

国家、社群与现代地方小戏

以赣南与粤北地区采茶戏的生存和流变为考察对象

王静波 著



北京时代华文书局

《中国艺术研究院学术文库》

编辑委员会

主 任 王文章

副主任 吕品田 田黎明 谭 平
贾磊磊 李树峰

委 员 丁亚平 方 宁 方李莉 牛克诚
牛根富 王列生 王海霞 王 馗
田 青 刘万鸣 刘 托 刘 祯
刘梦溪 孙玉明 朱乐耕 陈孟昕
何家英 李 一 李胜洪 李心峰
宋宝珍 吴文科 吴为山 杨飞云
杨 斌 范 曾 罗 微 欧建平
骆芃芃 祝东力 项 阳 莫 言
秦华生 高显莉 贾志刚 管 峻

(按姓氏笔画排序)

编辑部

主 任 陈 曦

副主任 戴 健

成 员 朱 蕾 李 雷 陈 越 柯 凡
蒲宏凌 (按姓氏笔画排序)

《中国艺术研究院学术文库》 出版委员会

主 任 田海明

副主任 韩 进 王训海

委 员	余 玲	杨迎会	李 强	宋启发
	宋 春	陈丽杰	周海燕	赵秀彦
	唐元明	唐 伽	贾兴权	徐敏峰
	黄 轩	曾 丽	(按姓氏笔画排序)	

目 录

序 / 1

绪论 / 1

第一章 对于“采茶戏”话语的知识考古学考察 / 39

第一节 对于现有知识体系的考察 / 41

第二节 对于古籍话语体系中的“采茶”的考察 / 48

第三节 “采茶戏”的民间话语体系考察 / 58

第四节 采茶戏的“被命名” / 61

第二章 赣南与粤地地域社会中的采茶戏 / 66

第一节 赣南与粤北地区的地理和人文环境 / 66

第二节 融入地方社会秩序的民俗艺术 / 85

第三节 成为俗民艺术的采茶戏 / 117

第四节 屡禁不止的近代地方小戏 / 139

第三章 “翻身”：成为人民的“新文艺” / 164

第一节 采茶进城与改人、改制 / 164

第二节 走向“新戏剧” / 178

第三节 为政治服务 / 193

第四章 面向“改革”：复兴与迷茫 / 201

第一节 多重变奏之下剧团人的处境和选择 / 201

第二节 采茶戏发展道路的进一步探索 / 211

第五章 另一种视野：社群的自我生长和发展 / 224

第一节 草台班子 / 224

第二节 多元构成的“趣缘”群体 / 243

第六章 新生态的形成：采茶戏在民间的多种表演样态 / 257

第一节 国家剧团在“民间”的立足策略 / 257

第二节 草台班与零散艺人的城市表演对象与空间 / 275

第三节 乡村演出的新生态 / 288

第七章 背道而驰的两种新方向：推向市场与遗产生成 / 305

第一节 体制壁垒的打破：“转企改制”政策的颁布与落实 / 305

第二节 “非遗”时代：地方文化的代表性符号和“全民”
的采茶戏 / 314

结语 / 330

参考文献 / 338

结 语

本书采用田野调查与文献研究相结合的方法，以赣南与粤北地区的地方小戏——采茶戏为研究对象，将之放置在地域社会与时代语境当中，在影响其变动的因素中析出两个关键性力量——国家和社群，历时性地分析它们如何推动该小戏的生存和流变。研究时段主要是1949年以后。研究目的并不是单纯的剧种史书写，而意在结合艺术内外的因素，对地方小戏的生存发展机制进行探讨。

丹本—阿莫斯对于“民俗”的定义是“小群体内的艺术性交际”^①，那么，采茶戏这种在赣南和粤北地区盛行的地方小戏更是客家族群农民阶层的艺术性的交际方式。它具有如下特点：故事反映农夫农妇、小商人、小手工业者的劳动和爱情生活；言为乡音，曲为俚曲，舞蹈动作程式性低、写实性强；情节结构松散，表演即兴性强；丑角当家，戏谑性强。其形制体现出“小”和“经济”的特点：行当少，为“两小戏”或“三小戏”，道具装扮简单，可以撂地演出。其道德评判色彩弱，剧中夸张呈现小人物的缺点或弱点，制造喜剧效果，而观众也一笑予之理解和宽容。所以它是农民阶层的娱乐方式，农民对之没有距离感，甚至自己也会“闲中扮演”。1949年以前，采茶戏在乡村的表演主要分两类：与多种灯彩民俗相结合的自乐班表演和商业

① [美] 丹本—阿默思：《在承启关系中探求民俗的定义》，张举文译，《民俗研究》1998年第4期。

力量推动产生的“三脚班”表演。前者被宗法社会所接受，被纳入乡村社会秩序；后者在被商业化后，“俚俗”的特征更突出，为儒家思想传统所不容。清代和民国时期，采茶戏虽被官方、士绅阶层明文禁止，却“屡禁不止”。

中华人民共和国成立后，由于发现采茶戏具有广泛的群众基础，国家主动将之纳入视野，采用“利用”和“改造”的手段，试图使之承载社会主义意识形态，发挥教育人民的作用。其实国家是希望通过改造使采茶戏成为国家与社群之间的交际方式。采茶戏及其从业者的地位、境况，自此发生了翻天覆地的变化。

20世纪五六十年代，在赣南与粤北地区，国家从文化领导和文化管理角度制定了一系列政策措施。通过地方政府的落实，其对采茶戏及其从业者所产生的影响可概括为如下方面：第一，采茶戏由1949年前被打压的命运成为人民的“新文艺”，由乡村“进城”。第二，从业者被收编和“体制化”，纳入国营剧团。国家以政策和资金形式为剧团提供支持，剧团实践国家对戏曲新的艺术形态和功能的规划构想。剧团代替“三脚班”或民间的自乐班成为最主要的演出群体。第三，赣南和粤北地区的采茶戏自然交流的状况被打破，以行政区域为界，赣南采茶戏和粤北采茶戏两个剧种分别得以确立，管辖权得到明确，剧种历史沿革、特色等得到重新的梳理和建构，之后的发展道路也由于管辖的不同而有所区别。

这一时期采茶戏艺术形态的变化值得格外的说明。新文艺工作者等知识精英的加入、剧团体制的保障，为“改造”采茶戏的内容、形式以承载新的意识形态创造了条件。传统剧目被发掘、整理、改编，故事的戏剧性、思想的纯净性等新的标准被应用，其表演由之前的即兴、随意变得规范，但剧目原本的喜剧性和趣味性等特点得以保留。剧种也开始走上搬演现代大戏或古装大戏的发展道路。与1949年之前比较，采茶戏不仅在故事题材、篇幅方面有所变化，其表演、音乐也随之变化，以胜任大戏的需求。特别是现代戏剧目，题材反映工农兵生活，表演开始吸收话剧的特点，伴奏开始结合西洋乐器等，舞台美术也有所变化。这一阶段，采茶戏在国家主导和知识精英的参

与下，开始了现代化的历程。

采茶戏进城后，剧团在城市剧场演出，同时也需要送戏下乡。其演出对象，由之前的农民阶层变为“人民”，包括城市观众和农村观众。经过“改造”的采茶戏，在城市中也争取到了一些观众，包括原先部分瞧不起采茶戏的人。而在农村，人们对演戏等文艺活动（包括宣传政策的歌舞节目等）一直是欢迎的。“十七年”采茶戏的艺术形态的摸索、生存体制的变革等对之后产生了深刻影响。

改革开放后，商业力量驱动的草台班兴起，采茶戏的表演群体格局变为国家剧团与草台班并存。生存体制的不同，使得国家剧团和草台班在社会环境的同步变化下，境遇、表演形成鲜明对比。市场经济的兴起，为草台班创造的是充分的盈利机会；而国家推行文化体制改革，对剧团实行“差额拨款”制度，试图使其与市场经济接轨，原来“吃公家饭”的剧团人则感到一定的落差，一部分人才甚至因此流失。

国家仍以剧团及其演剧为意识形态阵地。剧团演出类型随着外部环境变化而有所变化：轻音乐的风靡、体制改革的推力和市场拉力的共同作用，使得赣南和粤北的采茶戏剧团都在或长或短的一段时间内尝试歌舞演出以盈利；传统戏在“文革”后恢复搬演，是演出固有的组成部分；而大戏剧目的创作仍是剧团工作的重要任务。艺术实践证明，相比大戏剧种，程式性低、自然质朴的采茶戏更擅长表现现代戏题材，所以两地注重现代戏的创作。这一时期，作品创作“主题先行”的倾向有所弱化，剧作有了更多人情、人性的色彩，但仍是在“主旋律”题材范围内寻找创新和突破。赣南和粤北在创作题材的选择上有所差异，粤北的剧目更反映时代风貌，而赣南的剧目更偏重革命历史题材，赣南曾属于苏区的历史被转化为文化资本，出现在艺术创作中。剧种形式也仍经历着艰辛的探索。粤北采茶戏延续“戏”的道路，音乐尝试了曲牌体和板腔体的糅合，而赣南采茶戏开始走上“歌舞剧”的发展道路。国家和地方政府也以比赛评奖、艺术节等方式鼓励和引导大戏的创作。“评奖”越来越成为影响采茶戏生态的一个重要因素。

文化氛围的宽松,使得乡村传统文化复兴,这为采茶戏演出提供了丰厚的土壤。草台班的演出空间,有自建的相对简陋的城市剧场,更以乡村的庙会、祠堂祭祖以及结婚、祝寿、房屋落成、生意开张等场合为主。由于受到的思想管控相对薄弱及观众的需要,其演出内容以搬演传统戏为主。此时,采茶戏表演的“二元结构”已经出现:国家所支持的剧团表演面向现代、面向城市,主要向大戏、现代戏和歌舞剧的方向发展;而草台班的表演则主要面向传统、面向乡村,仍以搬演传统戏为主。

本研究也关注到改革开放以来出现的各种“趣缘”群体。社群的多元性存在,说明采茶戏在民间仍有自发的基础。

进入21世纪,“送戏下乡”“非遗保护”是采茶戏及其社群所面对的形势“关键词”,而新一轮文化体制改革的“转企改制”则是国营剧团面临的命题。

这一时期,国家的政策、财政支持和地方政府的配套支持、落实,促使“政府买单,百姓看戏”的新的演出模式产生。这种模式以政府为市场的组成部分。近些年,除市级剧团和个别县级剧团还有能力创作大戏,其他剧团都以送戏下乡和配合县政府工作为其主要任务。“送戏下乡”主要由国家剧团承担,按场次给予剧团补贴,其形式是歌、舞、曲艺、小品、采茶小戏等各类节目组成的一个多小时的“文艺晚会”式演出,兼有政策宣讲和娱乐的性质。采茶小戏往往是吸引乡村百姓观看的核心。有条件的草台班也争取和获得了“送戏下乡”的部分演出机会。

送戏下乡的形式为什么是这样?新创排的大戏剧目是否下乡演出?草台班在乡村有市场,剧团是否争取这一市场?这些都是值得思考的问题。通过研究,笔者给出初步的答案:“文艺晚会”式节目更容易生产,更容易贯入政策内容,也更容易流动演出;采茶戏只能点缀其中,跟剧团采茶戏演出力量趋于薄弱也有关系。而大戏剧目参演人员多,对于剧场、舞台设备的要求高,一般在城市剧场演出,而无法下乡。尽管乡村庙会等对于采茶戏演出存在着大量需求,但经济动力的缺乏、与政府工作和宣传政策任务的捆绑,使得剧团没有充足意愿和精力去充分开拓市场,而剧团长期歌舞化的演出和人

才的断层，也使其不能像草台班一样，胜任几小时甚至几天剧目不重复的演出。剧团演出与民间真正的演出市场需求处于基本脱节的状态。

转企改制政策的实施，使赣南和粤北地区的采茶戏剧团皆经历了波动，由于地方落实方式的不同，个别剧团遭受严重冲击，而绝大部分剧团通过名义或性质的变化（挂牌为企业同时保留剧团身份、转为保护传承中心、划归文化馆等），借助“非遗”保护的政策空间保全国家全额财政支持的实质。

赣南采茶戏和粤北采茶戏先后入选国家级“非物质文化遗产”项目，一则以忧，一则以喜。忧的是喜欢采茶戏的基本是中老年人，观众年龄断层，表演、音乐、编剧等各方面人才均面临断层，采茶戏的前景堪忧；喜的是采茶戏又一次得到国家“合法性”认证，不论在城市还是乡村，它因之获得了更好的生存环境。政府颁布落实的传承措施，使采茶戏出现新生代传承群体，社群得到进一步拓展。

在全书的基础上，我们做如下总结和思考：

一、对“国家—社群”的关系及各自特点的思考

1949年以来，国家始终是影响采茶戏发展的最为强势的力量。它需要采茶戏发挥承载社会主义意识形态、教育人民的功能，与清代和民国政府采用“禁止”的手段不同，它对采茶戏采取的是“利用”和“改造”的手段。20世纪50年代至改革开放之前，它全面改变了采茶戏的艺术形态和生态。改革开放以后，社群力量崛起。国家是主动、自觉、理性的文化领导和管理者，将对采茶戏的规划纳入国家、社会现代化的整体规划和进程中。而社群是相对被动的，其变化更为缓慢，它受文化惯习的支配，受经济、兴趣、情感等因素的直接驱动，其构成是多元的，但其中的结构性存在（如宗族等）则较为稳定。

国家、社群的关系并非二元对立，它们是互动的。对于社群来说，国家始终在场，草台班与“趣缘”群体积极向国家寻求合法性和生存空间。国家重视和利用采茶戏，本身即是希望与社群沟通。虽然多数情况下剧团体体现的是国家意志，但其中也有成员始终心怀对社群及乡土艺术的情感。受国家认

可度的影响，采茶戏的社群边界也会不断发生变动，如1949年前为乡民，1949年以后吸纳了部分知识分子和城市民众，而采茶戏成为“非物质文化遗产”项目以来，社群又有所扩大。

二、对地方戏曲的“现代化”与社群关系的思考

20世纪50年代至今，在国家的主导、知识精英的参与下，以剧团为实践主体，赣南和粤北地区的采茶戏都经历着“戏曲现代化”的历程。“现代化”表现在题材内容反映现代人和现代生活、剧目承载现代思想意识以及艺术形态的现代化。其中艺术形态的现代化包括：表演由以前的即兴随意趋向规范化，并接受话剧影响；音乐方面或与板腔体糅和，或纳入西洋乐器伴奏，或唱腔、作曲借鉴歌剧手法；进入现代剧场演出，舞美设计、灯光有所变化等。同时发生的变化是剧种由小戏“大戏化”：故事篇幅变大，角色增多，音乐格局扩大等。随艺术形态发生的重要变化是其趣味风格和承载价值观的变化：采茶戏的趣味“雅化”，思想“主旋律化”，题材的相对窄化。上述变化的整体呈现主要是不同时代的新创现代戏剧目（粤北采茶戏也走过移植古装戏的道路）。

实际上，中国戏曲整体都在“现代化”探索的过程中。就赣南和粤北地区来说，剧团人在20世纪五六十年代、八九十年代，进入21世纪以来都在进行着剧种现代化的探索。在每个时期，对于表演、音乐及整体风格的变化，都有实践和讨论。其中偶有成功的经典作品，但多数作品随时代被淹没，至今尚未探索和积累出行之有效、相对稳定、广受认可的创作模式。当前，赣南采茶戏所走的“歌舞剧”风格的道路在当地也存在一定争议。当地社群会用有没有“茶味”的说法来衡量一个作品有没有体现采茶戏的剧种风格。

在中国戏曲发展历史上，有过小戏大戏化的重要时期，如明末清初、清末民初。1949年后两地“进城”的采茶戏的大戏创作，目标观众是城市民众、现代民众。但我们需要留意的是，直至今天，赣南和粤北仍以乡土社会为主体，随着近些年的城市化进程，赣州市、韶关市内自然发育出了票价低廉的简陋剧场，却始终没有像民国初期的上海等都市一样，发育出较为成

熟的剧场演出体制和市民阶层。也就是说，对于两地来说戏曲的快速“现代化”与社会的“现代化”的步伐是不尽同步的。另一方面，在草台班的城市剧场和农村的各种演出场合，仍在搬演传统戏，并非观众不需要现代戏，而是缺少他们喜欢和有条件观看的现代戏。多年来，大戏的创作成为剧团体制与“评奖”生态的产物，却缺少与社群的充分互动和融合，缺少市场的检验。而缺少这些，采茶戏恰好难以完成国家将之作为与社群交际方式的功能的期许。

三、对国家与表演者生存体制关系的思考

20世纪50年代，国家以剧团形式将表演者组织起来，以政策和资金形式为其提供支持。国家剧团至少承担了三重功能：承担戏剧教育人民的意识形态功能；剧种艺术的最高水平体现在国家剧团，有表演功能；艺术的整理、规范和传承很大程度上由剧团来承担，有传承功能。周扬曾说过，如何正确对待旧剧的问题，关系到全国刚刚获得解放的几亿人口文化生活的問題，也是关系到成千上万戏曲艺人就业的问题。^①这提醒我们，剧团的另一个功能，是容纳了很多人的就业和生计。剧团的多重功能也对应着戏曲的多重价值：意识形态价值、审美娱乐价值、遗产价值、商品价值等。

与剧团体制对应的是戏班体制，表演者在市场中谋生，戏曲实现其商品价值。在剧团体制下，剧团在帮助国家实现艺术的意识形态功能的同时，也给国家财政带来一定的经济包袱，这样的体制也导致戏曲艺术在一定程度上与社群相脱离。

20世纪80年代以来，国家再三试图将剧团推向市场化，但由于二者的长期相互倚重已成为习惯，市场化的努力尚未获得成功。21世纪以来，戏曲又突显“遗产”价值，使得情况更加复杂。而国家出于不同角度考虑推出的各种政策可能在一定程度上又是相互抵牾的。如国家推出的“转企改制”政

^① 周扬：《为创造社会主义的民族的新戏曲而努力》，《戏剧报》1958年第15期。

策，特别强调对具有“文化遗产”价值的戏曲剧种予以保护，在理念层面起到相互补充的作用，即有能力转企的剧团转企，濒危稀有的、缺乏市场生存能力的剧种单位“化转”为传承保护单位，但在所有的戏曲剧种都已纳入非物质文化遗产项目的形势下，在赣南和粤北这项政策在落实过程中出现一定的矛盾和协商空间，于是各院团纷纷寻求“非遗”政策空间的庇护。只有剧团的多重功能能够顺利分化，文化体制改革才能取得成功。

在戏曲整体式微的今天，作为地方小戏的采茶戏的生态更加脆弱。持有旧审美的乡土社群正在老去，而新的社群尚未培养起来。对于采茶戏及相似地方小戏的发展，笔者仅提供几点建议：（一）鼓励反映普通人日常生活和趣味的平民题材的创作，以使其争取更广泛的观众群；（二）对于剧种艺术形态的各种创新探索，使其面向市场，以接受社群的充分检验；（三）以剧种各类人才的培养为最重要的工作，开展多种形式的培养，以继承传统为主，夯实剧种基础，以俟来日变化；（四）对民间班社给予适当的鼓励和扶持，积极维护剧种生态；（五）需要保持剧团（或转制后的剧种表演或传习单位）对于剧种艺术的整理、规范的功能，保持其高水平演出的能力，且保持其与民间市场的交流，只有这样，才能实现剧种的活态保护和发展。