

第七章 非物质文化遗产的问题、现状与未来

非物质文化遗产的问题、现状与未来等，在我国开展非物质文化遗产保护和研究等工作十几年后的今天，已经成为了各类工作中的最为敏感的话题。其中既涉及到社会各界以往对非物质文化遗产的认识过程问题，也涉及到参与相关工作的各级政府文化主管部门和各类专家等的认识水平、工作失误或功利目的等问题。若社会各界对于此类问题没有清醒的认识并引以重视，若各级政府文化主管部门不能在相关工作中依法依规，甚至是针对此类问题出台的新的法律法规条文并认真执行，那么我国的非物质文化遗产的保护工作等的很多方面，在可预见的未来便会出现严重的偏差。

第一节 非物质文化遗产的复杂问题

对于非物质文化遗产概念和具体的代表性项目、代表性传承人等方面问题的认识，到目前为止，在我国经历了十几年的动态变化过程，加之其他因素的影响，引发和遗留了很多复杂问题，其过程和主要内容可以总结如下。

一、对非物质文化遗产的动态认识过程

1. 非物质文化遗产概念与代表性项目分类名称的变化过程

早在 2001 年，原文化部就委托中国艺术研究院着手研究我国非物质文化遗产的具体项目，但在向联合国积极申报《人类口头和非物质遗产代表作名录》的过程中，最初只把重点放在与“口

头”紧密联系的内容上，因为这类内容最容易与“非物质”概念相对应。而对于如当时的“传统手工艺”类项目的理解，还仅限于大致属于“工艺美术”类等内容，甚至不认为传统建筑营造技艺类内容属于非物质文化遗产的范畴。

2004年8月28日，第十届全国人民代表大会常务委员会第十一次会议表决通过了《全国人民代表大会常务委员会关于批准〈保护非物质文化遗产公约〉的决定》。2006年5月20日，在《第一批国家级非物质文化遗产名录》（国发〔2006〕18号）中，国家级非物质文化遗产项目被划分为十类，包括“民间文学”“民间音乐”“民间舞蹈”“传统戏剧”“曲艺”“杂技与竞技”“民间美术”“传统手工技艺”“传统医药”“民俗”。2008年6月7日，在《第二批国家级非物质文化遗产名录和第一批国家级非物质文化遗产扩展项目名录》（国发〔2008〕19号）中，第一批国家级名录中的“民间音乐”“民间舞蹈”“杂技与竞技”“民间美术”“传统手工技艺”分别被改为“传统音乐”“传统舞蹈”“传统体育、游艺与杂技”“传统美术”“传统技艺”。

2011年2月25日，第十一届全国人民代表大会常务委员会第十九次会议通过了《中华人民共和国非物质文化遗产法》。该法对中国的非物质文化遗产概念做出了如下定义：“非物质文化遗产，是指各族人民世代相传并视为其文化遗产组成部分的各种传统文化表现形式，以及与传统文化表现形式相关的实物和场所。”具体的内容包括：传统口头文学以及作为其载体的语言；

传统美术、书法、音乐、舞蹈、戏剧、曲艺和杂技；传统技艺、医药和历法；传统礼仪、节庆等民俗；传统体育和游艺；其他非物质文化遗产。在 2011 年 5 月 23 日《第三批国家级非物质文化遗产名录》（国发〔2011〕14 号）中，前述十类内容的名称未再变化。但在 2014 年 11 月 11 日《第四批国家级非物质文化遗产代表性项目名录》（国发〔2014〕59 号，以下均简称《名录》）中，在“名录”前增加了“代表性项目”，这是为了与联合国教科文组织《人类非物质文化遗产代表作名录》中的“代表作”相对应。

2. 代表性项目的子项目和扩展项目也在不断地调整变化

在第一批国家级《名录》的“传统手工技艺”类别中，有“（407-VIII—57）茅台酒酿制技艺”“（408-VIII—58）泸州老窖酒酿制技艺”“（409-VIII—59）杏花村汾酒酿制技艺”“（410-VIII—60）绍兴黄酒酿制技艺”，四者均有单独的代码。但在第二批国家级《名录》的“传统技艺”类别中，酒类制作技艺项目开始按照酿造工艺类型分类，其中“（927-VIII—144）蒸馏酒传统酿造技艺”（由“酿制”改为“酿造”）中就包含了“北京二锅头酒”“衡水老白干酒”“山庄老酒”“板城烧锅酒”“梨花春白酒”“老龙口白酒”“大泉源酒”“宝丰酒”“五粮液酒”“水井坊酒”“剑南春酒”“古蔺郎酒”“沱牌曲酒”，共 13 个不同品牌的传统酿造技艺；“（928-VIII—145）酿造酒传统酿造技艺”中包含“封缸酒”和“金华酒”两个不同品牌的酿造技艺；“（929-VIII—146）配制酒传统酿造技

艺”中包含“菊花白酒”的酿造技艺。即便是著名的五粮液酒，其传统酿造技艺也不再具有单独的代码，而是与其他使用相同蒸馏工艺的酒类统一归纳到“蒸馏酒传统酿造技艺”项目的子项目中。这种以“体系内容”作为单独项目的情况（多项内容共有一个代码）从第二批国家级《名录》开始便成为普遍现象。

某些可能本应属于“体系内容”的独立项目从第二批国家级《名录》开始，增加了第一批项目的“扩展项目”《名录》，实际上就是增加了原有独立项目的“申报地区或单位”。例如，在第一批国家级《名录》中，“（65-II-34）古琴艺术”的“申报地区或单位”是中国艺术研究院，在第一批国家级扩展项目《名录》中，“申报地区或单位”增加了江苏、浙江、山东、广东4个省的共8个地区，代码同为“65-II-34”（它们的特点或许不同）。

3. 部分代表性项目、子项目和扩展项目的逻辑关系出现了一些混乱现象

在第一批国家级《名录》的“民俗”类别中，属于祭祀类内容的项目有“（IX-32）黄帝陵祭典”“（IX-33）炎帝陵祭典”“（IX-34）成吉思汗祭典”“（IX-35）祭孔大典”“（IX-36）妈祖祭典”“（IX-37）太昊伏羲祭典”“（IX-38）女娲祭典”“（IX-39）大禹祭典”“（IX-40）祭敖包”“（IX-41）白族绕三灵”。从《第二批国家级名录》开始，“民俗”类别中出现了独立的“（X-85）民间信俗”“体系内容”项目，子项目中有“千童信子节”“关公信俗”“保生大帝信俗”“西王母信俗”等。令人费解的是，

第二批国家级《名录》中同时也有独立的祭祀类项目，如“（X—86）青海湖祭海”“（X—90）祭祖习俗”。因为从属性上讲，上述所谓“信俗”实际上也属于祭祀类项目。更令人费解的是，在随着第四批国家级《名录》一起公布的扩展项目《名录》的“民俗”类别中，又把如“孝子祭”“潮神祭祀”“东镇沂山祭仪”“钦州跳岭头”“康定转山会”“梅里神山祭祀”“女子太阳山祭祀”“迎城隍”“岷县青苗会”“同心莲花山青苗水会”等明显属于祭祀类内容的项目归到了“（X-85）民间信俗”项目的扩展项目之中。

以上列举的《国家级（代表性项目）名录》中出现的各类变化和现象，初步反映了我国社会各界对于非物质文化遗产概念和具体的代表性项目认识的复杂性问题。

例如，“传统技艺”本应包括与社会物质和文化生活相关的物质财富创造相关领域广泛的传统技艺内容，具体涉及传统的第二产业和第三产业中的绝大部分内容，以及第一产业中的部分内容，而绝不仅限于某些已经成为“象牙塔”中的产品制作的传统技艺。另外，“传统技艺”中所包含的技艺内容具有极其丰富和差别巨大等基本特点，且绝大多数项目绝不是只需要借助于简单的“工具”就能完成的，而是必须借助于相对复杂的“机械”和“设备”等。这是社会生产力水平长期不断发展进步的结果，因此去掉“传统手工技艺”中的“手工”两个字更为确切。很多表演和美术类项目等不仅存在于“民间”，其中很多精华的内容以

往还存在于宫廷和国家各级祭祀部门以及宗教团体中，现在也主要存在于各类专业表演团体和高等院校以及宗教团体中。另外，“民间”的不一定就是传统的，因此美术和表演类项目冠以“传统”比“民间”更确切。前面所举酒类传统酿造（酿制）技艺名目及归类等的变化和“古琴艺术”“扩展项目”产生的实例，均可以反映出我国社会各界对于非物质文化遗产的关注度和参与度等快速增长的积极变化，而且非常符合事实，如“古琴艺术”原本就不可能是一家独揽。但至少“民俗”类项目中的祭祀类项目的“乱象”，可以反映出某些“申报地区或单位”积极申报项目，具有明显的功利目的的社会现象（详见后文）。

二、避免非物质文化遗产项目出现负面性影响的问题

非物质文化遗产属于传统文化的一部分，在第二章和第六章，我们从不同的侧面或角度分析和总结了其社会价值体系等方面的内容。至于具体什么样的传统文化内容可以被列入非物质文化遗产代表性项目名录，这在我国是一个长期争论的问题。例如，有些专家提出，在选择非物质文化遗产项目时，不要人为地对相关的传统文化内容做出类似“精华”或“糟粕”等的价值判断，哪怕仅仅是模棱两可的价值判断也不需要做。因为历史已经证明，我们以前曾经认为是正确的价值判断，到后来又不得不被推翻。

实际上，在联合国教科文组织的《公约》中，对传统文化内容的选择是有基本约定的。例如，在《公约》第二条，描述非物

质文化遗产概念的最后一句是“从而促进了文化多样性和人类的创造力”。最后还特别明确地强调“在本《公约》中，只考虑符合现有的国际人权文件，各群体、团体和个人之间相互尊重的需要和顺应可持续发展的非物质文化遗产。”

从《公约》中对这类内容的限定方式来看，采用的是“排除法”，至于必须排除的具体内容，并没有明确说明。但从目前的具体的代表性项目来看，可以肯定是排除了纯粹的宗教类内容。但如果从很多具体的显性宗教内容和形式来看，并不与《公约》中其他的限定相矛盾。例如，在特定的宗教信徒（显然也属于“各群体、团体、有时为个人”）的观念中，宗教并不是神学，他们所信仰的宗教内容本身也应该属于非物质文化遗产分类内容中的“有关自然界和宇宙的知识和实践”，宗教在具体的表现形式上也与很多“民俗”类项目相近。但在人类发展的历史上，有很多或因宗教信仰不同，或借助于宗教信仰不同而引发的社会冲突，而这类冲突显然背离了“增强对文化多样性的尊重”和“各社区、群体和个人之间相互尊重的需要”的道德价值。因此，从联合国教科文组织层面，在选择人类非物质文化遗产代表性项目的具体操作中，实际上是有意识地规避了纯粹的宗教内容，确切地说，是排除了“显性”的宗教内容。从我国前四批国家级非物质文化遗产（代表性项目）名录的内容来看，凡是与“显性”的宗教（“五大宗教”）相关的非物质文化遗产项目都依附于其他内容，并且把“其他内容”作为项目的主体内容，如依附于表演和民俗活动

的内容等。这与第六章所举中国传统的数学与“中国珠算”之间的关系不同，因为“显性”的宗教本身确实拥有具体的“表现形式”。

从以上的分析我们可以看出，我国在确定非物质文化遗产代表性项目的过程中，在对相关传统文化内容的判断和选择上，实际上也是有意规避了可能对社会带来负面影响的内容。某些省级代表性项目在晋升为国家级代表性项目的过程中，也因这类原因而经历了一些波折。例如，早在 2007 年，“丰都庙会”便成功入选了《重庆市第一批非物质文化遗产名录》。但同年及 2009 年两次申报国家级名录未果，原因均是“丰都庙会”中包含了大量与道教内容相关的鬼神内容。后来，申报单位在申报材料中把其强调的“鬼文化”内容修改为“惩恶扬善”的“善文化”内容。在 2014 年 11 月 11 日国务院公布的第四批国家级《名录》中，“丰都庙会”被列入了“民俗”类“(X-84)庙会”的“扩展项目”中。下面举一个具体的实例进一步说明。

前些年，有些国家想将“风水术”（堪輿术）申报为《人类非物质文化遗产代表作名录》，这在我国引起了轩然大波。出于民族自尊心和对传统文化的热爱，社会上有很多人士呼吁，对于起源于我国的“风水术”（堪輿术），相关部门应立即启动申报《人类非物质文化遗产代表作名录》工作。同时，社会上还出现了一波重视“风水术”（堪輿术）的热潮。例如，有许多与“风水术”（堪輿术）相关的书籍较集中地出版，还有一些大学开设了“风

水术”（堪輿术）的短期“研修班”课程等。当然，对此也有反对的声音出现。至于“风水术”（堪輿术）是否应该“申遗”，中华人民共和国文化部曾经委托中国艺术研究院建筑艺术研究所对此进行科学评估，该所为此还组织了由“正”“反”两方面专家分别参加的相关研讨会。最终的结论是放弃“申遗”，由中国艺术研究院建筑艺术研究所赵玉春总结的基本理由如下：

其一，“风水术”（堪輿术）无疑是属于我国传统文化范畴的内容，可能具备“世代相传”并且可对应于具体而明确的“行为过程”内容等非物质文化遗产代表性项目的基本限定要求。从历史上讲，在古代“风水术”（堪輿术）的理论或实践过程中，也包含或运用了在现代看来属于天文学、地质学、地理学和气象学等方面的一些简单的常识性知识，并且“风水术”（堪輿术）对我国传统建筑形态的很多方面（如规划布局等）确实产生过很大的影响。假如历史上没有“风水术”（堪輿术），那么我国遗留下来的传统建筑形态的很多方面就可能不是现在的模样，包括选址位置、规划布局、单体建筑的种类（如“风水楼”）和单体建筑的局部等。但不论历史上“风水术”（堪輿术）的“形势宗”还是“理气宗”，在其核心的理论体系中有关“现在”选择的山形水势、方位朝向和道路树木等能决定该选择人的子孙后代的命运的理论，完全属于非科学、非理性的宿命论观点。

其二，目前社会上确实有很多各类“江湖术士”等，他们把“风水术”（堪輿术）改头换面地冠以“中国古代环境科学”的

名义进行招摇撞骗。一旦“风水术”（堪舆术）被列入《人类非物质文化遗产代表作名录》，那么大多数群众就会进一步把“风水术”（堪舆术）看作科学，而各类“江湖术士”也会把各类相关的招摇撞骗行为等伪装成具有科学性与合法性的行为。

基于以上两点，“风水术”（堪舆术）“申遗”的结果是弊大于利。

三、项目主体、保护单位和代表性传承人的复杂关系引发的问题

其一，非物质文化遗产无疑属于传统文化的一部分，且具备明确而具体的“行为过程”，是《公约》和《非遗法》界定与限定的有别于一般性的传统文化的核心与本质内容。“行为过程”必须由具体的人的实践来完成，因此代表性项目就必须有能准确对应的“主体”，也就是“申报者”“所有者”，同时也是“实践者”“传承者”和最直接的“保护者”。《公约》对“主体”的表述为“各社区、群体，有时是个人”，《非遗法》对“主体”的表述为（我国）“各族人民”。综合来讲，如果按照人的多寡来分，“主体”大致可分为大众、特定群体（小众）、家族或个人。另外，在《非遗法》中，对可成为“主体”的“申报者”又表述为“公民、法人和其他组织”。但在具体的申报工作中，由谁出面代表大众或特定群体等作为“主体”是较难操作的问题。例如，“中国传统木结构建筑营造技艺”，从广义上讲，它的“主体”应该包括所有存在于这类传统建筑地区的人，因为他们都可以把

这项技艺“视为其文化遗产组成部分”。如果考虑到非物质文化遗产的核心与本质特征，这一技艺内容的“主体”还需要进一步对应于能参与具体实践活动（营造）的人，因为只有他们才具备相应的“行为过程”能力，如建筑师和工匠等。但即便是建筑师和工匠等也分布于国内大部分地区，而申报工作又必须由具体的人来组织和执行，操作起来非常困难，因此最终由中国艺术研究院建筑（艺术研究所）承担了申报和保护的“主体”责任。类似的情况还有由相关领域的管理单位（如原文化部）、社会团体（组织）和企事业单位等作为“主体”。

对于那些是由群体传承的项目，如果是以个人或“法人”等出面申报，那么首先要确认该申报者是否具有“代表性”和能否代表其他人等，实际操作起来可能比较困难，因此最普遍的情况是由地方政府的文化主管部门承担作为“主体”的申报工作。在我国前四批国家级《名录》中，项目“主体”实际表示为“申报地区或单位”，其中以地方政府为“主体”，即“申报地区”占了绝大多数。又因为非物质文化遗产具有特殊性，显然，地方政府并不具备相应的“行为过程”能力，因此原文化部还追加了具备相应的“行为过程”能力的“保护单位”和动态地追认“代表性传承人”。例如，“宣纸制作技艺”的“申报地区”是“安徽省泾县”，原文化部追加的“保护单位”是“中国宣纸集团公司”。在省级及以下项目中，也相应地追加“保护单位”，最普遍追加的保护单位是艺术馆（省级）、群艺馆（地市级）和文化馆（县级）。

最初以“申报地区”暨地方政府作为代表性项目的“主体”，在现实中具有较方便的可操作性和一定的合理性，更何况与“视为其文化遗产组成部分”相符并具备相应的“行为过程”能力者，在多数情况下并不为小众或个人等所独有。但项目的申报“主体”为地方政府的现象也存在不少隐患。例如，因利益的驱使，某些地方政府会盲目地“重申报”，甚至有在申报工作中故意夸大项目的“代表性”和“重要性”等行为。又因地方政府本身并不具备具体的“行为过程”能力，之后追加的所谓“保护单位”“代表性传承人”，也很有可能存在能力不足的情况。此外，还存在有的地方政府对其希望被追加为“代表性传承人”等的真实情况故意疏于审核的问题。这些最终都是导致“轻保护”，甚至是无法保护现象发生的根本原因。

据某地方政府文化主管部门工作人员反映，由该部门管辖范围内的代表性项目的现实状况是：大约 $1/3$ 属于“正常”，其余皆属于“令人堪忧”，特别是其中很多项目属于“名存实亡”或“名不符实”。

其二，按照非物质文化遗产概念的逻辑，先要有人“视为其文化遗产组成部分”，之后才会有代表性项目的申报工作。但因前面所说的原因，在实际操作中，很多是由地方政府首先确定具体的项目，之后再筛选合适的传承人，对于其中的佼佼者，采取动态追加为“代表性传承人”的方式予以肯定。这种几乎先确定“代表性项目”，后确定“代表性传承人”的工作程序，在现实

中必然会有很多问題。目前“非物质文化遗产代表性项目”与“代表性传承人”的对应性大致有如下几种情况：

（1）很多代表性项目的主要内容确实只被小众的核心人物全面掌握，他们的具体成就也最为突出，因此他们才被追加为“代表性传承人”。这种情况表现为两者的对应性符合实际。另有小众的核心人物虽然只掌握项目中的部分内容，但这些部分内容具有“平行性”的特征，如京剧表演艺术中的不同行当和不同流派等，因此这些小众的核心人物无疑也具有成为“代表性传承人”的资格。

（2）有很多代表性项目的“专业性”并不是很强，能够掌握相应的“行为过程”的人比较普遍，如某些食品的制作技艺等。因此，以所谓的“申报单位”作为项目“主体”的情况可能并不符合实际，进而又把企业内部的个人确认为“代表性传承人”的情况可能更不符合实际。

（3）因非物质文化遗产保护工作成为地方政府的一项重要的工作内容，其中包括需要“代表性传承人”积极配合由地方政府组织的各类座谈会、宣传和参展等工作，上级领导和专家等的检查工作，甚至是某些上级领导要求的“与时俱进”的尝试性工作等。因此，某些地方政府便倾向于把那些愿意积极配合此类工作者推荐为“代表性传承人”，而不论其能力高低。

（4）有些地方府相关部门对某些项目内容的实际情况并非有全面、深入的了解，因此就难以发现某些“代表性传承人”

的弄虚作假行为。例如，某些“传统技艺”类项目的传承人，靠购买他人的作品来冒充自己的作品参加评审，并最终被确认为“代表性传承人”。

（5）有些代表性项目分布的地域较广，项目本身的内容也非常复杂，任何个人恐怕都难以具有掌握全面的“行为过程”的能力。例如，在“中国传统木结构建筑营造技艺”等类项目中，相关的建筑师和石匠、瓦匠、木匠、油漆匠等掌握的技艺之间没有相通之处，因此目前暂时也只有“申报单位”暨“申报主体”和“保护单位”等，而没有“代表性传承人”。但在传统技艺类项目中，也有个人因在某些方面的成就比较突出而被确认为“代表性传承人”的情况。例如，“苗寨吊脚楼营造技艺”主要以木作技艺为主，在营造过程中可由“撑墨师傅”（也是建筑师）把控全局，因此其中的佼佼者被确认为“代表性传承人”。

四、对代表性传承人的错误认识问题

代表性项目能够健康地传承与传播的关键问题比较复杂，但其中必然包括政府相关部门对代表性传承人的保护。但在某些地方政府相关部门的实际工作中，对代表性传承人的认识还存在一些错误或模糊不清的观点，主要表现在如下两个方面：

其一，在非物质文化遗产的概念中，有一个关键词为“世代相传”，它所限定的内容是代表性项目本身，是指项目本身是从某历史阶段开始不间断地延续到现在的。又因为项目本身必须依

靠人来传承，如果没有传承人的“世代相传”，也就不存在代表性项目本身的“世代相传”。但这并不能因此而混淆非物质文化遗产概念中“世代相传”所限定的具体内容。在具体的“代表性传承人”的申报与认定工作中，有些地方错误地把“世代相传”理解为是对“代表性传承人”的限定，进而错误地认为“世代相传”也就是“家族相传”，并且要求申报“代表性传承人”的个人能追述包括本人在内的五代传承史。显然，一个家族能有五代人从事同一技术含量较高的职业至今的情况非常罕见。某些地方政府相关部门这一错误的理解和要求，迫使很多“代表性传承人”不得不编造“传承史”，玷污了非物质文化遗产本应具有的纯洁性。另外，即便不把“世代相传”限定为“家族相传”，而让“代表性传承人”讲清上四代传承人的情况也是不现实的。目前这一错误的认识和要求已经有所转变。

其二，“代表性传承人”身份认定的另一个关键问题，是其能否在项目的实践和传承等工作中具有突出的能力和承担责任等，也就是“代表性”，而不论其是否以此为谋生职业。但在现实工作中，某些地方政府错误地把“代表性传承人”的“代表性”与其谋生的职业挂钩。因此，不以项目本身为谋生职业者，在各个方面都要排在以项目本身为谋生职业者之后，从而影响到对“代表性传承人”的准确认定，甚至影响到代表性项目本身“升级”（如从“省级”升为“国家级”）的推荐工作的公平性和“代表性”。

五、代表性项目“世代相传”的复杂性与真实性问题

如前面所讲，不论《公约》还是《非遗法》，它们在非物质文化遗产概念中均有“世代相传”的基本限定。《非遗法》第四条还特意强调，“保护非物质文化遗产，应当注重其真实性、整体性和传承性”。因此，代表性项目的内容，应该是从历史上的“过去时”一直不间断地延续到现在的“进行时”的内容，而不应该包含人为地挖掘出来的、已经消失的“过去时”的历史内容，更不应包含人为地以“移花接木”的方式“嫁接”和“转移”的历史内容，甚至是在历史中根本不存在的内容。

作为传统文化的一部分，大多数非物质文化遗产代表性项目都必须包含“观念”的要素。例如，《非遗法》中提到的“视为其文化遗产组成部分的各种传统文化表现形式”，其中“视为”的含义中就包含了对相应的传统文化之中的“观念”的认同；再有，代表性项目中必须包含人的“行为过程”的系列内容，这也是“表现形式”的具体体现。因此，绝大多数已经消亡的非物质文化遗产项目是无法恢复的，因为“恢复”的项目，或者可能是作为“主体”的人的文化观念已经发生根本性的转变，而只保有空洞的形式；或者可能是作为“主体”的人虽然还保有相关的传统文化观念，但具体的形式和内容，即“行为过程”已经无法还原；或者可能是“观念”和“行为过程”都不具备。因此，很多“恢复”的项目并不符合“世代相传”和“真实性”的基本要求，特别是在很多“民俗”类项目中，这类问题比较突出。

当然，并非所有的非物质文化遗产一旦中断，就无法恢复。如果中断的时间不长，特别是传承人还在，只是多年没有实践了，仍可视作连续传承。例如，“歙砚制作技艺”的具体实践自中华民国以后就逐渐式微，到 20 世纪 50 年代，已经完全消失。但从 1963 年开始原安徽省歙县工艺厂等单位又着手恢复生产，为此找到了老坑开采砚石，重新培养制作人才，逐渐使这项传统技艺再现于世。

在这个实例中，恢复“歙砚制作技艺”的具体过程是在终断的十余年后便着手培养制作人才、恢复生产等，说明当时还有掌握或熟悉具体制作技艺的人健在。退一步讲，即便当时已经没有掌握或熟悉歙砚制作技艺的人健在，但各类石砚制作的基本技艺具有相通性的基本特点，并且有大量存世的历代歙砚作品和文献资料可作为参考，因此可以认为恢复后的“歙砚制作技艺”与历史上的“歙砚制作技艺”基本上属于一脉相承。

又如，“徽州祠祭”在古徽州是一项重要的民间宗族祭祖活动，曾在中华人民共和国成立后中断。2008 年，祁门县文化局在马山村找到了曾在中华人民共和国成立初期担任过祁门县县立小学的校长、当时已经 80 多岁的叶有炽老人。叶老不仅熟悉祠祭的过程，而且保存了当年祠祭的流程、祭词等文字资料。在他的帮助下，祁门县成功地恢复了这项非物质文化遗产内容。

在这个实例中，即便是在某些特殊时期，祭祀自己祖先的文化观念在民间也不曾真正地中断过。以前祭祀祖先完整的“行为

过程”因叶老而能够得以完整地恢复。因此，“徽州祠祭”被确定为非物质文化遗产代表性项目也是完全合理的。

但在前四批国家级非物质文化遗产代表性项目《名录》中，也有很多祭祀类项目并非如“徽州祠祭”那么幸运，因此它们的真实性就值得商榷，甚至怀疑了。理由如下：

中国古代社会有着极其复杂的礼制文化，《尚书·尧典》说，尧东巡狩到达岱宗（泰山）时，曾经“修五礼”。《尚书·皋陶谟》说，“天秩有礼，自我五礼有庸哉”。直到《周礼·春官·大宗伯》将“五礼”坐实为“吉礼”“凶礼”“军礼”“宾礼”“嘉礼”。由于《周礼》在汉代已经取得权威性地位，所以其“五礼”分类法为社会普遍接受，后世修订礼典，大体都依此为纲。礼的思想内涵在其形成之际和发展的中后期有着很大的区别，这一转变的动因就是私有制的产生与阶级的出现。《礼记·乐记》说：“天高地下，万物散殊，而礼制行矣。”唐代孔颖达注疏：“礼者，别尊卑，定万物，是礼之法制行矣。”《国语·楚语下》说：“明等级以导之礼。”《汉书·成帝纪》说：“圣王明礼制以序尊卑，异车服以章有德。”可见这些对于礼的属性的解释并非如我们今天一般所理解的“礼仪之邦”之中的“礼”那样，似乎完全代表着正能量的意义。中国古代社会中后期礼制文化的主要目的就是，有意识地通过相关文化或规则的自觉认同，来规定或暗示人与人之间的关系、差别，并以此来维护稳定的社会统治秩序，即通过树立统治者的绝对权威，达到巩固统治的目的。

与“吉礼”（“五礼”之首）相伴的是同样极其复杂的祭祀文化，可称为“原始宗教”或“隐性的宗教”。祭祀的内容分为“天神”、“地祇”（地神）、“人鬼”（祖宗与先贤等）三大类。如果以历史发展的轨迹系统地总结古人祭祀与供奉的主要目的，可以分为三个层次：一是如三国时期哲学家杨泉在《物理论》中所说：“祭宗庙，追养也；祭天地，报往也。”就是寄托对祖先养育恩情的感激与追念，报答天地神祇护佑的恩泽。二是为今人祈求福祉，确保平安。三是起到表达某种政治目的的宣示作用，如对身份的认证，特别是对血统、特权等宗法制度合理性的宣示或暗示等，概之为对“差别”的认同。前两者是表面性的，又变为世俗性的。后者才是相关礼制文化在其成熟之后，统治集团祭祀活动的真正本意与核心内容，这也是中国古代社会祭祀文化异常庞杂并不断演进的真正原因。对“差别”的认同还体现在祭祀的礼器，如天子九鼎八簋、诸侯七鼎六簋、大夫五鼎四簋、士三鼎二簋；祭祀的乐舞，如天子八佾、诸侯六佾、大夫四佾、士二佾；祭祀的礼服，如天子十二旒（冕前后悬垂的玉串）、诸侯九旒、上大夫七旒、下大夫五旒。因此，《论语·八佾》中记载孔子谓季氏“八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也！”

中国古代社会对主要神祇的祭祀历来也都是被统治集团所垄断的，以示“君权天授”“天人合一”。例如，《清史稿·志五十七·（吉）礼一》中记载：

“大祀十有三：正月上辛祈谷，孟夏常雩，冬至圜丘，皆祭

昊天上帝；夏至方泽祭皇地祇；四孟享太庙，岁暮禘祭；春、秋二仲，上戊，祭社稷；上丁祭先师。

中祀十有二：春分朝日，秋分夕月，孟春、岁除前一日祭太岁、月将，春仲祭先农，季祭先蚕，春、秋仲月祭历代帝王、关圣、文昌。

群祀五十有三：季夏祭火神，秋仲祭都城隍，季祭砲神。春、冬仲月祭先医，春、秋仲月祭黑龙、白龙二潭暨各龙神，玉泉山、昆明湖河神庙、惠济祠，暨贤良、昭忠、双忠、奖忠、褒忠、显忠、表忠、旌勇、睿忠亲王、定南武壮王、二恪僖、弘毅文襄勤襄诸公等祠。其北极佑圣真君、东岳都城隍，万寿节祭之。亦有因时特举者，视学释奠先师，献功释奠太学，御经筵祇告传心殿。其岳、镇、海、渎，帝王陵庙，先师阙里，元圣周公庙，巡幸所莅，或亲祭，或否。遇大庆典，遣官致祭而已。

各省所祀，如社稷，先农，风雷，境内山川，城隍，厉坛，帝王陵寝，先师，关帝，文昌，名宦、贤良等祠，名臣、忠节专祠，以及为民御灾捍患者，悉颁于有司，春秋岁荐。

至亲王以下家庙，祭始封祖并高、曾、祖、祢五世。品官逮士庶人祭高、曾、祖、祢（亡父）四世。其余或因事，或从俗，第无悖于祀典，亦在所不禁。此其概也。”

其中明确说“品官逮士庶人”只能祭祀自己的四世祖先。

1915年冬至，袁世凯恢复君主制，在北京天坛举行祭天仪

式，这也是中国历史上最后一次真正的祭天活动。而在以 1915 年为开端的“新文化运动”之后的 1928 年 10 月，国民政府内政部颁发了《神祠存废标准》（至 1936 年，共颁发了 9 部与宗教等相关的管理条例），其中申明可保存的“神祠先哲”类有伏羲、神农、黄帝、嫫祖、仓颉、后稷、大禹、孔子、孟子、鲁班、岳飞、关羽等，“宗教”类有佛教的释迦牟尼、道教的太上老君等。而其明确规定应废除的“古神类”有日、月、星、辰、火之神，山川、土地之神，风、雨、云、雷之神，东岳大帝、龙王、土地、城隍、八蜡、灶神等；“神祠淫祠”类有张仙（送子男神）、送子娘娘、财神、二郎、齐天大圣、瘟神、痘神、玄坛（财神）、时迁、宋江、狐仙庙等。可以说，从 1928 年开始，上述很多属于“隐性的宗教”类祭祀活动等便开始消亡了，并且在《神祠存废标准》等颁发之后，全国各地均不同程度地出现了捣毁庙宇、打倒神像的运动。例如，在冯玉祥驻洛阳期间领导的轰轰烈烈的“打神运动”中，洛阳城内的府城隍庙、县城隍庙、铜三官庙、祖师庙、大王庙等十几座庙观内的神像全部被砸毁。在国内有些地方，甚至有参加运动的学生与信众发生冲突，闹出了命案。至中华人民共和国成立后，除了民间隐性的祭祖活动和显性的祭祀革命先烈活动外，其他一切祭祀活动都已经完全消亡。

根据以上对于我国历史中有关祭祀文化内容的概括性阐释，我们可以判断出目前某些已经被确定为“民俗”类的代表性项目，实际上均属于被“挖掘出来”或“移花接木”的历史内容，根本

不可能符合“世代相传”的基本限定。特别是随着社会的不断发展，大众的受教育程度不断提高，其思想观念等已经发生了根本性的转变。因此，某些项目中蕴含的思想体系内容根本不可能符合“视为其文化遗产组成部分的各种传统文化表现形式”的基本限定。更何况其中有些项目在历史上从来就不属于“民俗”。这也是在“民俗”类代表性项目中属于祭祀类项目的划分，直到第四批国家级《名录》的公布，仍存在异常混乱现象的根本原因。这类现象的出现，也说明社会各界对于非物质文化遗产以及中国历史中某些深层次的文化内容等，还普遍存在认识上的不足。或者说，这类非物质文化遗产代表性项目的申报等，带有非常明显的功利性目的。

总之，我国在“非物质文化遗产”名义下开展的保护工作只有十几年的历史，可以说各种经验都不足，因此时至今日积累了很多问题和矛盾。除了上面阐释的问题外还有很多，例如，代表性项目的“实践形态”与“申报形态”严重背离的问题，与代表性项目项目相关的市场行为失范的问题，相关法律法规的不健全的问题，某些政府保护工作的功利目的和泛行政化的问题，某些因政府的管理缺失而造成的有违公平公正原则的问题，等等。这类问题都比较复杂，在此不一一赘述。

第二节 非物质文化遗产的生存现状

在我国，已经确定的各级非物质文化遗产代表性项目的数量

非常大，其总体的生存现状可以用“冷暖不一”和“令人堪忧”来概括。

一、非物质文化遗产生存现状问题概述

（1）非物质文化遗产毕竟属于“遗产”，而不是新生事物、新的发明创造等。另外，非物质文化遗产的核心与本质特征表现为必须依附于具体而明确的人的“行为过程”内容，而不是单纯的文化观念，也不是单纯的物质等。因此，随着社会的不断发展和进步，人的某些“行为过程”内容也必定会发生改变，甚至是消亡，这是人类社会历史发展的必然规律。实际上，在历史上有很多原本属于“非物质文化遗产项目”的内容早已消亡。例如，历史如能退回到民国以前，恐怕妇女缠足的习俗都会被列为“非物质文化遗产”，但这种依附于妇女的“行为过程”，在辛亥革命之后便逐渐灭绝了。在今天，我们也确认了一些“濒临灭绝”的具体项目。

（2）目前很多非物质文化遗产代表性项目的形态，或是为了适应社会不断发展和进步的需要（同时也改变了社会不断发展和进步的进程），或是为了适应其他的不可抗拒的社会现实等，本身就属于“被不断地再创造”之后的结果。随着社会现实的各种变化，这种“被不断地再创造”的步伐也不会停止。可以预见的是，今后社会发展和进步的速度一定会不断加快，与非物质文化遗产相关的各类不可抗拒的社会现实也会逐渐增多，而非物质

文化遗产“被不断地再创造”的过程和方式稍有不慎，便会使得某些项目徒有其表，甚至面目全非。若如此，这些项目实际上就等同于消亡了。

（3）目前有些代表性项目的真实性或代表性及社会影响力等本身便值得怀疑。随着与非物质文化遗产保护工作相关的政策，甚至是相关的法律和法规等的不断完善，以及保护工作水平和力度的不断加强，那些各类名不符实的项目一定会被逐渐淘汰。

（4）绝大多数代表性项目内容是依靠“口传心授”的方式进行传承的，但因我国在近百年来曾经经历过如战争、政治极左、经济危机和“大跃进”等等引发的社会动荡，致使很多项目的传承人体制本身就没能按照自然规律延续，所以目前很多项目的代表性传承人年事已高，加之记忆力减退以及其他身体等方面的原因，导致目前其所传承项目的完整性、连续性等已经出现问题。

（5）有些“传统技艺”类和“传统美术”类项目产品或作品的社会需求强劲；有些表演类项目的市场化程度较高，甚至所依托的单位属于政府全额拨款事业单位等；“传统医药”类项目的社会需求度较高；……目前这些项目生存与发展势头良好。

二、各类非物质文化遗产的生存现状

1. 民间文学类项目生存状况

“民间文学”类代表性项目内容主要包括各类以口头讲述、说唱、表演等方式流传的各类神话、故事、史诗等，也有的融入

了阶段性现实生活内容，还包括相关的语言等。若以流传区域等分类，主要可以分为如下类型：

（1）曾经在相对广泛地域内流传的项目内容，如以“白蛇传传说”“梁祝传说”“孟姜女传说”“牛郎织女传说”为代表的“中国四大传说”等。

（2）在相对狭小地域内传播的项目内容，如在河北省藁城市耿村及邻近流传的“耿村民间故事”、在河北省河间市流传的“河间歌诗”、在湖北省宜昌市夷陵区下堡坪乡流传的“下堡坪民间故事”等。

（3）在特定少数民族地区传播的项目内容，如在藏族、蒙古族生活地区流传的“格萨（斯）尔”，在新疆柯尔克孜族地区传播的“玛纳斯”，在满族生活地区流传的“满族说部”，在壮族生活地区流传的“刘三姐歌谣”等。其中，“格萨（斯）尔”中又含有明显的宗教内容。

“民间文学”类非物质文化遗产的价值和作用等，历史上主要表现为在其传播的过程中承担了建设民族精神家园、弘扬民族传统文化、强化民族价值观念、影响民族审美取向等多重功能，即具体地承担了在特定的群体内讲述历史、传播知识、秉持信仰、规范行为、表达情感、促进交流、调节生活、缓解压力、娱乐休闲等方面的具体作用。在特定的少数民族地区，某些项目还是青年男女交往和婚姻的主要媒介。民间文学类非物质文化遗产，既带有清晰独立的特点，又可能成为其他艺术形式创作的源泉。对

于当代来讲，它们具有人类学、社会学、民族学、民俗学、哲学与美学等多方面的研究价值。

从宏观上讲，这类非物质文化遗产内容最大的特点，是以人们面对面的以“口头”的形式进行讲述和说唱等。但随着社会的不断发展变化，人们的生产和生活方式等各方面都发生了转变，这类非物质文化遗产内容赖以生存的社会土壤已经发生了根本性的改变。例如，在以农耕和畜牧为主要的社会生产和生活方式，且大众教育并不发达的历史时期或地区（如 20 世纪 70 年代以前的历史时期，特别是在广大农村地区和少数民族地区），普通大众借助于故事、神话和史诗等，通过“口耳相传”的方式与途径传播和获取知识等的现象非常普遍，基本上也没有年龄的界限，同时这也是大众基本的娱乐方式之一。但在当前，还以“口耳相传”听故事的方式与途径作为获取知识和娱乐的人群，基本上可以限定为学龄前儿童。但尴尬的是，学龄前儿童感兴趣的绝大多数故事内容，也不是这些代表性项目中的内容。超过这个年龄段的人获取这类内容（如“中国四大传说”）的方式与途径，基本上可以锁定为学校（课本）、书籍、互联网、电影和电视等。那么失去了在民间“口耳相传”这一具体而明确的“行为过程”，这些“民间文学”是否属于“非物质文化遗产”，更是一个必须深入探讨的理论问题。笔者生于 1964 年 3 月，而笔者了解的“中国四大传说”的途径，无一是通过“口耳相传”的方式。这一问题，也是目前某些政府文化主管部门和专家学者等，有意无

意地尽量回避或视而不见的问题。目前这类项目最大的问题是“有名无实”，因为这类项目的最大特点还包括难以考核。

案例：“格萨（斯）尔”是藏族篇幅宏大的英雄（神话）史诗，曾经是相关族群记忆、宗教信仰、本土知识、民间智慧、母语表达的主要载体，亦是唐卡、藏戏、弹唱等传统民间艺术创作的源泉。曾经广泛地流传于西藏、内蒙古、辽宁、吉林、黑龙江、青海、甘肃、新疆等地区的藏族和蒙古族人民之中，亦流传于蒙古国、俄罗斯布里亚特共和国以及卡尔梅克人居住的地方。这一内容在长期以“口耳相传”的方式和途径流传中不断地被创造，且逐渐艺术化，形成了内容专一的说唱韵文的表演形式。其另一种传承形式——手抄本约有 120 部（比较重要的约有 30 部），2000 多万字，是世界上最长的一部史诗。其说唱艺人不承认师徒相承和父子相传等形式，并认为一代代说唱艺人的出现是与格萨（斯）尔王有关系的某个人物的转世，这种观念与藏传佛教中“灵魂转世”“活佛转世”的观念一致。因此艺人的类型自述有“神授”说、“托梦”说、“圆光”说、“伏藏”说等。但自 20 世纪 50 年代以来，职业化的艺人群体开始逐渐萎缩，特别是近年来，随着一批老艺人相继辞世，“人亡歌息”的局面已经出现。同时，“格萨（斯）尔”的受众群也在不断缩小，该项目正面临着实际消亡的危险。

案例：“刘三姐歌谣”是传统的壮族民歌的代表（并伴随有“刘三姐故事”），具有以歌代言的特点和鲜明的民族特色，内

容大体分为生活歌、生产歌、爱情歌、仪式歌、谜语歌、故事歌及创世古歌七大类。农历“三月三”是中国多个民族的传统节日，从远古时期古老的春季“狂欢节”演变而来，汉族称为“上巳节”。而在西南多个少数民族地区，它又是青年男女传统的择偶日。在壮族地区，“三月三”是最大的“歌墟日”，又称为“歌仙节”，以往青年男女最大的“倚歌择配”活动就是在这一天举行。对歌的歌词多受“刘三姐歌谣”的影响，因此这一天也是民间间接地纪念刘三姐的传统节日。但随着社会的不断发展变化，壮族青年男女传统“倚歌择配”的习俗已经发生了根本改变，加之新的娱乐方式的冲击，致使“刘三姐歌谣”的流行也基本失去了文化土壤。1984年，广西壮族自治区人民政府正式将这一天定为壮族的全民性节日——“三月三”歌节。每年的这一天，自治区首府南宁市及其他各地都要举行盛大的歌节。除传统的歌圩活动外，还要举办抢花炮、抛绣球、碰彩蛋及演壮戏、舞彩龙、擂台赛诗、表演武术和杂技等丰富多彩的文体娱乐活动。但需要强调的是，这些活动已经并非自发，而是在政府的大力推动下进行的，它的生存土壤和社会与文化价值已经发生了根本性的转变。

从以上两个案例来看，“格萨（斯）尔”在历史上的流传，除其他因素外，无疑与当时广大牧民以部族为单位的集体“游牧”生活状态有着直接的关系。但在当前，我国绝大多数牧民早已结束了“游牧”生活，以部族为单位的集体活动大多已经彻底消失，以往获取知识的方式和途径，以及娱乐方式等的局限性也已经发

生了根本性的变化。所以，“格萨（斯）尔”流传的社会基础已经基本不存在了。具体到“刘三姐歌谣”，以往壮族群众封闭的生活状态，决定了青年男女以“倚歌择配”作为恋爱及婚姻的主要途径。而走出大山去经风雨、见世面，早已是绝大多数壮族青年男女自主选择的生活经历之一。因此“倚歌择配”的社会基础也必然会消失，那么原本主要与“倚歌择配”相依存的“刘三姐歌谣”类的对歌活动，如何避免流于表面化、形式化的问题，是其面临的最大挑战。

但至少以上这两个例子目前还保有具体的表现形式，而在各级《名录》中早已失去“表现形式”的民间文学类项目并不罕见。

2. 传统音乐和传统舞蹈类项目生存状况

“传统音乐”类非物质文化遗产项目内容主要包括器乐和声乐两部分，具体的内容和形式具有多样性特点，依不同特点，主要可以分为如下类型：

（1）民歌、山歌类项目内容，如“花儿”“侗族大歌”“新疆维吾尔木卡姆艺术”“蒙古族呼麦”“蒙古族长调民歌”“巢湖民歌”“藏族拉伊”等。后者集歌、舞、乐于一体，但以歌为主。

（2）劳动号子类项目内容，如“川江号子”“南溪号子”“澧水船工号子”“海洋号子”“江河号子”“码头号子”“搬运号子”“森林号子”“茶山号子”“制作号子”等。

（3）特定的乐器演奏（含曲牌等）类项目内容，如“古琴艺术”“唢呐艺术”“蒙古族马头琴音乐”等。

（4）地方性传统音乐演奏（不限于一种乐器演奏，含曲牌等）类项目内容，如“西安鼓乐”“晋南威风锣鼓”“冀中笙管乐”“广东音乐”“潮州音乐”“江南丝竹”和“南音”（福建省泉州市）等。

（5）宗教音乐演奏（含曲牌等）类项目内容，如“五台山佛乐”“智化寺京音乐”“苏州玄妙观道教音乐”等。从第二批国家级《名录》开始，以“佛教音乐”“道教音乐”作为独立的“体系项目”，以下有子项目。

（6）既包括乐器的演奏，又包括乐器的制作技艺类项目内容，如“羌笛演奏及制作技艺”“回族民间器乐”等。

“传统舞蹈”类非物质文化遗产项目内容的类型也较多，主要类型如下：

（1）相对较普遍的项目内容，如“秧歌”“龙舞”“狮舞”“鼓舞”“灯舞”“高跷”“傩舞”等。其中的“傩舞”为祭祀和驱鬼类舞蹈，因此也属于隐性的宗教舞蹈。

（2）仅属于特定地区或特定少数民族的项目内容，前者如“京西太平鼓”“安塞腰鼓”“十八蝴蝶”（浙江省金华、永康一带）等；后者如“朝鲜族农乐舞”“土家族摆手舞”“苗族芦

笙舞”“日喀则扎什伦布寺羌姆”“达斡尔族鲁日格勒舞”等。其中，“日喀则扎什伦布寺羌姆”也属于宗教舞蹈。

“传统音乐”和“传统舞蹈”类非物质文化遗产代表性项目的内容，大多带有我国各族群众自娱性的特征，属于在传统节日（含祭祀日）、丰收日、农闲日等期间，庆祝或娱乐等民俗活动中的重要表演内容，也是大众精神生活的重要组成部分，其社会价值与前面总结的“民间文学”类的价值具有相近的基本属性，在历史上曾经有很强的生命力。

对于那些必须依附于具体的民俗活动的项目，它们的生存状况是与相关民俗活动的生存状况相关。但从整体上讲，因受到现代社会生活方式和内容等各方面转变的影响，特别是其他娱乐方式的冲击，大众对于这类自娱性民俗活动的热情也有逐渐淡漠的趋势。例如，“侗族大歌”除基本的自娱性外，最重要的社会功能是作为“南侗”地区的“行歌坐夜”和“北侗”地区的“玩山”活动中青年男女“倚歌择配”的媒介，其社会基础和表现形式等与“刘三姐歌谣”相似，因此也面临着后继乏人、濒临失传的尴尬境地；劳动号子属于在劳动过程中统一步调、减缓压力、疏解心情的号令或曲调，某些内容可能会随着相应的生产工种的消失而快速绝迹；宗教音乐一般也是由器乐演奏和声乐唱咏两部分组成的，大多为特定宗教活动中的具体内容。随着近年来宗教活动的不断增加，这类内容有复苏的趋势；另外，还有很多项目可以依存于专业表演团体的表演，这些专业表演团体大多属于全额拨

款事业单位，承担着由政府主导的社会宣传等功能，生存无忧。例如，在《文化部“十三五”时期文化发展改革规划》中，就有“民族音乐舞蹈杂技扶持工程”。

3. 传统戏剧和曲艺类项目生存状况

“传统戏剧”类非物质文化遗产项目内容的类型较多，大部分均带有地方性的明显特征，主要类型如下：

（1）比较著名且影响较广类项目内容，如“昆曲”“京剧”“越剧”“粤剧”“评剧”“黄梅戏”“豫剧”“河北梆子”“沪剧”“秦腔”“川剧”等。

（2）小戏种和少数民族地区戏种类项目内容，前者如“莆仙戏”（福建省莆田市）、“弋阳腔”（江西省弋阳县）、“上党梆子”（山西省晋城市）；后者如“彩调”（广西壮族自治区）、“侗戏”（贵州省黎平县）、“傣剧”（云南省德宏傣族景颇族自治州）、“藏戏”（西藏自治区、青海省黄南藏族自治州）等。其中，也有属于宗教或祭祀类的戏剧，如有“戏剧活化石”之称的“傩戏”。

（3）主要演员（传承人）以在“幕后”表演性质类项目内容，如“皮影戏”和“木偶戏”等。

“曲艺”类非物质文化遗产项目内容的类型较多，历史上亦均带有地方性的明显特征，主要类型如下：

(1) 比较著名且影响较广的项目内容，如“相声”“北京评书”“京韵大鼓”“天津时调”“山东快书”“苏州评弹”“河南坠子”“东北二人转”“花鼓戏”等。

(2) 地方性较强的项目内容，如“跳三鼓”（湖北省石首市）、“莺歌柳书”（山东省菏泽市）、“眉户曲子”（陕西省户县）等。

(3) 少数民族曲艺类项目内容，如“新疆曲子”“达斡尔族乌钦”“布依族八音坐唱”等。

“传统戏剧”和“曲艺”类非物质文化遗产项目内容曾经是我国各族群众传统娱乐活动中最重要的内容，也是他们精神生活的重要组成部分，其社会价值与前面总结的“民间文学”类的社会价值具有相同或相近的基本属性。它们除带有一定的群众自娱性外，更重要的特征是大多具有职业的表演性质，以职业表演团体（单位）为依托。

同样因受到现代社会生活方式和内容等多方面转变的影响，特别是其他娱乐方式等的冲击，很多地方性小戏种和小曲艺的受众面严重萎缩，职业表演组织（团体）市场化的道路比较艰难，已经面临后继乏人、濒临失传的尴尬境地；一些较著名的戏种和曲艺，虽然受众面也同样严重萎缩，但主要是因为相关表演团体属于全额拨款事业单位，承担着政府主导的社会文化宣传等功能，并可以申请到相关演出经费等，因此生存无忧。例如，在《文化

部“十三五”时期文化发展改革规划》中，就有“戏曲振兴工程”“剧本扶持工程”。

案例，“京剧”在历史上雄踞“五大戏曲”之首（其他四个为评剧、豫剧、越剧、黄梅戏），其出身于徽商蓄养的徽戏班，转折于清乾隆晚期，以三庆班、四喜班、和春班、春台班等“徽班”先后进入北京为标志。至清嘉庆初年，“徽班”在北京戏曲舞台上已取得主导地位，后经整合徽戏、秦腔、汉调，并借鉴和吸收昆曲、京腔之长而形成了“京剧”。历史上京剧流行的地区既有以北京、天津、上海等为代表的大城市，也有以其发祥地安徽安庆为代表的其他地区。演出的形态有在戏园、剧场、会馆、茶园、戏棚等地的日常商业演出，有权贵商人等邀请在自家戏楼、戏台或会馆举办的“堂会”表演，更有众多“票友”的自娱自乐及登台表演。另外，颐和园内的德和园大戏楼、故宫内的畅音阁大戏楼和承德避暑山庄内的清音阁大戏楼被称为“清代三大皇家戏楼”，它们也都是为皇家观看京剧表演而建的。

大约从 1917 年以来，京剧进入鼎盛期，传统剧目有 200 余出，著名的如《宇宙锋》《玉堂春》《秦香莲》《空城计》《霸王别姬》《贵妃醉酒》等。优秀演员也大量涌现，名家辈出，呈现出流派纷呈的繁盛局面，如先后被称为“四大须生”的余叔岩、高庆奎、言菊朋、马连良、谭富英、奚啸伯、杨宝森；被称为“四大名旦”的梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生；被称为“四小名旦”的李世芳、毛世来、张君秋、宋德珠；等等。表演流派有武

生行的“杨派”（杨小楼，被称为“武生泰斗”）；旦角行的“梅派”（梅兰芳）、“尚派”（尚小云）、“程派”（程砚秋）、“荀派”（荀慧生），还有“筱派”（筱翠花）、“宋派”（宋德珠）、“张派”（张君秋）；老生行的“余派”（余叔岩）、“高派”（高庆奎）、“言派”（言菊朋）、“马派”（马连良）、“奚派”（奚啸伯）、“杨派”（杨宝森）、“新谭派”（谭富英）；净行中的“金派”（金少山）、“侯派”（侯喜瑞）、“郝派”（郝寿臣），以及 20 世纪 50 年代后产生的“裘派”（裘盛戎）；小生行中的“姜派”（姜妙香）、“叶派”（叶盛兰）；老旦行中的“龚派”（龚云甫）、“李派”（李多奎）；丑行中的“叶派”（叶盛章）；等等。同期尚有众多知名的京剧表演艺术家，如生行中的孟小冬、时慧宝、李万春、高盛麟等，旦行中的阎岚秋、言慧珠、赵燕侠、杜近芳等，小生中的金仲仁、茹富兰、程继先等，丑行中的郭春山、慈瑞泉、马富禄、张春华等。

自 20 世纪 50 年代初，中国开始了“戏曲改革”。在政府的号召下，许多音乐工作者来到戏曲团体参与戏曲音乐的整理、创作与革新工作，西洋作曲技术也被初步应用于戏曲音乐创作。正是这些探索和试验，为随后戏曲音乐的发展与辉煌奠定了基础。1964 年，京剧现代戏观摩演出大会在北京举行，涌现出一批优秀剧目。这些现代戏的唱腔创作仍保持着经典传统声腔的特点，但在四声的普通化、旋律的语言化、唱腔的简洁化、手段的多样化等方面均有明显的改变。乐队编制规模也有所增加，一般采用

规模不大的民族乐队。虽然配器手段的运用比较简单，但民族音乐与戏曲声腔的结合、场景音乐的写作以及音乐效果等均有很大的发展。1966~1976年的“样板戏”音乐，除延续前期的音乐风格、吸收其创作经验外，还明确强调音乐的戏剧化、人物的个性化、情感的细腻化、唱腔语言的现代化，以及唱腔与音乐风格的一体化等，力图做到更加生动、细腻、协调和完善。加上西洋作曲手段的广泛应用，以“样板戏”为代表的京剧艺术的水准达到了有史以来的最顶峰。另外，为了解决唱腔与音乐的风格脱节问题，唱腔的写作更趋于歌剧化、多元化的外向型发展，音乐的创作则趋于更贴近民族化、戏曲化的内向型发展，且大量运用一些传统曲牌、戏曲语汇，而不是简单的旋律回归。这使得唱腔与音乐因创作思维和手段的趋同，在风格上的距离亦缩小。这种精英集体创作模式所形成的优势互补、扬长避短、精心打磨铸就了精品的创作机制，是促成京剧“样板戏”走向巅峰的重要条件。戏曲与音乐精英互相学习、取长补短，在合力探索、推陈出新的过程中达到融合、统一，最终形成了专业化、体系化的戏曲音乐创作理念，一批有着现代戏曲作曲理念的作曲家脱颖而出。这一系列演变虽然历经了曲折坎坷又漫长的过程，但这种高端智慧的融合和反复锤炼的创作形式，缩短了中国与西洋、传统与现代、戏曲与群众之间的距离。

1976年以后，复排的《穆桂英挂帅》通过电视转播，再次实现了家喻户晓。随后集体创作模式又延续了一段时间，在这期

间出现了几个较有影响的剧目，如中国京剧院的《蝶恋花》和《红灯照》，上海京剧院的《甲午海战》等。之后，上海京剧院新创作的《曹操与杨修》《贞观盛世》《廉吏于成龙》《狸猫换太子》《成败萧何》《金缕曲》成为的扛鼎之作。

但京剧同样受到了现代社会生活方式和内容等各方面转变的影响，特别是其他娱乐方式等的冲击等，相对于过去，实际上早也明显地出现了衰退的局面。一方面，表现为演员队伍萎缩，少有名家出现，并且在关键的京剧音乐创作方面，目前远不如“样板戏”时代；另一方面，表现为受众人群严重萎缩，市场不振。自 2011 年 7 月开始，由国家京剧院、北京京剧院、上海京剧院、天津京剧院、天津市青年京剧团、中国戏曲学院、中国电影股份有限公司、上海电影股份有限公司、（天津）北方电影集团以及首都京胡艺术研究会、上海视觉艺术学院等，共同参与“京剧电影工程”，作为一项致力于国粹保护，即传承、弘扬、发展的文化工程。在历时五年中，创作完成了《龙凤呈祥》《状元媒》《穆桂英挂帅》《赵氏孤儿》《谢瑶环》《霸王别姬》《秦香莲》《萧何月下追韩信》《乾坤福寿镜》《勘玉钏》10 部影片并公映。其中，《龙凤呈祥》《状元媒》《赵氏孤儿》《霸王别姬》《秦香莲》《萧何月下追韩信》在国内外获得了 13 个奖项，但实际的市场反应并不乐观。尽管如此，如国家京剧院、北京京剧院、上海京剧院等均属于政府全额拨款事业单位，其生存和运转无后

顾之忧。近年来，京剧界比较注重年轻一代观众的培养，如积极开展京剧进校园活动，为京剧后续的发展打下了一定的基础。

4. 传统体育、游艺与杂技类项目生存状况

“传统体育、游艺与杂技”类非物质文化遗产内容的类型比较复杂，主要类型如下：

（1）传统武术类项目内容，如以“少林功夫”“武当武术”“太极拳”“沧州武术”等为代表的项目，当然亦属于传统体育的一部分。练习的主要目的既有健体强身，又有掌握搏击技能等。

（2）杂技类项目内容，如“吴桥杂技”。虽然其中的体能和技巧训练等非常重要，但其最主要的目的是日常表演，因此也完全可以划归为“表演类”项目之中。与其属性相近的有“马戏”“天桥摔跤”“中幡”等。

（3）在特定日期举办的娱乐性体育竞技类项目内容。其中有以“朝鲜族跳板、秋千”“赛马会”“叼羊”“赛龙舟”等为代表的以娱乐目的为主的项目类型（其中的体能和技能也很重要），还有类似于“翻九楼”等在传统文化中用于求雨、祈福及禳灾等仪式的项目。

（4）与体能锻炼基本无关的项目内容，如“口技”“围棋”“象棋”等。

“传统体育、游艺与杂技”类非物质文化遗产项目内容，除也带有包含了不同文化类型要素的娱乐性外，大多又与强身健体

等相关，这对增强我国各族人民的体质，培养其竞争好强、勇敢尚武、不畏艰辛、见义勇为等积极向上的民族精神有着重要的意义。其中的传统武术类项目内容在传统的军事领域中更有着不可替代的作用。在这类项目中，凡主要与强身健体相关的，一般都有较好的群众基础，并能得到较好的传承；部分以表演为主要目的的项目内容，市场化程度较好，传承与发展无忧；还有很多属于国家体育总局主管的重点项目，如围棋等，传承与发展无忧。

案例，“吴桥杂技”产生于现隶属于河北省沧州市的吴桥县。历史上，因吴桥县位于古黄河下游，西有大运河，东南有四女寺河，纵横交错的河道占去了大片土地，又因水灾频繁，剩余的土地多盐碱贫瘠，所以吴桥县的农民就有经常浪迹江湖、依靠耍把式卖艺生存的传统。在该地区传统的庙会中，也主要依靠表演杂技等吸引外乡宾客，并有“上至九十九，下至才会走，吴桥耍玩艺儿，人人有一手”的民谣。据统计，中华人民共和国成立后，吴桥县先后向全国各地输送了各类杂技人才 1 000 多人，因此杂技界有“没有吴桥人，不成杂技班”之说。1992 年，吴桥县政府与中国港中旅集团公司合资兴建了“吴桥杂技大世界”，目前经营状态良好。1998 年，经河北省政府批准，成立了吴桥杂技艺术学校，同年被纳入市属中等专业学校，并在 1999 年被原文化部批准命名为“中国吴桥国际杂技艺术培训中心”。目前全县有杂技团体近 50 个，绝大多数属于民间杂技团体，从业者有 5000 余人，有些常年行走在国内 30 余个省市演出。

在北京市，还有专业杂技表演团队与旅行社合作，常年开展主要针对境外游客的专场表演活动。

5. 传统美术类项目生存状况

“传统美术”类非物质文化遗产项目内容，从总体来讲，有内容多样、体系性较强等特点，主要可分为如下类型：

（1）与传统建筑营造技艺相关的项目内容，如以“徽州三雕”为代表的木雕、砖雕、石雕；其他如“灰塑”“砖塑”“建筑彩绘”等。

（2）具有独立性的项目内容，如以“中阳剪纸”等为代表的“剪纸”类，以“杨柳青木版年画”等为代表的年画类，以“苏绣”等为代表的刺绣类，以“寿山石雕”等为代表的细石雕类，以“岫岩玉雕”等为代表的玉雕类，以“阜新玛瑙雕”为代表的玛瑙雕类，以“天津泥人张”等为代表的“泥塑”类，以“北京面人郎”等为代表的“面人”类，以“高平绣活”等为代表的“民间绣活”类，以“仙居花灯”等为代表的“灯彩”类，以“凤凰纸扎”等为代表的“彩扎”类，以“衡水内画”为代表的“内画”类，以“东阳竹编”等为代表的“竹编”类，以“嘉定竹刻”等为代表的“竹刻”类。此外，还有“象牙雕刻”“料器”“镶嵌”“盆景技艺”“传统插花”“藏族唐卡”等。

（3）金石篆刻与书法类项目内容，如“金石篆刻”“汉字书法”“藏文书法”“蒙古文书法”“满文、锡伯文书法”等。

（4）集绘画（壁画、卷轴画，藏语称唐卡）、雕塑（泥塑、木雕）、堆绣（刺绣、剪堆）、建筑彩画、图案、沙画艺术、酥油花等多种艺术形式服务于藏传佛教的“热贡艺术”。

“传统美术”类非物质文化遗产项目内容，主要表现为通过具体的技艺手段等完成的作品，最终以视觉艺术的形式呈现。其作品除与前面总结的“民间文学”类非物质文化遗产有着相近的社会价值外，主要还体现在审美价值方面，是中国各族人民精神生活重要的组成部分内容的载体。另外，在作品完成的过程中，如对社会价值和艺术审美等观念的认同、融入、挖掘，因此而产生的交流、融合、协作等，并使得相关的社会价值和艺术审美等观念得以进一步强化的这类“行为过程”，也是这类非物质文化遗产重要的价值。其中与传统建筑技艺相关的“三雕”和“建筑彩绘”等，是中国传统建筑中重要的装饰内容，对具体建筑形式的发展与确定也起到了非常重要的补充作用。这类技艺也是传统建筑的建造和修缮过程中的重要内容；“汉字书法”除了具有具体的实用功能外，与“金石篆刻”等又属于中国传统的“雅文化”及其传承的重要载体之一；“玉文化”是中国特有的传统文化内容，承载着国人对世界朴素的认识和审美等丰富的内容；各类“剪纸”作品凝聚了乡村妇女对生活、情感、理想、审美等的理解和表达，也是家庭重要的装饰品；“民间绣活”作品依托相关物品（如枕顶、鞋帽、鞋垫、围裙等），集实用和审美等于一身；各类年画作品等曾经是寻常百姓家买得起的最常见的装饰品。很多

作品中的吉祥内容，表达了寻常百姓最基本的理想和愿望；唐卡不仅是藏传佛教艺术品，同时也是藏传佛教本身的重要内容之一；……

“传统美术”类非物质文化遗产项目内容在当前，或属于实用技术（如与传统建筑技艺相关的“三雕”和“建筑彩绘”等），或因其最终的作品多属于“艺术品”或“旅游商品”等，一般能得到较好的传承和发展，但也存在很多具体的问题。例如，随着“汉字书法”的实用性大幅度减小，社会大众学习书法的广度或深度也随之大幅度降低，特别是在小学课程设置中，就曾经中断了 30 余年；本属于自娱性的“剪纸”等，其作品大多需要演变为旅游商品后才能得以传承和发展；很多技艺的作品有日渐“贵族化”的趋向，已经脱离了广大群众的需要。

6. 传统技艺类项目的生存状况

“传统技艺”类非物质文化遗产项目相比于其他类项目，内容最丰富多样，主要可以分为如下类型：

（1）传统建筑营造技艺类，如“中国传统木结构建筑营造技艺”“香山帮传统建筑营造技艺”“客家土楼营造技艺”“景德镇传统瓷窑作坊营造技艺”“侗族木构建筑营造技艺”“苗寨吊脚楼营造技艺”“官式古建筑营造技艺”“木拱桥传统营造技艺”“石桥营造技艺”“婺州传统民居营造技艺”“徽派传统民居营造技艺”“闽南传统民居营造技艺”“窑洞营造技艺”“蒙古包营造技艺”“黎族船型屋营造技艺”“哈萨克族毡房营造技

艺”“俄罗斯族民居营造技艺”“撒拉族篱笆楼营造技艺”“藏族碉楼营造技艺”（含扩展名录中的“羌族碉楼营造技艺”）、“北京四合院传统营造技艺”“雁门民居营造技艺”“石库门里弄建筑营造技艺”“土家族吊脚楼营造技艺”“维吾尔族民居建筑技艺”“坎儿井开凿技艺”“传统造园技艺”“古戏台营造技艺”“庐陵传统民居营造技艺”“古建筑修复技艺”“关中传统民居营造技艺”（省级代表性项目）等。

（2）瓷器、陶器、砂器传统制作技艺类，如“龙泉青瓷烧制技艺”“景德镇手工制瓷技艺”“耀州窑陶瓷烧制技艺”“磁州窑烧制技艺”等。

（3）金属工艺传统制作技艺类，如“阳城生铁冶铸技艺”“南京金箔锻制技艺”“剪刀锻制技艺”“银饰制作技艺”“景泰蓝制作技艺”“花丝镶嵌制作技艺”“乌铜走银制作技艺”“青铜器修复及复制技艺”等。

（4）漆器髹饰传统技艺类，如“雕漆技艺”“平遥推光漆器髹饰技艺”“天台山干漆夹苎技艺”“金漆镶嵌髹饰技艺”“扬州漆器髹饰技艺”“彝族漆器髹饰技艺”等。

（5）砖和琉璃传统烧制技艺类，如“苏州御窑金砖制作技艺”“琉璃烧制技艺”“临清贡砖烧制技艺”等。

（6）家具、车、船、水磨坊等传统制作技艺类，如“明式家具制作技艺”“蒙古族勒勒车制作技艺”“拉萨甲米水磨坊制

作技艺”“兰州黄河大水车制作技艺”“传统木船制造技艺”“水密隔舱福船制造技艺”“龙舟制作技艺”等。

(7) 乐器传统制作技艺类，如“苗族芦笙制作技艺”“玉屏箫笛制作技艺”“民族乐器制作技艺”等。

(8) 丝、棉、毛等传统织造及印染技艺类，如“南京云锦木机妆花手工织造技艺”“中国蚕桑丝织技艺”“宋锦织造技艺”“乌泥泾手工棉纺织技艺”“蜀锦织造技艺”“藏族邦典、卡垫织造技艺”“加牙藏族织毯技艺”“毛纺织及擀制技艺”“地毯织造技艺”“维吾尔族花毡、印花布织染技艺”“蓝印花布印染技艺”“蜡染技艺”“扎染技艺”等。

(9) 服装鞋帽、剧装戏具、皮革类传统制作技艺类，如“剧装戏具制作技艺”“赫哲族鱼皮制作技艺”(服装)“内联升千层底布鞋制作技艺”“中式服装制作技艺”“滩羊皮鞣制工艺”“鄂伦春族狍皮制作技艺”“盛锡福皮帽制作技艺”等。

(10) “文房四宝”、印泥、颜料、纸艺、印刷、经书、字画临摹装裱修复等传统技艺类，如“湖笔制作技艺”“徽墨制作技艺”“一得阁墨汁制作技艺”“宣纸制作技艺”“皮纸制作技艺”“桑皮纸制作技艺”“竹纸制作技艺”“楮皮纸制作技艺”“端砚制作技艺”“印泥制作技艺”“国画颜料制作技艺”“藏族矿植物颜料制作技艺”“木版水印技艺”“金陵刻经印刷技艺”“德格印经院藏族雕版印刷技艺”“纸笺加工技艺”“木活字印

刷技术”“装裱修复技艺”“贝叶经制作技艺”“雕版印刷技艺”等。

（11）蒸馏酒、酿造酒、配制酒传统酿造技艺类，如“茅台酒酿制技艺”“泸州老窖酒酿制技艺”“杏花村酒酿制技艺”“绍兴黄酒酿制技艺”；从第二批国家级《名录》开始，酒类酿造技艺开始按照类别分类，在独立的“蒸馏酒传统酿造技艺”体系项目中，有“北京二锅头酒传统酿造技艺”“五粮液酒传统酿造技艺”等共 13 个子项目；在独立的“酿造酒传统酿造技艺”中，有“封缸酒传统酿造技艺”“金华酒传统酿造技艺”；在独立的“配制酒传统酿造技艺”中，有“菊花白酒传统酿造技艺”。

（12）茶叶与茶饮料传统制作技艺，其项目命名的变化方式与酿酒类的相同，现有“武夷岩茶（大红袍）制作技艺”“凉茶”“花茶制作技艺”“绿茶制作技艺”“红茶制作技艺”“乌龙茶制作技艺”（铁观音制作技艺）、“普洱茶制作技艺”（贡茶制作技艺、大益茶制作技艺）、“黑茶制作技艺”“白茶制作技艺”等。

（13）食品、副食品、调料传统制作技艺类，如“传统面食制作技艺”“茶点制作技艺”“月饼传统制作技艺”“素食制作技艺”（功德林素食制作技艺）“仿膳（清廷御膳）制作技艺”“上海本帮菜肴传统烹饪技艺”“火腿制作技艺”“烤鸭技艺”“天福号酱肘子制作技艺”“六味斋酱肉传统制作技艺”“清徐

老陈醋酿制技艺”“自贡井盐深钻汲制技艺”“土碱烧制技艺”“晒盐技艺”“酱油酿造技艺”等。

（14）其他传统制作技艺类，如“万安罗盘制作技艺”“制扇技艺”“浏阳花炮制作技艺”“风筝制作技艺”“蒙古族马具制作技艺”“伞制作技艺”“藏香制作技艺”“传统香制作技艺”“聚元号弓箭制作技艺”等。

（15）其他杂项技艺类，如“黎族钻木取火技艺”“黄金溜槽堆石砌灶冶炼技艺”“自贡井盐深钻汲制技艺”“陶瓷微书”“古陶瓷修复技艺”“古代钟表修复技艺”等。

从上面总结可以看出，“传统技艺”类非物质文化遗产内容，几乎囊括了中国传统的第三产业中物质产品生产的绝大部分技艺内容。即便在当前，这些产品中的绝大多数内容，依然是中国各族人民物质生活中不可或缺的。其中又有很多产品，同时也是中国各族人民精神生活中不可或缺内容的载体和媒介等，最简单的例子是书法作品的创作就离不开“文房四宝”等。因此可以说在中国非物质文化遗产代表性项目的十个类别中，“传统技艺”类项目与各族人民的生活最息息相关，具有多方面的社会价值，特别是经济价值。另外，在作品和产品完成的过程中，如对社会价值和艺术审美等观念的认同、融入、挖掘，因此而产生的交流、融合、协作等，并使得相关的社会价值和艺术审美等观念得以进一步强化的这类“行为过程”，也是这类非物质文化遗产重要的价值。

目前这类项目的生存现状也最为复杂，虽然其中很多项目的的传承与社会实践还无需担忧，但也有一些项目有濒临灭绝的危险，甚至是个别项目实际上已经消亡了；再有，绝大多数项目已经是在近几十年来（注意，不是十几年来）“被不断地再创造”后的结果，因此项目的“实践形态”与“申报形态”不一致的现象比较突出；其中也有很多项目的产品呈现出了“贵族化”的趋势，脱离了大众的社会需求。也就是说如果严格地按照“非物质文化遗产”的概念定义，实际上有很多项目的社会价值已经发生了转变。前者如“钻木取火”；中者如，在“蓝夹缬技艺”中，技艺内容包含了织布、制靛、雕版刻制、印染等主要环节。但如果在“实践形态”中采用了现代机制布匹和化学染料，尽管产品形态的变化似乎并不明显，并且也同样具有社会价值。但这种“实践形态”技艺的社会价值，却几乎完全不同于“申报形态”技艺的社会价值了，并且这种“实践形态”的技艺，还完全可以被更先进的印染技术替代。后者如，原本生产生活器皿的传统技艺，如果完全变成了生产“艺术品”的技艺，那么这个技艺的社会价值就一定会发生转移。

在传统技艺类项目中，“中国木结构建筑营造技艺”最复杂，下面以此为例说明此类项目面临的一些问题：

中国传统建筑是以木结构框架为主的建筑体系，以土、木、砖、瓦、石为主要建筑材料，营造的施工阶段的专业分工主要包括大木作、小木作、瓦作、砖作、石作、土作、油作、彩画作、

搭材作、裱糊作等，其中以大木作为诸“作”之首。总体来讲，这一技艺包含“意识形态”“技术形态”“实践形态”和“物化形态”四个方面的内容。中国传统建筑的设计者、匠师和广大群众在几千年的营造过程中积累了丰富的技术经验，在建筑形式的选择、材料的选用、结构方式的确定、模数尺寸的权衡与计算、构件的加工与制作、节点及细部处理和施工安装等方面，都有独特且系统的技艺，并有相关的禁忌和操作仪式等。这种营造技艺内容以师徒之间“言传身教”的方式世代相传，延承至今。

城市建筑是中国古代主流社会物质与文化生活中最重要的内容和载体，具有民族传统文化清晰、明确的认同感和持续感。以往这类建筑一般由专业工匠进行设计和建造，在建造过程中所需要的图纸只有外观形象和控制尺寸，其建筑材料、构件内容、模数尺寸、加工与装配方法、禁忌与仪式等，主要依靠工匠的传习和对口诀的记忆来实现。较复杂的皇家建筑等，也需要专业的工匠进行设计。

广大农村地区的民居建筑也是大众物质与文化生活中最重要内容和载体，在相应的地方族群中具有传统文化清晰、明确的认同感和持续感。一般以家族为单位的民居建造，辈辈相因的都是由工匠、家族成员和乡邻好友共同完成的。在主要的建造材料上就地取材，既有一以贯之通用的营造技艺，又具有明显的地方性特征。使用的工具大多也是平时生产中的工具，如锹、镐、斧、锯等。在营造的过程中，几乎完全不需要设计图纸，只是根据家

庭的需要、用地条件和经济条件等实际情况，直接由工匠领头建造。其构件内容、模数尺寸、加工与装配方法，包括禁忌与操作仪式等均被工匠烂熟于心，并为大众所熟知。较复杂的大型民居，也需要专业的工匠进行设计。

若从世界的地域范围、历史的时间进程和广义的文化领域的高度来看，中国传统木结构建筑体系根植于中国特殊的历史、人文与地理环境中，既是中国传统生产与生活方式的结果，又是这种生产与生活方式的真实写照。它既依存于中国特殊的文化背景，包括政治和社会制度，又是其内容的具体表现和反映。以这类建筑形式和营造方式所代表和折射出的某些生产与生活方式，即使在今天，也有其部分存在的合理性。

随着现代社会的高速发展，以适应生产与生活方式不断变化的现代化的建设内容和方式等，正在严重地挤压传统木结构建筑以及相应的营造技艺的生存空间。因为中国传统木结构建筑与现代的钢筋混凝土结构和钢结构等建筑相比，有着适应性差、防火性差、原材料不环保和造价高等缺点，这就使得这类营造技艺有逐渐被替代或部分被替代的不可逆转的趋势。例如，在北京市区内的胡同改造过程中，出于成本的考虑，目前大部分四合院建筑的修缮采用的是混合结构，如仅在建筑的正立面和屋架部分采用木结构，整体上的材料、结构与构造方式已经脱离了传统。又如，广大农村地区的民居建筑，大部分也改用了砖混和局部框架等结构。传统的木结构建筑营造技艺等，目前在南方部分少数民族地

区还被艰难地传承着，特别是在一些热点旅游地区。除此之外，文物建筑修缮和部分新建的寺观类建筑等，还坚持采用传统营造技艺。

这一案例说明，很多“传统技艺”类项目内容在当前还有不同程度的社会需求，因此就有传承、传播与发展的空间。但随着社会的发展与进步，以及新的需求与新材料、新技术、新工艺等的出现，或其产品或其技艺等，大部分会被替代已经成为了不可逆转的趋势。例如，以钢筋混凝土为主要建筑材料和结构技术的所谓“仿古建筑”的大量出现，就是最鲜活的实例。

7. 传统医药类项目生存状况

“传统医药”类非物质文化遗产内容比较单纯，可以概括为中国传统的疾病治疗、养生方法和药剂制作等，其中还包括对人体、自然和疾病、健康等关系的认知等，如“中医生命与疾病认知方法”“中医诊法”“中药炮制技术”“针灸”“中医正骨疗法”“同仁堂中医药文化”“藏医药”等。中华民族得以延续，可以说，“传统医药”功不可没。随着以西医为代表的现代医学的不断发展，目前“传统医药”在现代医疗体系中的作用正在逐渐减小。但因我国人口基数大，总体的医疗水平还较落后，所以“传统医药”仍有较广泛的社会需求。

8. 民俗类项目的生存状况

“民俗”类非物质文化遗产内容比较庞杂，主要可分为如下类型：

(1) 传统节日与期间特定的活动类项目内容，如“春节”“元宵节”（体系项目）“中和节”“清明节”“端午节”“七夕节”“中元节”“中秋节”“重阳节”“傣族泼水节”“火把节（彝族火把节）”“黎族三月三节”“雪顿节”“苗族姊妹节”“藏历年”“厂甸庙会”“壮族歌圩”“民间社火”“灯会”（体系项目）“抬阁”（体系项目）“三汇彩亭会”“石宝山歌会”等。

(2) 庙会类（不限于在春节期间举办）项目内容，如“厂甸庙会”；其余大多是在“庙会”体系项目下的子项目，如“妙峰山庙会”“东岳庙庙会”“晋祠庙会”“赶茶场”“丰都庙会”等（原本独立项目和“体系项目”之后入选的子项目都叫“扩展项目”，后者如“丰都庙会”）。

(3) 传统婚俗类项目内容，如“鄂尔多斯婚礼”“土族婚礼”“撒拉族婚礼”等。

(4) 传统着装类项目内容，如“苏州甬直水乡妇女服饰”“惠安女服饰”“苗族服饰”“回族服饰”“瑶族服饰”“蟳埔女习俗”等。

(5) 传统祭祀与民间信俗类项目内容，如“妈祖祭奠”“黄帝陵祭典”“炎帝陵祭典”“祭敖包”“白族绕三灵”“泰山石敢当习俗”“渔民开洋、谢洋节”“网船会”“察干苏力德祭”“马仙信俗”等；在“民间信俗”体系项目下的“千童信子节”“孝子祭”“潮神祭祀”“东镇沂山祭仪”“钦州跳岭头”“康

定转山会”“屯堡抬亭子”“迎城隍”“岷县青苗会”“同心莲花山青苗水会”等。

（6）知识的应用类项目内容，如“农历二十四节气”“珠算”“藏族天文历算”“女书习俗”“水书习俗”“南海航道更路经”“匾额习俗（赣南客家匾额习俗）”等。

（7）生产性习俗类项目内容，如“鄂温克驯鹿习俗”“蒙古族养驼习俗”“长白山采参习俗”“查干淖尔冬捕习俗”“蚕桑习俗”“装泥鱼习俗”“柯尔克孜族驯鹰习俗”“稻作习俗”（包含种植第一产业内容）等。

（8）其他类项目内容，如“小榄菊花会”、“维吾尔刀郎麦西热甫”（以文艺表演为主）、“马街书会”（以文艺表演为主）、“安国药市”“打铁花”“朝鲜族花甲礼”“洪洞走亲习俗”“水乡社戏”“洛阳牡丹花会”“尉村跑鼓车”“独辕四景车赛会”“月也”（贵州省黎平县，侗族男女集体社交活动）、“径山茶宴”“寮步香市”“茶俗（白族三道茶）”“规约习俗（侗族款约）”“苗族栽岩习俗”等。

中国古代社会是一个多神信仰的社会，最早的节日既为农闲等时期的休息日，又同为祭神、交易、交往、娱乐、嫁娶等社会性活动日，由此发展而来的大多数民俗活动必然都与这类内容相关。另外，“民俗”类代表性项目内容中的部分内容相互之间，与其他类项目的部分内容之间等，都有一定程度的重叠。例如，“厂甸庙会”属于北京市“春节”期间具体的民俗活动内容之一，

“民间社火”属于陕西、山西、河北、河南、辽宁等地“春节”期间具体的民俗活动内容之一。“壮族歌圩”“刘三姐歌谣”（“民间文学”类）与节日民俗活动有很多重叠的部分。“威风锣鼓”（“传统音乐”类）原本是每逢过年过节、喜庆丰收、集会游行等特定的表演节目。在“马街书会”上表演的内容有河南坠子、三弦书、大调曲子、大鼓书、评书、徐州琴书、道情、湖北渔鼓、凤阳花鼓、四川清音、山东快书、陕西快板、相声等。所有祭祀和表演等民俗活动的服装与道具等，也都必须借助于“传统美术”和“传统技艺”类项目中的部分内容。正因为如此，“民俗”类非物质文化遗产项目的价值，具有与前面总结的其他类非物质文化遗产项目的价值相同或相似的特点。另外，以“农历二十四节气”为标志的历法又属于中国古代少有的精密科学知识内容。

大部分“民俗”类项目多存在于广大农村，特别是少数民族集中地区。随着现代社会生活方式和内容等各方面的转变，特别是由于受到其他娱乐方式的冲击，“民俗”类非物质文化遗产的现状和传承情况在整体上同样也并不乐观。现在很多“民俗”与传统相比，多为自然延续，但实际的内容相对于传统来讲，已经严重萎缩，“春节”就是最典型的实例。再以被列入《人类非物质文化遗产代表作名录》的“中国珠算”为例，目前它在小学课程设置中早已绝迹，在银行、商业、会计等行业中的应用也基本绝迹。

另外，还有一些如祭祀类的“民俗”，它们已经或原本就不属于“非物质文化遗产”概念中界定与限定的“民俗”，很多是属于各级政府文化主管部门因某种目的而定期组织的某类社会活动（将在第四章中详细论述）。这类内容对“非物质文化遗产”以及政府文化主管部门的公信力产生了极大的负面影响。

第三节非物质文化遗产的未来走向

中国非物质文化遗产的未来走向，既是一个对非物质文化遗产的认识问题，又是一个具体的实践问题。对于这一问题的基本认识，目前社会上主要存在两种截然不同的观点。

第一种观点可以概括为：中国的地域广博、自然环境差异大，这必然会导致各地区人民的生产和生活方式等千差万别；中国的民族众多，信仰和习俗均不同，这也必然会导致各民族人民的生产和生活方式等千差万别；历史上由于交通不便和各民族之间信仰与习俗的不同，各地区之间和各民族之间的交流等受到了不同程度的限制，并且各个地区的发展不平衡。以上这些因素综合在一起，便造就了中国非物质文化遗产内容多样性的特点，而在《公约》中所提出的“增强对文化多样性和人类创造力的尊重”，就是为了保持和促进，而不是削弱各个国家、地区、民族之间文化的多样性，这也正是非物质文化遗产核心价值的体现。一旦过多地强调“发展”或“市场化”等，在今天高速发展的整体社会环境下，原生性的非物质文化遗产内容中就必然会有现代多种复杂

的因素和内容的介入，也必然会使得这些非物质文化遗产内容失去原生性等“原汁原味”的基本特点，并可能会抹平它们之间的差异性特点，最终会使得非物质文化遗产内容失去其原有的核心价值。

第二种观点可以概括为：凡是提到需要“保护”的内容，一定是其生存状况等受到了威胁，非物质文化遗产也不例外。在非物质文化遗产相关问题中，之所以会出现需要“保护”的命题，主要是因为很多项目内容，由于不能适应以现代的生产和生活方式等为标志的社会发展的客观进程的需求，即将甚至已经彻底失去了原有的社会价值，而社会需求决定了其存在的价值和可能。

“皮之不存，毛将焉附！”若非物质文化遗产内容本身消亡了，还何谈“增强对文化多样性和人类创造力的尊重”？因此，非物质文化遗产内容的发展，包括适当的改良、改造等，正是为了适应社会发展客观进程的实际需要，也是适应现代的生产和生活方式的唯一出路，同时它具体体现了对“对人类创造力的尊重”。

只有发展了，非物质文化遗产的生命才得以延续。因此，“发展”才是“保护”非物质文化遗产最可靠的方式。另外，凡能够生存至今的那些真实的非物质文化遗产项目内容，在历史上从不会，也不可能拒绝发展，时至今日，它们早已不是最初的形态了。因此，《公约》中也强调“在各社区和群体适应周围环境以及与自然和历史的互动中，被不断地再创造”。并且即便是在计划经济时代，商品的生产也不是不顾市场需求的。不可否认的是，有些

代表性项目即便得到了一定的社会关注和政府有限的资助，从长远来看，它们恐怕也难以为继。其原因虽然千差万别，但最主要的还是归结为社会需求或市场规律等最基本的原因。因为非物质文化遗产项目不同于物质文化遗产实物，那些不论在当前还是在今后必然要灭亡的非物质文化遗产项目，依靠“抢救”来延长生命也是无效的且无意义的。能否发展、怎么发展，甚至是否还有必要发展，是现有很多非物质文化遗产代表性项目保护工作的关键。

在了解了上述两种截然不同的观点之后，我们还应进一步厘清在非物质文化遗产工作中经常出现的“保存”“保护”的概念和现实情况等。《非遗法》第三条规定：“国家对非物质文化遗产采取认定、记录、建档等措施予以保存，对体现中华民族优秀传统文化，具有历史、文学、艺术、科学价值的非物质文化遗产采取传承、传播等措施予以保护。”这是针对“代表性项目”而言的，前半句中的“保存”概念比较明确，在政府层面上也比较容易实施。而后半句中的“保护”概念的核心内容是指项目的“传承”与“传播”，也就是说，项目能有效地“传承”与“传播”，也就是其得到了“保护”。但在现实中，“传承”与“传播”，也就是“保护”的前提必须是项目本身的存续状态无忧，其中包括传承人的生活无忧。而项目一旦失去“传承”与“传播”的能力，就会沦落为单纯的“保存”层面，也就不再属于《公约》和《非遗法》约定与限定的“非物质文化遗产”。这是在非物质文化遗产

产保护工作中，各级政府相关部门不应该视而不见的现实问题。

我们再回到前述两种观点，可以说，它们各有其道理。但从客观、历史方面讲，目前绝大多数真实的非物质文化遗产代表性项目都是由历史的发展而来的。例如，最初由文人士大夫和富商巨贾蓄养的徽剧戏班，若不是在 200 余年前进京，也就不会演变成京剧；若没有不断演进的社会需求的变化以及众多名角的广纳和改良等，也就不会形成历史上众多的京剧流派，更不会使其进而成为中国著名的剧种之一。下面以具体实例说明非物质文化遗产未来走向的复杂性。

“景德镇手工制瓷技艺”中最具特色的内容是青花釉下彩绘技术。这类青花瓷器的烧制技艺可追溯到元朝时期，至清康熙中后期达到巅峰。仅从器物的外表看，其间在内容、器型、图案等方面均有较大的变化，特别是后两者。即便是清康熙中期与清顺治时期相比，也有明显的变化，如胎质变得致密细白，呈糯米糕状；釉的硬度高，呈亮白色，与胎结合紧密，见橘皮或棕眼；品种除日用磁器外，观赏类也大量增多，典型的有盖罐、凤尾尊、花觚、象腿瓶、笔筒等；器物的底足也有极强的时代特征，即琢器（不能在轮车上一次拉坯成型的器物）多二层台底，笔筒多为玉璧底，圈足基本上是圆润的“泥鳅背”底；在图案的画法中，勾勒、渲染、皴法等并用，特别是出现了青花色阶的变化（所谓“青花五彩”）；图案题材中最具时代特点的有冰梅、耕织图、刀马人、双犄牡丹等。图案留白也较其他之前时期的明显；款式种

类多样，如各种堂名款、图记款、花押款等。这些特点流行至清雍正时期。

实际上，就中国整个制瓷行业来讲，仅烧制技艺一直就没有中断过技艺改良。例如，烧制瓷器的瓷窑，从热源上分类，最初使用的是烧木柴的柴窑。为了提高燃烧效率，后来出现了烧煤的煤窑，还曾经使用过烧重油和轻柴油等的油窑。为了减少在烧制过程中对大气造成严重污染等问题，人们又研制出适用性广且比较安全的电窑，如今使用最广泛的是烧煤气或天然气的气窑。电窑、气窑和最初的柴窑相比，不仅生产方式更为环保，生产成本、生产效率和成品率等均有非常明显的提高。但柴窑的不稳定性使得其产品的色釉变化等常有意想不到的效果。

北京“聚元号”曾经是清朝皇家御用兵工厂，有过辉煌的历史，目前还保有“聚元号弓箭制作技艺”。在冷兵器时代，弓箭始终是一种长盛不衰的重要武器，也是狩猎工具之一，它的历史甚至早于人类其他的文明史，社会基本需求自不待言。“射”是中国古代传统文化中重要的“六艺”之一，具有特殊的文化地位。但随着冷兵器时代的结束，弓箭也失去了其原有的在军事等领域中的作用。虽然射箭在当代也是重要的体育竞技、体育锻炼和休闲娱乐项目之一，但人们所使用的弓箭早已不是传统类型的弓箭。由于传统弓箭的实用价值不可逆转地消失，其保护和传承也必然会面临危机。

前面所举京剧的发展的实例和上面所举两个实例具有典型

的代表性意义。徽剧自徽班进京定型为“京剧”以后，即便以“八个样板戏”和传统的剧目比较，其唱、念、做、打等基本表演形态也没有改变，因此“八个样板戏”依然是京剧，可以看作“发展”的形态，并且截至目前，还取得了京剧艺术最高的艺术成就；青花瓷器制作中的烧制技艺虽然从柴窑变为了目前的电窑和气窑，但从原料到成品的物质形态都没有发生改变，因此，其热源方式的改良可以看作“发展”的形态；就“聚元号弓箭制作技艺”来说，如果其产品未来向适合体育竞技、体育锻炼和休闲娱乐的现代弓箭方向“发展”，其技艺是否还属于原有的技艺，关键要看所使用的材料和成品最终的形态。

又如，“黄金溜槽堆石砌灶冶炼技艺”，简单地讲，就是通过重力选矿，再经高温熔炼提取黄金的传统冶炼技艺，最早见于《宋史》中的记载，在历史上直接和间接的价值与作用等无须过多赘述。但现代化的冶金业从采矿到冶炼，早已实现了全过程机械化生产方式，那么“黄金溜槽堆石砌灶冶炼技艺”这一传统的黄金冶炼技艺是否还有必要保护和传承，必定会成为我们无法回避的现实问题，其中既有生产效率问题，也有环境保护问题等。存在类似问题的“传统技艺”类项目还有很多，如“黎族钻木取火技艺”等。另外，如“黄金溜槽堆石砌灶冶炼技艺”和“黎族钻木取火技艺”这类实际上“刚刚”失去实用价值的“传统技艺”是否还属于非物质文化遗产概念中约定与限定的“传统技艺”，也是一个不应被视而不见的现实问题。

属于“民间音乐”类的“劳动号子”类项目内容，随着某些相关劳动工种的彻底消失，其保护和传承也必然会面临不可逆转的危机。即便有些曲调等早已或即将被歌唱家在歌唱表演中借鉴、唱诵，但也仅仅是空有部分表面形式，与其作为非物质文化遗产项目内容的社会和文化等价值完全不可同日而语。因为歌唱家的借鉴与唱诵等已经完全脱离了“劳动号子”生存的土壤，已经不再具备“劳动号子”作为非物质文化遗产项目的基本属性了。这类实际上“刚刚”失去生存土壤的“传统音乐”是否还属于非物质文化遗产概念中约定与限定的“传统音乐”，同样也是一个不应被视而不见的现实问题。

“民间文学”类非物质文化遗产项目内容，虽然可以总结出在历史上曾经承担着多种社会功能，具有很高的社会和文化等价值，但最为普遍的是承担着传播知识和休闲娱乐等基本功能，并且是在大众普遍受教育程度较低、生活圈子有限（如游牧部落生活）、生活区域范围有限（如农耕聚居生活）、生活节奏缓慢且单一、缺少现代化的传播设施（如收音机、电视机、计算机等）和内容体系、缺少现代其他娱乐方式等的特定历史条件下，才得以在特定的区域内传承的。随着时代的发展，很多这类项目内容已经不再具有如传播知识和大众娱乐的现实作用，其濒危状况可想而知。例如，大部分“传说”等至少不再可能成为年轻人愿意以口耳相传的方式倾听和接受的故事。特别是其中有很多“传说”的具体内容知识层次等较低，甚至是谬误，也缺乏文学性、社会

性、历史性等精神层面的内涵。在全民受教育率和程度与过去不可同日而语的社会现实下，“传说”更难得到传播。因此，其生存必然会面临危机，甚至很多能够延续至今的项目内容的真实性都值得怀疑。很多其他类项目内容目前也都面临着类似的危机。

在现代市场经济社会中，经济因素在现实生活中具有无法回避和无法忽视的重要性，部分“传统技艺”类项目由于原材料、生产工艺等的限制，不能产生较好的经济效益，致使其传承必然会面临后继乏人的困境。例如，“赫哲族鱼皮制作技艺”制作的最主要的产品是“鱼皮衣”，这曾经是赫哲族人民独有的传统服装，造型既别致精巧，又古朴典雅。这一传统技艺既真实地反映了赫哲族人民真实、鲜活的生产与生活环境 and 状态等，又体现了赫哲族人民利用自然资源的聪明智慧，还是这一民族可识别的显著标志之一。随着社会的发展，赫哲族人民的生产和生活方式已经发生了根本性的变化，他们早已结束了传统的渔猎生活，成功地实现了由渔猎民族向农业民族的历史性跨越，以种植业为主导产业的多元经济格局初步形成。因此，其服装在用料方面也早有了新的变化，各种现代机织面料受到普遍的欢迎。用新型面料制作的服装普遍取代了原有的传统服装，成为社会历史发展的必然结果。再加上传统原材料的稀缺，生产工艺复杂，生产效率低下，如一件成人的鱼皮衣，大概需要用掉 60 多条不低于 5 千克重的鱼的鱼皮，耗时 2 个月完成。因此，这类传统服装在现有的市场经济环境下，至少不再具有市场竞争力，进而其传承与保护也必

然会面临巨大的危机。

目前，联合国教科文组织保护非物质文化遗产政府间委员会批准列入《急需保护的非物质文化遗产名录》的中国项目有“羌年”“黎族传统纺染织绣技艺”“中国木拱桥传统营造技艺”“新疆维吾尔族麦西热甫”“水密隔舱福船制造技艺”“活字印刷术”“赫哲族伊玛堪说唱”。在国家级名录中，所谓“急需保护”的项目一定会更多。在这些急需保护的项目中，如“中国木拱桥传统营造技艺”可能会因为相关地区旅游产业的发展而得以延续（无论是否“原汁原味”）。但得以延续的根本原因依然是社会需求，离开了这一根本性的原因，它很难单纯依靠其他方式的“保护”而得以延续。

另外，虽然在非物质文化遗产的保护工作中，各级政府和代表性传承人等有不可推卸的社会责任，但对非物质文化遗产保护的市场化等问题的探讨，已经被列为文化和旅游部的重要科研课题。

非物质文化遗产的未来走向问题，其本质依然是传承、发展与保护的关系问题。对待这类问题，虽然始终会存在不同的观点，但有很多正、反两方面具体的实例值得借鉴。

案例 1：“界首彩陶烧制技艺”为入选《第一批国家级非物质文化遗产名录》中的“传统手工技艺”类项目。这一技艺在历史上主要分布在安徽省界首市颍河南岸的 13 个自然村，因每个村的村民都以制陶为生，因此村名均以“陶窑”为名，有“十三

窑”之说。

界首彩陶秉承唐三彩遗风，在制陶技艺中自成流派。例如，在胎面的制作上，彩陶饰以两层“化妆土”，在刻画过程中表现出赭与黄或赭与白两种基本对比色；在刻画题材上，除了以生活中的花、鸟、鱼、虫为创作对象外，还着重吸取了传统戏曲中的艺术形式，如以一幕幕场景的形式加以表现。这类题材的作品以代表性传承人卢群山的“刀马人物”系列为代表。此外，界首彩陶图案的形式还吸收了民间剪纸和木版年画等的艺术风格，体现了农民敦厚朴实的性格和大拙大巧的审美意趣，反映了中国民间艺术崇尚自然、追求和谐的审美趋向，具有很高的艺术价值。

据卢群山先生介绍，界首彩陶以造型优美、色彩丰富、图案精美深受国际友人的喜爱。中华人民共和国成立后不久，很多国家领导人都将界首彩陶作为出访的礼品。英国维多利亚博物馆也珍藏有界首三彩刻画陶。在国内市场上，精美的界首彩陶以往也主要作为各类礼品和奖品等。

国家级代表性传承人之一的卢群山，男，1951年出生在陶艺之家，为中国民间文艺家协会会员、中国工艺美术协会会员、安徽省工艺美术协会理事、安徽省民间文艺家协会会员。其艺术成就突出，曾获得“中国陶瓷艺术大师”“民间工艺大师”“安徽省工艺美术名人”等多种荣誉称号。现为高级工艺美术师，安徽省界首市卢氏刻花彩陶有限公司董事长、安徽省界首市卢氏刻花彩陶研制传习所艺术总监。

目前因精美彩陶制作成本较高，其销售价格必然也较高，一般人难以承受，因此卢群山先生制作的精美彩陶的市场较低迷。加之近几年政府征地的综合补偿与当初购地和建设生产与传承基地等成本之间存在较大的差距，因此目前公司处于负债经营状态，也不得不生产一些简单的茶具等补贴支出。这也直接导致了“界首彩陶烧制技艺”面临着后继无人之忧。

“界首彩陶烧制技艺”当前所面临的困境有如下两个方面的原因：

其一，从项目内容和现状的介绍中可以看出，彩陶的制作较单纯地注重艺术性，致使作品售价偏高，脱离了大众实际的社会需求。

其二，在经营过程中遇到了不可抗拒的社会问题的影响，具体为当地政府在拆迁工作中没有在保护层面给予政策上的帮助，使其之前投资的生产基地和传习场所等直接成为负资产。

案例 2：“跳三鼓”入选《第四批国家级非物质文化遗产代表性项目名录》中的“传统戏曲”类项目。在湖南北部清江流域的土家族地区，历史上流传着一种古老的葬俗歌舞，名为“跳丧鼓”。在家人去世时，亲属要请艺人到家里来表演，丧鼓一响，相邻村寨的人们齐来奔丧。土家族以白虎为图腾，有把白虎奉为祖先进行崇拜的传统，所以“跳丧鼓”本身含有以该表演为媒介引魂归宗的观念，舞蹈表演中有很多模仿老虎洗脸、摆尾、行走、捕食等的动作，特别是在表演“猛虎下山”时，表演者一跃、一

挟、吸腿、躬身，然后相对逼视、撞肘，再紧接一个跳转成弓步，同时抡右臂，口中发出阵阵的嚎啸等。所以，在该表演名称中特别强调一个“跳”字。这种丧俗不断向外扩展，影响了湖南和湖北交界的石首、公安、监利、华容等地区。

自中华民国初年（1912年）以来，“跳丧鼓”的艺人也走出灵堂，进入茶社和书场等处做商业性演出，使曲目有了很大发展。另外，因这种表演形式发展为既可用于“跳丧”，又可用于“跳寿”“跳喜”，共三种场合，加之三人演唱、三件器乐伴奏、三句头起唱，所以在20世纪50年代改“跳丧鼓”为“跳三鼓”。

省级代表性传承人赵植中（截止到目前还没有确定国家级代表性传承人），男，生于1938年。12岁开始，他因爱唱三棒鼓，便由此接触到“跳三鼓”艺术；1953年，拜“跳三鼓”老艺人郑启焕为师，从此与“跳三鼓”表演艺术结下了不解之缘。从开始的哼唱、喊唱到对开场白、哀词、正书、归元、幺台的精致拿捏，从老剧本的收集到新段子的创作，无不用心。其创作的代表作有《转好思想》《歌唱王杰》《两本账》《海上捉飞贼》《双车缘》《扫除六害》《朱总视察调关》《计划生育好》《敲起三鼓唱新歌》等。在从艺的各个时期，他因艺术成就突出，多次受到政府嘉奖。现为湖北省曲艺家协会会员、石首市跳三鼓协会主席。近期正在与他人合作，组建商业性的表演公司。

2006年，在石首市政府有关部门的关怀下，石首市跳三鼓协会成立。从2008年开始，赵植中被聘为石首市档案馆研究员，

这就基本上解决了他在生活上的后顾之忧。目前，在赵植中领导下的石首跳三鼓协会有会员 10 000 余人。需要特别指出的是，石首市并没有事业单位性质的“跳三鼓”专业演出团体，“跳三鼓”服务和演出活动的开展完全依靠各类民间“草根”剧团等，而这些“草根”剧团的规模都很小。

从目前的情况来看，“跳三鼓”表演活动的发展势头也并不乐观，其早期的发展情况和目前的发展前景并不乐观的原因可以总结如下：

其一，从最早葬礼上的“跳丧鼓”扩展到“跳寿鼓”和“跳喜鼓”，再演变为商业表演性质的“跳三鼓”，这无疑属于项目本身为适应社会需求和市场规律的自觉行为。因此，它在以往就有着较好的群众基础。

其二，代表性传承人有很好的专业素质，早年便有心收集老剧本，并善于创作新剧本，热心于相关活动的组织等。

其三，这离不开政府相关部门的支持，如聘请赵植中为石首市档案馆研究员，基本上解决了他在生活上的后顾之忧。

其四，据赵植中本人和其亲属介绍，赵植中本人在申请成为国家级代表性传承人的过程中遇到了无法逾越的阻力；因为没有事业单位性质的专业表演团体，这一剧种本身抗拒社会需求减弱和市场冲击力的能力有限。

案例 3：“纸笺加工技艺”入选《第二批国家级非物质文化

遗产名录》中的“传统技艺”类项目。这种传统技艺，简单地说，就是对纸张的再加工，从而得到纸质更优良、外观更精美或赋有更高文化内涵的纸张，可以认为它是传统造纸技艺在技术和艺术上的延伸与发展。由于传统纸笺在笔记、奏折、书信、书法、绘画、印刷、装裱、装帧及日用品等方面的广泛应用，历朝都对其高度重视。

纸笺的制作涉及雕刻、浸染、刻纸、书画、扎染、泥金等多种传统技艺门类。具体的加工技艺主要包括配料、拖染、涂布、托裱、洒溅、描绘、研花、研光、刻纸、雕版、恒版水印、拱花、拓印、裁切等。配料工艺往往是纸笺加工技艺中密不外传的核心技艺。

国家级代表性传承人刘靖，男，1972年出生。因为父母的职业就是纸笺加工，耳濡目染，他从小便对纸笺加工有着浓厚的兴趣。1992—1994年，他在合肥联合大学产品造型专业学习，这又打下了良好的工艺美术理论和美术基础。在父母手把手的教授和自己的不懈努力下，1995年他已能较为熟练地掌握各种纸笺加工技艺。这一年，父母将家庭作坊掇英轩交予他执掌。之后，刘靖又相继拜学于原北京荣宝斋、合肥古稀斋的专家、艺人，提高了自己的配料、手绘、拱花等技艺水平；1997年，刘靖成功恢复了代表我国手工制纸最高水平的手绘描金粉蜡笺的制作。1999年，他协助中国科学院“九五”重大科研项目《造纸与印刷》（中国传统工艺全集）课题组，复原了明代造金银印花笺。

2000 年，他用现代合成金粉取代传统仿金泥金（铜粉），使制作的仿金泥金笺克服了遇潮湿易氧化变黑的缺点，具有真金般永不变色的特点。2011—2013 年，他与中国科学院大学人文学院陈彪副教授共同承担的产学研合作项目——安徽省级自然科学研究重点项目“传统加工纸名品——羊脑笺的复原研究”，复原出明代宣德年间纸笺名品羊脑笺的制作。随后他又相继以传统技艺，恢复了朱砂笺、流沙笺、刻画笺、绢本宣、扎染笺等纸笺名品，带动了全国纸笺加工行业的发展，创造了较高的经济效益与社会效益，促进了纸笺加工技艺的保护与传承。自 2007 年起，他参加国家新闻出版总署重大科研项目“中国手工纸文库”调研组，同时也促进了自身技艺提高，使自身掌握的纸笺加工技艺更加多元；刘靖在掇英轩前后带徒不下 60 人。除在本单位传承外，从 2007 年开始，他先后在中央美术学院、中国科学技术大学人文学院、中国艺术研究院书法院、安徽大学艺术学院、北京荣宝斋、天津荣宝斋、合肥市图书馆等地传艺，受众达 1 000 多人次。目前掇英轩的产品市场销售情况良好，代表性传承人依靠技艺本身获得的综合年收益非常高。

总结“纸笺加工技艺”项目传承与发展的良好经验，它主要体现在如下几个方面：

其一，代表性传承人刘靖不但具有很高的一般性专业素养，而且能够通过自己的不断学习、努力，挖掘、复原出多种传统纸笺品种，研制出新的品种。另外，他还能凭借自身的专业素养，

参加专业科研项目研究、从事专业教学等。

其二，纸笺至今仍是书法、绘画等的重要载体之一，本身就有着良好的市场需求。

其三，面对良好的市场需求，代表性传承人并没有墨守成规，而是不断地挖掘、恢复古老的传统技艺与产品，并积极研发新技艺与新产品，使得这一传统技艺与产品更加丰满，使得其产品能满足不同层次的市场需求。

案例 4：“关中传统民居营造技艺”入选《陕西省第四批省级非物质文化遗产名录》中的“传统技艺”类项目。陕西关中现遗留下来的传统民居建筑主要以明清时期的建筑风格为主，具有布局紧凑、合理精巧、纵横对称、实用美观、就地取材、技艺多样，以及安全性、宜居性、生态性、艺术性等基本特色。

关中民居的营造，一般根据村落的地形地貌等实地格局布局，根据财力和使用需求，有“一口印”、二合院、三合院、四合院等基本平面形式，另有纵向多进式、横向联院式和纵横交错式等组合形式。单体建筑以木构架配合或土坯墙或夯土墙或砖墙的单层坡屋面建筑为主。

关中地区在历史上有着深厚的儒家文化底蕴，在关中传统民居营造技艺中也融入了这类文化内容。例如，寓意“安稳祥和”的石雕门墩、“五蝠平安”的木雕花窗、“平（花瓶）安富贵（牡丹）”的影壁花墙、“八仙过海”和“二十四孝”等精美砖雕和木雕，还有风水墙和拴马桩等。历史典故、戏曲故事与建筑合为一

体。因此，其在空间处理及内外装饰方面都具有精湛的艺术水平，故形成了多种多样的材料、工具和营造技艺。

因为造价等方面，目前关中地区已经很少有使用传统营造技艺方法营造的传统形式的民居了。又因为学习并掌握传统营造技艺的周期长，目前很少有人愿意从事此行业，这就造成了目前技术工匠极度匮乏。但关中地区保留了大量传统形式的民居建筑，它们是关中地区传统文化的空间载体，也是我国传统民居建筑的“活化石”，都需要不间断地修缮，甚至是抢救。

省级代表性传承人王顺利，男，1960年出生，大学本科学历。近30年来，他深入乡间，拜民间老艺人为师，并通过实地考察、拍摄、绘制、收集，积累了数千份传统民居形态的原始资料。他在具体的营造、修缮过程中刻苦钻研，掌握了该传统技艺的工艺流程和基本技能等。他主持或参与营造、修缮的各类关中传统民居建筑达数千间。

大约从1985年开始，王勇超开始收集与关中传统民居相关的遗物，从拴马桩到建筑构件，再到濒临倒塌的建筑，还包括相关营造技艺所使用的工具和其他生活用品等，共投入资金近2亿元。自2004年开始，王勇超筹建占地近500亩（1亩 $\approx$ 666.67平方米）的关中民俗艺术博物院。在博物院的建设过程中，代表性传承人王顺利在具体的营建方面起到了核心作用，这使他掌握的传统营造技艺得以最大限度地发扬。

从1992年12月至今，王顺利出任关中民俗艺术博物院副院

长、总工程师。博物院也为王顺利提供了较完备的工具、场地与资金，委托他专门从事传统民居营造技艺传承和展示等工作。在这一平台下，王顺利带领团队继续抢救传统民居文化遗存样本，并继续收集构件等，为传统民居的修缮、复建和技艺的传承奠定了基础；在一些传统民居继续复建的过程中，相关营造技艺得以传承，民居的文化形态也得到了保护；团队整理了各类门房、厦房、庭院、正房、后院，以及三合院、四合院等关中传统民居基本形式的范本，以此为基础，制定了关中传统民居营造技艺系统的技术标准；团队对各类资料进行归类、整理、存档，建立了关中传统民居营造技艺数据库。通过这些努力，关中民俗艺术博物院成为我国目前展示、研究、传承关中传统民居营造技艺的重要基地，也成为多所建筑院系学习、研究关中传统民居营造技艺的实习基地。

总结“关中传统民居营造技艺”传承与保护的的经验，它主要体现在如下几个方面：

其一，代表性传承人王顺利具有良好的专业素养，为这一传统技艺的传承与保护做了大量的实际工作，并善于带领团队工作。

其二，代表性传承人与关中民俗艺术博物院合作，实现了双赢，使得这一技艺的传承和保护有了坚实的基础与平台。

其三，代表性传承人及关中民俗艺术博物院与相关院校合作，不仅使得这一传统技艺更好地传播、传承，而且使得这一传统技艺获得了更多的社会关注，无形中为今后各项工作的深入与开展

奠定了更广泛的社会基础。

案例 5：“羌族服饰配饰制作工艺”入选四川省北川羌族自治县的《第六批县级非物质文化遗产名录》中的“传统技艺类”项目。传统的羌族服饰朴素而华美,男人喜戴青色或白色头帕,身着麻布长衫,外套一件无袖羊皮褂子,脚蹬有鼻的“云云鞋”,腿上裹用牛、羊毛制的毡子绑腿。妇女则喜戴青色、白色以及包绣有各色图案的头帕,或用瓦状的青布叠顶在头上,身穿有花边的衣衫,腰系绣花头帕等。目前从北川、汶川、理县、茂县、平武及松潘地区羌寨的实地考察来看,除招揽旅游生意外,主要是中老年妇女还穿戴着这类传统民族服饰,其他人的着装多与汉族无异。着装习俗的改变也使得“羌族服饰配饰制作工艺”的保护与传承面临着一定的危机。但这一传统技艺在代表性传承人何国良的引领下,另辟蹊径,走上了一条全新的发展道路。

代表性传承人何国良,男,1965 年出生。他自少年开始便喜爱各类艺术。从 1994 年开始,他在北川老县城内经营羌家酒楼,为招揽游客,酒楼内附带羌族歌舞表演,由此而引发了他对羌族文化艺术的进一步了解与热爱。因受母亲和祖辈们刺绣作品的感染,他又逐渐把目光转向“羌族服饰配饰制作工艺”。他曾利用一年多的时间,走遍了北川、汶川、理县、茂县、平武及松潘地区羌寨考察刺绣技艺,收集了一些已经失传和即将失传的古老刺绣针法的作品。后来,他总结出羌族刺绣古老针法 18 种,其中破解失传已久的、难度较大的针法 4 种。加上近代和新研发

的针法，他共掌握了刺绣针法 50 余种。他在 2009 年成立了北川羌族自治县莎朗文化旅游有限责任公司，至今参加过国内外各级非物质文化遗产展览 60 余次。公司经营的业务之一便是组织并带动 600 余名羌族妇女居家灵活就业，并得到了政府的大力支持。经过何国良的培训，这些羌族妇女制作的具有羌族文化特色的羌绣、服装、服饰、工艺品、生活装饰品等远销我国台湾地区和美国、英国等市场。自公司成立以来，这类产品的年平均销售收入达百万元。

何国良的成功经验可以总结为如下几个方面：

其一，代表性传承人何国良的专业素质较高，能不断挖掘与创新原依附于传统民族服装的刺绣技艺，并能把这种技艺成功地扩展到其他形式的创新产品中。

其二，代表性传承人何国良头脑灵活、眼界开阔，以参加各种展览的方式宣传并推销自己的产品，积极地开发与拓展该非物质文化遗产项目原生地之外的国内外市场。

其三，代表性传承人何国良注重传承与提高，组织、培养、带动 600 余名妇女在家灵活就业，直接降低了生产成本，使得其产品除了在内容与形式上能满足国内外市场需求外，还具有价格方面的竞争优势。

案例 6：“晋南威风锣鼓”入选《第一批国家级非物质文化遗产名录》中的“传统音乐”类项目。“威风锣鼓”最早被称为“锣鼓”，俗称“家伙”，为祭祀天神祈雨和祭祀地祇求丰收等活

动中的娱神类表演节目，形成的具体年代不详，普及于明朝时期，兴盛于清朝和中华民国初期，主要分布在山西省临汾市区及所属霍州市、洪洞县、浮山县等地，后来发展为民间社火和喜庆节日中的群众性艺术表演节目。早年锣鼓队的规模较小，称为“一堂”，有 2 人击鼓、2 人持铙、2 人持钹、8 人敲锣，因用锣八面，所以又称“八面威风”。自 1988 年以来，经过发掘整理和改革创新，这一传统项目的演出阵容日趋庞大，少则近百人，多则数百人，并参加了国内很多大型演出活动。例如，1988 年，霍州市 300 人的威风锣鼓队在北京为首届全国农民运动会开幕式进行了精彩表演；1989 年，临汾地区的威风锣鼓队在天安门广场参加了国庆 40 周年文艺表演暨中央电视台组织的大型文艺节目《我爱你，中国》的拍摄；1990 年，由 410 人组成的威风锣鼓队在北京举行的亚洲运动会开幕式上首先登场献艺。

使“晋南威风锣鼓”成为国家级非物质文化遗产代表性项目的关键性人物有杨迎棋、王振湖、单红龙、张勇。特别是张勇的参与，使得这一表演类项目的发展达到了新的高度。

国家级代表性传承人张勇，男，1977 年出生。1987 年，他参加临汾市尧都区泊段村锣鼓队活动。1992 年，他考入临汾市鼓乐艺术学校，学习威风锣鼓艺术表演。在校期间，他深受当时任教的老一辈艺术家韩德行老师的厚爱，练就了一身过硬的“晋南威风锣鼓”表演功底。而后，他又跟随宋庆云、王自力、闫卫红、单建洲、单西堂等老一辈艺术家学习舞蹈、戏曲以及其他鼓

乐科目。1994 年，他以优异的成绩被原临汾市鼓乐艺术团录用，从事专业锣鼓艺术表演。对于“晋南威风锣鼓”的酷爱，加之从小耳濡目染，使其表演技能出类拔萃。从艺术学校到艺术团期间，他一直担任主鼓的表演。在鼓乐艺术团工作的同时，他还利用业余时间潜心研究、学习其他地区优秀的民族鼓乐，如绛州鼓乐、太原锣鼓、兰州太平鼓、安塞腰鼓等，也相继在全国各地进行“晋南威风锣鼓”的教学工作。1998 年，临汾市鼓乐艺术团解散后，他便在各地从事“晋南威风锣鼓”的教学工作，并且在每年由临汾市文化部门组织的锣鼓表演与锣鼓大赛中，参与编排和演出。2008 年，他组建了临汾市尧都区舞者文化传媒有限公司，专职从事“晋南威风锣鼓”的挖掘、创作、编排、演出和教学等工作。2009 年，他收徒 6 人进行“晋南威风锣鼓”的教学，充实“晋南威风锣鼓”教学的师资力量。2010 年，他成立了专业从事“晋南威风锣鼓”表演的舞者打击乐团，在全国进行“晋南威风锣鼓”的商业演出。

可以说，从 2008 年开始，“晋南威风锣鼓”项目在新一代传承人张勇的带领下有了长足的发展，彻底走向了市场。其成功的经验可以更清晰地概括为如下几个方面：

其一，杨迎棋、王振湖、单红龙、张勇等对“晋南威风锣鼓”这一“传统音乐”类项目不断地进行挖掘、整理、研究、改造、宣传等，最终使其变得适合在大型庆典等活动中进行群体表演。如前面所举，1988 年、1989 年和 1990 年参加的全国大型活动中

的成功表演也为该项目以后的发展起到了突出的广告效果。

其二，代表性传承人，特别是后继者张勇具备很高的专业素质。例如，他能在艺术学校学习和在艺术团工作期间一直担任主鼓手角色；2005 年参加“全国第七届鼓舞鼓乐展演”；《黄河雄风》获得民间艺术的最高奖——山花奖。由他创作的笛子与鼓《尧乡叙事曲》获得临汾市“爱、树、建文艺汇演”金奖；鼓乐《诸葛得胜鼓》获得“全国锣鼓大赛”最佳编导奖；鼓乐《晋国雄风》获得“全国锣鼓大赛”最佳编导奖；鼓乐《丁陶鼙鼓》获得“第十届中国艺术节”群星奖；板胡与鼓《丝路欢歌》获得“第十一届中国艺术节”群星奖；鼓乐《传统威风锣鼓》获得“全国锣鼓大赛”最佳编导奖等。其他代表作还有鼓乐《军威战鼓》，并参加了“全国武警基层文化工作会议表演”。另外，早在 19 岁时，他便受邀到北京、天津、河北、山东、内蒙古、广东、新疆、西藏、云南、江苏等 20 多个省、直辖市、自治区进行“晋南威风锣鼓”的编排工作。至今，他在全国各地乃至海外共培训学员近万人，培训威风锣鼓表演队近百支。2011 年 7 月，他还曾被中国驻智利大使馆邀请前往智利，进行“晋南威风锣鼓”的教学。

其三，后继的代表性传承人张勇能够主动寻找和创建市场。例如，2008 年，他通过对于全国锣鼓表演市场需求的分析和研究后，制定了一整套“晋南威风锣鼓”的推广模式，使全国需要表演“晋南威风锣鼓”的企业、事业单位、部队、学校等可以方便地与他取得联系，同时也为上述单位的这类文化活动建设解决

了培训教师难寻的问题。2010年，他的论文《威风锣鼓与当代企业文化建设》入选《鼓舞激情演绎盛世》（全国锣鼓大赛锣鼓艺术研讨会论文集），从中可间接地看出他对相关潜在市场的敏感和对相关问题的思考。

案例7：“月饼传统制作技艺”（郭杜林晋式月饼制作技艺）入选《第二批国家级非物质文化遗产名录名录》中的“传统技艺”类项目。“郭杜林”月饼传统制作技艺，在清朝初年由太原双合成饼铺的郭、杜、林三姓师徒创建。1929年，双合成饼铺迁入柳巷，建成新的糕饼作坊。“郭杜林”饼重视选料和做工，使得“郭杜林”饼深受客人喜爱，成为山西人节日馈礼的不二之选。中华人民共和国成立以后，双合成饼铺也经历了公私合营、所属权改制等过程，后以“双合成食品店”之名归入太原市糖业烟酒公司。1997年，双合成食品店又经历了一次改制，以此为基础，成立了太原双合成食品有限公司（股份制）。

由于山西省农作物种植结构的不断调整，胡麻、白小麦等作物逐渐退出了种植选择，导致“郭杜林”晋式月饼所需原料来源缺乏。加之改革开放以后，大众生活水平的不断提高，各类新式糕点和其他食品不断出现，市场竞争不断加剧，传统的月饼制作技艺又难以实现批量化生产等，早已使得“郭杜林晋式月饼制作技艺”面临失传的危险。但这一切都在项目代表性传承人赵光晋和新一代“双合成人”的不断努力下出现了转机，并实现了大踏步的发展。

国家级代表性传承人赵光晋，女，1952 年出生。她于 1970 年参加工作，1972 年被调入太原市糖业烟酒公司副食品市场工作，从糕点工做起，直到任副厂长。在 1985 年的太原市企业改革中，她被任命为太原市糖业烟酒公司下属的双合成食品店经理，在 1997 年成立太原双合成食品有限公司（股份制）时，她以全票当选为公司董事长兼总经理。

她从被调入太原市糖业烟酒公司副食品市场工作起，便师从郭茂生先生潜心学习“郭杜林晋式月饼制作技艺”，从浸麦、擻面、撑底学起，练就了“水生手”（把手放在浸泡过的麦子里就能判断出小麦是否符合湿度标准）、“无尘箩”（箩面无尘）、“一把攥”（做底、包馅时仅用手指感觉准确的重量）等过硬的功夫。1973 年，郭茂生先生去世后，她又师从史志德、王洪生先生学习月饼烘焙技术，从看火候、观形状、闻气味开始，在炉口一干就是三年，从而完整地掌握了“郭杜林”晋式月饼的烘焙技艺。她于 1983 年荣获了“太原市第一届糕点技术比武”冠军。1992 年，史志德老先生去世后，她又师从褚希发、文鑫兴、王汝富、张涛四位老师傅，并开始对传统的“郭杜林”晋式月饼进行改革创新，研制出系列产品，使这个百年名品实现了机械化生产。在有特殊需求时，她也会带领徒弟们使用纯粹的传统手工技艺制作月饼。

“月饼传统制作技艺”（郭杜林晋式月饼制作技艺）自 2008 年被列入《第二批国家级非物质文化遗产名录》以来，销售逐年

增长，很快就实现了年销售额以千万元为基数。“郭杜林”晋式月饼也不再仅仅作为节日馈赠亲友的礼品，而是有着深厚的文化底蕴，走入消费者的日常生活，成为消费者心目中雅俗共赏、喜闻乐见的产品，并与汾酒、老陈醋并称山西的“三宝”。公司还成立了双合成企业文化研究院，下设企业品牌研究室、文史资料馆、文物陈列馆等，并由赵光晋女士亲自牵头成立了晋饼战略研究室，吸收上一代传承人和老员工等参与其中，负责“郭杜林”月饼和技艺的进一步挖掘、研究、创新。公司确立了企业员工拜师学艺制度，对有特殊手艺和贡献的老员工等给予退休金以外的生活津贴、传授技艺津贴等，并对其传统手工技艺进行录音、录像，建立影像资料数据库。建立培训传习场所，配置相关制作、烘烤器具等。她还积极参加国内相关项目的交流活动，举行相关项目研讨会，出版会议论文集。她还编著并出版了“郭杜林”晋式月饼史话类书籍和画册等。

可以说，从成立太原双合成食品有限公司（股份制）开始，“郭杜林晋式月饼制作技艺”在代表性传承人赵光晋的带领下很快便有了长足的发展，彻底扭转了其产品生产和市场不符的被动局面。其成功的经验可以较清晰地概括为如下几个方面：

其一，“双合生”饼铺是太原市的老字号，由其生产的“郭杜林”晋式月饼在历史上有着很高的声誉和知名度，深受广大消费者的喜爱。

其二，代表性传承人、公司领导赵光晋具有很高的专业素质，

在成为公司领导之前就是原企业内部较年轻一代的技术骨干。通过不断的努力学习，她掌握了“郭杜林晋式月饼制作技艺”全过程技艺的精髓，并有所创新。

其三，在整个社会环境、大众食品消费习惯和市场竞争环境等同时发生变化的关键时刻，代表性传承人赵光晋不是回避，而是带领企业员工迎头而上，在继承“郭杜林”晋式传统月饼和技艺特点等的基础上，不断研发新产品和机械化生产新工艺。因此，企业能够在不断增加新品种的同时，降低了生产成本，提高了生产效率，并使产品的销售额实现了连年增长。

其四，在实现了企业不断壮大、产品和产量不断增加、销售额不断增长的情况下，代表性传承人、企业领导赵光晋和企业员工不忘本初，投入更多的人力、精力和资金，对“郭杜林”晋式月饼及其技艺等进行更系统和深入的挖掘、研究、提高、创新。同时，她更加重视传统技艺的传承工作，发挥老一辈传承人、老员工的作用，并使传承工作制度化。为此，她还有目的地培养相关企业文化，如创建文史资料馆、文物陈列馆和传习场所等。

其五，采取“两条腿走路”的方针。由于代表性传承人、企业领导赵光晋和企业员工重视“郭杜林晋式月饼制作技艺”的传承，并有企业整体的经济效益作为强有力的支撑，因此，在有特殊需求时，赵光晋及门下的弟子们均能使用传统手工技艺生产传统的“郭杜林”晋式月饼，使得这一传统技艺不会因企业现代化的生产方式成为主流而消失。

案例 8：“新疆传统葫芦雕刻艺术”入选《新疆维吾尔自治区第三批非物质文化遗产名录》中的“传统技艺”类项目。在我国民间，葫芦素有“宝葫芦”的美誉，一直被视为“福禄”和“多子多福”的象征，以葫芦为题材的民间故事也不胜枚举。在现实生活中，葫芦又多作为盛酒、盛水、储藏食品以及舀水、舀粮食等的生活器皿。在葫芦上刻画和装饰的艺术称为“葫艺”，源自魏晋，兴盛于清朝康熙年间。清政府先后将维吾尔族、锡伯族、满族、蒙古族、汉族、哈萨克族、回族等民族迁入伊犁地区，因此民间种植葫芦的习俗也在这里得到了发扬。伊犁地区特别适合大腰葫芦生长。由民间匠人在葫芦上刻画各种图案并加以美化，作为生活中的点缀，以后又逐渐在各民族，特别是维吾尔族人中形成了在葫芦上雕刻和绘画的习俗，使得这类雕刻和绘画具有浓郁的装饰美感与强烈的民族特色。

自治区级代表性传承人李姬，女，1974 年生于新疆伊犁。她自幼酷爱绘画艺术，1995 年毕业于新疆石河子大学美术系，现任奎屯市第三中学高中部美术教师、新疆伊犁师范学院美术系特聘教师、天山书画院副秘书长。李姬于 1993 年有幸结识了葫芦制作技艺民间艺人阿不来提·阿加洪，开始跟他学习新疆传统葫芦雕刻艺术。从 1995 年，她又开始跟刘光恒老师学习篆刻艺术。刘光恒多次从兰州带回针绘葫芦样品，这对她影响较深。十几年来，李姬也多次到全国各地写生，拜访多个维吾尔族民间老艺人，研究壁画方面的书籍，为新疆传统葫芦制作技艺创作打下

了坚实的基础。她现有雕刻绘制葫芦作品 500 余件，多次在省级以上刊物上发表文章并在各类展览中获奖。其中，《丰收》被法国领事馆收藏，系列作品《花开吉祥》被北京荣宝斋收藏，《龟兹乐舞》《龟兹石窟 205 窟》发表在《墨韵》杂志中，《北疆晨报》报道过《巧手李姬着笔研磨葫芦上“画”龟兹》。2012 年 7 月 4 日，新疆电视台 11 频道播放了介绍她的专题片《葫芦传奇》。2012 年 8 月，她被列为奎屯市文化能人、民间艺人，并被奎屯市广播电视台进行专访报道。

为使新疆传统葫芦雕刻绘画艺术得到保护、传承和发展，在李姬的倡议下，奎屯市第三中学成立了葫芦社，学校还编辑并出版了教材《绚丽的葫芦画》。目前，李姬教授过的维吾尔族、哈萨克族、塔吉克族、回族、汉族等学徒共 500 多名。

“新疆传统葫芦雕刻艺术”保护、传承与传播的成功经验主要体现在如下几个方面：

其一，代表性传承人李姬原本就是从美术专业毕业的，将所学专业与传统的“新疆传统葫芦雕刻艺术”结合起来，为这种传统技艺注入了新的内容，使其有了很大的发展与突破。

其二，代表性传承人李姬作为中学美术教师，直接把“新疆传统葫芦雕刻艺术”带入教学中，为这项技艺的不断传承与传播打下了坚实的基础。

其三，代表性传承人李姬作为中学美术教师，并不依靠“新疆传统葫芦雕刻艺术”为生，但她非常热爱这一技艺内容。这也

是该项目得以很好地传承与传播的关键。

在非物质文化遗产的相关工作中，使用最频繁的词语就是“保护”与“传承”。实际上，对于具体的非物质文化遗产代表性项目在一段时间内的状态来说，“保护”结果的核心问题之一就是项目的“生存”问题。总结以上正、反两方面有限实例的经验可以看出，非物质文化遗产项目的生存与传承最关键的是离不开社会需求。但社会需求也不是一成不变的，为了适应这种变化，这就要求传承人具备较高的专业素养、创新精神和对市场规律的遵循与把握，甚至要求传承人有目的地培养与开拓市场，引领社会需求，也就是要求非物质文化遗产项目不能墨守成规。另外，以上实例也说明，非物质文化遗产项目的生存与传承等更离不开政府相关部门的支持与帮助。《非遗法》第三十七条第三款明确规定：“县级以上地方人民政府应当对合理利用非物质文化遗产代表性项目的单位予以扶持。单位合理利用非物质文化遗产代表性项目的，依法享受国家规定的税收优惠。”

不可否认与回避的是，非物质文化遗产代表性项目在保护即传承与传播等工作中也出现了一些负面的问题。例如，在历史上，“传统技艺”类项目所生产的产品涉及社会生活需求的各个方面和各个层次，高、中、低各个档次均有。但目前有很多项目一旦被列入国家级，甚至是省市级代表性项目名录，代表性传承人和一般性传承人等就不再制作、生产适合各种层次需求的产品，而是仅仅制作、生产所谓的“高档产品”，甚至借机自抬身价，致

使其产品完全走向了“贵族化”。长此以往，这必然会导致此类非物质文化遗产项目内容面目皆非，最终脱离“增强对文化多样性和人类创造力的尊重”的初衷。同时，利益的诱惑，导致了很多人相同或相近产业内部急功近利式的“交流”和“学习”，这必然会逐渐使得这些相同或相近的产品同质化，最终也脱离“增强对文化多样性和人类创造力的尊重”的初衷。此外，某些产品或因“名贵”而“价高”，或因“名贵”而激发了“需求”，这些都直接刺激了假冒产品的生产和销售。例如，北京和扬州等地是传统漆器产品的原产地，但目前不论北京还是扬州，即便在著名旅游景区景点内的旅游品类商店中，均可见到公开销售用树脂等材料制作的假冒漆器产品。又如，有很多旅游景区景点，借助于某些表演类代表性项目，以弘扬传统文化之名，行高价行骗之举，直接败坏了非物质文化遗产的名声。

总之，非物质文化遗产的未来走向，即发展等问题，需要社会各界，特别是代表性传承人和政府相关管理部门以及专家学者等不断地探讨、修正。只有这样，非物质文化遗产才能健康、稳步地传承和传播，实现其社会各类价值。