北川羌族羊皮鼓表演的场景转换与组织生产研究

马恒智（东北石油大学艺术学院硕士研究生）

摘　要：羌族羊皮鼓表演兼具仪式传统、身体技艺与民族文化表达等多重属性。随着非物质文化遗产保护、公共文化建设和舞台艺术生产的发展，羊皮鼓逐渐由仪式、民俗和社区活动进入公共展演及大型舞台，其表演形态随场景变化而被重新组织。本文以北川地区田野观察、访谈资料和两组羊皮鼓表演影像为主要材料，并结合作者已获取的羊皮鼓舞、北川羌族艺术传承与文化展演研究原文，采用影像比较、田野访谈和艺术管理分析相结合的方法，从空间、身体、节奏、道具、观演关系及组织协作等方面考察羊皮鼓由社区展演向舞台表演转换的过程。研究发现，舞台化并非传统表演的简单移植，而是文化资源经过识别、选择、编创、排练、技术协作和传播适配后的再组织过程；其变化集中表现为空间观看化、动作规范化、节目时间结构化、文化符号视觉强化以及观演关系分化。因此，舞台化传承的有效性不宜以“原生态—非原生态”作二元判断，而应从文化来源可追溯性、传承主体参与度、文化核心连续性和传播解释能力等方面进行考察。

关键词：北川羌族；羊皮鼓；非遗表演艺术；场景转换；组织生产

羊皮鼓舞在羌族文化中并不是独立于生活环境之外的一套舞蹈动作。羊皮鼓舞的传统形态与释比仪式、节庆民俗、口传心授和村寨空间相互联系，其动作、唱词、鼓点、服饰与道具共同构成具有文化功能的表演整体。羌族文化生态保护区内不同地域的羊皮鼓舞在舞蹈形态和曲调上存在差异，但其文化内核均与祈福、祭祀、族群记忆等意义相关联；传统传承也主要依托村寨和师徒之间的言传身教[1]。羊皮鼓与释比唱经之间同样具有紧密关系，鼓点需要与经文、舞蹈动作和仪式进程配合，表演者在具体情境中通过观察、模仿和反复练习掌握身体技艺[2]。因此，研究羊皮鼓的当代变化，不能只比较动作“像不像”，还需要考察它从何种文化场景进入何种新的组织和观看环境。

地方非遗保护项目中已出现“端公羊皮鼓舞”，而北川羌族民间艺术团在团队传承中又将羊皮鼓纳入演出与非遗展示；已有记录显示，羊皮鼓在继承传统表演和祭祀功能的同时增加了观赏功能，并进入大型舞台作品的创作系统[3]。这意味着北川羊皮鼓的当代存在不是从“传统”直接跳到“舞台”的一次性变化，而是在非遗保护、艺术团体运作、公共文化活动和舞台生产之间逐步完成的场景迁移。北川艺术团将羊皮鼓舞与沙朗、多声部民歌、羌笛、口弦、羌绣等文化资源共同纳入大型情景歌舞的创作，并借助现代声光技术进行集中展示，也说明传统文化资源已经进入现代艺术生产体系[4]。

本文所使用的主要材料包括三类：一是2023年11月在北川唐家山村进行的民间艺人观察；二是2026年7月对林海以及北川相关艺术实践者李永红、雍美、黄兴旺等人的访谈；三是作者调研过程中获得的两段羊皮鼓影像，其中一段呈现社区文化活动中的表演，另一段呈现经过编排的大型舞台表演。需要说明的是，本文不将前一段影像直接称为严格意义上的“原生态”仪式现

场。它已经具有社区展演性质，因此本文讨论的是“社区 / 民间展演—大型舞台”之间的场景转换，而有关传统仪式形态、释比职能和羊皮鼓文化内核的判断，则由已有文献加以界定。这样的材料分工能够避免用当代展示影像反推一个未经证实的原始形态。

一、羊皮鼓表演的场景转换

羊皮鼓进入当代公共文化空间后，最先发生变化的是表演空间。在社区展演影像中，表演者处在开放式文化场所，背景、地面、火堆及周围人员共同构成事件环境。表演区域虽然存在中心，但表演者与观看者之间并无严格封闭的舞台边界，表演身体仍然与具体活动现场保持联系。大型舞台影像则建立起清晰的正面观看方向，灯光、LED 背景、舞台装置和高低层次把演员从现场环境中凸显出来。空间由“共同活动发生的场所”转向“面向观众组织视觉的场所”，动作朝向、队形线路和身体幅度也由此受到新的约束。

这种空间差异并非北川当代歌舞实践中的孤立现象。新北川公共广场在歌舞活动中逐渐形成新的地方生活空间，民族音乐、身体参与和公共聚集共同塑造地方感；传统歌舞从坝场、火塘等生活场所进入广场后，声音设备、固定活动时间和公共观看关系都会改变身体经验[5]。由此看，羊皮鼓进入舞台也应被理解为场景规则的变化，而不只是演出地点的更换。社区空间容纳临场性和个体差异，舞台空间则要求可见性、秩序性和可重复性。



图1　社区文化场景中的羊皮鼓表演

空间规则变化后，身体动作开始显现更强的组织化特征。社区展演中，不同表演者在动作幅度、步伐节奏、持鼓位置和身体姿态上保留着可见的个体差异（图 1）。这并不意味着民间动作缺乏规则，而是规则仍然允许身体经验以不同方式呈现。传统羊皮鼓舞本身也存在因地域、艺人身体条件和具体文化历史而形成的差异，固定教材和统一动作并不是其原有传承的基本前提[1]。大型舞台版本则突出多人同步、队形秩序和动作视觉效果。演员的服饰、持鼓高度、转身时点和动作幅度被重新协调，横向展开、纵深层次以及集体造型成为舞台观看的重要内容。

节奏与时间也随之转化。传统仪式中的鼓点与释比唱经、仪式程序和领舞信号密切关联，节奏可以随经文和现场进程变化；现有研究记录了由慢到快的节奏推进、领舞者以铃声控制快慢、其他舞者随领舞与鼓点行动等特征[2]。进入舞台后，羊皮鼓必须成为能够纳入节目单和整体演出流程的“作品单位”，其开端、发展、高潮和结束要与固定音乐、灯光节点、演员调度以及总时长相互配合。两段影像能够直接观察到舞台版本具有更强的节奏同步和段落结构，但视频本身不能证明具体哪些传统鼓点被删改，因此本文仅把“节奏从现场程序转向节目结构”作为可观察结论，不把未核实的音乐细节写成事实。

服饰和道具的功能也出现重叠。羊皮鼓在传统文化中首先是具有仪式和使用功能的器物，鼓的击打、持握方式以及释比相关服饰都与表演意义相联系[2]。在大型舞台中，羊皮鼓是视觉识别度很高的民族符号。统一服饰、统一持鼓位置、整齐队形与灯光背景共同放大鼓面和身体轮廓，使观众能够迅速识别表演的民族属性。道具也因此从“文化实践中的使用之物”进一步转化为“舞台构图中的视觉元素”。这种转化提高了传播效率，也意味着某些最容易被观看和识别的符号更可能在舞台中被保留、强化和反复使用。



图2　大型舞台空间中的羊皮鼓表演

观演关系则构成场景转换中最深层的结构变化。社区展演的观看者处在事件内部，围观、移动、拍摄甚至临时加入都可能成为活动的一部分；大型舞台则把演员与观众清晰区分，摄像机和网络传播又把观看关系进一步延伸到不在现场的受众（图2）。北川歌舞实践中，公共舞蹈能够通过身体参与帮助不同群体建立地方联系与文化认同，这表明“观看”和“参与”本身会生成不同的社会意义[5]。羊皮鼓由社区活动进入舞台后，其社会功能也从共同活动中的实践行为增加了公共展示、文化形象塑造和媒介传播等功能。

由此可以看出，空间、身体、时间、道具和观演关系并不是彼此独立的五项变化，而是相互连锁。正面观看要求动作具有可读性，因此队形和身体需要统一；动作统一要求节奏和时长可控制，于是表演被节目化；节目化又需要音乐、服装、灯光和舞美协同，最终形成稳定的舞台版本。所谓“舞台化”并不是给原有羊皮鼓舞增加灯光和服装，而是把传统资源放入另一套艺术生产和传播条件中重新组织。

二、舞台转换背后的组织生产

仅比较最终影像，只能回答“舞台上发生了什么变化”，无法解释这些变化由谁完成、为何形成。北川羌族民间艺术团的节目生产已经涉及负责人、编导、演员、舞美、灯光、宣传、财务和营销策划等不同岗位。编导实践通常从采风和地方生活素材入手，将具有文化识别度的动作、器物、声音或生活经验提取出来，再进行艺术加工、排练和舞台呈现。值得一提的是，在民间艺术融入舞台的创编过程中，一般是由编导李永红拍板决定，民间艺人对其决定并没有太多意见。这样的生产链条说明，羊皮鼓从民间经验变成舞台节目并非单一编导的个人创作，而是文化知识、身体训练、技术系统和组织管理共同作用的结果。

北川羌族民间艺术团曾汇集非遗传承人并承担文化接待、民俗展演、剧目打造和对外交流等任务；在其传承实践中，既存在强调传统形态的保护性传承，也存在把文化资源转换为现实产品和演出内容的生产性、创造性传承。在这一过程中，文献明确记载，羊皮鼓在保留传统表演和祭祀功能的同时，增加观赏功能[3]。这一记载具有重要意义，表明舞台转换在北川艺术实践中已发展成为制度化过程。

组织生产的第一步是文化来源的识别与选择。传统文化资源并不是一个可以直接搬上舞台的素材库。羊皮鼓包含祭祀、释比唱经、鼓点、队形、服饰和身体技艺等多种层次，创作者需要在有限的演出时间和特定任务中决定节目内容。第二步是艺术加工，动作幅度、人员数量、空间路线和节奏关系可能为舞台观看而调整。第三步是集体排练，通过重复训练把原本带有个人经验差异的身体动作转换为能够稳定复现的集体语言。第四步是舞台技术协作，音乐、灯光、舞美和服装共同塑造最终视觉。第五步是公共呈现，节目进入节庆、文化下乡、旅游演出或大型活动后，又受到场地、受众和活动目标的进一步影响。

这一链条在北川大型舞台生产中已有较明确的历史实践。北川民族艺术团的演出体系曾把羊皮鼓舞等多种非遗项目纳入情景歌舞剧，并通过现代声光技术进行舞台化整合；艺术团还承担驻场演出、文化下乡、文化交流和宣传等公共文化职能[4]。从艺术管理角度看，节目生产与公共文

化体系之间形成双向关系：一方面，政府、文化机构和项目平台为演出提供场地、经费、任务和传播渠道；另一方面，艺术团通过稳定的组织结构把分散的民间文化资源转化为可排练、可复演、可传播的艺术产品。

北川非遗传承也并非依赖单一机构。公共文化设施、文化创意项目、民间社团、学校和高校合作共同构成多主体参与的传承环境，政府、企业、民间与学界之间的联动被视为活态传承的重要条件[4]。对于羊皮鼓而言，这种多主体结构既拓宽了它离开原有仪式空间后的生存渠道，也把文化选择权分散到不同角色手中。谁提供文化知识、谁决定改编、谁负责训练、谁提供资金、谁设置演出任务，都会影响最终作品。因而，组织生产研究的核心不只是描述部门分工，而是追踪文化决策在不同主体之间是如何流动的。

据此，本文把羊皮鼓舞台转换概括为“文化来源识别—元素提取—编导加工—集体排练—技术协作—公共呈现”六个连续环节。这一框架的作用，是把抽象的“传承”转化为可以核验的过程。判断一个舞台作品是否具有传承意义，不能只看演员是否拿着羊皮鼓，而应进一步追问素材来源是否明确，民间艺人或传承主体是否参与，哪些动作因舞台要求发生调整，调整理由是否可说明，以及节目在复排和传播中是否仍保留与原有文化知识的联系。只有这些环节能够被记录，舞台化才不只是最终视觉结果，而成为可分析、可复盘的组织实践。

三、舞台化传承的文化边界

羊皮鼓进入舞台后容易陷入“原生态—非原生态”“真实—失真”的二元框架。这一判断看似重视传统，实际上容易把非遗理解为不应改变的静态形态。羊皮鼓的文化生态本身一直处于适应过程中，不同村落、地域和艺人之间存在形态差异，传承方式也已经从村寨师徒制扩展到校园和社会传播[1]。具体舞蹈形态可以发生适应性变化，但文化生态中的主体、知识和价值联系不能因此被切断。这个区分比追求一个绝对不变的“原版”更符合活态传承的现实。

同时，舞台化也确实存在脱离原有文化语境的风险。北川民族歌舞在大众旅游、非遗塑造和公共展演中出现了从原有生活情境向表演性存在转变的现象，但这一转变并不只意味着文化被消费，也可能产生新的身体参与和地方认同[5]。因此，本文不把舞台化预设为负面结果，而是把“文化语境被压缩了多少、又生成了什么新的社会功能”作为经验问题。羊皮鼓舞台版本强化统一动作和视觉冲击，压缩了部分现场弹性；但也使传统身体语言进入更多公共场合，被更多演员学习并被更多观众识别。

本真性问题还涉及地方群体与外部观看者对“什么才算真正的羌族文化”的不同期待。北川文化展演的形成不是单一审美选择，而是政府、文化团体、旅游、地方身份以及外界评价等多种力量共同参与的过程；传统歌舞在脱域、再嵌入和专业化过程中不断被重构，不同文化团体甚至会围绕“传统”与“创新”形成话语竞争[6]。这为羊皮鼓研究提供了重要提醒：舞台作品所展示的并不是唯一的、终结性的传统版本，而是特定时期、特定组织条件下关于传统的一种公共表达。

因此，评价羊皮鼓的舞台化传承至少需要四个相互关联的维度。一是文化来源可追溯。舞台中的动作、音乐、服饰、鼓具和仪式符号能否说明其来自何种地方知识、何种实践场景以及哪些知情人。二是传承主体参与度。熟悉传统的民间艺人、释比、传承人或文化知情者是否只被当作“素材提供者”，还是能够进入编创、排练和文化校核环节。三是文化核心连续性。形式可以调整，但重要的身体关系、鼓点逻辑、器物使用方式和文化意义是否仍能找到连续线索。四是传播解释能力。节目是否只生产“民族风”视觉效果，还是能够通过节目介绍、演出语境或公共教育让观

众理解其来源和边界。

这四个维度能够避免两种相反的误判。一种是“只要在舞台上就不真实”，它忽略了非遗适应现实环境、扩大传播和形成新传承主体的可能；另一种是“只要传播效果好就是创新”，它则可能掩盖文化来源失焦、主体缺席和符号空心化的问题。羊皮鼓传承研究已经表明，现代传播可以突破原有仪式场景并结合舞台技术拓展表演空间，但同时需要从传承形态、生发场景和审美逻辑出发进行整体保护[2]。这恰好说明，舞台化的关键不是“改不改”，而是“谁在改、为何改、改动之后与文化来源还保持怎样的关系”。

落实到艺术组织管理中，以上判断可以进一步转换为可操作的工作机制。节目立项时，建立“文化来源记录”，明确采风地点、关键知情人和素材出处；编创阶段，保留改动说明，记录动作、节奏、服饰和道具为何调整；排练及复排过程中，邀请熟悉传统的主体参与文化校核；演出之后，分别记录现场反馈、媒体传播和后续版本变化。这种档案制度并不会阻止创作，反而有助于艺术团体形成自己的知识积累，使传统文化资源在多次复排和传播中仍然具有可追溯性。对于以非遗为重要资源的民族地区艺术组织而言，这种“可解释的创新”比单纯追求视觉统一或符号强化更有利于长期传承。

四、结语

北川田野中的两种羊皮鼓表演形态表明，传统表演进入现代公共文化空间并不是从“原来”到“现在”的单线替代，而是持续发生的场景转换和组织重构。社区展演仍保留较强的现场性、个体差异和参与关系，大型舞台则通过正面观看、动作同步、节奏控制、服饰统一和技术协作强化可观看性。两者之间的差异不宜被简化为“真”与“假”，而应理解为不同社会功能、艺术任务和组织条件作用下的形态变化。

更值得关注的是，场景变化背后存在一整套艺术生产机制。民间艺人和文化知情者提供传统知识，编导和演员完成艺术转化，舞美灯光等技术人员参与舞台塑形，艺术团和公共文化平台则负责资源协调与传播。北川已有团队传承和大型舞台，其实践表明，羊皮鼓的现代传承已经进入组织化、项目化和公共化的运行环境。舞台化既可以扩大传统的可见度和学习范围，也可以在追求统一性和传播效率时压缩原有的文化语境。

对民族非遗表演艺术而言，真正需要维护的不是形式上的“零变化”，而是文化关系的连续性：来源能够追溯，掌握传统知识的人能够参与，艺术改动可以说明，节目传播能够与文化意义建立联系。基于此，羊皮鼓由社区展演走向舞台的过程提供了一个观察窗口——非遗在现代社会中的生命力，不只来自某一个代表性动作或某一次精彩演出，更取决于传统知识能否进入稳定的组织关系，并在节目生产、人才培养、复排和公共传播中持续被解释、校核与更新。

参考文献

[1]扎西江措.文化生态视角下的羌族羊皮鼓舞传承初探[J].北京舞蹈学院学报,2016(3):94-96.
[2]汪浩,石浏琬悦.羌族羊皮鼓舞释鼓音乐文化价值及传承研究[J].四川戏剧,2023(9):110-113.
[3]刘芬.口述史视野中的北川羌族音乐传承形式调查研究[J].阿坝师范学院学报,2017,34(3):10-12.
[4]刘晓华.生态重构下非物质文化遗产的活态传承——以北川羌族自治县为例[J].中华文化论坛,2016(2):116-120.
[5]邱月.感受歌舞——灾后重建中的身体和自我认同[J].原生态民族文化学刊,2019,11(4):75-83.
[6]邱月.本真性的困惑:汶川地震后北川羌族的文化展演和身份焦虑[J].民俗研究,2020(1):146-155.