非物质文化遗产传承人的若干理论与实践问题

刘晓春

摘　要：非物质文化遗产代表性传承人的最终认定，是多方力量博弈的结果；这一官方认定制度，在激发传承人文化自觉的同时，也挫败了其他非官方认定传承人的积极性，重构了传承生态。现代社会的技术手段、信息传播、人员流动、资源交换以及消费者、市场等等复杂因素，都促使传承人在保守传统与适应创新之间做出适应现代社会变迁的选择。基于对非物质文化遗产保护的现实经验以及对保护的“完整性”与“活态性”的认识，“体系外的文化与体制外的文化持有者”对于完整保护非物质文化遗产的文化生态具有重要意义。在具体的保护过程中，需要区分传承母体共享的“非遗”与脱离传承母体的“非遗”，应该在充分认识非物质文化遗产“活态性”特点的基础上理解其“本真性”原则。

关键词：非物质文化遗产；传承人；传承生态；传承母体；本真性

截止 2012 年 7 月，中国政府公布了 3 批国家级非物质文化遗产代表性传承人。中国作为《保护非物质文化遗产公约》（2003）的缔约国，通过“非物质文化遗产代表性项目的代表性传承人”的认定、保护，正在切实履行公约承诺的保护责任。但是，非物质文化遗产（下文多处简称“非遗”）保护是个复杂的系统工程，中国实施传承人保护的指导理念及实际保护工作，无论在学理层面还是实践操作层面，都存在诸多值得深入探讨的问题。本文在田野调查的基础上，① 通过个案研究，针对当前“非遗”保护实践过程中产生的诸多现象，试图就其中蕴含的若干理论与实践问题形成相对具有普遍性的思考。不当之处，请方家批评。

一、谁是传承人：传承人的官方认定制度及其影响

据联合国教科文组织的《建立国家“人间国宝”体系的指导方针》、《保护非物质文化遗产公约》以及《中华人民共和国非物质文化遗产法》，政府行为保护的都是具有杰出成就的代表性传承人。官方认定代表性传承人的不同批次、不同级别，意味着传承人之间等级的差异。同时，官方认定的传承人由于其官方渠道而被赋予合法的权威性，也影响了外界对于传承人地位、技艺水平的判断。然而，不可否认的是，无论是“非遗”项目还是代表性传承人的申报、评审以及纳入名录体系，都是各方利益博弈的结果。官方的认定与民间的认同，往往存在着一定差异。由于官方认定制度的介入，在官方指定的传承人与其他具有丰富民俗生活体验、未被官方认定的传承人之间，不仅构成了相互竞争的态势，对“非遗”的传承发展产生了积极的影响，同时也改变了“非遗”传承人之间的人际关系生态。

（一）非对称的传承人与文化空间

2006 年，贵州省施秉县苗族“刻道”入选第一批国家级非物质文化遗产名录。“刻道”是居住在中国境内的苗族群体中至今惟一保留的刻木记事符号，主要流传于贵州省施秉县杨柳塘镇飞云大峡谷的一个山坡洼地，它是迄今为止苗族最早的记事实物和该支系最古老的文字工具。② 2007 年，入选第一批国家级非物质文化遗产项目“刻道”的两位代表性传承人，都居住在施秉县城、县城城郊，并不居住在杨柳塘镇飞云大峡谷一带。然而，“刻道”酒歌传承最为典型、最为集中的区域，却是位于杨柳塘镇飞云大峡谷东南方向的夯岂寨。

作为“刻道”酒歌传承的典型区域，夯岂寨有其代表性特征。那里相对封闭的地理环境隔

基金项目：教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“非物质文化遗产的生产性保护与产业化研究”阶段性成果（11JJD780004）；教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“非物质文化遗产传承人研究”阶段性成果（07JJD740066）

作者简介：刘晓春，中山大学中国非物质文化遗产研究中心教授、博士生导师（广东 广州，510275）。

①本论文的田野调查材料由中山大学硕士研究生陈冬梅、李　晓、段岭南、张　艳、谭怡玮、陆玉洁等提供。

②详参 http：//www.ihchina.cn/inc/guojiaminglunry.jsp?gjml_ id=005。

绝了夯岂寨与外界的联系，因而保留了较多的传统文化。夯岂寨至今依然逢节日、婚嫁必有酒席，酒席必摆“长桌宴”，而只有“长桌宴”的酒席才适合演唱与“刻道”有关的，情节完整、内容自成体系、规模宏大的“上路歌”。夯岂寨歌师众多，以唱大歌、酒歌、吹芦笙而闻名于附近村寨，且传承谱系清晰。当下，夯岂寨依然活跃于各类“长桌宴”的著名歌师有恩贵等 5 人，这些歌师大多能完整演唱“上路歌”，即十二路大歌与十二路酒歌。但是，具有如此典型特征的夯岂寨，到目前为止，却没有一个歌手入选国家级非物质文化遗产代表性传承人。①

从施秉县“刻道”酒歌的案例可以发现，有些纳入到国家级名录的代表性传承人，未必生活在“非遗”传承的主要文化空间，而生活在主要文化空间中的杰出传承人却未能入选国家级代表性传承人名录。

（二）官方认定制度影响了“非遗”传承人的传承生态

国家权力介入“非遗”的传承，不仅重构了传承的表现形式、文化时空甚至文化内涵，而且由于传承人是由官方认定，代替了传统的招徒授艺，也影响了“非遗”传承人的传承生态。

广州番禺区沙湾“飘色”② 入选广东省第一批非物质文化遗产名录。其实，在番禺区，“飘色”并不仅仅存在于沙湾，员岗、潭山等地都有“飘色”巡游。不同村落的“飘色”之间具有清晰的传承脉络，构成了一个整体性的文化空间。据称，番禺地区的“飘色”最早出现在员岗村，民间传说，明嘉靖年间（一说万历年间）该村崔氏族人回江西祭祖时，从江西带回“飘色”用以祭祖。员岗一个嫁到沙湾的外嫁女应夫家之请求，从娘家偷偷带一两条色梗回到沙湾，沙湾从此有了“飘色”。现在的沙湾师父依旧十分肯定员岗“飘色”精湛的技艺，尊员岗为祖师。1949 年之前，番禺地区传统的“飘色”巡游在地方神康公、北帝、娘妈（天后）的诞日前后出色。50 年代至“文革”结束期间中止，1979 年恢复。1983 年开始，地方政府以迷信为由，禁止“飘色”巡游期间抬神像出游，“飘色”由此从传统的娱神向现代的娱人转变，并且经常受邀为各种庆典仪式表演助兴。由于“飘色”巡游的时间、空间以及文化内涵、表现形式都被不同的社会力量所改变，番禺“飘色”实际上已经脱离传统的民俗生活，成为民俗的展示与表演。

不可否认，政府在保护、传播、发展“飘色”的过程中，其引导作用十分重要。首先，提升了“飘色”师父在当地社会中的地位，也吸引了更多的年轻人关注“飘色”；其次，使“飘色”活动的组织更有秩序，成立了村一级的协会；再次，“飘色”活动的经费得到了官方的大力支持，这是其得以传承的重要原因；最后，“飘色”巡游不再局限于本村、本镇，扩大了地方的知名度，促进了地方经济的发展。但是，政府介入传统文化的传承，在表面繁盛的背后，也存在着诸多隐忧，如，“飘色”大赛争奇斗艳，现代机械引入“飘色”装置等。更重要的是，由于“飘色”巡游的功能由娱神向娱人转变，传统的招徒授艺传承方式被官方指派学徒所取代，而官方指定的传承人对于“飘色”技艺的态度过于随便，缺少传统“飘色”师傅对于“飘色”制作的敬畏感与神圣感，使得“飘色”制作技艺本身的信仰内涵逐渐消失。这些都改变了“飘色”传承人的传统传承谱系及其传承生态。③

（三）官方认定制度挫败了非官方传承人传承“非遗”的积极性

官方认定“非遗”传承人的制度，改变了传承人之间的人际关系生态，既具有其积极作用，也具有负面影响，主要表现在官方认定制度挫败了非官方传承人传承“非遗”的积极性。

广东省吴川市的吴川泥塑入选广东省非物质文化遗产保护名录。J 君、O 君都入选为该项目的代表性传承人，而其他泥塑艺人对于这两位官方认定的代表性传承人之态度却迥然相异。他们认为，J 君是学院派代表，倡议建立吴川民间雕塑园，组织策划中国（吴川）泥塑大赛，本身对吴川泥塑的发展具有极大的推动作用，名副其实。但 O 君是一个“琴棋书画样样精通”的艺术家，之前在吴川剧团工作，在文化馆的工作主要是负责“教唱戏”，精通梅菉“木鱼歌”、“咸水歌”等，其国画、水彩画也常常获得省级以上的奖励；他每年做三两套泥塑，也获得过一些奖励。但是，对于那些长期从事雕塑的从业者来说，他们认为自己的雕塑水平无论如何都高于 O

①参见张　艳《贵州省施秉县夯岂“刻道”传承研究》，中山大学硕士学位论文，2011 年。

②“飘色”是一种融戏剧、魔术、杂技、音乐、舞蹈于一体的古老民间艺术。起源于明末清初的广东，目前主要流行于广府地区。“飘”是指脱离地面，有凌空飘逸之意，“色”即饰，谓精心巧妙的伪装。所谓“飘色”，即由若干人推着一座装饰华丽的“色板”，色板上由一个或若干个精心装扮的色仔（儿童）扮演戏曲、神话、传说等形象。

③参见李　晓《番禺飘色传承人调查研究》，中山大学硕士学位论文，2010 年。

君，生活水平却远低于O君，为什么文化馆就认定他为代表性传承人，享受省级津贴？由政府认定传承人的制度，使得某些泥塑师傅心存不满，他们甚至拒绝媒体、学者的采访和调查。①

二、保守传统还是适应创新："非遗"传承人的现实选择

传承人在传承"非遗"的过程中，究竟是保守传统还是适应创新？这是"非遗"保护的核心问题之一，也是学术界以及"非遗"保护的利益各方争论最为激烈的问题。迄今为止，有影响的保护方式有抢救性保护、整体性保护、生产性方式保护等等。但是，上述保护方式都是从政府、学者、商人或者传媒的角度出发，即从"局外人"而不是传承人（"局内人"）的视角提出的相应保护传承措施。如何从传承人自身的利益诉求出发，使传承人在传承传统文化的同时，既能获得社会荣誉，也能保持有尊严的物质生活水平，是保护"非遗"传承人的关键。对于许多"非遗"项目，传承人如果固守在"非遗"的传统生存时空，与现代社会的变迁相隔绝，则这种保护方式无异于"慢性自杀"；另外一种情况，传承人以"生产性方式保护"为借口，错误地理解其内涵，盲从市场需求，改变"非遗"的内容、材料、手工技艺、传承空间等核心要素，此种"生产性方式保护"也无异于"杀鸡取卵"，空余"非遗"的外壳。

基于上述原因，我们着眼于传承人本身，从传承人的生存状态及文化传承现状出发，考察传承人对于传统与创新所持的不同态度，最终目的是期望我们的保护范式实现从"'局外人'与'局内人'各自分立"到"'局外人'与'局内人'对话交流"的转换。

（一）"非遗"传承正经历从传统家庭式作坊生产到现代规模化集中生产的转型

广东顺德地区的"广绣"已经完成了从传统到现代的传承方式转型。顺德地区的"广绣"，一直分散在千家万户进行。但是，20世纪90年代以来，广东地区掌握广绣技艺、愿意从事广绣的绣工越来越少，无法实现集中生产，能安心刺绣的技工则多在"老少边穷"地区。从20世纪90年代至今，顺德富德工艺品有限公司在粤北、粤西以及广西、湖南、贵州、四川等全国11个省100多个县，通过合营、自营、合作等多种方式开办广绣厂。公司配备了一支30人左右的技术队伍，常年分布在新绣区组织广绣培训、集中生产。迄今为止，接受过广绣培训的人员超过3万，仍在从事刺绣的约有8 000人，稳定的广绣厂子有30家左右。现在，一件广绣作品需要经过大约10道工序：调查市场、设计图案、刺针印花、制作样板、准备丝绸布料、染成所需颜色、配好各色针线、发送工坊人工刺绣、完工送回仔细验货、最后发货国外等，除了"人工刺绣"这一环节以外，其余全部在顺德总部完成。

与传统广绣生产相比，当下的规模化经营模式使顺德广绣的生产方式、产品以及技艺传承方式都发生了许多变化。大规模商品化生产代替了传统"来件刺绣无批量"的小生产方式，顺德广绣进入到现代化工业生产阶段，绣工成为流水线上的产业工人。绣品纹案由传统图样，转变为针对目标市场的专业设计图样，产品种类更为丰富。绣工由原先为补贴家用而学绣花，转变为一种职业的选择；由从妯娌、邻里等熟人间学得技艺，转变为从熟练工学得技艺，彼此之间是同事或者工友的关系；打破了原先只在顺德境内传承的界限，转变为在外地的传承。②

从顺德的例子可以发现，传统时期在珠三角地区普遍存在的家庭作坊式生产模式，在现代社会经历了巨大的转型。通过引入现代经营模式，极大地改变了广绣的生产方式，从零星分散的家庭式作坊生产，进入到现代规模化集中生产阶段；这一经营模式改变了"非遗"的传承方式，"非遗"的传承从传统封闭的特定地域范围内的传承、特定群体如家族成员之间的传承，发展到现代工厂、企业的职业化传承，传承人的身份由原有的"手艺人"，发展成为现代的"企业工人"。

（二）"非遗"传承对现代技术的引入损害了传统"非遗"的手工技艺特性

"非遗"传承引入现代技术，使传统手工技艺类产品的制作从依靠手工经验积累的阶段进入到精确的规范操作阶段，虽然生产规模扩大，产量大幅提高，有了显著的经济效益，但是，随着现代技术的运用，传统手工技艺的仪式性、严肃性逐渐消失，而代之以半机械化、机械化时代的机械性、重复性，精确化、标准化的生产使"非遗"产品的"独一无二性"③ 也随之消失。

山西省长子县西南呈村响铜乐器制作技艺的

①参见陈冬梅《吴川泥塑传承人调查研究》，中山大学硕士学位论文，2010年。
②参见谭怡玮《顺德广绣传承调查》，中山大学硕士学位论文，2011年。
③ 德 瓦尔特·本雅明《技术复制时代的艺术品》，胡不适译，杭州：浙江文艺出版社，2005年，第88～93页。

传承现状，是一个典型的案例。随着现代技术的引进与运用，响铜乐器制作技艺从传统的手工技艺转向现代的半机械化技术运用，响铜乐器的传承人实际上分化为 3 种类型：第一类，家族传承人。出身于响铜乐器制作世家，在言传身教中恪守传统制作技艺，对响铜乐器的传统制作技艺具有极强的认同感与使命感，是当地默认的技艺传承人，技艺在家族成员之间传承。这类传承人往往年事已高，在激烈的市场竞争中基本淡出。第二类，公私合营企业或村办企业的学徒。他们是在 1949 年以后经公私合营、村集体办厂渠道进入到这一行业，此时响铜制作乐器行业传统的家族传承模式已被打破，这批学徒既掌握了传统制作技艺的整套流程，也是半机械化生产的实验者。第三批国家级非物质文化遗产代表性传承人 Y 君便是其中的代表，他开办了全村规模最大的响铜乐器制作厂家。第三类，半机械化时代的传承人，又可分为两种情况：一是得到传统技艺掌握者的指导，清楚传统响铜乐器制作技艺的各个环节，通过实践掌握了半机械化响铜乐器制作技艺的全套工艺流程，可以担当起最后的校音工作；另一种是仅仅掌握响铜制作中的某个环节，在这一环节中达到技艺纯熟的程度。

在制作过程中引入半机械技术，使得响铜乐器制作技艺由传统的纯粹人力劳作走向了半机械化时代。Y 君作为国家级代表性传承人，既掌握了传统技艺，又善于进行技术革新，成为了传承“非遗”的中坚力量。他引进了切圆机、空气锤、成型机，既减轻了劳动强度，也从音量、音质、形状、光洁度等方面大大提高了响铜乐器的制作质量。无论是品种、产量，还是生产规模，都实现了突破性进展。

但是，机器的介入导致了传统生产传承方式的断裂。“全把式”是传统学艺者的目标。“全把式”在实践中不断成长、成熟，他所掌握的技艺与时间、经验互为印证，带有一种神秘色彩的尊严性。“全把式”传人有一种无形的责任感，在技艺传承过程中，他们必须亲力亲为、全心全意，必须带领摸索、示范实践、积累沉淀，自觉承担技艺传承的主要责任。然而，新的学艺者仅仅只是某个工序、某个环节的机械操作者，缺乏对整个过程的宏观把握，没有传承的历史荣耀感与责任感，不再将“全把式”作为学艺的目标。①

（三）现代社会的信息传播、人员流动及资源交换日益消解“非遗”传承的地域性、群体性特征

“非遗”传承的地域性、群体性特征往往表现为家族传承、地域传承。就如何处理好“非遗”传承的封闭性与发展的开放性之间的关系问题，“非遗”传承人应审时度势，做出适合“非遗”传承发展的正确选择。在调查中我们发现，传承人坚持“非遗”传承的相对封闭性，一方面有利于保证“非遗”的传承与“传承母体”（地域、群体）之间的传统关联；② 另一方面，传承人如果过度坚持传统的、封闭的传承方式，则有可能使“非遗”传承无法应对现代社会变迁，直至面临濒危的绝境。

顺德永春拳的传承现状，颇能说明传承的封闭性与发展的开放性之间的关系。顺德永春与香港咏春、佛山咏春、广州咏春、古劳咏春同属于永春拳的一个支系，但顺德永春在外界的影响与声名却远不及佛山咏春。当前，顺德永春虽然已经形成了老中青三代的传承梯队，但实际上潜藏着深刻的传承危机。

其一，武术门派的拟宗族特点，使得顺德永春的保留套路仅只掌握在掌门人之手，并且从不轻易示人，面临着失传的危机。顺德永春在流传初期，都是异姓相传，传人不多，拟宗族特点并不明显。但从梁赞设立嫡传弟子开始，拟宗族特点开始显现，作为嫡传弟子的陈华顺获得了师父梁赞的大部分武学。原本异姓相传的功夫，从陈华顺开始，就成为一个家族的门派，四代家传让顺德永春的拟宗族特点更为鲜明。这种组织制度一方面使得本门派自力更生，在武艺方面精益求精；另一方面，由于传承的保密性和排外性，一旦后继无人，就可能导致武学绝技失传。

其二，传承方式保守，对外宣传乏力。随着影视传媒的广泛传播，人们往往将永春拳与佛山联系在一起，外界鲜有人知道顺德永春。事实上，顺德永春传承套路最多，但并没有获得其应有的声誉。这与保守的传承方式和对外宣传乏力

①参见段岭南《长子县西南呈村响铜乐器制作技艺与传承》，中山大学硕士学位论文，2011 年。

②“传承母体”是日本民俗学家福田亚细男为了批判柳田国男的“重出立证法”而提出的概念。他认为，以“重出立证法”为惟一方法的民俗学研究成果是虚构的历史，必须放弃以资料的全国性搜集为前提的重出立证法，要在具体的传承母体中分析民俗现象之间的相互关联，从中得出变化、变迁，进而提出假设。他进而指出，那种认为重出立证法可以究明变迁过程的观点，只是一种幻想。在这个意义上，民俗学必须把民俗放在其传承地域进行调查分析，在其“传承母体”，即传承地域究明民俗存在的意义及其历史性格。参见［日］福田亚细男《日本民俗学方法序说——柳田国男与民俗学》，於　芳等译，北京：学苑出版社，2010 年，第 100 页、第 160 页。基于此，笔者将“传承母体”的概念拓展为传承地域与传承群体，即包含特定的时空以及在这一特定时空中生活并传承文化传统的群体。

有关。举个例子：2009年底，顺德永春拳师L君参加全国武术职业联盟暨中央电视台《武林大会》永春拳全球选拔赛，一举获得一等奖，却引起掌门人的不满，质问为何挽拳给外人看。显然，掌门人的门派保守态度限制了顺德永春拳的对外宣传和影响。其实，顺德永春与顺德均安镇的李小龙有着密切关联，本身是具有扩大外界影响的深厚武术文化底蕴的。①

（四）现代社会的高度市场化特征使“非遗”传承人受到消费者（受众）、市场（传承空间）等因素的深刻影响

广东吴川泥塑的发展变化，正是传承人、消费者（受众）、市场（传承空间）长期互动、相互作用影响的结果。从清末开始，吴川泥塑为展览型泥塑，是当地年例期间群众献媚于神的一种民间艺术。每年年底至次年正月初十前，吴川城区梅菉镇各庙宇首事人、乡绅、商人根据街坊意见，决定是否在自己街坊村场塑泥塑，并预约泥塑艺人，谈好价钱，准备泥塑材料，划好地盘，按人头向各家各户收取费用。正月初十至十四夜或十五中午前，泥塑艺人在资助者规定的地方塑泥塑。正月十五夜，当地群众逛花桥、行花街、登花塔、赏泥塑，并向泥塑棚内扔钱，认为这样可以得到神明的保佑、心想事成。正月十九左右，街坊村民对已经爆裂的泥塑“砍泥鬼头”，并把烂泥送到大塘边，俗称“送泥鬼”。

吴川泥塑从清末发展到今天，功能呈现出多样化的发展趋势，市场在其中起着关键的作用。根据消费者的不同需求，当前吴川泥塑市场可以分为传统信仰市场和新兴市场。传统信仰市场有年例泥塑、庙宇雕塑；新兴市场则有园林公园雕塑、城市雕塑等室外雕塑，以及房地产商要求的室内雕塑、小型雕塑礼品等。传统泥塑市场的年例泥塑因为有“送泥鬼”的环节，以娱神为主要功能，故对艺术性的要求最低；庙宇雕塑作为庙宇建筑的一部分，要求较高。新兴市场的准入门槛最高，强调作品的艺术性，一般由受过专业训练的雕塑家承担。目前，吴川泥塑艺术的发展境况喜忧参半。一方面，传统泥塑市场受到较大冲击，村民认为，泥塑浪费资源，年例一过还要处理被打烂的泥土，十分麻烦。年例期间，动态的“飘色”游行和粤剧远比静态的泥塑形象更为有趣，因此更加吸引观众。近年来，吴川“飘色”的传承、保护与传播工作出色，而同样作为年例传统习俗的泥塑，却逐渐退出吴川年例民间艺术的舞台。另一方面，泥塑的新兴市场得到长足发展，经由吴川泥塑传承人的艺术生产传播，作品遍及大江南北。湛江、广州、杭州、无锡、北京、云南等地，都有吴川泥塑艺术家J君的泥塑作品，极大地提高了吴川泥塑的知名度。

吴川泥塑两个市场的冷热不同，究其深层原因，在于市场主导的价格差异。传统信仰市场的泥塑价格低，新兴市场的泥塑价格高。由于泥塑市场的准入门槛不同，手艺水平的高低成为泥塑艺术是否拥有泥塑市场的重要标准，因此，拥有越多泥塑市场的传承人，其艺术水平越高。而在激烈的市场竞争中，泥塑艺人只有不断地提高自身的手艺水平，才能立足于该行业，在竞争中赢得市场。此外，观众、投资方审美取向也在影响着吴川泥塑的发展。泥塑传承人在本地的传统泥塑市场上逐渐地形成了以民间普通观众的眼光来构思的艺术创作方式——制作仙女必定是柳眉黛眼，武将一定是高大魁梧，用色则常用具有喜感的大红大绿；而在新兴的泥塑市场上则形成了以古典、自然、优雅为特点的制作风格，使它能符合现代人的审美趣味。②

从吴川泥塑的案例可以发现，适应社会变迁的传承人会根据受众、市场的要求，对“非遗”本身的内容、形式做出相应的改变，他们在“非遗”的现代转型过程中起着至关重要的作用，而那些无法适应社会变迁之需求的传承人，往往为时代所淘汰。市场、受众、投资方等诸多力量的相互作用，传承人的相互竞争，共同构成了吴川泥塑制作技艺传承的复杂文化生态，其结果导致吴川泥塑内在的“民间信仰”日渐式微，泥塑作品越来越朝“艺术化”方向转型。但是，吴川泥塑在发展中逐渐失去传统的信仰内核，远离传统的风格与神韵。如果传承人不主动应对社会的变迁，吴川泥塑能有今天吗？可是，今天的吴川泥塑，还是传统的吴川泥塑吗？

三、非物质文化遗产保护实践的理论问题

随着时代的变迁，作为“活态”传承的非物质文化遗产不断适应着日益变迁的时代。随着“非遗”保护的不断开展，现实的境况却充满着“悖论”。一方面，作为保护者，应坚持以“真实性”的原则，保护“原生态”的文化；另一方面，在急剧变化的时代面前，“非遗”传承人主动或被动地做出应对，以致“非遗”的传统内容与传统表现形式，都在悄然发生变化。这一现象背后，其实潜藏着保护者的“原生态”想

①参见陆玉洁《顺德永春拳传承人调查研究》，中山大学硕士学位论文，2011年。
②参见陈冬梅《吴川泥塑传承人调查研究》，中山大学硕士学位论文，2010年。

象与“非遗”传承的“活态”真实之间的矛盾。

“非遗”传承面临的问题，不仅仅是现代化变迁对“非遗”传承的文化生态产生的深刻影响，而且，由于“非遗”保护运动的开展，官方、学者、商人、传媒等外在力量，介入到在“传承母体”中历经世代传承的“活态”“非遗”之中，打破了传承发展动力的固有平衡，重构了传承人与各种力量之间的结构与关系，“非遗”被赋予了超越“传承母体”的新的功能、意义与价值。传承人在面临新的结构与关系以及已经发生变化的“非遗”传承空间时，肯定会做出相应的调适，以适应社会与文化变迁。当“非遗”的意义、价值、功能发生改变的时候，其内涵及表现形式也会发生相应的改变，如果我们依然要求传承人按照所谓“原生态”的标准传承“非遗”的内涵与形式，难道不是漠视“非遗”“活态”传承发展的规律？

因此，有必要对上述所谓“悖论”现象以及“非遗”保护存在的相关问题进行学理辨析，以期对“非遗”研究、保护有所助益。

（一）authenticity（“本真性”、“真实性”、“原真性”）问题

当前“非遗”保护界普遍盛行的观点，认为保护必须坚持“本真性”（或被表述为“真实性”、“原真性”）原则。① 至于什么是“非遗”的“本真性”，没有一个确定的标准。一个似乎需要确切界定的概念，在“非遗”研究者、保护者的表述中却始终处于模糊混沌、争论不休的状态。以何时何地何种形式承载的何种内容作为界定标准？以各级文化部门名录项目申报书的“基本内容”（通过文字及影像声音等媒介呈现）作为界定标准？还是以传承人口传身授的技艺、知识呈现的当下形态作为界定标准？“非遗”本来是“活态”的，不断随时间地点、随情境发生变化，如果以某种看似科学的、客观的、“本真性”的标准予以固化，则将扼杀“非遗”的生命力，在本质上违反文化多样性的本意。

1. authenticity：“世界遗产”② 领域不断被修正、被深化的概念

那么，“authenticity”的原则究竟来自哪里？实际上，“authenticity”概念是“世界遗产”领域不断被修正、被深化的概念。1964年5月，第二届历史古迹建造师及技师国际会议通过了《国际古迹保护与修复宪章》（International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites），简称《威尼斯宪章》（The Venice Charter）。《威尼斯宪章》开宗明义地指出“传递其原真性的全部信息是我们的职责。”虽然没有界定“原真性”，但对“原真性”做了具体描述：决不能改变该建筑的布局或装饰；决不允许任何导致群体和颜色关系的新建、拆除或改动；不得全部或局部搬迁古迹；任何不可避免的添加都必须与该建筑的构成有所区别，并且必须能识别是当代的东西；任何添加均不允许，除非它们不至于贬低该建筑物的有趣部分、传统环境、布局平衡及其与周围环境的关系。《威尼斯宪章》近乎严格苛刻地坚持物质文化遗产的原真性与完整性。

《威尼斯宪章》作为一种“普世”的标准，在东方国家却遭遇了与西方不同的文化遗产真实性观念之困境。对于中国、日本等东方国家，其文化和物质背景与西方全然不同，如何既考虑纪念物的美学价值和历史价值，又不违背《威尼斯宪章》的原则？有鉴于此，1994年12月12～17日，世界遗产委员会第18次会议通过了《关于原真性的奈良文件》（The Nara Document on Authenticity）。在奈良会议上，神户大学伸雄先生指出，在日本和亚洲国家没有“原真性”这个词，而且日本几乎所有的历史性建筑都是用易腐烂的植物材料构筑，需要定期修复、定期更换部件，不同于西方石材建筑的坚固。需要一种适合多样文化的“原真性”评估观念。于是，《奈良文件》倡导了一种宽泛意义上的“原真性”，即不仅考虑纪念物的材料，而且考虑它的设计、形式、用途和功能、诠释和技术，以及衍生出来的“精神”和“影响”。从此，欧洲之外的地区执行《世界遗产公约》，可以不以欧洲的“原真性”概念为唯一标准。③

《奈良文件》具有里程碑式的意义。在文化多样性背景下，《奈良文件》对于原真性的重新阐释，考虑到由于文化多样性而产生的不同的原真性判断标准。出于对文化多样性的尊重，对于文化遗产的价值和原真性的评价不再囿于一个固定的评价标准，而是充分考虑文化遗产的相关文

①在汉语“文化遗产”相关文献中，authenticity被翻译为“本真性”、“真实性”、“原真性”等不同表述，本文引用相关文献时照录不同表述。

②在联合国教科文组织的文件中，“世界遗产”与“非物质文化遗产”分属两种不同的遗产类别，归属两种不同的体系（有独立的公约文本，有不同的遗产目录），执行两种不同的标准（遴选标准不同、类型标准不同、类型分歧不同）。参见梁保尔，张朝枝《“世界遗产”与“非物质文化遗产”两种遗产类型的特征研究》，《旅游科学》2010年第12期。

③联合国教科文组织编《世界文化报告——文化的多样性、冲突与多元共存》，关世杰等译，北京：北京大学出版社，2002年，第150页。

化背景，尊重多样的背景信息来源，以此判断文化遗产的原真性。① 《奈良文件》关于原真性标准的原则，在具体的实践过程中，直接影响了联合国教科文组织保护世界文化与自然遗产政府间委员会颁布的《实施保护世界文化与自然遗产公约的操作指南》。

2. 中国“非遗”保护与研究领域对“原真性”的挪用

综合考察联合国《保护非物质文化遗产公约》及其关联文件，我们发现，中国政府与学界是将“世界遗产”领域的“原真性”概念挪用到“非物质文化遗产”保护与研究领域。

联合国教科文组织的《保护非物质文化遗产公约》在定义中明确指出“非物质文化遗产世代相传，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，为这些社区和群体提供持续的认同感，从而增强对文化多样性和人类创造力的尊重。”② 公约强调了遗产的历史性以及随社会变迁的发展变化，强调“非遗”在与社会、历史、文化、自然的互动中，会被不断再创造。《公约》并没有把“非遗”看做是“活化石”，也没有将“本真性”作为“非遗”保护的原则。

根据《保护非物质文化遗产公约》的说明，该公约的关联文件如《世界人权宣言》(1948)等7个文件，均没有提及“原真性”。其中《保护民间创作建议案》强调完整保护民间创作，避免有任何歪曲，并且充分认识到，由于民间创作具有不断发展的特点而无法直接被保护，因此，以某种有形的形态确定下来的民间创作应该予以有效保护。③ 但并没有以某一确定的有形形态作为“原真性”的标准。此外，《保护世界文化和自然遗产公约》没有提及“原真性”；在《实施保护世界文化与自然遗产公约的操作指南》中对文化遗产的“原真性”进行了细致的描述和界定，但明确指出原真性的描述须与文化遗产突出的普遍价值相联系进行考察，而且，《奈良文件》“为评估遗产的原真性提供了操作基础”。④

可见，对于本真性概念，中国“非遗”研究与保护领域未经认真梳理其来龙去脉及适用范围，便将“原真性”概念从“世界遗产”领域，直接挪用到“非物质文化遗产”领域。“世界遗产”领域中一个不断被深化、修正的概念，在“非物质文化遗产”领域却演变成为“金科玉律”、僵化的教条。

3. 非“原真性”与“原真性”之辨

我们认为，任何通过媒介固化下来的某一特定时空的非物质文化遗产，不代表其唯一“原真性”；各级名录申报材料中所描述、呈现的非物质文化遗产，不因为其所谓的官方“合法性”，而被认为代表“非遗”的唯一“原真性”。“活态的”、具有其自身功能、价值、意义的非物质文化遗产，随着时代的变化而变化，并持续地为人们所认同，即呈现其“原真性”。

(二) 传承母体共享的“非遗”与脱离传承母体的“非遗”

在当下中国，由官方认定的传承人、传承群体及其传承的非物质文化遗产，开始作为“传承母体”之外的“想象的共同体”之符号及象征资源。“非遗”作为一种文化，从特定地域、特定群体共享的文化，到脱离“传承母体”而被移植、再利用，甚至被提升为地域的、民族—国家的文化遗产，承载着超越其“传承母体”的意义、功能与价值。于是，在特定的“传承母体”中传承的非物质文化遗产，被广泛地作为政治、经济、文化资源用于展示，并且为“传承母体”之外的人们所运用并获得利益，这是“非遗”保护过程中经常出现的现象。这些超越“传承母体”的“非遗”，被人们斥为“伪民俗”。人们更多地停留在“真”与“伪”的争辩之中，而没有考察分析这些作为“生活”的民俗之所以具有“文化资本”而进入“遗产”名录，以及被广泛地移植、利用、再创造，其背后蕴含的历史传统、当下社会结构以及文化变迁的动因。

我们认为，在具体的保护过程中，有必要对传承母体共享的“非遗”与脱离传承母体的“非遗”进行区分：前者是“非遗”保护的对象，后者是“非遗”作为文化元素被移植、被利用到当代文化发展之中，而不是传承母体共享的“非遗”。被移植、被利用的“非遗”，因为脱离其传承母体，具有与传承母体不同的再创造者、文化时空、受众、传播渠道等，其内涵、表现形式自然会发生变化，有时甚至变得面目全

①联合国教科文组织编《世界文化报告——文化的多样性、冲突与多元共存》，关世杰等译，北京：北京大学出版社，2002年，第150页。
②引自王文章主编《非物质文化遗产概论》，北京：文化艺术出版社，2006年，第445页。
③英文原文为：While living folklore, owing to its evolving character, cannot always be directly protected, folklore that has been fixed in a tangible form should be effectively protected.
④参见中华人民共和国国家文物局网站 http://www.sach.gov.cn/tabid/312/InfoID/6973/Default.aspx。

非。这些脱离传承母体的“非遗”不是“非遗”保护的对象。在“非遗”保护的大背景下，其中一个突出而普遍的现象是，政府依托传统民俗节日打造的新兴节庆，如2011年2月17日，广州市越秀区在城隍庙忠佑广场举行首届“广府庙会”。从这种由政府借助传统民俗文化资源创设的新兴节庆，可以看到国家力量对传统地方民俗文化的移植、利用以及再创造。如何使新兴节庆既保持来自民间的内在动力，具有可持续传承发展的社会结构基础，符合地方民众的文化心理需求，又契合传承传统民俗文化、创新传统民俗文化之现代价值、营造社会和谐氛围的国家意志，使其具有超越地方社会的政治、经济、文化功能，两者的有机融合是主办者需要认真考量的问题。

（三）体系外的文化与体制外的文化持有者

《中华人民共和国非物质文化遗产法》（2011）第21条规定“相同的非物质文化遗产项目，其形式和内涵在两个以上地区均保持完整的，可以同时列入国家级非物质文化遗产代表性项目名录。”但在实施过程中，由于种种原因，许多相同的非物质文化遗产，其形式和内涵在两个以上地区均保持完整，却未能同时被纳入名录或扩展名录。换言之，形式内涵相同的“非遗”，却因行政区划的不同，其文化价值被人为地划分为三六九等。此外，由于文化的多样，国家无法将所有的文化事象纳入到保护体系，那些未被纳入保护体系的文化以及游离于体制外的文化持有者，有可能因为长期不为人们所关注，而忽视了其存在的价值，这些文化持有者传承的文化面临濒危的绝境，直至最终消失。

闽粤赣地区客家山歌的不同遭遇即是典型案例。客家山歌是客家族群共同拥有的文化，在客家人聚居的区域具有广泛的传承，但目前只有梅州客家山歌、兴国山歌入选国家级非物质文化遗产名录体系。那些未被入选国家名录的客家地区传承的客家山歌，其价值、意义、功能是否不如梅州和兴国的客家山歌重要呢？其实未必如此。据调查，在福建长汀县，对于许多人来说，客家山歌依然具有重要的价值、意义与功能。2000年以来，随着农村人口大量进入城镇，客家山歌也从乡村进入到城镇，客家山歌的演唱空间从传统的山野（“山歌只能山上唱”）进入到如今的大庭广众（公园里面唱山歌）。涌入城镇的“乡下人”，脱离了原有的人际关系与文化网络，作为传统记忆的山歌被重新激活，借由传统的山歌，“乡下人”在城镇建立起新的人际关系和文化网络。由于尚未被外界赋予超越传承母体的政治、经济、文化的功能，长汀客家山歌的功能依然保留着传统的娱乐和男女两性“风流”交际的功能。从某种意义上，“本真性”保护论者倒是可以在长汀发现客家山歌的“原生态”。现存歌手传承的长汀客家山歌类型多样，生活气息浓郁，文化内涵深厚，在山歌的主题、套路、评价标准、演唱技巧等方面，形成了一套系统的山歌地方性知识。① 但是，这种无意识、完全自觉的文化传承，随着这群对山歌保有记忆的歌手群体的逐渐逝去，很有可能濒临灭绝。而颇具意味的是，一直依靠外在力量赋予其政治、经济、文化价值的某地客家山歌，其真实的传承状态是：既能传承大量传统山歌，又具有即兴编创能力的歌手如凤毛麟角；歌手的应时应景表演几乎依靠文化馆干部的创作，歌手只是照章背诵而已。但该地客家山歌却位列重要的名录体系。两相比较，究竟是谁的濒危程度更严重？谁更需要纳入保护体系呢？

也许，文化就是在无数的遗憾和惋惜中发展，正如万古江河，奔流不息！

（责任编辑　洪　颖）

①参见王维娜《从山野到大庭广众——长汀客家山歌的传承与地方知识》，中山大学博士学位论文，2009年。