

新中国成立以来湖南地方戏剧种特征研究综述

刘奇玉¹

(湖南科技大学中国古代文学与社会文化研究基地, 湖南湘潭 411201)

【摘要】: 新中国成立以来,学术界对湖南 19 种本土剧种的艺术特征做了大量的田野调查和研究工作,在剧种的发展历史、音乐声腔、表演与舞美等方面发表了许多有价值的学术成果,为湖南地方戏曲的保护与传承作出了巨大贡献。但随着跨学科、跨文化等研究方法的兴起,湖南地方戏曲的研究还存在诸多不足,有待学界多视角、多层次对其进行深入研究。

【关键词】: 湖南地方戏 剧种特征 戏剧研究 研究综述

【中图分类号】: I236.64 **【文献标识码】:** A **【文章编号】:** 1673-0313(2019)05-0081-011

湖南的戏曲艺术活动约有 600 年的历史,是公认的“戏曲大省”。现在活态保存的戏曲剧种还有二十四种:本土剧种十九个,外来剧种有京剧、歌剧、话剧三个,以及分布广泛的木偶戏和皮影戏,其中十九种列入国家非物质文化遗产名录。此外,还有常德丝弦、酉剧等地方小剧种。这些剧种在音乐声腔、表演和舞美等方面各具特色,它们在继承传统的同时又有新的发展。

上世纪五六十年代,学术界对湖南地方戏的关注大多表现为报道演出情况、交流经验体会、辑录文献资料、宣传文化政策等。如 1958 年 12 月创刊的《湖南文化报》,刊登了不少发掘整理的传统戏曲的报道和关于正确对待连台戏、搭桥戏座谈会的文章以及其它戏曲评述。1955 年至 1964 年,连续出版了《湖南省第二届戏曲观摩会演大会会刊》《湖南省 1964 年现代戏会演大会会刊》等 8 种戏曲演出会刊,刊登报告、讲话、社论、短评和人物、表演、音乐、舞台美术的评论,以及杂谈、消息报道、获奖剧目等,共计 1240 余篇。欧阳予倩、黄芝岗、田汉、周贻白等戏剧名家都曾对戏曲改革和湖南的地方戏进行过研究。黄芝岗《论长沙湘戏的流变》^{[1]48-108}和周贻白《湘剧漫谈》^{[2]378-457}对湘剧的研究最具代表性,二文分别从源流、声腔、表演、演员、剧目、戏班、戏园等方面对湘剧作了较全面的论述,是极有份量的文章。

新时期以来,学术界对新中国湖南戏曲现象进行了宏观和综合研究,代表性成果是《湖南地方剧种志》丛书(1988—1992)《中国戏曲志·湖南卷》(2000),对湖南湘剧、祁剧、辰河戏、长沙花鼓戏、邵阳花鼓戏、零陵花鼓戏、衡州花鼓、岳阳花鼓、常德花鼓戏、阳戏、苗剧、侗戏、傩堂戏、衡阳湘剧、巴陵戏、湖南花灯戏、湘昆戏、荆河戏、武陵戏等 19 个地方剧种,分综述、图表、志略、传记四大部类进行了全面的概述。其中的“综述”,概述了湖南地方戏曲发展历史和现状;“图表”包括近代大事年表、剧种表、清初湖南驿道、河道示意图;“志略”对 19 个本土剧种和京剧按剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语、口诀、行话等十几个门类进行介绍,为全书的主要部分;“传记”包括演员、乐师、戏曲理论工作者、音乐工作者、剧作家等 147 人的小传;“附录”辑录了戏曲会演、评奖、拍摄电影、录音、录像名单和历史文献资料。个人较早对湖南地方戏进行整体观照的是龙华,他在《湖南戏曲史稿》第九章至第十二章分别对湖南高腔、昆腔、弹腔和地花鼓与花鼓戏的演变历史、传统剧目及分期、艺术种类和流派作了较为简略的论述。研究成果较为突出的是尹伯康,他在《湖南戏剧史纲》(1997)第三编“湖南戏剧的改革与发展变化”中纪述了新中国成立以来湖南戏剧的发展历程,论述了湖南各地方剧种艺术的发展概貌。2018 年,他又出版了《湖南当代戏剧简史》,全书包括历史篇、事业篇、艺术篇、人物

基金项目: 教育部人文社会科学研究规划基金项目“祁剧文献整理与研究”(19YJA751027)。

作者简介: 刘奇玉(1968-),男,湖南衡阳人,教授,博士,主要从事中国古代戏曲研究。

篇四个篇章,以翔实的史料论述了党的方针政策与戏剧事业、传承与创新、戏剧与观众、戏剧实践与理论研究的关系等重大问题。与此同时,学界对各本土剧种的发展与流播、音乐声腔、舞台表演等研究也呈现出繁荣的局面。

一、湖南地方剧种的发展与传承研究

剧种发展史的研究是学术界关注的重点,《湖南地方剧种志》丛书和《中国戏曲志·湖南卷》以“大事记”的方式对各剧种的发展历程作了简要的勾勒。但各剧种史的研究很不平衡,成果主要集中在一些地方大剧种的研究上。

1. 从传承关系中探讨湘剧发展史

湘剧是湖南的代表性剧种之一,素有省剧之誉,它起源于元、明之际。刘嘉乘《地方戏曲的现代转型与地域文化之建构——以“湘剧”为中心》(2009),从地域文化视角对湘剧的现代转型进行了研究。汪琪《湘剧历史起源问题初探》(2014)从湘剧的主要声腔——高腔和弹腔论证湘剧历史起源,他认为,湘剧与元杂剧具有传承关系,高腔源自弋阳腔,约15世纪末16世纪初在湖南形成。杨和平和吴远华《非遗保护与湘剧研究》(2017)从宏观视角对湘剧的传承历史、艺人传谱、演员培养、传承现状等进行把握,试图解读湘剧的文化内涵,以期对湘剧的传承与发展提供一个科学模式。他们二人还在《口述史视野中的湘剧研究》(2017)一文中从口述湘剧典型人物、历史事件出发,探讨湘剧的历史渊源、分支流布、传剧传谱和发展路向等细节问题。

湘剧研究集大成者为范正明,他既有剧种的综合性研究,也有对剧种源流、演员、表演等多方面进行研究的成果。《湘剧名伶录》(2011)记载了从清初至今的湘剧名伶和乐师共270余人的经历、技艺和艺德。《中华戏曲湘剧》(2013)和《中国史话湘剧史话》(2015)二书从剧种的渊源与声腔、剧本剧目、表演艺术和审美价值等几个方面勾划出湘剧发展全貌。

2. 从楚南文化与剧种交流视角探求祁剧发展史

祁剧起源早,萌于宋,成于元,盛于明清。欧阳友徽《祁阳祁剧》(2004)和周兴湘《祁剧的源流》(2010)是研究祁剧的力作,较系统地介绍了祁剧的历史脉络、流布区域、艺术概况、班社艺人等。此外,欧阳友徽《祁剧起源于何时》(2012)、李京玉《祁剧起源考说》(2010)、尹伯康《祁剧起源说》(2016)等研究成果,认为楚南的巫舞雩仪文化是祁剧生成的重要文化土壤。

祁剧流播地域广,东至江西,南到两广,西北到新疆,福建现在仍存活态保存祁剧戏班,闽西汉剧正是祁剧影响下形成的。邹子模《论祁剧与中南各兄弟剧种的历史关系》(1988)、朱江勇《桂剧源流与形成——“桂剧自祁剧传入”说考证》(2011)、赵宇《试论桂剧与祁剧的关系兼议“桂剧源自祁剧说”》(2014)、徐大成《祁剧音乐文化的传播与流变——兼论湖南祁剧的传播与闽西汉剧的历史关系》(2017)、张泽槐《祁剧入桂与桂剧的形成》(2018)等文,具体地考证了祁剧与江西东河戏、闽西汉剧、广东汉剧、粤剧、邕剧、桂剧的关系,他们认为祁剧对周边地方剧种的形成产生了重大影响,而祁剧也在相互影响中不断衍变和发展。

3. 从巫雩与本土文化交融中探讨辰河戏的形成与传承

辰河戏主要流行于沅江中上游的支流辰河一带,辐射至与湖南交界的贵州、四川、湖北部分县市。^[31]李怀荪《五溪鼓乐声:辰河戏在少数民族地区的流行》(1988)较早开启了对辰河戏流播状况的研究。熊晓辉对辰河高腔的研究较深,与余继平合著了《辰河高腔》(2014),并发表了《辰河高腔生成环境与流源考证》(2010)、《辰河高腔源流考略》(2004)、《“书写”与“口传”:辰河高腔口述传播的镜像》(2016)等一系列学术论文。相关的成果还有李怀荪与卓雅《戏曲“活化石”的风采》(2000)、汪渲与钱小丹《辰河之畔,聆听远去的高腔鼓点》(2007)、滕叶《辰河高腔的民间传承与传播》(2013)、杨正值《秀山辰河戏艺术的现状与发展研究》(2014)等,这些著述对辰河戏的源流沿革、地域分布和流派班社、传承方式等进行了较为全面的探讨。他们认为辰河戏的主要唱腔——高腔来自于江西弋阳腔,本土民歌、民间小调、沅水号子、宗教祭祀音乐以及巫雩的文化事象等,促成了

辰河戏下河、中河、上河三个流派的形成。禹经安《论辰河戏与巫傩道的渊源关系》(1995)和《楚辞与巫傩道及辰河戏》(2007)认为,从“巫覡”的祭祀活动,到“傩戏”和“辰河戏”的表演,它们的关系极为密切,而辰河戏流传地域是屈原流放地和创作《楚辞》的取材地,它和《楚辞》有着千丝万缕的联系。^{[4]12-14}

4. 从不同流派研究花鼓戏的发展与传承

湖南花鼓戏包括长沙花鼓戏、邵阳花鼓戏、衡州花鼓戏、常德花鼓戏、岳阳花鼓戏、零陵花鼓戏六种,形成了特色各具的流派。龙华《湖南花鼓戏的艺术种类和流派》(1981)对湖南花鼓戏的各大流派的艺术特征作了较详尽的描绘。王月明《湖南花鼓戏艺术特色探析》(2007)和谭真明《湖南花鼓戏研究》(2007)考察了花鼓戏的历史源流、艺术种类、唱腔的形成与分类、音乐特征以及表现手法,结合湖南花鼓戏班社发展史来揭示了湖南花鼓戏的历史行进。郑劭荣《湖南花鼓戏与傩俗渊源考》(2008)考察了湖南花鼓戏与巫傩习俗的关系。类似的研究成果还有郭丹《论湖南花鼓戏的形成和发展》(2007)、许艳文《长沙花鼓戏班社发展进程及研究意义》(2009)、谭真明《论湖南花鼓戏班社发展的历史轨迹》(2010)、谭真明和龙文红《论湖南花鼓戏兴起的社会历史背景》(2010)、贺鲁湘《论湖南花鼓戏的发展与推广》(2012)等。朱咏北《非遗保护与湖南花鼓戏研究》(2014)以花鼓戏的自然和人文为背景,论述了主要流派及其艺术特征,介绍了传承院团与传承人、生态现状和保护传承等。

5. 从巫傩与文化生境中探讨阳戏的发展与传承

一些学者根据文献资料和阳戏艺人的口传,探索了阳戏的源流。张家骥《辰河阳戏源流口传》(1993)、刘建军《漫谈湘西阳戏》(2006)、熊晓辉《湘西阳戏的源起及音乐特征》(2007)和《湘西阳戏略考》(2008)、罗卉《湘西阳戏的探源及艺术特征》(2011)等文,认为阳戏的产生追溯到远古的傩祭仪式,常伴随还愿酬神演出,与傩堂戏有同班历史。从艺术特色和流行地区差别上,有些学者将阳戏分为宝河阳戏、北河阳戏、辰河阳戏、上河阳戏四大流派。学界对阳戏的传承、保护和发展,也发表了多篇文章进行了探索。如滕攀《湘西南路阳戏研究》(2011)、王治国《论张家界土家族阳戏的传承与保护》(2014)、王婧《凤凰阳戏研究》(2014)、符伟《阳戏与民族生境》(2015)、黄丽达《湖南非物质文化遗产怀化阳戏研究》(2016)、段周敏《旅游环境下凤凰阳戏的演化研究》(2017)、刘阳琼《基于经济新常态的视角看湘西南路阳戏的传承与发展》(2017)和《湘西南路阳戏的文化传承与产业化开发》(2017)等论文,从阳戏的历史发展脉络入手,揭示其与社会环境变迁的关系,进而探讨其生存状况,提出相应的继承与保护策略。

6. 不平衡的其他地方剧种发展与传承研究

花灯戏是一种民间歌舞戏,流行于湘、鄂、赣数十市县。李强和杨果朋《南方二人转——麻阳苗族花灯》(2010)、胡毅博《略论平江花灯戏的产生与发展》(1990)、张池《麻阳苗族花灯戏的传承与变迁研究》(2013)和陈丽霞《论湘西麻阳苗族“花灯戏”的艺术形态和特色》(2011)等文,从平江和麻阳花灯戏的起源、艺术形态、表演内容以及传承方式等方面进行阐述,认为花灯戏受先秦滑稽戏、巫舞等表演艺术影响,在乾隆时期形成的一种以一旦一丑为主的转式花扇舞,在与时代文化的碰撞中发生了变化。

关于荆河戏的发源地,学术界有湖南、湖北两种不同观点。孙文辉《独具特色的荆河戏》(2005)、刘友军《澧州荆河戏的声腔演变及其唱腔特色》(2008)、孔庆夫和金姚在《探究湖北地方戏曲——荆州荆河戏》(2009)、杨颜嘉《澧州荆河戏的唱腔研究》(2012)、熊晓辉《非物质文化遗产保护视阈下的荆河戏传承及特点分析》(2016)、谢圣心《荆河戏的历史源流与表演艺术》(2018)、庞小凡《荆河戏源流考》(2018)等文,从声腔体系、剧种特点、表演形态等角度初步探讨了荆河戏的发源地和发展历程。

苗剧剧种形成的文化因素是学界关注的重点,如吴应举《湖南苗剧基本特征泛论》(1990)、张子伟《试论古典苗剧的发生》(1997)、刘必强《苗汉文化撞击整合的产物——苗剧源流发展的一种解释推断》(1993)、曾丽蓉《湘西苗剧略考》(2009)等文,认为苗剧尽管是在上世纪五十年代初才创建,但作为一种祭祀仪式小戏,它已存活了五千年以上,它的发生发展受到苗族的祖先崇拜、习俗礼仪、化装表演和审美时尚等诸多因素的影响。^{[5]212}

有关侗戏的渊源与传承研究,杨和平《非遗保护与通道侗戏研究》(2015)一书从侗戏的自然与文化生态、发展历史、传承与保护等方面进行了专门研究。吴定国侧重于侗戏的源流和音乐、表演的基本特点的介绍,指出清中期侗戏在侗族说唱艺术“侗”的基础上,受汉戏的影响而形成的用侗语道白和演唱的戏剧形式。^{[6]133}

湖南傩戏在清康熙中叶已在沅陵境内流行,并在沿江客民居住的口岸盛行,后广泛流行于土家、苗、侗等少数民族住居区。^{[7]384}有关的研究取得的成果较多,《湖南剧种志:傩堂戏志》(1988)、江月卫等《中国侗族傩戏:咚咚推》(2008)等著作对湖南傩戏起源与发展、艺术特性、文化内涵作了较全面的介绍。胡健国《巫傩与巫术》(1993)论述了巫和傩的起源、发展及其与各种文化现象的关系,他主编《湖南傩戏研究论文集》(1994)收傩戏论文16篇,涉及傩的起源、傩与戏剧的传承、湖南各地傩戏的特点、傩戏音乐、傩戏表演、湖南傩戏与兄弟省傩戏之比较等方面的研究和探讨。

二、湖南地方剧种的音乐声腔研究

上世纪五、六十年代,在音乐声腔方面的研究主要表现为经验的总结,先后出版了《湖南花鼓戏音乐》(1952)、《长沙湘剧低牌子音乐》(1954)、《长沙湘剧高腔曲牌》(1958)、《长沙花鼓戏音乐》(1958)、《花鼓戏常用曲调选》(1966)等专著,对湖南花鼓戏和湘剧的曲牌曲调加以分类,以简谱方式记录曲谱。这些音乐专著,有的还简要介绍了曲调的结构、特性及流变情况,有的说明了演唱和配器特点。改革开放以后,学界在音乐声腔方面的研究持续拓展和深入。进入新时期以来,学界对湖南地方剧种的音乐研究全面铺开。《湖南地方剧种志丛书》和《中国戏曲志·湖南卷》对湖南十九个剧种的声腔、音乐结构等进行了介绍;《湖南戏曲音乐集成》(2009)介绍了湖南19个地方剧种的音乐图表、唱腔、乐谱及唱腔选段或代表性折子戏等。

1. 多层面的湘剧音乐声腔研究

湘剧的音乐声腔研究,相对在各地地方剧种中研究成果较多,且较为系统。张九和石生潮《湘剧高腔音乐研究》(1981)对湘剧高腔音乐的历史演变、基本表现形式、高腔与民间音乐和方言的关系、用曲牌分类、音乐结构、常用的旋律发展手法等进行了较系统的探讨。徐绍清《长沙湘剧高腔变化初探》(1982)具体探究了高腔的基本形式和组成规律、高腔的套曲和犯腔犯调的变化等。欧寿廷和李允恭《湘剧低牌子音乐》(1991)为湘剧唱腔音乐中的“低牌子”曲集,共收461个曲谱。黎建明《湘剧音乐概论》(1999)介绍了湘剧的高、低、弹三大唱腔以及湘剧的文、武场面等;他的另一部专著《湘剧高腔分类研究》(2015)主要介绍了包括词格、腔句、曲牌的腔句组合、高腔的板式变化等结构类型和黄莺儿、四朝元、山坡羊、汉腔、集曲等曲牌类型。何益民《湘剧音乐研究与发展》(2014)一书从理论层面对湘剧音乐的渊源、形成、发展和特点作了较深入的探究,对湘剧音乐目前所面临的现状作了较为全面的分析。此外,杨予野《湘剧高腔曲牌的构成》(1990)、何益民《湘剧高腔音乐现状及其发展对策》(2013)和《湘剧音乐研究与发展》(2014)从理论层面对湘剧音乐的渊源、形成、发展和特点作了较深入的研究,对湘剧音乐目前所面临的现状作了较为全面的分析。

2. 从声腔起源探究本体的祁剧音乐声腔研究

祁剧先后融汇徽调、汉调和秦腔,形成了具有高腔、昆腔、弹腔三种腔体的独特地方剧种。有关音乐本体方面的研究,《祁剧音乐资料》(1979)分九册对祁剧的高腔、昆腔、弹腔以及曲牌音乐、锣鼓经等进行了较全面的介绍,涉及曲牌的音乐特征、分类及创腔手法、板式音乐特征以及行当的句末落音等。罗金梁《祁剧高腔初探》(1981)和《祁剧高腔的起、煞及其他》(1983)、谭柳生《祁剧高腔腔句的结合规律》(1983)、刘新艳《祁剧高腔音乐与表演探析》(2009)对高腔的音乐本体,包括各个板式的音乐特点以及曲牌、腔词的组合规律等进行研究。

音乐声腔历史发展的研究方面,主要有对祁剧三个声腔的起源及历史沿革进行的概括性梳理,如邹子模《祁剧弹腔北路的历史渊源》(1989)、廖松清《祁剧弹腔北路研究》(2007)、蔡姣《祁剧弹腔南路的调查与研究》(2011)和王文龙《祁剧弹腔音乐探析》(2012)等文,他们对祁剧弹腔进行了较为细致的研究,认为祁剧受方言土语的影响,形成了较为独特的曲牌类型、结构方式

和唱腔特色。黄尚初《试论祁剧高腔与佛曲的关系》(1981)和朱奇平《祁剧高腔与佛曲》(1983)二文,探讨了祁剧高腔与佛曲的关系。李楚池和肖寿康《浅谈祁剧高腔与昆腔的渊源关系》(1983)简要地探讨了祁剧高腔与昆腔的渊源关系。

3. 以高腔为重心的辰河戏音乐声腔研究

辰河戏的音乐声腔研究成果主要集中在高腔,而有关低、昆、弹等声腔成果甚少。在资料整理方面,《辰河戏音乐资料》(1981)汇聚了辰河戏的高、低、昆、弹诸腔曲谱和锣鼓曲牌,并编出简谱。唐方科《湘西地方戏音乐》(1996)收录了“驻云飞”“月儿高”“半天飞”等唱腔选段共20首。在辰河戏的音乐发展史方面,曹霞《辰河高腔音乐研究》(2007)和周绚菲《辰河高腔及其唱腔研究》(2011)在辰河高腔的历史演变、音乐形式、与民间音乐的关系等层面,对辰河戏高腔进行了较系统的研究。

在音乐本体方面,宋运超《辰河浦市高腔之“和宫拌调”与“行腔数板”》(1984)、吴宗泽《论辰河高腔“圈腔点板”度曲法》(1993)、刘武华《辰河高腔伴奏改革的美学思考》(1994)、舒达《论辰河高腔伴奏》(2010)、周绚菲《浅析辰河高腔各母调体系的基本腔调特征》(2014)、熊晓辉《辰河高腔的唱词结构与曲调》(2014)和《辰河高腔》(2014)等,从唱腔、伴奏、曲牌、点板、曲调等方面进行了较全面探讨,重点探究了辰河高腔的度曲方法、宫调构成、音乐伴奏等方面的特色。

在唱腔的艺术特征方面,主要有姜仁武《浅析湖南湘西“辰河高腔戏”的艺术特征》(2009)、乐之乐《辰河高腔中的人声帮腔和唢呐送腔研究》(2013)、肖笛与张辉等《论辰河高腔音乐的艺术特征》(2013)、米军《辰溪辰河高腔的唱腔艺术特点》(2013)等文,认为辰河高腔其特殊之处在于不需要管弦伴奏,而是以打击乐用“徒歌”的方式来演唱,往往有“一唱众和”的人声帮腔。由于受到道教音乐的影响,唢呐逐渐取代人声帮腔,在帮腔旋律上极具特殊韵味。^{[8]26-27}

4. 全方位的花鼓戏音乐声腔研究

从上世纪五十年代开始一直延续至近年,学术界整理了不少花鼓调和名剧选段。《湖南花鼓戏音乐》(1954)共收录了花鼓戏正调、小调53个;《长沙花鼓戏音乐》(1958)收川调、打锣腔、专用调三类共153个曲调;欧阳觉文《湖南花鼓戏常用曲调》和陈磊等人的《湖南花鼓戏常用曲调续集》(1986)分为川调、走场牌子、锣鼓牌子及地方小调和丝弦小调四类,共收曲调288个。这些专辑大多以简谱的方式记录各种曲调曲谱,并对曲调的特点加以简要说明。欧阳觉文和刘赵黔《湖南花鼓戏名剧名段选》(2005)及其续集(2013)收《刘海戏金蟾》《打铜锣》《补锅》等名剧选段,共70首。

在音乐唱腔本体的研究方面,龙华《论湖南花鼓戏》(1979)、贾古《湖南花鼓戏音乐研究》(1981)、谭真明《论湖南传统花鼓戏曲调的类型及其特点》(2012)等,介绍了湖南花鼓戏形成及发展概貌、唱腔分类及曲调结构、音乐特点与艺术风格、唱腔设计以及音乐手法的发展与变化等。

在声腔艺术特征方面,何建《湖南花鼓戏唱词研究》(2007)从语音、词汇、句子入手,探讨了湖南花鼓戏唱词的特点。王月明《论益阳花鼓戏音乐的艺术特色》(2008)、王思思《湖南花鼓戏润腔特点探究》(2008)、聂国红《浅谈邵阳花鼓戏的声腔艺术》(2015)、向章元《湖南花鼓戏的艺术特点与创新发展研究》(2018)和赵维纳《湖南花鼓戏演唱艺术研究》(2018)等,则着重从地方文化中探究花鼓戏音乐的民间传统和地方色彩。

在伴奏乐器方面,李环《长沙花鼓戏大筒伴奏中的“sol音现象”》(2007)认为,长沙花鼓戏的“sol音现象”集中出现在川调中的羽调式、宫调式中,具有明显的游移性。张京《花鼓戏的夹钹锣鼓》(2008)指出,花鼓戏注重于双钹锣鼓的演奏,夹钹演奏通常有均匀型、前松后紧型、前紧后松型、综合型四种节奏。曹琬铭《扬琴在湖南花鼓戏伴奏音乐中的艺术》(2014)认为,扬琴在湖南花鼓戏各个流派中担当重要角色,可以利用“加花”“齐奏”“轮奏”“双打”“分解和弦”等技巧,增强旋律的节奏感,适应不同的剧情变化。文斌《衡州花鼓戏唢呐演奏特性》(2016)和张春成《邵阳花鼓戏中的唢呐演奏技巧》(2017)认为唢呐是花鼓戏最具代表性乐器,常用技巧有换气连音、打音、气颤音、颤音、单吐、双吐、上滑音、下滑音、波音、垫音、倚音、顿音

以及马嘶鸟鸣等。

在唱腔的发展史方面,胡健国《论傩腔与湖南花鼓戏声腔之渊源》(1996)通过比较音乐材料和曲调结构,认为花鼓戏中的锣腔和洞腔均来自傩腔。周娣《湖南民歌与湖南花鼓戏的演唱比较研究》(2009)、陈依《论湖南民歌与花鼓戏的借鉴运用:以益阳花鼓戏为例》(2015)和曾沙《湖南花鼓戏与民族声乐演唱的互动研究》(2016)主要从历史渊源、种类划分、演唱特色等方面对湖南民歌和湖南花鼓戏进行了比较研究。

5. 各有侧重的其他地方剧种的音乐声腔研究

符伟、刘三强《湘西阳戏艺术概观》(2005)一书中把湘西阳戏音乐声腔分为曲牌体与板腔体两种体式,其腔源来自民间俚曲和传统剧目常用曲调,在艺术风格上形成北路和南路两大流派。刘阳琼《湘西南路阳戏唱腔音乐研究》(2009)、张淑萍《论湘西南路阳戏的唱腔特征》(2001)、陈立琼《大庸阳戏音乐研究》(2011)、彭桂云《湘西南路阳戏的行腔特点》(2012)、张文华《怀化上河阳戏特征探究》(2015)等文从阳戏的生态环境、发展过程、传承谱系入手,从不同地域阳戏的旋法、调式调性、节奏节拍、唱腔和伴奏音乐、唱腔特征等方面进行论析。

莫一鸣《常德汉剧“弹腔”中的特殊腔调》(2006)介绍了南反北、着落腔、汰腔等颇具地方特色的稀有声腔。陈忠和《常德汉剧特殊声腔——“草鞋板”初探》(2007)指出“草鞋板”是少见的特殊声腔,适合塑造纯朴而俏皮的人物形象。蔡芳《常德汉剧及其音乐的调查》(2008)对常德汉语的语言及用嗓、三大声腔的基本特征和演唱形式、伴奏音乐等作了较全面的探讨。

肖伟《湘昆唱腔中的衬字与衬腔》(2006)和唐邵华《湘昆唱腔音乐——四声调值及腔格》(2012)对湘昆唱腔的衬字和衬腔、四声调值及腔格的特色进行了研究。唐啸《湘昆音乐特色》(2016)和肖伟《论湘昆唱腔音乐的艺术特色》(2017)等文,认为湘昆的唱、念主要属于西南官话体系,而且吸收了高腔念白加唱的演唱方式,虽是“腔词略同”,但“声各有变”。^{[9]64}

熊晓辉《湘西花(花灯戏)傩(傩戏)音乐拾零》(2006)、李静《麻阳花灯中舞蹈音乐的艺术特征》(2011)、覃生平《分析湘西花灯戏的声型特征及演唱形式》(2015)等文对花灯戏音乐的形成、表现形式、常用曲调、唱腔结构等进行了初步探究。

殷美思《巴陵戏伴奏音乐的分类及其功效》(2014)、潘丽《岳阳巴陵戏的音乐特征研究》(2015)、王桂芹和陈湘源《巴陵戏音乐唱腔和表演艺术特征分析》(2018)等文,指出巴陵戏的声腔音乐包括昆腔、弹腔和杂腔小调三类,有管弦和打击配乐两种伴奏音乐,在伴奏中经常使用即兴伴奏的方法,形成了巴陵戏丰富多样、古韵和乡音兼而有之的音乐唱腔特征。方利和《论巴陵戏打击乐》(2017)具体分析了巴陵戏打击乐的沿流与变革、巴陵戏的锣鼓经及演奏技巧和打击乐的运用技巧。

王蓉芳《论湘西傩堂戏音乐的风格特征》(2004)、李虹和崔思蓂《湘西凤凰傩堂戏的音乐形态及审美特征》(2010)、周岚《湘西凤凰傩堂戏的形态分析与唱腔音乐研究》(2010)等文,从傩戏的音乐形态、风格特征、文化特色等进行了多方面的探讨。

吴应举《湖南苗剧基本特征泛论》(1990)和刘洁《湘西苗剧艺术特征探究》(2012),着重探讨了苗剧在唱腔、曲调、语言等方面的特殊性,指出苗剧的声腔体系中原始苗歌是主要的唱腔。

吴宗泽《谈侗戏音乐》(1987)和王承祖《侗戏音乐形态研究》(1989)二文认为,侗戏音乐的唱腔按音调和结构形式可分为“戏腔”和“歌腔”两大类,可细分为戏腔、哭腔、歌腔、新腔四种,唱腔为曲牌体和板腔体并用的综合体结构。^{[10]192}吴海清和刘曾《论侗歌对侗戏的渗透与影响》(2018)从唱腔、韵律、结构及音乐形态等多个方面探求侗歌的具体特征,认为侗歌是侗戏产生的重要基础。

三、湖南地方戏曲表演与舞美研究

自上世纪五十年代以来,学术界对湖南各地方剧种的舞台艺术进行了总体性观照或研究。《湖南地方戏曲脸谱选集》(1959)集中湘剧、祁剧等七个地方大戏剧种常用脸谱 586 个,介绍脸谱用色、分类、构图和剧种绘制特色及 70 余个角色脸谱绘制特点。《嗓子的运用和保护》(1961)主要选录了“用嗓保喉”方面的会议论文及戏曲演唱方面的文章。《表演经验谈》(1961)主要总结了湖南地方剧种传统表演艺术和现代戏表演艺术中人物形象塑造以及程式、唱腔和道白的运用。同时,创办刊物,刊载有关表演和舞美方面的论文,如《湖南戏剧》(1958)、《湖南戏剧增刊》(1980)、《戏曲导演学报》(1982)以及历届戏曲会演《会刊》(1955—1964)等,主要发表了编剧体会、表导演艺术、舞台美术等各类文章。1980—1982 年出版的湘剧、祁剧、辰河戏、常德汉剧和荆河戏等《教学演出纪念册》,在表演和舞台方面的内容主要有教学演出情况记述、各行当表演技艺、脸谱简介等。此外,《湖南地方剧种志丛书(1988—1992)》和《中国戏曲志·湖南卷》(1990)对湖南十九个地方剧种的角色行当、特有身段和特技、舞台美术等作了简要的介绍。

1. 侧重于表演技艺与流派的湘剧研究

1961 年出版的《湘剧的手下》和《湘剧演员基本训练、毯子功》等专著,或介绍湘剧龙套的舞台步位变化形式,或介绍手、腿、腰的基本训练方法和毯子功的训练方法。曾金贵《湘剧花脸和董武炎的表演艺术》(2004)和贺小双《浅析湘剧花脸艺术》(2013)具体对湘剧花脸进行论析,把花脸分为大花、二花脸、紫脸三种,唱念讲究“虎音”“炸音”“霸音”,其表演特点为笑、叫、跳。范正明《试探湘剧“流派”艺术》(2014)着重介绍了吴绍芝、徐绍清、彭俐依、刘春泉、董武炎五位湘剧名家,探究了他们的人生经历、艺术创造和表演风格特征。^{[11]86}魏俭《湘剧志》(2015)全面介绍了湘剧的行当体制、特有技艺,以及脸谱、服饰、砌末、装置、灯光、布景等。

2. 多维度的祁剧表演与舞美研究

有关祁剧的表演与舞台艺术研究相对比较全面,包括祁剧的行当、脸谱、表演技法、语音字调和服装设计等多方面。《祁剧脸谱》(1981 内部)收祁剧花脸、丑脚、旦脚脸谱共 92 个和早期脸谱 6 个,介绍了用色、分类和构图特点。刘回春《浅谈祁剧的脸谱艺术》(1981)对祁剧的脸谱特征进行探讨。尹伯康《祁剧传统舞台处理手法的几个特点》(1981)和《试论祁剧表演艺术特点及其发展之思路》(2004)、欧阳友徽《祁阳祁剧》(2004)、倪湘林《寓情于景传神写意——祁剧舞台美术创新谈》(2004)、黑健《祁剧行当艺术研究》(2004)从不同侧面对祁剧的舞台艺术进行了探讨,介绍了祁剧打飞叉、倒大树、大上吊等诸般特技绝活。欧阳徽归纳了祁剧“七紧八松九快活”的角色行当体制和由红、黑、白三种基本色彩构成的具有独特审美价值的脸谱体系。^{[12]192}文忆萱《祁剧绝活拾萃》(2004)详细地介绍了一些表演家的绝活,如翎子功、飞鞋、跌箱、帕子功以及“轿路”“船路”等步法。石生朝《祁剧语言音韵》(2006)详细地论述了祁剧的语言音韵的形成、“双”“空”“实”“满”的咬字功力和语音字调规律。陈梦洁《从表演的形式上来浅谈祁剧的艺术特征》(2019)介绍了腕子功、脸子功和丢冠帽等表演技法。刘亚惠《祁剧〈目连救母〉的服装创新》(2012)和蒋素芳《祁剧〈梦蝶〉服装设计的独特魅力》二文,论述了服装色彩与款式的变化在人物性格变化和舞台空间转换的运用技巧。

3. 偏重高腔艺术的辰河戏表演与舞美研究

辰河戏有高、低、昆、弹等多种声腔,形成了不同形态的表演艺术和舞美风格。尹汉卿《辰河戏雉尾生的表演》(1961)是较早论及祁剧表演艺术的文章,该文结合三国戏中吕布、周瑜和陆逊三人的性格和风度,区分了三个雉尾生的不同表演特点。尹伯康《朴实·风趣·粗犷:谈辰河戏表演艺术的乡土气息》(1982)、石卫《辰河高腔舞台内外的魔幻与现实》(2009)、姜仁武《浅析湖南湘西“辰河高腔戏”的艺术特征》(2009)、熊晓辉《湖南地方戏“辰河高腔”的内在价值》(2011)等论文,从辰河戏的舞台总体艺术风格、表演艺术特点等方面进行了分析。熊晓辉《论辰河高腔的“开台”与“扫台”》(2015)介绍了“开台”“扫台”仪式的具体形态,分析了两种仪式的特点,并解读了其中的独特民俗内涵。

4. 着力于唱腔艺术的花鼓戏表演与舞美研究

在演唱艺术方面,梁琼《戏曲声乐训练中咬字、润腔、情感的关系——关于花鼓戏声乐技巧基本训练的反思》(2003)和韩雅洁《传统花鼓戏“音准”特点对视唱练耳教学的启示》(2016)从花鼓戏特征音训练、音准训练与乐队相融合、情感素质训练等方面,探索花鼓戏的“音准”训练特点。王思思《湖南花鼓戏润腔特点探究》(2008)、许洁《湖南花鼓戏润腔特点研究》(2009)、何益民和欧阳觉文《湖南花鼓戏润腔二十一法初探》(2013)区分了花鼓戏各类的润腔类别和特点,结合实例将花鼓戏在咬字、润腔等方面独特的艺术元素进行技术分析,探究湖南花鼓戏润腔特点和风格。肖翠《湖南益阳花鼓戏的演唱特点研究》(2013)和陈泳江《湖南零陵花鼓戏演唱传承研究》(2018)从语言特色、发声方法特点、润腔特色等方面分析论述了益阳和零陵花鼓戏的演唱特点。陶乐《长沙花鼓戏念白的特点》(2017)认为长沙花鼓戏是以长沙官话为舞台语言的剧种,具有喜剧性、动作性、质朴性等艺术特征。在表演艺术方面,李红竹《永州花鼓戏唱腔研究》(2012)介绍了永州花鼓戏丑、旦、生、净四大行当和扇子舞、矮子路等表演技巧。杨波《益阳花鼓戏的艺术风格与表演特征的探究》(2014)和宋和明《益阳花鼓戏的艺术风格与表演特征研究》(2017)从语言和唱腔上描述了益阳花鼓戏的艺术风格和审美特点。胡春光《试论益阳花鼓戏的花鼓舞蹈》(2014)从动律、步伐、身法、技巧等四个方面探求了益阳花鼓戏舞蹈的主要动作。角色扮演方面,熊伟玲《花鼓戏青衣饰演浅析》(2017)一文,结合作者的从业经验,从唱功、念白、演员心理、服饰、眼神、身段等方面浅析如何饰演好一个花鼓戏的青衣角色。在服饰方面,龚爱珍《花鼓戏服装设计的现代化》(2013)从演员的舞台形象与现代人的审美追求尽量趋同这个角度,论述了花鼓戏服装设计改革创新。

5. 以地域文化为主视角的阳戏表演与舞美研究

阳戏是在湘西多民族的文化环境中孕育而成的一种民间地方小戏,学术界多结合不同地域的文化生态环境进行研究。在阳戏各流派艺术的整体性研究方面,刘建军《漫谈湘西阳戏》(2006)讨论了湘西阳戏的流派及它的音乐唱腔、道白和表演形式。田正铁《湖南张家界阳戏的艺术特征》(2008)和罗卉《湘西阳戏的探源及艺术特征》(2011)从表演形态、伴奏形式和唱腔特点三个方面进行分析,认为阳戏吸收和借鉴吸收了荆河戏、汉戏、辰河高腔和花灯戏等表演方式。张文华《怀化上河阳戏特征探究》(2015)一文,从怀化上河阳戏的表演形态、语言道白等诸方面探求其鲜明的地域性特征。演唱艺术方面,刘阳琼《湘西南路阳戏唱腔音乐研究》(2009)、彭桂云《湘西南路阳戏的行腔特点》(2012)和陈立琼《大庸阳戏音乐研究》(2012)等,具体讨论了湘西南路阳戏的行腔特点和演唱的发声技巧所表现出的独特艺术魅力。表演艺术方面,丁丽芬《试析阳戏发展的个性优势》(2011)和满梦翎《湘西阳戏舞蹈艺术特征分析》(2014)认为阳戏的舞蹈采用了巫舞、民间舞、戏曲身段相结合的创作方法,具有浓郁的生活气息和乡土气息。面具艺术方面,杨铭和袁钧《渝东、湘西的“阳戏”与面具》(2010)一文,具体描述了当地一套完整的15件阳戏面具的木质、造型、角色等。杨磊《传统阳戏面具造型与审美的研究》(2017)分析了阳戏面具的形态,探究了其中包涵的古代傩祭文化和巫楚文化特征相融合的民间艺人的审美情趣。

6. 从宗教角度多层面的傩戏表演与舞美研究

傩戏是一种宗教色彩和地方色彩极强的戏曲艺术形态,学术界往往围绕这两个方面展开研究。刘冰清和王文明《辰州傩戏、傩技古朴神奇的活性美》(2008)从傩戏表演的道具、语言、面具等方面总结了傩戏表演的程序性、角色化和虚拟性。李怀荪《湖南湘西少数民族傩戏》(2009)较全面地介绍了面具的类型及变化、角色行当和乐器伴奏等方面的特点。周岚《湘西凤凰傩戏的形态分析与唱腔音乐研究》(2010)和张文华《辰州傩戏特征初探》(2010)从行当角色、表演技巧、服饰与道具、面具等介绍湘西凤凰和辰州傩戏的表演特征。张建刚《苗族傩戏的表演性传统及现代性嬗变》(2013)从傩戏的产生渊源与表演传统入手,分析了傩戏表演艺术的发展历程。在各种傩戏表演艺术中,“咚咚推”是学者关注的一个重点。孙文辉《湖南新晃侗族傩戏“咚咚推”》(2009)介绍了“咚咚推”的基本舞蹈——“跳三角”,分析了“咚咚推”的42个面具的类型特点和各类人物的服饰特征。杨果朋《侗族“咚咚推”的艺术特征及赏析》(2009)对新晃天井寨侗族“咚咚推”的历史沿革、乐器配置、表演形式及曲牌特色等方面进行了分析。覃嫔《新晃侗族“咚咚推”舞蹈艺术初探》(2012)认为,新晃侗族“咚咚推”是一种融合了侗歌、侗舞、手势表演、锣鼓伴奏为一体的综合艺术表现形式,并从面具特征、服饰特征、头饰艺术具体总结了“咚咚推”舞蹈的服饰特征。

有关傩戏面具的研究是学界的一个热点。周远屹《原始情感物化中的湘西傩戏面具造型艺术》(2007)认为,湘西傩戏面具的

造型直接来源于湘西民族的民俗生活,是民族原始情感的精神载体。谷遇春和郑英杰《从湘西傩堂戏面具看其宗教文化特色》(2009)以湘西傩堂戏面具文化特色为切入点,介绍了湘西傩戏面具的起源、分类,探求了其中的宗教文化特色。朱钰《土家族傩戏面具艺术研究》(2011)着重对土家族傩戏面具的造型、色彩、工艺、功能等加以分析,认为面具融合了具有象征性的装饰元素。杨宗平《辰州傩戏面具造型艺术研究》(2017)介绍了辰州傩戏面具的造型和色彩,对五官造型、冠帽、装饰图案、胡须、表现方法及风格规律等方面进行归纳和分析。与众不同的是周晓露《梅山傩戏视觉图谱整合设计》(2017)一文,作者在详细研究梅山傩面具与梅山手诀、梅山相衣以及梅山傩戏服装、头扎等梅山傩戏文化构成元素后,运用多种创作手法,以图画的形式将梅山傩戏的经典剧目进行了整合设计。

7. 以情绪和语言为重点的巴陵戏表演与舞美研究

较早研究巴陵戏的舞台表演艺术的是素耕《试谈巴陵戏的“内八功”》(1987),该文以“喜、怒、哀、乐、悲、愁、恨、惊”八字具体分析了巴陵戏舞台表演的基本情绪,认为通过“浮、沉、吞、吐”四法,配合“外八功”,以便更好地体现人物情感。^{[13]66-67}宋卫东在《巴陵戏舞台形象的艺术特色》(2010)中结合自己表演《今上岳阳楼》的体验,认为巴陵戏的表演要做到“内外八功”的默契配合。杨婷《岳阳巴陵戏艺术特征和保护传承研究》(2011)从音乐、语言、表演、舞美、场所与习俗等方面较全面论述了岳阳巴陵戏的艺术特征。杨璟《戏中乡音最动人——浅析巴陵戏语音的本土化特色》(2012)通过分析巴陵戏的唱词、韵白和口白中的声韵,认为巴陵戏的语音是来自“中州韵”“湖广音”与岳阳地方土语长期结合而产生的舞台化湘北方言。高霞《岳阳巴陵戏润腔研究》(2013)从不同角度对巴陵戏的润腔手法进行分析,归纳了润腔的特点。王桂芹和陈湘源《巴陵戏音乐唱腔和表演艺术特征分析》(2018)从语言、声腔和嗓音的运用角度,得出了巴陵戏兼具古韵和乡音的唱腔特征,舞台表演朴实粗犷,形成了巴陵戏自然的表演艺术风格。

8. 其他地方剧种的表演与舞美研究

有关湘昆的研究,吴春福《非遗保护与湘昆研究》(2016)从角色行当与表演特征、服饰装扮与常见道具等方面详细介绍了湘昆的表演与舞美艺术特点。张亚伶《谈湘昆的艺术特点》(2007)认为湘昆采取了改变板式、简化音符、缩短频率的方法,形成了湘昆地域化的唱念特色和粗犷朴实的表演风格。程明等人的《湘昆曲与桂阳古戏台考察》(2013)在实地调研的基础上,分析了桂阳古戏台的遗存情况、种类、形式特征、装饰艺术等方面的特点。周秦《吴歌楚舞各千秋——谈湘昆艺术的审美特征》(2018)从吐字行腔、净行脸谱、服饰装扮、舞台表演等方面论述了湘昆浓郁的草根特征。

有关侗戏艺术的研究,杨和平《非物质文化遗产研究丛书非遗保护与通道侗戏研究》(2015)一书,从音乐与表演特色、舞美与演出习俗等方面作了较详细的介绍。黄守斌则对侗戏的一个重要角色——丑作了较深入的研究,他的博士论文《侗戏丑角研究》(2015)认为,丑角是侗戏的“戏”与“剧”的生发的基础性因素,围绕丑角的“装扮、舞蹈、戏词、音乐”等四个方面阐述侗戏丑角的舞台表演特色。他的《侗戏脚色:从“正”之歌到“丑”之演》(2017)以及与龙耀宏合作的《侗戏丑角意义新论》(2016)着重探讨侗戏丑角在侗戏中的地位与价值,认为丑角促发表演的生成,其表演助推了戏剧元素的增加。

有关花灯戏艺术的研究,覃生平《分析湘西花灯戏的声型特征及演唱形式》(2015)介绍了三种不同花灯的声型特征和真假声转换等多种演唱技巧。姚沛伶《花灯戏身段浅析》(2016)一文特别指出“崑步”是花灯表演身段与众不同之处。在对湖南各地花灯戏的研究中,麻阳和平江两地的花灯戏研究成果较为突出。陈丽霞《论湘西麻阳苗族“花灯戏”的艺术形态和特色》(2011)和夏雨《论麻阳花灯戏的艺术特征》(2012)阐述了湘西麻阳苗族花灯戏的起源,从音乐、舞蹈、服饰、角色等方面总结了麻阳花灯戏的艺术特征。周玉屏《平江花灯戏的行当特点分析与传承》(2014)和王聪《平江“花灯戏”的艺术特征及其传承保护》(2016)分析了平江花灯戏在行当、表演、唱词等方面的独特艺术魅力。周玉屏《平江花灯戏探源及艺术特征剖析》(2016)通过对平江花灯戏的渊源探索,从语言、舞台和道具三个方面总结了平江花灯俏皮性的特征。刘芸、蓝天棉《平江花灯戏艺术风格特征》(2017)介绍了平江花灯气息运用、真假声的衔接、装饰音润腔的特色等演唱特点。

有关荆河戏艺术的研究,杨颜嘉《澧州荆河戏的唱腔研究》(2012)从荆河戏唱念节奏与表演做工等方面,对荆河戏表演特色进行了总结。易飞《荆河戏唱腔用嗓的基本类型与发展趋势》(2015)和易飞《常德荆河戏现状考察与唱腔艺术研究》(2015)介绍了荆河戏唱腔用嗓的基本类型,分析了荆河戏生、旦、净、丑四大行唱腔用嗓的不同特点。熊晓辉《非物质文化遗产保护视阈下的荆河戏传承及特点分析》(2016)从荆河戏的历史沿革视角,分析了荆河戏的行当及表演特点、声腔及音乐特点。桑俊和谢圣心《荆河戏的历史源流与表演艺术》(2018)从荆河戏的舞台语言、唱腔特色、表演程式、基本功法和化妆等方面,比较全面地总结了荆河戏的表演艺术。

从前面的学术史梳理中可知,学术界对湖南地方戏曲剧种特征的研究已取得了较为丰硕的成果。这些成果既有对湖南戏曲现象的宏观描述,也有对剧种的个案探讨。其中剧种史和音乐声腔的研究成果较为突出,如湘剧、花鼓戏、祁剧、辰河戏、皮影戏等剧种都有相关研究专著。表演艺术、舞美道具、戏曲传播等方面的研究也都取得不少成果。但总体来说,还有很大的空间值得我们去研究。

有关剧种史研究方面,各剧种的研究极不平衡,同一剧种各时段的研究也不平衡。湖南一直以“戏剧大省”著称,现在活态保存的有24个,其中本土剧种19个。研究者主要关注的是大剧种,如湘剧、祁剧、辰河戏、花鼓戏等,而一些小剧种如巴陵戏、湘昆、侗戏、苗戏等剧种的研究非常薄弱;湘西“酉剧”和常德“丝弦戏”等甚至没有在戏曲志中开户立条;外来剧种如京剧、歌剧、话剧,在湖南的发展状况也少有人关注。在各类剧种史的研究成果中,有关当代戏曲的发展状况内容很少。

戏曲的表导演研究方面,总体上还停留在经验总结上,既没有总体性理论提升,各剧种自身有关的表导演的理论总结也相当匮乏。新中国湖南戏曲名演员众多,初期有徐绍清、谭保成、彭俐侬等优秀演员;改革开放以来,出现一大批演艺精湛的优秀演员,其中左大玢、郭卫民、王永光等15位演员获梅花奖,这在全国是很少见的。但是,左大玢等十五位湖南“梅花奖”得主以及一些名老艺人的精湛演艺没有得到应有的重视和研究。

戏曲舞台演出与传播方面,即使到了全国戏曲整体不景气的新世纪,在新媒体的冲击下,湖南戏曲演出特别是民间剧团的演出仍然繁盛。根据2017年完成的“湖南省地方戏曲剧种普查”,全省剧种22个(含木偶皮影),共有演出团体354个,创研机构和教育机构24家。这种现象的产生,既有“非遗”保护工程的政策性支持,也是文化自信的体现,更是湖南戏曲魅力所在。

在研究方法上,总体上还呈现出了单一化、表层化现象,忽视了人文学科情境下多维度之间的观念互动和实践,忽视了戏曲艺术语境下多学科的交叉研究。从戏剧戏曲学、音乐学、民族学、文化人类学、历史学等学科的内在联系看,湖南地方戏曲的传承和保护有着自身的特点与规律,其生存状态和演变动向,需要学界对其作出更加系统而深入的探讨。

参考文献:

- [1] 欧阳予倩. 中国戏曲研究资料初辑[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1957.
- [2] 周贻白. 周贻白戏剧论文选[M]. 长沙:湖南人民出版社, 1982.
- [3] 李怀荪. 五溪鼓乐声——辰河戏在少数民族地区的流行. 民族艺术[J]. 1986(3).
- [4] 禹经安. 楚辞与巫傩道及辰河戏[J]. 文史博览(理论), 2007(10).
- [5] 张子伟. 试论古典苗剧的发生[J]. 中华戏曲, 1997(1).
- [6] 吴定国. 侗戏的源流及特点[J]. 贵州文史丛刊, 1992(2).

-
- [7]李怀荪. 湖南湘西少数民族傩戏[J]. 中华艺术论丛:第九辑, 2009.
- [8]熊晓辉. 当前国内辰河高腔研究回顾及展望[J]. 四川民族学院学报, 2016(2).
- [9]肖伟. 论湘昆唱腔音乐的艺术特色[J]. 北方音乐, 2017(7).
- [10]吴宗泽. 谈侗戏音乐[J]. 民族艺术, 1987(2).
- [11]范正明. 试探湘剧“流派”艺术[J]. 创作与评论, 2014(18).
- [12]欧阳友徽. 祁阳祁剧[M]. 祁阳:祁阳县文化局(内部打印), 2004.
- [13]素耕. 试谈巴陵戏的“内八功”[J]. 戏曲艺术, 1987(1).