

荊州花鼓戲發生及傳承的相關研究述評

周麗玲

一、關於花鼓戲的發生

花鼓戲是中國地方戲曲劇種，是各地方小戲花鼓、燈戲的總稱，流傳於湖南、湖北、江西、安徽、河南、陝西等地，內容以表現民眾的“活法”，特別是民眾的婚姻、愛情、家庭生活方面等題材的居多，具有濃郁的生活氣息和地域特色。雖同名為“花鼓”，但各地的花鼓戲種類五花八門，各有淵源，各有師承，名家薈萃，名戲連台。不少地方花鼓戲入選了中國國家非物質文化遺產保護名錄。

二、關於荊州花鼓戲的發生

荊州位於湖北省中南部，長江之濱，江漢平原腹地，北接襄樊，南靠湖南的岳陽市和常德市，西依宜昌，東連荊門潛江。是國務院公佈的首批24座中國歷史文化名城之一。荊州之名源于《尚書·禹貢》：“荊及衡陽惟荊州”，為古九州之一。荊是古代楚國的別稱，因楚曾建國于荊山，故古時荊、楚通用。

荊州花鼓戲發生于沔陽東荊河一帶（現在的仙桃市是荊州花鼓戲的發源地），形成于清嘉慶年間，後流傳到天門、潛江、監利、漢川、京山、鐘祥、荊門等地，已有二百多年歷史。俗稱“花鼓子”，曾稱沔陽花鼓戲、天沔花鼓戲，亦稱“中路花鼓戲”，上世紀八十年代初改稱“荊州花鼓戲”。是明末以後在三棒鼓、踩高蹺、採蓮船等民間演唱形式上改良吸收其他劇種的劇目、聲腔和表演逐漸發展起來的一種載歌載舞的鄉土戲曲，流行於江漢平原，延及鄰近鄂南、湘北等地。

其發生、發展大體經歷了下列幾個時期：

萌生時期 《沔陽州志》特大水災紀實記載，清雍正二年（1724年），就有“穿街過市流浪苦，沿門乞生唱花鼓”的情形；乾隆年間，出現了藝人們沿門或劃地為台演唱的“沿門花鼓”與“地花鼓”，以及一人背著木凳，掛上鑼鼓邊敲邊唱的“架子花鼓”。

草台時期 道光年間，出現藝人三、五組班，利用農閒，在方桌或其它物什拼湊的臺上演唱的平臺花鼓，或稱之“麥黃戲”或“犁尾戲”。清人傅卓然的《茅江夜話》載：“道光年間，沔陽州戴家場有賀四郎組班唱戲，漁鼓簡板伴奏，觀者圍坐，場無虛席，聲譽卓著，鄉人謂之平臺花鼓”。

絲弦時期 文獻記錄的荊州花鼓戲四大主腔和上百餘種小調，唱起來節奏明快，旋律優美，抒情敘事，飽含泥土的芳香。荊州花鼓戲擊樂伴奏來自江漢平原的民間鑼鼓，現存有文獻記載的傳統

擊樂牌子有76個。

回落時期 荊州花鼓戲曾經歷了兩大回落時期：一是解放前夕。蔣偽政權“禁演花鼓淫戲”，戲班被迫解散，多數藝人為求生存，不得不與漢劇、楚劇（黃孝花鼓）乃至河南的越調戲組成“三合班”，“二合班”，或改唱漢戲或楚戲，或“借屋躲雨”“半台”唱（即一半唱漢劇或楚劇，一半唱花鼓戲），苦熬到全國解放；二是文革時期。“文化大革命”發動後，荊州及其周邊各縣花鼓戲劇團曾被撤銷建制，1970後才逐步得以恢復。

鼎盛時期 改革開放以來，荊州花鼓戲得到全面發展，在藝術上日臻完美，思想內容上煥然一新。不僅政府、民間劇團甚多，名角輩出，而且在許多地方都出現過“三裡五台”的景象和臺上唱、台下和，互動回應的生動場面。

荊州花鼓戲的藝術，具有江漢平原鮮明的地域特點，演唱時一唱眾和，伴之以鑼鼓。它的唱腔主要來源於當地民歌、小曲和漁鼓、道情音樂。聲腔有高腔、悲腔、圻水腔、圻水敗韻、四平腔、打鑼腔、還魂腔等主腔和100多種小調，其主要聲腔“高腔”、“悲腔”就是由流行於仙桃市毛嘴、三伏潭一帶的薅草歌、碓歌、薅草悲調、漁鼓調、歌腔皮影等民歌小調演變發展而成，戲劇臺詞多採用當地人民的口頭語、歇後語。備受江漢平原一帶觀眾的喜愛。在民間，男女老幼行走、勞作時都喜歡哼唱幾段花鼓戲曲調，所以又有“幹活不哼花鼓戲，渾身上下無力氣”之說。

三、荊州花鼓戲的文化地圖

戲劇的發生、發展常有異曲同工特徵。荊州花鼓戲流行於江漢平原，流播於鄰近的鄂南、湘北等地。其藝術形式、特色等與湖南、湖北其它地區的花鼓戲相互影響，相互印證，尤其是在交通便捷、資訊暢通的現代社會，彼此間的互動更易形成。

（一）湖南花鼓戲

湖南花鼓戲久負盛名，源自湘南民歌，按地域分主要為六個流派——長沙花鼓戲流派、岳陽花鼓戲流派、常德花鼓戲流派、衡陽花鼓戲流派、邵陽花鼓戲流派、零陵花鼓戲流派。湖南花鼓戲劇目蔚為大觀，不下400餘出，代表作有《劉海砍樵》、《補鍋》等，湖南花鼓戲僅音樂曲調就有三百餘支，其曲調活潑輕快，旋律流暢明快，按其結構和音樂風格的不同可分為川調、打鑼腔、牌子、小調四類。根據清嘉慶二十三年（1818）《瀏陽縣誌》記載，源出於民歌，逐漸發展成為一旦一丑。演唱初級形式的湖南“地花鼓”至遲在清嘉慶年間已經形成，算來，湖南花鼓迄今已有兩百多年歷史。藝術方面從一旦一丑發展到“三小”——小旦、小生、小丑占主要地位的演唱形式。早期的湖南花鼓戲只有半職業性班社，農忙務農，農閒從藝，進行季節性演出。過去由於花鼓戲經常遭受歧視，甚至被統治者視為淫戲，嚴令禁演，各地花鼓戲班便以演當地流行的大戲劇目以作掩護兼演，明修棧道，暗度陳倉。是故，人們稱類似戲班為“半台班”或“半戲半調”、“陰陽班子”。《醴陵縣誌》有載：“採茶一名花鼓，政府以其導淫，懸為曆禁，然農村往往于新春偷演，禁不能絕”。新中

國成立後，各地相繼成立了專門劇團、劇社，花鼓戲才得以長足的發展。

（二）湖北花鼓戲

湖北花鼓戲是湖北各地花鼓戲、採茶戲、燈戲、楊花柳等劇種的統稱。其題材多來源於鄉村生活，用當地方言演唱，主要有打鑼腔，兼有大筒腔，以其抒情的旋律、委婉的唱腔，深受當地群眾喜愛。湖北花鼓戲劇種不少，有“大本三十六，小出七十二”的說法。湖北各地花鼓戲的起源大約在清朝中期前後，按地域分有麻城花鼓、黃孝花鼓、天沔花鼓、襄陽花鼓、遠安花鼓、陽新花鼓、鄖陽花鼓、隨縣花鼓、崇陽提琴戲、通城花鼓戲等；按流傳及藝術特色分有東路花鼓戲、西路花鼓戲和中路花鼓戲。

（三）湖北東路花鼓戲

東路花鼓戲起源于鄂東，早期名曰“迓戲”，俗稱“哦呵腔”，後稱“東腔”，又稱“東路子花鼓戲”。以湖北麻城舉水為界，流行於舉水以東的為東路花鼓戲，流行於舉水以西的為西路花鼓戲。東路花鼓戲是在鄂東的麻城、羅田、紅安、浠水、黃岡一帶的當地民歌小調“哦呵腔”的基礎上並吸收了清戲的聲腔和劇目而演變形成的。唱腔分正腔、二高腔、二行、歎腔和小調等。正腔之一的東腔是東路花鼓戲的當家腔，男女分腔，源于鄂東民歌中的“畝腔”和“薈草歌”。東腔高亢委婉，音域寬、起伏大，演唱時有特定的鑼鼓伴奏（稱“十三鑼”，過去的東路花鼓戲的伴奏只有武場——打擊樂，而無文場——管弦樂；建國後專業劇團成立後，配以弦樂伴奏）和程式嚴格的人聲幫腔，其語音韻味具有鄂東“哦呵”的典型特色。東路花鼓戲以其高亢委婉的唱腔、形象逼真的表演、別具一格的伴奏、樸素動人的風情，構成她獨有的藝術特色。從麻城、紅安、羅田、蘄春、鄂城等縣誌記載及藝人分佈情況來看，東路花鼓戲曾是流行於鄂、豫、皖三省十餘縣，距今已有一百七十餘年歷史的一個較有影響的地方劇種。

（四）湖北西路花鼓戲

西路花鼓戲，又稱黃孝花鼓戲，是自清中葉至1926年之間流行於湖北黃陂、孝感一帶的花鼓戲，原名為“西路子花鼓”，因多在春節後玩燈時演出，故又名“燈戲”。相傳，清道光年間，湖北黃梅紫雲山、龔平山一帶的茶農，以兩人扮為一醜、一旦踩高蹺演出的歌唱形式流傳到孝感、黃陂兩縣。受黃梅採茶小戲的影響，黃陂、孝感兩地的民間藝人于農村春節玩燈時仿效其歌舞，以踩高蹺，劃採蓮船、踩高蹺、打架子鼓等藝術形式加以改造，繼之去高蹺而走平地，配之以鑼、鼓和典型的“黃陂腔、孝感調”演唱。西路花鼓戲發展到1926年，改稱“楚劇”。西路花鼓戲，雖然後來興“掛彩”，“包青紗”，但服裝仍趨於簡易。同湖南花鼓戲一樣，過去黃孝一帶的西路花鼓戲班子“農忙種田，農閒演戲”，屬半職業演唱性質，被稱之為“湊角班”。但由於黃孝一帶的西路花鼓戲具有口語化的唱腔、質樸的語言、濃郁的生活氣息等特色，其演唱範圍逐漸擴大，由農村的草台廟社擴大到城鎮的茶園、會館、戲院。其影響半徑擴展到武漢、孝感、黃岡、荊州、咸寧、宜昌、黃石七市四十餘縣。

（五）湖北中路花鼓戲

中路花鼓戲，又俗稱“花鼓子”，曾稱沔陽花鼓戲、天沔花鼓戲，即上文敘述的荊州花鼓戲。

四、關於荊州花鼓戲傳承的相關研究

荊州花鼓戲是湖北地方戲曲四大劇種（即楚劇、漢劇、黃梅戲、花鼓戲）之一。它不像黃梅戲一樣重心已轉移到外省，也不像漢劇和楚劇一樣作為地方大戲得到政府的眾多扶持以及學者、大腕的親睽。但是，它在湖北地方戲曲中同樣佔有重要的一席之地。它和漢劇、楚劇相比，具有更強烈的草根性、民間性。換言之，荊州花鼓戲一方面在總體特徵上和湖北地方戲曲存在著一根“對應”和“吻合”的鏈環，另一方面又具有其特殊性。有鑑於此，筆者想對荊州花鼓戲的傳承及其相關研究作個分類梳理與述評。

（一）關於傳承及戲曲傳承關鍵字的梳理檢索

戲曲是中國戲劇中的一類，也是被關注較少的一類，而地方戲曲又是相較於“國劇”、“大戲”更不易得到重視的一種文藝形式。相對於傳統大戲的研究來講，對於地方戲曲的研究著力的不多。1984年到2003年以“傳承”為主題的研究，十分薄弱，僅有3821條，其中還包括年鑒中的一些記錄性內容。2003年起，文化部、財政部聯合國家民委、中國文聯共同實施中國民族民間文化保護工程，成立了“保護工程”領導小組和專家委員會，設立了“保護工程”國家中心。全國各省（區、市）也相繼建立了“保護工程”組織工作機構。其後，非物質遺產保護相關工作逐漸展開，與此相呼應，2003年到2011年8年中，有關傳承的文獻急增到53901條。2011年，“中華人民共和國非物質文化遺產法”確立，僅從2011年開始至今3年不到的時間，搜到的和“傳承”相關的文獻就達到43052條。增長幅度足以證明全社會對於文化的保護傳承越來越重視。

檢索戲曲傳承類的文獻，從2003年到現在，僅搜到1729條，占2003年以來同期以“傳承”為主題的文獻的1.7%，作為中國民族文化中非常重要的戲曲文化，其傳承問題顯然還沒有得到應有的重視。而針對其重要的傳承元素——“傳承人”進行的研究則更是少有所見。

（二）關於荊州花鼓戲及其傳承人的研究

1、關於荊州花鼓戲的研究

（1）概況與源流：

《荊州花鼓戲志》作者：《中國戲劇志·湖北卷》編輯部，湖北省荊州地區行政公署文化局 出版社：中國戲劇出版社 出版日期：1993

學犁．鄂東南採茶戲、花鼓戲同出一源 [J]．湖北文史資料，1996，02：73-77．

胡鐵樹．沔陽花鼓戲 [J]．湖北文史資料，1997，04：234-235．

謝聲華，商丹．一唱眾和，鑼鼓幫腔——荊州花鼓戲 [J]．今日湖北，1999，09：19-20．

記者 曾祥惠李保林通訊員 何承俊胡定平．荊州花鼓戲為何花落潛江 [N]．湖北日報，2006-05-10004．

余鴻傳. 荊州花鼓戲醉倒西洋人 [N]. 中國文化報, 2006-12-19003.

荊州花鼓戲 [A]. 中國演員 (2008年第6期總第6期) [C]. 2008 : 2.

孔慶夫, 金姚. 探究湖北地方戲曲——荊州花鼓戲 [J]. 科教文匯 (上旬刊), 2008, 12:243.

(2) 音樂、唱腔研究 :

《荊州花鼓戲音樂》作者 : 湖北省荊州行署文化局, 湖北省荊州花鼓戲學會編印1983

胡曼. 《洪湖赤衛隊》與荊州花鼓戲音樂 [J]. 中國音樂, 1990, 01 : 57-58+69.

黃宏志. 試論荊州花鼓戲傳統聲腔的起板技法 [J]. 黃鐘. 武漢音樂學院學報, 1992, 03:105-107.

戴濱霞. 荊州花鼓戲的音樂與演唱特點的研究 [D]. 武漢音樂學院, 2007.

吳靚. 荊州花鼓戲音樂研究 [D]. 武漢音樂學院, 2007.

孔慶夫. 湘鄂花鼓戲音樂特徵的比較研究——以湖北荊州花鼓戲和湖南衡陽花鼓戲為例 [J]. 大眾文藝, 2010, 20 : 101-102.

徐麗姪, 蔣文娟. 荊州花鼓戲旦角演唱對民族聲樂教學的啟示 [J]. 湖北成人教育學院學報, 2011, 05 : 88-89.

湖北聲荊州行署文化局, 荊州花鼓戲學會編. 湖北戲曲音樂集成荊州花鼓戲音樂 [M]. 湖北聲 荊州行署文化局 ; 荊州花鼓戲學會.

(3) 現狀與傳承、發展研究 :

陳光. 深化改革尋活力服務經濟求發展——仙桃市荊州花鼓戲劇團管理透視 [J]. 戲劇之家, 1996, 04 : 43-44.

謝璞. 荊州花鼓戲的繼承、創新與發展 [J]. 戲劇之家, 2003, 04 : 44-45.

吳靚. 荊州花鼓戲的歷史與現狀 [J]. 戲曲藝術, 2005, 01 : 84-91.

記者易飛實習生戴文娟. 省實驗荊州花鼓戲劇院 : 新人輩出 [N]. 湖北日報, 2007-10-28003.

記者陳熹. 荊州花鼓戲推陳出新 [N]. 湖北日報, 2008-10-19004.

余川. 湖北荊州花鼓戲發展的困境及對策芻議 [J]. 四川省幹部函授學院學報, 2010, 02:7-9.

鄒夢雲. 論荊州花鼓戲的傳承與發展 [D]. 中山大學, 2012.

此外, 還有若干戲評, 此處不作列舉。

現就以上文章, 擇其要, 評述如下 :

余川的《湖北荊州花鼓戲發展的困境及對策芻議》認為, 荊州花鼓戲目前面臨著創新乏力、人才流失、受眾減少、後繼無人等發展困境。這些困境的產生, 既有荊州花鼓戲自身不適應時代發展新要求的原因, 也與政府對其支持和整合力度不夠, 民眾的有關需求未能得到充分調動等有關。為此, 我們需進一步加大政府投入, 推動傳統管理體制改革, 擴大宣傳力度, 重視專業人才的培養以及地方戲曲市場的培育。文章的特點是比較概念化, 說的基本上是人所共知的常識 ;

吳靚圍繞荊州花鼓戲的現狀寫了數篇文章, 如《荊州花鼓戲的歷史與現狀》, 《荊州花鼓現狀堪

憂》，這兩篇文章雖然實質上是同一篇文章，但是，作者在論說荊州花鼓戲的困境時，以資料說話，列舉了湖北省實驗花鼓劇院（原潛江市花鼓劇團）、天門市花鼓劇團、洪湖市花鼓劇團、荊門市藝術劇院（原荊門花鼓劇團）等荊州花鼓戲演出單位近20年演出場次、收入及工資經費情況，使文章所論的問題得以實證支撐。

2、關於荊州花鼓戲傳承人的研究

自從政府部門實施非遺傳承人保護政策以來，荊州花鼓戲已遴選出傳承人10人，其中，國家級1人；省級9人。10名傳承人中，50歲以下1人，50-60歲的1人，60-70歲的4人，70-80歲的3人，80歲以上1人。但是，關於這些傳承人，目前既無研究文章，也無關於他們生活現狀以及個體狀態的調研報告。在荊州花鼓戲的傳承中，與官方遴選的非遺傳承人同等重要的是民間傳承人，他們之中包括活躍的戲迷和各種民間演出團體，對於荊州花鼓戲的傳承，意義極為重要。但是，在研究者的視野中全無他們的身影，僅僅在謝璞的《荊州花鼓戲的繼承、創新與發展》這篇短文中提到，數以百計的荊州花鼓戲的業餘劇團，常年活躍在民間，是傳承荊州花鼓戲的有生力量，此論頗有見地，耐人尋味。

簡而言之，截至目前關於荊州花鼓戲的研究，陳述性文章多，研究性文章少；研究藝術特點的多，研究傳承問題的少。至於傳承人問題，幾無文章提到，更重要的是，正如前文所指出，荊州花鼓戲的傳承不是一條單薄的傳承鏈，而是一個廣闊的傳承舞臺，在這個舞臺上，活躍著各種力量，各種人群，缺少對這些力量和角色的考察與研究，任何關於荊州花鼓戲傳承的解說，都是不可能深入的。

（三）關於湖北地方戲曲傳承與傳承人的研究

荊州花鼓戲是湖北地方戲曲的重要劇種之一，有關湖北地方戲曲傳承以及傳承人的研究與荊州花鼓戲的傳承有內在的邏輯關聯。

1、在整體上討論湖北地方戲曲傳承問題的主要論文

葉萍. 血緣、地緣、人緣、事緣——武漢市地方戲曲生態研究 [D]. 華中師範大學, 2008. DOI : 10. 7666/d. y1408434.

王培喜. 表演類非物質文化遺產的學校傳承問題探究——以湖北地方戲曲、曲藝等為例 [J]. 湖北社會科學, 2010-04-10

關於漢劇、楚劇、黃梅戲等劇種的傳承問題研究，主要論文有：

張捷. 楚劇在民間——聚焦楚劇的當代命運 [D]. 華中師範大學, 2004.

趙先正. 漢劇傳承發展與保護研究 [D]. 上海戲劇學院戲劇戲曲學, 2008

張延莉. 巴東堂戲田野調查報告 [J]. 黃鐘-武漢音樂學院學報 2009-04-25

梁衛華, 劉澤楨. 安康漢調二黃保護芻議 [J]. 安康學院學報 2009-06-15

謝英. 從提琴戲談鄂南地方戲旅遊資源的繼承與發展 [J]. 咸寧學院學報2010-12-15

方月仿. 古老漢劇的生存現狀與對策 [J]. 戲劇之家 2011-03-08

柳隱溪. 傳統戲傳承之可能——湖北省地方戲曲藝術劇院黃梅戲團紀行 [J]. 戲劇之家 2011-05-08

蔡燕妮. 鶴峰柳子戲的傳承現狀及保護性對策研究 [D]. 中南民族大學民俗學, 2012

周希正, 陳子揚. 非物質文化遺產視角下漢劇現狀及非主流傳承方式 [J]. 湖北社會科學2013-03-10

以上研究中, 亦擇其要, 評述如下:

葉萍的《血緣、地緣、人緣、事緣——武漢市地方戲曲生態研究》, 該文以武漢市地方戲曲漢劇、楚劇為研究物件, 通過對田野調查材料的呈現和文本資料的梳理, 運用文化生態學方法論視角, 從血緣、地緣、人緣、事緣四個角度論述地方戲曲文化的生存狀態, 力圖在歷史的和現時的社會語境中闡明武漢市地方戲曲以何種方式去適應環境的變遷, 又受到何種因素的影響而喪失其生存發展的空間。該文的長處在於通過血緣、地緣、人緣、事緣四個角度去挖掘宗族維繫、地域空間、人際關係、事件程序對武漢市地方戲曲生態的影響, 具有比較獨特的眼光, 尤其值得肯定的是, 該文作者花了大量的時間進行田野考察、跟蹤觀察, 運用資料豐富。該文以漢劇、楚劇等地方戲曲文化的生存狀態為中心, 認為血緣、地緣、人緣、事緣是武漢市地方戲曲生存延續的基本條件, 所以要維繫武漢市地方戲曲的生存和發展就必須鞏固和發展“四緣”關係, 筆者認為, 僅僅維繫“四緣”關係是不夠的, 傳承中最為重要的元素還是人, 而且這些人是社會的人, 因此, 必須對活躍於傳承舞臺上的各種類型的傳承人進行角色分析以及功能分析;

趙先正的《漢劇傳承發展與保護研究》一文討論了漢劇的生存狀態、生產狀況、生存危機以及未來發展、保護與創新。但是該論文所用材料過於單薄, 論述平面化, 大多流於概覽式的介紹, 200多頁的論文幾乎沒有田野調查和口述史;

張捷的《楚劇在民間——聚焦楚劇的當代命運》一文以湖北地方戲曲楚劇為研究物件, 分兩個部分加以論述, 第一部分採用口述史的研究方法展現楚劇在當代民間的生存狀態, 第二部分從民俗學的角度探討楚劇成功的經驗、失敗教訓和以後下一步的發展方向。可惜論文口述史部分有些隨意, 缺少深度訪談, 第二部分缺少民俗學的理論支撐。

李峰的《論非物質文化遺產中戲曲藝術的動態性傳承——以黃梅戲藝術的傳承和發展為例》, 該文以黃梅戲為研究物件, 通過田野調查, 指出黃梅戲藝術在動態傳承中體現為分層發展, 即在政府、基層劇團、民營劇團三個層面發展, 並針對黃梅戲的發展現狀提出了解決途徑和思考。該文的優點在於關注到了戲曲藝術需要在動態中傳承, 打破靜態傳承觀, 並有較為厚實的田野調查基礎, 不足之處是忽視了黃梅戲傳承人在新的時代條件下適應變遷的過程對黃梅戲藝術的影響作用;

針對湖北地方戲曲傳承人的研究同樣幾為空白, 僅發現:

喻霓《民間老藝人在漢調二黃傳承中的多元解讀》, 但這篇論文不是研究的湖北地方戲曲的傳承人, 而是活動在陝西安康的漢調二黃老藝人, 作者從老藝人的生活閱歷及行為入手來探尋漢調二黃音樂傳承的線索, 具有一定的獨創性, 但作者的側重點在戲曲的音樂, 而非傳承人本身, 且僅僅針

對兩位老藝人的表演，研究面比較有限；

另有一部著作：《落地集》，該著作收錄了劇作家、省文聯名譽主席沈虹光近年來創作的81篇散文隨筆，其中多數篇章是對湖北省戲劇界人與事的記敘，也可以說是半部當代湖北戲劇人物志，其中多有關於湖北地方戲曲傳承的珍貴資料，值得學者關注。

（四）關於非物質文化遺產傳承人的研究

非物質文化遺產傳承人之間，既有個性、差異性，亦不乏共性。關於非物質文化遺產傳承人的有關研究近十年來從較為薄弱到較為活躍，其軌跡十分清晰。其聚焦也十分明確，即集中於對非物質文化遺產傳承人的遴選保護制度展開討論，提出完善建議。其中，有較多成果值得關注。

劉曉春的《非物質文化遺產傳承人的若干理論與實踐問題》指出：非物質文化遺產代表性傳承人的最終認定，是多方力量博弈的結果。這一官方認定制度，在激發傳承人文化自覺的同時，也挫敗了其他非官方認定傳承人的積極性，重構了傳承生態。現代社會的技術手段、資訊傳播、人員流動、資源交換以及消費者、市場等等複雜因素，都促使傳承人在保守傳統與適應創新之間做出適應現代社會變遷的選擇。基於對非物質文化遺產保護的現實經驗以及對保護的“完整性”與“活態性”的認識，“體系外的文化與體制外的文化持有者”對於完整保護非物質文化遺產的文化生態具有重要意義。在具體的保護過程中，需要區分傳承母體共用的“非遺”與脫離傳承母體的“非遺”，應該在充分認識非物質文化遺產“活態性”特點的基礎上理解其“本真性”原則；

黃永林的《非物質文化遺產傳承人保護模式研究——以湖北宜昌民間故事講述家孫家香、劉德培和劉德方為例》認為：非物質文化遺產傳承人的保護應堅持以人為本，處理好保護與開發、傳統與現代、傳承與市場的關係，在加大搶救性保護、深化活態傳承的基礎上，積極開展生產性開發。既要照顧好傳承人的身體和生活，又要保護好傳承人的文化生態，更要利用好傳承人的文化品牌，從靜態保護走向活態保護、進而到生產性保護之路，為保護和傳承中華民族文化，發展社會經濟服務；

周安平、龍冠中的《我國非物質文化遺產傳承人的認定探究》認為：當前我國許多傳承人生活艱難，寶貴的民族藝術後繼無人，因此剖析傳承人的內涵並通過制度設計以規範對傳承人保護的工作，使之有序、合理。基於傳承主體的不同，將傳承人分為本源性傳承人和外源性傳承人。國家認定制、申請備案制和群眾推薦制是認定傳承人過程中應當實施的制度。苑利的《非物質文化遺產傳承人保護之憂》指出：傳承人才是非物質文化遺產的真正主人。在非物質文化遺產保護問題上，中國民間事由民間辦的優良傳統值得借鑒。切莫走上以政府取代民間、以官俗取代民俗的歧路；

陳靜梅、文永輝的《論少數民族非物質文化遺產傳承人的分類保護——基於貴州的田野調查》，該文在實地田野調查的基礎上發現，以發放補貼為主的非遺傳承人整體保護方案，忽視了傳承人在境遇以及保護訴求方面的較大差異，使保護效果大打折扣，並且可能造成“保護性破壞”。應當從非遺項目對傳承人“效用”的角度，細分出傳承人傳承民族文化的不同動力，推行針對性的傳承人分類保護方案，對不同的傳承人分別採取市場化保護、扶持性保護和半體制化保護等策略，用相對較

小的成本，達成各類非遺文化的永續傳承；

戚序、王海明的《對非物質文化遺產傳承人生存環境的思考——以重慶銅梁紫龍世家為例》指出：非物質文化遺產是活態的精神文化遺產，傳承人是其活態載體的重要承載與傳遞者。因此對傳承人現狀的系統調查和評估，是對非物質文化遺產進行有效保護與傳承的重要內容；

李華成的《論非物質文化遺產傳承人制度之完善》指出：我國非遺傳承人的傳承環境艱難且正面臨斷層的危機，當前非遺保護中的傳承人制度存在著認定機制不合理、扶持力度不夠、資格取消不當等問題。新頒佈的《非物質文化遺產保護法》關於傳承人制度的第29、30、31條也並未從根本上改變上述問題，未來應在以下方面加以完善：合理確定傳承人認定的數量和標準、完善多管道的認定程式、加大對傳承人扶持的廣度和力度，建立廢止傳承人資格的取消制度；

周開軍的《關於建立非物質文化遺產傳承人管理體系的思考——以湖北宜都市青林寺謎語傳承人為例》，該文通過對青林寺謎語傳承人個案的調查研究，提出建立非物質文化遺產傳承人管理體系，以期引起社會各界對非物質文化遺產傳承人的重視；

王雲慶、李許燕的《為非物質文化遺產傳承人建檔的路徑探析》論述了為非遺傳承人建檔的必要性，著重就其建檔工作提出若干建設性建議，即積極尋訪傳承人、做好傳承人檔案的徵集工作；建檔要運用新科技和新載體，並力求內容完整；注重對非遺傳承人口述檔案的建立等；

黃小娟的《淺析非物質文化遺產傳承人的權利》認為，保護傳承人，就必須先明確傳承人應該擁有一些什麼樣的權利。文章通過一個案例引出對非物質文化遺產傳承人權利的分析，明確提出了應該以法律的形式加以確定和保護非遺傳承人應該擁有的傳承權、署名權、改編權等權利，這是保護非物質文化遺產的一個重要途徑；

王雲芳的《淺析傳統戲劇表演藝術傳承人的特性與功能》，該文從戲劇表演藝術傳承人的特點和功能兩方面對傳承人進行論述，指出：對傳承人的認定與管理，必須符合所傳承的非物質文化遺產物件的內在要求與自身特點，並與傳承與保護工作的實現目標一致，而傳承人既能利用豐富的文化資源，又能傳承前輩藝術精髓；

伊春的《保護語境下的非物質文化遺產傳承樂人個案考察——以懷梆藝術傳承人趙玉清為例》以懷梆藝術傳承人趙玉清為研究物件，通過對該藝人的調查研究，試圖把握該藝人與社會、與歷史、與戲曲之間的互為建構的歷程，把個體置於社會文化變遷中進行整體的、多維的討論及分析。作者對傳承人的傳承行為做了文化闡釋，指出傳承人對於本地傳統文化意識的建構起到了應有的作用，形成了本地傳統文化的歷史積澱，這種人與地的互動，建構和發展著新的人的品行及人地關係並延續著地域文化的傳統，構築和引導著地域民眾的人生觀念和思維意識，從而促成有序的社區群體文明狀態。該文注意到了傳承人對地方傳統文化的傳播和構建作用，把傳承人的研究置於社會環境的發展變化之中，具有一定的突破性和創新性。

此外，與非物質文化遺產傳承人相關的研究還有：董昆申報“非遺”相聲傳承人引發的口水戰——《傳承“非遺”莫太重名分》；朱永新的《要給傳承人加上“條條框框”》；吳平的《傳承人當代

生境與傳承——基於黔東南非物質文化遺產傳承人的調查研究》；王國棟、党龍的《試論國家非物質文化遺產傳承人私權體系內的和諧——以陝西華縣皮影戲藝術保護現狀為例》；鄭荃的《建立傳承人退出機制》；陳敏紅的《非物質文化遺產南音傳承人的保護研究》；李華成的《論非物質文化遺產傳承人的認定與支持——兼評《中華人民共和國非物質文化遺產法》第29至31條》；佟玉權的《非物質文化遺產傳承人的保護與制度建設》；董葆莉、溫芽清的《關於河北省非物質文化遺產法律保護工作的思考——以傳承人對非遺法律保護工作的認知為視角》；《哈尼族非物質文化遺產及傳承人保護》；《對非物質文化遺產傳承人保護的幾點思考》；《淺談建立非物質文化遺產傳承人保護機制》等等。

上述論文有諸多思路對筆者甚有啟發，如：

劉曉春的《非物質文化遺產傳承人的若干理論與實踐問題》指出，非物質文化遺產代表性傳承人的最終認定，其中包含了多方力量的博弈，其本質是一種官方認定制度，其直接效應是“在激發傳承人文化自覺的同時，也挫敗了其他非官方認定傳承人的積極性，重構了傳承生態”。那麼這樣一種重構，對非遺傳承究竟是起到積極的正能量的作用，還是起到負能量的作用，需要從實踐中得到檢驗；又如，劉曉春的文章指出，基於對非物質文化遺產保護的現實經驗以及對保護的“完整性”與“活態性”的認識，“體系外的文化與體制外的文化持有者”對於完整保護非物質文化遺產的文化生態具有重要意義。筆者也關注到，荊州花鼓戲在官方認定的傳承人外，還存在一大批“體系外的文化與體制外的文化持有者”，筆者認為將他們稱為“民間傳承人”，必須以廣義“傳承人”的概念去研究戲曲類非物質文化遺產中的主體。如果僅僅將目光盯在官方遴選的非遺傳承人身上，其研究所得結論將會失真；再如，周安平、龍冠中的《我國非物質文化遺產傳承人的認定探究》基於傳承主體的不同，將傳承人分為本源性傳承人和外源性傳承人，這兩個概念提出對學者研究傳承人的類型有所助益；苑利的《非物質文化遺產傳承人保護之憂》指出，“在非物質文化遺產保護問題上，中國民間事由民間辦的優良傳統值得借鑒。切莫走上以政府取代民間、以官俗取代民俗的歧路。”陳靜梅的《論少數民族非物質文化遺產傳承人的分類保護——基於貴州的田野調查》也提出“保護性破壞”這一概念。這絕非杞人憂天，在中國，這樣的貌似“保護”實質“毀壞”的例證太多；戚序、王海明的《對非物質文化遺產傳承人生存環境的思考——以重慶銅梁紮龍世家為例》建議，對傳承人現狀進行系統的調查和評估，但這個傳承人應不只是狹義傳承人的概念，而是大“傳承人”概念；黃小娟的《淺析非物質文化遺產傳承人的權利》認為，保護傳承人，就必須先明確傳承人應該擁有一些什麼樣的權利，應該以法律的形式加以確定和保護非遺傳承人應該擁有的傳承權、署名權、改編權等權利，這是保護非物質文化遺產的一個重要途徑。筆者在長期關注非遺傳承人的過程中，對此問題深有同感，目前的對非遺傳承人的“保護”不能是僅僅每個月發放一些津貼，給個名分就算完成任務，應該明確權利和義務，而在完善有關制度方面還有很多工作要做，而完善制度的基礎，首先是細密的調研和理論分析；鄭海花的《壯劇新師的生活史：一位民間藝人的人生啟示》運用歷史人類學的理論方法和視角，以一個北路壯劇傳人為研究物件，以深入訪談、參與觀察等研究方法探討傳統文化在現代化背景下的際遇，作者通過一個個案的生活史，揭示了一項藝術在時代變遷背景

下的起起伏伏，通過傳統文明與現代文明的對比，反思現代化條件下傳統文化何去何從的問題。該文是建立在充分的田野調查基礎上，並具備一定的理論基礎，對於北路壯劇的研究具有一定的參考借鑒和學術價值。其研究方法，亦即深入訪談、參與觀察相交運用是恰當的；王雲芳的《淺析傳統戲劇表演藝術傳承人的特性與功能》，強調對傳承人的認定與管理，必須符合所傳承的非物質文化遺產物件的內在要求與自身特點，換言之，對戲曲傳承人的認定和管理，就不能完全和手工藝傳承人的認定和管理在同一方式上類推，這也是筆者一直在思考的問題；伊春的《保護語境下的非物質文化遺產傳承樂人個案考察——以懷梆藝術傳承人趙玉清為例》的長處是以懷梆藝術傳承人趙玉清為研究物件，把個體置於社會文化變遷中進行整體的、多維的討論及分析。指出傳承人對於本地傳統文化意識的建構起到了應有的作用，形成了本地傳統文化的歷史積澱，這種人與地的互動，建構和發展著新的人的品行及人地關係並延續著地域文化的傳統，構築和引導著地域民眾的人生觀念和思維意識，具有文化學的意識，值得借鑒；吳平的《傳承人當代生境與傳承——基於黔東南非物質文化遺產傳承人的調查研究》，對黔東南10個地區進行了調查，調查對象包括傳承人以及官方團體，針對調查發現的問題，作者做了詳細的解釋和分析，並對症下藥，提出可行性建議，其思路和方法值得一提。

遺憾的是，截止目前的研究，尚無成果把戲曲類非遺的傳承視為一個動態的闊大的平臺，並對活躍於這個舞臺上的形形色色的角色進行研究，鑒於此，筆者希望，在這方面研究進行一點嘗試。

(周麗玲：武漢大學社會學系博士生；湖北大學藝術學院副教授)