瓷魂戏韵

□ 蒋良善

闻名于世的瓷都景德镇，无处不瓷。在这里，几乎所有的艺术门类都能与陶瓷结缘，就连戏曲到了这里，也摆不脱瓷的纠缠。

作为“十八省码头”，景德镇如果仅仅是戏曲演出活动繁荣是不甚稀奇的，仅仅是戏曲故事作为陶瓷美术的题材也不甚稀奇，奇就奇在这里形成了一种别具一格的瓷味戏曲文化。

景德镇与戏曲结缘由来已久。南宋时，这里戏曲演出活动就很盛行。1964年，浮梁县一座南宋古墓中出土的六个戏俑就是明证。元代开始，戏曲被请上了青花瓷。明代时，大戏剧家汤显祖驻足景德镇，留下了《浮梁县新作讲堂赋》。如果说，这些还是景德镇陶瓷与戏曲羞答答的牵手，那么清代唐英养家班、写传奇，可以看作是瓷与戏深度融合的肇始。

督陶官唐英不仅是著名的陶瓷专家，更是才华横溢的剧作家、诗人、画家。他的很多剧作如《梅龙镇》《双钉案》《三元报》《借妻》等，依然活跃在今天的戏曲舞台上。这些剧作中虽然没有反映陶瓷题材的，但他留下的另外一部诗文集《陶人心语》，以陶瓷入诗，这可以看作是后来陶瓷进入戏曲的先声。这部著作中，唐英记录了景德镇风火仙师庙演戏祭神的盛况。以戏祭窑，是景德镇戏与瓷融合的活态典型。唐英还养有一个家庭戏班，不仅经常闲赏戏班中的当家旦雪儿“歌玉茗堂寻梦曲”，还邀请“土梨园”也就是民间班社入官邸，昆腔弹腔同台演出，使流行于景德镇地区的各戏曲声腔交会融合，为以后三腔合一的饶河戏乃至赣剧的形成起到了一定的促进作用。

清代和民国时期，景德镇会馆众多，不仅有本省的，还有很多外省的。甚至华北的山西，在这里也设有会馆。这些会馆绝大多数都建有戏台，活跃在这些戏台上的剧种非常丰富，既有本土的都湖高腔、乐平腔，也有徽剧、京剧、湘剧、越剧等，可谓是笙歌鼎沸，争奇斗艳。

在这众多的剧种中，有两种极富景德镇地方特色，一种是景德镇采茶戏，一种是瓷偶戏。

先来说说景德镇采茶戏。它可能是全国三百多个地方剧种中唯一诞生于陶瓷工人中的剧种。

景德镇旧属浮梁，浮梁盛产茶叶，自唐代以来，当地就有采茶歌流传。虽然出于庆祝年节及瓷器烧成出窑的需要，人们会表演灯彩，但这种灯彩并没有如其他地方一样，和当地采茶歌相结合发展成采茶戏。景德镇采茶戏的源头其实是湖北的黄梅采茶戏。

清道光初年，湖北黄梅县发生水灾，人们四处逃荒要饭，一些演唱采茶调的艺人进入赣北。其中一个叫邢绣娘的来到浮梁县治下的景德镇，开始传艺。这个时候的黄梅采茶调，依然是个以道情、连厢、划旱龙船的方式演唱的外来曲种。咸丰年间，又有罗云保、帅不伦、帅敦铭等黄梅采茶调艺人相继来到景德镇谋生。因为那时景德镇的瓷业工人，一到寒冬腊月，坯房窑厂就停产，直到来年二月花朝才开工。其间，他们为了维持家庭的日常所需，就得另外寻找活计。而帅敦铭等人的到来，为他们打开了另一扇谋生之门。于是，在这些瓷业工人中，有些人拜帅敦铭等为师，学唱采茶调。学成之后，他们在做工之余，常组织起来，唱采茶调暖窑神、打新房，直到踩地戏——也就是景德镇采茶戏的雏形。由于景德镇“工匠八方来”的特点，许多瓷业工人来自都昌、丰城、鄱阳、乐平等地，方言比较复杂。这些方言相互交杂和影响，逐渐形成了有别于原浮梁本土的方言。这种方言逐渐渗透到采茶戏的演唱中，演变成了具有景德镇地方特色的戏曲剧种。这种小戏演唱时不用丝弦乐器伴奏，只用锣鼓击节，有需要时在腔尾用人声帮腔，因而又被称为“锣鼓腔”。由于这种形式与乐平高腔班的演唱形式相似，人们又叫它“小高腔”。

随着表演剧目的丰富，剧情逐渐复杂化，人物增加，踩地戏的形式发展为“三角班”，进而仿饶河班建制，形成“九角头”的行当阵容，这个小戏剧种一步步走向成熟。

在此过程中，有一个叫刘显乔的瓷业工人起了关键作用。刘家原本家境殷实，到刘显乔这一代家道中落，他17岁开始在瓷厂学画青花，后到窑厂做了二夫半（负责送柴块到窑门口，并协助收兜脚工干些活的工种）。由于师父邱炳生曾经跟帅敦铭学唱过黄梅采茶戏，刘显乔便跟着师父既学工又学艺。刘显乔表演天赋异禀，痴迷戏曲甚于描画陶瓷，干脆与另外两名采茶戏爱好者组成了景德镇最早的“三角班”，经常到窑厂、坯房、红店为工人们演出，没想到一炮而红，一时在景德镇名声大振。瓷工们给刘显乔取了个富有行业色彩的外号“窑生”，这个新生剧种一诞生便自带“瓷”味。之后，刘窑生改“窑”为“尧”，成为“刘尧生”。1954年4月，景德镇市采茶戏剧团成立，景德镇采茶戏从此被定名。刘尧生也成了这个剧种真正意义上的第一代表演艺术家，堪称祖师爷。

再说瓷偶戏，这更是陶瓷与戏曲直接结缘的地方剧种，唯景德镇独有。它的诞生过程本身就有很强的戏剧性。

1915年底，袁世凯称帝，仿前朝皇帝的做派要造“御用瓷”。但瓷工们因贪看戏，经常误了上工。为了加紧生产“御用瓷”，浮梁县知事陈安干脆下令禁戏。因吊线木偶手脚眼睛会动，吊线木偶戏也未能幸免。但是谢窑神还愿还得要有戏演，于是只有撑公头戏也称手杖木偶戏被允许有条件地演出。这种木偶无手无脚，也没有眼睛，演出形式过于简单，人们看了兴味索然。有个叫陈春福的撑公头戏艺人，灵机一动，从原来吊线木偶艺人那里买来木偶进行改装。原本人们因为禁戏被“斋”伤了似的，连烧瓷质量不好也归咎于没有演戏“暖窑神”，怨声四起。当大家知道陈春福能演撑公头戏时，就把他的戏班请到风火仙师庙演出，虽然不如真人演出那般活灵活现，但唱的还是真人，调子还是饶河调，好歹让人们过了一把戏瘾，因而演出大受欢迎。县知事陈安见木偶无手无脚眼不能动，也就默认了。

后来，陈春福见木偶头像演出久了，色彩容易发黄甚至脱落，影响观赏效果，于是突发奇想，干脆用瓷偶取代了木偶，瓷偶戏由此诞生。瓷偶的色彩较之木偶更加鲜艳，人物面部表情更加生动逼真，瓷偶戏较之木偶戏更受人们欢迎。直到20世纪60年代中期，瓷偶戏的演出活动在景德镇仍然很活跃。1963年5月，《景德镇日报》曾有评论文章，赞美瓷偶戏“热闹、风趣、入神”。但这是它最后的辉煌，三年后，瓷偶戏在景德镇正式谢幕。

瓷偶戏还只是陶瓷与戏曲两种艺术形式上的结合，陶瓷真正深度地融入戏曲，则是1950年代后的事。

当时，景德镇先后成立了六大文艺院团，其中四个为戏曲剧团，分别是京剧团、赣剧团、采茶戏剧团和越剧团。这些剧团在存续期间，创作了一大批陶瓷题材的舞台剧，如京剧《玲珑魂》《美人醉》《龙床恨》、赣剧《桃花片的传说》、采茶戏《窑前战歌》、越剧《击瓯楼》等，在业内还产生了较大的影响。京剧《龙床恨》创作于1962年，取材于景德镇民间传说，1979年搬上舞台，获得江西省庆祝新中国成立三十周年献礼演出多个奖项，1984年获江西省人民政府优秀文艺作品剧本创作二等奖，珠江电影制片厂将其拍摄成三集电视剧在中央电视台播放。再如创作于1964年的景德镇采茶戏《窑前战歌》，参加江西省戏曲现代戏观摩演出大会，深受好评，并被江西人民广播电台录音播放。赣剧《桃花片的传说》和越剧《击瓯楼》则围绕陶瓷分别讲述了一个凄美的爱情故事。

这些戏曲作品，讲的是景德镇陶瓷故事，演的是景德镇陶人形象，伴随着题材而来的，是艺术手法上的突破与创新，如舞台美术吸收了陶瓷艺术的元素，以及为表现陶工形象而创造的全新的程式化表演。

可惜，这些随着景德镇戏曲文化的衰落而成为昨日记忆，不然，今天的中国戏曲园地，一定会有景德镇“瓷派”戏曲的一席之地。

把握本体的现代互融

——观高安采茶戏《红色货郎》

舞台艺术

□ 刘 飞

高安市采茶剧团最近创排的《红色货郎》（编剧王恩施，总导演童薇薇，执行导演陈超）以传奇跌宕的故事讲述、悲喜交织的艺术风格、诗意流畅的舞台呈现，跳出了红色题材惯常的话语模式和情节套路，赋予了别具一格的审美品相和人文气质。《红色货郎》讲述了20世纪30年代那个天崩地坼的历史动荡中，靠走街串巷兜售日用品糊口的货郎陈康，无意间将国民党强买烟酒留下的子弹卖给了红军，从而卷入了红军与国民党军队、老族长反动势力之间的残酷斗争，在红军的无私关爱和救助下，成长为一名红军战士的传奇历程。

新时代以来的舞台艺术，越来越多的作品借小人物、普通人的成长书写信仰和崇高主题，《红色货郎》承此脉络而又别开生面——既非主流的宏大叙事，也有别于精英预设的个体关怀，而是用猝不及防卷入事件的民间本能，懒散不羁地释放出枝蔓线条。作为一个小人物，货郎不可能像后世历史学家那样预知到当年反“围剿”斗争的艰险，也缺乏对其重大意义的认识。朴素、充满烟火气的货郎，过得市井又卑微，人生最大的梦想就是做买卖挣钱把老婆娶回家。他的被卷入，是因为“弹药换钱”，这是货郎的行动线，也是逐渐升华其内心和精神世界的重要的戏剧动作。该剧从以物易物这个极富戏剧性的视角引发一系列戏剧冲突，表现货郎从自发到自觉的转变过程，即从一个满足自我生存欲望、执念于迎娶“入门寡”包秀灵这些世俗生活的人，到一个在被反动恶霸毒打迫害与红军马连长的牺牲中初步认识革命，并立志成为红军，一辈子跟党走的“人”的转变。一开始，他的处境是相当被动的，他对那个动荡年代里血与火的战争，完全懵懂无知。《红色货郎》把整个故事抛回到一种“混沌”状态，让人物根据具体的情境去作出选择，也因此从最原初、最具体的角度挖掘出了生存本能、生活需要所蕴藉的能量与活力，以及它们经过锤炼升华为理想信念的过程。不居高临下，不灌输感召，而是提供一种理想信念的民间解法，诠释了“自发”向“自觉”转变的深刻逻辑。这种“混沌”情境，无疑更具有历史现场的味道。创作者没有一开始就把货郎的思想境界提升到革命信仰的高度，反而是让他处处有小狡黠、小贪念。比如，他意外得到一些子弹，赚了几块银元，却被族长训斥；连相好的女子包秀灵也觉得他的做法风险太大，劝其谨慎从事。然而，为了凑齐娶心爱女子的彩礼，他却一而再、再而三地铤而走险，并险些在族长的用刑中丧命。在货郎的生活经历中，他可能搞不懂红军马连长提到的中国工农红军到底是什么，也没有所谓战争是正义还是非正义的概念，但是他原本指望通过自己的辛勤劳动就能梦想成真的朴素愿望，在贪婪的国民党军队和老族长面前被撕得粉碎。而红军对他的关爱乃至当他面临险境时的挺身相救，让他有了榜样、有了希望、有了信仰，逐渐感受到马连长所向往的未来——“建设新世界，人人享太平”，所追求的理想——“扶危济困、爱民如子、服务民众、反对压迫”，是真诚的、无私的、纯粹的，感受到马连长的坚韧执着、关键时刻舍己为人的行动，是温暖的、无畏的、勇敢的。在马连长为救他献出宝贵生命之后，货郎从灵魂深处获得情感价值的认同，货郎的乱世行脚与红军队伍气壮山河的革命步伐实现了联动，催促着他从小我走向大我。这个小人物的个体动机与行动走向是那样的典型与独特，信仰和崇高因这个人的纯粹、执着而变得真实、具体。

该剧的叙事情节和人物设计带有草根小人物的原生态气质，这些呈现在舞台上，则表现出了一种真实状态下的多种艺术风格的交织与互渗。严肃的、深刻的、悲壮的精神内涵，却通过轻松的、诙谐的、浪漫的形式表现出来，其中不乏激烈的反差、对比。《红色货郎》的二度创作中，导演在充分尊重高安采茶戏艺术特色的基础上，以活态融合的方式实现了对于传统的活态传承。比如，将诸如树木、店铺等在内的“人造景观”与空灵的舞台空间、诙谐趣味的人物行动融合在一起，实现了人、物、景在意义表达上的协调统一；将扁担舞、矮子步等采茶戏绝活与带有仪式感、象征性的叙事情境融合，都用得藏筋蕴骨、得体贴切，实现了传统程式与现代表达的对接。将地域特色浓厚的民歌和小调融入男女主角的唱腔设计中，适当加入西洋乐器来丰富配乐，大量使用打击乐增强武戏的紧张感，由村姑组成的小歌队融入情节演进、观众互动的过程中，看似写意乱入，却得真意，丰富了红色故事的讲述视角，糅合了叙事的历史感与当下性。这当然离不开几位主要演员特别是货郎饰演者的扎实基本功和优秀的舞台表现，但导演从回归民间视角，到进入传奇的喜剧结构，再到土洋结合、歌舞同台的自信从容，是起到统摄作用的。应该说，该剧的呈现无论是题材视角、叙述文本还是舞台样式，都透着浓厚的重塑民间、重塑传统与沟通现代的意味，从而真切感受到导演所赋予剧作的诗意观照。

当然，这其中也包括导演为演员们找到了舞台表现的“形象的种子”与“行动的方向”。特别是货郎一角，是出彩、出色的，也是极富个性且具有典型意义的。他身上的小农思维与行事做派，比如满足于生活上的小富即安，遇到危险又胆小怕事，在处事原则上还有一点点狡黠，这些都在剧中得到了幽默、风趣的体现；但是，他在经过红军救助、思想洗礼后的大是大非与物质诱惑的纠结面前，又有坚守担当、善良纯洁的一面，不惧危险挑战，经得起困难与挫折的考验，有坚强的意志与不屈的斗志，这是货郎能够担当得起从“你对我恩重如山，我必结草衔环”的民间伦理走向红色革命信仰的基础，也是流淌在中国普通民众身上的最宝贵的东西。这些通过鲜活的新程式都“长”在了演员的身上，实现了表演技巧、演唱功力、精神气质与角色塑造的统一。

《红色货郎》的创演留下了很多启示，饱含了现代精神的灌注与道德力量的阐释，观众看到的不只是致敬信仰、致敬红土地，不只是一个小人物的成长历程，更多的是主创们背负责任和使命的深刻探索，那一种义不容辞的担当，以及流淌在舞台上的，对剧种的、对一路走来的自己更熨帖更细致的情感。

高安采茶戏《红色货郎》剧照

艺坛杂感

且行且吟一寸心

□ 梅曙平

有关《梅花三弄》的起源，业界较为一致的观点是，该曲源于东晋桓伊在江州所作的笛曲。

潇湘水畔有一座云绵庵，杏黄色的院墙，青灰色的殿脊，苍绿色的老树，沐浴在初春的朝霞之中。院落里，有老梅数株，风习袅袅地摇曳。一位年约十岁的少年，立于梅花树下，横着一杆竹笛，嚼徵含宫，泛商流羽，吹得有板有眼。汲汲光阴和笛音就这般在庵院里厮磨，少年吹笛技巧日有所增，枝头那点点红萼开了又谢，谢了又开，年年岁岁，周而复始。

这位少年名叫桓伊，随父宦游蒸湘已有一年多，读书习武，观梅吹笛。桓伊音乐造诣日益精进，乃至多年后，闯出了笛圣的名头，其技艺号称江左第一。桓伊吹奏的竹笛，包浆浑厚，音质浏亮，据说是东汉蔡邕用柯亭竹子制作，故名柯亭笛。随着桓伊在笛艺方面的造诣与日俱增，几乎将其英武而有将略的雄才大勇加以掩盖。淝水战场上，面对投鞭断流的前秦大军，桓伊挺然不挠，拯家国于危难。

一根竹笛，夷犹加锤炼，支撑起桓伊的千古风流。那一年，桓伊在江州刺史任上。一日，他畅游庐山，仰望一道瀑布飞流直下，珠花迸发，像一朵朵盛开的白梅，煞是晶莹可爱。顿觉激昂排荡，意到曲随，连忙自腰间摸出竹笛吹奏了一曲。笛声脩然而起，脩然而结，如同行云流水，一波三折，清雅玲珑。笛曲前半阕奏出了清幽舒畅的冷音曲调，以表现梅花清纯高洁的特质和那恬静安详的神态，笛声后半阕，桓伊赋予了“寒山绿萼”（一弄）、“姗姗绿影”（二弄）、“叠叠落梅”（三弄）、“春光好”（收音），这般回旋往复的意象。他运用快速的“拂”“锁”指法和强烈的音色对比，表现了梅花在严寒劲风中迎风摇曳、冰肌玉骨的韵致。一往情深处，他将同曲调反复演奏三次，暗喻梅花在寒风中次第绽放的疏美身姿及那奋发向上的士子气节。桓伊每吹一次，便审视一番自己内心的深情，一一记忆下来，整理、修改、提炼，谱曲填词，汇编成一部笛谱。自此笛声时常在山谷中盘旋嘹唳，像迁徙的大雁，一直辐散到遥迢的远方、时间深处。这曲长笛三弄历经沧桑，经过不断地演绎，经由唐代颜师古改编为古琴曲《梅花引》，最终在宋元年间演绎出异曲同工的古琴曲——《梅花三弄》。

看人间多少故事，最销魂梅花三弄，上马提枪雄姿英发杀敌保国，下车吹笛一往情深。而最早印证《梅花三弄》脱胎于桓伊的笛曲的，是明代宁献王朱权。据史料记载，朱权系明朝开国皇帝朱元璋的第十七子。永乐元年，朱权被夺去兵权改封南昌。朱权好学博古，工戏曲，尤精音律，历时12年，从数家琴谱所记载的上千支乐曲中，精选了64首曲子编为《神奇秘谱》，古琴曲《梅花三弄》便是其中之一。《神奇秘谱》是古琴曲《梅花三弄》存见最早的谱本，在对此曲的注解中，朱权写道：“桓伊出笛作梅花三弄之调，后人以琴为三弄焉”。

江州这一方水土与音乐是有缘的，桓伊出笛作梅花三弄，白居易诗作《琵琶行》生发出琵琶曲《春江花月夜》，绝妙乐曲如清风出袖，明月入怀，高标了这一方水土的人文底蕴。江州音乐的拔节扬花是有根脉的，放眼江西音乐发展的历史，从神话传说中居住在洪崖丹井的黄帝音乐大臣、中国音律鼻祖伶伦，到唐代永新县的大唐歌妃许合子，皆是诞生梅花三弄远古的土壤。到了宋以后，江西俨然成为全国音乐勃发的沃土，姜夔、周德清、燕公楠、朱权、魏良辅等一个个音乐理论家，以一本本经典的音乐著作，使得音乐成为江西人文的重要组成部分。其中，周德清的《中原音韵》可谓中国国音之鼻祖，成为当代推广普通话的基础。姜夔挖掘整理了唐玄宗的《霓裳羽衣曲》，使得江西在音乐领域更上层楼。在戏曲方阵里，明初形成的弋阳腔是南戏中流传最广、影响最大的剧种，为高腔的源头，成为京剧、川剧等四十多种地方戏的源头活水。还有九江的青阳腔、西河戏、采茶戏，形成了地域戏曲的百花齐放。这些厚重的音乐背景，成为《梅花三弄》《浔阳琵琶》诞生的广博的背景。

纵观整个音乐史，能够将曲调与性情融合得天衣无缝的一个人，或许是桓伊。当时的人把桓伊唱的挽歌和羊昙唱的乐歌、袁山松的《行路难》，称为“三绝”。历史如滚滚长江东逝水，奔流不息，而今，三绝之中，惟有一首哀婉悠扬的古曲《梅花三弄》，依然令人穷魏晋之幽致，发千年之古香。

春秋轮回，岁月不居。梅花年年绽放，笛声不绝于耳。那音调从容和顺，如同溪山夜月、风荡梅花，好似春雨润花，清渠溉稻，一曲忆故土，一曲怀远方。听，当下有人彳亍在山阴道上，且行且吟，一声桓伊，一寸心：

横笛落指词曲新，三折梅花真可人。
愿借天风传得远，家家门前尽成春。

第193期
本版邮箱：perft@qq.com
本版电话：0791-86849413