

文化语境视域下的传统艺术及其当代传承

——以江西采茶戏为例

文雅 邓伟民¹

【摘要】采茶戏是我国一种传统戏曲类别，它是一种由采茶歌、采茶调、民间舞蹈组合而成的有人物和故事情节的民间小戏。江西采茶戏不仅是采茶戏的源头，而且是中国采茶戏的代表。作为集中反映地方文化特色的一类艺术品种，江西各路采茶戏剧种的划分依据主要表现在音乐唱腔的差异上。而这种差异的存在是赣地多元文化语境下，地缘环境对同类异地的艺术品种样式形成多样性选择的必然结果。因此，从文化语境的视角出发，对江西采茶戏音乐与其生成环境之间存在着关联性等诸多方面的研究，是探究江西采茶戏音乐文化属性及其传承发展的主要途径。

【关键词】文化语境 采茶戏 非物质文化遗产

【中图分类号】G122 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1004-518X(2022)07-0177-08

一、引言

人类学家马林诺夫斯基在1935年提出了“文化语境”的概念，指话语产生的文化背景。这一学术定义被泛化地理解为说话者生活的社会文化环境，后被引入语言学的研究当中，反映出语言学界对语言的文化因素和文化因素所构成的文化背景的关注。

作为“语境论”范畴的一个分支，“文化语境”与所谓的“情景语境”有着不同的内涵与外延，其概念的界定也随着学术认知的深化逐步细化至人群思维模式、宗教信仰、价值观念、地理文化和人文历史文化等层面，并最终被确定为一种“非语言性”的审美语境。

20世纪90年代，美国语言学家C.克拉姆奇(Claire Kramsch)对其进行了更为明确的定义。克拉姆奇在对语言与文化的互动关系进行研究的过程中指出，“文化语境”不仅是一个社会对言语交际活动作出的各种规定和限制以及由此构建的与之对应的社会规范，而且反映了一个社会中群众在语言、行为和心理上的集体习惯。^{[1](P126)}此后，“文化语境”的研究范畴就逐渐从一门语言特有的文化背景扩展到了一个民族在长期社会历史发展中所形成的文化传统和风俗习惯。

当然，这种概念范畴的变化并不是对概念内涵简单的扩展，而是在概念外延上的一种多角度、多层面、多层次的综合扩大，它使得“文化语境”在人文社会科学领域具备了文化比较的性质和文化人类学的重要意义。与“文化语境”类似的概念，还有文化生态学中的“文化生境”。所谓“文化生境”，“指文化赖以生存、发展的环境，包括历史环境、自然环境与社会环境”^[2]。可见，不同学科的学者，都不约而同地关注到文化的生成语境。

在文化语境视域下解读音乐文化现象是传统音乐文化研究的一种主要途径。近年来，对于中国传统音乐文化研究主要范畴

¹**作者简介：**文雅，江西师范大学文学院博士生；(江西南昌 330022)华东交通大学艺术学院讲师。(江西南昌 330013)

邓伟民，江西师范大学音乐学院教授、博士生导师。(江西南昌 330022)

基金项目：江西省社会科学规划一般项目“江西采茶戏音乐研究”(19YS11)

的界定，学界一直存在着两大阵营：一种是始终注重音乐本体研究的中国传统“音乐学派”。他们更愿意专注于音乐本体论的研究，虽涉及相关音乐主体的社会历史和文化研究领域，但始终是围绕中国传统音乐结构中的律调、谱器的分析。另一种是更注重音乐文化研究的“人类学派”。他们主张中国传统音乐的研究应该突破音乐学的局限，将人文社会科学理论运用到学术研究中，通过对表演语境的分析探究音乐的风格特征和文化内涵。

从学术理论的思维范式上看，“音乐学派”和“人类学派”的对立实际上是我国民族音乐研究在方法论上所产生的争议。这种学术争议最终的结果是促使中国传统音乐文化的研究经历了由“自律论”到“语境论”的发展历程。时至今日，无论是“音乐学派”或是“人类学派”，两大学术派别对中国传统音乐审美的认知皆从早先的普遍对抗逐渐转至对传统音乐文化的自律、形式主义与美之间的关系的探索和交流。这一转变促进了我国民族理论与传统音乐理论的互补，使传统音乐理论的研究方法与民族音乐学理论的研究方法以合流的方式完成了中国传统音乐理论学术思想的转型。

依照学科类属，“文化语境”视域下的传统音乐研究属于民族音乐学范畴，其被学界定义为对“文化语境中的音乐的研究”^{[3] (P7)}。从常规方法论层面上看，当代的民族音乐学学科体系十分强调音乐“语言”与“语境”的同一性关系，同时也注重在研究对象的选择上采取一种微观、具体和即时性的标准。换言之，在民族音乐学视域下微观音乐文化课题的研究，必然要将其纳入一定的文化语境中，或者说为其建立起某种“文化本位”¹（或“文化支点”），并采用“主位—客位”²双视角考察方法去进行观照，而这种研究方法也为考察音乐与文化背景的互动关系提供了一个便捷的思考路径。

二、赣地文化语境中的采茶戏音乐

采茶戏作为一种民间地方戏曲，其发展大致经历了“茶歌”—“茶灯”—“茶戏”三个阶段。其中，茶歌最早就是演唱民间小调，这种民间小调与地方民间音乐具有极深的渊源，可以说它是采茶戏最初的形态。尽管在后来的发展中，采茶戏的体制不断丰富、变化，但是，音乐始终是采茶戏戏曲表演中最为重要的环节，它是区分我国各地采茶戏剧种的主要标志。因此，从采茶戏艺术样式中所涉及的学科结构来看，采茶戏音乐必然是采茶戏剧种研究中无法回避同时也是最具鲜明特色的部分。

在具体的音乐实践活动中，我国传统音乐的活动方式是民族音乐形态³本源特征的集中体现。在诸多音乐形态构成的要素中，音乐表现形式和特定的语言音调两个表现因素决定了民族音乐形态的其他特征因素的生成和发展。因此，将采茶戏剧种置于特定文化语境下，对其音乐表现形式的变化以及音乐语言的构建进行考察，能让我们更加直接、客观地了解和认识此类戏曲剧种的文化属性。

（一）民俗活动中诞生的戏曲剧种

赣地的先民们自古就十分重视节日，一是因为节日与原始信仰有密切关系，二是由于节日与农事相互关联，因此，在长期的社会生产生活中，尽管赣地族群复杂，居住分散，但是在特定的节日，大家会通过约定俗成的方式在相应的节日活动中形成一种集体性的民俗活动，比如上犹“送穷”、崇仁“送喜”、铅山“社酒”、南丰“鬼节”、新建“中秋”、萍乡“登高”、乐平“守岁”等。这种在特定岁时节令中形成的民俗文化事项构成了一种独特的民俗环境，它不仅有力地引导着赣地族群按照传统的风俗习惯积极行事，同时还帮助不同族群克服了生计所累和居住分散的巨大困难，为戏曲的演出提供集结大批观众的先决条件。

结合江西区域差异特征中的地理条件、水文环境以及方言类别等诸多要素，在遵循行政区域完整性原则及区域民俗文化的相似性和差异性原则的基础上，江西的民俗文化可分为赣北、赣西北、赣东北、赣东、赣西、赣南六个区域⁴。而在众多习俗惯制和民俗资源中，茶事活动、灯彩表演以及礼俗仪式等一系列民俗文化事项对采茶戏音乐的产生、发展以及传播发挥了重要的作用。

首先，茶事活动的兴盛是采茶戏音乐生成的社会基础。江西地区作为采茶戏剧种的发源地，自古盛产名茶，茶事活动异常发

达，并由此产生了一系列的茶俗文化。在赣地早期的采茶活动中，由于当时的生产效率不高，茶农需要长期在茶田里进行强度不低的劳作。因此，在劳动间隙，便在田间地头自然形成了茶农们以清唱进行娱乐和交流的方式，早期茶歌也由此产生。一开始人们并没有将其定义为采茶戏，这只是当地人在艰苦劳动中的一种自娱自乐方式。后期，随着茶叶贸易的兴起，江西各地逐渐产生了茶市，茶农为此开设圩场便于与各地的商家和民众进行茶叶交易。

人群的聚集，逐渐形成了相关的民间活动，进而产生相应的民俗文化，此时最为应景的就是茶舞和茶戏。起初茶农们只是在茶市时节通过自编自演一些与采茶活动相关的歌曲和舞蹈来吸引民众和茶商。而后，随着茶叶生产的发展和茶事文化的传播，这种载歌载舞的艺术表演形式不仅常用于席间助兴，更是在大量的茶事民俗活动中广为流传，采茶戏的基本雏形已然显现。

其次，灯彩表演的盛行推动了采茶戏艺术表现形式的转变。江西的音乐艺术自唐朝开始进入了一个歌谣千里、钟鼓万家的时期。白居易在《钟陵饯送》中说南昌“翠幕红筵高在云，歌钟一曲万家闻”，正是展现了江西繁华的音乐活动场景。因社会稳定，经济发达，在唐代江西民间舞蹈十分兴盛。音乐歌舞已成为当地社会风俗，人们常常在上元佳节表演灯舞。载歌载舞的唱灯、跳灯、舞灯、耍灯等演出活动，最终以“灯会”的形式成为一种传统的风俗习惯在赣地流传下来。

南宋时期，随着江西城市人口的增加，赣地音乐出现了市民化的倾向，加之民间灯彩活动在当时是受到官府奖励的，灯彩活动异常盛行，并由此衍生出了丰富多彩的灯歌表演。早先江西灯歌的演唱形式包括茶灯、花灯、马灯、牛灯、叫花子灯等，其音乐又以斑鸠调、长歌、茶歌、十送、十保、狮子灯歌、彩船灯歌、对花调、采茶调为主。这些音乐后来逐渐成了江西采茶戏的常用曲牌，它们以联唱或帮腔等艺术表演形式推动了江西采茶戏由茶歌向歌舞音乐的转变。

最后，礼俗仪式的需求进一步完善了江西采茶戏音乐的表演体制。受战乱影响，中原汉民自秦朝起有着以氏族族系为单位多次迁入赣地聚族而居的历史。入赣后，这些由北而来的华夏民族族群所携带的根深蒂固的儒学文化品性，促使赣地民间联宗立庙的宗祠文化日益盛行，并由此产生了一系列民俗事项，诸如祭祖、修谱等。在这些祭祀事项中，必然伴有盛大演出活动，如赣地的“祭祖戏”和“修谱戏”即是在此类传统宗族活动中所产生的戏俗。

这类戏俗的演出旨在通过礼俗活动来强调家族的兴盛及内部活动的重要性，其内容和形式本身带有浓郁的民俗色彩。在这一类传统的民俗活动中，由于早期采茶戏的表演剧目不仅有着大量的祭祖、崇祖行为和表演内容，加之本身也更易于营造氛围，从而使得该剧种逐渐成了地区家族礼俗的首选。而采茶戏戏曲音乐表演体制也正是在一系列建庙、修谱、做寿、嫁娶、办丧等民俗活动中得到完善。以赣东采茶戏中的器乐表演为例，其伴奏曲牌就一直以唢呐曲为主，其唱腔均由打击乐伴奏。此类曲牌所具有的音响特性使其多适用于开场、散场和婚丧、宴庆等场合，而这种戏曲伴奏乐器的倾向性选择正是源于剧种自身就是在半班阶段为了适应表演内容和形式的需要吸收民间串堂音乐加以发展而成。

（二）方言语调中生成的声腔体系

从语言文字的特质上来看，中国汉语的文字本身就是一种通过特定的约定性语义而产生的音意文字，其发音涵盖了说、诵、吟、唱的陈述风格，并兼具表情和表意功能。而作为一种有“声调”的语言，中国汉语中的“一字多韵”“一字多声”的特征，使字词在语音传达过程中可以自然地形成一种具有固定音值长短和特殊节奏韵律的歌唱性的语言音调。这种语言音调实际上就是语言的一种非常态表达，它在以音高趋向变化为主体的中国传统乐音运动形态中，通过汉语中的平仄、四声以及方言中的语调差异直接决定了音乐旋律多样化的乐音连接以及组合方式。

江西各路采茶戏音乐的生成背景源于赣地传统文化语境中的史态、地态、语态、心态和乐态。其中，语态（方言语音）是音乐风格生成的基础。一般来说，为了使音乐艺术语言的表达更为清晰，在江西各路采茶戏戏曲音乐创作中，首先关注的是旋律和语言音调是否吻合，并因此产生了一个有趣的现象：同样的唱词，在江西各路采茶戏剧种中，所用方言不同，旋律的走向也不同。

以九江采茶戏和抚州采茶戏在传统剧目《补背褡》中所展现的曲调差异为例：两者在剧本、唱词以及舞蹈表演形式上大同小异，但因方言语调的不同在唱腔上却形成了鲜明的差异。九江方言属于江淮官话，声调的特点主要表现为高低过渡的协调性以及大降调入声韵的可延长性。

这种语调特点在唱腔的生成过程中可以自然地衍生出以二、三度音程上下回旋式的平缓性旋律线条及前十六后八和附点四分音符的节奏形态。与之相对，抚州方言属于赣语体系，其声调起落发音的最大特点为低入高出，而据此所形成的音值差在曲调旋律的构建上更易于自然地生成以四、五度跳进为主的旋律线条和短促有力的平八、平十六节奏形态。通过考察两地方言中的语言声调与旋律音调的关联，可以发现两地语言音调的高低起伏和用语习惯的差异决定了戏曲音乐唱腔旋律的不同走向，进而也直接促使戏曲剧种在声腔体系上表现出了不同的特质。

陈海燕对江西采茶戏声腔体系进行了详细的比较分类：“江西北、中、南部地区采茶戏的声腔彼此不同，北部、中部、南部的采茶腔系分别属于打锣腔系、梁山调腔系以及调子腔系三个声腔系统。”^[4]而由于声腔体系类别的不同，江西各路采茶戏在音乐结构方式上也产生了相应的差异。比如，江西南部地区的采茶戏以赣南采茶戏为代表，在声腔体系上属于南岭板块的调子腔，在曲体样式上大多表现为非方整性顶板多腔式的音乐结构。

而自萍乡到宁都等地的赣中地区，采茶戏剧种的声腔逐渐过渡到江南板块的梁山调腔系，腔式主要以顶板单腔式或分尾两腔式为主，声腔结构则呈现出上下句一样的对称方整性。江西北部地区采茶戏虽然大多属于打锣腔系，但因横跨的地域较大，以九江、瑞昌到抚州这条线为界，东西两端的声腔系统也多有差异。其中，西半部地区的武宁、南昌采茶戏在唱腔上分别以北腔和下河调为主，腔式上多为单腔式或两腔式；东半部地区的赣东北采茶戏唱腔则是以湖广调为主，腔式上多表现为分头漏腰两腔式、眼起单腔式，甚至三腔式或多腔式等。

综上所述，江西采茶戏音乐语言是在本土方言中自然生成的一种语言音调。这种语言音调按照一定的思维方式、逻辑关系和语言声调而变化，通过“语调（依字发声，因韵而声）→声调（比如汉字四声中的抑扬顿挫、轻重缓急）→音调（依腔形声，在声调与音调之间有一个类腔词关系或者类词调关系的问题）→曲调（音声自主结构乃至自行驱动）→乐调（依声赋格）”^{[5] (P74)}等一系列互有关联的转化，将语言的表意状态推进到表情状态，完成语言向音乐的一种自然延伸。

当然，促使这一自然延伸的原因首先是交流的需要。江西采茶戏作为赣地民俗文化中衍生出的本土化艺术品种，其自身就包含了特定区域人群交流的需求。在这种特殊的交流方式中，语言的规定性使得乡音母语最能够引起人群的语境共鸣，这也是地方戏曲音乐演唱语言性的根本依据。同样，这一结论也适用于我国其他传统音乐艺术品种。

在中国传统音乐语言的构建中，各民族音乐从语言到音乐这一形成过程大体上不会有太大差异。正是中国语言特定的发声与特定的语义，促成了特定的民族音乐形态特征。可以说，民族音乐的主要形态是在语言音调的基础上生发出来的。语言音调不仅是表情和表意的分界点，也是民族或方言人群的分界点，更是语言和音乐的分界点，作为划分我国各民族传统音乐形态的第一块“界碑”，它是我国各民族传统音乐形态构建的基础。

（三）地缘文化视域下的多元文化复合体

江西各路采茶戏的生成是赣地文化语境下地缘环境差异对区域音乐文化形成多样性选择的必然结果，从音乐文化属性上来看，江西采茶戏音乐呈现出了同构性与多样性、民俗性与原生性的总体特点。

第一，同构性与多样性。目前，江西采茶戏戏曲表演已从单纯的自娱自乐过渡到民间艺人专业的演出、筛选和填词改编，无论是演唱还是演奏水平都得到了同步提升，尤其是音乐中大量叙事性歌曲和说唱形式的应用促使采茶戏音乐在唱腔结构上出现一曲多用和曲牌化倾向，戏曲音乐在整体叙事结构上呈现出逻辑化和规范化同构性特点。但值得注意的是，江西各路采茶戏音乐

虽然在曲体结构上大同小异，但各地的声腔体系却不尽相同，也不存在所谓的统一的“采茶戏腔系”。那么，这种在同一文化语境下的同类剧种音乐唱腔结构的多样性特点除了受上述内容中所涉及的方言语调因素的影响之外，还与江西的地缘环境存在着密切联系。

从地理环境上看，江西全境三面环山，尤其是南部地区山峦起伏，交通极为不便，进而影响了南部地区与省外的交流。也正是因为这样，赣南地区采茶戏才能较为完整地保留了江西本土的声腔特点。而江西的中部和北部虽然也被群山阻隔，但因与鄱阳湖较近，水网发达，与周边地区的交流也就十分频繁，各种民间艺术的广泛交流也直接影响、渗透和改变地方上的艺术成分。如江西北部与湖北省毗邻，从北部地区采茶戏的声腔特征观察，其受到了湖北黄梅采茶戏的影响，并以九江采茶戏为代表形成了一支湖广调的声腔体系。

另一个重要的文化背景是历史上移民的迁徙。江西的邻省从西北边界往下到西南边界有湖北、湖南、广西、广东等。据历史记载，自古赣中地区与两湖、四川就存在密切的移民关系。这种频繁的交往自然在四川、湖南、江西这条路线上形成了一条文化传播路径。因而，形成于川东的梁山调沿着这条线流传到了江西，这也是赣中采茶戏声腔与湖南、四川的地方小戏声腔有共同特征的原因。同样，赣东北采茶戏中湖广调（腔式上属于中央腔式板块）、赣南采茶戏中的歌舞声腔（归类为调子腔系家族）也都是伴随人口迁移，不同地区民间音乐的积累和借鉴所导致。

第二，民俗性与原生性。江西采茶戏剧种自形成之初就反映了赣地劳动人民在长期的社会生活中世代传承、相沿成习的生活模式以及在语言、行为和心理上的集体习惯，它的产生直接源于当地盛行的茶事活动，其发展又与赣地民俗文化的盛行休戚相关。在赣地诸多民俗事项中，存在着大量以生产为主要目的的传统习俗，比如稻作习俗、渔业习俗、瓷业习俗、药业习俗、茶业习俗等。江西采茶戏最初就是采茶女在田间劳作的间隙中的茶歌联唱，先流传于赣南地区，而后进入江西各地的民俗灯彩表演行列中成为采茶灯（也被称为灯戏），最终随着剧目的丰富和表演体制的完善逐渐成为大型地方戏曲剧种——采茶戏。

从采茶戏剧种发展的不同阶段来看，江西采茶戏发源于本地的民歌小调，涵盖了江西山野歌曲、劳动号子以及情歌、婚丧曲、祭祀曲、群众性歌曲、社火音乐等民间风俗性音乐体裁，其风格虽略显单调和直白，却能通过朴实无华的音乐语言阐释赣地劳动人民与大自然和原始文化之间的密切联系以及长久以来生存和繁衍的特有方式，因而具有鲜明的原生性和民俗性特点。这种原生性和民俗性的文化属性虽然与现代科学无缘，却与赣地的人文历史有关，它是伴随着赣地不同时代生产关系、社会关系以及在道德、风俗、习惯等社会意识形态对艺术的理解和需要中产生，它记录着赣地传统文化演进的轨迹，集中地反映了赣地劳动人民由古至今传统信仰、审美趣味和审美经验的演变，是一种融合区域民俗文化、艺术文化的活态多元文化复合体。

三、当代文化语境下江西采茶戏剧种的活态传承与发展

江西采茶戏是赣地文化语境的不同层面要素合力交织的产物。作为江西非物质文化遗产的重要组成部分，采茶戏传承和发展的最终目的不是飘向无限，而是回归根本，回到语言、文化、历史、信仰等自己的“发育土壤”中去。

（一）传承主体的扩大

传承主体范围的扩大是江西采茶戏作为非物质文化遗产发挥其文化自觉力量的基础。非物质文化遗产最大的特点是不脱离民族特殊的生产生活方式，是民族个性、审美习惯的“活”的显现，它依托于人本身而存在，以声音、形象和技艺为表现手段，并以身口相传作为文化链而得以延续，也是“活”的文化及其传承中最为脆弱的部分。因此在对非物质文化遗产进行传承的过程中，人的传承就显得尤为重要。

在人才培养上，“口传心授”始终是我国传统音乐专业人才培养的主要传承方式。这种传承方式之所以受到学界认可，源于其所传递的音乐信息都是动态、鲜明和具体的，它与我国传统艺术文化内涵的表达需求一致。但是，这种单一师徒形式的传承也

因易于流失、缺漏而造成音乐艺术品种的传承、传播效率和范围等方面问题。那么，在当前社会文化语境下扩大其传承主体就意味着我们需要重新审视这种单一的传承方式。当然，这并不是说贬低或摒弃口传心授这种技艺授予方式。时至今日，中国传统音乐艺术尤其是传统器乐和戏曲艺术的传承仍然以口传心授为主。其主要的原因是中国各类音乐大多都是劳动人民在长期历史社会活动中集体创造，并通过口头传承的方式形成的基本曲调。因此，它所展现的内容和精神显然不是靠一文一字或是一个符号就能够被阐释和标记出来的。那么，是要培养少而精的艺术“人才”，还是通过大批量产出艺术“人员”？其实从文化遗产的角度来看，这并不是一个非此即彼的选择。

江西采茶戏作为非物质文化遗产，它的传承主体本来就不仅是专业的艺术表演人才，还包括了一切有文化认同感的普通受众群体。一方面，通过继续沿用前辈们一点一滴积累下来的宝贵经验，采用传统的传承方式传授专业的表演技能和舞台知识来不断提高表演人员的舞台修为。另一方面，作为非物质文化遗产，江西采茶戏要想在当下众多非物质文化遗产中占有一席之地，其传承并不能仅仅依托于某个传承人，而是应该将其逐步列入基础教育体系中。通过在基础教育中的规范化普及和推广才能使民众从本质上对其产生文化价值的共鸣，进而实现文化的自觉。在这种民众文化自觉的基础上，对于江西采茶戏的记录、收集、延续和活态传承就会逐渐成为民众的一种自觉行动，进而推动江西采茶戏剧种朝着良性循环的方向发展。

（二）民俗文化的呵护

长久以来，江西采茶戏的传播与赣地民俗民间活动有着共生的关系。而作为当地民众认可、具有区域特色的艺术样式，采茶戏剧种也因更易于营造气氛而在赣地民间礼俗中有着多种功能性的价值。至今，采茶戏的民间演出仍然是围绕当地的节庆、戏俗、堪舆、乡约、婚丧以及生产劳动等重要场合而展开的。可以说有民间礼俗的场合就有它们生存的空间。

随着非物质文化遗产工作的推进，近十几年赣地各路采茶戏剧种也正逐渐走上专业舞台，但我们也必须承认纯正的采茶戏仍然是在民间乡野之中。人们依旧更多是在当地各种民俗节日中认识和了解这一艺术品种。可以说，如果没有民俗文化作为平台，采茶戏这一剧种在民间就失去了民众的文化认同，失去了民俗需求的支撑，也就不可能长期存续。

因此，从文化空间的角度来看，只有呵护地域民俗文化土壤才能为采茶戏的发展提供自发性的动力。当然，我们探讨的是非物质文化遗产代表——江西采茶戏的保护和传承，因此也需要考虑它们在脱离了这些民间礼俗功能性之后的存在价值——是否或者说如何能成为区域性的文化名片？也许只有厘清艺术品种的传承机制和民间存在的原生样态才可能从正确的逻辑起点上推动相关文化事业的发展。

（三）艺术样式的创新

如何妥善处理传承保护与发展，产业化与民间性，原生性与再创造之间的关系是江西采茶戏在后非遗时代得以存续的关键问题。当然，非物质文化遗产的原生意义在于原生地的保护与传承，因此任何在非遗代表项目上的开发利用实际上都脱离了原生性的空间。但是，这并不是说非物质文化遗产不需要发展，也并非不能融入现代社会。任何一种艺术品种想要得以长久发展都要依赖于生存的文化语境，符合时代的审美需求。文化语境对于艺术文化的传承和延续而言具备持久广泛的支撑和制约力量。因此，在当下各种艺术门类互通、表现形式交叉融合的多元文化环境中，江西各路采茶戏剧种想要生存就必须打造符合当前文化审美的艺术精品。

近几十年来，在党和政府的重视和扶持下，江西各地采茶剧团积极发掘整理旧有的优秀剧目，使得历史悠久即将失传的优秀曲调与剧种得到了抢救。与此同时，通过各地剧团与专家学者、民间艺人的共同努力，舞台上也出现了一系列具有当代性的主题性题材的采茶戏剧目。以赣南采茶戏《一个人的长征》为例，这部作品是由张曼君、盛和煜以及徐志远等主创联袂打造的建党100周年的献礼之作。在此之前，张曼君已执导了一系列红色主题的赣南采茶戏，其中被称为红色三部曲的《山歌情》《八子参军》《永远的歌谣》全部斩获中宣部精神文明建设“五个一工程”奖。而2021年的《一个人的长征》更是进一步诠释了张曼君“退

一进二，三民主义”⁵的艺术主张。在内容呈现和艺术手法上，张曼君在该剧中既保留赣南采茶戏传统的矮子步、扇子花、单水袖等原生态艺术特征，又最大程度将其中的文化元素作为新的发展材料融合运用到戏曲表演中，比如剧中通过使用皮影道具，实现人偶同台演绎。在音乐设计上，创作团队在采用大量赣南朴素的原生性民歌小调的独唱、合唱以及对唱的同时，又特别增添了民乐小乐队的设置，并为乐队成员安排了伴唱角色，借以实现与观众以及舞台演员多元互动的模式。

此类固本求新的创作理念一方面展现出创作团队较好地把握了采茶戏作为非物质文化遗产的传承机制以及生存空间的原生性，尊重了非遗项目的原生样态。另一方面，剧中采用的主题性超现实主义的艺术手法在一个新的层面上展现了采茶戏戏曲艺术同样可以具备抒情写意、诗画象征的审美特质，在一定程度上对于本土艺术创作的审美话语构建起到了重要的推动作用。这种浪漫的中国式的艺术表达方式使得曾经难登大雅之堂的采茶戏作为一种更为立体的、多层次的艺术形态，既可以在其生发之地存在，亦可由其承载者脱离其原生环境而生存，展现经典意义，从而在非物质文化遗产的传承过程中获得一种再生性和衍生性的价值。

参考文献:

- [1]Kramsch, C. Language and Culture. Oxford:Oxford University Press, 1998.
- [2]廖婧. 侗族大歌的文化生境及其对音声结构的影响[J]. 湖南科技大学学报(社会科学版), 2020, (3).
- [3]Merriam, A. P. The Anthropology of Music. Evanston, Ill.:North Western University Press, 1964.
- [4]陈海艳. 析江西采茶戏声腔分类的误区——兼谈江西各路采茶戏声腔的形成[J]. 黄钟(武汉音乐学院学报), 1996, (1).
- [5]韩钟恩. 音乐形式语言的诗意与诗性并及艺术音乐论域五题[J]. 艺术学研究, 2022, (1).

注释:

1 对于“文化本位观”学术概念的解释，杨民康在《民族音乐符号学方法论建构与音乐文化本位观——〈音乐民族志方法导论：以中国传统音乐为实例〉教学与辅导之八》（《南京艺术学院学报》音乐与表演版 2022 年第 1 期）一文中指出其主要涉及两个基本层面。一是从文化本位及语义学、语境学层面看，作为研究者，在“主位、客位”一对关系中，应该对于前者，即文化持有者的内部文化观予以特别的关注。二是在乐本位及符号形态学（或符号结构学）层面上，应该对建立在索绪尔结构主义语言学及音位研究基础上的“模式—模式变体”分析思维和研究方法予以同样的关注和重视。

2 “主位—客位”的概念最初是从语言学的语音学(phonetic)和音位学(phonemic)概念发展而来的。在语言学中，与之相关的一对概念是“音素”与“音位”，其划分依据是建立在特殊性和相对性的标准之上。前者是以单一音素为最小分割单位和基本对象范畴的描写语言学方法，后者则以异质音素群为最小表达意义的单位及基本对象范畴。两者的最大区别，即前者所关注的是语言的生理发音和物理音响现象，其理论依据是建立在客观性、普遍性和偏向绝对性意义的基础之上。而后者关注的则是与语义内容联系在一起的语音现象。

3 民族音乐形态是指音乐本体在一定历史时期音乐内容与形式总体性的存在方式。比如说中国传统音乐的历史形态就经历了以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段，以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段，以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。

4 参考杨蕊在《江西民俗文化区划研究》（2015 年江西师范大学硕士研究生毕业论文）一文中对江西民俗区的划分。作者根据江西民俗资源的空间分布特征把江西民俗文化区分成了鄱阳湖渔业文化民俗区、赣西北花炮文化民俗区、赣东北乡村文化民

俗区、赣西庐陵文化民俗区、赣东才子文化民俗区、赣南客家文化民俗区等六个民俗区。

5 张曼君导演提出的“退一进二”强调戏曲艺术的创作首先应当回到戏曲艺术本体本身，同时又要将现代观念融入戏曲创作，在尊重戏曲艺术本体的基础上进行现代阐释。而所谓的“三民主义”则是提倡将民间音乐、民间歌舞和民间习俗融合应用于歌舞艺术表演的各个环节当中。