

中文摘要

作为地方戏种之一的扬剧，有其独特的文化魅力和文化价值。清末民初，由扬州地方的香火戏发展而来的维扬大班和由花鼓戏发展而来的维扬文戏与维扬清曲在上海融为一体，形成“维扬戏”。至1952年，被称为“扬剧”。后来，扬剧辗转回到故乡扬州地区。今天在扬剧发源地之一的江都生存着各种不同类型的扬剧演出团体，它们的生存状态较之以往似乎产生了极大的变化。

文章致力于对江都地区现有的四种扬剧表演团体的生存状态进行调查和研究。并且将江都地区的四种扬剧表演团体置于主体的地位，即他们是扬剧的参与者以及本文研究对象的资料提供者而不仅仅是被观察者。本文基于实地考察，在一定程度上呈现江都地区的扬剧和扬剧团体的生存现状，是为了更好地研究和说明：江都地区不同体制下的表演团体的生存状态有着哪些共性和差异；不同的体制对这些表演团体的生存状态和行艺方式有何影响，以及造成这些不同的背景和原因。

本文将以文化研究的方法来看待这四种团体，把它们作为文化研究中的文化分析文本，并围绕这四个文本展开论述。

关键词：扬剧、扬剧团、小戏班、生存状态、文化文本

英文摘要

Abstract

Yangju opera, one of the local music theatres in Yangzhou, Jiangsu province, boasts of its unique cultural charm and value. In the 1910s, a new genre named “*Weiyang* opera” was formed in Shanghai out of the combination of three ancient genres in the area of Yangzhou, i.e. *daban*, *wenxi* and *qingqu*; in turn, the former had been out of some kind of temple drama, while the latter two out of the so-called “flower drum” drama. In 1952, the opera was renamed as “*Yangju*” opera. In the later years *Yangju* returned to its native place after its long-term development outside. That is what we can find with so many performing troupes in Jiangdu, one of its birthplaces. However, its existence seems to have changed to a great extent.

The thesis is a research based on the writer’s fieldwork, with its focus on the existence of four typical types of *Yangju* troupes in Jiangdu region. The four troupes are studied not merely as the observed objects, but as the participators of the opera and the informants for this study. The fact-based description tries to represent the *status quo* of this genre to some measure, the similarities and differences of the four troupes in various mechanisms, the reasons that they adopt such mechanisms for their existence, and the influence on their existence from diverse mechanisms.

The methodology of this thesis is stimulated by cultural studies, with the four troupes as four “texts” for cultural analysis, similar and different at once, and thus everything is extended from the four texts.

Keywords: *Yangju* opera, *Yangju* troupe, small drama troupe, existence, cultural ecology, text for cultural analysis

绪 论

第一节 研究动机与意义

一、研究动机

(一) 情感动机

记得小时候，常常可以在江都最大、最好的“大会堂”看到扬剧的演出。那时的我恨不得站在舞台边上看他们表演，演员们脸上的化妆、身上的服装以及头上的饰品都让我深陷其中，觉得那就是世界上最漂亮的人；到了过年过节，我的耳边总能够听到录音机里传来的扬剧唱段，虽然自己并不在意，但是那些旋律却已经深深地印在了我的脑海当中；还记得自己在念初中时因为羡慕艺人可以在舞台上表现自己而想过要去报考戏曲学校……。虽然那一切已经离我远去，但是不曾想到的是，在冥冥中扬剧和我依然有着割不断的缘分，才会使我在多年之后要以一个并不成熟的民族音乐学工作者的身份去靠近她、观察她、审视她。

然而随着时代的变迁，扬剧似乎与我们的生活相去甚远了：以前常常可以在剧场里看到的扬剧演出现在几乎看不见了；以前家里的录音机会经常放一些扬剧曲调，可是不知道从何时起已经被流行歌曲取代了；以前每一次听人们谈起江都市扬剧团时的那种羡慕之情也不知何时起消失了。我甚至开始怀疑，这个扬剧团是否还存在着或者根本就是有名无实了。为了解开自己心中的谜团，我敲开了江都市扬剧团的大门，与此同时，她也成为了我接触并研究扬剧和扬剧表演团体的一个起点。

在没有正式接触扬剧人之前，认为扬剧就像听说到的那样，是“在走向衰落”的。可当与他们近距离接触之后发现，江都地区的扬剧团体有着属于他们自己的生存空间，而这样的生存状态也引起了笔者良多的思考。于是，向读者真实地展示他们的生存状态并作出相对客观的分析，便成为了本文的主要目的和动机。

(二) 学术动机

音乐人类学是一门把音乐置于文化环境中研究的学科。音乐人类学家恩克蒂亚指出“音乐人类学所关注的主要是从文化和人类行为的角度去认识研究音乐，并将其视为具有决定意义的分析研究”。（恩克蒂亚，1985）此外，美国民族音乐学学会在1989年的麻省剑桥年会上有一个关于民族志的专题，其中涉及最重要的概念就是“反映框架说”，即文化现象（包括音乐）本身只是非文化现象（如社会、政治、经济）的反映。（汤亚汀，1997：24）

从另一个角度来看，随着音乐人类学学科的发展以及世界的变化，“音乐人类学家近来想撤出在孤立的农村‘田野’工作，加之分支学科城市音乐人类学的发展，这一切都激励我们的领域开始全力以赴地研究城市环境。”（Nettel, 1991）随着当今全世界范围内城市化程度的加速，中国的城乡差别越来越小。尽管扬剧从上海、武汉等大城市撤回了扬州地区，但是对现在这样一些生存在尚属城市范畴内的剧团进行研究，在一定程度上也可以说明城市化进程对剧团和戏曲产生怎样的影响。这些城市因素是否会使得扬剧表演团体的生存状态发

生变化、扬剧为了能够在某个社会背景下生存下来是否会做出相应地改变、剧团状态的改变是否会对扬剧本身造成影响都成为了笔者对当前社会背景下扬剧表演团体进行研究的动机。

二、研究意义

我们这一代在流行文化和西方文化的影响之下成长。带着这样的影响和背景，有时候，我们很难像先辈们一样去理解和欣赏传统文化。然而我们却可以在今天目睹到传统文化——属于我们自己根的文化正在受到其他各种文化的冲击，而对于传统文化的关注和保护的力度又是那么的微弱。怀着对自己家乡文化那份感情以及扬剧与我的丝丝情缘，笔者希望通过对家门口这样几个扬剧演出团体的研究，尝试着来揭示和解释目前江都地区扬剧表演团体生存的状态以及可能会造成这种状态的原因。并希望通过将四种不同体制的扬剧表演团体的不同生存状态加以比较，让读到这篇文章的人们可以更加直观和客观地看待戏曲表演团体的生存。

就本文而言，这样的研究从某种角度来看好像是对某种社会现象的研究，但是我们必须承认：就如同每一种音乐文化的形成、发展与变迁都无法离开他所生存的整个社会大背景一样，每一个剧种的生存也离不开它所依附的载体，而它所依附的载体之一剧团，又离不开社会背景的变迁。按照伊沃·苏皮切契奇（Ivo Supicic）所说，“音乐的每一种旋律的变迁、场地的要求、表演结构的不同等等都可以反映出当时社会的欣赏习惯、审美标准以及该种音乐所处的社会地位等”。（湖南文艺出版社，2005）因此，我们应当将扬剧的载体——扬剧团放置在特定的社会背景之下来看，这样才可以更为全面的看待扬剧团乃至扬剧，而不仅仅就扬剧和扬剧团而谈扬剧和扬剧团。

第二节 研究对象和研究范围

一、研究对象

（一）、定位

本文将致力于对目前江都市的四种扬剧表演团体生存状态及行艺方式的调查和研究。并将以文化研究的方法来看待这四种团体，把它们作为文化研究中的研究文本，并围绕这四个文本展开论述。

关于“文本”，C·Barker如是说道：“各种书面的形式。文化研究中是指能够通过实践产生意义的任何东西。文本是一个比喻——构筑意义的一个比喻，包含通过形象、声音、物体以及活动而产生意义。因此，形象、声音、物体和实践，我们都可以将其作为文本来解读”。（Barker，2004：119）由于本文涉及文化研究的范畴，因此也借用“文本”一词，将自己的研究对象当成研究文本。

将文章的研究对象定位在扬剧表演团体而不是扬剧本身是因为：扬剧的生存不会也不应该离开她的表演者，而扬剧表演团体应该是扬剧生存最具典型意义的载体，扬剧如果离开了这些表演者，她大概只能是纸面上留下的一些符号罢了。然而，即便是纸面上的符号如果离开了人的传播和传承，那么它只不过是些符号而已。

根据笔者的田野调查以及多方面搜集的信息，目前在江都地区演出的扬剧

¹ 这里的扬剧表演团体主要以江都演出、生活、登记的表演团体，不包括其他县市跨地区到江都来演出的团体。

团体分为这样几种类型：专业剧团、民营剧团、社区剧团、小戏班以及外来民营剧团。其中，由于社区扬剧团有两家，且结构与性质相同，因此在调查过程中进行了有侧重的调查，并没有面面俱到；而小戏班，由于其流动性较大，因此仅选择了具有代表性的黄金楼小戏班作为调查对象。

除了外来的民营剧团不属于本文的研究对象之外，笔者对前面提到的四种类型的扬剧团体都进行了一定时间的田野调查。

（二）、几个相关名词的解释

1、扬剧

早在清代康熙、雍正年间（1662-1735），扬州地区就已经形成了独立健全的剧种，即“扬州乱弹”，亦即李斗所谓“本地乱弹”（《扬州画舫录》）、焦循所谓“花部”（《花部农谭》）、董伟业所谓“小乱弹”（《扬州竹枝词》）。乾隆在位六十年间（1736-1796）及其前后，扬州乱弹由成熟而臻于鼎盛。其后，由于政治和经济方面的原因，这个地方剧种日渐凋零。但是，它的各个有机体仍然保持着顽强的生命力，香火²发展成了维扬大班，花鼓³戏发展成了维扬文戏，清曲则进一步同戏剧表演结合起来。到了清末民初，维扬大班、维扬文戏和维扬清曲融为一体，形成“维扬戏”，这也就是扬剧的前身。新中国成立后，“扬州戏”和“维扬戏”的名称逐渐为“扬剧”的名称所代替。（韦人，1999：26）

2、扬剧团

在本文中所提到的扬剧团，一是指正式挂牌营业的剧团如：江都市（县）扬剧团、江都市德才扬剧团、高邮市扬剧团、高邮市正泰扬剧团；二是指在江都本土产生的、由政府管辖的社区扬剧团如：江都市龙川社区扬剧团、江都市南苑社区扬剧团。

其中，江都市场剧团是由政府资助的大集体性质的专业团体，因此文中有所论述时将会以“专业剧团”称呼之。德才扬剧团是完全由个人独立自主经营的剧团，因此称之为“民营剧团”。龙川社区扬剧团和南苑社区扬剧团都是属于各自行政区域内的、与政府有着部分联系的“社区剧团”。

江都在1994年撤县建市，因此在行文中凡是提及江都扬剧团时，不涉及特定年代的通称“江都扬剧团”。文中与1994年之前的江都扬剧团有直接联系的地方将会被称为“江都县扬剧团”，而1994年之后的则被称为“江都市场剧团”或者“市场剧团”。至于其他的扬剧团，因为在接触时这些地方（如高邮）已经是县级市了，所以通称为“某某市某某扬剧团”

3、草台班

¹ 青木正儿《中国近世戏曲史》第十二章：“阅《扬州画舫录》记曰‘郡城花部皆系土人，谓之本地乱弹，此土班也’，则扬州特有之地方乐曲，谓之本地乱弹也。”；周贻白《中国戏剧史纲要》之二十三“花雅两部分野”中评《扬州画舫录》关于“本地乱弹”的一段话时说：“按所谓郡城，指扬州城内，本地乱弹指扬州当地土戏。其称乱弹亦为泛指。”

² 扬州香火，又称童子、端公，自称师（司）人，来源于古代的“luo”。扬州香火与巫 luo 之间的关系，见之文字记载的有《扬州画舫录》：“luo 在平时，谓之香火。”等等

³ 扬州很早就有花鼓。扬州花鼓不同于凤阳花鼓，它名为花鼓，实际并不重鼓，而以折扇、绸巾、小锣、刮嗒板、莲湘代之，让演员放开手脚，尽情歌舞。演唱花鼓的人数有多有少，动作千姿百态。就其组合而言，有“对子花鼓”、“三人花鼓”，有所谓“六人三对面”的“六人花鼓”，有称之为“三包四面”的“七人花鼓”（旦称包头，丑称花面），直至多达十五人的大型花鼓。流行于扬州西北乡的“对子花鼓”，丑角执小锣，旦角舞绸巾，有“跌怀”、“撞肩”、“跨马”、“背剑”等优美舞姿。

要知道何谓“草台班”，我们要先知道什么是“草台”。早先扬州地区的“草台”（又叫“连三步”）台高离地面2至2.5米，宽6至8米，长10至12米左右（约在2/5处挂一布幕以示前台和后台）台顶和台前两侧以及后台均用船帆篷布或风车篷布、芦苇等遮盖，是唱普通神戏（如船席戏等）一种最简易的舞台形式。（扬州市戏曲志编辑室，1987：431）如此看来，被称为草台班的应当是在草台上唱戏的班子。但是，我们必须注意一点，这里所指的草台通常是搭建来唱普通神戏的，因此在如今，艺人们只将每年二月初五在泰县溱潼举行的“龙船节”上唱戏的那些班子称为“草台班”。

4、小戏班

小戏班的表演一般与仪式等风俗无关，这是与草台班最大的区别，除此之外，他们的经营模式、班体结构也是相当的不同。草台班是有固定班主、在某一地表演会长达一周之久的戏班，而小戏班则无固定班主，每到一地唱完演员们便分头回家，下次有演出时也许就不是上次的那班人马了。由于目前江都地区不存在像泰县溱潼“龙船节”这种性质的庙会，因此，在农村演出的一些无固定班主、以唱幕表戏¹为主的班体都被民众们称为“小戏班”。

二、研究范围

（一）、时间范围

就目前所掌握的资料而言，本文研究的时间范围是以笔者2005年1月至2006年1月这一年里多次对江都地区扬剧表演团体所作的调查研究为基准而设定的。除此之外，因文中可能涉及有关江都市扬剧团的一些历史事件（如江都扬剧团的建立、剧目的演变以及演员的培养等），因此在有关这段历史的描述则是从1950直至今日。在提及剧目变迁部分，也由于有历史资料记载的仅限于江都市扬剧团，因此为了能够说明问题将剧目变迁放在不同的三个时期里进行描述即：建团初期至文革前期（约1950-1964年）、文革初期至文革后期（约1965-1978年）、文革后至今（约1979-2005年）。

（二）、地理范围

江都市位于江苏省中部，即北纬37度17'51"~32度48'00"，东经119度27'03"~119度54'23"。南濒长江，西傍扬州市维扬区和邗江区，东与姜堰市、泰州市海陵区、高港区接壤，北与高邮市、兴化市毗邻。境内地势平坦，河湖交织，通扬运河横穿东西，京杭大运河纵贯南北，地面真高1.6~9.9米，倾斜坡度小于6度，南北最长处55.75千米，东西最宽处42.76千米。总面积1332.54平方千米（其中陆地面积占85.8%，水域面积占14.2%）。

江都早在五六千年以前的新石器晚期，就有人类从事各项农业生产活动。春秋时期属吴国。秦楚之际，项羽欲在广陵临江建都，始称江都。公元前223年（秦王政二十四年）秦灭楚，地属秦国的广陵县。公元前153年（西汉景帝前元四年）建江都县。三国时废，西晋复建，东晋初并入舆县，穆帝时复设。此后，县城经历多次演变。1937年12月后，日军侵占江都县大部分地区，江都县国民政府流徙农村，共产党深入敌后，开辟抗日根据地，县境分属三种不同性质的政权。日伪统治时期建伪江都县公署（前称伪江北自治会），至1945年8月日伪投降时为止；国民政府统治的江都县，至1949年1月江都县国民政府崩

¹ 即只列出演出的提纲，无具体剧本、台词的戏，与有固定剧本和台词的“剧本戏”相对应。在有些地方也被称为“路头戏”

溃止；1940年7月，共产党在江都县东境建江都县抗日民主政府，在共产党领导下，江都3次分县，1942年9月江都县分为江都、邗东两县，1943年，江、邗两县合并，称江都县；1945年12月，江都县分为江都、樊川两县，1946年4月，江、樊两县合并，仍称江都县；1948年11月，江都县再次分为江都、邗东两县，1949年1月，江、邗两县合并，称江都县。解放后，分出扬州城区和郊区建扬州市。1956年3月江都县析出西境，建邗江县。1994年7月，撤江都县，建江都市。（江都县志，2005：258-259）

第三节 研究现状及文献回顾

傅谨先生在《草根的力量》（广西人民出版社，2001）一书中的引言中说到：“因为历史的原因，中国学者对戏剧的研究，主要集中于剧本的研究、音乐的研究（其中又主要是音律的研究），以及对剧本作者的研究。从中国戏曲研究院1959年编集的《中国古典戏曲论著集成》（中国戏剧出版社，1959），可以基本上看到中国戏剧研究的概貌，表演的研究一直不受重视，而对戏班的研究，尤其受到忽视。”英国学者施祥生也在其论著《沪剧》的前言中提及类似的问题，他认为，“近年来，海外学者加入了中国戏曲研究并协同中国专家从多方面着手继续着此项工作。但是，无论是中文研究还是外文研究，对传统戏剧的研究通常是描述其社会、历史、组织架构、简介、以及文献（另外还有一些专门关于表演技术，化妆传统，舞美设计等）”。事实上，一直以来有很多的课题研究涉及了不同的范畴，但是历史和社会的研究是通常的主题。

在目前可以查阅到的资料中，比较完整的对扬剧有记载历史文献有清朝李斗的《扬州画舫录》（中华书局，2004），另外还有董爱江的《扬州竹枝词》、焦礼堂的《花部农谭》有所涉及。近现代对扬剧较为全面的研究只限于很少的几本著作，如韦人的《扬州戏考》（江苏古籍出版社，1991）、韦明铤的《广陵绝唱》（百花文艺出版社，2003），并且这些有关扬剧研究的专著也是集中于对扬剧历史源流的考证、扬剧曲调的搜集等方面。

从戏班或者剧团研究的角度出发，检索和查阅到的与中国戏班研究有关的文献、论著以及一些期刊文章有：早期齐如山的《戏班》对20世纪30年代前后北京戏班状况所作相当细致的记录；张发颖的《中国戏班史》（沈阳出版社，1991），尽可能全面地搜罗了可以找到的早期戏班方面的材料；再者就是傅谨先生在《草根的力量》（广西人民出版社，2001）一书中对浙江台州地区的民间戏班做了全面而细致的描述。由于中国早期并不存在“某剧团”这样的称谓，而傅谨先生又是研究现代背景下的民间戏班，因此这样的研究对剧团研究并不具有普遍意义。

再者，从以上几部致力于戏班研究的著作来看，都是集中于对京剧、昆剧和越剧戏班的研究，而对扬剧演出班体的研究，除了清朝时期李斗在他的《扬州画舫录》中有较多提及之外，还有张发颖的《中国国家乐戏班》（学苑出版社，2002）、《中国戏班史》（学苑出版社，2004）两本书、廖奔的《中国戏曲史》（上海人民出版社，2004）对扬州戏班进行了简单梳理。但是由于李斗生活在清朝，所以他所描述的是尚未能被称为扬剧的“本地乱弹”以及当时的戏班情况；同李斗一样，张发颖与廖奔等对扬州戏班的描述也是以清朝为时间背景的，并且在当时这个被称为扬剧的剧种还没有成型。因此这些论著对于扬剧戏班的研究而言也是不具备普遍性的，更遑论是某个扬剧团。

笔者将能够搜集到的有关参考文献分为以下几类：一、音乐学范畴对扬剧

及戏曲的研究；二、音乐人类学范畴对戏曲以及传统文化的研究；三、历史文献中对扬剧的研究；四、国内对剧团或者戏班的研究；五、其他范畴对扬剧的研究；六、音乐人类学或称为民族音乐学学科理论书籍以及期刊论文等。由于篇幅的限制，参考文献将放置在附录部分，在此就不一一赘述了。

第四节 研究方法

本文倾向于让所得材料自己说话的书写策略。鉴于一些历史材料都与江都市扬剧团有关以及江都市扬剧团几经变迁、江都市文化局的历史比较短暂同时也搬迁多次这样的事实，有关江都市扬剧团的这部分资料的来源除了由当地文化局提供相关书面材料之外还主要依靠江都市扬剧团的现任演职员和退休演职员的回忆与口述。而对于其他诸如：德才扬剧团、龙川扬剧团、南苑扬剧团以及小戏班的材料则均来自于笔者对当事人进行访谈以及田野调查所得。

一、实地调查

民族音乐学自比较音乐学崛起之时，就力图借助诸多学科的理论范式来看待音乐这一人类独特的文化现象，终究磨合发展成当今以人类学方法为主导，音乐学理论为基础的民族音乐学。民族音乐学以获得音乐事象的主位以及客位（跨文化）的认识为目的，实地考察乃是其研究的基本方法之一。田野工作的一个重要方面是参与观察（participant observation），这包括调查者在考察时从行动到思想感情上参与不同的文化。实地调查的理论与方法是动态的，随着历史的进程而不断地变化和发展，在实际调查和研究中亦随时加强理论反思。（杨红，2005a：93）

就本文而言，绝大多数资料的获得是建立在对现存研究对象进行田野调查的基础之上的。因此，通过田野调查所得来的一手资料、特别是非书面资料是弥足珍贵的，并且也是文章得以呈现的重要立足点。很难想象，如果没有田野工作中所得来的这些资料，对这些团体所作的研究还具备怎样的可靠性和现实价值。

由于一些资料涉及对历史事件的重构描述，因此要说说历史研究的主观性与客观性定位的问题。本文是对客观历史过程所进行的主观研究。一方面，本文的研究对象之一——江都扬剧团的历史变迁过程是历史时空中客观发生过的事实；另一方面，笔者以局外人的身份对所有江都扬剧表演团体所作的研究是一种主观的分析与阐释。

如何在历史研究中处理主观研究和客观存在的关系，现代历史学家伊格斯（Iggers）的观点：在现代主义历史的叙述中，存在专业标准和学术实践纪律的历史研究观点，诸多近现代历史学家在承认历史学主观性的同时也并没有放弃对历史客观性的追求。将逻辑引入主观性的研究，并自其规定的严格的方法论指导下，获得接近客观的知识，这不失为探寻历史的一种有效方法。（Iggers, 1997: 13-4¹）

二、口述历史

对于和江都市扬剧团历史部分有关的资料不可避免地要用到口述历史。什么是口述历史？美国口述史学家唐诺·瑞齐（Donald A. Ritchie）的解释较为中肯：“简言之，口述历史是以录音访谈的方式搜集口传记忆，以及具有历史

¹ 转引自台湾大学齐坤的博士论文《南汇清音的调查与研究》之绪论

意义的个人观点。”(1995: 29¹)

口述历史的利弊有目共睹。其优长之处在于: 1) 补充历史文献的不足; 2) 使普通人获得参与撰写历史的可能, 体现出历史研究中的民主性; 3) 服务现实, 为社会政策的制定、文化历史遗迹的保护和管理以及大众传媒等领域的发展提供帮助; 4) 对新近发生的不可能通过文字记录进行研究的政治事件作出令人满意的分析。(Paul Thompson, 1988: 1—22²)

同样, 口述历史的弊端亦十分明显, 大致可以归纳为两点: 1) 口述者有选择的记忆、有意识的失忆、无意识的误记或失忆均会导致口述历史的不真实; 2) 相对于历史文献的固定文字记载而言, 口述历史具有的流动性、一次性的特点会带来解读上的多义乃至歧义。(齐坤, 2005)

本文不是典型的口述历史研究论文, 但在简单地叙述与江都市扬剧团的发展等有关方面运用了大量实地考察所得的口述资料, 而这些口述资料不仅与江都市扬剧团有关, 它们与时下笔者所观察到的江都地区的扬剧表演团体都有着丝丝缕缕的联系, 因此希望借助口述者对江都市扬剧团一些历史事件的重现找到目前江都地区这种表演形态生存的根本原因以及江都市扬剧团本身生存状态改变的原因。

三、比较方法

由于文章中涉及四种类型的扬剧演出团体并且对其在演出设施、场地、人员、乐器、经营等多方面进行了描述, 因此就避免不了会出现各方面存在的类似性和差异性, 所以笔者将这四种团体进行各个方位(笔者所能捕捉和观察到的)的比较, 以期在比较下得出四种团体的异同的同时剖析是什么导致他们异同。

然而在这里要说明的是, 本文只是用了比较的方法而并不涉及所谓的“比较音乐学”这样一个概念, 音乐的比较方法和“比较音乐学”完全是两回事。

“比较的方法始终是有效的, 没有比较就没有区别, 这是学术讨论中的一种研究方法和手段, 不是目的。‘比较音乐学’不是方法而是一种观念, 是当时‘欧洲中心论’在音乐文化研究中的翻版。最终被不带文化偏见的没有文化价值判断的民族音乐学所替代”。(洛秦, 2004: 84)

第五节 论文结构

绪论部分将陈述该篇文章研究对象和范围、所采用的理论框架(或者称理论取向)、研究的动机和学术背景、论文的研究目的和意义、论文的写作策略以及相关文献资料的回顾等。

第一章, 文本展现。以对四种不同形态的扬剧表演团体的描述和概括为主, 通过这样的描述来了解这四种团体的历史源流、建成情况等, 并对其进行适当的一些比较; 对四种团体的行艺方式进行实地调查的描写, 较为客观和全面地描写了笔者当时的所见所闻, 并为下面的比较和分析作了铺垫工作。

第二章, 文本运作。对四种团体的经营模式进行描写和比较, 试图分析不同体制与不同经营结构以及剧团地位之间的某种关系。这同样也是这四种剧团生存状态的一个重要的方面。

第三章, 文本反馈。介绍并评述观众对演出团体的看法。在该章中, 笔者

¹ 转引自台湾大学齐坤的博士论文《南汇清音的调查与研究》之绪论

² 同上

将观众定义为现场观众和网络观众两种类型，并没有涉及专业人士评价和媒体评价，原因是：第一，在笔者对江都地区扬剧表演团体进行调研的过程中没有发现专门从事扬剧评价的专业人士，笔者所得到的评价无外乎江都扬剧业内的演员、作曲家、编剧以及老艺人们的一些评价，因此笔者认为这样的评价不构成专业评价，充其量是扬剧队伍对自己或者同伴的评价；其次，笔者所搜集到的媒体（主要是电视和报纸）资料中仅有关于社区扬剧团和市集剧团的一些活动的报道，对江都地区扬剧表演队伍的评价则没有文字涉及。因此，对江都现有的几个扬剧表演队伍有直接评价的就只有现场的观众以及新近成立的扬剧网上的一些观众以及票友的评价。

第四章，文本比较。对四种剧团在演出形式、所用剧目、曲调、乐器、服装等多方面进行了比较，希望通过这样的比较，客观地呈现剧团本身之间存在的不同。

第五章，文本分析。将前文展示的客观材料与笔者的客观分析进行结合，试图分析并解释：什么原因导致四团体之间存在的异同；外界环境对它们的生存带来了怎样的影响。由于个人能力的问题，没有能够将所有进行比较的方面都进行深入的分析，而是在一些自认为值得比较和可以比较的地方花了一些笔墨，因此，还存在一定的局限性和片面性。

结论，则是将前面梳理的内容作出总结，以点明文章的中心论点并期望得出更深层次的文化意义。

虽然已经做了较为充分的准备，但是在此论文的写作中还是可能存在以下的困难：第一：对于中国戏曲，笔者在做论文之前对他的了解仅仅限于在本科阶段中国民族民间音乐课上所学、以及因自己个人爱好而所了解的个别戏种的一些常识和曲调。第二：笔者所学习的专业——音乐人类学，即主要从人类学角度研究音乐的社会-文化方面（见《NEW GROVE》辞典，2000版），是80年代刚刚为国人所知但尚未熟悉的科目，有其不同于音乐学的特定的调研与写作规范，本人需要在研究与写作中去熟悉它，也努力以自己的文本可信地说服读者。第三：从资料搜集的角度而言也存在两个方面的困难，一是前面提到的有关江都扬剧团文字档案等资料的搜集，因为剧团本身和江都文化局的动荡和搬迁，很多档案资料没有能够得到适当的保存；二来在对剧团老艺人进行访谈时，因为时间久远的缘故或者对有些事件的本能回避可能会造成口述史料存在一定程度上的不完整性和片面性；三者笔者对江都扬剧团所做的田野调查由于个人的原因只能做到随团演出和访谈，并没有能够真正的和剧团人员生活在一起，因此对深入了解剧团每一位人员的实际想法和生活产生了一定的影响，并且由于笔者面临着的学习任务，使得随团采访也是断断续续，数量和时间尚且不够充足；第四：鉴于这个行业的特殊性，决定了可能在这个群体内部存在着一些私人矛盾，这也使笔者在田野工作中受到一定的阻碍。

本文不敢说是通过这样的调查来给江都的扬剧表演团体下“应该是怎样”的定义，只是希望通过对他们生存做一个较为整体的描述和比较，将目前江都地区扬剧表演团体的生存状态放在众人的面前，告诉大家目前江都地区的扬剧团体“是这样的”，他们在以自己的方式生存着，并且希望通过对不同演出团体之间的比较试图分析出“为什么是这样的”。最后我希望这样的研究是整体的，而不是一些枝节的研究。

第一章 文本展现

第一节、背景情况概述

江都虽然只是个小县城，却是有着悠久戏曲表演传统的地方，自古便有本地乱弹、香火戏、花鼓戏等。清朝李斗在其《扬州画舫录》（2005：130-131）中就曾经提及：

“郡城花部，皆系土人，谓之本地乱弹，此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家翘、僧道桥、月来集、陈家集人自集成班，戏文亦间用元人百种，而音节服饰极俚，谓之草台戏……”。

李斗文中所提及的宜陵、邵伯等地便是江都县境内乡镇的名称。

家乡是江都县杨庄、并以研究扬州戏曲著名的韦人先生在其《扬州戏考》（1999：6）一书的序言中提及其儿时的一段记忆时也说：

“每年春节期间，除了举行耍龙灯、舞狮子、唱麒麟、荡湖船等各种活动，还有一帮人专演花鼓小戏，如《小尼姑下山》、《种大麦》、《花子拾金》、《洋烟自叹》、《王大娘补缸》、《活捉张三郎》等等”。

看起来，起码从清朝起江都地区便有着非常丰富的戏曲表演。从本地乱弹到香火戏、花鼓戏再到后来的扬剧，江都一直以来就没有中断过戏曲表演。并且由于戏曲表演的丰富使得当地聚集了较多的表演班体。直至解放以后江都地区依然拥有着“联友扬剧团”、“友爱扬剧团”、“新艺扬剧团”、“团结扬剧团”、“柳村扬剧团”五家扬剧表演团体以及一家京剧团和一家杂剧团。

历史的长河在不断地流淌，虽然历经世事沧桑，江都的表演市场和团体也在变化着，然而直至今日的江都依然拥有着众多的扬剧表演团体。

一、江都市（县）扬剧团

江都唯一一家由政府领导并资助的剧团——江都县扬剧团，便是在“联友扬剧团”、“友爱扬剧团”、“新艺扬剧团”、“团结扬剧团”、“柳村扬剧团”这早期的五家扬剧团中产生的。

1950年由刘鹤童¹等人牵头成立了“联友人民扬剧队”，当时有13位演员、5个乐手、1个服装和1个监场共20个成员。1951年7月15日，其成为江都县文教科领导下的第一家挂有政府旗号的扬剧团，并改名为“江都县友爱扬剧团”。当时的团长是朱德扬。到了1955年4月，因为国家要求所有的剧团在哪里演出便要在哪里登记、归属这个地方领导的规定，江都一下子拥有了5个扬剧团，它们分别是“新艺扬剧团”、“友爱扬剧团”、“联友扬剧团”、“团结扬剧团”和“柳村扬剧团”还有一个京剧团和一个杂剧团。小小的江都土地上居然有着这么强大的戏曲表演队伍。后来因为江都与邗江重新划县，团结和柳村扬剧团就被划出了江都县境，只留下了“联友”、“新艺”和“友爱”这

¹ 原江都县扬剧团团长

三个剧团。

到了1958年,江都县政府以联友扬剧团和友爱扬剧团为基础,将新艺扬剧团一分为二,合并成了两个扬剧团,称江都扬剧一团和江都扬剧二团。1960年,扬剧团在上海演出时,因为有演员将收入进行私分,回到江都后进行整风,又将两个团合并。当时江都有个艺校(也就是当时的江都师范学校),扬剧团的一部分青年演员被分配到了艺校成立了表演团体。当时这个团体要进行相声、杂技、扬剧、表演唱等多种形式的表演,被称为“青年文工团”。后来因为中央有文件不允许地方上有文工团,于是更名为“青年扬剧队”。这时江都县又出现了两个扬剧团体。1961年6、7月左右,因为要外出演出,于是将“青年扬剧队”更名为“青年扬剧团”。1961年下半年,因为扬州扬剧团缺少小生演员,要把刘如松、邵筱方(音)、刘鹤童等人抽到扬州去,为了能够留住这些人才,江都县扬剧团与青年扬剧团合并。但是这一合并剧团的人员达到了100多,这远远超出了政府规定地方剧团只能有65左右演员的数目。于是就只能把招收的一些青年学员放在江都训练,然而可以培训他们的老师人手却不够。1962年打春时,扬剧团去赶“交流”(即庙会),于是将学员一起找来,分成两组人马去赶,其目的是将人员分流。这一分便没能合起来,于是江都扬剧团又分成了新一团和新二团。这样的情况一直持续到1965年。1965年10月,江都新一团和新二团再次合并。但是因为人员编制人数的限制,使得50多人都不得不离开剧团,转业回家了。1979年前后,江都扬剧团又招收了一批新的学员,于是剧团又被分成了两个部分,直到1982年才又再次合并至今¹。

早期江都县扬剧团的分分合合不可避免的使得人员有极大地流动和流失,比如有老艺人认为:“1981年,艺训班自己成立了青年队单独外出演出,挂以‘江都县青年扬剧队’的旗号。因为这件事江都县扬剧团与江都青年扬剧队伤了和气。因为剧团提出要合并,大家认为应该留下小演员与扬剧团的优秀老演员合并,让青年队的演员们继续锻炼。结果却是很多青年演员离开了剧团而留下了老演员,以致到现在江都扬剧团可以派上用场的年轻演员极少,造成了青黄不接的局面”。造成人才流失的原因,很大一部分是因为团体的合并使得剧团在人员编制上远远超出了国家对县级剧团人数的要求,因此很多演员不得不离开剧团转业至其他行业。可当时的这一系列举措使得到了21世纪的江都市扬剧团背上了沉重的包袱。政府拨给市扬剧团的款项除了要发在职人员的工资、劳保和离退休人员的工资、劳保之外,还要对当时被分流出去的一些老艺人承担起保养和发给生活费的责任。比如在他们的保养对象中有一位名叫王梨影(音)的老艺人,他原先是江都京剧团的一名演员,后跟随剧团离开江都到了扬州。但是到了1999-2000年却被落实到了江都市扬剧团,要求团里每月发给其600-700元工资。而一部分因为当初江都县扬剧团分分合合所造成流失的人员,也由剧团发给他们生活费,从1977年的每月17元到1990年的100元,一直发到现在。这样的保养人员和补助对象大概就有近20人。

江都市扬剧团除了起初的分分合合给剧团带来的一系列影响之外,从20世纪90年代以后团长的不断换任也给剧团带来了一些影响。1988年刘鹤童老团长退休,同年,由冯成杰等人对剧团搞承包。承包一年不到,因为团员意见大,剧团又恢复到原来的状态,由罗建华接任团长,这样一直到1999年;从1999

¹ 以上内容均结合刘鹤童先生口述以及江都文化局所提供之内部资料整理而成

年8月到2000年4、5月份,调来图书馆的吴思定任团长,冯成杰任副团长;2000年,冯成杰任团长直至2001年底;从2002年1月10日开始由于勇奋接任团长,直至2004年8月20日,由曲平鸽担任副团长;2003年,郝建红和韩梅芳被提为团长助理;2004年,韩梅芳被提为团长,现在剧团的核心班子有:韩梅芳、于勇奋、曲平鸽、郝建红、任天乐,助理刘乃茹、马继奎¹。可以看出在短短十来年的时间剧团团长接二连三的换,特别是1999年之后,每一任团长只能就任两至三年。这样频繁地团长换任使得职工们认为:“扬剧团在90年代初期是个非常红火的单位。从1995年开始,剧团的领导经常调换(几乎每两年换一个),每个团领导的想法不一样,导致团内不安定、关系复杂”。

二、德才扬剧团

2004年9月由吴德才和张玉梅合伙组建的、江都市第一个正式挂牌的民营剧团德才扬剧团成立了。德才扬剧团的团长(有时被民众称为班主)吴德才原是江都市扬剧团当家小生之一,今年33岁,87年进扬州戏校,师承金派传人姚恭林。89年毕业后分配到安徽来安扬剧团工作,94年人才调动至江都扬剧团,2004年离开江都扬剧团自主创业。吴德才说自己从团里出来自主创业是因为:“1、不想再吃大锅饭,而且各方面条件基本成熟;2、不想再接触复杂的人际关系”。2004年9月吴德才刚刚离开江都市扬剧团时,江都市文化局为了挽留他,一时没有给予其组织演出的许可证,因此吴德才便找到原姜堰扬剧团团长张玉梅夫妇。张玉梅夫妇因姜堰扬剧团于1994年解散而一直流落在民间与小戏班合作演戏,这样的生活一直到2004年吴德才要求与其合伙办团才算结束,然后就以张玉梅的名义在姜堰办理了演出和经营许可证。

因为是04年9月才刚刚走向市场,所以短时间内并没有很多的乡镇知道德才扬剧团,作为团长的吴德才希望通过大家的努力将牌子打响的同时也可以抢占到属于自己的市场。“在过去的一年多的时间里,大家同甘共苦,度过了一个个难关。”吴德才刚刚出来组团时,心里还是很紧张的,因为高邮的两个剧团已经在江都占了很大一部分的市场,而他们才刚出来并没有很多的观众知道他们,所以要想做好,就必须尽快地打响剧团的知名度,好在这一路走来虽然艰辛但是挺顺利。为了赢得观众的认可也赢得市场,德才扬剧团经常排戏,大多是旧戏新排,“以古装的才子佳人的戏为主,农村观众不喜欢看现代戏,因为在农村演出频繁,如果总是一些老戏不更新的话,观众会有意见,或者另请其他剧团。因此要不断地排一些新戏以满足观众的要求。”也曾听到过说高邮市的扬剧团比江都的扬剧团演得好的言论,因此“为了给江都的剧团争光也为了竞争”他们非常努力。

江都市扬剧团的一些演员说:“德才剧团的团员多是离退休和专业的江都扬剧团老演员。他们功底好、唱工好,加上吴德才自身的名气,去年一年吴德才扬剧团的经济效益远远超过市场剧团,大约每人一场可以收入500元左右。吴德才的妻子、连襟等全部在团内帮忙,一家人的生活无忧”。

团内现在较为固定的演职人员大约在20人左右,他们中的绝大多数都是从江都市扬剧团转业或者退休的演职员,用他们自己的话说:“是专业剧团的水准”。其中,转业的演员现在所从事的职业都是个体户,因此演出或者排练可

¹ 根据于勇奋访谈整理

以与他们的工作协调开来。实际上在入团之前大家就谈好不能因为个人因素而影响团里的演出和排练。吴德才团长认为这些转业的演员愿意到德才扬剧团来并且可以做到不影响演出和排练“实际上和大气候还是有关关系的，经济不景气，大家生意都不太好做，而德才扬剧团反而可以保证他们较好的收入，所以一般情况下，演员们也不太会因为个人的事影响演出”。德才扬剧团是除市扬剧团之外人员较为固定的一个剧团，有自己相对固定的乐队队伍以及演员队伍。

三、社区扬剧团

2002年江都市区被划分成了18个社区，在各个社区内逐步开展了为各自社区老年人服务的一些娱乐项目。他们有歌舞、书画、扬剧等队伍，很多从扬剧团退休的老艺人们为了发挥自己的余热也为了老有所乐被邀请到社区里来，慢慢的社区剧团也开始对外演出了。

原来江都有仙女社区扬剧团、南苑社区扬剧团和龙川社区扬剧团三个社区扬剧团，仙女社区扬剧团后来接受吴德才的邀请而加入德才扬剧团，目前剩下了龙川社区和南苑社区。这两个社区的扬剧团自2004年开始挂上了扬剧团的牌子开始进行一些营业性的演出了。南苑社区扬剧团的负责人彭玉松告诉笔者的一些情况可以让我们较为具体的了解社区扬剧团。

彭玉松说，2003年之前一些热爱扬剧的票友们会经常聚在一起玩玩，从2003年开始正式搞起了社区扬剧团。早期扬剧团是为了社区政治宣传而服务的，社区给扬剧团提供活动场所，扬剧团就为宣传活动做免费的演出。慢慢的，扬剧团走出社区走入农户家去唱戏了。

江都市南苑扬剧团和龙川扬剧团各自都拥有相对固定的演员和乐手，主要由各个单位的退休人员组成。按照彭玉松的描述，这个剧团的演员们绝大多数是扬剧爱好者，加上他们早期都参加过毛泽东思想宣传队等文艺团体，因此在艺术表演上是有一定基础的，有关扬剧的表演和演唱技能都是通过这些演员们看电视以及碟片自学而来的。因为有扬剧团转业和离退体的演员住在相应的社区，因此他们便顺其自然的成为了社区扬剧团的主要演员和艺术指导，如龙川扬剧团的石宏德先生和南苑扬剧团的张汉鹏夫妇以及凌桂泉等。这些专业扬剧演员的加入，不仅使得剧团可以有专业的指导也增加了该剧团在外的名声。除了退休的人员之外，笔者在对社区扬剧团进行实地调查时还发现了一些因为爱好扬剧并且由于所在单位倒闭而下岗的中青年参与其中。也有一两个年轻人，因为自己爱好扬剧并且工作性质比较灵活而来参加社区剧团。实际上，社区扬剧团的人员流动性相对于德才扬剧团和市场剧团来讲比较大。除了几个主要的演员以及乐手之外，其他的人员也是可以随意在两个社区剧团之间或者与小戏班之间流动。因此很有可能在每次演出时人员会产生变化。

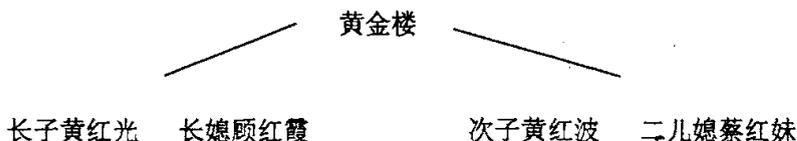
社区剧团为了保证演出的质量，除了请自己团中的扬剧团退休演员担任导演和编剧之外，还专门有属于自己的排练场地，这些场地也是有社区提供的。龙船社区安排在每周二、四、六下午2点集中开始排练、南苑社区安排在每周一、三、五下午2点集中排练。排练机制是比较灵活的，在排戏的过程中如遇某个演员不能前来则选择没有其参与的那场戏进行排练，等到其有空时再排。但是遇到有演出任务，则必须风雨无阻的前来参加。

四、本地小戏班

当地小戏班具体是哪一年开始如雨后春笋般涌现出来的，谁也说不清。但是随着国家体制的改革，有很多人下岗、剧团有很多人转业、人民对文艺生活的需求多了起来、老百姓手中也有足够的钱用以满足自己的娱乐需求，小戏班的产生在某种程度上似乎是必然的。

因为江都小戏班具有自由组合这样一种特殊性，加之当地文化主管部门资料的不完善，我们现在尚无确切的有关江都地区小戏班从艺人数以及名单等的统计数据。但是据江都市名声较响的江都张纲黄金楼戏班的年轻班主黄红波所说，目前仅江都地区应该就有一、两百号人在唱“小戏”（即幕表戏）。

由于黄金楼戏班在民间的信誉相对而言比较好，且他们的组合是以家庭关系为主的，因此常常听剧团演员和观众提及。它的主要成员有：



老班主黄金楼，“自幼从师扬剧名家崔东升，后拜京剧名家小董子杨为师，深得二位前辈的指点”。黄金楼“戏路宽，什么角色演来都栩栩如生，在扬剧界有一定的威望”。黄金楼的两个儿子和两个儿媳都是师从黄金楼学习的扬剧演唱和表演，没有受过所谓“系统和专业”的培训，因而“什么角色都演”。顾红霞“主工青衣花旦，扮相俊美，嗓音甜润”；蔡红妹“主工刀马旦，花旦，反串，对塑造人物很有她的一套”。

除此之外，目前的黄家班还有两个弟子，分别是蔡红霞和卜红美。其中，蔡红霞和蔡红妹是亲姐妹。徒弟之一的蔡红霞主工娃娃生，小花脸，“圈子里称其为〈第一娃娃生〉¹”。由于这个戏班有固定的演员且经过长期的积累已经拥有自己的服装，可以自行组班进行演出，因此相对于其他小戏班而言是比较固定的一个。

江都地区的小戏班有着其不同于其他地方的特点，即：他们没有所谓的固定班主，也就没有固定的班组人员。这些演员有些是从一些专业扬剧团转业的演员，也有些是闲置家中、因爱好扬剧而自学表演的“爱好者”，因为江都潜在扬剧市场的存在以及繁荣，使得他们聚在了一起，组成了浩浩荡荡的民间演出团体。

第二节、田野演出实录

一、江都市扬剧团

田野实录 1:

2005年5月1日是我第一次正式跟随江都市扬剧团进行田野调查。当天江都市扬剧团是在七里和宜陵两地进行演出，因为一些缘故，我未能随团前往七

¹ <http://www.yangju.com>

里，而是和剧团的副团长郝建红直接来到了宜陵。江都市市场剧团剧组人员于5月1日下午4点20分左右开着单位的小面包车从七里赶到宜陵，那时他们刚刚进行完一场演出。在宜陵的演出是应要求进行的“堂会”性质的演出，主人家是为了给过世的人“过冥寿”。剧组人员一到达宜陵，其中的演员和乐队演奏员就在一家事先安排好的小饭馆里就餐；而装置组的人员则前往演出地点搭台，他们将在晚一点的时间随着主人家一起用餐。大概4点50分左右，演员们用完晚餐来到演出地点，在面包车上化妆、休息、等候演出开始。

我随车来到演出地点，这是宜陵镇上的一户人家门前的空地。此时装置组的人员正与当地一住户发生口角。原来，剧团将舞台搭在了那家人家的正门口。大概由于事先主家并未与这家人家商量好，并且这场堂会是为了“过冥寿”，所以这家人家多多少少有些不痛快，因此要求扬剧团将舞台挪开，只是由于这家人家出言不逊，因而导致了口角。好在，我们到达没多久，这场纷争得到了妥善的解决，扬剧团将舞台往旁边（东边）挪了挪。

扬剧团的临时舞台是我从未见过的，它是由一部小卡车改变而来的（见图1）。这部卡车的妙处就在于它后部装货处的挡板。一般卡车的挡板只有一层，而这部卡车的两边挡板都被设计成了折叠式的两层，当挡板被放下之后，连同车体成为一个简易舞台。在放下的挡板四边有可拆装的钢质撑架，撑架架好之后，舞台的大致形状也就出来了。舞台的顶部有三条横着的梁，在它们的上面挂上了幕布和帷帐。在最外面的横梁上还挂上了三个舞台照明灯。接着，慢慢地，地毯、背景、灯光、音箱等都一一就位。据郝团长介绍，这部卡车是在前任团长冯成杰手里才有的，在这之前，每次出去唱堂会都要费很大的事，用很多块大的木箱子才能搭建一个舞台。

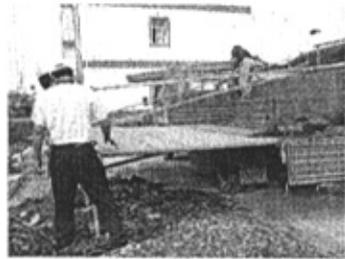


图 1

5点50分左右，装置组人员搭建好舞台，我随同他们一起前往宜陵的德盛大酒店与主人家一起吃晚饭。我问起，是否每次演出都在主家吃饭，得到的回答是肯定的。在江都的戏曲演出市场从古到今都有着这样的一个习惯，那就是由邀请戏班的主家招待演员们吃饭。演出一般分为下午场和晚场，下午场从下午1:30开始演到5:00左右；晚场则从晚上7:00演到10:30左右或者从7:30演到11:00。如果是演下午场，剧团就要在上午10:00左右出发，然后到主家吃饭、搭台；如果是演晚场，则一般在下午4:00左右出发，然后到主家吃饭、搭台。万一遇到因为条件限制而无法招待剧团吃饭的主家，则折现付给剧团。

按照习惯，本来应该在7点或7点30分左右开演，但是由于主人家的客人迟迟未到齐，因此，有些耽误。为了不耽误太久，我们便与主人打了招呼，先行吃饭。在短暂的吃饭过程中，我对装置组的人员进行了一些简单的了解，知道了他们的名字以及所担任的主要工作：邹盛强（灯光、美工），曹昌顺（音响、音效），朱卫东（装置），刘正安（司机、灯光、扩音），吕广卫（服装兼演员），黄玉庭（道具、演员），徐国生（打击乐），吕祥平（艺术总监、导演、演员）。由于赶着去开演，一部分工作人员用最快的速度吃完，就前往演出地点工作了。

当我在7点30左右到达演出地点时,演出刚刚开始了。观众坐了大约有300人左右,90%是老年观众,有5%是中年人,还有5%是青年和儿童,而儿童大多是跟随家长同来。我听到观众在下面说演出开始的太晚了。那天,天气并不象往年的五一那样温暖,风很大,当夜幕慢慢拉下之后,气温越发的低了,我穿了三件衣服依然冻得直哆嗦。可是我发现,那些观众非常投入,丝毫不为所动,坐在下面津津有味地看演出。

当晚的剧目是《梁祝》,所有演员包括:郝建红(饰祝英台),吕祥平(饰英台父),李(饰梁山伯),李(饰山伯母),黄玉庭(饰马文才),谢巧兰(饰英台丫鬟),吴桂云(饰山伯书童),刘平(饰家丁)。而当晚的乐队文场包括主胡、中胡、琵琶、扬琴、电子琴、长笛和武场的板鼓。演奏者分别是:主胡杨飞,中胡王万宏,琵琶于永奋,扬琴朱远娴,电子琴马继奎,长笛吴斌,板鼓方俊。舞台面朝西,乐队坐在舞台的左手边(南面)。音响在舞台的两侧,装置组的曹昌顺就坐在舞台右手边的音箱旁控制音响、音效。接着,我又发现舞台的右手边还有数码字幕显示仪,打听之后才发现原来还专门有一位女工作人员在进行控制,可惜的是,当晚我并没能了解到她的一些情况,只拍了张照片。有意思的是,在这样一个人数不算多的剧团里,无论是谁都可以称得上是两面手或多面手。这个现象首先是在观察文场的时候发现的。一开始,文场并没有长笛,中胡是由吴斌演奏的,直到戏演过半的时候,才匆匆来了一位年轻的小伙子,这时,原来在拉中胡的吴斌就离开了原先的位置,走到电子琴旁,拿出长笛加入。(实际上,这个现象我早在寒假采访的时候就有所发觉,如果有一位乐手临时有事,其他的人可以立刻接替)。接着,我又发现,不仅仅是文场有这样的现象,剧团里几乎每个人都身兼数职。大概因为剧团人手不够并且经费不足吧(这一猜测不久得到了证实),剧团里并没有特别限定每个人的工作范围,演员得自己化妆,服装虽然有专人保管,但是在演出时几乎是演员自己穿衣服,最多就是互相帮助;而在演出过程中,每个演员还要承担起道具的责任,帮忙换置道具;到演出结束之后,每个演员还得和装置组一起卸台、收拾道具等。当然,在一定的范围内,他们又是相对固定的:文武场²在内部互相转换,演员以台上的演出为主,灯光、音响等也没有其他人来替代。

《梁祝》演完之后,剧团又加演了一段20分钟的小戏《僧尼下山》。奇怪的是,在整个演出过程中,虽然观众们认真地观看有时甚至可以跟着演唱,但是却自始至终没有听到鼓掌或者叫好的声音。由于《僧尼下山》是个只需要两个演员的小戏,并且几乎每次都加演这场戏,所以剧团事先便制作了伴奏带用以播放,文场的乐手都收拾了自己的乐器准备收场,只留下了板鼓手在打鼓点。而其他的演员用主家准备好的脸盆和水简单地卸了妆,换好服装、收拾了自己的化妆盒等待收场。一部分装置人员已经开始将车头部分的遮雨帆布卸下。演出在当晚十点四十五分左右结束了,观众提着自带的凳子回家去了,这时,装置组和一些男演员们以最快的速度卸台、装箱。当这一切都快结束的时候,已经是十一点了。

¹ 在戏曲乐队中,弹拨乐器组被称为“文场”

² 戏曲乐队中,打击乐组被称为“武场”,与文场合称为“文武场”

二、德才扬剧团

田野实录 2:

因为与江都市扬剧团的接触而使得我了解到江都还有个刚刚成立不久的民营扬剧团名为“德才扬剧团”。它是由原任江都市扬剧团小生演员的吴德才自主创业的结果。得到江都市扬剧团青年演员赵娟的热情引荐我才得以与德才扬剧团的团长吴德才认识并开始了随团的田野调查。

2005年10月16日晚，德才扬剧团在位于江都东北片的丁沟乡光林大队孙高组有一场演出，这天是主家的老母亲90冥寿，下午演出了一场《双休妻》，我因家中有事未能前往。听说晚上还要演一场便急忙赶了过去。

当天色已经开始暗下来的时候，我坐上车赶往丁沟。秋天的夜晚在江都这样一个小城镇里已经相当的寒冷了。我坐在车上一边听着音乐一边和司机聊着，司机年纪大概在40岁左右，我猜想这样年纪的人大概不太喜欢听扬剧了吧，便抱着试试看的态度跟司机聊了起来，一聊才知道原来司机也是个扬剧爱好者，只是由于工作性质的缘故，不能够常常看演出，所以会买一些碟片在车上听，或者碰到自己不工作时在家收看江都电视台的戏剧节目。

聊着聊着我们已经来到了丁沟镇，这时已经是晚上6:40了。按照电话里吴团长的指引车子转进了一条崎岖的乡间小道。路上没有一丝灯光，凭着汽车的大灯灯光看见有不少村民扛着板凳往前方走去，我估计这些乡民要去的目的地应该和我是一样的。路虽然黑暗并且崎岖，但是好在只开了5分钟左右就到达目的地了。吴团长热情的接待了我。

舞台是下午演出之前就搭好的，因为演出在7点钟开始，所以大家都已经准备就绪了。我随着吴团长来到了台上，吴团长将我介绍给大家便去换服装了。我自己便开始到处观察、拍照、找演员聊起天来。为了能够使访谈顺利进行，一碰见演员我便自我介绍，然后开始攀谈。好在这些演员们都非常接受我，很愿意和我交流，所以没多大功夫我的生疏感就没了踪影。

因为有些演员忙着化妆准备上台，所以我就溜下台到“观众席”去溜达了一会儿。因为舞台搭在农家门前的空地上，所以“观众席”没有任何的遮盖，座位是由乡民自己扛来的板凳组成的。江北秋天的夜晚已经非常的清冷了，但是那些乡民还是愿意冒着寒冷看戏。观众的年龄层次大多在50岁向上，但也意外的发现了30岁左右的几个年轻观众。乡民们看见我拿着照相机和摄像机以为我是电视台的，当得知我因为兴趣而跟随扬剧团之后，乡民们非常热情主动的与我攀谈起来。有一位60岁左右的大爷，自称对扬剧非常热爱，希望能够有人多多关心扬剧。周边的乡民与这个大爷也有着同感，并告诉我这位大爷姓张，是当地小学的校长。还有一位阿婆也非常积极的告诉我，因为今天下午听了一下德才扬剧团的演唱，觉得很好听才来听晚上这一场的，如果下午听了觉得不好的话，晚上宁可在家看电视，还说以前江都（市）扬剧团来演出过，觉得不好所以不想听，今天这个剧团唱得很好，希望自己过70岁大寿的时候能够请到他们来演唱。阿婆主动的要求我给乡民们散发名片。那是因为以前高邮两个剧

团'经常来此唱戏,唱完后会给乡民散发名片,如果乡民觉得这个剧团唱的好就会主动打电话与他们联系的。虽然高邮的扬剧团唱得很不错,但是乡民心中一直希望能看到江都剧团的精彩演出。当我问及那几个年轻的观众为何他们也前来看戏时,他们都说觉得戏演得很好所以来看。

与观众攀谈了一会儿之后,我开始注意起舞台来。这次看到的舞台和我在江都市扬剧团做田野时看到的不太一样。江都市扬剧团的舞台是剧团自己出钱购买卡车并将卡车改装而成的,除了是自己的财产之外装卸也来得方便。虽然德才扬剧团也有自己固定的舞台,但却是租借的,由专门负责这项服务的人员来搭、卸舞台,根据演出地与搭台人住所的距离远近每次付费150-200元不等(共4人)。相比之下,江都市扬剧团比德才扬剧团少了这部分额外的开支,但德才扬剧团也因此比江都市扬剧团少花了搭台的时间。从面积看,德才扬剧团的舞台面积要小于江都市扬剧团的简易舞台。一般所用的舞台有6m×6m和10m×8m两种。德才扬剧团正常使用10m×8m的这种。这样的舞台需要分出一部分来作演员化妆和休息的“后台”,有时乐队也坐在台上,因此演员表演的空间非常小;还有一种6m×6m的舞台,是在特殊情况下才会使用。当使用6m×6m的舞台时,“后台”照旧,乐队则坐在舞台下面,雨雪天时就将舞台上的遮雨棚拉至舞台下以供乐队遮雨之用。与江都扬剧团相比,他们的灯光也不尽人意,6m×6m的舞台只有大幕前有两盏大灯,就算是10m×8m的也只有四盏灯而已。这样的灯光效果是可想而知的。

演出正式开始了,剧目是《莫愁女》,这是一部爱情悲剧,故事情节和结局都有些类似于《梁祝》。乐队这天就是坐在舞台的上面进行工作的,我观察了一下,乐队有主胡、中胡各一把,琵琶一个,板鼓一个,锣鼓一副,扬琴一架,电子琴一架,共有7个乐手在台上。除了板鼓手前面没有乐谱之外,其他乐手前都有乐谱摆着(见图2),因为他们演出的是被他们称作“定本戏²”的剧本戏,因此这些剧目的谱子都是由专门的作曲家进行编排和创作的,乐手们是照着谱子演奏的。而在演出过程中我发现有时候板鼓手不敲板鼓时会拿着鼓槌当指挥棒,指挥整个乐队的演奏,事后我问及司鼓手王斌,他说这样的做法大概从西方交响乐队进入中国以后就开始了,因为这些剧本戏中间的过门是由作曲家根据情节编创的,不同于一般的扬剧曲牌,都较为抒情,而在这样的时候就不需要板鼓演奏,板鼓手原先就是乐队中相当于指挥的地位,因此这时也就自然要求他来指挥乐队。



图 2

该剧团在演出剧目的选择上全部是传统戏,每次外出演出的剧目基本由剧团自己定,因为清楚哪些剧目在该地区演出过,哪些没有;或者可以由主家自己来挑选。至于剧目的禁忌,那要看主家是不是有什么忌讳了,比如《珍珠塔》是说姑母嫌贫爱富的、《三试浪荡子》是讲年轻的儿子不求上进的故事;《莲花庵》是讲后妈虐待孩子的故事等,如果这家人家恰好有相同的现象主家就会要求换剧目。如果主家没有什么忌讳那么一般来讲喜事唱喜剧多;丧事则不一定,

¹ 高邮市爱华扬剧团和高邮市正泰扬剧团。

² 即有专业作曲和编剧参与创作的、有固定台本的戏

有时唱喜剧有时唱悲剧。

我看天气这么冷却还有好多人家邀请他们演出，觉得有些奇怪，吴德才说：“虽然现在天气越来越寒冷了，但是演出却越来越多了，那是因为农村有这样一种风俗：上了年纪的人过生日，如果是下半年的生日，会推迟到春节期间过，那是为了方便子孙们聚聚一堂”。

演出一结束，主家就给演员们准备好洗脸盆和热水，这些是给演员们卸妆用的。那边搭台的人忙着收拾舞台、装箱，这边乐队忙着收拾自己的乐器、演员们则忙用水和肥皂简单而粗糙地卸了妆，然后众人一齐将属于自己团里的服装和一些道具装箱送往由演员兼司机王海东开来的一辆轻卡上面。一切收拾完毕便自行来到小面包车等待人员到齐后回家。

三、社区扬剧团

田野实录 3:

这是一个风和日丽的日子，这天龙川社区扬剧团担任导演、编剧以及演员的石宏德先生告诉我今天下午 2:00 在江都市车床总厂旁边的桥墩下会有一场演出。我应邀欣然前往。当来到目的地时，在马路的左侧已经坐了很多的观众，大多是上了年纪的老年人。他们自带着板凳早早地入了席。在“观众席”的前方，一个简易的舞台早已经搭好了。我连忙将自行车停稳，前去和石先生以及团长华淑珍打招呼。

虽然未曾与华团长谋过面，但是因为石洪德先生在德才扬剧团也有演出任务并且因为石先生在此处担任导演和编剧的缘故，华团长对我的行程已经有所了解，于是将我带到后台让我自由行动。

这时的演员们已经差不多化好了妆准备演出了，通过了解得知今天是为王家（龙川村红卫组）母亲过世演出，剧目是根据传统扬剧《三试浪荡子》改编的《浪子惊梦》。石宏德先生认为原本的《三试浪荡子》剧本在某些环节上有些不太合逻辑、情节有时候显得太突兀、有些场景与人物性格并不相符，所以就对剧本进行了改编。这个被称为后台的地方与我在德才扬剧团所见到的是差不多的，但是由于那天天气好且是在市区空地上的搭台演出，所以后台的一部分被延伸到了舞台的后面。在舞台后面的空地上搭了一张四方桌，上面摆着热水瓶以及化妆用品，不需要候场的演员们就坐在那里休息或者补妆。而舞台上方的后台那天则主要是用来串台、摆置服装、道具以及音响设备。舞台正面右手的位置坐着乐队的 6 个人，他们分别手持板鼓、二胡、锣、扬琴、琵琶和大提琴，且每个人前面也有谱子（见图 3）。

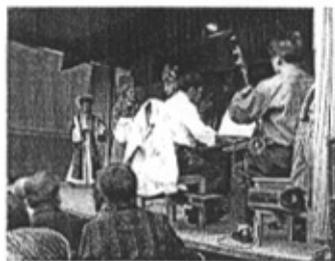


图 3

演出准时开始了，我走出后台到“观众席”去看戏。观众席上的人数已经比刚才我来的时候又多了些。观众虽然还是以老年人居多，但也有一些是抱着孩子的妇女，甚至有一些拉三轮车的车夫也干脆不去做生意而坐在自己的车上

看戏，偶尔会有骑着摩托车或者自行车的行人停下来看看戏再继续自己的行程。

这个舞台在幕布和背景方面都相对简陋一些，那天的演出自始至终都没有拉过幕，舞台上的道具也始终没有更换过，只是背景幕布会根据场景的不同而做些调整。而这些幕布据说是因为要节约成本而制作的一些简易背景。这些背景是用厚的广告纸制作而成的，而他的宽度和长度大约在1.5m*1.5m左右，因此吊在后面看起来有些与整个舞台不相称。但是这样的背景和道具似乎并没有影响到观众们看戏的兴致，每逢有演员唱到佳处时，观众们就会在抱以一些掌声；虽然字幕上打出来的唱词与演员们唱出来的稍有出入，但是也没有影响戏迷们跟着哼唱……

四、黄金楼小戏班

田野实录 4:

今天是我第一次跟随江都的民间戏班下乡演出，多亏之前和德才扬剧团的人混得比较熟，恰好他们的主胡吴德军和民间戏班比较熟悉，才有可能这么快与他们接触上。

前一天晚上与吴德军联系好时间地点碰头，心里想着要多穿点衣服以防寒冷。因为江北的冬天，风刮在人的脸上有如刀子割一般，在城镇如此更何况农村呢！晚上我准备好照相机、摄像机、MP3、笔记本、衣服、手套、帽子等一切装备，临了还不忘再带上两包“暖宝宝”。

因为那天是唱下午场，所以要在上午10:30-11:00左右到达主家，然后由主家招待午饭。早晨9:40我从家里出发来到车站乘车。因为吴德军说10:30在宜陵碰头，我估摸着从江都出发差不多半小时就能够到了，再加上车站离我家几步之遥，所以就不慌不忙地晃了过去。非常顺利地，我坐上了一辆很快就要发往宜陵的班车（小中巴），可谁知中巴车为了拉客、等客，硬是开的跟蜗牛爬一样的慢。这时我开始担心10:30到不了约定的地点。于是立刻给吴德军发了条短消息告诉他我要晚10分钟到。这次很幸运，没有再有什么差错，准时到了约定的地点。我下车稍等了一会，就看见吴德军驾着摩托车从南面过来了，背后背着胡琴。

我跨上他的摩托车由他领着我去往最终的目的地。在摩托车上，我更加地感到了冬天的寒风是怎样的刺骨，它们好像是无孔不入，尽管太阳公公还在普照大地可是却丝毫也感受不到他老人家的温暖。这时吴德军对我说：“其实我可以让你直接坐车到目的地的，但是为了让你真切的体验一下我们民间艺人的辛苦所以才这么做的”。虽然冬风在呼啸，但是我却非常感谢吴德军给我这样一个体验生活的机会。

为了照顾我，吴德军开的比往常慢。他告诉我，这段路程原来大约需要15分钟可以，但是实际上我们花了20多分钟才到。

目的地是谢桥乡的“七里长庄”，因为这个村庄从东到西有七里长而得名。一到这个村就看见这里聚集了很多人，好像在赶集。听吴德军介绍之后才得知，原来这里今天是庙会。我跟随吴德军往里面走，抬头看见一条横幅，上面写着“祝千佛寺上梁志喜”。再往里走，看见我的左手边一大块空地上坐满了当地

的乡民，在前方有人在台上讲话。后来才知道那个讲台就是戏台（见图4）。

我跟随吴德军进入戏台后面的大仓库，与戏班人员见面。当家的是江都张纲的黄金楼一家。在此之前我对他一家早有耳闻，说是黄金楼有两个儿子以及两个儿媳都是小戏班唱戏的，而且还录制了很多碟片，也还参加过扬剧比赛并获得名次。因为他们从事这个行当的时间比较长而且全家出动，所以声名在外。当天带队的是黄金楼和他的二儿子黄洪波和儿媳妇蔡红梅。另外还有两个女演员、两个男演员。



图 4

与他们见面互相介绍之后，我就跑到外面去看看到底是怎么回事。讯问当地的一位大爷，他告诉我说今天是千佛寺天王殿上大梁的日子，请了扬州大明寺的和尚还有扬州上海的一些居士来参加活动。我顺着大爷手指的方向看去，不远处的小山丘上有刚刚上梁的千佛寺，上面彩旗飞扬。我又问，这里是不是非常信佛？大爷说那是当然，几乎每家每户都信佛，这次千佛寺天王殿重修就是全靠大家主动捐钱完成的。正说着，那边吴德军来叫我吃饭了。

这样的吃饭架势我从来没有见过。因为很多从外乡村和外地来的香客以及居士，所以饭菜是免费供应的，大家自由入座就可以了。这一自由就搞得我有些不知所措了，只能跟着戏班。好在戏班有人给安排了一桌，这才免去了和别人争抢的局面。但是最后仍然有三位来自扬州的居士使得戏班有几个人没赶上第一趟吃饭。因为是佛事，所以饭菜一切从简、从素。简单地吃完午饭后，我来到作为后台的仓库，演员们已经开始化妆了。



图 5

我问他们今天演哪出戏，蔡红梅告诉我说的是《鸳鸯剑》。接着她就跟一位女演员说起了戏（见图5），告诉她大致的情节、什么时候干什么事、说什么话等，然后又安排另外一位女演员做打杂（就是跑龙套一样的角色，但是要换很多角色）。蔡红梅的丈夫黄洪波告诉我，他们每次演出根据演出剧目的大小或者主家的要求不同演员的人数也不尽相同，多时演员可达20-30人，少的时候在5-6人左右，而乐队的人数基本保证在5-6人左右。如果是20-30人的大戏，费用在3000元左右或以上；5-6人的小戏一般费用在1000元所有或以上。

演出开始了，故事情节有些类似于我在德才扬剧团看过的剧本戏《碧玉簪》，这出《鸳鸯剑》讲的是由于鸳鸯剑而惹出了生死离别的祸端，而最终利用鸳鸯剑做文章的坏蛋被绳之以法之类。由于演唱幕表戏的缘故，因而在舞台的两侧并没有见到与我在其他剧团看到的幻灯字幕屏。舞台的右手边照样坐着乐队的乐手们，只不过这个乐队的人数要比



图 6

在其他剧团看见的少,乐队仅有操板鼓、主胡、琵琶和扬琴这四样乐器的乐手,与我之前跟随的剧团不一样的是,这些乐手的前面没有谱架和谱子(见图6)。而布景和道具也一切从简,从演出开始到结束布景和道具就没有更换过,不仅如此一张案桌在不同的场景里充当了不同的角色,一会儿是公堂案桌,一会儿是书桌……

我注意听台上的演唱,他们的唱词与在扬剧团和德才扬剧团听到的唱词比起来,比较生活化,基本上没有经过太多的修饰,包括念白也是很口语化的。但是演员们依然可以在演唱的时候注意将词的韵脚和曲牌的乐音很好地联系起来。坐在下面的观众似乎并那么在意剧情的是否有很强的逻辑性以及唱词是否太口语化。他们就那么坐着,一直认真地注视着舞台、听着戏。等到黄金楼先生唱到高潮处时,下面喝彩连连。

因为是两场连着演,所以演出从下午1:00一直演到5:00才结束。本来说好演两本戏,后来由戏班和主办方协商好两场连在一起演,所以中间没有休息,两本戏也变成一本长戏。当戏散收场时天色已经很暗了,演员们匆忙地卸妆、换服装,可是这临时后台却连盏灯都没有。大家趁着所剩无几的亮光收拾好行装便分头赶路了,这时我发现有两个演员是开着自己的轿车来演出的……

第三节、小结

据江都市文化局所提供的历史材料得知,解放初江都地区所属的5个扬剧团每个剧团的人数都在53人以上。这样,当时扬剧表演人数大致在265人左右。时至21世纪的今天,我们再来看看江都地区的扬剧表演团体:江都市扬剧团现有在职员工35人、德才扬剧团正常演出的演员和乐手在22人左右、两个社区扬剧团每次演出可以各有20多人,再加上流动的100号人左右的小戏班成员,实际上这样的表演人数在这五十几年内并没有多少出入。这样的情况使我们惊奇地发现,江都地区都存在着相当数目的扬剧人。

通过对江都地区生存着的四种团体背景、基本情况的概述以及对他们演出情况的田野实录,客观而立体的展示了目前这些扬剧表演团体的生存状态。实际上,以上所列各个扬剧表演团体,特别是小戏班,仅仅是众多在江都地区生存着的扬剧表演团体之一隅,但它们已经能够较为全面地展现当前江都地区扬剧团体的生存状态。

第二章 文本运作

第一节、基本运作模式

一、江都市扬剧团

江都市扬剧团是自正式命名以来江都地区唯一的一家有着政府资助的、大集体性质的专业扬剧表演团体。由于在体制上不同于民营剧团、社区剧团以及小戏班，因此江都市扬剧团的运营体制具有其不同于其他团体的独特性。

江都扬剧团从1958年开始不定时不定量的可以得到当时江都县文教科的一些资助，从1969-1977年开始有了固定的财政拨款33,800元。1979-1980年在原有的基础上增加了50,000元，共计83,800元。1985年工资改革，又增加了50,000元，共计133,800元。1990年，在施国兴手里又增加了50,000元，共计183,800元。1999-2000年，在季春平手里增加了50,000元，共计233,800元。2003年底-2004年1月，由增加了80,000元，共计313,800元。2005年初，又增加了100,000元，共计413,800元。“虽然财政拨款到目前为止已经达到了四十多万元，但是这部分拨款离文化部所规定的数目还差很远，大概只有规定的1/3。按规定，每年的拨款应该占剧团总开支的62%。如果按现在每年开支达160万来计算的话，现在拨给剧团的钱应该在100万左右。可是这四十几万的拨款不仅要用来发在职人员的工资还要保证离退休人员的全额工资”¹。

根据江都市扬剧团财务室提供的在职人员的详细目录（详见附录），表中工资一栏是应发工资，而实际上因为上述原因，江都市扬剧团每个人可以拿到的实际工资在2005年以前一直是应发工资的五折，其他收入则是根据每个人演出的实际情况发给的。团里在2001年左右商定了一项措施，即：对每个员工按照实际演出水平进行评估，给出与其相称的艺术分，艺术分的档次从7分到4分不等；又定出工作分，每一场演出按照角色的大小分出不同等级的工作分，从12分到4分不等，每一分按照一元钱计算。以一个可以演主角的演员为例，其素质分应当是7分加上角色的工作分12分共计19分，这个演员每场演出可拿到19元，如果按每月20场演出计算，这个演员通过演出能够拿到380元，再加上单位固定工资的五折便是其全部收入。这个程度的工资收入是以一个资深演员为基准的计算，像这样程度的演员，其在单位的固定工资能够拿到700左右，算上演出的工资可以达到1000以上。但是如果是一个年轻的演员或者一直是跑龙套的非主要演员，他的收入就不算好了。

演员们的工资收入与演出场次紧紧地联系着，所以跑市场就成了市场剧团每一位员工的事情。尽管市场剧团安排有专门跑市场的人员，但毕竟个人交际面有一定的局限，因此团长要求所有演职员都参与跑市场的工作。这个工作并不是义务的，每个联系到演出的员工可以从中抽取佣金。以前市场剧团的基本市场价格为每场2,500元，那么谈到演出的那个人就可以拿100元的佣金，至于可以将价格谈到比基本价格高的，那多出来的那部分就是个人与剧团平分。

¹ 根据于勇奋、刘鹤童、罗建华访谈整理

这从某种程度上也鼓励了员工们主动积极地去联系演出点，当然也会因为同时有几个人联系到演出点而产生一些矛盾。

剧团除了通过让员工跑市场的方式去找演出点之外，也会在演出时散发名片，如果民众觉得他们的演出好便会主动打电话邀请。但是因为团里规定每个接到演出点的人可以从中抽取相应的佣金，所以常常会出现以个人名义散发名片的事件，有时会因为这样的事情而导致一些不和。

二、德才扬剧团

因为德才扬剧团完全是自主经营的民营剧团，所以他们的运营结构与市场剧团有着一些出入。按照目前的调查，德才扬剧团在非节假日的演出价格是2,800-3,000元一场。德才扬剧团的演员和乐手们每场演出可以拿到60、80、100元不等的工资，按照现在的统计，04年9月到05年9月一年的时间里，剧团已经演出了270多场，平均每月演出20多场。如果他们平均每月可以演出到30场的话，每个演员的月收入基本在1800、2400和3000元左右。因为给每个演职员的工资基数是定好的，因此演员们只有多演出才能多拿钱。

因为剧团创办初期，吴德才与张玉梅尚没有足够的资金添置像市场剧团那样的面包车和可用作舞台的卡车，因此他们使用的舞台以及运送演员的面包车都是租来的。运送演员的面包车是一位固定的车主，以每次150元计算费用，每次演出结束结算，遇特殊情况可适当变通。德才扬剧团所租的台也是相对固定的，舞台供应者要向剧团提供话筒、布景、灯光等设备，但是德才剧团的背景多用自己的，因为吴德才觉得搭台人提供的背景“没有自己的好”。搭台的有4个人，按每次200元付费。搭台人员必须在剧团到达之前将舞台全部装备好。当然，有时候因为一些特殊情况如：搭台人离德才扬剧团表演的地方太远，德才扬剧团就会邀请其他的搭台人加入，但是这种合作常常是临时性的。

在把所有人员工资、租台费、车旅费等费用剔除后所剩部分则由张玉梅和吴德才两个人4、6开账。如果按每场收入2800元、每晚有20人参加演出、每人可以拿到60元一场来计算的话，那么开掉人员工资之后的剩余是1600元，张玉梅拿4成，可以收入640元，吴德才可以收入960元。据说德才扬剧团现在的要价已经涨到了3500元一场，到2005年底已经演出达300多场了，那么我们可以想象这个剧团里演员们的收入情况还是不错的。

德才扬剧团没有像市场剧团那样配备专门跑市场的人员也没有要求每个团员去找市场。剧团刚刚成立时团长吴德才曾经用主动找上门去和卖出录制的碟片等形式来开拓市场，等开始接到演出后便会在每次演出结束时向村民派发剧团的名片，村民们如果觉得他们演得不错就会主动按照名片上的电话号码与他们联系。这样剧团的其他演员就不需要专门花时间去跑市场，团长也落得轻松只要在家接电话便可以了。

三、社区扬剧团

社区扬剧团与江都市的其他两个扬剧团一样，也是为老百姓家（以农村居民为主）过大寿或者老人去世等“红白喜事”而表演，并且演出形式也与前面两个扬剧团没有什么区别。但是社区扬剧团重在自娱自乐，因此他们的收费一般只相当于江都市扬剧团或者德才扬剧团的一半——约每场1,600元。

社区扬剧团的运作方式和德才扬剧团是差不多的：舞台、音响和车是租来的，台租的费用在每场 200 元、两场 300 元，租中巴车要花掉一次 200 元、两次 250 元。除了扬剧团的退休演员每次演出可以拿到 100 元之外，其余每个演员每次外出演出可拿到 50-60 元不等。按以上这些数据计算，每次演出之后除了演员个人可以拿到钱之外，有时不仅没有剩余还可能亏损。而作为这些多多少少有些玩票性质的演员们来讲，演出的收入常常会成为他们添置演出服饰、头饰的贴补。

社区剧团在性质上与市扬剧团和德才扬剧团还是有一些差别的。他们虽然同市扬剧团一样都得到政府的支持和管理，但是市扬剧团是作为一个文化部门、艺术团体而存在的，他们所有员工的工资有一部分是需要有财政拨款的。而社区扬剧团虽然因为归属某个社区也能够得到政府在某些方面的支持，但是由于他们并非属于政府的文化部门，因此政府对于他们的支持可能只是局限于给他们提供免费的排练或者活动场地以及对他们某次参加政府某项活动而进行报道而已。社区扬剧团与德才扬剧团相比，在运营模式上要更为接近，但是社区扬剧团这些演员们本也是抱着一种玩票或者想增添些额外收入的心理加入其中，因此对于社区扬剧团而言没有要承担起全团生存的这样一种责任和负担，相比之下，社区扬剧团应该是在一种较为轻松的状态下生存和运营。

四、本地小戏班

一般小戏班演出所收取费用相对而言比现在江都市场上的剧团要低。比如小戏班清唱一场大约 400-500 之间（这种表演是无化妆、无服装、无灯光、无音响的），化妆唱戏时则根据演员阵容的大小收取高低不等的费用，如果是 5-6 人的演出，收费不过 1000 元左右（这种表演是有化妆、有服装、有灯光、有音响的）。有时候，小戏班会根据主家的经济状况适当的加减其收取费用。当然也有演员多至 20-30 人的时候，这时他们所收取的费用与“专业”剧团的相差无几。但是“专业”剧团的人员一般较为固定，因此收费是以 2800 元为基础，并不象小戏班那样可以根据情况进行调节。小戏班再接戏时一般是根据主家的要求来定人数和戏的：如果这家经济条件有限却又想邀请戏班的话，就可以与小戏班商量要求人数少一些，这样价钱自然也就降了下来。因此，当地百姓家中有事想请戏班唱戏时，经济状况较差的人家就会选择小戏班。

小戏班的组织形式和经营体制与剧团比起来要是属于灵活机动性质的，在小戏班的经营上存在着三个比较关键的人物：接头、服装老板、另一个服装老板。在下面的行文中笔者将以 A 代表接头、B 代表服装老板、C 代表另一个服装老板来说明这三者之间的关系。

首先，A 与 B 是认识的，因此 A 找到 B，要求 B 找人唱戏，由于 B 和 C 的关系比较好，所以就叫上 C 一起演出。在演出的过程中，C 与 B 建立了一定的联系。等到下一次演出，恰巧 B 比较忙，于是 A 就找到 C 来帮忙，结果演出的效果要比上次 B 找来的一帮人马好。自此以后，A 就与 C 建立较为长期的联系与合作，而不与 B 联系了。这样并不会使得 B 和 C 之间的关系恶化，在以后的演出中与 A 建立了长久关系的 C 仍然会叫上 B 来演戏，而 B 也会欣然前往。

这样的三角关系在小戏班中是最为常见的。因为小戏班没有固定的班主，所以接头和服装老板是小戏班得以运转的关键人物。“接头”一般都是当地做

吹鼓手的人，他们以为村民做丧事吹打谋生。所以第一，跟村民关系比较熟络；第二，要比服装老板早知道“戏路”。因为小戏班没有固定班主，所以不像剧团有专门的资金用以购买服装，也有专人管理服装。与剧团演员一样，小戏班里的演员除了自己备一些头饰、鞋、水衣和围领之外，其他的戏服是不准备的。这样，一些在资金上有优势的演员顺其自然的就充当了这一特殊角色。因为自己手里握有服装所以必须与接头建立比较密切的联系，以获得更多的演出机会，也需要认识更多的演员，以备在有演出时能够及时召集到演员演出。

至于在工资收入方面，接头人拿的是“中介费”。戏班的整个费用是以人头来计算的，比如以演出由五个人来完成、每个人50元来计算的话，加上租台的费用和交通费150元，以及接头和服装老板各自多拿的一份人头钱，大约在每场500元左右。而这时接头在与主家商量价钱的时候可能会要求比500元更多的费用，那么那些高于500元以上的费用就归接头一人所有。随着时间的变化，目前江都市场上的接头人已经达到了100人左右，因此“中介”的工作也开始逐渐透明化了，所以现在的接头人一般都是收取演出费的10%或者更多作为中介费。

第二节、其他运作方式

一、参与各种比赛和表演

除了基本的运营方式之外，每个扬剧演出团体会通过其他的方式来增加自己的知名度的同时以便于增加自己剧团的演出场次。其中参加政府或者媒体举办的各种比赛和表演便是他们增加自己知名度的最佳时机。

从江都拥有自己的扬剧团以来江都扬剧团就以能够参加各种省市级的比赛或者汇演作为评估自己演出水平的一个标准。早期江都县扬剧团便以能够有机会参与省扬剧汇演而感到光荣无比，“1970年到1999年期间，江都县扬剧团大约参加过十次省市汇演。因当时要求各地必须以自编自创的剧目参加调演，所以江都扬剧团自编了一些小品戏参加调演，如：小戏《平凡的岗位》、《拖拉机向哪儿开》、《宣战》、《扎茶具》、《修匾记》；大戏《香罗带》、《鸳鸯会》、《斑斑竹箭行》、《金牛湾》、《江畔儿女行》。当时所有参加调演的剧目都不给与奖项，因为在当时而言让剧团去参加调演已经是一种奖励了”¹。全省原有13个扬剧团，90年以后只剩下江苏省扬剧团、扬州市扬剧团、江都县扬剧团和高邮县扬剧团，在周边剧团纷纷解体的情况下，江都县扬剧团可以一路领先并以县级扬剧团的姿态出现在省市级各类汇演中也确实是实力的象征。

类似的荣誉对于今天的所有扬剧表演团体而言似乎具有同样重要的意义。因此能够参加各种比赛、会演甚至是和政府宣传工作有关的演出都会被剧团看成是宣传个人和团体的一次大好机会。目前为国家二级演员的市市场剧团副团长、花旦演员郝建红告诉笔者“这些成绩是用来评判一个人艺术水平的一个标志，有了这些荣誉也是将来申请国家二级甚至一级演员的一个基础。”因此，不管是“公营剧团”、“民营剧团”还是“小戏班”他们都希望尽可能的参与各种比赛或者演出。

在随团对德才演剧团进行田野工作期间恰逢消防宣传日，市消防大队找到

¹ 根据刘鹤童、张汉鹏、罗建华访谈整理

他们要求其演出一台宣传消防观念的节目。德才扬剧团作了认真的准备，他们利用下乡唱戏的空闲时间去排练还专门找人制作了迷迪音效并且作了前期配音等工作。有意思的是在下乡演出期间这个为消防大队预备的录音带成为了开演前的“前奏曲”。在一次下乡演出返回的路上笔者听到团里一位老演员对吴团长说起“要把握这次机会，通过在每次演出前播放这次演出的录音，让老百姓知道德才扬剧团跟政府部门也是有合作的，这样可以提高自己的身价”等等。

说起小戏班时，其他扬剧团的一些演员会评价说：“黄金楼他媳妇（蔡红梅）上次还参加了扬州市举办的扬剧演唱比赛得了奖”；“她（蔡红梅）去参加比赛的曲目还不都是定本戏上的？怎么没见她用幕表戏来参赛呢？”尽管有专家认为，幕表戏是民间艺人集体智慧的体现；在实际调查中也确实发现唱幕表戏的小戏班所能够表演的剧目是一般表演剧本戏的团体的很多倍，但是“经历了完全丧失话语权的半个世纪，无论是戏班还是观众本身，都接受了剧本戏的艺术价值高于路头戏的观念”（傅谨²）。江都的一些“剧团”演员、文化单位的领导以及一些观众表现出的对幕表戏以及小戏班的评价就非常鲜明地表现出这样的看法。江都市场的扬剧表演队伍对于小戏班以及幕表戏的认同程度是相当低的，这样便促使一些民间的小戏班不得不以剧本戏去参加政府举办的扬剧大赛并依靠这种比赛获得的名次来作为宣传自己的资本。

二、与当地媒体的合作

经济的发展使得各个地方的各种媒体也得到了飞快的发展。农村人民的物质生活水平正在逐年得到提高、传播媒介也在逐年进入更多的农户家中。媒体的快速发展在体现出当地经济发达程度的同时也丰富了当地老百姓的业余生活，人们已经可以足不出户的收看自己想要看的节目了。

江都电视台现有新闻综合和影视娱乐两个频道，并且这两个频道都设有戏曲栏目。新闻综合频道设有戏曲欣赏栏目，首播时间为每天中午的12:50-13:20，大约30分钟，播放戏曲的集锦、唱段并且以扬剧为主，穿插其他剧种。重播时间为下午17:30。这套节目开播至今已经有10年的时间了；影视娱乐频道是从2001年5月28日开播的周播节目，每周六下午15:00开始，播出整场戏，没有重播，也是以扬剧为主，穿插其他剧种。播放尽量以新戏为主，现代戏不多³。为了保证可以播放较多的剧目，电视台尽可能地搜集市面上的扬剧碟片，因此，市场剧团、德才扬剧团、黄金楼小戏班都有作品被选“入围”。

电视台设置这样的节目，其目的“主要是为了面向江都地区的戏迷，特别是面向农村观众，因为扬剧在农村更加受欢迎。电视台为了使地方频道具有地方特色、遵循‘越是民族的就越是世界的’的原则、又因为扬剧诞生在江都、迎合观众的口味等原因而开设这样一档节目。”因此，能够与电视台合作或者可以使自己团的碟片得到播出，对于任何一个剧团而言都是绝好的一次宣传机会。

但是，在一般情况下，电视台除了在播放碟片方面是多向选择的之外，在

¹ 即幕表戏

² <http://www.guoxue.com/xqyj/fjlw/ltxd.htm>，在这篇《“路头戏”的感性阅读》中，傅谨先生用相当的篇幅表述了幕表戏存在的价值以及其在改革开放后逐渐重现的原因。

³ 根据电视台廖主任访谈整理

新闻报道方面则以江都市扬剧团以及社区扬剧团的一些活动为主要报道对象。电视台对江都市扬剧团“送戏下乡”的跟踪报道；江都市扬剧团前往上海、西安、北京等地演出（为驻当地江都建筑工程队邀请的演出）的跟踪报道；以及戏迷、票友活动的报道等等。除此之外，电视台与扬剧团还有另一种形式的合作是：扬剧团要求录制节目，电视台应扬剧团的要求录制并播放，双方都没有经济往来，属于互相支持。而电视台与德才扬剧、社区扬剧团以及当地小戏班到目前为止还没有这样的合作。

和江都市扬剧团方面的合作，电视台曾经有过想法（如开设综合介绍有关扬剧知识、常识、唱段的节目，对地方的文化进行宣传和帮助等节目），但是电视台的主管部门认为政府在这方面的积极性和投入不大，加上他们觉得“扬剧团为了求生存并没有培养后备力量的想法”，并未付诸于实施，“除非政府有这方面的想法，否则电视台不打算深入这方面的做法。”

江都各种扬剧团体与当地电视台的这种合作方式也表明，剧团并不能够通过电视台这种媒体来改变自己的生存现状，只是各个团体可以通过电视台来更多的辐射自己的知名度从而可以得到更多农家的邀请。而作为电视台这方面也可以这样的方式保证自己有一定的观众群和收视率。

和电视台相比起来，江都本地的报纸对于扬剧表演团体则主要致力于对江都市扬剧团以及社区扬剧团的相关新闻报道以及给江都市扬剧团提供发布公告的机会。由于该报社归属江都市政府直接领导，因此在有关扬剧的报道上完全不涉及民间剧团和小戏班。

报社对江都市扬剧团的报道与江都市电视台与扬剧团的合作性质有些雷同，属于互相支持，报社可以由一定新闻的报道量起到关注当地文化的作用。

三、与音像公司的合作

扬剧发源于农村却在城市中得到发展，最终得以形成。因此，扬剧作为一种音乐文化与城市有着非常紧密的联系。随着城市化的发展，音乐文化呈现出一个重要特征，即不断被产业化。一般来说，城市化是指一定地域的人口规模、产业结构、经济成分、运营机制、管理手段、服务设施、环境条件、生活水平、教育状况、文化活动等要素从小到大、从粗到精、从低到高、由分散到集中、由单一到复合的一种转换或聚集的复杂过程。因此，城市化是人类社会、经济、文化的综合作用的结果。在这个综合过程中，文化产业成为了城市化现代社会的一个重要特征。其中作为大众传媒之一的音像艺术是文化产业最为活跃的前沿，新技术、新产品、新样式层出不穷：录音、录像；磁带、光盘、组合音响、家庭影院；更有数字化浪潮迎面扑来，CD、VCD之后，DVD、DVD-ROM等等。观众可以在多种场合、通过多种途径，借助于电视、录像机、影碟机、电脑多媒体等等进入多姿多彩的音像艺术世界。（洛秦，2003）

由于文化市场的巨大需要，音像艺术产业发展势头越来越强劲。除了正常的搭台演出之外，德才扬剧团、黄金楼小戏班与江都市扬剧团还会与音像公司合作录制一些剧目。在江都市联华超市的大卖场、新华书店以及一些小的音像店都可以看到一些扬剧磁带、VCD等，磁带价格一般在6元一盘，VCD价格一般在7元一张。而剧目大多是一些广为流传并深受观众喜爱的扬剧传统剧目，例如：《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《安寿保卖身》、《魏大蒜》、《五子哭坟》、《审母》、《双

玉蝉》、《骨肉冤》等（详见附录）。而这些音像制品的出版发行则集中在这样几个公司：1、江苏扬子江音像制品有限公司；2、江苏扬子江音像出版社；3、上海鸿扬音像制品制作有限公司；4、上海电影音像出版社。这几个公司和出版社几乎包揽了江都市场上扬剧音像资料的发行和出版其中以扬子江音像制品有限公司和扬子江音像出版社为主。据了解，这几个公司背后的总负责人叫王俊。他原来是扬州市扬剧团的主胡，后来与上海电影音像出版社合作，联系和策划过几次有关扬剧的音像制品的出版发行，发现扬剧的市场比他想象中大多，于是他便离开了剧团自谋出路。因此也就有了现在的江苏扬子江音像制品有限公司。

目前，扬子江音像公司除了在扬州的本部之外在上海和北京都有自己的分公司，主要由王俊的女儿负责打理。到2004年底为止，扬子江音像制品有限公司的所有产品达2000多种，其中扬剧有20多种，其市场占有率达七成以上。笔者所看到江都市面上出售的扬剧音像制品中，有大部分是由江都市扬剧团出演、扬子江音像制品公司录制出版的。据了解，团里每次应要求去录制一些紧俏的剧目，大约可以拿到5000元。这种合作每次都是一次性，音像公司用5000元买下该剧团演出此剧目的版权并一次性付清款项，无论该剧出售情况好坏，都与江都扬剧团无关。因此剧团不能够从每次的售出中再获取一定的利益。而德才扬剧团以及黄金楼小戏班与音像公司的合作虽然与江都市扬剧团非属一家，但是合作的模式则是相同的。

从对一些音像专柜和商店的调查来看，扬剧音像的出售情况还是相当不错的，购买的对象主要是中老年观众、在外地工作回乡探亲的观众和农村的广大观众。每逢过年过节时，购买量还会大幅度增长。虽然戏曲的音像产品的出售不可能像流行音乐的出售情况一样好，但是相对于戏曲这一块的销售情况而言已经相当乐观了。

尽管音像公司与扬剧团体的合作都是以一次性结清的方式，但是扬剧团体可以通过这些碟片在市场上的流通而让更多的观众认识到他们，以便于扩大自己的演出面。同时，每次录制的碟片剧团也会拿出一部分来自己出售，像德才扬剧团会在每次演出时将本剧团录制的碟片摆放在舞台下面、“观众席”边上，这样有些观众会在演出进行时或者结束后前来购买，一来剧团可以以此增加少量的收入也可以使得喜欢扬剧的观众得到满足。

四、上海扬剧票友的帮助

由于早期扬剧在上海形成并发展，即使后来扬剧离开了上海但是那些扬剧的观众以及他们的后代却一直生活在上海。上海自1976年撤销了最后一个扬剧团后，扬剧迷们便感到想要看到自己所热爱的扬剧是件非常困难的事，虽然也曾有人强烈要求上海市政府恢复扬剧团，但是最终都未能实现。于是，这群喜爱扬剧的人们便自己组织成立了各种扬剧沙龙。在上海扬剧票友界和江苏省扬剧界最具知名度、最有影响力、年纪最长、资历最老的戏迷就是被人们昵称为“大老王”的王林传先生了。

王林传先生自6岁随父母从江都杨庄来到上海，已经渡过了近80个年头了。因为受环境的影响老王自小就爱上了扬剧。20年前，由老王牵头开始了第一届“扬剧之友”的票友联谊会。用他自己的话来说，他“一生为扬剧事业而奔

波”。

扬州地区的扬剧演员们亲昵的称王林传先生为“大老王”是因为他身体力行地为当地的扬剧界做过很多的事情。如果有江苏地区的扬剧团体想要去上海演出、上海的观众想要看到自己家乡的扬剧团来沪演出，这时，在上海的扬剧票友们就成为了“牵线搭桥”的中间人。因此，如果有哪个剧团想要来上海演出就必定要和大老王联系。

如果有剧团要来上海演出，大老王他们就要开始联系剧场，然后需要每个戏迷负责出去推票。每次的推票活动都是义务的，大老王他们不在里面收取任何的费用，纯粹是出于对家乡剧种的热爱以及想对它进行扶持的想法。大老王曾经向笔者透露：“以前江苏片的人住得比较集中，票比较好推，后来由于搬迁，大家住得分散了，而且住得很远，有些甚至在南市区或者浦东，加上这些老戏迷年纪大了，所以每次组织剧团来演出不光要组织推票还要组织大巴接送这些看戏的人”。在租用每次接送观众的大巴上老王他们就得花费 1500 至 2000 元，由于大老王个人经济上比较富裕，因此有些时候还自掏腰包。

由于大老王和江苏地区特别是扬州、江都地区扬剧团有着这样的一层关系，于是这些剧团和演员们对大老王都有着比较特殊的感情，并且这也成为了这些剧团能够来上海演出的最佳桥梁。

但是，从来沪演出的扬剧团体来看，基本上是江苏省扬剧团、扬州市扬剧团以及江都市扬剧团等，他们都是“专业剧团”，目前为止没有见到有社区剧团或者小戏班受到过邀请。德才扬剧团虽然是民营剧团，但由于吴德才其本人在上海票友中的名声包括剧团组成人员以及演出剧目是定本戏的缘故，大老王这群票友曾经自行组织到江都去看他们的演出（见图 7），并对他们来沪演出表示了极大地兴趣和热情，看起来，在不久的将来德才剧团来沪演出是会成为可能的。



图 7

第三节、后备力量的培养

在各个团体的运营模式方面除了其自身在市场的经营方式以及与其他方面的合作之外，其中不可忽视的就是在扬剧演出在目前的状态下，这些团体是如何培养自己的后备力量的。

从现有的资料看，以前扬剧演员的培养方式无外乎以下几种：一、随团学习；二、剧团自办的培训班；三、戏曲学校。江都市扬剧团在发展历程中便经历了这三种形式的传承。

扬州地区早期并没有专门的戏校，从 1958 年 12 月才开始有了扬州专区扬剧学校的雏形（1987：163），因此很多地方剧团都是依靠自己招收随团学艺的学员来培养自己的演员和乐手的。早期的江都县扬剧团当然也不例外。

江都县扬剧团成立之后，剧团因为演出和发展的需要从 1950 年开始招收学员。这时候的学员是不同时间进团，在招收时由老艺人对其身材、长相、年龄

和嗓音条件等方面进行考核,这些条件基本符合就可以进团了。由于当时演出任务比较多,人手也不够,所以这些学员们并没有专门的培训课程,在文化上主要靠学员自学,而在戏曲的表演等方面只能靠学员跟随剧团演出或平时排戏时在一旁认真观看来学习了。

那个时期老艺人们对学员的要求是特别严格的。不管有没有演出,每天早晨五点必须起床练功,六点钟吃饭。如果没有演出吃完早饭继续练功,如果有演出学员们必须在舞台旁站着看老艺人们演戏,如果有哪个学员没有在一旁认真学习,就会被所有的老艺人犀利的言辞挖苦一番,如“这个小家伙是块天生的唱戏料,不用学就都会了”等等。当时的小学员们觉得被老师挖苦是非常丢脸的事情,所以大家都不敢偷懒。

等到小学员可以上台演一些不重要的角色时,更是要认真和刻苦,如果有一句词没唱好或者有一个动作没有到位,受到的挖苦要比做学员时厉害得多。老师傅会说:“这个孩子真是不错,已经可以唱头牌了,你听你刚才那段唱得多好啊!”这样的挖苦对于这些学员们来说是比让他们受其他的惩罚更为痛苦的事情。

即便你已经能够在舞台上担任一些重要的角色了,剧团的老艺人们仍然不放松对年轻艺人的教育,要求他们必须每场排练都要到场,不管有没有他们的戏份。对江都县扬剧团这一辈的演员们来说,虽然没有受到过“系统”的教育,但是这样的严格要求以及联系实际的经验都是毕生受用而难忘的。

1979年4月,江都县扬剧团得到当地人事局的批准,开办了第一个专门培养青年演员的学习班。这次的学习班与往常的不同,他们有专门的老师、专门的场所以及一定的时间进行学习,不需要像以前的学员们那样随团学艺了。

那年有近40人考入江都县扬剧团。在培训班,学员们花了近2年的时间学习基本功,从1980年下半年开始排整出的戏了。1981年8月6日,这班学员就开始演出,演的第一出戏是《白蛇传》。81年下半年开始排练《骨肉冤》。82年剧团挑选了4名该培训班的学员送往省戏校进修一年;有袁传华、王标、吕祥平和郝建红。这批由江都县扬剧团自己培养出来的演员只有10人左右还留在市扬剧团,其他的演员都陆续地被转业到其他单位去了。¹

1958年12月在扬州中苏友协旧址创办了扬剧学院,将各团随团培训的学员等十余人集中到这里培训,这就是扬剧学校的雏形;1959年开始招生,正式命名为扬剧学校;1960年2月,该校为专区接收,改名为“扬州专区文化艺术学校”,正式纳入国家编制,其性质为中等专业学校。当时学校里的剧种除扬剧、越剧外还有京剧的学员。后来因上级明确艺校以培养地方戏扬剧为主,乃将越剧、京剧的学员退回;1962年为贯彻八字方针,艺校停办,学生被分配剧团;1985年,经省文化厅批准,重新开办,并给90%的学生补发了毕业证书。(1987:63-164)

这个学校因为在生源上遇到困难,从1999年开始被更名为扬州文化艺术学校以收歌舞表演的学生为主,另设了一个扬剧班,但是这个扬剧班是灵活机动的,有学生就开班。因为到现在都没有招到过扬剧的学生,所以这个班至今未

¹ 以上资料均根据刘鹤童、张汉鹏、罗建华、郝建红等人访谈整理

开。那么应该说 1999 年从该校毕业的学生就是 1958 年至今该校培养的最后一批扬剧专业的学生。

江都市扬剧团在 1999 年接收了这批从扬州戏校毕业的 20 名学生, 其中有 11 个左右在 1988 年左右因团内进行素质考核没有通过而离开了剧团, 但是却有老演员评价留下来的年轻演员“并不是真正适合唱戏的”。现在市场剧团的一些年轻演员认为在团里所做的是‘万精油’的事, 什么都可以演、都要演, 已经没有专业可言了”, “扬剧团里论资排辈, 年轻演员们没什么机会上台演主要角色”。现在的年轻团员们早已经习惯了这样的生存方式: 不练功、不练唱, 跟着跑跑龙套。

那些因各种原因先后离开市场剧团的演员们日后却成为了德才扬剧团、小戏班的主要成员。目前江都的扬剧演出市场上的演员大多是从一些专业剧团流失的人员, 因此也就逃不出以上三种传承的模式, 在这其中由剧团资办的培训班和戏曲学校培养出来的人是占绝大多数的。

而德才扬剧团年轻乐手沈昊是江都本地的民营剧团出现后笔者发现的唯一的一个年青的、自愿参与的从艺人员。沈昊刚刚满 20 岁, 因为自己喜爱扬剧所以跟随德才扬剧团主胡吴德军学习二胡演奏, 在从师两年以后的今天已经可以经常跟班演出了。他的这种学艺方式似乎回到了以前戏曲艺人的传统学艺方式上去了, 即先由师傅口传心授然后就随团演出进行实践。虽然目前还没有跟班学艺的小演员出现, 但剧团经常下乡演出, 农村老人经常带着自家的孩子观看扬剧演出, 势必会影响一批孩子的欣赏习惯而导致其可能成为扬剧潜在的“生力军”或者“后备军”。很多老艺人在讲述其自己学艺的经历时大多都会提到儿时常常听到、看到扬剧的演出, 所以对扬剧产生感情而走上从艺道路。而德才扬剧团的吴德才团长也曾经向笔者透露过希望自己的剧团做得再好一些以后可以像高邮市正泰扬剧团的李政泰那样自己买地、买房、培养属于自己的后备军。

第四节、小结

一个表演团体的生存除了会受到外界环境的影响之外, 其生存的主要手段运作、经营也是相当重要的一个因素。上述四种团体, 生活在同一片土地上、面对着同样的观众群、面临着同样的生存考验、互相借鉴着生存的手段, 但是他们在面临同样的观众、同样的土地、同样的考验时互相借鉴的生存手段在结果上出现了些许的差异。导致他们之间存在异同的原因, 也许是社会背景的, 也许是他们某些内在机制的……

或许, 观众们对这些团体的评价可以帮助我们找到更多的答案; 或许, 我们不应该在这里进行无端的猜测, 揭示事实是解开谜团最好的方式。事实上, 通过前文对四种团体生存方式以及生存手段的客观展现, 我们应该对他们有了一些感官上的认识。但是, 更进一步需要做的是将他们之间存在的各种异同展现给大家, 并竭尽全力去分析导致他们生存状态出现异同的一些原因。

第三章、文本接受

第一节、现场观众的评价

虽然大多数扬剧演出团体为了提高自己的知名度而参与各种会演、比赛以及与当地广播电视、报刊等媒体取得合作，但是观众们并不会因为这些外在的因素而对某个剧团妄下判断。

在老百姓心目中对于剧团好坏的评价并非完全以这个团体是否是专业剧团来作为唯一评价标准的，团体的演出水平、服装新旧、设备好坏甚至演员扮相等都成为老百姓评价的尺度。有一位从张纲八岗赶到江都市大会堂来看市场剧团苏位东《骨肉冤》展演的刘婆婆就说到：“平日里我们这里有许多小戏班搭台唱戏，有时候唱得还行。但是当地绝大多数时候都是高邮市场剧团去搭台唱戏，唱得很好，当地人都愿意请。至于江都市扬剧团，我们觉得唱得没有高邮扬剧团好，所以江都市扬剧团来搭台唱戏时观众远远少于高邮市场剧团来的时候。而扬州市扬剧团偶尔也会来搭台唱戏，但是因为李开敏卖牌子，价钱贵不说，还常常只唱片段，所以当地人请得少。老观众都喜欢听名角演唱，高邮扬剧团的演员都比较年轻，扮相好、身段好、唱得好、装备多，每次演出时会打出幻灯（电子字幕），结束时会给观众散发名片，这样我们自然而然的，在下次有什么红白喜事时就会请他们前来。现在，八岗人如果想请戏班来唱戏就必请高邮班，如果高邮班忙的话则宁可请当地的小戏班唱，还能便宜一些”。

当然，这样的言语并不能代表所有观众的观点，也有观众认为小戏班确实是“不入流”的。如另一位前来看戏的老先生就认为：“虽然平时也在农村听当地小戏班的戏，但是觉得他们有些‘瞎说’，他们有时候为了吸引观众会把剧目名称换掉，但是‘换汤不换药’，一看，还是某出老戏，有时候因为戏班换的名字实在让人看不懂乡民们就干脆不去看戏。这些小戏班唱的不好、服装不好、表演不好，所以现在不愿意去看”。还有一位市区的观众认为“江都市扬剧团的局面始终打不开，江都市场被高邮市的两个扬剧团（以张爱华为首的高邮市场剧团和民营李正泰扬剧团）占据了不少。如今江都市邵伯、杨庄等乡镇有红白喜事时都请高邮的剧团而不是本市的剧团”。他自己也觉得“江都市扬剧团的演唱不如意，如果不是因为是苏位东的《骨肉冤》，觉得肯定会不错”，当晚他是不会来听戏的。

在一些观众的眼中，作为江都市唯一的专业剧团——江都市扬剧团在专业水平上已经比不上民营剧团了。当然这样的比较是建立在某些并不公平的心理机制上的即：德才扬剧团也好、高邮市的两家扬剧团也好在观众心目中可能已经被当作非专业团体来看待了。在这样的心理机制的前提下，如果民营剧团具备或者在某方面甚至超过了市场剧团，那么对民营剧团的评价自然会高出对市场剧团的。但是，我们依然不得不审视作为市场剧团本身可能存在的、对其形象和发展不利的一些因素。

早期的江都市扬剧团拥有得天独厚的条件，即在当地仅此一家，所以在本地根本不存在竞争，即便是与外地的扬剧团也因为国家体制的关系并不产生竞争机制。因此曾经出现过“刚刚开放古装戏时观众的热情非常的高昂，有很多

观众提前四天就来排队买票。因为人数众多，为了不让排队的场面太混乱，在每个排队买票的人的胳膊上用粉笔写上编号；那时剧团常常分为两个队到处演出，每到一个地方都要在剧场里演半个月到一个月之久，每天最多要演到四场，然后隔一段时间两个队合并去参加扬州市的调演，以提高业务质量”这样的情况，也出现过“当时江都县扬剧团的演出范围也非常的广阔，南到镇江、南京、六合、江浦、仪征、邗江；东到三泰地区（即泰州、泰兴、泰县）；北到高邮、兴化、建湖、盐城、宝应、大丰、射阳（又叫合德）；西到安徽、来安、天长一带。剧团一般选择农忙时节（大约在公历5月份左右）前往城市演出，非农忙时节就在周边县市以及本县的乡村演出”这样的情况。¹

随着改革开放力度的加强、经济体制的不断变化，90年代逐渐开始出现小戏班，这在一定程度上满足了一部分的社会要求，也养活了一批从剧团转业的下岗职工，农民也有了更多的娱乐生活；但是这对剧团而言确实产生了很大的冲击。因为小戏班经营成本低、人数少，固定包袱（这里是指剧团的离退休人员以及保养对象等）少、价位上有落差，因此它们抢占了一部分市场。而像德才扬剧团这样以专业剧团演员为主的民营剧团的产生有可能给市场剧团造成更深地影响。因为无论从演员的功底还是剧目方面他们都与市场剧团有着极其近似的地方。作为个人经营的民营剧团为了求生存可能在竞争意识上更胜于市场剧团，因此他们会不断地排出新戏、尽可能地购买服装等设备、在宣传和演出方面努力的程度有可能也不一样。实际上据笔者了解，市场剧团的服装自罗建华团长离开后就没有添置过。演员对待演出的态度也是迥然不同的。市场剧团拥有较多可以演女主角的花旦演员，也许在遇到非常恶劣的天气或者在人事上发生冲突时，就会有演员“撂挑子不干”。

当所有的扬剧表演团体都以广场搭台唱戏为生、以为农家“红白喜事”服务时，你是不是专业剧团已经显得不那么重要，在观众心目中只要你唱得好、演员漂亮、设施好那就是好剧团，有时这种“专业剧团”的称谓反而会成为讽刺的借口，观众会认为“还是专业剧团呢，都没有人家草台班子唱得好”。

第二节、网络观众的评价

由于当地关注江都扬剧演出团体的媒体实在是比较少，因此新近成立的扬剧论坛网成为了笔者关注媒体评价的一个主要途径。这个网站由扬州市扬剧团的一名青年演员汤玉祥创立，目前已经成为了扬剧届票友以及演员沟通的主要平台。

由于网友来自很多地方且都是扬剧迷，因此提供了多于江都市电视台和报社的相关信息，他们不仅对江都市扬剧团有所提及，对德才扬剧团和黄金楼小戏班也时而提及，倒是关于社区扬剧团的关注是少之又少。在网友们的心目中江都市扬剧团和德才扬剧团依然是心目中的“专业剧团”，尽管德才扬剧团已经在以一种完全不同与江都市扬剧团的体制生存着，这些并不是扬剧迷们想要关注的。讨论的话题常常集中于对某个剧团某些演员的演唱特点的评价，如他们常常会提到市场剧团出过一些较为著名的演员：苏春芳、焦大后、罗建华等等，也常会提到现在市场剧团还有哪些他们认为演唱较有水准的演员，如：郝建红、凌宁、吕祥平、曲平鸽等。有些网友认为江都市扬剧团有一些演员的唱

¹ 以上资料根据刘鹤童、张汉鹏、于勇奋、罗建华、陈阿龙等人访谈整理

腔都是极具个人特色的,如认为谢巧兰很有戏,音质也好,是个生动的演员;曲平鸽声音脆,剧场效果好、以唱取胜,声音有力度;郝建红声音柔,一招一式有苏春芳的影子等等的评价。¹

对于德才扬剧团虽然有所提及,但是也并不是很多,只是会提及德才扬剧团的团长吴德才,认为他的唱腔“委婉、俊雅”,“相当有金派唱腔的特点”,扮相“儒雅”等。

日前,江都的黄金楼小戏班受到了扬剧论坛的关注,还专门开辟了“民间班社”板块,里面就介绍了黄金楼戏班中两位主演的情况,其中有言:“黄洪波老师自幼学习扬剧,是一名杰出的扬剧演员,主攻:文武小生、老生、须生等。他所扮演的所有角色栩栩如生、唱腔甜润、吐词清晰、台容英俊潇洒、做功也很漂亮,是扬剧事业的后起之秀。他的夫人蔡红妹:黄家班当家花旦。自幼学习扬剧,是一名杰出的扬剧演员。主攻花旦、青衣、娃娃生、老旦等。最大的特点反串扮演小生角色。她所扮演的所有角色都是栩栩如生。其唱腔甜润、吐词清晰、台容美丽、做功也很漂亮。在南京、扬州、邗江、高邮、江都、仪征及安徽等地是赫赫有名的一名扬剧演员,深受广大戏迷朋友们的喜欢,是扬剧事业的后起之秀”。²

第三节、小结

从以上不同受众群对目前江都扬剧团体有限的评价可以看出,在现场观众眼中,能够让他们喜爱的剧团就是好剧团。而能够让他们获得好感主要是依靠剧团演员的唱、念、做、打等方面的功夫以及演员的扮相和剧团的设备好坏等。

相对而言,由于网络受众的层次比较多样化一些,加之都是十足的扬剧迷,因此他们的评价较之一般的现场观众要显得“专业”一些。虽然,这些网络评论涉及剧团、演员为数并不多而且也不算全面,但是通过有限的资料我们可以发现,尽管评论大多集中于对一些专业剧团的评价,但是并不存在对“专业剧团”的某种偏好,对他们来说,只要是唱得好的演员,无论是属于哪个团体的都无所谓。而对于创办网站、给各位扬剧迷提供交流平台的主办者而言,所做的是想将扬剧事业发扬光大。

¹ <http://bbs.yangju.cn/disppbs.asp?boardid=5&replyid=6308&id=903&page=1&skin=0&Star=2>

² 胡俊, <http://bbs.yangju.cn/disppbs.asp?boardID=18&ID=930&page=1>

第四章 文本比较

第一节、演出方面的比较

一、舞台设备的异同

据有关文献资料显示,自香火戏时期开始艺人们就是以外搭台唱戏的形式为主的。香火戏的舞台从“神台”发展到“白虎台”、“青龙台”、然后到“彩台”再到“万年台”;江都有个叫大桥的集镇,早在1937年时就是在河西法元寺内的万年台上演戏,“舞台是用木头搭成的,台上铺板,上面用粮行大油布遮着,分为前后。台前是广场,人站着看,后面是小台子”。(扬州市戏曲志编辑室,1987:196)通过这些对于舞台的描述足以发现早期戏台与如今戏台的雷同之处。

(一)、江都市扬剧团

在印象中,江都市扬剧团的演出一直是在江都最大、最好的“大会堂”进行的。可是当与之正式接触的时候,却惊讶地发现他们是在以一种让人意料之外的方式为农家、在广场搭台演出。

20世纪50年代初扬剧开始盛行,江都县扬剧团的演出辐射及江都、扬州、高邮、兴化、泰州、泰兴、安徽等省市。1958年后各地开始成立人民公社,每个公社都开始建有自己的会堂,后来随着经济的发展有一些翻建成了好的剧场。经历过那个年代的老艺人回忆“在那个年代里所有剧团演出几乎都是以剧场为根据地的”。随着时间的转移和政策的变化,大约从上个世纪90年代开始演出市场产生了极大的变化。“各个乡镇的剧场被个人承包了,剧团所赖以生存的演出阵地一下子没有了;演出形式也从完全为观众服务转变成了为‘红白喜事’服务了,江都扬剧团从以剧场为演出根据地变成以农村广场为演出根据地”。同时,剧团的演出市场还受到了小戏班的抢占。“虽然小戏班从80年代末期开始慢慢有了些苗头,但是以前有剧场管理办公室,他们不允许小戏班演出,小戏班只能偷偷摸摸的演,因此对剧团完全不构成威胁。但是之后因为没有人管,市场也就完全开放了”。

“以前剧团红火的时候,不需要像现在这样自己搭台演出,而且每次外出演出都会在一个地方待好几周,现在情况不像以前了,所以在冯成杰团长手里购置了一辆面包车和一辆小货车,这两辆车的添置在扬州地区所有的扬剧团来说都是当时唯一的。小货车被改装成了可折叠的临时舞台。现在每次外出演出,都是依靠这两辆车的”市场剧团的演员们这么说。无论如何,那辆由卡车改装成的简易舞台为江都市扬剧团下乡搭台唱戏提供了一些便利。

(二)、德才扬剧团

德才扬剧团也同样是以下乡搭台唱戏的形式为主,在下乡搭台演出中必不可少的就是舞台以及音响等装置。与江都市扬剧团有所区别的是,江都市扬剧

¹ 这里的广场是指农家门前的空地或者晒谷场等,扬剧团体来演出时专门供搭台之用

团的舞台是用自己团里的卡车改装而成的，而德才剧团因为不能够像江都市扬剧团那样有足够的经费来置办属于自己的舞台，因此他们一直是租用民间的简易舞台。一般这样的搭台人有4个，每搭一个台150-200元不等。舞台包括台体、幕布、灯光、布景、话筒、音响等。但是德才扬剧团不习惯使用搭台人提供的布景和道具，觉得“质量差”而且“有时候达不到自己想要的效果”，因此德才剧团的背景和道具等基本上都由自己准备。

（三）、社区剧团及小戏班

社区剧团以及小戏班所租用的舞台和德才扬剧团没有太多的不同，只不过前者对于舞台上的布景和道具的要求没有德才扬剧团那么高，为了能够节省经费他们常常是在台上挂上由自己制作的简易布景，这些布景大约有两张4开的纸那么大，上面应要求和场景画上一些图案，在演出时这些布景就那么悬在舞台中央、演员后面。作为道具的事物更可能一物多用，如：一个桌子可以是书桌、是床、是公堂之上的案桌等等。其他的道具，如酒杯什么的就尽量的使用一些塑料制品来降低成本（见图8）。



图 8

舞台与音响设备，小戏班、社区扬剧团以及德才扬剧团的来源都是一样的，只不过这些台是分属于不同的“台主”。

二、角色安排的异同

虽然这些表演团体在舞台设备方面存在着差异，在人员安排上倒也有着几分的类似。一般而言，由于都以一生一且的才子佳人的戏为主，因此最先要保证的就是两个主要演员，然后按照每个人的特点和能力的大小被安排以不同的角色。

（一）、小戏班

由于小戏班人数相当的少（一般情况下就是主要角色和反面角色），具体而言有一生、一且、一打杂、二路旦这样四个人。其中，打杂和二路旦相当于“百搭”，他们要承担除主要角色之外的所有角色。因此，如果戏班可以找到好的打杂和二路旦，这台戏就会比较成功。如果遇到只有四个演员的时候一般是不搭台、不化妆的清唱表演形式。

（二）、剧团

无论是专业剧团、民营剧团还是社区剧团，他们都拥有较小戏班多得多的演员，因此在角色安排上会存在一定的差异。

1、市场剧团

就市场剧团而言，由于目前团内只剩了凌宁一位当家的小生演员，可以与

其配戏的女旦演员就有郝建红、刘乃茹、曲平鸽和谢巧兰这样几位。因此有些时候难免会在谁演女主角这个问题上产生一些争端。好在就笔者观察到的情况而言，现在剧团常演的剧目都是一部戏配一个固定的女主演，如《梁祝》的女主角由郝建红担当；《卖妙郎》的主角由刘乃茹（这里是女扮男装的角色）担当，与凌宁配戏的旦角是曲平鸽和谢巧兰；《安寿保卖身》里依然由刘乃茹女扮男装演主角，而由郝建红和凌宁搭戏；《三凤求凰》中由郝建红担当女主角和凌宁配戏。至于其他的演员，则各安其份地演出其余剧情所需要的人物。

2、德才扬剧团

德才扬剧团由吴德才和张玉梅两个人担当每一出戏的男女主演，除了这个剧团是由他们组建、他们想当然就是老板之外，这两个人也确实是在众多演员中唱功扎实的演员。就连在德才扬剧团演出的其他艺人们也都评价：“这张玉梅和吴德才的嗓子就像铁打的一样，怎么唱都不坏，一连好些天的演出，反而把嗓子越唱越亮了”。至于其他的演员，则也是根据剧情的不同而各安其份，却又遵循他们各自所擅长的行当。当然，有时候会因为人手的不够，需要反串或者演其他行当的角色。比如，德才剧团的王丽是个花旦演员，但有时候由于剧情需要她需要扮演老旦。

3、社区扬剧团

社区剧团的情况也相差无几，但是因为社区剧团绝大多数都是离退休的老年人，因此在主角的选择上就较其他剧团有一定的局限性了，因此一般如果有年纪在40左右的人员参与的话，他们成为主角的可能性是极大的。

从以上每个剧团在角色的安排上我们可以发现，扬剧虽然在演出的程式上学习了京剧的很多东西，他们也有生旦净末的行当划分，但是扬剧没有在唱腔上形成如京剧那样的声腔区别。因此，只要你有能力、只要服装和扮相稍作更改，一般而言，每个演员都可以担当很多的行当、扮演很多的角色。但是，行当基本上还是遵照女唱旦角、男唱生角来划分的。偶尔也会出现反串的情况，笔者在江都市扬剧团发现刘乃茹反串过小生。

三、剧目的异同

如果我们有心留意一下每个表演团体演出剧目的话会发现，他们所赖以生存的演出剧目无一例外都是“才子佳人”的古装戏。

（一）、江都市扬剧团

江都扬剧团在过去的50多年里移植、改编、挖掘、创作并表演了许多的古装戏，大致有如下一些：

1、早期幕表戏时期：《薛丁山征西》、《飞龙传》、《薛家将》、《呼家将》、《杨家将》、《隋炀皇帝看琼花》、《孟丽君》、《崔金花三盗状元印》、《吴汉三杀妻》、《探阴山》、《杀豹子》等；

2、幕表戏与剧本戏并行时期：《金鳞记》、《水漫泗涧》、《十五贯》、《空印盒》、《杨八姐游春》、《秦香莲》、《孙安动本》、《碧血扬州》、《孝子冤》、《搜书怨》、《二度梅》、《梁祝》、《孔雀东南飞》、《红楼梦》、《西厢记》、《美人计》、《逼

上梁山》、《武松》等等；

3、剧本戏时期：(1)、五十年代后期至文革前：《挑女婿》、《闹花灯》、《玲珑女》、《三女生子》、《赵氏孤儿》、《三打白骨精》、《百岁挂帅》、《恩仇记》、《孙安动本》、《拜月记》、《双玉蝉》、《借子》、《三岔口》、《活捉王魁》、《团圆之后》、《仙霞岭》、《秦香莲》、《三请樊梨花》、《桃花女》、《崔金花》、《女巡按》、《郑巧娇》、《白蛇传》、《辞郎州》、《碧血扬州》、《八姐游春》、《打金枝》、《八姐打殿》、《三女抢板》(又名《生死牌》)、《红梅角》(又名《游西湖》)、《假婿乘龙》等；(2)、文革之后：《十五贯》、《梁祝》、《白罗衫》、《三凤求凰》、《三篙恨》、《洗目案》、《桃花井》、《香罗带》、《五女拜寿》、《麻风女》、《骨肉冤》、《玉蜻蜓》、《安寿保卖身》、《卖妙郎》、《寻儿记》、《林娘》、《唐伯虎与沈九娘》、《审母》、《自审自斩》、《巧断无头案》、《崔金花》、《看钱奴》、《四老爷打面缸》、《鸳鸯会》、《巧办胡公子》、《碧玉簪》、《血泪竹箭》、《白蛇传》、《女太子》、《骨肉冤》、《桃花女》、《曲判记》、《借红灯》、《双休妻》、《郑巧娇》、《秦香莲后传》、《卖油郎》、《春江月》、《天要下雨娘要嫁》、《错妻》、《血丝玉镯》等41部之多。

以前留下的大量的传统剧目到了现在能够被市场剧团挖掘出来的已经只剩8-10个了。而本来就所剩无几的剧目，市场剧团因为人手不足而不得不放弃有些剧目，实际上江都市市场剧团现在正常在乡间演出的剧目仅有：《三凤求凰》、《安寿保卖身》、《卖妙郎》、《梁祝》、《双玉蝉》这样几部，像《骨肉冤》这样的大戏一般不太会在乡间搭台时演。剧团现在为了弥补演员人手不足的情况，已经将可以用的人全部用上，原先在剧团不唱戏的工作人员，像装置组人员，也都“物尽其用”了。

田野广场式的演出形式使得市场剧团的演员们(特别是年轻一代的演员们)饱尝了生活的艰辛。而简易的广场舞台限制了演员将自己所学施展开来。因此现在在民间所唱的戏都是才子佳人的“文戏”，凡是有武打动作的戏都一概不演了。实际上“观众其实还是非常欢迎武戏的，但是因为现在舞台的限制和演员基本功的退化，武戏已基本简化为用一两个翻跟头了，有时甚至砍掉不演，实在要演武戏就借人演”。青年演员赵娟说：“原来在学校学习的是刀马旦，但是回到剧团里后并无用武之地，长时间不演、不练，很多已经忘记了”。

(二)、德才扬剧团

有一次笔者对德才扬剧团的排练活动进行调查时间及他们剧团现在排了哪些戏时，吴德才曾经说：“现在团里经常排戏，大多是旧戏新排，因为在农村演出频繁，常常在某个村庄一个月会演上三、四趟，如果总是演一些老戏而不更新的话，观众会有意见，或者另请其他剧团”。为了适应观众的口味，剧团在剧目方面会尽量安排乡民喜闻乐见的古装戏。也为了能够留住自己的观众群，德才扬剧团要不断地整理出一些传统戏以满足观众的要求。2004年9月正式创立至今，德才扬剧团已经重排并在上演的有这样一些戏：《半把剪刀》、《三试浪荡子》、《莫愁女》、《双休妻》、《罗帕记》、《碧玉簪》、《二度梅》、《莲花庵》(上)、《梁祝》、《珍珠塔》；而《骨肉冤》、《卖油郎》、《红丝错》、《莲花庵》(下)正在重排中。

(三)、社区扬剧团

以龙川社区扬剧团为例，至目前为止已经有8-10个戏在正常的演出，它们

分别是：《浪子惊梦》、《珍珠塔》、《哑女告状》、《五女拜寿》、《莲花庵》、《安寿保卖身》、《恩仇记》、《秦香莲》、《天女花》等，有时候他们也会排练或者上演一些小戏如：《王谯楼卖豆腐》、《僧尼下山》、《袁桥摆渡》、《鸦片自叹》、《探寒窑》、《断太后》、《楼台会》、《探亲相骂》等等。

（四）、小戏班

虽然小戏班人数少，但是他们却可以演出上百本戏。如：《十把穿金扇》、《狸猫换太子》、《孟丽君》、《王莽篡位》、《龙凤帕》、《红鬃烈马》、《秦香莲》、《打金枝》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《恩仇记》、《骨肉冤》、《桃花女》、《郑巧娇》等等，一共有二百多出戏，以上所提都是小戏班经常演的戏。小戏班能够演上百出戏是因为他们是以幕表戏为主的演出，因此只要有大概的故事情节，他们立刻就能编排上演。对于一些有固定剧本的戏，他们也是只记个故事梗概，然后自由发挥。这样的好处是，演员们在临场发挥的才能上得到了锻炼，同时遇到主家对某出戏名敏感时，他们可以“换汤不换药”（换名字不换内容）的照常上演，这样就不会因为临时拿不出合适的戏而耽误了演出。因为幕表戏的灵活性强，所以对演员的即兴发挥能力有相当高的要求。

尽管也有一些观众认为“很多小戏班是在瞎唱，不如正规剧团唱得入情入理”。“然而，剧本戏之与一般民众欣赏趣味、价值观念的隔阂，并未因此消除”（傅谨¹）。尽管在很长一段历史时期内幕表戏一直被认为是高级的剧本戏所取代，但是这“完全不是缘于艺术领域内的公平竞争”（傅谨²），上个世纪90年代开始慢慢涌现出来的小戏班以及他们所使用的幕表戏的形式正可以告诉众人，在普通观众拥有了自主选择的权利之后所出现的小戏班以及幕表戏的重现恰好可以证明以上观点。

至于当天演什么戏，就看这天演员的整体素质怎么样了，如果今天服装老板约的一班人整体素质比较好的话就上演一些角色比较平均的戏，反之则演个别角色重的戏。大多数情况下，主家不太会挑戏，一般都由戏班自己来决定，除非主家有特殊的要求，这种情况与剧团在农村搭台唱戏是一样的，所以江都地区的戏班以及剧团都没有戏单。

四、曲牌使用的异同

扬剧曲牌大约有上百种，常用的曲牌大致有：〈梳妆台〉、〈数板〉、〈新数板〉、〈滚板〉、〈新滚板〉、〈探亲〉、〈探亲联弹〉、〈新探亲〉、〈川心〉³、〈川心联弹〉、〈大开口〉（又叫宝调）、〈大开口联弹〉、〈银纽丝〉、〈补缸〉、〈剪剪花〉、〈哭小郎〉、〈芦江怨〉、〈汉调〉、〈虞美人〉、〈跑驴调〉、〈拉磨调〉、〈莲花调〉、〈大陆板〉、〈大陆联弹〉、〈堆字大陆板〉、〈春调〉、〈鲜花〉、〈舞鲜花〉、〈满江〉（极少用）、〈散板〉、〈摇板〉、〈倒扳桨〉、〈回龙〉、〈五成调〉、〈黎调〉、〈跌板〉、〈落板〉、〈蝙蝠调〉、〈侏侏调〉、〈格多子〉（音）等近40种。其中，50年之前用到的曲牌就有：〈梳妆台〉、〈数板〉、〈滚板〉、〈探亲〉、〈探亲联弹〉、〈川心〉、〈川

¹ <http://www.guoxue.com/xqyj/fjlw/ltxd.htm>

² 同上

³ 川心根据不同的使用方法名称也有所不同。当它作为两个曲牌的连接时叫做川心，而独立使用时则叫做跌断桥。

心联弹》、《大开口》、《大开口联弹》、《银纽丝》、《补缸》、《剪剪花》、《哭小郎》、《芦江怨》、《汉调》、《虞美人》、《跑驴调》、《哪嚙调》、《莲花调》、《大陆板》、《大陆联弹》、《春调》、《鲜花》、《舞鲜花》、《满江》等。到了50年代后,开始慢慢加入了《散板》、《摇板》、《堆字大陆板》等。

(一)、剧团常用曲牌

从对所有扬剧演出团体的调查来看,目前剧团演出所用曲调大致有这样一些:《梳妆台》、《大陆板》、《剪剪花》、《楠调》、《软平》、《倚侬调》、《数板》、《滚板》、《五成调》、《哭小郎》、《芦江怨》、《虞美人》、《刮地风》、《梨调》、《川心》、《川心联弹》、《探亲》、《探亲联弹》、《大陆板联弹》、《银纽丝》、《磨盘调》、《哪嚙调》、《跑驴调》、《春调》、《补缸》、《摇板》、《散板》、《倒板》、《回龙》、《汉调》、《大开口》、《鲜花》、《种大麦》、《金梳妆》等¹。

这些曲牌在剧本戏中都是经过作曲家根据唱词和情节需要选择使用的。在以上这么多的曲牌里,除了被扬剧演员称为“大锅饭”的曲牌《梳妆台》的使用率极高之外,目前在剧本戏中被作曲家运用较多的是《川心》、《剪剪花》、《大开口》这样三个曲牌,理由是“这三个曲牌的可塑性较强,可以运用在不同的场景以及情绪中”,用演员的话说就是“即可以大悲也可以大喜”。

由于演唱的是有谱子的“定本戏”,曲牌的连缀使用也都是作曲家设计好的,因此演员都是按照写好的谱子来演唱,鲜少有即兴的个人发挥和创作。同时也由于扬剧本身是曲牌连缀体的缘故,同一个曲牌在不同的场景里、配合不同的词时都会产生相应的变化,这种变化大多是根据“腔词关系”经由作曲家进行了精心的加工而成的。原江都市扬剧团的作曲冯成杰先生曾经举过这样一个例子:“常见水果很好吃”这句话如果用常规的“梳妆台”曲牌来演唱的话,开头的旋律一般是:



常 见

但是由于“常”这个字在扬州方言里属于阴平的发音,因此从高处起音听起来就不符合人们的语言习惯,因此冯成杰先生就会将开头改成:



常 见

这样就避免了腔词结合上的突兀感,在遵循扬剧曲调传统的基础上根据词的发音和情节的情绪对音乐做了“美化的工作”。

(二)、小戏班常用曲牌

¹ 常用曲牌分析详见附录

小戏班由于是幕表戏的缘故,所用曲牌相对较少,基本上以〈梳妆台〉、〈数板〉、〈滚板〉、〈大陆〉、〈导板〉、〈补缸〉、〈汉调〉、〈春调〉、〈种大麦〉、〈大陆板〉、〈大开口〉等几种为主,其他的再根据不同场景的需要以及个人能力等使用。比如:行路时用〈大陆板〉、〈新补缸〉等;叙述景物或室内陈设时用〈庐江怨〉;悲苦哀怨时常用〈银纽丝〉、〈剪剪花〉或转〈半鲜花〉收尾;吊祭用用〈哭小郎〉、〈鲜花〉等;叙事用〈数板〉、〈滚板〉、或转〈快板〉收尾(武俊达,1962:15)。还有一些幕表戏独有的曲牌,比如说有一种类似于淮剧唱法的〈说板〉只用板鼓、锣伴奏,这种曲牌定本戏上没有。然而即便是现在小戏班常用的这一些曲牌套路,也都是经过以前扬剧艺人和琴师合作甚至由作曲家参与后的成果。

相比之下,懂行的戏迷一般认为正规的剧团所用曲牌较多,而小戏班由于所用曲牌的数量有限,因此就显得比较单调。

扬剧是以曲牌连缀为主的一种地方戏曲,虽然扬剧界一直认为这给整个扬剧的发展带来了限制,笔者却认为这种曲牌体系给小戏班的演出带来了不少的便利。只需要根据场景的不同选择相应的曲牌然后将自己设想的词套进去就可以进行表演了,但是这对演员即兴表演的要求以及对曲牌熟练程度的要求都比较高。

五、乐器使用的异同

在乐器的运用上,江都县扬剧团的前身——“联友人民扬剧团”刚刚成立时,共有5个乐手,他们主要负责背弓(二胡)、正弓(四胡¹)、琵琶、大锣、板鼓的演奏,但是其它的乐器也必须由他们兼顾。比如:拉背弓的要负责敲堂鼓和吹唢呐、拉正弓的要负责水镲、弹琵琶的要负责弹三弦和敲小锣、敲大锣的要负责趴弦²和低音中胡。

在市场剧团多年的变迁中,剧团加入过很多的中国乐器如:革胡、大元(即大阮)、大特胡(因其只有三根弦,后被大提琴取代)、唢呐(在扬剧里,小的唢呐被叫作“叭拿子”,大的才被称作唢呐)、大号³(这个被作为特殊效果的乐器使用,一般只出现在杀人的场景里)、吊镲(开始只用来模拟风声,后来则逐渐取代大锣的地位,原因是吊镲的音色更加的柔和、松)。除此之外,还有很多西洋乐器也被市场剧团引入使用,据说江都县扬剧团比周边其他县市的扬剧团都早。1956-1957年间,剧团开始逐渐使用一些西洋乐器,如小提琴、大提琴等。60年代以后,剧团又加入一些西洋管乐器,如用长笛取代竹笛,但是在表示一些欢快跳跃的场合还是用竹笛。70年代末期至80年代早期(大约为1985年左右),电子乐器进入了中国,江都县扬剧团立刻将电子琴运用到了乐队里。因为电子琴的功能的多样化,常常可以代替一些乐器而同样可以达到理想的音效。

现在,江都市扬剧团文武场所使用的乐器基本就是:正弓(中胡)、背弓(主胡)、琵琶、扬琴、笛子(包括长笛)、电子琴、板鼓、大锣、小锣、镲等10样乐器。三弦、大提琴、小提琴等在江都市扬剧团已经很少见到它们的踪迹,那

¹ 后来被中胡取代

² 即一种低音弦乐器

³ 这里的大号并不是西洋管乐器,而是喇嘛寺的喇嘛所有的那种号

⁴ 扬剧乐队将旋律乐器称为“文场”,打击乐器称为“武场”

是因为大提琴的低音部功能逐渐被电子琴所替代，而三弦和小提琴却只在剧目需要特殊效果的时候才得以现身。

德才扬剧团以及社区扬剧团所使用的乐器也基本是正弓、背弓、琵琶、扬琴、板鼓、大锣、小锣、水镲等这几样，有时候可能会根据每个剧团的情况稍有所变更，但是这其中前面所提到的正背弓、琵琶、板鼓是必不可少的。像德才扬剧团会使用电子琴，而社区扬剧团则加入了大提琴。由于小戏班具有在人员流动性上较强这样一个特点，因此他们没有固定的乐队和乐手，每次演出都根据实际邀请的情况来决定使用哪些乐器。不过，作为扬剧乐队的主要伴奏乐器，板鼓、主胡和琵琶几乎是必不可少的。

西洋乐器特别是电子琴在扬剧演出中得到了较为广泛的运用。因此在实际运用中，伴奏者为了要符合扬剧五声旋律方面的特点，需要对伴奏在民族和声的运用上是进行一定摸索的。市场剧团电子琴手马继奎和德才扬剧团乐队的电子琴手张清都曾经告诉笔者，电子琴在伴奏方面一般是有规律可循的。在遵循以民族和声为基本原则的基础上，尽量避免在伴奏中出现 si 这样导向色彩很浓重的音以及一些不协和音程，通常伴奏时左手做四度、五度的“空和弦”（即四度、五度的音程）或者是三度双音的伴奏，右手则根据需要有时和左手弹一样的“空和弦”有时候弹旋律。我们以实际演出时电子琴手对一个曲牌的伴奏为例来看看到底是怎样的情况。

剪剪花

《郑巧娇》选段

张清弹奏
陈超记谱

The musical score consists of five staves of music in treble clef, 4/4 time. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic melody. Below the notes are Roman numerals indicating the chords used for accompaniment.

Staff 1: VI₆, I, II, I, VI₆

Staff 2: I, II, I, II, V³

Staff 3: I, V, I, II, V

Staff 4: I, VII, I, VI, II, I, II, I



II I II I V I

为上面的这段旋律所配的伴奏，基本遵循前面提到的规则，特别是遇到需要用七级和弦时，更是尽量避免 fa 和 si 一起出现。伴奏尽量保持五声音阶的民族风格的同时和声进行也基本按照一般的功能原则。

西洋乐器特别是电子琴的加入使用不仅使得乐队结构上产生了变化，也使得现在的演奏者在知识背景上已不同于传统艺人。并且，由于这些西洋或者电声乐器的使用，给观众的耳朵带来的已经是一种变化了的“传统”扬剧了。

六、乐队与演员配合的异同

(一)、剧团

在乐队和演员的配合方面，应该说专业剧团、民营剧团和社区剧团是存在着很大相似性的。由于这三种团体在演出的剧目方面都是“定本戏”，因此一般情况下乐队只要按照谱面弹奏、在过门的时候和抒情的地方看着板鼓手的指挥就可以了。演员们所演唱的曲调也都是由作曲家编排的旋律，只要对扬剧的曲牌熟悉并且在排练时和乐队有过合作，那么在演出过程中是不需要乐队像以前那样跟着演员的发挥而随机应变的。

(二)、小戏班

小戏班在这方面回归了扬剧演出的一些传统。由于是以幕表戏为主的表演团体，并且也因条件限制而无法要求演员在一起进行排练和磨合，所以，小戏班在表演时主要是依靠演员们的自由发挥。蔡红梅说：“在选择演唱的曲牌时，基本上都是根据剧情来选择的，如果是悲的剧情就唱〈汉调〉等悲的曲牌，如果是滑稽或者由喜剧成分的剧情就唱〈春调〉或者〈种大麦〉等曲牌，一般叙事性的剧情最常用的就是〈大陆板〉和〈梳妆台〉”。而后问到与该戏班经常合作的主胡吴德军¹是如何把握演出时与演员的配合问题时，他说：“在与小戏班的合作过程中，所有曲牌和曲牌之间的连接和过门都用：“mi sol la do sol mi sol”即〈梳妆台〉的过门，只要演员一开口我们就知道他要用哪个曲牌，然后立刻跟上去”。所以，在小戏班乐队乐手的面前你是看不见乐谱的。

除了以上的方法外，也有演员在出场前跟琴师做手势，比如说大拇指朝下就是〈导板〉将手摆成6字型就是〈大陆〉，伸两个指头作剪刀状就是〈剪剪花〉。²

七、服装、化妆的异同

(一)、服装方面

¹ 此人也是德才扬剧团的主胡，吴德才的哥哥也是黄金楼戏班班主黄洪波的连襟

² <http://bbs.yangju.cn/disppbbs.asp?boardID=16&ID=923&page=1m>

除了以上这些存在着差异的方面之外,每个表演团体在服装的使用的观念上基本都是一致的,他们从原先的完全使用京剧服装慢慢地变成现在大部分使用越剧服装少用京剧服装。演员们认为,越剧的服装比较新潮、漂亮,不像京剧服装——特别是女装那样不能显示出女性的身段;越剧的头套带起来也很方便,不需要像京剧那样贴水片¹。如果一定需要用到京剧服装并且需要贴水片时,为了节约时间以及成本,演员们自己设计了既简单又实用且几乎没有什么成本的“水片”。这种“水片”是用雪碧的瓶底剪下来,然后用黑色的漆上色、晾干,最后用绳子将它们串起来而成(见图9)。这种简单地方法已经几乎被所有演出团体所采纳了。目前,男装也开始较多地使用越剧服装了。

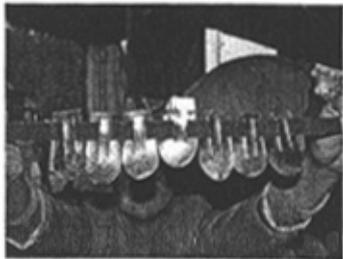


图 9

在扬剧界不管在哪个班子演出,一般而言演员的衬衣、围领²、首饰都是由自己准备并保管的。因此除了社区剧团的演员会经常的购买服装和首饰之外,其他剧团的演员在自己的饰品上也会舍得花钱的。有时候在外演出时,演员们还能够收到喜爱他们的观众或戏迷送给他们的饰品。扬剧的演员们都有属于自己的化妆箱,虽然制作的材料、形制有差别,里面的内容也不尽相同,但是这个化妆箱都被他们称为“饰篮子”,想来应该解释为“装首饰或者饰品的篮子”,大概以前的艺人们用来装化妆品和饰品的是个类似于“竹篮”一样的容器吧,无论如何,这个名称还是被延用至今。

当然,根据每个剧团经济实力的不同,所置办的服装的多少以及新旧程度当然会有所差别。市场剧团由于在文革期间遭遇过服装被焚毁的事件,因此现在所使用的服装大多是文革结束之后慢慢添置起来的,但是据团里一些演员讲,剧团已经很久没有添置过新服装了,甚至于为苏位东祝寿展演《骨肉冤》的时候也是“一件新衣服没有添,照样把戏演下来了”。

相对而言,德才扬剧团、社区扬剧团的服装是比较新的。由于这些剧团成立的时间都不是很长,德才剧团为了打出自己的名声也不得不在这个方面花点功夫。社区扬剧团由于他的玩票性质,很多演员会不惜血本自己添置服装、饰品等。至于小戏班,就笔者所看到的情况而言,他们的服装是在民间演出多年积累下来的资本,所以旧的服装他们并不轻易地丢弃,而是将它们修整好继续使用。一旦遇到资金充足时,才会再次添置新的装备。

(二)、化妆方面

由于扬剧在很多方面借鉴了京剧的一些程式,因此除了服装、乐器伴奏之外,连化妆也是如此。而如今扬剧演员们的化妆与以前相比,已经简单了许多。现在江都市的这些演出



图 10

¹ 即戏曲演员用以贴在额前,类似刘海的头发

² 即衬在外衣里面的布领子,主要作用是防止里面的衣服“露馅”,其次也是为了使服装整体更统一、美观。

团体的化妆都是“现代舞台妆”（见图10）。这样的化妆是采用了一般歌舞演出的舞台化妆手法，在尽可能地保证舞台效果的同时也节约了时间。

戏曲服装和化妆手法上的改变除了表明演员们希望可以在服装更换以及化妆上可以更方便、更节约时间之外，也暗示着演员们和观众对于美的观念的转变，以前那种看起来保守、矜持的京剧服装已经不为演员和观众所喜爱了，大家更愿意看到能够展示演员——特别是女性演员——身段的服装。除此，服装样式的改变也显示出大家在性指向方面的开放程度。

第二节、运营模式的比较

一、基本运营模式的异同

早期江都境内的扬剧表演团体就采用所谓“共和班”的模式，即：团内所有演员的收入均采用拆帐制¹进行分股计算。时过境迁，虽然现在已经没有拆帐制这种说法存在了，实际上不管是市场剧团、德才扬剧团还是社区扬剧团、小戏班，他们都不约而同地采取了相近的工资模式即：每个演员按照自己的表演才能以及名气等获得不同等级的角色从而获得不同等级的工资。虽然看起来市场剧团与其它剧团有所不同，但实际上除去政府拨款的部分不谈，他们所列出的“工作分”和“素质分”都是拆帐制中股份的变体。

这样的工资分配制度，在无形中给每个扬剧团体以及每一个演员都施压了一定的压力，这个压力来自于竞争，因为只有自己的能力得到肯定才能得到较高的收入。对于剧团而言，只有自己团体的整体素质得到观众的认可才能在此地生存下去。这样的工资分配制度是与其整体体制上的灵活程度有着联系的，体制的灵活程度如何直接影响到表演团体对于市场的适应能力或速度。

（一）、市场剧团

由于有政府的管辖和财政补贴，在一定程度上削弱了市场剧团完全根据市场调节自己的能力。目前的工资分配一部分采取了“工作分”与“素质分”这样的办法，但是没有办法掩盖的是在这样一个大集体单位里，无论是“工作分”还是“素质分”在某种程度上是存在着论资排辈的嫌疑。如前面说到年轻的演员们没有办法演主角，虽然这可能与他们自身的素质也有关系，但我们绝不能排除论资排辈的可能性，这是其一；其二，由于有了一部分国家财政的拨款，如果在团里遇上人事竞争，就会造成演员们说“反正有AB角，我去不去都无所谓”这样的话。

市场剧团有些演员认为同样是下乡搭台演出，德才扬剧团演员们的收入却比他们好很多。然而这仅仅停留在口头的抱怨上，目前为止并没有人因为这一点而离开市场剧团。因为在演员们心目中市场剧团好歹也算是国家文化机构，虽然平时工资不能够发全、外出演出也很辛苦，但是在这里毕竟是有保障的，“现在的单位不管怎样也算是大集体性质，所以好歹有固定的工资和劳保，只要在这里呆到退休，退休工资是完全可以得到保障的”。

¹ 拆帐制是指先将所有的收入用以支付车旅、食宿以及与剧场分账等费用，剩下的钱按每个人的演出水平拆帐分股。当时最高股为20股，最低股在8-10股之间。

（二）、德才扬剧团

德才扬剧团完全进入市场的运作体制导致它必须按照市场以及观众的要求来要求自己的演员。因此，他们会不断地将旧戏新排以求留住或者获得更多的观众，并且在服装、设备等硬件方面尽自己最大的努力去更新，特别重要的是这样的机制可以激发每一个演员的自我责任心，以求做到每场演出都尽可能地用心。曾经听到一位老艺人在评论德才扬剧团的女主角张玉梅时说道：“大夏天，太阳晒得人皮肤疼，她在台上穿着演出服唱得大汗淋漓，下得台来眼泪就不由自主的流了下来，可是轮到她上场时，立刻擦擦眼流调整状态继续演出”。

（三）、社区扬剧团

尽管社区扬剧团也与市场剧团一样，与政府部门有着一些联系，并且也是政府工作的一个窗口。不同的是：社区扬剧团原先是属于行政区划内为老年居民提供娱乐的一个场所，他们并不接受政府的财政资助，平时的排练、演出等活动基本没有政府或者文化部门的干涉，也没有专业创作人员的参与。除此，由于目前的社区扬剧团是由某个人来承担一些整体的花费并担当“团长”，这样一来其性质和体制上就有些类似于德才扬剧团和小戏班。他们的演员和乐手只有部分是固定的，其他的可以根据需要组合；人员工资也是根据其能力、名气的大小来定的。社区剧团人员相对流动、自主性强，主要的是他们并不以扬剧演出为生存手段。

（四）、小戏班

小戏班在体制、运作上的独特性是有目共睹的。这样的机制即不同于市场剧团也不同于德才扬剧团和社区扬剧团。由于这种机制的独特性便决定了小戏班有不同于其他团体的人员组合、剧目选择以及工资分配制度，显示出其更强的自主性和灵活性。也因为这样的体制，才会在江都以扬剧演出为主要生存手段的团体中，目前只有这个小戏班的演员有能力购买轿车。

二、其他运营模式的异同

为了更好地生存并赢得市场，仅仅依靠工资制度来约束是不够的，主要还要扩大自己的影响力和演出市场。因此与媒体合作、参与比赛、得到上海票友的协助都成为了手段。

（一）、与音像公司的合作方面

这种合作在市场以及版权的角度看，是建立在一种不平等的条件下的；而从互相合作的角度看，音像公司为这些团体宣传造势、扩大影响，而剧团则为音像公司增加了不少收入。

1、市场剧团

尽管市场剧团是有着政府资助的，但是这些资助远远不能够养活所有的人员，因此他们必须要寻求演出市场。为了能够扩大演出市场就需要通过一些手段来增加自己的影响力和名誉，适当地增加其被邀请的机会。因此音像公司的参与合作正好给剧团提供了这样一个平台。通过扬剧磁带、碟片的销售能够使

得一些不知道他们的老百姓甚至其他区域的人们能够了解并邀请他。

2、德才扬剧团

从实质上讲德才扬剧团除了体制与市场剧团有差别之外，他几乎是完全脱胎于市场剧团。与音像公司的合作也完全得益于市场剧团。因此，德才扬剧团一旦成立也立刻与音像公司合作，制作发行了属于自己的扬剧音像制品。对于一个演职员是专业或者半专业的新剧团而言，首先要做的就是让观众们立刻知道并熟悉他们。通过发行音像制品是有效而经济的做法。不仅可以起到宣传自己的效果，还可以得到音像公司给予的合作费，所产出的音像制品还可以通过自己出售增加收入。

3、社区扬剧团

从性质上看，社区扬剧团就是一个自娱自乐的演出团体。那些来参与其中的人并不是将演出当作是自己的工作和主要生存手段的。他们的观众群主要依靠一些人际关系和扬剧团退休演员的名声获得；他们都有着在经济上较为宽裕的团长，一旦演出亏本时，团长很有可能自掏腰包。因此，这种自娱自乐的性质越发达地使得他们没有参与到与音像公司的合作上来。

作为音像公司，在合作对象上应当有所选择。像社区扬剧团这样的准专业水准加上演职员的老龄化，音像公司有时会忽略与他们合作的可能性。

4、黄金楼小戏班

他们与音像公司的合作是否得益于市场剧团还未得而知，但是作为与市场剧团、德才扬剧团一样以扬剧演出作为生存手段的班集体来说，扩大自己的影响力和提高自己的名誉一样是他们不容忽视并竭尽心力要去做的一件事情。所不同的是，他们以录制幕表戏为主。从这一点看，音像公司对于幕表戏的认同程度大概是基于它是否可以有一定的市场吧。

（二）、参加比赛方面

在江都地区还没有成立德才扬剧团和社区扬剧团之前，各类比赛都是由江都市扬剧团参加的，特别是一些专业类的比赛，如扬州市扬剧汇演、江苏省扬剧汇演等。江都市扬剧团很早就运用所得荣誉为自己剧团宣传造势。后来，这样的方法大概启发了小戏班，现在小戏班的演员也开始参加一些地方性的扬剧演唱比赛，并通过获得名次来为自己宣传。

由于德才扬剧团和社区扬剧团成立的时间较晚，因此还没有听到有关他们参与比赛的消息。但是德才扬剧团在先天上具备比较好的条件，即他们的演员都是从专业剧团出来的，特别是两个团长兼主要演员。他们原先在剧团里获得过的荣誉也成为了宣传手段之一。

（三）、与电视台和报社合作方面

电视台和报社主要作为政府一种职能单位为扬剧做一些力所能及的工作的同时也增加电视台的收视率和报纸的购买率。但是，他们具有的政府职能单位的性质，使得在新闻方面仅仅对市场剧团和社区扬剧团有报道。

由于德才扬剧团是新近成立的，政府部门可能尚未关注到它的生存。但是

对于已在民间存在多年的小戏班，至今没有确切的数据和文字资料表明他们是受到政府部门的关注的。

（四）、与上海票友的合作方面

得益于专业剧团的性质，江都市扬剧团曾经在1998年，2002年直至2006年与上海票友联系并取得他们的协助来到上海演出。这样的演出不仅是江都市扬剧团的事情也是市政府和文化局的事儿，因此来沪演出时会有文化局领导带队。

当然作为票友性质的上海扬剧沙龙不仅仅只是关注专业剧团，他们首先是戏迷，因此能够为自己的家乡戏出一份力才是他们的出发点。在票友们自行组织外出看戏时，他们则有戏就看，无论是专业剧团、民营剧团、社区剧团还是小戏班，一并囊括。但是去上海演出的剧团江都地区仅有市场剧团一家而已。

三、后备力量培养的异同

（一）、市场剧团

市场剧团属于文化部门管辖下的专业艺术团体，从目前的形势看，其后备力量需要通过专门艺术学校培养然后分配到团里。但是，由于扬州市文化艺术学校招收生源上的问题，致使1999年之后还没有开办过扬剧班。加上市场剧团的人事需要由政府部门进行管理，因此进团或离团他们不能做到完全由自己自主支配。

目前市场剧团已经有在职人员30多个，加上离退休人员以及补养对象，政府以及市场剧团本身在财政上的负担已经很重，因此在新人员的增添方面更加需要谨慎。

（二）、德才扬剧团

属于民营剧团的德才，其机制的自主性显然要来得比市场剧团强。不仅如此，德才也没有需要负担的离退休人员和补养对象，即便是现有演职员也完全可以根据情况进行自主增减。民营机制也才会引发吴德才考虑建立属于自己的扬剧学校或者培训班，一来可以使得扬剧后继有人二来也为自己的团队增添新鲜的血液。

（三）、社区扬剧团

这个剧团的性质决定了它的自娱性和自由性，因此只要是对扬剧有兴趣的人都可以加入进去。除了早期从专业剧团离退休的演员外，其他无一例外都是从票友的身份发展变化而来的，因此他们对扬剧的学习主要是基于对扬剧磁带和VCD的模仿。

这样的一种学习方式已经在江都地区的票友中间盛行开来，很有可能通过这种方式学习出来的演员会不断地加入到社区剧团里去。

（四）、黄金楼小戏班

他们是以家庭关系组合而成，青年演员的培养是由老班主黄金楼通过传带

的方式教出来的。这似乎回到了以往师傅带徒弟的传统。这个戏班除了主要演员的培养是通过这样的方式习得之外，与社区扬剧团同样的方式也存在于小戏班中，即通过电视、磁带、VCD 等学习。

第三节、小结

在目前的社会背景下，江都地区生存着的表演团体在表演形式、表演内容、舞台设备、剧目曲牌以及运营模式等方面都存在着极大的类似性，然而由于这些团体内部体制的不同又使得他们在面对同一个市场的时候表现出不同的适应力和灵活性。我们可以通过下表对他们的生存状态立体地比较。

表 1:

体制类型				
	江都市扬剧团	德才扬剧团	黄金楼小戏班	社区扬剧团
经济性质	经营性/公有制	经营性/非公有制	经营性/非公有制	半经营性
市场化程度	准市场化	市场化	市场化	半市场化
管理模式	政府行政式	自主管理	自主管理	自主管理
专业化程度	专业化	专业化	准专业化	半专业化
组织模式	固定剧团	固定剧团	非固定剧团	准固定剧团

表 2:

人员组成情况				
	江都市扬剧团	德才扬剧团	黄金楼小戏班	社区扬剧团
人员来源	现大多为专业学校培养	专业剧团转业或离职	家庭成员为主	退休人员为主
演员人数	18 个	13 个	4-6 个	6-8 个
乐队人数	11 个	8 个	3-6 个	3-6 个
人员稳定性	较为稳定	相对稳定	较为流动	相对流动

表 3:

演出情况				
	江都市扬剧团	德才扬剧团	黄金楼地小戏班	社区扬剧团
演出事由	红白喜事	红白喜事	红白喜事	红白喜事
演出形式	搭台唱戏	搭台唱戏	搭台唱戏	搭台唱戏
演出内容	古装戏	古装戏	古装戏	古装戏
演出时间	13: 00-17: 00 19: 00-23: 00	13: 00-17: 00 19: 00-23: 00	13: 00-17: 00 19: 00-23: 00	13: 00-17: 00 19: 00-23: 00
演出场次	一场或两场	一场或两场	一场或两场	一场或两场
演出场地	广场、空地	广场、空地	广场、空地	广场、空地
主要乐器	电子琴、打击乐、 主胡、中胡、琵琶 长笛、扬琴、板鼓	电子琴、打击乐 板鼓、琵琶、主胡、 中胡、扬琴、笛子、大提	板鼓、琵琶、主胡、 中胡、打击乐、扬琴	板鼓、琵琶、主胡、 中胡、打击乐、扬琴

表 4:

运营情况				
	江都市扬剧团	德才扬剧团	本地小戏班	社区扬剧团
工资模式	基本工资+工作分	按演出次数算	按演出次数算	按演出次数算
与音像公司合作	以出唱片为主	以出唱片为主	以出唱片为主	没有
与当地媒体合作	相互支持的性质	没有	没有	媒体报道的对象
与上海戏迷会合作	较多	尚无	尚无	尚无
后备力量培养	目前没有	师傅带徒弟	师傅带徒弟	目前没有

然而，任何差异的产生都有着其丰富的文化背景和内涵，这不仅仅是表面上显示出来的那样简单。我们应该更深层次的去看待这四种团体之间存在的异同以及导致其产生异同的原因。除此，还应该将它们置于广阔的社会背景下，去看待与其生存状态相关的方面并分析与其生存状态息息相关的内、外部因素。

第五章 文本生存状态分析

第一节、体制与生存状态

一、相同体制在不同社会背景下的不同生存状态

如果以江都市扬剧团的发展历史为线索会发现,同样的体制在不同的时代背景下其生存状态有着极大地转变。内因通过外因起作用,社会环境的不同将可能导致剧团生存状态的不同。

江都市扬剧团从成立至今都是一家大集体性质的事业单位。早期的江都市扬剧团是当地唯一一家专业文艺团体,因此其在当时、当地地位和影响是可想而知的。50多年前,江都县扬剧团成为当地唯一一家政府资助的专业剧团时,这样的体制为在以阶级斗争为纲的毛泽东时代的剧团创造了很多、很好的机会,使得剧团的演出范围可以到达周边很多县市。剧团因为演出任务多、演出阵地多,也使剧团的声誉和效益极大程度地提高。但是当国家的文化政策和经济政策发生转向之后,江都地区不断涌现出了许多小戏班、社区剧团和民营剧团,他们的出现与市场剧团形成了前所未有的竞争局面。他们一出现便以相应的方式去适应这个时代背景。在不同的社会背景下,江都市扬剧团以同样的体制经历着不同的境遇。

随着社会背景的变化,当江都地区的扬剧演出从最初为政府和政治以及精神服务变成为老百姓家中的“红白喜事”搭台表演时,其不光在演出场所上产生了直接可观的变化也使得它的社会功能产生了极大地变化,最终导致了江都市扬剧团在社会中地位的变化。原先仅此一家的市场剧团,那种让人们为之骄傲甚至有人想法设法要进入扬剧团的时代已经一去不复返了。取而代之的是,除了可以拥有政府文化部门的名分、享受一部分国家的补贴、能够在团里待到退休的人可以拿到退休工资、外出演出有政府关心之外,他们的地位已经无法与上个世纪50-80年代同日而语了。对于现在所有江都的扬剧团体来讲,谁可以得到更多的演出、能够将自己的声势造得更大才是最基本的生存之道。只要可以得到更多的演出,艺人们不仅生活可以得到保障甚至会成为当地的高收入人群。因此,在这样的情况下是否有政府的资助、是否可以有退休工资都显得不那么重要了。

二、不同体制在相同社会背景下的不同生存状态

50多年后的今天,在同样的社会背景下出现了不同体制结构的扬剧表演团体。存在于相同社会背景的演出团体又因为体制上的不同而表现出不同的生存状态。

江都市扬剧团的公有制性质决定它有着明显的政府行政模式的特点。小到剧团的人员数量和工资水平大到剧团的成立和解散,缺乏必要的自主权。很多事务的执行需要通过上级行政部门的行政批准,导致了在市场经济的体制下剧团缺乏必要的主观能动性。正如上面所提到的,特殊的“天子与臣”的关系造

成了在剧团管理上的不协调。由于市场剧团在体制上还存在着由政府管辖和资助的这样一个因素，因此我们有理由相信，像市场剧团这样有着政府资助的专业剧团由于其体制上存在的一定的限制导致了它没有办法完全按市场化的模式进行运转和操作，政府对它的牵制不仅表现在对剧团日常的演出生活、剧目编排等方面，对剧团演职员观念上也产生了一定的影响。这些牵制最终使得他即无法像德才扬剧团那样完全的自主经营，又没法像社区剧团那样“潇洒自如”的以玩票的状态生存，更没有办法像小戏班那样“灵活机动”。

德才扬剧团应该说是纯粹市场经济的产儿，它几乎包含了所有非公企业的特征。在自由竞争的机制下，德才能够通过利润最大化来获得必要的生存资源和发展空间。德才的“经济挂帅”并没有产生所谓的市场非理性的负面效应，而是以保持专业水准、迎合受众的审美取向为运作理念。这些也保证了他们剧团可以在竞争激烈的扬剧表演市场不仅可以占得一席之地并且还逐渐地打响了自己的名声、越做越红火了。

黄金楼小戏班是特殊的扬剧演出团体，它的特点就是准专业化、市场化、无固定的剧团形式和以家庭成员为演出核心。而这样的经营方式恰好体现了它独有的灵活性的一面，以使得它在竞争如此激烈的江都扬剧演出市场分到一杯羹。并且，这个剧团以家庭成员为主要组成关系的形态的出现，让人们不由得想到离我们已经远去的年代里扬剧——甚至其他剧种所经历过的那些时期。

社区扬剧团属于半娱乐半经营性的扬剧演出团体。他的这种半经营、半娱乐的性质不仅给喜爱唱扬剧的人们提供了展示自己才华的舞台、为社区老年活动增加了项目、给市场剧团退休演员提供了发挥余热的场所还使得他们满足了一部分观众的欣赏要求以及自身对收入的补贴。

“人们自身的存在方式受到政治、经济的历史与现实背景变化的影响，在这一条件下‘面临新的变化了的条件，人们有策略地灵活行事，对音乐实践作出相应的变化，既维持，又变化了传统’”。（高等教育出版社，2005：271）

第二节、其他方面与生存状态

一、媒体¹与生存状态

随着农村观众收入的提高，很多家庭都拥有了多种电器，这其中电视机、收音机以及DVD播放机等电子产品的增加使得观众可以对自己所需要的娱乐形式加以主观的选择，也允许他们在足不出户的前提下欣赏到自己想看的节目。剧团方面也可以通过广播电视以及音像制品等媒体的宣传提高自己的知名度。

但是这两者是存在着矛盾的，如果观众愿意选择足不出户的方式来欣赏扬剧的话，那么那些演出团体想通过媒体以及音像制品的宣传而达到增加自己知名度的目的何在呢？这即是：当音乐文化走向市场、产业化之后，便不可避免的会面临的一种矛盾局面。一方面因为音像市场的繁荣、音像制品能够导致“空间和时间边界的消除”，（伊沃·苏皮契奇著，周耀群译，2005：91）因此使得作为地方戏的扬剧可以被更多更广泛的听众所知晓、扬剧表演团体也可以通过媒体特别是音像制品的传播使得更多的观众了解到他们的存在，使得自己受到

¹ 即对扬剧进行传播的媒介，主要有音像制品、电视等

邀请的可能性也极大地增加,与此同时还降低了观众所需要花费的成本,可以让观众在自己需要的时候随意的观看。但是另一方面,这样一来因为每一出戏被制作成VCD或磁带之后人们便不需要走入剧场或专门的场所观看、听赏扬剧了。音像制品还可以多次用来观看,因此也就降低了剧团外出演出的可能性及次数,从而也减少了剧团可能有的收入;并且因为音像制品的传播也很有可能使得剧团丧失一部分可能成为“面对面”的观众群。这样非面对面地接触,减少了与观众直接接触的机会造成扬剧艺术有脱离观众的可能性以及驻足不前的可能性。此时,“大众传媒只在一个方向上有助于和加强个体和集体层次上的交流,……最后文化传播的问题有时变成一个既有经济又有技术质量而不是艺术质量的问题”。(同上,2005:92)很多人无法亲身到现场去体验和感受扬剧艺术的魅力,也就无法对扬剧的表演做出认可或是批评的反馈。同时,扬剧的表演、唱腔等因为没有这样有利的反馈,他们便不知道哪些是观众所喜爱和要求的、哪些是需要改进的。这样没有互相促进的情况下,扬剧停滞不前也是极有可能的等等。

然而事实又不是如我们所说的如此简单。我们在一边猜测着扬剧被文化产业化之后会导致扬剧演出市场的衰落的同时,另一边各种扬剧团体却如火如荼地在各个乡镇、村庄进行着演出。音像制品“似乎没有任何自动的力量以一种可靠的、有力的方式把听众带得离音乐更近,这一点人们有时过分乐观地相信了:它们仅仅能够把音乐更近地带向观众,这绝不是相同的事情。”(同上,2005:87)扬剧音像制品的存在是将扬剧“更近地带向了观众”,但是却没有将“观众带得离扬剧更近”。目前江都市场所表现出的对扬剧表演的极大需求正好可以向人们表明,这种媒体传播的手段并不能够替代观众对这种“面对面”的表演形式的需求。

戏曲出唱片,或者说扬剧出唱片可能只是减少了进剧场的人,但是并没有减少看扬剧的人。音像制品也没有如我们所想象的那样影响扬剧演出的市场反而对她有所促进,目前江都甚至江都以外的地区确实存在着通过音像制品来认识、了解剧团并最终使这些剧团得到演出的邀请。

至于当地电视、报纸等媒体对于扬剧团体而言,从某种角度上似乎只是政府意识形态的代言人,因为他们仅仅对市场剧团和社区扬剧团这样和政府有较为紧密联系的团体进行报道,而到目前为止对民营剧团和小戏班的报道尚属于空白。发人深思的是:尽管有电视和报刊媒体对市场剧团进行宣传和报道,但实际上这样的形式并没有真正地解决市场剧团目前存在的、专业人士认为的“衰落”问题。

二、乐器使用与生存状态

我们将现在扬剧团的乐队构成与解放初江都县扬剧团的乐队构成作一个比较,会发现乐器的使用在50多年中发生了一系列的充实和变化。这些乐器的使用虽然和剧团刚刚成立初期有了一些区别,但是现在乐队的文场的主要乐器仍然是正、背弓以及琵琶,武场的主要乐器还是板鼓。一些像阮、四胡等被认为不能够更好地表现音乐和人物特征的乐器被取代或者抛弃了。

四胡原是被作为低音乐器来使用的,“由于四胡有四个品和四根弦,因此在

调律上比较麻烦,加之其音色比较暗哑”,受到西洋文化影响的扬剧,慢慢地开始使用一些西洋乐器,特别是用西洋交响乐队中作为低音乐器使用的大提琴代替了四胡。

电子琴的使用则是在中国改革开放之后才开始的。电子琴在扬剧乐队中的使用,使得大提琴在低音声部的作用逐渐被削弱。除此,由于电子琴还拥有强大的模拟音效的功能,因此扬剧乐队为了使伴奏效果“更加好”,电子琴有点显得“必不可少”。然而,就像中国音乐史上经历过的很多次多种音乐文化的交流和融合一样,如果将这些乐器的使用和变化置于时代的发展的背景下来审视的话,这样的变化应该是顺应时代的,也是潜移默化的。

音乐文化的变更不仅只是音乐自身的规律和问题,它涉及到许多其他非音乐的因素,包括政治的、社会的、宗教的、心理的和自然环境等。其中社会因素是一个很重要的动力。音乐表演和创作是一种创造、产生人的行为的过程。这种创造、产生音乐的人的行为活动是具有社会性的。因为一切音乐活动都是个人或者集体在一定社会形式中,并借助这种形式进行的对自然的占有和对人自身的表现。也因此,任何音乐的表演和创造都不可能离开特定的社会的自然环境和人文条件。而且,这些音乐的活动所产生的功能作用、反映内容、表现方式、思想态度等都有很大程度上受到社会因素的制约。反过来说,不同内容、不同形式、不同手段的音乐活动始终适应着特定社会的不同层面、不同范围、不同群体的需要所进行的。所以,音乐文化的变更也就是为适应特定社会条件下的需要而产生的。(洛秦,2004:123)

由于西洋乐器特别是一些西洋电声乐器的使用,导致目前扬剧乐队里的乐手们在知识结构和背景上已不同于传统的扬剧艺人;这些乐器的使用也使得作曲者在创作或者编排音乐时也不得不考虑“配器”以及“和声”的问题。经由这些具备一定的“西方音乐知识背景”的作曲者和乐手创作、编排、弹奏的扬剧音乐必将影响到扬剧音乐的风格,也必将影响到听众的听觉习惯和审美习惯,最终人们的听觉习惯和审美习惯又再次对扬剧音乐提出要求¹。

第三节、生存状态的“回归”

一、剧目方面

江都目前的所有扬剧团体无一例外都是演古装戏的,问及原因,有很多观众会说:“大家还是喜欢看古装剧,觉得现代剧有点像话剧,不好看”,“觉得还是古装戏好看,很多现代戏是在‘说笑’”。为了迎合观众、留住观众,这些扬剧团体自然都选择演出古装戏。

从有文字记载的江都市(县)扬剧团的发展历史来看,除了在刚刚解放的五十年代²、文革期间¹以及一些特定时间场合会演出现代戏之外,古装戏一直是

¹ 这里套用梅里亚姆的“概念—行为—产品”的模式,即音乐的概念与价值观指导人们的行为,这些行为产生音乐产品,而音乐产品——乐音反过来又影响人们的概念与价值观,若产品成功,则音乐传统得以维持,若人们对产品持否定态度,则概念与行为都会发生变化,产生出不同的产品,音乐传统发生变化。(汤亚汀,1999:52)

² 江都扬剧团成立后的初期阶段是正处于中国刚刚开始了自己新生活的五十年代。当时人们还没有完全忘却旧社会所遭受的苦难,据张汉鹏先生说,文革前,剧团以为政治服务为指导思想,抓阶级斗争,所以编排和表演的戏曲都是以表现阶级斗争为主的。阶级斗争成了当时最主要的政治纲领,当开始搞合作化之后

剧团主要赖以生存的对象。古装戏除了在特定的历史时期曾经被削减甚至被现代戏所替代之外，一旦时机成熟，它们就如春回大地时的“万物复苏”般重生了。

“这种力量来自于草根阶层对‘自己的’精神生活和‘自己的’娱乐取向的追求与向往。在此前一个相当长的历史时期，中国普通民众所拥有的、延续了千百年的精神生活与文化娱乐方式受到了抑制，他们只能按照某种给定了的方式生活，只能欣赏那些被别人认为是对他们‘有益’的艺术作品，他们丧失了选择权，他们在精神生活领域的话语权被剥夺了。但是草根阶层并没有真正放弃天赋的权力。一有机会，他们内在的精神追求向往就要以某种形式表达出来”（傅谨²）。回顾现代戏产生和生存的背景，历史上一些经典的现代戏（如八大样板戏）都具有一种很强烈的意识形态特征，即它们的产生不是顺应观众的审美需求、不是以艺术为原创力的。古装戏的复苏甚至是一统市场也许可以说明：1、古装戏本身已经是非常成熟甚至是程式化的一种表演形式了，因此剧团演出古装戏本身包含潜在的规避风险的可能性；2、也许“市场确实不能够保证艺术精品不断涌现，但市场能够保证在市场高度发育的前提下催生出发符合市场需求的艺术精品，这样的精品可能比政府生硬打造的获奖剧目更有生命力”。

二、曲牌方面

扬剧发展至今，在曲牌的演唱和运用方面的变化并不大。常听到的一些说法是，虽然作曲家们一直在寻求适合于扬剧的曲改道路，但是现在所有扬剧演出团体所面对的是农村的观众，“他们的欣赏层次较为低下”，“认为改变了的曲调就不是扬剧”，所以使得扬剧在曲改方面有些迈不开步伐，倒是“参加汇演的戏只是为了评奖并且是演给行内的专家们看，所以曲改的步子就跨的大得多”。在与音像公司合作录制音像制品时，“曲调要求尽量原始，因为来购买的消费群还是以老年戏迷为主，这样的话就可以保证销售量”。

对于曲牌使用及演唱的这种情况，可能很难将其与剧目内容上的那种意识形态联系起来。我们当然可以认为，观众层的年龄问题确实可以是造成扬剧曲调上“复古”的一个主要原因，比如说江都市扬剧团于2006年3月17号、18号两天在上海中国大戏院进行了两场演出，在新近成立的扬剧网上对演出的一些情况做出了反映和评价，一些网友认为上海的观众是“非常吃金派梳妆台的”，“上海人对金派是格外喜爱，我特有体会，03年高邮扬剧团在上海演出，不管谁唱的，只要是金派唱腔，下面是的掌声是一拨接一拨的！另外那天姚恭林和祝荣娟各加唱了金派《单下山》和《断太后》”；“金派发源于上海，上

江都县扬剧团开始了古装戏和现代戏并行的局面，但从剧目的数量上来看依然是以古装戏为主的。当时的古装戏主要剧目有：《挑女婿》、《闹花灯》、《玲珑女》、《三女生子》、《赵氏孤儿》、《三打白骨精》、《百岁挂帅》、《恩仇记》、《孙安动本》、《拜月记》、《双玉蝉》、《借子》、《三岔口》、《活捉王魁》、《团圆之后》、《仙霞岭》、《秦香莲》、《三请樊梨花》、《桃花女》、《崔金花》、《女巡按》、《郑巧婿》、《白蛇传》、《辞郎州》、《碧血扬州》、《八姐游春》、《打金枝》、《八姐打殿》、《三女抢板》（又名《生死牌》）、《红梅角》（又名《游西湖》）、《假婿乘龙》等。而现代戏仅有：《接鞭》、《再接鞭》、《拾萝卜》、《红珊瑚》、《许云峰》、《刘介梅——忘本回头》、《夺印》、《红色风暴》、《红色种子》、《八一风暴》、《战士在故乡》、《伏虎》、《代代红》、《小梅的婚事》、《红军女儿》、《飞擒散匪》、《阮文追》、《海港风暴》、《山乡风云》、《三月三》等。

¹ 文革开始以后，江都县扬剧团不免受到影响，因此在相当长的一段时间内只演现代戏或者移植京剧样板戏。大演现代戏的情况一直延续到20世纪70年代后期（大约到1978年）全国开放古装戏后才慢慢结束。

² 《感受草根阶层的精神脉动》，<http://www.guoxue.com/xqyj/fj/w/gscg.htm>

海人太爱金派了，江都有几个在上海退休回来的老戏迷，听扬剧只听金派唱腔，别的都不爱听”。

但我们不得不考虑观众对于扬剧曲调的接受程度、审美作用乃至社会作用，这是理解音乐作品的一种重要纬度（《音乐学概论》，2005：277）。扬剧的演出需要由人的活动参与才可能实现，与这场演出有关的演员、乐手、观众直至幕后的剧作家和作曲家都是参与其中的一分子。因此，演出想要获得观众的认可就要以观众的审美层次和接受程度为基准，与此同时观众的反馈直接影响到演出的效果直至编剧、作曲的创作。

从戏曲本身的角度来看，由于其音乐受到剧情的约束、曲调对于唱词的依附性较强，因此在过去的几十年里、在没有专业作曲家介入的几十年里，扬剧各个唱腔流派的形成、腔词结合上的规律等是通过表演艺人们在舞台演出实践中不断地去摸索并适应观众的要求而逐渐形成的，这些不是一蹴而就的。因此，扬剧曲牌的“回归”并不是一种简单的回归，表象上看起来“一成未变”的传统曲调已经在当下历史背景的影响下、观众审美口味的促进下以及一些专业创作技法的参与下产生了潜移默化的改变。

三、走向农家

我们从演出的场地从剧场向广场的转变看到的不仅是剧团生存状态的转变，这也关系到演出市场和民间风俗的变化。当剧场改建或改作他用、农村风俗产生变化并复兴以及农民手中拥有了更多可以自由支配的钱之后，扬剧演出团体目前依靠在农家搭台唱戏似乎是一种必然。市场剧团的一些老艺人们认为“虽然在江都红白喜事请人唱戏的风俗存在已久，但是以前只有有钱人家才请得起，随着个体经济有了相当程度的发展，老百姓开始追求用喜闻乐见的文艺表现形式来让自己和乡民们热闹热闹。”。乡镇的居民有经济能力的请正规剧团演出，一般的人家就请小戏班。

江都是扬剧的主要发源地之一，乡民们一直有看戏的习惯。根据有关文献的记载，早期民间搭台唱戏多是为了举行各种各样的“会”用以祈福降妖而设，韦人先生在其《扬州戏考》一书中就提到：“扬州郊外农村，香火设坛做会由来已久。……而设坛祈神降福、逐疫驱邪之机，举办室外‘欢乐道场’的娱人活动，亦早已有之”等等。（江苏古籍出版社，1991：27）《江都县志》对这一现象也有相关描述：“清乾隆、嘉庆年间，江都民间盛行香火会，有祈求五谷丰登的‘青苗会’，祈求捕捞顺利的‘渔船会’，祈求消灾降福的‘火星会’，祈求阖家安定的‘太平会’、‘大王会’等10多种。……清末民初，香火戏遍布全县各乡镇……”（1991：62²）。

当初在农村设坛祈神降福而唱戏的这样一个习俗，由于解放初期直至文革后期的一些政治活动的影响，早已经不复存在了。如今，剧团和戏班在乡间搭台唱戏已与原先的风俗习惯相距甚远，虽然依然以为亡灵超度和为家人祈福等事由为主，但实际上，在某种程度上已经成了乡民相互攀比财富和孝心的一个途径。从笔者随团采访到的一些农家便可以发现，一般而言请戏班的农家都是

¹ www.bbs.yangju.com

² 《江都县志》征求意见稿，内部资料，未出版

为老年人做寿或者因为逝去的人生前喜欢听扬剧，而家中晚辈正好有这样的财力来尽这份孝心才有可能促成演出。即便是这种方式的尽孝也会因为家庭或者个人财力的不同而影响到演出班体的不同。一般而言有钱人家以邀请有名气且唱得好的班体为荣，而这样的班体在收费上自然要比其他班体高出好多，因此在民间听戏时会听到：“这家人家请的是某某扬剧团来唱戏的，他们家的儿孙有钱又孝顺呢！”或者说：“这家人家的儿孙都在外地工作，能赚大钱呢，你看请的戏班子都不一样”。

在这里，扬剧的表演已经不仅仅表现其特定的表演性、戏剧性和音乐性，这时的扬剧表演也具有一定的象征意义的。“当音乐被有目的地用来传达特定含意时，它的象征性就开始了扩展。这种象征的扩展性是音乐本身之外的意义，是人们赋予它的。”（洛秦，2004：66）与这句话表达的意义稍有差别的是，这里具有象征意义的不是扬剧的音乐而是扬剧的表演。扬剧参与了整个的活动，演员们在上面唱什么内容或者唱词和音乐到底是不是和当时所进行的事项有关似乎显得不那么重要，重要的是有扬剧在表演、唱的是扬剧的曲调。因此“音乐活动所象征的完全不是其内容所表现的形式，而是人们借用某种形式来达到另一种目的。”（洛秦，2004：67-68）因此我们也有理由相信，这时的扬剧表演和扬剧音乐对于需要它的观众们来讲不仅具有娱乐的功能与此同时具备了交流功能（提供乡民见面交流的场所和机会）、财富和孝心的象征性功能以及一定的宗教功能。

结 语

如果以时间和空间为坐标来看待这一系列现象和变化会发现：纵向上，由于社会背景的变化使得同一体制的江都市扬剧团在不同社会背景下的生存状态产生了许多变化；横向上，处于同一社会背景下不同体制的表演团体的生存状态也有许多不同。扬剧表演团体的生存状态在某种程度上体现出他们与社会背景之间存在的关系。

早在五十多年前，江都地区就生存着五家扬剧表演团体。经历了时代变迁后的今天，江都地区依然生存着许多的扬剧表演团体。我们不得不看到，随着社会背景的变化，这些扬剧人的生存状态也在发生着一系列的变化：演出场所从广场到剧场又回到广场；演出剧目从古装戏到现代戏又回到古装戏；曲调的运用从无专业作曲家参与到有专业作曲家专门设计到目前再次缺少专业作曲家参与；表演形式从幕表戏到剧本戏到重现幕表戏；运营模式从拆帐制到工资制又回到变形的拆帐制等等，它们的生存状态似乎是传统的“回归”。

然而这决不是一种简单的回归！无论如何，现在的社会背景已经大大不同于五十多年前。在生存状态上，目前存在的扬剧表演团体又表现出当今社会所给予他们的影响：化妆从传统的戏妆演变成了“现代舞台妆”；服装从学习京剧转而学习越剧；乐器使用从传统乐器到逐渐加入西洋乐器和电声乐器；开始将传媒等作为对自己进行宣传的生存手段加以利用等等，都显示出他们与当前社会背景的密切联系。即便是前面所提到的一些“回归”也表现出其对当前社会环境或者是观众需求的一种适应，这种回归是“当下的”。

从目前江都市扬剧团从剧场走向农家，社区剧团、小戏班和民营剧团的兴起以及这些团体（包括市场剧团在内）在农家忙碌的演出等情况表明：目前扬剧在江都地区仍存在着相当大的市场空间，民众对戏剧的需求仍然很大，而存在这样的空间与需求，就是戏剧表演团体走向民间的元动力。就像傅谨在《草根的力量》一书中所说的那样：“只要人类自然的需求和真实的情感与欲望有比较顺畅的表达渠道，戏剧的这种自然生存状况就不会改变，它的生命力也就有了充分的保证”。（广西人民出版社，2001：6）

“人是有可能被某种看似崇高的道德理想愚弄的，尤其是这种虚伪的道德理想通过极权手段加以推行、人们合理的基本需求长期得不到满足的场合。只有在某种非常特殊的时代与社会环境，人们追求商业利益、满足个人欲望的自然行为，才需要寻求合法性的证明”。（同上）50多年前，江都县境内有着许多的扬剧演出团体；50多年前，江都县境内的班体演出就是在广场演出的。但是，“在可以忆及的若干年里，多数地区的戏剧活动，尤其是处于都市以及周边地区城镇的戏剧活动，受到了外力过多的影响，迷失了它的自身；这种迷失对戏剧的生存与发展所造成的影响不容易简单地用‘功’、‘过’两字分辨。50年前开始的‘戏改’，是一群自信满满的文化人利用他们的话语霸权，对各地戏班所进行的试图让它们变得更‘好’的制度化改造。然而，‘戏改’的动力始终不是中国戏剧界内部的革新要求，它始终是一批外来的、自以为是的‘侵入者’的指导下开展的，因此，它的必要性与合法性都十分可疑”。（同上）

客观现实是不以人们主观意志为转移，任何逃避它的企图都将事与愿违。

对于目前江都地区的扬剧表演呈现出的这样一种现象，有些专业人士认为像江都市扬剧团这样的专业剧团也需要依靠到乡间搭台唱戏才能够维持生存，真的算是“沦落”了，在这样情况下的专业剧团的演出已经“完全没有艺术性可言”了，他们现在只能算是“求生存”罢了。也许，实际情况需要我们慎重看待：扬剧——最起码江都地区的扬剧演出团体正在以适应其自身的状态生存着，尽管每个团体在生存状态上存在着些许的差别，但是共同的演出形式、生存方式却告诉大家扬剧是来源于“草根”的文化，也许只有当它回归“草根”文化的土壤时才有可能获得其真正的活力源泉。

主要参考文献及书目:

(按出版年代先后排列, 同年出版的则按姓名的拼音字母先后顺序排列)

一、历史文献类书目

1、李斗(清),《扬州画舫录》, 中华书局, 2004。

二、地方志类书目

2、江都党史办编,《江都文化志》, 内部资料, 1991。

3、江都党史办编,《江都县志》, 吉林人民出版社, 1996。

4、《1998-2004年江都市年鉴》, 吉林人民出版社, 1998-2004。

三、戏曲类书目

5、武俊达,《扬剧音乐》, 音乐出版社, 1962。

6、扬州市戏曲志编辑室编印,《扬州市戏曲资料集编》一二辑, 内部资料, 1987。

7、扬州市文化艺术研究室、《中国曲艺音乐集成江苏卷扬州市分卷》编辑室,《中国曲艺音乐集成江苏卷扬州市分卷》上下册, 内部资料, 1987。

8、韦人,《扬州戏考》, 江苏古籍出版社, 1999。

9、张发颖,《中国家乐戏班》, 学苑出版社, 2002。

10、张发颖,《中国戏班史》, 学苑出版社, 2004。

11、《中国戏曲曲艺志·江苏卷》, 中国戏曲曲艺音乐志编辑室、江苏戏曲曲艺音乐志编辑室, 1247-1420, 1992。

四、人类学书目

1、文化人类学

12、[日]田仲一成著, 云贵彬、于允译,《中国戏剧史》, 北京广播学院出版社, 2003。

13、C. Barker,《The sage dictionary of culture studies》, Sage Publications, London, 2004。

2、音乐人类学

14、陈守仁编,《实地考查与戏曲研究》, 中华书局, 1997。

15、傅谨,《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》, 广西人民出版社, 2001。

16、容世诚,《戏曲人类学初探: 仪式、剧场与社群》, 广西师范大学出版社, 2003。

17、洛秦,《音乐中的文化与文化中的音乐》, 上海书画出版社, 2004。

18、伊沃·苏皮契奇(Ivo Supicic)著, 周耀群译,《社会中的音乐: 音乐社会学导论》, 湖南文艺出版社, 2005。

19、Mark Slobin,《Micrmusics of the west: A comparative approach》, Ethnomusicology Vol. 36, No. 1, winter 1992, p40。

20、Jonathan Stock: *Huju, Traditional Opera in Modern Shanghai*, Oxford University Press 2002.

五、期刊及论文

1、音乐学范畴

- 21、程云,《论戏曲的牌子音乐与板子音乐》,人民音乐,713-734,1954/10。
22、武俊达《从山歌、小调到戏曲——以扬剧梳妆台为例》,人民音乐,78-106,1958/04。

2、音乐人类学范畴

- 23、胡扬吉、李雨生译,恩克蒂亚,《音乐民族学研究中客观和体验的统一性》,中国音乐,13-17,1992/02。
24、汤亚汀,《西方民族音乐学的后现代主义宣言》,黄钟,24-29,1997/04。
25、汤亚汀,《西方民族音乐学思想历史的轨迹》,中国音乐学,52,1999/02。
26、洛秦,《城市音乐化与音乐产业化》,音乐艺术,40-46,2003/02。
27、杨红,《传统音乐文化的社会维护之典型范例——香港大众曲艺社的实地调查报告》,中国音乐,93-98,2005a/01。
28、杨红,《乡俗礼仪中的民间戏班研究——对两个民间戏班的田野调查》,中国音乐学,23-38,2005b/03。
29、齐坤,博士论文《南汇清音的调查与研究》,台湾大学,2005。

六、网络资源

- 30、<http://bbs.yangju.cn/ispbbs.asp?boardID=16&ID=732&page=1>, 2006/03/22。
31、<http://www.guoxue.com/xqyj/fjlw/gscg.htm>, 2005—2006/03。
32、傅谨,《“路头戏”的感性阅读》
<http://www.china-review.com/fwsq/homepages.asp?person=傅谨>。
33、傅谨,《感受草根阶层的精神脉动》
<http://www.china-review.com/fwsq/homepages.asp?person=傅谨>。
34、傅谨,《我们如何失去了瓯剧?》
<http://www.china-review.com/fwsq/homepages.asp?person=傅谨>。
35、傅谨,《文化市场发展与剧团体制改革》
<http://www.china-review.com/fwsq/homepages.asp?person=傅谨>。
36、傅谨,《“戏改”与政府功能的再思考——答安葵先生》
<http://www.china-review.com/fwsq/homepages.asp?person=傅谨>。
37、傅谨,《从〈说话〉到戏改》
<http://www.china-review.com/fwsq/homepages.asp?person=傅谨>。

七、英文辞书

- 38、“Huju”, R. Provine, et al. (ed.), East Asia, *Garland Encyclopedia of World Music*, Garland: New York/London, 2000。
39、S. Sadie et al. (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Maxmillan; London 1999。

主要访谈:

(按访谈时间先后顺序排列)

- 1、赵娟, 2005年9月5日上午9:00, 扬剧团宿舍;
- 2、方俊、李云夫妇, 2005年9月7日上午9:00, 方家中;
- 3、吴德才, 2005年9月7日, 吴家中以及随团程中;
- 4、马继奎, 2005年9月8日上午9:00, 马家中;
- 5、凌宁、刘乃茹夫妇, 2005年9月9日上午9:00, 凌家中;
- 6、廖主任, 2005年10月8日下午2:00, 江都市电视台;
- 7、曹昌茹, 2005年10月17日上午10:30, 吴家中;
- 8、苏位东、刘鹤童、石宏德, 2005年10月24日上午9:00, 江都大酒店;
- 9、华淑英, 2005年10月25日下午2:00, 演出当场;
- 10、郝建红、吕祥平夫妇, 2005年11月7日上午9:00, 郝家中;
- 11、马永松、张玉梅夫妇, 2005年11月8日演出途中;
- 12、刘鹤童, 2005年11月8日下午1:30, 刘家中;
- 13、马永松、张玉梅夫妇, 2005年11月9日上午9:00, 新感觉咖啡馆;
- 14、凌桂泉, 2005年12月9日上午9:00, 凌家中;
- 15、刘鹤童, 2005年12月15日上午9:00、下午2:00, 刘家中;
- 16、于勇奋, 2005年12月16日上午9:00, 于家中;
- 17、石宏德, 2005年12月16日下午1:30, 石家中;
- 18、张汉鹏, 2005年12月17日上午9:00, 张家中;
- 19、黄洪波、蔡红梅夫妇, 2005年12月18日下午5:00, 随班途中。
- 20、彭玉松, 2005年12月19日上午8:00, 某饭店;
- 21、罗建华, 2005年12月19日下午2:00, 江都市文化局;
- 22、刘鹤童, 2005年12月20日下午2:00, 刘家中;
- 23、郝建红、吕祥平夫妇, 2005年12月20日晚7:30, 郝家中;
- 24、陈阿龙, 2005年12月25日下午2:00, 陈家中。

附录:

表 1: 江都市扬剧团在职演职员名单

姓名	性别	出生年月	文化程度	进团时间	职位	应发工资
于永奋	男	1953	初中	1970	演奏	1393
曲平鸽	女	1953	高中	1971	演员	1804
任天乐	男	1952	初中	1971	演奏	1332
吕广卫	男	1967	初中	1979	舞美	1119
吴桂云	女	1969	初中	1987	舞美	1055
谢巧兰	女	1967	初中	1997	舞美	919
韩美芳	女	1964	高中	1981	舞美	1119
刘乃茹	女	1968	中专	1990	演员	1202
吕祥平	男	1964	高中	1979	演员	1312
凌宁	男	1967	初中	1979	演员	1267
李云	女	1967	初中	1990	演员	1099
王小雨	女	1982	中专	1999	演员	807
常艳丽	女	1980	中专	1999	演员	807
赵娟	女	1981	中专	1999	演员	807
吴晓燕	女	1979	中专	1999	演员	807
戚小云	女	1981	中专	1999	演员	807
马继奎	男	1966	?	1979	演奏	1267
杨飞	男	1969	高中	1991	演奏	1202
徐国生	男	1964	初中	1979	演奏	1075
方俊	男	1969	初中	1981	演奏	1119
戴兵	男	1973	中专	1990	演奏	1099
王万宏	男	1981	中专	2002	演奏	762
祝伟	男	1981	中专	1999	演奏	807
朱云娴	女	1980	中专	2002	演奏	762
邹盛强	男	1965	初中	1987	舞美	1157
曹昌顺	男	1963	初中	1995	舞美	969
朱卫东	男	1969	初中	1997	普工	760
刘平	男	1964	初中	1979	演员	1119
刘正安	男	1964	初中	1979	演员	1119
黄玉庭	男	1962	初中	1979	舞美	1119
吴俊	男	1969	初中	1979	演奏	1075
竺丽娟	女	1980	中专	2002	会计	762
张峰	男	1978	大专	2002	会计	787
崔华群	男	1978	中专	2002	幻灯	762
郝建红	女	1962	高中	1979	演员	1312

表 2: 德才扬剧团演职员名单

姓名	性别	年龄	来源	行当/业务
吴德才	男	33	江都扬剧团辞职	小生
张玉梅	女	42	姜堰扬剧团(原江都扬剧团离开)	花旦
王海东	男	25	江都扬剧团辞职	小生、三面
董秀珍	女	54	江都扬剧团转业	老旦
王丽	女	41	江都扬剧团转业	丫头旦、花旦、老旦
胥红英	女	34	江都扬剧团转业	丫头旦、花旦
王标	男	40	江都扬剧团转业	老生、小生
石宏德	男	64	江都扬剧团转业	老生
周惠	女	63	江都扬剧团退休	老旦
张秀梅	女	30	江都扬剧团转业	丫头旦、花旦
高玉林	男	62	江都扬剧团转业	老生、杂役
刘植山	男	51	江都扬剧团转业	老生、二面、杂役
程清	女	43	江都扬剧团转业	丫头旦、杂役
朱维民	男	57	江都扬剧团退休	服装
张清	男	42	江都扬剧团转业	电子琴
王德良	男	44	江都扬剧团转业	扬琴
陈学林	男	58	江都扬剧团转业	笛子
王斌	男	61	江都扬剧团退休	板鼓
吴德军	男	35	江都扬剧团离开	主胡
沈昊	男	20	师从吴德军	中胡
陈俊云	女	44	原邗江扬剧团	琵琶
马荣松	男	42	原姜堰扬剧团	大提、主胡

表 3: 南苑社区扬剧团主要演职员名单

姓名	性别	年龄	来源	行当
凌桂泉	男	70	江都市扬剧团退休	小生
张汉鹏	男	66	江都市扬剧团退休	老生
苏桂香	女	63	江都市扬剧团转业	老旦
焦大后	男	60	江都市扬剧团退休	小生
季茂生	男	63	镇江扬剧团转业	小生
苏小萍	女	39	江都市扬剧团转业	花旦
韩顺平	男	76	江都市扬剧团退休	老生
盛玉凤	女	54	线路器材厂退休	花旦、青衣
高元香	女	55	开店	花旦、彩旦、龙套
杨桂香	女	55	金属工艺厂退休	老旦
王文敏	女	60	机械厂退休	龙套
王泽宏	男	59	个体户	小花脸
彭玉松	男	60	塘头羽绒制品厂	中胡
尤启仪	男	60	镇江扬剧团退休	主胡

表 4: 龙川社区扬剧团主要演职员名单

姓名	性别	年龄	来源	行当
石宏德	男	65	江都市扬剧团转业	老生
华淑英	女	50多	原江都服装厂	老板/服务
廖卫兵	男	60	江都市扬剧团转业	老生、杂役
万永娟	女	63	江都市扬剧团转业	老旦、三花脸
藤祖刚	男	31	化纤厂营销员	小生、三花脸
宦友红	女	35	闲置在家	当家旦、花旦
王长虹	男	50	江都市扬剧团转业	小生
钱存新	男	50多	江都市扬剧团转业	司鼓
田太昌	男	50多	江都市扬剧团转业	背弓

表 5: 江都市扬剧音像制品一览表

目录	规格	演出单位/个人	售价	出版发行
孔雀东南飞	2 张装 VCD	无	14.00 元	扬子江音像制品有限公司; 江苏电视台拍摄
骨肉冤	3 张装 VCD	江都市扬剧团	20.00 元	扬子江音像制品有限公司发行; 江苏扬州扬子江音像出版社总经销
情网血	3 张装 VCD	镇江扬剧团	20.00 元	上海电影音像出版社出版; 上海鸿扬音像制品制作有限公司制作; 扬子江音像制品有限公司总经销
林娘	3 张装 VCD	江都市扬剧团	20.00 元	扬子江音像有限公司总经销; 上海电影音像出版社出版发行
审母	3 张装 VCD	江都扬剧团 98 年录像	20.00 元	江苏电视台拍摄; 扬子江音像制品有限公司总经销
双玉蝉	3 张装 VCD	江都市扬剧团	20.00 元	扬子江音像制品有限公司、上海鸿扬音像制品制作有限公司联合出品
错妻	3 张装 VCD	江都市扬剧团	20.00 元	扬子江音像制品有限公司出版发行; 扬州扬子江音像出版社总经销
寻儿记	3 张装 VCD	江都市扬剧团	20.00 元	扬子江、上海电影音像、上海鸿扬联合出品
罗帕记	3 张装 VCD	江苏省扬剧团	20.00 元	扬子江
白兔记	3 张装 VCD	高邮市扬剧团	20.00 元	扬子江
郑巧娇	3 张装 VCD	江都市扬剧团	20.00 元	扬子江、上海电影、鸿扬联合出品
血冤	3 张装 VCD	扬州市扬剧团	20.00 元	扬子江
白蛇传	3 张装 VCD	扬州市扬剧团	20.00 元	扬子江、上海鸿扬制作、上海录像公司出版
墙头记	3 张装 VCD	无	14.00 元	扬子江音像
王昭君	3 张装 VCD	江苏省扬剧团	14.00 元	安徽音像出版社
情定关山	3 张装 VCD	江苏省扬剧团	14.00 元	上海电影音像出版社出版; 扬子江音像制品有限公司总经销
错婚	3 张装 VCD	无	14.00 元	扬子江音像出品; 鸿扬制作; 浙江音像出版社出版
狸猫换太子	3 张装 VCD	扬州市扬剧团	14.00 元	扬子江音像出版社
秦香莲后传	3 张装 VCD	江都市扬剧团	14.00 元	上海录像公司出版; 扬子江总经销
百岁挂帅	1 张装 VCD	江苏省扬剧团	7.00 元	扬子江
坐楼杀惜	1 张装 VCD	扬州市海派扬剧团	7.00 元	安徽音像出版社出版发行; 鸿扬制作; 扬子江总经销
琼花搭渡	1 张装 VCD	嵇丽、韩舜民主演	7.00 元	同上
五子哭坟	1 张装 VCD	张爱华、李正太主演	7.00 元	扬子江音像出版社出版; 扬州扬子江音像总经销
卖樱桃	1 张装 VCD	陈士芳、翟金银主演	7.00 元	安徽音像出版社出版发行; 鸿扬制作; 扬子江总经销
鸦片烟自叹	1 张装 VCD	无	7.00 元	上海电影音像出版社出版; 扬子江、

				鸿扬出品
水泼大红袍	1 张装 VCD	李开敏、姜峻峰主演	7.00 元	安徽音像出版社出版发行；鸿扬制作；扬子江总经销
皮五辣子充舅舅	1 张装 VCD	李少童、陈士芳、李正太、钱维霞主演	7.00 元	扬子江
夜审郭槐	1 张装 VCD	扬州市扬剧团	7.00 元	安徽音像出版社出版发行；鸿扬制作；扬子江总经销
修匾记	1 张装 VCD	江都市扬剧团	7.00 元	扬子江音像出版；扬州扬子江音像有限公司经销
烈女悲婵	1 张装 VCD	江都市扬剧团	7.00 元	安徽音像出版社出版发行；鸿扬制作；扬子江总经销
半把剪刀	2 张装 VCD	德才扬剧团	14.00 元	浙江音像出版社出版发行
三试浪荡子	2 张装 VCD	德才扬剧团	14.00 元	浙江音像出版社出版发行
莫愁女	2 张装 VCD	德才扬剧团	14.00 元	浙江音像出版社出版发行
碧玉簪	2 张装 VCD	德才扬剧团	14.00 元	浙江音像出版社出版发行
二度梅	2 张装 VCD	德才扬剧团	14.00 元	浙江音像出版社出版发行
孔雀东南飞	磁带	扬州市扬剧团	6.00 元每盘	中国唱片总公司上海分公司出版
魏大蒜	磁带	梁友发、李开敏、姜峻峰演唱	6.00 元每盘	同上
安寿保卖身	磁带	李开敏、嵇丽、刘葆元演唱	6.00 元每盘	同上
赵五娘一送十里	磁带	苏春芳、周小培演唱	6.00 元每盘	同上
梁山伯与祝英台	磁带	李开敏、凌桂泉演唱	6.00 元每盘	同上
孟姜女过关	磁带	李开敏、姜峻峰、凌桂泉演唱	6.00 元每盘	同上
皮五辣子充舅舅	磁带	李少童、陈士芳、李正太、钱维霞演唱	6.00 元每盘	同上
玉蜻蜓	磁带	李开敏、汪琴、苏春芳、凌桂泉演唱	6.00 元每盘	同上
孟姜女	磁带	苏春芳、杨国彬、陈惠泉、阚玲芳演唱	6.00 元每盘	同上
乔奶奶骂猫	磁带	许爱如、洪小梅演唱	6.00 元每盘	同上
珍珠塔	磁带	姚恭林、李云贵演唱	6.00 元每盘	同上
王瞎子算命	磁带	卜玉清、薛莉演唱	6.00 元每盘	同上
黛玉悲秋	磁带	姜峻峰、李开敏演唱	6.00 元每盘	同上
休妻追妻	磁带	李开敏演唱	6.00 元每盘	同上
戏秋香	磁带	嵇丽、尹树桐演唱	6.00 元每盘	同上
小寡妇上坟	磁带	李开敏、纪玉峰演唱	6.00 元每盘	同上

表 6: 扬剧常用曲牌特征分析

项目 曲牌名称	演唱者 性别	常用 调性	一般演唱 音域	基本结构特征 ¹	性格特征 ²
梳妆台	男女 皆可	C/F	11-13 度	四句体, 以七字句和十字句为主	可悲可喜, 可用于各种剧情和感情的需要
大陆板	男女 皆可	CD/F	7、8、12 度	上下句, 以七字句为主	平稳、叙事性强。速度可快可慢, 多用于行路或叙事
剪剪花	男女 皆可	C/F	12 度	基本结构是三个乐句, 而后变化重复第二乐句的后半句和第三句的全句	多表现悲戚或感叹地情绪, 也可表达互相爱悦的感情
川 心	男女 皆可	C/F	10 度	由四个乐句组成	多表现内心的哀愁或愤恨, 有时也用在滑稽的地方
汉 调	男女 皆可	CD/F	8-10 度	基本结构是上下句, 上句又以短过门分为两个短句	悲剧性格为主, 多用作叙事和抒发悲哀的情绪; 速度加快时也可表现愉悦的情绪
芦江怨	男多用	F	11 度	四个五字句和一个七字句组成	多用于叙述风景或梳妆时
银纽丝	女多用, 花旦多用	C	12 度	全曲主要有十个乐句组成, 因句数长, 往往只选择其中部分使用	多表现感慨悲叹的情绪
哭小郎	男多用, 且老生老 旦多用	C/FG	13 度	由三个乐句各接上一个衬句组成	悲剧性强, 多用于悲恸、祭奠和哭泣的场合; 有时也可用于滑稽处
鲜花调	男多用	F	12 度	全曲主要有四个乐句构成	《老鲜花》速度较慢, 情绪较开朗、热烈, 唱的较慢时则优美舒畅; 《新鲜花》又名《献花》, 一般速度较慢, 表现悲哀的情绪; 《半鲜花》多用作思量或叙述
滚 板	男女 皆可	C/F	11 度	基本为上下句, 上句落音多在 do 或者 sol, mi, 下句多落在 re 音。中间进行极为自由, 常因字音而变化, 有时近于朗诵。剧中运用时句数不定, 但必须成双句	用以快速时多表达愤怒或激动的情绪
数 板	男女 皆可	C/F	9-10 度	基本为上下句, 运用时句数不定, 但必须成双句	表现回忆、悲戚的感情

¹ 根据武俊达《扬剧音乐》一书整理² 同上

后 记

通过这篇文章的写作，进一步明白了作为一个民族音乐学专业的学生在对待自己的研究对象时应该抱以的恰当态度和身份，并且也知道，除了本文所投以的研究视角之外，尚可以用其他很多的角度去看待这样一种现象。但是由于本人能力的限制，文章主要致力于对当前江都地区扬剧表演团体生存状态的研究，因此将较多的关注放在了对他们的生存状态的揭示上，这其中包括对其经营模式、行艺方式等的关注以及对各团体之间生存状态的对比考察和文化分析。因此对于扬剧本体如：音乐结构、表演方式等方面的关注尚且不够、不深。对于扬剧曲牌在这几十年的发展过程中走过怎样的路，为什么会这么走、扬剧的表演与京剧之间的联系以及目前产生变化的原因等，都因为个人研究能力和时间的限制而搁置了，希望这些遗憾可以留待日后弥补。虽然此次对于扬剧的研究是为自己今后的研究做了一些基础的铺垫工作，但是非常希望这次的研究能够为有意致力于扬剧研究的人提供可参考的资料。

在对扬剧团体进行调查的过程中，发现了由于扬剧生存状态的改变而应运而生的“搭台人”。这类人的出现实际上也表明了扬剧表演团体在民间的旺盛生命力，但是由于篇幅的限制没有将其放入其中，只得在此一笔带过。

在文章完成之时，得知德才扬剧团的两位团长已经分道扬镳，并且德才扬剧团吸收了黄金楼戏班的黄红光夫妻加盟。由此来看，江都地区的扬剧演出很有可能在逐渐流动性增强的基础上产生更大的变化。这一切，也希望可以成为以后继续研究的命题和方向。

致 谢

在文章结束之际，我非常地感激在本人做论文之前、期间以及之后给予我极大帮助的老师、同学、朋友以及亲人们。因为有了你们的帮助才使得我得以完成这篇文章。

首先感谢汤亚汀教授在这三年的学习生涯中给予的知识以及指导，在论文写作期间汤亚汀教授不厌其烦地给予我很多的修改意见直至文章完成；接着我要非常郑重地感谢音乐学院的萧梅教授，尽管我不是她的学生，但是萧梅教授却以令人惊讶的敬业精神对我的论文提出了许多非常有参考价值的建议。这里同样要郑重地感谢乔建中教授对本文所进行的指导与帮助。此外，还要感谢冯季清教授和刘正国教授对本文的指正。

对于在写作论文之前和期间，江都市剧界、文化局的一些同仁给予我的无私帮助以及奉献，同样深深感激。特别是文化局陈阿龙先生，他为了能够帮助我完成硕士论文，竟将自己珍藏和保留的有关扬剧团和扬剧的历史资料贡献出来；还有刘鹤童老先生，不厌其烦地接受我多次的访谈并贡献其收藏的资料。在随团调查期间，郝建红女士、吴德才先生、吴德军先生、黄洪波先生、石宏德先生、彭玉松先生给予极大地热情和帮助，如果没有他们的协助，我的田野调查可能只收获零星的一些东西。另外还要感谢其他接受我访谈的演员和乐手们，如果没有他们的热情协助，我的田野工作是无法顺利完成的。当然，如果没有罗建华局长、曹昌茹女士、于勇奋先生、张汉鹏先生、凌宁夫妇、李云夫妇、赵娟小姐、张玉梅夫妇、黄红波夫妇等等给我提供音响、文字资料以及随团调查的机会和照顾，今天这篇文章是无法放在众人面前的。

还要感谢江都市报社的徐多庆先生提供的资料；江都市电视台廖主任提供的有关资料；江都市统计局给予的数据资料；江都市党史办、档案馆、图书馆提供的资料；感谢江都建筑工程公司驻西安办事处的朱家禄先生、朱宝荣先生、袁高庆先生对我在西安实地调查期间给予的帮助和关怀；并感谢上海市场剧戏迷沙龙的王传林先生、高女士、李女士对我在上海进行调查期间给予的无私帮助。

特别要感谢王海洋先生和凤凤先生对论文写作的支持和帮助。王海洋先生对我的田野工作给予了极大的帮助，他曾多次驱车送我去调查现场且帮我搜集相关资料；凤凤先生不仅在论文前期的资料搜集工作上给予了帮助，在写作期间还提出了一些宝贵的意见最后还对论文中多处表格和格式进行了审订。所有的这一切我在这里都表示最深切的感谢。最后，要感谢我的家人对我的学习和工作的大力支持！

陈超

二零零六年四月

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外,不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名:陈超 日期: 2006.5

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定,即:学校有权保留送交论文的复印件,允许论文被查阅和借阅;学校可以公布论文的全部或部分内容,可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名:陈超 导师签名: [Signature] 日期: 2006.5