮

在这些频繁的文化交流活动中,体制内的演员们不再只是唱戏的艺人,而成为地方文化的象征和“戏改”成果的实践者,他们在参加这些活动的过程中,也自觉拉近了与政府的距离,进而以更大的热情参与到“戏改”中,以此表达感激和自豪之情。

三、尴尬的社会地位

经过几千年的发展演变,明清以来,戏曲已成为表演者在剧场中与观众进行当下交流互动,能够给观众带来娱乐的鲜活的审美游戏。^⑯作为雅俗共赏的民间俗文艺形式,让观众尽兴地享受共时的耳目之娱、声色之趣成为戏曲演员的主要任务。也正是由于戏曲表演商业性和娱乐性的俗文化定位,造成了历史时期戏曲表演者低下的社会地位。共和国成立后,政府对戏曲提出了明确的服务于政治、服务于生产的功利性要求,戏曲不再只是供人娱乐的游戏,而是成为革命宣传的有力武器;戏曲表演者不再只是靠技艺为生的职

业艺人,而是成为为政府代言的文艺工作者。在政权力量的强力推进下,戏曲表演者很快获得了体制内“公家人”的政治身份,感受到了“翻身”的喜悦。但是戏曲表演者由自上而下的体制化改造带来的身份转变在现实社会中却面临诸多困境,如接受政府领导的体制内身份与谋取经济收益的职业身份的对立、较高官方定位和较低社会地位的尴尬等等。

建国初期“戏改”过程中,政府向包括私营公助在内的演出团体派遣了大量共产党员担任领导职位,以实现对其演出队伍的行政化管理。这些政府派遣的干部很多并没有从艺经历,他们习惯于从官方角度而非演出团体的角度考虑问题,“外行管内行”的体系中,难免引发剧团内部的矛盾。刘巨才在记述著名晋剧演员张宝魁的从艺经历时说,张宝魁在担任太原市晋剧二团团长期间,“衷心地拥护党对剧团的领导和管理,和党一条心,和党派去的指导员推心置腹,和睦相处,共同管理剧团”。^⑰在当时的政治环境下,像这种演员和指导员“推心置腹”“和睦相处”的剧团当然存在,但一团和气的背后也总难免有着演员们迫于政治威权下的无奈退让。政治领导和业务领导脱节、文化干部过多插手剧团的业务工作是“戏改”中各地剧团普遍存在的问题,1953年山西省参加全国戏曲观摩演出大会的干部和演员在中央人民政府文化部的组织下对“戏改”工作的政策执行情况作了检查。检查中特别提到了“外行领导内行”对演员积极性和创造性的限制。“戏改干部在长期的工作中是做出了不少成绩的,但是一些干部也还是缺乏专业精神,对艺术的钻研不够,工作中没有和艺人打成一片,从关心艺人的福利工作入手,进而关心其艺术业务的提高。在改戏改造舞台形象中未能和艺人共同商量研讨,达到逐步提高的目的,艺人不能通过思想批判发挥自己的积极性和创造性。”^⑱

除了剧团内部的文化干部外,演员们也要应付基层干部对演出活动的“指导与干涉”,在1953年颁布的《山西省人民政府关于端正戏曲政策的指示》中,省文化部门也对各地基层干部出现的

粗暴干涉乡村演剧和轻视艺人现象予以通报。

在干部中严重的存在着轻视戏曲艺人的封建残余思想,不认识艺人的演出是艺术劳动,没有把戏曲工作看成艺术工作的一部分,是教育群众的工具,只当成单纯的娱乐工具。平日不重视其政治领导和业务领导,遇事则草率处理。有的让剧团做长时间的演出,有的不顾剧团营业,打乱其台口,任意调动剧团又不给予必要的报酬。某些干部思想作风不纯,更对剧团及艺人采取歧视与粗暴的态度。更严重的是某些干部与农村民兵的特权思想,以维持剧场秩序为借口,每场戏要义务票数十张甚至数百张。^①

尽管中央和省文化部门对演员在演出中的权益提出了制度性保障,但从当时频频发生的演出过程中的打砸事故来看,演员们在地方社会似乎并没有得到与政府所给予的政治身份相对应的尊重,如长治胜利剧团在东河村演出时,“该村庙里本有房可住,但村干部不给剧团居住,竟找些羊圈和放棺材的房屋让剧团居住”,“演出后一天因剧团没有招待村干部,村干部便不准剧团卖票,反而要剧团赔偿民兵维持秩序的工资”。^②还有更为严重的事件,襄垣县邻河剧团在外地演出时居住的窑洞倒塌,造成压死3人,伤2人的事故。类似演出团体和演出地民众之间的矛盾事件在其他地方也多有发生,当时省文化部门还对洪洞县规定供给制干部半价看戏、汾城县物资交流会上干部组织群众在剧场起哄、长治县郝家庄干部蛮横对待剧团等等事件发文提出批评。^③这些事件的背后自然有着地方干部和乡村民众对戏曲演员的轻视和歧视,然而另一方面的原因则在于传统认知的惯性。

尽管经历了20世纪的戏曲改良、抗战时期的戏曲运动,但戏曲作为传承已久的民俗文化在地方社会的定位并没有发生太大改变。“戏改”之前,对观众来说,戏曲是让大众娱乐开心的玩意儿,而戏曲表演的职业化也使得取悦观众成为表演者的首要考量。因此,在演剧过程中演员似乎总是处于弱势地位,他们不得不经常应对来自观

众的挑剔和刁难,各种理由的加戏在所难免。在这样的较量中,观众通过彰显“主人”的权力,收获了看戏之外的快感,而演员则必须以提高技艺和圆滑应对来避免冲突并获得戏资。由于观者和演者对演剧职能的认知基本一致,所以戏场的矛盾基本都能以双方协商的方式得到解决。“戏改”中政府对戏曲职能做了重新定位,赋予了戏曲表演者从未有过的、较高的社会地位和政治荣誉,这使得演员在提高自身定位的同时也试图改变其社会地位,在演剧活动中掌握更多主动权,于是这就在观者和演者之间演变成了各自有理又难以调和的矛盾。

在中国传统社会,无论是庙台上的大戏还是民间小戏,都是在商业化的氛围里走向成熟的。为了吸引观众,戏台上的表演者往往会在声色技艺方面下足功夫,并加入诸多令人开怀的幽默风趣的插科打诨。戏曲表演的商业性和娱乐性使整个社会形成了唱戏就是娱乐人的职业这一普遍认知,进而导致了戏曲表演者较低的社会地位。建国初期的“戏改”以运动的形式,自上而下地提高了戏曲表演者的职业身份,甚至给予他们中具有较高觉悟的优秀分子颇具象征意义的政治职位。在政府以“革命的文艺工作者”“劳动者”“艺术家”这样的称号重塑戏曲表演者职业身份的过程中,饱受“旧社会”歧视的民间艺人们确实感受到了来自官方的、从未有过的尊重和荣誉。作为新社会的演员,广大戏曲表演者沉浸在“翻身”喜悦中,他们主动向政府靠拢,接受政府派驻的文艺干部的领导,积极参与“改戏”工作。于是,传统社会戏曲表演中观者与演者之间的亲密关系被新时期官者与演者之间新的领导合作关系所取代。

在肯定“戏改”中政府对戏曲表演者这一职业给予尊重认可的努力的同时,也必须看到,这种官方赋予较高的社会地位和政治荣誉并没有得到地方社会的及时回应。演出中,演员们不得不经常面对来自基层干部和民众的歧视和刁难,似乎很难真正掌握演剧活动的主导权。在较高政治身份和较低社会定位的尴尬中,演员们既感受

着作为新社会“公家人”的自豪,也被迫接受着地方社会加诸于他们的一贯轻视的态度。造成这种矛盾的深层原因在于,自上而下的运动式的“戏改”过于强调戏曲的政治教化功能,忽视了其作为民俗传统的文化特质。传统社会,戏曲的商业性和俗文化定位使戏曲演出成为一种服务性娱乐性的行业,它必须满足特定观众的欣赏要求和特殊趣味,在这样的社会普遍认知下,造成了戏曲演员社会地位的低下。尽管建国初期的“戏改”以政令的形式提高了戏曲表演者的职业身份,但并没有改变观众对戏曲固有的娱乐需求,基于这样的娱乐需求,观众对戏曲表演者一贯较低的社会认知也就不会发生太大转变。因此,当具有新社会“公家人”自觉的演员以政策为依据对抗观众提出的诸如加戏、改剧目、换演员之类的“无理”要求时,冲突就不可避免。这种围绕戏曲表演者身份的困惑只有随着社会整体观念的改变,才能得到彻底地解决,自改革开放后到新世纪,乡村戏场内民众对戏曲表演者日益表现出的平等和尊重就有力地证明了这一点。

注释:

①相关研究包括:傅瑾:《二十世纪中国戏剧导论》,中国社会科学出版社2004年版;胡志毅:《国家的仪式——中国革命戏剧的文化透视》,广西师范大学出版社2008年版;韩晓莉:《被改造的民间戏曲——以20世纪山西秧歌小戏为中心的社会史考察》,北京大学出版社2012年版;商昌宝:《“戏改”与“百花齐放”:20世纪50年代戏曲政策的解读》,《戏曲艺术》,2007年第3期;马少波:《20世纪50年代戏改回忆》,《当代戏剧》,2008年第1期;柯子铭:《对“戏改”的再认识——福建“戏改”的历史回顾》,《当代戏剧》2008年第3期;张艳梅:《新中国“戏改”与名角的消亡》,《文艺研究》,2012年第4期;张炼红:《“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》,2013年第10期;徐剑雄:《建国初“戏改”与国家主流意识形态建设》,《安徽史学》,2014年第4期等。

②中国戏曲志编辑委员会编:《中国戏曲志·山西卷》,文化艺术出版社1990年版,第47页。

③太原市文教局:《呈送本市戏剧界剧改学习计划草案及曲艺界民主改革学习计划草案》,1951年10月27日,山西省档案馆藏,C76-10-6。

④太原市文教局:《关于本月3日正式开始剧改学习的通知》,1951年11月,山西省档案馆藏,C76-10-7。

⑤中国戏曲志编辑委员会编:《中国戏曲志·山西卷》,文化艺术出版社1990年版,第48页。

⑥采访对象:王基珍,采访地点:山西省晋中市榆次区,采访时间:2005年11月5日,采访人:韩晓莉。以下王基珍的讲述均源于此次采访。

⑦《山西省戏曲剧团社会主义协作公约》(山西省戏曲工作现场会议全体代表1958年9月7日全体通过),中国戏曲志编辑委员会编:《中国戏曲志·山西卷》,文化艺术出版社1990年版,第778—779页。

⑧《演员座谈会》,《山西日报》,1952年12月11日。

⑨王绍禹:《使木偶艺术好好发展》,《为发扬宝贵的民间艺术而努力:山西省第一次民间艺术观摩演出大会会集》,1953年未刊稿,第88页。

⑩《名、老艺人座谈会纪要》,《山西省第二次民间艺术观摩演出大会会刊》,1955年未刊稿,第53页。

⑪杨秋实:《“推陈出新”为人民演唱》,《山西日报》1951年1月17日。

⑫刘巨才:《张宝魁的艺术生涯》,太原市戏剧研究室编:《太原剧坛人物》,太原日报社印刷厂1981年印刷,第49页。

⑬常青:《春花秋艳——花艳君舞台生涯记》,太原市戏剧研究室编:《太原剧坛人物》,太原日报社印刷厂1981年印刷,第180—185页。

⑭刘巨才:《张宝魁的艺术生涯》,太原市戏剧研究室编:《太原剧坛人物》,太原日报社印刷厂1981年印刷,第53页。

⑮中国戏曲志编辑委员会编:《中国戏曲志·山西卷》,文化艺术出版社1990年版,第50—54页。

⑯陈建森:《戏曲与娱乐》,上海人民出版社2003年版,第5页。

⑰刘巨才:《张宝魁的艺术生涯》,太原市戏剧研究室编:《太原剧坛人物》,太原日报社印刷厂1981年印刷,第49页。

⑱山西省人民政府文化事业管理局:《山西省参加全国戏曲观摩演出大会代表关于戏改工作政策检查初步总结》,1953年10月27日,山西省档案馆藏C76-6-12。

⑲《山西省人民政府关于端正戏曲政策的指示》,中国戏曲志编辑委员会编:《中国戏曲志·山西卷》,文化艺术出版社1990年版,第774页。

⑳中央人民政府文化部:《为你省长治专区区村干部违法干涉艺人情况调查处理理由》,1953年6月16日,山西省档案馆藏,C76-6-12。

㉑《山西省人民政府关于端正戏曲政策的指示》,中国戏曲志编辑委员会编:《中国戏曲志·山西卷》,文化艺术出版社1990年版,第774页。

(作者单位:山西大学 晋商学研究所,山西 太原 030006;首都师范大学 历史学院,北京 100166)

(责任编辑:张燕清)