

## 二十世纪五六十年代戏曲界的“挖角”现象

苏 菲

〔摘要〕新中国成立后，中共试图建构全新的计划文化体系，将大众文化的生产、流通和消费都纳入国家计划中，演员自由流动和剧团间“挖角”现象成为政府规范和管理对象。1958 年和 1960 年，文化部两度发文禁止“挖角”和演员自由流动，但实践效果不彰。究其原因，政府既缺乏足够的经济资源建构国家计划全覆盖的文化行业，也无法用官方意识形态彻底取代民间文化传统。“挖角”现象的屡禁不止反映了这一时期计划管理、意识形态与民间运行之间的复杂张力，而这最终限制了国家意识形态向基层的渗透。

〔关键词〕计划文化；戏曲改革；“挖角”；流动演员；自由市场

〔中图分类号〕D232；K27 〔文献标志码〕A 〔文章编号〕1003-3815(2024)-02-0076-12

### The “Actor Poaching” Phenomenon in Chinese Theatrical Circles in the 1950s and 1960s

Su Fei

**Abstract:** After the founding of the People’s Republic of China, the CPC attempted to construct a new planned cultural system, aiming to incorporate the production, circulation, and consumption of popular culture into the national plan. The phenomenon of actors freely moving among troupes and “poaching” from other troupes became an object of government regulation and management. In 1958 and 1960, the Ministry of Culture issued two documents prohibiting “actor poaching” and the free movement of actors, but the practical effects were limited. The reasons behind this lay in the government’s lack of sufficient economic resources to construct a cultural industry covered by the national plan and its inability to completely replace folk cultural traditions with the official ideology. The long-lasting “actor poaching” phenomenon reflects the complex tensions among planned management, ideology, and grassroots operations during this period, ultimately constraining the penetration of state ideology to the grassroots levels.

新中国成立后，政府不仅试图掌握和调控经济资源，也试图将大众文化纳入中央的计划管理，本文将这种新的文化体系称为“计划文化”。计划文化是一套以中央计划管理为基本运行机制，为电影、戏曲、出版等文化艺术行业制定发展规划，最终服务于意识形态宣传教育的国家管理体系。

就其运行机制而言，计划文化借鉴计划经济的管理思路，由中央在各文化行业制定年度计划，具体指标由各级文化行政部门草拟后逐级上报，最终由文化部核定。为了保障各行业按计划发展，文化领域实行年度财政预决算制度，涉及文化基础设施建设、文化产品生产、文化工作人员编制等，各地执行计划指标的情况按年度上报中央<sup>①</sup>。计划文化体系主要由两部分构成：一是由文化部领导的各级文化行政部门，是计划的制定者；二是由国家经营或赞助的文化机构和团体，包括电影院、放映队、剧团、出版社、图书馆、博物馆、文化馆和广播站等，是计划的执行者。相对于解放

<sup>①</sup> 第一个五年计划文化工作各项主要指标及预计执行情况，参见中华人民共和国文化部办公厅编印：《文化工作文件资料汇编》（1），1982 年印行，第 57—60 页。

前，后者的角色从文化市场上的逐利者转变为国家意识形态的传播者。

就其运行目标而言，计划文化虽然受到计划经济逻辑的影响，却不能简单理解为计划经济中的一个部门，它的核心功能在于宣传国家意识形态而非盈利。为了实现这一政治目标，国家必须对大众文化实施计划管理，将其纳入计划文化体系之中。而戏曲正是 20 世纪五六十年代深受群众喜爱、在文化市场中流通最广泛的文化产品形式。为了将戏曲行业改造为计划文化体系的一部分，政府 1951 年发起以“改戏、改人、改制”为具体任务的戏曲改革运动。在此过程中，以往戏曲界习以为常的演员自由流动和剧团之间“挖角”现象开始为文化部门所关注并试图加以禁止，因为这类服从于市场经济逻辑的自由择业、自由雇用行为不仅妨碍政府推广新戏，亦会妨碍政府对演员的实际管理和思想改造，最终影响国家意识形态的宣传效果。从理论上说，随着计划文化体系的不断扩大，剧团贯彻国家意志的能力将逐渐增强，演员自由流动的空间则日渐狭窄，所以剧团“挖角”现象的多寡可以作为反映 20 世纪五六十年代计划文化实施程度的一项重要指标。

然而，在新中国的计划经济体制下，市场并未被完全摒弃，时而作为政府发展经济或应对危机的帮手而存在<sup>①</sup>。同样，计划文化在实际运行中也存在不彻底性。1956 年社会主义制度基本建立后，在理论和宣传上整个大众文化领域都被纳入计划文化体系之内，成为国家的宣传工具，但在实践中仍存在脱离计划文化而独立运行的民间文化。那些已被纳入计划文化的机构和个人，越深入基层就越有可能脱离计划文化的控制，从而呈现计划管理、意识形态与民间运行之间的张力。具体到本文的研究对象，由于张力的存在，建立在文化市场之上的“挖角”现象也就难以被消灭，导致一定数量的基层文化生产者偏离国家意识形态宣传目标，成为计划文化夹缝中的自由流动者。

针对新中国前 30 年官方文化与民间文化之间的互动关系，有学者从文化市场角度进行论述，认为文化市场的存在证明了国家在“文化大革命”爆发前始终未能将大众文化彻底纳入国家计划当中<sup>②</sup>；文化市场在五十年代不仅未被消灭，还对大众文化和中共文化政策发挥着巨大的影响力<sup>③</sup>；文化市场在一定程度上阻碍了政府推广现代戏的努力<sup>④</sup>。但是，这些研究对新中国文化体制的特点、文化领域的中央计划与地方实践在不同时期的变化情况尚未作完整的梳理和深入的讨论。本文尝试利用多种史料，以戏曲界“挖角”现象为切入点，对 20 世纪五六十年代文化领域的计划管理、意识形态与民间运行三者之间的互动关系作出更加具体详实的探讨。

## 一、取缔民间经纪人，政府初步介入戏曲行业

在戏曲领域，新中国成立初期发起的以“改戏、改人、改制”为具体任务的戏曲改革完整体现了计划文化的目标和逻辑。“改制”是针对剧场、剧团所有制和分配方式的改革，是保障“改戏”“改人”两项任务顺利进行的基础。值得注意的是，“改制”的对象不只是国营剧团和剧场的经济

---

① 参见冯筱才：《一九五八年至一九六三年中共自由市场政策研究》，《中共党史研究》2015 年第 2 期；夏林、董国强：《一九五六年至一九五七年有限开放自由市场政策述论》，《中共党史研究》2015 年第 2 期；林超超：《一九五六年前后的自由市场政策与城市商品供应》，《中共党史研究》2019 年第 1 期；周永生：《小土产与大市场：自由市场开放前后上海中药材采购研究（1956—1958）》，《中共党史研究》2022 年第 4 期；等等。

② 姜进：《断裂与延续：1950 年代上海的文化改造》，《社会科学》2005 年第 6 期。

③ 何其亮：《个体与集体之间：二十世纪五六十年代的评弹事业》，商务印书馆，2013 年。

④ Johnson, M. D. (2015). "Beneath the Propaganda State: Official and Unofficial Cultural Landscapes in Shanghai, 1949 - 1965." In Brown J. and Johnson, M. D. eds., *Maoism at the Grassroots: Everyday Life in China's Era of High Socialism*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 199 - 229.

⑤ DeMare, B. (2017). "Blacklisting Tradition: Cultural Markets and Political Campaigns in Hubei, 1958 - 1964." *Twentieth-Century China*, 42 (2), pp. 161 - 175.

制度，还包括戏曲界的演员自由流动现象及通过促成雇用关系获取佣金的戏曲经纪人。

戏曲经纪人这一群体在北京被称为“经励科”，在上海被称为“黄牛”，其他地区还有“邀头”“约头”“戏牙行”等称谓。以北京为例，经励科隶属国剧公会，是“七科”<sup>①</sup>之一。传统社会中京剧班社的运转以名角为中心，经励科根据名角的艺术特色为其招募合适的配演、配乐和其他演出辅助人员<sup>②</sup>。受市场行情影响，名角与班社之间的合作关系通常是短期和不稳定的，所以经励科的存在有其合理性和必要性。他们掌握大量信息，负责组织剧团、管理剧团财务和充当剧场与剧团的中间人。但随着新中国成立后社会经济结构的改变，经励科成了政府介入戏曲行业的一大障碍。因为演员的频繁变动大大增加了政府对剧团的管理成本，使戏曲改革工作难以顺利开展。因此，政府希望从取缔民间经纪人入手，规范演员的自由流动，将戏曲界的雇用关系纳入国家计划中。

新中国成立初期，戏曲改革中的“改制”工作由文化部戏曲改进局副局长马彦祥负责筹备，第一个试点单位是当时北京地区最大的剧场——华乐戏院。该戏院被军管会接管后移交文化部，成为北京地区第一家国营剧场，更名为大众剧场，由戏曲改进局经营管理，马彦祥担任经理。在改造戏院的过程中，马彦祥很快发现，由于经励科掌握着剧团人事组织、艺术生产和经济分配的权力，改造工作遇到很大阻力。而经励科管理剧团财务时只对名角负责、不向一般演员公开的垄断做法，更被批评为“侵犯艺人权益、进行中间剥削”和“造成广大艺人不幸的根源”，这成为取缔经励科的导火索<sup>③</sup>。

1951年1月，戏曲改进局起草《关于戏曲改进工作向文化部的建议》，提出“旧制度改革亦为改进中国戏曲重要前提条件”，并着重强调了经励科制度对戏曲改革工作的危害性<sup>④</sup>。在这份建议的基础上，政务院拟定《关于戏曲改革工作的指示》，于1951年5月5日颁布，成为戏曲改革的纲领性文件。经励科作为旧戏班中的不合理制度被“五五指示”列为重点改革对象<sup>⑤</sup>。在文件公布的第二天，北京市国剧公会宣布将经励科改为剧务科，向剧团公开账目，削弱其在工资分配上的权力。1953至1954年，北京大多数剧团进行民主改革，剧团所有制形式从以名角为中心的私有制转变为按劳取酬的集体所有制，剧务科在剧团财务和人事方面的权力被进一步压缩<sup>⑥</sup>。

在“五五指示”的引导下，成立官方演出中介、取缔民间戏曲经纪人成为一项全国性的“改制”措施。1950年成立的“上海影剧工会”于1952年改称“上海市文艺工会”，成为官方认可的群众组织，发挥着演出中介的职能<sup>⑦</sup>。1957年底至1958年初，山东省各级行政区域都成立了类似的群众组织——“戏剧管理委员会”或“戏剧计划演出管理委员会”（以下简称“戏管会”），负责充当演员、剧团与剧场三者的中间人；审核本地剧团的巡回演出计划，接洽外地剧团到本地演出；对流动演员开展政治教育，促使其固定下来。“戏管会”的成员包括基层文化干部、选举产生的剧场经理和演员代表，经费由各剧团、剧场从收入中按4‰到5‰的比例提取，按月上交<sup>⑧</sup>。

① 传统京剧戏班中有“七行”“七科”之分。登场演戏的人员名为“行”，“七行”为生行、旦行、净行、丑行、武行、流行、杂行；辅佐帮助演戏而不登台的人员名为“科”，“七科”为音乐科、剧通科、剧装科、盔箱科、容装科、经励科、交通科。参见齐如山：《京剧谈往录》，首都师范大学出版社，2017年，第46页。

② 马彦祥：《解放初期改造旧戏院的历史回顾》，中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会编：《文史资料选编》第33辑，北京出版社，1988年，第236页。

③ 马彦祥：《解放初期改造旧戏院的历史回顾》，《文史资料选编》第33辑，第238—239页。

④ 马彦祥：《解放初期改造旧戏院的历史回顾》，《文史资料选编》第33辑，第242页。

⑤ 《文化工作文件资料汇编》（1），第176—178页。

⑥ 马彦祥：《解放初期改造旧戏院的历史回顾》，《文史资料选编》第33辑，第242页。

⑦ 汪培等编：《上海沪剧志》，上海文化出版社，1999年，第53页。

⑧ 山东省潍坊市文化局史志办公室编：《潍坊文化志》，齐鲁书社，1997年，第344页；山东省文化厅史志办公室、烟台市文化局编志办公室：《文化艺术志资料汇编》第9辑，1985年印行，第240—241页。

各地取缔民间戏曲经纪人的举措体现了计划文化体制的目标和逻辑，即国家代替市场、文艺为政治服务。但在实际操作中，官方演出中介能否彻底取代传统的民间经纪人取决于多种因素，折射出计划管理、意识形态与民间运行三者之间的张力。

一方面，由于财政资源有限，国家不可能将所有剧团都纳入全民所有制的范围。大量剧团仍然依靠文化市场生存，以盈利为基本目的，这样就滋生出广泛的演员流动现象，为民间戏曲经纪人提供了生存土壤。在1956年全行业公私合营的背景下，国营剧团数量激增，一些地区国营剧团的比重超过了50%。但在实际执行中，只有云南、江苏等少数省份实行真国营，绝大多数省份都是“戴帽国营”，即让新增的国营剧团保持集体所有制，不纳入政府的财政预算<sup>①</sup>。经济上的自给自足，意味着这些刚戴上国营帽子的剧团仍然在市场经济而非计划经济的逻辑下运转。在逐利动机的驱使下，“挖角”现象在所难免，民间戏曲经纪人也难以被彻底取缔。例如，1956年12月4日《人民日报》的一篇文章指出，北京市的民间曲艺团体自新中国成立以后不断遭遇“挖角”事件，1956年尤为严重<sup>②</sup>。类似情况在1957年5月5日的《人民日报》上也有报道<sup>③</sup>。1957年9月，江苏省文化局发现南京市存在“地下经励科”，他们的活动不仅影响该省京剧团的巩固，也危及其他省市京剧团的巩固<sup>④</sup>。

另一方面，在部分偏远地区，由于文化部门行政能力薄弱，在管理上出现了真空地带。而民间社会对所谓“坏戏”“禁戏”依然保持着较高的市场需求，“挖角”和演员流动现象也就应运而生，并反过来促使“坏戏”“禁戏”的泛滥，破坏了国家对戏曲行业的计划管理。以新疆为例，当地文化企事业单位分属三个领导系统，即军区、生产建设兵团和自治区政府，三者之间步调不一致，使其成为计划文化体系的薄弱环节。1956年初针对乌鲁木齐市的一项调查显示，该市国营剧团和民营公助剧团存在商业化的发展倾向，严重妨碍了戏改政策的执行和对演员的思想改造。为了获取市场上的胜利，该市大多数剧团以高价从内地“挖角”前来短期演出。例如，市政府领导下的八一京剧院是民办公助的集体所有制剧团，该团自成立起有1/3以上的演员是从外地邀请来的，他们的薪资占全团的一半以上。1956年春，该团以四五百元的月薪邀约天津京剧院的著名武生厉慧良前来演出。市政府领导下的另一个民办公助剧团——实验京剧团，外邀演员有50余人，月薪都在400元左右。月薪最高者是从上海邀来的著名武生梁慧超，为1000元。而该团常驻的配演，月薪仅为40元左右，大多数外来名角的月薪是他们的10倍，超级名角梁慧超的月薪是他们的25倍。<sup>⑤</sup>剧团内部如此巨大的收入差距，显然与戏改中“改制”的要求背道而驰。

有学者认为，在50年代的戏曲改革中，名角中心制逐渐被党领导下的编导制所取代<sup>⑥</sup>。但实际情况并非如此单一，至少在新疆地区出现了完全相反的情况。而演员的自由流动衍生出了一系列意识形态问题。由于主要演员不固定，剧团演出的剧目也呈现多样性，增加了政治审查的难度，进而冲击国家对戏曲行业的管理。乌鲁木齐的戏曲行业反映了市场主导下的利润最大化倾向，而计划文

---

① 参见《上海市文化局剧团改造办公室关于1956年上半年工作总结的报告》（1956年9月27日），上海市档案馆藏，档案号B172-4-503；《中国戏曲志·云南卷》，中国ISBN中心，1994年，第714页；《中国戏曲志·江苏卷》，中国ISBN中心，1992年，第1052页；《中国戏曲志·湖南卷》，文化艺术出版社，1990年，第670—671页；《中国戏曲志·湖北卷》，文化艺术出版社，1993年，第620页；广东省艺术研究所编印：《广东省戏剧年鉴（1984）》，1984年印行，第273页。

② 曹宝禄、孙宝才：《请不要乱“挖角”》，《人民日报》1956年12月4日。

③ 《曲艺艺人座谈百花齐放方针 培养第二代 挖掘传统曲目 鼓励曲艺创作》，《人民日报》1957年5月5日。

④ 《中国戏曲志·江苏卷》，第1034—1037页。

⑤ 《中国戏曲志·新疆卷》，中国ISBN中心，1995年，第632—633页。

⑥ Liu, Siyuan. (2021). *Transforming Tradition: The Reform of Chinese Theater in the 1950s and Early 1960s*. Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 284.

化体系下文艺作品本应发挥的意识形态宣教功能则是完全弱化的。调查发现，该市主要上演当地观众喜闻乐见的武戏，极少演出文戏，这些武戏多以民间传说为题材，如《十八罗汉斗悟空》《八仙斗白猿》《三盗芭蕉扇》《新闹龙宫》等。由于这些戏没有固定脚本，负责审查剧目的文化干部便无从下手。剧团的广告宣传也充满商业色彩，从来不介绍戏曲的思想内容，而以特邀名角、华丽布景、“暖气开放、室内如春”等广告词吸引观众。而且，由于审查制度薄弱，不少在内地禁演的剧目却在乌鲁木齐大行其道，新中国成立后经文化工作者修改的新戏很少在这里上演，该市的戏曲市场俨然成为国家意识形态宣传的薄弱地带。此外，新疆的高工资和相对自由的演出环境使内地的戏曲演员、尤其是艺术水平较高的名角心生向往，把新疆的剧团称为“财神爷”，这种情况也严重影响了各地政府对演员“资产阶级个人名利思想”的改造。<sup>①</sup> 尽管乌鲁木齐是计划文化体系中的一个特例，但该市部分剧团跨地区“挖角”行为也对其他地区的文化管理造成了冲击。

新中国成立初期各地取缔民间经纪人的举措代表了政府对戏曲界旧制度的改造。以官方中介代替民间经纪人的最终目的是用单位化的管理方式将戏曲界的雇用关系纳入国家计划中，限制剧团之间相互“挖角”和演员的自由流动，以便政府更好地开展“改戏”和“改人”的工作。但是，由于此时文化领域市场的力量强于计划的力量，政府取缔民间经纪人的工作未能取得立竿见影的效果，不论在北京、南京等中心城市，抑或乌鲁木齐这样的边疆城市，地下经纪人和“挖角”现象都未得到有效的制止。这也促使政府将采取进一步的措施规范演员的自由流动，并将工作重心放在制止“挖角”上。

## 二、计划文化体系建立后的“挖角”纠纷与国家管控

1956年9月，中共八大宣布，国家基本完成对生产资料私有制的社会主义改造，社会主义的社会制度在中国已经基本建立起来了<sup>②</sup>。1957年11月，文化部宣布，第一个五年计划所规定的文化事业发展指标和工作指标，除个别项目外都提前或者超额完成；私营文化企业的社会主义改造已经基本完成；全国文化工作已经基本纳入国家计划建设的轨道<sup>③</sup>。至此，在官方表述中，国家根据计划经济思路打造的计划文化体系已经成功建立。不过，这一体系显然并未将所有文化生产主体都纳入其中，前述戏曲界广泛存在的“戴帽国营”现象就是一个例证，基层也仍有大量私营剧团需要依靠文化市场生存。这些未进入公有制范围的新国营剧团和私营剧团能否像国家期待的那样与计划文化合作呢？这一时期剧团之间仍在持续的“挖角”现象可以提供一个观察计划文化有效性的窗口。

从1958年年初开始，作为政府推进戏曲改革工作的重要媒介，《戏剧报》连续刊发批判“挖角”和流动演员的系列文章。这些文章的作者包括中共高级文化干部和著名戏曲演员、编导等文化工作者，代表了官方对演员自由流动的态度，也为即将出台的首个禁止“挖角”的中央文件埋下伏笔。根据这些文章提供的信息，截至1958年年初，有15个省市的四五十个剧团向当地文化部门报告了因“挖角”产生的纠纷。除了以盈利为主要目标的民营剧团外，一些国营剧团也牵涉其中。剧团之间的“挖角”事件甚至引发了省级文化部门之间的纠纷。<sup>④</sup> 1958年3月，“挖角”引发的纠纷蔓延到21个省市的国营剧团和民间职业剧团，成为全国范围内具有普遍性的严重问题<sup>⑤</sup>。

① 《中国戏曲志·新疆卷》，第632—633页。

② 《中国共产党第八次全国代表大会关于政治报告的决议》，《建国以来重要文献选编》第9册，中央文献出版社，2011年，第292—304页。

③ 《文化工作文件资料汇编》（1），第49—57页。

④ 金文丰：《对解决“挖角”问题的意见》，《戏剧报》1958年第2期。

⑤ 何海生：《谈挖角的危害性》，《戏剧报》1958年第4期。

遍布全国的演员自由流动现象表明这一时期戏曲界还存在一个不受政府控制的就业市场，这个市场的买方包括国营剧团和民营剧团、专业剧团和业余剧团，卖方则主要是剧团中艺术水准较高、有市场号召力的演员<sup>①</sup>。高薪是演员跳团的首要动机。《戏剧报》1958年3月的一篇文章批评了一名不断跳团的京剧演员，她是北京京剧团的演员，常为著名老生马连良配戏。她1956年的月薪为420元，相当于普通城市居民月收入的21倍<sup>②</sup>。为了追求更高的报酬，她于1956年退出北京京剧团，与新疆生产建设兵团京剧团签订了短期合同，月薪为1600元。1957年冬合同期满回到北京后，仍然有不少外地剧团前来邀请她演出。1958年2月8日，她与国营的青海省京剧团签订了为期3个月的合同，演出地点为当地设备最先进的西宁市青海人民剧院。此时她的月薪高达1800元，比在北京京剧团的收入高出3倍以上。这一演出合同尚未结束，另一个国营的江苏省京剧团就已经派人向她商谈，准备等她在青海演出期满后就接她去江苏。这篇文章在批评该演员追求个人名利、拒绝政治进步行为的同时，也批评了那些绕过北京市文化局与其签订演出合同的剧团，称其采用了资本主义经营方式。

当然，高薪并非流动演员的唯一要求。部分演员还主张帮助配偶解决工作等特殊待遇，甚至主张保证入团、入党等政治待遇。个别名角公然向前来“挖角”的剧团提出“十大条件”——不下乡、不吃粗粮、不演日场、不参加任何政治会议、不参加政治学习、不买公债、不住小房子、不喝白水、不演新戏和垫戏、不接受任何批评<sup>③</sup>。除了对物质享受的追求外，这些条件反映了演员对戏曲改革三大核心政策的反抗——拒演新戏即反对“改戏”，逃避政治学习即反对“改人”，自由流动的行为本身即反对“改制”。

官方媒体批判的对象不仅是流动演员和用种种条件引诱他们的剧团，还包括这一时期重新活跃起来的民间戏曲经纪人，官方此时将其称为“地下经纪人”<sup>④</sup>。由于官方演出中介的效率较低，很多剧团在寻找演员时不得不求助于“地下经纪人”。上海市文化局调查发现，很多外地专业剧团派人到沪邀请演员时都曾与“地下经纪人”有过联系。例如，福建省沙县越剧团团长1957年12月初持沙县文化科的介绍信到上海邀请演员，上海市文化局将其介绍到官方演出中介——上海市文艺工会。但这位团长在与工会联系的同时也与“地下经纪人”私下接洽。在半个多月时间里，他在旅馆的房间成为“地下经纪人”和流动演员聚集的场所，每晚都有数十人进出。他挑选演员的唯一标准是市场号召力，不看政治背景，也不管这些演员是否有演出证件或离团证明。双方商议好工资后，这位团长便当场与演员签订合同并给付高额定金。因此，到他完成任务离开上海时，并无一份合同经过上海市文艺工会或上海市文化局的审查和批准，官方也无从知晓究竟有哪些演员被其挖走。<sup>⑤</sup>

在《戏剧报》刊发批评“挖角”的系列文章后，1958年5月28日，文化部向各省市文化部门发布《关于加强对流动演员的领导管理和制止“挖角”行为的通知》，这是新中国成立后国家层面发布的第一个禁止“挖角”和演员自由流动的文件。在这份文件中，文化部将演员的自由流动定性为戏曲界自由市场复苏和滋长资本主义思想的温床，将“挖角”定性为戏曲工作中的资本主义道路和违法乱纪行为。为制止这两种现象，文化部提出如下解决办法：各地文化部门建立跨地区协作机制，对流动演员进行登记，将自由流动转变为政府领导下有计划的流动；各地文化部门成立专门机

① 孙全地：《卑鄙的资产阶级思想》，《戏剧报》1958年第2期。

② 1956年我国城市居民年平均收入为233.8元，月平均收入为19.5元。参见国家统计局贸易物价统计司编：《中国贸易物价统计资料（1952—1983）》，中国统计出版社，1984年，第20页。

③ 孙全地：《卑鄙的资产阶级思想》，《戏剧报》1958年第2期。

④ 孙全地：《卑鄙的资产阶级思想》，《戏剧报》1958年第2期。

⑤ 何海生：《取締演員販子》，《戲劇報》1958年第6期。

构或“戏管会”等群众组织来管理流动演员，发挥演出中介的职能；彻底取缔一切官方组织之外的戏曲经纪人；各地文化部门有责任督促实施“挖角”行为的剧团将挖来的演员退回原单位，必要时可在报刊上公开批评；各戏曲学校尽快培养新生力量，改变戏曲演员供不应求的状况。<sup>①</sup>

那么，这些措施的效果究竟如何呢？从陕西省1959年的基层档案资料来看，陕西、甘肃两省之间因“挖角”引发的纠纷此时并未得到解决，甚至愈演愈烈。1959年7月18日，陕西省兴平县委向陕西省委反映，自1956年开始，甘肃省玉门、张掖、酒泉、武威等地一些行政部门和剧团通过私人拉拢、利诱等方式已挖走兴平县十多名主要演员。而在文化部发布禁止“挖角”行为的文件后，甘肃省不仅未退回已经挖走的演员，还制造了新的“挖角”事件。

1959年3月，白银市秦剧团的党支部书记和两名演员前往兴平县“挖角”，这一行动受到白银市文教局局长的支持。临行前，文教局局长对三人说，“咱们旦角少，最好把兴平的好旦角吴秀连搞上来”。兴平县共有3个秦剧团，分别名为一团、二团、三团。白银市秦剧团一行人以3个剧团为目标，私下联络了十多个人，其中包括演员、乐师和导演，以高薪、入党、解决户口、为配偶安排工作等条件劝说他们离团加入白银市秦剧团，并强调白银市秦剧团是国营剧团，各方面条件都比兴平县剧团优越。他们的联络方式十分灵活，包括写留言、跟踪堵截，甚至找到演员家中。截至当年6月，兴平县三团有7人同意加入白银市秦剧团，占该团总人数的1/3，其中就包括此次“挖角”计划中最重要的目标——旦角演员吴秀连。他们纷纷与白银市秦剧团约定日期，准备在不同时间不告而别前往白银市。<sup>②</sup>

对于第一位离团前往白银市的演员，白银市秦剧团党支部书记当面许诺其担任团长职务，并在半年内解决入党问题。1959年6月13日，这名演员乘火车前往甘肃，白银市秦剧团派人在兰州火车站接站。15日半夜，兴平县三团的另一名年轻演员按照约定来到西安火车站，白银市秦剧团已经派人在那里等候，准备与其一同前往白银市。不料兴平县三团有数人跟踪这名演员来到火车站，“挖角”活动被当场揭穿。18日，在白银市文教局的敦促下，此次被白银市秦剧团挖走的演员返回兴平县，“挖角”行动宣告失败。<sup>③</sup>

成功阻止白银市秦剧团的“挖角”行动后，兴平县委试图通过陕西省委向甘肃省追讨此前被挖走的演员。自1956年开始，兴平县3个剧团共有11人被甘肃省5个县的剧团挖走。但是，陕西省委写给甘肃省委关于追讨演员的公函并未得到回复，文化部门之间的跨省合作机制显然未能成功建立。<sup>④</sup>同一年陕西省文化局与甘肃省另一个剧团的交涉也证明，要回被挖走的演员比阻止正在实施的“挖角”行动要困难得多。甘肃张掖专区七一秦腔剧团频繁“挖角”，从1956年至1959年，该团一共从陕西省挖走演员和乐师16人，涉及4个以上剧团，造成巨大经济损失。这些剧团多次派专人追赴张掖交涉，均未获结果。陕西省文化局先后18次致函张掖专区文教局，亦未见回音。<sup>⑤</sup>

上述案例表明，1958年文化部发布禁止“挖角”通知后，陕西、甘肃两省的“挖角”纠纷不仅没有得到遏制和解决，甚至有愈演愈烈的趋势。而这种现象并非西北地区所特有。据全国范围内

① 中国艺术研究院戏曲研究所《戏曲研究》编辑部、吉林省戏剧创作评论室评论辅导部编：《戏剧工作文献资料汇编》，1984年印行，第90—95页。

② 《甘肃省白银市有关部门私派人员拉拢我县演员情况的报告》（1959年7月18日），陕西省档案馆藏，档案号232-2-224-54。

③ 《甘肃省白银市有关部门私派人员拉拢我县演员情况的报告》（1959年7月18日），陕西省档案馆藏，档案号232-2-224-54。

④ 《甘肃省白银市有关部门私派人员拉拢我县演员情况的报告》（1959年7月18日），陕西省档案馆藏，档案号232-2-224-54。

⑤ 《关于甘肃七一剧团“拉角”问题的报告》（1959年12月15日），陕西省档案馆藏，档案号232-2-224-46。

的不完全统计,1959年出现“挖角”现象的省份至少有10个,包括江苏、新疆、江西、福建、内蒙古、吉林、辽宁、甘肃、青海和河北;被“挖角”的省份和直辖市至少有12个,包括北京、上海、吉林、青海、山东、浙江、安徽、陕西、河北、辽宁、河南和湖南;涉及8个剧种,包括京剧、评剧、越剧、秦腔、豫剧、河北梆子、曲剧和祁剧。<sup>①</sup>

由此可见,计划文化体系建立后,政府对戏曲界的自由市场采取了更为严格的控制措施,具体表现为官方媒体对“挖角”现象的批判和文化部颁布的第一个禁止“挖角”的政策文件。但这一政策在基层的执行效果并不乐观,全国范围的“挖角”现象仍然普遍存在,反映了国家意志与民间市场、国家政策与基层人员之间存在较大的张力,计划文化的力量在实践中存在明显边界。而这一时期陕西、甘肃两省之间愈演愈烈的“挖角”纠纷也证明了国家政策在深入基层的过程中所遇到的阻力,即部分国营剧团和文化干部偏离计划文化的轨道,充当“挖角”活动的参与者、策划者和保护者。这种情况也为文化部的后续政策埋下了伏笔。

### 三、调整巩固时期“挖角”现象的增多

鉴于1958年5月发布的禁止“挖角”文件并未取得预期成效,1960年3月19日,文化部又向中央呈交了《关于坚决制止剧团“挖角”行为和取缔所谓“流动演员”个人流动办法的报告》。《报告》指出:演员自由流动,实质上是保存资本主义的自由市场,发展资产阶级个人主义思想;文化行政部门和剧团领导进行“挖角”活动,实质上是反对党对演员和戏剧事业的领导,反对社会主义改造,反对走社会主义戏剧的道路。《报告》针对杜绝“挖角”现象提出的措施大致与1958年5月的文件相同,其中特别增加了针对犯有“挖角”错误的文化干部和剧团领导的处罚措施,要求给予党纪处分和行政处分,情节恶劣的应开除党籍。<sup>②</sup>这也从一个侧面证明了这一时期文化领域的自由市场已侵入到计划文化体制内部。

1960年4月12日,文件正式下发,成为国家出台的第二份禁止“挖角”的文件。与第一份文件相比,这份文件能否取得更好的执行效果呢?上海市的情况或许可以作为观察的一个窗口。5月6日,上海市文化局将文件下发到各区、县文化局及其所属剧团,要求检查是否存在“挖角”现象。后经调查发现,杨浦、南市、黄浦、嘉定的4个剧团自1959年起被江苏、浙江、福建、新疆挖走6名演员。另外还查出4名“黄牛”,从他们上交的信件中发现其与不少外地剧团和文化部门有业务往来,后者到沪应聘演员时往往不通过市文化局,而是寻求“黄牛”的帮助,涉及单位包括江西武宁县京剧团、云南楚雄彝族自治州京剧团、贵州黔东南自治州凯里京剧团、江苏省淮剧团、福建三明钢铁厂业余剧团、江苏淮安县文教局等,其中一个国营剧团为了掩盖“挖角”事实甚至给上海的“黄牛”开具假证明,证明其为该团的驻沪联络员,享有固定工资待遇。<sup>③</sup>

1960年6月,上海市文化局先后致函福建、浙江、江苏、新疆的省级文化部门,要求协助督促当地剧团送回被挖走的6名演员,结果并无一人被送回。新疆维吾尔自治区文化厅对此未予回复;福建省文化局和浙江省文化局均积极联系“挖角”剧团所属的市县一级文化部门,要求其督促剧团送还演员,但市县一级文化部门或久拖不决或动员不力,无法将演员劝返;江苏省文化局不仅未能劝返演员,还复信一封,请求上海市及相邻省份文化局也不要将来自江苏省的流动演员劝返,以免

① 中华人民共和国文化部办公厅编印:《文化工作文件资料汇编》(2),1982年印行,第228—231页。

② 《文化工作文件资料汇编》(2),第228—231页。

③ 《中共上海市委宣传部关于制止剧团“挖角”问题给有关单位的函》(1960年1月),上海市档案馆藏,档案号A22-2-930。

增加彼此的工作负担，只需将他们固定下来，使其不再继续流动即可。<sup>①</sup>

上海市与福建、浙江、江苏、新疆等地的交涉失败，表明基层文化部门在处理“挖角”问题时动员能力较弱，文化部门之间的跨省合作机制此时也未建立起来，这些因素限制了第二份禁止“挖角”文件在基层的执行效果。更重要的是，随着国家政策的调整和文化市场的解冻，“挖角”现象很快卷土重来。20世纪60年代初，面对严重的经济困难，为激发社会经济活力，中央决定对国民经济进行调整，在多个领域放松了国家管控。具体到文化领域，国家再次制定了较为理性的文化政策，以“文艺八条”为标志减少文化领域的政治束缚<sup>②</sup>，同时为了帮助恢复经济，要求缩小计划文化体系的规模以节约国家财政资源。

1962年7月，文化部组织召开全国文化局长会议，讨论文化领域的精简计划。根据各省市上报的计划数字，文化部制定了全国文化事业共精减12.8万人的计划，其中电影部门9000人，出版部门1.8万人，戏曲部门8.9万人，群众文化部门5000人，文物部门1000人，艺术教育部门6000人，力图将计划文化体系缩减到1957年的规模。在精减人数最多的戏曲领域，文化部规定省级以下1958年后新发展的剧团一般都应撤销，个别剧团有特殊原因需要保留的，须经过省或自治区的批准，报文化部备案；省级以下精简后保留下来的剧团一律由国营改为民营；省级剧团的精简方案由各省文化部门自行制定，所有剧团的改制工作应在两年内完成。<sup>③</sup>1963年6月1日，文化部正式下发将省级以下的国营剧团一律改为集体经营、国家不再给予经费补助的文件<sup>④</sup>。

这一新的政策使文化部1960年4月12日发布的禁止“挖角”文件变得更加难以执行。缩小计划文化体系的规模，是政府在财政危机之下的无奈之举。政府希望更多的文化机构能够从文化市场上获利，而不是完全依赖国家的财政拨款。在此情况下，文化市场的合法性得到了肯定，也允许演员的自由流动。文化部副部长齐燕铭指出，文化部门应该对文化市场加强监管，防止出现演坏戏的现象和经济上的非法活动，但不应该用行政命令的方式制止演员流动<sup>⑤</sup>。在中央的指示下，很多省份在执行剧团精简和改制政策的过程中放松了对“挖角”和演员流动现象的管理。例如，云南省实施国营剧团改制后，省文化局调回原来派驻剧团的文化干部，允许民营剧团的演员自由流动，并认为如果因为演员流动造成一些剧团无法继续经营，也合乎自然淘汰的规律<sup>⑥</sup>。河南省文化局提出，改制后应当把人事权交还给剧团，少数流动演员的存在对戏曲事业并无坏处<sup>⑦</sup>。吉林省文化局发现，改制后一些演员采取徘徊观望的态度，看剧团收入好就留下，不好就流动，其中多数是剧团的主要演员。吉林省海龙县评剧团改制后，仅1个月就有六七名演员被挖走，影响剧团营业。此类现象使吉林省的一些文化干部对中央政策产生质疑，认为改制后剧团人员不固定，文化部门难以开展对演员的思想改造工作，影响剧团为政治服务。<sup>⑧</sup>江苏省文化局则发现，改制不仅刺激了演员的流动，甚至造成了编导人员的流动。一些剧团为了盈利，对编导人员要求过高过急，一时拿不出新戏或演出不卖座，就认为编导人员是剧团的负担，使其面临失业即被迫流动的窘境。在追求上座率和人员

① 《上海市文化局关于处理“挖角”问题与福建、浙江、江苏、新疆等地文化部门的往来函》（1960年4月至10月），上海市档案馆藏，档案号B172-5-222。

② 《文化部党组和文学艺术界联合会党组关于当前文学艺术工作若干问题的意见（草案）》，《建国以来重要文献选编》第15册，中央文献出版社，2011年，第306—321页。

③ 《齐燕铭副部长在全国文化局长会议上的总结发言》（1962年7月14日），上海市档案馆藏，档案号B172-1-410。

④ 《文化工作文件资料汇编》（2），第314—319页。

⑤ 《齐燕铭副部长在全国文化局长会议上的总结发言》（1962年7月14日），上海市档案馆藏，档案号B172-1-410。

⑥ 《中国戏曲志·云南卷》，第714—719页。

⑦ 《中国戏曲志·河南卷》，文化艺术出版社，1992年，第742—746页。

⑧ 吉林省文化厅办公室、吉林省文化厅文化艺术志编辑室编印：《吉林省文化工作文件选编·艺术（1960—1966）》，1988年印行，第254—256页。

频繁流动的背景下，剧团很难排演配合宣传的新戏，更谈不上开展定期的政治学习。<sup>①</sup>

调整巩固时期的“挖角”现象不仅存在于专业剧团之间，许多农村地区的业余剧团，甚至“黑剧团”也参与到“挖角”混战中。1961年之后，随着各项调整政策的实行，农村经济状况有所好转，文化市场也随之复苏，很多公社、大队恢复了业余剧团，并将其当作一项副业来经营。1962年初，文化部接到多省文化部门的汇报，在盈利动机的驱使下，很多农村业余剧团逐渐向职业化发展。它们大量吸收城市专业剧团精减下放人员，甚至用高薪到专业剧团乃至国营剧团“挖角”。这种情况在湖北、湖南、福建、河北、山东都很普遍。<sup>②</sup>可以说，调整巩固时期演员流动的规模达到了1956年之后的高峰。计划文化体系的收缩不仅为农村业余剧团提供了市场空间，更为它们提供了大量人力资源。

这一时期演员自由流动导致的后果之一，是有些基层剧团偏离国家的意识形态宣传目标，甚至为封建迷信服务。例如，福建省福安专区渔洋里大队采用投资入股的方式组织业余剧团，到处“挖角”，由大队作为副业经营，大队干部亲自带队外出巡回演出。该团1962年和1963年春节期间的剧目是《打八仙》《跳加冠》《云头送子》等仪式剧，这些剧目本身是民间宗教仪式的一部分，因此被文化干部称为“迷信戏”<sup>③</sup>。据福建省福安专区农村文化工作队统计，该剧团春节期间的演出地点包括霞浦县的长春、溪南、沙塘、崇儒、柏洋，以及福安的溪柄、甘棠、下白石、湾坞等区，观看演出的观众达10万多人次。除了春节，中元节是60年代初期各地演出“迷信戏”的另一个高峰。以福建省为例，据晋江专署文化局调查，1962年7月至9月，晋江县为举行“普度”活动<sup>④</sup>演出“迷信戏”1105场，共有24个农村剧团参加演出，平均每个团获利1万元，这些剧团普遍存在高价聘师和“挖角”现象<sup>⑤</sup>。对此，文化干部不无忧虑地表示，“这样辽阔的农村，广大的观众，看了他们演出的剧目，受其封建思想毒素的影响，确实是十分严重的”。<sup>⑥</sup>

60年代初期，随着文化政策的调整和放宽，计划文化体系在城市大幅度收缩，而在农村地区则基本让位于文化市场，因此“挖角”和演员自由流动现象在全国范围内出现了复苏。这一现象不仅冲击了国家计划所主导的经济体系，也极大破坏了官方文化的宣传功能，这是文化领域“国退民进”所造成的必然结果。

#### 四、余 论

60年代初宽松的文化政策并没有长期持续。在1962年9月的中共八届十中全会上，毛泽东重提阶级斗争的重要性，预示着宽松的文化政策即将发生转向。1963年11月，当社教运动在全国范围内进入高潮时，毛泽东将批评的矛头对准了文化部，称其再不改变，将成为“帝王将相部”“才子佳人部”“外国死人部”。接着，毛泽东分别于1963年12月12日和1964年6月27日作出了关于文学艺术的两个批示，指出社会主义改造在各个文艺部门中收效甚微，这些部门如不认真改造，

① 《中国戏曲志·江苏卷》，第1052—1054页。

② 《国务院批转文化部关于目前农村剧团问题的报告》（1962年2月15日），上海市档案馆藏，档案号A72-2-936-1；《中国戏曲志·山东卷》，中国ISBN中心，1994年，第774—776页。

③ 《霞浦县渔洋大队业余剧团情况初步调查报告》（1963年），福建省档案馆藏，档案号0154-002-0552-0025。

④ 闽南习俗农历七八月“普度”源于盂兰盆会，旨在超度孤魂冤鬼。戏曲演出是“普度”的重要组成部分。参见黄锡钧：《泉州提线木偶戏神相公爷》，福建省戏曲研究所等编：《南戏论集》，中国戏剧出版社，1988年，第469—479页。

⑤ 《关于整顿农村业余剧团、纠正和防止唱戏铺张浪费的报告》（1962年12月16日），福建省档案馆藏，档案号0154-002-0218-0025。

⑥ 《霞浦县渔洋大队业余剧团情况初步调查报告》（1963年），福建省档案馆藏，档案号0154-002-0552-0025。

将有可能发展为匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体<sup>①</sup>。随着毛泽东对文化界路线斗争的重视以及社教运动的开展，“国退民进”的政策中止了，政府对文化领域提出了较高的意识形态要求，但社教期间计划文化体系在基层的运行情况仍难以同官方的意识形态目标相匹配。这是因为早在调整巩固时期，政府出于财政资源紧张的考量，已经要求计划文化体系收缩到1957年的规模。一方面，官方文化机构的裁撤在县级以下地区造成“文化真空”，使国家在文化领域的计划管理和意识形态宣传陷入困境；另一方面，在财政拨款不足的情况下，县级文化部门人手不足、农村地区缺乏专职文化干部的结构性问题难以得到根本解决，给计划外的非官方文化留下了生存空间。<sup>②</sup>于是，当毛泽东1963年着手处理文化界的路线斗争问题，准备在文化领域全面推行官方意识形态时，他所能调动的仅仅是1957年规模的计划文化体系。

中共八届十中全会之后，随着毛泽东越来越重视意识形态领域的阶级斗争，文化部于1963年8月号召戏曲界积极配合社教运动，上演反对封建迷信、反对包办婚姻的剧目<sup>③</sup>。但此时省级以下的绝大部分国营剧团已按要求改为自负盈亏的集体经营，不再获得国家的经费补助，于是市场的逻辑再度占了上风，相比于官方的意识形态要求，这些剧团更关心民间社会对传统戏曲的市场需求。以江苏省为例，改制后剧团普遍上演卖座较好的旧戏，这些戏通常没有固定脚本，并以机关布景为噱头，而不愿演官方认可的新戏和现代戏；在演出路线上跑大城市、大剧场，拒绝下农村、工厂、部队义务演出；“挖角”和演员流动现象也大大增加。<sup>④</sup>

合法经营的集体剧团尚且如此，那些在计划文化体系之外的“黑剧团”就更有机会逃脱国家的管理和政治运动的冲击了。以上海市为例，尽管市文化局在社教运动期间曾为减少流动演员开展了一系列工作，但到1965年1月，市区和郊区各县还有上千名无证流动演员在活动。他们以自由流动、时聚时散的方式组成“黑剧团”，其中有数十人同时充当演员和地下经纪人的角色。其活动范围不仅限于上海市郊，还经常流动至江苏、浙江两省的中小城镇和农村，甚至远到安徽、山东等省。街头、茶馆和集市是他们的主要演出场所，公园、茶馆和旅馆则是地下经纪人交换信息、介绍演员和雇主的场所。部分人员在演出之余还从事卖假药和投机倒把等非法活动。<sup>⑤</sup>上海市文化局在调查报告中无奈地表示，取缔工作之所以无法取得良好的效果，是因为文化局、公安局和民政局之间尚未建立起有效的合作机制对违法分子进行惩处，同时缺乏足够的财政资源救济那些失业的演艺人员<sup>⑥</sup>。

由此可见，社教期间国家对戏曲界的管理并没有学界认为的那么行之有效<sup>⑦</sup>。国家对“挖角”

---

① 《毛泽东年谱》第8卷，中央文献出版社，2023年，第285、288、367—368页。

② 以上海周边11个县为例，各县缺少专职文化干部和县级文化部门分工不明确的问题直到1965年底都未能妥善解决，难以对县级及以下地区的文化活动进行有效的监管和领导，参见《上海市文化局关于许平同志传达中央文化部会议精神后各区、县文化局、科长讨论情况的汇报》（1965年12月11日），上海市档案馆藏，档案号B172-1-484-96。有关基层文化部门的组织缺陷与非官方文化之间的关系的论述，参见Su, Fei. (2024) “Market Success in a Planned Culture: Illegal Theatrical Performances in Post-Great Leap Forward China.” *Modern China*, 50 (1), pp. 76 - 101.

③ 《中华人民共和国文化部请各地剧团积极配合当前的阶级斗争和社会主义教育运动大力上演反对封建迷信、反对买卖、包办婚姻的剧目的通知》，《吉林省文化工作文件选编·艺术（1960—1966）》，第293—295页。

④ 《中国戏曲志·江苏卷》，第1052—1054页。

⑤ 《上海市人民委员会文教办公室关于取缔非法艺人和“黑剧团”的请示报告》（1965年1月22日），上海市档案馆藏，档案号B3-2-181-8。

⑥ 《上海市文化局关于取缔非法艺人演唱活动中存在问题的报告》（1965年1月24日），上海市档案馆藏，档案号B3-2-181-33。

⑦ 关于20世纪60年代中后期国家对文化领域的管理问题，学界存在一种刻板印象，即随着意识形态空气的愈发紧张，国家控制的力量也愈发强大，而民间社会自发的文化活动最终丧失了生存空间。例如，有学者通过分析京剧演员王玉田的个案提出，社教运动对流动演员起到了较大的制约作用，使他们在省、市一级专业剧团中几乎绝迹。参见王英：《“流动艺人”问题中的权力博弈与政治变迁（1949—1966）》，《党史研究与教学》2018年第2期。

现象的有效控制实际上仅仅集中在计划文化体系内部，即国营剧团。正如戏改初期所提出的，“改制”是保障“改戏”和“改人”顺利进行的基础。从某种程度上说，国家在经济上的赞助（供给制）也是保障剧团及演员服从计划管理和意识形态宣传目标的基础。即便到了“文化大革命”的高潮时期，计划管理、意识形态与民间运行之间的张力依然存在，一些学者有关“样板戏”娱乐化的研究已经提供了初步的例证<sup>①</sup>。此外，上海在1966年至1969年间亦可见到不少“黑剧团”，这些“黑剧团”往往打着宣传革命思想的旗号，如“工农兵芭蕾舞小分队”“毛泽东思想文娱宣传队”等，实则演出旧戏和官方批判的“黄色歌曲”<sup>②</sup>。

综上所述，20世纪五六十年代的文化行业并非处在国家计划管理的一元化模式之中，计划管理、意识形态与民间运行呈现一种复杂的张力结构，计划文化的蓝图与实际运行之间存在较大落差，越是深入基层和地处偏远，这种落差就更加明显。究其根本，完善的文化基础设施和成熟的文化管理机制是国家意识形态向基层渗透的重要保障，这些建设需要足够的财政资源作为支撑。而新中国工业化刚刚起步，国家的计划管理需求同有限的经济资源之间的矛盾决定了文化领域始终有机会获得自由生长的空间。仅仅依靠意识形态动员、国家机关的行政手段以及时起时落的政治运动，难以对民间社会自发形成的文化市场形成长期有效的制约。

（本文作者 复旦大学历史学系、中国史博士后流动站研究人员）  
（责任编辑 乔 君）

---

## 《党史研究与教学》2024年第2期要目

毛泽东对访苏考虑的变化（1947—1949）

（张 皓 孙伊琳）

王明在中共中央长江局的几个问题再论

（张蓝天）

“治安强化运动”期间中共对日伪物资战的

反制斗争（张 邈）

中国人民大学早期管理体制的形成与推广

（1950—1957）（荆宇航）

刘家峡、盐锅峡水库工地的粮食定量供应

（1958—1962）（许 飞）

地方精英、党团组织与教育场域的革命

——以1920—1927年徐州地区为例

（丁 乙 谭雅丹）

共产国际与中国共产党：俄罗斯解密文献和  
研究动态评述

（李红娟 伊·尼·索特尼科娃）

---

① 李松：《“样板戏”传播的民间形态》，《文艺研究》2013年第8期；〔日〕大野阳介：《关于新中国成立后农村剧团的演出活动——以“文革”时期为中心》，傅谨编：《梅兰芳与京剧的传播》（下），文化艺术出版社，2015年，第1034—1049页。

② 《关于“白毛女”黑剧团情况的调查》（1969年10月8日），上海市档案馆藏，档案号B246-2-392。