



**“非遗”视野下的  
湖南地方传统音乐文化研究**

FEIYI SHIYE XIA DE  
HUNAN DIFANG CHUANTONG  
YINYUE WENHUA YANJIU

李虹 著

湖南师范大学出版社

湖南师范大学出版基金资助

# “非遗”视野下的 湖南地方传统音乐文化研究

FEIYI SHIYE XIA DE  
HUNAN DIFANG CHUANTONG  
YINYUE WENHUA YANJIU

李虹 著

湖南师范大学出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

“非遗”视野下的湖南地方传统音乐文化研究 / 李虹著. —长沙: 湖南师范大学出版社, 2014. 9

ISBN 978 - 7 - 5648 - 1874 - 6

I. ①非… II. ①李… III. ①地方音乐—音乐文化—研究—湖南省  
IV. ①J605. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 220924 号

## “非遗”视野下的湖南地方传统音乐文化研究

李虹 著

◇组稿编辑: 谭南冬

◇责任编辑: 孙雪姣 谭南冬

◇责任校对: 江洪波

◇出版发行: 湖南师范大学出版社

地址/长沙市岳麓山 邮编/410081

电话/0731. 88873071 88872751 传真/0731. 88872636

网址/http://press. hunnu. edu. cn

◇经销: 湖南省新华书店

◇印刷: 湖南天闻新华印务有限公司

◇开本: 787mm × 1092mm 1/16

◇印张: 23. 25

◇字数: 490 千字

◇版次: 2014 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

◇书号: ISBN 978 - 7 - 5648 - 1874 - 6

◇定价: 58. 00 元

# 前言

本书收录了笔者十余年来对湖南地方传统音乐文化进行研究的8篇成果。它们包括湘西的凤凰傩堂戏、土家族薅草锣鼓歌、《廩歌》，湘北的平江灯戏、岳阳巴陵戏，湘中的陶情山歌，湘南的武冈丝弦、江华瑶族民歌8种地方传统音乐事物。其中大部分已进入国家级、省级“非物质文化遗产”名录，部分项目亦正在申报的过程中。笔者希望能以此研究成果促成这些地方传统音乐事物迎来真正的“新生”，在“非物质文化遗产”的光环下享受名至实归的保护与传承。全书按照这些地方传统音乐的地域性特点以及笔者采风地点的先后顺序进行设计，既客观地展示了湖南不同地域的音乐文化特点，又见证了笔者的学术历程与不同时期的认知水平。

2005年以来，在国务院办公厅的带动下，各级政府纷纷下发关于非物质文化遗产申报与认定文件，全国陆续掀起了保护与开发“非物质文化遗产”的热潮，这无疑给濒临现代危机的地方传统音乐带来了一线生机。湖南的花鼓戏、湘昆、祁剧等影响较大的戏曲音乐先后列入国家级“非遗”保护名录。但本书所收录的部分湖南地方传统音乐事物虽已进入“非遗”的保护视野，但面临的现实困境却堪忧。不仅生存危机重重，而且部分地方传统音乐面临断代的传承危险，怎不令人心痛？笔者通过大量的田野工作，对平江灯戏、岳阳巴陵戏、凤凰傩堂戏的现实困境作了充分的调查分析，并提出了一些意见与建议。其中岳阳巴陵戏虽已成功进入省级“非遗”名录，但现实中的发展仍问题重重；平江灯戏境况有所好转，但不容乐观；相比之下，凤凰傩堂戏则处于岌岌可危的困境之中，不但缺乏物质保障基础，而且年轻一代的传承开始出现“断脉”现象，这就意味着老艺人的先后逝去会导致其彻底失传。作为我国古老巫傩文化的重要遗存，如今却面临如此尴尬的生存困境，值得



我们反思。再如新化陶情山歌、江华瑶族民歌、土家族薅草锣鼓歌、土家族廪歌等地方民间歌舞音乐，亦正遭受着与其他传统音乐形式同样的生存危机，在此不一赘述。面对这一系列的残酷事实，笔者感觉有责任，也有义务为这些音乐事物而呐喊，使它们得到应有的尊重与保护，进而使人们初步认识到这些地方传统音乐的文化价值，力所能及地促进当前非物质文化遗产传承保护事业的发展。

当前，随着众多学者对湘西、湘南等地音乐文化研究的深入，大量原始资料首次得以发现，其中既有“固态”的资料——乐谱、乐器、地方志与私人史料笔记中相关音乐活动的记载等，更有“活态”的资料——现场仪式中的各种音乐活动（演唱、演奏等）。这些“活态”的音乐资料已引起民族音乐学者们的高度重视，他们通过民俗学、文化人类学、音乐形态学等多学科视角，对与“活态”音乐活动发生诸多关联的事物加以综合考察，同时结合“固态”的文献史料进行“多重互证”，更有力地证明了音乐史学家黄翔鹏先生“今乐以各种不同程度保存着古乐面貌”的精彩论断。而笔者的研究也正是建立在这些前沿学术成果的基础之上，颇有些“站在巨人肩膀上”的意味。同时，这也是本书所采取的基本研究视角与研究思路。

通览全书，读者可能会发现其中并未涵盖湖南所有的传统音乐形式，甚至连花鼓戏、湘昆、祁剧等省内影响较大的戏曲音乐形式都未纳入笔者的研究范围。这一方面由于笔者专业知识所限，更多原因在于所掌握资料的特殊价值及自身的一些考虑。相比之下，笔者在部分特殊地域（如湘西、湘南少数民族聚居区）实地考察中收集的资料较为真实且丰富，在一定程度上能填补现有研究成果（如《湖南戏曲音乐集成》、《湖南民间歌曲集成》等）的空白与不足，其学术价值与意义似乎更大。而对于花鼓戏等省内影响较大的戏曲音乐形式却因手头资料匮乏，加之笔者在研究过程中逐渐意识到这些戏曲音乐因自身流传面广、流派众多、历史发展线索复杂等重重障碍，若无深厚学术基础与超强研究能力的学术群体，单凭一己之力一时之功，断然不能于此方面有所成就。考虑到这些因素，笔者亦只能“退而求其次”，故本书名为“湖南地方传统音乐文化研究”，实际上侧重于湘西、湘北、湘中、湘南等少数民族聚居的、较封闭的文化地域的传统音乐研究。对此，笔者内心确有“名不副实”之憾。

虽如此，笔者认为本书的学术价值仍不容忽视。首先，从共时性角度看，它选取了湘西、湘北、湘中、湘南四个特殊地域具有代表性的传统音乐事物进行研究。尤为难得的是，这些传统音乐事物基本是在本书的系统整理与研究中才得以首次进入公众与学术界的视野，故笔者窃以为于此是有一定开创之功的。另外，涉及的传统音乐形式从民间歌舞、山歌小调，至说唱艺术、戏曲音乐，几乎都有典型的研究案例以资读者参考。其次，从历时性的角度看，我国音乐史上各时期的代表性音乐

品种都可从中找出相应的研究类型。如对博大精深的巫傩文化的研究——湘西凤凰傩堂戏的形态考察与唱腔音乐研究，实际上展示了一段浓缩的湖南傩文化发展史；再如湖南民间歌舞向戏曲音乐转型的代表——平江灯戏艺术研究，笔者从民族音乐学的视角向读者初步勾勒了中古至近古时期湘北地区民间歌舞向戏剧形式发展的大致轨迹。再次，本书的篇幅顺序设计实际上见证了笔者的采风足迹与历程，从孕育自己的湘西故土出发，由北而南，自西向东，将绚丽多彩、风格各异的地方传统音乐收集、整理、分析、研究，在与民间艺人们学习交流的过程中不断闪耀出智慧的火花，由此催生出这些成果。最后，笔者的这些成果充分整合了民族声乐与戏曲唱腔艺术的相关理论，对散见于湖南境内的地方传统音乐中的演唱部分单独考察，深刻反思了传统音乐中唱腔艺术的“科学性”与“艺术性”的辩证关系，在部分章节中提出了自己的一些思考与粗浅见解。

需要说明的是，这些研究成果代表了笔者不同时期的认知水平，限于自身的知识结构与研究能力，若干篇什在内容的深度与广度上难免出现良莠不齐的状况，部分成果还有待进一步的深入，对此笔者深表歉意。

在这些研究成果的写作过程中，汤飞宇、周岚、雷惠玲、张太群、陈瑶、邱婧雅、郑爱华、曾晓萍、杨婷、孙诚诸位研究生同学或承担了实地采风的繁重任务，或分担了部分资料收集、整理的实际工作，付出了艰辛的劳动；同时，具有扎实民族音乐学功底的易德良、张太群同学负责了全书的策划、统稿工作，为本书的成型、出版奠定了较为可靠的学术保障，笔者在此一并表示深深的谢意。

翻开这一篇篇即将付梓的成果，眼前不时浮现出民间艺人们在草台、山间、田头、河滩劳作、放歌的身影，他们的薅草锣鼓歌、情歌、傩堂戏唱腔、灯戏唱腔……夹杂着简陋而富于个性的乐器伴奏仿佛萦绕在笔者的耳边，嘹亮高亢的歌声似乎久久挥之不去。笔者突然感觉这些文稿不仅仅是一份普通的学术成果，更是一份沉甸甸的牵挂、一份沉甸甸的责任……

李虹

2013年7月于湖南师范大学音乐学院

# 目 录

## 湘西篇

### 第一编 湘西凤凰傩堂戏的形态分析与唱腔音乐研究

#### 第一章 湘西凤凰傩堂戏音乐之渊源与流变 / 003

##### 第一节 湘西凤凰傩堂戏溯源 / 003

##### 第二节 演唱流派及代表艺人 / 005

#### 第二章 湘西凤凰傩堂戏的形态特征 / 008

##### 第一节 湘西凤凰傩堂戏的基本特点 / 008

##### 第二节 凤凰傩堂戏的表演程式特征 / 014

#### 第三章 凤凰傩堂戏唱腔音乐形态及艺术审美 / 017

##### 第一节 唱腔音乐形态 / 017

##### 第二节 演唱特征 / 031

##### 第三节 演唱技巧 / 035

##### 第四节 傩堂戏唱腔音乐的辅助手段 / 044

##### 第五节 傩堂戏唱腔音乐艺术审美 / 047

#### 第四章 湘西凤凰傩堂戏的保护与传承 / 050

##### 第一节 凤凰傩堂戏的历史发展阶段 / 050

##### 第二节 凤凰傩堂戏的生存困境 / 051



第三节 凤凰傩堂戏的保护意义与传承措施 / 054

第二编 土家族薅草锣鼓歌研究

- 第一章 薅草锣鼓歌的生态环境 / 059
- 第一节 人文自然环境 / 059
- 第二节 历史文化渊源 / 060
- 第三节 宗教信仰理念 / 062
- 第二章 薅草锣鼓歌的历史沿革与功能 / 065
- 第三章 薅草锣鼓歌的音乐文化内涵 / 069
- 第一节 薅草锣鼓歌的艺术特征概述 / 069
- 第二节 演唱形式与内容 / 071
- 第三节 演唱方法与技巧 / 074
- 第四节 音乐形态特点 / 076
- 第五节 锣鼓演奏方法及节奏形态 / 079
- 第六节 唱词特点与文化意蕴 / 080
- 第四章 薅草锣鼓歌的传承与保护 / 084
- 第一节 传承与保护的文化意义及价值体现 / 084
- 第二节 薅草锣鼓歌的生存现状 / 087
- 第三节 薅草锣鼓歌的传承与保护措施 / 089

第三编 土家族《廩歌》艺术研究

- 第一章 土家族的历史与文化 / 097
- 第一节 土家族族源与迁徙历史 / 097
- 第二节 土家族人口分布及语言 / 100
- 第三节 土家族的宗教与信仰 / 101
- 第四节 土家族民歌述略 / 102
- 第二章 《廩歌》的起源与文化背景 / 104
- 第一节 廩卡人 / 104
- 第二节 古老的传说 / 105
- 第三节 灵堂里的《廩歌》 / 106
- 第四节 打廩跳排——《廩歌》文化中的舞蹈艺术 / 107
- 第三章 《廩歌》的内容及其文化内涵 / 109
- 第一节 《廩歌》的来源与主要内容 / 109
- 第二节 《廩歌》的文化内涵 / 115



- 第四章 《廌歌》的艺术特征 / 116
  - 第一节 多样的语言特点 / 116
  - 第二节 演唱形式以及用韵特点 / 117
  - 第三节 《廌歌》的民族音调特征 / 118
  - 第四节 《廌歌》的传统音乐结构 / 119
  - 第五节 《廌歌》的伴奏乐器 / 120
- 第五章 侬文化视野下的《廌歌》 / 121
- 第六章 “非遗”视野下《廌歌》艺术的传承与保护 / 123
  - 第一节 《廌歌》文化传承的意义与价值体现 / 123
  - 第二节 《廌歌》文化的现实困境 / 124
  - 第三节 《廌歌》的传承与保护措施 / 126

## 湘北篇

### 第四编 湖南平江灯戏艺术风格与演唱特点研究

- 第一章 平江灯戏的文化背景和历史沿革 / 131
  - 第一节 平江灯戏产生的文化背景 / 131
  - 第二节 平江灯戏的历史沿革 / 133
- 第二章 平江灯戏艺术风格概况 / 137
  - 第一节 平江灯戏的表演特点 / 137
  - 第二节 平江灯戏的音乐形态 / 145
- 第三章 平江灯戏的演唱特征 / 172
  - 第一节 演唱技巧 / 172
  - 第二节 演唱中的语言特征 / 174
  - 第三节 润腔特色 / 177
- 第四章 平江灯戏的文化价值与传承发展 / 179
  - 第一节 平江灯戏的文化价值 / 179
  - 第二节 平江灯戏的生存现状 / 179
  - 第三节 对平江灯戏保护、传承与发展的一些思考 / 180

### 第五编 岳阳巴陵戏艺术研究

- 第一章 岳阳巴陵戏的地理与人文环境 / 185
- 第二章 岳阳巴陵戏的历史沿革 / 187



- 第一节 孕育期与形成期 / 187
- 第二节 兴盛期与衰落期 / 188
- 第三节 抢救保护期 / 190
- 第三章 岳阳巴陵戏的艺术特征 / 192
  - 第一节 剧目 / 192
  - 第二节 音乐特征 / 194
  - 第三节 语言特征 / 218
  - 第四节 表演与舞台艺术 / 220
  - 第五节 演出场所及习俗 / 223

## 湘中篇

### 第六编 湘中新化陶情山歌艺术研究

- 第一章 新化陶情山歌的生成环境 / 227
  - 第一节 地理自然环境 / 227
  - 第二节 人文生态条件 / 229
- 第二章 新化陶情山歌的艺术渊源 / 230
- 第三章 新化陶情山歌的表现手法与音乐形态特点 / 232
  - 第一节 新化陶情山歌的表现手法 / 232
  - 第二节 新化陶情山歌的音乐形态特点 / 234
- 第四章 新化陶情山歌的演唱 / 253
  - 第一节 演唱场所 / 253
  - 第二节 演唱特色 / 255

## 湘南篇

### 第七编 武冈丝弦艺术研究

- 第一章 武冈丝弦概述 / 267
  - 第一节 武冈丝弦的形成与发展 / 267
  - 第二节 武冈丝弦的人文地理环境 / 269
- 第二章 武冈丝弦的艺术特征 / 271
  - 第一节 武冈丝弦的种类 / 271
  - 第二节 音乐形态特征 / 273

	第三节	唱腔特征 / 275
	第四节	表演形式 / 288
	第五节	武冈丝弦中突出的戏剧因素 / 289
第三章	武冈丝弦艺术的保护与传承 / 292	
	第一节	武冈丝弦保护与传承的重要性及其实践意义 / 292
	第二节	武冈丝弦的生存现状 / 294
	第三节	武冈丝弦的传承之路 / 296
<b>第八编 江华瑶族民歌的音乐风格及演唱艺术研究</b>		
第一章	江华瑶族民歌的形成背景及分类 / 307	
	第一节	江华瑶族民歌的形成背景 / 307
	第二节	江华瑶族民歌的分类 / 309
第二章	江华瑶族民歌的音乐形态特征 / 313	
	第一节	曲式结构 / 313
	第二节	调式调性 / 314
	第三节	旋法特征与音域 / 316
	第四节	节拍与节奏 / 318
第三章	江华瑶族民歌歌词的艺术特征 / 320	
	第一节	江华瑶歌歌词的结构 / 320
	第二节	江华瑶歌歌词中“赋、比、兴”手法的运用 / 322
	第三节	江华瑶歌歌词中的衬词 / 323
	第四节	江华瑶歌歌词的精神内涵 / 325
第四章	江华瑶族民歌的演唱艺术特征 / 328	
	第一节	主要演唱形式 / 328
	第二节	演唱技巧 / 330
	第三节	演唱风格 / 336
第五章	江华瑶族民歌的传承与发展 / 348	
	第一节	瑶族民歌的传承意义与现状 / 348
	第二节	对江华瑶族民歌传承与发展的几点思考 / 350
	<b>参考文献 / 354</b>	



第 一 编

**湘西凤凰傩堂戏的  
形态分析与唱腔音乐研究**



## 第一章 湘西凤凰傩堂戏音乐之渊源与流变

### 第一节 湘西凤凰傩堂戏溯源

#### 一、凤凰傩堂戏来源考略

傩文化的起源可追溯到上古时代先民们“万物有灵”观念的产生时期，自三代时期先民就崇拜鬼神，认为“灵魂不灭”，祖先死后其魂魄能脱离躯壳而存在。为了使子孙得到祖先保佑，就对祖先“亡灵”进行祭祖。《吕氏春秋·季冬》：“命有司大雩。”高诱注：“大雩逐尽阴气为阳导也，今人腊岁前一日击鼓驱疫，谓之逐除是也。”《沿河县志·卷十三》里就有这样的记载：“跳一日者谓之跳神，三日者谓之打太保，五日至七日者谓之大雄，城乡均染此习。”当时酬神祭鬼风靡盛行，在这种酬神祭鬼活动中由巫师演唱祭奠词曲，形成定格。

巫师是傩活动的组织者和设计者。我们的祖先远古时期都崇拜太阳神，而巫是太阳神的使者，这种崇拜使得土家族傩堂戏与原始巫教、巫术的关系很密切。土家族无固定宗教信仰，主要神祇有家先神、祖先神、土王神、八部大神、生产生活神、四官神、土地神、灶神、疾病神、麻阳神、傩神等。这些宗教活动与社会生产、文娱活动及民族习俗等混在一起，很难区分。在宋朝的傩仪中已经演化出傩戏的雏形，王国维在《宋元戏曲考》中说：“后世戏剧，当自巫，优二者出。”但是他在阐述戏曲的产生时，还是把目光放在“优”上，强调了“优”对戏曲形成的作用，并且提出了“巫”娱神、“优”娱人的分工。傩坛祭祀活动要想扩大影响，招徕更多的善男信女，光靠单一的法事就显得



呆板，缺乏生动感，就必须引起人们的兴趣，所以把娱人作为重要手段是傩坛职能转换的重大革新，也是傩堂戏产生的基本条件。

湘西傩堂戏最早的文献记载，见于康熙四十四年（1705）《沅陵县志》中所记载的向兆麟的诗作《神巫行》：“汝有病，何须药，神君能令百病却。汝祈福，有嘉告，神君福汝万事足。走迎神，巫吹角，呜呜巫来降神。牲醴具陈，牵牛执豚神具至。”<sup>①</sup>“走过东邻还歌舞，今年高凛富禾黍，明年多财富善贾。事事称意惟凭汝，愿唱一部《孟姜女》。”向兆麟，好石村，京山人，康熙二十五年（1686）由举人为（沅陵）县教谕……后任永顺府教授。这说明至少在三百年前，傩堂戏在辰州府所在的沅陵县已有演唱活动了。道光四年（1824）的《凤凰厅志》载李寅孔作《五竿竹枝词》：“梯田高下绕山阿，秋种麦菽春种禾。愿得年丰衣足食，冬季也解效乡傩。”<sup>②</sup>当时，在地处苗境的五竿地区（今凤凰一带），已出现了傩事活动。由此可见，凤凰的傩堂戏文化从明末清初至今已经有三百多年的历史了。

## 二、历史文化背景

湘西凤凰县地处武陵山脉南部、云贵高原东侧，地势由西北向东南呈阶梯状倾斜，自古以来一直是苗族和土家族的聚居地区。远古苗族生活在黄河流域，祖先蚩尤曾与炎黄部落作战，失败后苗裔退居江汉、洞庭湖一带，建立三苗国。商周时，三苗被破，苗祖迁徙到湘西“五溪”一带，即今湘西、黔东等地，又由湘西分迁到西南各地。土家族具有长远的历史渊源，凤凰古城的土家族人据考证可能是縻君蛮巴人后裔。春秋战国时期，凤凰当时属三十六郡中的黔中郡，为“五溪苗蛮之地”，属楚国疆域，楚文化已经影响到了这里。《汉书·地理志》亦有“楚人信巫鬼，重祭祖”的说法。战国末期屈原的《九歌》实际反映的就是巫师的“祭俗”活动。

自从春秋战国以来，凤凰就一直处于巫楚文化的历史氛围中。元朝设五寨司，属思州安抚司，这是土司政权时期，当时由贵州思州迁居至此的少数民族统治人物执政，五寨司设在今凤凰县城。当时的土司王非常崇拜由楚人、巴人、外来汉人带来的巫楚文化，相信神灵的力量能够保佑人们祛病消灾，于是把汉族民间流传的傩文化推广到凤凰境内，凡是有重要的祭祀活动便命人们头戴面具，身穿巫衣，唱神歌跳神舞，加以人们的呐喊助威与锣鼓配乐而形成了今天凤凰傩文化的雏形。土司王之后 300 年间这种文化一直在民间盛行，成为民间拜神祭祀的重要活动。明洪武年间，土司王的第八代子孙继承土司政权，形成专制的土司王朝，便利用神明、巫术这些手段来统治民众，强化宗教文化，于是官府频频举行这种宗教酬神活动来镇压人民，让老百姓认命而甘心受到土司

① 李怀荪：《湘西傩戏调查报告》，贵州人民出版社 1992 年版，第 84 页。

② 李怀荪：《湘西傩戏调查报告》，贵州人民出版社 1992 年版，第 86 页。

的剥削。另外，广大人民在政治上受压迫，经济上受剥削，极其贫困，所以信神崇巫的民俗成为他们重要的精神支柱，隐藏着他们心里的爱憎、褒贬、祈望、忌讳等，加之在历史上曾出现过“改土归流”、“赶苗拓业”等历史变革，使得土家人为了活命不得不躲进深山老林。他们既要躲避官兵、财主的欺压，又要忍受土匪、强盗的洗劫，还要对付豺狼、野猪等野兽的“光顾”，就把信仰与理想寄托在了神明的保佑上面。而演唱傩堂戏的“土老师”<sup>①</sup>又具有占卜、算命、知阴阳、祭祀的功能，成为了人们与神明沟通的中介人，甚至是神的化身，因此一批专司跳神驱鬼的半职业巫师应运而生。巫师们为了达到保持职业稳定以谋生的目的，他们不仅学会了做法事，能跳唱傩舞、傩歌，又将这种活动加上了传统的故事情节和表演程式，这样既娱神又娱人，便形成了最初的凤凰傩堂戏。

## 第二节 演唱流派及代表艺人

### 一、演唱流派

艺术源于生活，而又高于生活，所有的艺术都是在特定的历史条件下产生和发展的。社会生活中的艺术品都会受到历史条件的制约，这种互为侵染、互为影响、互为制约的缓慢过程就是艺术的源与流，由这种源与流的关系慢慢派生出各种不同的文艺流派。傩堂戏也是艺术中的一种，它经过长期的演化和变革形成了具有各自不同气质与特色的流派。

凤凰地方的傩堂戏主要分为南北两派。南派最早的雏形是五峒流派。所谓五峒流是指古思州（现贵州的司南、镇远一带）。现凤凰田氏鼻祖田宗显原籍是山东，隋朝时被举荐做了黔州刺史，他的后裔田佑恭又被南宋皇帝封为思州宣慰使，历经八世传至后辈田儒铭时，因被封为五寨长官司而从思州迁到了五寨司城（现在的凤凰沱江镇），土司制下的巫楚文化也随之流传到了五寨城，形成了最早的傩堂戏。南派傩堂戏始祖，就现在所有的资料可查应该是刘大昶，他的首批徒弟一个是茶田镇的周法雄，一个是刘世发。周法雄回到家乡开班授徒，又收了田玉光、杨胜妹、黄丝桥的田老万等人。随着代代传承，南派的傩戏班子遍及土乡苗寨，呈现出遍地开花的盛况。自起始至今，南派傩

<sup>①</sup> 土家语称梯玛，指在傩仪式中扮演巫师的人。





堂戏的学徒弟子大概有三百多人，而且代代相传、子承父业。现存的南派艺术家基本上聚居在凤凰农村的阿拉、新场、黄河等地，这些地区处于凤凰至铜仁公路的南面，多为土家族聚集的地方，现在还保留着逢年过节唱傩堂戏的风俗。

南派傩堂戏的鲜明特征是古朴深沉，唱腔带有浓郁的巫师风格与土老司做法事的韵味。它的结构简单，起伏不大，曲牌单一，调式内容都大同小异，但是正是这些古朴的唱腔节拍和简单的乐器伴奏使得音乐朗朗上口，在阿拉营连三岁的小孩也能哼上两句，这就是它至今流传民间而不衰退的原因。<sup>①</sup>

北派傩堂戏称镇杆流，主要是从现在的常德、辰溪等地传入的。虽然它受到了原始土傩的影响，但是在风格上却与五峒傩风格迥异，人们把它称为新派傩堂戏。它的地域分布为吉信、吉首双塘、吉首寨阳、泸溪等地。田儒铭在任五寨长官的时候提倡文治心、武治力的以土治土的政策为傩堂戏的发展提供了良好的外围环境。北派形成的时间推算起来较南派傩堂戏晚些，据调查的资料表明文天送可能是北派的开山祖师。文天送是一个文武兼备的角色，早期擅长武生与小生，晚年扮青衣须生。他一生传艺授徒，徒弟遍及凤凰、麻阳、泸溪、吉首几个县市。他最得意的弟子有两个：一个是吉信的谭仁静，一个是泸溪的侯桥堡。这一派傩堂戏在凤凰的影响是最大的，徒弟众多，成了整个凤凰傩堂戏活动的主流。吉信属北派，因为离凤凰古城较近，而且公路修通之后交流颇多，它现在的表演风格与剧目与现在南派的表演风格有诸多相同特征。

现存的傩堂戏班最出名的为“谭本家”戏班。本家的意思就是私人组织的剧团，是从谭仁静传承下来的，代代繁衍、发展，形成了自己独特的风格。北派与南派相比最大的特色就是新颖明快，唱腔细腻，戏剧味道浓郁。它的曲牌调式种类很多，并且融入了其他地方剧种的特色，在器乐伴奏方面也有所改进，唱腔、身段方面吸收了不少阳戏的精髓，所以它的功能已经不再局限于祭祀还愿的娱神，而转为娱人。<sup>②</sup>

## 二、代表艺人

文天送（1837—1897），凤凰县靖疆营人，十二岁在杨家堂子学艺。他文武兼备，口齿清楚，念白风趣诙谐，尤其善于即兴创作。他的学徒众多，如凤凰的谭世全、泸溪的侯桥堡、吉首的张清臣等。

谭仁静（1872—1952），又名谭文才，祖籍凤凰得胜营。年幼时学过裁缝，后拜文天送为师，学唱傩堂戏、阳戏、花灯戏，擅长生角、花脸，唱腔苍劲有力，深得观众称赞，同行折服，并且因为他待人谦和，为人厚道，有很高的声望。他曾在凤凰、所里、泸溪等地开班授徒，桃李满天下，这些徒弟后来都成为了著名的艺人。

① 张子伟：《湘西傩文化之谜》，湖南师范大学出版社1991年版，第89—90页。

② 张子伟：《湘西傩文化之谜》，湖南师范大学出版社1991年版，第90—92页。