苗族分布在我国西南数省区。按方言划分，大致可分为湘西方言区、黔东方言区、川滇黔方言区。黔东南清水江流域一带是全国苗族最大的聚居区，大致包括凯里、剑河、黄平、台江、雷山、丹寨、施秉、黄平、镇远、三穗，以及广西三江和湖南靖县等地。在此广大苗族聚居区普遍流传着一种以创世为主体内容的诗体神话，俗称“古歌”或“古歌古词”。（分段）苗族古歌内容包罗万象，从宇宙的诞生、人类和物种的起源、开天辟地、初民时期的滔天洪水，到苗族的大迁徙、苗族的古代社会制度和日常生产生活等，无所不包，成为苗族古代神话的总汇。（分段）苗族古歌古词神话大多在鼓社祭、婚丧活动、亲友聚会和节日等场合演唱，演唱者多为中老年人、巫师、歌手等。酒席是演唱古歌的重要场合。苗族的古歌古词神话是一个民族的心灵记忆，是苗族古代社会的百科全书和“经典”，具有史学、民族学、哲学、人类学等多方面价值。今天，这些古歌古词神话还在民间流传唱诵。（分段）但由于受到现代文化和市场经济的冲击，苗族古歌已濒临失传。以台江为例，在全县13万苗族同胞中，能唱完整部古歌的已寥寥无几，目前只有二百余人能唱一些不完整的古歌，而且都是中老年人，传承古歌较多的老人年事已高。如不抓紧抢救保护，苗族古歌这一民族瑰宝将最终在世间消失。

苗族古歌是苗族古老的口头文学形式，其内容包括开天辟地、战争迁徙、风俗习惯、生产劳动、神话传说、爱情故事、情歌礼辞、丧葬火把、苗医苗药以及天文哲学等。苗族古歌的传播有两种形式：口头演述和抄本流传。（分段）苗族古歌源远流长。自苗族先民三苗、灌蔸、南蛮、武陵蛮，到宋时的苗族，都一直把它视为自己的“百科全书”而广为传诵，家喻户晓。“文革”十年浩劫中，它的手抄本和方块苗文记载本被焚烧殆尽，但苗族人民还是悄悄地用民间口传的形式，将其保存了下来。（分段）苗族古歌广泛流传于湘西土家族苗族自治州的花垣县、吉首市、凤凰县、保靖县、古丈县、泸溪县以及与之接壤的贵州、重庆和湖北等地。地处云贵高原的余脉武陵山区，这里山峦叠嶂、森林密布，经济相对落后，环境相对封闭，成为民间文学繁衍的土壤。（分段）苗族古歌对研究苗族古代的历史、政治、经济、宗教、哲学、文学、艺术、祭祀、医学、农学、天文、民俗、军事以及民族迁徙等，具有重要的价值。作为苗族最重要的文化遗产，苗族古歌在加强民族凝聚力、构建和谐社会方面有着现实意义。

布洛陀是壮族先民口头文学中的神话人物，是创世神、始祖神和道德神。《布洛陀》是壮族的长篇诗体创世神话，主要记述布洛陀开天辟地、创造人类的丰功伟绩，自古以来以口头方式在广西壮族自治区田阳县一带传承。大约从明代起，在口头传唱的同时，也以古壮字书写的形式保存下来，其中有一部分变成壮族民间麽教的经文。（分段）《布洛陀》的内容包括布洛陀创造天地、造人、造万物、造土皇帝、造文字历书和造伦理道德六个方面，反映了人类从茹毛饮血的蒙昧时代走向农耕时代的历史，以及壮族先民氏族部落社会的情况，在历史学、文学、宗教学、古文字学、音韵学和音乐学研究等方面有一定的学术价值。（分段）布洛陀口传诗体创世神话在内容上具有原生性特点，在漫长的口头传承过程中，经过一代代的不断加工和锤炼，艺术性也得到了完善和提高。它不仅可以帮助人们认识历史、满足人们的生活需求，还具有教化的作用。（分段）由于历史及其他各种原因，今天《布洛陀》已面临失传的危机，需要采取普查、建档、研究、出版等手段，并通过建立布洛陀文化生态保护村、唱诵队、传习馆以及在相关学校开办传习班等方式加以保护，使其能在现代化社会条件下继续得到传承。

阿昌族的长篇诗体创世神话《遮帕麻和遮咪麻》主要流传在云南省德宏傣族景颇族自治州梁河县阿昌族群众中，以唱诗和口头白话两种形式传承至今。（分段）阿昌族人口有三万多，主要聚居在云南省德宏州梁河县九保、曩宋和陇川县户撒三个阿昌族乡。在阿昌族宗教及民俗活动中，要念诵全部的《遮帕麻和遮咪麻》。普通百姓在建房、迎候亲戚、娶亲迎候媒人时，要边歌边舞跳窝罗。开头的唱词为盘家谱，首先唱颂阿昌族的始祖遮帕麻和遮咪麻创造了人类，使族人得以联姻并繁衍传承。（分段）遮帕麻和遮咪麻的传说，不论是唱诗还是白话故事，内容基本一致。故事讲述了阿昌族始祖遮帕麻和遮咪麻造天织地、制服洪荒、创造人类、智斗邪魔腊訇而使宇宙恢复和平景象的过程。遮帕麻和遮咪麻不仅是阿昌族最受崇拜的至尊善神，而且也是所有寻常人家的护佑之神和阿昌族祭祀活动的主掌之神。《遮帕麻和遮咪麻》是一部叙述创世的长诗，同时也形象地反映了人类从母权制向父权制过渡的状况。故事中的盐婆神话是古代西南民族游牧文化的一块“活化石”。《遮帕麻和遮咪麻》是阿昌族文化发展的一座丰碑，阿昌族将其称为“我们民族的歌”。（分段）50年前，遮帕麻和遮咪麻的故事家喻户晓，阿昌族男女老少都会口头讲述。如今，由于懂阿昌古语的人越来越少，能说唱史诗的“活祀”（祭司）由原来的8人减为2人，古老的创世神话正濒临消亡的危险。

牡帕密帕是拉祜族“波阔嘎阔”演唱的一部长篇诗体创世神话，流传于云南省思茅市澜沧拉祜族自治县境内。全诗共17个篇章，2300行，内容叙述造天地日月、造万物和人类以及人类初始阶段的生存状况等，是拉祜族人民传承历史悠久的口述文学精品。（分段）牡帕密帕由“嘎木科”（会唱诗的人）和“魔巴”（宗教活动主持者）主唱，也可有多人伴唱或多人轮唱；歌词通俗简练，格律固定，对偶句居多。曲调优美动听，调式因地域不同而有差异，演唱以字行腔，有说唱的特点。牡帕密帕在拉祜族的传统节日、宗教活动或农闲期间说唱，唱者声情并茂，听者如痴如醉，说唱往往通宵达旦，参加者无不兴致盎然。（分段）牡帕密帕是拉祜族历史文化研究不可或缺的宝贵资料，是拉祜族文化的载体，也是维系拉祜族精神生活的纽带。但由于受现代文化的冲击，这一创世神话濒临失传，后继乏人。目前，澜沧拉祜族自治县境内能完整演唱该曲目的仅剩1至2人。

苗族“刻道”即“刻木”，汉语译为《苗族开亲歌》，主要流传于贵州省施秉县杨柳塘镇飞云大峡谷的一个山坡洼地里。“刻道”是居住在中国境内的苗族群体中，至今惟一保留的刻木记事符号。它是迄今为止苗族最早的记事实物和该支系最古老的文字工具。（分段）据清乾隆《镇远府志》记载，苗族“俗无文字，交质用竹木刻数寸，名为‘刻木'”。婚嫁则“姑之女定为舅媳。倘无子，必重献于舅，谓之外甥钱，否则终身不得嫁或招少年往来”。《贵州志略》亦有苗族“刻木示信，犹存古风”的记载。《苗族开亲歌》产生于苗族母系氏族过渡到父系氏族之后的一段历史时期，虽然有关于民族迁徙、图腾崇拜等方面的内容，但与那些反映创世、开天辟地、人类起源等的古歌古词神话不同。它所反映的主要是舅权制下的婚姻状况，被民族学家和民俗学家称为“苗族最古老的婚姻‘活化石'”，在苗族发展史的研究上具有非常重要的价值。（分段）《刻道》是苗族古歌中历史最长、规模最大、流传最广的酒歌，有一万多行的歌词。它是苗族先民们在长期的生产、生活实践中创造、积累和演变而形成的，其间吸收了其他民族优秀的民歌精华，形成了苗族诗歌独具的特色和风格。古歌对环境的描写，对人物语言、行动、心理和性格的刻画，绘声绘色、栩栩如生。（分段）《刻道》是一部具有浓郁民族气息的苗族婚姻叙事长诗，更是一部规模宏大、历史悠久的苗族古籍，它不仅取得了很高的文学艺术成就，在苗族的起源和迁徙、图腾崇拜、数学知识、语言学等方面研究上也具有重要的价值。

浙江省杭州市白蛇传传说是我国民间文学中的一颗璀璨明珠，所塑造的白娘子、许仙、法海和小青等人物形象，表达了广大人民对人性解放的渴望，是中华民族宝贵的精神文化遗产。传说中所保留的大量古代传统习俗，使白蛇传成为我国民俗文化信息最为丰富的口头遗产之一。（分段）白蛇传传说肇始于唐五代时期，基本成型于南宋，至迟到元代已被文人编成杂剧和话本。明代冯梦龙编纂的拟话本《白娘子永镇雷峰塔》是该传说最早的较为完整的文本。明清以降至于现当代，民间的口头文学与各类俗文艺的改编、搬演相互渗透、相互融合，使白蛇传最终成为故事、歌谣、宝卷、小说、演义、话本、戏曲、弹词，以及电影、电视、动漫、舞蹈、连环画等各种文艺形式的经典题材。其影响不断扩大，最终流布全国，家喻户晓，并远播日本、朝鲜、越南、印度等许多国家。（分段）民间传说常常出现“多源”现象，白蛇传传说亦然。民间文学专家认为，镇江、杭州是这一传说的重要流传地。白蛇传传说流传地区广泛，与梁祝传说、孟姜女传说、牛郎织女传说并列为汉民族流传较广的四大传说。（分段）白蛇传极大地丰富了中国民间文艺的宝库。它故事奇崛，人物生动丰满，其中的白娘子是中国艺术长廊中一个重要的典型形象。传说所反映出的南宋以来不同时期的主要社会思想、信仰与价值观及民族深层心理，有重要的历史价值。白蛇传中的民风民俗内容也极其丰富，对了解江南的风土人情有重要的参考价值。而对于这一传说主要的发生地杭州而言，白蛇传与断桥、雷峰塔及西湖等自然和文化景观形成了密不可分的关系，使杭州和西湖都具有了更为丰厚的文化内涵。

梁山伯与祝英台传说是我国四大民间传说之一，是中华文化的瑰宝。千百年来，它以提倡求知、崇尚爱情、歌颂生命生生不息的鲜明主题深深打动着人们的心灵，以曲折动人的情节、鲜明的人物性格、奇巧的故事结构而受到民众的广泛喜爱。梁祝传说和以梁祝传说为内容的其他艺术形式所展现的艺术魅力，使其成为中国民间文学艺术之林中的一朵奇葩。（分段）梁祝传说自1600年前的晋代形成以来，主要流传于宁波、上虞、杭州、宜兴、济宁、汝南等地，并向中国的各个地区、各个民族流传辐射。在流传的过程中，各地人民又不断丰富发展传说的内容，甚至还兴建了众多以梁祝传说为主题的墓碑和庙宇等建筑。此外，梁祝传说还流传到朝鲜、越南、缅甸、日本、新加坡和印度尼西亚等国家，其影响之大在中国民间传说中实属罕见。（分段）据梁祝传说改编的越剧《梁山伯与祝英台》、小提琴协奏曲《梁祝》、电影《梁山伯与祝英台》等各种文学艺术作品，以及由此而形成的求学、婚恋的独特风尚，构成了庞大的梁祝文化系统。（分段）同其他口头文学和非物质文化遗产一样，近20年来，由于受现代化和城市化的影响，以口头传承为主的梁祝传说受到了前所未有的冲击。原有的口头传承人相继去世，年轻一代不愿接续，传承面临着断代的危险，急需抢救和采取相应的保护措施，使这一优秀的文化传统得以绵延。

梁山伯与祝英台传说是我国四大民间传说之一，是中华文化的瑰宝。千百年来，它以提倡求知、崇尚爱情、歌颂生命生生不息的鲜明主题深深打动着人们的心灵，以曲折动人的情节、鲜明的人物性格、奇巧的故事结构而受到民众的广泛喜爱。梁祝传说和以梁祝传说为内容的其他艺术形式所展现的艺术魅力，使其成为中国民间文学艺术之林中的一朵奇葩。（分段）梁祝传说自1600年前的晋代形成以来，主要流传于宁波、上虞、杭州、宜兴、济宁、汝南等地，并向中国的各个地区、各个民族流传辐射。在流传的过程中，各地人民又不断丰富发展传说的内容，甚至还兴建了众多以梁祝传说为主题的墓碑和庙宇等建筑。此外，梁祝传说还流传到朝鲜、越南、缅甸、日本、新加坡和印度尼西亚等国家，其影响之大在中国民间传说中实属罕见。（分段）据梁祝传说改编的越剧《梁山伯与祝英台》、小提琴协奏曲《梁祝》、电影《梁山伯与祝英台》等各种文学艺术作品，以及由此而形成的求学、婚恋的独特风尚，构成了庞大的梁祝文化系统。（分段）同其他口头文学和非物质文化遗产一样，近20年来，由于受现代化和城市化的影响，以口头传承为主的梁祝传说受到了前所未有的冲击。原有的口头传承人相继去世，年轻一代不愿接续，传承面临着断代的危险，急需抢救和采取相应的保护措施，使这一优秀的文化传统得以绵延。（分段）

据《左传》“襄公二十三年”载：公元前550年（春秋时期，齐庄公四年）秋，齐国将军杞梁率兵攻打莒国(今山东莒县)，不幸身亡。其妻孟姜迎柩至郊外(齐长城与淄水交汇处，今淄博博山源泉镇北)。齐王欲在此处吊唁，孟姜抵制，要求按仪节到宫舍祭祀。杞梁安葬后，孟姜仍悲痛万分。过了200年，《檀弓》记载曾子对此事的说法谓：“其妻迎其柩于路而哭之哀。庄公使人吊之。”到西汉刘向的《说苑•善说篇》中出现了“其妻悲之，向城而哭，隅为之崩，城为之”的记载。《列女传》里出现了杞梁妻赴淄水(今源泉北)而死的情节。杞梁妻的事迹是为孟姜女传说原初的内容。孟姜女传说因其深厚的群众性，流传二千五百多年而不衰，流传地区遍及全中国，内容上也多有演变，本来是春秋齐国的杞梁妻（孟姜女），最终其悲剧命运却与秦始皇和秦长城联系了起来。但追根溯源，杞梁妻哭崩的杞国都城、投身自尽的淄水都在山东淄博一带。（分段）孟姜女传说流传的范围极广，据顾颉刚20世纪20年代的研究统计，该传说流传的省区包括：北京、河北、辽宁、山东、山西、河南、陕西、江苏、上海、安徽、浙江、湖北、湖南、福建、广东、广西、云南、四川、甘肃。有孟姜女相关遗迹的地方也很多，如山海关的姜女祠庙、姜女坟，辽宁绥中县姜女祠，河南杞县孟姜女庙，陕西哭泉及孟姜女庙，上海万喜良石像，山东博山姜女泉（4处）等。（分段）姜女的形象使人们认识到古代妇女的善良性格和战争带给人们的悲惨苦痛，表达了古代人民对战争的厌恶之情。孟姜女的故事在博山世代流传，“孟姜女哭长城”的民歌至今仍在博山民间传唱。西汉以前形成的“悲歌哀哭”这一与孟姜女传说有关的民俗，在博山民众中被一代代传承下来，至今博山中老年妇女仍是长歌代哭，以孟姜女传统曲调来寄托哀思。孟姜女式的哭腔在农村广泛流传，可以说形成了一种哭文化。

孟姜女传说在战国时期即见端倪，明清以来大为盛行，是各地戏曲、唱本等俗文学作品的常见题材，主要揭露封建社会繁重的徭役和剥削，歌颂忠贞的爱情。（分段）河北孟姜女传说最早源于《礼记·檀弓下》所记杞梁妻的故事。至唐代，故事情节和主题思想与后来的孟姜女故事已很接近，不过故事发生的时间由春秋时代改为秦朝，地点由“齐长城”变为“秦长城”，人物由齐国大将杞梁夫妻变为燕人杞良及其妻孟氏。到明代又多了“秦始皇逼婚”的情节，故事至此完全定型。孟姜女故事从江南松江府到北方山海关皆有流传，山海关东的凤凰山上建有贞女祠，即现今的孟姜女庙。（分段）嘉山孟姜女传说是主要流传在湘西北澧水流域一带的民间爱情故事。以嘉山孟姜女传说为基本素材的歌谣、戏曲、民间故事等文艺作品很多，目前初步收集到的明清以来文人孟姜女吊古诗词就有上百篇，戏曲《嘉山孟姜女》、歌曲《孟姜女》、歌舞剧《秦时明月》等当代艺术创作亦层出不穷。嘉山孟姜女传说还与流传区域的民风民俗相互融合，在以澧水流域为中心的湘西北一带形成了独特的孟姜女傩文化，游傩、供傩、傩戏等活动在民间流传不绝。（分段）孟姜女传说具有广泛的群众性和民间传承性，历史演变线索清晰，思想内涵丰富，故事情节曲折动人，具有很强的艺术感染力，在历史研究及文学艺术方面具有一定的价值。可惜的是，现在的青年人受时尚娱乐文化的影响，对传统民间文学的热情正在丧失。他们之中已很少有人了解孟姜女哭长城的故事，一些能够完整讲述孟姜女哭长城故事并能进行民间歌谣演唱的民间艺人日渐老去，孟姜女传说的传承面临后继无人的境况。现存于民间的相关文物、建筑遗址已经为数不多，有的已经或正在遭到严重破坏，急需投入大量资金予以保护和修葺。

孟姜女传说的滥觞，源于齐国对莒国发动战争。齐庄公四年（前550），齐庄公派大将杞梁、华周带领士卒偷袭莒国，结果杞梁被莒兵俘获，并被杀死。战争结束，新婚后的杞梁妻孟姜女，思夫心切，决定前往莒国寻找丈夫。孟姜女一路啼哭，不顾疲累来到莒城，看到城墙上悬挂着丈夫的头颅时，不由得心如刀绞，泪如雨下。一声闷雷，山摇地动，悬挂杞梁头颅之处的城墙倒塌，连同孟姜女一并埋没。人们掘开坍塌土石，却不见孟姜女和杞梁的人头。人们说，他们阳间情未了，阴间续姻缘，又做夫妻去了。这便是莒地及周边地区广为流传的孟姜女传说。（分段）孟姜女传说流布全国。与其他地方流传的孟姜女传说不同，作为故事发生地的莒地流传的孟姜女传说，其主要内容，不是围绕着秦长城和秦始皇与孟姜女之间展开的，而是围绕着齐长城和齐莒之战与孟姜女之间的纠葛展开的。在莒地的传说中，由于发动战争导致夫妻分离而产生的悲剧结果，是莒地传说的典型特色。至今莒县一带的老年妇女，在特定场合仍然以孟姜女传统曲调来抒发感情，这种哭调在农村广泛流传，形成了一种哭文化。

董永传说最早载于西汉刘向的《孝子传（图）》。此后三国曹植的《灵芝篇》和东晋干宝的《搜神记》也都有相关记载。干宝的记载因主题突出（行孝）、情节完整（“鹿车载父”、“卖身葬父”与天女适嫁“助君偿债”）而在我国农村地区广泛流传，成为两千多年来故事嬗变和文学移植的母本，对后世影响深远。由于董永与七仙女的故事是一则既有教化作用又有爱情色彩的民间传说，其教化内容同中国民众长治久安的大众心理需求相适应，爱情故事又契合了民众追求婚姻幸福的内在感情，所以它的神奇幻想同人间现实巧妙融合的艺术特色深受民众喜爱。该传说在长期口耳相传的过程中，因地、因时、因人而异，不断演变，在发展流变过程中具有了向爱情故事演变的趋势，但主题和“母体”并没有大的变化。20世纪以来的一百年间，董永故事一直成为拥有广大受众的俗文学（如说唱、戏曲）以及后起的影视文学创作追逐的题材，出现了电影黄梅戏《天仙配》等影响广远的作品。（分段）董永传说在两千多年的漫长流传过程中，不断与各地的民众生活相结合。由于民众情感的渗透和口碑的附会，产生了富有地方特色的传说，留下相沿而成的风俗及与董永身世有关的文物、碑碣、村落、地名等遗迹。山西省万荣县、江苏省东台市、河南省武陟县、湖北省孝感市等地不仅有与董永相关的遗迹，而且地方志中也多有记载，都称董永是当地人，如山东博兴有董家庄、董永墓；山西万荣小淮村有“董永故里”的匾额，民间还织造“合婚布”；河南省武陟县每年农历二月初三和十一月初十均举行盛大的祭拜孝子的庙会活动；江苏省东台市有董家舍，南宋《方舆胜览》即记载这里为“孝子董永故居”等。多地流传、不断附会的“滚雪球”现象是传说故事常有的特点。董永传说蕴含的历史、文学资料对研究我国各个历史时期社会、经济、政治、文化，特别是文学艺术等方面的研究都有一定的价值。董永传说的教化功能对当今建设社会主义精神文明和构建和谐社会的实践具有一定的现实意义。

董永传说是我国广为流传的四大民间传说之一，最早载于西汉刘向的《孝子传（图）》。（分段）相传董永卖身葬父，孝行感天，七仙女下凡与之婚配；七仙女一夜织成十匹锦缎，将董永三年工期改为百日；天上玉帝查出七仙女私下凡尘，降旨七仙女午时三刻返回天庭，夫妻就此诀别，一年后七仙女送子下凡……两千年来，“董永与七仙女”故事传说的原生结构虽无改变，但故事情节、人物形象甚至思想内涵都在不断地丰富和创新。（分段）江苏省金坛市直溪镇境内有董永村（原名“董里”），光绪《金坛县志》多处记载了孝子董永、七仙女及其子鹤生的传说内容。在当地与该传说相关的遗存、遗迹和实物多达四十多处（件）。直溪镇的董永村有董永庙，庙内墙壁绘有“二十四孝图”。村东头的方形跨河石桥名“望仙桥”，传说系因董永偕子董鹤生于七夕在此桥上望迎生母而得名；距当地老槐树东南约两公里的傅家村相传为当年董永卖身还债之处。（分段）董永村西十余里的茅山顶宫立有碑文：“在家不孝双父母，何必灵山朝世尊。”最早赞颂董永事迹的《孝子图传赞》的作者、汉代文学家刘向和《搜神记》的作者、晋代学者干宝此前都曾游览茅山或在此寄居。金坛历代名贤咏叹孝子董永和七仙女的诗词也很多。当地不同版本的“董永与七仙女”传说故事多达数十种，且在不同程度上各有演绎发挥。（分段）山东董永传说主要流传在山东省博兴县境内。董永传说在西汉刘向的《孝子传（图）》、三国曹植的《灵芝篇》、东晋干宝的《搜神记》中都有记载。山东省嘉祥县东汉武氏墓群石刻中就有董永鹿车载父、田间劳作的情景，并有“董永，千乘人也（今山东省博兴县）”的文字记载。董永传说在长期口耳相传的过程中，成为深受广大群众欢迎的文艺题材，出现了吕剧《圣贤楼》、《孝子董永》等影响深远的文艺作品。（分段）董永传说含有丰富的历史、文学意蕴，能为相关历史时期社会、政治、经济文化的研究提供一定的形象资料。该传说所宣扬的孝文化对于建设社会主义精神文明、构建社会主义和谐社会亦具有重要的现实意义。（分段）

董永传说渊源久远，是当代中国最为流行的传说故事之一，在江苏省丹阳市也得到广泛传承。相传董永是丹阳延陵人氏，家境贫寒，侍亲至孝，因老父亡故无棺木下葬而卖身为奴。他的孝行感动了玉帝的小女儿—七仙女。于是七仙女私自下凡，在槐荫树下与董永结为夫妇。男耕女织，互敬互爱，共同偿还了债务。不料，玉帝得知七仙女下凡后，派天兵天将把七仙女捉回天庭，从此，这对天上人间的爱侣被生生拆散。后来，七仙女在天上产子送达人间，董永抚养长大。子盼母心切，在望仙桥跪盼母亲，跪了七七四十九天，终于母子相会。望仙桥上留下了一对深深的小膝印。（分段）元至顺《镇江志》记载：汉董永墓在丹阳延陵，有碑记其事，地名董碑，亦名董坟。明嘉靖顾觉宇唱本《织锦记》载：“董永字延年，润州（今镇江市）丹阳人。”明万历年间青阳腔唱本《槐荫记》载：“董永原籍为丹阳县人。”清光绪《丹阳县志》记载：丹阳延陵南有望仙桥（1958年区划调整后，望仙桥划至金坛市，紧邻丹阳延陵）、董永墓。汉董永佣力养亲，亲殁，就主人贷钱一万缗营葬，道逢一妇，求为妻，与偕主家，织缣三百匹以偿主。一月而毕。辞永曰：“我织女，缘君至孝，帝令助君偿价。”言旋凌空去。后人名其地曰“董陂”，桥曰“望仙”。“文革”前，董永墓在丹阳境内延陵的董阁庄，董永庙在丹阳珥陵的董甲。“文革”中遭到毁坏。（分段）以《织锦记》、《槐荫记》为蓝本的黄梅戏《天仙配》唱遍大江南北，“家住丹阳姓董名永”的唱词更是家喻户晓，妇孺皆知。地方戏、电视剧等文艺形式搬演董永传说，使董永传说获得了新的生命活力。

西施居中国古代四大美女之首，是中国传统文化中美的象征。西施传说的发端地——浙江省中北部的诸暨，曾是春秋时期越国的古都。（分段）西施传说产生于春秋末期，起源于民间口头讲述，最早的文字记载见于《墨子》和《孟子》等，经历代口耳相传，流传范围扩大，内容不断丰富。西施传说以吴越争战为历史背景，以西施一生传奇经历为主干，以人物传说（如“东施效颦”）、地名传说（如“白鱼潭”）、物产传说（如“香榧眼”）、风俗传说（如“三江口水灯”）等为枝叶，从不同角度歌颂了西施的美丽、善良和“为国甘献身”的奉献精神。（分段）西施传说历史悠久，自发端流传至今，已有二千五百多年的传承历史。其传播地域广泛，不但流传诸暨全境，辐射江浙乃至全国，甚至远播韩国、日本及新加坡等东南亚国家、地区和世界各地华人区。西施传说内容丰富，涉及人物、地名、物产、风俗等，几乎涵盖了民间文学的所有领域，除以民间文学口耳相外，传说还以曲艺、戏剧等多种形式加以传承流播。（分段）作为中国丰富多样的人物传说之一，西施传说除了民间文艺学本身的学科意义之外，还具有其他方面的重要价值：（1）文学价值：传说作为文学普及读物，流传极广，老少咸宜，而且历来是各种文学样式的创作源泉，以西施传说为题材的文学作品多种多样；同时，通过文学形式的传播，又扩大了“西施传说”的影响，丰富了传说的内容。研究其中相辅相成的关系，对繁荣文学艺术具有重要意义。（2）美学价值：西施作为一个审美符号，在中华民族审美史上占有独一无二的地位，值得从美学角度进行深入研究。（3）认识价值与史学价值：西施传说依附于吴越争战而产生，是对古吴越历史文化的民间诠释，对研究春秋史有重要参照价值。（4）人文价值：传说褒扬真善美，崇尚英雄主义和献身精神，对弘扬优秀的人文精神，有积极意义。

济公传说是以南宋禅宗高僧道济的故事发展演变而来的一种民间口头文学，以天台为中心分布于浙江省境内，并由此辐射全国，影响世界。（分段）六朝隋唐时期，天台就流传着许多罗汉、癫僧的传说。南宋早期，道济降生于天台，佯狂济世，人称“济癫”。在道济的生前身后，天台出现了许多关于他的灵异传说，为人们所津津乐道。明清以来，济公传说广泛流传于全国各地，成为家喻户晓的民间故事。（分段）天台的济公传说内容涉及降龙罗汉投胎的济公出世传说，神童李修元的少年济公传说，济公癫狂济世、惩恶扬善、扶危济困、戏佞降魔的传说等。与济公相关的民俗风物传说也十分丰富。（分段）济公传说依附于真实的历史人物，具有地域的原生性，同时突出神秘的超自然力，具有情节的神奇性。此外，传说广泛涉及生活的各个层面，内容丰富多样，反映着民众的喜怒哀乐，具有鲜明的人民性。主人公的作为也夹杂了禅宗思想和罗汉信仰。（分段）八百多年来，济公传说已成为文学艺术取之不尽的素材，在小说、书画、雕塑、影视等领域都有生动体现。同时，济公传说作为一种独特的文化现象，深深地印刻在民众的心里，对推进当代道德教育和中华民族精神的传承必将产生积极的促进作用。（分段）由于生存的历史环境业已改变，原生态的济公传说目前已处于濒危状态，急需采取切实措施加以保护。

吉林省东南部的长白山是满族的发祥地，满族先民自古就在这片广袤、美丽而神奇的沃土上繁衍生息。满族说部是满族及其先民口耳相传的一种古老的民间长篇说唱艺术，满语称“乌勒本”（ulabun），汉译为传或传记。其形式与内涵迥异于听讲普通民间故事，多由族中长者漱口焚香宣讲，常配以铃鼓扎板，夹叙夹唱，意在说“根子”、敬祖先和颂英烈，听者谦恭有序，分外虔敬。满族说部植根于满族及其先民讲古的习俗之中，考其源，盖出于满族氏族对先代英雄的崇拜。（分段）满族讲唱说部主要在氏族内以口耳相传，代代承继。早期多用满语说唱，清中叶后满语渐废，遂改用汉语讲唱，其中夹杂一些满语。满族说部风格凝重，气势恢弘，包罗氏族部落崛起、蛮荒古祭、开拓创业、英雄史传、民族习俗和生产生活知识等内容，被称为北方民族的百科全书。说部是满族及其先民历史的记忆，书中提及的历史内容有的鲜为人知，有的弥补了我国北方历史文献记载之不足，是民族史、疆域史、民族关系史以及人类学、社会学和民俗学研究的珍贵资料。有的说部已被翻译成俄文、日文、英文、意大利文、德文、朝鲜文等多种文字出版，丰富了世界文化宝库。（分段）满族说部蕴藏丰富，但讲说与传承者多系特殊群体，现已人数不多，开展抢救性保护工作刻不容缓。近年来，满族说部作为课题已列入社科院科研项目和“中国民族民间文化保护工程”国家试点项目，搜集记录下来的已达十余部，并通过阶段性成果专家论证。但是，未及记录的说部仍有很多，抢救保护的任务相当繁重。

河西宝卷主要流传于甘肃省河西走廊一带，这是我国至今仍有讲唱活动的少数地区之一。（分段）河西宝卷是在唐代敦煌变文、俗讲以及宋代说经的基础上发展而成的一种民间吟唱的俗文学。变文、俗讲和说经主要吸收和沿袭了敦煌佛经的结构，而凉州宝卷则在继承的同时将之进一步民族化、地方化和民间化，使其成为中国民间讲唱文学的一种形式。河西宝卷成熟、盛行于明、清至民国时期，“文革”期间渐趋沉寂，开始走向式微。（分段）河西宝卷有佛教类、历史故事类、神话传说类、寓言类四种类型，内容反映了人民群众的社会生活，主题多谴责忤逆凶残，宣扬孝道和善行。（分段）河西宝卷的主要形式是讲唱过程中韵白结合，有说有唱，以“接佛声”为主要手段吸引听众积极参与演唱。白话是念卷人为了叙述故事情节、交待事件发展、铺叙人物关系、点明时间地点而采用的一种表演手法，以“讲”或“说”的形式来表现。而韵文则是为了寄寓善恶褒贬、推动故事情节发展、抒发爱憎情绪、烘托渲染气氛而采用的手法，以“吟”或“唱”的形式来表现。韵文体宝卷融会了各种曲调，亦加进了部分凉州民歌调，如《哭五更》、《莲花落》、《十劝人》等。（分段）据调查，现存凉州宝卷脚本约有30卷，大多为木刻板和手抄本，20世纪80年代初期也曾出现过一些油印本。酒泉宝卷已搜集到的词牌曲调和唱腔有七十多种，宝卷数量达七十多种（含存目）一百四十余本。（分段）凉州宝卷是在敦煌俗文学的深刻影响下发展起来的，研究河西宝卷可对敦煌学研究有所助益。宝卷中劝人向善、助人为乐的精神，对父母尽孝、与兄弟和睦、同他人友好的品行和勤劳生产、爱惜粮食的美德等，对培养人们的良好品德、促进精神文明建设均有一定的作用。（分段）当前，由于农村经济的发展和生活习俗的改变，已很少有人主动举行念唱宝卷的活动。现在的念卷者，大都是70岁以上的老人。随着这一人群在未来的逐渐逝去，河西宝卷将面临消亡的危机。

宝卷是由唐代变文和宋代说经演化而成的一种俗讲文本，明清以来包容进了大量的民间传说、民歌民谣和社会风俗内容，成为亦圣亦俗、亦庄亦谐、叙事为主、韵散结合的民间文学文体。（分段）宝卷的讲唱曾流布于从甘陕到江浙的广阔地域，尤以长江下游的吴方言区最为盛行，习称“讲经”或“宣卷”，至今已有近三百年的历史。靖江宝卷旧有文本约一百余种，存世的各类印本、抄本六十多种。全市现有宝卷讲唱艺人一百二十多位，每年做会讲唱宝卷达三千场以上。（分段）从《三茅宝卷》、《大圣宝卷》、《香山观世音宝卷》、《花灯缘》、《张四姐大闹东京》、《血汗衫记》、《九殿卖药》、《十把穿金扇》、《江阴要塞起义记》等宝卷内容可以看出，靖江宝卷集艺术、宗教、民俗于一体，其多文体的民间文学形式、多彩的民俗风情和丰富的民间知识为民间文学、民俗志和文化史的研究提供了大量的资料，被称为中国俗文学的“活化石”。2007年1月，靖江市被中国民间文艺家协会命名为“中国宝卷文化传承之乡”。（分段）靖江讲经宝卷仍在传承，但也出现了濒危现象：其一，文本毁损缺失。靖江宝卷文本多为旧时的版印、石印或手抄本，年代久远，有些文本已残缺、虫蛀或丢失，已由过去的一百余种减少到六十余种。其二，传承队伍弱化，潜隐着后继无人的危机。其三，年轻听众减少。再过若干年，随着老年听众的谢世，宝卷的讲唱活动必然走向衰微，亟待保护。

河西宝卷是流传于甘肃省河西地区的一种民间说唱文学，由唐代敦煌变文、俗讲及宋代说经演变而来，在甘肃河西走廊一带的农村中广为流传。（分段）河西宝卷受话本、小说、诸宫调及戏曲等的影响，内容包含儒、释、道三教教义，还有大量非宗教的民间神话、传说、戏曲和历史人物故事，多表现惩恶扬善、忠孝仁爱等传统道德教化内容。现已搜集到的河西宝卷达七百种以上，去其重复，得宝卷一百一十篇以上。其中的大多数是从中原传来的，在河西流传过程中，增加了许多当地人情风俗、方言俗语等内容。有少数是河西民间艺人自己创作的，如反映张掖人民斗争和生活的《仙姑宝卷》、反映武威大地震的《遭劫宝卷》和反映古浪大靖人民在武威大地震后又遭兵旱瘟疫等灾祸的《救劫宝卷》等。从内容说，可分为三类，每一类都可以从变文中找到源头。一是佛教内容的，如《目连三世宝卷》、《唐王游地狱宝卷》。二是中国历史故事和现实故事的宝卷，如《孟姜女哭长城宝卷》源于《孟姜女变文》，《天仙配宝卷》源于《董永变文》，写现实故事的有《还金得子宝卷》、《黄忠宝卷》等。三是寓言类宝卷，如《老鼠宝卷》和《鹦哥宝卷》。敦煌遗书中有两篇《燕子赋》，内容大体相同。（分段）宝卷散韵相间，文词通俗优美，从庙会、娱乐场所直至家庭院落均可讲唱，深受民众喜爱。（分段）宣卷人在宣讲开始前要洗手、漱口，然后点上三炷香，向西方（或佛像）跪拜，待静心后方开始宣卷。听卷者要宁静专心，不得喧哗和走动，唯中途宣卷人休息时才可稍事放松。（分段）河西宝卷不仅是对民众进行传统道德教育的重要手段，其中包含的大量历史、文化、民俗信息对敦煌学及俗文学史、民俗文化史的研究也具有极为重要的意义。近几年，随着现代文化的冲击，宣卷与听卷的人数锐减，河西宝卷已濒临失传，亟待保护。（分段）

耿村隶属河北省藁城市常安镇，西距藁城市12公里，古属中山国。明太祖朱元璋义父耿再辰死后封王葬于此地。为纪念耿再辰而设立的四月初一到初四的耿王庙会吸引着方圆百里的善男信女和各路商贾。庙会中有唱大戏、说书、担经舞、打扇鼓等丰富多彩的民俗节目表演。20世纪40年代，耿村仅有四百余人，大小店铺、作坊却有一百余家，故有“小村大集”、“一京二卫三耿村”之美誉。外出经商、游历、当兵的耿村人，返乡时带回了天南地北的故事和传说。天长日久，这里逐渐成为了商品集散地和民间文学传播地，积淀了丰厚的民俗文化。尤其是村民中讲故事听故事的传统至今仍很盛行。（分段）1987年以来，相关部门组织对耿村故事传承状况作了11次普查。目前，耿村的故事讲述者有二百三十余人，其中67人已被确认为“民间故事讲述家”。另外还出现了故事家庭、故事夫妻、故事兄弟、故事母子、故事父子等传承模式。（分段）耿村因故事资源丰厚，讲述人集中，被命名为“故事村”。该村传承的故事内容涉及社会学、伦理学、历史学、宗教学、哲学和文学等方面，有较高的学术价值。耿村故事表现出的审美观、价值观以及科学认识、道德教化和娱乐功能对建设社会主义精神文明、丰富人民群众的文化生活、提高人民群众素质、构建和谐社会有着积极的现实意义。（分段）截至目前为止，已记录、整理出耿村民间故事六千余万字，先后编印内部科研卷本《耿村民间故事集》5部，公开出版了故事家专集和研究性著作10部，计955万字。耿村民间故事现象引起国内外学界关注，日本等外国学者曾专程到耿村考察，还举办过国际学术研讨会。近年来，现有故事家都年事渐高，新一代对故事的兴趣越来越淡漠，耿村民间故事面临传承断代的危险，急需抢救、保护。

伍家沟村系湖北省丹江口市西部六里坪镇的一个行政村落，毗邻丹江库区，素有“九沟十八洼，一百单八岔，岔岔有人家”之说。伍家沟故事种类齐全，内容丰富，分神话、传说、故事、寓言、童话和笑话等六大类别，已经出版《伍家沟村民间故事集》一、二集，共76万字。20世纪80年代，在伍家沟村已发现民间故事一千多个，民歌千余首，该村因此被相关机构命名为“民间故事村”。（分段）伍家沟民间故事传承状况与河北耿村齐名，民间文艺界有“北有耿村，南有伍家沟村”的赞誉。伍家沟地处武当山的褶皱里，较为封闭，故而原生态的作品较多，如武当山的传说、陈世美的传说和有关本乡本土的传说等，都是当地所独有的“土产”。这些传说源远流长，如《人狗成亲》这类神话首次在伍家沟故事中发现，从中可见原始社会荒火为害和以狗为图腾的状况；《挖断岗》则传达出了关于生殖崇拜的信息；李自成到过武当山地区的传说为外界闻所未闻；《秦朝的书生今日死》虽是当代作品，但它浓郁的传统色彩是了解该地区故事发展的一道道鲜明“年轮”。伍家沟民间故事生态鲜活，有的老人至今仍把幻想故事如《林家庄遇鬼》、《狐狸精偷鸡》、《吃过鸡蛋捏碎壳》等当成实有其事，讲者生动传神，听者兴趣盎然。这就使得这些故事文化表现形式的传承有了一定的群众性。（分段）虽然伍家沟的故事文化空间受到社会的广泛关注，一些学者的相关研究成果亦已发表，但随着人们生活方式的改变，文化生活出现多样性选择，伍家沟民间故事生存的社会环境受到了强烈冲击。如何保持这一优秀民族文化空间的有序发展是传承人和社会各界必须思考的问题。

湖北省宜昌市夷陵区下堡坪乡位于长江西陵峡北岸的崇山峻岭间，自古以来，这里富庶稳定，教育文化事业相对兴旺，但交通却十分不便。特殊的地理、经济、文化和历史条件构成了当地民俗民间文化生长和承传的特殊环境，因而民间文化积淀十分丰厚。（分段）据调查，下堡坪乡及周边流传的民间故事有两千多个。这里能讲50个故事以上的有一百多人，其中能讲100个故事以上的有二十多人，能讲200个故事以上的有4人。现年67岁的谭家坪村农民刘德方能讲四百多个故事，且能传唱一百多万字的山歌、薅草锣鼓歌、丧鼓歌、花鼓戏和皮影戏。2005年6月8日，中国民间文艺家协会把他命名为“中国民间故事家”。（分段）下堡坪乡民间故事原生态作品多，大都具有鲜明的本地特色，故事的文化品位较高。如在刘德方传讲的故事中，就有一百多个含有诗词对联等文学形式，高雅而精致。长工董国天的故事系列和陈瓦匠的故事系列分开讲是数百则小故事，合起来看是两部鸿篇巨制，实为民间故事中所罕见。（分段）近几年，中国社科院、中国文联、中国民协及湖北省文联、宜昌市文联先后8次调查并开展学术研讨，认为以刘德方民间故事集《野山笑林》为代表的下堡坪乡民间故事是三峡坝区——宜昌市夷陵区以及整个三峡地区民间文学的缩影，有较高的学术价值和鉴赏价值。（分段）但是，目前杰出的下堡坪民间故事传承人大多年事较高，年轻一代对故事的兴趣越来越小，因而下堡坪民间故事的传承正濒临消亡。

走马镇是重庆市九龙坡区的一个镇子，这里流传着一种由以“走马”（赶马）为职业的人群口头创作并传承的民间故事，人们通常将其称作“走马故事”。走马故事起源的确切年代无从稽考，但走马场建立于明末清初并很快得以兴盛，故事应与之同步发展，其产生形成至少已有四五百年的历史。（分段）由于“走马”人群的生存环境和生活阅历与常人不同，所以他们创作和讲述的故事显示出某些特点。走马民间故事内容庞杂、类型多样，除了民间传说故事的一般类型，如神话仙话、风物传说、动植物传说、民俗传说和生活故事等外，还蕴藏着其他独特的文化信息，诸如巴人图腾龙蛇的传说等。作为古代巴文化的重要遗存，这类故事的数量相当大。（分段）20世纪80年代编纂“中国民间文学三套集成”时，在该镇采录到的民间故事目录达10915个，记录完成数达9714则，另外还采集到民间歌谣三千余首、谚语四千余条，歇后语和俗语等四千余条。全镇民间故事家共316人，其中能讲1000则故事的有2人，能讲500至1000则的有3人，能讲200至500则的有10人。（分段）走马民间故事具有讲述时机和场合的多样性、故事构成的多源性、本土文化与外来文化的共存性等特征。（分段）1990年，走马镇被重庆市文化局命名为“民间文学之乡”；1992年，工农村被命名为“中国民间故事村”；1998年联合国教科文组织、中国民间文艺家协会联合授予魏显德“中国民间故事家”称号（全国共10人）。（分段）目前，走马故事面临严重危机，主要问题在于传承乏人。抢救、保护走马故事，不仅可以丰富民众的文化生活，而且能够为人类学、文化学、宗教学、民族学和方言学等多种学科提供研究资料。

古往今来，辽河口海域的二界沟小镇一直是特殊的打鱼人群体——“古渔雁”的落脚聚集之地。持这一生计的打鱼人没有远海捕捞的实力，只能像候鸟一样顺着沿海的水陆边缘迁徙，在江河入海口的滩涂及浅海捕鱼捞虾。因这一群体沿袭的是一种不定居的原始渔猎生计，故辽河口民间称其为“古渔雁”。（分段）二界沟的古渔雁主要是从华北的冀中、冀东地区通过旱陆和水陆迁徙到此地的打鱼人，他们是古渔雁民间文学的创作者与传承者。由于生计的特殊性，古渔雁民间文学和一般海岛渔村的民间文学有很大的不同。鲜明的渔雁生计特点和原始文化遗韵对该群体的历史与生活、习俗与传统、信仰与文化创造等有全方位的反映。在形式方面，古渔雁民间文学篇幅短小，情节简单，内容原始，较少发展和变化。（分段）二界沟的古渔雁民间文学蕴藏丰厚。近十多年来，当地文化部门曾挖掘、采录有近千则解释古船网由来和反映原始渔捞生活的神话、故事和传说，并搜集渔歌一千余首。古渔雁的后代、渔民出身的文化人刘则亭能讲述数百则有关古渔雁的故事和传说，是古渔雁民间文化的重要传承人。（分段）由于生计的特殊性，古渔雁群体在我国历代社会都处于边缘状态，文献对其极少记载。古渔雁民间文学以口述史的方式记述和反映了这一古老的生计方式，具有重要的历史、文化和科学价值。近年来，这一生计方式在我国沿海及世界各海口区域多已中断，老一辈的古渔雁也相继离世，古渔雁民间文学濒临消亡。基于此，辽河入海口二界沟尚存的古渔雁民间文学更显珍贵，急需进行保护。

喀喇沁及东蒙各部的蒙古族较早就定居下来，由游牧转向农耕。在由猎转牧、由牧而农的曲折漫长的历史过程中，这里的民众所创造的民间文学与其他地区的蒙古族民间文学相比，是独树一帜的，折射着鲜明的草原文化与农耕文化交汇相融的特色。（分段）以东蒙民间故事为主要样式的口头叙事方式既承继了草原游牧文化的传统，又以博大的胸怀吸纳了中原汉民族农耕文化的营养，对定居后的农耕生活有全方位、广角度的反映，因而形成了与草原蒙古族民间文学同中有异的文化特色。东蒙民间文学既隐含有蒙古族古老的原始崇拜思维观念等及对农耕前期的森林狩猎、游牧生活的追怀，同时又涌现出大量反映农耕生活的作品，传达出这一地区蒙古族民众对农耕生产的热爱与向往；它既描述了东蒙地区300年来满、蒙民族在政治、经济及婚姻等方面交往互动的历史，也对蒙、汉民族协力农耕开发辽西以及蒙、汉、满三个民族文化的融合历史作了广角度的展现。这些口头叙事对于研究喀喇沁、土默特等东蒙各部蒙古族历史、文化，考察蒙古族文化的变迁，具有重要的参考价值。（分段）古往今来，东蒙大地上始终活跃着一批在当地享有盛誉的故事家、歌手，他们为东蒙民间文学的繁盛作出了巨大的贡献，他们那些讲不尽的故事、唱不完的民歌反映出喀喇沁民间文学独有的质朴、浑厚特色，并以此向世人昭示：东蒙民间文学蕴藏量之大、内容之丰富、题材之广泛、文化个性之鲜明是不可替代的。（分段）然而，随着时间的流逝，喀喇沁左翼蒙古族民间文学的老一辈传承人相继离去，传承的谱系已难以续写，具有重要的口述史价值的东蒙民间文学正在淡出人们的记忆。尤其令人焦虑的是，当地文化部门近20年来采录下来的录音资料已开始出现消磁和失真现象，处于贫困地区的基层文化部门无计可施，东蒙民间文学真正处在严重的濒危状况，急需保护和抢救。

谭振山，男，著名民间故事讲述家，祖籍河北，1925年农历十一月十日生于辽宁省新民市罗家房乡太平庄村。谭振山的家在法库县、沈阳市新城子区、新民市交界处的最东北端，那里是清咸丰年间的移民村，居民来自山东、河南、河北。谭振山能讲述600个民间故事，内容多为风物传说、鬼狐精怪故事、历史人物传说及生活故事和笑话。这些故事基本通过家族、亲朋传承。谭振山在养育了他的黑土地上生活劳作了80年，在田间、炕头、街口、门前给大家讲故事也已有二十多年的历史。（分段）谭振山在20世纪80年代末民间文学集成调查中始被发现，民间文学工作者对他讲述的民间故事进行了采录。1988年，沈阳市和新民县共同编辑的《谭振山故事选》出版，选录谭振山讲述的民间故事53篇。（分段）谭振山讲述的故事引起了国内外学界的注意。1992年，谭振山应日本元野市市长邀请赴日参加“世界民间艺术博览会”，并为到会的日、印、韩、意、德等国学者们讲述了中国民间故事。台湾中正大学教授陈益源及其学生曾两次到谭振山家进行采录。谭振山是民间故事家中进大学讲学的第一人。（分段）谭振山是辽河区域口头文学的代表人物。从1989年起，他被聘为新民市罗家房乡中、小学的校外辅导员；1989年又被辽宁省命名为“优秀民间故事家”。现在他是辽宁省民间文艺家协会会员。（分段）谭振山年届80高龄，他的口头文学虽得到部分采录，但不足以反映其全貌。目前，谭振山民间故事虽有少量传承人，但只能讲述其中的一部分，若不尽快对谭振山记忆中的故事进行采录、抢救，将成为千古遗憾。

河间市地处河北省中南部的冀中平原腹地，因位于滹沱、中堡二河之间而得名（另一说为九河之间）。（分段）《诗经》十五国风是先秦口头文学的经典代表之一。初传《诗》多家，鲁、齐、韩三家《诗》失传，只有《毛诗》一家传下来。毛诗由毛亨、毛苌叔侄二人传于世间，其发祥地就在今河北省河间市。秦始皇焚书坑儒，诸家经典多遭焚毁，荀子的弟子毛亨来到河间国武垣县（即现在的河间市）隐居。他在整理古文《诗经》的基础上，开始作《诗经诂训传》。在《诗经》传播的同时，河间出现了歌诗。据载，“河间歌诗”起源于汉，历代相习。至今河间还流传着用古韵吟唱的《诗经》中的《关雎》、《蓼莪》等民歌。（分段）河间歌诗是汉代以来民间口头文学的杰出代表，河间诗经村等村落一直保留着吟唱《诗经》的“活态”文化。河间歌诗是一种古老的集民间文学、音乐于一体的综合艺术形式，是《诗经》以口头形式在民间千百年来传承不断的独特载体，也是当代《诗经》文化的重要组成部分。河间的《诗经》文化主要表现为：1.歌诗的出现和流传；2.在《诗经》传播过程中，衍生出了相关的历史人物传说和一些村名，形成地名文化；3.元代修建的毛公书院曾培养出不少人才，留下了与《诗经》相关的历代诗、文、颂、联及碑刻；4.在当地形成了爱诗、写诗、研究诗的悠久传统和浓厚文化氛围，出现了诗人群体。（分段）河间既是《毛诗》的发祥地，又是《诗经》文化的传授研究之处。一代又一代的《诗经》学者为《诗经》文化的发展作出了不可磨灭的贡献。自汉“古歌”到明代裘本固一直在传唱“河间歌诗”，传承脉络清楚。但如今传承人年事已高，难以为继，亟待抢救、保护。

吴歌是吴语方言地区广大民众的口头文学创作，发源于江苏省东南部，苏州地区是吴歌产生发展的中心地区。吴歌口口相传，代代相袭，具有浓厚的地方特色。（分段）吴歌源远流长，《楚辞•招魂》即有“吴蔡讴，奏大吕些”的记载。宋代郭茂倩编《乐府诗集》时将吴歌编入《清商曲辞》的《吴声曲》。明代冯梦龙采录宋元到明中叶流传在民间的大量吴歌，辑录成《山歌》、《挂枝儿》。清代是长篇叙事吴歌的成熟繁荣时期，经书商刊刻、文人传抄和民间艺人的口传，保存了大量长篇叙事吴歌。（分段）“五四”运动前后，北京大学发起了歌谣运动，《晨报副镌》于1920年起连载吴歌，其后陆续编辑出版了《吴歌甲集》（顾颉刚）、《吴歌乙集》（王翼之）、《吴歌丙集》（王君纲）、《吴歌小史》（顾颉刚）等。20世纪80年代以来，又辑成《吴歌丁集》（顾颉刚辑、王煦华整理）、《吴歌戊集》（王煦华辑）、《吴歌己集》（林宗礼、钱佐元辑），大量吴歌得到搜集、整理和研究。特别是长篇叙事吴歌的发现、挖掘和“中国民间文学三套集成”歌谣卷的编纂出版，使大量的吴歌得到了抢救性的搜集和保存。进入21世纪，有关部门又编辑出版了《中国•白茆山歌集》、《中国•芦墟山歌集》、《吴歌遗产集粹》和《中国•吴歌论坛》等几百万字的吴歌口述和研究资料。（分段）吴歌以民间口头演唱方式表演，口语化的演唱是其艺术表现的基本方式。吴歌是徒歌，在没有任何乐器伴奏的情况下吟唱。其类型大致有引歌（俗称“歌头”，长篇叙事歌称“闹头”）、劳动歌、情歌、生活风俗仪式歌、儿歌和长篇叙事歌等几种。刘半农为顾颉刚的《吴歌甲集》作序说：吴歌的意趣不外乎“语言、风土、艺术三项”，而“这三件事，干脆说来，就是民族的灵魂”。吴歌不仅是吴语地区至今仍然存活在民间的口头文学形式，具有一定的认识价值（社会、历史、风土、世界观等）和审美价值（艺术），而且也是研究方言的珍贵资料。

吴地民歌民谣总称“吴歌”，它是吴文化的重要组成部分。吴歌发源于江苏省东南部，是具有浓厚的民族和地域特色的民间文学艺术，距今已有三千二百多年历史。吴歌包括“歌”和“谣”两部分，从内容来看，它既包括情歌，又包括劳动歌、时政歌等；按音乐形式进行区分，吴歌有命啸、吴声等六类音乐。（分段）江南颇具个性特征的民歌形式田山歌亦为吴歌之一种，主要集中在上海青浦的练塘、赵巷、金泽、商榻四个郊县，以及江苏的吴江、吴县和浙江的嘉善、嘉兴等邻近地区。（分段）上海田山歌是农民在耘稻、耥稻时所唱，形式为一人领唱、众人轮流接唱，又称“吆卖山歌”、“落秧歌”、“大头山 歌”。上海田山歌音调高亢嘹亮，旋律起伏自由，拥有大量拖腔和多声部形态。歌词内容主要来自当地民众的现实生活，多表现民众的劳动、生活、思想、爱情等，是观察上海及周边稻作地区社会生活、风情民俗的重要资料。（分段）无锡东梅里一带及周边地区也是吴歌主要流传地之一。明清民国以来在无锡县的东亭、查桥、安镇一带吴歌演唱最为兴旺，常有对山歌活动。改革开放后，锡山区的吴歌工作者、爱好者通过普查，搜集、整理、出版（发表）了一大批中短篇吴歌和十多篇长篇叙事吴歌。其中有《小青青》、《薛六郎》、《陈瓦爿》、《金不换》，尤其是长篇叙事歌《沈七哥》，发表后在国内外引起了强烈反响。（分段）吴歌生动地记录了江南下层人民的生活史，是十分宝贵的民间文化遗产。现今，生产力的飞跃发展、生产关系的变革，吴歌的传承载体——歌手群体人数锐减，保护吴歌已是当务之急。

“如今广西成歌海，都是三姐亲口传。”壮族民间认为，“歌圩”是刘三姐传歌才形成的，刘三姐是歌圩普遍形成的重要标志。歌圩的歌就是刘三姐的歌。刘三姐被广西民间视为“歌仙”，宜州市是刘三姐歌谣最有代表性的地区，被认同为刘三姐的故乡。（分段）刘三姐歌谣大体分为生活歌、生产歌、爱情歌、仪式歌、谜语歌、故事歌及创世古歌七大类，它具有以歌代言的诗性特点和鲜明的民族性，传承比较完整，歌谣种类丰富多样，传播广泛。刘三姐歌谣在全国乃至全世界都产生了深远的影响，显示了中华民族民间传统艺术活态文化的魅力。它不仅具有见证民族历史和情感表述方式的文化史研究价值，还具有民族学、人类学、社会学、美学等方面的研究价值。（分段）但是随着壮族传统“倚歌择配”社会基础的消失，以及强势文化和新的娱乐方式的冲击，刘三姐歌谣后继乏人，面临失传的危险，需要尽快采取措施加以保护。

哈尼族四季生产调流传于云南省红河哈尼族彝族自治州红河、元阳、绿春、金平、建水等县的哈尼族聚居区，其起源时间的下限不晚于唐代。作为山区梯田生产技术及其礼仪禁忌的百科大典，哈尼族四季生产调包括引子、冬季、春季、夏季和秋季五大单元的内容。引子部分强调祖先传承下来的四季生产调对哈尼族的生存所具有的意义，其余部分按季节顺序讲述梯田耕作的程序、技术要领，以及与之相应的天文历法知识、自然物候变化规律、节庆祭典知识和人生礼节规范等。（分段）四季生产调体系严整，通俗易懂，可诵可唱，语言生动活泼，贴近生产、生活，而且传承历史悠久，具有广泛的群众基础。它不仅是梯田生产技术的全面总结，也是哈尼族社会伦理道德规范的集大成之作。（分段）四季生产调见证了哈尼族梯田稻作文明的变迁历程，对人类梯田稻作文明所具有的历史和科学价值的研究具有重要的参考价值。同时，它直白、朴素、幽默风趣的语言表述风格给人以亲切感人的艺术享受和审美体验。无论是过去还是现在，口传心授的四季生产调都在哈尼族社会的生产、生活中起着指导作用。（分段）随着社会的变迁、经济全球化浪潮的到来，尤其是随着外来强势文化大量涌入，哈尼族年轻人的价值观念发生了变化，哈尼族四季生产调的传承出现了后继乏人的局面。目前，能系统传唱四季生产调的长辈艺人和祭师已屈指可数，潜心学习四季生产调的年轻一代哈尼人凤毛麟角。四季生产调的抢救、保护迫在眉睫。

《玛纳斯》是柯尔克孜族的英雄史诗，描写了英雄玛纳斯及其七代子孙前仆后继、率领柯尔克孜人民与外来侵略者和各种邪恶势力进行斗争的事迹。《玛纳斯》体现了柯尔克孜人顽强不屈的民族性格和团结一致、奋发进取的民族精神。（分段）《玛纳斯》主要流传于我国新疆维吾尔自治区南部的克孜勒苏柯尔克孜自治州及新疆维吾尔自治区北部的伊犁哈萨克自治州。此外，中亚的吉尔吉斯斯坦、哈萨克斯坦也是玛纳斯重要的流传地域，阿富汗的北部地区也有流传。（分段）据文献记载，《玛纳斯》在16世纪已开始流传，千百年来，一直以口耳承传。民间歌手在史诗的创作与传承中起着重要的作用。（分段）《玛纳斯》的普查工作始于20世纪60年代，普查中发现了许多演唱《玛纳斯》的歌手，记录了各种《玛纳斯》的异文。自20世纪60年代起，记录、整理、出版了居素甫•玛玛依演唱的8部《玛纳斯》（23万行，共18册）柯尔克孜文本。目前已有英、俄、汉、土、日、哈等多种译文。（分段）《玛纳斯》被视为柯尔克孜的民族魂，凝聚着柯尔克孜民族的精神力量。它从古老的柯尔克孜史诗与丰厚的柯尔克孜民间文学中吸取营养，包容了柯尔克孜古老的神话、传说、习俗歌、民间叙事诗与民间谚语，集柯尔克孜民间文学之大成，是柯尔克孜民族民间文化的百科全书，具有文学、历史、语言、民俗等多学科的价值。（分段）随着现代化进程的加速，《玛纳斯》的传承面临危机，一些重要的史诗歌手相继去世，在世的著名歌手也已年过古稀，史诗传承形势严峻。因此，对玛纳斯的抢救、保护工作刻不容缓。

《江格尔》是蒙古族英雄史诗，主要流传于中国新疆维吾尔自治区阿尔泰山一带的蒙古族聚居区。多数学者认为《江格尔》最早产生于中国卫拉特蒙古部，17世纪随着卫拉特蒙古各部的迁徙，也流传于俄国、蒙古国的蒙古族中，成为跨国界的大史诗。（分段）《江格尔》的产生和发展过程漫长，主要以口传方式流布，也有抄本和刻印本。这部史诗描述了以江格尔为首的12名雄狮大将和数千名勇士为保卫宝木巴家乡而同邪恶势力进行艰苦斗争并终于取得胜利的故事，深刻地反映了蒙古族人民的生活理想和美学追求，具有很高的艺术价值。（分段）《江格尔》至今仍在蒙古族中传唱。自20世纪80年代起，我国开始大规模搜集和记录《江格尔》的工作，至今已有境内外多种文字的版本刊行，产生了广泛的影响。（分段）随着全球化趋势的增强，经济和社会的急剧变迁，《江格尔》的生存、保护和发展也遇到了新的情况和问题，形势十分严峻。著名的民间艺人有的已经过世，在世的也都已经年届高龄，面临着“人亡歌息”的危险。因此，对《江格尔》传承人和资料的抢救和保护工作，必须抓紧，以使这部宝贵的史诗长唱于世间。（分段）

传唱千年的史诗《格萨(斯)尔》流传于中国青藏高原的藏、蒙、土、裕固、纳西、普米等民族中，以口耳相传的方式讲述了格萨尔王降临下界后降妖除魔、抑强扶弱、统一各部，最后回归天国的英雄业绩。（分段）《格萨(斯)尔》是世界上迄今发现的史诗中演唱篇幅最长的，它既是族群文化多样性的熔炉，又是多民族民间文化可持续发展的见证。这一为多民族共享的口头史诗是草原游牧文化的结晶，代表着古代藏族、蒙古族民间文化与口头叙事艺术的最高成就。无数游吟歌手世代承袭着有关它的吟唱和表演。（分段）现存最早的史诗抄本成书于公元14世纪，1716年的北京木刻版《十方圣主格斯尔可汗传》是其最早的印刷本。迄今有记录的史诗说唱本约一百二十多部，仅韵文就长达一百多万诗行，而且目前这一活态的口头史诗仍在不断扩展。《格萨(斯)尔》是相关族群社区宗教信仰、本土知识、民间智慧、族群记忆、母语表达的主要载体，是唐卡、藏戏、弹唱等传统民间艺术创作的灵感源泉，同时也是现代艺术形式的源头活水。（分段）千百年来，史诗艺人一直担任着讲述历史、传达知识、规范行为、维护社区、调节生活的角色，以史诗对民族成员进行温和教育。史诗演唱具有表达民族情感、促进社会互动、秉持传统信仰的作用，也具有强化民族认同、价值观念和影响民间审美取向的功能。（分段）《格萨(斯)尔》在多民族中传播，不仅是传承民族文化、凝聚民族精神的重要纽带，同时也是各民族相互交流和相互理解的生动见证。此外，这部史诗还流传到了境外的蒙古国、俄罗斯的布里亚特、卡尔梅克地区以及喜玛拉雅山以南的印度、巴基斯坦、尼泊尔、不丹等国家和周边地区。这种跨文化传播的影响力是异常罕见的。（分段）《格萨(斯)尔》艺人是史诗最直接的创造者、传承者和传播者，他们绝大多数是文盲，却具有超常的记忆力和叙事创造力，通常的史诗演唱达到几万行乃至几十万行。（分段）20世纪50年代以来，受现代化进程的影响，藏、蒙等民族的生计方式发生了变化，职业化的艺人群开始萎缩。近年来一批老艺人相继辞世，“人亡歌息”的局面已经出现。格萨尔受众群正在缩小，史诗传统面临着消亡的危险，保护工作应立即展开。（分段）

《阿诗玛》是流传于云南省石林彝族自治县彝族支系撒尼人的叙事长诗。它使用口传诗体语言，讲述或演唱阿诗玛的故事。阿诗玛不屈不挠地同强权势力作斗争的故事，揭示了光明终将代替黑暗、善美终将代替丑恶、自由终将代替压迫与禁锢的人类理想，反映了彝族撒尼人“断得弯不得”的民族性格和民族精神。（分段）《阿诗玛》的原形态是用撒尼彝语创作的，是撒尼人民经过千锤百炼而形成的集体智慧结晶，具有广泛的群众性。它主要流传于云南省石林彝族自治县彝族撒尼人聚居区，分为南北两个大同小异的流派。《阿诗玛》以五言句传唱，其中使用了伏笔、夸张、讽刺等手法和谐音、顶针、拈连、比喻等技巧，内容和形式完美统一。其作为叙事诗可讲述也可传唱，唱调有“喜调”、“老人调”、“悲调”、“哭调”、“骂调”等，传唱没有固定的场合，可在婚嫁、祭祀、葬仪、劳动、生活等多种不同场合中传唱、讲述。（分段）《阿诗玛》自20世纪50年代初在有关刊物上发表汉文整理本以来，被翻译成英、法、德、西班牙、俄、日、韩等多种语言在海外流传，在日本还被改编成广播剧、歌舞剧、儿童剧等艺术形式。在国内，《阿诗玛》被改编成电影及京剧、滇剧、歌剧、舞剧、撒尼剧等在各地上演。中国第一部彩色宽银幕立体声音乐歌舞片《阿诗玛》，于1982年获西班牙桑坦德第一届国际音乐最佳舞蹈片奖。（分段）随着生活方式、教育体制以及少数民族语言使用的社会空间的改变，《阿诗玛》的传承正面临着危机。

《拉仁布与吉门索》是土族民间长诗，用土族口语创作并演唱，以口耳相传的方式在群众中相沿传袭，至今仍为活态的口头文学形式。（分段）这部民间文学作品用生动的形象、深沉悲壮的语言及讲唱的形式记述了穷人拉仁布和牧主的妹妹吉门索的爱情悲剧，两人从雇主关系发展到热恋关系。由于吉门索兄嫂的百般阻挠，这对恋人的爱情终归于失败。（分段）全诗以讲唱为主，共分8个章节，是土族劳动人民集体智慧的结晶，具有广泛的群众性，是土族群众最喜欢演唱的一首叙事情歌，在不同的流传地区有不同的风格。在演唱方式上，拉仁布与吉门索以男女对唱为主，但不同于一般问答式对唱。演唱的曲调独特，结构清晰，层次分明。（分段）《拉仁布与吉门索》完全用土语演唱，它源于土族地区，又生长和发展于土族地区，植根于土族传统文化之中，为当地土汉两族民众所喜闻乐见。故事中拉仁布、吉门索、哥哥、嫂子等主要人物性格特征鲜明，具有广泛的群众性和独特的民族特色，为民族学、语言学和土族社会学研究提供了生动的素材。另外，《拉仁布与吉门索》所描述的故事反映了土族从游牧生产方式逐步转向农业生产方式的一个侧面，具有重要的历史研究价值。（分段）随着时间的推移，这一民间长诗的传承人大部分已相继辞世，50岁以下的中青年人基本都不会唱了，后继乏人，已到了急需抢救和保护的地步。

畲族小说歌发源于福建省霞浦县侯南镇白露坑村。白露坑是畲族人口最为密集和文化积淀最为丰富的区域，堪称闽东第一村。小说歌滥觞于清代，最初畲族歌手中一些能识字的人将汉族章回小说和评话唱本改编为本民族山歌口头唱本和手抄唱本，后逐渐在本民族流传的英雄人物事迹的基础上，结合本民族生活、心理、语言特点创作了一些作品，如《高皇歌》、《历期歌》、《钟良弼》、《白蛇传》、《十贤歌》、《钟景祺》、《蓝佃玉》等，由是形成小说歌。小说歌作为长篇故事歌，是畲族民众创造的独特的文学样式和文化载体。（分段）以其内容来看，畲族小说歌大都取材于我国民间戏曲、曲艺中流传的故事，而与畲族的日常杂歌有别。其基本诗学特点是：一、叙事性强，有故事情节；二、有严谨的结构章法，每篇由众多的单首组成，单首的结构为四行，每行七字，类似汉语的“七绝”；三、运用多种技法对人物形象进行艺术加工；四、作者的署名被巧妙地隐藏在歌尾。（分段）由于畲族小说歌内容丰富，形式多样，语言明快，音韵和谐，不用典故，不事夸张和粉饰，融叙事、咏物、抒情为一体，朴实真切，因而得到畲族民众的广泛认同。它不仅是畲族歌谣中的精髓，也是畲族最具代表性的文化表现形式和闽东地区最有特色的艺术类别。小说歌在畲族文化史和文学史上占有重要的地位，是畲族文化发展中一个进步性的产物。（分段）清末民初是小说歌的全盛阶段，歌手很多。现存手抄本和口头小说歌130本。健在的歌王传人钟昌尧既唱歌、传歌，也搜集民歌，目前他搜集到一百六十多段一百多万字的畲歌，已整理出了包括小说歌在内的五百多首。但钟昌尧现已73岁，需要有传承人来继续他的事业。目前小说歌的传承人正日益减少，而小说歌的创作则已基本停止，相关的抢救、保护工作亟待展开。

青林寺村位于历史悠久、地理环境独特的湖北省宜昌市宜都高坝洲境内。这个村的村民们擅长于制谜、猜谜，痴谜成风。在青林寺，几乎人人能说谜语，全村上下不论男女老幼，随时随地都能相互比试自己的得意之作。据调查，掌握谜语30至100则的占该村人口的15％，掌握100则以上的占该村人口的5％。（分段）近年来，青林寺谜语村落这一独特的文化现象受到全国众多学者、专家的广泛关注。专家们认为，青林寺谜语乡土气息浓郁，地方特色鲜明，集娱乐性、趣味性、知识性于一体，对研究我国民间文学、民俗学、方志学等有重要的参考价值。有关方面先后编辑出版了《青林寺谜语选》、《青林寺谜语选（续编）》、《青林寺谜语选（精选本）》、《青林寺谜歌选》、《中国湖北青林寺谜语村》、《婚育新风谜语选》等6部专辑，成立了青林寺谜语抢救保护组织。此外，青林寺谜语、谜歌已被宜昌市中小学校列入乡土教材。（分段）2002年7月，湖北省文联在组织专家、学者反复论证后，将青林寺村命名为“湖北省青林寺谜语村”；2002年，该村被湖北省文化厅命名为“湖北省民间艺术之乡”；2003年，青林寺村被中国民协命名为“中国谜语村”。（分段）20世纪末，随着清江高坝洲水电工程的开发建设，这里成了主要的淹没区，迁移人口已达到总人口的40％，目前这里仅存925人。随着清江水利梯级开发的进一步深入，淹没区和移民范围必将进一步扩大，再加上新型文化消费形式的冲击，青林寺谜语这一民间文化现象面临着严重的危机。

澄海地处粤东韩江三角洲平原，地形以平原为主，自古文风极盛，源于古代隐语、斗智炫巧的灯谜活动在当地有着较长的历史，至明清时代发展为极具地方特色的风俗文化。澄海灯谜中保留了宋代临安“击鼓猜射”的传统开猜形式，独具特色。此外还有“送谜标”、“猜谜母”等民俗形式，使用的创作法门达二十余类，谜目有数百种。（分段）如今，澄海灯谜已是当地节假日娱乐和专题宣传活动中不可或缺的文化项目，且成为联结国内外乡梓情谊的文化纽带。1999年澄海被评为广东省“民族民间灯谜艺术之乡”，2000年5月又被文化部命名为“中国民间灯谜艺术之乡”。（分段）由于受经济等多种因素的制约，目前澄海灯谜的发展不够平衡，谜艺水平有待 进一步提高。有必要加大保护和扶持力度，使这一民间传统谜艺之花长开不败。

位于北京市延庆县的八达岭长城历史悠久，自古以来就是军事重地及交通要道。最早有关八达岭的传说源于上古神话，产生于文字创造之前，反映了远古时代人与自然之间的关系。至明代，八达岭长城一线建有八大山寨，寨寨屯兵，每一处村、寨、城、关甚至石、泉等都有传说，世代相传的《望京石》、《六郎影》、《金牛洞》、《石佛寺》、《穆桂英点将台》、《弹琴峡》等传说犹脍炙人口。连“八达岭”这个名称的由来，在民间传说中也有多种版本。（分段）八达岭长城传说根植于民间，地域性强，内容丰富，种类繁多，时间跨度大，是通俗易懂的原生态文学样式，具有浓郁的神话色彩。（分段）八达岭长城传说的产生既与当地的特殊环境、历史状况有关，又与生产生活、岁时节令、民风民俗等因素密不可分。这些优美动人的传说在传承中经过无数人的讲述、充实，至今传承不衰，对于弘扬民族文化、研究民间文学艺术都有着积极的作用。进入21世纪之后，这一珍贵的民间文学受到现代文化的冲击，讲述及研究人员日渐减少，面临失传的窘境，急需加以保护。

永定河是北京的母亲河。由于地势关系，历史上永定河流域水患连连，于是河名与避免灾患、安稳生活的愿望相关联。永定河流域流传着大量有关永定河的传说，其基本特征是传说与史实相联系，在传说中映射出历史的影子。在众多传说中，最有代表性的是《河挡挡河的传说》、《石经山和湿经山的传说》、《永定河镇水牛的传说》、《王老汉栽种河堤柳的传说》、《冯将军严惩老兵痞的传说》、《麻峪村由来的传说》、《刘娘府的传说》等。（分段）永定河传说形象生动，内容丰富，具有浓厚的地方色彩，是永定河两岸人民群众智慧的结晶。它记述了人们治理永定河的历史，为研究北京生产发展史提供了翔实的资料。传说中反映出的永定河周边人民为制服水患与大自然不懈抗争的精神，亦具有一定的现实教育意义。（分段）目前北京石景山区掌握着大量永定河传说的传承人年事已高，如不抓紧记述整理，流传久远的永定河民间传说很可能在现代娱乐文化的冲击下渐趋式微，最终随着讲述人的逝去而消失殆尽。

杨家将传说展现了一个英雄家族的群体形象。在外族入侵、民族危亡的时刻，杨家将面对强敌挺身而出，浴血奋战，其强悍、坚强和敢于牺牲的英雄气概彰显了中华儿女不屈不挠的民族精神。穆桂英传说作为杨家将传说的组成部分，表现了一个久经沙场的女性的悲欢和爱憎，传达出广大人民群众对美丽、勇敢的女英雄穆桂英深沉的热爱。杨家将（穆桂英）传说具有重要的历史文化价值，同时也极富思想教育意义。（分段）北京市房山区燕山一带的穆桂英传说以母子亲情为主题，人物形象鲜明突出，语言简洁、生动、质朴。其间《奶子石》、《养儿峪》、《望儿台》等以母爱为主题的传说尤其珍贵，反映了辽、宋时期社会生活的真实面貌，具有广泛的群众性和民间传承性，是当地传统民俗文化的突出表现形式，在社会学、民族学等方面都具有很高的学术研究价值。随着现代化进程的加快，人们的思想观念发生着剧烈变化，传承人不断减少，传说流布的文化空间不断缩小，穆桂英传说的传承情况不容乐观，必须及时加强保护。

杨家将传说展现了一个英雄家族的群体形象。在外族入侵、民族危亡的时刻，杨家将面对强敌挺身而出，浴血奋战，其强悍、坚强和敢于牺牲的英雄气概彰显了中华儿女不屈不挠的民族精神。穆桂英传说作为杨家将传说的组成部分，表现了一个久经沙场的女性的悲欢和爱憎，传达出广大人民群众对美丽、勇敢的女英雄穆桂英深沉的热爱。杨家将（穆桂英）传说具有重要的历史文化价值，同时也极富思想教育意义。（分段）杨家将说唱是流传在山西省广灵县东部与河北省蔚县邻接地区的汉族民间说唱，篇幅宏大，起伏跌宕，情节生动曲折；表演中保留了古代说唱艺术口头讲述与韵文演唱相间的特点，有说有唱，声情并茂。杨家将说唱中融入了大量方言熟语，生动质朴，幽默风趣，寓教于乐，具有很强的艺术感染力；有助于爱国主义教育，丰富人民群众的文化生活。（分段）杨家将说唱以汉族人民的创作为主，融会了历史上契丹族、蒙古族民间艺人的智慧。对其思想内容、方言熟语、唱词格律、说唱形式、叙事方法、结构特点、描写技巧等进行深入研究，必将丰富我们对中国传统文化的认识。杨家将说唱是前人留给我们的一笔文化财富。（分段）杨家将说唱规模宏大，唱词共约三十万行，可演唱600小时。目前已整理出两大部分（上篇、下篇）约十七万行，可演唱320小时。目前，传唱者后继无人，杨家将说唱濒临失传的危险，亟待保护传承。

根据山西省绛县尧寓村村民世代传说和有关文献记载，尧王出生在尧寓村。该村有陶唐遗风、巍严配天、创建寨记、古驿道碑等古石碑，还有东尧岭的尧王庙、西尧岭的全神庙、村前的三官庙、中尧岭的尧王出生秘洞等遗址，据说都与尧王有关。东西尧岭的新石器时代文化、仰韶文化和龙山文化遗址也有许多与尧王相关的遗迹，如尧王坐过的石椅和用过的石桌、尧王洗澡潭、尧王祭天坛、尧王点将台、尧王祭天塔、南天门、锅锅门、青龙岗等。每处关于尧王的民间传说内容都十分丰富，情节也曲折动人，代表作品有《尧王兴拜年》、《埋人的说法》、《娥皇女英拜寿》等。（分段）作为五千年文明古国的最古老的圣君之一，尧王的种种传说寄托着民众对于清明政治、太平世界的美好向往，这就使得种种尧王的遗迹和传说具有了一定的历史文化价值，也反映出深层的民族文化心理。对这些传说进行整理研究，不仅可以加深对传统文化的认识，在构建和谐社会方面也有一定的积极作用。

山东省菏泽古称“曹州”，牡丹区位于市区中心，是史前尧舜二帝主要活动地区之一。《诗经》：“昔尧尝游成阳，死而葬焉。舜耕历山，渔雷泽。”清代《续山东考古录》：“成阳、雷泽均在曹州府境内。”在相传尧帝游历之地和死后葬所的菏泽，至今还在民间流传着关于他的神话传说。这些神话传说，既是古典神话在现代的延续，又在世代传承中多所增益，附上了一些新的地方元素。（分段）尧合和万邦，晚年废除首领世袭制，禅让于舜。舜是有名的孝子，他继位后，不负重托，提倡教化，取信于民，后因到南方治水而葬于苍梧之野。千百年来，围绕尧舜二帝神话演变而来的史事传说不绝如缕，其主要内容包括：以《尧王访舜》为代表的以德治国、礼贤下士传说；以《尧立诽谤木》为代表的替民解忧、关怀民生传说；以《尧王夜观天象》为代表的制定第一部历法传说；以《尧王嫁女》为代表的尧舜平民化和生活情趣故事；以《六月六接姑姑》为代表的尧舜风俗儿歌传说。

牛郎织女传说起源于先秦时期，是我国流传最广、影响最大的民间传说之一，同《孟姜女》、《梁山伯与祝英台》和《白蛇传》并称为“四大民间传说”。千百年来，这个优美的传说一代一代传承下来，对民间的伦理道德和大众的文化心理发生着重要的影响。（分段）牛郎织女传说最早出于《诗经·小雅·大东》，是对天穹中被银河隔开的商参二星（牛郎星和织女星）的艺术想象。这一诗歌意象逐渐为后世民众拟人化，并被赋予了人文象征涵义，转化成牛郎和织女的传说故事。从基本内容和思想倾向看，牛郎织女传说展示了我国农耕文明下男耕女织的社会结构和封建宗法制度下婚姻不自由的社会状况。牛郎织女的爱情悲剧得到民众的广泛同情，这成为传说传播和繁衍的动力，也推动了“七夕”乞巧风俗的形成。民众常常把传说中的主人公认定为自己身边的真实人物，把事件发生的地点认定为本地域，由此出现了许多相关的历史遗迹（如庙、洞、牛郎庄等），陕西西安、山东沂源、山西和顺等地都有牛郎织女传说的相关遗址。在现代化进程中，牛郎织女传说的传播逐渐显现出式微的趋势，急需加大保护力度，使这一民族文化瑰宝能够继续传承下去。

先秦时，牛郎、织女二星以星辰形象构成隐喻式的联想出现在古代典籍中，尚未构成故事情节。西汉始，牛郎、织女星宿逐渐演变为民间神话传说。汉武帝元狩三年（前120），为了训练水军，在长安斗门沣河东面开凿昆明池，并在池畔东西两侧立牛郎织女石像，二石像隔池相望，上应天象、下顺民意。从此，以牛郎织女故事传说为主题的民俗活动更加活跃。魏、晋继承汉代风俗，曾设“乞巧”活动，至唐代又修建石婆庙。宋代以后，关于石婆（织女）、石爷（牛郎）的祭祀活动在长安地方志中相继记载，不但完整保留了牛郎与织女的爱情故事，而且成就了当地人物（孙寿义、孙寿仁），形成地方特色，甚至成为吉祥符号，并编成秦腔《天河配》等戏剧常年连演不衰。时至今日，当地群众仍然普遍传述着牛郎织女这一美丽动人的爱情故事，民间还继续传承两种大的庙会活动：一是“农历正月十七”牛郎织女成婚日祭祀活动，二是“农历七月七日”牛郎织女鹊桥相会日祭祀活动。届时四面八方前来赶庙会的群众络绎不绝。（分段）牛郎织女故事传说有着悠久的历史渊源和深厚的民间基础，在世界华人文化圈及日本、韩国及东南亚地区，有广泛的文化认同。其巨大的文化价值与积极的社会影响体现在：1.传说折射出农耕社会的生产力发展状况和自给自足的农业文明。2.传说与相关的民俗活动相辅相成，成为民众日常生活的组成部分。3.传说描绘的爱情婚姻家庭理念，寄托着人们对幸福生活的向往和追求，对于建设和睦家庭、构建和谐社会有着极为重要的现实意义。4.牛郎织女传说是文学创作的一个永恒的主题。

杭州西湖传说源远流长，历代文学艺术家利用西湖民间故事材料进行改编再创作，形成了大量脍炙人口的作品。据不完全统计，现存西湖传说约六百三十余个。（分段）西湖传说以“名山、名水、名人”为其主要特征，以白蛇传说、梁祝传说、济公传说、苏东坡传说、岳飞传说、于谦传说等最为著名。山水名胜因传说故事而增添历史文化内涵，更加引人入胜；并随着旅游的发展扩大传播面，传说故事因山水名胜而获得真实感和知名度。西湖传说的采录和编辑出版曾在全国民间文学界产生较大影响，并带动了地方民间文学事业的发展，功不可没。（分段）由于受到现代传媒和强势文化的冲击，作为一种口头文学，西湖传说的生存环境大不如前。许多传承人年事已高，其中不少人已相继去世，后继乏人，西湖传说出现生存危机，亟待抢救与保护。

刘基（1311—1373），字伯温，溢号文成。元末明初军事家，政治家及诗人。刘伯温传说源远流长，在其家乡浙南青田、文成一带家喻户晓、妇孺皆知。传说或表现刘伯温的胸怀大略、足智多谋，或表现他的仁心仁术、关爱百姓，或表现他的为官清廉、执法如山，反映了劳动人民对正义、友情和美好生活的向往，对善良智慧的赞誉和对邪恶的憎恨。随着文化交流，刘伯温传说甚至流传到韩国、日本等国，充分体现了中国传统文化的深厚底蕴和深远影响。（分段）对刘伯温传说进行整理保护，可以将民间自发认同的道德伦理价值观发扬光大，对于构建现代和谐社会具有积极的促进作用。

黄初平（黄大仙）传说流传于浙江省金华市一带，由有关黄初平修炼得道和惩恶除害、为民造福的一系列传奇性故事构成。黄初平（黄大仙）传说与金华的地理风貌、自然景观和人文历史等紧密结合在一起，深受民众喜爱，千百年来传承不衰，并流传至港台、东南亚、欧洲和北美等地，成为联系和团结海内外华人华侨的重要纽带。（分段）黄初平（黄大仙）传说历史悠久，从目前可考材料看，它大约出现于东西晋之交。黄初平（黄大仙）传说有着丰富的内容和奇特的想象，是民众智慧的结晶；表现出民间传说与文人吟诵互动、宗教信仰与民俗生活互相包容、传奇情节与自然景观交相辉映的重要特点；具有文化学、社会学和宗教学等方面的研究价值。

浙江省舟山群岛东隅的普陀洛迦山是中国四大佛教名山之一，为闻名海内外的观音道场所在地。舟山各地流传的观音传说已有上千年历史，多从普陀山生发出来。（分段）早在南宋宝庆年间（1225—1227）的《昌国县志》中，就有“梅岑山（今普陀山）观音宝陀寺”的记载。南宋孝宗乾道年间《四明图经》中“日僧慧锷送观音”的记载则更早。由此开始，《不肯去观音》的传说一直流传至今。元代西域僧盛熙明著《补怛洛迦山传》，其中记录有《善财一十八参观自在》、《观世音三十三现身随类说法》、《唐大中梵僧潮音洞前燔十指亲睹大士现身说法》等传说，明清以来的《普陀山志》记述观音灵异传说更多。民国十二年（1923）编的《普陀洛迦新志》专设“灵异门”，记录各类观音灵异传说68则。除其中古志书所载之外，明万历年间又有《南海观音全传》一书出现，民国初年更有《观音得道》话本流传民间。（分段）千百年来，观世音作为佛法无边的菩萨，在舟山民间及其他地域得到普遍信奉，观音信仰已远远超越民族和国界，形成了劝人为善、爱好和平的“观音文化”。观音传说在沟通海峡两岸同胞情谊、传播华夏传统文化方面具有特殊的作用，在美学、考古学、历史学、社会学、心理学等方面也具有很高的研究价值。

浙江省宁波市象山县、慈溪市沿海一带自古就有大量关于徐福受秦始皇派遣“入海求仙”、寻找长生不老之药的传说：公元前210年，徐福率领数千童男童女及数百名工匠、兵员从慈溪的达蓬山（原名“香山”）（一说象山蓬莱山）出海求取长生不老之药。其后的地方志著作也几乎无一例外地录载了徐福的传说资料，唐《蓬莱观碑》、宋《四明宝庆志》和慈溪、象山历代县志中均有相关记载。生于当地或游历该地的文人骚客亦多将徐福传说写入诗文。（分段）这两类历史文献提供了数量可观的徐福传说记录文本，与当地口耳相传的口头作品互相补充，传承至今。1995年，慈溪市成立了徐福研究会，开始对徐福东渡的研究和民间流传故事的搜集和整理工作，编印了《达蓬寻踪》、《达蓬之路》等资料。（分段）徐福东渡传说具有重要的历史文化价值和学术价值。徐福开中国航海史和对外文化交流史的先河，是中、日、韩三国的和平使者，徐福东渡传说反映了先民探索未知世界的愿望，塑造了一个抱负宏远、博学多智、具有冒险精神的徐福形象，对民族性格的形成具有重大影响。在现代媒介的冲击下，民间传说的口头讲述活动受人冷落，传承人相继离世，这一传说濒临失传，急需保护。

徐福传说是关于历史事件和历史人物的民间传说，长期以来流传在沿海一带的民众当中。徐福，字君房，秦代方士，琅琊人，其于公元前219年和前210年，在琅琊台两次上书秦始皇，为其入海寻求神山仙药。公元前210年，徐福率3000名童男女和五谷百工由琅琊台下的琅琊港扬帆启航东渡日本，一去不返。两千多年以来，这一传说以故事、诗歌等民间文学形式口耳相传，世代流播。徐福传说深深扎根于民间，富有地方特色，特别是这些传说中的语言提炼尤为突出，所写地理位置、农家民俗，都有着浓郁的海洋文化特色。这些传说是我国民间文学宝贵的精神财富。（分段）然而，受现代传媒方式的影响，如电视、网络和各种新式媒体的逐渐普及，民间传说故事的口头讲述活动逐渐受人冷落，一向主要靠口传心授方式传承的这一古老传说便失去了流传的主要载体，加之徐福传说传承人相继离世，使口头故事传承面临后继乏人的状况。

陶朱公传说源于山东省定陶县，主要是关于陶朱公居陶十九年间理财、散财的民间传说，距今已有两千五百多年的历史。陶朱公本名范蠡，是春秋末期的政治家、军事家。相传吴越战争结束之后，范蠡弃官离越，经齐国西行至陶（今山东省定陶县），认为此地“天下之中，诸侯四通”，遂定居于陶开创伟业，定陶之名由此而来。（分段）陶朱公居陶从商的十九年间，充分利用“天下之中”的地利“三致千金”，累资数万，成为富甲天下的巨贾。他为富亦能为仁，轻财好施，以此为世所尊崇，后来又被人们奉为财神爷。陶朱公传说富有地方特色和特殊内涵，对于中国传统经济文化的研究具有一定的参考价值。该传说受现代传播方式的冲击，目前已经濒临失传，急需保护传承。

麒麟是中华民族传说中的神性动物，是国泰民安、吉祥和谐的象征。麒麟传说发祥于山东省巨野县和嘉祥县，始于春秋《西狩获麟》的故事。除传说外，当地尚有“麒麟冢”、“获麟台”、“麟山”等相关地方风物。巨野县当地流传有《牛生麒麟》、《麟山产麟》、《孔母梦麟》、《麒麟送子》、《麒麟显灵》等麒麟传说故事，以故事讲述、诗词、曲艺、民谣、歌舞等多种形式加以表现。（分段）麒麟预示征兆的吉祥意义在中国民间被广泛认同，作为一种古人创造出的虚幻动物，麒麟深入人心，麒麟传说传唱不衰，这反映了麒麟在中国人心理上的地位，又体现了深厚的“天人合一”思想，具有很高的文化研究价值。如今随着老艺人的相继去世，曾经广为传唱的麒麟小段等面临失传的危险，亟待保护。

鲁班是春秋人物公输般的异名，其事迹在《墨子》中即有记载。鲁班传说千百年来在民间流传，衍生出丰富的主题和形态。全国各地多有与鲁班相关的发明创造和建筑物传说，鲁班成了民间约定俗成、妇孺皆知的能工巧匠的代表，并被很多行业奉为祖师爷，是民间智慧的杰出化身。（分段）滕州地区的鲁班传说已形成系列，涉及鲁班的出生、学艺、发明创造及其成神、成为百业祖师等多个方面的内容，多达数百则，是民间鲁班传说的代表之一。（分段）曲阜地区的鲁班传说大致分为以下几个方面：木工工具的传说，以墨斗、锯、刨等传说为代表；生活用具发明的传说，以石磨的传说为代表；建筑方面的传说，以“鱼抬梁与土堆亭”和“九梁十八柱七十二脊”的建筑绝艺传说为代表；带有神话色彩的传说，以“鲁班爷显灵”、“鲁班兄妹比赛建赵州桥”等最为著名。（分段）作为中华民族家喻户晓的人物传说，鲁班传说除了民间文学本身的学科意义之外，还具有较高的思想价值、艺术价值和科学价值，是中华民族不可多得的珍贵文化遗产。（分段）依靠口耳相传的民间传说在现代媒体的冲击下显得十分脆弱，保护鲁班传说已迫在眉睫。

山东省蓬莱市是一座依山傍海的历史文化古城，这里的自然条件与人文环境孕育了丰富多彩的八仙传说。八仙传说最早见于《太平广记》，经民间流传和历代文人骚客的渲染，传说内容不断丰富。明代吴元泰创作小说《八仙出处东游记传》，始正式确定传说主人公为汉钟离（钟离权）、张果老、韩湘子、铁拐李、曹国舅、吕洞宾、蓝采和、何仙姑八位仙人。八仙在蓬莱阁上把酒临风，游兴大发，遂各显神通过海，由此引发了与东海龙王三太子的矛盾。后经观音菩萨调停，两方罢斗和好。（分段）八仙过海传说把独具特色的“仙文化”与浓厚的世俗人情有机地融合在一起，是脍炙人口的山海传奇，它不畏艰险的开拓精神深刻影响着广大民众。八位仙人分别是世俗社会不同阶层的代表，八仙传说具有浓郁的人文色彩和地域风格，为民间文艺、工艺美术等各种艺术形式作品的创作提供了丰富的素材，具有较高的艺术价值。（分段）随着时间的流逝，加上现代传播方式的冲击，八仙在民间的形象正逐渐变得模糊起来，八仙传说的保护传承任务已变得十分迫切。

秃尾巴老李的传说在山东大地、东北三省和北方多数沿海地区以及邻近水域广为流传。相传一农妇生下青蛇，丈夫大骇，挥锄劈下蛇尾，青蛇负痛腾空而去。后来，蛇每年都回到故里祭母，保佑当地风调雨顺，民间遂尊之为神龙“秃尾巴老李”。（分段）秃尾巴老李的传说内容涉及天文、地理、农事、民俗等各方面，秃尾巴老李以勤劳、善良、忠厚、贤孝、行侠好义、惩恶扬善著称。传说思想内涵丰富，其移民情节和丰富的道德内涵至今都对流传地区的人民产生着深刻的影响。（分段）保护传承秃尾巴老李的传说，对于维系不同地域人民的思想情感具有重要的民俗意义。目前秃尾巴老李的传说传承人正在逐年减少，急需引起重视。

屈原是我国伟大的爱国诗人。在湖北省秭归县境内以屈原的出生地乐平里为中心，周边延展至归州、周坪、沙镇溪、泄滩等乡镇，流传着许多关于屈原的动人故事和美丽传说。晋庾仲雍《荆州记》载：“秭归县有屈原宅、伍胥庙，捣衣石犹存。”可见屈原传说于晋代之前已颇为流行。（分段）屈原传说题材丰富，其中包括人物传说、地名传说、景物传说和习俗传说等。目前已收集到屈原传说91则，故事情感浓烈，撼人心魄，神奇浪漫，想象丰富，内涵深邃。（分段）屈原传说对于艺术创作具有一定的借鉴作用，同时有助于文化人类学、民俗学、心理学及美学的研究。传说重点渲染的民族情、乡情、亲情，对构建和谐社会亦有促进作用。（分段）近些年来，屈原传说出现了传承断代的危机。主要表现为讲述屈原传说的人多已去世或日渐年迈，传承者缺乏。

王昭君传说主要流传于湖北省兴山县及内蒙古自治区呼和浩特市，传说所依据的史实散见于《汉书·元帝纪》、《后汉书·南匈奴列传》、《西域传》等诸多史籍。两千余年来，王昭君故事一直被世人传颂，成为千古佳话。王昭君在兴山的传说主要包括相关地名传说、美好品德的传说、后人对王昭君思念的传说等几大类。王昭君是美的化身、和平的使者、民族团结的象征，王昭君传说具有一定的文学、历史、思想及人文价值，其丰富的文化内涵符合人类社会和睦相处、共同发展的时代主题。（分段）王昭君传说内容丰富，目前能完整地讲述、传承该传说的人已经不多，急需保护。

炎帝神农是华夏始祖，也是中华农业和医学的杰出代表。炎帝神农的传说从春秋战国时期开始，不断以文字记载的形式出现在历朝历代的典籍中，各朝代对炎帝神农的祭祀活动也一直持续不绝。炎帝神农传说在湖北省神农架林区、随州市各地及其周边地区都有流传，以随州市曾都区殷店镇和厉山镇一带最为集中。大部分传说讲述炎帝神农的功绩，内容涵盖了炎帝神农从生到死的人生历程。“神农架”这一地名即来源于神农在此搭架采药的传说。（分段）随州市及神农架林区汇聚了丰富多彩的炎帝神农传说，其中蕴涵着我国原始社会时期经济、社会、文化、农业、医学等诸多方面的历史信息，体现着深厚的民本思想、创新精神、斗争精神和献身精神，是民间文学艺术中的瑰宝。（分段）炎帝神农传说内容丰富，能完整讲述传承故事的老艺人已经不多，亟待保护。

花木兰是中国古代影响深远的传奇女杰，木兰传说包括《木兰出世》、《少年木兰》、《替父从军》、《塞外立功》、《辞谢封赏》、《回乡团聚》等故事。该传说至今已流传千年，内容十分丰富，涉及人物、地名、建置、物产、风俗、宗教等多个方面，涵盖了民间文学的诸多领域，传播广泛，不仅国内各地有诸多演绎，在海外也有广泛影响。木兰传说是中华民族优秀的文化遗产，表现了效忠国家、爱家敬长、追求平等的观念，具有一定的历史、文学、民俗研究价值。（分段）湖北省武汉市黄陂区有木兰山，据说为花木兰故里，有众多据木兰传说而得名的胜迹，如木兰山、木兰湖、木兰川、木兰天池、木兰石门、木兰清凉寨等。此外，河南虞城营廓木兰祠保留有刻写木兰生平的石碑，碑立于元代元统二年（1334），碑文三千多字，翔实地记载了木兰的出生地、姓氏、事迹以及家人资料。木兰传说在两地均广为流传，妇孺皆知。（分段）木兰传说的内容、内涵极为丰富，仅靠口耳相传，现逐渐遗失散落，急需专业挖掘、整理及保护、弘扬。

木兰传说是一个在民间广为流传的人物传说，北朝无名氏编写的民歌《木兰诗》（或称《木兰辞》）讲述了木兰代父从军戍边的故事：“旦辞爷娘去，暮宿黄河边。不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。旦辞黄河去，暮至黑山头。不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾。万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。将军百战死，壮士十年归。”（郭茂倩《乐府诗集·横吹曲辞·梁鼓角横吹曲》）一千多年来，这个传说一直流传在我国民众中，历久不衰。（分段）木兰的籍贯，史无确载，争论历代有之。至少有安徽亳州、河南虞城、湖北黄陂、陕西延安等说。明邹之麟《侠女传》：“木兰，陕人也。代父戍边十二年，人不知其为女，归赋戍边诗一篇。”位于黄河西侧的延安万花山下的花源头村，被民众传为木兰故里之一。传说木兰征战归来后，不愿在朝廷为官，引退归故乡，活到80岁，无疾而终，被朝廷赐葬于她的故里山前。这里还有她当年跑马练武、盘弓射箭的跑马梁。人们缅怀这位传奇式的女英雄，当今又整修了“木兰陵园”，将木兰的英名世代相传。（分段）木兰传说寄寓着亿万民众对木兰其人的崇敬之情，是对木兰热爱家国、壮志报国精神的最好肯定和褒扬。抢救、挖掘、保护木兰传说，对继承中华民族的传统文化及其精神，增强民族自豪感和民族凝聚力，具有一定的积极意义。

巴拉根仓的故事在内蒙古民间流传甚广，尤以科尔沁草原为盛。巴拉根仓是民间机智人物形象，他的故事集中反映了蒙古族劳动人民与封建统治者之间尖锐的矛盾。劳动人民通过这个聪明而幽默的理想化人物抒发自己胸中的激愤和反抗情绪，讽刺、嘲笑、揭露和鞭挞残暴愚蠢、贪财如命的剥削阶级。（分段）巴拉根仓的故事由许许多多各自独立的小故事组成，富于幽默感和戏剧性。这些故事是蒙古族民众智慧的结晶，不仅思想上能给人以启示，艺术上也具有鲜明的特色。（分段）受现代文化传播方式的冲击，口耳相传的巴拉根仓的故事已逐渐变得模糊，急需挖掘、整理、保护。

辽宁省北票市位于辽宁省西部，是一座历史文化悠久的城市，人文遗存比较深厚，民间文学的蕴藏丰富。1984年，北票市文化部门编辑了民间故事集《吐默特的歌声》。1985—1987年，在国家重大人文科研项目“民间文学三套集成工程”中，编辑了五十万字的《中国民间文学集成·辽宁卷·北票资料本》。其后，北票市还陆续编辑了《北票民间文学选刊》。2004年，北票市文化馆退休干部郭丰久自费编辑印刷了民间故事集《桃花山的传说》。（分段）北票市民间文学分布广泛，流传时间长，数量多，门类全。仅民间故事就包括风物传说、人物传说、幻想故事、生活故事、动植物故事、风俗故事、笑话、寓言八大类。此外，还有大量的民间歌谣、谚语。其中，蒙古族文学巨匠尹湛纳希的故事，抗日英雄兰天林、李海峰的故事，“辽西绿岛”大黑山的传说，藏传佛教圣地惠宁寺的故事等自成体系，异彩纷呈，具有很高的人文价值。（分段）北票民间文学是北票人民近现代革命进程中英勇斗争的见证，集中体现了北票人民自强不息的精神面貌。北票民间文学特别是以尹湛纳希、惠宁寺为代表的地方人物、风物故事体现了本地区蒙汉文化交融的独特魅力，具有刚健质朴的艺术风格，在结构、语言、典型化等方面有自己的特色。（分段）近年来，北票的文化工作者一直坚持对民间文学遗产进行挖掘整理，目前，尚有数十万字的已经整理归档的民间文学资料等待出版。北票民间故事的传承主要有家族传承和社会传承两种形式，目前，很多传承人年事已高，而且健康状况不佳，北票民间故事处于濒危状态，急需保护。

满族民间故事主要分布于辽东满族文化圈内，辽东满族文化圈是指被辽沈满族民众称为“东山里”的长白山余脉广大区域。辽东满族民间故事是一个广义的文化概念，包括辽东满族神话、传说、故事等散文体口头叙事样式，如《天鹅仙女》、《布库里雍顺》、《天女浴躬池》等，讲述天神最小、最美丽的女儿因为吞食了朱雀（或喜鹊）衔来的朱果（或红果）而怀孕生下了爱新（金子之意）觉罗·布库里雍顺，他就是满族的始祖。而《日月峰》讲述的则是远古时期，世界死气沉沉，天帝的小女儿把左眼抛上天空，化作太阳；把右眼抛上天空，化作月亮；把脖子上的一串珍珠抛上天空，化作了星星；而小仙女为了救世却变成了一座山峰——日月峰。满族民间故事生成于满族由渔猎转向农耕的时期，与汉族文化密切接触，彼此融合，具有满汉杂糅的文化特征。（分段）辽东满族民间故事是满族社会的集体记忆，是满族民众创造的文化财富，具有重要的历史、文化与科学研究价值。近年来，由于现代化大众传媒对传统口耳相传信息传输方式的取代，更由于承传满族古老叙事的老一辈故事家相继离世，现代满族民众对本民族传统与文化的历史记忆已日趋模糊，有必要对辽东区域的满族民间故事传承人进行保护。

徐文长故事是汉民族重要的机智人物故事之一，产生于明代中晚期，至今绵延不绝。作为民间口头创作，徐文长故事以历史人物徐渭（字文长）的轶闻趣事为基础，又吸纳了大量的机智人物故事，在绍兴及其他江南地区广为流传，日积月累渐趋丰满，现存篇目约三百余篇。（分段）徐文长故事以明代中晚期历史为背景，从徐文长少年时代的传说故事《竿上取物》起，一直讲到他的临终传说《化千成万宝中宝》。该传说流播方式多样，内容丰富，全方位展现出徐文长的聪明多才、幽默诙谐、爱国爱乡、亲近平民、蔑视权贵等品性，具有浓郁的绍兴特色和乡土气息。（分段）徐文长故事具有重要的民间文学价值，同时又为传记文学和历史研究提供了有益的资料。随着社会生活节奏的加快和生活方式的变化，徐文长故事的流播受到很大冲击，需要加强保护，使之持续传承。

崂山传说是山东崂山人民千百年来集体创作的口头文学，讲述者包括农民、渔民、道士、僧人、读书人和手工业者等。（分段）崂山传说包括自然变化神话、英雄神话、历史人物传说、宗教人物传说、仙道传说、山川传说、特产传说、风俗传说、动物传说、植物传说、鬼狐精怪故事、动物故事、生活故事、机智人物故事、典故等多种类型和题材的民间口传作品五千六百余个。受自然、地理环境和道教文化的影响，最具特色的崂山传说当推风物传说、宗教人物传说、鬼狐精怪故事和海洋故事。（分段）崂山民间故事具有乡土大众文化与山海文化交汇相融的特征，并在世俗文化与宗教文化的相互渗透中不断演进，具有较高的历史价值、文学价值和学术研究价值。目前该传说讲述者后继乏人，已经面临失传的危境，急需保护传承。

都镇湾故事包括天体、大地、山川、河流起源，人畜起源，动植物传说，神仙传说，帝王传说，地名传说，风物传说，习俗传说，以及机智人物故事、动植物故事、幻想故事、精怪故事、生活故事、革命故事、笑话寓言等多种类型和题材的口头叙事作品，主要分布在湖北省长阳土家族自治县都镇湾的杜家冲、十五溪、庄溪和龙潭坪等地区。（分段）都镇湾故事具有浓郁的民族特色和乡土风味，特别是其中的老虎故事保留着土家族传统文化的鲜明烙印，引人注目。有些故事是汉族故事，在讲述中融入了土家风俗，成为世界范围内流行的著名故事类型。（分段）都镇湾讲故事者不是职业艺人，也不以师徒方式传承，主要靠家族传承和社会传承。都镇湾故事既具有娱乐教化的功能，又具有很高的历史、民俗研究价值。如今故事的讲述者大多年迈，传承链条也比较脆弱，急需采取有效的保护措施。

河南省桐柏县、泌阳县盘古神话群主要包括创世神话、人类起源神话及惩恶扬善、恩泽子孙的神话等，内容涉及开天辟地、世界毁灭、滚磨成亲、繁衍人类、体化万物等，反映出原始先民对大自然的崇拜，体现了先民的原始宇宙观。（分段）盘古神话已在桐柏、泌阳民俗活动中扎根，有明显的本土特征。在长期传承过程中，盘古神话和当地的山川地理、自然气候、村落建筑、风俗习惯相联系，流传覆盖面大，体现出充分的完整性和独特性。（分段）桐柏、泌阳盘古神话有其深厚的民众与社会基础，内中蕴涵着中原汉族先民对自然界的探索与想象，具有一定的历史、文化和科学研究价值。盘古神话主要在民间口耳相传，传承链条比较脆弱，急需加以保护。&quot;

河南邵原及周边地区有许多创世神话广为流传。这些神话，内容丰富，包含盘古开天辟地、女娲抟土造人、女娲炼石补天、轩辕祭天与战神蚩尤、伏羲演八卦、神农尝百草播五谷、颛顼与共工、大禹治水等八大神话共六十余则故事（经过整理现已汇编成册，见《邵原民间传说故事集》），具有丰富的文化内涵和很高的学术研究价值。（分段）邵原的神话传说大都是关于神或半人半神的故事。在邵原镇，不但有民间传说，还有大量与神话故事相对应的象形物、原型物，女娲的故事、轩辕祭天、战神蚩尤、神农尝百草等传说，都可以从奇峰秀水中和古地名中找到痕迹。灵异山水和远古神话之间那种神秘的联系，尤其是近些年发现的文物和遗址的印证，使邵原成了众多创世学者研究的焦点。（分段）如今，虽然邵原神话群主要内容已经整理成册，但是其文化内蕴要发扬光大，仍面临着许多问题，尤其值得注意的是，这一神话群的活态传承后继人才缺乏，急需加以保护。

蒙古族长篇叙事歌“嘎达梅林”产生于内蒙古科尔沁左翼中旗，流传于周边许多地方。据不完全统计，近现代在科尔沁左翼中旗流传的蒙古族民歌有上千首，以《嘎达梅林》最具代表性。（分段）“嘎达梅林”以20世纪30年代发生在科尔沁左翼中旗的嘎达梅林起义事件为素材，全面记叙了嘎达梅林率领贫苦牧民反抗封建王公和军阀政府掠夺土地的正义斗争，生动地塑造了嘎达梅林主持正义、为民请命、不畏强暴的英雄形象，讴歌了蒙古族人民不屈不挠的斗争精神。“嘎达梅林”情节生动曲折，语言凝练，音韵铿锵，曲调优美，气势雄浑悲壮，具有极强的艺术感染力和珍贵的文学、音乐价值。现在“嘎达梅林”传唱艺人逐年减少，传播范围也在萎缩，急需保护。

科尔沁潮尔史诗流行于内蒙古东部的通辽市、兴安盟一带，是蒙古族史诗的一种地方性传统演述形式。科尔沁潮尔史诗用弓弦乐器潮尔伴奏，由专门的史诗艺人——潮尔奇以自拉自唱的形式进行说唱表演，讲述天神脱胎下凡成为可汗和英雄，与危害人间的恶魔蟒古思进行战斗，保卫家乡、捍卫和平的故事。史诗音乐曲调自成体系，共九套二十多种，在演述中可以自由变化。科尔沁潮尔史诗曲目有数十部之多，其中“十八部蟒古思因·乌力格尔”是一种大型的串联系列史诗，由十八部相对独立却相互关联的史诗构成，规模相当可观。（分段）科尔沁潮尔史诗对于研究蒙古族的文化艺术、民族历史和民族心理具有重要的资料价值，也是传承蒙古族先民优秀精神文化传统的重要载体。随着社会文化的变迁，史诗艺术趋于衰微，科尔沁潮尔史诗一度被学界认为已失去活态传承。2005年发现仍有传承人，曲目多达二十余部，这对蒙古族史诗的保护、传承和研究而言具有十分重大的意义。抢救科尔沁潮尔史诗刻不容缓，需要社会各界进一步采取措施，积极加以保护。

仰阿莎是流传于贵州省黔东南苗族侗族自治州及毗邻地区的苗族长篇叙事歌，长达万余行，是迄今为止发现的苗族最长的叙事歌。它的内容是关于一个热情、善良、智慧，出生在水中里的苗族姑娘的凄美爱情故事。以盘歌形式演唱，具有鲜明的民族特色，在苗族文学史上居于较高的地位，对苗族的歌谣特别是叙事歌的发展有重大的促进作用。（分段）仰阿莎不同的口头版本有不同的唱法，各版本的演唱曲调与演唱习俗直接相关，这大大丰富了苗族音乐的内容和形式，仰阿莎也因此被称为苗族“最美的歌”，在民族学、民俗学、历史学等方面具有重要的研究价值。现在仰阿莎流传面越来越小，能演唱完整仰阿莎的绝大多数是老年人，对仰阿莎的抢救保护工作迫在眉睫。

布依族盘歌是布依族的传统民歌，流传于贵州省北盘江流域的布依村寨，六盘水市盘县羊场布依族白族苗族乡境内的布依族盘歌最具代表性。（分段）布依族盘歌是布依族人民集体智慧的结晶，它伴着布依族的形成而萌发，又随着布依族的繁衍、发展而逐步得以丰富。布依族盘歌有劳作、时政、仪式、爱情、生活环境、历史传说等诸多方面的内容，它有室内演唱和野外演唱两种形式，演唱曲调分为情歌调、礼教调、婚庆调、丧葬调等。（分段）布依族盘歌涉及政治、经济、文化、社会、伦理道德、原始宗教等众多领域，对布依族人特有的心理特征和情感倾向都有生动描述，是布依族历史、文化的重要载体，可以说它是布依族人的一部无字百科全书，具有珍贵的文化、历史和研究价值。（分段）受现代化进程的强烈冲击和经济全球化的影响，布依族盘歌的传承人越来越少，用布依语演唱布依族盘歌的人更为稀少，这一少数民族传统民歌已濒临消亡，亟待保护。

姚安口传彝族梅葛起源于云南省楚雄彝族自治州姚安县官屯乡，历史悠久，具有广泛的群众性。梅葛取名于一种彝语曲调名称，因彝族民间歌曲大都用“梅葛调”演唱，总称为“梅葛”。在长期口耳相传的过程中，形成了一部有影响的彝族历史叙事长诗，千百年来流传于姚安县的彝族聚居山寨。（分段）目前口传的彝族创世史诗长达五千七百七十余行，分为“创世”、“造物”、“婚事和恋歌”、“丧葬”四个部分。梅葛有老年梅葛、中年梅葛、青年梅葛、娃娃梅葛四种类型。老年梅葛也叫“赤梅葛”，主要唱述开天辟地、创世立业的内容，同时也反映彝族群众的劳动和生活；中年梅葛唱述青年男女成家后生产生活的艰难，内容曲调比较凄婉忧伤；青年梅葛也叫“山梅葛”，反映彝族青年男女的纯真情爱，属于恋爱山歌性质，唱述中可即兴发挥；娃娃梅葛是彝族“儿歌”，俗称“娃娃腔”，由成群结伙的彝族青少年和儿童对唱。梅葛勾画了彝族古代发展历史、彝族先民生产劳动和社会生活的轮廓，展示了古代彝族先民的恋爱、婚事、丧葬、怀亲等风俗，具有重要的民俗学、文学研究价值。（分段）由于受现代化的冲击，彝族梅葛的传承人正在逐年减少，亟待保护。

查姆是流传于云南省双柏县大麦地镇、安龙堡乡等彝族地区的彝族民间创世史诗，具有悠久的历史。查姆在彝语中为“大”和“起源”之意，一般意译为“万物的起源”。查姆以神话传说的方式记述了人类、万物的起源和发展的历史，由通晓彝文的毕摩（彝族祭司）用彝文记录在书笺上进行传承，其结构庞杂、神话色彩浓厚。查姆基本上是一部神话史诗，但它在神话传说背后蕴涵着朴素的唯物主义自然观和朴素的历史进化因素。（分段）据彝族《毕摩经》记载，最早的查姆有一百二十多个“查”，分为上部和下部。上部内容包括开天辟地、洪水泛滥、人类起源、万物起源等；下部内容包括天文地理、占卜历算、诗歌文学等，是一部名副其实的彝族百科全书，彝族人称之为“根谱”。查姆叙述了人类的三个发展阶段，提出了猴子变人的朴素观点，在彝族社会发展史和民族形成史的研究方面具有很高的价值。（分段）伴随着现代化进程，通晓彝文的人越来越少，查姆的传承出现了危机，保护工作刻不容缓。

达古达楞格莱标是德昂族民间创世神话史诗，流传于我国云南省西部德宏傣族景颇族自治州、保山市隆阳区潞江坝乡和西南部临沧市镇康、耿马、永德、双江县及缅甸掸邦、佤邦一带。达古达楞格莱标是德昂族先民植物崇拜（茶神）的自然产物，是“集体创作的部落故事”。约14世纪后，德昂族艺人借用傣族文字对其进行了整理、记录，使这一古老的史诗能够同时用傣文抄本和口传的形式流布传承。（分段）原傣文抄本长约两千行，由“序歌”、“茶神下凡诞生人类”、“光明与黑暗的斗争”、“战胜洪水和恶势力”、“百花百果的由来与腰箍的来历”及“先祖的诞生和各民族的繁衍”六部分组成。史诗主要讲述德昂民族的诞生与发展，以及德昂人同大自然顽强斗争的艰苦历史，揭示了德昂族的悠久茶文化及其“古老茶农”称谓的历史渊源。（分段）达古达楞格莱标是德昂民族心中的历史，对指导人们行为规范有重要作用，体现着德昂族的民族精神和人文思想，具有历史学、文化学、民俗学和伦理学等诸多方面的研究价值。由于其传承链条相对脆弱，急需保护。

哈尼哈吧哈尼语意为哈尼古歌，是哈尼族社会生活中流传广泛、影响深远的民间歌谣，是有别于哈尼族山歌、情歌、儿歌等的庄重、典雅的古老歌唱形式。哈尼哈吧主要在云南省南部红河和澜沧江之间的元江、墨江、绿春、金平、江城等哈尼族聚居县流传，思茅、西双版纳、澜沧等地也有。（分段）哈尼哈吧的内容涉及哈尼族古代社会的生产劳动、原始宗教祭典、人文规范、伦理道德、婚嫁丧葬、吃穿用住、文学艺术等方面，是世世代代以梯田农耕生产生活为核心的哈尼族人教化风俗、规范人生的百科全书。从目前收集整理的哈尼哈吧资料来看，哈尼古歌《窝果策尼果》、《哈尼阿培聪坡坡》、《十二奴局》、《木地米地》是哈尼哈吧的代表性作品。（分段）哈尼哈吧主要由民间歌手在祭祀、节日、婚丧、起房盖屋等隆重场合的酒席间演唱，表达节日祝贺、吉祥如意的心愿。其内容规模宏大，结构严谨，歌手可以连续演唱几天几夜。演唱方式有一人主唱、众人伴唱或一问一答、二人对唱加众人和声等。（分段）哈尼哈吧是哈尼族民族文化的体现，具有一定的历史学、文化学、民俗学研究价值。目前能够完整演唱哈尼哈吧的歌手日渐减少，这一古老的诗歌演唱形式后继乏人，急需保护。

口传长诗召树屯与喃木诺娜是傣族最著名、最优秀且流传最广泛的爱情赞美诗，在西双版纳傣族地区和东南亚地区广为流传。它历史久远，版本众多，不仅有口头传承的说唱韵文（长诗）和散文体长篇故事，还被民间画师用作佛寺壁画、经画的创作题材，有的地方甚至连湖泊、池塘也以召树屯与喃木诺娜中的“金湖”命名。（分段）用傣泐文记载、傣泐语吟唱的召树屯与喃木诺娜，以傣族独特的艺术手法栩栩如生地塑造了召树屯、喃木诺娜这两个代表傣家人典型性格、怀有傣族人民理想追求的完美形象。召树屯与喃木诺娜不仅着力描绘他们外在的美，更揭示出他们忠于爱情、热爱家乡的高尚品德，歌颂了他们勇敢顽强、坚忍不拔的刚毅精神，集中体现了傣族传统文化的精髓。（分段）如今，能够完整吟唱召树屯与喃木诺娜的艺人已为数不多，这一古老长诗亟待保护和抢救。

米拉尕黑（东乡语音译，“米拉”是小的意思，“尕黑”是哥哥的意思）是东乡族最著名的民间长诗，大约产生于明代，在东乡族民间口耳相传已有五百多年。长诗叙说一位名叫米拉尕黑的青年猎手在结婚前夕与心爱的未婚妻玛芝露分别，为了保家卫国而毅然奔赴前线。18年后米拉尕黑回到家，见未婚妻正被强盗凌逼，他战胜了强盗，与玛芝露一起过上了美好幸福的生活。（分段）这部长诗共五百多行，可说可唱，反映了东乡族人民不屈不挠的奋斗精神和向往和平、追求自由幸福生活的美好理想。作为反映东乡族根谱的口传历史教科书，米拉尕黑还充分展示了东乡族民间文学和民间语言的朴素简洁之美，具有很强的艺术魅力。（分段）米拉尕黑不仅在东乡族文化史上占有重要的地位，在中国少数民族文学史上也有一席之地。如今，吟唱米拉尕黑的老艺人已越来越少，亟待保护。

康巴拉伊源自藏族古老的口头传统文学，是藏族传统韵文体说唱形式，由12部分组成，在康巴及其周边地区广泛流传，是藏族青年男女表达感情的重要形式。藏族青年从相识、相爱到最后终成眷属或分手的整个恋爱过程，都可以通过它来表现。（分段）康巴拉伊说唱内容经整理分为祭歌、颂歌、引歌、启歌、竞歌、谜语歌、汇歌、恋歌、别离歌、贬歌、咒歌及吉祥祝福歌等12卷，每卷由一万首诗歌组成。其内容纷繁，结构紧凑，语言优美，为藏族民间诗歌集大成之作，对研究藏族的历史、宗教信仰、风俗习惯、社会制度等具有一定的学术价值。（分段）康巴拉伊是藏族人民集体智慧的结晶，随着时代的发展，其内容也在不断更新和充实。它以口头方式流传，且带有游牧文化的特征，具有深厚的文化价值。随着传统生活方式的变迁，康巴拉伊面临着失传和消亡的危机，亟待保护。

青海海西蒙古族英雄史诗汗青格勒主要流传于海西蒙古族藏族自治州蒙古族聚居的地区。“汗青格勒”蒙古语叫“图吉”，由“图吉齐”（说唱艺人）演述，是蒙古族劳动人民创作的口头文学。史诗汗青格勒以形象生动的语言讲述了蒙古族英雄汗青格勒通过一系列艰苦卓绝的斗争，先后降服蟒古斯和凶恶的汗王，从魔窟中解救出受苦受难百姓的故事。史诗通过对英雄人物丰功伟绩的歌颂，表达了蒙古族人民追求和平、自由、平等的崇高理想及坚信正义必将战胜邪恶的美好信念，处处闪耀着群众的智慧光芒和英雄主义精神，具有很高的文学艺术价值，对研究古代蒙古族文化具有重要意义。（分段）受现代传播方式的影响，汗青格勒的传承出现了危机，亟待抢救保护。

维吾尔族达斯坦是维吾尔族叙事的总称，它所涉及的内容非常广泛，根据内容和形式可分为英雄达斯坦、爱情达斯坦、历史达斯坦和江那麦达斯坦几种，主要流传于新疆维吾尔族自治区。（分段）维吾尔英雄达斯坦篇幅较长，以重大历史事件和英雄传说为题材，用诗歌形式反映维吾尔族部落、民族之间的征战和英雄人物的丰功伟绩。维吾尔爱情达斯坦以歌颂男女主人公忠贞的爱情为主要内容，揭露了当时社会干涉年轻人婚恋而造成悲剧的故事。维吾尔历史达斯坦以历史重大事件和历史人物为题材，赞美了主人公为人民利益而奋不顾身的奉献精神。维吾尔族达斯坦代表作有《乌古斯传》、《艾里甫与塞乃木》、《诺孜古姆》等。（分段）维吾尔族达斯坦以民间叙事艺人（达斯坦奇meddah）说唱的方式代代相沿，流传至今，全民性节日的聚会场所、巴扎（集市）、麻扎（游览活动场所）、劳动场所是达斯坦表演和传承的重要场所。维吾尔族达斯坦是维吾尔族人民文化生活的重要组成部分，不仅对于研究维吾尔族的历史具有重要的史料价值，其娱乐功能在构建和谐社会的今天也是不可小视的力量。（分段）目前，达斯坦奇（民间叙事艺人）主要分布在和田等交通不便的地区，大多年迈体弱，活态维吾尔族达斯坦传承面临消亡的危境。

哈萨克族达斯坦包括神话、传说及内容丰富的生活故事等，是哈萨克族民间文学中最古老、最受人喜爱的文学种类，其创作与哈萨克族历史上的重大事件有关，主要分布在新疆哈萨克族居住的28个县内。哈萨克族达斯坦内容丰富，情节曲折，多以叙事为主，传承的诗歌较为古老，是哈萨克族人民在节日、聚会、婚礼等喜庆日子里必不可少的表演项目，它是哈萨克族生活的真实写照，表现了哈萨克族的社会状况与民俗风情。（分段）哈萨克族达斯坦涵括了哈萨克族古代神话、传说、诗歌、谚语和故事等，是在丰厚的民间文学基础上形成和发展起来的，约有二百多部长诗以口耳相传方式流播。哈萨克族民间达斯坦一般有比较固定的曲调，演唱多用冬不拉伴奏，根据内容可分为英雄长诗、爱情长诗、历史长诗等。哈萨克族达斯坦是古代哈萨克族政治、经济、历史、文化、语言、哲学、宗教、军事、习俗的百科全书，在民俗学、民间文学、音乐学等的研究中具有重要价值。目前，哈萨克族达斯坦歌手后继乏人，其活态传承面临危机。

侗族民间故事珠郎娘美源出古州（今贵州省榕江县），后流传于贵州省黎平、从江等县的侗族地区，再后流传到广西三江、龙胜、融水和湖南通道等侗族聚居县。（分段）珠郎娘美讲述了勤劳朴实的英俊后生珠郎与心灵手巧的美丽姑娘娘美之间动人的爱情故事，曾被改编成侗族曲艺、侗戏并拍成同名舞台艺术片在全国放映。（分段）侗族民间故事珠郎娘美是侗族人民集体智慧的结晶，渗透在侗族文艺作品的多种形式之中，成为侗族传统民间艺术作品的代表，对侗民后代有着极大的教化作用，在民族学、民俗学、语言学、伦理学、美学及族际文化艺术交流等方面都具有重要的研究价值。

司岗里是广泛流传于佤族民间的口述文学，它以云南省沧源佤族自治县为中心，在邻近各县市及周边国家的佤族聚居区广泛流传。（分段）“司岗”是崖洞的意思，“里”是出来，“司岗里”就是从岩洞里出来。传说远古的时候，人被囚禁在密闭的大山崖洞里出不来，万能的神灵莫伟委派小米雀啄开岩洞，老鼠引开守在洞口咬人的老虎，蜘蛛堵住不让人走出山洞的大树，人类才得以走出山洞，到各地安居乐业、生息繁衍……司岗里涵盖了神话、传说、故事等诸多佤族民间文学样式，内容涉及天文地理、人文风情等，是研究佤族先民宇宙观、世界观、人生观最为重要的材料。司岗里融佤族历史、文化、艺术、宗教等为一体，在研究佤族社会历史发展以及佤族人文道德理念方面具有重要的学术价值。受现代生活方式的影响，司岗里活态传承链正面临断裂的危机，急需保护。

佤族创世史诗《司岗里》，流传于云南省的沧源、澜沧以及西盟佤族自治县。“司岗”是佤语“石洞”、“洞穴”或“葫芦”的意思。作品描述了人类从“司岗”出来后发生的各种故事，包括人类起源，以及与之密切相关的动植物的产生、祖先事迹、村寨史、家族史、民族史、民族关系、英雄故事、爱情故事等。内容涉及佤族与自然现象、动植物、生产生活、家族历史、传统习俗、部落战争、祭祀、繁衍生息等方面。（分段）《司岗里》通过佤族先民对宇宙万物和人类起源的独特阐释，富有想象力地描述了劳动创造世界的过程和原始宇宙观，表达了各民族友好相处、团结和睦的愿望。全诗五千七百余行，是一部气势恢宏的佤族创世古歌。（分段）由于佤族没有文字，《司岗里》先是从讲故事的方式口述传承，逐步发展为吟唱歌咏的形式，至今已有上千年的历史。经过代代传唱，内容不断丰富，成为佤族历史、道德、宗教、哲学、风俗等民族民间传统文化的综合载体，是佤族人民集体智慧的结晶，也是佤族民间口述文学的经典之作。对于研究佤族民族起源、文学艺术、风俗习惯、生产生活、宗教哲学等方面，有着重要的历史价值和文学价值。（分段）1949年中华人民共和国成立时，佤族由原始社会末期直接跨入新民主主义社会阶段，其创世史诗《司岗里》在20世纪50年代民族调查中，第一次用文字记录下来。20世纪80年代又有了完整的记录文本，并被译成汉文出版。（分段）

彝族口头论辩克智是在婚礼、丧葬、节庆等集会场所由主客双方论辩手临场演述的一种诗体口承文学，是彝族民间语言艺术中内容最丰富、形式最灵活，最具知识性、趣味性、娱乐性、竞技性的表现形式。据文献记载，早在秦汉时期，彝族克智论辩歌场制度就已形成。（分段）克智论辩的表现形态为甲乙双方论辩手说唱诗歌或辞赋，互相辩驳，谈古论今，获胜者往往“穷百家之词，困众人之辩”。克智论辩在四川凉山彝区流传至今，尤以美姑县保留最为完整。克智论辩内容十分丰富，涉及文学艺术、历史哲学、天文地理、伦理道德、农学医学、风俗礼制等各种知识。其辞以五言、七言为主，表现手法灵活多样，多用赋、比、兴，常见的修辞手法有比喻、排比、铺张、反复、顶针、粘连、夸张等。（分段）克智论辩是彝族传统文化知识的集中体现，对于研究彝族社会文化史、思想史、音乐史、美学史、艺术史、论辩史等具有重要的价值。随着当今社会经济的发展和外来文化的冲击，彝族民众的婚姻观、价值观发生了很大的变化，彝族克智论辩传统正在迅速消亡，亟待保护。（分段）

苗族贾理是黔东南苗族地区经典的历史文化记忆集成，它集创世神话、族源传说、支系谱牒、知识技艺、原始宗教信俗、民俗仪礼、伦理道德、诉讼理辞和典型案例于一身，荟萃了苗族的原典文化，集中反映了苗族的精神情感和智慧意识。（分段）苗族贾理内容丰富，如《浑水与蝌蚪》用童话般的形式告诉人们，风有时候会造成一个个小的不和谐，但如风不吹，严冬常在，那就是最大的不和谐，天下就要大乱，风吹是为了复归于和谐。《曼朵多》则以一例两条人命案的故事来启发、展示人们思想感情上更深层次的道德倾向与是非价值的判断。贾理是苗族言史述典的范本，也是苗族栽岩议榔、举行祭祀盛典和重大节庆活动的依据，更是苗族先民言行必遵的神圣准则，在传承固有文化、塑造族人性格、促成民族认同、增强内聚力、实现对苗族社区的有效管理、推动苗族社会的有序发展等方面具有极其重要的作用，在文化学、人类学、史学、哲学、宗教学、文艺学、语言学等的研究上亦具有宝贵价值。（分段）20世纪50年代，通晓贾理的理老受到政治冲击，大多不敢收徒传授。目前懂得贾理的不过百余人，通晓贾理者寥寥无几，且多已年迈，苗族贾理濒危状况堪忧，亟待抢救。

藏族婚宴十八说是流传在青海省东部农业区藏族聚居地的一种民间口头文学。它伴随藏族婚俗而形成，具有丰富的民族文化内涵。（分段）民间有一种说法——“婚宴进行十八昼夜，婚礼祝词有十八道程序”，即婚宴十八说的真实情况。婚宴十八说始终贯穿于婚礼之中，大多为说唱，都是即兴表演的，一般由十几人分阶段完成，有时则需要几天时间。藏族婚宴十八说的具体内容有：祭神、梳辫说、梳子说、哭嫁歌、出路歌、父母的教诫、马说、垫子、土地颂、房屋、茶、酒、婚礼宴说、系腰带、衣服、祝福、嘱托、吉祥。伴随着婚宴十八说，还有丰富多彩的歌舞活动和美味佳肴，以及艳丽而华贵的藏族服饰，场面热烈浪漫、庄重华丽。（分段）藏族婚宴十八说在历史学、民俗学、民族学、语言文学等方面具有很高的学术研究价值，对丰富我国民族民间文化，提高人民群众的整体素质，促进社会发展具有非常重要的促进作用。随着藏族婚宴十八说赖以生存和发展的社会环境的变化，很多传统民俗活动呈现出日益衰微的趋势，婚宴十八说的展现平台越来越小，保护工作迫在眉睫。

童谣指传唱于儿童之口的没有乐谱的歌谣，是流传于全国各地的一种由特殊群体念唱、传播，具有特殊意义的民谣种类。童谣在我国已有千年的历史，历朝官修正史及杂传、笔记、小说中不乏童谣的记录。童谣主要有书面、口头两种传承方式，其语言浅显易懂，内容朴实自然，是民间文学艺术的优秀代表。童谣中积淀了优秀的民族文化，蕴涵着丰富的教育内容。（分段）北京童谣表现了各时期北京的城市性格和北京人的思想感情，承载着我国几千年的历史，感染渗透力强，是可挖掘、可借鉴的宝贵教育资源。（分段）北京童谣按内容可分为三类：第一类是长辈、父母为教育儿童而编唱的童谣；第二类是描述成人生活、情感、观念、见解的童谣；第三类是根据古代仪式中的惯用语或历史题材加工而成的童谣。童谣有多种表现形式，包括顶针格、串话、绕口令、谣谚格、摇篮曲、谜语格、连锁调、数数歌、问答歌、排比格等。在创作过程中要合辙押韵，包括双句押韵、句句押韵、每两句一押韵等押韵方式。如《东直门挂着匾》、《大头儿大》、《一园青菜成了精》、《过水面》、《风婆婆》、《金箍噜棒》等。（分段）如今，北京童谣这种反映孩子们童真童趣、对无数人的成长产生过重要影响的文学样式正逐渐淡出孩子们的生活，千百年来一直为人们传唱的耳熟能详的童谣已开始为今天的孩子们所遗忘。必须立即着手保护、传承、发展北京童谣这一民族瑰宝，使之更好地为少年儿童的成长服务。（分段）

童谣指传唱于儿童之口的没有乐谱的歌谣，是流传于全国各地的一种由特殊群体念唱、传播，具有特殊意义的民谣种类。童谣在我国已有千年的历史，历朝官修正史及杂传、笔记、小说中不乏童谣的记录。童谣主要有书面、口头两种传承方式，其语言浅显易懂，内容朴实自然，是民间文学艺术的优秀代表。童谣中积淀了优秀的民族文化，蕴涵着丰富的教育内容。（分段）闽南童谣是以闽南方言创作和传唱的儿童歌谣，流行于闽南、台湾地区和东南亚华侨华裔居住地，是历代闽南百姓根据儿童的理解能力、心理特点，用闽南方言复杂而富有音乐美的韵语和平仄节奏创作，并在传唱过程中不断修改、补充而形成的民间文学形式。（分段）闽南童谣的起源、沿革没有详细的文字记载，但从福建地方典籍中看，唐代闽地的民间童谣《月光光》与今天闽南各地流传的同名童谣虽然文字上存在差异，但主题和结构十分相似，因此闽南童谣在唐代已经出现。明朝中叶以后，随着闽南人大批过台湾、下南洋，闽南童谣也随之传播到台湾、南洋。（分段）闽南童谣按其内容可分为时政（如《拍日本》）、育儿（如《摇啊摇》）、游戏（如《拍手歌》）、动物（如《小蜜蜂》）、植物（如《果子歌》）、知识（如《一二三》）、民俗（如《围炉过年》）、趣味（如《阿不倒》）等类。按其形式则可分为摇篮曲（如《唔唔嘤》）、叙述式（如《和顺歌》）、问答歌（如《草蜢公》）、连锁调（如《白鹭鸶》）、谜语（如《一点一画长》）、绕口令（如《铜钉钉铜板》）等类。按表演形式又可分为念谣（即口头朗读或吟诵）、唱谣（将童谣配曲来唱）、戏谣（在做游戏时念童谣）、舞谣（边念童谣边舞蹈）等种类。（分段）闽南童谣是一座丰富的知识宝库，是帮助儿童学习语言、认识社会、认识生活的重要手段之一。由于现代文化的冲击和方言的流失，闽南童谣正渐渐远离少年儿童，必须采取各种有力措施，做好闽南童谣的抢救和保护工作。

桐城歌是起源于安徽省桐城市的一种地方歌调，是劳动人民集体创作的一种韵文形式。明代桐城时兴歌（情歌）流布于湖北黄梅一带和江浙吴语地区，以独特的七言五句体式、婉转凝练的语言、优美动听的曲调著称，在流行地广泛传唱乃至刊布成帙。桐城歌是安徽歌谣盛行时期的主要民歌，其影响遍及湘、鄂、赣数省和浙西地区，对黄梅戏的形成和发展起到了积极的推动作用。（分段）桐城歌是中国歌谣发展史上值得重视的文化现象，其歌体、艺术风格具有鲜明的地方特色。目前桐城尚有很多原生态歌谣资料有待发掘，不少濒临失传的桐城歌曲调和吟唱表演形式需要及时抢救与保护。

梯玛歌是土家族长篇史诗，主要分布在湘西酉水流域的龙山、保靖、永顺和古丈四县。它以“梯玛日”仪式为传承载体，世代口碑相传，格局宏大，长达数万行。土家族梯玛歌集诗、歌、乐、舞为一体，表现开天辟地、人类繁衍、民族祭祀、民族迁徙、狩猎农耕及饮食起居等历史和社会生活内容。其唱述以土家语为主，属韵文和散文的综合体，具有很强的文学性。演唱有唱有吟，有对唱，有合唱，又以歌舞贯穿始终，因其主要舞具是铜铃，故亦称为“八宝铜铃舞”。梯玛歌有表有叙，亦歌亦舞，形态独特，具有珍贵的审美和文化价值。（分段）如今能完整传唱土家族梯玛歌的老艺人已为数不多，这一古老史诗亟待抢救保护。

雷州歌主要流行于广东省湛江市雷州半岛使用雷州方言（属闽南语系雷州语支）的十个县（市）区，它记载了雷州人诞生、迁徙、劳动、生存的历史状况，在宋代即已见诸史书。其中的“姑娘歌”从明代开始已十分流行，笔试赛歌则从清代乾隆年间延续至今，现在社会上仍保存着一大批雷州歌册、歌集、歌榜、姑娘歌本及雷剧本。（分段）雷州歌每首四句，每句七字，一、二、四句末字押雷州音韵，二、四句的第四字为阳平声，格律接近七绝，朗朗上口，又大量运用比喻、夸张、双关等修辞格式，结构严谨，平仄协调，韵律优美。雷州歌这朵南国艺苑奇葩是雷州人民智慧的结晶，它为研究和认识雷州政治、经济、文化及人文环境等方面的问题提供了宝贵资料。（分段）受生活方式变迁影响，雷州歌的活态传承环境正在逐渐失去，迫切需要采取措施加以保护。

壮族嘹歌是著名的壮族长篇古歌，它在长期口头传诵后经壮族文人加工，用古壮字记录下来并在格式上作了适当规范，形成较为完整的歌谣集。壮族嘹歌全部用古壮字传抄流行，内容相对固定，反映了壮族劳动、生产、生活、爱情、婚姻、发展历史等方面的状况，主要流行于右江中游的广西壮族自治区平果县、田东县、田阳县和红水河流域的马山县、大化瑶族自治县以及属邕江流域的武鸣县境内，而以平果县为中心区域。（分段）壮族嘹歌是一种经过加工的较为规范的格式化民歌，其传承以书写传承与口头传承相结合。壮族嘹歌用鲜明的艺术形象表达思想感情，在抒情的气氛中展开故事情节。其中蕴涵的基本词汇、构词方式、语法结构等体现出古壮语丰富的文化内涵，具有重要的民俗学和古文化研究价值。（分段）如今壮族嘹歌的活态传承环境正面临着现代化生活方式的严峻挑战，危机日深，亟待保护。

柯尔克孜约隆是帕米尔克普恰克部落特有的习俗歌，它种类繁多，包括劝嫁约隆、迎客约隆、谜语约隆、对唱约隆、讽刺约隆、劝善约隆、弹拨约隆及女性约隆、男性约隆等。（分段）帕米尔地区的任何群众性活动都少不了约隆歌演唱。被邀请的约隆奇（约隆传唱者）相当于今天的婚礼主持人，在婚礼中起着重要的作用。歌手们把婚礼盛况及对新郎新娘美好幸福生活的描绘等内容即兴编入约隆歌进行演唱，为婚礼增添了光彩和荣耀。歌手们还以劝善约隆的形式对新人进行善恶是非、同胞情谊、和睦友善、人格尊严等方面的教育和引导。对唱约隆歌中有提问与对答约隆，内容从日常生活、自然界延伸到关于宇宙的常识，包罗极广。约隆歌的即兴性很强，民间艺人传唱前人约隆时，也多采用即兴创作方式。（分段）约隆歌承载着帕米尔克普恰克部落柯尔克孜族人民的口头艺术、文化传统和族群记忆，是珍贵的民间文学遗产。

万荣笑话是流传于山西省的民间文学形式之一，万荣人以幽默、诙谐的性格演绎着对生活的理解与热爱，创造了为人所津津乐道的万荣笑话。（分段）自明末清初以来，万荣民间创造、传播了众多的笑话，且不断加以丰富、完善。万荣笑话最大的特点是一个“挣”字，笑话中的主人公都有一股“挣劲”，表现为爱舌辩、讲偏理或处事执拗、倔强、争强好胜。诙谐、认死理、不服输、犟到底等表现手法构成了万荣笑话的突出特点，如《七个痴虫光知道吃》、《爸，回》、《门保险没不了》、《前面不下雨》、《咱下工了》、《扔夜壶》、《财主请高才》等。万荣笑话好笑，且富有哲理，它是民众生活智慧的集中展示，不仅极大地丰富了人们的文化生活，对于研究山西地域文化心理也具有重要的资料价值。近年来，由于老艺人相继谢世，加之现代传媒的影响，万荣笑话已濒临失传和消亡，亟待保护。

天坛始建于明永乐十八年（1420），明清两代帝王在此祭天、祈谷和祈雨。天坛的传说因天坛建筑和皇帝祭天大典而萌生和发展。“天人合一”宇宙观的融入，使天坛建筑群具有神圣而独特的寓意，成为相关传说发生和繁盛的重要驱动因素。天坛传说在北京市民中广为流传，特别是在天坛周边的地区金鱼池、法塔寺、四块玉、天桥等，尤其盛传不衰，是北京本土文化的一支奇葩。天坛传说大致包括天坛建立传说、景物传说、民俗传说、坛根儿传说、相关人物传说五个部分。（分段）天坛传说以口头民间文学特有的流传延续模式，在社会群体中传承。数百年来，一直以口口相传的方式代代相传。20世纪80年代，崇文区文化馆（现东城区第二文化馆）、天坛公园管理处采录编辑了《崇文民间文学选编》和《天坛景物传说》。2005年全国非遗普查以来，崇文区非物质文化遗产保护中心（现东城区非物质文化遗产保护中心）又组织力量新收集采录了一批天坛传说。（分段）天坛传说有深厚的历史、文化和文学价值。其一，它体现了“天为阳，地为阴”、“天圆地方”、“天人合一”、“天人感应”等一系列中国人的宇宙观。其二，无论是与天坛建筑和功能相关的，抑或是阴阳相济的哲学观念，与帝王形迹、与礼俗相关的传说，都是从平民百姓的立场所作的阐释与演绎。其三，天坛的传说传播途径多种多样，在传播中具有广泛性和延伸性。

曹雪芹（西山）传说是主要流传于北京香山、寿安山、金山—被称为“小西山”一带、以曹雪芹其人和《红楼梦》为题材的民间传说，属于“人物传说”。（分段）曹雪芹（西山）传说是香山地区民众的集体口头创作，流传时间已有二百余年。内容涉及曹雪芹的生平经历、性情品貌、出众才华以及《红楼梦》的人物原型、创作环境等，表达了人们对曹雪芹及《红楼梦》的喜爱，从一个侧面反映了作家和作品对社会的影响。曹雪芹死后，随着时间的推移，关于他的传说得到了进一步的强化，逐渐把当地的风土人情、山川景物、历史故事和人物典故也附会到传说中来，加诸于曹雪芹身上，使曹雪芹作为伟大作家之外，又具有了若干行侠仗义的“机智人物”的色彩。在口头流传过程中不断被加工琢磨，传说色彩日浓，表现了北京西山地区人民的思想认识、道德观念、生活态度、审美情趣，及对于各种客观事物的评价，具有反映社会生活广泛性和深刻性的特点。（分段）曹雪芹（西山）传说是通过民众集体传承方式流传下来的一宗珍贵文化遗产，但是由于人口的流动、老人相继故去以及娱乐方式的多元化，目前处于濒危状态。

契丹始祖传说历史悠久。据调查，在平泉县已经历了一个漫长的发展过程，以口传心授的方式一直流传至今。流传的区域是平泉县及周边地区。平泉县因“平地涌泉”而得名。处在辽宁、内蒙古、河北三省交界地，是多民族聚集区，蕴含着丰富的民间文化资源。（分段）契丹始祖传说是这样的：在很久很久以前，有一神人居住在平泉县柳溪乡的光头山（古称马盂山），他骑着一匹白马沿着老哈河（古称土河）顺流向东而去。有一天女居住在西拉木伦河（古称潢河）上游的平地松林中，她驾着青牛车顺着西拉木伦河而下，两人相遇在内蒙古赤峰的木叶山二水交汇之处，辽河之畔。两人一见钟情，结为夫妻，生了8个儿子，以后族属逐渐繁盛，形成了最早的“契丹古八部”。他们各部族都供奉青牛白马，以表示用始来之物祭祀祖先。（分段）此传说在平泉的影响很大，人们认为现在平泉男糊白马女糊青牛的丧葬习俗即来源于此，这从一个侧面印证了契丹始祖诞生、发祥于平泉，对研究契丹族的起源有不可替代的作用。“青牛白马”可能是一种图腾，通过对它的研究，可以进一步揭开丧葬习俗之谜，丰富民俗学内容。

春秋时期，晋国国君晋景公听信权臣屠岸贾谗言，致使赵氏家族三百余口被满门抄斩，义士程婴和公孙杵臼将赵盾之孙赵武救出，策马逃入千里之外的盂山（今盂县藏山）藏匿15年之久。当地百姓为保忠良之后，送水送饭，程婴带着赵氏孤儿习文练武，把一个婴儿抚养成英俊少年，直至赵家冤屈得以昭雪。（分段）这个悲壮故事最早见于《左传》、《史记》，后《东周列国志》、《大元大一统志》、《太原志》、《大明一统志》、《山西通志》均有记载。（分段）以两千六百年前发生的这一段惊心动魄的史实为核心，围绕着救孤、藏孤和育孤等母题和情节，在藏匿赵氏孤儿赵武的山西省盂县境内及其周边地区，如藏山景区的藏孤洞、报恩祠、育孤园等景点及附近的藏山村、大围、慌鞍岭、宝剑沟、落箭山等与当年程婴携孤远逃追杀、救孤育孤相关的地区，流传着大量为老百姓所喜闻乐见的口头传说故事，形成了一个既基于历史事件、又富有幻想色彩的“史实传说群”。有些传说甚至还在代代相传中被赋予了神奇色彩，逐渐演变成为神话，赵武甚至被老百姓祀奉为“藏山大王”。（分段）赵氏孤儿传说的重要历史价值和文化价值，在于塑造了轻生死、重然诺的道德观，形成了忠义文化的精神实质，成为中外历代作家创作的素材，广为传播。元代剧作家纪君祥最早把它改编成戏剧作品《赵氏孤儿大报仇》，成为中国十大悲剧之首。18世纪法国作家伏尔泰将其译成话剧《中国孤儿》在欧洲上演，引起轰动，为我国最早走出国门的古典戏剧作品。

白马拖缰传说的基本母题（梗概）是：相传，一个砍柴少年为财主打柴，路遇一老者向其索柴取暖。少年慨然施柴于老者。老者回赠他一纸马。在少年砍柴郎遭遇暴风雪困境时，纸马变成一匹白马，为少年驮炭解困。财主得知后，欲将神马据为己有，被白马踢翻在地。砍柴郎骑白马腾空而去。缰绳拖过的山梁，至今寸草不生，且散落下了一地敲击有声的马铃石。（分段）“白马拖缰”原是一个传统的“报恩”型的民间故事，在山西晋城地域流传广泛。在旧《泽州府志》、《晋城县志》上曾有所记载。在其漫长的发展嬗变过程中，从“报恩”和“白马舍生取义”的母题生发开去，逐渐附会和衍生出一系列内容大致相同、而情节和人物各异的故事，特别是与当地的白马寺山和白马禅寺之得名联系起来后，由一个传统民间故事兼并了当地山峦、寺庙等风物内容，变身成一个地方风物传说群，并在一定程度上折射出佛教文化的色彩。（分段）砍柴郎以木柴施助路遇的老者取暖，老者以能幻化为白马（灵异之兽）的纸马回赠砍柴郎，体现了人间的真善美，张扬了中国传统的道德。

舜，有虞氏，亦称虞舜，是神话传说中的三皇五帝之一。《孟子·离娄篇》下：“舜生于诸冯，迁于负夏，卒于鸣条；东夷之人也。”舜父瞽叟盲，母早死，后母之子象欲杀舜。在尧二女的帮助下，战胜其傲狠之弟象。舜勤劳、善良，品行端正，以孝著称，有卓越的才干和高尚的人格力量。《墨子·尚贤下》：“昔者舜耕于历山，陶于河濒，渔于雷泽，灰于常阳，尧得之服泽之阳，立为天子。”有传说称舜是箫的创造者。（《世本·作篇》）经四岳推荐，尧以二女妻舜，禅帝位于舜。舜又以天下授禹。后南巡狩，崩于苍梧之野。尝被尊为春神和农业神。（分段）舜的传说广布于全国许多地方。各地的民众把舜的出生、事业、品德，以及相关的地名、冢祠、风物与其联系起来，编织和附会出种种神话传说，颂扬他的明德、孝悌、忠君、治国理念。山东省诸城市诸冯村流传的大舜传说，主要有：奇异的出生、大舜名字由来、母亲临终教子、后母三次陷害舜、尧三次考验舜等。山西省沁水县城西历山一带，被认为是舜躬耕过的历山，这一带的传说，主要有：舜耕治历山传说、舜的生活和婚姻方面的传说、舜与当地植物及地名渊源的传说。（分段）舜的神话传说史籍上多有记载，经儒家的传播，更增添了生命活力。其所反映的原始部落社会和农耕文明的情况，具有文化历史研究价值。其所颂扬的中华美德和传统思想，仍然是当代构建和谐社会的宝贵遗产。

鲧禹治水神话，已有几千年流传史。其主要内容是：“鲧窃帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝令祝融杀鲧于羽郊。鲧复（腹）生禹。帝乃命禹卒布土以定九州。”（《山海经·海内经》）“禹在治水时，有神龙以尾画地，导水所注，当决者因而治之也。”（《天问》王逸注）（分段）在我国各少数民族中，将禹奉为神灵，且全民族对其顶礼膜拜者，仅见于羌族。禹被羌族人民视为自己民族的保护神，羌族地区被视为大禹故里。史书有“禹生石纽”的记载。石纽山、刳儿坪、涂禹山、禹碑岭等多有禹迹所在。（分段）载籍中的禹神话，“鲧妻修已，吞神珠薏苡而生禹。”（《史记·夏本纪》）“禹本汶山郡广柔县人，生于石纽，其地名痢儿畔（刳儿坪）。”（扬雄《蜀王本纪》）“石纽，古汶山郡也。崇伯得有莘氏女，治水行天下，而生禹于石纽刳儿坪。”（常璩《华阳国志》）虽经千年历史变迁，现在还在北川和汶川等羌族地区流传。如《石纽投胎》、《刳儿坪出世》、《大禹出生》、《夏禹王的传说》、《涂山联姻》、《背岭导江》、《化诸拱山》等，如今还在羌族地区流传；口头流传中，被赋予了羌人种种原始的观念和幻想，吸纳了许多时代的因素和情节。如把治水与羌族的天神木比塔联系起来；把古籍记载的“应龙以尾画地”、“黄龙曳尾于前”等情节具体化了。（分段）禹神话所体现的自强不息、艰苦奋斗的精神，是中华民族应当永续传承的文化精神。“5·12”大地震后，羌族禹的传说处于失传的境地，保护工作迫在眉睫。

防风氏是上古神话中的一位治水英雄，在会稽山群神相会时，因迟到而被大禹所戮。“其长三丈，其骨头专车。”“（防风）汪芒氏之君也，守封嵎之山者也……在虞、夏、商为汪芒氏，于周为长狄，今为大人。”（《国语·鲁语》下）因其“骨大”史称“大人”、“巨人”。《述异记》：“越俗，祭防风神，奏防风古乐，截竹长三尺，吹之如嗥，三人被发而舞。”（分段）现代口头流传的防风神话传说，发现于20世纪八九十年代“十大民间文艺集成志书”普查编纂过程中，是载籍防风神话的活态延续。其流传的中心区域在今浙江省德清县三合乡境内封禺二山之间及周边地区。当代口头流传的防风传说有三类：1.古神话的流变类：《尧封防风国》、《大禹找防风》、《防风之死》、《防风三难大禹》等。2.与当地地理风貌相粘合类：《防风塔》、《防风井》。3.附会了当地俗神的信仰传说，如四弟相公、樊兴王、李王、戴老爷等。（分段）防风神话具有重要的民间口头文学价值和学术研究价值，引起学界高度关注。20世纪90年代初先后两次召开防风学术研讨会，出版有《防风氏的历史与文化》、《防风神话研究》、《防风氏资料汇编》等学术著作。（分段）由于老艺人或年事已高或已去世，“活态”传承群体日渐萎缩。在当地政府和学者的倡导、研究下，逐步开展普查、召开研讨会等工作，制定了5年抢救规划，使得防风神话传说得到更好地保护，并加以传承。

盘瓠传说的基本内容是：古时，高辛王帝喾与犬戎国交战，屡战不胜，只因犬戎国的吴将军十分厉害，高辛王颁旨，谁取得吴将军首级，许女为妻，赏金封地。一天，一只狗衔一人头伏于殿上。这狗就是盘瓠。高辛王见立功者是狗，便以帝女不能嫁给狗为由赖婚了。辛女表示愿意履约。帝怒，将辛女打入冷宫。盘瓠前来驮着辛女飞出窗外，来到泸溪境内沅水西岸一座绝壁上的山洞里。此后，盘瓠和辛女生了六男六女，繁衍后代。盘瓠传说，广泛流传于湘西和黔东北的苗族居住地区以及我国东南部。（分段）盘瓠传说最早见诸文字的是范晔的《后汉书》，后史书和典籍多有记载，并由传说逐渐衍生出大量以盘瓠与辛女为核心情节并附会上种种社会内容的传说，以及民族、信仰、语言、祭祀、舞蹈、医药、丧葬、习俗等诸种文化事象。在泸溪一带，还有多处与盘瓠和辛女事迹有关的盘瓠洞、盘瓠庙、辛女岩、辛女庵等地貌实体和祭祀场所。（分段）盘瓠传说，约产生于母系社会向夫权社会过渡时期，初根植于苗族先民渔猎经济与原始农业社会的土壤，渊源久远，代代传诵，是我国民间文学（口头文学）宝库中极为重要的资料和珍贵的文化遗产。传说以及所衍生的民族学、宗教学、语言学等诸多事象，对研究苗族民俗、历史文化具有重要价值。（分段）

东明，古曰东昏，位居山东省菏泽市西部。广为流传于我国民间及世界华人中的庄子传说，就起源于这里，距今已有两千三百多年的历史。庄子，名周，字子休，据《史记》记载为战国时蒙人，是我国历史上著名的思想家、哲学家和文学家，他发展了老子的学说，是道家学派的创始人之一。（分段）在战国时期，庄子的故事就开始流传。他曾做过漆园吏，不久辞官归隐，过着清贫的生活，有时靠打草鞋、钓鱼维持生计，但他鄙视名利。楚威王重金聘请他为相，他坚辞不受。有关庄子对社会、自然、人生、道德、政治等方面的体验和感受而衍化出来的民间传说故事，据统计有一百二十多个，经常被老百姓讲到的有三四十个，内容涉及庄子的出身来历，庄子对政治、自然、人生的原则态度，及与庄子有关的特殊物品的来历等，如传说中的《烧香出碗盘》、《庄子观前狮子半拉（个）头》等。在东明至今仍留有杨日升重修庄子观碑、漆园遗址、南华山遗址、登云桥碑、庄子观、庄子墓等遗迹。（分段）庄子传说，不仅蕴含了庄子对宇宙、自然、社会、人生、道德等各方面独到而深刻的见解，更多的是代表了庄子面对大小、多少、美丑和生活中点点滴滴的态度，从而使庄子的宇宙观、自然观、人生观以民间传说的形式，遗留给后世。（分段）庄子传说深深扎根于民间，语言特点尤为突出，所涉及的地理位置、民风民俗、引典佐证都有地方特色。庄子传说故事已成为庄子文化研究的重要来源。他顺应自然、保持真性、珍惜人生、处事达观的传说故事，在国内外华人中具有极大的认同感和亲和力，是灿烂的中华民族文化瑰宝。（分段）

柳毅传说在寒亭区朱里镇柳毅山周边地区流传很广。鲁东烟台、青岛部分地区，鲁西北东营、滨州部分地区也有流传。自唐朝始，柳毅传说就在民间广泛流传。唐朝李朝威写有文言小说《柳毅传》，元朝尚仲贤写有戏曲《柳毅传书》。自此后，柳毅传说内容不断丰富，流传至今一千多年长盛不衰，在当地形成了在地化柳毅传说。该传说的主要内容有：（分段）柳毅五世祖柳明伦隋炀帝九年由四川迁至潍东梅花村居住。柳毅父亲柳行芳行善积德，每日在岩溪河渡人救急。柳行芳命中本该无子，神仙感其真诚，因行善积德特赐生贵子柳毅。柳毅少时家贫，聪慧孝敬，苦读书，举孝廉，做塾师，娶发妻廑娘。柳毅小时候曾因家贫求贷于姥娘家，姥娘家妗子待其不好，于是有了“饿杀不吃猫剩食，冻死不烤灯头火”的故事。柳毅成年后游学天下，在山阴岭遇雨借宿娶虎女。后赴长安赶考，落第回家遇龙女，为之渤海传书娶龙女。时唐太宗征高丽，路过此地，由于柳毅及龙女保驾有功，唐太宗敕封柳毅为唐河平王，敕封龙女为膳国夫人。壮年后，柳毅倦于仕途，入山修道成仙，屡显灵迹，普惠众生，祷雨辄应。因此衍生出关于柳毅显灵的许多民间传说，如天池祈雨说、海眼淘池说、民间祭拜说、告贫报应说、评书系列说、除夕守岁说、生日过节说、黄河摆渡说等等，遍及鲁东鲁北地区。因民众对其膜拜有加，遂建庙宇祭拜，柳毅山庙会千年延续，信众广泛，至今香火鼎盛，民众信仰笃诚有加。（分段）保护和传承这一民间文化传说，具有较高的历史意义和现实意义。

黄梅禅宗祖师传说是民间版的佛教文学，这些故事大多产生于隋唐。自唐代以来，黄梅就是禅宗圣地，有“四祖正觉禅寺”和“五祖禅寺”两大禅宗祖庭。二寺并立，天下翘楚，史有“蕲黄禅林甲天下，佛教大事问黄梅”之说。四祖、五祖在佛教的崇高地位，和他们各自人生的传奇生涯，千百年来产生了一系列关于他们出生、成长、出家、修持、传法的传说。这些传说，产生于黄梅，流传远播世界各地。日本、韩国的典籍文选中均有选载，是具有世界影响的“传说”。在《唐·武德传灯录》、《续高僧传》、《红楼梦》、《金瓶梅》等权威史籍和文学名著中都引用了有关类似的传说，可见民间文学对作家文学有着巨大影响；《中国民间故事集成·湖北卷》、《中国禅寺》（季羡林主编）、《中国佛话》等文选中均收录有大量的黄梅禅宗祖师传说故事；《神仙试四祖道信》、《唐太宗赐紫衣》、《五祖出家》、《五祖任贤》、《柳公权题字》、《六祖慧能》等百余个传说故事，以口耳相传的方式，在民间流传至今。（分段）一千三百余年来，黄梅禅宗祖师传说以生活化、平民化、理想化以及其乡土色彩的演绎留下相沿而成的如“三月三庙会”、“洗九朝”、“吃芥菜粑”等民间习俗；在音乐、绘画、舞蹈、工艺等多种民间艺术表现形式中均相互渗透；在书画、影视、“百家讲坛”、戏剧等领域中都有生动体现。（分段）黄梅禅宗祖师传说，作为佛教史上重要的事件，是创立“东山法门”的重要佐证；围绕禅宗祖师真实历史人物，故事本身的意义超出了佛界范围，在僧俗两界都有很大影响，曾对世人的价值取向、思想情感和思维方式以深刻的影响；在中国禅学上几有《圣经》之于基督教之重要地位，在建设精神文明、道德教育、构建和谐社会中具有潜在意义；在革新时事、创造时局上给人以深刻的启迪。（分段）

布袋和尚，唐末五代著名僧人，是一位真实的历史人物。他生长于奉化长汀村，出家圆寂于奉化岳林寺，当过奉化裘村岳林庄庄主，曾在雪窦寺讲经弘法，肉身葬于奉化市区封山之腹。（分段）布袋和尚传说，孕育于他死后不久的五代，至宋代开始流传，经元、明、清、民国以至新中国发展丰富，成为家喻户晓、人人皆知的民间文学精品。宋代以来，汉传佛教把他作为弥勒化身，塑成佛像，当成弥勒供奉，加大了布袋和尚传说的影响力，也使其内容带上了种种神奇色彩。该传说，最早出现于宋代端拱元年赞宁《宋高僧传》卷二十一“唐明州奉化县契此传”，记述了卧雪不沾衣、能示人吉凶、善测天气、暗示弥勒化身等。景德元年（1004）道元《景德传灯录》卷二十七“布袋和尚传”，又有街头乞钱、问答佛理、作偈说法、逝后现身、四众图像等记述。南宗志磐《佛祖统纪》卷四十二又新增了群儿戏布袋、师徒同浴、葬身封山、墓中遗物等情节。其后，《浙江通志》、《宁波府志》、《奉化县志》、《岳林寺志》、《奉川长汀张氏宗谱》记有更多的传说，如福建化木、皇帝赐号、结交居士、助民插秧、喜着木屐、秋千取乐、大桥佛水、分身赴筵、囊沙成塘等。口头传说，在他生活过的长汀村、锦屏街道、溪口镇、裘村镇广泛存在，代代不息，据初步调查，达百余则之多。主要内容有：身世来历、童年趣事、出家圆寂、解危济困、抑恶扬善、僧俗和谐等六个方面。（分段）其流传地区，国内有浙江、福建、云南、四川等省，国外有日本、韩国、东南亚、欧美等国家和地区。（分段）布袋和尚传说具有历史价值、文学价值和文化价值，目前处于濒危状态。

钱王传说是以吴越国王钱镠生平事迹衍化而成的民间传说。吴越国王钱镠，杭州临安人，是唐末五代雄踞一方的藩镇统领。他出身贫苦，贩私盐起家，唐末雄踞两浙，奉行“保境安民、善事中国、纳土归宋”的政策，使吴越之富“甲于天下”，奠定太湖流域成为“鱼米之乡”和苏杭成为“人间天堂”的经济基础。钱王传说在其家乡临安一带家喻户晓，妇孺皆知。凡是钱王活动过的地方，几乎都有他的传说故事，随着文化的传播，扩展到全国各地，直至海内外。（分段）钱王传说内容丰富，有钱王生平、家世的传说；钱王见义勇为、智勇过人的传说；钱王艰苦创业、建功立业的传说；钱王除暴安良、关心百姓疾苦的传说；还有一批地名传说、地方风物及风俗传说，形成了一个庞大的“传说群”。迄今已收集到主要故事85篇，异文的数量更大。近年来，钱王传说大量被创作成戏剧、电影等，又反过来推动了口头故事的传播。（分段）钱王传说，真切地表达了人民群众的意志、愿望和爱憎。从钱王传说的许多侧面，可以看到钱镠治国有方、审时度势、招揽人才、采纳谏言、不忘乡谊等品德，有着深刻的教育意义和隽永的审美价 值。（分段）钱王传说，凝聚了千百年来人民大众对他的理解、看法和感情，反映了人民群众朴素而又鲜明的历史观和审美观。同时，对于历史学、民俗学、社会学、文学艺术等方面的研究，起到了重要的参考作 用。（分段）随着经济的发展，时代的变迁，现代传媒和西方文化的冲击，口头文学逐渐被冷落，钱王传说急需抢救和保护。

苏东坡传说，是有关北宋大文豪苏东坡的传说故事群。历史上的苏东坡是个极富光彩的人物，在他生前民间就已流传着众多关于他的传说，有的在宋元时即被记入典籍，明清时生发繁衍，不断丰满，一直绵延至今。（分段）苏东坡传说流传范围很广。在《中国民间故事集成》的普查和编辑中，浙江、江苏、江西、河北、山东、陕西、湖北、四川、广东、海南等省卷本都有所收录。其中，尤以苏东坡在杭州的传说数量最多，也最为出色。苏东坡曾先后两次在杭州任官，第一次任通判，第二次任知州，总共历时五年，在这里留下了大量传说故事。仅董校昌主编的《苏东坡在杭州的传说》就收入了当代还在流传的苏东坡传说56则。（分段）苏东坡传说大致可分成三类：一类讲述他爱护百姓，凡事能设身处地为百姓着想，帮助百姓解忧排难；一类主要渲染苏东坡的才气，说他出口成章，才思敏捷，留下一连串佳话；还有一类传说则往往与地方风物相粘连。（分段）苏东坡传说较早被文人注意，屡屡记入文人笔记，并成为俗文艺的重要题材。以苏东坡传说为题材的文学作品蔚为大观，多种多样，改编自苏东坡传说的戏曲、曲艺、影视等多种样式的文艺作品也深受人们喜爱。同时，苏东坡传说作为一种独特的文化现象，深深地印刻在民众的心里，苏东坡传说已经与杭州的地方文化（也包括他曾经生活过的另外一些地方的文化）紧密结合，成为文化传统不可分割的一部分。随着现代化进程的迅速推进，这一类传说正在衰落，出现濒危迹象，亟待抢救与保护。

王羲之是闻名中外的“书圣”。晋永和七年（351），出为右将军、会稽内史，直到升平五年（362）逝世，王羲之生活在会稽（今绍兴）共计11年。王羲之体察民情，多次上书减轻会稽赋役，并断然开仓救荒，深为会稽人民所拥戴。王羲之与隐居于此的谢安、许询、支循、阮裕等名士过往甚密，轶事颇多。永和十一年之后，告墓辞职，优游于会稽山水之间，走遍了整个浙东地区，询道求仙，卒葬剡县金庭，民间以为王右军骑鹅而去，成了神仙。他的生平事迹、逸闻趣事，以及保存至今的兰亭、鹅池、墨池、戒珠寺、题扇桥、金庭观、右军墓等诸多遗迹，均被民众编成故事传说，广为流传，绵延不绝。在绍兴一带形成了一个庞大的传说故事群。（分段）王羲之传说最早的记载，见于六朝《世说新语》。此后在民间的口头流传不绝如缕。20世纪以来，特别是新中国成立60年来，搜集发表的王羲之传说达二百多篇。主要内容分为：学书作书、钟情山水、爱国亲民、蔑视权贵四个大类。其中不少传说，如《王羲之与鹅》、《题扇贵价》以及《兰亭序》等传说脍炙人口，妙趣横生，故而代代相传。（分段）王羲之传说历史悠久，流传地域广泛，流播方式多样，内容十分丰富，特色鲜明，全方位展现了王羲之的聪明才智、爱国亲民、蔑视权贵等品性，它植根于民间，流传于民间，具有浓郁的绍兴地域特色和乡土气息。（分段）王羲之传说具有重要的人文价值、历史价值、教育价值、艺术价值、民俗学价值，为民间文学和历史研究提供了有益的资料。（分段）随着现代社会生活节奏的加快和娱乐方式的转变，王羲之传说的流播受到较大冲击，亟待加强保护和挖掘。

李时珍（1518—1593），明代著名医药家，湖北蕲州人，曾官楚王府奉祠正，太医院院判。他毕生从事医学、药物学研究，遍游各地名山大川，采药辨药，向药农、渔民、樵夫、花翁、猎人、脚夫、僧医等人求教，搜集民间单方。历27年之艰辛，三易其稿，著成了具有世界影响的《本草纲目》，成为世界文化名人。（分段）李时珍传说，最早见于文献者，是清初顾景星的笔记中所写李时珍诞生传说：“时珍生，白鹿入室，紫芝产庭，幼以神仙自命。”（《白茅堂文集》卷三十八）（分段）李时珍传说，在其家乡蕲州，代有流传，从各个不同的角度较全面地展示了李时珍一生平凡而又动人的生活足迹，热情地歌颂了他作为中华民族“医圣”典型的光辉性格和伟大成就。内容丰富，主题多样，题材广阔。从出生起，到老年止，涉及的生活层面，从家庭生活到学医、行医、采药、著书；由一个平民到进入皇宫的太医院，以至辞职回乡，积累资料，著成《本草纲目》。诸如向名医跪求当徒弟；向卖武走江湖者搜求秘方；拜“僧医”为“一药之师”；采药、辨药和制药，传艺和带徒弟；能诗善对以“巧对”震惊知府；以灯谜治将军“目疾”；以“活人药”治好王子的相思病；以妙法治愈王妃怪病；与道士斗智……（分段）李时珍传说不仅反映了李时珍救死扶伤的崇高医德，刚直不阿的处世态度，坚忍不拔的献身精神，寻根探源的治学方法，还与中药的有关知识紧密相连，与行业习俗和地方民俗紧密相连，与各地的地理山川和社会民情紧密相连。

蔡伦造纸传说起源于2世纪初的东汉早期。东汉永元（89—105）年间，时任朝廷尚方令的蔡伦由洛阳抵长安，经子午道至龙亭故县（今陕西省洋县龙亭镇）寻找造纸的原料，实验造纸的方法，终于在元兴元年（105）研制出了用树皮、废麻头、烂渔网及破布为原料的植物纤维纸。龙亭乃是他的造纸实验地之一。他在龙亭造纸的事迹，后来经过他在龙亭居住时的养子、龙亭蔡氏家族后裔及当地乡亲的传播，逐渐传开。经过一千七百年的世代口头传承，流传至今。（分段）蔡伦发明造纸术和植物纤维纸一事，最早见于东汉《东观汉记》及南朝范晔《后汉书》。洋县龙亭的石碑、方志都有记载。龙亭及县域内一些地方，至今还有以蔡伦造纸法进行生产的民间构纸及龙须草纸、竹纸作坊和遗址，这些作坊和遗址，几乎每一个都有生动的传说。由于龙亭不但是蔡伦造纸的实验地，又是他的封地和葬地，这就更促进了传说的衍生。龙亭的人文地理环境、造纸遗迹以及与之相关的地方风物，成为蔡伦造纸传说的驱动力，也增强了传说的可信度。（分段）蔡伦造纸传说发生于陕西洋县龙亭及周边地区，后逐渐以龙亭为中心向周边地区辐射。据初步调查，蔡伦造纸传说在龙亭地方有数十个之多，分为攻克技术难关、寻找造纸原料、推广造纸、经营造纸、造纸贸易等类。大部分情节记述了“挫、捣、炒、焙”等技术环节。由于传说固有的发明创造的首创精神和文学艺术魅力，因而吸引着人们，百听不厌，世代相传。龙亭地区流传的这些蔡伦造纸传说，印证着我国古代四大发明之一造纸术的起源，意义非凡。

菏泽古称曹州，菏泽牡丹又称曹州牡丹，其牡丹传说故事家喻户晓，流传至今。（分段）自隋代曹州著名花师齐鲁桓为隋炀帝培育出高过楼台的牡丹花始，《楼台牡丹》的故事便被广为传颂。唐朝开国功臣徐懋功（李绩）将御花园的牡丹从长安带回曹州老家种植，便有《李绩与牡丹》的故事千古流传。此后，“曹州牡丹甲于海内”，村村有花园，户户养牡丹，相继产生并流传出许多传说故事，如清代文学家蒲松龄的《聊斋志异》收录的《葛巾》、《谷雨与牡丹仙子》、《青龙卧墨池》等约二百余个美丽动人的传说故事。（分段）主要内容包括：人物传说、地名传说、品种传说、风俗传说等。既体现了普通百姓种花、爱花、崇花、敬花的亲情，又有达官贵人、社会名流赏花、宴花、赋花、爱花的逸事。它以追求自由、崇尚爱情、歌颂生命生生不息的鲜明主题深深打动着人们的心灵，以鲜明的人物性格、离奇的故事情节，生动、简练、通俗的讲述方式而受到民众的喜爱。（分段）牡丹被诗人称为“国色天香”，因其高洁的性格而被称为“牡丹仙子”。千百年来，牡丹仙子善良正直、刚正不阿的人格魅力，影响和激励着一代代菏泽人惩恶扬善，勇敢追求美好的生活。所涉地理风物、民风民情、引典佐证等，已成为牡丹文化研究的重要元素。为弘扬民族文化、继承传统美德、研究和发展牡丹文化起到十分有益的推动作用。

泰山传说，是泰山周边人民千百年来集体创作的口头文学，历史悠久、题材多样、内容丰富、流传广泛。泰山传说讲述者有山民、农民、轿夫、道士、和尚、读书人和手工业者等，听众广泛，已成为旧时泰山人的精神寄托和良师益友，是泰山景区最重要的非物质文化遗产之一。（分段）泰安市位于山东省中部，辖两区四县，人口548万。境内的泰山，初名岱，亦名岱宗，为中国名山之首，号称“天下第一山”，总面积426平方公里，最高峰玉皇顶海拔1545米，1987年12月被联合国教科文组织列入“世界文化与自然双重遗产名录”。（分段）泰山传说故事起源于中国原始宗教的自然崇拜，影响最大、流传最广的是山川形胜传说。它主要靠口耳相传，在新中国成立之前几乎没有文字记载，受帝王封禅祭祀文化、儒释道三教文化、民间俗信文化等因素相互融合渗透的影响，泰山传说门类广、数量多、内容丰富。从现已搜集到的泰山传说内容推断，泰山民间故事最早发生于远古年代。成书于先秦时期的《山海经》所载泰山“其上多玉，其下多金。有兽焉，其状如豚而有珠，名曰狪狪，其鸣自”的传说，是泰山传说的最早文字记载。东汉时期《风俗通义》，晋代《搜神记》，唐代《集异记》，宋代《稽神录》、《述异记》、《太平御览》，明代《剪灯余话》、《泰山纪事》、《茶香室从钞》等都记录了大量泰山传说，其中《泰山纪事》是第一部泰山传说故事集。（分段）泰山传说的内容大致包括神话、传说、故事、歌谣、谚语五个方面，涵盖自然变化神话、英雄神话、历史人物传说、宗教人物传说、仙道传说、山川形胜传说、特产传说、风俗传说、动物传说、植物传说、鬼狐精怪故事、动物故事、生活故事、生活谚语、风土谚语、机智人物故事、民间笑话、成语、典故等九千六百余个。2009年泰山传说被列为山东省第二批非物质文化遗产名录。（分段）泰山传说的特点：一是口头传承，语言生动；二是讲述时间和地点的非固定性；三是讲述人的阶层构成多样化；四是受佛教、道教影响，特色鲜明。具有文学价值、历史价值、美学价值等。

黄鹤楼传说是以湖北省武汉市武昌蛇山黄鹤楼为故事发生地域或与其有关的传说组成。源远流长，底蕴深厚，丰富多流。它的源流，始于三国、南北朝。其时战乱频仍，政治黑暗，人生痛苦，为佛、道二教的盛行提供了肥沃的土壤。人们希冀超脱苦难的现实，把希望从今生移到来世，从地上转向天国，幻想超尘出世，羽化而登仙，于是“仙人乘鹤”的故事便应运而生。最早见诸文字的是南朝祖冲之《述异记》，但此书已失传。现能见到的最早的文字保存在萧子显《南齐书》中，以后又有四部正史和一些重要典籍、传奇记载。（分段）黄鹤楼传说大体分为三类，即神仙传奇、名人轶事、历史故事。其基本篇目有《子安驾鹤》、《费祎升天》、《仙人吹笛》、《橘皮画鹤》等数十篇。（分段）独特的地理环境，生动的民间传说，精美的诗、词、文、联，使黄鹤楼成为千古名楼，而黄鹤楼传说是这座历史名楼的灵魂，是黄鹤楼赖以生存和发展的根基。（分段）黄鹤楼传说是古老的，它又是鲜活的。它的“天人合一”、少贪寡欲、惩恶扬善的故事主题，平民化的叙事手法，神仙、人物、生灵和谐相处的画面，一波三折的情节发展以及时常意料不到的结局，不仅契合中国老百姓的审美心理，也能得到世界范围的认同。（分段）黄鹤楼传说激发了从崔颢、李白、苏东坡、岳飞到毛泽东等历代诗人、伟人的创作灵感，催生了多如珠玑的诗词文赋，极大地推动了中国浪漫主义文学、道教文学的发展进程。它还影响到绘画（包括年画）、建筑、戏曲、曲艺、音乐等姊妹艺术，甚至渗透到语言领域。

烂柯山的传说是一个古老的民间传说，在我国许多地方都有流传。最早的记载见于晋·虞喜《志林》：“信安山有石室，王质入其室，见二童子对棋，看之，局未终，视其所执伐薪柯已烂朽，遽归乡里，已非矣。”梁·任肪《述异记》：“信安郡石室山。晋时王质伐木至，见童子数人，棋而歌，质因听之。童子与一物与质，如枣核。质含之，不觉饥，俄顷，童子谓曰：‘何不去？’质视，柯烂尽。既而归去，已无复时人。”信安，即今衢州，西晋太康元年改名。（分段）另一更早的记载见于《尚书·洪范》中“唯十有三祀，王访于箕子”的故事，虽未出现烂柯的情节和语词，但主旨与烂柯故事相类，可能是烂柯传说之棋子山版本的滥觞。相传箕子（本名胥余）为殷纣王的叔父，反对殷纣王的荒淫与暴虐，几次谏阻后却被纣王囚禁起来，贬为奴隶，后来周武王灭了纣王，箕子便逃往山西陵川隐居。箕子在陵川的棋子山上，用那里的天然黑白石子摆卦占方，借以观测天象、星象、授时制历，却于不知不觉中创造了围棋，并且经常与人对垒，使围棋日益成熟。清雍正版《山西通志·山川》、清武彭龄《箕山履迹考》、清光绪版《陵川县志》中也都有关于箕子山及箕子隐居陵川谋棋的记载。（分段）广大人民世代口口相传的烂柯山传说，不仅逐渐形成了种类繁多、数量庞大的烂柯山传说系列，而且成为“山中方一日，世上已千年”的思想文化符号。阐释中国传统文化天人和谐的哲学思想，是烂柯山传说最显著的文化特征。烂柯山传说根植于民间，不仅向人们勾勒出一幅世外桃源的仙境，而且以倡导天人相互协调这一中国古代哲学的最高理想，引导人们以积极和超脱的人生态度来生活。（分段）烂柯山传说以其所体现的天人和谐的哲学思想、积极和超脱的人生态度以及所显示的文化品格，与我国劳动人民的民俗心理和审美追求一脉相承，具有积极的认识价值和文化价值。这些优美动人的传说在传承过程中，种类和内涵不断丰富，至今传承不衰。亟待采取措施予以保护，使其传承下去。

珞巴，藏语译音意为“南方人”。珞巴族主要分布在西藏自治区米林县、墨脱县和察隅县等地，总人口两千八百余人。其中米林县的珞巴族人口达一千六百余人。珞巴族分卡珞（距藏区近的珞巴族）和丁珞（距藏区远的珞巴族），米林县珞巴族属于卡珞。（分段）西藏米林县博嘎尔部落的传说认为：天父和地母结合后，生子金东，金东又生子东日，东日生两子日尼、日洛，即阿巴达尼和阿巴达洛。阿巴达尼即为珞巴族祖先，阿巴达洛为藏族祖先。阿巴达尼与太阳的女儿冬尼海依成婚，繁衍了许多个部落和飞禽走兽、虫、家禽、风魔、青蛙、苍蝇、竹女、岩女等，并形成了动物、竹子和岩石为图腾的氏族。经历过频繁的氏族部落战争后，推动了部落联盟的形成与巩固。传说还描述了种子的起源和刀耕火种生产方式下的农业文明，以及部落大迁徙等。（分段）珞巴族没有自己的文字，关于本民族的传说、历史故事等只能靠口头传颂，代代相传。其中以歌颂珞巴族祖先的勤劳美德、优良传统、社会功绩等等一系列故事最具代表性，逐渐形成了流传至今的珞巴族始祖传说（阿巴达尼的传说）。珞巴族始祖传说是珞巴族流传最广、影响最大的系列神话，据目前我们搜集的资料来看，在博嘎尔部落中流传的具有典型意义的阿巴达尼的传说有十个左右。

阿尼玛卿雪山，藏语称“玛卿岗日”，海拔6282米，系昆仑山支脉，位于青海省果洛藏族自治州玛沁县西北部。雪山山势巍峨磅礴、冰峰雄峙，山色壮丽。在藏民心目中，阿尼玛卿雪山是雪域藏区二十一座神圣雪山中的一座，是世界九尊神山之一（九位开天辟地造化神之一），也是观音菩萨的魂山，雪域藏区护法神和格萨尔大王的寄魂神。“阿尼玛卿”的字面意思是为“祖先大玛神”。（分段）阿尼玛卿神话的内容，主要是将山人格化，以英雄的形象出现，为民造福、除恶行善。玛卿山神作为黄河流域的大山神，有着庞大的神灵王国，强大的军事集团，如同世俗的统治者，玛卿山神是这个王国的最高首脑，被称为大王、大首领，他还有王妃、公主、公子及大臣、将军和难以计量的千万兵卒。他主司青藏高原东北部人们的生死福祸和统辖高原东北部的所有山神和妖魔鬼怪，保护着人们的安全。据传，阿尼玛卿山神头戴红缨帽，身披银甲，乘玉龙白马，右手持矛，左手掌旗，腰悬宝剑，佩弓挂箭。日间巡视虚空和人间，行云布雨，施放雷电，或降吉祥，或降灾祸，奖惩人神，监视敌人。（分段）阿尼玛卿神话起源相当古老。据《噶当书》、《西藏王统记》、《敦煌本吐蕃历史文书》记载，从第一代藏王聂赤赞普苯教兴起时，就称阿尼玛卿为“玛念博热”，赋予了神的色彩，也就是说，苯教兴起之日，亦即阿尼玛卿神话传说起源之时。（分段）神山沉淀着深厚的藏文化底蕴，具有丰富的文化价值和艺术价值。阿尼玛卿雪山的影响，有赖于其神话传说和宗教崇拜的传播，传遍全国各藏区及澳、美、印度、意大利等国家，每年5月至9月间，世界各地的信仰者从四面八方涌向神山进行朝拜。

以口头形态流传的锡伯族民间故事，是极其珍贵的民族非物质文化遗产。（分段）锡伯族民间故事中的长篇故事，反映了锡伯族从鲜卑先民到拓跋珪时代的氏族部落社会以来的历史发展进程，糅合了东北地域与锡伯族民俗的奇特场景，折射着锡伯族先民社会的史实与状况，展现了民族心理的嬗变过程。（分段）锡伯族民间故事具有其他类锡伯族文学无法企及的特殊价值，填补了锡伯族文学史上没有系统和深刻地反映民族历史之作品的空白，具有重要的历史文化与科学价值。（分段）随着人们生活方式的改变，锡伯族民间故事的传承已渐式微，保护工作刻不容缓。

自古以来藏北儿女以其勤劳和智慧耕耘在这片高原上，创造了丰富多彩的民族民间文化艺术，而藏族游牧口头文学是其中最为灿烂的一页。伴随藏族先民开拓青藏高原的那一刻起，藏族游牧口头文学便应运而生了，它把祖先的智慧、经验和喜怒哀乐代代相传，成为与天地神鬼、大自然和谐相处的遗传基因，融入血液，融入游牧民族的内心深处，成为了他们的一种生活方式和生存哲学。（分段）嘉黎藏族民间故事比较著名的有《悲琼》、《上方的日昔日嘎和下方的日昔日玛》、《王臣丐三子》、《拉古赞布王和托古赞布王》、《魔王甲玉冈冈》等等。由于他讲述的《悲琼》故事，生动精彩，无人能比，人们送给他一个亲切的称号“悲琼”，意为“小青蛙”。（分段）这些民间故事内容涉及藏族起源、神魔之间的征战、人鬼智慧的较量、藏族先民从狩猎社会到畜牧社会的变迁等等，充满了奇幻的色彩和想象力，是藏族游牧人传统文化的突出表现形式，寓含藏族游牧人的精神、信仰、价值取向，虽经数千年的佛教文化的洗礼，仍保留了游牧时代鲜明的个性和重要的核心价值观念，在广大的游牧地区，尤其是在藏北游牧地带影响较大，具有研究远古藏族游牧文化的特殊价值。

海洋动物故事，是以海洋动物为主人公的民间故事，在我国动物故事中是一个特殊的门类，独具特色。海洋动物故事在洞头的形成和传播，至少有近二百年的历史。洞头列岛的移民，分别来自福建南部和温州地区周边县，洞头是闽南文化和东瓯文化的交融地，洞头渔场是浙江省第二大渔场。特殊的历史渊源和地理优势，使得洞头海洋动物故事得以产生和传播。（分段）洞头海洋动物故事的代表性传承人是陈懿琛，他生于1904年。目前，能讲述此类故事的老人还有十多人。另外，在导游、学生中，也有不少年轻人学会了讲述。（分段）海洋动物故事有重要的作用：1.认知作用。故事中对海洋动物生活习性的讲述，是海洋动物科普的教科书。2.教育作用。故事中鲜明的是非观，有着现实的教化意义。3.阅读作用。海洋动物故事极受青少年读者喜爱。4.对经济发展的助推作用。（分段）洞头县流传的海洋动物故事，从20世纪80年代起开始得到关注，采集了二百多篇，发表后反响极大，被民间文学界专家学者赞扬“为我国民间故事开辟了新的领域”，“对于民间故事研究极为珍贵”。

湘西土家族哭嫁歌是以土家语言演唱的长篇民间叙事歌谣，主要流布于云贵高原余脉武陵山区、湘、鄂、渝、黔等省市土家族聚居地。“哭嫁”是土家族婚嫁礼仪程序中的一种重要礼俗，演唱哭嫁歌与“哭嫁”程序同步。用哭声来庆贺女孩子出嫁，体现了土家族独特的文化意识。哭嫁歌又称“十姊妹 歌”。（分段）湘西土家族哭嫁歌历史悠久，明末清初十分盛行，清代土家族诗人彭秋谭记载说：“十姊妹歌，恋亲恩，伤别离，歌为曼声，甚哀，泪随声下，是‘竹披’遗意也。”具体描述了土家族“哭嫁”的场景。湘西土家女子自幼都要学唱“哭嫁歌”。能否述唱“哭嫁歌”，是衡量妇女才智的一个标准。在土家婚嫁仪式中以歌代哭、以哭伴乐的习俗仍然盛行。充满了离别牵挂、喜悦欢乐的文化娱乐氛围。（分段）湘西土家族哭嫁歌，在艺术风格上，语言朴素、形象生动、意境清新、音韵和谐。在表现手法上，普遍采用了比兴、比拟、夸张、谐音双关等手法。巧妙程度令人拍案叫绝。（分段）以女子口头文学方式传承的土家族哭嫁歌，对研究和发展中国民间文学具有较高的学术价值。湘西土家族哭嫁歌用土家语言述唱，对研究土家族历史、社会生活、宗教信仰及保护土家族语言具有重要的社会价值。

土家族哭嫁歌，是土家族妇女在婚礼仪式中演唱的一种叙事加抒情的长歌。哭嫁歌流布于湘、鄂、渝、黔等省市的土家族聚居地区，而湘西古丈县是以土家语演唱哭嫁歌的主要地区之一。（分段）土家族哭嫁歌，历史悠久。清代改土归流后，“兴哭”、“哭发”作为土家族婚俗的主要内容而盛行。清代诗人的许多《竹枝词》是这种礼俗盛行的佐证。（分段）在古丈，土家族哭嫁歌的演唱，由哭开声、哭爹娘、哭哥嫂、哭姊妹、哭亲属五个程序组成。母女对哭是哭嫁歌的重要部分，始终贯穿于整个出嫁的全过程。其次还有哭戴花、哭穿衣、哭离娘席、哭背亲、哭上轿、骂媒人等。“恋亲恩、伤别离，歌为曼声。”情真意切、虽喜亦悲，凸现出土家族婚俗与众不同的独特文化现象，对研究土家族历史具有重要的学术价值。（分段）土家族哭嫁歌多运用比兴、比拟、排比、反复等修辞手法，歌词通俗洗练、直白易懂，句式生动灵活自由、长短不一，也有七言句式，整体上非诗非词。哭时声韵融为一体、优美流畅、动听感人，富有极强的文学艺术感染力和语言科研价值。（分段）土家族哭嫁歌凝聚了土家族妇女千百年来的集体智慧，艺术风格别样，民族特色浓郁，是极其重要而珍贵的土家族口传文学长卷，对于研究土家族社会历史、文化、风土民情、民族心理信仰、语言及音乐艺术等方面具有十分重要的价值。

坡芽情歌是一部由81个图画符号记录在土布上的爱情民歌集，壮族语称“布瓦吩”，意为“把花纹图案画在土布上的山歌”（现在当地群众称其为“坡芽歌书”），主要流传于以云南省富宁县的六益、者宁，归朝的那贯、老街三寨，者桑乡的百比，以及花甲乡等地的壮族村寨，而以剥隘镇坡芽村为中心。图画符号有月、星、树、稻谷、犁、斧、禽、马、人、衣、鸟、房屋、枫叶等，简单质朴。每一个图画符号代表一首情歌或同一类情歌。歌手只要一看图画符号就能演唱相应的歌曲。歌集详细地记述了一对青年男女从相识、相知、相恋到相约白头偕老的动人故事。歌集采用联曲式的结构方式，层层迭进，有情节的连贯性和完整性，这在少数民族的爱情短诗中是罕见的。主人公曲折的爱情过程折射出古代壮族的生产生活、民情风俗，涵盖了文学、音乐、图画等多种民间艺术，内涵丰富，并具有《诗经》遗风。情歌以壮族语北部方言演唱，男女相对，一唱一和。曲调以“分打捞”、“分标”、“分呃哎”、“分戈麻”等壮族山歌小调为主。句式多为五言，每首歌四句或数十句不等，以首尾韵、腰尾韵和尾韵为主要押韵方式，韵律严密和谐。曲调优美、委婉动听，手法灵活多变，修辞适当，有很高的艺术价值。（分段）坡芽情歌具有广泛的群众基础和民间传承性，是富宁壮族民歌中的经典爱情绝唱，有很高的艺术价值。情歌中所涉及的壮族古代农耕生产方式、民俗礼仪、服饰文化等，对研究壮族历史、民俗、民间音乐都具有重要的价值。情歌所采用的图画符号被有关文字学专家称之为“文字之芽”，为研究文字的起源提供了有参考价值的线索。

祝赞词（伊茹勒）是蒙古族日常生活中的一项重要礼仪，但并非一定要在隆重的场合才使用，即使在一般交往中，彼此问候，并相互致以美好祝愿，也是蒙古人的日常礼仪。按蒙古人习俗，致祝词要分场合和对象。在不同场合，或对不同对象，致祝词内容也不相同。诸如在搭建新蒙古包、做毛毡、狩猎、嫁娶等场合都要吟诵喜庆的祝词和演唱美好的赞歌。（分段）祝赞词是以朗诵诗形式出现的蒙古族特有的文艺形式。自古在蒙古族民间流传，分布广泛，历史悠久。（分段）蒙古族祝赞词是一种具有鲜明游牧文化和地域文化特征的独特形式，它以草原人特有的语言述说着蒙古民族对历史文化、人文习俗、道德、哲学和艺术的感悟。它体现和传承着该民族的文化传统，具有历史价值，是研究古代、现代蒙古族文化的重要依据，同时也是研究蒙古族传统文学、说唱、音乐等艺术发展史的重要依据。蒙古族祝赞词源于蒙古族人的社会生活，用独特的形式反映人民生活习俗和精神风貌，也反映出多种文化相互交融的深厚内涵。但因所分布的地域、不同部落迥异的风俗习惯、方言的差异等种种原因，流传于各地的伊茹勒（祝赞词）都有其鲜明的地域特色。东乌珠穆沁旗游牧文化底蕴浑厚，文化传统源远流长，祝赞词（伊茹勒）艺术地方特色非常突出，较完整地保存着其原生状态。

新疆蒙古族祝赞词是蒙古族民间文学所特有的“礼俗文学”。从广义上还可包括传统祭祀词、召唤词、祈祷词、祭酒词等等。作为民俗事象，祝赞词一般被运用于重大庆典、日常礼仪往来和生日、诞辰以及具有重要意义的喜庆活动。（分段）在新疆，祝赞词主要流传于巴音郭楞蒙古族自治州博湖县及其周边的和静县、和硕县、焉耆县、博尔塔拉蒙古族自治州、和丰县等蒙古族聚居的地方。随着历史的发展，祝赞词已成为卫拉特蒙古日常生活中的一项重要礼仪。（分段）祝词一般表达对和平生活和美好事物的热爱与追求。新疆蒙古族祝赞词的祝颂者一定是家里的长辈（老者），一般年轻人是没有资格祝颂祝赞词的。蒙古人认为赐福祝愿必须是年龄在60岁以上的老者给他们的晚辈祝颂祝赞词，这也是对长者的尊重。祝颂祝赞词涉及生活的方方面面，如人生礼仪、婚礼、节庆活动到一般的接待和就餐，都要长者祝颂祝赞词，甚至晚辈在饮酒前要将酒杯端到长辈那里请求赐颂祝赞词，祝颂祝赞词完毕，晚辈们都异口同声说“祝愿心想事成”的话等等。（分段）祝赞词是民间文学，同时也是语言的艺术。它语言流畅、形容生动、节奏明快、感情饱满，历来是蒙古族韵律文学的重要部分，滋润和促进了当代诗歌的发展。民间文学总是独特地伴随着人民的历史。因此，蒙古族人民的古代观念与现代意识、生活经历与生产发展、思想变化与信仰交替、人生礼仪与理想追求，无不在祝赞词中得到具体而鲜明地反映。新疆蒙古族祝赞词对研究蒙古族人民的生产史和思想史提供了生动的依据。（分段）

祝赞词是我国北方蒙古游牧民族传统的民间文学形式。包括祝词和赞词，统称为“祝赞词”。（分段）新疆蒙古族祝赞词分布在新疆巴音郭楞蒙古自治州、博尔塔拉蒙古自治州、伊犁哈萨克自治州、塔城地区、阿尔泰地区、哈密地区、昌吉回族自治州等地区的25个县卫拉特蒙古族牧民中广泛流传。和布克赛尔自治县是祝赞词流传的重要地区之一。（分段）祝赞词最初产生于劳动，是蒙古族猎户、牧民集体的口头创作作品。古老的祝词、赞词多为对天地山川、自然万物的赞颂，对渔猎畜牧生产的祈求祝福。随着社会生产的发展，人们逐渐对大自然有了进一步的认识，民间祝赞词也渐渐褪去了原始宗教的色彩，代之以对劳动生产的直接描述以及对劳动果实和日常生活的赞美。（分段）祝赞词最早由萨满祭词演变而来，在特定的环境中，经特定的礼俗，由特定的人吟颂。祝赞词伴随着蒙古族穿过了岁月的长河，今天它仍然表现出极其顽强的生命力，它是蒙古族社会生活的需要。（分段）祝赞词是蒙古族抒情诗的源头，今天，我们仍然能在现当代蒙古族诗歌中感受到它的旋律。祝赞词是蒙古族人民对生活对人生热爱之情的体现，充满了积极向上的精神和美好善良的愿望，给人以鼓励和希望，促使人积极生活，不断奋进。（分段）随着社会发展和现代化进程的加快，目前新疆蒙古族祝赞词在牧区可以看到，但城市较少，存续情况不乐观，需要挖掘和保护。

保康县地处湖北省西北部荆山山脉腹地。1984年，神农架发现长诗《黑暗传》见诸报端后，引起了学术界的广泛关注。保康与神农架山水相连，具有相同的文化根基。《黑暗传》在保康境内广泛流传。（分段）保康是民歌之乡，民歌内容丰富，形式多样。民歌主要分阳歌、阴歌两大类别。阳歌是白天所唱的薅草锣鼓、山歌、情歌、喜歌、闹歌、上梁歌等。阴歌特指丧歌（夜锣鼓歌、孝歌）。歌唱《黑暗传》早已盛行于民间，但在历史的发展过程中，《黑暗传》因其题材重大，结构复杂，内容更接近追述人类起源，民间歌师逐步将《黑暗传》转向为丧歌场面。明代《保康志》就是最早以文字形式记载歌唱《黑暗传》的可查文献。（分段）1986年，在马桥大横溪民间艺人屈定朝（当年八十多岁）家发现一本毛笔手抄本《黑暗传》；1992年，在歇马镇发现光绪元年（1875）手抄本《黑暗传》共两千一百多行；随后又在店垭镇发现清朝年间《黑暗传》（《玄黄祖出传》计96页，30回）手抄本，共三千多行，配有河洛图书及八卦图解，被华中师范大学教授刘守华认为是最完整的手抄本。而这些版本早在20世纪八九十年代已流向神农架（详见长江文艺出版社《黑暗传》序）。2005年以来，又相继在马桥、歇马发现《黑暗传》手抄本十多个。民间歌师吴克崇、汤国英、万祖德、陈长维、杨平发、邹文芳、祝光天均能通篇歌唱《黑暗传》。（分段）《黑暗传》是广义的汉民族史诗，保康是其重要发现地和传承地之一，手抄本数量及歌师人数最多，应加以保护。

《黑暗传》是一部神话历史叙事长诗，主要流传于湖北省的神农架林区、房县、保康以及四川巫山等地。以口头与书面传抄两种形式在民间世代相传。作为“孝歌”、“丧鼓歌”、“薅草锣鼓”，由众多歌师在不同场合演唱，缅怀先祖功德，深受民众喜爱。其内容，以盘古开天辟地结束混沌黑暗，诸多文化英雄在原始洪荒时代艰难创世等一系列神话传说为叙述中心，包括“先天”、“后天”、“泡天”、“治世”四大内容。时空背景广阔，叙事结构宏大，内容古朴神奇，有力地激发人们对中华历史文化的认同感，是一部难得的民间文学作品。（分段）《黑暗传》的渊源无考。最早见诸记载的是明版的《保康志》。1983年，神农架文化馆干部在神农架林区首次发现清同治七年、光绪十四年的传抄本。因学者的介入，而为广大学界所知。继而于1986年在保康县马桥大横溪民间艺人屈定朝（当年八十多岁）家发现毛笔手抄本《黑暗传》。此后十多年来，又陆续发现了多种手抄本。在当地办丧事时至今仍存有演唱《黑暗传》片断的习俗。（分段）近代以来，学界一向认为以汉民族为主体的中华传统文化，没有长篇的叙事诗产生。《黑暗传》及一大批民间叙事诗的陆续被发现，对于重新认识中华文化史和文学史，有着重要意义。（分段）目前健在的代表性传承人有：陈切松、周正锡、史光裕（神农架林区）、万祖德（保康县）等。而能唱全部《黑暗传》的老艺人则已很少，能唱其片段的老歌手也在逐年减少，亟待保护。不少古抄本深藏于民间艺人手中，亟待进行搜集、收藏和研究。（分段）

《陶克陶胡》是产生于19世纪初的一种蒙古族说唱体民间文学，是民间艺人根据真人真事创编，以蒙古族长篇叙事琴书，即乌力格尔说唱为主，以民歌和多种传说、故事为内容的文学版本，至今仍在蒙古族聚居地区广为流传。（分段）郭尔罗斯有着特色浓郁的民族文化。自古以来，游牧文化、渔猎文化、农耕文化在这里相互碰撞和渗透，形成了具有独特风格的郭尔罗斯文化。浩如烟海的蒙古族民间文学在国内外都享有较高的荣誉，流传在郭尔罗斯的蒙古族琴书和民歌有上千首，产生在郭尔罗斯有几百首。其中，《陶克陶胡》是具有代表性的长篇叙事琴书、民歌，是郭尔罗斯蒙古族民间文学的代表作之一。（分段）长篇叙事琴书、民歌《陶克陶胡》，是以1906—1914年发生在郭尔罗斯的陶克陶胡（也译作陶克涛胡、陶老爷）起义为素材，全面记叙了陶克陶胡率领贫苦牧民反垦抗清，反封建王公和军阀政府掠夺土地的正义斗争。作品塑造了陶克陶胡这位主持正义，为民请命，为了保卫家乡的土地，不畏强暴的英雄形象，讴歌了蒙古族人民不屈不挠的斗争精神。（分段）《陶克陶胡》主要以蒙古族琴书传唱，后又出现了演唱的民歌和出版的文学作品。无论是琴书、民歌还是文学作品，都是故事情节生动曲折，语言凝练，音律铿锵，曲调跌宕起伏，具有极强的艺术感染力，其民间文学价值极为珍贵，同时又具有很高的历史学和民族学价值。

《密洛陀》是瑶族（布努瑶）的一部创世史诗。密洛陀是人类的母神，她用风和气流创造了宇宙万物—山、川、平地、湖、海、森林及生物。她派儿子们射杀对人们施加淫威的太阳、月亮，斩除肆虐残暴的危害人类的凶猪、妖猴、魔虎。她教给人们如何认识阴险毒辣的坏人和做人的道德，引导布努人从黑暗走向光明。史诗表达了布努征服和改造大自然的愿望和坚忍不拔的民族精神。史诗还描写了在异族侵袭下举行的民族迁徙，走向荒山、密林的悲剧历程，以及姓氏的出现、血缘婚的终结和母权让位给男权的社会历史画面。（分段）四十余万布努瑶生活在广西的山区。都安瑶族自治县是布努瑶聚居之地，也是《密洛陀》流传的中心地区之一。从1962年起，由桑布郎等8位歌师演唱，蓝怀昌、蓝书京、蒙通顺搜集整理的约一万四千多行的《密洛陀》（第一个版本），到1988年出版问世，以其“第二生命”流传于世，前后花费了27年时间。如今，这部史诗还在都安的瑶民中口头流传着。每年农历五月二十九日祝着节或婚嫁时，瑶民就聚集在一起，吟唱《密洛陀》，以示对始祖密洛陀的怀念和对祖先“制定俗规”的遵行。唱颂瑶族始祖密洛陀创造宇宙万物和创造人类及其民族文化的功绩，吟咏瑶族的悲壮历史。

《亚鲁王》是苗族的一部英雄史诗，长约两万六千余行，涉及古代人物一万余人，四百余个古苗语地名，二十余个古战场的细腻描述，至今口头传承于麻山苗族地区的三千多名歌师中。这部史诗，常在麻山一带苗族丧葬仪式中运用，它是对亡灵返回亚鲁王国时代历史的神圣唱诵。史诗的吟唱，用的是西部苗族语言，表现形式灵活多变。有时用叙事形式朗读吟唱，有时用道白形式问答，大量出现反复重叠和比兴的表现手法，诗以散文诗为主，歌唱的曲调低沉悲凉。（分段）公元前2033年至公元前1562年，苗族史诗《亚鲁王》就有了雏形，史诗唱述亚鲁王国十七代王创世、立国、创业及其发展的故事。还唱述在公元前221年至公元前202年，亚鲁王带领王国的苗民迁徙到贵州，先后开发定都在“商都卜”（贵阳）和“阿代卜”（安顺），最后定都麻山的历史。“史诗”描述亚鲁王国二百余个王族后裔的谱系及其迁徙征战的故事。（分段）《亚鲁王》是在当地非物质文化遗产普查中新发现的一部苗族史诗。传承人多已年迈，继续传承和记录整理工作迫在眉睫。紫云县有关部门正组织力量进行笔录、录音、录像、整理和翻译。首先用国际音标记音，再用汉语对译，最后整理成汉语书写的文本。麻江是贵州贫困县，资金投入受限；史诗又是用西部苗语讲述，且夹杂了许多古苗语，后继人才匮乏，急需加以保护。

《目瑙斋瓦》是景颇族的创世史诗。据有关专家研究，《目瑙斋瓦》最早滥觞于原始社会父系氏族时期，是景颇族先民祭祀天神、太阳神的祭词，长8900行，分为六章。第一章讲述了天地万物的形成及人类的诞生。第二章讲述了景颇族的创世英雄宁贯杜率领天下豪杰改造天地，使土壤肥沃、庄稼生长的奋斗过程。第三章讲述大地洪水泛滥。第四章讲述宁贯杜寻找财富，娶龙女扎圣为妻。第五章讲述景颇族跳“目瑙纵歌”舞的来历。第六章讲述大地上的生活，包括钻木取火、寻找水源、制造生产生活用具、学会穿衣裤、种谷、建房、男婚女嫁等等。（分段）史诗是研究景颇族诞生、迁徙、原始宗教起源、婚姻制度演变、山官制度产生及民族交往的珍贵资料，其内容囊括了景颇族的政治、历史、哲学、文学、艺术、习俗、伦理道德等各个领域，有很高的学术和艺术价值。（分段）《目瑙斋瓦》流传于德宏州各县（市）景颇族居住地，包括盈江县的5个乡，陇川县的7个乡镇，潞西市的6个乡镇，瑞丽市的2个乡。（分段）由于《目瑙斋瓦》篇幅浩繁，又是以口传方式流传，能完整吟唱《目瑙斋瓦》的人本来就很少，“文革”期间还曾被禁唱，1980年恢复跳“目瑙纵歌”时，德宏州全州已无斋瓦吟诵，只是由“董萨”（比斋瓦低一级的民间艺人）吟唱部分内容。现在，只有盈江县铜壁关乡李向前一人能唱诵大部分。国内现存的《目瑙斋瓦》创世史诗最早是根据景颇族大经师沙万福口述记录、整理而成的，1975年景颇族学者李向前又收集整理、出版了景颇文本和汉译本。（分段）《目瑙斋瓦》是景颇族传统文化的经典、“百科全书”，景颇族的各种文化艺术都可以从这里找到它的源头，因此应当加以保护和传承。

叙事长诗《洛奇洛耶与扎斯扎依》是哈尼族碧约人口传叙事长诗，流传于云南省滇南的哈尼族聚居地区，主要在普洱市墨江哈尼族自治县、江城哈尼族彝族自治县、宁洱哈尼族彝族自治县及红河州、玉溪市的哈尼族碧约人支系聚居的村寨中。（分段）洛奇洛耶与扎斯扎依，是长诗中的两位青年，男为英雄智慧的化身，女为美丽纯真的代表。全诗分为“开头的歌”、“扎斯扎依”、“洛奇洛耶”、“赶街相会”、“秧田对歌”、“串门求亲”、“成家立业”、“领头抗租”、“不死的魂”、“结尾的歌”，共10个章节，近两千行。故事的结尾部分，特别是抗租失败后，主人公被砍成肉块、剁成肉酱后依然复活，被铜钉钉在山崖下，淌了七天七夜的血仍然不屈的情节，将哈尼族人民对英雄的特殊爱戴表现得淋漓尽致，充分体现了哈尼族坚强的民族性格。作品涉及哈尼族生产生活、婚恋生死、原始崇拜、风俗习惯、精神信念等，对人类学、民族学、民俗学有较高的研究价值；故事曲折优美，凄美中更有悲壮，诗与事交相辉映，诗韵讲究，诗情浓郁，又具有很高的文学价值。（分段）叙事长诗《洛奇洛耶与扎斯扎依》以吟唱形式传承。在一代代人的吟唱中，不断丰富内容，成为哈尼族优秀的口传文学作品。

《阿细先基》，又名《阿细人的歌》，是彝族支系阿细人的创世史诗，口头流传于云南省弥勒县西山地区的阿细人聚居地。由于长诗是由艺人用阿细语创作并演唱，散落于民间，所以长期不被外界所知闻。20世纪40年代，经诗人光未然、语言学家袁家骅先后搜集整理出版，才得以广为外界所知。（分段）诗篇全文约计2000行，由“引子”、“最古的时候”、“男女说合成一家”、“尾声”四部分组成。内容包括阿细人的神话传说（天地万物的起源、自然现象的成因等）、男女爱情与婚姻（“男女说合成一家”）以及早期的民族生活（人类早期的艰苦生活和所经受的磨难）与阿细人的风俗习惯。《阿细先基》是阿细人的“根谱”，体现了阿细人探寻自然、认识自然的执著、勇武与睿智，折射出朴素的唯物主义。由于很大篇幅以男女情爱为主线，描述了阿细人对纯真爱情、美好事物的热烈追求与憧憬，对现实社会的各种见解，故而在阿细人村落里，男女青年们常在耕作之暇互相对唱，成为求偶的手段。（分段）《阿细先基》的起源年代无考。有学者认为萌发于原始社会时期，形成于封建社会时期。是阿细人精神和文化的表征，为研究阿细人的历史、文化、经济、哲学、宗教、伦理道德、审美观念等提供了珍贵的资料和独特的视角，具有多学科的研究价值。（分段）《阿细先基》以口传方式一代一代流传至今。但现在能用阿细语演唱的人日益减少，能全面掌握《阿细先基》演唱的人更是寥寥无几，传承后继乏人，亟待保护。

羌族是我国最为古老的民族之一。《羌戈大战》是羌族的英雄史诗。史诗记述了一支羌族先民从西北高原南迁的历史进程中，与原住在岷江上游一带的“嘎”人（戈基人）之间的战争，并最终取得胜利，从而定居于此的历史。史诗反映了原始部落之间的战争。《羌戈大战》长达六百余行，由“序歌”、“羊皮鼓的来源”、“大雪山的来源”、“羌戈相遇”、“寻找神牛”、“羌戈大战”、“重建家园”7个部分组成。（分段）史诗在叙述历史事件和描写战争场面中，同时也记述了羌族的民间信仰观念，如在战争中古羌人如何得到天神之助，如白石作为古羌人的庇护所和对敌战争中的制胜武器等。《羌戈大战》文辞优美，音韵铿锵，包含了大量远古的历史、文化、民俗等信息，具有较高的文学价值和多学科研究价值。（分段）《羌戈大战》是羌族“释比”在祭山还愿时演唱的经典之一。“释比”是羌族祭祀活动的主持者，是羌文化的最高传承人。目前健在、尚有传承能力的老“释比”寥寥无几，代表性传承人只有王治升、余世 荣。（分段）《羌戈大战》通常用古羌语演唱。由于诗长难于记忆，给它的传承带来了极大的困难，使之面临式微乃至消逝的危险。国家与各级文化相关部门对《羌戈大战》进行了录音、录像和记录。“5·12”汶川特大地震以后，文化部授牌成立了“羌族文化生态保护实验区”，建立传习所，完善保护机制，确保文化传承。

维吾尔族“恰克恰克”，翻译成汉语为“笑话”，源于维吾尔族人民的生活习俗，是维吾尔族民间口头的一种讽刺文学形式，多在麦西莱甫、喜庆婚礼、朋友聚会、相互聊天、节庆假日等场合说趣。说趣内容涉及生活的方方面面，大部分情况是说趣者根据当时场合即席发挥。表演主要分为两种形式：一是传统的“拉提帕”，汉语意为“幽默故事”，即说趣者一个人为观众讲述短小精悍的幽默故事；另一种是说趣者之间的唇枪舌战，通过各种艺术手段达到“笑”的目的。（分段）维吾尔族的民间口头文学在汉文、梵文和古突厥文等历史文献中就有记录，据考证，“拉提帕”即幽默故事，约在10世纪开始出现在维吾尔民间文学艺坛。12世纪，维吾尔族出现了一位影响极大的民间说“恰克恰克”的阿凡提，现翻译为汉语的《阿凡提的故事》，从内容上看实际是《阿凡提的笑话》，由于译者当时采用了“故事”一词，一直沿用至今。他在新疆、中国乃至中亚和世界都有非常大的影响。之后在维吾尔族的历史上，杰出的笑话家层出不穷，如麦西热甫·热赫木巴、毛拉赛依丁等。现在新疆伊犁又出现了一位杰出的笑话家伊沙木·库尔班。他的笑话真实地反映了维吾尔族人民的心理素质和民族特点，继承了阿凡提故事的传统形式，被称为“活着的阿凡提”。（分段）伊沙木1930年出生于新疆伊犁，“恰克恰克”在伊沙木的推动下又一次走向了高潮。“恰克恰克”是我国少有的一种鲜活的民间口头文学，也是研究人类学、民族学、民俗学的重要资料，更是维吾尔族民族文化身份认同的重要因素，在推动构建社会主义进程中起着积极作用。伊沙木年事已高，继承人很少，亟待保护。

酉阳古歌是巫傩师在祭祖崇拜，祈求丰产和驱邪还愿活动中吟诵的诗文，流传于地处湘、鄂、渝、黔交界处的重庆酉阳土家族苗族自治县，是南方古文化在武陵山区延续和衍变的产物。古歌风格诡谲，源头可追溯到上古时代的巫歌，是劳动人民长期积累的自然知识和社会知识的总汇。（分段）酉阳古歌的内容分为神异类和生活类，其代表作有：风俗诗《藏身兴躲影》、《鸣锣会兵》；赞美诗《东岳齐天是齐王》、《来也匆匆，去也匆匆》；诀术诗《一年四季》等。口耳相传，文辞固定，较少即兴创作，保存了大量的原始信息和艺术因子。诗文有双句押尾韵的自由体和两句一节、四句一节句尾押韵的格律体，多为四言七言句式，穿插连接，有高腔与平腔两种唱腔，颇有韵味。（分段）以民俗活动为载体，传播宇宙知识系统和群体生存技能，是一个古老瑰丽的民间文学宝库，对地域文化和传统文化的传播起着巨大的促进作用，对后世作家文学有着重要影响。（分段）酉阳古歌反映了先民的自然崇拜、祖先崇拜和鬼神崇拜观念，杂糅着儒、道、佛等成分，历史悠久，影响广泛，学术研究价值极高。

沪谚是我国几大著名的方言谚语之一。其中心流行区是上海的陈行，故也有人称其为“陈行谚语”。近代以来，第一部地方性谚语集《越谚》于1918年问世后，《沪谚》于1921年在上海出版，作为我国近代著名的民间谚语集，备受学界关注。内容涉及时政、修养、事理、社交、生活、乡土、生产、自然等大类，充满着历代当地民众的“丰富智慧和普遍经验”。其编纂者胡祖德是上海浦东的陈行人，书中的两千多条谚语主要收集于陈行地区。陈行地区是上海十分典型的近郊农村，是传统集镇和村宅演变的缩影。明代万历年间逐渐聚集成市，清代咸丰年间起先后被称为陈家行、陈行乡、陈行镇等，2000年10月起归闵行区浦江镇。这里是“上海县城隍”秦裕伯的故乡，人称“穿靴戴顶之乡”。这里区划建置稳定，当地人长期“商不越苏杭，士总在故乡”，形成相对封闭的文化空间。当地人生活态度乐观，话语充满机趣，各村宅都有不少能唱善说者。陈行谚语来自百姓生活，以极为朴实又充满机趣的言语，浓缩当地风土人情，评论世态善恶美丑，反映各自喜怒哀乐，调节周边人际关系，既富有口头文学的独特魅力，又凸显了当地百姓的智慧和美德。当地有几代“问俗闲翁”做了翔实的记录，使其传承更显有序、深入。（分段）20世纪20年代的《沪谚》所载谚语，大多至今仍在陈行广泛流行和应用。涉及天文气象、生产生活、社会事象、男女老少、人生经验、劝譬颂祷、讥刺弊端、孩童孺教等，门类和题材甚多。随着社会的发展进步，新的俚谚不断产生。2007年6月，陈行谣谚被列为上海市首批非物质文化遗产。

左权县位于太行山主脉西侧、山西省东部边缘，古称辽州、辽县，后因纪念牺牲在此的抗日名将而改为左权。左权民歌蕴藏丰富，据《辽州志》载，宋元以来，当地就有“闹元宵”、“闹社火”、“闹红火”的传统风俗。历代民众不断创造、传承，陆续产生了多种民间音乐体裁，如山歌、小调、号子、套曲、小花戏和吹打等，其中以开花调最具代表性。该类民歌属“山歌体”，因所有唱词一律以“花”为中心，以“开花”为比兴，故称开花调。更为独特的是，所谓“花”，不仅有植物之“花”，更有各类日常用具、物品之“花”，如“门搭搭开花扑来来，门外走进哥哥来”、“玻璃开花里外明，远远照见俺咯旦儿亲”、“油灯灯开花一点明，小酒盅挖米不嫌你穷”等等。这些民歌构思精巧，语词新颖，为广大民众所喜闻乐见。此外，歌中用本地方言所构成的衬词衬句都堪称一绝，如“啊咯呀呀呆”、“亲咯旦儿”、“亲呀咯亲呀么呆呀咯呆”等，都极好地凸显了浓厚的地方色彩。（分段）开花调音调简洁，深情感人，绝大多数由相互呼应的上下两个乐句组成，旋律进行以级进七声性音阶为主，间或出现大跳音型，用于表现情绪、情感的起伏跌宕，大大增加了音乐的感染力。（分段）自20世纪40年代起，音乐工作者就开始在左权收集记录民歌，前后历经半个多世纪，仅收集到的开花调就有百首以上，代表曲目包括《桃花红，杏花白》、《有了心思慢慢来》、《会哥哥》、《格旦亲》、《想亲哥》、《土地还家》等。刘改鱼、冀爱芳、石占明等都是开花调的优秀传人。（分段）以开花调为代表的左权民歌在20世纪七八十年代曾一度衰微，生态失衡。近期在广大民众和政府主管部门的共同努力下，传统歌风日渐恢复，新的传人相继出现，为民歌遗产的保护和传承提供了较好的基础。

河曲位于山西省西北部，东界偏关、五寨，南界岢岚、保德，西、北隔黄河分别与陕西、内蒙相邻，是一个“一鸡鸣三省”的特殊地区。由于地处黄河弯道，河曲历史上交通阻隔，土地贫瘠，旱涝无定，老百姓灾难深重。这一特殊的人文地理环境形成了当地老百姓每年春去冬回，到内蒙古大青山、河套一带打短工、拉长工的“走西口”生活生产方式。由这种年复一年的离妻别子的痛苦人生中自然产生了咏叹人间离苦、别绪、思念、期盼的“走西口”民歌，当地人称之为“山曲”。山曲属山歌体裁，它形成于何时尚无确定，但在山曲基础上形成的“二人台”，据考已有二百年左右的历史。方志中就有明代河曲“户有弦歌新治谱，儿童妇老尽歌讴”的记载，足见其歌唱传统的久远。（分段）山曲唱词内容深刻，曲调丰富。1953年冬，中央音乐学院民族音乐研究所（现中国艺术研究院音乐研究所）首次到当地采录民歌，短短三个月即记录了一千五百多首唱词和一百五十多种曲调，其中的《三天路程两天到》、《人家都在你不在》、《割莜麦》、《提起哥哥走西口》、《真魂魂跟在你身左右》、《哥哥在东妹在西，天河隔在两头起》等都是词曲皆佳的传世精品。它们在词曲结构方面采用上下句体式，上句起兴，下句表情，往往一个上下句就揭示出一种深邃的感情状态或描绘出一种逼真的生活画面，像“山在水在石头在，人家都在你不在”、“听见哥哥唱上来，热身子扑在冷窗台”等都是典型的例子。山曲的曲调则运用并置、呼应、对比等两句体，蕴含有丰富的美学意味。在反映民歌发展历史与民间社会生活状况方面，也具有典型的意义。

长调是蒙古语“乌日汀哆”的意译。“乌日汀”为“长久”、“永恒”之意，“哆”为“歌”之意。在相关著作和论文中，也将其直译为“长歌”、“长调歌”或“草原牧歌”等。（分段）根据蒙古族音乐文化的历史渊源和音乐形态的现状，长调可界定为由北方草原游牧民族在畜牧业生产劳动中创造的，在野外放牧和传统节庆时演唱的一种民歌。长调旋律悠长舒缓、意境开阔、声多词少、气息绵长，旋律极富装饰性（如前倚音、后倚音、滑音、回音等），尤以“诺古拉”（蒙古语音译，波折音或装饰音）演唱方式所形成的华彩唱法最具特色。（分段）早在一千多年前，蒙古族的祖先走出额尔古纳河两岸山林地带向蒙古高原迁徙，生产方式也随之从狩猎业转变为畜牧业，长调这一新的民歌形式便产生、发展了起来。在相当长的历史时期内，它逐渐取代结构方整的狩猎歌曲，占据了蒙古民歌的主导地位，最终形成了蒙古族音乐的典型风格，并对蒙古族音乐的其他形式均产生了深刻的影响。可以说，长调集中体现了蒙古游牧文化的特色与特征，并与蒙古民族的语言、文学、历史、宗教、心理、世界观、生态观、人生观、风俗习惯等紧密联系在一起，贯穿于蒙古民族的全部历史和社会生活中。长调的基本题材包括牧歌、思乡曲、赞歌、婚礼歌和宴歌（也称酒歌）等。（分段）长调民歌所包含的题材与蒙古族社会生活紧密相联，它是蒙古族全部节日庆典、婚礼宴会、亲朋相聚、“那达慕”等活动中必唱的歌曲，全面反映了蒙古族人民的心灵历史和文化品位。代表曲目有《走马》、《小黄马》、《辽阔的草原》、《辽阔富饶的阿拉善》等。长调民歌的研究涉及到音乐学的诸多分支学科，对它的研究与保护实际上就是对历史悠久的草原文明与草原文化类型最强有力的传承与保护。

长调系蒙古语“乌日汀哆”的意译，它是北方草原游牧民族在畜牧业生产劳动中创造的一种民歌，在野外放牧和传统节庆时演唱。长调在蒙古族社会生活中占有重要地位，那达慕大会、婚礼、乔迁和婴儿降生庆典等传统社交与宗教节庆活动中都能听到长调的演唱。新疆地区的蒙古族长调民歌主要分布在巴音郭楞蒙古自治州及和布克赛尔蒙古自治县等地区。（分段）长调历史久远，一千多年前，蒙古族祖先向蒙古高原迁徙，生产方式随之从狩猎转变为畜牧，长调民歌即在这一过程中产生和发展起来。这一艺术样式集中体现了蒙古游牧文化的特色，与蒙古民族的语言、文学、历史、宗教、风俗习惯及世界观、生态观、人生观等紧密联系在一起，贯穿于蒙古民族的社会生活之中。（分段）长调歌腔舒展，意境开阔，声多词少，气息绵长，旋律极富装饰性（如前倚音、后倚音、滑音、回音等），尤以“诺古拉”（蒙古语音译，波折音或装饰音）演唱方式最具特色。长调民歌一般为上下两句，参差不齐的长短乐句以其特有的律动保持动态平衡，蕴含着丰富的音调与节奏变化。按内容分，长调的基本类型包括牧歌、思乡曲、赞歌、劳动歌、仪式歌、历史歌、时政歌、宴歌（也称“酒歌”）等。（分段）长调民歌具有极高的研究价值，是人类学、民族学、音乐学等学科重要的研究对象。保护蒙古族长调民歌，对于蒙古草原文明的传承具有重要意义。现代化、城市化的进程使蒙古族长调民歌受到强烈冲击，目前能够演唱的艺人已屈指可数，其中许多人年事已高，长调的传承发扬面临危机，抢救、保护这一文化遗产已成为一项刻不容缓的工作。

呼麦是蒙古族人创造的一种神奇的歌唱艺术：一个歌手纯粹用自己的发声器官，在同一时间里唱出两个声部。呼麦声部关系的基本结构为一个持续低音和它上面流动的旋律相结合。又可以分为“泛音呼麦”、“震音呼麦”、“复合呼麦”等。在中国各民族民歌中，它是独一无二的。（分段）呼麦主要分布在内蒙古自治区的锡林郭勒、呼伦贝尔草原及呼和浩特市等地区，新疆自治区阿尔泰山一带的蒙古族居住地以及蒙古、俄罗斯图瓦地区也能听到这种歌唱方式。（分段）据考证，呼麦的历史可以远溯至匈奴时期，至迟在蒙古族形成前后就已经产生。（分段）作为一种特殊的民间歌唱形式，呼麦是蒙古族杰出的创造。它传达着蒙古族人民对自然宇宙和世界万物深层的哲学思考和体悟，表达了蒙古民族追求和谐生存发展的理念和健康向上的审美情趣。（分段）呼麦是蒙古民族最古老的艺术形式之一，它更多地保留了原始歌唱的某些因素，是一种来自民族记忆深处的久远回音，与蒙古族的历史、文化息息相关，对于人类学、民族学、民俗学研究均有重要的价值。（分段）抢救和保护“呼麦”这种神奇的歌唱艺术，使它免遭灭绝之灾，是一项重要而紧迫的任务。

呼麦是新疆蒙古族楚吾尔音乐的一种，又称“霍林楚吾尔”，可分为“泛音呼麦”、“震音呼麦”、“复合呼麦”等类型，主要分布在内蒙古自治区的锡林郭勒、呼伦贝尔草原及呼和浩特市等地区，新疆自治区阿尔泰山一带的蒙古族居住地也能听到这种歌唱方式。除此之外，呼麦还远播蒙古和俄罗斯的图瓦地区。（分段）呼麦是蒙古族人创造的一种神奇的歌唱艺术，演唱时歌手运用特殊的声音技巧，在同一时间唱出两个声部，表现为一个持续低音和它上面流动旋律的结合，形成罕见的多声部演唱形态。据有关学者考证，我国诸多古籍中记载的北方草原民族的歌唱艺术“啸”可能即是呼麦的原始形态。相传早在13世纪蒙古草原流行英雄史诗说唱艺术时，呼麦就已十分盛行。（分段）因受特殊演唱技巧限制，呼麦的曲目并不十分丰富，大体可分为三种类型。一是咏唱美丽的自然风光，如《阿尔泰山颂》、《额布河流水》等；二是表现和模拟野生动物的可爱形态，如《布谷鸟》、《黑走熊》等；三是赞美骏马和草原，如《四岁的海骝马》等。从风格特点上来看，蒙古族呼麦以短调音乐为主，但也能演唱一些简短的长调歌曲。（分段）呼麦是蒙古民族杰出的艺术创造，它是一种来自民族记忆深处的久远回音，较多地保留了原始歌唱的某些因素，借以表达出蒙古人民对自然宇宙和世界万物深入的哲学思考。呼麦与蒙古族的历史、文化息息相关，对于人类学、民族学、民俗学的研究均有重要参考价值。目前，呼麦仅流传于极少数蒙古族农牧民中，有着深厚艺术造诣的艺人相继去世，传承乏人，已处于严重濒危状态，亟待抢救保护。（分段）

当涂民歌是流行于皖东长江两岸的各类民歌的统称。早在六朝时期（220－589）就有当涂民歌的记载，刘宋皇帝刘裕主持的著名的“白歌舞”即是当涂民歌演唱之一脉。长期生活在当涂的北宋词人李之仪的二十多首《田夫踏歌》和“我住长江头，君住长江尾”的吟唱都属于民歌范畴。清代当涂人黄钺以当地风俗民情为主要内容的五十多首《于湖竹枝词》代表了当时当涂民歌的最高艺术水平。1949年以后，当涂人民创作民歌、传唱民歌形成了热潮，到20世纪50年代末期，发展至鼎盛阶段。（分段）当涂民歌数量众多，题材广泛，内容几乎涉及到社会生活的各个方面。同时，平原、圩区、丘陵山区的民歌异彩纷呈，形成多种体裁。流行于当涂大公圩一带的是号子、牛歌、舞调，流行于博望、湖阳、新市一带的是船歌、渔歌、灯歌，流行于沿江采石、霍里、新桥一带的是秧歌、对歌、门歌等。当涂民歌语言丰富，结构完整，曲调多样，唱法独特，显示出鲜明的地方性民间音乐和语言艺术的魅力。代表曲目有《打麦歌》、《放牛歌》和《姐在田里薅豆棵》等。（分段）当涂民歌是当涂人民智慧的结晶，是劳动人民口头创作、口头演唱、口耳相传的文化表现形式的典型代表，经过历代文化人的艺术加工后，更具有了高度的历史价值和文化价值、艺术价值，是不可多得的音乐和语言艺术珍品。

巢湖市位于皖中，襟江环湖，境内有距今三四十万年前的“和县猿人”遗址，证明这里曾经是中华文化的发祥地之一。巢湖民歌伴随着巢湖古老的历史，经历了一个由简而繁、由单一而多样的演变过程，一直传唱至今。（分段）巢湖人爱唱、爱编民歌。“望风采柳”的创作形式使聪慧的歌唱者可以见什么唱什么，走到哪儿唱到哪儿，干什么活唱什么歌。巢湖民歌有号子、山歌、小调三大类，品种齐全，内容丰富。（分段）1949年以后，巢湖民歌得到了更广泛的传播。1955年3月，巢湖民歌《姑嫂对花》被农民歌手胡吉英、刘宏英唱到北京中南海怀仁堂，受到毛泽东等党和国家第一代领导人的亲切接见。历年来，有关部门共搜集整理了一千多首原生型民歌，有五百多首被编入各种歌曲集。其中111首被编入《中国民间歌曲集成（安徽卷）》，20首被编入《安徽民歌100首》，三十多首被编入中学课本和上海音乐学院、中央音乐学院教材，二十多首被上海唱片社录制成唱片在国内外发行，并馈赠联合国教科文组织留存。巢湖民歌代表曲目有《姑嫂对花》、《喊秧歌》、《刘姐姐》、《吓老鹰》等。巢湖民歌创作、演唱活动一直持续不断，在全省、全国演出活动中多次获奖，在安徽民歌中占有重要地位。（分段）研究巢湖民歌史，可以探寻巢湖历史变迁的踪迹，具有深远的历史意义；研究巢湖民歌的题材内容和体裁特征，能在某种程度上促进安徽民歌史和中国民间音乐史的研究。巢湖民歌是巢湖人民喜闻乐见的艺术形式，继承、弘扬巢湖民歌对丰富人民群众的文化生活具有重要的现实意义。

畲族是中国多民族大家庭中的一员，分布在福建、浙江、江西、广东、安徽五省六十多个县、市的部分山区。闽东、浙南是畲族的主要聚居地。（分段）畲族有悠久的历史。“畲”字，意为“刀耕火种”，用作民族名称始于南宋末年。元代以来，“畲民”作为畲族的专有名称，普遍出现在汉文史籍。最迟在7世纪，畲族就已经定居在闽、粤、赣三省的交界地区。（分段）畲族有本民族自己的习俗和语言，唱山歌是畲族人民文化生活中的一种主要活动形式。山歌是畲族民众传授历史、文化、生产、生活等各种社会知识和进行文化娱乐活动的重要手段和工具。唱山歌成为畲族人民文化生活中不可或缺的内容，不论男女老少大都善歌，并形成了一些独特的民族歌俗歌会。歌俗主要有拦路情歌、来客“比肚才”、“做表姐”、“做亲家伯”等。歌会主要有农历四月“分龙节”在福安穆阳一带苏堤山的牛石岗歌会，六月初一在福安留洋白云山的歌会，七月初七在福安社口、营坑白云山的歌会，八月十五中秋节福安城关镇的歌会，九月初九霞浦城关马洋目莲山与溪南葛云山的歌会等。（分段）畲族民歌按题材内容大致可分为叙事歌（含神话传说歌和小说歌）、杂歌（含爱情、劳动生活、传授知识、伦理道德、娱乐生活等内容）、仪式歌（含婚仪歌、祭祖歌和功德歌等）。（分段）畲族民歌的曲调大致可分为山歌调和师公调两大类。山歌调包括：福宁调、福鼎调、霞浦调、罗连调、丽水调、景宁调、龙泉调、文成调等。师公调包括念诵调和配合做公德动作的歌唱。（分段）畲族山歌多用假声歌唱，按唱法的不同，有平讲调、假声唱、放高音等三种变化。在福建省宁德北部的七都、八都、九都等地，还有一种“双音”的歌唱形式。由男女二人用同一歌词演唱，曲调之间形成支声式、模仿式或和音式关系。此种唱歌形式曾有一段时期盛行，代表曲目有《风吹竹叶尾提提》等。现已濒危，亟待抢救。

唱山歌是畲族民众传授历史、文化、生产、生活等知识和进行文化娱乐活动的重要方式。因此，畲族民歌历史悠久，伴随着畲族人民祖祖辈辈，沿袭而来。畲民以歌代言、以歌叙事，形成了劳作对歌、三月三歌会、长夜盘歌、婚庆喜歌、祭祀颂歌、丧葬哀歌等歌俗。尽管畲族居住环境呈“大分散、小聚居”的特点，四周都是汉族村落，但畲族民歌曲调与周边的汉族民歌截然不同，较好地保留了本民族音乐的特色。（分段）聚居在浙江省洞宫山南麓丽水市、温州市所辖各县境内的畲族大都系明清时期由闽东迁来，也有个别族系迁自赣南。浙江畲族民歌主要分布在浙南一带与闽东毗邻的洞宫山北麓。（分段）浙江畲族民歌曲调按其分布和流行地域可分为丽水调、景宁调、龙泉调、文成调、平阳调、泰顺调等，各调均有平行式双乐句、起承转合四乐句及各种非规整性乐句等形式。同一首畲族民歌的词句基本不变，只是变换两次韵脚，使之一化为三，形成独特的“三条变”的“复沓”手法，这在中国民歌中是独树一帜的。（分段）畲族民歌的演唱有“高声”（假声）和“低声”（真声）之分，演唱形式包括独唱、对唱和重唱等。浙江畲族民歌有叙事歌（包含神话传说歌和小说歌）、杂歌（包含爱情、劳动生活、传授知识、伦理道德、娱乐生活等内容）、仪式歌（包含婚仪歌、祭祖歌和功德歌等内容）等，题材十分丰富。其中神话传说歌《高皇歌》唱述畲族起源的神话和民族大迁徙的史实，是畲族民歌的重要代表。（分段）浙江畲族民歌涉及内容极为丰富，其手抄本历来受到我国民间音乐、文学界专家学者的重视，是我国民间文学宝库中的代表作之一。目前，能传唱畲族民歌的老艺人先后谢世，畲族民歌传承面临危机，亟待保护。（分段）

明万历三年（1575），畲族迁入泰顺后，畲族民歌从此在山城落地扎根。浙江省泰顺县畲族民歌以轻声细语为特色，句首常细分强拍，尾音拖长，形成别具特色的“泰顺调”。此调虽和“浙闽调”（指闽东、浙南、浙西的商调式）大致相同，但由于语言等不同，在音域、音调等方面表现出其独特的个性。（分段）泰顺畲族民歌可分为三类，分别为传统性民歌、革命山歌、新民歌。泰顺畲族民歌和其他地区畲族民歌一样，以“对歌”（或称“盘歌”）为主要形式，每逢婚嫁喜庆，或是有客自远方来，畲民们就要聚拢在灶房或厅堂对歌，对歌不论男女老少，人人都以唱赢对方为自豪，以歌对话、以歌会友、以歌传情。“对歌”的另一个特点是即兴编唱，见物唱物，见人唱人，无所不唱，使歌曲题材多式多样。其歌词古朴自然，清新活泼，充满山林气息，反映了泰顺畲族的风情特色。泰顺畲歌随着畲语代代传承，畲民爱唱畲歌，在当地涌现出诸如雷子新、雷君土、雷声泰等优秀歌手。

兴国县位于江西省南部，属赣州市管辖。兴国95%以上的人口均为中原南迁的客家人及其后裔。由于独特的地理环境和客籍背景，世代居住在高山密林中的客家人过着艰辛的生活，在劳作之余，他们只有用山歌来抒发自己内心的情感。中原的古风遗韵和当地土著文化的融汇形成了独具特色的兴国山歌。在兴国城乡村镇，处处闻歌声，人人是歌手。所以，兴国素来被誉为“山歌之乡”。兴国山歌代表曲目有《园中芥菜起了芯》、《绣香包》、《行行都出状元郎》、《赞八仙》等。（分段）兴国山歌生动活泼，形式多样，生活气息浓郁，有独唱、对唱、“三打铁”、联唱、轮唱等形式和锁歌、盘歌、斗歌、猜花、丢观音、黄鳅咬尾、绣褡裢、藤缠树、树缠藤等种类。就大的表演形式来分，兴国山歌大体有以下几种：山野田间唱和，因情因景因人而异，内容涵盖男欢女爱、生产、生活、时政等方方面面；跳觋，分南河山歌和东河山歌，南河山歌又分情歌和插科打诨的搞笑歌，由觋公、觋婆装扮演唱，东河山歌即祝赞山歌；民俗歌，在庙会、婚丧嫁娶、祝寿、建房、小孩满月等场合演唱，演唱者多为职业歌师；叙事山歌多为群众场合中一问一答、一正一反的对唱山歌，有较强的故事性，常常是围绕某一主题展开，现常被地方政府用为宣传工作的手段；赛歌是一种特殊的形式，即歌手聚会打擂台，考“肚才”，比机敏，高潮迭起，决定胜负后诞生擂主。（分段）兴国山歌植根于客家文化的深厚土壤中，涵盖了客家人生活的方方面面，饱含着丰厚的客家文化信息。从某种意义上说，兴国山歌是客家人繁衍生息的一幅历史画卷。保护、研究、解读兴国山歌，发掘其精华，无疑是弘扬优秀民族文化的一项极其重要的举措。

兴山县汉时属南郡，三国吴景帝永安三年（260）析秭归北界置兴山。兴山位于大巴山余脉，长江西陵峡北侧，东邻宜昌市、保康县，南连秭归县，北靠神农架林区，西接巴东县。兴山民歌分布于兴山县各乡镇及其东、南、北部的周边地区。（分段）兴山民歌源远流长，蕴藏丰饶，国内音乐学界部分学者将其指认为“荆楚古歌”的遗存。此说可从曾侯乙编钟，特别是本地区长阳县出土的商周青铜钟磬的音列结构中找到印证。（分段）兴山民歌音调奇特，常常使受过现代音乐训练的人误认为“唱不准”。其实，它在音阶结构中含有一个介于大、小三度之间的音程，被命名为“兴山三度音程”。兴山仅有的两种三声腔的结构关系如下：（分段）↑Do-Mi-Sol　　　　　↓la-Do（↓）-Re（分段）350±15　300±15　　350±15　180±15（分段）其五声音阶就建立在它们之上，亦被称为“兴山音阶”：（分段）（↑Fa）↓Sol（↓）La　Do（↓）Re　Mi　Sol（分段）这个独特的音阶证明了在荆楚音乐文化中存在着一个与乐器考古发现的律制相一致的口传文化。兴山民歌的常见曲目有《征东》、《征西》、《薛刚反唐》、《十送》、《十想》、《五更》等。（分段）由于社会的急速变革，现今会唱兴山民歌的人已越来越少，如不大力抢救保护，这个独特的歌种将面临失传的危险。

桑植县地处湖南省西北部，东界石门、慈利两县，南界张家界市永定区、湘西土家族苗族自治州永顺县，西与湘西土家族苗族自治州龙山县毗邻，北和湖北省宣恩、鹤峰两县相连。桑植民歌起源于原始农耕时期的生产劳动，质朴、粗放、风趣、诙谐是其主要的艺术风格。（分段）经过千百年的锤炼，桑植民歌在高唱低吟中显现出了独特的艺术魅力。概括起来，它有两方面的价值：（一）社会文化方面。桑植民歌是桑植特有的地理环境与封闭半封闭的生存状态的产物，至今保留着较多反映原始宗教（如傩腔、薅草锣鼓）的歌谣。其中的三句体歌词结构为研究中国民歌的多样性提供了珍贵的资料和范例，体现了桑植人崇“三”的朴素哲学思想。（二）艺术特征方面。桑植民歌分为山歌、小调、礼仪歌、傩腔等，涵盖了传统民歌的多种体裁。其曲式结构严谨，曲体多样，尤其是衬词的运用，使民歌在烘托气氛、揭示人物内心情感等方面达到了极高的艺术境界。此外，桑植民歌特殊的润腔方法和气声演唱技巧，极大地丰富了民歌演唱理论，为声乐演唱提供了独特的范例。（分段）桑植民歌中的代表性曲目如《板栗开花一条线》、《四季花儿开》、《门口挂盏灯》、《冷水泡茶慢慢浓》、《马桑树儿搭灯台》等已成为中国民歌宝库中的经典。众多音乐家在吸纳桑植民歌丰富营养的基础上创作了《挑担茶叶上北京》、《甜甜的山歌》、《心头爱》等作品也都脍炙人口，传唱一时。

梅州客家山歌是梅州市境内6县1市1区近500万人口用客家方言演唱的民歌，它流传于广东省东北部客家地区并流播到海外梅州籍客家人聚居地。（分段）梅州客家山歌于宋、明期间伴随着客家民系的形成而传播繁衍，是中原文化与梅州土著文化融合的产物。它的歌词诗味很浓，类似竹枝词，有“国风”和“吴歌”的余韵。（分段）梅州客家山歌共有腔调近百种，音调高扬绵长，平稳流畅，起伏不大；音区较高，音域较窄；级进较多，跳进较少；节奏自由，节拍多样，常有多种节拍混合而歌。（分段）梅州客家山歌有数万首歌词流传于民间，内容包括劳动歌、时政歌、仪式歌、礼俗歌、情歌、其他生活歌和儿歌等，涵盖了客家人生活的方方面面，其中以情歌的数量最多，内容最精彩，文学价值也最高。（分段）梅州客家山歌是客家文化的重要组成部分，是民间音乐、民间文学的瑰宝。它对于文学艺术、社会学、历史学、语言学、民俗学、宗教学、客家学等方面的研究都具有宝贵的参考价值。晚清黄遵宪、屈大均和当代钟敬文等学者都曾对梅州客家山歌的收集、整理、研究工作予以高度重视。（分段）梅州客家山歌历来由民间口头传承。现在，唱山歌的队伍严重老化，不少优秀山歌手相继去世，青少年已不喜欢唱山歌、听山歌，山歌演唱青黄不接、后继乏人的情况日趋严重。抢救和保护梅州客家山歌，对于保存客家文化、丰富中华文化、丰富客家人的文化生活都具有重要意义。

咸水歌又称咸水叹、叹哥兄、叹姑妹，是家人自娱自乐的一种歌唱形式。广东中山坦洲镇的民素有从事农业劳动或行船时对唱互驳、斗歌竞唱的习俗，特别是在谈婚论嫁、丧葬等过程中，往往触景生情，随编随唱。中山咸水歌的主要类别包括长短句咸水歌、高棠歌、大缯歌、姑妹歌和叹家姐等。（分段）咸水歌是家广为传唱的口头文化表现形式。自古以来，家人浮家泛宅，不断从四面八方来到珠江口沿海一带的冲积平原上，散居在中山、珠海、顺德等沿海地带和河网地带。咸水歌在中山坦洲历史最为悠久，流传广泛，曲目丰富，至今仍然保留着传统的唱法，如采用粤方言中山次方言歌唱，衬词用“啊咧”、“啊”，衬句多用“妹好啊咧”、“弟好啊咧”，歌唱的即兴性很强，随字求腔等。其代表性曲目有《对花》、《海底珍珠容易》等。（分段）目前，能唱传统咸水歌的不过10人，且大多年事已高。外来文化的大量涌入和年轻一代文化意识、价值取向的改变，使咸水歌的生态环境发生了很大的变化。有关方面调查显示，当地多数人已不知咸水歌为何物，咸水歌的濒危状况可想而知。

崖州民歌是海南民歌的古老歌种之一。由三亚市落笔洞古人类遗址考古成果可知，一万年前已有“三亚人”在这里生息。宋太祖开宝五年（972）置崖州，州治设于今三亚市之崖城镇，领宁远、吉阳两县（今三亚、黄流一带）。产生、流传在这一带的民歌统称崖州民歌。（分段）崖州民歌有明显的佛教“斋歌”和唐诗格式影响的痕迹。唐代佛教传入海南，最早在今三亚市崖城镇（即古崖州）建有大云寺，崖州民歌的嗟叹调就出自“斋歌”，当与寺庙中的念诵吟唱有一定关系。（分段）崖州民歌题材广泛，内容丰富，歌词多为七言，从人文历史、风光景色到生产劳动、社会生活各个领域无不涉及。已发现的叙事长诗不下百首，是崖州民歌中的瑰宝。崖州民歌曲调优美动听，有号子、叫卖调、拉大调、柔情调、嗟叹调、哼小调等。常见的曲目有《十送情郎》、《梁生歌》、《张生歌》、《孟丽君》、《驻春园》等。（分段）崖州民歌为群众所喜闻乐见，是群众重要的精神食粮，长期以来依靠口传心授的方式传承，在现代化潮流的冲击下，这种民间音乐难与来势汹涌的流行音乐相抗衡，如不及时抢救保护，就会随着传人的离去而消失。

崖州民歌是海南民歌的古老歌种，根据老艺人的传说和对传统民歌遗存进行分析研究，发现崖州民歌发祥地主要在古崖州的乐罗、黄流（今属乐东黎族自治县的乐罗镇、黄流镇）一带乡村。崖州民歌自汉代开始不断生发、演化、丰富，至清代达于极盛，出现了大批的长篇歌册，目前收集到的已有七十多部约二百七十万字。（分段）崖州民歌内容丰富，题材广泛，从人文历史、自然风光到生产劳动、社会生活，各个领域无不涉及。其中的二十多部长篇抒情大歌（俗称“大朝歌”），如《贫家织女歌》、《张生歌》、《梁生歌》等，是崖州民歌中的瑰宝，在当地流传甚广。崖州民歌曲词优美，其曲调主要包括拉大调、柔情调、嗟叹调、大朝调、摇篮调等，歌词多为七言，善用赋、比、兴等艺术手法。（分段）崖州在历史上是高官名宦贬谪之所，唐宋时期被贬到崖州的名臣就有韦执谊、丁谓、卢多逊、赵鼎、胡铨等十余人。他们在贬所致力于传播中原文化，受其影响，崖州民歌明显带上了唐诗宋词的烙印。除此以外，崖州民歌还带有明显的佛教“斋歌”痕迹。唐代佛教传入海南，在古崖州（今三亚市崖城镇）建立大云寺。崖州民歌的嗟叹调就出自“斋歌”，当与寺庙中的念诵吟唱有一定关系。（分段）崖州民歌为当地群众所喜闻乐见，是他们重要的精神食粮，长期以来依靠口传心授的方式代代传承不绝。崖州民歌还具有重要的历史价值，它源远流长，反映了崖州历史上方方面面的内容。改革开放以来，现代化潮流不断冲击着经济飞速发展的海南。在此情形下，崖州民歌很难与来势汹涌的流行音乐相抗衡，如不及时抢救保护，它将随着传承人的离去而最终消失。（分段）

儋州调声是仅流传于海南省儋州一地并具有独特地域风格的民间歌曲。儋州在汉武帝时为儋耳郡（前110），自古就有“歌海”的美誉。北宋大文豪苏东坡居儋期间曾以“夷声彻夜不息”之句赞誉此地歌风之盛。1962年，田汉先生到儋州视察时称儋州调声为“南国乐坛的奇葩”。近期，儋州又因包括“调声”在内的丰富的民间艺术形式和文化内涵被文化部命名为“中国民间艺术之乡”。（分段）调声是“歌海”中最受群众喜爱的品种，是群众生活中不可或缺的精神食粮。（分段）调声主要在农闲或逢年过节，男女青年聚会于山野赛歌时传唱，特别是每年的“中秋歌会”尤其热闹，参加者往往成千上万。唱调声时，男女青年相对排成两列或围成圆圈，互相勾住手指，两手及身体随着歌声节奏摆动，载歌载舞。调声有若干常用曲调，以此为基础加以发展变化，可以创造出更多新曲，从而常唱常新。历年搜集到的调声曲调已有六百多首，有一定代表性的曲目有《天崩地塌情不负》、《祖国江山花百样》、《一时不见三时闷》、《单槌打鼓声不响》等。（分段）调声歌会是群众自娱自乐、自我教育的一种良好形式，儋州市政府已决定将每年的八月十五定为“中秋调声节”，用以全面保护调声。

重庆市石柱土家族自治县地处武陵山脉与长江交汇地带，在这里孕育、传唱的土家啰儿调历史悠久，源远流长。（分段）石柱土家族啰儿调旋律简洁，每曲音域都在八度以内，腔中少有装饰，行腔起伏流畅，易于掌握，便于传唱。其调式多为徵、羽、商调式，既有传统曲目，又有现场发挥的即兴歌调。歌词句式大多为七字句，可即兴填词，现场发挥，酣畅淋漓地表达歌者的真情实感。有的歌曲调相同而词不同，颇有“竹枝词”遗风；有的歌词直白通俗，逼真地反映了当地土家人的生活、劳动、民风、民俗、情感和宗教信仰等多方面的内容，比较全面地记录了土家族的礼俗活动、生存状况及民族文化演变过程。啰儿调音韵淳朴而浓郁，特别是啰儿调中大量地运用“啰儿”、“啰儿啰”、“啰”等习惯性方言衬词，使曲子音调与当地土家族方言的四声声调紧密结合，率真地表现了土家人乐观、豁达、睿智、幽默的性格，从而形成独特的风格和韵味。蜚声海内外的《太阳出来喜洋洋》就是石柱土家族啰儿调民歌的代表作之一，此外还有《长年歌》、《怀胎歌》、《小情郎》等曲目。（分段）20世纪五六十年代，石柱土家族自治县境内尚有三百多人能唱“啰儿调”，随着社会文化的变迁，演唱者越来越少。据初步调查，现在只有大约七十人能唱了，这些歌手年事已高，啰儿调的传承面临困境，已濒于灭绝。

巴山背二歌系指产生并流传于四川东北部米仓山南麓巴中市辖区内的一种山歌。人们把从事长途背运的人叫“背老二”或“背二歌”，所以在背运途中打杵歇气演唱的山歌便有了“巴山背二歌”之称，其表现形态多为一人领唱众人和或众人齐唱。（分段）背二歌唱词以七言格律体为主，多用赋、比、兴的表现手法；衬词常用实词，调式为徵调式，曲式结构为上下两个乐句的单段体，唱腔高亢悠扬，风格粗犷豪放，结束时为长吁短叹的一声甩腔，极具地域特色。（分段）巴山背二歌是随着巴人从事长途背运这种生产劳动方式而产生的，秦汉时巴中境内有米仓古道穿越全境，上通长安，下达成都，过去时代的人们在这条道上组成庞大的队伍背运货物，在劳动中创造了“巴山背二歌”，并传承沿袭至今。“巴山背二歌”是巴山人精神文化的一种体现，是记录社会发展的活典籍和研究巴山人历史的真实依据，它承载着巴山的风土人情和生活习性。代表性曲目有《背起背子难上坡》等。（分段）由于现代化进程的加剧，背运业由原来的长途背运演变为今天的短途背运，且从业人数越来越少，“巴山背二歌”正逐步失去生存和发展的空间，濒临危机，急需保护。

傈僳族民歌包括木刮、摆时和优叶等歌种。（分段）“木刮”是傈僳族最重要、流传最广的民歌歌种之一，流传于云南省怒江傈僳族自治州的傈僳族聚居区。木刮在傈僳语中原泛指所有的歌和调，后来逐渐成为叙事古歌的专称。其他属木刮类的歌、调一般冠以内容，如阿尺木刮（山羊调）、其奔木刮（三弦调）等。木刮主要用于内容严肃、气氛庄重的传统叙事长诗，并多在民族节日、集会等时间和场合歌唱。代表性歌唱内容如《创世纪》、《生产调》、《牧羊歌》、《逃婚调》等，曲调朴实、深沉，具有苍凉、古老的风格。木刮一般由中老年男子分为两方，盘腿围坐火塘边，各以男、女身份一问一答对唱。对唱时双方都由一人领唱，众人伴唱，领唱者唱一句，伴唱者和一句，吟唱中以酒助兴，边饮边歌。木刮对唱还具有竞赛的特点，若双方领唱者均为对歌能手，对歌往往持续几天几夜。以木刮对唱的傈僳族传统叙事古歌，广泛涉及民族渊源、人类繁衍、生产生活、风情习俗、恋爱婚姻、宗教信仰和民族交往等内容，生动再现了傈僳族社会历史的广阔图景，具有较高的认识和审美价值。如长篇叙事歌《逃婚调》就反映了傈僳族“指腹为婚”、“以牛为聘”的婚恋习俗，以逃婚争取自由和爱情的社会风习，杀羊招魂、打狗头发誓、泼血酒赌咒的原始信仰，以及各民族之间相互往来、相互帮助的团结精神和傈僳族的社会生产力水平、生产状况等。（分段）随着老一辈歌手的相继去世，现今已较少有人能完整歌唱傈僳族木刮史歌、长篇叙事歌的内容。如不及时抢救、挖掘，抓紧培养年轻一代歌手，木刮将面临后继无人的局面。（分段）“摆时”和“优叶”是云南省怒江傈僳族自治州最具代表性的两类傈僳族山歌。（分段）摆时广泛流传于泸水县和兰坪县傈僳族地区，在平时及节日集会、庆祝丰收、男婚女嫁等喜庆的场合都有歌唱，歌词内容广泛，曲调热情奔放，宜于表露内心激情，深受傈僳族人民喜爱。摆时多为集体性的男女对唱，也可由一人作自娱性独唱。歌唱内容分为“朵我”、“辖我”两类。“朵我”主要歌唱传统叙事长诗，“辖我”则根据对歌对象即兴编唱，多以爱情、时事为主要内容。摆时代表曲目有《竹弦歌》、《忆苦歌》、《孤儿泪》等。一年一度的泸水县登更“澡塘赛歌会”是摆时对唱的隆重盛会。（分段）优叶主要流传于福贡县傈僳族村寨，按歌唱内容及形式分为两类：一类由中老年人围坐火塘边一面饮酒一面对唱，主要内容是追述旧时的悲伤、苦难，曲调低沉、速度徐缓、旋律平稳；另一类曲调轻松、活泼，是青年男女传情表意的主要方式，可男女对唱，也可在同性间对唱。第一类优叶现已较少传唱，第二类优叶至今仍广为流传。优叶常见曲目有《打猎歌》、《悄悄话》、《砍柴歌》等。（分段）摆时和优叶是傈僳族口传文学艺术的杰出代表，经过历代歌手的创造，长期以来积累了极其丰富的歌唱内容，几乎涉及社会生活和民俗活动的各个方面。摆时和优叶同时也创造了富于民族个性的多种艺术表现手法，如傈傈族诗歌的句式、韵律及修辞特点主要通过这类民歌体现出来。摆时和优叶又反映着僳僳族民歌的典型音乐特色，如傈僳族民歌的多声唱法、颤音唱法及衬词运用都能在摆时和优叶中得到充分体现。

紫阳民歌是流传在陕西省紫阳县境内的一种具有浓郁陕南地方色彩的民间歌曲。紫阳位于陕南中部，因道教南派创始人紫阳真人张伯端而得名。我国古代最早的诗歌总集《诗经》中“周南”和“召南”部分25首歌谣的流传地主要就在包括紫阳在内的汉水上游，紫阳民歌在朝代更迭的过程中，伴随着人们种种生活习俗的形成发展而逐渐成熟，于明清达到鼎盛。（分段）紫阳民歌藏量极为丰富，所发现曲目总数已达5028首，编印成册的有828首，体裁包括号子、山歌和小调几大类，其中又包含了社火歌曲、风俗歌曲、宗教歌曲、曲子等不同歌种。由于积蕴深厚、传唱广泛，紫阳县被文化部命名为“民歌之乡”。（分段）紫阳民歌流传久远，其歌词借喻巧妙，风趣幽默，有较高的文学价值；所用方言似川、似楚，韵味独具；其旋律优美婉转，高腔唱法中游移于调式音级间的色彩性颤音唱法具有独特的价值。紫阳民歌的传承直接依托于各种民俗活动，反映出丰富的民俗文化内容。紫阳民歌的代表性曲目有《郎在对门唱山歌》、《唱山歌》、《洗衣裳》、《南山竹子》等。紫阳民歌对于丰富中华民族音乐宝库、弘扬中华民族音乐文化有不可低估的作用。

肃南裕固族自治县地处河西走廊中部、祁连山北麓。裕固族使用的语言有两种，一种称“尧胡尔”语，属阿尔泰语系突厥语族，与同属该语族的维吾尔语、哈萨克语关系密切；另一种称“安格尔”语，与同语族的蒙古语关系密切。（分段）从裕固族的历史渊源和语言来看，其民歌与回鹘民歌和蒙古民歌有着同样的源流关系，歌词格律也有不少相似之处，此外还具有许多古代语言的共性。裕固族民歌依题材内容可以分为“叙事歌”、“情歌”、“劳动歌”等，依体裁、功能可以分成“小曲”、“号子”、“小调”、“宴席曲”、“酒曲”、“擀毡歌”、“奶幼畜歌”等。它是研究古代北方少数民歌，特别是突厥、蒙古民歌以及古代北方游牧民族文化历史的重要依据，也是挖掘、发展北方少数民族音乐的基础。（分段）目前，肃南县已整理出版了《中国少数民族民歌肃南裕固族自治县卷》（124首）、《祝福草原》、《裕固家园》、《飘香的草原》等书籍和光盘、磁带。整理搜集了裕固族民歌资料三百一十多首。（分段）近年来，作为民歌承载体的裕固族歌手越来越少，大多数民歌已随歌手的去世而消失，急需抢救和保护。

花儿是广泛流传于甘、青、宁及新疆四省区的回、汉、土、东乡、保安、撒拉、藏、裕固等8个民族，并一律使用当地汉语方言，只能在村寨以外歌唱的山歌品种，通称“野曲”（与“家曲”即“宴席曲”相对），又称“少年”。其传唱分日常生产、生活与“花儿会”两种主要场合。“花儿会”是一种大型民间歌会，又称“唱山”。&lt;br/&gt;莲花山位于甘肃省康乐县西南部，花儿会是莲花山地区群众一年一度自发组织的民歌盛会，辐射三州（地）六县78个会场。此类民歌早在三百年前即已兴盛。20世纪六七十年代花儿传唱遭到封禁，改革开放以后再度出现了繁荣景象。（分段）莲花山花儿会形式独特、规模宏大、程序完整，分拦路、游山、对歌、敬酒、告别等过程，从农历六月初一至初六的主会场会期达6天，历经唐坊滩、上山、下山、足古川、王家沟门、紫松山等处，参加民众达十万人次以上。（分段）莲花山花儿主要是以口传心授的方式传承，代表性歌手主要有景满堂、丁如兰、张生彩、朱淑秀、米兆仁、汪莲莲等。（分段）莲花山花儿以创作的即兴性、韵律的固定性、语言的乡土性为其最大特点，俗称“野花”。代表性曲令有《莲花山令》等。因具有独特性、民俗性、依存性、程序性、群体性、娱乐性和通俗性等特征，被国内外学者誉为“西北之魂”、“西北的百科全书”。但近年来，花儿会的规模逐渐缩小，花儿歌手人数锐减，传承断档，后继乏人，亟待抢救。

花儿是广泛流传于甘、青、宁及新疆四省区的回、汉、土、东乡、保安、撒拉、藏、裕固等8个民族，并一律使用当地汉语方言，只能在村寨以外歌唱的山歌品种，通称“野曲”（与“家曲”即“宴席曲”相对），又称“少年”。其传唱分日常生产、生活与“花儿会”两种主要场合。“花儿会”是一种大型民间歌会，又称“唱山”。（分段）松鸣岩位于临夏州和政县城南23公里的吊滩乡小峡风景区之中，景区由西方顶、南无台、玉皇峰、鸡冠山四峰组成，是甘肃省著名的三大花儿会场之一，也是河州花儿的发祥地。（分段）松鸣岩花儿会于每年农历四月二十六至二十九在甘肃省和政县国家级森林公园、省级风景名胜区松鸣岩举行。据《和政县志》记载，松鸣岩每年四月二十六、二十七、二十八、二十九日开龙华大会，朝拜者累千巨万，香火甚盛。根据史料研究，花儿在和政县出现应该在明代前期，距今至少已有数百年历史了。（分段）松鸣岩花儿会有持续的历史传承性和博大的开放包容性，有固定的演唱时间和场合。松鸣岩花儿会上，歌手们除了演唱各种河州令外，还有《牡丹令》，演唱地点或在山坡，或在草坪，或在山口，或在林中，演唱形式有独唱、齐唱、对唱，伴奏乐器有咪咪、四弦子、吱呐、二胡。

花儿是广泛流传于甘、青、宁及新疆四省区的回、汉、土、东乡、保安、撒拉、藏、裕固等8个民族，并一律使用当地汉语方言，只能在村寨以外歌唱的山歌品种，通称“野曲”（与“家曲”即“宴席曲”相对），又称“少年”。其传唱分日常生产、生活与“花儿会”两种主要场合。“花儿会”是一种大型民间歌会，又称“唱山”。（分段）岷县位于甘肃省南部，地处黄土高原、青藏高原和西秦岭山区的交汇地带。二郎山位于岷县城南、千里岷山的起首处。二郎山花儿会最早源于岷县的祭神赛会，据考证其形成时间为明代。每年农历五月初分布在境内的18位湫神（龙神）全驾出巡，全程巡域。位于其巡行路线上的村庄分会定点祭祀，祈祝丰收，这样在祭祀地点便形成点蜡、求神、发愿、唱花儿的大小会场达四十多处，其中心五月十七二郎山花儿会的规模最大。祭祀当天午后，18位湫神依次被抬上二郎山接受官祭，同时祭祀群众赛唱“洮岷花儿”，其时赛会参与人数达十余万，场面极其热烈。所唱“洮岷花儿”，分南北两派，南路派花儿又叫“阿欧怜儿”，演唱粗犷高亢，具有原始美的显著特点；北路派花儿又叫“两怜儿”，曲调自由舒缓，长于叙事。“洮岷花儿”除了具有音乐价值和即兴演唱价值外，歌词的文学价值也极高，它与湫神祭祀一样，凝聚了劳动人民的智慧，是研究岷县社会发展历史和民俗文化的宝库。（分段）由于历史原因，湫神祭祀古风犹存，但上山官祭仪式却面临濒危，有待进一步保护。近几年，由于岷县县委、县政府的努力，“洮岷花儿”被联合国教科文组织授予“联合国民歌考察基地”荣誉称号。（分段）

花儿是广泛流传于甘、青、宁及新疆四省区的回、汉、土、东乡、保安、撒拉、藏、裕固等8个民族，并一律使用当地汉语方言，只能在村寨以外歌唱的山歌品种，通称“野曲”（与“家曲”即“宴席曲”相对），又称“少年”。其传唱分日常生产、生活与“花儿会”两种主要场合。“花儿会”是一种大型民间歌会，又称“唱山”。（分段）老爷山花儿会是每年农历六月初六在青海省大通回族土族自治县的老爷山举行的大型民歌演唱活动，它产生于明代，经过几百年的发展，伴随着“朝山浪会”活动，从以娱神为主逐步演变为以娱人为主的大型民间岁时民俗活动。（分段）老爷山花儿会演唱形式有两种。一是群众性自发演唱，农历“六月六”在老爷山的密林花丛中，或数十人或几百人自由唱和，情景交融；二是1949年以后兴起的有组织演唱，有固定的演唱场所和舞台，歌手经过层层选拔，在舞台上赛歌竞技。老爷山花儿会以演唱“河湟花儿”为主。演唱者有汉、回、土、藏等民族的歌手，他们共同用汉语演唱花儿。这是老爷山“花儿”和“花儿会”不同于其他民歌和歌会的显著特点。（分段）老爷山花儿内容主要以歌咏爱情生活为主，也涉及宗教、民俗、生产劳动、历史故事、新人新事等类型。其唱词以七字（一三句）与八字句（二四句）相间的四句体为主，特别规定二四句句尾必须是“双字”词，另外一、三句和二、四句分别押韵，形成了一种特殊的唱词格律，在全国汉族民歌中也属特例。河湟花儿的语言生动、形象、优美、明快，多用赋、比、兴等修辞手法，有极高的文学价值。大通老爷山花儿有《大通令》、《东峡令》、《老爷山令》等代表性曲目。这些曲调韵律独特，优美抒情、高亢嘹亮、婉转悠扬，深受大通各族人民的喜爱。（分段）

花儿是广泛流传于甘、青、宁及新疆四省区的回、汉、土、东乡、保安、撒拉、藏、裕固等8个民族，并一律使用当地汉语方言，只能在村寨以外歌唱的山歌品种，通称“野曲”（与“家曲”即“宴席曲”相对），又称“少年”。其传唱分日常生产、生活与“花儿会”两种主要场合。“花儿会”是一种大型民间歌会，又称“唱山”。（分段）丹麻花儿会是青海省互助土族自治县具有一定影响力的群众传统集会，集戏曲表演、花儿演唱、商品贸易为一体，一般在每年的农历六月十三日举行，会期为五天，一年一次，规模宏大，影响深远。（分段）举办丹麻花儿会的丹麻镇位于青海省互助土族自治县的东部，是一个土族聚居乡镇。丹麻花儿会起源于明代后期，盛行于清代、民国及新中国成立初期。20世纪六七十年代被认为是低俗野曲会而遭到禁止，一度中断，1978年以后逐步恢复。据专家认定，“丹麻花儿会”起初是当地土族群众为祈求风调雨顺、期盼五谷丰登而举办的朝山、庙会性质的传统集会。经过历史的演变，它已成为展示土族民俗风情的一个重要的文化现场。丹麻土族花儿有《尕联手令》、《黄花姐令》、《杨柳姐令》等常见曲目。（分段）丹麻花儿会上演唱的土族花儿是青海花儿的重要组成部分，具有独特的民族风格，蕴含着丰富的土族文化内容，具有较高的艺术价值。（分段）丹麻花儿会历史悠久，在青海省境内的群众文化活动中一直享有盛名。保护丹麻花儿会，挖掘、抢救和整理土族花儿，意义十分重大。（分段）

花儿是广泛流传于甘、青、宁及新疆四省区的回、汉、土、东乡、保安、撒拉、藏、裕固等8个民族，并一律使用当地汉语方言，只能在村寨以外歌唱的山歌品种，通称“野曲”（与“家曲”即“宴席曲”相对），又称“少年”。其传唱分日常生产、生活与“花儿会”两种主要场合。“花儿会”是一种大型民间歌会，又称“唱山”。（分段）瞿昙寺花儿会同时也是当地的庙会，从农历六月十四到十六日，共三天。乐都县瞿昙寺花儿会在青海各地花儿会中规模较大、影响深远。据考证，瞿昙寺花儿会从清道光年间瞿昙寺开庙会起，至清末民初逐渐发展成一定规模的花儿会。瞿昙寺花儿会是当地群众交流花儿的最大舞台，许多民间花儿歌手从这里走向全省乃至西北地区。（分段）瞿昙寺花儿会参与群众以汉族为主，其他民族也踊跃参加。在演唱曲令上，除当地的《碾伯令》外，还有《白牡丹令》、《尕马儿令》、《水红花令》、《三闪令》等。此外藏族人民喜爱的“拉伊”在这里也有广泛的演唱。其演唱形式有独唱、对唱、联唱等，其中最能体现瞿昙寺花儿会民间特色的就是两个阵营的对歌。（分段）瞿昙寺花儿会还具有深厚的民族民间文化底蕴，对花儿会的生成的研究具有重要的价值。乐都县是河湟地区有名的“文化县”，瞿昙寺花儿会因而成为研究大型民俗活动与地方文化发展关系最好的典型个案。（分段）作为有影响的花儿会，瞿昙寺花儿会在当地发挥着促进民间物资交流、加强不同民族文化交流、丰富民众生活等多方面的实用功能。（分段）

花儿是广泛流传于甘、青、宁及新疆四省区的回、汉、土、东乡、保安、撒拉、藏、裕固等8个民族，并一律使用当地汉语方言，只能在村寨以外歌唱的山歌品种，通称“野曲”（与“家曲”即“宴席曲”相对），又称“少年”。其传唱分日常生产、生活与“花儿会”两种主要场合。“花儿会”是一种大型民间歌会，又称“唱山”。（分段）七里寺峡位于民和回族土族自治县以南古鄯镇境内的小积石山麓。在这里举行的花儿会至少已有百年历史。每年农历六月初六，八方群众盛装举伞结伴而来，六七万人云集峡谷，通宵达旦对唱花儿。（分段）七里寺花儿会是群众自发组织的民间文化盛会，演唱者均为民间歌手。演唱形式有独唱、对唱、合唱等，无任何乐器伴奏；演唱内容多为情歌。演唱者一般一手轻捂耳朵，根据内容需要用不同的“令”来演唱，所唱曲令达四十余种，代表曲目有《古鄯令》、《马营令》、《二梅花令》等。七里寺花儿会由于其浓厚的地方特色，再加上峡内药泉的吸引力，在西北地区颇负盛名。（分段）七里寺花儿会上歌手众多，除了著名“花儿”歌手到会，周边地区会唱花儿者也常常到场助兴，有许多老歌手演唱的曲令在平时或其他“花儿会”上很难听到。（分段）

花儿是广泛流传于甘、青、宁及新疆四省区的回、汉、土、东乡、保安、撒拉、藏、裕固等8个民族，并一律使用当地汉语方言，只能在村寨以外歌唱的山歌品种，通称“野曲”（与“家曲”即“宴席曲”相对），又称“少年”。其传唱分日常生产、生活与“花儿会”两种主要场合。“花儿会”是一种大型民间歌会，又称“唱山”。（分段）山花儿俗称干花儿、山曲子、野花儿，是广泛传唱于宁夏回族聚居区的一种代表性民歌体裁。它继承了陇山地区古代山歌（徒歌、相和歌、立唱歌）的某些特征。《诗经·豳风》、《汉魏南北朝乐府》中的《陇山歌》、《陇板歌》、《陇原歌》即其先声。复合性、多元性文化使这些山歌更多地呈现过渡文化和边缘文化的特征，广泛传唱的回族山花儿就是其中最有代表性的一种，有着广泛的群众基础和丰富的民俗文化内涵。（分段）山花儿基本属于自唱自娱形式或在小范围传唱，它在继承古陇山民歌“三句一叠”的基础上，多以单套短歌的形式即兴填词演唱。山花儿音乐继承古陇山徒歌四声、五声徵调特征，吸收信天游、爬山调、洮岷花儿、河湟花儿以及伊斯兰音调的多种因素，多用五声音阶式迂回进行。（分段）山花儿在文学与音乐方面特色鲜明，风格独特，乡土气息浓郁，保持了山歌野曲粗犷豪放的特点，又具有流畅优美的小调韵味倾向；它是宁夏地区回族文化的生动表现，具有民族学和民俗学方面的研究价值；山花儿三句一叠、双字尾押韵等是陇山地区较为独特的民歌形式，有较高的文学价值。它在商徵型四声腔和五声徵调的基础上演变成为曲式、调性、旋法、节奏多样，风格独特的花儿歌种。宁夏回族花儿的代表曲目有《黄河岸上牛喝水》、《看一趟心上的尕花》、《花儿本是心上的话》等。（分段）目前能够掌握多首曲目和风格的山花儿唱家已属凤毛麟角，且多已过古稀之年，自然传承纽带已断裂微存，而现代化的冲击使其乡土文化本色特点不断流失，山花儿的生存出现了危机，必须引起有关方面的重视。

花儿广泛流传于甘肃、青海、宁夏及新疆四省区的回、汉、土、东乡、保安、撒拉、藏、裕固8个少数民族中，是运用当地汉语方言在村寨外歌唱的一种山歌形式，俗称“少年”、“山曲儿”、“花曲”、“野曲”（与“家曲”即“宴席曲”相对）等。花儿深受广大人民群众喜爱，其内容多为祈求风调雨顺、歌唱劳动生活和男女爱情等。花儿的传唱主要在日常生产生活与“花儿会”两种场合下进行。&lt;br/&gt;新疆花儿是新疆各地回、汉、锡伯等民族人民喜爱的民歌，主要分布在昌吉回族自治州各县（市）和北疆沿天山一带的乌鲁木齐市、沙湾县、伊宁市、霍城县、新源县、特克斯县，东疆的吐鲁番市、哈密市、巴里坤哈萨克自治县及南疆的焉耆回族自治县等地。（分段）花儿约有三百年的历史。新疆花儿源于河州花儿、洮岷花儿，系从甘肃、宁夏、青海等地传入，新疆独特的地理环境、民族习俗和语言音韵的影响使之逐渐成为一种具有鲜明地域特色的民歌形式。新疆花儿吸收了维吾尔、哈萨克等民族的音乐元素，除常见的徵、商、羽调式外，还采用了较为完整的小调式及调式交替手法。与关内“花儿”相比，“新疆花儿”装饰音少，多为规范的2/4节拍，具有很强的舞蹈性。（分段）新疆花儿在山野田间、家庭场院、文化广场、舞台会场等各种场所都可演出，其表演有独唱、对唱、二重唱、合唱、表演唱、乐器伴唱等形式，主要使用板胡、二胡、三弦、竹笛、扬琴等伴奏乐器和彩折扇、彩绸巾（带）等道具。演唱时回族男歌手头戴小白帽，身穿白衬衣，外套黑坎肩，脚穿长靴；女歌手头顶纱巾，身穿连衣裙，色调以白、绿、粉红为主。（分段）“新疆花儿”的曲牌（俗称“令”）有23个之多，目前已整理出版了新中国成立前后两个时期的花儿千余首，其中包括《花花尕妹》、《三十三石荞麦》、《月亮上来亮上来》、《歌手情话》、《双探妹》等代表曲目。花儿作为一种草根文化，歌唱爱情、歌唱生活，是一种珍贵的民间口头文学艺术形式，深受广大人民群众喜爱。至今仍有大量新疆花儿蕴藏在民间，亟待挖掘整理。而目前众多优秀的民间花儿演唱艺人年事已高，随着他们的离去，新疆花儿有可能逐渐失传。因此，抢救这一珍贵的少数民族民间音乐遗产已成为一项迫在眉睫的任务，亟待努力完成。

藏族分为卫藏、康巴、安多三大方言区，结合地形而形成三块文化特色区域。拉伊是流传在青海、甘肃、四川等广大安多方言藏区的一种专门表现爱情内容的山歌艺术，它的分布以青海湖环湖地域和黄河流域（以海南、黄南两州）为中心而向四方辐射。（分段）拉伊脱胎于藏族山歌，公元7世纪三大藏区的划分，促成了拉伊在“下部多康”之安多藏区的广泛流播。（分段）拉伊种类丰富，数量浩繁，内容涉及爱情生活的各个方面，完整的对歌设有一定的程序，如引歌、问候歌、相恋歌、相爱歌、相思歌、相违歌、相离歌和尾歌等。拉伊的曲调因地域不同而形成多种风格，有的强调音乐的语言性，节奏比较紧凑；有的旋律深沉、悠扬，形成自由、婉转的悠长型山歌风格；有的旋律甜美，节奏规整，形成雅致、端庄的抒咏风格等。（分段）拉伊历史悠久，与藏民族的成长历程同步，承载着民族的创造力和灵感，在人类学、民族学、民俗学等研究中具有重要价值。拉伊不但显示出鲜明的区域特色和独到的艺术风格，并以其丰富的表现形式，体现出独特而重要的文化价值。

聊斋俚曲的流传地区主要在山东省淄博市，蒲氏家族及后人是其主要传承者。聊斋俚曲是清初大文学家蒲松龄将自己创作的唱本配以当时流传的俗曲时调而形成的一种独特的音乐文学体裁，因蒲松龄的斋名为“聊斋”，故称“聊斋俚曲”，也有人称“蒲松龄俚曲”。（分段）淄川是明清俗曲重要流布地区之一。蒲松龄坐馆三十余年的西铺毕家是豪门贵族，一直就有编写演唱俚曲的传统，这给蒲松龄编写俚曲故事准备了极好的社会氛围和条件。蒲松龄集一生之阅历，汇明清俗曲之精华，取诸宫调、南北曲的曲牌联套成曲，于晚年完成了15部俚曲的创作。无论是在文学方面，还是在音乐方面，这些俚曲均具有极高的价值。聊斋俚曲曲目有《耍孩儿》、《玉娥郎》、《粉红莲》、《叠断桥》等。（分段）聊斋俚曲生动地反映了封建时代晚期的人民生活，为群众所喜闻乐见，长期在当代社会中传唱流传，成为山东地区一种独树一帜的群众性艺术形式。聊斋俚曲以独特的魅力影响了其他姊妹艺术的发展，单以戏曲为例，俚曲故事改编剧本的就有五音戏、柳子戏、川剧、京剧、秦腔、河北梆子等。（分段）现存聊斋俚曲手抄本15种（原著佚失），均已整理、出版。遗存较原始曲牌五十余支，1962年搜集十余首，近年从古籍文献中查寻、翻译三十多首，尚有部分失传曲牌有待查找。现在会唱俚曲的人已渐衰老，俚曲研究者也寥若晨星，有必要加以抢救和保护。

靖州锹里位于湖南省西南湘黔两省交界沿线地区。这一带生活着近两万苗族同胞。（分段）锹里苗族历史悠久，源远流长。锹里苗民勤劳纯朴、爽朗豪放，素有“以饭养身，以歌养心”的文化情怀和健康向上的生活态度。在优美清新的自然环境中日出而作、日落而息的苗族先民，模拟鸟鸣、蝉唱、水流、林涛等大自然的和声及在生产劳动、狩猎中发现的音律，经过长期的选择与提炼，创造了独具韵味的苗族歌。歌是锹里苗族生息状况记录、人际情感交流、民族文化传承的重要载体，更是他们日常生活不可缺少的重要组成部分。（分段）靖州苗族歌按风格、旋律、内容、演唱方式及民族习俗可分为茶歌调、酒歌调、饭歌调、山歌调、担水歌调和三音歌调等。其歌词多为七言四句，内容涉及历史传说、祭祀礼仪、生产劳动、婚姻恋爱、劝事说理、唱咏风物等诸多方面。其音乐的音律和音程既不同于其他地方的苗族民歌，也不同于邻近的侗族民歌和汉族民歌，有鲜明的个性和特点。演唱采取由低至高、由轻至重、由少至多的递进形式，多以单人低声部起歌，其他声部先后进入，多个声部相互交替流动。靖州苗族歌有《山歌》、《担水歌》、《茶歌》、《三歌》等曲目。演唱语言主要使用当地苗族土语（酸话）。其歌唱活动往往与苗族民俗紧密相联，彼此融为一体。（分段）随着锹里地区交通和通讯的发展，当地苗族与外界长期相对隔绝的状态被打破，苗族歌赖以生存、发展的传统文化空间迅速萎缩，重要的歌师、歌手逐年递减，当地苗族同胞对歌的兴趣日益淡漠，苗族歌及其所代表的苗族传统文化后继无人。

川江号子是川江船工们为统一动作和节奏，由号工领唱，众船工帮腔、合唱的一种一领众和式的民间歌唱形式。重庆市和四川东部是川江号子的主要发源地和传承地。（分段）川江号子主要流传于金沙江、长江及其支流岷江、沱江、嘉陵江、乌江和大宁河等流域。这一带航道曲折，山势险峻，水急滩多，全程水位落差较大，特别是经险要的三峡出川，船工们举步维艰。川江号子正是在这种特殊的地理环境下应运而生的。川江号子包括上水号子和下水号子。上水号子又包括撑篙号子、扳桡号子、竖桅号子、起帆号子、拉纤号子等，下水号子又包括拖扛号子、开船号子、平水号子、二流橹号子、快二流橹号子、幺二三交接号子、见滩号子、闯滩号子、下滩号子等，因此形成数十种类别和数以千计曲目的川江水系音乐文化。代表曲目有《十八扯》、《八郎回营》、《桂姐修书》、《魁星楼》等。《拉纤号子》、《捉缆号子》、《橹号子》、《招架号子》、《大斑鸠》、《小斑鸠》等。（分段）川江号子的历史极为悠久，在四川劳动号子中最具特色。重庆、四川自古有舟楫之利，历代史籍对此多有记载。近年来，在沿江两岸陆续发掘出土的新石器时期的“石锚”、东汉时期的“拉纤俑”等文物都印证了川江水路运输行业的久远历史。而川江两岸的人文地理、风土人情、自然风光以及船运中的以歌辅工之俗，无论在民间歌谣还是在杜甫、李白等文人的诗歌中都是久用不衰的题材。学术界普遍认为川江号子是长江水路运输史上的文化瑰宝，是船工们与险滩恶水搏斗时用热血和汗水凝铸而成的生命之歌，具有传承历史悠久、品类曲目丰富、曲调高亢激越、一领众和和徒歌等特征。它的存在从本质上体现了自古以来川江各流域劳动人民面对险恶的自然环境不屈不挠的抗争精神和粗犷豪迈中不失幽默的性格特征。同时，在音乐形式和内容上，其发展也较为完善，具有很高的文化历史价值。（分段）随着机动铁船的普及，以人工为动力的船只在一些干流河湾和支流小河中运行，川江号子生存发展的基础开始动摇，加之传承断裂等因素，川江号子面临濒危困境。抢救、保护川江号子，让它在民众中代代相承，对于丰富、发展中国水系音乐文化乃至世界水系音乐文化将产生积极的推动作用。

南溪号子流行于重庆市黔江区，它的雏形是土家族农民在劳动中解乏鼓劲的劳动号子和山歌号子，与薅草锣鼓近似。在长时期的传唱过程中，南溪号子逐步发展成为一种自成一格的特殊山歌品种，它既不同于周边的川江号子、纤夫号子，也有别于广泛传唱在武陵山区的其他劳动号子和山歌号子。（分段）南溪号子歌词多为即兴创作，但其腔调和唱法却比较固定。唱腔主要有大板腔、九道拐、三台声、打闹台、南河号、喇叭号等十余种。其基本唱法为一人领喊，二人或三人扮尖声（即喊高音），三人或更多的人喊低音，众人帮腔，从而形成高中低声部互相应和、在山野间悠扬激荡的天籁之声。（分段）南溪号子的内容涉及土家族历史、地理、民间传说，传达出许多古老的历史文化信息。它是土家族音乐文化的遗存，具有较高的艺术价值，同时又能丰富人民群众的文化生活，服务于当代社会的精神文明建设。（分段）现在整个黔江区能唱南溪号子的不到十人，且都年事已高，中青年中没有一人能喊唱号子。这一民间音乐样式濒危状况严重，急需进行抢救和保护。

木洞山歌系重庆市巴南区木洞镇民众传唱的山歌歌种，它的渊源可以追溯到上古时代的“巴渝歌舞”，中经战国时代的“下里巴人”、汉代的“巴子讴歌”、唐代的“竹枝”，直至明清演化形成木洞山歌。（分段）木洞山歌的主体是被称为薅秧歌的禾籁。禾籁只在木洞及其周边地区流传，属中国民歌的稀有品种。禾籁地域特色浓郁，曲调曲目丰富。主要有高腔禾籁、矮腔禾籁、平腔禾籁、花禾籁和连八句等多种样式。这些样式中又包括若干子样式，如高腔禾籁还包括依呀禾籁、也禾籁、锣鼓腔、依依腔、呀呀腔、四平腔、噢嗬腔、呜哦腔、悠呵腔等。（分段）木洞山歌的重要歌类还有儿调。其曲词体式和曲调特征与唐代以来巴渝民间流传的竹枝歌颇为相似，是竹枝歌在木洞地区的“嫡传”。木洞山歌曲目有《山歌好唱口难开》、《走进深山雨要来》、《木洞新气象》、《赶场》等。（分段）木洞山歌还有劳动号子、风俗歌、表演歌等多种样式。有数以千计的曲目，民间歌手颇多。1991年重庆市命名的第一批40名民间歌手，木洞就占37名，其中能唱500首以上的4名一级歌手全在木洞。木洞还编写了三十余万字的《木洞山歌》专著，2005年12月公开出版。1990年，木洞地区被重庆市命名为“山歌之乡”，1999年，木洞山歌又被命名为“巴渝优秀民间艺术”。（分段）由于生产、生活方式的变革，大部分山歌失去了滋养、繁荣的基础，老一代歌手的衰老和谢世，传承出现断裂，木洞山歌面临濒危境地。抢救、保护木洞山歌，不仅可以丰富巴渝民歌艺术，而且也将促进中国民歌艺术的丰富和发展。

川北薅草锣鼓主要分布在广元市四县三区境内，其中尤以青川薅草锣鼓最具代表性。青川县地处四川盆地北部山区川、甘、陕三省结合部，有“大熊猫故乡”之称。（分段）川北薅草锣鼓一般在二道苞谷草或锄黄豆草时进行，一人击鼓，一人敲锣，敲锣者为歌郎，在数十人的薅草队伍中起指挥作用。薅草锣鼓一天的表演过程大致分为牵线子、扎盖子（起歌头或排歌头）、安五方（或拜五方）、说正文、耍歌子、办交接等步骤。川北薅草锣鼓代表曲目有《韩湘传》、《八仙图》、《十二枝花》、《牧牛打虎》、《延九锤》等。（分段）薅草锣鼓的锣鼓节拍主要有七拍子、九拍子、十二拍子、花拍子几种。曲调和唱词按字数分为七字谱、十字谱，此外还有五字谱等多种曲调及口授心传的传统唱词和即兴唱词等。（分段）川北薅草锣鼓在田间作业中发挥了指挥劳动、活跃现场气氛、调节劳作者情绪的作用。它具有率真质朴的音乐个性，拥有数千首曲目的丰富蕴藏量，明快简洁的音乐语汇中保留了大量古代体力劳动中的音乐文化信息，具有较高的学术研究价值。（分段）如今，由于受现代生产方式的影响，传统的生产生活方式难以跟上时代发展的步伐，川北薅草锣鼓的生存空间正在日益缩小，有濒临失传的危险——老年歌手相继过世，年轻人多外出打工，劳动力大量外迁，歌手队伍青黄不接。因此，保护、传承川北薅草锣鼓的工作已到了关键时刻。

薅草锣鼓又名“打闹歌”，俗称“打闹”，是一种流行于土家族聚居区的民间歌曲形式。土家人在薅草季节聚集数十乃至数百人集体劳动，此时往往请两名歌手面对薅草众人进行表演，一个击鼓，一个敲锣，随着锣鼓声边唱边舞，薅草众人则从旁和唱。其歌词多为一韵到底，内容则分为“歌头”（俗称“引子”）、“请神”、“扬歌”、“送神”等部分。舞时双手随脚步摆动，左手随左脚，右手随右脚，轻快活泼，柔中带刚。薅草锣鼓曲牌灵活多样，歌师能根据演唱时的时序和天色早晚变换唱词，以活跃气氛，使单调辛劳的农事劳作转为火热欢快的集体活动。（分段）武宁打鼓歌形成于清代乾隆年间，系湖北薅草歌传入后逐渐形成的民间音乐形式，距今已有三百多年的历史。它主要分布在江西省武宁县境内各乡镇及修水、瑞昌、德安和周边的湖北阳新、通山等地区，民间鼓匠则主要集中在武宁的船滩、东林、上汤、澧溪、杨洲、鲁溪、横路、罗溪、石门楼等乡镇。（分段）武宁打鼓歌有着丰富多变的鼓点节奏，它一般为四番鼓，每一番鼓都有轻重缓急的速度变化，节拍有散板、2/4、4/4、3/4、5/4、6/4等类型，可因人、因时、因地而灵活变化。武宁打鼓歌旋律简单明快，基本由上下两个乐句变化构成，羽、徵两个五声调式交替进行，而以羽、徵、宫为骨干音，最后在徵音结束全曲。（分段）打鼓歌章法结构分合自如，既有长篇叙事诗如360段的《梅花三百六》，也有短篇抒情诗如10段的《十送》、《十想》等，还有一段歌词的小诗，当地人称为“歌崽”。武宁打鼓歌表现手法多样，其中常见生动的比喻、大胆的夸张、灵活多变的衬字，每段歌词结尾的处理往往出人意料，韵味无穷。按其种类，打鼓歌可分为时政歌、情歌、风俗歌等。（分段）武宁打鼓歌是历代武宁人民集体智慧的结晶，在民间文学、音乐史学和民族音乐学等方面具有重要的研究价值。如今人们的劳动方式已发生了很大的变化，打鼓歌正逐渐失去赖以生存的民俗土壤。受现代流行文化的影响，很多年轻人都不愿意学习打鼓歌，与此同时，造诣深厚的艺人年老体衰，相继辞世。武宁打鼓歌这一古老的民间音乐形式正面临失传的危机，必须尽快加以抢救保护。

薅草锣鼓又名“打闹歌”，俗称“打闹”，是一种流行于土家族聚居区的民间歌曲形式。土家人在薅草季节聚集数十乃至数百人集体劳动，此时往往请两名歌手面对薅草众人进行表演，一个击鼓，一个敲锣，随着锣鼓声边唱边舞，薅草众人则从旁和唱。其歌词多为一韵到底，内容则分为“歌头”（俗称“引子”）、“请神”、“扬歌”、“送神”等部分。舞时双手随脚步摆动，左手随左脚，右手随右脚，轻快活泼，柔中带刚。薅草锣鼓曲牌灵活多样，歌师能根据演唱时的时序和天色早晚变换唱词，以活跃气氛，使单调辛劳的农事劳作转为火热欢快的集体活动。（分段）宜昌薅草锣鼓是夷陵民歌的重要组成部分，主要分布在湖北省宜昌市夷陵区的分乡、下堡平、雾渡河、龙泉等乡镇，距今已有一百五十多年的历史。（分段）宜昌薅草锣鼓可根据不同农事活动而命名，如“栽秧锣鼓”、“扯草锣鼓”、“砍柴锣鼓”等；也可根据锣鼓的数量（编制）而命名，如一锣一鼓叫“一锣鼓”或“单锣鼓”，两锣一鼓或三锣两鼓搭配的叫“夹锣鼓”，两锣两鼓叫“对子锣鼓”，由锣、钹、马锣、鼓组成的叫“四样锣鼓”或“打四件”，在“一锣鼓”或“四样锣鼓”基础上加一只唢呐叫“吹锣鼓”，等等。由8个人、10样乐器组成的大型吹锣鼓班子称为“丝弦锣鼓”，是薅草锣鼓中的稀有品种，流行于夷陵的鸦鹊岭、龙泉等地。（分段）由于夷陵当地人习惯于“以腔从词”和“以词配曲”两种歌唱方法，宜昌薅草锣鼓形成了语调旋律、韵调旋律、歌腔旋律、歌调旋律四种不同的“音乐方言”。宜昌薅草锣鼓属板腔联曲体，一般由十几个唱腔和曲牌组成，多者唱腔曲牌达到八十余个，因有“九腔十八板，三十六个号，七十二种腔”之说。单一三声腔歌有“561、612、613”三种结构形态，俗称“三音歌”。特别是两个小三度音程构成的三音歌，具有上古楚歌的遗风。（分段）宜昌薅草锣鼓以师徒授受和村落延续两种方式传承。进一步挖掘整理宜昌薅草锣鼓，在当地民风民俗、语言文学、民族音乐等研究的推进上有着重要的意义。由于现代生产方式改变、艺人老化和年轻一代对传统普遍淡漠等原因，薅草锣鼓的生存面临危机，亟待抢救保护。

薅草锣鼓又名“打闹歌”，俗称“打闹”，是一种流行于土家族聚居区的民间歌曲形式。土家人在薅草季节聚集数十乃至数百人集体劳动，此时往往请两名歌手面对薅草众人进行表演，一个击鼓，一个敲锣，随着锣鼓声边唱边舞，薅草众人则从旁和唱。其歌词多为一韵到底，内容则分为“歌头”（俗称“引子”）、“请神”、“扬歌”、“送神”等部分。舞时双手随脚步摆动，左手随左脚，右手随右脚，轻快活泼，柔中带刚。薅草锣鼓曲牌灵活多样，歌师能根据演唱时的时序和天色早晚变换唱词，以活跃气氛，使单调辛劳的农事劳作转为火热欢快的集体活动。（分段）五峰土家族薅草锣鼓是五峰民歌的重要组成部分，因多用锣鼓伴奏，又称“锣鼓歌”。它主要分布在湖北五峰土家族自治县的五峰、湾潭、仁和坪、付家堰、采花等8个乡镇，距今已有一百五十多年的历史。（分段）五峰薅草锣鼓可因不同农事活动而命名为“栽秧锣鼓”、“扯草锣鼓”、“砍柴锣鼓”等，也可因锣鼓数量而命名为“一锣鼓”、“夹锣鼓”、“四样锣鼓”、“吹锣鼓”等。五峰薅草锣鼓的曲式结构属板腔联曲体，一般有十几个唱腔与曲牌，多的能达到八十余个，在当地有“九腔十八板，三十六个号，七十二种腔”的说法。单一三声腔歌俗称“三音歌”，有语调、韵调、歌腔、歌调四种不同的旋律风格，其中由两个小三度音程构成的三音歌中清楚地显示出上古楚歌的遗留因素。（分段）五峰薅草锣鼓题材广泛多样，包含劳动生产、爱情生活、天文地理、风土人情、伦理道德、宗教信仰、文化娱乐等多方面的内容，其代表曲目可分为“曲牌名”、“腔名”和“内容名”三大类，以固定曲牌为名的有扬歌、半声子、一声子、五句子、月歌子等，以唱腔命名的有高腔、平腔、起马腔、傩愿腔、下山虎等，以内容命名的有露水号子、起床号子、梳头号子、下田号子、交情歌、送郎歌等。薅草锣鼓结构完整，艺人们通常遵循“早晨唱花名，中午唱古人，晚上唱交情”的规律演唱。（分段）五峰薅草锣鼓群众基础广泛，具有很强的文化传播功能，其中保留的某些古代文化信息在历史学、民俗学和音乐学等领域的研究中具有重要的参考价值。由于现代生产方式出现了很大改变，与旧式农业劳动联系紧密的薅草锣鼓已渐趋衰落，加之艺人老化，年轻人不愿学习传统艺术，导致五峰薅草锣鼓生存陷入困境，传承也出现危机，急需抢救。

薅草锣鼓又名“打闹歌”，俗称“打闹”，是一种流行于土家族聚居区的民间歌曲形式。土家人在薅草季节聚集数十乃至数百人集体劳动，此时往往请两名歌手面对薅草众人进行表演，一个击鼓，一个敲锣，随着锣鼓声边唱边舞，薅草众人则从旁和唱。其歌词多为一韵到底，内容则分为“歌头”（俗称“引子”）、“请神”、“扬歌”、“送神”等部分。舞时双手随脚步摆动，左手随左脚，右手随右脚，轻快活泼，柔中带刚。薅草锣鼓曲牌灵活多样，歌师能根据演唱时的时序和天色早晚变换唱词，以活跃气氛，使单调辛劳的农事劳作转为火热欢快的集体活动。（分段）兴山薅草锣鼓又称“打锣鼓”，因在薅草时边打锣鼓边唱歌而得名，它距今已有五百五十多年的历史，主要流布于湖北省兴山县各乡镇。（分段）兴山薅草锣鼓主要是在苞谷田薅草、水稻田除草、开荒种地、修水库等集体生产劳动场合演唱，具体可分为两类：一是“花锣鼓”，因演唱花歌子（情歌）而得名，曲式结构复杂，词格多变，腔调丰富多彩；一是“攒鼓”，因演唱《千百攒》而得名，乐曲结构、腔调、词格较为简单，题材主要为历史故事。兴山锣鼓的发声方法有三种，一是假声高八度歌唱，民间俗称“鬼音”、“天堂音”或“顶音”，三遍子锣鼓和攒锣鼓用此唱法；二是真声高八度歌唱，称为“满口音”，四遍子、五遍子锣鼓用此唱法；三是真声低八度歌唱，称为“二黄”，歌师傅唱累时适度采用这种唱法以调节。（分段）兴山薅草锣鼓曲牌十分丰富，有七八十种之多，包括起鼓、煞鼓、采茶鼓、虎抱头等。旋律分“兴山特性三度体系”音调和“一般音调”两种类型，“兴山特性三度音阶”保留了较多荆楚古调的遗音，具有鲜明的地方文化特色。兴山锣鼓的声腔分为板腔体号子、扬歌和歌谣体杂歌子三种，乐曲结构类似回旋曲式，是套中有套的大型套曲，在中国民间音乐中独树一帜。（分段）兴山薅草锣鼓是“巴楚古歌”的重要载体，为我们保留了较多的古代音乐文化信息，具有很高的历史文化和艺术研究价值。在社会急剧变革和外来强势文化不断冲击的形势下，兴山薅草锣鼓班子已锐减至不足30个，艺人年龄老化，后继乏人，亟待保护传承。

薅草锣鼓又名“打闹歌”，俗称“打闹”，是一种流行于土家族聚居区的民间歌曲形式。土家人在薅草季节聚集数十乃至数百人集体劳动，此时往往请两名歌手面对薅草众人进行表演，一个击鼓，一个敲锣，随着锣鼓声边唱边舞，薅草众人则从旁和唱。其歌词多为一韵到底，内容则分为“歌头”（俗称“引子”）、“请神”、“扬歌”、“送神”等部分。舞时双手随脚步摆动，左手随左脚，右手随右脚，轻快活泼，柔中带刚。薅草锣鼓曲牌灵活多样，歌师能根据演唱时的时序和天色早晚变换唱词，以活跃气氛，使单调辛劳的农事劳作转为火热欢快的集体活动。（分段）宣恩薅草锣鼓又叫“山锣鼓”，是与生产劳动相伴而生的一种民间歌鼓，其渊源可追溯到周朝的击鼓祭祀，其后发展成独立音乐类型，元明至清初达于鼎盛，现主要流行于湘、鄂、渝、黔接壤的武陵山地土家族聚居区及相邻的汉族和其他民族地区。（分段）宣恩薅草锣鼓一般由四个或四个以上的歌师在劳动队伍前方鸣锣击鼓演唱，伴奏乐器少则一锣一鼓，多则有马锣、头钹、二钹、唢呐四种。演唱程序包括歌头、扬歌、歌尾三部分，歌头和歌尾为固定的请神送神仪式，扬歌为即兴演唱，演唱形式包括领唱、合唱、穿歌、插白等几种，唱腔则分高腔和平腔两种。唱词有固定唱词和即兴唱词两种，多段词形成分节歌或变化分节歌的结构，多为民歌联缀成套。因乐器配备不同，宣恩薅草锣鼓又可分为文锣鼓、武锣鼓、夹锣鼓三类，锣鼓曲牌多达三十余个，常用的有十几个。（分段）宣恩薅草锣鼓主要包括历史传说歌、长篇叙事歌、生活风情歌、儿歌等类型，题材丰富，涉及土家人生活的方方面面，蕴含着丰厚的古代文化遗存，为民俗学、民间文学和音乐学的研究提供了宝贵资料。随着时间的推移，土家人的传统生活、劳动方式已发生改变，大规模的集体劳作方式不复存在，薅草锣鼓的生存空间也随之不断缩小。在市场经济和外来文化大潮的冲击下，人们对传统民俗活动日益淡漠。越来越多的土家族青年走出鄂西大山，掌握薅草锣鼓技艺的艺人相继辞世，健在者也已到衰迈之年，古老的民间艺术后继无人，相关的抢救保护工作已迫在眉睫，必须尽快着手进行。

薅草锣鼓又名“打闹歌”，俗称“打闹”，是一种流行于土家族聚居区的民间歌曲形式。土家人在薅草季节聚集数十乃至数百人集体劳动，此时往往请两名歌手面对薅草众人进行表演，一个击鼓，一个敲锣，随着锣鼓声边唱边舞，薅草众人则从旁和唱。其歌词多为一韵到底，内容则分为“歌头”（俗称“引子”）、“请神”、“扬歌”、“送神”等部分。舞时双手随脚步摆动，左手随左脚，右手随右脚，轻快活泼，柔中带刚。薅草锣鼓曲牌灵活多样，歌师能根据演唱时的时序和天色早晚变换唱词，以活跃气氛，使单调辛劳的农事劳作转为火热欢快的集体活动。（分段）长阳山歌也称“锣鼓歌”，是人们在田间从事农业生产时唱的歌，其渊源可追溯到先秦的“蛮歌巴舞”和“下里巴人曲”。隋唐以来，文献中不断出现对土家族山歌习俗的记载。长阳山歌现主要分布在湖北省长阳县的11个乡镇，以榔坪、贺家坪、资丘、渔峡口、鸭子口、高家堰等土家族聚居区最为盛行。（分段）长阳山歌高亢嘹亮，自由奔放，旋律多为级进，音域在八度与十一度之间。开门见山的七度大跳先声夺人，加之甩腔中颤音的运用，使山歌整体散发出浓郁的山野气息。长阳山歌为五声调式，羽、徵、宫调式和宫羽交替、羽徵交替形式较为常见，在表现上也有很多铺垫，往往设定悬念，然后哗然破题，造成痛快淋漓的审美效果。从内容上看，长阳山歌包括创世歌、劳动歌、时政歌、情歌、杂歌等，其演唱形式则可分独唱、对唱、一人领众和等几种。（分段）长阳山歌曲牌分为号子、声子、五句子、采茶、腔类和杂歌子几大类。五句子是山歌的主要形式，可用不同曲牌演唱。长阳山歌中的“九板十三腔”是大型套曲结构，“九板”即“九声”，“十三腔”是起伏多变、结构庞大、各自独立的13个曲牌集合而成的套曲。长阳山歌曲式中最具特色的是“尾包头”结构，即将每首歌尾句或尾段作为起唱句，开门见山揭示主题，具有先声夺人的效果。演唱中通过完全重复、加衬句、重复尾句等手法，可使一段只有四句的歌曲扩充为三段体结构。（分段）长阳山歌积淀着土家人数千年的文化信息，具有重要的历史、审美和艺术研究价值。如今土家人的生活和劳动方式已发生很大改变，薅草锣鼓的生存随之变得艰难起来。在市场经济和现代文化的冲击下，人们对传统民俗活动日益淡漠，传承长阳山歌演唱技艺的艺人年事已高，其中有些已经辞世，后继乏人的现象越来越严重，对长阳山歌的抢救保护已经刻不容缓。

薅草锣鼓又名“打闹歌”，俗称“打闹”，是一种流行于土家族聚居区的民间歌曲形式。土家人在薅草季节聚集数十乃至数百人集体劳动，此时往往请两名歌手面对薅草众人进行表演，一个击鼓，一个敲锣，随着锣鼓声边唱边舞，薅草众人则从旁和唱。其歌词多为一韵到底，内容则分为“歌头”（俗称“引子”）、“请神”、“扬歌”、“送神”等部分。舞时双手随脚步摆动，左手随左脚，右手随右脚，轻快活泼，柔中带刚。薅草锣鼓曲牌灵活多样，歌师能根据演唱时的时序和天色早晚变换唱词，以活跃气氛，使单调辛劳的农事劳作转为火热欢快的集体活动。（分段）川东土家族薅草锣鼓又称“挖土歌”、“山锣鼓”、“合音锣鼓”等，是土家族人在长期田间劳作过程中形成的一种边打锣鼓边演唱的民间音乐形式。土家人称水稻中耕为“薅秧”，玉米中耕为“薅草”，这两项农事活动均在盛夏时节进行。为解除疲劳、振作精神，土家人在劳作时以锣鼓助兴，故名“薅草锣鼓”。薅草锣鼓现主要流传在四川宣汉县的55个乡镇及周边的万源、开江、重庆开县等地区，其渊源可追溯到巴人由渔猎生产向农耕文明过渡时期。（分段）川东土家族薅草锣鼓表演形式多样，有一人打鼓、一人打锣的“二人打唱”，也有锣鼓与马锣齐打的“三人打唱”，演奏形式则可分“文锣鼓”、“武锣鼓”等。土家族薅草锣鼓的歌词以七言、五言为主，间亦有十言、四言等形式，其语句高度凝练，多用赋、比、兴手法，衬词多为虚词。歌词内容由引子、请神、扬歌、送神四部分组成，引子、请神和送神都有较固定的唱词，扬歌是歌的主要内容，多即兴创作，随编随唱，所涉及的内容十分广泛，包括民族历史、生产知识、宗教祭祀、礼仪孝亲、男女恋爱、日常琐事、打情骂俏等。土家族薅草锣鼓的音乐旋律多为民族五声徵调式，唱腔高亢流畅，豪放粗犷，铿锵有力，朴实大方。其音乐为上、下句的单段体或多段体结构，具有浓郁的地方特色。（分段）川东土家族薅草锣鼓是几千年来川东土家人口头历史的重要载体（当地人称“肉口传”），为土家人长期的生产、生活留下了真实的写照，其中所蕴含的丰富传统音乐文化具有重要的艺术欣赏和研究价值。随着现代化进程的加速，当地人对传统的民俗活动已逐渐失去了兴趣，加之老艺人年事已高，纷纷辞世，川东土家族薅草锣鼓传承无人，已处于消亡的边缘，亟待抢救保护。

广西壮族自治区柳州市、三江侗族自治县侗族大歌，侗族称为“嘎老”。“嘎”即歌，“老”既含有大之意，也含有人多声多和古老之意。“嘎老”是一种由众多人参与的歌队集体演唱的古老歌种，故译为大歌。（分段）黎平侗族大歌是在中国侗族南部方言区由民间歌队演唱的一种民间合唱音乐，主要流行于黎平县南部及与之接壤的从江县北部，包括今黎平县岩洞、口江、双江、永从、肇兴、水口、龙额及从江县往洞、谷坪、高增、贯洞、洛香等乡镇。民间习惯称这些地区为“六洞”、“九洞”。（分段）侗族大歌历史久远，早在宋代已经发展到了比较成熟的阶段，宋代著名诗人陆游在其《老学庵笔记》中就记载了“仡伶”（侗人自称）集体做客唱歌的情况。至明代，邝露在其所著《赤雅》一书中更加明确地记载了侗人“长歌闭目”的情景，这是数百年前侗族大歌演唱的重要文献。大歌一般在村寨或氏族之间集体做客的场合中演唱，是侗人文化交流和情感交流的核心内容，在某种程度上体现和传达了侗族文化的灵魂。（分段）黎平侗族大歌是最具特色的中国民间音乐艺术之一，也是国际民间音乐艺苑中不可多得的一颗璀璨明珠。作为多声部民间歌曲，它在多声思维、多声形态、合唱技艺、文化内涵等方面所达到的水平均为世所罕见。侗族大歌代表性曲目有《耶老歌》、《嘎高胜》、《嘎音也》、《嘎戏》等。（分段）黎平侗族大歌以其独特的演唱方式和特殊的组织形式传承侗族的历史和文化。它不仅仅是一种音乐艺术，而且是侗族社会结构、婚恋关系、文化传承和精神生活的重要组成部分。它曲目众多，内容极为广泛，具有社会史、婚姻史、思想史、教育史等多方面的研究价值，是维系侗族社会生存的精神支柱。（分段）广西三江侗族大歌主要流传于三江县梅林、富禄、洋溪乡沿溶江河一带的侗寨和罗城的侗族村寨。（分段）三江大歌通常在节日里由男女歌队坐在鼓楼或围在火塘边进行对唱，以此来讲述人生哲理，传授生产生活知识。按音色，三江侗族大歌可分为男声大歌、女声大歌、童声大歌和男女混声大歌几种。按体裁，则可分为鼓楼大歌（“嘎得楼”）、声音大歌（“嘎所”）、童声大歌（“嘎腊温”）、叙事大歌（“嘎锦”和“嘎尽”）、礼俗大歌、戏曲大歌和混声大歌（“嘎世尼所”）等7种。主要歌腔有几百种，代表作品有《嘎高胜》（高山歌）、《能闷高京》（高山井水歌）、《嘎伦练》（蝉歌）、《嘎依哟》（知了歌）等。侗族没有文字，大歌全靠“桑嘎”（歌师）口头教唱，一代传一代，世代相传下来。（分段）大歌曲式结构独特，每首歌均由“歌头”、“歌身”和“歌尾”三部分组成。大歌的声部通常为二声部。在民间有“雄音”（高声部）、“雌音”（低声部）之称。三江侗族大歌内容丰富，品种多样，旋律优美动听，被誉为世界“最美的天籁之音”。（分段）随着改革开放和市场经济的不断发展，侗族大歌已面临着失传的危险，保护和传承侗族大歌能对侗族地区的文化建设和构建和谐社会产生重要的推动作用。

广西壮族自治区柳州市、三江侗族自治县侗族大歌，侗族称为“嘎老”。“嘎”即歌，“老”既含有大之意，也含有人多声多和古老之意。“嘎老”是一种由众多人参与的歌队集体演唱的古老歌种，故译为大歌。（分段）黎平侗族大歌是在中国侗族南部方言区由民间歌队演唱的一种民间合唱音乐，主要流行于黎平县南部及与之接壤的从江县北部，包括今黎平县岩洞、口江、双江、永从、肇兴、水口、龙额及从江县往洞、谷坪、高增、贯洞、洛香等乡镇。民间习惯称这些地区为“六洞”、“九洞”。（分段）侗族大歌历史久远，早在宋代已经发展到了比较成熟的阶段，宋代著名诗人陆游在其《老学庵笔记》中就记载了“仡伶”（侗人自称）集体做客唱歌的情况。至明代，邝露在其所著《赤雅》一书中更加明确地记载了侗人“长歌闭目”的情景，这是数百年前侗族大歌演唱的重要文献。大歌一般在村寨或氏族之间集体做客的场合中演唱，是侗人文化交流和情感交流的核心内容，在某种程度上体现和传达了侗族文化的灵魂。（分段）黎平侗族大歌是最具特色的中国民间音乐艺术之一，也是国际民间音乐艺苑中不可多得的一颗璀璨明珠。作为多声部民间歌曲，它在多声思维、多声形态、合唱技艺、文化内涵等方面所达到的水平均为世所罕见。侗族大歌代表性曲目有《耶老歌》、《嘎高胜》、《嘎音也》、《嘎戏》等。（分段）黎平侗族大歌以其独特的演唱方式和特殊的组织形式传承侗族的历史和文化。它不仅仅是一种音乐艺术，而且是侗族社会结构、婚恋关系、文化传承和精神生活的重要组成部分。它曲目众多，内容极为广泛，具有社会史、婚姻史、思想史、教育史等多方面的研究价值，是维系侗族社会生存的精神支柱。（分段）广西三江侗族大歌主要流传于三江县梅林、富禄、洋溪乡沿溶江河一带的侗寨和罗城的侗族村寨。（分段）三江大歌通常在节日里由男女歌队坐在鼓楼或围在火塘边进行对唱，以此来讲述人生哲理，传授生产生活知识。按音色，三江侗族大歌可分为男声大歌、女声大歌、童声大歌和男女混声大歌几种。按体裁，则可分为鼓楼大歌（“嘎得楼”）、声音大歌（“嘎所”）、童声大歌（“嘎腊温”）、叙事大歌（“嘎锦”和“嘎尽”）、礼俗大歌、戏曲大歌和混声大歌（“嘎世尼所”）等7种。主要歌腔有几百种，代表作品有《嘎高胜》（高山歌）、《能闷高京》（高山井水歌）、《嘎伦练》（蝉歌）、《嘎依哟》（知了歌）等。侗族没有文字，大歌全靠“桑嘎”（歌师）口头教唱，一代传一代，世代相传下来。（分段）大歌曲式结构独特，每首歌均由“歌头”、“歌身”和“歌尾”三部分组成。大歌的声部通常为二声部。在民间有“雄音”（高声部）、“雌音”（低声部）之称。三江侗族大歌内容丰富，品种多样，旋律优美动听，被誉为世界“最美的天籁之音”。（分段）随着改革开放和市场经济的不断发展，侗族大歌已面临着失传的危险，保护和传承侗族大歌能对侗族地区的文化建设和构建和谐社会产生重要的推动作用。（分段）

侗族大歌侗语称“嘎老”，是侗族民间一种极富特色的民歌演唱形式。早在宋代，侗族大歌即已较为成熟，其后传沿不绝，明代邝露在《赤雅》中曾明确记载过侗人“长歌闭目”的情景。贵州省的侗族大歌主要流传于从江、榕江等地，小黄侗族大歌自清代康熙年间形成独立体系以来，经过十多代歌师的传承，不断向周边的二千九、六洞、九洞和黎平、三江、榕江等地传播，极大丰富了侗族大歌的曲目。（分段）侗族大歌主要包括鼓楼大歌、声音大歌、叙事大歌、情歌、伦理大歌、礼俗大歌、儿歌、戏曲大歌、老人歌等形式，其歌唱在多声思维、合唱技艺等方面达到较高水平，演唱时通常分两个声部，在民间有“雄音”（高声部）、“雌音”（低声部）之称。侗族大歌最小的结构单位称“角”(jogx)，汉译为“句”；若干“角”构成一“省”（sengh），汉译为“段”；若干“省”构成一“枚”（meix），汉译为“首”。如此累加聚合，形成分节歌性质的多段联缀体，体现出各类大歌的基本结构。（分段）侗族大歌绝大多数无需乐器伴奏。除叙事歌外，男声演唱侗族大歌均可用大琵琶伴奏。大歌多为羽调式，一般音域较窄，音程跳动不太大，多用真嗓演唱，语言音调、音节、重音极为丰富，节拍变化多样。其代表曲目有《蝉歌》、《送动牙到忙要月头》（汉译为《我俩的情意何时了》）、《打花了》（汉译为《人老花过》）等。（分段）侗族大歌以其独特的演唱方式和组织形式传承着侗族的历史和文化，是侗族社会结构、婚恋文化和精神生活的重要组成部分。侗族大歌内容极其广泛，涉及民族学、音乐学、社会学、婚姻史、思想史、教育史等诸多领域，具有重要的学术研究价值。随着市场经济的迅速发展和现代文化的广泛流播，侗族大歌这种传统的少数民族民间艺术已面临失传的危险，对它进行保护和传承已刻不容缓。（分段）

侗族琵琶歌分布于侗族南部方言地区，可分为抒情琵琶歌和叙事琵琶歌两大类。其歌唱内容几乎涵盖了侗族历史、神话、传说、故事、古规古理、生产经验、婚恋情爱、风尚习俗、社会交往等各个方面，世代传承，歌脉悠远。琵琶歌唱词体现了侗族诗歌的最高水平，是研究侗族社会人类学、民族学、民俗学的重要资料。全国文艺集成志书多把抒情琵琶歌列入民间歌曲范畴，叙事琵琶歌列入曲艺范畴（称琵琶弹唱），亦有两者兼备的。由于各地琵琶歌使用的琵琶型号和定弦的不同，土语不同，演唱场所不同，运用嗓音不同，因而形成许多种不同的风格。（分段）三宝琵琶歌（又称车江琵琶歌）是抒情琵琶歌的一种，用中型四弦琵琶伴奏，外加果吉（牛腿琴）协奏，由男子操琴，男奏男唱或男奏女唱，男声用本嗓，女声用小嗓，在行歌坐夜的场合演唱，主要流行在三宝为中心的榕江县地区。（分段）晚寨琵琶歌（又名四十八寨琵琶歌）既是抒情琵琶歌的一种，也是琵琶弹唱的一种，男声用三弦或五弦的大中型琵琶伴奏，女声用三弦或五弦的中小型琵琶伴奏，均为自弹自唱。主要流行在榕、黎两县毗连的四十八寨地区和榕江县的七十二寨地区。在整个侗族地区只有四十八寨地区才有女性弹琵琶唱歌，七十二寨弹唱是叙事琵琶歌的一种，多由中老年男性艺人自弹三弦或五弦大型琵琶伴奏，应听众之邀在民居堂屋或长廊演唱，以唱叙事歌或说理歌为主，只流行在榕江县七十二寨侗族地区。（分段）平架琵琶歌（亦称洪州琵琶歌）是抒情琵琶歌的一种，由男子用三弦小琵琶（形似牛腿琴）伴奏，男弹男唱或男弹女唱，男女声均用假嗓，别具一格，主要流行在黎平县洪州镇和湖南通道县播阳镇为中心的侗族地区。（分段）六洞琵琶歌是抒情琵琶歌的一种，用四弦小琵琶伴奏，男弹男唱或男弹女唱，在行歌坐夜的场合演唱，原先男女声均用假嗓，现在也有改用本嗓的，主要流行在黎平、从江两县泛称为“六洞”、“千五”和“十洞”的地区。（分段）榕江琵琶歌抒情叙事兼具，演唱形式、演唱场所和演唱内容与六洞弹唱相同，主要流行在广西省三江县、融水县溶江河段和黎平县以“四脚牛”为中心的地区。主要曲目有《河对岸》、《初相会》、《路不平》、《好久不见》、《两相情愿》等。（分段）寻江琵琶歌抒情叙事兼具，演唱形式、场所和演唱内容与六洞弹唱相同，主要流行在广西省三江县、龙胜县和湖南省通道县寻江河和渠水流域一带。（分段）洪州琵琶歌流行于贵州省黎平县洪州镇的平架村，该村位于黎平县城东33公里，地处湘黔桂三省边缘。平架村建于明代永乐年间（约1405），据说那时此地已唱这种歌曲，一直沿袭至今。1952年，贵州省文化部门音乐工作者发现了这种琵琶歌，将之选调参加贵州省少数民族文艺会演，后推荐上京演出。因当时平架村属洪州管辖，故这种琵琶歌被命名为“洪州琵琶歌”。（分段）洪州琵琶歌最大的特征是无论男女，全都用假嗓高音演唱，曲调悠扬悦耳，别具风格。它的曲调、歌词丰富，其种类包括情歌、孝敬老人歌、叙事歌等等。情歌是男女青年在家中或在山坡上弹琵琶对唱的歌，主要是倾吐互相爱慕之情。孝敬老人歌是男女青年在公共场合弹琵琶唱的歌，内容是怎样孝敬老人，著名的一首歌叫《青年都把老人敬》。叙事歌是年纪大的人在鼓楼里或公共场合演唱的歌，内容大都叙述民族历史、重大事件和民间故事。（分段）洪州琵琶歌主要是在民间自发组织的兴趣爱好组合中互相传授，父子或亲属之间并不直接传授。老人教歌，青年唱歌，儿童学歌，这是侗乡人的传统习俗。洪州琵琶歌在侗族音乐中占有重要地位，它是侗族琵琶歌中的珍品，是古老民歌的遗产。在琵琶歌中洪州琵琶歌是惟一用假嗓演唱的一个稀有品种，其琵琶制作工艺自成一体，演唱演奏为群众所喜闻乐听，并已成为当地生活中不可分割的重要组成部分。

贵州省从江县侗族琵琶歌主要分布在贯洞、洛香、庆云、高增等乡镇的各个侗族村寨，以青年男女行歌坐月（谈情说爱）为主要内容。它在社会活动、舞台表演上大有展现。它的结构一般都是三弦，有时是四弦，侗族琵琶定音为：6、1、3或5、7、2和6、1、1、3或5、7、7、2，曲调大体都是民族调式羽调，主旋律几乎都以6、1、3小三和弦三个音为主要音列。

哈尼族多声部民歌历史悠久，它主要流传于云南省红河哈尼族彝族自治州红河县以普春村为中心的数个哈尼族村落中。哈尼族多声部民歌包括了歌颂劳动、赞美爱情、讴歌山野田园美景等方面的内容。曲目以《吾处阿茨》（栽秧山歌）和《情歌》最具代表性。演唱方式分为有乐器伴奏和无乐器伴奏人声帮腔两种。哈尼族多声部民歌的演唱场合多样化，梯田、山林和村寨都可以是其的表演空间。伴奏乐器均由民间歌手自己制作，三弦、小二胡只在普春村使用。哈尼族多声部民歌的唱词结构以开腔用词、主题唱词、帮腔用词三部分构成一个小的基本段落，其音乐形态在歌节结构、调式音列、调式色彩、调式组合和多声部组成等方面都显示出鲜明的民族和地域特征。（分段）哈尼族多声部民歌中凝聚着哈尼族的音乐智慧和才能，展现出哈尼族独特的演唱天赋。在田野考察过程中，有关专家已采录到8个声部的原生形态哈尼族多声部民歌，这极为罕见，具有很高的历史、科学和艺术价值。哈尼族多声部民歌是中华民族音乐的瑰宝，已引起国内外音乐界人士的广泛关注。哈尼族多声部民歌与社会生产，尤其是与梯田稻作农耕劳动相伴而生，它是研究哈尼族文化及其民族性格和审美观念的重要资料。（分段）哈尼族多声部民歌深藏哀牢山系腹地，其传承完全依赖民间歌手，尽管它已引起音乐界、人类学界专家的广泛关注，但长期没有得到有组织、有计划的保护，具有多声部音乐综合素质的传承人日益减少，这一宝贵的民间音乐形式正处于失传的边缘。

多声部民歌指的是织体结构形态为多声部形式的民间歌曲，中国的多声部民歌主要集中在壮、侗、布依、高山、毛南、提价、苗、彝等十多个少数民族中，多数采用二声部形式，少部分为三声部和四声部艺术。（分段）潮尔道是一种历史久远的独特演唱形式，主要流传于内蒙古锡林郭勒盟锡林浩特市和阿巴嘎旗部分地区。它大约起源于12世纪末13世纪初，明末清初达于鼎盛。潮尔道不仅在宫廷里演唱，在寺庙、民间饮宴和祭祀典礼等不同场合也广泛应用。（分段）潮尔道是蒙古族别具一格的多声部音乐，表现为在旋律下方有持续低音声部，这种低音声部只能依附于高腔旋律而不能独立存在。演唱时由一位出色的长调歌手用高腔演唱婉转而跳跃的旋律，另有数名歌手用浑厚的喉音演唱低音部，在旋律下方构成持续低音。潮尔道采用宫、徵调式，旋律悠长，节奏自由，适于表现古代蒙古人在恶劣的自然环境中不屈不挠奋斗图存的民族精神。潮尔道以短词配合长曲，开头和结尾形式特殊，能充分发挥长调音乐的特点，其二声部合唱艺术呈现出庄重、深沉、细腻的艺术风格，五八度和声的大量应用则增强了音乐功能的支撑力和艺术的感染力，在中国多声部民歌中显得较为独特。潮尔道的代表性作品有《圣主成吉思汗》、《呼德希勒》、《日升》等。（分段）潮尔道是草原文化的代表和蒙古族音乐的结晶，它以旋律的完美性、和声的独特性、调式的科学性、曲式的复杂性而引人瞩目，堪称蒙古族民间音乐的佼佼者。近年来，随着老一代著名潮尔道传唱者的相继去世，潮尔道濒临失传，急需制订具体措施加以抢救保护。

多声部民歌指的是织体结构形态为多声部形式的民间歌曲，中国的多声部民歌主要集中在壮、侗、布依、高山、毛南、提价、苗、彝等十多个少数民族中，多数采用二声部形式，少部分为三声部和四声部艺术。（分段）历史悠久的瑶族蝴蝶歌是富川瑶族的标志性民歌，大致形成于明朝，主要流布在广西壮族自治区富川瑶族自治县的白沙镇、莲山镇、柳家乡、古城镇等地。（分段）蝴蝶歌用汉语方言土语“梧州话”演唱，内容以情歌为主，因为在歌的衬字衬词中常出现“蝴的蝶”字样，由此得名“蝴蝶歌”。这种歌采用二男或二女的同声二重唱形式演唱，同起同收。它分为短蝴蝶歌和长蝴蝶歌两类，短蝴蝶歌一般有四句，第一、二、四句均为七言，末字押韵，第三句常加衬词衬句；长蝴蝶歌又称“歌母”，多被民歌手用来锻炼气息、口舌和声部，它是在短蝴蝶歌基础上发展而来，每首歌的第三句可由歌手任意加长，形成长垛句，又称“双飞蝴蝶歌”。（分段）蝴蝶歌为五声调式，其中多宫、徵、商、羽调，歌腔中频繁出现衬词，“的”字应用尤多，几乎每字必衬，使歌曲显得热烈活泼，这在中国瑶族民歌中是很罕见的。其和声音程具有富川瑶族音乐艺术独有的特点，以大小三度为主，但经常出现长时值的大二度音程，然后解决到同度。蝴蝶歌的代表性作品很多，主要有《情郎下海我下海》、《流水欢歌迎客来》等。（分段）瑶族蝴蝶歌声部结构严谨，曲调欢快优美，它的出现标志着中国民族民间多声部音乐已发展到了相当水平，具有重要的艺术欣赏和研究价值。可以说，蝴蝶歌是瑶族文化多源性的象征，具有珍贵的历史、文化价值。目前，随着传统民间节日文化的淡化，演唱蝴蝶歌的机会日益减少，加之一些优秀的民间歌手年事已高，瑶族蝴蝶歌演唱后继无人，亟待保护和传承。

多声部民歌指的是织体结构形态为多声部形式的民间歌曲，中国的多声部民歌主要集中在壮、侗、布依、高山、毛南、提价、苗、彝等十多个少数民族中，多数采用二声部形式，少部分为三声部和四声部艺术。（分段）壮族三声部民歌源于广西南宁市马山县的加方乡等地，被当地群众称为“欢哈”（意为“合声”山歌），目前主要集中分布在古寨乡、里当乡，上林县的镇圩乡、西燕镇、塘红乡，忻城县的北更乡、遂意乡、古蓬镇，都安县的龙湾乡、菁盛乡及大化县的贡川乡、共和乡。早在唐代末年，壮族三声部民歌就开始在马山县东部传播，至明代中期达到空前繁盛的程度。（分段）壮族三声部民歌常唱蛮欢、卜列欢、加方欢、结欢等调，其结构为三个声部，第一声部和第二声部具有独立音调，第三声部陪衬和声，三个声部都能突出和丰富主旋律，且彼此之间互相协调，音调柔和，风格统一。壮族三声部民歌一般有相对固定的演唱歌本，如《达红欢》、《灯焕欢》、《二十四孝》等，但也有根据日常生活即兴创作的内容。歌词一般为五言四句或五三五言六句式，有严格的腰脚韵。壮族三声部民歌主要在生活生产、交往娱乐、恋爱、婚丧和娱神等活动中演唱，其中用于婚嫁、丧葬和娱神等仪式的民歌尤显庄重。代表性作品有《欢雅娜》、《孤儿欢》、《孝儿欢》等。（分段）壮族三声部民歌是中国民间多声部民歌的重要代表，它充分反映了壮族社会的主要特点，是壮族文化独特的表现形式。目前由于社会环境的变化，歌唱展示的平台不断减少，壮族三声部民歌的特色日渐淡化，急需保护和恢复。

多声部民歌指的是织体结构形态为多声部形式的民间歌曲，中国的多声部民歌主要集中在壮、侗、布依、高山、毛南、提价、苗、彝等十多个少数民族中，多数采用二声部形式，少部分为三声部和四声部艺术。（分段）羌族多声部民歌仅存于四川省松潘县小姓乡与镇坪乡的少数羌族山寨，在当地的羌族人民中世代相传。（分段）羌族多声部民歌均由二声部构成，从歌唱场合和社会功能方面着眼，可将其大体分为山歌、劳动歌、酒歌、风俗歌和舞歌五类。羌族多声部民歌是藏缅语族少数民族多声部音乐的代表，其旋律多为五声性，一般先由领唱起唱，跟唱声部相隔一拍或数拍与领唱声部重叠，到句尾再同度相合。这种二声部中频频出现四、五度及大二度音程的纵向结合，跟唱声部超越领唱声部，更有我国其他地区少见的大幅度慢速颤音唱法，显露出鲜明的羌文化特色。羌族多声部民歌的代表性作品有《哈依哈拉》、《哈卢拉依》、《萨姆》等。（分段）从羌族多声部民歌歌种与曲目的丰富、形态的稳定、结构的完整、歌唱的成熟和风格的古朴来看，它拥有较为久远的历史，具有独特的历史价值、审美价值与文化艺术研究价值。羌族多声部民歌所流布的松潘县小姓乡与红原藏区毗邻，当地人生活受藏族文化影响，各方面都呈现出藏羌文化交融的特征，在此背景下认识羌族多声部民歌，也为其他藏缅语族多声部民歌的研究提供了有益的借鉴。随着时代的发展，多声部民歌所依存的生活基础与社会条件逐渐消失，加之多声部歌唱难度大，对歌手素质的要求较高，因而目前羌族多声部民歌的传承陷入困境，古老的艺术形式面临消亡的危险，有待积极抢救。

多声部民歌指的是织体结构形态为多声部形式的民间歌曲，中国的多声部民歌主要集中在壮、侗、布依、高山、毛南、提价、苗、彝等十多个少数民族中，多数采用二声部形式，少部分为三声部和四声部艺术。（分段）位于四川省雅安市宝兴县的硗碛乡堪称歌舞之乡，具有悠久的民间艺术传统。硗碛多声部民歌以独特的风格、浓厚的宗教色彩和恢弘的气势在硗碛歌舞中占据着显赫的位置。（分段）根据演唱场合可将硗碛多声部民歌分为四种。一是“抬菩萨”仪式多声部合唱。硗碛传统宗教活动“抬菩萨”（转经会）在正月十七举行，至今已有近两千年的历史。届时四人用轿将弥勒像抬出经堂，数以千计的藏胞尾随轿后，一路不停地歌唱，在此过程中声部不断叠加，逐渐形成庞大的二声部、三声部甚至多声部演唱，气势磅礴，场面壮观。“抬菩萨”多声部合唱均为散板，各声部在同一基调上先后出现，自由即兴发挥，但偶尔也会出现统一的节奏和“卡农”式的进行。二是佛教道场多声部合唱。硗碛藏民办丧事都要请喇嘛做道场超度亡灵，仪式举行时应邀或闻讯赶来的客人聚集在一个较大的房间里席地而坐，少则几十人多则百余人，由喇嘛领唱经书，众人伴唱，形成一唱众和的混声合唱，其肃穆庄严的气氛和浑厚深沉的吟唱具有极强的情绪感染力。三是“打麦子”多声部合唱。收获时节，藏民们在动作协调一致的打麦子的劳动中，歌声、号子声交织在一起，气氛十分热烈。而在旁扫地的妇女也不时加入进来和唱，由此形成“打麦子”的多声部合唱。合唱中男女两部调性叠置，声部关系较为简单。四是锅庄中的多声部合唱。锅庄在硗碛极为盛行，曲调主要是同声部进行，但引子及开始部分也会有少量多声部音乐。（分段）硗碛多声部民歌已经成为当地藏民精神生活的重要组成部分，人们把自己的信仰、渴望及喜怒哀乐都融进了神秘而绝俗的乐声和古朴的舞蹈之中。从这个意义上说，硗碛多声部民歌为藏民族文化的研究提供了宝贵的材料。随着社会生产方式的变化和传统习俗的消失，硗碛多声部民歌正面临消亡的危险，亟待抢救。

多声部民歌指的是织体结构形态为多声部形式的民间歌曲，中国的多声部民歌主要集中在壮、侗、布依、高山、毛南、提价、苗、彝等十多个少数民族中，多数采用二声部形式，少部分为三声部和四声部艺术。（分段）苗族多声部民歌是流传于贵州省台江县、剑河县等地苗族村寨的一种原生态民歌，据老歌手推算，这种由青年男女传唱的民歌已有七百余年的历史。它以宫、商、羽、徵、角为主要音列，和音为纯五度、纯八度、大三度和大六度，节拍相对自由，多以3/4、4/4、2/4和6/8混合使用，曲调优美动听，情感细腻动人，显示出明显的民族和地域特色。（分段）苗族多声部情歌的演唱方式有主旋律男女对唱和主旋律男女合唱两类，具备鲜明的民族特点。一首完整的多声部情歌一般为六至十六乐句不等，以八乐句情歌为例，开头第一至六乐句为男声单声部，从第七乐句开始，女声部加入和声形成多声部，男声部唱完第八乐句后，女声部主唱第二段，男声部和音形成复调，从第三乐句开始为女声单声部，到第二阶段第七乐句，男声部加入和音形成多声部。如此反复相和，构成苗族复调音乐的雏形。（分段）多声部情歌的内容大多反映青年男女从接触到成婚的过程，其中包括“见面歌”、“赞美歌”、“单身歌”、“青春歌”、“求爱歌”、“相恋歌”、“分别歌”、“成婚歌”、“逃婚歌”、“离婚歌”等，各用不同的曲调演唱，演唱时歌手一般都在两男两女以上。苗族多声部民歌的代表性作品有《假如你是一朵花》、《阳春三月好风光》等。（分段）苗族多声部民歌是当地苗族现存传统文化最重要的组成部分。它的萌生、发展和最终形成与苗族的民族史、文化史及民俗学息息相关。受现代经济和文化的冲击，目前贵州苗族村寨的生产生活方式都在发生改变，会唱多声部情歌的人越来越少，古老艺术濒临失传，迫切需要抢救保护。

潮尔道是蒙古民族古老而独特的一种多声部民歌演唱形式。传统的潮尔道由长调和潮尔上下两个声部组成，歌手一般为男性。后期发展的潮尔道也有女性参与。歌手用嗓音发出不同的音和音色，调整口形，胸腔共振产生双音同度和8度的奇妙的和声效果。阿巴嘎潮尔即我们通常所说的潮尔道。（分段）潮尔道曲内容庄重肃穆，含义古朴，哲理深刻。它不允许在生活中的亲朋小聚等一般场合演唱，也不允许与情歌、讽刺歌曲等混唱，只有在国事祭奠、敖包祭祀、王公贵族升迁等庄严场合或隆重、盛大的群众集会时才可以演唱。演唱者必须穿戴整洁，蒙古族男子佩带饰物（如蒙古刀、火镰等）一应俱全，气宇轩昂地站立于聚会的主席之前或在蒙古包正中庄严地演唱。潮尔道的演唱曲目有严格的前后顺序。例如在国事礼仪中必须先唱《额日特查干》，然后唱《那日莫图满都呼》，最后以《圣主成吉思汗》结束。在阿巴嘎旗流传的曲目主要有《额日特查干》、《阿拉腾阿如拉》、《罕德勒嘿》、《圣主成吉思汗》、《车布日赛汗荷日》等。目前这种古老的演唱艺术正在从式微中逐渐复兴。

彝族海菜腔是海内外知名的云南彝族特有的民歌品种，它又称大攀桨、倒扳桨，俗称石屏腔，主要流传于云南省红河哈尼族彝族自治州石屏县彝族尼苏人村落。石屏彝族海菜腔属海菜腔变体的民歌，与其他三种变体曲调沙悠腔、四腔、五山腔并称“四大腔”，彝族称之为“曲子”。（分段）海菜腔歌唱历史悠久，在形成及发展过程中深受明清时期汉族移民所带来的汉族文化影响。清代以来的地方志中，有很多关于海菜腔歌唱的记载和诗文。一首完整的海菜腔曲调通常由拘腔、空腔、正七腔及白话腔等部分组成，结构复杂，篇幅宏大，是一种由多乐段组合，集独唱、对唱、领唱、齐唱、合唱等形式于一体的大型声乐套曲。海菜腔代表性曲目有《哥唱小曲妹来学》、《石屏橄榄菜》等。作为特定环境下产生的传统艺术形式，海菜腔在特定的生态、社会文化中有高度的适应性和广泛的群众性，在彝族发展史、文化史、道德价值观、艺术思维方式及彝汉文化交融等课题的研究上有重要的价值。对以海菜腔为代表的少数民族特有的民歌进行系统发掘、抢救和研究，对于丰富和完善中国传统音乐体系和音乐史的研究，也具有积极的意义。（分段）随着20世纪50年代以来海菜腔所依存的男女交际习俗“吃火草烟”的消亡及其他文化娱乐形式的传入，海菜腔的歌唱渐趋式微，现已鲜有能完整歌唱成套海菜腔的“曲子师傅”、“曲子老板”（均为对著名歌手的尊称），年轻一辈中也少有海菜腔的爱好者，其传承面临严重危机，亟待保护。

黑衣壮是壮族中具有奇特色彩的一个族群，自称“敏”、“仲”、“嗷”，现约有5.18万人，因着装全黑而得名，主要居住在位于中越边境的广西那坡县。那坡壮族民歌是他们历代传唱的民歌。在历史长河中，黑衣壮至今仍保存着古朴完整、多姿多彩的民间歌谣，并被誉为“广西民族音乐富矿”和壮族民歌的“活化石”。（分段）历史悠久的那坡壮族民歌按不同的声调可分为“虽敏”、“论”、“哎的呀”、“春牛调”、“请仙歌”和“盘锐”六大种类约一百六十多套。代表性曲目有《虽待客》、《论造》、《酒歌》、《盘歌》、《祭祖歌》等。在内容上，那坡壮族民歌主要有神话传说、人物传记、环境变迁、历史事件等的叙事歌；倾吐苦难、控诉压迫的苦情歌；反映自然、生活经历的农事歌；向往美景的赞颂歌；接人待物的礼仪歌；表现传统习惯的风俗歌；吊唁奔丧的祭祀歌；庆祝婚嫁满月、新居落成、老人生日的祝酒歌。而最为丰富的是情歌，包含着抒情、初恋、连情、逗情、赌情、定情、盟誓、赞美、相思、忠贞、离情、叮咛、痛惜、怀旧、重逢、苦情、叹情、斗情、白头偕老等二十多种内容。（分段）在漫长的发展过程中，那坡壮族民歌形成了与民间习俗相依存、程序相对稳定、内容丰富多彩以及原生性等特征。除了具有交际、宣传、教育、娱乐等作用外，那坡壮族民歌同时具有历史价值、学术价值、艺术价值和实用价值，它是壮族远古歌谣文化的遗存。（分段）由于赖以生存、发展的文化空间发生了变革，传承的主要途径正在消失、活动场地逐渐缩小、师承断层等原因，黑衣壮歌谣面临着严峻的传承危机。因此，拯救、挖掘、整理、保护黑衣壮歌谣，已经刻不容缓。

澧县位于湖南北部、洞庭湖的西缘。这里是湘西北重镇，有“九澧门户”之称，明清时代成为重要的商埠码头，是整个湘西北物资进出的集散中心。由于特殊的地理环境，这里的长途运输只能靠水路船运，澧县境内的澧水、涔水、道河沿岸的劳动人民大多以行船运货为生，船舶近千，桅杆林立，船工不足一万也有八千，每只大型木船的纤夫不少于二十人。在逆水行船拉纤的过程中，为了集中力量，振奋精神，统一步调，自然而然出现了一种由地方小调转化成的独特的劳动号子，这就是澧水船工号子。（分段）澧水船工号子以反映船工们苦难生活和劳动场面为主题，没有固定的唱本和唱词，也不需要专门从师，全凭先辈口授，代代相传。这些号子大多因时因地因人即兴而起，脱口而出，虽然比较通俗，但豪气冲天，充满了艺术魅力。其句式分七字、五字两种，一般是由一人领唱，众人合唱，气势磅礴，浑厚有力。另外，也有专门唱给船老板和旁观者听的号子，如“高山乌云即刻到，拉纤好比过天桥。泥烂路滑难行走，汗水雨水流成槽”，“风儿吹来河儿弯，情哥搭信要鞋穿”等等。由于地域不同，澧水船工号子可分为上河腔和下河腔两种。上河腔在石门以上、桑植以下的区间唱。由于这里山高水急，河面狭窄，滩头礁石较多，行船运货十分艰险，故船工号子高亢有力、节奏明快、衬词多于唱词、富有大无畏的战斗精神。该类船号以摇橹数板为主。（分段）澧水船工号子原随商船的产生而形成，又随商船的发展而发展，随木板商船的消失而濒危。改革开放以来，交通事业突飞猛进，汽车、火车运输取代了澧水流域的水上运输，百分之九十的船民早已改行，另谋生路，船工拉纤已成陈迹。老一辈的船工也因年事已高，相继离世，在此情形下，曾经名扬中外的古老的澧水船工号子正濒临着失传的危险。

古琴又称“琴”、“七弦琴”，别称“绿绮”、“丝桐”。它主要体现为一种平置弹弦乐器的独奏艺术形式，另外也包括唱、弹兼顾的琴歌与琴、箫合奏。古琴相传创始于史前传说时代的伏羲氏和神农氏时期。以目前考古发掘的资料证实，古琴作为一件乐器的形制至迟到汉代已经发展完备，其演奏艺术与风格经历代琴人及文人的创造而不断完善，一直延续至今。古琴演奏是中国历史上最古老、艺术水准最高，最具民族精神、审美情趣和传统艺术特征的器乐演奏形式。（分段）古琴与中国其他传统独奏器乐艺术，如筝、琵琶、笛、箫、管、胡琴等相比较，不仅历史悠久，而且在相关文献、曲目积累、演奏技巧、乐学、律学、传承方式、斫琴工艺及社会生活、历史、哲学、文学等领域的影响方面都具有突出的人文性和不可比拟的丰富性。（分段）琴、棋、书、画是自古以来中国文人整体素质的具体显现。琴居四艺之首，是因为它在很大程度上提升并影响了中国书画等其他艺术门类的境界。（分段）琴曲的标题性、音结构的带腔性、节奏上的非均分性、音质上清微淡远的倾向性集中体现了中国音乐体系的基本特征，构成了汉民族音乐审美的核心。在大量琴曲音乐中，多方面地反映了人在自然、社会、历史变迁中的种种感受。常见曲目有《梅花三弄》、《流水》、《潇湘水云》、《阳关三叠》、《忆故人》等。打谱作为古琴音乐传承中极具创新精神的活动，充分体现了琴人在处理口传与“依谱寻声”、流派传统与琴人个性、音乐的整体与技术细节等关系方面的经验和智慧。继承古琴艺术中所包含的儒家传统精神及崇尚自然的道家思想境界，将为生活在现代化环境中的人们调整与自然和社会的关系，不断认知体验“天人合一”哲学观的深刻性和合理性，带来许多新的启示。（分段）近现代社会的剧烈变革尤其是政治和经济的变化，给古琴及以它为表征的中国传统文人修身养性的理想带来了巨大冲击。在相当长的历史阶段，古琴被视为“旧文化”的代表而备受冷落。西方专业音乐教育制度的移入改变了古琴提高人的文化素养及自娱自悟的功能，促使它朝专业化、职业化的方向迅速转变，从而形成了艺术化和表演化的发展新趋向，由此改变了古琴自古以来依琴人口传心授方式在读谱与打谱间代代相袭的传统，及由琴社、流派等所形成的古琴自然生态空间。古琴原有的集诗书礼乐为一体、琴道即人道的境界被狭窄化了，它只能局限在舞台技艺的范畴之中。古琴作为人文修养的一种重要方式，本来是一种知识分子生活的艺术，而职业化、专业化的结果却使古琴原来的自然生态受到威胁，更重要的是，由此在一定程度上导致中国人文精神中某些深厚内涵的缺失。这个问题必须引起社会相关层面的高度关注。

古琴又称“琴”、“七弦琴”，别称“绿绮”、“丝桐”等，是一种平置弹弦乐器。古琴艺术是中国历史上最古老、艺术水准最高且最具民族精神、审美情趣和传统艺术特征的器乐演奏形式，除独奏外还包括唱弹兼顾的琴歌及琴箫合奏等。目前考古发掘的资料证实，古琴形制至迟到汉代已经完备。经历代琴人和文人创造性的发展，古琴艺术不断趋于成熟和完善，它与社会生活、历史、哲学、文学等发生了紧密的联系，在曲目积累、演奏技巧、乐律学、传承方式、斫琴工艺等方面都取得了巨大的成就，显示出丰富的人文内涵。（分段）虞山琴派是中国古琴流派之一，它发源于江苏常熟，影响遍及全国各地。先秦夫子言偃在南方奠定了儒家文化的基石，也使常熟成为古琴之乡。明末清初严天池创立“虞山琴派”，四百年来盛传不衰，影响深远，被后人誉为“古音正宗”。之后的徐青山、吴景略等虞山派古琴大师都为古琴艺术的发展作出了杰出的贡献。（分段）虞山琴派的琴乐讲求气韵生动，将“中和”的儒家音乐观和“大音希声”的道家音乐观融合为一，使动静之美交相辉映，形成“博大和平，清微淡远”的琴风。三百年来，虞山琴派不仅催生了广陵琴派、梅庵琴派、日本古琴音乐、今虞琴社，而且也深深影响了岭南派、闽派、川派等琴派的艺术思想。在长期的发展中，虞山琴派以自己的艺术实践自然融入常熟的人文环境，植根在常熟群众的文化生活之中，至今仍传续着生生不息的传统文化精神，在国内琴界占据着举足轻重的地位，其代表性曲目有《普庵咒》、《梧叶舞秋风》等。（分段）虞山琴派是明清之际最有影响的琴派，该派的《松弦馆琴谱》在琴界有较大的影响，被琴界奉为正宗。目前虞山琴派的古琴演奏艺术已出现濒危趋势，有必要大力加强保护工作。

古琴又称“琴”、“七弦琴”，别称“绿绮”、“丝桐”等，是一种平置弹弦乐器。古琴艺术是中国历史上最古老、艺术水准最高且最具民族精神、审美情趣和传统艺术特征的器乐演奏形式，除独奏外还包括唱弹兼顾的琴歌及琴箫合奏等。目前考古发掘的资料证实，古琴形制至迟到汉代已经完备。经历代琴人和文人创造性的发展，古琴艺术不断趋于成熟和完善，它与社会生活、历史、哲学、文学等发生了紧密的联系，在曲目积累、演奏技巧、乐律学、传承方式、斫琴工艺等方面都取得了巨大的成就，显示出丰富的人文内涵。（分段）广陵琴派是中国古琴艺术的重要流派之一，主要流传在江苏省扬州一带。这一琴派产生的源头可追溯至春秋战国时期，其地域风格与流派特征则至唐宋方开始逐渐显露。明末清初，一代古琴宗师徐常遇编著的《澄鉴堂琴谱》，标志着广陵琴派已臻成熟，“其指法探微泄奥，极古人所未尽，学者当之为广陵宗派，与熟派并称焉”。1932年，广陵琴家孙绍陶、张子谦、刘绍椿、胡滋甫等正式创建广陵琴社，使广陵琴派以团体形象出现在世人面前。（分段）广陵派琴家一以贯之地保持着流派自身固有的艺术特色，以“轻松脆滑，高洁清虚，幽奇古淡，中和疾徐”为艺术标准，崇尚“清微淡远”的同时又追求“洒脱畅扬”的情趣，其演奏讲究“重而不虚，轻而不鄙，疾而不促，缓而不弛，若吟若揉，圆而无碍，以绰以注，定而或伸，行回曲折，疏而实密，抑扬起伏，断而复联”。广陵派琴曲既有北派的刚健之气，又具南派的柔和之情，两相融合，形成“音随意走，意与妙和”的艺术风格。《渔歌》、《樵歌》、《昭君》、《龙翔操》、《梅花三弄》等均是其独具特色的代表曲目。（分段）广陵派古琴艺术数百年薪火相传，英才辈出。1984年，广陵琴社恢复中断已久的古琴活动，除每年组织琴人聚会外，还与兄弟琴社进行琴艺交流，为中外宾客献艺，取得了良好的社会反响。但受当前外来文化的冲击和琴乐本身艺术形式等因素的制约，广陵派古琴艺术难以适应现代音乐教学职业化、专业化的趋势，也难以通过市场经济等手段谋求生存之道，有关方面应尽快制订切实可行的保护措施，挽救和振兴这一古老的民族艺术。

古琴又称“琴”、“七弦琴”，别称“绿绮”、“丝桐”等，是一种平置弹弦乐器。古琴艺术是中国历史上最古老、艺术水准最高且最具民族精神、审美情趣和传统艺术特征的器乐演奏形式，除独奏外还包括唱弹兼顾的琴歌及琴箫合奏等。目前考古发掘的资料证实，古琴形制至迟到汉代已经完备。经历代琴人和文人创造性的发展，古琴艺术不断趋于成熟和完善，它与社会生活、历史、哲学、文学等发生了紧密的联系，在曲目积累、演奏技巧、乐律学、传承方式、斫琴工艺等方面都取得了巨大的成就，显示出丰富的人文内涵。（分段）金陵琴派是我国古琴艺术流派之一，形成于明末清初，艺术活动主要集中在江苏省南京地区。历史上，金陵琴派与其他琴派借鉴互补，促进了古琴艺术的全面发展。清末民初，金陵琴派出现了黄勉之、杨宗稷等代表人物，黄勉之创办的金陵琴社让琴坛充分领略了金陵气象。1934年，由王心葵、徐元白、夏一峰等人发起创立青溪琴社，活跃金陵琴坛的同时，坚持进行古琴艺术交流与人才培养工作。1954年12月，南京乐社正式成立，社中包含一个古琴组，其后古琴组独立出来，定名为“金陵琴社”。（分段）在长期的艺术实践中，金陵琴派融南北琴风于一体，在节奏、指法和音乐意境等方面形成了自己独特的风格。金陵琴派强调琴家应具有全面艺术修养，认为只有通过由“琴心合一”到“天人合一”的道路，才可能达到高雅精致、清澄脱俗的艺术境界。金陵琴派主张琴歌与琴曲并存，反对一味雷同，其指法灵活细腻，演奏风格飘逸洒脱、跌宕起伏，尤善以“顿挫”取胜，《蔡氏五曲》、《关雎》、《秋塞》、《梅花三弄》、《醉渔唱晚》、《潇湘水云》等都是其代表琴曲。（分段）金陵琴派既是我国古琴艺术的一个重要流派，又是南京地区最具代表性和影响力的民间音乐流派之一，在中国古琴音乐史占据一席重要位置，并对后世山东诸城等琴派产生较大影响。金陵琴派的艺术活动在“文革”期间被迫停止，1978年后重新恢复。近年来西方强势音乐文化的冲击和职业化、专业化音乐教育的发展，使古琴原有的传承系统遭到破坏。目前金陵琴派在后继人才培养、曲目整理、音像资料保存及乐器保护与修复等方面存在着诸多问题，有关方面对此应予以高度重视。

古琴又称“琴”、“七弦琴”，别称“绿绮”、“丝桐”等，是一种平置弹弦乐器。古琴艺术是中国历史上最古老、艺术水准最高且最具民族精神、审美情趣和传统艺术特征的器乐演奏形式，除独奏外还包括唱弹兼顾的琴歌及琴箫合奏等。目前考古发掘的资料证实，古琴形制至迟到汉代已经完备。经历代琴人和文人创造性的发展，古琴艺术不断趋于成熟和完善，它与社会生活、历史、哲学、文学等发生了紧密的联系，在曲目积累、演奏技巧、乐律学、传承方式、斫琴工艺等方面都取得了巨大的成就，显示出丰富的人文内涵。（分段）梅庵琴派是我国古琴艺术的代表性流派之一，现流传于江苏省的南京、南通、镇江及上海、浙江、安徽、福建、北京、江西、香港特别行政区台湾地区等地，南通梅庵琴社、镇江梦溪琴社、合肥梅庵琴社等团体都属于这一流派。（分段）梅庵派古琴艺术起源于山东，清代嘉庆年间济南人毛伯雨总结古琴艺术经验，编成《龙吟馆琴谱》，这一艺术成果至清末民初为“诸城二王”所继承，并传授于王燕卿。后经康有为推荐，王燕卿到南京国立高等师范学校（现东南大学前身）教授古琴，培养出徐立孙、邵大苏等传人，并留下《梅庵琴谱》。1929年梅庵琴社成立，对琴坛产生了广泛的影响。现在镇江的梦溪琴社与合肥的梅庵琴社即分别由徐立孙的学生刘景韶、刘赤城所创建。（分段）梅庵琴派一改传统琴乐的审美观念，强调古琴音乐的艺术性，重视演奏技巧，突出旋律之美，体现了积极的革新精神。梅庵派的琴谱标明节奏，开点拍之先河；其琴曲则吸收民间音乐风格，具有极强的感染力，其中许多琴曲为历代琴谱所未见，代表性曲目有《长门怨》、《平沙落雁》、《捣衣》、《搔首问天》、《洞庭秋思》等。（分段）梅庵琴派在琴界具有较大影响力，1931年出版的《梅庵琴谱》是近十年来流传最广、翻印次数最多、影响最大的琴谱，还是迄今唯一译成外文的琴谱，享有国际声望。1949年以后，梅庵琴派仍在持续发展，其间曾因缺乏经费和场地等原因而一度中止活动。目前，梅庵琴派一些造诣深厚的艺人年事已高，渐渐退出琴坛，能较好继承其琴艺的传人并不多，掌握古琴修复和制作技艺的琴家同样稀少，梅庵琴派的演奏技艺、演奏风格及相关艺术资料面临失传的危险，亟待采取有力措施加以保护。

古琴又称“琴”、“七弦琴”，别称“绿绮”、“丝桐”等，是一种平置弹弦乐器。古琴艺术是中国历史上最古老、艺术水准最高且最具民族精神、审美情趣和传统艺术特征的器乐演奏形式，除独奏外还包括唱弹兼顾的琴歌及琴箫合奏等。目前考古发掘的资料证实，古琴形制至迟到汉代已经完备。经历代琴人和文人创造性的发展，古琴艺术不断趋于成熟和完善，它与社会生活、历史、哲学、文学等发生了紧密的联系，在曲目积累、演奏技巧、乐律学、传承方式、斫琴工艺等方面都取得了巨大的成就，显示出丰富的人文内涵。（分段）浙派古琴艺术流传于浙江地区，这一流派的发展分古代和现代两个时期。古代浙派古琴艺术起于南宋，创始人为郭楚望。郭氏传艺于刘志方，刘志方又传毛仲敏、徐天民，由此形成在当时琴界占有重要地位的浙派。其后徐天民门下在元明时期传承四代，将浙派古琴艺术推向顶峰，一时有“浙操徐门”、“徐门正传”之目。入清以后，浙派古琴艺术渐趋衰微。（分段）现代浙派古琴艺术的兴起与琴家徐元白有着密不可分的关系。徐元白的琴艺得清末琴家大休上人真传，理论思想则主要源于清代浙派琴学专著《春草堂琴谱》。1939年徐元白在南京与徐芝荪等组建“清溪琴社”，1945年与杨洁武等人在重庆组建“天风琴社”，1946年又返回杭州与张味真等人组建“西湖月会”，与此同时还编撰了《天风琴谱》及琴论多篇，以自己的艺术实践和理论极大推动了浙派古琴艺术的复苏和繁荣。（分段）浙派古琴演奏追求“微、妙、圆、通”的音色，以“清、微、淡、远”的艺术境界为指归，追求文雅、恬静、简洁、洒脱的意境。经典曲目数十首，包括郭楚望的《潇湘水云》，毛仲敏的《渔歌》、《樵歌》，徐天民的《泽畔吟》等，传世的浙派琴谱则有《紫霞洞谱》、《霞外琴谱》、《梧冈琴谱》等十余种。古代浙派古琴艺术取得了很高的艺术成就，史书载：“近世所习琴操有三：曰江、曰浙、曰闽……习浙操者十或六七。”近代浙派也在演奏、琴论、制琴、打谱等方面取得了重要成就。目前浙派古琴艺术主要以西湖琴社和霞影琴馆为平台，活动多处于自发状态。如不采取有效措施加以保护而任其自生自灭，很可能重蹈古代浙派由盛而衰的覆辙。

古琴又称“琴”、“七弦琴”，别称“绿绮”、“丝桐”等，是一种平置弹弦乐器。古琴艺术是中国历史上最古老、艺术水准最高且最具民族精神、审美情趣和传统艺术特征的器乐演奏形式，除独奏外还包括唱弹兼顾的琴歌及琴箫合奏等。目前考古发掘的资料证实，古琴形制至迟到汉代已经完备。经历代琴人和文人创造性的发展，古琴艺术不断趋于成熟和完善，它与社会生活、历史、哲学、文学等发生了紧密的联系，在曲目积累、演奏技巧、乐律学、传承方式、斫琴工艺等方面都取得了巨大的成就，显示出丰富的人文内涵。（分段）山东省诸城市既是诸城琴派的故乡，又是中国古琴的发源地之一。诸城派古琴艺术又称“琅琊派古琴”，形成于19世纪中叶，经几代琴家的探索发展，逐渐形成了一个具有鲜明艺术个性和特定曲目传谱的古琴流派。诸城派是中国古琴艺术的代表性流派之一，其代表人物有王溥长（既甫）、王雩门（冷泉）、王作祯（心源）、王露（心葵）、王宾鲁（燕卿）等，人称“诸城琴史五杰”。其中王露和王宾鲁曾分别在北京大学和南京高等师范学校担任古琴导师，使诸城派的影响遍及全国，甚至远播海外。（分段）诸城派古琴的立调体系以三弦为宫而以律吕命调，艺术风格刚中带韧，密中见疏，实中有虚，一气流转，重而不滞，显示出空灵回荡的古典之美。其琴谱划分节奏并附有简谱，节奏固定，标准统一，其中王冷泉所辑《琴谱正律》载琴曲21首，王既甫、王心源、王秀南祖孙三代相传的《桐荫山馆琴谱》载琴曲16首，王露所辑《玉鹤轩琴谱》载琴曲30首，王宾鲁所传《梅庵琴谱》载琴曲14首。《长门怨》、《秋风词》、《关山月》等是诸城派独有的演奏曲目。（分段）历史上，诸城派古琴艺术曾在我国琴坛产生过重要影响，是我国近代琴坛上一支融古开今、别具一格的古琴艺术流派。“文革”期间，它和其他古琴艺术一起遭受了重创。如今在西方文化和现代传媒的影响下，人们对古琴等中华民族传统艺术十分隔膜，诸城派古琴艺术正面临后继乏人的窘境，对它的抢救保护工作已是迫在眉睫，刻不容缓。

古琴又称“琴”、“七弦琴”，别称“绿绮”、“丝桐”等，是一种平置弹弦乐器。古琴艺术是中国历史上最古老、艺术水准最高且最具民族精神、审美情趣和传统艺术特征的器乐演奏形式，除独奏外还包括唱弹兼顾的琴歌及琴箫合奏等。目前考古发掘的资料证实，古琴形制至迟到汉代已经完备。经历代琴人和文人创造性的发展，古琴艺术不断趋于成熟和完善，它与社会生活、历史、哲学、文学等发生了紧密的联系，在曲目积累、演奏技巧、乐律学、传承方式、斫琴工艺等方面都取得了巨大的成就，显示出丰富的人文内涵。（分段）岭南派古琴艺术主要流传在广东省广州市及周边地区，其渊源可追溯到南北朝时期。五代十国期间，南汉国吏部郎中陈用拙著成《大唐正声琴籍》10卷，备载琴家评论及古代名琴师事况。南宋末年，元军入侵中原，宋帝从临安南迁冈州崖山，一批中原琴谱随之流入冈州。古冈州即今天的广东新会县，相传新会的《古冈遗谱》即为当时的遗留。明代广州琴人辈出，陈白沙、梁启运、释闻一、邝露、陈子壮、陈子升等均名盛一时。至清代，岭南琴派声名日显。道光年间广东新会人黄景星编成《悟雪山房琴谱》，共收集琴曲50首，集中反映了这一时期岭南琴派的艺术成就。除上述诸人外，云志高、何洛书、何耀琨、杨锡泉等也都是岭南派中影响较大的琴人。（分段）岭南派古琴艺术受儒道两家思想的影响，在曲目、音乐结构、音色及演奏技法等方面形成了清和淡雅、温柔醇厚、优雅恬静的风格。其琴曲多感慨世事，寄情山水，追求中和至静的境界，代表作品有《水东游》、《碧涧流泉》、《渔樵问答》、《神化引》等。在琴谱和琴学理论方面，岭南派也颇多建树，主要流派典籍包括云志高的《蓼怀堂琴谱》（1686）、黄景星的《悟雪山房琴谱》（1836）、何斌襄的《琴学汇成》（1869）、容庆端和林芝仙的《琴瑟合谱》（1870）、朱启连的《鄂公祠说琴》（1898）等。此外，岭南派还拥有“天蠁”、“松雪”、“振玉”、“水仙”等名琴，清音雅奏与传世法曲相映生辉。（分段）岭南派古琴的演奏营造了清、微、淡、远的意境，构筑出传统文人抒情达意、陶冶情操、净化心灵的殿堂，具有浓郁的中华民族特色。随着现代化进程的加速，外来文化的影响不断增强，古琴等传统民族艺术呈日益萎缩的趋势。再加上古琴“难学”、“难传承”、“难遇知音”等原因，岭南琴派的古琴艺术正面临失传的危险，亟待抢救保护。

马头琴是蒙古族音乐文化的典型代表，无论是它的造型、制作材料，还是它的音质音色、音乐表现风格和演奏方法，均体现着蒙古族的性格内涵，充分反映了蒙古族游牧生活的历史形态，表达着蒙古族对自然宇宙哲学性的思考和体悟。（分段）蒙古族马头琴历史悠久，在蒙古族形成时期，马头琴就已存在。在长期的历史发展中，马头琴形成了带有鲜明地域色彩的不同流派，这些流派又与蒙古族内部和外部的聚散离合以及历史变迁密切相关。可以说，马头琴伴随着蒙古族从草原和历史的远处一路走来，其中承载了丰富的历史文化信息。（分段）马头琴不但在一些正式和隆重场合演奏，也出现在民间的婚典仪典和亲友聚会等日常活动中；既可为歌伴奏，亦可独奏曲目。马头琴具有深厚的社会和民俗传统基础，发挥着传播文化、陶冶情操、移风易俗等社会功能。（分段）马头琴的传统曲目多从民歌中演化而来，可分为五类：1.原生民歌，如《朱色恋》、《八雅铃》；2.英雄史诗曲牌，如《奔马调》、《打仗调》；3.马步调，即表现马形象的曲调；4.从民歌发展而来的琴曲，如《荷银花》、《莫德烈》等；5.汉族古老曲调，如《普安咒》、《柳青娘》等。（分段）马头琴在蒙古族文化中极受尊崇，已成为蒙古族文化极为重要的表现形式。近几十年来，马头琴的发展遇到了严重的困难。历史上马头琴有四大传统演奏流派，每一种演奏流派都有自己传统的演奏曲目。但时至今日，马头琴传承人日渐稀少，曲目失传现象严重，保护工作已刻不容缓。

马头琴是蒙古族特有的一种弓弦乐器，蒙古语称为“潮尔”，因琴首雕有马头而得名。马头琴与另一种蒙古族乐器火不思之间有着很深的渊源关系，火不思先演变为诺门图·火不思，再演变为抄兀儿，最后演变为马头琴。郭尔罗斯马头琴音乐在吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县的蒙古族民众间广泛流传，影响辐射到周边的乾安、长岭等市县。正式场合之外，民间婚典仪典和亲友聚会等日常活动中也有马头琴的演奏，它既可伴奏又可独奏，具有浓郁的民族特色。（分段）马头琴由音箱、琴杆、琴弦、弦轴和拉弓几部分组成，琴杆用梨木、红木制作，大者长124厘米，小者长70厘米。音箱多为正梯形或倒梯形，也有六方形或八方形的。框板用硬木制作，两面蒙马皮、牛皮或羊皮，上面绘有图案，也有背面蒙松木薄板的，两侧开有音孔。琴杆上部左右各置一弦轴，弓以藤条为杆，拴以马尾，另以两条马尾为琴弦，纯四度或纯五度定弦。演奏时左手持琴按弦，右手执弓拉奏，往往要应用顿弓、击弓、碎弓、斗弓、跳弓等弓法及颤指、滑音、双音、拨弦、揉弦、泛音等左手技巧。马头琴的发声原理和演奏技巧中的指法、弓法都具有非常丰富的内涵，同时与中外各种弦乐器又有很大差异。（分段）马头琴的传统曲目多从民歌演化而来，可分为五类。一是原生民歌，如《朱色恋》、《八雅铃》等；二是英雄史诗曲牌，如《奔马调》、《打仗调》等；三是马步调，主要为表现骏马形象的曲调；四是从民歌发展而来的琴曲，如《荷银花》、《莫德烈》等；五是传统的汉族曲调，如《普安咒》、《柳青娘》等。（分段）马头琴在蒙古民众中极受尊崇，已成为蒙古族文化的重要表现形式，具有蒙古族文化史及民俗学等方面的研究价值。近几十年来，马头琴音乐的发展遇到严重困难。马头琴历史上的四大演奏流派各有自己的传统曲目，但时至今日，马头琴传承人日渐稀少，各派曲目失传现象都很严重，保护工作刻不容缓。

normal;&quot;&gt;通辽市&lt;/span&gt;（分段）（分段）通辽市蒙古族四胡，蒙古语称“侯勒”、“胡兀尔”、“胡尔”，康熙朝编纂的《律吕正义后编》中称之为“提琴”。蒙古族四胡是最具蒙古族特色的乐器之一，分高音四胡、中音四胡和低音四胡三类。高音四胡音色明快、脆亮，多用于独奏、重奏、合奏；中低音四胡音色浑厚、圆润，擅长演奏抒情性乐曲，并主要为科尔沁民族说唱艺术乌力格尔和好来宝伴奏。它们在蒙古族人民的文化生活中扮演着十分重要的角色。蒙古族四胡代表性曲目有《赶路》、《八音》、《阿斯尔》（以上为大四胡）、《莫德列马》、《弯弯曲曲的葡萄藤》、《荷英花》（以上为小四胡）等。蒙古族四胡文化积淀丰厚，表现力丰富，技艺自成一体，旋律悠扬、古朴，是从事半农半牧生产方式的蒙古族人民杰出的音乐创造，在蒙古族历史学、文化学、民俗学、中外文化交流等方面都具有很高的学术研究价值。（分段）元朝以后，四胡艺术广泛流传，曾一度风靡于内蒙古自治区、辽宁、吉林、黑龙江和华北等汉族聚居地区，对汉族民间说唱产生了深远的影响。位于科尔沁草原腹地的通辽市是目前四胡艺术最为繁盛的地区。

蒙古族四胡是一种弓弦乐器，由古代库莫奚族人所用的奚琴演变而来。清代将之用于宫廷乐队，称为“提琴”。蒙古族四胡音乐流行于内蒙古、东北和华北各省区，对蒙古族和汉族的民间说唱产生了深远的影响。（分段）蒙古族四胡由琴筒、琴杆、弦轴、琴膜、琴码、琴托、千斤、琴弓、琴弦等组成，制作时主要使用木、皮草、马尾、虫丝线、松香粉等材料。它原来多用作古代草原流浪艺人说唱乌力格尔和好来宝的伴奏乐器，后逐渐发展成一种较为完善的民族乐器，其精湛的演奏技巧成为蒙古族音乐文化的重要组成部分。（分段）蒙古族四胡以五度定弦，分高音四胡、中音四胡和低音四胡三类。高音四胡音色明快脆亮，多用于独奏、重奏、合奏；中低音四胡音色浑厚圆润，擅长演奏抒情性乐曲，主要用来为科尔沁的乌力格尔和好来宝等说唱艺术伴奏。郭尔罗斯蒙古族四胡演奏技法自成门派，能产生蹄鼓似的“弹音”、百灵般的“扣音”、清泉般的“点音”和风雨般的“扫音”等独特音响，代表曲目有《八音》、《普德列玛》、《杜姐》等。杜尔伯特四胡演奏技艺亦自具特点，代表曲目有《响马传》、《红岩》等。（分段）蒙古族四胡音乐是蒙古族人民杰出的艺术创造，它表现力丰富，旋律古朴悠扬，演奏技艺自成一体，在历史学、民俗学、艺术学、中外文化交流史等方面都有很高的研究价值。近年来，由于社会的飞速发展和外来文化的大量涌入，蒙古族四胡音乐正逐步失去生存空间，对它进行保护已是刻不容缓。（分段）

沁阳唢呐属木制双簧管乐器，它的特点为音量大，音质明亮、粗犷，演奏方便，善于表现热烈奔放的场面及大喜大悲的情绪。沁阳唢呐随着时代的发展而发展，近年来逐步增添了闷子、手搦（大咪）、卡腔（小咪）、管子、口哨等附属乐器，大大丰富了唢呐的表现能力及演奏内容。沁阳唢呐分高、中、低音三类，吹奏技艺十分丰富，在本地区凡遇到婚丧嫁娶、寺庙开光、开业庆典、生日祝寿等活动都要请唢呐班吹奏，以增添热闹的气氛。（分段）传说明代宗室朱载在唢呐八音孔的基础上研制出“眼管子”，为我国民族管乐的发展作出了巨大贡献。据说他曾在九峰寺创建“金鼓会”，每逢农历九月二十三，各地的唢呐班都要在这里聚会。明末清初时有“同乐会”、“贾家班”，清至民国时有“麻金班”、“毛旦班”、“银河班”等唢呐演奏组织，在当地影响很大。沁阳一带有“大花轿，麻金吹，麻金不吹不结婚”，“闺姑女、门婿到，毛旦不吹不上轿”的俗语，正反映了这些唢呐班的影响。依照地域和技艺风格，沁阳境内的唢呐整体上可分为四大家两大派。以沁河为界，分为沁北派和沁南派；沁北派以张家、贺家、马家为代表，沁南派以贾家为代表。其繁盛之况，即此可见一斑。（分段）在四大家的影响下，沁阳境内的唢呐班社和艺人队伍规模不断增大，数量十分可观。新中国成立至20世纪80年代，沁阳的唢呐班已发展到三十多家，从事唢呐演奏的人员达四百多人，呈现出乡乡有唢呐、村村有乐声的状况。据不完全统计，沁阳唢呐演奏的曲目达三百多首。在现当代民俗、艺术生活中，在继承传统的基础上，民间艺术家创作了一些新的具有一定代表性的曲目，如《故乡颂》、《九峰情话》、《沁阳春》。1997年12月，沁阳市被河南省文化厅授予“河南省民间艺术之乡”荣誉称号，后又被文化部命名为“中国民间艺术之乡”。（分段）甘肃省庆阳市西峰区位于陕、甘、宁交界地带，是庆阳市的政治、经济、文化中心，东西与庆阳市的合水县、镇原县接壤，南北与宁县、环县、华池、庆城县毗邻。（分段）庆阳西峰唢呐是以唢呐为主奏的民间吹打乐，也称鼓吹乐，经历代艺人不断加工传承至今，以其为数众多的曲牌、庞大的演奏队伍、丰富的民俗内容和浓郁的地方特色而成为我国民间音乐中一个独特的乐种。它以西峰为中心，分布在周边庆城县、环县、合水县、宁县、正宁县及镇原县部分乡镇。仅西峰区就有唢呐班社31个，从业人员286名。该乐种的表演形式有“大件”组合与“小件”组合两种。一般乐手都能掌握两件以上乐器，在人员不变的情况下可随意调动。（分段）庆阳唢呐曲牌丰富，韵味质朴，自成体系，独具风格，经普查后采录的传统乐曲有一千二百余首，编入《庆阳地区民间器乐集成》的达496首，这些曲牌按源流沿革可分为器乐化程度较高的传统曲牌、民歌变奏和地方戏曲曲牌三类，代表曲目有《披红挂花》等。（分段）庆阳唢呐的文化价值不仅表现在音乐的独特性上，而且表现在其内容的延伸上。如“跑报”就是内涵丰富的表现形式之一，它通过口传方式极大地发挥了艺人的即兴创作能力，充分显示出劳动人民的聪明才智，对继承发扬传统美德、增强社会凝聚力具有重要的作用。然而，这一独特的乐种目前却处于严重的濒危状态，采取相应的抢救保护措施已刻不容缓。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）流传于河北省唐山地区的唐山花吹是在传统鼓吹乐基础上发展起来的一个以乐器为载体，集演奏、表演于一体的乐种，约形成于清代光绪年间，距今已有一百多年的历史，多在红白喜事、门市开张、节日、庙会、闹秧歌等民俗活动中表演，深受人民群众的喜爱。（分段）唐山花吹音量洪大，音色脆亮，穿透力强。花吹由两支大杆喇叭（杆长一尺一寸）、一个堂鼓和一副小钹组成，喇叭为主奏乐器，鼓、钹为伴奏乐器。喇叭演奏一般采用口吐鼻吸的循环换气法，演奏技巧主要有反腕、点、剜、正反摩挲、单双倒手、倒杆、摘碗、呼哈卡、正反转碗、甩碗、推拉碗、套碗、横呜噜、正反翻转、平转、口曲子卡、鼻子吹卡等。堂鼓花奏和小钹花奏技巧也十分丰富，堂鼓花奏技巧包括单点、双点、嘟噜点、艺人指路、单双端肩、摇肩、前点后坐、前后双戳、翻腕、单双转、单双击圈、点打、颠打、垫打、捻打、阴阳打、交叉打、双击、仿军鼓、升调打等，小钹花奏技巧则包括正反打、绕打、点打、边打、摩打、揉打、敞打、闷打、背打、腿下打、头后打等。花吹具有演奏灵活、妙趣横生的艺术特色。（分段）唐山花吹是民间艺人集体智慧的结晶，是华北鼓吹乐的重要品种，在传统音乐及地方文化研究等方面具有重要价值。在长期的发展过程中，唐山花吹形成了许多代表性的曲目，主要有《满堂红》、《大姑娘爱》、《拉洋片》、《绣得勒》等。目前，能全面掌握唐山花吹的艺人屈指可数。在外来强势文化的强烈冲击下，唐山花吹的传统生存环境已发生了很大改变，面临传承断档、后继乏人的局面，抢救保护工作迫在眉睫。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）丰宁满族吵子会是分布于河北省承德丰宁满族自治县十余个乡村的一种民间器乐演奏形式，已有三百年的历史，最初系由八间房村村民张克富创始，经王老、王大辫子等十一代传人辗转承沿至今。（分段）吵子会分为“吹打曲”和“杂曲”两种，以唢呐、打击乐器为主。全部演奏分为“起鼓”、“凤阳歌”、“柳新年”、“鼓楂子”、“斗鹌鹑”、“祭腔”、“扫地风”、“结尾”等16个部分。整个乐队由两名唢呐吹奏者和10名打击乐演奏者组成，其中皮锣演奏员是乐队的指挥。吵子会的曲牌大多是满族的，有的曲牌可以单独演奏，有的为民间花会伴奏，有的用于当地办红白喜事。在长期流传过程中，丰宁满族吵子会融汇吸收了其他一些姊妹艺术，形成独特的音乐风格，既有北方音乐的剽悍、劲健、畅旺，又有中原地区音乐的柔美、和谐、细腻。吵子会没有固定的演唱场合和演出时间，除年节固定活动外，多为各档花会伴奏，还常常在婚丧嫁娶、满月寿诞、开张开业等场合演奏。（分段）吵子会是满族传统文化的突出代表，涉及满族的民俗民风、宗教信仰等多个方面。其音乐在旋律构成、乐器形制、乐队编制等方面表现出满汉文化融合的特征，在民族学、民俗学和音乐学等的研究中具有重要的参考价值。由于“文革”的严重摧残和现代经济大潮的强烈冲击，满族吵子会的生存空间日益缩小，目前许多老艺人已相继辞世，健在的也年事已高，吵子会传承乏人，已处于濒危状态，亟待抢救保护。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）晋北鼓吹是流传在山西省大同、忻州地区的一种民间器乐合奏形式，主要应用于岁时节令、庆典祭祀、婚丧社火等民俗活动。它源于元明时期北方流行的鼓吹音乐，至明代发展成形，清末民初达于兴盛，至今已有六百多年的历史。（分段）晋北鼓吹以“八音会班”为单位，一般有班主1人，响工（或称吹鼓手）10人，所用乐器包括管子、唢呐、口琴、笙、海笛、小锣、镲、板、鼓、梆子、胡琴、三弦等，以唢呐为主奏乐器，鼓、锣、镲等用以烘托气氛，演奏时主副相衬，彼此呼应，整体气势颇为雄壮。晋北鼓吹的曲调多源于民歌、民间器乐曲、戏曲曲牌及宗教音乐，它主要演奏《八大套》、《大得胜套》等套牌音乐，代表曲目有《将军令》、《水龙吟》、《百鹤宴》、《大雁落》、《上巧楼》、《大八门》、《柳河吟》、《小雁落》等。著名的五台八大套有八大曲牌，共约65个曲目；忻州八音在清中叶以前主要吹奏当时流行的套牌音乐，至清末民初开始仿学吹戏，演奏内容得到极大丰富。（分段）晋北鼓吹集庙堂音乐的宁静恬淡、关塞精神的雄浑激越、游牧艺术的奔放高亢、农耕文明的和谐浑厚于一体，是中华民族历史文化与山西地域文化的结晶。晋北鼓吹八大套曲采用传统工尺谱，每套曲目都有相配的传说故事，为研究中国吹奏乐的内涵和起源提供了丰富的资料。由于社会变革的影响，晋北鼓吹目前多演奏现代曲目和区域性戏曲音乐，掌握八大套等传统曲目的艺人寥若晨星，亟待采取有效保护措施。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）上党八音会是山西省长子县一带流传的一种民间器乐形式，它起源于唐代，在宋代获得较大发展，至明清盛极一时。（分段）“八音”是中国古代对乐器的分类，也常用作乐器统称，它指的是金、石、土、革、丝、木、匏、竹八种类型的乐器。上党民间的八音会班社主要使用鼓、锣、镲、笙、笛、哨、管、胡八种乐器，以此而得名。它主要用于迎神赛社、婚丧嫁娶、节日庆典等民俗活动，在长期的发展与形成过程中，融汇宫廷大曲、戏曲音乐、民歌、小曲等多种音乐的精华，形成了平易大气、热烈奔放的艺术特色。（分段）上党八音会以打击乐为主，演奏吹打并重。其吹奏分“文吹”、“武吹”两种。文吹是普通的吹奏，内容多为民间小调、戏曲唱段和戏文（包括不同行当念白）等；武吹则主要展现包含杂技因素的各种绝活，对吹奏技艺有很高的要求。打击乐是八音会中最为火爆、热烈、出彩的部分，演奏者随乐曲情绪或坐或站或跳，以轻击、连击、重擂、击边、刮鼓钉、鼓楗耍花互击等技巧打出各种鼓乐音色，锣、镲等打击乐器则上下翻动，发出嘹亮的响声。整个演奏热烈奔放、高亢嘹亮、婉转悠扬，显示出鲜明的晋北风格。（分段）上党八音会有《打地鼓》、《劝金怀》、《大赐福》、《迎神鼓》等多种曲牌，主要曲目有《霸王鞭》、《大十番》、《小十番》、《节节高》、《一串铃》、《戏牡丹》、《大观灯》、《十样景》、《老花腔》等百余种。（分段）上党八音会与流传地的各种民俗活动联系在一起，具有突出的音乐学和民俗学研究价值。“文革”期间，八音会遭到破坏性冲击，几近绝迹。如今相关活动虽重新得到恢复，但由于市场经济和外来文化的影响，人们原有的审美观念已发生了改变，八音会面临传承乏人、濒临灭亡的窘境，亟待挖掘、整理、保护。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）上党乐户班社是上党地区的民间器乐演奏的一种形式，主要流布在山西省东南部的上党地区，包括现在长治和晋城两市所辖的19个县区（习惯上称为“晋东南地区”）。在不同历史时期，上党乐户班社从事过多种演奏活动，既为宫廷、王府、地方官署和军旅服务，又在民间祭仪、婚丧礼俗等活动中表演。上党乐户班社的演奏具有鲜明的礼仪性、民俗性和地域性特征，集中体现了上党地区的赛社与乐户文化。（分段）上党乐户班社所用乐器分为吹奏、打击、拉弹三大类别，包括唢呐、笙、鼓、锣、钹、巨琴、板胡、三弦、月琴等。其演奏乐曲遵规守礼，礼乐并举，按词章动乐，依曲调和音。乐户班社曲目丰富，《太平鼓》、《朝天子》、《迎仙客》、《大赐福》、《小八板》等曲牌和上党梆子、上党落子、壶关秧歌、襄武秧歌、河南豫剧、河北涉县落子等戏曲音乐都是其演奏的主要内容。（分段）上党乐户班社的传承者主要是生活在这一区域内的乐户后裔。艺人们在长期的音乐实践中形成了较为系统的演奏方式、宫调理论和乐律学说，在音乐史、戏曲史、民俗学等领域具有重要的研究价值。近年来随着西方文化的大量涌入，上党乐户班社活动的礼仪特征日渐模糊，传承艺人逐年减少，古代曲牌失传现象十分严重，原有的演奏绝技丧失殆尽，传承与发展面临危机，亟待保护抢救。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）丹东鼓乐简称“鼓吹乐”，亦称“鼓吹”、“吹打”等，是一种以管乐器和打击乐器为主的传统器乐演奏形式，它长期流行于辽宁省丹东地区，至今已有百年以上的历史。（分段）丹东鼓乐所用吹管乐器包括唢呐、管子、笙等，打击乐则包括鼓、锣、钹、碰钟等，有的鼓乐班还加入弓弦乐器和弹拨乐器。根据所用乐器的不同，丹东鼓乐可分为以唢呐为主奏乐器的“唢呐乐”和以管子为主奏乐器的“笙管乐”两大类。唢呐乐又分为喇叭乐（低音唢呐主奏）、小喳子乐（高音唢呐主奏）、三不搁（低音、高音、中音三支唢呐合奏）和咔戏等演奏形式。一些鼓乐班在唢呐、笙管主奏的演奏形式中加入打击乐器、拉弦乐器和弹拨乐器作为配乐，进一步丰富了鼓乐的表现力。（分段）丹东鼓乐按曲体结构大致可分为堂吹曲、牌子曲和套曲三大类。堂吹曲也称“坐堂”，一般由引子、身子、尾子三部分构成；牌子曲比较短小，风格偏于活泼欢快，常用于喜庆场合；套曲则由若干乐曲组成，是一种大型的曲式结构。丹东鼓乐的板式包括散板、慢板、快板、水板等，代表曲牌则有《南池涝》、《金沙滩》、《前后风》等。（分段）丹东鼓乐气势宏伟，热情洋溢，具有深厚的群众基础，是辽宁地域文化的重要组成部分，具有一定的历史和艺术研究价值。目前能够传承丹东鼓乐技艺的老艺人已寥寥无几，如不加大挖掘、整理、保护工作的力度，这一优秀的民间艺术形式将面临失传的危险。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）杨小班鼓吹乐棚是黑龙江省肇州县城内仅存的一家原生态民间礼俗乐队，也是我国现存极少的以家庭方式传承的民间礼俗乐队。其创始人杨殿甲祖居山东莱州，从小逃荒到东北，在鼓乐班学艺。1904年，他在吉林省扶余县创建乐班，后一直活跃在黑龙江省“三肇”地区，主要为民间婚丧、节日庆典、祭祀礼仪等民俗活动服务。杨小班鼓吹乐棚前后传承五代，至今已有百年历史，一直保留着较为传统的面貌。（分段）杨小班鼓吹乐棚珍藏并应用祖传工尺谱手抄曲目，记谱和解读方式十分独特。他们所演奏的乐曲包括套曲、组曲、牌子曲、改良曲、变奏曲等类型，其中有些乐曲体现出江南音乐特色，大多数则融汇了塞北音乐风格。杨小班鼓吹乐棚常用的曲牌包括《小放牛》、《打枣》、《送情郎》、《靠山调》等，代表曲目有《红雁落沙滩》、《大花篮子》等。（分段）杨小班鼓吹乐棚的乐器组合可分为两类，一是唢呐配置，二是笙管配置。其打击乐器包括定音鼓、大板、竹板、云锣、手锣、铙、钹、梆子等。杨小班的演奏传承了满汉唢呐的音乐风格，在发展过程中丰富了笙管等乐器的技巧，达到较高的艺术水平。杨小班鼓吹音乐显示出鲜明的北方音乐特色和传统文化特征，在音乐学、民俗学、历史学等方面具有重要的研究价值。目前，随着西方文化的大量涌入，杨小班鼓吹乐棚的生存空间越来越小，年轻人不愿继承传统技艺，加之乐班没有固定活动场所，乐器破旧，收入又极其低微，杨小班鼓吹乐棚的演奏技艺正面临失传的危险，亟待抢救。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）于都客家唢呐在江西省流传得十分广泛，至今已有几百年的历史。客家唢呐吹奏形式公婆吹主要分布在江西省于都县的宽田乡、禾丰镇、靖石乡、盘古山镇等地区，并辐射到邻近的瑞金、会昌、石城等县市，这种别具特色的吹奏形式在民间红白喜事、圆屋拜寿、庙会祭祀、文艺活动等场合应用得十分普遍。（分段）于都客家唢呐演奏以扁鼓和唢呐为主奏乐器，配以小钹、马锣，演奏中齐奏、对吹、吹打并重，不受时间、场地等条件的限制，演奏者可坐可行，动作轻便灵活。于都唢呐音乐吸取了赣南采茶戏“灯腔”、“茶腔”的特点，分为“喜调”和“悲调”两种风格。唢呐吹奏讲究鼓板分明，粗细结合，高昂悠扬，音响协调，乐曲处理上主要采取加花、减字、变调等技巧，以实现节奏层次的变化。（分段）公婆吹吹奏时采用两种型号各异的唢呐，“公”唢呐音色低沉浑厚，“婆”唢呐高亢嘹亮，两种唢呐交替吹奏，时而激昂嘹亮、响遏行云，时而饱满圆润、和谐悦耳，时而委婉幽怨、如泣如诉，处处显示着客家传统艺术的特色。公婆吹曲牌多达两百八十余首，代表曲目有《斑鸠调》、《公婆吹》、《拜将台》等。（分段）公婆吹是客家音乐文化的重要代表，内中蕴含着深厚的民俗内容和传统积淀，在赣南文化及民族音乐学研究中具有极为重要的参考价值。如今，能演奏“公婆吹”的唢呐老艺人大多年事已高，不再从事演奏，而许多年轻人纷纷外出打工，传承乏人，于都唢呐公婆吹濒临失传，保护工作刻不容缓。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）万载得胜鼓是流传于江西省万载县的民间器乐形式之一，主要分布在该县的潭埠镇、株潭镇、黄茅镇、岭东乡、高城乡一带，同时流布到邻县乃至邻省的部分乡镇。得胜鼓成形于北宋年间，主要取材于唐朝平定“安史之乱”的历史事件。全部鼓乐分请战、四将、二将、皇帝登台、游兵、下战、进城、登台退位、大小圆台9个乐段，以展现唐代朝廷取得平乱胜利的过程。（分段）万载得胜鼓是民间唢呐曲牌与锣鼓乐有机结合的代表，在节拍、节奏、旋律、调式、音色、力度、速度等方面变化幅度较大。唢呐与锣鼓同步结合，小打行云流水、欢快流畅，大打气势磅礴、庄重热烈。唢呐特殊的单指抖音技巧别具特色，模仿战马嘶鸣十分逼真；禁鼓、战鼓的重击铿锵有力，敲奏时场面蔚为壮观。（分段）得胜鼓是万载极其重要的民俗活动之一，凡遇娶亲嫁女、生日祝寿、华厦落成、开业庆典、欢庆佳节等事当地人都要演奏得胜鼓。经历代艺人传承发展，万载得胜鼓的演奏技巧不断完善，艺术性不断提高，对万载民间器乐和万载华灯音乐的形成发展起到了重要的推动作用。（分段）万载得胜鼓是珍贵的民间文化遗产，具有重要的艺术和民俗学研究价值。在万载当地，得胜鼓乐队原有五十多个，由于时代的变迁，演奏队伍逐渐衰落，出现了演奏人员青黄不接、传统唢呐曲牌和锣鼓经逐步失传的趋势。如今能够完整演奏得胜鼓的仅剩潭埠镇潭埠村乐队一家，保护工作刻不容缓。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）平派鼓吹乐是流传于山东省邹城一带的民间鼓吹乐种，约形成于清代嘉庆末年。至民国初年，已有孙家班、张家班、丁家班、周家班等几十个鼓吹乐班活跃在鲁南及其周边地区。这些乐班将平派鼓吹乐传播到各地，扩大了平派鼓吹乐的影响，使它逐渐成为一个独具特色的鼓吹乐流派。（分段）平派鼓吹乐的演奏乐器主要有唢呐、笛子、笙、管子、鼓、锣、铙钹、木鱼、梆子、高胡、二胡、三弦、琵琶等，其特色乐器铜杆唢呐系用铜皮制作而成，杆长25厘米左右，铜碗直径约6厘米，杆下端的圆筒直径2厘米左右，哨片多用秋天芦苇中未发出的苇缨制作，音色响亮清脆，铮铮若金属之声，极富穿透力。铜杆唢呐的音域包含两个八度，可分别演奏平调、雅调、越调、五字调、凡调等。演奏技法除常用的吐音、滑音、花舌、指花、颤音及吞、吐、垫、打、抹、压外，还有舌冲音、气拱音、反弹音、反双吐、连弹音、气唇同颤音、指气同颤音、三弦音、箫音及循环换气（长时间吹气不断）等，有时还糅进魔术和杂技表演。平派鼓吹乐的代表曲目丰富多彩，主要的曲目有《哭长城》、《哭五更》、《集贤宾》、《十样景》、《五六五》、《朝天子》、《柳青娘》、《火烧葡萄架》、《鸟兽闹春》等。（分段）平派鼓吹乐风格平和轻柔、婉转细腻，给人以“平如行云流水，稳似泰山青松”之感，平中见奇，稳中有变，刚柔相济，扣人心弦，深受人们的喜爱。平派鼓吹乐源于民间，服务大众，与广大人民的生活习俗息息相关，在山东邹城民俗发展与演变历史的研究方面具有一定参考价值。目前，平派鼓吹乐老艺人年事渐高，以前演奏所用的一些古老乐器逐步为现代乐器所取代，传统演奏技艺与曲牌不断消亡，亟待政府采取有效措施进行抢救保护。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）沮水呜音是流传于湖北省保康县一带的一种民间吹打乐形式，先秦时期即兴盛于荆山山地，历经数千年的演变，一直传承至今。它主要用于祭祀远祖祝融（火神）和祭奠亡灵等场合，具有明显的仪式音乐特征。在千百年的传承中，这一音乐实践活动从主要用于祭祀事神向庆典娱人方向转化，在红白喜事场面中均可见到。（分段）沮水呜音的演奏乐队由长号、呜音喇叭、战鼓、边鼓、钩锣、包锣、马锣、引锣、镲子、木鱼、竹笛等乐器组成，呜音喇叭比普通喇叭长，也比普通喇叭厚，发音低沉郁闷。沮水呜音的演奏程式十分规范，乐曲与《楚辞·九歌》的结构相一致，由头、腹、尾三段组成。音乐采用徵、羽、宫、商、清角五声调式，旋律级进舒展向上，跳进刚毅诡谲，节奏简朴稳健，充分反映了楚地的尚徵习俗。曲调上，除《靠锅》、《叶叶落》两个乐曲专用于白事外，其他乐曲均可用于红事。呜音靠艺人“嗯唱”传谱，用手指二关节摸音，讲究韵口。幽暗缥缈的呜音及用在清角和羽音上、波动幅度大而缓慢的闪音是沮水呜音中极富特色的音响，其中又以呜音最具代表性，正是这些音响使沮水呜音呈现出古朴典雅、神秘虚幻的风格。（分段）沮水呜音蕴含着楚地特有的思维方式、精神特质和文化认知，是了解和研究楚文化的重要依据，在历史学、民俗学、音乐学等的研究中具有重要参考价值。目前，表演呜音的老艺人多已去世，在现代文化实践方式的冲击下，严谨规范、演奏难度较大的沮水呜音曲调越传越少，正面临消亡的危机，迫切需要抢救保护。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）呜音喇叭现主要盛行于河北省南漳县巡检镇峡口及保康接壤地区，其渊源可追溯至春秋战国时期，它原为楚国宫廷音乐，后流入民间，约有传统曲牌一百多种，是古代楚地音乐文化的活态遗存，被音乐史学界称为楚乐的“活化石”。（分段）呜音喇叭的主奏乐器有长号、喇叭、边鼓、凸锣、大钹、小镲、勾锣等。呜音喇叭在演奏曲牌的应用上严格遵守祖训，在不同场合演奏不同曲牌，所谓“进门不吹叶叶落，出门不吹上山坡”。其常用曲牌分喜调和悲调两类，《娶亲调》、《虎报头》、《何仙姑》等喜调用于喜事，《上山坡》、《叶叶落》、《普天落》等悲调用于丧事。呜音喇叭的旋律多为徵调式，音乐结构与《九歌》、《离骚》十分接近。（分段）呜音喇叭有较为固定的曲牌，其演奏与丧葬、婚庆、节庆、祭祀等民俗活动密切相关，音乐有楚国早期崇巫尚神民俗的遗风，是楚文化的重要组成部分，具有较高的审美价值和学术研究价值。（分段）呜音喇叭没有乐谱记载，全凭历代乐师口耳相传，且传内不传外。20世纪80年代，湖北的专家学者曾对呜音喇叭进行过挖掘整理。目前活跃在峡口一带的呜音喇叭班仅存5个，会者不足60人，其中刘氏家庭班已传承六代，在与南漳接壤的荆门、远安、保康县一带颇有影响。但总的来说，掌握这一传统民间演奏技艺的老艺人正日益减少，而后起的年轻人又不愿意学习继承。在此情势下，呜音喇叭已濒临失传，亟待抢救。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）远安呜音又称“巫音”，是我国民间器乐品种之一，流传于湖北省保康县、南漳县、远安县等地。远安呜音与楚文化关系密切，传承至今已有两百多年，主要在民间红白喜事和庙会等活动中演奏。（分段）呜音乐班一般由6人、9人或12人组成，所用乐器包括呜音(喇叭)两支、大号两支、马锣两个，边鼓、咚鼓、钩锣、包锣等各1个，有的乐班还配以二胡、三弦和琵琶。呜音(喇叭)形似唢呐而略大，杆上只有六孔，后孔一般不用。远安呜音曲调古朴无华，浑厚优雅，演奏中起伏较大，而以跳进居多，唢呐筒音sol带有微升效果，可形成多种不同的音列，具有较为特殊的音程关系。（分段）远安呜音留传下来的曲谱有五十多首。代表曲目有《六调引令》、《尺调引令》。呜音的联曲程序十分规范，起头的“开套”即是一个完整的结构，作为呜音主体部分的“长调”(一批独立曲牌的总称)则更为严谨。呜音演奏强调“口中带韵，手上带花”，喜用闪音和呜音。闪音如民歌的波音，呜音则似箫声。除此以外，呜音演奏还有喉音、打音及换拇指等技巧，在长期的实践过程中形成了古朴典雅的音乐风格。（分段）远安呜音包含着较多的楚文化元素，保存了我国古代音乐文化的某些信息，它独特的乐器结构、乐律特征和演奏方法不仅丰富了湖北地方戏曲音乐和民俗活动，也为中国音乐学和楚文化的研究提供了宝贵的材料。目前，许多呜音老艺人相继去世，加之呜音严谨规范、演奏难度大，年轻人愿意学习的很少，这一切使得呜音的传承发展步履维艰，呈现出日渐衰微的趋势，有待保护抢救。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）青山唢呐是中国民间吹打乐种类之一，主要流传在湖南省湘潭县的青山桥、石鼓、分水三乡镇及周边地区，主要在民间婚丧喜庆、玩龙耍狮、佛道仪式和巫傩祭祀等民俗活动中演奏。至迟到清代，以唢呐为主奏乐器的吹打乐在湘潭民俗生活中已相当普遍。（分段）按其历史渊源、曲牌结构和表现功能，青山唢呐的曲牌可分为夜鼓牌子、路鼓牌子和堂牌子三种。夜鼓牌子是专用于丧葬的器乐曲牌；路鼓牌子以唢呐、锣鼓组合为主，多为行进演奏；堂牌子民间俗称“坐堂牌子”、“坐乐”、“坐堂”、“大乐”等，是与民间戏曲通用的一种吹打乐形式。在乐曲结构、曲牌名称、旋律特征、表现风格、演奏技巧等方面，各种牌子至今仍保持着较为原始的风貌，代表性的曲牌主要有《哭懵懂》、《对角飞》、《一点鼓》、《闹五更》、《双采莲》、《九腔》、《得胜令》、《耍孩儿》等。（分段）青山唢呐以湘中典型的音调特征为基础进行加工创造，具有浓郁的地方特色，反映了流传地域的审美情趣、风俗习惯和传统观念，具有较高的艺术和民俗文化研究价值。20世纪二三十年代，青山桥地区涌现出一大批优秀唢呐艺人，成立了青山桥鼓乐工会。工会成员拥有高超的演奏技巧，声名远播，衡湘四县（衡山、双峰、湘潭、湘乡）因而将青山唢呐演奏称为“青山桥国乐”。目前，青山唢呐虽在青山桥等地具有广泛的群众基础，却一直缺乏专业、系统的研究整理。大批优秀的老艺人相继去世以后，许多曲牌也随之失传，人死艺亡的现象日益严重，青山唢呐演奏技艺同样面临消亡的危机，迫切需要有关方面积极加以保护。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）永城吹打是流传于重庆市綦江一带的民间器乐品种，其渊源可追溯至明末清初。当时四川受战乱和瘟疫影响，人口急剧减少，出现了“湖广填四川”的人口大迁徙，多种地域文化随之传入四川，与当地民俗相交融，永城吹打便是在这种文化背景下形成发展起来的。演奏永城吹打的綦江刘家乐班迄今已传承十八代，前后历经三百多年，在当地产生了很大的影响。（分段）永城吹打的演奏乐器由唢呐和打击乐组成，唢呐有叽呐子、三台、二台、头台、特台等七种形制，打击乐器则包括川钹、堂鼓、竹节鼓、苏镲、铰子、马锣、大鼓等。永城吹打以唢呐演奏见长，音域宽广，达四个多八度，可形成二声部或三声部复调雏形，音色高亢，气势恢宏，在民间吹打乐中别具一格。永城吹打按活动形式可分为“坐堂”和“行路”两种，按演奏形式可分为“贯吹贯打”、“夹吹夹打”两类，按音乐风格则可分为“悲调”、“喜庆”和“通江”三类。永城吹打拥有上千首曲目，代表性乐曲有《哥哥送亲》、《闹新娘》、《吊丧》、《懒蛇上坡》、《焰灯蛾》等。（分段）永城吹打以丰富的曲目和精湛的技巧赢得了当地群众的喜爱，特别是其中的大台（大唢呐）和特台（倍低音唢呐），对现代民族管弦乐队中管乐声部低音表现、音域拓宽、色彩丰富等问题的解决具有重要的理论和实践启迪作用。随着现代化进程的加速，永城吹打逐渐失去了赖以生存的土壤，其演奏者多以务农为生，许多人迫于生计外出打工，极大地削弱了传统乐班的稳定性。与此同时，许多技艺高超的艺人年事已高，后继人才十分匮乏。永城吹打至此已处于濒危境地，亟待抢救保护。

唢呐是阿拉伯语“surna”(祖尔纳)的音译，古称“琐嘹”、“苏尔奈”，在亚、非、欧的多个国家广泛流传，至迟于金元时期传入中国。在中国民间，它还有铜笛、锡笛、梨花、海笛等名称。此外，福建南曲演奏中使用的小唢呐称为“嗳仔”或“南嗳”；莆仙戏伴奏使用的唢呐称为“梅花”或“吹鞭”，较大的一种则称“大笼”或“大海笛”；维吾尔族的全木唢呐称为“苏尔奈”；藏、苗、蒙古、朝鲜等族也各有形制不同的唢呐。（分段）唢呐由哨、芯子、气盘、杆、铜碗等部分组成，其按音孔根据七声音阶顺次排列，各个孔距基本相等，可翻转七调，音域一般为两个八度加大二度。唢呐有滑音、吐音、气拱音、气顶音、打嘟噜、循环换气（长时间吹气不断）等多种吹奏技巧，是一种表现力很强的独奏乐器。（分段）唢呐音量洪大，音色高亢明亮，是吹打乐队中不可缺少的乐器之一，在古代除吹奏军乐外还用于衙门鼓吹及戏曲、歌舞等的伴奏，在民间日常生活中则多用于节庆、婚丧嫁娶和戏剧场面。（分段）绥米唢呐是民间鼓吹乐种类之一，主要流传在陕西省绥德、米脂周边的子洲、清涧、吴堡、佳县、横山及与绥德隔黄河为邻的山西省柳林西部乡镇等地。其渊源可追溯至明代，至今已有六百多年的历史。（分段）绥米唢呐乐班由多人组成，其中唢呐演奏者分为上下手，上手吹高音，下手吹低音，鼓手、镲手、锣手分别击打牛皮鼓、小镲和包锣。另有两把长号，由唢呐下手和鼓手吹奏，这种形式称为“大吹”，由小海笛、笙、管子、小铰子、小铜锣等乐器组成的形式则称为“小吹”。大吹多用于迎亲、出殡、秧歌、谒庙、请神等场合，在队伍行进之中演奏，小吹则多在厅堂院落围坐演奏。（分段）陕北绥米唢呐曲牌丰富，风格多样，它的乐曲主要来自民歌小调、戏曲音乐和宗教音乐，具有多元文化特征。其中的代表曲目有《下江南》、《哭长城》、《水龙吟》、《柳青娘》、《千声佛》等，另外一些曲牌如《大摆队》、《大楚将军》、《三通鼓》、《得胜回营》等则体现出强烈的军乐特征。除此之外，听觉的震撼力，广泛的群众性以及反映黄土地人民精神、情感生活构成了陕北绥米唢呐的艺术特征。（分段）绥米唢呐与陕北人的日常生活及社会风俗密切相关，是当地民俗活动的重要组成部分，在民俗、历史、音乐等研究领域具有重要的参考价值。当前，在西方强势文化持续输入的影响下，绥米唢呐演奏中已引入小号、架子鼓等西洋乐器，出现某种程度的变异。其生存活动空间也进一步缩小，一些造诣很深的唢呐手年事已高，随着他们的相继离世，很多绝技都将失传。保护和抢救绥米唢呐演奏技艺已是迫在眉睫。

徐州唢呐以徐州的丰县、沛县、睢宁县和市区最具代表性。作为京杭大运河漕运枢纽的徐州，唢呐在明代走进了徐州民间音乐生活。（分段）徐州唢呐曲目繁多，内容丰富，具有代表性的曲牌可概括为8个字：“摇金凡调”、“三令四来”。“摇金凡调”是指《柳金摇》和《凡字调》；“三令四来”是指《将军令》、《得胜令》、《回马令》及《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》。（分段）唢呐在徐州有着深厚的历史和文化根基。1952年，徐州成立了“徐州市民间音乐协会”，聚集了许多唢呐吹奏高手。1956年，在上海举办的“华东民间音乐舞蹈汇演”中，徐州组建的民间唢呐队在公演中一鸣惊人，给组委会和广大观众留下了深刻的印象。（分段）徐州唢呐在领奏、伴奏或与锣鼓合奏中，具有独特的艺术效果，通常在民间吹歌会、秧歌会、鼓乐班、戏曲、歌舞等表演中使用。徐州唢呐适于表现热烈、欢乐的气氛和雄浑、壮阔的场面，尤其是豪放、泼辣的曲调具有震撼人心的效果。同时，又能深刻、细腻地抒发内在的思想感情，惟妙惟肖地模仿飞禽啼鸣、昆虫轻唱，给人以绕梁三日的美感。（分段）近年来，这一民族民间音乐形式因后继乏人面临失传的危险，亟待抢救和保护。

砀山县地处安徽省最北端，与苏、鲁、豫、皖四省七县市接壤。历史上，中华民族的摇篮黄河曾经横穿境内七百余年，水陆交通畅通，商贾云集，素有九洲通衢之美誉。齐鲁礼乐典仪与梁宋中原文明交汇，形成了厚重的历史和民间传统文化积淀。唢呐艺术深受人民群众喜爱并得到了良好的传承，是砀山县这片民族传统文化沃土上的一枝艺术奇葩。据考证，明朝正德年间（1506—1521），唢呐已在砀山县广泛流传。明代王磬在其《王西楼先生乐府·朝天飞》一词中写道：“喇叭、唢呐，曲儿小、腔儿大……”（分段）砀山民间对唢呐有独特的称谓，高音唢呐称尖笛，低音唢呐称大笛，且吹奏形式有咔腔、闷腔、咔戏，吹奏技巧有单吐、双吐、三吐等。曲牌代表作有《百鸟朝凤》、《六字开门》、《拜堂》、《锔锅》、《抬花轿》、《欢乐调》、《丧调》等。（分段）砀山唢呐的形成、沿革和提高，影响并带动着苏、鲁、豫、皖周边地区民间唢呐艺术的发展。新中国成立初期，砀山民间唢呐艺人张连生、陈玉兰曾参加过中国人民慰问团赴朝鲜慰问志愿军，在华东地区文艺调演中受到周恩来、彭德怀、陈毅等国家领导人的接见。（分段）

”的对奏为主奏，配以二胡、揶胡、三弦、扬琴等弦乐、弹拨乐器和大鼓、小鼓、大钹、小钹、云锣、大锣等打击乐器的合奏形式，流行于闽西长汀县，属于“长汀鼓吹”中最具特色的一种民间器乐演奏形式。据传已有一千多年历史，有据可查的已有六百多年历史。其乐器编配主要由一对高低音唢呐组成（筒音相差纯四度），二者对奏，和吹。高音唢呐称“公吹”，其杆身短而细。低音唢呐称“嫲吹”，其杆身长而粗。公吹所奏旋律称为“雄句”，嫲吹所奏旋律称为“雌句”。演奏时，公嫲二吹之间形成对奏、支声关系，曲调一问一答，哀怨缠绵，如泣如诉，抒发了客家先民对北方故土的思乡情怀和思念远方亲人的哀怨之情，是一种客家人怨战乱、盼和平、求安宁的诉求之声。昔时，此曲专用于丧事吹奏。（分段）长汀公嫲吹的传承，基本上由民间艺人口头传承，由于老艺人相继去世，年轻艺人大都不愿意学习，演奏者甚微，处于濒危状态，亟待抢救挖掘。

羌笛是一种由两根长约15至20厘米、筒孔大小一致的竹管并在一起，用丝线缠绕，管头插着竹簧的民间竖吹乐器。它主要用于独奏，有十余首古老的曲牌，乐曲内容相当广泛，主要是传达羌族人的思念向往之情。（分段）赤布苏、沙坝地区的羌笛是秦汉战乱年间由南迁的羌族人从西部地区带来的。据史料记载，西汉前，羌笛面上有四孔，公元1世纪时由音乐家京房加一高音按孔，成为五孔。东汉马融在《长笛赋》中曾有“近世双笛从羌起”的记述。发展到近代，羌笛已成六孔。由此推断，羌笛的存在至少已有两千多年的历史了。（分段）羌笛的声音常给人以虚幻迷离、动人心魄的感觉，羌族人民常用它来抒发自己喜怒哀乐、悲欢离合的种种情感。常演奏的曲目有《折柳词》、《思想曲》、《莎郎曲》等。（分段）羌笛吹奏主要采用鼓腮换气法，一口气可吹奏几分钟，即使是一首简单曲调，其技艺性要求也很高。另外，羌笛在吹奏中还有喉头颤音、手指的上下滑音等技巧，加之双管制作的律差、双簧共振的音响，其音质和旋律独具特色。（分段）制作羌笛一般选用杆直、筒圆、节长，且头尾粗细较均匀、竹肉厚薄有度、质地坚韧、纤维细密、不易开裂的箭竹为材料，并根据筒管的长短、厚薄、大小测定音准，孔距必须精确相等，否则音准不一。（分段）由于羌族没有文字，其历史文化除了世代口传心授外，羌笛也成为交流、传承民族文化的一种重要渠道。羌笛的音律、音色、吹奏技巧独具特色，是我国民族乐器宝库中难得的珍品。

辽宁鼓乐自古以来就十分盛行，曾对东北各地的鼓乐产生过深远影响。辽宁省辽阳市出土的汉魏时期古墓壁画中就有古代的鼓吹演奏图，并且题有“鼓吹演跌欢戏”六字。（分段）辽宁鼓乐早期为笙管乐，明清时期加入了唢呐乐，清代中叶乐队定型并趋于成熟。从曲目上看，它保留了少部分唐宋曲牌，大部分则是元明南北曲和明清曲牌；从结构上看，鼓乐曲体十分严谨，每一类乐曲都有一定的结构模式，板数规定十分严格。特别是其中的汉曲、大牌子曲，有着明显的唐代大曲和宋代曲破的结构痕迹。从某些乐曲的音调上看，辽宁鼓乐曲明显地受到了北方少数民族（如契丹、女真）音乐的影响。在乐调方面，辽宁鼓乐用借字手法形成的“三十五调”实际是滥觞于唐宋的“移宫换调”，属“燕乐二十八调”的余绪。此外，辽宁鼓乐中唢呐的七种调名称谓为研究唢呐形制的发展演变提供了重要线索。（分段）辽宁鼓乐先后产生了一批技艺高超的传承人如王文州、王国卿、王国全、刘永年、刘永庆、刘宝善等，他们不仅在本地教授徒弟，而且还向外地传艺，由此促进了辽宁乃至东北三省民间鼓乐的普遍传承。常用曲目有《工尺上》、《梅花调》、《上菜曲》、《句句双》、《桂枝花》。（分段）目前，辽宁鼓乐依然盛行不衰，但演奏的传统曲目已经日渐减少，尤其是大牌子曲和汉曲，能完整演奏者寥寥无几，出现了鼓乐活动兴盛而传统乐曲却走向濒危的尴尬局面，需要有关方面加以保护。

江南丝竹是流行于江苏南部、浙江西部、上海地区的丝竹音乐的统称。因乐队主要由二胡、扬琴、琵琶、三弦、秦琴、笛、箫等丝竹类乐器组成，故名。（分段）明代嘉隆年间，以魏良辅为首的戏曲音乐家们在太仓南码头创制昆曲水磨腔的同时，以张野塘为中坚人物组成了规模完整的丝竹乐队，用工尺谱演奏，由昆曲班社、堂名鼓手兼奏，后逐渐形成丝竹演奏的专职班社。明万历末在吴中（苏州地区）形成了新的乐种“弦索”，可算是江南丝竹的前身。它与民俗活动密切结合，有着广泛的群众基础，后正式定名为江南丝竹。（分段）江南丝竹传统的技法中有你繁我简、你高我低、加花变奏、嵌挡让路、即兴发挥等手法，并逐步形成“小、细、轻、雅”的风格特色。这种技法和风格包含了人与人之间相互谦让、协调创新等深刻的社会文化内涵。丝竹乐来自民间，植根民间，简便易行，适宜推广，有重要的民俗文化价值。江南丝竹曲目丰富，传统乐曲有《中花六板》、《三六》、《行街》、《四合》和《云庆》等。聂耳曾改《倒八板》为《金蛇狂舞》，很快风靡全国；刘天华改编创作的《变体新水令》也早已成为乐坛名曲，在全国产生了深远的影响。江南丝竹音乐的产生和延续，对民族音乐史的研究及戏曲、民俗文化、群众文化的发展都有重要的作用。江南丝竹是江南水乡文化杰出的代表之一。（分段）至20世纪六七十年代，传统江南丝竹班社均自行解散。至今，70岁以上的老艺人已相继离世，后继乏人，加上传统曲目传谱很少，江南丝竹日渐濒危。

江南丝竹是流行于江苏南部、浙江西部及上海地区的丝竹音乐的统称，因乐队主要使用二胡、扬琴、琵琶、三弦、秦琴、笛、箫等丝竹类乐器而得名。（分段）明代嘉隆年间，以魏良辅为首的戏曲音乐家在太仓南码头创制出昆曲水磨腔，当时由张野塘等组成规模完整的丝竹乐队，用工尺谱演奏。其后丝竹音乐基本由昆曲班社、堂名鼓手兼奏，在长期发展过程中逐渐形成专职演奏班社。至明代万历末年，新乐种“弦索”在吴中（苏州地区）形成，成为江南丝竹音乐的前身。（分段）20世纪20年代，著名丝竹家王巽之在杭州西湖孤山东麓的“凌社”创办了杭州早期的江南丝竹组织“杭州国乐社”，演奏传统乐曲，国乐社整理、改编的丝竹演奏曲目很快传到上海等地，在音乐界产生很大影响。之后，王巽之又与丝竹前辈程午嘉在上海创办“华光乐社”，开启了沪杭丝竹界彼此交流的良好局面，丝竹音乐由此得到进一步的发展。（分段）江南丝竹曲调优美淳朴，清新悦耳，轻快明朗，绮丽优雅，其技法丰富多彩，变化层出不穷，讲究“你繁我简，你高我低，加花变奏，嵌挡让路，即兴发挥”，显现出“小、细、轻、雅”的艺术风格。江南丝竹曲目丰富，传统乐曲主要有《中花六板》、《三六》、《行街》、《四合》、《云庆》等。（分段）江南丝竹是江南水乡音乐文化的杰出代表，其演奏技法和音乐风格蕴藉含蓄，包含着追求谦冲、协调的深刻文化内涵，在民族音乐史、戏曲、民俗等方面都深具实践和理论研究价值。20世纪六七十年代，受时势影响，传统江南丝竹班社多自行解散。如今，老丝竹艺人相继离世，而传统曲目传谱又很少，所以江南丝竹在传承方面危机日深，前途堪虞，亟待保护。（分段）

海州是江苏省连云港市的古称。海州五大宫调是指流布在连云港市及周边地区的以【软平】、【叠落】、【鹂调】、【南调】、【波扬】等为基本腔调的一种用曲牌连缀体来演唱的艺术形式。（分段）海州民众演唱小曲的习俗由来已久。明代嘉靖、隆庆以后，海州五大宫调逐步形成并走向成熟，随盐业河运广为流传。由于地处苏、鲁接壤处，海州成为江淮方言和北方方言的交汇地带，历史上南北方的小曲杂调均在此流传生根，呈现出既融会贯通又诸调杂陈的特色。因交通闭塞等历史原因，这里的民间曲调很少受其他艺术形式的影响，各类曲牌得以世代相传并完整保存。（分段）海州五大宫调历史悠久，积蕴颇厚。一些明代的小曲如【寄生草】、【山坡羊】、【打枣竿】等虽几经传衍但仍保存完整；在江浙地区几近失传的乐曲如【马头调】等也可在这里找到传人，其唱词竟与《白雪遗音》中的记载基本相同；一些演唱难度很高的集曲至今仍有人在传唱。1980年后，由于社会环境发生变化，五大宫调等乐曲已渐呈濒危状态。海州五大宫调是我国明清俗曲的一份珍贵遗产，它的发掘保护将对明清小调研究产生积极的推进作用。

嵊州吹打起源于民间的庙会活动。据记载，早在春秋战国时期，嵊州就有“村民社赛”、庙会祭祀活动。千百年来世代相传，到明代中叶，境内村村有庙有祠堂，庙堂之中又有戏台。（分段）1949年至20世纪80年代，嵊州民间音乐逐渐形成东西乡两大派系，西乡一派以长乐镇农民乐队为代表，在传承中逐渐形成锣鼓与吹奏相结合的演奏方式，其中“尖号”的吹奏方法，将吹气演奏改为吸气演奏，使得号声更加高亢激越，穿透力、传递力更强。这种吸气演奏法在全国民乐吹奏乐器的演奏中是极为独特的。其乐队编制的特点是“五锣、三鼓、三大锣”配套组合，吹奏乐器包括唢呐、长号等，另外还有丝弦乐器。主要传统乐曲有《辕门》、《绣球》、《妒花》、《十番》、《节诗》、《将军令》等。东乡一派以黄泽农民乐队为代表，偏重于丝弦乐演奏，风格倾向于纤柔细腻，曲目多为民歌小调及一些传统的民间丝竹乐曲。（分段）嵊州民间音乐是越剧音乐的基础，也是越剧的重要组成部分，它对越剧唱腔及伴奏音乐的发展也产生了一定的影响。嵊州吹打也是“浙东锣鼓”的主要组成部分之一，对于浙东民间音乐的产生发展及浙东民俗风情的研究具有重要的参考价值。

舟山市地处杭州湾以东、长江口以南的浙江东北部，其丰富的海洋资源是当地民众生产、生活的基础，而特定的生产方式、生活习俗孕育了独特的民间艺术，舟山锣鼓就是其中的代表。（分段）旧时的舟山锣鼓大多出现在民间乡里的红白喜事、庙会庆典及渔民祭海等活动中。1949年后，这一民间音乐形式在专业音乐工作者的参与和整理下正式定名为“舟山锣鼓”。在1957年莫斯科举办的世界青年联欢节上，舟山锣鼓曾荣获世界民家音乐比赛金质奖章。（分段）舟山锣鼓乐器配制齐全，其中的两大主奏乐器分别是由十三面锣组成的排锣和由五面鼓组成的排鼓，其演奏风格独特，音量对比鲜明，音响色彩丰富。（分段）舟山锣鼓代表性的传统曲目有《舟山锣鼓》、《八仙序》、《渔家乐》、《沙调》、《潮音》等，均被编入《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》，还有许多曲目被灌制成唱片。（分段）20世纪六七十年代以后，由于市场经济的发展和文化娱乐形式的多样化，舟山锣鼓这一区域性文化表现形式逐渐边缘化。随着老艺人的相继过世和一批后起艺术传人的弃艺从商，舟山锣鼓出现了青黄不接的局面，急需加以保护。

十番音乐又称“十班”、“五对”等，因用丝、竹、革、木、金制作的十件乐器演奏而得名。客家十番音乐是历代客家民间艺人传承的民间器乐曲，其乐曲标题多描绘大自然及客家人生活习俗情趣，如《碧水山涯》、《湖光柳色》、《好花圆月》、《梅兰菊竹》、《莺歌燕舞》等。此外，客家十番音乐还吸收了历代戏曲剧种中的曲段、唱段和曲艺作品等。（分段）闽西客家十番乐队无论乐手的人数还是使用的乐器都没有严格的规定，一支十番乐队一般少则五到七人，多则十到几十人不等。（分段）客家十番音乐最基本的乐器有曲笛、芦管、琵琶、三弦、二胡、小胖壶、大胖壶、夹板等，笛子为其领奏乐器。客家十番音乐的演奏形式分坐奏和行奏两种，掌板者为指挥。笛子引路（主导），文场和武场间隔进行。（分段）目前闽西客家十番音乐处于后继乏人的境地，急需抢救和保护。（分段）

茶亭十番音乐发源于福州市台江区的茶亭街。据清乾隆年间郑洛英《耻虚斋诗抄》中的《榕城之夕竹枝词》记述：“闽山庙里夜入繁，闽山庙外月当门。槟榔牙齿生烟袋，子弟场中较十番。”由此可见，当时十番音乐在福州民间受欢迎的状况。很早以前，福州民间盛行舞龙灯。后来为龙舞伴奏的打击乐逐渐分离出来，成为独立的艺术形式，它使用的乐器有狼杖、大小锣、大小钹等五种。人们为了避免五件乐器组合的单调性，在其中加进管弦乐器笛子、逗管、椰胡等，同时还加进了清鼓和云锣。为求得音量上的平衡，每种管弦乐器皆配以双数，形成双笛、双管、双胡，共约十种，乐队即由此基本成型。（分段）茶亭十番音乐的代表曲目有《秦楼月》、《水底天》、《莲花册》、《雁来云》、《石榴花》等。（分段）茶亭十番音乐不仅流行于福州市内，也流行于福州周边农村及福州下属的五区六县，还流传到宁德、建阳、南平、古田、福安、柘荣、霞蒲等地。（分段）茶亭十番音乐的演奏形式分为坐奏和行奏两种，其演奏位置的排列十分讲究。茶亭十番音乐主要用于迎神赛会和百姓婚丧嫁娶及家宴等民俗活动中。曲牌大多表现人与自然、社会的关系，或体现一定的意境，或描述古老的传说故事。

十番音乐又称“十班”、“五对”等，因用丝、竹、革、木、金制作的10件乐器演奏而得名。这种音乐轻松活泼，节奏感强，音律和谐，悦耳动听，在我国福建、广东、江苏、浙江等地广为流传。十番曲调大多来源于民间小调和哗牌（唢呐曲），同时也从戏曲、曲艺及歌曲曲调中吸取了不少养分，其演奏形式有坐奏、行奏、舞奏之分，演奏时一般由掌板者充当指挥。（分段）清代道光年间，楚州民间词曲家孙育卿将乾隆十六年（1751）清高宗首次南巡时随行乐团演奏的昆曲音乐整理成册，加上带有地方风俗特点的唱词及独特的打击乐，形成雅俗共赏的民间音乐楚州十番锣鼓（武昆）。十番锣鼓在楚州盛行已两百多年，至今尚完整保存一册原工尺谱手抄本正本，上面记有九大首曲目和几十首独特的民间锣鼓曲牌及乐器定弦法、唱腔、锣鼓敲打法、记谱法等。（分段）楚州十番锣鼓合唱、奏、敲打三个声部为一体，演奏乐器包括10件打击乐器和16件弦乐器、弹拨乐器、吹管乐器（亦称“双管制”）。乐曲中常加入锣鼓曲牌，结尾也多以锣鼓曲牌为主，器乐曲高潮处为衬托气氛、增强渲染力，常加入锣鼓与器乐合奏。在曲名、唱词、锣鼓曲牌、演奏乐器、演奏方式等方面，楚州十番锣鼓显示出独特的个性特征。像《金盆捞月》、《咏花》等曲名，中外各民族从古到今的艺术作品中都较为罕见，《出云山》、《金钱花》等锣鼓曲牌名亦与戏曲和民间锣鼓牌名迥然有别。楚州十番锣鼓采用对笛、对箫、对竹笛、对笙、对琵琶、对三弦等组成的双管制乐队配置，以弥补单管制声效不足的缺陷，这种双管制乐队至今已有几百年的历史。此外，楚州十番锣鼓的打击乐器也很有特点，它音响独特，声效由高到低，层次十分清晰。（分段）楚州十番锣鼓由宫廷昆曲音乐演化而来，其间又融入了民间音乐家的创造，其形成发展过程可以为音乐史提供重要材料，具有较高的研究价值。但由于老一辈艺人相继谢世，政府财政投资少，楚州十番锣鼓的生存已是岌岌可危，迫切需要得到系统的研究整理和积极的抢救保护。

十番音乐又称“十班”、“五对”等，因用丝、竹、革、木、金制作的10件乐器演奏而得名。这种音乐轻松活泼，节奏感强，音律和谐，悦耳动听，在我国福建、广东、江苏、浙江等地广为流传。十番曲调大多来源于民间小调和哗牌（唢呐曲），同时也从戏曲、曲艺及歌曲曲调中吸取了不少养分，其演奏形式有坐奏、行奏、舞奏之分，演奏时一般由掌板者充当指挥。（分段）流传于江苏省江都市邵伯镇的邵伯锣鼓小牌子是苏中地区独具特色的民间器乐形式，它起源于明代，成形于清代，发展于民国，繁盛于新中国成立初期，具有较为长久的发展历史。（分段）邵伯锣鼓小牌子吸收了道教音乐、粗细十番（丝竹乐）和当地“新春锣鼓”的精华，以多支曲牌联缀而成套头曲，将丝竹乐与打击乐密集交替演奏，形成扬州、里下河牌子曲中一个富有特色的音乐流派。邵伯锣鼓小牌子的演奏分坐台、踩街两种，坐台是指搭台坐式演奏，“观音会”、“盂兰会”都采用此种形式；踩街是指街头行进式演奏，主要应用于每年三月二十八的东岳庙庙会巡游。施展绝技是锣鼓小牌子的一大特色，在锣鼓小牌子历史上，高胡手颜琦的“头顶拉二胡”、锣鼓手程鹤林的“铙钹—水里冒葫芦”等表演都名动一时，令人拍案叫绝。特色小击乐是锣鼓小牌子的另一特色，其演奏者都具备较强的表现力，如能用牙筷敲击小瓷碟、小酒盅等。锣鼓小牌子演奏的曲牌多为富有乡土气息的地方民歌小调，据调查统计，其曲牌有三十多个，代表性的牌子曲共12支，包括《八段锦》、《十八省》、《十八省夹堂子》、《鹦鹉歌》等，这些曲牌均已收入《中国民族民间器乐曲集成·江苏》卷。（分段）邵伯锣鼓小牌子历代相传，其中融入了扬州地区的民风民俗，为音乐史和民俗史的研究提供了难能可贵的材料。目前，邵伯锣鼓小牌子演奏队伍老化，青黄不接，一些演奏绝技濒临失传，这一传统民间器乐生存发展前景堪忧，亟待保护。

十番音乐又称“十班”、“五对”等，因用丝、竹、革、木、金制作的10件乐器演奏而得名。这种音乐轻松活泼，节奏感强，音律和谐，悦耳动听，在我国福建、广东、江苏、浙江等地广为流传。十番曲调大多来源于民间小调和哗牌（唢呐曲），同时也从戏曲、曲艺及歌曲曲调中吸取了不少养分，其演奏形式有坐奏、行奏、舞奏之分，演奏时一般由掌板者充当指挥。（分段）楼塔细十番是流传在浙江省萧山南片的一种民间器乐形式，根据楼塔前辈的忆述，这种细十番形成的时间是在明代，至今已有数百年的历史。楼塔细十番以古典曲牌为演奏内容，是一个属于十番的音乐门类。这种音乐专门歌颂大禹治水的功德，既不参与祭鬼敬神仪式，又不在婚嫁、丧事及庆寿等场合演奏。（分段）楼塔细十番乐以民间曲牌《望庄台》、《一条枪》、《八板》为基本演奏内容，三个曲牌前后呼应，层次分明。《望庄台》主要描绘山河壮丽、国泰民安的盛世景象，《一条枪》展示劳动场面并重点突出其中的“抬石板”，《八板》表现欢庆的热闹场面，祈盼来年风调雨顺、五谷丰登。演奏人员由30至35人组成，整个演奏容纳了多样的形式，吹拉弹打齐全，使用乐器达二十多种，配置较为完备。其中包括笙、箫、管、笛等吹奏乐器，板胡、二胡、中胡、大胡、四弦胡、高胡等拉弦乐器，琵琶、大小三弦、月琴、扬琴、古筝、中阮、大阮等弹拨乐器及十番鼓、三块板、碰铃、三角铃、小钹、小鼓等打击乐器，而以十番鼓最具特色和代表性。（分段）楼塔细十番根据乐器功能的不同而采用相应的演奏技巧，中笛、箫主要吹奏主旋律，笙主吹复音以衬托气氛，拉弦乐长短弓交替运用并以打音、加花等手段丰富乐章，弹拨乐则借助弹挑、滚、轮等技巧烘托旋律。各种乐器都充分发挥自具的特长，呼应配合，融为一体，形成生新出奇的艺术效果，从而使楼塔细十番具有了很高的艺术价值。（分段）楼塔细十番是一种仿古的民间器乐演奏形式，表演颇具汉唐遗风，有较高的历史文化研究价值。目前已挖掘出楼塔细十番中的《男滩簧》、《女滩簧》、《七朵花》、《梅花三弄》4首曲牌，还有十多首曲牌正在进一步整理中，有必要投入更多的人力物力，加强对这一宝贵民间艺术样式的保护。

十番音乐又称“十班”、“五对”等，因用丝、竹、革、木、金制作的10件乐器演奏而得名。这种音乐轻松活泼，节奏感强，音律和谐，悦耳动听，在我国福建、广东、江苏、浙江等地广为流传。十番曲调大多来源于民间小调和哗牌（唢呐曲），同时也从戏曲、曲艺及歌曲曲调中吸取了不少养分，其演奏形式有坐奏、行奏、舞奏之分，演奏时一般由掌板者充当指挥。（分段）遂昌昆曲十番以民间器乐演奏传统昆曲曲牌，是我国一种极具特色的器乐表演形式。它形成于明代晚期，源头直接来自正（苏州）昆的曲唱谱。清代至民国年间，遂昌民间的昆曲十番、昆曲唱班、昆腔班世代传沿不绝，主要分布在遂昌县的妙高、石练、大柘、湖山等地。（分段）遂昌昆曲十番使用的乐器包括笙、笛、梅管、云锣、扁鼓、胡琴、提琴（即提胡，一种蒙蛇皮的板胡式弦乐器）、双清、三弦等，弦乐器（胡琴、提琴）、吹奏乐器（笙、笛、梅管）、打击乐器（云锣、扁鼓）和弹拨乐器（双清、三弦），彼此配合，相得益彰，显示出乐队编配和乐器组合的严谨与合理，其中梅管、提琴、双清等古乐器极具个性，在其他器乐演奏中较为罕见。遂昌昆曲十番所演奏的内容主要是明代著名剧作家汤显祖的《牡丹亭》、《紫钗记》、《南柯记》、《邯郸记》及另一些明清传统名剧《浣纱记》、《长生殿》等的昆曲曲牌。（分段）在几百年的发展过程中，遂昌昆曲十番吸收了许多草昆（金华等地的民间昆曲）的内容，但它演奏的《牡丹亭》曲牌是草昆中所没有的。目前已搜集到的遂昌民间昆曲十番曲谱有民国初年署名有文氏的《响遏行云》手抄本（抄录93首曲牌）、民国二十年（1931）署名空我的《昆山遗韵》手抄本、萧根其保存的民国三十八年（1949）《白雪阳春》手抄本（抄录22首曲牌），这些手抄传承的乐谱采用的是工尺谱形式，工尺、板眼记录均十分规范。（分段）遂昌昆曲十番多在民间庙会巡游演奏，有时也在喜庆场合堂会演奏，从展示内容到表现形式都显示出很高的历史文化研究价值。目前，民俗治动文化内涵逐渐弱化，遂昌昆曲十番已陷入日趋衰微的窘境，急需保护。

十番音乐又称“十班”、“五对”等，因用丝、竹、革、木、金制作的10件乐器演奏而得名。这种音乐轻松活泼，节奏感强，音律和谐，悦耳动听，在我国福建、广东、江苏、浙江等地广为流传。十番曲调大多来源于民间小调和哗牌（唢呐曲），同时也从戏曲、曲艺及歌曲曲调中吸取了不少养分，其演奏形式有坐奏、行奏、舞奏之分，演奏时一般由掌板者充当指挥。（分段）黄石惠洋十音源远流长，有“闽中雅乐”、“太古遗音”之称，主要流传于福建省莆田市及毗邻的福清、惠安等县莆仙语系地区，进而流布到台港澳地区和新加坡、马来西亚等莆仙籍华侨华人聚居地。黄石惠洋十音形成发展于明清时期，清末民初进一步达到鼎盛。（分段）经过历世沿袭传承，黄石惠洋十音至今仍保留着一批古老的乐器和曲牌，被誉为“南曲活化石”。惠洋十音班一般由10人至12人组成，演奏时使用的乐器较为独特，包括拉弹和吹打两大类，有四胡、尺胡、老胡、单弦、八角琴、单弦小三弦、飘笛等。其代表性曲目《孟道·风入松》、《古台序》、《古太栏》等都是历世相传的名曲。惠洋十音演奏时，弓法齐整，音色甜美，韵律明快，气氛热烈，既有江南丝竹的柔婉风格，又有北方音乐的粗犷特征。惠洋十音主要在寺庙开光和婚娶、寿诞等民俗活动中演奏，具有多源性、丰富性等重要特征，显现出较高的艺术价值。（分段）作为一种古老的民间艺术，黄石惠洋十音丰富多彩的内容及长久的传承历史在全国其他地方音乐中是不多见的。它不仅丰富和完善了中国音乐史，而且在世界音乐史中也占有一席之地。目前，黄石惠洋十音赖以生存发展的社会基础发生了变革，一些传统民俗日渐淡化，许多十音能手年事已高，十音发展举步维艰，迫切需要抢救保护。

十番音乐又称“十班”、“五对”等，因用丝、竹、革、木、金制作的10件乐器演奏而得名。这种音乐轻松活泼，节奏感强，音律和谐，悦耳动听，在我国福建、广东、江苏、浙江等地广为流传。十番曲调大多来源于民间小调和哗牌（唢呐曲），同时也从戏曲、曲艺及歌曲曲调中吸取了不少养分，其演奏形式有坐奏、行奏、舞奏之分，演奏时一般由掌板者充当指挥。（分段）佛山十番是一种颇具地方特色的民间器乐演奏形式，分布在广东省佛山市南海区佛山镇方圆五六公里的范围内，距今已有六七百年的历史。据老艺人口传，大约二百年前佛山十番由安徽、江浙一带传入当地。原有锣鼓合奏的“素十番”和丝竹锣鼓合奏的“混十番”两种形式，现仅存“素十番”一种，与苏南十番锣鼓关系密切。佛山十番中保留有元代南北曲曲牌，在流传过程中与民俗活动紧密结合，吸收了飞钹演奏和本地八音锣鼓的常用乐器，形成具有浓郁地方色彩的民间器乐形式。（分段）佛山十番最大的特色是轻薄小钹不按常规碰击，演奏者一手执钹冠，一手甩动穿上绳子的另一钹擦击，10人8人同时表演各种花式，呈现出很强的可舞性和可观性，故有“飞钹”之称。这种飞钹表演目前在国内独一无二。佛山十番作为喜庆锣鼓乐，多在端午、七夕、中秋等民间节日及神诞、“出秋色”（又叫“秋景”）活动中演奏。目前有完整录音和乐谱记录的佛山十番曲牌共有两套，一套是“明星影映”的《挂牌》、《长锣》、《碎锦》，一套是茶基村的《耍金钱》、《合鼓引》、《套鼓起》、《长锣》。（分段）佛山十番自成一格，具有较高的艺术和民俗学研究价值，同时还可以为苏南十番锣鼓的流变研究提供重要材料。20世纪30年代，由于战争的破坏，佛山各十番会都停止了活动。新中国成立后，当地一些十番组织重新得到恢复。目前，许多老艺人相继去世，能传承这一传统技艺的继承者为数不多，在此情形下，佛山十番岌岌可危，需要积极制订措施，迅速展开系统的保护工作。

十番音乐又称“十班”、“五对”等，因用丝、竹、革、木、金制作的10件乐器演奏而得名。这种音乐轻松活泼，节奏感强，音律和谐，悦耳动听，在我国福建、广东、江苏、浙江等地广为流传。十番曲调大多来源于民间小调和哗牌（唢呐曲），同时也从戏曲、曲艺及歌曲曲调中吸取了不少养分，其演奏形式有坐奏、行奏、舞奏之分，演奏时一般由掌板者充当指挥。（分段）海南八音器乐是海南器乐的主要品种，因采用弦、琴、笛、管、箫、锣、鼓、铙八大类乐器演奏而得名。海南当地俗称所谓八音既包括乐器、乐曲，也包括乐队。海南八音唐宋时期即出现了雏形，至明代已发展得十分成熟。明代海南琼山县音乐家王浩然因熟操八音而闻名京城，成化年间与儿子同被选为宫廷乐师，他为后世留下了《琶瑟谱》三卷和《八音摘要》二卷。从清代到民国直至新中国成立，这一器乐形式在海南长期盛行不衰。它流布于整个海南岛，并随着琼侨的足迹走向东南亚各国。（分段）海南八音的乐曲异常丰富，其演奏按习惯分为大吹打、锣鼓清音、清音和戏鼓四类。大吹打以双唢呐吹奏，配合大件打击乐器演奏《大开门》、《小开门》之类气势磅礴的乐曲；锣鼓清音分为两种，一是以小唢呐为主奏乐器演奏《庆丰收》等乐曲，二是以大唢呐为主奏乐器演奏《闹军坡》等乐曲。清音采用“文排”的弦、琴、笛、管演奏曲调轻巧跳跃、流畅明快的《弄手花》、《送姑》等乐曲；戏鼓以用唢呐代替演员的演唱，吹奏海南地方戏曲唱腔联缀而成的《琼花怒放》、《普天同庆》等“联套曲”，而以其余乐器伴奏。（分段）从音乐史角度来看，海南八音器乐具有很高的研究价值。它根植民间，乡土气息浓郁，为广大群众所喜闻乐见。目前共收录到海南八音器乐的传统乐曲五百多首，征集到民国十三年（1924）左右遗存下来的手抄工字谱三部。受现代文娱方式冲击，海南八音队伍现已呈现青黄不接之势，有绝响之虞，急需抢救保护。

鲁西南鼓吹乐是一种以唢呐为主奏的民间器乐，它以嘉祥鼓吹乐为典型代表，主要分布在山东省济宁、枣庄、菏泽三市及周边地区。鲁西南鼓吹乐主要依赖节日庆典、婚丧嫁娶等民俗活动而存在。（分段）依照传统习惯，民间将以一支唢呐为主奏，另配以笛、笙、小镲、鼓等乐器者，称“单大笛”（唢呐，当地俗称大笛）；以两支唢呐为主奏，另配以小镲、云锣、汪锣、乐鼓等乐器者，称“对大笛”。此外，还有以锡笛为主奏的乐队和“咔戏”乐队等。（分段）在长期的传承实践中，鲁西南鼓吹乐形成了丰富的曲目家族、多样的调类系统、精湛的演奏技艺、数以百计的民间乐班和数以千计的鼓乐传人。代表性曲目有《百鸟朝凤》、《六字开门》、《一枝花》、《大合套》、《风搅雪》、《抬花轿》等，曲目总数在三百支以上；代表性演奏家有任同祥、贾瑞启、袁子文、魏永堂等，代表性乐班仅嘉祥一县就有以杨兴云为代表的“杨家班”，以曹瑞启为代表的“曹家班”，以任同祥为代表的“任家班”，以赵兴玉为代表的“赵家班”和以贾传秀为代表的“贾家班”。其中，杨家班的演奏风格古朴典雅，庄严肃穆；曹家班演奏时音色纯正，柔和甜美；任家班演奏时音色明亮，感情细腻；赵家班演奏时音色宽厚，高昂明亮；贾家班演奏时音色清脆，激荡起伏。一个时期以来，这五大班社带领其他鼓乐传人活跃于当地民间社会生活中，争奇斗妍，各领风骚，深得民众喜爱，并使嘉祥成为誉满中国、闻名遐迩的“唢呐之乡”。（分段）鲁西南鼓吹乐风格独特，质朴豪放，高亢激昂，具有较高的艺术价值，得到专家和广大群众的喜爱。鲁西南鼓吹乐这种普及面较广的民间艺术，经过专业文化工作者长期的挖掘、整理和推广，已在各方面得到了很大的提高，由婚丧嫁娶活动中的演奏，逐步扩展到大型节日联欢、开业庆典、参军升学、丰收喜庆等场合的演奏，为丰富城乡文化生活、满足群众文化需求起到了一定的作用。

鲁西南鼓吹乐是我国北方鼓吹乐的一大支脉，它主要分布在山东省西南部的菏泽和济宁、枣庄的部分县（区），而以菏泽市牡丹区、巨野县、单县、鄄城县最具代表性。鲁西南鼓吹艺术的历史可追溯到汉代，嘉祥武氏祠建造于东汉末年，祠内的汉画像石便生动描绘了当时鼓吹乐演奏的场面。（分段）鲁西南鼓吹乐由吹管乐和打击乐组成，按演奏功能可分为一般鼓吹乐、祭祀乐和拜神乐三种，演奏形式主要包括行进演奏和坐场演奏两种。唢呐是鼓吹乐中最主要的乐器，其常用技法有泛音、指花音、打音、垫音、气拱音、气顶音、花音、滑音等。鲁西南鼓吹乐演奏曲目历史十分悠久，既有宋元以来的杂剧曲牌，也有大量的明清小曲，《百鸟朝凤》、《抬花轿》、《大合套》、《大笛搅》、《一枝花》、《锁南枝》等都是其中的代表性曲目。（分段）鲁西南鼓吹乐朴实爽朗，粗犷雄健，浑厚挺拔而不失优美细腻，散发着浓厚的乡土气息，具有很高的艺术和学术研究价值，是享誉鲁西南乃至全国的艺术奇葩。当前，由于社会文化环境的变迁等诸多原因，鲁西南鼓吹乐班社无法实行系统有效的管理，很多优秀曲目得不到充分的挖掘、整理和保护，传承每况愈下，发展前景堪忧，急需重点保护。（分段）

鲁西南鼓吹乐，当地又称“吹响器”、“吹呜哇”，是一种以唢呐为主奏乐器的民间音乐形式。常用的伴奏乐器有笙、笛、梆子、鼓、镲等，乐队一般6—10人，吹奏的曲目除传统的唢呐曲牌和独奏曲以外，还可以用“咔戏”的形式演奏一些地方戏曲。因其高亢嘹亮，音色甜美，有着丰富的音乐表现力和浓郁的地方特色而深受群众的喜爱。（分段）鲁西南鼓吹乐由吹管乐器和打击乐器组成。现在以唢呐演奏为主，以笙、笛子、梆子等伴奏为辅。常用的演奏技法有泛音、指花音、打音、垫音、气拱音、气顶音、花音、滑音等。（分段）鲁西南鼓吹乐朴实爽朗、粗犷雄健、浑厚挺拔，但又不失其柔美、抒情，有着浓厚的乡土气息，具有很高的艺术价值、研究价值和实用价值。（分段）近年来，随着老艺人的去世，鲁西南鼓吹乐面临着失传的危险，保护鲁西南鼓吹乐已是当务之急。（分段）（分段）

鲁西南鼓吹乐，当地又称“吹响器”、“吹呜哇”，是一种以唢呐为主奏乐器的民间音乐形式。常用的伴奏乐器有笙、笛、梆子、鼓、镲等，乐队一般6—10人，吹奏的曲目除传统的唢呐曲牌和独奏曲以外，还可以用“咔戏”的形式演奏一些地方戏曲。因其高亢嘹亮，音色甜美，有着丰富的音乐表现力和浓郁的地方特色而深受群众的喜爱。（分段）鲁西南鼓吹乐由吹管乐器和打击乐器组成。现在以唢呐演奏为主，以笙、笛子、梆子等伴奏为辅。常用的演奏技法有泛音、指花音、打音、垫音、气拱音、气顶音、花音、滑音等。（分段）鲁西南鼓吹乐朴实爽朗、粗犷雄健、浑厚挺拔，但又不失其柔美、抒情，有着浓厚的乡土气息，具有很高的艺术价值、研究价值和实用价值。（分段）近年来，随着老艺人的去世，鲁西南鼓吹乐面临着失传的危险，保护鲁西南鼓吹乐已是当务之急。（分段）

板头曲为中州古曲，用筝、琵琶、三弦等乐器演奏，是中华民族音乐遗产中的经典。因主要在河南曲子正式演唱之前，用独奏、合奏等形式演奏的前奏乐曲，故亦称“板头曲”或“河南曲子板头曲”。（分段）板头曲分布较广，南阳、泌阳、邓县、许昌、开封皆可见其踪迹，但传播中心在南阳市。据载，明崇祯年间，板头曲随河南曲子见诸市井。清初，逐渐盛行于上述各地。其乐队不备锣鼓笙管，而以弹拨乐器为主，另加胡琴、四胡等拉弦乐器，由此成为我国民间乐队中难得一见的弦索乐组合。其乐曲多半源于古老器乐曲牌《八板》及其各种变体，同时广泛吸收河南曲子曲牌、唱腔及民间小调。代表性曲目有《天下大同》、《高山流水》、《新开板》、《陈杏元和番》、《打雁》、《赏秋》、《闺中怨》、《上楼》、《下楼》等。曲体大部分为六十八板体，结构严谨而又灵活多变。（分段）1949年后，板头曲得以复苏并受到广泛重视。1953年，著名古筝演奏家、板头曲传人曹东扶先生代表河南参加了全国第一届民间音乐舞蹈会演，板头曲的独特风格在音乐界引起强烈反响。同年，部分板头曲经中央音乐学院民族音乐研究所整理出版。一代名家曹东扶先生传谱的筝曲《高山流水》、《苏武牧羊》更是传遍神州，远播海外。中国乐器表演课程(本科)教学大纲中的《闺中怨》、《高山流水》、《闹元宵》、《上楼》、《下楼》等都是板头曲曲谱。此后，曹东扶及其后人全力投入板头曲的记录整理和演奏，为传承、保护这一罕见的音乐品种做出巨大贡献。近期，随着大多数传人去世，板头曲正面临凋敝失传的危机。

宜昌丝竹亦称“细乐”，是宜昌民间器乐艺术的代表体裁。它主要流行于夷陵区的鸦鹊岭、龙泉，并以鸦鹊岭为中心，辐射毗邻的枝江、枝城、当阳等县市。（分段）宜昌丝竹具有悠久的历史与深厚的文化传统，传承至今已近二百年，历经七代乐人。北宋欧阳修任夷陵县令时，对当地民风民俗作了“腊市鱼盐朝暂合，淫祠箫鼓岁无休”的描述；著名文学家苏轼也留有“庙前行人拜且舞，击鼓吹箫屠白羊”的诗句。据清《东湖县志》（今夷陵区）载，宜昌风俗一般在“元宵张灯……鼓乐笙箫，遍游街市”。（分段）宜昌丝竹现有六十余首乐曲，仅鸦鹊岭一镇就有六十多个乐班，七百余乐人。常见曲目有《水龙吟》、《戏球》、《小起堂》、《小开门》、《客丧》等。（分段）宜昌丝竹在民间长期演奏于婚丧嫁娶和民俗活动之中，主奏乐器为丝弦和竹管。该乐种的曲牌有明显的丝竹曲牌特点，有以“一曲生五曲、五曲生七调”的曲牌派生法，同时还以起调毕曲音构成主导乐句贯穿全曲。宜昌丝竹曲调优美，表现细腻，加上打击乐轻敲细打，往往给人以典雅、清新之感。其旋律则较为华丽，板式也较为规范，曲牌、小调与本地民歌交融形成特有的风格。（分段）宜昌丝竹因传承的断层和艺人的老龄化使之走到消亡的边缘，亟待抢救保护。总结、研究宜昌丝竹的联曲规律与乐曲派生技法，对拓展民族音乐创作、弘扬民族优秀传统文化都有极其重要的作用。

枝江民间吹打乐是由打击乐器、丝弦乐器、唢呐等结合在一起演奏的民间器乐体裁。其中打击乐器包括鼓（大鼓、堂鼓、板鼓、书鼓、战鼓等）、梆子（木鱼、木梆、竹梆等）、锣（大锣、小锣、苏锣、马锣、京锣、云锣、虎音锣等）、钹（大钹、小钹、川钹、小京镲）等，丝弦包括二胡、京胡、四弦等，唢呐包括高音唢呐和中音唢呐，另有大号等乐器。常用曲目有《山歌调》、《六字流板》、《正宫流板》、《春来》、《万年欢》等。（分段）枝江民间吹打乐经过多年的发展演变，已形成了一种普遍、实用、极具地域特色的演奏风俗。它主要在民间的婚丧嫁娶及各种庆典、劳动和岁时节庆活动中演奏，以配合舞蹈等民间艺术形式。（分段）枝江民间吹打乐分为由打击乐器组合进行演奏的“粗乐”和在打击乐器演奏中杂夹唢呐、笛子、二胡、京胡等吹奏、丝弦乐器的“细乐”，粗乐又称武场，细乐又称文场。依技艺流派，枝江民间吹打乐分为上河（又称荆河）和下河两派；按地域则分为南河和北河两路。（分段）枝江民间吹打乐讲究十样“家业”（乐器）的完整组合，同时吸纳枝江本地山歌、田歌、五句子、小调等民间音乐元素，形成了“十番鼓”的技术种类和风格，具有浓郁的地方特色。（分段）枝江民间吹打乐经过几起几落的发展历程，虽几度处于濒危，但在地方政府及文化部门的努力下，得到了较好的传承和保护，成为鄂西南地区民间音乐艺术的一朵奇葩。2000年，枝江市被文化部正式命名为“中国民间艺术之乡”、“民间吹打乐之乡”。

广东音乐是流行于以广州为中心的珠江三角洲及广府方言区的传统丝竹乐种，是岭南民间传统文化的瑰宝。它以轻、柔、华、细、浓的特点和清新流畅、悠扬动听的岭南风格备受民众的喜爱，影响遍及大江南北，流行于世界各地的华人社区。（分段）广东音乐有四百余年的历史，自明清以来，经历了萌发期、发展期和成熟期等阶段，曲名和乐谱可稽的乐曲现有五百多首。代表性曲目有《雨打芭蕉》、《旱天雷》、《双声恨》、《三宝佛》、《步步高》、《平湖秋月》、《娱乐升平》、《赛龙夺锦》等。其乐队有多种组合，最典型的是20世纪二三十年代的“五架头”（又称“硬弓组合”，即二弦、提琴、三弦、月琴、横箫）和“三架头”（粤胡、扬琴、秦琴），各种丝竹乐器配合默契，相得益彰，全面展示了岭南丝竹音乐的精微和华美。（分段）在长期的创作表演实践中，广东音乐开放性地选择、吸收了外来音乐及国内其他民间艺术的有益成分，加以改造，为我所用，形成了一个独特的民间音乐品种。它拥有一批杰出的作曲家、演奏家和代表性乐器，与粤剧、岭南画派并列为“岭南三大艺术瑰宝”。（分段）在海外，凡有华人的地方就有广东音乐。广东音乐是海外华人与祖国家乡之间的情感纽带，为海外华人传承优秀中国文化传统作出了不小的贡献。（分段）台山市位于珠江三角洲西南部，是全国著名的华侨之乡。台山的“八音班”是广东音乐的活动形式之一，具有独特的地方色彩和悠久的历史。明清之时，八音班主要演奏佛教音乐和民间小调。太平天国运动后，八音班实行变革，将乐曲演奏和戏曲演唱相结合，逐步走入成熟。1949年后，台山市的广东音乐活动纳入城乡文化室的范畴，成为文化室的活动项目。目前全市有一百二十多个广东音乐活动组织，遍布城乡。（分段）作为岭南文化的杰出代表，广东音乐文化底蕴深厚，内涵丰富，经过数百年的传承发展，自成体系，风格独特，深深植根于岭南民间。这一优秀传统文化瑰宝如今也面临传承和发展的问题，保护和扶持工作急需加强。

潮州音乐是流传于广东潮州地区各类民间器乐的总称，除潮州外，还广泛流行于闽南、粤东、广州、上海、台湾、香港、澳门各地及东南亚各国和潮人聚居地。潮州市是潮州音乐的中心和发祥地，其源头可追溯到唐宋之际，至明清时期发展成熟。（分段）潮州音乐源于当地民歌、歌舞、小调，并吸收弋阳腔、昆腔、秦腔、汉调、道调和法曲诸乐的素材，兼容并蓄，自成一类。它蕴藏丰富，品种繁多，大致可分为广场乐和室内乐两大类。前者包括潮州大锣鼓、外江锣鼓乐、潮州小锣鼓、潮州花音锣鼓、潮州八音锣鼓，后者包括笛套古乐、潮州弦诗乐、潮州细乐、潮州庙堂音乐等。潮州音乐内涵丰富，既能表现小桥流水式的趣味，又能演绎出气壮山河的史诗。潮州音乐所独有的“二四谱”是十分古老的谱式，在其独特的律制中，“si”、“fa”二音的灵活变化体现了潮乐独特的韵味，同时构成潮乐轻六、重六、活五、反线等多种调式以及演奏上强调充分发挥作韵和即兴加花两种技法。潮州音乐常用乐器约有二十余种，最具有本地特色的是二弦、唢呐、深波等。代表性曲目有《抛网捕鱼》、《双咬鹅》（大锣鼓）、《昭君怨》、《小桃红》（细乐）、《晏灯楼》（苏锣鼓）等。潮州音乐的乐器组合、演奏技巧、曲式结构、变奏手法都具有独特的章法和美学依据，是一笔非常宝贵的音乐文化遗产。（分段）南宋末年，宋室宫廷乐宦吴丙（字汝光，原籍江西）随师抵潮，宋亡后，吴丙定居潮阳棉城，宫廷音乐的种子也因此播落于潮阳大地，经过历代乐工们的充实和发展，形成了潮阳笛套音乐古朴典雅的风采和浓郁的地方特色。（分段）就其表现形式而言，潮阳笛套音乐的品类，可分为笛套音乐和笛套锣鼓。笛套音乐包括笛套古乐（即传统的笛套音乐）和经融合、演变而成的笛套音乐。笛套古乐从曲式结构到旋律进行，都保留了古代宫廷音乐韵味。其风格特点古朴、庄重、典雅、幽逸、清丽、悠扬，具有浓厚的中国民族传统色彩。笛套锣鼓包括笛套小锣鼓、笛套大锣鼓和笛套苏锣鼓，笛套小锣鼓是指笛套音乐配上小巧玲珑的锣鼓点，笛套大锣鼓是指笛套音乐配上大鼓、斗锣、大钹等音量恢宏的大型打击乐，笛套苏锣鼓则是指笛套音乐配上苏锣鼓。（分段）就其共性而言，潮阳笛套音乐是属于套曲式的音乐品种。它以笛、管、笙、箫为主奏乐器，有机地配以三弦、琵琶、古筝和其他的弦乐、弹拨乐等。就其个性而言，潮阳笛套音乐从大笛吹奏的方法到奏出的音色有别于其他地方，构成潮阳笛套音乐地方特色的一个重要因素——“潮阳味”。在吹奏方法上，潮阳笛套音乐是传统的（宫廷式）“龙头凤尾指”，领奏乐器的大笛（横笛）是28节大锣鼓笛。（分段）由于历史和经济原因，潮州音乐已出现逐渐衰落的状态。历史资料散佚，艺术人才老化等等，无不制约着潮州音乐的传承和发展，因此，有关方面需要进一步加大保护的力度。

广东汉乐分布在广东梅州、汕头、韶关、惠阳等地区，又以梅州市大埔县为代表，旧称客家音乐、外江弦、儒家乐、汉调音乐等。据查是古代汉民由中原南迁时带入的，有“中州古乐”之称，在大埔流传至少有五百年以上的历史。广东汉乐保留了原有中原音乐的特点，并与大埔当地的民间音乐（如打八音、中军班音乐）等相融合，同时又吸纳了潮乐（如大锣鼓）的一些成分，已成为广东三大乐种之一。（分段）按照传统的演奏形式、长期沿革的演奏习惯及不同用途，广东汉乐分成五个类别。一是丝弦乐，俗称“和弦索”。它是广东汉乐中最普及、最大众化的演奏形式。演奏时以头弦（俗称“吊规子”）或提胡领奏，配以扬琴、三弦、笛子、椰胡等乐器。二是清乐，又称儒乐。它追求比较高雅的演奏形式，为文人雅士所偏好。演奏时乐器较少，主要有古筝、琵琶、椰胡、洞箫等，人称筝、琶、胡“三件头”。三是汉乐大锣鼓，又称八音。它主要应用于民间迎神赛会或闹元宵等客家传统节日。演奏时以唢呐主奏，另辅以大鼓、苏锣、大小钹、碗锣、铜金、小锣、马锣（八音用）等打击乐器。四是中军班音乐。历史上它主要由职业或半职业的民间音乐班社演奏，作为仪仗性质的音乐，主要用于民间的婚丧喜庆活动。演奏时以唢呐为主奏乐器，配以打击乐和若干丝弦乐。五是庙堂音乐。它是举行宗教法事时演奏的吹打音乐，演奏时以唢呐为主，配以打击乐和若干丝弦乐。（分段）广东汉乐曲目丰富，从已整理出版的《广东汉乐曲目集》来看，共有曲目612首，其中丝弦乐430首，清乐56首，汉乐大锣鼓23首，中军班音乐62首，庙堂音乐31首。代表曲目有丝弦曲《单点尾》、《玉山坡》、《思夫》，唢呐曲《粉叠》、《普天乐》、《玉芙蓉》，庙堂音乐有《一封书》、《水底鱼》等。

接龙吹打乐系重庆市巴南区接龙镇的民间器乐乐种，至迟在明代末年就已正式形成。经过四百多年的传衍，接龙吹打有了很大发挥发展。它有吹打乐、锣鼓乐、吹打唱三大类别和丫溪调、下河调、青山调、昆词、教仪调、将军锣鼓、伴舞锣鼓7个品种，拥有乐曲983首。接龙吹打的曲牌主要有【大号牌】、【朝排】、【将军令】、【水龙吟】、【南锣】、【六幺令】、【风入松】等。重庆市巴南区现有乐班二百六十余个、乐手近两千人，保存有上百年的古老乐器26件，其中4件在200年以上。乐班不仅经常参加本地民众婚丧寿庆仪式的演出，而且曾多次组团（队）参加市、区（县）的比赛演出，被区、市、中央及台湾电视台摄制成专题片向全国和海外播放。同时，还出版了约八十万字的《接龙吹打乐》、二十余万字的《乡乐新韵——接龙吹打乐论文选》。1991年，重庆市文化局将接龙镇命名为“民间吹打乐之乡”，1999年，又将接龙吹打乐命名为“巴渝十大民间艺术”之一。（分段）曲目丰富、乐班乐手众多、理论研究与艺术实践同步发展的接龙吹打乐在巴渝吹打中独树一帜，颇具特色。

万盛区金桥吹打乐是重庆市万盛区金桥镇的民间吹打乐种，它产生于宋元时期，距今已有七百多年历史。金桥现有乐班七十多个、乐手八百多人。在长时期的传承中，金桥吹打形成了喜庆类、生产生活类、丧事类、民间传说类等类别，有【花灯】、【大曲牌】、【朝牌】、【宫堂】等曲牌和品打、刁打、散打、干打、夹打、刁散打、竹叶吹奏、口哨等演奏技艺，曲目达一千余首。（分段）金桥吹打有音域宽、音量大、力度厚、音色明快、穿透力强等特点。其最显著的特色技巧是清代刘多二创造的“马风声”，经刘汉卿、向义云、向紫钦、翁庆华等五代人二百多年的发展，“马风声”技艺日臻成熟。演奏中唢呐高鸣酷似马啸，鼓响“得格斗”犹如马蹄声，曲至高潮，马啸与蹄声共鸣，演示出万马奔腾之势，由此形成名闻遐迩的“马风声”派。（分段）金桥吹打在四川省、重庆市的演出比赛中多次获奖，重庆市文化局命名金桥镇为“吹打乐之乡”，金桥吹打为“巴渝十大民间艺术”之一。（分段）目前，金桥镇有造诣的吹打乐手年事渐高，相继谢世，年轻人参加吹打者日趋减少，一些绝技难以传承，接龙吹打与金桥吹打均处于濒危状况，急需抢救保护。

广西八音，又称“桂南八音”，是中国民间器乐的一个乐种，因使用鼓、锣、钹、笛、箫、弦、琴、人声等八种乐器演奏而得名“八音”，主要流布于南宁、玉林、贵港、钦州、梧州、贺州等地的汉族、壮族、瑶族聚居地。它曲调优美、嘹亮，演奏风格热烈、欢快，富有广西地方民族特色，是广西颇有影响的民间器乐艺术，其中以玉林的八音最具代表性。（分段）玉林地处广西壮族自治区东南部，古称“鬱林”，自史以来就有“千年古州”之称。早在原始社会末期，居住着西瓯、骆越等部落。秦始皇在岭南设郡时，玉林境地始有行政建制。在玉林建州的唐末宋初，西北边境少数民族的民间乐曲开始传入广西，并很快流传到广西南部。受这些外来民间乐曲的影响，广西南部地区的历代民间艺人糅合了当地民间音乐元素，创造了具有桂南地方特色的民间器乐—广西八音。南宋孝宗时期周去非在其撰写的《岭外代答》和清代光绪年间出版的《鬱林州志》均有记载。（分段）广西八音在演奏种类上因地域的不同而分为玉林软场八音、硬场八音，南宁壮族文场八音和武场八音等。在演奏形式上以合奏的形式来表现，主要有坐奏和行奏。在音乐功能上主要用于民间新居落成、婚娶、丧葬、祝寿、开业、节庆、迎宾等民间、民俗活动，也为舞龙、舞狮、民间戏曲、舞蹈伴奏，还在群众文艺舞台上表演，音乐表现力十分丰富，艺术生命力较强，深受人民群众喜爱。

梁平癞子锣鼓是重庆市梁平县境内流传的一种民间器乐，起源年代已不可考。据清代该县文人蓝逸清的《竹枝词》记载，梁平癞子锣鼓应该在明清之际就已广为流传。（分段）梁平癞子锣鼓的乐曲称为“锣鼓引子”，以“十八癞子”锣鼓的引子为代表。主要有“老癞子”、“花癞子”、“鸳鸯癞子”、“刁癞子”、“干癞子”、“重葫芦”、“南山网”等。其中十八癞子的主要曲目有《老癞子》、《佬癞子》、《花癞子》等。头与尾常用的曲目有《金银灯》、《战灵芝》、《急尾子》。在演奏过程中，一口气要打十八个段子，分别由三个段子组成一组，共六组。每组必有马锣开头的段子、钹开头的段子和大锣开头的段子。在此基础上，又发展为包括“金银灯”、“金银花”、“红绣鞋”等上百种锣鼓引子。（分段）梁平癞子锣鼓的乐器有二鼓、马锣、钹、大锣、钩锣、镲子六种，乐队由五人组成，打马锣者兼打钩锣。梁平癞子锣鼓具有声音洪亮、气氛热烈、音韵起翘、耐人寻味等特点，常在节日盛会、开业庆典、生日礼仪、婚丧嫁娶等民俗活动中演奏，深受人民群众的喜爱。（分段）目前一些艺人相继去世，现有艺人年岁已高，年轻人又不愿学打锣鼓，故锣鼓艺人日渐减少，只得将原有的乐班合并演奏。在此情势下，梁平癞子锣鼓濒临灭绝。

土家族打溜子是土家族地区流传最广的一种古老的民间器乐合奏，它历史悠久，曲牌繁多，技艺精湛，表现力丰富，是土家族独有的艺术形式。（分段）土家族打溜子主要分布在湘西州酉水流域土家族聚居的永顺、龙山、保靖、古丈4县68个乡镇。土家族打溜子与土家族人民的生活密切相关，土家人的婚嫁、寿诞离不开打溜子，年节喜庆要打溜子，特别是土家族的传统舍巴日更是少不了打溜子。由溜子锣、头钹、二钹、马锣组成的打溜子乐队，能将各类乐器的技巧融于一体，并充分发挥每件乐器的演奏技艺。现存的土家族溜子曲牌约有100个，其内容可分为绘声、绘神、绘意三大类。绘声类如《鲤鱼漂滩》、《雁儿拍翅》等，绘神类如《小纺车》、《闹年关》等，绘意类《四季发财》、《观音坐莲》等曲牌，此外还有《安庆》、《迎风》、《八哥洗澡》、《画眉跳杆》、《双龙出洞》、《燕排翅》、《古树盘根》、《扭插秧》等数十首代表性传统曲目。在我国少数民族器乐艺术中，打溜子独特的组合、精湛的演奏技艺自成系统，具有极大的代表性。它不仅能为民族学、社会学的研究提供不可忽略的重要材料，也可作为音乐学中音色旋律学研究的极其珍贵的原生性文化标本之一。（分段）1949年以来，打溜子先后被国家艺术团体介绍到美国、德国、波兰、俄罗斯等国家，产生了强烈反响，引起巨大轰动。

土家族打溜子是土家人在长年狩猎、伐木、垦植等劳动中形成的，最初称为打“家业”，俗称“围鼓”、“抽溜子”。湖北省的土家族打溜子主要分布在五峰土家族自治县和鹤峰县等地，鹤峰县打溜子又主要集中在走马镇铁炉乡的大部分村落，系二百多年前由外乡传入。（分段）土家族打溜子用一面鼓、一面锣、两副钹和一个勾锣组合演奏，5件乐器由5人分别操持，称为“五合班”，在当地有“鼓一、锣二、钹三声，勾锣为龙点眼睛”之说。打溜子全靠鼓面上发出的“鼓眼”指挥演奏，调动音乐情绪，当地人因称之为“围鼓”。鹤峰土家族打溜子的乐牌有一百余种，演奏时用衔接性乐牌将若干单一体乐牌组成串联体乐曲，交替演奏。根据指挥乐器的不同，可分为“摩眼锣鼓”、“鼓眼锣鼓”等类，“鼓眼锣鼓”又根据变换和提示性演奏乐牌的不同而分为“文牌鼓眼”、“武牌鼓眼”和“点子鼓眼”。演奏中由鸳鸯钹（即头、二钹）此起彼落交替拍打出来的“钵钵儿音”、“荷叶儿音”、“疏花”、“挤花”等组成系列乐句，构成基本乐章。锣与鸳鸯钹交替编织乐曲，维系乐牌的主体与风格，鲜明地反映出锣鼓乐牌的线性结构即锣鼓经。而鼓与勾锣则顺合音响趋势，起着“画龙点睛”的作用。（分段）演奏过程中，乐手可以充分利用速度、音色、力度、节拍的变化将各种不同曲牌有机地联缀成套，以表现诸多生动形象和各种情趣。很多曲牌都以动物动态命名，如《燕平翅》、《凤凰闪翅》、《龙虎斗》、《八哥洗澡》、《鹞子翻身》等，形象生动，具有一定的感染力。（分段）土家族打溜子历史悠久，曲牌丰富，艺术风格独特，与当地群众的生活习俗紧密相连，极具艺术欣赏和学术研究价值。但随着社会经济的发展，当地群众的生活方式不断更新，加之外来文化强烈冲击乡土文化，土家族打溜子的生存环境已经与这种传统民间艺术形式不相协调，打溜子传承发展的前景令人担忧，采取措施对之进行必要保护已经迫在眉睫。（分段）

永年鼓吹乐在河北冀东南鼓吹乐中最具代表性，是河北省最有影响的民间器乐曲种之一。传说隋末起义军领袖窦建德在永年建都称王时，军中和民间就已有吹打乐。明中叶以后，鼓吹乐日渐成熟、繁盛。清光绪年间编制的《永年县志（风俗志）》中记载，民间婚葬祭礼时大量使用，代代相传不替。20世纪70年代前，在城乡群众文化活动中，鼓吹乐这种艺术仍然十分兴旺。（分段）永年鼓吹乐演奏方式多样，主要有吹奏乐、打击乐和咔戏三种。它曲目丰富，包括杂牌曲、套曲和吹咔曲三种，现有曲目二百余首，曲牌五十余种，很多曲目为永年所独有。其演奏风格粗犷热烈，欢快活泼，具有鲜明的地域特色。常见曲目有《一枝花》、《太行情》、《小放驴》、《大登殿》、《抬花轿》、《大放驴》等。（分段）永年鼓吹乐主要以家族方式传承，在长期的传习过程中，逐渐形成五大家族流派。永年鼓吹乐是河北省极具特色的地方民间艺术形式，是研究学习我国民间音乐的珍贵资料，其传统演奏方式、演奏技巧及演奏风格对我国当代民族吹奏表演艺术的发展和创新有很大的启示作用。（分段）抚宁鼓吹乐曲目众多，素有“牌子十四套，小曲赛牛毛”之说。现存乐曲有秧歌曲、大牌子曲、汉吹曲、花吹曲、杂曲等五大类共两百余首。常用曲目有《满堂红》、《句句双》、《柳青娘》、《小磨房》、《绣红灯》、《老官调子》等。抚宁鼓吹乐乐器形制十分独特，不同形制的各类唢呐是其主奏乐器，此外还有用于咔戏的“咔碗”、花吹中用的“口琴”及其他多种常用乐器。抚宁鼓吹乐演奏方式多样，技巧独特，有线上、加花、成字、花舌、颤指、三强音、变色等方式，更有用三节唢呐演奏的“拔三节”及“别把”、“串吹”等，吹奏与形体动作表演有机地结合，演奏风格粗犷有力，活泼风趣，热烈诙谐，具有浓郁的乡土气息。抚宁鼓吹乐主要用于婚丧嫁娶、年节喜庆和民间舞蹈的伴奏，历来深受群众欢迎。它以家传、干亲拜把子和拜师收徒三种方式传承，历代人才云集，名家辈出，许多乐手都有“少年学艺家乡中，成年卖艺下关东，晚年传艺回故里，关内关外传美名”的从艺经历。（分段）抚宁鼓吹乐内容丰富，具有鲜明的地域文化特色及重要的历史和艺术价值。近些年来，由于多方面的原因，永年鼓吹乐和抚宁鼓吹乐均处于日益萎缩、后继乏人的濒危状态中，亟待抢救、保护。

临汾市古为尧都，世称平阳，是中华民族五千年灿烂文化的发祥地之一。威风锣鼓作为民间锣鼓艺术的一个品类，在临汾市不仅有长远的历史渊源，更有广泛的群众基础。（分段）威风锣鼓最早的名称为“锣鼓”，俗称“家伙”，主要分布在临汾市区及霍州、洪洞、浮山等县。在漫长的发展过程中，威风锣鼓汲取不同时代的艺术精华，使自身渐趋完美。（分段）威风锣鼓的表演形式主要有两种，一种是挎鼓表演，平阳大多地方都由鼓手挎一面圆形大鼓敲打表演；另一种表演形式是架子鼓，这种形式主要盛行于浮山县，表演时队形变化较少，行进中边走边打。由于传承的变化和地域的差异，威风锣鼓形成了河东、河西两个流派，常见曲目有《七牌子》、《牛腰子》、《乱如麻》、《风搅雪》、《银扭丝》、《倒垂帘》等。（分段）威风锣鼓是由锣、鼓、铙、镲四种乐器共同演奏的一种打击乐艺术形式，它内容丰富，形式多样，融音乐、舞蹈、技艺于一体。威风锣鼓表演者强悍矫健的身姿、粗犷豪放的性格、朝气蓬勃的气势，处处体现了生活在黄土高原上的北方汉子豪爽奔放的性格，在民俗学、历史学、社会学、美学的研究中，威风锣鼓都显示出重要的价值。

绛州鼓乐产生于历史文化名城新绛县。新绛位于山西西南，运城北部，吕梁山南端，为晋、陕、豫三省区交汇之地，历来在政治、文化、经济方面居于重要地位。据传绛州鼓乐源于先秦，盛于明清。据直隶《绛州志》载：“岁时社稷，夏冬雨季，又乡镇多香火，扮社鼓演剧。”《新绛县志》也曰：“每逢赛社之期，必演剧数日，扮演各种故事，如锣鼓等等。”（分段）绛州鼓乐素有“地动山摇”、“闻声十里”之誉。（分段）花敲鼓在绛州鼓乐中最具代表性。它所使用的乐器是多面形制不同的鼓。现有十几种敲奏技法，即击鼓边、敲鼓边、墨鼓钉、蹭鼓面、打鼓帮、抽鼓皮、磕鼓环、碰鼓架、单槌滚、双槌擂、槌相搓、槌相击、槌相打、捶相挑。这些技法构成绛州鼓乐独特的地方色彩，这种地方色彩与其独特的艺术风格紧密相连。民间将绛州鼓乐分三路，各路各有常用曲目，南路有《叽呱啦》、《啦呱叽》、《扎咚呱》等，中路有《钉缸》、《麻雀踩蛋》等，北路有《牛斗虎》、《凤凰单展翅》、《狮子撩绣球》等。（分段）绛州鼓乐历史悠久，深受当地人民喜爱，具有一定的社会历史价值和艺术价值。

上党八音会在山西省东南部晋城市六县（市、区）广为流传。八音会是民间组织的音乐班子，主要使用鼓、锣、钹、笙、箫、笛、管等八种乐器，故名八音会。（分段）上党八音会主要演出场地是古庙会、节日庆典、街头舞台坐场吹打、婚丧嫁娶演出等。八音会的吹打乐器主要为吹奏类的唢呐、笙、口噙子、哑腔；拉弹类的高音呼胡、中音呼胡、老呼胡、板胡、二胡、扬琴、二弦等；打击类的老鼓、同鼓、扁鼓、手板、锣、梆子等。器乐套曲有《大十番》、《小十番》、《十样景》等31首。（分段）上党八音会形成发展于元明之际，成熟兴盛于明末清初。1949年后，晋城所辖境内八音会组织较为普及，特别兴盛。“文革”时期，八音会演奏活动被禁绝，几乎衰亡。1980年后，八音会又复苏兴旺了起来。近年来，上党八音会曾应文化部邀请进京在中南海和人民大会堂演出。上党八音会还在山西省国际锣鼓节和全国“群星奖”比赛中获金奖。（分段）目前，以民间组织为主的上党八音会，艺人老化，传承乏人，不少有艺术价值的东西正日渐流失，急需抢救、保护、发扬、光大。

冀中笙管乐流传于冀中平原，即北京以南、天津以西，沧州、定州一线以北近三十个县市的鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”。因主要用管子领奏、笙等和奏，故又称“笙管乐”。除笙、管类乐器外，另有云锣、笛及击奏类乐器鼓、铙、钹、铛铛等。乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类。套曲篇幅长大、结构复杂，是“笙管乐”的主要组成部分。“笙管乐”遍布整个冀中平原。各地农民以村为单位，借乐结会，在本地祭祀、礼仪、丧葬等民俗活动中演奏传承。（分段）屈家营村在河北省廊坊市固安县，是华北平原一个历史久远、民风质朴的小乡村。“屈家营音乐会”为民间笙管乐，相传源于元明之际的寺院佛教音乐，它既有北方音乐的古朴粗犷，又兼备南方音乐的婉转清幽，主要用于祭祀和丧礼仪式，有管、笛、笙、云锣等传统乐器，“工尺”方式记谱，传承至今。屈家营音乐的乐队编制固定，24名乐手演奏为“满棚”音乐，12名乐手演奏为“半棚”音乐。现存《玉芙蓉》等十三支套曲、《金字经》等七支大板曲、《五圣佛》等二十多支小曲和一套打击乐。屈家营音乐会历史悠久，相传系以师旷为祖师。“音乐会”通过口传心授的方式传承，习学者须背会所有曲牌方可接触乐器。屈家营笙管乐曲目丰富，乐谱完整，乐手技艺精湛，在中国古代音乐及寺庙音乐与民间音乐交融衍变的研究上，有较高的参考价值。（分段）

冀中笙管乐流传于冀中平原，即北京以南、天津以西，沧州、定州一线以北近三十个县市的鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”。因主要用管子领奏、笙等和奏，故又称“笙管乐”。除笙、管类乐器外，另有云锣、笛及击奏类乐器鼓、铙、钹、铛铛等。乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类。套曲篇幅长大、结构复杂，是“笙管乐”的主要组成部分。“笙管乐”遍布整个冀中平原。各地农民以村为单位，借乐结会，在本地祭祀、礼仪、丧葬等民俗活动中演奏传承。（分段）涞水县高洛村古名“高乐”，属保定市。高洛音乐会是村民自愿参加、义务排练、义务演出的民间器乐演奏花会，全名“高乐蓝旗音乐圣会”，也称“音乐大善会”。（分段）“涞水高洛音乐”是一个传承很久的民间乐种。高洛音乐会有一条“不准增加新曲目，不准增加乐器种类，不准改变演奏方式，严格按老艺人传下来的规矩进行演奏（表演），不准走样”的会规，因此，尽管经过了很长的时间，高洛音乐会仍保留着“奏、打、舞、唱”的遗风。（分段）1949年前，涞水高洛音乐会主要是为易县后山后土黄帝庙的祭祀和民间丧葬仪式服务，同时也为求雨、迎喜神、祈福、祈祥、祈平安、净宅、消灾、除厄、求五谷丰登、求六畜兴旺等民俗活动服务。1949年后，它主要用于民间的丧葬仪式及春节祭神仪式，节假日期间也自娱互娱演出。（分段）涞水高洛音乐会以涞水、易县所在的“后土文化圈”为中心，呈辐射状向京南保北延伸，越是靠近中心，这种花会就越多。据中华人民共和国成立初期统计，当时涞水县有47个音乐会在活动，高洛村音乐会是其中的重要代表。（分段）

冀中笙管乐流传于冀中平原，即北京以南、天津以西，沧州、定州一线以北近三十个县市的鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”。因主要用管子领奏、笙等和奏，故又称“笙管乐”。除笙、管类乐器外，另有云锣、笛及击奏类乐器鼓、铙、钹、铛铛等。乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类。套曲篇幅长大、结构复杂，是“笙管乐”的主要组成部分。“笙管乐”遍布整个冀中平原。各地农民以村为单位，借乐结会，在本地祭祀、礼仪、丧葬等民俗活动中演奏传承。（分段）“高桥村音乐”为僧传吹打乐，相传系由清康熙年间云游至此的正定大王庙乐僧广达和尚所传的佛乐演变而来，俗称“和尚经”。其演奏时由管子领奏，有3个和尚诵经，12个乐师演奏。（分段）高桥村音乐会靠家族方式传承延续，自诞生之日起，即以尚姓人为主要乐师。尚家不仅世代精通“点笙”，且谙熟音律古韵，在很大程度上保证了高桥村音乐流传久远而不走形。（分段）高桥村音乐属当地“北音乐”（又称“经”），有别于俗世民众自娱自乐的“南音乐”（俗称“会”）。北音乐乐器形制较小，音乐节奏较快，乐手着装也不同于“南音乐”。（分段）高桥村音乐原有曲谱3册，现仅存1册，收录乐曲47首，现乐手仅能演奏其中的二十余首，其中《锦堂月》等数支曲子为高桥村音乐会所独有。（分段）高桥村古乐较好地保存了近古民间吹打乐的原始风貌。同时，高桥村音乐中蕴含着当地民间音乐的成分，带上了地域文化的印记，对研究佛教音乐与地方民间音乐的交融互渗也有一定的参考价值。（分段）

冀中笙管乐流传于冀中平原，即北京以南、天津以西，沧州、定州一线以北近三十个县市的鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”。因主要用管子领奏、笙等和奏，故又称“笙管乐”。除笙、管类乐器外，另有云锣、笛及击奏类乐器鼓、铙、钹、铛铛等。乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类。套曲篇幅长大、结构复杂，是“笙管乐”的主要组成部分。“笙管乐”遍布整个冀中平原。各地农民以村为单位，借乐结会，在本地祭祀、礼仪、丧葬等民俗活动中演奏传承。（分段）胜芳镇地处廊坊市霸州以东35公里处。清乾隆时，该镇先后建起了十二道“音乐会”，其中以胜芳镇南音乐会最为著名。（分段）胜芳镇南音乐会是寺院佛教音乐流传民间的产物，其传承方式为口传心授。胜芳镇南音乐会风格古朴，自创会以来，历经数百年而变异甚微。其演奏方式、演奏内容（曲牌）、使用乐器等都有严格定规，鲜有改动。（分段）霸州胜芳镇音乐会现能演奏三十多支曲牌，最擅长大套曲【清吹】、【山坡羊】等。曲目中既有佛教乐曲，也有俗世风格的村调，雅俗兼具，深受民众喜爱。除参与当地丧事民俗活动外，镇南音乐会每年还要出庙会演奏三次，并主办胜芳“琉璃佛”（即冰灯大会）。胜芳元宵灯会期间，镇南音乐会是惟一可以参加“摆会”（众多民间花会出会时的程序之一）的乐社。（分段）霸州胜芳镇南音乐会于清末开始兼收高腔、昆曲，成为镇内“两下锅”的最大音乐社团。新中国成立后昆曲逐渐淡出，但至今乐手们仍能吹奏昆腔。在当地众多音乐会中，幡旗、角灯、鼓架、茶挑等构成的宏大阵形成为镇南音乐会的特色。胜芳镇南音乐会的演出仪式、阵形及具有独特风格的相关器物都是佛教音乐在民间的真实遗存，也是认识研究古典佛教音乐及当地民俗民风的重要资料。（分段）由于各种因素的影响，屈家营音乐会、高洛音乐会、高桥音乐会、胜芳音乐会正面临着传承的巨大困难，只有加大保护力度，才可能传承这一优秀民间文化遗产。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）白庙村音乐会流传于北京市大兴区长子营镇白庙村，以小型乐队形式演奏，属于僧传笙管乐，它与北京潭柘寺的渊源极深。相传明代末年，潭柘寺僧人将寺中乐曲传到白庙，其后又在传承中不断改进，融入道家音乐及民间音乐的成分，从而使白庙村音乐会具有了北京禅乐和民间鼓吹乐的特点。（分段）白庙村音乐会所用乐器分为两类，一类是吹奏乐器，主要有笙、管、笛等；一类是击奏乐器（一律称为“法器”），主要有锣、鼓、铙、钹等。白庙村原藏有古乐谱，内收乐曲一百多首，皆采用中国古老的工尺谱方式记谱。“文革”时期乐谱全部被烧毁，目前仅存有《玉芙蓉》、《翠竹帘》等七十余曲的曲谱，系1985年后由老艺人根据记忆整理而得。（分段）目前白庙音乐会乐队由15人组成，一般由9人或11人表演，管子领头，用小镲控制速度。表演时分前后两场依次坐定，前场由小镲开场，鼓、锣等打击乐器演奏，后场由笙、管子、横笛等乐器演奏，前后两场交替进行，依次循环，直至曲目演奏结束。（分段）白庙音乐会吸收了禅乐和民间音乐的精华，既有清虚的宗教色彩，又有浓郁的地方乡土气息，风格庄严肃穆、豪放高亢。在乡村社会的相关仪式中，白庙音乐会已成为地方民俗的重要组成部分。目前，白庙村音乐会乐器破损严重，人员青黄不接，技艺濒临失传，亟待抢救。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）雄县古乐属于民间鼓吹乐的北乐支系，它起于宋元，盛于明清，与宫廷音乐有着极深的渊源。目前仍活跃在民间的雄县古乐有亚古城、开口、赵岗、杜庄四家音乐会，这些音乐会与佛道等宗教信仰有着极为密切的关系，一直是雄县人民祝福迎祥、消遣娱乐不可或缺的重要艺术形式。（分段）亚古城音乐会曲目文字古朴，曲意典雅，蕴喜含悲，别具特色。其中文场套曲包括《孔子探颜回》、《普坛咒》等曲目，开堂曲包括《小花园》、《大走马》等反调，散曲包括《挑袍》、《讨军令》、《四季》等曲；武场从开堂钹始，共七节，后钹头收，高亢激昂，令人耳目一新。开口音乐会是文武乐兼备的道传北乐，当地现存工尺谱集一部，其中有包括《骂玉郎》、《回雪》、《孔子探颜回》等在内的大套曲五部，小曲八十余首，会论一部，河西钹一部。赵岗音乐会为北乐，保存古乐曲二十多首，套曲二套，打击乐五套，按种类分有佛教曲、道教曲、民俗曲等。杜庄音乐会是典型的北乐派系民间鼓吹乐，所奏曲目均为古曲，既可坐棚吹奏，亦可在行进中演出。（分段）雄县古乐以民间音乐会为载体，自发组织，世代传承。音乐会曲目均以工尺记谱，乐队中文乐以管（大管、小管）为领奏乐器，辅以笙、笛、云锣，所奏曲目庄严肃穆。武乐以大镲、铙、钹、鼓为主，其中的河西钹气势雄伟，令人振奋。（分段）雄县古乐的演奏曲目均是历经沧桑的古曲，较完整地保留了传统民族音乐的原貌，为中国古典音乐的研究提供了宝贵资料。目前，由于受西方文化和现代生活方式的冲击，雄县古乐人员老化，生存困难，亟待保护。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）流传在河北省廊坊市固安县渠沟乡的小冯村音乐会是用于祭祀和丧礼仪式的一种乡俗雅乐，它创始于明代洪武年间，因是道家所传，俗称为“道乐”。小冯村音乐会吹奏谱使用“四一上尺工六五凡合乙”十个音符，同时采用平仄变声和阴阳变调技法及变化莫测的“那口”垫音，使音乐更加悠扬动听、卓尔不俗。（分段）小冯村音乐会采用大工调（降B调）演奏，其乐曲由传统曲牌和自身独有的曲目两大部分组成，涉及祭祀礼仪、道场规范、故事传说、封建宗法、军政事务、自然生态、节令、动物、景致及人物事迹等多方面的内容，目今尚有9支套曲、6支大板曲和三十多支小曲存世。音乐会使用的乐器包括小管、笙、笛子、引铃、云锣、木鱼、小镲等，另外还使用鼓、铛子、大镲、大铙、小铙等打击乐器，整个演奏阵容由八支管、八支笛、八攒笙、两架云锣、一只木鱼、一副引铃加全套打击乐器组成，共有三十多人参加演奏，具有阵容庞大、气势磅礴的艺术特点。小冯村音乐会的代表性乐曲有套曲《颜回》、《小花园》、《骂玉郎》等。（分段）小冯村音乐会以特有的方式在民间传承延续，其中蕴涵着丰富的民俗文化信息，为民俗学、民族音乐学及音乐史学的研究提供了许多珍贵的材料。如今，传统生活方式和民族文化逐渐发生变异，在此环境背景下，小冯村音乐会的生存发展及传承情况不容乐观，需要有关方面认真制订措施加以保护扶植。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）流传在河北省霸州市信安镇张庄的音乐会俗称为“老道经”，属于正一派道传音乐。资料显示，清代乾隆晚期，张庄音乐会即已呈现纯正道传音乐的面貌。张庄村关帝庙最后一位传乐道士李都岐现已八十多岁，尚能吹奏大引子正调、小引子正调、小凡背调等。在当地，每年逢到正月十五放灯、二月十九南海大士寿辰、七月十五放荷灯和九月十五供火神，音乐会都会开坛演奏。（分段）张庄音乐会所用笛为E调，曲调节奏进行稍快。演奏时，乐手可多可少，一般分两个队列，专门念唱经的“高公”居于两队队尾中间。平日音乐会主要在丧事等民俗活动中演奏，活动的每一个环节都要演奏相应的曲目，如“取水”时奏《取水小赞》，“观灯”时奏《金然神灯》。张庄音乐会所用乐器有文武场之分，文场以旋律乐器为主，包括小管、笛、笙、云锣等；武场以打击乐器为主，包括鼓（手鼓）、钹、铙、小镲（小板）等。音乐会原有4本工尺曲谱，现仅存1本，系清代重抄本，内收145支曲牌和5支残曲，在传统音乐研究中有一定的参考价值。张庄音乐会的代表性乐曲包括《玉宝毒》、《二节》、《琥珀苗儿》等。（分段）张庄音乐会自创立以来，从未受过其他音乐形式的影响，一直完整保持着原初的形态，是研究我国古代民间道教音乐的重要参照和资料。它立足当地，为乡里民俗服务，强化了张庄地区朴实淳厚的民风，充分凸显出音乐的教化功能。当前传统民俗活动越来越少，音乐会的生存空间正日益缩小。随着老艺人的相继辞世，张庄音乐会演奏技巧濒临失传，急需抢救保护。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）军卢村隶属河北省廊坊市安次区杨税务乡，这里的音乐传统历史悠久，早在19世纪末义和团运动之前，村中就有名为音乐会的民间乐队组织形式，长期活跃在当地群众中。义和团大师兄冯兆来善吹管子，是军卢村音乐会的主要成员。义和团在军卢村三关庙前设坛举义之后，音乐会全体成员都参加了义和团。冯兆来认为，义和团应该文武兼备，以武杀敌，以文鼓舞将士们的斗志。基于这种设想，他扩大了音乐会的规模，将之变成为军卢村义和团的“军乐队”，根据音乐所表达的不同情绪，对原有曲目进行选择加工和改编，使之为义和团的需要服务。（分段）军卢村音乐会有文、武场之分，演奏者通常为10人，文、武场各5人。文场乐器由一根管子、一支笛子、一架云锣和两攒笙组成，武场乐器由一副钹、一副小镲、一架堂鼓或扁鼓及两副铙组成。（分段）军卢村音乐会以往演奏的曲目很多，其中不少现在已经失传。当年冯兆来留下的乐谱在“文革”中被烧毁，现经老乐师回忆并整理成工尺谱传承下来的有《堂头令》、《望江南》、《浪淘沙》、《三教》、《斗鹌鹑》、《挂金锁》、《柳含烟》、《刀兵祭》、《翠竹帘》、《巧跳神》、《淘金令》、《倒提金灯》、《跌落金钱》、《三支箭》等三十余首。（分段）军卢村音乐会源于民间，又与当地民众的斗争生活紧密相连，显现出鲜明的时代气息及地域特征，在义和团运动及相关历史文化和民间艺术的研究方面具有重要的资料价值。目前音乐会的传承状况很不理想，出现了青黄不接、后继乏人的局面，亟待抢救保护。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）东张务村位于河北省廊坊市安次区落垡镇，流传在这个村的音乐会属于禅宗临济派与曹洞派并传的佛教音乐，系清末由寺院传入民间。东张务音乐会的曲目十分丰富，其中最主要的是《三皈赞》、《普庵咒》、《往生咒》等佛教名曲。在义和团运动中，东张务村于1900年设立坛口，音乐会也投身参与，并在其中起到了积极作用。乐师们创作出《上马台》、《鹅浪子》、《扑蚂蚱》、《哭黄天》等一些与当时形势相适应的乐曲，以配合义和团运动的发展。尤其值得一提的是，东张务音乐会的乐师们曾经演奏着音乐参加了落垡阻击战，使古老的佛教音乐作为义和团的军乐，融入到抗击侵略者的战斗中，谱写了一曲中国农民自发组织的用血肉之躯捍卫民族尊严、抗击外来侵略的慷慨悲歌。（分段）东张务义和团音乐会传承至今已有百余年的历史。为缅怀先烈，发扬爱国主义精神，义和团音乐会把这些音乐完善地保存下来，在节日和农闲时候演奏。（分段）东张务义和团音乐会现有成员二十余人，各种乐器齐全，可以熟练演奏三十多首乐曲。但随着时间的推移，音乐会出现设备陈旧、后继乏人的现象，需要加以保护传承。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）流传于河北省廊坊市安次区落垡镇的南响口梵呗佛教音乐，其历史至少可以追溯到明成祖以前，至今已有五百多年，先后传承二十四代。1950年当地寺庙拆除时，梵呗音乐已传到“沙”字辈。（分段）南响口梵呗音乐会的乐队有固定编制，五吹四打一圆帽共10名乐手为满班，只有五吹或四打则为半班。五吹为文乐，其中包括吹笙乐师2名、吹笛乐师1名、吹管子乐师1名、打云锣乐师1名。云锣是打击乐器而非吹管乐器，所以五吹实际只有四吹。四打为武乐，其中包括打铙乐师1名、击钹乐师1名、敲歌子（小钹）乐师1名、鼓手1名。除五吹四打外，还有圆帽，只在诵经、参灵、拜佛时随班演奏。梵呗音乐会的演奏一般采用正调、背调、皆止调、小工调四种宫调，此外还有一种越调。念曲时常会出现借字现象，这是构成南响口梵呗音乐会的一个重要特征。南响口音乐会主要在寺庙诵经、散灯坑儿、迎会、庙会表演及民间丧事等场合演奏，丧事从棚是它主要的活动形式，其演奏形式也因场地、场合的不同而分为走街和坐吹两种。南响口梵呗音乐会代表性的乐曲则包括《柳含烟》、《出坛记》、《玉芙蓉》等。（分段）南响口梵呗音乐会历经数百年传承，始终保留着传统音乐的诸多特征，是民俗学和民族音乐学研究的宝贵材料。目前在外来文化及市场经济的冲击下，这一古老民间音乐的发展传承已举步维艰，急需抢救保护。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）里东庄音乐老会流传于河北省廊坊市文安县里东庄村，它源自明代寺庙音乐，嘉靖年间里东庄村观音庙住持和尚将佛门音乐传授给村人，其后一直在村中传承不绝，至今已有五百余年的历史。（分段）音乐会演奏时乐手们围长桌而坐，持管者居中，单独演奏打击乐器。合奏时鼓在中间，钹、铙及铛子、小镲演奏者分坐在鼓手两侧。演奏《琵琶令》、《辞曹》等翻调（也称“背调”）曲时，变调基本上不改换乐器，这种背调在河北省是少有的。音乐会的乐队编制自清朝中后期以来即不固定，一般包括管2支、笛1支、笙至少10攒、支锣1架、小镲1副及鼓、钹、铙、镲、铛子等。以笙管乐器为首带领乐队演奏，笙的数量不限。管在乐器中为主奏乐器，其他乐器随管齐奏。打击乐器中，鼓统领其他乐器。里东庄现存的演奏曲目中，大套曲有《大走马》、《锦堂乐》、《四季鹅郎》、《青吹山坡羊》、《关公辞曹》、背调《关公辞曹》，《玉芙蓉》、《哭城》、《讨军令》、《张公赶子》、《流水三归赞》等，小曲有《山东歌》、《滴落金钱》、《弦子令》、《琵琶令》及背调《琵琶令》、《弦子令》等。（分段）里东庄音乐老会主要在正月十五、庙会庆典及丧事中演奏，它曲目丰富，套曲完整，乐手技艺精湛，传承方式比较严格。由于音乐会的传承一直是在相对封闭的状态下进行的，故能以原初状态保存至今，为我国传统佛教音乐及民俗学的研究提供了宝贵的材料。如今，里东庄乐师老龄化现象严重，年轻人又不愿学习传统艺术，因此音乐会的承继成为重大难题，需要有关方面采取措施，围绕这一传统民间音乐展开积极的保护工作。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）辛安庄民间音乐会是河北任丘最早的民间音乐会，始建于明代永乐十九年（1421），至今已有近六百年的历史。清代乾隆二十一年（1756），因一曲《关公辞曹》辛安庄音乐会受到皇封，由是出现了与之相关的文字记载。自此以后，音乐会立标制旗的一应物件均采用原为宫廷专用的黄色。辛安庄音乐会也是河北省任丘市保留曲目最完整的音乐会之一，现存演奏曲目三十余套，在全市音乐会保留曲目中所占比例几近一半。辛安庄民间音乐会演出阵容强大，乐手多达四十余名，每年较大规模的演出活动有二十多次。辛安庄音乐会演奏风格优雅舒缓、自然流畅，主要乐器包括管子、笙、曲笛、云锣、大镲、小镲、大鼓、小鼓、铛子等，其中有些乐器是创会初期遗留下来的，如有一架云锣，已有几百年的历史，不但能演奏出动听的音乐，还具有较高的考古价值。音乐会演奏技艺最初以师徒授受方式传承，其后主要以家族继承方式历世传沿不绝。目前已搜集整理辛安庄音乐会古乐谱35套，谱中每个曲牌都包含着优美的历史传说或典故，具有音乐与文学的双重审美价值。（分段）辛安庄民间音乐会历经六百年风霜传承至今，显示出顽强的生命力，它扎根乡土，深得民众喜爱，具有较高的艺术和历史文化研究价值。当前，音乐会骨干力量严重老化，后续力量不足，经费紧缺。整理出的35套曲谱一般乐师只能完整演奏出8套，其余27套仅有几个年事已高的老艺人能完整演奏。这说明辛安庄民间音乐会正面临失传的危险，急需展开一系列有效的抢救保护措施。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）流传于河北省保定市安新县城东南圈头村的音乐会始创于明末清初，其乐谱、乐曲均为僧传，属北方音乐。音乐会的乐器包括笙、管、笛、云锣、鼓、镲、铙、钹、铛子等，其演奏乐曲中保留着明清乃至更早时代的曲目，历经数百年传承，相沿至今。圈头村音乐会形成以来，一直在本村及周边地区为民间丧礼、祭祀活动及官方庆典活动提供无偿服务，久而久之与当地民俗融为一体，成为地方民俗文化的重要组成部分。（分段）安新县圈头村音乐会的演奏技艺极具特色，所使用的乐器均为E调，全套曲目共有乐曲40首和一套打击乐《坐禅谭》，其中包括小塌曲14首，短小精悍，略显低沉；小尖曲10首，同样短小，但曲调比塌曲高；小大曲13首，较前两类为长，演奏时间6至12分钟；大曲3首，演奏时间约20至40分钟。所有乐曲根据节拍可分为散板、导板、节子板、慢流水板和快流水板五种。圈头村音乐会信奉药王扁鹊及邳彤、华佗、孙林、张仲景、孙思邈、刘河间等中国历代十大名医，与民间信仰的结合使音乐会获得了丰厚的民间文化土壤，支持着它一直传承至今。圈头村音乐会代表性的乐曲有《柳黄烟》、《五四牌》、《大走马》等。（分段）安新县圈头村音乐会整体上包含着丰富的文化信息，在民俗学、民族音乐学、音乐史等方面具有较高的研究价值。随着社会的发展，圈头村民众已经没有了农闲的概念，这使得乐队的训练受到极大影响，加上会资不够充裕、乐器年久失修等问题的困扰，圈头村音乐会的发展承传前景堪忧，需要积极加以保护。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）东韩村拾幡古乐是一种从清朝宫廷传入民间的古典音乐，流布于河北省易县凌云册满族回族自治乡东韩村。它演奏时使用乐器很多，最多时达到108件，故著“拾”字以概其全，又因演出仪仗队伍中有10面幡旗，所以称为“拾幡古乐”，又称“拾幡圣会”。拾幡古乐传承至今已历九代，有两百多年的历史。（分段）东韩村拾幡古乐在传承过程中融合了宫廷音乐、江南丝竹等多种成分，所用乐器种类数量繁多，其中的火不思、轧琴、提琴等都是古老稀有乐器。东韩村拾幡古乐的演奏形式包括行乐和坐乐两种，演奏时以宫廷传入民间的工尺谱为依据。乐谱包括文曲25首，武曲十余首，演奏起来风格古朴、鲜明、优雅，旋律高亢优美、婉转动听，既有江南丝竹的韵味，又有宫廷古典音乐的特征。（分段）拾幡古乐文曲的曲式结构分只曲、联曲和套曲三种类型，只曲是由一支曲牌构成的乐曲，篇幅长短不一，《山桃红》、《万年欢》等皆属此类；联曲是两支曲牌联合构成的乐曲；套曲则是三支或三支以上曲牌按一定程序连起来构成的乐曲，以四支曲牌联缀构成的《春来》、《夏来》、《秋来》、《冬来》“四来”即是其中的代表。东韩村拾幡古乐中的武曲大多已经失传，保存至今的只有十余首。东韩村拾幡古乐中蕴含着丰富的民族音乐文化信息，对于古代音乐史、乐器发展史特别是清朝宫廷音乐的研究具有很高的参考价值。随着时代的发展，传统文娱方式受到冲击，这种古老的艺术逐渐失去了以往的活力，急需有关方面制订计划，进行积极有效的抢救保护。

冀中笙管乐流传于北京以南、天津以西，沧州、定州以北的近三十个县市，是冀中平原一带特有的一个鼓吹乐品种，民间俗称“音乐会”，因主要用管子领奏、用笙等合奏，又称“笙管乐”。除笙、管、笛等吹奏乐器外，冀中笙管乐使用的乐器还有云锣、鼓、铙、钹、铛铛等击奏乐器。笙管乐的乐曲分套曲、小曲及独立成套的打击乐三类，其中套曲篇幅长大，结构复杂，是整个演奏曲目的主要组成部分。冀中笙管乐遍布整个冀中平原，这一地域内的农民以村为单位借乐结会，在本地的祭祀、丧葬等民俗活动中演奏，并以自己独特的方式世代传承。（分段）吹歌是河北省民间的器乐形式之一，它是打和吹的结合，系从古代鼓吹乐和清代铙歌乐发展而来。保定市定州子位镇的吹歌会是这一器乐演奏形式的突出代表，至今已有两百多年的历史。（分段）子位吹歌乐队中包括管子、唢呐、笙、横笛、海锥（俗称“喇嘛号”）、大胡、鼓、小钹、手锣、梆子等多种乐器，而以管子（小管）、小唢呐为主。整个乐队的编制可根据具体情况进行增减，形成各种不同的组合。子位吹歌的演奏形式包括坐摊和行进两种，坐摊即撂场演奏，乐队围桌或横排而坐，多用两笙、两管、两唢呐加上锣、镲、鼓进行演奏；行进即踩街演奏，乐队排列中云锣在前，笛、笙、唢呐、鼓、镲、铛、钹依次在后。演奏时速度较快，旋律多变，声音高亢洪亮，风格热烈火爆，极富艺术感染力。（分段）子位吹歌曲目繁多，既有传统民歌曲牌，又有地方戏曲唱腔和民间器乐曲牌等，其中的代表曲目包括《放驴》、《打枣》、《朝天子》、《茉莉花》、《万年欢》、《一枝花》等。新中国成立初期，音乐学家杨荫浏、曹安和曾对子位吹歌的乐器和乐曲进行记录，整理出版了《定县子位村管乐曲集》，收录乐曲34首，在国内外产生了广泛的影响。（分段）子位吹歌乐手善于学习吸收各种民间小调、地方戏曲曲调及其演奏技艺，他们的表演自由夸张，不拘一格，甚至边吹边唱、边吹边舞，具有浓郁的乡土气息和鲜明的民间艺术风格。子位吹歌通过吹歌会代代传承，培养出一大批优秀的器乐演奏人才。子位吹歌以吹奏传统民歌、现代歌曲为内容，具有红火热烈、轻快活泼的演奏风格，是冀中民间鼓吹乐的典型代表，具有很高的艺术和历史研究价值。20世纪90年代中期，子位吹歌出现人才断档、实物资料流失等状况，传承陷入窘境，急需政府有关机构尽快展开系统全面的抢救、保护、整理、发掘工作。

布依铜鼓是布依族古老的打击乐器之一，属于珍贵的民族文化遗产。它用青铜铸造而成，常与唢呐、皮鼓、大镲、铙钹、锣木棍混合敲击吹奏，基本保存着古代乐器的演奏风格，具有布依族的民族特色。据传铜鼓是布依族先祖古百越“骆越”一支所造。因此被布依族人视为传家宝和氏族、宗教团结的象征，敬若神灵，年年施祭，岁岁礼拜。（分段）布依族铜鼓十二调源于古代，流传在扁担山、丁旗镇、大山乡、城关镇、六马乡、沙子乡、良田乡、募役乡布依族聚居区，并辐射到关岭自治县、六枝特区、普定县等周边布依族地区，形成了一个覆盖几县范围的布依族民间铜鼓文化圈。（分段）布依族铜鼓十二调由“喜鹊调”、“散花调”、“祭鼓调”、“祭祖调”、“三六九调”、“祭祀调”、“喜庆调”等组成，是在庆典、祭祖、祭祀等仪式中表达布依族特性的民族音乐。（分段）贞丰县位于贵州省黔西南布依族自治州东部，这是一个多民族聚居的地区，其中布依族聚居的自然村寨有四百多个。贞丰布依族称铜鼓十二调为“铜鼓十二则”。布依族没有文字，“铜鼓十二则”以家族方式传承，一代一代通过口传心授沿袭下来。（分段）作为民族文化和区域文化的一个重要组成部分，铜鼓始终与布依族的生活、文化样式联系在一起。中国历史上许多古乐器随着时代的变迁而消逝，但布依族地区的铜鼓音乐文化却传承下来，保留至今。铜鼓十二调是内容丰富的古代音乐作品和古代音乐信息的宝库。（分段）现代经济、技术的发展和外来文化的冲击导致人们的审美方式迅速改变，自古流传的布依族铜鼓调现已少有人知，很难引起年轻人的兴趣，铜鼓调的传承已处于濒危状态，亟待抢救、保护。

西安鼓乐是千百年来流传在西安（古长安）及周边地区的民间大型鼓乐。（分段）在古长安及周边地区，尤其是秦岭北麓的众多寺庙和道观，这些庙、观的庙会活动和多家民间乐社是西安鼓乐得以生存的基础。（分段）现存清乾隆二十八年西安鼓乐手抄谱珍藏本的谱字与宋代姜夔十七首自度曲所用的谱字基本相同，由此证明这一珍藏本历史久远，是明清以来已渐在全国失传的俗字乐谱。（分段）西安鼓乐现存的一千一百余首曲目中包含了部分与唐代大曲、唐宋燕乐曲、教坊大曲等唐宋音乐同名的曲目，它堪与唐宋大曲相比的庞大结构形式和不容纳明清以来新生乐器的乐队配置，显示出某种原始性特征，反映了西安鼓乐严格继承唐宋音乐的状况。现在常用的曲目有《鼓段子》、《打扎子》、《引令》、《套词》、《南词》、《曲破》、《杂曲》等。（分段）西安鼓乐是我国古代音乐的重要遗存，它特有的复杂曲体和丰富的特性乐汇、旋法及乐器配置形式成为破解中国古代音乐艺术谜团的珍贵佐证；它大量的传谱曲目丰富了中华音乐文化宝库，将为我国民族音乐文化的进一步发展发挥重要作用。（分段）由于现代强势文化的侵蚀，原西安鼓乐赖以生存的民间人文环境如民间庙会等正在逐步消亡，其生存土壤正在消失，加之老艺人相继谢世，后继乏人，西安鼓乐濒临灭绝，亟待抢救和保护。

蓝田普化水会音乐是千余年来流传在陕西省蓝田县普化镇一带专门用于佛事、善事、祭祀的民间吹打音乐。蓝田县位于关中平原东南部秦岭北麓，是古长安南通荆楚巴蜀的门户。据史料记载，可容纳千名僧侣的蓝田悟真寺水陆殿在唐代已是官方和民间举办大型佛事的重要地点。在水陆道场等大型佛事活动中，吹鼓乐助兴营造气氛，蓝田普化水会音乐这一形式由僧人和民间乐手传承至今。（分段）蓝田普化水会音乐分为行乐和坐乐两类，因演奏所涉事由严肃、庄重，故从不用于喜庆婚俗场合。水会音乐质朴、清越、雅致、细腻，与激越、粗放的秦腔形成鲜明对照。常见曲目有《清江颂》、《小曲子》、《三联子》、《八板》、《宫调》、《老钉缸》等。（分段）蓝田水会音乐手抄传谱原有八十多种曲牌，其记谱法为唐代燕乐半字谱，这也是它历史久远的实证。蓝田水会音乐从乐队乐器构成、曲目、记谱法等方面显示了很高的历史价值和学术研究价值；抢救传承这一民间特有音乐形式，对于丰富群众文化生活、构建和谐社会、促进社会发展有重要价值。（分段）蓝田普化水会音乐在20世纪六七十年代遭受重创后，多年来一直处于濒危状态，乐谱所剩无几，乐器亦大量丢失损毁，老艺人已相继谢世，抢救传承工作刻不容缓。

宁夏回族在长期的生活实践和文化活动中，传承了宁夏古代乐器和西北边塞乐器及其音乐，并将之逐步发展为独具特色的回族民间乐器。上个世纪，我国文史学家考证出宁夏哇呜、咪咪、口弦分别是汉唐以来在宁夏流传的古乐器埙、羌笛、芦管、簧的流变和遗存。唐太宗李世民《饮马长城窟行》中“胡尘清玉塞，羌笛韵金钲”及“不知何人吹芦管，一夜征人尽望乡”的诗句，均是当时亲临古代宁夏灵州后对当地流行器乐的真实记述。由于历史的变迁，这些乐器在我国汉族和其他少数民族中已十分少见，但是直至20世纪却还在宁夏回族群众中流行。（分段）宁夏回族乐器已经形成了独特的演奏技艺、制作工艺和弹唱艺术。回族乐器“把式”（高手）可以用交叉颤指在高音哇呜上吹出其乐器难以出现的华彩。回族艺人制作的回族乐器似牛头，似小羊，其上装饰着回族的艺术图案、线条，雕刻着阿拉伯文书法等，具有鲜明的回族文化特征。由于它们音色优美、易于演奏、便于携带，故在宁夏回族中世代相传。有些回族乡村无论是年轻姑娘还是白发老人，人手一把小口弦，而回族尕娃、青年则是吹咪咪、哇呜的好手，回乡谚语“哇呜唱，庄稼长；咪咪吹，牛羊壮”正是回乡风俗的写照。目前，头戴盖头、手弹口弦的回族妇女已被公认为宁夏回族的形象大使。（分段）近几十年来，由于受人们生活方式改变等因素的影响，宁夏回族器乐生存的社会土壤正在迅速消失，器乐传承遇到了危机。老一辈艺人纷纷改行，许多年轻人已不知口弦、咪咪、哇呜为何物。为了对宁夏回族民间器乐进行有效保护，应尽快建立保护机制和相应体系，加强宣传，争取全社会更广泛的关注。

文水鈲子是流传在文水县境内的一个独特的民间乐种，因其源于并主要流布于岳村一带，故又称岳村鈲子。文水县岳村位于吕梁山下的古官道旁，太原盆地西缘。当地人之所以将这种民间乐种称为“鈲子”，有两种解释：一是因其独特的演奏乐器小钹当地人称为“鈲子”；二是因击打小钹所发出的声音“鈲”而得名。“岳村鈲子”源于祈雨，与当地民众的生产方式、生活习俗紧密相关。（分段）口述材料显示，岳村鈲子原作为当地祈雨仪式音乐流传。由于祈雨仪式在当地民众生产、生活中的独特地位，“鈲子”音乐一方面随着祈雨文化代代传承，并被当地百姓作为祭祀音乐，而保持其作为仪式音乐的庄严性；另一方面逐渐与民众的生活习俗结合，成为迎神赛社和日常迎宾的仪仗音乐。（分段）鈲子音乐使用的乐器有小钹、大钹、大铙、大鼓（雷公鼓），因其乐器的不同组合、独特的敲击方法和演奏姿势等呈现出独特的音响效果。经挖掘整理，“鈲子”音乐现有《雷公闪电》、《乌云翻滚》、《普降甘霖》、《喜庆丰收》等曲目。当地人以“阵”指称子音乐演奏时的队形变化，有“双龙出水”、“二龙戏珠”等流动队形和“方阵”、“菱形阵”等固定阵形，与祈雨内容极为契合。（分段）中华人民共和国成立后，岳村鈲子被广泛运用，同时被赋予了新的内涵，成为了当地受人们喜爱的民间艺术形式，影响逐渐从岳村扩大到了整个文水县，成了“文水鈲子”。经过多年的恢复整理，文水鈲子音乐多次参加全国性的比赛，频获殊荣，被誉为“三晋锣鼓中的一绝”，成了文水县传统艺术的名牌。（分段）v子具有浓郁的黄土风情，其风格豪放雄浑，粗犷奔放，古朴厚重，是我国古代劳动人民祭祀祈雨文化的缩影，传承着华夏农耕文化的精髓。

北京智化寺始建于明代正统九年（1444），初为明英宗时期司礼太监王振“舍宅为寺”所建的寺院，1961年被国务院列入首批全国重点文物保护单位。智化寺京音乐至今已传承五百六十多年，被誉为中国古代音乐的“活化石”。（分段）智化寺京音乐具有鲜明的艺术特征：音乐风格庄重、古朴、典雅，曲体结构庞大、规范，演奏技法丰富，曲目蕴藏巨大。它在传承方面具有很高的要求，不随意增删变易，注重保护继承。智化寺京音乐忠实地保存了中国传统音乐的基本风貌，为研究中国传统文化的内涵与变迁提供了典型的生动实例。从现有资料看，大部分学者认为京音乐与唐宋古乐有关。它在曲目、乐器、宫调、演奏方法等许多方面保存了宋、明旧制。传统曲目有《喜秋风》、《拿天鹅》、《清江引》、《梅花引》、《小华严》、《醉翁子》等。从20世纪50年代起，我国多位著名音乐家对智化寺京音乐进行研究，取得了丰硕的成果。（分段）智化寺京音乐从20世纪80年代起即得到政府、音乐界人士和佛教界人士的发掘抢救，但至今仍有不少问题难以解决。智化寺26代老艺僧大都过世，目前健在的本兴、福广又都年事已高，27代传人在技术上亟待提高。当前社会的巨大变化使智化寺京音乐的发展举步维艰。近两年，在多方努力下，及时录制了现存的45首乐曲。但是，智化寺京音乐传人在数目上还十分缺乏，乐队不能达到原有的规模，音色和内容上层次单一，远不能表现原有古乐的风采。（分段）智化寺京音乐仍然面临失传的危险，亟待进一步抢救、保护。

五台山位于山西省东北部，属太行山支系，因有顶似平台的五座山峰而得名，是全国惟一兼有汉传佛教（称“青庙”）和藏传佛教（称“黄庙”）的佛教圣地。五台山佛教音乐包括声乐和器乐两部分。“声乐”是在法事仪式中对各种经文的演唱，主要有“和念”、“令调”、“吟诵”和“直数”四种形式。“器乐”是由若干件乐器和法器组成乐队，为经文诵咏中的部分曲调进行伴奏或单独进行器乐演奏。器乐演奏的乐曲称为“小曲”。（分段）五台山佛教音乐的谱系是“工尺谱”，以师父带徒弟的口传心授方式传承。五台山僧人在点笙（调音）方面有独特的技术手段和调音法。（分段）五台山佛教音乐在近两千年的发展过程中，不仅始终沿用随佛教进入中国的“歌赞”、“转读”、“唱导”等形式，而且还保存有唐宋以来各时期流行的歌曲和乐曲。其中常见的早课曲目有《楞严咒》、《大悲咒》、《十小咒》等，晚课曲目有《弥陀经》、《忏悔文》、《蒙山文》等。（分段）五台山佛教音乐是音乐艺术与宗教相结合的产物，是社会发展中的一种特殊文化现象，也是五台山佛教文化的重要组成部分。它被认为是北方佛教音乐的代表，除五台山所属地域外，在整个北方及全国都有较大的影响。

千山的佛教音乐分诵经和器乐两个部分。器乐曲主要是笙管乐，其曲牌多与辽南民间流传的笙管曲相同，传统的诵经音调属于北方韵，历史悠久，目前尚不知其起始年代。北方韵是曲牌体音乐，其中多为唐宋时期流行的曲牌，如【望江南】、【挂金锁】等。千山佛教北方韵原不是千山独有，但是由于它地处东北，所以在流传的过程中自然受到东北民间音乐的影响，形成独特的音乐个性。（分段）大约在20世纪20年代，一些僧人到营口、长春、哈尔滨建寺，同时把南方韵带到东北，此后，南方韵在寺庙中广泛流传，久而久之，东北各寺院能诵唱传统北方韵的僧人越来越少。北方韵从曲调上可分为赞子和散韵两类，其中散韵部分已基本搜集完备，惟有赞子搜集甚少，估计不下八十个，但目前仅搜集了三十个左右，如《斗宝·天下同》、《挂金锁》、《五方界》等。（分段）千山佛教笙管乐目前仅有几个居士尚能演奏，曲目大部分失传，保留至今的不过20首，如《鸾凤鸣》、《天尊韵》、《三皈依》等。（分段）千山道教采用的是东北新韵，除千山道观外，东北各道观使用的都是东北新韵。东北新韵目前保存基本完整，但有一些长的韵调由于使用得比较少，多数道士已不会了，其中一些韵调如今完全无人会念。

以玄妙观道教音乐为代表的苏州道教音乐属于正一派道乐，历史可追溯至西晋，它继承了古代音乐的传统，吸取了庙堂音乐等成分，还受到堂名音乐、江南丝竹、昆曲、吴歌等吴地音乐艺术形式的影响，形成了独树一帜的风格，深受群众欢迎，活动十分繁盛。明末清初施亮生真人辑成的《斋天》等书和嘉庆年间道士曹希圣重订的《钧天妙乐》至今仍是玄妙观道教音乐的规范。苏州曾涌现了不少著名乐师，他们或精于音律、善于编曲，或乐器演奏技艺精湛，或在经韵吟唱方面造诣深厚，在道乐界具有很大影响。清末民初，苏州道教趋于衰落，玄妙观的一些宫宇开始出租，部分道士改行谋生，但道教音乐在民众中的影响仍相当广泛和深入。（分段）苏州道教音乐包括器乐和声乐两大部分。器乐主要有笛曲、鼓段和由两者连缀而成的套曲，演奏方式有“坐奏”、“行乐”等。声乐为道教的经韵，有旋律的为“韵腔”，包括“赞”、“颂”、“偈”、“诰”、“咒”、“符”等诸种形式。（分段）苏州道教音乐历史悠久，具有很高的历史价值。它结构完整、对比强烈、表现力丰富，具有高度的艺术价值，对社会生活产生了广泛影响。近年来，随着改革开放和对外文化交流的增多，苏州玄妙观音乐曾多次出国演出，获得好评。（分段）

武当山宫观道乐是我国民族音乐的瑰宝。它在大多数情况下是歌、舞、乐一体的表演形式，依体裁形式可分为“韵腔”和“牌子”两大类。根据演奏场合、对象和目的的不同，又可将“韵腔”分为“阳调”、“阴调”两类；“牌子”分为“正曲”、“耍曲”、“法器牌子”三类。常见器乐曲牌有【山坡羊】、【梧桐月】、【迎仙客】等，唱诵曲牌有【普供养】、【斗老赞】、【王母赞】等。（分段）唐代贞观年间，武当山始建五龙祠，自此以后，道教的正一、全真等教派先后来山开宗布道，历代高道名师也相继在此隐居修炼，长期的宗教活动留下了极为丰富的音乐资料。武当山宫观道乐既保留了全真派“十方韵”的音乐特色，又具有多教派音乐混融的风韵，而且各类韵腔与法器牌子俱全，是道乐中不可多得的重要文化遗产。目前，武当山宫观中的“玄门日诵早晚课”、“祖师表”、“萨祖铁罐施食祭炼科范”等（全套）科仪音乐均得到及时传承，妥善而完整地保存了下来。武当山宫观道乐古老纯真的曲调是其他任何音乐所不可替代的，它极大地拓宽了民族音乐学科，为我国民族音乐的发展留下了深刻的启示。（分段）

新疆维吾尔木卡姆艺术是一种集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式，主要分布在南疆、北疆、东疆各维吾尔族聚居区，在乌鲁木齐等大、中、小城镇也广为流传。（分段）维吾尔木卡姆艺术肇始于民间文化，发展于各绿洲城邦国宫廷及都府官邸，经过整合发展，形成了多样性、综合性、完整性、即兴性、大众性的艺术风格，并成为维吾尔族的杰出表现形式。（分段）新疆维吾尔木卡姆艺术唱词包括哲人箴言、先知告诫、乡村俚语、民间故事等，其中既有民间歌谣，又有文人诗作，是维吾尔族人民心智的生动表现。维吾尔木卡姆艺术的音乐形态丰富多样，有多种音律，繁复的调式，节拍、节奏和组合形式多样的伴奏乐器，显示出鲜明的民族特色和强烈的感染力。（分段）新疆维吾尔木卡姆艺术在其文化空间的发展历程中形成了最具代表性的十二木卡姆、吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆、刀郎木卡姆流派。（分段）十二木卡姆由十二套大型乐曲组成，其中的每一套包括“穹乃额曼”（意为“大曲”，系列叙咏歌、器乐曲、歌舞曲）、“达斯坦”（系列叙事歌、器乐曲）和“麦西热甫”（系列歌舞曲）三大部分。每套含乐曲二十至三十首，十二套共近三百首，完整地演唱需要二十多个小时。喀什、和田、阿克苏和伊犁等地流传的“十二木卡姆”虽然同源，但在结构模式、旋律风格、乐器使用等方面却又各具特色。十二木卡姆是维吾尔民众最喜爱的艺术形式，在各种公众或家庭聚会中演唱和舞蹈。（分段）由于维吾尔族相对独立的绿洲生活环境逐渐改变，人们生产方式和生活习俗也随之变化，十二木卡姆艺术因此出现传承的危机。（分段）

新疆维吾尔木卡姆艺术是一种集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式，主要分布在南疆、北疆、东疆各维吾尔族聚居区，在乌鲁木齐等大、中、小城镇也广为流传。（分段）维吾尔木卡姆艺术肇始于民间文化，发展于各绿洲城邦国宫廷及都府官邸，经过整合发展，形成了多样性、综合性、完整性、即兴性、大众性的艺术风格，并成为维吾尔族的杰出表现形式。（分段）新疆维吾尔木卡姆艺术唱词包括哲人箴言、先知告诫、乡村俚语、民间故事等，其中既有民间歌谣，又有文人诗作，是维吾尔族人民心智的生动表现。维吾尔木卡姆艺术的音乐形态丰富多样，有多种音律，繁复的调式，节拍、节奏和组合形式多样的伴奏乐器，显示出鲜明的民族特色和强烈的感染力。（分段）新疆维吾尔木卡姆艺术在其文化空间的发展历程中形成了最具代表性的十二木卡姆、吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆、刀郎木卡姆流派。（分段）吐鲁番木卡姆是新疆维吾尔木卡姆艺术的重要组成部分，主要流传于吐鲁番地区鄯善县鲁克沁镇及周边吐鲁番市和托克逊县。吐鲁番木卡姆有“拉克木卡姆”、“且比亚特木卡姆”等11部，完整演奏一次约需10个小时。每套木卡姆由“木凯迪满”、“且克特”、“巴西且克特”、“亚郎且克特”、“朱拉”、“赛乃姆”、“尾声”等八部分组成。除有伴奏以外，还有用鼓吹乐表演的形式。吐鲁番木卡姆，无鼓不歌、无舞不乐的艺术特色是古代高昌及高昌回鹘汗国的音乐遗风。作为东西方乐舞文化交流的结晶，吐鲁番木卡姆记录和印证了不同乐舞文化之间相互传播、撞击、交融的历史。在吐鲁番木卡姆中既能见到我国中原音乐和漠北草原音乐的因素，也能见到中亚、南亚、西亚、北非等国家、地区音乐的影响。它的特殊音乐节奏、节拍及律制是维吾尔音乐理论体系形成的重要基础。吐鲁番木卡姆的唱词多为民间歌谣，也有中世纪文人墨客的诗作，它汇集了吐鲁番维吾尔民间口头文学和察合台历史时期古典诗歌的精华，成为研究古代高昌人和周边族群及现代维吾尔民族的生活哲学、伦理道德、民俗民风、文学艺术等诸种文化表现不可多得的活态资料。（分段）由于吐鲁番木卡姆中的部分歌词和诗作采用古代察合语，当代听众难解其意，因此它的传承面临困境。

新疆维吾尔木卡姆艺术是一种集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式，主要分布在南疆、北疆、东疆各维吾尔族聚居区，在乌鲁木齐等大、中、小城镇也广为流传。（分段）维吾尔木卡姆艺术肇始于民间文化，发展于各绿洲城邦国宫廷及都府官邸，经过整合发展，形成了多样性、综合性、完整性、即兴性、大众性的艺术风格，并成为维吾尔族的杰出表现形式。（分段）新疆维吾尔木卡姆艺术唱词包括哲人箴言、先知告诫、乡村俚语、民间故事等，其中既有民间歌谣，又有文人诗作，是维吾尔族人民心智的生动表现。维吾尔木卡姆艺术的音乐形态丰富多样，有多种音律，繁复的调式，节拍、节奏和组合形式多样的伴奏乐器，显示出鲜明的民族特色和强烈的感染力。（分段）新疆维吾尔木卡姆艺术在其文化空间的发展历程中形成了最具代表性的十二木卡姆、吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆、刀郎木卡姆流派。（分段）哈密木卡姆是流传在新疆东部哈密地区的一种历史悠久、篇幅宏大、结构完整的大型维吾尔音乐套曲，共有“琼都尔木卡姆”、“乌鲁克都尔木卡姆”等12套，其中7套包括两个乐章(即两套曲目)，共有258首曲目、数千行歌词。哈密木卡姆在其形成和发展过程中，在西域“伊州乐”的基础上，不同程度地吸收了来自中原、中亚及西亚的音乐艺术营养，在歌词、风格、结构等方面体现了文化多元性的特点。哈密木卡姆在历史上经过了从民间到王宫、最后又回到民间的流传整合过程，经由民间艺人的不断演唱和整理规范，形成了结构完整的套曲形态。每套木卡姆均由散板的序唱和4/4、7/8、5/8节奏的多首歌曲及2/4节奏的多首歌舞曲的结构序列组成，体现了典型的完整性特征。哈密木卡姆的命名方式保持了维吾尔族的传统，每套木卡姆的名称一直到现在都保留着维吾尔族的名称，如“乌鲁克都尔木卡姆”、“嗨嗨哟兰木卡姆”、“加尼凯姆木卡姆”等，在新疆各地木卡姆中显得十分独特。（分段）受现代化进程的影响，当代维吾尔族人民的审美情趣不断发生变化，尤其是年轻一代对哈密木卡姆的文化价值知之甚少，因此必须采取各种有效措施对其进行保护和传承。

新疆维吾尔木卡姆艺术是一种集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式，主要分布在南疆、北疆、东疆各维吾尔族聚居区，在乌鲁木齐等大、中、小城镇也广为流传。（分段）维吾尔木卡姆艺术肇始于民间文化，发展于各绿洲城邦国宫廷及都府官邸，经过整合发展，形成了多样性、综合性、完整性、即兴性、大众性的艺术风格，并成为维吾尔族的杰出表现形式。（分段）新疆维吾尔木卡姆艺术唱词包括哲人箴言、先知告诫、乡村俚语、民间故事等，其中既有民间歌谣，又有文人诗作，是维吾尔族人民心智的生动表现。维吾尔木卡姆艺术的音乐形态丰富多样，有多种音律，繁复的调式，节拍、节奏和组合形式多样的伴奏乐器，显示出鲜明的民族特色和强烈的感染力。（分段）新疆维吾尔木卡姆艺术在其文化空间的发展历程中形成了最具代表性的十二木卡姆、吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆、刀郎木卡姆流派。（分段）刀朗木卡姆主要分布在塔里木盆地西北部以叶尔羌河至塔里木河流域为中心的刀郎地区，尤以麦盖提县为盛。刀朗木卡姆据说原有12套，现在能收集到9套，其中包括“巴希巴雅宛木卡姆”、“孜尔巴雅宛木卡姆”、“区尔巴雅宛木卡姆”等。每套刀朗木卡姆都由“木凯迪满”、“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒凯斯”、“色利尔玛”五部分组成，为前缀有散板序唱的不同节拍、节奏的歌舞套曲。每部刀郎木卡姆的长度约为6到9分钟，9套总长度约一个半小时。刀朗木卡姆的唱词全都是在刀郎地区广为流传的维吾尔民谣，充分表达了刀郎维吾尔人的喜、怒、哀、乐，同时反映出维吾尔族社会生活的各个方面，内容丰富多彩，曲调高亢粗犷，感情纯朴真挚。（分段）新疆麦盖提县维吾尔刀郎木卡姆是麦盖提县独具地方特色的民俗文化，与其他各地流传的刀郎木卡姆和新疆境内的各种维吾尔木卡姆有着千丝万缕的联系，同时又有相对独立的艺术特色，具备较高的艺术价值。（分段）随着文化的传播、整合，人们对于传统文化的记忆越来越淡漠，刀郎木卡姆这种文化表现形式在维吾尔族人民的节日仪式和人生礼仪中的功能逐渐减弱，它的传承因此出现了危机。因此有关部门必须采取抢救和保护措施，使其有序传承。

南音也称“弦管”、“泉州南音”，是中国现存最古老的乐种之一。两汉、晋、唐、两宋等朝代中原移民把音乐文化带入以泉州为中心的闽南地区，并与当地民间音乐融合，形成了具有中原古乐遗韵的文化表现形式——南音。（分段）泉州南音演奏演唱形式为右琵琶、三弦，左洞箫、二弦，执拍板者居中而歌，这与汉代“丝竹更相和，执节者歌”的相和歌表现形式一脉相承。其工尺谱记法自成体系，是古代音乐记写形制之遗存。横抱演奏的曲颈琵琶、十目九节的洞箫、二弦、三弦击拍板等，也都因袭古乐器遗制。南音曲目有器乐曲和声乐曲两千余首，蕴含了晋清商乐、唐大曲、法曲、燕乐和佛教音乐及宋元明以来的词曲音乐、戏曲音乐等内容。南音以标准泉州方言古语演唱，读音保留了中原古汉语音韵。演唱时讲究咬字吐词，归韵收音。南曲曲调优美，节奏徐缓，古朴幽雅，委婉深情。（分段）泉州南音由“大谱”、“散曲”和“指套”三大部分（俗称“指”、“谱”、“曲”）构成完整的音乐体系。“指”，即“指套”，亦称“套曲”，是一种有词、有谱、有指法（即琵琶弹奏指法）、比较完整的套曲。每套套曲由两首至七首散曲组成，以音乐的“管门”和“滚门”归类编成套，共50大套，主要有《自来》、《一纸相思》、《趁赏花灯》、《心肝拨碎》、《为君出》5套。“谱”是有标题的器乐套曲，附有琵琶弹法，是有标题的器乐套曲，没有曲词，以琵琶、洞箫及二弦、三弦为主奏乐器。每套包括三支至十多支曲牌，共16大套。内容多为描述四季景色、花鸟昆虫或骏马奔驰等情景，其中著名的有“四”（《四时景》）、“梅”（《梅花操》）、“走”（《八骏马》）、“归”《百鸟归巢》）4套。“曲”即散曲，又称草曲，只唱不说。有谱、有词，一般由琵琶、洞箫、二弦、三弦等四件主要乐器伴奏。内容大致可分为抒情、写景、叙事三类。曲词的内容，主要取材于唐传奇、话本和宋元及明代戏剧人物故事，其中《山险峻》、《出汉关》、《共君断约》、《因送哥嫂》等曲目广为流传。（分段）泉州南音有深厚的群众基础，作为陶冶情操、自娱自乐的文化表现形式，它与闽南人的生活密切相关，闽南人聚居之地几乎都有民间南音社团。除了在闽南地区的泉州、漳州、厦门和港、澳、台地区以外，泉州南音还流播到菲律宾、印尼、新加坡、马来西亚、泰国、缅甸、越南等国家，成为维系海外侨胞和台湾同胞乡情的精神纽带，对增进民族认同感也起到了积极作用。

泉州市泉港区地处美丽富饶的湄洲湾南岸，邻近港澳，面对台湾，是闽南语和莆仙语两语系的交汇地带。这里既有南音、芗剧、高甲戏、木偶戏，又有莆仙戏等民间艺术形式。泉州北管正是生长在这一特殊地理环境和艺术氛围中的一朵民间音乐奇葩。（分段）“北管”又名“北曲”、“小曲”、“小调”、“曲仔”，是广泛流传于泉州市泉港区的一种丝竹音乐，台湾、新加坡、马来西亚等地也都有北管社团。清光绪初年，江淮一带的民间音乐随着海上运输船只、南下盐兵、淮河难民等进入泉州市泉港区，逐渐形成泉州北管音乐，泉州北管经历了萌芽发展期（19世纪70年代后期至20世纪20年代）、鼎盛期（20世纪20年代后期至50年代初期）、低潮期（20世纪50年代后期至于1976年）、恢复期（1977年至1994年）和革新发展期（1995年至今）五个阶段，一直传承至今。（分段）北管分为曲和谱两大类，曲即声乐曲，谱即器乐曲。曲大多数来源于明清以来的江淮小调，谱大多数来源于广东音乐、江南丝竹和京剧曲牌。歌词以叙事抒情、写景抒情居多，在乐句、乐段、乐曲结束处常使用衬词“哎哟”，演唱采用官话（湖广话，相当于现代的普通话），在曲的前奏部分和乐句、乐段结束处演唱者常是边唱边执打击乐器伴奏，给曲子增添了很多生气。演唱中常出现提高八度的状况，同时还借鉴莆仙音乐、南音的一些演唱方法，使歌声高亢有力、悠扬柔婉。谱演奏时一般不用锣鼓，只用板或木鱼鼓打强拍。以多首曲牌联缀的形式较为常见，也有以板式变化手法构成的曲式。乐队沿用江南丝竹乐器，参用闽南、莆仙音乐的乐器，主奏乐器为京胡、笛子，另有月琴、三弦、双清等特色乐器。泉州北管代表性曲牌有曲【四大景】、【采莲】、【采桑】、【玉美人】、【红绣鞋】、【出汉关】、【打花鼓】等，谱【六串】、【草琴】、【广东串】、【苏州串】、【花六板】、【三板】、【将军令】、【太平歌】、【平板】、【行板】、【八板头】、【大八板】、【江南大八板】等。（分段）泉州北管的音乐风格既保留江淮一带民歌的明朗幽雅，又加入闽南、莆仙音乐的柔婉秀丽，具有遒劲、朴实的个性，素有“天子传音”的誉称。做好泉州北管的挖掘整理工作对于研究台湾北管、日本御座乐与泉州北管的渊源关系，中日、闽台和泉港与广东、江苏、浙江的文化交流、经济贸易以及福建民间音乐闽南色彩区和莆仙色彩区的过渡等问题具有重要作用。

陕北民歌是流行于陕西省北部黄土高原上的各类民间歌曲的统称。作为陕北历史上游牧文化与农耕文化长期融合的产物，陕北民歌形成时间较早，如民歌信天游即产生于周代中期，至汉代稳定成形，成为中国古老的民歌形式之一。（分段）陕北民歌品类丰富，主要包括信天游、山曲、爬山调、船工号子、大秧歌调、旱船曲、酒曲、二人台、榆林小曲、清涧道情、传统小调及众多风俗歌曲等共两万七千余首。陕北民歌直接产生于日常的生产生活之中，与当地人的语音腔调、地域性格、生存环境、生活情感等联系紧密。它高亢粗犷、质朴率真而又委婉悠扬，展现出黄土高原独具的地域风格特点，既不同于关中、中原一带的民歌，又与草原民歌有所区别，像陕北民歌代表性的品种信天游“双句式、上下结构”的音乐形式就与其他地方的民歌形式截然不同。（分段）土地革命、抗日战争和解放战争期间，陕北民歌起到了十分重要的作用。许多陕北革命历史民歌直接反映了中国革命斗争的历史，组合起来可以成为一部完整的革命史诗。陕北民歌具有极高的艺术价值和民俗文化、历史文化等方面的研究价值，其代表性曲目《东方红》、《兰花花》、《三十里铺》、《赶牲灵》等传遍大江南北，被大量改编移植，在新中国音乐史上占有一定的地位。（分段）目前，陕北民歌在传承过程中出现了断层现象，老一辈民歌手日渐衰迈，年轻一代对这一传统音乐表现形式的文化认同感日渐衰弱，导致陕北民歌的传承发展受到阻碍。（分段）

昌黎民歌是流传于河北省东北部昌黎县的一种民间小调，产生年代可以追溯到元代，至今已有七百余年的历史。（分段）按演唱内容区分，昌黎民歌包括劳动号子、故事传说、爱情、生活四大类型，演唱形式则有秧歌调、单口唱和对口篇三种。县境内地区不同，民歌类型的分布也不一样。东部沿海一带盛行劳动号子，南部地区山歌以秧歌调为主，西部地区与评剧的发源地滦县交界，单口篇和对口篇相对较多。其中东部沿海盛行的渔民号子代表着昌黎民歌的主流，民歌老艺人大多出生在东部地区，以演唱渔民号子而闻名。（分段）昌黎民歌以当地方言为基础，用“土嗓子”演唱，这种唱法需要准确掌握好卷舌音、嘟噜音、颤喉音、喉鼻音、补字音、滑音、装饰音、重尾音等八个环节的技巧。演唱时一般用二胡、扬琴、笙、琵琶、唢呐、笛子等民族乐器伴奏，如果是在村头院落演唱，只需一副竹板打唱或一把二胡伴奏即可。昌黎民歌的旋律以徵调式居多，其次是羽调式，宫调式较少，角调式最少，转调的曲子也较少，具有清新、优美、朴素的艺术风格。（分段）昌黎民歌具有深厚的文化底蕴，是昌黎县民间艺术的瑰宝。长期以来，昌黎县文化馆曾多次组织大规模的调查采访工作，共搜集传统民歌155首、劳动号子7首、叫卖调5首、抗日民歌22首，先后加工整理出《拣棉花》、《茉莉花》、《绣灯笼》、《看小戏》等优秀作品。以曹玉俭为代表的民歌艺人表现出色，享誉一方。鉴于昌黎民歌的历史流传和发展状况，2000年，昌黎县被文化部命名为“中国民歌之乡”。目前，昌黎民歌知名艺人大多已超过60岁，喜爱民歌的人群也大都在中年以上，在此情势下，昌黎民歌的传承出现了很大困难，就连许多民歌世家也面临着断代的危险，急需采取措施加以保护传承。（分段）

高邮民歌是流行于苏北里下河地区的一种民间俗曲，其词曲最早可上溯到古代“驱傩”表演中的“散鲜花”，元明时期这种民歌样式开始成形，并得到初步发展。清代至民国时期是高邮民歌发展的高峰，清末民初高邮诗人韦柏森作有《秦邮竹枝词》百首，其中“那如田父秧歌趣，齐唱家家隔垛多”的诗句即反映了当时高邮民歌空前流行的盛况。（分段）高邮民歌大都是群众触景生情的即兴之作，内容十分丰富。按照题材划分，主要有劳动号子，包括数鸭蛋、打工、搬运号子和独具特色的高邮秧歌、车水、打硪号子、夯号子、牛号子等；有传授人生处世经验与生活知识的生活歌，如《劝夫莫赌钱》、《和字歌》等；有歌唱恋爱相思，表达男女情感的情歌，如《高邮西北乡》、《郎妹对歌》等；有记录各个时期社会状况的时政歌、革命斗争歌，如《齐心学文化》、《送夫参军》等。此外还有部分原始宗教与仪式歌谣。（分段）高邮民歌多采用“间白”、“对白”及“一领众和”的传唱方式，音乐以五声音阶和加清角或变宫的六声音阶为主，常有四、五、六度的大跳，“咿呀咳子哟啊哟”之类的衬腔、衬词较多，灵巧活泼、风趣俏皮，加之变化音、装饰音和衬腔衬字的巧妙安排，听起来旋律优美，情韵十足。高邮民歌艺人们继承了传统的演唱方法，使这种古老的民歌在新时代继续发挥着应有的作用。（分段）高邮民歌融合了里下河地区稻作文化、水文化、鸭文化、渔文化等多方面的文化元素，具有民俗学、社会学、人类学等方面的研究价值。近年来，随着老民歌手的相继辞世，一些原生态演唱技法逐渐失传，大量情真韵美的高邮民歌正在悄然流逝，亟待抢救保护。（分段）

五河民歌主要流行于安徽省东北部淮河中游下段，它以五河为中心，传布到皖、苏两省的十几个县市及山东的部分地区。（分段）五河民歌具有较为长久的历史，至明代达到兴盛。它种类繁多，曲目丰富，主要由小调、劳动号子、秧歌（田歌）三大类组成，据普查统计，共有民歌一百六十余首，其中以小调类的民歌最多也最具特色。（分段）五河地处淮北、淮南、苏北交界之处，既受中原文化的影响，也为吴、楚文化所渗透，因此五河民歌既具备淮北侉腔侉调、粗犷豪迈的特点，又有节奏平稳、小波浪式的旋律线条，呈现出很强的抒情性，体现着刚柔相济的艺术特征。五河民歌的表演以演唱和白口为主，兼有独唱、对唱、说唱、小演唱等表演方式。调式多为徵调式，但有不少小调式在旋律中相互交替，如《四季颂淮北》开始是宫调式，后转入徵调式，最后一句却结束在羽音上，给人一种突如其来的新鲜感，这种丰富的调式色彩在五河民歌中形成了独特的风格。五河民歌原本以清唱为主，后逐渐发展成为有伴奏的演唱，伴奏乐器主要有二胡、唢呐、笛子、笙、梆子等。其中的二胡当地俗称“二蒙子”，系以蛇皮、黑鱼皮制成，也有用自制柳琴代替二胡伴奏的。（分段）五河民歌有《摘石榴》、《打菜苔》等久唱不衰的代表作，在长期传承过程中出现了许多代表性艺人。作为淮河中下游地区民间音乐文化的杰出代表，五河民歌具有重要的地域文化和民间艺术研究价值。目前，受市场经济大潮的冲击，人们的价值观念发生了很大变化，包括民歌在内的诸多民间艺术举步维艰。五河民歌老艺人至今健在的仅剩几位，年龄均在八十岁以上，这种特点鲜明的民间艺术后继乏人，濒临灭绝，抢救保护刻不容缓。（分段）

在安徽省六安地区，大别山纵横千里，淮河水穿境而过，流布在这一带的皖西大别山民歌因山而生，藉水而传，代代相沿，生生不息。（分段）大别山民歌音乐与六安悠久的历史密不可分，它由上古时期的部落民谣发展演变而来，内容有反映古代社会历史的，如皋陶执法、大禹治水、楚汉之争等；有反映近现代革命、劳动、生活状况的，如辛亥革命、红军起义等；还有反映社会主义建设时期生活、生产及各个历史时期六安风土人情的，其中以《挣颈红》、《慢赶牛》等传统民歌和《八月桂花遍地开》、《送郎当红军》等革命民歌最有影响。（分段）大别山民歌以山歌、茶歌、秧歌、排歌、小调、劳动号子为主，其曲调以山歌的粗犷豪放风格为主体，同时辅之以淮河流域小调、秧歌、门歌等的抒情悠扬。山歌的基本调式音域较宽，而小调音域则不甚宽。山歌旋律变化多端，以激昂呐喊为主，辅以舒缓的曲调；而小调节奏变化不多，有固定的模式，相对比较稳定。（分段）皖西大别山民歌在发展中汲取了通过水路传来的其他不同形式民歌的艺术因素，同时又不失自身的山歌特色。它通过历代不断的传唱记录了一些社会发展的历史印迹和地方民众的生活状况，具有较高的社会历史与民间艺术研究价值。大别山民歌有一批代表性的传承人。目前，随着社会的变迁和时间的流逝，老一辈歌手大多已不在人世，中年歌手忙于生计，少有传唱活动，即使有年轻人愿意传承大别山民歌，也往往因找不到第一手资料而无法学习。在此状况下，许多优秀的皖西大别山民歌濒临失传，亟待抢救。（分段）

徽州民歌起源于安徽省黄山市的屯溪、徽州、黄山三区和歙、黟、休宁、祁门四县，流传于古徽州范围内的绩溪、旌德、石台等县和邻省部分地区。（分段）与全国其他地区相似，徽州民歌也是在先民的劳动生产中形成的，最早出现的应为劳动号子。除此以外，徽州民歌还包括山歌、小调、歌舞及部分佛教、道教歌曲。20世纪70年代末80年代初，徽州音乐工作者曾深入挖掘徽州民歌，整理出了大批优秀曲目，如《猜谜对歌》、《牧牛花鼓》、《小石桥》等。二十多年来，徽州民歌一批又一批展现在人们面前，受到普遍认可。（分段）徽州民歌中的劳动号子，当地人习惯称其为“喊号子”，如歙县民歌中的抬杠号子、锯板号子，整首只有“咿呀嗬咳”四个字，音乐个性粗犷豪迈、坚定有力，散发着浓郁的生活气息。山歌的歌词常带有即兴创作成分，音乐节奏相对自由，音调悠长，多使用自由延长音。徽州民俗小调尤具特色，如《哭轿》、《接房》、《敬酒》、《交杯》、《撤帐》等歌曲与婚礼仪式密切配合，成套演唱，饶有兴味。作为徽州文化的产物，徽州民歌具有多方面的研究价值，可以为徽州社会历史、民俗及地域文化的发掘探讨提供鲜活的例证。（分段）目前，徽州地区能演唱原生态民歌的人越来越少，也没有演唱会之类的活动定期展示民歌艺术，部分年轻人甚至不知道当地民歌。在此状况下，徽州民歌面临失传的危机，迫切需要采取有效的抢救保护措施。（分段）

信阳民歌广泛流传于河南省信阳市境内各县区，而以商城、潢川、固始、新县、光山、罗山等县为主。作为中国汉族民歌的一朵奇葩，信阳民歌与中国民歌的发展历史同步。原始的信阳民歌源于劳动生活和祭祀等活动，经过长期的发展演变，至清末民国时期达到成熟和兴盛。（分段）信阳民歌主要包括小调和劳动歌曲两大类型，又可细分为情歌、小调、叙事歌、仪式歌、号子、山歌、田歌、灯歌、会歌、儿歌、叫卖歌等十余个类别。其中小调、情歌多为无伴奏即兴演唱；灯歌、会歌往往以管弦或打击乐伴奏，常用乐器有唢呐、竹笛、笙、板胡、二胡、琵琶、扬琴、堂鼓、钹、大小锣等；水歌、打夯歌等劳动歌曲演唱时则多辅以劳动用具和其他相关器具。信阳民歌题材广泛，将历代的社会生活内容都涵盖在内，风格鲜明，影响深远。其曲式、调式丰富多样，旋律以民族五声调式为主，宫、商、角、徵、羽各调均备。有的歌曲还出现变宫、清角等音，构成六声、七声调式。（分段）信阳地处河南南部，处于南北民歌过渡地带，这一特殊的地理位置造成信阳民歌兼具南北方民歌之长的特点，因而具有刚柔并济的艺术风格。这些民歌反映了信阳不同时期的社会状况，显示出独特的历史文化研究价值。目前社会生活方式的改变造成民歌生存环境日益窘迫的现状，导致民歌的娱乐和教育功能不断弱化，加上信阳当地大批民歌艺人相继辞世，传承乏人，古老的信阳民歌已呈岌岌可危之势，急需抢救保护。（分段）

西坪民歌是西坪群众集体创作、世代相传的一种民间音乐形式。西坪镇位于河南省南阳市西峡县西南边缘，西坪民歌即在这一区域内的木家岈、西岗、东官庄、操场、德河等二十个村落之间流传，影响及于豫、鄂、陕三边百公里的区域范围。（分段）西坪民歌源于汉代，它在近两千年的历史进程中绵延不断，形成了独特的民歌体系。西坪民歌包括大对花、小对花、陪郎、留郎、拜年调、绣荷包、采茶曲、石榴烧火、四六句等三十多个调门，其中含有劳动歌、时政歌、仪式歌、情歌、生活歌、历史传说等各种题材的民歌近千首。西坪民歌的唱腔以真嗓为主，男声高亢质朴，女声柔美酣畅，既能抒情，又能状物，还能叙事，灵活自如，便于流传。（分段）西坪民歌有独唱、二人唱、多人唱、合唱等多种演唱形式，打击乐、器乐均可用以伴奏，无伴奏也能演唱。此外，将演唱与高跷、花轿等众多民间艺术形式结合起来进行表演也是西坪民歌的主要特征之一。（分段）西坪民歌流畅明快，富有地域特色，是当地多种艺术形式如彩云舞、采茶舞蝶、花轿、高跷、竹马等的重要组成部分，在西坪民众的文化生活中占有不可替代的位置，可以为民间艺术的研究提供重要参考。其代表性作品有《我在房中绣绒花》、《批花线》等。目前，西坪镇绝大多数民歌手已届古稀之年，无法继续演唱，西坪民歌后继乏人，濒临消亡，急需保护传承。（分段）

马山民歌主要流传于湖北省荆州市西北部的马山镇，并以此为中心辐射到周边的纪南、九店、川店、李埠、八岭、观音垱、弥市等乡镇及与荆门市、宜城市、当阳市、枝江县交界的区域。（分段）荆州马山民歌历史悠久，是古代民歌郢中田歌的孑遗。战国时代楚襄王当政之际，宋玉的《对楚王问》中曾以“客有歌于郢中者，其始曰《下里》、《巴人》，国中属而和者数百人”之语对郢中田歌进行了简要描述。其后，唐、宋、明、清各个时期都有关于郢中田歌流传状况的记载。马山自古以稻作农业为主，由此产生大量田歌，形成了栽秧、扯草、收割、打场时唱歌的习俗。在这些田歌中，“五句子歌”与一领众和的各种“穿句子”都极具地域特色，与史书记载的楚地“扬歌”、“郢中田歌”一脉相承。（分段）马山民歌品类多样，曲调优美，风格独特，内容广泛，以爱情题材居多。在已搜集的142首民歌中，共有田歌七十余首，占50%以上，此外还有号子、小调、灯歌、儿歌、风俗歌和原始宗教歌曲等。田歌中的“五句子歌”又有“喊五句”、“穿五句”、“赶五句”之分，基本旋律大同小异，但曲体结构差别较大。流传最广的“喇叭调”、“伙计调”、“嘚嘚调”、“叮调”、“天天调”、“蛤蟆调”、“哦嗬调”等均采用一领众和、主句与穿句（衬词、衬句）结合的结构形式，呈现出独特的艺术价值，是民族音乐学研究的重要对象。（分段）马山民歌旋律性很强，曲调多系“5、1、2”三音变化发展而成，演唱时以鼓、锣、钹、小锣、唢呐作为伴奏乐器，新中国成立后搬上舞台时又加入了二胡、扬琴、琵琶、竹笛等。由于种种原因，荆州马山民歌目前已处于濒危状态，抢救保护工作刻不容缓。（分段）

潜江民歌是楚歌遗风的典型代表之一，主要流行于湖北省中南部的潜江市境内。早在周代，潜江民歌便归属于《周南》歌诗体系，位列十五国风之首，是雅乐、燕乐的主体；战国时期，屈原、宋玉作品中称述的《扬（阳）阿》也是潜江民歌；楚汉战争中的“四面楚歌”所唱的即是潜江的《鸡鸣歌》；汉代以“艳”为称的“楚歌”及魏晋的“西曲歌”中，潜江民歌都是不可或缺的重要组成部分。（分段）潜江民歌与农事劳动联系紧密，因劳动区域的差别而分为两种不同的类型，呈现出“两块一线”的分布格局。“两块”的第一块为水田区，其民歌种类主要有栽秧歌、车水锣鼓、硪号子、坐丧鼓及小调、儿歌等；第二块为临近河堤区，其民歌种类包括薅草歌、打麦歌、小调等，而以各种打硪号子和搬运号子最为突出；“一线”指的是纵贯潜江以东全境的白田区一条线，其民歌种类以薅草歌、花歌子、打麦歌、小调、儿歌为主。除此以外，还有许多革命历史民歌，在潜江全境都有流布。（分段）潜江民歌音乐以徵调式为主，大部分属于楚国古老的“三音列”民歌，常用的为徵三音列（1、5、2）、宫三音列（3、1、6）、羽三音列（1、6、3）和孪生三音列（6、5、2）四种形态，彼此之间相互渗透，使潜江民歌音乐变得更加丰富多彩。潜江民歌代表性的作品有《数蛤蟆》、《十许鞋》、《崔咚崔》等。（分段）潜江民歌在传统音乐的研究中具有极其重要的意义，因潜江境内古河流“扬（阳）水”而得名的“扬（阳）歌”以《鸡鸣歌》为典型代表，具有楚风楚韵的美学特征，它以本（音）夹边（音）形式演唱，旋律大跳高达十五度以上，演唱难度极高。其中《薅草歌》旋律高亢优美，富有江汉平原淳朴的田园风味。由于种种原因，目前传唱潜江民歌的社会氛围正在消失，导致这一古老的民歌形式处于濒危境地，亟待抢救。（分段）

吕家河民歌流传于湖北省丹江口市吕家河村，这里几乎家家都有唱歌人，歌手遍布全村的山山岭岭。吕家河地处湖北、河南、陕西几省交界处，深受巴楚文化、秦楚文化及当地道教文化的影响，因而民歌在流播过程中形成了鲜明的个性特色。（分段）吕家河民歌历史悠久，早在周宣王时即已广为流传。它分阳歌、阴歌和长篇叙事诗等几大种类，现在搜集整理出的吕家河民歌达五千多首，记录的曲调也有79种。阴歌又称“孝歌”、“丧歌”、“待尸歌”，可以分为歌头、劝善歌、翻田埂、还阳歌四大部分，它专用于丧事，一般在夜间演唱，所以也叫“夜锣鼓”。除阴歌外，其他民歌皆称“阳歌”。阳歌与日常风俗紧密相连，按其题材内容可分为喜庆歌、灯歌、劝酒歌、祝寿歌、劳动歌、儿歌等。长篇叙事诗是一种具备故事情节的唱本，主要作品有《龙三姐拜寿》、《梁山伯与祝英台》、《秦雪梅吊孝》等。这些歌可以作阳歌演唱，也可以作阴歌演唱，只要变换曲调即可。据初步统计，目前吕家河流传的长篇叙事诗在15部以上。（分段）吕家河民歌中占绝对优势的是徵调式，其次是宫调式。旋律构成以五声音阶为主，戏曲调等极个别民歌为六声音阶。其中虽存在徵调式以“徵—羽—宫”和“徵—宫—商”两种“三声”、宫调式以“宫—角—徵”三声为骨干音的情况，却并不十分明显。在曲体结构方面，吕家河民歌以三句体为特色，三句体与四句体的作品数量大致相当。吕家河民歌的代表性作品有《闹五更》、《站花墙》等。（分段）南北交融、东西荟萃的吕家河民歌内容广泛，体裁多样，唱腔丰富，表达方式灵活，其中含有秦腔楚曲的艺术因素，呈现出鲜明的地域特色，具有秦楚文化和中国民间音乐等方面的研究价值。目前，吕家河民歌发展陷于停顿，生存岌岌可危，亟待有关方面采取措施加以保护。（分段）

秀山土家族苗族自治县位于四川盆地东南外缘的渝、湘、黔、鄂四省（市）结合部，这里“处蜀僻远”，自古以来一直是“百里阻荒”之地，秀山民歌便在这一地区长期流传，其源头可追溯到上古时代的巴渝歌舞，历史十分悠久。秀山民歌在发展过程中直接孕育了秀山花灯歌舞音乐，经初步普查，秀山民歌数量上千，单是秀山花灯歌曲就有二十四大调一千余首曲子。（分段）秀山民歌可分为劳动歌、山歌、风俗歌、生活歌四大品类，以山歌《黄杨扁担》为突出代表。劳动歌包括薅草歌、船工号子、石工号子、农事歌，如《上田号》、《划船调》等；山歌包括对歌、盘歌、情歌等；风俗歌分为孝歌和婚嫁歌，如反映青年对封建包办婚姻不满情绪的《黄花草》等；生活时政歌包括一些反映现实生活的作品，如控诉旧社会抓兵罪恶的《抓壮丁》等。（分段）秀山民歌属单声部民歌，多数作品节奏规整，绝大部分为徵调式，其次是羽调式、商调式和宫调式，还有少量的角调式。独唱、对唱时一般不用乐器伴奏，但薅草锣鼓表演时歌师傅需在锣鼓伴奏下对唱或轮唱。花灯歌曲的伴奏更为复杂，主要采用堂鼓、竹笛、大小唢呐、大筒等乐器，其中大筒系以蒙有蛇皮的竹筒配上竹竿材料的琴杆制成。秀山民歌中的衬词和衬腔很有特点，常用衬词如“吔哩吼”、“奴的娇”、“小情哥”、“哥呀哈里呀”等，风趣诙谐，地方性极强。除此以外，秀山民歌还特别喜欢用花来作衬字。衬腔的篇幅有长有短，运用方法也灵活多样。在长期流传过程中，秀山民歌培育出了许多优秀的歌手。一曲《黄杨扁担》曾让秀山民歌唱遍大江南北，赢得广泛的声誉。这一古老的艺术形式蕴含了诸多湘、黔地域文化的因子，在地方历史和民间艺术发展史等方面的研究中具有重要的参考价值。目前秀山民歌后继无人，濒临灭绝，积极展开抢救保护工作已成为相关部门的当务之急。（分段）

酉阳土家族苗族自治县襟楚带黔，扼湘渝要冲，是民族文化的交汇区和渝东南民歌的发源地。酉阳民歌即是在武陵山区特殊地理环境中，苗、汉、土家各民族文化融合衍变的产物，其源头可追溯到上古时代的巴渝歌舞。（分段）目前已挖掘到的酉阳民歌大约有一千七百多首，其中最有特色、最具音乐价值的是号子，以黑水号子、楠木号子和井岗号子为代表。黑水号子分下秧号、栽秧号、薅秧号等；楠木号子分起号、上田号、溜溜号、长号等；井岗号子分晨号、中午号、下午号、晚上号、煞号等。酉阳各乡镇为大山所阻隔，民歌虽是同源传承，却在封闭中各自发展，由此造成号子一方一调的状况，不同地区的民歌音乐风格同中有异、异中有同。各地号子的高腔旋律中都出现从低到高的音程大跳，演唱时高音延长，同时还会采用边音。楠木号子和井岗号子在高音处以邻音级进来变化旋律，使音调更为丰满。黑水一带的号子用自创的绕音唱法演唱（实际出现弹音效果）高音，并用循环换气法增强音乐色彩。这些号子的共同特点在于音乐中隐含着苗歌的飞歌元素，但去掉了贵州苗歌的降3滑音，而增添了土家族、汉族的音乐成分。如此形成的酉阳号子独特音乐表现出清新悦耳的风格，自然流畅，别具特色。（分段）除号子外，酉阳民歌还有山歌、儿歌、祭祀歌等多种类型。其中山歌旋律优美，歌词可即兴发挥，演唱时如遇到对手，此落彼起，往往竟日不休。其代表曲目有《不要愁来不要焦》、《太阳去了坡背凉》等。（分段）酉阳是民歌的海洋，每到传统节日，各乡镇都要举办赛歌会。土家族只有语言没有文字，所以酉阳民歌承载着当地的社会历史、天文地理、风俗民情、知识技艺等内容，为民俗学、民族学、艺术学及地方历史文化等多学科多方面的研究提供了第一手鲜活的资料。目前，酉阳地区会唱民歌的老人多已作古，古老的民歌传承乏人，亟待抢救。（分段）

镇巴县位于陕西省最南端，当地流传的民歌历史悠久，是数千年来镇巴人民创作积累的财富。其民歌内容丰富，现已搜集到四千余首。（分段）镇巴民歌主要分为劳动号子、山歌、茅山歌、小调、民俗歌曲、祭祀歌曲等种类。其中劳动号子有两种：一是统一劳动节奏的号子，如拉石头号子、打夯号子等；二是调节劳动情绪的号子，如背二哥号子等，演唱时大多系即兴发挥，往往一领众和，别具声势。山歌以爱情题材居多，有独唱、齐唱、对唱等形式，男声多用高亢嘹亮的高腔演唱，也可用豪放雄壮、节奏自由的平腔演唱，女声则统一用平腔演唱，拖腔缠绵，委婉细腻，代表性曲目有《打仙桃》、《小小脚儿红绣鞋》、《太阳落坡四山阴》等。小调一般采用多段叙事形式，有完整唱本留传，其中有本有章的作品以《梁山伯与祝英台》、《十里亭》、《十想》、《十劝》等为代表。民俗歌曲主要在当地举行民俗活动时演唱，其中既有《哭嫁歌》、《娘训女》等婚嫁歌曲，又有“孝歌”等丧葬歌曲，还有“拜寿”、“修房造屋说吉利”之类用于寿庆、造屋等其他场合的歌曲。（分段）镇巴民歌多为单乐段结构，其调式结构以四声或五声徵调式居多，羽、商、宫调式次之。其旋律优雅朴实，歌词多用比兴手法，充满浪漫幻想。演唱孝歌时有伴奏，伴奏乐器包括别称“盆鼓”的自制羊皮鼓一个、大锣一面、云锣一面、镲一副。（分段）镇巴民歌语言朴实简练，自然流畅，它不仅记录了当地的历史进程、生活情状、风土人情，还负载了宣传道德规范和普及劳动技能的任务，从而成为推广教化的重要工具。镇巴民歌在当地民间承沿不绝。目前镇巴演唱民歌的人日渐减少，传承中出现断层，急需投入大量人力物力进行修补。（分段）

浙江省嘉善县位于长江三角洲的杭嘉湖平原上，世代相承的农耕文化孕育了当地特有的水乡民歌。嘉善民歌习称“田歌”，它原名“山歌”、“田山歌”，据明代冯梦龙所编《山歌》记载，嘉善田歌系从明代吴歌直接承继而来。20世纪50年代初期，新文艺工作者将这种民歌形式称为“田歌”，由此约定俗成，用为专名。嘉善田歌除在嘉善当地流播外，还传入江苏吴江、上海青浦等毗邻地区，影响广泛。（分段）嘉善田歌的曲调共有平调、滴落声、急急歌、落秋歌、羊骚头、嗨罗调、埭头歌七种，前三种由一人演唱，后四种由多人演唱，其中包括“主头”、“卖”、“细腰”、“了稍”、“满棚叫”等不同方式的续唱、接唱、齐唱。这些曲调有一个共同的旋律特点，就是线条曲折较多，起伏较大，音调悠长而明亮。仅有四句的山歌往往要唱三五分钟，如在田头唱长篇，几种曲调轮换，则一个长篇即可演唱三四小时。嘉善田歌采用“接唱”的方式演唱，首先由甲唱第一句“主头”（实词），而后乙接唱“头卖”（虚词），甲再唱第三句“主头”（实词），丙接唱第四句“二卖”（虚词），如此绵延不绝，颇能引人入胜。（分段）嘉善田歌以七言四句为基础，多用衬字衬词，由此形成独特的杂言和长言句式，词句中每每出现吴音俚语，尤擅长以谐音双关手法取胜。田歌的演唱场合和人数没有固定限制，一般比较自由，但民间“歌班”按规定却需由三人、五人、七人或九人组成，成员分工明确，互不相混。嘉善田歌风格清亮优美，富有江南水乡韵味，是江南地方文化中极具个性色彩的民歌品种。（分段）嘉善田歌代表性的作品有《五姑娘》等。在古今吴歌文学发展演变、吴歌音乐状况等方面的研究中，嘉善田歌发挥着特殊的作用，提供了重要的参证。目前，嘉善田歌演唱者仅有五十多人，且大都年事已高，当地的田歌班也已残缺不全。嘉善田歌的发展传承陷入困境，急需加强保护。（分段）

四川省阿坝藏族羌族自治州九寨沟县原为南坪县，这里是汉、藏、羌、回多民族杂居区，东北部与甘肃毗连。据史料记载，清代雍正年间，大批陕甘移民迁入南坪，陕甘文化、巴蜀文化及各民族文化在此交汇融合，形成了独具地方特色的南坪曲子。（分段）南坪曲子以当地汉语方言演唱，表演时基本采用弹唱的形式，主要以南坪琵琶伴奏，也常配以瓷碟、碰铃等打击乐器。（分段）南坪曲子按其曲调结构和演唱风格可分为“花曲子”和“背工曲子”两部分，其中“花曲子”为短小精练的抒情性民歌，代表性作品有《采花》等。其结构多采用分节歌形式，有独唱、对唱、一领众和、齐唱等表现方式。它有“高腔”和“平调”两种演唱方法，“高腔”多用于男声，“平调”则男女皆可。“花曲子”节奏规整而又丰富多变，既有南方小调的平稳，又有北方小曲的活跃和跳荡，旋律酣畅流利，多为五声性，表现力很强。（分段）“背工曲子”主要是演唱短、中篇故事的叙事性民歌，它有单曲体和联曲体两种结构。联曲方式有以某一曲牌作首尾，中间插入其他曲牌的，也有用不同曲牌联缀的。唱词多为长短句，文体包括叙事和叙事、代言结合两种类型。“背工曲子”的歌唱形式相对单一，仅有独唱和齐唱两种方式，演唱时男声均采用“高腔”。唱词吐字较重，节拍不甚规整，音域宽广，旋律跳动幅度大，带有很强的陈述性。其代表性作品有《盼红军》。（分段）南坪曲子内容广泛，有爱情、农耕、历史传说等多种题材，在九寨沟历史文化、社会状况等方面的研究中有重要的参考作用。由于南坪曲子演唱难度较大，目前能比较完整地掌握其曲目和歌唱技巧的已不足三人，亟待采取保护措施。（分段）

湖南省辰溪县东与溆浦接壤，南与中方毗连，此地现有瑶民近四万人，主要居住在黄溪口瑶乡一带。广泛流传于瑶乡的茶山号子是瑶民在劳动生活中形成的一种民歌形式，承沿至今已有四百多年的历史。瑶民挖茶山时唱起这种劳动号子，能起到统一劳动节奏、鼓舞劳动热情的作用。（分段）当众人挖茶山时，歌手在山顶敲锣打鼓，唱一阵茶山号子敲打一阵锣鼓，以鼓舞挖山人的干劲。有时则采用一人唱众人和的形式。茶山号子的旋律具有高亢跌宕、激越悠扬、奔放婉转的特点，其演唱技巧极难掌握。演唱者发音十分奇特，旋律进行一般在高音区，发出的声音连双唢呐也无法压倒，堪称一绝。（分段）茶山号子生动记载了辰溪境内瑶民的生产与生活状况，经过数百年的流传，逐渐成为当地人精神生活的重要组成部分。目前，随着社会经济的发展和传统劳动方式的改变，茶山号子的生存环境发生了很大变化，这一独特的民歌艺术形式后继无人，濒临失传，急需有关方面予以大力扶持，迅速展开抢救保护工作。（分段）

啰啰咚是湖北省监利县流传的一种秧田号子。位于湖北省南部的监利县东临洪湖，南濒长江，自古属江汉楚地，习尚楚风，惯作楚声。啰啰咚的历史源头可追溯至春秋战国，可视为楚声的遗响，其接力式的传声唱法与《接舆歌》的接响传声十分相似。（分段）啰啰咚主要演唱民间戏曲唱本，曲式结构具有复调音乐特色和“无伴奏自然和声”的特点，俗称“打和声”。演唱有头声、二声、三声之分，三声过后接以“掀蔸子”即合唱，进而达到高潮。啰啰咚音域宽广，旋律高亢，显示出一种原始的野趣。它属于楚商、楚徵体系的民歌，旋律以5、1、2为骨干音，同时还出现变化音“↓7”。（分段）啰啰咚用监南方言演唱，其中保留了很多“下平声六麻”的楚韵古音。歌词按结构可分为“简单的一句子结构”和“较复杂的多段体结构”两种，而以第二种居多。这种结构形式博采口语，新颖别致，往往参差错杂，此起彼落，妙趣横生。（分段）啰啰咚具有平原地区山歌的特点，节奏自由，旋律悠长。它以四、五度跳进为特征，句法先扬后抑，常在高音区运用富于色彩性的“偏音”。最早的啰啰咚秧田号子演唱中，以鼓作为唯一的伴奏乐器。发展到后来，演唱完全由发头音者统带指挥。（分段）啰啰咚代表性的作品有《花啰啰咚》、《也啰啰咚》、《粗倒腿之歌》等。作为一种在长期农耕劳动中形成的民间艺术形式，啰啰咚具有鲜明的地域色彩和广泛的群众性，是楚文化研究的重要切入点之一。目前，监利地区能够演唱啰啰咚的老人相继去世，这一古老的民歌形式濒临消亡，对之进行抢救保护已是迫在眉睫。（分段）

爬山调也称“爬山歌”、“山曲”，是流行于内蒙古中西部地区的一种短调民歌。爬山调的艺术风格源于古风，可以在《诗经》里找到源头，同时它也深受《敕勒歌》、《木兰辞》等北朝民歌的影响。（分段）爬山歌具体的产生时间可以追溯到清代乾隆、嘉庆年间，据记载，当时绥远城将军放垦土地，大量招集晋、冀、陕、豫等地的汉族移民。咸丰年间，连年的灾荒与战乱促使大批山西、陕西等地的汉民迁徙到大青山一带安家落户。移民们将各自家乡的民歌带到内蒙，通过长期的交流碰撞，最终形成了融合河北、山西、陕西、山东等地民歌特点，吸收蒙古、回、满等民族音乐元素的爬山调。爬山调可分山区爬山调和平原爬山调两种类型，前者以武川为代表，后者以河套地区为代表。爬山调还有室内、室外之别，室外爬山调多由男性演唱，以劳动歌、社会歌、生活歌和爱情歌为主；室内爬山调多由女性演唱，以生活歌、爱情歌和恩怨歌为主。（分段）爬山调唱词短小精悍，多用乡土方言重叠词，字数无定，虚实相间。音乐以徵调式、商调式和宫调式居多，大都采用两乐句的乐段结构，下句多是上句的变化重复。节拍以二拍子或四拍子为主，偶尔也能见到三拍子或变换拍子。除常见的五声音阶旋律以外，六声音阶甚至七声音阶的旋律在爬山调中也能见到。其艺术风格大都高亢粗犷、开阔奔放，善于运用比兴、夸张、排比等表现手法。（分段）爬山调内容丰富，历史传说、民众生活、爱情歌咏、军民情谊等均是其常见的题材。其代表性曲目有《想亲亲》、《阳婆里抱柴瞭哥哥》、《大黑牛耕地犁黄土》等。在长期发展过程中，曾出现过许多优秀的爬山调演唱者。爬山调是蒙汉劳动人民共同创作的口头艺术形式，它为促进内蒙古地区民间文化的繁荣和各民族的团结发挥了重要作用。目前爬山调的生存环境正逐渐变异，许多优秀的爬山调歌曲已濒临失传，亟待整理保护。（分段）

漫瀚调流传于内蒙古自治区的准格尔旗，至今已有近百年的历史。清代末年，汉人大量涌入准格尔旗，这一区域迅即成为蒙汉混居地带。在长期共处的过程中，蒙汉两族群众在生产、生活和文化艺术等方面进行了广泛而深入的交流，漫瀚调即是在民间音乐交流中出现的，它以蒙古族短调民歌为母体，将汉族民歌融入其中，最终形成独特的音乐形式。（分段）漫瀚调曲目繁多，现已收集整理出90支，按原调词意大体可分为思苦、歌颂、情爱、渴盼、哀怨、离愁、新声七种类型。漫瀚调属于民间小调，多在室内演唱，由笛子、四胡、扬琴等乐器组成的乐队伴奏，此外还用到梆子、四块瓦等打击乐器。与山歌体裁的民歌相比，漫瀚调具有较多的艺术加工成分，曲调流畅，表现力较强。（分段）漫瀚调多由两个或四个乐句构成单乐段，属于简单的一部结构，具有完整性和周期性的特点。其调式有羽、宫、徵、商四种，而以羽调式居多，大约占到三分之一。漫瀚调的音阶跳动幅度大，六度、七度、八度的大跳表现尤为明显，用得最多的是九度、十度、十一度的大跳，有时还会出现十二度的大跳。漫瀚调音域宽广，既可以表达奔放激切的炽烈情感，也可以塑造舒展洒脱、深沉委婉的音乐形象。代表性作品有《大河畔上栽柳树》、《天下黄河九十九道湾》等。（分段）从诞生至今，漫瀚调一直在准格尔旗各个时期的政治、经济、文化生活中起着重要的作用，要研究准格尔的历史，可将漫瀚调作为重要的观照对象。随着社会发展，漫瀚调的生态环境受到破坏，使其传承出现了严重断层。目前，对漫瀚调的认识还处于一个较低的层次，需要进一步加强整理、研究、保护工作。（分段）

惠东渔歌是流传在广东省惠东县沿海地区的一种民歌。据记载，它在宋朝时传入惠东，至今已有近千年的历史。当地最原始的渔民称为“疍民”，又叫“后船疍民”，是古代南方百越族的一部分。他们长期过着海上漂流的生活，生产方式单一，生活十分枯燥，在此情况下，他们学会了以歌自娱，以歌解忧。（分段）惠东渔歌有29个品类，其中最主要的是哦哦香调、啦打弟嘟弟嘟调、贤弟调、罗茵调等。它与其他民歌之间存在着很大的区别，限定由渔民在船上演唱，有独唱、齐唱等表现形式。渔民群居时往往以“答歌”为乐，“答歌”即“对歌”，或称为“斗歌”，徒口清唱，不用乐器伴奏。曲式结构多采用上下句形式，一呼一应，再长的歌词在曲调上也能反复往回，直至终篇。惠东渔歌的旋律咏叹性很强，音域不宽，乐曲短小，大多有衬词和各种形式的拖腔。其音乐以徵调式居多，有时会在五声音阶的基础上加入第六声（7）甚至第七声（4）作为经过音和一拖而过的装饰性旋律音。惠东渔歌的歌词深入浅出，语言淳朴，风格简练，内容均来自渔民生活，通过对人事、景物等的叙述来表情达意，给现代歌词创作以深刻的启迪。（分段）惠东渔歌曲调多样，旋律韵味独特，是广东沿海地区珍贵的民间艺术遗产，具有历史学、民俗学、民族音乐学等多方面的研究价值。大型歌舞剧《南海长城》以惠东渔村生活为表现题材，音乐素材则取自惠东渔歌，演出后深获各界好评。目前，在工业化、城市化进程的影响和外来文化的冲击下，惠东渔歌正逐渐为当地渔民所忽视。随着老年渔歌手的相继辞世，惠东渔歌承继乏人，濒临失传，急需抢救。（分段）

海门滨江临海，居于江苏一隅，它所在的陆地系由江中泥沙沉积而成，至清代乾隆三十三年（1768）才正式设县。当时，崇明、句容等地的大批农民纷至沓来，在海门地区围垦造田。他们带来了江南的方言和习俗，也带来了吴语山歌。经过长期发展，独特的海门山歌最终从劳动生活中脱颖而出，趋于定型。民国二十年（1931），管剑阁搜集整理海门山歌，辑成《江口情歌》，在文艺界引起轰动。新中国成立后正式成立了海门山歌剧团，使这种特色鲜明的地方民歌有了一个传承发展的专门机构。（分段）海门山歌语言形象生动，音乐清纯甜美、悠扬婉转，可分为抒情山歌和叙事山歌两大类。抒情山歌又称“短山歌”，多系人们在劳动之中或劳动之余随口编唱的即兴山歌，有四、六、八句几种形式，句式以七字为主。叙事山歌又称“长山歌”，歌词往往长达数十句乃至数百句，有完整的故事情节和山歌调、对花调、佛祈调、游湖调、号子等演唱曲调，演唱时有独唱和对唱等表现形式。（分段）海门山歌表现的内容极为丰富，几乎涉及社会生活的各个方面。其中有歌颂劳动、表现人民向往幸福生活的作品，如《打夯山歌》等；有歌唱爱情、表现青年男女执著追求纯真情感的作品，如《花望郎》等；有表现乐观主义精神的作品，如《我卖山歌勿要钱》等；还有反映劳动人民奋起反抗剥削者情形的作品，如《下遭头请我呒功夫》等。海门山歌在民间代代相传，承沿有序。（分段）作为江海文化的表现形式之一，海门山歌与当地民众的生产生活有着密切的联系，方言学、民俗学、民族音乐学、历史学等专业的研究者都可从中找到珍贵的材料。农村中的海门山歌手数不胜数，能演唱上百首民歌者并不罕见。目前，随着月的流逝，老山歌手相继谢世，健在的已为数不多，传统的海门山歌渐趋衰落，亟待保护传承。（分段）

新化县位于湖南省娄底市西部，这里原为少数民族聚居地区，是梅山文化的重要区域。经过千百年的民族融合，新化居民大多汉化，但仍保持着演唱山歌的习俗。源远流长的新化山歌是汉、瑶、苗等多民族文化融合的产物，它起源于先秦，兴盛于唐宋，经明清传承至今，长久不衰。（分段）新化山歌句式长短有致，俚俗方言衬词较多，富于说唱风味。它可以分为高腔和平腔（低腔）两大类，高腔山歌主要流行于高山地区，音调高亢嘹亮，拖音较长，节奏自由，既有独唱，又有对唱。奉家山一带有一种“特高腔”的“呜哇山歌”，只有顶尖歌手才能演唱，唱时多用假声，故又称“尖嗓子”山歌。还有一种“滚板山歌”，起音也特别高，而且跳跃性很强，往往是一人起头众人和，最后以雄壮的“呵呵”声结尾，滚板行腔，气势磅礴。“溜溜山歌”在新化全县比较流行，因在每半句中间都要加上衬词“溜溜”两字而得名。低腔山歌多流行于丘陵平原地带，音调较低，拖音较短，也有独唱和对唱。（分段）传统的新化山歌按内容可分为劳动歌、时政歌、仪式歌、陶情歌等。代表作品有《资水滩歌》、《闹洞房》、《峒事歌》等。有一首高腔山歌《神仙下凡实难猜》曾进中南海怀仁堂为毛泽东等中央领导人演唱，成为新化山歌最为著名的作品。（分段）新化山歌全面而生动地反映了梅山地区的民俗和文化传统，是研究和了解湖湘文化及梅山文化的重要材料。目前，这种古老的民歌样式已处于濒危状态，抢救保护迫在眉睫。（分段）

姚安坝子腔是云南省楚雄彝族自治州西北部特有的一种民间歌曲样式，主要流传于姚安县境内以汉族为主的村寨中，多在春耕栽种季节和秧苗拔绿时由汉族青年男女以对唱方式演唱。（分段）姚安坝子腔历史久远，据传系明代洪武年间朱元璋平定云南后由中原传入，在发展过程中又不断与当地民歌小调相融合，逐渐趋于定型。它有上坝子腔和下坝子腔之分，上坝子腔中融入了山区彝族的情歌小调音律，演唱时声音圆润柔和，音律低沉优雅，俗称“小病腔”。下坝子腔声音高亢，音域在d1至a2之间，音符跳度大，音域宽广。姚安坝子腔的唱词分主词和副词两部分，两者在内容上区别较大，但在整个唱腔中与旋律又密不可分，互相衬托。副词又叫“垛板”、“垛叶子”，实际上就是演唱中的绕口令，它沿用了京剧、滇剧中的“垛板”，在“数”加“唱”时一气呵成，中间无半点停顿，要求演唱者具备音域高、口齿清、吐字好的技能。“垛板”演唱时，常将姚安坝子的村庄和地名数说在里面，前后贯注，饶有兴味，充分展现出演唱者的语言能力。（分段）姚安坝子腔多在野外和田间演唱，演唱时以笛子、二胡和打击乐器伴奏，其代表性曲调有“十二属”、“十二月采花”、“猜调”、“数姚州”、“数地名”等。男女坝子腔对唱一般需用一个中午或一个下午，也有的连续演唱几天几夜，直到其中一方甘拜下风为止。姚安坝子腔长期在民间承沿不绝。（分段）姚安坝子腔具有鲜明的民族民间传统文化特征，是彝族民歌形态及民俗文化研究的重要参考材料。目前能清唱传统姚安坝子腔者寥寥无几，这一民族民间艺术形式濒临灭绝，亟待抢救保护，发展振兴。（分段）

号子是中国民歌的一种重要类型，它产生于体力劳动之中，直接为生产活动服务，真实地反映着劳动状况和生产者的精神面貌。最初它只是自然的劳动呼号，以后逐渐美化成歌腔，具有了歌唱的艺术形式。（分段）海洋号子是众多号子中的一种，主要流传在沿海地区。它以海洋劳作为主要内容，通常包括划船、撑篙、背纤、拉篷、起锚、拉网等多种号子样式，演唱者多系专事捕捞、驾船的渔民。（分段）舟山渔民号子是浙江舟山群岛渔民船工号子的总称，在当地渔民船工的劳动过程中产生了最初的渔民号子，后经世代积累传承，形成了一个完整的海洋民歌体系。舟山渔民号子在浙江乃至国内沿海地区的民间劳动号子中具有很强的代表性，《中国民间歌曲集成》（浙江卷）和《中国渔歌选》均有记载和收录。（分段）据考证，舟山渔民号子约形成于唐宋时期，清代康熙朝至民国的两百多年间趋于兴盛。直至新中国成立后的六七十年代，舟山渔民号子仍保持着兴旺的势头。渔业运输的发达促进了渔民号子的传播，使之扩大辐射到东南沿海各地，影响及于整个东海区域。（分段）舟山渔民号子按照渔业劳动的程序可分为起锚号子、拔篷号子、摇橹号子、起网号子等二十多种，按照具体的劳动作业特点又可分为手拔类号子、手摇类号子、手扳类号子、测量类号子、牵拉类号子、抬物类号子、敲打类号子、肩挑类号子、吊货类号子、抛甩类号子等，按操作所需力度的大小又可分为大号和小号两种类型，各类号子之间并无严格界限，往往可以灵活通用。与浙江沿海其他地区的渔民号子相比，舟山渔民号子种类相对齐全，曲调粗犷优美，体现着鲜明的海洋文化特征，具有独特的海洋民俗研究价值。舟山渔民号子是当地渔民船工生产生活的重要内容之一，有着坚实的群众基础，在民间长久流传不衰。（分段）目前，由于机械化捕捞方式替代了传统的渔业手工捕捞作业，渔民号子已失去原有的生存环境，发展停滞，传承者锐减，处于濒危境地，急需抢救。

号子是中国民歌的一种重要类型，它产生于体力劳动之中，直接为生产活动服务，真实地反映着劳动状况和生产者的精神面貌。最初它只是自然的劳动呼号，以后逐渐美化成歌腔，具有了歌唱的艺术形式。（分段）海洋号子是众多号子中的一种，主要流传在沿海地区。它以海洋劳作为主要内容，通常包括划船、撑篙、背纤、拉篷、起锚、拉网等多种号子样式，演唱者多系专事捕捞、驾船的渔民。（分段）长岛亦称“庙岛群岛”，它纵贯渤海海峡，地理位置正当黄渤海交汇处。长岛县隶属烟台市，是山东省唯一的海岛县。长岛渔号源于砣矶岛，至今已有三百多年的历史。在依靠风帆行船的时代，长岛渔号成了一种海上生产的“渔令”，广泛流行于渤海和北黄海沿岸。（分段）长岛渔号可分为上网号、竖桅号、摇橹号、掌篷号、发财号（廷鲅号）等八个主要类型，此外还有拾锚号、拉船号等。所有渔号基本都无唱词，而以虚字为主，个别地方虽有唱词，也反映不出完整的内容。（分段）长岛渔号词句简单，语调粗犷豪放、坚定乐观，以吆喝、呐喊、领和叫唱等方式表现，不采用任何乐器伴奏。渔号的领唱者俗称“号头”，一般由富于经验的闯海者担任，领号时有轻有重，有长有短，或间歇，或急促，都要与劳动节奏相吻合。当地渔民视渔令为军令，和号时十分认真，应和的句头紧咬着领号的句尾，严格配合领号的腔调与情绪，讲究和得及时，答得协调。整个长岛渔号演唱过程中，领者胸有成竹、气宇轩昂，和者齐心协力、众志成城，一领一和，一呼一应，音程八度大跳，句头句尾紧紧咬合，显现出巨龙闹海的气势，使人充分体会到渔号的凝聚力、向心力和权威号召力。长岛渔号是当地渔民在长期海上劳动过程中创造的杰出民间艺术，它体现着黄渤海地区海洋文化的特性，具有民俗学、社会学等方面的研究价值。长岛渔号在当地渔民中普遍流传，影响广泛。（分段）目前，社会生产方式的变化和大批老渔民的谢世导致长岛渔号的传承发展出现严重危机，这一宝贵的海洋民歌艺术几乎销声匿迹，抢救保护刻不容缓。

长海县是我国唯一的海岛边境县。长海号子是海岛居民在进行海上贸易和捕鱼等劳作过程中产生的各种劳动号子，主要流传于辽东半岛东侧的黄海北部海面上的长山列岛。长海号子源于东汉末年（220），直至清末民初（1911）才逐渐发展完善，到20世纪60年代处于鼎盛时期。（分段）长海号子种类繁多，内容丰富，调式各异，主要分两大类：一类是船民号子，是运输船上的船民在劳动中呼喊的号子；另一类是渔民号子，主要是渔民打鱼时喊唱的号子。（分段）长海号子曲调辽阔粗犷、高亢悠扬，多为四平腔、二六腔、流水腔、散腔、小滑腔、大滑腔及大甩腔。节奏生动、明快，多为4/4、2/4、1/4拍和散板，音节简短、词句通俗，多为三五个字。长海号子主要有：撑（读“掌”音）大篷号子（由“三起头”和“老号”组成）、拔锚号子、勒锚号子、摇橹号子、拉纤号子、出舱号子、推船号子、抽滩号子、拉网号子和拔鱼包号子等。（分段）20世纪90年代，随着生产方式转变，老船工、老渔民相继去世等因素的影响，长海号子的发展一度陷入窘境，亟待加强保护。

象山渔民号子，由传统渔业生产中的渔民号子和海洋运输业中的船工号子等组成，统称“渔民号子”。石浦（东门）、爵溪是象山渔民号子的主要发源地和传承地。（分段）象山渔民号子在唐宋时期已经初步形成，清康熙年间至民国期间达到繁荣。20世纪60年代中期，由于手工化捕鱼作业逐渐被机械化所替代，繁重的劳动逐渐变得轻松，号子的生存空间不断萎缩，渔民号子渐渐消失。（分段）象山渔民号子按工序分为：起锚号子、拔篷号子、摇橹号子等二十多种；按操作所需要的力度大小又可分为：大号、一六号和小号，各类号子之间相互灵活通用。（分段）象山渔民号子作为象山海洋特色的民间艺术形式，已被象山县文化部门列入了抢救、保护的行列，并通过各种办法和手段，取得了实质性的保护成果。

（分段）江河号子是指长江、黄河及其支流上船工们所唱的各种号子，江河之中水急弯大、地貌复杂的航段，行船极为困难，只能靠船工拉纤前行。船工号子也就随之丰富起来。根据行船状态的不同，江河号子可以分成多个类型，其中既有轻松的“下水号”，又有舒缓的“平水号”，更有高度紧张、近于呼喊的“上水号”和“拼命号”。（分段）自古以来，黄河洪泛不断，中华民族先民在与洪水抗争的过程中，为了更好地协作，逐渐形成有一定节奏、一定规律、一定起伏的声音，这就是最早的黄河号子。黄河号子在祖先的“杭育杭育”声中诞生，经过五千年的发展完善，在沿黄地域形成各种不同的类型，如抢险号子、夯硪号子、船工号子等。其中抢险号子又分骑马号、绵羊号、小官号、花号四种，主要用于打桩、拉骑马、拉捆枕绳、推枕等。夯硪号子也有许多种类，主要包括老号、新号、预备号、缺把号、紧急风、板号、大定刚号、打丁号、重叠号、二人对号等。（分段）黄河号子有领唱、齐唱等演唱方式，它曲调高亢激奋，节奏沉稳有力，调式调性变化频繁。在相对舒缓的劳动中，号子的“领句”、“和句”较长；而在较为紧张的劳动中，“领句”、“和句”都十分短促。多数时候，“和句”都是在“领句”唱完后接唱，但也有“和句”在“领句”结束前就进入的情况，此时两个声部构成重叠。紧张的劳动、沉重的负荷使黄河号子形成了以吆喝、呐喊方式演唱的特点，号子也就在黄河边民众一代代的吼唱中延续下来。（分段）中华民族的母亲河黄河孕育了五千年的华夏文明，留下无数珍贵的非物质文化遗产。黄河号子是黄河的魂，也是中华民族的根，在黄河文化中占有极其重要的地位。目前，随着机械化的发展，黄河沿岸的生产方式发生了极大改变，与农耕时代劳作技艺联系在一起的黄河号子发展停顿，传承乏人，现在掌握号子的人已多是八十岁上下，记忆清晰者寥寥无几。黄河号子正面临失传的危险，亟待保护。

江河号子是指长江、黄河及其支流上船工们所唱的各种号子，江河之中水急弯大、地貌复杂的航段，行船极为困难，只能靠船工拉纤前行。船工号子也就随之丰富起来。根据行船状态的不同，江河号子可以分成多个类型，其中既有轻松的“下水号”，又有舒缓的“平水号”，更有高度紧张、近于呼喊的“上水号”和“拼命号”。（分段）长江三峡一段俗称“峡江”，其中以西陵峡最为险峻，而西陵峡的险峻又以流经秭归的一段为最甚。这里江面狭窄，水势湍急，暗礁险滩比比皆是。两千多年来，巴楚船工在此劳动、生活，形成了抒发胸襟的船工号子。在湖北号子类民歌中，以峡江号子为最具特色和代表性。长江峡江号子现存126首，其中船工号子94首，包括拖扛、搬艄、推桡、拉纤、收纤、撑帆、摇橹、唤风、慢板等九种号子；搬运号子32首，包括起舱、出舱、发签、踩花包、抬大件、扯铅丝、上跳板、平路、上坡、下坡、摇车和数数等号子。（分段）长江峡江号子以高亢、浑厚、雄壮、有力为特征。音乐旋律与内容融为一体，音调多与语言声调结合，它行腔自由舒展，节奏、速度视具体活路即演唱时所从事的劳动而定。峡江号子行腔中以“腔旋律”居多，也有“韵调旋律”，带有古老的徵羽乐风。其表现形式多为一领众和，领唱者有一整套适合各种行船活路的曲目，有时还会根据具体状况和需要即兴编唱几句行船“行话”以指挥劳动，如起航前喊“活锚号子”，平水时哼“摇橹号子”，顺风时叫“撑篷号子”，等等。长期以来，峡江号子一直在峡江船工中承沿不绝。（分段）长江峡江号子是劳动群众集体创造的生命乐章，它成为峡江地区最富凝聚力、最具标志性的一种文化符号，显示出独特的民俗学、音乐史及地方历史文化研究价值。目前，由于交通运输工具和劳动方式的改变，加上长江三峡已建坝蓄水，长江峡江号子逐渐失去了以往的实用性，发展停滞，后继无人，急需组织力量抢救保护。

江河号子是指长江、黄河及其支流上船工们所唱的各种号子，江河之中水急弯大、地貌复杂的航段，行船极为困难，只能靠船工拉纤前行。船工号子也就随之丰富起来。根据行船状态的不同，江河号子可以分成多个类型，其中既有轻松的“下水号”，又有舒缓的“平水号”，更有高度紧张、近于呼喊的“上水号”和“拼命号”。（分段）流经湘、鄂、渝、黔四省市边界的酉水是土家族的母亲河，在其流域范围内是中国土家族最大的聚集地区。旧时这里的土家族有很大一部分亦农亦船，在行船过程中逐渐形成了酉水船工号子的特殊歌唱形式，以协调船工动作，统一节奏，调节劳动情绪。（分段）酉水船工号子历史悠久，内容丰富，曲调高亢婉转，领唱伴唱配合默契，带有浓重的土家族音乐特色。其演唱形式主要包括行船的桨号子、橹号子，岸边号子及晚间休闲民歌坐唱等几种。桨号子、橹号子采用一人领唱、众人伴唱的表现形式，桨号子一般在风平浪静的河面上演唱，给人以悠闲、轻松的感觉；橹号子多由船工即兴编唱，往往采用讽刺、夸张、比喻等手法，旋律性不强。岸边号子包括船工齐唱的纤号子和装卸号子等，纤号子系行船遇上险滩，上岸拉纤时所唱。装卸号子系船靠码头，船工上货、下货时所唱。船工在晚间船靠码头、居于船头休闲或上岸上茶馆时会唱一些土家族山歌及民间小调，代表性的曲目有《老司歌》、《篙号子》、《桨号子》、《橹号子》、《纤号子》、《装卸号子》、《大河涨水小河满》、《龙船调》等。酉水船工号子与土家族船工的生产劳动密不可分，一直在当地民间传沿不绝。（分段）酉水船工号子最初用土家族语言演唱，其内容涵盖了土家族的人文历史、地理风貌、原始宗教信仰、生产生活等多个方面，在土家族的民族文化研究中具有不可替代的重要价值。目前，酉水流域已没有固定的船工，酉水船工号子的传唱范围相应缩小，正逐渐从当地社会生活中消退。如不及时保护抢救，这一富有民族特色的民间音乐形式将不再有生存之地。

码头号子主要流传于码头及货场，在船舶装卸和货物抬扛、推拉等相关的劳动中演唱。这类劳动需要工人承重行进，由此造成号子节奏鲜明短促、曲体短小单一的特点，唱词也多是无实际意义的呼喊性感叹词。码头号子种类繁多，如大连、天津、青岛、上海、广州诸码头的起重号、上肩号、扛包号，四川成都的板车平路哨子，天津的推车号，安徽的板车号等，地域不同，风格特色也不尽一致。（分段）1870年以后，伴随着旧上海“远东航运中心”地位的确立和工业城市的发展，上海码头的货物吞吐量急速扩张。在繁重的体力劳动中，码头工人创造了独特的上海港码头号子。出现在沿海都市港区的上海港码头号子与内地建筑、农渔类的号子迥然不同，显示出五方杂处、多元并存的包容性。上海港码头工人来自全国各地，由于各地方言语音的差异，他们所唱的号子也分出了不同的流派风格，其中以苏北号子和湖北号子最为普及也最具代表性。（分段）上海港码头号子因所装卸货物、搬运路线及搬运方法的不同而分为四大类九个品种，主要包括搭肩号子、肩运号子、堆装号子、杠棒号子、单抬号子、挑担号子、起重号子、摇车号子、拖车号子等。其节拍变化多样，每一类每一种号子都各具特点。由于号子演唱者都是男性，因此音域宽广、嘹亮，尽显阳刚之美。（分段）现代著名音乐家聂耳曾在上海港码头与搬运工人一起劳动，在此过程中收集素材创作了脍炙人口的《码头工人歌》。新中国舞台上的淮剧《海港的早晨》和其后改编的京剧《海港》中，很多音乐和唱段都是吸取上海港码头号子的原生态素材创作的。（分段）上海港码头号子记录了上海开埠到20世纪60年代一百多年间码头工人的生存状态，具有特殊的历史研究价值，同时也为传统民间音乐的研究提供了重要材料。目前，随着时代的变迁，码头号子已淡出上海的城市生活，越来越不为人所知。在此情势下，有必要采取一定的措施，对别具特点的上海港码头号子进行抢救保护。

森林号子是林区伐木工人在伐树、运木、垒木等劳动中所唱的号子，主要流传于东北长白山、大小兴安岭及西北、华南各大林区。它因劳动方式不同而形成多种名目，如长白山区的运木号子就有蘑菇头号、大掐子号、拽大绳号、嘹号、瓦扛号、流送号等。华中、华南各林区还有一种“排筏号子”，是工人们将“木排”放入江流时所唱的一种号子。由于森林作业劳动强度大，危险性高，所以号子也相应形成高亢粗放、气势豪迈、压倒一切的风格特色。（分段）长白山森林号子是吉林省长白山区伐木工人抬运木头时所唱的一种民歌，千百年来它与森林和采伐劳动相伴，一直流传在长白山森林中。这种号子演唱时，由抬运木头的领首“杠子头”领唱，其余人接唱，以达到统一劳动节奏、提高劳动效率的目的。（分段）长白山森林号子按其功用可分为串坡号子、归楞号子、上跳号子、拽大绳号子等多种，演唱中以起号和接号最具特色。每首号子每个号子头的起号声调特别重要，民间称之为“甩”。“甩”声的大小、高低、粗细、强弱决定着其他接号者抬木的精神气力、步伐步态及对运送距离和时间的掌握。“甩”有“上甩”、“下甩”之分，“上甩”即音的收尾向上挑，意在告诉接号者往上使劲，“下甩”则与此相反。（分段）长白山森林号子节奏清晰，旋律优美，具有独特的腔调和浓郁的韵味，听起来振奋人心。在长期发展过程中创生出许多号子音律的代表作，如《老母猪哼哼》、《老太太调》、《蛤蟆调》、《十八挂》等，还孕育出许多优秀的演唱者。（分段）长白山抬木号子真实记录了这一地区开发进程中的生活形态，展现了当地劳动群众天才的文化创造力，为东北地方文化的研究提供了重要材料。近年来，由于机械化程度的提高和森林停采政策的实施，加上民间艺人逐步老化，传承了千百年的森林号子在长白山区逐渐走向衰落，传承乏人，濒临灭绝，急需抢救。

森林号子是林区伐木工人在伐树、运木、垒木等劳动中所唱的号子，主要流传于东北长白山、大小兴安岭及西北、华南各大林区。它因劳动方式不同而形成多种名目，如长白山区的运木号子就有蘑菇头号、大掐子号、拽大绳号、嘹号、瓦扛号、流送号等。华中、华南各林区还有一种“排筏号子”，是工人们将“木排”放入江流时所唱的一种号子。由于森林作业劳动强度大，危险性高，所以号子也相应形成高亢粗放、气势豪迈、压倒一切的风格特色。（分段）兴安岭森林号子是在松花江流域运送木材时演唱的一种民歌形式，广泛传布于黑龙江省的大兴安岭、小兴安岭地区。新中国成立后，集中开发东北林区，林业工人全力投入生产，用号子来统一抬运木头的步伐，帮助完成装车、归楞、运输等作业，由此形成了系统化的兴安岭森林号子，在东北特别是伊春林区广为流传。（分段）兴安岭森林号子曲调起伏跌宕、粗犷豪放，具有典型的东北民间音乐特点，大致可分为伐木号子、抬木号子、滚木号子、流送号子等类型。其中伐木号子较为简单，只有“顺山倒”、“上山倒”、“下山倒”、“横山倒”四句。抬木号子分为大掐子号、蘑菇头号、拉鼻子号、哈腰挂号等，主要用于平地运木、归楞等劳动。滚木号子分为拽大绳号、瓦扛号、了号和吆咿三号等，流送号子则分为拉羊拽号、拆垛号、洋工号、羊工号、山字号等。20世纪中叶，兴安岭森林号子在当地林区的生产实践中发挥了统一步调、促进生产、增强凝聚力的作用，成为林区劳动群众的精神象征，具有森林文化及民族民间音乐等方面的研究价值。（分段）随着林业生产的机械化和木材资源的锐减，兴安岭森林号子的种类也越来越少，目前流传在伊春林区的森林号子只有哈腰挂号、拽大绳号等几种。兴盛了近一个世纪的兴安岭森林号子已处于濒危状态，亟待保护。

搬运号子是在人力装卸、挑抬、推拉货物等重体力劳动中形成的一种民间歌曲形式，在集体性的运输劳动中，它可以起到统一步伐、调节呼吸、振奋情绪的作用。搬运号子大多没有固定唱词，往往一领众和或领和交叠，形成多声部的歌唱形式。（分段）梁平抬儿调是流传于重庆市东北部梁平县境内的一种民间音乐形式，它产生于日常的生产劳动和民俗活动中，具体形成时间今已无从考证，但根据各方面状况判断，其发展历史应不少于五百年。（分段）梁平抬儿调最初以一种劳动号子的形式存在，唱词通俗诙谐，音律畅快简洁，易于流传。经过几百年的发展，它逐渐成为一种民间哼唱的音乐形式。按功用分，梁平抬儿调包括三大类型的曲调：一是从事劳动、抬运重物时吼唱的“踏脚调”，它有吼有唱，欢快高亢，词句风趣幽默，是梁平抬儿调中流传最广、使用最多、内容最丰富的一种；二是抬花轿时采用的“四轿调”，它只吼不唱，但吼中仍有简洁的音律；三是抬送棺木时吼唱的“龙杠调”，它又叫“上山调”，有吼有唱，风格苍凉忧怨。除“四轿调”以外，梁平抬儿调的唱词一般为四句或八句，也有少数采用六句的，第一、二、四句押韵，第三句可押可不押。此外，梁平抬儿调还可以即兴编词，这大大增强了演唱的针对性。（分段）梁平抬儿调既是抬工生产劳动过程中缓解疲劳、协调步伐的方式，也是当地民众生活中一种重要的娱乐形式，具有民俗学、民族音乐学等许多方面的研究价值。在长期流传过程中，梁平抬儿调的优秀演唱者不断涌现。（分段）目前，先进生产工具的普及改变了旧时肩挑背磨的传统生产方式，在此情势下，梁平抬儿调逐渐失去了以往的生存环境，发展受阻。随着老抬工的相继离世，梁平抬儿调正面临彻底消亡的危险，保护传承工作迫在眉睫。

搬运号子是在人力装卸、挑抬、推拉货物等重体力劳动中形成的一种民间歌曲形式，在集体性的运输劳动中，它可以起到统一步伐、调节呼吸、振奋情绪的作用。搬运号子大多没有固定唱词，往往一领众和或领和交叠，形成多声部的歌唱形式。（分段）龙骨坡抬工号子又称“抬帮号子”，是重庆市巫山县境内抬工劳动时所唱的一种歌谣，它起源于巫山县庙宇镇，至今已有上千年的历史。（分段）龙骨坡抬工号子一般由数名或数十名身强力大的青壮年男子组合演唱，它按音乐速度可分为快腿号子和慢腿号子两大类。路面既平又宽、较好上腿时采用快腿号子，这种号子内容丰富，风趣幽默，曲调欢快高亢，代表曲目有《啄啄号子》、《倒采茶》等；山路崎岖、上陡下滑时采用慢腿号子，这种号子机动灵活，无固定歌词，多采用问答方式通报途中遇到的情况，代表曲目有《哟嗬号子》、《报号子》等。龙骨坡抬工号子由“尖子”负责领唱，“尖子”是抬工队伍中的灵魂人物，只有个人技术好、威望高、辈分年龄较长者才能获得这种地位，以领唱方式指挥队伍、协调步伐、控制行进速度。（分段）龙骨坡抬工号子原始古朴、节奏规整、领和对称、速度平稳，仅领唱在每句的开头稍有变化，和者采用同样的曲调衬词伴和，一般在终止时才拉长节奏突然停顿，表示一段唱完另起一段或宣布休息。由于是群体合作，所以演唱时气氛热烈，声音洪亮，音韵起翘，显得意味深长，耐人咀嚼。龙骨坡抬工号子以师徒帮主传承为主要承沿途径。（分段）龙骨坡抬工号子蕴涵了巫山人民特有的精神风貌、思维方式，它既是历史的见证，又是现实的反映，具有民俗学、心理学、民族音乐学等多方面的研究价值。随着现代生产工具特别是大型运输机械的出现，原来繁重的搬抬运输方式日渐减少，抬工号子失去生存环境，陷入濒危境地，亟待保护抢救。

制作号子是出现在制作劳动过程中的一种民间歌唱形式，它流行于各中小城镇和乡村的造纸、榨油、染布等手工业作坊中，节奏鲜明，唱腔丰富多样，主要以吆号声协调动作。&lt;br/&gt;竹麻号子是造纸工人劳动时演唱的一种民歌形式，主要流传于川西一带，尤以四川省邛崃市平乐镇同乐村的芦沟、金华村的金鸡沟、金河村的杨湾和花楸村最为盛行。（分段）平乐镇早在宋代就以造纸闻名，当地手工造纸的全部流程约需三个月，在漫长而单调的生产劳动中，竹麻号子应运而生。领唱者手执长钩，将竹麻交给工人，同时唱起号子以统一劳动节奏，一领众和，速度由慢到快，接近收工时，情绪达到高潮，气氛热烈异常。打竹麻过程中往往要演唱多样的号子，时而激越，时而舒缓，形式和内容都较为丰富。竹麻号子的代表性作品有《上工号子》、《中午号子》、《收工号子》等。（分段）竹麻号子是目前川西地区保存和传唱较久的民间劳动号子，其唱腔原始质朴、悠扬婉转、充满激情，可单唱也可联唱，形式灵活多样。千百年来竹麻号子唱调基本没有变化，只有唱词内容随社会政治、经济状况和生产生活方式的变化而不断改变。竹麻号子具有浓郁的川西地方特色，生动反映了川西一带的民俗风情和乡土文化，展现出古蜀文化的风采神韵，它是传统民族文化的重要组成部分，在丰富和活跃当地群众文化生活方面具有一定的作用，可以为民间造纸工艺的研究提供极富价值的材料。随着科学技术的进步，造纸业的生产方式发生了极大改变，与传统造纸生产紧密关联的竹麻号子发展停滞，生存空间日益缩小。目前整个平乐镇能完整演唱竹麻号子的仅有三到五人，长此以往，这种特色鲜明的民间音乐样式势必彻底消亡，必须尽快开展保护扶持工作，促进竹麻号子的传承与发展。

【满江红】、【玲玲调】、【大寄生草】、【淮调】、【大调】五种曲调俗称为“鲁南五大调”，流传于山东地区的鲁南五大调音乐中，以郯马五大调和日照【满江红】最具代表性。鲁南五大调历史悠久，其源头应是由元曲小令、散套演变而成的明清小曲。（分段）郯马五大调也称“淮调”、“五大调”、“郯马调”，它活跃在山东省临沂市郯城县，以郯城镇、马头镇为中心，流布整个鲁东南，甚至传播到鲁北广饶和江苏连云港等地。郯马五大调包括【淮调】、【大调】、【玲玲调】、【满江红】、【大寄生草】等五个曲牌，据说除【玲玲调】外，其他四个曲牌均系由江淮地区传入。五个曲牌中又包含了“五景”、“五盼”、“七多”、“七赞”、“八恨”等曲目，现在保存下来的有130首，经过整理出版了《耕读渔樵》、《遇多情》、《大观园》等专书。（分段）郯马五大调多由一人演唱，以民间管弦乐器和瓷碟、瓷碗、竹筷等打击出节拍伴奏。从音乐结构看，它主要包括“夹曲体”和“主曲体”两类，演唱形式则分坐唱和群唱两种。郯马五大调旋律委婉轻柔、节奏徐缓平实、词句典雅大方，深受当地民众喜爱。（分段）传唱于日照市东港区及其周边地区的【满江红】为鲁南五大调之首，有“细曲”、“雅歌”之称。其主曲由六个部分和尾声组成，悠缓抒情，典丽古雅；夹曲轻快活泼、节奏多变、情感表达淋漓尽致。【满江红】多在渔民出海归来后的宴席上即兴欢歌，演唱形式十分独特。东港地区耍旱船时也多唱【满江红】，故它又有“旱船调”之称。【满江红】主要采用洞箫、二胡、三弦、钱琴等乐器伴奏，代表作品有《四盼》等。（分段）鲁南五大调蕴涵着大量元曲音乐、文学及山东东半部古代经济发展和商贸活动的信息，是地方历史文化和传统戏曲、音乐发展史研究不可多得的重要材料。目前郯城、日照等地的老艺人寥寥无几，鲁南五大调面临后继无人的危险，急需抢救保护。（分段）

老河口丝弦是一种雅俗共赏的民间音乐形式，流行于湖北省西北部汉水流域的老河口地区。丝弦音乐兴起于河南开封，其主要成分是汴梁（开封）小曲，现有的曲牌名称如【坡下】、【打枣杆】、【银纽丝】、【叠断桥】、【劈破玉】等皆系明清时期流传于民间的小调曲牌。老河口丝弦是汴梁小曲的分支，由河南传入湖北，至今已有四百多年的历史。它最初原是民间艺人、文士、商人及自由职业者操琴聚会、自娱自乐的一种消遣方式，后逐渐演变成带有浓郁地方特色的乐种，在民间广泛流传。至清末，老河口丝弦在当地已成规模，仅城区演奏班子就多达几十个，演奏者近千人。（分段）老河口丝弦主要采用三种形式演奏，一是合奏，以三弦、古筝、琵琶、月琴等弹拨乐器为主；二是独奏，主奏乐器为三弦、古筝、琵琶；三是丝弦弹唱，主要演奏古曲牌。老河口丝弦乐曲属古典曲牌，讲究对称性和规则性，每曲都有标题，音乐中以大量的正音“1”代替偏音“7”，不少地方更以加花级进替代四度跳进，突出了“5”、“1”、“2”三个音阶在乐曲中的主干作用，呈现出鲜明的地域特色。老河口丝弦弹唱有一百多个曲种，以丝弦演奏的曲牌达五十多首。现时在老河口地区流传的曲目有《苏武思乡》、《陈杏元和番》、《打雁》等。（分段）老河口丝弦以传统的表现形式、优雅婉转的曲调、音韵相融的说唱艺术在曲坛独树一帜，深受当地民众喜爱，成为传统民间音乐研究的重要对象。20世纪60年代，老河口丝弦曾一度停止演奏，至80年代才重新开始相关的搜集整理工作。目前，这一传统民间音乐样式尚需进一步挖掘保护、恢复振兴。（分段）

蒙古族民歌内容丰富、节奏自由、情感细腻、曲调高亢、悠扬婉转、回味深长。它可分为长调民歌和短调民歌两类，长调民歌一般以蒙古语演唱，篇幅广、气息长、情感深，颤音运用细腻独特、曲调悠远，旋律、唱腔体现出草原民歌辽阔、粗犷的特色；短调民歌主要流行于蒙汉混居的半农半牧地区，多用汉语演唱，篇幅短小，节奏齐整，节拍固定，喜用叠字、歌词简单、自由灵活。（分段）科尔沁叙事民歌简称“科尔沁民歌”，是蒙古族代代相传的一种叙事民歌，主要流布于内蒙古大草原东部的科尔沁草原。蒙古叙事民歌始见于元代，其中最著名的有《阿莱钦布歌》、《鹿羔之歌》等作品。但其后漫长的历史阶段中，蒙古叙事民歌特别是长篇叙事民歌几近绝迹。直至清末民初，这一风格瑰奇的民族艺术样式才在科尔沁草原得到空前发展，其数量之大、内容之丰富在中国民歌发展史上是极为罕见的。（分段）科尔沁叙事民歌节奏明快，内容贴近生活，通常以短小精致的音乐段落反复咏唱长篇歌词，而以四胡、三弦、扬琴、马头琴、潮尔等乐器伴奏。其曲调特色鲜明，往往运用丰富的变化音、离调、转调、调式交替等技法，使旋律与其他民族和地区的民歌风格产生明显区别。科尔沁叙事民歌基本都有相对完整的故事情节，常以男女情爱、思乡思亲和英雄传奇为表现内容，歌词篇幅一般比其他地区的民歌长很多，有十几首民歌演唱时间在两小时以上，《张王之歌》甚至达到24小时以上。科尔沁叙事民歌的代表曲目有《嘎达梅林》、《达那巴拉》、《韩秀英》、《陶格套呼》、《扎那巴拉吉尼玛》等。（分段）科尔沁叙事民歌是草原游牧文化和农业文化融合的产物，它印证了科尔沁草原人民从游牧文明向农业文明过渡的历史进程，显现出鲜明的民族和地域特色，具有历史学、民族学、民俗学、文学艺术等多方面的研究价值。目前，随着社会经济和科学技术的发展，科尔沁叙事民歌正逐渐失去适宜的生存环境，濒临消亡，抢救保护工作迫在眉睫。

蒙古族民歌内容丰富、节奏自由、情感细腻、曲调高亢、悠扬婉转、回味深长。它可分为长调民歌和短调民歌两类，长调民歌一般以蒙古语演唱，篇幅广、气息长、情感深，颤音运用细腻独特、曲调悠远，旋律、唱腔体现出草原民歌辽阔、粗犷的特色；短调民歌主要流行于蒙汉混居的半农半牧地区，多用汉语演唱，篇幅短小，节奏齐整，节拍固定，喜用叠字、歌词简单、自由灵活。（分段）鄂尔多斯短调民歌流传于内蒙古自治区西南部的鄂尔多斯市，其风格的形成可上溯到元代。与长调民歌不同，短调民歌结构短小精悍、句法整齐、节奏明快、情绪欢快活泼、音乐形象鲜明、曲调优美动听，具有强烈的舞蹈性。其旋律多以五声音阶构成，也有一些隐伏“商”音后留下四个音阶以构成旋律的作品，如《协布仁喇嘛》、《阴山》等；六声音阶的歌曲也不少，如《森吉德玛》、《山头》、《西召》等；此外还有七声音阶的歌曲，如《巴音杭盖》等。六声音阶和七声音阶构成的歌曲中，“4”与“7”两个音在旋律间多以经过音的形式出现。（分段）鄂尔多斯民间音乐的调式以蒙古族音乐特有的羽调式为主，兼有其他调式，其中尤以宫、徵调式居多。宫调式的歌曲有《金色的百灵鸟》、《嫦娥》等；商调式的歌曲有《瞭望》、《乌达高勒》等；角调式的歌曲有《蓿骇滩》、《哈地温都尔》等；徵调式的歌曲有《巴音杭盖》、《我有钱的弟弟呀》等。另外，鄂尔多斯蒙古音乐还在传统五度调式的民歌中加入七度调式的引子和过门，别具一格。鄂尔多斯短调民歌采用有韵的两句式或四句式，节拍比较固定。多系即兴歌唱，以四胡、扬琴、笛子、三弦、筝、马头琴等乐器伴奏。歌词简单而不呆板，音韵上广泛运用叠字。（分段）鄂尔多斯短调民歌记录了鄂尔多斯地区蒙古族社会历史、政治、经济、文化等方面的状况，从中折射出鄂尔多斯人的民族精神和思想意识，为民族学、艺术学等学科的研究提供了鲜活生动的第一手材料。目前，随着社会的急速发展，蒙古族民歌的原生态唱法发生了很大变化，代表性传承人日益减少。在此形势下，鄂尔多斯短调民歌也陷入发展困境，濒临衰亡的危险，急需采取保护措施。

蒙古族民歌内容丰富、节奏自由、情感细腻、曲调高亢、悠扬婉转、回味深长。它可分为长调民歌和短调民歌两类，长调民歌一般以蒙古语演唱，篇幅广、气息长、情感深，颤音运用细腻独特、曲调悠远，旋律、唱腔体现出草原民歌辽阔、粗犷的特色；短调民歌主要流行于蒙汉混居的半农半牧地区，多用汉语演唱，篇幅短小，节奏齐整，节拍固定，喜用叠字、歌词简单、自由灵活。（分段）鄂尔多斯古如歌是蒙古长调最古老的形态，属古代宫廷歌曲。它流传于内蒙古自治区鄂尔多斯市杭锦旗沿河一带，以独贵塔拉镇、吉日嘎朗图镇为多，梁外原白音恩格苏木靠近沿河地区也有部分流传。（分段）鄂尔多斯古如歌的历史十分悠久，以《圣主的两匹骏马》为代表的歌曲大都产生于元代，散发着浓郁的蒙古生活气息。而古如歌《班禅庙》因班禅庙始建于清代后期，由此推断，大约产生于19世纪以后，比《圣主的两匹骏马》整整晚了6个世纪。（分段）鄂尔多斯古如歌多是在宫廷或国宴场合演唱的歌曲，主题严肃，内容正统，以说教为主。其内容以唱时政、唱父母、唱故乡、唱骏马为多，亦有一部分是唱咏爱情的。鄂尔多斯古如歌吟、唱都有规矩，一般都在盛大而隆重的仪式上表演，平时不能随便哼唱。演唱时以三首为一组，称为“三支首歌”或“三首正歌”。（分段）鄂尔多斯古如歌音乐充满苍凉、空灵、悲壮之美，旋律缓而不拖、慢而不沓、节奏若隐若现，旋法大跳大落、跌宕起伏，并有自然和鸣与自然和声夹杂其间。它既不同于蒙古长调，又不同于蒙古短调，是一种由游牧群众多声部演唱的原生态歌曲，代表作有《乌甘汗台》、《三十二个蒙古象棋》等。（分段）作为蒙古古典音乐的独特表现形式和蒙古古老文明传承的生动见证，鄂尔多斯古如歌在远古蒙古民族发展史的研究中具有无可替代的重要价值。除此以外，它还可以为音乐学、语言学、人类学、民俗学等方面的研究提供材料。目前，鄂尔多斯古如歌仅存七八十首，会唱者寥寥无几，消亡的危险一天天迫近，急需采取有力措施加以保护。

蒙古族民歌内容丰富、节奏自由、情感细腻、曲调高亢、悠扬婉转、回味深长。它可分为长调民歌和短调民歌两类，长调民歌一般以蒙古语演唱，篇幅广、气息长、情感深，颤音运用细腻独特、曲调悠远，旋律、唱腔体现出草原民歌辽阔、粗犷的特色；短调民歌主要流行于蒙汉混居的半农半牧地区，多用汉语演唱，篇幅短小，节奏齐整，节拍固定，喜用叠字、歌词简单、自由灵活。（分段）阜新东蒙短调民歌产生并流行于辽宁省西北部的阜新地区，至今已有三百多年的历史。经过一代代艺人的不懈努力，它已经成为一种在内容和形式上都具有广泛社会性和艺术性的音乐形式，既保留了蒙古族音乐固有的高阔辽远、粗犷豪放风格，又带上了质朴欢快、节奏鲜明的农耕色彩，同时还吸收、借鉴了原始宗教艺术的内容，显示出淳厚清新、庄重肃穆的情味。（分段）这种民歌按题材内容可分为酒歌、婚礼歌、祭祀歌、赞颂歌、情歌等，歌词采用叙事体民歌典型的两节一单元“章节重叠复沓”形式，四行为一节，上下两节重叠复沓，八行构成一个意义段落，同时运用比兴、对仗、夸张等手法叙事抒情，词浅意深，回味无穷。（分段）东蒙短调民歌大多由五个音符构成，“4”和“7”两个音符用得很少。调式最常见的是羽调式和徵调式，其次是宫调式，商调式和角调式较少使用。与长调民歌相比，东蒙短调民歌具有曲调平和流畅、节奏平稳均匀、节拍鲜明整齐的特点，一般采用独唱、对唱、合唱等形式演唱。其代表作品有《送亲歌》、《祭火歌》、《六十三》、《万里》等。（分段）阜新东蒙短调民歌以百科全书的规模记录了当地蒙古部落的发展历史，反映出各个历史时期东蒙经济、政治、文化等方面的状况，对现代蒙古民族文化的持续发展产生着重大影响。目前，当地的短调民歌艺人年事已高，传承问题已成为迫在眉睫的头等大事，亟待解决。

蒙古族民歌内容丰富、节奏自由、情感细腻、曲调高亢、悠扬婉转、回味深长。它可分为长调民歌和短调民歌两类，长调民歌一般以蒙古语演唱，篇幅广、气息长、情感深，颤音运用细腻独特、曲调悠远，旋律、唱腔体现出草原民歌辽阔、粗犷的特色；短调民歌主要流行于蒙汉混居的半农半牧地区，多用汉语演唱，篇幅短小，节奏齐整，节拍固定，喜用叠字、歌词简单、自由灵活。（分段）郭尔罗斯蒙古族民歌是历代蒙古族民间艺人根据真人真事创编而成的民间歌曲，它产生并流传于吉林省郭尔罗斯蒙古族自治县，多数作品形成于20世纪初至40年代间。（分段）现在搜集到的郭尔罗斯蒙古族民歌共128首，其中的代表作有《陶克涛胡》、《龙梅》等。郭尔罗斯蒙古族民歌既可清唱，也可用乐器伴奏演唱，常用的伴奏乐器有马头琴、四胡、蒙古筝等。表演时演唱者可以自唱自奏，也可与多名伴奏乐手合作。郭尔罗斯蒙古族民歌形式多样，主要包括《陶克涛胡》、《成吉思汗之歌》、《赞马》等聂林道（喜宴赞颂歌），《龙梅》、《高小姐》、《金姐》等依那嘎道（情歌），《父汗为铙》、《母训子》、《额真哈吞》等苏日嘎林道（教诲歌），《江梅》、《二姑娘》、《敖思尔玛》等高木达林道（怨恨歌），《沙恩吐宴歌》、《金良》、《父母的心》等好日民道（婚礼歌），《波如来》、《十二属之歌》等呼和特音道（儿歌），《瑟古乃都》、《十方神灵》等太嗨林道（祭祀歌）及博道（蒙古萨满教歌）和安代道（安代歌）等。（分段）郭尔罗斯蒙古族民歌根据演唱场合可分为“图林道”和“育林道”，“图林道”是在正式而庄重场合演唱的正歌，“育林道”是正式场合以外演唱的副歌。根据音乐特点又可分为“乌日图道”和“宝古音道”，“乌日图道”为长调民歌，“宝古音道”为短调民歌，其中长调民歌节奏自由，情感深沉，具有辽阔、豪爽的艺术特色；短调民歌则节奏整齐，音域相对窄一些，具有即兴灵活的艺术特色。总的来说，郭尔罗斯蒙古族民歌中短调多而长调极少。近百年的发展过程中，郭尔罗斯蒙古族民歌在民间得到广泛传播。（分段）郭尔罗斯蒙古族民歌是古老的郭尔罗斯民间文化的遗存，体现着当地蒙古人的民族精神，具有重要的历史文化价值。近几十年来，随着社会的变迁，郭尔罗斯蒙古族民歌的生存空间不断缩小，传承人日渐稀少，许多曲目面临失传，抢救保护、挖掘整理工作刻不容缓。

乌拉特蒙古族民歌主要流行在四个地区：乌拉特前、中、后旗牧区及包头西部蒙古族居住区，这四个地区的民歌风格各不相同。新中国成立后，近邻鄂尔多斯民众大量涌入乌拉特中、后旗，民歌内容和唱腔、旋律等演唱风格随之有所改变，而乌拉特前旗牧区，还完整地保留着古老乌拉特原生态民歌独特的风韵。（分段）乌拉特民歌有长、短调之分，长调民歌（诗歌）在酒席场合很受尊重，如婚礼、祝寿、过节等酒席上什么时候唱什么歌都有很严格的规定，开头歌曲《三福》长调，五组轮回，一组三首，每首歌曲后面加唱“衬歌”，延续整体歌曲的完整性，结尾歌曲《阿拉腾杭盖》诗歌，也是原汁原味的乌拉特民歌最具代表性的特征。（分段）随着社会的发展，民间酒席场合完全接受汉族习惯按城市宴席操办，很多民间歌唱讲究已经被丢弃，老一代传唱者逐年减少，年轻一代会唱的甚少，乌拉特民歌处于濒危状态。（分段）

鄂温克族民歌曲调豪放，富有草原和森林气息。它似歌似诗，有长有短，短的大部分是抒情歌，较长的则称为故事歌。鄂温克族民歌往往触景生情，即兴填词，很多歌曲都是用同样曲调在不同场合填上不同的词来表达当时的喜怒哀乐之情。（分段）鄂温克族传统民间歌曲《母鹿之歌》又名《狍子之歌》、《黄羊之歌》，是一首具有典型代表性的原生态长篇叙事民歌。鄂温克族自治旗地处内蒙古自治区北段，大部分是辽阔的草原。流传于这一地区的长篇叙事民歌《母鹿之歌》产生于遥远的狩猎时代，体现出鄂温克人热爱大自然、热爱生命的意识。（分段）《母鹿之歌》采用拟人化的方式，通过动物母子之间一问一答的对话，讲述了一个感人的故事。远古狩猎时代，有个猎人射中了一只母鹿，母鹿带伤奔跑。猎人追赶上去时，看到奄奄一息的母鹿在安慰和嘱咐小鹿。母鹿和小鹿之间催人泪下的对话让猎人产生了深深的负罪感，对自己的行为感到后悔。歌曲以人类的情感从另一个角度揭示了维持生态平衡、珍爱生命的意义。歌词共20段，音乐带有鲜明的原始风格，显示出鄂温克族游牧民歌舒缓、优美、淳朴的特点，旋律如泣如诉，感人至极。这首充满感情的叙事民歌长期在鄂温克民间承沿不绝。（分段）作为狩猎文明的产物，《母鹿之歌》呈现出强烈的反省意味，充分体现了鄂温克人对自然、对生命的理解和尊重，其中凝聚着古老狩猎民族的诚信观念、善良品行和生存智慧，可以为远古文明和民间音乐的研究提供宝贵资料。目前，原有文化生态的破坏，对母语的淡忘和老一代民歌手的相继离世使得鄂温克叙事民歌生存困难，传承受阻，面临衰亡的危险，急需保护。

鄂伦春族主要分布在内蒙古自治区呼伦贝尔盟的鄂伦春自治旗、布特哈旗和黑龙江省的呼玛、逊克、瑷辉、嘉阴等县，鄂伦春族民歌曲调和风格十分多样，往往即兴填词，随编随唱。这些民歌以“赞达仁”即山歌的曲调为主，高亢圆润，略带颤音。“赞达仁”的演唱方式有对唱、重唱、独唱、合唱等，演唱中常杂以“那依耶”、“希那耶”等衬词，听来悠扬婉转，动人心弦。（分段）鄂伦春族是中国人口较少的民族之一。赞达仁系鄂伦春语，意为“山歌”，它是鄂伦春族主要的歌唱艺术形式，也是鄂伦春游猎生活中相互沟通、交流的媒介。鄂伦春族赞达仁有着悠久的历史，主要流布于内蒙古鄂伦春自治旗和黑龙江省瑷辉、呼玛、逊克县境内。（分段）鄂伦春族赞达仁结构简单、内容丰富。其曲调以五声音阶的羽、宫、徵调式为主，字少腔长，节奏自由，旋律高亢刚健、悠扬跌宕，显示出强烈的游猎民族文化特色。（分段）鄂伦春族民歌多即兴演唱，或是根据情况利用比较固定的曲调临时填词，有些曲调没有歌词，演唱者往往用“那依耶”、“鄂乎兰”、“德乎兰”、“何莫哈莫”等固定的衬词和虚词去配合音乐。由于歌词带有很强的即兴性和随意性，更易于合辙押韵，演唱起来朗朗上口，因而深受流传地群众的喜爱。鄂伦春族赞达仁的代表作品有《别喝醉了》、《我生长在兴安岭上》、《打猎送行》、《你为什么不爱我》等。（分段）世代口口相传的鄂伦春族赞达仁弥补了鄂伦春人没有文字记载历史的缺憾，它以艺术的方式呈现了鄂伦春原始狩猎时代的社会生活状况，为民族学、民俗学、人类学、民族宗教学、民间艺术等方面的研究提供了弥足珍贵的资料。目前，鄂伦春民族生产、生活方式的转变使得赞仁达的传承和发展受到极大制约，如不及时加强保护，这一宝贵的民族艺术极有可能失传。

达斡尔意为“开拓者”，达斡尔族主要聚居在内蒙古自治区和黑龙江省，少数居住在新疆维吾尔自治区塔城市。达斡尔族民间音乐有山歌、对口唱和舞词等多种形式，以音调热情奔放，委婉多变，节奏鲜明，节拍严整见长。（分段）扎恩达勒是达斡尔族民歌的主要形式，主要流传于内蒙古自治区莫力达瓦达斡尔族自治旗的尼尔基镇、腾克镇和阿尔拉镇等地。扎恩达勒产生于遥远的年代，据史料记载，当时人们在生产劳动中面对大自然，深受感染，为抒发情感、消除疲劳、振作精神而唱出动人的曲调，由此形成扎恩达勒。（分段）扎恩达勒多表现历史事件、生产生活状况、民族英雄事迹和悲欢离合的爱情故事等，可分为抒情和叙事两大类，包括牧歌、猎歌、渔歌、祝酒歌、情歌、婚礼歌、放排歌、摇篮曲等多种形式。其演唱包括独唱和对唱两种形式，而以一问一答的对歌形式居多。扎恩达勒分有歌词和无歌词两种，有歌词的扎恩达勒如《心上人》、《德莫日根》等，曲调丰富，结构多变，词句中杂有“那—耶，呢—耶”的衬词；无歌词的扎恩达勒多是触景生情，即兴吟咏，词句中一般只有“那—耶，呢—耶”的衬词。（分段）扎恩达勒曲调优美高亢，即兴性强，代表作品有《心上人》、《德莫日根》、《乌其根乌音》、《孤儿苦》等。扎恩达勒是古老达斡尔民间音乐的遗存，在达斡尔族传统民间音乐、历史文化、地方风俗等的研究中起着重要作用。目前，随着社会的发展，扎恩达勒生存和发展的社会基础发生了变化，人们对现存的民间艺术态度冷漠，导致扎恩达勒后继无人，濒临危亡，亟待制定规划进行抢救保护。

达斡尔意为“开拓者”，达斡尔族主要聚居在内蒙古自治区和黑龙江省，少数居住在新疆维吾尔自治区塔城市。达斡尔族民间音乐有山歌、对口唱和舞词等多种形式，以音调热情奔放，委婉多变，节奏鲜明，节拍严整见长。（分段）罕伯岱达斡尔族民歌是一种充满达斡尔民族风情的音乐样式，主要流传于黑龙江省齐齐哈尔市富拉尔基区杜尔门沁达斡尔族乡罕伯岱村及其附近的村屯。据富拉尔基地方志记载，清代顺治六年（1649）俄国入侵时，居住在嫩江北岸的达斡尔族开始大量迁徙到富拉尔基，并在现杜尔门沁乡定居下来，形成一定规模，罕伯岱村即是达斡尔族人聚集的村落。在长期的生产生活中，罕伯岱达斡尔族人民创造了大量的民歌。由于达斡尔族没有文字，所以这些民歌一代代都以口头方式传承下来，并在此过程中不断得到丰富，形成了罕伯岱村达斡尔族独特的民歌风格。（分段）罕伯岱达斡尔族民歌充分反映了当地达斡尔人生产、生活的真实状况，题材内容涉及自然、劳动、爱情、婚丧、节日庆典、传统教育等方面。其演唱形式包括独唱、合唱、对唱、歌伴舞等，唱时节奏鲜明，刚柔相济，热情奔放，多处运用衬词反复咏唱，具有很强的原生态特点。罕伯岱达斡尔族民歌的代表作品有《映山红花满山坡》、《妈妈的嘱咐》、《英雄的村庄》、《对歌》、《口提哥哥》等，目前已翻译制作了三十余首。（分段）罕伯岱达斡尔族民歌以艺术方式记录了当地的社会历史状况，为游牧民族起源、发展及其生活方式、民俗风情等的研究提供了有价值的材料。目前，达斡尔族语言正在逐渐消失，以达斡尔语演唱的民歌也随之迅速走向衰落，能够熟练演唱这种歌曲的仅剩下两三人，如不及时保护，罕伯岱达斡尔族民歌将濒临消亡。

苗族主要聚居于贵州东南部、广西大苗山、海南岛及贵州、湖南、湖北、四川、云南、广西等省区的交界地带，苗族民歌是苗民在长期生产生活中创造出来的民族民间音乐形式，根据其内容可分为游方歌（情歌）、酒歌、苦歌、反歌、丧歌、劳动歌、时政歌、儿歌、谜语歌等种类，曲调各不相同。各种民歌形式都是既有传统的歌词，也有即兴编唱的内容。其中苗族飞歌曲调高亢，豪迈奔放，采用独唱、对唱、合唱等形式演唱，深受苗民喜爱。（分段）湘西苗族民歌是苗族人民最喜爱的歌唱艺术形式之一，流传于湖南省湘西土家族苗族自治州、湖北省恩施土家族苗族自治州、重庆市秀山县、贵州省松桃县和铜仁市。它具有长久的发展历史，清代乾隆《永绥厅志》中已有“鼓藏跳至戌时乃罢”，“男女各以类相聚，彼此唱苗歌”的记载。（分段）湘西苗族民歌优美动听，其音乐可分为“五腔十调”，包括高亢激越的“高腔”、悠扬悦耳的“平腔”、抒情激越兼而有之的“叭固腔”和“仡佬腔”、“飞腔”及“接亲拦门调”、“送亲调”、“吆嗬调”、“情歌调”、“工夫调”、“儿歌调”、“哭腔调”、“老司歌调”、“扛仙歌调”等腔调。歌词有七言、九言、十言、十三言四种形式，演唱时常用鼓、竹柝、唢呐、牛角等乐器伴奏。（分段）湘西苗族民歌的曲调和演唱方法十分独特，具有较高的艺术研究价值。早在1956年，著名音乐学家杨荫浏曾带领十多位中央音乐研究所的研究工作者到湘西系统搜集苗族民歌，出版了调查报告。现代作曲家也常以湘西苗族民歌为创作素材，如谭盾的《地图》不仅运用了湘西苗族民歌素材，还将其原生态高腔原封不动地保留在其中，由此可知湘西苗族民歌的魅力。（分段）湘西苗族民歌形态特殊，内容丰富，从古至今一直在湘西一带传沿不绝，是研究苗族历史、原始宗教、民俗等的重要参考材料。目前，一些苗族古歌尚未得到深入彻底的挖掘，与此同时，随着民族语言逐步汉化和老歌手的相继去世，苗歌演唱者逐年减少。在此状况下，有必要投入更多力量，进一步做好湘西苗族民歌的挖掘整理和保护抢救工作。

苗族主要聚居于贵州东南部、广西大苗山、海南岛及贵州、湖南、湖北、四川、云南、广西等省区的交界地带，苗族民歌是苗民在长期生产生活中创造出来的民族民间音乐形式，根据其内容可分为游方歌（情歌）、酒歌、苦歌、反歌、丧歌、劳动歌、时政歌、儿歌、谜语歌等种类，曲调各不相同。各种民歌形式都是既有传统的歌词，也有即兴编唱的内容。其中苗族飞歌曲调高亢，豪迈奔放，采用独唱、对唱、合唱等形式演唱，深受苗民喜爱。（分段）苗族飞歌是雷山苗族特有的民歌形式，流传于贵州省东南部的雷山县苗族居住区。苗族飞歌具有十分悠久的历史，从苗族先民开始，便通过嘹亮的歌声抒发感情、传递信息。（分段）飞歌的起腔以真声为核心音调，明快动听，感染力极强；正腔则运用假声，音调高昂，音色丰满响亮，气势雄浑，声振林谷，余音袅袅，飞扬荡漾，因而有飞歌之称。（分段）飞歌节奏舒缓自由，旋律起伏性大，长音处尽量使气息延长，句间可任意休止，句内用滑音连续级进，句尾收腔使用甩音，歌唱结束时运用假嗓，附加一声高昂的“啊呼”，更显热情奔放。飞歌以邀约亲朋、赞美对方、抒发胸臆为主要内容，多采用陶冶情怀的五言诗句，主题鲜明，形式简短。其代表作品有《赞美家乡歌》、《祝福老人歌》等。（分段）苗族飞歌综合运用词、曲、假声、真声等因素，通过对节奏缓急、停顿、延续等技巧的熟练把握，将词、曲、调熔于一炉，充分体现了诗、乐、舞三者合一的艺术境界。飞歌明快的音调、动听的旋律、直抒胸臆的表现方式展现了苗族音乐的基本特征，给人以强烈的情感冲击，成为了解苗族文化的一扇窗口，在民族学、音乐学、文化人类学等的研究中具有重要的参考价值。目前，雷山地区30岁以上的男女在旷野和酒宴上仍可热烈奔放地演唱，25岁以下的年轻人已不善此道。苗族飞歌的发展前景不容乐观，亟待加强措施保护传承。

贵州省剑河县革东镇的苗族民歌飞歌因在革东地区流传而得名，称为“革东苗族飞歌”，苗语称之为“HXakYangt”。其演唱使用苗语真嗓，声音高亢嘹亮、豪迈奔放，曲调明快、穿透力强、极具感染力，主要流传于剑河县革东镇和岑松镇、台江县施洞镇一带。（分段）由于苗族是一个无文字的民族，其起源时间已无法考证。因演唱的双方隔山对歌，声音轻了听不清，只有大声喊方能让对方听清演唱内容，于是才产生了靠真嗓演唱、穿透力强、极具感染力的革东苗族“飞歌”。（分段）当地歌手的飞歌声震山谷、山鸣谷应，几里外都能听得清。其演唱的内容主要根据不同的活动内容来确定，田间劳作、结婚、嫁女、生子、起房造屋、谈情说爱、过年过节、走亲访友等活动都可以飞歌。（分段）革东苗族飞歌的歌词，每一首一般在三十句左右，一首歌中，常有三字句、五字句、七字句、八字句等。曲调的节拍、长短和快慢都有大致的格式，在实际演唱中亦可自由发挥，起句及尾句一般都有拖音，演唱者可以用一口气尽情拖唱。（分段）

瑶族是中国南方一个比较典型的山地民族，主要分布在广西、湖南、云南、广东、江西、海南等省区的山区。瑶族民歌有五言、七言、曲牌体、长短句等多种句式，曲调繁复，歌调结构形式多样。这些民歌按题材可分为情歌、风俗歌、生产歌、苦歌、反抗斗争歌等。情歌又可分为引情歌、恋歌、分别歌、寄情歌、爱憎歌、自由歌、盘歌等。&lt;br/&gt;花瑶呜哇山歌是花瑶人民独有的一种古老民间音乐艺术，至今已有千年历史，主要流传在湖南省隆回县虎形山瑶族乡。呜哇山歌源于花瑶祖先的劳动号子，经过长期发展，逐渐形成了独特的风格，最终演变为一种高腔山歌。其发展历史主要包括先祖时代的萌芽期、元末明初的孕育期、明清至民国的成熟期等阶段。（分段）花瑶呜哇山歌取材于生产、生活及民间传说，大致可分为历史歌、风俗劝勉歌、生产劳动歌及情歌四类，情歌是其中最具光彩的部分。花瑶呜哇山歌多由成年男子以真假声结合方式合唱，曲调节奏自由，声音高亢嘹亮，有较长的甩腔，常夹杂“呜哇”等衬词。（分段）呜哇山歌句段比较整齐，一般七言、九言或十一言为一句，每首多为六句歌词，一般押双句韵，词句中往往采用直陈、比喻、起兴、夸张、对偶、排比、反复、问答等表现手法。呜哇山歌的韵脚叫调子，每种调子都有三个字组成的固定名称，与曲牌名称相类，这是其他山歌所没有的。据考证，花瑶呜哇山歌共有24个调子，现在流传下来的约十多个，如【少年乖】、【我老哥】、【我个贤】、【话来听】等。（分段）呜哇山歌全面、生动地体现了隆回花瑶的生命形态和文化传统，其内容相当于一部花瑶的成长史。这种山歌高亢的旋律为其他山歌所无法比拟，正如音乐专家所评价的，就是世界上最著名的歌唱家也难以唱出呜哇山歌的高音。歌中穿透云天的“呜哇”用腔象征着花瑶人敢与恶劣环境斗争的顽强精神，就连对爱情的追求也表现得气势磅礴、撼天动地，充分反映出花瑶人坚定乐观、真挚热情的民族性格，为民族学研究提供了鲜活例证。目前老一代花瑶歌手健在的已经不多，呜哇山歌的传承问题急需解决。

黎族是中国岭南民族之一，聚居在海南岛的通什镇、保亭、乐东、东方、琼中、白沙、陵水、昌江、宦县等地。黎族民歌按其表现形式可分为用黎语演唱的古老民歌和用汉语海南方言演唱的民歌，前者集中体现黎族的民族传统，后者则反映了汉族文化的深切影响。黎族民歌讲究节奏韵律，易于上口，多采用独唱、对唱形式演唱，而以黎族特有的民乐伴奏。民歌演唱往往和音乐、舞蹈联系在一起，歌谱曲，曲载歌，歌舞一体，古风盎然，呈现出鲜明的民族特色。&lt;br/&gt;黎族民歌源远流长，它产生并流传于海南岛黎族聚居地区，以位于五指山腹地的琼中黎族苗族自治县和周边地区的黎族传统民歌最具代表性。（分段）现在搜集到的黎族民歌有三百多种，代表性的有30种，根据表现内容可分为劳动歌、爱情歌、时政歌、生活歌、故事歌等。其中包括以衬词命名的罗尼调、四亲调、少中娃调、杜杜利调，以地区命名的红毛调、水满调、三平调、番阳调；以方言命名的哈方言歌、杞方言调、润方言调；以内容命名的砍山调、哭丧调、求神调、跳娘调；以曲调长度命名的长调、短调等。黎族民歌的整个音乐形态呈现出自由、古朴、简约的风貌，它以“曲不定句，句不定字”的自由体为结构特色，调式音阶以宫、商、角、徵、羽为骨干音，级进较多，节奏节拍以散板和三拍子为特点，体现着独特的民族音乐风格。（分段）在相当长的历史时期，黎族民歌是黎族人民文化生活的主要内容，无论男女老少，人人都会演唱。1984年，地方政府决定每年三月初三举办黎族歌节，促进了黎族民歌的进一步发展。黎族民歌是黎族人民集体智慧的结晶，在岭南地方音乐和少数民族文化的研究中具有重要的参考价值。目前，受流行文化的冲击，琼中黎族民歌受到冷落，面临彻底消亡的危机，必须采取有力措施进行抢救保护，使这一优秀的传统民族音乐样式得以继续传承。

布依族是中国南方少数民族之一，主要聚居于贵州省黔南、黔西南两个布依族苗族自治州及安顺市和贵阳市。布依族民歌种类繁多，包括古歌、叙事歌、情歌、酒歌和劳动歌等，有独唱、对唱、齐唱、重唱等多种演唱形式。布依族民歌曲调分“大调”和“小调”两种，“大调”用于婚丧等正式的场合，音调高亢，引人入胜；“小调”往往在月夜或“赶表”谈情说爱时演唱，音调柔婉，活泼动听。（分段）好花红调是布依族人叙唱情爱的歌曲，它发源于贵州省惠水县好花红乡一带的布依族山寨，在惠水、青岩、花溪、龙里、贵定等地区广泛流传。这一曲调清代时即已在布依族民众间传唱，至今已有两百余年历史。（分段）好花红调中的“好花”指的是布依族村寨田间地头随处可见的刺藜花，过去布依族人演唱这一曲调主要是为了联络感情，寻找意中人，所以必须选择场合，不能随口就唱。男女双方对唱情歌时，一般先唱敬客歌，再唱问候歌，然后唱抬爱歌。唱到“二八栏杆”时，双方经过逐步试探，情意已相当融洽，即以“好花红”为歌头，尽情对唱。（分段）好花红调旋律简单，属羽调式民歌，包括四句两个乐段。歌词七字四句，采用比兴手法抒情达意。曲子由“6、1、2、3、5”五音组成，第二乐段对第一乐段进行反复，形成并行乐段，旋律一直围绕“6”音展开，行进得相当活跃，最后两个乐段的结束音都落在主音上。（分段）在两百多年的发展过程中，好花红调继承布依族民歌原有的曲调，又吸纳了汉族山歌七字四句的样式，逐渐形成具有独特地域风格的惠水山歌调，与大调、小调、大歌、小歌等一道成为布依族曲调的代表。其简约明快、悠扬婉转的曲调和清新简练、寓意深远的歌词表现了布依族人民健康的生活情趣，同时成为布依族传统文化变迁的形象印证。好花红调长期在布依族民众间流传，影响深远。目前，好花红调赖以生存、发展的社会基础发生了巨大变化，加上多数歌手相继离世，这种原生态的布依族山歌传承乏人，前景堪忧，亟待抢救保护。

彝族主要聚居在我国南方地区，分布于云南省、四川省、贵州省和广西壮族自治区。彝族民歌大体上可分为叙事歌、山歌、情歌、舞蹈歌和儿歌等几大类，这些民歌曲调丰富，有独唱、对唱、重唱、一唱众和等多样的演唱形式，有时在同一首山歌中几种演唱形式兼而有之，艺术表现别具特色。&lt;br/&gt;彝族酒歌是武定彝族一种古老的民歌艺术，有着悠久的历史传统，主要流行于云南省楚雄彝族自治州武定县境内。（分段）武定彝族酒歌有“挪衣”、“道嘎”、“起除挪衣八”、“命熬”、“起除”、“早除”、“南嘎”、“所稳切答除”之分，其中“挪衣”意为听古代流传的歌，其内容比较古老，多以历史、传说为题材；“道嘎”意指用清楚易懂的语言唱小调，其内容多为格言、警句；“起除挪衣八”意为将“嫁调”与“挪衣”合在一起，即将宫调式和商调式二者有机统一；“命熬”中的“命”为诗，“熬”为见，“命熬”意即唱起歌词如同眼见一样，其内容多为叙事诗；“起除”即“嫁调”，其曲调有一百四十余首，歌词不固定；“早除”是歌颂的调子，多表现祝贺、赞美、恭维等内容；“南嘎”属对唱形式，有时也有齐唱；“所稳切答除”系贵宾敬酒调，它曲调很多，有特定的歌词，以《祝酒歌》、《迎客调》等为代表。彝族酒歌演唱时一般不用任何器具伴奏，祭祀酒歌专以树叶、羊皮鼓、法铃伴奏，而在庄重的迎宾场合则会采用月琴、大三弦、大号、地筒等乐器伴奏，风格粗犷、热情、奔放。（分段）彝族酒歌是彝族各支系密切交流的重要手段，它承载着彝族社会生活、历史传说、风俗民情、伦理观念等多方面的内容，语言形象生动，具有高度的概括力，充分体现出彝族人民的民族智慧和艺术才能，为古代彝族音乐、礼俗、社会生活的研究提供了重要文献。目前，由于彝族的生活习俗不断向汉族靠近，酒歌这一传统的文化艺术形式正面临消亡的危险，应立即着手加以保护。

盘县彝族山歌，是彝族传统文化的重要组成部分。主要流传在贵州省六盘水市盘县盘北地区，其中以盘县淤泥乡的山歌最具有代表性。（分段）盘县彝族山歌按内容可以分为情歌、酒歌、劳动歌、叙事歌。从演唱形式上来分有独唱、两人对唱、群体对唱，也有集体齐唱和简单的二声部合唱；演唱的时间、场合也比较自由灵活，甚至歌词的语言，不少也是半汉半彝以至纯汉语的；歌词结构以七言四句为多见，也有四句一问、四句一答的，曲调婉转悠扬，被当地人称为“拉山腔”。“山歌出在淤泥河，人去背来马去驮。前头去了三匹马，后头还有九屯箩。”形象地唱出了彝族山歌的丰富多彩。（分段）盘县彝族山歌有独特的演唱技巧，比如喉、头腔共振，真假声混合等，使其具有独特的魅力。老一辈人用“口传心授”的传承方式使这种巧妙的技巧得以延续。（分段）盘县彝族山歌通过对唱的形式，倡导尊老爱幼、夫妻恩爱、邻里和睦、勤劳善良、相互依存、人与自然和谐相处等理念，在当今人际、族际交流中具有广泛的教育意义，彝族人民在现代社会还继续传承着好客、友善的优良传统。对于加强民族团结、构建和谐社会起到重要的作用。（分段）

布朗族是一个历史悠久的民族，主要聚居在云南西部的西双版纳傣族自治州勐海景洪县和临沧市的双江、永德、云县、耿马及思茅地区的澜沧、墨江等县。布朗族民歌曲调繁多，内容丰富，按题材内容则可分为劳动歌、风俗歌、迁徙歌、恨歌、颂歌、情歌、儿歌等短歌和长篇抒情诗、叙事诗等。&lt;br/&gt;布朗族弹唱是布朗族人民喜闻乐见的一种民歌形式，主要流行于西双版纳傣族自治州勐海县的布朗山乡、西定乡、打洛镇、勐满镇等布朗族聚居区。它源于布朗族先民的歌唱，是在布朗族民间音乐基础上吸收傣族音乐而形成的。（分段）布朗族弹唱有“索”、“甚”、“拽”、“宰”、“团曼”五种基本曲调，其中以“索”调最为丰富多彩，它包括五个调子，或欢快跳跃，或舒缓深沉，风格各异。因“索”调使用布朗族传统乐器四弦琴伴奏，故称“布朗族弹唱”。“索”调的“索克里克罗”是谈情说爱的曲调，多用来歌唱热烈的爱情，表达青年男女对未来美好生活的向往。布朗族弹唱一般为男女对唱，男子边唱边弹奏四弦琴，女子则接以对应的词句，唱腔圆润委婉，旋律清甜优美，歌词多反映男女恋慕之情。（分段）布朗族弹唱主要用于重大节庆、婚丧嫁娶等场合，演唱涉及本民族迁徙历史、生产知识、祭祀等内容，此外也会唱一些山歌、情歌、劳动生活和儿歌等。近年来，布朗族弹唱的题材内容有了很大扩展，增添了表现社会进步、新人新事不断涌现的一些内容。其代表作品有《欢乐的布朗》、《两朵花儿一样香》、《今夜月色多美好》等。（分段）布朗族弹唱不但已成为布朗人生活中不可或缺的重要内容。目前，受外来文化的冲击和女子婚后不能在公共场合唱歌之类传统习俗的限制，布朗族弹唱的传承人越来越少，急需采取有效措施进行保护。

式，它可分为山歌（牧歌）、劳动歌、爱情歌、风俗歌、诵经调等类型。山歌在卫藏地区称为“拉鲁”，康巴地区称为“鲁”，安多地区称为“勒”，是一种在山野里自由演唱的歌曲。劳动歌在藏语中称为“勒谐”，种类甚多，几乎在各种劳动中都有特定的歌曲。爱情歌包括情歌和情茶歌，风俗歌则包括酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌、告别歌等。诵经调亦称“六字真言歌”，是信佛群众在寺院朝拜神佛时所唱的一种歌曲。（分段）川西藏族山歌是藏族人民在放牧、伐薪、田间劳动过程中为驱散疲劳、抒发感情而创作的歌曲，它产生并流传于甘孜藏族自治州的炉霍县等地及阿坝藏族羌族自治州的马尔康、金川等部分地区。它历史久远，据史料记载和民间艺人口述，早在公元8世纪以前就出现了名为“鲁”的民歌体裁，这就是藏族山歌的最初形态。藏族山歌在藏语中称为“拉鲁”（laglu）或“鲁”（glu），是一种纯民歌形式，可以由歌者根据情绪状态而即兴发挥。（分段）川西藏族山歌节奏非常自由，旋律结构基本上采用分节歌的形式，一般以上下两个乐句或两至三个乐句构成乐段，第二乐句在演唱中不断重复或变化重复。藏族山歌常见的调式为羽、商、徵调式，旋律均为五声音阶，音域非常宽广，音程起伏也很大，有“云的飘逸，风的潇洒”之评，人们称之为“康巴昂叠”，意为康巴花材性的山歌，又称“康巴昂任”，意为康巴长调。其歌词多为三段，前两段常采用比拟手法，直到第三段才点出主题。（分段）川西藏族山歌的演唱看似简单，其实颇有难度，乐句中间常出现许多密集音符组成多变音型的情况，一般人难以驾驭。要真正唱好藏族山歌，不仅需要有一副高亢甜美的好嗓子，还需要具备灵活娴熟的演唱技巧。藏族山歌是藏民族历史文化的形象反映，具有很高的民族学研究价值。长久以来，川西藏族山歌一直以自发的方式在民间传承，但在现代文明的进程中目前这种民族音乐后继无人，处于高度濒危状态，急需制定计划，全力保护。

藏族民歌是藏族地区主要的民间音乐形式，它可分为山歌（牧歌）、劳动歌、爱情歌、风俗歌、诵经调等类型。山歌在卫藏地区称为“拉鲁”，康巴地区称为“鲁”，安多地区称为“勒”，是一种在山野里自由演唱的歌曲。劳动歌在藏语中称为“勒谐”，种类甚多，几乎在各种劳动中都有特定的歌曲。爱情歌包括情歌和情茶歌，风俗歌则包括酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌、告别歌等。诵经调亦称“六字真言歌”，是信佛群众在寺院朝拜神佛时所唱的一种歌曲。（分段）川西藏族山歌是藏族人民在放牧、伐薪、田间劳动过程中为驱散疲劳、抒发感情而创作的歌曲，它产生并流传于甘孜藏族自治州的炉霍县等地及阿坝藏族羌族自治州的马尔康、金川等部分地区。它历史久远，据史料记载和民间艺人口述，早在公元8世纪以前就出现了名为“鲁”的民歌体裁，这就是藏族山歌的最初形态。藏族山歌在藏语中称为“拉鲁”（laglu）或“鲁”（glu），是一种纯民歌形式，可以由歌者根据情绪状态而即兴发挥。（分段）川西藏族山歌节奏非常自由，旋律结构基本上采用分节歌的形式，一般以上下两个乐句或两至三个乐句构成乐段，第二乐句在演唱中不断重复或变化重复。藏族山歌常见的调式为羽、商、徵调式，旋律均为五声音阶，音域非常宽广，音程起伏也很大，有“云的飘逸，风的潇洒”之评，人们称之为“康巴昂叠”，意为康巴花材性的山歌，又称“康巴昂任”，意为康巴长调。其歌词多为三段，前两段常采用比拟手法，直到第三段才点出主题。（分段）川西藏族山歌的演唱看似简单，其实颇有难度，乐句中间常出现许多密集音符组成多变音型的情况，一般人难以驾驭。要真正唱好藏族山歌，不仅需要有一副高亢甜美的好嗓子，还需要具备灵活娴熟的演唱技巧。藏族山歌是藏民族历史文化的形象反映，具有很高的民族学研究价值。长久以来，川西藏族山歌一直以自发的方式在民间传承，但在现代文明的进程中目前这种民族音乐后继无人，处于高度濒危状态，急需制定计划，全力保护。

藏族民歌是藏族地区主要的民间音乐形式，它可分为山歌（牧歌）、劳动歌、爱情歌、风俗歌、诵经调等类型。山歌在卫藏地区称为“拉鲁”，康巴地区称为“鲁”，安多地区称为“勒”，是一种在山野里自由演唱的歌曲。劳动歌在藏语中称为“勒谐”，种类甚多，几乎在各种劳动中都有特定的歌曲。爱情歌包括情歌和情茶歌，风俗歌则包括酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌、告别歌等。诵经调亦称“六字真言歌”，是信佛群众在寺院朝拜神佛时所唱的一种歌曲。（分段）西番玛达咪山歌是一种别具特色的藏族民歌，它产生并流传于四川省甘孜州九龙县大河边片区的子耳乡、魁多乡、烟袋乡等地。西番是藏民族的一个支系，在四川仅九龙县、冕宁县和木里县有少数存在。玛达咪山歌是在西番人长期的生产劳动中形成发展起来的，至今已有上千年的历史。（分段）玛达咪山歌原为抒情歌曲，后逐渐发展出劳动夯歌、丧歌、婚仪歌等。抒情山歌直抒情怀，表达对家乡的深切热爱和美好期望；劳动夯歌主要用于消减劳作的疲累，调节情绪，往往在生产劳动中演唱，男女分列，一唱一和，场面十分热烈；丧歌带有一定的礼仪性，村中老年人或其他长辈去世后，前往吊丧者往往演唱丧歌以表哀悼；婚仪歌在婚礼过程中演唱，女方送亲和男方接亲时，双方都要邀请几位在村里备受尊敬的老妪排坐对唱，将婚礼的喜庆热闹气氛推向高潮。现在已发现的玛达咪山歌曲调有6种，其中包括《嘎尔宏》、《索咪阿伍》、《咪拉卓卓》等婚礼歌和《措火迟》、《措呷》、《实呷》等丧葬歌。（分段）西番玛达咪山歌每首四句歌词，多以抒情为主，基本都以衬词“玛—达—咪—唉”开头和结尾，领唱与独唱相结合。其音乐多为三段式，旋律深沉忧怨，因调式高低起伏程度较大，故其他民族的歌者很难模仿。（分段）玛达咪山歌承载着西番藏族地区的风土人情和生活习性，生动体现了西番人的精神风貌，具有较高的民俗学和民族学研究价值。目前，西番藏区相对封闭的农耕生产生活方式快速变迁，玛达咪山歌的生存面临危机，亟待抢救保护。

藏族民歌是藏族地区主要的民间音乐形式，它可分为山歌（牧歌）、劳动歌、爱情歌、风俗歌、诵经调等类型。山歌在卫藏地区称为“拉鲁”，康巴地区称为“鲁”，安多地区称为“勒”，是一种在山野里自由演唱的歌曲。劳动歌在藏语中称为“勒谐”，种类甚多，几乎在各种劳动中都有特定的歌曲。爱情歌包括情歌和情茶歌，风俗歌则包括酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌、告别歌等。诵经调亦称“六字真言歌”，是信佛群众在寺院朝拜神佛时所唱的一种歌曲。（分段）华锐藏族民歌流传于甘肃省武威市天祝藏族自治县及其周边区域，至今已有一千五百多年的历史。据敦煌文献资料的藏文残卷记载，古代藏人有用民歌作为交流沟通方式的习惯。到公元11世纪，“勒”体民歌成为安多藏区群众最为喜爱的民歌形式之一，逐步繁衍发展起来。作为安多藏人的一支，华锐藏人继承并发扬了“勒”体民歌的形式和内涵，逐渐形成独具地方特色的华锐藏族民歌。（分段）华锐藏族民歌具有生动朴实、通俗易唱和抑扬顿挫的风格特征。按内容可分为叙事曲、情歌、哭嫁歌、讽喻歌、劝解曲、诙谐歌、迎宾曲等，内容丰富，种类齐全，其演唱形式包括独唱、对唱、齐唱、载歌载舞及问答式等多种，代表作品有《福禄绵羊歌》、《创世纪三部曲》、《席赞》等。（分段）华锐藏族民歌盛行于各种集庆宴会和生活场合，它集娱乐性、艺术性、地方性、民族性于一体，肩负着文化启蒙的重任，其内容十分广泛，从原始宗教文化到历史地理，从风土人情到社会生产，全面反映了民族变迁历程中华锐藏人对生命的深刻体悟和对和谐自然的广泛认知，在表现广阔社会生活的同时，将伦理道德等意识形态内容贯注其中，成为一部华锐藏族社会生活的百科全书。目前，受传统生活方式快速变迁的影响，天祝县的民间艺术团体纷纷解散，而当地的音像保存手段又相对滞后。在此情势下，华锐藏族民歌的传播途径日趋狭窄，生存出现危机，急需尽快投入人力物力展开抢救保护工作。

藏族民歌是藏族地区主要的民间音乐形式，它可分为山歌（牧歌）、劳动歌、爱情歌、风俗歌、诵经调等类型。山歌在卫藏地区称为“拉鲁”，康巴地区称为“鲁”，安多地区称为“勒”，是一种在山野里自由演唱的歌曲。劳动歌在藏语中称为“勒谐”，种类甚多，几乎在各种劳动中都有特定的歌曲。爱情歌包括情歌和情茶歌，风俗歌则包括酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌、告别歌等。诵经调亦称“六字真言歌”，是信佛群众在寺院朝拜神佛时所唱的一种歌曲。（分段）甘南藏族民歌在藏语中称为“勒”，是流行于甘肃省甘南藏族自治州的一种歌唱形式。其歌词和乐曲不通过书面传承，而由艺人口传心授。歌词既有旧传又有新编，常采用旧调填新词的方式演唱，词句往往带有浓厚的神话色彩。曲调变化很少，演唱时不用器乐伴奏。（分段）甘南藏族民歌可分为颂歌、悲歌、对歌、吉祥歌等，在牧区演唱时往往体现出自由、辽阔、粗壮、高亢的风格，在牧区演唱则更多显示细腻、活泼、流畅的特点。其演唱形式有一人独唱、二至多人合唱两种，而以独唱为主，此外还有趣味性对答式的演唱方式。甘南藏族民歌总体上显现出民族性、群众性、娱乐性的特征，为广大农牧民所喜闻乐见。（分段）“拉伊”是在放牧、行路、打猎、田间劳动时演唱的爱情歌曲，“拉”意为“山坡”，“伊”意为“歌”，它主要用以表达青年男女的爱慕之情，音乐情感热烈奔放，音调高亢辽远、柔和细腻，在甘南藏族民歌中独具风格。酒歌在藏语中称为“强勒”，一般在逢年过节、盖新房、办喜事等场合演唱，它节奏自由，充满热情，主要表达喜庆和祝福之意。甘南藏族民歌在甘南藏族自治州七县一市广泛流传，其代表作品有《敬酒歌》、《阿香唠唠》等。（分段）甘南藏族民歌集中反映了当地人的生活习俗、原始宗教信仰和审美观念，是民俗学、社会学、民族学、音乐学等方面研究的重要参考材料。目前，由于社会的进步和生活水平的提高，青年一代大多不愿接受和学习民间艺术，导致甘南藏族民歌的传承出现严重危机，急需加强保护措施，保证这一优秀民族艺术顺利流传下去。

藏族民歌是藏族地区主要的民间音乐形式，它可分为山歌（牧歌）、劳动歌、爱情歌、风俗歌、诵经调等类型。山歌在卫藏地区称为“拉鲁”，康巴地区称为“鲁”，安多地区称为“勒”，是一种在山野里自由演唱的歌曲。劳动歌在藏语中称为“勒谐”，种类甚多，几乎在各种劳动中都有特定的歌曲。爱情歌包括情歌和情茶歌，风俗歌则包括酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌、告别歌等。诵经调亦称“六字真言歌”，是信佛群众在寺院朝拜神佛时所唱的一种歌曲。（分段）玉树民歌具有悠久的历史，普遍流行于青海省玉树藏族自治州各县、乡、村。传统意义上的玉树民歌由“勒”、“拉伊”、“闯勒”、“吉莫”、“琼勒”、“均勒”、“哟啦”及婚礼曲、迎宾曲、挤奶曲等组成。其中“琼勒”为酒歌，“均勒”为夯墙歌，“哟啦”为收割打场歌；“勒”包括序歌、呼歌、炫歌、颂歌等歌曲形式，其内涵十分丰富，天上人间万事万物均可包括在内；“拉勒”即山歌，它一般用地名或部落名来命名，以歌唱家乡风貌、抒发个人情感为主要内容；“拉伊”即情歌，以歌唱男女爱情为主，但不能在亲人和有血缘关系的异性面前演唱；“闯勒”主要表现游侠自由放浪、四处漂泊的经历，也有涉及男女爱慕、思念、忧怨的内容；“吉莫”即卦情歌，是男女青年用来占卜爱情的歌。这些不同种类的玉树民歌虽风格迥异，各擅胜场，但同样都具有音域开阔、意境深远的特点。（分段）玉树民歌演唱时可自吟自唱，也可对唱互歌。其结构一般为三段式，第一、二段喻物，第三段点题，这是玉树民歌的基本表现手法。“勒”、“拉伊”为四句三段式、三句三段式，也有长至五、六、七句的，每句七至八个字。“吉莫”是四句一段式，每句六字，节奏整齐，音步相同。玉树民歌的代表性作品有《格吉杂松章》、《君色达哇卓嘎》等。（分段）玉树民歌是玉树藏族民众智慧和情感的结晶，它涉及当地藏人的语言文字和生活习俗等方面内容，是藏族不同社会形态研究的珍贵材料。目前，玉树民歌各种类歌曲的流布极为分散，不利于传承和弘扬，加之多数艺人年事已高，后继乏人，这一独特的民族民间艺术开始陷入生存困境，急需保护。

冕宁藏族“赶马调”（藏语称“木弱加”），是安宁河流域牦牛古道和滇西南的茶马古道上流传的赶马调的一部分。（分段）冕宁地处古代“南丝绸之路”的牦牛古道上，历史上曾是以藏族为主体之地，冕宁藏族先民可追溯到汉代活动于川西的古羌人部落白狼、牦牛等部落，在其“赶马调”中的“呜呼呼”的呦哬马的衬腔，还保留有西北和川西藏族的音调特征。它的音乐有浓厚的民族和地方特点，曲调高亢绵长、节奏自由，以五声调式为主，也有六声。“呜呼呼—”“呕—”装饰首尾。歌词内容集中，以反映赶马人的生活、思想情感、意愿追求为主。如“天上飞的麻鹞子，地上走的马脚子”，“驮马铃儿当当响，喜上心头把歌唱”，“好久不到这方来，这方大路垮成岩”等等。（分段）赶马调的主要特征有：内容具有赶马人生活为主体的鲜明性，音乐语言和风格的多样性以及特有的生活气息的浓郁性。它重要的价值是南丝绸之路上的历史见证，从中可透视“古道”路上的社会生活、民风民俗，有隽永的艺术魅力。

班戈，藏语意为“吉祥保护神”，因境内的“班戈错（湖）”而得名。优越的地理、人文环境使这个地方的藏民先天造就了能歌善舞的性格。歌舞成为他们精神生活中不可缺少的部分，昌鲁（侠盗歌）便是广为流传的当地民歌。（分段）昌鲁（侠盗歌）是藏北民歌的基本体裁之一，歌词多为即兴创作，历史悠久，蕴藏也极为丰富。歌腔自由舒展，曲调高亢、嘹亮，节奏自由、悠长，唱词陈述部分有规律的密集型节奏，与咏唱时的自由延长音形成了密集与宽放、规整与自由的鲜明对比，并且由于二者频繁而多样化的交替，丰富了歌曲的节奏布局，强化了歌曲音乐的表现力。昌鲁（侠盗歌）往往在音乐的一开始处便出现全曲的最高音，情绪饱满，先声夺人，自由延长的歌腔带给人以特殊的感受。有的歌则因音域较高而使用假声或真假声结合的歌唱方法。昌鲁（侠盗歌）流传分布主要集中在藏北一带，表现方法上大量采用比兴、比喻等手法，语言颇具特色，接近口语，作品具有较浓的生活气息。

维吾尔族民歌蕴藏极为丰富，按其内容可分为传统民歌和新民歌两大部分。传统民歌包括爱情歌、劳动歌、历史歌、生活习俗歌等，其中爱情歌主要用以表达青年男女对爱情的无比忠贞和热烈追求；劳动歌包括猎歌、牧歌、麦收歌、打场歌、挖渠歌、纺车谣、砌墙歌等；历史歌主要是反映维吾尔族历史上的一些重大事件，如北疆流行的《筑城歌》、《往后流》等；生活习俗歌与维吾尔族的各种仪式和传统习俗关系密切，在婚丧嫁娶、庆典、祭礼及民间节日中都要吟唱。爱情歌在维吾尔族民歌里占有很大比重，这些歌曲中，青年男女间炽热的恋情往往通过带有维吾尔民族心理特征和地域特色的比兴手法来加以表达，显示出独特的艺术魅力。&lt;br/&gt;维吾尔族民歌内容广泛，数量众多，其歌词多数不固定，往往选择能套用的曲调填进新词，以比兴等手法表达深刻的寓意。歌中的衬词有短有长，起着加强语气、渲染气氛、深化词意的作用。（分段）罗布淖尔维吾尔族民歌是生活在孔雀河畔、塔里木河两岸的罗布人民传统的歌唱形式，主要流传在新疆维吾尔族自治区尉犁县农牧民集中的各乡、场及邻近的若羌县部分乡、场和兵团农场。（分段）罗布淖尔民歌历史悠久，一直伴随着罗布淖尔人民的生产、生活。有朗诵、独唱、对唱等多种表现形式，其中既有爱情歌，又有劳动歌、狩猎歌、历史歌、叙事歌、思念歌，还有婚嫁歌、喜庆歌、丧葬歌等民俗性歌曲，从不同侧面反映了罗布淖尔居民生产、生活的真实状况。在长期口传心授的过程中，传承人往往根据自己的情感、演唱水平和理解对词曲进行一些改动，甚至于在相对固定的曲调中即兴填编唱词。罗布淖尔维吾尔族民歌根据歌曲体裁不同，演唱风格各异，或抒情悠扬，或热烈奔放。代表作品有《卡拉库逊的后代》、《我去米兰服劳役》等。（分段）罗布淖尔维吾尔族民歌是罗布淖尔人最主要的娱乐活动，他们通过共同演唱或即兴对唱的方式表现自己的喜怒哀乐，交流情感，交换信息。罗布淖尔维吾尔族民歌直接反映了罗布淖尔居民的生活和精神状态，有助于对他们情感、心灵和审美观念的解读，也为解开“古代突厥音乐之谜”、“阿尔泰音乐之谜”及罗布淖尔人和古代葛罗禄人之间的关系等历史谜团提供了研究材料。近年来，受现代文化传媒方式影响，民间歌手生计艰难，传承和演唱这种古老民歌的人日渐减少。若不尽快制定保护计划，这一宝贵的民族民间音乐艺术将有失传之虞。

乌孜别克族埃希来、叶来主要流传于新疆维吾尔自治区喀什地区喀什市、莎车市、叶城县以及伊犁哈萨克自治州伊宁市等地区。乌孜别克族有着优秀的乐舞文化传统，早在魏晋南北朝至隋唐的历史阶段，源于今撒马尔罕的“康国乐”、布哈拉的“安国乐”及塔什干的“石国乐舞”就和“龟兹乐”、“疏勒乐”、“高昌乐”等其他西域乐舞一道东传，对中原汉族及东亚、东南亚乐舞文化的发展产生了重大影响。乌孜别克族民歌是其民间音乐乃至古典音乐、原始宗教礼仪音乐的基础，而埃希来和叶来又是乌孜别克族民间歌曲的重要代表。（分段）埃希来篇幅巨大、结构严谨、音域宽广，旋律兼具深沉和激昂的特点。它主要在“喔朵鲁希”等群众性娱乐集会上演唱，个别乐曲亦可用于舞蹈伴奏。叶来篇幅较为短小，节拍节奏富于变化，曲调轻快活泼，它主要是在岁时节令、人生礼仪等喜庆场合为群众性自娱舞蹈伴唱伴奏。（分段）埃希来和叶来互相补充、相得益彰，共同丰富了流传地民众的精神世界，陶冶着他们的情操，成为乌孜别克人社会生活的重要组成部分，体现出乌孜别克民族的文化认同，从而成为这个民族区别于其他民族的文化标志之一，对中华民族乐舞发展史、东西方音乐文化交流史及乌孜别克族社会历史状况等方面的研究具有极高的参考价值。由于种种原因，目前埃希来和叶来已濒临失传，亟待采取措施加以保护。（分段）

宴席曲流行于青海省门源县，它与回族迁徙到门源有着直接关系。据老人们回忆，宴席曲成形至今已有三百年的历史。（分段）宴席曲系由宋代宫廷的“燕乐”名称转化而来，主要在婚礼宴席上演唱，同时有动作相伴，故也被称为“宴席舞”、“菜曲”。其表演形式活泼灵便，歌舞并行，有说有唱，主要内容包括祝辞、叙事曲、五更曲、打枉辩、散曲等。祝辞叙述民族渊源，常用于婚仪祝福等；叙事曲也称“大传”，是宴曲的核心部分；五更曲多以五更为比兴，生动抒情；打枉辩也称“打搅儿”，与宴席歌舞交错进行，是一种富有民族特色的说唱形式；散曲多为小调，曲文结构自由灵活，几乎涵盖了西北所有的民间小调。除此以外，宴席曲还包括配合小调的各式舞蹈及《拉骆驼》、《拉鹅》等逗乐取笑的舞蹈。（分段）经初步调查，流行在门源地区的宴席曲有一百多种曲令，基本是一词一曲，曲调优雅婉转，感人至深。这些作品既有传统题材，也有现代题材，内容十分广泛，每一曲都有固定的唱词，也可以现场即兴发挥。从某种程度上讲，宴席曲是门源回族人历史的形象记录和文化、民俗的小百科。其代表作品有《方四娘》等。（分段）宴席曲内容丰富，曲调多样，舞姿优美，具有民族音乐学、舞蹈学、民俗学等多方面的研究价值。目前，随着时代的变迁，宴席曲这一口耳相传的古老艺术濒临失传，亟待抢救保护。（分段）

琵琶是我国古老的弹弦乐器，“琵琶”二字初见于东汉许慎的《说文解字》。“批”和“把”是这一传统乐器的两种演奏手法，相当于今之“弹”、“挑”，器以技名，称作“批把”，后改写为“琵琶”。秦汉至隋唐时期，琵琶是多种弹弦乐器的总称。在长期的历史演变过程中，琵琶经历了由横抱拨弹到竖抱手弹的转型。唐代是横抱拨弹琵琶艺术发展的高峰时期，到明清两代，琵琶艺人对琵琶乐曲特别是大型套曲的创编作出了很大贡献，形成许多著名的琵琶演奏流派。20世纪30年代，刘天华先生对琵琶进行大胆改革，首创六相十三品琵琶。新中国成立以后，琵琶的发展达到新的高峰。现在琵琶除用于独奏及民族管弦乐队外，还是江南丝竹、广东音乐、潮州弦诗、福建南音等乐种的主要乐器。&lt;br/&gt;瀛洲古调派琵琶演奏技艺发源并长期流传于上海市崇明岛，至今已有三百多年的历史。明末清初，贾公达、范正奎、李连诚、宋慧玉等糅合南北琵琶演奏风格，承袭古曲而自出新意，逐渐形成了瀛洲古调派。清末至民初阶段，瀛洲古调派出现王东阳、黄秀亭、沈肇州等代表传人。1916年，沈肇州编撰出版了《瀛洲古调》曲谱，内收曲目45首部，由《飞花点翠》等22首慢板、《诉冤》等17首快板、《思春》等5首文板和一首《十面埋伏》武板组成。由此开始，瀛洲古调派在传承过程中不断扩大影响，名动四海。20世纪40年代，崇明县瀛洲古调派传人杨序东、周念文、赵志山技艺超群，并称为“琵琶三杰”。如今崇明瀛洲古调派琵琶演奏技艺已蜚声全国，成为音乐界公认的四大琵琶流派之一。（分段）瀛洲古调派琵琶演奏指法要求“捻法疏而劲，轮法密而清”，主张“慢而不断，快而不乱，雅正之乐，音不过高，节不可促”。其轮指以“下出轮”见长，音色细腻柔和，善于表现文静、典雅的情感，显现出闲适、纤巧的意趣。瀛洲古调派演奏曲目多为文板小曲，每曲描写一个场景或一种事物，既可独立演奏，又可组合联奏，这在中国琵琶流派中是绝无仅有的。瀛洲古调派琵琶取北派琵琶刚劲雄伟之长，收南派琵琶优美柔和之精，形成隽永淳朴、清新绮丽的特色而不同凡响，为我国著名的琵琶流派。（分段）目前，瀛洲古调传人日渐稀少，从新中国成立初期的30多人锐减至8人，其中能演奏套曲的仅有1人。在全国音乐界，教学中演奏的瀛洲古调派乐曲仅8至10首，对有45首曲目的瀛洲古调派来说，其完整的风采根本得不到应有的展现。在此情势下，对瀛洲古调派琵琶演奏艺术的抢救保护工作迫在眉睫，必须迅速着手。（分段）

琵琶是我国古老的弹弦乐器，“琵琶”二字初见于东汉许慎的《说文解字》。“批”和“把”是这一传统乐器的两种演奏手法，相当于今之“弹”、“挑”，器以技名，称作“批把”，后改写为“琵琶”。秦汉至隋唐时期，琵琶是多种弹弦乐器的总称。在长期的历史演变过程中，琵琶经历了由横抱拨弹到竖抱手弹的转型。唐代是横抱拨弹琵琶艺术发展的高峰时期，到明清两代，琵琶艺人对琵琶乐曲特别是大型套曲的创编作出了很大贡献，形成许多著名的琵琶演奏流派。20世纪30年代，刘天华先生对琵琶进行大胆改革，首创六相十三品琵琶。新中国成立以后，琵琶的发展达到新的高峰。现在琵琶除用于独奏及民族管弦乐队外，还是江南丝竹、广东音乐、潮州弦诗、福建南音等乐种的主要乐器。（分段）浦东派琵琶是上海市南汇区几代琵琶高手吸取前人演奏精髓而创造的一种琵琶演奏艺术流派，其始祖为清代乾隆年间南汇县惠南镇的鞠士林。清代乾隆、嘉庆年间，浦东派的地位得到正式确立，其传人主要分布在上海浦东南汇县，活动范围延伸至上海和整个江南地区，甚至远及京城。（分段）浦东派琵琶第三代传人陈子敬曾被清廷召进京城为醇亲王传艺，受赐三品冠带并得到“天下第一琵琶”的封号。第四代传人沈浩初潜心研究前辈演奏精义，于1929年刊印工尺谱形式的《养正轩琵琶谱》，为浦东派琵琶的进一步发展作出了重要贡献。此谱由他的学生林石城译成五线谱，于1983年再版。第五代传人林石城先生1956年应聘为中央音乐学院琵琶教授，培养出一大批具有影响力的学生，使浦东派琵琶的影响遍及五洲四海。浦东派琵琶仍在民间承沿不绝。（分段）浦东派琵琶的演奏指法十分独特，轮滚四条弦、并弦、大摭分、扫撇、拖奏、夹弹、夹扫，多样的吟法及锣鼓奏法等均是其突出特点。浦东派的代表曲目很多，包括《夕阳箫鼓》、《武林逸韵》、《月儿高》等文套，《阳春白雪》、《普庵咒》等大曲，《十面埋伏》、《平沙落雁》、《将军令》等武套及《赶花会》、《青春之舞》、《学生操》等三十多首新创曲目。其中武曲气势雄伟，文曲沉静细腻，弹奏武曲时往往需运用大琵琶，开弓饱满，力度极大，在此过程中保存了一些富于海派特色的演奏方法。（分段）琵琶是中国国乐艺术之精粹，而浦东派琵琶是琵琶艺术中的重要流派，其影响力遍及五洲四海。目前在上海南汇这一浦东派琵琶发源地，浦东派传人已屈指可数。要振兴浦东派琵琶演奏技艺，仅靠民间的力量显然不够，需要社会各方群策群力，共图大计。

琵琶是我国古老的弹弦乐器，“琵琶”二字初见于东汉许慎的《说文解字》。“批”和“把”是这一传统乐器的两种演奏手法，相当于今之“弹”、“挑”，器以技名，称作“批把”，后改写为“琵琶”。秦汉至隋唐时期，琵琶是多种弹弦乐器的总称。在长期的历史演变过程中，琵琶经历了由横抱拨弹到竖抱手弹的转型。唐代是横抱拨弹琵琶艺术发展的高峰时期，到明清两代，琵琶艺人对琵琶乐曲特别是大型套曲的创编作出了很大贡献，形成许多著名的琵琶演奏流派。20世纪30年代，刘天华先生对琵琶进行大胆改革，首创六相十三品琵琶。新中国成立以后，琵琶的发展达到新的高峰。现在琵琶除用于独奏及民族管弦乐队外，还是江南丝竹、广东音乐、潮州弦诗、福建南音等乐种的主要乐器。（分段）平湖派琵琶是我国琵琶演奏艺术的主要流派之一，清末民初时主要流播于江、浙、沪一带。1957年，平湖派传人杨少彝到西安音乐学院任教，将平湖派琵琶传入西北。平湖派琵琶艺术以李祖棻（约1850—1901）为集大成者。李祖棻号芳园，浙江平湖人，其琵琶艺术得之四代家传。他在继承传统古曲的基础上，博采民间小曲、融汇贯通、编订指法、扩大曲目，最终形成自己的理论和演奏体系，于清光绪二十一年（1895）整理汇编成《南北派十三套大曲琵琶新谱》出版。（分段）平湖派琵琶弹奏技艺别具一格，特色指法有“下出轮指”、“蝴蝶双飞”、“抹复扫”、“七操”、“马蹄轮”、“挂线轮”等。轮指有上、下出轮两种。平湖派基本采用下出轮，小、无名、中、食指依次弹下，然后大指挑上；兼用上出轮，食、中、无名、小指依次弹下，然后大指挑上。平湖派琵琶力戒华而不实、矫揉造作，而以丰满华丽、坚实淡远的风格著称，演奏时字密声繁、音实韵长。朱荇菁、杨少彝传谱，任鸿翔整理的《平湖派琵琶曲十三首》是平湖派演奏曲目的代表，其中代表性的作品有《淮阳平楚》、《郁轮袍》、《海青拿天鹅》等。（分段）平湖派琵琶在艺术史上具有极高的地位，对当今琵琶各种风格的形成具有相当的影响。名曲《春江花月夜》的源头即是平湖派琵琶曲《夕阳箫鼓》。

筝是广泛流传于民间的古老拨弦乐器，它在各地流行的过程中，与当地民歌、说唱、戏曲等民间音乐相结合，形成了具有不同音韵特点和演奏技法的各种地方流派。近代产生了一些有代表性的古筝演奏流派，而以河南、山东、潮州、客家、浙江等流派较为著名。&lt;br/&gt;山东古筝乐演奏艺术是全国较有影响的古筝流派之一，主要流传于山东省菏泽市的牡丹区、郓城县、鄄城县及周边地区，聊城市的临清市及周边地区。山东古筝乐具有悠久的历史，相传西汉时期当地民间就有《汉宫秋月》、《隐公自叹》等筝曲。至明代，筝在鲁西南广为流行，演奏技艺也随之得到了较大发展。入清以后，筝乐已成为菏泽等地群众生活的一部分，民间一时流传着“城内大户多有瑟，城外村村都有筝”的说法。（分段）在长期流传过程中，山东古筝乐逐渐形成了华丽柔美、刚劲明亮的艺术特征。它按形式风格可分为两个类别：一是古典乐曲，俗称“大板筝曲”，采用“八板体”的曲式结构，音调典雅、结构严谨、节奏鲜明，大都具有鲜明的主题和深刻的思想内容，代表曲目有《汉宫秋月》、《高山流水》等；二是小板筝曲，系近代根据地方说唱和民间小调改编而成，结构精练简洁，节奏富于变化，旋律优美柔和，主要流行于菏泽地区，代表曲目有《凤翔歌》、《天下同》等。菏泽流传有古典筝曲十大套，小板曲二百多首。（分段）山东古筝乐与菏泽等地的发展历史紧密联系在一起，成为鲁西南地方文化的重要组成部分，具有很高的历史文化研究价值。近年来，由于传统文化的失落和变异，古筝乐的生存空间越来越狭窄，加之一些颇有造诣的古筝演奏家相继谢世，许多优秀的传统曲目和演奏技艺未能及时得到传承，导致山东古筝乐濒于衰亡境地，急需抢救。

笙管乐一般由管子、笙、笛子、云锣等乐器组合而成，同时配以鼓、铙、锣等打击乐器。主奏乐器管子，古代称为“筚篥”，属双簧气鸣乐器，多以木制，上开八个音孔，前七后一，以质硬的芦苇制成双簧哨子，常以更换大小哨子的方法调定音高。根据管身粗细长短的不同可将它分为大、中、小三种，其中小管音色尖锐高亢，有打音、颤音、涮音、花舌音、滑音、泛音等一系列演奏技巧。在历代宫廷音乐和寺庙音乐中，管子均为主奏乐器，称为“头管”。笙管乐是民间鼓吹乐中风格最为庄严、清雅的音乐艺术，它和以唢呐为主奏乐器的吹打乐不同，乐器编配带来的特殊韵味使其能够营造出宗教场合需要的清虚静恬气氛，因此它为中国各地的寺院道观所普遍采用，成为各种原始宗教仪式中常见的器乐演奏形式。（分段）复州双管乐大约在清代乾隆年间由山东移民传入辽宁省复州地区，初始时在道观、寺庙中为诵经和法事活动伴奏，其后在民间广泛流布开来，由复州城逐渐传播到瓦房店地区，成为当地民间婚丧嫁娶和节庆活动不可缺少的内容。（分段）单管和双管传入以前，复州已有了鼓乐班。复州鼓乐班至今已有五六百年的历史，它主要由唢呐、笙、小牛角、葫芦头、二胡、四弦、鼓、钹等乐器组合而成，而以唢呐主奏。单管和双管传入后，鼓乐班同时以唢呐和双管为主奏乐器。尤其是在吹奏高亢粗犷、低沉柔美的曲调时，双管的作用更显得举足轻重。复州双管乐刚柔并济，其音色既有粗犷、豪放的一面，又有深沉、委婉的一面，可表达各种复杂情感。发展至今，鼓乐班已经不再使用小牛角和葫芦头。乐班根据雇主所付报酬来决定每次参加演奏的人数，一般贫穷人家用四人吹打，富裕人家用六个，多的还会用到十几个。演奏的内容和场所也往往根据雇主身份和雇请情由而定，如旱天求雨时在龙王庙前或海边、河边吹奏，有钱人祝寿则在屋内或院内吹奏。（分段）清末至1931年“九一八事变”前是复州双管乐的鼎盛时期，代表性艺人有宋长龄、关希仁、秦长岭、高吉顺、周五子、刁登科等。抗战胜利后至新中国成立前夕，复州双管乐恢复活动，但规模已大不如前。复州双管乐与当地民俗相结合，极大地丰富了民众的精神文化生活，具有民俗学及民族音乐学等方面的研究价值。改革开放以来，由于倡导移风易俗、丧事从简，复州双管乐逐渐失去了赖以生存的基础，濒临消亡，亟待抢救保护。

笙管乐一般由管子、笙、笛子、云锣等乐器组合而成，同时配以鼓、铙、锣等打击乐器。主奏乐器管子，古代称为“筚篥”，属双簧气鸣乐器，多以木制，上开八个音孔，前七后一，以质硬的芦苇制成双簧哨子，常以更换大小哨子的方法调定音高。根据管身粗细长短的不同可将它分为大、中、小三种，其中小管音色尖锐高亢，有打音、颤音、涮音、花舌音、滑音、泛音等一系列演奏技巧。在历代宫廷音乐和寺庙音乐中，管子均为主奏乐器，称为“头管”。笙管乐是民间鼓吹乐中风格最为庄严、清雅的音乐艺术，它和以唢呐为主奏乐器的吹打乐不同，乐器编配带来的特殊韵味使其能够营造出宗教场合需要的清虚静恬气氛，因此它为中国各地的寺院道观所普遍采用，成为各种原始宗教仪式中常见的器乐演奏形式。（分段）建平十王会又称“双会”、“经会”，系由喀喇沁王府喇嘛乐队的演奏技艺沿袭而来。据传王府每到辽宁建平龙旦山下的“王子坟”祭奠，都要带喇嘛乐队跟同演奏，最多一次乐队竟有六十人之多。20世纪初，喇嘛乐队的演奏技艺和曲目流入建平民间，普遍应用于各种婚丧寿诞活动。（分段）十王会所用乐器包括管子、笙、笛、箫、云锣、手鼓、堂鼓、小钹、大钹、大铙、碰（撞钟）、板等十二种。据考证，它和女真人的鼓笛及辽宋以来的清乐、散乐、马后乐具有渊源关系。清代中晚期以来，十王会的演奏形式逐渐与鼓乐合流，基本上为鼓乐所取代，目前仅在建平县和内蒙古赤峰的个别村落尚有留存等。（分段）十王会乐谱均用毛头纸抄录，谱字与通用工尺谱无异，从右至左竖行书写，谱字右侧点板。由乐谱抄录顺序和说明看，十王会原有六个套曲和【挂金锁】、【山坡羊】、【五声佛】等四十余首小牌子。六个套曲中，第一套由【春来】、【夏来】、【秋来】、【冬来】、【四来尾】等曲组成，其后紧接三个曲牌，第二套为【雁儿落】，第三套为【小宫（工）一套】，第四套为【正宫一套】，第五套为【鹅令子】，第六套为【三回九转大普庵咒】。除工尺谱外，抄本中还有3首锣鼓谱。其宫调主要采用正宫调，偶尔亦使用小宫调。（分段）建平十王会保留了传统十番乐的演奏形式及大量古代传承下来的乐器和乐谱，对于清代文化和音乐发展史的研究有着不可低估的意义。目前这一古老乐种正面临失传的危险，急需采取强有力措施推进保护传承。

笙管乐一般由管子、笙、笛子、云锣等乐器组合而成，同时配以鼓、铙、锣等打击乐器。主奏乐器管子，古代称为“筚篥”，属双簧气鸣乐器，多以木制，上开八个音孔，前七后一，以质硬的芦苇制成双簧哨子，常以更换大小哨子的方法调定音高。根据管身粗细长短的不同可将它分为大、中、小三种，其中小管音色尖锐高亢，有打音、颤音、涮音、花舌音、滑音、泛音等一系列演奏技巧。在历代宫廷音乐和寺庙音乐中，管子均为主奏乐器，称为“头管”。笙管乐是民间鼓吹乐中风格最为庄严、清雅的音乐艺术，它和以唢呐为主奏乐器的吹打乐不同，乐器编配带来的特殊韵味使其能够营造出宗教场合需要的清虚静恬气氛，因此它为中国各地的寺院道观所普遍采用，成为各种原始宗教仪式中常见的器乐演奏形式。（分段）吹歌是十分古老的一种吹奏乐形式，它兴起于汉代，最早在宫廷中使用，其后为寺庙所承袭，明清时流入民间。超化吹歌留存于河南省新密市的超化镇，其地建有规模宏大的超化寺。据传，明代景泰年间一位告老还乡的翰林协助寺中僧人将吹歌技艺传承下来，使之流布于当地民间。（分段）超化吹歌以管子为主奏乐器，演奏时以笙、管、箫为辅，同时再加上韵鼓、大铙等。管子由青、黄铜精铸而成，哨片则以精选芦苇制成，开八孔，前七后一，呈上粗下细的倒喇叭形。记谱法仍然沿用传统的工尺谱，乐曲大致分为古曲、民歌、寺庙祭祀音乐、调式音乐和占子五个部分，其中古曲为宫廷音乐，约有12首；民歌为当地民间小调，约有15首；寺庙祭祀音乐属庄重曲，共有10首；调式音乐属练习曲，占子则系小段乐曲。吹奏时表演者身着长袍道装，分为前后两排，前排是吹奏乐，后排是打击乐。演奏风格质朴、明快、高雅。（分段）作为一种继承古老鼓吹乐的民间演奏样式，超化吹歌以口传心授方式传承，具有音乐活化石的功能。它以独特的铜制管子和苇制哨子、古老的记谱和演奏方式及难得一见的曲牌向人们展示了古代音乐的特殊风貌，成为中国古代音乐史研究中不可多得的第一手资料。目前，超化吹歌的几个掌门人相继谢世，在吹歌队中几个主要的打击乐手年龄都在75岁以上，仅能演奏十几个曲牌。在此状况下，超化吹歌的生存发展困难重重，令人担忧。加强保护措施，对这一宝贵的民族音乐遗产进行挖掘抢救，意义十分重大。

法鼓是天津民间花会的重要项目，本系佛教音乐，据传，最早的一个法鼓团体即是大觉庵金音法鼓会。法鼓会乐器由鼓、钹、铙、铬子、铛子等组成，而以鼓为主，居于乐队的中央；钹左钹右，各有七八人；铬子、铛子各二人，都在鼓后。表演时各种手持乐器均需“耍”，并要轮流表演。开始演奏称为“开”，先击鼓数声，继之头钹连敲四声，之后各种乐器按谱齐奏。如是在行会时，则只以铬子、铛子打【常远点】曲牌以整齐步伐。法鼓曲牌约十几套，常用的有【老西河】、【摇通鼓】等。民间法鼓会众多，其中较为著名的有挂甲寺庆音法鼓、杨家庄永音法鼓、刘园祥音法鼓、龙亭井音法鼓、芥园花音法鼓和侯家后永音法鼓等。（分段）明代崇祯皇帝后妃曾赐挂甲寺半副銮驾，清代雍正九年（1731），挂甲寺僧人凭借銮驾成立了挂甲寺庆音法鼓銮驾老会，至今已有三百多年的历史。挂甲寺庆音法鼓主要流传于天津市河西区挂甲寺街及其周边地区，它是一种极具特点的民间音乐形式，表演中既有精美的道具，又有高超的技巧和优美的舞蹈动作。（分段）挂甲寺庆音法鼓銮驾老会初为民间文法鼓，清代嘉庆六年（1801）传入武法鼓后，又加入飞铙、飞钹。庆音法鼓有铛子、铬子、钹、铙、鼓五种打击乐器和乐谱曲套数十种，目前常用的乐谱包括集合队员的乐谱、开场乐谱和改点乐谱等，大量曲套则包括【对联】、【桥头】、【瘸腿】、【绣球】、【连珠炮】、【双桥】、【老河西】等曲。庆音法鼓运用这些曲套时，最独特的一点是五套隔一套，变化多样、优美动听，韵传遐迩。法鼓表演动作刚柔并重，超群绝伦，其中暗藏十三绝，有民间艺术正统之称，尤其是上擂的飞钹，闻名津城，有龙腾虎跃、燕飞凤舞、插花盖顶、十字鞭红等不同凡响的精彩动作，令人叹为观止。钹铙技术各有不同，但能生新出彩。挂甲寺的花棍制作精细，美观大方，表演时虽然没有乐器伴奏，但棍上有铜制的铃铛，一人手拿一个，互相打击，边行走边打出各种花点，同时演唱着自编的民间小调。（分段）挂甲寺庆音法鼓带有浓郁的乡土气息，是一个将精彩道具、高超表演技巧和优美舞蹈动作融为一体的传统民俗文化形式。法鼓老会的表演者多是在孩童时期即参与其间。庆音法鼓经常在年节和大型民间活动中出会表演，因道具和演奏别具特色而享誉津门。目前，由于会所拆迁、道具破损、人员老化等原因，庆音法鼓老会有衰落之势，急需保护扶持。

法鼓是天津民间花会的重要项目，本系佛教音乐，据传，最早的一个法鼓团体即是大觉庵金音法鼓会。法鼓会乐器由鼓、钹、铙、铬子、铛子等组成，而以鼓为主，居于乐队的中央；钹左钹右，各有七八人；铬子、铛子各二人，都在鼓后。表演时各种手持乐器均需“耍”，并要轮流表演。开始演奏称为“开”，先击鼓数声，继之头钹连敲四声，之后各种乐器按谱齐奏。如是在行会时，则只以铬子、铛子打【常远点】曲牌以整齐步伐。法鼓曲牌约十几套，常用的有【老西河】、【摇通鼓】等。民间法鼓会众多，其中较为著名的有挂甲寺庆音法鼓、杨家庄永音法鼓、刘园祥音法鼓、龙亭井音法鼓、芥园花音法鼓和侯家后永音法鼓等。（分段）杨家庄永音法鼓起源于清代乾隆年间，至今已有两百多年的历史，主要流传于天津市河西区挂甲寺街及其周边地区。法鼓原是佛教法器，鼓面蒙江豚皮，形体较大。相传杨家庄永音法鼓的首创者是清代康熙年间天津大觉庵的一位和尚，他剔除佛教音乐的宗教因素，创造出一些鼓牌子，传给附近的村庄，建立起法鼓会，在年节喜庆日演出。（分段）杨家庄永音法鼓出会时主要是表现释迦太子出游的盛况，一般出会人数在四十人左右，有文场、武场之分。文场即仪仗队，行会时按顺序排列，鱼贯而行，气势磅礴，别具特色。会员肩挑茶炊、龙梢、点心箱、衣饰箱等十余挑，随着鼓点的节奏上下颤动，起伏有序。武场俗称“家什场”，主要是乐队，各种打击乐器按一定的词牌、曲谱演奏，鼓、钹、铙、镲等在伴奏中上下翻飞，左右开弓，做出“缠头裹脑”、“海底捞月”之类的动作，节奏徐缓渐进、跌宕起伏、情绪激昂、气氛热烈。永音法鼓表演既显阳刚之美，又见娇柔之态、声情并茂、和谐自然。文场器具和装饰大多以玻璃镶嵌，上面有彩绘或镂花浮雕的图案，刻绘十分精致。打击乐器演奏的曲牌主要有六种，包括【富贵图】、【阴阳鱼】、【对联】、【四时如意】、【八卦图】、【绣球】等。无论文场还是武场，各种道具、器械、装饰都是成双、成对、成套。（分段）杨家庄永音法鼓道具精美，特色显著，在津门享有盛誉，是天津市乡土气息浓郁的民间艺术奇葩。它一向以口传心授的方式传承。目前，永音法鼓会的会所已被拆迁，在道具破损、成员老化的现实状况下，这一带有鲜明地域特色的民间艺术生存遭遇困境，亟待有关方面予以关心支持，保护其顺利传承，持续发展。

法鼓是天津民间花会的重要项目，本系佛教音乐，据传，最早的一个法鼓团体即是大觉庵金音法鼓会。法鼓会乐器由鼓、钹、铙、铬子、铛子等组成，而以鼓为主，居于乐队的中央；钹左钹右，各有七八人；铬子、铛子各二人，都在鼓后。表演时各种手持乐器均需“耍”，并要轮流表演。开始演奏称为“开”，先击鼓数声，继之头钹连敲四声，之后各种乐器按谱齐奏。如是在行会时，则只以铬子、铛子打【常远点】曲牌以整齐步伐。法鼓曲牌约十几套，常用的有【老西河】、【摇通鼓】等。民间法鼓会众多，其中较为著名的有挂甲寺庆音法鼓、杨家庄永音法鼓、刘园祥音法鼓、龙亭井音法鼓、芥园花音法鼓和侯家后永音法鼓等。（分段）刘园祥音法鼓出现于清代道光年间，它原在寺院娘娘出巡时以随驾法鼓会的形式表演，主要流行于天津市北辰区内。刘园祥音法鼓出会时，前面是前彩和乐队两部分组成的仪仗队，由引锣指挥。前彩是娘娘出巡时警示人们回避和随身携带起居用品的编队，主要包括大门旗、高照、软对、硬对、灯牌、圆笼、八角盒、衣箱、茶桶、茶炊、风灯等仪仗和起居用品及鼓、钹、铙、镲、铛锒、大图、九莲灯等乐队器具。其中有40人拿着手旗维持程序，还有30个少年扛着凳子，供表演者击打长曲时使用。（分段）刘园祥音法鼓会的服装道具保存完好，原有10套歌谱，现保留5套。在旧历年的正月，各花会的会头经过协商，往往要举行以庆丰收、贺新年为主题的礼节性互拜。每年三月三娘娘出巡日，数道花会云集北仓，祥音法鼓属于随驾会，所以安排在娘娘的宝辇左右设摆表演。表演中祥音法鼓独一无二的彩灯群展示在广大观众面前，呈现以彩灯组成长龙的壮丽景观。乐队的五声打击乐按各种乐谱演奏，有各种表演套路和动作，其中的单打、轮打、合打等方式层次分明，姿态优美，十分引人瞩目。（分段）刘园祥音法鼓气势磅礴、壮观，最具浓郁的民族民间文化特色，是当地宝贵的民间文化遗存。目前，刘园祥音法鼓会在几代人的精心维护下延续至今，并多次参加比赛和庆祝活动。但是会中条件有限，许多方面不能尽如人意，特别是表演道陈旧破败，令人感到遗憾，急需募集资金加以修理更新。

锣鼓艺术是我国较为常见的民间器乐演奏形式，它分布广泛，在河北、天津、山西、上海、河南、湖北、山西等地都有流传。虽然各地所用乐器不尽相同，但大都以锣、鼓、铙、钹等大音量打击乐器为主，节奏激越鲜明，演出场面壮观，艺术风格以气势磅礴、威武热烈见长，主要在各种民间吉庆、典礼场合演奏。（分段）汉沽飞镲是天津沿海渔村一种综合性的民间广场艺术，它集民间音乐、舞蹈、武术于一体，主要流行于天津市汉沽区。汉沽飞镲大约产生于清代光绪初年，至今已有一百多年的历史。飞镲单名叫“飞钹”，镲原是一种武器，汉沽人以打鱼为生，船上都备有飞镲，用以引诱鱼蟹入网。每次出海前各村老少都要打飞镲，祈祷亲人平安返航，后来这一行为逐渐发展成民间喜庆酬神活动。（分段）汉沽飞镲原以四对镲、一面大鼓、两面大铙为演奏乐器，镲既是乐器又是舞蹈道具，还配有红绿色的绸带等饰品。耍镲有多种特殊技法，主要包括淴镲、镲缕、掏镲、怀镲、分镲等，表演与大鼓、大铙有机结合，在【吵子】、【幺二三】、【长量】、【进香】等鼓点中尽情舞耍。飞镲的表演动作包括老树盘根、插花盖顶、亮翅等，常用队形主要有“圆圈”、“二龙吐须”、“交插”、“穿裆”、“众星捧月”等。表演时动作大开大阖、刚劲有力，表演者不仅需具备强健的体魄，还要有弓背欠腰的武术功底，手、眼、身、步密切配合，方可产生协调统一的效果。（分段）汉沽飞镲表演以祝祷渔业丰收、欢送亲人出海作业为目的，表现了天津地区渔民劈波斩浪、英勇无畏的气概及他们对美好生活的向往和对大海的深情，具有海洋文化、民俗文化等方面的研究价值。目前天津汉沽区有十几支飞镲队，遍及全区各街镇，这些飞镲队在继承传统的基础上，赋予飞镲以新的时代特色，并将飞镲表演搬上舞台，使之呈现出不同以往的全新面貌。目前，由于老艺人相继去世，汉沽飞镲面临失传的危险，急需采取有效措施保护传承。

锣鼓艺术是我国较为常见的民间器乐演奏形式，它分布广泛，在河北、天津、山西、上海、河南、湖北、山西等地都有流传。虽然各地所用乐器不尽相同，但大都以锣、鼓、铙、钹等大音量打击乐器为主，节奏激越鲜明，演出场面壮观，艺术风格以气势磅礴、威武热烈见长，主要在各种民间吉庆、典礼场合演奏。（分段）常山战鼓是流行于河北省正定县的民间锣鼓表演艺术，因正定在历史上属常山郡而得名。它历史悠久，源远流长，据《正定县志》记载，早在战国时期常山战鼓就已具雏形。宋元时期正定成为当时全国的演艺中心，战鼓的表演已经非常成熟。进入明代以后，常山战鼓日渐兴盛，形成表演套路清晰、规模宏大的特点，在民间广泛流传。（分段）常山战鼓演奏时需用到鼓、大钹、中钹、小钹、小锣等多种打击乐器，其编制少则几十人，多则数百人，套路多样，内容丰富，曲牌繁多，表演雄壮威武、气势磅礴、鼓点紧凑、变化复杂有致，声响高亢嘹亮。常山战鼓大多由独立的锣鼓段子连缀组合而成，共有9章72套之多，主要包括【大传帐】、【二传帐】、【迈大步】、【小西鼓】、【二跺脚】、【霸王鞭】等，并且在传统曲牌的基础上挖掘整理出了【战鼓齐鸣】、【十面埋伏】、【两军对垒】和【胜利凯旋】等新的阵势和曲牌。常山战鼓主要用于广场表演，以正定县南牛乡的东杨庄和西杨庄最为著名，演出时边击奏边舞蹈，鼓手腾挪跳跃，鼓钹上下翻飞，舞姿优美，造型丰富，技术精湛，气势雄浑。常山战鼓传承严格，有家传和以师带徒两种方式。（分段）常山战鼓多用于嫁娶寿庆及节日典礼，是河北农村文化生活不可或缺的重要组成部分。它是正定古城传统文化表现形式的重要遗存，具有民俗学及民间艺术等方面的研究价值。目前，随着时代的变迁，人民群众的审美情趣逐渐发生了变化，常山战鼓的演出空间日益萎缩，发展前景不容乐观，亟待抢救保护。

锣鼓艺术是我国较为常见的民间器乐演奏形式，它分布广泛，在河北、天津、山西、上海、河南、湖北、山西等地都有流传。虽然各地所用乐器不尽相同，但大都以锣、鼓、铙、钹等大音量打击乐器为主，节奏激越鲜明，演出场面壮观，艺术风格以气势磅礴、威武热烈见长，主要在各种民间吉庆、典礼场合演奏。（分段）太原锣鼓由有着悠久历史的社鼓演变传承而来，流行于山西省太原市及晋中、吕梁部分地区。其渊源可追溯到先秦时期，最早形成大约在南宋宁宗年间。（分段）太原锣鼓以铙、钹的特有声响取胜，风格强健有力、层次分明，动作劲烈舒展、粗犷阳刚，节奏激越鲜明，表演场面蔚为壮观。其演奏形式主要有“齐打”、“对打”、“大小家具对打”三种，一定条件下可以相互转换。“齐打”系指铙、钹、鼓同时演奏，这是太原锣鼓最早的表演形式，至今已有八百多年的历史，“齐打”时主要演奏【流水】等鼓曲。“对打”系指两组铙、钹对打，这种形式产生于1962年，显示出很强的对比性和抗争性。“大小家具对打”是一种传统的表演形式，至今已有四百多年的历史，其中大家具系指铙、钹、鼓，小家具系指马锣、小战鼓、二钹、铰子、手锣等。（分段）太原锣鼓现存有名的套曲7套，常用曲牌五十余首，其中最有名的曲牌包括【流水】、【双一二五】、【牛斗虎】、【狗相咬】、【旋风镲】、【水龙吟】等。表演中击鼓动作异常丰富，有“打鼓心”、“磕鼓边”、“舞鼓花”、“磨鼓钉”、“击鼓楗”等多种技巧。击镲技巧在山西锣鼓中号称“三绝技巧”之一，有许多令人惊叹的表现，击镲绝技“抛击”即其一例。表演者将镲抛向空中数米，然后飞速旋转着落下，表演者顺势稳稳接住，表演节奏丝毫不误。这种高难度技巧，目前已濒临失传。（分段）太原锣鼓主要应用于民俗社火和祝贺庆典，是当地民众社会生活的重要组成部分，为山西传统民俗和民间音乐的研究提供了极其重要的参考材料。目前，太原锣鼓的表演曲牌不到七套鼓曲的十分之一，且重形式而轻音乐内涵，长此以往，将影响这一传统民间鼓乐的正常发展，急需采取合理措施保护振兴。

锣鼓艺术是我国较为常见的民间器乐演奏形式，它分布广泛，在河北、天津、山西、上海、河南、湖北、山西等地都有流传。虽然各地所用乐器不尽相同，但大都以锣、鼓、铙、钹等大音量打击乐器为主，节奏激越鲜明，演出场面壮观，艺术风格以气势磅礴、威武热烈见长，主要在各种民间吉庆、典礼场合演奏。（分段）松江古戏乐是流传于上海市松江区民间的一个古老器乐种类，它源于明代万历年间松江地区的“十样锦”等民间吹打乐，系以集锦方式将不同戏曲剧目中的人物演唱片段、伴奏（过门）音乐、民歌小调等有机融合在一起，形成别具特色的曲式和旋律。其代表作“十锦细锣鼓”主要由松江泗泾镇民间演出团体“阳春堂”传袭，至今已传七代，有三百多年的历史。（分段）松江古戏乐主要是由戏曲音乐和民歌小调转变而来，一方面带有戏曲音乐的特点，一方面又从曲的角度对原有的戏曲和民歌音乐进行了融汇改造，形成独立的音乐样式。泗泾十锦细锣鼓具有南昆软、糯的艺术特色，文而不武，雅而不闹，柔和而不粗犷，节拍鲜明，节奏感强，表现十分细腻，明显区别于一般锣鼓经。演奏时一人要兼带几件乐器，敲一段锣鼓点板后，再拿起丝竹演奏，交替进行，一专多能。即使是敲锣鼓经，也要求同时掌握几种样式。（分段）松江古戏乐是古代吴音的杰出代表，泗泾十锦细锣鼓更是为古代戏曲和民间音乐的深入研究，包括对某些戏曲音乐原初形态（包括曲牌）、音乐诸要素配置状况、演唱方式、发声方法等的研究提供了活的范型。目前，随着上海郊区城市化进程的加速，乡土文化、民间艺术正慢慢淡出人们的视野，在前辈艺人不断衰老、新传承者越来越少的现实状况下，泗泾十锦细锣鼓前景堪忧，亟待加强保护措施。

锣鼓艺术是我国较为常见的民间器乐演奏形式，它分布广泛，在河北、天津、山西、上海、河南、湖北、山西等地都有流传。虽然各地所用乐器不尽相同，但大都以锣、鼓、铙、钹等大音量打击乐器为主，节奏激越鲜明，演出场面壮观，艺术风格以气势磅礴、威武热烈见长，主要在各种民间吉庆、典礼场合演奏。（分段）西平大铜器是流传于河南省西平县的一种传统闹年打击乐，它属隋唐燕乐遗音，至今已有一千四百多年的历史。据传承谱系记载，西平大铜器可考的历史有三百余年。演奏所用乐器主要包括大铙、大镲、大鼓等，音色铿锵、粗犷豪放，传统演奏技巧有传、撂、翻铙镲，对击、闷击等。西平大铜器主要用于闹年、拜年、贺寿、镇宅、祭祀、祈福，演奏时配以造型舞蹈和传统绝活，能起到烘托场景、营造气氛的作用。西平大铜器乐班一般15至60人不等，传承曲牌有149首，常用的有五十多首。西平大铜器历史久远，风格独特，是传统音乐的宝贵遗产，具有音乐史、民族迁徙史、中外文化交流史等方面的研究价值。西平大铜器鼎盛时期，当地百分之八十的自然村都曾拥有表演乐队，目前这些乐队能活动的不足五分之一，有必要采取措施鼓励其传承发扬。（分段）郏县大铜器主要流传于河南郏县并辐射到平顶山、宝丰、汝州等周边县市，它始于东汉晚期，至今已有一千七百多年的历史，是中国传统打击乐的典型代表。郏县大铜器以鼓、铙、镲、锣等为主奏乐器，节奏灵活、内容丰富，有【五虎下西川】、【马面川】、【呼雷炮】等36个代表性传统曲牌，多以时代背景命名。乐曲中较多运用1/4、2/4、3/4、4/4、6/4拍，存在大量切分节奏。郏县大铜器风格粗犷酣畅、质朴真淳，深受当地民众的喜爱。近年来，郏县大铜器艺人年事渐高，精力日衰，在资金投入不足的情况下，已有多支铜器队相继解散。若不及时保护传承，这一古老的民间艺术将有失传之虞。

锣鼓艺术是我国较为常见的民间器乐演奏形式，它分布广泛，在河北、天津、山西、上海、河南、湖北、山西等地都有流传。虽然各地所用乐器不尽相同，但大都以锣、鼓、铙、钹等大音量打击乐器为主，节奏激越鲜明，演出场面壮观，艺术风格以气势磅礴、威武热烈见长，主要在各种民间吉庆、典礼场合演奏。（分段）开封盘鼓原名“大鼓”，是开封市特有的一种民间广场鼓舞乐，它与宋至明四百年间流传于开封的迓鼓乐密切相关。开封盘鼓演奏所用的鼓是一种木框扁鼓，直径50厘米，高32厘米，状如磨盘。鼓框两边的一对铁环上系有一条2.5米的长襟带，表演者以左肩斜承，挎在身上，使鼓位于腰前、鼓面向上。鼓槌以柳木制成，约拇指粗细，木质硬而有韧性。这种挎在身上边行走边敲击的盘鼓最早在军队中使用，后来与民间舞蹈相结合，形成特殊的鼓舞表演形式，表演者装扮成各种人物，在盘鼓伴奏下做出各种舞蹈动作。开封盘鼓一般在集市、祭祀或节庆活动中表演，清代曾广泛用于抗旱求雨等民俗仪式。（分段）开封盘鼓有十几人至几百人的表演队伍，表演者在令旗手指挥下，或击打挎在身前的大鼓，或击打大镲、马锣等铜器，在行进中边击边舞。整个表演气势宏大，节奏强烈、热烈明快、威武壮观，充分展现出中原儿女粗犷豪迈的气概，具有极强的艺术感染力。（分段）开封盘鼓植根于民间，深受当地群众喜爱，长期活跃在开封市区五县及周边的县市，与舞龙、舞狮、旱船、竹马等民间艺术一道成为当地民众生活的重要组成部分，为民俗学及民族音乐发展史等的研究提供了重要的参考。但是，随着艺术市场的发展，专业或半专业的演出队伍一直缺乏培训，资金投入也严重不足，特别是传承工作开展不力，出现了打鼓人日益减少的现象。针对这一现实状况，有必要加强规划，从大局着眼对古老的开封盘鼓艺术进行全面保护。

锣鼓艺术是我国较为常见的民间器乐演奏形式，它分布广泛，在河北、天津、山西、上海、河南、湖北、山西等地都有流传。虽然各地所用乐器不尽相同，但大都以锣、鼓、铙、钹等大音量打击乐器为主，节奏激越鲜明，演出场面壮观，艺术风格以气势磅礴、威武热烈见长，主要在各种民间吉庆、典礼场合演奏。（分段）宜昌堂调俗称“堂鼓”、“坐堂调”、“坐堂吹打”等，是流行于湖北省宜昌市广大地域的一种民间音乐形式，因多用坐堂方式演奏而得名。它是鄂西堂调最精彩的部分，在当地婚丧节庆和其他民俗活动中应用十分广泛。宜昌堂调历史悠久，除《楚辞》的相关记载外，这一地区出土的东汉和宋代文物也可成为重要的佐证。清代雍正年间，宜昌堂调吸纳以戏曲为主的各种民间艺术因素，在此基础上得到进一步发展。它将戏曲中的人声改为唢呐、京胡等乐器伴奏变为吹打乐曲，又不断融汇民间歌舞音乐，大大丰富了自身的音乐形态。（分段）宜昌堂调现存一千多首曲牌，其中包括部分“菜调”、“茶调”和“大调”音乐，而以长阳、五峰两县的土家堂调、汉族秭归杨林堂鼓和夷陵区的“菜调”等最具代表性。宜昌堂调有散曲和套曲两种形式，其中套曲是堂调的代表作，这种演奏套路主要应用于特定的礼仪程序，如婚嫁席面使用的“菜调”，自始至终由“知客”喊礼，从迎宾、入席、上菜到散席、送客都有固定的程序，需严格按照程序演奏。宜昌堂调多为六声音阶形态，以羽音为主，旋律以徵、商终止音居多。其演奏方法有许多独到之处，如唢呐的【老少配】需翻高或变旋律吹奏，打击乐中伴奏的击节和穿插别具特点，等等。（分段）宜昌堂调是民族音乐史研究中难得一见的活态资料，在心理学、民俗学等的研究中也有重要参考价值。目前，受市场化的冲击，宜昌堂调的生存出现危机，当地少有年轻人自觉接受和承沿这一传统民间艺术形式，急需采取措施保护传承。

锣鼓艺术是我国较为常见的民间器乐演奏形式，它分布广泛，在河北、天津、山西、上海、河南、湖北、山西等地都有流传。虽然各地所用乐器不尽相同，但大都以锣、鼓、铙、钹等大音量打击乐器为主，节奏激越鲜明，演出场面壮观，艺术风格以气势磅礴、威武热烈见长，主要在各种民间吉庆、典礼场合演奏。（分段）韩城行鼓俗称“挎鼓子”，是广泛流行于陕西省韩城市境内的一种民间鼓乐形式。韩城行鼓具有悠久的历史，据传元灭金后，蒙古骑士在韩城敲锣打鼓欢庆胜利，韩城民众沿袭模仿，经长期承传发展，形成了富于地方特色的民间鼓乐。（分段）韩城行鼓表演时，鼓手头戴战盔，腰束遮鞍战裙，呈骑马蹲裆式仰面朝天击鼓。在表演现场，鼓阵排开，令旗挥舞，百鼓齐鸣，声震长空，显现出恢弘的气势。酣畅淋漓的鼓姿、强劲刚烈的鼓点似黄河咆哮、万马飞奔，给人造成巨大的心灵震撼。敲到得意处，鼓手们如醉如痴，狂跳狂舞，进入醉鼓醉镲的最佳境界。（分段）韩城行鼓在历史上曾被当作祭神的鼓乐，逢年过节、求神祈雨时总能听到激昂的鼓声。平日面朝黄土背朝天的农民敲锣打鼓祭神时，头顶坡式战盔，身披黄马褂，顿时生出一种神圣之感。韩城行鼓是当地民间锣鼓艺术的一朵奇葩，具有很高的艺术和文化价值。近年来，花杆队的引入使韩城行鼓的表演更加丰富和成熟。当地技艺纯熟的十几支锣鼓队活跃在不同场合，表现卓绝的鼓手、锣手、镲手层出不穷，先后被民众冠以“鼓王”、“锣王”等美称。目前，韩城行鼓在演出队伍的培训和资金的投入上还存在很大问题，对传承工作也缺乏重视，导致传承人日益减少，为此有必要加大保护力度，促使这一古老的民间鼓乐更好地传承发展下去。

云冈大锣鼓，也称“云胜锣鼓”，还称“晋北大锣鼓”，主要流传于晋北地区，其中以原平市永兴村最为著名。在云冈石窟的第16窟中，就刻有手持小镲的锣鼓乐队，这说明小镲在北魏时期就已流行民间。当时，晋北高原战事频繁，该乐种常用于欢迎将士凯旋；战争结束后主要用于民俗节日演奏。至民国年间，这种民间艺术已有所式微。改革开放后，其传承人邢明轩、张林雨记录整理，大力传承，经常率队在国内外演出，屡获盛誉。1997年，音乐家吕骥先生听了该鼓乐后说：“它的演奏堪称为‘中国锣鼓交响乐’，一定要把它的曲目与音响都保留下来。”该乐种曲目丰富，现存133首，并拥有37种独特指挥法。（分段）它与我国其他锣鼓所使用的鼓的演奏法的不同是：一到“三品二档”以上的曲目，演奏员就不用鼓棒，只用手指击鼓。各种乐器皆有“鸳鸯”打法（即男女合击一器的奏法）的绝活。据老艺人们说：“晋北大锣鼓的乐器性能是以鼓为君，象征骨骼；小镲为皇后，小锣是舌头，二者紧密配合，起筋脉血液的作用；大镲是皮肉，套锣是点缀，起辅助作用；木鱼象征眉目；再加上持鞭指挥是灵魂，就是一个完整的人。”（分段）近年来，由于老艺人年事已高，锣鼓资料散落民间，无经费保护等多种原因，它已渐渐衰微，濒临失传。因此，对其加强抢救和保护，刻不容缓。（分段）

中州大鼓形成于明朝万历年间（1606），距今已有四百多年的历史，是豫北地区独有的鼓、铙、镲相结合的民间艺术形式。（分段）据新乡县郎公庙镇赵堤村的天仙庙碑记载：万历年间（1606），为抗匪拒寇，村民捐资置鼓数面，用于鼓舞士气。清咸丰年间（1850），村民张万冕增置铙、镲、锣铜器，并组织了天地会、天爷会、火神会三个鼓队，中州大鼓初具规模。民国初年，中州大鼓又有所发展，村民张再富等改编传统乐曲，增添了虎头牌龙旗、灯笼等设备，并把鼓舞艺术用于祭祀和节日欢庆等活动中。（分段）中州大鼓在鼓类艺术表演中具有典型性和代表性。其一，鼓大。大鼓直径3.5尺，重五十余斤，该鼓在人背肩挎的鼓类中为最大，具有原始之美，气势磅礴，且鼓内有拉簧，敲打后发出的金属声十分悦耳。其二，谱独。鼓谱分为“大忽雷炮”、“小忽雷炮”两种。“大忽雷炮”鼓调厚重沉稳，节奏缓慢，鼓调复杂；“小忽雷炮”鼓调欢快，流畅，给人一种激情向上的感觉。全谱呈现重复递进的音乐结构，且铙、鼓有对话的独特意境。其三，舞特。舞镲闻鼓而动，完全踩着鼓点，快速变换各种舞蹈动作和造型。鼓舞在传统鼓舞的基础上，增加了巨鼓和空中鼓舞，视觉冲击、空间性、立体感强，鼓舞厚重。（分段）中州大鼓风格粗犷，气势恢宏，队形多变，地域特色浓郁，它以其特有的“声形结合”表演形式，明快富有朝气的节奏，体现了中原农民对社会的独特认知和感受，表现出他们热情奔放、粗犷豪爽的精神状态。随着时代的发展，乡村城市化、城市趋同化的演进，中州大鼓这一鼓舞艺术保护难度更大，任务更艰巨，其技艺的传承面临着后继乏人的困境。

牌子锣是一种混牌子自由连缀的民间乐种，时代久远，遍布长江中下游一带。鄂州是牌子锣传承要地。20世纪80年代，在鄂州民间发现了一部1916年的牌子锣工尺谱（手抄本），其中有曲牌225首（含变体），并还有锣经的“点子”四十多个。（分段）手抄本珍藏者陈新凤老人的祖父陈怀清亦是前清时的著名“长号手”（三节号）。因此鄂州牌子锣在清中晚期已形成规模，至今已有百年以上的历史。（分段）牌子锣曲目繁多，被广泛运用于民间的红白喜事、迎神赛会、贺喜祝寿及传统节日等民俗活动中。演奏牌子锣的乐器由吹管乐和打击乐两部分组成。可根据环境、气氛、时间长短即兴演奏，具有主调风格鲜明、吹打节奏严谨、节奏多变、音色丰富、悠扬流畅、活泼舒展的音乐效果。能充分展示山野湖区人民安逸祥和的生活情景，以及对“风调雨顺”、“人寿年丰”的美好愿望的追求。（分段）随着老一代牌子锣艺人相继离世，牌子锣这一艺术形式逐渐被人淡忘，从而走向濒临失传的边缘。

小河锣鼓是以大小唢呐、大锣、更锣、小钵、马锣、盆鼓等乐器组合而成的一种民间吹打乐。（分段）小河锣鼓的历史可上溯至明末清初。据传，公元1647年，蒋姓、唐姓两姓世居的旺族在两条小河交汇处修建大湾场，邀约当地蒋家、唐家、罗家的三支民间吹打乐班，齐聚一堂轮番朝贺，因而得名小河锣鼓。（分段）本地乐班都遵从传承谱系，自生长于本地的蒋氏“家庭窝子乐班”家谱记载开始，以“工尺谱”和“啷当调”世代传承。（分段）小河锣鼓演奏大致可分为喜事乐和丧事乐。喜事乐班分“坐堂”和“行走”两种形式。“坐堂”是指凡举办红白喜事，乐队选择其有关约定俗成的曲牌演奏。“行走”则是指按婚俗程序，发亲吹《早上轿》，起轿吹《娘送女》、《送妹》等曲牌。丧事乐班又分为“吹坐堂”和“送葬”。“吹坐堂”是以成堂曲牌为主，兼吹单支悲调曲牌增加丧事气氛。“送葬”则行于野外，鼓乐齐鸣，以示隆重，故常用“夹吹夹打”的曲目。（分段）小河锣鼓曲目曲牌繁多，演奏形式多变，吹奏和敲击手法技艺高超，各种乐器巧妙搭配，复杂的节奏交替出现，表现特定的情绪，或激昂欢快或悲戚缓慢，给人以民间鼓乐美的感受。（分段）

洞箫是中国朝鲜族的一种传统乐器，至今已有一千五百余年的历史。（分段）每逢节日或乡村婚嫁寿诞典礼，中国朝鲜族人民都会有洞箫演奏。洞箫音色恬静、悠扬，具有淳厚长者及君子之风。19世纪末以来，延边的洞箫演奏家们先后创作了许多以“散调”即独奏曲为主的音乐作品，其中既有反映朝鲜族人民在封建统治和日寇疯狂掠夺下艰难生活的悲凉乐曲，又有表现与日本侵略者进行坚决斗争意志的“希纳予”乐曲。新中国建立后，又出现了《伐木歌》、《丰收歌》等乐曲，将劳动和生产中产生的自豪、欢乐情绪抒发得淋漓尽致，极大地丰富了中国音乐文化宝库。（分段）朝鲜族洞箫音乐是朝鲜族人民精神生活中不可或缺的内容，在中朝文化交流中发挥着至关重要的作用。目前，吉林延吉、珲春两地的洞箫演奏活动虽十分活跃，但仍有必要进一步加强保护工作，制定系统的搜集整理计划，推动这一优秀民族艺术稳定传承，不断走向新的繁荣。（分段）

高陵洞箫艺术是在继承民间传统管乐器演奏技巧的基础上，于清同治年间，通过胡学忠、胡道满两代艺人的不断创新，吸纳秦腔、曲子、关中道情等姊妹艺术精华的部分而独创的洞箫演奏技法。（分段）高陵洞箫技艺发祥地，是地处关中腹地的高陵县渭河以南的耿镇村。高陵洞箫艺术以“双音代唱、喉音、上腭音、颤音、滑音、打音”为主要演奏技巧。“双音代唱”吹奏法是把秦腔唱法的彩腔唱声和箫吹奏运气指法技巧巧妙融合在一起，然后注入箫管，使洞箫低沉的声音突然放大，如唢呐浑厚响亮，形成多支洞箫合奏的希声，又恰似梆笛声和板胡声一样豪迈粗犷，具有强烈的穿透震撼力；“喉音”就是在吹箫的同时，喉咙同时发声，“吼”唱一个旋律，与箫声形成和声，给人一种边吹边唱的感觉，显得格外地雄厚有力。胡道满把箫艺从传统的低沉、苍凉、绵长变为洪亮、明快、欢乐的演奏，其箫音婉转悠长、醇厚有力、圆润清扬、美妙动听。（分段）（分段）

咚咚喹是土家族一种极其古老的簧管气鸣乐器，主要流传于湖南省龙山县等土家族聚居地区。从1994年5月在沅水湘西段贝丘遗址发现的两枚骨哨来看，它应当起源于6500—7000年前的新石器时代早中期，经历了长期的历史发展过程，从只能吹一个音的骨哨演变为能吹两个音的鸟哨，最后终于形成三孔一筒音的咚咚喹。（分段）咚咚喹取材方便，制作简单，它以直径约1厘米的细竹尾为管体，长约10—14厘米，上端留节，在节下削簧凿孔，形成三孔一筒音。咚咚喹发声清脆明快，打音、颤音兼备，由模拟鸟语虫鸣、风吹泉流之声而形成写意性的音乐语汇和固定的曲牌。在湘西龙山县洗车河流域的他砂、靛房、坡脚、苗儿滩、隆头、贾市一带普遍流行的咚咚喹传统曲牌有【咚咚喹】、【巴列咚】、【呆嘟哩】、【乃哟乃】、【拉帕克】等二十多种，内容以土家语儿歌为主，词曲兼具，可吹可唱，吹唱结合。（分段）咚咚喹演奏时采用竖吹方式，左手食指按住第三音孔，右手食指、中指分别按住第二和第一音孔，用口衔住上部舌簧处进行吹奏。在此过程中，左手专打节奏，右手专按旋律。龙山县坡脚有人能吹双管，左右手各持一根咚咚喹，一手按一根乐管借助娴熟的技巧，双管齐吹同一首曲牌。龙山县土家族咚咚喹以独特的音乐风格引起各界瞩目，20世纪60年代初曾晋京演出，1987年又赴波兰演出，受到中外音乐专家的一致好评。（分段）咚咚喹是湘西土家族重要的精神财富，作为一种极具特色的演奏曲调，它在当地土家人的生活中占有不可取代的地位。目前，这种古老的乐器演奏形式正面临消亡的危险，急需加强抢救保护工作。（分段）

六十二阔恩尔是哈萨克族民间器乐曲的重要组成部分，流传于新疆维吾尔自治区伊犁哈萨克自治州。在冬布拉、库布孜、斯布孜额等哈萨克族传统乐器的独奏曲中，有一批特别优美抒情、悠扬婉转的乐曲，哈萨克人习惯将这些乐曲称为“六十二阔恩尔”。“六十二”和“阔恩尔”是中国哈萨克人心目中两个神圣的词汇，“阔恩尔”系古哈萨克语，专门用来形容美好的事物，所以那些最深沉、最优美、最能打动人们心弦的音乐，哈萨克人就称之为“阔恩尔”。而所谓的“六十二”并不是一个确定的单纯的数量概念，它有着“众多的”、“重要的”、“具有代表性的”等多重含义。（分段）六十二阔恩尔中的各种乐曲分别产生于哈萨克族萌生、形成、发展的不同历史时期，如霍孜科尔仆西的《阿尔曼（愿望）》出现于公元前4世纪，沙依玛克的《沙尔乌怎（黄河）》形成于公元前1世纪，阔尔库特的库布孜曲《阔恩尔》产生于7世纪、8世纪之交，凯尔布哈的冬布拉曲《阿克萨克库兰》系13世纪的产物，卡孜托干的《沙根尼西（想念）》诞生于15世纪，塔特木别克的《沙勒阔恩尔》、库结肯的《阿克鹄阔恩尔（白天鹅曲）》及卡依热克巴依的《铁尔阔恩尔》、《马依达阔恩尔》等均为19世纪的作品。这些乐曲在哈萨克民间广为流传，为一代又一代的哈萨克人提供了永远的精神食粮和民族认同的纽带。哈萨克六十二阔恩尔的主要演奏乐器有冬不拉、库尔孜、斯布孜额。冬不拉可用各种演奏技巧奏出多变的音色；库布孜可奏出单纯而富有感情的旋律；斯布孜额则可奏出古朴的持续长音。这些音乐表现出哈萨克族人独有的音乐审美观念。（分段）六十二阔恩尔承载和记录着哈萨克人民对祖先和民族历史的记忆，其中五声、七声的不同乐曲彰显了哈萨克民族的多源性及哈萨克音乐文化在漫长的历史发展过程中与蒙古族、汉族、突厥语各民族、印欧语各民族碰撞交融的状况，具有历史学、民俗学、民族学、人类学、艺术学等多方面的研究价值。目前，随着社会的发展和传统语言的消失，哈萨克六十二阔恩尔这一古老的艺术形式正面临着失传的危险，急需抢救扶持，保护传承。（分段）

维吾尔族鼓吹乐具有悠久的历史，它是维吾尔民族特有的器乐乐种，广泛流布于新疆各维吾尔族聚居区。维吾尔族鼓吹乐多以一支苏乃依奏出旋律，而以三对纳格拉和一支冬巴克击节。它既可演奏《十二套伊犁维吾尔族鼓吹乐套曲》之类相对固定的鼓吹乐套曲，也可演奏维吾尔木卡姆片断和流传于各地的维吾尔族歌舞音乐。（分段）鼓吹乐种类丰富多样，不同维吾尔族聚居区流传的曲目往往彼此有异，如《伊犁维吾尔鼓吹乐套曲》、《吐鲁番维吾尔婚礼鼓吹乐套曲》等均有各不相同的曲目。维吾尔鼓吹乐曲来源很多，有的源自民间歌曲，有的源自民间歌舞曲，还有的源自民间说唱及木卡姆古典音乐。各地区的鼓吹乐组合也有同有异，如和田地区洛浦县的鼓吹乐即以三支纳格拉构成一组，击出的节奏独具一格，与他处有着明显的区别。（分段）维吾尔族鼓吹乐主要用来为群众性的自娱舞蹈伴奏，在维吾尔族的各种节日庆典和人生礼仪中发挥着极其重要的作用，具有极高的技术和文化研究价值。其旋律流畅起伏，节拍节奏复杂多变，善于营造热烈、欢快的喜庆气氛。吐鲁番地区的鼓吹乐能演奏各套《吐鲁番木卡姆》自始至终的旋律，在新疆地区享有很大声誉。目前，新疆维吾尔族鼓吹乐尚未得到系统、全面的搜集整理，随着老一辈鼓吹手的去世，一些班社已经停止活动。在此情势下，有必要进行全面规划，采取有效措施保证这一古老的民族音乐样式顺利传承。

洞经音乐主要流行于云南省的汉族、白族、纳西族群众中，它原是一种道教礼仪音乐，因以诵唱《大洞仙经》经文为主要内容而得名。其音乐曲调十分丰富，每个流传地区都有独立成套的各类曲调，数量四十首至百余首不等。（分段）文昌洞经古乐又称“洞经音乐”，是祭祀文昌帝君时演奏的一种民间音乐。它最早起源于南宋乾道年间梓潼县七曲山作为文昌祖庭的大庙，初时名为“檀炽钧音”，后因弹演《文昌大洞仙经》而改称“洞经古乐”。文昌洞经古乐流传于四川省梓潼县七曲山文昌宫及县城周围的善堂、斋堂，在当地民间影响十分深远。（分段）文昌洞经古乐主要在弹演《文昌大洞仙经》时作为伴奏音乐出现，它有多种曲牌，可分为大乐曲牌、细乐曲牌和锣鼓经曲牌三类。大乐曲牌主要由吹打乐器演奏，细乐曲牌主要由丝竹乐器演奏，锣鼓经曲牌则由多种打击乐器演奏。大乐和细乐主要用作各种仪式活动的伴乐，也可作为经腔之间的间奏。锣鼓经主要用于开坛、收经，或在各类经腔及大乐、细乐曲牌结尾处起衔接作用，也可用作诗文吟诵时的背景性伴奏。音乐风格舒缓淡雅，格调虔诚庄严，令人肃然起敬。文昌洞经古乐的代表性作品有《文昌赞》、《正行香》、《雁鹅过青天》等。（分段）随着时间的推移，文昌洞经古乐逐渐走出寺庙，步入民间，对其他民族音乐产生了较大影响。作为与传统宗教密切相关的一种民间音乐，它是中国民俗文化、宗教文化研究不可多得的重要参考。目前，受现代文明的冲击，农耕文化习俗逐渐打破，年轻一代的思想发生了明显变化，与传统民间信仰联系在一起的文昌洞经古乐生存空间不断缩小，传承发生严重危机。增加保护力度，最大限度地减缓这一民间古乐的衰亡速度已成当务之急。

洞经音乐主要流行于云南省的汉族、白族、纳西族群众中，它原是一种道教礼仪音乐，因以诵唱《大洞仙经》经文为主要内容而得名。其音乐曲调十分丰富，每个流传地区都有独立成套的各类曲调，数量四十首至百余首不等。（分段）通海洞经古乐流传于云南省通海县境内，以秀山镇、河西镇为中心，传播及于九街、扬广、四街等镇。近二十年来，更进一步在全县范围内广泛流传。洞经古乐兴起于元代，正式创立于明代初年，明末开始趋于兴盛。它并不是单一的民间音乐，其中还包含了西北、江南的音乐曲牌和演奏技巧。云南现有的几百支洞经演奏队伍中，以通海妙善学女子洞经（古乐）班的表现最为突出。（分段）通海妙善学女子洞经（古乐）班成立于1943年，全班由18位少女组成，她们大胆冲破封建礼教的束缚，成立通海“妙善学女子洞经会”，经过两年的学习，掌握了工尺谱和简谱，能熟练演奏四十多首曲牌。1947年，她们在三元宫弹演洞经后，独树一帜地将这一弹演活动带入民间礼佛仪式，其后相沿成俗，至今已有六十多年的历史。2001年9月，妙善学女子洞经音乐应邀进京演奏，引起广泛关注。（分段）女子洞经会的演奏曲目有【小开门】、【阴阳调】、【鹧鸪天】、【叠落金钱】等39首，可分为古典音乐、江南丝竹音乐和民间音乐几种主要类型。妙善学女子洞经音乐在继承通海音乐演奏传统的基础上，充分展示出女子演奏所特有的魅力，在为宗教仪式伴奏时严肃中不失热情，虔诚中显出慈善；演唱时激昂中别见清脆，舒缓中透着甜润；演奏时则以纤巧细腻、缠绵婉转的艺术风格取胜。女子洞经会的演奏为通海洞经古乐增添了新的活力，在当地产生了极大影响。多年以来，这一特殊的音乐演奏形式一直在通海民间传承不衰。（分段）作为云南省唯一的女子洞经组织，妙善学女子洞经会开女性弹演洞经的先河。它最完整地保留了洞经弹演的程序和内容，为云南地方历史文化和民间艺术的研究提供了重要的材料。目前，通海妙善学女子洞经（古乐）班仅剩4人，女子洞经音乐生存困难，发展受阻，亟待保护传承。

芦笙是流行于中国西南地区苗、侗、水、仡佬、瑶、壮、彝等民族中的一种多管型簧管乐器，它由带簧笙管、笙斗、吹管和共鸣筒组成，吹奏时双手抱住器身，以拇指、食指、中指轻按左右两排笙管的指孔，口含吹管，通过吹气、呼气来鼓簧发音。芦笙具有独特的音高，可吹出八度、五度、六度、四度和音及三和弦效果。（分段）侗族芦笙是广泛流传于湖南省通道侗族自治县境内的一种传统民族民间乐器，它由古老的簧管乐器发展而来，至今已有两千多年的历史。芦笙根据吹奏形式和表演手法的不同，可分为地筒、特大芦笙、大芦笙、中芦笙、小芦笙、最小芦笙六种，传统芦笙共有三个音12个调。侗族芦笙共有十二首曲牌，主要包括【集合曲】、【进堂曲】、【踩堂曲】、【上路曲】、【走曲】、【圆圈曲】等。芦笙有三种记谱符号，即汉文译音记谱、现代简谱记谱和侗文记谱。（分段）侗族芦笙演奏常用一支能吹出最高音的芦笙作为领奏和指挥，配以高音芦笙两支、中音芦笙三支、次中音芦笙十支、低音芦笙两支、倍低音芦笙一支和地筒一支，组成芦笙乐队。根据具体情况，乐队也可有其他形式的乐器配置。传统侗族芦笙舞有自吹自舞、吹者自舞、舞者自吹等多种表演形式，乐手往往边吹边跳，做出大幅度左右摇摆动作，表演独舞和对奏时则需时而旋转，时而蹲跳。以碎音颤奏和高难度的舞蹈动作取胜，这是侗族芦笙表演最大的特点。侗族芦笙表演具有浓郁的地方特色，长期在民间承沿不绝。（分段）芦笙是侗族人民生活不可缺少的重要组成部分，它以显著的民族特色引起世人关注，为民间音乐和云南地方民俗的研究提供了鲜活的例证。目前，随着市场经济的快速发展，侗族芦笙文化正面临消失和变异的危险，通道县各芦笙队成员的年龄多在40岁以上，有些地方出现了演奏人才的断层现象，在此情势下，对侗族芦笙的抢救保护刻不容缓，必须立即着手进行。

芦笙是流行于中国西南地区苗、侗、水、仡佬、瑶、壮、彝等民族中的一种多管型簧管乐器，它由带簧笙管、笙斗、吹管和共鸣筒组成，吹奏时双手抱住器身，以拇指、食指、中指轻按左右两排笙管的指孔，口含吹管，通过吹气、呼气来鼓簧发音。芦笙具有独特的音高，可吹出八度、五度、六度、四度和音及三和弦效果。&lt;br/&gt;苗族芒筒芦笙乐舞是一种独特的民族民间艺术，主要流传于贵州省丹寨县境内所有苗族村寨和邻近的雷山、榕江、三都县及都匀市的部分地区。苗族最早的乐器芦笙具有悠久的历史，其源头可以追溯到远古乐器“笙”和“匏”。在长期战争和迁徙的过程中，芒筒芦笙一直是苗族人不可或缺的日常用具。定居于丹寨的苗族群众世代谨守着传统风习，使芒筒芦笙乐舞一直保持着原初的宗教功能。（分段）苗族芒筒芦笙乐舞每队16人，共有芦笙3支、芒筒13支。吹奏时，芦笙领于前，芒筒随于后，且吹且舞，沿顺逆时针方向围成圆圈，缓缓向前。众人以脚蹬地，发出整齐的舞步声，与乐音相应和，苗族称之为“齐心集鼓社，齐步踩笙堂”。作为苗族古老的乐器之一，芒筒芦笙的主要功能是娱神，它多用于大型庆典、祭祖、丧葬等活动，而以丧葬场合使用最多。参大型庆典时，芒筒芦笙往往在迎送祖鼓、斗牛场激牛、竞技场助威等活动中伴奏。芒筒芦笙曲目众多，其中用于祭祀的曲调有【怀祖曲】、【邀约曲】、【离别曲】等，用于丧葬的曲调有【过路曲】、【进门曲】、【悲伤曲】、【送别曲】、【安慰曲】、【离别曲】等。（分段）苗族芒筒芦笙乐舞演奏方式独特，曲调悲壮肃穆，具有鲜明的民族音乐风格和地域特征，在苗族文化生活中占有非常重要的地位，是丹寨苗族文化的重要内容，具有很高的艺术和民俗研究价值。作为一种典型的民族民间艺术，芒筒芦笙乐舞长期在苗族群众中有序传承。近半个世纪以来，现代文明的普及冲淡了民族传统文化的影响。基于这种状况，苗族芒筒芦笙舞的前景不容乐观，急需加强抢救保护措施。

布依族勒尤是一种木制的双簧直吹乐器，流传于贵州省黔西南州兴义市及南北盘江沿岸的布依族聚居地区。“勒尤”系布依语译音，意为“对情人发出信号的小喇叭”或“唤醒情人的小喇叭”。这种乐器古已有之，据《布依族简史》记载：“在清乾隆年间普安州畔（今贵州省兴义市）的巴结，开始编演布依戏。”勒尤大约产生于布依戏之后，至今已有两百多年的历史。勒尤出现以后，为布依族八音坐唱乐班所吸纳，成为重要的演奏乐器。（分段）勒尤管身长约四十厘米，由共鸣筒、管身、铜箍、芯子、虫哨五个部分组成，音域a-a1。演奏时主要采用自然换气法和循环换气法，技巧丰富，发音甜美，具有圆润流畅、优美动听的艺术风格，长于表情达意。勒尤演奏的曲调名为《勒尤调》，常以《思念调》、《喊妹调》、《浪哨调》冠名，可分为两类，一类是用勒尤吹奏的器乐曲，代表作有《喊妹调》等；二类是用勒尤曲调填词演唱的声乐曲，代表作有《浪哨调》、《勒尤的思念》等。勒尤的演奏只在首尾稍稍表现出一些规律，其他部分相对自由，吹奏者可根据固定的核心乐句或演奏动机随意发挥，同一曲调每次吹奏都会有很大变化。（分段）布依族勒尤演奏艺术是盘江流域的布依族人民在长期生产生活中创造出的独特民族音乐形式，它体现着布依族的生活观念和艺术才能，在音乐学、民俗学等的研究中具有重要的参考价值。目前，由于市场经济和流行文化的冲击，勒尤的吹奏者日渐减少，这一珍贵的民族民间艺术后继乏人，亟待保护。（分段）

藏族扎木聂弹唱是青海藏区影响最大的弹唱艺术，主要流行于青海省海南藏族自治州的共和、同德、兴海、贵南、贵德等县。（分段）扎木聂是藏语，意为“悦耳的琴声”，它在藏族民间流传甚久，至今已有一千多年的历史。藏族扎木聂包括四弦琴、十六弦琴、二十弦琴、六弦琴等，其中以六弦琴最为普遍。其基本弹法是左手持琴按弦，右手拨弦弹奏发音，可以边弹边唱边舞。（分段）海南藏族扎木聂弹唱既保留了当地藏族民间音乐的成分，又吸收了说唱和舞蹈音乐的旋律，呈现出优美动人的风格。其内容可分为两类，一是史诗《格萨尔王》的说唱；二是即兴说唱，包括诗赞论说唱和乐曲乐说唱等。各地区扎木聂弹唱内容基本相同，而表现手法各有特色。可一人或两人弹唱，也可多人合唱，同时配以简单的动作。弹唱音域一般在十一度之间，采用五声音阶，以商、徵调式及宫调式为主，也有个别六声音阶的曲子。藏族扎木聂弹唱的歌词为多段体叙事诗，演出时有唱有白，节奏整齐，活泼流畅。其代表曲目有《格萨尔降魔》、《赛马称王》等。（分段）藏族扎木聂弹唱有着广泛的群众基础，显现出浓郁的民族特色，语言、音乐、舞蹈的个性十分鲜明，具有极高的民族学、艺术学研究价值。目前，海南地区许多著名的扎木聂弹唱艺人已经去世，传承出现断层。随着社会的变迁，弹唱表演的生存空间也越来越小。藏族扎木聂弹唱正处于濒危境地，急需制定抢救保护计划并迅速落实。（分段）

哈萨克族冬布拉艺术是以古老的哈萨克民间乐器冬布拉为中心的一个民族民间乐种，流传于新疆维吾尔自治区伊犁哈萨克自治州、乌鲁木齐市、昌吉回族自治州各县及博尔塔拉蒙古自治州境内，至今已有几千年的历史。（分段）哈萨克族冬布拉艺术由乐曲、弹唱音乐、民间舞蹈音乐、演奏方法与技巧、乐器与制作工艺五大部分组成，既可自弹自唱又可为舞蹈伴奏。哈萨克人将冬布拉乐曲称为“冬布拉奎依”，根据音乐结构和演奏技法的不同，又可分为“托克别奎依”（即弹击乐曲）和“切尔特别奎依”（即拨奏乐曲）两大类。“冬布拉奎依”的数量很大，据统计，在新疆哈萨克族民间流传的就达几千首。冬布拉乐曲在演奏时往往体现出一定的即兴性和创造性，表演开始前，冬布拉演奏者有讲述乐曲故事或描述乐曲内容的传统。（分段）冬布拉弹唱按表现方式可分为“安”、“阿依特斯”、“铁尔麦”、“托勒傲”、“克萨”、“达斯坦”六类，其中“安”为弹唱，“阿依特斯”为对唱，“铁尔麦”为劝喻歌，“托勒傲”为歌谣续唱，“克萨”为短篇叙事诗，“达斯坦”为长篇叙事诗。以冬布拉弹唱方式演绎这些艺术种类，可以收到良好的效果。旋律悠扬、宽广、明快，擅长演奏哈萨克民族民间的混合拍子，伴奏、合奏、独奏能应用自如，是冬不拉弹唱艺术的主要特征。除弹唱以外，冬布拉还是哈萨克族民间舞蹈音乐的主要演奏乐器。哈萨克冬布拉艺术长期在民间以口传心授方式代代承沿。（分段）千百年来，哈萨克人以冬布拉弹唱方式记述着本民族的历史、文化、生活、信仰等多方面内容，冬布拉艺术由此成为哈萨克民族重要的精神资源和文化认同媒介。目前，现代化进程对传阅的哈萨克族冬不拉艺术产生了较大影响，传承、欣赏冬不拉弹唱的人越来越少，这一宝贵的民族艺术正处于消亡的边缘，亟待保护。（分段）

库姆孜是柯尔克孜族独有的古老弹拨乐器，主要流传于新疆维吾尔自治区克孜勒苏柯尔克孜自治州乌恰县、阿合奇县和阿克陶县的柯尔克孜族聚居区。库姆孜是柯尔克孜语，意为“美丽的乐器”。库姆孜的历史十分悠久，古代早有“没有库姆孜琴参加合奏的乐曲，不成其为柯尔克孜乐曲”的说法。据说早在唐代，柯尔克孜族人民便将库姆孜作为贡品献给唐王朝。由此可见它在柯尔克孜音乐中的地位。（分段）库姆孜系一种三弦弹拨乐器，全木质结构，长一米左右，琴箱稍扁，近似梨形，上安一个细长的颈。古代以羊肠为弦，近代改用丝弦，琴轸并列一侧。库姆孜按演奏形式可分为独奏、对奏、二重奏、合奏、伴奏等多种，按表现内容和状态又可分为按曲演奏、即兴演奏和说唱演奏等。其演奏音调具有和谐丰富的艺术特征，风格变化多端，可产生多样的变体。代表作品有《夜莺曲》、《松树上的啄木鸟》、《枣骝马驹》等。（分段）库姆孜以独有的方式表达着柯尔克孜人的喜怒哀乐，在长期发展过程中逐渐成为柯尔克孜民族乐器的代表，进而成为柯尔克孜民族的标志。库姆孜琴伴唱史诗《玛纳斯》以艺术的形式记录了柯尔克孜民族演变和发展的历史，成为研究柯尔克孜民族极其重要的第一手材料。库姆孜既是柯尔克孜民族使用最广泛、传承最完整的乐器，也是中国柯尔克孜族与吉尔吉斯共和国吉斯孜族共有的传统乐器以及音乐实践活动，在柯尔克孜民族文化的传承发展及两国政治、经济、文化等方面的交流与合作中发挥着积极的作用。（分段）近年来，许多库姆孜老艺人相继病逝，传承乏人，导致库姆孜特有的一些变体演奏技巧失传，无法再生和弥补。为使这一优秀的民族民间艺术继续存在和发展下去，有必要认真采取保护措施，从速展开抢救工作。（分段）

蒙古族绰尔，又称“冒顿潮尔”，亦称“胡笳”、“潮尔”，是一种边棱气鸣乐器。它产生于秦汉时期，在《太平御览》、《乐府诗集》、《说文解字》等传统典籍中均有记载，至盛唐时已在今内蒙古自治区及新疆维吾尔族自治区伊犁哈萨克自治州阿勒泰地区广泛流行开来，历代相沿，以迄于当世。（分段）蒙古族绰尔早期有两种形制，一种管身以芦苇制成，主要流行于蒙古族地区；另一种管身为木制，主要流行于中原汉族地区。清代以后，蒙古族绰尔基本以木制成。与所有中国传统吹管乐器不同的是，蒙古族绰尔是唯一没有簧片和堵头、两边通透的木管吹奏乐器吹管两头直径相同，长度一般为60厘米。根据目前掌握的资料，蒙古族绰尔共有38首传统演奏曲目，代表作品有《鄂毕河的波涛》、《哈瓦河的流水》、《卡纳斯河》、《鲜艳的花朵》等。（分段）蒙古族绰尔演奏时，管身竖置，演奏者双手持管，两手食指、中指分别按住三个音孔，上端管口贴近下唇吹气发音，可奏出十二度的五声音阶。其演奏技巧十分独特，常以喉音吹奏或与管音结合同时发音。蒙古族绰尔带有浓郁的民族色彩，长于吹奏蒙古族长调乐曲，音色柔和优美、自然浑厚，可用于独奏、合奏或伴奏。（分段）一管两声的蒙古族绰尔是传统边棱气鸣乐器和吹管乐器的最原始标本，在民族音乐史的研究中具有极其重要的参考价值。目前，由于自然生态环境和社会生产方式的改变，蒙古族绰尔艺术的生存发展陷入极度困境，仅剩下一个传承人，抢救保护工作刻不容缓。（分段）

史悠久，源远流长，主要流传于海南省中部五指山南麓的黎族聚居区。这一地区常见的黎族传统乐器主要有独木鼓、叮咚木、鼻箫、口弓、咧、口拜、洞勺、哔哒等八大件，这些乐器散发着原始社会生活的气息，系黎族群众利用大自然中的竹木和畜兽皮等原料手工制作而成，生动体现了当地黎族人民崇尚自然的生活和美学观念。据老艺人相传，黎族传统乐器在清代康乾年间最为盛行。（分段）五指山市代表性的黎族民间传统乐器主要有筒勺、勺扒、鼻箫、口弓、口拜、咧、叮咚木、独木鼓等，主要分布在五指山市以毛道乡南冲村为代表的各黎族村寨。每逢喜庆节日或三月三，黎族民众都会取出自制的乐器即兴演奏，以抒发情感、赞美生活、愉悦身心，也有的将之用作谈情说爱的手段。黎族竹木器乐在民间以自发的方式持续发展传承，其乐曲内容十分丰富，涉及劳动、爱情、婚丧、礼仪、祭祀、娱乐等多种题材，大量作品长期散落于民间，现在收集到的仅有一百多首，其中代表作品有《罗尼调》《四亲调》《喂格罗调》等。（分段）黎族传统乐器在国内外乐坛均十分罕见，由此形成的竹木器乐具有强烈的民族风格，大大丰富了中国民族器乐的宝库。黎族竹木器乐中蕴涵了黎族发展历史、生产生活、人情风俗等方面的丰富信息，具有人类学、民族学、民俗学、音乐文化学等多学科的研究价值。目前，受时尚音乐的冲击，黎族竹木器乐渐趋式微，民间乐手青黄不接，传统乐曲多有失传之虞，急需大力抢救。（分段）

保亭黎族苗族自治县的黎族传统器乐历史悠久，源远流长，主要流传于海南省中部五指山南麓的黎族聚居区。这一地区常见的黎族传统乐器主要有独木鼓、叮咚木、鼻箫、口弓、咧、口拜、洞勺、哔哒等八大件，这些乐器散发着原始社会生活的气息，系黎族群众利用大自然中的竹木和畜兽皮等原料手工制作而成，生动体现了当地黎族人民崇尚自然的生活和美学观念。据老艺人相传，黎族传统乐器在清代康乾年间最为盛行。（分段）五指山市代表性的黎族民间传统乐器主要有筒勺、勺扒、鼻箫、口弓、口拜、咧、叮咚木、独木鼓等，主要分布在五指山市以毛道乡南冲村为代表的各黎族村寨。每逢喜庆节日或三月三，黎族民众都会取出自制的乐器即兴演奏，以抒发情感、赞美生活、愉悦身心，也有的将之用作谈情说爱的手段。黎族竹木器乐在民间以自发的方式持续发展传承，其乐曲内容十分丰富，涉及劳动、爱情、婚丧、礼仪、祭祀、娱乐等多种题材，大量作品长期散落于民间，现在收集到的仅有一百多首，其中代表作品有《罗尼调》《四亲调》《喂格罗调》等。（分段）黎族传统乐器在国内外乐坛均十分罕见，由此形成的竹木器乐具有强烈的民族风格，大大丰富了中国民族器乐的宝库。黎族竹木器乐中蕴涵了黎族发展历史、生产生活、人情风俗等方面的丰富信息，具有人类学、民族学、民俗学、音乐文化学等多学科的研究价值。目前，受时尚音乐的冲击，黎族竹木器乐渐趋式微，民间乐手青黄不接，传统乐曲多有失传之虞，急需大力抢救。（分段）

布拖彝族口弦是流传于四川省凉山彝族自治州布拖县彝族群众中的一种传统民间乐器，它产生于新石器时代，是原始社会乐器的遗存。布拖彝族口弦长期保持着传统样式，制作精美，流布广泛，乐手众多，布拖县因此而享有“彝族口弦之乡”的美誉。（分段）布拖彝族口弦在当地称为“勒果”，有竹质和铜质两种不同的形制，制作时以两片以上同材料的簧组合为一件。竹质口弦一般长十五厘米左右，宽一厘米多，形如短剑；铜质口弦一般长八厘米左右，形如树叶。簧片中刻出簧舌，用手指拨动簧片顶端，靠簧舌振动，每片可发出一个固定音。两片簧舌的口弦可发宫、商二音，三片簧舌的可发宫、商、羽三音，四片的可发徵、羽、宫、商四音，五片的可发徵、羽、宫、商、角五音。演奏时以左手执口弦尾部，将其放在微张的嘴唇间，右手指拨弄排成扇形的簧片，利用口腔的共鸣和唇、舌、口型的变动使之发声。除每片簧能发出基本音以外，还能发出一系列泛音。基音和它产生的泛音共同构成乐音音源，彼此交织，构成口弦音乐的主体。（分段）口弦乐曲音量不大而音色变化多端，娓娓动听。彝族谚语称“口弦会说话”，是因为口弦具有模拟言语、表达语言的功能。长期以来，口弦音乐一直在布拖县的彝族群众中传承发展，广受欢迎，其代表曲目有《彝族口弦》、《口弦情》、《口弦声声》等。（分段）布拖彝族口弦是布拖彝族民众生活中不可缺少的伴侣，由此形成的口弦音乐是民族音乐学研究的重要对象。目前，口弦的生存环境发生了巨大改变，布拖全县个体口弦加工作坊已基本消失，当地现有的竹制口弦为数极少，处于灭绝边缘。如不及时抢救保护，这一珍贵的民族乐器及相关音乐文化恐难免消亡。（分段）（分段）

北川羌族自治县是羌族最集中的聚居地区，口弦是羌族青年男女恋爱时，男青年送给女方的信物，这是羌族口弦子发生的重要因由之一。后来，羌族妇女慢慢掌握了口弦弹奏技巧，这一乐器也就广泛传播开来。（分段）口弦的制作工艺简单，是用一块长约10厘米的青篾，中间挖削出一块小的簧片，簧片有点像风琴上那样，一侧有一根绳子。弹奏时，右手将口弦置于两唇，左手扯动麻线，竹簧即发出声音。其声清雅袅袅，余音不绝。口弦的音域狭窄，不足一个八度，只能弹奏出一些简单的音调。它的制作看起来简单，但挖削簧片却是很关键的工艺，稍有偏差就达不到弹奏的效果。口弦弹奏十分讲究，通过一侧的麻线拉动产生的震动来发音。音律的改变全靠演奏时扯动麻线的力度和舌头触及簧片的位置以及口型的大小、口中气流强弱来决定，弹奏难度大。（分段）作为具有羌族特色的乐器，口弦正面临断代的命运，会弹奏的人寥寥无几。根据掌握的资料，目前只有青片乡尚武村的王泽兰、何秀芬、周顺兰三人能够制作并流畅地弹奏口弦。而用口弦弹奏一首完整的歌曲，只有王泽兰一人能够做到。（分段）

吟诵就是用乐音方式诵读古典诗文，以音乐形态而论，“吟”是用较长的音或几个音连缀而成的拖腔来“读”一个字，节奏较为宽缓；“诵”则是一个字配一两个较短的音，节奏较为紧凑。吟诵过程中，“吟”和“诵”往往结合、相间进行，而“吟”是吟诵艺术的基本方式，故吟诵常简称为“吟”。&lt;br/&gt;古典诗文吟诵是一种历史悠久的民间艺术，有史料可据的“吴吟”始于战国时代。吟诵艺术是民族传统文化的重要内容之一，属“小众文化”，与古琴、昆曲相仿，具有文学、音乐、语言学等多方面的研究价值。吟诵调在中国流传极广，各地都有分布，且因方言不同而形成多种流派。深受汉文化影响的日本、韩国及东南亚各国在学习和传播中华传统文化方面发挥过重大作用，吟诵在这些国家和地区也产生着一定的影响。港澳台同胞和海外华人常藉诗文吟诵抒发爱国思乡之情，即此可知，在某种程度上，吟诵调有助于增强海内外华人的文化认同感。“五四”以来，吟诵之风逐渐消歇，20世纪上半期古典诗文吟诵便几乎成为“绝学”。目前其濒危程度更进一步加深，急需采取有效措施，利用现有条件，使传统的吟诵艺术得到抢救保护和发扬振兴。（分段）常州吟诵是运用常州方言进行吟诵的一种传统艺术形式，其流传区域以江苏常州市区为主，但吟诵者的分布范围较广，除常州本地居民外，还包括在各地生活和工作，能以常州方言吟诵诗文的常州籍人士。（分段）常州吟诵基本是个体表演，带有自赏自娱的性质，届时由吟诵者口头即兴创作，无谱可参。各吟诵传人“一人一调”，不尽相同，但总体上都具有江南民间音乐的特点。吟诵内容十分丰富，可以吟诗，包括七律、七绝、五律、五绝等近体诗和《诗经》、《楚辞》、乐府诗、杂言诗等古体诗；也可以吟词和文言文，此外旧时学生读书的音调和旧时家庭妇女闲时说故事的音调等也可归入常州吟诵之中。（分段）常州话保留着入声字和部分古代读音，与中古语音相接近，具有抑扬顿挫分明的艺术特征，能较好地体现出唐诗、宋词等古典文学作品的声韵和节奏美感。（分段）常州吟诵具有极高的文化品位，无论是在古典文学、传统音乐、语言学还是吴文化领域，它都是研究的重要对象。作为中国传统文化的特殊表现形式，常州吟诵还能激发海外华人的乡国之情，增强他们的文化认同感，为世界各地华人的团结协作发挥积极的促进作用。目前，现实社会环境不利于常州吟诵的生存，健在的吟诵人中年龄最大的已逾百岁高龄，最小的也有八十多岁，如不加紧抢救，采取有效的保护传承措施，这一传统艺术将不可避免地随着传承人的逝去而彻底消亡。（分段）

佛教音乐是佛教寺院在各种法事活动和节日庆典中使用的音乐。佛教约在东汉明帝年间传入中国，来自印度与西域的佛教音乐在长期发展过程中因吸纳中国民间音乐的艺术因素而具有了独特的面貌，成为中国佛教文化的重要组成部分。其中既含有中国的民族音乐曲调，又含有印度和西域少数民族的音乐曲调。佛教直接应用的音乐赞呗又称“梵呗”，它以短偈形式赞颂佛与菩萨，有独唱、齐唱、合唱等唱诵方式，唱诵时可用乐器伴奏。（分段）江苏常州天宁寺为我国佛教禅宗著名道场，名列“禅宗四大丛林”之首。它始建于唐代贞观、永徽年间，至今已有一千三百多年的历史。（分段）梵呗是佛教活动中赞颂佛与菩萨的一种唱诵式声乐。南北朝以来，梵呗的音乐风格形成南北两大派类型。常州为齐、梁帝王出生之地，南方梵呗发祥之处。南朝齐永明七年（490），天宁寺梵呗以哀婉为主的风格特点正式确立。20世纪40年代以来，常州天宁寺梵呗唱诵传遍海内外，中国内地和台湾、香港、澳门地区，东南亚各国及美国佛教寺院的梵呗唱诵皆以天宁寺梵呗为范型。到现在为止，常州天宁寺梵呗仍然完好地保留着一千五百余年前齐梁时代的雅乐传统和江南音乐风格，曲调有着较为统一的规范，节奏沉稳扎实，唱腔悠扬潇洒，呈现出古朴清雅的风格。它长期在天宁寺内有序传承。（分段）常州天宁寺梵呗唱诵的主体部分按体裁可分为“赞”与“经”两大类，“赞”主要包括《炉香赞》、《宝鼎香赞》等，属诗歌体，押句尾韵，以类似歌唱的方式念诵，旋律性较强；“经”主要包括《心经》、《阿弥陀经》等，属散文体，无韵，使用乐音有节律地诵读，旋律性较差。此外，天宁寺梵呗还包括音乐形态介于“赞”和“经”之间的“偈”、“咒”、“真言”及“礼佛号”等。（分段）常州天宁寺梵呗唱诵是佛教文化和吴文化相结合的产物，具有宗教学、民族音乐学等方面的研究价值。目前，随着现代化进程的加快和寺内外交流的增多，天宁寺的年轻僧人对梵吹唱涌的认同感逐渐弱化。在此情势下，天宁寺梵呗唱诵出现了逐渐变异的倾向，有必要采取措施，善加保护。

佛教音乐是佛教寺院在各种法事活动和节日庆典中使用的音乐。佛教约在东汉明帝年间传入中国，来自印度与西域的佛教音乐在长期发展过程中因吸纳中国民间音乐的艺术因素而具有了独特的面貌，成为中国佛教文化的重要组成部分。其中既含有中国的民族音乐曲调，又含有印度和西域少数民族的音乐曲调。佛教直接应用的音乐赞呗又称“梵呗”，它以短偈形式赞颂佛与菩萨，有独唱、齐唱、合唱等唱诵方式，唱诵时可用乐器伴奏。（分段）鱼山梵呗发源于山东省东阿县的鱼山并在当地长期流传，至今已有一千七百余年的历史。魏明帝太和三年（229），曹植受封为东阿王，在鱼山登览时闻听岩洞内传出梵音歌唱，遂拟写曲调并将《太子瑞应本起经》的内容编撰为唱词填入调中，后世传唱不绝，称为“鱼山梵呗”。（分段）鱼山梵呗在佛教寺院的各种法事活动和节日庆典中演唱、演奏，主要用于讲经仪式、六时行道、道场忏法三个方面，称为“法集三科”。它以清净和雅、韵味悠远的咏唱风格来赞颂佛陀功德，演经说法，宣唱佛理，普度众生。鱼山梵呗按结构可分为单句式梵呗、齐句式梵呗、长短句式梵呗、套曲式梵呗等类型，其中单句式梵呗由一个句子重复构成，齐句式梵呗由句幅相等的乐句构成，长短句式梵呗由参差不齐、长短不等的乐句构成，套曲式梵呗则是一种声乐套曲。如按表演性质分，鱼山梵呗主要有声乐和器乐两大部分。由词句形式着眼，它又可归为赞、偈、咒、文四大类。赞包括五句赞、六句赞等；偈包括四言偈、五言偈、六言偈、七言偈等；咒包括咒语、真言、音译念、吟诵等；文包括经文、白话文等。鱼山梵呗应用的乐器又称为“法器”，主要有钟、鼓、大磬、引磬、木鱼、钹、铃、铛、铪云板、铃鼓、如意、金刚杵、毗卢帽箫、笛、琴、笙、管、琵琶、胡琴、角贝、铙钹等，这些乐器随腔伴奏，起到了衬托梵音唱诵的作用。鱼山梵呗的代表作品有《释加大赞》、《佛宝大赞》等。（分段）鱼山梵呗随着佛教的东渐而传入韩国、日本，进而流播到整个亚洲及世界其他地区，对佛教的推广起到了一定的作用。在中国佛教史及佛教音乐发展史上，鱼山梵呗是一个不可忽略的对象，具有很高的研究价值。目前，随着社会的变迁，鱼山梵呗的发展传承出现危机，亟待抢救保护。

佛教音乐是佛教寺院在各种法事活动和节日庆典中使用的音乐。佛教约在东汉明帝年间传入中国，来自印度与西域的佛教音乐在长期发展过程中因吸纳中国民间音乐的艺术因素而具有了独特的面貌，成为中国佛教文化的重要组成部分。其中既含有中国的民族音乐曲调，又含有印度和西域少数民族的音乐曲调。佛教直接应用的音乐赞呗又称“梵呗”，它以短偈形式赞颂佛与菩萨，有独唱、齐唱、合唱等唱诵方式，唱诵时可用乐器伴奏。（分段）大相国寺位于河南省开封市，是著名的汉传佛教十大名刹之一。它始建于北齐天保六年（555），至今已有一千四百多年的历史。大相国寺梵乐起源于唐宋时期，其中融汇了宫廷音乐、寺庙音乐、民间音乐的精华部分。北宋时期，形成了以开封大相国寺为中心的中州佛教音乐体系，影响辐射及于整个中原地区。现今大相国寺梵乐主要流传于开封所辖地区及新密和白云寺等地，另外尚有《大相国寺音乐手抄秘诀谱》五本及《师旷六律》等梵乐乐谱留存于世。（分段）大相国寺梵乐的演奏曲目十分丰富，数量达到两百多种，分为声乐和器乐两大部分。声乐曲的“偈”以释迦牟尼讲经说法为内容，由通偈的梵语32个音节构成，珍贵异常。器乐曲则以传统佛乐和中州地域音乐为主，编制严密，演奏规范。大相国寺每次举行重大庆典活动，均邀请各方著名乐僧协同演奏，场面蔚为壮观。其器乐代表作品有《炉香赞》、《戒定真香》、《宝鼎赞》、《小三宝》等。（分段）大相国寺梵乐在佛教音乐中独树一帜，音声清新典雅，意韵幽远深长。唱诵者身心合一，物我两忘，聆听者胸襟豁然，神游情动，达到极高的人生和审美境界。大相国寺梵乐是中国佛教音乐的重要组成部分，具有很高的历史文化研究价值。目前大相国寺梵乐乐谱遗散，后继无人，急需投入力量进行抢救保护。

佛教音乐是佛教寺院在各种法事活动和节日庆典中使用的音乐。佛教约在东汉明帝年间传入中国，来自印度与西域的佛教音乐在长期发展过程中因吸纳中国民间音乐的艺术因素而具有了独特的面貌，成为中国佛教文化的重要组成部分。其中既含有中国的民族音乐曲调，又含有印度和西域少数民族的音乐曲调。佛教直接应用的音乐赞呗又称“梵呗”，它以短偈形式赞颂佛与菩萨，有独唱、齐唱、合唱等唱诵方式，唱诵时可用乐器伴奏。（分段）直孔噶举派音乐是西藏佛教寺院最主要的音乐形式，主要用于寺院的修供仪式、迎请仪式、羌姆神舞等各种佛事仪轨活动。直孔寺是西藏佛教噶举教派直孔派的祖寺，位于拉萨市东南的墨竹工卡县门巴乡。直孔噶举派宗教音乐队不仅为藏区各地直孔教派两百多座属寺的寺院宗教乐队树立了范型，而且影响到几乎所有的藏传佛教寺院乐队。直孔教派创始人觉巴·吉天贡布在1179年创立直孔噶举派后，逐渐形成了在护法殿内演奏宗教音乐的习俗，并出现了较为完整的寺院乐队。（分段）直孔噶举派音乐被称作“曲瑞”，意为供养乐，它有完整的演奏形式和高超的演奏技艺。直孔噶举派音乐的乐器种类十分齐全，主要有柄鼓、钹、铙、大号、藏式唢呐甲林、铜锣等十几种，其中一只钹、六只柄鼓、一对或几对大号和甲林是乐队的主要构成部分。此外，还有苏尔纳、达玛鼓、小平锣等特殊乐器。直孔噶举派音乐原有大型乐曲八十多首，现在能演奏的有二十多首，其中包含一个适用于各种佛事仪轨活动的乐曲系统，还有大量的专用和非专用乐曲。这些乐曲通过“瑞次”乐谱即乐队谱和老乐僧的口传心授传承下来，影响了各藏传佛教寺院乐队的演奏曲目。（分段）直孔噶举派音乐作为西藏佛教寺院重要的音乐形式，保留了西藏佛教音乐的基本风貌，为研究中国丰富的传统文化提供了生动的实例。近年来，噶举派的老乐僧相继去世，能够解读“瑞次”乐谱者为数不多，急需抢救。

佛教音乐是佛教寺院在各种法事活动和节日庆典中使用的音乐。佛教约在东汉明帝年间传入中国，来自印度与西域的佛教音乐在长期发展过程中因吸纳中国民间音乐的艺术因素而具有了独特的面貌，成为中国佛教文化的重要组成部分。其中既含有中国的民族音乐曲调，又含有印度和西域少数民族的音乐曲调。佛教直接应用的音乐赞呗又称“梵呗”，它以短偈形式赞颂佛与菩萨，有独唱、齐唱、合唱等唱诵方式，唱诵时可用乐器伴奏。（分段）拉卜楞寺地处甘肃省甘南藏族自治州夏河县，流传在这座寺庙中的佛殿音乐俗称“道得尔”，是寺主嘉木样大师起居和举行盛大典礼时使用的音乐。它始于1743年第二世嘉木样时期，经其后的几代嘉木样大师发展完善，最终成为一种别具特色的藏传佛教音乐。（分段）道得尔的主要演奏乐器包括主管、笙、管子、九音云锣、钹、海螺、骨笛等，整个乐队由21人组成，演奏者从拉卜楞寺六大学院僧人中选调，闻思学院（大经堂）10人，其他五大学院各2人，另外再从演奏技艺高超的僧人中选出1人。乐队使用的藏文简谱和现代简谱基本一样，七音级，乐曲多为宫调式、商调式和徵调式。演奏曲目主要有《姜怀希索》、《喇嘛丹真》、《智钦嘉居》、《投吉钦宝》、《万年欢》与《五台山》等，其中大多源自西藏，属宗教乐曲，也有部分传自内地寺庙和殿庭。道得尔音乐具有藏、汉音乐交融的特征，最显著的特点是使用汉族乐器，而乐曲则汉、藏兼有，其中的汉族乐曲也都带有某些藏族风格。1980年11月，为迎接十世班禅大师，拉卜楞寺领六世嘉木样活佛法旨，组建了一支新乐队。拉卜楞寺佛殿音乐一直在寺内有序传承。（分段）拉卜楞寺演奏乐队形成以来，经过两百九十多年的发展，形成了由管乐、打击乐、弦乐组成的藏族佛殿音乐，在寺院佛事活动中起伴奏作用。道得尔作为汉藏文化混合体的特点，使其具有很高的历史、文化研究价值。这种传统音乐表现形式，极具藏文化特点，深受当地僧俗两众的喜爱。道得尔乐团曾赴美国、加拿大、法国、英国、比利时等国和中国台湾、香港、澳门地区访问演出，在海内外引起强烈反响。目前，拉卜楞寺佛殿音乐道得尔的规模严重萎缩，部分传统乐曲和乐器演奏技艺后继无人，前景堪忧，有必要采取措施，保护传承。

佛教音乐是佛教寺院在各种法事活动和节日庆典中使用的音乐。佛教约在东汉明帝年间传入中国，来自印度与西域的佛教音乐在长期发展过程中因吸纳中国民间音乐的艺术因素而具有了独特的面貌，成为中国佛教文化的重要组成部分。其中既含有中国的民族音乐曲调，又含有印度和西域少数民族的音乐曲调。佛教直接应用的音乐赞呗又称“梵呗”，它以短偈形式赞颂佛与菩萨，有独唱、齐唱、合唱等唱诵方式，唱诵时可用乐器伴奏。（分段）藏族唱经调主要流传于青海省海南藏族自治州兴海县的赛宗寺及加吾沟、桑当、河卡等农牧区，其中在加吾沟村农民中流传的“嘛呢式唱经调”至今已有一百多年的历史。青海藏族唱经调均有标题和曲词，其曲词属于寺院文学中的口头文学。现在流传的唱经调由“嘛呢式唱经调”、“米拉日巴与曲拉哇贡保多杰对唱式唱经调”和“护法神迎接式的唱经调”三部分组成，其中既有用于歌唱的乐曲，又有用于演奏的器乐曲，现存唱调法一百多种。“嘛呢式唱经调”按唱调可分为“尼洞”和“宜洞”，按演唱形式可分为“单唱”和“多唱”，按内容可分为“夯调”、“丧调”和“祈福调”。“米拉日巴与曲拉哇贡保多杰对唱式唱经调”以诗歌形式向信众宣传佛法，声调优美动听。“护法神迎接式的唱经调”具有异常浓厚的原始宗教色彩，主要在各种大型法会上演唱。青海藏族唱经调以古朴优雅、清丽婉约，又融入民间优美音调的特征，深受藏族群众喜爱。代表作品有《米拉日巴道歌》等。（分段）青海藏族唱经调是青海藏区僧俗两众创造智慧的集中体现，作为佛教高僧和广大信众之间的一种精神纽带，在当地藏人的生活中具有不可替代的崇高地位。目前，各种节日、法会的佛教活动趋于简化，导致唱经调发生变异，同时唱经调乐僧也出现断层，为此必须积极做好抢救保护工作，确保这一传统宗教艺术顺利传承。

佛教音乐是佛教寺院在各种法事活动和节日庆典中使用的音乐。佛教约在东汉明帝年间传入中国，来自印度与西域的佛教音乐在长期发展过程中因吸纳中国民间音乐的艺术因素而具有了独特的面貌，成为中国佛教文化的重要组成部分。其中既含有中国的民族音乐曲调，又含有印度和西域少数民族的音乐曲调。佛教直接应用的音乐赞呗又称“梵呗”，它以短偈形式赞颂佛与菩萨，有独唱、齐唱、合唱等唱诵方式，唱诵时可用乐器伴奏。（分段）北武当庙位于宁夏回族自治区石嘴山市大武口区西北的贺兰山九泉口，寺庙中流传的音乐是释、道、儒三教合一的产物，经过上千年的发展演变，在来自印度的音乐中融入了当地的民歌小调和戏曲曲艺音乐，成为宁夏地区一种特殊的民间音乐形式。每逢大的庙会，北武当庙的僧人们都会在锣、鼓、木鱼、铙、钹及笙、箫、管、笛等乐器的敲击演奏声中唱诵经文。届时大殿中鼓乐齐鸣，经声朗朗，一派祥和景象。（分段）北武当庙寺庙音乐一方面具有南国音乐的委婉之风，一方面又不失北国党项、蒙、藏等民族音乐的高亢。其唱词以多种语言文字构成，其中既有梵文、巴利文、藏文，又有汉语。北武当庙寺庙音乐有文乐和武乐之分，其中文乐即唱谱，用工尺谱加以记录；武乐又名“渣渣子”，用竖行式的记谱方法记录。两者结合，形成管乐与打击乐并奏的寺庙音乐。北武当庙寺庙音乐的演奏乐器有锣、鼓、木鱼、铙、钹、笙、箫、管、笛等，代表作品有《四季歌》、《醒世词》等。（分段）北武当庙寺庙音乐在民族音乐史的研究中具有重要的参考价值，其唱词兼具各种语言文字，更是多民族文化交融的见证。目前，受现代音乐的影响，北武当庙寺庙音乐，传承乏人，已处于濒危状态，急需抢救保护。

左云县楞严寺佛乐流传于左云及内蒙古自治区的凉城县一带，原属中国北方梵呗声腔的东路流派，伴随着僧侣们的唱经及佛事活动，产生、唱响于明朝初年，丰富、发展在明、清两代。在长期的流传过程中，吸纳了天竺乐、龟兹乐、安国乐等佛曲音乐的元素，并和当地民间音乐相结合，逐步形成了一种具有蒙汉特色、异域风情的寺庙音乐。（分段）楞严寺寺庙音乐是由歌赞曲和器乐吹奏曲两部分组成的。歌赞曲主要有：【六字赞】、【方便偈】、【三皈依】等十余首；器乐吹奏曲有：【柳摇金】、【左鞑经】、【右鞑经】等28首。使用的乐器有管子、笙、手鼓、锣、铛子、引磬、铞子、铙钹、手掴子等。楞严寺庙堂音乐一般在僧侣诵经和佛事活动中咏唱，同时也在民间各种法事中演奏。其歌赞曲起调深沉平稳，旋律庄重典雅，再配以咏诵之经词，遂形成一种极其肃穆的音乐气氛；其吹奏曲风格多样，既有蒙曲的粗犷豪放，又有汉调的婉转流畅，在激越跌宕的音乐旋律中，还不乏梵音的空灵邈远。

塔尔寺是藏传佛教圣地，格鲁派六大寺院之一，塔尔寺酥油花、壁画、堆绣，被誉为“藏艺三绝”。塔尔寺花架音乐是专为酥油花的制作、展供演奏的音乐。塔尔寺设有专门制作酥油花的上、下酥油花院，“花架”乐队是专为酥油花的制作、展供设立的僧侣乐队，有属于上花院的杰宗增扎和下花院的果芒增扎两支乐队，是青海地区藏传佛教寺院仅有的乐队，从寺院建立之时延续至今，已有六百多年的历史。（分段）每年从农历十月至腊月，在长达3个月的酥油花制作过程中，两支乐队为各自酥油花院的每个重要制作环节演奏相关乐曲。正月初八至十七日的祈愿大法会期间，在十五日晚展供酥油花时，花架音乐的演奏达到高潮。（分段）“文革”前这支乐队还经常与寺院仪仗乐队一起，为迎送高僧大德演奏乐曲。花架乐队鼎盛时成员达四十多人，曲目达三十多首，目前艺僧们所能记忆的乐曲只有13首，能演奏笛子、管子、九云锣、笙等乐器的僧人也只有19人。塔尔寺花架乐队乐僧现有19人，随着老艺僧的离世，面临着“人亡艺绝”的状况，小唢呐、古笙及弹拨等乐器已无人能演奏，许多乐曲也濒临失传，亟待保护。（分段）

觉囊梵音是熔吹奏、敲打、乐舞、赞偈、唱念、手印、供养等多种形式于一炉，由恭迎、沐浴、皈依、礼赞、和乐5个方面的内容组成，是带有一定情节性的梵乐套曲。它在雪域藏地“活态”传习已有一千多年。（分段）觉囊梵音以其大量的曲目、古老的乐器和自成体系的记谱方法（用各种不同形状、不同粗细的线条来表示音的高低长短的“央移”记谱方法），使三百多首孤本的曲谱传承下来，成为研究古代佛教音乐作品和音乐信息的文化宝库。觉囊梵音以其悠久的佛教音乐历史和多元的文化特征，被音乐学界认为是“中国音乐历史的活化石”，极具学术研究价值。觉囊梵音契合佛教“和谐世界，从心开始”和“和谐世界，众缘和合”的道德规范和社会价值观，是一种让人心生善意慈悲，心平气和，由此产生空灵和幸福感的天籁之音。（分段）觉囊梵音不但以“音声佛事”弘法，满足了广大信众最迫切的心灵需要，还忠实地保存了中国传统藏传佛教音乐的基本风貌，为研究中国传统藏传佛教文化的内涵与变迁提供了典型的生动实例。

洋县佛教音乐分布于陕西省南部汉中盆地东缘洋县城乡。它是陕西佛教音乐中的出类拔萃者，是我国西部宗教音乐的代表作，被誉为佛教音乐的“油花花”（即事物的精华部分）。（分段）洋县佛教音乐有一千四百余年的历史。它从我国南北朝之时开始形成，经历了唐宋的成熟期、明代和清代上半叶的鼎盛期，在“文革”破除迷信时，寺庙衰落。（分段）洋县佛教乐曲繁多，达一千余首，这些乐曲曲牌记载在洋县智果寺明代御赐经卷中，保存至今。目前保存下来能供演唱、演奏的曲子依然有200首之多。其分别为经韵、鼓吹乐曲、锣鼓乐曲3类，尤以鼓吹乐曲为盛。其主要乐器为管子和鼓。在中国佛教音乐史中，像洋县佛教音乐这样具有典型地方特征又同御赐鼓吹乐班、同御赐经卷连接传承在一起的音乐，实属罕见。而且，在佛教乐曲大多失传的今日，洋县却保存着众多的佛教乐曲，为我们研究汉水上游地域文化、民俗、宗教及人们的审美取向等提供了宝贵的资料。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）广宗县位于河北省南部，是太平道乐的发源地。太平道乐源于东汉末年的太平道起义，至今已在广宗县传承延续了一千八百多年，在长期发展过程中不断吸纳佛教音乐和宫廷音乐的成分，同时大量吸收融汇广宗地区的戏曲和民间小调音乐，终形成一套由经乐与器乐组成的完整太平道乐。（分段）广宗太平道乐的演奏乐器以管、笙、笛、箫为主，坛鼓、云锣、铛子、铙、镲等为辅。其演奏形式分为两种，一种是静乐，演奏时或坐或立；一种是动乐，又称“舞乐”或“道舞”，边吹奏边行进。广宗太平道乐所使用的乐器同全国各地道观的丝竹、管弦不同，曲、谱、韵也和“全真”、“正一”两派有很大差异，一些曲调明亮高亢、起伏跌宕，既有道教音乐清逸脱俗的意味，又有粗犷雄浑的特性，风格十分独特。（分段）广宗太平道乐拥有181种曲牌，其中伴弦曲牌48种、器乐曲牌41种、打击乐曲牌45种、失传曲牌47种，另有辗转传世的手抄太平道乐工尺谱一册。现留存下来的曲谱主要有【太平十八番】曲谱及号称“三仙曲”的【朝天子】、【经堂乐】、【玉芙蓉】曲谱等。此外，大型民间舞蹈《抬黄杠》等表演时与广宗道乐相伴，也是其重要的组成部分。（分段）广宗太平道乐较好地保存了道乐的原始风貌，其遗存曲目、曲谱、演奏礼仪、传承方式、乐器及相关制作工艺等是研究古代道教音乐及其与民间音乐、民间习俗关系的重要参考。目前，由于社会环境和人们观念的变化，太平道乐生存的空间越来越小，不少传人相继去世，导致曲牌逐渐失传，亟待加强保护措施。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）北岳恒山是中国北方地区道教的圣地，流传于山西省阳高县境内的恒山道乐是北方道教音乐的一支。恒山道教音乐源于道教中东汉时创立的“北天师道”，在长期发展过程中吸收了汉魏以来的鼓吹乐和唐宋以来的法曲等的音乐成分，形成独特的风格。其演奏人员主要由恒山“应门士”即在家道士组成，当地称之为“恒山道乐班”，道乐班的出现最早可追溯到清代嘉庆年间。（分段）恒山道乐班所演奏的音乐主要分为“赞叹”、“套曲”和“配曲”三部分，其中“赞叹”是唱经音乐，主要包括【老君经】、【三代赞】、【四字真言】、【洞玄经】、【十报恩】等曲调，每曲都含有颂神祈福的寓意，旋律性很强，演唱时以笙管伴奏，发声方法与“晋北道情”相同；“套曲”是演奏音乐，内容多系金元时代流行于中国北方的“北曲”，一般都具有庄重典雅、明丽宁静的风格，常演奏的套曲有【驻马听】、【大走马】、【水红花】、【普庵咒】、【骂玉郎】、【幺章】六种，演奏时要求“正套”必须“大工大尺”，严格按字谱拍板；“配曲”是套曲的延伸和过节曲，常与同一宫调的套曲配合使用，它数量很多，有“感皇恩”、“小八门”、“十番”等曲调，以生动火爆、高亢激越为主要风格。恒山道乐主要的演奏乐器有管子、笙、笛、法螺、鼓、铙、钹、云锣、铜磬、木鱼、法铃、帼、铛等。（分段）恒山道乐在山西省阳高县及河北省、内蒙古自治区周边省市自成流派、自立体系，它古老的乐曲和完整的曲目是民族传统文化的结晶和遗存，具有音乐学、戏曲学和地方历史文化等方面的研究价值。目前，从事恒山道乐演奏的乐手大多年事已高，在后继力量不足的情况下，整个恒山道乐面临失传的危险，急需保护传承。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）上海道教音乐源自苏州及江西龙虎山的道教科仪和音乐，至今已有八百多年的历史，经过三十代道士的传承发展，在其中融合进上海地区的音乐传统，声、器并重，在行腔和旋律装饰上表现出浓重的上海特色。（分段）上海道教音乐包括两个部分，一是道教科仪伴奏音乐，二是表现道家思想的乐曲。道教科仪伴奏音乐也称“斋醮音乐”、“道场音乐”、“法式音”，主要用于各种道教斋醮科仪的伴奏，高功法师和道士诵唱时的伴奏音乐、法师演法时的伴奏音乐、科仪节次之间坛场变化的过渡音乐及科仪开场和结尾的音乐等均在其列。表现道家思想的乐曲为纯器乐曲，它以宣扬道家的思想观念为主旨，通过演奏传达出清静恬淡、返璞归真的意趣，这些道曲大多单独演奏，不包含在科仪之中。（分段）上海道教科仪演习使用上海方言说唱，因此上海道教音乐东乡、西乡和市区三大派系的演唱和演奏都具有江南丝竹的韵味，细腻委婉，典雅清新。念白和吟诵部分讲究语言的抑扬顿挫，富于节奏感；曲调起伏延绵，优美动听；唱腔层次分明，段与段、句与句之间用曲调型的伴奏加以联结。首句的韵调往往与后面反复咏唱时的曲调不同，有时甚至在反复上起句，慢慢转入正调，造成曲调和调性的变化。演唱中音乐庄严华丽，带有较多的装饰音。除曲笛、钟鼓外，拉弦和弹拨乐器也在伴奏中发挥着重要作用，使整个音乐显得更为优雅和丰满。上海道教音乐的代表作品有《迎仙客》、《净坛科仪》、《十番锣鼓》等，现时代表性传承者为上海市道教协会。（分段）上海道教音乐在理论、曲目、唱奏技巧等多个方面对当地民间音乐产生了极大的影响，它长期保持着原传道教音乐的形态，是中国古代宗教音乐研究的重要内容。近代，中国内忧外患，上海多次经受冲击，道教音乐散失严重。目前，老一辈道教乐人的相继去世，古老的上海道教音乐传承乏人，濒临灭绝，亟待抢救保护。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）流传于江苏无锡地区的道教音乐已有一千四百余年的历史，它承袭中国道教经典音乐传统，在发展过程中又吸收了当地民间音乐、苏南地方戏曲尤其是昆曲等的艺术因素，逐渐形成了返璞归真、超凡脱俗的鲜明艺术风格。（分段）无锡道教音乐可分为腔口、梵音、锣鼓三种类型，其中腔口属声乐艺术，有赞颂、步虚、咒、道曲、朗念等表现形式；梵音亦称“十番鼓”，属器乐艺术，是用单皮鼓、曲笛、笙、胡琴、琵琶、曲弦等丝竹乐器演奏的一个独立乐种，其中以单皮鼓的运用最具特色；锣鼓亦称“十番锣鼓”，与梵音同属器乐艺术，也是独立乐种，在乐器配置、套路组合、演奏风格及斋事用法等方面都别具特色。（分段）清末民初，无锡道教乐坛人才济济，高手辈出，一时涌现出“五个档”、“八兄弟”、“十不拆”等乐队组合，产生了琴家阚献之、南鼓王朱勤甫、道教音乐家华彦钧（阿炳）等无锡道教音乐的杰出代表。《二泉映月》、《十八拍》、《下西风》等作品就诞生在这片沃土之中，是无锡道教音乐对民族文化艺术的巨大贡献。无锡道教音乐的代表作品有《救苦赞》、《桂枝香》、《十八六四二》等。（分段）无锡道教音乐以其悠久的历史、浓郁的地方特色、宏大的规模和精到的套路享誉海内，在中国道教音乐乃至民族民间音乐领域独树一帜，具有宗教学、民俗学、音乐学等多方面的研究价值。20世纪60年代，无锡道教活动基本停止，直接影响到道教音乐的发展传承。后在杨荫浏等先生推荐下，无锡道教音乐逐渐为人所知，开始传遍大江南北。目前，无锡当地一些技艺高超的道教乐人已经谢世，许多技艺几近失传，迫切需要投入力量，积极展开抢救保护工作。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）安徽省休宁县齐云山为全国四大道教名山之一，齐云山道教文化源远流长，传承至今已有一千两百多年的历史。流传在这里的正一派道场音乐与各类斋醮科仪活动相辅相成，成为齐云山道教文化的重要组成部分。（分段）齐云山道场名目繁多，主要包括“诸天科”、“慈悲科”、“水火炼度”等25种，有文场、武场之分。道场音乐演奏属于“文场”，由器乐、声乐两部分组成，采用鼓、大锣、小锣、磬、木鱼、二胡、琵琶、箫、笛、唢呐等乐器演奏。道场开始后，有音乐有舞蹈，有说有唱，登场道士少则七八人，多则十四五人，锣鼓笙箫不绝于耳，诵经之声整齐悠扬，营造出一个喧哗热闹而又庄严肃穆的氛围。（分段）齐云山道场音乐以老调工尺谱的“工”、“尺”、“上”、“乙”、“是”、“五”、“六”七个音符进行演奏，韵律优美，意境玄奥。演奏时夹有经文诵白，因道士多为婺源人氏，诵白中夹杂着大量的方言俚语，提腔拉调，似言似唱，轻重缓急之间另有一种特殊的节奏感，显得庄重典雅、清逸脱俗。齐云山道教音乐演奏所用的主要曲牌有【步虚韵】、【驻云飞】、【真香初炷】、【大开门】等。（分段）齐云山道场音乐是徽文化的重要组成部分，具有原始宗教和历史文化等方面的研究价值。近几十年来，受“文革”时期影响和新时期经济大潮冲击，齐云山道场音乐日趋衰落，其间虽一度重振，但随着老一辈道人的去世，该遗产又面临生存危机，急需保护传承。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）崂山道教音乐主要流传于山东省青岛市崂山地区的一百二十多处宫观之中，按地理位置可分为“内山派”和“外山派”两大演奏流派。崂山道教音乐历史悠久，从南北朝至今一千五百多年的历史发展过程中，它吸纳了道乐、琴乐及俚曲、江南音乐等多种音乐的艺术因素，形成自己形简意远、清雅馨淡的自然风格。（分段）崂山道教属于北全真派，故其音乐主要采用全真正韵，同时又结合进山东一带的地方语言和民间音乐，在演唱风格、旋法特征及结构形式上显现出鲜明的地方特色，形成闻名道场的“崂山韵”。（分段）崂山道教音乐分为经韵音乐和器乐音乐两大类，其中经韵音乐又有殿坛经韵和应风经韵之分，其表现形式包括咏唱式、念唱式、朗诵式等几种，咏唱式音乐声调优美，有《步虚》、《吊挂》、《大赞》、《小赞》等代表作品；念唱式音乐起伏不大，似念似唱，多见于早晚功课之中；朗诵式音乐则主要用于“赈济”等斋醮仪式。器乐音乐以应风音乐和古琴乐为代表，总体上也可分为两大类，一类是“正曲”，用于内外坛的斋醮仪式；另一类是“耍曲”，一般在斋醮仪式开始之前演奏，起着调节气氛的作用。崂山道教音乐的代表作品有《离恨天》、《六问青天》等。（分段）崂山道教音乐中保留了明清时期古典音乐的遗风，具有很高的音乐学研究价值。目前，传统民俗的逐步淡化和醮仪活动的不断减少使得崂山道教音乐的生存空间日渐缩小，与此同时，其演奏技艺的传承也出现危机，有必要合理规划，对这一古老的宗教音乐进行及时保护。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）泰山道教音乐流传于山东省泰安市境内，始于北魏，距今已有一千五百多年的历史。在长期发展过程中广泛吸收民间信俗、宫廷祭祀音乐及地方音乐的精华，使自身不断得到丰富和完善。由于历代中国人对泰山的崇拜，泰山道教音乐得以进入封禅大典，成为封禅仪式的重要内容。（分段）泰山道教音乐的曲目十分丰富，在殿堂内的演唱主要采用全真派统一的“十方韵”。此外，它还广泛吸收民间音乐成分，逐步积累了一大批曲目，仅《玉音仙范》谱集收录的就有一百多首。据调查，泰山道教音乐中现存的可演唱曲目、岱庙馆藏曲目及散落于民间的曲目总计有五百多首。尤其值得注意的是，著名的泰山道教音乐“曲线谱”至今无人能够破译。（分段）泰山道教音乐分为声乐和器乐两大类，声乐主要是全真派的经韵唱诵，包括颂赞、步虚、偈等形式，唱诵有独唱、齐唱和散板式吟唱等表现形式，根据场合的不同分出阴阳调，阳调主要用于祭祀，阴调主要用于外道场。器乐主要采用法器作为打击乐器，另以管弦乐器奏曲。其代表作品有《步虚第一》、《大学仙》、《迎内辇》、《清江引》等。（分段）泰山道教音乐在全面继承道教音乐庄重肃穆、清逸古朴、高贵典雅艺术特征的同时，进行了创造性的发展，形成气势恢弘、大气磅礴的独特风格，在中国道教音乐中别立一宗，自成境界。它以古老厚重的泰山文化为底蕴，生动展示了传统文化博大精深的一面，具有宗教学、文化学、民俗学、历史学、美学、音乐学等多方面的研究价值。目前，随着老一代传承人的谢世，泰山道教音乐后继乏人，曲牌曲目已部分失传，亟待保护。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）胶东全真道教音乐诞生于元朝，有八百多年的历史。在乐曲表现方面，烟台阳主庙道人朱相坤所传留的由四种宫调连缀演奏的器乐曲，在传统性、技术性以及数量、规范等方面最为完整。（分段）据调查，现在胶东全真道教乐队使用的乐器有管子、笙、笛、云锣、铛、小镲、手鼓等，主要采用合奏方式演奏，独奏较为少见，尚未发现有为经韵伴奏的例子。在器乐演奏过程中，除镲、鼓等响器外，基本不用殿坛法器。器乐曲以管子主奏，其余乐器随奏。曲谱采用宋俗字谱及工尺谱的固定唱名法记谱，所采用的板式有散板、慢板、中板或行板、快板、流水板等，曲式主要表现在套曲形式上，多首曲牌连缀而成的套曲中，各首曲牌亦可独立演奏，但成套后冠以头尾，即形成散—慢—中—快或急的速度程式。演奏时常采用上字调、乙字调、勾凡调和靠凡调，习称“四大调”。胶东全真道教音乐吸收了古代传统曲目、胶东民歌、地方戏曲等多种元素，从而形成了独特的艺术风格。其代表作品有《三教赞》、《赞八仙》、《六句笺》等。（分段）胶东全真道教音乐对胶东说唱音乐、文人音乐的发展产生过很大影响，在中国音乐史和民族音乐学的研究中占有重要地位，尤其是这一音乐样式中的同宫连缀形式，现仅存于山东，其源头十分古老，可视为传统套曲音乐的“活化石”。目前，在现代文明的冲击下，胶东全真道教音乐的传承发展陷入了困境，急需采取必要的保护措施。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）山东省东平县银山镇的腊山素有“小岱峰”之称，流传在这里的腊山道教音乐特点鲜明，在道教音乐中自成一格。这种音乐系由道教龙门派始祖邱处机所创，其弟子龙门派第十代住持杨清荣（1478—1548）在腊山修建祥龙观，对龙门派道教音乐作了进一步的发展，经过祥龙观历代道徒的反复演习和锤炼，逐渐形成别具特色的腊山道教音乐。（分段）腊山道教音乐最初主要是在道观传道诵经时演奏，以烘托殿堂的肃穆气氛，外出做道场时亦可使用。发展到后来，民间婚丧嫁娶也请道教乐队演奏，腊山道教音乐逐渐融入民间生活，成为当地群众喜闻乐见的一种艺术形式。（分段）腊山道教音乐以吹打乐为主，有小管、大管、唢呐、笙、笛、箫等演奏乐器。清末民初，道士祁合智用锡做成小管，别称“锡管”，形似去掉铜碗的唢呐，音声清亮，被列为道观音乐的主要乐器。除此以外，腊山道教音乐还有云锣、云鼓、磐、小铜板、铛子等打击乐器。道士张教普娴于此道，技巧十分纯熟。打击乐与吹打乐相配合，构成腊山道教音乐的重要特色。（分段）腊山道教曲牌音乐具有委婉悠扬、浑厚深沉的风格特点，或如行云流水，或如沧海波澜。据记载，腊山道教音乐兴盛时门内门外道徒达到三百多人，拥有曲牌三百六十多种。现存曲牌不到二十种，经过挖掘整理，【临清歌】、【小拜门】、【打枣】等曲牌已可用于演奏。腊山道教音乐是我国民间音乐的重要组成部分，其道乐具有相对独特的艺术文化价值。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）海南斋醮科仪音乐是海南省影响较大的一种民间音乐形式，它由江南一带的移民带入海南，明代时已相当盛行，广泛流传于海南省各地，在海南百姓的精神生活中占有重要地位。明代定安县进士王弘诲在目睹了当时斋醮祭祀活动的情形后，曾以“岁时伏腊走村氓，祝厘（即作斋）到处歌且舞”之句来描述斋醮科仪音乐的演出场景。（分段）海南道教斋醮科仪中，“醮”俗称“清斋”，用以祭祀与海南有关的伏波将军、冼夫人、苏东坡等历史人物和天妃娘娘、观音、真武、龙王等传说中的保护神；“斋”亦称“白斋”，用以济幽度亡。斋醮执事者按相应的科仪程式施行法事，在此过程中演奏科仪音乐。其演奏乐器基本上依照周代“八音”范畴配置，即“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”，分为器乐和打击乐两大类。清朝中叶，斋乐的广为流传对琼剧产生了重要影响。晚清以后，斋醮科仪音乐又套用并改革琼剧的曲牌和部分唱腔。其音乐特征是：声调高、音域广。诵经念咒与音乐、击乐同步进行，其中诵经念咒语音有官话、粤话、海南话及各种语系，经文的长短句和语音不同致使伴奏经韵虚声衬音多，拖腔拉板长。海南斋醮科仪音乐的代表作品有《平安朝》、《牙驾朝》、《附功朝》等。（分段）海南斋醮科仪音乐内容丰富，独具一格。其中包含了诸多民间音乐、佛道教音乐的信息，具有民俗学和音乐学的研究价值。在发展传承过程中，海南斋醮科仪音乐对当地的社会文化产生了巨大影响，海南最大的剧种琼剧即从斋醮科仪音乐中汲取了不少艺术因素，使其唱腔音乐得到进一步完善。目前，在现代文明的影响下，传统民间信仰逐渐淡化，海南各地的道观日益冷落，斋醮科仪音乐也随之走向衰落，濒临消亡，亟待抢救保护。

道教音乐又称“道场音乐”，是道教斋醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）成都道教音乐是一种融汇南北古乐精华的独特音乐形态，它以古蜀宗教祭祀乐舞为基础，经历代乐师反复锤炼而最终成形。经过一千八百多年的衍化，成都道教音乐不仅在成都及其周边二百多平方公里的范围内广泛传播，而且流布全国各地，影响及于东南亚地区和日本、美国。（分段）成都道教音乐保留了许多古蜀祭祀音乐和巴蜀民间音乐的形态，同时吸收宫廷乐律，无论是诵唱的唱腔、演奏的曲牌，还是演奏者的衣饰穿戴和仪式的走步绕场都具有丰富的文化内涵，即使是同一主旋律的赞、颂、偈，行腔和旋律装饰也各不相同。它不仅用于道教的早晚功课和斋醮科仪活动，而且还可用于民间的婚丧喜庆典礼，因而深受流传地民众的欢迎。成都道教音乐主要有静坛派、善坛派、行坛派三大流派，习称为“三坛道乐”。其中静坛派和善坛派道乐为同一体系，主流均属道教全真派音乐系统，器乐以细乐为主，声乐采用全真正韵，句末多以音节腔，富有气势，代表性曲目有《阴小赞》、《下水船》等；行坛派道乐为另一体系，主流属正一天师道和民间火居道士音乐系统，器乐以大乐为主，声乐主要使用广成韵，极富四川地方音乐特色，代表曲目有《步虚》、《救苦赞》等。成都道教音乐的曲谱均用工尺谱和当请谱记录，以口传心授方式传承。（分段）成都道教音乐是中国音乐史和道教发展史的重要内容，具有极高的历史文化研究价值。目前，成都道教组织松散，乐师散布各处，曲目缺乏整理，急需采取有效措施，保护传承。

醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）白云山是西北地区最大的道观，地处陕西省榆林市佳县的崇山峻岭之中。明代万历三十六年（1608），北京白云观道士王真寿、张真仪等持陕西布政司帖到白云山总理教务，将北京白云观道教音乐传入陕西，白云山道教音乐由此具有了古朴典雅、庄重肃穆的风格，被誉为“白云神韵，圣境仙乐”。（分段）白云山道教音乐由经韵曲调、笙管音乐和打击乐三部分组成，其中经韵曲调按音乐形态可分为讽经腔、诵诰腔、韵腔三类；笙管乐是白云山道教音乐极其重要的组成部分，几乎用于一切道教活动仪式，可以为经韵曲调的演唱伴奏，也可以单独演奏笙管曲牌；打击乐包括以大小铙镲为主击乐器的铙镲牌子和以铛铛、小镲为主击乐器的铛镲牌子两类，它既可在各项科仪活动程序的转换、连接处演奏，又可在经韵曲调、笙管乐的演唱、演奏中作为引子、间奏和尾声使用。现已搜集记谱的白云山道教音乐曲调有142首，包括经韵曲调65首，笙管乐曲52首，打击乐器25首。其代表乐曲有《刀兵记》、《中堂赞》、《三教圣人赞》等。（分段）白云山道教音乐在传承过程中吸收了当地佛曲及晋剧、唢呐、陕北民歌等音乐曲调，使演奏风格和演奏技巧带上了鲜的地方特色，成为当今少见的道教音乐和民间音乐遗存，具有道教音乐史、民族文化史等方面的研究价值。目前，随着时代的发展演进，民俗祭祀活动逐渐宣告消歇，白云山老一辈道士相继去世以后，观中很难再组成一支阵容可观的乐队。长此以往，白云山道教音乐将面临衰亡危机。为此必须尽快制定保护扶持方案，保证这一宗教艺术能够按照以往的方式继续生存与发展下去。

醮科仪活动中使用的音乐，它与道教一样，都是发端于古代巫觋的祭祀歌舞。道教音乐由器乐和声乐两部分组成，器乐采用钟、磬、鼓、木鱼、云锣等乐器主奏，配以吹管、弹拨、拉弦等乐器；声乐以唱诵为主，由高功法师宣戒诵咒、赞神、吟表的独唱和都讲道士的表白及道众的齐唱组成。（分段）流传于甘肃省清水县的清水道教音乐也称“斋醮音乐”或“道场音乐”，它源自12世纪创建的道教全真派，明神宗万历年间形成了“龙门”和“华山”两个支派，属于全真派的道教科仪音乐。清水道教音乐以全真正韵作为龙门与华山支派宫观的统一范本，道乐一般由道士口传心授，高功则由士师密传。由于十方丛林之间联系密切，道士常四处游走，因此清水道教音乐在遵循全真正韵规范的同时产生了几种地方韵，音乐风格也带有鲜明的地方特色。（分段）清水道教音乐常用经典有六十部一百八十多卷，它以经韵唱诵为主，主要以打击法器伴奏，也有笙、管、笛、箫等吹奏管乐，但丝弦乐器较为少见。道乐分为声乐和器乐两大类，声乐为纯人声演唱，可根据不同道场的具体状况配以不同的韵律交替演唱，最初有曲调三百六十种，至今尚存两百多种，多以经词命名，如《开坛韵》、《奠茶韵》、《大赞韵》、《山名韵》等。华山派柔中带刚、节奏舒缓，龙门派低回缠绵、婉约动听。（分段）清水道教音乐是清水县特有的优秀民间艺术，具有音乐史、道教史等方面的研究价值。新时期以来，在外来文化大量涌入的情况下，清水道教音乐经历了严峻的考验。目前，这种音乐形式后继乏人，传承者大都年事已高，无法继续从事演奏活动。基于此，必须从速采取抢救措施，做好相关的保护工作。

平阳东岳观道教音乐是全国唯一通用的道教全真派传统仪式音乐。经查证，平阳东岳观“十方韵”于清末传自浙江省著名宫观黄岩委羽山大有宫，由该宫全真道龙门派第十九代宗师林圆丹、薛圆顺传入平阳，至今已传承七代，传承谱系十分清晰。平阳东岳观现存“十方韵”曲目计67首，除去韵曲旋律相同者，实为33首。分别用于早课、晚课、五师供、诸真朝、焰口等仪式。其中早课有【澄清韵】等14首；晚课有【举天尊】等13首；五师供有【步虚韵】等10首；诸真朝有【三宝词】等10首；焰口有【叹骷髅】等20首。在传承中为满足斋主的需求也吸收当地音乐，如佛教的【和尚板】、和剧的【洛梆子】、瓯剧的【二汉】等乐曲。（分段）目前，有关东岳观“十方韵”道乐，已出版《平阳东岳观道教音乐》一书，并由黄信阳副会长主编制成碟片在全国发行，流传海内外。全国凡属全真道的宫观已大部分采用“十方韵”，可见其意义与影响之深远。（分段）

澳门道教科仪音乐是兼融澳门正一派与广东全真派道教音乐的宗教音乐。道曲合计达五百多首，在各地道教科仪音乐中，以其曲目数量名冠前列。（分段）澳门道教科仪音乐除了在正一派火居道院延绵二百年外，20世纪60年代，吴庆云道院吴玉生道长不拘门户，分别传进澳门及香港的道教坛堂，拓展澳门道教科仪音乐流布的范围。（分段）20世纪60年代开始，随着澳门经济转型，城市化加剧，传统宗教仪式渐被简化，道场法事不复兴旺，正一派道士人数因此大幅锐减，富有传统本土特式的澳门道教科仪音乐面临失传危机。（分段）为了保留及抢救澳门这一民族宝贵文化遗产，澳门道教协会于2002年成立后，旋即开展了一连串保护工作：开办道教文化科仪研习班，成立澳门道乐团，组成澳门道教协会法务团，举行道教音乐欣赏会，录制《玄门早晚堂功课经》光盘，并于2006年专诚邀请原武汉音乐学院道教音乐研究室主任、新加坡道乐团音乐顾问兼导师王忠人副教授莅澳进行道教音乐记谱工作，共记录了五百多首曲谱。此外，已编成《澳门道教科仪音乐》一书，即将出版。（分段）

凤阳民歌是流传于安徽省东北部凤阳县特色鲜明的歌种。可分为生活民歌、情歌、时政歌、劳动歌几大类，计有300首之多。尤其以《凤阳花鼓》、《鲜花调》（《茉莉花》）比较有名。（分段）自明朝中叶以后，凤阳民歌除在当地流传外，还有相当数量的凤阳民歌随着《凤阳花鼓》到处流传，尤以江南、北京、山西为多。20世纪初，凤阳民歌是当时录制唱片的民间艺术之一，有10首之多，风靡一时。其中，以“金嗓子”周璇演唱的《凤阳花鼓》最为著名。1935年，凤阳民歌《新凤阳歌》作为电影《大路》的插曲，由黎莉莉演唱，引起强烈反响。（分段）凤阳民歌以反映不同历史时期人民群众日常生活情景为主，如《杨姑娘上吊》、《姑娘吵架》等；情歌的数量最多，也最受民众喜爱，如《打菜苔》、《送郎》、《二姑娘倒贴》等，反映了旧社会青年女子对婚姻爱情的美好向往和追求；劳动歌是指在生产劳动中唱的歌，有秧歌和号子之分，当地最流行的是打夯歌；时政歌主要反映人民群众对社会事件的认识态度，有歌颂的，也有讽刺的，政治色彩浓厚，如《十杯酒》、《土改歌子》和《打离婚》等。（分段）凤阳民歌的历史价值在于：它以生动朴实的形式内容反映了不同时期人民群众的生活情境、理想和追求，成为活态的珍贵音乐史资料。自明朝中叶，凤阳民歌随《凤阳花鼓》流传到其他地区，产生了广泛的影响。（分段）

九江山歌是以“三声腔”为典型特征，流传于江西省西北部九江县（汉初建县，名为“柴桑”）的山歌类型。（分段）九江山歌在九江传唱已有千余年历史，唐代诗人白居易《霖雨苦多江湖暴涨块然独望因题北亭》中“篱根舟子语，巷口钓人歌”的诗句，反映了九江当时山歌流传盛况。明代九江府志中，有“山歌本是古人留，不唱山歌忘了祖”的记载。1996年3月出版的《中国民间歌曲集成·江西卷》九江“三声腔”山歌已有50首作品入选。2007年，九江“三声腔”山歌被列入江西省第二批省级非物质文化遗产保护名录。（分段）九江“三声腔”山歌，题材广泛，内容丰富，其主要价值：一是声腔多变，分高腔、平腔、低腔。高腔山歌定调高、句幅宽、拖腔长，俗称“打窄音”、“挣红脸”；平腔山歌定调较低，句幅匀称，刻画细腻，长于抒情叙事；低腔山歌发音低弱，人们常用低腔山歌吟唱长篇故事。二是“唱白口”，人们可随时随地见人、见物触景生情，随口唱来。三是体裁为“三声”宫调五句体式，歌词多排比句。九江山歌独特的风格在我国民间音乐中具有重要的地位。（分段）九江山歌“以口相传，即兴而歌”的方式世代传承，具有广泛的群众基础。“心想唱歌就唱歌，我的山歌比你多，日唱山歌当茶饭，夜唱山歌当被窝，口唱山歌心快活。”用生活中的普通语言，唱出了人们心底对山歌的感情。九江山歌以丰富的想象力、真挚的情感、淳朴的语言、巧妙的手法，给人以无穷的回味。（分段）

利川位于湖北省西南边陲，是恩施土家族苗族自治州的一个县级市。从古至今，一直是巴人及其后裔土家族人的聚居地。（分段）利川灯歌（又名灯调）是当地土家族人逢年过节时，沿街沿村，划地为台，以彩龙船、车车灯为主要道具的一种传统民间歌唱。据利川柏杨17代灯歌嫡系传人全友发（69岁）说：利川灯歌始于清初，最先是由落第秀才谭功朝（鼓师、歌师傅）和吐祥（清至1949年该地属湖北利川，新中国成立后划归今重庆市奉节县）乔国富（外号“乔幺妹”）等人把本地传统民歌、锣鼓和花灯结合起来形成的。新中国成立前已历朝、福、久、远、艺、康、永、长、德、高、年、乐、九、田、美、佐16代，距今约有三百年的历史。（分段）利川灯歌内容以贺喜祝福、农事耕作、风光习俗和男女情爱为多，既有传统唱段，也可即兴创作。歌词句式以七字句破四字、三字加衬词（或衬句）最为普遍，也有五字句（或十字句破五字）加衬词（或衬句）的。徵、羽调式较多，旋律多下行，多小跳和级进。音调结构以“三音腔”最典型。衬词衬句丰富多彩，妙趣横生。蹁跹进退，踏歌赴节，打一遍锣鼓划一遍船唱一段歌，祥和、热烈。道具彩龙船是对祭祀屈原龙舟竞渡的艺术模拟。旱地划船，迎亲祝福，构思巧妙。蛮儿巴女齐声唱，传统歌曲无论是调式、句式、产生流行地域以及歌唱者的族属都多与古代巴人所唱巴歌、竹枝歌一脉相承，是巴歌、竹枝歌在利川流传至今存活的载体之一。（分段）利川灯歌是鄂西南土家族灯歌的代表，是我国灯歌中一支濒临灭绝的少数民族传统音乐的活体遗存。初步挖掘整理结果表明，利川传统灯歌民间仅存五十余首，尚在传唱的不足十首，亟待保护。（分段）

天门民歌主要流传于江汉平原、汉水流域的天门、沔阳（仙桃）、潜江、汉川、洪湖、钟祥、京山、应城等县市。（分段）天门民歌是楚音乐的一个重要分支，歌词具有古代楚辞清雅、新奇的特点，音乐具有楚乐“八音”的特征；又饱含江汉平原水乡地域特色。它是天门乃至整个江汉平原众多艺术的母体，它孕育了荆州花鼓戏四大主腔的高腔、打锣腔，它的小调成为歌腔皮影的唱腔和碟子小曲、三棒鼓的固定曲牌。（分段）目前，共搜集传统天门民歌八百四十余首。内容涉及宗教、历史、劳动、生活、爱情等诸方面。体裁分为“号子”、“田歌”、“小调”、“灯歌”、“宗教歌”、“儿歌”六大类，其中，田歌、小调数量居多。《洪湖赤卫队》主题歌《洪湖水，浪打浪》即根据天门民歌《襄河谣》、《月望郎》改编而成。传统民歌《幸福歌》、《小女婿》、《薅黄瓜》等至今仍广为传唱。2009年，天门民歌《幸福歌》作为湖北民歌的代表作，被《普通高中课程标准实验教科书·音乐》收录为全国音乐鉴赏教材。（分段）从新中国成立初期到20世纪80年代初，以湖北省著名歌唱家蒋桂英为代表的一批艺人，把天门民歌唱出湖北、唱到北京，多次进中南海演出，天门民歌几乎成为湖北民歌的代名词。（分段）

临高渔歌是海南省传统民歌的重要歌种，主要流传在海南省临高地区。（分段）汉代以来就有来自内地的渔民迁入今之临高县（汉时儋郡属地），以捕鱼为生。宋代临高的渔业已相当发达。渔民习惯住在海边，成年的未婚男女有集中居住的习俗，聚居的地方称为“男子馆”、“女子馆”。天高月明之夜，他（她）们集中到沙滩上斗歌，“渔歌唱晚”的歌声此起彼落。渔民出海，渔歌也随着在海上飘荡。渔场、村场处处都是赛歌场。（分段）临高渔歌是临高渔民生活的写照，题材广泛，内容丰富，历史人文、渔乡风光、捕鱼织网、爱情生活、祭祀海上保护神等等，无所不歌。渔歌具有浓郁的“海味”，曲调似大海般辽阔，似浪花般优美。悠扬抒情的“哩哩美调”在渔乡几乎家喻户晓，在省内外也享有盛名。“哩哩美调”经国家教委审定被编入初中音乐教材。（分段）临高渔歌备受文艺家、音乐家的青睐。1962年，我国戏剧大家田汉到临高考察采风，赋诗赞道：“椰子林边几曲歌，文澜江水袅新波。此间亦有刘三妹，唱得临高生产多。”1977年，我国著名作曲家黄准到临高采风，称“临高渔歌‘哩哩美’是中国最好的渔歌之一”。著名作曲家吕远到临高采风，吸收渔歌“哩哩美调”的优美旋律，创作电影插曲《西沙，可爱的家乡》。临高县因渔歌的名牌，2003年被国家文化部授予“中国民间艺术之乡”称号。2007年11月，在舟山群岛举行的“中国渔歌邀请赛”中荣获一等奖。（分段）近年来，临高渔歌由于受时尚流行音乐的冲击而出现后继乏人的危机，2008年入选海南省非物质文化遗产名录。（分段）

弥渡民歌是指流传于云南省弥渡县境内的汉族和少数民族民歌。（分段）清嘉庆初年《滇系》所记“山歌九章”有力地证明了弥渡民歌的悠久历史。20世纪50年代以来，随着《小河淌水》、《十大姐》、《绣荷包》、《弥渡山歌》等一批弥渡传统民歌、改编民歌在国内外广为传播，“弥渡民歌”作为一个音乐名称逐渐在全国产生广泛影响，成为我国知名度很高的民歌品类。（分段）弥渡民歌内容丰富，形式多样，真实反映了人民群众的生产生活和思想情感，以民族分类可分为汉族民歌和少数民族民歌两类，以音乐体裁则分为山歌、小调、舞蹈歌、风俗歌等类型，曲调极为丰富，旋律婉转悠扬。代表性曲调，山歌类有《小河淌水》、《弥渡山歌》、《埂子调》、《密滴调》、《密祉调》、《放羊调》、《过山调》等；小调有《赶马调》、《绣荷包》、《绣香袋》等；舞蹈歌有《十大姐》和多种《打歌调》；风俗歌有《迎亲调》、《送亲调》、《哭亡调》、《指路歌》、《祭祀歌》等。（分段）弥渡民歌以师传、家传、自学为传承形式。随着社会发展和老一辈民间歌手相继去世，弥渡民歌的传承出现了断层，面临着极大的生存危机。为此，弥渡县委、县政府已经提出“借助‘小河淌水’品牌，建设花灯文化名县”的文化发展思路，修建“小河淌水”意境区、对歌场，编辑出版《弥渡花灯民歌》中小学乡土教材，发行原生态《弥渡民歌选辑》DVD，《弥渡行》VCD，举办民歌对唱大赛等活动，为弥渡民歌的持续发展创造了良好的社会环境。（分段）

青海汉族民间小调是一种具有深厚历史传统与民俗紧密结合的民间歌曲。其主要流传地在青海东部的汉族聚居地区。因受地理和历史演变的影响，这里的汉族民间小调蕴藏丰富、色彩多样，并以其特有的高原风格在我国民间歌曲中占有独特的位置。（分段）每年春节期间，当地总会举行热烈、隆重的民间社火活动，届时，人们一边扭秧歌，玩龙灯、狮子、旱船，一边载歌载舞自娱。其中所唱的民歌，多数为一些富有地方特色的传统小调，代表性曲目有《放风筝》、《织手巾》、《五更鸟》、《四季歌》等。青海汉族小调是汉族民歌中数量较多的歌种，它流传广泛，形式规整，词曲相对固定，表现手法多样，旋律动听，表情细腻，多在群众休闲、娱乐和集庆场合中演唱。内容涉及社会生活各个方面，多为分节歌形式，歌词以五字句、七字句为主，其他各种句式也都有所见，又以四句为一段的居多，而多到几十句为一段的往往和各种历史故事或人物，以及各种题材的叙事歌有关。（分段）青海汉族民间小调演唱的题材广泛，凡社会生活、士农工商职业活动，民俗风情、颂古论今、故事传说、妇女苦难等，均为青海汉族小调咏唱材料。演唱青海汉族小调一般由三弦、竹笛、板胡（或中胡、四胡、二胡）、碰铃伴奏。（分段）青海汉族民间小调对研究当地历史、民族、宗教、信仰、民俗、民风、地方志等都有一定的参考和借鉴的价值。尤其是对中原文化在青藏高原的传播、融汇，以及当地各族人民的生活观、价值观、民俗民风的演化等都产生了一定的影响。（分段）

《阿里郎打令》是中国朝鲜族抒情民歌的代表性作品，在中国朝鲜族群众中具有极大的影响力。阿里郎歌曲群的内涵包括对翻越“阿里郎山冈”的“郎”的真挚爱情，对抛下妻子翻越“阿里郎山冈”的“郎”的怨恨，以及对翻越“阿里郎山冈”后的美好未来和美好生活的憧憬和向往，生动地表现了中国朝鲜族的内心世界。歌曲群具有旋律明朗、优美动听、感情哀婉等特征。（分段）《阿里郎打令》的歌词和旋律充分体现了朝鲜民族的传统风俗，长期在民间用口头传唱的形式流传下来，并经过加工、发展和变化流传至今。《阿里郎打令》无论是歌词还是音乐，所要表达的内容不仅简单易懂，而且极其口语化，无论在中国任何一个地方，只要唱起《阿里郎打令》，谁都会知道这是中国朝鲜族最具代表性的民歌。（分段）《阿里郎打令》既能由音乐造诣较高的歌唱家来演唱，也能由普通群众来演唱、掌握。从《阿里郎打令》的歌词内容和旋律发展来看，既反映了强烈的传统情绪，也包含了类似现代的手法。在不同的创作年代和时期，《阿里郎打令》表现出不同的风格和样式，在历史和学术等方面都具有重要的研究价值。（分段）

哈萨克族民歌主要流传于新疆维吾尔自治区伊犁哈萨克自治州所属的伊犁州直属八县两市和塔城、阿尔泰地区，木垒、巴里坤，甘肃省的阿克塞等三个哈萨克自治县，少数分布在乌鲁木齐地区、昌吉回族自治州和博尔塔拉蒙古自治州境内的哈萨克人聚居区。（分段）哈萨克族多从事畜牧业生产，他们千百年来过着逐水草而居的游牧生活。具有浓厚、独特而绚丽多彩的草原文化特征。“歌和马是哈萨克人的两只翅膀”的民间谚语就形象地说明了民歌是哈萨克族人民生活中不可缺少的亲密伴侣。（分段）哈萨克族民歌演唱是在各种喜庆节日、家庭聚会中不可缺少的一种主要民间娱乐方式，从内容上可分为劳动歌曲、颂歌、爱情歌曲、习俗歌曲四类，表演形式可分为独唱、重唱、弹唱、清唱、对唱等。（分段）哈萨克族民歌不仅是哈萨克人民喜怒哀乐、悲欢离合生活的真实写照，也是反映社会和历史的一面镜子，集中体现了哈萨克族的历史文化、民族精神、风土人情、生活习俗、心理素质和审美情趣，具有很强的教育功能。（分段）近年来，由于汉语盛行，哈萨克母语式微，哈萨克族民歌面临前所未有的生存困境，尤其是哈萨克族古老的民间艺术形式瑰宝之一——托勒傲处在面临消失、变形、失调走样的濒危状态，急需保护与传承。（分段）

塔吉克族民歌是塔吉克族传统音乐的重要遗产，从音乐到歌词都有帕米尔高原的特点和民族特色，它是塔吉克族文化的重要组成部分，具有悠久的历史。远古时代，塔吉克族民歌正是伴随着塔吉克族宗教文化从远古一路走来，忠实地记录了塔吉克族的发展历史。塔吉克族民歌主要流传于塔什库尔干塔吉克自治县及周边高原地区。塔吉克族主要从事农牧业，能歌善舞，民歌成为他们生活中不可分割的一部分。（分段）塔吉克族的民歌内容十分广泛。流传至今的民歌主要有反映古老的社会生活、伦理道德、团结互助、助人为乐、民情风俗、歌颂爱情和宗教活动的内容。更多的是表达爱情这一主题，青年男女在谈情说爱时，也还采取“柔巴依”（四句一联或对唱）的形式进行对唱，表达爱慕和思念之情。其种类主要包括：习俗歌、情歌、叙述长诗歌、挽歌、宗教歌和幽默歌等。（分段）塔吉克族民歌保持着古朴、独特的风格。从体裁和功能角度看，塔吉克族民歌包括了一些伴奏舞蹈的民歌，因而，塔吉克族民歌中的旋律变化多样，有快、慢不同节奏的各类民歌。塔吉克人在民歌演唱时按照民歌的不同内容和曲调，在节日、婚礼和劳动之余，聚集在一起，用鹰笛、手鼓和热瓦甫等乐器伴奏，民间歌手动情欢歌，群众翩翩起舞。塔吉克族民歌主要是以家族传承和师徒传承的方式，一代一代地传承至今。（分段）塔吉克族民歌具有鲜明的民族特色，对研究我国少数民族民歌和音乐学有着重要的价值。随着现代流行歌曲传播，青年一代对古老的塔吉克族民歌渐渐遗忘。现在会唱传统民歌的歌手，年龄都在55岁以上，真正能唱全的人更是寥寥无几，且年龄偏大，后继无人，出现断代情况，处于濒危状态。（分段）

茅山号子源于江苏省兴化市茅山镇，在苏中里下河地区流传甚广。传说茅山号子与孟姜女寻夫到长城的故事有关。相传，孟姜女行至山海关，看到老弱病残者背石扛土，不堪重负又不敢在监工面前喘气呻吟，遂教他们用“哼号”一问一答的方法来顺气省力，并逐渐形成了劳动号子，茅山籍民夫将孟姜女所传的号子带回到家乡。（分段）茅山号子按演唱形式可分为车水号子、栽秧号子、薅草号子、挑担号子、碾场号子、掼把号子、牛车号子等，其中以“栽秧号子”独占鳌头，俗称“小妹妹”；从音乐结构上可分为长号子、短号子；内容上有唱古代人物忠孝节义的，有咏农家四季悠然自得生活的，还有歌颂男女之间纯真朴素爱情的；场合上涉及田畔场头、圩堤渠边院落，并逐步走进舞台。茅山号子多数是一人领唱众人和、一问一答、一唱一和。茅山号子音调旋律舒缓平实，音乐节奏明快有力，演唱速度快慢自由，歌唱形式分合有致，特别是合唱部分形成了高低协调、咏叹自如的独特民歌特色。在演唱风格上，茅山人打号子行腔稳健，咬字有力，男人嗓子粗，女人嗓子柔，吐音清晰，整个曲调富有弹性，既有江南一带的柔美委婉，又有苏北地区的粗犷高亢。（分段）茅山号子在全国久负盛名，在世界乐坛也小有名气。1956年，茅山镇民歌手朱香琳的茅山号子唱到中南海，受到毛主席等中央领导人接见，并在世界青年联欢节上获银质奖。此后，朱香琳、汤晓玲、时彬一等不断以茅山号子在各类表演中获奖。作为兴化市的特色文化品牌之一的“茅山号子”已编入音乐教材，走进中、小学校园。目前，茅山镇全镇民歌手有四千多人，村村有茅山号子演唱队，镇里每年都要举办“茅山号子大家赛”活动。（分段）

菏泽弦索乐是由几件弹拨乐器和拉弦乐器结合在一起演奏的合奏形式。因其风格典雅而享有“雅乐”之称，又由于它历史悠久而被称为“古乐”。主要分布在山东省菏泽市（古称曹州）的郓城、鄄城等县的乡村。（分段）菏泽弦索乐通常由筝、扬琴、琵琶、胡琴（又称“如意勾”，一种琴杆头上刻有古代宫廷“玉如意”的弓弦乐器）等丝弦乐器合乐演奏，有时只有筝、扬琴二者合奏，或是筝与扬琴、琵琶合奏，亦有加入软弓胡、坠胡等合奏的形式，乐器组合灵活多样，演奏乐器可增可减。（分段）菏泽弦索乐有古曲十大套，每一套均是“八板体”的套曲形式，民间俗称“碰八板”。又因其每个曲子的八个乐句各有八板，全曲另加四板的结构形式，而被称为“六十八板”。民间艺人们说，六十八板是先人们根据《周易》六十四卦加上春、夏、秋、冬四季制定的。“碰八板”所使用的乐器构成不同的声部，这些声部的旋律都是由母曲《八板》派生出来的，所以完全可以“碰”在一起，构成一个统一和谐的整体。其旋律音调优雅柔美，和声织体浑厚动听，既有古色古香的风格，又有鲜明的地方色彩。具有较高的学术研究价值、艺术价值和欣赏价值。（分段）在民间，弦索乐是艺人们自娱自乐的一种活动方式，常利用赶庙会、逢年过节或是冬闲时期，在寺庙、家庭院落等地演奏。他们大都会演奏两三种乐器，一旦在缺少人手时能操起其他乐器演奏。历年代表人物有：马义温、王乐涌、黎邦荣、张念中、石登岩、张为台、张应易、张良之、张孝伦、张心善等。（分段）近些年来，由于一些传统的文化空间逐渐消失，一些颇有造诣的民间艺人年事已高或相继谢世，能演奏古曲和全面掌握传统演奏技法的人员已经不多，急需保护与传承。（分段）

纳西族白沙细乐又名“崩时细哩”、“别时细梨”、“别时谢礼”，是纳西先民创制的一部器乐、声乐及舞蹈相结合的古典音乐套曲。流传于丽江市古城区和玉龙纳西族自治县。（分段）在长期的历史发展进程中，纳西族的先民受东汉“白狼献诗”影响，“俗好饮酒歌舞”（唐《蛮书》），后逐渐成为一个能歌善舞、富有音乐天赋而充满哲思的民族。白沙细乐的历史渊源原有两说，一说“元氏遗音，靡靡切切，酸楚动人，相传世祖临别所赠，故名别时谢礼”；二说为纳西族民间凭吊战争亡灵之乐。说法各异，暂无确考。据已故纳西族著名老艺人和锡典有据可考的传承谱牒，至少在两百年前丽江已盛行此乐，所表现的是生离死别、怀恋缱绻的感情。（分段）相传白沙细乐有10个调，现存8个调，分别是“笃”、“一封书”、“三思及”、“美丽的白云”、“公主哭”、“跺蹉”、“南曲”和“北曲”。乐器有横笛、直笛、芦管、苏古笃、小曲项琵琶、古筝、二簧、胡琴，演奏至少要有8人并以合奏为主，同时也伴歌舞。赤足舞（跺磋）、云雀（“劳马磋”）、弓矢舞（“抗磋”）、白鹤舞（“夸磋”）等在送葬时奏跳。白沙细乐是元明遗音与纳西民间音乐的美满结合，是经过相当长的时间才逐步形成的套曲，其构思独到，器乐兼歌并舞，意境深宽，曲调抒情，旋律委婉流畅。（分段）目前，在丽江范围内能演奏白沙细乐的传人已越来越少，丽江各级政府及相关部门为弘扬白沙细乐做了许多行之有效的工作，制定《纳西族民间音乐保护和管理办法》等，成立了行业协会和传习馆，专门将黄山镇长水村作为其保护点，并命名和凛毅为传承人，提供相应条件让他收徒授艺。（分段）（分段）

伽倻琴又称“朝鲜筝”，是朝鲜族最具代表性的弹拨弦鸣乐器，流行于吉林、辽宁、黑龙江、内蒙古、河北等省区，尤以延边朝鲜族自治州最为盛行。（分段）伽倻琴音色柔和，琴声深沉，外形似筝。据朝鲜古籍《三国史记》记载：“伽倻琴，亦法中国乐部筝而为之。……伽倻琴虽与筝制度小异，大概似之。”因此，伽倻琴的产生至少可以追溯到伽倻国存在至灭亡之前于勒携琴投奔新罗真兴王的年代（42—551）。到19世纪末，伽倻琴音乐达到高峰，音乐从缓慢的宫廷乐，逐渐转变为轻快而活泼的散调。原来流传下来的伽倻琴，因不适合演奏散调的快音而改制成散调伽倻琴，流传至今。伽倻琴也于19世纪末由朝鲜传入中国朝鲜族居住地区，并在民间得以传承。（分段）伽倻琴艺术是朝鲜族传统音乐文化的典型代表，无论是它的造型、制作材料，还是它的音质音色、音乐表现风格和演奏方法，均体现着朝鲜族人民的性格内涵，充分反映了中国朝鲜族人民生活的历史形态。（分段）随着社会的进步和音乐文化的创新，互联网的蓬勃发展，各种文化艺术、娱乐形式不断出现和丰富，使伽倻琴艺术赖以生存、发展的社会基础发生了变革，伽倻琴艺术的演出区域、演出市场和观众均呈下滑趋势，演出展示平台日益减少，急需保护。（分段）

独弦琴艺术是京族所拥有的传统器乐艺术，主要流布于广西壮族自治区东兴市京族聚居区，包括东兴市江平镇的巫头、山心、万尾三个岛屿（俗称“京族三岛”）及其附近的潭吉、竹山、红坎、恒望、米漏等村屯。（分段）1511年以来，京族先民陆续从越南迁到目前的聚居地，在近五百年的历史发展过程中，京族虽然受到了汉族、壮族民族文化的影响，但其独弦琴演奏艺术却一直保持着较为浓郁的民族特色。（分段）京族独弦琴艺术主要包括独弦琴制作技艺和独弦琴演奏艺术。（分段）京族独弦琴因制作材质不同而分为竹制和木制两种。从20世纪50年代开始，京族独弦琴除了本源的长箱形外，还增添了长条形、龙头形，琴面上像古琴那样标出泛音位置，也有的在琴面上增设木制指板，上嵌16个品位，能快速演奏泛音，丰富了演奏技巧。（分段）演奏独弦琴采取坐式和站式两种姿势。演奏时，多将琴横置于桌子、架子或双腿上，或将琴尾置于腿上，琴头放置于地面或架子上，右手持挑棒或竹签弹奏，左手握摇杆，通过推、拉改变弦的张力，改变弦的长度，以获得不同的音高。（分段）京族独弦琴的演奏技巧十分丰富，常用的弹奏方法主要有正弹法、反弹法、刮奏、击奏、点奏等。（分段）在长期的发展过程中，京族独弦琴艺术形成了历史的悠久性、深刻性，形式的多样性，曲目的丰富性和艺术的独特性等主要特征，并具有独特的历史价值、鲜明的艺术价值、多元的学术价值，是民族认同的重要纽带和文化交流的重要载体。（分段）

库布孜是哈萨克族古老的拉弦乐器，琴身为木制，由琴杆、弦轴、弓子及音箱组成。库布孜主要流传在伊犁哈萨克自治州、昌吉回族自治州及巴里坤哈萨克自治县境内的哈萨克人聚居区。在哈萨克斯坦、乌兹别克斯坦、俄罗斯和蒙古等国家也有分布。哈萨克族库布孜项目内容包括库布孜制作工艺、库布孜演奏技艺和库布孜曲三部分。（分段）关于库布孜的起源，学界看法不一，大多数学者认为库布孜的创始人与传播人皆为阔尔库特先哲。但是也有人坚持哈萨克族库布孜的创制时间可追溯至公元前夜至公元3世纪左右，远远早于阔尔库特先哲生活的7至8世纪。古代的库布孜多为哈萨克族巴克思（萨满巫师）用在作法仪式上，主要以口传心授的方式传承。（分段）库布孜右手持弓拉奏，左手用食指、中指、无名指的指甲根触弦发音，演奏技法灵活多样，有揉弦、颤音、泛音、双音、滑音、击音等左手技能，还有拉弦、跳弦、拨弦等弓法技能，使库布孜曲旋律美妙动听且富于内涵。多种不同的演奏技法使库布孜乐曲的节奏很丰富。各种单拍子、复拍子、混合节拍在库布孜乐曲中常见不鲜。有些乐曲通过多种节拍、节奏的变换组合，推动乐曲的发展，造成强烈的艺术效果，时有出现的增值节拍，更为乐曲带来了独特的韵味。（分段）库布孜乐曲中常见的调式有具有大调式特点的Do调和Sol调；具有小调式特点的La调和Re调。转调、离调手法也是推动乐曲发展和产生艺术表现力的重要手段。（分段）

太平鼓是老百姓自娱自乐、集体传承、集体发展的民间舞蹈，具有广泛的群众基础和深厚的历史渊源，在当地的民俗活动中发挥着重要的作用。（分段）太平鼓自明代起在北京流传，清初，京城内外太平鼓极为盛行。清末，太平鼓传入门头沟地区。历史上门头沟很多村落家家户户、男女老少几乎都会击打太平鼓，清代宫廷中旧历除夕也要击打太平鼓，取其“太平”之意，所以北京也称太平鼓为“迎年鼓”。太平鼓在每年的腊月和正月最为活跃，在当地的岁时民俗活动中很吸引人，百姓们击打太平鼓更是对太平盛世国泰民安的期盼。打太平鼓不仅可以烘托节日气氛，在某种程度上也可以折射出北京地区的节庆习俗。（分段）太平鼓具有一套完整的民间肢体语言，如：因过去妇女缠足形成的韵律特征“扭劲”、“颤劲”，男性舞者特有的“劲”、“艮劲”，以及你追我赶、男追女逐的情趣。在耍鼓、步伐、队形变化方面均体现出了中国传统审美理念，这些都具有鲜明的地方色彩。作为这一舞蹈品种的标志性舞具——太平鼓，从制作工艺到与舞蹈动作的有机结合，已经超脱了作为乐器音响载体的单纯功能，而成为这一地区具有强烈地域文化象征的器物，是当地老百姓文化认同的标志。（分段）太平鼓植根于民间、成长于民间、繁茂于民间，老百姓对太平鼓的喜爱、老艺人对太平鼓的执着使太平鼓得以延续，而民间太平鼓的发扬与创新将使民间艺人们的生命充满活力。（分段）

太平鼓又称“扇鼓”、“单鼓”、“羊皮鼓”，是北京地区独特的一种民间节庆舞蹈。它明代即出现于北京地区，清代以后日渐盛行，具有广泛的群众基础。京西太平鼓早期是一种来自满族妇女的集体歌舞，至20世纪初才有男子加入。太平鼓活动在每年农历的腊月初一至来年二月初举行，所以北京地区也称之为“迎年鼓”。击打太平鼓象征着天下太平安乐，具有特殊的祈福迎新之意。（分段）石景山太平鼓至今已有两百多年的历史，以北京市石景山区的五里坨、模式口、北辛安、古城村、衙门口等村最为盛行，每年正月和腊月是它的活跃期。太平鼓大如蒲扇，下安鼓柄，有正圆、扁圆、梯形、八角形等多种鼓形。它以三种方式在民间传承，其中最主要的是家族传承，其次是村民自发学习传承。（分段）石景山太平鼓风趣幽默，生活气息浓郁，可以通过节奏变化表现出不同情绪。鼓既是乐器，又是道具，表演时和舞有机配合，可边打边舞，也可间打间唱。舞者左手摇环，右手击鼓，发出清脆的音响，随着鼓点的节奏翩翩起舞，女性舞者的基本动律是“扭劲”和“颤劲”，男性舞者的基本动律是“搧劲”和“艮劲”。太平鼓音乐主要由鼓点和曲调两部分组成，鼓点有十几种之多，击打太平鼓手法多种多样，包括正面击、反面击、敲鼓心、打鼓沿、上下左右震颤铁环等一系列的技艺。（分段）石景山太平鼓是京西太平鼓的组成部分，它历史悠久，流传广泛，内容丰富，风格独特，地域色彩浓厚，带有很强的自娱性，深受群众喜爱，具有较高的民俗学研究价值，是京西百姓文化认同的标志和村民间情感沟通的重要手段。近年来，石景山太平鼓逐渐丧失表演空间，后继乏人，急需抢救保护。

太平鼓又称“扇鼓”、“单鼓”、“羊皮鼓”，是北京地区独特的一种民间节庆舞蹈。它明代即出现于北京地区，清代以后日渐盛行，具有广泛的群众基础。京西太平鼓早期是一种来自满族妇女的集体歌舞，至20世纪初才有男子加入。太平鼓活动在每年农历的腊月初一至来年二月初举行，所以北京地区也称之为“迎年鼓”。击打太平鼓象征着天下太平安乐，具有特殊的祈福迎新之意。（分段）太平鼓自明代起即在北京流传，入清以后在京城内外极度盛行。清代宫廷逢农历除夕也会击打太平鼓，以取太平安定之意，所以太平鼓在北京又有“迎年鼓”之称。丰台区王佐镇怪村的太平鼓来源于清代宫廷，至今已有两百多年的历史。据怪村老人讲，太平鼓在当地十分盛行，家家有鼓，人人能打，村中人早年曾应邀到北京的良乡、通县及河北等地进行表演，具有较高的知名度。（分段）怪村太平鼓动作小巧，感情含蓄，节奏明快，具有较高的技术水准和艺术价值。其内容多取自村民日常生活，表演中散发着浓郁的生活气息；表演动作简单易学，队形变化丰富多样，是当地居民喜闻乐见的表演形式。（分段）怪村太平鼓中用作舞蹈道具的鼓系以桑皮纸加工而成，制作工艺独特，结实耐用，声音清脆悦耳。怪村太平鼓套路众多，最多时可达几十种，目前仍保留有“圆鼓”、“圆鼓代推磨”、“四方斗”、“六方斗”、“八方斗”、“卧娃娃”、“三人两头忙”等13套，而以“三人两头忙”和“卧娃娃”最具特色。怪村太平鼓音乐由曲牌和歌词两部分组成，曲牌又叫“鼓点”，既是套路名称，又是音乐曲牌。太平鼓曲牌以2/4拍居多；歌词在表演时打一段鼓唱一段，它主要包括“绳歌”、“十二月古人名”、“太平歌词”等内容，目前能收集到的只有“十二月古人名”和“绳歌”。（分段）怪村太平鼓是中国北方传统鼓文化的当代遗存，可以为北京地方历史文化的研究提供参考。近年来，由于生存环境的改变，怪村太平鼓后继乏人，急需抢救保护。目前，怪村村民正致力于培养太平鼓表演的后备力量，挖掘整理即将失传的珍贵资料，绘制动作图谱，将太平鼓这种深受群众喜爱的民间艺术形式完整传承下去。（分段）

秧歌是中国（主要在北方地区）广泛流传的一种极具群众性和代表性的民间舞蹈的类称，不同地区有不同称谓和风格样式。在民间，对秧歌的称谓分为两种：踩跷表演的称为“高跷秧歌”，不踩跷表演的称为“地秧歌”。近代所称的“秧歌”大多指“地秧歌”。秧歌历史悠久，南宋周密在《武林旧事》中介绍的民间舞队中就有“村田乐”的记载，清代吴锡麟的《新年杂咏抄》中明文记载了现存秧歌与宋代“村田乐”的源流关系。现各地的秧歌一般以秧歌舞队为主要形态，舞队人数少则十数人，多时达上百人，既有集体舞，也有双人舞、三人舞等多种表演形式，根据角色的需要手持相应的手绢、伞、棒、鼓、钱鞭等道具，在锣鼓、唢呐等吹打乐器的伴奏下尽情舞蹈。各地秧歌的舞法、动作和风格各不相同，有的威武雄浑，有的柔美俏丽，千姿百态，美不胜收。（分段）秧歌是中国北方最具代表性的民间舞种之一，既有表演性的，也有自娱性的，自娱娱人，深受老百姓的喜爱。各地均出现过一些有代表性的民间秧歌艺人，很多民间艺人对新中国舞蹈事业的建设发挥过重要作用。在农村经济快速发展，文化环境随之发生变化的今天，能够掌握传统秧歌技艺和纯正舞蹈风格的民间艺人已寥若晨星，保护和传承工作亟待进行。（分段）昌黎地秧歌是河北省最具代表性的民间舞种之一，分布在河北省昌黎、卢龙、抚宁、乐亭、滦县等地。它最早产生于元代，一直流传至今。（分段）昌黎地秧歌从形式到内容都有鲜明的个性。它形式上分为排街秧歌和场子秧歌两种，内容上除“平秧歌”无固定情节外，大多是“秧歌出子”。昌黎地秧歌的行当分为“妞”、“丑”、“”、“公子”几种，表演各具特色。昌黎地秧歌产生之初，各行当均由男性扮演。在角色、结构、服饰上受蒙古族文化影响，现在地秧歌中“丑”角所戴的“缨子帽”就是从蒙古族服饰发展而来的。昌黎地秧歌与当地的民间歌舞、小戏有密切联系，表现形式活泼、内容丰富，呈现出角色化、行当化的艺术特征，能深刻地表现人物的性格和情感，丰富细腻地表达动作意图，这在民间舞蹈中显得十分突出。昌黎地秧歌中著名的秧歌小戏有《扑蝴蝶》、《锯缸》、《王二小赶脚》、《傻柱子接媳妇》、《跑驴》等。昌黎地秧歌的舞蹈强调身体各部位的相互配合，肩、胯、膝、腕扭动灵活，表现诙谐有趣。以著名民间艺人周国宝为代表的周派、张谦为代表的张派、卢凤春为代表的卢派等几种地秧歌的风格流派各具魅力，家喻户晓。中华人民共和国成立后，昌黎地秧歌节目《跑驴》参加了世界青年联欢节，获得银奖。1996年，昌黎县被文化部命名为“中国民间艺术之乡”。（分段）昌黎地秧歌是一种体现农民生活情趣、舞蹈风格鲜明独特的秧歌形式，它反映了农业社会、农村生活的部分特征和农民乐观诙谐的精神风貌。但由于社会经济的迅速发展、艺人高龄化等原因，昌黎地秧歌的传承面临着严峻形势，亟待抢救和保护。

秧歌是中国（主要在北方地区）广泛流传的一种极具群众性和代表性的民间舞蹈的类称，不同地区有不同称谓和风格样式。在民间，对秧歌的称谓分为两种：踩跷表演的称为“高跷秧歌”，不踩跷表演的称为“地秧歌”。近代所称的“秧歌”大多指“地秧歌”。秧歌历史悠久，南宋周密在《武林旧事》中介绍的民间舞队中就有“村田乐”的记载，清代吴锡麟的《新年杂咏抄》中明文记载了现存秧歌与宋代“村田乐”的源流关系。现各地的秧歌一般以秧歌舞队为主要形态，舞队人数少则十数人，多时达上百人，既有集体舞，也有双人舞、三人舞等多种表演形式，根据角色的需要手持相应的手绢、伞、棒、鼓、钱鞭等道具，在锣鼓、唢呐等吹打乐器的伴奏下尽情舞蹈。各地秧歌的舞法、动作和风格各不相同，有的威武雄浑，有的柔美俏丽，千姿百态，美不胜收。（分段）秧歌是中国北方最具代表性的民间舞种之一，既有表演性的，也有自娱性的，自娱娱人，深受老百姓的喜爱。各地均出现过一些有代表性的民间秧歌艺人，很多民间艺人对新中国舞蹈事业的建设发挥过重要作用。在农村经济快速发展，文化环境随之发生变化的今天，能够掌握传统秧歌技艺和纯正舞蹈风格的民间艺人已寥若晨星，保护和传承工作亟待进行。（分段）抚顺地秧歌，有时也被称为“鞑子秧歌”，是一种形成年代久远，民族性、民间性及地域特色都极为浓厚的民间舞蹈形式，主要流传在今辽宁省抚顺满族发祥地一带。抚顺地秧歌形成于清初，一直流传至今。它与满族先世的民间舞蹈有着直接的渊源关系。据史书记载，唐代已有名为“踏锤”的舞蹈，明代有被称为“莽式”的歌舞，它们对抚顺地秧歌的形成有一定的影响作用。（分段）抚顺地秧歌中最具代表性的人物是旗装打扮的“鞑子官”和仅穿皮袄、斜挎串铃及各种生活和狩猎器具的“克里吐”（俗称“外鞑子”）。其表演动作多源自跃马、射箭、战斗之类满族原始状态的生产生活，也有的系模仿鹰、虎、熊等动作，其中多有传统舞蹈的元素。秧歌动作中的蹲、跺、盘、摆、颤等姿态丰富、刚劲豪放，具有鲜明的渔猎生活和八旗战斗生活的特色。其伴奏音乐借用了满族萨满跳神的打击乐形式，有“老三点”、“七棒”、“快鼓点”等演奏方式，与汉族秧歌有较大区别。抚顺地秧歌自清代以来一直在抚顺地区流传，深得群众喜爱。据1986年调查，当时尚有50个秧歌队在活动，然而目前渊源和传承人谱系较为清楚的只有4个秧歌队。（分段）抚顺地秧歌在民间流传久远。由于环境变化、老艺人数量减少等原因，经常性的抚顺地秧歌活动已难于开展，表演的走阵、动作也有逐渐被简化的趋势，正濒临消亡，需要大力扶持。

秧歌是中国（主要在北方地区）广泛流传的一种极具群众性和代表性的民间舞蹈的类称，不同地区有不同称谓和风格样式。在民间，对秧歌的称谓分为两种：踩跷表演的称为“高跷秧歌”，不踩跷表演的称为“地秧歌”。近代所称的“秧歌”大多指“地秧歌”。秧歌历史悠久，南宋周密在《武林旧事》中介绍的民间舞队中就有“村田乐”的记载，清代吴锡麟的《新年杂咏抄》中明文记载了现存秧歌与宋代“村田乐”的源流关系。现各地的秧歌一般以秧歌舞队为主要形态，舞队人数少则十数人，多时达上百人，既有集体舞，也有双人舞、三人舞等多种表演形式，根据角色的需要手持相应的手绢、伞、棒、鼓、钱鞭等道具，在锣鼓、唢呐等吹打乐器的伴奏下尽情舞蹈。各地秧歌的舞法、动作和风格各不相同，有的威武雄浑，有的柔美俏丽，千姿百态，美不胜收。（分段）秧歌是中国北方最具代表性的民间舞种之一，既有表演性的，也有自娱性的，自娱娱人，深受老百姓的喜爱。各地均出现过一些有代表性的民间秧歌艺人，很多民间艺人对新中国舞蹈事业的建设发挥过重要作用。在农村经济快速发展，文化环境随之发生变化的今天，能够掌握传统秧歌技艺和纯正舞蹈风格的民间艺人已寥若晨星，保护和传承工作亟待进行。（分段）鼓子秧歌分布在今山东鲁北平原的商河地区，是山东三大秧歌之一。鼓子秧歌源于北宋，成于明，盛于清。据当地著名老艺人说，北宋年间，商河一带连年受灾，包公从河南到此放粮，赈济灾民，并由他的属下把鼓子秧歌传授给当地百姓。后来每逢新春佳节人们就跑起秧歌，以示对包公的感激之情，流传至今，相沿成俗。（分段）鼓子秧歌在商河民间上至老者下至少儿都爱学会跳。全县21个乡镇，八百多个村都能组织秧歌队。秧歌队伍中有伞头、鼓子、棒槌、腊花、丑角五种角色，表演风格迥异，韵味独特。现存鼓子秧歌主要分为“行程”和“跑场”两部分，“行程”是舞队在行进或进入场地前的舞蹈；“跑场”是表演的主体，又分不同角色表演的“文场”和“武场”。鼓子秧歌表演所跑的场子队形极为丰富，有“牛鼻钳”、“勾心梅”、“一街二门”、“六六大顺”、“里四外八”、“八条街”、“四门斗”等百余种。“伞头”动作圆润，“鼓子”动作粗犷豪放，“棒槌”动作轻巧敏捷，“腊花”动作泼辣大方，而颠颤、划圆、蹲扑、跳窜等动作为各角色所共有。（分段）鼓子秧歌舞者众多，组织严密，形式完整，舞技健美，气势磅礴，蕴藏深厚的历史文化内涵，富有浓郁的时代气息和鲜明的地方特色。新中国成立后，鼓子秧歌多次参加全国民间艺术大赛，屡获大奖。1996年，商河县被文化部授予“中国民间艺术之乡”称号。鼓子秧歌的继承与发展，丰富了群众文化生活，传承了中华民族的优秀文化，具有较高的审美价值和研究价值。（分段）

秧歌是中国（主要在北方地区）广泛流传的一种极具群众性和代表性的民间舞蹈的类称，不同地区有不同称谓和风格样式。在民间，对秧歌的称谓分为两种：踩跷表演的称为“高跷秧歌”，不踩跷表演的称为“地秧歌”。近代所称的“秧歌”大多指“地秧歌”。秧歌历史悠久，南宋周密在《武林旧事》中介绍的民间舞队中就有“村田乐”的记载，清代吴锡麟的《新年杂咏抄》中明文记载了现存秧歌与宋代“村田乐”的源流关系。现各地的秧歌一般以秧歌舞队为主要形态，舞队人数少则十数人，多时达上百人，既有集体舞，也有双人舞、三人舞等多种表演形式，根据角色的需要手持相应的手绢、伞、棒、鼓、钱鞭等道具，在锣鼓、唢呐等吹打乐器的伴奏下尽情舞蹈。各地秧歌的舞法、动作和风格各不相同，有的威武雄浑，有的柔美俏丽，千姿百态，美不胜收。（分段）秧歌是中国北方最具代表性的民间舞种之一，既有表演性的，也有自娱性的，自娱娱人，深受老百姓的喜爱。各地均出现过一些有代表性的民间秧歌艺人，很多民间艺人对新中国舞蹈事业的建设发挥过重要作用。在农村经济快速发展，文化环境随之发生变化的今天，能够掌握传统秧歌技艺和纯正舞蹈风格的民间艺人已寥若晨星，保护和传承工作亟待进行。（分段）胶州秧歌是山东三大秧歌之一，又称“地秧歌”、“耍秧歌”、“跷秧歌”、“扭断腰”、“三道弯”等，流行于山东省胶州市东小屯村一带。胶州秧歌起源于清咸丰年间，据清代宋观炜所作《秧歌词》的描述推测，当时的胶州秧歌舞蹈动作、行当名称、服装道具等与现在基本相同。（分段）胶州秧歌有膏药客、翠花、扇女、小、棒槌、鼓子等角色，基本动作主要有“翠花扭三步”、“撇扇”、“小扭”、“棒花”、“丑鼓八态”等，表演程序有“开场白”、“跑场”、“小戏”三部分，跑场队形有“十字梅”、“四门斗”、“两扇门”、“正反挖心”、“大摆队”、“绳子头”等，还有《送闺女》、《三贤》、《小姑贤》、《双推磨》等小戏。胶州秧歌中，女性舞蹈动作抬重踩轻腰身飘，行走如同风摆柳，富有韧性和曲线美，“扭断腰”、“三道弯”为其代表动作；“棒槌”的动作轻脆洒脱；“鼓子”的动作有“丑鼓八态”，韵味奇特。其音乐由打击乐、唢呐牌子、民间小调三大部分组成。小戏秧歌原有72个剧目，现存135个。胶州全市现有秧歌队一百多支。中华人民共和国成立后，有关人员曾先后七次对胶州秧歌进行挖掘整理，现已将其编列为汉民族舞蹈的教材之一。1996年，小屯村被文化部授予“中国民间艺术之乡”的称号。（分段）胶州秧歌萌生于乡土，活跃于民间，在发展中自行流变，是群众自发参与、自由宣泄、自娱自乐的广场民间艺术，展现了胶东农村女性特有的健美体态和情性魅力，具有较高的审美价值和艺术研究价值。

秧歌是中国（主要在北方地区）广泛流传的一种极具群众性和代表性的民间舞蹈的类称，不同地区有不同称谓和风格样式。在民间，对秧歌的称谓分为两种：踩跷表演的称为“高跷秧歌”，不踩跷表演的称为“地秧歌”。近代所称的“秧歌”大多指“地秧歌”。秧歌历史悠久，南宋周密在《武林旧事》中介绍的民间舞队中就有“村田乐”的记载，清代吴锡麟的《新年杂咏抄》中明文记载了现存秧歌与宋代“村田乐”的源流关系。现各地的秧歌一般以秧歌舞队为主要形态，舞队人数少则十数人，多时达上百人，既有集体舞，也有双人舞、三人舞等多种表演形式，根据角色的需要手持相应的手绢、伞、棒、鼓、钱鞭等道具，在锣鼓、唢呐等吹打乐器的伴奏下尽情舞蹈。各地秧歌的舞法、动作和风格各不相同，有的威武雄浑，有的柔美俏丽，千姿百态，美不胜收。（分段）秧歌是中国北方最具代表性的民间舞种之一，既有表演性的，也有自娱性的，自娱娱人，深受老百姓的喜爱。各地均出现过一些有代表性的民间秧歌艺人，很多民间艺人对新中国舞蹈事业的建设发挥过重要作用。在农村经济快速发展，文化环境随之发生变化的今天，能够掌握传统秧歌技艺和纯正舞蹈风格的民间艺人已寥若晨星，保护和传承工作亟待进行。（分段）海阳大秧歌是山东三大秧歌之一，系民间社火中的舞蹈部分，流行于山东半岛南翼、黄海之滨的海阳市一带。（分段）海阳大秧歌是一种集歌、舞、戏于一体的民间艺术形式，它遍布海阳的十余处乡镇，并辐射至周边地区。据海阳赵家庄《赵氏谱书》记载：“二世祖（赵）通，世袭（大嵩卫）指挥、镇抚，诰封武略将军。洪熙元年，欣逢五世同堂，上赐‘七叶衍祥'金额，悬匾谷旦，诸位指挥偕缙绅光临赐贺。乐舞生闻《韶》，率其创练之秧歌，舞唱于庭，其乐融融。”据此可知，海阳秧歌实创于明代。（分段）海阳大秧歌表演内容丰富，队伍结构严谨，主要由三部分组成。出行时排在最前列的是执事部分，其次是乐队，随后是舞队。舞队有各类角色几十人，其中包括指挥者——药大夫，集体表演者——花鼓、小、霸王鞭，双人表演者——货郎与翠花、箍漏与王大娘、丑婆与傻小子、老头与老婆、相公与媳妇等，排在最后的是秧歌剧人物或戏曲杂扮者。秧歌队常用阵式有“二龙吐须”、“八卦斗”、“龙摆尾”、“龙盘尾”、“二龙绞柱”、“三鱼争头”、“众星捧月”等。海阳秧歌舞蹈动作的突出特点是跑扭结合，舞者在奔跑中扭动，女性扭腰挽扇、上步抖肩，活泼大方；男性颤步晃头、挥臂换肩，爽朗风趣。（分段）海阳大秧歌是海阳人民集体智慧和创造精神的体现，在现实中，海阳秧歌鲜明地展现了海阳农村百姓的精神风貌和性格特征，是一方地域文化的重要组成部分，具有审美价值和历史价值，对于丰富群众的文化生活、构建和谐社会起到了重要的促进作用。海阳大秧歌现已被编列为汉民族舞蹈教材之一。1996年，海阳市被文化部命名为“中国民间艺术之乡”。

秧歌是中国（主要在北方地区）广泛流传的一种极具群众性和代表性的民间舞蹈的类称，不同地区有不同称谓和风格样式。在民间，对秧歌的称谓分为两种：踩跷表演的称为“高跷秧歌”，不踩跷表演的称为“地秧歌”。近代所称的“秧歌”大多指“地秧歌”。秧歌历史悠久，南宋周密在《武林旧事》中介绍的民间舞队中就有“村田乐”的记载，清代吴锡麟的《新年杂咏抄》中明文记载了现存秧歌与宋代“村田乐”的源流关系。现各地的秧歌一般以秧歌舞队为主要形态，舞队人数少则十数人，多时达上百人，既有集体舞，也有双人舞、三人舞等多种表演形式，根据角色的需要手持相应的手绢、伞、棒、鼓、钱鞭等道具，在锣鼓、唢呐等吹打乐器的伴奏下尽情舞蹈。各地秧歌的舞法、动作和风格各不相同，有的威武雄浑，有的柔美俏丽，千姿百态，美不胜收。（分段）秧歌是中国北方最具代表性的民间舞种之一，既有表演性的，也有自娱性的，自娱娱人，深受老百姓的喜爱。各地均出现过一些有代表性的民间秧歌艺人，很多民间艺人对新中国舞蹈事业的建设发挥过重要作用。在农村经济快速发展，文化环境随之发生变化的今天，能够掌握传统秧歌技艺和纯正舞蹈风格的民间艺人已寥若晨星，保护和传承工作亟待进行。（分段）陕北秧歌是流传于陕北高原的一种具有广泛群众性和代表性的传统舞蹈，又称“闹红火”、“闹秧歌”、“闹社火”、“闹阳歌”等。它主要分布在陕西榆林、延安、绥德、米脂等地，历史悠久，内容丰富，形式多样。其中绥德秧歌最具代表性。（分段）绥德可谓陕北秧歌的中心，那里的农村至今仍保留传统的秧歌表演程式、礼俗和风格特色，其中既有古代乡人驱傩的“神会秧歌”、“二十八宿老秧歌”，也有1942年之后才兴起的新秧歌。秧歌表演者常有数十人，有的多达近百人，在伞头的率领下，踏着铿锵的锣鼓，和着嘹亮的唢呐，作出扭、摆、走、跳、转的动作尽情欢舞。沉浸在欢乐愉快的喜庆气氛中的陕北高原秧歌表演十分红火。秧歌吸收当地流传的水船、跑驴、高跷、狮子、踢场子等形式中的艺术元素，组成浩浩荡荡的秧歌队。传统的老秧歌、神会秧歌中保存着“起场”、“谒庙”、“敬神”等祭祀礼俗，表演中还有拜门（又称沿门子）、搭彩门、踩大场、转九曲等活动。一个秧歌队从数十人到上百人不等，表演中有“原地扭”、“走十字步”、“三步一跳”、“斜身步”、“抖肩步”等，陕北秧歌分为“大场”和“小场”两种，大场队形变化丰富，有“龙摆尾”、“卷白菜”、“十字梅花”、“二龙吐水”、“十二莲灯”等数百种排列法；小场表演包括“水船”、“跑驴”、“高跷”、“霸王鞭”等。也可根据动作风格和内容划分为“文场子”、“武场子”、“踢场子”、“丑场子”等；其中“踢场子”为表现男女爱情生活的双人舞，有较高难度的舞蹈动作，需展示“软腰”、“二起脚”、“三脚不落地”、“龙爪穿云”、“金鸡独立”、“金钩倒挂”等高难技巧。陕北秧歌在1942年的延安新秧歌运动中成为主角，被赋予了新的精神风貌和时代内容，并随着革命形势的发展而传遍全国。（分段）陕北秧歌表现了陕北群众质朴、憨厚、乐观的性格，具有突出的历史文化价值。

秧歌又称“扭秧歌”，是我国汉民族具有代表性的民间舞蹈形式。它起源于插秧耕田的劳动生活，同时又和古代祭祀农神祈求丰收、祈福禳灾时所唱的颂歌、禳歌有关。在长期发展过程中，秧歌不断吸收民歌、民间武术、杂技、戏曲等民间艺术的形式技巧，逐渐由一般的演唱发展成为集体性的歌舞表演。秧歌动作丰富，形式多样，生动活泼，奔放热烈，为普通百姓所喜闻乐见，清代以后在全国各地流传广泛，成为一种深入人心的民间舞蹈样式。（分段）济阳县位于鲁北平原南部，北界商河，西北与临邑相连，徒骇河、黄河横穿东西，具有鲁北特色的济阳鼓子秧歌就产生和流传在这里。济阳鼓子秧歌历史悠久，相传兴起于明朝永乐年间，清朝年间就已普及，是黄河文化的优秀遗产。（分段）济阳鼓子秧歌的表演形式有两种：“街筒子”和“跑场子”。街筒子是秧歌队走街串巷在行进中表演，前面是鼓队，后面是秧歌队。秧歌队分为三路和五路纵队，伞在中间成一单行纵队，两侧为鼓、棒、花相间的二纵队或四纵队。在街筒子的表演中既有集体舞，又有交叉于其中的对舞，所有变化都以伞为中心。“跑场子”是秧歌队到达场地后的表演。秧歌队根据锣鼓队的位置，面向大鼓，以一伞、四鼓、二棒、二花为一组，成单行依次排列进行表演。从两侧进场到场后左右分开，沿场地边缘行进，两队在场地前场中心相遇成一大圆圈。然后听从领伞人摇动拨槌发令，开始按预定的场图跑场。秧歌队跑场图不下几十种，场图套路分“文场”、“武场”、“文武场”。“武场”节奏欢快、热烈红火、舞姿雄伟，进出皆用舞蹈动作表现。“文场”场图变化明快流畅，舞者各自保持上身姿态，按所跑的场图路线快速穿行。也就是秧歌传人们常说的“武场看打、文场看走”。“文武场”则是半文半武的场图和动作变化，在表演中经常交替使用，进时多用“武场”，出时则多用“文场”。济阳鼓子秧歌锣鼓铿锵有力，舞姿粗犷豪放，气势恢弘磅礴，情感纯朴热烈，具有旺盛的生命力和鲜明的地方风格。这种秧歌的主要角色包括伞、鼓、棒、花几类，其中伞又有丑伞和小伞之分。稳健的丑伞、俊丽的小伞、明快的手鼓、柔美的拉花组成一支特殊的演出队伍，以自由奔放的舞蹈反映出鲁北人民豪爽乐观、大方热情的性格。（分段）济阳鼓子秧歌是济阳人民智慧的结晶，也是济阳人民淳朴善良、热情好客特点的形象体现。作为民间广场舞蹈的经典，济阳鼓子秧歌在艺术上达到了很高成就，在艺术学和民俗学等方面的研究中显示出一定的价值。目前，随着时代发展和社会人文环境的变迁，济阳鼓子秧歌的生态环境日渐恶化，生存出现危机，急需抢救。

秧歌又称“扭秧歌”，是我国汉民族具有代表性的民间舞蹈形式。它起源于插秧耕田的劳动生活，同时又和古代祭祀农神祈求丰收、祈福禳灾时所唱的颂歌、禳歌有关。在长期发展过程中，秧歌不断吸收民歌、民间武术、杂技、戏曲等民间艺术的形式技巧，逐渐由一般的演唱发展成为集体性的歌舞表演。秧歌动作丰富，形式多样，生动活泼，奔放热烈，为普通百姓所喜闻乐见，清代以后在全国各地流传广泛，成为一种深入人心的民间舞蹈样式。（分段）临县伞头秧歌是一种大型民间歌舞，它起源于我国古代祭祀活动中的迎神赛会和民间傩舞，主要在晋西吕梁山区的临县及其周边地区，包括离石的西山、柳林的北山、方山的西北部及与临县隔河相望的陕北佳县、吴堡一带流传。（分段）临县伞头秧歌一般在街头和广场表演，秧歌队人数不定，少则七八十人，多则两三百人。演出时前有门旗、彩旗和鼓乐队开道，中有架鼓子和各种小会子表演，后队由龙舞、狮子舞收尾。所有参演者在伞头带领下踩着锣鼓唢呐的节奏尽情舞蹈，远望犹如一条欢腾的彩色巨龙。（分段）伞头秧歌有三十多种舞蹈场图、十多首舞蹈曲牌和四十多种演唱曲调，舞蹈以架鼓子最具特色，一支秧歌队里可以有数架鼓子。架鼓子由担任打鼓的男角、担任拉花的女角和担任扇风的丑角组成，男角打鼓，动作粗犷有力；女角耍扇，表演细腻动人；男女互相挑逗，嬉闹传情，丑角再从中插科打诨，一次次将表演推向欢快的高潮。（分段）在漫长的发展演变过程中，伞头秧歌吸收各种民间艺术养料，逐步形成了自己独特的艺术风格，在社火秧歌中独树一帜，成为黄河文化和黄土文化的典型代表。目前，临县伞头秧歌角色减少，曲牌流失，结构与内容变异，传人缺乏，面临生存危机，亟待抢救保护。

秧歌又称“扭秧歌”，是我国汉民族具有代表性的民间舞蹈形式。它起源于插秧耕田的劳动生活，同时又和古代祭祀农神祈求丰收、祈福禳灾时所唱的颂歌、禳歌有关。在长期发展过程中，秧歌不断吸收民歌、民间武术、杂技、戏曲等民间艺术的形式技巧，逐渐由一般的演唱发展成为集体性的歌舞表演。秧歌动作丰富，形式多样，生动活泼，奔放热烈，为普通百姓所喜闻乐见，清代以后在全国各地流传广泛，成为一种深入人心的民间舞蹈样式。（分段）凤秧歌是流传于山西省原平市北贾村的一种民间舞蹈，它以独特的表演道具、舞蹈形式和演唱风格在全国民间舞蹈中独树一帜。凤秧歌最早的历史记载见于清代光绪六年（1880），从最早可考的民间艺人李正环开始，承传至今已历六代。（分段）凤秧歌的传统表演形式分为过街、踩圈、开轱辘三部分。过街，主要在街头行进和广场打场子时表演，由水镲指挥，由11人至15人表演。踩圈，是过街以后的定场表演，过街时所用的腰鼓、小锣均不再用。其表现手法是叙事兼代言，跳出跳入类似表演唱，偶尔伴以简单的手势。开轱辘，演唱具有角色和故事情节的民间小戏，此外也有从戏曲中截取的片断。以上三部分既有一定的联系，又可独立存在。凤秧歌共有四十余个节目，内容绝大多数是反映农村生产和生活的，如《五峰山赶会》、《观灯》、《看地》等。在纯舞蹈表演中，男角头戴覆有竹圈的小帽，身背特制小鼓，女角手打特制小锣。男角既要把帽子上富有弹性的竹圈甩出去绕着身体，又要把腰间的花鼓敲响，其特点是动作舒缓、刚柔相济、风趣幽默、引人入胜；女角的特点是在击锣的过程中，头部、两臂前后交替摇滚，尤似鲤鱼摆尾，以精巧雅致的古典美和玲珑剔透的艺术气质给人以美的享受。（分段）凤秧歌的特色主要体现在竹圈甩帽上，受这种道具的影响，凤秧歌的舞步呈现出慢悠悠、晃悠悠的特点。与山西其他地方小戏和民歌相比，凤秧歌的演唱风格更为自由，其中运用了大量的虚词，整个曲调显现出高亢昂扬、舒缓悠长的特点。凤秧歌常与“上院”、“踩街”、“撵瘟神”等民俗活动连在一起演出，几乎成为民俗活动的一部分，因此在原平乃至晋北民俗和地方历史文化的研究中，具有不可低估的价值。随着社会环境和价值观念的变化，原平凤秧歌日趋式微，目前能够表演这一民间舞蹈的老艺人相继谢世，技艺逐渐失传，急需抢救扶持。

秧歌又称“扭秧歌”，是我国汉民族具有代表性的民间舞蹈形式。它起源于插秧耕田的劳动生活，同时又和古代祭祀农神祈求丰收、祈福禳灾时所唱的颂歌、禳歌有关。在长期发展过程中，秧歌不断吸收民歌、民间武术、杂技、戏曲等民间艺术的形式技巧，逐渐由一般的演唱发展成为集体性的歌舞表演。秧歌动作丰富，形式多样，生动活泼，奔放热烈，为普通百姓所喜闻乐见，清代以后在全国各地流传广泛，成为一种深入人心的民间舞蹈样式。（分段）汾阳地秧歌是流传在山西省汾阳市、孝义市的一种民间艺术，分为文场和武场，文场地秧歌以演唱为主，武场地秧歌以舞蹈为主。它起源于唐朝宫廷艺术，后随汾阳王郭子仪后裔传往其属地汾阳栗家庄，逐渐发展而来。（分段）汾阳武场地秧歌演员造型奇特，舞蹈形式系由武术动作和式法演变而来，表演套路丰富，变化多端。主要套路有，“开场大阵”、“二龙出水”、“蛇褪皮”、“蒜辫子”、“单勾心”、“十字花”、“三十六连勾”、“两条龙双引”等。花棒手有“叫棒”、“弓马势”、“虎势”、“恶虎扑羊”等基本势法，小锣手有“天女散花”、“踏步提锣”和“挑辫链”等，腰鼓手有“凤凰单展翅”、“朝天一炷香”等。器乐表演动作妖娆多姿、妙趣横生、舒展大方，具有浓厚的生活气息和乡土风味。（分段）汾阳地秧歌历史悠久，乡土气息浓郁，在黄河流域农耕文化和汾阳地区娱神崇祀习俗等方面的研究中具有重要的参考价值。时下，汾阳地秧歌传人匮乏，技艺日渐简单化，演出队伍萎缩，人员老化现象严重，亟待抢救。

小红门“地秧歌”是流传于北京市朝阳区小红门地区的一种传统秧歌舞蹈，全称为“太平同乐秧歌圣会”。该会保留至今的一面会旗上，有“左安门外红寺村太平同乐秧歌圣会诚起于乾隆二年”字样。该秧歌会有严格的会规、风俗和礼仪。会中人员以满族人居多，均由男子组成。（分段）小红门地秧歌主要在逢年过节和各种喜庆活动中表演。秧歌队由21人组成：扮演陀头、小二哥、文扇、武扇、渔翁、樵夫各2人；打锣、打鼓者各4人；击大号（大锣）者1人；旗手2人；挑幄（笼晃）2人。地秧歌表演以舞蹈为主，并辅以歌唱。（分段）过去，该会经常为大型庆典及祭祀活动表演，如农历正月二十五红寺村举行的祈求上天保佑庄稼丰收的“祭天仓”活动时，“添仓”（添仓就是指多收粮食，别让粮仓空着的意思）仪式完毕后，要表演地秧歌。目前，该会只将节日庆典活动延续下来，祭祀活动并没有延续。（分段）过去小红门地秧歌表演是唱舞结合。目前，会唱的人已寥寥无几，表演时已经不唱了。秧歌会中还存有大量的秧歌词，但没有唱谱，已濒于失传。据老艺人称，小红门地秧歌曾有64套表演套路，目前保留下来的也只剩22套了。

乐亭“地秧歌”是乐亭县流传范围广、历史悠久、内容丰富、形式活泼的民间传统舞蹈。（分段）乐亭地秧歌又分为“大场秧歌”和“打场秧歌”。清光绪以前，主要是以跑队形的大场秧歌为主，到宣统年间，打场秧歌逐渐增多。大场秧歌又有“串街”和“打场”两种形式。串街秧歌是沿街串巷进行表演，动作简捷，注重整体效果，气氛热烈红火，伴奏曲牌一般使用平缓的中板，常用队形有“一条龙”、“二龙出水”、“二级登楼”、“编花寨”等。打场秧歌是在广场表演，又有“大场”、“小场”之分。“大场”表演动作与串街时基本相同；“小场”又称“小出子”，主要表演有故事情节的节目，如《大头和尚逗柳翠》、《锔大缸》、《傻柱子接媳妇》等。秧歌队中的行当，大致可分文丑、武丑、文公子、武公子、妞（少女、少妇）、文（老婆）、武（老头）和童子等。（分段）乐亭地秧歌的动作丰富多彩，舞蹈时主要以扇子和手绢为道具。多年来，秧歌艺人们创造了十分丰富、美不胜收的舞扇和舞绢的动作，以及“俏步”、“弹步”、“闪腰”、“绕肩”、“扭头”、“颠点头”等有突出个性的步法和舞姿。（分段）舞蹈与音乐的默契配合是乐亭秧歌的突出特色。常用的伴奏乐器一般为唢呐大鼓、铙钹等。（分段）旧社会，“地秧歌”被上层权贵贬斥为“低级庸俗之技”，几经严令禁止，严重阻碍了秧歌艺术的发展。解放后，这种深受百姓欢迎的传统舞蹈得以复苏和发展。

阳信“鼓子秧歌”是山东代表性民间舞蹈“鼓子秧歌”的一个重要流派，主要流传在阳信县洋湖乡、温店乡镇、流坡坞、劳店乡以及附近周边县。（分段）清乾隆年间，被当地群众称为“武秧歌”。在当地老艺人中有这样一种说法：先有灵霄阁，后有大秧歌。离灵霄阁向东不远（20华里）便是武定府（今惠民县城孙武故里），在城外驻有兵营，每年正月十五军民同乐，将士们手拿兵器、旗罗伞盖舞蹈，场面恢宏壮观，舞姿粗犷豪放，动作健美大方，节奏强烈，舞到高潮，三教九流、和尚道士也加入其中，逐渐形成了今天的阳信鼓子秧歌。秧歌队的主要角色是伞、鼓、棒、花（女角）。（分段）由于舞蹈主要是跑出各种战阵队形，因此组成一个秧歌队不能少于32人，多则上百人到几百人。舞蹈全过程基本上也是典型化了的古代军事演练过程，即“阅兵、点将、布阵、开打、收兵”。据老艺人讲，鼓子秧歌所表演的就是古代军事家孙膑与庞涓打仗的故事；第一个武伞所扮演的就是孙膑。（分段）鼓子秧歌的主要伴奏乐器是大鼓和大锣、手锣、钹、大镲、小镲等。其中直径一米的大鼓是整个舞蹈的伴奏核心乐器。鼓点主要有节奏较快的“三点子”、节奏缓慢的“五点子”和节奏中速的“七点子”，这些与山东其他地区鼓子秧歌有所不同，也造就了阳信鼓子秧歌独具一格的舞蹈风格。

河北省石家庄井陉县地处太行山东麓，河北的西陲，东距省会40公里。（分段）井陉拉花产生并流传于井陉县境内，是一种当地特有的民间艺术形式。起源于明清，源远流长。井陉拉花源于民间节日、庙会、庆典、拜神之时的街头广场花会。中华人民共和国成立后，井陉拉花经过多次挖掘、整理、发展，享誉全国，名扬海外。（分段）井陉拉花有多种流派沿传，有关“拉花”称谓的传说很多。一说拉花是在拉运牡丹花过程中形成的舞蹈，故称“拉花”；又说“拉花”是在逃荒中形成的舞蹈，“拉花”即“拉荒”的谐音；还说因舞蹈中的女主角叫“拉花”而取名拉花。（分段）传统井陉拉花有其显著的艺术特色，以“拧肩”、“翻腕”、“扭臂”、“吸腿”、“撇脚”等动作为主要舞蹈语汇，形成刚柔相济、粗犷含蓄的独特艺术风格。它舞姿健美、舒展有方、屈伸有度、抑扬迅变，擅于表现悲壮、凄婉、眷恋、欢悦等情绪，表演人数不等。拉花道具内涵丰富，各有其象征寓意，如伞象征风调雨顺；包袱象征丰衣足食；太平板象征四季平安；霸王鞭象征文治武功；花瓶象征平安美满等等。传统井陉拉花主要表现内容有“六合同春”、“卖绒线”、“盼五更”、“下关东”等。（分段）井陉拉花的音乐为独立乐种，既有河北吹歌的韵味，又有寺庙音乐、宫廷音乐的色彩，刚而不野、柔而不靡、华而不浮、悲而不泣，与拉花舞蹈的深沉、含蓄、刚健、豪迈风格交相辉映，乐舞融合，浑然一体。传统拉花音乐多为宫、徵调式，其次还有商、羽调式，节奏偏慢，大多为4/4拍，特色伴奏乐器有掌锣等。（分段）近年来，井陉拉花各流派拉花老艺人相继谢世，大量拉花技艺不能真传实教，使拉花濒临危机。（分段）

龙舞，也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”或“舞龙灯”，在全国各地和各民族间广泛分布，其形式品种的多样，是任何其他民间舞都无法比拟的。早在商代的甲骨文中，已出现以数人集体祭龙求雨的文字；汉代董仲舒《春秋繁露》的记录中已有明确的各种舞龙求雨的记载；此后历朝历代的诗文中记录宫廷或民间舞龙的文字屡见不鲜。直至现在，龙舞仍是民间喜庆节令场合普遍存在的舞蹈形式之一。龙舞最基本的表现手段是其道具造型、构图变化和动作套路。根据龙形道具的扎制材料的不同，分为布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等等；北方龙舞的制作一般高大粗重，风格古朴刚劲；南方龙舞则精巧细致，活泼敏捷。龙舞从色彩上可分为黄、白、青、红、黑等，以黄龙最为尊贵。龙舞的构图和动作一般具有“圆曲”、“翻滚”、“绞缠”、“穿插”、“窜跃”等特征。龙舞的传统表演程序一般为：“请龙”、“出龙”、“舞龙”和“送龙”。民间有“七八岁玩草龙，十五六耍小龙，青壮年舞大龙”的说法。舞龙人数少则一人舞双龙，多则百人舞一大龙。（分段）龙是中华民族的图腾和信奉的祖先；龙舞是华夏精神的象征，它体现了中华民族团结合力、奋发开拓的精神面貌，包含了天人和谐、造福人类的文化内涵，是中国人在吉庆和祝福时节最常见的娱乐方式，气氛热烈，催人振奋，是中华民族极为珍贵的文化遗产。（分段）铜梁龙舞系流传于重庆市铜梁县境内的一种以龙为主要道具的舞蹈艺术形式。它兴起于明，鼎盛于清，在当代重放异彩，饮誉全球。（分段）铜梁龙舞包括龙灯舞和彩灯舞两大系列。龙灯舞主要包括大蠕龙、火龙、稻草龙、笋壳龙、黄荆龙、板凳龙、正龙、小彩龙、竹梆龙、荷花龙十个品种，其中以大蠕龙最有特色。彩灯舞主要包括鱼跃龙门、泥鳅吃汤圆、三条、十八学士、亮狮、开山虎、蚌壳精、犀牛望月、猪啃南瓜、高台龙狮舞、雁塔题名、南瓜棚十二个品种。（分段）铜梁龙舞有与民俗活动紧密相连、套路丰富、动律谐趣的特点，伴奏音乐独特，道具构思巧妙，造型夸张，服饰俭朴大方，舞者参舞自由，退舞方便，群众参与性极强。（分段）铜梁龙舞体现了团结合力、造福人类、奋发向上、与天和谐的精神，同时具有娱神娱人、彰显威力等社会功能。铜梁龙舞闻名于世的仅大蠕龙、火龙等少数品种，多数龙舞品种已处于濒危境地，亟待保护和拯救。

龙舞，也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”或“舞龙灯”，在全国各地和各民族间广泛分布，其形式品种的多样，是任何其他民间舞都无法比拟的。早在商代的甲骨文中，已出现以数人集体祭龙求雨的文字；汉代董仲舒《春秋繁露》的记录中已有明确的各种舞龙求雨的记载；此后历朝历代的诗文中记录宫廷或民间舞龙的文字屡见不鲜。直至现在，龙舞仍是民间喜庆节令场合普遍存在的舞蹈形式之一。龙舞最基本的表现手段是其道具造型、构图变化和动作套路。根据龙形道具的扎制材料的不同，分为布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等等；北方龙舞的制作一般高大粗重，风格古朴刚劲；南方龙舞则精巧细致，活泼敏捷。龙舞从色彩上可分为黄、白、青、红、黑等，以黄龙最为尊贵。龙舞的构图和动作一般具有“圆曲”、“翻滚”、“绞缠”、“穿插”、“窜跃”等特征。龙舞的传统表演程序一般为：“请龙”、“出龙”、“舞龙”和“送龙”。民间有“七八岁玩草龙，十五六耍小龙，青壮年舞大龙”的说法。舞龙人数少则一人舞双龙，多则百人舞一大龙。（分段）龙是中华民族的图腾和信奉的祖先；龙舞是华夏精神的象征，它体现了中华民族团结合力、奋发开拓的精神面貌，包含了天人和谐、造福人类的文化内涵，是中国人在吉庆和祝福时节最常见的娱乐方式，气氛热烈，催人振奋，是中华民族极为珍贵的文化遗产。（分段）广东省东海岛东山镇东山圩村的人龙舞素有“东方一绝”的美称。表演时，几十至数百名青壮年和少年均穿短裤，以人体相接，组成一条“长龙”。在锣鼓震天、号角齐鸣中，“长龙”龙头高昂，龙身翻腾，龙尾劲摆，一如蛟龙出海，排山倒海，势不可挡，显现出独特的海岛色彩和浓厚的乡土气息，是东海岛乃至雷州半岛经久不衰的民间风俗和大型广场娱乐活动的重要组成部分。每逢春节、元宵、中秋佳节和一些重大喜庆节日，东山圩村必连舞几个晚上“人龙”，东西两街户户张灯结彩，家家倾巢而出，人流如潮，热闹非凡。（分段）据艺人传说，人龙舞大约始于明末，被清军打败的明军撤退到雷州半岛和东海岛，适逢中秋，地方百姓为鼓舞明军士气，编排了这个舞蹈。此后人龙舞便在这里流传开来，至清乾嘉时达于鼎盛。人龙舞是东海岛特殊社会历史因素与地域自然条件的产物，它将古海岛群众娱龙、敬龙、祭海、尊祖、奉神等多种风俗融入“人龙”之中，形成了自创一体、独具一格的龙舞表演形式和“人龙”精神。湛江人龙舞有起龙、龙点头、龙穿云、龙卷浪等独具特色的表演程式，表演者练就了快速托人上肩的稳健动作和步法，队形流畅多变，动作一气呵成，远望动感十足，近观粗犷雄壮，成为中华龙文化延伸与发展的重要组成部分。（分段）时代变迁，人龙舞逐渐失去了往日的吸引力，处于衰落状态，为保护民间文化遗产，有必要对它进行尽快抢救和整理。

龙舞，也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”或“舞龙灯”，在全国各地和各民族间广泛分布，其形式品种的多样，是任何其他民间舞都无法比拟的。早在商代的甲骨文中，已出现以数人集体祭龙求雨的文字；汉代董仲舒《春秋繁露》的记录中已有明确的各种舞龙求雨的记载；此后历朝历代的诗文中记录宫廷或民间舞龙的文字屡见不鲜。直至现在，龙舞仍是民间喜庆节令场合普遍存在的舞蹈形式之一。龙舞最基本的表现手段是其道具造型、构图变化和动作套路。根据龙形道具的扎制材料的不同，分为布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等等；北方龙舞的制作一般高大粗重，风格古朴刚劲；南方龙舞则精巧细致，活泼敏捷。龙舞从色彩上可分为黄、白、青、红、黑等，以黄龙最为尊贵。龙舞的构图和动作一般具有“圆曲”、“翻滚”、“绞缠”、“穿插”、“窜跃”等特征。龙舞的传统表演程序一般为：“请龙”、“出龙”、“舞龙”和“送龙”。民间有“七八岁玩草龙，十五六耍小龙，青壮年舞大龙”的说法。舞龙人数少则一人舞双龙，多则百人舞一大龙。（分段）龙是中华民族的图腾和信奉的祖先；龙舞是华夏精神的象征，它体现了中华民族团结合力、奋发开拓的精神面貌，包含了天人和谐、造福人类的文化内涵，是中国人在吉庆和祝福时节最常见的娱乐方式，气氛热烈，催人振奋，是中华民族极为珍贵的文化遗产。（分段）根据广东省汕尾市南溪村老人黄天枢藏书中的记载和部分知情者的叙述，“滚地金龙”始创于南宋，明嘉靖年间，黄氏光昭公一支从福建漳州移居广东陆丰南溪村，带来《滚地金龙演史传》的传本。黄氏南溪“滚地金龙”繁衍了十七代。后来由该村的金龙艺师、传统武术师传到陆丰潭西镇深沟村，大安镇的安博、下安联、顶潭、安塘村，西南镇的两军、下村，陆丰城东镇的上神山村等地。（分段）南溪村“滚地金龙”表演时，由二人钻入“龙身被套”，一人舞龙头，一人舞龙尾。整个表演过程分为“开场见礼”、“打围巡洞”、“游潭戏水”、“抻筋洗鳞”、“伏蛰闻雷”、“迎雷起舞”、“驾云飞腾”、“收场还礼”八个舞段，表演中模仿的龙旋舞飞腾、戏水嬉耍、沉思奋醒、柔静盘曲、勇猛奋进等动作。伴奏用威武雄壮、嘹亮开阔的海陆丰正字戏的“牌子大锣鼓”，大唢呐按不同的表演情节吹奏不同的曲调，有【宫娥怨】、【哭皇天】、【山坡羊】、【八板头】等曲牌。表情丰富、套路众多、舞段精彩、技艺兼善是这个舞蹈的基本特点。（分段）1996年，南溪村被广东省文化厅授予“民族民间艺术之乡”称号，滚地金龙被编入《中国舞蹈志》，并在国家和省级地区的重大活动中多次获奖。

龙舞，也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”或“舞龙灯”，在全国各地和各民族间广泛分布，其形式品种的多样，是任何其他民间舞都无法比拟的。早在商代的甲骨文中，已出现以数人集体祭龙求雨的文字；汉代董仲舒《春秋繁露》的记录中已有明确的各种舞龙求雨的记载；此后历朝历代的诗文中记录宫廷或民间舞龙的文字屡见不鲜。直至现在，龙舞仍是民间喜庆节令场合普遍存在的舞蹈形式之一。龙舞最基本的表现手段是其道具造型、构图变化和动作套路。根据龙形道具的扎制材料的不同，分为布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等等；北方龙舞的制作一般高大粗重，风格古朴刚劲；南方龙舞则精巧细致，活泼敏捷。龙舞从色彩上可分为黄、白、青、红、黑等，以黄龙最为尊贵。龙舞的构图和动作一般具有“圆曲”、“翻滚”、“绞缠”、“穿插”、“窜跃”等特征。龙舞的传统表演程序一般为：“请龙”、“出龙”、“舞龙”和“送龙”。民间有“七八岁玩草龙，十五六耍小龙，青壮年舞大龙”的说法。舞龙人数少则一人舞双龙，多则百人舞一大龙。（分段）龙是中华民族的图腾和信奉的祖先；龙舞是华夏精神的象征，它体现了中华民族团结合力、奋发开拓的精神面貌，包含了天人和谐、造福人类的文化内涵，是中国人在吉庆和祝福时节最常见的娱乐方式，气氛热烈，催人振奋，是中华民族极为珍贵的文化遗产。（分段）浦江县位于浙江中部偏西，金华市北部。据浦江白马镇夏张村张姓族谱载，自唐朝始，“龙腾灯舞闹元宵”便成了浦江民间的习俗，浦江县志中称之为“灯节”。浦江板凳龙盛行于浦江县乡村，广泛流传于江南沿海各地。综观浦江板凳龙的传承发展，唐代为其孕育期，宋、元为其成熟期，明、清为其鼎盛期；中华人民共和国成立后，尤其是改革开放以后，为其弘扬传承期。（分段）从构造上看，浦江板凳龙由龙头、龙身（子灯）、龙尾三部分组成，俗称长灯。根据龙头造型，可分仰天龙、俯地龙、大虾龙等类别。因凳板（龙身）上的设置造型不同，亦有方灯、酒坛灯、字灯等十一种不同的形态。每逢节日或重大庆典兴灯，以麦饼团、剪刀箍、甩尾巴为主要表演阵式。（分段）浦江板凳龙，顾名思义就是一条条用单个板凳串联而成的游动的龙灯，它让人们充分感受到广场民间舞蹈气势恢宏、刚强柔美的特征，在锣声、号角、铳声震天，喝彩声此起彼伏的氛围中接受和领悟娱己娱人的生活习俗和敬天顺人的民众信仰。一条浦江板凳龙几乎就是一个艺术综合体，它集书法、绘画、剪纸、刻花、雕塑艺术和扎制编糊工艺为一体，融体育、杂技、舞蹈为一炉。游动起来的龙舞兼有粗犷、细腻、奔放、严整的风格，通过这种激情与哲理、娱乐教化合一的舞蹈，人们得到了感官和心灵的双重满足。浦江板凳龙是地道的百姓文化，广场性、广泛性、惊险性为其主要特征，其参加人数之多、活动场地之大，在同类形式中实属罕见。（分段）浦江板凳龙保留了中国尤其是浙中和江南沿海一带“龙信仰”的民间文化传统，融汇了书画、剪纸等民间艺术的民间形态，传承了群众体育和广场舞蹈的艺术形式，具有民俗、历史研究价值和民间工艺传承功能，在浦江和浙中及江南沿海一带产生了深远而广泛的影响。但时代变迁所造成的冲击也不可避免地降临在浦江板凳龙身上，使它的传承陷入窘境，亟待抢救与保护。

龙舞，也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”或“舞龙灯”，在全国各地和各民族间广泛分布，其形式品种的多样，是任何其他民间舞都无法比拟的。早在商代的甲骨文中，已出现以数人集体祭龙求雨的文字；汉代董仲舒《春秋繁露》的记录中已有明确的各种舞龙求雨的记载；此后历朝历代的诗文中记录宫廷或民间舞龙的文字屡见不鲜。直至现在，龙舞仍是民间喜庆节令场合普遍存在的舞蹈形式之一。龙舞最基本的表现手段是其道具造型、构图变化和动作套路。根据龙形道具的扎制材料的不同，分为布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等等；北方龙舞的制作一般高大粗重，风格古朴刚劲；南方龙舞则精巧细致，活泼敏捷。龙舞从色彩上可分为黄、白、青、红、黑等，以黄龙最为尊贵。龙舞的构图和动作一般具有“圆曲”、“翻滚”、“绞缠”、“穿插”、“窜跃”等特征。龙舞的传统表演程序一般为：“请龙”、“出龙”、“舞龙”和“送龙”。民间有“七八岁玩草龙，十五六耍小龙，青壮年舞大龙”的说法。舞龙人数少则一人舞双龙，多则百人舞一大龙。（分段）龙是中华民族的图腾和信奉的祖先；龙舞是华夏精神的象征，它体现了中华民族团结合力、奋发开拓的精神面貌，包含了天人和谐、造福人类的文化内涵，是中国人在吉庆和祝福时节最常见的娱乐方式，气氛热烈，催人振奋，是中华民族极为珍贵的文化遗产。（分段）长兴百叶龙发源并流传于浙江省长兴县林城镇一带，至今已有一百六十多年的历史。（分段）传统百叶龙多在庙会及节庆时表演，先从“游四门”、“圆场”等队形开始，当荷花灯聚成圆圈、相互连接以构成“龙”形时，外圈舞队热烈舞蹈，以遮引观众视线；“龙”一成形，即腾空跃起，众舞队立时散开，突出百叶龙，形成高潮。（分段）百叶龙的表演方式也划分为舞台舞、行街舞、广场舞等不同形式，且日趋复杂，以适应不同的表演场合。其主要队形有长蛇阵、接龙、踩四门、剪刀阵、走四角等，主要动作有游龙、滚龙、龙盘柱、腾龙、卧龙、睡龙、龙出水、龙吐须等。（分段）百叶龙舞蹈表演时，荷花在瞬间突变成龙是其最显著的特点，由此将中国传统的舞龙转化成龙舞，通过湖水荡漾、荷叶摆动、荷花盛开、彩蝶扑飞、荷花变龙、蛟龙嬉戏、龙变荷花等动作和情节，完成一个完美的舞蹈过程，展出江南水乡的绝美意境。（分段）1957年，百叶龙荣获第二届全国民间音乐舞蹈汇演特等奖，由周恩来总理推荐参加莫斯科“第六届世界青年大学生联欢节”演出，荣获金奖，2000年又获“群星奖”舞蹈大赛金奖。（分段）长兴百叶龙作为中国汉民族一种独特的民间舞蹈，具有极高的艺术价值。时代的变迁给长兴百叶龙的有序传承带来了影响，使这一宝贵的民间艺术形式面临生存危机。为保护、传承百叶龙艺术，长兴地方政府未雨绸缪，采取了一系列有效措施，一个保护地方文化资源、共创特色文化品牌的良好氛围正在形成。

龙舞，也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”或“舞龙灯”，在全国各地和各民族间广泛分布，其形式品种的多样，是任何其他民间舞都无法比拟的。早在商代的甲骨文中，已出现以数人集体祭龙求雨的文字；汉代董仲舒《春秋繁露》的记录中已有明确的各种舞龙求雨的记载；此后历朝历代的诗文中记录宫廷或民间舞龙的文字屡见不鲜。直至现在，龙舞仍是民间喜庆节令场合普遍存在的舞蹈形式之一。龙舞最基本的表现手段是其道具造型、构图变化和动作套路。根据龙形道具的扎制材料的不同，分为布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等等；北方龙舞的制作一般高大粗重，风格古朴刚劲；南方龙舞则精巧细致，活泼敏捷。龙舞从色彩上可分为黄、白、青、红、黑等，以黄龙最为尊贵。龙舞的构图和动作一般具有“圆曲”、“翻滚”、“绞缠”、“穿插”、“窜跃”等特征。龙舞的传统表演程序一般为：“请龙”、“出龙”、“舞龙”和“送龙”。民间有“七八岁玩草龙，十五六耍小龙，青壮年舞大龙”的说法。舞龙人数少则一人舞双龙，多则百人舞一大龙。（分段）龙是中华民族的图腾和信奉的祖先；龙舞是华夏精神的象征，它体现了中华民族团结合力、奋发开拓的精神面貌，包含了天人和谐、造福人类的文化内涵，是中国人在吉庆和祝福时节最常见的娱乐方式，气氛热烈，催人振奋，是中华民族极为珍贵的文化遗产。（分段）奉化布龙因起源和流布于浙江奉化而得名，是全国颇有影响的代表性龙舞之一。它由敬神、请神、娱神的民间仪式逐渐演变成为富有特色的民间舞蹈，迄今已有八百多年历史。（分段）舞得活、舞得圆、神态真、套路多、速度快是奉化布龙的主要艺术特征。整个舞蹈由盘、滚、游、翻、跳、戏等基本套路和小游龙、大游龙、龙钻尾等过渡动作组成，舞者动作矫健，舞姿变化多端，技艺娴熟。所有舞蹈动作都在龙的游动中进行，能做到“形变龙不停，龙走套路生”，“人紧龙也圆，龙飞人亦舞”，造型生动，转换巧妙，动作间的衔接和递进十分紧凑。由于龙身轻，舞动起来速度快，龙圈环环相扣，龙身紧紧缠绕。奉化布龙传统套路多达四十余个，为一般龙舞所罕见，其中有的已被用作国家体育舞龙比赛的规定动作，为大江南北的龙舞所移植。（分段）由于奉化布龙的文化价值较突出，且民间流布的生态环境面临潜在的危机，故地方政府已将它率先列入保护范畴。1990年，奉化布龙入选《中国民族民间舞蹈集成（浙江卷）》；1996年，奉化市被文化部命名为“中国民间艺术之乡”；2005年，奉化布龙被浙江省政府列入首批非物质文化遗产代表作名录。

龙舞，也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”或“舞龙灯”，在全国各地和各民族间广泛分布，其形式品种的多样，是任何其他民间舞都无法比拟的。早在商代的甲骨文中，已出现以数人集体祭龙求雨的文字；汉代董仲舒《春秋繁露》的记录中已有明确的各种舞龙求雨的记载；此后历朝历代的诗文中记录宫廷或民间舞龙的文字屡见不鲜。直至现在，龙舞仍是民间喜庆节令场合普遍存在的舞蹈形式之一。龙舞最基本的表现手段是其道具造型、构图变化和动作套路。根据龙形道具的扎制材料的不同，分为布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等等；北方龙舞的制作一般高大粗重，风格古朴刚劲；南方龙舞则精巧细致，活泼敏捷。龙舞从色彩上可分为黄、白、青、红、黑等，以黄龙最为尊贵。龙舞的构图和动作一般具有“圆曲”、“翻滚”、“绞缠”、“穿插”、“窜跃”等特征。龙舞的传统表演程序一般为：“请龙”、“出龙”、“舞龙”和“送龙”。民间有“七八岁玩草龙，十五六耍小龙，青壮年舞大龙”的说法。舞龙人数少则一人舞双龙，多则百人舞一大龙。（分段）龙是中华民族的图腾和信奉的祖先；龙舞是华夏精神的象征，它体现了中华民族团结合力、奋发开拓的精神面貌，包含了天人和谐、造福人类的文化内涵，是中国人在吉庆和祝福时节最常见的娱乐方式，气氛热烈，催人振奋，是中华民族极为珍贵的文化遗产。（分段）四川泸州雨坛彩龙以其悠久的历史和浪漫的龙舞表演艺术被誉为“东方活龙”。清光绪十八年左右，当地艺人将原有的“草把龙”改成彩龙，到1919年，出现了第一条雨坛彩龙。自此每逢年节或婚丧嫁娶，当地百姓都要舞彩龙。（分段）雨坛彩龙的表演重在一个“活”字，“人龙合一”。表演时舞者“动于中而形于外”，“心有性情，手衍神色”，“手随眼动，眼随心动”。在川剧打击乐的伴奏下，龙与“宝”交织缠绵，紧紧呼应，在龙舞中对龙的个性特征、生活情态进行生动的描摹。雨坛彩龙按连绵不断的太极图案行进表演，套路变幻莫测，表演活泼灵动，变化多端，或脱衣，或翻滚，或叹气，或擦痒，极显龙之性情。在此过程中，舞者与龙的情感融为一体。（分段）在漫长的表演实践中，雨坛彩龙的传人们不断更新、丰富表演内容，形成了完整的表演套路和经典的动作造型，如龙出洞、龙抢宝、龙脱衣、龙背剑、龙叹气、龙砌塔、龙抱柱、黄龙滚、倒挂金钩、太子骑龙等，最大限度地展示了人们对龙的想象。（分段）雨坛彩龙的龙头造型独特，主要依据泸县全国重点文物保护单位龙脑桥的龙头设计，额高，嘴短，双目突出可动，下颌开合自如，形象既威武有神，又憨愚可亲。龙身用竹篾扎制成骨架，分组分节，可长可短。整个龙身用竹篾扎成圈，相互串联，套上龙衣后灵活多变。龙尾也区别于一般的火炬尾、蛇形尾，呈鲢鱼状，极富情趣。（分段）以艺人罗银坤等罗氏兄弟为代表，构成了雨坛彩龙的传承人系统。在当代，这个传人系统大大拓展，不仅有一批青年人加入，而且重庆、铜梁、成都等地还派人来学艺，雨坛彩龙的流布区域由此得到了扩展。时下，雨坛彩龙同样面临新时代的挑战，急需建立保护和传承机制。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）河北省易县西陵镇忠义村位于清西陵，它始建于清代雍正元年（1723），原为建造泰妃陵的内务府衙门，辛亥革命后更名为“忠义村”，摆字龙灯即在这里长期流传。易县摆字龙灯系因龙体内置灯并可用龙体摆出各种字形而得名，又因龙体分节而产生“节龙”、“段龙”的别名。据传它原是乾隆年间成立泰妃陵衙门时由承德避暑山庄带来，至今已有二百八十余年历史。（分段）摆字龙灯由13节龙身组成，另加领龙绣球1个。龙身又称“龙节”，外罩绘有龙鳞、龙爪的龙衣。每节龙身长1.2米，直径约0.5米，节中央有一个固定的把手，身内设三环套月式蜡烛签3个。这种蜡烛签设置精巧，舞动时烛火始终朝上，不会熄灭。摆字龙灯由14人表演，引龙人“蜘蛛”在前领舞，另外13人分别举着龙头、龙身、龙尾摆字。表演常在晚上进行，届时先让周围的光线全部暗下来，而后在锣鼓镲铙的伴奏下，一条火龙夭矫起舞，舞龙者不断变换队形摆出汉字，组成“天下太平”、“安居乐业”、“立（利）见大人”、“正大光明”等吉祥祝福的词句。龙灯队形变化丰富，有龙摆尾、地卧龙、天卧鱼、龙塔垛、跑八字等多种形状。在整个表演中，龙尾可以单独行动，每个字的最后一笔均由龙尾完成，每摆好一字，龙尾都要绕场一周，再到达应在的位置，显示出轻松幽默、灵动活泼的特色。（分段）易县摆字龙灯对于弘扬满族文化传统、保护和发展民间艺术具有推动作用。目前，易县摆字龙灯的传承人年事已高，加上当地民众的文化保护意识不强，这一古老的民间龙舞传承困难，濒临失传，亟待抢救保护。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）曲周龙灯起源于宋代，是河北省曲周县独有的一种传统民间舞蹈。据传，宋代曲周县十年九涝，禾稼欠收，当地农民贫困交加。为求龙王保佑风调雨顺、五谷丰登，人们特地制作了一条体内燃灯的龙，起名“龙灯”，舞动起来以表对龙王的崇仰。其后形成元宵舞龙灯的习俗，代代相传，延续至今。曲周龙灯最初兴起于曲周镇的东街村、南甫村，现已扩展到十个村落，而以东街村的龙灯最为典型。（分段）曲周龙灯造型别具一格，龙头用竹篾编成，威武雄壮，大有雄霸天地、气吞八荒的气概。龙舞表演基本在夜晚进行，龙灯仪仗规模宏大，舞法奇特多变，有盘龙、滚龙、钻龙、跑龙等二十多种表演方式。表演开始，鼓乐手敲锣打鼓，纸糊的鱼、鳖、虾、蟹、河蚌等水族在龙前引领，打开场子。而后十个舞龙人随着鼓点摆开架势，大红蜘蛛上下蹿跳，龙头紧咬蜘蛛不放，龙身一节牵一节划着倒弧舞动起来，场面火爆而热烈。龙灯内点燃的油捻映照着随舞蹈而跳动的鳞片，呈现出或明或暗的效果。持火把人舞动烟火，冒出带着浓重烟雾的火球，给整个表演笼罩上一层神秘朦胧的色彩。（分段）曲周龙灯是汉民族龙灯舞的典型代表，其圆身龙灯属于一种独特的创造。目前因经费短缺、制作和演出无保障、后备人才缺乏等缘由，曲周龙灯面临着严重的生存危机，亟待抢救。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）金州龙舞又称“西门外龙舞”，流行于辽宁省大连市金州地区，至今已传承九代，历史长达一百二十余年。清代光绪七年（1881），毅军提督刘盛休率马步十二营驻防金州，每逢元宵节，均在军营内表演龙舞，但不许外传。光绪十一年（1885）至十三年（1887）铭字军接防，每年灯节依然耍龙。此时百姓可以进到营中与官兵们一起观看，金州西门外园艺村的扎棚匠陈德员和纸匠李田英利用这一机会偷仿了一条龙并逐渐加以改造，由此形成神奇而富有魅力的金州龙舞。（分段）金州龙舞多在农闲、节庆时作助兴之用，动作变化多端，已成为带有辽南地区特色的民间舞蹈形式。表演中，一支舞龙队由两条龙和一个龙珠组成，共19人。舞姿变化多端，花样近40种。伴奏音乐主要运用东北秧歌的曲牌，对乐器、演奏的曲牌没有严格的要求。龙的形象剽悍俊美，具有审美价值；龙的动作的配合展现出中华民族的气质，并有着浓郁的乡土气息。（分段）金州龙舞作为流传于民间久盛不衰的艺术形式，已不再是农民农闲时的消遣，也不单是节日里的助兴节目，而是具有辽南地区特色的民间舞种，具有很高的历史文化价值。近年来，在市场经济大潮的冲击和现代生活方式的影响下，金州龙舞传承困难，目前只有两支龙灯队坚持活动，如不及时加以抢救保护，这一珍贵的民间舞蹈的表现形式面临消亡危机。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）草龙求雨是上海市松江区叶榭镇的古老习俗，相传唐代这里曾遇到一场旱灾，八仙中的韩湘子是叶榭镇埝泾村人，为解家乡危难，召来东海青龙普降大雨，使叶榭镇盐铁塘两岸得获甦生。以后乡民每年都以金黄色稻草扎成牛头、虎口、鹿角、蛇身、鹰爪、凤尾的四丈四节草龙，以祈风调雨顺。在传承过程中，逐渐形成了草龙舞、滚灯舞、水族舞等民俗舞蹈。（分段）舞草龙是一种群体性的祭祀活动，在每年农历的五月十三、九月十三当地关帝庙会时举行。活动包括“祷告”、“行云”、“求雨”、“取水”、“降雨”、“滚龙”、“返宫”7个环节，仪式过程中供奉象征韩湘子的“神箫”和“青龙王”牌位，摆上陈稻谷、麦、豆、浜瓜、鲤鱼等供品以表感恩之情。表演中，舞龙的人充分运用手（甩、摆、翻）、眼（望、顾、盼）、身（转、仰、扭）、步（踩、蹲、蹉）四法，全队配合，箫龙合一。演到“降雨”段式时，8名村姑边跳欢快的“丰收舞”步，边将手中盆、桶之水不断泼向观众，称为“泼龙水”，泼到龙水即为吉利，故而观灯者纷纷争着让村姑泼水，将草龙舞推向高潮。（分段）风格古朴的舞草龙具有深厚的文化内涵，具有独特性和代表性，地域风格异常鲜明。直至1950年，叶榭镇还为解除旱情而举行了舞草龙仪式。其后，这一活动随着庙会的式微而长期中断。近年来，舞草龙在叶榭镇有所恢复，但许多技艺都已逐渐失传，亟待抢救保护。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）骆山大龙至今已有四百多年的历史，它的兴起据说与江苏溧水孔镇骆山村的明代进士杨培庵有关。传说当年杨培庵避雨庙中，偶遇一条受到惩罚的小白龙。他见龙尾已断，心生怜悯，将其携归家乡，从此骆山村便有了舞龙的习俗。骆山大龙仿小白龙扎制，所以龙尾光秃，与众不同。（分段）骆山大龙在当地具有广泛的群众基础，年终岁末，家家为孩子赶制绣衣，户户出人出钱参与舞龙。全村如过节一样忙着扎龙、糊灯笼、刺绣、排练，气氛热烈，情绪高昂。舞龙活动一般从头年的腊月二十四开始，至来年正月十八结束。骆山村邻近石臼湖，冬季为枯水季节，宽阔的湖滩就成了舞龙的最好场所。（分段）骆山大龙主要由三部分组成：一、跳珠，由掌珠人在前面引导龙首前行；二、跳龙，掌珠人手持火红龙珠百般挑逗诱引，大龙在掌珠人的引导下，高低起伏跳龙，其阵式有巨龙摆尾、一字长蛇阵、盘旋阵等；三、跳云，由66名8至12岁男童身着彩衣、彩帽、绣鞋，每人分别手持两块绘有云彩的云板，在龙身四周围起的空场中表演，表演分为“图阵”和“字阵”两种。（分段）特殊的地理环境造成了骆山与其他地区不同的舞龙特色。一是龙身巨大，长近百米，头宽2.2米、高2.3米，每节龙身长2.8米，一共24节，号称“江南第一龙”。其与众不同之处是无龙尾。表演环节较多，分工明确，舞起来蜿蜒曲折、上下起伏，无论白天夜晚都要在龙身里点蜡烛，由9人负责换蜡，6人放马蹄炮，18人敲锣打鼓，8人吹唢呐。二是参与者众多，骆山舞龙的表演者达到500人，分别承担掌旗、掌灯、吹喇叭、舞龙、跳珠、跳云等任务。（分段）由于历史原因，骆山大龙活动时常中断，造成几十年舞一回的局面，扎龙技艺失传，给传承带来了极大的困难，所幸舞蹈花样还有保留。据说20世纪它只在抗战胜利时和80年代进行过一些表演，中间断档很长时间。2005年后骆山大龙重新得到恢复，但仍处于濒危状态，亟待抢救整理，实施保护。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）断头龙是流传于浙江省兰溪市水亭畲族乡的一种民间龙舞，其起源与一则流传久远的民间故事密切相关。据说唐代贞观年间连年大旱，龙王为拯救凡间百姓，违背玉帝旨意连降大雨，获罪被斩，身首分离。兰溪百姓感于龙王救命之恩，特制成断头龙，春节期间沿街而舞以示纪念。（分段）断头龙的最大特点是头身分离，整条龙由龙珠、龙头和7节龙身组成。龙头和龙珠可单独表演出多套高难度的技巧动作，龙身每换一个阵图，龙头和龙珠就舞出一个套路。龙头、龙珠和龙身中可燃点红烛，夜间起舞时光影闪烁、色彩斑斓。近百年来，断头龙在传承中不断发展创新，形成“双元宝”、“金瓜棚”、“八仙跌”等二十多个套路，后来又出现了“单龙”变“双龙”的尝试。（分段）承载了百姓对龙王恩德的浓厚深情的“断头龙”，舞出了百姓的哀思，舞出了丰收吉祥的祝福，是民族历史积淀的产物。整个舞龙千姿百态，变化多端，敏捷轻快，具有独特的艺术血脉。目前，由于生存发展空间不断缩小，传承日益艰难，兰溪断头龙后继乏人，面临消亡的危险，亟待抢救保护。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）大田县地处福建省中部，简称“岩城”，板灯龙在唐末传入这里，长期盛行不衰，一直承沿至今。每年的元宵节，大田人都要在乡村或街巷舞动板灯龙，俗称为“迎龙”。（分段）大田板灯龙系用竹木、灯板、龙纸分节扎制连缀而成，分为龙珠、龙首、龙身、龙尾等几部分。龙头高近三米，龙身短则几百节，长则千余节，最长的有三千多米。每节灯板长约两米，上面钉着两个或三个裱贴透明龙纸的灯座，龙纸上画着鳞纹、花草或写着祈颂语，每个灯座配插一支粗长的龙烛。龙尾的灯板略长，扎有彩饰的尾鳍。灯板前后两端各有一个锄把大小的圆孔，一根尺把长的硬木龙轴从孔中穿过，将各个环节连缀成一条长龙。活动中，由表演者持硬木龙轴，或高举，或低举、侧举，蜿蜒前行。（分段）大田板灯龙是炎黄子孙龙图腾崇拜的具体表现，其制作融绘画、剪纸、书法、雕刻和扎制编糊工艺为一体，表演熔体育、杂技、舞蹈为一炉，韵味无穷，具有民间艺术和历史文化等方面的研究价值。目前，大田板灯龙已陷入濒危境地，急需挖掘整理、保护扶持。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）汉阳高龙是湖北特有的一种龙灯艺术，盛行于湖北省武汉市汉阳区的江堤乡、永丰乡及蔡甸部分地区。它起源于唐代贞观年间，至今已有一千四百多年的历史。（分段）汉阳高龙采用竖式舞法，与其他各种龙灯均不相同，其扎制、开光及相关的焚烧抢福活动也颇具特色。高龙的龙头高4米多，重40公斤，显得格外高大威猛，舞起来更是气势非凡。高龙舞表演场面宏大，气势壮观，其中舞龙头的动作套路包括叩高龙、扫高龙、举高龙、抖高龙等，表演者口衔齿托，将几十公斤重的高龙舞得飒飒生风，活力四射。（分段）1999年12月，汉阳高龙应邀晋京参加中华舞龙大赛，获得“国安杯”金奖第一名和全国首届民间艺术最高奖“山花奖”第一名。作为中华龙舞的优秀代表，高龙在纸扎工艺、结构和造型等方面显示出华中地区舞龙纸扎工艺的鲜明特征。清末民初以来，经过周氏、李氏等数代民间扎龙、舞龙艺人的传承，汉阳高龙取得了长足的发展。目前扎龙技艺后继乏人，已处于自生自灭状态，濒临灭绝，急需抢救。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）汝城县地处湖南省东南部，湘粤赣三省交界之处。据传汝城香火龙最早起源于历史上祀龙止雨和祀龙止水的民俗活动，其形象则主要来自当地寺庙中有关龙的壁画和雕塑。香火龙以汝城所产稻草、棕叶、竹片、竹竿及特制龙香为主要制作材料，用当地传统的扎制工艺制成。（分段）舞香火龙的招龙仪式多在每年的元宵节期间举行，届时人们齐聚空场，在夜色中舞起龙灯，以祈新年风调雨顺、五谷丰登、国泰民安。仪式中，有翻滚、喷水、沉海底、跳跃、吞食、睡眠等动作，其中“沉海底”和“吞食”表演技巧上难度较高。引路和尾随的两头狮子，除各自翻滚跳跃的动作外，还做些引龙和随龙“护驾”的动作。香火龙龙头复杂精美，先生角，次生嘴，依次是龙须等，环环紧扣，形成整体。待各部分扎成后，水平方向于龙身两侧插龙香，用细篾片连接形成线，密密匝匝，十分壮美，装上抬杆，煞是好看。（分段）汝城香火龙盛会以城郊乡的益道村、津江村、厚坊村及土桥镇的广安所等一百二十多个村最为热闹，这些村落的香火龙造型精美、气势威猛、香火明丽，招龙仪式气氛热烈，场景壮观，呈现出鲜明的地域特色。（分段）汝城香火龙及与之相关的招龙仪式集传统工艺、音乐、舞蹈及民俗礼仪于一体，形象地展示出当地人民的聪明才智和对美好生活的殷切期盼。在汝城地域民族来源、民族性格、传统工艺及当地民间音乐、舞蹈、礼仪等的研究中，汝城香火龙都有着极其重要的参考价值。近年来，汝城香火龙传承困难，后继乏人，生存出现危机，亟待抢救保护。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）九龙舞发源于湖南省平江县的伍市镇并长期在当地流传，它始于汉代，至唐达于兴盛。相传爱国诗人屈原投江后，每年的端阳节人们都要划起龙舟前来打捞。此事感动了洞庭龙王的9个儿子，9条小龙大闹洞庭，逼着老龙王将屈原遗体送回人间。为纪念九龙的义举，人们模仿其舞姿创造了九龙舞。（分段）平江九龙舞表演套路复杂，包括“九龙戏水”、“八宝笼灯”、“金盆吊水”、“老龙脱壳”、“铁龙关象”等在内的传统套路有26套之多。这些套路排列有序，变幻莫测，9条龙时而相互缠绕，时而组成精美图案，转眼又变化成新的阵式，令人目不暇接。曾有一本规范九龙舞表演套路的《龙谱》在当地姚姓家族内部传承，其范式沿用至今。（分段）九龙舞表演阵容强大，气势磅礴，撼人心魄。表演中9条彩龙配以4面龙旗、4面大堂鼓、4面大铜锣和4把长号，186名舞龙队员头戴龙盔，身着龙服，足穿龙靴，高举“政通人和，风调雨顺，人寿年丰，四海升平”的长条幅，威风凛凛。九龙舞从洞庭阵出场，经过“二龙戏珠”、“五龙捧圣”、“七层花楼”、“九龙戏水”、“群龙聚首”、“铁龙关虎”、“老龙脱壳”等环节，最后以“龙归大海”结束。表演所用锣鼓等打击乐器均由平江民间的铜匠、鼓匠艺人制作，音色浑厚，对比强烈，带有强烈的感情色彩。旧时白杨村设有“龙会”，铜锣一响，号令全村。每次出龙都要在祠堂设摆香案，燃放鞭炮，以雄鸡祭龙。香案下面摆有一口五担水的大缸，内盛汨罗江畔智峰山中的清泉水。祭龙赞语为四言韵词，祭祀完毕，九条彩龙依次在香案前摇头摆尾而过，然后大吼一声，冲出祠堂。九龙外出后，祠堂内香火不熄，由9位老人轮流值班，日夜祭拜。香案前的神水散予乡民饮用，以祛病消灾。（分段）九龙舞是中国民间艺术一绝，传遍三湘四水。近年来，平江九龙舞艺人日渐老去，生存发展出现困难，前景堪忧，急需加大保护力度。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）埔寨火龙是广东省丰顺县埔寨镇村民闹元宵的传统活动内容，据《丰顺县志》记载，早在乾隆六年（1741），埔寨镇就有火龙表演的习俗。每逢新春佳节，埔寨镇村民便会出钱出力制作火龙，并于元宵之夜在埔寨的龙身（地名）进行表演，以祈风调雨顺，吉利祥和，年年丰收，岁岁平安。火龙舞动时，居住在周边的数万名群众闻声来观，久而久之形成一种民俗传统，世代传沿不绝。（分段）埔寨火龙表演由燃放“禹门”、“烟架”、“火龙”三个部分组成。“禹门”高6米、宽10米，内装各式烟花，用导火线进行连接。“烟架”高达十余米，以木料搭成，上下若干层，每层有着不同的景观，也用导火线进行连接。“火龙”最早以稻草扎结，缚上硫磺、白硝和木炭制成的火药即成，手法十分简单。经过长期不断的实践，埔寨火龙的制作变得日益复杂，它全长可达35米，内装各式烟花、火箭，外部用纸裱面，绘上色彩后显得精致美观，栩栩如生。制成的“火龙”可以张嘴、吐珠、躬身、摇尾、喷火，舞动时能自动点燃和发射各类烟花火药，造成绚丽耀目的景观。“火龙”表演夜晚时在广场举行，由火缆队、喜炮队、龙灯队和鼓乐队共一百多人配合表演。表演者赤膊上阵，高擎龙头，舞动龙身，摆弄龙尾，边舞边发射出各类烟花、火箭，在穿梭的鱼虾映衬下，形成蔚为壮观的宏大场面。（分段）埔寨火龙发展至今，已由原来的丈余发展到三十多米长，烟架也由5架、7架发展到现在的13架，高15米。其中失传六十多年的“禹门”经重新挖掘后发展为民间艺术。近年来，埔寨火龙后继乏人，面临生存危机，亟待保护传承。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）人龙舞是流传在广东省佛山市顺德区杏坛镇光华村的一种传统民间广场舞蹈。岭南水乡光华村是著名的南派武术之乡，传统文化底蕴深厚。清代中叶，人龙舞已在光华村兴起。道光十年（1830），光华村人梁耀枢高中状元，村中的武林高手自动发起180人表演舞人龙活动，迎接状元荣归故里，一时轰动全村。自此，光华村每逢喜庆节日都会表演人龙舞助兴，世代沿袭，承传至今。（分段）人龙舞表演时，数十人至百余人组成长达数十米的龙形。整个人龙分为龙趸（龙的底部）和龙面（龙身）两部分，担任龙趸者须体魄强健，能用肩部和腰部承托龙身。担任龙身者骑坐在龙趸肩膀上，身体后仰躺在后一龙趸的肩膀上，双手挥动红色绸带作龙爪。龙头由3人组成，一人双手持龙角骑坐在龙趸肩上，另一人双脚紧夹龙趸腰部，上身悬空向前伸出作龙舌。龙尾亦由3人组成，一人双手合掌高举作龙尾，或持龙尾道具骑坐在前一龙趸肩膀上后仰，由最后的龙趸用头部顶着其背部。人龙舞队服饰整齐，随锣鼓起舞，呈示出阳刚大气的面貌。（分段）人龙舞保留了古百越族龙图腾信仰的遗风，展现出南国水乡龙文化的精髓。它将民间舞蹈因素融入南派武术，被媒体誉为“中华一绝，别无他龙”。近年来，人龙舞的生存空间日益缩小，发展传承面临重重危机，亟待保护扶持。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）蓬江区荷塘镇位于广东省江门市东北部，是西江主航道下游的江心岛。这里常住人口四万三千多人，分散在海外的华侨和港澳台同胞有近四万人。荷塘纱龙即起源于荷塘镇的篁湾村，明代篁湾举人李唐佐在本地草扎游龙的基础上模仿四川彩龙扎成纱龙灯，后在长期发展过程中得到不断改进，一直传承至今。（分段）荷塘纱龙全长五十多米，以竹篾、木板等材料做骨架，纱布做龙衣，彩色布贴做龙鳞，头、身、尾以四条粗绳连接。制作时一般先扎龙头，再扎龙尾、龙珠、鲤鱼、龙身，最后上龙布。夜晚舞龙时，还要在龙体内装上特制的防风防滴蜡烛。荷塘纱龙材质优良，工艺细巧，形神兼备。龙舞有平面式和立体式两种套路，平面式套路采取行进路线的姿势，立体式套路采用技巧性龙舞造型。整套纱龙舞表演约需一个多小时，共有二十余种舞步，花式纷呈，高难动作频见，反复舞动，龙体内蜡烛始终不灭。舞龙者每轮26人，接力交替时龙舞不停歇、不乱阵，堪称绝技。（分段）荷塘纱龙具有很强的广东地方特色，是增进社会和谐、加强海外侨胞文化认同感的重要纽带。近年来，荷塘纱龙日趋衰落，传承不力，急需保护。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）乔林乡位于广东省揭阳市区西部，地当岐山之阳、榕江之滨。俗称“烧龙”的乔林烟花火龙是揭阳最隆重的一种民间艺术活动，它始兴于明代，在磐溪都古乔（今揭阳市东山区磐东镇乔东村、乔西村和乔南村）传承不绝，至今已有六百多年的历史。（分段）在潮汕民间，人们以烟花火龙表演来祈求平安兴旺、吉祥如意。在历代艺人的发展加工和民众的参与下，乔林烟花火龙融舞蹈、服饰、潮州音乐、武术于一体，表演风格刚强威猛，语言动作洒脱干练，呈现出独特的潮汕民间艺术特征。一条龙需三十多位青年组成队伍表演，舞动中有许多花样套式。表演中，掌珠人在前面引导龙首前行，龙身、龙头、龙尾均火花四溅，十分壮观，曲折蜿蜒，高低起伏，时而盘龙，时而腾云驾雾。（分段）乔林烟花火龙反映了当地人民刚强勇敢、百折不挠的品格，且到达较高的艺术水准，具有舞蹈学、民俗学、潮汕音乐等方面的研究价值。近年来，乔林烟花火龙的生存出现危机，亟待有关方面进一步加强抢救保护措施。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）醉龙是古代广东中山民间特有的一种舞蹈，它起源于宋，盛于明清，原为自发的即兴跳神舞蹈，后发展成道具舞蹈，每年在农历四月初八浴佛节祭祀后举行的巡游活动中表演。醉龙源于中山西区的长洲村，并从长洲辐射到石岐张溪、沙溪、大涌、火炬开发区濠头等地。除此以外，它还经由早年从长洲等地移民澳门的中山籍邑民传到澳门。（分段）醉龙表演包括拜祀、插金花、请龙、三拜九叩、喝酒、席间舞龙、灌酒和巡游等内容。表演过程中，舞龙者需先被灌入足量的酒，然后带醉而舞。稍稍清醒，持酒埕者必从旁强灌，务使之进入沉醉状态。表演队伍除了龙头、龙尾有倒酒人，每条龙需“喝”两瓶酒，舞龙者喝至似醉非醉，口喷啤酒，手抱龙头，醉步起舞，热闹开幕。似醉非醉的舞步看似踉跄，实则精彩。原先舞醉龙者在拜祀过程中随意舞动龙头、龙尾，称为“转龙”，后发展成一种民间舞蹈。（分段）醉龙融会了武术南拳、醉拳、杂耍等技艺，自古以来深受中山当地群众欢迎，影响及于周边地区，堪称中华民族民间舞蹈的瑰宝。目前，醉龙的主要传承人年事已高，这一独特的民间舞蹈濒临灭绝，亟待保护。

龙舞也称“舞龙”，民间又叫“耍龙”、“耍龙灯”、“舞龙灯”，是中国分布最广、影响最为深远的一种民间舞蹈。这种舞蹈具有多样的表现形式，不同民族、不同地域的龙舞风格迥然不同。（分段）根据龙的造型来区分，龙舞有布龙、纱龙、纸龙、草龙、钱龙、竹龙、棕龙、板凳龙、百叶龙、荷花龙、火龙、鸡毛龙、肉龙等多种形态，龙的形态不同，其舞蹈造型和舞蹈技法也各不相同。中国龙舞的传统表演程序一般由“请龙”、“出龙”、“舞龙”、“送龙”等环节组成。龙舞中蕴涵着开拓奋进、天人合一的文化内涵，是中华民族精神和文化遗产的重要组成部分。（分段）黄龙溪是一座文化底蕴深厚的川西水上古镇，火龙灯舞是这里最驰名也最具民间韵味的一项传统群众文化活动。它起源于南宋，当地先民根据主宰光明与黑暗的“烛龙”、主管风雨的“应龙”及“龙生九子”等相关的神话传说，融合蛇身、鹿角、虎眼、牛耳、象腿、马鬃、鱼鳞、兽须，创造了火龙灯舞这一优秀的民间表演艺术。（分段）火龙灯舞历史悠久，流传广泛，黄龙溪每遇年节和典礼盛会都要照惯例舞起火龙灯。为了使火龙表演更加神奇，人们研制出热量较小而火花艳丽的独特火药，舞龙时喷射出来，绚丽异常。黄龙溪火龙表演时，宫灯、排灯、牌灯在前开道，龙身随着龙头起伏摆动，在伴奏的乐声中做出各种飞舞的姿态，烧花人对准队伍进行烧花表演，场面十分热闹。（分段）黄龙溪火龙灯融龙、灯、舞、火于一体，具有浓郁的川西地方特色。它展示了川西的民俗风情和乡土文化，是传承优秀民族文化、弘扬中华民族精神的重要手段。近年来，黄龙溪火龙灯舞面临生存危机，急需抢救。

“绕龙灯”是旧时上海浦东民众对舞龙活动的俗称，多出现在节日喜庆和求雨、禳灾、酬神、祈平安等民间祭祀活动中。明清时期，浦东地区的舞龙活动盛行，传统的舞龙形式主要有：布龙、纱龙、草龙、香火龙、小白龙、游花龙等。当地的舞龙队伍主要分布在各村镇、氏族及一些行帮中，最负盛名的要数三林镇一批“挑行口”帮（即搬运、装卸工人）组成的舞龙队。（分段）浦东绕龙灯是一种集舞蹈、民族鼓乐为一体的传统文艺项目，往往与岁时节庆、庙会迎赛等一些世俗化的民间娱乐活动结合在一起，具有浓厚的民俗性。（分段）当地舞龙讲究艺术性、炫耀性和观赏性，具有强烈的上海民间舞蹈的近代都市色彩。浦东绕龙灯将舞蹈艺术的肢体语言、戏曲的步法亮相、武术的精气神韵等融入到舞龙的技巧中，表现了祥和、喜庆、欢乐、昂扬之美。无论是参与者还是观赏者，在这样壮观的场景下，都可以得到愉悦的主体情感抒发和满足。（分段）浦东绕龙灯作为上海传统文化的有机组成部分，在几百年的历史发展过程中，已经成为当地百姓在节日期间的一种风尚习俗和重要的娱乐、审美方式。

巨龙是直溪镇巨村一带流传的一种“龙舞”，它发源于巨村，又因龙身特长而巨大，故称为“巨龙”。（分段）巨龙始于明代，至今已有六百余年历史。最早是以稻草为材料扎制而成，长约15米至30米左右，由七八个人或近二十个人舞动。此后数百年间制作工艺有所进步，约在民国初年逐步开始改为以竹篾扎制，骨架外裹以龙鳞状的布皮和灯饰等。龙身也逐步增长，目前所舞的巨龙每节为2米，最长的龙身有100节，全长有二百多米，需一百多人协同表演。（分段）巨龙的表演转换巧妙，套路的衔接和递进十分紧凑，传统套路多达数十个。（分段）舞得活、舞得圆、神态真、套路多、速度快，是巨龙的主要艺术特征。

碇步龙是流传于泰顺县仕阳镇的一种风格独具的“龙舞”。（分段）仕阳镇拥有国家级文物保护单位“仕水碇步”，该碇步修建于清乾隆五十九年（1794），长144米，共233齿，连接溪东与朝阳二村。以碇步为平台表演龙舞，始创于清嘉庆三年（1798）。据朝阳村林氏族谱记载：林氏裔孙为庆祝朝阳林氏宗祠落成，突发奇想，首创在碇步上舞龙灯，用以庆典。（分段）碇步龙的道具用竹篾编成圆形笼子，笼外蒙布并绘上龙鳞片的图案，节节连在一起，每一节都装有用来把持的木手柄。舞龙从“开龙门”到“关龙门”共有六十多个套路，全部动作均在溪水中的石碇步上表演。（分段）碇步龙的主要动作有搭龙坪、龙戏珠、龙舔珠、龙咬珠、排“寿”字、蹲马龙等。舞龙者在铿锵的鼓乐声中，迈着矫健的舞步，在狭窄的碇步上腾挪跳跃；盘旋起伏的彩龙伴着舞龙者的身影倒映在平静如镜的水面上，远远望去，宛如流动的画图，蔚为壮观。（分段）表演碇步龙需要娴熟、扎实的舞蹈基础和强壮的体力支撑。近年来，许多年事已高的老艺人已“不堪重任”，传承状况不容乐观。当前，泰顺文化部门已制定了系列保护措施，使碇步龙的传承和发展有了新的转机。

舞香火草龙是开化县18个乡镇中秋节期间的一种民间习俗，尤以苏庄镇富户村的香火草龙最为精彩。（分段）开化香火草龙是用稻草扎成龙身，并插上密匝匝的香火，舞龙时点燃全部香，草龙变成火龙，在月光朦胧的夜色里，烟雾缭绕，香气飘逸，腾云驾雾，狂奔飞舞，蔚为壮观。（分段）在舞龙前先要“祭神龙”：摆猪头香案，焚香燃烛、诵祭祠、放炮奏乐，仪式隆重。龙舞结束，要将草龙送（抛）入河流，意为龙归大海。（分段）据苏庄镇汪氏宗谱（康熙二十八年所修谱）记载：元至正二十二年（1362），红巾军首领朱元璋与陈友谅交战于江西九江，受挫后退至浙江云台（即今开化苏庄镇）休整。恰逢中秋，当地百姓杀猪宰羊、舞香火草龙犒劳红巾军将士。朱元璋观看后，称草龙为“神龙”。洪武六年（1373），朱元璋派中书舍人叶琛到苏庄封金溪村为富楼村。村民认为“神龙”应有銮驾相伴，便扎制了“宝扇”、“桂花树”、“人物像”、“吉字匾”，还有“蝴蝶”、“飞鸟”、“天鹅”、“鱼、虾、蚌、鳖”等动物与草龙伴舞，增添了苏庄草龙的特色，这一表演形式一直传承至今。

坎门花龙是流传于玉环县坎门渔乡的一种“龙舞”，俗称“滚龙”或“挵龙”（闽南话）。过去，该舞只在海边岙口居住的从事捕鱼的闽籍渔民中流传。（分段）花龙龙口衔珠而舞，被渔民认为是“海龙”，是“已经成正果的海里的龙”，舞花龙有着渔民“祭海”、“祈佑”的意蕴。（分段）“吉日起档”（农历腊月择吉日扎制龙头、龙尾）、“化龙归海”（正月十八将龙头、龙尾烧掉）等，是坎门花龙活动中不可或缺的仪轨和风俗（龙节可以经年使用）。（分段）新年期间，舞龙队举着龙灯进村表演，各家各户喜气洋洋地迎接龙灯。接龙人家要给龙头系上红布条（称“挂红”），并将原先系在龙头上的红布解下钉在自家的门楣上（称“换红”）。然后舞龙队就为这户人家舞上一场。（分段）坎门花龙表演时，最具特色的是“龙绕柱”：八段龙节和龙尾在龙头的带领下，于海滩（或村庙、人家天井廊柱）竖立的数十根龙柱间穿插迂回，时起时伏，盘绕腾跃，将“海龙”的威猛灵活和舞龙人的豪放旷达的性格展现得淋漓尽致。（分段）目前，与坎门花龙相关联的民俗文化活动日渐弱化，掌握“花龙绕柱”绝技的艺人年届耄耋，该舞传承后继乏人。

龙灯扛阁流传在临沂市河东区九曲街道三官庙村，至今已有一百七十多年的历史，是一种龙舞和扛阁结合在一起表演的广场舞蹈。（分段）龙灯扛阁一般在春节期间表演。这种传统舞蹈，在过去通常用于祀神和求雨。抗日战争、解放战争时期，龙灯扛阁参加了欢迎八路军、新四军、解放军庆祝胜利的活动。新中国成立后，成为喜庆节日里的文化娱乐项目。（分段）龙灯扛阁的“彩龙”总长25米，舞龙者为青壮年，分两组轮番上场，每组10人：一人擎珠，另9人分执龙头、龙身、龙尾。4副扛阁由8人表演，8副扛阁由16人表演，其中，8个成年人为“下扛”，每人身扎俗称“铁背心”的底座，各自扛起一个扮成神话故事中的人物形象的男童或女童（称做“上扛”）。（分段）表演时，彩龙在擎珠者的引导下按既定套路舞动；扛阁以“走场”为主，龙舞动作激烈时，扛阁在一侧交叉变换队形；舞龙舒缓时，扛阁即插入场中龙队中穿行回旋。（分段）伴奏主要用大鼓大锣大钹等打击乐器伴奏，曲牌有【流水】、【急急风】两种，表演进入高潮时，有专人在场外“打口哨”，以渲染气氛。龙灯扛阁的表演粗犷奔放、气势宏大，一直受到当地百姓的喜爱。

“火龙舞”又叫“五色火龙舞”，流传在河南省孟州市龙台村。（分段）龙台村位于孟州市西北蟠龙岭脚下，蟠龙岭也叫“五龙岭”，是全市制高点。村西北有座据说兴建于商代的五龙庙，庙内雕塑红、蓝、绿、黄、白五色巨龙，庙周边有五道丘陵，绵延起伏，活像五条翩翩起舞的巨龙向庙内奔突。（分段）当地民间传说，隋炀帝年间，天下大旱，民不聊生，唯独五龙庙周边依然鸟语花香，万物茂盛，庙内祥云缭绕，紫气升腾。隋炀帝生怕“五龙神威”压了他的“天子龙威”，便下令用铁链将庙内的五色巨龙紧锁在“锁龙柱”上。从此，五龙庙周边旱灾频频，百姓们穷苦不堪。龙台村民为烧毁锁龙柱，特意制作了五条“喷火龙”，在农历“二月二”（龙抬头）那天，在锁龙柱旁举办舞龙祈雨盛会。届时，五条火龙同时喷火，将锁龙柱一举烧毁后，天降喜雨，百姓们重新过上美好生活。从此节庆期间表演“五色火龙舞”成为当地风尚习俗。（分段）火龙舞有五龙花、五龙柱、大盘龙、龙钻身、跑龙圈、摆龙阵等多种表演套路和五龙汇、镇五方、拜龙王、摆火阵、跳龙门、巨龙飞等造型。（分段）近年来部分老艺人相继去世，舞龙者后继乏人。

三节龙流传于云梦县伍洛镇一带，因其舞动的龙由龙头、龙身、龙尾三节组成，并与几十名击鼓者同舞而得名。以前表演三节龙为的是祈求风调雨顺、吉祥太平，因而又叫“太平灯”。表演时，由一条老龙和两条小龙组成一组。每条龙由三人分别舞龙头、龙身和龙尾；龙的周围是99人组成的跳鼓队与之共舞，以跳跃击鼓象征雷声，祈求神龙保佑风调雨顺。（分段）“龙头自咬其尾”，将龙舞成圆形，是该舞独具的动作特色。龙时而滚于地面，时而跃上条凳、石磙上表演。舞者上身的动律讲究圆，双手握把贴身，上下成弧线，反复绕“∞”形，使之圆转不断，连贯流畅。特别是在条凳与石滚上的表演难度非常之大，要求舞者动作娴熟，配合默契。（分段）击鼓者左手持带柄的双面圆鼓，右手持鼓棒，边跳跃边击鼓。表演时，讲究跳得高、打得响，更要吼得欢。（分段）三节龙融工艺美术、音乐、舞蹈等多种民间艺术于一体，是传统龙舞中的一个风格独具的节目。

地龙灯流传于武陵山腹地来凤县的大岩板、板沙界两个相邻的土家山寨，当地称为“巴地梭”，是土家族一种独特的民间灯舞。（分段）每逢春节和五月十五“中端午节”，两村的地龙灯舞队走村串寨，游舞四乡，深受群众喜爱。据老艺人李英回忆，玩地龙灯来源于楚霸王项羽“龙生虎养凤遮荫”的传说，他家四五代人都玩地龙灯，传到现在，大约有三百来年的历史。（分段）地龙灯舞蹈套路和动作现存12种，演技难度大，表演性、观赏性很强，且舞法独特。大凡民间舞龙，都是用木棍举龙，而地龙表演不用木棍，由演员9人闷藏在龙衣内依次抓身前人的腰带，全凭感觉和默契配合，使龙翻腾舞动。当地有俗谚云：“巴地梭着走，活像真龙行。”其另一独特之处是龙、凤、虎共舞，后又加鱼、虾、龟伴舞，天、地、海洋的动物同场献艺。（分段）地龙灯把龙、凤、虎集为一体，具有很强的观赏性和深厚的文化内涵，同时还有活跃群众文化、促进村寨及族群和谐的社会功能。

湖南省芷江侗族自治县土桥乡富家团村流传的民间传统舞蹈“孽龙”（又称“劣龙”或“蛇龙”），是由二人表演的龙舞。表演时，一人手举用篾扎纸糊的龙首蛇身形的道具，另一人双手各持一柄篾扎的龙珠，在打击乐的伴奏下回旋起舞。过去，每逢元宵佳节，都要走村串户在各个屋场的禾坪上表演。（分段）这种龙舞源于当地关于“孽龙”的民间传说：该龙原是南海龙王，性情十分暴烈，稍一动怒，就会翻江倒海。但它心地善良，从不损坏庄稼，并经常为当地百姓驱邪恶，因此人们对它十分崇敬。为了表达感激之情，每逢元宵佳节都要舞起孽龙在各村巡游表演，以震慑邪祟，祈求年丰岁熟。（分段）这种传承已逾百年的民间传统舞蹈，经过当地民间艺人的不断加工和改造，如今已发展成为一种形式完美、具有相当表演技巧和带有浪漫主义色彩的民间舞蹈艺术，深受侗寨人民喜爱。（分段）芷江孽龙从道具制作到舞蹈表演，具有鲜明的地域文化特征，同时也是研究当地侗族传统文化的案例。（分段）当前，随着老一代民间艺人的相继谢世，以及当地大批青壮年外出经商、打工等原因，芷江孽龙这种传统舞蹈面临着后继乏人的危险。

流传于湖南省城步县丹口镇下团村的吊龙是一种道具制作和表演方法独特的龙舞：先用数根长、短竹片扁担和红绳分别制成“小吊”、“中吊”，再将小吊挂在中吊上，将篾扎布裱的龙节吊在小吊上，然后再用一根横起的长扁担和高2米的竹竿制成“大提”将其吊起，共制成六组。舞时将龙头和龙节连缀，每位舞者高举竹竿，在打击乐的伴奏下，由舞龙珠者引领起舞，犹如“龙”在云中盘旋，场面蔚为壮观。（分段）每逢春节或重大喜庆活动，城步县苗乡的九峒四十八寨都要以舞龙灯的形式祈盼风调雨顺、五谷丰登，并以东、南、西、北、中五方区分龙灯的颜色和形象。若时逢盛大喜庆活动或连年丰收等，也有一方村寨同舞“五龙呈祥”的，但必须按村寨的五方五色而定。丹口镇下团村属西方村寨（丹口镇、长安营乡一带），以舞吊龙（当地又称“金龙”）为主。（分段）丹口镇下团村每逢举行舞龙活动，特别讲究礼节，舞龙队每到一处，都要在村口、寨门、堂屋举行请龙、接龙、贺龙的仪式，由迎接方摆上供桌香案，上供神龙牌位并三牲果品，舞龙者和迎龙群众面对香案行三跪三叩之礼，然后由舞龙方致贺词，接龙方行答礼。在双方一贺一答中以苗族“款词”颂扬神龙、颂扬祖先，以吟诗作对的形式赞美天时、地利、人和，双方互相勉励，温馨和谐，既突出了苗族人民的礼仪风范，又展露了丰厚的民族文化底蕴。（分段）目前，在城步县下团村掌握吊龙制扎、表演技艺的老艺人均已步入古稀之年，而村寨里的中青年一代虽然喜欢观看舞吊龙，却不愿意学扎龙技艺和舞龙技法，城步吊龙的传承不容乐观。

广东省南雄市的香火龙源于百顺镇白竹片村，流传于百顺镇一带。每年的元宵佳节或其他重大庆典活动期间，白竹片村的香火龙都要隆重登场；且扎制和舞龙技艺代代相传，现今该村青壮年都能熟练掌握。因此，该村被乡里誉为“火龙”村。（分段）香火龙用稻草扎制而成，有公龙、母龙之分。公龙体长9.9米，母龙体长约九米。每条龙重约二十九公斤。（分段）每年的元宵佳节，是龙“抬头”的喜庆日子，当地人称“闹春”。夜幕降临后，在开阔的打谷场边，18名舞者紧张有序地同时为扎好的草龙燃香、插香，要在约十五分钟内在两条龙身上分别插上1600—1800根香火。插香完毕，草龙浑身香火缭绕，似星光闪烁。此时，锣鼓声、鞭炮声响起，一舞者在场地中央舞动龙珠（火球），逗引双龙入场，两列舞者分别举着公龙、母龙登场舞蹈，表演“双龙戏珠”、“跳跃龙门”、“双龙出海”、“云游四海”等套路。夜幕中，只见两条香火龙上下翻飞，争奇斗艳，只见香火不见人。

六坊云龙舞是流传于广东省中山市古镇镇六坊村等村落的一种从春节“游神”传统习俗发展起来的龙舞，传承至今已有三百多年历史。（分段）在古镇镇北帝庙前有一古石碑，碑文记载：“庙古已创建兰溪口，朱碑碣则自万历丙子岁迄道光在戊戌岁—龙堂之气象，人瞻桑而生恭。”这段文字，写的是在明代开始当地建有北帝庙，居民举着桑枝迎候云龙前来巡游的情景。（分段）每年春节过后的正月二十左右，六坊村就会举行“游神”活动，村里近二百名青壮年男性从村中祠堂里请出云龙，于入夜时分点燃蜡烛钻进龙身，使云龙通体光亮，然后由持幡旗、灯笼者开路，由舞龙珠者引领，在持云彩、鲤鱼等道具的舞者护持下，从村中出发，沿着邻近的村庄连续巡游，巡游活动要持续三晚。（分段）六坊云龙舞动作套路丰富，形态栩栩如生，更由于该舞一般在晚上表演，舞龙者穿的裤子与龙身颜色相同，远远望去，只见云龙舞动翻腾而不见舞者，效果十分奇特。六坊云龙舞于20世纪30年代和40年代分别曾到香港参加庆祝英皇银禧大典表演和为庆祝抗日战争胜利演出，深受海外华人和港澳同胞欢迎。（分段）随着社会经济结构变革，当地年轻一代对传统六坊云龙舞缺乏学习热情，六坊云龙舞的传承已处于濒危状态。（分段）

狮舞，又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，多在年节和喜庆活动中表演。狮子在中华各族人民心目中为瑞兽，象征着吉祥如意，从而在舞狮活动中寄托着民众消灾除害、求吉纳福的美好意愿。狮舞历史久远，《汉书•礼乐志》中记载的“象人”便是狮舞的前身；唐宋诗文中多有对狮舞的生动描写。现存狮舞分为南狮、北狮两大类，南狮具有较多的武功高难技巧，神态矫健凶猛；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容；根据狮子假型制作材料和扎制方法的不同，各地的狮舞种类繁多，异彩纷呈。（分段）河北是北狮的发祥地。徐水县北里村狮子会创建于1925年，以民间花会形式存在，中华人民共和国成立后得以迅速发展。（分段）徐水舞狮的活动时间主要在春节和春季寺庙法会期间，表演时由两人前后配合，前者双手执道具戴在头上扮演狮头，后者俯身双手抓住前者腰部，披上用牛毛缀成的狮皮饰盖扮演狮身，两人合作扮成一只大狮子，称太狮；另由一人头戴狮头面具，身披狮皮扮演小狮子，称少狮；手持绣球逗引狮子的人称引狮郎。引狮郎在整个舞狮活动中具有重要作用，他不但要有英雄气概，还要有良好的武功，能表演“前空翻过狮子”、“后空翻上高桌”、“云里翻下梅花桩”等动作。引狮郎与狮子默契配合，形成北方舞狮的一个重要特征。徐水舞狮的基本特征是外形夸张，狮头圆大，眼睛灵动，大嘴张合有度，既威武雄壮，又憨态可掬，表演时能模仿真狮子的看、站、走、跑、跳、滚、睡、抖毛等动作，形态逼真，还能展示“耍长凳”、“梅花桩”、“跳桩”、“隔桩跳”、“亮搬造型”、“360度拧弯”、“独立单桩跳”、“前空翻二级下桩”、“后空翻下桩”等高难度技巧。（分段）徐水舞狮在中国民间艺术表演中占有重要地位，1953年，曾到首都北京参加全国民间艺术汇演，并代表国家多次出访演出。曾在罗马尼亚首都布加勒斯特举行的“第四届世界青年联欢节”的比赛中获一等奖。河北省杂技家协会于2001年10月正式命名北里村为“杂技舞狮之乡”。目前，由于舞狮道具昂贵、培养新人不易等原因，徐水舞狮面临传承危机，亟待有关部门加以抢救、扶持。

狮舞，又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，多在年节和喜庆活动中表演。狮子在中华各族人民心目中为瑞兽，象征着吉祥如意，从而在舞狮活动中寄托着民众消灾除害、求吉纳福的美好意愿。狮舞历史久远，《汉书•礼乐志》中记载的“象人”便是狮舞的前身；唐宋诗文中多有对狮舞的生动描写。现存狮舞分为南狮、北狮两大类，南狮具有较多的武功高难技巧，神态矫健凶猛；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容；根据狮子假型制作材料和扎制方法的不同，各地的狮舞种类繁多，异彩纷呈。（分段）山西襄汾其陶寺的狮舞始于隋唐时期，历经宋元明清，经久不衰，被称为“天塔狮舞”。（分段）天塔狮舞具有惊、险、奇、绝、美的艺术特征。塔台高高耸立，动作大起大落，令人惊叹；表演过程内含科学的力学原理，再加上安全的保护措施，看上去险实则无险；狮子眼、舌、尾活动自如，能做出口吐条幅之类的表演，使人感到稀奇；天塔狮舞在力量中融入技巧，特技中渗透文化，堪称一绝；这种高台表演，空中造型优美，显示出动人的魅力。（分段）天塔狮舞具有独特的表演形式和高超的绝技。天塔狮舞曾获中国第七届艺术节优秀奖，山西省第一届及第三届广场文化节金奖。当前，抢救、保护、研究狮舞，对美学、民俗学及音乐舞蹈史的研究都有很重要的意义。

狮舞，又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，多在年节和喜庆活动中表演。狮子在中华各族人民心目中为瑞兽，象征着吉祥如意，从而在舞狮活动中寄托着民众消灾除害、求吉纳福的美好意愿。狮舞历史久远，《汉书•礼乐志》中记载的“象人”便是狮舞的前身；唐宋诗文中多有对狮舞的生动描写。现存狮舞分为南狮、北狮两大类，南狮具有较多的武功高难技巧，神态矫健凶猛；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容；根据狮子假型制作材料和扎制方法的不同，各地的狮舞种类繁多，异彩纷呈。（分段）“黄沙狮子”始创于北宋年间，主要活动于浙江临海市西北山区白水洋镇的黄沙洋一带。此地民风剽悍，朴茂近古，崇尚习武，且舞狮风俗由来已久。（分段）这项传统表演艺术的最大特点是把民间精湛武艺与传统舞狮表演巧妙地结合起来，舞武一体。它不但能在地上翻滚嬉戏，又能在高台上表演各种风趣的动作。表演时，演员在八仙桌上翻飞的同时，还兼耍“过堂”、“桌上筋斗”、“下爬点”、“悬桌脚”、“叠罗汉”等翻桌动作。跳桌是整个表演中难度较高的，四十几张桌子呈梯形相叠，跳桌到最高时，由九重桌子堆叠起来约有三丈二尺高，一个“绝”字就落在最高的第九重桌子的四只脚上——桌脚朝天，一个艺人就在这四只桌脚上跨步移动，脱鞋脱袜，尽显绝技。（分段）黄沙狮子舞武一体，娱神娱人，刚柔相济，具有独特的地方文化特征，寄托着民众美好的期盼，从大年三十开始到二月初二这一段时间，艺人们要走村串乡地去表演。黄沙狮子的中心区域黄沙洋及其传播地的百姓们祈望风调雨顺、五谷丰登、人财两旺、吉庆平安，都祈盼舞狮为他们赐吉祥，消灾降福，热热闹闹地度过节庆。（分段）黄沙狮子在民俗学、社会学、美学、人类学等方面具有研究价值。随着中国东部沿海地区经济的迅猛发展，传统社会的审美观念和文化生活方式发生的变异，如今健在的能够表演黄沙狮子的老艺人不到10人，这种极具观赏性的传统民间舞蹈形式面临断代和失传危机。（分段）

狮舞，又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，多在年节和喜庆活动中表演。狮子在中华各族人民心目中为瑞兽，象征着吉祥如意，从而在舞狮活动中寄托着民众消灾除害、求吉纳福的美好意愿。狮舞历史久远，《汉书•礼乐志》中记载的“象人”便是狮舞的前身；唐宋诗文中多有对狮舞的生动描写。现存狮舞分为南狮、北狮两大类，南狮具有较多的武功高难技巧，神态矫健凶猛；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容；根据狮子假型制作材料和扎制方法的不同，各地的狮舞种类繁多，异彩纷呈。（分段）醒狮，属于中国狮舞中的南狮。历史上由唐代宫廷狮子舞脱胎而来，五代十国之后，随着中原移民的南迁，舞狮文化传入岭南地区。明代时，醒狮在广东出现，起源于南海县。现流传于广东、广西及东南亚各国华侨中间；在广东境内主要分布在佛山、遂溪、广州等县市。（分段）醒狮是融武术、舞蹈、音乐等为一体的文化活动。表演时，锣鼓擂响，舞狮人先打一阵南拳，这称为“开桩”，然后由两人扮演一头狮子耍舞，另一人头戴笑面“大头佛”，手执大葵扇引狮登场。舞狮人动作多以南拳马步为主，狮子动作有“睁眼”、“洗须”、“舔身”、“抖毛”等。主要套路有“采青”、“高台饮水”、“狮子吐球”、“踩梅花桩”等。其中“采青”是醒狮的精髓，有起、承、转、合等过程，具戏剧性和故事性。“采青”历经变化，派生出多种套路，广泛流传。遂溪醒狮在表演上从传统的地狮逐步发展到凳狮，由凳狮又发展到高台狮、高竿狮，由高竿狮又发展到桩狮。桩狮的难度也在不断增大，如增加了走钢丝、腾空跳等表演类。最高的桩接近3米，跨度最大达3.7米，充分体现了“新、高、难、险”的特色，被誉为“中华一绝”。广州市的沙坑醒狮的道具造型特点是：狮头额高而窄，眼大而能转动，口阔带笔，背宽、鼻塌、面颊饱满，牙齿能隐能露。表演分文狮、舞狮和少狮三大类。通过在地面或桩阵上腾、挪、闪、扑、回旋、飞跃等高难度动作演绎狮子喜、怒、哀、乐、动、静、惊、疑八态，表现狮子的威猛与刚劲。（分段）自古以来，广东醒狮被认为是驱邪避害的吉祥瑞物，每逢节庆，或有重大活动，必有醒狮助兴，长盛不衰，历代相传。（分段）20世纪80年代以来，几乎乡乡都有自己的醒狮队，一年四季，开张庆典锣鼓声不断，逢年过节，狮队便上街采青、巡演。各镇、乡村群众性的狮艺普及也盛况空前。广东醒狮已成为全国知名的为广东特有的民间舞品牌。醒狮活动也广泛流传于海外华人社区，成为海外同胞认祖归宗的文化桥梁，其文化价值和意义十分深远。

狮舞，又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，多在年节和喜庆活动中表演。狮子在中华各族人民心目中为瑞兽，象征着吉祥如意，从而在舞狮活动中寄托着民众消灾除害、求吉纳福的美好意愿。狮舞历史久远，《汉书•礼乐志》中记载的“象人”便是狮舞的前身；唐宋诗文中多有对狮舞的生动描写。现存狮舞分为南狮、北狮两大类，南狮具有较多的武功高难技巧，神态矫健凶猛；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容；根据狮子假型制作材料和扎制方法的不同，各地的狮舞种类繁多，异彩纷呈。（分段）醒狮，属于中国狮舞中的南狮。历史上由唐代宫廷狮子舞脱胎而来，五代十国之后，随着中原移民的南迁，舞狮文化传入岭南地区。明代时，醒狮在广东出现，起源于南海县。现流传于广东、广西及东南亚各国华侨中间；在广东境内主要分布在佛山、遂溪、广州等县市。（分段）醒狮是融武术、舞蹈、音乐等为一体的文化活动。表演时，锣鼓擂响，舞狮人先打一阵南拳，这称为“开桩”，然后由两人扮演一头狮子耍舞，另一人头戴笑面“大头佛”，手执大葵扇引狮登场。舞狮人动作多以南拳马步为主，狮子动作有“睁眼”、“洗须”、“舔身”、“抖毛”等。主要套路有“采青”、“高台饮水”、“狮子吐球”、“踩梅花桩”等。其中“采青”是醒狮的精髓，有起、承、转、合等过程，具戏剧性和故事性。“采青”历经变化，派生出多种套路，广泛流传。遂溪醒狮在表演上从传统的地狮逐步发展到凳狮，由凳狮又发展到高台狮、高竿狮，由高竿狮又发展到桩狮。桩狮的难度也在不断增大，如增加了走钢丝、腾空跳等表演类。最高的桩接近3米，跨度最大达3.7米，充分体现了“新、高、难、险”的特色，被誉为“中华一绝”。广州市的沙坑醒狮的道具造型特点是：狮头额高而窄，眼大而能转动，口阔带笔，背宽、鼻塌、面颊饱满，牙齿能隐能露。表演分文狮、舞狮和少狮三大类。通过在地面或桩阵上腾、挪、闪、扑、回旋、飞跃等高难度动作演绎狮子喜、怒、哀、乐、动、静、惊、疑八态，表现狮子的威猛与刚劲。（分段）自古以来，广东醒狮被认为是驱邪避害的吉祥瑞物，每逢节庆，或有重大活动，必有醒狮助兴，长盛不衰，历代相传。（分段）20世纪80年代以来，几乎乡乡都有自己的醒狮队，一年四季，开张庆典锣鼓声不断，逢年过节，狮队便上街采青、巡演。各镇、乡村群众性的狮艺普及也盛况空前。广东醒狮已成为全国知名的为广东特有的民间舞品牌。醒狮活动也广泛流传于海外华人社区，成为海外同胞认祖归宗的文化桥梁，其文化价值和意义十分深远。（分段）

狮舞又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，是中国传统百戏杂耍的重要组成部分。狮舞有着悠久的历史，它普遍流行于中国汉族地区，在春节等节日庆典活动中频繁出现，通过热闹欢快的表演寄托中国人祈求吉祥、消除灾害的美好愿望。中国各地的狮舞形态不尽相同，地域特色十分鲜明。它一般分南狮、北狮两大类，南狮矫健凶猛，多表演高难技巧；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容。（分段）北京的狮子舞有“太狮”和“少狮”两种，单人扮演的小狮子为“少狮”；有一人演狮头，一人演狮尾的大狮子称“太狮”。传统表演有十三套路，二十把活，有“小三样”、“长五相”、“单团式”、“对头”、“龙抱柱”、“香炉角”、“金钱章子”、“旱船大赶”、“戏水”等。（分段）白纸坊太狮最初是行香走会中的一种表演形式，后逐步独立出来，成为深受北京群众欢迎的民间舞蹈表现形式，它起源于北京宣武区白纸坊的太狮老会。据说这个著名的民间花会成立于清代乾隆五年(1740)，同治九年(1870)白纸坊地区的大户李庭朴、陈子鹤出面重整太狮老会，两人先后担任会首。陈子鹤是工部火药局的四品官员，他参照紫禁城太和殿门前的石狮子重新设计了太狮造型。狮身前后长约一丈二，狮头重约七十多斤，威武凶猛，大碑额头，翻鼻孔，窝窝眼，血盆大口，上面缀挂着七个大铜铃铛。陈氏又聘请永定门里永安桥一位绰号“筛子刘五”的舞狮艺人传授表演技艺，广集会众，屡屡参加京城各处的行香走会。（分段）自同治五年（1866）白纸坊太狮重整算起，其发展传承脉络清晰有序，第一代舞狮艺人为“筛子刘五”，第二代传人为陆姓艺人，第三代传人为陆氏之子，第四代传人为原白纸坊印刷局工人何金玉，第五代传人为丁秉亮，第六代传人为著名太狮艺人、原北京印钞厂退休工人刘德海，第七代传人为北京印钞厂退休职工王建文。1956年刘德海所在的北京印钞厂成立舞狮队，置办了全套服装道具，由刘德海负责传授太狮技艺。目前，白纸坊太狮的主要演出活动都在北京印钞厂的组织和领导下进行。（分段）按照“黄毛狮子蓝毛吼”的民间传说，白纸坊太狮表演时，一黄一蓝两只太狮同时出场，凶猛粗犷、形神兼备，具有鲜明中国民间“北派”舞狮特征。白纸坊太狮是北派狮舞艺术的突出代表，集中体现了北京尤其是宣南地区的民风民俗，显示出很强的地域文化特色。目前，白纸坊太狮已陷入人员老化、后继乏人的窘境，生存困难，亟待抢救保护。

狮舞又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，是中国传统百戏杂耍的重要组成部分。狮舞有着悠久的历史，它普遍流行于中国汉族地区，在春节等节日庆典活动中频繁出现，通过热闹欢快的表演寄托中国人祈求吉祥、消除灾害的美好愿望。中国各地的狮舞形态不尽相同，地域特色十分鲜明。它一般分南狮、北狮两大类，南狮矫健凶猛，多表演高难技巧；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容。（分段）沧县位于河北省东南部，东临渤海，北靠京津，古运河穿境而过。沧县狮舞明代即以同乐会形式出现，于县境内广泛流传，早期多在庙会和春节民间花会上活动。（分段）沧县狮舞分为文狮和武狮两类。早期被称为“狮戏”，多系文狮表演，以兴济为代表。文狮表演重在一个“逗”字，主要模仿猫科类动物的本能行为与戏耍动作，以威武雄壮的鼓点从旁配合。武狮系由文狮发展而来，后在表演中糅进叠立、走钢丝、上高凳、爬杆、高台翻滚、水中望月、巧走立绳、荷花怒放等武术、杂技类动作。沧县武狮以黄递铺乡北张村为代表，动作技巧性强，鼓点以快节奏为主，火爆、热烈、欢快，引导着整个狮舞的进程。（分段）沧县狮舞中传统型的狮头重达七八十斤，狮皮重达二三十斤，现代型狮头也重达十几斤，非练武者不易承受。所以无论文狮还是武狮，沧县狮舞表演中的引狮人和舞狮人都由功底较深的习武者担任。舞狮队一般有大狮两至三头，小狮一至两头，大狮由两人装扮，小狮由一人装扮。（分段）沧州有“狮城”之誉，藏有我国最大的“大周广顺三年铸”的铁狮子。沧州人舞出了“狮舞的学问”，沧州狮舞拥有别具风格的承传与发展。目前，随着社会的变革，除黄浦乡的北张、刘吉，纸房头乡的南小营等村尚有数支舞狮队，其他各地多已不进行此项活动，沧县狮舞面临传承窘境，亟待保护扶持。

狮舞又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，是中国传统百戏杂耍的重要组成部分。狮舞有着悠久的历史，它普遍流行于中国汉族地区，在春节等节日庆典活动中频繁出现，通过热闹欢快的表演寄托中国人祈求吉祥、消除灾害的美好愿望。中国各地的狮舞形态不尽相同，地域特色十分鲜明。它一般分南狮、北狮两大类，南狮矫健凶猛，多表演高难技巧；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容。（分段）岳家狮是江西丰城地方民众为纪念民族英雄岳飞而创造的一种民间艺术活动，源于宋代，成于明代，至今已有四百多年历史。（分段）岳飞被害后，民间处处掀起习练岳家拳的热潮，经久不衰。据说明代嘉靖年间，岳家军旧部之后、著名武师罗洪先传承了岳家拳绝技。名将邓子龙幼年师从罗洪先，得到岳家拳尤其是“岳飞长枪”绝技的真传。宦途失意被贬回丰城老家后，邓子龙将丰城“学门拳”和“岳家手”（硬门拳）加以融汇，独创岳家狮，充分展现出岳家拳雄、险的特征，在新建、安义、崇仁、樟树等地广泛流传。（分段）狮舞由岳家水、火流星开始。先表演岳家枪、岳家锤、岳家拳，后依次表演后刃、棍棒、板凳。表演各尽所长，尽情发挥。狮子由流星引出，在“雪花盖顶”、“流星赶月”、“过背”、“连环手”等流星动作的陪衬下，翩翩起舞，表演“引颈”、“伸懒”、“梳须”、“舔尘”等动作。（分段）岳家狮集百家之长，才兼文武，风格特点为“威”、“雄”、“险”，强调硬功夫，行动一致，最忌花拳绣腿，着重于“三阴”、“三阳”。阴为静，阳为燥，静而不止，燥而不乱，有将帅风度。（分段）丰城岳家狮将武术、舞蹈糅为一体，意、念、形、态熔于一炉，以拳术显示书法，以舞艺表现剧情，蕴藏着深厚的文化内涵和高雅的艺术趣味，展示了中华民族坚韧不拔的精神意志，具有很高的艺术和历史文化研究价值。目前，演出队伍萎缩，人员老化，传承人匮乏，技艺也日渐退化，亟待抢救。

狮舞又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，是中国传统百戏杂耍的重要组成部分。狮舞有着悠久的历史，它普遍流行于中国汉族地区，在春节等节日庆典活动中频繁出现，通过热闹欢快的表演寄托中国人祈求吉祥、消除灾害的美好愿望。中国各地的狮舞形态不尽相同，地域特色十分鲜明。它一般分南狮、北狮两大类，南狮矫健凶猛，多表演高难技巧；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容。（分段）河南省巩义市小相村位于伊洛河与黄河交汇的“太极点”上，属于河洛文化中心地带，拥有丰厚的传统文化积淀。小相狮舞是小相村流传的一种传统舞蹈节目。据记载，小相狮舞于明代后期开始演出，至清代嘉庆年间达于鼎盛，声誉鹊起。（分段）小相狮舞有文狮（地台、桌子）、武狮（高台）和群狮（顶天柱）之分，其表演洒脱大方，稳重细腻，有一定的故事情节，既能以顽皮诙谐的动作表现人与动物和谐相处的至善境界，又能以雄放粗犷、刚劲有力的舞姿表现狮子威武勇猛的气质和矫健灵活的神态。引狮人多由武僧担任，表演中手握绣球，倒立行走，以翻、跳、腾、跃、打、斗、扑、卧等特技逗引狮子，往往取得极佳的艺术效果。小相狮舞是中原狮舞的代表，在弘扬民族优秀传统文化、增强民族自信心和凝聚力、维护民族团结和社会安定等方面，发挥着不可替代的重要作用。近年来，小相狮舞团队内技艺高超的艺人年龄老化，70岁以上的老艺人只有两位，40岁以上的艺人也仅有20人，加上资金缺乏、道具破损严重等原因，小相狮舞活动的正常开展受到极大的影响。政府有关部门应采取积极有效的措施，帮助这一宝贵的民间艺术尽快走上发展振兴之路。演中手握绣球，倒立行走，以翻、跳、腾、跃、打、斗、扑、卧等特技逗引狮子，往往取得极佳的艺术效果。（分段）小相狮舞是中原狮舞的代表，在弘扬民族优秀传统文化、增强民族自信心和凝聚力、维护民族团结和社会安定等方面，发挥着不可替代的重要作用。近年来，小相狮舞团队内技艺高超的艺人年龄老化，70岁以上的老艺人只有两位，40岁以上的艺人也仅有20人，加上资金缺乏、道具破损严重等原因，小相狮舞活动的正常开展受到极大的影响。政府有关部门应采取积极有效的措施，帮助这一宝贵的民间艺术尽快走上发展振兴之路。

狮舞又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，是中国传统百戏杂耍的重要组成部分。狮舞有着悠久的历史，它普遍流行于中国汉族地区，在春节等节日庆典活动中频繁出现，通过热闹欢快的表演寄托中国人祈求吉祥、消除灾害的美好愿望。中国各地的狮舞形态不尽相同，地域特色十分鲜明。它一般分南狮、北狮两大类，南狮矫健凶猛，多表演高难技巧；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容。（分段）沈丘槐店回族文狮子舞是生活在中原的少数民族所特有的一种民间舞蹈表现形式，源于汉唐时期西域的“五方狮子舞”和“胡人假狮子”。南宋端平元年（1234），蒙古将领察罕平金时，回族文狮子舞随波斯尼沙布尔人海鼻耳传入中原，并长期流传于沈丘县槐店回族镇。（分段）河南省沈丘县槐店镇位于沙颍河和西蔡河的交汇处，境内河道纵横，世居此地的回族民众是元代从中亚强行征入中原的波斯人、钦察人和康里人的后裔。（分段）槐店文狮子一改兽中之王的威猛形态，以慈善之心创造出文静的狮子形象，意欲以此感化执政者减少暴戾，施行仁政。经过与沈丘当地汉民族兽舞交流沟通，槐店文狮子逐渐形成独角虎舞、麒麟舞、狮舞三部分表演内容。演出时，先在鼓、锣、镲的节奏声中奏出麒鸣、狮吼、虎啸之音，随后独角虎出场巡回瞭望，麒麟表演“麒麟送子”故事，最后文狮子登场展示巡山、搔痒、饮水、舔毛、观景、生小狮子等一系列动作。（分段）槐店文狮子以拟人手法演绎猛虎徘徊、麒麟送子、母狮生子的生动场面，风格迥异，妙趣横生，通过文狮子的安闲与柔顺表现出期盼政治清明、社会和谐的民众心理，震撼人心，具有社会历史等方面的认识和研究价值。在传统民俗节日文化内涵不断被弱化的今天，槐店文狮子逐渐失去演出平台，艺术水准大幅度下降，许多艺人因年事已高不能登场，致使这一优秀的民族民间艺术面临严重的生存危机，亟待保护。

狮舞又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，是中国传统百戏杂耍的重要组成部分。狮舞有着悠久的历史，它普遍流行于中国汉族地区，在春节等节日庆典活动中频繁出现，通过热闹欢快的表演寄托中国人祈求吉祥、消除灾害的美好愿望。中国各地的狮舞形态不尽相同，地域特色十分鲜明。它一般分南狮、北狮两大类，南狮矫健凶猛，多表演高难技巧；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容。（分段）席狮舞也称“打席狮”，是广东省梅州市梅江区城郊范围内客家人特有的一种传统舞蹈，也是“香花”佛事独有的项目。唐文宗大和年间，佛教传入梅州，与当地的文化相结合，形成独具特色的“香花”派。古代梅州人多依山傍水而居，房舍矮小，住处极为分散。一旦遇到丧事，往往需昼夜处置，延续时间很长，这样参加丧礼的宗亲族戚和朋友的住宿便成了不易解决的难题。在此情势下，“香花”佛事中的席狮舞以特殊的方式帮助人们寄托哀思，并祝愿在世之人安康祥和，因而成为了丧礼中的重要环节。（分段）席狮舞表演以神似取胜。活动进行时，表演者以草席罩身，模仿狮子行走跳跃。整个表演包括“出狮”、“引狮”、“舞狮”、“种青”、“偷青”、“藏青”、“抢青”、“逗狮”、“入狮”等环节，前后约需20分钟，演出时以锣、鼓、钹和客家大锣鼓等打击乐器从旁伴奏。（分段）席狮舞因诙谐的表演风格和鲜明的客家特色深受梅州群众的喜爱。其所使用道具和伴奏乐器简朴，显现出一种质朴亲和之美，颇具“鼓盆而歌”、“长歌当哭”的意味，席狮舞因而成为梅州丧葬文化的重要组成部分。近年来，这一传统舞蹈面临生存危机，急需抢救保护。

狮舞又称“狮子舞”、“狮灯”、“舞狮”、“舞狮子”，是中国传统百戏杂耍的重要组成部分。狮舞有着悠久的历史，它普遍流行于中国汉族地区，在春节等节日庆典活动中频繁出现，通过热闹欢快的表演寄托中国人祈求吉祥、消除灾害的美好愿望。中国各地的狮舞形态不尽相同，地域特色十分鲜明。它一般分南狮、北狮两大类，南狮矫健凶猛，多表演高难技巧；北狮娇憨可爱，多以嬉戏玩耍为表演内容。（分段）瓦嘎布依族高台狮灯舞是流传在贵州省兴义市马岭镇瓦嘎村的一种民族民间舞蹈，于东汉时期传入盘江流域，三国南北朝以后逐渐盛行。元明清时代，舞狮活动在这一带的布依族中广泛流传。（分段）布依族高台狮灯舞表演时，用六张或八张八仙桌叠成高台，最上的一张翻转过来四脚朝天，狮子自下盘旋而上，时而转动，时而跳跃，在此过程中完成翻、滚、叠等惊险动作。上到顶部以后，狮子在四只桌脚上凌空起舞。遇到这种凌空表演，瓦嘎的狮灯艺人会用高难度的“跳脚”技巧迅速准确地跳过去，表现出高超的功夫。高台狮灯的打击乐器称为“响器”，由马锣、钵、堂锣、鼓等组成，打法有上百种，新颖别致，变化极大。（分段）瓦嘎布依族高台狮灯舞活跃于布依族的传统节日及婚丧嫁娶等场合，是布依族传统文化的重要组成部分。它生动展示了布依族的生产状况、生活习俗、宗教信仰和理想追求等，为增强民族凝聚力、弘扬优秀民族文化发挥了积极作用。近年来，高台狮灯舞面临生存危机，急需制订有效保护措施进行抢救保护。

马桥“手狮舞”又叫“手带狮舞”，俗称“调狮子”、“狮子灯”，主要流传于马桥镇一带。（分段）手狮舞的表演与其他狮舞有着很大区别，它是由舞狮者分别手举篾扎纸糊的狮子表演。狮子道具大小不一。大狮由二人舞动，中狮、小狮由一人舞动。表演时，一般是一头大狮、四头中狮、两头小狮。（分段）手狮舞集灯彩、舞蹈等民间艺术为一体，技艺性较强。马桥地区的手狮舞既汲取了龙舞的翻滚、缠绕、跌扑等基本技巧，也继承借鉴了其他狮舞粗犷勇猛、刚柔相济的表演风格。旧时，为了适应乡镇街道狭窄，两旁屋檐低矮的表演环境，手狮舞在“行街”表演时为避免发生碰撞，又形成了以“矮蹲步”为基础的横移、直进、贴身绕狮等风格独具的舞蹈动作。（分段）由于手狮舞舞蹈场面热烈，充满自娱、娱人的生活气息和喜庆祥和的艺术感染力，因此深受人们喜爱。近百年来，一直是当地主要的岁时节令习俗舞蹈之一。

蓆狮、犁狮是信丰县古陂镇流传的不同风格的两种狮舞。（分段）蓆狮流传于古陂圩，是当地谢氏家族所独有的狮舞形式；犁狮流传于黎明村，是清光绪年间，黎姓农民看到古陂圩的谢氏有了蓆狮后，创作的狮舞形式。谢谐音“蓆”，黎谐音“犁”，这两种狮舞在当地便成了这两个家族的象征。（分段）蓆狮的狮身框架长二米多，是用竹片扎成的，蒙上草蓆，外轮廓用粗稻草绳扎上，满身插满线香。舞蹈时由三人站在框架内，在头戴香火帽（称做“回回”）的引狮人的引领下表演。（分段）犁狮的形象是狮头牛身，一大一小；以木条制架，草蓆蒙面，外轮廓扎上粗稻草绳，凡有草绳处都插上线香，用球状的芋头作眼睛，总体看来像牛。表演时点燃线香，犁狮与引牛人、扶犁人密切配合，在四个举着春、牛、耕、田字牌的人们带领下前行；后边有三条“香火龙”紧随起舞。一时间，牛犁田，龙翻卷，展现出一幅春牛耕田的画面。（分段）蓆狮表演动作简洁、粗犷，用打击乐伴奏，节奏明快有力。犁狮表演以模拟犁田的场面为主，具有浓厚的乡土气息，除用打击乐伴奏，还有唢呐吹奏类似赣南采茶戏的曲牌。（分段）蓆狮和犁狮这两个古陂两大姓氏人民在春节期间的习俗舞蹈，是一种古老的民俗文化现象，具有重要的研究价值。

“青狮”俗称“青狮白目眉”，也称“开口狮”，是潮汕地区独有的深具地方特色的传统狮舞。（分段）在潮汕，早期的舞狮除有习武和娱乐功能外，还有驱逐疫鬼的含义，目前，广东省揭阳市榕城地区仍有舞青狮驱邪的传统习俗。榕城南门孙氏，是由原揭阳县治渔湖京岗迁移而来的，一直以来，在宗族祭祀或喜庆的日子里，他们都要舞青狮，至今已有三百多年的历史。（分段）青狮的“狮头”前额突出，鼻孔高大，眼似铜铃，长须鬈发，狰狞威猛。青狮表演的主要动作是“打狮节”（又称“咬虱”或“套头”），相传有狮咬脚、狮咬虱、睡狮、狮翻身、踏七星、踩八卦、狮过桥、耍狮、救狮、桌上功夫、桌上探井、狮切血、咬水果、抢金钱、咬青、狮接礼、拜庙、四门到底等十八节套路。此外，青狮还要表演“采青”（包括“高青”和“地青”）。高青表演有擎天柱、上碟、上膊等三种技法；地青表演有许多种，如橘子青、盘青、八卦青、七星伴月青、毒蛇青、桥头青、蟹青等。（分段）青狮舞是揭阳地区独有的一种狮舞形式，具有鲜明的地方特色。

松岗七星狮舞是分布于深圳市宝安区松岗街道及相邻地区的一种传统舞蹈。它与其他狮舞表演的主要区别，在于伴奏的锣鼓乐节奏为“七拍半”，且有“骝马步”、“彪步”等多种舞蹈步法，有“狗型”、“伏虎型”等数种造型。它还在舞法上分为“武狮”、“文狮”，“武狮”的主要舞法有“逗蛇”（“逗”活的眼镜蛇），“文狮”的主要舞法为“狮子书法”。（分段）松岗地处珠江三角洲。七星狮舞在松岗等地流传的历史，自清末民初起，至少已有百余年，与当地民众怀念南宋著名爱国将领文天祥有关。松岗的原住民多为文氏后代，每年的七星狮舞表演必定要在文氏大宗祠前举行，蕴含了对文天祥大义凛然的民族气节和尚武精神的推崇和传承之意。（分段）1947年，年仅9岁的宝安区松岗山门村人文琰正式拜“七星狮”传人焦贤为师。文琰是松岗七星狮舞的第二代传人，也是文天祥的第二十六代侄孙。他成立的“山门文琰醒狮训练社”已成为深圳及香港名气颇大的狮舞门派。（分段）松岗七星狮舞是富有岭南地域特色的民间舞蹈，舞蹈语汇相当丰富，尤其在“逗蛇”环节，表演者需长时间以舞蹈形态与活眼镜蛇缠斗，为狮舞表演所罕见。它具有鲜明的地域特征、传统文化特征、民俗特征和较高的历史价值、社会价值、民俗学价值和艺术审美价值。（分段）目前，松岗七星狮舞在传承方面存在着危机。领军人物文琰年逾古稀，他的弟子中尚无人能全盘接班，特别是“逗蛇”，年轻弟子不敢尝试，这项绝技恐将失传。

藤县狮舞普遍流传于广西壮族自治区的藤县。藤县位于广西东南部，东接苍梧，南界容县，西邻平南，北毗蒙山，东西横宽86公里，南北纵长112公里，土地总面积3946平方公里。这里素有“舞狮之乡”的美称。藤县狮舞分为两种：一种是侧重于地面技艺表演的“采青狮”；一种是侧重于桩上技艺表演的“高桩狮”。无论是采青狮还是高桩狮，在表现形式上都有着自己独特的风格，为当地百姓所喜爱。（分段）

田阳县流传的壮族狮舞有地面狮舞和高空狮舞两种表演形式。地面狮舞属文派狮舞，主要是在地面表演狮子搔痒、舔毛、打滚、钻穴、抖毛等动作，显示出狮子活泼可爱的神态和嬉戏玩耍的性格。文派狮舞一般多用于节日庆典、拜年、集会、婚嫁、娱乐等喜庆活动。田阳壮族地面狮舞代表节目有《群狮迎宾》、《彩青拜年》、《凤凰台狮技》和《幼狮戏球》等。（分段）高空狮舞属武派舞狮，以高台狮舞为主。其主要特点是把武术、杂技融入狮舞动作中，表演高、难、惊、险、美的狮舞动作。田阳壮族高空狮舞代表节目有《刀尖狮技》、《狮子上金山》、《狮子过天桥》、《高桩飞狮》和《金狮雄风》等。

高台狮舞是重庆彭水民间独具特色的传统舞蹈，已有约一百五十年历史，在当地民众中颇有影响。（分段）在彭水，狮舞可以分为地面狮舞和高台狮舞两种。地面狮舞主要用于日常节日、生日、婚丧嫁娶、开业庆典等活动。搭台上架的高台狮舞则多用于重大节庆和比赛，表演时常常与地面狮舞连为一体。最核心的部分是空中表演：用方桌搭台，最少7张，一般15张，多则24张，极限达到108张。狮舞表演者身披长约二米的彩绘狮纹服饰，在导引师的引导下，踩着锣、大鼓、小鼓、钹、铰等响器伴奏节奏，从第一层开始，层层上升，直达最高层（称“一炷香”）。（分段）在各层表演时，狮子要穿过每一张方桌。在“一炷香”上要进行玩狮子和立桩表演。高台狮舞有蹬黄冬儿、打羊角桩、鹞子翻叉、扯链盖拐、翻天印、黄龙缠腰、奶牛困塘、狗连裆、扯海趴狗、钻圈、狮子高杆夺绣球、游走板凳等表演套路。表演时不但动作惊险、难度大，那古朴滑稽、趣味浓郁的表演风格，更是深受百姓喜爱。

花鼓灯是汉民族中集舞蹈、灯歌和锣鼓音乐、情节性的双(三)人舞和情绪性集体舞完美结合于一体的民间舞种。据史料证明，花鼓灯最迟源于宋代。经过元、明、清、民国时期的发展，至20世纪三四十年代形成了以安徽蚌埠、淮南、阜阳等为中心，辐射淮河中游河南、安徽、山东、江苏四省二十多个县、市的播布区。（分段）花鼓灯多在农村秋收完毕到来年春耕以前演出，尤以庙会、春会为最盛。花鼓灯男角称“鼓架子”，女角称“兰花”（或“拉花”）；演出多在广场举行；一般包括舞蹈、歌唱、后场小戏、锣鼓演奏四部分，主体是舞蹈；舞蹈中又包括“大花场”（或“大场”）、“小花场”（或“小场”）、“盘鼓”等部分；“大场”是一种集体的情绪舞，由数人到十多人表演；“小场”是双人舞或三人舞，主要表现男女青年谈情说爱、玩乐嬉戏的情景，包括基本程式表演和即兴发挥表演，有简单的情节和人物性格舞，如《抢手巾》、《抢板凳》等，是花鼓灯舞蹈的核心部分；“盘鼓”则是舞蹈、武术、技巧表演相结合又具有造型艺术特征的表演形式。后场小戏是一种歌舞结合的小歌舞剧，有《四老爷坐独杆轿》、《推小车》、《小货郎》等。现花鼓灯的表演风格主要分为三个流派：颍上地区，节奏较慢，舞蹈结构严谨，风格古老质朴；凤台地区着重人物情感刻画，动作细腻优美；怀远地区动作轻捷矫健，潇洒倜傥。（分段）蚌埠花鼓灯集合舞蹈、灯歌和锣鼓音乐，将情节性的双(三)人舞和情绪性的集体舞完美地结合在一起，形成比较系统完整的民间歌舞艺术形式，这是汉民族最具代表性的民间舞蹈，也是淮河文化在舞蹈方面的集中体现。花鼓灯融技艺性、表演性和艺人职业化于一身，具有很强的民俗性和群众自娱性。千百年来，花鼓灯的音乐、舞姿和韵律较为完整地保存了淮河人民生活、劳动、情趣、性格、风俗、风情的记忆，承载了不同时期淮河流域的历史和社会经济文化，存储了淮河人独特的文化观念、审美情趣、民风民俗变化的记忆，并以活态的形式传承至今。（分段）蚌埠花鼓灯包含四百多个语汇、五十多种基本步伐，舞蹈动作超常度高，时间差大，瞬间舞姿复杂多变，这些构成了花鼓灯丰富系统的舞蹈语言体系，使花鼓灯成为用肢体语言表达复杂情节的优秀民间舞蹈形式之一。舞蹈是花鼓灯的主要构成部分，舞蹈中包括“大花场”、“小花场”和“盘鼓”等。“大花场”是集体表演的情绪舞，“小花场”是鼓架子和兰花的双人或三人即兴表演的抒情舞，是花鼓灯舞蹈的核心部分。“盘鼓”则是舞蹈、武术、技巧相结合的表演形式，它同时具有造型艺术的特征。花鼓灯的舞姿和动作很讲究放与收、动与静的巧妙结合，动作的节奏性强，且富有变化。蚌埠地区出现了冯国佩、常春利、郑九如、石经礼、杨再先等一批花鼓灯名家，还产生了《游春》、《抢扇子》等一批有影响的节目，形成了“千班锣鼓百班灯”的鼎盛局面。（分段）但由于多种原因，目前原生形态的蚌埠花鼓灯已濒临消亡。最具影响力的民间艺人年事已高，民间传承的机制有待重新建立，因此急需有效保护。（分段）

花鼓灯是汉民族中集舞蹈、灯歌和锣鼓音乐、情节性的双(三)人舞和情绪性集体舞完美结合于一体的民间舞种。据史料证明，花鼓灯最迟源于宋代。经过元、明、清、民国时期的发展，至20世纪三四十年代形成了以安徽蚌埠、淮南、阜阳等为中心，辐射淮河中游河南、安徽、山东、江苏四省二十多个县、市的播布区。（分段）花鼓灯多在农村秋收完毕到来年春耕以前演出，尤以庙会、春会为最盛。花鼓灯男角称“鼓架子”，女角称“兰花”（或“拉花”）；演出多在广场举行；一般包括舞蹈、歌唱、后场小戏、锣鼓演奏四部分，主体是舞蹈；舞蹈中又包括“大花场”（或“大场”）、“小花场”（或“小场”）、“盘鼓”等部分；“大场”是一种集体的情绪舞，由数人到十多人表演；“小场”是双人舞或三人舞，主要表现男女青年谈情说爱、玩乐嬉戏的情景，包括基本程式表演和即兴发挥表演，有简单的情节和人物性格舞，如《抢手巾》、《抢板凳》等，是花鼓灯舞蹈的核心部分；“盘鼓”则是舞蹈、武术、技巧表演相结合又具有造型艺术特征的表演形式。后场小戏是一种歌舞结合的小歌舞剧，有《四老爷坐独杆轿》、《推小车》、《小货郎》等。现花鼓灯的表演风格主要分为三个流派：颍上地区，节奏较慢，舞蹈结构严谨，风格古老质朴；凤台地区着重人物情感刻画，动作细腻优美；怀远地区动作轻捷矫健，潇洒倜傥。（分段）凤台花鼓灯流行于淮河流域，主要分布在凤台及周边地区。（分段）凤台花鼓灯的形成和发展有着良好的自然条件及人文环境。凤台古称州来，又名下蔡，位于淮河中游，交通发达，物产丰富，民风淳朴。凤台花鼓灯历史悠久，其发展历程可划分为四个阶段：一是从萌芽到成熟阶段。凤台花鼓灯起源于宋、元时期，至清代中叶已初具规模，趋于成熟，深受人民喜爱，成为流传甚广的民间艺术；二是清末民初阶段。花鼓灯在凤台基本形成自己的流派特色，为解放后进一步发展奠定了基础；三是新中国成立后的阶段，花鼓灯登上了高雅艺术的殿堂，被誉为汉民族舞蹈的典型代表；四是党的十一届三中全会以后阶段，花鼓灯艺术受到重视，重获新生。（分段）凤台花鼓灯的产生是中国民间歌舞艺术史上重要的一页，是淮河文化在舞蹈方面的集中体现。凤台花鼓灯有四百多种语汇、五十多种基本步伐，讲究男女角色配合，着意感情描绘，动作细腻，扇花变化多样。花鼓灯舞蹈动作内涵丰富，其中典型动作“三掉弯”（三道弯）强调腰部的扭动，是东方舞蹈的重要特征“S”型在花鼓灯中的充分体现。（分段）花鼓灯艺术是淮河流域一些艺术品种的根脉。淮剧、淮北花鼓戏、泗州戏、凤阳花鼓等都是由花鼓灯衍生而来的。凤台花鼓灯影响和丰富了淮河以北的民间舞蹈和民间艺术。目前原生态的凤台花鼓灯已濒临消亡，急需有效保护和全力抢救。（分段）

花鼓灯是汉民族中集舞蹈、灯歌和锣鼓音乐、情节性的双(三)人舞和情绪性集体舞完美结合于一体的民间舞种。据史料证明，花鼓灯最迟源于宋代。经过元、明、清、民国时期的发展，至20世纪三四十年代形成了以安徽蚌埠、淮南、阜阳等为中心，辐射淮河中游河南、安徽、山东、江苏四省二十多个县、市的播布区。（分段）花鼓灯多在农村秋收完毕到来年春耕以前演出，尤以庙会、春会为最盛。花鼓灯男角称“鼓架子”，女角称“兰花”（或“拉花”）；演出多在广场举行；一般包括舞蹈、歌唱、后场小戏、锣鼓演奏四部分，主体是舞蹈；舞蹈中又包括“大花场”（或“大场”）、“小花场”（或“小场”）、“盘鼓”等部分；“大场”是一种集体的情绪舞，由数人到十多人表演；“小场”是双人舞或三人舞，主要表现男女青年谈情说爱、玩乐嬉戏的情景，包括基本程式表演和即兴发挥表演，有简单的情节和人物性格舞，如《抢手巾》、《抢板凳》等，是花鼓灯舞蹈的核心部分；“盘鼓”则是舞蹈、武术、技巧表演相结合又具有造型艺术特征的表演形式。后场小戏是一种歌舞结合的小歌舞剧，有《四老爷坐独杆轿》、《推小车》、《小货郎》等。现花鼓灯的表演风格主要分为三个流派：颍上地区，节奏较慢，舞蹈结构严谨，风格古老质朴；凤台地区着重人物情感刻画，动作细腻优美；怀远地区动作轻捷矫健，潇洒倜傥。（分段）颍上花鼓灯是由劳动人民创造且世代相传的艺术形式，产生于淮河流域广大农村，主要流行于淮河沿岸的颍上等二十多个县、市地区。（分段）颍上花鼓灯的主要内容是表达人民期盼政通人和、国泰民安、风调雨顺、人寿年丰的良好愿望，展现淮河儿女的礼义风情、勤劳勇敢，表现青年男女纯真、朴实的爱情，体现人们对幸福生活的执著与向往。（分段）颍上花鼓灯除在题材、形式、音乐、舞蹈等方面与淮南、蚌埠两地区的花鼓灯有相似之处外，亦有自身的特点。它舞蹈动感特强，节奏紧促有力，动作韵味十足，速度快捷敏锐，架势变换频繁，表演场面炽热欢腾，演员情绪欢快激昂，唱腔粗犷高亢，整个演出气氛堂皇富丽，地方特色浓郁。（分段）颍上花鼓灯表演者由数名鼓橛子、腊花对偶组成，通常由领首的第一个鼓橛子（叫杈伞把）领舞出场，主要有大花场（跑大场）和小花场（跑小场）等段落。（分段）颍上花鼓灯大多即兴演唱，多用锣鼓敲击（常用鼓、锣、镲、小锣等四件），锣鼓经无谱，常用凤凰三点头、长流水、小五番、十八番、大刹点、小刹点等，大多即兴变奏，随舞蹈变化而变化。音乐多采用民族五声音阶，常用宫和羽、徵混合调式。（分段）颍上花鼓灯有《抢板凳》、《抢手绢》、《游春》等一批有人物有情节的传统舞蹈节目和一些有代表性的民间艺人。（分段）颍上花鼓灯艺术热情、奔放、优美、细腻，充分体现了汉民族民间歌舞的特点。近年来多次应邀参加国际艺术交流活动，产生了广泛的影响。（分段）

傩舞是广泛流传于各地的一种具有驱鬼逐疫、祭祀功能的民间舞，是傩仪中的舞蹈部分，一般在大年初一到正月十六期间表演。现存傩舞主要分布在江西、安徽、贵州、广西、山东、河南、陕西、湖北、福建、云南、广东等地，各地分别有“跳傩”、“鬼舞”、“玩喜”等地方性称谓。傩舞历史悠久，成型于周代的宫廷“大傩”之礼，在《周礼》中有明文记载。在历史的发展过程中，傩舞在不同地区形成了不同的风格样式，且在傩仪中占有不同的比重。傩舞表演时一般都佩戴某个角色的面具，其中有神话形象，也有世俗人物和历史名人，由此构成庞大的傩神谱系，“摘下面具是人，戴上面具是神”。傩舞伴奏乐器简单，一般为鼓、锣等打击乐。表演傩仪傩舞的组织称为“傩班”，成员一般有八至十余人，常有严格的班规。傩舞常在傩仪仪式过程中的高潮部分和节目表演阶段出现，各地的傩舞节目丰富，兼具祭祀和娱乐的双重功效。（分段）傩舞是“跳傩”的主要表现形式，原为祭神驱疫的仪式舞蹈，后发展为娱神娱人的傩舞。南丰傩舞流传于江西省南丰县180个村庄，传播面广，是民众喜爱的民间舞形式。南丰傩舞历史悠久，几经演变，清初傅太辉《金砂宋氏傩神辨记》载：“汉代吴芮将军……祖周公之制，传傩以靖妖氛。”可见汉时南丰一带已有跳傩。经过一千多年的发展，到明清时期，南丰跳傩吸收了戏曲、木偶、灯彩、武术等多种表演技艺，变得更加世俗化、娱乐化。新中国成立后，传统的跳傩在民间依旧传承，延续着其草根文化的命脉。（分段）南丰傩仪结构复杂，由跳傩仪式、杂傩仪式等构成。跳傩仪式由起傩、跳傩、驱傩等基本程序构成；杂傩仪式有“跳竹马”、“跳和合”及“跳八仙”仪式三种。南丰傩仪中的舞蹈形态众多，现保留82个，其中包括单人舞《开山》、《钟馗》、《财神》、《哪咤》，多人舞《跳判》、《傩公傩婆》、《对刀》，技巧舞《演罗汉》、《观音坐莲》、《普贤骑象》及舞剧节目《西游记》等。南丰跳傩面具造型各异，千容百态，有180种之多，其中包括驱疫神祗、民间俗神、释道神仙、传奇英雄、精怪动物、世俗人物等。其所用道具法器名物众多，主要可为五类，兵器军具类包括斧、刀、枪等，法事器具类包括铁链、桃剑、棕叶等，灯烛炮杖类包括火把、蜡烛等，食物供品类包括三牲（肉、鱼、鸡）等，生活用具类包括手巾、镜子、酒杯等。南丰跳傩内容丰富，形式多样，地方风味浓郁，文化底蕴深厚，深受民众的喜爱。（分段）随着经济全球化和现代化、城镇化发展趋势的加强，南丰跳傩赖以生存的环境发生了巨大的变化。传统民俗生态依托渐失，艺人队伍后继乏人，傩班渐减。有鉴于此，急需加以保护扶持。

傩舞是广泛流传于各地的一种具有驱鬼逐疫、祭祀功能的民间舞，是傩仪中的舞蹈部分，一般在大年初一到正月十六期间表演。现存傩舞主要分布在江西、安徽、贵州、广西、山东、河南、陕西、湖北、福建、云南、广东等地，各地分别有“跳傩”、“鬼舞”、“玩喜”等地方性称谓。傩舞历史悠久，成型于周代的宫廷“大傩”之礼，在《周礼》中有明文记载。在历史的发展过程中，傩舞在不同地区形成了不同的风格样式，且在傩仪中占有不同的比重。傩舞表演时一般都佩戴某个角色的面具，其中有神话形象，也有世俗人物和历史名人，由此构成庞大的傩神谱系，“摘下面具是人，戴上面具是神”。傩舞伴奏乐器简单，一般为鼓、锣等打击乐。表演傩仪傩舞的组织称为“傩班”，成员一般有八至十余人，常有严格的班规。傩舞常在傩仪仪式过程中的高潮部分和节目表演阶段出现，各地的傩舞节目丰富，兼具祭祀和娱乐的双重功效。（分段）婺源傩舞俗称“鬼舞”或“舞鬼”，历史悠久，节目众多，风格独特，是中国古代舞蹈艺术史研究的“活化石”，深为国内外专家、学者所注目。（分段）通过多年的调查，婺源傩舞节目有一百多个、傩面两百多个。由于社会历史等原因的影响，现存秋口镇长径村“驱傩神班”有演员19人，面具三十余个，其中有4个原始木雕面具，可演节目24个。婺源傩舞节目很多，有反映神话故事、民间传说的《开天辟地》、《太阳射月》、《孟姜女送寒衣》等，表演形式有独舞、双人舞、三人舞、群舞等。婺源傩舞动作十分丰富，模拟女性的舞步“妮行步”，《开天辟地》中的“辟斧”、“拗斧”、“磨斧”，《丞相操兵》中的“上、中、下十字架”、“操兵步”、“拍手一照”、“拍腿过河”、“耍羽毛”、“舞花”、“轮棍”，《太阳射月》中的“摸胡点”、“单摸胡”、“双摸胡”等都别具一格，保留着古朴、粗犷、简练、夸张、形象、传神的独特风貌。这些动作多顺拐、屈膝、下沉、含胸、挺腹，具有沉而不懈、梗而不僵的特色。音乐伴奏由打击乐、曲牌和唱腔三个部分组成，有专用的锣鼓谱和曲牌，遵循舞止曲终的原则。（分段）婺源傩舞曾于1953年赴北京参加全国首届民间音乐舞蹈会演，《丞相操兵》等四个节目入选《中国民族民间舞蹈集成》。2005年6月参加“中国江西国际傩文化艺术周中外傩艺术展演”，荣获金奖和优秀表演奖。婺源傩舞以古朴的舞蹈风格和众多的表演节目承载着丰富的传统文化内容，值得人们加以珍视。（分段）

傩舞是广泛流传于各地的一种具有驱鬼逐疫、祭祀功能的民间舞，是傩仪中的舞蹈部分，一般在大年初一到正月十六期间表演。现存傩舞主要分布在江西、安徽、贵州、广西、山东、河南、陕西、湖北、福建、云南、广东等地，各地分别有“跳傩”、“鬼舞”、“玩喜”等地方性称谓。傩舞历史悠久，成型于周代的宫廷“大傩”之礼，在《周礼》中有明文记载。在历史的发展过程中，傩舞在不同地区形成了不同的风格样式，且在傩仪中占有不同的比重。傩舞表演时一般都佩戴某个角色的面具，其中有神话形象，也有世俗人物和历史名人，由此构成庞大的傩神谱系，“摘下面具是人，戴上面具是神”。傩舞伴奏乐器简单，一般为鼓、锣等打击乐。表演傩仪傩舞的组织称为“傩班”，成员一般有八至十余人，常有严格的班规。傩舞常在傩仪仪式过程中的高潮部分和节目表演阶段出现，各地的傩舞节目丰富，兼具祭祀和娱乐的双重功效。（分段）乐安县的东湖村位于江西省乐安县城南30华里处，村里的杨姓氏族世代流传着一种古老的跳傩仪式，当地人称为“滚傩神”，此仪式规约森严，概不外传。东湖“滚傩神”已有近千年历史，它被当地作为驱邪纳福、保境安民的一种仪式传承延续至今。村中傩神庙（始建于清乾隆八年，现已倒塌）前曾写有一副对联“傩驱瘟疫丁盛畜旺，神佑乡里邑立村宁”。（分段）“滚傩神”所戴的面具与其他傩舞不同，不是整个罩住脸部，而是由上额下嘴两个断片组合而成，有猪嘴、鸡嘴、鹅王、东岳、判官、白虎精、歪嘴婆婆等18面。伴奏音乐为一鼓一锣，节奏为反3/4拍，弱拍在前，强拍在后，很有特色。东湖傩班由12人组成，主要表演的节目有《鸡嘴》、《猪嘴》、《板叉》、《唱文戏》、《捉鬼》、《牛魔王》、《七星》、《踩爆竹》等。这种傩舞既有独舞，也有双人舞，表演时多持道具，舞蹈动作古朴粗犷，刚中有柔，有“踢腿蹲裆”、“反弹射箭”、“拂脸甩手”、“汇步”等动作技巧。如遇瘟疫灾害，则18个傩神全部出动，走村过户搜索驱邪，整个过程显得较为原始，很少人为加工的痕迹。（分段）“滚傩神”中“猪嘴”、“鸡嘴”的造型动作及表演风格在我国傩舞中实属罕见，是至今惟一幸存的最古老的傩仪和傩舞。（分段）

傩舞是传统社会具有祭祀礼仪性质的原始舞蹈，历史悠久。据传，周代时曾有“大傩”、“乡人傩”的称谓，汉代以后逐渐成为国家正统礼法制度的重要组成部分。傩舞以驱瘟逐疫、祈求平安为主要目的，具有很强的群众参与性。表演时，舞者头戴面具，呼喊赶逐，引来众多追随围观者，场面十分热闹。傩舞广泛流传于全国各地，尤以长江流域的云南、贵州、四川、湖南、江西、安徽和黄河流域的山西、陕西、甘肃、河北分布最多。在西南地区的众多少数民族中，还流传着不少形式多样、功能复杂的傩仪及傩舞，极具民族特色。（分段）爱社傩舞发源于远古时期的黄河流域中部，是黄河文化发祥地极其古老、原始的一种民间舞蹈形式，现仅流传于太行山西麓的山西省晋中市寿阳县境内。寿阳古有上艾、中艾、下艾（今盂县）之称，爱社傩舞即因此而得名。（分段）寿阳爱社傩舞借助巫傩形式演绎“轩辕大战蚩尤”的传说，展现了远古人类狩猎时代的傩崇拜意识和炎黄儿女勤劳勇敢、顽强奋斗的民族精神。爱社傩舞主要在轩辕黄帝生日庆典、祭祀和祈雨等场合表演，前后约需50分钟。舞队由24人组成，其中6名大鬼戴鬼脸面具表演，18名小鬼在两边站成城郭形助阵。整个表演由“武势”(基本动作，表现战前准备)、“倒上墙”(摆阵对垒)、“直墙”(队形变蛇蜕皮)、“小场”(攻城失败，重新布阵)、“过关”(脱靴偷袭，越城夺旗)、“耍桌”(攻城胜利，百姓沿街犒赏)等环节组成，显示出质朴自然的特征。（分段）寿阳爱社傩舞反映了远古人类由狩猎文明向农耕文明演变的历史进程，对这一古老艺术进行挖掘整理，有利于促进山西乃至整个中原地区传统文化的弘扬和传承。目前，爱社傩舞传人年事渐高，面具制作工艺几近失传，亟待抢救。

傩舞是传统社会具有祭祀礼仪性质的原始舞蹈，历史悠久。据传，周代时曾有“大傩”、“乡人傩”的称谓，汉代以后逐渐成为国家正统礼法制度的重要组成部分。傩舞以驱瘟逐疫、祈求平安为主要目的，具有很强的群众参与性。表演时，舞者头戴面具，呼喊赶逐，引来众多追随围观者，场面十分热闹。傩舞广泛流传于全国各地，尤以长江流域的云南、贵州、四川、湖南、江西、安徽和黄河流域的山西、陕西、甘肃、河北分布最多。在西南地区的众多少数民族中，还流传着不少形式多样、功能复杂的傩仪及傩舞，极具民族特色。（分段）流传于安徽省祁门县的傩舞源于原始巫舞，是中国远古时代在腊月举行的一种驱鬼逐疫仪式。傩仪过程中，人们戴上面具装扮成傩神，跳起凶猛、狂热的舞蹈驱逐邪祟。在徽州，汉代就已有“方相舞”和“十二神舞”的名称。其后傩的内涵日益丰富，增添了祛邪扶正、祈福求安、祭祀祖先、祝祷丰收等内容，又有了表现劳动生活与民间传说的内容。（分段）祁门傩舞历史上一直存在，明清时期更为盛行。祁门很早就有“傩仆”制度，大户人家养着傩戏班，每逢庙会、祭祀、送灶、秋醮、迎春，均会演出傩戏傩舞。表演时，舞者头戴木刻面具，身穿蟒袍，手执干戚等兵器，在节奏强烈的音乐和鼓点伴奏下表演驱鬼仪式和神话传说故事。祁门芦溪村的傩仪保持着古代傩祭的原始风貌，沿村行傩，边走边舞。每年正月初二先行请神仪式，然后开始傩舞表演，节目有“先锋开路”、“土地杀将军”、“刘海戏金蟾”等。初三至初六到本村许平安愿的人家表演，各家以木盘盛米酬神，演毕，舞者将米倒入布袋带走。全部演出节目均无唱腔、对白，仅以锣鼓伴奏。黟县西武乡的绛霞、章墩和碧山乡的西山下等村每年正月初三都要迎请傩神老爷，祈求辟邪消灾，也是行傩的一种形式。（分段）祁门傩舞是传统傩文化的形象体现，从中可体察出古代先民的宗教意识、民俗意识和审美意识，为我国不同历史阶段民风民俗和文化风貌的研究提供参考。祁门傩舞是宝贵的民族文化遗产，目前面临着人员老化、传承人匮乏、经费不足等各种现实问题与困难，濒临失传，急需抢救保护。

傩舞是传统社会具有祭祀礼仪性质的原始舞蹈，历史悠久。据传，周代时曾有“大傩”、“乡人傩”的称谓，汉代以后逐渐成为国家正统礼法制度的重要组成部分。傩舞以驱瘟逐疫、祈求平安为主要目的，具有很强的群众参与性。表演时，舞者头戴面具，呼喊赶逐，引来众多追随围观者，场面十分热闹。傩舞广泛流传于全国各地，尤以长江流域的云南、贵州、四川、湖南、江西、安徽和黄河流域的山西、陕西、甘肃、河北分布最多。在西南地区的众多少数民族中，还流传着不少形式多样、功能复杂的傩仪及傩舞，极具民族特色。（分段）邵武傩舞是福建省邵武市一种古老的舞蹈形式，流行于邵武的大埠岗、和平、肖家坊、桂林、金坑等乡镇。据和平镇坎下村前山坪自然村遗存的一方清代道光十五年（1835）的石碑记载，邵武傩舞始于宋代，至今已有上千年历史。当地不使用“傩舞”的名称，而以“跳番僧”、“跳八蛮”等具体节目名相称。各村跳傩所举行的时间和奉祀的愿神都不尽相同。（分段）邵武傩舞留存了祭仪乐舞中驱傩的原生形象，没有故事情节也没有说唱，在面具、服饰和舞蹈动作等方面均明显带有古傩的余韵。除保留中原地区原始的驱疫逐鬼内容外，邵武跳傩还增添了祈求健康平安、生子添丁、学业有成之类的内容。表演时，舞者头戴面具，脑后缀一块红布，伴随着鼓点乐曲前后穿梭跳跃，在空旷的大地上歌舞、呼号，舞蹈动作复杂，展现一股质朴粗犷的气质。（分段）邵武傩舞是中原文化、楚文化和古越文化交汇的产物，它融释、道、儒和民间信仰于一体，内涵丰富，在全国各种地方傩文化中独具一格，具有历史文化、宗教、民俗、艺术等方面的研究价值。近年来，原有的傩舞班日益凋零，老艺人相继谢世或年事已高，面临接班人缺乏的问题。而现代文化生活的日益多彩多姿，也给了傩舞这一古老文化以重创。

傩舞是传统社会具有祭祀礼仪性质的原始舞蹈，历史悠久。据传，周代时曾有“大傩”、“乡人傩”的称谓，汉代以后逐渐成为国家正统礼法制度的重要组成部分。傩舞以驱瘟逐疫、祈求平安为主要目的，具有很强的群众参与性。表演时，舞者头戴面具，呼喊赶逐，引来众多追随围观者，场面十分热闹。傩舞广泛流传于全国各地，尤以长江流域的云南、贵州、四川、湖南、江西、安徽和黄河流域的山西、陕西、甘肃、河北分布最多。在西南地区的众多少数民族中，还流传着不少形式多样、功能复杂的傩仪及傩舞，极具民族特色。（分段）广东湛江上古为百越之区，清代以前系雷州府与高州府属地。湛江傩舞是古代湛江地区人民祭雷遣灾、祷神求安的一种传统舞蹈，俗称“走清将”、“考兵”、“舞六将”、“舞二真”等，流传于湛江市麻章区的湖光、太平，雷州市的南兴、松竹、雷高、杨家、白沙、附城、沈塘及吴川市的黄坡、博铺等地。（分段）据《雷州府志》记载：“自十二日起曰‘开灯’，连至十五夜。每夜彩灯或三四百为一队，或五六百为一队，放爆竹，烧烟火，装鬼判诸色杂剧，丝竹锣鼓迭奏，游人达曙。城市为最，各乡圩间有之，是曰傩，谓之‘遣灾’，亦有至二十八日或二月十二日乃傩者。”湛江傩舞在农历正月十三至正月二十八日或二月十二日祭雷遣灾保平安活动中表演，以雷首公与五方位雷公将的活动为主要表现内容。（分段）傩仪活动是由道士在庙前设坛，向神灵燃烛、焚香、烧纸宝、供三牲。接着颁令、颁符、敬请五色旗队、八宝、飘色、锣鼓班、傩舞队等各路兵马到坛前扎寨练兵，然后到各家各户赶鬼驱邪，保佑平安。之后游神，游神队伍浩浩荡荡到村镇各土地公管辖境界敬祭。游神之后，队伍回到神庙广场前，再次举行祭神仪式至结束。（分段）湛江傩舞的面具十分突出，其中有木质面具、橹罟质面具、牛皮质面具及彩冷脸谱等极具地域特色的傩面具，还有保存了六百多年的雷傩面具。面具造型，武相豪放不羁、粗犷狞厉，文相端庄俊秀、气宇轩昂，是古代雷州半岛人民敬雷崇雷文化的承传，是独具特色的民间艺术。（分段）湛江傩舞是湛江地区最古老的民间艺术，反映了古代雷州半岛人民敬雷崇雷的风俗，具有宗教、民俗、历史文化等多方面的研究价值。近年来，湛江傩舞传承不力，影响到整个舞蹈的生存发展。目前，湛江市政府正在下大力挖掘、整理和研究这一古老的民间文化表现形式，以期形成“社会参与，共同保护”的氛围，从而达到有效保护、促进传承之目的。

傩舞是传统社会具有祭祀礼仪性质的原始舞蹈，历史悠久。据传，周代时曾有“大傩”、“乡人傩”的称谓，汉代以后逐渐成为国家正统礼法制度的重要组成部分。傩舞以驱瘟逐疫、祈求平安为主要目的，具有很强的群众参与性。表演时，舞者头戴面具，呼喊赶逐，引来众多追随围观者，场面十分热闹。傩舞广泛流传于全国各地，尤以长江流域的云南、贵州、四川、湖南、江西、安徽和黄河流域的山西、陕西、甘肃、河北分布最多。在西南地区的众多少数民族中，还流传着不少形式多样、功能复杂的傩仪及傩舞，极具民族特色。（分段）甘肃省陇南市文县古称“阴平”，位于甘肃省最南端。其境内林海苍莽，碧水萦绕，既有北国之雄奇，又有南疆之灵秀，文县傩舞池哥昼即产生于此。（分段）池哥昼又称“鬼面子”，因表演时头戴面具，亦称“白马面具舞”。在白马藏族语中，“池哥”为山神之意，“昼”表示舞蹈。白马人是古代仇池国白马氏族后裔，距今有两千多年历史。白马藏族没有文字，也不识藏文，却有其独特的语言，民族舞蹈便是他们记录语言的肢体文字，伴随着他们民族的形成而诞生。（分段）文县池歌昼流传于文县的铁楼藏族乡和石鸡坝、天池等地，它集舞、歌、乐于一体，既带有神秘的宗教气氛，又显示出浓厚的娱乐色彩。池哥昼是山寨群体性活动，有固定的表演形式，它以舞蹈贯穿始终，服饰、道具、舞姿等都有别于其他歌舞样式。池哥昼舞队一般由9人组成，其中4人扮成山神，称为“池哥”；两人扮成菩萨，称为“池姆”；两人扮成夫妻，称为“池玛”；还有一个十多岁的儿童扮成猴娃子。四个“池哥”和两个“池姆”均戴面具，两个“池玛”一般装束，猴娃子脸抹锅黑，颇似舞台丑角。每年春节期间，各村的池歌昼传人“乐佰”都要组织祭祀活动，从东向西逐村逐户地为村民除恶驱邪、祈福迎祥。活动自正月十三日从铁楼乡的麦贡山村开始，逐村挨户欢跳，大村寨两天，小村寨一天，正月十八日在李子坝、迭堡寨村结束。（分段）文县池哥昼是遗存于白马藏族生活中的一种原始古朴的群体祭祀舞蹈，千百年来一直承载着白马人的喜怒哀乐。目前，传统生活方式发生巨大变革，池哥昼的传承链出现断裂，亟待抢救保护。

傩舞是传统社会具有祭祀礼仪性质的原始舞蹈，历史悠久。据传，周代时曾有“大傩”、“乡人傩”的称谓，汉代以后逐渐成为国家正统礼法制度的重要组成部分。傩舞以驱瘟逐疫、祈求平安为主要目的，具有很强的群众参与性。表演时，舞者头戴面具，呼喊赶逐，引来众多追随围观者，场面十分热闹。傩舞广泛流传于全国各地，尤以长江流域的云南、贵州、四川、湖南、江西、安徽和黄河流域的山西、陕西、甘肃、河北分布最多。在西南地区的众多少数民族中，还流传着不少形式多样、功能复杂的傩仪及傩舞，极具民族特色。（分段）永靖傩舞俗称“七月跳会”，流传于甘肃省永靖县西部山区杨塔、王台、红泉和三塬等乡镇的汉族聚居村落。据考古发掘发现，早在新石器时代，永靖便已出现了祭坛和彩陶纹饰。据《水经注》记载，杨塔、王台一带的小积石山岩堂之内有“鸿衣羽裳”的“神人”活动，被羌人称为“唐述山”、“唐述窟”。另据炳灵寺石窟墨书题记和明代《河州志》记载，唐代永靖曾有过“防秋健儿”戴着假面防御番人抢收麦子之事。作为实物例证，七月跳会中的古旧面具正反映出唐代和明代的文化风尚。（分段）七月跳会一般在因丰收而酬神还愿并祈求来年风调雨顺、人畜平安的仪式上表演，整个傩舞由下庙、献盘、献牲、会手舞、发神舞、面具戏、赛坛等环节组成。傩舞队由九辖、牌头、旗手、锣鼓手等五十多人组成。两名九辖引领各大牌及会首祈福纳祥，九辖身着八卦衣，手握大刀，走在队形最前面；牌头、会手等头戴红缨鞋帽，身穿长袍彩服，随着九辖的方位变化而变化；锣鼓奏“跳舞”规定音乐。旗手的队形变化有“三回九转”、“跑大圈”、“跳方阵”等。面具（俗称“脸子”）有刘备、关羽、张飞、周仓、曹操、吕布、三眼二郎、阿阳、中、马及红、绿二鬼等三十多面。各庙所用的面具数不等，有的18副，有的36副，其中最精美也最古老的是杨塔焦壑庙面具。（分段）傩舞戏表演剧目丰富，形式多样。按其演出的内容可分为歌舞型、戏剧型、杂耍型三种。歌舞型以歌唱舞蹈和锣鼓伴奏为表现形式，有《斩貂蝉》、《方四娘》等。戏剧型用人物之间的道白及简单唱腔展开故事，交战时用锣、鼓、钹等助威。每剧演出时间较长，保留着早期戏剧的雏形。主要剧目有《二郎赶祟鬼》、《五将》、《李存孝打虎》、《出五关》等。杂耍里的面具造型滑稽，人物插科打诨，内容幽默可笑，观之令人捧腹。主要有《笑和尚赶过雨》、《庄稼佬》等剧目。（分段）永靖七月跳会是西北地区傩文化的典型代表，其中蕴含着数千年的文化积淀，在古代宗教、民俗、音乐、舞蹈等的研究中具有一定的参考价值。目前，受现代文娱方式的冲击，永靖七月跳会出现失传危机，亟待保护。

福建省漳州市浦南镇流传的“浦南古傩”又称“大神尪”，是一种古老的傩舞形式。（分段）浦南镇共有两尊“大神尪”：一尊是七品县官形象，另一尊是书童形象。“大神尪”的制作是以竹条为材料编成鼓形竹筐，外罩绣有精美图案的服饰。表演时，由舞尪人钻进尪里用肩膀扛起，戴上面具，“县官”手握“国泰民安”或“风调雨顺”的牌子，“书童”举着扇子，踩着伴奏锣鼓的鼓点节奏舞蹈，另有一“大头娃娃”在他俩之间蹦蹦跳跳。“大神尪”的舞蹈动作既夸张又滑稽。（分段）浦南“大神尪”最早是当地居民迎神赛会、驱逐疫鬼的一种仪式，后来逐渐增加了迎祥祈福、酬神纳吉的功能，演变为传统的民俗活动，在逢年过节、重大庆典、祭祀或民间活动中，都可以看到“大神尪”的表演。（分段）浦南“大神尪”与台湾宜兰地区的“大神尪仔”的外形、制作方法和表演形式、功能作用基本相同。浦南“大神尪”对于研究我国傩文化、闽台民间信仰渊源传承关系极具重要价值。（分段）（分段）（分段）

英歌，又称“鹰歌”、“鹦哥”、“唱英歌”或“秧歌”，是一种融舞蹈、南拳套路、戏曲演技于一体的民间广场舞蹈，表演气势豪壮，气氛浓烈，流传于广东、福建等地，由男子表演，有歌颂英雄的含义。相传已有三百多年的历史，来源多解释为当地民众尚武习俗的变体或搬演《水浒传》故事。英歌一般在逢年过节期间演出，舞者多为双数，少则12人，多至108人，每人手执一对彩色木棒，配合锣鼓点和吆喝，挥动双棒交错翻转叩击，边走边舞；演出分为“前棚”和“后棚”两段，前棚为锣鼓乐演奏和英歌舞；后棚为各具特色的小戏和拿手节目。英歌舞的基本动作是舞棒，舞时每人各执两根圆形短木棒（直径10厘米，长20厘米），双脚成骑马蹲裆步，提腿向横跃动，双手随锣鼓节奏上下左右对击木棒，头和身体随之自然晃动。英歌节奏有慢板、中板、快板三类；有时套路多达20套，有“洗街”、“拜年”、“布年”、“背槌”、“过胯”、“抱槌勾脚”等。英歌舞具有鲜明的阳刚英武之气，舞至高潮，呐喊与螺号声响彻四方，气势磅礴，震撼人心。（分段）英歌是普宁民间广为流传的一种民间舞蹈样式，迄今也有三百多年的历史，它被认为是扬正压邪、吉祥平安的象征，深受群众喜爱和推崇，具有广泛的群众基础和社会基础。（分段）普宁英歌是一种壮美阳刚的汉族男性群体舞蹈，主要表现梁山泊英雄攻打大名府的豪情斗志和英雄气概。表演队伍人数少则24人、36人，多则72人，最多可达108人。表演者勾画风格独特的脸谱，按梁山泊英雄形象造型，着武士服，紧身短打，手执特制双短棒叩击起舞，并配以锣鼓、螺号节奏。表演时队列图形变化丰富，有“双龙出海”、“猛虎下山”、“麦穗花”、“田螺圈”等样式，动作套式亦五花八门，有“布田”、“洗街”、“旋槌”、“槌花”等形态各异的舞姿动态，形成特有的动律，场面恢宏，气势磅礴。普宁英歌表演风格威猛、雄浑、粗犷、豪迈，体现了中华民族果敢、坚强、团结战斗、勇往直前的可贵品格和精神风貌。（分段）普宁英歌突出的精神价值、社会价值、艺术价值得到有关专家的重视，获得“北有安塞腰鼓，南有普宁英歌”的美誉，普宁也被评为“广东省民族民间艺术之乡”。（分段）目前由于农村经济发展不平衡，传承人老化等原因，普宁英歌队伍青黄不接，逐渐萎缩，出现濒危状况，亟待抢救保护。（分段）

英歌，又称“鹰歌”、“鹦哥”、“唱英歌”或“秧歌”，是一种融舞蹈、南拳套路、戏曲演技于一体的民间广场舞蹈，表演气势豪壮，气氛浓烈，流传于广东、福建等地，由男子表演，有歌颂英雄的含义。相传已有三百多年的历史，来源多解释为当地民众尚武习俗的变体或搬演《水浒传》故事。英歌一般在逢年过节期间演出，舞者多为双数，少则12人，多至108人，每人手执一对彩色木棒，配合锣鼓点和吆喝，挥动双棒交错翻转叩击，边走边舞；演出分为“前棚”和“后棚”两段，前棚为锣鼓乐演奏和英歌舞；后棚为各具特色的小戏和拿手节目。英歌舞的基本动作是舞棒，舞时每人各执两根圆形短木棒（直径10厘米，长20厘米），双脚成骑马蹲裆步，提腿向横跃动，双手随锣鼓节奏上下左右对击木棒，头和身体随之自然晃动。英歌节奏有慢板、中板、快板三类；有时套路多达20套，有“洗街”、“拜年”、“布年”、“背槌”、“过胯”、“抱槌勾脚”等。英歌舞具有鲜明的阳刚英武之气，舞至高潮，呐喊与螺号声响彻四方，气势磅礴，震撼人心。（分段）潮阳英歌是汉族民间广场舞蹈和傩文化形态的延续，在延续中有一定变化，至明代吸收北方大鼓子秧歌，逐渐演化为英歌舞，成为潮阳地区一种具有独特表现形式的民间舞蹈艺术。潮阳英歌集戏剧、舞蹈、武术于一体，极具阳刚之气。它在实践中形成一些不同的流派风格，按舞蹈节奏的板式划分，大致可分为慢板英歌、中板英歌和快板英歌三种。（分段）慢板英歌节奏较慢，所用舞棒比其他流派长，其基本舞法是三下槌或四下槌构成一组动作，慢中见势，势中显气，凝重古朴而又舒展优美。此外，还有“醉槌”英歌，舞时舞者形似醉汉，别具神韵。慢板英歌主要流传于文光、棉北、城南一带。（分段）中板英歌节奏较之慢板英歌略快，基本舞法有打五棒、七棒（英歌舞）构成一组动作的，也有打八棒、十棒、十一棒、十三棒构成一组动作的。其锣鼓点与慢板英歌有明显的不同，前者鼓点中间有停顿和拉长，后者则是连续敲点。中板英歌主要也流传于文光、棉北、城南一带，其特点是于稳健中见潇洒，古朴中现圆活。（分段）快板英歌的节奏快，鼓点紧，并随着队伍的阵势开合而多生变化，所用的英歌槌较短，运槌灵便。快板英歌一般分为对打套式、南山文派和南山武派三类。（分段）至今潮阳英歌仍在广泛流传和不断发展，主要传承人有洪飞鹰、郭耀扬、陈汉隆、姚欣塔、杨卫、周修兴、陈坤利、林阿饱等。潮阳英歌分布面广，辐射力强，几乎每个镇（街道）都有英歌队，有些镇甚至同时拥有几支不同风格或不同年龄结构的英歌队伍。1996年11月，潮阳被文化部命名为“中国民间艺术之乡”。（分段）随着经济和社会的急剧变迁，文化生态发生剧烈的变化，潮阳英歌已失去往日的光彩，濒临断代失传的危险，亟待抢救保护。（分段）

甲子英歌是汕尾陆丰市甲子镇流传的传统舞蹈。作为当地民间敬神活动，明初从福建传入陆丰甲子镇。明末，一些习武者将原来从福建传入的英歌舞，经过当地武术师的指点辅导和改进，形成有独特风格的甲子英歌舞。在元宵节的灯会、端午节的龙舟会、中秋节的赏月会等场合，都要表演英歌舞。（分段）甲子英歌是队列式舞蹈，表演时，分为四大行列：有义旗、舞英歌、演小戏和扛大旗。英歌舞者手持双槌，边舞边前进。舞蹈动作有削槌、伏槌、掺槌、穿龙等；同时，两个花鼓婆登上花鼓公肩上，双手舞小棍，随同英歌舞队周围走动表演。英歌的后面有小戏，边走边演《达摩度观音》、《父女会》、《双竹槌》、《双摇橹》等小戏和《偷抱猪仔》、《傻婿上厅》、《公背婆》等滑稽有趣的节目。

高跷也叫“高跷秧歌”，是一种广泛流传于全国各地的民间舞蹈，因舞蹈时多双脚踩踏木跷而得名。高跷历史久远，源于古代百戏中的一种技术表演，北魏时即有踩高跷的石刻画像；高跷一般以舞队的形式表演，舞队人数十多人至数十人不等；大多舞者扮演某个古代神话或历史故事中的角色形象，服饰多模仿戏曲行头；常用道具有扇子、手绢、木棍、刀枪等；表演形式有“踩街”和“撂场”两种，撂场有舞队体边舞边走各种队形图案的“大场”和两三人表演的“小场”，角色间多男女对舞，有时边舞边唱。各地高跷所使用的木跷从30厘米至300厘米，高低不一。从表演风格上又分为“文跷”和“武跷”，文跷重扭踩和情节表演；武跷重炫技功夫。（分段）高跷走兽艺术是山西省稷山县清河镇阳城村庙会文化活动的一种表演形式。它盛行于清朝雍正初年，出现在规模盛大的庙会活动中，经久不衰，至今已有三百多年的历史。（分段）高跷走兽由兽头、兽身和表演人员组成，表演时二人足踩高跷同演骑兽状，演员负重荷，按曲牌节拍行走。辅助配乐由锣鼓、花鼓等打击乐器组成。人及兽的造形奇特，在鼓乐声中列阵行进时，气势宏伟，十分壮观。现有的走兽形象基本都由古时流传下来，虽经多次修补，原貌仍存。其兽头和兽身由技术很高的艺人做出模型，用麻丝、麻纸、细绳、细竹、铁丝、布料等缝制和绑缚而成，并涂以五颜六色，外形威武而精美。稷山县清河镇阳城村分为南、北阳城，北阳城的走兽包括：独角兽、貅狼、麒麟、竹马、猫等，南阳城的走兽包括：黑狸虎、梅花鹿、貘等。（分段）高跷走兽这一民间舞蹈活动丰富了人民群众精神文化生活，增强了人与人之间的团结和谐，同时还体现了当地老百姓祈盼风调雨顺，农业丰收的美好愿望。时下，高跷走兽这一民间舞蹈活动面临青黄不接的状况，亟待采取有效措施，实施抢救和传承。

高跷也叫“高跷秧歌”，是一种广泛流传于全国各地的民间舞蹈，因舞蹈时多双脚踩踏木跷而得名。高跷历史久远，源于古代百戏中的一种技术表演，北魏时即有踩高跷的石刻画像；高跷一般以舞队的形式表演，舞队人数十多人至数十人不等；大多舞者扮演某个古代神话或历史故事中的角色形象，服饰多模仿戏曲行头；常用道具有扇子、手绢、木棍、刀枪等；表演形式有“踩街”和“撂场”两种，撂场有舞队体边舞边走各种队形图案的“大场”和两三人表演的“小场”，角色间多男女对舞，有时边舞边唱。各地高跷所使用的木跷从30厘米至300厘米，高低不一。从表演风格上又分为“文跷”和“武跷”，文跷重扭踩和情节表演；武跷重炫技功夫。（分段）海城高跷秧歌历史悠久，清代文献资料显示其可考的历史有三百余年。清末海城高跷日见成熟，形成一支职业半职业的艺人队伍。艺人们身怀绝技，各有千秋，故其传承谱系蔚为壮观。从1820年的第一代传人小金子、大来子，到1887年第二代的红、粉、黄、蓝、白、青六朵菊花（艺名），1902年第三代的张久荣（艺名白菜心），1940年第四代的吴奎一（号抓地虎）、王凤翔（号滚地雷），1951年第五代的王连成（号王小辫），1970年第六代的陈士友（小生）、秦丽（小旦）等，出现了许多杰出的高跷艺人。（分段）海城高跷秧歌是民众十分喜爱的民间舞蹈，欢腾、奔放、热烈、火爆是其基调，优美、抒情、风趣、诙谐是其特色，二者的统一构成海城高跷秧歌的艺术特征，衍生出“扭、浪、逗、相”四大技法要素。在海城高跷秧歌的表演中，气势恢宏的大场和轻快细腻的小场包括了音乐、舞蹈、杂技、戏曲等多种形式，构成以舞蹈为主体的综合性民间广场艺术。海城高跷秧歌不仅在当地，而且在国内外都有广泛影响。1988年它在全国广场民间舞蹈大赛中一举夺冠，1997年以来多次参加国内外各种盛大演出，其表演独树一帜，显示出东北地区高跷秧歌的特色。（分段）海城高跷秧歌历史上曾辉煌一时，并一直在民间传承不绝。但是由于一些老艺人相继去世，后继乏人，目前其表演技艺正面临失传的危险，亟待抢救和保护。

高跷也叫“高跷秧歌”，是一种广泛流传于全国各地的民间舞蹈，因舞蹈时多双脚踩踏木跷而得名。高跷历史久远，源于古代百戏中的一种技术表演，北魏时即有踩高跷的石刻画像；高跷一般以舞队的形式表演，舞队人数十多人至数十人不等；大多舞者扮演某个古代神话或历史故事中的角色形象，服饰多模仿戏曲行头；常用道具有扇子、手绢、木棍、刀枪等；表演形式有“踩街”和“撂场”两种，撂场有舞队体边舞边走各种队形图案的“大场”和两三人表演的“小场”，角色间多男女对舞，有时边舞边唱。各地高跷所使用的木跷从30厘米至300厘米，高低不一。从表演风格上又分为“文跷”和“武跷”，文跷重扭踩和情节表演；武跷重炫技功夫。（分段）据可考史料，辽西高跷秧歌已有二百多年的历史。（分段）辽西高跷秧歌的特点是跷高，最低的90公分，依次升高，最高的可达240公分，演员需坐在房檐上绑跷腿。因跷高且富弹性，舞者为保持全身平衡，双臂必须上下不停摆动，才能表演自如，由此构成辽西高跷“大大舞”的基本动律。也因为跷高，辽西高跷秧歌形成了扔、跨、蹲、别、拧等技巧和美、浪、俏、哏、逗等形态，动作潇洒漂亮，场面热烈火爆，有扭中美、美中浪、浪中俏、俏中哏、哏中逗等突出的表演特色，充分展现了辽西人的豪迈性格。（分段）辽西高跷秧歌有自己独特的传承方式。一为家族传承，如大薛乡三屯村第一代传人朱秀峰（1840年出生）传了五代；二为师徒传承，如营盘乡范屯村第一代传人朱有余（1864年出生）传了四代；三为自然传承，由于辽西高跷秧歌深受群众喜爱，许多爱好者在不断观看演出中自学成才，成为新军。（分段）辽西高跷秧歌具有重要的文化艺术价值，在当地及省内外有着广泛的群众影响。（分段）由于辽西高跷秧歌的一些老艺人相继去世，后继乏人，其表演技艺特别是全国独一无二的“特高高跷”正面临失传的危险，亟待抢救和保护。

高跷也叫“高跷秧歌”，是一种广泛流传于全国各地的民间舞蹈，因舞蹈时多双脚踩踏木跷而得名。高跷历史久远，源于古代百戏中的一种技术表演，北魏时即有踩高跷的石刻画像；高跷一般以舞队的形式表演，舞队人数十多人至数十人不等；大多舞者扮演某个古代神话或历史故事中的角色形象，服饰多模仿戏曲行头；常用道具有扇子、手绢、木棍、刀枪等；表演形式有“踩街”和“撂场”两种，撂场有舞队体边舞边走各种队形图案的“大场”和两三人表演的“小场”，角色间多男女对舞，有时边舞边唱。各地高跷所使用的木跷从30厘米至300厘米，高低不一。从表演风格上又分为“文跷”和“武跷”，文跷重扭踩和情节表演；武跷重炫技功夫。（分段）甘肃省永登县苦水街高高跷，起源于元末明初，到现在已有近七百年的历史。高高跷是当地一门祖辈相传的民间表演艺术，也是农历二月二龙抬头社火中一个传统的保留节目。表演者穿上传统的戏剧服装，画上秦腔剧中人物的脸谱，拿上道具，踩上高高跷，排成长队，在太平鼓队强大阵容的引导下上街表演。苦水高高跷跷腿的高度达3至3.3米，居全国之冠。（分段）时下，苦水高高跷面临传承窘境，表演人员心理不稳定，舞种生存遇到危机，需要有关部门投入财力、人力、物力进行发掘和保护。

高跷也称“高跷秧歌”，是一种历史悠久的民间舞蹈，广泛流传于全国各地，因表演时多用双脚踩踏木跷而得名。高跷一般以舞队的形式表演，参演者十数人至数十人不等，多扮演古代神话或历史故事中的人物，服饰多模仿戏曲行头，演出中常用的道具包括扇子、手绢、木棍、刀枪等。高跷有“踩街”和“撂场”两种表演形式，其中“撂场”又分“大场”和“小场”两种。“大场”由舞队集体表演，边舞边走各种队形图案；“小场”由两三人表演，多为男女对舞，有时边舞边唱。各地高跷所用木跷从30厘米至300厘米不等，根据表演风格又可分为“文跷”和“武跷”两种，文跷重扭踩和情节表演，武跷则重炫技表演。（分段）盖州高跷秧歌是辽南盖州地区劳动群众自娱自乐的一种民间舞蹈形式，它是在古代民间杂技、踏跷和百戏基础上发展演变而成，主要在春节、庆典、庙会、祭祀等活动中进行表演。盖州高跷秧歌兴于明末清初，清代康熙、乾隆年间十分兴盛，至民国中期进入鼎盛阶段，新中国成立初期更见繁荣兴旺。“文革”中曾遭破坏，发展受阻，20世纪80年代初至今重新得到恢复，在政府的重视下有了一定的发展。盖州高跷秧歌历史上著名艺人很多，民国中期至新中国成立后这一历史时段中出现了郭锡成等红极一时的“四大名旦”。（分段）盖州高跷秧歌熔歌唱、舞蹈、戏剧、杂技于一炉，带有扭、稳、浪、俏、哏、相、逗、兴、默的艺术特点，活泼浪漫，炽烈火爆，舒展豪放，乡土气息浓郁。（分段）盖州高跷秧歌蕴含了大量历史文化和民俗等方面的信息，在辽南历史生活习俗、风土人情、民间艺术及地方审美观念等的研究中具有重要价值。目前，盖州高跷秧歌的著名艺人都已谢世，新生代人才极少，部分绝活几乎失传，急需抢救保护。

高跷也称“高跷秧歌”，是一种历史悠久的民间舞蹈，广泛流传于全国各地，因表演时多用双脚踩踏木跷而得名。高跷一般以舞队的形式表演，参演者十数人至数十人不等，多扮演古代神话或历史故事中的人物，服饰多模仿戏曲行头，演出中常用的道具包括扇子、手绢、木棍、刀枪等。高跷有“踩街”和“撂场”两种表演形式，其中“撂场”又分“大场”和“小场”两种。“大场”由舞队集体表演，边舞边走各种队形图案；“小场”由两三人表演，多为男女对舞，有时边舞边唱。各地高跷所用木跷从30厘米至300厘米不等，根据表演风格又可分为“文跷”和“武跷”两种，文跷重扭踩和情节表演，武跷则重炫技表演。（分段）辽宁省大洼县东部西安镇上口子村东傍辽河，西靠渤海，南邻营口大石市，北接台安县，与海城隔河相望。大辽河上口子高跷秧歌即出自这一区域，以其独具特色的表演风格闻名遐迩，素有“辽南一枝花”之称。（分段）上口子高跷秧歌是一种带有浓厚地方特色的民间舞蹈表现形式，至今已有三百多年历史。据传，清代康熙年间，来自关内的青年蓝小二将高跷秧歌带到大洼县。高跷秧歌自此在辽南地区长期流传。光绪年间，又在其中融入耍孩儿、戈戈腔、喇叭戏、二人转等民间艺术因素，产生了以高振锋为会首的一批民间高跷艺人，上口子高跷秧歌进入新的发展阶段。民国年间，上口子高跷秧歌受到辽河文化影响，又出现了几代知名艺人，日趋兴盛。新中国成立后，大洼县的跷会越来越多，基本上每村一个。到20世纪八九十年代，大洼的高跷秧歌队伍进一步得到完善。90年代，高跷秧歌技巧已恢复原有风采。目前，上口子高跷秧歌队有队员32人，平均年龄28岁，在高跷秧歌传承人的组织下，演出活动日益红火。上口子高跷秧歌动作灵活，技艺精湛，对高跷中的“扭、浪、逗、相”进行了有机结合，并在上象和前大场添加了一些复杂的造型动作。至20世纪初叶，又在两三人的小场中增加了“落子腔”，动作中增加了难度较大的杂技成分，跷腿增高。上口子高跷秧歌表演火爆热烈，风格喜庆欢快，深为广大地方民众喜闻乐见。（分段）上口子高跷已流传了三百多年，早在清朝年间，辽河两岸就流传着古老的高跷艺术。坐落在大辽河西岸的西安镇上口子村，当时曾出现过著名的高跷艺人兰小乙、大手（艺名）、高振锋等。

高跷也称“高跷秧歌”，是一种历史悠久的民间舞蹈，广泛流传于全国各地，因表演时多用双脚踩踏木跷而得名。高跷一般以舞队的形式表演，参演者十数人至数十人不等，多扮演古代神话或历史故事中的人物，服饰多模仿戏曲行头，演出中常用的道具包括扇子、手绢、木棍、刀枪等。高跷有“踩街”和“撂场”两种表演形式，其中“撂场”又分“大场”和“小场”两种。“大场”由舞队集体表演，边舞边走各种队形图案；“小场”由两三人表演，多为男女对舞，有时边舞边唱。各地高跷所用木跷从30厘米至300厘米不等，根据表演风格又可分为“文跷”和“武跷”两种，文跷重扭踩和情节表演，武跷则重炫技表演。（分段）山东省新泰市地处鲁中腹地，位于泰安市东南部，北邻莱芜，东接沂源，南连平邑，西交宁阳。独杆跷即发源于新泰市羊流镇的大洼村。（分段）独杆跷是山东地区极具特色的一种民间舞蹈表现形式，它大约产生于清代光绪二十三年（1897），至今已有百余年历史。当时，新泰、羊流一带经济发达，民间杂耍极为盛行。高跷队众多，高手云集，其中一些技艺超卓的艺人发明了单脚踩跷跳台阶的绝技，后经第二代传人王家络发展到极致，形成了“独杆跷”的基本模式，即以圆木为道具，中部设踏板，由锣鼓伴奏，表演时双脚踩踏板，独杆在地上蹦跳走动。第三代传人王兆杰又将民间戏曲融入独杆跷表演，编创了深受民众喜爱的经典剧目《刘海戏金蟾》。（分段）独杆跷从道具、乐器、造型到绝技表演都有一定的规模和套路，形成了完整的表演体系，是山东省最古老、独特的民间艺术奇葩。其造型奇特，生动逼真，动作活泼诙谐，成为山东乃至全国民间舞蹈中的独门绝技。随着时代的变迁，独杆跷生存条件日益恶化，后继乏人，濒临失传，亟待抢救保护。

高跷也称“高跷秧歌”，是一种历史悠久的民间舞蹈，广泛流传于全国各地，因表演时多用双脚踩踏木跷而得名。高跷一般以舞队的形式表演，参演者十数人至数十人不等，多扮演古代神话或历史故事中的人物，服饰多模仿戏曲行头，演出中常用的道具包括扇子、手绢、木棍、刀枪等。高跷有“踩街”和“撂场”两种表演形式，其中“撂场”又分“大场”和“小场”两种。“大场”由舞队集体表演，边舞边走各种队形图案；“小场”由两三人表演，多为男女对舞，有时边舞边唱。各地高跷所用木跷从30厘米至300厘米不等，根据表演风格又可分为“文跷”和“武跷”两种，文跷重扭踩和情节表演，武跷则重炫技表演。（分段）高抬火轿是河南的一种民间舞蹈样式，流传在沁阳市的万南村，其形式独特，在方圆五百里内都有重大影响。万南高抬火轿历史悠久，据说唐宋时期，当地居民就有踩高跷、抬花轿、闹新春的习俗。（分段）高抬火轿以舞蹈和说唱结合的形式进行表演，以管子、唢呐和锣鼓从旁伴奏。表演过程中，16人分为两班，交替踩着五尺的高跷抬花轿行进，坐在轿内的演员边说边唱。有4至6人踩着6尺高跷转动“祥伞”引领火轿前行，高跷队中另有人踩着2尺至5尺不等的高跷，打着宫灯、纱灯、祥伞、棋子灯和回避肃静牌，模拟皇帝或官员出巡及百姓婚嫁等场面。表演中还融进了“锣鼓经谱”、“醒世词”、“情理词”等内容。高抬火轿一般在重大节日的夜晚表演，将一般民间舞蹈中的花轿改为火轿，布轿改为纱轿，插上点燃的蜡烛，寓有红红火火、兴旺发达之意。整个表演充满惊险感和喜庆气氛，显示出鲜明的地方特色。（分段）高抬火轿是一门祖传绝技，历史悠久。后经明代乐律学家郑王朱载堉改造，将踩高跷和抬花轿两种民间艺术融为一体，形成绝活，以其特有的艺术表现手段抬高了基层“轿夫”的卑贱地位和形象。近年来，高抬火轿艺人年龄老化，后继乏人，许多特殊技巧逐渐失传，急需抢救保护。（分段）

江西省永新县地处赣西南，位于罗霄山脉中段。盾牌舞是流传在永新的一种民间舞蹈。据永新县志和南塘村吴氏族谱记载，盾牌在明朝就可“供习武防身用”，由此演化出的盾牌舞至今已有二百多年的历史。（分段）盾牌舞主要表现两军对垒破阵、相互攻守拼战的场面，由男子集体表演，两铁叉手与众多（8个以上）牌丁伴着滚、打、桩、躲的一系列动作，组成四角阵、一字长蛇阵、八字阵、黄蜂阵、搭牌、龙门阵、荷包阵、打花牌等八个阵式。阵式布局巧妙严谨，造型神采各异。其动作特点为功架不倒，刚柔相济，疾而不乱。盾牌舞的音乐特点主要是吸收“灯彩”中的唢呐曲牌“锣腔”、“戏曲”中长音加花的“南路散板”和“国术”中的快板锣鼓等，加上表演过程中不断响起的铿锵的短刀响环声和演员们“嗬嗬”的呼喊声，为热闹气氛的营造起到了很好的作用。（分段）盾牌舞在永新一带家喻户晓，曾有“不练盾牌不是男子汉”之说，特别是元宵“出灯”时更属必不可少。它深受当地民众喜爱，丰富了人们的文化生活。永新盾牌舞是赣西南山区民俗民风的一个缩影，它体现出一种最原始的民族凝聚力、团队精神和战斗精神。就艺术价值而言，它集武术、杂耍、舞蹈、造型于一体，成为地方文化的典型代表。（分段）文化生活的日新月异以及老艺人的相继去世，使盾牌舞面临失传的危险，抢救工作迫在眉睫。（分段）

藤牌舞是流传于瑞安市的一种以藤牌为主要道具的模拟古代练兵的传统舞蹈。过去，因舞蹈时摆阵多、滚翻多，在群众中又有“打藤牌”、“藤牌阵”、“藤牌滚”的称谓。（分段）明嘉靖三十一年至四十年（1552—1561）间，瑞安曾先后六次遭倭寇劫掠烧杀。镇守闽浙的名将戚继光，创练浙兵，用藤牌作为抗倭杀敌的防御武器，并取得了最终的胜利。藤牌就此成为明、清两朝军队的主要兵器，并形成了一整套刀和藤牌的技击动作。后来，在庙会和一些庆典活动中，瑞安籍的老兵、团勇把过去的军事操练编成藤牌阵进行表演，称之为“打藤牌”。由于民众的喜爱，所以这活动一直延续下去。旧时，春节、清明节前后，瑞安的各种庙会上，都有藤牌舞表演。民国初期，瑞安的藤牌舞更是闻名温州五县。（分段）1957年，藤牌舞赴北京参加“第二届全国民间音乐舞蹈会演”并获得优秀奖。（分段）

山西省翼城县位于山西省临汾市南部，自古为西通陕甘、东达豫赵的咽喉要地。翼城花鼓源远流长，翼城杨家祠堂牌匾上写道：“唐太宗坐定长安城，黎民百姓喜在心，年年有个元宵节呀，国邦定，民心顺，国泰民安喜迎春，花鼓打的热哄哄。”落款为大唐贞观三年正月。《翼城县志》“国戚卷”载：“明万历年间李太后回翼城省亲赏花鼓银子三千两。”可见冀城花鼓在明万历以前就已存在。由清代至今，翼城花鼓已成为百姓庆丰收、祭祖先的例行表演形式，所谓“绕城西北东南走，到处皆闻花鼓声”即是这种状况的真实写照。（分段）翼城花鼓动作粗犷，节奏欢快，情绪热烈，风格淳朴。表演形式以行进表演和广场表演为主，也有舞台表演。其乐器比较简单，有花鼓、大苏锣（也叫“背花锣”或“大锣”）、呆锣（也叫“斗锣”或“引锣”）、小战鼓（俗称“救鼓子”）等。曲牌则有“五流水”、“花流水”、“五槌”等，唱腔多为当地民歌，一般由花鼓手和女苗子领唱，众人齐和。（分段）翼城花鼓世代流传，经久不衰，与当地人民的生产、生活息息相关，为后人了解古代翼城的社会变迁、历史沿革提供了一份珍贵的史料，同时它也是音乐学、民俗学等领域的重要研究课题之一。挖掘、整理和保护翼城花鼓，对进一步丰富民间舞蹈将起到积极作用。（分段）

拍胸舞是福建省最有代表性的民间舞蹈之一，主要流行于闽南地区的浮桥、江南一带及泉州、金门等地。拍胸舞形式比较简单，仅一二人便可随时随地随意起舞。拍胸舞传统的舞者为男性，头戴草箍，上身裸露，赤足，动作以趋于单一节奏的击、拍、夹、跺为主，部位集中在胸、肘、腿、掌等处，基本体态呈拔腰挺胸之势，全身跳跃，并辅以雄健的蹲步和怡然自得的颤头动作，构成粗犷、古朴、诙谐、热烈的风格。拍胸舞基本动作为“打七响”，即双手首先于胸前合击一掌，接着依次拍打左右胸部，双臂内侧依次夹打左右肋部，双手再依次拍打左右腿部，共得七响，时值合七拍；与此同时配合双脚的蹲裆步有节奏地跳跃，身体随之左右晃动，配以颤头动作，产生别具一格的摇晃动律，使舞蹈洒脱自然，显露出机灵轻巧、诙谐爽朗的特性，如此循环往复，连续表演。“打七响”最突出地代表了拍胸舞的基本动律和风格特色。当今舞蹈工作者为拍胸舞配上音乐，使得表演场面热烈欢快，整齐有序，“打七响”变为“打八响”（即双手在胸前合击掌二次），这就发展了拍胸舞的基本动作，形成了不同的风格特点。（分段）拍胸舞表演者所戴草箍上的蛇形头饰保留了秦汉闽越族原住民蛇图腾崇拜的遗风，其表演形式也保留了古闽越族原始舞蹈的遗风。拍胸舞的内在动律与土家族舞蹈“肉连响”极其相似，从舞种分布的角度看，它与黎族、高山族等南方少数民族的舞蹈之间存在着密切的渊源关系。泉州古老剧种梨园戏《郑元和》中保留了“莲花落”乞丐拍胸一折，当今民间拍胸舞又使用、保留了泉州南音的《三千两金》，这种文化的传承关系也极具研究价值。（分段）

安塞腰鼓历史悠久，但产生形成的具体时代至今已难考证。以鼓报警，以鼓助威，以鼓告急，以鼓为乐，这些都是安塞腰鼓的功能。安塞腰鼓分文鼓与武鼓两种，文鼓以扭为主，重扭轻打；武鼓以打为主，重打轻扭。（分段）安塞腰鼓快放快收，变化神速，自然大方，欢快流畅，刚柔并济，屈伸自如，在发展演变过程中将舞蹈、武术、体操、打击乐、吹奏乐、民歌等融为一体，使自身从内容到形式更加丰富，更具观赏性、娱乐性。（分段）安塞腰鼓是黄河文化的组成部分，是陕北汉子剽悍、虎劲、牛劲的体现，极具民族风格和地域特色。（分段）目前安塞腰鼓的现实生存状况令人担忧，需要对它实行保护和扶持。（分段）

洛川蹩鼓主要流传于陕西省洛川县黄章、永乡、旧县等乡村，为延安著名的“三鼓”（胸鼓、腰鼓、蹩鼓）之一，陕西方言称“蹦跳”为“蹩”，此舞以蹦跳为特征，故称“蹩鼓”。（分段）洛川为战国时秦、晋、魏争夺之地，传说蹩鼓即由军阵演变而来，其后通过与当地民间祭祀祈雨活动结合而流传至今。黄章乡已确知的蹩鼓表演传承者已达六代之久。（分段）洛川蹩鼓表演者均为男性，表演时头包战巾、背插战旗、腰系战裙、腿扎裹带，或挎鼓，或持锣、钹（大镲）。击鼓、锣、钹起舞时，其基本动作有单跳、双跳、蹉步、拧摆等，场图主要有“白马分鬃”、“蝎子拧尾”、“单骑扑阵”、“四壁合围”、“品字组合”等。表演者在舞、蹦、跳中做出各种造型，在锣鼓齐鸣中左冲右扑，拼杀搏斗，如临战阵，动作粗犷，剽悍豪放，富于力感。（分段）1996年，洛川县被文化部命名为“中国民间艺术之乡”。（分段）

甘肃兰州太平鼓舞已有六百余年的历史，素有“天下第一鼓”之称，流传于兰州、永登、酒泉、张掖、靖远等地。兰州太平鼓呈圆筒形，鼓身高70至75厘米，鼓面径长45至50厘米，鼓重19至22公斤，双面蒙牛皮，绘有二龙戏珠等图案，鼓带较长，可挎在肩上，便于击打，同时又可将鼓抛向任何一个方向。兰州太平鼓舞是群舞，有“大轿迎宾”、“黄河儿女”、“擂台比武”等多种表演形式。鼓队有24至48人，多的达到108人。鼓手在领队的号令下击锣伴奏，队形不断变换，一会儿是“两军对垒”、“金龙交尾”、“双重突围”，一会儿是“车轮旋战”、“跳打”、“蹲打”、“翻身打”、“岸打”，等等。兰州太平鼓经过几代民间艺人和艺术工作者的编排、加工和完善，逐渐形成了“低鼓”、“中鼓”、“高鼓”三种基本打法，在此基础上糅进戏剧架子功技法和武术技法，加强节奏的变化，单一的太平鼓击鼓节奏衍出轻、重、缓、急的不同打法，队形变化也更加流畅。鼓、锣、钹新技法的编排使兰州太平鼓更加音乐化、美术化、舞蹈化和性格化，在继承的基础上有了合理的发展。（分段）发掘、保护甘肃兰州太平鼓舞，不仅对继承和丰富中国鼓舞文化有积极意义，而且能增进中国古代舞蹈、音乐的学术研究。进入21世纪以来，兰州太平鼓的生存面临着前所未有的危机，活动人数大量减少，年轻的乡村“好家”也不如以前多了。需要采取措施，加强对兰州太平鼓的挖掘、保护、整理和提高。（分段）

余杭滚灯源于浙江余杭翁梅一带，流传至今已有八百余年历史，是节庆和灯会期间表演的具有强烈竞技特点的民间舞蹈。南宋诗人范成大在诗作《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》中曾对滚灯作如下描绘：“掷烛腾空稳，推球滚地轻”，可见南宋时滚灯就已流行。（分段）余杭处杭州近郊，南宋时为京畿之地，各种庙会活动频繁，滚灯做为旧时俗节迎会仪仗队伍中必出的特色节目，自然十分盛行。余杭翁梅又临钱塘江北岸，古代盐业兴旺，海盗不断侵犯。此后数百年间，余杭民间一直把滚灯作为一种吉祥之物、强体之器，每逢元宵或庙会（主要是元帅庙会）必参与表演，因而世代相传。（分段）余杭滚灯集舞蹈、技巧、体育于一体，具有多样性、综合性、竞技性的鲜明特征，它有九套二十七个表演动作，有独特的艺术构思和典型的地域特色，展示了中华民间舞蹈杰出的创造力，对探索古代民间舞蹈具有很高的研究价值。（分段）随着现代化的发展以及文艺多元化的影响，传统庙会大多消失，滚灯活动机会减少，濒临失传的危险。再者，滚灯制作工艺传人已所剩无几。为此，抢救、保护余杭滚灯仍十分紧迫。（分段）

是一种流传广泛的民间舞蹈表现形式，各地表演形式不尽相同，按其流传地区分，主要有浙江滚灯、奉贤滚灯、青海滚灯、松滋滚灯、海盐滚灯等种类。滚灯表演所使用的灯一般以竹木纸布扎制，直径数十厘米至百厘米不等。由内、外两部分组成，外观多为球形，内部装有灯火。滚灯多由青年男性或儿童表演。演出时一般会做出抱耍、掷推、扛舞、系绳旋转甩动之类动作，也有的利用球灯或花灯进行技巧和歌舞表演。表演以锣鼓伴奏，技巧性强。（分段）流传于上海市奉贤区西部，至今已有七百多年历史。奉贤地处杭州湾入海口，历史上水患频繁，于是在民间产生了戴二郎神面具舞滚灯以求降伏水魔的祭祀仪式。在长期发展过程中，奉贤滚灯从祭神走向娱神，进而发展为娱人。每逢奉贤各镇灯会、节庆或者庆丰收、贺高升之日，庆贺活动都以舞滚灯为荣。滚灯体积大，在人群拥挤的地方，只要灯舞动，围观人群马上闪到两边，为后面的出灯队开一条畅通无阻的道路，因此，滚灯被民间称为“百灯之首”、“灯中之王”。（分段）奉贤滚灯以12根毛竹片条扎制，分大、中、小三种规格。灯体主要由外球和内球两部分组成，内球固定在外球体中心，内装蜡烛，大球体还装有一只铁转销。以红布包裹内球的灯称为“文灯”，黑布包裹内球的则称为“武灯”。（分段）奉贤滚灯的各种动作套路，经过好几代人的创造发展形成了自己独特的表演风格，传统大灯有缠腰、白鹤生蛋、鲤鱼卷水草等，集中跳、爬、窜、转、旋、腾、跃、甩等多种人体肢体语言，中滚灯和小滚灯也有各自不同的代表动作，各种套路组合成了各种形态的民间滚灯舞。其中“缠腰”、“蜘蛛放丝”等十多套大灯动作集旋、跃等多种技巧于一体，别有神采；“彩云拱月”、“嫦娥盘头”等中灯动作与“小花”、“甩手”等小滚灯动作相配合，使滚灯表演呈现出多姿多彩的动人风貌。滚灯表演以锣鼓伴奏，服饰以民间戏服为主，扮演兵士者着短打服装。（分段）奉贤滚灯的传统表演手法既是艺术形象的体现，又是历代劳动人民期盼美好的意愿象征，体现了淳朴的民族精神。多灯种男女同台表演，鼓乐伴奏再加以音乐烘托，是创新与传统的完美结合。目前，受外来文化冲击，滚灯的生存发展面临很大困难，一批老艺人相继谢世，个别高难度技巧濒临失传，急需加大抢救扶持的力度。

表演的一种竞技舞蹈，起源于浙江省海盐县，并在当地长期流传，至今已有八百多年历史。南宋和清初的海盐地方文献中均有记载。（分段）据民间传说，海盐地处杭州湾北岸，濒临大海，古代又有通商口岸澉浦港，经常遭受海患和海盗的侵袭。为御外侮，海盐当地形成了尚武的风气，民间盛行滚灯竞技比武活动，以此来展示村坊的实力。比武时有的村出红心灯，有的村出黑心灯，夺到黑心灯的村坊公认为武艺高超、实力强大，连海盗也闻风而避，不敢侵犯。清代海盐文人彭孙贻在《轮灯》诗的小序中记载了海盐滚灯表演的状况：“儿童缚竹为轮，展转相环，旋转飞覆，而灯不倾灭。壮士运之，衢中腾掷不休，曰滚灯。”可见当时滚灯在海盐十分流行。（分段）滚灯在海盐民间世代相传，每年元宵节都要进行表演，这种习俗一直延续到1949年。1956年，秦山镇滚灯队参加全县文艺汇演，首次将滚灯表演搬上舞台。20世纪80年代，海盐滚灯经挖掘整理被收入《中国民族民间舞蹈集成·浙江卷》，此后又多次搬上舞台。（分段）海盐滚灯表演中，每套动作难度各不相同，有重技巧的，有重力度的。一般根据各人之长，因人而异。舞蹈时，除不停地上、下、左、右旋转灯具之外，还要围着灯打“虎跳”、“旋子”等翻滚动作，并辅之以“晃手”、“涮腰”、“踏步翻身”等古典舞动作。伴奏以“急讽”锣鼓为主，并即兴配以“走马锣”、“七字锣”以烘托紧张气氛。（分段）海盐滚灯是劳动群众自娱自乐的一种民间竞技舞蹈表演形式，主要用于春节拜年、庆典庙会等活动，是当地民俗文化的典型代表。在动作风格上既有南方地区典型的婉约小巧，又有劳动人民的纯朴、爽快，寄托着劳动人民对生活的美好愿望。近年来，随着时代的变迁，海盐滚灯出现传承危机，亟待抢救保护。

湘西土家族摆手舞是最具土家族民族特色、最能反映土家族古老风俗的民间舞蹈，现主要流传于湖南湘西龙山、保靖、永顺等地。一般在农历正月初三至正月十五夜间表演。摆手舞产生于土家族古老的祭祖仪式中，据清代八部大王庙残碑和县志记载推测，摆手舞已有近千年历史。（分段）湘西土家族摆手舞集歌、舞、乐、剧于一体，表现开天辟地、人类繁衍、民族迁徙、狩猎捕鱼、桑蚕绩织、刀耕火种、古代战事、神话传说、饮食起居等广泛而丰富的历史和社会生活内容。其舞蹈内容以上述仪式程序结构而成。土家族摆手舞舞姿大方粗犷，有单摆、双摆、回旋摆、边摆边跳等动作。舞蹈场地一般在坪坝上。舞蹈分为大摆手和小摆手，大摆手祭祀族群众始祖，规模浩大，舞者逾千，观者过万；小摆手主要祭祀本姓祖先，规模较小。其音乐包括声乐伴唱和器乐伴奏两部分，声乐主要有起腔歌和摆手歌，乐器主要是鼓和锣，曲目往往根据舞蹈的内容及动作而一曲多变。摆手舞的动作特点是顺拐、屈膝、颤动、下沉，表现风格雄健有力、自由豪迈。（分段）土家族摆手舞对研究土家族历史、战争、宗教、迁徙、生产、生活、爱情、民俗等都有十分重要的价值，其中反映的战争内容体现了土家先民英勇善战、不怕牺牲的民族精神。同时，摆手舞再现了土家族农耕生活的全过程，反映了土家族人民热爱劳动、不畏艰险、热爱生活、顽强生存的乐观主义精神，是了解和研究土家文化的重要材料。（分段）

摆手舞也称“舍巴日”，是土家族春节期间在土王庙前表演的一种仪式性集体民间舞蹈，流传于湖南省的永顺、龙山、保靖一带及湖北、四川两省交界的土家族聚居地区。（分段）摆手舞有“大摆手”和“小摆手”之分，大摆手表演三至五年举行一次，历时七八天，有数万人参加，表演中有复杂的军事狩猎内容，需摆出套路阵法；小摆手表演则每年都在土家族村寨举行，它以农耕为主要内容，舞蹈时参与者围成多层圆圈，一人领舞，众人随跳，具有很强的即兴性。（分段）摆手舞土家语称为“舍巴”、“舍巴格痴”，意为敬神跳，是流传于鄂湘渝边区酉水流域土家族中的一种祭祀性舞蹈。恩施摆手舞是湖北省恩施地区土家族居住区普遍盛行的一种民众文化活动，流行于恩施酉水流域。过去百户之乡皆建有摆手堂，有的还建有排楼、戏台等。（分段）来凤县的舍米糊、大河等地至今保存有摆手堂遗迹。《湖广通志》中关于五代时“摆手舞与普舍树”故事的叙述，生动描绘了一千多年前土家人围着普舍树跳摆手舞的情景，这是来凤土家族摆手舞在史籍中最早的记载。舍米糊村邻近庙堡摆手堂中的残碑上刻有“生而为英，死而为灵”的铭文，是土家族跳摆手舞敬祖的最好注脚。（分段）舍米糊村的小摆手舞具有原始特色，保留较为完整。舞时男女齐集摆手堂前的土坝，击鼓鸣鼓摆手。其特点是摆边手，躬腰屈膝，以身体扭动带动手的甩动，表演内容多为生产生活动作。摆手舞以狩猎、农事、军事和社会生活为主要表现内容，表演中歌、乐、舞浑然一体，间有锣鼓伴奏和摆手歌穿唱。摆手舞与其他舞蹈相区别的最大特征在于甩同边手、走同边脚，其舞蹈动作粗犷健美，摆姿流畅自如、稳健大方，摆手动作主要包括“单摆”、“双摆”、“回旋摆”等几种，以“顺拐、屈膝、颤动、下沉”为动作要领。（分段）摆手舞是土家人世代传承的精神财富，在鄂湘渝黔边区民众中影响很大，具有祭祀、娱乐、教育、交际等多方面的社会功能。在社会加速现代化的今天，恩施摆手舞开始走向衰落，面临着后继乏人、技艺失传的危险，应切实加强保护。

摆手舞也称“舍巴日”，是土家族春节期间在土王庙前表演的一种仪式性集体民间舞蹈，流传于湖南省的永顺、龙山、保靖一带及湖北、四川两省交界的土家族聚居地区。（分段）摆手舞有“大摆手”和“小摆手”之分，大摆手表演三至五年举行一次，历时七八天，有数万人参加，表演中有复杂的军事狩猎内容，需摆出套路阵法；小摆手表演则每年都在土家族村寨举行，它以农耕为主要内容，舞蹈时参与者围成多层圆圈，一人领舞，众人随跳，具有很强的即兴性。（分段）隶属于重庆市的酉阳和酉水河上游的鄂西，同下游的湘西山同脉水同源。此地春秋时期为巴国南境，西汉时建县，在湖南省境内辖有永顺、古丈、龙山三县。土家族强宗大姓彭、白、田三族之祖，曾在洞庭湖地区多次遭遇战争，被迫逆流而上，定居于酉水河中游的可大和后溪等地，带来了祭祀土王和先祖的仪式。此后，土家族摆手舞在这一带广为流传。（分段）酉阳摆手舞具有独特的民族个性和地域特色，舞姿多模仿跋山涉水、农事劳动、战斗姿态、雄鹰展翅和日常生活等动作，舒展大方，生活气氛浓郁，表现出土家人粗犷豪放的性格。其舞蹈动作有“单摆”、“双摆”、“抖虼蚤”、“撵野猪”、“叫花子烤火”、“螃蟹上树”、“岩鹰展翅”、“状元踢死府台官”等二十多种，队列有环形摆、双圆摆、双铜钱、插花摆、一条龙、螺丝旋顶、绕山涉水等三十多种。（分段）酉阳摆手舞形象地反映了湘鄂渝黔边界农耕渔猎时期土家先民的生产生活习俗，史诗般地表现了土家族远道迁徙、狩猎征战、刀耕火种、饮食起居的状况。它融歌、舞、乐于一体，汇聚了丰富的民歌、民谣和民间传说，成为土家族文化传承延续的重要方式。近年来，酉阳摆手舞面临传承危机，急需抢救保护。

湖北长阳土家族“撒叶儿嗬”，是清江中游地区土家族非常独特的一种歌舞。历史悠久，据《蛮书》记载，土家族先民古时就有“击鼓以悼哀”、“其众必跳”的风习。（分段）“撒叶儿嗬”是一种传统祭祀歌舞，乡亲们聚在孝家堂屋里的亡者灵柩前，男人载歌载舞，女人们穿戴着鲜亮服饰围观助兴，这种活动往往通宵达旦的举行。土家族认为人的生死有如四季变化，是自然而然的，享尽天年的老人辞世是顺应自然规律，值得庆贺。土家人就这样用绝妙的歌腔舞态表达自己旷达的生死观。跳舞时先由歌师击鼓叫歌，舞者随鼓声应节起舞，舞蹈形式有“风夹雪”、“凤凰展翅”、“滚身子”、“美女梳头”、“牛擦背”、“犀牛望月”、“燕儿含泥”、“叶儿合”等24种套路，其动律特点是顺拐、屈膝、悠颤，出现6/8拍子带切分音的节奏律动。（分段）“撒叶儿嗬”是歌、舞、乐浑然一体的艺术。它的声腔以男嗓高八度运腔，歌调是一种古老的特性三度，仅存于清江迤北长江三峡北岸的兴山一带，在其他歌种中已成绝响；其曲体结构与楚辞体式多有相似，从中尚能找到古代巴楚之地祭神乐歌的影子。歌舞中显示出难能可贵的积极人生态度，贯穿着豁达通脱的生命观念。（分段）“撒叶儿嗬”为清江土家所独有，具有一定的艺术价值和学术研究价值。（分段）

弦子，又称“谐”、“叶”、“巴叶”，是藏族特有的一种胡琴，一般由男子演奏。弦子舞，也常称为“弦子”，是在乐器弦子的伴奏下，集歌、舞、乐为一体的综合性藏族歌舞艺术。弦子舞分布于西藏东部及云南、四川、青海等藏族聚居区。表演时由男子拉弦子，女子舞彩袖，随着弦子节奏的变化，歌声舞姿变化多样。弦子的歌词大部分为迎宾、相会、赞美、情意、辞别、祝愿的内容；曲调繁多，歌词丰富，舞步多变。舞蹈时男女舞队各围成半圈，时而聚圆，时而疏散，且歌且舞；男子舞姿重在舞靴、跺脚，显示豪放粗犷之美；女子突出长袖轻柔舒展之美。（分段）“弦子”藏语称“嘎谐”，又称为“谐”、“叶”、“巴叶”等，意为圆圈舞，属藏族三大舞种之一。它流行于西藏东部及云南、四川、青海藏族聚居区，以四川巴塘弦子最为有名。巴塘县地处川滇藏三省（区）结合部，这里古代属白狼国地，白狼国的“白狼歌”是一种诗、乐、舞一体的礼仪歌舞，巴塘弦子为其后世遗风。经千余年的发展，成为藏族人民十分喜爱的一种民间歌舞。（分段）巴塘弦子是一种优美抒情的藏族舞蹈，具有“长袖善舞”的特点，表演时，由数名男性持拉弦乐器“毕旺”（胡琴）在队前演奏领舞。其余舞者则和他们一起边歌边舞。（分段）“三步一撩、一步一靠”是巴塘弦子舞的基本律动特点，其含胸、颤膝及长袖的绕、托、撩、盖等动作形成了不同一般的地域舞蹈特色。每逢喜庆佳节，集会野营、劳动之余，人们聚集在“林卡”（林中空地）或坝子跳起弦子舞，男女不拘，人数不限。弦子音乐一般分前奏、间奏、尾声三部分，音乐柔中有刚，优美抒情，节奏富于舞蹈性。（分段）巴塘弦子是巴塘人民智慧的结晶。巴塘弦子舞中积淀着厚重的民族文化，折射着浓郁的民族风情，其学术价值和艺术价值都很高。2000年5月，文化部正式命名巴塘县为“中国民间艺术之乡”。有着几千首曲目的巴塘弦子成为了藏族民间音乐的最大宝藏，它是保存最完好的藏族音乐的“活化石”，其音乐和唱词已经渗透到了藏族其他各种文学艺术当中，保护巴塘弦子对于保护藏族歌舞艺术、研究藏族文化都具有十分重大的意义。

弦子，又称“谐”、“叶”、“巴叶”，是藏族特有的一种胡琴，一般由男子演奏。弦子舞，也常称为“弦子”，是在乐器弦子的伴奏下，集歌、舞、乐为一体的综合性藏族歌舞艺术。弦子舞分布于西藏东部及云南、四川、青海等藏族聚居区。表演时由男子拉弦子，女子舞彩袖，随着弦子节奏的变化，歌声舞姿变化多样。弦子的歌词大部分为迎宾、相会、赞美、情意、辞别、祝愿的内容；曲调繁多，歌词丰富，舞步多变。舞蹈时男女舞队各围成半圈，时而聚圆，时而疏散，且歌且舞；男子舞姿重在舞靴、跺脚，显示豪放粗犷之美；女子突出长袖轻柔舒展之美。（分段）芒康县位于西藏东南部，藏、川、滇三省交界处，弦子舞是该地区的一种民间歌舞，它以弦子为伴奏乐器，男女聚集在一起，随着音乐翩翩起舞歌唱。芒康弦子舞在藏语中又叫“蕃谐羌”，“蕃”藏语为藏族，“谐”为歌舞，“羌”为跳。弦子称为“比旺”，是一种当地老百姓自己发明的二胡，在史书中称为“胡琴”。昌都芒康县弦子舞历史悠久，据考证，唐朝时期芒康就已有弦子舞出现。（分段）弦子舞是芒康当地惟一特有的民族歌舞。每当节日，人们相聚一处，跟在一位或几位边拉琴伴奏边频频起舞的男子身后，甩动长袖蹁跹起舞。芒康弦子舞姿圆活、狂放而流畅，有拖步、点步转身、晃袖、叉腰颤步等动作，以长袖飘飞最有特色。舞者随着弦子乐曲晃动而发出阵阵“颤声”，舞蹈动作相应产生“颤法”，这些动作多以模拟一些善良、吉祥的动物姿态动作为形体特征，有“孔雀吸水”、“兔子欢奔”等类别。现存芒康弦子有不少各具地域特色的流派，如端庄稳重的盐井弦子舞、潇洒飘逸的徐中弦子舞、动作难度较大而轻松舒展的索多西弦子舞、自由开放的曲邓弦子舞等。在清晰婉转的琴声下，弦子舞队无论是聚拢散开、列队绕行，还是扬袖旋转，都体现出丰富的文化意蕴和审美内容。（分段）如今芒康弦子舞已经成为广大藏族群众重要的娱乐方式，芒康十六个乡（镇）每逢佳节，都要开展以弦子舞为主的丰富多彩的文艺活动，这些活动丰富和活跃了群众的精神文化生活，提高了群众的文化素质，增强了他们对祖国和家乡的热爱。芒康弦子舞历史悠久，古老神奇，形式独特，民族气质强烈，高原特色浓郁，流派较多，表演体系完整，其歌舞传统弥足珍贵。

玉树依舞是青海省玉树藏族地区广泛流传的一种民间舞蹈，历史悠久。自旧石器晚期起，藏族先民就繁衍生息于玉树地区。位于澜沧江、通天河两岸的玉树地区，农业相对发达，人口集中，藏族先民在此长期从事集体性的生产劳动，在劳动中创造了边唱边跳、载歌载舞的玉树依舞。（分段）玉树藏族民间舞蹈有四百余种，其中依舞约占一半以上。玉树依舞单个舞种的名称不尽相同，但多数已形成统一的称谓，如“阿拉塔拉”、“格萨拉”、“嘎松亚卓”、“拉查毛”、“琼珠索娜措”、“仔琼嘎松卓玛”、“扎西才琼才达”、“索阿木勒毛”等。这些舞蹈在传承过程中一直保持着原生形态，形成了鲜明的音乐风格，并成为舞蹈品种区分的标志。（分段）玉树依舞的舞姿飘逸潇洒，动作大起大落，舞步强劲有力，节奏明快流畅，风格粗犷豪放。女舞者的基本动作有点摆步、双扭步、垫步跳、双绕手、单扭步、左右悠腿、前进点步、辗转、前踏后辙步九种；男舞者则手持弦子，边拉边唱，脚步动作与女舞者相似。其中，舞彩袖为玉树依舞的基本特征，三步一弯是其舞步中的基本动作。玉树依舞的歌词多采用传统内容，以赞美家乡山水、歌唱劳动生活、祈祷吉祥幸福为主。（分段）玉树依舞是藏族舞蹈中最具代表性的一种民间舞蹈表现形式，深为玉树藏族民众喜爱。当前玉树依舞在全国各地的专业舞蹈学校中被作为民间舞蹈专业的必学舞种。

锅庄舞，又称为“果卓”、“歌庄”、“卓”等，藏语意为圆圈歌舞，是藏族三大民间舞蹈之一，分布于西藏昌都、那曲，四川阿坝、甘孜，云南迪庆及青海、甘肃的藏族聚居区。锅庄分为用于大型宗教祭祀活动的“大锅庄”、用于民间传统节日的“中锅庄”和用于亲朋聚会的“小锅庄”等几种，规模和功能各有不同。也有将之区分成“群众锅庄”和“喇嘛锅庄”、城镇锅庄和农牧区锅庄的。舞蹈时，一般男女各排半圆拉手成圈，有一人领头，分男女一问一答，反复对唱，无乐器伴奏。整个舞蹈由先慢后快的两段舞组成，基本动作有“悠颤跨腿”、“趋步辗转”、“跨腿踏步蹲”等，舞者手臂以撩、甩、晃为主变换舞姿，队形按顺时针行进，圆圈有大有小，偶尔变换“龙摆尾”图案。（分段）（分段）迪庆藏族锅庄舞，广泛分布在云南迪庆藏族自治州，根据从丽江石鼓轿子村出土的唐代藏文画像碑中的舞蹈形象推测，锅庄舞已有上千年的历史。（分段）迪庆藏族锅庄舞以德钦县奔子栏镇和香格里拉市沾塘镇、小中旬镇的最有代表性。奔子栏在待客时以锅庄歌舞形式表现系列礼仪程序，有“祝福锅庄”、“逐客锅庄”、“赞颂锅庄”、“相会锅庄”、“辞别锅庄”、“挽留锅庄”、“送别锅庄”、“祈福锅庄”等种类，在全国各藏区十分罕见。其曲调分“吆”、“卓金”、“霞卓”、“卓草”四个部分。香格里拉锅庄分古、新两种，“擦尼”是古锅庄，歌词内容、舞步形式都较古老，具有浓厚的祭祀性质，有专门的动作和歌词，多为宗教界和老年人喜爱；“擦司”是新舞，系随着不同时代而新编的歌舞。迪庆藏族锅庄的歌、舞、词都很丰富，唱词以三句为一段。凡遇喜庆佳节、新居落成、婚嫁喜事，人们不分男女老幼都要聚集在一起跳个通宵，表示欢庆和祈福。（分段）迪庆藏族锅庄包含着丰富的藏族文化内涵，形式完整多样，地域特色鲜明，民族风格浓郁，有深厚的群众基础，其中蕴含着友爱、团结等传统的人文精神，有较高的艺术和社会价值。（分段）

舞，又称为“果卓”、“歌庄”、“卓”等，藏语意为圆圈歌舞，是藏族三大民间舞蹈之一，分布于西藏昌都、那曲，四川阿坝、甘孜，云南迪庆及青海、甘肃的藏族聚居区。锅庄分为用于大型宗教祭祀活动的“大锅庄”、用于民间传统节日的“中锅庄”和用于亲朋聚会的“小锅庄”等几种，规模和功能各有不同。也有将之区分成“群众锅庄”和“喇嘛锅庄”、城镇锅庄和农牧区锅庄的。舞蹈时，一般男女各排半圆拉手成圈，有一人领头，分男女一问一答，反复对唱，无乐器伴奏。整个舞蹈由先慢后快的两段舞组成，基本动作有“悠颤跨腿”、“趋步辗转”、“跨腿踏步蹲”等，舞者手臂以撩、甩、晃为主变换舞姿，队形按顺时针行进，圆圈有大有小，偶尔变换“龙摆尾”图案。（分段）昌都县位于西藏自治区东部川、藏、滇三省交汇处，这里是康巴文化的中心，也是著名的“锅庄”发祥地。根据昌都县锅庄的歌词和民间传说来分析，昌都锅庄早在吐蕃时期就存在了。（分段）在西藏，昌都锅庄广为流传。每逢节日、庆典、婚嫁喜庆之时，广场上、庭院里男女相聚，围成圆圈，按顺时针方向边歌边舞。男性穿着肥大筒裤，女子脱开右臂袍袖披于身后，男女各站一边，拉手成圈，分班唱和。通常由男性带头起唱，女性随后唱和，歌声嘹亮，穿透力很强，舞者和着歌曲“甩手颤踏步”沿圈走动。当唱词告一段落后，众人一齐“呀”（拟声）地一声呼叫，顿时加快速度，撒开双臂侧身拧腰大蹉步跳起，挥舞双袖载歌载舞，奔跑跳跃变换动作。男性动作幅度很大，伸展双臂犹如雄鹰盘旋奋飞；女性动作幅度较小，点步转圈有如凤凰摇翅飞舞，显现出健美、明快、活泼的特点。舞圈中央通常置青稞酒、哈达，舞毕由长者或组织者敬献美酒、哈达，兄弟姐妹情谊藉此得到升华。昌都锅庄可分为农区锅庄（包括城镇）、牧区锅庄、寺庙锅庄三大类，动作大体可分两类，一类节奏缓慢，舞姿舒展优美；另一类节奏急促，舞蹈热烈奔放。昌都锅庄的动作多有模拟动物形态的，如“猛虎下山”、“雄鹰盘旋”、“孔雀开屏”、“野兽戏耍”等，其表演注重姿态的情绪变化和表现。昌都锅庄的节奏在表演中前后有三次变化，序舞时只要舞蹈者站好自己的位置，脚步缓慢地交替迈步即可，步伐很轻，力度也不强；序舞过后逐渐进入慢板舞蹈，最后进入最能体现卓舞粗犷奔放特征的快板舞蹈阶段，这时，舞蹈者的情绪达到高潮，场面极为热烈。（分段）昌都锅庄艺术充分表现了藏族人民热爱生活、热爱劳动、热情豪迈的民族特性，显示出一种力量的美和民族自豪感。2001年，昌都县被西藏自治区人民政府命名为“锅庄艺术之乡”。（分段）

锅庄舞，又称为“果卓”、“歌庄”、“卓”等，藏语意为圆圈歌舞，是藏族三大民间舞蹈之一，分布于西藏昌都、那曲，四川阿坝、甘孜，云南迪庆及青海、甘肃的藏族聚居区。锅庄分为用于大型宗教祭祀活动的“大锅庄”、用于民间传统节日的“中锅庄”和用于亲朋聚会的“小锅庄”等几种，规模和功能各有不同。也有将之区分成“群众锅庄”和“喇嘛锅庄”、城镇锅庄和农牧区锅庄的。舞蹈时，一般男女各排半圆拉手成圈，有一人领头，分男女一问一答，反复对唱，无乐器伴奏。整个舞蹈由先慢后快的两段舞组成，基本动作有“悠颤跨腿”、“趋步辗转”、“跨腿踏步蹲”等，舞者手臂以撩、甩、晃为主变换舞姿，队形按顺时针行进，圆圈有大有小，偶尔变换“龙摆尾”图案。（分段）玉树卓舞流传于青藏高原腹地青海省西南部的玉树藏族自治州一带。卓舞的历史渊源可以追溯到原始社会，玉树卓舞中至今还保留着很多远古时代的痕迹，随着藏族六大氏族的形成，玉树卓舞逐渐以部落、部族和区域文化的形态发展起来。（分段）玉树卓舞种类繁多，其内容以对家乡、自然风光等的歌颂为主，同时广泛反映社会生活的各个方面。完整的演出分祭奉神佛的序舞、表现广泛内容的正部、祝福吉祥的尾声三个部分。玉树卓舞按功能可分世俗性较强的普通卓舞和宗教色彩很浓的“法”卓（藏语称“曲”卓）两类，整体结构由从慢到快两部分组成，以载歌载舞的形式进行表演。玉树卓舞的动作主要围绕甩袖来进行，表演时常常有几十人、上百人共同参与。舞者的袖子很长，全都拖在地上，男子舞蹈甩袖幅度大，动作优美潇洒，手臂旋转自如，运动路线变化多样。（分段）腿部的动作幅度也很大，需要配合着手臂的甩袖作抬腿、撩腿、转身等大幅度的跳跃、移动，动作路线以弧线为主，周身协调配合。整个舞蹈节奏鲜明，气势磅礴，将男性舞蹈阳刚、帅气之美充分展现出来。女子舞蹈动作柔美流畅，甩袖和脚下动作基本与男子舞蹈相近，但幅度较小，展现出女性柔美秀丽和温柔端庄的特性。（分段）卓舞具有广泛的民众和社会基础，其丰富的表现形式、独特的风貌、精湛的技艺、强烈的个性为广大群众所称誉，在藏族歌舞艺术中具有广泛的代表性和显著的典型性，显示出很高的艺术价值。同时卓舞蕴有古老而深邃的文化内涵，在人类学、民族学、民俗学等的研究中都有重要的价值。它所具备的凝聚力和激发力，在现代精神文明的建设中能发挥积极作用。（分段）

锅庄舞是流行于藏族地区的一个民间舞蹈类型。它随着藏民族社会历史的发展而不断变化，既有反映打青稞、捻羊毛、喂牲口、酿酒等劳动状况的歌舞，又有表现藏族风俗习惯的歌舞和在男婚女嫁、新屋落成、迎宾待客时表演的歌舞。（分段）锅庄舞有古旧锅庄和新锅庄之分，古旧锅庄带有祭祀性质，只能演唱专用歌词，不得做任何改动，舞蹈多具有缓慢、稳健、古朴、庄重的特点。新锅庄多反映农牧业生产和经商贸易活动，歌词内容和舞蹈动作都比较灵活。根据流行地域的不同，锅庄舞又可分为甘孜锅庄、马奈锅庄等类别。一般的锅庄舞人数多少不限，一人或多人均可。男女分队围成圆圈，面朝圈内，翩翩起舞。其舞步包括“郭卓”和“枯卓”两大类，前者为走舞，后者为转舞。（分段）甘孜州作为我国第二大藏区的重要组成部分，包括西藏昌都、青海玉树、云南迪庆等地在内的康巴藏区，是底蕴丰厚的康巴文化的传承实践的重要地区。（分段）锅庄意为“圆圈舞”，是一种古老的传统歌舞形式。据西藏《拉达克王系》一书记载，远在吐蕃王国兴起以前的德跷工时期，藏区的锅庄就已发展起来，经一千多年的发展演变，已形成几大派系。甘孜锅庄就是其中一支。（分段）甘孜锅庄形成于甘孜州地区。民国时期，甘孜每年都要组织一个锅庄队（男女不限）到寺庙为土司及头人表演，逐渐形成“舞差制”，直到新中国成立后才取消。1978年后，甘孜锅庄活动更趋活跃，已经成为节日活动时必不可少的一项群众性文娱活动。（分段）甘孜锅庄的表演方式为：男女围成圆圈，或男女各围成小圈。男女各有一能歌善舞的“卓本”（领舞人）。起舞前，先由男女各队唱一遍散板型的“引子”，随即按顺时针方向起舞。男队唱跳时，女队只跳不唱；女队唱跳时，男队只跳不唱。舞时男女或联臂或不联臂而舞，节奏由慢渐快，进入高潮以快节奏结束。依传统习惯，甘孜锅庄的唱词、舞曲有一定的程序，不可随意变动，即一唱欢聚、二唱祈祷、三唱赞扬、四唱逗趣、五唱婚嫁、六颂佛法，通常要唱跳10支舞曲才结束一个锅庄。（分段）在舞蹈风格上，甘孜锅庄古朴舒展，尤其是快节奏阶段，旋律热情明快。男舞者动作粗犷雄健，女舞者秀丽活泼，具有鲜明的地方特色。（分段）甘孜锅庄的舞曲和舞姿，新中国成立前后基本相同。歌词随时代的发展有所变化。民国时期歌词内容多为赞颂神佛和土司头人，新中国成立后，保留了部分传统歌词的同时，创作了一些赞颂社会主义制度、歌唱共产党、歌颂人民勤劳勇敢的歌词。这类民歌的歌词形式通常是属于对歌或长诗之类，最常见的是三段体，每段2句至8句不等，每句多为8个音节。曲谱以2/4拍为最普遍，此外还有部分是3/4、6/8等较为复杂的节拍。常见调式为羽调式和商调式。

锅庄舞是流行于藏族地区的一个民间舞蹈类型。它随着藏民族社会历史的发展而不断变化，既有反映打青稞、捻羊毛、喂牲口、酿酒等劳动状况的歌舞，又有表现藏族风俗习惯的歌舞和在男婚女嫁、新屋落成、迎宾待客时表演的歌舞。（分段）锅庄舞有古旧锅庄和新锅庄之分，古旧锅庄带有祭祀性质，只能演唱专用歌词，不得做任何改动，舞蹈多具有缓慢、稳健、古朴、庄重的特点。新锅庄多反映农牧业生产和经商贸易活动，歌词内容和舞蹈动作都比较灵活。根据流行地域的不同，锅庄舞又可分为甘孜锅庄、马奈锅庄等类别。一般的锅庄舞人数多少不限，一人或多人均可。男女分队围成圆圈，面朝圈内，翩翩起舞。其舞步包括“郭卓”和“枯卓”两大类，前者为走舞，后者为转舞。（分段）马奈锅庄长期在四川省金川县境内流传，起源于苯教在金川修建雍忠拉顶寺时期(藏历土狗年)，迄今已有一千多年的历史。马奈锅庄最初属于苯教的祭祀活动，表演中融入了苯教文化的内容，形成一套特殊的程式，例如表演前先要请苯教高僧诵经、煨桑（燃烧柏树枝）祭祀麦尔多神山等。（分段）马奈锅庄表演开始前，需向部落首领、土司头人敬献珍贵的兽皮和鹿角等礼品，或是向出征的亲人敬献哈达，祝亲人早日凯旋。近代改为女领队向男领队敬献哈达和帕子表示尊敬，希望他能带领舞队跳好锅庄。近年经过不断地再创新，表演前先在场中摆放一两坛咂酒，由德高望重的艺人祝词开坛，同时点燃柏枝。（分段）马奈锅庄表演时，男女舞队齐声唱起延绵婉转的歌曲，男女领舞人随着歌声来到场中央，女领舞人双手捧着哈达，行过三拜之礼后将哈达献给男领舞人，男领舞人同样行三拜之礼，表演就此正式开始。马奈锅庄舞蹈动作动静结合、忽动忽静，这在少数民族舞蹈中比较少见。唱词格律严谨，词句采用七字句和八字句格式，曲调为五声性七声音阶，角调式，旋律优美流畅，起伏不大。马奈锅庄的服饰为三件套，与其他锅庄皆不相同，最外层是长1.8米、宽1.3米、黑白相间的披风，近代改为红白相间，第二层为大襟藏袍，最里层为彩色白褶长裙。（分段）随着时代的更迭，人们对锅庄的感情日趋淡漠。相关的抢救保护工作任重道远。

锅庄舞是流行于藏族地区的一个民间舞蹈类型。它随着藏民族社会历史的发展而不断变化，既有反映打青稞、捻羊毛、喂牲口、酿酒等劳动状况的歌舞，又有表现藏族风俗习惯的歌舞和在男婚女嫁、新屋落成、迎宾待客时表演的歌舞。（分段）锅庄舞有古旧锅庄和新锅庄之分，古旧锅庄带有祭祀性质，只能演唱专用歌词，不得做任何改动，舞蹈多具有缓慢、稳健、古朴、庄重的特点。新锅庄多反映农牧业生产和经商贸易活动，歌词内容和舞蹈动作都比较灵活。根据流行地域的不同，锅庄舞又可分为甘孜锅庄、马奈锅庄等类别。一般的锅庄舞人数多少不限，一人或多人均可。男女分队围成圆圈，面朝圈内，翩翩起舞。其舞步包括“郭卓”和“枯卓”两大类，前者为走舞，后者为转舞。（分段）白龙卓舞流传于素有“歌舞之乡”美誉的青海省玉树藏族自治州称多县称文镇白龙村，有着悠久的传承历史。据说早在九百多年前，白龙卓舞艺人就已应邀在格萨尔王的婚礼上进行表演。在漫长的发展过程中，作为以往的宴会舞或迎宾舞，白龙卓舞在藏区民间舞蹈中具有崇高的地位。（分段）白龙卓舞既保持了藏族舞所特有的粗犷、延绵之态，又具有较其他藏族舞蹈更为活泼、轻快的风格。其舞蹈动静结合、忽动忽静，身体重心下沉，主要以脚下的步伐组合和手臂的摆动为主，行动时，腿部主要发力，上半身呈随动状态。（分段）白龙卓舞是锅庄流派中的重要支系，九百多年来一直为藏族同胞所喜爱和传承。随着时代的变迁，一批批老艺人逐渐衰老，相继离世，曾红极一时的白龙卓舞风光不再，日趋衰落。卓舞发祥地白龙村现仅存16位卓舞艺人，平均年龄为57.6岁。原有的80个舞种也仅剩30个，艺人中能娴熟唱跳这30种卓舞的只有1人，其余人都只能跟唱跟跳。神奇的白龙卓舞面临着后继乏人、濒临消亡境地，亟待抢救保护。

锅庄舞是流行于藏族地区的一个民间舞蹈类型。它随着藏民族社会历史的发展而不断变化，既有反映打青稞、捻羊毛、喂牲口、酿酒等劳动状况的歌舞，又有表现藏族风俗习惯的歌舞和在男婚女嫁、新屋落成、迎宾待客时表演的歌舞。（分段）锅庄舞有古旧锅庄和新锅庄之分，古旧锅庄带有祭祀性质，只能演唱专用歌词，不得做任何改动，舞蹈多具有缓慢、稳健、古朴、庄重的特点。新锅庄多反映农牧业生产和经商贸易活动，歌词内容和舞蹈动作都比较灵活。根据流行地域的不同，锅庄舞又可分为甘孜锅庄、马奈锅庄等类别。一般的锅庄舞人数多少不限，一人或多人均可。男女分队围成圆圈，面朝圈内，翩翩起舞。其舞步包括“郭卓”和“枯卓”两大类，前者为走舞，后者为转舞。（分段）囊谦卓干玛是青海省玉树藏族自治州囊谦县境内流传的一种古老民间舞蹈，相传起源于北宋宣和年间，至今已有近九百年历史。（分段）囊谦卓干玛最早是贵族家庭在宗教活动或节日表演的舞蹈，以康区藏语创作，用“颂歌”加“舞蹈”的形式表现。表演时舞者手牵手，男女分班唱和。舞动时腿部主要发力，上半身呈随动状态，脚下步伐多变。以笛子、牛角胡和鼓伴奏，其中鼓是主要乐器。歌词押韵且对仗工整。从音乐到舞蹈以及演出服饰，均以古朴、典雅著称。囊谦卓干玛较其他藏族舞蹈更为沉稳、庄重，有的演出曲目略带仪式感。它有多个演出曲目，近年来当地有关人士已收集整理了其中的22个。（分段）囊谦卓干玛的服饰最具特色。男舞者头戴红绳，扎有藏语称为“杂罗”的红黑相间的盘头长辫。内着白色丝绸长袖衣，外着酱红色氆氇藏袍，腰扎用皮质材料和金银制成、珊瑚装点的火镰、藏刀和弹夹腰带，下着白色丝绸灯笼裤，脚穿皮制藏式长靴。女舞者头饰复杂多变，头发梳理出50至60个小发辫，两鬓戴金银制藏式发卡，头上饰以藏式绸缎缝制的长条装饰玉腰印，顶部有三个琥珀，腰间束着具有囊谦特色的金银铜打制装饰的皮腰带，腰带上还带有金银铜打制的女式藏刀和藏式钱夹，脚穿皮制中腰藏靴。（分段）囊谦卓干玛是康区囊谦藏族人民集体智慧的结晶，具有广泛的群众性和民间传承性。目前，这一独特的民族民间舞蹈表现方式正面临着后继乏人的窘境，急需保护。

热巴舞是由藏族“热巴”艺人表演的一种舞蹈形式。热巴是一种由卖艺为生的流浪艺人班子（一般以家庭为基本单位组成）表演的，以铃鼓为主，融说唱、谐（歌舞）、杂技、气功、热巴剧于一体的综合性艺术。据史料记载热巴起源于公元十一世纪，由藏传佛教噶举派第二代祖师米拉日巴所创建。热巴的前身是西藏原始宗教“笨”教的“巫术”和“图腾舞”。它有悠久的历史、丰富的内容、独特的风格、高超的技巧、风趣的道白和奇特的面具，又吸收了古象雄文化、宗教文化、民间艺术的精髓，从而成为藏族古代灿烂文化艺术中的奇葩，具有很高的艺术价值和研究价值。热巴舞分布于西藏昌都、工布、那曲等地及云南、四川、青海、甘肃等藏族聚居区。（分段）丁青热巴舞是一种鼓舞，也是一种融说、唱、舞、杂技和气功为一体的综合性表演艺术。丁青热巴舞起源于琼布丁青，其创始人据说是琼布•米拉推巴嘎，也叫米拉日巴。传说昌都地区丁青县当时属热带气候，有大象在此生存，人们杀大象后取其皮铺在地上，并在上面跳舞祭神，由此创造了热巴舞。丁青县可以说是热巴舞的发源地。（分段）丁青热巴舞有三个主要流派，它们分别是：流行于色札的嘎措热巴，也叫“色札热巴”，距今已有五百多年的历史；流行于觉恩的窝托热巴，距今已有九百四十多年的历史；流行于桑多的冬洛热巴，也称康沙热巴，距今已有三百多年的历史。其中最负盛名的当推琼布丁青的窝托热巴。窝托热巴的特点是技巧高难，如爬杆技巧、腹上破石、夹刀旋转等都是窝托热巴的绝技。康沙热巴是昌都境内至今活跃于舞台的重要热巴流派之一，其传统节目有一点鼓、三点鼓、六点鼓、九点鼓等，同时穿插一些弦子舞、卓舞及男女对辩（相当于滑稽相声）的表演。三种热巴的表现形式大同小异，均以粗犷豪放的舞蹈动作和高难度舞蹈造型闻名于世，其音乐以淳朴明亮、高亢激昂、奔放流畅为特点，主要内容多表现避灾祛祸、庆祝丰收、祝愿吉祥等等。（分段）丁青热巴传统古老，流派众多，技艺高超，是藏族民间舞蹈中不可或缺的独特品种。解放后，民间的热巴艺人虽有减少的趋势，但由于各级文艺工作者深入生活，拜民间艺人为师，故不仅较好地继承了传统热巴，而且还在演技和服饰方面作了一些改革，使之能符合舞台演出的需要。如今，热巴舞已经登上了国内外舞台，受到了广大观众的喜爱。2002年，丁青县被西藏自治区人民政府命名为“热巴艺术之乡”。

热巴舞是由藏族“热巴”艺人表演的一种舞蹈形式。热巴是一种由卖艺为生的流浪艺人班子（一般以家庭为基本单位组成）表演的，以铃鼓为主，融说唱、谐（歌舞）、杂技、气功、热巴剧于一体的综合性艺术。据史料记载热巴起源于公元十一世纪，由藏传佛教噶举派第二代祖师米拉日巴所创建。热巴的前身是西藏原始宗教“笨”教的“巫术”和“图腾舞”。它有悠久的历史、丰富的内容、独特的风格、高超的技巧、风趣的道白和奇特的面具，又吸收了古象雄文化、宗教文化、民间艺术的精髓，从而成为藏族古代灿烂文化艺术中的奇葩，具有很高的艺术价值和研究价值。热巴舞分布于西藏昌都、工布、那曲等地及云南、四川、青海、甘肃等藏族聚居区。（分段）丁嘎热巴是藏北那曲地区比如县夏曲乡丁嘎村流传的一种民间舞蹈。据当地艺人的回忆及比如县政协仁旺丹增和索朗多吉两位先生所著的《那徐持如历史》藏文本介绍：最早的丁嘎热巴是在公元1040年藏传佛教噶举派第二代祖师米拉日巴和热穷巴在原有的民间热巴基础上创作和发展出来的一门独立的舞蹈艺术。这种热巴舞在历史上经历了从民间进入寺院，又从寺院回到民间的发展演变过程。（分段）现存的丁嘎热巴分为寺院喇嘛表演的热巴和民间艺人表演的热巴两种形式。过去民间艺人的丁嘎热巴主要以家族父子传承的方式代代相延，现在成立了以村为单位的热巴队，传承面得到扩展。丁嘎热巴的传统节目很多，共有三十多个，每个节目的跳法和姿态各不相同，其内容有讲述藏族历史、传说故事的，也有为了寺院祭祀活动的需要而宣扬宗教思想的，代表性剧目包括：《欧冬》（击鼓）、《曲杰罗桑》（罗桑王子）、《斯白巴玛感果》（原始的老父母）、《甲沙公觉郎巴》（迎请文成公主）、《古如多吉热》（金刚舞场）等。丁嘎热巴舞既有当地牧民舞蹈的动律，又借鉴了昌都一带热巴铃鼓舞的舞姿，以顺手顺脚的牧民舞蹈动作为基本步法，上身表演吸收了昌都热巴女子手鼓激情豪放的动作，由此形成融汇藏东藏北舞蹈精华的独特风格。丁嘎热巴中还有许多风趣的表演动作、模拟动物的动作及一些富有情节的小戏。（分段）几百年来，丁嘎热巴在丁嘎村民的共同努力下不断改进，舞蹈样式和节目日益丰富。丁嘎热巴包含了藏族传统文化内涵，体现了藏族人民卓越的歌舞艺术的创造才能，反映了藏族文化开放融合的一面，在藏族热巴舞中独树一帜。（分段）

羌姆是一种宗教舞蹈，也称“跳神”。“色莫钦姆羌姆”是西藏日喀则地区扎什伦布寺僧人表演的藏传佛教格鲁派羌姆。在藏语中“色莫”是观赏的意思，“钦姆”是大型的意思，“色莫钦姆羌姆”即观赏大型宗教舞蹈之意。（分段）公元1617年（藏历第十绕迥火蛇年），第四世班禅洛桑曲吉坚赞时，扎什伦布寺建立了“阿巴扎仓”（密乘僧院）；公元1647年（藏历第十一绕迥火狗年），大师78岁时参照桑耶寺历年（分段）“曲足”宗教节举行的“莲花生八名号”舞蹈，为扎什伦布寺的护法神“赤巴拉”（六臂明王的随从、守护世界东方的神将之一）制定驱魔禳灾的仪轨，建立了扎什伦布寺每年藏历十二月二十九日表演的“古多”（驱鬼）羌姆，这就是色莫钦姆羌姆的前身。到了公元1862年（藏历第十四绕迥水狗年），第七世班禅丹白尼玛多次前往拉萨参加有关仪式活动，对前藏寺院的教规产生了兴趣，返回后在扎什伦布寺修建了“德庆格桑颇章”（新宫），并从拉木、蔡公塘、洛扎、丹杰林、木如、次觉林等寺院的羌姆中吸收和借鉴了不少段落，在原阿巴扎仓表演的“古多”基础上，正式建立了色莫钦姆羌姆，由孜贡扎仓的僧人担任表演，一直延续至今。（分段）作为罕见的藏传佛教宗庙祭祀舞蹈，扎什伦布寺羌姆具有较高的研究价值。（分段）

加羌姆是西藏山南地区洛扎县拉康镇俗人（民众）表演的藏传佛教噶举派羌姆。（分段）拉康加羌姆是一种艺术风格独特、具有浓郁地域特色的民间歌舞，是藏族民间文化和宗教文化相结合的产物，也是中华民族非物质文化遗产中的一个重要组成部分。（分段）每年藏历十二月十五日，在洛扎县拉康镇举行传统边境贸易交流会时，拉康加羌姆成为边贸会首演的节目，也是当地群众与外来商客所喜闻乐见的民间文艺节目之一。拉康加羌姆的演出，意味着拉开了拉康边境贸易交流会的序幕。拉康加羌姆曾中断了30年，党的十一届三中全会召开以后，在党和政府的关心重视下，这一独特的民间歌舞再度得以传承和发展。

直孔嘎尔羌姆是位于墨竹工卡县境内的直孔替寺的宗教舞蹈。“嘎尔”意为歌舞或“乐舞”。（分段）直孔替寺第九嗣二十八代活佛多吉结波（1284—1350）时期，大修行者扎巴坚赞曾在直孔溪乌卡尔地区首次跳了“四臂护法神”祭祀舞蹈。从此，羌姆便传入了直孔替寺，后经历代直孔高僧的不断修改和发展，最终逐渐趋于完善，成为该寺的嘎尔羌姆。嘎尔羌姆具有严格的整套舞蹈动作和伴奏音乐，以及严格的表演程式；作为宗教舞蹈，具有丰富的文化内涵。“文革”期间，直孔嘎尔羌姆的传承受到阻碍。党的十一届三中全会以后，直孔嘎尔羌姆得到了恢复。（分段）近年来，熟知该羌姆的老喇嘛相继去世，有些绝技难以得到传承，而年轻的喇嘛在技艺上还没有达到以前的水准。在政府的大力支持下，直孔替寺自筹资金聘请熟悉嘎尔羌姆的老喇嘛恢复表演，向年轻的小喇嘛传授技艺，并收集整理大量直孔嘎尔羌姆的资料，组织专家和学者进行研究。（分段）直孔嘎尔羌姆作为西藏宗教舞蹈的缩影，对其进行抢救和保护，对丰富和完善西藏乃至中国舞蹈史的研究，将产生一定的推动作用。

“阿羌姆”即鼓舞，是山南地区贡嘎县贡嘎曲德寺僧人表演的一种宗教舞蹈。（分段）贡嘎曲德寺阿羌姆是1464年由宗巴贡嘎朗杰创作的，距今已有五百多年的历史。（分段）阿羌姆一年表演两次：第一次是藏历元月十五日曲德寺“曲追堆庆”（宗教喜庆节日）时，第二次是藏历二月三十日在拉萨举行“措曲斯蚌”（俗称“供宝会”）时。（分段）阿羌姆的舞者为16人，另有一名钹手击钹伴奏。表演时，舞者不戴面具，只画黑脸谱。阿羌姆没有复杂的情节和角色，由舞者将体积大、分量重的大鼓竖着背在身后，边敲边舞，威严稳健。表演队形仅有顺时针方向绕圈行进和竖排行进两种，其中穿插表演双人鼓舞。（分段）当地有跳阿羌姆可使风调雨顺、阖家吉祥，可预防和抵制各种天灾人祸的说法。曲德寺阿羌姆和其他寺院羌姆一样，不得随意表演，更不能传授给俗人，只能由指定的人在规定的时间和地点进行表演。

芦笙舞，又名“踩芦笙”、“踩歌堂”等，因用芦笙为舞蹈伴奏和自吹自舞而得名。它流布于贵州、广西、湖南、云南等地的苗、侗、布依、水、仡佬、壮、瑶等民族聚居区，是南方少数民族最喜爱、分布最广泛的一种民间舞蹈。从已出土的西汉铜芦笙乐舞俑分析，芦笙舞至少已有两千多年的历史。芦笙舞大多在年节、集会、庆贺等喜庆时刻表演，主要有自娱、竞技、礼仪三种类型。（分段）锦鸡舞发源于贵州省丹寨县排调镇境内，流传于苗族“嘎闹”支系中穿麻鸟型超短裙服饰的排调、也改、加配、党早、麻鸟、羊先、羊告、也都和雅灰乡境内雅灰、送陇等苗族村寨。传说这支苗族的祖先住在东方大平原上，后来迁到一个叫“展坳对社”的沙滩边居住，又因洪灾而沿江上行来到丹寨县。在丹寨县定居后，苗族的祖先们一边开田，一边打猎充饥度日。由于锦鸡帮助他们获得了小米种，帮助他们度过饥荒，所以锦鸡就成了他们的命运吉星。于是，他们仿照锦鸡的模样打扮自己，并模拟锦鸡的求偶步态跳起了芦笙舞。（分段）锦鸡舞是苗族人民每十二年举行一次的祭祖活动中的主要的舞蹈形式。民间的婚庆、迎客礼仪和青年男女的“跳月”的过程中也常常表演锦鸡舞。锦鸡舞以芦笙伴奏，表演时女性个个绾发高耸，头上插戴锦鸡银饰，穿绣花超短百褶裙，戴全套银项圈手镯，脚穿翘尖绣花鞋，打扮得像美丽的锦鸡一样。男性吹芦笙作前导，女性随后起舞，排成一字形，沿着逆时针方向转圆圈跳。随着芦笙曲调的快慢节拍，妇女头上的锦鸡银饰跃跃欲飞，银角冠一点一摇，腿边花带一飘一闪，百褶裙脚边的洁白羽毛银浪翻飞，翩翩漫舞中舞者步履轻盈，酷似锦鸡在行乐觅食。舞蹈动作三、四、七步不等，以四步为主，兼以六步转身，腰、膝的自然摇动为舞蹈的基本特点。每跳一步，舞者双膝同时自然向前颤动，下肢动作多，上肢动作少，双手于两侧自然放开，悠然摇摆。人多时，芦笙手在中间围成圆圈吹跳，女性在外围成圆圈漫舞。民间锦鸡舞的芦笙曲调丰富，有乐曲一百多首，演奏起来轻快流畅，优美动听。（分段）锦鸡舞表现了苗族人民温和娴静的性格，体现出人与自然和谐友好的精神状态，凸显着苗族人民古老而绚烂的美感追求，是民间舞蹈中一枝烂漫的山花。（分段）

芦笙舞，又名“踩芦笙”、“踩歌堂”等，因用芦笙为舞蹈伴奏和自吹自舞而得名。它流布于贵州、广西、湖南、云南等地的苗、侗、布依、水、仡佬、壮、瑶等民族聚居区，是南方少数民族最喜爱、分布最广泛的一种民间舞蹈。从已出土的西汉铜芦笙乐舞俑分析，芦笙舞至少已有两千多年的历史。芦笙舞大多在年节、集会、庆贺等喜庆时刻表演，主要有自娱、竞技、礼仪三种类型。（分段）鼓龙鼓虎-长衫龙苗语音为“打容打阻-阿冗”，是贵州苗岭山麓小花苗聚居区贵定县新埔乡谷撒村所独有的一种苗族芦笙舞蹈。它历史悠久，至今已有千年以上的历史。据明代熊大木所著的《大宋中兴史话》记载，宋代，黑蛮龙跟随岳飞抗金立功，被封为龙虎将军，后因岳飞父子风波亭遇害，他“痛哭几日绝食而死”。人们以鼓龙鼓虎－长衫龙的舞蹈纪念这位苗族英雄，并一代一代地流传下来。（分段）长衫龙这种苗族芦笙舞过去仅在丧葬和祭寨神仪式中表演，现在则每逢重大节日集会、婚嫁、立房、跳月等传统民族活动都要表演此舞，成为开展娱乐竞赛、增进情谊的重要活动方式。此舞用于丧葬时，于出殡队伍的最前列表演；用于祭寨神时，则于阳历二月初一这一天在杀牛祭祖踩场之际表演；用于立房时，往往在踩屋基时进行；用于跳月时，则多在正月初一至三十的“跳月场”活动中表演。长衫龙包括男子双人舞、四人舞和群舞等形式，整个舞蹈分为三节，第一节表示群龙出现，第二节表示龙腾虎跃，第三节表示群龙抢宝。舞者身着黑色大襟长衫，头插两根野鸡翎，顶龙面牛角图腾，戴髯口，拴红色银饰腰带，手执芦笙，自吹自跳，随着流畅的芦笙旋律作出“龙斗角”、“龙吐水”、“龙出洞”、“龙飞膀子”、“莲花”、“拜见”等动作。该舞伴奏乐器笙管粗长，声音低沉浑厚，音乐节奏鲜明，舞蹈动作与音乐紧密结合为一体，形成一种独具魅力的艺术形式。（分段）鼓龙鼓虎－长衫龙历史悠久，舞蹈形式独特，是一种具有人类学、社会学、民族学、民俗学研究价值的民间舞蹈。由于社会环境的改变，外来文化等多方面因素对苗寨多有影响和冲击，现只有一个寨子不足三十人会跳鼓龙鼓虎－长衫龙舞蹈，这一古老的民间艺术形式已处于严重的濒危状态，亟待保护。

芦笙舞，又名“踩芦笙”、“踩歌堂”等，因用芦笙为舞蹈伴奏和自吹自舞而得名。它流布于贵州、广西、湖南、云南等地的苗、侗、布依、水、仡佬、壮、瑶等民族聚居区，是南方少数民族最喜爱、分布最广泛的一种民间舞蹈。从已出土的西汉铜芦笙乐舞俑分析，芦笙舞至少已有两千多年的历史。芦笙舞大多在年节、集会、庆贺等喜庆时刻表演，主要有自娱、竞技、礼仪三种类型。（分段）苗族芦笙舞滚山珠原名“地龙滚荆”，苗语叫“子落夺”。它流传在贵州省纳雍县猪场苗族彝族乡，是苗族人民世代相传的芦笙舞蹈之一。传说远古时期，苗族祖先大迁徙，途中道路坎坷，荆棘遍野，英勇的苗族青年们为了给父老乡亲们开辟一条通道，就用自己矫健的身躯从荆棘林中滚出一条路，人们为了纪念这些青年的功绩，就模仿他们用身躯滚倒荆棘的动作，编成芦笙舞，取名“地龙滚荆”。（分段）“滚山珠”是集芦笙吹奏、舞蹈表演、杂技艺术为一体的苗族民间舞。表演时用6支长约20厘米的铁制梭镖头，镖尖向上插入地下，围成一个直径约0.7米的圆圈，或用6只对顶的饭碗装满水摆成圆圈代替梭镖亦可。表演者手执芦笙，一边吹奏，一边跳跃，围着棱镖或水碗翻滚，表演的技巧性强，且异常惊险。“滚山珠”在长期的发展过程中逐渐融进各种技巧，不断完善。到1989年，芦笙舞“滚山珠”由以往的单人表演发展成为6至8人同时表演的舞蹈。表演者手执六管芦笙，头戴箐鸡翎帽，身着绣花白褂，吹奏着世代传承的芦笙舞曲，围绕梭镖或盛满水的碗进行舞蹈表演，时而以头为足，芦笙舞步与技巧运用难度随表演进程不断增加，表现苗族同胞在迁徙途中不畏艰险、勇往直前、排出万难的惊险场面。（分段）苗族芦笙舞“滚山珠”以其粗犷豪放的风格、高难惊险的动作和深厚的文化内涵而成为少数民族民间艺术中的一枝奇葩，流播广远，享誉中外。它曾先后多次参加国内外的艺术节，受到中外人士和各族同胞的高度赞赏。这个舞种中蕴涵着的坚韧顽强、不屈不挠的民族性格是一份宝贵的精神财富，它激励和引导人们不断前进，永不为困难所压倒。（分段）

芦笙舞是苗族人民举行祭祖和节日、喜庆活动时所跳的传统民间舞蹈，源于古代播种前祈求丰收、收获后感谢神灵赐予和祭祀祖先的仪式性舞蹈，广泛流行于苗族地区。其中贵州的苗族芦笙舞主要分布在雷山、关岭、榕江、水城等地。芦笙舞表演时气氛热烈而欢快，现已成为苗族民众在稻谷收获后至来年春播前的农闲期间和喜庆佳节时都要演出的自发性舞蹈。（分段）芦笙舞的舞曲和舞步各地大同小异，芦笙舞曲根据内容可分为礼乐曲、叙事曲、进行曲、歌体曲和舞曲等。芦笙舞有吹笙伴舞、吹笙领舞和吹笙自舞几种形式，吹笙伴舞、吹笙领舞两种形式中吹笙者7人、9人、11人或更多人均可，吹笙者不舞或在场中小舞，周围男女群众层层环绕舞蹈，场面蔚为壮观。芦笙舞动作可概括为走、移、跨、转、立、踢、别、勾、翻等主要类型，这些动作或庄重肃穆，或生动紧凑，或明快洒脱，或轻灵敏捷，反映了苗族人民多样的生活与文化形态。（分段）雷山苗族芦笙舞因节日内容的不同而舞姿各异，每个舞姿都包含一定的内容，表演起来优美自然、和谐圆融，带有鲜明的地域特色。关岭苗族芦笙舞是在长期的农耕、狩猎生活中逐渐形成的，其中蕴涵了大量的原始农耕文化祭祀礼仪，承载着苗族许多重要的历史文化信息和原始记忆，西部方言苗族歪梳苗支系每年都要在“绕坡”活动中表演这种舞蹈。滚仲苗族芦笙舞以滚仲苗寨为中心，分布于贵州榕江县八开、乐里、平永、塔石、兴华等乡镇的部分地区，表演中芦笙种类和曲调都很多，音色高亢清亮，男性动作热烈欢快，女性动作飘逸轻盈，在贵州苗族芦笙舞中独树一帜。水城苗族芦笙舞又称“箐鸡舞”，是苗族同胞聚会时表演的一种集体竞技舞蹈，来源于苗族“老谱”在民族斗争和生产生活中的经历，以水城县南开乡小花苗支系芦笙手所跳的舞蹈最具代表性。（分段）目前，这一独特的民族民间舞蹈表现形式正面临着后继乏人、濒临失传的窘境，急需抢救保护。（分段）

“农乐舞”俗称“农乐”，流传于吉林、黑龙江、辽宁等朝鲜族聚居区。其历史可追溯到古朝鲜时代春播秋收时的祭天仪式中的“踩地神”。“农乐舞”是一种融音乐、舞蹈、演唱为一体综合性的民族民间艺术。创始于农业劳作，并具有古代祭祀成分的朝鲜族代表性民间传统活动“农乐舞”，一般有两种形式，一种是以舞蹈和哑剧形式进行情节性的演出；而另一种，是在新年伊始和欢庆丰收时节，以热烈而丰富的传统舞蹈为内容所进行的群众性表演活动。“农乐舞”的表演共包括十二部分。有青年男子表演的“小鼓舞”，舞童表演的“叠罗汉”，多人表演的传统“扁鼓舞”，男女都可表演的“长鼓舞”，多人持大型花扇表演的源于古代“巫舞”的“扇舞”，假形舞蹈“鹤舞”，以及最后压阵的男子“象帽舞”。象帽舞向来是令人瞩目和兴奋激动的舞蹈，男青年舞者头部甩动长达20米彩带的高难技巧，令人目不暇接，成为“农乐舞”最突出的标志之一。（分段）流传于辽宁省本溪市桓仁县的朝鲜族乞粒舞有悠久的历史，它源于祈求农业丰收的民俗活动，原是农乐舞的一种，随着时代发展，逐渐形成融自娱性和表演性为一体的舞蹈。（分段）乞粒舞有着相对稳定的传统程式，但又不受传统程式的限制，表演者可以根据现场情绪起舞，整个舞蹈具有很强的即兴性。当表演者情绪高涨时，大家各显神通，男性晃动象帽，使顶端长缨飞旋，划出美丽的弧线；姑娘边敲击长鼓边快速旋转，以形体的动感和美感传情达意；老年的扮演者不仅注重舞之韵味，而且注重姿态，动作变化繁多，能通过即兴表演将心底的欢悦之情表达得淋漓尽致。乞粒舞参与人员多，影响广泛，是朝鲜族农民群体舞蹈的典型代表。（分段）乞粒舞主要在朝鲜族的重大节日或大型活动中演出，如作周（一周岁生日）、回甲（六十大寿）、回婚（结婚60周年纪念日）或婚礼、店铺开张、建造和修缮庙宇时，村里老人都会牵头，组织歌舞表演。乞粒舞多通过家族传承。（分段）乞粒农乐舞，同用于祈神的“踩地神”农乐舞和用于自娱的农乐舞相比较，最为突出的特点是它具有鲜明的表演性，是供人观赏的农乐舞形态。其舞蹈形态复杂，动作洗练，技艺高超，因此在朝鲜族舞蹈中享有独特地位。但是，这种古老艺术由于受到现代文明的猛烈冲击和老艺人相继离世的影响，正面临着失传的危险，亟待抢救和保护。（分段）

“农乐舞”俗称“农乐”，流传于吉林、黑龙江、辽宁等朝鲜族聚居区。其历史可追溯到古朝鲜时代春播秋收时的祭天仪式中的“踩地神”。“农乐舞”是一种融音乐、舞蹈、演唱为一体综合性的民族民间艺术。创始于农业劳作，并具有古代祭祀成分的朝鲜族代表性民间传统活动“农乐舞”，一般有两种形式，一种是以舞蹈和哑剧形式进行情节性的演出；而另一种，是在新年伊始和欢庆丰收时节，以热烈而丰富的传统舞蹈为内容所进行的群众性表演活动。“农乐舞”的表演共包括十二部分。有青年男子表演的“小鼓舞”，舞童表演的“叠罗汉”，多人表演的传统“扁鼓舞”，男女都可表演的“长鼓舞”，多人持大型花扇表演的源于古代“巫舞”的“扇舞”，假形舞蹈“鹤舞”，以及最后压阵的男子“象帽舞”。象帽舞向来是令人瞩目和兴奋激动的舞蹈，男青年舞者头部甩动长达20米彩带的高难技巧，令人目不暇接，成为“农乐舞”最突出的标志之一。（分段）农乐舞演出时，各个村寨都派出自己浩荡的舞队，参加当地的庆典。舞队的最前方由令旗和一面写有“农业为天下之本”的农旗为先导，随后是一名在队首敲打小锣担任总指挥的男子。在他的带领下，手拿太平箫、喇叭及各种鼓类乐器的乐队和各种乔装人物组成舞队的仪仗部分。接下来是表演小鼓舞、扁鼓舞、长鼓舞、扇舞、鹤舞、象帽舞、面具舞及哑剧的演员队伍，参加人数不限。象帽舞是农乐舞中的一种重要形式，种类繁复，舞技多样，分“长象帽”、“中象帽”、“短象帽”、“线象帽”、“羽象帽”、“尾巴象帽”、“火花象帽”等种类。其甩象尾的技巧包括左右甩、前后立象尾，有单甩、有双甩、甚或三甩，有站立甩、蹲甩、跪甩、扑地甩等多种。象尾有几尺长的，亦有几丈长的。（分段）象帽舞是我国朝鲜族的代表性舞蹈，应当妥善地加以保护和利用。

农乐舞是朝鲜族传统舞蹈之一，在朝鲜族民间广泛流传。辽宁省北部的铁岭市是多民族聚居区，朝鲜族人口达到23434人。在铁岭及周边出土的墓葬中发现的5世纪前后的壁画中，形象描绘了朝鲜族先民欢快舞蹈的场景。（分段）铁岭朝鲜族农乐舞源于祭祀性活动，在发展过程中逐渐演变成一种自娱性舞蹈，现流传在铁岭一带的朝鲜族中，每逢喜庆之日都要进行表演。铁岭朝鲜族农乐舞是一种大型综合性舞蹈，由假面舞、小鼓舞、长鼓舞、象帽舞等组成，全部演出需要几小时。表演以打击乐器锣鼓为先导，起始、中间变换和结尾时均由充当引领人的打铜锣者指挥。打锣者之前有一位打旗人，手执写有“农者天下之大本”的旗帜尽情舞动，满怀豪情。农乐舞表演中没有演员和演奏者之分，一般都是演员边演奏边舞蹈。演出过程中铜锣、铮、大鼓、小鼓、洁鼓、长鼓、大平箫、喇叭、螺角等演奏的旋律称为“十二拍”，它可以决定舞蹈的动作和队形变化。（分段）农乐舞的音乐具有独特的多样旋律，称作“十二拍”。“十二拍”是按照舞蹈构成的方法排列的，并以此规定它的舞蹈动作和构图，农乐舞是大型的综合性舞蹈，其全部演出需要几个小时才能完成。（分段）铁岭朝鲜族农乐舞是民族杂居地区朝鲜族农乐舞的典型代表，以特殊方式反映了朝鲜族的发展历史和生产生活状况，在促进民族文化认同方面具有重要作用。（分段）（分段）

木鼓舞是流传在西南苗族、彝族和佤族人民中以敲击木鼓起舞祭祀的民间舞蹈。其鼓型多以截取自然生长的树木躯干，凿空内部成型。一般木鼓舞为族群全体参与的大型祭祀活动中的一部分，木鼓被作为族群的象征，以敲木鼓、跳木鼓为核心的祭祀活动充满着强烈的祖先崇拜、自然崇拜的寓意，具有鲜明的原始文化的特征。（分段）木鼓舞是贵州省台江县苗族群众所喜爱的一种民间舞蹈，主要有反排木鼓舞和施洞、革东木鼓舞两大种类，其中以反排木鼓舞影响较大。它分布于贵州台江县城东南方26公里处的反排村，村中居民皆为苗族。传说反排木鼓起源于一对跟从鸟虫学会跳舞的古代兄妹。自古以来，反排木鼓舞就在反排村世代相袭。（分段）每逢丑年，十二年一次的祭鼓节到来，反排木鼓舞便要大跳一次，与宰牛祭祀和盛大的节庆活动相配合。反排木鼓舞启、承、转、合结构完整，舞蹈动作简练，组合丰富，风格热烈豪迈，表现先民的生活场面和地理环境，叙述先民的由来。舞蹈发展采用递进方式，逐步把情节推向高潮，每个情节层次分明，过渡自然。演员歌舞并进，五体皆动，甩同边手，踏二四拍，舞姿粗犷奔放，洒脱优美，头、手、脚开合度大，摆动幅度宽。反排木鼓舞由“牛高抖”、“牛扎厦”、“厦地福”、“高抖大”、“扎厦耨”五个鼓点章节组成，采用单击、合击、交错敲击等演奏手法，鼓点错落有致，节奏明快，与舞蹈有机地结合在一起。（分段）反排村民族文化资源丰富，至今仍保存着以反排木鼓舞为主要文化特征的苗族文化生态圈。反排木鼓舞是苗族祭鼓节重要的活动环节，还是连接苗族社会过去、现在和未来的重要文化纽带。

木鼓舞是流传在西南苗族、彝族和佤族人民中以敲击木鼓起舞祭祀的民间舞蹈。其鼓型多以截取自然生长的树木躯干，凿空内部成型。一般木鼓舞为族群全体参与的大型祭祀活动中的一部分，木鼓被作为族群的象征，以敲木鼓、跳木鼓为核心的祭祀活动充满着强烈的祖先崇拜、自然崇拜的寓意，具有鲜明的原始文化的特征。（分段）沧源佤族木鼓舞分布在云南省临沧市沧源佤族自治县的岩帅、单甲、糯良、勐来、勐角、班洪等乡镇，佤山村村寨寨都有自己的木鼓歌场。现沧源县有大、中、小型木鼓七百多只，90％的人能跳木鼓舞，唱木鼓歌。（分段）沧源佤族木鼓舞由拉木鼓、进木鼓房、敲木鼓、祭木鼓四部分组成。每逢年节庆典，佤族男女老少都会穿戴一新，在木鼓的敲击下围绕着木鼓房，携手成圈蹁跹起舞。他们以屈膝、弓腰表示对木鼓的敬仰，不分男女老少一律按逆时针方向围圈缓慢移动，动作以甩手、走步和跺脚为主。第一拍右脚向右斜前方上一步，双手曲肘举至头斜上方，身体后仰；第二拍左脚跟踏一步，双手甩至身后斜下方，身躯前倾。如此循环反复，动作规范而平稳。木鼓舞贯穿于木鼓祭祀活动的全过程，舞蹈以敲打木鼓者的领唱与众人踏节而歌为伴奏，歌词多述说民族历史、祭祀和劳动生产及生活等方面的内容。跳木鼓舞时鼓声震天，舞者秀发飞扬，动作粗犷奔放、炽热狂野，表现出佤族人民勤劳勇敢的性格特征。目前沧源佤族木鼓舞中已形成“高格龙勐”、“甩发舞”、“加林赛”等影响较大的代表作品。（分段）木鼓是佤族传说中的通天神器，被视为民族繁衍之源头，是佤族的历史文化象征。木鼓舞集中体现了佤族民间歌舞、文学、艺术及宗教信仰的成就及特色，不仅有较高的艺术价值，在艺术学、民族学、民俗学、宗教学等方面也具有一定的研究价值。木鼓舞是佤族民间歌舞的集大成者，是佤族文化最直观生动的体现，一直为广大佤族民众所喜爱，为其民族精神的凝聚起到了不可替代的作用。（分段）

铜鼓舞是云南省文山壮族苗族自治州壮族、彝族民众中流传最广、影响最大的古老舞种之一，分布于广南、麻栗坡、富宁、西畴、马关、邱北等县的壮、彝村寨，而以广南县壮族、彝族和麻栗坡县新寨乡和富宁县木央乡几个彝族白倮支系的铜鼓舞最具代表性。（分段）广南县出土的铜鼓文物，年代最早的为春秋战国时期的沙果鼓，距今已有两千多年的历史。铜鼓很早就被作为权力的象征、驱邪祈福的神器和娱神的乐器使用了。铜鼓舞始于文山壮、彝先民的自然崇拜和祖先崇拜。彝族认为铜鼓是万物之灵，通过敲铜鼓、跳舞，可以向上苍和祖先传递人们的意愿。壮族则认为敲铜鼓起舞，可以为村寨降妖驱邪，祈求平安。（分段）铜鼓舞属族群性的集体舞蹈。舞者围成圆圈，踏着鼓声节奏沿逆时针方向起舞，跳完一组舞蹈动作再跳另一组，内容都是壮族、彝族农耕生产生活的反映。广南那洒镇马贵村壮族的铜鼓舞完整保留了十二套舞蹈动作，反映着一年四季十二个月不同的生产内容。麻栗坡、富宁等几个村寨中的铜鼓舞，主要用于祈雨、求丰收和老人丧葬等民俗活动。壮族、彝族的铜鼓舞流传普遍，动作古朴，舞蹈语汇非常丰富。壮族铜鼓舞表演时，一人敲铜鼓，另一人以木盒辅助形成共鸣滑音，这在其他音乐演奏中是找不到的。彝族的铜鼓演奏则是一种专门技巧，一人用公、母两面铜鼓可演奏十二种音调组合，简称十二调。据称公鼓代表太阳，母鼓代表月亮，十二调代表一年十二个月，因此彝族的铜鼓舞还包含着本地民族的历法文化内容，积淀着壮、彝先民自然崇拜、祖先崇拜，维系民族生存发展等多方面的历史文化内涵，具有鲜明的民族、地域特色和重要的历史、文化、艺术价值。（分段）由于外来文化的冲击，壮族、彝族年轻一代对民族传统历史文化缺乏深层次的认知，导致习铜鼓舞者锐减，如不及时加以保护和传承，就有消亡的危险。（分段）（分段）

铜鼓舞是我国壮族、彝族、瑶族民间流传最广、影响最大的古老舞种之一，它来源于文山壮、彝等族先民的自然崇拜和祖先崇拜活动。铜鼓舞表演时，鼓手有节奏地击鼓，通过鼓点节奏的变化引起舞蹈队形和动作的变化。铜鼓舞中的集体舞有多种队形，男女青年可以围成圆圈，也可以排列成半圆形、一字形、纵形、交叉对跳、四方形等。舞者情绪随舞蹈而起伏，舞法矫健有力，舞姿粗犷灵活，舞蹈场面欢快动人，显示出鲜明的民族和地域特色。（分段）瑶族铜鼓舞是瑶族人民创造的一种民间舞蹈形式，流传于广西壮族自治区田林县各地“木柄瑶”、“长发瑶”中的铜鼓舞至今已有两百多年的历史，深受当地瑶族群众喜爱。（分段）每年农历正月初二至正月三十或二月初二，各瑶寨都会跳起铜鼓舞，以纪念先人、欢庆节日、祈求健康长寿、五谷丰登、六畜兴旺。大年三十或正月初二，全寨男女老少穿上节日盛装，由寨老主持进行一年一度的“起宝”仪式。众人将分为一公一母的两个铜鼓挖出来，摆设香案，放上供品致祭。祭罢铜鼓，寨中青年在寨老指挥下将铜鼓和木鼓吊挂起来。主祭人先打一轮鼓，而后其他人轮流击打。开始时鼓声轻柔和缓，随后便逐渐加快，趋向高亢激昂，最后如疾风骤雨般连续震响。两位击打牛皮鼓者为铜鼓舞的领舞者，他们时而正面打，时而转身打，鼓槌不断在脑后、腰后、胯下出现，击打到鼓面上，形成鲜明的节奏，两人边打边舞，动作协调，天衣无缝。场上的男女老少随之纷纷加入舞蹈行列，先跳圆圈舞，再跳迎春舞、扁担舞，动作热烈奔放，场面异常壮观。铜鼓舞没有人数限制，全寨居民都可参与。每年跳完铜鼓舞后，铜鼓又被埋入地下，埋藏地点秘不外宣。（分段）田林瑶族铜鼓舞在田林瑶族文化的认定中有着重要的意义，可以为民族学、艺术学等方面的研究提供参考。

铜鼓舞是我国壮族、彝族、瑶族民间流传最广、影响最大的古老舞种之一，它来源于文山壮、彝等族先民的自然崇拜和祖先崇拜活动。铜鼓舞表演时，鼓手有节奏地击鼓，通过鼓点节奏的变化引起舞蹈队形和动作的变化。铜鼓舞中的集体舞有多种队形，男女青年可以围成圆圈，也可以排列成半圆形、一字形、纵形、交叉对跳、四方形等。舞者情绪随舞蹈而起伏，舞法矫健有力，舞姿粗犷灵活，舞蹈场面欢快动人，显示出鲜明的民族和地域特色。（分段）雷山苗族铜鼓舞是苗族特有的一种民族民间舞蹈，主要流传在贵州省雷山县大塘乡的掌坳村。苗族有着崇拜鼓的风俗，每个支系都拥有一只铜鼓或木鼓，一般每隔13年就要过一次鼓藏节，宰水牯牛或猪来祭鼓。与此同时，人们还要跳起祭鼓舞来表示对祖先的尊重和追念。（分段）铜鼓舞是用一头有面、中空无底、呈平面曲腰状的“铜鼓”为打击乐器伴奏的舞蹈，也是我国南方少数民族舞蹈文化的代表。据考古发现，早在公元前4世纪之前（春秋末期），铜鼓舞就已出现在乐舞场面之中。虽然苗族是在进入封建社会初期才开始接触铜鼓这一礼器（后来主要用作乐器）的，但在继承和发展我国古代铜鼓文化方面作出了重要贡献。至今，苗族还保存着较完整的演奏形式和舞蹈形式。黔东南地区的苗族人民在欢度传统节日和喜庆之日时仍常跳铜鼓舞。（分段）据贵州《八寨县志稿》记载，在击铜鼓时“以绳耳悬之，一人执木槌力击，一人以木桶合之，一击一合，使其声洪而应远”。苗族铜鼓舞的活动形成，现在常见的是将铜鼓悬于庭前和场坝之中，由击鼓者一手执木槌敲鼓腰，另一手持皮头槌击鼓面伴奏。舞者则围成圆圈，踏着顿抑分明、铿锵有力的鼓声，时里时外，且进且退，至兴高采烈时，还击掌呼号，喊出“嗨哧哧”之声以助兴。其动作主要来源于狩猎生活、农业生产劳动和对动物形态动作的模拟，如“骑马”、“赶鸭”、“捕鱼”、“捞虾”等。（分段）苗族铜鼓舞以胯部的扭动和上身的摆动为主要特点，舞步豪放，舞蹈幅度大、难度高，时而如蜻蜓点水，时而如猛虎下山，独具风格。（分段）雷山苗族铜鼓舞相传有12种，其中一种已经失传，目前能收集到的有捉蟹舞、翻身舞、迎客舞、获猎舞、鸭步舞、送客舞、祭鼓舞、放牧舞、捞虾舞、送鼓舞、共欢舞11种。每种舞均有鼓点鼓曲，舞姿也各不相同。每种舞姿都包含一定的内容，它们有的来自对动物的模仿，如鸭子走路等；有的来自各种生产生活行为，如捞虾捉蟹、狩猎生产等。雷山苗族铜鼓舞主要在鼓藏节和庆祝丰收、祭祖等活动中表演，往往因节庆活动的不同而选择不同的舞蹈风格，如鼓藏节时舞姿庄重厚实、庆祝丰收时舞姿粗犷奔放、模仿动物时舞姿夸张有趣，等等。（分段）由于铜鼓舞流传地域较窄，所以有些铜鼓舞和铜鼓舞鼓点的表演技艺目前已经失传，古老的雷山苗族铜鼓舞正处于濒危状态，亟待抢救保护。

傣族孔雀舞是我国傣族民间舞中最负盛名的传统表演性舞蹈，流布于云南省德宏傣族景颇族自治州的瑞丽、潞西及西双版纳、孟定、孟达、景谷、沧源等傣族聚居区，其中以云南西部瑞丽市的孔雀舞（傣语为“嘎洛勇”）最具代表性。相传一千多年前傣族领袖召麻栗杰数模仿孔雀的优美姿态而学舞，后经历代民间艺人加工成型，流传下来，形成孔雀舞。（分段）在傣族人民心目中，“圣鸟”孔雀是幸福吉祥的象征。孔雀舞是傣族人们最喜爱的民间舞蹈，在傣族聚居的坝区，几乎月月有“摆”（节日），年年有歌舞。在傣族一年一度的“泼水节”、“关门节”、“开门节”、“赶摆”等民俗节日，只要是尽兴欢乐的场所，傣族人民都会聚集在一起，敲响大锣，打起象脚鼓，跳起姿态优美的“孔雀舞”，歌舞声中呈现出丰收的喜庆气氛和民族团结的美好景象。瑞丽傣族孔雀舞以单人舞为主，也有双人孔雀舞。舞者以男性居多。孔雀舞有丰富多样的手形动作和跳、转等技巧，四肢和躯干的各个关节要重拍向下屈伸，全身均匀颤动，形成优美的“三道弯”舞姿。架子孔雀舞的舞蹈语汇尤为丰富，有“飞跑下山”、“林中窥看”、“漫步森林”、“抖翅”、“点水”等惟妙惟肖模拟孔雀神态的动作。（分段）孔雀舞风格轻盈灵秀，情感表达细腻，舞姿婀娜优美，是傣族人民智慧的结晶，有较高的审美价值。它不只在重要热闹的民族节庆中单独表演，也常常融合在集体舞“嘎光”中。孔雀舞具有维系民族团结的意义，其代表性使它成为傣族最有文化认同感的舞蹈。（分段）

日格勒”是达斡尔族具有代表性的民间舞。它因地而异，有“阿罕伯”、“郎突达贝”、“哈库麦”、“哈根麦勒格”等几种不同称谓。（分段）在内蒙古和黑龙江嫩江流域的达斡尔族聚居区，“鲁日格勒”舞是对其民间舞的统称，多为妇女表演的自娱性舞蹈。据考证，“鲁日格勒”的汉语意思为“燃烧”或“兴旺”，达语“鲁日格勒贝”可以引申为“跳起来吧”。因为表演时边舞边喊“罕伯、罕伯”，所以“鲁日格勒”又有“罕伯舞”之称。（分段）“鲁日格勒”舞历史悠久，据史料记载，古代达斡尔在春意微透的夜里聚集在村头的草坪上，围绕熊熊燃烧的篝火手舞足蹈，你呼我唤，于劳动之余以舞蹈形式抒发心声，调整精神，消除疲劳。由此可见，“鲁日格勒”与达斡尔族人民的生产、生活、习俗有着密切的关系。（分段）达斡尔族是一个能歌善舞的民族，“鲁日格勒”以群舞为主，多表现狩猎生活和劳动场面，表演时舞者上身和手臂的动作较为丰富，脚下以侧滑步为基本步伐，舞蹈开始时先唱徐缓轻快的舞歌，舞者随着歌声轻柔地舞动起来，旁观者可任意加入队伍随舞，舞蹈气氛逐渐热烈，节奏加快，舞者不断穿插交换位置，舞蹈达到高潮时，同时齐发出“哲嘿哲”、“德乎达”等简短风趣的呼号，脚上踏出有力的节拍。“鲁日格勒”来源于达斡尔族的劳动生产生活，因此舞蹈中有采集、提水、捕鱼、飞翔、禽类斗闹的内容及舞蹈形象。如今，在鲁日格勒舞的原生地区，这种民间舞蹈备受冷落，面临失传的危机，急需采取保护措施。（分段）达斡尔族是个精于骑射、擅长歌舞的民族。聚居在黑龙江省的达斡尔族的鲁日格勒舞又称“哈库麦勒”。它一方面具有传统狩猎歌舞的特征，如从原始狩猎篝火歌舞中保留下来圆圈队形、模仿走兽吼叫和飞禽鸣叫的呼号等内容，另一方面有了很大的发展，如队形有多种变化，演唱的新曲数量增多，歌舞内容更为广泛，衬词更加丰富和独特等等。更值得一提的是，哈库麦勒歌舞有了比较清晰的“三段式”表演程式，第一段“比歌”以歌为主，以舞为辅；第二段“赛舞”，以舞为主，以歌为辅；第三段“打斗”，以打斗为主，演员随着高声激昂的呼号，振臂挥向对方，彼此盘旋打斗在一起，最后决出胜负来结束歌舞表演。（分段）在研究和探索北方民族原始狩猎歌舞发展和沿革的变化轨迹方面，哈库麦勒歌舞如同一件“活化石”。此外需要引起注意的是，哈库麦勒歌舞与满族“莽式”宫廷歌舞有很多相似的地方，特别是在哈库麦勒歌舞中出现的打斗动作与满族“莽式空齐”的“大率举一袖于额，反一手于背，盘旋作势”是基本一样的，这种相似之处是很值得研究的。（分段）当前，哈库麦勒歌舞也和其他民间艺术一样，处于濒危状态，急需采取必要的措施加以保护。（分段）

“鲁日格勒”是达斡尔族具有代表性的民间舞。它因地而异，有“阿罕伯”、“郎突达贝”、“哈库麦”、“哈根麦勒格”等几种不同称谓。（分段）在内蒙古和黑龙江嫩江流域的达斡尔族聚居区，“鲁日格勒”舞是对其民间舞的统称，多为妇女表演的自娱性舞蹈。据考证，“鲁日格勒”的汉语意思为“燃烧”或“兴旺”，达语“鲁日格勒贝”可以引申为“跳起来吧”。因为表演时边舞边喊“罕伯、罕伯”，所以“鲁日格勒”又有“罕伯舞”之称。（分段）“鲁日格勒”舞历史悠久，据史料记载，古代达斡尔在春意微透的夜里聚集在村头的草坪上，围绕熊熊燃烧的篝火手舞足蹈，你呼我唤，于劳动之余以舞蹈形式抒发心声，调整精神，消除疲劳。由此可见，“鲁日格勒”与达斡尔族人民的生产、生活、习俗有着密切的关系。（分段）达斡尔族是一个能歌善舞的民族，“鲁日格勒”以群舞为主，多表现狩猎生活和劳动场面，表演时舞者上身和手臂的动作较为丰富，脚下以侧滑步为基本步伐，舞蹈开始时先唱徐缓轻快的舞歌，舞者随着歌声轻柔地舞动起来，旁观者可任意加入队伍随舞，舞蹈气氛逐渐热烈，节奏加快，舞者不断穿插交换位置，舞蹈达到高潮时，同时齐发出“哲嘿哲”、“德乎达”等简短风趣的呼号，脚上踏出有力的节拍。“鲁日格勒”来源于达斡尔族的劳动生产生活，因此舞蹈中有采集、提水、捕鱼、飞翔、禽类斗闹的内容及舞蹈形象。如今，在鲁日格勒舞的原生地区，这种民间舞蹈备受冷落，面临失传的危机，急需采取保护措施。（分段）达斡尔族是个精于骑射、擅长歌舞的民族。聚居在黑龙江省的达斡尔族的鲁日格勒舞又称“哈库麦勒”。它一方面具有传统狩猎歌舞的特征，如从原始狩猎篝火歌舞中保留下来圆圈队形、模仿走兽吼叫和飞禽鸣叫的呼号等内容，另一方面有了很大的发展，如队形有多种变化，演唱的新曲数量增多，歌舞内容更为广泛，衬词更加丰富和独特等等。更值得一提的是，哈库麦勒歌舞有了比较清晰的“三段式”表演程式，第一段“比歌”以歌为主，以舞为辅；第二段“赛舞”，以舞为主，以歌为辅；第三段“打斗”，以打斗为主，演员随着高声激昂的呼号，振臂挥向对方，彼此盘旋打斗在一起，最后决出胜负来结束歌舞表演。（分段）在研究和探索北方民族原始狩猎歌舞发展和沿革的变化轨迹方面，哈库麦勒歌舞如同一件“活化石”。此外需要引起注意的是，哈库麦勒歌舞与满族“莽式”宫廷歌舞有很多相似的地方，特别是在哈库麦勒歌舞中出现的打斗动作与满族“莽式空齐”的“大率举一袖于额，反一手于背，盘旋作势”是基本一样的，这种相似之处是很值得研究的。（分段）当前，哈库麦勒歌舞也和其他民间艺术一样，处于濒危状态，急需采取必要的措施加以保护。（分段）

安代舞发源于库伦旗，据考证约形成于明末清初。当时库伦体制是“政教合一”，寺庙林立，僧侣众多。清朝中期，各地闯关东的移民大量涌入草原，不同部落、不同地域的文化风俗相糅合铸就了库伦蒙古族文化，孕育了具有广泛群众性的安代舞。（分段）安代舞的起源有三十余种说法，其中最有代表性的说法认为安代最初是用来医治妇女相思病的宗教舞蹈，也含有祈求神灵保佑、消灾祛病之意。当时，在库伦等地流行的安代有“阿达安代”、“乌日嘎安代”等12种。安代通常在节庆或闲暇时进行，一人领唱众人应和，成百上千的男女老少载歌载舞。安代舞有强烈的自娱性、鲜明的民族特色和浓郁的生活气息，轻松愉快，简单易学，唱词随编随唱，富于感染力。男女老少皆可入场欢跳，没有时间、地点的限制。只要依其音乐的节奏甩巾踏步，与领唱歌手相应和即可。安代的音乐曲调风格独特，有强烈的感染力，便于歌手根据不同情景表达不同的情感。安代的唱词除开场和收场部分因仪式需要基本确定不变之外，其他皆不固定。那些才思敏捷、善于辞令的歌手可以尽情地用诙谐幽默的唱词抒发情感，或赞美，或嘲讽，或嘻笑怒骂，不拘一格。（分段）近四百年来，安代舞以其浓郁的“民间本色”和“癫狂之舞”的特征而备受蒙古族人民喜爱，渐成内蒙古地区蒙古族宗教仪礼和“那达慕”盛会上最受欢迎的狂欢之舞。据库伦史料记载，单场安代最长持续时间竟达四十多天，其规模之大，参与人数之多，堪称中国民间舞之最。（分段）中华人民共和国成立后，库伦旗全面开展了安代舞的发掘、整理工作。1958年，安代民间老艺人额尔敦巴拉在北京表演安代，引起轰动。如今，安代舞已成为蒙古民族最为耀眼的文化标识。1996年，内蒙古库伦旗被命名为“中国安代艺术之乡”。近年来，由于文化形态的变迁，安代舞的传承方式与生存空间日益受到限制，舞种延续受到极大威胁，急需整理和抢救。（分段）

湘西苗族鼓舞流传在湖南省湘西土家族苗族自治州境内的吉首市和凤凰、泸溪、保靖、花垣、古丈等县。据历史文献记载该舞源于汉代以前，产生在苗族祭祀活动中。随着时代的变迁，苗族鼓舞已成为苗族人民最喜爱的舞蹈艺术形式。（分段）湘西苗族鼓舞的种类多达数十种，常见的有花鼓舞、猴儿鼓舞、女子单人鼓舞、男子单人鼓舞、团圆鼓舞等。这些舞蹈特点鲜明，表演者打鼓起舞，节奏明快，双手交替击鼓，两脚轮换跳跃，全身不停扭摆，动作舒展大方。猴儿鼓舞灵巧多变，风趣诙谐；花鼓舞温婉妩媚，身态柔美；男女鼓舞多为屈膝矮桩，动作豪放刚健；女子鼓舞步伐灵活，含蓄抒情；团圆鼓舞场面宏大，激荡活泼。（分段）湘西苗族鼓舞历史久远，在与外来势力的争斗和反抗封建朝廷的过程中，苗鼓号角起到了号召与激励民众的作用，形成巨大的民族凝聚力，苗鼓更是成了湘西苗族的圣物。自古以来，苗族鼓舞的表演即蕴涵了苗族人民的虔诚信仰和勇于创造、顽强拼搏的民族精神。保护和开发湘西苗族鼓舞对研究苗族的历史、战争、宗教、迁移、生产、爱情、民俗等有着十分重要的意义。（分段）

毛古斯舞，土家族语称“谷斯拔帕舞”、“帕帕格次”或“拨步卡”，汉语多称为“毛古斯”或“毛猎舞”。毛古斯舞产生于土家族祭祀仪式中，是湘西土家族一种古老的舞蹈形式，主要流布在湘西的龙山县、永顺县、保靖县、古丈县。（分段）毛古斯舞是一种具有人物、对白、简单的故事情节和一定的表演程式的原始戏剧舞蹈，它以近似戏曲的写意、虚拟、假定等艺术手法表演土家先民渔、猎、农耕等生产内容，既有舞蹈的特征，又有戏剧的表演性，两者杂糅交织，浑然一体。表演大多与跳摆手舞穿插进行，有时在一定场合单独表演。毛古斯舞动作特点别具一格，表演者屈膝，浑身抖动，全身茅草唰唰作响，头上五条大辫子左右不停摆动，表演中碎步进退，左右跳摆，摇头抖肩。“打露水”、“扫进扫出”、“围猎”、“获猎庆胜”等内容，可根据表演动作清楚地分辨出来。该舞蹈最突出的特色在于服饰的风格，表演者身穿草衣树皮，古朴大方，极具原始风情。表演对话时要求变腔变调，使观者辨认不出表演者的真实身份。最重要的是毛古斯舞作为一种古老和独具特色的艺术形式，可以为土家族舞蹈来源的研究提供较可靠的线索。（分段）毛古斯舞不仅对研究土家族最初的生活形态、生活方式有着十分重要的价值，其表演形态中所保留的自然崇拜、图腾崇拜、祖神崇拜等远古信仰符号和写意性、虚拟性、模仿性等艺术元素，更是一笔弥足珍贵的文化遗产。（分段）

打柴舞是黎族民间最具代表性的舞种，黎语称“转刹”、“太刹”。它起源于古崖州地区（今海南省三亚市）黎族的丧葬习俗。（分段）打柴舞有一套完整的舞具和跳法，舞具由两条垫木和数对小木组成。跳舞时将两条垫木相对隔开2米左右平行摆放于地面上，垫木上架数对小木棍。木棍两端分别由数人执握，两两相对，上下、左右、分合、交叉拍击，发出强烈有力的节奏。舞者跳入木棍中，来往跳跃、蹲伏，模仿人类劳动状况和各种动物的动作及声音。打柴舞由平步、磨刀步、槎绳小步、小青蛙步、大青蛙步、狗追鹿步、筛米步、猴子偷谷步、乌鸦步等九个相对独立的舞步组成，舞蹈节奏强烈有力，动作古朴粗犷，生动形象，艺术感染力强。打柴舞有很强的娱乐性，是开展群众文体活动的较好方式。1957年晋京参加少数民族文艺会演，被誉为“五指山艺术之花”；到罗马尼亚、南斯拉夫、巴基斯坦、日本等多个国家演出时，又被誉为“世界罕见的健美操”。（分段）打柴舞依托三亚地区黎族民间习俗而存在，该地区习俗的变化，对民间打柴舞的生存延续影响极大。目前，全黎族地区仅三亚市崖城镇郎典村仍保留着这一古俗。因此，抢救和保护黎族民间打柴舞已迫在眉睫。（分段）

卡斯达温舞主要流传于四川省阿坝州黑水河流域，因舞者身穿“甲衣”歌舞，汉语俗称“铠甲舞”。“卡斯达温”是黑水方言，“卡斯达”为“铠甲”之意，“温”或“贡”是“穿”的意思。“卡斯达温”是古代黑水人出征前，勇士们祈祷胜利，亲人们为他们祈求平安、祝福吉祥的一种民间祭祀性歌舞活动。（分段）据考证，“卡斯达温”最初可能是古羌部落在游牧、狩猎的过程中产生的祭祀礼仪。唐代以前，由于黑水河流域战事连连，它逐渐演变为将士出征前所举行的一种征战祭祀活动，发展到现在，已成为年节、庆典、喜丧等祭祀仪式中的歌舞活动。（分段）在黑水县的不同地区，“卡斯达温”的内容和表现形式略有差异。（分段）黑水县扎窝乡朱坝村的“卡斯达温”主要表现狩猎的内容和形态。黑水县红岩乡俄恩村的“卡斯达温”主要表现征战的内容和相关状态。黑水县维古乡的“卡斯达温”则主要表现男女道别和为逝去的勇士举行丧葬祭祀的仪式歌舞。值得一提的是，此地只有在勇士的丧葬仪式上才穿铠甲衣跳舞，以示对勇士的崇敬。（分段）从历史渊源看，“卡斯达温”有远古羌文化与吐蕃文化相融的特点，尤其是呈梯形状的舞蹈文化现象，对黑水民族史、语言学、民俗学等的研究有重要资料价值。“卡斯达温”独具一格的多声部祭祀礼仪歌舞形式，对研究远古高原峡谷地带的部族文化艺术特点也有重要的参考价值。“卡斯达温”不仅在音乐、舞蹈上有独到的艺术表现，而且在民俗活动及对迁徙民族人类学基因等研究方面也能提供重要的线索。（分段）如今，“卡斯达温”的生存环境正受到现代生活方式的极大冲击，急需抢救性保护。（分段）

㑇，白马人之方言，意为吉祥面具舞，汉语俗称“十二相舞”。它源于白马人崇尚“万物有灵”的原始时期，是氐羌文化与藏文化的融合体，带有一定的祭祀性。其拟兽舞蹈的特征说明它应是远古“百兽率舞”的遗存之一。（分段）㑇舞一般有七、九、十一人表演。其舞蹈组合的第一套动作叫“纽”，一般在大型的祭祀活动和神灵面前表演，包括祭祀祖神和祀山；第二套动作叫“尕”，一般在场坝里表演；第三套动作称“央”，是一套祝福的舞蹈，多用于走村串户、礼拜长辈、互道祝愿。（分段）“阿里尕”，汉语俗称跳小鬼，它是双人舞，代表一公一母，其中“母”的这一方为男扮女装。整个舞蹈展演了白马人男欢女爱的情景。（分段）㑇舞的领舞戴号称百兽之王、森林之王的狮头面具，其余舞者所戴动物面具按俗规依次为牛头、虎头、龙头、豹头、蛇头、鸡头、俩小鬼、俩大鬼。其舞蹈对原始拟兽舞蹈的溯源、发展、演变及舞蹈仪轨的形成极具研究价值。（分段）㑇舞的舞蹈组合以圈舞的点踏步、穿花的踮跳步为基本表现形式，舞蹈的基本动律以蹉步、小腿划圈蹲步、左右跳转圈为主，结合粗犷、神秘的上肢动作，栩栩如生地表现了所扮动物的形态，体现了白马人独有的审美意识。（分段）㑇舞的整体仪式充分体现了白马人对大自然的崇拜，传达了维护当地祥和的社会环境和生态环境的心愿。（分段）（分段）

傈僳族歌舞“阿尺木刮”意为“山羊的歌舞”或“学山羊叫的歌调”，流传于云南省迪庆藏族自治州维西傈僳族自治县叶枝镇的同乐、新乐一带，是当地传统的自娱性民间歌舞。（分段）维西历史上交通闭塞，傈僳族少与外界往来，生产方式基本处于半农半牧阶段。山羊是家家必养的牲畜，羊与维西傈僳人的生活关系极为密切。“阿尺木刮”亦与山羊有关，是维西傈僳人传统生产生活和思想感情的生动表现。（分段）“阿尺木刮”舞者的服饰十分独特，据清代余庆远《维西见闻录》记载，表演“阿尺木刮”时“男挽髻戴簪，编麦草为缨络缀于发间，出入常佩利刃。妇挽发束箍，盘领衣，系裙裤”。如今这种别具一格的服饰已不多见，现在“阿尺木刮”表演中仍保持“编麦草为缨络缀于发间”的惟有叶枝镇境内的傈僳族。（分段）“阿尺木刮”舞蹈形式热烈奔放，风格独特，基本上保持着传统的民间艺术形态。目前，一些传统舞蹈套路只有部分老人还会跳，面临着传承危机。（分段）

西畴彝族葫芦笙舞流传于云南省文山壮族苗族自治州西畴县鸡街曼村。曼村为彝族花倮人聚居的村落。花倮人的葫芦笙舞是一种古老的彝族民间舞蹈，以躯体“S”形前后曲动的典型舞姿而独树一帜，展现着古代滇人葫芦笙舞的遗韵。在开化古铜鼓图饰上，有4个头戴羽冠、衣着羽衣、吹葫芦笙翩翩起舞的舞人饰纹，舞姿正是一个典型的“S”形前后曲动的造型动作。即此可以证明在漫长的历史年代，古滇先民跳葫芦笙舞时，是头戴羽冠、手执羽毛、身穿羽衣、屈肢顿足而周旋飞舞。今天曼村花倮妇女的头饰和服饰仍保留有一些“羽冠”和“羽衣”的痕迹，说明曼村花倮人的葫芦笙舞是由古滇先民舞蹈传承而来，有其特定的历史文化内涵。（分段）在花倮人的重要节日时，全村男女老幼欢聚于场院，妇女身穿节日盛装，在葫芦笙的伴奏下，围成圆圈翩翩起舞。葫芦笙舞有牙虐（站着跳）、牙庆（起步跳）、牙拉（移步翻身）、牙降（走圆圈）、牙稳（穿花）、牙搞（对点头）和牙敢（前跳又后跳）等七种不同的舞蹈套路，每一种套路都有不同的葫芦笙曲调吹奏，音乐较为丰富。花倮人葫芦笙制作工艺特别，五根长短不一的竹管，在根部嵌竹或铜制簧片，插入葫芦制成的音斗，三支笙管侧面开有音孔，最短的一支在音斗背后也开有音孔，最长的一支顶端还套有一个小葫芦，以增加共鸣。（分段）由于生产生活的变化和外来文化的冲击，彝族葫芦笙舞的艺术特色和文化内涵正逐渐减弱，表现形式日趋单一，传承上也出现不容乐观的现象，应尽快加以保护和抢救。（分段）

石屏彝族烟盒舞又称“跳弦”、“垄偬”等，流传于云南省红河哈尼族彝族自治州石屏县的彝族村寨，元明时期趋于成熟，清代和民国时期达到鼎盛。（分段）彝族烟盒舞包括正弦和杂弦两部分，形成了山区和坝区两种风格和多种流派，舞蹈套路多达220套，目前仅搜集整理117套，其中正弦62套，杂弦55套。其舞蹈形式有双人舞、三人舞和群舞等，舞者手持旧时盛火草烟的圆形木制烟盒，在四弦的伴奏下，弹击盒底击节作舞，节奏明快，气氛热烈。石屏彝族烟盒舞个性鲜明，技巧多样，著名的技巧动作有“仙人搭桥”、“蚂蚁搬家”、“倒挂金钩”等。这种富有特色的民族民间舞蹈既可健身又可怡情，动作流畅潇洒，极富艺术感染力，深受群众喜爱，传播范围遍及城乡，现已发展成为集歌、舞、乐、竞技于一体的综合性舞蹈艺术。（分段）烟盒舞作为滇南彝族最具特色的一个舞种，以独特的舞蹈语汇展现了彝族的历史观、道德观、价值观和思维方式，在民族学、民俗学、社会学领域有很高的研究价值。其丰富多样的舞蹈套路和深邃的舞蹈内涵表明彝族人民出众的舞蹈创作才能和艺术领悟能力。烟盒舞通过头、脚、身、手、腰等各个身体部位的巧妙运用，以优美的舞姿形象地表达了彝族特有的审美趣味，同时下腰连环翻滚等高难度的舞蹈技巧，也具有很高的艺术价值。烟盒舞以其独特的艺术魅力广为当地各族群众喜爱，成为民族间加强团结、增进友谊的平台。随着时代的变迁，烟盒舞的人文环境发生巨变，传统的“吃火草烟”习俗已经消失，烟盒舞出现风格单一化、内涵浅显化的趋势，传统的韵味十足的烟盒舞经典套路濒临失传，亟待抢救。（分段）

大鼓舞，基诺语称“司土锅”，“司土”为“大鼓”，“锅”为“跳”，流传于云南省西双版纳傣族自治州景洪市基诺山基诺族乡的基诺族村寨。基诺族跳大鼓舞是为了感谢传说中用大鼓拯救了基诺人的创世女神阿嫫腰白。跳大鼓舞以过“特懋克节”时最为隆重，时间是在立春后三天。跳大鼓舞有一套完整的仪式：舞前，寨老们要先杀一头乳猪、一只鸡，供于鼓前，由七位长老磕头拜祭，其中一人念诵祭词，祈祷大鼓给人们带来吉祥平安。祭毕，由一人双手执鼓槌边击边舞，另有若干击、击镲、伴舞伴歌者，跳大鼓舞时的唱词称“乌悠壳”，歌词多为基诺人的历史、道德和习惯等内容，舞蹈动作有“拜神灵”、“欢乐跳”、“过年调”等。大鼓是基诺族的礼器、重器和神物，只能挂在卓巴（寨老）家的神柱上，制造大鼓要遵循很严格的程序。（分段）基诺族大鼓舞蕴涵丰富的历史文化内涵，有一定的艺术性和观赏性，目前，只有3名年过七旬的老人尚能掌握大鼓舞仪式的全过程及全部舞蹈动作，已处于极度濒危的境地，急需加以保护。（分段）

山南昌果卓舞是一种腰鼓舞，起源于达布（现加查）地区。相传公元八世纪中叶，第三十七代藏王赤松德赞在莲花生等佛教大师的协助下，在雅鲁藏布江北岸上兴建西藏第一座寺院桑耶寺时，白天工匠们辛辛苦苦修建的墙壁到了晚上就被妖魔毁掉。为了迷惑鬼神，莲花生大师从达布地区邀请了卓巴七兄弟（跳卓舞的演员）跳卓舞镇魔，从此卓舞就在山南盛行开来。山南大部分村庄都有卓舞队，后来这一舞蹈形式又逐渐流传到其他地区。这表明山南昌果卓舞距今至少已有1300年的历史了。（分段）卓舞所用的腰鼓鼓帮上拴有两条鼓带，一条围扎在表演者腰上，一条围扎在表演者大腿根部，将圆鼓竖着固定于腰左。表演时传统的队形基本为圆形，表演者分领舞（阿热）和群舞（卓巴）两类。在整个表演队伍中领舞者人数2至6名不等，他们不带腰鼓，主要是提醒动作变换顺序，控制节奏速度，其动作韵律性强，姿态基本上同于群舞，但难度较小，领舞者均由熟知整个卓舞的动作、顺序、有较长表演经历的人员担任。群舞表演者边击鼓边按鼓点节奏起舞，同时舞蹈动作把长发辫子挥舞成“∞”、“○”等形态，动作粗犷豪放，刚劲威武，节奏感强，变化多端。（分段）卓舞共由18段组成：1.三步鼓点；2.鹦哥；3.安土净地；4.莲花生岩上打桩；5.雄狮跳跃；6.虎狮争斗；7.连环套；8.旃檀仙女；9.桑耶墙角的基石；10.三击卧地；11.击鼓；12.乌鸦行金刚步；13.国王上座；14.财运门；15.臣民；16.礼拜供施；17.大象侧卧；18.九步鼓点。卓舞集动作、韵律、技巧、节奏于一身，各方面相互协调、高度统一，因难见巧，魅力无限。（分段）近来，山南昌果卓舞在民间的保存状况不容乐观，应下大力气加以有效保护，以免失传。（分段）

土族於菟流传于青海省同仁县年都乎村，是当地特有的一种民俗文化形态，于每年农历十一月初五至二十日举行，包含念平安经、人神共娱、祛疫逐邪等仪式。於菟又是舞者的称谓。仪式开始时，名为於菟的舞者在赤裸的上身绘上虎豹图案沿村进行表演，挨家挨户跳舞。土族於菟舞流传至今已有数百年历史。（分段）关于“於菟”习俗的历史渊源，有楚风说、羌俗说、本教仪式说等多种观点，民间也有多种说法。历史上，“於菟”系列民俗活动曾在隆务河流域部分村落中流传，现仅在年都乎村传承沿袭，且已处于濒危状态。保护“於菟”对展示土族传统文化的原创性和丰富性，增强土族的民族认同感和文化自觉具有较大意义。

塔吉克族是我国古老的民族之一，主要聚居在新疆塔什库尔干塔吉克自治县，其余则分布在该县以东的莎车、叶城、泽普等县。坚韧不拔的意志和一往无前的大无畏民族精神逐渐形成了塔吉克民族特殊的审美追求。他们视鹰为强者、英雄，在民间广布有关鹰的民歌和传说，甚至连舞蹈的起源都与鹰的习性、动态联系在一起，于是形成了“鹰舞”。（分段）塔吉克族舞蹈特色的形成和伴奏乐器及其特有的演奏方法分不开，鹰笛、手鼓、拉巴甫（热瓦甫）、布兰孜库姆、塔吉克式艾捷克都是其广泛使用的民间乐器。其中鹰笛是塔吉克族最典型的乐器，吹奏技法繁难，但音调别致、美妙；手鼓是塔吉克族舞蹈的主要伴奏乐器，演奏时由两名妇女敲打一面手鼓，奏出多种鼓点，这在其他民族中是罕见的。鼓点有固定的套路与名称，如“阿路卡托曼”等，每套都能奏出复杂多变的艺术效果。在盛大的赛马、叼羊活动中，多支鹰笛吹奏《叼羊曲》、多名妇女同时击奏多面手鼓敲奏“瓦拉瓦拉赫克”，令骑手和马都兴奋不已。（分段）鹰舞的主要形式有“恰甫苏孜”、“买力斯”、“拉泼依”等。“恰甫苏孜”在塔吉克语中意为：“快速、熟练”，它既指节奏，又是即兴表演并带有竞技性的舞蹈形式，代表了塔吉克族舞蹈特有的风格。其表演以双人对舞为主，形式活泼，舞者可自由进退，两三组同舞，亦可男女同舞。表演时多由一名男子邀请另一男子同舞，两人徐展双臂，沿场地边缘缓缓前进，如双鹰盘旋翱翔；随后节奏转快，两人互相追逐嬉戏，忽而肩背近贴侧目相视，快步行走，又蓦地分开跃起，如鹰起隼落，由低到高拧身旋转，扶摇直上，最后舞蹈在竞技旋转中结束。这些动态表现，显然是西域乐舞“胡旋舞”、“胡腾舞”技艺的遗存与升华。“买力斯”，意为“特定节拍”，是以民乐伴奏或民歌伴唱为主的自娱性舞蹈，也常用来表演传统的故事性民歌，它以原地连续旋转为特色，妇女尤其喜欢。“拉泼依”是家庭内只用一个热瓦甫伴奏的特定舞蹈形式，有时也在室外进行，其伴奏多用恰甫苏孜的曲调，伴奏者还可以边演奏边舞，舞蹈动作自由、轻快，技艺高的演奏者可把热瓦甫放置在肩上弹奏起舞，这可能是西域乐舞风习的遗存。（分段）鹰舞是中国民间舞蹈中极具特色的传统舞蹈形式，艺术价值很高。随着现代化进程的加速，这些珍贵的民间艺术日渐失去生存的土壤，面临困境，亟待保护与抢救。（分段）

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）花钹大鼓又名“雷音圣会子弟花钹”，俗称“花钹大鼓”，流传于北京市昌平区小汤山镇后牛坊村。花钹大鼓起源于清代乾隆年间，为鼓、钹舞高度统一的民间儿童舞蹈品种。在花钹大鼓中，鼓、钹、舞同出一辙，声、情、貌高度统一。鼓既用于指挥，又充当伴奏乐器；钹既参加伴奏，又是舞蹈道具。表演中鼓带钹声，钹追鼓点，音乐节奏以三拍子为主又加以变化，明快活泼、自然灵动。舞蹈以膝颤的律动贯穿始终，动作行云流水、一气呵成，表现出天真活泼的少年儿童特点。（分段）花钹大鼓表演形式灵活多样，舞蹈语汇丰富，可以编排出多种表演套路；表演阵容十分灵活，少则两人，多则上千人；表演顺序不拘一格，时间可长可短，场地也不固定，可在平地表演，可在舞台表演，也可在行进中表演。无论如何变化，各表演套路都可紧密衔接，做到自然流畅、完整统一。（分段）花钹大鼓是民间鼓舞艺术不可缺失的特色分支，具有民间鼓舞艺术和民俗文化方面的研究价值，可以为民族艺术的创新提供依据。花钹大鼓在北京传承已久，清代光绪元年（1875），二次起会后的五代会首分别是郝文亮、高义、郝纯芳、郝春林、高如常和郝维栋。近年来，后牛坊村花钹大鼓因技谱缺乏整理，会首和老艺人年事已高，传承出现危机，亟待抢救。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）招子鼓是河北特有的一种民间舞蹈形式，主要流布于隆尧县境内。隆尧地处太行山东麓，河北省南部，境内有午河、河、滏阳河、澧河、小漳河。古时河水时常泛滥，百姓束手无策，为祈神灵庇佑、精神安宁，村民常常敲起大鼓，后逐步形成招子鼓，原称“鼓会”；又相传李世民兄弟争位，手足相残，为逃避追杀藏于鼓中，故爱鼓，每逢喜庆，必鼓之。“鼓会”大约形成于明朝永乐年间。（分段）招子鼓表演时，舞者腰系雅鼓状扁形革鼓，背插高约五尺左右的木棍，木棍顶端扎有俗称“鼓招子”的彩色鸡毛掸子。表演中舞者时而大幅度劲摆，时而小幅度快抖，顶端掸子随之突突颤动。整个舞蹈豪放洒脱、刚劲舒展，生动有趣。（分段）招子鼓表演舞姿优美，表现形式灵活多样，不受时间、地点的限制，分为行进表演和定点表演两种方式，人数可多可少。行进表演时，队伍分为两大部分。第一部分一般由四路纵队组成，中间是两队小鼓，两侧各有一队大铙或大钹，总指挥手持令旗，掌握着队伍前进的速度和节奏，另有两名丑角手持小扇、脚踩鼓点节奏在鼓队中来回穿花、逗乐，别有情趣；第二部分是一部机动车（过去用马车），上架一面直径1.5米至2米的大鼓，由四人轮流或同时击打，两侧有四至六面小马锣，车头上方插一面鼓会的会旗，队伍在阵阵雄壮的鼓声中行进，集表演、音乐于一体。定点表演时，大鼓和马锣停在表演场地一侧，小鼓和大钹大展雄威，队形在有力的鼓声中展示无穷的变化。场图包括二龙出水、五股穿心、插花、跑对角、串八字、大围场、龙盘柱等多种样式，表演以小碎步、蹲步为主，风格飘逸优美，动作变化多端，给人以强烈的美感享受。（分段）源远流长的招子鼓中熔铸了自强不息的民族精神和热情奔放的民族性格，显示出经久不衰的艺术魅力。时下因传承人年事已高、后继乏人等状况，招子鼓表演技艺日趋荒芜，对这一优秀民间艺术的抢救保护已成为迫在眉睫的任务。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）迓鼓又名“衙鼓”、“砑鼓”，是山西省极具代表性的民间舞蹈之一。它产生于北宋神宗熙宁六年（1073），至清代，形成文、武、丑三种迓鼓。由文献记载看，迓鼓沿革脉络清晰，它在勾栏瓦舍中时以杂剧方式演出，转入市井乡间一变而为“元霄迓鼓”、“村里迓鼓”、“河转迓鼓”。（分段）平定武迓鼓主要流传于山西省平定县，它以象征手法表现战争生活，代表性作品有《朱仝上梁山》、《赵匡胤下河东》、《李自成进京》等。舞蹈中运用扁鼓、音锣、小镲、铙、云锣等六种共21件打击乐器，21位演员人手一件，边演奏成套的古典锣鼓曲牌边进行舞蹈（耍回）表演，按套路排列出多种阵法并不断加以演变。在此过程中，演员身着古代武社火服饰，背插单靠旗，胸挽八宝绳花，女角正额及两颊各画一朵梅花图案，头饰及脸谱与戏曲人物略同。表演时，“帅”位中央的演员操鼓击节指挥，舞蹈风格英武洒脱、气魄雄浑。（分段）平定武迓鼓保存了一整套古典锣鼓曲牌、演阵图案和耍回套路，演员各自背插单靠旗，女角画“梅花脸”，表演特征与宋杂剧之“装孤”极为接近，具有较高的历史文化价值，是研究古代军中鼓乐、阵法、宋杂剧表演形式和民间祀神风俗的活标本。（分段）近年来，随着现代化进程的加速，平定武迓鼓渐趋衰落。目前，当地武迓鼓老艺人相继谢世，传承乏人，前景堪忧，亟待保护抢救。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）大奏鼓原名“车鼓亭”，是浙江省温岭市石塘镇一带流行的一种渔村传统舞蹈。据说大奏鼓随福建惠安渔民迁移流传到石塘，至今已有三百多年的历史。（分段）大奏鼓最初由八九人表演，后来发展到数十人，最多时可达60人。石塘当地有老人班、青年班和少年班等多种大奏鼓表演班社，遇到市、镇、村的重大活动，随时可以参加演出。（分段）大奏鼓有马蹲跃步、摆浪步、颤肩四方步、小踏步等舞步，队形变化十分丰富，常用的队形图案包括“一箭绕八”、“双箭翻浪”、“双箭门”、“元宝阵”、“半月绕八字”、“滚浪翻花”、“十门阵”、“龙门阵”等。大奏鼓有场地表演和行进表演两种形式，演出时，演员手执乐器，且行且奏，动作粗犷，诙谐有趣。除敲鼓者外，其余八九人均可自由发挥。两支唢呐吹奏主旋律，木鱼、大钹、小钹、铜钟鼓、月锣、小锣等打击乐器伴奏。男扮女装是大奏鼓表演最为独特之处。演出过程中，男演员脸部以重彩化妆，头戴羊角状装饰和大耳环，赤脚扮成“渔婆”，边走边扭，这在汉族舞蹈中是不多见的。（分段）大奏鼓的演出曲目众多，其中根据其原有素材改编的《台州湾渔鼓》、《箬山大奏鼓》、《太阳鼓》等节目曾多次参加浙江省、地、市的演出并获得奖项。（分段）大奏鼓是节日喜庆队伍中“特地故事”的一种，也是唯一保存下来的“特地故事”。大奏鼓粗犷、幽默，男扮女装，动作诙谐，表演上讲究性情所至，熟能生巧，其艺术风格独特，对研究浙江省的民间舞蹈和民间习俗，以及人居迁徙、文化传播存在一定价值。（分段）随着信息化时代的到来和地方工业的发展，以及新老文化的差异，大奏鼓生存空间日益缩小，传承十分困难，目前已处于濒危状态，亟待抢救保护。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）陈官短穗花鼓是一种独特的民间舞蹈，流传于山东省东营市广饶县陈官乡一带及商河县等地。它原是流浪艺人借以乞讨谋生的手段，清朝时，广饶县陈官乡陈官村的张洪祥、张洪果跟随父亲张延水逃荒要饭，在此过程中逐渐学会了打花鼓。另据商河县的张凤云、李喜平等老艺人传述，清光绪二十九年（1903）以卖唱为生的王立礼、王立义兄弟与广饶艺人流浪到北京时学习并掌握了打花鼓技艺，随后便将这种表演形式传到广饶、商河一带的黄河下游地区。（分段）陈官短穗花鼓由一人打镲说唱，一人击鼓表演，动作舒展、奔放，讲究“打场脚微颠，八字腿弓箭。击打头略晃，跑鼓轻如仙”。击鼓有三四十种套路，如张飞骗马、苏秦背剑等。现突破为一人唱或两人对唱，多人以锣、镲等伴奏。代表曲目有《串九州》、《枕头记》等。（分段）新中国成立后，党和政府对陈官短穗花鼓非常重视，加工提炼后将之搬上舞台，使这一民间舞蹈由过去的要饭手段变成了艺术。1956年，广饶张延水的徒弟李宏元和商河县张凤云、李喜平的短穗花鼓舞参加山东省民间艺术汇演获奖。民间艺人张毅特地到陈官乡学习短穗花鼓，她表演的《花鼓舞》在1957年世界第六届青年联欢节上荣获金奖。（分段）陈官短穗花鼓用鼓声歌声来表现对幸福生活的追求，独具当地的乡土风情，是当地传统文化的代表，具有人类学、民俗学研究价值。（分段）陈官短穗花鼓动作难度大，因而流传不多。近年来，由于文化生态环境的改变，陈官短穗花鼓面临着严重的生存危机，人才匮乏，传承不力，急需保护扶持。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）柳林花鼓是“鼓子秧歌”的一种，其最初表演形式为“地秧歌”，后逐渐发展演变成“走街秧歌”。柳林花鼓约起源于清朝初年，所演绎的故事起源于《水浒》，百姓将宋江、吴用等化装成花鼓艺人劫法场救卢俊义的故事与本地流传的鼓子秧歌结合，变成固定表演形式延续下来，最终发展成“柳林花鼓”这种独特的民间舞蹈。目前，它仅存于山东省冠县柳林镇，演出范围及于周边的临清、聊城的数十个乡镇和河北馆陶等地。（分段）柳林花鼓原来包括两部分内容，第一部分表现梁山好汉一路载歌载舞、化装进城的情形；第二部分表现他们劫法场营救卢俊义的战斗场面。现在保留下来的仅是第一部分。（分段）柳林花鼓由舞蹈和武术融合而成，文武兼备、粗犷豪放，泼辣火爆。从艺术角度看，柳林花鼓特色鲜明、风格独特，在形形色色的“鼓子秧歌”中独树一帜，而且具有浓烈的地方特色，是土生土长的民间艺术，唱词中充满了当地百姓的俗词俚语，对于研究当地民间文化发展具有重要意义。柳林花鼓在冠县当地享有很高声誉，历史上一直是临清庙会的重点节目。新中国成立初期，柳林花鼓曾在华东民间艺术汇演中获得一等奖，并赴抗美援朝前线慰问演出。近年来，柳林花鼓的艺人队伍日益老化，传承面临危机，前景堪忧，亟待抢救保护。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）商河县地处山东省鲁北平原，南距黄河35公里，东邻惠民县，北达乐陵市，西与临邑县接壤，花鞭鼓舞即流传于这一地区。清代光绪年间商河的王立礼、王立义兄弟到北京卖艺，拜流落在京的艺人李桂珍、李明雄兄弟为师，学会花鞭鼓舞，回家后勤苦练习，技艺日进。后王立礼兄弟将花鞭鼓舞技艺传授给乡人，一直流传至今。目前花鞭鼓舞在商河县张坊乡一带大为盛行，张坊乡苟家村的张氏家族几代都会跳花鞭鼓舞，逢年过节即进行演出，热闹非常。（分段）花鞭鼓舞表演使用的是一般的腰鼓，同时以小锣、小镲伴奏。舞者头系白毛巾，身着短衣，左胁下斜挎腰鼓，双手各持一鞭，鞭杆长22厘米，鞭条长50厘米，鞭梢系成疙瘩。表演时两条鞭上下翻飞，甩至背后，在胸前和胯下准确地击打鼓面，鞭飞鼓鸣，独具一格，引人入胜。花鞭鼓舞有前八步、后八步、鹞子翻身、鲤鱼跳龙门、古树盘根、张飞骗马、苏秦背剑、二龙吐须、金丝葫芦、菊花盖顶、黑狗钻裆、就地十八滚等三十余种动作，表演时花鞭翻腾似金蛇狂舞，令人眼花缭乱，目不暇接；鼓音咚咚若战马奔腾，使人精神振奋，情绪高涨。（分段）花鞭鼓舞充满鲁北地方色彩，具有历史文化、民俗学、舞蹈学等方面的研究价值。近年来，这一民间舞蹈的传承陷入窘境，发展前景令人忧虑，急需保护。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）八卦鼓舞是山东省唯一归属于道教文化的广场舞蹈，主要流传于山东省栖霞与福山交界的庙后镇一带，现只有庙后镇上林家村有传人。据史料记载，元代以来栖霞的道教活动十分频繁，重阳宫鼎盛之时，道士有百人之多，声势浩大。传统的道教斋醮仪式需以鼓乐配合，八卦鼓舞由是而产生。栖霞独特的地理形态和文化根基造就了与道教文化联系密切的八卦鼓舞，这种民间舞蹈与传统武术相融合，以祭祖、祈福、避邪等为目的，反映了农民祈求风调雨顺的理想和愿望。（分段）八卦鼓舞以男女对舞形式演出，表演中步法、手势、队形都要求走八字，显示出轻、飘、蹲、转的特点。舞队一般由八男八女组成，男队员腰前挎八卦鼓，左手扶鼓，右手持鼓槌，女队员双手握圆形平顶古铜色伞舞蹈。整个表演以鼓为主，以伞为辅，鼓伞配合，相得益彰。八卦鼓舞队形变化较为简单，常出现“八条街”、“双龙吐须”、“单串花”、“圆”中见“转”等样式。（分段）八卦鼓舞是山东民间舞蹈的瑰宝，也是中国道教艺术的一朵奇葩。近年来，大环境的变迁使它逐渐陷于濒临失传的境地，急需抢救保护。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）横山腰鼓是一种传统的民间舞蹈，按表现形式可分为小场腰鼓、四人腰鼓、老腰鼓、新腰鼓几种类型。流传在陕北地区的横山老腰鼓又称“文腰鼓”，是现存唯一的老腰鼓，其产生可追溯到明代中期。它主要分布于横山县的芦河川、小理河川、大理河川、黑木头川流域，而以南塔乡张村地村最具代表性。（分段）陕北横山老腰鼓通常以舞队方式出现，表演形式包括单人打、双人打、四人打、八人对打、群场打等。舞队由伞头、鼓子手、腊花、杂色丑角等组成，其中鼓子手动作矫健有力、威武豪放、自由洒脱，在场面上频繁穿插；腊花含嗔带羞，舞步轻盈，与鼓子手成双配对，眉目传情，增添了表演的艺术感染力。横山老腰鼓以虎撑、伞、腰鼓、鼓槌、铰子、旋子为主要道具，基本动作包括二脚不落地、三脚跳步、二转身、蹬腿打、踹腿打、过堂对打、缠腰对打、过堂连身转打等，主要场子有枣梳子倒开花、黑驴滚昼、黑虎掏心等。（分段）横山老腰鼓长期保持着原生态的打鼓技法，在服装、道具、扮相、舞蹈动作等方面都极具特点，显示出豪放、粗犷、激越、诙谐的传统风格，具有重要的历史文化和艺术研究价值。（分段）新中国成立以来，横山老腰鼓在全国性和省级的民间文艺汇演中屡屡获奖。目前，在全球经济一体化的影响下，横山老腰鼓的传承与发展遇到了极大挑战，亟待采取具体措施加以抢救保护。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）宜川胸鼓是以鼓舞为基础的一种民间舞蹈形式，它原名“花鼓”，是著名的“陕北三鼓”之一。宜川胸鼓历史悠久，系由古代战争中擂鼓助战、传递信号、击鼓庆捷的形式演变而成，宋代以后在陕西宜川黄河沿岸地区逐渐盛行开来。（分段）宜川胸鼓以刚劲矫捷、洒脱奔放、明快有力、清脆爽朗的风格独树一帜，既能登台表演，又适合在街头广场演出，演员男女皆有，人数可多可少。舞者扮相别具一格，男女各穿不同短服，头扎英雄巾，佩戴武士缨，胸打英雄结，身背英雄花，腰系彩色绸，手腕紧袖口，下腿扎裹缠，脚穿登云鞋，英武利落，生气勃勃。（分段）宜川胸鼓早期表演时由男女两人对舞，一人敲小锣，一人打边鼓。后发展为一至两名男鼓手击鼓，四至八名女鼓手手执金钱棍、彩绸、花扇，围绕着男鼓手边敲边舞。有的鼓手一人身背数鼓，能打出许多花样。新中国成立后经过挖掘整理，宜川胸鼓得到很大发展，演出时男女鼓手各半，旁设打击乐队，采用秧歌步、跑跳步等舞步来实现队形变化。（分段）宜川胸鼓气势磅礴，雅俗共赏，具有浓郁的生活气息和强烈的艺术感染力，是著名的“陕北三鼓”之一。1993年参加国庆四十五周年献礼演出;2003年，中央电视台将其拍摄成专题片向海外播出；1996年，宜川县被国家命名为“胸鼓艺术之乡”。（分段）宜川胸鼓经历了由原始形式向鼓舞演变的过程，在民国至中华人民共和国建立初期这一阶段内不断加工改进，逐渐走向成熟。“文革”时期宜川胸鼓一度沉寂，后经抢救挖掘得以恢复。目前，宜川胸鼓传承乏人，亟待抢救保护。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）凉州攻鼓子是一种民间鼓乐舞蹈，流传于甘肃省武威市凉州区四坝镇的杨家寨。历史上，四坝镇自汉初至唐、五代时期都是北方众多少数民族的居住地，明朝以后又有山西、江浙等地汉人迁入，所以，此地一直是多民族聚居地。可以说，攻鼓子是西域乐舞与中原乐舞交融并蓄而生的独特西部鼓舞艺术。（分段）凉州攻鼓子是古代出征乐舞的遗存，所有动作皆体现出“攻”的特征。表演者均为男性，几十至数百人不等，两人为一对，八人为一组，头戴黑幞帽，上插两支野鸡翎，帽边插扇形白纸花，身穿黑色“十三太保衣”（夸衣），足蹬快靴，腰挎红色鼓子，双手握鼓槌。攻鼓子的基本打法可用“双手胸前画弧线，交错击鼓轮换翻。上步踏地凭脚力，挺胸抬头身不弯”四句口诀加以概括，表演中显现“两足对垒”、“展示三军”、“四门斗敌”、“登高望远”、“套莲花”、“挂阵”等阵形，充分体现出古代武士英勇剽悍、勇往直前的阳刚之气，给人以威武雄壮而又神秘莫测的美感，在当地有沙漠“黑旋风”之誉。（分段）凉州攻鼓子集娱乐性、艺术性、地方性、自发性和民族性于一体，具有很高的审美价值和文化认同意义。新中国成立以来，在凉州区文化部门的支持和指导下，攻鼓子得到了很好的挖掘整理。1996年9月，凉州攻鼓子参加文化部举办的第六届全国群星艺术节民间鼓舞大赛，获得银奖。（分段）随着市场经济的发展与外来文化的影响，凉州攻鼓子已很少能引起当地年轻人的兴趣，部分青壮年攻鼓子表演骨干外出经商、打工，分散各地，老艺人年事日高，无法演出，这些都直接影响了攻鼓子的传承与发展。有关部门应迅速制定计划，抢救保护这一宝贵的民间舞蹈艺术。

中华鼓舞多以鼓谱丰富、情绪热烈、底蕴深厚见长，流布全国各地，影响及于全世界。《易·系辞》中有“鼓之舞之以尽神”之语，既形象地反映出中华鼓舞历史的悠久，又提纲挈领地道出了其主要功能。从原始的“击石拊石，百兽率舞”到后世的流风遍及大江南北，华夏鼓舞始终一脉相承，绵延不绝。中华鼓舞形制多样，分布广泛，舞蹈姿态各异，种类千差万别，其中较为典型的形态即有腰鼓舞、蹩鼓舞、花鼓（灯）舞、木鼓舞、长鼓舞、扁鼓舞、铜鼓舞、龙鼓舞、扇鼓舞、黄泥鼓舞、象脚鼓舞、猴儿鼓舞、花鞭鼓舞、竹鼓舞、铃鼓舞、羊皮鼓舞等多种。（分段）武山旋鼓舞又称“扇鼓舞”或“羊皮鼓舞”，是羌族人民在长期农牧生活中形成的一种传统民间舞蹈，主要流传于甘肃省天水市武山县的滩歌镇、洛门镇百泉村、龙台乡、山丹乡等乡镇村庄。它以舞乐为载体，在祭祀中达到娱神、娱人的目的。武山旋鼓舞年代久远，其起源在历史上有牧羊人震狼说、祭祀说、军事说等多种说法。在长期的发展过程中，武山旋鼓舞逐渐演变成一种民间祭祀赛社娱乐活动，并分出北部山区旋鼓舞和南部山区旋鼓舞两大类型。（分段）武山旋鼓舞表演活动于春末夏初举行，届时先由幼童在各村寨敲鼓，引发群众兴致，至端午节形成旋鼓舞高潮。旋鼓舞队组成人员几十至几百人不等，其中旋鼓手动作技巧性强，步履腾挪要求高，一般由青壮年男子充任。旋鼓舞表演有“喊山岳”、“千斤压顶”、“旋风骤起”等典型动作和“二龙戏珠”、“白马分鬃”、“太子游四门”、“丹凤朝阳”等传统套路，表演者在舞动中旋转是其主要特征。整个舞蹈动作刚健、节奏铿锵，具有广泛的群众性和浓郁的地方特色。（分段）武山旋鼓舞表演主要使用羊皮鼓，它属于单面打击乐器，其形似扇非扇，近于芭蕉叶面。演出中还用到其他物品，包括鼓槌、钹、锣、响铃、幡、彩旗和一些独特的服饰。（分段）武山旋鼓舞具有独特的陇原风情和鲜明的地方特色，最大特色在“旋”、“鼓”，是武山县特有的文化、娱乐活动，后经文艺工作者不断创编、改良，逐步有剧目适合舞台演出，并多次在国家、省、市获奖。其场面宏大，鼓舞人心，表现了武山的浪漫风情和文化精神，更深层次体现了武山旋鼓的艺术意蕴。（分段）随着时代的变迁，武山旋鼓舞这一古老的民间舞蹈不断受到外来文化的冲击，逐渐走向衰落。目前，旋鼓舞表演人员日益递减，鼓具制作匠人也越来越少，制鼓手艺有失传之虞，旋鼓舞表演技艺也处于濒危状态，急需抢救保护。

万荣花鼓是流行于万荣县南景村一带的传统民间舞蹈。据清康熙八年（1669）南景村兴村碑记载：“花鼓乃民间社火，由七、八、九人组成，女演奏者持手锣，凤头蛇身，男演奏者系腰鼓，蛇身龙体，曲牌流畅。”（分段）万荣花鼓有三种表演形式：第一种是低鼓，即腰系鼓；第二种是高鼓，即胸前鼓；第三种是多鼓，于舞者头部、胸部、肩部及两腿中间都系上鼓，最多时一人可系十多个鼓。（分段）花鼓舞蹈套子很多，有一点油、风搅雪、干炒豆、狗撕咬、凤凰三点头，还有二锤、紧三锤、四锤、五锤、走圆场、龙摆尾、掏腰、掏腿、绕膝以及“狮子滚绣球”、“秦琼背剑”、“凤凰双展翅”等高难动作。（分段）历史悠久的万荣花鼓具有浓郁的地方特色和重要的文化价值，影响极为深远。近年来，由于社会经济的发展，年轻人外出打工，很少人愿意学打花鼓，加上大多数老花鼓艺人年事已高，花鼓艺术面临传承危机。

土沃老花鼓是沁水县土沃村流传的传统舞蹈，据传有二百多年历史。（分段）土沃老花鼓是集击鼓、歌唱、舞蹈三个部分为一体的舞蹈表演形式，主要角色有老丑、小丑、花姑、老汉、老婆、腰鼓手、报马童、担鼓。（分段）土沃老花鼓最重要的角色是“丑”，舞起来别具一格：舞蹈时口咬固定在小鼓上的口噙环，双手持软鼓槌上击下打，走起“丹鹤弹步”双脚似鹤状前行；演唱时将鼓握在手上，唱完再把鼓叼在口上。（分段）土沃老花鼓队形丰富，有双龙出水、三盏灯、十二连勾、双龙摆尾、双插花、九道弯、荷花转、单闷葫芦、枣化形、双分头等。舞蹈步法主要是全脚擦地行进的“曲曲步”，舞蹈时身体左右拧转，如风摆杨柳，轻柔优美。（分段）土沃老花鼓的乐谱有两种，一种是舞蹈谱（走场锣鼓），分为走场谱和登场谱；一种是曲调谱（花鼓调）分为“老调”和“新调”，歌词由艺人即兴编唱。

稷山高台花鼓是稷山县流传甚广的传统舞蹈，以吴璧、桐上、东蒲、西位、寺庄等地较为有名。（分段）稷山高台花鼓的突出特色是舞者登上用数张方桌搭起的高台上表演花鼓舞，动作难度大，且极具观赏性。舞蹈套路有“走场花打”、“板凳对打”、“高台花打”、“高台倒打”、“胸头鼓8字打”、“缠腰甩打”等。花鼓中穿插的花鼓曲也极具地方特色，均来自民间流传的小调，还略带陕北民歌与“眉户戏”的味道，旋律抒情优美、意味悠长。（分段）稷山花鼓除了在祭祀仪式与闹社火时表演外，还在踩院、闹后场、贺满月、送新兵等场合表演，用以祈福祝贺。（分段）过去，稷山县的年节里村村有花鼓表演，身怀绝活的艺人层出不穷。目前，稷山高台花鼓仅在少数几个村落尚有流传，传承情况不容乐观。

乌拉陈汉军旗单鼓舞是乌拉陈汉军旗常氏、张氏家族在家族祭祀活动中的舞蹈。常氏家族称其为“单鼓”，张氏称其为“太平鼓”。（分段）乌拉陈汉军旗单鼓舞是手敲单鼓、摆动腰铃的一种舞蹈形式。（分段）单鼓，辽代称“臻蓬蓬鼓”，是萨满跳神不可缺少的神具。金建国后承袭之，历元、明、清，传承至今。（分段）单鼓舞表演技巧丰富，有独特的风韵，引人入胜。舞蹈时，以脚步的移动带动腰部扭摆，使腰间悬挂的32个腰铃相互碰撞，发出节奏鲜明、清脆悦耳的“哗哗”声，同时双手敲击单鼓与之配合。单鼓舞的舞步是连续变化的，有丁字步的蹉步、走圆环形的回旋步、前进三小步后退一步、原地踏步等。（分段）乌拉陈汉军旗单鼓舞与家族祭祀活动紧密联系在一起。舞蹈及其技法虽是为其家族祭祀活动服务的，但对研究我国尤其是东北地区满、汉民族的文化交融历史具有重要意义。

麒麟舞是广泛流行于全国各地的一种传统民间舞蹈，至今已有五百多年的历史。它是祥瑞太平、风调雨顺、国泰民安的象征，表演时通常以锣鼓加唢呐伴奏，集歌、舞、乐于一体。（分段）麒麟舞一般在农闲时节及节日或吉日的晚间演出，届时演出场地周围需栽上木桩，上悬灯笼照明。称为“麟头”、“麟尾”的两位舞者藏盖于道具麟皮之内，扮成麒麟状，表演啃痒、抖毛、盘桌子、盘板凳、盘灯笼、登高、跌扑、望月等技艺性很强的动作，同时以打击乐器从旁伴奏。麒麟舞粗犷活泼、激烈火爆、威风十足，在气势宏大、节奏感强烈的打击乐烘托下，给人以大气磅礴的感受，令观者精神为之一振。（分段）河北省黄骅市的麒麟舞凭借不同凡响的高大艺术造型和惊、险、奇的高难度杂技动作征服观众，带给人以强烈的艺术震撼，展示出慷慨激昂的燕赵地方特色。河南省兰考县的麒麟舞保留着传统的表演形式、内容和艺术风貌，具有鲜明的中原文化特征。广东省海丰县的麒麟舞表演时，一人舞动麒麟头，一人牵动麒麟尾，在大锣、大鼓、大唢呐的伴奏下，表演麒麟打滚、舐脚、洗须、咬骚之类的动作和喜怒哀乐的情绪。麒麟舞后紧接武术表演，这是海丰麒麟舞的精华，主要包括打拳、弄棍、搬刀、舞尖串、尖串对铁尺、辗藤牌、集体搬棍对打等内容。（分段）麒麟舞是华夏祖先留给后世子孙的一份宝贵文化遗产，既有很高的艺术欣赏价值，又有宗教学、民俗学、历史学等方面的研究价值。由于麒麟造型用料庞杂，造价较高，扎制费时费力，表演动作难度又很大，目前各地麒麟舞的表演规模日渐缩小，面临失传的危险，急需抢救保护。（分段）

麒麟采八宝是清代中、晚期开始流传于山西省侯马市新田乡乔村一带的传统民间舞蹈。舞蹈表达了村民对幸福美好生活的期盼和对太平盛世的颂扬。二百多年来，乔村人口传身授，代代相传至今。（分段）舞蹈共分三个部分。首部为“云舞”：8个金童玉女持云朵翩翩起舞，用云朵组合成“天下太平”几个大字；中部为“麒麟舞”：在祥云环绕之中，在“太阳”的引导下麒麟出场起舞，姿态优雅，舞蹈优美，表现出高雅的气质与祥和的气象；尾部为“采宝舞”：表现神武的麒麟十分向往和喜爱人间的美好事物，因而到人间采集了“琴、棋、书、画、古、楼、瓶、博”八宝，来装点天上的神宫。（分段）乔村麒麟采八宝以其深厚的文化底蕴、精湛的表演技艺深受当地老百姓的喜爱，具有重要的艺术价值、研究价值和欣赏价值。

睢县麒麟舞流传于豫东地区河南省商丘市睢县的大刘寨村。（分段）大刘寨民间相传，麒麟舞原属明朝宫廷娱乐项目。明朝灭亡时，掌管宫廷文化娱乐的文林郎冯玮归隐故里，将一对麒麟皮（道具）带给睢县大刘寨的冯氏族众，并亲授演舞之术。从此，麒麟舞便在大刘寨扎下根。（分段）麒麟舞的表演分为三段：第一段为“盘门”；第二段为平地表演；第三段为桌上表演。麒麟舞的舞蹈动作难度大、步伐跨越幅度高，且大多是武术动作，特别是蹿桌过桥、猫调尾、登山望月等高难度舞蹈技巧，没有扎实的武术功底是难以做到的。（分段）麒麟舞的师承关系较为特殊，世代传授均不举行拜师收徒仪式，而是以冯氏家传为主，兼收本村爱好麒麟舞者的亲眷，组成表演团体，代代延续。因此，大刘寨冯氏被称做“麒麟世家”。（分段）麒麟舞，是中原民风民俗的一个历史缩影，为后人深入了解当地的大众习俗、社会变迁、历史沿革提供了一份珍贵的史料。目前，大刘寨村仅有年过八旬的老艺人冯敏义能掌握全套舞蹈动作，麒麟舞有失传的危险。

坂田永胜堂舞麒麟是根据“麒麟永远胜利”的意义而命名的，由坂田永胜堂舞麒麟的创始人熬头四（花名）于1840年创编。主要在深圳龙岗区坂田街道、宝安区西乡街道等地流传，沿袭至今已有一百七十余年的历史，传承了十二代。（分段）永胜堂舞麒麟主要包括麒麟舞和武术表演。麒麟舞主要是通过模拟猫、虎等动物摇头、摆尾、嬉戏、玩耍的动作和情状，并融合武术步法，表演麒麟出洞、嚼脚、弄麒麟尾、打瞌睡、摆青、踢青、采青、水仙花、十字清、鹩花园、麒麟翻王等套路；武术表演包括拳术、大刀、棍、铁叉、内针、对打等表演。（分段）从1841年开始，永胜堂舞麒麟受邀在各地进行表演。民国时期，永胜堂舞麒麟曾在香港地区进行表演，第七代传承人刘兆光曾在香港开设武馆，并传授舞麒麟。（分段）舞麒麟这种民间传统舞蹈，是坂田客家人的节日喜庆习俗，深受当地群众的喜爱。

大船坑村的舞麒麟始于明朝嘉靖年间（为谢氏祖先定居本地之始），至今已有四百余年的历史。大船坑村的居民均为客家人，相传先祖来自河南乌衣巷，后经福建迁入广东。大船坑村的舞麒麟习俗，是客家民俗的典型体现。（分段）大船坑舞麒麟表演用的“麒麟”长约六米，披红挂绿，鲜艳夺目；舞蹈由拜前堂、走大围、双麟会、采青、游花园、打瞌睡、走大围和三拜等套路组成。随后有武术表演。表演时的伴奏乐器有鼓、铜锣、铜钹和唢呐（当地人称喜笛），演奏以【三齐头】曲牌为主，悠扬的乐曲与麒麟舞蹈紧密配合，相得益彰。（分段）大船坑舞麒麟比较全面、完整地继承了先辈舞麒麟的套路和表演技法，在深圳地方传统舞蹈中具有代表性，并在香港特别行政区有一定影响力。

（分段）樟木头镇是东莞市唯一的客家乡镇，舞麒麟是明末清初由客家人从北方带来的，距今有四百五十多年的历史。（分段）舞麒麟的表演是由一位男青年舞麒麟头，一位少年舞麒麟尾，在锣鼓和唢呐的伴奏下进行。樟木头舞麒麟分“头套”（“麟趾呈祥”）和“尾套”（“采青赐福”）两部分，“头套”表现麒麟梳理、舔脚、舔尾、舔身、洗脸等动作；“尾套”表现麒麟寻青、闻青、试青、找青、逗青、采青、吃青、吐青等艰辛过程，表示麒麟降福人间，给人们带来美好的祝福。随后进行武术表演。（分段）樟木头舞麒麟都是师傅口传身授，每个姓氏自当一门，多为祖传，世代相承。每年秋后，村里同宗同姓的年轻人集中到本族祠堂里的“拳馆”练习功夫，由本族的麒麟师傅传授舞麒麟。（分段）樟木头的客家人有“龙生九子，麒麟为长”的观念，更由此赋予了舞麒麟独特的文化内涵。

竹马也叫“跑马灯”、“活马”、“竹马灯”，是一种传统的民间舞蹈样式。它大约始于宋代，经历代民间艺人反复实践，形成固定的表演形式，多在春节、元宵节等喜庆节日的民间庙会中演出。竹马制作时一般先用竹皮或竹篾扎成骨架，再在外面糊上数层厚纸，彩绘后涂抹桐油，马脖部位系上铃铛，下面围上白布围裙，再于裙上画出奔驰状的马腿，还可在马腹两侧画出骑手的腿脚。（分段）竹马表演形式简便，演出时舞者身着民族服饰，腰系用竹竿或竹篾扎成、分为前后两半的竹马，做出骑马状，不断变换队形和步伐，边演边走，观众则一路追看。表演动作也比较简单，以舞者跑动走场为主。整个表演人数可多可少，一人称“独马”，做演马、跳卧等表演，二人多演《小两口回娘家》，四人则多演《三英战吕布》。表演时多用锣、鼓、镲等打击乐器伴奏，也有的地方以唢呐吹奏民间乐曲烘托气氛、加强节奏。（分段）竹马是一种独具特色的民俗乐舞，具有历史文化与艺术等方面的研究价值。目前，受现代经济大潮的冲击，竹马的传承发展遭遇困境，面临人才老化、道具陈旧等一系列问题，急需有关部门进行抢救性的扶持与保护。（分段）东坝大马灯流传于江苏省高淳县东坝镇东坝村，它起源于唐，盛行于宋，至今已有千余年的历史。这种大马灯由两人组合表演一匹马，造型上比一般马灯的道具高大。它用竹子制成马架，绒布制成马皮，另外饰以马鞍、缰绳、铜铃等。大马灯表演队列一般由七匹马组成，模仿真马昂首长啸、奔腾跳跃，看来栩栩如生。演出时以民间器乐伴奏，马队在鼓点的指挥下交替布阵，扮演刘备、关羽、张飞等三国人物的演员跃马出征，俨如疆场驰骋，令在场观众产生身临其境之感。最后，马队按“天下太平”四字的笔画走阵收场。大马灯演员都是东坝村村民，往往老少三代同台表演。（分段）东坝大马灯是吴风楚韵的具体表现，表演中反映出高淳人崇尚忠义的思想和改天换地的精神，表达了民众对风调雨顺、国泰民安的向往，具有重要的历史文化研究价值。（分段）1949年以后，东坝大马灯多次在全国性和省级的民间文艺汇演中获奖。人民政府高度重视东坝大马灯的挖掘整理工作，尤其是改革开放以来，地方政府和市、县文化部门把抢救、保护东坝大马灯列为工作重点，在财力、物力上给予大力支持，为东坝大马灯的传承发展作出了贡献。但在现代化的冲击下，这一古老的民间舞蹈仍然难以避免逐渐衰落的危机，需要有关方面进一步做好抢救保护工作。

竹马也叫“跑马灯”、“活马”、“竹马灯”，是一种传统的民间舞蹈样式。它大约始于宋代，经历代民间艺人反复实践，形成固定的表演形式，多在春节、元宵节等喜庆节日的民间庙会中演出。竹马制作时一般先用竹皮或竹篾扎成骨架，再在外面糊上数层厚纸，彩绘后涂抹桐油，马脖部位系上铃铛，下面围上白布围裙，再于裙上画出奔驰状的马腿，还可在马腹两侧画出骑手的腿脚。（分段）竹马表演形式简便，演出时舞者身着民族服饰，腰系用竹竿或竹篾扎成、分为前后两半的竹马，做出骑马状，不断变换队形和步伐，边演边走，观众则一路追看。表演动作也比较简单，以舞者跑动走场为主。整个表演人数可多可少，一人称“独马”，做演马、跳卧等表演，二人多演《小两口回娘家》，四人则多演《三英战吕布》。表演时多用锣、鼓、镲等打击乐器伴奏，也有的地方以唢呐吹奏民间乐曲烘托气氛、加强节奏。（分段）竹马是一种独具特色的民俗乐舞，具有历史文化与艺术等方面的研究价值。目前，受现代经济大潮的冲击，竹马的传承发展遭遇困境，面临人才老化、道具陈旧等一系列问题，急需有关部门进行抢救性的扶持与保护。（分段）跑竹马是流传于江苏省邳州市的一种传统民间舞蹈形式，俗称“竹马舞”、“竹马会”，其内容取材于鞑子（金兀术）跨马游春的故事。演出时装扮历史人物的演员腰挂竹坯和纸糊成的马或麒麟，表演出各种阵势。邳州跑竹马始于清代嘉庆元年（1796），至今已有两百多年的历史。跑竹马经过几代人的创造，先后加入打击乐、唢呐及歌唱等伴奏、伴唱形式，在传承发展中分化出不同的风格和流派。（分段）跑竹马中的马形道具系在竹篾扎制的壳上糊以五彩纸做成，演出时舞者挎在腰间，不断跑动。邳州跑竹马以“跑”为特点，一个“跑”字贯穿表演始终，“跑出姿态，跑出阵势，跑出气势”是这种民间舞蹈的三大要领。跑竹马表演时有喝马起跑、催马小跑、放马轻跑、纵马快跑、鞭马疾跑、勒马倒跑、吁马停跑等多种套路，跑中见阵，阵中见情。其阵势也多姿多彩，主要包括“一字长蛇”、“二龙取水”、“四门兜底”、“五虎寻羊”、“八卦阵”、“十字梅花”、“乌龙摆尾”、“剪马股”、“双套环”、“单套环”、“双穿花”、“狗尾圈”等。（分段）跑竹马经过数代人的演绎创造，先后融入打击乐、唢呐及歌唱等伴奏形式，逐渐成为一种载歌载舞、气氛热烈的地方民间舞蹈，并在传承发展中派生出了多种不同风格和流派，对于研究当地的历史、文化、艺术都有重要价值。（分段）受现代经济大潮的冲击，邳州跑竹马的发展陷于停滞。目前，邳州八九个竹马队都面临着人才老化、道具陈旧等问题，古老的民间舞蹈样式跑竹马正不断走向衰落，亟待保护传承。

蒋塘马灯舞是流传于江苏省溧阳市社渚镇蒋塘村一带的民间舞蹈，内容表现北宋杨家将浴血奋战、抗击敌军和共庆胜利的情景。（分段）民间世代相传，蒋塘马灯舞始于明朝嘉靖年间，缘于蒋塘义军首领虞顺祭祀抗辽英烈杨家将时的礼仪。（分段）蒋塘马灯舞的表演分上下两个半场：上半场以十员神将和十匹神马不断变化阵型，表现杨家将率众浴血奋战、抗击敌军、取得胜利；下半场十匹神马、十位神将逐次排列出“天、下、太、平”阵图，表现共庆胜利，祝福万民安居乐业。（分段）蒋塘马灯舞将民间祭祀与娱乐融为一体，以舞蹈形式纪念民族英雄，借以表达百姓对天下太平的希冀，是一种集民间舞蹈、民族服饰、民间美术为一体的传统民间艺术，具有较高的艺术审美价值。

灯舞古已有之，清代就有以灯为道具舞出文字的“灯舞”记载。每逢年节（尤其是元宵节）或祈雨、祭祀、乞求丰收等仪式，宫廷和民间往往都会进行灯舞表演。起初，灯舞以摆字为特征，后逐渐发展成以彩灯排列构造图案、创生意境的民间舞蹈样式，流传于全国各地。按灯彩外形区分，灯舞主要包括模拟动物的龙灯舞、狮子灯舞、鱼灯舞、蚌灯舞、蝴蝶灯舞、百鸟灯舞，模拟花卉的荷花灯舞、菊花灯舞、蜡花灯舞及船灯舞、车灯舞、云灯舞、绣球灯舞等其他形式的灯舞三种类型。灯舞表演形式丰富，一般在夜晚以群舞方式演出，声势较大。演员边走边舞，队形不断变化，舞蹈过程中还施放烟花爆竹，场面蔚为壮观。这种民间舞蹈样式多出现于汉族地区，同时也在一些少数民族地区流行。（分段）青田鱼灯舞是浙江省最具代表性的鱼灯类传统民间舞蹈，它主要流传于浙江省青田县，是青田渔文化和民间艺术相结合的产物。籍贯青田的明代开国功臣刘基曾将当地鱼灯中鱼的种类和数量加以发展，同时以大量阵图融入其间，由此形成带有军事操习风格的青田鱼灯舞。（分段）青田鱼灯舞的道具呈现出以田鱼为主的淡水鱼形象，舞蹈动作则根据鱼的生活习性设计，演出时以锣、鼓、镲、钹等为伴奏乐器，演员包头巾、系腰带、扣护腕、打包腿，打扮得与古代武士相似。（分段）每逢喜庆节令，青田乡村的民众都要进行鱼灯舞表演。届时领队手举长柄大红珠，参演者各举鱼灯一盏，按举红珠者所吹哨子的指挥走出各种阵图。表演开始时多用“进门阵”，行进时以“编篱阵”为基本阵图，高潮时则分出“春鱼戏水”、“夏鱼跳滩”、“秋鱼恋浒”、“冬鱼结龙”等阵图，最后以“鲤鱼跳龙门”结束。（分段）青田鱼灯舞具有极高的艺术和历史文化研究价值。它曾多次参加国内外文化交流活动并取得优异成绩，被誉为“天下第一鱼”。（分段）在现代商业文化的冲击下，传统的青田鱼灯舞开始走向衰落，表演技艺、道具制作、音乐伴奏等方面的人才日渐减少，急需保护。

灯舞古已有之，清代就有以灯为道具舞出文字的“灯舞”记载。每逢年节（尤其是元宵节）或祈雨、祭祀、乞求丰收等仪式，宫廷和民间往往都会进行灯舞表演。起初，灯舞以摆字为特征，后逐渐发展成以彩灯排列构造图案、创生意境的民间舞蹈样式，流传于全国各地。按灯彩外形区分，灯舞主要包括模拟动物的龙灯舞、狮子灯舞、鱼灯舞、蚌灯舞、蝴蝶灯舞、百鸟灯舞，模拟花卉的荷花灯舞、菊花灯舞、蜡花灯舞及船灯舞、车灯舞、云灯舞、绣球灯舞等其他形式的灯舞三种类型。灯舞表演形式丰富，一般在夜晚以群舞方式演出，声势较大。演员边走边舞，队形不断变化，舞蹈过程中还施放烟花爆竹，场面蔚为壮观。这种民间舞蹈样式多出现于汉族地区，同时也在一些少数民族地区流行。（分段）东至花灯舞是皖南山区民间舞蹈中的奇葩，至今已有三百多年的历史，主要在安徽省东至县张溪、洋湖、官港、木塔等乡镇的二十多个大姓家族中流传。东至花灯舞的演出以家族为单位，一般从正月初二开始，至正月十五结束，最长的表演要到二月初二圆灯才停止。（分段）东至花灯由“六兽灯”、“磨盘灯”、“八仙过海灯”、“五猖太平灯”、“龙灯”、“狮子灯”、“蚌壳灯”、“旱船”等十余种形态各异的花灯组成，其中“六兽灯”又名“六兽太平灯”，六兽即麒麟、狮子、独角兽、象、鹿、獐。（分段）东至花灯表演形式不尽相同，但都具有丰富的文化内涵，内容涉及民间舞蹈、民间音乐、民间手工艺、民间美术和原始宗教信仰等各领域。民间艺人们利用本地所产的竹、木藤、金属等材料制作各色花灯，用于张灯结彩，后演变为舞龙灯、玩花灯等多种形式的民间娱乐活动。（分段）东至花灯舞是安徽农村重要的民俗活动，它汇集了本地原生或异地流入的工艺美术、戏剧、音乐、武术等多种民间技艺，保持着古朴粗犷的原始风貌，其表演融扎彩灯、唱文南词、黄梅戏、敲十番锣鼓等于一体，内中积淀了诸多历史信息，具有丰富的文化内涵。（分段）目前，东至花灯舞仅靠口传身教的方式传承。随着老艺人的故去，原有的精湛表演技艺已部分失传，加上年轻人对这一民间艺术的价值认识不足，东至花灯舞后继乏人，急需抢救保护。

灯舞古已有之，清代就有以灯为道具舞出文字的“灯舞”记载。每逢年节（尤其是元宵节）或祈雨、祭祀、乞求丰收等仪式，宫廷和民间往往都会进行灯舞表演。起初，灯舞以摆字为特征，后逐渐发展成以彩灯排列构造图案、创生意境的民间舞蹈样式，流传于全国各地。按灯彩外形区分，灯舞主要包括模拟动物的龙灯舞、狮子灯舞、鱼灯舞、蚌灯舞、蝴蝶灯舞、百鸟灯舞，模拟花卉的荷花灯舞、菊花灯舞、蜡花灯舞及船灯舞、车灯舞、云灯舞、绣球灯舞等其他形式的灯舞三种类型。灯舞表演形式丰富，一般在夜晚以群舞方式演出，声势较大。演员边走边舞，队形不断变化，舞蹈过程中还施放烟花爆竹，场面蔚为壮观。这种民间舞蹈样式多出现于汉族地区，同时也在一些少数民族地区流行。（分段）流传于福建省莆田市荔城区黄石镇沟边村的九鲤灯舞是福建民间舞蹈苑囿中的一朵奇葩，它源于元宵节千姿百态的灯舞表演，经民间艺人世代沿袭传承，逐渐形成一套完整的舞蹈表演形式，明清时期达到鼎盛。（分段）九鲤灯舞所用鱼灯制作考究，先以竹篾作骨架，扎成鲤鱼形状，而后再在外部贴糊红纸并画上鱼鳞和鱼鳍。制成的红鲤鱼灯一般有1.5米长，40厘米宽。演出时一支鱼灯队由十几盏鱼灯组成，为首的鱼灯稍大。九鲤灯舞有一整套规定动作，演出中还需以锣、鼓、铙、钹等从旁伴奏。鱼灯舞动时，只见大红鲤鱼在夜色中上下穿梭，悠游嬉戏，欢快之情令人深受感染。九鲤灯舞的表演者大都是农村中的青壮年，年纪较大者一般负责敲锣打鼓配合。演出时如果碰上邻村的舞龙队伍，则另有一套鱼龙相戏的舞法，用以表示彼此友好的诚意。（分段）九鲤灯舞涉及民俗学、考古学、武术、艺术等诸多研究领域，具有群众性、娱乐性、观赏性的特征，其中稀有的九鲤道具及丰富的民间舞蹈语汇和表演程式受到有关专家学者的高度评价。如今这一独特的民间舞蹈只留存于沟边村北的家族式自然村中，道具制作技艺和舞蹈口诀也在家族内部进行传承。随着文化市场化趋势的加剧，传统的莆田九鲤灯舞急遽衰落，表演和道具制作人才不断减少，发展前景不容乐观，亟待抢救扶持。

灯舞古已有之，清代就有以灯为道具舞出文字的“灯舞”记载。每逢年节（尤其是元宵节）或祈雨、祭祀、乞求丰收等仪式，宫廷和民间往往都会进行灯舞表演。起初，灯舞以摆字为特征，后逐渐发展成以彩灯排列构造图案、创生意境的民间舞蹈样式，流传于全国各地。按灯彩外形区分，灯舞主要包括模拟动物的龙灯舞、狮子灯舞、鱼灯舞、蚌灯舞、蝴蝶灯舞、百鸟灯舞，模拟花卉的荷花灯舞、菊花灯舞、蜡花灯舞及船灯舞、车灯舞、云灯舞、绣球灯舞等其他形式的灯舞三种类型。灯舞表演形式丰富，一般在夜晚以群舞方式演出，声势较大。演员边走边舞，队形不断变化，舞蹈过程中还施放烟花爆竹，场面蔚为壮观。这种民间舞蹈样式多出现于汉族地区，同时也在一些少数民族地区流行。（分段）鲤鱼灯舞是流传于江西省吉安县固江镇棚下村的一种表演性民间灯彩舞蹈，其起源及部分表演内容与民间神话传说有关。鲤鱼灯舞的历史渊源可上溯到七千年前远古时代鱼族人的图腾“鱼舞”，它以一只鳌鱼为头，青虾为尾，九条鲤鱼居中，鱼虾亲密团结，衔尾而进，以求到达象征幸福美好境地的龙门。（分段）组成鲤鱼灯舞表演的是一只外表庄严、昂扬，内心十分慈爱的鳌鱼，九只活泼灵敏的金丝鲤鱼和一只天真淘气的小虾。为了到达幸福美好之地——龙门，它们亲密团结在一起，互相咬着尾巴前进。前进途中，它们有时迷失方向，有时遇到敌人乌贼的侵犯，但在鳌鱼的带领下，它们勇于拼搏，终于到达龙门。动作结构为16个环节：鳌鱼进场、鲤鱼出洞、单拆篾塔、双拆篾塔、斜拆篾塔、双斜拆篾塔、三盏球、漂带、上水翻潭、劈柴、寻食、跳龙门、穿龙门、积塔、团龙和咬尾。（分段）鲤鱼灯舞主题思想积极向上，艺术形象生动优美，它抓住水的特点和鱼虾的生活习性，细腻地创编出美丽多姿的舞蹈动作，将生活真实和艺术创造融为一体。表演中鱼灯时而来回游动，时而上下翻滚，表现出鱼虾自在嬉戏腾跃的欢快场景，给人以赏心悦目的艺术享受。每年元宵节固江人都要在村间、街头和广场上表演鲤鱼灯舞的16个环节，以祈吉祥如意。夜间表演时，灯舞的艺术魅力更加突出。（分段）数百年来，鲤鱼灯舞的民间表演活动维系了泸水河沿岸棚下村人的亲密关系，在迁居落户于固江的棚下村人走出自闭，与原住民友好交往并最终融入当地社会的过程中发挥了积极的作用。目前，鲤鱼灯舞演出活动萎缩，民俗内涵渐损，演出人员老化，传承不力，这种民间舞蹈的生存发展充满危机，亟待保护。

灯舞古已有之，清代就有以灯为道具舞出文字的“灯舞”记载。每逢年节（尤其是元宵节）或祈雨、祭祀、乞求丰收等仪式，宫廷和民间往往都会进行灯舞表演。起初，灯舞以摆字为特征，后逐渐发展成以彩灯排列构造图案、创生意境的民间舞蹈样式，流传于全国各地。按灯彩外形区分，灯舞主要包括模拟动物的龙灯舞、狮子灯舞、鱼灯舞、蚌灯舞、蝴蝶灯舞、百鸟灯舞，模拟花卉的荷花灯舞、菊花灯舞、蜡花灯舞及船灯舞、车灯舞、云灯舞、绣球灯舞等其他形式的灯舞三种类型。灯舞表演形式丰富，一般在夜晚以群舞方式演出，声势较大。演员边走边舞，队形不断变化，舞蹈过程中还施放烟花爆竹，场面蔚为壮观。这种民间舞蹈样式多出现于汉族地区，同时也在一些少数民族地区流行。（分段）苏家作龙凤灯舞是一种传统的民间舞蹈，它以不同历史时期的民间故事为表现内容，主要流行于河南省博爱地区。旧时，苏家作人以务农为主，文化业余生活相对较丰富。每年春节和火神庙会期间，苏家作人为庆贺一年劳动成果，期盼来年有好收成，都要把龙、凤、麒麟、老虎等象征吉祥的动植物形象制成花灯。除悬挂外，还根据一些民间故事，把花灯组织起来，进行耍类跳舞活动。清代道光二年（1826）是博爱的大耍灯节，为取得好成绩，苏家作艺人毋黑旦（大名不详）把龙灯、凤灯结合在一起，在龙凤共舞基础上，增加数十种伴舞灯，编了许多灯舞节目，并于当年农历二月二十九火神庙会期间演出。自此，苏家作龙凤灯舞最终形成。（分段）龙凤灯制作精巧，以竹篾制作龙凤骨架，用彩绘纱布装饰龙身，白纱布彩绘凤衣图案。龙灯由9节组成，每节以一根木棍支撑。苏家作龙凤灯舞以龙游场、龙戏凤、龙脱皮、百鸟朝凤等表演最为精彩，传统节目有《十二美女拉纤》、《文王拉纤》、《姜子牙钓鱼》等，近代又编创出《丹凤朝阳》、《百鸟朝凤》、《龙凤呈祥》、《龙凤回头看牡丹》、《龙凤对戏》等节目。《龙凤对戏》重点突出一个“戏”字，紧张中透出宽松，嬉戏中蕴涵友情，具有极高的艺术价值。龙凤灯舞演出时，表演者可达五百余人，场面热烈，气势宏大。（分段）苏家作龙凤灯舞表演体现出阴阳和谐的传统文化内涵，具有历史文化、民俗学、神话学等方面的研究价值。目前，苏家作龙凤灯舞已从鼎盛时期五百多人参与的宏大表演缩小为两三百人参加的演出，灯舞的编排技艺仅存于5位年迈老艺人的记忆中。这一宝贵的民间舞蹈艺术后继乏人，濒临灭绝的危险，亟待抢救。

灯舞古已有之，清代就有以灯为道具舞出文字的“灯舞”记载。每逢年节（尤其是元宵节）或祈雨、祭祀、乞求丰收等仪式，宫廷和民间往往都会进行灯舞表演。起初，灯舞以摆字为特征，后逐渐发展成以彩灯排列构造图案、创生意境的民间舞蹈样式，流传于全国各地。按灯彩外形区分，灯舞主要包括模拟动物的龙灯舞、狮子灯舞、鱼灯舞、蚌灯舞、蝴蝶灯舞、百鸟灯舞，模拟花卉的荷花灯舞、菊花灯舞、蜡花灯舞及船灯舞、车灯舞、云灯舞、绣球灯舞等其他形式的灯舞三种类型。灯舞表演形式丰富，一般在夜晚以群舞方式演出，声势较大。演员边走边舞，队形不断变化，舞蹈过程中还施放烟花爆竹，场面蔚为壮观。这种民间舞蹈样式多出现于汉族地区，同时也在一些少数民族地区流行。（分段）沙头角鱼灯舞是一种以鱼灯为道具的广场男子群舞，流行于广东省深圳市沙头角镇及香港新界沙头角一带。它起源于清代康熙年间，至今已有三百多年的历史。清初沙头角沙栏吓村吴氏族人的祖先从广东博罗迁至海滨新安县（宝安县旧称，即今广东省深圳市）沙头角后，结合当地民间元宵张灯作乐的习俗和早期从事海上捕捞的经验，创造出了独特的鱼灯舞。（分段）沙头角鱼灯舞所用鱼灯制作精巧，栩栩如生。制作时先用竹篾扎成鱼状，然后在上面糊纸绘彩，再涂上桐油，再在鱼灯下面装上短棍。灯舞中的鱼各有不同寓意，如黄鲤鱼象征任意欺压渔民的海盗，众鱼象征不畏强暴、团结抗争以争取幸福生活的广大渔民，等等。沙头角鱼灯舞表演一般在晚上进行，舞蹈场地不用添加灯光，舞者保持低马步，巧妙地将身体藏于鱼灯背后，举着鱼灯下的短棍俯身曲背穿梭起舞，同时以锣、鼓、钹、唢呐、螺号等从旁伴奏。整个表演主要突出鱼灯的形象，以集中体现各种鱼类的普遍习性和个性。沙头角鱼灯舞生动逼真，动作灵巧敏捷，具有较强的艺术性、趣味性和观赏性。（分段）作为传统的中国民间舞蹈，鱼灯舞多年来牵系着中华同胞的情怀。在岭南文化、海洋文化、民俗学及深港两地关系史的研究中，沙头角鱼灯舞具有重要的参考价值。目前，这一宝贵的民间艺术传承乏人，亟待保护。

无为鱼灯是安徽省无为县民间流传的传统灯舞。每年正月十五元宵节到正月三十民间都要玩鱼灯。（分段）当地的民间习俗，玩鱼灯的第一天叫“开灯”，最后一天叫“收灯”。从开灯第一天起要摆供桌，由全村人负责祭礼，请道士做道场，一直到玩灯结束止。如村里有传染病流行或农作物遭遇虫害，都要玩鱼灯许愿还愿，将鱼灯作“神灵”来驱恶、赶魔、求平安。当地民间俗谚：“烧香打醮，抵不上红灯一绕。”认为鱼灯是吉祥灯、太平灯、幸福灯。（分段）无为鱼灯历史悠久，源远流长。民间传说，北宋时，包公到陈州放粮回朝后，曾普召全国各地向朝廷敬供花灯。当时无为人敬献了八条鱼（鱼灯），得到朝廷赞扬。就这样，无为民间舞蹈鱼灯就保留下来了。（分段）1955年底，无为鱼灯参加了安徽省第一届民间音乐舞蹈会演，并于1956年到北京怀仁堂参加了全国民间音乐舞蹈会演，获得好评。

落子也叫“乐子”，是河北省具有代表性的民间舞种之一。它起源于清代嘉庆、道光年间，清末民初曾一度活跃，而以南皮县和沧县最为盛行。沧州落子演出时，一对对青年男女手执“彩扇”、“竹板”、“霸王鞭”等载歌载舞，十分热闹。发展初期，沧州落子只有4人执鞭表演，至清末民初出现了半农半艺的落子艺人，逐渐形成10人执鞭、6人执板、4人执扇的表演形式。落子有文武之分，以唱为主的称“文落子”，以武术和戏曲筋斗穿插其中的称“武落子”。（分段）沧州落子最初演出时只着生活服装，后来为了美化，开始穿戴戏曲服饰。女角色扮相类似武旦或花旦，男角色扮相与戏曲舞台上的黄天霸、杨香武相仿。落子的舞姿、动律、节奏及连接动作带有鲜明的武术特征，每个动作都抢占两拍，抢拍的后半拍“起法儿”，弱拍为动作的运动过程，到下一小节强拍的前半拍完成整个动作，后半拍开始下一动作的“起法儿”，如此连续反复，直至结束。（分段）沧州落子的传统节目多表现爱情故事及旧社会劳动人民的苦难生活，反映人们对自由、幸福、美好生活的憧憬，有《茉莉花》、《放风筝》、《叹情郎》、《绣手绢》、《尼姑思凡》等一批代表性作品。《茉莉花》、《放风筝》经过加工整理，更加优美动人，成为传统舞蹈久演不衰的保留节目。（分段）20世纪初以来，落子在不断发展中因地制宜，因时改进，适当吸收一些戏曲中的动作与技巧，对自身加以改变，成为具有鲜明地方特色的民间舞蹈，对于研究当地社会历史变迁、戏曲文化发展具有重要价值。（分段）沧州落子经由历代艺人传承发展，成为深受广大群众喜爱的民间舞蹈。目前，受文化标准化趋势和市场经济的影响，沧州落子的生态环境日益恶化，演出班社经济状况很差，传承后继乏人，前景堪忧，急需抢救保护。（分段）

民间舞蹈十八蝴蝶又名“彩蝶迎春”，流传于浙江省永康市境内。它源于宋代方岩胡公庙会的娱神活动。1946年秋，村民王春山等人从蚌壳舞演员背挂蚌壳道具的张合动作中得到启发，制作出蝴蝶道具并将之用于精心编排的舞蹈队形，由此形成绚丽多姿而又别具一格的十八蝴蝶。（分段）十八蝴蝶可以在舞台、广场、风景区甚至街头巷尾表演，演出时由18名少女身披竹篾丝绸制作的蝴蝶造型扮演彩蝶，与花仙结伴翩翩起舞，舞蹈过程中队形不断变化，排列成各种优美的图案。十八蝴蝶表演围绕“唤春、恋春、闹春”三个情节展开，“唤春”重点表现彩蝶迎春的意境，“恋春”通过蝶恋花、花盼蝶的深情舞蹈真诚歌颂美好的生活，“闹春”以热烈的舞蹈场面、优美的舞姿、鲜艳的色彩和欢快的节奏将整个舞蹈推向高潮，体现出较强的娱乐性和观赏性。十八蝴蝶以色彩斑斓的服装道具配合曼妙的舞姿和悠扬的乐曲，传达出灵秀典雅的江南韵味，反映了人们追求美好生活的心愿。（分段）十八蝴蝶生动展现了中华民族的传统思想价值观，它倡导真善美，歌颂人与自然的和谐，以艺术方式充分体现出江南文化的阴柔之美，被誉为“江南文化奇葩”。目前，这一优秀的民间舞蹈艺术传承乏人，亟待保护。（分段）

火老虎是流传于安徽省凤台县山口村和淮丰村的一种民间舞蹈，至今已有千年历史，其演出活动一般在每年的农历正月初三到正月十五举行。火老虎所用道具分虎头、虎身、虎尾三部分，显示出夸张写意的特点。虎头制作时先用竹篾扎成骨架，然后缀上捻子；制作虎身是将21块泡桐板以细铁丝连接起来，每块泡桐板上钻出12个等距的小孔，再将捻子安进小孔里；最后用桑树条弯成上翘的形状，即成虎尾。表演者化装时戴上老头帽，护住头和脖子，只露眼睛，再穿着紧身衣，披上湿麻袋，戴起手套，然后将虎皮、虎头、虎尾捆在身上，两手各拿一棍作虎的前爪。（分段）火老虎表演中有老虎、雄狮、雌狮、幼狮、土地神及领狮者等角色，演出时雄狮、雌狮首先出场玩“四门”，然后雌狮卧地，准备生产幼狮。幼狮生出后参拜四方，接着雄狮、雌狮和幼狮相互逗趣嬉闹。此时火老虎出现，雄狮、雌狮为保护幼狮，与之展开生死搏斗。火老虎不敌两狮，满身带火扑进水塘，演出至此方告结束。整个表演将狮子产崽的温馨景象同狮虎搏斗的激烈场面交织在一起，张弛有度，妙趣横生。（分段）火老虎表演体现着淮河流域民众吃苦耐劳的精神品格和坚定乐观的生活信念，具有民俗学等方面的研究价值。目前，这一独特的民间艺术样式已陷入发展困境，面临生存危机，急需保护传承。（分段）

商羊舞是一种古老的民间舞蹈，它发源于山东鄄城县北部地区，流传于李进士堂镇、旧城镇一带，而以李进士堂镇的杏花岗村最为突出。据考证，此舞起源于商周时期，至春秋战国趋于成熟，宋明时期达于鼎盛。它最初是古代人模仿商羊动作进行的一种求雨活动，久而久之，求雨活动与传统祭祀仪式结合在一起，经过鄄城先民的升华和完善，逐渐形成一套完整的舞蹈模式，自商周世代相传至今。鄄城县旧城镇杏花岗村的杏花岗上有座三关庙，内塑尧、舜、禹像，每到天旱缺雨的年头，人们都要聚集在三关庙前跳商羊舞，祈神求雨。除天旱时用以求雨外，商羊舞一般固定在每年农历三月初三进行表演。（分段）商羊舞是一种集体舞，舞者以12至16人为宜，男女各半。演出时，表演者头顶柳枝圈，赤足挽裤，脚腕手腕部位戴着串铃圈，在乐队伴奏下起舞，边模仿商羊鸟的动作，边执响板有节奏地撞击，发出脆响，舞蹈风格古朴典雅、欢快明朗。（分段）富有地方特色和民俗特色的商羊舞是鄄城传统文化的代表，它涉及鄄城节日习俗的方方面面，具有重要的人类学、民俗学研究价值。因时代变迁，商羊舞后继乏人，生存困难，亟待保护。

跑帷子是活跃在河南安阳市汤阴县城东白营、胡营、东西隆村一带的一种古老的民间舞蹈。相传它起源于春秋时期，它原为齐国将士纪念国君桓公之妾卫女的一项祭祀活动，至秦汉逐渐成形，后演变成一种大型的民间广场舞蹈，传承至今已有两千六百多年的历史。（分段）跑帷子具有古代战争和民间祭祀活动的双重特点，与其他舞蹈相比，其舞步、阵式、道具、配乐等都别具一格，有着独特的艺术魅力。它由72名青壮年男性表演，每人手持一根染成红黑两色的木质长杆，杆顶上以彩带饰出帷幔式的“帷子”。演出时，舞者排成队列，以屈膝微蹲的姿势有节奏地小跑步前进，形成“围魏救赵”、“炮打香烟城”、“李渊劝将”等各种不同的阵式，并以“议事、演古、迎驾、送官”的仪式与之相配合。（分段）跑帷子与汤阴当地的民俗活动紧密结合在一起，群众参与广泛、组织严密、仪式性强、表演场面恢弘壮观，呈现出独特的艺术风格，其中寓含着风调雨顺、五谷丰登、人畜兴旺的祈求，具有民俗学等方面的研究价值。长久以来，跑帷子一直以口授身传的方式传沿不绝。如今老艺人相继作古，传承乏人，导致表演水平整体下降，急需抢救。

官会响锣是一种以铜锣为道具的民间舞蹈形式，它在河南省项城市流传甚广，至今已有三百多年的历史。传说清代乾隆年间皇帝下江南体察民情，安徽、河南、山东一带的官员到官会迎接。当地村民将锣和舞蹈连在一起，编排出响锣舞以欢迎皇帝。舞蹈得到官员和民众的一致认可，就此形成固定样式，代代相传。数百年来，官会响锣一直活跃于豫东广大农村地区，在红白喜事和庙会庆典活动中发挥着重要作用，深受地方民众的喜爱。（分段）官会响锣以锣为道具，组成各种造型，时打时舞，变化微妙，达到了亦似亦不似、不似亦似的艺术境界。锣的敲奏带有程式化的特点，主要打法包括“七点锣”、“九点锣”、“十二点锣”、“十六点锣”、“二十四点锣”等。官会响锣表演形式独特，有“二郎担山”、“狮子绣球”、“天女散花”、“寇准背靴”、“青蛙啃泥”等多种套路。（分段）独具豫东风情的官会响锣表演以强悍矫健的身姿、粗犷豪放的风格和蓬勃向上的气势征服观众，处处体现出中原文化豪迈奔放的特性，在民俗学、历史学、社会学、美学等方面的研究中显示出重要的价值。目前，这一重要的民间舞蹈艺术样式传承乏人，处于濒危境地，急需抢救保护。

肉连响是一种少数民族地方舞蹈，主要流行于湖北省利川市的都亭、汪营、南坪一带。它是根据旧时“泥神道”演变而来的，源自社会最底层。新中国成立前，乞讨者将稀泥涂在裸露的身上，手舞足蹈，沿街沿门拍打，迫使主人施舍，俗称“泥神道”。20世纪80年代，利川市文化馆工作人员与“泥神道”传承人吴修富等人，对传统“泥神道”进行挖掘加工整理，并配上“莲花落”的曲调，辅以锣鼓点子，演绎成今天的群体健身舞——肉连响。它以独特的肢体表演为特色，演出过程中用手掌击打额、肩、脸、臂、肘、腰、腿等部位，发出有节奏的响声，因而被称为“肉连响”。（分段）肉连响多由男子表演，场地大小不限。其表演风格生动诙谐、自由活泼，动律上讲究圆转柔美、自然协调，舞者须随着击打部位的转移不断改变身体倾斜角度。肉连响的主要动作有“秧歌步”、“穿掌吸腿跳”、“颤步绕头转身”、“双打”、“十响”、“七响”、“四响”、“三响”等十几种。最初演出时无唱腔和乐器伴奏，由艺人自编自唱，同时用舌头和手指弹动的声响伴奏，以增添舞蹈的欢乐气氛。在传承发展过程中，肉连响中先后糅进了秧歌、竹莲湘等民间舞蹈动作，且相应配上了“莲花落”的曲调。（分段）土家肉连响与利川灯歌、利川小曲一起，被誉为利川民族文化“三绝”。肉连响以其独特的表演形式成为土家族的“绝舞”，对于研究土家族人文传统具有重要价值。（分段）因肉连响表演对动作的要求极高，习艺者不多，使得这一珍贵民间艺术传承链过于脆弱，需采取有效措施，加强保护。（分段）

禾楼舞流传于广东省郁南县连滩镇一带，至今已有两千多年的历史。据考证，它原是秦汉时期南江流域的越族乌浒人庆祝丰收、祭祀神灵的一种舞蹈，后由南江越过山界传到高州、化州、台山、阳江、郁南等地。（分段）禾楼舞的动作原始而粗犷，禾楼歌旋律固定，曲调悠扬。领舞者头戴莲花冠，身着红色间黄披肩，左手举牛头锡杖，右手摇一个系有彩带的铜铃。其他表演者脸上戴着假面具，头顶小竹笠，身穿黑色衫裙，腰扎围巾，脚蹬麻鞋，手拿禾穗，边唱禾楼歌边摆身摇手踏足，朝着东南西北四方起舞。（分段）禾楼舞是远古农耕文化的产物，它显示着古代百越之区（南江流域）独具的地方文化特色，被称为远古稻作文化的“活化石”，在古代百越生产生活、宗教信仰、日常民俗及岭南民间舞蹈史等方面的研究中有着重要的价值。经过挖掘恢复的禾楼舞曾多次登台亮相，屡获佳绩。目前，这一古老的民间舞蹈正面临严重的生存危机，亟待保护传承。

蜈蚣舞是流传于广东省汕头市澄海区的一种民间舞蹈，起源于清代同治至光绪年间，由西门乡人陈成锦与其好友石文勇首创。这种舞蹈能惟妙惟肖地模仿蜈蚣的动态和习性，一经问世，便为当地民众所喜闻乐见，迅速流行开来，并一直传沿不绝。（分段）蜈蚣舞是一种大型的广场性动物舞蹈，所用道具蜈蚣由头、身、尾三部分组成，全长22米。蜈蚣身躯为扁圆形，用28节硬、软布框衔接而成，宽80厘米，高60厘米，屈伸自如。表演时，一人擎彩珠在前带引，15人执蜈蚣跟随其后，舞彩珠者藏身蜈蚣腹下，弯腰屈腿，运用“双下堂”、“丁字马”、“弓步”、“观音坐莲”等动作操纵整条蜈蚣蜿蜒穿梭，矫健起舞，变化出“2”、“3”、“6”、“7”、“8”、“水波纹”、“盘梅花点”等造型图案。夜间表演时，偌大的蜈蚣俯仰穿梭，两眼绿光闪耀，躯体通明透亮，剪刀形的红尾巴高高举起，自由摇摆，在伴奏鼓乐和助威焰火的衬托下，更见宏伟壮观，呈现出一种磅礴的气势。（分段）蜈蚣舞是潮汕传统文化的重要组成部分，它融音乐、舞蹈、武术于一体，具有很强的观赏性，同时还能为民俗学和潮汕地方文化的研究提供重要的参考材料。目前，这一优秀的民间艺术传承乏人，急需保护。

翻山铰子是一种挥舞和击打铜质小镲“铰子”的男性舞蹈，主要流传于四川省平昌县一带。铰子原是俗称“端公”的平昌巫师使用的法器，当地居民遇到灾病，便会延请巫师击打铰子，以或风趣或优美的各种动作娱悦鬼神，使之不再为害。明末清初，翻山铰子在平昌十分盛行。至清代末年，翻山铰子在婚嫁、寿诞等各种喜事场合得到广泛应用，逐步形成现在的舞蹈样式。（分段）根据铰绳长短的不同，翻山铰子可分为“长绳铰”和“短绳铰”两种类型。其打法包括四十多个动作，基本不超出打、擦、翻、转四种方式。大多数动作被冠以形象化的名称，如“白间亮翅”、“风吹杨柳”、“团鱼晒壳”、“青蛙晒肚”、“朴地蓬花”、“跑马射箭”，等等。（分段）表演时，铰子手（表演者）应和着节拍挥动双铰，使之相互碰击，发出声响，并不时放长或收短铰上所系的绳子，忽而将铰子甩过头顶，忽而又使之绕过腰腿翻旋飞转，以便在各个不同部位击打铰子，展现出种种优美的舞姿和造型。整个表演动作舒展灵活，风格刚健粗犷，气氛欢快，热闹异常。（分段）翻山铰子是汉民族舞蹈中十分独特的表演形式，在一定程度上反映了巴人的社会生活状况和文化习俗，是巴文化和中国舞蹈史研究的重要参考材料。目前，翻山铰子生存境况不佳，传承乏人，对它进行抢救保护已成为一项迫在眉睫的任务。

靖边跑驴是陕西靖边社火中的一种歌舞形式，在民间有“骑毛驴”、“耍驴儿”、“拉犟驴”、“赶毛驴”等俗称，主要流传于靖边的宁条梁镇、东坑镇、镇靖乡等乡镇。据光绪《靖边县志》记载，跑驴在清代的靖边已相当盛行。（分段）跑驴表演技巧丰富，风格独特，充满生活情趣。它通常用钢筋、铁丝焊接“驴”框架，加上可以转动的“轴承”，下有支架和4个小轮子，用电灯泡做眼睛，以兔皮、驴皮、驴耳、驴尾等不用加工的原料进行装饰，使“驴”成为“活道具”，不仅可以动耳、摇尾、眨眼、张嘴等动作，还可完成“旋转360度倒骑”、“落鞍下驴”、“双人同骑驴”等高难动作，一般尾随在秧歌队后进行即兴表演，主要特点是将驴拟人化，表演时传神、传情、诙谐、幽默，充分展现出民俗艺术的魅力和价值。（分段）靖边跑驴具有浓郁质朴的乡土风情和生活气息，体现了当地独特的地理环境和悠久的历史，具有社会学、民俗学的研究价值，是陕北地区的代表性艺术表现形式。曾多次参加各种演出活动，在国内外产生了较大影响。目前，这一独特的民间舞蹈已处于濒危状态，急需保护传承。（分段）

查玛原是藏传佛教为了弘扬佛法、传播教义、坚定信念、阻止邪恶诱惑而举行的一种原始宗教仪式，后逐渐演变成一种包含舞蹈、音乐、诗歌、美术、油塑、木偶等的综合性宗教艺术。它随着宗喀巴所创建的黄教传入内蒙古，在内蒙古流传至今已有四百多年的历史。（分段）查玛有跳、唱、念、打等动作。先由徒弟喇嘛根据佛经的道理创作，经活佛、高僧们审定后，才能公开跳。“查玛本”是查玛的首舞。查玛穿金戴盔，手执多种兵器，以“九九八十一”的作战动作来表现查玛的武功，带有浓厚的战斗气息和英雄气势。然后跳兽禽舞、凤舞等拟兽禽类动作和生活情态的舞蹈段落，最后再跳带有祭祀送鬼仪式的一种综合性舞，以脚踢、踏、腾、跳、跺等动作，舞出各种清脆、复杂的节奏。（分段）内蒙古自治区境内绝大多数的寺庙每年都会由喇嘛跳一次查玛，其表现形式包括“经堂查玛”、“米拉查玛”和“广场查玛”三种，广场查玛舞蹈性强，程式固定，动作规范，参与人数众多，因而流传较为普遍。查玛一般由13—15个舞蹈段落构成，在内蒙古地区，以广宗寺、乌审召、镶黄旗的查玛最具代表性。其中广宗寺查玛系由阿拉善广宗寺第一代活佛罗桑图登加措所编创，主要流传于阿拉善地区的各大小寺庙，表演目的在于祛灾除祸，保佑生灵平安，祈祷世间安康吉祥。（分段）广宗寺查玛共有14个舞段，跳完需60分钟，整场舞蹈以圆圈为线完成。它大致分为赞颂舞、欢乐舞、鸟兽舞三种舞形，其中的36个查玛神由36人扮演。舞蹈者有严格的出场顺序及各自固定的位置和动作，不得违反。查玛乐队由15人组成，其中迎神乐演奏5人，定位伴奏10人。演奏中方法灵活，变化明显。乐队所用主要乐器包括法鼓2面，苍（钹）2副，法号2只，甘登2只，毕西古尔4只。（分段）广宗寺查玛具有浓厚的原始宗教色彩，对蒙古族舞蹈、音乐的发展产生了重大的影响，具有宗教学、民俗学、艺术学等多方面的研究价值。从1778年到1960年的两百多年间，广宗寺查玛在阿拉善各大寺庙从未间断，造就了一批查玛大师。目前，掌握查玛的大师已所剩无几，这项综合性的民间原始宗教艺术濒临失传，亟原始待抢救。（分段）

鹤舞是发源于朝鲜的一种民族舞蹈，传入中国已有百年。它最早是大型宫廷歌舞五方处容舞中的一种穿插表演形式。李氏王朝时期，鹤舞在表演上出现了新的变化，两只鹤围绕两朵莲花翩翩起舞，形成独立的“鹤立莲花台舞”。传入中国后，经民间艺人重新加工整理，演出形式更为完善，深受广大群众的喜爱，新中国建立初期在延边地区各县市得到普及。目前，鹤舞在吉林省延边朝鲜族自治州西南部的安图县流传十分广泛。（分段）朝鲜族鹤舞风格朴素、柔和、舒展，动律和动作以模拟鹤的形态为明显特征。表演时，由两名舞者装扮成鹤，且模拟鹤的悠闲姿态和搭颈、啄鱼、摆臂等动作，围绕两朵莲花盘旋舞蹈。（分段）鹤舞是朝鲜族民间舞蹈中唯一的鸟类假面舞，它反映了朝鲜族人民对仙鹤的崇信和对善与美的热烈追求。鹤舞是文化传承，传播和再创造的生动见证。目前，这种民族舞蹈已处于濒危境地，传承乏人，急需抢救保护。（分段）

三灶鹤舞是广东省珠海市三灶镇独有的一种仅在春节期间表演的传统舞蹈。民间素有白鹤象征长寿的说法。鹤舞也是三灶村民给60岁以上老人拜寿，为30岁以上村民祈福的一种礼仪习俗。据传，该舞已有七百多年的历史。（分段）鹤舞的白鹤造型生动逼真、舞姿优美，形象地将仙鹤临门、觅食、洗嘴、梳毛、休息、嬉戏、归巢等生活状态演绎得淋漓尽致、栩栩如生。表演时，以锣鼓伴奏，间唱吉祥的“鹤歌”，场面显得欢快、热烈、祥和。（分段）在三灶镇，表演鹤舞有约定俗成的礼仪：包括开光（祭拜仪式，给“鹤”点睛）、拜老（逐户拜寿、祈福）、羽化（过去是正月十五傍晚将鹤衣至村口处烧掉，近年为了不误农时，改为正月初七）三个固定的程式，有着丰富的文化内涵和崇高的道德境界。（分段）目前，鹤舞老艺人年事已高，年轻一代对学习这一传统舞蹈缺乏积极性，三灶鹤舞的传承已近濒危。

朝鲜族长鼓舞是朝鲜族最具代表性的舞蹈之一，主要流传在吉林省延边朝鲜族自治州及其他朝鲜族聚居区。它脱胎于朝鲜族传统的农乐舞，至今已有上千年的历史。长鼓源于印度的细腰鼓，细腰鼓通过丝绸之路传入中原，再辗转传入朝鲜，成为朝鲜族主要的打击乐器。朝鲜族长鼓为两面鼓，两面音高不尽相同。明清时期，部分朝鲜族人从朝鲜半岛迁到中国，长鼓舞也随之传入，经过长期发展，逐渐形成了具有中国特色的朝鲜族长鼓舞。（分段）朝鲜族长鼓舞既可集体表演，也可单独表演。女性长鼓舞风格优雅，男性长鼓舞活泼潇洒。表演时以扛手、伸肩、鹊雀步等动作为主，舞者肩挎长鼓，右手持鼓鞭，边跳边敲。长鼓不仅是舞蹈的道具，也是伴奏乐器。整个舞蹈集演奏、演唱、舞蹈于一体，实现了人、鼓、乐的高度协调。（分段）朝鲜族长鼓舞具有鲜明的朝鲜族文化特色，在朝鲜族舞蹈史上占有十分重要的地位。它的传入丰富了中国民族民间舞蹈的艺术形式，也为文化交流留下了一段佳话。新中国成立后，经过朝鲜族舞蹈家的精心改编，在长鼓舞中注入了新的时代气息，使这一优秀的民间艺术更趋完善。目前，随着现代化的加速，朝鲜族长鼓舞陷入了生存困境，后继乏人，民间一些高难度的击鼓技巧已经失传，亟待保护抢救。（分段）

瑶族长鼓舞是中国瑶族的一种民间舞蹈，流行于广东、广西、湖南等省的瑶族聚居地区，多在瑶族传统节日及庆祝丰收、乔迁或婚礼喜庆的日子表演。瑶族长鼓舞历史悠久，它脱胎于起源很早的祭盘王仪典及一些巫术活动中的舞蹈，现已发展成为群众性的文娱活动。（分段）长鼓在瑶语中称为“公”，瑶族长鼓以两鼓对接，中腰较细，可以握持，两端各以羊皮面覆蒙鼓面。瑶族长鼓舞有多种表演套路，或专门表现造屋动作，或在舞蹈中融入动植物有趣的形态，舞蹈动作矫健粗犷、生动活泼、神奇怪异、充满想象力。按表演形式分，瑶族长鼓舞包括“盘古长鼓舞”、“锣笙长鼓舞”、“桌台长鼓舞”、“芦笙长鼓舞”、“羊角短鼓舞”等多种类型。按表演人数分，它又包括单人舞、双人舞、群舞等类型。表演中，鼓的打法有“武打”、“文打”之分，也有“高桩”、“矮桩”之分。（分段）江华瑶族长鼓舞在瑶族地区是观众最多的一种文化娱乐形式，它以“曲”的身姿和“拧”的换位展示了动人的曲线美，反映出瑶族人民的生活习俗和精神风貌，有着广泛的社会影响。连南瑶族长鼓舞属广场性的喜庆舞蹈，它是隋唐时期排瑶祖先迁徙到连南时带入的，其后随着耍歌堂的兴盛而流行起来。这种长鼓舞有单人舞、双人舞、群舞之分，逢到春节、三月三、六月六、十月十六等传统节日和耍歌堂的日子，排瑶民众都会聚集到村前旷地或收割后的田野中，吹着牛角、敲动铜锣、跳起长鼓舞，以欢庆节日。富川瑶族长鼓舞场面壮观，竹笛吹奏出优美的旋律，吹芦笙者边吹边跳，打大长鼓、小长鼓和小锣者按照音乐节奏击拍，同时喊号子增加气氛，笛、芦演奏与号子声形成多部和声，高亢激昂、振奋人心，将活动推向高潮。（分段）瑶族长鼓舞的舞蹈语汇十分丰富，从各个方面反映了排瑶的生产生活习俗和原始宗教信仰。它将瑶族的历史、艺术、文学、宗教等有机聚合在一起，形成平地瑶独具的长鼓舞文化，具有历史文化、民族学等多方面的研究价值。随着时代的发展，制鼓人越来越少，表演艺人日益递减，舞蹈面临衰落危机，急需抢救保护。（分段）

小长鼓舞是瑶族支系“过山瑶”的民间传统舞蹈，流传于广东省连山壮族瑶族自治县瑶族聚居地。舞者在唢呐伴奏下，手握长鼓边敲边舞，因其鼓形较小，为区别于瑶族另一支系排瑶的“长鼓舞”，而称“小长鼓舞”。（分段）小长鼓舞有“七十二套路”之称，主要有“盖新房舞”和“造鼓舞”。（分段）盖新房舞以“莲花盖顶”、“漂洋过海”、“金鸡展翅”等动作表现“寻屋地”、“挖屋地”、“砍木”、“上梁”等盖新房的全过程。（分段）造鼓舞的基本动作有12个：寻鼓木、砍鼓木、量鼓木、架马、锯鼓木、刨鼓木、挖鼓心（又称“钻天钻地”）、斗鼓木、修鼓木、听鼓、封鼓、谢礼等，表现了祖先“造鼓”的全过程。（分段）长鼓是瑶族文化的重要标志。小长鼓舞是过山瑶最具代表性的传统舞蹈，它是瑶族举行“还盘王愿”祭祀祖先盘王的重要内容，千百年来世代相传，长盛不衰。

黄泥鼓舞主要分布在广西金秀瑶族自治县的六巷乡、罗香乡的“坳瑶”聚居地区，是很有地域特色的瑶族长鼓舞。（分段）跳黄泥鼓舞是坳瑶祭祀盘王活动中一项重要的内容。祭祀活动多在秋收后进行，一般是一个村寨或几个村寨联合举行，也有一家一户举行的。（分段）黄泥鼓分公鼓、母鼓两种；公鼓腰部细长，母鼓腰部粗短。打黄泥鼓时要用黄泥浆涂在鼓皮上调音，黄泥鼓也因此而得名。（分段）跳黄泥鼓舞的都是男子，分别持公鼓、母鼓表演。过去是一只母鼓配两只公鼓，后来演变为一只母鼓配多只公鼓。（分段）跳黄泥鼓舞时，以母鼓为轴心，公鼓围着母鼓绕圈。舞蹈中，母鼓的鼓点最重要，它掌握着整个舞蹈的节奏。公鼓是应和母鼓点而敲打的。因此，跳母鼓者通常是寨子里的老艺人。（分段）在跳黄泥鼓舞的过程中，还加入唱盘王歌的内容，由一歌师带领身着节日盛装的少女，在吹奏木叶的几个妇女的陪伴下，边唱边绕着舞队缓步而行。歌曲内容为反映祖先来历和劳动生活的情景。（分段）黄泥鼓舞如今已逐渐向文艺表演形式发展。

象脚鼓舞是傣族流行最广泛、表演水平最高、最具代表性的一种传统民族舞蹈。它有独舞、对舞、群舞等多种表演形式，可在多种场合表演或自娱。表演目的在于祭祀神灵，驱灾避邪，庆贺丰年。象脚鼓舞不仅流传于国内的傣族、德昂族、景颇族、阿昌族等少数民族，而且还传播到东南亚许多国家。（分段）关于象脚鼓起源的民间传说很多，如夫妻模仿芒果落水声音制成的；人们杀死制造洪水的恶龙，用龙皮欢庆胜利而制成的等。但最早的记载见于明代《百夷传》：“大小长皮鼓以手拊之”。（分段）象脚鼓是傣族标志性的打击乐器。傣族象脚鼓舞的表演可分两种类型，一是击鼓而舞，傣语称为“协光”，其中包含有单人舞、双人舞、对舞、群舞等形式；二是跟鼓而舞，傣语称为“嘎光”，“嘎光”中的“三道弯”源于早期人类采摘树上果实的动作，后成为傣族及南亚、东南亚许多民族特有的舞蹈造型。象脚鼓舞表演中舞者的手臂要做出后轮翻腕、向前掏转的动作，这是傣族先民从背箩里取种、撒种的形象反映，表明当时傣族社会已进入农耕时代。傣族象脚鼓舞表演时，舞者以左肩背鼓、鼓面对前、鼓尾向下，以右手击鼓为主，左手配合，一般用拳、掌、指敲打鼓面，有时也用肘、膝、脚跟、脚趾等敲打，手敲鼓，膝即弯曲，抬手肘即站立。步伐有前点半步蹲、后点半步蹲、踏步全蹲、八字步半蹲，还有悠腿、抬腿、踢脚、吸腿跳等动作。根据鼓的长、中、小形状有三种跳法：长象脚鼓舞、中象脚鼓舞、小象脚鼓舞。（分段）傣族象脚鼓舞是可以自娱也可表演的男子舞蹈，具有独特的艺术风格。由于鼓身长对人体运动的限制，因而舞蹈动作多以下半身为主，如提蹲走步、撩腿部、大八字步等，有时还配以身体的轻微闪动动作。傣族象脚鼓舞是傣族人抒发欢乐情绪的手段，因而成为群众喜闻乐见的充满阳刚之气的舞蹈。（分段）傣族象脚鼓舞具有怡情悦性、强健身心、以舞会友的功能，舞蹈中的许多信息可以帮助人们认识傣族历史文化的变迁，具有很高的学术研究价值。目前，在外来文化强行介入的情势下，傣族等少数民族的传统文化受到巨大冲击，掌握象脚鼓舞表演技艺的民间艺人寥寥无几，一些高难度的击鼓技巧也已失传，亟待有关方面加强保护措施，及时抢救。（分段）

羌族羊皮鼓舞羌语称为“莫恩纳莎”或“布滋拉”，主要流行于四川省阿坝藏族羌族自治州汶川县的龙溪、雁门、绵篪等地，而以龙溪乡阿尔村的巴夺寨最为典型。据文献记载，羊皮鼓舞原是羌族“释比”做法事时跳的一种宗教舞蹈，后逐渐演变为民间舞蹈。（分段）羊皮鼓舞是羌族社会实践、仪式、节庆活动中不可缺少的部分，神秘而带有浓厚的原始宗教祭祀色彩。其动作既刚劲有力，又卑微谦逊，体现出舞者对天地万物的敬畏之心。（分段）释比也称为“许”，尊称“阿爸许”，是羌族最高文化的传承人。他们既是羌族历史文化的传播者，在文化传衍活动中起着至关重要的作用，又是羌民族的歌唱家和舞蹈家。每逢春耕之际的“祭山”和农历十月初一的“羌年”活动，羌族羊皮鼓舞队便会在领舞的释比引带下击鼓而舞，以祀万物。尤为奇特的是，羊皮鼓舞中的蹉跳步、踮跳步和商羊腿跳转步同晋代葛洪《抱朴子》中记述的“禹步”极为相似。（分段）以“天人合一”为核心理念的羊皮鼓舞有利于促进人与自然和谐相处，至今仍在羌族社会生活中起着教化民众的作用。目前，因受到现代文化的冲击，古老的羊皮鼓舞正面临逐渐消逝的危险，急需保护。（分段）

打猴鼓舞是毛南族独有的一种民间舞蹈，流传在贵州省平塘县的毛南族聚居区。打猴鼓舞一直在不足十万人口的毛南族中发展传承，至今已有六百多年的历史。该舞蹈分为“猴王出世”、“猴子敲桩”和“猴子引路”三部分。一人击铜鼓，一人击皮鼓，多人表演，动作滑稽、诙谐，全模仿猴子，内容独特，被誉为舞蹈中的“活化石”。（分段）打猴鼓舞的表演有男子独舞、双人舞和多人舞三种形式，整个舞蹈显现出狂、野、粗、灵的风格特点。打猴鼓舞分“猴王出世”、“猴子敲桩”、“猴火引路”三段：第一段“猴王出世”表现毛南族先人自强不息的奋斗精神；第二段“猴子敲桩”表现毛南人顽强生存、团结勇敢的抗争精神；第三段“猴火引路”表现毛南人继承先人遗志、奋勇前进的开拓精神。打猴鼓舞表演时，击打铜鼓、皮鼓以控制节奏，用鼓点的强弱、轻重、快慢引导舞蹈动作的变化，双腿蹲跳的动作贯穿表演始终。（分段）打猴鼓舞是毛南族民风民俗和图腾文化的具体体现，具有民族学、艺术学等方面的研究价值。目前毛南族从事民间法事活动的人都已年过七旬，无法再跳打猴鼓舞，年轻人又不愿学习这种动作难度较大的民间舞蹈。在此情势下，毛南族打猴鼓舞濒临灭绝，急需抢救保护。（分段）

瑶族猴鼓舞瑶语称为“玖格朗”，是白裤瑶先民为纪念祖先和与之紧密相关的“先猴”而自发形成的一种仪式舞蹈，仅在贵州省荔波县境内的白裤瑶居住区流传。（分段）瑶族猴鼓舞以皮鼓和铜鼓为乐器，表演时由皮鼓手担任领舞和指挥。众人围着皮鼓站成一大圈，另一侧悬吊几面乃至十几面铜鼓。每面铜鼓两名乐手，一人击鼓，一人在鼓后手持饭甑般的“共鸣箱”如戽水样一进一出，以使鼓声更加厚重深沉。皮鼓手围着皮鼓一边敲击，一边舞蹈跳跃。众人踩着鼓点纷纷起舞，模仿猴子的姿态和动作，攀爬跳跃，舞姿柔中有刚、轻重分明，显示出亢爽英武的风格。（分段）猴鼓舞是原始社会图腾崇拜的产物，它缩影式地展示了荔波白裤瑶迁徙的历史，揭示了他们为生存而不懈奋斗的坚强意志和不畏强暴的民族精神，为白裤瑶历史的研究提供了具体的例证。随着社会的变迁，瑶族猴鼓舞的生存环境发生了巨大的变化，目前仅有一两位高龄艺人掌握全部的猴鼓舞技艺，这一古老的民族舞蹈后继乏人，正面临消亡的危险，亟待抢救保护。（分段）

拉手舞是高山族的一种自娱性民间舞蹈，广泛流传于台湾岛的中部山区，东部纵谷平原、兰屿岛和西部平原，以及大陆的福建、浙江等沿海地区。其历史悠久，至今已有一千多年的历史。（分段）高山族拉手舞可在喜庆节日或婚庆仪式上表演，也可在平时供娱乐之用。日常跳拉手舞少则三五人，多则数十人，盛大节日时参加者可达数百人之众。跳舞时参加者围成一圈或数圈，多沿着圆圈或面向圆心进退，此外还有单排、双排、螺旋、龙摆尾等队形。舞蹈中通常由一位歌舞能手担任领唱，所唱歌词多是歌颂祖先、赞美英雄、祝贺丰收、鼓励生产、歌唱团结之类的内容。拉手的方式可分为两种，一是与两旁人相拉，通常称为“小拉手”，其中又有手拉手及以小拇指互相勾连等不同方式；二是隔一人相拉，形成互相交叉的连臂拉手，通常称为“大拉手”。“小拉手”时，双臂可前后、上下大幅度甩动，也可屈于身体两旁，“大拉手”则不便甩动手臂。拉手舞的动作主要由上步、撤步、抬腿、踏脚等步法组成，男子还有大幅度向前跳跃、全蹲继而直立等较激烈的动作，节奏与组合的变化使舞步变得十分丰富。（分段）高山族拉手舞在增进海峡两岸文化认同，促进社会和谐与祖国统一等方面具有不可替代的作用。目前，这一优秀民族艺术传承乏人，亟待保护。（分段）

得荣学羌是一种自娱性的民间歌舞表演形式，流传于四川省甘孜藏族自治州西南部得荣县子庚乡、子实、阿村村境内。它主要使用得荣方言表演，以得荣锅庄韵调为基本音乐，以得荣锅庄舞步为基本舞步。得荣学羌源远流长，其起源时间说法不一，有人认为它上千年以前即已出现，跨越了若干人类社会发展阶段，在得荣子庚地区以歌舞形式传承至今。千百年来学羌一直使用得荣方言和韵调传播，没有引起注意，直到近现代外界才知道它的存在。（分段）得荣学羌刚劲有力、古朴大方，脚下踏跺组合是其舞蹈动作的主要特点。学羌表演时，下步有力，踏脚清脆，舞者俯身变化踏点后，这一动作又转而表现出柔韧洒脱的特点。跺脚与踏脚动作相结合，形成学羌舞独特的韵味。（分段）作为一种民俗性舞蹈，得荣学羌与地方民俗活动紧密联系在一起。据传以前举行得荣学羌活动时，还会伴以“跳火堆”的游戏。每逢节日和集会，得荣县村村寨寨的男女老幼都会欢聚一堂，跳起学羌以示和睦吉祥。特别是秋收之夜，人们围着熊熊篝火边跳学羌边放声歌唱，尽情表达出丰收的喜悦。（分段）得荣学羌充满了地方色彩，洋溢着浓郁的民族风情和淳朴的生活气息，是历史文化、民俗学、舞蹈学等方面研究的重要资料。目前，随着现代经济社会的发展，跳学羌的艺人日益减少，面临传承乏人的状况，亟待抢救保护。

甲搓（甲措）是摩梭人在长期生产实践及生活习俗中形成的一种原始民间舞蹈，长期以来一直在泸沽湖及其周围地区广泛流传。它的起源可以追溯到石器时代，与摩梭原始的宗教达巴教及生产、狩猎和战争等密切相关。（分段）甲搓即打跳舞或锅庄舞，“甲”为美好之意，“搓”为舞的意思，就是为美好的时辰而舞。这种舞节奏明快，舞步刚健粗犷。通常由一吹笛子或芦笙的领舞者起头，舞伴们面向火堆，紧挽手臂，五指交叉，随逆时针方向翩翩起舞，舞步随音乐节奏速度快慢而变化。（分段）相传甲搓原有72种曲调和舞蹈，完整流传至今的仅有“搓德”、“了搓优”、“格姆搓”、“阿什撒尔搓”、“卧曹甲莫母”等十多种。甲搓以群体性表演为主，歌、舞、乐紧密结合，舞曲旋律优美，舞步变幻多姿，融观赏性、抒情性、趣味性、参与性为一体，充满浓重的历史感和生活气息。（分段）作为原始歌舞艺术的活化石，甲搓充分展现了摩梭先民的智慧，它是中华民族文化宝库中一朵异彩纷呈、魅力独具的艺术奇葩，具有多方面的研究价值，可以为丰富群众文化生活、增进民族团结、弘扬民族优秀文化、构建和谐社会作出积极的贡献。随着时代的变迁，古老的原始民间舞蹈甲搓已处于濒危状态，传承乏人，亟待抢救保护。（分段）

博巴森根藏语意为“狮踞龙盘的藏人”，它是四川省阿坝藏族羌族自治州理县甘堡村独有的一种舞蹈，以嘉绒藏区的四土锅庄形式表现清代道光年间五屯（今理县所辖杂谷、甘堡、上孟、下孟、九子等地区）的历史文化与生活风俗。（分段）博巴森根是藏族屯兵为纪念抗击英军的战斗和战斗中牺牲的战友而创作的，它通过对屯兵骁勇善战精神的歌颂，表达了藏族人民的爱国情怀。博巴森根活动在每年的端午节举行，届时全村男女老少都要参加。舞蹈分为两部分，整个表演过程约需两小时。第一部分由领舞者手持串铃，带领众舞者边唱边舞，绕圈而行。领舞者领唱一遍，众舞者跟唱一遍，唱完一段后，开始进入“钻”的环节。两位舞者右手高抬，领舞者从中钻过，其他舞者依次跟随，边唱边钻。其后即是“扭”，每一位舞者左手与前面舞者的右手相握并搭靠在前面舞者的右肩上。然后再开始“解”，舞者从“扭”的动作回复至手牵手状态，在此过程中逐步将领舞者围在中央。舞蹈第二部分由德高望重者在圈中央独唱，众舞者原地蹲坐倾听、复唱。演唱完毕，舞者齐声欢呼，抛撒龙达，以祈吉祥如意、幸福安康。（分段）博巴森根沿用了嘉绒藏区古老的四土锅庄（藏舞中以西藏的踢踏、巴塘的弦子、四土的锅庄最为世所称）的表演形式，将之与藏族屯兵纪念仪式融为一体，形成了先舞后叙的嘉绒五屯锅庄，呈现出鲜明的地方特色。（分段）博巴森根曲调简洁明了，采用民族调式中的“商”、“宫”二调式，并在舞蹈中创造了“钻”、“扭”、“解”等形式，独创了由领舞者叙事性演唱、众舞者倾听的表演形式。这些独一无二的浓郁的地方性、时间性等特色的研究价值不言而喻。（分段）近年来，由于传统生产方式变化，主要经济支柱的改变，人民生活习惯的演变等原因，博巴森根的传承出现了严重的危机，急需抢救保护。（分段）

彝族铃铛舞，彝语称为“恳合呗”，是彝族人民祭奠亡灵的一种传统民间舞蹈，主要流传于贵州省西北部的赫章县珠市乡，财神镇、雉街乡、河镇乡、双坪乡、安乐乡等乡镇也有分布。其历史可以追溯到公元前8世纪彝族先民笃尔帝分封六侯的时代。那时，各个诸侯氏族部落全民皆兵，组建战马队伍，国王、首领举行祭祀追悼先王时，部下都要组织120人的兵马队伍和数十人的歌舞队，在祭祀歌舞场上展示骑士风采。舞动中要摇响手中的马铃控制节奏，“铃铛舞”由此得名。（分段）铃铛舞表现形式雄浑悲壮、豪放粗犷，两队舞者作跃马扬鞭状，相向而来，纵横有序，变幻无常。舞者先歌后舞，歌舞相同，舞所表现的内容为彝族人民传统的生产生活场景，内容朴实、健康。舞蹈以鼓、铜铃铛为节拍，铃声有时如急雨，有时如私语。舞蹈中有很多高难动作，翩若惊鸿，舞如蛟龙，把战场上勇猛威武的彝山汉子的血性气概表现得淋漓尽致。（分段）跳铃铛舞时，舞者右手执马铃铛，左手执彩带，欣然起舞。过去的“恳合呗”只允许男性青年跳，参演人数一般为4人或6人。新中国成立后，经过改编，铃铛舞表演形式更加多样化，舞台布局和队形穿插上出现了较大调整，内容也有所改变，主要表现彝族先民在与自然抗争中顽强生存，一代代男耕女织、生息繁衍的民族发展史。由此开始，女子也得以参与其中。（分段）彝族铃铛舞保留着原始的风貌，是彝族保存最完整、艺术价值最高、流传最广的民间舞蹈形式，它生动反映了彝族人民的民族性格和审美情趣，在整个黔西北地区有着巨大的影响力。此外，彝族铃铛舞还是了解彝族丧葬习俗及彝族先民信仰、礼仪、习俗等的活素材和弘扬民族民间文化的范本，具有多方面的研究价值。（分段）目前，由于文化生态环境的改变，艺人队伍日益老化，大环境的变迁、人才的匮乏让“铃铛舞”面临失传危机，急需抢救保护。（分段）

彝族打歌也称“踏歌”，是云南省巍山县分布最广、影响最大也最为普及的一种自娱性民族民间舞蹈。据清代嘉庆《景东直隶厅志》记载，“打歌”当时已广为流传，除个别有严格的时间、地点规定外，每逢春节、小年（农历正月十五）、火把节或婚嫁、聚会，人们都会彻夜踏跳。（分段）彝族打歌多在晚上进行，开始时先在舞场中央点燃篝火，人们以火为圆心，自然围成一圈或数圈，踏地为节，舞蹈歌唱。如是在白天打歌，则无需点火。芦笙和笛子是打歌不可缺少的乐器，活动进行时，圈内一人或数人吹芦笙，称为“歌头”；另有一人吹笛子，一至二人舞刀弄棍。除芦笙和笛子以外，有的地方还以三弦和月琴作为陪衬乐器。在巍山地区，西山一带的打歌多为男半圈女半圈，如此一圈一圈层层围拢，展开活动；东山一带则多为男一对女一对，如此数十对逆时针舞动，边唱边跳，逐渐形成圆圈，尽情展现优美的舞姿和嘹亮的歌喉。舞蹈动作以腰、腿为律动，队形变化不多，人数只能成双，手扣手，肩搭肩。（分段）打歌调曲调众多，主要有喜事打歌调、节日打歌调、忧事打歌调、善事庙会打歌调、平常打歌调等。曲调旋律优美，风格独特，曲调进行平稳，音程跳动起伏不大，多为上下句或四句乐段结构。一首曲调可根据舞者情绪的变化和需要，可快可慢，反复加花使用，并能加进自我风格。其歌词形式可分为四句式、六句式、八句式、十句式、十二句式、奇数式等多种，句式则包括五言、六言、七言和长短句等形式。（分段）打歌在巍山地区的社会生活中占有重要地位，是当地彝族传统节日及婚丧嫁娶、飘梁竖柱等重大活动中不可缺少的内容。歌舞乐三者合一的打歌中积淀了彝族古老的历史文化内涵，具有社会学、民俗学等多方面的研究价值。在现代文化的冲击下，打歌这一古老的民间文化活动正面临消亡的危险，亟待保护。（分段）

彝族跳菜又名“抬菜舞”，彝语称为“吾切巴”，是云南省南涧彝族自治县境内流传的一种礼节性风俗舞蹈。它起源于古老的祭祀，长期以来一直在南涧彝族地区传沿不绝。彝族民间办宴席上菜时，为敬重宾客、增加喜庆气氛，往往要跳起这种舞蹈。在《奉圣乐》伴奏下，舞者捧盘或托盘起舞，舞姿多以旋转为主，舞袖旋转，姿态繁多，时而刚劲，时而蹁跹。（分段）彝族跳菜常见的有“席间跳菜”和“表演跳菜”两大类，“表演跳菜”以“席间跳菜”为基础，而以南涧境内流传的多种打歌步伐为主要舞步。“席间跳菜”按抬菜方式的不同可分为“头功跳菜”、“口功跳菜”和“手功跳菜”三种既相对独立又有整体表现性的形式。“表演跳菜”按表演风格的不同可分为“无量山系黑彝跳菜”、“哀牢山系黑彝跳菜”和“无量乡红星村白彝跳菜”三种；按表演场地的不同又可分为“舞台跳菜”和“广场跳菜”两种形式。“舞台跳菜”是在舞台上表演的跳菜，演员通常在二十人左右，舞蹈动作粗犷豪放、刚健有力，声音高亢嘹亮；“广场跳菜”演出场地宽广，演员少则数十人，多则数百人，呈现出一种气势恢宏、整齐和谐的艺术效果。（分段）彝族跳菜反映了彝族人民对丰收的喜悦和对美好生活的憧憬，展现出他们善良淳朴、热情好客的特点，具有原始宗教及民俗文化等方面的研究价值。目前，跳菜这一古老的民间文化活动后继乏人，已处于濒危状态，亟待保护传承。

彝族老虎笙是一种同时具备祭祀性和自娱性的舞蹈，主要流传于云南省楚雄彝族自治州双柏县。（分段）老虎笙舞姿以奔放雄浑著称，展现了山地民族的刚强性格，表达了彝族人民对虎的崇拜。其主要动作是模拟老虎的各种动态，生猛有力，体现了彝族人民图腾崇拜的习俗，古朴传统。（分段）彝族先民认为虎尸分解创造了万物，他们崇虎、敬虎，以虎为祖先，自称“倮倮”，即“虎族”。双柏县法镇的小麦地冲是老虎笙的发源地，居住于此的彝族每年正月初八到正月十五有历时八天的“虎节”，其间会举行“祭虎”、“接虎”、“跳虎”、“送虎”等活动。跳虎者以黑毡捆扎成虎皮的样子，在身体裸露部位用颜料画上虎的花纹，整个人装扮成老虎的模样。跳老虎笙一般需16人，装扮成八头虎、两只猫、两位山神、一个道人，此外还有两个击鼓者和一个敲锣者。舞者排列成一行纵队，按逆时针方向行进。老虎笙的舞蹈动作十分丰富，其中既有老虎亲嘴、老虎搭桥、老虎擦屁股等模仿老虎习性的动作，也有送肥、犁田、耕地、撒秧、栽种、拔秧、收割等模拟农事活动的动作。（分段）作为彝族虎图腾崇拜的活史料，老虎笙生动体现了彝族先民的崇虎观及人与自然和谐相处的发展观，它承载着许多彝族的历史文化信息和原始记忆，在长期发展中逐渐成为彝族传统文化传承的平台，具有很高的人类学、民族学、民俗学研究价值。（分段）目前，古朴、神奇的老虎笙受到传统生活方式变迁及民俗活动商业化趋势的影响，原始面貌发生改变，传承面临严重危机，急需抢救保护。（分段）

彝族左脚舞，彝语称为“咕遮”，古名“堕左脚”，是彝族一种代表性的传统舞蹈。它是在彝族长期的刀耕火种生活中逐渐形成的，歌、舞、乐合一，以娱人、交往、健身为目的。彝族左脚舞主要流传于云南省楚雄彝族自治州牟定县，对牟定县彝族人民乃至全县的政治、经济、文化都产生着重要的影响。（分段）彝族左脚舞表演时，唱腔多样，舞姿起时先起左脚，垫三脚踢一脚，基本步法有直脚、甩脚、垫脚等，特殊动作为串花、翻身等。小伙子们弹起龙头四弦，拉起小二胡，姑娘们唱左脚调，共跳左脚舞，少则十余人，多则成百上千人，气势恢宏。舞蹈随意性较强，不限人数，不分男女老幼，不限时间、地点，内容涉及彝族文化、生产、生活方方面面，节奏明快、通俗易懂、表现力丰富。（分段）彝族左脚舞记录着彝族人民对天、地、日、月、火、虎、自然等的原始崇拜，反映了彝族人民在漫长的历史发展过程中团结奋进、勇于创造的民族精神。它深深地扎根于彝族人民的生产生活之中，是牟定彝人及全县各族人民的精神食粮，其独特的乐器制作技艺和服饰特色充分体现了彝族人民高超的工艺水平和创造才能。彝族左脚舞中包含了彝族民风民俗、传统工艺、民族服饰等诸多文化内容，具有人类学、民族学、民俗学等多方面的研究价值。（分段）长期以来，彝族左脚舞一直没有得到有组织、有计划的保护，在节庆活动城镇化、民俗活动商业化等现代社会发展趋势的影响下，其文化传统和习俗日渐淡化，具有歌、舞、乐综合素质的传承人越来越少。在此情势下，彝族左脚舞的生存面临重重危机，亟待抢救保护。（分段）

乐作舞是哈尼族和彝族共有的一种歌、舞、乐一体的古老民间舞蹈，流传于云南省红河哈尼族彝族自治州南岸红河县的哈尼族、彝族村寨。跳乐作舞，彝族民间称为“载比”；哈尼族民间称为“哈塞塞”，又名“龙纵撮”。（分段）“乐作”的称谓至少已有一百多年的历史。根据哈尼语音译，“乐”是大家之意，“作”是玩跳之意。“乐作”就是大家来跳乐。据说在彝族中“乐作”这一名称是石屏、建水人称红河南岸彝族舞蹈的别称。经过近百年的演变，“乐作”在哈尼族、彝族群众中已成为约定俗成的舞蹈名称。新中国成立以后又经文艺工作者学习交流，把江外“乐作”的名称传播到全省乃至全国的文艺界，成为大家对红河南岸哈尼族摆放跳乐的统称。（分段）跳乐作舞不受时间、地点、人数和形式的限制，却有一定的程序。舞前先是有乐队伴奏的抒情性歌唱，乐队人员不参加舞蹈，但往往会随着伴奏的节拍摇晃身体，并以高昂的帮腔助兴。然后人们多呈双数围成圆圈起舞，边跳边唱，忽动忽停，间或拍手，有时交错对穿，有时翻身自转，但总体上始终保持圆圈的外观。舞者姿态优美，动作柔和而轻盈，舞动的手臂如同蜻蜓振翅，膝盖富有弹性地屈伸运动，舞步的套路丰富而完整，显示出鲜明的民族风格和浓郁的地方特色。（分段）乐作舞是哈尼族和彝族人民的精神纽带，它在边疆各民族男女青年的社交活动中发挥着媒介作用，为增进边疆各民族的友谊和团结作出了巨大贡献。目前，由于保护措施不够健全，加上外来文化的影响，乐作舞已面临生存危机，亟待保护传承。（分段）

彝族三弦舞是彝族人民代代相传的一种民间舞蹈，在休闲或欢乐时，彝族人往往都会跳起它。不同地区和不同的彝族支系对三弦舞各有不同称谓，流传于阿细彝区的三弦舞称“阿细跳月”，流传于撒尼彝区的三弦舞称“撒尼大三弦”。三弦舞是一种群体性的舞蹈，男女都可参加，但跳舞时只有男子使用三弦，女子只是踏着节奏伴舞。彝族三弦舞分为大三弦舞和小三弦舞两种，年轻人跳舞时用的是大三弦，所以叫“大三弦舞”；中老年人跳舞时用的三弦较小，因而称“小三弦舞”。大三弦舞源远流长，近几十年在大型庆典活动和影视节目中经常可以见到它的身影，因而在国内具有较高的知名度。相比较而言，小三弦舞的音乐、舞蹈节奏缓慢，故又称为“慢三步”。长期以来，营造欢乐祥和气氛的彝族三弦舞一直在增强群体意识，促进民族团结方面发挥着积极的作用，它被有关学者誉为远古舞蹈的“活化石”，为舞蹈起源与发展的研究提供了大量具有较高认识价值的宝贵材料。（分段）阿细跳月在阿细语中称为“嘎斯比”，意为“欢乐跳”。它是彝族阿细人最具代表性的民族民间舞蹈，源于阿细人古朴的“阿细跳乐”，因多在月光下的篝火旁起舞，故名“阿细跳月”。阿细跳月发源于云南省红河哈尼族彝族自治州弥勒县西山一带，在弥勒县彝族阿细人聚居的村寨及泸西、陆良等地广泛流传。（分段）阿细跳月的起源有多种传说。远古时代，有个叫“木邓”的人钻杉木取火，为人们找到了保留火种的方法。人们欣喜若狂，拾柴架火，围着篝火跳舞欢庆，这就是阿细跳月的起源。人称之为“木邓比”，意为“跳篝火”。至于阿细人为何在“三步弦”中始终要保持跳跃的舞姿，还有着一段传说：很久以前，阿细地区的人们一直过着刀耕火种的奴隶生活。每到播种季节，为了抢时间，人们等不到烧荒火星的熄灭，就赤着脚在滚烫的田野上开始劳作。为使双脚少受田野上余火的灼烧，便一边跳跃一边劳作。后来，人们在这种不停跳跃动态的基础上，又增加了蹬脚和上肢的左右甩摆、击掌而逐渐形成了“阿细跳月”。新中国成立后，阿细人民成了国家和民族的主人，“跳乐”也逐渐摆脱了种种禁忌，变为逢年过节或节日喜庆不可缺少的群众民间文娱活动。（分段）阿细跳月参加者少则十几人，多则上千人，多在祭祀、节日、盛典时表演，具有很强的自发性、自娱性和群众性。它集歌、舞、乐于一体，有规范的舞步和套路，其舞蹈可分为老人舞和青年舞，舞步包括踹脚跳、鹤步单腿跳、弹跳步、跑步跳、转身跳、拍掌跳等形式，音乐为宫调式大三度五拍节，起舞时以大三弦、大中小竹笛、小三弦、三胡、月琴、唢呐、哨子等阿细民间自制乐器伴奏。阿细跳月节奏热烈欢快，动作豪放粗犷，舞姿矫健飘逸，韵律强劲，气势恢宏，撼人心魄，具有强烈的感召力。（分段）阿细跳月带有鲜明的民族和地域特征，是彝族山地传统文化的典型代表，在增强民族团结，加强民族文化交流等方面具有重要作用。由于受到外来文化的冲击，彝族三弦舞中许多传统的舞蹈套路面临失传，阿细跳月已濒临生存危境，亟待保护。

彝族三弦舞是彝族人民代代相传的一种民间舞蹈，在休闲或欢乐时，彝族人往往都会跳起它。不同地区和不同的彝族支系对三弦舞各有不同称谓，流传于阿细彝区的三弦舞称“阿细跳月”，流传于撒尼彝区的三弦舞称“撒尼大三弦”。三弦舞是一种群体性的舞蹈，男女都可参加，但跳舞时只有男子使用三弦，女子只是踏着节奏伴舞。彝族三弦舞分为大三弦舞和小三弦舞两种，年轻人跳舞时用的是大三弦，所以叫“大三弦舞”；中老年人跳舞时用的三弦较小，因而称“小三弦舞”。大三弦舞源远流长，近几十年在大型庆典活动和影视节目中经常可以见到它的身影，因而在国内具有较高的知名度。相比较而言，小三弦舞的音乐、舞蹈节奏缓慢，故又称为“慢三步”。长期以来，营造欢乐祥和气氛的彝族三弦舞一直在增强群体意识，促进民族团结方面发挥着积极的作用，它被有关学者誉为远古舞蹈的“活化石”，为舞蹈起源与发展的研究提供了大量具有较高认识价值的宝贵材料。（分段）居住在云南石林、丘北一带的彝族多为撒尼人，相传很久以前，有位如花似玉的撒尼姑娘为避土司逼婚而出逃，与一撒尼小伙中途相遇，彼此情投意合，燃点篝火而围之起舞，以火为证结成夫妻，由此形成撒尼大三弦舞蹈。除此之外还有一种撒尼人为抢种庄稼而在烧荒后的土地上跳动，后来发展成撒尼大三弦的说法。（分段）大三弦是撒尼人娱乐、抒情的主要乐器，其制作十分简便，先以一节香椿树凿成圆空心，在一头蒙上山羊皮，再将一米多长的青松树精加工成三弦杆，配上三根中皮线，即可制成大三弦。（分段）大三弦舞又叫“快三步”，它是撒尼人借鉴阿细跳月发展起来的一种民间集体舞蹈，其舞步以三步一踢脚为基本步伐，舞蹈时即按此步伐变化队形，称为“快三步”。跳快三步时，青年男子手操大三弦，以中笛、小笛和哨子伴奏。笛声一响，男青年边弹边跳，女青年则手牵着手，踏着乐声的节拍呈一字形横排急步向男青年跳过来，双方皆三步一踢脚，拍着巴掌欢快起舞。女青年三步后一般都会转身360度，因运动量较大，每次跳四五分钟即需休息片刻。快三步舞节奏明快，情绪热烈奔放，比较适合青年人，故称“青年舞”，也叫“跳大三弦”。每到夜晚，哨声脆响，金笛齐鸣，紧凑而急迫的弦声粗犷、整齐地响起，青年男女合着“1、3、5”的旋律对面而舞，踏三步起一脚，同时伴之以歌唱和“哦哦”的呼声，与弦声、掌声一起汇成欢快、激昂的声浪。（分段）现时石林一带的撒尼族家家都有大三弦，人人会跳大三弦舞。为了更好地弘扬民族传统文化，延续“草根文脉”，需要进一步制定方略，保护撒尼大三弦舞顺利发展传承。

纳西族热美蹉是纳西族历经数千年传承至今的一种原始集体歌舞，流传于云南省丽江市古城区坝子东北的大东乡，包括玉龙雪山以东、金沙江以西的崇山峻岭和沿江小片河谷地带。“热美蹉”是纳西语的汉字记音，纳西族热美蹉的历史沿革无明确的文字记载，据和世文等人对丽江地区歌舞的对比研究，它与至今保留在金沙江河谷地带宁蒗一侧的“窝热热”十分相似。（分段）纳西族热美蹉将诗、歌、舞浑然融为一体，完整成套，表演时男女混唱，集体舞蹈，不用任何道具，人数也无限制，参加者少则十余人，多则数百人。男女老少手拉手围着火堆按顺时针方向边唱边跳，舞蹈动作古朴自然，唱腔几近呼喊，但每位参与者必须在歌舞中和其他人节拍一致，达到和谐。热美蹉的舞蹈动作毫无装饰，音乐是发自胸喉的天籁之声，所以不可能准确记录以供学习，纳西人须从年幼时开始通过长辈的口传心授和长时期的实践参与习得热美蹉技巧，并在场景激发下即兴发挥。（分段）纳西族热美蹉历史悠久，内涵丰富，对丽江古乐和纳西古典音乐套曲《白沙细乐》都产生过明显的影响，具有民族学、艺术学及历史文化等方面的研究价值。目前，纳西热美蹉的传承正面临巨大困难，亟待抢救保护。（分段）

布朗族蜂桶鼓舞是布朗族跳鼓的总称，它起源于布朗族的创世传说和祭祀活动，在云南省临沧市双江拉祜族佤族布朗族傣族自治县邦丙乡、大文乡等的布朗族村寨中流传。（分段）布朗族蜂桶鼓舞由跳蜂桶鼓（克广）、跳象脚鼓（克广紧）和跳甩手巾（习袜帕洁）三个部分组成，它有5种套路、三步和五步两种基本步伐，其中“三步舞”动作优柔缓慢，“五步舞”动作激越刚健。蜂桶鼓舞既适合广场演出，也适合舞台演出，人数可多可少，参与的布朗族群众往往排成单行或双行，在寨子里的道路或广场上轻松起舞。这些参与者可分为男、女两队，男队身背蜂桶鼓边舞边敲，浪漫潇洒；女队手拿毛巾，随着鼓点的节奏边舞边甩，欢快自如。舞蹈过程中象脚鼓、金芒、锣、镲等打击乐器从旁伴奏，整个舞蹈场面壮观，姿态优美，显现出很强的感染力。（分段）蜂桶鼓舞是布朗族特有的舞种，它以独特的舞蹈语汇反映着布朗人的历史观、道德观、价值观和思维方式，表达了布朗人祈求美好生活的愿望，具有极强的民族凝聚力和艺术感染力，在民族学、民俗学、社会学诸领域有着极高的研究价值。目前，传统的布朗族蜂桶鼓舞正受到时尚文化的冲击，对它进行抢救保护已成为迫在眉睫的任务。（分段）

搓蹉汉语意为“跳舞”，是普米族的一种民间舞蹈，主要流传于怒江傈僳族自治州兰坪县的通甸、河西、啦井、金顶及磴等乡镇普米族聚居的村寨。由于搓蹉以四弦的“比柏”伴奏，以羊皮鼓击节，因此又被称为“四弦舞”、“羊皮舞”。（分段）搓磋源于普米族传说，据说很久以前，一位英俊的普米族小伙子，在星光灿烂的夜晚与仙女相会，第二天清晨仙女飘然而逝，小伙子为了纪念心中的仙女，便创作了一套搓磋舞。搓磋舞有很多形式，比如碗筷舞和撞胯舞。在碗筷的伴奏下，彼此有意的男女会用撞胯的方式来表达对对方的爱意。（分段）普米族搓蹉保留了古代艺术歌、舞、乐三位一体的特点，活动时人们围成一圈或数圈，在四弦和羊皮包所奏音乐的引导下欢快起舞。舞蹈中舞步变化丰富，舞者在舞曲变换的空当放声歌唱，一领众和，张弛结合。普米族搓蹉分为开放式搓蹉和封闭式搓蹉两个类型，其中开放式搓蹉属自娱性舞蹈，它在长期发展过程中不断得到完善，成为普米族民众日常自娱自乐的重要形式，也成为普米族交际、喜庆之类大型活动中不可或缺的主要内容。普米族搓蹉不受时间、地点和人数的限制，参加者可随时介入舞蹈。舞者可以先后起步，也可以部分人舞蹈，部分人边走边唱，唱完后再行起舞。跳舞时，踏跺的力向为纵的关系，跨步的力向为横的关系，退步时前偏，上身和下身方向相反，上前时后仰，上下身方向亦相反。速度一般为中速。速度慢时，舞步轻盈、飘洒，仿佛微风有节奏地牵动着衣裙。速度加快时，舞步粗犷、有力。传袭至今的开放式搓蹉有十二套舞步，其队形包括手牵手的单圆圈、双圆圈和半圆圈几种，一般以逆时针方向跳，也可按顺时针方向跳。围成双圆圈时，同方向和不同方向跳均可。（分段）搓磋舞蹈套名多，队形、舞步变化丰富，有张有弛，不受参与人数的限制，少则几十人参与，多可上万人齐跳，多用于各种自娱、喜庆、健身活动，表达了民族团结和欢乐的情绪，是普米族人民最喜爱的舞蹈，具有一定的艺术性。20世纪80年代起，文艺工作者整理改编的“搓磋”开始在国内外演出，多次获得省、国家级奖励。（分段）目前，传统的普米族搓蹉正受到现代文化的冲击，出现生存危机，急需保护传承。（分段）

拉祜族芦笙舞是拉祜族具有代表性的民间舞蹈，流行于云南省普洱市澜沧拉祜族自治县境内。芦笙舞是由最初的娱神祈福仪式演化而来的，其内容以表现拉祜族原始的宗教礼仪、生产生活，模拟动物，展现人的欢乐情绪等为主。拉祜族崇拜葫芦，把葫芦视作祖先诞生的母体象征。拉祜族人在葫芦上插上五根竹管制成芦笙，每年尝新节和春节跳起芦笙舞，表现对祖先的敬仰和对来年幸福生活的祈盼。芦笙舞经过数百代拉祜族群众和民间艺人的加工锤炼，现已形成一百多个套路。（分段）每逢拉祜族传统节日、原始宗教活动或农闲时节，人们往往会兴致盎然地聚在一起，按一定的程序通宵达旦地开展芦笙舞活动，以庆祝丰收，感谢神灵护佑，祝愿来年平安幸福。在澜沧拉祜族居住区，芦笙舞已成为全民性的社会活动，男子人人会吹芦笙、跳芦笙舞。开展拉祜族芦笙舞活动时，男子吹起葫芦笙，围圈而舞，女子牵手在外围伴舞。整个舞蹈节奏稳定，动作简练，曲调优美，风格深沉坚毅、洒脱机巧，具有古朴的韵味。（分段）澜沧是全国唯一的拉祜族自治县，这里拉祜族人口最为集中，拉祜族传统文化也保留得最为完整。芦笙舞是拉祜族文化的典型代表，也是维系拉祜民族精神的纽带，在拉祜族历史文化的研究中具有极其重要的地位。目前，由于现代文化的冲击，拉祜族芦笙舞的套路逐渐流失，活动内容日益萎缩。在掌握芦笙舞技艺的拉祜族老艺人不断减少的情况下，这一宝贵的民族舞蹈正面临着严重的生存危机，急需对其实施有效的保护。（分段）

宣舞是西藏所特有的一种民间舞蹈，主要流行于札达县境内地处中印边境的峡谷地带。它的起源目前可追溯到古象雄文明时期，到古格王国时期宣舞进一步得到发展，至今已有上千年的历史。古格遗址红庙大殿壁画中清晰地留下了宣舞的踪迹，壁画表现古格王为欢迎阿底峡大师而举行的盛大仪式场面，其中有十名身着艳丽服饰的女子在跳宣舞。据史书记载，1042年，宣舞在托林寺欢迎阿底峡大师的仪式上作为礼仪舞表演。（分段）古格宣舞有“十三宣舞”之说，它和民间宣舞统称为“古格宣舞”，是融说、唱、跳为一体的传统舞蹈。作为礼仪舞，宣舞只能在特定的时间、地点由特定演员身着特定服饰进行表演，不得在民间演出。除“十三宣舞”外，今西藏自治区阿里扎达县境内的底雅、楚鲁松杰、莎让等地还盛行着其他宣舞演出形式。表演时，一名男舞者手持皮鼓，女舞者双臂相连，以宣舞舞步边唱边跳，以“龙体”线条变幻队列，舞蹈节奏性强，先慢后快，循序渐进，具有古格地区独特的稳健风格。与舞蹈同时进行的歌唱内容丰富，节奏感很强。通常为一人起头唱，其他人接着跟唱起来，然后按逆时针前后左右随着歌声的节奏移动步伐。人数不限，共有十三种曲目，如果全部演完需十天十夜。（分段）古格宣舞集说、唱、跳于一身，具有很强的观赏性。舞蹈语汇具有典型的地方特征，具有民族学的研究价值，承载了西藏古格的历史文化信息和原始记忆。目前，在外来文化冲击下，宣舞传承乏人，对它的抢救保护已成为迫在眉睫的任务。

宣舞是西藏所特有的一种民间舞蹈，主要流行于札达县境内地处中印边境的峡谷地带。它的起源目前可追溯到古象雄文明时期，到古格王国时期宣舞进一步得到发展，至今已有上千年的历史。古格遗址红庙大殿壁画中清晰地留下了宣舞的踪迹，壁画表现古格王为欢迎阿底峡大师而举行的盛大仪式场面，其中有十名身着艳丽服饰的女子在跳宣舞。据史书记载，1042年，宣舞在托林寺欢迎阿底峡大师的仪式上作为礼仪舞表演。（分段）普堆巴宣舞是藏族一种古老的自娱性歌舞，“宣”是象雄语，即歌舞之意。普堆巴宣舞最早起源于民间，长期流传于拉萨河上游直孔沿河的门巴乡地区，多在宗教庆典场合表演，以独特而华贵的服饰、优美而动听的歌声、典雅而稳健的舞步赢得群众的欢迎。（分段）普堆巴宣舞集说、唱、舞为一体，舞姿融合了中藏和后藏民间舞蹈的精华。它以说唱节奏进行舞动，迈动步伐，节奏鲜明、欢快，动作少而简单，但韵味较难掌握。舞者边唱边舞，不唱的边听伴奏边舞。舞蹈涵盖了宗教、礼仪、风俗、节庆等各方面的内容，风格典雅稳健、优美自如。（分段）宣舞历史悠久，内容丰富，早在吐蕃王朝之前即已出现。西藏民间曾有“普堆巴的宣，羊日岗的藏戏，章达的卓舞”之说，将普堆巴宣舞与同处拉萨河上游直孔沿河的羊日岗、章达两地的著名民间艺术相提并论，足见其地位和影响。据直贡·旦增白玛坚参《直贡法嗣》记载，直贡第十二代法嗣灌顶大国师顿珠杰布（约生活于14世纪）从内容、动作、服饰等方面对原有的普堆巴宣舞进行了规范和发展，使其艺术性、观赏性得到极大提升，更加丰富完善，由此达于鼎盛。五世达赖喇嘛时期，普堆巴宣舞曾赴桑耶寺参加全藏文艺大汇演，获得好评。（分段）普堆巴宣舞只能在迎请直孔法王、法王坐床典礼、寺院开光等重大典礼上表演。这种舞蹈服饰豪华，一般的家庭无法承受，流行地的帮躲仓、替雪仓、杂堂本仓、仲堆、仲脉等大户人家只能以差役的形式表演普堆巴宣舞。（分段）普堆巴宣舞融合了藏戏、舞蹈、说唱等主要的藏民族民间艺术，具有显著的地域和民俗特色，为民族学、民俗学的研究提供了宝贵的资料。目前，熟练掌握普堆巴宣舞的老艺人已相继去世，人亡艺绝的现象给普堆巴宣舞的生存发展带来了很大困惑，急需抢救保护。

拉萨囊玛是深受藏族人民喜爱的一种室内歌舞表演，它起源于西藏阿里地区，流传于西藏自治区拉萨、日喀则、江孜等地区，至今已有上千年的历史。拉萨囊玛舞姿优美，唱腔质朴，以赞颂自然万物为主要内容，同时表现对神灵的虔敬和对美好爱情的向往。（分段）拉萨囊玛的结构分为“降板”、“既板”和“觉谐”、“快板”两大段，表演时先跳慢板，这一部分舞蹈很少，以弹琴清唱为主。待舞者齐声或领舞者单独呼叫一声“勒司”，舞蹈即转入快板阶段，舞者边唱边舞，时间长短由歌词决定，词终舞毕。囊玛的歌词内容丰富，有颂扬原始宗教、赞美家乡、谈情说爱、向往美好未来等多种主题。（分段）拉萨囊玛的舞蹈表演者主要是女性，男性多持乐器在旁伴奏。表演时，乐队盘腿坐在一边，舞者站立场中，每人脚下放一块木板。因受表演场合和对象的制约，囊玛基本是在原地舞动，表演中演员脚下的木板会发出“嗒嗒嗒嗒”的节奏声。整个囊玛表演给人一种自由飞翔的感觉，舞蹈包含有“后撤前冲步”、“两步两跺”、“撩腿步”、“连踏步”、“前后甩手”、“行礼手”等基本步法和手势，其中最有特色的动作是“连踏步”接“双摆手”。演出高潮时出现顶碗舞，演员将装满青稞酒的碗顶在头上表演。（分段）囊玛是西藏民间发展到较高层次的歌、舞、乐一体的综合艺术形式之一，其中的器乐部分独立程度较高，可单独演奏。囊玛音乐历史悠久，风格独特，结构完整，对比性强，是西藏民族民间音乐中一朵奇葩。直到今天，囊玛在当地群众的文化生活及现代专业艺术创作、演出活动中仍发挥着重要作用，具有特殊价值。目前，随着时代的变迁，拉萨囊玛传承乏人，亟待抢救保护。（分段）

流行于藏族地区的堆谐是最早出现的一种由六弦琴伴奏的圆圈舞，原分布于雅鲁藏布江流域、日喀则以西和阿里地区，后逐渐在西藏各地盛行开来。传统的堆谐表演形式与羌族的洒朗和古格王朝宫堡遗址壁画中的舞蹈形式相同，男女舞者在体前或体后交叉拉手，以此区别于其他圆圈舞形式。（分段）堆谐分为南、北两派，堆南地区人的表演属南派，风格比较优美；堆北地区人的表演属北派，风格偏于豪壮。堆谐表演可分为前后两部分，前一部分以歌唱为主，节奏舒缓，舞姿悠扬；后一部分以舞为主，节奏活泼，舞姿洒脱，富于感染力。堆谐是藏族传统文化的重要表现形式，它不仅具有很高的艺术价值，在藏族历史文化、民俗、原始宗教等方面的研究中也起着不可替代的作用。（分段）堆谐在西藏广泛流传，至今已有七百多年的历史。“堆”指西藏地势较高之处，包括雅鲁藏布江上游日喀则地区的拉孜到定日县一带和阿里的部分地区；“谐”是歌舞的意思，堆谐系该地区民众中流行的一种融歌舞、说唱、弹奏为一体的民间艺术。它在日喀则最为盛行，常见于旷地、街头、庭院和林卡之中。（分段）流传在拉孜县的堆谐以六弦琴为伴奏乐器，表演时演员边弹边唱边跳。参加演出的人数可多可少，既可独跳弹唱，也可双人或多人组合弹唱。拉孜县80%的群众都会弹唱六弦琴，每逢重大节庆活动，拉孜县都要进行堆谐表演。（分段）在长期发展过程中，拉孜堆谐通过群众和艺人的加工规范，逐步形成程式化的表演模式，按内容和形式的不同可分成五十多个类型。拉孜堆谐内容丰富，旋律优美，表演节奏欢快，动作流畅洒脱，有头后、腰间、胸前三种主要的表演姿势，呈现出独特的艺术风格，在整个西藏地区乃至国内外都享有极高的声誉。随着时代的发展和现代文化的冲击，拉孜堆谐的生存出现危机，急需抢救与保护。（分段）

谐钦是藏族古老的大型仪仗歌舞，过去多在隆重的宗教仪式或在世俗生活的重要活动中表演。流传于西藏山南、拉萨、日喀则等地区，其中拉萨市城关区纳金乡纳如村一带的谐钦称为“纳如谐钦”。（分段）谐钦相传起源于7世纪吐蕃王朝时期，雅砻部落的人把聂赤赞普尊为首领时，用肩膀把他抬回到部落所在的地方，从此人们叫他聂赤赞普。“聂”即颈部，“赤”是宝座，“赞普”为国王，意即“在肩上的国王”。当人们用肩膀抬“赞普”时，把自己当作马，便喊出了马叫声，从此开始形成“谐钦”。（分段）谐钦融诗、乐、舞为一体，规模较大，形式结构复杂，通常为自唱、自说、自跳，无乐器伴奏。唱的舞蹈少，说的舞蹈热情饱满，动作丰富，变化多。一部完整的谐钦结构规模庞大，由多首带有标题的歌舞曲组成。首尾乐曲分别为“谐果”及“扎西”。每首乐曲又由慢板及快板两部分，或慢、中、快三部分组成。（分段）谐钦用通俗生动的语言和形象的比喻祝颂吉祥撒满人间，表演以音乐为主，曲调丰富，词句朗朗上口、通俗易懂，带给人美的享受。谐钦多在比较隆重的喜庆节日里表演，以往演员是由西藏地方政府、贵族、平康（大庄园）分派的世袭“艺差”，演出需用到32名歌舞演员，男女各半，其中领歌领舞师“谐本”也是男女各一。纳如谐钦分男歌和女歌两种，表演开始先唱几段，唱时不舞，但可结合歌词内容做些简单的手势，唱完后紧接着说几段道白并于此时开始舞蹈，词句和舞蹈关系密切，其内容可根据环境的变化而改变。（分段）纳如谐钦韵调古朴，表现独特，显示出浓郁的西藏风情和鲜明的地方特色，具有较高的历史文化研究价值。随着岁月的流逝，尽管谐钦有所发展，但由于藏族地区多年来承袭着传统礼仪歌舞不得随意改动的风俗，所以谐钦基本保存了古代藏族歌舞的风貌。随着老艺人的逝去，承袭人日益减少，纳如谐钦这一古朴的表演艺术面临生存危机。

南木林土布加谐钦又名“次久（意为藏历初十）谐钦”，由八世班禅丹贝旺秋所创建，是历代班禅前往驻锡地扎什伦布寺时沿途所举行的盛大迎送活动中一种专门的民间舞蹈，流传在日喀则地区南木林县一带。在藏语中，“谐”指歌舞，“钦”有盛况或隆重之意。南木林土布加谐钦起源于清代咸丰五年（1855），至今已有一百五十多年的历史。它歌舞结合，主要在迎请活佛及上层人士举办的盛大庆典场合表演，具有很强的参与性和自娱性，为广大藏族群众所喜闻乐见。（分段）南木林土布加谐钦以歌舞为主，表演具有浓厚的藏族气息，歌词内容多样化，既有古典文人诗作，又有民间歌谣等，表演形式多样化。表演中，大部分有着相对规范的结构、曲式，各套中的调试、手势、旋律、节奏、速度，各有一定之规。男女服饰具有浓厚的西藏地区民族风情和强烈的视觉冲击力。土布加谐钦的歌词共有25篇，据传是由八世班禅丹贝旺秋创作的。（分段）土布加谐钦在特定的时间、场合表演，以丰富多彩的词句内容、淳朴浑厚的曲调、庄重典雅的表演和热烈整齐的节奏表达出祈求风调雨顺、五谷丰登、万事吉祥如意的美好愿望。其服饰道具典雅庄重，表现形式淳朴浑厚。这些民间舞蹈技艺是劳动人民智慧的结晶，蕴涵着丰富的艺术基因，是一份极其宝贵的历史遗产，也是研究西藏宗教史、文化史、美学史的重要载体，对于丰富和完善藏学史研究也有着重要意义。发掘和保护土布加谐钦，对宣传本土民间艺术，促进当地传统文化与经济社会的协调发展，将产生深远的影响。目前，这一民族民间舞蹈已处于濒危状态，传承乏人，亟待保护扶持。（分段）

班戈县尼玛乡流传的传统歌舞“谐钦”，是藏北牧民群众在生产生活中提炼和创造的。（分段）谐钦中的歌曲源自一千多年前祖辈们到藏北驮盐时的盐歌、到藏南运粮时的粮歌、剪羊毛时的剪羊毛歌、打酸奶时的奶桶歌、赞美山水的山歌、赞美牛羊肥壮的放牧歌等不同的歌曲。（分段）尼玛乡谐钦的传统歌词有百首之多，有二十多种曲调，可组合二十多种舞蹈。如“诺布叮超”、“古冬”、“巴扎夏过”、“卓冬尼”、“噢若夏处”等。（分段）在表演尼玛乡谐钦时，舞者站成圆形、半月形或直线形。舞蹈动作都是根据每首歌的歌词内容、特点、节奏而定，动作粗犷豪放，舞步轻快而有力，富有藏北牧民舞的风韵。舞蹈时虽然男女动作相同，但女子动作小而含蓄、柔美，男子动作激扬奔放，潇洒大方。（分段）藏北广大牧民群众通过表演尼玛乡谐钦表达了对美好生活的热爱和向往。

“达布阿谐”藏文意为达布夯歌，它流传于西藏那曲地区比如县境内，相传为比如（纳秀）第五世达布活佛所创，至今已有近百年的历史。（分段）达布活佛是西藏有名的佛学家、哲学家和艺术家，他精通大小“五明”，有较高的佛学造诣。20世纪20年代他在修建珠德寺期间创立了曲调灵活多样、步伐矫健明快的达布阿谐，让劳工边工作边歌舞，以缓解疲劳、鼓舞士气。（分段）集歌、舞、乐于一体的达布阿谐共分31个章节，涉及政治、宗教、文化、自然、地理、生活风俗等方面，其中包含了哲人箴言、文人诗歌、先知告诫等多种内容，表演起来载歌载舞，充满地方色彩。达布阿谐有合唱、齐唱、独唱等多种演唱方式，舞蹈技艺丰富多彩，队形变化无穷。表演者单人、双人、三人或上百人均可，人多时围成圆圈站成两排，不分男女，利用阿嘎（藏族落击体鸣乐器）随歌随舞。歌唱、跳跃时不时转动手腕，变换队形，右手持阿嘎，一边有节奏地歌舞一边砸夯。歌舞节奏变化多、形式多，有情歌，有对歌等，有的舞者在劳具上拴上串铃，按不同的节奏击出清脆的串铃声。（分段）达布阿谐将原始宗教、民俗、文学、音乐、舞蹈等各种元素加以融汇，显示了多方面的成就，具有很高的学术研究价值。目前，这一民族民间歌舞传承乏人，急需制定计划加以保护。（分段）（分段）

“嘎尔”藏语意为歌舞、乐舞，是藏族一种礼仪性的歌舞。起初为民间艺人在节日时表演的歌舞，尔后逐渐流入各地大寺庙，成为寺院大型宗教活动时必须表演的节目。嘎尔藏舞蹈造型优美，音乐风格独特，现主要在大型典礼和迎送班禅大师等重要场合表演。在阿里地区，嘎尔舞和宣舞统称为“嘎尔宣”。（分段）嘎尔舞舞蹈音乐自由、宽广、悠长，舞蹈造型雕塑性非常强，舞者动作高度规格化，动作激烈、幅度大，队形变化多样。演员均为男性，分嘎尔珠巴、嘎尔巴、嘎尔本三种。嘎尔珠巴为男童歌舞者，嘎尔巴为歌舞者，嘎尔本为艺术指导及行政负责人。嘎尔舞分嘎尔和嘎尔鲁两种类型，嘎尔鲁是一种童声齐唱的艺术形式，表演时以六弦琴“扎年”、竹笛“林古”、扬琴、铁琴、根卡、艾噶等乐器伴奏。嘎尔又分波嘎尔和莫嘎尔两种，波嘎尔为男子歌舞，莫嘎尔为女子歌舞，其实两种歌舞都由男性表演，只是名称不同而已。（分段）嘎尔是了解阿里地区习俗及信仰、礼仪等活动的活素材，是弘扬民族民间文化的重要艺术范本，具有民俗学、历史文化学等多方面的研究价值。嘎尔表演动作难度较大、规范性强，随着现代经济文化的冲击，面临人才老化、表演规模日渐缩小的境况，急需抢救保护。

芒康三弦舞是西藏地区的一种民间舞蹈，起源于西藏昌都地区芒康县曲孜卡乡的达许村，并在当地广为流传。据考证，芒康三弦舞至今已有四五百年历史。（分段）芒康三弦舞以纯木制作的三弦琴为伴奏乐器，表演不受人数、场地的限制，男女伴随音乐边唱边舞。表演时，男女分开各半，男子拉弦子站立排头，带领人群拂袖起舞，时而聚圆，时而散开，时而绕行而舞；唱词为“谐”体的民歌，也可即兴创作；男女一唱一和，以男子拉弦子的音乐节奏为准，此起彼落。整个舞蹈动作奔放流畅，歌词清朗动听，乐曲由舒缓悠扬而渐趋欢快热烈，极具特色，寄寓了庆祝丰收、避灾祛祸、祈求吉祥的美好心愿。（分段）古老神奇的芒康三弦舞历史悠久、形式独特、内容丰富，显现出鲜明的民族风格和浓重的高原特色，在藏、川、滇三省交界处及西藏自治区东南部有着重要影响，具有民族学、民俗学等方面的研究价值。目前，传统的芒康三弦舞受到商业大潮的冲击，陷入生存困境，濒临消亡，亟待抢救保护。（分段）（分段）

定日洛谐是一种集歌、舞、乐、弹唱于一体的综合艺术形式，是藏族群众游牧耕田、祭天等生产生活的产物。它起源于西藏地区的民间舞蹈，据称已有六百余年的历史，广泛流传于西藏自治区定日县境内。“洛谐”藏语意为南部歌曲，“谐”泛指歌舞。定日洛谐历史悠久，内容丰富，表演风格独特。（分段）定日洛谐歌舞结合，表演时男子弹着扎念琴和三弦琴等乐器演唱，女子手拉手连臂踏歌，顿地为节，男女分班，一唱一和，此起彼伏。整个表演动作流畅洒脱，旋律优美，曲调浑朴，呈现出鲜明的地域风格。（分段）定日洛谐继承了西藏民间歌舞艺术的形态，又深受多元文化的影响，形成为乡土气息浓厚的民族舞蹈，具有艺术及历史文化等多方面的研究价值。目前，这一传统民间舞蹈在现代文化的冲击下面临传承乏人的状况，亟待保护。（分段）

旦嘎甲谐是流行于西藏自治区萨嘎县旦嘎乡的一种民间歌舞，它以传统民歌为主要内容，音乐曲调浑厚淳朴，风格独特，生活气息浓厚，具有很强的自娱性。旦嘎乡的甲谐闻名后藏，甲谐在这里世代相传，男女老幼都会表演。（分段）旦嘎甲谐的起源有三种说法，一说是为庆祝战争胜利而营构的，一说是为在歌舞比赛中获胜而编排的，一说是为庆祝文成公主进藏而创制的。（分段）旦嘎甲谐活动一般在每年的藏历新年和重大节日里进行，表演时男女分班，载歌载舞，一唱一和，步伐厚重沉稳，动作粗犷豪放，显示出藏民族剽悍勇敢的性格。道具有长腰刀、马鞭和装在小刀鞘内的小刀和筷子。表演时间可长可短，长的一般可以连续跳一整天。传说的表演方式主要为圆圈，男女各半圆。鼓手盘腿坐在中间，舞时边唱边向顺时针方向移动，有的男女轮流表演，表演威武雄壮，优美自如。表演内容有“鱼跃”、“雄鹰展翅”、“刀技”等。演出服饰均用绸缎制成，以红色和黄色为主，透出高贵典雅的气质。演员头戴又大又圆、缀有流苏的帽子，舞蹈时不停地摇摆头部，像狮子一样威武雄壮。（分段）旦嘎甲谐是西藏自治区萨嘎县特有的一种集体性舞蹈，体现了民族的生活、思想，是具有一定审美特征的艺术表现形式。其舞蹈的身韵、风格以及审美都为探讨古老藏族文化作出了贡献。目前，在现代文化的影响下，传统的旦嘎甲谐面临着后继乏人的窘况，亟待保护传承。（分段）

廓孜是藏族船夫的一种娱乐歌舞，流传于西藏自治区腹地拉萨河与雅鲁藏布江交汇处北岸的曲水县俊巴村，其历史至少可追溯到五世达赖以前。在藏语中，“廓”意为牛皮船，“孜”意为舞蹈，所以廓孜又叫“牛皮船舞”。（分段）牛皮船是吐蕃时期以来西藏地区主要的水上交通工具。大约两千多年前，藏民族已经用牛皮船摆渡和运输物资，吐蕃时期开始出现牛皮船在雅鲁藏布江和拉萨河上竞渡的历史记载，桑耶寺、布达拉宫及罗布林卡的壁画中对此也有描绘。（分段）每当雪顿节和望果节等传统节日来临之际，船夫们就会背扛起牛皮船进行廓孜表演。廓孜舞蹈多取自当地的果谐，具有灵活多变、顿地为节的特点，舞蹈第一段为“述道白”，第二段为“仲孜”（即野牛舞），第三段为“挑哈达”，第四段为“祝福歌”，整个舞蹈铿锵有力、粗犷朴实，呈现出鲜明的地域风格。（分段）廓孜富有浓郁的地方特色和民俗特色，集娱乐性、艺术性、地方性、自发性和民族性于一体，对于研究民族文化、民俗学、历史文化方面有重要价值。（分段）目前，俊巴村只有两位能跳廓孜的老艺人。由于廓孜是在特殊历史背景和生活条件下形成的，表演难度大，学习时间长，道具又极其沉重，现代人尤其是年轻人都不愿意学习，致使廓孜后继乏人，处于濒危状态，有待政府抢救扶持。（分段）（分段）

多地舞即罗罗舞，是目前甘南地区保存较完整的藏族民间舞蹈，主要流行于甘肃省甘南藏族自治州的舟曲县、迭部县等藏族聚居区。多地舞相传起源于甘肃舟曲一些藏族乡里，远古的时候人类狩猎而归，有时在岁末或丰收节日，人们架起篝火，围着篝火转圈而舞。这种吟咏呐喊声和手拉手的活动，就逐渐演化成了一种世代沿袭相传的民间歌舞。现在，遇到传统节日和丰收、祭祀等民俗庆典仪式，甘肃省甘南舟曲县等地的藏族群众便会跳起这种舞。（分段）多地舞形式多样，风格古朴，民族色彩浓郁。整个表演节奏鲜明，配以歌唱，曲调淳朴，动作洒脱，显现出独特的地域风格特征和浓厚的乡土气息。（分段）多地舞有赖萨多地、格班多地、贡边多地等十余种类型，不同的类型各有其表现形式和意义。多地舞开始时会做出头顶三下、脚跺三下的动作，以象征先民开天辟地的功绩，其后便叙述日月星辰、山川湖海的由来，颂扬这些自然物象的好处。表演过程中以舞姿展示自然景观的奇异变化，天上、草原、海洋等场景各有不同的舞蹈表现形态。（分段）多地舞是羌文化和藏文化交融的产物，在藏羌文化起源、发展的研究中具有很高的参考价值。舞蹈中积淀了藏族人民的社会文化心理，在凝聚舟曲群众精神方面发挥着重要的作用。目前，由于大众传媒的普及，多地舞赖以生存的文化空间越来越小，正面临失传的危险，急需政府部门适当投入力量，予以抢救保护。（分段）

巴郎鼓舞藏语称为“莎目”，是流行于甘肃省甘南藏族自治州卓尼县东部藏巴哇、洮砚、柏林三乡藏族群众中的一种民间歌舞。巴郎鼓舞的起源与古羌人的原始祭祀活动有关，它所使用的特殊道具羊皮鼓具有鲜明的民族地方特色，巴郎鼓舞即因羊皮鼓形状及其击打方式而得名。（分段）根据卓尼当地习俗，每年正月初五为“莎目”的起日，开始跳起巴郎鼓舞，正月十五日为歇日，舞蹈活动至此结束，正月十六日将巴郎鼓供起。巴郎鼓舞一般由10至16人组成，每人手持一巴郎鼓，表演时随舞步节奏上下转动手柄。舞蹈以唱、跳为一体。歌声浑厚响亮，鼓声咚咚，舞步雄劲，节奏强烈。曲调节奏沉稳徐缓、雄浑凝重，旋律跌宕起伏。相关曲目流传下来的约有十余种，每种曲目都有曲名、固定的使用程式和相应的舞蹈动作。（分段）巴郎鼓舞是一种传承至今的神舞，其中包含着古老的吐蕃民间宗教文化的遗存，具有宗教学、民俗学及少数民族音乐舞蹈等方面的研究价值。目前，巴郎鼓舞唱词、唱腔的搜集工作进展缓慢，而老一代艺人已所剩不多，古老的巴郎鼓舞面临失传的危险，急需加强抢救保护措施。（分段）

藏族螭鼓舞是流传于青海省循化撒拉族自治县藏族聚居区的一种大型民间祭祀仪式舞蹈，于每年农历六月举行，旨在祈求神灵、禳灾驱邪，保佑村民人寿年丰、五谷丰登。“螭”是传说中的龙生九子之一，嘴大能吞海。表演螭鼓舞就是对水龙的祭祀，目前流传下来13套动作。（分段）藏族螭鼓舞表演时，由多名男子组成舞队，舞者头戴五峰吉祥帽，身披金色棱形披肩，左手执鼓，右手拿鞭，边击鼓边舞蹈，别无乐器伴奏。螭鼓舞的舞姿棱角鲜明，富于男性阳刚之美，前屈腿勾脚击鼓与膝部屈伸颤动的动作形成独特的律动，展现出粗犷、刚健、热烈奔放的青藏高原舞蹈文化特征。整个舞蹈为多段体例，结构严谨完整，动作整齐划一，不能自由发挥。基本动作由“上步前屈腿跳击鼓”等组成，基本队形则包括顺时针方向走圆圈、方阵、螭摆尾、斜线交插、圆形交错换位螺旋绕圈、横排等多种，每段变换一种队形。（分段）藏族螭鼓舞以集体舞形式表现请神、敬神、送神、降魔等过程，表现出古老纯朴的原始宗教文化遗风，生动形象地反映了当地少数民族的宗教信仰、生活状况和审美观念，具有较高的历史文化研究价值。近年来，由于社会环境的急剧变化，这一古老的舞蹈样式生存陷入困境，出现传承危机，急需保护。（分段）

在青海省海南藏族自治州贵德县河西镇的下排村，藏族歌舞十分盛行，其中以尚尤则柔最为突出。（分段）“尚尤”是“下排”的意思，则柔又名“阿什则”，尚尤则柔在下排村已传唱了四百多年，它以歌伴舞的方式表现出下排村民对家乡自然风光的无限热爱。则柔保持了藏族舞蹈的一贯特点的同时，身体表现豪放，动作幅度大，充满喜庆色彩，有藏族舞蹈中少见的高抬腿动作，则柔本就有嬉闹玩耍之意，体现在舞蹈中也更具娱乐性。则柔种类繁多，内容丰富，不但表现出强烈的自娱性，而且含有浓厚的庆典性、仪式性和高超的表演技能。尚尤则柔是歌与舞相结合的艺术，曲体与歌词较规整，地域特色鲜明，且具有广泛的群众参与性。在数百年的演变历程中，其演唱兼容并蓄，曲调由刚开始的几种发展到现在的二十多种，作品结构和表演也日趋成熟，成为则柔中的经典代表。（分段）尚尤则柔历史悠久，种类繁多，广泛涉及民众生活的各个方面，并且保留着许多古老的藏族艺术传统，内容和形式都达到很高的艺术成就，具有人类学、民族学、民俗学及艺术等多方面的研究价值。目前，这一宝贵的民族传统舞蹈正面临着失传的危机，对它的抢救保护刻不容缓。（分段）

萨吾尔登是蒙古族民间流传的一种地方舞蹈形式，主要分布在巴音郭楞蒙古自治区的和静、博湖、和硕、焉耆等县，博尔塔拉蒙古自治州和布克赛尔蒙古自治县及新疆维吾尔自治区的伊犁、塔城、阿勒泰等地区。萨吾尔登是蒙古族和硕特部独创的艺术，很多动作来自生活，有多种表现形式。经过漫长的历史，萨吾尔登舞几乎失传，2004年以来经努力挖掘，才恢复了现有的一部分。（分段）萨吾尔登活动没有固定的场合和时间，蒙古族的大小节日、婚礼、家庭聚会、邻里聚会等各种时间、场合都可以跳，参加者男女老少不限。萨吾尔登有男女集体舞、女人集体舞、男人集体舞和男女双人舞等多种表演形式，模仿牲畜动作的男子舞蹈，表现妇女照镜子、穿漂亮衣服、劳动等内容的舞蹈及男女青年为表达爱慕之情而表演的双人舞蹈等都是萨吾尔登的重要组成部分。（分段）萨吾尔登具有很强的艺术想象力和创造性，舞姿古朴优美，多出现摇摆肩膀、前后弯腰、手腕运动、前后运转等舞蹈动作，模仿人物或动物姿态惟妙惟肖，显示出诙谐幽默的特征。萨吾尔登有12种动作及与之相适应的12种乐曲，表演时以民族乐器伴奏，其中担任主奏的托布秀尔是蒙古族特有的弹拨弦鸣乐器。（分段）蒙古族萨吾尔登以独特的形式表现蒙古族人民的生活习俗和精神风貌，反映了蒙古族与自然和谐相处的生存状态和追求美好幸福生活的人生理想。随着社会的飞速发展，人们的文化生活日益丰富，萨吾尔登这一传统舞蹈形式的传承发展面临着严重的危机，急需有关方面采取有效措施，予以积极的保护。（分段）

;&quot;&gt;申报地区或单位：新疆维吾尔自治区博湖县&lt;/p&gt;&lt;pstyle=&quot;text-indent:2em;&quot;&gt;&lt;br/&gt;&lt;/p&gt;&lt;pstyle=&quot;text-align:justify;text-indent:2em;&quot;&gt;萨吾尔登是新疆蒙古族的传统舞蹈，在各地蒙古族聚居区广为流 传。&lt;/p&gt;&lt;pstyle=&quot;text-align:justify;text-indent:2em;&quot;&gt;“萨吾尔”指马跑动时马头上下不停地弹动的动作，“登”则是托布秀尔琴弹奏的“登登”的乐曲声。&lt;/p&gt;&lt;pstyle=&quot;text-align:justify;text-indent:2em;&quot;&gt;萨吾尔登分徒手舞蹈、持道具舞蹈、载歌载舞和对歌对舞几种形式。&lt;/p&gt;&lt;pstyle=&quot;text-align:justify;text-indent:2em;&quot;&gt;萨吾尔登的舞蹈动作十分丰富，有表现生产习俗和生活习俗的，如挤奶、捣奶、套马、献茶、敬酒、擀毡、播种、收割等；有表现妇女生活的，如照镜、描眉、梳辫子等以及模拟雄鹰、山羊、田鼠、马等动物形象的。舞蹈时下肢动作较为简单，手臂动作丰富多变。双手一般做反向的翻绕，手腕提压，上身前俯后仰，可动肩、抖肩，步法多为大步半蹲移动或拖擦步。&lt;/p&gt;&lt;pstyle=&quot;text-align:justify;text-indent:2em;&quot;&gt;萨吾尔登舞蹈体现了新疆蒙古族人民与自然和谐相处和对幸福生活的执著追求。&lt;/p&gt;&lt;pstyle=&quot;text-indent:2em;&quot;&gt;&lt;br/&gt;&lt;/p&gt;

锡伯族贝伦舞是锡伯族民间舞蹈的统称，它流布于新疆伊犁地区的察布查尔锡伯自治县等县市及塔城地区和乌鲁木齐市等锡伯族散居区，被锡伯人称为“生命舞蹈”。（分段）贝伦舞形成于锡伯族发展的早期阶段，锡伯族先民在大兴安岭一带过渔猎生活时就有一种强身健体的娱乐形式，贝伦舞中即保留有其遗风，显示出较强的模拟性。（分段）锡伯族贝伦舞是一种即兴式的民间舞蹈，具有很强的群众性和自娱性，每个人均可根据自己的特长自由表演。锡伯族贝伦舞大约有十多种，主要包括适宜中老年人的锡伯贝伦、明快激昂的多火伦阿合苏尔、行礼舞多若罗若贝伦、拍手舞嘎拉沙什喀拉热贝伦、召媳妇舞赫赫呼拉热贝伦等。贝伦舞乐曲旋律流畅、欢快跳跃、曲调简单但节奏感强烈，经民间艺人整理后形成相对固定的舞曲，以锡伯族民间弹奏乐器冬布尔演奏。（分段）贝伦舞舞蹈形式体现了锡伯族人民的生活习俗和精神风貌，反映了锡伯族与自然和谐相处的生存状态和追求美好幸福生活的人生理想。目前，会跳原始风格贝伦舞的民间艺人大都年事已高，年轻人跳的贝伦舞变异较大，锡伯族贝伦舞的原始形态、表现语汇和艺术风格正在不断失落。在此情势下，应及时培养传承人，对这一古老的民族民间艺术进行及时的抢救与保护。（分段）

赛乃姆是维吾尔族最普遍的一种民间舞蹈，广泛流传于天山南北的城镇乡村。它是维吾尔族日常生活中不可缺少的一部分，维吾尔人每逢喜庆佳节、婚礼仪式、亲友欢聚都要举行麦西来甫晚会并在晚会上热情地跳起赛乃姆以表庆祝。赛乃姆历史悠久、源远流长，主要发源于从事农业生活、民族聚居、文化极为发达的南疆各绿洲。从16世纪开始，在音乐大师克迪尔罕、雅尔坎迪、阿曼尼落罕（乃菲丝）等人的引导下，经过众多民间乐师的挖掘、收集和整理形成的十二木卡姆就吸收了早已在民间流传的赛乃姆，成为每个木卡姆中穷乃额曼的组成部分，而赛乃姆仍以其独立的形式广泛流传。（分段）五堡赛乃姆是五堡地区普遍流行的维吾尔传统歌舞艺术之一，主要由《塞乃姆》、《巴拉代丁亚》、《牙尔代一多，牙纳代一多》、《迈力伯力萨牙尔托拉》、《布里布利克孜》、《托尔哈依》、《拜尔带尔代沙其勤克阿依拉》、《托拉卡日定曼桑哈》、《塔合地开卡丘尔达》等9个套曲组成，其中包括爱情歌谣、生活歌谣和表达人民群众悲欢离合的各种民间歌谣。（分段）喀群赛乃姆是一种在维吾尔族手鼓、都塔尔、笛子、艾捷克、热瓦普、弹拔尔、唢呐等民族乐器伴奏下表演的传统歌舞，由喀群赛乃姆、塔吉汗赛乃姆、维萨力赛乃姆、托依赛乃姆、塔格赛乃姆等9个赛乃姆，51个调（曲子）和150首内容丰富的库夏克（诗歌）组成。其表演分为木卡姆、塞乃姆、塞勒克曲许尔格（尾段）和麦西来甫（共有15个单曲调的麦西来甫，其中含有一百多首库夏克）四大部分，在麦西来甫演奏间隙会穿插娱乐性的民间游戏以烘托气氛。（分段）赛乃姆是民族文化的宝贵遗产，它充分反映了维吾尔族的原始宗教信仰、地方风俗及音乐舞蹈状况，具有很高的历史文化研究价值。目前，在外来文化的冲击下，维吾尔族赛乃姆传承乏人，亟待保护。（分段）

若羌县隶属于新疆维吾尔自治区巴音郭楞蒙古自治州，地处塔克拉玛干大沙漠东南缘。由于若羌县与周边地区距离遥远并且相对隔离的特点，使该县成为民间乐舞保存较为原始完整的地区之一。其中，自古流传至今的最具代表性的若羌“赛乃姆”，以其奔放、自由、欢快的舞姿，动人心魄、昂扬向上的曲调，深受当地群众的喜爱。（分段）若羌人民经常举行丰富多彩的“麦西热甫”活动，若羌赛乃姆则是该活动时最主要的舞蹈项目。若羌县的绝大多数民间艺人都有着自己独特的舞蹈技艺。（分段）1993年以来，在若羌县几乎每年都要举行大规模的“民族团结篝火麦西来甫”、“游园麦西来甫”等娱乐活动。在举行的各种庆典活动中，都要跳传统舞蹈若羌赛乃姆。若羌赛乃姆已成为若羌维吾尔族人民文化娱乐生活中不可或缺的组成部分。

且末赛乃姆主要流传于新疆且末县的琼库勒乡、英吾斯塘乡、巴格艾日克乡、阿热勒乡、且末镇等地。（分段）且末赛乃姆的主要特点是以自娱性舞蹈为主。除无节拍的两个木凯迪曼（散板序曲）和趣秀尔盖（尾声）以外，其他乐曲始终配合舞蹈，节奏平稳，由慢转快，旋律优美；伴奏乐器有弹拨尔、都塔尔、艾捷克、达普（手鼓）、库修克、萨帕依等。舞蹈时以手鼓来控制节奏和速度。（分段）且末赛乃姆舞蹈的表演形式较为自由，无论在室内还是在室外均可进行。开始表演前，群众围坐，乐队和伴唱者聚集一处。音乐开始后舞者进场，可独舞、对舞，也可3—5人共舞。（分段）且末赛乃姆的歌词主要分为爱情和生活题材两大类。内容表现历代且末维吾尔族人民渴望爱情、热爱生活、善良宽容、除恶扬善的高尚情操。当前且末赛乃姆的传承状况良好。

库尔勒赛乃姆是流传于新疆孔雀河流域的维吾尔族聚居区传统歌舞。（分段）库尔勒赛乃姆一般多在婚礼、节庆、各种麦西来甫等庆典活动上表演。其突出特点是舞蹈节奏明快，动作优美舒畅，舞者温文尔雅的眉目传情和动作变换中落落大方的体态，以及旋风般的旋转，都极其令人赏心悦目。（分段）库尔勒赛乃姆由三个段落组成：1.开场前，先演奏“木卡姆”乐曲，紧接着由老木卡姆艺术家带头演唱“木卡姆”。在每组独舞开演前，首先演唱两段“木卡姆”。2.木卡姆演唱完后，曲调转入赛乃姆歌曲，赛乃姆舞蹈正式开始。3.赛乃姆舞蹈的高潮部分，舞者以各种体态动作以及眉眼传情的形态，表达自己深而细微的情感。此时，在场观众纷纷加入舞者行列，整个场面热闹非凡。（分段）赛乃姆这种传统歌舞艺术，在库尔勒维吾尔族群众的生活中是不可或缺的。

伊犁赛乃姆是融音乐、舞蹈、诗歌等为一体的、具有浓郁地域特色的伊犁维吾尔族民间传统舞蹈；是古代维吾尔族祖先在一些民间歌曲、婚礼歌舞、仪式仪礼和各种庆祝活动时所表演的以歌曲、舞蹈为原型，进而形成的最古老的民间艺术形式。（分段）伊犁赛乃姆舞蹈动作潇洒豪放、轻快利落；男女对舞时，相互间的情感交流坦率自然。（分段）伊犁赛乃姆是由17种曲式段落构成的、具有固定歌词，以歌曲、音乐、舞蹈为一体的艺术表演形式，也是伊犁维吾尔族群众性娱乐、聚会时最喜爱的活动方式。

库车赛乃姆是新疆库车县维吾尔族群众生活中最为流行的一种民间歌舞。（分段）库车古称龟兹，自古乐舞兴盛。库车赛乃姆典雅端庄，婀娜多姿，优美抒情，其“撼头”、“弄目”、“跷脚”、“弹指”等动作，与唐人杜佑在《通典》中所述西域乐舞之情状基本一致。（分段）库车赛乃姆属自娱性民间歌舞，表演自由活泼，舞者不歌，歌者不舞。随着鼓乐和伴唱，参与者陆续入场，或独舞，或双人对舞，或数人同舞，男女不限，动作随意。舞蹈间可随时更换舞伴，并可依照自己的兴致和舞技，和着节拍自由发挥。高潮时，观者拍掌助兴，鼓乐相和，一时间人声鼎沸，热闹非常。（分段）库车赛乃姆舞蹈抒情、稳健，在男女共舞时，情感交流也较为隐晦、含蓄。库车赛乃姆歌词以表达爱情内容居多，也有歌唱生活和劳动内容的。

跳马伕俗称“烧马伕香”，是江苏省如东县一带流传的在迎神赛会期间专为祭祀“都天王爷”张巡（也有说是元末农民起义领袖张士诚）的男子集体舞蹈。该舞在丰利、掘港、潮桥等地尤为盛行。据说，张巡是唐肃宗时的一员将领，在“安史之乱”时，率众坚守城池达三年之久。在陷入既无粮草又无战马的绝境时，令军民人等把马铃系在身上，在阵地上来回奔跑，马铃声使敌人误以为来了援兵；但终因寡不敌众，张巡以身殉国。后来，唐肃宗追封张巡为“都天王爷”，令天下立庙祭祀。跳马伕就是如东一带百姓祭祀都天王爷的舞蹈形式。（分段）跳马伕时，少则三五百人，多至三千余人的“烧马伕香”者，头扎彩色布巾，戴黄色纸帽，身着马伕服装，脚蹬草鞋，腰系铜铃，手执长一米多的马扦，腮插银针，在庄严而神秘的氛围中，列队跳着刚健简朴的舞蹈，并发出震耳的吼声，跳跃于“都天王爷”等菩萨的銮驾前后，为其开道护驾，藉以表达对英烈的追念，对不屈不挠斗争精神的崇敬，以及企盼神明消灾降福的愿望。（分段）

仗鼓舞是桑植白族男子手持仗鼓（细腰长鼓，或作“丈鼓”）表演的一种男子集体舞蹈，在桑植县白家山寨的节日庆典、庆贺丰收、游神、庙会、民间祭祀等民俗活动中，都可见到。表演者在鼓、锣、钹等打击乐器伴奏下应节起舞，人数少则6人，多则10至20人不等，围观者也可即兴参加，没有仗鼓的人可随意拿起木棒、烟杆等器物随之起舞。舞至情浓时，观众不断发出“哦吼”的呼喊声助兴，场面非常热烈。（分段）桑植白族是宋末元初从云南大理迁徙而来，迄今已有七百多年的历史。据当地传说，仗鼓舞是桑植白族迁始祖谷均万、王朋凯、钟迁一等带领子孙们躲避战乱来到桑植的麦地坪、马合口等一带定居后创造的。到了明初，桑植白族地区人口增加，仗鼓舞得到发展，才逐渐有了“三十二连环”等舞蹈套路。（分段）仗鼓舞主要流传于马合口、麦地坪、芙蓉桥、洪家关、走马坪、淋溪河、刘家坪7个白族乡以及外半县的官地坪、瑞塔铺等十多个乡镇。1949年以前，大多数白族男子几乎都能跳仗鼓舞。新中国成立后，桑植仗鼓舞曾参加省级文艺汇演，但在“文革”期间被禁演；直至1984年桑植县成立7个白族乡时，这种传统的白族民间舞蹈才重新活跃起来。（分段）

南县位于湖南省北隅，湘鄂两省边界，县域内河渠交错，湖塘密布，正是这水乡泽国的风韵，构成了民间民俗文化生长和传承的独特的地理环境。独特的民间舞蹈—地花鼓，就是在这片土地上衍生出来的。（分段）南县地花鼓起源于清代嘉庆三年（1796），它是在民间山歌、小调和劳动号子的基础上演化而来的。以其朴实粗犷的动作、明快高亢的音乐、活泼自如的表演、浓郁的生活气息、独特的艺术风格，深深扎根于民众之中。南县地花鼓有对子地花鼓、竹马地花鼓、围龙地花鼓等多种表现形式。对子地花鼓也称“单花鼓”，两男装扮一旦一丑，按“十二月望郎”、“拖地凳”、“十月看姐”、“采茶”、“插花”、“扇子调”、“送财歌”的词意玩“套子”，“转窝子”，擅长于用扇子和手帕表现人物情绪与性格。竹马地花鼓是在对子地花鼓的基础上演变的一种表演形式，增加的主人公是位武士，手持马鞭，肩背或腰挎罩上各种颜色的面料或纸竹马，与地花鼓丑、旦穿插表演，有的还配有翻筋斗的马夫，场面威武，表演细腻。围龙地花鼓旦、丑的表演程式较前两种形式略有不同，进门有“送财”，出门有“辞东”，以“戏珠”、“起井”、“盘柱”、“顶蝴蝶”、“睡罗汉”等套式或摆出“五谷丰登”字样，渲染喜庆和吉祥气氛。（分段）南县地花鼓经过了清代的启蒙期，新中国成立后的发展期和20世纪80年代后的鼎盛期，对湖南花鼓戏的启蒙阶段起到了至关重要的作用。随着经济和社会的急剧变迁，文化生态发生了剧烈变化，南县地花鼓已失去了往日光彩，濒临断代失传，亟待抢救保护。（分段）

跳花棚俗称“跳棚”，流传于广东省化州市官桥镇长尾公、卷塘尾等村，是民间“傩祭”活动中的舞蹈。（分段）相传，跳花棚从明朝末年起在化州代代传承，一直延续至今。（分段）每当秋收后，村民便在草坪、土地庙或祖庙前搭棚准备傩祭。在举行跳棚傩祭活动前4天，在傩舞老艺人的带领、指导下，先在村中挑选16周岁以上的男子集中教练吟唱和舞蹈。（分段）正日子那天，焚香供拜、接神安座后，再开棚门表演傩舞。届时，由村老发出号令，锣鼓齐鸣，表演者戴上用樟木雕成的面具，按“科本”一一上棚表演，边舞蹈边吟唱。科本有接神、安座、开棚门、小孩儿、道叔、秀才、后生唱歌、依前、陈九、锄田、钓鱼、判官、监棚、送虫、量棚、八仙、拆棚、独脚和尚十八科。吟唱内容多为农事耕耘、男女情感、生活趣谈、驱邪除恶以及祈求神灵保佑风调雨顺、物阜民安、五谷丰登等。（分段）跳花棚展现了当地的传统民间礼仪习俗，既是研究地方社会情况和生产力发展情况的一个重要历史佐证，也是研究化州民俗文化、民间信仰的宝贵资料，其历史价值和艺术价值弥足珍贵。（分段）

老古舞（黎语“闯坎”的意译，意为“告祖先”）是一种古老的黎族民间祭祀舞蹈。该舞又叫“愧董笼”，意为“拜古面”，即祭拜故去的老人。（分段）老古舞在丧事和祭拜活动时进行。一般是白天“袚亡魂”（意为“招魂”），晚上跳老古舞。此外，凡村寨中有人患病、做噩梦或有不吉利的事发生时，也可举行“告祖先”活动，请祖先神灵消灾除祸；如平安无事，全村每3年也要举行一次“告祖先”跳老古舞活动，以悼念、祭祀祖先的形式祈求祖先保佑子孙后代。（分段）老古舞分为4个步骤：（分段）1.起师（迎亡魂）；（分段）2.开阙（转舂臼，又分走四、走六），以锣鼓声召唤亡灵成双成对地回来；（分段）3.挽嚷（舞队带着死者的灵牌沿着12个舂臼绕转）；（分段）4.走洪围：在场地上以双行形式插上整整1200根高约2米、顶部插点燃线香的细竹棍，竹棍间用草绳（或红线绳）两两相连。“苟它”（领舞者）手持剪刀边剪断绳索边带领舞队从中穿绕，直至将绳索全部剪断，走出洪围。与此同时，另有舞者在场地上摆放的多个供着灵牌的舂臼间，表演耕田、打猎、捕鱼等舞蹈。（分段）老古舞以舞蹈形式表现了黎族在原始社会阶段的生产、生活方式，如刀耕火种、狩猎、捕鱼，以及祖先崇拜等内容。（分段）老古舞文化内涵丰富，对人类学、民族学、民俗学研究有重要价值。目前，在海南黎族聚居地区，老古舞已难得一见，仅在偏僻的细水乡黎村尚有遗存。（分段）

跳曹盖是流传于平武县白马藏人山寨的民间祭祀舞蹈。“曹盖”是白马藏语音，意为“面具”。曹盖面具是似人似兽的“达纳尸界”（黑熊神）神灵形象。每年的正月初五、初六两天，各寨子都要举行“跳曹盖”来祭祀山神，祈祷来年风调雨顺、无病无灾。（分段）跳曹盖的活动程序包括：杀鸡祭祖、祭祀山神、逐户跳曹盖驱鬼、全寨人在戴面具的巫师“白莫”和曹盖的带领下，到河边祭神送鬼等。舞队人数必须是单数，沿逆时针方向围圈起舞。舞队中有不戴面具的巫师“白该”3至5人，戴面具的“曹盖”4至8人，另有饰“黑熊”与“野猪”者各一人在其中穿插舞蹈。群众可围观或随队起舞。（分段）跳曹盖的舞蹈动作粗犷威严，质朴单一，变化较少，明显保留着白马藏人原始宗教祭祀活动的古朴风貌。（分段）跳曹盖历史久远，由于流传地交通闭塞等原因，一直保持着古朴原始的特征，其中包含的大量白马藏人原始的文化信息是非常珍贵的。（分段）

棕扇舞是哈尼族传统舞蹈，流传于云南省红河与元江两县交界的哈尼族村寨。（分段）在哈尼族的昂玛突（祭祖节）、库扎扎（六月节）、扎勒特（十月节）等传统节日及人生礼仪活动中，人们都要盛装酒宴对歌舞蹈，双手各持一柄棕树叶跳棕扇舞。（分段）棕扇舞有六十多种套路。舞蹈前，都要先由长者领跳并吟唱古歌和祝词。参与者自由形成圆圈，男里女外，长者先跳，小辈跟进；舞至酣畅，争相进入圈内展示舞蹈技艺。（分段）棕扇舞历史悠久，舞蹈动作大多是模拟哈尼族先民在迁徙途中所遇飞禽走兽的形态，以及对日常生产、生活状态的模仿。如模拟白鹇展翅、白鹇喝水、蜂蝶采花、老熊走路、公鸡斗架、猴子掰包谷、老鹰拍翅膀等，以及人们生产劳作的某些姿态。棕扇舞折射出哈尼族对祖先迁徙历史的记忆，保留了哈尼族文化的传统基因。（分段）棕扇舞的伴奏乐器主要有牛皮鼓、铓、钹、唢呐、三弦等。（分段）棕扇舞是哈尼族集歌、舞、乐和仿生表演于一体的歌舞艺术，特色鲜明，具有较高的传统文化价值。（分段）

鄂温克族萨满舞是萨满（即巫师）在祈神、祭祀、驱邪、治病等活动中表演的一种祭祀性的舞蹈，也是祈神佑民的一种巫术活动，由男女巫师分别表演。（分段）萨满舞的表演程序一般有祝祷、请神、神附体、送神等部分。表演时，萨满头戴鹿角帽或熊头帽，多模拟动物的形象姿态。（分段）鄂温克族萨满通过舞蹈手段，充当沟通众神灵与人之间关系的使者，在祷词、咒语、吟唱和鼓声中舞蹈。舞蹈时，萨满手击皮鼓（即抓鼓），腰部小幅甩劲，步伐多为走步、回旋和蹦跳，边击鼓边念唱祷词或咒语。舞至高潮，鼓声急促，动作激越，似乎达到众神附体的境界。当萨满自认得到神的启示后，更做出各种厮杀动作并伴有强烈的呼喊声，手舞足蹈，做各种驱赶邪魔状。（分段）从现存的敖鲁古雅萨满的神衣法器和萨满舞的服饰上，仍见有缝缀的兽骨、兽牙以及作为舞具的抓鼓（法器）的鼓面和鼓槌上蒙的兽皮，鄂温克族在原始氏族时代的自然崇拜、图腾崇拜的痕迹依稀可见。（分段）跳萨满舞是鄂温克族的一种充满神秘色彩的民俗事象，对研究其历史文化有着极高的参考价值。（分段）

“协荣仲孜”是藏语的译音，“协荣”是拉萨古城西南曲水县的一个村落名，“仲”即野牦牛，“孜”是舞或玩耍的意思。“协荣仲孜”即协荣村的野牛舞。（分段）协荣仲孜由7名男子表演：“阿热”（领舞）一人，雌、雄野牦牛各一头（二人扮一头牦牛），击鼓、击钹者各一人。（分段）表演时，领舞者先在道白中描述野牛舞的历史：我阿热老人和这两头雌雄野牦牛参加过桑耶寺盛大的落成典礼……（在西藏的第一座寺庙桑耶寺壁画中，描绘该寺落成典礼的部分确有欢跳野牛舞的场面。）（分段）协荣村的野牛舞是五世达赖阿旺罗桑嘉措在位时，该村村民为了去拉萨参加一年一度的雪顿节，在藏戏表演的基础上编排的。该舞蹈以祝福、吉祥、圆满为主题，借用两头野牦牛不怕风雪和艰难，为人们排忧解难的情节，塑造了雪域高原野牦牛坚强不屈的性格。五世达赖时期，雪顿节的开幕式和闭幕式时，该舞蹈曾与白面具藏戏“扎西雪巴”同台演出，有很大的影响力。（分段）协荣仲孜的基本舞步有“六步一抬”、“丁字蹭步”、“跑跳步”、“滚地”、“原地甩头”、“捡哈达”等；表演形式多为圆圈形、三角形、对换队形、一字形等。但不论队形如何变换，阿热始终站在场地中间。（分段）协荣仲孜有浓郁的西藏地方特色，那欢快、热烈、豪放的舞蹈，映衬着藏族传统文化的沧桑。目前协荣村真正能跳野牛舞的只有两位老艺人。曲水县人民政府正采取积极措施，对这一传统文化表现形式进行抢救和保护。（分段）

果尔孜流传于阿里地区普兰县，是一种表现藏族古代兵士征战的歌舞。（分段）每年藏历二月下弦月八日和九日（称小“次杰”和大“次杰”）是普兰县西德寺的两个重要宗教节日，果尔孜在此期间表演。（分段）小“次杰”时彩排一次，表演6个段落，果尔孜为最后一段。彩排时观众最多只有三四十人，其中大部分都是演员的家人。（分段）大“次杰”是正式演出，观众达三百余人。届时演出20个段落，节目内容围绕着西德寺的建寺历史而展开。其中果尔孜属第11段。果尔孜的歌舞表演分4个层次：1.开场时节奏缓慢，以鼓伴奏为主；2.慢板歌舞，歌词内容主要赞美日、月、星、鹰、士兵的形象等；3.节奏较快的歌舞，歌词内容主要是解说舞者身着的盔甲和手持的盾、宝剑等的来源和用处，展示和赞美兵器；4.结尾，快节奏的歌舞，舞蹈动作灵活，主要表现赞美士兵。（分段）普兰果尔孜不但有独特的艺术欣赏价值，更是研究藏族传统文化珍贵的活态资料。

陈塘夏尔巴歌舞是一种历史悠久、深受定结县陈塘镇夏尔巴人喜爱的自娱性民间集体歌舞。（分段）参加歌舞者以妇女为主。歌舞时众人搭腰连臂围成圆圈或半圆圈，此唱彼和。开始时轻歌曼舞，然后以慢板的旋律绕圈移动，再逐步加速转入中板舞，紧接着转入快板，此刻，伴随着舞者的呼喊声，舞蹈步入高潮，最后在欢快热烈的气氛中结束。（分段）每逢歌舞时，妇女们都要盛装打扮：身穿黑色的“氆氇”，头顶戴鲜花和孔雀羽毛点缀的帽子，脖子上挂着有二百多个银环连成的项链，胸前挂着6个银制的小串子，腰部系着银腰带，手腕上戴着大白海螺，耳朵上戴“阿龙”（金子耳环），胸前戴“嘎乌”（金银饰品），跳起舞来这些首饰闪闪发光，丁当作响，极其动人。（分段）陈塘夏尔巴歌舞深深扎根在当地民众之中，是日喀则地区流行的富有浓郁的地域特色的歌舞品种。（分段）

巴当舞古称“播鼗武”，源于古羌人的“祭山会”，是流行于甘肃省岷县中寨镇的一种祭山神的传统舞蹈。过去，生活在岷县北路片的中寨、维新等村社的农民每逢正月都要跳巴当舞进行祭山神活动，以歌舞的形式祈求山神保佑风调雨顺、五谷丰登。（分段）巴当舞主要由3个段落组成：1.安场。本村男子在“春巴”的主持下，手摇长柄“巴当鼓”，列队歌舞，共有9段唱词，配合9种舞步；2.敬山神。这是巴当舞中最主要的部分，在这一段落中，由“春巴”点燃篝火，引领众舞者“拜五方”，然后在新立的秋千下尽情歌舞，此过程有12段唱词；3.扯节勒。所有舞者开始吃饭、喝酒、品茶，集体大合唱。（上述各段落中，所有歌曲均用藏语演唱。）（分段）巴当舞蕴藏着中华文明的文化基因，是我国边陲民族历史发展、文化交融和演变的活化石。目前，巴当舞在当地依然流传有序，保留了一整套完备的程式。但是，这种具有很高的文化艺术价值和民俗研究价值的传统歌舞，由于人们生活方式的改变，传承后继乏人。（分段）

安昭（土语称“那腾锦莫热”，意为围着圆圈跳的舞蹈）流传于青海省互助土族自治县，是民间喜庆节日和婚礼仪式时用以礼赞祈福的一种群众歌舞。（分段）土族民间有一个关于安昭来历的传说：古代有一个聪明的土族姑娘，为给万民除害，编演了圆圈歌舞安昭，旋转的圆圈舞迷乱了一个叫王蟒的魔鬼的眼睛和心智，人们趁机用绳索套住并杀死恶魔。从此，土族过上了安宁的日子，并留下了安昭这种歌舞形式。（分段）参与安昭舞蹈没有人数限制，三两人直至数百人均可，无论男女老少可随时加入。舞蹈时无乐器伴奏，通常有一两位“杜日金”（歌唱能手）领唱，众舞者相随并和唱衬词，依照男前女后的次序顺时针方向边唱、边舞、边转，所以也叫“转安昭”。转安昭是一曲一舞，每个舞段由一首歌曲与数个动作组成，按约定俗成的顺序循环往复，往往通宵达旦地歌舞，直至尽兴。（分段）安昭歌舞的内容，主要是祝福民族和地方的兴旺发达，祈愿天下太平、五谷丰登；礼赞山川神祇的恩泽，歌颂先民辛勤开拓家园的业绩；抒发对乡土的热爱和对美好生活的向往。（分段）安昭这种土族传统歌舞形式，具有很高的民族历史文化价值。但是随着时代变迁和各民族间的交流融合，一些擅长表演安昭的土族老艺人很多已谢世，虽然一些土族旅游接待点也会为游人表演安昭舞，但已渐失安昭原有特色。（分段）

萨玛舞是维吾尔族的一种风格独特的民间舞蹈形式。“萨玛”一词为阿拉伯语，意为“苍穹”、“天河”、“高空”。这种舞蹈主要流传于以喀什市为中心的疏附、疏勒、伽师、英吉沙等县市，尤以喀什市艾提尕尔清真大寺前广场所举行的大型萨玛舞活动最为典型。（分段）萨玛舞是维吾尔族男子参加的广场集体舞蹈，参加者无论老少，人数不限，几百甚至上千人可同时随着鼓乐声起舞。（分段）每当穆斯林传统的肉孜节、古尔邦节之际，人们聚集在清真寺前的广场上举行盛大隆重的庆典活动，尽情歌舞。当鼓乐进入萨玛舞节奏时，人们纷纷进场，围成一个又一个里外几层，大小不等的圆圈。舞者在纳格拉（铁鼓）、冬巴克（低音铁鼓）和苏乃依（唢呐）的伴奏下，稳踏舞步，前俯后仰，悠摆旋转，时而里进外出，时而逆时针方向缓缓行进。歌舞的人们神情专注，步履沉稳，有一种古朴凝重的宗教舞蹈遗风。随着时间的延伸，进场舞蹈的人不断增多，逐渐围成几十上百个圆圈，圈圈相靠，布满整个广场，人群按统一节奏律动，远远望去，犹如波澜涌动。（分段）萨玛舞的伴奏音乐节奏强烈，动人心魄，特点鲜明，极富动感。（分段）

卡拉角勒哈是哈萨克族中最具有代表性的民间舞蹈，广泛流传于新疆境内的哈萨克族居住区。（分段）卡拉角勒哈是哈萨克语，意为“黑色的走马”。马是哈萨克族生活中不可缺少的伙伴，骑上黑走马，犹如进入了人在舞、马亦在舞的艺术境界，于是卡拉角勒哈就成了哈萨克族民间乐舞的名称。（分段）卡拉角勒哈既可在大型的欢乐集会中，也可在小小的毡房里表演；既可独舞，也可双人对舞或多人集体舞蹈；舞法亦因人因地而异；舞蹈动作生活气息浓郁，表演内容丰富，典型的节目有熊舞、鹰舞、擀毡舞、挤奶舞、绣花舞、拉面舞等。（分段）卡拉角勒哈的男子动作轻快有力，刚健苍劲，尤其模拟黑走马的走、跑、跳跃的舞姿，张弛有度；女子动作优美舒展，活泼含蓄。舞者可根据自身水平自由发挥，不断增加新的内容和动作，并经常把劳动和生活中具有鲜明特色的各种动态糅进舞蹈中，使卡拉角勒哈的舞蹈语汇和表演内容愈加丰富多样。（分段）卡拉角勒哈由哈萨克族传统乐器冬不拉伴奏，乐手按照表演者舞蹈动作的快慢来变换节奏；明快活泼的乐曲的节奏感极强，旋律宛如骏马在草原上驰骋。（分段）随着新疆现代化进程的加快，卡拉角勒哈这种极具传统文化价值的哈萨克族民间乐舞，正在逐渐被现代歌舞替代，急需加以保护。（分段）

昆曲又称昆腔、昆山腔、昆剧，是元末明初南戏发展到昆山一带，与当地的音乐、歌舞、语言结合而生成的一个新的声腔剧种。明代初年在昆山地区形成了“昆山腔”，嘉靖年间经过魏良辅等人的革新，昆山腔吸收北曲及海盐腔、弋阳腔的长处，形成委婉细腻、流丽悠长的“水磨调”风格，昆曲至此基本成型。梁辰鱼将传奇《浣纱记》以昆曲形式搬上舞台，使原来主要用于清唱的昆曲正式进入戏剧表演领域，进一步扩大了影响。万历年间，昆曲从江浙一带逐渐流播到全国各地。明代天启初年到清代康熙末年的一百多年是昆曲蓬勃兴盛的时期。清代乾隆年以后，昆曲逐渐衰落下去。新中国诞生以来，昆曲艺术出现了转机，国家先后建立了7个有独立建制的专业昆曲院团。目前昆曲主要由专业昆曲院团演出，有关演出活动多集中在江苏、浙江、上海、北京、湖南等地。（分段）昆曲是一种高度文人化的艺术，明清许多从事昆曲剧目创作的剧作家，取得了很高的文学成就。《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《鸣凤记》、《玉簪记》、《红梨记》、《水浒记》、《烂柯山》、《十五贯》等都是昆曲的代表性剧目，其中前三种有全谱或接近全本的工尺谱留存。清代中叶以后，昆曲主要以折子戏形式演出，至今保留下来的昆曲折子戏有四百多出。昆曲新编剧目有《南唐遗事》、《偶人记》、《司马相如》、《班昭》等。（分段）经过长期的舞台实践，昆曲在表演艺术上达到了很高的成就，歌、舞、介、白等表演手段高度综合。随着表演艺术的全面发展，昆曲脚色行当分工越来越细，主要脚色包括老生、小生、旦、贴、老旦、外、末、净、付、丑等。各行脚色在表演中形成一定的程序和技巧，对京剧及其他地方剧种的形成发展产生了重要影响。昆曲音乐曲调旋律优美典雅，演唱技巧规范纯熟。赠板的广泛应用、字分头腹尾的发音吐字方式及流丽悠远的艺术风格使昆曲音乐获得了“婉丽妩媚，一唱三叹”的艺术效果。（分段）昆曲历史悠久，影响广泛而深远，它是传统文化的结晶，也是戏曲表演的典范。昆曲艺术形式精致，内涵深厚。由于昆曲具有的独特文化价值，因此2001年入选联合国教科文组织首批“人类口头和非物质遗产代表作”。（分段）清末，昆曲就逐渐没落。中华人民共和国成立后，曾得到一度的振兴。近年来，随着传统戏曲演出在城市中的衰微，昆曲正面临着生存的困境，演员和观众队伍不断缩减。昆曲要生存发展，有许多迫在眉睫的问题亟待解决。（分段）

梨园戏发源于宋元时期的泉州，与浙江的南戏并称为“搬演南宋戏文唱念声腔”的“闽浙之音”，距今已有八百余年的历史，被誉为“古南戏活化石”。梨园戏广泛流播于福建泉州、漳州、厦门，广东潮汕及港澳台地区，还有东南亚各国闽南语系华侨居住地。（分段）梨园戏保存了宋元南戏的诸多剧作、唱腔和演出规制。它分小梨园（七子班）和大梨园的“上路”、“下南”三个流派，每个流派各有号称“十八棚头”的保留剧目，保存了《朱文》、《刘文龙》、《蔡伯喈》、《王魁》等25种南戏剧目。梨园戏至今仍存在于舞台之上，并基本保留了原生态的戏剧样式。它有一整套严格规范的表演形式，基本动作称为“十八步科母”，各个行当都须遵守这种规范；梨园戏音乐保留了南戏以鼓、箫、弦伴奏为主的形式，其唱腔源于晋唐古乐的唱腔用泉州音演唱，一字多腔，属曲牌体，至今仍沿用【摩珂兜勒】、【霓裳羽衣曲】等古曲牌名；梨园戏所用琵琶系南琶，横弹，与唐制相仿；上弦为晋代奚琴遗制；洞箫即唐之尺八；打击乐以南鼓（压脚鼓）为主，打法独特。（分段）“棚”是梨园戏传统的演出场地，演出前需要举行“献棚”仪式，供奉戏祖师田都元帅，之后才开始扮角、跳加官。与一般戏曲舞台的一桌二椅不同，棚的正后方只摆设长条椅；南宋杂剧《眼药酸》的砌末至今仍可在梨园戏净、丑两个行当的表演中见到。（分段）梨园戏保存了宋元时期戏剧的文献和活态资料，从中可体察出南戏文化及闽南地域文化的重要特色。从历史文化的意义上说，梨园戏是一座无形的综合艺术宝库。由于时代的变迁，梨园戏观众日渐减少，使得梨园戏的生存出现了严重的危机。（分段）

莆仙戏原名兴化戏，是中国现存最古老的戏曲剧种之一。南宋时期，在宋杂剧的影响下，福建莆田、仙游一带出现了将歌舞念白综合起来搬演故事的兴化杂剧。明代初年，兴化杂剧吸收昆山、弋阳、余姚、海盐等声腔的艺术因素，形成兴化腔，用以演出兴化戏。明清时期，这一戏曲样式又有了进一步的发展。1954年，兴化戏正式改称莆仙戏。莆仙戏主要流行于福建莆田、仙游地区，在闽中、闽南的兴化方言地区也有流传。（分段）莆仙戏现存传统剧目五千多个，其中《王魁》、《张协状元》、《刘知远》、《蔡伯喈》等剧目在一定程度上保留了南戏的艺术风貌，连演七天的《目连戏》明显保留着中国戏曲初期的表演形态。（分段）在莆仙戏的表演体系中，有一些具有鲜明地方色彩的程序动作，如牵步蛇、雀鸟跳、扫地裙、摸田螺、七下溜等，还有一些动作遗留着傀儡戏表演的痕迹。莆仙戏的唱腔结构属于曲牌体，有音乐曲牌一千多支，锣鼓经三百多种。（分段）莆仙戏源远流长，博大精深，扎根于民间土壤之内，积淀着由宋到清各个历史时期的大量戏剧艺术因子，传递出丰富的信息，是研究中国古代戏曲艺术形态的“活化石”。此外，莆仙戏对莆田、仙游地区的民俗、语言、社会心理、生活习惯、文化艺术等也具有影响。（分段）进入新世纪以来，由于种种原因，莆仙戏人才流失严重，后继乏人，传统的表演艺术濒临失传，脸谱、服饰和音乐声腔正在被外来剧种和其他艺术形态同化，艺术的独特性正在削弱。莆仙戏这一古老的剧种正处于自生自灭的状态，急需采取有效措施进行扶持和保护。（分段）

潮剧又名潮州戏、潮音戏，是用潮州方言演唱的一个古老的地方戏曲剧种。它是宋元南戏的一个分支，距今已有四百三十多年的历史，主要分布于粤东、闽南、台湾、香港和东南亚等地。（分段）潮剧传统剧目分宋元南戏和明清传奇、文明戏和新编历史剧两大类，有剧目两千多个。传统剧目在潮剧中占据重要地位，有《荔镜记》、《苏六娘》、《刘明珠》等精品剧目；传统折子戏《扫窗会》、《杨令婆辩十本》、《闹钗》汇聚了传统潮剧的精华，被誉为“百花潮中的三块宝石”。（分段）从表演上来看，潮剧的脚色行当中以生、旦、丑最具地方特色。生旦戏《扫窗会》被誉为中国戏曲以歌舞演故事的典型代表；潮剧丑角分为十类，其中项衫丑的扇子功蜚声南北，为世所称。老丑戏《柴房会》中，丑角的溜梯功为潮剧所独有，在戏曲界享有盛誉。潮剧音乐属曲牌联套体，唱南北曲，声腔曲调优美，轻俏婉转，善于抒情。清代中叶以后，它又吸收板腔体音乐，显得灵活多姿。潮剧中有传统曲牌二百多支，乐曲一千多首，是研究中国戏曲声腔的重要资料。潮剧演唱用真声，唱念用古谱“二四谱”，韵味浓郁。其曲调包括优美柔媚的轻三六调、平正端穆的重三六调、哀戚幽怨的活三五调及轻松诙谐的反线调等。潮剧的打击乐器均有定音，伴奏有复调和声之美，1950年后为许多兄弟剧种所仿效。（分段）潮剧是中国古老戏曲存活于舞台的生动例证，是中华民族优秀文化表现形式的代表之一，具有深刻的历史意义和较高的审美价值。1990年以后，潮剧受到市场经济的制约和多种现代文艺形式的冲击，投资减少，人才流失，艺术水平下降，优秀的传统表演艺术濒临灭亡，正处在艰难发展的状况之中，亟待保护和扶植。（分段）

潮剧是一个古老的地方戏曲剧种，至今已有四百多年的历史。它源于宋元南戏，用潮州方言演唱，流布于广东东部、福建南部、台湾地区、香港地区以及东南亚各国。潮剧唱腔有曲牌联套体和板式变化体两种体制，以轻柔抒情见长。（分段）揭阳市位于广东省东南部，是潮剧的重要发祥地，潮剧演出在这一地区十分流行。晚清至辛亥革命时期，揭阳有数十个潮剧戏班，一时被称为“戏县”。新中国成立后，揭阳潮剧蓬勃发展，演出传统戏、新编历史剧和现代戏剧目近五百个。现在全市共有潮剧演出团体17个。揭阳潮剧是潮剧艺术不可或缺的组成部分，在传播中华文明、增强海内外潮汕人的文化认同感等方面，发挥了重要的作用。（分段）目前，经济大潮和多元文化的冲击使揭阳潮剧处于传统丢失、艺术滑坡、人才青黄不接的濒危状态。保护和抢救这一珍贵的地方剧种已成为当务之急。

潮剧又称“泉潮雅调”、“潮音戏”、“白字戏”等，是用潮汕方言演唱的地方剧种，距今已有四百多年的历史，流布于福建漳州和广东潮汕地区以及香港、台湾地区和东南亚的华人聚居地区。漳州云霄县是潮剧的主要流行地，清末至民国期间，非常兴盛，涌现出锦秀春、永正兴等三十多个潮剧职业班社。（分段）潮剧集诗、歌、舞、戏于一体，表演美妙传神，《杨令婆辩十本》与《扫窗会》、《闹钗》三个潮剧传统锦出戏被誉为“三块宝石”。潮剧采用闽南及潮汕一带民间音乐，并吸收了弋阳腔、昆腔、西秦腔、外江戏等声腔唱法，保护潮剧对研究闽南地区古老剧种具有较高的学术价值。此外，潮剧团体经常到台湾、香港地区及东南亚等地演出，为传播中华传统文化，联结海内外侨胞亲情乡谊，振兴祖国统一大业发挥着积极作用。（分段）新中国成立以后，福建省云霄县不仅建立了专业潮剧团，而且还成立了许多业余潮剧团。但是目前由于市场以及其他多元文化的冲击，观众锐减，剧团生存艰难，剧种日益衰落，国家应及时采取保护措施，抢救这一古老的戏曲剧种。

弋阳腔是我国古老的戏曲声腔。南宋中期，兴起于浙江的南戏经信江传入江西，在弋阳地区结合当地方言和民间音乐，于元末明初孕育出一种新的地方声腔弋阳腔，与昆山腔、余姚腔、海盐腔并列为当时的四大声腔。弋阳腔以弋阳为中心，主要在江西省内的贵溪、万年、乐平、鄱阳、浮梁、上饶等一些地区传承延续，明代前中期曾流布及于安徽、江苏、浙江、福建、广东、湖南、湖北、云南、贵州及北京等地。（分段）弋阳腔剧目分连台大戏和传奇本两大类，前者包括《三国传》、《水浒传》、《岳飞传》、《目连传》、《封神传》等，后者包括《青梅会》、《古城会》、《定天山》、《金貂记》、《珍珠记》、《卖水记》等。自诞生以来，弋阳腔即以其“杜撰百端”的连台大戏和“错用乡语”的艺术特色在民间广为流传。弋阳腔的脚色分为小生、正生、老生、二花、三花、小旦、正旦、老旦等行，其唱腔结构最初采用曲牌联套体，演出时仅辅以锣鼓而不用管弦伴奏，演员一人演唱，数人接腔，形成极富特点的“徒歌、帮腔”演唱方式，明代中叶又发展出打破曲牌联套体制的滚调，进一步增强了声腔音乐的戏剧性和表现力。在广泛流播的过程中，弋阳腔繁衍出多种变体，由此形成高腔体系，对南北各地的四十几个声腔剧种产生了重要影响，推动了中国地方民间戏曲的发展进程。（分段）弋阳腔是中国传统文化的奇葩，它对中国戏曲尤其是中国地方戏曲发展的贡献是无可替代的。弋阳腔延绵至今，显现出强大的艺术生命力。近二十年来，由于多种原因，弋阳腔的传承步入困境，演艺队伍严重老化，剧团名存实亡，许多优秀剧目和唱腔曲牌濒临失传，即使在其流行地，弋阳腔也多年不能与观众见面，陷入了被人遗忘的尴尬境地，这种状况必须引起有关方面的高度重视，采取有利措施加以改变。（分段）

青阳腔形成于安徽省池州市青阳县，因青阳属池州府，故又称池州调或徽池雅调。目前主要存在于安徽省青阳县及江西省湖口县等少部分地区。明代嘉靖年间，弋阳腔流入青阳地区，与当地方言及民歌小曲相结合，形成青阳腔。这一新起的声腔突破曲牌联套体的音乐结构，发展了“滚调”，创造了腔、滚结合的歌唱形式，将我国戏曲声腔的演进推向了一个新的高度。（分段）青阳腔的剧目上起元明南戏，下到后世的各种文人传奇，数量众多，历史上曾出现过《词林一枝》、《摘锦奇音》、《玉谷新簧》、《徽池雅调》等一批青阳腔剧目刊本，现在能收集到的青阳腔大小剧目有94个。青阳腔演唱时一般只用大鼓、大铙、大锣等伴奏而不用管弦，独唱与帮腔结合，一唱众和，同时在演唱中运用“滚调”的方法，在唱腔中加入“滚白”和“滚唱”，形成长于叙事的特点。其唱腔灵活多样，语言通俗易懂，极大地提高了戏曲声腔的可塑性和表现力。青阳腔继承古南戏的脚色体制，有生、旦、净、末、丑、外、贴7个行当，后来又增加了小、夫两个脚色。其表演讲究“文戏武唱”，娱乐性、趣味性强，火爆热闹，常穿插表演窜刀门、盘吊杆、翻高台、跳火圈等技艺。青阳腔中还有各种纸质面具，在舞美上极具特色。（分段）青阳腔从皖南流布到闽、湘、川、豫、晋、鲁等地，成为“天下时尚”，直接或间接地影响了徽剧、赣剧、川剧、黄梅戏等剧种的形成与发展，在我国戏曲史上占有显赫的地位。然而，由于战争、瘟疫和外来文化冲击等多种原因，青阳腔日渐式微，基本上已从舞台上消失，濒于灭绝，急需抢救、保护和传承。（分段）

高腔是明代弋阳腔与后来的青阳腔流变派生形成的诸声腔剧种。在几百年的流变过程中，弋阳腔各分支发生了很大的变化，它们与各地民间音乐有不同程度的结合，由此形成各地高腔不同的音乐风格。（分段）西安高腔形成于浙江衢州，因衢州古称西安而得名。它是在弋阳腔影响下形成的地方戏，最迟形成于明代嘉靖年间，以衢州为中心，流传于浙江的温州、金华及江西东南部、福建西北部等地。（分段）西安高腔起源于民间，流行于民间，有《槐荫树》、《合珠记》、《芦花絮》等一批传统剧目。它原来仅以锣鼓伴奏，清道光后与昆腔、乱弹合班演出，受昆山腔和乱弹腔的影响，在保留原音乐特征的前提下加入管弦、昆笛、板胡、提胡等乐器，也有了简单过门。现存的西安高腔唱腔上“大吼大叫”，表演上“大蹦大跳”，舞美上“大红大绿”，乐器上“大鼓大号”，乡土气息浓厚，在剧目、行头、唱法、行当体制、演出程序等方面基本上原汁原味地保留了古南戏的风貌，对南戏研究具有重大意义和价值。（分段）近代以来，因战乱不断，西安高腔流散于民间。解放后，地方政府对西安高腔进行了抢救，保存了大量相关资料，上演了部分剧目。但随着现代化进程的加速，西安高腔观众流失严重，人才稀缺，出现青黄不接的局面，再次面临新的生存危机，这一状况迫切需要有关方面加以重视，认真对待。

高腔是明代弋阳腔与后来的青阳腔流变派生形成的诸声腔剧种。在几百年的流变过程中，弋阳腔各分支发生了很大的变化，它们与各地民间音乐有不同程度的结合，由此形成各地高腔不同的音乐风格。（分段）松阳高腔是浙江省现存最古老的剧种之一，是浙江八大高腔系统中的独立分支，属单声腔剧种。由于松阳县玉岩镇的白沙岗高腔班演出松阳高腔从未间断，在这一声腔的传承中占有突出地位，故松阳高腔又被称作“白沙岗之土调”，当地人则称为“高腔”。它起始于明代，以松阳地方杂剧为主，吸收昆腔等外来声腔的艺术因素而最终成型，在清代乾隆至光绪年间达到鼎盛时期。松阳高腔现在主要流行于以松阳为中心的浙西南农村地区，远及闽、赣、皖等地。（分段）松阳高腔的演出保留了戏曲的原始状态，具有曲调优美、样式质朴的特点。它的唱腔属曲牌连缀体，但演唱时句式、词格可根据需要而随意变化，行腔中常用“衣”、“呀”、“啊”、“哈”等衬词，并以高八度假嗓帮腔，形成独特的演唱风格。松阳高腔采用管弦伴奏，是高腔系统中较为特别的一种，乐器包括板、鼓、笛、唢呐、二胡、小锣、大锣、大钹等。原有曲牌一百多支，保存下来的有七十多支。（分段）松阳高腔的脚色早期分生、旦、净、丑、小、贴、外、夫8个行当，清末以来又增加了二旦、作旦、老外、二花、四花等行当。自创建班社起，松阳高腔艺人代代相传，至今已传承23代，其表演带有鲜明的民间艺术的特色，散发出浓郁的乡土气息。松阳高腔现存剧目四十多个，《夫人戏》、《三状元》、《八仙桥》、《买水记》、《鲤鱼记》、《火珠记》、《酒楼杀家》等是其代表作。（分段）松阳高腔具有很高的历史和文化研究价值。20世纪50年代和80年代，浙江省市县各级有关部门先后多次对松阳高腔进行恢复继承和挖掘整理，取得了初步成果。目前，由于松阳高腔艺人年龄老化，年轻艺人青黄不接，口传心授的传承方式面临挑战，同时民间剧团难以走向市场，面临灭绝的危险，加上地方财政紧张，没有足够的力量扶持，所以松阳高腔的抢救和保护工作迫在眉睫，任重道远，应引起有关方面的重视。

高腔是明代弋阳腔与后来的青阳腔流变派生形成的诸声腔剧种。在几百年的流变过程中，弋阳腔各分支发生了很大的变化，它们与各地民间音乐有不同程度的结合，由此形成各地高腔不同的音乐风格。（分段）岳西高腔是安徽省岳西县独存的古老稀有剧种，由明代青阳腔沿袭变化而来，有三百多年的传承历史。明末清初，文人商贾溯潜水、长河将青阳腔传入岳西，当地文人围鼓习唱，组班结社，岳西高腔初步成型；光绪初期，外来职业高腔艺人系统传授舞台表演艺术，促成了岳西高腔的进一步发展。（分段）岳西高腔艺术遗产丰厚，其戏曲文学、戏曲音乐、表演艺术及基本活动形式都自成体系，风格独特。通过对岳西境内民间抄本的发掘、搜集、整理，已累积剧目一百二十余种，二百五十多出，可分为“正戏”和“喜曲”两类，其中“正戏”占绝大多数，包括《荆钗记》等南戏五大传奇剧目的精彩折子，具有较高的文化品位和文学价值，其最大特征是继承了“滚调”艺术并发展成“畅滚”；“喜曲”所唱均为吉庆之词，主要用于民俗活动，是岳西民俗文化的重要组成部分。岳西高腔的音乐体制基本属曲牌联套体，一唱众和，锣鼓伴奏，“唱、帮、打”三位一体，风格古朴。艺人以独有的“箍点”标记指导唱腔，传承艺业。（分段）岳西高腔的演唱包括围鼓坐唱、舞台表演和在民俗活动中表演三种形式，有严格而成熟的程序规范。它全面融入境内各民间灯会，成为本土民俗文化的有机组成部分。清末以来，岳西高腔几度兴衰，新中国成立前夕已处于濒危境地。新中国成立后，县政府组建专业高腔剧团，专门对岳西高腔进行传承和研究。20世纪60年代后，珍贵史料损毁严重，专业剧团体制变异，民间班社活动萎缩，岳西高腔后继乏人，再次面临绝灭的危险。

高腔是明代弋阳腔与后来的青阳腔流变派生形成的诸声腔剧种。在几百年的流变过程中，弋阳腔各分支发生了很大的变化，它们与各地民间音乐有不同程度的结合，由此形成各地高腔不同的音乐风格。（分段）辰河高腔是包括高腔、弹腔和少部分昆腔在内而以高腔为主的地方戏曲剧种，流行于湖南省沅江中上游的支流辰河一带，波及贵州、四川省的部分地区。辰河高腔源于戏曲四大声腔之一的弋阳腔，清代道光、咸丰年间得到发展，老艺人杜风林组建湘西最早的辰河高腔戏班“大红班”，到各地巡回演出，辰河高腔开始走向民间，得到广泛流传。（分段）在长期的发展演变过程中，辰河高腔形成了独特的艺术风格。它有48本“目连戏”及《黄金印》、《红袍记》、《一品忠》、《琵琶记》、《装疯油锅》等剧目，在湘西久演不衰，深受群众喜爱。辰河高腔曲调丰富，有曲牌五百余支，适合表达各种不同的思想感情，主要曲牌有【归朝欢】、【降皇龙】、【浪淘沙】、【淘金令】、【扑灯蛾】等。（分段）辰河高腔的声腔高亢激昂，音域宽广，可在高、中、低音区回旋，粗放时裂金碎玉，响彻云霄；柔和时则细若游丝，婉转动人。男声用大本嗓演唱，给人以粗犷奔放之感；女声唱腔的高八度花腔委婉清亮，悦耳动听。早期的辰河高腔分生、旦、净、丑、外、副、末、贴八个脚色行当，清末民初之后变为生、旦、净、丑四行，其中生角又分为正生、老生、红生、小生，旦角又分为正旦、小旦、摇旦、老旦等。演员的表演朴实、自然，带有浓郁的泥土气息，具有讲究唱功、多唱传奇本高腔、擅演目连戏的特点。演出时的伴奏乐器包括唢呐、笛子、京胡、二胡、三弦、大鼓、小锣、云锣、钹、小鼓等，特制的高腔唢呐声音高亢优美，能与唱腔融为一体，在帮腔和伴奏中发挥着重要作用。（分段）辰河高腔完整地保留了民族和地域特色，具有广泛的群众基础。较早地在戏剧演出中实现了观众和演员的互动，被称为“世界上最早的意识流艺术”。辰河高腔在国外演出时曾引起轰动，被誉为“中国戏剧的瑰宝”。（分段）由于经费紧张、人才缺乏及受众局域化、老龄化等问题，现在辰河高腔已到了几乎失传的地步，只有少数剧团在艰难的生存条件下坚持演出。需采取措施尽快改变这种局面。

高腔是明代弋阳腔与后来的青阳腔流变派生形成的诸声腔剧种。在几百年的流变过程中，弋阳腔各分支发生了很大的变化，它们与各地民间音乐有不同程度的结合，由此形成各地高腔不同的音乐风格。（分段）常德高腔为常德汉剧高、昆、弹三大声腔之一。它是在本地原始祭祀歌舞等乡土音乐的基础上不断吸收明代弋阳腔、青阳腔等早期戏曲声腔而逐渐发展成熟的，主要流行于西洞庭区、武陵山系、辰水、沅水流域，远及鄂西南和黔东一带，1986年更名为武陵戏。明代万历至清代乾嘉年间是常德高腔最为兴盛的时期，此后随着弹腔南北路的兴起而逐渐走向衰落。《祭头巾》、《思凡》、《两狼山》、《双猴斗》、《程咬金娶亲》等是常德高腔中的代表性剧目，解放后又出现了《芙蓉女》、《紫苏传》等新编高腔戏，演出轰动一时。（分段）常德高腔有三十余种基本腔和七十余种曲牌，演唱形式有滚唱、帮腔等。其中帮腔受沅水船歌、扎排号子音调的影响较大，分人声帮腔和乐器随奏两类，人声帮腔一唱众和，乐器随奏以大锣、大钹和唢呐伴奏。其唱腔与本地方言紧密结合，并融入了大量本地巫腔、傩愿腔、渔鼓调的音乐素材，表现力很强。演唱时有本嗓、边嗓、夹嗓、小嗓等多种表现方法。（分段）常德高腔的脚色分为生、旦、净、丑四行，其中包括青须、白须、小生等“三生”，正旦、小旦、老旦等“三旦”，大花脸、二花脸、小花脸等“三净”。表演中唱念以中州韵拼读标准与常德方言声调相结合，为了强调人物的地域特点，也兼用一些外地语言。常德高腔特别重视表演基本功的训练，有一套富于表现力的动作程式，此外还从生活中提炼出一些特殊的表演范式，形成模拟飞禽走兽或其他动静物态的身法动作。常德高腔的表演中常会穿插一些精彩的特技，往往能收到引人入胜的演出效果。（分段）早在清代嘉庆、道光时，众多常德高腔班社已相继解体或改唱弹腔，导致大批剧目失传，传承关系几近中断。1954年，常德市文化主管部门举办高腔学习班，挖掘传统剧本二十余个并恢复上演了其中的少数剧目，使几近消亡的常德高腔重新萌发了生机。常德高腔为常德地域文化的有机载体，为研究地方戏曲声腔的流播衍变提供了鲜活的材料。近年来，随着社会的巨大变迁，常德高腔又一次陷入濒临灭绝的艰困境地，迫切需要得到抢救和保护。

新昌调腔是古老的戏曲声腔之一，又名掉腔、绍兴高调、新昌高腔，以新昌为中心，流布于浙东绍兴、萧山、上虞、余姚、嵊县、宁海等地。它被认为是明代南戏“四大声腔”之一余姚腔的惟一遗音。清初，新昌调腔进入全盛期，以杭州为中心向四外流布。（分段）新昌调腔剧目丰富，既有源于目连戏、南戏、元杂剧、明清传奇的各种剧目，又有近现代新编的历史故事剧和现代剧。在调腔的艺术档案中，保存下来的晚清以前的古剧抄本就达159种，其中属于元杂剧的《北西厢》、《汉宫秋》、《妆匣记》等剧目为调腔所独有，极为珍贵。新昌调腔剧团是全国惟一能演《北西厢》的艺术团体，其演出的《汉宫秋》亦能保持元曲的原貌。调腔目连戏在我国目连戏系统中占有重要地位，167出调腔目连剧目中，为其他剧种所没有的多达72出。（分段）调腔演唱中有干唱、帮腔、叠板等方式，常在每句唱词的句尾采用一字或数字的帮腔，或者迟一拍用不同旋律重复句尾几字；帮腔纯用人声，各句旋律有逐渐下滑的趋势。调腔不用管弦伴奏，仅以打击乐配合演出，后因受昆曲和乱弹的影响，在少数折子戏中采用笛子和板胡伴奏。调腔的伴奏乐队构成极为简单，仅由6人组成，负责鼓板、小锣等的演奏。调腔的脚色行当有“三花、四白、五旦堂”之称，三花为大花脸、二花脸、小花脸，四白为老生、正生、副末、小生，五旦堂为老旦、正旦、贴旦、小旦、五旦。其表演以精湛细腻著称，有擎椅、掌烛、背身踢靴等绝技。（分段）新昌地处浙东山区，环境相对闭塞，调腔因而得以在这一隅之地保存下来。在调腔散曲“风枪联缀体”中还能找到唐时“踏歌”和宋时“转踏”的遗响，对于古代戏曲、音乐的研究具有极其重要的意义。调腔深深地影响了周围的剧种，宁海平调是它的分支，越剧、台州乱弹、瑞安高腔、绍剧等地方剧种也都从它的剧目、声腔和表演中得到一定的滋养。（分段）清末民初战乱频仍，加上新剧种不断兴起，新昌调腔因之走向衰落。目前调腔戏受到社会变革的影响，处于濒危状态，剧团资金匮乏，演艺人员青黄不接，断层严重，只有及时采取有效措施，才能保证这个剧种继续生存下去。

宁海平调是浙江古老的地方戏曲剧种之一，属于新昌调腔的分支，起源于明末清初，以宁海为中心，流行于象山、黄岩、温岭、临海、仙居、天台、奉化等地，至今已有三四百年的历史。它有《小金钱》、《金牛岭》、《潞安洲》、《天门阵》、《白门楼》、《御笔楼》、《百花赠剑》、《贵妃醉酒》、《陈琳救主》、《偷诗赶船》等一百多出传统剧目，其中《小金钱》百余年来与耍牙的技艺紧密结合，成为宁海平调中最富于特点的代表剧目。（分段）宁海平调的唱腔声调高亢而婉约，一唱众帮，不用管弦而单以锣鼓衬托。其帮腔有混帮、清帮、全句帮、片段帮、一字帮等多种形式。演出中除小丑对白外，基本使用宁海方言和“读书音”。“宁海耍牙”是宁海平调表演中独具的一门绝活儿，至今已有一百多年的历史。它是一种粗犷中不失细腻、野性中凸现灵动的“变口”技艺，主要分一咬、二舔、三吞、四吐等几个步骤。艺人取200公斤以上的雄性肉猪下颚骨上獠牙含在口中，以舌为主要动力，而用齿、唇、气的各种活动辅助表演。这种表演以精湛的“变口”功夫和狂放的身段配合平调的“三大一小”及【将军令】等曲牌，塑造出剧中独角龙不可一世的骄横之态，令人叹为观止。宁海平调中的耍牙技艺独特，程序讲究，看似轻松，实则是一门苦功，每一代传人都要经历艰苦的练习过程方能掌握。新中国成立后，耍牙在传统的基础上得到改进提高，由原来的六颗耍发展成十颗耍，赢得了广大观众的一致赞誉。（分段）宁海平调为中国戏曲表演增添了一门独特的耍牙绝技，丰富了戏曲脸部表演的形式和内容，引起广泛的关注。目前宁海平调与其他地方戏曲剧种一样处于低迷状态，耍牙绝技传承乏人。无论是整个剧种还是其中引人注目的耍牙技艺都需要尽快加以抢救和保护。

永安大腔戏形成于明代中期，是弋阳腔的一个流派，因是“大锣大鼓唱大戏，大嗓子唱高腔”，故称大腔戏。明景泰年间，福建省永安市青水畲族乡丰田村熊氏家族年年派人到江西石城祭祖，并向当地艺人学习弋阳腔，而后结合本地的山歌、小调及道士音乐，创立了大腔戏班。随着熊姓家族部分成员向周边地区的迁徙，大腔戏传播到了大田、尤溪、沙县等地。（分段）永安大腔戏的传统剧目有一百多个，常演的有《白兔记》、《金印记》、《中三元》、《葵花记》、《取盔甲》、《黄飞虎》、《破庆阳》、《三代荣》、《合刀记》、《白罗衫》、《月台梦》、《卖水记》等。大腔戏的声腔字多腔少，粗犷高亢，朴素平直。演员发声以大嗓为主，大小嗓结合，演出中后台不断帮腔，保留着弋阳腔“一人启齿，众人帮腔”的特点。大腔戏的脚色行当分“四门九行头”，“四门”为生、旦、净、丑，“九行头”即正生、小生、副生、正旦、小旦、夫旦、大花、二花、三花，此外还有老旦和贴旦。大腔戏戏班一般由15人组成，伴奏乐器也只有锣、鼓、钹、唢呐和板几种。演出时舞台上仅陈设一桌二椅，演员戏服较为简单，或干脆不穿戏服，只用红、黑、白三色化装，而后挂上别具一格的“须套”，走到桌前表演。司鼓坐在椅上打鼓，并自始至终不停地干唱，与演员配戏。（分段）丰田村的大腔戏平时除自娱自乐外，还常在村里的迎神赛会、祭祖和节庆活动中演出。清代咸丰以后，由于小腔戏在闽西北地区流行，大腔戏开始走向衰落。到了20世纪20年代，不少大腔戏班先后解体，留存下来的戏班活动范围逐渐缩小。丰田村地处高山密林之间，交通闭塞，故大腔戏这一明代形成的古老剧种得以保存至今，五百多年来未曾中断。大腔戏的表演动作、舞台调度、舞美形式等都属于明代戏剧的珍贵遗存，是中国戏曲史、文化史、社会生活史研究的第一手重要材料。如今丰田村大腔戏剧团成员不足20人，演出范围仅限于本村和本乡。近年来，随着文化生活的不断丰富，丰田当地群众对大腔戏的兴趣逐年递减，大腔戏的业余演出活动越来越少，艺人的年龄也趋于老化，而山区生活的贫困又使急于改变经济状况的年轻一代无暇去学习继承这一古老剧种。演出市场的萎缩和后继乏人的窘境使得永安大腔戏处于濒危状态，亟待抢救和保护。

四平戏又名四评戏、四坪戏、四棚戏、四蓬戏，系由明代中叶流行的四大声腔之一的弋阳腔演变而来，嘉靖年间盛行于徽州（安徽省歙县）一带，明末清初传入闽东北大山深处的政和，在政和县杨源乡及屏南县龙潭乡以历史原貌完整地延续至今。（分段）四平戏的传统剧目有《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》、《琵琶记》、《苏秦》、《英雄会》、《九龙阁》、《陈世美》、《芦林会》、《八卦图》等几十个。其唱腔属于高腔系统，古朴粗放，清新悦耳，优雅动听，句末帮腔用拖音演唱。道白使用一种介于普通话与当地方言之间的“土官话”念诵，俗称“讲正字”。留存下来的四平戏剧本只标注轻重音符而不标注唱腔音符，无谱有调，唱腔完全以口头方式代代相传。其脚色行当在清代雍正时期已较齐全，表演上生角强调文雅，旦角要求细腻，净角注重粗犷，丑角讲究滑稽，形成四平戏独特的表演风格。脚色表演动作有腾、挪、滚、打等，随鼓缓急进退，不同脚色行当的手、脚动作都有规定的口诀。演出中保持以鼓、钹、板鼓等打击乐器衬托，而以鼓为主导的伴奏形式，继承了弋阳腔“一人成声而众人相和”的古老传统。四平戏较好地保留了明代的声腔艺术形式，被戏剧史专家称为“中国戏剧活化石”。由于地处条件落后的大山深处，其生存充满艰辛。在经济大潮的冲击下，这一古老剧种的传承已出现了严重的问题，必须尽快采取措施进行抢救。

川剧流行于四川省、重庆市及云南、贵州、湖北省的部分地区，是中国西南部影响最大的地方剧种。它主要有高腔、胡琴、弹戏、昆曲、灯调五种声腔，是明末清初以来中国戏曲声腔剧种演变历史的一个缩影。明末清初，昆曲、弋阳腔、青阳腔、陕西梆子、湖北汉调、徽调等声腔流入四川，乾隆、嘉庆年间与当地的薅秧调、川江号子、地方小调、宗教音乐等逐渐融合，基本完成了外来声腔“四川化”的演变过程。辛亥革命前后，高腔、昆曲、胡琴、弹戏及四川本土的灯戏在同台演出过程中融为一体，形成“五腔共和”的川剧，一直延续至今。（分段）川剧剧目丰富，有传统剧目和创作剧目六千余个，以《黄袍记》、《九龙柱》、《幽闺记》、《春秋配》、《东窗修本》、《五子告母》、《神农涧》、《情探》等为代表，其中不少是宋元南戏、元杂剧、明传奇与各种古老声腔剧种留存下来的经典剧目，具有很高的文学和历史价值。新中国成立后整理改编的《柳荫记》、《彩楼记》、《绣襦记》、《白蛇传》、《拉郎配》、《打红台》及改革开放时期改编、创作的《巴山秀才》、《变脸》、《死水微澜》等均产生了较大的社会影响，显示出川剧深厚的传统文化底蕴。（分段）川剧分小生、旦角、生角、花脸、丑角5个行当，各行当均有自成体系的功法程序，尤以文生、小丑、旦角的表演最具特色，在戏剧表现手法、表演技法方面多有卓越创造，能充分体现中国戏曲虚实相生、遗形写意的美学特色。川剧表演生活气息浓郁，生动活泼，风趣幽默，为了更好地塑造人物，川剧艺人创造了变脸、藏刀、钻火圈、开慧眼等许多绝技，表演时火爆热闹，新奇有趣，形成川剧的一大特色。川剧五种声腔中，以曲牌体的高腔音乐最具创造性，其帮、打、唱相结合的结构形态使戏剧与音乐的结合达到了前所未有的高度，成为我国戏曲高腔音乐发展的杰出代表。（分段）川剧具有巴蜀文化、艺术、历史、民俗等方面的研究和认知价值，在中国戏曲史及巴蜀文化发展史上具有十分独特的地位。近年来，川剧同其他各种地方戏曲一样出现了生存危机，观众减少，演出市场萎缩，经费不足，传承发展举步维艰，抢救、保护川剧的任务正严肃地摆在人们面前。

湘剧是湖南省最主要的地方声腔剧种，流行于湘南东部17个县市及赣南西部和广东的坪石、岐门、乐昌、桂头、犁市、韶关等地。因它曾以长沙、湘潭为活动中心，故又称长沙湘戏。湘剧融合有昆腔、高腔、弹腔及杂曲小调等多种声腔，明初至嘉靖年间，传入湖南的昆腔和弋阳腔与当地方言及民间音乐相结合，形成湘剧。（分段）衡阳湘剧剧目繁多，有连台本戏6个，整本戏113个，散折戏465个，《封神榜》、《岳飞传》、《目连传》、《金印记》、《投笔记》、《白兔记》、《拜月记》、《四进士》、《奇双会》等均是其中的代表性剧目。（分段）湘剧脚色行当分工细致，包括大靠把、二靠把、唱工、小生、大花脸、二花脸、紫脸、三花脸、正旦、做工旦等12行，小生又有文巾、罗帽、雉尾、蟒靠之分，且有穷、文、富、武四种做派。湘剧表演充分吸收昆曲的艺术因素，载歌载舞，灵动活泼，有一批以造型和功架著称的剧目。生行表演中拖鞋前行的“趿鞋路”、金鸡独立的“船路”、踉跄而走的“醉路”及旦行中的“大脚婆路”等都带有鲜明的剧种特色。湘剧有曲牌三百余支，以南曲为主，弹腔除南、北路外，尚有反南路、反北路、平板、安庆调、七槌半等。演唱时以唢呐、笛子等伴奏，湘剧伴奏有文武场面之分，文场以二弦、月琴、笛、唢呐等管弦乐器配合唱腔，武场则以鼓板、大钹、大小锣等打击乐器烘托表演。（分段）经过数百年的艺术实践，衡阳湘剧已成为湖南的一个独立戏曲剧种。谭保成是衡阳湘剧谭派表演艺术的奠基人，他的表演深受昆曲艺术影响，雄健雅致，别具一格。1952年10月，他主演的《醉打山门》参加全国第一届戏曲观摩演出，受到毛泽东、周恩来等党和国家领导人及梅兰芳等著名表演艺术家的高度评价。（分段）昆曲造就了衡阳湘剧，衡阳湘剧视昆曲为灵魂，同时又将高雅的昆曲艺术与区域文化结合起来，达到了雅俗共赏的境界，这种将外来高雅艺术地方化、乡土化的实践在戏曲史乃至艺术史的研究中具有重要的价值。目前由于现代文化的冲击，湘剧与观众的关系越来越淡薄，加上资金缺乏、人才流失等问题，湘剧的生存正面临着严峻的形势，值得有关方面加以关注。

广昌孟戏是一种以孟姜女哭长城为题材的戏曲，流行于江西省广昌县境内，俗称孟戏，又名盱河戏，约起源于明初，至今已传承演出了五百余年。孟戏用高腔演唱，经专家考证，其唱腔是明代四大声腔之首的海盐腔遗响。广昌原有三路孟戏，赤溪曾家孟戏和大路背刘家孟戏两路现存，舍溪孟戏则已湮灭于20世纪的60年代。孟戏只在每年的正月演出一次，用于民俗活动。（分段）曾家孟戏被认为是元本，全剧共64场，分为两本，一个晚上演一本。剧中孟姜女富于反抗精神，哭倒长城，为保贞节而投河自尽，同时对于封建朝廷进行了有力抨击。刘家孟戏是明传奇本，始演于明万历年间，全剧共69场，分三个晚上演出，剧中孟姜女虽因丈夫死于长城下而悲伤，却并无反抗意识，结果被秦王封为一品夫人，获赠金银。刘家、曾家两路孟戏剧本上标出的曲牌有一百四十余支，在戏曲音乐界引起了广泛的关注。（分段）广昌孟戏属曲牌体，以高腔演唱，一唱众和，多在后句的下半句帮腔，并有“杂白混唱”的特点。曾家孟戏所唱南曲比弋阳腔更古老，并吸收了海盐腔的成分，字多腔少，以广昌官话演唱，以鼓、锣、钹等打击乐器伴奏，节奏较快，显现出简单、原始的古曲特征。刘家孟戏主要以海盐腔演唱，同时参以弋阳腔、青阳腔和徽州腔。（分段）曾、刘两家的孟戏剧本都是古南戏的孤本，为中国戏曲和民俗的研究、继承提供了十分珍贵的资料，具有独特的艺术价值和社会学价值。1962年，在江西广昌县召开的戏曲工作会议上，戏曲工作者呼吁保护孟戏。在县政府的组织下，进行了抢救性的挖掘整理工作。“文革”后，江西省文化厅和地方文化局对广昌孟戏高度重视，开展了一系列抢救保护工作。但由于财政紧张，许多规划和措施无法迅速落到实处，剧种传人日益老化，后继乏人，如再不设法挽救，很可能也会像舍溪孟戏那样湮灭在历史长河之中。

正字戏本名正音戏，用中州官话唱念，是一个多声腔的古老稀有剧种。明初南戏的一支传入粤东，形成正字戏，主要扎根于海陆丰地区，后传播到港澳台及东南亚等地。（分段）正字戏有传统剧目两千六百多个，分为文戏和武戏两类。文戏有明代宣德七年的《正字刘希必金钗记》及嘉靖年间的《蔡伯喈》南戏抄本和一批较完整的清代、民国抄本，以及20世纪50年代的记录本。《三元记》、《五桂记》、《满床笏》、《月华缘》“四大喜戏”，《荆钗记》、《葵花记》、《琵琶记》、《白兔记》“四大苦戏”和《忠义烈》、《千里驹》、《铁弓缘》、《马陵道》“四大弓马戏”统称十二真本戏。武戏多为连台本戏，如《三国》、《隋唐》等。（分段）正字戏表演风格古朴，气魄宏大，特别擅演连台本戏。文戏的唱腔保留着古老的面貌，以曲牌体的正音曲、唱牌子为主，杂以乱弹、小调等。正音曲以奚琴领奏，大锣、大鼓伴奏，唱牌子以笛子、大小唢呐伴奏。正音曲中有很多曲牌直接继承了弋阳、青阳古腔，滚唱运用得较为普遍。昆腔曲牌有一百多支，其中有一部分充分体现了北曲严格、完整的组织形式。武戏即提纲戏，没有或少有唱腔，用吹打牌子伴奏以渲染气氛，气氛热烈火爆，有抖靠旗、抖肌肉、抖髯口、跑布马、展示南派武功等精彩表演，能很好地表现各种历史、军事场景。正字戏传统有红面、乌面、白面、老生、武生、白扇、正旦、花旦、帅主、公末、婆、丑等12行当，演出中有些行当勾画脸谱。正字戏的脸谱有毛面、水龟目、鹰嘴、虎目等两百多种图案。（分段）正字戏是古老南戏的变体，为戏曲声腔的流变和地方文化对戏曲的影响等研究提供有力的证据。目前正字戏的生存出现危机，需要有关方面及时加以抢救和保护。

秦腔是元明之际流传于关中一带的劝善调及当地民间音乐与关中方言结合形成的一个戏曲声腔剧种，主要流行于陕西、甘肃、宁夏、青海、新疆等西北部地区。明清之际，秦腔由陕西商人传入中原及华东、华中、华南一带，在清初成为全国有重大影响的戏曲剧种。（分段）现已发现的秦腔传统剧目有三千多种，多取材于历史故事及各种神话和民间传说，其中包括《春秋笔》、《和氏璧》、《玉虎坠》、《紫霞宫》、《麟骨床》、《长坂坡》、《卖华山》、《临潼山》、《斩单通》、《取洛阳》、《三娘教子》、《柜中缘》、《反延安》、《破洪州》、《三上殿》、《献西川》等代表性剧目。（分段）秦腔音乐分欢音和苦音两种，前者主要表现欢快喜悦的情绪，后者主要表现悲愤凄凉的情绪。秦腔演唱时有慢板、二六板、代板、起板、尖板、滚板等板式变化形式，伴奏乐队分为文场和武场，文场以板胡为主，辅以笛、三弦、月琴、唢呐等；武场基本使用打击乐器，包括指板、干鼓、暴鼓、战鼓、钩锣、手锣、水水等。秦腔的脚色行当传统上分为四生、六旦、二净、一丑，各有自己完整的唱腔和表演程序。秦腔的生、净行唱腔高亢激越、慷慨悲凉、雄迈豪放；旦角唱腔委婉细腻、婉转流变、细腻典雅。秦腔演员还极重工架和特技，在长期的舞台实践中形成了趟马、拉架子、担柴、喷火、梢子功、扑跌等富有特点的表演模式。此外，秦腔的脸谱也别具特色。（分段）秦腔是西北黄土高原人民共同拥有的精神财富，也是三秦文化的典型代表样式，有着广泛的群众基础。它在历史上曾流传至中原和沿海一带，影响和孕育了数十个地方剧种。20世纪80年代以后，秦腔和其他戏曲剧种一样受到现代文化的巨大冲击，专业演出团体生存艰难，优秀演艺人才缺乏，传统表演技艺正面临失传的危险，急需采取切实的保护措施。（分段）

秦腔是我国西北地区最大的剧种，流行于陕西、甘肃、青海、宁夏、新疆等地。甘肃秦腔形成于明清之际，系由甘肃“皮影腔”（又称“兰州影”）和“西秦腔”融合衍变而成，行腔念白采用甘肃方言。（分段）甘肃秦腔的声腔体制较为特殊，表现为“板式加曲牌，曲牌兼佛曲”的形式，其中包括【慢板】、【二六板】、【尖板】、【倒板】、【滚板】、【带板】六类板式，【听更鼓】、【鸿雁飞】、【吹腔】、【高腔】、【状元令】、【中军令】等近百支曲牌，以及源出于寺庙法曲的“佛祭子”、“达摩”、“佛号”、“道歌”、“劝善调”等佛曲。（分段）甘肃秦腔的音乐手段丰富多样，板、牌均可花、苦音对置。其伴奏有文武场之分，文场基本保持明清西秦腔的伴奏形式，以胡琴、闷胡子、三弦、月琴、笛为主要乐器，而由胡琴领衔主奏；武场以鼓板、锣、铙、钹为主要乐器，而以梆子击节定眼，檀板和干鼓则具有指挥全场的作用。甘肃秦腔的角色包括生、旦、净、丑四个行当，每行又进一步细分，在演出实践中形成了各自的行当唱腔和表演程式。其表演“重架架”、“重生净”、“重特技绝活”，充分体现出热烈火爆、刚健雄武的风格。甘肃秦腔剧目丰富，传统剧目约有三千多个，大多取材于“列国”、“三国”、“杨家将”、“说岳”等故事，现存最早的剧本出自明代永乐年间。秦腔剧目对各重要地方戏曲剧种均有不小的影响，在某种程度上培养了我国城乡民众的审美心理，为民族审美意识的发展作出了积极贡献。

汉调桄桄又称汉调秦腔、南路秦腔、桄桄戏，是明代末年关中秦腔传入汉中地区与当地方言和民间音乐结合而形成的梆子声腔剧种，主要流行于陕西南部的汉中、安康一带，并曾流传到川北、陇东、鄂北等地。（分段）汉调桄桄剧目丰富，传统剧目有七百多个，其中本戏五百六十多本，折子戏一百七十多出，其中《刘高磨刀》、《镔铁剑》、《夕阳山》、《水灌晋阳》、《红缨披》等百余种剧目为汉调桄桄所独有，《帝王珠》、《无影剑》、《呢喃阁》、《草坡面理》等剧目在其他剧种中已经失传或残缺。（分段）汉调桄桄的唱腔属板腔变化体，既有秦腔的高亢激越之美，又体现出陕南地方音乐优雅柔和的特点，旦角唱腔高昂，讲究唱“硬三眼调”；花脸擅用“犟音”，声高八度，多以假声演唱，尾音拖腔较长，人称“老少配”。唱腔的板路包括二流、慢板、尖板、拦头等多种，且有“软”、“硬”、“快”、“慢”之分。“软”为表现悲凉情绪的苦音，“硬”为表现欣悦情绪的欢音，“快”为快板，“慢”为慢板。汉调桄桄的伴奏有文、武场之别，文场原以盖板二弦为主奏乐器，后改为板胡，另有京胡、海笛、三弦等与之配合；武场使用尖鼓、平鼓、钩锣、铙钹、梆子、牙子、木鱼等打击乐器。（分段）汉调桄桄的表演追求大幅度夸张，有“箍桶”、“撒莲花”、“耍椅子”、“棍架子”、“吊毛盖”、“变脸”、“换衣”、“揣火”等许多独特的技巧，还有不少刀枪、棍棒、拳脚、腾翻的特有身段。民国以前，汉调桄桄演出时，生、净均不穿靴，常穿草鞋演出；旦角面部搽粉，头上插花即可出场。其服饰和化装虽简单，唱工却十分讲究，当地人习惯于夜听十里大调，且听远不听近，名为“燕过梁”。（分段）近年来，汉调桄桄观众日渐减少，班社、剧团纷纷解体，艺人流散，传统剧目、曲牌、表演技艺已经或即将失传。目前仅有南郑县一个剧团还在维持演出，仍面临经费困难、人才青黄不接的窘境，难以长久坚持下去，须采取切实可行的措施予以抢救和保护。（分段）

晋剧是山西省四大梆子剧种之一，因产生于山西中部，故又称中路梆子，外省称之为山西梆子，主要流布于山西中、北部及陕西、内蒙古和河北的部分地区。清代初年，蒲州梆子流入晋中，与祁太秧歌、晋中民间曲调相结合，经晋商和当地文人的参与而形成晋剧。其后几经变化，在晋中、晋北以至内蒙古、河北、陕北的部分地区发展传播开来。清末民初的近百年间是晋剧的发展时期，当时班社众多，人才辈出，尤其是以丁果仙为代表的第一代女演员出现之后，晋剧艺术提升到了一个新的阶段。（分段）晋剧传统剧目丰富，经常上演的有二百多出，包括《渭水河》、《打金枝》、《临潼山》、《乾坤带》、《沙陀国》、《战宛城》、《白水滩》、《金水桥》、《火焰驹》、《梵王宫》、《双锁山》等。在发展过程中，晋剧保留了蒲州梆子慷慨激昂的艺术特色，同时形成婉转细腻的抒情风格。晋剧唱腔丰富，包括乱弹、腔儿、曲子几种，板式多变，表现力强，如乱弹板路就分平板、夹板、二性、流水、介板、倒板、滚白7种。晋剧传统乐队由9人组成，分文、武场两种，文场伴奏乐器为呼胡、二弦、三弦、四弦“四大件”，武场则采用鼓板、铙钹、小锣、马锣、梆子等乐器。晋剧角色行当主要有须生、正旦、大花脸“三大门”和小生、小旦、小花脸“三小门”，表演粗犷豪放，富于激情，不仅继承了梆子戏表演中的绝技，而且在翎子功、帽翅功等方面又有了进一步的发展。（分段）作为山西省的代表性剧种，晋剧在山西地方戏剧、音乐、民俗、历史等的研究中占有重要地位。目前由于商品经济的影响和现代生活方式的冲击，上演剧目迅速减少，城市观众大量流失，农村观众则以老年群体为主，晋剧的前途令人忧虑。（分段）

晋剧是山西省“四大梆子”剧种之一，因产生于山西中部，故又称“中路梆子”，外省称之为“山西梆子”，主要流布于山西中部、北部及陕西、内蒙古和河北的部分地区。清代初年，蒲州梆子流入晋中，与祁太秧歌及晋中民间曲调相结合，在晋商和当地文人的作用下，发展成晋剧。其后几经变化，在晋中、晋北及内蒙古、河北、陕北的部分地区传播开来。（分段）晋剧传统剧目丰富，经常上演的有两百多出，包括《渭水河》、《打金枝》、《临潼山》、《乾坤带》、《沙陀国》、《战宛城》、《白水滩》、《金水桥》、《火焰驹》、《梵王宫》、《双锁山》等。在发展过程中，晋剧保留了蒲州梆子慷慨激昂的艺术特色，同时形成了婉转细腻的抒情风格。它唱腔丰富，有乱弹、腔儿、曲子几种演唱声腔，板式多变，表现力强，如乱弹板路就分《平板》、《夹板》、《二性》、《流水》、《介板》、《滚白》、《导板》七种。张家口晋剧也称“口梆子”，它吸纳当地方言并借鉴京剧、评剧、河北梆子等的艺术特点，演唱起来富有韵味，同时也形成了一批特有的剧目。（分段）在现代生活方式的影响和商品经济大潮的冲击下，晋剧上演剧目迅速减少，城市观众大量流失，农村观众则以老年群体为主。在此情势下，晋剧前景堪忧，急需保护。

晋剧是山西省“四大梆子”剧种之一，因产生于山西中部，故又称“中路梆子”，外省称之为“山西梆子”，主要流布于山西中部、北部及陕西、内蒙古和河北的部分地区。清代初年，蒲州梆子流入晋中，与祁太秧歌及晋中民间曲调相结合，在晋商和当地文人的作用下，发展成晋剧。其后几经变化，在晋中、晋北及内蒙古、河北、陕北的部分地区传播开来。（分段）晋剧传统剧目丰富，经常上演的有两百多出，包括《渭水河》、《打金枝》、《临潼山》、《乾坤带》、《沙陀国》、《战宛城》、《白水滩》、《金水桥》、《火焰驹》、《梵王宫》、《双锁山》等。在发展过程中，晋剧保留了蒲州梆子慷慨激昂的艺术特色，同时形成了婉转细腻的抒情风格。它唱腔丰富，有乱弹、腔儿、曲子几种演唱声腔，板式多变，表现力强，如乱弹板路就分《平板》、《夹板》、《二性》、《流水》、《介板》、《滚白》、《导板》七种。张家口晋剧也称“口梆子”，它吸纳当地方言并借鉴京剧、评剧、河北梆子等的艺术特点，演唱起来富有韵味，同时也形成了一批特有的剧目。（分段）在现代生活方式的影响和商品经济大潮的冲击下，晋剧上演剧目迅速减少，城市观众大量流失，农村观众则以老年群体为主。在此情势下，晋剧前景堪忧，急需保护。（分段）

19世纪中叶，晋剧由山西传入与其接壤的河北省井陉县后，经过数十年的融合，形成独特的风格。井陉晋剧现共有剧目三百多个，曲牌五百余种，并有《火烧庆功楼》、《皇姑出家》等16个经典保留剧目。（分段）与传统的晋剧相比，井陉晋剧具有以下特征：唱腔上，既有山西梆子的柔润、河北梆子的高亢，又有井陉口音的刚硬，刚柔相济；念白上，以晋剧道白为基础，字清、音刚；剧目上，不同于山西晋剧以唱为主，以武打为辅，而是文武兼备，秋色平分；演员绝大多数都是土生土长的井陉籍人；80％的剧本都是自创剧目和改编剧目；每个戏班都有它的传承谱系，例如核桃园谱系、南障城谱系、常坪谱系、井陉晋剧团谱系等。（分段）1952年成立的井陉晋剧团一度繁荣，但近年来，演出市场萎缩严重，演员收入微薄，井陉晋剧后继乏人，对井陉晋剧的保护工作已迫在眉睫。

中路梆子也称“山西梆子”、“晋剧”，清末民初传入内蒙古地区。中路梆子传入内蒙古地区后，融入了晋白、京白和当地的方言，表演质朴，扮相纯美，唱腔激越粗犷，曲调婉转动听。常演剧目有二百多出，代表剧目有《打金枝》、《白毛女》、《嘎达梅林》等。（分段）20世纪五六十年代，由于党和政府的大力扶持，中路梆子在内蒙古剧坛占有主导地位。近年来，由于经济发展和生活方式的改变，加之创作、后备艺术人才断档，传承发展并不看好，前途令人忧虑。

蒲州梆子明末清初形成于晋、陕、豫交界地带的蒲州，主要流行于山西南部及陕西、河南、甘肃、青海等省的部分地区。它是我国古老的梆子腔剧种之一，初期民间称为乱弹或梆子腔，清代中叶称山陕梆子，民国初年称蒲州梆子，20世纪30年代起简称蒲剧。蒲州梆子剧目众多，现在已知剧目有一千四百多个，其中《窦娥冤》、《薛刚反朝》、《麟骨床》、《杀驿》、《挂画》等影响较大。（分段）蒲州梆子唱腔以梆子腔为主，另有昆曲、吹腔及民歌小调等。梆子腔属板腔体，有7种基本板式，另有唢呐曲牌和丝弦曲牌三百多支。蒲州梆子的声腔特征是腔高板急，起伏跌宕，长于抒发慷慨激越的情绪。在演唱过程中演员大小嗓兼用，往往出现十度以上或两个八度的跳跃，行腔高亢奔放，富于激情。伴奏乐队有文、武场之分，文场乐器以板胡为主，辅以笛、二股弦、三弦、二胡等；武场乐器采用鼓板、枣梆、马锣、铙钹等，锣鼓经十分丰富。（分段）蒲州梆子分须生、老生、小生、正旦、小旦、老旦、大花脸、二花脸、三花脸等脚色行当，其表演艺术有悠久的历史和深厚的传统，最鲜明的特点是火爆奔放，刚健大方，舒展明快，含蓄细腻，注重做工，擅用特技表现人物，有不少难度较高、观赏性极强的表演技巧，仅特技绝活就有三十余种，其帽翅功、髯口功、翎子功、梢子功、鞭子功、椅子功、扇子功、耍纸幡、彩功等表演特技在全国享有盛名。（分段）在梆子腔剧种体系中，蒲州梆子是山西四大梆子中诞生最早的一种，它与陕西梆子之间存在着渊源关系，是考察中国地方戏曲传承演变轨迹的活资料，对于山西地方文化研究也能发挥重要作用。在商业大潮的冲击下，蒲州梆子正陷于危机之中，观众大量流失，演员队伍青黄不接，这种局面需要尽快得到扭转。（分段）

蒲州梆子明末清初形成于晋、陕、豫交界地带的蒲州，主要流行于山西南部及陕西、河南、甘肃、青海等省的部分地区。它是我国古老的梆子腔剧种之一，初期民间称为乱弹或梆子腔，清代中叶称山陕梆子，民国初年称蒲州梆子，20世纪30年代起简称蒲剧。蒲州梆子剧目众多，现在已知剧目有一千四百多个，其中《窦娥冤》、《薛刚反朝》、《麟骨床》、《杀驿》、《挂画》等影响较大。（分段）蒲州梆子唱腔以梆子腔为主，另有昆曲、吹腔及民歌小调等。梆子腔属板腔体，有7种基本板式，另有唢呐曲牌和丝弦曲牌三百多支。蒲州梆子的声腔特征是腔高板急，起伏跌宕，长于抒发慷慨激越的情绪。在演唱过程中演员大小嗓兼用，往往出现十度以上或两个八度的跳跃，行腔高亢奔放，富于激情。伴奏乐队有文、武场之分，文场乐器以板胡为主，辅以笛、二股弦、三弦、二胡等；武场乐器采用鼓板、枣梆、马锣、铙钹等，锣鼓经十分丰富。（分段）蒲州梆子分须生、老生、小生、正旦、小旦、老旦、大花脸、二花脸、三花脸等脚色行当，其表演艺术有悠久的历史和深厚的传统，最鲜明的特点是火爆奔放，刚健大方，舒展明快，含蓄细腻，注重做工，擅用特技表现人物，有不少难度较高、观赏性极强的表演技巧，仅特技绝活就有三十余种，其帽翅功、髯口功、翎子功、梢子功、鞭子功、椅子功、扇子功、耍纸幡、彩功等表演特技在全国享有盛名。（分段）在梆子腔剧种体系中，蒲州梆子是山西四大梆子中诞生最早的一种，它与陕西梆子之间存在着渊源关系，是考察中国地方戏曲传承演变轨迹的活资料，对于山西地方文化研究也能发挥重要作用。在商业大潮的冲击下，蒲州梆子正陷于危机之中，观众大量流失，演员队伍青黄不接，这种局面需要尽快得到扭转。

北路梆子又名上路戏，是山西四大梆子之一，主要流行于山西北部的大同、朔州、忻州及内蒙古、河北的部分地区。清代初期蒲州梆子北上，在忻州当地扎根后，逐渐形成北路梆子。其传统剧目主要有《王宝钏》、《打金枝》、《算粮》、《金水桥》、《哭殿》、《斩黄袍》、《血手印》、《铡美案》、《蝴蝶杯》、《斩十王》、《访白袍》、《回龙阁》、《九件衣》、《杨八姐游春》等两百多个。（分段）北路梆子的唱腔结构属于板腔体，有慢板、夹板、二性、垛板、流水板、三性板、倒板、滚白、介板、花腔等的分别。传统伴奏乐器有文、武场之分，文场乐器由梆胡、二弦、三弦、四弦、笙、笛、唢呐等组成，武场乐器由板鼓、马锣、铙钹、手锣、梆子、战鼓、堂鼓、碰铃、小音锣等组成。北路梆子的唱腔深受蒲州梆子的影响，具有高亢激越、淋漓酣畅、稳健粗犷的特点，同时又结合当地的民歌小调，形成“咳咳腔”等自成一体的唱法，带有鲜明的地方特色，充分体现了当地劳动人民质朴淳厚、豪爽大方的性格。（分段）在戏曲发展史和地方文化史的研究中，北路梆子具有不可替代的史料价值。但在飞速发展的现代社会，北路梆子和许多地方戏曲一样同时代拉开了距离，那种万人争睹的景况已经一去不复返了。传承乏人、演出市场萎缩等问题长期困扰着北路梆子，这个古老的剧种正盼望着有关方面能对其加以抢救和保护。（分段）

北路梆子是“山陕梆子”分化出来的“上路调”，也称“北路调”或“北路戏”。1954年正式命名为北路梆子。流布于晋北、内蒙古、冀西北及陕西省部分地区。（分段）北路梆子云州道（大北路）是北路梆子剧种里影响较大的一个流派，它流布广泛，在唱腔、音乐、表演、剧目等方面都形成了与其他流派不同的边塞特色。“大北路”的演出剧目既有梆子戏共有的优秀剧目，也有反映当地历史故事的特色剧目，如《走雪山》，其中的“走雪”一折久演不衰，在流布地区具有相当大的影响。（分段）北路梆子云州道（大北路）深受流布地区人们的欢迎，对繁荣当地戏曲事业起着主导作用。同时，它对板式唱腔的完备和发展起到了很大作用，对梆子戏发展史的研究有着重要价值。

上党梆子是山西省四大梆子之一，流行于山西东南部。它在道光年间称为本地土戏，1934年赴省城太原演出时称作上党宫调，1954年定名为上党梆子。上党梆子以演唱梆子腔为主，兼唱昆曲、皮黄、罗罗腔、卷戏，俗称“昆梆罗卷黄”。它在清代乾隆中后期已经盛行，嘉庆、道光年间班社林立，名伶辈出，剧目竞现，流派纷呈，进入蓬勃发展时期。（分段）据统计，上党梆子的传统剧目有七百多个，其中梆子戏近六百个，皮黄戏九十多个，昆曲十多个，罗罗腔戏和卷戏各数个，代表性剧目有《三关排宴》、《天波楼》、《雁门关》、《闯幽州》、《董家岭》、《巧缘案》、《夺秋魁》、《甘泉宫》、《东门会》、《徐公案》等，其中一些剧目完全为上党梆子所独有。清咸丰年间到抗战前，上党梆子进入鼎盛时期，有班社两百多个，形成了特色鲜明的“州府派”和“潞府派”两大艺术流派，涌现出赵清海、郎不香、申灰驴等诸多名家。上党梆子的唱腔曲牌体与板腔体兼具而以板腔体为主，其板式分大板、中四六、四六、大板、垛板、散板、滚腔等，以四六和大板使用最多也最具特色。演唱时男女同腔同调，男腔使用假声。伴奏乐器主要为巨琴、二把、呼胡“三大件”。（分段）上党梆子的脚色行当主要有生、旦、净、丑四种，各行当的基本表演程式名为“三把”，运用时演员挺胸昂头，稳健有力。其表演风格粗线条、大轮廓，直出直入，简练明快，后在发展过程中逐渐受到京剧影响，有所变化。上党梆子的舞台装置有“设大朝”的讲究，脸谱图案也十分独特。旦角还有一种名为“破面”的化装，带有元杂剧的遗风，即用白粉在剧中品行不端者右眼睑上横划一笔，或在角色右颧骨处画上一朵小小的兰花或菊花。（分段）上党梆子包含有多种声腔，从中可考察戏曲声腔历史流变的现象。目前由于受到现代文化和经济大潮的冲击，上党梆子观众大量流失，演出水准逐渐下降，不少剧团被迫解散，后继人才匮乏，剧团前景堪忧，迫切需要采取措施，予以支持和保护。（分段）

上党梆子是山西省四大梆子剧种之一，流行于山西东南部古上党郡地区。它形成于明末清初，清代道光末年被官方称为“本地土戏”。1934年赴太原演出，改称“上党宫调”，当地群众则称之为“大戏”。1954年山西省首届戏曲观摩演出大会始定名为“上党梆子”。（分段）上党梆子以演唱梆子腔为主，兼唱昆曲、皮黄、罗戏、卷戏，俗称“昆、梆、罗、卷、黄”（其中的罗戏、卷戏已很少演出）。上党梆子行当齐全，以生、净、青衣、武小生应工的戏最多，小生、小旦、小丑戏不占重要地位。各种行当的基本表演程式称为“三把”，运用起来头昂胸挺、腕柔臂圆，显示出稳健有力、强烈明快的表演风格。上党梆子剧目丰富，传统演出剧目达到七百余个。（分段）1985年晋东南地区分成晋城、长治两市，上党梆子剧团迁往晋城，长治以演上党落子为主，戏剧舞台显得较为单一。1994年长治市上党梆子剧团成立，吸收了一批较有实力的基层演员加入，形成了一支有力的演出队伍。剧团不断下乡演出，常年坚持不懈，培养和巩固了长治的观众群体，为上党梆子的进一步发展奠定了基础。

河北梆子是河北省最具代表性的地方声腔剧种，又名京梆子、直隶梆子、卫梆子、秦腔等。清代中叶，流入北京的秦腔、山西梆子与河北地区方言、民间音乐相结合，于道光年间正式形成。河北梆子鼎盛时期，曾流行于北至今蒙古人民共和国的乌兰巴托，南至广州，东至今俄罗斯的海参崴，西至新疆的广大区域，后影响范围缩小，目前主要流行于河北、北京、天津及山东、东北的部分地区。（分段）河北梆子的传统剧目有五百多出，其中《宝莲灯》、《秦香莲》、《金水桥》、《杜十娘》、《蝴蝶杯》、《窦娥冤》、《教子》、《断桥》、《三上轿》、《喜荣归》、《打金枝》、《荀灌娘》、《南北合》、《苏武牧羊》等影响较大。河北梆子声腔属板式变化体，有慢板、二六、流水、尖板、哭板、反调及各种引腔和尾腔，主要伴奏乐器有板胡、笛、梆子、笙等。演唱时以梆子击节，音调于高亢激越之中时时透出委婉凄楚的旋律，擅长表现慷慨悲壮的情绪。其伴奏乐器有文、武场之分，文场乐器包括板胡、笛子、三弦、唢呐、海笛等，武场乐器包括鼓、板、大小锣等。河北梆子的脚色行当包括须生、小生、武生、青衣、花旦、老旦、大净、二净、文丑、武丑等，各行当皆有特定的唱腔风格，生腔苍劲悲壮，旦腔激越高昂，净腔粗犷豪放，丑腔风趣跃动。河北梆子的表演风格粗犷火爆，奔放开张，演员运用程式动作较夸张，还常常加进高难度的特技表演。（分段）独特的艺术对京剧、评剧和其他剧种产生了巨大影响，具有较高的戏剧文化价值。20世纪30年代后，河北梆子急剧衰落，濒临灭绝，直至建国后才重获新生。然而，80年代后期，在各种现代艺术形式的不断冲击下，河北梆子的生存再度出现危机，演出市场萎缩，人才流失严重，急需加以抢救、保护。（分段）

河北梆子是河北省最具代表性的地方声腔剧种，曾有“京梆子”、“直隶梆子”、“卫梆子”、“秦腔”等称谓，1952年正式定名为“河北梆子”。清代中叶流入北京的秦腔、山西梆子与河北地区方言、民间音乐相结合，于道光年间正式形成了河北梆子，主要流行于河北、北京、天津及山东、东北的部分地区。河北梆子充分体现出河北的地域文化特点，拥有一批深受观众喜爱的著名演员，北京、天津的河北梆子演出也各有其风格。（分段）河北梆子声腔音乐属板腔体，有《慢板》、《二六》、《流水》、《尖板》等板式及各种引腔和尾腔，演唱时以梆子击节，以板胡、笛、梆子、笙等乐器伴奏，音调于高亢激越之中时时透出委婉凄楚的风格，擅长表现慷慨悲壮的情绪。河北梆子的传统剧目有五百多种，其中《宝莲灯》、《秦香莲》、《金水桥》、《杜十娘》、《蝴蝶杯》、《窦娥冤》、《教子》、《断桥》、《三上桥》、《喜荣归》、《打金枝》、《荀灌娘》、《南北合》、《苏武牧羊》等影响较大。（分段）20世纪30年代以后，河北梆子开始出现衰落趋势。目前这一剧种面对市场经济的压力，生存艰难，濒临灭绝，急需抢救保护。

豫剧也叫河南梆子、河南高调、河南讴，豫西山区则称之为靠山吼。它是我国梆子声腔剧种中极为重要的一支，深受广大人民群众的喜爱，主要流行于河南省，在全国各地都有流传。豫剧传承至今已有上百年的历史，早在清代乾隆年间，已成为河南很有影响的戏曲剧种。豫剧在生成和发展时期，汲取了昆腔、吹腔、皮簧及其他梆子声腔剧种的艺术因素，同时广泛吸收河南民间流行的音乐、曲艺说唱和俗曲小令，形成了朴直淳厚、丰富细腻、富于乡土气息的剧种特色。（分段）豫剧拥有丰富的剧目资源，其中传统剧目近千出，历史上曾有“唐三千、宋八百，唱不完的三列国”之说，《斩子》、《牧羊卷》、《刘全进瓜》、《抱琵琶》、《铡郭槐》、《红下山》、《大祭桩》、《借妻》、《红娘》、《花木兰》、《穆桂英挂帅》、《对花枪》、《唐知县审诰命》等众多传统剧目长期以来在舞台上盛演不衰。（分段）豫剧音乐中有四大板类，数十个唱腔板式，数十种调门唱法，其唱腔不仅有多种地方唱调，如豫东调、祥符调、豫西调、沙河调、高调等，还容纳了词格为十字句、七字句、五字句及曲词为长短句的多种曲牌，在表演和演唱方面形成了众多艺术流派。豫剧伴奏有文、武场之分，文场乐器主要包括板胡、二胡、三弦、月琴、皮嗡、笛子等，武场乐器则包括板鼓、梆子、大锣、小锣等。（分段）“四生”、“四旦”、“四花脸”构成豫剧的脚色行当体制，“四生”为老生、大红脸、二红脸、小生；“四旦”为青衣、花旦、老旦、彩旦；“四花脸”为黑脸、大花脸、二花脸、三花脸。近现代以来，豫剧在发展过程中涌现出常香玉、王润枝、马双枝、陈素真、崔兰田、马金凤、阎立品等一批名家，以多样化的艺术风格将豫剧推向更高的境地。（分段）豫剧艺术长期受中原文化特别是黄河流域地方文化的影响，它在演出剧目、舞台表演、人物塑造、表述方式、音乐唱腔等方面都形成了独特的河南地方风格，带有浓郁的地域文化色彩，成为我国民族戏曲宝库中的珍贵财富。由于时代的飞速发展，社会意识形态和审美风尚发生了巨大变化，豫剧的生存开始出现危机。观众数量急遽缩减，表演人才缺乏，许多传统剧目特别是具有代表性的地域流派剧目已经几近失传，这种状况急需改变，豫剧的抢救、保护工作应尽早落实。（分段）

豫剧是我国梆子声腔剧种中极为重要的一支，又称“河南梆子”、“河南高调”、“河南讴”，在豫西山区还有“靠山吼”的别称。清代乾隆年间，它已成为河南极具影响的地方戏曲剧种，传承至今已有两百多年的历史。（分段）豫剧在全国许多地区都有流传，河北邯郸是其重要的流行地区之一。豫剧拥有丰富的剧目资源，传统剧目近千种，有“唐三千，宋八百，唱不完的三、列国”之说，《斩子》、《牧羊卷》、《刘全进瓜》、《抱琵琶》、《铡郭槐》、《红下山》、《大祭桩》、《借妻》、《红娘》、《花木兰》、《穆桂英挂帅》、《对花枪》、《唐知县审诰命》等都是其中代表性的剧目，在舞台上盛演不衰。（分段）豫剧音乐中有四大板类，数十个唱腔板式和数十种调门唱法，其唱腔不仅有多种地方唱调，而且在演唱中形成了众多的艺术流派。其中邯郸豫剧表演艺术家桑振君所创造的桑派艺术久享盛誉，深受当地观众欢迎，在实践中长演不衰。

宛梆是一个稀有的地方戏曲剧种，它生长并流布在河南西南部的南阳及周边广大地区，早期人们称它为唧唧梆、老梆子、南阳梆子等，因南阳古称为“宛”，故1956年南阳行署正式将其命名为“宛梆”。宛梆是明末清初陕西的东路秦腔（同州梆子）传入南阳后，与南阳当地的民歌小调、民间说唱融合后，演变形成的一个戏曲剧种，它的兴起至今已有三百多年的历史。（分段）宛梆有《汶江河》、《化心丸》、《黑打朝》、《铡美案》、《下陈州》、《桃花庵》、《卖苗郎》、《杨家将》、《打金枝》、《黄鹤楼》等一百四十多个传统剧目。其音乐属于板腔体，曲调丰富，唱腔分为本腔与假腔两种，各类板式中都有本腔与假腔相配。通常的调门有慢板、流水、二八、散板四大部分。伴奏乐器包括大弦、二弦、坠胡、月琴、唢呐、小锣、手镲、板鼓、大锣、大镲、大鼓、战鼓、枣木梆子等。宛梆主弦为秦腔早期大弦，发音高亢，宛如鸟啼，与枣木梆子搭配，风格独特。（分段）宛梆既有陕西梆子的高亢激越，又有中原音乐的平整规范，还有楚乐的委婉清丽，它用以烘托感情的假腔为高八度无字行腔，系宛腔一绝，具有独特的艺术价值。受中原文化、秦晋文化和楚文化共同滋养的宛梆是研究河南梆子早期生态的标本，20世纪30年代以来，由于豫剧、河南曲剧的兴起和迅速流传，宛梆渐趋衰落，至目前只剩下内乡县一家国有宛梆专业剧团还在艰难地传承着这一古老的民族艺术火种，有必要及时加以抢救和维护。

怀梆系河南省古老的稀有地方剧种，因起于旧怀庆府（今沁阳）一带，故名怀梆，俗称怀庆梆子、老怀梆、小梆（班）戏、怀调，主要流行于河南沁阳、博爱、济源、孟州、温县、武陟、修武、原阳、获嘉、焦作、新乡一带。其前身是由围桌说唱祈雨演变而来的海神戏，形成于明洪武、永乐年间。原河内县居民多由山西洪洞一带迁来，故海神戏保持着山西戏剧的表演形式，与河内当地的风俗习惯和方言土语相结合，逐步形成了与山西中路梆子接近而又具有怀庆府一带特色的声腔剧种，剧目、唱腔、念白、音乐等方面都带有浓厚的地方色彩。（分段）怀梆有三百多本传统戏，经常上演的剧目多为双生、双旦、双花脸，其中的代表性剧目有《反西京》、《古槐案》、《张春醉酒》、《老少换》、《红珠女》、《赶秦三》、《辕门斩子》、《九头案》、《桃花庵》、《凤仪亭》、《老征东》、《五女拜寿》等。这些传统剧目多无剧本，全以老艺人口授方式传承。（分段）无论是在音乐还是在表演艺术上，怀梆都有自己独特的风格。它属于板腔体，演唱时须用枣木梆击打节奏，唱词多为七字句、十字句和长短句，上下对应，合辙押韵，结构基本规整。怀梆以方言吐字，唱腔慷慨激昂，根据剧情需要常出现高八度的“后嗓”音。其板式主要有慢板、二八板、流水板、三板、非板五大类，伴奏乐器包括大弦、板胡、月琴、鼓板、大锣等。怀梆生、旦、净、末、丑行当齐全，表演粗犷奔放，擅演文武带打蟒靠架子戏。（分段）由于怀梆的艺术形式独特，因此加强怀梆剧种的发掘、抢救和保护工作，对弘扬民族文化，加强我国梆子声腔剧种体系的研究，丰富和完善中国戏剧史都能起到重要的作用。但在目前形势下，怀梆赖以生存、发展的社会基础发生了变革，出现演出市场低迷、演员跳槽等严重现象，整个剧种面临着青黄不接、后继乏人的局面，需要从速采取措施加以抢救、保护。

大平调又称平调、大梆戏、大油梆，主要流行于豫北、冀南、鲁西南及豫东、皖北等地，它起源于明代中期，至今已有五百多年的历史。大平调的唱腔音乐属梆子腔系统，因比山东梆子、河南梆子、河北梆子的音调低，故称平调或大平调。它的音乐板式结构多与豫剧相同，艺术风格则比豫剧更加粗犷火爆。大平调在黄河以北的广大地区有着很大影响，逐渐形成三个支派，即东路平调、西路平调和河东平调。（分段）大平调在长期发展过程中积累了丰富的剧目，据统计约有六百余出，现在保留下来的只有二百余出，其内容主要取材于《三国演义》、《水浒传》、《隋唐演义》、《杨家将》、《包公案》等小说，多以黑脸、红脸的“袍带戏”为主，民间生活故事戏较少，常演剧目有《下高平》、《下燕京》、《下江南》、《反阳河》、《晋阳关》、《反徐州》、《收姜维》、《百花亭》、《战洛阳》、《秦香莲》、《铡赵王》、《赵公明下山》、《金鞭记》、《张飞滚鼓》、《三传令》、《火龙阵》等。（分段）大平调的唱腔与山东梆子大体相同，但是发声一般都用真嗓，惟慢板、拐头钉等板式起板时，尾声使用极高的假嗓。主要伴奏乐器有大弦、二弦、三弦、大梆、大号等。在大平调的脚色行当中，黑脸和红脸居于主要地位，形成剧种的重要特色。其表演气势恢弘，场面宏大，唱做念打并重，粗犷豪放，刚中带柔。（分段）大平调在河南地方音乐、戏曲历史等研究方面具有重要的学术价值，值得引起关注。20世纪90年代以后，随着戏剧市场的滑坡，大平调也受到了前所未有的冲击，观众群体日渐萎缩，剧团生存和演出条件恶劣，缺乏后继的表演人才，目前这一古老剧种正面临着失传的危险，亟待抢救。

大平调本名“平调”，又称“大油梆”、“大梆戏”，现通称“大平调”，遍及冀、鲁、苏、豫、皖五省边缘城乡，距今已有五百多年的历史。大平调早期班社较多，明清以来，较知名的班社有19个。数百年来这一戏曲剧种涌现出许多知名艺人，在群众中享有盛名。近代以来，大平调逐渐形成了东路平调、西路平调和河东平调三个支派，山东东明、菏泽等地流行的大平调属于河东平调。（分段）大平调的唱腔音乐属板腔体，板式、曲牌十分丰富，唱腔既生动又平易，高亢奔放、刚劲激越中不失婉约和谐、舒展优美的韵味。大平调表演程式多样，夸张中不失真实，豪放中更求完美，粗中见细，刚中寓柔，个性十分鲜明。在表演实践中，大平调艺人曾吸收民间武术套路，真刀真枪在舞台上表演，可谓独具一格。（分段）大平调演出剧目多据《东周列国志》、《三国演义》、《包公案》、《杨家将》等古典小说改编而成，也有的取材于民间传说、历史故事等。新中国成立后，又创编了一批现代剧目，演出后获得良好的反响。

大平调本名平调，因其唱腔音乐相对于高调（山东梆子）的音调低，故称之为“平调”，现通称“大平调”。该剧种历史悠久，流布于豫北、山东、冀南等地区。（分段）大平调主要有三个流派，即河东平、东路平、西路平，成武县大平调即属于河东平，曾涌现出在戏曲界颇具影响的牛印合、牛印海、邵丙玉、牛光轩、马明銮等著名艺人。大平调经常上演的剧目有一百八十余出。大平调的唱腔属板腔体，唱腔吸收了其他剧种的精华，曲调行腔委婉动听、高亢明亮、风格各异；伴舞独具特色，对研究古老的民间戏曲音乐有着不可替代的作用，对中国民族音乐具有持久的借鉴作用。（分段）成武县大平调剧团常年坚持演出，曾多次在省市戏曲调演中获奖。但因社会的变革，文化娱乐业多元化的冲击，大平调的活动阵地在急剧缩小，人才流失严重，该剧种发展形势比较严峻，急需保护和传承。

河南省浚县是西路大平调的主要流布区，表演艺术阔放质朴，身段造型酷似社火、灯笼画、寺庙壁画，蔚为大观。传统武打戏中不乏真刀真枪，其脸谱、彩头、喷火、獠牙等更具独特风格。浚县大平调的音乐唱腔自成一家，有四百多支锣鼓曲牌，八十多种唱腔板式；在《打登州》、《御河关》等十几部传统戏里都有不同程度的（甚至有些整本戏）曲牌体音乐结构，从而为学术界提供了新的文化研究课题。（分段）目前，西路大平调生存、发展的社会基础发生了变化，演员青黄不接，市场竞争能力不强，演出设备不能更新，演出收入下降，举步维艰，难以为继。

越调又名四股弦，是河南省古老的剧种，主要流传于陕南、鄂北、皖西、山东及河南各地，且在全国有一定的影响。越调清代乾隆年间开始在南阳等地流行，其后逐渐演变为专门的声腔剧种，清朝末年走向兴盛。剧种形成后，它主要以皮影越调戏、木偶越调戏和越调大戏班三种形式演出。（分段）在长期的发展过程中，越调形成了五百多个传统剧目，尤以擅演“三国”而闻名，代表性剧目有《收姜维》、《下南唐》、《无佞府》、《李天保吊孝》、《白奶奶醉酒》、《李双喜借粮》、《火焚绣楼》、《诸葛亮吊孝》等。越调起源于曲牌体，后又加入板腔体，成为板腔体与曲牌体合一的独特剧种。其板式有慢板、流水、铜器调、赞子、导板、飞板、紧打慢唱、哭腔、吹腔、杂调等。越调曲牌有两百多个，多来自其他戏曲剧种和民间音乐，分笛牌和弦牌两部分。越调唱腔主要为“越调”，有时也兼唱吹腔、昆腔、七句半等，具有独特的风格，高亢明快，淳厚质朴，吐字清晰，以字代音，以声传情，唱中有笑，笑中有唱，既善于表现激昂慷慨、悲壮高歌的场面，又能抒发深沉、轻柔、哀怨的情感，具有中原地区民间音乐的特色和乡土气息。越调声腔艺术丰富，有自己的行当特色和套路板式。演员用本嗓演唱，辅以假声，净行唱腔的主音比其他行当高5度。伴奏分文、武场，文场乐器包括坠胡、笛子、二胡、唢呐、三弦、琵琶、闷子等，武场乐器包括板鼓、大小锣、堂鼓等。（分段）越调的脚色行当齐全，包括大红脸、二红脸、文生、武生、大净、二毛、三花脸、正旦、花旦、闺门旦、浪旦、武旦、老旦等十几种，每个行当都有鲜明的个性色彩。在长期的舞台实践中，滋生出了申凤梅和毛爱莲为代表的一些著名表演流派。（分段）越调生动地反映了中原一带的社会生活，在社会史和艺术史研究方面都有重要价值。在计划经济向市场经济转变的进程中，越调举步维艰，每况愈下，过去那种“满城锣鼓万人迷，村村都有越调戏”的喜人景象早已风光不再。现在河南全省只剩下河南省越调剧团和许昌市越调剧团两个专业演出团体，资金缺乏，新剧目产生困难，艺术人才青黄不接。当务之急是加大政策扶植的力度，调动各种力量对之进行抢救和保护，首要任务则是对老艺人的绝活儿进行抢救性挖掘。

越调是河南省主要的地方剧种之一，流行于河南、湖北北部、陕西、山西及安徽部分地区，距今已有三百多年的历史。（分段）越调具有独特的艺术风格和广泛的群众基础，其声腔音乐以越调为主，也兼唱吹腔、昆腔、七句半等，带有中原地区民间音乐的特色和浓厚的乡土气息。越调脚色齐全，包括大红脸、二红脸、文生、武生、大净、二毛、三花脸、正旦、花旦、闺门旦、浪旦、武旦、老旦等十几个行当，在表演实践中形成了一些著名的表演流派。越调有三百多种传统和新编剧目，其中不少作品为广大群众所熟悉和喜爱。（分段）许昌越调是河南越调的代表之一，该剧种著名演员毛爱莲以乱弹为主架结构的唱腔，风格鲜明，独具特色，被称为“毛派艺术”，在观众中具有很大的影响。

邓州越调又称“南阳大越调”，是豫西越调的代表，明嘉靖年间即以“乡戏”盛行于南阳各县及其他地区。（分段）邓州越调多以民间的、口传的正装戏为主，唱腔有九腔十八调，以花腔点缀，高亢明亮，主要伴奏乐器以象鼻四弦为主。其表现力丰富，风格独特，长于表现哀怒、悲愤情绪，有鲜明的个性特征，素有“苦越调”之称。邓州越调有传统剧目369个，代表剧目有《大保国》、《三哭殿》、《长坂坡》等五十多个。在传统剧目上，以黑红花脸、四梁四柱为核心，生旦净末丑行当俱全，构成了独特的个性特征。（分段）目前，邓州越调演出团体萎缩，观众锐减，演出市场不景气，部分传统剧目、表演技能、唱腔及音乐等方面濒临失传，急需加以保护。

京剧又称平剧、京戏，是中国影响最大的戏曲剧种，分布地以北京为中心，遍及全国。清代乾隆五十五年起，原在南方演出的三庆、四喜、春台、和春四大徽班陆续进入北京，他们与来自湖北的汉调艺人合作，同时接受了昆曲、秦腔的部分剧目、曲调和表演方法，又吸收了一些地方民间曲调，通过不断的交流、融合，最终形成京剧。（分段）在文学、表演、音乐、舞台美术等各个方面，京剧都有一套规范化的艺术表现程式。京剧的唱腔属板式变化体，以二簧、西皮为主要声腔。四平调、反四平调、汉调等都从属于二簧，南梆子、娃娃调则从属于西皮。二簧旋律平稳，节奏舒缓，唱腔浑厚凝重；西皮旋律起伏较大，节奏紧凑，唱腔明快流畅。京剧伴奏分文场和武场两大类，文场使用胡琴（京胡）、京二胡、月琴、弦子、笛子、唢呐等，而以胡琴为主奏乐器；武场以鼓板为主，小锣、大锣次之。京剧的脚色分为生、旦、净、丑、杂、武、流等行当，后三行现已不再立专行。各行当内部还有更细的划分，如旦行就有青衣、花旦、刀马旦、武旦、老旦之分。其划分依据除人物的自然属性外，更主要的是人物的性格特征和创作者对人物的褒贬态度。各行当都有一套表演程式，唱念做打的技艺各具特色。（分段）京剧以历史故事为主要演出内容，传统剧目约有一千三百多个，常演的在三四百个以上，其中《宇宙锋》、《玉堂春》、《长坂坡》、《群英会》、《打渔杀家》、《空城计》、《贵妃醉酒》、《三岔口》、《野猪林》、《二进宫》、《拾玉镯》、《挑华车》、《四进士》、《搜孤救孤》、《霸王别姬》、《四郎探母》等剧家喻户晓，为广大观众所熟知。新中国成立后，京剧改编、移植、创作了一些新的历史剧和现代题材作品，重要的有《将相和》、《穆桂英挂帅》、《杨门女将》、《海瑞罢官》、《曹操与杨修》、《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《黛诺》、《骆驼祥子》等。（分段）京剧有“京派”和“海派”之分，不同时期出现过许多优秀的演员，如清末的程长庚、余三胜、张二奎、梅巧玲、谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬、刘鸿声、田桂凤、余紫云、陈德霖、王瑶卿等，民国年间的余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、杨宝森、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、周信芳、金少山等。（分段）京剧流播全国，影响甚广，有“国剧”之称。它走遍世界各地，成为介绍、传播中国传统文化的重要手段。以梅兰芳命名的京剧表演体系已经被视为东方戏剧表演体系的代表，与斯坦尼斯拉夫斯基及布莱希特表演体系并称为世界三大表演体系。京剧是中国民族传统文化的重要表现形式，其中的多种艺术元素被用作中国传统文化的象征符号。但近年来随着社会的变迁，京剧艺术与当代人的审美距离逐渐加大，观众锐减，上演剧目萎缩，如何实现京剧的保护和振兴已成为一个亟待解决的课题。（分段）

京剧又称平剧、京戏，是中国影响最大的戏曲剧种，分布地以北京为中心，遍及全国。清代乾隆五十五年起，原在南方演出的三庆、四喜、春台、和春四大徽班陆续进入北京，他们与来自湖北的汉调艺人合作，同时接受了昆曲、秦腔的部分剧目、曲调和表演方法，又吸收了一些地方民间曲调，通过不断的交流、融合，最终形成京剧。（分段）在文学、表演、音乐、舞台美术等各个方面，京剧都有一套规范化的艺术表现程式。京剧的唱腔属板式变化体，以二簧、西皮为主要声腔。四平调、反四平调、汉调等都从属于二簧，南梆子、娃娃调则从属于西皮。二簧旋律平稳，节奏舒缓，唱腔浑厚凝重；西皮旋律起伏较大，节奏紧凑，唱腔明快流畅。京剧伴奏分文场和武场两大类，文场使用胡琴（京胡）、京二胡、月琴、弦子、笛子、唢呐等，而以胡琴为主奏乐器；武场以鼓板为主，小锣、大锣次之。京剧的脚色分为生、旦、净、丑、杂、武、流等行当，后三行现已不再立专行。各行当内部还有更细的划分，如旦行就有青衣、花旦、刀马旦、武旦、老旦之分。其划分依据除人物的自然属性外，更主要的是人物的性格特征和创作者对人物的褒贬态度。各行当都有一套表演程式，唱念做打的技艺各具特色。（分段）京剧以历史故事为主要演出内容，传统剧目约有一千三百多个，常演的在三四百个以上，其中《宇宙锋》、《玉堂春》、《长坂坡》、《群英会》、《打渔杀家》、《空城计》、《贵妃醉酒》、《三岔口》、《野猪林》、《二进宫》、《拾玉镯》、《挑华车》、《四进士》、《搜孤救孤》、《霸王别姬》、《四郎探母》等剧家喻户晓，为广大观众所熟知。新中国成立后，京剧改编、移植、创作了一些新的历史剧和现代题材作品，重要的有《将相和》、《穆桂英挂帅》、《杨门女将》、《海瑞罢官》、《曹操与杨修》、《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《黛诺》、《骆驼祥子》等。（分段）京剧有“京派”和“海派”之分，不同时期出现过许多优秀的演员，如清末的程长庚、余三胜、张二奎、梅巧玲、谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬、刘鸿声、田桂凤、余紫云、陈德霖、王瑶卿等，民国年间的余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、杨宝森、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、周信芳、金少山等。（分段）京剧流播全国，影响甚广，有“国剧”之称。它走遍世界各地，成为介绍、传播中国传统文化的重要手段。以梅兰芳命名的京剧表演体系已经被视为东方戏剧表演体系的代表，与斯坦尼斯拉夫斯基及布莱希特表演体系并称为世界三大表演体系。京剧是中国民族传统文化的重要表现形式，其中的多种艺术元素被用作中国传统文化的象征符号。但近年来随着社会的变迁，京剧艺术与当代人的审美距离逐渐加大，观众锐减，上演剧目萎缩，如何实现京剧的保护和振兴已成为一个亟待解决的课题。

京剧属皮黄剧种，至今已有两百多年的历史。湖北凭借其独特的地理位置而成为“皮黄”的发源地，进而首创“皮黄合奏”的汉剧（汉戏），清代称为“汉调”、“楚调”、“楚曲”。其后汉调艺人将汉剧的音乐、表演、剧目等带进徽班，形成了“班曰徽班，调曰汉调”的演出格局。在长期演出实践中，以西皮、二黄为特色的汉调与以吹腔、拨子为特色的徽调及昆曲、秦腔（梆子腔）、北方曲艺、民间音乐曲调等相融合，最终演变为京剧。京剧形成早期，湖北艺人米应先、余三胜、谭鑫培等都为这一剧种的发展作出了重要贡献。（分段）19世纪末，京剧南下，风行武汉，此后这里一直是京剧演出的重镇之一。1950年，中南京剧工作团成立，后更名为“武汉市京剧团”。

京剧是中华民族文化艺术的瑰宝。2001年，江苏省京剧院等6个省属文艺团体组建成立了江苏省演艺集团。2005年被文化部评为“国家级重点京剧院团”。半个世纪以来，剧院拥有的程派传承人新艳秋，谭派传承人王琴生，麒派传承人赵云鹤，武生名家梁惠超、周云亮、王正坤，武旦周云霞以及其他数十位艺术家，为京剧院的创建与发展做出了重要的贡献。目前剧院现有演职员一百二十余人，阵容整齐，流派纷呈，拥有国家一级演员李洁、徐全心、周丽霞等一批享誉国内外的艺术中坚力量。（分段）剧院成立至今，在继承传统的基础上，始终将剧目创作作为剧院发展的立身之本。从20世纪50年代至今，创作了《骆驼祥子》、《飘逸的红纱巾》等数十个优秀剧目。

荀派在京剧的四大名旦之中独树一帜，宋长荣是正式拜荀慧生先生为师的荀派传人，唯一的乾旦代表，有“活红娘”之美誉。他在舞台上塑造的花旦形态，最具有荀派所特有的妩媚柔美的特质。（分段）荀派花旦所特有的“生活化”表演形式，不但丰富了古典戏曲的表现手段，且拉近了古典戏曲向现代戏曲转变发展的内在关联，对研究中国戏曲发展史具有特别的意义。宋长荣在荀派艺术的再传中，发挥了独特的作用，弟子遍布全国，成绩斐然。宋长荣还多次应邀赴台、港地区，及美国、加拿大等国演出和讲学，在弘扬荀派表演艺术方面发挥重要的文化交流作用。

徽剧是一种重要的地方戏曲声腔，主要流行于安徽省境内和江西省婺源县一带。明末清初，乱弹声腔传入安徽，与地方声腔及民间音乐结合，在安庆府的石牌、枞阳、桐城等地形成拨子。乾隆年间，拨子与四平腔脱胎而来的吹腔逐渐融合，形成二簧腔。二簧腔又与湖北西皮形成皮簧合奏，奠定了徽剧的基础。（分段）徽剧的音乐唱腔可分徽昆、吹腔、拨子、二簧、西皮、花腔小调等类。徽昆以演武戏为主，多用唢呐、锣鼓，气势宏大；吹腔兼有曲牌体和板腔体形式，以笛和小唢呐为主奏乐器；拨子用枣木梆击节，以唢呐、笛、徽胡伴奏；二簧以徽胡为主奏乐器，有导板、原板、回龙、流水等板式；西皮则有文武导板、散板、摇板、二六等板式，同样用徽胡为主奏乐器；花腔小调多为民间俗曲，生活气息浓郁。徽剧脚色行当包括末、生、小生、外、旦、贴、净、丑等类，表演火爆热烈，气势豪壮，动作粗犷，特别擅长武戏，有翻台子、跳圈、窜火、飞叉、滚灯、变脸等特技。（分段）徽剧传统剧目丰富，其中徽昆剧目以武戏为主，有《七擒孟获》、《八阵图》、《八达岭》、《英雄义》、《倒铜旗》、《白鹿血》等；昆弋腔剧目有《昭君出塞》、《贵妃醉酒》、《芦花絮》等；吹腔、拨子剧目有《千里驹》、《双合印》、《凤凰山》、《淤泥河》等；西皮剧目有《战樊城》、《让成都》等；皮簧剧目有《龙虎斗》、《反昭关》、《宇宙锋》、《花田错》等；花腔小戏有《李大打更》、《探亲相骂》等。（分段）徽剧迄今已有三百多年历史，在中国戏曲发展史上曾起过重要作用，它不仅孕育了京剧，而且中国南北几十个地方戏曲剧种都同它有着密不可分的血缘关系。同时，徽剧还是徽州文化的一个重要组成部分，它以直观的方式反映了徽州文化乃至中国传统文化的许多特点，值得深入研究。但目前徽剧面临着“断种”的危险，演员老化，传承乏人，经费紧张，从业人员越来越少，现在必须加紧从保护老艺人入手，进行徽剧的抢救、挖掘、整理工作，否则将会错失良机，造成巨大的遗憾。（分段）

徽剧是一种重要的地方戏曲声腔，主要流行于安徽省境内和江西省婺源县一带。明末清初，乱弹声腔传入安徽，与地方声腔及民间音乐结合，在安庆府的石牌、枞阳、桐城等地形成拨子。乾隆年间，拨子与四平腔脱胎而来的吹腔逐渐融合，形成二簧腔。二簧腔又与湖北西皮形成皮簧合奏，奠定了徽剧的基础。（分段）徽剧的音乐唱腔可分徽昆、吹腔、拨子、二簧、西皮、花腔小调等类。徽昆以演武戏为主，多用唢呐、锣鼓，气势宏大；吹腔兼有曲牌体和板腔体形式，以笛和小唢呐为主奏乐器；拨子用枣木梆击节，以唢呐、笛、徽胡伴奏；二簧以徽胡为主奏乐器，有导板、原板、回龙、流水等板式；西皮则有文武导板、散板、摇板、二六等板式，同样用徽胡为主奏乐器；花腔小调多为民间俗曲，生活气息浓郁。徽剧脚色行当包括末、生、小生、外、旦、贴、净、丑等类，表演火爆热烈，气势豪壮，动作粗犷，特别擅长武戏，有翻台子、跳圈、窜火、飞叉、滚灯、变脸等特技。（分段）徽剧传统剧目丰富，其中徽昆剧目以武戏为主，有《七擒孟获》、《八阵图》、《八达岭》、《英雄义》、《倒铜旗》、《白鹿血》等；昆弋腔剧目有《昭君出塞》、《贵妃醉酒》、《芦花絮》等；吹腔、拨子剧目有《千里驹》、《双合印》、《凤凰山》、《淤泥河》等；西皮剧目有《战樊城》、《让成都》等；皮簧剧目有《龙虎斗》、《反昭关》、《宇宙锋》、《花田错》等；花腔小戏有《李大打更》、《探亲相骂》等。（分段）徽剧迄今已有三百多年历史，在中国戏曲发展史上曾起过重要作用，它不仅孕育了京剧，而且中国南北几十个地方戏曲剧种都同它有着密不可分的血缘关系。同时，徽剧还是徽州文化的一个重要组成部分，它以直观的方式反映了徽州文化乃至中国传统文化的许多特点，值得深入研究。但目前徽剧面临着“断种”的危险，演员老化，传承乏人，经费紧张，从业人员越来越少，现在必须加紧从保护老艺人入手，进行徽剧的抢救、挖掘、整理工作，否则将会错失良机，造成巨大的遗憾。

汉剧旧称楚调、汉调，又名楚腔、楚曲，初步形成于清代康乾年间，至嘉道年间走向进一步成熟，至今已有三百多年的历史。它流行于湖北，远及湘、豫、川、陕、粤、皖、赣、黔、晋等省的部分地区。（分段）汉剧声腔以西皮、二簧为主，首创皮簧合流，丰富完善了板腔体音乐的表现功能。其曲牌有四百余首，包括唢呐、笛子、丝弦三类。伴奏乐器有胡琴、二胡、月琴、三弦、笛子、琵琶、唢呐、锣、钹等，并夹用马锣的“川打”，形成了一定的特色。汉剧剧目丰富，号称八百出，现在尚存六百五十余出，较流行的约三百多出，主要取材于历史演义和传说故事，其中的代表性剧目有《双尽忠》、《两狼山》、《生死板》、《打花鼓》、《审陶大》、《合银牌》、《斩李虎》、《宇宙锋》、《闹金阶》、《哭祖庙》等。（分段）汉剧的脚色行当较为完整，共分末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂十大行。各行都有自己的表演程序，对兄弟剧种行当的丰富和发展有较大影响。汉剧在发展中先后涌现出米应先、余三胜、余洪元、董瑶阶、李彩云、李春森、吴天保、陈伯华等众多杰出的艺术家，尤其是解放后形成的吴（天保）派和陈（伯华）派表演艺术代表了汉剧发展的高峰，在全国影响很大。（分段）在中国戏曲发展历史上，汉剧为京剧的形成作出过特殊的贡献，对川剧、滇剧、桂剧、湘剧、粤剧、赣剧等地方戏曲剧种也有不同程度的影响，是研究戏曲板腔体系、戏曲音乐结构演变的重要史料和进行艺术创新的资源。20世纪60年代以来，各地汉剧团急剧减少，至今湖北省境内仅存两个专业汉剧院团，许多剧目和传统技艺正随着老艺人的谢世而失传，急需加以抢救和保护。（分段）

汉调二簧又称陕二簧、山二簧，是陕西第二大剧种，流行于陕西的安康、汉中、商雒、西安及四川、甘肃、湖北的部分地区。它源自陕南汉江流域的山歌、牧歌、民歌，清代初叶受秦腔影响，并吸收昆曲、吹腔、高拨子等曲调，糅合当地方言，形成了独立的声腔剧种，原来用双笛伴奏，笛以竹作“簧”，故称“二簧”。为与“京二簧”区别，又称“土二簧”。汉调二簧传统剧目丰富，仅安康一地就有一千二百多种，已挖掘整理出本戏420个，折子戏517个。这些剧目的题材多取自《东周列国志》、《三国演义》、《封神演义》及其他历史故事和民间传说，其中的代表性剧目有《文姬辨琴》、《胡笳十八拍》、《战蚩尤》、《尝百草》、《黄天荡》、《清风亭》、《二度梅》、《打龙棚》、《梁红玉》等。（分段）汉调二簧在发展中曾形成安康、汉中、商雒、关中等流派，名角层出不穷。其脚色共分末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂十个行当，表演讲究细腻精到，唱腔真假嗓并用，悠扬婉转。生、老旦一般用真声演唱，旦用假声演唱，净则使用虎音。其唱腔以西皮、二簧为主，西皮用于表现愉快、爽朗的情绪和场面，二簧用于表现悲哀、肃穆的情绪和场面，演唱中根据剧情需要交替使用，形成甜音、苦音之分。伴奏乐队的文场使用胡琴、二胡、月琴、三弦、阮、唢呐、笛子、喇叭等乐器，武场则使用牙板、梆子、暴鼓、尖鼓、锣、铙钹等。汉调二簧的脸谱样式众多，比京剧和秦腔更为考究，目前收集到的有四百五十多个。（分段）经研究认定，汉调二簧形成较早，各地其他皮簧声腔剧种都与之存在渊源关系，它对川剧、徽剧、京剧等的形成和发展有着不可忽略的影响。近年来，汉调二簧观众锐减，经济上出现困难，不断走向衰落，专业剧团纷纷解散，目前仅剩下安康汉滨区一个剧团还在维持演出，而且这个惟一的剧团也正濒临解散的危机。在此情势下，有必要大声呼吁，应该尽快对这一古老剧种进行抢救和保护。（分段）

汉调二簧又称“山二簧”，流行于陕西、湖北及四川、甘肃的部分地区。其唱腔以西皮、二簧为主，此外又吸收其他声腔和当地民间音乐，而以方言演唱。流行于郧阳地区（十堰市）的山二簧系湖北十堰的地方戏曲剧种，距今已有两百五十多年的历史。清代乾隆年间黄州府移民迁徙到鄂西北，将带去的楚调与鄂西北方音及民间音乐相结合，逐渐形成山二簧。新中国成立后，郧阳地区各县相继建立了山二簧剧团，竹溪县二簧剧团即为其中之一。（分段）山二簧声腔贴近乡音，道白贴近土语，剧情贴近生活，演员贴近民众，表演不拘一格，程式灵活，手段丰富多样。既能演传统戏，又能演现代戏；既能演整本大戏，又能演生活小戏；既有大剧种的风范，又有地方剧种的特色，雅俗共赏，妇孺皆宜。竹溪县山二簧剧团演出剧目达一百多种，其中常演的有三十多种，以《清风亭》、《墙头记》最具影响力，在城乡常演不衰，家喻户晓。（分段）目前，山二簧现存资料缺乏整理，随着老艺人的逐渐离世，许多口传心授的艺术材料不断失落，唯一演出山二簧的竹溪县二簧剧团也正面临人才断代、青黄不接的局面。这一珍贵的地方戏曲剧种已濒临灭绝，亟待抢救保护。

梅林戏俗称土戏、土京戏，是福建省地方戏曲剧种之一，流行于泰宁、将乐、顺昌、邵武、光泽等地。清代乾嘉年间，徽调经浙江、江西两路传入泰宁后，与当地方言和民歌小调、道教音乐相融合，形成具有地方特色的剧种。其道白采用当地官话，唱腔以乱弹、西皮、下江为主。（分段）梅林戏的唱腔优美动人，它以皮簧、拨子、吹腔为主，此外还有南词北调、弦索、徽州词、浙江调、四平调、青板、小调等。伴奏乐器分文乐和武乐两类，文乐包括京胡、二胡、三弦、月琴、琵琶、扬琴、唢呐、竹笛等，武乐包括大鼓、大平鼓、京锣、小锣、大小钹等。（分段）梅林戏的脚色行当比较齐全，有“五门十七行头”，“十七行头”即正生、副生、小生、老生、娃娃生、头梁旦、二梁旦、三梁旦、花旦、金榜旦、茶盘旦、彩旦、老旦、大花、二花、三花、四花。其表演风格古朴粗犷，具有严格的程式，唱、做、念、打都具有鲜明的个性，服装和化装比较朴素。表演中有类似古时“娱神”和提线木偶的科介动作，还有“耍撩牙”、“叶火变裙”、“变脸”、“耍叉”、“挺僵尸”、“下高台”等众多的传统特技。梅林戏有传统剧目三百三十多个，已收集记录有剧本的一百三十多个，经整理上演的较好传统剧目包括《飞龙带》、《蓝腰带》、《鸳鸯带》、《雌雄鞭》等三十多个。（分段）梅林戏源于徽戏，至今仍较好地保存了徽戏的艺术特征，要研究徽派艺术，探寻中国戏曲史等的发展历史，梅林戏无疑是一件不可多得的实物资料。但在社会急速发展的今天，梅林戏陷入生存困境，剧团虽仍在农村巡回演出，但出场费过低，经济情况十分紧张，时时面临剧团解散、剧种消亡的危险，需要尽快制订措施加以保护。（分段）

闽西汉剧是福建省主要的地方戏曲剧种之一，属西皮、二簧声腔体系，旧称外江戏，亦称乱弹，主要流行于闽西、粤东、赣南、闽南、台湾等地，影响遍及东南亚地区。清代乾隆年间，乱弹流入闽西后，不断吸收当地方言和民间音乐，于嘉庆年间逐步衍化成闽西本地的地方戏曲剧种，原来称为乱弹，上世纪30年代初定名为汉剧，50年代末为与湖北汉剧相区别，正式改称闽西汉剧。（分段）根据剧目清单，闽西汉剧可查的传统剧目总数有836个，《醉园》、《兰继子》、《时迁偷鸡》、《臧眉寺》、《审六曲》、《洛阳失印》、《百里奚》、《大闹开封府》、《二进宫》等是其中的代表性剧目。闽西汉剧的脚色行当分生、旦、丑、公、婆、净六大类，表演程式各行当不同，即使是同一行当也有差异。每个行当均有一套传统的基本功，如“倒吊莲”、“画眉跳架”、“过火坑”、“跳刀尖”、“桌上翻”等武功技艺就为闽西汉剧所独有。（分段）闽西汉剧唱腔以西皮、二簧为主，兼用昆腔、梆子腔、弋阳腔等多种声腔，并吸收了大量在闽西、闽南广泛流行的民间小调和佛、道教音乐。在闽西汉剧的声腔中，各行当有不同的发音方法。小生、青衣、花旦、正旦用假嗓；老生、老旦、丑用本嗓；黑净发炸音；红净真假嗓结合，强调鼻腔与后脑共鸣，嗓音清纯洪亮，行腔雄浑舒展，刚柔相济，在全国较为少见。道白与唱词以官话为基础，押中州韵，又结合闽西方言，故有“土官话”之称。闽西汉剧的乐队建制与其他皮簧剧种有明显区别，它以吊规、提胡、洋琴、小三弦“四大件”为基础，加上椰胡、中胡、阮、竹笛、唢呐、号头等民族乐器。乐器中的吊规、大苏锣极具特色，吊规状如牛角，又名牛角弦，发音高尖、清脆，是闽西汉剧的领奏乐器；大苏锣直径80公分左右，重十七八斤，体积巨大，奏出的音乐古朴雅静，舒缓悠扬。（分段）闽西汉剧和乱弹及湖北汉剧有着亲缘关系，可以从中梳理出地方声腔剧种流变的基本轨迹。在现代化进程加速的今天，闽西汉剧也遭遇了生存危机，亟待抢救、保护。（分段）

巴陵戏原名巴湘戏，民间又称之为岳州班，1953年始正式定名为巴陵戏。它是湖南省重要的戏曲剧种之一，主要流行于湖南的岳阳、益阳、常德、湘西、长沙及邻近的湖北、江西部分地区。巴陵戏渊源于明代万历年间传入的昆腔，明末清初弋阳腔流入湖南，对巴陵戏高腔的出现产生了较大影响。清代乾隆年间，巴陵戏吸收其他剧种的艺术因素，以唱弹腔为主，兼唱昆腔和杂腔小调，逐渐发展成一个较为稳定的戏曲声腔剧种。（分段）巴陵戏现存传统剧目三百七十多出，内容多取材于历史演义和话本，以反映历代政治、军事斗争题材为主，其中的代表性剧目有《打严嵩》、《九子鞭》、《夜梦冠带》、《崔子弑齐》、《打差算粮》、《张飞滚鼓》、《三审刺客》等。巴陵戏的音乐分声腔和伴奏音乐两部分，声腔又分昆腔、弹腔和杂腔小调几种，其弹腔分为南、北路，又各有其反调，同时还有一种特殊的唱腔形式西二簧，其过门能巧妙地将南北路融为一体，南唱北拉，风味独特。弹腔用胡琴、月琴、小三弦伴奏，辅以唢呐、笛子和长杆子等。用于伴奏的打击乐器包括板鼓、课子、堂鼓、大锣、小钞、云锣、马锣等，有一套完整的锣鼓经，成为将唱、做、念、打等表演程式组成一体的纽带。（分段）巴陵戏的脚色分生、旦、净三大行，生行包括老生、三生、靠把、小生、贴补等；旦行包括老旦、正旦、闺门、跷子、二小姐等；净行包括大花脸、二净、二目头、三花脸、四七郎等。巴陵戏用中州韵、湖广音结合湘北方言演唱，特别注重人物性格的刻画，有一套较为完整的传统表演程式，形成了粗犷朴实、细腻生动的艺术风格。其表演有“内八功”、“外八功”等技巧。“内八功”是指喜、怒、哀、乐、悲、愁、恨、惊八种刻画人物心理、表达人物情感的基本技巧。“外八功”则泛指手、腿、身、颈及胡子、翅子、翎子、扇子、水袖等的运用。巴陵戏的表演特别注重眼神，常用的眼神有正眼、斜眼、喜眼、怒眼、哀眼、病眼、贼眼、妒眼、媚眼、死眼等三十多种。历代巴陵戏艺人在武打戏中吸收民间武术、杂技内容，创造了抛叉、抛椅、钻刀圈、钻火圈、翻桌、叠罗汉、顺风旗等许多表演绝技。巴陵戏的道白除常用的韵白、戏白之外，还有京、苏、川、淮、晋、沔阳、通城等方言白口，用以表现某些人物的地域特征及其身份、性格。（分段）巴陵戏是湘东北地区戏剧的代表，在湖南省乃至全国的地方大戏剧种中占有重要地位。其舞台语言、剧目、声腔、音乐、表演乃至演出习俗中承载着大量与岳阳有关的历史文化信息，是研究岳阳历史文化和民风民俗的“活化石”，又是研究中国戏曲流变和地方剧种成型、发展的宝贵资料。民国中后期，巴陵戏开始走向衰落，1949年以后经过抢救得到复兴。现在由于现代文化的冲击，湖南仅存岳阳市一个巴陵戏专业剧团，已处于灭绝边缘，急需得到救助和保护。（分段）

澧州荆河戏是在湘西北及湖北荆州、沙市等地流行的一个戏曲声腔剧种，因流传于长江荆河段而得名，历史上曾有上河路子、大班子、大台戏等名称，抗战期间又曾被叫作楚剧、汉剧、湘剧，1954年正式定名为荆河戏。荆河戏起于明初永乐年间，明末清初秦腔戏班随李自成军来到澧州，艺人们四处流散，到清代初年基本完成了楚调与秦腔的“南北结合”，形成荆河戏弹腔的“南北路”，荆河戏基本成型。（分段）荆河戏的传统剧目较为丰富，保存下来的有五百多出，其中包括整本戏四百五十多出，散折戏六十多出。这些剧目基本出于元明杂剧传奇、章回小说、民间故事，代表性剧目包括《百子图》、《楚宫抚琴》、《大回荆州》、《双驸马》、《沙滩会》、《翠屏山》、《反武科》、《秦雪梅》、《三娘教子》、《一捧雪》、《四下河南》等。（分段）荆河戏的脚色行当分生、小生、旦、老旦、花脸、丑六行，生分老生、杂生、正生、红生四种，旦分正旦、闺门旦、花旦、武旦、摇旦五种，花脸则分大花脸、毛头花脸和霸霸花脸三种。荆河戏的表演讲究内、外八块的功夫。“内八块”功夫指人物的喜、怒、哀、乐、惊、疑、痴、醉等内心情感，“外八块”功夫则指云手、站档、踢腿、放腰、片马、箭步、摆裆、下盘等八种外部形体程式动作。荆河戏以武戏见长，尤以各种姿态的“拗军马”、“抖壳子”最具特色。（分段）荆河戏音乐南北交融，别具韵味。荆河戏北路唱腔保留有由秦腔向弹腔衍变过渡后期的呔腔，属荆河戏独有的特殊唱腔。另有一种北路唱腔，用南路定弦演唱，名为“南反北”，又称“子母调”，用以表现人物的思虑、悲伤、恐怖等各种情绪，而子调则表现病危、死亡等情绪，这在其他皮簧剧种中亦较为少见。荆河戏南北路唱腔中还有很多特殊唱法，如十八板、十三板、正八句、龙摆尾，南路正反“马头调”、正反“老板头”、正反“八块屏”等等。荆河戏唱腔响亮、气势宏大，演员用嗓根据行当不同而有所区别。须生多用边嗓和沙嗓，小生、旦用假嗓，花脸用“本带边”，小花脸、老旦则用本嗓。念白主要采用澧州官话，少数剧目也用京白、川白、苏白和山西白。荆河戏的伴奏乐器包括文、武两种场面，文场面有胡琴、月琴、三弦、唢呐、笛子等，武场面则包括堂鼓、大锣、小锣、马锣、头钹、二钹等。马锣的传统打法极为特别，是将锣抛到空中再打。（分段）澧州荆河戏历史悠久，至今仍保留有大量珍贵的原始曲牌、堂曲、打击乐谱等，在语言学、民俗学、民族音乐史等方面均具有很高的学术研究价值。由于多种原因，湖南的5个荆河戏专业剧团，有4个已先后解散或解体，只剩一个澧县荆河剧团还在艰难地支撑着。在此情势下，抢救与保护荆河戏已是刻不容缓。（分段）

荆河戏原名“荆沙戏”，俗称“上河戏”、“上河路子”、“荆河调”，湖南俗称“大台戏”、“大汉班”，新中国成立后定名为“荆河戏”。它流行于湘西北及荆州（沙市）一带，至今已有四百多年的历史。现在流传于荆州市沙市区、荆州区的荆河戏中还有不少剧目保留着原来的“单钹路子”。（分段）明代万历年间，沙市的戏曲演出十分繁盛。至清代顺治八年（1651），这里已有荆河戏的演出活动。清代嘉庆、道光年间，“泰寿”、“三元”两大荆河戏名班出现在沙市，名伶荟萃，在荆沙一带享誉百多年。时至今日，土生土长“单钹路子”的荆河戏仍在荆沙一带流传，受到荆州中心城区及周边地域群众的欢迎。（分段）荆河戏属于多声腔剧种，兼唱高腔、昆腔、弹腔（南北路）、杂腔小调等，又吸收了荆楚民间劳动和生活歌谣的不少音乐元素。其音乐南北交融，别具韵味；演唱高亢激越，优美婉转；表演大气直率，贴近生活。目前荆河戏尚有工尺谱曲牌300个，剧目近千种。荆河戏在中国戏曲史上占有一定的地位，曾对恩施南剧及西南地区各南北路剧种产生过不同程度的影响，在民族民间戏曲和音乐研究方面具有重要的参考价值。半个世纪以来，荆河戏发展停滞，渐趋衰落。目前荆河戏第四代、第五代传人虽尚健在，但大多年事已高，无法从事演艺活动。荆河戏后继乏人，处于濒危状态，急需保护传承。

粤剧主要流行于广东全省、广西壮族自治区南部和香港特别行政区、澳门特别行政区等使用粤方言地区的城乡。明末清初，弋阳腔、昆腔传入广东。清代咸丰、道光年间，广东本地班在演出中以“梆簧”（西皮、二簧）作为基本曲调，兼收高腔、昆腔及广东民间乐曲和时调，用“戏棚官话”为基本语言，间杂以粤方言，逐渐形成粤剧。1912年前后，粤剧演出基本上已改用广州方言，表演体系日趋完善，开始在梆簧中穿插民歌小调，并改假声演唱为“平喉”演唱。（分段）粤剧的传统剧目早期主要有《一捧雪》、《二度梅》、《三官堂》、《四进士》、《五登科》等所谓“江湖十八本”，后又出现《黄花山》、《西河会》、《双结缘》、《雪重冤》等“新江湖十八本”和《苏武牧羊》、《黛玉葬花》等“大排场十八本”。其他代表性剧目还有《白金龙》、《火烧阿房宫》、《平贵别窑》、《宝莲灯》、《罗成写书》、《凤仪亭》等。粤剧基本声腔为梆子、二簧，兼有高腔、昆腔及广东民间说唱、小曲杂调等。粤剧乐队最初由二弦、月琴、三弦、竹提琴、箫“五架头”组成，后又陆续吸收了其他一些新式乐器。（分段）粤剧原有末、生、旦、净、丑、外、小、夫、贴、杂十大行当，后精简为文武生、小生、正印花旦、二帮花旦、丑生、武生六类。粤剧表演带有质朴粗犷的特色，有单脚、滑索、运眼、小跳、拗腰等绝技。其武打以南派武功为基础，靶子、手桥、少林拳及高难度的椅子功和高台功都十分出色。粤剧化装简练，色彩浓艳，服装多采用广绣，精美华丽，富有浓郁的地方特色。（分段）粤剧广泛吸收广东音乐、广绣、牙雕、陶瓷、灰塑等地方艺术形式，充分体现了广府民系群落的地域文化传统，辐射范围遍及全球各地，在世界华人中具有极强的文化凝聚力。但面对现代都市文化的猛烈冲击，粤剧的生存空间已大为收缩，处于濒危状态，必须尽快投入力量对之进行保护。

桂剧是广西主要的地方剧种，流行于广西桂林市、柳州市、贺州市、河池市一带及梧州市部分官话地区，波及湖南南部地区与广东西北隅。桂剧历史比较悠久，大约发端于明代中叶。明末清初昆腔流播到广西，后高腔和弋阳腔又相继传入，几种声腔相互融合形成桂剧。（分段）桂剧剧目数量丰富，有“大小本杂八百出”之说，《打金枝》、《烤火下山》、《断桥会》、《抢伞》、《穆桂英》、《闹严府》、《合凤裙》、《李逵夺鱼》、《泗水拿刚》、《排风演棍》、《刘青提》、《盗甲》等都是其中的代表性剧目。桂剧汲取祁剧、京剧、昆曲等剧种的声腔和表演艺术，唱做念舞并重，以唱工细腻、做工传神著称。其声腔音乐属板腔体，以弹腔为主，兼唱高腔、昆腔、吹腔及杂腔小调。弹腔分南路和北路两大系，北路高亢雄壮，南路委婉低沉，其反调形式“阴皮”和“背弓”也都自成体系。桂剧用桂林方言演唱，声调优美，抑扬有致。伴奏乐队分为文、武场，前者使用二弦、月琴、三弦、胡琴、曲笛、梆笛、唢呐、唧呐等，后者则使用脆鼓、战鼓、大堂鼓、小堂鼓、板、大锣、大钹、小锣、小钹、云锣、星子、碰铃等。（分段）桂剧的脚色分为生、旦、净、丑四大行当。生行又分生、末、外、小、武几种，旦行又分旦、占、贴、夫四种，净行则分净、副净、末净三种，丑行只分丑和小丑两种。另有一些跑龙套的脚色统称为“杂”。桂剧无摇旦专行，摇旦脚色常由副净、丑、夫等行演员兼演，表演诙谐幽默。随着清末“三小戏”的兴盛，桂剧旦行又逐渐细分为正旦、闺门旦、背心旦等。桂剧侧重做工，常常武戏文唱，表演质朴细腻，委婉动人，注重以富于生活气息的艺术手法塑造人物。（分段）扎根于民间的桂剧融会了广西特有的风土民情和人文特点，逐步形成了细腻婉约、灵秀生动、刚柔并济、富有乡土气息的风格特色和贴近生活的质朴简约之美。由于各种原因，目前桂剧已陷入濒危境地，传统流失，人才断档，剧目和技艺失传，民间演出举步维艰，桂剧原有的艺术特色在此过程中正日渐淡化，需要采取措施，及时发掘抢救保护桂剧，使这一濒临消亡的古老剧种重新焕发生命力。

宜黄戏旧称宜黄班、宜黄调，主要流行于江西的宜黄、南城、南丰、广昌等县，远及赣东北、赣南和闽西一带。它以明末西秦腔演变成的宜黄腔为主要唱腔，清末吸收其他乱弹的声腔和剧目而形成一个多种声腔综合的剧种。（分段）宜黄戏的传统剧目约有五百余种，但绝大多数已经失传。《清官册》、《药茶记》、《三官堂》、《奇双配》、《四国齐》、《雌雄鞭》、《庆阳图》、《双龙会》、《上天台》、《老君堂》、《飞龙传》、《月明楼》、《江东桥》、《春秋配》、《龙凤阁》、《拷打春桃》、《八仙飘海》、《卖梨招亲》等皆是其代表性剧目。宜黄戏的有些演出剧目还保留了早期的关目和排场，显得十分古朴。（分段）宜黄戏的曲调主要有宜黄腔、反调、唢呐二凡、西皮浙调、南北词等，同时还保留西秦腔时代的吹腔，俗名“平板吹腔”。宜黄戏唱腔较为原始、平直，拖腔少而短，老生、老旦用本嗓，小生大小嗓结合而尾音常翻高八度，男女同腔同调。（分段）宜黄戏的脚色发展到近代可以分为正生、小生、老生、副生、正旦、小旦、二旦、老旦、大花、二花、三花、四花十二行。其表演粗犷古朴，严谨工稳。有些戏中表现人物骑马，不用马鞭代替马身，而采用元明杂剧的方式，将马形扎于身上，随着锣鼓打出的马蹄声应节而舞，作出跑马的身段。这种古老的表演方式在其他剧种中早已绝迹，而惟独在宜黄戏中保存下来了。（分段）经专家研究，二簧实源于宜黄腔，宜黄戏由此在中国戏曲史上占有了突出的地位，它的形成、发展、衰落过程已成为戏曲史的一个缩影，因此宜黄戏正是探索研究戏曲衍变规律的理想标本。已知的宜黄戏早期剧目中专唱宜黄腔的有58种，这使得宜黄戏成为全国保留二簧腔最多的一个剧种。在当今社会，宜黄戏的生存、发展面临着重重危机，有必要从调拨资金、加强宣传、培养后继力量等方面入手，使这个古老的剧种获得一个合适的生存环境，长留于世。

台州乱弹原名黄岩乱弹，形成于明末清初，流行于台州、温州、宁波、绍兴、金华、丽水等地区。台州乱弹有三百多个剧目，常演剧目号称“七阁八带九记十三图”，七阁包括《回龙阁》、《兰香阁》等，八带包括《鸳鸯带》、《挂玉带》等，九记包括《拜月记》、《白兔记》等，十三图包括《百寿图》、《双狮图》等。此外代表性剧目还有《三星炉》、《紫阳观》、《汉宫秋》、《连环记》、《长生殿》、《单刀会》、《五虎平西》、《阳河摘印》、《锦罗衫》、《紫金镯》等。（分段）台州乱弹唱腔十分丰富，以乱弹为主，兼唱昆曲、高腔、徽调、词调、滩簧等，是全国少有的多声腔乱弹剧种之一。其舞台语言以中原音韵结合台州官话，充满民语乡韵，通俗易懂，别具特色。伴奏乐器有文场、武场的分别，文场分丝竹管弦乐曲和唢呐曲两类，武场分闹台锣鼓和表演锣鼓两类。台州乱弹的脚色行当分“上四脚”和“下四脚”，“上四脚”包括生、旦、净、丑，“下四脚”包括外、贴、副、末。随着剧种的发展，行当分类越来越细。在表演方面，台州乱弹有许多绝技，如“耍牙”、“双骑马”、“钢叉穿肚”、“甩火球”、“雨伞吊毛”等，长期以来一直为人所称道。（分段）浦江乱弹又名金华乱弹，起源于南宋末年，形成于明代中叶，流行于浦江、临安、建德、桐庐一带和婺、衢、处、温、台诸州及江西、福建等地。因它发源于浙江中部的浦江县，故称浦江乱弹。浦江乱弹是以浦江当地民歌“菜篮曲”为基础，在诸宫调讲唱艺术和南戏的相互影响下发展而成的。自南宋末年至明朝中叶的数百年间，它一直以讲唱艺术的形式流传于世。明代中叶，浦江乱弹由坐唱转为舞台演出。（分段）浦江乱弹的主要腔调有三五七、乱弹三尖、二凡、芦花调、拨子等，各分若干板腔，自成完整的系统。伴奏乐器有文堂、武堂之分，文堂包括笛子、板胡、科胡、唢呐等，武堂包括鼓板、大小锣、大小钹等。乐器演奏技巧很高，尤以“三五七”及器乐曲“花头台”最具特色。演奏的曲调华丽、流畅、舒展，同时具有激昂、高亢、悲壮、沉郁的情绪特点。浦江乱弹的脚色行当分为13门，包括花旦、正旦、贴旦、老旦、小旦、大花、二花、小花、四花、老生、老外、副末、小生等，其表演具有文戏武做、武戏文做的特点，程式规范，粗犷有力，富于乡土气息，在特技和武打表演方面也别具特色。浦江乱弹剧目大约有三百多个，现已收集到近200个，代表剧目包括《玉麒麟》、《百花台》、《寿红袍》、《碧桃花》、《凤凰山》、《全家福》、《醉打山门》、《瞎子拿奸》、《卖胭脂》等。解放后，浦江乱弹成为婺剧的一种主要声腔，现已无浦江乱弹的专业和业余剧团，但在浦江县至今还有几十个以唱浦江乱弹为主的民间坐唱班。（分段）台州乱弹和浦江乱弹是民族民间文化的宝贵遗存，是戏曲的“活化石”，其历史渊源、艺术形式等方面都有很高的研究价值。但在经济大潮的冲击下，乱弹表演团体萎缩，演员青黄不接，观众大量流失，剧种承传出现困难，急需加以抢救、保护。（分段）

乱弹是清代康熙末年兴起的地方声腔剧种，至嘉庆、道光时已形成独特的风格。京徽合流以后，乱弹脱颖而出，自立门户。威县乱弹是一个多声腔剧种，主要流行于河北省威县一带，其声腔包括乱弹腔、昆腔、扬州乱弹、高腔、罗罗、唢呐二黄和杂腔小调等。（分段）威县乱弹以板腔体的“乱弹腔”为主要唱腔，有明显的俗曲痕迹，演唱上近似丝弦腔，但较丝弦腔更为浑厚、粗犷。演唱时男女腔均以本字咬音，假嗓拖腔。其主要板式包括《一鼓头》、《二鼓头》、《慢板》、《流水板》等，唱词为上下句结构，一般采用七字和十字句式，昆腔唱词则采用长短句式。乱弹曲牌流传至今尚有一百多支，其中“混牌子”一般都有唱词和锣经，“清牌子”分大唢呐曲牌、笛子曲牌和海笛曲牌三部分。威县乱弹的音乐采用“纯律”，唱腔与伴奏采用“支声复调”的多声部音乐表现形式，每个声部在整体制约下独自运行，形成独特而微妙的旋律对比效果，这在中国戏曲声腔中是独一无二的。其锣鼓经也十分丰富，仅开场锣鼓就达9种之多。（分段）威县乱弹保留了南曲以檀板司节奏的习惯，以唢呐等吹奏乐器伴奏，具有民间吹鼓乐的特点，音繁节促，红火热闹。传统文场伴奏乐器为唢呐两支、七孔笛一支、小方笙两攒。生脚多用唢呐、笙伴奏，旦脚多用笛子、笙伴奏，文角多用笛子、笙伴奏，武角多用唢呐、笙伴奏。（分段）威县乱弹脚色体制规范，分生、旦、净、丑四大行当，表演浑朴古拙、粗犷热烈，注重唱、做、念、打。老生、胡子生为生行之首，重头戏较多。武戏讲究把子，成套把子达三十多种。（分段）威县乱弹剧目丰富，约有三百多种，《临潼关》、《广武山》等是其中代表性的作品。（分段）（分段）

诸暨西路乱弹是清初秦腔西路艺人由陕西经杭嘉湖水路传入诸暨，与当地语言、音乐、戏曲相结合而形成的乱弹剧种，流行于嵊州、绍兴、萧山、浦江、义乌等周边地区。诸暨西路乱弹在声腔、语言、剧目和表演上又与其他乱弹剧种有别。清中叶是诸暨西路乱弹的鼎盛期，仅诸暨一县就有“老长春”等数十班，大多在集镇贸易会市期间演出，被称做“会市戏”。（分段）西路乱弹除能唱梆子腔外，还拥有二百多支曲调和四百多个剧目，曾与绍剧、越剧成三家鼎立之势。代表作有《双贵图》、《日旺牌》、《铁灵关》等。（分段）1962年，诸暨乱弹剧团成立。目前，在当地政府的扶植下，通过培训班、戏曲进校园、文化下乡等形式，西路乱弹迅速崛起，新排的《大补缸》等传统剧目，广受观众欢迎。

石家庄丝弦又名弦腔、弦索腔、河西调、小鼓腔、罗罗腔、女儿腔等，是河北省特有的古老剧种之一，也是全国稀有的一个地方戏曲声腔剧种。它流行于河北省大部分地区和晋中地区东部及雁北地区。石家庄丝弦有传统剧目五百多出，《空印盒》、《白罗衫》、《小二姐做梦》、《赶女婿》、《金铃计》、《杨家将》、《花烛恨》、《生死牌》、《宗泽与岳飞》等是其代表性剧目。（分段）石家庄丝弦在明清俗曲的基础上衍变而来，唱腔独特，以真声唱字，旋律向上大跳翻高，再用假声拖腔，旋律顺级下行，激越悠扬，慷慨奔放。丝弦音乐属弦索声腔，有各种音乐曲谱五百多支，各类伴奏曲牌一百多种，分官腔、越调两大部分。官调曲牌多为长短句，以【耍孩儿】为代表；越调曲牌多为对偶句，以【三道腔】、【罗罗】为代表。丝弦乐队分文、武场，文场乐器包括弦索、月琴、大三弦、小三弦“四架弦”，武场乐器包括板鼓、大筛锣、大铙、哑钹等。丝弦的脚色分生、旦、净、丑诸行，其表演热烈火炽，粗犷豪放，动作夸张幅度较大，刻画人物细腻传神，带有浓厚的泥土气息。（分段）石家庄丝弦是燕赵文化的杰出代表，具有很强的创造性，在河北地方剧种中占有较高地位，有“昆高丝乱不分家”和“一昆二高三丝弦”之说。近年来，随着现代化进程的加速，人们的价值取向、审美观念发生了巨大变化，戏曲的生存空间日渐狭窄。石家庄所属的一些丝弦剧团先后停止活动，仅剩石家庄市丝弦剧团还在维持演出，但也面临着演出市场萎缩，观众锐减，上演剧目老化，经费紧张，专业人才青黄不接等许多问题，迫切需要国家采取措施进行发掘和抢救。（分段）

耍孩儿又称咳咳腔，是以曲牌名命名的一个戏曲声腔剧种，主要流布于山西省北部的大同市及周边地区。清代嘉庆、道光年间已有耍孩儿的班社活动，它的形成至少在此以前。（分段）耍孩儿的唱腔属曲牌体，名为“平曲子”，有“本体”、“主插体”、“异体”三种结构类型。以主曲为骨架，嵌入“喜钹子”、“苦钹子”、“倒三板”、“半钹子”、“垛钹子”、“梅花钹子”、“串儿”等曲调，组成一整套唱腔，同时又巧妙地吸收梆子戏中“介板”和“滚白”的唱法，使板腔体音乐和曲牌体音乐融为一体，转换自如，不落痕迹。耍孩儿传统的伴奏音乐分文、武场，文场以板胡、笛子为主要伴奏乐器，音调旋律欢快活泼，婉转嘹亮，武场则使用大锣、小锣、鼓、钹等。音乐伴奏与唱腔紧密结合，显得十分和谐。耍孩儿最为突出的特点是唱腔发声使用后嗓子，声音从喉咙后部挤压发出，先咳后唱，以特殊的音色造成浑厚有力的音响效果。（分段）耍孩儿有自己的传统剧目，其中代表性的有《白马关》、《七人贤》、《三孝牌》、《打佛堂》、《对联珠》、《送京娘》、《金木鱼》、《狮子洞》、《花园会》、《二龙山》、《赶脚》等四十多个。耍孩儿的脚色分红、黑、生、旦、丑五行，表演上大量吸收民间舞蹈动作，更接近于生活，处处洋溢着乡土气息。（分段）独特的演唱发音方法、欢快火爆的打击音乐、取材广泛的丰富剧目、别具一格的剧种风格使得耍孩儿这个古老剧种日渐为专家学者所瞩目，它被称作戏曲史的“活化石”。保护这一古老剧种对于中国戏曲起源、发展、流布、生存的研究具有重要的意义。由于资金、人员等方面的问题，更由于与现代生活方式的冲突，雁北耍孩儿在目前出现了生存危机，必须尽快加以抢救和保护。

罗罗腔是流行于山西省灵丘县及其周边地域的戏曲剧种，它由弋阳腔演变而来，兴盛于清代乾隆年间，清末至民国时期渐呈衰颓之势。罗罗腔由一人在前台演唱，众人在后台帮腔，和之以“罗罗哟哟”之声，“罗罗腔”之名即由此而来。（分段）罗罗腔历史悠久，形态古老，唱腔中保留有早期的传统曲牌，如【娃子】、【彩腔】、【山坡羊】等。在长期的发展过程中，其唱腔结构又在不断变化。罗罗腔传统的音乐唱腔主要有甩板、数词、流水、平板、垛板、散板、娃子、哭腔、起膛等十多种，其中说唱性较强的数词是代表性的唱腔。在其唱腔中存在曲牌唱腔与板式唱腔有机结合的特殊结构，如以甩板、数词与流水组合为一套曲子，等等。罗罗腔演唱中在每句的句尾常用假嗓“耍腔”，其伴奏方式较为特别，“唱时不伴”，乐器过门在每句的尾音处进入。（分段）罗罗腔在发展中形成了一批传统剧目，代表性剧目有《飞天闸》、《描金柜》、《审土地》、《小二姐做梦》、《锦缎记》、《龙宝寺》、《黑驴告状》、《两狼山》、《杨家将》、《罗通扫北》等四十多出。罗罗腔为了解戏曲传统、认识戏曲发展变化的规律提供了活生生的材料。古老的罗罗腔在现代社会陷入了生存的困境，由于资金缺乏，演出市场萎缩，演员纷纷流失，1960年成立的灵丘县罗罗腔剧团是仅存的一个专业演出团体。现在已经到了抢救、保护这一珍贵剧种的紧要关头。（分段）

柳子戏又名弦子戏，亦称北调子、糠窝子，流行于山东、河南、江苏北部、河北南部、安徽北部的广大地区。它由元明以来流行于中原地区的俗曲小令衍化而成，因其主要的说唱曲调“柳子”通俗易懂，影响较大，故被称作柳子戏。柳子在清代中叶盛极一时，曾与昆腔、弋阳腔、梆子腔合称为“南昆、北弋、东柳、西梆”。（分段）柳子戏主要由俗曲和柳子两部分构成，俗曲部分比重较大，现存曲牌一百余支，曲调一般分为越调、平调、下调、二八调、昆调、转调等。俗曲以三弦、横笛、笙等乐器伴奏，演唱时可用“挂叙”的方法，在长短句中插入大段七字句或十字句的唱词，以适应表现的需要。其音乐风格委婉动听，能够表现复杂细腻的心理情感。柳子属板式变化体，用通俗的七字句演唱，而以三弦和笙伴奏，显示出浓郁的地方特色。柳子戏在发展过程中还吸收了高腔、青阳腔、乱弹、昆曲、罗罗腔、皮簧等剧种的唱腔、表演和剧目，以三弦为主奏乐器，同时辅以笙笛。有人用“九腔十八调”来形容柳子戏腔调的丰富多彩，可谓恰如其分。（分段）柳子戏现存的传统剧目有两百多出，其代表剧目包括《孙安动本》、《张飞闯辕门》、《白兔记》、《金锁记》、《玩会跳船》、《抱妆盒》、《燕青打擂》、《打登州》、《鞭打芦花》、《锯大缸》等。柳子戏脚色分工较为细致，生行包括净面文生、架子生、袖生、武生、白胡老生等，旦行包括青衣、红衣、闺门旦、老旦等，净行包括红净、黑脸等，丑行包括文丑、武丑等。其表演以粗犷豪放为特色，极受地方观众欢迎。（分段）柳子戏中容纳了明清以来盛行的各种古老声腔，保存有曲牌六百多支，在中国北方戏曲及元代散曲的研究方面具有不可替代的重要价值。但由于种种原因，目前已只剩下号称“天下第一团”的山东省柳子剧团一家还在支撑着“东柳”的门面，对这一古老剧种的保护已刻不容缓。（分段）

柳子戏是弦索系统的古老剧种，流行于山东、河南、苏北、冀南、皖北一带。清丰柳子戏又称“百（北）调子”、“柳子腔”、“弦子戏”，是由元明时期的北曲弦腔发展演变而成的一个地方声腔剧种，主要在河南清丰一带流传。（分段）明代洪武年间，宫廷戏曲传入清丰县，唱腔音乐多为“南北合套”形式。它与当地流行的俗曲小令如《柳子》、《黄莺儿》、《山坡羊》、《锁南枝》、《耍孩儿》等结合，并以《柳子》定调，逐渐形成柳子戏。这一新剧种既有北曲豪放粗犷的风格，又有南戏委婉细腻的特征。清代光绪年间，柳子戏班社遍及清丰、濮阳的广大城乡，河北、山东和安徽的相邻地区也有柳子戏演出活动。（分段）柳子戏表演行当齐全，声腔属于曲牌体，共有曲牌三百多支，分主腔、客腔两大类。主腔为弦索腔，也叫“拉罗腔”，多来自弦索，字少腔长，每支曲子由引子、主曲和尾声三部分组成；客腔包括昆腔、弋阳、乱弹等，吸收融入了其他声腔的曲牌，分《黄莺》、《驻云飞》、《锁南枝》、《山坡羊》、《娃娃》五大套，每一曲牌又有正体和变体等几种唱法。柳子戏历史悠久，文化积淀丰厚，演出剧目曾达到三百余种，流传至今的有一百余种。

大弦戏原称公兴班，又名弦子戏，是一个古老而稀有的多声腔剧种，它以河南开封、濮阳为中心，流行于河南省东北部、河北省南部、山东省西南部一带。一般认为大弦戏与唐代宫廷的梨园戏有一定的渊源关系，在演变发展过程中又继承了宋元杂剧北曲的传统。大弦戏剧目原有五百余本，现存百本左右，内容以忠奸斗争、杀伐征战及除霸安良为主，代表性剧目有《反五关》、《黑石关》、《杨府选将》、《战洛阳》、《下南唐》、《孙武子兴兵》、《黄花寺》、《西厢记》、《两架山》等。（分段）大弦戏的唱腔音乐属曲牌体，主要由【海里花】、【江头金桂】等五大套曲和【山坡羊】、【步步娇】等散曲组成，此外还部分吸收了青阳腔、石牌腔、弦索高腔、罗罗腔及其他民间俗曲小令的音乐，共有各类曲牌四百余支，现已挖掘整理出一百八十余支。大弦戏的伴奏有软场、硬场之分，软场主要乐器包括三弦、锡笛、大笛、横笛、笙等，锡笛是大弦戏独有的乐器，用它伴奏的称为细曲，用大笛、笛、横笛伴奏的则称为粗曲；硬场除一般打击乐器外，还使用四大扇、尖子号及螺号等，以烘托紧张、激越的气氛。大弦戏唱腔中曲牌更换频繁，音节跳度较大，演员吐口用真嗓，行腔则用假嗓。（分段）大弦戏的脚色行当有五生、五旦、五花面之分，花面脸谱细腻讲究，富于个性。至今大弦戏还原汁原味地保留着传统的“跳加官”戏和宋元杂剧中的“滑稽戏”、“拴搐艳段”及“赤膊戏”等，其表演以梅花拳、洪拳为基架，粗犷泼辣、古朴浑厚。身段特技表演真刀真枪上阵，惊险刺激，其中的一些绝技如“削柳椽”、“打五把彩”、“大上吊”、“睡三孔桥”、“砸瓦”等更是令观众惊叹不已。（分段）无论是在剧目、音乐还是在表演上，大弦戏都基本保持了原生态的面貌，让人感受到唐代参军戏、唐宋大曲和宋元杂剧的遗韵，具有很高的历史研究价值。自20世纪90年代以来，由于娱乐节目日渐丰富多彩，大弦戏的演出市场不断萎缩。目前，河南仅有濮阳大弦戏剧团和滑县大弦戏剧团两个专业演出团体，由于经费紧张，演员经济收入逐年减少，生存和演出条件急遽恶化，表演人才青黄不接，许多剧目、曲牌、特技失传。现在有近百支曲牌和两百多本剧目等待挖掘，掌握唐宋大曲和大弦戏曲牌音乐的已仅剩一人，且年近古稀，急需保护。（分段）

大弦戏又称“大弦子戏”，主要流传于山东西南部、河南东部和河北南部，至今已有五百多年的历史。它属于弦索声腔系统，是在元明俗曲小令的基础上融汇多种民间俗曲而形成的。（分段）大弦戏在音乐结构体制和表演风格等方面极具特色，它原有曲牌三百余支，目前尚存二百余支，结构严谨规范，调式丰富多变，曲调行腔委婉，过门完整齐备。在元明以来北方戏曲音乐和元散曲的研究中，这些曲牌具有重要的参考价值。大弦戏表演程式丰富，注重技巧技能，动作粗犷泼辣，架势夸张。武戏功架吸收了大洪拳的身法，多用真刀真枪；文戏细腻典雅，显示出鲜明的地方特色。（分段）大弦戏有传统剧目三百余种，多取材于历史故事和民间传说等，其中的《石玉点将》、《包公私访化州》等属于稀有剧目。

闽剧又称福州戏，是现存惟一用福州方言演唱、念白的戏曲剧种，流行于闽中、闽东、闽北地区，并传播到台湾和东南亚各地。明代末年，弋阳腔传入闽中，与当地的方言小调逐渐融合，形成江湖调，随后出现了演唱江湖调的江湖班及以江湖调和歌为主要唱腔的平讲班。清末，平讲班和演唱昆腔、徽戏等外来声腔的唠唠班及福州演唱儒林戏的儒林班合流，最终形成闽剧。辛亥革命后，闽剧进入兴盛时期，涌现出众多班社及有“闽剧梅兰芳”之称的郑奕奏、曾元藩、薛良藩、马狄藩等“四大名旦”。（分段）闽剧的传统剧目有一千多种，大都取材于民间传说、历史演义或古代传奇、杂剧，其中有的源于儒林班，有的源于江湖班，有的源于平讲班，还有的是从徽班继承而来，常见的代表性剧目有《炼印》、《荔枝换绛桃》、《紫玉钗》、《女运骸》、《开封府》、《珍珠塔》、《储问记》、《招姐做新妇》、《孟姜女》、《秦香莲》、《杜十娘》、《梁山伯与祝英台》、《万花莲船》、《邱丽玉》、《秋兰送饭》等。（分段）闽剧的音乐唱腔由洋歌、江湖调、逗腔和小调等组成，演唱时男女均用本嗓，以高亢激越、朴实粗犷为主要特点，同时亦不乏细腻柔婉之处。闽剧演唱讲求朴素自然，干净利落，同时亦注意恰当运用喉腔、鼻腔、腹腔、胸腔共鸣交替的变化以增进效果。闽剧的曲牌大部分从弋阳腔、四平腔、徽调和昆曲衍变而来，不少唱腔仍保留着弋阳腔的特点，可以帮腔和“夹滚”。主要伴奏乐器有横箫、唢呐、头管、二胡、椰胡、青鼓、战鼓、大小锣等。（分段）闽剧的脚色早期只有生、旦、丑三个行当，后来吸收徽班、京班的行当体制，逐渐发展出小生、老生、武生、青衣、花旦、老旦、大花、二花、三花、贴、末、杂等“十二脚色”。演员表演中重视运用手、眼、身、法、步的基本程式，力求展现优美的身段，通过外形体现人物的内心世界。（分段）闽剧居福建五大剧种之首，至今已有四百多年的历史。在戏曲声腔流变史和福州地方文化发展史的研究中，它是不可忽视的一个重要环节。目前闽剧已在现代社会经济大潮的冲击下日渐走到濒危状态，亟待抢救、保护。

北路戏俗称福建乱弹、横哨戏，是清代中叶传入福建的乱弹与当地民间戏曲融合形成的一种地方戏曲声腔剧种，曾流行于闽北、闽中及闽东等地，至今已有三百多年的历史，是代表清代乱弹声腔的珍稀剧种。乱弹进入福建后产生了上路班、下路班、北路班、南路班等戏班，其中以北路班最为强盛，其他各路戏班相继解散后，北路班仍活跃在闽东北一带，北路戏即由此而得名。（分段）北路戏的唱腔除极少数具有高腔曲牌体特征外，大多数均属板腔体，曲调旋律优美，节奏欢快，行腔顺畅，带有叙事性的表现特征。其道白、唱腔均使用普通话，这已成为北路戏的一个突出特色。在数百年的演出活动中，北路戏总结出一套深为广大观众所喜爱的表演形式，不管什么脚色行当，都以手、眼、身、法、步等肢体语言来表现人物性格和心理活动，推动剧情进展，这种对形体动作的强化和对人物内心活动的外化与唱腔紧密结合在一起，唱与做高度和谐，形成许多且歌且舞、兼文兼武的表演艺术形式，丰富了戏剧的表现力。北路戏的代表性剧目主要有《探阴山》、《对珠环》、《纸马记》、《凤娇与李旦》等。（分段）作为福建有影响的珍稀剧种之一，北路戏有着极深的文化内涵和极高的历史价值。

西秦戏又称乱弹戏，流行于广东海丰、陆丰、潮汕和福建南部及台湾等地。明代西北地区的西秦腔流入海陆丰，与地方民间艺术结合，至清初形成西秦戏。（分段）西秦戏的音乐唱腔为齐言对偶句的板式变化体，曲调有正线、西皮、二簧、小调四类。正线是西秦戏的主要声腔，又分二方、平板、梆子三种。西秦戏唱、白沿用中州音韵，男女异声同调，男唱真嗓，女唱假嗓。乐队分“文畔”、“武畔”两种，“文畔”使用头弦、二弦、三弦、月琴、唢呐、号头等乐器，“武畔”主要使用锣鼓等打击乐器。（分段）西秦戏表演风格粗犷豪放，雄浑激昂，长于武戏，其武打技巧取法南派武功。西秦戏脚色分“打面行”、“打头行”、“网辫行”、“旗军行”几种，“打面行”包括红面、乌面、丑等；“打头行”包括正旦、花旦、蓝衫、婆脚等；“网辫行”包括老生、文生、武生、公末等；“旗军行”包括乌军、红军等。西秦戏传统剧目有一千多个，其中较有影响的包括《龚克己》、《三官堂》、《宝珠串》、《贩马记》等“四大弓马戏”，《打李凤》、《棋盘会》等“三十六本头戏”，《斩郑恩》等“七十二提纲戏”等，《回窑》、《葛嫩娘》、《秦香莲》、《赵氏孤儿》、《游西湖》等剧目也深受观众欢迎。（分段）西秦戏中留存着古老剧种西秦腔的艺术因子，是清代地方戏曲声腔传播流变的活证物，具有很高的研究价值。目前，海丰县西秦戏登记在册的剧团仅一个，从艺人员五十多人，传统剧目和富有传统特色的打头、打击乐、曲牌、道具等已濒临消亡，演艺人才青黄不接的状况极为严重，抢救、保护工作迫在眉睫。

高甲戏是闽南地方戏曲剧种之一，又名弋甲戏、九角戏、大班、土班，流行于福建省闽南方言地区和台湾，以及东南亚各国华侨、华人聚居地。高甲戏孕育于明末清初，早期只是在民间乐曲伴奏下作即兴的化装表演，后来发展成专业戏班，主要演宋江故事，被称为宋江戏。清代中叶，宋江戏吸收了其他艺术门类的表演形式，发展成有文有武的合兴戏；清末又吸收徽剧、昆腔、弋阳腔和京剧的艺术因素，形成具有独特风格的闽南地方戏曲剧种高甲戏。（分段）高甲戏的剧目分为大气戏、绣房戏和丑旦戏三大类，以武戏、丑旦戏和公案戏居多。它有六百多种传统剧目，包括《大闹花府》、《困河东》、《斩黄袍》、《林文生告御状》、《管甫送》、《杏元思钗》、《孟姜女》、《番婆弄》、《唐二别》及连台本戏《三国》、《岳传》等。高甲戏的音乐曲牌属南音系统，大都来自南音和木偶戏，但节奏、旋律有所变化。演员演唱时用本嗓，行腔雄浑高昂，也不乏清婉细腻的音韵。高甲戏使用的乐器分文乐和武乐两种，文乐以唢呐为主，辅以品箫、洞箫、二弦、三弦、琵琶等；武乐包括百鼓、大小鼓、大小锣、大小钹、响盏、小叫等，显示出浓厚的地方特色。（分段）高甲戏的脚色行当原只有生、旦、丑三个行当，后来陆续增加了净、贴、外、末和北(净)、杂等。这些行当中，以丑最为突出。丑行有男丑、女丑之分，男丑又分文、武丑。文丑有长衫丑和短衫丑，武丑有师爷丑和捆身丑。女丑则有夫人丑、媒人丑、老婆丑、婢丑等几十种。丑行表演艺术丰富多姿，艺人们从生活中提取素材，创造设计了公子丑、破衫丑、傀儡丑等表演类型，以对不同人物典型行为的拟示或以对木偶戏和动物动作的模仿作为表现人物性格的手段，轻松幽默，妙趣横生，夸张而不失实，带有浓厚的生活气息。高甲戏的武打中吸收了提线木偶和民间舞狮的技艺，形成“冷煎盘”、“大碰场”、“凤摆尾”等动作，别具特色。（分段）在中国传统戏曲中独树一帜的高甲戏是闽南地方文化的典型代表，在海内外有着极大的影响。（分段）

高甲戏旧称“戈甲戏”、“九甲戏”，是福建五大剧种之一。它孕育于明末清初，早期称“宋江仔”、“宋江戏”，清末始出现“高甲戏”之名。（分段）高甲戏的脚色体制中，以丑行表演最具特色，吸引力最强，影响也最大。一代名丑柯贤溪以独具一格的表演艺术活跃在舞台上近一个世纪，征服了几代观众，开创了高甲戏艺术的新纪元。（分段）柯派高甲戏的丑行有男女丑之分，男丑包括破衫丑、公子丑、傀儡丑、服丑、家丁丑等，女丑可由男角扮演，别具特色。柯派丑角的表演细腻生动，诙谐风趣，火爆热烈，妙趣连台，充满生活气息，女丑的表演尤显夸张幽默。其道白抑扬顿挫，吞吐有致，准确清晰，韵味十足，带有浓重的山野气息，向为闽南观众所喜闻乐见。柯派女丑表演时按人物年龄设计身段、表情、动作，形成了一套完整的表演程式，能精细地区别十七八岁少女、二三十岁青年妇女直至七八十岁老年妇女的不同特点。此外柯派还有一套“女丑十八法”，系统记录了女丑表演的技艺。高甲戏柯派丑行常演的代表性剧目有《唐二别妻》、《妗婆打》、《管甫送》、《骑驴探亲》等，演唱曲目则有“四季歌”、“福马郎”、“将水令”、“金钱花”、“灯红歌”等。柯派高甲戏丑行表演艺术源于闽南，成于菲律宾，兴于晋江，与闽南语流行地域民众的文化生活关系密切。它见证了闽南地区发展的历史，带有明显的地域文化特征，既是闽南地区宝贵的历史文化财富，又是海外侨胞、台港澳同胞维系乡情的精神纽带，在民俗学、语言学及闽南地方历史文化等方面的研究中具有重要的参考价值。（分段）

孝义市位于山西省境内吕梁山脉中段东麓，晋中盆地西南隅。孝义碗碗腔流传在孝义市及周围市县。（分段）孝义碗碗腔有两种声腔：皮腔和碗碗腔。两种声腔均来自孝义皮影戏，即纸窗皮影唱皮腔及纱窗皮影唱碗碗腔。皮腔的渊源有两种说法：一说形成于北宋时期，一说形成于战国时期。皮腔因主要以唢呐为伴奏乐器，故亦称“吹腔”。有专家认为孝义吹腔是中国戏曲古老的声腔之一。（分段）皮腔唱腔有两种形态：一种为四句体，“起承转合”结构，艺人多称为“平板（慢板）”，加锣鼓点称为“流水”；另一种是可以多次反复的上下句唱腔，艺人称为“垛板”。伴奏分武场和文场。碗碗腔因有一碗状铜铃参与伴奏得名，属特殊的板腔体结构，不能以常规的板眼来规范节拍。碗碗腔唱腔的特点是真假声混用，多用“虚词假声腔”。假声唱法分两种：一种是“二音子”；另一种是“尖音子”，“尖音子”是在“二音子”基础之上再翻高形成。（分段）碗碗腔的优秀剧目，如《柳树坪》、《三上桃峰》、《风流父子》、《风流姐妹》、《风流婆媳》、《酸枣坡》等，为凝聚民族精神、增强民族团结、激励民族斗志起到了重要作用。（分段）

碗碗腔因主要击节乐器为小铜碗而得名，又因领奏乐器月琴旧称“阮咸”，故又称“阮儿腔”。曲沃碗碗腔是清乾隆年间由陕西皮影戏艺人传入曲沃的，经二百余年的传承发展，于清末民初达到鼎盛。其特点是：以月琴伴唱，铜碗间音，堂鼓提气；表演以声传情，以乐传神，唱白并茂，以唱制胜。其代表剧目有《昭君出塞》、《六月雪》、《困铜台》、《双报恩》等。（分段）1960年，曲沃县碗碗腔剧团成立。半个世纪以来，曲沃县碗碗腔代代传人，继承发展，先后排演了38个剧目。如今，曲沃碗碗腔已成为当地老百姓喜闻乐见的一种艺术形式。（分段）目前，曲沃碗碗腔受到多元文化冲击比较严重，演出市场日渐萎缩，急需进行保护。

四平调是由苏北花鼓演变而成的，在民间曾有“四拼调”的俗称，1930年左右由化装演唱演变为登台着戏装演唱。（分段）四平调以花鼓为基础，同时又大量吸收了其他姊妹剧种的艺术营养，形成了具有浓厚地域特点的艺术风格。女声在质朴之中不失委婉俏丽，男声则高昂豪放、刚柔兼备，保留着较强的说唱特征。（分段）四平调流布范围较广，河南、山东、安徽、江苏相互接壤地区均为它的活动范围，河南目前还有商丘市四平调剧团和濮阳市范县四平调剧团两个专业剧团。（分段）四平调是有着深厚群众基础的戏曲剧种，《陈三两爬堂》、《小包公》、《哑女告状》等都是深受群众欢迎的剧目。同时，由于四平调从始至今的演变发展过程脉络清晰，有证有据，被人称为是“中国戏曲发展的一个缩影”，在中国的戏曲艺术中有着特殊的地位，是中国民间艺术中的一朵奇葩。（分段）

淮北花鼓至今已有近三百年的历史，流行于皖北、苏北、豫东北和鲁西南地区。清代花鼓戏屡遭禁演，为了生存，艺人们将之易名为“文明花鼓”、“花鼓叮当”。后又以花鼓戏《平调》板式为基础，吸收评剧、豫剧及京剧的部分唱腔，加上弦乐伴奏，形成“四拼调”。因其唱腔四平八稳，四句旋律一合，故又改称“四平调”。淮北花鼓由此演变成四平调，结束了地摊演唱生涯，搬上舞台演出。四平调以善唱而闻名，身段表演自成一体，演出时以高胡为主要伴奏乐器。（分段）四平调演出剧目达两百余种，这些戏来自民间，带有浓郁的生活气息。百余年来，四平调在发展变迁过程中日趋成熟，积累了大量宝贵的艺术资料。目前四平调生存困难，前景堪忧。山东原有多个四平调专业剧团，目前只有成武四平调剧团还在坚持长年演出，其他的业余剧团演出状况都不甚理想。在此情势下，有必要采取积极措施，对这一优秀的民间戏曲剧种进行抢救保护。

评剧原名蹦蹦戏、落子戏，又名平腔梆子戏，简称平戏，1935年正式使用评剧的名称。它流行于北京、天津、河北及东北等地，有着广泛的群众基础。1910年前后，以成兆才为首的蹦蹦戏艺人以河北省东部滦州一带的对口“莲花落”为基础，吸收东北二人转的音乐和剧目，后来又吸收京剧、皮影、大鼓等的音乐和表演艺术，并在演出中采用全套河北梆子乐器伴奏，形成评剧的基本样式，这一新兴的戏曲声腔剧种后来又在实践中得到进一步的发展和完善。（分段）成兆才是评剧的创始人，也是评剧的第一位剧作家，他的代表作品《马寡妇开店》、《花为媒》、《杨三姐告状》等已成为评剧的经典保留剧目。此外评剧还有《王二姐思夫》、《安安送米》、《马思远开茶馆》、《小女婿》、《刘巧儿》、《小二黑结婚》、《秦香莲》、《杜十娘》等一批代表性剧目。评剧音乐属板腔体，有尖板、搭板、大安板、小安板、三锤、倒板、垛板、流水板等板式，另外还有反调。伴奏乐器分为拉弹类、打击类和吹奏类三种，拉弹类有板胡、二胡、三弦等，打击类有板、底鼓、堂鼓、底锣、大锣等，吹奏类有笛子、唢呐等。评剧唱腔借鉴了京剧和梆子的音乐，分男腔和女腔两种。男腔中创造发展出“老生腔”和“花脸腔”，女腔有众多的演唱流派。（分段）早期评剧只有男、女角色之分，在发展过程中逐渐有了生、旦、丑三个行当，后来又受京剧和梆子的影响，形成青衣、花旦、老旦、小生、老生、小丑等行当。其表演吸收梆子和京剧的身段动作及唱腔，但仍保持着自由活泼的民间小戏特征，富于生活气息。（分段）评剧是东北、华北地区的主要剧种，并流传到西北、西南广大地区，成为一个既蕴含着深厚民间文化传统，又能体现现代审美意识的新兴剧种，同时它又承载了冀东地区的民间文化，深为戏曲史、民俗史研究者所关注。随着时代的发展，评剧观众锐减，且有老龄化的趋势，评剧的影响力正大大减弱，应当定出具体措施对之进行必要的扶持。

评剧原名蹦蹦戏、落子戏，又名平腔梆子戏，简称平戏，1935年正式使用评剧的名称。它流行于北京、天津、河北及东北等地，有着广泛的群众基础。1910年前后，以成兆才为首的蹦蹦戏艺人以河北省东部滦州一带的对口“莲花落”为基础，吸收东北二人转的音乐和剧目，后来又吸收京剧、皮影、大鼓等的音乐和表演艺术，并在演出中采用全套河北梆子乐器伴奏，形成评剧的基本样式，这一新兴的戏曲声腔剧种后来又在实践中得到进一步的发展和完善。（分段）成兆才是评剧的创始人，也是评剧的第一位剧作家，他的代表作品《马寡妇开店》、《花为媒》、《杨三姐告状》等已成为评剧的经典保留剧目。此外评剧还有《王二姐思夫》、《安安送米》、《马思远开茶馆》、《小女婿》、《刘巧儿》、《小二黑结婚》、《秦香莲》、《杜十娘》等一批代表性剧目。评剧音乐属板腔体，有尖板、搭板、大安板、小安板、三锤、倒板、垛板、流水板等板式，另外还有反调。伴奏乐器分为拉弹类、打击类和吹奏类三种，拉弹类有板胡、二胡、三弦等，打击类有板、底鼓、堂鼓、底锣、大锣等，吹奏类有笛子、唢呐等。评剧唱腔借鉴了京剧和梆子的音乐，分男腔和女腔两种。男腔中创造发展出“老生腔”和“花脸腔”，女腔有众多的演唱流派。（分段）早期评剧只有男、女角色之分，在发展过程中逐渐有了生、旦、丑三个行当，后来又受京剧和梆子的影响，形成青衣、花旦、老旦、小生、老生、小丑等行当。其表演吸收梆子和京剧的身段动作及唱腔，但仍保持着自由活泼的民间小戏特征，富于生活气息。（分段）评剧是东北、华北地区的主要剧种，并流传到西北、西南广大地区，成为一个既蕴含着深厚民间文化传统，又能体现现代审美意识的新兴剧种，同时它又承载了冀东地区的民间文化，深为戏曲史、民俗史研究者所关注。随着时代的发展，评剧观众锐减，且有老龄化的趋势，评剧的影响力正大大减弱，应当定出具体措施对之进行必要的扶持。（分段）

评剧原名“蹦蹦戏”、“落子戏”，又名“平腔梆子戏”，简称“平戏”，1935年正式使用“评剧”的名称。它流行于北京、天津、河北及东北等地，有着广泛的群众基础。1910年前后，以成兆才为首的蹦蹦戏艺人在河北东部滦州一带的对口“莲花落”基础上吸收东北二人转、京剧、皮影、大鼓等的唱腔音乐和表演艺术，并在演出中采用全套河北梆子乐器伴奏，形成了评剧的基本样式。在实践过程中，新兴的评剧艺术不断发展完善，日趋成熟。（分段）成兆才是评剧创始人，也是评剧的第一位剧作家，其代表作品《马寡妇开店》、《花为媒》、《杨三姐告状》等已成为评剧的经典保留剧目。评剧音乐属板腔体，有《尖板》、《搭板》、《大安板》、《小安板》、《三锤》、《导板》、《垛板》、《流水板》等板式，同时还有反调。伴奏乐器分为拉弹类、打击类和吹奏类三种，拉弹类乐器包括板胡、二胡、三弦等，打击类乐器包括板、底鼓、堂鼓、底锣、大锣等，吹奏类乐器包括笛子、唢呐等。评剧唱腔借鉴了京剧和梆子的音乐，分为男腔和女腔两种。（分段）中国评剧院继承西路评剧、东路评剧的传统，演出中保留了许多北京传统文化的内容，同时继承、发展和形成了白（玉霜）、新（凤霞）、魏（荣元）、孙（德福）、马（泰）等艺术流派。天津评剧院也同样实力雄厚，对李（金顺）、刘（翠霞）、白（玉霜）、爱（莲君）四大流派有很好的继承和发展。（分段）随着时代的变迁，评剧的影响力正大大减弱，应当采取措施对它进行必要的保护扶植。

评剧原名“蹦蹦戏”、“落子戏”，又名“平腔梆子戏”，简称“平戏”，1935年正式使用“评剧”的名称。它流行于北京、天津、河北及东北等地，有着广泛的群众基础。1910年前后，以成兆才为首的蹦蹦戏艺人在河北东部滦州一带的对口“莲花落”基础上吸收东北二人转、京剧、皮影、大鼓等的唱腔音乐和表演艺术，并在演出中采用全套河北梆子乐器伴奏，形成了评剧的基本样式。在实践过程中，新兴的评剧艺术不断发展完善，日趋成熟。（分段）成兆才是评剧创始人，也是评剧的第一位剧作家，其代表作品《马寡妇开店》、《花为媒》、《杨三姐告状》等已成为评剧的经典保留剧目。评剧音乐属板腔体，有《尖板》、《搭板》、《大安板》、《小安板》、《三锤》、《导板》、《垛板》、《流水板》等板式，同时还有反调。伴奏乐器分为拉弹类、打击类和吹奏类三种，拉弹类乐器包括板胡、二胡、三弦等，打击类乐器包括板、底鼓、堂鼓、底锣、大锣等，吹奏类乐器包括笛子、唢呐等。评剧唱腔借鉴了京剧和梆子的音乐，分为男腔和女腔两种。（分段）中国评剧院继承西路评剧、东路评剧的传统，演出中保留了许多北京传统文化的内容，同时继承、发展和形成了白（玉霜）、新（凤霞）、魏（荣元）、孙（德福）、马（泰）等艺术流派。天津评剧院也同样实力雄厚，对李（金顺）、刘（翠霞）、白（玉霜）、爱（莲君）四大流派有很好的继承和发展。（分段）随着时代的变迁，评剧的影响力正大大减弱，应当采取措施对它进行必要的保护扶植。（分段）

评剧是我国近百年来成长较快、流布较广、影响较大的地方剧种之一。源于河北省唐山地区，流行于河北、北京、天津等华北地区及东北各省。（分段）评剧以唱工见长，演唱明白如诉，曲调流畅自然；表演自然、朴实，动作健康，姿态优美，具有浓厚的生活气息和广泛的群众基础。传统剧目约有二百三十多部，内容多取材于民间故事、时事要闻、古今小说等。代表作有《花为媒》、《打金枝》、《玉堂春》、《窦娥冤》、《杨三姐告状》等。（分段）石家庄市评剧院一团初为私人班社。1947年11月12日石家庄解放，几天后，在军管会的领导下，重组义合剧社，恢复演出至今。该团是全国建团较早、影响较大的戏曲院团之一。

辽宁是评剧的主要流行地区，金开芳是中国评剧的创始人之一。1915年，参与成兆才等人成立的第一个评剧团“警世戏社”。1919年，参加了评剧《杨三姐告状》的创作，并首演“杨三姐”，成功地带动了评剧现代戏的一场革命。此后由他主演的剧目有近百出，其中首演的达四十余出。1948年，他随东北文协赴沈接收“大观茶园”，成立了新中国第一个国营剧团“唐山（沈阳）评剧院”，任副院长。1956年后，他专职从事戏曲教育，任辽宁省戏剧学校副校长、名誉校长。（分段）金开芳在创建中国评剧的艰难历程中，亲历了这一剧种的创始、发展、壮大、繁荣的全过程，他是创始人中留有存世剧目表演、唱腔音乐与众多的传承者的典型代表。他精于专业、勤于事业，在他的艺术生涯中创造了新颖别致的“疙瘩腔”，惟妙惟肖的“巧板头”、干净利索的“嘴皮子功”、特色浓郁的“地方音”，表演艺术独具特色，别具风格，被誉为评剧第一花旦、鼻祖，为评剧艺术积累了宝贵的财富，具有一定的历史、文化、鉴赏、研究、传承、创新价值，对展现优秀民族文化、发展繁荣评剧未来，有着积极的促进作用和深远的社会影响。（分段）辽宁省沈阳师范大学附属艺术学校致力于金开芳表演艺术研究，是评剧传承的重要基地。

评剧是在我国有较大影响的地方剧种之一，黑龙江省是评剧发展的一块沃土。从评剧诞生初期至今，在百年的历史发展过程中，很多评剧名家都曾到黑龙江省各地演出，解放后，黑龙江更涌现出了很多评剧名家，如刘小楼、喜彩苓、吴素舫、碧燕燕等。（分段）善于表现现实生活是评剧的一个传统。早在20世纪20年代，评剧创始人成兆才依据当地的时事新闻创作演出了《杨三姐告状》、《黑猫告状》、《枪毙骆龙》、《枪毙骆虎》、《安重根刺伊藤博文》等。1928年，被誉为“奉天落子”一颗明珠的评剧大家李金顺创作演出了时装戏《爱国娇》，基本上奠定了评剧以演现代剧目为主的特长。1949年后，评剧演出了大量现代戏，如《刘巧儿》、《小女婿》、《小二黑结婚》、《刘介梅》、《夺印》、《向阳商店》等，从不同侧面展示了社会主义建设不同历史时期的生活面貌，讴歌了社会主义新人新事。黑龙江省评剧院是评剧重要的专业演出团体和传承基地。

武安平调落子是武安平调和武安落子的总称，武安平调和武安落子是河北省武安市独有的两个地方剧种，经常在一起演出，习惯上合称武安平调落子。武安平调落子流传于河北省南部的邯郸、邢台，河南省北部的安阳、新乡及山西省东南部的长治等地区。（分段）武安平调俗称大戏，约产生于明末清初，是河南怀调与武安地方民间音乐结合的产物。它属于梆子腔系，曲腔悠扬，旋律流畅，风格独特，有慢板、二八板、散板、流水板、栽板等板式。早期文场主要用二弦、轧琴、板胡等伴奏，后又增添了二胡、中胡、唢呐、笛子等；武场除一般普通打击乐器外，另有大锣、大铙、大镲、战鼓，称为“四大扇”。平调角色行当齐全，有红生、小生、老生、配生、青衣、小旦、彩旦、老旦、大脸、二脸、三花脸、杂花脸等行当，合称“四梁八柱”或“四生四旦四花脸”，其中以红生、小生、旦、大脸为主角的戏最多。平调的武打自成一格，粗犷豪放，带有剽悍的民间武术气概。表演中的念白以武安话为基础，有的甚至完全使用武安方言，风格淳正朴实，带有浓厚的乡土气息。平调有传统剧目两百多个，影响较大的有《三进帐》、《姚刚征南》、《董家岭》、《天河配》、《三上轿》、《桃花庵》、《朱彦荣吊孝》、《铡赵王》、《司马懿观山》、《敬德背鞭》、《扫洪州》、《奇男传》、《反冀州》、《审马荣》、《访姬昌》等。（分段）武安落子原名莲花落，清末由武安民间流行的“花唱”发展而来。其唱腔板式变化体，有慢板、高腔、娃子、悲腔、迷子等板式和腔调。早期伴奏乐器只有锣踏鼓，后陆续增添镲、钹、笛子、板胡、二胡、笙等。武安落子曲调优美，宽厚洪亮，乡土气息浓厚。其唱腔有口语化说唱的特点，与当地方言结合紧密。武安落子脚色齐全，主要分小旦、青衣、小生、小丑、老生等行，但分工不甚严格，有些行当常可兼演。其表演不以武功和戏曲程式见长，而是将秧歌、高跷等民间舞蹈和生活动作融于戏中，边唱边做，载歌载舞，在叙事中抒情，幽默风趣，活泼自如。武安落子有传统剧目一百四十余出，代表性剧目有《借笛笛》、《吕蒙正赶斋》、《老少换妻》、《小过年》、《借当》、《蓝桥会》、《何文秀》、《王小赶脚》、《闹驴》、《跪花厅》、《闹书房》、《机房训子》、《大上吊》、《顶灯》、《安安送米》等。（分段）武安平调落子影响深远，与宁海平调、通化落子、上党落子、内黄落子等声腔之间存在血缘关系。其主要乐器二弦、轧琴在全国绝无仅有，具有很高的研究价值。（分段）

越剧流行于浙江、上海、江苏等许多省、市、地区，它发源于浙江省绍兴地区嵊县一带，清末在曲艺“落地唱书”的基础上吸收余姚滩簧、绍剧等曲种、剧种的剧目、曲调、表演艺术而初步成型，当时称为“小歌班”或“的笃班”。1916年进入上海时称为“绍兴文戏”，1930年以后又发展成为全部由女演员演出的“女子绍兴文戏”。1938年改称越剧。以后在发展中进一步走向成熟，形成优美抒情的艺术风格。（分段）越剧是一个晚出的剧种，它善于博采众长，为我所用。越剧唱腔属板腔体，早期曲调单一，后来吸收其他剧种、曲种音乐，逐渐丰富起来。越剧曲调清悠婉转，优美动听，长于抒情，主要有尺调、四工调、弦下调三大类，其中尺调又分慢板、中板、连板、散板、嚣板、二凡、流水板等。越剧的脚色行当分为小旦、小生、老生、小丑、老旦、大面六大类，其中小旦又分为悲旦、花旦、闺门旦、花衫、正旦、武旦六种，小生又分为书生、穷生、官生、武生四种，老生又分为正生、老外两种，小丑又分为长衫丑、官丑、短衫丑、女丑四种。越剧早期演出较为简单，后来搬用其他剧种的动作程式，又从生活中提炼出一些基本动作。1942年，在袁雪芬等的倡导下，越剧一方面吸收话剧、电影的表演方法，真实、细致地刻画人物的性格和心理活动，一方面学习昆曲、京剧优美的舞蹈身段和表演程式，使外部动作更细致、更具节奏感。这两方面有机结合，形成了越剧表演写意与写实相结合的独特艺术风格。（分段）越剧有不少为人熟知的优秀剧目，其中较具代表性的有《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《祥林嫂》、《西厢记》、《追鱼》、《情探》、《盘夫索夫》、《柳毅传书》、《碧玉簪》、《三看御妹》、《打金枝》、《玉堂春》、《琵琶记》、《孔雀东南飞》等。（分段）舞台美术也是越剧中极具特色的一个有机组成部分。从20世纪30年代初起，越剧就开始采用带有中国画特色的立体布景、五彩灯光、音响和油彩化妆，服装样式结合剧情进行设计，在继承传统的基础上借鉴古代仕女画，款式清新自然，色彩、质料柔和淡雅，对传统戏曲服装作了很好的发展。（分段）越剧在短短百年内发展成熟起来，成为中华戏曲百花园中的奇葩。新中国成立后，越剧迅速传播到华东、西南、华北、西北、中南、东北等地，并随着对外文化交流的开展，以其典型的东方艺术特征在国际上赢得了一定的赞誉。进入21世纪以后，随着人们精神需求的多元化和文化艺术形式的多样化，越剧的生存发展出现危机。

越剧发源于浙江嵊县，20世纪初由“落地唱书”的说唱艺人化装登台演出，自此逐步发展为一个独立的戏曲剧种，流行于浙江、上海、江苏等地，并在舞台实践中形成了诸多艺术流派。（分段）尹桂芳创立的越剧尹派艺术形成于20世纪40年代初期，当时越剧名家云集上海，各领风骚，尹派艺术即在这激烈竞争的氛围中脱颖而出，日臻成熟。它有力地推动了越剧的革新，为越剧从以花旦为主要行当到以小生为主要行当的转变奠定了坚实的基础。尹派越剧表演风格质朴高雅、逼真传神，演唱洒脱流畅、醇厚隽永，一经问世，当即风靡一时，长盛不衰。（分段）20世纪五六十年代，尹派越剧的发展进入了第二个高峰期，无论是表演、唱腔还是其他舞台艺术都更趋成熟、完美，标志着尹派艺术已经自成体系。1959年，越剧尹派艺术随芳华越剧团从发祥地上海迁移到福建，从此尹派越剧在八闽大地生根开花，结出累累硕果。它以独特的风格、长存的魅力倾倒了无数的福建观众，同时对福建地方戏曲的发展创新产生了积极的影响。

沪剧是上海的代表性剧种，流行于上海、苏南及浙江杭、嘉、湖地区。它起源于浦江两岸的田头山歌和民间俚曲，在流传中受到弹词及其他民间说唱的影响，演变成说唱形式的滩簧。清代道光年间，浦江一带的滩簧发展为二人自奏自唱的“对子戏”和三人以上演员装扮人物、另设专人伴奏的“同场戏”。1898年，已有艺人流入上海，并固定在茶楼坐唱，称作本滩。1914年，本滩易名为申曲。1927年以后，申曲开始演出文明戏和时事剧。1941年上海沪剧社成立，申曲正式改称沪剧。（分段）沪剧音乐委婉柔和，曲调优美动听，带有浓郁的江南水乡情调。其唱腔音乐来源于田头山歌，在长期实践过程中逐渐形成了丰富的曲调和独特的风格。沪剧唱腔既善于叙事，又长于抒情，其曲调主要分为板腔体和曲牌体两大类。板腔体唱腔包括以长腔长板为主的一些板式变化体唱腔，它代表了沪剧的风格，应用广泛，一般称为“基本调”。在其演变形成的过程中已实现男女分腔。曲牌体唱腔多数是明清俗曲、民间说唱的曲牌和江浙俚曲，也有从其他剧种吸收的曲牌及山歌、杂曲等，但在多数情况下只应景应时作插曲性质的运用。沪剧的伴奏乐器以竹筒二胡为主，辅以琵琶、扬琴、三弦、笛、箫等。后吸收了少数广东乐器，将一些江南丝竹乐及广东乐曲的音调融入唱腔过门。（分段）不同时期沪剧的脚色行当各有不同。对子戏时期一生一旦居多，同场戏时期有了生行、丑行的分别。生行包括小生、老生，小生又分正场小生、风流小生。旦行又名包头，分正场包头、娘娘包头、花包头、老包头、邋遢包头等。当时由于班社人手少，演员往往需要串扮。随着沪剧表演向文明戏、话剧靠拢，其脚色行当的分类日渐淡化，动作、念白均未形成行当程式，演唱也都使用真声。沪剧演出剧目丰富，既有《庵堂相会》、《杨乃武和小白菜》、《珍珠塔》、《孟丽君》、《双珠凤》等传统剧目，又有《秋海棠》、《家》、《雷雨》、《罗汉钱》等新编的现代题材剧目。（分段）沪剧是上海地域文化的典型代表，它从不同侧面反映了近现代中国大都市的风貌，在成长过程中显示出很强的生机和活力。近年来随着现代化进程的加速，沪剧艺术面临着越来越严重的生存危机，演出市场日益萎缩，观众减少，沪剧从业人员收入偏低，出现人才流失和断层现象，江南地区原有的数十个沪剧演出团体现在仅剩3个，以有力措施抢救和保护沪剧艺术已刻不容缓，势在必行。（分段）

苏剧由花鼓滩簧与南词、昆曲合流而成，流行于苏南浙北城乡。其前身苏滩原名对白南词，俗称“打山头”，是一种围坐清唱的曲艺形式。1912年对白南词有了简单的化装表演形式，1941年朱国梁在上海创建国风新型苏剧团，尝试将对白南词发展为独立的戏曲声腔剧种苏剧，让苏剧和昆曲在一起混合演出。中华人民共和国成立后，苏剧健康成长起来。（分段）苏剧的音乐唱腔主要有三个来源，一是昆曲曲牌，二是南词，三是滩簧曲调。因深受昆曲的影响，所以苏剧的音乐风格婉转清丽，细腻动人，同时保留苏滩通俗流畅的风韵。其伴奏以二胡为主，兼用江南丝竹。常用的传统曲调有太平调、弦索调、费家调、柴调、迷魂调、银绞丝、流水板等数十种，另外还有源自昆曲的【一江风】、【点绛唇】、【锁南枝】、【羽调排歌】等和苏州一带流传的民歌小曲如【春调】、【劈破玉】、【大九连环】、【小九连环】等，又有慢板、快板、散板等各种板式。（分段）苏剧的脚色行当与昆曲基本相同，现有老外、老生、副末、冠生、巾生、雉尾生、穷生、老旦、正旦、作旦、四旦、五旦、六旦、净、副、丑等行当，演员往往一人兼几行，如老生兼演老外、副末，副兼演丑，正旦兼演作旦、四旦、五旦、六旦等。苏剧的表演亦充分借鉴了昆曲的经验，婉丽多姿，细致传神。（分段）苏剧的传统剧目与化装苏滩一致，分为前滩和后滩两大类。绝大部分前滩剧目源于昆曲，《西厢记》、《牡丹亭》、《红梨记》、《烂柯山》、《玉簪记》、《绣襦记》、《西楼记》、《占花魁》、《渔家乐》等为其代表性剧目，演出时以折子戏为主，其情节和对白与昆曲基本相同，唱词则由长短句改为通俗易懂的七字句。为适应苏剧演员不善舞蹈的特点，有时也会适度改动情节。后滩剧目有从昆曲等剧种和曲艺中改编移植过来的内容，也有由丑独唱的时调小曲和时事段子等，《教歌》、《张三借靴》、《嵩寿》、《探亲相骂》、《卖草囤》、《打斋饭》、《游观十八景》等皆是后滩的代表剧目。（分段）作为苏剧基础和灵魂的苏州滩簧历史悠久，传统深厚，资源丰富，苏剧本身又在文学、音乐、表演等多个方面与昆曲有着渊源关系，充分体现了苏州文化的特质。近年来，流行文化和现代艺术对苏剧冲击很大，观众锐减，剧团生存艰难，抢救、保护这一重要的地方剧种迫在眉睫。（分段）

扬剧原名维扬戏，俗称扬州戏，流行于江苏省的扬州、镇江地区和安徽省的部分地区及南京、上海一带。它以扬州民间歌舞小戏花鼓戏和苏北民间酬神赛会时由男巫扮演的香火戏为基础，吸收扬州清曲、地方民歌小调而最终成型。1911年，苏北香火戏由扬州进入上海，改称“维扬大班”。1920年，扬州花鼓戏进入上海，改称“维扬文戏”。20世纪30年代初，两种戏合并形成维扬戏，后简称扬剧。（分段）扬剧音乐属于曲牌体，主要由花鼓戏音乐、香火戏音乐和扬州清曲、小唱三部分组成。花鼓戏音乐包括种大麦调、磨豆腐调、深亲调、跌怀调等曲调，风格健康淳朴、生动活泼；香火戏音乐包括上字句、十字句、快板、船调、渔调等曲调，高亢粗犷，乡土气息浓郁；扬州清曲和扬州小唱包括满江红、叠落、侉侉调、梳妆台、剪剪花等曲调，行腔优美，典雅细腻，娓娓动听。扬剧伴奏有文、武场之别，文场有主胡、正弓、琵琶、三弦、扬琴、笛、唢呐等乐器，武场有板鼓、大锣、小锣、铙钹、堂鼓等打击乐器。扬剧的伴奏轻俏流丽，既规范而又灵活，色彩鲜明，个性独特，在一般剧种中较为少见。（分段）扬剧的脚色行当虽有生、旦、净、丑之分，但区别并不严格，演员戏路较宽，在唱腔上也只分男腔、女腔。各行当的表演多从昆剧、京剧借鉴吸收而来，但始终保持着花鼓戏朴素、活泼的特点，生活气息浓重。扬剧一向重视丑行和旦行的表演，一丑一旦的传统剧目很多，由此形成了扬剧特有的喜剧风格。扬剧的传统剧目有四百多种，其中影响较大的有《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《审土地》、《绣符缘》、《王昭君》、《闹灯记》、《三戏白牡丹》、《命妇宴》、《樵夫与画女》、《鸿雁传书》、《百岁挂帅》等。（分段）扬剧有较高的观赏性和审美性，思想内涵丰富，能传达出特定地域的文化观念和审美风尚，具有历史文化的认知和研究价值，是中国戏剧文化宝库中的珍贵财富。近十多年来，由于受到现代社会多元文化的冲击，人们的审美观念发生改变，扬剧观众减少，剧团生存艰难，整个剧种已处于濒危状态，急需采取抢救、保护措施。（分段）

扬剧原名“维扬戏”，俗称“扬州戏”，流行于江苏省的扬州、镇江、南京等地和安徽省的部分地区，此外在上海也有扬剧的演出。扬剧以扬州民间歌舞小戏花鼓戏和苏北民间酬神赛会时由男巫扮演的香火戏为基础，吸收扬州清曲、地方民歌小调等，逐渐形成一个独立的戏曲剧种。20世纪初，进入上海、杭州等大城市，20世纪五六十年代，扬剧趋于繁荣，镇江、南京、扬州的扬剧演出盛行一时，形成了三足鼎立的局面。（分段）扬剧的唱腔音乐属于曲牌体，主要由花鼓戏音乐、香火戏音乐和扬州清曲以及小唱三部分组成。其伴奏乐队有文、武场之别，文场主要使用主胡、正弓、琵琶、三弦、扬琴、笛、唢呐等丝竹乐器，武场主要使用板鼓、大锣、小锣、铙钹、堂鼓等打击乐器。（分段）扬剧的脚色行当虽有生、旦、净、丑之分，但区别并不严格，演员戏路较宽，在唱腔上也只分男腔、女腔。各行当的表演多借鉴吸收昆剧、京剧等的程式，但始终保持着花鼓戏朴素、活泼的特点，生活气息浓重。扬剧传统演出剧目达四百多种，其中影响较大的有《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《审土地》、《绣符缘》、《王昭君》、《闹灯记》、《三戏白牡丹》、《命妇宴》、《樵夫与画女》、《鸿雁传书》、《百岁挂帅》等。（分段）近十年来，由于受到现代社会多元文化的冲击，人们的审美观念发生变化，导致扬剧观众减少，演出市场萎缩，生存艰难，在此情势下，有必要制定措施，加强对扬剧的保护扶植。

庐剧原名“倒七戏”，是安徽省主要的地方声腔剧种之一。它流行于安徽境内皖中、皖西、沿江的大片地区和江南的部分地区。庐剧是在皖西大别山一带的山歌、合肥门歌、巢湖民歌、淮河一带的花灯歌舞的基础上吸收锣鼓书、端公戏、嗨子戏的唱腔发展而成的，因其创作、演出中心在皖中一带，古属庐州管辖，故最后定名为庐剧。（分段）庐剧的传统剧目分本戏、折戏和花腔小戏几种，本戏以爱情、公案等为主要内容，折戏是从本戏中抽出的精彩部分，花腔小戏以小喜剧和闹剧为主。较有影响的庐剧剧目包括《彩楼配》、《药茶记》、《天宝图》、《柴斧记》、《借罗衣》、《打芦花》、《讨学钱》、《休丁香》、《雪梅观画》、《放鹦哥》、《卖线纱》等。（分段）庐剧在安徽因地域不同而形成了上、中、下三路。上路以六安为中心，音乐粗犷高亢，跌宕起伏，带有山区特色，称为“山腔”；下路以芜湖为中心，音乐清丽婉转，细腻平和，显出水乡风味，称为“水腔”；中路以合肥为中心，音乐兼有上路、下路的特色，明快朴实，自然清新。庐剧唱腔分主调、花腔两大类，主调是本戏和折戏的主要唱腔，既可叙事，也可抒情，适合表现复杂的情感；花腔多为民间小调，轻松活泼，常用于小戏。庐剧唱腔板式丰富，落板常有帮腔，满台齐唱，称为“吆台”。传统的庐剧没有管弦乐伴奏，只用锣鼓进行起奏、间奏和伴奏，俗称“满台锣鼓半台戏”。（分段）早期庐剧的表演比较简单，基本上是地方小调与民间舞蹈相结合，动作一般不配合剧情。演出多为幕表制，基本没有固定的台词，多采用临时串词、套词的方式。中华人民共和国成立后，庐剧在表演艺术等方面作了较大的改革。（分段）庐剧具有很强的吸收性、包容性和普及性，它在唱腔上吸收了地方民歌小调、山歌、情歌、麻城“高腔”等的音乐，表演上吸收了鄂东的“花鼓戏”、“端公戏”、“嗨子戏”等的手法，不少剧目中融汇进了佛教、道教等宗教文化的观念和内容。从这个意义上来说，庐剧具有一定的历史价值、文化价值、认识价值和艺术价值。（分段）近年来随着生产、生活方式的变化，文化需求的多元化趋势日益明显，新型的文化娱乐方式对戏曲产生了巨大的冲击，致使庐剧的生存空间不断缩小，能演大戏的屈指可数。庐剧的抢救、保护工作应尽快提到议事日程上来。（分段）

庐剧原名“倒七戏”，起源于皖中地区，荟集门歌、秧歌、茶歌、民歌、大别山歌等各种小调，已有二百多年历史，是安徽省主要的地方戏曲剧种之一。广泛流行于安徽省的江淮之间、皖西大别山区及沿江江南部分地区。（分段）庐剧在安徽因地域不同，形成了东、中、西三路。东路庐剧以芜湖（江南）、和县（沿江）一带为中心。它吸收了京剧的表演程式和武功，剧目题材由俗走向雅，具有浓郁的水乡特色。（分段）和县庐剧团成立于1955年，是东路庐剧目前仅存的演出团体。因演出市场萎缩、专业演出团体锐减、传承人匮乏、民间艺人亟待培训而处于濒危状态。

楚剧旧称哦呵腔、黄孝花鼓戏、西路花鼓戏，清代道光年间鄂东流行的哦呵腔与黄陂、孝感一带的山歌、道情、竹马、高跷及民间说唱等融合，形成一个独立的地方声腔剧种，1926年改称楚剧，距今已有一百五十余年的历史。楚剧主要流行于武汉、孝感、黄冈、荆州、咸宁、宜昌、黄石七地市四十余县。（分段）楚剧现存剧目约五百个，常演的有两百多个，其中较为重要的包括《秦雪梅吊孝》、《银屏公主》、《赶斋》、《杀狗惊妻》、《三世仇》、《吴汉杀妻》、《蔡鸣凤辞店》、《葛麻》、《百日缘》、《九件衣》、《乌金记》、《卖棉纱》、《哑女告状》、《白扇记》、《思凡》、《赖婚》、《汲水》、《董永卖身》等。楚剧腔调分为板腔、小调、高腔三部分，板腔包括迓腔、仙腔、应山腔、四平、十枝梅等，小调有【十绣调】、【麻城调】、【讨学钱】、【卖棉纱】等曲牌，高腔有【锁南枝】、【梧桐雨】、【山坡羊】等曲牌。楚剧的伴奏乐器主要有胡琴、京二胡、二胡、三弦、板鼓、钹、大小锣等。楚剧的脚色主要分为生、旦、丑三类，其他行当亦由生、旦、丑演员兼演。楚剧表演讲究贴切自然，运用程式手段不拘一格，乡土气息浓郁，名演员有沈云陔、高月楼、关啸彬、李雅樵、熊剑啸等。（分段）楚剧贴近生活，紧跟时代，表现手段丰富多样，具有很强的包容性，充分显示了鄂东一带地方文化的特色。目前楚剧面临着剧团锐减、人员老化、经济困难、后继乏人、观众萎缩等诸多困难，对珍贵资料与老一辈艺人技艺的抢救也因缺乏资金而难以开展，迫切需要有关方面加以关心扶持。

荆州花鼓戏是湖北省的主要地方剧种之一，旧称花鼓子、天沔花鼓戏。它是明末以后在江汉平原三棒鼓、踩高跷、采莲船等民间演唱形式上不断吸收其他剧种的剧目、声腔和表演逐渐发展起来的一种乡土戏曲，流行于原荆州所辖各地区，波及邻近的鄂南、湘北等地。（分段）荆州花鼓戏的剧目据统计有197出，包括《抽门闩》、《掐菜苔》、《告老爷》、《站花墙》、《双撇笋》、《打莲湘》、《江汉图》、《贺端阳》、《打补钉》、《戏蟾》、《三官堂》、《辞店》、《阴审》、《告经承》等。荆州花鼓戏早期的脚色行当主要为小生、小丑、小旦。后来随着剧目的变化，形成小生、生脚、正旦、花旦、丑5个行当。其表演自由灵动，轻松活泼，充满浓郁的地方情调和民间生活气息，有“摘花”、“带彩”、“咬碗”等特技。（分段）荆州花鼓戏音乐属打锣腔系，其唱腔分主腔和小调两大类，主腔属于板腔体，包括高腔、打锣腔、四平腔、圻水腔等；小调分单篇牌子、专用曲调、插曲三类，乐曲短小，旋律优美，节奏轻快，色彩丰富。荆州花鼓戏传统的演唱形式为“一唱众和，锣鼓伴奏”，唱腔高亢朴实，曲调音域宽阔，旋律进行中大跳较多，男女唱腔都以本音结合假嗓演唱，“唱、帮、打”三者紧密配合，形成独特的演唱风格。主要伴奏乐器包括边鼓、竹梆、钹、大锣、马锣、小锣、唢呐等，打击乐器的曲牌约有二十多种。（分段）荆州花鼓戏扎根于江汉平原沃土，21世纪前后，荆州花鼓戏遇到了不可抗拒的危机，发掘、抢救荆州花鼓戏对于荆楚民间文化艺术的传承保护和研究至关重要。（分段）

黄梅戏起源于湖北黄梅，原名黄梅调、采茶戏等，现流布于安徽省安庆市、湖北省黄梅县等地。（分段）清末湖北省黄梅县一带的采茶调传入毗邻的安徽省怀宁县等地区，与当地民间艺术结合，并用安庆方言歌唱和念白，逐渐发展为一个新的戏曲剧种，当时称为怀腔或怀调，这就是早期的黄梅戏。其后黄梅戏又借鉴吸收了青阳腔和徽调的音乐、表演和剧目，开始演出“本戏”。后以安庆为中心，经过一百多年的发展，黄梅戏成为安徽主要的地方戏曲剧种和全国知名的大剧种。（分段）黄梅戏的唱腔属板式变化体，有花腔、彩腔、主调三大腔系。花腔以演小戏为主，曲调健康朴实，优美欢快，具有浓厚的生活气息和民歌小调色彩；彩腔曲调欢畅，曾在花腔小戏中广泛使用；主调是黄梅戏传统正本大戏常用的唱腔，有平词、火攻、二行、三行之分，其中平词是正本戏中最主要的唱腔，曲调严肃庄重，优美大方。黄梅戏以抒情见长，韵味丰厚，唱腔纯朴清新，细腻动人，以明快抒情见长，具有丰富的表现力，且通俗易懂，易于普及，深受各地群众的喜爱。在音乐伴奏上，早期黄梅戏由三人演奏堂鼓、钹、小锣、大锣等打击乐器，同时参加帮腔，号称“三打七唱”。中华人民共和国成立以后，黄梅戏正式确立了以高胡为主奏乐器的伴奏体系。（分段）黄梅戏的脚色行当体制是在“二小戏”、“三小戏”的基础上发展起来的，包括正旦、正生、小旦、小生、花旦、小丑、老旦、老生、花脸、刀马旦、武二花等行。虽有分工，但并无严格限制，演员常可兼扮他行。黄梅戏的表演载歌载舞，质朴细致，真实活泼，富于生活气息，以崇尚情感体验著称，具有清新自然、优美流畅的艺术风格。黄梅戏中有许多为人熟知的优秀剧目，而以《天仙配》、《女驸马》、《牛郎织女》、《夫妻观灯》、《打猪草》、《纺棉纱》等最具代表性。（分段）黄梅戏是中国五大戏曲剧种之一，影响十分深远。目前黄梅戏流行区域正在萎缩，各级黄梅戏剧团特别是县级剧团的生存日益艰难，需要政府和全社会的关心与扶植。（分段）

黄梅戏又名“黄梅调”，源自湖北省黄梅县一带的采茶调。清末传入毗邻的安徽省怀宁县等地区，与当地民间艺术融合，逐渐发展为一个戏曲剧种。黄梅戏是由山歌、秧歌、茶歌、采茶灯、花鼓调，先于农村，后入城市，逐步形成发展起来的一个剧种。它吸收了汉剧、楚剧、高腔、采茶戏、京剧等众多剧种的因素，逐渐形成了自己的艺术特点。（分段）1952年，在安徽省合肥市成立了全国第一个专业黄梅戏表演团体—安徽省黄梅戏剧团。黄梅戏在音乐伴奏、演唱技巧等各方面有了质的飞跃，整体艺术水平全面提升，影响日益扩大，蜚声海外，现已成为安徽省著名文化品牌和标志性文化形象。（分段）安徽省黄梅戏剧院有严凤英、王少舫、马兰、黄新德等一批优秀人才，先后排演出《天仙配》、《女驸马》、《牛郎织女》、《打猪草》、《红楼梦》、《风雨丽人行》、《雷雨》等大批优秀剧目。

商洛花鼓民间通称花鼓子、地蹦子，流行于陕西省商洛地区。清光绪三年湖北郧阳遭受水灾，大批灾民进入商洛地区，带来了郧阳流行的花鼓戏。后花鼓戏逐渐改用商洛地区方言演唱，并吸收了许多商洛的民歌小调，最终形成商洛花鼓。（分段）因其流行地域和语音的不同，商洛花鼓逐渐形成了商丹路和镇柞路两大流派。商丹路花鼓又被称为北路花鼓，它以关中语系为主，杂以当地土语，曲调流畅、优美，婉转柔和；镇柞路花鼓又被称为南路花鼓，它以鄂西北语系为主，掺用本地土语，曲调高亢洪亮，欢快明朗。（分段）商洛花鼓由花鼓子、八岔子、大筒子三种曲调构成。花鼓子主要用民歌小调演出，也叫小调戏，多反映当地人民的劳动与爱情生活，代表性剧目有《打铁》、《打草鞋》、《哥接妹》、《瞎子摸妻》、《贾金莲回河南》等；八岔子用八岔调演出，也叫八岔戏，多反映公子、小姐的艳情故事，其曲调分阳八岔和阴八岔两种，阳八岔又称硬八岔或大八岔，阴八岔又叫软八岔或小八岔，代表性剧目有《坐西楼》、《送香茶》、《小东楼》、《小牙楼》等；大筒子以筒子胡琴伴奏，也叫筒子戏，属于花鼓中的大中型戏，多表现历史故事、民间故事和神话故事内容，代表性剧目有《蓝桥担水》、《刘海戏金蟾》、《血刀记》、《万寿图》、《山伯访友》、《四姐下凡》、《正德王访贤》等。商洛花鼓以演出“三小戏”为主，小生、小旦、小丑是其主要脚色，表演生动活泼，富于民间色彩。（分段）商洛花鼓传统的唱腔音乐结构形式单一，历史年代久远，在戏曲音乐发展演变历史的研究中具有“活化石”的作用。目前，由于市场经济的冲击，商洛花鼓已处于濒危状态，急需抢救和保护。

泗州戏是安徽省四大剧种之一，原名拉魂腔，流行于安徽淮河两岸，距今已有二百多年的历史。它与山东的柳琴戏、江苏的淮海戏同是由“拉魂腔”发展而来，彼此之间存在着一定的血缘关系。泗州戏的形成说法不一，许多人认为它发源于苏北海州一带，原是当地农民以“猎户腔”和“太平歌”等民间曲调即兴演唱的小戏，后传入泗州并吸收当地民间演唱艺术，形成安徽的“拉魂腔”泗州戏。1920年前后，泗州戏才有固定的班社演出，并开始进入城市。（分段）泗州戏有传统大戏八十多个，小戏和折戏六十多种，代表剧目有《三蜷寒桥》、《杨八姐救兄》、《樊梨花点兵》、《皮秀英四告》、《大花园》、《罗鞋记》、《绒花记》、《跑窑》、《拾棉花》等。泗州戏的唱腔随意性很强，演员可以根据自身嗓音条件随意发挥，故名“怡心调”。男腔粗犷豪放，高亢嘹亮；女腔婉转悠扬，结尾处多翻高八度拉腔，明丽泼辣，动人魂魄。其伴奏乐器以土琵琶为主，辅以三弦、笙、二胡、高胡、笛子等，另有板鼓、大锣、铙钹、小锣四大件打击乐器。（分段）泗州戏的脚色主要分大生、老生、二头、小头、丑等几类，其表演在说唱基础上大量吸收民间的“压花场”、“小车舞”、“旱船舞”、“花灯舞”、“跑驴”等舞蹈表演形式，受戏曲程式规范的影响不大，带有明快活泼、质朴爽朗、刚劲泼辣的特点，充满浓郁的皖北乡土气息。演出时有许多独特的身段和步法，如四台角、旋风式、剪子股、仙鹤走、百马大战、抽梁换柱、燕子拨泥、怀中抱月、凤凰双展翅等，演员必须注意手、眼、腰、腿、步等各部位的协调与配合。（分段）泗州戏与皖北人民的生活、习俗有着密切的联系，显示出强烈的地域文化特征。但近年来随着社会的飞跃发展，观众逐步减少，演出亏损，传统技艺濒临失传，泗州戏的生存出现了危机，迫切需要政府和社会的扶持。

泗州戏是安徽省四大剧种之一，原名拉魂腔，流行于安徽淮河两岸，距今已有二百多年的历史。它与山东的柳琴戏、江苏的淮海戏同是由“拉魂腔”发展而来，彼此之间存在着一定的血缘关系。泗州戏的形成说法不一，许多人认为它发源于苏北海州一带，原是当地农民以“猎户腔”和“太平歌”等民间曲调即兴演唱的小戏，后传入泗州并吸收当地民间演唱艺术，形成安徽的“拉魂腔”泗州戏。1920年前后，泗州戏才有固定的班社演出，并开始进入城市。（分段）泗州戏有传统大戏八十多个，小戏和折戏六十多种，代表剧目有《三蜷寒桥》、《杨八姐救兄》、《樊梨花点兵》、《皮秀英四告》、《大花园》、《罗鞋记》、《绒花记》、《跑窑》、《拾棉花》等。泗州戏的唱腔随意性很强，演员可以根据自身嗓音条件随意发挥，故名“怡心调”。男腔粗犷豪放，高亢嘹亮；女腔婉转悠扬，结尾处多翻高八度拉腔，明丽泼辣，动人魂魄。其伴奏乐器以土琵琶为主，辅以三弦、笙、二胡、高胡、笛子等，另有板鼓、大锣、铙钹、小锣四大件打击乐器。（分段）泗州戏的脚色主要分大生、老生、二头、小头、丑等几类，其表演在说唱基础上大量吸收民间的“压花场”、“小车舞”、“旱船舞”、“花灯舞”、“跑驴”等舞蹈表演形式，受戏曲程式规范的影响不大，带有明快活泼、质朴爽朗、刚劲泼辣的特点，充满浓郁的皖北乡土气息。演出时有许多独特的身段和步法，如四台角、旋风式、剪子股、仙鹤走、百马大战、抽梁换柱、燕子拨泥、怀中抱月、凤凰双展翅等，演员必须注意手、眼、腰、腿、步等各部位的协调与配合。（分段）泗州戏与皖北人民的生活、习俗有着密切的联系，显示出强烈的地域文化特征。但近年来随着社会的飞跃发展，观众逐步减少，演出亏损，传统技艺濒临失传，泗州戏的生存出现了危机，迫切需要政府和社会的扶持。（分段）

泗州戏原名拉魂腔，起源于江苏省泗洪县上塘镇，经民间艺人记录、整理逐步形成拉魂腔的固定唱腔，距今已经有二百多年历史。清后期，泗州戏主要分布于泗洪境内上塘、魏营、峰山、归仁、朱湖、梅花等20个乡镇。1949年前，当地仅家庭戏班就有38个。1952年定名为“泗州戏”，1953年经泗洪县人民政府批准，正式成立泗洪县泗州戏剧团。（分段）泗州戏具有浓郁的地方特色，唱腔婉转华丽、优美动听。尤其是女腔在每段唱腔结尾处，用小嗓翻高八度拉腔，男腔加入衬词拖后腔，具有动人魂魄的魅力。它的特点是：似唱非唱，似说非说；它的白口、唱腔、表演风格与当地的生活语言、风土人情紧密相连，它的伴奏主要以土琵琶、二胡、竹笛乐器为主。（分段）泗州戏的淳朴、热烈的剧种风格，深受当地人民喜爱。当前由于老艺人逐步退出舞台，年轻演员跟不上，后继乏人，传统技艺面临失传，急需加以保护。

柳琴戏俗称拉魂腔，又有拉呼腔、拉后腔等名称，1953年正式定名为柳琴戏。它形成于清代中叶以后，主要分布在江苏、山东、安徽、河南四省接壤地区。柳琴戏的来源有两种说法，一说是以鲁南民间小调为基础，受当地柳子戏的影响发展起来的；一说是由江苏海州传播而来。（分段）柳琴戏传统剧目非常丰富，共有本戏、折子戏180个，连台本戏41个，代表性剧目包括《四平山》、《八盘山》、《鲜花记》、《鱼篮记》、《断双钉》、《小鳌山》、《雁门关》、《白罗衫》、《喝面叶》、《小书房》等。柳琴戏的唱腔以徵调式与宫调式为主，徵调式温和缠绵，宫调式明快刚劲。在柳琴戏演唱中，这种同主音调式转换的手法无处不在，这在中国戏曲演唱中显得异常独特。柳琴戏的唱腔曲调包括起板、导板、拉腔、射腔、叶里藏花、回龙调、四六长腔、男女拉拉腔、叠断桥、打牙牌、千金小姐进花园调等，其板式大致可分为慢板、二行板、数板、紧板和五字紧板等。柳叶琴、笛子、坠琴、二胡、板胡、唢呐、笙及板鼓、大锣等是柳琴戏主要的伴奏乐器。（分段）柳琴戏的脚色有自己特殊的名称，在小头、二头、二脚梁子、老头、老拐、大生、勾脚、毛腿子、奸白脸等行当中，小头即闺门旦，二头即青衣，二脚梁子即青衣兼花旦，老头即老旦，老拐即彩旦，大生即老生，勾脚即丑，毛腿子即花脸，奸白脸即白面。柳琴戏的表演粗犷朴实，节奏明快，乡土气息浓厚，演员的身段、步法明显带有民间歌舞的特点。（分段）柳琴戏在长期发展过程中吸收了各种姊妹艺术的优点，并与流行地人民群众的生活发生着密切联系，成为一种地域文化的载体。

柳琴戏俗称“拉魂腔”，又有“拉呼腔”、“拉后腔”等名称，1953年正式定名为“柳琴戏”。它形成于清代中叶以后，主要分布在江苏、山东、安徽、河南四省交接地区。其来源有两种说法，一说是以鲁南民间小调为基础，受当地柳子戏的影响发展而成；一说是由江苏海州传播而来。（分段）柳琴戏唱腔音乐以徵调式与宫调式为主，徵调式温和缠绵，宫调式明快刚劲。其曲调包括“起板”、“导板”、“拉腔”、“射腔”、“叶里藏花”、“回龙调”、“四六长腔”、“男女拉拉腔”、“叠断桥”、“打牙牌”、“千金小姐进花园调”等多种，板式大致可分为《慢板》、《二行板》、《数板》、《紧板》、《五字紧板》等。演唱时以柳叶琴、笛子、坠琴、二胡、板胡、唢呐、笙及板鼓、大锣等乐器伴奏。（分段）柳琴戏的表演粗犷朴实，节奏明快，乡土气息浓厚，演员的身段、步法明显带有民间歌舞的特点。柳琴戏的传统剧目异常丰富，山东省戏研室抄录的就有近两百种，江苏柳琴戏有大小剧目三百余种，多系从民间故事、章回小说改编而来。《四平山》、《八盘山》、《鲜花记》、《鱼篮记》、《断双钉》、《小鳌山》、《雁门关》、《白罗衫》、《喝面叶》、《小书房》等是其中代表性的剧目。（分段）柳琴戏在长期发展过程中吸收了各种姊妹艺术的优点，并与流行地群众的生活有着密切的联系。它是一种地域文化的载体，在戏曲学、民俗学、地方文化等方面具有较高的研究价值。（分段）

歌仔戏是以闽南歌仔为基础，吸收梨园戏、北管戏、高甲戏、潮剧、京剧等戏曲的营养形成的闽南方言戏曲剧种。20世纪初，歌仔戏兴于台湾岛内，不久传及厦门，并迅速流布闽南地区和东南亚华侨聚居的地方。（分段）歌仔戏初以一男一女的对唱为主，后发展为有生、旦、丑三行并兼备科、曲、白的成熟戏剧。其生行有小生、老生、文生、武生，旦行有苦旦、正旦，丑行有三花、老婆等脚色。众脚色皆用真嗓演唱，其中以苦旦最具特色。歌仔戏的内容以演唱民间故事为主，剧目有《陈三五娘》、《刘秀复国》、《八仙过海》、《济公传》、《梁山伯与祝英台》等，多强调忠孝节义，一般没有固定剧本，至今仍沿袭以“戏先生”讲戏并分配角色的方式演出。歌仔戏曲多白少，格律自由，在一百多种传统曲调中，既有悠扬高亢的【七字调】、【大调】和【背思调】，又有民谣诉说式的【台湾杂念调】，更有忧郁哀伤的各种哭调。此外，它还吸收了台湾当地的民歌小调和部分戏曲音乐作为补充。歌仔戏的主要伴奏乐器有椰胡、大简弦、京胡、唢呐、单皮鼓、锣、铙钹等，按照表演形式和剧场形态的不同，可分为落地扫歌仔阵、野台歌仔戏、内台歌仔戏等，随着广播电影电视等大众传媒的兴起，广播歌仔戏、歌仔戏电影及电视歌仔戏等也相继涌现出来。（分段）歌仔戏自诞生后，两岸戏班及艺人演出交流不断，作为海峡两岸人民共同创造共同拥有的宝贵艺术形式，歌仔戏已经成为维系两岸人民精神文化的一条重要纽带。保护和发展歌仔戏对于弘扬中华民族的戏曲文化，推动祖国的和平统一事业具有重要意义。然而随着社会的进步，受现代文化艺术形式和流行风尚的影响，歌仔戏现在主要只在中老年人中流行，青年人已不再对其感兴趣，这样的现状极大地影响了歌仔戏的生存和传续，需要制定措施加以保护。（分段）

赣南采茶戏发源于江西安远县九龙山一带，迄今已有三百多年的历史。它是以九龙茶灯为基础，吸收赣南其民间艺术逐步形成的，主要流行于赣南、粤北和闽西，一度也传播到广西桂南一带。（分段）赣南采茶戏俗称“灯子戏”、“茶蓝戏”，是江西采茶戏中最有代表性的一种，被田汉誉为“中国戏曲百花园中的一朵奇葩”。它由民间歌舞发展而来，内容贴近生活，语言诙谐幽默，传统曲牌有二百八十余首，根据其来源、风格、弦路、调式及使用情况等，可分为“茶腔”、“灯腔”、“路腔”、“杂调”四类。表演时，演员在伴奏音乐中灵巧地运用独特的矮子步、扇子花、单长水袖及模仿动物形象的一些表演动作，载歌载舞，显示出浓郁的乡土气息和鲜明的客家特色。（分段）赣南采茶戏的传统剧目多以“三小”（小生、小旦、小丑）戏为主，有《南山耕田》、《打猪草》、《九龙山摘茶》、《妹子》、《同年》、《钓》、《上广东》、《卖花线》、《大劝夫》、《四姐反情》、《补皮鞋》、《补缸》等代表性剧目。新中国成立以后，又涌现出一批优秀剧目，其中《茶童戏主》由上海电影制片厂拍成戏曲片在全国放映，新编现代采茶戏《怎么谈不拢》、《风雨姐妹花》也先后被搬上银幕。（分段）赣南一带是客家人的聚居区，客家先民落户当地后以采茶为生，采茶戏作为当地家喻户晓、人人喜爱的地方戏，已成为凝聚客家民心、团结客家乡亲的艺术纽带，是研究客家语言、艺术及民俗文化的重要材料。目前，赣南大部分采茶剧团编、创、演及研究人员匮乏，一些赣南采茶戏全靠老艺人传唱，会唱采茶戏的艺人越来越少，需要采取措施予以保护。

桂南采茶戏于清代中叶从江西赣南经粤北传入桂南，距今约有四百多年的历史。根据其衬词的特点，采茶戏也被称为“吁嘟呀”。桂南采茶戏广泛流传于广西东南部的玉林各县以及钦州、梧州和南宁等市的部分县区。（分段）桂南采茶戏属“三小戏”，以小生、小旦、小丑为主演，也叫“三角班”。它最初是以“十二月采茶”为主要内容的歌舞演唱，后在此基础上增加了开荒、点茶、探茶、采茶、炒茶、卖茶等情节，形成一整套反映茶农劳动和爱情生活的歌舞。表演时通常由一人扮作茶公，两人扮作茶娘，在歌舞中穿插一些有情节的生活小戏。桂南采茶戏中演唱历史故事或民间传说的被称作“采茶串古”，多为喜剧、闹剧。另外还有一些受彩调影响而出现的剧目，如《卖红线》、《卖水粉》、《卖杂货》、《斩柴得妻》、《剃头二借妻》、《虔诚娶妻》等。后因受太平天国运动失败后避难广西的粤班影响，桂南采茶戏中后来出现了《倒乱鸳鸯》、《高文举》、《陈三磨镜》等大戏，总体风格发生较大改变，已不再是早年的采茶小戏。桂南采茶戏的主要伴奏乐器为锣、鼓、钹、木鱼、唢呐、笛子、二胡，道具有彩带、钱鞭、花扇和手绢等。其演唱曲牌，一是茶腔，即原套采茶曲调；二是茶插，即以“南昌小曲”、“四季莲花”为基础，吸取各地民间小曲而成。唱腔语言以客家话为主，地老话为辅，念白多为韵白。（分段）桂南采茶戏载歌载舞，活泼热烈，具有浓厚的地方特色。它与当地群众的文化生活、审美情趣密不可分，其艺术价值和文化价值得到举世一致的认可。

柳阳新采茶戏是湖北省地方剧种之一，主要流传在阳新县一带。清代包括采茶戏在内的外来戏曲声腔沿长江水路和鄂赣陆路传播到阳新县，与幕阜山区的茶歌相结合，于清代道光年间形成阳新采茶戏。清末民初，阳新采茶戏在阳新籍汉剧大师朱洪寿的带动和影响下取得长足发展，并向周边县境流布。1965年，阳新县采茶剧团成立，标志着阳新采茶戏已发展成熟。（分段）阳新采茶戏的唱腔音乐由正腔、彩腔、击乐三部分组成，正腔属板式变化体，包括“北腔”、“汉腔”、“叹腔”、“四平”等曲调，具有优美动听、可塑性强、富于表现力等特点；彩腔包括专用小调插曲四十余支，以彩腔为主的小戏载歌载舞，表演朴实奔放。阳新采茶戏使用方言演唱，有人声帮腔，表演内容接近生活，戏剧情感质朴而浓烈，深受当地群众喜爱。（分段）阳新采茶戏传统剧目众多，约在百种以上。四十多年来，阳新县采茶戏剧团排演了大量优秀剧目，如《三姑出宫》、《闯王杀青》等，其中一些剧目曾获得省级会演大奖。

高安采茶戏原名“高安丝弦戏”，是在早期高安民间灯歌灯彩和傩舞等民间艺术基础上，吸收了明清时期本地的瑞河戏、锣鼓戏等剧种的有益成分演绎而成的一种传统表演艺术。而作为江西地方戏曲剧种之一，高安采茶戏具有“语言通俗生动、行腔淳婉清越、气韵刚柔交错、表演质朴优雅”的艺术特色。（分段）高安采茶戏具有浓郁的乡土气息，富于生活情趣。传统小戏《四九看妹》于1959年受到毛泽东、刘少奇、周恩来等党和国家领导人的高度赞赏；现代戏《小保管上任》于1964年在上海引起轰动；传统大戏《孙成打酒》两次获得国家级最高奖项；现代大戏《木乡长》于1995年获得国家“五个一工程”奖及“文华新剧目”等奖项，曾三次晋京表演，荣获首届“中国民族文化博览会”稀有剧种特别演出奖。目前累计有29个剧目获得国家级和省级奖项。（分段）高安采茶戏极具艺术生命力，发展前景广阔，然而由于诸多因素，该剧种处于表演队伍断层、编导和音乐人才短缺等困境。

抚州采茶戏是在明代茶灯戏的基础上，吸取当地民歌小调发展而成，据《临川县志》记载，迄今有四百余年的历史。（分段）抚州采茶戏脱胎于民间灯彩歌舞，受明代抚河戏和湖北黄梅戏影响，语言生动诙谐，音乐唱腔优美明快，动作朴实，亦歌亦舞，有浓郁的地方特色。传唱剧目有一百多部，有单台戏（独角戏）、折子戏、大戏和连台本戏。单台戏传承了原始戏曲形式，小戏多以表现底层小人物为主，大戏以传奇故事、神话故事居多。（分段）抚州采茶戏由民间艺人口传身授传承至今，现老艺人多数谢世，专业剧团人员老龄化，青黄不接，剧种面临濒危境地。

粤北采茶戏（三角戏）是流传于粤北民间的地方民间小戏剧种。其源于明清以前流行于闽、赣的“采茶山歌、小调”。在传承的过程中，其不断吸收赣、湘南地区的民间花灯、花鼓的歌舞表演形式，逐渐成为粤北地区独特的地方戏种。流布于粤东、赣南、湘南、桂东等广大客属地区。（分段）粤北采茶戏有一大批传统剧目，如颂扬婚姻自由的《磨豆腐》、《双双配》，惩恶扬善和宣扬家庭伦理的《卖杂货》、《打狗劝夫》，以及鞭挞、讽刺社会丑恶的《阿三看姐》、《夜盗寒衣》等等。（分段）1949年后，粤北采茶戏得到了较快发展，一批县、市专业采茶戏剧团相继成立，一批传统的优秀剧目也得到整理和恢复。目前，粤北采茶戏仍有包括古装戏和现代戏在内的三百多个新创、新编剧目。一些传统剧目在其多年的演出中，通过不断吸收、借鉴其他优秀剧种的长处，从而焕发出新的艺术生命力。

五音戏原名“肘鼓子”，发源于山东章丘、历城一带，流行于山东中部的济南、淄博及周边地区。其发生、发展、定型大致经历了秧歌腔、五人班和五音戏三个时期。（分段）五音戏表演时一般是先吐字，后行腔，曲调口语化，腔调旋律变化较多。其演唱用本嗓，女腔尾音旋律延长，后尾用假嗓翻高，称为“云遮月”，极富抒情性。最初，五音戏的表演以二小(小旦、小生)戏、三小(小旦、小生、小丑)戏为主，无文场伴奏，内容多反映民间生活，后经发展增添了文场伴奏，剧目也更为丰富。五音戏的传统剧目主要有《王小二赶脚》、《王二姐思夫》、《拐磨子》、《彩楼记》、《王定保借当》、《墙头记》、《赵美蓉观灯》、《王林休妻》、《乡里妈妈》、《王婆说媒》、《张四姐落凡》、《松林会》、《亲家顶嘴》、《安安送米》等。由于表现的多是当地农村妇女的形象和生活状态，故生活气息强烈，地方特色浓郁，方言纯朴自然，常用民间谚语和形象比喻，言简意赅，深得一方百姓喜爱。（分段）在五音戏的发展历史中，早期的著名演员有铁笛、荀兴旺、曹然生、高桂芳(艺名“半碗蜜”)、李德兴(艺名“跟柱子”)、王焕奎(艺名“自来喜”)等。之后，艺名“鲜樱桃”的邓洪山成为“五音戏”表演的集大成者。他的唱腔朴实简约、柔和婉转，被百姓形象地比喻为“一嘟噜一穗儿，喜的人掉泪儿”。邓洪山的表演细腻传神，其“飘眉”、“送目”、“飞老鸹”等技巧堪称戏曲表演一绝。20世纪30年代，邓洪山到上海百代公司灌制唱片，因其唱腔优美动听，唱片公司赠送他“五音泰斗”的锦旗，“五音戏”也由此定名。（分段）五音戏源于民间，植根于民间，早已成为流传地区百姓节假婚庆、自娱自乐不可缺少的艺术形式。近年来，社会、经济、文化等方面的急剧变革给五音戏带来极大的影响和冲击，加之保护措施滞后和资金不足，这一剧种正面临失传的危险。

茂腔是流行于潍坊、青岛、日照等地的地方戏曲，最初为民间哼唱的小调，称为“周姑调”，传说系因一周姓尼姑演唱而得名，又称“肘子鼓”，据说是因民间艺人肘悬小鼓拍击节奏演唱而得名。茂腔大约在清代道光年间已广泛流传于山东半岛一带，流传过程中吸收本地花鼓秧歌等唱腔和形式形成“本肘鼓”，意指本来的肘鼓子调，也可理解为本地流行的肘鼓子调。因其上下句结尾处的“噢嗬罕”三字耍腔别具特点，所以又称“噢嗬罕”或“老拐调”。1895年左右，苏北人“老满州”携儿女沿临沂向北演唱，将柳琴戏唱腔融合到“本肘鼓”中，形成了尾音翻高八度的新唱法。这种唱腔，当地群众称之为“打冒”或“打鸣”，取其谐音，“本肘鼓”逐步衍变成“茂肘鼓”，解放后定名茂腔。（分段）茂腔曲调质朴自然，唱腔委婉幽怨，通俗易懂，深受山东半岛居民的喜爱。茂腔中女腔尤为发达，给人以悲凉哀怨之感，最能引起妇女们的共鸣，故茂腔俗称为“拴老婆撅子戏”。茂腔有一百多个剧目，其中代表剧目有《东京》、《西京》、《南京》、《北京》、《罗衫记》、《五杯记》、《风筝记》、《钥匙记》、《火龙记》、《丝兰记》、《绒线记》、《蜜蜂记》等“四大京”、“八大记”。茂腔在本肘鼓时期只有鼓、钹、锣等打击乐伴奏，茂肘鼓时期开始使用柳琴伴奏，后来受京剧、梆子等的影响，采用京胡为主奏乐器，按京剧二簧定弦，并用二胡、月琴配合，陆续增添了唢呐、笛、笙、低胡、扬琴等民族乐器。在行当方面，茂腔起初只分生、旦、丑，后来根据京剧行当划分脚色，分工更加细致齐全。（分段）茂腔具有较强的艺术感染力和生命力，与人民生活密不可分。但随着市场经济和现代科技的发展，人们的生活方式及艺术观赏方式发生了很大变化，城市中的年轻人对茂腔已比较陌生，专业演出队伍也日渐萎缩。虽然目前茂腔在乡村还有雄厚的群众基础，但发展和传承的问题同样严峻。

茂腔是流行于潍坊、青岛、日照等地的地方戏曲，最初为民间哼唱的小调，称为“周姑调”，传说系因一周姓尼姑演唱而得名，又称“肘子鼓”，据说是因民间艺人肘悬小鼓拍击节奏演唱而得名。茂腔大约在清代道光年间已广泛流传于山东半岛一带，流传过程中吸收本地花鼓秧歌等唱腔和形式形成“本肘鼓”，意指本来的肘鼓子调，也可理解为本地流行的肘鼓子调。因其上下句结尾处的“噢嗬罕”三字耍腔别具特点，所以又称“噢嗬罕”或“老拐调”。1895年左右，苏北人“老满州”携儿女沿临沂向北演唱，将柳琴戏唱腔融合到“本肘鼓”中，形成了尾音翻高八度的新唱法。这种唱腔，当地群众称之为“打冒”或“打鸣”，取其谐音，“本肘鼓”逐步衍变成“茂肘鼓”，解放后定名茂腔。（分段）茂腔曲调质朴自然，唱腔委婉幽怨，通俗易懂，深受山东半岛居民的喜爱。茂腔中女腔尤为发达，给人以悲凉哀怨之感，最能引起妇女们的共鸣，故茂腔俗称为“拴老婆撅子戏”。茂腔有一百多个剧目，其中代表剧目有《东京》、《西京》、《南京》、《北京》、《罗衫记》、《五杯记》、《风筝记》、《钥匙记》、《火龙记》、《丝兰记》、《绒线记》、《蜜蜂记》等“四大京”、“八大记”。茂腔在本肘鼓时期只有鼓、钹、锣等打击乐伴奏，茂肘鼓时期开始使用柳琴伴奏，后来受京剧、梆子等的影响，采用京胡为主奏乐器，按京剧二簧定弦，并用二胡、月琴配合，陆续增添了唢呐、笛、笙、低胡、扬琴等民族乐器。在行当方面，茂腔起初只分生、旦、丑，后来根据京剧行当划分脚色，分工更加细致齐全。（分段）茂腔具有较强的艺术感染力和生命力，与人民生活密不可分。但随着市场经济和现代科技的发展，人们的生活方式及艺术观赏方式发生了很大变化，城市中的年轻人对茂腔已比较陌生，专业演出队伍也日渐萎缩。虽然目前茂腔在乡村还有雄厚的群众基础，但发展和传承的问题同样严峻。（分段）

河南曲剧亦称“高台曲”，是在河南曲子和踩高跷的基础上，于20世纪20年代前后正式发展形成的。伴奏乐器原本只有坠子，登台表演以后逐渐增加曲胡、三弦、软弓京胡、手板、笙及古筝、二胡、琵琶等，同时也出现了武场乐器。曲剧音调优美，唱腔曲牌很多，常用的有【马头】、【阳调】、【汊江】、【诗篇】、【清江】、【银纽丝】、【满江红】等。根据剧情需要，一个唱调可以通过特殊的表现技巧形成具有不同情绪的唱法，如阳调有一般阳调、哭阳调、喜阳调、怒阳调、老阳调等十几种唱法，诗篇有硬诗篇与软诗篇两种唱法。这是曲剧演唱艺术的最大特点，其他剧种中极为罕见。曲剧的题材一般多为民间故事、家庭生活及男女恋情，擅演悲剧和小喜剧，唱、白通俗易懂，乡土气息浓厚，富于生活情趣。经过几十年的发展，积累了一批代表剧目，包括《胡二姐开店》、《安安送米》、《小观灯》、《打灶君》、《李豁子离婚》、《陈三两爬堂》、《卷席筒》、《风雪配》、《寇准背靴》、《下乡》、《赶脚》、《游乡》等，著名演员有张新芳、王秀玲、高桂枝、海连池、马骐等。（分段）曲剧是河南第二大剧种，除河南外，还分布于陕西、山西、河北、湖北、安徽、江苏等省。它至今创演不辍，因自然风趣、贴近生活而深受观众喜爱。但其后备力量也不能让人乐观，既缺乏好的接班人，又没有专门的培养机构。在地方戏普遍不景气的大气候下，选拔好苗子，培养优秀演员和固定观众群，摸索成熟的市场运作方法及加强宣传等是曲剧生存发展的根本策略，有必要认真施行。

曲子戏是流行于我国西北五省区的民间小戏。它源于明清时期的民间俗曲，清末民初在各地形成具有不同风格的地方小戏，如敦煌曲子戏、华亭曲子戏、新疆曲子戏、宁夏曲子戏等。曲子戏的唱腔属联腔体，由众多的曲牌连缀而成，在发展过程中又吸取了秦腔、眉户的艺术成分。其演出形式有舞台演出和地摊坐唱两种，其中舞台演出俗称“彩唱”，有文武场和服装道具，道白用当地方言，表演要求旦角扭得欢，走得漂，舞蹈轻盈活泼，形象生动，丑角则需幽默诙谐，滑稽伶俐。地摊坐唱俗称清唱，不受演出场地的限制，不需服装道具，只要唱者嗓子好、唱调准、曲调多、板路稳就可以入座献唱。曲子戏剧目题材广泛，多表现神话故事、历史传说及民间社会生活等。（分段）作为敦煌地区民间一度繁荣的地方戏曲，敦煌曲子戏已经在民间流传了上千年，至今逢年过节，民间仍有小规模演出。有研究表明，尽管在内容上有所演变，并增加了民间新创作和新的艺术形式，但在已经形成自己风格的敦煌曲子戏中，仍保留有敦煌遗书中的曲子词和曲调，这使敦煌文化的余脉在民间得到了延续。（分段）曲子戏以民间业余演出为主，专业演出团体很少。随着社会的变革和娱乐方式的多元化，曲子戏的生存空间变得越来越小，现已濒临失传。为保护和弘扬曲子戏，扩大影响，有关方面采取了举办曲子戏艺人培训班、邀请老艺人集中发掘、整理、传授曲子戏剧目和录音、录制剧目等多种措施，积累了一些宝贵的经验和资料。在此基础上，仍需巩固现有成果，将抢救、保护工作进一步推向深入。

甘肃华亭县地处关山东麓，古代是关陇通往西域的丝绸古道。总面积1186.55平方公里，辖5镇5乡，112个村，总人口155017人。（分段）华亭曲子戏源于宋、元，盛于明、清，尤以民国为最。华亭曲子戏是戏剧的一种，在流传地习惯又称“小曲子”、“笑摊”、“地摊子”、“信子腔”等，具有元杂剧的遗痕。唱腔属联腔体，由众多的曲牌连缀而成。从内容上分为正剧、喜剧和悲剧。曲子以《前月调》、《后背宫》曲牌开头，《月调尾》收场，在剧终唱词中报剧名，一唱到底，唱词的长短句式及宫调，具有元曲、宋词遗风。保留了曲艺向戏曲蜕变的痕迹。剧目全为短小折戏，情节简单，演出时间上只在正月初五至二十三，平时婚丧及庙会时演出，至今仍保持自演自乐性。做功主要在表情和行为动作上，无武打戏，表演无固定程式，旗作轿、鼓作磨、鞭作马、帐子为床。行当分为生、旦、丑。乐队分文武：文乐队以三弦为主，辅以板胡、二胡、笛子、低胡；武乐队开场锣鼓打场子，演唱以“四页瓦”、水子（碰铃）敲出节奏。民国后由于秦腔眉户的传入，以呐河为界，呐河以北区域仍保留曲子戏的老腔老调和表演模式；呐河以南区域则吸收了眉户剧的某些特点，但从根本上还是以曲子戏调式及表演形式为主。（分段）华亭曲子戏为活跃山区群众文化生活，起到了积极的作用，在陶冶情志、扬善抑恶、寓教于乐中教化群众。随着社会经济技术的迅速发展，曲子戏受到了严峻的前所未有的挑战，多元文化的渗透，信息网络、电视普及，娱乐方式的多样化，加上曲子戏传承人过世的或年事已高等诸多因素，1990年普查剧目失传五十多个，曲牌失传达50%，使曲子戏到了濒危的地步。

曲子戏是新疆地区特有的戏曲剧种，流传于新疆五家渠、北疆昌吉地区和兵团农六师奇台垦区、芳草湖垦区、新湖垦区及红旗农场垦区等地。它是18世纪中叶中原移民、清朝驻军和逃荒灾民带来的中原戏曲、音乐与新疆当地语音结合而逐步形成的，同秦腔、眉户戏、甘肃大鼓及陕甘宁山歌有着密切的血缘关系。（分段）曲子戏有为期不短的发展历史，早在清朝末年，《三下屯》、《十岁朝》、《蓝桥担水》、《绣荷包》等小调就在新疆各地传唱。曲子戏曲调丰富多样，据老艺人讲，它过去只有九腔十八调，发展到今天成了三十六大调、七十二小调，其中常用的有“越调”、“五更”、“东调”、“西字”、“岗调”、“连相”、“尖尖花”等。曲子戏的唱腔和表演深受新疆各地群众的喜爱，20世纪50年代，各地都有自发组织的曲子戏演出班子。现在不少曲子戏老艺人已相继去世，健在的也年事已高，这一地方剧种传承乏人，资料多有散失，宜制订计划，善加保护。

《西厢调》小曲发祥于甘肃省白银市白银区水川镇大川渡，盛行于白银市黄河两岸及周边地区。大川渡举人张海润在国子监期间以《西厢记》情节内容为参照，根据陇中地区特别是黄河两岸人们的生产生活、业余爱好和习惯，于1875年创作完成了歌舞小曲，冠名《西厢调》。曲调有27种，大致归为4类：叙述型、欢快型、忧伤型、风趣幽默型，在具体演唱中4类曲调常常穿插运用。（分段）《西厢调》剧本内容丰富，如《渔舟》、《游寺》、《赠伞》、《借厢》等，有近三十余本，借用神话传说，用浪漫的手法来表达百姓的向往和志向，突出表现了劳动人民的纯朴、忠厚、善良和男女之间的真挚爱情。喜唱者不论音调高低，皆可演唱，演唱形式不受时间地点限制，可随时随地演唱，深受当地百姓喜爱。（分段）《西厢调》创作于最高学府国子监，生长于黄河两岸并深深扎根于民间，具有较高的历史价值和文化艺术价值。（分段）

秧歌戏是我国北方地区广泛流行的一种民间戏曲，主要分布于山西、河北、陕西及内蒙古、山东等地。它起源于农民在田间地头劳动时所唱的歌曲，后与民间舞蹈、杂技、武术等表演艺术相结合，在每年的正月社火时演唱带有故事情节的节目，逐步形成戏曲形式。清代中叶，梆子腔剧种兴盛以后，山西、河北、陕西的秧歌戏在不同程度上借鉴和吸收了当地梆子戏的剧目、音乐和表演艺术，逐渐发展为舞台演出，向地方大戏演变。（分段）各地的秧歌戏多以兴起或流行的地区命名，如山西的祁（县）太（谷）秧歌、朔县秧歌、繁峙秧歌、襄（垣）武（乡）秧歌，河北的定县秧歌、隆尧秧歌、蔚县秧歌，陕西的韩城秧歌、陕北秧歌等。这些秧歌有的以唱民歌小曲为主，如祁太秧歌、韩城秧歌、陕北秧歌；有的民歌组合与板式变化相结合，如朔县秧歌、繁峙秧歌、蔚县秧歌，其主要唱腔和板式多来自梆子腔，板式有头性（慢板）、二性、三性、介板、散板及滚白等，其中的民歌小曲统称“训调”，包括【四平训】、【苦相思训】、【高字训】、【下山训】、【跌落金钱训】、【推门训】等，演唱时采用板胡、笛子、三弦等伴奏，俗称“梆扭子”；有的属于板式变化，如定县秧歌、隆尧秧歌，唱腔板式分慢板、二性（二六）、快板、散板、导板等，演唱时用板鼓或梆击节，大都不用管弦，只用锣鼓伴奏，因此又叫“干板秧歌”。（分段）各地秧歌戏的传统剧目分小戏和大戏两类，小戏俗称“耍耍戏”，包括《王小赶脚》、《借》、《拐磨子》、《绣花灯》、《做小衫衫》、《天齐庙》、《小姑贤》、《蓝桥会》、《吕蒙正赶斋》等，大戏包括《花亭会》、《九件衣》、《芦花》、《日月图》、《白蛇传》、《老少换妻》、《梁山伯下山》、《李达闹店》、《顶灯》、《泥窑》、《乌玉带》、《姜郎休妻》、《芦林相会》、《安安送米》等。秧歌戏脚色原只有小丑、小旦、小生“三小门”，后在此基础上增加了须生、花脸、青衣“三大门”。其音乐唱腔吸收了梆子腔的特点，形成曲牌体与板腔体兼容的体制，表演也有了较大的丰富和提高。（分段）秧歌戏形式比较灵活、自由，长于表现现实生活。抗日战争时期，延安和各抗日根据地开展新秧歌剧运动，改革了秧歌戏的音乐、表演、装扮，编演了《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《牛永贵负伤》等表现群众参加生产、学习及对敌斗争题材的剧目。新秧歌剧运动的发展不仅创造出了一种新的戏剧形式——新歌剧，而且推动了秧歌戏等民间小戏的革新与发展。新中国成立后，在党和政府的扶持下，各地的秧歌得到不同程度的发展，朔县秧歌、繁峙秧歌、定县秧歌、隆尧秧歌等都建立了专业剧团。（分段）新中国成立后，在党和政府的扶持下，各地的秧歌得到不同程度的发展，山西的繁峙、襄垣，河北的蔚县等地成立了专业秧歌剧团，演员经过正规化的训练，演唱水平得到进一步的提高。但进入新时期以后，作为民间小戏剧种的秧歌戏不仅面临与大剧种的激烈竞争，而且受到现代流行歌舞的挤压，演出活动越来越少，不少秧歌剧种濒临消亡，急需社会各界加以关注和扶持。（分段）隆尧县位于河北省南部，地处太行山东麓。境内有《史记》所记载的尧山、宣务山等。（分段）隆尧秧歌是由古代当地劳动人民在插秧、收获、劳作时的稻歌发展变化而来的。隆尧秧歌诞生于明末清初，形成组班登台巡演于嘉庆年间，至今已有四百多年历史，是河北省古老的地方剧种之一。（分段）根据表演特点和地域的不同，隆尧秧歌又分为南北中三路。隆尧秧歌的主要特点，一是表演舞台性，行当齐全，唱念做打完善，不同于民艺舞蹈扭秧歌。二是地域乡土性，表演风格饱含乡土气息。三是剧目丰富，据统计达二百余出。四是语言通俗，唱词道白朴实生动，口语民风浓，唱腔简单明快。五是伴奏简易，徒歌干唱，前期只有武场，以鼓锣镲梆为主。后期增添弦笙笛等文场乐器。（分段）隆尧秧歌唱腔古朴，无丝竹相配。研究、发掘隆尧秧歌对于研究河北乃至中国戏曲史具有重要的价值。发掘、抢救、保护和发展隆尧秧歌对丰富人民群众文化生活，推动社会主义精神文明建设具有促进作用。（分段）目前，当地为保护这一珍贵剧种进行了不懈努力，但隆尧秧歌演员队伍日益老化，观众群体非常窄小，发展已陷入低谷，急需抢救保护。

秧歌戏是我国北方地区广泛流行的一种民间戏曲，主要分布于山西、河北、陕西及内蒙古、山东等地。它起源于农民在田间地头劳动时所唱的歌曲，后与民间舞蹈、杂技、武术等表演艺术相结合，在每年的正月社火时演唱带有故事情节的节目，逐步形成戏曲形式。清代中叶，梆子腔剧种兴盛以后，山西、河北、陕西的秧歌戏在不同程度上借鉴和吸收了当地梆子戏的剧目、音乐和表演艺术，逐渐发展为舞台演出，向地方大戏演变。（分段）各地的秧歌戏多以兴起或流行的地区命名，如山西的祁（县）太（谷）秧歌、朔县秧歌、繁峙秧歌、襄（垣）武（乡）秧歌，河北的定县秧歌、隆尧秧歌、蔚县秧歌，陕西的韩城秧歌、陕北秧歌等。这些秧歌有的以唱民歌小曲为主，如祁太秧歌、韩城秧歌、陕北秧歌；有的民歌组合与板式变化相结合，如朔县秧歌、繁峙秧歌、蔚县秧歌，其主要唱腔和板式多来自梆子腔，板式有头性（慢板）、二性、三性、介板、散板及滚白等，其中的民歌小曲统称“训调”，包括【四平训】、【苦相思训】、【高字训】、【下山训】、【跌落金钱训】、【推门训】等，演唱时采用板胡、笛子、三弦等伴奏，俗称“梆扭子”；有的属于板式变化，如定县秧歌、隆尧秧歌，唱腔板式分慢板、二性（二六）、快板、散板、导板等，演唱时用板鼓或梆击节，大都不用管弦，只用锣鼓伴奏，因此又叫“干板秧歌”。（分段）各地秧歌戏的传统剧目分小戏和大戏两类，小戏俗称“耍耍戏”，包括《王小赶脚》、《借》、《拐磨子》、《绣花灯》、《做小衫衫》、《天齐庙》、《小姑贤》、《蓝桥会》、《吕蒙正赶斋》等，大戏包括《花亭会》、《九件衣》、《芦花》、《日月图》、《白蛇传》、《老少换妻》、《梁山伯下山》、《李达闹店》、《顶灯》、《泥窑》、《乌玉带》、《姜郎休妻》、《芦林相会》、《安安送米》等。秧歌戏脚色原只有小丑、小旦、小生“三小门”，后在此基础上增加了须生、花脸、青衣“三大门”。其音乐唱腔吸收了梆子腔的特点，形成曲牌体与板腔体兼容的体制，表演也有了较大的丰富和提高。（分段）（分段）秧歌戏形式比较灵活、自由，长于表现现实生活。抗日战争时期，延安和各抗日根据地开展新秧歌剧运动，改革了秧歌戏的音乐、表演、装扮，编演了《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《牛永贵负伤》等表现群众参加生产、学习及对敌斗争题材的剧目。新秧歌剧运动的发展不仅创造出了一种新的戏剧形式——新歌剧，而且推动了秧歌戏等民间小戏的革新与发展。新中国成立后，在党和政府的扶持下，各地的秧歌得到不同程度的发展，朔县秧歌、繁峙秧歌、定县秧歌、隆尧秧歌等都建立了专业剧团。（分段）新中国成立后，在党和政府的扶持下，各地的秧歌得到不同程度的发展，山西的繁峙、襄垣，河北的蔚县等地成立了专业秧歌剧团，演员经过正规化的训练，演唱水平得到进一步的提高。但进入新时期以后，作为民间小戏剧种的秧歌戏不仅面临与大剧种的激烈竞争，而且受到现代流行歌舞的挤压，演出活动越来越少，不少秧歌剧种濒临消亡，急需社会各界加以关注和扶持。（分段）定州秧歌又名定县大秧歌，是流行在华北平原中西部的一个古老戏曲剧种，因发源地在定州而得名。据传其源头是一种民间小调，经过宋代文学家苏轼整理而流传下来。（分段）定州秧歌在语言、唱腔、调式、剧目等方面有其独有的特色。戏文浅显易懂，明白如话，有大量方言俚语，生活气息浓厚；男女唱腔均以宫调式为主，演唱是用本嗓、真嗓大喊的演唱方法。传统演唱没有文乐伴奏，没固定调门，演员随意起调，加上管弦乐伴奏后，调值为D调。唱腔中大量运用衬字虚词。旋律以下行旋律较多，但唱法中不乏诙谐俏皮；节奏以一板一眼为主，传统板式达28种之多，仍旧保留了全用打击乐伴奏（即大锣腔）的形式；定州秧歌剧目丰富，涉域广泛，包括爱情类、节孝类、公案类、滑稽类等，琳琅满目。著名社会科学家李景汉搜集出版的《定县秧歌选》，收入了剧目近百个。（分段）定州秧歌的唱腔独特，传统剧目保留了大量民俗和人文信息，成为研究中国民俗以及传统文化的第一手材料。目前，定州秧歌发展日渐式微，抢救、保护和传承迫在眉睫。

秧歌戏是我国北方地区广泛流行的一种民间戏曲，主要分布于山西、河北、陕西及内蒙古、山东等地。它起源于农民在田间地头劳动时所唱的歌曲，后与民间舞蹈、杂技、武术等表演艺术相结合，在每年的正月社火时演唱带有故事情节的节目，逐步形成戏曲形式。清代中叶，梆子腔剧种兴盛以后，山西、河北、陕西的秧歌戏在不同程度上借鉴和吸收了当地梆子戏的剧目、音乐和表演艺术，逐渐发展为舞台演出，向地方大戏演变。（分段）各地的秧歌戏多以兴起或流行的地区命名，如山西的祁（县）太（谷）秧歌、朔县秧歌、繁峙秧歌、襄（垣）武（乡）秧歌，河北的定县秧歌、隆尧秧歌、蔚县秧歌，陕西的韩城秧歌、陕北秧歌等。这些秧歌有的以唱民歌小曲为主，如祁太秧歌、韩城秧歌、陕北秧歌；有的民歌组合与板式变化相结合，如朔县秧歌、繁峙秧歌、蔚县秧歌，其主要唱腔和板式多来自梆子腔，板式有头性（慢板）、二性、三性、介板、散板及滚白等，其中的民歌小曲统称“训调”，包括【四平训】、【苦相思训】、【高字训】、【下山训】、【跌落金钱训】、【推门训】等，演唱时采用板胡、笛子、三弦等伴奏，俗称“梆扭子”；有的属于板式变化，如定县秧歌、隆尧秧歌，唱腔板式分慢板、二性（二六）、快板、散板、导板等，演唱时用板鼓或梆击节，大都不用管弦，只用锣鼓伴奏，因此又叫“干板秧歌”。（分段）各地秧歌戏的传统剧目分小戏和大戏两类，小戏俗称“耍耍戏”，包括《王小赶脚》、《借》、《拐磨子》、《绣花灯》、《做小衫衫》、《天齐庙》、《小姑贤》、《蓝桥会》、《吕蒙正赶斋》等，大戏包括《花亭会》、《九件衣》、《芦花》、《日月图》、《白蛇传》、《老少换妻》、《梁山伯下山》、《李达闹店》、《顶灯》、《泥窑》、《乌玉带》、《姜郎休妻》、《芦林相会》、《安安送米》等。秧歌戏脚色原只有小丑、小旦、小生“三小门”，后在此基础上增加了须生、花脸、青衣“三大门”。其音乐唱腔吸收了梆子腔的特点，形成曲牌体与板腔体兼容的体制，表演也有了较大的丰富和提高。（分段）（分段）秧歌戏形式比较灵活、自由，长于表现现实生活。抗日战争时期，延安和各抗日根据地开展新秧歌剧运动，改革了秧歌戏的音乐、表演、装扮，编演了《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《牛永贵负伤》等表现群众参加生产、学习及对敌斗争题材的剧目。新秧歌剧运动的发展不仅创造出了一种新的戏剧形式——新歌剧，而且推动了秧歌戏等民间小戏的革新与发展。新中国成立后，在党和政府的扶持下，各地的秧歌得到不同程度的发展，朔县秧歌、繁峙秧歌、定县秧歌、隆尧秧歌等都建立了专业剧团。（分段）（分段）新中国成立后，在党和政府的扶持下，各地的秧歌得到不同程度的发展，山西的繁峙、襄垣，河北的蔚县等地成立了专业秧歌剧团，演员经过正规化的训练，演唱水平得到进一步的提高。但进入新时期以后，作为民间小戏剧种的秧歌戏不仅面临与大剧种的激烈竞争，而且受到现代流行歌舞的挤压，演出活动越来越少，不少秧歌剧种濒临消亡，急需社会各界加以关注和扶持。（分段）朔州秧歌是融武术、舞蹈、戏曲于一体的综合性民间艺术形式，流行于朔州市及周边内蒙古南部的集宁、呼市、包头及河套一带，另河北张家口及陕西靠近山西的市县也有存在。早期为广场、街头的秧歌舞队表演的朔州秧歌历史悠久，在宋代加入了武术成分，清代后期又加入故事内容，现在以舞蹈和戏曲两种艺术形式活动于民间。（分段）以舞蹈为主的秧歌称为“踢鼓子秧歌”，主要是在节庆和贺生日、祝寿、拜女婿、应邀还愿等民俗事象中表演。全部演出人员为108人，但也有30或50的。男角称“踢鼓子”，女角称“拉花”，男女成对表演。演员多扮成《水浒》、《西游记》中的人物，表演粗犷奔放。表演过程有入户拜年、广场表演、进院祝拜、坐灯官、压街镇邪、烧香祭风、灯场游园、旋旺火、接下程等一系列程式。表演分子、小场子和过街场，各有自己的表演形式。以演戏为主的秧歌称为“大秧歌”。大秧歌唱腔集中了当地流行的民歌小调，借鉴了其他戏曲的唱腔结构和曲调，形成了独特的板腔与曲牌的“综合体”。剧目以道教故事和民间故事为主。（分段）朔州秧歌长期在当地流行，并演变为不同的艺术形式，为研究我国民间艺术的发展、流传以及演变提供了鲜活的材料。由于现代多元文化的冲击和受表演的时限性影响，朔州秧歌与其他民间传统艺术形式一样，渐渐走向濒危境地，抢救保护工作时不我待。

秧歌戏是我国北方地区广泛流行的一种民间戏曲，主要分布于山西、河北、陕西及内蒙古、山东等地。它起源于农民在田间地头劳动时所唱的歌曲，后与民间舞蹈、杂技、武术等表演艺术相结合，在每年的正月社火时演唱带有故事情节的节目，逐步形成戏曲形式。清代中叶，梆子腔剧种兴盛以后，山西、河北、陕西的秧歌戏在不同程度上借鉴和吸收了当地梆子戏的剧目、音乐和表演艺术，逐渐发展为舞台演出，向地方大戏演变。（分段）各地的秧歌戏多以兴起或流行的地区命名，如山西的祁（县）太（谷）秧歌、朔县秧歌、繁峙秧歌、襄（垣）武（乡）秧歌，河北的定县秧歌、隆尧秧歌、蔚县秧歌，陕西的韩城秧歌、陕北秧歌等。这些秧歌有的以唱民歌小曲为主，如祁太秧歌、韩城秧歌、陕北秧歌；有的民歌组合与板式变化相结合，如朔县秧歌、繁峙秧歌、蔚县秧歌，其主要唱腔和板式多来自梆子腔，板式有头性（慢板）、二性、三性、介板、散板及滚白等，其中的民歌小曲统称“训调”，包括【四平训】、【苦相思训】、【高字训】、【下山训】、【跌落金钱训】、【推门训】等，演唱时采用板胡、笛子、三弦等伴奏，俗称“梆扭子”；有的属于板式变化，如定县秧歌、隆尧秧歌，唱腔板式分慢板、二性（二六）、快板、散板、导板等，演唱时用板鼓或梆击节，大都不用管弦，只用锣鼓伴奏，因此又叫“干板秧歌”。（分段）各地秧歌戏的传统剧目分小戏和大戏两类，小戏俗称“耍耍戏”，包括《王小赶脚》、《借》、《拐磨子》、《绣花灯》、《做小衫衫》、《天齐庙》、《小姑贤》、《蓝桥会》、《吕蒙正赶斋》等，大戏包括《花亭会》、《九件衣》、《芦花》、《日月图》、《白蛇传》、《老少换妻》、《梁山伯下山》、《李达闹店》、《顶灯》、《泥窑》、《乌玉带》、《姜郎休妻》、《芦林相会》、《安安送米》等。秧歌戏脚色原只有小丑、小旦、小生“三小门”，后在此基础上增加了须生、花脸、青衣“三大门”。其音乐唱腔吸收了梆子腔的特点，形成曲牌体与板腔体兼容的体制，表演也有了较大的丰富和提高。（分段）秧歌戏形式比较灵活、自由，长于表现现实生活。抗日战争时期，延安和各抗日根据地开展新秧歌剧运动，改革了秧歌戏的音乐、表演、装扮，编演了《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《牛永贵负伤》等表现群众参加生产、学习及对敌斗争题材的剧目。新秧歌剧运动的发展不仅创造出了一种新的戏剧形式——新歌剧，而且推动了秧歌戏等民间小戏的革新与发展。新中国成立后，在党和政府的扶持下，各地的秧歌得到不同程度的发展，朔县秧歌、繁峙秧歌、定县秧歌、隆尧秧歌等都建立了专业剧团。（分段）新中国成立后，在党和政府的扶持下，各地的秧歌得到不同程度的发展，山西的繁峙、襄垣，河北的蔚县等地成立了专业秧歌剧团，演员经过正规化的训练，演唱水平得到进一步的提高。但进入新时期以后，作为民间小戏剧种的秧歌戏不仅面临与大剧种的激烈竞争，而且受到现代流行歌舞的挤压，演出活动越来越少，不少秧歌剧种濒临消亡，急需社会各界加以关注和扶持。（分段）繁峙县因寺庙多而得名，位于山西省东北部，属忻州市。繁峙秧歌戏流行于繁峙县及周边地域。（分段）“秧歌”曲调于明万历年间传入繁峙的奋地和白马石一带(今属应县)，当时只是一种在街头跑摊子演唱的广场艺术，群众称之为“玩艺儿”，又依地名称其为“奋地秧歌”。清代道光年间，民间艺人张信、张代把各地流行的秧歌曲调、器乐曲牌收集起来加以改进，并吸取了其他剧种的唱腔融合于“秧歌”之中，移植了其他剧种的剧目将其搬上舞台演出，深受广大群众的喜爱，并流传至今。1956年10月1日，繁峙县政府把流散的民间艺人组织起来，正式成立了繁峙秧歌剧团。（分段）繁峙秧歌戏的剧目有86个，经常上演的七十多个，其中有早期的民间小戏，又有逐渐发展的连本大戏。繁峙秧歌唱腔结构由板腔体和曲牌体混合组成，其中板腔体的基本板式有10种，曲牌体的“训调”有17种，另外还有若干个小调，器乐曲牌75个。（分段）繁峙秧歌戏是由民间舞蹈演变成为戏曲的，至今仍存留有演变过程的痕迹。尤其它的唱腔融汇了多种类型戏曲唱腔的形式，为研究中国戏剧发展史具有重要的价值。

蔚县秧歌又名“蔚州梆子”、“蔚剧”，它产生于蔚县，流行于河北省张家口、晋北地区及内蒙古自治区的一些旗县，是深受流行地群众喜爱的一个戏曲剧种。蔚县秧歌早期用“训调”（民歌）演唱，以“两小”（小生、小旦）或“三小”（小生、小旦、小丑）戏为主，常在农村社火中演出。（分段）蔚县秧歌深受山西梆子的影响，不仅吸收了梆子的袍带大戏，还借鉴梆子的音乐体制，形成了由梆子腔演变而来的各种板式。蔚县秧歌脚色齐全，分红（老生）、黑（又分大花脸、二花脸）、生、旦、丑等行当。唱腔以蔚县方言演唱，多采用真假声结合的发音方法。小生与旦可唱“训调”，“红”较少唱“训调”，“黑”则完全不唱“训调”。梆子腔类唱腔，除“黑”有特定唱腔外，其他行当唱腔结构大致相同。在长期舞台实践中，蔚县秧歌积累了两百多种演出剧目，《回龙阁》、《打瓦罐》等都是其中的代表。（分段）目前蔚县秧歌面临着极大的生存困难，艺术形式的多样化造成演出市场的萎缩，使得演出团体大量减少。与此同时，老艺人纷纷离世，青年人又多不愿意学习这种声腔、程式都较为古老的艺术。在此情势下，蔚县秧歌传承乏人，濒临灭绝，亟待抢救保护。

祁太秧歌是山西民间流传的一种地方小戏，它最初是耕作者在农事活动时传唱的一种民间小调，其渊源可追溯到唐宋时期。明代正统年间，民间艺人口传的秧歌开始在晋中平原流行起来。到清代道光年间，祁县已有了“同乐社”、“祁太喜乐班”、“祁太德威社”等秧歌班社。其后艺人们又逐渐将舞蹈、武术和各种技艺融入秧歌中，发展出“地秧歌”和“过街秧歌”；并进一步借鉴吸收外地民间艺术的内容和形式，使秧歌由街头演唱逐渐演变成拥有三百多个剧目的地方小戏。在此过程中，形成了以祁县、太谷为中心，旁及文水、交城等周边十余县区的祁太秧歌流行区域。（分段）祁太秧歌集音乐、舞蹈、唱、念（道白）、做（表演）、打（武秧歌）于一体，以祁县、太谷及晋中农民的生活故事为表现内容，曲调优美动听，语言生动活泼，表演质朴粗犷，带有浓重的生活气息和地方特色，深受流行地区广大观众的喜爱，在晋中民俗及戏曲发生发展等方面具有一定的研究价值。

襄武秧歌主要流行于山西省的上党和晋中地区，它源于明末清初的民间社火活动，早期是一种名为“挑高”的秧歌，后在当地说唱和民间歌舞的基础上吸收西火秧歌、上党梆子等的艺术因素发展成形，至清代中叶达于兴盛。（分段）襄武秧歌唱腔属板腔体，调式为徵调式，早期主要演唱小曲小调，后逐渐形成完整的音乐体系，有《流水》、《乱弹》、《圪联板》等12种基本板式和多种辅助板式，还有曲牌体音乐，演唱时节奏明快，高亢激越之中不失悠扬婉转。（分段）襄武秧歌的脚色早期以“三小”即小生、小旦、小丑为主，后在此基础上增加了须生、青衣、花脸等行当。道白以上党方言为主，表演形式简朴，带有浓郁的生活气息。襄武秧歌现存传统剧目一百五十多种、现代戏两百五十多种，多以家庭和社会生活为题材，情节简单明了，语言质朴风趣，充分展示出普通民众的喜怒哀乐，其中《嫁妻》、《落花记》等传统古装戏和《王贵与李香香》、《小二黑结婚》等现代戏是襄武秧歌最具影响的代表剧目。（分段）随着社会的发展，襄武秧歌在现代文明冲击下生存空间越来越小，正逐渐走向衰落，急需采取措施加以保护。

壶关秧歌原是流传于山西省壶关地区的一种民间社火表演形式，形成于明末清初。它经常在街头、饭场、打谷场和炕头演唱，只有铜器伴奏而没有弦乐，所以又称“地圪圈秧歌”、“干板秧歌”。清末民初山西壶关已出现“西关壁”、“石坡”等一百多个业余秧歌班社，演出剧目主要有《打酸枣》、《苏姐姐梦梦》等。（分段）1960年10月，壶关县政府正式组织成立专业秧歌剧团，对秧歌进行大规模的抢救整理。壶关秧歌曾多次赴省城汇报演出，屡屡获奖。近年来，随着生产、生活方式的变化，壶关秧歌演出市场日益萎缩，艺人生存艰难，整个秧歌艺术后继乏人，亟待政府扶植保护。

泽州秧歌最初是由迎神赛社和元宵社火演唱的地圪圈秧歌吸收了上党梆子养分发展而来，形成于清乾隆晚期（1795年前），流传于山西省晋城市的泽州县、晋城市城区、高平市（县级）、阳城县、陵川县、沁水县一带。（分段）泽州秧歌只用武场音乐，不用丝弦乐器伴奏，所以也叫“干板秧歌”。泽州秧歌属板腔体，大部分剧目以唱为主，道白很少，有的剧目甚至是一唱到底，没有道白。演出剧目有《打棒槌》、《打酸枣》、《小姑贤》、《打油堂断》、《杀狗劝妻》、《三娘教子》、《喜日》、《新羊工》等二百多部。内容大都以反映家庭矛盾、婚姻纠纷、惩恶扬善为主题。（分段）泽州秧歌带有浓厚的乡土气息，贴近群众、贴近生活，有着深厚的群众基础。在民间流传着“遍地秧歌遍地戏，人人都会唱几句，黑夜唱上台，白天唱到地”的顺口溜。可以说泽州秧歌反映了泽州人民的思想感情，是他们文化生活不可缺少的重要组成部分。

道情戏是我国黄河流域流行的一种民间小戏，它起源于唐代道士所唱的“经韵”，宋代发展成为唱白相间的曲艺形式道情鼓子词。清代乾隆年间，流传于晋北的说唱道情被搬上戏曲舞台，成为深受当地观众喜爱的一个戏曲品种。在晋北道情登上戏曲舞台前后，流行于晋西的临县道情也登上了戏曲舞台，流行于晋南的洪洞道情也曾在咸丰年间和宣统年间两度搬上舞台，但没有能继续下来。新中国成立以后，流行于山西晋南的河东道情和河南周口道情、山东的蓝关戏等道情戏也相继发展成为舞台剧。（分段）道情的早期剧目内容多反映道家生活和宣扬道教教义，《经堂会》、《二度林英》、《高楼庄》等。中期剧目内容多为道家修贤劝善故事，代表性剧目有《王祥卧冰》、《郭巨埋儿》、《小桃研磨》等。中后期剧目内容反映民间生活的故事，代表性剧目有《老少换妻》、《打灶君》、《顶灯》、《打刀》等。各地道情戏都有唱腔曲牌，晋北道情有【耍孩儿】、【西江月】、【浪淘沙】等，临县道情有【七字调】、【十字调】、【终南调】、【罗头纱】、【一枝梅】、【太平年】、【燕子飞】等。道情戏的伴奏乐器文场有笛子、四胡、大板胡、小板胡，武场除渔鼓、简板外，其他乐器与梆子相同。脚色则分红（须生）、黑（净脚）、生、旦、丑五行，表演重文轻武，以唱工取胜。（分段）中华人民共和国成立后，山西应县、临县建立了专业的道情剧团，使道情的演唱艺术得到了进一步的完善和提升。20世纪80年代以后，各种艺术形式和娱乐形式竞争加剧，道情戏受到很大冲击，民间业余演出越来越少，专业剧团生存艰难，亟待抢救、保护。（分段）晋北道情戏流行于晋北二十余县及内蒙古南部、陕北东部、河北西北部，分神池、代县、应县三个艺术流派。道情音乐约于金代流入晋北一带，以曲牌体说唱形式广泛活动于民间，主要演唱道教故事，宣传教义。清代中叶，搬上舞台，以代言体演述故事，内容广泛触及社会生活。其音乐体制主要为曲牌连缀体，同时也吸收了北路梆子的音乐元素。清末民初，职业班社林立，著名艺人辈出，为蓬勃兴起和迅速发展的时期。著名的职业班社有杨侉子班、武为周班等，名艺人有李艾疙瘩、石六十八等。（分段）晋北道情的代表剧目，主要是宗教故事和劝善故事，如《韩湘子出家全图》、《庄周梦》、《郭巨埋儿》等，还有一些生活小戏和移植剧目如《老少换妻》、《八义图》等。其唱腔曲调，相传有72大调，若干小调，今存套曲13种96曲，如《大红袍》、《皂罗袍》等。其伴奏乐器文场有笛子、四胡等，武场有渔鼓、简板、单皮鼓、大锣等。表演重文轻武，重唱轻做。均为男演员扮戏，建国后始有女演员登台演出。（分段）晋北道情是我国北方道情的缩影，是研究民间宗教音乐和戏剧的活化石，具有很高的学术价值、艺术价值和历史价值。现在，晋北道情只有右玉县的一个剧团在勉强度日，举步维艰，其生存与发展面临十分严峻的局面，几乎临近消亡状态。

戏是我国黄河流域流行的一种民间小戏，它起源于唐代道士所唱的“经韵”，宋代发展成为唱白相间的曲艺形式道情鼓子词。清代乾隆年间，流传于晋北的说唱道情被搬上戏曲舞台，成为深受当地观众喜爱的一个戏曲品种。在晋北道情登上戏曲舞台前后，流行于晋西的临县道情也登上了戏曲舞台，流行于晋南的洪洞道情也曾在咸丰年间和宣统年间两度搬上舞台，但没有能继续下来。新中国成立以后，流行于山西晋南的河东道情和河南周口道情、山东的蓝关戏等道情戏也相继发展成为舞台剧。（分段）道情的早期剧目内容多反映道家生活和宣扬道教教义，《经堂会》、《二度林英》、《高楼庄》等。中期剧目内容多为道家修贤劝善故事，代表性剧目有《王祥卧冰》、《郭巨埋儿》、《小桃研磨》等。中后期剧目内容反映民间生活的故事，代表性剧目有《老少换妻》、《打灶君》、《顶灯》、《打刀》等。各地道情戏都有唱腔曲牌，晋北道情有【耍孩儿】、【西江月】、【浪淘沙】等，临县道情有【七字调】、【十字调】、【终南调】、【罗头纱】、【一枝梅】、【太平年】、【燕子飞】等。道情戏的伴奏乐器文场有笛子、四胡、大板胡、小板胡，武场除渔鼓、简板外，其他乐器与梆子相同。脚色则分红（须生）、黑（净脚）、生、旦、丑五行，表演重文轻武，以唱工取胜。（分段）中华人民共和国成立后，山西应县、临县建立了专业的道情剧团，使道情的演唱艺术得到了进一步的完善和提升。20世纪80年代以后，各种艺术形式和娱乐形式竞争加剧，道情戏受到很大冲击，民间业余演出越来越少，专业剧团生存艰难，亟待抢救、保护。（分段）临县地处黄河中游、晋西黄土高原吕梁山西侧，隔黄河，与陕西省佳县、吴堡县相望。（分段）临县道情是由说唱道情演变而成的地方戏曲剧种。主要流行在晋西北的临县以及吕梁山沿黄河一带。（分段）临县在历史上道教盛行，至今保存着许多道家的文物古建筑，有“十三观寺九厦院”之说。说唱道情在宋、元时就有活动。最晚在清道光年间演变成为戏曲剧种，1960年成立了国营道情剧团。时至今日，临县道情一直是晋西人们喜爱的民间艺术形式。（分段）临县道情传统剧目有以反映道家内容为主的“韩门道情”戏和明清时广泛流行的“民间小戏”。成立专业剧团后，创作、移植排演了一批现代戏。（分段）临县道情传统唱腔为曲牌体，分为平调（由道歌演变成型的唱腔）和小调（当地民歌同道歌结合形成的唱腔）两大类。平调唱腔是早期说唱道情时所用的曲牌，主要有【耍孩儿】（称【终南调】）、【浪淘沙】等；小调唱腔主要是明清俗曲和地方小曲，主要有【太平调】、【五更调】、【小放牛】等。近现代以来借鉴了板腔体唱腔的结构方式，使唱腔向板腔化发展。（分段）临县道情伴奏乐器在说唱道情阶段有“文八仙”和“武八仙”，即“文场四大件”（管子、四胡、竹笛、笙）和“武场四大件”（渔鼓、简板、小钗、木鱼）组成。（分段）临县道情由民间说唱演变成为戏曲剧种，其演变方式和过程对认识戏曲的形成和发展、戏曲音乐的嬗变有着重要的价值。

道情戏是我国黄河流域流行的一种民间小戏，它起源于唐代道士所唱的“经韵”，宋代发展成为唱白相间的曲艺形式道情鼓子词。清代乾隆年间，流传于晋北的说唱道情被搬上戏曲舞台，成为深受当地观众喜爱的一个戏曲品种。在晋北道情登上戏曲舞台前后，流行于晋西的临县道情也登上了戏曲舞台，流行于晋南的洪洞道情也曾在咸丰年间和宣统年间两度搬上舞台，但没有能继续下来。新中国成立以后，流行于山西晋南的河东道情和河南周口道情、山东的蓝关戏等道情戏也相继发展成为舞台剧。（分段）道情的早期剧目内容多反映道家生活和宣扬道教教义，《经堂会》、《二度林英》、《高楼庄》等。中期剧目内容多为道家修贤劝善故事，代表性剧目有《王祥卧冰》、《郭巨埋儿》、《小桃研磨》等。中后期剧目内容反映民间生活的故事，代表性剧目有《老少换妻》、《打灶君》、《顶灯》、《打刀》等。各地道情戏都有唱腔曲牌，晋北道情有【耍孩儿】、【西江月】、【浪淘沙】等，临县道情有【七字调】、【十字调】、【终南调】、【罗头纱】、【一枝梅】、【太平年】、【燕子飞】等。道情戏的伴奏乐器文场有笛子、四胡、大板胡、小板胡，武场除渔鼓、简板外，其他乐器与梆子相同。脚色则分红（须生）、黑（净脚）、生、旦、丑五行，表演重文轻武，以唱工取胜。（分段）中华人民共和国成立后，山西应县、临县建立了专业的道情剧团，使道情的演唱艺术得到了进一步的完善和提升。20世纪80年代以后，各种艺术形式和娱乐形式竞争加剧，道情戏受到很大冲击，民间业余演出越来越少，专业剧团生存艰难，亟待抢救、保护。（分段）太康县道情属民间戏曲艺术，分布在太康及周边地区。它稀有珍贵，历史悠久，清末至民初，是道情戏曲成熟期，新中国成立后是道情由班社到剧团的发展期。（分段）太康道情体裁种类繁多，剧目丰富，据普查统计有三十多个曲牌、曲调，包括三大类五大品种。三大类别是唱腔、表演、音乐；五大品种是声腔派系、表演程式、音乐体系、曲牌子曲调、打击乐。太康道情这些类系的形成，既有沿袭下来的民间艺术，也有姐妹艺术穿插，最后形成太康道情的独自特色。（分段）据普查统计，道情剧目中古装传统戏一百六十多部（不包括移植剧目），现代戏六十多部（不包括移植剧目），这些剧目在长时期的流传中，有很多已失传。现仅存太康道情传统剧目七十多部，现代剧目四十多部。（分段）道情戏音乐分四大类：（分段）弦乐：道情胡、二胡、大胡、中胡；管乐：唢呐、笙、横笛；拨弹乐：瑟瑟、棕软、三弦、筝；打击乐：堂鼓、大掌鼓、小鼓子、锣（中、高、低）、钹、铰、镲、鱼鼓（即道情简）、木梆、碰铃等。（分段）太康道情谱系，有四个班，六代传承人，再加道情音乐调式和配器的传承人分为四个部分。现有健在名老艺人31人是道情的第四代传承人，第五代、第六代是现太康道情剧团的主要骨干力量。（分段）荣誉满载的太康道情目前由于种种客观原因而陷入困境，党和政府给予很多支持，做了许多发掘、抢救、继承、弘扬工作，但仍然存在不少难以解决的问题。

道情戏是我国黄河流域流行的一种民间小戏，它起源于唐代道士所唱的“经韵”，宋代发展成为唱白相间的曲艺形式道情鼓子词。清代乾隆年间，流传于晋北的说唱道情被搬上戏曲舞台，成为深受当地观众喜爱的一个戏曲品种。在晋北道情登上戏曲舞台前后，流行于晋西的临县道情也登上了戏曲舞台，流行于晋南的洪洞道情也曾在咸丰年间和宣统年间两度搬上舞台，但没有能继续下来。新中国成立以后，流行于山西晋南的河东道情和河南周口道情、山东的蓝关戏等道情戏也相继发展成为舞台剧。（分段）道情的早期剧目内容多反映道家生活和宣扬道教教义，《经堂会》、《二度林英》、《高楼庄》等。中期剧目内容多为道家修贤劝善故事，代表性剧目有《王祥卧冰》、《郭巨埋儿》、《小桃研磨》等。中后期剧目内容反映民间生活的故事，代表性剧目有《老少换妻》、《打灶君》、《顶灯》、《打刀》等。各地道情戏都有唱腔曲牌，晋北道情有【耍孩儿】、【西江月】、【浪淘沙】等，临县道情有【七字调】、【十字调】、【终南调】、【罗头纱】、【一枝梅】、【太平年】、【燕子飞】等。道情戏的伴奏乐器文场有笛子、四胡、大板胡、小板胡，武场除渔鼓、简板外，其他乐器与梆子相同。脚色则分红（须生）、黑（净脚）、生、旦、丑五行，表演重文轻武，以唱工取胜。（分段）中华人民共和国成立后，山西应县、临县建立了专业的道情剧团，使道情的演唱艺术得到了进一步的完善和提升。20世纪80年代以后，各种艺术形式和娱乐形式竞争加剧，道情戏受到很大冲击，民间业余演出越来越少，专业剧团生存艰难，亟待抢救、保护。（分段）蓝关戏是流传于胶东半岛的莱州及招远等地的一个古老的高腔剧种，是弋阳腔在胶东的后裔。据有关典籍记载、著述表明及历代艺人的口碑资料，蓝关戏始于明末，兴于清初。明代末年，弋阳腔在其风靡全国之时传至莱州，成为早期“蓝关戏”发生的重要契机，促使了它的孕育和萌生。蓝关戏即是以“错用乡语”的音调特征沿袭和模仿弋阳腔，“其节以鼓，其调喧”的表现形式和吸收了胶东的民间曲调及其他成分。（分段）蓝关戏“帮、打、唱”三位一体，交映生辉，成为该剧种音乐的三大支柱，当地群众“会唱者，颇入耳”，素有“蓝关开了台，婆娘跑掉鞋”之说。蓝关戏上演的剧目有近百出，主要为《东游记》与《西游记》两部大型连台本戏。（分段）蓝关戏的历史是一部声腔剧种的发展史，蓝关戏的衍变和传承，是我们探索蓝关戏古老文化内涵的“向导”，具有突出的学术价值和历史资料价值。发掘、抢救和保护这一古老剧种对丰富完善中国戏曲史和发展民族音乐事业大有裨益。

道情戏是我国黄河流域流行的一种民间小戏，它起源于唐代道士所唱的“经韵”，宋代发展成为唱白相间的曲艺形式道情鼓子词。清代乾隆年间，流传于晋北的说唱道情被搬上戏曲舞台，成为深受当地观众喜爱的一个戏曲品种。在晋北道情登上戏曲舞台前后，流行于晋西的临县道情也登上了戏曲舞台，流行于晋南的洪洞道情也曾在咸丰年间和宣统年间两度搬上舞台，但没有能继续下来。新中国成立以后，流行于山西晋南的河东道情和河南周口道情、山东的蓝关戏等道情戏也相继发展成为舞台剧。（分段）道情的早期剧目内容多反映道家生活和宣扬道教教义，《经堂会》、《二度林英》、《高楼庄》等。中期剧目内容多为道家修贤劝善故事，代表性剧目有《王祥卧冰》、《郭巨埋儿》、《小桃研磨》等。中后期剧目内容反映民间生活的故事，代表性剧目有《老少换妻》、《打灶君》、《顶灯》、《打刀》等。各地道情戏都有唱腔曲牌，晋北道情有【耍孩儿】、【西江月】、【浪淘沙】等，临县道情有【七字调】、【十字调】、【终南调】、【罗头纱】、【一枝梅】、【太平年】、【燕子飞】等。道情戏的伴奏乐器文场有笛子、四胡、大板胡、小板胡，武场除渔鼓、简板外，其他乐器与梆子相同。脚色则分红（须生）、黑（净脚）、生、旦、丑五行，表演重文轻武，以唱工取胜。（分段）中华人民共和国成立后，山西应县、临县建立了专业的道情剧团，使道情的演唱艺术得到了进一步的完善和提升。20世纪80年代以后，各种艺术形式和娱乐形式竞争加剧，道情戏受到很大冲击，民间业余演出越来越少，专业剧团生存艰难，亟待抢救、保护。（分段）陇剧是甘肃独有地方戏曲，原名陇东道情。陇东道情起源于汉代的道情说唱，唐宋时期由宫廷走向民间。扎根于陇东的渔鼓道情，逐渐吸收了当地民间音乐营养，增加二股弦等乐器，衍化为皮影唱腔音乐。经环县民间皮影艺人解长春（清同治时人）改造唱腔后在宁夏、内蒙、陕北及当地广为流传。在抗战时期成为陕甘宁边区革命文化的组成部分。1959年陇东道情剧被搬上舞台，《枫洛池》晋京为国庆十周年献礼演出，被誉为“陇上奇葩”，接着巡回演出于大江南北十几个大城市，深受观众喜爱。唱腔为板式、曲牌、麻黄的结合体，分花音和伤音，花音明快活泼，悦耳动听，伤音抒情委婉，清扬幽雅，尤以麻黄最富特色，一唱众和，气氛热烈，有“一句一簧，两句一帮”之说。特色乐器有陇胡、唢呐、渔鼓、水梆子，表演融入皮影侧身造型美，舞台美术借鉴皮影镂空、彩绘、装饰手法及旦角高髻燕尾头饰等，形成独特风格。在现代文化的强烈冲击之下，陇剧也陷入了濒临衰亡的困境，演出团体及演出场次锐减，传承链几乎中断，处于被大剧种和时尚文化所取代的困境，如不加关注与保护，势必越来越边缘化乃至面临衰滞、消失。（分段）

洪洞道情是流行于山西省洪洞县一带的民间戏曲剧种，历史悠久，形式独特，带有浓厚的地方风味。其唱腔集法曲道情和民间歌谣为一体，充分体现了“三教所唱，各有所尚，道家唱情，佛家唱性，儒家唱礼”的特点。（分段）洪洞道情产生于明代，清代咸丰年间始出现其班社的详细记载。1960年洪洞县成立青年道情剧团，至1970年解散，其间剧团曾先后参加过山西省第二届戏剧汇演和山西省现代戏调演。1991年有关方面组织道情中专培训班，2000年洪洞县文化馆成立演剧队，抢救恢复洪洞道情。（分段）洪洞道情的曲调分为“官调”、“平调”和“高调”三类，主要剧目有《天仙配》、《龙虎山》等。

渔鼓戏起源于山东省沾化县胡家营村，至今已有两百八十多年的历史。它主要流传于山东沾化及周边县区，在山东东营与河北黄骅等沿海地区也有流布。清代雍正元年（1723）胡家营村重修道观时，请来道士进行说唱。村民学习其腔调后逐渐加以变化，融渔鼓（道情）、地方歌舞、武术和渔民号子于一体，又吸收了弋阳腔（高腔）和其他剧种的艺术因素，将原来的渔鼓说唱形式发展为在舞台上化装演出的渔鼓戏。（分段）渔鼓戏的唱腔音乐属板式变化体，其唱词结构有“三句一番”的特点，韵脚讲究平起仄落，演唱中还常出现“引腔、腹腔、锁腔”，与沾化民歌在表现形式上如出一辙。渔鼓戏行当齐全，文武兼备，在表演、伴唱和锣经等方面有着与众不同的独特表现。（分段）渔鼓戏中有道教文化、移民文化与山东地方文化的历史遗存，为传统民间文化发展流变的研究提供了鲜活的例证。其板式和演唱形式独树一帜，在戏曲音乐、宗教音乐的嬗变等方面具有独特的研究价值。

神池道情戏是我国俗曲道情的一个分支，是忻州市具有代表性的戏剧艺术形式。神池道情源于唐代的道观音乐，清中叶受戏曲艺术影响发展为民间小戏。咸丰年间，神池有道情班社二十多个，至1932年，已发展为一百多个，并逐步扩展到周边的五寨、岢岚、宁武、代县、右玉等县。（分段）神池道情音乐分唱腔、曲牌、锣鼓经三大部分。其丰富的唱腔音乐，不仅继承了古老的传统道情与民间道情曲艺，也融合了民歌及地方小戏的某些音乐成分。（分段）神池道情戏的传统剧目有一百多个。早期剧目有《湘子传》、《张良传》、《庄周传》等；中期剧目有《翠莲传》、《王祥卧冰》、《郭巨埋儿》等；中后期剧目《三贤》、《四劝》、《打瓦罐》等；近期剧目有《醉陈桥》、《斩黄袍》、《明公断》等。（分段）神池道情戏历史悠久，唱腔优美，内容丰富，特色鲜明，是但近年来，受多元文化冲击，神池县道情剧团演出场次逐步减少，神池道情艺术面临困境，急需加以保护。

商洛道情戏是由唐代道院道士说唱情理曲调，流传于民间与当地文化相结合，在商县、洛南等地形成的，广泛流行于商洛市辖县（区），即商县（现称商州区）、洛南、丹凤、山阳、镇安、柞水等县城镇乡村的戏剧艺术形式。（分段）商洛道情戏唱腔音乐属板腔体，唱词以齐言七字句、十字句为多，是当地山区人民的一种主要娱乐方式，内容反映基层劳动人民的日常生活故事，剧目繁多，其手抄本和口传本多达数百本，如广泛流行的《一文钱》、《山花姑娘》、《红石匠》、《双下山》、《农家媳妇》等。商洛道情戏易学易唱，艺人和善歌者又随时编撰一定的故事内容来演唱，因而剧目内容更为丰富。

哈哈腔又称“喝喝腔”、“呵呵腔”，流行于河北省的保定、沧州、衡水、廊坊、石家庄及山东省的惠民、德州地区。（分段）哈哈腔原是俗曲曲名，清代嘉庆年间北京钞本《杂曲二十九种》所收《西厢记•游寺》和北京“百本张”钞本中均有该曲。哈哈腔约形成于明末清初，清代乾隆年间已经在京师和民间流行，清末民初达到鼎盛。其发展大约经历了当地的民间歌舞、民间小戏两个阶段，最后定型为以弦索小曲“柳子”为唱腔曲调的小戏。在不同地方语言和民间艺术的影响下，哈哈腔逐渐形成了具有不同艺术风格和音乐特点的三路流派。东路流行于山东省的德州、惠民地区和河北省的东南部，中路流行于沧州、衡水地区，西路流行于保定地区及廊坊部分地区。哈哈腔唱腔属于板腔体，【流水板】是核心板式，主要板式有【头板】、【二板】、【三板】、【快三板】、【垛板】、【尖板】等。哈哈腔各行当唱腔大体相同，分男腔、女腔两种，男女同调，惟旋律稍有区别。其乐器以“拙笙、巧弦、浪荡笛”三大件为主，西路的笛子尤其突出，富于民间吹打乐的特点。（分段）哈哈腔传统剧目有一百余种，以喜剧风格见长，代表性剧目有《王小打鸟》、《三拜花堂》、《双灯记》、《李香莲卖画》、《金锁记》、《女中魁》、《卖水》、《杨二舍化缘》、《唐知县审诰命》等，另外还有《小过年》、《拴娃娃》、《摔纺车》等反映民间生活的小戏，以及《全忠孝》、《乌玉带》等从梆子移植的大戏。这些剧目乡土气息浓厚，戏文通俗易懂，深受农民特别是农村妇女的欢迎。（分段）新中国成立以后，河北省清苑县建有专业的哈哈腔剧团，在丰富当地群众的文化娱乐生活及宣传党和政府的路线、政策方面发挥了重要作用。目前由于造诣较深的老艺人大多年事已高，后继乏人，哈哈腔处于濒危境地，急需弘扬和保护。（分段）

二人台是流行于内蒙古中、西部地区和晋北、陕北、河北张家口等地的民间小戏。其原始曲调为当地的民歌，如由内蒙古中、西部地区汉族民歌演变的唱腔【打樱桃】、【压糕面】、【打后套】等，由晋北民歌演变的唱腔【走西口】、【五哥放羊】、【珍珠倒卷帘】等，由陕北民歌演变的唱腔【送大哥】、【十里墩】、【绣荷包】等，由蒙古族民歌演变的唱腔【阿拉奔花】、【王爱召】等，冀北民歌【十对花】，江淮民歌如《茉莉花》、《虞美人》等等。牌子曲则吸收了许多晋剧曲牌、民间吹打乐和宗教音乐。（分段）以呼和浩特为界，二人台的风格流派有西路与东路之分。西路二人台最初叫蒙古曲，主要流行于呼和浩特市、包头市、巴彦淖尔盟、伊克昭盟、榆林地区、忻州地区；东路二人台初名“蹦蹦”或二人台，主要流行于乌兰察布盟、雁北地区、张家口地区。二人台传统剧目多以描写劳动生产、揭露旧社会黑暗、歌唱婚姻爱情等为主要内容，另有部分神话故事和历史故事。西路二人台有《打金钱》、《打樱桃》、《打后套》、《转山头》、《阿拉奔花》等剧目，东路二人台有《回关南》、《拉毛驴》、《摘花椒》、《卖麻糖》、《兰州城》等。（分段）二人台的演唱形式分硬码戏、带鞭戏与对唱三大类。硬码戏注重唱、念、做，要求表演者有较好的嗓音条件；带鞭戏注重舞蹈表演；对唱由二人交替演唱。（分段）二人台流行地多在黄河中游两岸及长城内外的农区，因地域偏僻，交通不便，给挖掘、整理、保护工作带来许多困难。近年来随着老艺人的离世，许多曲目、剧目濒临失传，急需抢救、保护。（分段）

二人台主要流传于陕西省府谷县一带，它大约出现在清代同治年间，至今已有近两百年的历史。清末府谷民间艺人为求生存，结伙成班在黄河中游沿岸一带演唱二人台，形成了许多“玩意(儿)班子”。清末民初，二人台的内容有所丰富。新中国成立初期，民间艺人在“新秧歌运动”影响下对二人台进行了较大的改革。在此过程中，丁喜才、王向荣等民间艺人都发挥了重要作用。1953年，丁喜才代表西北地区参加第二届全国民间音乐舞蹈会演，演唱《五哥放羊》、《尼姑思凡》，受到了同行和专家的好评。（分段）府谷二人台音乐有宫、商、徵、羽四个调式，而以徵、商调式居多。演唱时往往以小唱和曲牌音乐表现劳动人民的喜怒哀乐。二人台每场一般只有一丑一旦两个演员，早期二人台基本没有女演员，旦脚都由男演员扮演，丑脚演员围绕旦脚表演，称为“滚边”或“丢丑的”。二人台小唱、小戏出现后，剧中角色有所增加。

东路二人台是一种集说唱、舞蹈、表演为一体的民间艺术形式，被世人俗称为“蹦蹦儿”、“玩意儿”等，形成于民国初年，20世纪50年代始称“东路二人台”。流布于内蒙古卓资山以东的乌兰察布市以及与内蒙古毗邻的河北省张北、尚义、康保各县及山西省大同、阳高等地。（分段）文、武场，并有“浪派”和“韵派”。其题材多数是反映当地劳动人民生活和爱情的，语言通俗易懂，富有浓郁的乡土气息和生活情趣。经常上演的传统剧目有七十多个，代表剧目有《小放牛》、《卖麻糖》、《回关南》、《卖碗》等。（分段）20世纪50年代后，东路二人台复苏；60年代，传统戏《走口外》、《买驴》首登自治区舞台；七八十年代，小戏繁荣，成立专业剧团。

白字戏是用广东海丰、陆丰方言演唱的地方剧种，元末明初从闽南流入海陆丰等粤东地区，后来吸纳竹马、钱鼓、渔歌和潮剧音乐等民间艺术，改用当地方言演唱，逐步形成自己的风格特点。起初白字戏和潮剧都称白字戏，白字戏名为“海陆丰白字”，又称“南下白字”；潮剧名为“潮州白字”，又称“顶头白字”，后来白字戏一名用来专指海陆丰白字。（分段）白字戏唱腔结构以曲牌联套体为主，也有部分板式唱腔。它音乐优美，有联曲、滚唱、一唱众和等形式和特点。（分段）传统乐队7人，俗称“七张交椅”，乐器包括一对鼓(大鼓、鼓头)、一对吹(头吹、二吹)、一对锣(头锣、二锣)、一副大铙，后文武场乐器都有所增加。白字戏曲白采用海陆丰方言，分生、旦、丑、净、公、婆、贴七个脚色行当，表演程式严而不僵，载歌载舞，富有生活气息。短打用南派武工，舞台美术简朴，便于流动。白字戏以演文戏见长，亦从正字戏中吸收部分提纲武戏，擅演儿女恋情，整本戏较多，折子戏较少。其剧目分小锣戏、大锣戏两大类，小锣戏又分正板小锣戏、反线戏和民歌小调戏三种。小锣戏唱腔活泼明快，富有生活气息和地方色彩；大锣戏音乐庄重典雅，具有高腔音乐的特点。白字戏的主要剧目人称“八大连”，包括英台连（《同窗记》）、陈三连（《荔镜记》）、高文举连（《珍珠记》）、秦雪梅连（《三元记》）、蒋兴哥连（《珍珠衫》）、王双福连（《临江楼》）、袁文正连（《还魂》）、崔鸣凤连等，另有《白鹤寺》、《白蛇传》、《访友记》、《书琴缘》、《天门阵》、《白罗衣》等优秀传统剧目和《金菊花》、《红珊瑚》等现代剧。白字戏与同样流传于海丰、陆丰的正字戏有密切的承传关系，因而形成“半夜反”的演出习俗，上半夜讲官话，演来自正字戏的科白(提纲)武戏，下半夜说方言，转演白字戏的文戏。（分段）新中国建立后至改革开放初期，白字戏曾一度获得发展和繁荣，后随着娱乐产业的发展和审美的多元化，其演出市场逐渐萎缩，传统剧目和富有特色的行当艺术及其他舞台艺术等已濒临消亡。（分段）

花朝戏源于紫金县乡村的“神朝”祭祀仪式，用客家话演唱，流行于广东省东部客家地区。明清以来，紫金县“神朝”乐舞深受乡民喜爱。后来神朝艺人为了取悦观众，常在仪式后以小曲演唱轶闻趣事。这种表演谐趣花俏，同虔诚肃穆的神朝形成鲜明的对比，人们更为喜爱，称之为“花朝”。清末民初，艺人叶春林组织定长春班专门演出花朝，逐渐形成花朝戏。此时紫金县还有粤剧、采茶戏和汉调木偶戏演出，花朝戏艺人借鉴吸收这些剧种的剧目、曲牌小调和表演技艺，增强了花朝戏的艺术表现力。花朝戏最盛时，紫金县有19个戏班，百余名艺人，有名的戏班如定长春、紫华春、庆祥春、定华喜等，演出遍及粤东十多个客家方言县份。（分段）花朝戏在发展过程中积累了上百个传统剧目，代表剧目有《秋丽采花》、《卖杂货》、《三官进房》、《过渡》等。其曲白浅显易懂，常用俚语、歇后语、双关语。唱腔音乐主要由神朝腔和民间小调组成，有时也采用客家山歌。脚色行当一般只有小生、小旦、小丑三种，有扇花、手帕花、砻勾脚、穿心手等特色技艺颇有特色，表演载歌载舞，质朴清新。（分段）新中国成立后，作为专业表演团体，紫金县花朝戏剧团整理演出了一些传统剧目，创作演出了《苏丹》、《紫云英》、《红石岭》等现代戏，移植改编了《刘三姐》、《巧姻缘》等剧目。花朝戏的表演艺术有了很大提高，原来的脚色行当分工更趋细致，同时吸收了其他剧种的水袖、身段等表演技艺。唱腔音乐在运用曲牌连缀形式的同时，也运用板式变化的方式。邓观云、刘恩芳、陈业兴、陈淑君等观众喜爱的演员活跃于舞台之上，花朝戏不断在紫金山区和邻近的中、小城市演出，造成一定的影响。（分段）花朝戏的传统剧目题材多取自民间传说，大都宣扬惩恶扬善、忠贞爱国、婚姻自由等积极主题。客家人所崇尚的儒家思想及耕读传家、崇文重教等人文观念在花朝戏中得到充分的展示。因此，花朝戏在民间文学、民间音乐、民俗文化、宗教文化等方面都具有较高的学术研究价值。目前，虽然花朝戏专业剧团按期下乡演出，同时还在本地重大的节日庆典及一些民间活动中演出，但是，花朝戏的演出目前已不常见到，观众日渐减少，问题比较突出。（分段）

彩调是清代北方的柳子戏流传到桂北以后与当地民间俚曲小调紧密结合而形成的地方剧种，因其唱腔中常用“哪嗬咿嗬嗨”为衬词，故民间又称之为“哪嗬嗨”或“咿嗬嗨”。彩调分布甚广，各地名称不一，如桂林、柳州、河池等地区称“调子戏”、“采茶”、“哪嗬嗨”，左、右江的宁明、百色等地叫“大采茶”、“嗬嗨戏”，平乐、荔浦等地叫“山花灯”、“彩灯”、“采茶戏”，等等，但以称“调子戏”、“采茶戏”最为普遍。1955年，统一定名为“彩调剧”。（分段）彩调唱腔属联曲体，分板、腔、调三大类，其中板有诉板、哭板、骂板、忧板等；调有比古调、走马调等，腔以脚色行当区分有小生腔、旦角腔、丑角腔等，按人物身份、职业区分的有相公腔、化子腔等，表现身段动作的有挑担腔、饮酒腔等。此外，彩调唱腔中还吸收了一些流行于江南一带的民间小调，如鲜花调、十月花等。彩调的音乐伴奏分左、右场，左场为弦乐，右场为击乐。弦乐有调胡（也叫大筒，类似二胡）、扬琴、琵琶、三弦、唢呐、笛子等乐器，以调胡为主奏。击乐的锣鼓曲牌较简单，常用的有【三点头】、【一条龙】、一钹、四钹等。（分段）彩调剧目多以劳动、爱情、家庭生活等为主题，有大量的口传和手抄本在民间流传。表演时采用桂柳方言，以小生、小旦、小丑（三小）等载歌载舞的表现形式为主，其中丑角和旦角的步法、转身、亮相、扇花、手花极富特色，其中尤以步法最为突出。由于深深扎根于乡村民众之间，又和当地民间俚曲小调紧密结合，彩调形成了内容谐趣、形式活泼的表演风格，号称彩调“三件宝”的扇子、手帕、彩带在表演中发挥着重要作用。（分段）新中国成立后，彩调得到较快的发展，特别是《刘三姐》等优秀剧目的上演，扩大了这一剧种在全国的影响。然而，广西彩调当前已陷入因为没有演出市场而难以为继的困境中，知道和了解彩调的人越来越少，数百家彩调剧团在市场经济的冲击下纷纷解散，仅剩的广西彩调剧团、柳州彩调剧团和桂林彩调剧团等寥寥几家专业剧团，业余彩调队伍的数量大幅下降，维持艰难。彩调的抢救和保护工作迫在眉睫。（分段）

灯戏不仅是重庆、四川极富地方特色的民间小戏，而且是川剧的重要声腔之一。由于其演出多与春节、灯节、社火、庆坛等民俗活动结合在一起，所以形成小戏多、喜戏多、闹戏多的特点，一般场面大、情节复杂、人物众多的戏基本不演。（分段）解放前梁平县又名梁山县，因此当地的地方戏被人们称为梁山灯戏，一直沿用至今。梁山灯戏源自民间的“玩灯”和“秧歌戏”，前者的舞蹈动作与后者的说唱表演形式结合而成。清代中期是梁山灯戏发展的鼎盛时期。现在，本地人也叫它“包头戏”(解放前，女角由男性扮演，俗称“包头”)、“端公戏”或“胖筒筒调”。（分段）梁山灯戏的唱腔音乐主要有胖筒筒类的灯弦腔、徒歌类的神歌腔和俚曲类的小调，其中“梁山调”灯弦腔比较独特。梁山灯戏的表演特点为“嬉笑闹”与“扭拽跳”。其剧目相当丰富，总数在两百种以上，最具代表性的有《吃糠剪发》、《送京娘》、《湘子度妻》、《请长年》等，这些剧目大都改编自民间戏曲或民间故事。灯戏表演采用方言，唱词通俗自然，生动活泼，极富生活气息。此外，由于灯戏的娱乐性很强，情节夸张，矛盾突出，嬉闹诙谐，所以演员们表演起来往往动作夸张，带有舞蹈的特性，深受当地群众的喜爱。节庆盛会或者红白喜事，老百姓们总离不开灯戏。（分段）川北灯戏明代开始流行于今南充的阆中、南部、仪陇、顺庆等地，与其他地区的灯戏一样，它也经历了由提灯、挂灯、玩灯、舞灯到灯戏的发展阶段。川北灯戏演出形式生动活泼，内容多歌颂正义，鞭挞丑恶，寓教化于嬉乐之中。其剧目一般以喜剧、闹剧为主，正剧、悲剧题材也多用喜剧表现。川北灯戏的表演粗犷简洁，诙谐通俗，载歌载舞，妙趣横生，唱词质朴健康，具有浓郁的乡土气息。因小戏多、喜剧多、闹剧多，故丑行在川北灯戏的表演中占有特殊地位。灯戏的丑行有男丑、女丑之分，男丑又叫小花脸、三花脸，女丑又叫彩旦、摇旦、婆。丑既扮反面人物，也扮正面人物和中间人物。在众多灯戏剧目中，半数以上少不了丑。川北灯戏由花灯歌舞发展而来，其中包含有川北山乡的民歌小调、清音、神歌、端公调，同时又吸取了陕西调、吴下补缸调等曲调。它有板式变化的正调类唱腔体系，也有曲牌联缀的唱腔，如《裁缝偷布》一剧，其唱腔就是由【太平年】、【金纽丝】、【银纽丝】、【卖鲜花】、【跌断桥】、【十里墩】、【花背弓】等曲牌连缀成的。板式与曲牌联唱也可综合使用于同一剧目中。川北灯戏的主要伴奏乐器是“胖筒筒”、胡琴，演奏时发出低沉浑厚的“嗡”音，所以又叫“嗡筒筒”，除此以外还有花灯锣鼓等，后又逐渐增加了二胡、笛子等乐器。川北灯戏的表演中融进了民间舞灯及木偶、皮影、杂技等技巧，用以刻画人物、表现情节。（分段）目前，灯戏专业剧团的演出人员老化，会唱灯戏的老艺人已屈指可数，口传剧目大量流失。另外，灯戏用扬琴、笛子、琵琶、二胡等民乐伴奏，由于乐手流失，不得不采用电声乐器加民乐来“凑合”。年轻人受流行文化的影响，对传统的、民间的东西接受困难，灯戏的传承问题日益严重，面临失传的危险，亟待抢救和保护。

灯戏不仅是重庆、四川极富地方特色的民间小戏，而且是川剧的重要声腔之一。由于其演出多与春节、灯节、社火、庆坛等民俗活动结合在一起，所以形成小戏多、喜戏多、闹戏多的特点，一般场面大、情节复杂、人物众多的戏基本不演。（分段）解放前梁平县又名梁山县，因此当地的地方戏被人们称为梁山灯戏，一直沿用至今。梁山灯戏源自民间的“玩灯”和“秧歌戏”，前者的舞蹈动作与后者的说唱表演形式结合而成。清代中期是梁山灯戏发展的鼎盛时期。现在，本地人也叫它“包头戏”(解放前，女角由男性扮演，俗称“包头”)、“端公戏”或“胖筒筒调”。（分段）川北灯戏用农民的道德标准演人间的美丑善恶，喜怒哀乐，大多表现劳动人民的思想感情和道德情操，语言通俗易懂，诙谐风趣，极富乡土气息和地方特色。（分段）南充是它的发源地。南充市位于四川盆地东北部，嘉陵江中游，流行于阆中、苍溪、南部、盐亭、剑阁、昭化、江油、西充、仪陇、巴中、广安等地以及绵阳、遂宁、达州等市的部分地区。是川北地区历史最悠久、覆盖面最广、影响最大、群众基础最为深厚的传统民间艺术形式之一。（分段）明嘉靖年间（1522-1566）的《阆中县志》就记载：“五月十五瘟祖会，演灯戏十日，每夜焚香如雾，火光不息，其所为灯山者，亦如上元时。”（此书收藏于北大图书馆）清代演出非常活跃，乾隆四十七年（1782）的《苍溪县志》记载：“上元，放花灯，演灯戏，在郡邑城廓间筑台竞演，昼夜不分。”（分段）建国后，川北灯戏在党和人民政府的扶持下，60年代、80年代，南充专区多次组织人员对散落于民间的灯戏进行调查、收集，共挖掘了三百多个剧本和九十多支曲牌。参加全国或省级各类会演、大赛多次获文化部颁发各类奖项。

恩施灯戏是湖北地方戏曲剧种，清代乾隆年间由四川流入恩施，至今已有近两百年的历史，主要流传在湖北恩施、利川及渝东地区的二十多个县市。（分段）恩施灯戏的唱腔音乐主要由“正腔”和“小调”组成，正腔类唱腔主要包括“本腔”、“七句半”、“一字板”、“悲腔”、“神狗调”、“四平调”、“辰河调”等，均属板腔体，由两句唱词构成上下乐句；小调类唱腔自由灵活，多来自恩施一带流行的灯歌小调。（分段）恩施灯戏的脚色行当主要有小生、小旦、小丑三种，角色小、戏小、班社小，对服装、道具、舞台均无严格要求，可随时随地演出，适应了当地山区的文化环境和地理条件。恩施灯戏现保存各类剧目112个，均为单本折子戏。这些剧目精巧简练，通俗易懂，寓庄于谐，为流传地广大观众所喜闻乐见。（分段）经过数百年的锤炼，恩施灯戏一招一式、一腔一板都显示出独特的艺术魅力，保持着有别于其他姊妹艺术的鲜活个性。它多表现下层人民生活，展示当地风俗民情，在民俗学等的研究中具有重要的参考价值。

花灯戏是广泛流行于汉民族中的一种戏曲艺术形式。其突出特征是手不离扇、帕，载歌载舞，唱与做紧密结合。花灯戏源于民间花灯歌舞，是清末民初形成的一种地方戏曲形式。在流行过程中因受当地方言、民歌、习俗等影响而形成不同演唱和表演风格。（分段）花灯戏是贵州和云南的主要地方剧种，因地域文化的区别，形成不同的风格特色。（分段）贵州花灯戏是清末民初在当地民间歌舞基础上发展起来的。起初，花灯叫采花灯，只有歌舞，后在歌舞中加入小戏，再以后受外来戏曲影响，发展为演出本戏。贵州花灯戏主要流行于独山、遵义、毕节、安顺、铜仁等地，各地有不同的称谓。黔北、黔西一带叫“灯夹戏”，独山一带叫“台灯”，思南、印江等地叫“高台戏”或“花灯戏”。最初的花灯戏演出形式简单，以演民间小戏为主，题材多取农村生活和民间故事，有《拜年》、《姐妹观花》、《三访亲》、《刘三妹挑水》、《放牛拦妻》等剧目。其表演以“扭”为特点，演员常用折扇与手帕为道具表示情感。舞蹈的步法有二步半、四方步，快、慢三步，野鸡步、梭步、碎米步、矮桩步、妇田步、快上步等；扇子耍法有小花扇、大花扇、交扇、盖扇、差扇、扑蝶扇等；身段有犀牛望月、膝上栽花、黄龙缠腰、海底捞月、雪花盖顶、岩鹰展翅等。贵州花灯戏的曲调有的戏剧性较强，也有的源于抒情性的民歌小调，其中“绣荷包”最为闻名。贵州花灯戏在流行过程中逐渐打破了“灯、扇、帕”的歌舞程式，脚色行当也不再局限于“二小”、“三小”，而有了净、末、老旦、彩旦等的划分。其乐曲腔调在原有曲调基础上也出现了扩展变化，并逐渐形成自己的“板腔”和“曲牌”。常用的板腔有【出台调】、【行程调】、【路调】、【数板】、【骂板】、【哭板】、【一字调】、【出马门】、【阴二簧】、【山坡羊】、【哀子】、【四平调】等。常用的曲牌有【四小景】、【四季相思】、【月调】、【送夫调】、【巧梳妆】、【白牡丹】、【比古调】、【送茶调】、【观花调】、【雪花飘】等。在表现情节刻画人物时，板腔与曲调综合使用，形成了丝弦灯调系、台灯灯调系和锣鼓灯调系，音乐表现力更加丰富。思南土家花灯戏融入本民族傩戏和摆手舞中的一些成分，形成了自己的特色，其婉转动人的优美唱腔、浓郁的乡土气息和灯戏兼容的独特民族风格折射出乌江流域的人文风采。

花灯戏是广泛流行于汉民族中的一种戏曲艺术形式。其突出特征是手不离扇、帕，载歌载舞，唱与做紧密结合。花灯戏源于民间花灯歌舞，是清末民初形成的一种地方戏曲形式。在流行过程中因受当地方言、民歌、习俗等影响而形成不同演唱和表演风格。（分段）云南花灯戏源于民间花灯歌舞，是清末民初形成流行于云南的地方戏曲。在流行过程中因受各地语音、民歌小曲影响而形成不同演唱和表演风格。云南花灯戏有昆明花灯戏、玉溪花灯戏和姚安花灯戏三大支系，其中昆明花灯保留明清小曲及明清剧目最多，伴奏乐器以胡琴为主；姚安花灯民歌色彩浓重，主要用笛子、梆子伴奏；玉溪花灯革新最早，所以被称为“新灯”，其剧目及演出形式受滇剧的影响较大。（分段）云南花灯最初演出的是歌舞成分很重的花灯小戏，后受滇戏等大戏影响，花灯戏艺人在改进情节比较曲折复杂的剧目时，也吸收相关曲调加以变化、拓展和翻新，创立了花灯戏新调。新编的灯调采用曲调连接的编曲方式，具有板腔音乐的某些特点，适合演出传统大戏。除此以外，云南花灯戏的曲调还有各种民歌小调，在整个剧种中占有重要地位。花灯戏演出很注重舞蹈，云南花灯舞蹈的基本特征是“崴”，民间有“无崴不成灯”的说法。“崴步”都有手部动作配合，手中的道具和扇子的“手中花”及“扇花”的种种变化是其具体表现。花灯戏中的歌舞有利于烘托情节和丰富人物性格。（分段）云南花灯戏最繁荣的时期是20世纪50年代至60年代，此时不仅涌现了史宝凤、熊介臣、袁留安等一批著名花灯戏演员，还出现了《探干妹》、《闹渡》、《刘成看菜》、《三访亲》等享誉云南戏曲舞台的剧目。熊介臣是最早把农村晒场演出的“簸箕灯”搬上舞台的前辈艺人之一，他擅演小生，以演《山伯访友》中的梁山伯、《白蛇传》中的许仙闻名，表演具有浓郁的云南玉溪乡土风味。（分段）近年来，各地的花灯戏都面临着与其他传统戏曲艺术同样的困境，剧场演出日益减少，剧团经费短缺，新剧目编排上演困难，年轻一代的编创演出人员后继乏人，急需采取措施对花灯戏这一地方特色剧种进行抢救、保护。

花灯戏是贵州和云南的主要地方剧种，它源于民间花灯歌舞，清末民初发展成为地方戏曲，在流行过程中受各地方言、民歌小曲和习俗等的影响而形成多种不同的演唱与表演风格。花灯戏表演时艺人手不离扇、帕，载歌载舞，唱做结合得十分紧密。（分段）贵州花灯戏主要流行于独山、遵义、毕节、安顺、铜仁等地，各地名称有所不同，黔北、黔西一带叫“灯夹戏”，独山一带叫“台灯”，思南、印江等地叫“高台戏”或“花灯戏”。其中独山花灯戏有一百四十多种演出剧目，包括《金铃记》、《蟒蛇记》等85种早期条纲戏剧目，《铡美案》等27种移植剧目和《七妹与蛇郎》等27种新创剧目。（分段）云南花灯戏有昆明花灯戏、玉溪花灯戏和姚安花灯戏三大支系，此外的小支派名目极其繁多，文山、曲靖、楚雄、弥渡、罗平、元谋、禄丰、建水、蒙自等地都有自己的花灯戏。云南花灯戏最初演出的是歌舞成分很重的花灯小戏，后来受滇戏等剧种影响，出现了情节较为曲折复杂的剧目，同时吸收其他剧种的曲调加以变化拓展和翻新，形成了花灯戏新调。（分段）云南花灯戏最繁荣的时期是20世纪五六十年代，此时不仅涌现了史宝凤、熊介臣、袁留安等众多著名的花灯戏演员，还出现了《探干妹》、《闹渡》、《刘成看菜》、《三访亲》等一批享誉云南戏曲舞台的剧目。

花灯戏是一种民间自娱自乐、载歌载舞、有说有唱，并带有戏剧、杂耍等综合性质的表演艺术形式。花灯进入贵州后，吸收了贵州本土的语言、音乐曲调等，形成了风格独特的贵州花灯。黔西花灯戏，是黔西北地区花灯的代表，已有二百多年的历史，现流行于遵义、毕节、安顺、铜仁等市地。（分段）20世纪初，黔西花灯加入了武功表演、音乐曲调“桐子树”、舞蹈耍双扇、衬词运用等艺术表现形式，在贵州其他几路花灯已不常见，独具黔西特色。代表剧目有《拜年》、《姐妹观花》、《三访亲》、《刘三妹挑水》、《放牛拦妻》等。（分段）近年来，由于花灯戏的艺术形式和现代强势文化形成反差，精通传统演艺的艺人逐渐减少、老化，年轻一代学习传统花灯演艺的热情正在丧失，花灯艺术已处于濒危状态，其保护和扶持力度急需进一步加大。

“一勾勾”是由高唐一带的鼓子秧歌衍化而成的地方剧种。高唐鼓子秧歌是一种民间演唱艺术，演唱者腰挎花鼓，自己打鼓演唱伴奏，后来发展成登台演出，并采用四胡为伴奏乐器，发展为戏曲形式，人称“四根弦”。行当有青衣、花旦、胡生、小生、花脸丑等。“一勾勾”戏，演出形式古朴，演员多为民间流散艺人，一般利用春冬农闲季节组织演出。演员白天劳动，如帮工、锄草，晚间唱戏，乡人常称之为“锄草班”，他们也经常在农村集市、节日组织演出。一勾勾来自“一讴吼”。由于它的唱腔中带有一讴或一吼，时间长了人们就把它说成了“一勾勾”。（分段）“一勾勾”有传统剧目七十多个，主要有《东秦》、《西秦》、《坐楼杀惜》、《梁山伯与祝英台》、《胡林抢亲》、《三进士》、《女驸马》。从1962年至1965年间相继排演了多部现代戏。（分段）“一勾勾”有着广泛的群众基础，音乐风格独特，剧目内容地方色彩浓郁，是花鼓系统较为典型的剧种，具有审美、学术等多种价值。（分段）

藏戏是一个非常庞大的剧种系统，由于青藏高原各地自然条件、生活习俗、文化传统、方言语音的不同，它拥有众多的艺术品种和流派。西藏藏戏是藏戏艺术的母体，它通过来卫藏宗寺深造的僧侣和朝圣的群众远播青海、甘肃、四川、云南四省的藏语地区，形成青海的黄南藏戏、甘肃的甘南藏戏、四川的色达藏戏等分支。印度、不丹、锡金等国的藏族聚居地也有藏戏流传。（分段）藏戏的藏语名叫拉姆，意为“仙女”。据传藏戏最早由七姊妹演出，剧目内容又多是佛经中的神话故事，故而得名。藏戏起源于8世纪藏族的宗教艺术。17世纪时，从寺院宗教仪式中分离出来，逐渐形成以唱为主，唱、诵、舞、表、白、技等基本程式相结合的生活化的表演。藏戏唱腔高亢雄浑，基本上是因人定曲，每句唱腔都有人声帮和。藏戏原系广场剧，只有一鼓一钹伴奏，别无其他乐器。演出一般分为三个部分，第一部分为“顿”，主要是开场表演祭神歌舞；第二部分为“雄”，主要表演正戏传奇；第三部分称为“扎西”，意为祝福迎祥。藏戏的传统剧目相传有“十三大本”，经常上演的是，即《文成公主》、《诺桑法王》、《朗萨雯蚌》、《卓娃桑姆》、《苏吉尼玛》、《白玛文巴》、《顿月顿珠》、《智美更登》等“八大藏戏”，此外还有《日琼娃》、《云乘王子》、《敬巴钦保》、《德巴登巴》、《绥白旺曲》等，各剧多含有佛教内容。藏戏的服装从头到尾只有一套，演员不化装，主要是戴面具表演。藏戏有白面具戏、蓝面具戏之分。蓝面具戏在流传过程中因地域不同而形成觉木隆藏戏、迥巴藏戏、香巴藏戏、江嘎尔藏戏四大流派。每年的“雪顿节”是藏戏班子纷纷演出的日子，故雪顿节有“藏戏节”之称。（分段）西藏和平解放以后，自治区政府在原觉木隆藏戏班的基础上组建了西藏自治区藏剧团，担负起传承和发展藏戏的任务，先后整理演出了一些《朗萨雯蚌》、《文成公主》、《诺桑王子》等传统戏，同时还创作演出了一些现代题材剧目，剧团在保持藏戏原有的广场艺术特色的基础上，进行了剧场舞台艺术方面的实践，使藏戏由广场走上舞台，有了灯光、布景和化装，还开始使用管弦乐伴奏。20世纪80年代以后，青海藏剧团在黄南成立，创作演出了《意乐仙女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等优秀剧目，在国内外产生了很大影响。新的剧目为黄南藏戏带来了新的活力，如《意乐仙女》的伴奏，既有六弦等藏族传统乐器，又加入以民乐为主的大型现代混合乐队，在形成间奏的气氛音乐的同时，可以直接为唱腔伴奏，改变了西藏藏戏用一鼓一钹只为舞蹈和表演动作压节奏，很少为唱腔伴奏的状况。改进后的黄南藏戏布景和舞台美术富丽堂皇，神奇秀逸，令人耳目一新。（分段）藏戏历史悠久，具有缜密的表演程式，在藏族人民精神生活中具有无法替代的地位。由于受到严格的宗教神规制约，藏戏在发展过程中受汉族文化影响较少，从表演内容到形式更多保留了原始风貌，所以在戏剧发生学等领域具有极高的学术价值。同时，藏戏的剧本也是藏族文学的一个高峰，它既重音律，又重意境，大量应用格言、谣谚和成语，甚至还在情节中穿插寓言故事，保留了藏族古代文学语言的精华。不过近年来，藏戏和内地的戏曲剧种一样，在时代的变革中陷入了与现代艺术和娱乐形式争夺观众和演出市场的竞争局面。资金缺乏、剧团生存艰难、艺术人才断档、传统表演技艺失传、理论研究薄弱等问题。各地藏戏发展面临的危机，急需制定规划对这一古老的少数民族剧种加以保护。（分段）觉木隆藏戏是在所有藏戏剧团和流派中艺术方面发展最为完备丰富、影响最大、流传也最广的一种。觉木隆藏戏团是旧西藏地方政府惟一的带有专业性的剧团，归西藏地方政府“孜恰列空”和贡德林寺共同管理，但无薪俸。除参加雪顿节会演可得赏银和食物外，其他时间则到西藏各地卖艺乞讨度日。他们惟一的权力是可任意挑选演员。为此，他们持有西藏地方政府发的一纸文书，声明他们所到之处，在业余藏戏团体中如发现优秀的苗子或尖子，可马上挑走，该团体不得阻拦。这个剧团开办之初住在堆龙德庆县觉木隆村的“雄白拉穷”泉水边，故称觉木龙藏戏队。（分段）觉木隆藏戏经过唐桑、米玛强村、扎西顿珠等几代艺术家的组织经营、精心创造和改革丰富，逐步兴盛起来，还出了几个著名的演员，如阿妈拉巴、阿妈次仁、阿古登巴、次仁更巴等。其中次仁更巴在觉木隆传统特技上有很深的功夫，如躺身蹦子，藏戏中叫“拍尔钦”，双臂平伸与地面成六十度转大圈旋舞，最多时能在一个大场地或大舞台上一气转四大圈，计有一二十个蹦子。（分段）觉木隆藏戏分布、影响的地区很广。像江嘎尔剧团演出《朗萨雯蚌》和《文成公主》时，许多唱腔都是直接学用觉木隆的，其他一些独具风格的剧团也有这样的情况。拉萨、山南地区的藏戏团体，多数是属于觉木隆派的。就是边远的亚东县的四五个藏戏队，也属于觉木隆派。

藏戏是一个非常庞大的剧种系统，由于青藏高原各地自然条件、生活习俗、文化传统、方言语音的不同，它拥有众多的艺术品种和流派。西藏藏戏是藏戏艺术的母体，它通过来卫藏宗寺深造的僧侣和朝圣的群众远播青海、甘肃、四川、云南四省的藏语地区，形成青海的黄南藏戏、甘肃的甘南藏戏、四川的色达藏戏等分支。印度、不丹、锡金等国的藏族聚居地也有藏戏流传。（分段）藏戏的藏语名叫拉姆，意为“仙女”。据传藏戏最早由七姊妹演出，剧目内容又多是佛经中的神话故事，故而得名。藏戏起源于8世纪藏族的宗教艺术。17世纪时，从寺院宗教仪式中分离出来，逐渐形成以唱为主，唱、诵、舞、表、白、技等基本程式相结合的生活化的表演。藏戏唱腔高亢雄浑，基本上是因人定曲，每句唱腔都有人声帮和。藏戏原系广场剧，只有一鼓一钹伴奏，别无其他乐器。演出一般分为三个部分，第一部分为“顿”，主要是开场表演祭神歌舞；第二部分为“雄”，主要表演正戏传奇；第三部分称为“扎西”，意为祝福迎祥。藏戏的传统剧目相传有“十三大本”，经常上演的是，即《文成公主》、《诺桑法王》、《朗萨雯蚌》、《卓娃桑姆》、《苏吉尼玛》、《白玛文巴》、《顿月顿珠》、《智美更登》等“八大藏戏”，此外还有《日琼娃》、《云乘王子》、《敬巴钦保》、《德巴登巴》、《绥白旺曲》等，各剧多含有佛教内容。藏戏的服装从头到尾只有一套，演员不化装，主要是戴面具表演。藏戏有白面具戏、蓝面具戏之分。蓝面具戏在流传过程中因地域不同而形成觉木隆藏戏、迥巴藏戏、香巴藏戏、江嘎尔藏戏四大流派。每年的“雪顿节”是藏戏班子纷纷演出的日子，故雪顿节有“藏戏节”之称。（分段）（分段）西藏和平解放以后，自治区政府在原觉木隆藏戏班的基础上组建了西藏自治区藏剧团，担负起传承和发展藏戏的任务，先后整理演出了一些《朗萨雯蚌》、《文成公主》、《诺桑王子》等传统戏，同时还创作演出了一些现代题材剧目，剧团在保持藏戏原有的广场艺术特色的基础上，进行了剧场舞台艺术方面的实践，使藏戏由广场走上舞台，有了灯光、布景和化装，还开始使用管弦乐伴奏。20世纪80年代以后，青海藏剧团在黄南成立，创作演出了《意乐仙女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等优秀剧目，在国内外产生了很大影响。新的剧目为黄南藏戏带来了新的活力，如《意乐仙女》的伴奏，既有六弦等藏族传统乐器，又加入以民乐为主的大型现代混合乐队，在形成间奏的气氛音乐的同时，可以直接为唱腔伴奏，改变了西藏藏戏用一鼓一钹只为舞蹈和表演动作压节奏，很少为唱腔伴奏的状况。改进后的黄南藏戏布景和舞台美术富丽堂皇，神奇秀逸，令人耳目一新。（分段）藏戏历史悠久，具有缜密的表演程式，在藏族人民精神生活中具有无法替代的地位。由于受到严格的宗教神规制约，藏戏在发展过程中受汉族文化影响较少，从表演内容到形式更多保留了原始风貌，所以在戏剧发生学等领域具有极高的学术价值。同时，藏戏的剧本也是藏族文学的一个高峰，它既重音律，又重意境，大量应用格言、谣谚和成语，甚至还在情节中穿插寓言故事，保留了藏族古代文学语言的精华。不过近年来，藏戏和内地的戏曲剧种一样，在时代的变革中陷入了与现代艺术和娱乐形式争夺观众和演出市场的竞争局面。资金缺乏、剧团生存艰难、艺术人才断档、传统表演技艺失传、理论研究薄弱等问题。各地藏戏发展面临的危机，急需制定规划对这一古老的少数民族剧种加以保护。（分段）迥巴藏戏团是我国藏民族戏剧中最为古老、最为杰出的代表之一。我国藏戏以蓝面具藏戏为典型代表，而蓝面具藏戏是从迥巴藏戏班首先创建起来的。相传藏戏始祖汤东杰布在六百多年前为造福雅鲁藏布江两岸人民，在其家乡日吾齐的江上修建铁索桥，为此募捐资财，以前藏区白面具藏戏形式为基础，创建了第一个蓝面具藏戏班。迥巴藏戏最早是以藏戏《顿月顿珠》而受到第十三世达赖时期的拉萨市民欢迎的。他们演出的传统剧目有《智美更登》、《朗萨姑娘》、《卓娃桑姆》。担任迥巴藏戏的34年戏师，额仁巴贡嘎是迥巴藏戏戏师的杰出代表。（分段）迥巴藏戏，上承白面具藏戏十分古老的传统，下启蓝面具藏戏，流传于西藏的昂仁、定日、拉孜和四川的甘孜等县。迥巴藏戏的表演、唱腔艺术在藏族群众中享有崇高的名望，由于它的风格特点鲜明，表演精彩绝伦，既开创了新颖华丽的蓝面具藏戏风格，又保持了藏族最为古老的发声法，以及宗教祭祀与古老杂技糅合为一体的表演。因此，它曾被十三世达赖喇嘛授予金耳环和面具上日月金子徽饰。

藏戏是一个非常庞大的剧种系统，由于青藏高原各地自然条件、生活习俗、文化传统、方言语音的不同，它拥有众多的艺术品种和流派。西藏藏戏是藏戏艺术的母体，它通过来卫藏宗寺深造的僧侣和朝圣的群众远播青海、甘肃、四川、云南四省的藏语地区，形成青海的黄南藏戏、甘肃的甘南藏戏、四川的色达藏戏等分支。印度、不丹、锡金等国的藏族聚居地也有藏戏流传。（分段）藏戏的藏语名叫拉姆，意为“仙女”。据传藏戏最早由七姊妹演出，剧目内容又多是佛经中的神话故事，故而得名。藏戏起源于8世纪藏族的宗教艺术。17世纪时，从寺院宗教仪式中分离出来，逐渐形成以唱为主，唱、诵、舞、表、白、技等基本程式相结合的生活化的表演。藏戏唱腔高亢雄浑，基本上是因人定曲，每句唱腔都有人声帮和。藏戏原系广场剧，只有一鼓一钹伴奏，别无其他乐器。演出一般分为三个部分，第一部分为“顿”，主要是开场表演祭神歌舞；第二部分为“雄”，主要表演正戏传奇；第三部分称为“扎西”，意为祝福迎祥。藏戏的传统剧目相传有“十三大本”，经常上演的是，即《文成公主》、《诺桑法王》、《朗萨雯蚌》、《卓娃桑姆》、《苏吉尼玛》、《白玛文巴》、《顿月顿珠》、《智美更登》等“八大藏戏”，此外还有《日琼娃》、《云乘王子》、《敬巴钦保》、《德巴登巴》、《绥白旺曲》等，各剧多含有佛教内容。藏戏的服装从头到尾只有一套，演员不化装，主要是戴面具表演。藏戏有白面具戏、蓝面具戏之分。蓝面具戏在流传过程中因地域不同而形成觉木隆藏戏、迥巴藏戏、香巴藏戏、江嘎尔藏戏四大流派。每年的“雪顿节”是藏戏班子纷纷演出的日子，故雪顿节有“藏戏节”之称。（分段）西藏和平解放以后，自治区政府在原觉木隆藏戏班的基础上组建了西藏自治区藏剧团，担负起传承和发展藏戏的任务，先后整理演出了一些《朗萨雯蚌》、《文成公主》、《诺桑王子》等传统戏，同时还创作演出了一些现代题材剧目，剧团在保持藏戏原有的广场艺术特色的基础上，进行了剧场舞台艺术方面的实践，使藏戏由广场走上舞台，有了灯光、布景和化装，还开始使用管弦乐伴奏。20世纪80年代以后，青海藏剧团在黄南成立，创作演出了《意乐仙女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等优秀剧目，在国内外产生了很大影响。新的剧目为黄南藏戏带来了新的活力，如《意乐仙女》的伴奏，既有六弦等藏族传统乐器，又加入以民乐为主的大型现代混合乐队，在形成间奏的气氛音乐的同时，可以直接为唱腔伴奏，改变了西藏藏戏用一鼓一钹只为舞蹈和表演动作压节奏，很少为唱腔伴奏的状况。改进后的黄南藏戏布景和舞台美术富丽堂皇，神奇秀逸，令人耳目一新。（分段）藏戏历史悠久，具有缜密的表演程式，在藏族人民精神生活中具有无法替代的地位。由于受到严格的宗教神规制约，藏戏在发展过程中受汉族文化影响较少，从表演内容到形式更多保留了原始风貌，所以在戏剧发生学等领域具有极高的学术价值。同时，藏戏的剧本也是藏族文学的一个高峰，它既重音律，又重意境，大量应用格言、谣谚和成语，甚至还在情节中穿插寓言故事，保留了藏族古代文学语言的精华。不过近年来，藏戏和内地的戏曲剧种一样，在时代的变革中陷入了与现代艺术和娱乐形式争夺观众和演出市场的竞争局面。资金缺乏、剧团生存艰难、艺术人才断档、传统表演技艺失传、理论研究薄弱等问题。各地藏戏发展面临的危机，急需制定规划对这一古老的少数民族剧种加以保护。（分段）湘巴藏戏——也称“常•扎西直巴”。五世达赖时一个贵族叫扎西直巴，后来当过嘎伦。他命家乡南木林“多确•常”的人学习江嘎尔藏戏，组织了一个藏剧团，逐渐演唱流行起来，因为都是在南木林山沟中的香河边，就被称为香巴藏戏。而后来，嘎厦的“则恰列空”登记为“常•扎西直巴”。八世班禅、九世班禅对湘巴较为重视，扶持了一段时间，逐渐壮大，自成一派。主要流行于南木林县的多确、卡则、琼、山巴等地。解放前夕的戏师根角，才艺出众，乐观调皮，谙熟剧本，他是八世班禅选定的戏师，在湘巴藏戏史上影响最大。早先湘巴藏戏不去拉萨支差，有一年迥巴藏剧团去拉萨支差参加雪顿节，过雅鲁藏布江时翻船，死了不少艺人，剩下少数日吾齐艺人，到南木林找了一些湘巴艺人去了拉萨会演，被称作“湘•日吾齐”。以后湘巴影响大起来，规定了《文成公主与尼泊尔公主》和《直美滚顿》轮换去拉萨演出。湘巴藏戏整个风格特点较接近于江嘎尔，现在艺人多数已经去世。

藏戏是一个非常庞大的剧种系统，由于青藏高原各地自然条件、生活习俗、文化传统、方言语音的不同，它拥有众多的艺术品种和流派。西藏藏戏是藏戏艺术的母体，它通过来卫藏宗寺深造的僧侣和朝圣的群众远播青海、甘肃、四川、云南四省的藏语地区，形成青海的黄南藏戏、甘肃的甘南藏戏、四川的色达藏戏等分支。印度、不丹、锡金等国的藏族聚居地也有藏戏流传。（分段）藏戏的藏语名叫拉姆，意为“仙女”。据传藏戏最早由七姊妹演出，剧目内容又多是佛经中的神话故事，故而得名。藏戏起源于8世纪藏族的宗教艺术。17世纪时，从寺院宗教仪式中分离出来，逐渐形成以唱为主，唱、诵、舞、表、白、技等基本程式相结合的生活化的表演。藏戏唱腔高亢雄浑，基本上是因人定曲，每句唱腔都有人声帮和。藏戏原系广场剧，只有一鼓一钹伴奏，别无其他乐器。演出一般分为三个部分，第一部分为“顿”，主要是开场表演祭神歌舞；第二部分为“雄”，主要表演正戏传奇；第三部分称为“扎西”，意为祝福迎祥。藏戏的传统剧目相传有“十三大本”，经常上演的是，即《文成公主》、《诺桑法王》、《朗萨雯蚌》、《卓娃桑姆》、《苏吉尼玛》、《白玛文巴》、《顿月顿珠》、《智美更登》等“八大藏戏”，此外还有《日琼娃》、《云乘王子》、《敬巴钦保》、《德巴登巴》、《绥白旺曲》等，各剧多含有佛教内容。藏戏的服装从头到尾只有一套，演员不化装，主要是戴面具表演。藏戏有白面具戏、蓝面具戏之分。蓝面具戏在流传过程中因地域不同而形成觉木隆藏戏、迥巴藏戏、香巴藏戏、江嘎尔藏戏四大流派。每年的“雪顿节”是藏戏班子纷纷演出的日子，故雪顿节有“藏戏节”之称。（分段）（分段）西藏和平解放以后，自治区政府在原觉木隆藏戏班的基础上组建了西藏自治区藏剧团，担负起传承和发展藏戏的任务，先后整理演出了一些《朗萨雯蚌》、《文成公主》、《诺桑王子》等传统戏，同时还创作演出了一些现代题材剧目，剧团在保持藏戏原有的广场艺术特色的基础上，进行了剧场舞台艺术方面的实践，使藏戏由广场走上舞台，有了灯光、布景和化装，还开始使用管弦乐伴奏。20世纪80年代以后，青海藏剧团在黄南成立，创作演出了《意乐仙女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等优秀剧目，在国内外产生了很大影响。新的剧目为黄南藏戏带来了新的活力，如《意乐仙女》的伴奏，既有六弦等藏族传统乐器，又加入以民乐为主的大型现代混合乐队，在形成间奏的气氛音乐的同时，可以直接为唱腔伴奏，改变了西藏藏戏用一鼓一钹只为舞蹈和表演动作压节奏，很少为唱腔伴奏的状况。改进后的黄南藏戏布景和舞台美术富丽堂皇，神奇秀逸，令人耳目一新。（分段）藏戏历史悠久，具有缜密的表演程式，在藏族人民精神生活中具有无法替代的地位。由于受到严格的宗教神规制约，藏戏在发展过程中受汉族文化影响较少，从表演内容到形式更多保留了原始风貌，所以在戏剧发生学等领域具有极高的学术价值。同时，藏戏的剧本也是藏族文学的一个高峰，它既重音律，又重意境，大量应用格言、谣谚和成语，甚至还在情节中穿插寓言故事，保留了藏族古代文学语言的精华。不过近年来，藏戏和内地的戏曲剧种一样，在时代的变革中陷入了与现代艺术和娱乐形式争夺观众和演出市场的竞争局面。资金缺乏、剧团生存艰难、艺术人才断档、传统表演技艺失传、理论研究薄弱等问题。各地藏戏发展面临的危机，急需制定规划对这一古老的少数民族剧种加以保护。（分段）江嘎尔藏戏发源地在仁布县江嘎山沟。江嘎尔藏戏演出的剧目有《曲杰诺桑》、《阿佳朗萨》、《文成公主与尼泊尔公主》，有时也演《热琼娃》。演得最有影响的是《曲杰诺桑》，据说是戏师那加根据定钦云巴•才仁旺堆写的《诺桑传记》和八世班禅、多仁班智达二人写的一些书之精华，编演成当时的藏戏《曲杰诺桑》，因此也出了名。江嘎尔藏戏的影响仅次于觉木隆，是一个富有代表性的剧团，唱得好是它的特点，类似汉族戏曲中的文戏，很受广大群众的称道。其唱腔高亢浑厚，古朴粗犷，但装饰顿音“阵过”没觉木隆唱腔中的多，也没发展得那么细致丰富。它同迥巴藏戏一样，所演的戏比较严格的按照“脚本”来，说的“雄”，就是剧情讲介人的“连珠韵白”，唱腔中间穿插的舞蹈节奏都比较悠沉缓慢，表演也较为简单，没有杂技和特技。（分段）江嘎尔藏剧团每年参加拉萨会演后，回日喀则要在扎什伦布寺演出，班禅也来看。藏历八月二日要赶回仁布到强钦寺演出。在夏天，它还要分别给“嘎厦托子”（嘎伦过林卡）、“仲果也节”（七品官以上过林卡）、“孜仲也节”（僧官过林卡）演两三天戏。江嘎尔藏戏，在日喀则、江孜、仁布和白朗等地区较为流行，除职业性的剧团外，还有业余团体在活动。现在嘎江尔藏剧团还有一些著名的艺人，如解放前最后一个戏师唐曲的儿子拉归，75岁的艺人强巴和年轻艺人丹增等，活跃在江嘎尔藏戏传统的艺术园地上。

藏戏是一个非常庞大的剧种系统，由于青藏高原各地自然条件、生活习俗、文化传统、方言语音的不同，它拥有众多的艺术品种和流派。西藏藏戏是藏戏艺术的母体，它通过来卫藏宗寺深造的僧侣和朝圣的群众远播青海、甘肃、四川、云南四省的藏语地区，形成青海的黄南藏戏、甘肃的甘南藏戏、四川的色达藏戏等分支。印度、不丹、锡金等国的藏族聚居地也有藏戏流传。（分段）藏戏的藏语名叫拉姆，意为“仙女”。据传藏戏最早由七姊妹演出，剧目内容又多是佛经中的神话故事，故而得名。藏戏起源于8世纪藏族的宗教艺术。17世纪时，从寺院宗教仪式中分离出来，逐渐形成以唱为主，唱、诵、舞、表、白、技等基本程式相结合的生活化的表演。藏戏唱腔高亢雄浑，基本上是因人定曲，每句唱腔都有人声帮和。藏戏原系广场剧，只有一鼓一钹伴奏，别无其他乐器。演出一般分为三个部分，第一部分为“顿”，主要是开场表演祭神歌舞；第二部分为“雄”，主要表演正戏传奇；第三部分称为“扎西”，意为祝福迎祥。藏戏的传统剧目相传有“十三大本”，经常上演的是，即《文成公主》、《诺桑法王》、《朗萨雯蚌》、《卓娃桑姆》、《苏吉尼玛》、《白玛文巴》、《顿月顿珠》、《智美更登》等“八大藏戏”，此外还有《日琼娃》、《云乘王子》、《敬巴钦保》、《德巴登巴》、《绥白旺曲》等，各剧多含有佛教内容。藏戏的服装从头到尾只有一套，演员不化装，主要是戴面具表演。藏戏有白面具戏、蓝面具戏之分。蓝面具戏在流传过程中因地域不同而形成觉木隆藏戏、迥巴藏戏、香巴藏戏、江嘎尔藏戏四大流派。每年的“雪顿节”是藏戏班子纷纷演出的日子，故雪顿节有“藏戏节”之称。（分段）（分段）西藏和平解放以后，自治区政府在原觉木隆藏戏班的基础上组建了西藏自治区藏剧团，担负起传承和发展藏戏的任务，先后整理演出了一些《朗萨雯蚌》、《文成公主》、《诺桑王子》等传统戏，同时还创作演出了一些现代题材剧目，剧团在保持藏戏原有的广场艺术特色的基础上，进行了剧场舞台艺术方面的实践，使藏戏由广场走上舞台，有了灯光、布景和化装，还开始使用管弦乐伴奏。20世纪80年代以后，青海藏剧团在黄南成立，创作演出了《意乐仙女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等优秀剧目，在国内外产生了很大影响。新的剧目为黄南藏戏带来了新的活力，如《意乐仙女》的伴奏，既有六弦等藏族传统乐器，又加入以民乐为主的大型现代混合乐队，在形成间奏的气氛音乐的同时，可以直接为唱腔伴奏，改变了西藏藏戏用一鼓一钹只为舞蹈和表演动作压节奏，很少为唱腔伴奏的状况。改进后的黄南藏戏布景和舞台美术富丽堂皇，神奇秀逸，令人耳目一新。（分段）藏戏历史悠久，具有缜密的表演程式，在藏族人民精神生活中具有无法替代的地位。由于受到严格的宗教神规制约，藏戏在发展过程中受汉族文化影响较少，从表演内容到形式更多保留了原始风貌，所以在戏剧发生学等领域具有极高的学术价值。同时，藏戏的剧本也是藏族文学的一个高峰，它既重音律，又重意境，大量应用格言、谣谚和成语，甚至还在情节中穿插寓言故事，保留了藏族古代文学语言的精华。不过近年来，藏戏和内地的戏曲剧种一样，在时代的变革中陷入了与现代艺术和娱乐形式争夺观众和演出市场的竞争局面。资金缺乏、剧团生存艰难、艺术人才断档、传统表演技艺失传、理论研究薄弱等问题。各地藏戏发展面临的危机，急需制定规划对这一古老的少数民族剧种加以保护。（分段）久负盛名的藏戏雅隆扎西雪巴是西藏白面具藏戏的杰出代表。其名称是以本地五个极具吉祥意义的名称而定，即：扎西雪巴（村名）、扎西妥门（村名）、扎西桑巴（桥名）、扎西孜（宗名）、扎西曲登（寺名）。（分段）在五世达赖时期雅隆扎西雪巴每年必须前往拉萨参加“哲蚌雪顿”的藏戏演出，支藏戏差。这期间还需到拉萨的各寺院和部分西藏地方政府官员府邸进行表演。每年藏历一月四日（藏历年期间）到架桑寺献演。（分段）雅隆扎西雪巴鼓钹伴奏、唱腔、服饰等与西藏其他藏戏不同。在表演过程中（分段）“唉哈哈哈哈”的叫声，表现的是藏戏始祖汤东杰布看了自创的藏戏时满意地发出笑声的情形。（分段）

藏戏是一个非常庞大的剧种系统，由于青藏高原各地自然条件、生活习俗、文化传统、方言语音的不同，它拥有众多的艺术品种和流派。西藏藏戏是藏戏艺术的母体，它通过来卫藏宗寺深造的僧侣和朝圣的群众远播青海、甘肃、四川、云南四省的藏语地区，形成青海的黄南藏戏、甘肃的甘南藏戏、四川的色达藏戏等分支。印度、不丹、锡金等国的藏族聚居地也有藏戏流传。（分段）藏戏的藏语名叫拉姆，意为“仙女”。据传藏戏最早由七姊妹演出，剧目内容又多是佛经中的神话故事，故而得名。藏戏起源于8世纪藏族的宗教艺术。17世纪时，从寺院宗教仪式中分离出来，逐渐形成以唱为主，唱、诵、舞、表、白、技等基本程式相结合的生活化的表演。藏戏唱腔高亢雄浑，基本上是因人定曲，每句唱腔都有人声帮和。藏戏原系广场剧，只有一鼓一钹伴奏，别无其他乐器。演出一般分为三个部分，第一部分为“顿”，主要是开场表演祭神歌舞；第二部分为“雄”，主要表演正戏传奇；第三部分称为“扎西”，意为祝福迎祥。藏戏的传统剧目相传有“十三大本”，经常上演的是，即《文成公主》、《诺桑法王》、《朗萨雯蚌》、《卓娃桑姆》、《苏吉尼玛》、《白玛文巴》、《顿月顿珠》、《智美更登》等“八大藏戏”，此外还有《日琼娃》、《云乘王子》、《敬巴钦保》、《德巴登巴》、《绥白旺曲》等，各剧多含有佛教内容。藏戏的服装从头到尾只有一套，演员不化装，主要是戴面具表演。藏戏有白面具戏、蓝面具戏之分。蓝面具戏在流传过程中因地域不同而形成觉木隆藏戏、迥巴藏戏、香巴藏戏、江嘎尔藏戏四大流派。每年的“雪顿节”是藏戏班子纷纷演出的日子，故雪顿节有“藏戏节”之称。（分段）西藏和平解放以后，自治区政府在原觉木隆藏戏班的基础上组建了西藏自治区藏剧团，担负起传承和发展藏戏的任务，先后整理演出了一些《朗萨雯蚌》、《文成公主》、《诺桑王子》等传统戏，同时还创作演出了一些现代题材剧目，剧团在保持藏戏原有的广场艺术特色的基础上，进行了剧场舞台艺术方面的实践，使藏戏由广场走上舞台，有了灯光、布景和化装，还开始使用管弦乐伴奏。20世纪80年代以后，青海藏剧团在黄南成立，创作演出了《意乐仙女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等优秀剧目，在国内外产生了很大影响。新的剧目为黄南藏戏带来了新的活力，如《意乐仙女》的伴奏，既有六弦等藏族传统乐器，又加入以民乐为主的大型现代混合乐队，在形成间奏的气氛音乐的同时，可以直接为唱腔伴奏，改变了西藏藏戏用一鼓一钹只为舞蹈和表演动作压节奏，很少为唱腔伴奏的状况。改进后的黄南藏戏布景和舞台美术富丽堂皇，神奇秀逸，令人耳目一新。（分段）藏戏历史悠久，具有缜密的表演程式，在藏族人民精神生活中具有无法替代的地位。由于受到严格的宗教神规制约，藏戏在发展过程中受汉族文化影响较少，从表演内容到形式更多保留了原始风貌，所以在戏剧发生学等领域具有极高的学术价值。同时，藏戏的剧本也是藏族文学的一个高峰，它既重音律，又重意境，大量应用格言、谣谚和成语，甚至还在情节中穿插寓言故事，保留了藏族古代文学语言的精华。不过近年来，藏戏和内地的戏曲剧种一样，在时代的变革中陷入了与现代艺术和娱乐形式争夺观众和演出市场的竞争局面。资金缺乏、剧团生存艰难、艺术人才断档、传统表演技艺失传、理论研究薄弱等问题。各地藏戏发展面临的危机，急需制定规划对这一古老的少数民族剧种加以保护。（分段）白面具派藏戏琼结卡卓扎西宾顿据今有六百多年的历史。是西藏藏戏艺术的一个著名演出团队。琼结卡卓扎西宾顿主要演出剧目为《曲杰诺桑》。该团以独特的唱腔闻名于全藏，并且在藏戏演出过程中要表演一段名为《吉祥九重》的歌舞，这在其他藏戏演出中是没有的。另外，该团的演员均为男性，女性角色也由男性扮演，这也是其主要特征之一。（分段）

藏戏是一个非常庞大的剧种系统，由于青藏高原各地自然条件、生活习俗、文化传统、方言语音的不同，它拥有众多的艺术品种和流派。西藏藏戏是藏戏艺术的母体，它通过来卫藏宗寺深造的僧侣和朝圣的群众远播青海、甘肃、四川、云南四省的藏语地区，形成青海的黄南藏戏、甘肃的甘南藏戏、四川的色达藏戏等分支。印度、不丹、锡金等国的藏族聚居地也有藏戏流传。（分段）藏戏的藏语名叫拉姆，意为“仙女”。据传藏戏最早由七姊妹演出，剧目内容又多是佛经中的神话故事，故而得名。藏戏起源于8世纪藏族的宗教艺术。17世纪时，从寺院宗教仪式中分离出来，逐渐形成以唱为主，唱、诵、舞、表、白、技等基本程式相结合的生活化的表演。藏戏唱腔高亢雄浑，基本上是因人定曲，每句唱腔都有人声帮和。藏戏原系广场剧，只有一鼓一钹伴奏，别无其他乐器。演出一般分为三个部分，第一部分为“顿”，主要是开场表演祭神歌舞；第二部分为“雄”，主要表演正戏传奇；第三部分称为“扎西”，意为祝福迎祥。藏戏的传统剧目相传有“十三大本”，经常上演的是，即《文成公主》、《诺桑法王》、《朗萨雯蚌》、《卓娃桑姆》、《苏吉尼玛》、《白玛文巴》、《顿月顿珠》、《智美更登》等“八大藏戏”，此外还有《日琼娃》、《云乘王子》、《敬巴钦保》、《德巴登巴》、《绥白旺曲》等，各剧多含有佛教内容。藏戏的服装从头到尾只有一套，演员不化装，主要是戴面具表演。藏戏有白面具戏、蓝面具戏之分。蓝面具戏在流传过程中因地域不同而形成觉木隆藏戏、迥巴藏戏、香巴藏戏、江嘎尔藏戏四大流派。每年的“雪顿节”是藏戏班子纷纷演出的日子，故雪顿节有“藏戏节”之称。（分段）西藏和平解放以后，自治区政府在原觉木隆藏戏班的基础上组建了西藏自治区藏剧团，担负起传承和发展藏戏的任务，先后整理演出了一些《朗萨雯蚌》、《文成公主》、《诺桑王子》等传统戏，同时还创作演出了一些现代题材剧目，剧团在保持藏戏原有的广场艺术特色的基础上，进行了剧场舞台艺术方面的实践，使藏戏由广场走上舞台，有了灯光、布景和化装，还开始使用管弦乐伴奏。20世纪80年代以后，青海藏剧团在黄南成立，创作演出了《意乐仙女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等优秀剧目，在国内外产生了很大影响。新的剧目为黄南藏戏带来了新的活力，如《意乐仙女》的伴奏，既有六弦等藏族传统乐器，又加入以民乐为主的大型现代混合乐队，在形成间奏的气氛音乐的同时，可以直接为唱腔伴奏，改变了西藏藏戏用一鼓一钹只为舞蹈和表演动作压节奏，很少为唱腔伴奏的状况。改进后的黄南藏戏布景和舞台美术富丽堂皇，神奇秀逸，令人耳目一新。（分段）藏戏历史悠久，具有缜密的表演程式，在藏族人民精神生活中具有无法替代的地位。由于受到严格的宗教神规制约，藏戏在发展过程中受汉族文化影响较少，从表演内容到形式更多保留了原始风貌，所以在戏剧发生学等领域具有极高的学术价值。同时，藏戏的剧本也是藏族文学的一个高峰，它既重音律，又重意境，大量应用格言、谣谚和成语，甚至还在情节中穿插寓言故事，保留了藏族古代文学语言的精华。不过近年来，藏戏和内地的戏曲剧种一样，在时代的变革中陷入了与现代艺术和娱乐形式争夺观众和演出市场的竞争局面。资金缺乏、剧团生存艰难、艺术人才断档、传统表演技艺失传、理论研究薄弱等问题。各地藏戏发展面临的危机，急需制定规划对这一古老的少数民族剧种加以保护。（分段）黄南藏戏是青海黄南地区藏族戏曲剧种，在19－20世纪中期，流布区域曾经覆盖了黄南藏族自治州以及相邻的循化撒拉族自治县、化隆回族自治县的部分地区，目前主要流行于黄南地区。（分段）黄南藏戏属于安多语系藏戏的一个重要支系，它的发展经历了17世纪中期到18世纪中期的说唱阶段；1740－1794年夏日仓三世时期三人表演的形成阶段；1854－1946年吉先甲时期的成熟阶段；1910－1973年多吉甲时期的兴盛发展阶段；1980年以来的提高革新阶段。（分段）黄南藏戏有如下特点：1.具有广泛的群众性和民间传承性。民间和寺院藏戏队，始终与社会民众保持着密切联系。2.音乐方面保留了宗教音乐的成分，也吸收了当地民歌、舞蹈音乐等素材。3.演出剧目除八大传统藏戏外，还有《格萨尔王传》、《国王官却帮》等其他藏区没有的剧目。4.保留了《公保多吉听法》这出古老而珍贵的原始戏剧形态的仪式剧。5.即兴表演独具特色。这些即兴表演，既表现了编剧、演员高超的艺术水平，又对抨击时弊、净化社会环境起到了很好的作用。6.历代黄南藏戏艺人在长期的艺术实践中，总结出各种行当及成套的表演程式，手式指法、身段步法和人物造型，吸收黄南寺院壁画人物形态，融入寺院宗教舞蹈、民间舞蹈及藏族生活素材动作等，形成本剧种独有的艺术风格。（分段）20世纪80年代以后，青海藏剧团在黄南成立，创作演出了《意乐仙女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等优秀剧目，在国内外产生了很大影响。近几年来，受现代文化的冲击，黄南藏戏也面临失传危机，剧团减少，艺人老化，演出范围缩小，抢救势在必行。

格萨尔藏戏发源于四川德格县竹庆寺（属藏传佛教宁玛教派），1870年开始编演，至今已有一百三十多年的历史。格萨尔藏戏的创始人为竹庆寺第五世寺主土登·曲英多吉活佛，他主持了格萨尔藏戏的编演，从剧本到曲调、面具、服装、动作，皆亲自过问。编排出的藏戏在竹庆寺破九节上正式跳演，剧中角色包括格萨尔的30员大将、11名烈女和其他将士。平常演出时，需由数十名演员同跳，表演人数多时可达一百八十余人。（分段）格萨尔藏戏最初在藏传佛教宁玛派的一些寺庙中交流表演，后来逐步发展到在五大教派的不同寺庙中演出。它一般在每年的藏历年和祭祀活动、宗教节庆中表演，多选择寺庙周围开阔的草原为演出场地。演出前先由寺庙组织僧侣进行编排，在此过程中不断有新的喇嘛和扎巴加入进来，这样以老带新，使格萨尔藏戏得到发展传承。（分段）格萨尔藏戏以歌颂、缅怀史诗英雄格萨尔为主题，从《格萨尔王传》手抄本及民间传说中吸取营养，充满了神秘高古的文化气息。最初的格萨尔藏戏主要表演《诞生记》、《赛马登位》、《施发大食财宝》等内容，后来不断增加，跳演的剧目达到十多种。

巴塘藏戏是康巴藏戏的一个流派，至今已有三百多年的历史。康巴藏戏藏语称作“江嘎冉”，是藏戏四大流派之一，形成于清代顺治十年（1653），其后又在巴塘不断发展，形成了风格独特的藏戏演出样式。（分段）巴塘藏戏的演出分为舞台演出和坝子演出两种，而以坝子演出为主。演出时有简单的化装，通常要戴面具，尤其注重勾画神话传说中邪恶形象的脸谱，观众通过不同色彩的化妆、不同形象的面具和表演动作来区别剧中人物的美丑善恶。表演时除前场演员演唱以外，后场演员也可以帮腔，通常以鼓、钹等打击乐器伴奏，也有一些剧目用长号、唢呐、笛子、胡琴等伴奏。（分段）巴塘藏戏的演出一般分为四个部分，第一部分为序幕“扎西协哇”，主要是祝贺节日吉祥如意；第二部分为开场式“恩巴”，主要是向观众介绍演员、预告剧目；第三部分为正式演出内容“雄”，按故事情节分场演出，一个剧目长则演两天，短则演两三个小时；第四部分为谢幕仪式“扎西交”，全体演员在歌舞中接受观众捐赠，同时向观众表示感谢，预祝来年丰收。（分段）巴塘藏戏演出剧目较为丰富，主要包括《扎西协哇》、《文成公主》、《智美更登》、《郎莎雯布》、《郎莎姑娘》、《乘云之王》、《秋收时节》、《卓瓦桑姆》、《洛桑王子》、《顿月邓珠》等。

色达格萨尔藏戏源于青海省智钦寺，早期是跳神的寺庙乐舞，又称“面具舞”。它以传统的八大藏戏为内容，在重大佛事活动中表演，演出时以唢呐、莽号、鼓、钹等乐器伴奏。（分段）色达藏戏是北派藏戏的代表，历史悠久且富于创新性。四川省色达县丰厚的格萨尔文化底蕴与深厚的藏戏艺术传统为格萨尔藏戏的形成发展奠定了基础。1948年，色达日洛活佛在安多藏戏的基础上大胆革新，在藏戏中加入景片、道具和弦乐器，改编创作了《志美更登》、《卓瓦桑姆》等剧目，在此过程中培养出一大批藏戏人才，使藏戏在色达广泛传播，成为当地普及面最广的民间艺术。1981年，以色达县著名学者班玛·塔洛仁波切为首的一批格萨尔研究专家和藏戏专家成功地将《格萨尔王传》史诗移植进藏戏，在独特的唱腔中融入折嘎说唱、弹唱、民族山歌、舞蹈、格萨尔说唱、服饰表演、民间故事传唱等艺术形式，完整表现了格萨尔王的事迹，取得了良好的观赏效果。色达格萨尔藏戏既有北派藏戏的特点，又超出北派樊篱而自成一体。（分段）色达格萨尔藏剧以英雄史诗《格萨尔王传》为表演内容，使人感受到史诗的震撼力，以艺术的方式激励人们勇敢地去追求美好的生活。它将藏戏从寺庙宗教氛围中解放出来，使其转变为一种民间艺术，内容与形式趋向世俗化、人性化和大众化，这对于弘扬少数民族优秀文化、促进藏区的精神文明建设具有重大意义。

马背藏戏创始于青海省果洛藏族自治州甘德县的龙恩寺，主要在果洛州境内流传，从20世纪90年代初开始，逐渐在甘南、甘孜、阿坝、玉树等周边藏族地区传播。（分段）马背藏戏是在西藏藏戏基础上创立的独特剧种，它以草原为背景，以马背为舞台，始终在马背上再现英雄故事。这一戏剧形式起源于17世纪中叶果洛各部落的赛马会，当时为了更好地满足观众的欣赏要求，更完美地展现剧情，在表演中适当加入了马术，马背藏戏由此在果洛地区发展兴盛起来。它融藏族古典文学、音乐、舞蹈、美术、马术表演等为一体，通过说唱、舞蹈和逼真的马术表演再现剧中所描绘的历史场景及故事情节。时至今日，果洛州境内已有6个马背藏戏团。（分段）马背藏戏保留了果洛地区的民间宗教文化及藏族民间表演艺术、民间手工技艺和民间体育竞技等，是反映历史上果洛藏族游牧生活的活史料，在社会学、民俗学、藏民族历史文化及宗教文化等的研究中具有不可替代的重要价值。

尼木县地处西藏自治区中南部，雅鲁藏布江中游北岸，系前后藏结合部，是藏戏重要的流传地。尼木塔荣藏戏属藏戏中的白面具旧派，是藏族人民喜闻乐见的古老剧种。尼木藏戏班，在20世纪50年代中期改演蓝面具戏，剧目也由演《诺桑王子》一种而扩大到《智美更登》、《朗萨雯蚌》等多种，但在雪顿节献演时仍演白面具戏，由此兼具了白、蓝两种面具戏的表演风格。（分段）尼木塔荣藏戏是尼木人民世代相传的、宝贵的文化财富，在尼木群众的精神文化生活中占有重要的地位。由于时代变革，观众减少，传承人年事已高，后继乏人，尼木塔荣藏戏正逐步趋于消亡的状态，急需保护和传承。

南木特藏戏最早是在拉卜楞寺二世亲自授意倡导下，由贡塘·丹贝准美仿效西藏藏剧的表演形式，将藏族传记文学名著《米拉日巴道歌》中猎人受教化的一段故事改编成剧，这是甘南南木特藏戏的雏形。19世纪末，第五世嘉木样·丹贝坚参、琅仓活佛等以历史传记、佛教故事为题材，吸收民间歌舞和地方说唱艺术，配以小型乐队，编导演出了《松赞干布》等多部影响深远的剧目，在安多地区产生了强烈反响。（分段）南木特藏戏大都以歌颂正面人物为主，用丰富的想像，浓郁的神话色彩，大胆的浪漫主义手法表现戏剧情景，具有浓郁的民族色彩和地方特色，不仅僧侣编排，也是群众自娱自乐的一种文艺活动，对本地区的团结稳定、和谐发展起到了推动作用。南木特藏戏在新时期也遇到了生存困难，被甘肃省列入首批十大非物质文化遗产试点保护项目。

门巴戏是门巴族戏曲剧种，流行于喜马拉雅山东南坡门巴族聚居区，即现在的西藏山南地区错那县勒布区。因为它直接采用藏戏的藏文剧本，所以民间称之为“门巴拉姆”，即门巴藏戏。相传18世纪末，强巴克龙从拉萨带回一部《诺桑王子》的藏文本剧本，由此门巴戏开始在勒布流传。（分段）门巴戏的表演按开场戏“顿羌”、正戏“雄”和结尾戏“扎西”依次进行，只有六个演员和一个司鼓钹的伴奏员参加，参演者皆为男性。“顿羌”也叫“琼根杂娃松”，意为“三个根本的来源”，指借藏戏开场仪式中的三个人物温巴、甲鲁、拉姆，这三个人物化成了门巴戏开场仪式中的渔翁（老温巴）、渔夫（小温巴）、甲鲁、仙翁、仙女（拉姆）、龙女等六个角色。仪式由这六个角色先后出场舞跳、歌唱、表演，还穿插祭祀太阳神、香獐神、大象神、牦牛神、鹿子神、石磨神等的表演。正戏开始后，六个演员除分别扮演剧中六个角色外，还要轮流串演其他角色，串演时服装、装扮都不变换。一般戏班除六个演员和一个伴奏员外，还有一个管理人，他也要参加开场演出，穿黑藏装，戴“薄独”帽，举一面保护神“杜嘎日”的旗帜，第一个出来绕场一圈，并引六个演员出场表演。鼓钹师的要求更高，他除司奏小鼓小钹外，还要谙熟全部剧情、戏词及全部唱腔、舞蹈动作和表演，以使鼓钹点与整个戏剧节奏相吻合。门巴戏的表演源自门巴族的民间舞蹈、歌舞和宗教艺术表演，其音乐则源自门巴族民歌“萨玛”（酒歌），此外又吸收了门巴族的说唱音乐、古歌、悲歌和宗教音乐。门巴戏的服装主要以门巴族生活服装为基础，同时又受到藏族服饰的影响。在勒布地区，每年藏历新年期间，规定都要连续演出《诺桑法王》七天，一天演一段。（分段）由于地处西藏偏远的边境地区，勒布的门巴戏早在新中国成立以前就已停止活动，至今已半个世纪。经过西藏有关部门采取措施抢救扶持，目前已部分恢复。但是门巴戏只有业余演出。（分段）

壮剧又叫“壮戏”，是在壮族民间文学、歌舞和说唱技艺的基础上发展而成的。旧时壮族自称“布托”，意即“土著者”、“本地人”，把壮戏称为“昌托”即“土戏”，以别于汉族剧种。（分段）由于地域环境、方言土语、音乐唱腔、表演风格及伴奏乐器的差异，壮剧产生了广西的北路壮剧、南路壮剧、壮族师公戏（又称壮师剧）以及云南的富宁壮剧、广南壮剧等分支。其中广西北路壮剧流行于使用壮语北部方言的地区，以马骨胡、葫芦胡、月琴等为伴奏乐器，唱腔主要包括正调、平调、卜牙调、毛茶调、骂板、恨板、哭调、哀调等，部分角色有特定唱腔，剧目有《卜牙》、《文龙与肖尼》、《刘二打番鬼》等；广西南路壮剧包括壮族提线木偶戏和马隘壮戏，流行于使用壮语南部方言的地区，以清胡、厚胡、小三弦等为伴奏乐器，唱腔主要包括平板、叹调、采花、喜调、快喜调、高腔、哭调、寒调、诗调等，行腔时采用帮腔形式，剧目有《宝葫芦》、《百鸟衣》等；壮族师公戏脱胎于壮族民间师公教的祭祀娱神歌舞，流传于广西河池、柳州、百色等地，表演初时着红衣戴木面具，后改为化装着戏服，以蜂鼓、锣、钹和无膜笛伴奏，剧目有《莫一大王》、《白马姑娘》等；流行于云南的富宁壮剧及广南壮剧受汉族地方戏曲影响较大，另有特点。（分段）壮剧植根于民族生活土壤之中，是壮族人民创造的历史悠久、独具特色的剧种，是东南亚地区的民族文化交流的桥梁。（分段）目前，由于现代化进程的加速推进，壮剧受到多元文化和强势文化的冲击，生存出现危机。青年一代追求时尚，视壮剧为土俗，欣赏和传承民族传统文化的热情锐减。随着壮剧老艺人相继去世，不少地方壮剧的传承出现断代，这一特色剧种开始自然消失。及时对壮剧进行抢救和保护已成为不可忽视的重要任务。（分段）

云南壮剧主要流传于云南省文山壮族苗族自治州，它有富宁土戏、广南沙戏和文山乐西土戏三个分支，各分支起源不尽相同。其中富宁土戏形成最早，至今已有三百多年的历史，云南壮剧最早的唱腔形式即源自富宁土戏；广南沙戏和文山乐西土戏均形成于清代光绪年间。（分段）云南壮剧在融汇壮族山歌、舞蹈、音乐、说唱、民间故事等艺术形式的基础上不断吸收外来戏剧的长处，经过长时间的发展，成为成熟的地方戏曲剧种。在壮族最为隆重的“陇端节”上，壮剧是必演节目，有“陇端必有戏，无戏无陇端”的说法。（分段）云南壮剧体现了云南壮族人民的精神追求、理想信仰和价值取向，其剧目涉及当地壮族群众日常生活、节日庆典、婚丧嫁娶等方方面面的内容，如同云南壮族社会的一部百科全书。文山壮族苗族自治州处于边境地区，各种境外的异国文化以有形或无形的方式影响着当地人民的思想。通过充满民族情感和民族气派的艺术表演巩固中华民族的文化观念和文化习俗，这是云南壮剧的特殊价值所在。

侗戏大约产生于清代嘉庆至道光年间，由黎平县腊洞村侗族歌师吴文彩始创，至今已有一百五十多年的历史。吴文彩在侗族长篇说唱叙事歌的基础上，根据汉族说唱本《二度梅》编制出第一部侗戏《梅良玉》。之后，侗戏不断吸取桂剧、彩调、祁阳戏、贵州花灯戏等其他戏曲剧种的营养，逐渐提高和完善，最终演变成表演有说有唱、曲调丰富、别具风格的独立剧种。（分段）侗戏主要流行于贵州省的黎平、从江、榕江，湖南省的通道，广西壮族自治区的三江、龙胜等县的侗族村寨。其主要曲调包括【平板】（又称【普通板】、【胡琴板】）和【哀调】（又称【哭调】）等，此外还有【仙腔】和【戏曲大歌】等；伴奏乐器包括二胡、牛腿琴、侗琵琶、月琴、低胡、扬琴、竹笛、芦笙等，开台和人物上下场时用鼓、锣、钹、镲伴奏。侗戏表演比较朴实，服饰、道具都是本民族普通的或稍加美化的日常用品。表演时一般由两人用侗语对唱，每唱完最后一句，表演者便在音乐过门中走“∞”字交换位置，然后再接着唱下一句，如此反复直至一段唱词结束。侗戏没有严格的行当划分，惟丑角的表演有独特程式，无论从哪个方向出场，都只能向里跳，人称“跳丑脚”。《梅良玉》、《毛洪玉英》、《刘知远》、《江女万良》、《珠郎娘美》等是侗戏的传统剧目，其中《珠郎娘美》已被摄制为影片。（分段）侗戏尽管发展缓慢，但民族特色和地方特色鲜明，有深厚的群众基础。在侗族地区，多数村寨都有群众自己组织的业余侗戏班。但随着社会的变革和现代传媒的发展，侗戏不再在民众的娱乐生活中占据绝对优势地位。侗族没有文字，过去戏师们全凭记忆把整出甚至数出戏记于脑中，再传授给演员；还有的则利用汉字记音，借用汉文字把传统的侗戏记录下来。这种方式的脆弱性影响到侗戏的顺利传承，有必要设法加以解决。（分段）

侗戏是深受侗族人民喜爱的地方戏曲剧种，它大约产生于清代嘉庆至道光年间，主要流行于贵州的黎平、从江、榕江，湖南的通道，广西壮族自治区的三江、龙胜等地。（分段）通道侗戏产生之初，唱腔单调，形式简单，动作朴实，剧情单一。在与其他戏曲剧种交流的过程中，它博采众长，克己之短，努力丰富说、唱、奏、打、舞等艺术手段，提高了表演水平。同时注意增强戏剧冲突，推出了一批情节曲折的作品。流传于南部侗族方言区的“平腔”是通道侗戏最早的唱腔，只有一个上下句，由此派生出“旦腔”、“生腔”、“丑腔”、“哭腔”（悲腔）等众多曲调。随着通道侗戏的不断创新，其唱腔音乐出现了较大的突破，歌腔得到广泛应用，新腔也应运而生。通道侗戏演出剧目较多，传统和现代剧目总数达到三百多种，《刘媄》、《珠郎娘美》、《雾梁情》等都是其中的代表作品。（分段）改革开放以来，通道侗戏受到多方面的强烈冲击，在经济大潮和现代传媒的影响下渐趋衰落。加上侗乡的大部分青壮年纷纷出外务工，戏师们年过古稀，不少人相继谢世，目前通道侗戏已跌入低谷，生存困难，传承乏人，正处于濒危境地，亟待抢救保护。

侗戏，侗语称“戏更”，是侗族的戏曲剧种。流传在广西壮族自治区柳州市三江侗族自治县及周边侗族地区村寨中的侗戏，自1875年由贵州黎平县水口区传入，经一百多年的发展和改革，艺术色彩更丰富，感染力也更强。传统侗戏演出，演员穿侗服，佩戴侗族首饰，以侗语演唱，用。流传剧目有《陈世美》、《生死牌》、《梅良玉》等。（分段）侗戏是一种依靠戏师师徒相袭、口传心授的民间艺术，自我保护十分脆弱。目前，侗戏面临戏师老化、后继无人、受众群体日益减少等濒危状况，急需各级政府采取积极措施，加以传承保护。

（分段）布依戏在布依语中称“谷艺”，主要分布于贵州南部及西南部布依族聚居的册亨、安龙、兴义等县。它是受汉、壮、苗族戏曲的影响，用布依语演唱布依族乐曲，在八音坐弹、板凳戏的基础上发展形成的。（分段）布依戏的音乐曲调有【京调】、【起落调】、【翻演调】、【马倒铃】、【正调】、【长调】、【八谱调】、【反调】、【武打升官调】、【过场调】、【倒茶调】、【吃酒调】等，伴奏乐器主要包括尖子胡琴、朴子胡琴、笛、短箫、木叶、三弦、琵琶、月琴及大锣、大钹、鼓、木鱼、包包锣、小马锣等。布依戏表演时有固定的程序，一般由祭祀、请祖师开箱、降三星、打加官、正戏、扫台、封箱等部分组成，其中正戏是主体部分。正戏的剧目包括本民族剧目和移植剧目两类。本民族剧目以讲述布依族传说故事为主，有《三月三》、《六月六》、《罗细杏》、《人财两空》等，唱、白均用布依语，民族特色十分浓郁。移植剧目主要从汉族民间故事移植而来，包括《玉堂春》、《蟒蛇记》、《秦香莲》、《祝英台》等，用“双语”表演，人物出场念“引子”、“定场诗”、“自报家门”时说汉语，演唱、对白、插科打诨时用布依语。布依戏中有生、旦、丑及大王、大将等分工，各脚色的舞台调度都是三步或五步一转身，演唱过程中对面穿梭，形式活泼，风格质朴。（分段）布依戏主要由村寨的民间业余戏班加以传承。戏班一般有三十多人，以自然村寨为基础，戏师为班头，各班每年春节期间必须为本寨，或没有戏班的村寨演出，以穰灾祈福、驱鬼逐疫。（分段）布依戏具有历史学、民俗学、宗教学、戏曲学等方面的研究价值，对中国文化的丰富和完善曾发挥过重要作用。但是，现在布依戏已经不易看到了，因为许多布依戏演员年事已高，又难以物色到合适的接班人，故而能演者越来越少。（分段）

撮泰吉是仅存于贵州省威宁彝族回族苗族自治县板底乡裸嘎寨的一种古老的戏剧形态。撮泰吉为彝文译音，意思为“变人戏”，这一戏剧形态源于何时，至今尚无定论，彝文典籍中亦无记载。（分段）撮泰吉一般于农历正月初三到十五演出，旨在驱邪祟、迎吉祥、祈丰收。其表演形式十分独特，表演者用白色头帕将头缠成尖锥形，身体及四肢用布紧缠，象征裸体；部分人头戴面具，分别扮作彝族老人（1700岁）、老妇人（1500岁）、苗族老人（1200岁）、汉族老人（1000岁）及小孩。面具通常长约一尺，前额突出，鼻子直长，眼睛及嘴部挖出空洞，用锅烟涂为黑色，又以石灰及粉笔在额头和脸部勾出各种线条，黑白相间，极显粗犷、神秘、森严、古朴。表演中不戴面具者为山林老人或山神（2000岁），是自然与智慧的化身。撮泰吉表演主要分为祭祀、耕作、喜庆、扫寨四个部分，其中耕作是全戏的核心，主要反映彝族迁徙、农耕、繁衍的历史。正月十五的扫寨即“扫火星”活动将整个撮泰吉演出推向高潮，表演者走村串寨，扫除灾难和瘟疫，祝愿人畜兴旺、五谷丰登。每到一家，他们都要坐在火塘边念一段吉祥祝辞，并向主人索要鸡蛋和麻，走时再从柴房四角扯一把草。之后来到寨边路口，把三个鸡蛋埋入土中，点燃茅草，将其余鸡蛋煮熟分食，（分段）口中念“火星走了，火星走了”。（分段）撮泰吉因具有民间信仰和祖先祭祀的功能而成为当地民众祭祀祖先，祈愿人畜兴旺、风调雨顺的重要方式，深深植根于彝族的生产、生活及文化历史中。这种原始艺术具有戏剧发生学和艺术形态学等方面的研究价值，其中有关生产、生活的表演活动对于人类学、民族学等方面的研究也有重要参考价值。撮泰吉因在一个偏远的区域流传而一直延续下来，并较少受到外界影响，但在现代文明的冲击下，这种只被少数人掌握和传承的艺术显得十分脆弱，任何一个环节出现问题，都会使其遭受致命打击，因此有必要做好相关的保护工作。（分段）

傣剧是云南独具特色的少数民族戏曲剧种之一，流传于云南省德宏傣族景颇族自治州潞西、盈江、瑞丽、陇川、梁河等县及保山市部分傣族聚居区。（分段）傣剧发源于有一定人物情节的傣族歌舞表演及佛经讲唱，后吸收滇剧、皮影戏的艺术营养，逐步形成比较完整的戏曲形式。清末，盈江干崖土司署组织了德宏历史上第一个傣戏班。不久，傣剧流传到德宏其他地区，德宏十个土司衙门先后建立傣戏班，建造戏楼。与此同时，傣剧从土司衙门扩散到民间，涌现出大量民间傣剧表演组织。新中国建立后，傣剧有了新的发展。1960年第一个专业演出团体潞西县傣剧团成立，1962年扩建为德宏州傣剧团。（分段）起初，傣剧中由男性扮演的女性角色穿傣族女装，男性角色的装扮及男女角色的动作套路与滇剧和京剧相仿。表演时，演员上前三步演唱或做动作，再退后三步听场边人提词，唱段之间以锣鼓等打击乐伴奏。后来唱腔经逐步发展形成【喊混】（男腔）和【喊朗】（女腔）两个基本腔调，傣族民歌曲调被广泛吸收为唱腔及器乐曲。演出中着傣装，表演动作中融入傣族民间舞蹈的步态，伴奏方面增加了葫芦丝、二胡及象脚鼓等乐器，民族风格更加浓郁。（分段）傣剧传统剧目有的源自傣族民间故事、叙事长诗或佛经故事，如《相勐》、《千瓣莲花》、《朗推罕》等；有的翻译移植自汉族剧目，如《庄子试妻》、《甘露寺》、《杨门女将》等。20世纪60年代以来，傣剧整理改编和创作演出了《娥并与桑洛》、《海罕》、《竹楼情深》等一大批剧目。1962年，《娥并与桑洛》参加西南区少数民族戏剧观摩演出引起轰动，被誉为“东南亚的明珠”。除德宏州傣剧团这样的专业团体以外，较大的傣族村寮几乎都有业余演出队伍。目前傣剧基本上只为老年人所喜爱，年轻人因为听不懂而对其没有多大兴趣。傣剧在传承方面的困难日益凸现。（分段）

目连戏是保存于民俗活动中的戏曲演出，因主要扮演目连救母的故事而得名。目连救母的故事最早载于佛家经典，主要内容大致为：傅相一生广济孤贫，斋布僧道，升天后受封。傅妻刘氏青提（又叫刘四娘）不敬神明，破戒杀牲，死后被打入阴曹地府。其子傅罗卜为救母往西天求佛超度，佛祖为他所感，准其皈依沙门，改名大目犍连，并赐其《盂兰盆经》和锡杖。目连在地狱历尽艰险，最终寻得母亲，一家团圆超升。几百年来，经过无数艺人的锤炼，目连戏以其博大纷繁的戏剧形式、无所不包的表演手段、积淀深厚的音乐素材及情景交融、观演互动的演出排场，在民间盛演不衰，一度广泛流布于安徽、江苏、浙江、江西、湖北、湖南、四川、山西、福建、河南等地。（分段）明万历年间，安徽祁门清溪人郑之珍在过往杂剧、变文及传说等的基础上撰写出《新编目连救母劝善戏文》。郑本目连戏一经产生，便在祁门、休宁、石台、婺源、歙县等地广为流传。祁门目连戏原没有固定演出场所，以鼓击节，锣钹伴奏，不用管弦，上寿时则用唢呐。其基本唱腔古朴，为明中叶流行于徽州一带的“徽池雅调”，即徽州腔、青阳腔，保留“滚调”特点。脚色分生、旦、末、净、杂、襟，脸谱有鬼脸、标脸、花脸等。表演吸收民间武术、杂耍的一些技巧，能走索、跳圈、窜火、窜剑、蹬桌、滚打等，这些表演特技被巧妙地融入剧情当中，成为表演武戏的特殊招式，为后来徽班的武戏表演奠定基础。演出班社大多以宗族为单位组班，即一个班社均由同宗同族的人氏组成，外姓人不得加入。目连戏演出形式有二：一为演员直接扮演，谓之“大目连”；二为演员操木偶演唱，谓之“托目连”。一般以春、秋两季为盛，有“稻旺戏”(秋收)、“堂会戏”(公堂办，每五年或十年一届)、“庙会戏”(朝九华山)、平安戏、香火戏(还愿)等名目。演唱时间一、四、七、十日不等。

目连戏是保存于民俗活动中的戏曲演出，因主要扮演目连救母的故事而得名。目连救母的故事最早载于佛家经典，主要内容大致为：傅相一生广济孤贫，斋布僧道，升天后受封。傅妻刘氏青提（又叫刘四娘）不敬神明，破戒杀牲，死后被打入阴曹地府。其子傅罗卜为救母往西天求佛超度，佛祖为他所感，准其皈依沙门，改名大目犍连，并赐其《盂兰盆经》和锡杖。目连在地狱历尽艰险，最终寻得母亲，一家团圆超升。几百年来，经过无数艺人的锤炼，目连戏以其博大纷繁的戏剧形式、无所不包的表演手段、积淀深厚的音乐素材及情景交融、观演互动的演出排场，在民间盛演不衰，一度广泛流布于安徽、江苏、浙江、江西、湖北、湖南、四川、山西、福建、河南等地。（分段）辰河目连戏的主要剧目是《目连传》。艺人们在长期的艺术实践中，不断地将剧目的范围扩大，将《前目连》、《梁传》、《香山》以及称为“花目连”的一系列剧目也纳入到其中，形成了庞大的剧目组合，称“四十八本目连戏”。在明清长达五百多年的历史中，演唱目连大戏，一直是辰河地区最盛大的全民文娱活动。（分段）目连戏传说自宋代由开封流传到河南南乐。南乐民间有一部目连戏口述剧本，就其故事情节、思想内容及主要人物看，与唐代的目连变文一脉相承。濮阳目连戏以民间杂耍为主，集戏曲、武术、焰火、魔术于一体，有锯解、磨研、开肠剖肚等带彩特技，盘叉、滚叉、金钩挂玉瓶、玩水蛇、挖四门等舞蹈动作及金刚拳、武松采花拳、五龙出动拳等诸多拳路，服装、道具、化妆、表演均有独特之处。由于深藏民间，至今仍保留粗犷、原始的面目。其唱腔初为花鼓调，清代改为大平调。（分段）目连戏有“中国戏剧的活化石”之称，为中国戏剧起源、沿革及发展传承等的研究提供了极富价值的材料。（分段）但是，当前只在部分乡间保留的目连戏，民间艺人日渐老迈，愿意随其学艺的人很少。专业院团里最好的年轻演员几乎流失殆尽，由于缺乏保护和研究资金，大量珍贵的文字及录音录像资料逐渐散佚、损毁，有的还被外国专家学者罗致而去。另外，目连戏在有些地方被列为旅游观赏项目，在利益的驱动下，传统表演遭到割裂扭曲，需要立即采取措施进行抢救保护。

目连戏是保存于民俗活动中的戏曲演出，因主要扮演目连救母的故事而得名。目连救母的故事最早载于佛家经典，主要内容大致为：傅相一生广济孤贫，斋布僧道，升天后受封。傅妻刘氏青提（又叫刘四娘）不敬神明，破戒杀牲，死后被打入阴曹地府。其子傅罗卜为救母往西天求佛超度，佛祖为他所感，准其皈依沙门，改名大目犍连，并赐其《盂兰盆经》和锡杖。目连在地狱历尽艰险，最终寻得母亲，一家团圆超升。几百年来，经过无数艺人的锤炼，目连戏以其博大纷繁的戏剧形式、无所不包的表演手段、积淀深厚的音乐素材及情景交融、观演互动的演出排场，在民间盛演不衰，一度广泛流布于安徽、江苏、浙江、江西、湖北、湖南、四川、山西、福建、河南等地。（分段）目连戏是以《目连僧救母》而得名，是中国最古老的戏曲剧种，堪称戏剧鼻祖。（分段）目连戏最早形成于北宋。南宋孟元老《东京梦华录》记载：“构肆乐人，自过七夕，便搬《目连救母》杂剧，观者倍增。”至明，有郑之珍《目连救母劝善戏文》，清康熙年间入宫廷，皇家也搬演此剧。时张照有《劝善金科》传奇，均以目连之母蒙作恶不善之冤，被打入地狱，求佛救母为主要情节。（分段）目连戏自宋代由开封流传到河南南乐。南乐地处冀、鲁、豫三省交界，古代的交通不便，地域偏僻，使该戏曲形式一直保留着古老的原始风貌，其表演形式，戏剧程式等方面，无不带有传统文化痕迹。（分段）南乐目连戏是流行于河南省南乐县民间的一个口述本，就其情节和思想内容及主要人物，与唐代的目连变文一脉相承。该剧以民间杂耍为主，综合戏曲、武术、焰火、魔术于一身，服装、道具、化妆、表演均有独特之处，由于深藏民间，至今仍保留粗犷、原始面目。（分段）目连戏有“中国戏剧的活化石”之称，对中国的戏剧起源、沿革及发展传承等研究有较高的学术研究价值，也为研究华夏史学史、文学史、民俗文化等提供珍贵资料。（分段）

锣鼓杂戏又名“铙鼓杂戏”，主要流传于晋南河东一带，与合阳的跳戏一脉相承。其起源有多种说法，据唐代贞元二年的临猗县龙岩寺石碑记载，有龙岩寺即有杂戏，按照旧俗，每逢正月，临猗县的龙岩寺都要演出锣鼓杂戏以敬神祀佛，故锣鼓杂戏又有“龙岩杂戏”之称。（分段）锣鼓杂戏唱腔为吟诵形式，有少量曲牌，如【越调】、【官调】、【油葫芦】等。伴奏无弦乐，乐队由鼓、锣、唢呐组成，以大鼓主奏，同时承担乐队指挥之责，基本鼓点有擂鼓、战鼓、走鼓、刹鼓、列儿鼓、跌场鼓、行营鼓等八种。锣鼓杂戏表演程式化，动作台步亦有固定程式。演员扮演的脚色固定，家族世袭。脚色均为男性，每剧数十人。演出时，由一名身穿长袍、头戴礼帽的“打报者”引各种脚色上台至左角入坐。脚色登场用“念”的方式自报家门，举手动步及唱、吟、念、白都配锣鼓。“打报者”还负责拉前场、传令、禀报，向观众解说剧情及充当树木、石头道具，类似宋代杂剧中的“竹竿子”。锣鼓杂戏演出剧目以军事题材为主，“三国戏”尤多，流传至今的有《伐西歧》、《乐毅伐齐》、《三请诸葛》等百余种。现存有手抄本锣鼓杂戏剧目《铜雀台》等十余本，其中的《会洛阳》系乾隆十二年抄本。（分段）锣鼓杂戏的音乐唱腔、表演、乐器设置及演出程式保留了宋金、元杂剧的形态，对认识了解戏曲的原生形态、了解戏曲史及其发展规律有着重要的意义。目前能演锣鼓杂戏的人越来越少，在娱乐形式多元化的影响下，承父业的传统传承方式逐渐中断，新一代人不喜欢听唱大戏，这些情形使锣鼓杂戏处于岌岌可危的境地，亟待抢救、保护。

傩戏又称傩堂戏、端公戏，是在民间祭祀仪式基础上吸取民间戏曲而形成的一种戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲形式，发展成为傩堂戏、端公戏。傩戏于康熙年间在湘西形成后，由沅水进入长江，向各地迅速发展，形成了不同的流派和艺术风格。湖南、湖北的傩堂戏吸收了花鼓戏的表演艺术，四川、贵州的傩戏吸收了花灯的艺术成分，江西、安徽的傩戏则吸收了徽剧和目连戏的养料。（分段）傩戏的演出剧目有《孟姜女》、《庞氏女》、《龙王女》、《桃源洞神》、《梁山土地》等，此外还有一些取材于《目连传》、《三国演义》、《西游记》故事的剧目。剧本唱多白少，善于通过大段叙事性唱词交待事件，展开矛盾，塑造形象。演唱用本地方言，唱腔除第一类剧目用端公调外，其他均唱本地群众熟悉的戏曲腔调。除湖南沅陵等少数地区用唢呐在句尾伴奏外，多数傩戏只使用锣、鼓、钹等打击乐器。傩戏的脚色行当分生、旦、净、丑，多数戴面具表演。面具用樟木、丁香木、白杨木等不易开裂的木头雕刻、彩绘而成，按造型可分为整脸和半脸两种，整脸刻绘出人物戴的帽子和整个脸部，半脸则仅刻鼻子以上，没有嘴和下巴。人物按身份可分为文臣、武将、老翁、少妇、神仙等。表演的基本步法是男角走正步、罡步、女角走碎步、运步。由于傩戏是戴着面具表演，故动作幅度大，风格古朴粗犷。（分段）由于历史背景和所接受的艺术影响不同，傩戏分为傩堂戏、地戏、阳戏三种。地戏是由明初“调北征南”留守在云南、贵州屯田戍边将士的后裔屯堡人为祭祀祖先而演出的一种傩戏，没有民间生活戏和才子佳人戏，所演都是反映历史故事的武打戏。而阳戏则恰恰相反，它是端公法师在作完法事后演给活人看的，故以演出反映民间生活的小戏为主，所唱腔调亦多吸收自花鼓、花灯等民间小戏。（分段）傩戏是历史、民俗、民间宗教和原始戏剧的综合体，蕴藏着丰富的文化基因，具有重要的研究价值。各地的傩戏主要流传于乡间，随着社会的发展，娱乐活动不断丰富，愿意观看傩戏演出的人日益减少，傩戏传承困难。（分段）武安市地处河北省南部，东距邯郸市30华里。武安傩戏历史久远。从武安傩戏的规模、阵容和角色来看，有宋代宫廷大傩的遗风。武安傩戏内容丰富，娱神娱人节目多样，有队戏、赛戏、竹马等。傩戏面具角色原始古朴。（分段）固义村傩戏是集祭祀、队戏、赛戏和多种民间艺术形式于一起的民间传统文化复合体。演出活动既有对人们进行孝道等伦理道德教化的作用，又表现了农耕社会的人们祈盼风调雨顺、五谷丰登和社会安宁的美好愿望。（分段）武安傩戏的存在为研究中国仪式戏剧的发生和发展，提供了实证资料，有重要的研究价值。武安傩戏演出中的特殊角色——掌竹，是我国宋金杂剧引戏人“竹竿子”在当今的遗存。武安傩戏完整地再现了中国仪式戏剧发展衍变中的四种形态。

傩戏又称傩堂戏、端公戏，是在民间祭祀仪式基础上吸取民间戏曲而形成的一种戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲形式，发展成为傩堂戏、端公戏。傩戏于康熙年间在湘西形成后，由沅水进入长江，向各地迅速发展，形成了不同的流派和艺术风格。湖南、湖北的傩堂戏吸收了花鼓戏的表演艺术，四川、贵州的傩戏吸收了花灯的艺术成分，江西、安徽的傩戏则吸收了徽剧和目连戏的养料。（分段）傩戏的演出剧目有《孟姜女》、《庞氏女》、《龙王女》、《桃源洞神》、《梁山土地》等，此外还有一些取材于《目连传》、《三国演义》、《西游记》故事的剧目。剧本唱多白少，善于通过大段叙事性唱词交待事件，展开矛盾，塑造形象。演唱用本地方言，唱腔除第一类剧目用端公调外，其他均唱本地群众熟悉的戏曲腔调。除湖南沅陵等少数地区用唢呐在句尾伴奏外，多数傩戏只使用锣、鼓、钹等打击乐器。傩戏的脚色行当分生、旦、净、丑，多数戴面具表演。面具用樟木、丁香木、白杨木等不易开裂的木头雕刻、彩绘而成，按造型可分为整脸和半脸两种，整脸刻绘出人物戴的帽子和整个脸部，半脸则仅刻鼻子以上，没有嘴和下巴。&lt;spanstyle=&quot;white-space:normal;&quot;&gt;人物按身份可分为文臣、武将、老翁、少妇、神仙等。表演的基本步法是男角走正步、罡步、女角走碎步、运步。由于傩戏是戴着面具表演，故动作幅度大，风格古朴粗犷。&lt;/span&gt;（分段）由于历史背景和所接受的艺术影响不同，傩戏分为傩堂戏、地戏、阳戏三种。地戏是由明初“调北征南”留守在云南、贵州屯田戍边将士的后裔屯堡人为祭祀祖先而演出的一种傩戏，没有民间生活戏和才子佳人戏，所演都是反映历史故事的武打戏。而阳戏则恰恰相反，它是端公法师在作完法事后演给活人看的，故以演出反映民间生活的小戏为主，所唱腔调亦多吸收自花鼓、花灯等民间小戏。（分段）傩戏是历史、民俗、民间宗教和原始戏剧的综合体，蕴藏着丰富的文化基因，具有重要的研究价值。各地的傩戏主要流传于乡间，随着社会的发展，娱乐活动不断丰富，愿意观看傩戏演出的人日益减少，傩戏传承困难。（分段）池州傩戏源于图腾崇拜意识，主要流传于中国佛教圣地九华山麓方圆百公里的贵池、石台和青阳等县（区），尤其集中于池州市贵池区的刘街、梅街、茅坦等乡镇几十个大姓家族，史载“无傩不成村”。它无职业班社和专业艺人，至今仍以宗族为演出单位，以祭祖、驱邪纳福和娱神娱祖娱人为目的，以戴面具为表演特征。（分段）池州傩戏有“傩仪”、“傩舞”和“傩戏”等表现形式。整台“正戏”，饰演既有戏剧情节、表演程式，又有脚色行当和舞台砌末等戏曲特征的“本戏”。是靠“口传心授”的方式，宗族师承，世代沿袭，每年例行“春祭”和“秋祭”，“春祭”即每年农历正月初七（人日）至十五择日进行，“秋祭”即农历八月十五进行，平时不演出。（分段）池州傩戏汇蓄和沉淀了上古到近代各个历史时期诸多文化信息，涉及多种学科、多个领域，内涵十分丰富，隐藏着博大精深的文化蕴涵和极高的文化人类学、戏剧学、宗教学、美术学、历史学、考古学和民俗学等学术研究价值，仍保持着古朴、粗犷的原始风貌，是中国最古老最重要的民俗仪式，是中国最具民族特色的文化象征，是我国现存“最古老、最完整”的古戏曲之一。

傩戏又称傩堂戏、端公戏，是在民间祭祀仪式基础上吸取民间戏曲而形成的一种戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲形式，发展成为傩堂戏、端公戏。傩戏于康熙年间在湘西形成后，由沅水进入长江，向各地迅速发展，形成了不同的流派和艺术风格。湖南、湖北的傩堂戏吸收了花鼓戏的表演艺术，四川、贵州的傩戏吸收了花灯的艺术成分，江西、安徽的傩戏则吸收了徽剧和目连戏的养料。（分段）傩戏的演出剧目有《孟姜女》、《庞氏女》、《龙王女》、《桃源洞神》、《梁山土地》等，此外还有一些取材于《目连传》、《三国演义》、《西游记》故事的剧目。剧本唱多白少，善于通过大段叙事性唱词交待事件，展开矛盾，塑造形象。演唱用本地方言，唱腔除第一类剧目用端公调外，其他均唱本地群众熟悉的戏曲腔调。除湖南沅陵等少数地区用唢呐在句尾伴奏外，多数傩戏只使用锣、鼓、钹等打击乐器。傩戏的脚色行当分生、旦、净、丑，多数戴面具表演。面具用樟木、丁香木、白杨木等不易开裂的木头雕刻、彩绘而成，按造型可分为整脸和半脸两种，整脸刻绘出人物戴的帽子和整个脸部，半脸则仅刻鼻子以上，没有嘴和下巴。&lt;spanstyle=&quot;white-space:normal;&quot;&gt;人物按身份可分为文臣、武将、老翁、少妇、神仙等。表演的基本步法是男角走正步、罡步、女角走碎步、运步。由于傩戏是戴着面具表演，故动作幅度大，风格古朴粗犷。&lt;/span&gt;（分段）由于历史背景和所接受的艺术影响不同，傩戏分为傩堂戏、地戏、阳戏三种。地戏是由明初“调北征南”留守在云南、贵州屯田戍边将士的后裔屯堡人为祭祀祖先而演出的一种傩戏，没有民间生活戏和才子佳人戏，所演都是反映历史故事的武打戏。而阳戏则恰恰相反，它是端公法师在作完法事后演给活人看的，故以演出反映民间生活的小戏为主，所唱腔调亦多吸收自花鼓、花灯等民间小戏。（分段）傩戏是历史、民俗、民间宗教和原始戏剧的综合体，蕴藏着丰富的文化基因，具有重要的研究价值。各地的傩戏主要流传于乡间，随着社会的发展，娱乐活动不断丰富，愿意观看傩戏演出的人日益减少，傩戏传承困难。（分段）“咚咚推”流行于湖南省新晃侗族自治县贡溪乡四路村天井寨，因演出时在“咚咚”（鼓声）、“推”（一种中间有凸出的小锣声）的锣鼓声中跳跃进行，“咚咚推”由此而得名。（分段）“咚咚推”起源难以查考，天井寨最早的居民为龙姓侗族人，明永乐十七年（1419）从本省靖州迁来。龙姓人说：“‘咚咚推'头在靖州，尾在天井。”依此推论，这种傩戏，很有可能是明代由靖州传来的。（分段）天井寨旧时有盘古庙、飞山庙各一座，春节期间每庙一年，轮流祭祀，祭祀时必演“咚咚推”。每逢天灾或瘟疫时，也要演唱“咚咚推”。“咚咚推”有简单情节的舞蹈，一部分是具有戏剧雏形的傩戏。所有的演唱全部用侗语。它的剧目有反映本民族生活的《跳土地》、《癞子偷牛》、《老汉推车》等；也有《关公捉貂蝉》、《古城会》等以关公为主角的三国戏。“咚咚推”的音乐多由当地山歌、民歌发展而成，常用的曲调有【溜溜腔】、【石垠腔】、【吟诵腔】、【垒歌】等。“咚咚推”演唱时所有角色全戴面具。常用的面具称为“交目”，共有36个。（分段）“咚咚推”的表演在舞蹈中进行，演员的双脚一直是合着“锣鼓点”，踩着三角形，不停地跳动。老艺人介绍，这种踩三角形的舞蹈，是根据牛的身体而来，牛的头和两只前脚是一个三角形，牛的尾巴和两只后脚又是一个三角形。是侗族的农耕文化孕育了“咚咚推”。（分段）1949年，“咚咚推”所有的面具失散。此后，演唱时或以临时做的纸面具，或以涂面化妆代替。1992年，当地群众重做面具，恢复了“咚咚推”的本来面目。近年来，“咚咚推”引起了国内外的广泛关注，先后有日、韩等专家对其进行过多次考察，均给予了高度评价。

傩戏又称傩堂戏、端公戏，是在民间祭祀仪式基础上吸取民间戏曲而形成的一种戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲形式，发展成为傩堂戏、端公戏。傩戏于康熙年间在湘西形成后，由沅水进入长江，向各地迅速发展，形成了不同的流派和艺术风格。湖南、湖北的傩堂戏吸收了花鼓戏的表演艺术，四川、贵州的傩戏吸收了花灯的艺术成分，江西、安徽的傩戏则吸收了徽剧和目连戏的养料。（分段）傩戏的演出剧目有《孟姜女》、《庞氏女》、《龙王女》、《桃源洞神》、《梁山土地》等，此外还有一些取材于《目连传》、《三国演义》、《西游记》故事的剧目。剧本唱多白少，善于通过大段叙事性唱词交待事件，展开矛盾，塑造形象。演唱用本地方言，唱腔除第一类剧目用端公调外，其他均唱本地群众熟悉的戏曲腔调。除湖南沅陵等少数地区用唢呐在句尾伴奏外，多数傩戏只使用锣、鼓、钹等打击乐器。傩戏的脚色行当分生、旦、净、丑，多数戴面具表演。面具用樟木、丁香木、白杨木等不易开裂的木头雕刻、彩绘而成，按造型可分为整脸和半脸两种，整脸刻绘出人物戴的帽子和整个脸部，半脸则仅刻鼻子以上，没有嘴和下巴。&lt;spanstyle=&quot;white-space:normal;&quot;&gt;人物按身份可分为文臣、武将、老翁、少妇、神仙等。表演的基本步法是男角走正步、罡步、女角走碎步、运步。由于傩戏是戴着面具表演，故动作幅度大，风格古朴粗犷。&lt;/span&gt;（分段）由于历史背景和所接受的艺术影响不同，傩戏分为傩堂戏、地戏、阳戏三种。地戏是由明初“调北征南”留守在云南、贵州屯田戍边将士的后裔屯堡人为祭祀祖先而演出的一种傩戏，没有民间生活戏和才子佳人戏，所演都是反映历史故事的武打戏。而阳戏则恰恰相反，它是端公法师在作完法事后演给活人看的，故以演出反映民间生活的小戏为主，所唱腔调亦多吸收自花鼓、花灯等民间小戏。（分段）傩戏是历史、民俗、民间宗教和原始戏剧的综合体，蕴藏着丰富的文化基因，具有重要的研究价值。各地的傩戏主要流传于乡间，随着社会的发展，娱乐活动不断丰富，愿意观看傩戏演出的人日益减少，傩戏传承困难。（分段）傩文化在五溪文化中占有重要地位。王逸在《楚辞章句•九歌序》中说：“昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀。其祀，必作歌舞以乐诸神。”五溪文化中的这种古俗，至今在沅陵，特别是七甲坪乡犹存。（分段）沅陵“辰州傩”（又称土家傩），见诸史籍者甚多：清康熙四十四年（1705）《沅陵县志》记载：“辰俗巫作神戏，搬演孟姜女故事。以酬金多寡为全部半部之分，全者演至数日，荒诞不经，里中习以为常。”清乾隆十年（1745）的《永顺县志》也记载有辰州傩戏的影响：“永俗酬神，必延辰郡师巫唱演傩戏。……至晚，演傩戏。敲锣击鼓，人各纸面一：有女装者，曰孟姜女；男扮者，曰范七郎。”（分段）现存于沅陵县七甲坪镇的辰州傩的主要传人仅17人，辰州傩渊于荆楚，辐射于巴蜀吴越秦等地，曾一度影响中原。（分段）傩戏按其内容形式有傩堂正戏、小戏、大本戏之分，正戏是法师请神演变而成，表演剧情简单，小戏已具小型戏曲特征，大戏的戏曲化程度较高，主要剧目有：《孟姜女》、《龙王女》、《七仙女》、《鲍三娘》等，傩技为绝技杂技表演，主要有上刀梯、过火槽、踩犁头等。（分段）辰州傩不仅是戏剧的活化石，更重要的是它涵盖了政治、历史、民族、宗教、考古、文学、艺术等方面，是这些方面学术研究难得的研究文本。

傩戏又称傩堂戏、端公戏，是在民间祭祀仪式基础上吸取民间戏曲而形成的一种戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲形式，发展成为傩堂戏、端公戏。傩戏于康熙年间在湘西形成后，由沅水进入长江，向各地迅速发展，形成了不同的流派和艺术风格。湖南、湖北的傩堂戏吸收了花鼓戏的表演艺术，四川、贵州的傩戏吸收了花灯的艺术成分，江西、安徽的傩戏则吸收了徽剧和目连戏的养料。（分段）傩戏的演出剧目有《孟姜女》、《庞氏女》、《龙王女》、《桃源洞神》、《梁山土地》等，此外还有一些取材于《目连传》、《三国演义》、《西游记》故事的剧目。剧本唱多白少，善于通过大段叙事性唱词交待事件，展开矛盾，塑造形象。演唱用本地方言，唱腔除第一类剧目用端公调外，其他均唱本地群众熟悉的戏曲腔调。除湖南沅陵等少数地区用唢呐在句尾伴奏外，多数傩戏只使用锣、鼓、钹等打击乐器。傩戏的脚色行当分生、旦、净、丑，多数戴面具表演。面具用樟木、丁香木、白杨木等不易开裂的木头雕刻、彩绘而成，按造型可分为整脸和半脸两种，整脸刻绘出人物戴的帽子和整个脸部，半脸则仅刻鼻子以上，没有嘴和下巴。&lt;spanstyle=&quot;white-space:normal;&quot;&gt;人物按身份可分为文臣、武将、老翁、少妇、神仙等。表演的基本步法是男角走正步、罡步、女角走碎步、运步。由于傩戏是戴着面具表演，故动作幅度大，风格古朴粗犷。&lt;/span&gt;（分段）由于历史背景和所接受的艺术影响不同，傩戏分为傩堂戏、地戏、阳戏三种。地戏是由明初“调北征南”留守在云南、贵州屯田戍边将士的后裔屯堡人为祭祀祖先而演出的一种傩戏，没有民间生活戏和才子佳人戏，所演都是反映历史故事的武打戏。而阳戏则恰恰相反，它是端公法师在作完法事后演给活人看的，故以演出反映民间生活的小戏为主，所唱腔调亦多吸收自花鼓、花灯等民间小戏。（分段）傩戏是历史、民俗、民间宗教和原始戏剧的综合体，蕴藏着丰富的文化基因，具有重要的研究价值。各地的傩戏主要流传于乡间，随着社会的发展，娱乐活动不断丰富，愿意观看傩戏演出的人日益减少，傩戏传承困难。（分段）德江县地处贵州东北部，古为南蛮之地，战国时代属巴、楚，元代以后设水特姜长官司、水德江长官司，明万历三十三年（1605）改置安化县，属思南府附郭。清光绪八年（1882），安化县治所迁移于大堡，即今德江县城。民国二年（1913），安化县改名为德江县。（分段）德江自古为土家族等少数民族聚居之地，特殊的地理位置和历史沿革，使德江傩堂戏不仅源远流长，而且保存十分原始和完整，被专家学者誉为“中国戏剧活化石”。（分段）德江傩堂戏又称傩戏和傩坛戏，土家人叫“杠神”。它是一种佩戴面具表演的宗教祭祀戏剧，也是一种古老的民族民间风俗文化活动。它源于古时的傩仪，是古傩的一种。汉代以后，逐渐发展成为具有浓厚娱人色彩的礼仪祀典。（分段）傩戏是傩堂戏的主体部份，有正戏和插戏之分，共有八十多支，其中正戏16支。除傩戏之外，一般还要进行傩技（土家人称绝活）表演，项目由主家与坛班约定。在举行傩事活动前，土家族老师都要精心布置一个傩坛（傩堂），所以傩堂戏又称傩坛戏。傩坛布置精致，集编扎、剪纸、染印、绘画、书法、建筑等艺术为一体。（分段）德江傩堂戏具有历史学、民俗学、宗教学、戏剧学等多学科学术研究价值；对中国文化与世界文化的丰富和完善都具有十分重要的意义。

傩戏又称“傩堂戏”、“端公戏”，是在民间祭祀仪式基础上吸取戏曲因素而形成的一种地方戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏起源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲的艺术因素，发展成为傩堂戏、端公戏。清代康熙年间，傩戏在湘西出现，随即由沅水进入长江，迅速传播开来，与各地的民间艺术相融汇，形成多种不同的流派和风格，像湖南、湖北（主要流行于鹤峰和恩施地区）的傩堂戏就是吸收花鼓戏表演技巧而形成的。（分段）万载傩戏又称“跳魈”，流传于江西省万载县乡间和邻县。它大约诞生于元末明初，是当地民间驱鬼逐疫、祈福求平安的一种民俗活动。整个仪式中，当地民众奉唐末五代的“杨吴将军欧阳晃”为傩坛主神。到1940年，万载全县已有傩队17支，傩神庙9座，其中最早的潭埠镇沙江桥傩庙始建于明代初年。（分段）万载傩戏分“开口傩”和“闭口傩”两类，开口傩有《关王下笺》、《开山》、《关鲍大战》等7个表演剧目，有生、旦、净、丑的脚色分工，演出动作古朴粗犷，唱、念、做、打齐全。万载傩戏在赣傩中占有重要位置，它是傩文化的载体，在傩舞发展和傩戏形成的研究中具有重要的参考价值。

傩戏又称“傩堂戏”、“端公戏”，是在民间祭祀仪式基础上吸取戏曲因素而形成的一种地方戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏起源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲的艺术因素，发展成为傩堂戏、端公戏。清代康熙年间，傩戏在湘西出现，随即由沅水进入长江，迅速传播开来，与各地的民间艺术相融汇，形成多种不同的流派和风格，像湖南、湖北（主要流行于鹤峰和恩施地区）的傩堂戏就是吸收花鼓戏表演技巧而形成的。（分段）仡佬族傩戏至迟在元明时期传入贵州省道真仡佬族苗族自治县，由此开始在当地流传。它以巫为内核，与贵州地域文化和仡佬族文化合流，形成佛巫或道巫、清巫、儒巫合一的特殊坛门形式。目前在道真从事傩仪活动的有五十多个坛班、六百三十多人。（分段）道真仡佬傩戏以祈福迎祥为目的，由民间称为“道士先生”的艺人组班表演，它有冲傩、打保福、阳戏、梓潼戏等一百三十余种表现形式，演出时以锣、鼓、钹、唢呐等乐器伴奏，有歌有舞，或说或唱，庄谐交作，文武并重，山王、秦童等角色表演时需戴上特制的傩面具。参与表演者一二人至十余人不等，时间一两个小时至几天几夜不等，内容因信众目的与坛门派别而异，整个演出过程呈现出娱神和娱人结合、祭祀与艺术交融的特征。目前道真仡佬族傩戏记录成文的约有八百余万字，据初步估计，全部傩戏加以演示约需两个月。（分段）仡佬族傩戏是仡佬族文化与贵州巫傩文化的重要载体，在宗教、历史、民俗、音乐、文学、教育等方面都具有重要的研究价值。（分段）

傩戏又称“傩堂戏”、“端公戏”，是在民间祭祀仪式基础上吸取戏曲因素而形成的一种地方戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏起源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲的艺术因素，发展成为傩堂戏、端公戏。清代康熙年间，傩戏在湘西出现，随即由沅水进入长江，迅速传播开来，与各地的民间艺术相融汇，形成多种不同的流派和风格，像湖南、湖北（主要流行于鹤峰和恩施地区）的傩堂戏就是吸收花鼓戏表演技巧而形成的。（分段）湖北省鹤峰县最早见于文字记载的傩戏出现在明代天启年间，容美土司田信夫在《澧阳口号》中写出了当时傩戏在鹤峰盛行的情景：“山鬼参差迭歌里，家家罗帮载身魔。夜深响彻呜呜号，争说邻家唱大傩。”（分段）鹤峰傩戏班称“坛”，班主则称“掌坛师”，一个傩坛8人至10人不等。新中国成立前鹤峰约有25个傩坛，分布在走马、白果、锁坪、南北、阳河、铁炉、马家、五里、桃山、六峰、清湖、下坪、北佳、中营、邬阳等乡镇。目前燕子乡的清湖村、铁炉乡的江口村还有两支完整的傩坛队伍常年演出傩戏，入坛者中不乏当地青年。除此两处以外，其他地方亦有零散的傩戏艺人在活动。鹤峰傩戏有一套完整的祭仪，由“发功曹”、“白旗扫台”、“请神”、“修造”、“开山”、“打路”、“扎寨”、“迎神”、“窖茶”、“开洞”、“戏猪”、“出土地”、“点猖”、“发猖”、“报卦”、“收兵”、“扫台”、“邀罡”、“祭将”、“操兵”、“立标”、“勾愿”、“撤寨”、“送神”等表演环节构成，号称“二十四戏”，亦称“二十四堂法事”。简化的祭仪也仍有“发功曹”、“白旗扫台”、“扎寨”、“迎神”、“开山”、“出土地”、“祭将”、“立标勾愿”八个环节，称为“正八出”。

傩戏又称“傩堂戏”、“端公戏”，是在民间祭祀仪式基础上吸取戏曲因素而形成的一种地方戏曲形式，广泛流行于安徽、江西、湖北、湖南、四川、贵州、陕西、河北等省。傩戏起源于远古时代，早在先秦时期就有既娱神又娱人的巫歌傩舞。明末清初，各种地方戏曲蓬勃兴起，傩舞吸取戏曲的艺术因素，发展成为傩堂戏、端公戏。清代康熙年间，傩戏在湘西出现，随即由沅水进入长江，迅速传播开来，与各地的民间艺术相融汇，形成多种不同的流派和风格，像湖南、湖北（主要流行于鹤峰和恩施地区）的傩堂戏就是吸收花鼓戏表演技巧而形成的。（分段）湖北省恩施市流传的傩戏由“傩愿戏”和“坛傩”两个部分组成。傩愿戏现存于红土乡的漆树坪村和大河沟村，由湖南经湖北鹤峰县传入，有三百二十余年的历史；坛傩现存于三岔乡，它起源于明代洪武年间恩施谭姓、杨姓等人家祭祖的“弘农堂”，至今还保留有交牲、开坛、请水等25坛完整的法事。恩施傩戏带有鲜明的地方特色，其傩面具制作成就尤为突出，现为湖北独有，近百个面具每个都与神话传说和民间故事密切相关。（分段）目前恩施傩戏尚保留着一批古老的剧目，如《鲍家庄》（关索戏）等，每年都会在当地及鹤峰县、宣恩县、建始县等地演出四五十场。红土傩愿戏“戏中有祭”，山岔坛傩“祭中有戏”，都包含着典型的古老祭仪。

任庄扇鼓傩戏是山西省曲沃县任庄村民“遵行傩礼、禳瘟逐疫、祈福祛灾”，并于每年仲春进行表演的一种古老祀神戏剧。（分段）任庄扇鼓傩戏据考证形成于唐、宋时，曲沃凡有社的地方都设坛，设坛必献祭，献祭必演傩戏。1986年发现的宣统元年（1909）许文炳手抄本《扇鼓神谱》，详细记录了12折傩戏的演唱内容，具有重要的历史价值。对任庄扇鼓傩戏科学地抢救、保护、挖掘、整理，不仅能够探知原始傩礼的历史本相，体现先民趋吉避凶、追求幸福的强烈愿望，还有利于中华民族古傩文化的研究，对丰富当地的群众文化生活也有重要意义。

北宋乾德（968）年间，从京都汴梁开封府到江州做官的潘氏三兄弟，带来了都城勾栏瓦肆中的歌舞杂剧花棚会—德安潘公戏。这种歌舞杂剧，当地人也称为“锣鼓潘太公戏”，或叫“潘太公游春”。（分段）每年元春正月初一至十五，德安县吴山乡桂、胡、李、陶四大家族12个村庄都要举行花棚会，白天游春、祭祀，晚上演剧、聚乐。晚上整场表演约需两小时，演出9场节目，主要包括棚上杖头傀儡与棚前面具化装两种表演。（分段）表演时首先在祖堂内拉起一块蓝色的布帐（当地称为“花棚”）作为表演区域。先由表演者合念一段诵词，再在锣、鼓、笛三乐器的伴奏下进行节目表演。棚上的傀儡表演，由一两个演员分别用左手撑杖头傀儡，右手握着傀儡的两膀在布帐内左右摇摆，翩翩起舞。棚下的假面表演由演员戴着面具随着剧情在布帐中进出，或舞刀剑或翻杠踏跷，或跳或舞，但都不开口，其唱念全由场外一个叫“参军”的代唱代念。（分段）德安潘公戏保存了唐代的音乐，宋代的杂剧、街市的傀儡歌舞，是宋代肉傀儡的遗存。它有完整的文学剧本、原始的表演形式、珍贵的傀儡造型和古朴的戏剧面具，对于认识宋金时期的演剧风貌和中国戏曲发生发展的历史衍变，有着重要的文化价值。

梅山傩戏是湖南省冷水江市民间举行祈福、求子、驱邪等傩事活动时搬演的娱神和自娱戏剧。梅山傩戏由土著巫傩师以家传和师传两系传承至今，是记录千百年来湘中历史、文化、艺术、宗教演化过程的活性载体；是民族学、社会学、民俗学、戏剧发生学、戏剧形态学和湖湘文化研究等诸多学科宝贵的信息源。

荔波布依族傩戏源于宋元时期，由广西河池地区思恩县傩戏坛祖玉氏传授到荔波布依族地区。荔波布依族傩戏分文戏和武戏，戏目主要有《酬神还愿》、《拜三界公爷》、《祭神树》等十余种，属傩夹戏类型，在布依族群众中称“桥”，分“小桥”和“大桥”。大桥7天以上，最多的13天，有戏曲表演，戴面具。小桥3天，没有戏曲表演，不戴面具。这些文化形式都与布依族特定的自然环境密不可分。（分段）傩戏的传承方式不固守于家庭传承，在民族中招徒授艺，不分地域，不分姓氏，传男不传女，本民族已婚有子男丁均可。傩戏的传承方式主要依靠口传心授。随着社会变革，传承人相继去世，唱本、面具、法器等傩戏道具损毁流失，荔波傩文化活动处于濒危境地。

地戏是流行于贵州省安顺市的地方戏，其产生与明初来自安徽、江苏、江西、浙江、河南等地的安顺屯军有关。明朝军队在贵州设有24个卫、26个守衙千户所，其中安顺有3个卫、2个守衙千户所，史料上称卫所军士为“屯堡人”，有了屯堡人，地戏也就随之而出现了。（分段）安顺地戏演出以村寨为单位，演员是地道的农民。一般一个村寨一堂戏，演员二三十人，由“神头”负责。演出在每年的新春佳节和农历七月稻谷扬花时节举行，村民还会在建房求财、祈福求子的时候请地戏队中的“神灵”如关羽、佘太君等去进行“开财门”、“送太子”等活动。（分段）安顺地戏是一种古老的戏剧，其显著特点是演出者首蒙青巾，腰围战裙，戴假面于额前，手执戈矛刀戟之属，随口而唱，应声而舞。其演唱是七言和十言韵文的说唱，在一锣一鼓伴奏下，一人领唱众人伴和，有弋阳老腔余韵，其舞主要表现征战格斗的打杀，雄浑粗犷，古朴刚健。安顺地戏所演的三十来部大书，以屯堡人喜爱的薛家将、杨家将、岳家将、狄家将、三国英雄、瓦岗好汉为主角，赞美忠义、颂扬报国的忠臣良将，内容全部是金戈铁马的征战故事。（分段）安顺地戏是研究戏剧发生学、人类学、宗教学、民俗学等学科不可多得的活材料。但在现代文化的冲击下，其演出逐渐萎缩，演员年龄偏大且人数逐年减少，很多有地戏队的村寨已停锣息鼓多年。保护这一具有丰富文化内涵的古老剧种已刻不容缓。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）唐山皮影又称滦州影、乐亭影、驴皮影，是中国皮影戏中影响最大的种类之一。通常认为滦州影戏初创于明代末期，盛行于清末民国初年，迄今已有400多年的历史。（分段）唐山皮影戏的主要操纵演员有两个人，即“上线”和“下线”。支配影人动作的杆子有3根，分别叫“主杆”和“手杆”。唐山皮影戏演出通常有拿、贴、打、拉、唱五种分工，有“七忙八闲”之说。（分段）唐山皮影戏的剧本又称“影卷”，现存至少500多部。其中“连台本”有130多部，单本剧也很多。剧目有《五锋会》、《二度梅》、《青云剑》等。皮影传统剧本的文学结构为人物出场有上场“诗”，下场“对”。其格律常用“七字句”、“十字锦”、“三赶七”、“五字赋”、“硬散”、“大金边”、“小金边”等。这些唱词结构都是以对偶的上下句为其结构的基本单位，每段唱词一般都是由若干对声韵相同的上下句组成。唐山皮影以乐亭方言为基础，以唱功见长，风格独特，为板腔体。基本板式有大板、二性板、三性板、散板以及平唱、花腔、凄凉调、悲调、游阴调、还阳调以及因特殊句式而得名的三赶七等各种腔调。（分段）皮影的雕刻要经过刮皮浆皮、拓样雕刻、着色涂油、拼钉装杆几个步骤。刀口和上色是最能体现雕刻艺人水平的地方。人物造型分为生、小、大、鬓、丑等。（分段）唐山皮影的剧目内容是深层剖析当地社会民俗民风、宗教心理的重要材料。历代唐山皮影艺人对唱腔表演、舞台道具的材料和技艺的改良与创新从未间断过，这些经验是今人和后人的宝贵财富。唐山皮影的传承延续着口传心授的方式，为文化传承的方式方法提供了重要借鉴价值。唐山皮影的唱腔、音乐、表演、造型有着本地域特有的风格，受到国内外同行和观众的赞誉，具有很高的欣赏与研究价值。（分段）现在，能够进行皮影戏剧本创作的人不足10人，皮影艺人年龄偏大，找不到徒弟传承，欣赏皮影艺术的人也越来越少。唐山皮影面临着失传的困境。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）冀南皮影主要流布于河北邯郸多个县区。（分段）冀南皮影戏源远流长，据传是北京宫廷皮影流落冀南而形成，主要分布于河北南部，并影响到冀中、冀北等地区。冀南皮影戏是宋代中原皮影戏重要的嫡脉，它与河南皮影有着重要联系。（分段）冀南皮影造型古朴，雕绘结合，造型体制简练，体现着我国皮影戏的早期风貌。冀南皮影剧目丰富，演唱没有文本，完全是口传心授，对白幽默风趣，非常口语化，表演起来通俗易懂，有鲜明的地方特色。冀南皮影的道具主要有皮影造型、表演幕窗、伴奏乐器。乐队配有板胡、二胡、闷笛、三弦、唢呐、笙等乐器，现在又配上了电子琴。武场配有板鼓、战鼓、大鼓、大锣、小锣、大镲、小镲、马号、梆子等。冀南皮影戏班社依然保持着传统的习俗，基本上体现了原生态皮影戏的表演形式。（分段）冀南皮影戏有过辉煌的历史，但时至今日却陷入十分尴尬的生存境地，大多数皮影艺人年事已高无法演唱，中年艺人特别是年轻艺人很少，影戏箱也越来越少，有的班社只留下道具，而艺人已经没有了。据在冀南6个县的统计，现在尚可演出的皮影戏班社已由解放初期的100多个减少至10余个，皮影艺人由过去的近千人减少到100余人，演出剧目从过去的200多个减少到30多个，而且演出场次越来越少，演出范围越来越小。传统的皮影表演技艺难以得到传承，其唱腔、口传剧目、雕制方法等，几乎面临失传。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）孝义皮影戏是我国皮影戏的重要支派，因流行于山西省孝义市而得名。据史料记载，孝义皮影在宋金时代已有班规、雕簇者存在，说明孝义皮影在宋金时代已发展成熟。据专家考证，孝义皮影起于战国，是我国最早的皮影发源地之一。（分段）皮腔是皮影戏的曲调，因皮腔音乐以唢呐为主要伴奏乐器，故又称“孝义吹腔”。孝义吹腔是中国最早的民间吹腔之一。（分段）孝义皮影以麻纸糊窗作屏幕，凭借悬吊在纸窗后的麻油灯亮影，因此亦称“灯影儿”、“纸窗子”。一般纸窗面积为1.75m×1.21m。纸窗糊制有严格的裁纸、毛边、对口、粘贴、平整等5道工序，其窗平整无皱雪白无瑕。（分段）孝义皮影在明代之前以羊皮为雕刻材料，体高58～60cm，俗称“二尺影”。到清代，皮影体高缩至42～48cm，俗称“五尺影”，三岁牛皮为雕刻上等材料。孝义皮影造型粗犷，简练夸张，线条遒劲有力，极富韵味。（分段）明清时为孝义皮影的鼎盛期，孝义境内皮影班社多达60多家，随后逐渐衰落。1956年成立孝义市木偶皮影艺术团，“文革”时期撤消。1978年恢复皮影戏演出，曾参加首届中国艺术节演出，赴英国交流访问演出。1995年，孝义皮影中的武将形象作为邮票图案被全国人民认识。孝义皮影剧目丰富，现收藏有200余本，这些剧本题材广泛，内容丰富，极具学术价值。对孝义皮影戏形成和发展的研究，有助于探讨中国戏曲发生和演变的内在规律，了解皮腔原生态的唱腔结构。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）复州皮影戏是在明朝万历年间（1573—1620），由陕西来东北戍边的士兵传来的。复州皮影戏真正活跃和盛行的时间是在清朝嘉庆年间（1796—1821），当时河北一带“白莲教”盛行，有皮影艺人也参加“白莲教”，被清政府诬为“悬灯匪”，并下令禁演皮影戏。河北滦州皮影艺人被迫大量流入东北并进入辽南。复州皮影戏就是在这种背景下产生和发展的，距今已有300余年的历史。（分段）从1932年开始，复州皮影戏被迫停止了演出，抗战胜利后，复州皮影戏恢复。全国解放后，瓦房店地区的皮影非常活跃，最兴盛时，全县有皮影戏班43个，在群众中影响较大的皮影艺人有20多位。（分段）复州皮影戏具有悠久的历史和重要的历史文化价值。在传播文化知识，保留、传承民间有价值的历史传说、风土人情、人物掌故等方面，起到了宣传和教育的作用。从复州皮影戏所反映的内容来看，它涵盖了社会生活，歌颂了真善美，鞭挞了假恶丑，深受当地群众的喜爱。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）位于钱塘江北岸的浙江省海宁市境内，至今流传着具有南宋风格的古典剧种——海宁皮影戏。（分段）海宁皮影戏自南宋传入，即与当地的“海塘盐工曲”和“海宁小调”相融合，并吸收了“弋阳腔”等古典声腔，改北曲为南腔，形成以“弋阳腔”、“海盐腔”两大声腔为基调的古风音乐；曲调高亢、激昂，宛转幽雅，配以笛子、唢呐、二胡等江南丝竹，节奏明快悠扬，极富水乡韵味。同时将唱词和道白改成海宁方言，成为民间婚嫁、寿庆、祈神等场合的常演节目。再则，海宁盛产蚕丝，民间有祈求蚕神风俗，皮影戏也因长演“蚕花戏”，称作“蚕花班”。（分段）海宁皮影的人像用羊皮或牛皮为材料，通过绘图、剪形、勾线、上色、缝制插签等工序制成，主要特点是：“少雕镂、重彩绘、单线平涂”，脸形圆活、单眼侧面、少夸张、近实像、富“人情”味；整体以单手、并足（侧身）为主，颇具民族民间特色。（分段）海宁皮影戏演绎至今，已有近千年历史，至20世纪三四十年代，海宁境内尚有戏班20多个，剧目达300余个，演员120多人。随着时代的变革，皮影艺术的生存环境受到严重影响。50年代，浙江省文化部门为组建剧团赴京演出，经调查全省惟海宁尚存技艺精湛的皮影老艺人。但时至今日，仅存的几位老艺人年岁均逾七旬，后继乏人，已属重点抢救的传统民间艺术项目之一。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）江汉平原皮影戏是指流行在湖北省中南部的潜江、天门、沔阳（今仙桃市）、监利、洪湖、石首、江陵、公安、京山等县（市），具有相同艺术特征的皮影戏。江汉平原北依长江，南贯汉水，是荆楚文化的发源地之一，皮影戏在这里找到了滋生和繁荣的土壤。虽然其源头尚无法考证，但早在明末清初这一带凡举办谢神会事，逢年过节都有唱皮影戏的习惯，日积月累便形成了独特的风格和雕镂特色。（分段）江汉平原皮影戏的核心地区集中在天、潜、沔一带，其显著艺术特征主要表现在雕镂（造型）艺术、唱腔艺术和口头文字艺术等方面。（分段）江汉平原皮影的雕镂艺术，源于潜江的“汤格”和“郭格”，尤以图案精细、圆润舒展、人物造型逼真生动和影大见长，形成了独特的艺术风格。（分段）江汉平原皮影戏的唱腔以歌腔、渔鼓腔为主。歌腔皮影中的“鸡鸣腔”源于东周时期的楚国《四面楚歌》，是我国传统音乐中的“活化石”。渔鼓腔出自旧时艺人的乞讨唱曲，调式多样，具有浓郁的乡土气息。（分段）江汉平原皮影戏演唱的剧目多达300多个。这些“剧本”实际上只有剧目的条文，在表演时全靠艺人根据历史故事展开情节和刻画人物，唱、做、念、打浑然一体，其口头文学艺术形式是江汉平原皮影戏的又一主要特征。（分段）江汉平原皮影制作精细、造型生动、唱腔优美，富有古朴的楚文化风格，深受历代人民群众喜爱。（分段）随着现代文明的成熟和老一代艺人的相继谢世，江汉平原皮影已经开始走向消亡，其艺术精华亟待后人传承。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）陆丰皮影戏是我国三大皮影系统之一的潮州皮影的惟一遗存，陆丰市皮影剧团是广东省惟一的专业皮影剧团。陆丰皮影戏一直在民间生存、发展，有古代闽南语系的基因，又得海陆丰民间习俗的孕育，唱腔音乐丰富，地方特色浓厚，绘画、雕刻精致，表演生动逼真，优雅可观。（分段）陆丰市位于广东省东南部碣石湾畔，南濒南海，毗邻港澳，介于深圳与汕头两个经济特区之间，水陆交通十分便利。陆丰皮影就在这座小城栖身，它的历史悠久，形成于宋代，盛行于明、清，普及于民国时期。新中国成立前夕的战乱时期，其他戏剧大部分停鼓散班，皮影戏班仍活跃在周边乡镇，可见皮影戏的群众基础深厚，有很强的生命力。新中国成立后得到复兴和发展，在绘画、音乐、制作、表演、效果及舞台灯光等方面，都为世人所瞩目，所到之处，深受广大观众的欢迎，少年儿童更为喜爱。演出区域不断扩大，不但到过粤北地区的各市、县及广州等地，还在福建几个市、县留下足迹。1975年之后，多次赴京参加及演出，所演剧目如《战恶兽》、《鸡与蛇》、《龟兔赛跑》、《飞天》、《鸡斗》、《哭塔》等广受好评。陆丰皮影是一种传统民间艺术，具有很高的历史价值、教育价值和艺术价值。（分段）

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）华县碗碗腔皮影戏（曾名时腔），形成于清代初叶。因其主要流传于关中东府渭南二华、大荔一带，所以也称其为东路碗碗腔。该剧种唱腔板式齐备，伴奏乐器很有特性，细腻幽雅、婉转缠绵，表现形式丰富多彩。皮影造型优美，人物个性特征明显、选料考究、制作精细。清乾隆、嘉庆年间，戏剧家李芳桂等文人、举子，为碗碗腔皮影著有《十大本》等许多传统剧目，至今流传，并被其他剧种移植、改编搬上舞台，久演不衰，为陕西的戏曲艺术作出了巨大的贡献。皮影班、社多由五六人组成，行动方便，不择场地，长年可活动于民间的村镇、宅院，在广阔的农村扎下牢固的根基。（分段）现因各种原因面临失传和生存的危机，拯救和保护碗碗腔皮影这一群众喜闻乐见的优秀传统文化，成为当前一项刻不容缓的重要任务。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）华阴老腔系明末清初，以当地民间说书艺术为基础发展形成的一种皮影戏曲剧种。长期以来，久为华阴县泉店村张家户族的家族戏（只传本姓本族，不传外人）。其声腔具有刚直高亢、磅礴豪迈的气魄，听起来颇有关西大汉咏唱大江东去之慨；落音又引进渭水船工号子曲调，采用一人唱众人帮合的拖腔（民间俗称为拉波）；伴奏音乐不用唢呐，独设檀板的拍板节奏，均构成了该剧种的独有之长，使其富有突出的历史和文化价值，世代流传，久演不衰。但又鉴于该剧种这一特殊情形（家族戏），目前依然处于行将消亡的濒危状态，迫切需要长期保护。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）阿宫腔系陕西关中中北部地区(礼泉、咸阳、泾阳、高陵、临潼、耀县、富平等市县)皮影戏中独具特色的一枝奇葩。其唱腔旋律不沉不躁、清悠秀婉；行腔中的“翻高”、“低遏”、“一唱三遏”为其特色。阿宫腔音乐长于刻画、抒发人物复杂的心理活动。如《王魁负义》中焦桂英唱段的凄楚哀怨、热耳酸心；《白蛇传》借伞中许仙与白素贞对唱婉转情切、缠绵悱恻；《杜鹃山》中雷刚哭大江则高亢激越、荡气回肠。这些经典唱段不但为广大观众所喜爱，也为戏剧界专家、同仁所肯定。建国后，阿宫腔从皮影搬上舞台是一次发展和革新。1961年曾进京演出，受到中央首长和在京戏剧界人士的赞许。多年来创作演出的《四季歌》、《两家亲》、《三姑娘》等剧目曾获文化部和省级奖励。但近十多年来却发展缓慢，濒临灭亡，亟待予以抢救和保护。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）弦板腔皮影戏流传于关中乾县、兴平、礼泉、咸阳等地。弦板腔又称“板板腔”，由主要伴奏乐器“二弦子”和敲击乐器“板子”而取名。形成于清代初年，最早为一人左手摇“呆呆子”（二板子），右手掌结子（即蚱板子）的说唱形式，到了清代中叶，艺人们加上了自制的土三弦和土二弦等弦乐伴奏，开始形成了以弦子调为主的【正板调】，并相继延伸出【慢板】、【二六】等曲调，使弦板腔开始进入了第一个发展兴盛时期。道光、咸丰年间，礼泉的王秀凯，又以【正板】为基础，创造出【大开板】等多种唱调，乐器又加进了二胡，采用二板子配二弦和三弦的伴奏形式，形成了浑厚、清脆、明快的声腔特色，奠定了弦板腔音乐的基本格局，再次使弦板腔进入班社林立、艺人迭出的最佳时期，各地班社一度最多达六十多个班。（分段）中华人民共和国成立后，乾县、兴平、礼泉等地还将其搬上舞台演出，弦板腔又形成了皮影与舞台演出相兼的演出形式，长期流传于民间。近年来，则处境濒危，迫切需要对其进行抢救和保护。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）环县隶属甘肃省庆阳市，地处陕甘宁三省交界，面积9236平方公里，辖20个乡（镇），人口34万。曾是匈奴、羌、戎、狄等民族交往及古老秦陇文化和多民族文化相互碰撞融合之地，特殊的地理位置和深厚的文化底蕴，孕育诞生了“环县道情皮影”这一民族民间艺术。（分段）环县道情皮影是“道情”与皮影相结合的产物，已有千年历史。历经沧桑，形成了环县独特的道情皮影戏。经清末“道情皮影大师”解长春等一代人的改革创新，使其更加完善。它与当地人民的习俗信仰水乳交融，形成了以环县为中心，延伸至周边的华池、庆城及宁夏盐池、陕西定边等县在内区域的播布现状。其价值主要体现在优美独特的道情音乐唱腔和精湛的皮影制作及表演上。戏班演出时，前台一人挑杆表演，并承担所有角色的坐唱念白，后台四五人伴奏并“嘛簧”，一唱众和，粗犷高亢，独具风格。道情音乐为微调式，分为“伤音”、“花音”，以坦板、飞板两种速度演唱，曲牌体与板式体并存。其伴奏乐器中的四弦、渔鼓、甩梆子、简板均为自制，音色独特。传唱的180余部剧目中，至今还保留着“图”、“卷”等古老文化符号。现馆藏及民间流存的数千件清代皮影原件，构思奇妙、雕刻细腻逼真，有极高的艺术和研究价值。（分段）经普查，全县境内现有47个戏班、285名艺人、40多名皮影雕刻者。20世纪50年代，环县道情皮影三次进京演出，受到毛泽东、周恩来等领导人的高度赞誉，并最终发展为甘肃惟一地方剧种——陇剧。

皮影戏是一种用兽皮或纸板剪制形象并借灯光照射所剪形象而表演故事的戏曲形式。其流行范围极为广泛，几乎遍及全国各省区，并因各地所演的声腔不同而形成多种多样的皮影戏，如陕西的华县皮影戏、华阴老腔皮影戏、阿宫腔皮影戏、弦板腔皮影戏，甘肃的环县道情皮影戏，山西的孝义碗碗腔皮影戏，河北的唐山皮影戏、冀南皮影戏，浙江的海宁皮影戏，湖北的江汉平原皮影戏，广东的陆丰皮影戏，辽宁的复州皮影戏、凌源皮影戏等。（分段）皮影戏的形成时代尚无确考，但据南宋孟元老《东京梦华录》记载，它至晚在宋代已经成熟和盛行，东京汴梁瓦舍中的影戏艺人已有董十五、赵七、曹保义等9人。山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画中有一幅《影戏图》，生动形象地表现了当时山西皮影演出的实况。经过宋、金、元、明四个历史时期的发展，流行全国各地的皮影戏在清代呈现出繁荣局面。（分段）皮影戏虽然种类繁多，但区别主要在声腔和剧目方面，至于影人制作和表演技术则大同小异。影人一般是先将牛皮或驴皮、羊皮刮去毛血，加工成半透明状后再刻制上彩，其雕绘工艺讲究刀工精致，造型逼真。影人一般分头、身、四肢等几部分，均为侧影，头部附有盔帽，身部、四肢皆着服饰，涂油彩后用火砖烘烤压平即成。演出时将影人的头插于身部，身与四肢相接，同时在身部和两手安上三根竹扦，即可操作演出。除了人物造型外，还要刻制一些砌末道具、桌椅和景物造型，以便配合表演。（分段）道具主要为影窗，俗称“亮子”，一般高3尺，宽5尺，最高不过4尺，宽不过6尺，以白纸作幕，以便单人操作。其次为油灯一盏，用以映射影人和表演动作。（分段）皮影戏是我国重要的民间传统艺术，近年来由于现代影视艺术的冲击，观众和演出市场日益减少，许多皮影戏面临消亡的危险，亟待抢救与保护。（分段）凌源皮影属中国北方皮影戏的一个重要支脉，相传已有300多年的历史。在传承与发展的过程中，形成了鲜明的艺术风格和独特的艺术魅力——影人雕镂玲珑剔透、操纵表演惟妙惟肖、掐嗓演唱独具特色。1996年，文化部命名凌源市为“中国民间艺术之乡（皮影艺术）”。1999年9月17日，原文化部部长贺敬之在参观凌源收藏的几千卷影卷时说：“凌源的影卷可为全国之最”。（分段）凌源皮影不仅在当地家喻户晓，而且在国内外较有影响，曾多次在省市皮影戏调演中夺冠，并为中央领导和国际友人专场演出。中央电视台、辽宁电视台曾在凌源拍摄了《苦皮影》、《走马凌源访皮影》、《影卷迷》和话剧包装皮影戏《火焰山》等多部电视作品，其中，电视专题片《灯与影的魅力》被选送驻外使领馆，《影之舞》被选送参加了2004年的中法文化交流活动。（分段）凌源皮影是纯民间艺术，尽管有过鼎盛时期，全市曾有自娱自乐、半农半艺、专业皮影团120个，但是，目前因受现代文化的冲击和老艺人相继辞世，致使凌源皮影艺术后继乏人，抢救保护凌源皮影刻不容缓。

北京皮影戏早期分为东西两派，东派消亡甚早，现存的西派皮影形成于明代正德年间。1842年满族人路德成继承北京西派皮影艺术，建立了北京祥顺影戏班。此后西派皮影在路氏家族中一脉相传，路德成之子路福元建立福顺影戏班，路福元之子路耀峰又建立德顺影戏班，传到路耀峰之子路景达已是四代，前后历经一百多年。（分段）北京皮影戏形成期长，表现手法独特，表演、声腔、造型等方面有着不同于其他地区皮影的艺术特色。其声腔吸收北方昆曲、京剧、曲艺等的声腔曲调，自成一格，表演细腻夸张，有一些独特的艺术处理手法，如影人照镜子、流眼泪、梳妆打扮等动作细节都表现得十分真切。（分段）随着老一辈艺术家的相继退休和离世，北京皮影戏出现了后继无人的现象。北京皮影戏的主要传承者北京皮影剧团1979年后长期没有自己的团址，也缺乏固定的演出场所，长期负债经营，演职员收入低，生存极为困难。在此情势下，北京皮影戏逐渐陷入濒危境地，传承乏人，慢慢淡出了观众的视野，亟待有关部门制订措施，加以保护。

河间皮影戏是冀中皮影戏的重要代表之一，流传于河北省河间市。冀中皮影戏早期由西部移民传入，当时称为“兰州皮影”，主要流布于河北省保定、沧州、廊坊、石家庄一带。目前冀中皮影戏在保定、廊坊等地基本消失，在河间还比较完整地保存着。（分段）河间皮影戏在造型方面体现出我国西部皮影的特点，剧本、唱腔、演出等诸多方面则与北京西派皮影戏同脉同宗。河间皮影戏的唱腔被称为“老虎调”，有“大悲调”、“小悲调”、“平安调”等曲调，风格粗犷奔放、醇厚朴实，演唱时与当地方言紧密结合。其伴奏乐队有文武场之分，文场使用板胡、二胡、笙、笛等乐器，武场则使用板鼓、阴阳板、锣、镲等乐器。在长期的演出实践中，河间皮影戏形成了《拿蜘蛛》、《混元盒》、《五鼠闹东京》等一批丰富的口传剧目。（分段）目前，由于老艺人陆续去世，河间皮影戏大量口传心授的珍贵曲目正处于逐渐消失之中，前景堪忧，急需加大力度予以抢救保护。

岫岩皮影戏在明清时期传入辽宁省鞍山市岫岩地区，至今已有三百多年的历史。早期皮影表演为“独影”形式，清代同治年间形成“溜口影”，民国后演变为“翻书影”，现在岫岩皮影戏仍保留了部分“溜口影”的原始形态。（分段）岫岩皮影戏唱腔音乐丰富，有《大慢板》、《慢板》、《流水》、《快流水》、《快板》五个板式，演唱时按生、旦、净、末、丑的行当分出大小两种唱法，各有固定的唱腔板式，唱词按句法结构可分为“三赶七”、“硬唱”、“七言句子”、“五字锦”、“十字锦”、“答拉嘴”等几种，表演则吸收戏曲程式化的表演方法，围绕剧情刻画人物。岫岩皮影戏影卷多、卷头大，内容繁复，有近百种传统剧目和二十余种现代剧目。（分段）新中国成立前，岫岩有皮影19箱、从影艺人四十余名。新中国成立后，岫岩皮影戏得到迅速发展，1965年时全县已有皮影三十余箱、皮影艺人八十余名。目前，岫岩皮影戏严重衰落，2004年时皮影仅剩6箱，艺人也只有21名，且年龄多在60岁以上。岫岩皮影戏生存困难，传承乏人，已处于濒危状态，亟待抢救保护。

盖州皮影戏又称“辽南皮影戏”，流传于辽宁省盖州地区的岫岩、海城、大石桥、瓦房店、庄河等地。它起源于明末清初，至清末民初臻于完善。盖州艺人以驴皮为原料，将之刮薄至透明的程度，用来雕刻人物，制成工艺精美、造型独特的皮影形象。（分段）盖州皮影戏的唱腔委婉动听，明显带有辽南民歌的风味，唱词格式规范，风格自然流畅，唱、念多使用盖州当地民间土语，显示出诙谐幽默的风格。伴奏乐队文武场齐全，主奏乐器是当地自创的梧桐四胡。盖州皮影戏的脚色分生、旦、净、髯、丑几个行当，表演生动活泼，富于地方特色。（分段）盖州皮影戏中蕴含着大量的历史文化信息，其独特的造型工艺及原汁原味的辽南民间唱腔音乐在民间艺术研究中具有重要的价值。

黑龙江望奎从清代起成为海伦府辖地，这里集聚了大量的中原移民，其中尤以河北移民为多，因而使用冀东口语在当地极为广泛。18世纪末河北乐亭皮影艺人到望奎落脚演唱，由此开始，皮影戏一直在当地延续发展。20世纪50年代，望奎皮影戏一度走红，打出了黑龙江皮影戏“江北派”的大旗。至70年代，它已经成为望奎城镇乡村主要的艺术演出样式。（分段）望奎皮影戏保留了冀东民间小调的特点，在此基础上大量吸收双城皮影戏的外调及杂牌子曲牌，两相融合，形成自己的风格，因此有“两合水”影腔之称。望奎皮影戏传统影卷多以公案、剑侠、征战、宫廷、市井民俗及传奇故事为题材，经常演出的剧目有《五峰会》、《双失婚》、《岳飞传》、《包公案》等。（分段）望奎皮影戏具有独特的艺术价值，它在自身发展的同时，还对本区域内的其他姊妹艺术产生了重大影响，黑龙江的民间剪纸、石木雕刻、京剧、评剧、龙江剧、民间舞蹈、二人转等舞台艺术都大量借鉴了望奎皮影戏的制作工艺、音乐、唱腔与表演。

泰山皮影戏是山东皮影戏的重要代表之一，从明代开始，其表演活动就非常频繁。清末民初至今，已有六代人传承了这一优秀的民间艺术。（分段）泰山皮影戏声腔种类丰富，它不仅继承了早期山东皮影的“摩调”，还广泛吸收泰安当地流行的其他民间戏曲唱腔，形成了独具特色的声腔体系。泰山皮影戏的人物形象造型多借鉴泰山民间剪纸和传统戏曲脸谱，逐步形成了带有鲜明地域特点的脸谱系列。泰山皮影戏属典型的口传民间艺术，演出没有剧本，演员完全靠记忆表演发挥。演出剧目极为丰富，尤以《泰山石敢当》系列剧最为著名。（分段）泰山皮影艺人在传承中保留了传统的皮影雕刻、表演技艺和口传剧本，并在此基础上加以创新和发展，如著名表演艺人范正安广泛吸收西河大鼓、山东四板书、十不闲等表演技艺，独创出一种能够同时操纵、演唱和伴奏的皮影戏表演技艺，成为当今中国皮影戏的一绝。泰山皮影戏是泰山文化的重要组成部分，它融泰安民间美术、音乐、戏曲为一体，在民俗及地方历史文化等的研究中具有重要的参考价值。

济南皮影戏是山东皮影戏的一个分支，主要流布于山东省境内，同时也在河北、河南、安徽等地流传。山东皮影戏至少已有五百年的历史，清末艺人张盛旺专门从事皮影戏演出，当时称为“兰州皮影”。其徒李克鳌传承技艺后，于1915年将皮影自邹县带入济南，后经李福增、李兴堂、李兴时等人的继承和发展，逐渐形成了地域特色鲜明的济南皮影戏。（分段）济南皮影戏表演声情并茂，由一人负责操作和说唱，一人负责伴奏。演唱初期采用和尚劝善念经的唱腔，后又在此基础上吸收五音戏、西河大鼓、山东琴书等戏曲音乐，形成了清新流畅的曲调。（分段）济南皮影虽然只有八十多年的历史，但其表演形式和艺术风格影响广远，具有独特的艺术史和地域文化研究价值。

山东定陶皮影又名“隔纸说书”，是由明代山西移民传到定陶的古传皮影戏，长期活跃在山东、河南、安徽、河北等地，至今仍保留着古传皮影的基本制作工艺、演出形态、表演程式、原始唱本和古老影箱。（分段）定陶皮影戏保存的古老影箱中完整的影人有二百五十余套，种类较为齐全。这些影人高一尺有余，系用牛皮制成，色泽古拙，形制巨大，风格粗犷朴拙，显示出高超的雕刻技艺。（分段）定陶皮影戏的唱腔融汇了其他地方戏曲、曲艺及民歌小调等多种艺术因素，音乐形象丰富，极富表现力。演出时少则六七人，多则一二十人，各有专人负责演唱、伴奏和操纵影人。其上演剧目有三四十种左右，连台本戏可连续演出月余，常演剧目主要有《封神演义》、《西游记》、《杨家将》等。（分段）定陶皮影戏资料丰富，是研究我国早期皮影造型艺术的珍贵资料。（分段）

演变形成，清末罗山艺人吸收滦州皮影戏的艺术经验，使罗山皮影戏得到进一步的发展。罗山皮影制作工艺用料讲究，镂刻精细准确，人物和亭台楼榭的造型具有江淮风格。（分段）罗山皮影戏深得江淮地域观众的青睐，常在湖北、安徽、河南等地演出，活动范围非常广阔。其唱腔音乐蕴涵有江淮地区民间音乐的元素，演唱时真假声转换自如，呈现出高亢明亮、委婉动听的艺术风格。唱词诙谐幽默，朗朗上口，体现着江淮民间口头文学的特点。历代相传的罗山皮影戏剧目有416个，其中经常演出的有231个，多取材于古典文学名著。目前，罗山皮影戏后继乏人，濒临消亡，亟待抢救保护。

湖南皮影戏历史悠久，广泛流传于湖南各地。其影人多为“纸偶”，在影型制作上吸收了剪纸、绘画、雕刻等多种民间艺术的精华，雕刻刀法丰富，虚实结合，繁简相映，造型美观，惟妙惟肖。（分段）湖南皮影戏脚色行当齐全，各行当又有进一步的分类，如旦脚细分为青衣、花旦、刀马旦等。表演时细腻传神，动作性很强。湖南皮影戏传统剧目达数百种，20世纪50年代建立的湖南省木偶皮影艺术剧院传承湖南皮影戏的艺术传统，半个多世纪以来创作演出了多种在国际、国内荣获大奖的优秀剧目，其中《龟与鹤》、《两朋友》等作品深受各界赞誉，成为剧院的保留剧目。

四川皮影戏主要包括土皮影、广皮影（又称“渭南皮影”）和阆中皮影戏三类。其中阆中皮影戏最具特色。（分段）阆中皮影戏流行于以阆中市为中心的南充、广安等地区的36个县市，覆盖面积达53万平方公里。这种皮影戏系阆中民间皮影大师王文坤家族所创，王氏先祖结合土皮影、广皮影的优点，创出新型的阆中皮影戏。阆中皮影制作上极见功力，雕刻技法娴熟，线条流畅细腻，镂空留实得体，影人结构均衡，造型俊美，面部为椭圆形，头帽胡须不固定，服饰多用川北民间流行的传统花纹图案装饰，外观精致优美，具有浓郁的地方特色。阆中皮影戏的唱腔主要借用川剧五大声腔，此外还博采民间流行的山歌、小调及佛教、道教音乐，兼收并蓄，自成一体。（分段）四川皮影戏充分反映了四川地区的风俗习惯、社会风貌和人文传统，具有重要的民俗学、艺术学研究价值。

河湟皮影戏又称“青海皮影戏”，在当地称为“影子”或“皮影儿”，主要流传于青海省东部地区，少数民族自治州的汉族聚居地也有少量皮影戏班。（分段）河湟皮影戏约有两百多年的历史，在长期的发展过程中形成了一些固有的特征。它有独立、成熟的板腔体声腔体系，有专用的弦索音乐曲牌和打击乐曲牌，其唱腔音乐与其他地方剧种不能通用。河湟皮影人物造型设计独特，形象丰富逼真，它由11个部件组成，主要分稍子（头）和身子两大部分，稍子和头饰连在一起，身躯四肢和服饰连在一起。河湟皮影戏很少有文字剧本，演出全凭艺人口头传承，在此过程中逐渐形成了一套特殊的记忆方法，多数艺人有即兴创作的本领。皮影戏班由五人组成，把式一人操纵生、旦、净、丑等脚色并兼任说唱，其他四人为乐手，负责文武场的全部音乐伴奏。（分段）20世纪90年代以后，河湟皮影戏逐渐衰落，戏班锐减，已不足原来的五分之一，活动空间也从中心地区退向边远山区。目前，河湟皮影戏这一宝贵的民间艺术正濒临消亡，急需抢救。

昌黎皮影戏是冀东皮影的重要组成部分。各地皮影戏大多借用地方戏唱腔，唯有昌黎皮影戏创出了自身别具一格的唱腔。昌黎皮影戏唱腔以昌黎民歌为素材，悲时如泣如诉，乐时说而似唱，充分反映了昌黎人的喜怒哀乐。昌黎历史上曾出现过马家班、齐家班等驰名影戏班。著名的艺人有被称为“皮影界梅兰芳”的高荣杰先生，被称为“箭杆王”、“活影人”的齐永衡先生，皮影雕刻艺人肖福成先生、居尚先生和田世民先生等。经常上演的传统剧目有《乾坤带》、《秦香莲》、《邵玉兰》等。

巴林左旗皮影戏源于河北滦州，有二百余年的历史。在皮影戏演唱的实践中，艺人们为适应民族杂居群众的审美需要，主动将当地民族民间艺术融入其中，蒙古族艺人也参加到皮影艺人行列。左旗皮影戏是中原农耕文化与草原游牧文化相融合的产物，也是民族间情感相互交流，文化相互学习、认知的过程。20世纪五六十年代，皮影戏发展到顶峰，全旗有影箱子四十多盘、艺人二百多个，演唱的传统剧目有《五锋会》、《设施农业土变金》、《骑着毛驴奔小康》等五十多部。到20世纪90年代初，由于多种因素，巴林左旗皮影戏处于濒危状态。以申凤山为首的教育文化界老同志组织起皮影协会，实施了“四个一”工程，进行了一系列抢救性的保护与发掘，深得民众认可与赞许。

龙江皮影戏是以哈尔滨市为中心，具备独立的演出形态、演出剧目、表演手段和传承谱系的皮影戏品种，号称黑龙江皮影戏的“江南派”。哈尔滨儿童艺术剧院皮影剧团是黑龙江省唯一专业的皮影戏演出团体。1959年国庆，哈尔滨儿童艺术剧院皮影剧团携《秃尾巴老李》应邀进京为全国群英会英模演出，又赴中南海怀仁堂为中央领导汇报演出，得到极高赞誉。五十年前演出的《猪八戒背媳妇》在东北早已家喻户晓。剧团曾11次赴日本演出，并先后赴法国、韩国、新加坡、美国、瑞士、意大利及中国台湾地区演出传统剧目并进行学术交流活动。随着社会变革，龙江皮影戏呈现出传承人急剧减少、观众萎缩的局面，急需保护传承。

桐柏皮影戏属豫南皮影戏的西路派，是集绘画、雕刻、古典文学、民间音乐、演唱、民俗文化为一体的综合性民间文化艺术形式。比较其他皮影戏，桐柏皮影制作考究，镂刻线条大胆粗犷，人物造型敦实朴拙，极具豫南民间艺术风格。其历代相传的剧目有一百多个，保留剧目有《杨家将》、《隋唐演义》、《雌雄剑》等。唱词道白中常见豫南民间农谚、笑话、俚语、歇后语等，谐趣、上口，体现出民间口头文学的珍贵价值。桐柏皮影制品被日本、韩国、新加坡等国际友人研究收藏。受多种因素影响，繁盛一时的桐柏皮影戏，现仅存三班，观众日益减少，前景堪忧。

据著名皮影艺人陆春元、许汉文记忆，云梦皮影戏的历史可追溯到百年以前。最早表演皮影戏的当数胡金店周家排楼的周铁保先生家，从其曾祖父起，到他已有四代人。周家排楼是安陆、云梦两县的边沿村，历史上曾划归云梦，现属安陆巡店，故有云梦皮影戏源于周铁保先生的曾祖父由安陆传入之说。1905年，其父陆大独赴安陆城南仰家棚子求名师仰毕可先生学艺的故事，也可佐证。云梦皮影戏兴衰更迭，延绵至今，全县26台皮影戏馆主要分布在全县12个乡镇和邻县市的茶社演出。云梦城关是皮影戏馆最多的地方，从南到北有5家皮影戏馆。保留剧目有《斩钦差》、《山娃与凤凰仙子》、《梁红玉击鼓战金兵》等。

腾冲皮影戏至今有六七百年历史，分为“西腔”和“东腔”两大流派。东腔皮影主要服务于云南省腾冲县境东南部和城区坝子。1932年，应干崖（今盈江）土司邀请，赴旧城演唱《樊梨花征西》连台本戏49天，后又应边民及华侨邀请赴缅甸南坎演出《孙庞斗智》、《宝莲灯》等剧目三十余出。1961年，应邀到昆明为参加云南省傣、白、壮、彝民族戏剧汇演大会表演《长坂坡》、《斩三妖》等，获特别荣誉奖。2000年6月，腾冲固东镇被文化部命名为“中国民间艺术（皮影）之乡”。2003年9月，腾冲刘家寨皮影作为西南地区唯一的皮影戏代表赴广州参加“金狮奖”全国第二届木偶皮影比赛，荣获表演（综合）铜奖，皮影艺人刘永周和刘定三获造型制作奖。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）泉州傀儡戏，古称“悬丝傀儡”，今称提线木偶戏。源于秦汉。晋唐时随中原移民南迁入闽。唐末五代即已在泉州地区流行。历经宋、元、明、清、民国，从未间断。（分段）千年来，泉州傀儡不仅成为泉州乃至闽南语系地区民俗中不可或缺的重要部分，而且以其独特技艺和精彩演出，成为一般民众，乃至士大夫文人雅俗共赏、喜闻乐见的民间戏曲艺术。（分段）历经千年不间断传承与积累，泉州傀儡戏至今保存七百余出传统剧目和由三百余支曲牌唱腔构成的独特剧种音乐“傀儡调”（包括“压脚鼓”、“钲锣”等古乐器及相应的演奏技法），并且形成了一整套精巧成熟的操线功夫“传统基本线规”和精美绝伦的偶头雕刻、偶像造型艺术与制作工艺。（分段）在泉州傀儡戏传统剧目中，保存着大量古代泉州地区民间婚丧喜庆及民间信仰、习俗的内容。保存着“古河洛语”与闽南方言俚语的语词、语汇、古读音。并且也保存着许多宋元南戏的剧目、音乐、演剧方法、演出形态等珍贵资料。因而，对“闽南文化学”、“闽南方言学”与“宋元南戏学”等，具有多学科的研究价值，已引起国内外专家学者的广泛关注。（分段）由于泉州与台湾及东南亚地区特殊的地理、历史、人文等关系，泉州傀儡戏于明末清初即开始向台湾及东南亚华侨聚居地流播，并在当地生根开花。为传播闽南方言、文化，延续民族文化传承，沟通海峡两岸同胞及东南亚各国侨胞感情，增进民族文化认同发挥了重要的桥梁作用。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）晋江布袋木偶戏即南派布袋戏，指泉州地区掌中木偶戏，以泉腔演唱，有别于唱北调的漳州北派布袋戏。1951年7月，闽南布袋戏定名为掌中木偶戏，是我国木偶戏中的稀有剧种。（分段）南派布袋戏流行于闽南地区，其源头可追溯到晋代《拾遗记》及五代《化书》、南宋《巳末元日》中的史料记载。明中时至清末，是南派布袋戏兴起与发展时期，民间传说和《台湾通志》称，布袋戏兴起于明嘉靖间，创始人为后来被誉为“戏状元”的梁炳麟。清中叶，晋江等地的布袋戏演出兴盛，并传至台湾，同时出现了李克茶等著名艺人。清末民初，泉属各县一些著名的布袋戏班社纷纷兴起，如清同治、光绪年间的闽南“五虎班”。民国时期，安溪、惠安等地的布袋戏班几乎遍及全县。但至建国前夕，由于经济衰退，泉属诸县的布袋戏班社处境维艰。（分段）中华人民共和国成立后，南派布袋戏获得了新生。20世纪50年代，晋江等县组织挖掘记录了200多个布袋戏剧目和音乐曲牌。新时期以来，南派布袋戏得到了进一步的发展，其主要承载体为晋江市掌中木偶戏剧团。建团50多年来，多次进京演出。参加戏剧赛事和国际木偶节，并获得省级、国家级的奖誉。剧目《白龙公主》、《五里长虹》获得文化部嘉奖和第九届文华奖。（分段）南派布袋戏具有兼收并蓄，博采众长的特点，地域文化特征明显。其艺术风格独特，行当脚色分工细致，木偶头雕刻形神兼备，表演细腻，动作传神，深受广大观众的喜爱。但由于受到当前商品经济的影响，这一传统的艺术形式遭到不断冲击，如不加以保护，将面临消亡的危机。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）漳州布袋木偶戏又称“景戏”、“指花戏”、“掌中戏”，傀儡戏剧种之一。漳州布袋木偶戏是由木偶表演、剧目、音乐、木偶制作、服装、道具、布景等组合而成的一种综合性艺术。（分段）漳州布袋木偶戏，其特点是用指掌直接操纵偶像进行戏剧性的表演，使之活灵活现，栩栩如生，既能够体现人戏的唱、念、做、打，以及喜、怒、哀、乐的感情，又能表演一些人戏难以体现的动作，具有技巧高超、造型精美等独特风格。布袋木偶戏的操纵是用手由下而上，以手掌作为偶人躯干，食指托头，拇指和其他三指分别撑着左右两臂。技艺高超的艺人双手可以同时表演两个性格、感情各异的偶人。布袋木偶戏尤为擅长武打场面和善于刻画人物性格。（分段）漳州布袋木偶戏已有一千多年历史，是我国古老珍稀的优秀艺术，南宋时兴盛于漳州，明末即流传到广东、台湾和东南亚一些地区。清中叶以来漳州各地大量出现专业布袋戏班社，形成若干不同的流派。其中主要有“福春”、“福兴”、“牡丹亭”三派，各有特色。近二百年来，至今已传承八代。（分段）从人文历史考证，闽台文化原属一体。其母体为闽文化，是中华民族的重要组成部分。台湾的布袋戏是闽文化在台湾的移植和延伸，通过闽台文化交流，不仅促进了两岸木偶艺术的发展，更加深了两岸同为中华民族一家亲的认同感。在促进祖国统一事业方面产生了良好的作用和影响。闽台布袋戏同根同源，这对漳州布袋戏艺术的发展衍变、历史传承与交流等方面，具有很高的历史研究和现代文化价值。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）辽西走廊似一条超越时空的彩练，把中原汉民族文化与辽西北方民族文化连在一起。独特的地域，复合性的走廊文化，孕育了辽西自己的木偶艺术风格。（分段）蔡大田（蔡万荣），是辽西木偶设计制作的创始人，由他设计制作的大型神话故事悬丝木偶剧《嫦娥奔月》，制作精良，堪称一绝，在省内外引起极大反响。（分段）由蔡大田亲自雕刻的《苏三起解》、《葛麻》形象逼真，栩栩如生。由辽西黑山人张仃（曾任中央工艺美术学院院长）设计、蔡大田亲自雕刻的《望娘滩》即《无孽龙》、《黑风洞》，得到了张仃的高度赞誉。前“青艺”美术家张光宇设计，蔡大田雕刻的《猪八戒背媳妇》、《小放牛》等脍炙人口。遗憾的是这些珍贵的佳作都在“文革”期间付之一炬了。（分段）辽西木偶艺术表演主要传承人关剑青，出生于1926年，系民间班社悬丝木偶艺人，代表作《平顶山》（即《三打白骨精》）。辽西木偶六代相传，承袭至今。1953年1月辽西木偶剧队一行23名队员奉中央文化部调令赴北京，从此成立了今天的中国木偶艺术剧团。不甘寂寞的辽西木偶人，在此后的几个时期，迎着困难，几经磨难，六起五落。他们的作品陶冶了一代又一代少年儿童的情操，是东三省的稀有剧种，同时也填补了辽宁省木偶艺术的空白。（分段）目前辽西木偶艺术又面临着危机，老一辈艺人都已是七八十岁以上的人了，传承已面临断档边缘。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）邵阳布袋戏的发祥地白竹村燕窝岭位于邵阳县九公桥镇。据刘氏家谱记载：元末明初，为避战乱，刘姓祖宗胜公携家眷肩挑布袋戏逃难至燕窝岭定居，至今已有六百余年。布袋戏从胜公传至“永”字辈，共18代。（分段）邵阳布袋戏系口传心授。其表演方式和表演技巧为：一个艺人一副戏担，不管大戏小戏、文戏武戏，生旦净末丑，吹打弹唱耍，全靠艺人一个人手、脚、口、舌并用，十指灵活调度。主要剧目有《封神榜》、《三国演义》、《西游记》、《杨孝打虎》等，以武打戏、鬼怪戏、滑稽戏居多。音乐以祁剧唱腔为主，风格清新、古朴、纯真，自成流派。（分段）邵阳布袋戏集木偶技巧、戏剧形式、表演技艺于一体，具有神秘、精致、新奇、简便等特征。600余年来，始终保持初创时期的表演技巧、演出风格和演出形式，独具历史文化底蕴，有很高的审美情趣和价值取向。鼎盛时期，燕窝岭有110多副戏担子上云贵、下湖广、去浙江。1956年9月，艺人刘恒贵出访捷克斯洛伐克表演布袋戏《三打白骨精》获得巨大成功。自2002年经中央电视台等主流媒体宣传后，引起海内外关注。特别是2005年8月，中央电视台戏曲频道播出了邵阳布袋戏专题节目，其独特的艺术价值和文化价值，更引起了有关方面的重视和关注。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）高州木偶戏，也称“傀戏”、“傀仔戏”，是一种群众喜闻乐见的民间戏曲艺术。高州木偶属杖头木偶，始于明朝万历年间，是在福建布袋木偶的基础上发展起来的。几百年来，高州木偶戏广泛流传于高州的村村寨寨，高州市28个镇、街道办中23个有傀戏班。高州木偶戏的原始形态为单人木偶戏，清末发展了中班。高州木偶戏没有固定的演出场地，只需一小块空地就可以搭台演出；在时间上，一年四季都有演出，但以春季为最盛，元宵、年例和喜庆节日演出木偶戏娱神娱人。高州木偶戏以高州白话演出，唱词为7字诗体句式，唱腔称木偶腔，以高州山歌调为基础，以叙事方式进行。木偶戏内容多取自历史演义、公案小说、民间传奇、神话故事，传统剧目不下数百种。所演人物忠奸、善恶分明，对群众有传播历史知识和传统道德教化作用。高州木偶像头雕刻精巧，表演技艺精湛，偶像可作眨眼、喷烟喷火、杀头等高难度动作；木偶艺人集唱、做、念、打和奏乐于一身，是一门融会了雕刻、服装、表演、剧本、音乐诸元素的民间戏曲艺术，是优秀的人类精神文化遗产，是中国民间艺术瑰宝。“先有傀戏，后有人戏”。高州木偶戏对研究中国戏剧发展史、民族民俗文化史、社区史和建设新文化都有重要意义。（分段）高州木偶戏现在面临生存危机和失传的危险。社会转型，强势经济冲击，文化多元化，青年人娱乐取向转变，观众剧减使高州木偶戏生存发生危机，木偶艺术后继乏人，一些著名木偶艺人后代不愿继承衣钵，社会上也难找人传承，高州木偶戏确实面临着消亡的危险。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）潮州铁枝木偶俗称“纸影戏”，是我国木偶艺术的稀有品种，系由南宋时期随中原移民传入的皮影戏演变而来。清代以后，为满足观众视觉欣赏需要，艺人们逐渐把舞台蒙上的白纸去掉，把偶像从平面改为圆身，于是“捆草为身、扎纸为手、削木为足、塑泥为头”，在当时称为“圆身纸影”。后经艺人不断实践，逐步形成偶像舞台表演。潮州铁枝木偶偶像由连在后面的三枝铁枝操纵，保留了皮影操纵特点；剧目、表演动作、音乐唱腔与潮剧相同；表演时后台由三至四人操纵木偶，盘腿而坐，每人操纵一至二尊，后面伴唱、伴乐者九至十二人；基本表演手法有：推、拉、提、拨、抖等，表演过程根据人物行当和剧情需要表演飞天、入地、点火、射箭、骑马、张扇、划船、武打等动作，呈现独特的操纵技艺。（分段）但是，由于随着人们艺术欣赏时尚的改变，演出市场日益萎缩；木偶班大多为半农半艺，是松散形业余艺术团体，对木偶戏的研究传承具有一定难度，特别是一些高难表演技艺面临失传，必须采取有效措施加以保护、传承。（分段）

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）临高人偶戏是全国惟海南独有、世界少见的稀有剧种。主要流行于海南岛西北部的临高县及周边的海口市、澄迈县、儋州市等市县中操临高话的乡镇，是中华民族非物质文化遗产的瑰宝。（分段）据老艺人相传，临高人偶戏源于南宋末期。临高先民求神拜佛逐鬼驱邪时，皆用人型杖头木偶。据光绪十七年续修的《临高县志》云：“临俗多信奉神道，不信药医。每于节例，端木塑于肩膀，男女巫唱答为戏。”后经过艺人改造，搬上舞台，至迟在清康熙年间已形成。临高县八旬老艺人陈和成先后于1979年献出七代珍藏的10个老木偶，其中4个头部刻有“康熙”年号的标志。康熙年间就有吴四龙、曹大锣、王香发、刘彩凤等30棚人偶班社。（分段）临高人偶戏是当地群众喜闻乐见的重要文化载体，具有独特的表演艺术，主要特点是，舞台不设布幛，演员手擎木偶化装登台，人与偶在台上同扮一个角色，以人的表演弥补木偶感情之不足。以来自本地民歌调“阿罗哈”和来自道士调的“朗叹”作为主要唱腔，优美动听，地方特色浓郁。戏剧大师田汉1962年到临高县视察工作，观看人偶戏的演出后，称赞人偶戏为“稀有品种，不同凡响，表演灵动，唱腔动听”，并赋诗云：“椰子林边几曲歌，文兰江水袅新波，此间亦有刘三妹，唱得临高生产多。”人偶戏古老的传统剧目甚多，解放后也演创作的历史剧和现代戏。（分段）1981年至1993年临高人偶戏曾先后2次进京演出，均获得到好评，荣获优秀表演奖和优秀音乐奖。其中《花仙子》被中央电视台录制播放，《人民日报》、《民族画报》、《中国木偶报》等多家媒体专题评介。（分段）人偶戏具有突出的历史、文化和社会价值，有深厚的群众基础和世代传承的特点。但近年来，受时尚的流行歌舞冲击和娱乐多元化的影响，人偶戏已陷入后继乏人的濒危困境，急需抢救保护。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）川北大木偶为世界稀有的木偶剧种。其偶身高大，酷似真人，五官灵动，四肢灵活，能基本完成人所能完成的一切动作，还能完成人所不能完成的一些其他动作。被苏联世界著名木偶艺术家奥布拉兹佐夫誉为世界上罕见的木偶艺术“中华民族艺术的冠冕”。(见《木偶论》)川北大木偶的起源向有二说。一说是清初湖广移民传入；一说是远古木偶艺术文化的遗存。(见《列子•汤问》、《张鲁传》)这两种说法都因木偶艺术向来被统治者认为是雕虫小技，而不见经传，从而缺乏有力的史料证据。但从现今遗下的旧木偶头像中有“咸丰五年”的字样，上溯应该不低于200～300年。（分段）清末民初，曾广泛流传于四川北部地区，到20世纪40年代，就仅存于四川南充市仪陇县马鞍场的“福祥班”了，现经四川省人民政府、南充市人民政府的多方扶持，成立了“四川省大木偶剧院”，并搬迁至南充市，川北大木偶就仅存于四川省大木偶剧院内了。（分段）川北大木偶传承了最古老的木偶艺术，从其表演的特点及其本身，都能管窥出古时木偶艺术的精彩，特别是其惟一性，更使川北大木偶的保护和传承，弥足珍贵，具有很高的价值。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）石阡木偶戏是流传于贵州省石阡县各民族中的一种民间傀儡戏曲剧种。鼎盛时期的演出范围辐射到全县各地及周边湘、鄂、渝、黔等省边区的各民族中。（分段）石阡木偶戏其远祖可追溯到汉魏以远的“刻木人像”的“傀儡”，为宋元时期杖头傀儡的遗存。据口传资料，大约在200年以前，自湖南辰溪传入，至今已有7代传人。至20世纪四五十年代发展为鼎盛时期，拥有太平班、兴隆班、天福班、杨本家班、泰洪班等。（分段）石阡木偶戏有着丰富的文化价值、独特的民族性、地域性以及多样性的社会功能，其价值主要体现在：1.是古代杖头傀儡在黔东地区的遗存；2.研究黔东地区各民族文化交流的例证之一；3.是研究黔东方言在民间戏曲中运用的活例证；4.对高腔、平弹的传播学研究具有启发性意义；5.具有丰富、独特的民族造型艺术和服饰文化价值；6.通过对石阡木偶戏的表演方式、身段、场合、习俗等方面的研究，有助于我国木偶艺术的发展；7.对石阡木偶戏剧目在民间的传播研究，有助于我国当代少数民族社会教育方式的研究；8.其蕴含的丰富的宗教信仰理念是研究民间宗教构成心理的又一重要路径。（分段）目前，石阡木偶戏失去了原有的观众群体。老艺人相继辞世，只剩下3个耄耋老人，后继无人，石阡木偶戏所依托的人力资源即将消亡。伴奏乐器、头子、戏装的损坏，剧目、唱腔、表演得不到及时整理以至于迅速失传，都是石阡木偶面临的重要问题。（分段）

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）郃阳提线木偶戏（又称“郃阳线胡”），地处渭南黄河之滨，与山西西部地区相邻，是中国北方提线木偶的独有之秀。明末清初，号称“关中八高士”之一的郃阳举人李灌（向若）对线戏的唱腔、音乐、剧目及木偶制作等方面作了较大改革，使其更趋于完整化、戏曲化。清乾隆、嘉庆、同治年间曾多次前往苏州、扬州、北京等地演出，影响极大。该剧种包含了提、拨、勾、挑、扭、抡、闪、摇等技巧和创造性的独有特技，赋予提线木偶以艺术生命，使之栩栩如生。线戏的唱腔、音乐苍凉悲壮、委婉细腻，多具秦地特色。乐器演奏拥有铮子、截子等特种乐器别具一格，特色鲜明。传统剧目意境美妙、文字优美，具有较高的文学性。（分段）解放后，一些剧目被移植改编为舞台剧目，在省内外享有声誉。该剧种目前人才匮乏，市场萧条，直接影响了它的进一步发展。如何保护这一传统剧种，是当前一项极为重要的任务。

木偶戏古称“傀儡戏”、“傀儡子”，是由艺人操作木偶表演故事的一种戏曲形式。（分段）中国的木偶戏兴起于汉代，至唐代有了新的发展和提高，能用木偶演出歌舞戏。宋代是我国木偶戏发展的一个重要时期，木偶的制作工艺和操纵技艺进一步成熟。随着社会经济的发展，明代木偶戏已流行全国各地，经济发达的南方各省区木偶戏更为繁荣，故有“南方好傀儡”之说。清代以后木偶戏进入全盛时期，不仅流行范围广，而且演出的声腔也日益增多，出现了辽西木偶戏、漳州布袋木偶戏、泉州提线木偶戏、晋江布袋木偶戏、邵阳布袋木偶戏、高州木偶戏、潮州铁枝木偶戏、川北大木偶戏、石阡木偶戏、阳提线木偶戏、泰顺药发木偶戏、临高人偶戏等分支。就演出形式而言，可概括为提线木偶、杖头木偶、布袋木偶、铁枝木偶、药发木偶五种。（分段）木偶艺术精美绝伦，令人叹为观止。除了艺人的精彩表演外，完美的偶人造型艺术和操作装备也是吸引广大观众的一个重要方面。造型艺术重在木偶的雕刻和设计，就一般情况而言，提线木偶造型较高，多在2.2尺左右。关键部位均缀以提线，最多可达三十多条，至少也有十余条，如进行特技表演还须根据需要增加若干辅助提线。木偶人表演各种舞蹈身段及武打技艺的水准，完全取决于艺人的操作技巧，这是提线木偶表演艺术水平高低的关键。杖头木偶高于提线木偶，一般偶高3尺左右，装有三条操作线，两条牵动双手，一条支配头部与身躯表演。布袋木偶造型最小，仅有7寸左右，靠艺人两手托举表演，操作技艺特别，不同于提线和杖头木偶。（分段）中华人民共和国成立以后，木偶戏的表演更加丰富多彩。除了演出传统的戏曲节目外，还表演话剧、歌舞剧、连续剧，甚至出演广告等。与此同时，木偶戏也面临着与其他艺术形式的激烈竞争。传统的木偶戏蕴藏着各地、各民族人民的思想、道德和审美意识，应加以扶持和保护。（分段）泰顺位于浙南边陲，被誉为“木偶之乡”。药发木偶是一种独具一格的传统形式，其木偶表演由火药带动，在其他木偶表演中独一无二;在烟花表演中结合木偶表演，在其他烟花表演中也是绝无仅有的。（分段）“泰顺药发木偶”是将烟花与木偶相结合的木偶戏。在泰顺称之为琼花木偶。艺人将戏曲人物、神话人物等木偶造型混于烟花之中燃放，在烟花的带动下，焰光中木偶凌空飞舞、五彩纷呈、栩栩如生。它往往在庙会、祭祀、民间节日等活动中表演。据调查考证，泰顺药发木偶在泰顺兴起迄今已有300多年历史。（分段）中国木偶戏“源于汉、兴于唐”，主要有悬丝木偶、杖头木偶、水木偶、药发木偶、肉木偶五大类，其中水木偶和药发木偶一度被认为在国内早已失传。但据泰顺有关部门考证后认为长期以来存在于泰顺民间的琼花木偶就是药发木偶。几百年承传不断的药发木偶在泰顺发现，为我国木偶戏研究提供了宝贵的例证。（分段）但由于许多民俗的淡化、娱乐形式的改变和公共安全的考虑，药发木偶赖以生存的空间逐步缩小，加之其工艺复杂、精细，现阶段已少有新人传承。药发木偶制作艺人都年事已高，这一宝贵的传统戏曲形式已到了濒临消亡的境地，亟待保护。

孝义木偶戏是山西地方特色剧种之一，流传于山西省孝义市及周边市县。（分段）孝义木偶戏属杖头木偶戏，宋代时传入孝义地区。其木偶造型简洁粗犷，神态灵活生动，机关奇巧适用，极具北方特色。孝义木偶班社演出形式多样，素有“两种形式，三种唱腔”之说。“两种形式”是指木偶和皮影，孝义木偶戏原来独立成班，后与皮影戏合成“灯影班”，白天演木偶戏，晚上演皮影戏。“三种唱腔”是指皮腔、碗碗腔和中路梆子，孝义木偶戏最初演出时用孝义秧歌干板腔、皮腔和中路梆子（晋剧）演唱，后来又加入碗碗腔。（分段）孝义木偶戏承载着孝义的风俗民情、社会伦理、审美风尚等内容，在演出中不断发挥着惩恶扬善、鼓舞人心的积极作用，为社会学、民俗学、地方历史文化等的研究提供了鲜活的材料。

扬州是中国木偶戏的发祥地之一，宋代扬州木偶声名远扬，无论是乡村场头、庙宇路旁还是宫廷内宅，到处都有扬州木偶戏的演出。入清以后，扬州木偶戏先后吸收昆、徽、京等戏曲剧种之长，经过几代艺人的革新创造，最终形成了杖头木偶操纵表演的独特风格。（分段）杖头木偶的表演要求演员练好托举木偶的“托举功”、操纵木偶的“扦子功”及体现人物步伐特征的“台步功”这三大基本功，把握好“稳、正、直、平”四大要素，演出中做到动作纯熟，运用自如。杖头木偶刻绘细致精到，表演生动传神，深受广大观众的欢迎。（分段）杖头木偶戏的传统演出剧目多移植自昆、徽、京等剧种，现代新编剧目在题材内容和表现形式上都出现了新的追求，音乐配置往往视剧目和表现形式而定。

平阳木偶戏是一种综合性的木偶表演形式，具有很高的观赏性与艺术研究价值。它在浙江省平阳县流传的历史十分悠久，形成时间不晚于宋代，至明清时达于鼎盛。明代姜准的《岐海琐谈》称当时平阳一带的木偶戏艺人黄子复等“擅巧思制木偶，运动以机，无异生人……声音清越，冠绝一时”，清代张纂毋的《船屯渔唱》则以“儿童吻唇叶宫商，学得昆山和弋阳。不用当筵观鲍老，演来舞袖亦郎当”的诗句描绘平阳木偶戏演出的状况。由诗句可知，当时木偶戏演出时已兼唱昆山腔和弋阳腔。民国时期平阳木偶戏仍很盛行，至新中国成立初，全县尚有一百多班，其中以提线为主的有42班，以布袋为主的有75班，以杖头为主的有1班，从业人员达五百余人。平阳木偶造型别致，明清以来的木偶头与戏装制作精美，保存完整，具有浓厚的地方色彩。（分段）平阳木偶戏兼唱高、昆、徽、乱、时、滩六种声腔，唱念兼用官话、瓯语和闽语。其表演形式多样，融提线、杖头、布袋、人偶四种木偶表演为一体而以提线为主。在长期的演出中，平阳木偶戏积累了繁多的剧目，仅传统剧目就有三百多种，题材涉及社会的方方面面，《水漫金山》、《时针飞转》等剧目多次获奖，并4次晋京、4次出国交流演出，驰名中外。

苍南单档布袋戏是一种独特的木偶戏表演形式，演出所用戏楼及全套行头一肩可担。演出时戏楼就地搭起，如同一座雕梁画栋的精巧楼阁，戏楼内仅有一个艺人操纵数十个布袋木偶表演。艺人脑、口、手、脚并用，双手执戏偶表演，时而还腾出右手演奏鼓、钹、板等乐器，双脚踩击大小锣，口中以不同的变音法模拟生、旦、净、丑、末等不同脚色的唱腔和道白，通过声音的抑扬顿挫和节奏的疾徐快慢逗、捧、说、唱，惟妙惟肖地表现小旦的哀怨、小生的斯文、老生的沧桑、小丑的滑稽，声情并茂，诙谐幽默。单档布袋戏表演上讲究巧手持物和巧手打斗，艺人凭借手指、手掌和手腕上的技巧淋漓尽致地展现不同人物的不同个性特征及整冠、亮相、走台、跑马、对打、翻身、倒茶等特技动作。单档布袋戏有传统剧目八十多种、三百余本，《黄恩佩义》、《擂台报》等是其中的代表作品。（分段）单档布袋戏具有美、巧、精、便的特征，在木偶戏中较为独特，是戏曲史和民间艺术研究的重要对象。目前这一优秀的表演形式后继无人，处于濒危状态，急需有关方面予以保护。

湖南杖头木偶戏在一些地区又称“木脑壳戏”、“棒棒戏”、“矮台戏”、“低台戏”、“观音戏”，演出木偶戏的班社则称为“矮台班”或“低台班”。湖南杖头木偶戏的分布状况与地方戏曲相同，有地方大剧种之处基本就会有木偶戏。湖南杖头木偶戏又分衡心杖头木偶、常德杖头木偶戏、长沙杖头木偶戏，衡山杖头木偶戏流行于衡山、衡阳等县，溆浦杖头木偶戏流行于溆浦、辰溪等县，常德杖头木偶戏流行于常德、桃源、华容等县，长沙杖头木偶戏流行于长沙、湘潭、湘乡等县。（分段）湖南杖头木偶戏以传统剧目著称，老一辈艺人擅演短小精悍的折子戏，《拦马》、《鸿门宴》、《芦花荡》、《盗仙草》等都是很有特色的剧目。湖南木偶戏的继承者发扬传统，借鉴革新，使这个剧种得到进一步的发展。新创作的《金鳞记》、《白蛇传》、《八百里洞庭》、《马兰花》、《火云鸟》、《猎人海力布》、《青蛙王子》、《石三伢子》等剧目深受广大观众的喜爱，其中一些作品还在国内外木偶艺术节上屡屡获奖。

广东省梅州市五华县的提线木偶戏源远流长，明代初年由福建传入，至今已有六百多年的历史。明清时期，五华提线木偶戏的演出已经十分兴盛。20世纪初，五华全县共有二十多个木偶戏班，技艺高超，演出十分活跃。1930年后，五华县的提线木偶班远涉重洋，前往印尼、马来西亚、新加坡、泰国、越南等国的客家籍华裔居住地区演出。1951年五华县木偶剧团成立，以其为龙头在全县范围内形成了以南片、中片、北片为中心的木偶戏分布网络，五华提线木偶戏在此时期得到了进一步发展。（分段）五华提线木偶造型精细，形体高大，高度约为90厘米，操纵木偶的线有14至20条。其唱腔音乐以汉调为主，间唱客家山歌、民歌、采茶小调等，对白则使用客家话或普通话。五华提线木偶戏的演出剧目有106个，内容非常丰富。（分段）五华提线木偶戏是客家文化的重要组成部分，它贴近生活、贴近群众，其演出足迹遍及五华的乡村，远到省内外和海外地区，受到各界群众及海外华侨的欢迎，起到了联络和团结海内外同胞的作用。

文昌公仔戏又称“木偶戏”，是具有海南地方特色的一个戏曲艺术品种。（分段）元代时海南已出现俗称为“公仔戏”的手托木头班，用于表演的公仔（偶像）头部约40厘米，以木头雕刻，上半身以藤竹编织肩膀，两手用木刻成，下半身用袍裙遮掩，而以靴、鞋代脚。为便于操纵，偶身插以木棍或藤条。演出舞台阔一丈左右，以布幔围遮，表演者在幕后唱戏，同时操纵偶像在幕前表演。偶像包括生、旦、净、末、丑及佛祖、女娲、海龙王、圣母、雷公、雷婆、老虎、仙女等二十多种形象，其表演有手势摆动、拱手作揖、跺脚、拂袖、跪马、滚翻，眼睛转动、嘴巴张合、双手抓拿等十多种程式，可根据剧情的需要灵活运用。公仔戏唱腔来源于兄弟剧种和海南当地的民歌曲调，常用的曲调有中板、高腔、程途、小曲等三十多种，演出剧目则有《吴城之战》、《罗卜挑经》等五百多种。（分段）文昌公仔戏是不朽的民间艺术瑰宝，它融文学、美术、音乐、戏剧为一体，在海南流行四五百年而不衰，具有艺术、民俗等多方面的研究价值。

海南省海口市三江镇的公仔戏历史悠久，独具特色。公仔戏元代就已出现于海南，在三江镇流传至今已有五百多年的历史。（分段）三江公仔戏的表演场地十分简单，用木板或桌子搭成一丈左右的舞台，以布幔围遮，前挂幕布，表演者一边在幕后演唱，一边操纵偶像表演。公仔（偶像）包括生、旦、净、末、丑及各种动物的形象，头部用木雕成，栩栩如生。三江公仔戏的唱腔吸收兄弟剧种和海南当地的民歌曲调，以板腔为主，兼有少量曲牌，演唱时以八音乐器伴奏，具有浓郁的地方风味。其表演程式灵活多样，演出剧目既有历史戏、古装戏，也有现代戏。（分段）三江公仔戏通俗浅易，生动有趣，寓教于乐，为广大观众所喜闻乐见。它装备轻便，利于上山下乡演出，可以极大地丰富群众的文化生活，在精神文明建设中具有特殊的作用。

20世纪初，提线木偶戏和布袋木偶戏进入上海娱乐场所。20世纪50年代，来自江浙地区的3个杖头木偶剧团和5个提线木偶剧团繁荣了上海的木偶戏舞台。江苏泰兴的红星木偶京剧团，以精良的艺术立足上海。1960年在红星木偶京剧团的基础上组建上海木偶皮影剧团，1962年更名为上海木偶剧团。（分段）上海木偶剧团博采中外舞台艺术之长，继承和发展中国各类传统木偶的特点及海派木偶艺术。它不局限于表现传统戏曲，更多地吸取其他戏剧表演样式，在表演手段上以杖头木偶为基础，创造出新的木偶品种，以其独树一帜的舞台表演风格，创作了一批深受广大观众欢迎的剧目。其中《高大的伊万》将人和木偶首次并存在木偶舞台上，《哪吒神与钛星人》、《蛤蟆与鹅》荣获文化部颁发的“文华新剧目奖”。

江苏省演艺集团木偶剧团，移植、改编、创作了一批以木偶绝活为龙头的精品力作，形成了“形神兼备、潇洒俊逸”的艺术风格。在秉承传统举功、捻功、走功、头功的基础上，还创新发展了木偶作画的绝技，在长期的国内外演出中，得到中外各界的一致好评和高度赞扬，为传承、保护和发展传统文化做出了突出贡献。（分段）近年来，受时尚文化冲击和娱乐多元化的影响，青年观众对传统文化日趋淡薄，木偶戏市场萧条，资金严重短缺，陷入后继乏人、举步维艰的困境，急需抢救保护。

泰顺木偶戏始于南宋，保存至今的除提线木偶戏外，尚有药发木偶、布袋木偶戏。提线木偶在长期流传过程中，不断吸收浙北及泉州两大木偶派系的艺术因素，在头像雕刻、人物造型、服饰装扮诸方面均独具一格。泰顺木偶戏的木偶头用樟木或纹质细腻的杂木雕刻而成，其雕工精细而简练，开相文静而秀美；脸谱描绘简洁朴素，粉彩工艺细致多姿。新剧目有《欢天喜地》、《真假牛魔王》等。（分段）目前，泰顺县正常演出的提线木偶班有72个，其中不少为木偶世家，木偶戏已成为山区老百姓不可或缺的文化娱乐需求。

廿八都是浙西名镇，素有“八闽咽喉”、“枫溪锁钥”之称。该地木偶戏系提线木偶，于明代自江西传入，以师徒相授形式传承18代。解放前，廿八都木偶戏班活跃在浙、闽、赣三省边境的仙霞山区，人称“戏祖”。廿八都木偶戏历史悠久，保存有部分明、清木偶头像道具、传统木偶的手抄剧本和弋阳高腔遗韵，对研究古代戏剧形式、表演艺术、唱腔、戏俗及戏剧发展史具有重要的意义和价值。流行剧目有《清官册》、《九龙谷口》、《破洪》等。（分段）目前在浙闽赣边界仅存一个木偶剧团，艺人年过古稀，学习木偶戏的年轻人很少，后继乏人，濒临灭绝。为更好地抢救和保护优秀民族民间艺术，当地政府决定在今后5年中加大对廿八都木偶戏的投入、宣传和保护工作，使这一古老的民间艺术得以继续传承和发扬。

广东木偶艺术在元朝时由浙、闽传入。清末民初，木偶戏活跃于广州街头，主要在城隍庙、荔湾西关黄沙一带和乡村神诞庙会演出。广州成为广东木偶戏艺术的弘扬之地。（分段）著名雕刻家叶文芳吸取中国绘画和神像雕塑艺术的精髓，其制作的木偶眼睛为双眼皮，可上下开合、左右转动，顾盼传神，成为最具岭南地方特色的艺术珍品。广东木偶戏表演艺术与岭南地区民风民俗、宗教信仰、地方戏曲紧密联系，成为岭南文化独特的一部分，享誉世界。其剧目《芙蓉仙子》、《孙悟空三调芭蕉扇》、《张羽煮海》被公认为“三件宝”。广东省木偶剧团制作的木偶成为各级政府馈赠外国宾客的礼物。（分段）在经济大潮冲击下，传统广东木偶表演艺术出现观众减少的颓势，致使广东省木偶剧团出现生存危机。传统木偶艺术后继无人，木偶艺人的后代大多不愿继承衣钵，在大城市无人报考，甚至在农村或木偶戏比较活跃的地区也无人问津。这门艺术面临着消亡的危险。

铁枝木偶（纸影戏）传入粤东有七百年左右的历史，是潮汕地区戏剧艺术的奇葩。晚清以前，纸影戏叫“竹窗纸影”，以牛皮雕成各种人物形状，彩色装饰，表演时台内置一油灯，台面装一竹框，以透明白纸糊之，以为投影之所，故名“竹窗纸影”。至清末，改影现为形现，即牛皮雕形而为木偶造型，背部及两手穿铁线三条作为操纵，台前改挂绣幕，成木偶戏，普遍仍称纸影戏、皮猴戏或圆身戏。木偶戏从属于地方剧种，当地皆为潮音班。晚清至民国时期，揭阳铁枝木偶戏十分普及，在渔湖范围内有近三十班。（分段）潮音戏班实行童伶制时，揭阳许多著名的潮剧艺人都来自纸影班。20世纪50年代至70年代，纸影戏曾被视为“四旧”而销声匿迹。1978年改革开放以后，纸影戏才有演出市场，成为我国文化遗产的重要组成部分，具有较高研究价值。

保定老调是流传于河北省保定地区的一个地方戏曲剧种，又称“老调梆子”，最早为白洋淀周边农村花会中演唱的俗曲“河西调”，至清代道光、咸丰年间初具戏曲雏形。早期老调的行当以生、净为主，而这两行又都同唱老生调，故称“老调”。（分段）保定老调多描写帝王将相、草莽英雄的传奇故事，剧目一是由当地流行的木板大鼓曲目改编而来，如《杨家将》、《呼家将》等；二是由高腔剧目移植而来，如《大战棋盘街》、《山海关》、《请清兵》等。（分段）老调唱腔叙述性较强，风格质朴激越，雄浑宽厚，粗犷高亢，给人以深沉凝重、气势恢弘的感觉，显示出忠肠烈骨、慷慨悲歌的燕赵地域特色。老调唱腔属板腔体，基本曲调由结构相似、结音相同的上下句组成，若干上下句循环反复，构成唱段。唱词为说唱体格式，与大鼓词颇为相近。（分段）老调文戏、武戏角色齐全，有老生、老外、小生、武生、青衣、花旦、刀马旦、老旦、彩旦、花脸、丑等多个行当。其表演亲切朴实，自然流畅，举手投足、唱叹念白间散发着浓烈的乡土气息。（分段）保定老调带有明显的地域特征，艺术风格极其鲜明，对于当地历史文化、民间风尚乃至中国地方戏起源、形成与发展的研究都有重要的参考价值。

安国市老调剧团属西路老调，源于河北省安新县白洋淀一带。新中国成立前，西路老调没有职业剧团，艺人半农半艺，戏班时组时散。1953年，安国县成立老调丝弦剧团，在文化主管部门等的帮助下，净化传统节目，创作移植编排新节目。1964年改演现代戏，排演《血泪荡》、《赵五婶》、《朝阳沟》，并移植京剧现代戏《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等。“文革”后，恢复原有的传统剧目，新排《逼上梁山》、《哑女告状》等，同时编创了许多贴近生活的节目，多次参加河北省和原保定地区的汇演调演。

冀南四股弦又名“四根弦”，是河北地方戏曲剧种之一，其主要伴奏乐器大弦亦名“四胡”，上有四根丝弦，剧种由此而得名。冀南四股弦流传于河北省巨鹿县、馆陶县、魏县、肥乡县等地，远播京、津、鲁、豫地区，至今已有两百多年的历史。它最早是由民间的花鼓戏发展而成，19世纪初从山东传入河北，在民间俚曲的基础上吸收了乱弹、京剧、河北梆子等剧种的营养，逐渐演变成今天的规模。（分段）四股弦生、旦、净、丑行当齐全，早期多演民间家庭生活小戏，经过逐渐发展，后来也演出传统历史戏和连台本大戏。其唱腔悠长舒缓，委婉流畅，有男腔、女腔之分。角色语言含蓄幽默，通俗易懂，为广大观众所喜闻乐见。冀南四股弦剧目众多，《刘金定下南唐》、《贺后骂殿》、《二进宫》、《坐楼杀惜》等是其中代表性的作品。四股弦是珍贵的民间戏曲文化遗产，具有很高的艺术价值，亟待扶持保护。

赛戏又名“赛”或“赛赛”，是流行于内蒙古、山西、河北、陕西等地区的一个古老戏曲剧种，其历史渊源及形成时间均无记载，从演出戴假面、追逐驱赶等表演特征来看，它与周代就已成型的“傩”及其衍生出的傩戏可能有同样的历史渊源。（分段）“赛”的本意是报祭，即具仪仗、鼓乐、百戏迎神祭祀的活动。赛戏的整体演出活动包括祭祀仪式、戏剧演出、广场社火等多个部分，表演以男性角色为主，在个别地区甚至根本没有女性角色。演出时以大锣、大鼓、大镲等打击乐器伴奏。各地演出剧目不尽相同，但大多为历史故事，也有表现革命题材的作品。河北省邯郸市上演剧目以三国戏为主，而以汉代戏、宋代戏为辅；武安市演出剧目达数十部，而以《幽州》、《三关》、《广武山》、《夜打登州》等较有代表性；涉县有《池县》、《宁武关》等剧目，叙述商、明等朝的历史故事；山西省朔州市有《三英战吕布》、《孟良盗骨》等剧目，为广大观众所耳熟能详。（分段）赛戏是融民俗礼仪与表演艺术为一体的戏剧形式，表演原始朴拙，形式较为严谨，在中国戏曲史、民俗史等的研究中具有极其重要的参考价值。

赛戏又名“赛”或“赛赛”，是流行于内蒙古、山西、河北、陕西等地区的一个古老戏曲剧种，其历史渊源及形成时间均无记载，从演出戴假面、追逐驱赶等表演特征来看，它与周代就已成型的“傩”及其衍生出的傩戏可能有同样的历史渊源。（分段）“赛”的本意是报祭，即具仪仗、鼓乐、百戏迎神祭祀的活动。赛戏的整体演出活动包括祭祀仪式、戏剧演出、广场社火等多个部分，表演以男性角色为主，在个别地区甚至根本没有女性角色。演出时以大锣、大鼓、大镲等打击乐器伴奏。各地演出剧目不尽相同，但大多为历史故事，也有表现革命题材的作品。河北省邯郸市上演剧目以三国戏为主，而以汉代戏、宋代戏为辅；武安市演出剧目达数十部，而以《幽州》、《三关》、《广武山》、《夜打登州》等较有代表性；涉县有《池县》、《宁武关》等剧目，叙述商、明等朝的历史故事；山西省朔州市有《三英战吕布》、《孟良盗骨》等剧目，为广大观众所耳熟能详。（分段）赛戏是融民俗礼仪与表演艺术为一体的戏剧形式，表演原始朴拙，形式较为严谨，在中国戏曲史、民俗史等的研究中具有极其重要的参考价值。（分段）

邯郸市永年县位于河北南部，这里平原广袤，滏水、名河穿境而过，地理环境十分优越，永年西调就在这一地区普遍流传。永年西调又称“泽州调”，因常演袍带戏，舞台多设一搭板，又有“三搭板”的俗名，新中国成立初期正式定名为“西调”。（分段）永年西调属板腔体，声腔主要由丝弦曲牌和大笛曲牌组成，有“二慢板”、“三慢板”、“四六板”、“垛板”、“慢长皮”、“介板”等繁复多样、成本成套的板式，善于表现高亢激昂、自由奔放和活泼欢快的情绪。其伴奏乐器十分独特，领奏的头弦锯琴是地道的自制民族乐器，它用皮做弦，采用五度定弦，内6外3，琴杆细而短，用楸木或桐木掏成的琴筒则比较粗长；土制京胡二把弦采用四度定弦，内3外6；三把弦（葫芦）属低音乐器，形似二胡，杆部较长，筒为扁形，声音低沉浑厚。西调原有“昆、梆、罗、卷、簧”五种声腔，目前仅演梆子腔，唱腔和念白摒弃晋音，向京白、韵白靠拢。（分段）永年西调角色行当齐全，表演上主要学习借鉴京剧、河北梆子的表演程式及翻打技巧，具有粗犷豪迈、简练朴实的特点，充满乡土气息。传统剧目一百多种均由上党梆子承袭而来，其中包括《小过山》、《罗章跪楼》等梆子腔剧目六十多种，《探阴山》、《空城计》等簧腔剧目三十多种，《封相》、《赐福》等昆腔剧目和《打面缸》、《上坟》、《顶砖》等罗腔剧目多种，原有的卷戏剧目现已失传。（分段）永年西调以其独特的艺术魅力吸引着广大观众，成为当地人民生活中不可或缺的精神食粮，在河北地方文化、社会风俗等的研究中有一定的参考价值。目前，河北境内的西调艺术日渐衰落，仅永年县有一个西调专业剧团，人员少，经费紧，传承不易，生存困难，亟待抢救保护。（分段）

坠子戏来源于说唱形态的曲艺坠子，因以“坠子弦”（今称“坠胡”）为主要伴奏乐器而得名，广泛流传于河南、河北、安徽、山西、北京等地。坠子是由流行在河南、河北和皖北等地的曲艺道情、莺歌柳书、三弦书、坠子书等结合形成的，坠子戏以河南坠子的曲调为基础，吸收京剧、豫剧的一些表演方法，最终形成独具一格的地方戏曲剧种。（分段）坠子戏传统的音乐唱腔包括“过板”、“引子”、“平腔”、“大小寒韵”、“五字嵌”、“十字韵”、“快板扎”等，可采用单唱、对口唱、多人分唱等方式演唱，风格流畅婉转，词句通俗易懂，深受广大观众的欢迎。主奏乐器坠琴也叫“坠胡”，是由小三弦改制而成的拉弦乐器，演奏时多用顿亏、滑奏等手法，音色悠扬动听，表现力极为丰富。除此以外，坠子戏尚有二胡、二弦、笛、笙、唢呐、大提琴等多种伴奏乐器。（分段）坠子戏是较有影响的传统戏曲剧种，在民间艺术、地方历史文化等的研究方面有一定的参考价值，值得重视并应加以保护。（分段）

坠子戏来源于说唱形态的曲艺坠子，因以“坠子弦”（今称“坠胡”）为主要伴奏乐器而得名，广泛流传于河南、河北、安徽、山西、北京等地。坠子是由流行在河南、河北和皖北等地的曲艺道情、莺歌柳书、三弦书、坠子书等结合形成的，坠子戏以河南坠子的曲调为基础，吸收京剧、豫剧的一些表演方法，最终形成独具一格的地方戏曲剧种。（分段）坠子戏传统的音乐唱腔包括“过板”、“引子”、“平腔”、“大小寒韵”、“五字嵌”、“十字韵”、“快板扎”等，可采用单唱、对口唱、多人分唱等方式演唱，风格流畅婉转，词句通俗易懂，深受广大观众的欢迎。主奏乐器坠琴也叫“坠胡”，是由小三弦改制而成的拉弦乐器，演奏时多用顿亏、滑奏等手法，音色悠扬动听，表现力极为丰富。除此以外，坠子戏尚有二胡、二弦、笛、笙、唢呐、大提琴等多种伴奏乐器。（分段）坠子戏是较有影响的传统戏曲剧种，在民间艺术、地方历史文化等的研究方面有一定的参考价值，值得重视并应加以保护。

上党落子是流传于山西上党地区的地方剧种，清代道光年间形成于浊漳河西岸黎（城）潞（城）交界地带，黎城上党落子亦称“黎城落子”。据史料记载，清代同治八年（1869）潞城的潞河村创办合意班，演唱落子，其后李家庄村、微子镇、黄牛蹄、小常村等处亦相继成立班社，上党落子演出流布潞城，进而传入相邻的平顺、壶关、长子、屯留等地。除上党地区以外，晋中的左权、榆社，河北的武安、涉县等地也都有上党落子的演出。1955年，这一地方戏曲剧种正式定名为“上党落子”。（分段）上党落子的音乐是宫调式的，以板腔体唱腔为主，曲牌体唱腔为辅。板腔体的板式最主要的有“流水”、“清流水”、“散板”等，曲牌体唱腔则有“凹板”、“八板”、“锁板”等，大部分都是专曲专用，以四句体系段为基础，最后与“流水”板相连接。演唱起来简朴动人，自然亲切，激切高昂之中不失悠扬婉转，具有节奏分明、腔吻流动的特点，既可叙事，又可抒情，深受流传地观众的喜爱。（分段）上党落子形成初期演的是“三小戏”和“家生戏”，只有小生、小旦、小丑三个行当。后来经过发展，形成了比较齐全的角色行当，且比其他剧种多一个二套须生，有“七紧、八惯、九消停”之说。随着演出剧目的变化，各行当有了明确的分工，一人兼演两个行当的现象不复出现。（分段）上党落子与民俗文化上党宫调、上党皮簧及上党傩戏、上党队戏流行于同一地区，底蕴深厚，具有民俗、宗教、历史文化等多方面的研究价值。（分段）

眉户又称“迷胡”、“曲子”、“清曲”，广泛流传于陕西、山西、甘肃、宁夏等地。眉户的起源有两说，一说它源出陕西的眉县、户县，因地而得名；一说它源出陕西的华阴、华县，因曲调悦耳动听而被称为迷人的戏，简称“迷戏”，俗称“迷胡”。（分段）眉户是在民歌连唱的基础上由地摊说唱逐渐过渡到舞台演出的，它主要有两种表演形式，一种仍保留地摊演唱的曲艺形式，唱本多系折子戏，一唱到底，很少说白；另一种采用舞台演出形式，有白有唱有表演，曲牌的选用比较自由。眉户是特色鲜明的地方戏曲剧种，曲调丰富，流传区域广，在我国戏曲文化中占有重要地位。（分段）运城眉户最初是一种民歌演唱形式，在长期流传过程中逐渐发展为说唱，一些盲人和贫民以四页瓦击节、三弦伴奏，走街串巷打地摊表演或在婚丧喜庆场合演唱助兴，借以谋生。其后这种说唱更进而发展为家戏，由业余演员在舞台上装扮演出。最后出现了职业演出班社，运城眉户由此开始进入成熟阶段。（分段）运城眉户的唱腔音乐属于曲牌体，有七十二大调、三十六小调，内容丰富，流传地域较广。其表演在吸收蒲州梆子的水袖、帽翅、靴子、翎子、椅子、帕子等程式的基础上形成了自己独特的面貌，得到当地观众的一致认同。运城眉户在发展过程中积累了一批演出剧目，《卖水》、《烙碗记》、《如意店》、《打经堂》、《三进士》、《张连卖布》等都是其中的代表性作品。在晋南地区，眉户演唱已成为老百姓婚丧喜庆典礼中不可或缺的内容之一，这一重要的民间戏曲剧种与当地群众的日常生活存在着千丝万缕的联系，其民俗学、社会学意义与艺术价值同样重要，值得认真加以研究。

眉户又称“迷胡”、“曲子”、“清曲”，广泛流传于陕西、山西、甘肃、宁夏等地。眉户的起源有两说，一说它源出陕西的眉县、户县，因地而得名；一说它源出陕西的华阴、华县，因曲调悦耳动听而被称为迷人的戏，简称“迷戏”，俗称“迷胡”。（分段）眉户是在民歌连唱的基础上由地摊说唱逐渐过渡到舞台演出的，它主要有两种表演形式，一种仍保留地摊演唱的曲艺形式，唱本多系折子戏，一唱到底，很少说白；另一种采用舞台演出形式，有白有唱有表演，曲牌的选用比较自由。眉户是特色鲜明的地方戏曲剧种，曲调丰富，流传区域广，在我国戏曲文化中占有重要地位。（分段）迷胡是陕西地方戏第二大剧种，具有悠久的历史，华阴是其最早和最有影响的发源地之一。华阴迷胡常以“地摊子”坐场形式演出，主要是演唱叙事性的套曲，俗称“板凳曲子”，也叫“清唱曲子”。“清唱曲子”受宋代“弹词”、“赚词”及元曲杂剧的影响，在保持“地摊子”基本表演形式的前提下，部分开始向“高台”表演转化，逐渐形成戏剧形式的华阴迷胡。（分段）华阴迷胡的唱腔音乐风格细腻柔媚，富有抒情性，其中包含了众多的曲牌，有“大调七十二，小调三百六”之说。（分段）新中国成立前后，华阴境内地摊子型的“清唱迷胡”班社多达上百个，其中赵坪、南营、康营等村的自乐班社至今已有上百年的历史。华阴的几位主要迷胡艺人受聘于省迷胡剧团，大大提升了剧团的艺术水准，为这一戏曲剧种的发扬光大作出了巨大贡献。（分段）

眉户又称“迷胡”、“曲子”、“清曲”，广泛流传于陕西、山西、甘肃、宁夏等地。眉户的起源有两说，一说它源出陕西的眉县、户县，因地而得名；一说它源出陕西的华阴、华县，因曲调悦耳动听而被称为迷人的戏，简称“迷戏”，俗称“迷胡”。（分段）眉户是在民歌连唱的基础上由地摊说唱逐渐过渡到舞台演出的，它主要有两种表演形式，一种仍保留地摊演唱的曲艺形式，唱本多系折子戏，一唱到底，很少说白；另一种采用舞台演出形式，有白有唱有表演，曲牌的选用比较自由。眉户是特色鲜明的地方戏曲剧种，曲调丰富，流传区域广，在我国戏曲文化中占有重要地位。（分段）眉户戏原流传于陕西、甘肃等省，大约19世纪中期随陕甘地区的逃荒者和移民流入新疆，经过一百多年的发展演变，成为深受新疆人民喜爱的一个戏曲剧种，在当地称为“迷糊戏”，主要流传于新疆生产建设兵团的五家渠、茅草湖、新湖、奇台垦区等地。（分段）迷糊戏在流变过程中吸收了新疆曲子戏、秦腔等剧种的一些艺术因素，形成自己独具的特点。其唱腔具有浓厚的乡土韵味，演唱时以三弦、二胡、笛子、梆子、碰铃、竹板等乐器伴奏。（分段）迷糊戏在新疆民间以口传心授方式传承，有文字记载的词谱很少。“文革”期间迷糊戏曾一度衰落，改革开放后，民间艺人和兵团退休职工又自发组织演唱，使这个边疆地区的戏曲剧种在一定程度上得到了恢复。但目前老艺人逐渐谢世，健在的也年事已高，迷糊戏后继乏人，濒临失传的危险，亟待抢救保护。

眉户原名“迷胡”。晋南是眉户的主要流行区域之一。明清时期，形成眉户的俗曲、小调在山陕黄河两岸的民间广为流传。早期流行的【绣荷包】、【银纽丝】、【哭五更】等曲调加入丝弦伴奏后成为清曲坐唱，一人或多人奏唱。艺人以此谋生，发展为单个只曲相连、有一定故事情节的地摊说唱，加入社火表演后开辟了戏剧化的途径。清道光年间出现晋南解州段耀功与河南灵宝民间艺人组织的业余班社，剧目有《光棍哭妻》、《探情郎》等。光绪末年至民国初年职业班社形成，先后出现新绛孙福盛班、夏县高世维班等，解州有赵连城开设的眉户科班。（分段）艺人的创造性发挥最终形成眉户唱腔体系的“七十二大调，三十六小调”，同时吸收蒲州梆子的锣鼓经，借鉴蒲州梆子的流水板、间板和滚白，在保持自身唱腔委婉悠扬的同时，弥补不易表现慷慨激昂情绪之缺陷。

海城喇叭戏广泛流传于辽宁鞍山、海城、营口、大石桥、辽阳及周边地区，因最早形成于海城西部的牛庄一带，主奏乐器唢呐又俗名“喇叭”，故习称为“海城喇叭戏”。（分段）明末清初，海城喇叭戏初具戏曲形态。清代同治、光绪年间，随着海城高跷秧歌的盛行，喇叭戏由地秧歌进入高跷会，将跷功、手绢功等巧妙地融入表演之中，形成了跷戏结合的演出形式。海城喇叭戏现存传统剧目四十余种，大致可分为“单人戏”、“二人戏”、“三小戏”几个类别，《王婆骂鸡》、《傻柱子接媳妇》、《神州会》、《锔大缸》等是其中的代表性作品。这些剧目情节简单，语言朴实，大多反映底层劳动人民的生活，具有通俗性、娱乐性的特点，深受当地群众喜爱。海城喇叭戏的唱腔音乐属于曲牌体，柳腔和杂腔小调是其重要的组成部分。（分段）海城喇叭戏现有艺人已为数不多，并且都年过古稀，而这一戏剧样式大多通过口传身授方式传艺，演员多是半农半艺，这就制约了喇叭戏的传承。受多方面因素的影响，喇叭戏的传统剧目也在大量流失。在此情势下，有必要制定措施，对处于濒危状态的海城喇叭戏进行抢救保护。（分段）

黄龙戏是东北特有的一个地方戏曲剧种，流传于吉林省农安县及其周边地区。它以“此地影”（当地民间艺人对本地皮影戏的俗称）的音乐和“此地影”演化而来的民间小戏（当地俗称“唱玩意儿”或“半截影”、“地蹦影儿”）为基础，充分吸收和借鉴本地萨满乐舞、民间说唱、口头文学、民间小调等艺术手段，形成独立剧种。黄龙戏的雏形大约出现于19世纪末，因农安在辽、金时期称“黄龙府”，1959年据此正式将这个剧种定名为“黄龙戏”。（分段）黄龙戏诞生于北方民族渔猎游牧文化的纵深地带，显示出马背民族雄健、质朴的族群特征，在民俗史、社会风尚史、北方文化史等方面的研究中具有极其重要的参考价值。

淮剧又称“江淮戏”、“盐城戏”、“江北小戏”等，它起源于苏北的香火戏，在江淮之间的淮阴、盐城、扬州地区和沪宁线上的上海、南京、苏州、无锡、常州及安徽滁州、浙江长兴等地广泛流传。清末民初，江淮小戏闯进上海滩，经历了搭墩子、摆地摊、拉帏子等早期发展阶段，渐渐从茶楼戏园走上专业舞台。上海的淮剧班社吸纳了一些京剧演员，在演出中形成“京夹淮”的特点，取得长足进步。新中国成立后，这一戏曲剧种统一定名为“淮剧”。（分段）淮剧唱腔音乐起源于民间说唱与劳动号子，以铿锵豪放、优美质朴著称，其主要曲调包括“淮调”、“拉调”、“自由调”等，具有鲜明的地域特色。淮剧经过几代艺人的发展传承，生、旦、净、丑脚色行当齐全，唱、念、做、打表演程式完备，同时积累了大量的传统剧目，号称“九莲”、“十三英”、“七十二记”。武戏是淮剧的一大特色，武打技艺受徽剧影响较深。劈叉、倒立、乌龙搅等动作堪称一绝。（分段）有“古傩遗响，梨园奇葩”之誉的淮剧“花开上海，根在江苏”，是江苏、上海两地共同培育的一朵戏曲艺术之花。它既是江苏地方文化不可分割的重要组成部分，又与海派文化密切相关，同时反映着积淀深厚的江苏文化特征和积极创新的海派精神，具有民俗、宗教、历史文化等方面的研究价值。（分段）

淮剧又叫“江淮戏”、“淮戏”，主要流布于苏北地区。淮剧有北派（西路、东路）和南派（苏沪）之分，淮安市淮剧团是西路淮剧的代表剧团。（分段）淮剧的表演与傩巫演化而来的江淮香火戏一脉相承，对研究中国地方戏曲的起源和发展具有典型意义。淮剧的基本唱腔【淮调】以锣鼓衬腔伴奏，形成起、承、转、合的系统架构和规范，是西路淮剧的一大特色，也是淮剧有别于其他剧种的一大特色。淮剧的语言属北方语系，但仍留有北方语系中已没有的入声韵类，对研究中国汉语言的分布和衍变有着特有的价值。淮剧的重点唱段中，在基本的七字、十字句后运用多个四字连环句，配以垛板向快板推进，表现情绪逐渐激动，再推向高潮，有较强烈的情感表现效果。常演传统剧目有《白虎堂》、《十一郎》、《武松》等。

泰州是淮剧的重要发祥地。清末民初，泰州地区已有江淮戏班演出，20世纪50年代，泰州淮剧团正式成立，承担淮剧的传承与发展任务。泰州淮剧团创作的剧目多次在中央电视台播映，保留剧目《板桥应试》、《祥林嫂》、《信访局长》等受到专家及观众的好评。（分段）2003年，《祥林嫂》剧组晋京演出，著名淮剧青年演员陈澄获第二十一届中国戏剧“梅花奖”，陈德林、黄素萍先后获得上海“白玉兰”优秀主角奖。由韦锡峰主演、江苏电视台拍摄的古装戏《双玉蝉》荣获第七届全国大众电视金鹰奖二等奖。剧团参加第六届中国艺术节、第五届中国上海国际艺术节、江苏省第一至五届淮剧节，屡获大奖。成为与上海淮剧团、江苏省淮剧团并称淮坛“三足鼎立、各有千秋”的淮剧劲旅。

锡剧旧称“滩簧”，是江苏省主要戏曲剧种之一。其发源地一说在无锡市东北乡，一说在常州市德安桥地区，因而有“锡滩”、“常滩”之称。清代乾嘉以来，吴语滩簧盛行，至道光年间出现了职业或半职业的滩簧艺人。在长期实践的基础上，这一民间说唱艺术逐渐发展演变为一个独立的戏曲声腔剧种。（分段）锡剧唱腔音乐以“簧调”为基本曲调，同时兼有“大陆板”、“铃铃调”等数十种曲调。在多年的演出过程中，锡剧形成了姚（澄）派、王（兰英）派、沈（佩华）派、王（彬彬）派、梅（兰珍）派、王（汉清）派、吴（雅童）派等多种富于艺术个性的唱腔流派，积极推动了剧种的发展。锡剧表演行当以花旦、小生为主，代表剧目《双推磨》、《庵堂相会》、《庵堂认母》、《双珠凤》等都曾拍摄成戏曲电影艺术片。除传统剧目外，锡剧还有一批优秀现代戏，其中以《红色的种子》最为人所称道。近年来，新一代锡剧表演艺术家重新打造的传统剧目《珍珠塔》获文化部新剧目奖，标志着锡剧在新时期进一步的发展。（分段）锡剧曲调优雅抒情，生活气息浓厚，别具江南水乡风韵，是吴文化宝库中的珍贵财富。它与同属滩簧系统的沪剧、甬剧、苏剧共同构成了江南戏曲艺术一道亮丽的风景线，为江南地方文化的研究提供了丰富的资源。（分段）

淮海戏是江苏省主要的地方戏曲剧种之一，流行于连云港市、淮安市、宿迁市及徐州市、盐城市部分县区，至今已有两百多年的历史。1830年前后出现了淮海戏的演出班社，1880年后仅海州的东海、灌云两县就有一百多个淮海戏班。1940年抗战期间淮海戏艺人成立“艺人救国会”，编演了《小板凳》、《大后方》、《三星落》等一大批现代剧目，利用戏曲宣传抗战，起到了鼓舞士气民心的作用。（分段）淮海戏唱腔音乐丰富多彩，有男腔和女腔的区别。男腔以“东方调”为基本腔，以“金风调”等为辅助唱腔；女腔以“好风光”为基本腔，以“二泛子”等为辅助唱腔。淮海戏唱腔的特点是乐句结尾突然翻高八度耍腔，具有拉人魂魄的艺术魅力，故有“拉魂腔”之称。淮海戏的一些表演身段明显脱胎于苏北农村生活，带有浓郁的乡土气息。在长期演出中，淮海戏积累了一批经典的传统剧目，有“三十二大本，六十四单出”之说，其中的《皮秀英四告》、《三拜堂》、《催租》等久演不衰，在苏北地区几乎家喻户晓。（分段）

童子戏是江苏民间祈福活动中的一种演剧形式，流传于江苏省南通市及通州市中西部和周边部分地区，其表演形式已有千年以上的历史。（分段）南北朝以来，南通逐渐成陆，后周显德年间始有建置，当时称为“胡逗洲”。成陆初期四面环水，交通闭塞，所以成了流人聚集的场所。这些流人成分复杂，南北皆有，发配或迁徙到南通，带来了巫觋演唱、祈福消灾的习俗，当地称之为“上童子”或“童子上圣”。（分段）童子号称可自由游走于神、鬼、人三界，借此为百姓消灾除病、纳吉祈福。上童子技艺主要可概括为“表”和“圣”两大部分，“表”即上表请天神，“圣”即天神下凡附于童子之身。民间家庭演唱时最简单的形式是“化兰门”，只需一个童子，过程较为简易；最复杂的是“九表十三圣”，规模宏大，整个过程需时三天三夜，参加的童子达到数十人。除家庭演唱外，南通民间还有一种公开表演的童子会，亦称“消灾胜会”，这是一种集体性的消灾祈福活动，一般规模较大，文童子坐唱，武童子展示武功绝技以吸引观众。（分段）上童子使用南通方言演唱，同时配以打击乐器的敲奏，声腔怪戾奇特、高亢悲怆，具有强烈的冲击力，演唱内容则多与降妖捉鬼、神仙灵异有关。在这种特殊的表现形式中，原始宗教与戏剧（含舞蹈、杂技）互为表里，演出剧目有《西游记》、《唐王游地府》、《刘全进瓜》、《审包公》等。南通童子戏的学术研究价值颇高，目前海内外已出版了一批有关专著。2004年，南通童子戏赴韩国访问演出，为国际民间文化交流作出了贡献。（分段）

瓯剧是温州地区最有影响的戏曲剧种，原名“温州乱弹”，它大约形成于清代初年，主要在浙江温州各县及丽水、台州部分地区流传，影响远及闽北及赣东北一带。瓯剧是一个多声腔剧种，以乱弹腔为主，兼唱昆腔、高腔、徽调、滩簧及时调等。（分段）瓯剧剧目计有四百五十余种，基本来自南戏、元明杂剧及明清传奇。其中正宗传统大戏84本，有“三昆、四高、四徽、四冷、五老”之说，指的是《连环记》、《渔家乐》、《雷峰塔》三本昆腔戏，《雷公报》、《循环报》、《报恩亭》、《紫阳观》四本高腔戏，《回龙阁》、《龙凤阁》、《双秋莲》、《天缘配》四本徽戏及四本不常演的冷戏和五本老戏。（分段）瓯剧舞台艺术独具特色，其角色行当文武不挡，文戏细腻含蓄，有“蹉步”、“麻雀步”、“三跳步”等表演技巧；武戏融“小南拳”拳棒于打斗中，热烈火爆，颇具地方特色。化妆脸谱以粗线条块凸显色彩的对比，文字脸、动物脸等自成一格，引人瞩目。各种声腔的演唱也别有韵味，昆腔流丽悠远，乱弹华彩激越，徽调古朴平直，滩簧委婉动人，时调通俗流畅，高腔干唱，采用帮腔，以锣鼓助节，铿锵喧腾的大锣、丰富的鼓经和古老脚鼓的独特击奏使瓯剧的音乐声腔更具特点，显示出动人的魅力。（分段）

甬剧是用浙江宁波方言演唱的地方戏曲剧种，音乐声腔属于滩簧。它的流布区域早期集中在鄞县、奉化一带，后逐步遍及整个宁波地区及舟山一带乡镇。随着上演剧目的变革，甬剧先后经历了男小旦、女小旦、改良甬剧等几个发展时期。新中国成立前，甬剧在上海、宁波等地相当活跃，出现了许多表演团体。1938年后，这一戏曲剧种正式被人称为“甬剧”或“改良甬剧”。（分段）甬剧音乐曲调丰富，其中包括从农村田头山歌、对山歌、唱新闻演化而来的“基本调”、“四明南词”，从乱弹班带来的“快二簧”、“慢二簧”曲调及一些地方小调等。“基本调”主要用来叙述故事情节，“四明南词”主要用来抒发人物感情，“二簧”主要用来表现高亢激昂的情绪，小调则用来表达一些特殊的情感。近五十年来，各种曲调交叉融汇，形成了一些新的综合曲调。（分段）甬剧适宜于演出清装戏、20世纪30年代西装旗袍戏和现代戏，十分贴近现实生活，其传统戏《半把剪刀》、《天要落雨娘要嫁》、《双玉蝉》，现代戏《王鲲》、《亮眼哥》等经典剧目在反映现实方面都有出色的表现，受到广大观众的欢迎。（分段）目前甬剧已出现衰落趋势，专业表演团体仅存宁波市甬剧团一家，急需有关方面予以保护扶植。（分段）

姚剧诞生于南戏“四大声腔”之一“余姚腔”的发祥地浙江省余姚市，流行于浙东余姚和慈溪市中西部及上虞市曹娥江以东地区。姚剧属滩簧类吴语剧种，其前身为“余姚滩簧”，又称“鹦哥戏”或“秧歌戏”，系由余姚当地的雀冬冬、白话佬等民间说唱艺术和车子灯、旱船、采茶篮等民间歌舞发展而来，至今已有两百五十多年的历史。（分段）姚剧传统剧目丰富，贴近民众心理，现存《打窗楼》、《秋香送茶》等72种，多为反映平民生活、男女爱情的“对子戏”、“三小戏”和多角“同场戏”。其表演质朴自然，带有浓郁的乡土生活气息，不受戏曲程式束缚，注重人物性格的刻画和真情实感的体现，唱、念、表演之中透出幽默诙谐的情趣。姚剧较早采用男女合演的表现形式，生、旦同宫异腔。其唱腔音乐富于民间艺术风味，以节奏明快、活泼流畅见长，主要包括“平四”、“紧板”两种基本调和数十种辅助性的小调杂曲。两种基本调兼具抒情和叙事功能，既能独立运用，又能相互转换。（分段）姚剧群众基础深厚，为浙东广大农村观众所喜闻乐见。在长期发展过程中，它深刻影响了绍兴滩簧、桐乡花鼓戏、小歌班（越剧前身）等地方戏曲剧种，有力推动了这些剧种的发展。（分段）

绍剧又称“绍兴乱弹”，流行于浙江绍兴北部及相邻省区。这个剧种生、旦、净、丑脚色行当齐全，多披袍执笏搬演帝王将相征战杀伐故事。它在戏班组织和演出场面上都较道光、咸丰年间绍兴地区以一旦一丑搬演“戏弄”段子的“鹦哥班”为大，因有绍兴大班之称。各个行当的演员技艺均十分精湛，众人汇集戏班，一如群玉聚成，故绍兴大班常泛称“玉成”。（分段）绍剧一直是绍兴赛社时主要的演出内容，乱弹班在庙宇草台、广场村野登台，锣鼓喧阗中面对万千观众引吭高歌，以慷慨激昂的唱做表现惩奸除恶、报仇雪耻等类的题材，繁音激楚，声震四方，起到了刺贪刺虐、警世醒民的作用。（分段）绍剧音乐朴实粗犷，演唱以高亢激越为特色，尤多动人心魄的抒情长腔。表演豪放洒脱，文武兼备，而武戏尤为擅长，工架稳妥，武技精湛，打斗激烈，场面壮观，令人击节叹赏。其中取材于《西游记》的《孙悟空三打白骨精》完美地塑造了集“人、神、猴”于一体的孙悟空形象，达到极高的艺术水准，使得绍剧艺术名扬四海，受到广大观众的青睐。20世纪60年代，《孙悟空三打白骨精》演遍全国，更走出国门，参加中外文化交流。根据舞台剧摄制的同名彩色戏曲片在世界上72个国家和地区放映，赢得了一致赞誉。（分段）

婺剧是我国古老的戏曲剧种，俗称“金华戏”，至今约有四百多年的历史。（分段）婺剧有传统剧目五百多种，其唱腔音乐体系具有综合性的特点，其中包括高腔、昆曲、乱弹、徽调、滩簧和时调等多种声腔。婺剧在行头与化装体制上也有自身特点，脸谱、服装和道具都相当独特。文戏武做、武戏文做是婺剧表演的主要特色，堪称一绝。（分段）在现代娱乐业迅速发展的形势下，婺剧市场受到很大冲击，日益萎缩，老艺人的相继去世又导致一批剧目失传，再加上普通话的推广使年轻一代对以方言土语演出的婺剧产生了隔阂，目前婺剧的传承和发展困难重重，前景堪忧，亟待抢救保护。（分段）

文南词是产生于皖鄂赣三省交界地区的一个地方戏曲剧种，又名“文词腔”、“文曲戏”，它主要流行于安徽省宿松县、湖北省黄梅县和江西省九江市等地，至今已有近三百年的历史。进入发展繁荣阶段以后，宿松文南词的民间戏班迅速增多，常演出正戏和整本大戏。它在演出中借鉴传统灯歌和灯舞的表演形式，加入丝弦伴奏，形成了自身的剧种特色。文南词音乐底蕴丰厚，表现形式灵活，题材内容贴近底层民众生活，深受流行地观众的喜爱。在发展过程中，文南词深深影响了周边的地方剧种，它所包含的许多艺术元素为后起的黄梅戏所吸纳，对黄梅戏的变革发展起到了推动作用。（分段）

花鼓戏是我国各地方小戏“花鼓”的总称，主要流传于湖南、湖北、安徽、浙江等地。明末范文若的传奇作品中描摹了演唱花鼓的戏剧场景，显示了这一艺术形态的最初面貌。花鼓演唱源出于民歌，后逐渐发展为一旦一丑表演的“两小戏”。在实践过程中，它借鉴地方大戏的表演模式，吸收各种艺术因素，最终发展成为独立的地方戏曲剧种。花鼓戏的音乐曲调基本上属于曲牌联缀体，同时又辅以一些板式变化。表演手段丰富多样，生动活泼，具有鲜明的地方特色和民间歌舞风格。传统剧目以反映生产劳动、男女爱情、家庭矛盾等民间生活内容为主，在后来的发展中也出现了一些反映现代生活的新作品。（分段）湖南岳阳花鼓戏以湘北方言演唱，共有传统剧目123个。其声腔音乐分“锣腔”与“琴腔”两大类，“锣腔”有“南路锣腔”、“北路锣腔”与“专用锣腔散曲”之分，“琴腔”也有“正调琴腔”与“琴腔小调”之分。邵阳花鼓戏唱腔丰富，曲牌众多，形成了以川调类、牌子类和小调类三种声腔融合一体的音乐体系，其表演与音乐根据基本艺术风格分为东、南、西三路。（分段）淮北花鼓戏的主要曲调包括“宿州调”、“浍北调”、“口子调平板”、“寒板”等，其中的“寒调”尤具个性。其表演亦别具一格，以“花鼓大走场”最富特点，被认为是淮北花鼓戏的“绝活儿”。皖南花鼓戏有“淘腔”、“北扭子”、“四平”、“悲腔”四大主腔，另有灯曲和民歌小调等组成的花腔。其传统剧目有《扫花堂》、《打瓜园》、《假报喜》、《当茶园》、《打补钉》等。随州花鼓戏的演唱声腔分为“蛮调”、“奤调”、“梁山调”、“彩调”四大调式。麻城花鼓戏又称“东路子”，唱腔有“东腔”、“二高腔”、“二行”、“对腔”、“叹腔”和“小调”等，剧目有《卖花记》、《珍珠塔》、《告堤霸》、《闹公堂》等。（分段）

花鼓戏是我国各地方小戏“花鼓”的总称，主要流传于湖南、湖北、安徽、浙江等地。明末范文若的传奇作品中描摹了演唱花鼓的戏剧场景，显示了这一艺术形态的最初面貌。花鼓演唱源出于民歌，后逐渐发展为一旦一丑表演的“两小戏”。在实践过程中，它借鉴地方大戏的表演模式，吸收各种艺术因素，最终发展成为独立的地方戏曲剧种。花鼓戏的音乐曲调基本上属于曲牌联缀体，同时又辅以一些板式变化。表演手段丰富多样，生动活泼，具有鲜明的地方特色和民间歌舞风格。传统剧目以反映生产劳动、男女爱情、家庭矛盾等民间生活内容为主，在后来的发展中也出现了一些反映现代生活的新作品。（分段）湖南岳阳花鼓戏以湘北方言演唱，共有传统剧目123个。其声腔音乐分“锣腔”与“琴腔”两大类，“锣腔”有“南路锣腔”、“北路锣腔”与“专用锣腔散曲”之分，“琴腔”也有“正调琴腔”与“琴腔小调”之分。邵阳花鼓戏唱腔丰富，曲牌众多，形成了以川调类、牌子类和小调类三种声腔融合一体的音乐体系，其表演与音乐根据基本艺术风格分为东、南、西三路。（分段）淮北花鼓戏的主要曲调包括“宿州调”、“浍北调”、“口子调平板”、“寒板”等，其中的“寒调”尤具个性。其表演亦别具一格，以“花鼓大走场”最富特点，被认为是淮北花鼓戏的“绝活儿”。皖南花鼓戏有“淘腔”、“北扭子”、“四平”、“悲腔”四大主腔，另有灯曲和民歌小调等组成的花腔。其传统剧目有《扫花堂》、《打瓜园》、《假报喜》、《当茶园》、《打补钉》等。随州花鼓戏的演唱声腔分为“蛮调”、“奤调”、“梁山调”、“彩调”四大调式。麻城花鼓戏又称“东路子”，唱腔有“东腔”、“二高腔”、“二行”、“对腔”、“叹腔”和“小调”等，剧目有《卖花记》、《珍珠塔》、《告堤霸》、《闹公堂》等。

荆州花鼓戏是湖北省的主要地方剧种之一，旧称“花鼓子”、“天沔花鼓戏”，1981年改称“荆州花鼓戏”。它是明末以后在江汉平原三棒鼓、踩高跷、采莲船等民间演唱形式上不断吸收其他剧种的剧目、声腔和表演逐渐发展起来的一种乡土戏曲，流行于沔阳（含今洪湖）、天门、潜江、监利、汉川、京山等县，并逐渐传入邻近的钟祥、荆门、江陵、应城、云梦、阳及湖南的岳阳、华容、南县、澧县、常德和鄂东南的崇阳、通城、蒲圻等县。（分段）荆州花鼓戏音乐属打锣腔系，唱腔分主腔与小调两大类。荆州花鼓戏的剧目，据统计有197出。代表剧目有《打莲湘》、《花墙会》、《原野情仇》等。经过几代文艺工作者的努力，荆州花鼓戏的唱腔音乐日臻成熟，表演形式日趋完美，剧目内容日渐丰富，备受江汉平原儿女的青睐。（分段）近年来，荆州花鼓戏发展传承遇到了危机，发掘、抢救和保护荆州花鼓戏，对于丰富和完善中国戏曲史、中国音乐史以及挖掘荆楚民间文化艺术，都将产生一定的推动作用。

襄阳花鼓戏流传于湖北省襄樊市辖区。1949年前，有“常年班子”和“季节班子”一百多个，遍及襄樊各地。襄阳花鼓戏的雏形是“二小戏”，后受清戏、二簧、湖北越调的影响逐渐发展成板腔音乐，且能演多种角色的大戏。襄阳花鼓戏的声腔有桃腔、汉腔、四平腔、彩腔四类，用锣鼓伴奏。1950年，艺人们将单一的锣鼓伴奏加入文场，且有女演员登场，为剧种注入了新鲜活力。常演剧目有《白毛女》、《一品香》、《宋玉传奇》等。（分段）襄阳花鼓戏具有鲜明的音乐特点和浓郁的地域特色，受南、北文化的影响，既有北方的高亢、粗犷，又有南方的细腻、委婉，对于研究我国南、北戏剧音乐提供了详实资料。

衡州花鼓戏是明末清初湘南地区流行的民间小戏剧种，以衡州地方方言为舞台语稍加提炼而成。声腔以“唢呐牌子”和“川子调”为主，演出行以小生、小旦、小丑为主，其中丑行最为突出。衡州花鼓戏在湘南地区广大民众的传统文化生活中占有很高的地位。常演剧目有《刘海戏金蟾》、《福寿图》、《百忍堂》等。保护好衡州花鼓戏，将推动和促进传统优秀文化特别是湖湘文化的弘扬，同时，对丰富和完善地方戏剧史、地方民间艺术史都将产生一定的作用。

临湘花鼓戏，俗称“嗡琴戏”，起源于湖南临湘境内的桃林河流域，脱胎于临湘的山歌、民歌、夜歌、孝歌、小调等地方音乐，是独具地方特色的戏剧表现形式。它包括以琴腔为主，以锣腔、吹腔、套曲、地方小调为辅的五类声腔，有曲调三百九十余首，有传统剧目和现代剧目近百个。代表作有《王妹子回门》、《孟氏割股》、《大兴与兰兰》等。（分段）临湘花鼓戏是承载瑶族文化信息的“活化石”。脱胎于临湘民歌、山歌等曲牌的临湘花鼓戏中的声腔，有较明显的瑶族音乐遗风。保护传承临湘花鼓戏，对研究和传承楚湘文化有着重要意义。

长沙花鼓戏形成于清代，流行于湘中、湘东和洞庭湖滨。20世纪中叶，不同路子的花鼓戏因频繁的艺术交流而逐渐合流，舞台语言向长沙官话统一，形成较完备的长沙花鼓戏剧种。其音乐曲调有川调、打锣腔、牌子、小调四类，约200余支。传统剧目多以表演“两小”（小旦、小丑）和“三小”（小生、小旦、小丑）戏为特色。创作演出的《喜脉案》、《乡里警察》、《作田汉子也风流》等剧目多次获国家级大奖。（分段）进入当代，长沙花鼓戏的观众面日渐缩小，演出场地逐渐丧失，演出人才出现断层，主创队伍萎缩。2009年，湖南省人民政府将长沙花鼓戏列为省级非物质文化遗产名录，湖南省花鼓戏剧院为保护单位。为弘扬湖湘特色文化，进一步挖掘、保护和传承长沙花鼓戏，湖南省花鼓戏剧院将尽最大努力保护、传承这一艺术奇葩，为民族文化的发展和壮大贡献自己的力量。

二夹弦又名“两夹弦”，是一个历史悠久的地方戏曲剧种，广泛流行于苏、鲁、豫、皖四省，因主要伴奏乐器四胡的四根弦分别夹着弓上所系的两股马尾演奏而得名，至今已有三百多年的历史。（分段）二夹弦最初为纺棉小调，后经历代艺人的发展创造，在“花鼓丁香”、“大五音”和“四根弦”等剧种的基础上逐渐形成了今天的二夹弦。二夹弦的唱腔音乐属板腔体和曲牌体相结合的“弦索声腔”系统，主要特点是演唱时真、假嗓音相互交替。其曲牌多取自民间音乐，许多仍保留着较为原始的状态。二夹弦板式丰富，音乐风格细腻，富于地方特色，擅演反映民间生活的“三小戏”，题材多具现实性。（分段）二夹弦深受广大观众的喜爱，在其流行地甚至有“不吃不穿不过年，也要去听二夹弦”之说法。（分段）

二夹弦又名“两夹弦”，是一个历史悠久的地方戏曲剧种，广泛流行于苏、鲁、豫、皖四省，因主要伴奏乐器四胡的四根弦分别夹着弓上所系的两股马尾演奏而得名，至今已有三百多年的历史。（分段）二夹弦最初为纺棉小调，后经历代艺人的发展创造，在“花鼓丁香”、“大五音”和“四根弦”等剧种的基础上逐渐形成了今天的二夹弦。二夹弦的唱腔音乐属板腔体和曲牌体相结合的“弦索声腔”系统，主要特点是演唱时真、假嗓音相互交替。其曲牌多取自民间音乐，许多仍保留着较为原始的状态。二夹弦板式丰富，音乐风格细腻，富于地方特色，擅演反映民间生活的“三小戏”，题材多具现实性。（分段）二夹弦深受广大观众的喜爱，在其流行地甚至有“不吃不穿不过年，也要去听二夹弦”之说法。

打城戏又名“法事戏”、“和尚戏”、“道士戏”，是清代中叶在僧道法事仪式基础上发展起来的一个地方戏曲剧种，流行于福建泉州、晋江一带。打城戏兼具戏剧表演与民间宗教仪式的性质，依附于“做功德”等民间宗教活动而存在。其表演技巧性很强，独具特色，有叠罗汉、吃火吐火、甩须、甩发、蚌舞、黑白鬼舞、叉舞、旗舞等种种特技表演，对演员技艺的要求很高，如进行桌上翻跳表演时，连垒七八张桌子，演员须以双手、腋下、嘴、颈部夹住11个鸡蛋，从桌顶翻下来站在小凳上。由于各种复杂的原因，打城戏有逐渐被其他剧种同化的趋势，剧目遗失和人才流失现象日益严重，整个剧种陷于濒危状态，亟待保护。（分段）

屏南平讲戏是闽东方言区最具影响力的地方高腔剧种，系由明末清初流行于闽东北民间、别称“肩头棚”的“驮故事”表演发展而来，普遍流传于福建省屏南县一带。其艺术形式比较简单原始，唱腔中多有当地民歌俚曲及道腔释乐的成分，演唱时只用“刀鞘板”配合锣鼓打出节奏。平讲戏与弋阳腔具有相同的演唱特点，采用徒歌与帮唱结合的“唱”、“和”形式，“一人成声而众人相和”。后来经过发展，逐步增加了弦乐伴奏，所用乐器有“毛胡”、“指呐”等。平讲戏常演的剧目包括习称为“七双”、“八赠”、“二十一杂”的一批经典作品及小生、小旦、小丑应工的一些“三小戏”，其表演质朴粗犷，接近生活。服饰化妆也很简陋，一般以印花土布缝制戏衣；小丑只在两颊画个白圆蛋，再插上两条鼻须即可上台；小生、小旦只用“厦门桃”在眉心、嘴唇和两颊各捺一点红就登场表演。（分段）平讲戏保存着白字弋阳高腔的艺术特色和古朴的表演风格，为高腔特别是“白字高腔”的研究提供了重要的参照系。其传统剧目和表演艺术是我国戏曲文化的瑰宝，具有很高的艺术价值。（分段）

吕剧原名“坐腔扬琴”、“化妆扬琴”，系在山东琴书基础上吸收民间花鼓、小曲、腔等发展演变而成，流行于山东和江苏、安徽部分地区。它属于乡村艺术，演农家事，唱农家情，角色以小生、小旦、小丑这“三小”为主，唱词和道白亦多取自民间用语，演唱时以坠胡、二胡、三弦为主要伴奏乐器。吕剧唱腔音乐系由民间俗曲演化而来，属于典型的板腔体结构，由“四平”、“二板”等调式和部分曲牌构成，曲调简单朴实，优美动听，自然顺口，易学易唱，洋溢着浓郁的生活气息和地方特色，在流行地群众中有“拴老婆橛子”的美誉。吕剧演出剧目近三百个，《王小赶脚》、《姊妹易嫁》、《李二嫂改嫁》等都是其中代表性的作品。（分段）

吕剧原名“坐腔扬琴”、“化妆扬琴”，系在山东琴书基础上吸收民间花鼓、小曲、腔等发展演变而成，流行于山东和江苏、安徽部分地区。它属于乡村艺术，演农家事，唱农家情，角色以小生、小旦、小丑这“三小”为主，唱词和道白亦多取自民间用语，演唱时以坠胡、二胡、三弦为主要伴奏乐器。吕剧唱腔音乐系由民间俗曲演化而来，属于典型的板腔体结构，由“四平”、“二板”等调式和部分曲牌构成，曲调简单朴实，优美动听，自然顺口，易学易唱，洋溢着浓郁的生活气息和地方特色，在流行地群众中有“拴老婆橛子”的美誉。吕剧演出剧目近三百个，《王小赶脚》、《姊妹易嫁》、《李二嫂改嫁》等都是其中代表性的作品。

山东省滨州市濒临渤海，原称“惠民地区”。1870年前后，鲁北地区自然灾祸频仍，一些农民以当地俚巷歌谣、乡野小调扮演具有当地风俗民情的小故事来谋求生路。因最早演出的小戏《王小赶脚》中，“二姑娘”骑的驴是个驴形道具，被俗称“驴戏”，后改称“吕戏”。1940年前后，渤海根据地建立，《渤海日报》上发表吕剧《双寻夫》剧本，“吕剧”之名广泛流传至今。（分段）吕剧音乐，以“二板”和“四平”为基本板式，后又创作“反四平”、“快板”等板式，音乐旋律简单、平实、朴素。吕剧的创作源于生活，演生活中的人和事，甚至直接搬用生活的原始动作，具有浓郁的乡土气息。

柳腔形成于山东省即墨市西部大沽河流域，在山东半岛广泛流传，至今已有两百多年的历史。它系由民间说唱“本肘鼓”演变而成，早期没有曲谱，使用“溜腔”演唱，后即以同音的“柳”字代替“溜”，称为“柳腔”。（分段）柳腔音乐体系中有曲牌46个、锣鼓点33个，其母曲“花调”和“悲调”体现着这一剧种唱腔音乐的独特风格。柳腔拥有一大批演出剧目，包括传统剧目一百二十多个、移植剧目八十多个、现代剧目四十多个。传统剧目多表现男女爱情和悲欢离合故事，借以宣扬传统伦理道德，其中代表性的作品有《东京》、《西京》、《南京》、《北京》“四大京”和《金簪记》、《玉杯记》、《丝兰记》、《火龙记》、《风筝记》、《钥匙记》、《罗衫记》、《绣鞋记》“八大记”。（分段）柳腔清新质朴，风趣生动，受到流传地群众的热烈欢迎，被誉为“胶东之花”。（分段）

山东梆子又名“高调梆子”，简称“高调”，距今已有四百多年的历史。它起源于山陕一带的梆子腔，梆子越太行而入山东，最初流行至菏泽，形成曹州梆子；继而东行，形成汶上梆子。（分段）山东梆子流行范围极广，东到黄河之滨的临沂，西到河南省开封市、郑州市，南到江苏省徐州市、安徽省阜阳市和蚌埠市，北到河北省大名县、石家庄市等地。山东境内的山东梆子以菏泽市为中心，遍及济宁、泰安等县市。（分段）山东梆子的唱腔音乐属板腔体，板式、曲牌繁复。其演唱既生动又平易，具有高亢奔放、刚劲激越、婉约和谐、舒展明亮的风格特征。表演程式丰富而又规范，注重技巧，动作粗犷，架式夸张，各行当的表演自具特点，争奇斗巧，异彩纷呈。（分段）山东梆子剧目达一千多种，经常上演的有六百多种，其中包括号称“老十八本”、“十七山”、“十二关”的一批基本剧目，内容多取材于民间传说和历史故事。20世纪50年代以后，《墙头记》、《两狼山》等传统剧目经过整理改编，成为山东梆子演出的经典剧目，新创作的一批现代戏也在这一时期登上舞台。（分段）

莱芜梆子是山东一种古老的地方剧种，它发源于泰沂山区，流行于鲁中、鲁东广大地区，至今已有两百多年的历史。乾隆末年，安徽著名徽戏班社老阳春循徽班进京之路北上，至泰安夏张定居下来，徽戏即此流入山东，与早已传到鲁西南的梆子腔（当地统称“本地梆子”）逐渐融合，在当地方言等因素的影响下逐步发展演变，最终形成莱芜梆子。（分段）莱芜梆子的唱腔音乐属板腔体，主要板式可分为“慢板”、“流水板”、“梆子戏”、“散板”四类，此外还有曲牌一百多个，内容十分丰富。莱芜梆子具有丰富的剧目资源，共有演出剧目479种。新中国成立前传统剧目已达323种，其中除173种梆子戏外，还有老西皮、老二簧、老皮簧、乱弹、拨子、啰啰、昆曲、滩簧、小调等剧目一百余种。新中国成立后又改编移植传统剧目54种，创作、移植现代剧目102种，精品荟萃，蔚为大观。（分段）

及河北、河南、山西的部分地区。它是山西上党梆子流入菏泽后，在当地语言影响下发展形成的。枣梆的唱腔音乐属于板腔体，曲调流畅，表现力强，有丰富的板式和曲牌，演唱起来既高亢激昂又委婉活泼。其表演具有粗犷豪放的特点，与流行地的区域特性和观众的欣赏习惯正相吻合。（分段）枣梆现存传统剧目八十多个，以历史题材为主，多阐扬传统美德，表现扶正祛邪、尊老爱幼之类的主题，具有较强的观赏性。作为独立的地方戏曲剧种，枣梆的音乐、表演和剧目自具特色，在中国戏曲文化中占有一席之地。同时它又是北方梆子系统的重要组成部分，可以为梆子的流变等研究提供重要的参证。（分段）

徐州梆子是一个具有鲜明地方特色的戏曲剧种，系由苏北民歌小调、杂耍曲艺、地方说唱和传入徐州的山陕梆子结合而形成，主要流传于江苏省徐州市地区。最早见诸记载的徐州梆子班社有“蒋门”（蒋花架子）、“殷门”（殷凤哲）及“滕贡生班”、“戴金山班”等，现江苏省梆子剧团著名演员蒋云霞即系“蒋门”第八代的传人。（分段）在调式、旋律节奏、语言和演唱风格上，徐州梆子既具备北方戏曲刚硬有力的特点，又具备南方戏曲婉转柔和的韵味。其唱腔音乐属板腔体，以“慢板”、“流水”、“二八”、“非板”四大板式为主，进而派生出“跺子”、“栽板”、“迎风”、“金挂钩”、“倒三拨”等板式。另有音乐曲牌两百多首，其中的唢呐牌子尤其为人称道。这些曲牌主要用来为演唱和舞蹈伴奏，同时也可以用之营造戏剧氛围、烘托人物心理。徐州梆子行当齐全，生、旦、净、丑分工细致，其中黑、红脸的演唱真假声结合，具有高亢激昂、淳厚刚烈的特色。（分段）徐州梆子剧目众多，传统剧目约六百余种，新编历史剧和现代戏也在两百种以上。这些剧目中以描写重大历史事件、反映政治军事斗争、表现英雄人物业绩的正剧、悲剧最为突出，习称的“四大征”、“四大铡”、“新老十八本”等都是其中的代表性作品。（分段）

同州梆子是陕西古老的戏曲剧种之一，发源于古称“同州”的陕西大荔，也称“东路秦腔”或“老秦腔”。它历史悠久，明末已经出现了专门的演出班社。同州梆子的唱腔音乐属板腔体，主要板式有“二六板”、“慢板”、“二导板”、“流水板”、“垫板”、“滚板”等，其唱腔因为旋律的不同而有欢音、苦音之分。同州梆子的伴奏乐队分文武场：文场乐器以二股弦为主，辅以琥珀（月琴）、板胡、二胡、唢呐、三弦、琵琶、笛子、管子、海笛、笙等；武场使用打击乐器，包括牙子、板鼓、堂鼓、梆子、手锣、云锣、大锣、铙钹、铰子等。同州梆子行当齐备，有正旦、老旦、老生（须生）、花脸、武生等角色，表演各具面貌。（分段）同州梆子的传统剧目达一千多本，其中一部分今已失传，抄存的有两百多本，主要是历史戏，其中文武兼备，包括《黄逼宫》、《破宁国》、《反五关》等经典作品。（分段）同州梆子深刻影响着陕西其他剧种及后来产生的其他梆子腔系剧种，对这些戏曲样式的形成起到了积极的促进作用。（分段）

罗卷戏俗称“喇叭戏”，系由“罗戏”和“卷戏”两个剧种融合而成。（分段）罗戏在清代初年流入汝南，其音乐由唱腔音乐、吹奏乐和打击乐三部分组成。唱腔音乐为综合音乐系统，其中曲牌体与板腔体共存；吹奏乐以俗称“大笛子”的大唢呐为主奏乐器；打击乐除以一般戏曲乐队常备的大锣、二锣、手钹、梆子和鼓板小五件为演奏乐器，还配置有两对大铙和两对大镲，俗称“四大扇”。罗戏行腔粗犷豪放、激越高亢，适合演出神话戏、宫廷戏和征战之类的武打戏。（分段）卷戏明代末年起源于汝南县的燕亭店、楚铺和戴堂村，系由寺庙音乐“卷调”发展演变而来。其音乐由唱腔音乐、吹奏乐和打击乐三部分组成，以俗称“小笛子”的小唢呐为主奏乐器，多演出民间传说、乡土风情和男女爱情题材的剧目。（分段）卷戏擅演文场戏，罗戏擅演武场戏，为吸引观众，达到文武兼备、相互补益的目的，两个剧种经常同台演出，逐渐融合为一。民国以后，汝南一带群众按习惯直称之为“罗卷戏”或“卷罗戏”。罗卷戏道白多使用当地方言土语和中州韵，唱腔旋律亦与当地民间语音节奏相接近，具有十分鲜明的地方特色。（分段）

二股弦是近年重新发掘的一个古老剧种，起源于河南省武陟县的大司马村，且仅在当地流传。它形成于明末清初，经过数百年的发展演变，在19世纪初达到成熟，清代道光以前曾出现过一度的辉煌。道光二十一年（1841）黄河滚河改道，大司马村不再是以前的水旱码头，商贸一落千丈，受此影响，二股弦也日趋衰微，好景不再。“文革”中当地仅有的5个二股弦班社停办，这一独特的地方戏曲剧种几乎销声匿迹。直到1993年，大司马村的二股弦剧团才重新得到恢复。（分段）二股弦表演行当齐全，其唱腔为五声音，共有18个板式和曲牌，其中既有北曲弦索的遗存，又有受板腔体戏曲影响而形成的“五板”、“八板”、“散板”等板式。二股弦演出剧目在百种以上，多以民间生活故事为题材，《鸿雁传书》、《雷公子投亲》、《安安送米》、《孟姜女》等是其中代表性的作品。由于长期在农村自排自演，二股弦与众多流传广泛的戏曲剧种迥然有异，展示出浓郁的地方特色和明显的民间性特征。（分段）

南剧属皮簧腔剧种，是湖北省四大剧种之一，原名“人大戏”、“施南调”，流行于恩施土家族苗族自治州。它形成于清代隆嘉时期，成熟于道光年间，至今已有两百多年的历史。南剧声腔有南路、北路、上路之分，南路属二簧腔系，北路属西皮腔系，两者均源于荆河派汉剧，约在乾隆年间传入鄂西南山区；上路为弹戏、川梆子，约在嘉庆年间传入施南府。这些声腔与恩施本地的语言、民风及扬琴音乐、民歌小调等相互融合渗透，不断演变，逐步形成了具有鄂西南风格的南剧。（分段）南剧剧目丰富，号称八百种，现有资料留存的约六百种，其中较为流行的达三百种左右，主要取材于历史演义、民间故事、神话传说等。南剧分生、旦、净、丑四大行当，各行均文武兼备，表演上尤重做工，往往文戏武唱，人物造型装扮也极受重视。（分段）南剧原是土司和地主阶层欣赏玩味的艺术，后来逐渐走入广大群众的生活，成为深受当地人民喜爱的戏曲剧种。它既是巴楚文化碰撞结合的产物，又是土家族文化与汉文化交流融会的产物，在对巴楚文化及恩施少数民族地区经济、文化、社会状况的研究中具有极其重要的参考价值。（分段）

提琴戏是湖北省崇阳县别具地方特色的戏曲剧种，在鄂东南、湘北、赣北等地区流传的梁山调与崇阳地方小调、民间音乐结合的基础上逐渐发展形成，因以提琴为主奏乐器而得名。提琴是用蛇皮、楠竹筒、梨木等制作的一种民族乐器，形似二胡，但上部的两个弦轴分别装在琴杆两边，下部与琴筒固定，演奏者以虎口夹住琴杆，将琴筒抵在腰间，站着也能拉。（分段）提琴戏的板腔音乐分为正腔和小调两部分，正腔包括“正调”、“一字调”、“阴调”、“拖子”、“西湖调”、“反调”等曲调，均由上下两个乐句组成。提琴戏的演奏乐队有文武场之别，原来由“上手”、“夹手”、“鼓手”、“小锣”四人组成，“上手”担任主要伴奏任务，拉第一把琴兼吹唢呐；“夹手”辅助伴奏，拉第二把琴兼打锣鼓；“鼓手”掌鼓板，兼打小锣以外的所有打击乐器；“小锣”由学徒担任，负责打小锣和检场。（分段）提琴戏演出初期，角色行当主要包括老生、小生、奶生、正旦、花旦、闺门旦、婆旦和小丑，称为“三生、四旦带一丑”，其中丑角兼演摇旦和净角，民间有“七紧八松”之说。提琴戏剧目众多，既有《乌金记》、《灯笼记》、《三宝记》、《清风亭》、《柳毅下海》等大戏，也有《张广大拜寿》、《驼子回门》等小戏，有些剧目像《灯笼记》、《打花井》、《补背褡》等独具特色，在其他剧种中十分罕见。（分段）提琴戏是我国戏曲苑囿中独具特色的一枝奇葩，具有地方戏曲史、民间音乐等方面的研究价值。从1994年至今，崇阳县已连续举办了六届提琴戏剧艺术节，受到省、市领导和专家的一致好评。在此基础上成立了“提琴戏发展基金会”，2000年开始，县财政拨专项资金两万元，用于提琴戏剧团演职员的培训、保护和提琴戏的发展。（分段）

湘剧是湖南省地方戏曲剧种之一，距今已有近六百年的历史，主要流行于长沙市、湘潭市、株洲市、桂阳县等地。因流行地域的不同，又分为长沙湘剧、衡阳湘剧等。（分段）湘剧兼含高腔、弹腔、昆腔、低牌子四大声腔，有丰富的打击乐谱和过场音乐，程式严谨，表演、服饰、脸谱等都具有独特的湖湘地方风格。（分段）湘剧传统剧目丰富，多数出自宋元南戏、元代杂剧和明清传奇，少数系由艺人创作改编而成。大小剧目共有一千多个，高腔、乱弹剧目占98%以上，代表剧目包括《拜月记》、《金印记》、《投笔记》、《琵琶记》、《白兔记》等，高腔的“四大连台”和“六大记”是其中演出时间最早、保留时间最长的代表性作品。（分段）

湘剧是湖南省地方戏曲剧种之一，距今已有近六百年的历史，主要流行于长沙市、湘潭市、株洲市、桂阳县等地。因流行地域的不同，又分为长沙湘剧、衡阳湘剧等。（分段）湘剧兼含高腔、弹腔、昆腔、低牌子四大声腔，有丰富的打击乐谱和过场音乐，程式严谨，表演、服饰、脸谱等都具有独特的湖湘地方风格。（分段）湘剧传统剧目丰富，多数出自宋元南戏、元代杂剧和明清传奇，少数系由艺人创作改编而成。大小剧目共有一千多个，高腔、乱弹剧目占98%以上，代表剧目包括《拜月记》、《金印记》、《投笔记》、《琵琶记》、《白兔记》等，高腔的“四大连台”和“六大记”是其中演出时间最早、保留时间最长的代表性作品。

祁剧也叫“祁阳戏”、“楚南戏”，因发祥于湖南省祁阳县而得名。明代中叶，弋阳腔传入祁阳，与当地的民歌、小调相结合，形成了祁剧的雏形。在发展过程中，祁剧形成了永河、宝河两大流派，但均使用祁阳官话进行表演。祁剧唱腔中包含高、昆、弹三种声腔，演唱声调高亢嘹亮，辅以高音战鼓、帽形燥鼓、硬弓祁胡等乐器伴奏。在此状况下，须生演唱时用沙音以显苍老，小生用子音以显文秀，旦角用窄音以显秀媚，花脸用霸音或喝音以显粗豪。（分段）祁剧脸谱通常以红、黑、白三色为基色，调色开脸，通过鲜明的色调、纵放的线条、精巧的图案、生动的写意表现出性格鲜明的人物形象。祁剧中的弹腔戏表演粗犷朴实，动作幅度大，唱腔慷慨沉雄，富于山野气息；高、昆戏表演细腻，唱腔委婉柔美，具有文雅蕴藉的风致。祁剧中跑马的舞蹈程式习称“马路”，在表演中最见特色，各个行当根据角色性格和戏剧情节的需要而改变“马路”风格，使之呈现出多样的形态。祁剧剧目和曲牌都很丰富，传统剧目达九百多个，曲牌现已整理刊印一千余阙。（分段）

汉剧是我国古老的戏曲剧种之一，广东汉剧原称“外江戏”，清代乾隆年间进入粤东，以潮州为中心，向邻近地区传布。其艺术风格与湖北汉剧有所不同，为显示区别，1956年定名为“广东汉剧”。1959年成立广东汉剧院，院址设在广东省东北部的梅州市。广东汉剧的唱腔音乐包括“二簧”、“西皮”、“大板”等各种声腔，而以“西皮”、“二簧”为主，此外还有昆曲、民间小调和少量梆子曲调。广东汉剧的角色分为生、旦、丑、公、婆、乌净、红净七个行当，各行当唱腔均有明显特点，舞台语言沿用“中州韵”、普通话，表演中唱、念、做、打的程式十分丰富。广东汉剧传统剧目繁富，约有八百多种。（分段）广东汉剧行当齐全，表演艺术多姿多彩，音乐唱腔丰富优美，为广大观众所喜闻乐见，曾被周恩来总理赞誉为“南国牡丹”。这一别具特色的地方戏曲剧种是客家文化的重要组成部分，在客家文化及南方戏曲艺术的研究中具有极其重要的参考价值。（分段）

琼剧是海南省唯一的地方大戏，清代称为“土戏”或“海南戏”，琼山、海口一带称为“斋”，海外侨胞则称之为“琼州戏”、“琼音”。它以“琼剧”为名且见诸文字的时间为1936年，其后这一名称普遍流传开来，一直沿用至今。（分段）清代咸丰年间，梆簧声腔传入海南，琼剧在吸纳外来戏曲艺术的基础上逐步发展更新，演化成以板腔体为主、兼有少量曲牌、用海南话演唱的一个地方戏曲剧种。与此同时，琼剧艺人编写的剧目也大量涌现。光绪二十三年（1897）前后，军戏、青楼戏衰落，并入琼剧班，形成文武大班的体制，琼剧中分出文戏佬倌和武戏佬倌两大系统。民国时琼剧编演文明戏，变革唱腔，向写实靠拢。新中国成立后，琼剧迎来改革发展的新时期，挖掘整理了大量的传统剧目、唱腔、曲牌和表演程式，编演了一批新剧目，又创新了一批有特色的板腔，行当体制也精简为生、旦、净、丑、末五大行。（分段）琼剧是海南人民世代发展传承的一种地方戏曲文化，历史上曾给海南的发展以重要影响，在人类学、民俗学、区域文化学和国际文化交流史等方面都具有重要的研究价值。（分段）

黔剧是在贵州曲艺扬琴基础上发展起来的一个新兴地方戏曲剧种，又名“文琴”、“贵州弹词”，1960年2月正式定名为“黔剧”。清代康熙年间，贵州扬琴开始在贵州境内流传，至今已有近三百年的历史。（分段）黔剧唱腔音乐属板腔体，有“清板”、“二板”、“扬调”、“苦禀”、“二流”、“二簧”等基本曲调。伴奏乐器除扬琴外，还有瓮琴、月琴、小京胡、二胡、琵琶、三弦、箫、笛等。黔剧唱词以韵文为主，沿用讲唱文学“三三四”或“二二三”的句式，语言质朴，唱腔婉转，深受贵州群众的喜爱。（分段）黔剧现存传统剧目四百多种，主要是由古典小说、戏曲改编而成，《搬窑》、《珍珠塔》、《三难新郎》等均属其中代表性的作品。多年来黔剧又创作、移植了大量剧目，其中改编自侗剧的《秦娘美》被拍摄成舞台艺术片，创作的彝族历史故事剧《奢香夫人》赴京参加中华人民共和国成立三十周年观摩演出，荣获文化部颁发的演出一等奖、创作一等奖，在全国造成了很大的影响。在音乐唱腔、乐器配备、表演程式、舞台美术等方面，黔剧也进行了革新，艺术上进一步发展成熟。（分段）

滇剧是云南省主要的地方剧种，形成于清代道光年间，至今已有近两百年的历史。光绪年间，滇剧演出活动在玉溪等地区已经十分盛行。滇剧流行于云南全省及贵州、四川的部分地区，缅甸、泰国、新加坡、马来西亚等国家的一些地区也都有滇剧的演唱活动。（分段）滇剧声腔独特，表现力强。其三大声腔丝弦腔、胡琴腔、襄阳腔分别源于秦腔、徽调、汉调等古老的声腔，同时又受到云南民族民间音乐的滋养。滇剧板式丰富多变，曲调自然流畅，能表演各种题材、样式、结构和情调的剧目，具有独特的艺术个性和风格，因而有“滇粹”之誉。（分段）据记载，滇剧传统剧目多达1651种。历代艺人在排演传统剧目的同时，均能结合时代特点和云南当地状况编演反映边疆少数民族历史和现实生活的作品，为地方历史文化和西南边疆艺术的研究提供了宝贵的材料。（分段）

滇剧是云南省主要的地方剧种，形成于清代道光年间，至今已有近两百年的历史。光绪年间，滇剧演出活动在玉溪等地区已经十分盛行。滇剧流行于云南全省及贵州、四川的部分地区，缅甸、泰国、新加坡、马来西亚等国家的一些地区也都有滇剧的演唱活动。（分段）滇剧声腔独特，表现力强。其三大声腔丝弦腔、胡琴腔、襄阳腔分别源于秦腔、徽调、汉调等古老的声腔，同时又受到云南民族民间音乐的滋养。滇剧板式丰富多变，曲调自然流畅，能表演各种题材、样式、结构和情调的剧目，具有独特的艺术个性和风格，因而有“滇粹”之誉。（分段）据记载，滇剧传统剧目多达1651种。历代艺人在排演传统剧目的同时，均能结合时代特点和云南当地状况编演反映边疆少数民族历史和现实生活的作品，为地方历史文化和西南边疆艺术的研究提供了宝贵的材料。

合阳跳戏又名“跳调”、“调调戏”、“调戏”或“锣鼓杂戏”，是沿黄河一带流传的一个古老地方剧种。它属于社戏性质，演出时没有唱腔，也不用弦乐，只有大锣、大鼓、铙钹和唢呐从旁伴奏，演出者借助“说”、“吟”完成“唱”、“白”任务，通过较为机械的古代民族舞蹈动作与观众沟通。（分段）跳戏表演分哑跳（广场跳）和上台跳两种，哑跳开场前先用锣鼓“打旦子”，以召集观众；上台跳演出时先由“春官”上场，即兴自编幽默诙谐的台词，或表本地名胜，或述农民苦乐，或诉官绅压迫，或夸演出阵容，其后接以习称“打台子”的武打戏。本戏开演后，武角上场先“上势”，需踏遍舞台四角，踩够56个鼓点再坐帐或升堂；文角上场，亦有“踩四角”（踩场）的要求。“上势”、“踩场”和“跑场”都是跳戏的基本功，有一套固定的表演程式。跳戏剧目以武打见长，多取材于“三国”、“水浒”、“西游”、“封神”、“杨家将”故事，也有《玛瑙环》一类的“文跳”剧目。剧作台词简洁，多为四句七言的形式。（分段）跳戏脸谱独特，曲牌别致，表演古朴，因衍生环境、风俗民情和传承人的差异而形成不同的表演流派。在我国戏曲发展史、舞蹈史及民间风俗史的研究中，跳戏具有的重要参考价值。（分段）

高山戏又名“高山剧”，是甘肃省独有的两大剧种之一，主要流传于甘肃陇南市武都区鱼龙镇。鱼龙、隆兴等地人称之为“演故事”、“走过场”，1959年10月正式定名为“高山戏”。（分段）鱼龙镇位于陇南市武都区的东北部，山大沟深，交通闭塞，经济文化相对滞后。历史上，每逢灾年或庙会，人们便聚集到一起，请来“师公”（巫师）拜神祭祀，祈福禳灾。久之，这种以娱神为目的的“师公赞神”活动逐渐演变为自娱、娱人的民间娱乐活动把式舞。明初鱼龙镇人为纪念大将李文忠（大安爷）而形成了唱戏的习俗，把式舞亦在此情势下从田间地头、房前屋后的随意演唱升华为在舞台上“敷演故事”的戏剧性表演，经过数百年的发展，最终形成了高山戏。（分段）高山戏唱腔高亢嘹亮，优美自然，服饰自成一格，表演讲求“四功五法”，具有独特的风貌。其演出剧目（故事）多达六百个（折）以上，此外还有原始曲牌三百多种。高山戏文化中蕴含着古代劳动人民的世界观、价值观和历史观，是我国民俗文化和戏剧文化生动体现，具有重要的研究价值。（分段）

明末清初，湖北人根据古老的青阳腔创造出了清戏这种新的戏曲形式。清代咸丰年之前，过境的商贾军民将湖北清戏带到地处古丝路要冲的云南省腾冲县甘蔗寨，在甘庶寨佤族民众中传播开来，逐渐演变成佤族清戏。（分段）佤族清戏的声腔包括“九腔十三板”，这些曲调抑扬顿挫，悦耳动听，既善叙事，又善抒情，保留着早期清戏原始古朴的特色，具有较强的艺术表现力和感染力。佤族清戏文辞优美，情节生动，人物性格鲜明。流传下来的常演剧目有《姜姑刁嫂》、《逐赶庞氏》、《芦林相会》、《安安送米》等十数折，均取材于汉族民间故事《三孝记》和《白鹤传》。（分段）

彝剧是楚雄彝族特有的一种地方民族戏剧，在云南省楚雄彝族自治州境内广泛流传。它是在彝族的传统节日和民俗活动中不断形成和发展起来的，其中融合了彝族民族民间文学、音乐、舞蹈、绘画等传统艺术的精华。（分段）彝剧十分重视用音乐来烘托和渲染舞台气氛，围绕不同曲调、唱腔，进一步以富有乡土气息的民族音乐来表现内容。它采用彝族民间口语演出，注意突出彝族对话时常用比喻的特点，含蓄地表现人物的心理活动。场上对白时使用汉语彝腔，尤能凸显彝族白话中的幽默感。表演结合彝族人民能歌善舞的特点，大量采用彝族“三道弯”、“爬山式”、“跳跃式”、“打跳”等生活中随处可见的步子，使得表演动作舞蹈化，既丰富了剧种本身的艺术语汇，又显出了与其他戏曲表演形式的区别。（分段）彝剧具有鲜明的时代性、地方特色和浓郁的民族风格，演出所用道具都是当地彝族人民常用的劳动工具，服装、头饰则是彝族妇女手工精心制作而成。它真实地表现了彝族的社会生活，展现出彝族人民的民族精神、宗教信仰和价值取向，在少数民族艺术和人类学、民族学、民俗学等的研究中具有重要价值。（分段）

白剧历史悠久，系由明代洪武年间从内地传入大理地区的吹吹腔戏和大本曲剧合流而形成。清代光绪年间，吹吹腔戏的演出在白族农村极度兴盛，渔、樵、耕、读等各种戏剧人物风趣幽默的表演，生动地展现出白族耕读传家的生活风貌。由于历史原因，民国初年吹吹腔戏走向衰微，退居边远山乡。因长期处于封闭环境，不受外界影响，所以一批传统剧目和一套古朴的演出程式完整保存至今，成为白族一份宝贵的历史文化遗产。1962年，白族古老的戏剧样式正式定名为“白剧”。（分段）白剧剧目丰富，目前已知的共有四百多个，其中传统剧目三百多个，新中国成立后新创剧目八十多个，整理改编剧目约五十多个。目前，白剧和吹吹腔、大本曲一样，在白族民间仍然十分活跃，以原样的形态向广大群众展现着它生生不息的艺术活力。（分段）

邕剧是广西四大地方剧种之一，旧时习称为“广戏”、“老戏”、“五六腔”，流传于广西、广东、云南、贵州等省及越南、柬埔寨等国。它发源于湖南，属皮簧声腔系统，因活动中心在古邕州一带，且用邕州（南宁的古称）官话演唱，新中国成立后将之定名为“邕剧”。（分段）邕剧扎根民间，在历代艺人的精心打造下逐步完善成熟，形成了一整套带有浓郁乡土气息和民族特色的音乐唱腔、表演程式、演出剧目，在民间拥有庞大的观众群体，深为南宁及周边地区各族人民所喜爱。（分段）邕剧具有深厚的文化积淀，在东南亚地区颇具影响力。20世纪50年代末60年代初，中央领导多次观看《拦马过关》、《泗水关》、《五台会兄》等优秀邕剧剧目，给予高度评价。剧团在为越南、缅甸、柬埔寨、新加坡等东南亚国家领导人和代表团演出时，也同样获得高度赞誉。（分段）

上党二簧，又称“上党皮簧”，俗称“土二簧”。作为一种南方形成的声腔，它是如何传入上党地区的无从查考，从发现的清乾隆中前期的舞台题壁可知，它在上党地区已经流传了二百多年。上党二簧的唱腔，分西皮、二簧两大种类，包括反二簧在内，总称“皮簧”，属板腔体。西皮声腔高亢圆润，常用于抒发感情，多被生、旦采用。二簧腔板式少，但委婉清丽。此外还有一种“平板二簧”，已失传。上党二簧的武场打击乐有鼓、板、中音锣、钢叉、高调小锣；文场主奏乐器为京胡，配奏乐器为京二胡。上党二簧在艺术上注重唱、做两功，表演文雅朴实、细腻逼真，深受当地民众喜爱，常在游艺赛事与敬神时演出。传统剧目有《打金枝》、《挂龙灯》、《取西川》、《五丈原》、《清河桥》、《二进宫》、《女起解》、《佘塘关》、《玉堂春》等百余出，其中三国戏有30出。（分段）上党二簧原为上党梆子5种声腔之一，在满足当地群众文化娱乐，传播传统文化方面发挥了重要作用。新中国成立以后成为独立剧种，并成立了专业的晋城市城区二簧剧团。20世纪80年代以来，戏剧市场不景气，演出逐年减少，艺人生活得不到保障，后继乏人，传承困难，急需国家扶持保护。（分段）

醒感戏，又名“省感戏”，是道教超度幽灵、导人归正的仪式剧，明代已有演出活动。醒感戏发源于浙江省永康县，流布于浙江省东阳、义乌、磐安、武义、金华、缙云等地。醒感戏在民歌和小调的基础上吸收侯阳高腔与松阳高腔而发展起来，属于曲牌体高腔腔系剧种。醒感戏在民间祭祀习俗与仪式的基础上形成，因而具有独特的演出特点。其戏曲表演与祭祀仪式相结合，演员与道士二人兼一职，剧本与科书内容相呼应。醒感戏音乐以高腔音乐为主，民歌与道士腔等曲调同时并用，念白采用通俗易懂的方言，表演过程中不时穿插“翻九楼”等杂技。（分段）醒感戏的传统剧目可以溯源自宋元时期的南戏，如《孟姜女》的传本《长城记》，《东海黄公》的传本《白虎》等。醒感戏的传统剧本有《逝女殇》、《狐狸殇》、《撼城殇》、《溺水殇》、《断缘殇》、《忤逆殇》、《毛头殇》等9种。剧中的主角均为夭殇者，故以殇为名，又叫“省感九殇”。其中最重要的是《毛头殇》，即《毛头花姐》，因此醒感戏又称“毛头花姐戏”。醒感戏唱腔丰富，演出过程中外台表演与内坛仪式交错进行的形式独具一格，作为仪式剧，在高腔腔系剧种中独具一格。（分段）有着深厚群众基础的浙江永康醒感戏也曾一度陷入濒危境地。目前，在当地政府的高度重视与扶植下，醒感戏的演出与发展逐渐走出困境。班社数量增多，在当地集市、庙会等民俗活动中经常演出。（分段）

湖剧，旧称“湖州滩簧”，也有“小戏”、“花鼓”等称谓，流行于浙江省湖州、嘉兴、杭州，江苏省吴江、宜兴，安徽省广德等地。湖剧的基础是湖州说唱滩簧与湖州琴书，形成时间约在清道光至咸丰年间。1951年定名为湖剧。（分段）湖剧以滩簧二胡为主奏乐器，曲调清新，表演文雅细腻，唱腔有“小戏调”、“本滩调”、“烧香调”等，并形成特有的“十八个半音韵”。艺人按各自所在地域方言、唱腔差异而称“湖州帮”、“双林帮”、“南浔帮”、“震泽帮”等。湖剧表演特色为“阴阳嗓”，即男旦使用真假声交替演唱的唱法进行表演。演唱过程中“十八个半音韵”与吴语方言音韵相合，并采用吴语方言湖州话演唱。湖剧语音亲切柔和，带有浓郁的江南水乡情调。湖剧表演以文戏为主，早期脚色小生、小旦、小丑，后来增加到“八小生、八小旦”。湖剧传统剧目号称“九十六本大戏”，多为爱情婚姻题材，《姚麒麟》、《借黄糠》、《庵堂相会》、《卖妹成亲》等较常演。新中国成立后，有新编历史剧《长城歌》以及现代戏《太湖洪浪》等。（分段）演出湖剧的专业团体为湖州市湖剧团。民间还有部分业余剧团，如吴兴滩簧曲艺小戏队、双林小戏班以及活跃在德清、桐乡等地的、被称为“花鼓戏”班社的湖剧演出团体等。（分段）

淳安三角戏，是由采茶戏与民间歌舞竹马班相结合形成的地方剧种。因早期脚色只有小生、小旦、小丑三个，故又名“三脚戏”，1951年定名为睦剧。主要流行于浙江省西部淳安、开化、常山等地，安徽屯溪、歙县和江西婺源一带也有演出，以浙江省淳安县境内演出为多。淳安三角戏形成于清末，由江西、安徽传入的采茶戏与当地流行的民间歌舞“竹马班”相结合而形成。民国时期的“三角戏竹马班”数量近百。目前的专业团体淳安县睦剧团成立于1951年。（分段）淳安三角戏的唱腔分“湖广调”、“三脚调”和“杂调”三大类，传统曲调百余支。唱腔以板式唱腔为主，并吸收婺剧等大剧种的唱腔曲调。传统三角戏以锣鼓之类的打击乐器伴奏，以“长程”、“短程”等锣鼓经为间奏和过门，后来逐渐配以胡琴、笛子、三弦等乐器。淳安三角戏演出使用淳安方言，表演形式载歌载舞，表演风格淳朴明快，乡土气息浓郁，深受当地人民喜爱。淳安三角戏剧目内容大都反映农村日常生活，传统剧目有《南山种麦》、《牧牛》、《看花灯》、《补背褡》等。（分段）目前，淳安三角戏观众流失、市场萎缩、濒临失传，亟待保护。（分段）

嗨子戏，又称“咳子戏”、“嘿子戏”、“哈子戏”，因其表演时用“嗨”或“咳”字起调行腔，唱段字句中间也常使用“嗨”字来甩腔而得名。嗨子戏形成于清代中期嘉庆至道光年间，流行于安徽省西北部阜南、颍上、临泉等地以及河南省淮滨、固始、商城、息县一带。早期嗨子戏为“围鼓坐唱”的说唱形式，以“花腔小调”，表演唱带有故事情节的节目，后来吸收花灯戏与民间歌谣等曲调而逐渐形成戏曲形式。（分段）嗨子戏表演运用淮河流域的方言，演出形式灵活，音乐结构以板腔体为主，曲牌体为辅，同时使用帮腔合声，形成唱、帮、打三位一体的特点。嗨子戏唱腔分为主调和花调两大类，主调有老生调、喜娃子、苦娃子三种，花调有下陕西、放鹦哥、打货、祭塔调等六七十种。传统嗨子戏演出使用锣鼓伴奏，新中国成立以后增加了丝竹乐器。嗨子戏剧目形式有本戏、折子戏、三小戏三种。传统剧目有一百多出，经常上演的有《打桃花》、《站花墙》、《王员外休妻》等，至今盛演不衰。新中国成立后，阜南县嗨剧团曾有新编小戏《万分之一秒》、《犟队长》等演出，该团于1982年撤消。（分段）目前，阜南嗨子戏无专业剧团，民间班社数量极少，后继乏人，面临着严重的生存危机。（分段）

赣剧，江西省地方剧种。起源于赣东北，流行于江西省境内。其声腔基础为明代四大声腔之一的弋阳腔，融合了清代中期传入江西境内的昆腔与乱弹而形成。1951年定名为赣剧。（分段）赣剧声腔由高腔、西皮、二簧、秦腔、拨子、浙调、浦江调以及民间说唱文南词等构成，声腔体系十分丰富。赣剧高腔，即明代弋阳腔的遗音，使用锣鼓伴奏，后逐渐增加琴、笛、筝、琶等乐器伴奏。保留在赣剧中的弋阳腔有徒歌、帮腔、滚调等演唱形式，其唱腔结构最初采用曲牌联套体，演出时仅辅以锣鼓而不用管弦伴奏，演员一人演唱，数人接腔，形成极富特点的“徒歌、帮腔”的演唱方式，配以锣鼓，气氛热烈，形成粗犷、豪放、激越、明快的特点。赣剧的表演风格古朴厚实，亲切逼真。口白以中州韵为基础。行当分老生、正生、小生、老旦、正旦、小旦、大花、二花、三花，称为“九角头”。（分段）赣剧剧目分弋阳、青阳、乱弹三类。弋阳腔剧目有所谓“江湖十八本”之说，但目前仅存数本正戏和部分单折。青阳腔剧目，多数出自明代传奇，保存较完整的大小剧目八十余出。乱弹剧目称为“老路戏”，有《祭风台》、《花田错》、《芦花河》等。还有一些剧目移植自徽剧和婺剧等其他剧种。新中国成立以后新编的赣剧现代戏有《一群穆桂英》、《红色宣传员》、《奇袭边平》、《盗种》、《铁肩红心》、《祭碑出征》等。（分段）目前赣剧存在人员老化、后继乏人、传统剧目和表演艺术得不到继承的困境，因此急需保护、传承与发展。（分段）

西河戏又名“弹腔大戏”，俗名“星子大戏”，因其产生地星子县地属赣江下游的西河流域，故1982年定名为“西河戏”。西河戏形成于清道光至咸丰年间，流行于江西省北部的星子、德安、九江、都昌、永修等县。（分段）西河戏声腔以板腔体为主，由西皮、高腔、渔鼓、山歌、民间小调等组成，旋律高亢奔放、浑厚质朴。西河戏传统行当有“十大脚”，即：一末、二净、三生、四旦、五老、六外、七丑、八贴、九小、十杂。西河戏表演用嗓分为三种，生行和丑行使用“本音”演唱；旦行和小生行使用“侧音”，每句演唱的尾音用小嗓进行拖腔；净行使用“边音”，演唱中使用独具特色的“错用乡语”，还大量加有衬词。西河戏传统伴奏乐器的使用也较为独特，为细筒琴。西河戏的表演朴实粗犷，表演程式有多种，如角色出场，就有“站道”、“跨门道”、“点降道”之类型。其表演身段有四大段，即“八大桩门”、“十大手法”、“六大腰式”、“十三大步法”。另有多种成套身段，如“起霸”、“跌画式”、“开四门”、“备马”、“洗马”等。武打表演有“相杀”、“打搏手”、“打扭结”、“耍刀”、“耍枪”、“耍剑”、“耍拳”、“比六合枪”、“比六合刀”、“比棍”、“比鞭简”、“比双剑”等。西河戏的传统剧目多为历史袍带戏，《清官册》、《过昭关》、《三关调将》、《白虎关》、《二进宫》、《徐策跑城》、《二堂舍子》、《满堂福》等较为常演。（分段）星子西河戏遗产丰富，具有重要的文化价值，但观众日益减少，亟待保护传承。（分段）

鹧鸪戏起源于清乾隆年间，在山东省淄博市临淄区上河村传承，目前已经流传了七代二百五十多年，是全国为数不多的、由村庄完整保存下来的稀有剧种之一。鹧鸪戏是模仿鹧鸪鸟叫声发展而来的一个民间剧种，其特点是在每句的唱腔中加入似鹧鸪鸣叫一样的拖音，婉转悠扬。（分段）鹧鸪戏具有自己独特的曲牌和音乐，唱腔与念白取材于山东省淄博市临淄区的方言，又吸取了京剧的精华，既大气规整又有浓郁的地方特色，有匀板、爆娃娃、亲家斗调、悲、刨等15个曲牌，保留有从清朝末期至2009年的手抄剧本56本，主要有：《胭脂》、《龙宝寺》、《采茶奇案》，连台戏《五凤岭》，10本连台戏《太公传》、《粉红江》、《罗通扫北》、《状元打更》、《杨排风》、《宝莲灯》、《亲家斗》、《奇错》、《闹学》等。鹧鸪戏的伴奏以打击乐为主，几乎每一段都有打击乐，而且有着自己独特的乐器鹧鸪胡。（分段）

淮调，梆子腔声腔系统地方剧种，又名“怀调”，也称“漳河老调”，又因它广泛流传于河南省境内的彰德、卫辉、顺德、广平和大名府，故也有“五府淮调”之谓。清代中叶，淮调已在豫北、冀南等地广泛流传，各府衙军队多蓄养淮调戏班，以为娱乐供奉。如彰德府的头皂班（刑警）、二皂班（内勤）、西营班（驻军）都蓄有淮调班，被称作“上三班”。民间淮调班更为普遍。（分段）淮调传统剧目有三百余出，多为历史袍带戏，《杨家将》、《潘杨讼》为常演剧目。表演行当齐全，动作粗犷豪放，与大弦戏、大平调风格接近，融入了武术杂技和“大洪拳”的艺术元素，保留了早期戏曲如“耍獠牙”等表演绝活。唱腔为板腔体，有慢板、二八板、流水板和散板四大板类。伴奏沿用了梆子腔剧种早期的主奏乐器大弦、二弦和三弦，武场保留着“四大扇”、“尖子号”等特色乐器和伴奏方法，火爆激情、古朴震撼，非常适宜演绎和表现古代战争的场面和气氛。淮调唱腔挺拔高昂而独具色，主要分头板、二板、流水和三板等，也有其他曲牌。淮调的乐器有板胡、二胡、低胡、大铙、大钹以及大梆子。淮调又名“大梆子腔”，即由此而来。（分段）淮调历史悠久，个性鲜明，遗产丰富，但近年来生存状态每况愈下，市场萎缩，队伍老化，后继乏人，目前仅剩下安阳县唯一一个专业表演团体，亟待扶持保护。（分段）

落腔，原名“落子腔”，俗称“唠子腔”或“捞子腔”，是在民间曲艺“莲花落”的基础上形成的，流行于豫北、冀南、晋东、鲁东，曲牌体与板腔体兼有。它由安阳、内黄、南乐一带民间曲艺莲花落发展而来，形成于清代中期。因其主要发源于河南省安阳一带，因此也称“安阳腔”。（分段）落腔曲调由安阳当地民歌小调发展而成，曲调轻快，主要伴奏乐器为皮胡、竹笛等。唱调有平板、二板、三板、流水、懈板、捻板等。声腔有三大流派，安阳、林县、成安、临漳为中路，称“落子腔”；以武安、涉县为西路，称“武安落子”；内黄、魏县、清丰、南落、滑县、濮阳为东路，称“落腔”。三路落腔各有特点，西路武安落子声腔层次多变，起伏跌宕，行腔高昂嘹亮；中路落子腔发音较平，然而唱腔粗犷，讲究偷字闪板，擅唱花腔；东路落腔平稳古朴，吐字清晰，长于悲剧。落腔现存独有唱腔音乐6类23种，曲牌和打击乐类58种，特殊身段特技12种，特色乐器3种，口述传承剧目210本。落腔传统剧目众多，擅长表现农家生活和民间传说，多为生活小戏，文词通俗，表演富有生活气息，如《蓝桥会》、《安安送米》、《小二姐做梦》、《王定保借当》等。（分段）近年来，落腔演出市场日渐萎缩。一些身怀绝技的老艺人不断谢世，专业团体只剩河南省内黄县落腔剧团，落腔艺术亟待保护。（分段）

武当神戏是目前较完整地保存于湖北省丹江口市习家店镇青塘村的民间戏剧剧种，是湖北省丹江口市习家店镇青塘村王氏家族在汲取武当文化及当地民间戏曲和民歌小调基础上演化形成的独特剧种，属于家族传承戏。据第20代传承人之一王德荣所述，武当神戏由王氏老祖宗从明代末年口传至今。武当神戏的特点是其与武当山道教祭神仪式的密切结合。道教仪式之前要先唱敬神戏，以示虔诚，渐渐发展为香客集会、许愿甚至帮会活动，都要演唱“祭神戏”。（分段）武当神戏主唱大本头戏、连台本戏，以历史故事为主，以唱工见长。新中国成立之前，王家营武当神戏戏班中有句“万让会唱，刘四会浪，马长春会胀”的顺口溜，这里说的唱指擅长唱花旦，浪指擅长表演动作，胀指擅长唱风流（爱情）剧，“唱、浪、胀”成了王家营武当神戏形象的代名词。青塘武当神戏戏班演出的历史剧目和民间小戏有剧目兼融东西南北中、剧情内容神话与现实交融的特色，是武当山道教活动中一种较为独特的祭祀戏曲演出活动。（分段）在20世纪50年代，王家营村四百多人，会唱戏的就有一百多人，曾在襄阳、郧阳等周边地区巡回演出，获得许多荣誉。目前湖北省丹江口市习家店镇青塘村武当神戏已挖掘整理三十余个传统剧目，唱腔曲调有9腔24调。（分段）

雷剧是在广东省雷州市传统民歌雷州歌的基础上发展起来的地方剧种，因为早期以雷州歌曲调为声腔，曾名“雷州歌剧”，后改称“雷剧”。雷剧起源于广东省雷州市（原海康县），流布区域为雷州半岛以及雷州话方言地区，以广东省雷州市为中心，主要演出于雷州、遂溪、徐闻、廉江、电白五县（市）和湛江市等地。（分段）雷剧起源于以自我歌唱和自我抒情为主的民间歌谣雷州歌。雷州歌较为古老的唱段有《断机教子》，为清代乾隆年间进士海康人陈昌齐所写。演唱雷州歌的班社为雷歌班，又因有女子参加，称为“姑娘歌”。姑娘歌有歌文，内容多为《劝世戒烟》、《劝人忠义》等劝世歌。雷剧是在姑娘歌的基础上模仿粤剧“冲头”、“地锦”等锣鼓及“大开”、“小开”等牌子形成的，脸谱、服装、道具及表演形式都向粤剧学习和靠拢。20世纪50年代末至60年代中，湛江地区设立了改革雷州歌剧和培养雷剧新人的机构，并把雷州歌剧更名为雷剧。雷剧工作者对雷州歌剧积极进行改革，着重解决唱腔问题，并对舞台美术、音乐作了全面的革新，使雷剧具有完整的音乐体系和鲜明的地方特色。（分段）雷剧说白使用雷州方言，表演带有浓郁的生活气息，唱腔兼具板腔体和曲牌体的特点，分雷讴、高台、混合体三大体系，有散板、慢板、中板、快板、复板5种板式。伴奏乐器主要有雷胡、笛子、唢呐、萨克管、锣、钹、鼓等。（分段）

关索戏流行于云南省澄江县阳宗镇小屯村，已有三百多年的历史，初为古代用以驱邪逐疫的傩祭仪式，后逐渐发展成娱神娱人兼有的傩戏。（分段）关索戏的表演特点是不设舞台、不化装，也不受时间地点的限制，演出时一般头戴面具，边唱边舞，有娱神歌舞的遗风。开演时要举行祭祀，朝拜乐王庙，专演三国故事。行当只有生、旦、净三行，而净脚仅有二人（鲍三娘、百花公主），且为男扮女装，演员不用擦胭脂画脸谱，只戴面具。关索戏的声腔比较复杂，为无弦伴奏，伴唱掺杂其间。有说源于高腔，但从某些曲调分析，又杂合当地民歌小调和颂佛唱经的旋律，更为明显的是吸收滇剧腔调。无固定板式，演唱者不受音域节奏的限制，即便同一曲调，各人所唱均有出入。演唱关索戏无复杂的器乐伴奏，只需敲锣打鼓即可。唱词中唱中有白、白中有唱，唱、白都用本地方言，唱腔、曲调主要有长板、短板、报信板、七字板、大刀腔等，转板换调均用锣鼓指挥。关索戏以专演三国故事中的蜀国戏为宗旨，围绕歌颂刘、关、张等蜀汉人物的功绩为主线编剧目，如《花关索战山岳》、《三娘公主战》、《肖龙战黄忠》等。（分段）关索戏演出期间，有一套成规仪式贯穿始终。如每年演出前的祭药王、练武。正月初一起开始演出时的按日出巡、踩村、踩街和踩家，每次演出时开头第一个节目必演《点将》，当日演出结束后的辞神，正月十六全部演出结束后的装戏箱、送药王，均有其固定的程序和要求。（分段）

通渭小曲戏是流行在甘肃省通渭县境内的一种曲牌体民间戏曲。是在明清时调、南北俗曲的基础上发展形成的，在流传过程中，由于“错用乡语”而形成独特的地域风格。（分段）通渭小曲戏演唱取用通渭方言，唱词浅显易懂，故事情节简单，充满乡土气息，在当地社会具有很强的亲和力，故流播极广。通渭小曲戏的唱腔为曲牌联套，所拥有的曲牌数量非常庞大，目前已搜集、整理出来的曲牌唱调就有126个，器乐曲牌26首。其演唱形式可分为两种：一种是清曲清唱，无需伴奏，自娱自乐；一种是戏曲表演，依剧本分行当角色，化装表演，说事唱情。所唱曲牌虽同，但前者不代言而后者代言。通渭小曲戏的演唱脚本内容丰富，据不完全考证，有一百多出演唱剧目流传在民间，现已整理成册的剧本有72本，主要有《卖水》、《闹书馆》、《明月楼》、《顶砖》、《全家宝贵》、《杏元和番》、《刺目劝学》、《王祥卧冰》、《兄妹观灯》等。（分段）随着经济全球一体化以及现代传媒多样化的迅猛冲击，通渭小曲戏已处濒危边缘，急需政府支持，采取有效的保护措施。（分段）

陕西省平利县位于陕、鄂、渝三省交汇处。平利弦子戏，又名弦子腔。清嘉庆二十四年（1819），民间“莲花落”艺人李敬模、李增模兄弟俩，在原有“莲花落”皮影戏的基础上，首创用专制弦胡伴奏演唱，改“莲花落”为小牙子板掺花子击打拍节，每个唱段融入本地山歌调子和劳动号子，作为“喊腔”结尾落拍，故名“弦子腔”。这一表演形式以平利县为中心，流行于毗邻的镇坪、旬阳、白河、汉滨、岚皋和湖北竹溪、竹山、房县及重庆巫溪、巫山等地。弦子戏声调以平利地方语音为基础，音乐属板腔体，唱腔音乐中的民间说唱特色，每段唱腔末尾必接“丢腔干白”和“喊腔号子”，乐器中专用弦胡伴奏和小牙子掺花击打拍节，都是弦子戏有别于其他剧种的独有特征。（分段）平利弦子腔是经过一百九十余年磨合锤炼，形成为一个独特的剧种，起源于民间，贴近平民心声，折射出不同时期地域历史文化信息，是反映社会文化发展及人民群众精神文化生活面貌的一个缩影。

西路梆子是现在的河北梆子的雏形，形成于清道光年间。其前身为山陕梆子，经商人传入今河北海兴一带，当地人结合本地的哈哈腔、罗罗腔、柳子戏、渔鼓戏、秧歌剧及地方民歌、鼓词等说唱艺术及武术、杂技、舞蹈等民间技艺，形成了西路梆子，并迅速传播至北京、天津、上海及河北、山东的大片地区，极受观众欢迎。清道光后期，定名为“西路梆子”，与同样由山陕梆子演变而成的东路梆子并称。（分段）西路梆子生、旦、净、丑行当齐全，唱、念、做、打等表演形式内容丰富，做工偏多，唱腔高亢、激昂，表演粗犷，念白多用海兴一带方言土语，尤其武戏最受欢迎，要求演员有极高的武术功底和高超的技艺，如“走矮人”、“耍轴棍”、“吊小辫”、“抖帽翅”、“仙人脱衣”等高难度动作。表演中尤以武生、武丑、刀马旦戏份最重。主弦伴奏与当今河北梆子伴奏指法明显不同，唱词的语言结构比较灵活，句式不拘一格，口语化成分较重。武戏要求演员有极高的武术功底。如著名武生张三创编的传统剧目《张三打拳》、《张三跑马》等广泛流传于河北、京津一带。（分段）挖掘、整理、研究、传承西路梆子，对于海兴以及冀鲁边区一带的民间戏曲、民间音乐发展史研究，尤其对我国重要剧种河北梆子渊源的研究有着极其重要的价值。（分段）

淮北梆子原名“沙河调”或“沙河梆子”，流行于安徽省淮北地区，当地人俗称“高梆”，又称“梆子戏”，至今已有一百多年的历史。1960年定名为淮北梆子，并成立安徽省淮北梆子戏剧团。（分段）淮北梆子在声腔上属梆子腔系，与河南梆子、上党梆子、蒲州梆子、莱芜梆子有一定的血缘关系，演唱时用枣木梆子击节，唱词多带衬字，曲调中吸收了淮北的灶王戏、坠子嗡、鼓书说唱、叫卖声以及劳动号子、船工号子等音调。特点为唱腔高亢激越、朴实大方。对这种演唱形式，人们习称它为“高梆”。其不同于兄弟梆子剧种的突出特点是花腔多、甩腔多，淮北梆子板式结构与河南豫剧相近，但细品味又有明显的区别，特别是黑、红脸唱腔，韵味独特，变化多端，在唱法上有独特的风格韵味。（分段）淮北梆子的剧目，大多以历史题材改编或移植而成。大戏情节扣人心弦，小戏生活气息浓郁，深受黄淮一带观众的青睐。旦行戏有《断机》、《劝夫》、《妲己》、《陈妙常》等二十余出；小生戏有《提寇》、《杨龙》、《杨八郎》、《拜师》等十多出；丑行戏有《花子拾金》、《双推磨》、《小秃闹房》等十多出；红脸戏有《跪坡》、《临潼关》、《斩子》、《过五关》等十多出；黑脸戏有《铡美案》、《王莽篡位》等。同时还改编、创作了一大批剧目，如《寇准背靴》、《孟姜女》、《桑园会》、《穆桂英》、《楚宫恨》、《临潼关》和现代戏《两块花布》、《重要一课》、《大树参天》等。近年来，淮北梆子创作的新剧目和演员还多次在国家级和省部级的重大艺术活动中获奖。

淮北梆子戏原名“梆子戏”，简称“梆子”，又名“沙河调”，是安徽省具有较大影响的剧种之一，主要流传于安徽阜阳、淮北、宿县、亳州、蚌埠、淮南以及河南沈丘、商丘、漯河和江苏徐州等二十余县市。其源为秦腔，流入阜阳地区后，吸收当地流行的坠子嗡、灶王戏、淮词、布袋戏、船工号子等民歌、小调，经过艺人长期的革新创造，又受到皖北地区乡音土语的影响，逐渐衍化成具有皖北地方特色的剧种。（分段）淮北梆子戏的特点是唱腔高亢激越，朴实大方。对这种演唱形式，人们习称为“高梆”。淮北梆子戏的唱腔为板腔体，主要有“慢板”、“二八”、“流水”、“飞板”4种板式。其板式结构与河南豫剧相近，但又有花腔多、甩腔多等突出特点。淮北梆子戏的剧目，大多改编或移植自历史题材，大戏情节扣人，小戏生活气息浓郁，深受黄淮一带群众青睐。（分段）淮北梆子戏来源于民间，具有非凡的生命力。其粗犷质朴的表演风格，起伏有致的念白，深受当地群众喜爱。男声唱腔激昂高亢，女声唱腔委婉细腻。意深情切、以情感人的行腔唱法，具有强烈的地方特色，散发着浓郁的乡土气息，在淮河流域最具代表性，堪称淮北梆子戏的活化石，有着较高的文化艺术价值。（分段）淮北梆子戏几百年来，在不断继承、创新中发展，并逐步形成为具有安徽特色的独立剧种。淮北梆子戏不论从文化内涵还是艺术风格上，都具有独特的价值。

上海滑稽戏是在清末民初至抗日战争中期时，由上海的曲艺“独角戏”接受了中外喜剧、闹剧和江南各地方戏曲的影响而逐步形成的新兴戏曲剧种。它流行于上海、江苏、浙江的许多地区，受到广大观众欢迎。（分段）20世纪40年代，著名的滑稽班社已有笑笑剧团、天宝剧团等十多个。中华人民共和国成立后，滑稽戏成为上海主要剧种之一。历史上著名演员有徐卓呆（徐半梅）、王无能、刘春山、江笑笑、朱翔飞、姚慕双、周柏春、杨华生、文彬彬等；积累了在全国有影响的如《三毛学生意》、《七十二家房客》、《小山东到上海》、《满园春色》、《女理发师》、《糊涂爷娘》等大批优秀剧目。至20世纪80年代末，严顺开以及钱程等成为剧种领军人物，在市级艺术团体上海滑稽剧团的带动下，滑稽戏创作演出了一批在全国有影响的现代题材的优秀剧目，如《出色的答案》、《性命交关》、《路灯下的宝贝》、《阿混新传》、《GPT不正常》、《正宗自家人》等。不少剧目还被改编成电影在全国播映。保留的优秀剧目有《大闹明伦堂》、《火烧豆腐店》、《瞎子借雨伞》等几十部。（分段）滑稽戏剧目历来以现代题材为主，擅长反映市民生活。它把创造笑料作为自己的使命，于嬉笑怒骂之中透出人生的甜酸苦辣，在笑声中倾注耐人寻味的各种社会体验。观众把上海滑稽戏看成是“让人开心的艺术”。滑稽戏是我国唯一的专演喜剧和闹剧的剧种。它是上海文化的一种代表，也是海派文化的一种典型。它的传统剧目中保存了上海的民俗和“十里洋场”特有的世俗，它的创作方法又极具海派特征；这对于发扬海派优良传统、研究都市上海，对于保存上海方言和上海民俗等，都有重要的价值。

苏州滑稽戏是表现生活在吴地人民的行为及其幽默方式的地方戏剧种。苏州市滑稽剧团始建于1950年，通过近六十年的发展，积淀下数百部滑稽戏大戏与小品。20世纪50年代，《苏州两公差》、《钱笃笤求雨》、《小山东到上海》等一批优秀传统剧目誉满艺坛。60至80年代，电影《满意不满意》、《小小得月楼》、《三十层楼上》三上银幕。进入新时期，《快活的黄帽子》、《一二三，起步走》、《青春跑道》、《笑着和明天握手》、《顾家姆妈》等大型滑稽戏两度荣获“文华大奖”，两度荣获国家舞台艺术精品工程“十大精品剧目”，三度荣获中国戏剧节“优秀剧目奖”，五次荣获中宣部精神文明建设“五个一工程奖”以及文化部首届“优秀保留剧目大奖”等殊荣；小品《今夜情》、《今夜更有情》、《回家过年》分别荣获文化部“文华新节目奖”和全国小品比赛金奖。（分段）现代苏州滑稽戏以著名滑稽泰斗张幻尔为代表，以其独树一帜的冷面滑稽表演风格盛名于滑稽界，形成了具有“重情节结构、人物塑造、冷隽幽默、爽甜润口、滑而有稽、寓理于戏”的苏式滑稽戏流派。方笑笑、叶霞珍等老一辈艺术家在滑稽界享有盛名。如今苏派滑稽戏又建立起了以顾芗、张克勤、陆辰生、计玉堂、顾月娥、范丽娜等著名滑稽戏艺术家为主的传承体系。

张家界土家族阳戏是以张家界方言为基础，在土家族大山号子与民歌小调相结合的基础上形成的戏曲剧种，主要流行于湖南省张家界市及周边地区。（分段）张家界阳戏起源于清中叶，至今有三百多年的历史，属于北路阳戏。舞台表演以张家界方言为基础，平仄音分明，儿化韵较多。唱腔属于民歌体结构，分“正调”和“小调”两大类。男女不分腔，有导板、滚板、散板、叫喊、哀子等板式变化。张家界阳戏区别于其他地方阳戏的演唱特点为“金线吊葫芦”的演唱方法，即演唱中真假声相结合，唱词用真嗓，拖腔用假嗓翻高八度。这种唱法是从土家人演唱变化而来。张家界阳戏表演特征为重做工少武打，多演文戏、家庭戏、悲剧，生活气息浓郁。旦脚在阳戏中居各行之首。阳戏唱腔由正调和小调两部分组成，共17个曲牌。正调部分的唱腔均用真假嗓结合演唱，尾腔突然翻高八度，行话叫“窄音”，大庸阳戏的风味特点就在窄音上。“阳戏”之“阳”，一说张家界位于澧水之阳，二说戏为阳春人传承发展，三说“杨花柳”与“阳”谐音，而“杨花柳”又有淫色之嫌，故定名为“阳戏”。（分段）社会的变革，使张家界阳戏面临消亡危险，如有“湘西梅兰芳”之美称的丁祖雪等一些阳戏名家的优秀剧目和优美唱腔濒临失传，艺术传承后继乏人。（分段）

海南斋戏是流行于海南省境内的一种祭祀性民间戏曲剧种。大约明代已产生，至今已有四百年以上历史。作为仪式性戏曲，海南斋戏类似我国北方的傩戏。因此有“北有傩戏，南有斋戏”之说。其起源于海南民间的祭祀仪式，随着外来戏曲剧种的传入，祭祀仪式吸收了戏曲“以歌舞演故事”的营养，发展成为斋戏。海南最大的地方剧种琼剧就脱胎于斋戏，现在人们看琼剧还说“看斋”。海南斋戏唱腔曲调以海南民间小调为主，在发展的过程中受到粤剧的影响较大。板腔有中板、数字板、自由板、程途、古腔等。旦脚与净脚演唱使用假嗓，其余行当使用本嗓。伴奏乐器以竹胡、唢呐、大管箫、三弦为主。（分段）斋戏融会了海南民间故事、歌谣、民间戏曲、音乐、杂技、工艺等艺术元素，成为保存海南传统文化艺术的载体。斋戏是民俗活动的产物，娱神又娱人，还是联络琼籍华侨的精神纽带。（分段）斋戏因受时尚文化的冲击，濒临失传，急需保护。

苏州评话是采用以苏州话为代表的吴语方言徒口讲说表演的曲艺说书形式，流行于江苏南部和浙江北部，包括上海大部的吴语地区，通常与苏州弹词合称“苏州评弹”。在流行地区，苏州评话俗称“大书”，苏州弹词俗称“小书”，总称“说书”。（分段）苏州评话至迟在明末清初就已形成，清代中叶进入鼎盛时期，成立有行会组织光裕社。至咸丰、同治年间，出现了说演《水浒》的姚士章等名家。（分段）苏州评话的艺术传统非常深厚。表演以第三人称即说书人的口吻来统领叙述，中间插入第一人称即故事中人物的语言进行摹学。摹学故事中人物的语言举止叫做“起角色”，第三人称的说演称“表”，第一人称的说演称“白”，表和白以散文为主，也有用作念诵表演的部分韵文，包括赋赞、挂口、引子和韵白等。表演注重制造喜剧性的噱头，有“噱乃书中之宝”的说法。又因演员在语言运用和“起角色”等方面的不同特色，形成有不同的风格流派。如说演严谨，语言表达基本固定，叫做“方口”；随机应变，舌底生花，善于即兴发挥，为适应不同的听众而随时变化，叫做“活口”；说表语如联珠，铿锵有力，叫做“快口”，相反则为“慢口”；以说表见长，少起角色，称为“平说”。其艺术上的发达为同类说书形式所少有。（分段）苏州评话的传统节目约有五十多部，其中包括讲史性的《西汉》、《东汉》、《三国》、《隋唐》、《金枪》、《岳传》、《英烈》等，俗称“长靠书”，又称“着甲书”；侠义性的《水浒》、《七侠五义》、《小五义》、《绿牡丹》、《金台传》等，俗称“短打书”，此外还有神怪故事和公案书如《封神榜》、《济公传》、《彭公案》、《施公案》等。（分段）苏州评话的节目形态多属长篇故事，分回逐日连说。每天说演一回，每回约一个半小时。通常一部书能连说月余，长的可达一年半载。其艺术表现以单线顺叙为主，用“未来先说、过去重提”的方法进行前后呼应，同时用不断设置“关子”的办法来制造悬念，吸引听众。中华人民共和国成立后，苏州评话编演了一批新书目，重要的有《江南红》、《铁道游击队》、《林海雪原》、《烈火金钢》、《敌后武工队》等，还出现了一些中短篇节目。（分段）近些年来，苏州评话听众锐减，书场萎缩，艺人大量流失，生存发展面临危机，急需加以扶持和保护。（分段）（分段）苏州弹词是以说唱相间的方式用苏州方言表演的“小书”类曲艺说书形式，发源并流行于以苏州为中心的江苏东南部、浙江北部和上海等吴语方言区，大约形成于明末清初。由于和苏州评话同属说书行业，曾经拥有共同的行会组织，民间即习惯性地将其与苏州评话合称之为“苏州评弹”。（分段）（分段）苏州弹词的表演通常以说为主，说中夹唱。唱时多用三弦或琵琶伴奏，说时也有采用醒木作为道具击节拢神的情形。演唱采用的音乐曲调为板腔体的说书调，即所谓“书调”。因流传中形成了诸多的音乐流派，故“书调”又被称之为“基本调”。早期演出多为一个男艺人弹拨三弦“单档”说唱，后来出现了两个人搭档的“双档”和三人搭档的“三个档”表演。（分段）（分段）苏州弹词的艺术传统非常深厚，技艺十分发达。讲究“说噱弹唱”。“说”指叙说；“噱”指“放噱”即逗人发笑；“弹”指使用三弦或琵琶进行伴奏，既可自弹自唱，又可相互伴奏和烘托；“唱”指演唱。其中“说”的手段非常丰富，有叙述，有代言，也有说明与议论。艺人在长期的说唱表演中形成了诸如官白、私白、咕白、表白、衬白、托白等等功能各不相同的说表手法与技巧，既可表现人物的思想活动、内心独白和相互间的对话，又可以说书人的口吻进行叙述、解释和评议。艺人还借鉴昆曲和京剧等的科白手法，运用嗓音变化和形体动作及面部表情等来“说法中现身”，表情达意并塑造人物。在审美追求上，苏州弹词讲求“理、味、趣、细、技”。“理者，贯通也。味者，耐思也。趣者，解颐也。细者，典雅也。技者，工夫也”。（分段）苏州弹词的节目以长篇为主，传统的代表性节目有《三笑》、《倭袍传》、《描金凤》、《白蛇传》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》等几十部。早期的著名艺人有清代的王周士、陈遇乾、毛菖佩、俞秀山、陆瑞廷、姚豫章、马如飞、赵湘舟和王石泉等。清末民初出现了大批女演员。20世纪30年代以来，随着广播电台的兴起，苏州弹词进入鼎盛期，节目丰富，流派纷呈，以演唱的音乐风格区分，就有“沈（俭安）调”、“薛(筱卿)调”、“魏（钰卿）调”、“夏（荷生）调”、“周（玉泉）调”、“徐(云志)调”、“蒋(月泉)调”等十多种。（分段）中华人民共和国成立后，苏州弹词艺术经过艺人们自觉的整旧创新，艺术上有了很大的飞跃。新节目不断涌现，长篇有《白毛女》、《新儿女英雄传》、《李闯王》、《青春之歌》、《苦菜花》、《红岩》、《野火春风斗古城》、《红色的种子》、《江南红》、《夺印》、《李双双》等，中篇和常独立演出的“选回”有《老地保》、《厅堂夺子》、《玄都求雨》、《花厅评理》、《怒碰粮船》、《庵堂认母》和《一定要把淮河修好》、《海上英雄》、《芦苇青青》、《新琵琶行》、《白衣血冤》、《大脚皇后》等。（分段）然20世纪末期以来，苏州弹词听众锐减，书场萎缩，艺人大量流失，生存发展面临危机，亟待抢救和扶持。

苏州评弹是苏州评话和苏州弹词的合称。评话俗称“大书”，弹词俗称“小书”，清代乾隆、嘉庆年间兴盛于苏州地区。19世纪中叶，苏州评弹传入上海。随着上海经济和人口的快速增长，说书市场不断扩大，表演水平不断提高，涌现出一大批轰动当时、影响后世的著名演员和流派。20世纪20年代前后，评弹活动中心已经从苏州转移到上海。（分段）苏州评弹在上海仍以苏州话演出，音乐优美，唱腔既能叙事又能抒情，带有浓厚的江南水乡韵味。其演出常常采用说、唱、弹、噱、演等艺术手段，书词中的散文部分以“说”来表现，这称之为“表”和“白”，即以说书人的口吻叙述和描写故事中人物的言行及其活动的环境；七字句为主的韵文则以“唱”来表现，且弹三弦或琵琶伴奏。评弹表演中一人演出称为“单档”，以三弦自弹自唱；两人演出称为“双档”，在场上分为上下手，各以三弦和琵琶自弹自唱，并相互伴奏。为增加趣味性，演出时在故事表白中穿插进戏剧因素，称之为“噱”。演员模仿故事中人物的言行表情，称之为“沿”，也称“做”、“学”。弹词艺人在长期演出过程中除发展了弹词演唱的“书调”外，还吸收《山歌调》、《乱鸡啼》、《费伽调》等牌子曲，丰富了唱腔音乐。评话表演以“说、噱、演”为主，长篇传统书目数量众多，约有五十余部，包括《三国》、《隋唐》等历史演义类，《施公案》、《七侠五义》等公案侠义类及《封神榜》、《济公传》等神话怪异类作品。弹词则以传奇故事类作品为多，其中蕴涵了中华民族丰富的文化心理，折射着人民群众的传统道德观念及生活理想，反映出江南地域的人文特征及价值观念。（分段）苏州评弹书目除具有很高的艺术价值外，在语言学、历史学、民俗学、伦理学、社会学等方面的研究中也具有重要的参考价值。目前苏州评弹在上海的传承遇到一些困难，后继乏人，需加强保护。（分段）

苏州弹词产生并流行于苏州及江、浙、沪一带，用苏州方言演唱。苏州评话广泛流行于江苏南部和浙江北部吴语地区，同苏州弹词合称“评弹”。苏州评话为大书，苏州弹词为小书，总称“说书”。（分段）苏州评话源于宋代说话伎艺，是用苏州方言讲故事的口头语言艺术。其语言由第一人称即说书人的语言和第三人称即故事中人物的语言两部分组成，而以前者为主。这就和戏剧的语言有质的区别。它是讲故事，而不是演故事。第一人称语言称表，第三人称语言称白，表和白以散文为主，只说不唱。但也有用作念诵的一小部分韵文，包括赋赞、挂口、引子和韵白等。赋赞用以描景、状物，和渲染、烘托人物的心理状态及性格特征。挂口是人物的自我介绍。引子是说书人的书情介绍或点题。韵白是韵文的表或白，或铺叙情节，或总结前段书情。（分段）苏州评话很注重噱，有“噱乃书中之宝”的说法。人物性格和情节的矛盾展开中产生的喜剧因素，叫“肉里噱”。用作比仿、衬托、借喻和解释性的穿插，叫“外插花”。与此相类似，用只言片语来引起听众的笑声，叫“小卖”。（分段）弹词的历史悠久，清乾隆时期已颇流行。弹词一般两人说唱，上手持三弦，下手抱琵琶，自弹自唱，内容多为儿女情长的传奇小说和民间故事。评话和弹词均以说唱细腻见长，吴侬软语娓娓动听；演出中常穿插一些笑料，妙趣横生。弹词用吴音演唱，抑扬顿挫，轻清柔缓，弦琶琮铮，十分悦耳。（分段）苏州弹词大体可分三种演出方式，即一人的单档，两人的双档，三人的三个档。演员均自弹自唱，伴奏乐器为小三弦和琵。唱腔音乐为板式变化体，主要曲调为能演唱不同风格内容的书调，同时也吸收许多曲牌及民歌小调，如费伽调、乱鸡啼等。书调是各种流派唱腔发展的基础，它通过不同艺人演唱，形成了丰富多彩的流派唱腔。大致可分三大流派，即陈（遇乾）调、马（如飞）调、俞（秀山）调。经百余年的发展，又不断出现继承这三位名家风格，且又有创造发展自成一家的新流派，如此发展繁衍形成了苏州评弹流派唱腔千姿百态的兴旺景象。（分段）

自清咸丰（1851—1861）后期至今的一百五十年间，浙江一直是苏州评弹的主要活动基地之一。20世纪60年代前期，浙江城镇的苏州评弹书场有一百多家，农村茶馆书场更是多得难以统计。一百五十年来，浙江涌现了不少苏州评话、弹词名家，为苏州评弹的发展做出了很大贡献。自1959年起，浙江先后成立了浙江曲艺团、杭州市曲艺团及嘉兴、湖州、嘉善、海宁、桐乡、海盐、德清、安吉10个苏州评弹专业团体。至1984年9月，全省共有苏州评弹演员一百四十多名。其中有汪雄飞、王柏荫、邢瑞庭、胡天如、徐天翔、张雪麟等一批著名苏州评话、弹词演员。近三十年来，浙江演员创作演出的《董小宛》、《西太后》、《沈万山》等长篇苏州弹词和《新琵琶行》、《李双双》、《蔡锷与小凤仙》等中篇苏州弹词，在苏州评弹界及广大听众中享有颇高的声誉；浙江曲艺团演员徐天翔创造的“翔调”，在苏州弹词唱腔中独树一帜，很受听众喜爱。1977年以来，苏州评弹界的多次重要会议在浙江召开。1984年10月，中华人民共和国文化部发文成立“江苏、浙江、上海评弹工作领导小组”，也充分说明了浙江是苏州评弹事业不可或缺的重要基地之一，浙江的苏州评弹队伍是苏州评弹的一支重要的方面军。浙江理应成为苏州评弹的保护基地之一。（分段）浙江曲艺团（现属浙江曲艺杂技总团）是浙江省成立最早、实力最强的苏州评弹团体，目前更是全省唯一健全的评弹团，有中、青年演员10名（其中一级演员2名、二级演员1名），每年演出苏州弹词一千多场。该团有责任也有条件作为苏州评弹的保护、传承单位。

扬州评话是以扬州方言徒口讲说表演的曲艺说书形式，流行于苏北地区和镇江、南京、上海等地。兴起于清初，不久就形成了“书词到处说《隋唐》，好汉英雄各一方”的繁荣局面，独步一时的书目有《三国》、《水浒》等10部，身怀绝技的著名说书家也有20人之多。到了乾隆年间，有的艺人根据自己的生活体验加工充实传统节目，有的则创编新书。如屡试不第后成为扬州评话艺人的叶霜林把自己的遭遇和激愤心情寄寓到《岳传》中，说演《宗留守交印》“声泪俱下”，感人至深；浦琳根据自己的生活经历编说《清风闸》，塑造了以皮五辣子为代表的一批社会底层人物形象，影响深广；艺人邹必显独创新书《飞跎传》，讽刺嘲笑的矛头直指统治阶级中的显赫人物，一定程度上反映了受压迫者的心声，丰富了扬州评话的表现内容。（分段）扬州评话在艺术上以描写细致、结构严谨、首尾呼应、头绪纷繁而井然不乱见长，表演讲求细节丰富，人物形象鲜明，语言风趣生动。艺人在创作和表演中还十分注意渲染扬州本地的风光，具有浓郁的地方色彩。扬州评话表演上善于借鉴吸纳兄弟艺术的长处，注重口技的运用。其中《三国》和《水浒》是两部深受欢迎又自成流派的长篇节目，说演《三国》者以清咸丰、同治年间的李国辉、蓝玉春最为著名且影响深广，为后世所宗法，号为“李派”和“蓝派”；李国辉所传8个弟子时称“八骏”，其中的康国华以说演孔明角色见长而有“活孔明”之誉，由他开创的《三国》说演风格人称“康派”。说演《水浒》的名家有邓光斗，以表情动作精彩而获“跳打《水浒》”之誉。后来艺人王少堂在继承前辈《水浒》书艺的同时，发展了其中的宋江、武松、石秀、卢俊义等四个“十回书”，自成一绝，人称“王派《水浒》”。（分段）扬州评话的传统节目分为三类，其中包括讲史演义类的《东汉》、《西汉》、《三国》、《隋唐》、《水浒》、《岳传》等，公案侠义类的《绿牡丹》、《八窍珠》、《九莲灯》、《清风闸》等和属于神话灵怪类的《封神榜》、《西游记》、《济公传》等。中华人民共和国成立后，整理出版了王少堂的长篇《水浒》，即宋江、武松、石秀、卢俊义四个“十回书”，出版了《扬州评话选》和《扬州说书选》，与此同时，还出现了根据小说编演的《烈火金钢》、《林海雪原》、《红岩》和夏耘等创作的《挺进苏北》、李真创作的《广陵禁烟记》等一些长篇和中短篇书目。这一阶段的著名演员有王筱堂、王丽堂、俞又春、李信堂和惠兆龙等。（分段）扬州评话现在面临前所未有的困境，演出队伍萎缩，听众老化，书场陈旧，后继乏人，生存与发展受到严峻挑战，亟待有效保护。（分段）

扬州评话又叫“维扬评话”或“评词”，由一人以折扇、手帕等为道具，用扬州方言说表的曲艺表演流传于江苏北部和南京、镇江、上海、安徽等地。形式为一人坐在桌后，以折扇、手帕等为道具，用扬州方言说演。20世纪中叶以来，也有不用道具站立说演的情形。同时运用手势、身段、步伐、眼神、表情讲究演示“虚神”，对描写人物强调寓神于情，不追求形似。以描写细致入微、结构严谨、首尾呼应、头绪纷繁而井然不乱见长，讲求剧情细节丰富，人物形象个性鲜明，语言表述生动有趣。（分段）

福州评话是以福州方音讲述并有徒歌体唱调穿插吟唱的独特说书形式，流行于福建省的福州、闽侯、永泰、长乐、连江、福清、闽清等十几个县市及台湾省和东南亚的福州籍华侨集居地。（分段）福州评话约形成于明末清初，相传是柳敬亭的大弟子居辅臣到福州双门楼授徒传艺而流传下来的。由存世的清代雍正、乾隆年间福州评话刻本《七星白纸马》等来看，当时福州评话已很盛行。（分段）福州评话的唱调分为序头、吟唱和诉牌三类。序头用以演述正书之前的短篇书赞，类似古代说书的“入话”；吟唱是基本唱腔，可用于表唱，也可表现人物的内心独白和人物之间的对话，曲调包括【高山流水】、【浪淘沙】、【连珠】、【滴滴金】、【泪句】等；诉牌的音乐性较强，在人物表白身世和倾诉冤情时使用，唱时以筷子敲铜铙钹来间奏。另外，也还有一些结合故事情节采用的民谣曲调，如【贺年歌】、【真乌仔】、【三十六叫】、【五字叠】等。（分段）福州评话的节目繁多，按题材通常分为长解书、短解书、半长短书、公案书和家庭书5种。长解书都是历史故事，有《三国》、《隋唐》、《精忠岳传》等；短解书是武侠故事，有《七侠五义》、《彭公案》、《施公案》等；半长短书有《水浒》等；公案书专讲清官为民请命和平冤决狱的故事，为福州评话独有且富于地方色彩，《王公十八判》、《珍珠被》、《长泰十八命》等为其中代表性的作品；家庭书多反映家庭伦理与悲欢离合的故事，如《甘国宝》、《双玉蝉》、《玉蝙蝠》等。中华人民共和国成立后福州评话编演了《九命沉冤》、《流水欢歌》、《小城春秋》、《保卫延安》等新节目，形成一定影响。（分段）福州评话从伴奏乐器的形制、吟诵表演的方式、独特的曲本体裁和传统的话本题材等方面看，都具有十分重大的历史和文化价值，被称为古老曲艺的“活化石”。但是，福州评话的当代生存与发展面临着巨大的困难，需要大力扶持和保护。

山东大鼓是我国北方现存最早的曲艺鼓书暨鼓曲形式，相传形成于明代末期，已有三百五十多年的历史。它发源于鲁西北农村，又名“犁铧大鼓”，或作“梨花大鼓”。最初只是敲击犁铧碎片伴奏，采用山东方言来演唱当地的民歌小调，后逐渐发展为有板式变化的成套唱腔、敲击矮脚鼓和特制的半月形梨花片并有三弦伴奏的说唱表演形式。（分段）清末以前，山东大鼓一直活跃于农村，著名艺人有郭老占、何老凤、范其凤、李老凤等，以后白妞（王小玉）、黑妞进入城市演唱，女艺人大量增加。享盛名的有上半截、下半截、盖山东、白菜心、郭大妮等。20世纪30年代以后享名曲坛的是所谓的“四大玉”，即谢大玉、李大玉、赵大玉、孙大玉。之后，杜大桂、姬素英、鹿巧玲相继而起，山东大鼓流传地区由山东城乡扩展到徐州、南京、上海、郑州、洛阳、汉口、重庆，北至北京、天津和东北各地，盛极一时。（分段）山东大鼓传统节目繁多，已知有中篇《三全镇》、《金锁镇》、《大破孟州》、《大送嫁》、《范孟亭推车》等数十部；短篇段儿书尤为丰富，以《三国》题材的唱段最多，有《东岭关》、《长坂坡》、《河北寻兄》等六十余段；其次是《红楼梦》题材的唱段，有《黛玉葬花》、《宝玉探病》等十余段；《水浒》唱段有《李逵夺鱼》、《燕青打擂》等。另外还有一些根据戏曲故事、民间传说故事编写的唱段，以及由子弟书移植过来的唱段等，共计二百余段。中华人民共和国成立后，还编演了不少新节目。（分段）山东大鼓历史悠久，音乐唱腔独特，节目蕴藏丰富，地方色彩浓郁，它直接促发了山东快书的形成，并对“乔派”河南坠子和西河大鼓等的形成与发展产生过重大影响，具有很高的历史文化价值。20世纪后期以来，山东大鼓逐渐趋于衰落，现在仅有少数演员还能演出，亟待扶持保护。（分段）

山东大鼓是我国北方现存最早的曲艺鼓书暨鼓曲形式，相传形成于明代末年，至今已有三四百年的历史。由于使用半月形犁铧片伴奏，又被称为“犁铧大鼓”等。它最初发源于鲁西北农村，后来流传到北京、天津、河北、东北乃至南方的上海、南京、重庆等地。（分段）流传在河北省南部的山东大鼓称“梨花大鼓”，主要流布于邯郸的鸡泽县、邢台的威县等地。演出时多为单人站唱，也有二人对唱的形式。演员右手执鼓槌击鼓，左手操钢板敲击演唱，乐师以三弦为之伴奏。梨花大鼓的演唱风格朴实，声情并茂，曲调高昂，说唱道白兼备，叙事抒情融为一体。其唱腔属板腔体，主要包括慢板（头板）、二板（流水板）、快板等板式，丰富多变，素有“腔多字少七十二哼哼”之说；句式则分为十字韵、七字韵等。山东大鼓唱腔以板腔体的梨花腔为主，板式主要包括慢板、二性板、快板、散板、匀板等，月牙板（也叫“梨花片”）、三弦、铜板、京鼓是其主要伴奏乐器，20世纪70年代后又加入四胡、二胡、扬琴等以加强表现力，大大增进了演奏效果。（分段）山东大鼓一人多角，形式简单，一桌一凳即可演唱，多出现在庙会、堂会、集市等场合，深受广大群众欢迎。主要传统书目有《杨金花夺印》、《刘大哥劝老婆》、《丝绒记》等。冀南的三个主要流派各具特色，其中“老北口”派唱腔粗犷豪放，速度慢，尾音长，板起板落，咬字狠，吐字真，落音重，字密声促，擅用顿音，俗称“老牛大摔缰”；“小北口”派较为巧俏，委婉细腻，擅演“文书”，唱中夹叙；“南口”派婉转悠扬，字少腔繁，节奏舒缓，娓娓道来，且在演唱中加入了一些曲牌体唱腔，分快慢两种，更显得丰富多变。（分段）山东大鼓历史悠久，唱腔独特，书目丰富，地方色彩浓郁，具有很高的历史文化价值。目前，一些传承大鼓表演技艺的老艺人相继离世，许多珍贵资料没能及时保留下来，急需采取措施，积极开展抢救保护工作。（分段）

西河大鼓是北方较为典范的鼓书暨鼓曲形式，普遍流行于河北境内并流传周边河南、山东、北京、天津和内蒙古及东北地区。在流传过程中曾有过“大鼓书”、“梅花调”、“西河调”、“河间大鼓”和“弦子鼓”等名称，20世纪20年代在天津被定名为“西河大鼓”，沿用至今。（分段）西河大鼓由木板大鼓发展而来，创始人一般认为是木板大鼓的著名艺人马瑞河（马三疯子），起源时间约在清代道光、咸丰年间。（分段）西河大鼓的表演形式为一人自击铜板和书鼓说唱，另有专人操三弦伴奏。其唱腔简洁苍劲，风格似说似唱，韵味非常独特。传统节目长、中、短篇都有，已知名目的有中长篇一百五十余部，书帽及小段三百七十余个，内容多为历史征战故事和民间通俗演义，情节曲折，语言生动，是我国优秀的民间艺术遗产。（分段）西河大鼓自诞生之日起就受到广大流行地群众的喜爱，出现过马瑞河、朱化麟（朱大官）、毛贲（王振元）、王再堂（转眼王）、张双来、郝英吉、赵玉峰、马连登、王书祥、李全林、马增芬、王艳芬、段少舫等著名艺人，以及《响马传》、《呼家将》、《薛家将》、《刘公案》、《施公案》、《前后七国》、《小两口争灯》等经典节目。20世纪中后期以来，西河大鼓的传承与发展出现了空前的危机，创演凋零，传人断档，大有消亡的危险，亟待抢救和保护。（分段）

西河大鼓另有“大鼓书”、“西河调”、“梅花调”、“弦子鼓”、“河间大鼓”等名称，它源于木板大鼓和弦子书，主要流传于河北及周边地区。清代乾隆年间，保定刘传经、赵传壁、王路三人首创木板大鼓、弦子书搭档演出。传到木板大鼓艺人马三峰，逐渐形成西河大鼓。马三峰首传弟子朱化麟创出朱派艺术，为西河大鼓的发展作出了重要贡献。（分段）西河大鼓表演时由一人自击铜板和书鼓说唱，另有专人操三弦伴奏。其唱腔简洁苍劲，风格似说似唱，韵味独特。传统书目长、中、短篇都有，已知名目的中、长篇作品达一百五十余部，书帽及小段有三百七十多段，内容多为历史征战故事和民间通俗演义，情节曲折，语言生动，是在北方广泛流传的优秀民间艺术。（分段）西河大鼓自诞生之日起就受到流行地广大群众的喜爱，先后出现过马瑞河、朱化麟（朱大官）、毛贲（王振元）、王再堂（转眼王）、张双来等著名艺人以及《响马传》、《呼家将》等经典书目，具有较高的历史文化价值。目前，西河大鼓的传承与发展出现了空前的危机，创演凋零，传人断档，亟待抢救和保护。（分段）（分段）

东北大鼓是主要流行于我国东北即辽宁、吉林、黑龙江三省的曲艺鼓书暨鼓曲形式，因一度盛行于沈阳，而沈阳于清末曾设奉天府，故曾有“奉天大鼓”之称。民国十八年奉天省改称辽宁省后，又曾称作“辽宁大鼓”。东北大鼓约形成于清代中期，最初的表演形式是演唱者一人操小三弦自行伴奏说唱，并在腿上绑缚“节子板”击节，也叫“弦子书”。后发展成一人自击书鼓和简板演，另有人操大三弦等专司伴奏，说唱表演采用东北方音。（分段）东北大鼓早期主要在乡村流行，民间俗称“屯大鼓”。演唱的曲调是当地人们熟悉的土腔土调，唱词也不甚讲究。许多艺人在演出中甚至当众翻看唱本，照本宣科地演出，俗称“把垛说书”。演出的节目以中篇为主，有《回杯记》、《瓦岗寨》、《彩云球》、《四马投唐》、《白玉楼》等。19世纪末东北大鼓进入城市，主要演唱短段节目，唱词也移植了一些子弟书词。知名艺人有车德宝、门振邦、王德生、张万胜等。20世纪初期，大批女艺人进入东北大鼓表演行列，男艺人退而伴奏。当时知名的女艺人有刘问霞、金蝴蝶、尹莲福、侯莲桂等，其中刘问霞曾获得过“奉天大鼓鼓王”的称号。号称“书场姊妹花”的朱玺珍和朱士喜姐妹挑梁的“朱家班”曾于20世纪30年代到天津演出，朱玺珍在那里被誉为“辽宁大鼓皇后”；由傅凌阁及其4个女儿傅凤云、傅翠云、傅桂云和傅慧云挑梁的“傅家班”，则将东北大鼓带到了北京。（分段）在长期的传播过程中，东北大鼓形成了不同的艺术流派，如20世纪中期出现的“奉调”、“东城调”、“江北派”、“南城调”和“西城调”等，各派都拥有自己的传统节目。“奉调”以沈阳为活动中心，唱腔徐缓，长于抒情，多演出《露泪缘》、《忆真妃》等移植子弟书词的短段节目，代表性艺人有霍树棠等；“东城调”以吉林为活动中心，以演唱《三国演义》和《红楼梦》题材的节目为主，代表性艺人有任占奎等；“江北派”以哈尔滨松花江以北地区为活动中心，代表性艺人有刘桐玺等；“南城调”以辽宁营口为活动中心，代表性艺人有徐香九等；“江北派”和“南城调”有一个共同的特点，就是表演的节目多说唱《呼家将》和《薛家将》等长篇大书；“西城调”以锦州为活动中心，擅长表演《罗成叫关》等悲壮故事，代表性艺人有陈清远等。（分段）中华人民共和国成立后，东北大鼓创作表演反映现实生活的新节目较多，根据文学作品改编的重要的新节目有《烈火金钢》、《红岩》、《节振国》等长篇大书和《杨靖宇大摆口袋阵》、《白求恩》、《渔夫恨》、《毛主席来到十三陵》、《刑场上的婚礼》等短篇唱段。（分段）东北大鼓在流行地人民的娱乐生活中占有重要地位，其曲本和音乐也影响了其他艺术，如《忆真妃》被多种鼓曲移植，唱腔曲牌【慢西城】被二人转吸收等等。但在20世纪末期以来，东北大鼓的听众大批转移，传承和演出遇到严重困难，生存出现危机，在此情势下，保护和发展东北大鼓刻不容缓。（分段）

东北大鼓是一种地方性的曲艺鼓书暨鼓曲，主要流行于我国东北三省，历史上曾有过“奉天大鼓”、“辽宁大鼓”等名称。它最初由表演者一人说唱并以小三弦自行伴奏，后发展为一人自击书鼓和简板，以东北方言演唱，另有乐师操三弦伴奏。20世纪初，东北大鼓在流传过程中形成了“奉调”、“东城调”、“江北派”、“南城调”和“西城调”等多种不同的艺术流派，各派的唱腔风格和传统曲目都独具特色。（分段）复州东北大鼓在瓦房店地区已有三百年的历史，著名艺人有关永安、赵文义、聂田盛、林正信、宋玉玺、陈世新等。（分段）岫岩东北大鼓至今已有近一百五十年的历史，书目以长篇为主。它采用四大口、澄清板、流水等板式演唱，丰富了大鼓唱腔，增强了刻画人物的艺术手段。新中国成立后，岫岩东北大鼓形成了以马德廉、崔广烈、唐国志为核心的三大派别，争妍斗巧，各擅胜场。（分段）西城派东北大鼓以锦州为中心，其表演主要有两种风格，分别以宋修仁、陈仲山为代表。宋氏师徒风雅动情，一唱三叹，长于表现忧男怨女的离情别绪；陈氏父女的“新西城”派则帅美精奇，俏皮幽默，唱说灵活，包袱响脆，适于演唱多个层次的书曲。西城派东北大鼓除子弟书、三国段及一些长中篇传统书目外，还有《回龙传》、《回杯记》、《大明五义》（宋派）、《薛丁山与樊梨花》、《曹家将》、《隋唐演义》（陈派）等独家书目。（分段）榆树“东城派”东北大鼓至今已传承五代，历时二百多年。它的书目和曲目都很丰富，有多种长、中、短篇作品，按内容可分长袍、短打、公案、志怪等类别。这种大鼓曲牌也很多，常用的即有二十多个。（分段）五常东北大鼓属于北派大鼓中的“江南派”，它融合了当地满族音乐的诸多元素，又大量吸收满族萨满仪式中演唱的古调，唱腔婉转优美，跌宕起伏，吐字清晰，真切动人，具有很强的抒情性，《忆真妃》、《黛玉悲秋》、《露泪缘》等都是其代表作品。（分段）各派东北大鼓在流行地人民的文化生活中占有重要地位，大鼓的曲目和音乐对当地其他艺术产生了不小的影响，在东北地方民俗及历史文化的研究中具有较高的参考价值。目前各地演唱东北大鼓者越来越少，老艺人相继过世，大部分艺人转入其他行业，整个东北大鼓的生存已近濒危状态，亟待保护传承。（分段）（分段）

木板大鼓是流布于河北大部分地区的一种曲艺鼓书形式，有小口大鼓、清口大鼓、梅花调、老木板子、老北口木板、怯大鼓、鼓碰弦儿、弦子鼓儿、木板西河调、憋死牛等别称。表演时一人左手持木板，右手持鼓楗，站立说唱中轮番敲击木板和书鼓，使其与说唱相配合，另有人持三弦专司伴奏。木板大鼓相传形成于清代乾隆年间，知名艺人有李文通（李尚志）、曹占奎、李殿奎、张百奎、邓连奎、李振奎、马瑞河、马瑞林、朱化麟、庞凤城、胡金祥、曹金升和何贵海等，其中尤以马瑞河（马三疯子）、朱化麟（朱大官）和庞凤城影响最大、贡献最多。木板大鼓沧州地区发展得较有特色，出现过王福贞和穆汉青两个支派，王福贞因影响巨大，人送绰号“沧州红”。（分段）木板大鼓的传统节目非常丰富，短篇有《老鼠告猫》、《劝人方》、《度林英》、《郭巨埋儿》、《目连救母》、《赵五娘》等百余段；中篇有《二度梅》、《响马传》、《武松传》、《千里驹》、《金环记》和《姜公案》等上百段；长篇有《左传春秋》、《吴越春秋》、《英烈春秋》、《走马春秋》、《金盒春秋》等“五大春秋”和《薛家将》、《杨家将》、《呼家将》、《包公案》、《刘公案》、《海公案》等“三将三案”，以及《飞龙传》、《马潜龙走国》等数十部。其唱腔音乐为板腔体，曲调简洁独特，粗犷浑厚，对北方许多鼓书与鼓曲如西河大鼓、京韵大鼓、京东大鼓、乐亭大鼓、竹板书等的形成与发展，都产生过不同程度的影响，具有十分独特的艺术价值。（分段）进入21世纪以来，木板大鼓的传承与发展陷入了困境。知名的木板大鼓民间艺人仅有8人，最年轻的也已57岁，前景非常令人担忧。有关部门对此应加以重视，制定方案加以拯救和保护。（分段）

乐亭大鼓是北方较有代表性的曲艺鼓书暨鼓曲形式，广泛流传于冀东、京、津及东北的辽宁、吉林、黑龙江等地。演出时由一人自击鼓板站立说唱，另有人分持三弦等乐器伴奏。乐亭大鼓相传1850年前后由温荣创立于河北乐亭县，曾与评戏、唐山皮影并称“冀东民间艺术的三朵花”。自形成以来，名人辈出，流传较广，有较为深厚的群众基础和文化底蕴。温荣之外，其传人陈际昌、齐祯（齐珍）、冯福昌、王恩鸿、王德有、戚用武、戚文峰、韩香圃、靳文然、张云霞、贾幼然、姚顺悦等是各个历史时期的代表性艺人，其中尤以民国时期的韩香圃和靳文然最为著名，他们各自的艺术被分别尊为“韩（香圃）派”和“靳（文然）派”。（分段）乐亭大鼓世代相承的传统曲（书）目达三百多个，长、中、短篇均有，《东汉》、《隋唐》、《三侠五义》、《呼延庆打擂》、《金陵府》、《小上坟》、《蓝桥会》、《古城会》、《玉堂春》、《长生殿》等是其中的典型代表。乐亭大鼓的唱词多有灵动儒雅之气，文学价值较高。其唱腔音乐为板腔体，曲调丰富多变。除有完整的慢板、流水板、快板、散板外，并有上字调和凡字调两种不同调性的往复转换，板式变化十分灵活。（分段）目前，乐亭大鼓在发展中出现了严重颓势，急需扶持和抢救。（分段）

潞安大鼓是北方富有鲜明地域特色的传统鼓书暨鼓曲形式，又称“潞安老调”，因流行于古潞安府（今山西长治）一带而得名，另外还有“干板腔”和“潞安鼓书”等别称。早在清乾隆三年便有驰名于上党一带的鼓书艺人路占元、董祥五等联络潞安府八县的百余名艺人成立“盲子队”，即鼓书艺人的演出活动班社，后来发展成为行会组织“三皇会”。据此，一般认为至迟在清代中叶潞安大鼓就已经形成了。早期艺人主要为盲人，后来有了明目人，20世纪50年代起出现了女艺人。民间传统的潞安大鼓表演形式为多人分持鼓板、三弦、二胡、低胡等分行当围圈说唱；走上高台后通常由一人敲击鼓板站立说唱，另有专人分司三弦和二胡等伴奏。其唱腔音乐为板式变化体，曲调丰富，旋律优美，富于乡土气息。传统节目有《打登州》、《破孟州》、《燕王扫北》、《巧连珠》、《巧奇缘》、《拙老婆》等。高福树和于树田等为影响较大的知名艺人。（分段）20世纪末期以来，潞安大鼓的传承发展遇到了空前困难，亟需大力抢救保护。（分段）

京东大鼓是一种采用京东方音说唱表演的曲艺鼓书暨鼓曲形式。表演形式为一人击鼓站唱，另有人分持三弦、扬琴等乐器伴奏。约形成于清代中叶，在不同时期和不同地方有过不同的称谓，如京东怯大鼓、乐亭调、平谷调大鼓、平谷调、乐亭调大鼓、四平调大鼓、乐亭大鼓（与形成并流行于河北乐亭县的乐亭大鼓名同实异）、铁片大鼓、铁板大鼓、承德地方大鼓等。京东大鼓源于京东河北的三河、香河与天津的宝坻地区，流行于河北廊坊、承德、保定、唐山、北京怀柔和天津宝坻一带。它20世纪初流入天津时在小型曲艺演出场所演出，主要说唱长篇大书。30年代初天津宝坻人刘文斌在天津商业电台播演《刘公案》，极受广大群众喜欢，京东大鼓的影响由此日趋扩大，后逐渐传到北京、唐山等地。（分段）1949年以前，京东大鼓的著名艺人很多，有邓殿奎、于七、王宪章、刘俊海、傅士亭、张士诚、石金荣、王佩臣、魏西庚、刘文斌、齐文周等。传统曲目和书目非常丰富，包括短篇鼓曲《王婆骂鸡》、《耗子告猫》、《杨八姐游春》、《湘子上寿》、《鞭打芦花》、《小姑贤》，中篇鼓书《响马传》、《包公出世》、《王定保借当》、《葛红霞扫北》、《刘公案》，长篇鼓书《大八义》、《小八义》、《杨家将》、《呼家将》、《双合记》、《反唐》等。1933年，香河艺人于景元在天津仁昌电台演播《石兰传》时，称之为“京东大鼓”，“京东大鼓”之名就此通行起来。（分段）1949年以后，京东大鼓的演出以天津宝坻的业余演员董湘昆最为著名。他在保留传统唱腔的基础上，将原来的使用京东各地方音表演改为采用普通话说唱，并进一步加工和规范唱腔，不断创作出适应时代发展的新曲目，深得广大观众的喜爱。在董湘昆等人的不懈努力下，20世纪六七十年代京东大鼓的发展走向高峰，其曲种的影响也遍及北方各地。（分段）进入21世纪以来，由于传人减少，演出不多，京东大鼓的发展出现了空前危机，急需扶持和保护。（分段）

京东大鼓是一种用京东方言演唱的鼓曲，在不同时期和不同流行地先后有过“平谷调大鼓”、“乐亭调大鼓”、“四平调大鼓”、“铁片大鼓”、“铁板大鼓”等名称。清代乾隆中叶始兴于京东三河、宝坻、香河一带的农村，后在京、津、冀地区普遍流传。表演时由一人站唱，左手敲板，右手击鼓为节，旁有乐师伴奏。其唱腔采用板腔体结构，常用板包括头板、二板、快板、锁板等。（分段）京东大鼓传统书目约有百余部，其中包括《施公案》、《杨家将》、《大八义》等三十余部长篇作品，《水牢双合印》、《三全镇》、《罗通扫北》等二十余部中篇作品，《瞎子逛灯》、《王二姐思夫》、《王三姐剜菜》等短篇唱词及只说不唱的《王婆骂鸡》、《杨八姐拜寿》、《鞭打芦花》等四十余篇作品，另有书帽《两头忙》、《十三月古人名》、《老虎吃猫》等近二十篇。京东大鼓反映了京津及河北地区民间文化的特征，在民俗学、语言学、艺术及历史文化等的研究中具有重要的参考价值。这一宝贵的民间鼓曲艺术现已后继无人，濒临失传，急需保护传承。（分段）（分段）

胶东大鼓初为盲人所创，早年的演唱者都是说书兼算卦。到了清嘉庆之后，才结合【靠山调】慢慢发展成早期大鼓的曲调。20世纪20年代，流行胶东半岛各地的盲人，吸收东路大鼓、莱阳弹词、茂腔等唱腔曲调，得到新的发展。（分段）胶东大鼓是流行于胶东半岛上的一种鼓曲形式，大致可分为三路。按乾隆初年荣成、刘学义出现时推算，该曲种产生已有250年左右的历史。（分段）胶东大鼓的伴奏乐器有鼓、板和三弦。（分段）民国二十六年(1937)抗日战争爆发，胶东各地盲艺人基于爱国热情，将盲人组织“三皇会”改建为“盲人抗日救国会”，以演唱大鼓进行抗日宣传。（分段）胶东大鼓在胶东民间民俗文化中占有重要地位，是丰富多彩的胶东民间民俗文化的一个缩影，在各个历史时期，特别是在抗日战争时期，发挥了重要的作用，影响巨大。（分段）发掘、抢救和保护胶东大鼓，对烟台地区乃至全国的精神文明建设，丰富人民群众的文化生活，提高人民群众的素质，促进人们全面发展，构建社会主义和谐社会，都将产生重要的促进作用。（分段）

胶东大鼓流行于山东胶东半岛沿海地区，至今已有近二百年的历史。它早期多以艺人所在地命名，因而有“蓬莱大鼓”、“栖霞大鼓”、“荣成大鼓”等多种名称。由于艺人都是盲人，故又有“盲人调”之称。（分段）胶东大鼓分北、东、南三路，而以北路影响最大。北路流行于蓬莱、费县、牟平、福山、烟台等地，其中最具代表性的流派是梁派，其演唱高亢挺拔，迂回婉转，善于运用唱腔的变化来表现各种人物；东路流行于文登、荣成、威海、乳山等地，主要有以荣成盲艺人彭润之为代表的彭派，演唱时曲调质朴，注重声韵，特点较为鲜明；南路流行于海阳、莱阳、即墨、掖县、栖霞等地，流传过程中出现了以徐尚厚为代表的绿派，表演时唱腔流畅优美，富于地方戏曲风味，深受当地群众的喜爱。（分段）胶东大鼓的唱腔属于板式变化体，有起板、甩板、平板、花腔、悲调、快板、反调快板、数板、落板、散板和烧纸调等多种表现形式。其板腔组织多种多样，往往随故事情节发展的需要而改变结构。其中起板只用在演唱的开始，平板基本用于叙述，其他各种板腔则可通过落板来自由衔接。（分段）胶东大鼓的传统曲目十分丰富，其中包括《湘子上寿》、《诸葛亮打狗》等六十余种短篇作品，《紫金镯》、《蜜蜂记》等十余种中篇作品，《呼杨合兵》、《天门阵》等十余种长篇作品。胶东大鼓与流行地人民的生活紧密联系在一起，地方特色十分突出，具有较高的民俗及地域文化研究价值。这一珍贵的民间鼓曲形式现已后继乏人，濒临灭绝，急需抢救保护。（分段）

河洛大鼓，起源于清末民初，是在洛阳琴书的基础上发展起来的。洛阳琴书旧称“琴音”，早期的伴唱乐器是我国传统的七弦古琴。“琴音”在官宦、商绅和文人之间传唱，词曲典雅，流入民间后，改称“琴书”，其琴也改为扬琴。洛阳琴书早期演唱方式多为闭目坐唱，其唱腔委婉细腻，字少腔多，节奏缓慢拖沓，其演唱书目也多为才子佳人悲欢离合的中、短篇故事。19世纪初，河洛大鼓由洛阳琴书和“单大鼓”结合，并吸收了河南坠子的一些曲调而形成。其早期被人们称为“大鼓书”、“鼓碰弦”、“钢板书”。20世纪50年代初定名为河洛大鼓。唱腔属“板腔体”，板式丰富，方便演说各类书目。在传统节目中，以公案书、武侠书和袍带书等长篇书目为多。（分段）在河洛大鼓传承过程中，先后出现过许多知名的艺人。第二代传人有“说书状元”之称的张天倍，在洛阳几乎家喻户晓；第三代传人程文和，享誉豫西，并曾代表河南参加全国首届曲代会，一曲《赵云截江》受到国家领导人的赞赏；第四代传人段介平，以及原河南省曲艺团团长王小岳等，都曾独树一帜，闻名遐迩。然而，随着时代的发展变化，洛阳曲艺跌入低谷，许多市、县取消了曲艺团队，曲艺演员大多改行或流入民间，自生自灭。近些年来，一些知名老艺人相继过世，后继乏人，这一在洛阳地区具有代表性的曲艺品种濒临消亡，急待抢救和保护。（分段）

温州鼓词是流行于浙江温州及其毗邻地区的一个曲艺品种，俗称“唱词”。因过去的艺人多为盲人，故又称为“瞽词”或“盲词”。它用温州方言表演，具有浓厚的地方色彩和独特的艺术风格，在清代中期已见流传。（分段）温州鼓词的表演形式说唱相间，唱腔音乐为板腔体，基本曲调为“吟调”，节奏整齐，朗朗上口，板式变化丰富。其演出以一人“单档”为主（也有夫妻、兄妹、师徒等双档形式），演员自弹牛筋琴伴奏说唱。20世纪70年代后，曾出现过３人以上的组合演出形式。（分段）温州鼓词的艺术传人已知的有清代的白门松、阿光儿、毛行发、陈昌德，民国时期的曹岱卿、陈壬莲、李庆新、李林姆、白象珍、王阿坤，中华人民共和国成立以来的管华山、阮世池、郑明钦、丁凌生、陈志雄、方克多、徐玉燕、林秀珍等。温州鼓词艺术积累十分深厚，传统节目众多，其中包括神话题材的《南游》和《封神》，公案题材的《包公案》，讲史题材的《征东》和《征西》，世情题材的《十二红》和《八美图》，武侠题材的《七侠五义》和《七剑十三侠》等，新编节目有《海英》、《铁道游击队》、《小二黑结婚》、《秋香爱社》等。（分段）进入21世纪以来，温州鼓词的发展面临困境，演出很少，传人断档，急需保护。（分段）

温州鼓词是用温州方言演唱的一种民间说唱艺术，是浙江和华东地区的主要曲种之一，其最主要的乐器牛筋琴独一无二，具有浓厚的地方色彩和独特的艺术风格。（分段）据《平阳县志》和《温州曲艺音乐集成》记载，温州鼓词始于明代，由横阳（今平阳）的里巷歌谣与词曲合并而成，后承受戏曲鼓乐衣钵及吸收民间曲调而发展起来。清同治十一年（1872）《温州竹枝词》刊本收方鼎锐所作：“乡评难免口雌黄，演出《荆钗》枉断肠。此日豆棚人共坐，盲词村鼓唱娘娘。”可见到了清中叶，温州鼓词已十分流行。（分段）温州鼓词分大词和平词两种。大词又称“灵经”，俗称“娘娘词”，因其内容以歌颂陈十四娘娘为民收妖除恶的功德，唱此词的民间信仰仪式相当隆重，故称“大词”。平词主要演唱各种侠义故事、传说、小说类作品。（分段）温州鼓词有唱有说，以唱为主。它的唱腔基本曲调有慢板、流水、紧板等几十个板式。由于温州鼓词是用温州方言演唱，因此各地语音不同，唱腔也各有特色。其句法结构基本上是七字句，有时也运用五字句及叠板等形式。（分段）温州鼓词演唱用的主要乐器有扁鼓、牛筋琴、三粒板、小抱月等，其最主要的乐器牛筋琴系平阳清末著名词师陈昌牌所创造。牛筋琴的问世，为温州鼓词的发展起了极大的改革和推进作用。目前平阳还有四十多位鼓词艺人唱响瓯江南北。（分段）温州鼓词区域文化特征突出，具有民间文学艺术和社会习俗研究价值。（分段）

陕北说书是西北地区十分重要的曲艺说书形式，主要流行于陕西省北部的延安和榆林等地。最初是由穷苦盲人运用陕北的民歌小调演唱一些传说故事，后来吸收眉户、秦腔及道情和信天游的曲调，逐步形成为说唱表演长篇故事的说书形式。陕北说书的传统表演形式是艺人采用陕北方音，手持三弦或琵琶自弹自唱、说唱相间地叙述故事。根据伴奏乐器的不同，或称之为“三弦书”，或称之为“琵琶书”。到20世纪三四十年代，陕北说书在著名艺人韩起祥等的改造下，发展成一人同时操用大三弦（或琵琶）、梆子、耍板、名叫“麻喳喳”的击节木片和小锣（或钹）五种乐器进行伴奏的曲艺说书形式。陕北说书的唱词通俗流畅，有浓郁的地方特色；曲调比较丰富，风格激扬粗犷，素有“九腔十八调”之称，其中常用的有【单音调】、【双音调】、【西凉调】、【山东腔】、【平调】、【哭调】、【对对调】、【武调】等。陕北说书的传统节目很多，其中代表性的长篇有《花柳记》、《摇钱记》、《观灯记》、《雕翎扇》等，短段有《张七姐下凡》等。从20世纪40年代起，陕甘宁边区文协成立了说书组，由新文艺工作者林山等帮助韩起祥和其他艺人陆续编演了一些配合革命斗争的新书目，如《刘巧团圆》、《王丕勤走南路》、《宜川大胜利》、《翻身记》、《我给毛主席说书》等。韩起祥和刘绪旺、党福祥、王进考等是富有影响的陕北说书名艺人。近些年来，陕北说书的发展陷入困境，老艺人们逐渐离世，艺术传承后继乏人，急需扶持和保护。（分段）（分段）

福州伬艺是一种传统的曲艺唱曲形式，流行于福建省的福州市及闽侯、长乐、连江、福清等县，并传播到台湾省及港澳地区，在缅甸、新加坡、印度尼西亚等国的福州籍华侨聚居区也有演唱。它原名唱。自1943年从业艺人成立“福州市艺乐唱联谊会”始，定名为福州艺。（分段）相传福州伬艺是由民间卖唱艺人在民歌小调的基础上参照民间社火活动创造发展而来，约形成于明代嘉靖年间。清代出现了不少以表演艺为主的民间班社，称为“社”，著名的有达云霄、驾云天、雅乐天、同乐轩等。太平天国时期，浙江、安徽、江西的流民大量逃亡福建，随来的艺人聚集在福州的经院巷和较场沿一带，以江淮小调、莲花落及弋阳腔沿街卖唱，对当地的艺产生较大影响。抗日战争后，艺表演渐趋衰落。中华人民共和国成立之初，有关部门对福州艺进行扶持，成立了福州市艺工作者联谊会，建立了5处专门表演艺的场所，并组织艺人成立演出队和演唱小组进行演出。1960年又成立了以表演艺为主的福州市曲艺团，使这门传统艺术得以复兴。（分段）福州艺使用福州方音说唱，表演形式通常为一至二人自操二胡或三弦说唱表演，以唱为主，间有说表，另有人以三弦、月琴、低胡等伴奏。其中说唱表演的长篇节目称为“评话”，多人各操二胡、三弦、月琴、低胡及板鼓、檀板、摔磬、单钹、横笛、笙、小唢呐等自行伴奏围唱或轮递演唱的方式称为“全堂”。传统社火表演中进行的艺表演还辅助以跑旱船、踩高跷、台阁、马上、打莲花棍等杂技性的动作表演。福州艺的唱腔曲牌分“逗腔”、“江湖”、“歌”和“小调”四类，另有【采莲鼓】、【贺年歌】、【螃蟹歌】、【数落】等民间小调。其节目以中篇故事为主，辅之以散曲演唱。传统节目按照使用的唱腔曲牌，分为江湖本、歌本、逗腔本和小调唱篇四类，其中属于江湖本的代表性节目，有《珍珠塔》和《金龟母》等，属于“歌本”的代表性节目有《白扇记》和《拣茶记》等，属于逗腔本的代表性节目有《紫玉钗》、《猴告状》、《灵芝草》和《王昭君》等。这些节目是福州艺节目的主体，此外尚有各种曲调综合运用的平讲。20世纪后半期出现了不少反映现实生活的新节目，影响较大的有《红色三兄弟》、《锦绣河山》、《一帧照片》、《思归》等，同时还整理演出了《思凡》等一些优秀的传统曲目。（分段）进入21世纪以来，福州艺的发展处于濒危状态，书场已经全部消失，高台演出也从20世纪30年代的每年四千余场锐减到现在的每年不到三百场。人才青黄不接，曲本散失严重，演员已不足15人，流派艺术严重失传，招生传习困难重重，急需加以有效扶持和大力保护。（分段）（分段）

南平南词是流行于福建北部南平的一种曲艺形式，一般认为是江南的南词于清嘉庆年间由苏州传入南平之后逐渐与当地的民歌小调融合发展而成。（分段）南平南词的表演形式是由一人主唱，另有多人分执不同乐器列坐周围，按照不同的行当轮递配合说唱。（分段）南词在18世纪后期传入南平，刚刚传入时即出现过著名的活动班社“静逸轩”，至今已历二百多年，传人有9代之多，艺术传统相当深厚，艺术生命力十分顽强。但是，南平南词在今天的发展中出现了问题，后继乏人，困难重重，急需加以扶持和保护。（分段）

绍兴平湖调又称“越郡南词”，简称“绍兴平调”，是流行于浙江绍兴及其周围地区的一种曲艺形式，因所唱主要曲调为【平湖调】而得名。相传这一曲艺初创于明代初期，成型于清代初期。（分段）绍兴平湖调的表演方式为一人自弹三弦说唱，以唱为主，间有说白。另有二人、四人或六人专司伴奏，称为“三品”、“五品”或“七品”。主要的唱腔曲调为【平湖调】，具体又分【蓑衣谱】和【细调】两种。其节目分“节诗”和“回书”两种，“节诗”为短篇唱段，“回书”为中长篇内容。绍兴平湖调的传统节目有《甘罗记》、《古玉杯》、《双鱼坠》、《双珠凤》、《白蛇传》、《玉蜻蜓》和《十美图》等。（分段）平湖调文辞高雅，曲调优美，旋律丰富，风格独特，具有较强的文学性、音乐性和艺术性，是明清江南曲艺唱曲艺术在绍兴的传承和发展，它对于培育和提高流传地民众的文化素养，有着十分重要的作用。（分段）时至今日，绍兴平湖调后继乏人，濒临消亡，急需加以关注和保护。（分段）

兰溪摊簧是形成并流行于浙江中西部兰溪地区及金华和衢州等地的一种曲艺唱曲形式。（分段）相传清乾隆末年，一位县衙中的官差公务之暇在兰溪集商贾子弟传授由江苏传来的“摊簧”曲调，采用当地方言演唱，借以消闲自娱，久而久之，逐渐发展形成了具有自身体系的兰溪摊簧。至光绪二十六年，兰溪城区出现了专门演唱兰溪摊簧的“余庆社”，后易名为“群乐会”、“咏春会”。兰溪摊簧一时趋于兴盛。抗日战争时期，城区艺人避难乡下，兰溪摊簧随之而传入兰溪乡村的永昌、诸葛、游埠等地。（分段）兰溪摊簧文辞典雅，演唱讲究字清腔纯和字正腔圆，一直为文人雅士所喜好。流风所及，其他的坐唱班亦以自命风雅者为多，唱奏者多穿长衫，举止文雅，素有“摊簧先生”之称。坐唱班除应成员间亲朋好友之邀为喜庆助兴或敬神献唱外，一律不搞经营性唱奏。由于活动方式仅限于爱好者之间，传布不广，加上战乱影响，至20世纪40年代末期，兰溪摊簧几近绝响。（分段）后来，兰溪摊簧许多优美的唱腔曲调被婺剧吸收。运用兰溪摊簧创编的婺剧《李渔别传》、《苦菜花》和《僧尼会》等由此成为艺术精品。20世纪80年代，在编纂中国十部文艺集成志书的过程中，对兰溪摊簧的艺术传统进行了相应的挖掘和整理，并因此恢复创作了一批新节目，民间的摊簧演唱活动也得以开展。但面对种种冲击，兰溪摊簧如何获得发展，走向繁荣，依然是一个严峻的问题，需要加以特别关注。（分段）

摊簧产生于清代乾隆年间，至今已有二百余年的历史。它主要流传于杭州及周边的绍兴、嘉兴、湖州等地。流传于杭州的名为“杭州摊簧”，简称“杭摊”，又称“安康”；而流传于绍兴的则名为“绍兴摊簧”，又名“绍兴鹦哥戏”。（分段）摊簧表演时分行当说唱，往往以五人为一班，自奏自唱，生拉胡琴，旦弹琵琶，净弹三弦，末击鼓，丑打板。也有7至11人为一班的，随着演唱人员的增多，可在班中加入筝、笙、箫、笛、扬琴等乐器。摊簧演唱前先以《四合如意》、《二六》、《行街》等合奏曲静场，称为“和音”。正式演唱时先唱开篇，后唱正书。摊簧唱词句式整齐，文辞典雅，讲究声韵格律。其唱腔包括基本调、曲牌和民间小曲三类，基本调是“杭摊”主要演唱的曲调，有男女宫之分，所使用的板式包括平板、快板、流水板等；曲牌主要有《点绛唇》、《端正好》、《风入松》、《急三抢》等；民间小曲则有《四喜调》、《采茶调》、《杨柳青》、《游魂调》等。摊簧中无打击乐器，伴奏乐器主要是鼓、板和弦乐器。（分段）摊簧的传统曲目共有120折（段），分“前摊”与“后摊”两类。“前摊”的人物念白除丑角外均用中州韵，唱词以七言的上下句式为主，“落调”不用一上一下的“凤点头”。其曲目多系从昆曲移植而来，如《白兔记》之《产子》、《送子》、《出猎》、《回猎》等，曲词较原昆曲词句为通俗，但仍是比较文雅的书面语。词句讲究“二五”、“四三”的平仄格律，除两句唱词的末字要求上仄下平外，还要求“一三五不论，二四六分明”。“前摊”在唱法上讲究“使嘴劲，准四声，吐字真，拖腔轻，语调准，重感情”，气息运用上则讲究“透、偷、煞、吹、关、收”等。相比之下，“后摊”显得较为市井化，其曲目均属单本生活故事，如《卖草囤》、《荡湖船》、《磨房串戏》、《草庵相会》、《瞎子捉奸》等，唱词用方言演唱，基本调七言上下句仍为“二五”、“四三”句式。丑角演唱《快板》、《流水板》时则常用“起、叠、落”式的唱词。与“前摊”不同，“后摊”念道白时采用的是生活化的杭州、绍兴等地方言。（分段）在流传过程中，摊簧音乐为杭剧、绍剧所吸收，其曲牌及基本唱腔有些至今仍在传承，显示出很高的艺术文化研究价值。（分段）（分段）

凉州贤孝又称“凉州劝善书”，是流布于甘肃省武威市凉州区城乡及毗邻的古浪、民勤和金昌市永昌县部分地区的一种古老而悠久的民间曲艺说书形式。据相关史料，它形成的历史至少可追溯到元末明初。（分段）历史上凉州贤孝的演唱者多为盲人，师徒相承，口传心授。其内容主要以表演英雄贤士、烈妇淑女、孝子贤孙、帝王将相和才子佳人的故事为主，寓隐恶扬善、喻时劝世、因果报应、为贤尽孝等宗旨于其中，故名“贤孝”。（分段）凉州贤孝的表演形式为一人自行伴奏说唱，即说白、诵唱和伴奏一般都由一人完成。唱词语言以凉州方言为主，通俗易懂，幽默风趣。表演中，艺人们边与听众交流，边有即兴发挥，往往妙语连珠。（分段）凉州贤孝的音乐唱腔十分丰富，并保留着许多古老的曲牌，既有“凉州杂调”，又吸收了地方民歌的曲调，融汇化用，自成一格。（分段）随着社会的发展，一个时期以来，凉州贤孝的听众基础正在逐渐失去，演出也没有了固定的场所，加之艺人队伍青黄不接，生存面临考验，这个古老曲艺形式的发展举步维艰，急需扶持保护。（分段）

河州贤孝又称“河州唱书”、“贤孝弹唱”、“河州三弦善书”、“临夏贤孝”、“河州调”等，是流传在甘肃临夏地区的一种传统曲艺形式。它形成于明末清初，因表演内容多宣扬劝善惩恶、忠臣良将、妻贤子孝的内容而得名。（分段）河州贤孝的传统表演形式为一人（过去主要是盲人）手持三弦，自弹说唱。其节目数量颇多，多为艺人们据书编就，世代流传。为了便于区别，艺人们把表现国家兴亡、忠臣良将的节目叫“国书”，《伍子胥过江》、《三国演义》、《薛仁贵征东》、《杨家将》、《包公案》等即属此类；反映日常生活中孝顺父母、男女情爱的节目叫“家书”；此外还有《王祥卧冰》、《郭巨埋儿》、《孟宗哭竹》等以“二十四孝”故事为内容的节目和《白猿盗桃》、《花厅相会》、《小丁丁》等节目。（分段）河州贤孝历史悠久，形式古朴。但由于目前赖以生存和发展的社会环境发生了变化，它在广大城乡的展示平台逐渐消失，急需加以保护。（分段）

西宁贤孝流传在以西宁为中心的青海东部农业区，它形成于明代中期，因演出节目多以弃恶扬善、彰孝劝化为主题而得名。（分段）西宁贤孝使用的伴奏乐器主要是三弦，有时也加入板胡。演出时男女二人结伴演唱，往往男拉板胡，女弹三弦。若一人演唱，则怀抱三弦自弹自唱。贤孝表演不受环境限制，可以走街串户，在庭院茶社、田间地头等各种场合演唱，也可以在红白喜事中演唱。唱腔曲牌包括大贤孝调、小贤孝调、小曲等多种，其音乐曲调和旋律结构为西宁地区所独有。唱段分前岔曲、主曲、后岔曲三部分，数百行曲词婉转流畅，一气呵成。主曲虽只是四个乐句，却可根据内容和情感需要在节奏旋律上进行润饰变化。西宁贤孝的演唱者以民间艺人为主，其传统曲目丰富多彩，内容广泛，大多为劝善主题，重要作品如《白鹦哥吊孝》、《赵五娘吃糠》、《方四娘》等均是从明清宝卷中变化而来，十分珍贵。目前已搜集的百余曲目大致可分为演义、传奇、志怪、劝喻、生活故事等类型，代表曲目有《芦花计》、《李翠莲上吊》、《白猿盗桃》等。（分段）西宁贤孝从多个角度反映了古代青海地区的历史、文化、生活状况及人们的理想和愿望，在地方历史文化研究中具有重要的参考价值。如今，贤孝艺人普遍年事已高，正陆续故去，这门古老的艺术后继乏人，大量资料流失，已处于灭绝的边缘，对它的抢救保护刻不容缓。（分段）（分段）

河南坠子是一种比较独特的曲艺形式，俗称“坠子书”、“简板书”或“响板书”，因使用坠子弦（又名坠琴）伴奏而得名。它流行于河南等中原地区和华北的部分省市，约在清代道光年间形成。（分段）河南坠子使用河南方音说唱表演，以唱为主，唱中夹说，所用唱腔主要包括【平腔】、【快扎板】、【武板】、【五字坎】和【垛板】等。早期艺人均为男性，著名的有将坠子书带到安徽太和的郭成德和从道情说唱改为坠子书表演的薛玉湘、赵明堂、胡明善、徐振东、艾宝莲等。民国初年，又有孙民德、冯治邦、党治法、刘世禄、程万林、高治安等艺人在开封和郑州一带享有盛名。河南坠子常演的节目有《偷石榴》、《小姑贤》、《三打四劝》、《王麻休妻》等“段儿书”和移植自道情说唱的《回龙传》、《响马传》、《五虎平西》、《狸猫换太子》等“长篇书”。（分段）辛亥革命后，随着男女平等思想的不断深入人心，河南坠子表演开始出现了女性艺人，已知最早的一批女艺人为从开封相国寺出道登场的张三妮和尹凤宝等。她们的出现及家班的形成，使得河南坠子的表演在通常的自拉自唱之外又出现了男拉女唱或男女对唱的方式。不久河南坠子即传入京津等大城市，影响也随之不断扩大。20世纪30年代末期，在河南的南乐、大名和清丰一带享名的乔利元和乔清秀夫妇应邀赴天津演出，董桂枝、程玉兰等名演员随后而至。她们在天津坐场演出又灌制唱片，影响日隆。其中乔清秀和乔利元的搭档演出风格独具，节奏流畅，吐字清脆，唱腔婉转，人称“小口”、“巧口”或“乔派”；程玉兰的演唱以板眼规整、深沉含蓄见长，人称“老口”或“程派”；董桂枝的演唱嗓音圆润，朴实明朗，人称“大口”或“董派”。女演员的出现使河南坠子的表演在大城市里的发展趋向短段“唱曲”，虽然丰富了唱腔旋律，扩展了唱腔音域，提高了伴奏技巧，但也丢失了长篇说唱的特质与优势。在河南本地，当时比较著名的艺人有擅演“风情书”的赵言祥、擅演《三国》段子的张治坤、号称商丘“四大名演”之一的李凤鸣等，女艺人则有以表演细腻见长的刘明枝、以表演妩媚著称的刘桂枝和以表演豪放夺人的刘宗琴，三人同时以擅演长篇大书著名，时人称为“郑州三刘”。到了抗日战争时期，河南坠子相继传入上海、沈阳、西安、兰州、武汉、重庆和香港等地，成为中国流行最广的曲艺形式之一。（分段）河南坠子的伴奏乐器有专职伴奏者使用的脚梆和坠胡，说唱演员使用的简板、铰子、矮脚书鼓与醒木等。其中由道情改演河南坠子的艺人多用简板击节，由三弦书改演河南坠子的艺人多用铰子击节，由大鼓书改演坠子的艺人多用矮脚书鼓，醒木则多在说唱长篇书时使用。说唱表演的方式除了早期一个人演出的“单口”和后来发展出的双人演出的“对口”外，还有三个人搭档演出的“群口”，几种方式各有适宜的节目。（分段）中华人民共和国成立之后，河南坠子的创作和表演更加自觉，出现了一大批名家名作。王树德及其《黄道翻身桥》、刘宗琴及其《李逵夺鱼》、赵铮及其《摘棉花》和《双枪老太婆》、宋爱华及其《双赶车》等是其中的代表性作品。（分段）20世纪末期以来，河南坠子的生存发展遇到空前困难，艺人锐减，演出很少，急需扶持与保护。（分段）

河南坠子形成于河南并广泛流传于河南及周边省份如河北、山东等地。在河北省临漳县拥有非常深厚的群众基础。临漳县1953年前属河南省安阳市管辖。（分段）河南坠子在临漳的形成与现状。具有“坠子窝”美誉之称的郭小屯村老艺人王玉兰讲坠子艺人家谱记载：清嘉庆二十五年（1796）左右，坠子就在全县盛行，临漳（河南坠子）的前身叫“英歌柳”，从安徽一带学来的一种民间小调。随着时代久远几经传唱，逐步形成河南坠子这种曲种，距今已有210年以上的历史。（分段）河南坠子书是一种以说唱为主的表演形式，中原方言。早期只有一人连唱带拉，后来出现二人对唱专人伴奏，唱腔曲调属板腔体，主要有平板、紧板、跺子板、慢板、韵白；腔调、大喊腔、小喊腔、卧腔；伴奏有坠胡（三弦）、简板、振堂木、脚踏板、书鼓；唱词格式基本为九字、七字韵、汤口词等。（分段）河南坠子书的书目以“回”为单位，一回或几回指书目故事的一个章节或几个章节。通常坠子艺人说坠子书要花费三四个小时，一部长篇书由若干“回”组成，称为“正本书”或“连本书”。其代表性传统书目有《包公案》、《刘公案》、《身在曹营心在汉》、《红灯记》、《大刀记》、《平原枪声》，短篇书目《王飞轮说媒》、《小二家做梦》等。（分段）旧时演出河南坠子书都是穷人，有一人或二、四人结伙，并无社班组织。村民的祭祀、酬神、还愿、婚庆、贺寿、生子是演出的主要时机，要聘请“说书班”说几天书，以三、六、九天为佳。（分段）新中国成立后，临漳县成立了“临漳县曲艺队”，有6个曲艺演出小分队组成。编演过《平原枪声》、《白毛女》、《风尘记》、《平原作战》、《回民支队—马本斋》等新书目。临漳县曲艺队在传统站着表演方式之外，出现了走动表演。同时伴奏乐器出现了二胡、鼓板、梆板、电子琴、笙等。20世纪70年代以后，随着临漳县曲艺队撤销，专业的临漳县曲艺队、书社班演出活动基本消失，民间艺人的演出也日渐减少。（分段）进入21世纪后，随着老艺人的年龄增大和相继去世，日常演出极难看到，年轻人无从培养，临漳县河南坠子书濒临消亡，急需抢救和保护。（分段）

山东琴书是山东重要的地方曲艺品种，又称“唱扬琴”或“山东扬琴”。它源于明代中期鲁西南菏泽(古曹州)地区兴起的民间小曲自娱演唱形式“庄家耍”(又称“玩局”)，至清代中期，原来唱曲使用的伴奏乐器古琴和古筝改为扬琴（又称“蝴蝶琴”）、四胡、古筝、琵琶、简板和碟子，表演为多人分持不同乐器自行伴奏，分行当围坐表演，以唱为主，间有说白或对白。（分段）山东琴书采用山东方音表演，因脱胎于民间的“小曲子”联唱，所用唱腔曲调十分丰富，约有曲牌二百多支。发展为琴书说唱之后，使用的曲调逐渐集中，以所谓“老六门主曲”即【上合调】、【凤阳歌】、【叠断桥】、【汉口垛】、【垛子板】、【梅花落】最为常用，清末民初以来又进一步发展为以【凤阳歌】和【垛子板】为主要曲调，穿插少量小曲进行说唱的音乐体制，节目也以中长篇书为主，兼唱小段儿。（分段）山东琴书分南、北、东三路流行，并有各自的代表性艺人和流派。南路为最早的一支，流行于鲁西南地区，以茹兴礼及其创始的“茹派”最具代表性，演唱不用花腔巧调，行腔深沉，咬字真切，节目多为愤世之作；北路以济南为中心，广泛流行于鲁西北地区，以邓九如及其创始的“邓派”最具代表性，表演善用方言俚语，于纯朴中显幽默，平易中求韵味；东路以广饶、博兴为中心，流行于胶东各地，以商业兴、关云霞夫妇及其创始的“商派”最具代表性，唱腔优美动听，富于变化。（分段）山东琴书的传统代表性节目很多，长篇有《白蛇传》、《秋江》及移植来的《杨家将》、《包公案》、《大红袍》等多部，中篇有《王定保借当》、《三上寿》、《梁祝姻缘记》等七八十部，短段儿多为早期小曲子节目中传承下来的经典之作。（分段）中华人民共和国成立后，山东琴书得到新的发展，流行范围扩大至山东省以外，经过加工整理的优秀传统节目《梁祝下山》、《水漫金山》等及新创作的中篇《夺印》，短篇《十女夸夫》、《姑娘的心愿》、《大林还家》、《锔瓷盆》都有重要影响。（分段）山东琴书文化底蕴丰厚，对吕剧的发生发展产生过重大影响，是山东吕剧的直接母体，历史文化价值比较独特。如今它的发展遇到了前所未有的困难，急需加以保护和扶持。（分段）

山东琴书又名“唱扬琴”、“山东扬琴”等，发源于鲁西南菏泽地区，迄今已有两百五十多年的历史。作为南路山东琴书的发祥地，菏泽一直都是这种优秀民间艺术发展流布的重要区域。（分段）山东琴书分南、北、东三个流派，菏泽南路山东琴书是最早的一派。南路山东琴书中，最具代表性的艺术流派系由茹兴礼所创。茹派演唱行腔深沉，咬字真切，节目多表现愤世之情。在南路的基础上，商派创始人商秀岭在胶东创出了东路山东琴书，邓派创始人邓九如在济南创出了北路山东琴书。（分段）南路山东琴书的音乐中遗存了大量明清俗曲曲牌，已搜集到的《凤阳歌》、《垛子板》、《梅花落》、《混江龙》、《哭寒江》、《倒推船》、《长龙尾》、《满地红》、《叠断桥》等百余支曲牌都是音乐研究不可多得的材料。其唱腔采用牌子曲联缀形式构成，一般多以《上段调》或《凤阳歌》开头，而以《垛子板》或《梅花落》结尾，中间根据表达需要选取情绪相宜的曲牌，自由组合，并无定格。南路山东琴书在演唱方法和乐器演奏技艺上显示出较高的艺术水准，对琴剧的发展产生了重要影响。南路山东琴书曲目众多，长篇作品有《白蛇传》、《杨家将》等，中篇作品有《王定保借当》、《梁祝姻缘记》等。这一琴书艺术在形成过程中结合了流行地的语言、风俗等内容，一定程度上反映出清代山东地区的社会生活状况，具有较高的历史文化研究价值。目前，南路山东琴书后继乏人，有消亡之虞，急需保护传承。（分段）（分段）

山东琴书为民间小曲联唱体，共有小曲二百余支，最盛时演唱曲牌和演奏曲牌多达300个，以【上河调】、【凤阳歌】、【梅花落】最常用。随琴伴奏的乐器也越来越多，以扬琴为主奏乐器，另有筝、坠琴、京胡、板胡、软弓胡、四股弦、碟子、大板梆子等。传统曲目分牌子曲、中篇、长篇3类。共有曲目一百多个，书帽、诗、引六百余首。（分段）山东琴书自明初兴起于郓城，迄今约有六百年的历史。据《郓城县志》载：“琴曲始出于书香之家”，称为“琴筝清曲”。至清朝中叶，“琴筝清曲”渐渐冲破了文人雅士的小圈子，由起初的“携访友”变为农闲时节的自娱性“庄稼耍”，或曰“玩局”，开始在郓城一带农村盛行。这时期的演唱，重在比赛唱腔的优美、曲牌的多寡，以及乐器演奏技巧的高低。为满足听众的需要，曲目已由唱小段发展到唱大段，以至短、中、长篇书目。（分段）山东琴书文化底蕴丰厚，为我们研究中国民间艺术的发展规律提供了活的资料，许多传统曲目至今还保留着深刻的时代印记，对研究民俗文化发挥着重要作用，具有很高的历史价值、文化价值和学术价值。（分段）

锣鼓书旧称“太保书”，“太保”系由上海郊县农村中求保佑太平的活动“太卜”衍化而成。因演出时由演员自击锣鼓演唱故事，民间亦称之为“堂锣书”、“神鼓书”。新中国成立后，合其名称为“锣鼓书”。锣鼓书的起源与形成期尚无确考，形成地点在上海市郊，清末民初已广泛流行于沪郊东、西乡，并传布到浙江嘉兴平湖一带。（分段）“太卜”仪式类似道教的道场，其目的是为生者驱瘟逐疫。仪式以说唱形式表现，有道白、吟唱、独唱、对唱等。内容系民间传说和历史故事，与宗教仪式无关，仅用以乐神娱民。久而久之，这种形式逐渐从宗教仪式中脱胎而出，发展为单独的民间说唱形式。（分段）锣鼓书的基本演出形式是演员自击锣鼓，唱表说书。早期都是单人坐演，20世纪50年代末逐渐改为双人或多人站立说唱乃至表演唱，伴奏乐器亦逐渐增加，配有琵琶、扬琴等丝弦小乐队，而常用的主要演出形式为单人说唱配乐队。流传过程中因地域不同，锣鼓书音乐有川沙、南汇一带的“东乡”和松江、金山一带的“西乡”之分，曲调有【金平调】、【调】等。（分段）20世纪三四十年代，上海的太保书颇为繁盛。南汇城厢出现了专说太保书等的茶园“鲁班阁”。下沙一带因艺人代代相传，成为荟萃太保书艺人的“太保窝”。外号黑皮的艺人徐连奎把太保书一直唱入上海市区城隍庙。抗日战争时期，太保书正式进入市区，当时较有影响的演员有胡善言、王俊发等。（分段）1949年以后，仅有少数沪书艺人兼唱太保书。1957年，上海市文化局挖掘民间曲艺，艺人胡善言创作了现代中篇节目《打盐局》，南汇县文化馆又推陈出新，编演了第一部以“锣鼓书”为曲种名的现代短篇节目《芦花荡里稻谷香》。从此，太保书改名为锣鼓书，以革新面目渐渐复苏于业余曲艺舞台。（分段）锣鼓书演出多以长篇和中篇的传统书目为主，1949年以后的业余演出则以现代题材的短篇和开篇为主。传统书目有“小书”（即重唱的文书）与“大书”（即重说的武书）之别，但以“小书”居多，如《网船过渡》、《九更天》、《高桥八美图》、《双珠球》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《白蛇传》、《文武香球》等；“大书”则有《英烈传》、《罗通扫北》、《呼家将》、《后兴唐》、《七剑十三侠》等。《王婆骂鸡》、《芦花荡里稻谷香》等短篇节目，《打盐局》、《林冲夜奔》等中篇节目及《十二月野花名》、《螳螂做亲》等开篇节目都有一定的代表性。锣鼓书的内容多取材于民间传说、演义小说和家庭伦理与历史故事，具有浓厚的乡土风味与地方特点。（分段）由于时代的变迁，锣鼓书演出萎缩，老艺人相继谢世，现今能表演的艺人锐减至5人，整个锣鼓书已到了难以生存的地步，急需加以扶持和保护。（分段）

绍兴莲花落是流行于浙江绍兴一带的曲艺说书形式，它形成于清代道光和咸丰年间。（分段）形成之初，艺人们的行艺方式为沿门说唱，多演唱恭喜发财、吉祥如意之类的套辞，后逐渐形成有故事情节的段子，称为“节诗”。这类节诗包括《娘家节诗》、《长婆节诗》、《分家节诗》、《大衫节诗》等，大多取材于民间日常生活或民间传说，一个节诗叙述一个情节较为简单的故事，具有滑稽、夸张、讥讽、幽默的特点。此后艺人又开始以绍兴方言说唱长篇书目，其说表语言通俗生动，唱词通顺流畅，幽默风趣，有说有唱，以唱为主。代表性的传统长篇节目有《闹稽山》、《马家抢亲》、《天送子》等，以后借鉴和吸收戏剧及其他说唱文艺的本子，又出现了《何文秀》、《百花台》、《顾鼎臣》、《游龙传》、《龙灯传》、《珍珠塔》、《后游庵》等书目。（分段）绍兴莲花落的唱腔曲调早期为“哩工尺”，由一人主唱，旁有一二人以“工尺”为辞帮和。20世纪20年代后，开始以四胡伴奏，逐步形成传承至今的“基本调”。（分段）绍兴莲花落艺人多因个人爱好由别业转入，并无严格的师承关系。后来出现了专业演员，倪齐全、潘家富和翁仁康均是有代表性的当代传人。（分段）当前，绍兴莲花落的发展面临着如何适应新形势的问题，进一步保护与发展这种艺术已成为一个艰巨的任务。（分段）

兰州鼓子是形成并主要流行于甘肃兰州地区，用兰州方音表演的曲艺形式，相传甘肃农村流传的以唱【打枣歌】和【切调】为主的“送秧歌”形式流入兰州后以清唱方式表演，形成兰州鼓子，时在清代中晚期。清末民初兰州鼓子又受到北京传来的“单弦八角鼓”和陕西传来的“迷胡子”（眉户）等的影响，艺术上进一步定型。其表演形式为多人分持三弦、扬琴、琵琶、月琴、胡琴、箫、笛等坐唱，走上高台后由一人自击小月鼓站唱，另有多人用三弦、扬琴、琵琶、月琴、胡琴等伴奏。兰州鼓子唱腔的音乐结构属于曲牌联套体，常用的唱腔曲牌有【坡儿下】、【罗江怨】、【边关调】等四十余支。长期以来，兰州鼓子主要由业余爱好者演唱，职业艺人很少，王义道、曹月儒、唐江湖、马东把式、张国良、卢应魁等是早期比较有名的兰州鼓子唱家。其传统节目内容极为广泛，既有历史故事和民间传说题材的中长篇，也有咏赞景物和喜庆祝颂的短段。广受听众欢迎的节目有“闺情曲”和“英雄曲”两类，前者如《别后心伤》、《拷红》、《莺莺饯行》、《独占花魁》等，后者如《武松打虎》、《林冲夜奔》、《延庆打擂》等，也有一些反映消极出世思想的作品，以《红尘参透》、《渔樵问答》等最为典型。20世纪40年代中期，热心兰州鼓子的爱好者李海舟（1907—1983）组织了“南山学会鼓子研究会”，调查保存了不少兰州鼓子的艺术资料。中华人民共和国成立后，兰州鼓子开始走上高台，出现了一些新节目，代表性的有《杨子荣降虎》、《夺取杉岚站》、《劫刑车》、《韩英见娘》等，知名演员有段树堂、王子英、张麟玉、王雅录等。（分段）长期以来，兰州鼓子的继承发展处于自流状态，艺人很少，演出难见，急需采取有力措施加以扶持和保护。（分段）

扬州清曲是在明清时期流行于扬州一带的俗曲和小调基础上发展形成的曲艺唱曲形式，又名“广陵清曲”、“维扬清曲”，俗称“小唱”或“唱小曲”，主要流行于江苏省的扬州、镇江和上海等地，用扬州方音表演。它在清代初期即已形成。传统的表演形式为一二人至八九人分持琵琶、三弦、月琴、四胡、二胡、扬琴由及檀板、碟子、酒杯等自行伴奏坐唱，走上高台后大多由5人分持琵琶、三弦、二胡、四胡和扬琴自行伴奏坐唱。唱腔曲调为各类曲牌，早期主要用【劈破玉】、【银纽丝】、【四大景】、【倒扳桨】、【叠落金钱】、【吉祥草】、【满江红】、【湘江浪】等，后来主要用【软平】、【骊调】、【南调】、【波扬】、【春调】、【补缸】、【鲜花调】、【扬子调】、【杨柳青】、【雪拥蓝关】等。节目分为采用单支曲牌演唱的“单片子”和两支以上曲牌连缀或联套演唱的套曲两种类型。套曲又分为“小套曲”和“大套曲”，以【满江红】为主要曲调的套曲俗称“五瓣梅”。（分段）扬州清曲的演唱分职业性和自娱性两种，前者在旧时以个人或家庭为单位，走街串巷或在航行于内河的客船上卖艺，后来主要由专业曲艺表演团体的专职演员进行表演；后者多系店员、小手工业者和知识阶层的市民客串演唱，有些人甚至在创作唱本和音乐曲调的改革整理方面多所贡献，还有些人做过一些理论性的整理研究工作，如王万青即著有《扬州清曲唱念艺术经验》。传统的代表性节目有《十杯酒》、《做人难》等“单片子”，《三国》、《水浒》、《西厢记》、《红楼梦》、《白蛇传》、《珍珠塔》、《黛玉悲秋》、《梁山伯与祝英台》、《秦琼卖马》、《苏三起解》、《竹木相争》、《烟花自叹》、《老鼠告状》等套曲。中华人民共和国成立后编演的新节目有《刘胡兰》和《工农兵》等。（分段）据李斗《扬州画舫录》记述，扬州清曲的早期知名艺人有黎殿臣、陈景贤、刘天禄、刘禄观、牟七、金姑、潘五道士、郑玉本和朱三等。20世纪以来影响较大的艺人有黎子云、钟培贤、裴福康、王万青和尤庆乐等。（分段）扬州清曲是历史较为悠久的曲艺唱曲形式，许多元明以来的古代民间俗曲，包括一些俗曲的原词，都在扬州清曲中得到了很好的保存。由于流播时间较长，它在传布中对其他地区的许多同类曲种产生过不同程度的影响。当前这一具有代表性的古老曲种由于种种原因已处于艺人流散、后继乏人的濒危状态，急需加以抢救和保护。（分段）

锦歌是一种重要的曲艺唱曲形式，流行于以漳州为中心，包括厦门、晋江、龙溪在内的闽南平原地带及台湾省，原名“杂锦歌”，“锦歌”是通行的简称。大约产生于明末清初，兴盛于清代中期，与泉州南音并称为闽南民间艺术的姐妹之花。20世纪40年代以后，锦歌开始走下坡路。（分段）锦歌的表演形式为多人围坐演唱，同时分持琵琶、洞箫、二弦、三弦及木鱼、双铃等自行伴奏。其唱腔音乐丰富繁杂，包括“五空仔”和“四空仔”等常用的主要曲调、“杂碎仔”和“念杂仔”等念诵性的曲调及“杂歌”与“花调仔”等吸收自姊妹艺术的曲调等多种类型。传统节目以《陈三五娘》、《秦雪梅》、《山伯英台》、《孟姜女》、《妙常怨》、《董永》、《吕蒙正》等最为著名。锦歌音乐唱腔海纳百川的丰富性反映出其艺术上兼容并蓄的开放品格，从一个侧面体现了流行地人民不拘一格、开拓进取的精神气质。（分段）锦歌植根于民间，唱词通俗易懂，曲调优美流畅，具有浓郁的乡土气息。明末清初，郑成功收复台湾时，也把锦歌带至台湾，并与当地民歌、小调相结合，形成了“唱歌仔”的新形式。锦歌对姊妹艺术的哺育催生作用即此可见一斑。（分段）随着时间的推移，现今人们对于锦歌的兴趣日益淡漠，锦歌艺术面临随时可能消亡的危机，需要设法加以保护。（分段）

常德丝弦是湖南曲种湖南丝弦的重要分支，因在湖南丝弦中最为发达，影响最大，已然具有了独立曲种的地位。（分段）湖南丝弦流传于湖南各地，因用扬琴、琵琶、月琴、三弦、二胡、京胡等丝弦乐器伴奏而得名。它系由江浙一带流入湖南的时调小曲和湖南本地的民歌曲调融合发展而成，时间约在清代初年。这个曲种用湖南方音表演，在湖南各地的流传中又形成了以常德为中心的“常德丝弦”、以长沙为中心的“长沙丝弦”、以浏阳为中心的“浏阳丝弦”、以平江为中心的“平江丝弦”、以衡阳为中心的“衡阳丝弦”和以邵阳为中心的“邵阳丝弦”等各具特色的支派，其中以“常德丝弦”最为繁盛。（分段）包括常德丝弦在内的湖南丝弦的传统表演形式为多人分持扬琴、鼓板、京胡、二胡、三弦和琵琶等围坐一圈，轮递说唱，座次及乐器的位置均有一定之规，所谓“扬琴对鼓板，京胡对二胡，三弦对琵琶”，表演以唱为主，间有道白。道白分“表白”（第三人称）、“说白”(第一人称)、对白和插白4种，多为散文体式，偶有韵白。节目则多为《西厢记》、《二度梅》、《秦香莲》等长篇传奇故事。后来湖南丝弦走上高台，变为一至二人以简板等打节拍站唱，另有多人分持扬琴、鼓板、京胡、二胡、三弦和琵琶等专司伴奏，节目也趋于精短，代表性的有《秋江》、《追韩信》、《徐策跑城》、《四季相思》等。（分段）湖南丝弦的唱腔音乐丰富多彩，根据所用的唱腔体式可分为“牌子丝弦”和“板子丝弦”两类。其中的“牌子丝弦”以演唱曲牌为主，曲调非常丰富，有源于南北曲的【普天乐】、【清江引】、【一支花】、【小桃红】等，有源于明清之际时调小曲的【银纽丝】、【九连环】、【倒搬桨】、【四大景】等，也有源于其他地方曲种和民歌的【莲花落】、【凤阳调】、【斗把高腔】、【安庆调】等。“板子丝弦”又分为“老路”和“川路”两种声腔风格，“老路”为常德一带流行的本地唱法，风格深沉浑厚，代表性的节目有《雪梅吊孝》和《清风亭》等；“川路”相传在民国初期由四川艺人万斌成传来，风格热烈开朗，演唱俏皮风趣，代表性的节目有《拷红》等。“板子丝弦”的基本唱腔板式有【一流】、【二流】、【三流】等3种。（分段）常德丝弦拥有一百多个传统曲目，大部分取材于历史故事和民间传说，其中以《宝玉哭灵》、《鲁智深醉打山门》、《双下山》、《王婆骂鸡》、《昭君出塞》等最为著名。中华人民共和国成立后，又涌现出《新事多》、《夸货郎》、《风雪探亲人》等一批反映现实生活的新曲目。（分段）常德丝弦有鲜明的地方特色和乡土气息，艺术价值较高。但因20世纪80年代以来缺少专业表演团体，加上老一辈丝弦艺人相继辞世，目前已面临失传的危险，亟待抢救和保护。（分段）

丝弦是一种民间曲艺，已有四百多年的演唱历史。武冈丝弦主要流传于以武冈为中心的邵阳、隆回、洞口、城步、新宁等地，是湖南曲艺的一个独具特色的重要组成部分。（分段）武冈丝弦曲调柔腻、委婉，词藻雅致，抒情轻快。多数是表现封建时代女子哀怨情感，也有风趣、诙谐的内容。在武冈丝弦中，《独对孤灯》、《独坐绣楼》、《摘葡萄》、《越调》、《秋江》、《双下山》是很有代表性的。据《武冈州志》等史志记载，武冈丝弦形成于明代，经艺人们不断地总结加工，形成了独特的艺术风格，并广为传唱。后因社会变革及外来文化的冲击，武冈丝弦日趋衰落，濒临消亡。（分段）新中国成立后，政府文化部门多次对武冈丝弦进行挖掘整理，先后编印了《武冈丝弦音乐》、《武冈丝弦》、《武冈民间丝弦音乐集》等资料。武冈市非常重视对武冈丝弦的抢救、保护工作，已成立武冈丝弦研究会，拨出专款，对这项民间艺术进行研究工作。2007年，成立了武冈市都梁风歌舞团，专门演唱、传承、保护武冈丝弦艺术。武冈丝弦这一独具特色的民间艺术，将得到传承和发展。（分段）

榆林小曲是形成并主要流行于陕北榆林地区的曲艺唱曲形式，相传由明代驻扎在榆林一带的军官蓄养的歌伎从江南带来，后在长期的发展演变过程中，以当地方言演唱并吸收化用了当地的民歌小调，丰富完善为今天的曲艺品种。（分段）榆林小曲的表演形式为一人或二人主唱，多人分持扬琴、古筝、琵琶、三弦、京胡、碟子等伴奏并分不同行当兼唱。其唱腔音乐十分丰富，唱腔体裁为曲牌体，或单曲反复，或联曲串唱。伴奏乐器曲目多演绎男欢女爱和儿女情长的内容，尤擅表现由此生发出的离愁别怨。榆林小曲传统的节目有短有长，《日落黄昏》、《妓女告状》、《放风筝》及《梁山伯与祝英台》、《张生戏莺莺》等皆为其中的代表性作品。（分段）历史上的榆林小曲主要是由爱好者以自娱自乐方式演唱，后来出现了作为乞讨手段的走街串巷演唱、堂会演唱及高台性的经营演出。在当地人的文化生活中，榆林小曲扮演过重要的角色。但是，时至今日，这种艺术形式的发展出现了传承乏人的困难，面临失传危险，需要设法加以保护。（分段）

天津时调是我国北方较有代表性的时调小曲类曲种。其表演形式为一人或二人执节子板站唱，另有人操大三弦和四胡等伴奏。天津时调源于明清小曲，清末民初形成并流行于天津城区。其曲调非常丰富，包含许多天津地方民歌小调和外地流入天津的曲调，如天津本地流行的【靠山调】、【鸳鸯调】、【大数子】和一些外地流入但天津化了的民歌小曲如【拉哈调】、【秦楼悲秋】、【怯五更】、【后娘打孩子】、【叉杆解狱】、【对花】、【十杯酒】等，具有浓郁的乡土气息。（分段）天津时调最初主要流行于天津底层市民聚集的南市、河东地道外、红桥区鸟市、和平区等处的曲艺演出场所，20世纪三四十年代逐渐衰落。新中国成立后，对【靠山调】等进行成功改革，使之成为主要的演唱曲调，并创作出许多精品节目。“文革”前期天津时调又一度陷入危机，改革开放后重获生机，日趋振兴，一些传统曲调、曲目恢复上演。但近年来天津时调发展又面临严峻的考验，出现了某种程度上的生存危机，亟待扶持和抢救。（分段）

新疆曲子是一个具有独特风格的地方曲艺品种，俗称“小曲子”，孕育形成于清代晚期，陕西“曲子”（越调）、兰州“鼓子”（鼓子调）、青海“平弦”（平调）及西北等地的其他民间俗曲传入新疆后，受新疆汉语方言字调的影响，并与新疆多民族音乐艺术相融合，逐渐形成新疆曲子。这种由汉、回、锡伯等民族群众共创共演的曲艺品种，主要流传分布于北疆沿天山一带的昌吉州八县市、乌鲁木齐、石河子、沙湾、伊宁、霍城、察布查尔和东疆的哈密、巴里坤及南疆的焉耆等地区。其表演形式为多人分持三弦、二胡、板胡和碰铃等自行伴奏，轮递演唱，唱腔音乐十分丰富。（分段）新疆曲子是多民族艺术融合的结晶，深受广大群众的欢迎和喜爱，在长期的传承发展中，为流行地各民族传统文化的传承和伦理道德的教化，发挥了重要的功用。新疆曲子的存在有力地证明了新疆自古以来就是各族人民共同开发建设的，这里多姿多彩的文化艺术也是各族人民共同创造和发展的。（分段）随着社会经济的急剧发展，新疆曲子的受众逐步减少，生存环境日渐狭小，一些颇有造诣的曲子艺人年事已高，逐步中止了演唱活动，有的艺人相继去世，后继乏人的现象日益明显，一些演唱和演奏技巧因此难以得到传承。濒危的新疆曲子，亟待抢救和保护。（分段）

新疆曲子是汉、哈、回等民族群众共创共演的一种曲艺形式，主要流传于乌鲁木齐、哈密、吐鲁番、伊犁等汉族、回族、哈萨克族聚居地，至今已有近百年的历史。它将陕西曲子、青海平弦、兰州鼓子和西北等地的民歌俗曲同新疆多民族音乐艺术相融合，形成了一种风格独特的艺术样式。（分段）新疆曲子的曲目按内容可分为雅、俗两大类，按表演行当可分为文戏曲子和武戏曲子，按音乐结构则可分为越调和小调。它以坐唱为主，既能在专业戏台表演，又能在农舍和田间地头奏唱。演出时以三弦、板胡和二胡为主奏乐器，其他乐器如笛子、甩子、瓦子等则根据演出人员情况决定取舍，道白大多使用当地方言。（分段）在长期的演艺实践中，新疆曲子对丰富人民群众的文化生活，维护民族团结和边疆稳定起着重要的促进作用。此外，它在民族传统文化和伦理道德的传承中也发挥着重要的职能。现在这一优秀的民族艺术后继乏人，前景堪忧，亟待保护传承。（分段）（分段）

龙舟歌在民间又称“唱龙舟”或简称“龙舟”，是流行于广东珠江三角洲地区的一种曲艺形式，一般认为形成于清代乾隆年间，相传为一名原籍顺德龙江的破落子弟所创。其表演形式为一人或二人自击小锣或小鼓作间歇伴奏吟唱，声腔短促，高昂跌宕，诙谐有趣，富有宣泄效果。唱词以七言韵文为基本句式，四句为一组。腔调简朴流畅，富有乡土气息，宜于叙事抒情。节目内容丰富，从神话故事、民间故事到时事新闻几乎无所不包。但由于民间艺人识字不多，且多为口耳相承，流传下来的并不多。（分段）历史上的龙舟歌多由艺人走街串巷演出，在重大的民族节日或各种喜庆场合很容易觅见他们的身影。龙舟歌中蕴含着大量的民俗信息，影响所及，连粤剧也吸收其唱腔为演唱的重要曲牌，曲牌的名字就叫【龙舟歌】或【龙舟】。（分段）时下年轻一代价值取向转变，龙舟歌出现了后继乏人的局面。龙舟歌的核心流传地顺德，目前会唱者仅四五人，且未发现有主动拜师学艺的青年人，急需采取有力可行的保护措施，让龙舟歌能继续传承下去。（分段）（分段）

鼓盆歌是一种非常古老的曲艺形式，源于我国古代丧礼上“扑一个盆子当鼓打，唱歌陪丧家”的民俗活动，故又俗称“丧鼓”、“丧鼓歌”和“打鼓闹丧”，其具体的形成年代已无法确考。（分段）鼓盆歌流传于江汉平原的沙市、荆州、江陵一带，其表演形式通常为一人或二人自击鼓板独唱或对唱。民间演出时热心的听众也可参与帮腔，即在每段唱词的开头和结尾一起齐唱，也有一人无伴奏的清唱形式。鼓盆歌唱腔有【平板】、【敲板】、【三句半】和【湖腔】等。表演中鼓的伴奏独具特色，其节奏在音乐的上下句落尾处出现强拍无重音的现象，悖于音乐节拍之常理，在中外音乐史上也比较罕见。（分段）由于鼓盆歌的表演与民间习俗密切相关，所以它在艺术本身的价值之外还有着民俗学、社会学和文化学的多重价值。在现代化进程日益加快的今天，鼓盆歌与其他民间艺术形式一样出现了生存危机，需要加以重视和保护。（分段）

汉川善书简称“善书”，又称“未开言”，是广泛流行于湖北汉川、天门、沔阳、潜江、孝感等地的曲艺说书品种。它在汉川最为兴盛，且蕴藏的传统最为深厚。（分段）汉川善书形成于清末民初，由清初开始的“圣谕”宣讲活动发展演变而来。传统的表演形式为一人徒口说唱，民国时期发展为二人或多人分行当说唱。其表演程式分“宣”、“讲”、“答”、“对”等项，内容多高台教化和劝善祈福的色彩。唱腔曲调有【大宣腔】、【小宣腔】、【丫腔】、【梭罗腔】、【怒斥腔】、【哀思腔】等。汉川善书较为常见的传统节目有《滴血成珠》、《蜜蜂汁》、《安安送米》和《节烈坊》等。（分段）汉川善书在当前的传承发展遇到了空前困难，青年艺人断档，传统流失严重，亟需扶持保护。（分段）

东山歌是在广东潮州歌传入福建东山后经过地方化而发展形成的一种曲艺说书形式，民间俗称“唱歌册”。传唱过程中先后融入了南音等其他地方曲种和音乐的艺术因素与曲调，具有东山地方特色。（分段）东山歌的表演形式是由一人照本宣科式地吟唱长篇韵文体的叙事“歌册”。节目内容故事性强，文字浅显，唱词押韵顺口，唱腔韵律平稳。传统的歌册节目有《万花楼》、《崔鸣凤》、《陈世美》、《凤娇与李旦》、《隋唐演义》、《薛刚反唐》等，20世纪中期以来新创作的节目有《渔家女》和《织网歌》等。（分段）东山歌在旧时的妇女阶层中普遍流传，几乎被认为是妇女生活的教科书。东山妇女通过听唱歌册，认识历史，了解社会，增长知识，学做人，知善恶，识礼仪。人们视会唱歌册为体面之事，以歌册作陪嫁，形成新娘厅堂唱歌册的风俗。（分段）东山歌以口传心授方式传承，随着老歌手的相继去世，唱歌册濒临失传的危险。同时由于文化大革命中的破坏，原版的歌册十分稀少，演唱条件大受限制。唱歌册的活动在20世纪末期大为减少，至今几成绝响，急需大力扶持保护。（分段）（分段）

歌册俗称“笑歌册”，因发源于广东潮州，又称“潮州歌册”。它系从弹词演变而来，流传于潮州周边及福建的诏安、东山、云霄等地。唐代潮州民间艺人根据佛教经义故事编写成新的“变文”，以一件弹拨乐器伴奏，自唱自弹，称为“弹词”。由于弹词抄本多有错漏，明清时的民间艺人将之重新加以整理，而后刻印出来，装订成册，在民间广泛流传，由此人们又称弹词刻本为“歌册”。（分段）经过长期发展，歌册逐渐形成为一种用潮州方言说唱的民间曲艺形式，它音韵整齐，通俗顺口，故事情节完整，富于艺术魅力，深受流传地域内广大人民群众的欢迎。歌册文词多为七字句，四句一节，一节一韵，其中不时也会穿插三字句、四字句、五字句、六字句及三三四、三三五、三三七等句式。四字句、五字句多用于作品中插入的书信语，而三三四、三三五句式唱起来声调委婉，多用于诉说哀情。潮州歌册以唱为主，在节奏上比较讲究，七字句的歌文一般分两个或三个音节，即一句由两个或三个词组成。（分段）歌册以历史故事和民间传说为主要题材。传统作品有《刘明珠》、《一世报》、《二度梅》、《薛仁贵征西》等，现代作品有《花好月圆》、《冤孽姻缘》、《红灯记》、《白毛女》等，这些作品在弘扬中华民族传统美德、惩恶扬善、推进和谐社会的建设等方面起着重要的作用，具有较高的历史文化研究价值。（分段）目前，歌册正逐渐被人淡忘，能用传统技艺说唱潮州歌册的老一辈艺人不断减少，创作人员也凤毛麟角，这门古老的民间艺术随时面临灭绝的危险，急需抢救、保护。（分段）（分段）

二人转是一种广有影响的曲艺唱曲形式，因表演时载歌载舞、曲舞相衬，故旧名“蹦蹦”，主要流行于辽宁、吉林、黑龙江三省和内蒙古自治区东部，用东北方音说唱表演，一般认为约在清代中期由东北大秧歌与关内传来的莲花落融合而成。它在发展中广泛吸收东北民歌、太平鼓、东北大鼓等姊妹艺术的音乐唱腔和表演技巧，唱腔曲调异常丰富。（分段）二人转不仅有作为主体的“双玩艺”及多人唱叙演出的“群唱”形式，还有属于小戏体裁，由演员扮演角色的“单出头”和“拉场戏”形式。作为曲艺曲种的二人转“双玩艺”及“群唱”，表演形式或由甲乙二人扮成一旦一丑，载歌载舞，分行当说唱表演，或多人分持不同的伴奏乐器分行当轮递坐唱。其唱腔音乐十分丰富，素有“九腔十八调，七十二咳咳”之称，常用的唱腔曲牌有【胡胡腔】、【喇叭牌子】、【文咳咳】、【武咳咳】、【三节板】、【抱板】、【四平调】、【五字锦】、【红柳子】等，伴奏乐器有板胡、唢呐、竹板等。二人转唱词以七言和十言为主，兼有长短句式；表演讲究唱、说、做、舞四功的综合运用，其中唱功讲究“字儿、句儿、味儿、板儿、腔儿、劲儿”，高亢火爆，亲切动听；说功分“说口”、“成口”（亦称套口）和“零口”，丑逗旦捧，多用韵白，也有说白和数板，语言风趣幽默，招人讨笑；做功（亦称扮功）讲究以身段和动作辅助演唱，强调手、眼、身、法、步等功法的综合运用；舞功以跳东北大秧歌舞为主，也吸收有其他民间舞蹈和武打的成分，并有耍扇子、耍手绢、打手玉子、打大竹板等杂技性的绝活穿插其间，舞台效果十分热闹火爆。（分段）随着流行地域的不同，二人转在发展中曾经形成东路、西路、南路、北路四个流派。其中东路以吉林市为中心，表演擅舞彩棒，有武打成分；西路以辽宁的黑山县为中心，讲究板头和演唱；南路以辽宁营口为中心，表演歌舞并重；北路以黑龙江的北大荒为中心，追求唱腔的优美动人，故此历史上曾有二人转“南靠浪（舞），北靠唱，西讲板头，东耍棒”的民谚。后来各路表演取长补短，互相融合，表演的侧重不再像以前那样明确。（分段）二人转的传统节目以《蓝桥》、《西厢》、《包公赔情》、《杨八姐游春》、《猪八戒拱地》等最为著名。新中国成立后，又出现了《三只鸡》、《接姑娘》、《柳春桃》、《丰收桥》等新节目。20世纪以来有影响的二人转代表性艺人有辽宁的徐小楼、郎艳芳、小兰芝，吉林的程喜发、李青山、谷柏林，黑龙江的郭文宝、李太、胡景岐等。（分段）长期以来，二人转深受东北广大人民群众特别是农民朋友的喜爱。东北民间流传着“宁舍一顿饭，不舍二人转”的说法。（分段）

二人转是一种用东北方言说唱表演的民间曲艺形式，由东北大秧歌与莲花落融合而成。它形成于清代中期，在辽宁、吉林、黑龙江三省和内蒙古自治区东部广泛流传。（分段）二人转表演以两人及多人唱叙演出的“双玩意”和“群唱”为主，也有由演员扮演角色的“单出头”和“拉场戏”形式。“双玩意”表演时，两位演员分任旦、丑行当，载歌载舞，说唱表演。“群唱”则由多位演员分持不同的伴奏乐器，分行当轮递坐唱。二人转以板胡、唢呐、竹板等为伴奏乐器，唱腔音乐十分丰富，素有“九腔十八调，七十二咳咳”之称，常用的曲牌有《胡胡腔》、《喇叭牌子》、《文咳咳》等。其唱词以七言和十言为主，兼有长短句式。表演讲究唱、说、做、舞四功的综合运用，其中唱功讲究“字儿、句儿、味儿、板儿、腔儿、劲儿”，高亢火爆，亲切动听；说功分“说口”、“成口”（亦称“套口”）和“零口”，丑逗旦捧，多用韵白，也有说白和数板，语言风趣幽默；做功（亦称“扮功”）讲究以身段和动作辅助演唱，强调手、眼、身、法、步等功法的综合运用；舞功以跳东北大秧歌舞为主，亦吸收其他民间舞蹈和武打的成分，同时以耍扇子、耍手绢、打手玉子、打大竹板等杂技性绝活穿插其间，造成热闹火爆的舞台效果。（分段）黑龙江绥棱的二人转是东北二人转的一个支系，至今已有一百三十多年的历史。它融合了西河大鼓、河南坠子、东北大鼓、大口落子和评弹等多种曲艺样式，以更好地表现人物的喜怒悲欢。其演唱不受板式规定的快慢限制，可根据内容情节自行调整，采用黑、红、顶、撞、撇等板式技巧，抢板夺字，满足表现的需要。绥棱二人转一改传统演出只用手绢和扇子的形式，演员上装用双扇，下装用一对手玉子，其挎大板、手玉子和双扇子的表演技巧别具特色，一直传承至今。绥棱二人转是黑龙江北派二人转的重要分支和典型代表，在东北社会历史、民俗风情、文化艺术等的研究中有其不可替代的重要参考价值。（分段）20世纪初二人转流入通辽地区，至今已有百年。通辽地区二人转在表演上吸收蒙古族舞步，音乐上则将蒙古族民歌曲调糅入唱腔，形成自己独具的特色。它一方面继承了《蓝桥会》、《包公赔情》、《杨八姐游春》、《李翠莲盘道》、《梁赛金擀面》、《燕青卖线》、《白玉楼画画》等东北二人转的传统曲目，一方面又创作出具有草原特点的《雁飞高原》、《射箭选手》等新作品，展示出动人的草原民族风情。目前通辽地区的二人转后继乏人，有消亡的危险，急需保护。（分段）（分段）

凤阳花鼓又称“花鼓”、“打花鼓”、“花鼓小锣”、“双条鼓”等，是一种集曲艺和歌舞为一体的民间表演艺术，但以曲艺形态的说唱表演最为重要和著名，一般认为形成于明代。（分段）凤阳花鼓主要分布于凤阳县燃灯、小溪河等乡镇一带。其曲艺形态的表演形式是由一人或二人自击小鼓和小锣伴奏，边舞边歌。历史上艺人多以此为出门乞讨的手段，凤阳花鼓因此而传遍大江南北。清康熙、乾隆年间，许多文人的诗文记录了凤阳花鼓表演时载歌载舞的热闹场面。清中期以后，舞蹈因素逐渐从民间的凤阳花鼓中淡出，仅剩下唱曲部分，分为“坐唱”和“唱门头”两种形式。（分段）凤阳花鼓早期演唱的曲目多为当时的“时调”，主要有《凤阳歌》、《鲜花调》、《王三姐赶集》、《秧歌调》等，每一首都曾被广泛传唱。随着历史的发展，凤阳花鼓的鼓、鼓条乃至击鼓方法都在不断变革。20世纪50年代初，新文艺工作者对凤阳花鼓加以改革，增加采用了一些新的表现手法，剔除了小锣，专用小鼓伴奏演唱，同时根据击鼓用的鼓条特征，将其改称为“双条鼓”。（分段）目前，原生态的凤阳花鼓已经趋于衰亡，其中蕴涵的丰富艺术资源还远没有被挖掘出来，这份珍贵的民间艺术遗产，需要保护。（分段）

答嘴鼓是流行于福建省闽南地区和台湾省及东南亚闽南籍华裔聚居地的一种以闽南语表演的曲艺谐谑形式。它近似对口相声，但对白却是严格押韵的韵语，语言节奏感很强，并长于运用丰富多彩、生动活泼、诙谐风趣的闽南方言词语和俚俗语，注重情节的展示与人物的刻画，讲究使用“包袱儿”与“韦登笑科”（爆笑料）以获取喜剧性效果，很受广大群众的喜爱。（分段）由于海峡两岸同根同源，语言相通，习俗相同，近些年来答嘴鼓艺术在台湾老百姓当中同样红火。1991年6月，台湾宜兰举行了“台湾首届答嘴鼓比赛”，促进了台湾答嘴鼓艺术水平的提高。闽南答嘴鼓艺术家林鹏翔的答嘴鼓节目通过各种媒体向四方传播，在海外也引起了强烈反响，成为海外专家学者研究闽台民俗和语汇的宝贵资料。（分段）然而，随着现代化进程的不断推进，能完整听讲闽南话的人，特别是青年人和外来人越来越少。答嘴鼓的活动空间日益狭窄，创作表演人员和受众群体年龄普遍老化。随着林鹏翔等老一辈艺人的相继去世，答嘴鼓的艺术传承出现了青黄不接的现象，这一曲艺形式面临断代失传的严重危机，亟需设法加以抢救和保护。（分段）

小热昏是广泛流行于江浙沪一带的曲艺谐谑形式，又名“小锣书”，俗称“卖梨膏糖的”。它源于清末杭州街头的“说朝报”。“朝报”是当时杭州的地方小报，因印刷质量较差，卖报人为了招徕顾客，就一面敲小锣，一面念出报上的主要新闻，称为“说朝报”。稍后，艺人把说朝报改为“说新闻、唱朝报”，自编自演。由于形式滑稽幽默，内容风趣，唱词通俗易懂，唱腔又是百姓熟悉的民歌和小调，故深得人们喜爱。（分段）1905年，杜宝林把说唱朝报的形式运用到卖梨膏糖上，一改过去卖糖艺人那种单纯唱支小曲或说点小笑话的谋生方式，把说唱的内容由新闻朝报和生活趣事变为有简单故事情节、有人物性格和矛盾冲突的节目。因大多数节目表达了对现实生活的不满，经常招致官差驱赶，为逃避追究，故将这种形式取名为“小热昏”，意思是演员自己发昏说的胡话。表演形式定型为一人自敲小锣说唱，以唱为主，以说为辅。（分段）民国初期，杭州盖世界游乐场成立，杜宝林应邀前往演出。为了丰富演出节目和表演技巧，他把杭州隔壁戏中的《萧山人拜门神》等节目移植过来，还吸收了隔壁戏中“学乡谈”（学说各地方言）和“吟叫”（模仿声响、效学百禽鸣叫）的表演技巧，又把自己的说唱形式称为“醒世谈笑”，但杭州人仍称其为小热昏。（分段）小热昏不但自身深得观众喜爱，而且影响了姊妹艺术的形成与发展。1927年，杜宝林的学生江笑笑、鲍乐乐进入上海，演出《水果笑话》等小热昏节目，受到观众的热烈欢迎。此后，许多小热昏中的“卖口”节目逐渐被移植或改编成独脚戏节目，如《清和桥》等。其后在上海滑稽即独脚戏基础上发展起来的滑稽戏也移植改编了《火烧豆腐店》等小热昏节目。（分段）后来，有人根据小热昏表演时敲击小锣伴奏的特点，称之为“小锣书”。至今已有六代传人，虽然还活跃在舞台上，但大都年事已高，急需培养接班人，而且大量传统曲目也需要记录和整理，抢救、保护工作迫在眉睫。（分段）

常州小热昏是在广泛流行于江浙一带的同名曲艺形式的基础上，依托常州地方语音和民间曲调进行说唱表演的独特曲艺形式。迄今已有一百五十多年的历史。因传统节目大多讽喻当时社会的黑暗现象，为免遭麻烦和迫害，艺人们取名为“小热昏”。（分段）常州小热昏的表演形式以唱为主，兼有说白。节目内容讲求生动风趣，说白滑稽幽默，唱词通俗易懂。唱腔多化用当地百姓熟悉的民歌小调，如梨膏糖调、青年曲、柳青娘调、宣卷调、小放牛、花鼓调等，也有借用常州摊簧等的唱腔曲调配词演唱的情形。伴奏乐器为小锣和竹板。因其形成源于售卖梨膏糖（一种可以清热化痰的熬制糖果）时的叫卖招徕，故旧时的艺人们行艺时，都兼顾售卖梨膏糖，边售卖梨膏糖边表演。一般的演出程序因而为：开场、卖口、唱曲、卖糖、唱篇、送客。后来出现了高台表演，也多以卖梨膏糖的工具作为演出道具。（分段）常州小热昏不仅自身具有独特的艺术价值，也是苏南滑稽戏、常州道情和独脚戏等艺术形式的重要孕育母体。但其在现代的发展遇到了极大困难，艺人急剧减少，演出市场萎缩，传统节目流失，急需抢救和保护。（分段）

山东快书是非常典型的韵诵表演的曲艺说书形式，因早期主要表演武松故事，武松又行二，故俗称之为“武老二”，艺人被称为“说武老二的”或“唱武老二的”；因为其所表现的主人公武松身躯高大魁伟，人们又将艺人称为“唱大个子的”。后来在不同时期这一曲艺形式还曾有过“竹板快书”、“滑稽快书”的名称。1949年6月艺人高元钧在上海大中华唱片厂灌制《鲁达除霸》唱片时，正式将其定名为“山东快书”。（分段）山东快书主要流行于以山东为中心的华北地区。其起源有多种说法：一为明代万历年间落第武举刘茂基创始说，二为清代道光年间山东大鼓艺人傅汉章创始说，三为清代咸丰年间落魄文人赵大桅创始说。但据艺人师承推断，比较可信的说法为清代道光年间傅汉章创始说。山东快书创立之后经过赵震、魏玉河、吴洪钧、卢同武、卢同文、杜永春、马玉恒、戚永立、范元德、高元钧、李元才、杨立德、刘同武、傅永昌等几代艺人的努力，发展成为影响整个华北和华东部分地区的大曲种。特别是20世纪中期，高元钧加入部队曲艺表演团体，在军队系统培养了一批专业山东快书演员，使山东快书的流布范围进一步扩大，影响遍及全国大部分地区。20世纪中后期有影响的演员还有刘司昌、孙镇业和高景佐等，同时也有一些女演员出现。其中，尤以高元钧和杨立德二人传徒较多，风格独特，影响较广。高元钧及其传人的表演火爆风趣，人称“高派”；杨立德及其传人的表演细腻俏皮，人称“杨派”。（分段）山东快书的表演采用山东方音，以韵诵为主，间有说白。唱腔为典型的韵诵体，早期偏重“吟诵”，后来趋向“板诵”。唱法上有所谓“平口”、“俏口”、“贯口”和“散口”之别，说白所使用的“白口”又分为穿插说明性的“表白”和打岔议论性的“过口白”。唱词是以七字句为主的韵文，具有口语化和形象性的特点。（分段）山东快书的传统看家节目是长篇《武松传》，但演出常常选取其中的回目或者段落，如《景阳冈》（又名《武松打虎》）、《十字坡》、《快活林》、《闹公堂》等。20世纪中期以来，山东快书的题材不断扩大，新节目不断出现，代表性的有宣传抗日的《智取袁家城子》和《大战岱崮山》，表现抗美援朝的《一车高粱米》、《三只鸡》、《抓俘虏》和《侦察兵》，反映社会主义建设和军队生活的《青海好》、《师长帮厨》、《张大发走娘家》、《李三宝比武》、《金妈妈看家》等。（分段）进入21世纪以来，山东快书艺人青黄不接，亟待扶持。（分段）

乌力格尔是一种蒙古族的曲艺说书形式，约形成于明末清初，广泛流传在内蒙古自治区各地及相邻的黑龙江、吉林和辽宁等省蒙古族聚居地区。（分段）乌力格尔的汉语意思是“说书”，因采用蒙古族语表演，故又被称作“蒙语说书”。在蒙古族民间，将徒口讲说表演而无乐器伴奏的乌力格尔称为“雅巴干乌力格尔”，又称“胡瑞乌力格尔”；将使用潮尔伴奏说唱表演的乌力格尔称为“潮仁乌力格尔”；将使用四胡伴奏说唱表演的乌力格尔称为“胡仁乌力格尔”。有伴奏乐器的乌力格尔表演通常为一人自拉胡琴说唱，唱腔的曲调丰富多彩、灵活多变，其中功能特点比较明确的有【争战调】、【择偶调】、【讽刺调】、【山河调】、【赶路调】、【上朝调】等。（分段）乌力格尔的艺术积累非常深厚，节目有短篇、中篇和长篇之分，尤以长篇最为引人，《镇压蟒古斯的故事》、《唐五传》（即《哭喜传》、《全家福》、《殇妖传》、《契僻传》、《羌胡传》）、《忽必烈汗》、《黄金史》、《西汉》、《元史演义》、《青史演义》、《白音那元帅》、《春秋战国》、《大西梁》、《北辽》、《三国演义》和《红楼梦》等都是其中的经典。乌力格尔节目的题材来源非常广泛，有的源于民间故事，如《太阳姑娘》；有的出自文人或艺人创作，如《青史演义》；有的源于民间叙事诗、叙事民歌，如《嘎达梅林》、《达那巴拉》；有的据现实生活中发生的事件创作，如《红太阳》、《烟酒之害》、《整齐的林落》；还有的从汉族相类形式或文学故事移植改编而来，如《三国演义》、《封神演义》、《杨金花夺印》等。中华人民共和国成立后编演的新节目有《二万五千里长征》、《刘胡兰》、《黄继光》、《女英雄郭俊卿》、《草原儿女》、《红色娘子军》、《红灯记》、《打虎上山》、《连心锁》、《金光大道》、《西沙儿女》、《创业》等。（分段）历史上穿梭于内蒙古大草原和东北各蒙古族聚居地的乌力格尔艺人可谓群星璀璨。知名者有清代的旦森尼玛、白音宝力告、绰邦、叁不拉、萨仁满都拉、贺力腾都古尔、白坦奇、乌日塔那斯图和席恩尼图，民国时期的扎那、金宝山、常明、蒯莽、孟根高力套、额尔敦珠日合、布仁巴雅尔、温都苏、札木苏和希日布，中华人民共和国成立以来的琶杰、毛依罕、扎那、道尔吉、却吉嘎瓦、劳斯尔及包良、来喜、乌力吉桑、孟邦柱、仁钦、舒林、特格喜巴雅尔、德木希格、甘珠尔、元宝、特木尔高勒、孟根敖拉，等等，都以乌力格尔表演艺术的高超而深受人们的欢迎。（分段）在长期的发展演变中，不同流行地区的乌力格尔表演形成了各自不同的特点。如在科尔沁草原，“胡仁乌力格尔”较为发达，历史上形成了以孟根高力套、额尔敦珠日合、布仁巴雅尔为代表的三种不同风格的流派；辽宁省阜新蒙古族自治县的乌力格尔则移植编演汉族故事较为普遍，并曾孕育催生出“阜新蒙古剧”等新的艺术样式。（分段）对于广大的蒙古族群众来说，乌力格尔不仅是他们文化生活的主要方式与手段，而且也是他们学习知识和培育精神的重要教育手段，在他们心目中，乌力格尔占有十分重要的地位。（分段）进入20世纪80年代以后，许多知名的艺人相继去世，新的传人严重不足，再加上生活方式发生变化，娱乐方式趋向多样，乌力格尔艺术传统的生存和发展面临危机，演出日渐萎缩，活动阵地缺少，队伍后继乏人，亟待采取有力措施加以扶持和保护。（分段）

“乌力格尔”是蒙古语，意为“蒙语说书”，它形成于明末清初，至今已有三百多年的历史，一直在内蒙古自治区及相邻的东三省蒙古族聚居地区广泛流传。内蒙古通辽地区的雅步干乌力格尔是乌力格尔的一个分支，长期流传于科尔沁草原的蒙古族民众之间。（分段）雅步干乌力格尔有三种表现形式，一是以讲述为主的散文体，二是以唱为主的韵文体，三是说唱结合体。其内容包罗很广，民间口头流传的短小故事、古老的传说故事“陶力”（民间史诗）、民间无伴奏讲唱和徒歌形式说唱都在其中。艺人们在说唱过程中抒情与叙事并重，将散文与诗歌、说与讲结合起来，充分表达了科尔沁草原的蒙古族群众对幸福生活的热爱和对美好未来的向往。（分段）雅步干乌力格尔是蒙古族口头文学、民间艺术的珍贵遗产，对于研究蒙古民族的文学艺术、社会历史等具有重要的参考价值。20世纪90年代以来，受现代文娱方式的影响，通辽地区的雅步干乌力格尔几乎灭绝，目前这一宝贵的少数民族艺术正面临后继无人的窘境，亟待保护传承。（分段）（分段）

达斡尔族乌钦又作“乌春”，是达斡尔族的曲艺说书形式，形成并流行于黑龙江省齐齐哈尔市梅里斯达斡尔族区、富拉尔基区、富裕县和龙江县，内蒙古自治区莫力达瓦达斡尔族自治旗、呼伦贝尔盟、喜桂图旗，以及新疆维吾尔族塔城地区等达斡尔族聚居地。（分段）乌钦本是在清朝年间由达斡尔族文人用满文创作并以吟诵调朗读的叙事体诗歌，后来民间艺人口头说唱表演这些作品，乌钦遂逐渐演变成含有“故事吟唱或故事说唱”之意的一个曲艺品种。乌钦最初的演出多为徒口吟唱，后来出现了艺人采用“华昌斯”（四弦琴）自拉自唱的情形。演唱的曲调也丰富起来，除了原有的吟诵调外，也采用叙事歌曲调和小唱曲调表演。乌钦的节目内容丰富，有讲唱民族英雄莫日根故事的，有反映爱情和婚姻生活的，有歌唱家乡山水风光的，也有讲述神话、童话和传说故事的。在这些节目中，尤以反映民族英雄莫日根历史功绩的故事、具有史诗品格的《少郎和岱夫》及改编自汉族古典名著《三国演义》、《水浒传》等的故事最受达斡尔族民众的欢迎。节目的容量长短不一，长者可说唱几天几夜，短者几分钟到数小时不等。（分段）传统乌钦演出多在逢年过节和吉日庆典期间，广大观众聚集在民家炕头，盘腿而坐聆听艺人说唱。中华人民共和国成立之后，出现了大量歌唱新生活和新时代的作品，如色热自编自演的乌钦曲目《歌唱英雄黄继光》、《祖国母亲》、《北京颂》和已故著名乌钦艺人何日格图自编自演的《一只铁桶的来历》、《自从见到毛主席》等。（分段）乌钦具有鲜明的民族风格和地域文化特色，始终深受广大达斡尔族人民的喜爱。但在新的历史时期它的生存与发展遇到了严重的挑战，处于濒危状态，非常需要采取相应手段加以扶持和保护。（分段）

乌钦是达斡尔族曲种，也称“乌春”，意为“民间叙事诗”，它用达斡尔族语演唱，广泛流传于嫩江流域的达斡尔族群众中。乌钦多表现生产劳动、社会生活、反抗压迫、教诲劝诫等内容，一篇作品短则几段，长则上百段。这个少数民族曲种没有固定的吟唱调，但演唱风格丰富多样，有的低沉雄浑，有的欢畅明快，有的伤感哀婉。（分段）达斡尔族乌钦最初演出时多为徒口演唱，后来发展为艺人手持“华昌斯”（四弦琴）自拉自唱。乌钦说唱以韵文为主，散韵结合。其词句有固定格式，四句一段，押头韵，两句或四句一押韵。词句中不加任何衬词，吟唱起来音律和谐，富于节奏感。乌钦的演出曲目很多，根据历史故事改编的《王国乌钦》、《莺莺之歌》、《红楼梦》、《十三妹》、《西游记》，反映生产劳动的《四季》，反映社会生活的《兵营之歌》，表现反抗压迫斗争的《少郎与岱夫》等是其中具有代表性的作品。（分段）乌钦是达斡尔族民间古老说唱艺术的遗存，具有重要的社会历史及艺术研究价值。（分段）（分段）

赫哲族伊玛堪是赫哲族的曲艺说书形式，流行于黑龙江省的赫哲族聚居区。据现有资料，它至迟在清末民初就已经形成。（分段）伊玛堪的表演形式为一个人说唱结合地进行徒口叙述，大体上以说为主，以唱为辅，没有乐器伴奏。传统节目长、中、短篇均有，代表性作品有《什尔达鲁莫日根》、《满格木莫日根》、《木竹林莫日根》、《英土格格奔月》、《亚热勾》、《西热勾》等。（分段）伊玛堪的节目类型及演出风格有“大唱”和“小唱”之分。“大唱”即“伊玛堪大唱”，是指以说为主的表演，侧重和擅长表现英雄与传奇性的节目内容，如各种“莫日根（英雄）”故事和赫哲族人的创世传说；“小唱”即“伊玛堪小唱”，是指以唱为主的表演，侧重和擅长表现抒情性内容的短篇节目。（分段）伊玛堪的唱腔音乐具有鲜明的民族特色，因流行地和艺人的不同，所采用的唱腔曲调也各有区别，常见的曲调有【赫尼那调】、【赫里勒调】、【苏苏调】、【喜调】、【悲伤调】和【下江打渔调】等。（分段）伊玛堪是赫哲族人民的生活中不可缺少的一种艺术品类和一种娱乐审美的方式，它同时还具有传承本民族历史文化的“教科书”功能，价值独特，意义重大。（分段）

鄂伦春族摩苏昆是形成并流行于黑龙江大小兴安岭鄂伦春族聚居区的一种曲艺说书形式，形成于清代末期。“摩苏昆”是鄂伦春语，意为“讲唱故事”。演出形式多为一个人徒口表演，没有乐器伴奏，说一段，唱一段，说唱结合。其内容多讲唱“莫日根”的英雄故事，曲调多不固定，且因流行地的不同而有所不同，如流传在逊克的多用【库亚若调】，流传在呼玛的多用【库尧勒调】，流传在黑河的多用【因交调】，属于“类型曲调”。还有根据节目不同而使用不同曲调的情形，如演出《阿尔旦滚滚蝶》时必用【四季来临的时候】，演出《双飞鸟的故事》必用【渡口河边】，演出《猎人和心爱的妻子》必用【妻子的礼物】，属于“定型专用调”。另有自由选用或借用各种曲调表演的情形。摩苏昆的艺术传承一直以口耳相传的方式进行，传统节目有《英雄格帕欠》、《宝贝年末日根》、《坤玛布库末日根》和《鹿的传说》等，著名艺人有莫海亭、李水花、魏金祥、初特温、孟德林等。（分段）摩苏昆在形成后的整个20世纪，曾经是鄂伦春族人民重要的娱乐和教化手段，同时又是其民族精神和思想的载体，对于了解和研究包括鄂伦春族在内的北方各渔猎民族的社会、历史、经济、文化和宗教传统意义十分重大。但今天的摩苏昆遭到了现代化的强烈冲击，生存出现危机，亟需加以保护。（分段）

傣族章哈又称“赞哈”，是傣族传统的曲艺唱曲形式，流传于云南省南部边陲的西双版纳傣族自治州及思茅市江城、孟连、景谷等地傣族村寨，与傣族毗邻而居的布朗族中也有传唱。章哈既是歌手称谓，也是作为曲艺表演形式的曲种名称。（分段）章哈的具体演出形式可分为独唱和对唱两种，其中对唱有赛唱的性质。演出因伴奏乐器不同也分为两种形式，一种以傣族拉弦乐器玎伴奏，演唱内容多为山歌、情歌，多倾诉小伙子对姑娘的爱慕之情，称作“哈赛玎”；另一种以单簧吹管乐器筚伴奏，称作“哈塞筚”。章哈的演唱既有即兴演唱，也有程式化的祝福歌、祈祷歌，还有固定本子的叙事长歌等。其曲调与唱词语调联系密切，朗诵性与歌唱性有机结合，具有柔美抒情的特色。（分段）章哈在傣族社会生活中有着不可替代的作用，其演出极为广泛，傣族新年、关门节、开门节、祭寨神、赕佛及贺新房、婚嫁礼仪、孩子满月等多种喜庆场合都要请艺人演唱章哈。（分段）章哈曲目众多，保存了诸多傣族最原始古老的歌谣、神话和传说。它兴盛时期曾产生过康朗甩、康朗英、波玉温等享誉全国的著名艺人。近年来，老一辈章哈歌手逐渐老去、相继离世，加上傣族地区的城镇化进程日益加快，各种外来的艺术和娱乐形式涌入傣族地区，傣族民间听章哈的风习已远不及以往。今已无知名章哈歌手，一些长篇的演唱内容也逐渐失传，章哈的生存面临危机，亟待加以有效保护。（分段）

哈萨克族阿依特斯是哈萨克族曲艺的典型代表，是一种竞技式的对唱表演形式。其传统节目主要表现哈萨克民族的历史、文化和感情，从唱词到音乐都充满浓郁的哈萨克口头文学和音乐文化特点，具有突出的历史文化价值，被誉为全面反映哈萨克人民社会生活的“一面镜子”和“百科全书”，堪称哈萨克民族的艺术瑰宝。（分段）阿依特斯的对唱没有固定的曲牌或相应的唱腔流传，演唱者一般根据对唱的内容从语言本身生发旋律与节奏，并且多弹奏冬布拉为自己伴奏，也有不用冬布拉伴奏的徒口清唱。（分段）阿依特斯的唱词均为即兴创作，并不固定，因此对艺人即“阿肯”的要求很高。阿依特斯艺人必须具有敏捷的才思和渊博的知识，具有出口成章的才华，世事洞明，人情练达，能在瞬间对答如流，以理以才服人。（分段）由于是竞技式的对唱，阿依特斯艺人们在表演时通常采取扬己抑人的方式，力图先声夺人，语言尖刻而又互相谅解，胜不骄，败不馁，胜者谦和有礼，败者不耻于输。阿依特斯的表演必须在众人聚集的场合下举行，通常在不同部落、不同地区的艺人之间展开。（分段）随着市场经济的发展和文化生活的多元化，人们的审美需求也开始发生重大变化，哈萨克族的年轻一代对阿依特斯的兴趣越来越淡漠，这种古老的传统艺术，正面临消亡的危险。（分段）

阿依特斯有“撷取精华”、“精选”、“集萃”之意，它是哈萨克族曲艺形式的一种，属劝喻歌性质。它在哈萨克谚语、格言、诗歌和其他文艺作品中撷取精华，而后配上曲调进行演唱。阿依特斯发展至今已有两百多年的历史，主要流传在甘肃省的阿克塞哈萨克族自治县、新疆维吾尔自治区的伊犁哈萨克自治州（伊犁、塔城、阿勒泰）及巴里坤哈萨克自治县、木垒哈萨克自治县等哈萨克族聚居区。（分段）阿依特斯演唱时有单人冬不拉和库布孜从旁伴奏，根据内容可分为传统对唱和阿肯对唱两类。传统对唱与生子的庆祝和节日礼仪祝福密切相关，它没有固定唱腔，演唱男女以歌词互相赠答，音乐热情奔放，情趣盎然。与传统对唱不同，阿肯对唱是有固定唱腔的一种高层次、规范化的对唱，其演唱分为“吐热”和“苏热”两种，流传曲目中最精彩的是《艾赛提与额尔斯红江对唱》、《比尔江与萨拉对唱》等，以两个部落之间较量技艺为内容，语言华丽，讲求韵律，曲调活跃紧凑，旋律富有激情。阿依特斯是哈萨克族智慧的艺术结晶，它用精炼、通俗、优美的诗歌语言总结人生经验，表达对大千世界的认识，抒发对美好大自然的热爱和对科学知识的崇敬，反映出哈萨克民族传统文化的典型特征，在哈萨克民俗、社会历史、文化艺术等方面的研究中具有十分重要的参考价值。（分段）（分段）

布依族八音坐唱又叫“布依八音”，是布依族世代相传的一种民间曲艺说唱形式。千百年来，它一直在南盘江流域的村村寨寨传承延续着。据传，布依八音的原型属于宫廷雅乐，以吹打为主。元明以后，由于布依族民族审美意识的作用，逐渐发展为以丝竹乐器为主伴奏表演的曲艺形式。（分段）据有关资料记载，明清时期，布依八音曾一度盛行。在盘江流域布依族村寨普遍开设有教乐坊“八音堂”，专门传授布依八音技艺，演出八音坐唱的八音队多时达到三百余支。新中国成立后，兴义市布依八音队多次应邀参加国内外演出，被誉为“盘江奇葩”、“凡间绝响、天籁之音”、“声音的活化石”、“南盘江畔的艺术明珠”。（分段）八音坐唱的表演形式为八人分持牛骨胡（牛角胡）、葫芦琴（葫芦胡）、月琴、刺鼓(竹鼓)、箫筒、钗、包包锣、小马锣等八种乐器围圈轮递说唱。表演以第一人称的“跳入”唱叙故事，以第三人称的“跳出”解说故事，也有加入勒朗、勒尤、木叶等布依族乐器进行伴奏的情形。演唱时，男艺人多采用高八度，女子则在原调上进行演唱，这样不仅可以产生强烈的音高和音色对比，还能增加演唱的情趣。（分段）八音坐唱的唱腔曲调主要为【正调】，其他曲调统称为“闲调”。最具代表性的传统节目有《布依婚俗》、《贺喜堂》、《胡喜与南祥》、《迎客调》、《唱王玉莲传》、《敬酒歌》、《梁山伯与祝英台》等四十余个。（分段）八音坐唱是布依族人民在长期的生产与生活实践中逐步创造形成的，它深深扎根于布依族群众之中，具有鲜明的布依族特色和广泛的群众基础。可以说，八音坐唱既是布依族人民智慧的结晶，又是中国曲艺宝库中的瑰宝。目前，八音坐唱的生存和发展面临严重困难，急需加以保护扶持。（分段）

相声是普及面最广、最受群众欢迎的曲艺品种之一，以滑稽、讽刺见长，充满戏剧性。它大约在清代咸丰、同治年间形成于北京，而后在广大北方地区广泛流传，尤以京津一带最为活跃，至今已传到第九代。（分段）相声的表演最初分两种，在帷幕中表演的称“暗春”，以口技类节目为主；公开表演的称“明春”，以语言类节目为主。属于“明春”的相声演出形式包括单人表演的单口相声、两人表演的对口相声及三人或三人以上集体表演的群口相声三种，而以对口相声最为常见。在对口相声的演出文本中，演员分为甲、乙两人，甲负责逗哏，乙负责捧哏。结合表演状况而论，对口相声又可分为“一头沉”、“子母哏”和“贯口”等几种类型，近年来还出现了化装相声、相声小品等喜剧色彩浓郁的新兴表现形式。相声的传统段子异常丰富，经过加工整理而保留下来的主要有《连升三级》、《珍珠翡翠白玉汤》、《化蜡扦儿》、《小神仙》等单口作品，《夸住宅》、《白事会》、《满汉全席》、《黄鹤楼》、《关公战秦琼》、《戏剧杂谈》、《打灯谜》等对口作品和《扒马褂》、《金刚腿》等群口作品。（分段）天津相声自成一派，以说为主，以讽刺见长，火爆热烈，富于幽默感，像张寿臣的《哏政部》，小蘑菇的《牙粉袋》，马三立的《开粥厂》、《卖挂票》、《买猴》等作品讽刺意味强烈，是天津相声的代表。天津的文哏相声也有着悠久的历史传统，先后涌现出许多不同的表演流派，单以传统相声《文章会》为例，就有张寿臣、马三立、苏文茂等几种演出脚本，在舞台上表演时风格各有千秋。（分段）如今相声正逐渐走向“快餐文化”的边缘，在大众传媒的作用下出现了某种程度的异化。目前后续力量的培养已成为相声传承发展的当务之急，需引起高度重视。（分段）

京韵大鼓主要流行于京、津、华北及东北地区，历史上曾有过“京音大鼓”、“小口大鼓”等名称。清末民初，鼓书艺人胡金堂（艺名“胡十”）、霍明亮、宋玉昆（艺名“宋五”）及后来的刘宝全等人对河北河间一带的木板大鼓进行改革，增加四胡和琵琶，与原有的三弦共同担任伴奏，同时将演唱所用的河间方言改为北京语音，又吸收京剧的发音吐字技巧与部分唱腔，大量采用清代流传于八旗子弟间的“清音子弟书”曲本，由此形成韵味独特的京韵大鼓。（分段）京韵大鼓说唱结合，唱中有说，说中有唱，雅俗共赏，唱腔往往一曲多用，表演重在写意传神，一经问世，便以刚柔相济的风格迅速征服了观众。其后的几十年中，这个曲种不断走向成熟，先后出现了白云鹏创立的“白派”和骆玉笙（艺名“小彩舞”）创立的“骆派”等重要表演流派。京韵大鼓的唱词基本采用七字句，有时会在句中加入嵌字、衬字和垛句，每篇唱词有一百五十句左右。其甩韵以北京语音十三辙为准，一个唱段大都一韵到底。韵白讲究语气韵味，半说半唱，与唱腔衔接十分自然。表演时一人站唱，自击鼓板掌握节奏，旁边一般有三人操大三弦、四胡、琵琶伴奏，有时还佐以低胡。（分段）京韵大鼓注重歌唱，唱腔属板腔体，专唱短篇作品。其曲目主要包括《单刀会》、《战长沙》、《白帝城》、《刺汤勤》、《探晴雯》、《黛玉焚稿》、《风雨归舟》等百余段传统叙事作品、写景抒情小段及新编现代和历史题材作品。新中国成立后京韵大鼓得到长足的发展，培养了一代又一代年轻演员。但目前这个曲种已出现后继乏人的状况，急需保护传承。（分段）（分段）

单弦牌子曲简称“单弦”，流行于北京、天津和东北等地。它起源于清代乾隆年间，至今已有两百多年的历史，是在北京岔曲和八角鼓演唱艺术的基础上发展起来的一个曲种。单弦是满族与汉族民间艺术彼此交融的产物，具有浓郁的北京地方特色。单弦音乐属于曲牌联缀体，在长期的演变（分段）中保存了清代以来北京联曲体曲艺演唱的风貌。单弦曲目有抒情和叙事两种类型，表演时往往根据内容表达的需要选用曲牌，常用的曲牌有【太平年】、【云苏调】、【怯快书】、【南城调】等六十多个。其曲文有长短句、上下句两种形式，词句中常加入三字头、垛句、嵌字、衬字等以增强表现力。单弦演出形式多样，可以一人自弹自唱，也可以一人击八角鼓站唱，另一人操三弦伴奏，还可以对唱、群唱。单弦的传统曲目十分丰富，多取材于中古以来的话本小说，《凤仪亭》、《翠屏山》、《高老庄》、《黛玉葬花》等均是其代表性作品。（分段）岔曲系在京腔演唱的基础上发展演变而成，它大约出现于清代康熙年间，主要流传于北京地区，乾隆六十年（1795）北京出版的《霓裳续谱》中即收有岔曲148首。岔曲曲词亦雅亦俗，内容繁多，曲调悦耳。其表演方式有三种，多是一人自击八角鼓演唱，亦可两人操八角鼓演唱，还可集体演唱群曲，一人演唱时可有一人操三弦在旁伴奏。如今北京市的“霓裳续咏”、“永庆升平”、“金秋曲艺沙龙”、“老韵京音”、“曲坛之友”、“曲艺之家”等主要曲艺票房中时有票友演唱单弦和岔曲。（分段）由于单弦和岔曲较为高雅，掌握其演唱技巧有一定难度，所以能够唱好的专业演员越来越少，而达到一定艺术水平的票友中很多人也已进入耄耋之年。加之曲谱保留较少，许多流派的曲调濒临失传。单弦、岔曲等具有北京地方特色的曲艺样式后继乏人，随时有消亡的可能，亟待有关方面切实采取措施，做好抢救保护工作。（分段）（分段）

扬州弹词主要流行于江苏省扬州市及周边地区，它原名“弦词”、“对白弦词”，形成于明末，兴盛于清初，至今已有四百多年的历史。（分段）扬州弹词以说表为主，弹唱为辅。原由一人自弹三弦坐唱，故名“弦词”。后发展为两人配合演出的“双档”，增加了琵琶伴奏，称为“对白弦词”。扬州弹词的唱词安排在书词当中，有代言体和叙事体两种，以七字句为主，叠加的单句称为“凤点头”。其表演与评话大致相同，所异者一是更加注重语调韵味，讲究字正腔圆；二是演示动作幅度更小，重在显示面部表情。扬州弹词说表多用扬州方言，起角色时也用外地的“码头话”，以表现人物身份、刻画人物性格。双档演出时两位演员模拟不同人物的口吻、声调进行对话，上手演员侧重叙述，唱曲多由下手演员担任。（分段）扬州弹词常用的曲牌包括【锁南枝】、【耍孩儿】、【三七梨花】、【沉水】、【南调】等，以羽调和商调居多，朴实典雅，古色古香，多年来少有变化。伴奏三弦弹骨架音，疏放朴实，琵琶则润密多变，跌宕绮丽，因有“三弦骨头琵琶肉”之说。（分段）扬州弹词自晚清以来即形成周派、孔派、张派等多个演唱流派，现在只有张派仍然传世。这一派的代表书目有《双金锭》、《珍珠塔》、《落金扇》、《刁刘氏》等，经过一百多年的发展，演唱技艺日臻圆熟。目前，在经济大潮和外来文化的双重冲击下，扬州弹词生存艰难，后继乏人，亟待保护，以利于传承发展。（分段）（分段）

长沙弹词原名“弹词”，又称“唱讲”、“讲评”、“平讲曲”，发展至今已有百余年历史，其流传地域遍布湖湘主要城镇乡村，在港台甚至新加坡等东南亚地区的华人中也有忠实听众。（分段）长沙弹词源于渔鼓道情，最初由两人演唱，在街头流动演出，俗称“打街”。演出时一人怀抱月琴，一人手执渔鼓筒、简板、钹，合称“三响”。后发展为茶馆“坐棚”演唱，既可出“单档”，由一人自弹自唱；也可出“双档”，由两人合作演唱。长沙弹词以长沙方言为基础，依字行腔，具有“古、多、广、情、谐”的艺术特征。唱腔甜美圆润，铿锵有力，朗朗上口，字字入扣。在长期的发展过程中，长沙弹词形成了廖、周、舒三大传统流派。后起的著名长沙弹词盲老艺人彭延昆博采众长，将弹词的九板八腔、十八套曲、方言十三辙加以规范，又融汇湘剧高腔、昆曲、小调、山歌等多种音乐元素，形成独具一格的彭派，丰富了长沙弹词的演唱艺术。其“现场问答”的表演独具特色，随机发挥，堪称一绝。长沙弹词题材广泛，曲目数千，基本上涵盖了各个历史时期的内容，为普及历史知识发挥了积极的作用，《五虎平西南》、《月唐传》、《残唐五代》、《杨家将》、《慈云走国》、《水浒传》、《七国志》等是其代表性的作品。（分段）近二十年来，长沙弹词赖以生存的茶馆书棚均已成为历史，不少专业艺人相继作古，健在的也因年事已高而不能继续从艺，这一优秀的民间曲艺形式后继乏人，亟待保护。（分段）

杭州评词俗称“小书”，以往还曾有过“文书”之名，系由明代的弹词演变而成，流传于浙江杭州及周边地区。（分段）杭州评词演出时以叙事为主，演唱者自拉二胡伴奏，使用杭州方言说唱，时而以唱书人口吻表述故事中的情景，夹叙夹评；时而为书中人代言，同时借助身势、表情、动作和醒木、折扇、手帕等道具来刻画人物。一人多角，跳入跳出，灵活自如。杭州评词的唱腔属板腔体，演唱时讲究字正腔圆。基本曲调称为“平调”，其中又有“喜调”、“怒调”、“悲调”之分。唱词讲究逢双押韵，风格通俗易懂，多采用七字句，其中亦夹杂少量三五字句，有时还在句中加入衬词。（分段）杭州评词的曲目分两类：一类是精短的唱段，名为“提唐诗”，又称“开篇”，全部用七字韵文演唱，有《韩信问卜》、《江边老渔翁》、《西湖十景》、《西厢记》等曲目；另一类是传统长篇书目，称为“正书”，一部可唱一至两个月，《双珠凤》、《珍珠塔》、《六美图》、《白蛇传》、《青蛇传》等四十余部书均是其代表性的作品。其中《白蛇传》、《青蛇传》的故事主要发生在杭州，书中的情节乃至细节充分显示出杭州的地域特色，与其他曲种、剧种的同题材作品迥然有别。（分段）目前，杭州评词的演员队伍严重老化，后继乏人，急需保护传承。（分段）（分段）

杭州评话又称“杭州大书”，流行于浙江省杭州市及周边地区。其历史渊源可上溯到南宋时期临安（杭州古称）的“说话”、“讲史”、“小说”等古代曲艺形式。明末清初逐步形成了现代意义上的杭州评话，至清代道光、咸丰年间，这一民间曲艺样式进一步成熟，出现了王春乔、谢万春、沈蒲包等一批著名艺人。（分段）杭州评话由一人采用杭州方言说表，叙事中可不时插入模拟代言内容，夹叙夹议。以第一人称模拟书中人物语言、语气、语调的部分称“白”，以说书人口吻叙述故事进展及对人物、事件、环境进行描绘、分析、评议的部分称“表”。说表中还常用韵文体的七言“赋赞”（俗称“赋儿”）来增强节奏、渲染气氛，像《帅堂赋》、《花园赋》、《盔铠赋》、《阵战赋》等都是其中的经典段落。杭州评话长篇有《西汉》、《东汉》、《三国》、《杨家将》、《水浒》、《武松演义》、《岳传》等五十余种传统书目，可分为讲史、公案、侠义、神话四大类。20世纪60年代初，艺人们又改编演出了二十余种长篇现代书目，为杭州评话的发展做出了有益的尝试。（分段）杭州评话是江南艺苑的一枝奇葩，具有较高的艺术和历史文化价值。目前，杭州评话后继乏人，渐趋衰微，亟待保护传承。（分段）（分段）

绍兴词调又称“花调”、“话词”，流传于浙江省绍兴市及周边地区。明清时期的许多材料中均有绍兴地区说唱词话、弹词、南词的记载，说明当时绍兴的民间说唱艺术已经发展成熟，为绍兴词调的最终定型奠定了基础。（分段）绍兴词调大都在喜庆场合演唱，艺人以坐唱方式分角色表演，自唱自奏，绘声绘色，形成了雅俗共赏、明朗欢快、喜庆热烈的艺术特点。绍兴词调演唱有三品、五品、七品、九品之分，唱腔包括“蓑衣谱”、“本调”、“十字调”三种，此外尚有少数小调俗曲。“蓑衣调”是基本曲调，抒情叙事皆可使用；一些变化句式及“十字调”中的拖腔在行腔时似断若续，与连绵不断的伴奏相辅相成，别有意趣。（分段）绍兴词调有《三国》、《水浒》、《雷峰塔南词》等二十多个传统曲目，这些作品文辞通俗，曲调优美，旋律丰富，风格独特，具有较高的艺术价值。现存的曲目、曲调、曲牌、伴奏音乐及演唱形式等都证明绍兴词调是江南弹词的一支，是明清时期浙江说唱艺术在绍兴的延续，在语言、民俗、社会历史等方面具有较高的研究价值。目前，随着老艺人的亡故，绍兴词调逐渐销声匿迹，濒临消亡，急需抢救保护。（分段）（分段）

临海词调又称“才子调”、“仙鹤调”，流行于浙江省临海市及周边地区，至今已有三百多年的历史。南宋时期出现的“海盐腔”流传到元初经杨梓加工后，不断发展，明代中叶盛行于嘉兴、温州和台州一带，明末最终演变出临海词调。（分段）临海词调有【男工】、【女工】、【平和】等四十余个曲牌，曲调讲究韵律，幽雅清逸，婉转动听。演唱时行腔自然，圆润舒展，韵味无穷，讲究“字清、腔圆、音雅、板稳”，“句句有神，字字有功”。临海词调一般在传统民俗节日或农闲季节演出，表演者均为男子，其中的小嗓子唱旦角，粗嗓子唱花腔，道白一律采用台州府官话。演唱时旦角掌握檀板，其他演员均须演奏数样乐器。众人身着长衫，手持丝竹笙弦团团围坐，自奏自唱。（分段）临海词调的曲目大多取材于历史故事和民间故事，以颂扬精忠报国的历史人物、鞭挞奸佞、讴歌忠贞爱情为主题，传统保留曲目有《三国》、《水浒》、《貂蝉拜月》、《断桥》等三十余种，辞藻华丽，格调幽雅。《大庆寿》是临海词调的典型曲目，其中包含12支曲牌，具有很高的历史文化研究价值。（分段）2002年临海民间成立了“临海词调社”，对临海词调的保存和发展起到了一定的推动作用。但社中优秀演员缺乏，后继无人，古老的临海词调仍面临消亡的危险，急需抢救保护。（分段）（分段）

四明南词俗称“四明文书”、“宁波文书”，主要流传于宁波、上海等地。它产生于明末清初，至今已有三百多年的历史。宁波历史上曾出现过一些四明南词行会组织，其中最有名的是清代同（治）光（绪）年间的“丝竹歌咏班”。班中一批人称“五公座”的演员技艺超群，是四明南词承上启下的关键人物，在观众中有着很大的影响力。他们将传统书目中的精彩章回改编为“折子书”演出，受到广大群众的喜爱。（分段）四明南词用宁波方言说唱，演员集唱、奏、念、白、表于一身，表演上注重对人物动作的模仿，要求较高。唱词基本为七言句，多用【懒画眉】、【三五七】等曲牌和腔调。四明南词的音乐清丽幽雅，唱腔总称“书调”，基本唱腔包括“赋调”、“词调”和“平湖调”三种。其中“赋调”紧凑流畅，多用于叙事；“词调”婉约缠绵，多用于表现哀怨激越的情绪；“平湖调”活泼明快，多用于表现欢快豪放的情绪。三种曲调又各有丰富的花腔变化，对其他宁波曲艺曲种如蛟川走书、唱新闻等产生过重要的影响。（分段）四明南词演出通常采用双档形式，两位演员一人自弹三弦说唱，一人打扬琴伴奏；也有的演出表演者增至五人以上，另外再加入琵琶、二胡、笙箫等伴奏乐器。四明南词有文书、武书之分，文书重说白，武书重唱工。传统曲目包括长篇作品和短篇作品两类，《珍珠塔》、《因果录》《玉蜻蜓》、《大红袍》、《玉连环》、《丝发缘》、《六美图》、《合同记》、《盘龙镯》等是长篇曲目中的经典，《西湖十景》、《八仙上寿》等则是短篇作品的代表。（分段）目前由于种种原因，原有的四明南词演员纷纷转行，仅存的几位老艺人也都已年逾古稀，导致这一优秀的地方曲艺曲种后继乏人，在此情势下，对它进行抢救保护已经刻不容缓。（分段）

北京评书源于唐宋，兴于明清，是北方地区影响深远的一种曲艺形式，主要流布于北京、天津、河北、辽宁、吉林、黑龙江等地。宋代以后“说话”艺术的兴盛在一定程度上推动了长篇白话小说的形成，为北京评书的最终出现奠定了坚实的基础。（分段）北京评书表演时由一人坐于桌后，以折扇和醒木为道具，利用手势和表情等手段交代情节，刻画人物，还常借助口技模拟风、雨、炮、马等的声响，以增强节奏，渲染气氛。评书在长期的发展过程中形成了一套独有的程式规范，表现出“豪”、“紧”、“动”、“热”等艺术特色。它以“书梁子”、“回目”、“关子”、“拨口”等组织结构，以“赋”、“赞”等描人状物，恰切精当，层次井然。其演述充满口语色彩，风格豪放质朴，热烈明快，说来娓娓动听，引人入胜。（分段）北京评书的传统书目主要有《东汉演义》、《西汉演义》、《三国演义》、《岳飞传》、《三侠五义》等，这些作品在传播过程中起到了普及历史知识、彰显传统美德的教育功能，具有不可低估的文化价值。近现代以来，北京评书业涌现出一大批艺术水准较高的表演艺术家，袁阔成、田连元、连丽如等。（分段）目前，文艺形式的增加及大众传媒的发展造成社会文化生活的空前繁荣，在此背景下，人们对评书这一艺术门类的兴趣热情被大大削弱了。这种状况影响到北京评书的发展，致使评书从业者减少，曾经辉煌一时的优秀民间艺术后继乏人，传承正面临巨大困难，急需有关方面尽快采取措施，着手进行保护扶植。（分段）（分段）

湖北评书是湖北地区兴起的一种曲艺形式，主要流传于武汉、沙市、荆州、宜昌、孝感等地。明代崇祯十六年（1643），平贼将军左良玉驻兵武昌，招江南说书大家柳敬亭为幕客，在军中说书。南派说书艺人将柳敬亭视作行业祖师，尊为“柳祖”，湖北评书即是在柳氏影响下发展起来的。清代道光末年以来，湖北先后出现了“童、王、教、夏评书四杆旗”、“书坛五虎将”等一批评书表演艺术家，并产生了以容宗圣、陈树棠和江云卿为代表的三大流派。（分段）湖北评书善于借助手势、身段、口技等动感表演和桌子、扇子、醒木、手帕等道具模拟书中的各色人物，渲染气氛。表演者表现人物对话多使用通俗的民间口语，描叙景物则常采用雅致的骈体。湖北评书的书目十分丰富，大体可分两大类。一类是按小说底本讲述的“底子书”和在“底子书”基础上发展加工而成的“雪夹雪”，《列国》、《三国》、《水浒》、《隋唐》、《英烈传》、《三侠八义十二雄》、《奇女报国》等作品属于此类；另一类被称为“路子书”，《王莽忠孝图》、《八门斗智》等作品属于此类。（分段）湖北评书在文学、语言、表演等方面均显示出鲜明的特色，具有很高的研究价值，值得关注。如今，这一宝贵的民间艺术已后继乏人，前景堪忧，有必要加强对它的研究和保护工作。（分段）（分段）

浦东说书起源于上海浦东的川沙、南汇，后流传于上海市郊全境及浙江省平湖市等地。因表演者单手击打钹子，也称“钹子书”，又称“沪书”、“农民书”等。（分段）浦东说书常以浦东的东乡语和浦西的西乡语演唱，其声腔系由“说因果”的“因果调”演变而成，此外还吸收了当地民歌和姊妹曲种“打连发”的旋律。其旋律以五声部为主，腔系分为东乡调和西乡调两种。东乡调属徵调式，包括“东调”、“西调”、“汆调”、“娘娘调”、“急调”等，旋律平稳舒缓；西乡调为宫调式，旋律高起低落，唱腔前半句近似连说带唱的吟诵腔，字多腔少，曲式结构为单句式，次为上下句式。浦东说书的唱腔节拍较为自由，常随情节的发展和人物情感的变化而变换，时而短促，时而宽舒。浦东说书一般为单人坐唱，常用醒木、扇子、手帕等道具辅助表演；也有的只说不唱，说表以浦东和上海方言为主。发展到后来，浦东说书也开始说长篇正本，以说为主，一场一般为三个小时。1949年以后，又出现了双档、多档、小组唱和表演唱等各种新的表演形式。除《施公案》、《包公》、《济公》等传统书目外，浦东说书还有《山东马永贞》、《霍元甲》等近代书目和《铁道游击队》、《林海雪原》等根据长篇小说改编的现代书目。（分段）目前，浦东说书的专业演员已不多见，这一民间曲艺正逐渐走向衰微，急需加强保护传承。（分段）（分段）

讲古是闽南地区特有的曲艺形式，流行于福建省厦门市及周边地区。它产生于清代中后期，至今已有百余年历史。讲古运用闽南话丰富的词汇、特有的韵律及谚语、俗话、掌故、歌谣等谈古论今，让听众在欣赏艺术的同时自然而然掌握闽南历史、风俗、社会生活等方面的知识，起到寓教于乐的作用，因而深受当地群众的欢迎。（分段）民国初年，闽南民间出现了职业讲古艺人。20世纪20年代，讲古发展到鼎盛阶段。讲古演员表演时手执书本或折扇，绘声绘色地谈古论今，口若悬河，滔滔不绝，讲论中还时常穿插一些闽南俗语，风趣诙谐，引人入胜。讲古内容分文讲、武讲两大类，《西厢记》、《红楼梦》等才子佳人故事和《包公案》、《彭公案》等公案故事属于文讲，《水浒传》、《三国演义》、《七侠五义》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》等战争和侠义传奇及《今古奇观》、《警世通言》、《拍案惊奇》中的故事或地方性故事等属于武讲。（分段）现在，老一辈讲古艺人相继去世，讲古场也仅存金榜山一处，这一充满闽南地方特色的民间曲艺形式正处于濒危境地，亟待抢救保护。（分段）（分段）

湖北大鼓原称“鼓书”、“打鼓说书”、“打鼓京腔”、“说善书”等，它形成于清代道光年间，至今已有两百余年的历史。过去流行于武汉、孝感、黄冈等地，经过长期的发展，现在流行至全湖北省。（分段）湖北大鼓以鼓板伴奏，说唱兼长，风趣幽默。其唱词以七字句、十字句为主，其中也穿插一些五字句。演唱主腔称为“四平调”，风格平稳朴实，具有鲜明的鄂东北民间音乐色彩，既能叙事，又能抒情，并可根据表达需要变化成“快四平”、“慢四平”、“四平悲棚”、“四平数板”、“四平快流水板”、“诙谐腔”、“紧板急腔”等十余种不同板式、不同情绪的唱腔。此外，其演唱段落之间还常会出现丰富多彩的鼓点牌子，令人耳目一新。（分段）湖北大鼓过去由一人自击鼓板演唱，从1958年起，演唱短篇曲目时加入了二胡、三弦等乐器的伴奏，以唱为主；演出中长篇曲目时不加弦乐，说唱并重，同时辅以手、眼、身、步的表演。在流传过程中，湖北大鼓出现了北路、南路、南北路三大派。北路高亢粗犷，长于演唱朴刀杆棒内容的作品，有《花和尚》、《罗成代嫁》等曲目；南路细腻缠绵，长于演唱家庭公案题材的作品，有《滴血成亲》、《四下河南》等曲目；南北路则兼有南、北两路之长，演唱曲目繁多，尤擅演唱《反唐》、《征东》、《南京》、《北京》等历史演义作品。（分段）经过长期的发展传承，湖北大鼓行业中出现了王鸣乐、陈谦闻、张明智等表演艺术家，使这一曲艺样式进一步走向成熟。湖北大鼓是湖北民间文化、地方语言、生活风习、社会风貌的展示平台，在社会学、民俗学、艺术和历史文化等方面具有较高的研究价值。但目前这一优秀的民间艺术后继乏人，趋于衰微，亟待抢救保护。（分段）（分段）

襄垣鼓书简称“鼓书”，俗称“说书”、“脚蹬梆”，主要流行于晋东南的山西省襄垣县及其周边县区，远传至阳泉、陵川等地。它成型于明末清初，清代中叶发展成熟，达于兴盛，至今已有三百多年的历史。（分段）襄垣鼓书由一人、两人或多人分持鼓、板、锣、钹和二把、二簧、胡呼、月琴、三弦、八角鼓、二胡、笛子、笙等乐器边说唱表演边自行伴奏，其演唱有独唱、轮唱、对唱、领唱、合唱、伴唱等多种形式。还根据不同场合的需要，分别配合以坐、站、走等舞台动作。有些技艺超凡的掌班（掌板的鼓师）艺人可以一人手脚并用，同时演奏平板鼓、挂板、脚锣、小锣、镗锣、脚梆、木鱼、镲、钹、惊堂木等全套打击乐器。（分段）襄垣鼓书的唱腔音乐属于板腔体，有快、慢、跺、抢等多种唱法和“起板”、“二性板”、“紧板”、“慢板”、“散板”等多种板式，还有一些别具特色的闹场曲牌。在长期的发展流变中，襄垣鼓书吸收当地的地方小调、道士化缘调、民间叫卖调及梆子、落子、秧歌等的音乐元素，融会贯通，自成一格，深受民众的喜爱。其传统曲目有《水浒传》、《三国》、《包公》、《奇巧断》、《借亲记》等百余种，可分为历史、公案、侠义等几大类，内容极其丰富。（分段）襄垣鼓书不仅保存了诸多宋元“鼓子词”的艺术基因，还大量吸纳了明清以来当地民间艺术的精华成分，具有很高的艺术和历史文化研究价值。但目前这一古老的民间曲艺形式正面临着极大的生存危机，后继乏人，急需抢救保护。（分段）（分段）

萍乡春锣流传于江西省萍乡市及其周边地区，系由明末流传于江西西部的“报春”演变而成，至今已有三百余年的历史。（分段）萍乡春锣节奏明快，语言诙谐，有“见赞”等重要的表现特征。其表演有站唱和走唱两种形式，演唱者身披一黄色绸袋或布袋，左腹系一面直径约二十厘米的小鼓，鼓边挂一同样大小的铜锣，左手执鼓签，右手持锣槌，不时击打，以作为曲首的过门和段落过渡的间奏音乐。搬上舞台后，由一人演唱发展为对唱、群唱，增加了二胡、三弦、琵琶等伴奏乐器。（分段）传统的春锣多演唱短篇曲目，如《赞春》、《赞酒》、《进门》、《喝茶》、《贴图》、《送春》等。至近代，春锣艺人才开始演唱《八仙过海》、《桃园三结义》、《许真君斩孽龙》等中长篇的历史和神话传说故事。目前，萍乡春锣承传乏人，生存困难，急需保护。（分段）（分段）

三弦书又称“三弦铰子书”，流传于晋东南的沁县、武乡、沁源、襄垣，晋中的左权、榆社，晋南的安泽、浮山等地和河南南阳及其周边地区。它形成于明末清初，至今已有三百多年的历史。（分段）三弦书最初由演员腿缚节子、怀抱三弦弹唱，称为“腿板书”。后发展为一人手执铰子、八角鼓打拍演唱，另一人脚蹬梆子，手拨三弦伴奏，有时还加入笙、胡、筝等伴奏乐器。发展到后期，三弦书演出时一般采用站唱方式，演唱中加入各种表演，演员连唱带舞，伴奏者帮腔助势，一唱一和，情趣盎然。（分段）沁州三弦书早期演出时由一人说唱，同时自行以三弦、摔板和小铙伴奏。后来发展出一人为主、多人分行当辅助说唱的群口演出形式，演唱时登台的众人分持三弦、二把和反二把、笛子、四弦、二胡等乐器，边唱边奏。其中承担主要说唱表演任务的人除弹三弦外，还需手打小铙、腿绑摔板。沁州三弦书的唱腔属于板腔体，由“月调”和“平调”两部分组成。“月调”包括“平板”、“垛板”、“颤板”（又作“战板”）、“哭板”等板式和唱法，“平调”由六个腔句构成，曲调优美动听，主要用来说唱一些小段。沁州三弦书表演前通常先要演奏一段器乐曲牌，接着吟诵四句“提纲”，然后“起板”或曰“叫板”，最后才转入“正书”说唱。其传统曲目以长篇为主，一部作品大致在三十至六十回左右，可连续演出一两个月。（分段）目前三弦书在山西日趋衰落，后继乏人，急需采取相应措施，及时加以抢救保护。

三弦书又称“三弦铰子书”，流传于晋东南的沁县、武乡、沁源、襄垣，晋中的左权、榆社，晋南的安泽、浮山等地和河南南阳及其周边地区。它形成于明末清初，至今已有三百多年的历史。（分段）三弦书最初由演员腿缚节子、怀抱三弦弹唱，称为“腿板书”。后发展为一人手执铰子、八角鼓打拍演唱，另一人脚蹬梆子，手拨三弦伴奏，有时还加入笙、胡、筝等伴奏乐器。发展到后期，三弦书演出时一般采用站唱方式，演唱中加入各种表演，演员连唱带舞，伴奏者帮腔助势，一唱一和，情趣盎然。（分段）南阳三弦书全称“三弦铰子书”，其唱腔音乐属板式变化体，大致可分为铰子腔、鼓子腔两大类。整个唱腔体系又分三个流派，中路唱法以平弦弹唱为特点，西路唱法以低调唱工为特点，东路唱法以高弦唱工为特点，具有豫南民歌风味。南阳三弦书有“慢板”、“二八板”、“三六板”、“流水板”、“快板”、“正板”等多种板式，演唱多以铰子腔开始，中间转入鼓子腔，最后复转回铰子腔，经“二六板”、“快板”结束。南阳三弦书以三弦为主要伴奏乐器，持弦人俗称“弦子架”，伴奏以外，还承担着和主演递二话、交流感情及接伴唱等任务。出节乐器主要包括腿梆、八角鼓、铰子等，其中铰子既可作出节的装饰音响，又可作表演的道具。南阳三弦书有两百多个传统曲目，《鞭打芦花》、《张良辞朝》、《凤仪亭》等都是其中代表性的作品。（分段）目前三弦书在河南正面临着巨大的生存危机，传承乏人，前景堪忧，急需保护扶植。

莺歌柳书亦名“莺歌柳子”，系由明代柳子戏曲牌【莺歌柳】演化而成，主要流传于鲁西南、鲁南及豫东、苏北一带。清代嘉庆、道光年间莺歌柳书艺人程梦卜、程作舟名闻鲁豫，表明这一曲艺样式已发展得相当成熟。清末民初，莺歌柳书与渔鼓腔相结合，又进一步衍生出“坠子书”。（分段）山东菏泽已知最早的莺歌柳书艺人是清末民初曹县仲堤圈的张瞎子，在他以后相继出现了曹县的张保亮、何立稳、郑玉昆、郑海泉和定陶的曹志田等一批莺歌柳书艺人。郑玉昆晚年将技艺倾囊传授给曹县的郑文祥和菏泽的高志军，目前这两位老人是这一稀有曲种在菏泽地区仅有的传承人。（分段）莺歌柳书表演时多出双档，两位演员一弹一唱，演唱者左手持八角鼓，以右手打击，伴奏者则在旁弹三弦应和。莺歌柳书早期表演以唱为主，有【节子韵】、【越调】、【平调】等曲牌，唱腔音乐丰富多彩；后期表演转为说白相间，音乐结构也相应变成单曲反复的形式。其基本唱腔为四句腔，其他唱腔均由此衍化发展而来。四句腔每句四小节，构成起承转合的音调旋律，其后的搭尾衬腔也是完整的四小节，极富表现力。（分段）莺歌柳书题材广泛，曲目丰富，作品既文雅规整，又俚俗浅近，显示出浓郁的乡土气息，其主要曲目包括《许仙救湖》、《关公辞曹》、《龙凤镯》、《汗衫记》、《杨宗保下山》等十余部中长篇作品和《妙常产子》、《卷箔记》、《兔子拐当票》等六十余种段儿书。莺歌柳书充分反映了山东、河南交界地带的风土民情和地域特点，在民间艺术、北方方言及民俗学等方面的研究中具有重要的参考价值。目前这一曲种传承乏人，几近灭绝，急需抢救。（分段）（分段）

平湖钹子书旧称“说因果”，新中国成立前后一度称为“农民书”，主要流布于浙江平湖及上海浦东的川沙、南汇和浦西的金山、松江、青浦等地。它起源于明代万历年间，形成于明末清初，至今已有三百多年的历史。（分段）平湖钹子书起初的表演形式为“立白地”，后来经过发展，有了中长篇书目，才开始进入堂馆屋舍。新中国成立前后，它主要是在城乡茶室演出，观众以农民为主，故有“农民书”之称。（分段）平湖钹子书以平湖方言演出，集说、唱、演于一体，而以说表见长。其演唱形式较为简单，常用一面钹子、一根竹筷、一块醒木为伴奏乐器，边敲边唱。后来增加了二胡、弦子、琵琶、扬琴等伴奏乐器，逐渐形成规模。平湖钹子书以单档方式演唱，曲调包括长调、慢调、急调、哭调等，节奏明快，富有地方特色，乡土气息淳厚，具有较高的艺术价值。唱词以七字句为主，带有吟诵风格，句末往往出现拖音，余音袅袅，别有韵味。（分段）在漫长的岁月中，平湖民间艺人创作出了《杨家将》、《八义侠》、《天宝图》、《五龙图》、《彩妆楼》、《金告传》、《白鹤图》、《胡必松》、《独臂尼姑》、《毒手疯丐》、《九更天》、《十美图》等百多部传统长篇作品，其中有不少一部就能演唱数月之久。（分段）目前，平湖钹子书的表演人才越来越少，前景堪虞，抢救保护已刻不容缓。（分段）（分段）

宁波走书又名“莲花文书”、“犁铧文书”，流行于浙江省宁波市及周边地区。它起源于清代同治、光绪年间，经历代艺人的加工而逐步发展成形。（分段）宁波走书的表演先后经历了三个发展阶段，最初是一人演出的“坐唱”，由一位演员边唱边操乐器自行伴奏；其后演变为“里走书”，一人坐于桌后演唱，一人坐在桌子横旁伴奏；再后演唱者与伴奏者分坐桌子两旁，演唱者可在台上走动表演，称为“外走书”。新中国成立初期，宁波走书已从“坐唱”发展到“走唱”，从单档发展到双档乃至男女双档。演出时舞台上设一张桌子，饰以紫红丝绒制作的精致桌围，上绣走书演员名字或曲艺队名称，桌上放置一把折扇、一块手帕、一块醒木几样表演道具。演唱者坐在桌子左边，伴奏者坐在桌子右边。演出双档走书时，两位演员分坐桌子两边，乐队坐于舞台右后方。演员除说、唱、弹外，表演中还需做到“噱”、“渔”。“噱”是以滑稽的语言动作引人发笑；“渔”是一人饰演生、旦、净、末、丑多种脚色。宁波走书演唱的曲调较多，其中最主要的是“四平调”、“赋调”、“马头调”，俗称“老三门”，此外还有“还魂调”、“词调”、“二簧”、“三顿”、“三五七”等三十余种曲调。“四平调”一般用作书目的开篇，末句常由乐队和唱；“赋调”往往随故事情节、人物性格而变化，有快、中、慢之分，适用于不同情境，像哀诉与回忆就常用慢赋；“马头调”则多用于叙述。宁波走书有四弦胡琴、琵琶、二胡、三弦等多种伴奏乐器，而以四弦胡琴为主。唱词一般采用二二三结构的七字句，双句结尾处用韵，以宁波音的十三辙为准，平仄通押。（分段）新中国成立前夕，宁波鄞县的走书艺人以陈开祥、蒋顺海等最为著名，在群众中影响较大。新中国成立后至今又涌现出张志卿、徐志卿等知名度较高的走书演员，为这一曲艺形式在现当代的发展作出了贡献。宁波走书的演出书目包括《大红袍》、《绿袍》、《英列传》等历史大书和《双珠球》、《玉莲环》、《十美图》等小书，而以前者为主。（分段）当前，由于外来文化的冲击和文化生态的变迁，宁波走书演出市场日益萎缩，曲艺队解体，大批走书演员纷纷转行，走书艺术陷于濒危之境，亟待抢救保护。（分段）（分段）

独脚戏又称“滑稽”，始创于清末，盛行于民国初年，一直传承发展至今。它发源于杭州，流行于上海、江苏、浙江等地，仅上海黄浦区的老城厢一带就集中了独脚戏的千万热心观众。（分段）独脚戏以上海方言和杭州话表演，它源自民间说唱和文明新戏，初时由一人单独演出，后逐渐发展为两人或多人同台表演。独脚戏一般有两种类型，一种以说为主，一种以唱为主。前者主要靠讲述滑稽故事和笑话来制造滑稽效果，亦可学讲各地方言；后者主要学唱各种地方戏曲声腔或民间小调，藉以博取观众的笑声。独脚戏的表演技巧与相声相似，主要包括说、学、做、唱四种，夸张、误会、巧合、对比、诡辩、差错、偷换、谐音等都是经常采用的搞笑手法。常见的独脚戏表演形式有三种，一是单口独脚戏，行话称“单卖口”，分叙事和散说两类，由一人表演，以“逗笑”的手法组合成串的“包袱（笑料）”，结束时特意安排一个出人意外的笑料，俗称“包袱底”，引得观众捧腹大笑；二是双档独脚戏，行语称“双卖口”，由二人对口表演，与对口相声相近；三是说时串渔，也称“彩扮”，演员简单化装后以人物身份出现，常常一人多角，跳进跳出，随时通过改扮变换身份，表演轻松自由，喜剧性强，再进一步即发展为滑稽小戏。（分段）独脚戏曲目丰富，内容包罗万象。民国时期有“拓荒者”之称的徐卓呆曾编演过《谁先死》、《阿福上生意》等，为独脚戏留下了一批重要作品。其后号称“滑稽三大家”的王元能、汪笑笑、刘春山都在演出中形成了各自的代表作，王元能编演的《各地堂倌》、《宁波空城计》、《哭妙根笃爷》，汪笑笑与鲍乐乐演出的《水果笑话》、《火烧豆腐店》、《大闹明伦堂》，刘春山演出的《游码头》、《汪家大出丰》等都以较高的艺术水准赢得了观众，丰富了独脚戏舞台。（分段）目前，独脚戏演员队伍严重老化，后继乏人，急需保护振兴。（分段）（分段）

大调曲子又称“鼓子曲”，形成于明末清初，至今已有三百多年的历史。鼓子曲初见于开封，原分为周口、禹县、南阳三支，后禹县、南阳两支在发展过程中逐渐合流。传入南阳后，鼓子曲吸收了山、陕、川、鄂的一些小曲、戏曲声腔和民歌小调，内容、形式等方面均得到长足发展，最终形成具有地方特色的大调曲子，20世纪30年代后在南阳一带异常盛行。（分段）大调曲子演出时采用坐唱方式，有演唱者自弹自唱的情形，但一般状况下都是演唱者与伴奏者围坐一起，手执手板，击节而歌。演唱中出现伴唱时，往往一唱众和，听众也可顺口帮腔，演出现场充满激情，气氛十分热烈。在实践过程中，大调曲子艺人里出现了许多技艺超群的代表性人物，周四少、王庚轩、马万寿、曹东扶、陈有兰、李长溪、翟文强等都是其中的佼佼者。（分段）大调曲子的音乐积累十分丰富，现存曲调229首，板头曲56首。其中既有下里巴人的民歌、山歌、渔歌、市井小曲，又有【满江红】、【哭子路】、【山坡羊】等阳春白雪的独奏、合奏曲；既有欢快流畅、热情奔放的【百鸟朝凤】，又有缠绵悱恻、如泣如诉的【孔子叹颜回】；既有幽雅高洁的【高山流水】、【汉宫秋月】，又有诙谐风趣的【唧唧咕】、【葡萄架】，可谓品类齐全，雅俗共赏。大调曲子的唱腔音乐属曲牌联缀体，有单曲和套曲两种形式。单曲用一个曲牌演唱一段故事或一个情景，如以【满江红】演唱《古城会》，以【寄生草】演唱《春游》等；套曲则将多支曲子按一定规则组合起来叙事抒情，大调曲子的套曲有多种类型，可分为鼓子套曲、垛子套曲、越调套曲、码头套曲等。（分段）现在收集整理成册的大调曲子演出曲目已近千段，《拷红》、《残花自叹》、《林冲夜奔》等都是其中代表性的作品。目前大调曲子后继乏人，濒临灭绝，急需保护传承。（分段）（分段）

湖北小曲原称“汉滩小曲”、“汉滩丝线”、“外江小曲”，主要流行于湖北的汉口、沙市、宜昌等长江沿岸地区。它源于明清俗曲，系由汉滩小曲和天沔小曲融合而成，至今已有三百多年的历史。（分段）湖北小曲表演时说唱相间，形式自由灵活，可一人自拉自唱，也可两人以上坐唱、站唱、走唱，而以两人坐唱的形式最为常见，表演者分出生、旦行当，边唱边自行伴奏，生拉二胡，旦执檀板击节。其唱腔一般为多曲体，亦有单曲体的。唱词多为七字、四字、十字的上下句结构，间亦有五字、长短句及垛句。湖北小曲原有唱腔曲牌三百多个，其中一百二十多个流传至今，常用的有【南曲头】、【南曲正板】、【南曲尾】、【文词调】、【滩簧调】、【西腔】、【四平】、【叹五更】等，可用来演唱一些故事情节比较复杂的单折杂戏。这些曲牌大致可分为五类：一为南曲类，这是湖北小曲的主要唱腔；二为文词类，系由鄂东流行的文词音乐演化而来；三为滩簧类，系由流入的吴越曲调演变而来；四为西腔类，系由荆州“西腔”演化而来；五为杂牌小调，系由湖北民间小调采入。（分段）湖北小曲传统的演出曲目相当丰富，原来的大小三百多个曲目有一百八十多个流传下来，《抢伞》、《西京词》、《苏文表借衣》等是其中的代表性作品。曲目的内容多来自传奇、杂剧和民间故事，其中以爱情题材居多，也有一些作品以表现民众痛苦、反对民族压迫、反映妇女不幸命运、追求自由幸福、抗拒封建旧礼教为主题。除此以外，还有一些充满知识性、趣味性的小段子。在这些传统曲目中，《东征》、《西征》等长篇“大本头”可连续演唱数月，短篇曲目则与民歌中的“分节歌”相类似。湖北小曲显示出浓郁的湖北地方特色，在社会历史、地域文化、民间艺术等方面具有一定的研究价值。但这一珍贵的民间曲艺样式现已后继乏人，陷入危境，急需保护。（分段）（分段）

南曲亦称“丝弦”，流行于湖北省长阳土家族自治县、五峰土家族自治县一带。它产生于清代乾隆至光绪年间，至今已有两百年左右的历史。在长期传承过程中，南曲不断吸收土家民歌小调和皮影戏中的音乐元素，将当地的地方语言与曲调风格统一起来，形成强烈的艺术感染力，被曲坛誉为“郁香的山花”。（分段）南曲表演主要采用坐唱形式，配以小三弦、二胡、四胡、扬琴、月琴（俗称“块子”）、云板（又称“简板”、“牙子”）等伴奏乐器，而以小三弦为主。在这些乐器的伴奏下，南曲演唱更加悦耳动听，显示出委婉细腻、优美抒情的艺术特征。演出时既可一人自弹自唱，也可由两位以上的演员分角色对唱，还可多人齐唱。表演过程中可安排一人专门弹奏，另一人边击板边唱；也可安排一人击板，几人各操三弦同时弹奏，并于拖腔之时施以帮腔。（分段）南曲曲词以七字句为主，唱腔音乐属于曲牌体。长阳南曲现存传统唱腔曲牌31支，分为南曲和北调两类，南曲类基本曲牌包括【南曲头】、【垛子】、【上下句】、【渭腔】、【数板】、【浪板】、【火葫芦】、【悲腔】、【湖腔】等，北调类曲牌仅存【寄生调】一支。南曲曲目众多，现在搜集到的约有二百五十个，大致可分为四类，第一类取材于小说和戏本，第二类取材于民间故事和传说，第三类取材于应酬和戏诫，第四类用以咏景抒怀。五峰南曲现存唱腔曲牌近三十支，曲目、文词丰富多彩。现存的一百多个曲目多取材于历史小说和传奇故事，《才子游江》、《三国英雄》、《昭君和番》、《打渔杀家》、《红娘递柬》等是其中的代表性作品。（分段）南曲多在新婚典礼、寿诞庆祝、佳宾宴饮、良友聚会等场合演唱，带有一定自娱自乐成分，因出现“玩丝弦”之说。它文词清雅，音乐古朴，历史悠久，群众基础深厚，艺人众多，是土家族和汉族文化艺术交流融汇的结果，在民族学、文化学等的研究中具有重要的参考价值。目前，南曲后继乏人，生存出现危机，急需保护传承。（分段）（分段）

秦安小曲又称“秦安老调”，主要流行于甘肃省东南部的天水市秦安县及周边地区。据说这一西北民间曲艺样式形成于明代中叶，至今已有五百余年的历史。（分段）秦安小曲采用秦安当地方言演唱，表演时或由一人自弹中三弦伴唱，或由两人分持三弦与摔子（铜质碰铃）对唱，或由多人分持三弦、摔子、四片瓦等乐器轮唱。其唱腔属于曲牌联缀体，有“大调”、“小调”之分，常用的曲牌包括【越调】、【越尾】、【穿字越调】、【四六越调】、【背宫】、【背尾】、【单背宫】、【三道蔓】等四十多支。秦安小曲的唱词多为长短句，也有五言、七言、八言、十言等句式，使用长短句式的曲牌有【岔儿曲】、【降夜香】、【前悲宫】、【马头调】等，使用七言句式的曲牌有【上数落】、【裙子调】、【诗篇】等，使用八言句式的曲牌有【乐一乐】等，使用十言句式的曲牌有【下数落】等。曲词文字精练，节奏感强，一般一韵到底，朗朗上口，具有音乐美感。词曲格式严谨，结构完整，每支曲牌的句数、每句的字数都有严格规定，不能违反。（分段）秦安小曲的传统曲目系不同历史时期累积而成，除了相传由该曲种首创者胡缵宗采用【四六越调】创作的《玉腕托帕》外，还有清代嘉庆年间张思诚创作的《小登科》、《昭君和番》、《重台赠钗》及民国以来广泛传唱的《伯牙抚琴》、《王祥卧冰》、《状元祭塔》、《百宝箱》等。20世纪六七十年代，秦安小曲被打入“冷宫”，发展停滞。80年代以来，秦安小曲的老艺人日益减少，爱好者也所剩无几，这一西北民间宝贵的曲艺形式正面临生存危机，随时可能消亡，亟待抢救保护。（分段）（分段）

徐州琴书又名“苏北琴书”，旧称“丝弦”、“唱扬琴”等，主要流行于以徐州为中心的苏、鲁、豫、皖四省接壤地区。它源于明代小曲，清代后期发展成形，至今已有近两百年的历史。（分段）徐州琴书以徐州方言演唱，乡土气息浓郁，既有南方曲艺的婉转灵秀，又有北方曲艺的粗犷激昂。它唱腔优美，曲调丰富，音乐结构一般包括“起板”、“慢四板”、“大八板”或“花四板”、“过板”几个部分，入活儿时唱【凤阳歌】、【垛子板】或念说白，最后以“煞板”结束。除【凤阳歌】和【垛子板】外，其唱腔曲牌还有【莲花落】、【摩坷萨】、【银纽丝】、【刮地风】等。徐州琴书有单档、双档、表演唱等多种演出形式，单档又分用单脚梆伴奏和用单琴板伴奏演唱两种形式；双档也称“对口”，演唱者执檀板兼敲扬琴，伴奏者操笙琴，演出时既可独唱，也可对唱，还可帮腔或合唱；表演唱是演员边唱边展示表演动作，另有小型乐队在旁伴奏、帮腔。在漫长的发展过程中，徐州琴书艺人创作、改编了大量的演出曲目和唱段，通过这些作品惩恶扬善，宣扬社会伦理，表达民众意愿。《王天宝下苏州》、《张廷秀赶考》、《吕洞宾戏牡丹》、《水漫金山》等是其中较有代表性的曲目。（分段）近年来，徐州琴书演出机会减少，老艺人年事已高，无法继续从艺，中年演员迫于生计，纷纷改行，导致这一曲艺样式后继乏人，濒临灭绝，对它进行抢救保护已成为一项迫在眉睫的任务。（分段）（分段）

恩施扬琴又名“恩施丝弦”，广泛流行于湖北省恩施市城乡和利川、咸丰、来凤、宣恩等周边县市。它形成于清同治、光绪年间，至今已有一百五十多年的历史。（分段）恩施扬琴演出时分生、旦、净、末、丑等脚色演唱，表演内容达到高潮或进入尾声时以众和彩腔相伴。整个演出以扬琴为主要伴奏乐器，以碗琴为色彩乐器，与二胡、三弦、月琴、京胡、鼓、尺合称“八音”。演奏时扬琴居首，其余乐器环围四周。乐器伴奏不必严格随腔，往往采取腔繁奏简、腔简奏繁的方法。唱时点奏，过门重奏。鼓、尺除严格按板、眼演奏外，还需根据演唱内容的需要，以轻、重、缓、急的不同节奏随腔敲击。扬琴音乐中有【正宫】、【二六】、【皮簧】等声腔曲牌，可分板腔体曲牌、歌谣体曲牌、民间小调和器乐曲牌四类。（分段）恩施扬琴表演曲目丰富多彩，文字精练严整，作品开头和结尾的诗句采用第三人称，人物对话和情节描绘中常常夹有韵白。其演出脚本的基本结构较为规范，开始用四句词点明主题，四句诗介绍内容梗概，随后用说白进入角色叙事，用唱词和对话分角色行当展开故事情节，最后用四句尾诗结束交代，点出接唱曲目。（分段）恩施扬琴艺术属于比较高雅的城镇市民文化，历史上没有专业演唱团体，表演者自命高雅，只在家庭间相邀传唱，或组建“清江琴社”、“伯牙琴会”、“琴音会”之类的民间“琴会”，定期交流，聚集演唱。从这个意义上说，恩施扬琴既是外来文化与本地土家族文化交融合流的产物，又是民间典雅艺术的代表，具有一定的历史文化研究价值。但这一曲种现已处于濒危境地，后继乏人，急需保护，以利传承。（分段）（分段）

四川扬琴又称“四川琴书”，流布于四川省汉族地区，因采用扬琴为主要伴奏乐器而得名。据传，清代乾隆年间四川已出现以扬琴伴奏的说唱表演，演出时单人自弹自唱，以说为主，以唱为辅，唱腔比较简单，说白时还要使用醒木，故被人称作“话鼓扬琴”。（分段）传统四川扬琴由五个演员分成生、旦、净、末、丑五个行当表演，行话谓之“五方人”。演出时一般以坐唱为主，也可站立表演。演员在场上有说有唱，同时自操乐器伴奏。曲目中人物众多、不敷分配时，可一人兼唱多角。扬琴唱腔包括省调和州调两类：省调指的是成都地区的扬琴唱腔，其中又有“大调”和“月调”（也称“越调”）之分，大调属板腔体，有“一字”、“快一字”、“二流”、“三板”等板式。月调属曲牌体，有【月头】、【叠断桥】等曲牌近二十支；州调指的是成都以外地区的扬琴唱腔，属板腔体，有“清板”、“二流”、“三板”等板式。（分段）1912年至1949年间是四川扬琴发展的兴盛时期，出现了李连生等代表性的著名艺人。李连生善于演唱《渔夫辞别》、《哭桃园》等悲壮慷慨的曲目，他在演出《华容道》时用“浪眼三板”行腔，取得了绝佳的效果，一时风靡四方。继起的李德才、叶南章等也各有出色表现，同样为四川扬琴的发展作出了贡献。四川扬琴传统曲目有《闯宫》、《醉酒》、《秋江》、《船会》等上百个，内部编印的《四川扬琴词本汇编》、《四川扬琴唱腔选集》达13册之多。扬琴艺术承载了巴蜀的历史文化，具有特殊的社会学、文化学研究价值。目前这一曲种后继乏人，前景堪忧，亟待保护传承。（分段）（分段）

四川扬琴是重庆、四川的曲艺音乐品种之一，两地拥有共通的曲调音乐体系，但也具有各自的传承发展脉络和腔调特征。（分段）清代以来，南方的弹词类曲艺说唱，与北方的大鼓或鼓书的鼓词形式，同宗分流，皆属于弹词曲艺类型的说唱形式，与重庆、成都本土戏曲民曲相结合而流变产生了四川的“洋琴”说唱音乐。清光绪年间，重庆（又称渝州）属“扬琴”的“州调”派系。重庆《巴县志》有“傅七扬琴”当为“州调”的载文。1937年，重庆为陪都期间，曲艺艺人汇集重庆，“扬琴”班社林立，竞相开场子演出，既营生又争名，扬琴得以革新发展。尤其是与川剧艺人的交流，或者直接用其唱本唱胡琴戏，或者是川剧流落艺人改唱“扬琴”等，茶社酒楼“扬琴”盛行。抗战时期，重庆“民众教育馆”汇聚和影响了大批的曲艺艺人，其中不乏扬琴名家，宣传抗日救国，鼓舞爱国热情。20世纪40年代，重庆有重新扬琴社、蜀雅琴剧社等。50年代开始出名的扬琴艺人遍布市区和郊区。自1951年始，重庆扬琴以及其他曲艺品种和艺人，从“戏曲曲艺艺人学习会”、“曲艺演唱生产组”、“曲艺队”到“重庆市曲艺团”，传承培养了一代代的扬琴传人，继承保留了大量的传统曲目和节目。重庆四川扬琴起因有据，传承久远，派系共存，尚有传人。其渊源信史亦在百年以上，迄今，重庆四川扬琴的历史尚在艰难地不断延续。（分段）

四川竹琴流布于四川省汉族地区，因采用竹制的竹筒和简板为主要伴奏乐器而得名，民间又称为“打道筒”、“唱道筒”、“打尺乓乓”。它源于道观音乐，曾在唐代宫廷盛行一时。清代嘉庆元年（1796）以后，竹琴艺术开始流行民间，说唱者日渐增多。（分段）四川竹琴最早的演唱形式为多人分角色坐唱，一般四五人一组同时演唱。20世纪30年代号称四川“曲坛三绝”之一的贾树三创造出单人演唱形式，由一人以坐唱或走唱方式演绎多个角色。在长期发展过程中，四川竹琴音乐由单一的曲调分化演变成中和调、扬琴调等多种风格各异的派别调型。中和调又称“综合调”、“中河调”，主要流行于川东、川南、川北，它由立门调、老南音调、南音调发展而来，又在这些曲调的基础上形成几个演唱派别；扬琴调又称“省调”，仅流布于成都及川西地区，其唱腔委婉流畅，有男腔、女腔之分。中和调、扬琴调均属板腔体，有“一字”、“三法”、“三板”、“摇板”、“大腔”等唱腔和俗称“苦腔”、“苦平腔”的“垛子”、“数板”等辅助唱腔。（分段）清末民初，四川各地相继成立竹琴行业组织，促进了这一民间艺术的发展。四川竹琴演唱流派很多，其中以贾树三为代表的“贾派竹琴”影响最大。贾树三将竹琴演唱的四句腔简化为两句，改“慢七眼板”为“快三眼板”，并将川剧的弹戏、胡琴戏唱腔和四川清音、民歌小调等大胆移植到竹琴音乐中，创造了丰富多变的“彩腔”，很快即流传四方。“贾派竹琴”的经典曲目相当丰富，有《三国演义》、《包公案》、《白蛇传》、《风波亭》等几百个唱段，其中的唱词大都典雅华美，具有很强的文学性。近二十年来，四川竹琴发展陷于停滞，作品匮乏，人才青黄不接，观众流失，市场萎缩，正面临严峻的危机，急需保护振兴。（分段）（分段）

四川清音曾有“唱小曲”的别称，因演唱时多用月琴或琵琶伴奏，又叫“唱月琴”、“唱琵琶”。它形成于明末清初，长期以来一直在四川省汉族地区流传，至今已有三百余年的历史。（分段）四川清音演出时由一位演员执檀板击节站唱，琴师或小乐队在旁伴奏，有时还兼作帮腔。除单曲体唱腔外，四川清音还有“月调”、“背工”、“马头调”等联曲体唱腔。形成板式变化体的“汉调”和“反西皮”，其中有许多省外的民歌小调，如“无锡景”、“麻城歌”、“武昌调”、“边关调”、“凤阳调”、“陕五更”、“滩簧调”、“泗州调”、“东北风”等，也吸收四川民歌如《数蛤蟆》、《青叶》、《十把扇子》等唱腔，还加入川剧的“反西皮”、“七句半”等，以及四川扬琴自己的“月调”、“平板”、“半边月”、“垛子”等，共计二百多个曲牌。（分段）四川清音的保留曲目达百余种，其中既有《尼姑下山》、《昭君出塞》、《关王庙》、《断桥》、《思凡》、《悲秋》、《活捉三郎》等传统作品，又有“五四”后在新文化影响下产生的《佃客苦》、《双探妹》、《小丈夫》等新作品。目前，四川清音日趋衰微，后继乏人，已濒于消亡境地，急需制定可行方案加以抢救保护。（分段）（分段）

四川清音是重庆、四川的曲艺音乐品种之一，两地拥有共通的曲调音乐体系，但也具有各自的传承发展历史和腔调特征。（分段）四川清音形成于明末清初。20世纪30年代和50年代，重庆成为四川清音的兴盛地、传播地。重庆水陆码头汇集的民间艺人众多，交流与竞争促使民间艺术格外繁荣。以唱曲、伴乐为生计者，组班结社，代有传人。（分段）重庆“四川清音”曲调类型分为小调、大调、小令体曲牌三大类别，调体和曲牌约有二百余支。大调具有“背、月、皮、簧、勾、马、寄、荡”八个大调，其大调型的曲牌当为数量之最。调类及其曲牌的音乐结构、调性功用、演唱风格的表现力有别，特色各异。八大调曲牌体格多样、繁复大套，常为多个曲牌连缀组成为一个联套体，适宜表现说唱结合，叙事性强的大容量情节故事。小调型的曲牌其乐句短小，单体曲式，可独立成篇，演唱字句抒情风味浓郁；小令体曲牌，乐句曲式都较简练，一般不单独使用，常插用于联套体曲式中，发挥色彩性功用。（分段）新中国成立后改编、创编的大量“清音”曲目和节目，在功用和风格上凸显出既有传统性又有创新性的倾向，重庆“四川清音”的大调型善于表现大题材、大气象，铸就其独具的巴渝风尚。（分段）

金华道情流行于浙江省金华市及周边地区，它形成于明末清初，可考的历史至少已有三百多年。（分段）金华道情发源于义乌市，原为在道观内演唱的诗赞体“经韵”，后吸收其他词调和曲牌音乐，演变为在民间布道时演唱的“新经韵”，也称“道歌”。南宋开始在“新经韵”演唱时用渔鼓道情筒和指拍作伴奏乐器，这一形式明清以来得到广泛流传。民国时期，义乌道情已十分成熟，出现了骆樟林等名家。（分段）金华道情表演时用金华方言单口坐唱，有连白带唱、唱中插白和间插平板几种方式。其音调多采用徵调式，结构完整，有头有尾，节奏多样，可紧可慢，也可适中。唱腔分为“平调”、“悲调”、“哭调”等，其中平调音域平缓，节奏稳健，多用于叙述故事情节的大段唱腔；悲调低沉凄凉，如泣如诉，多用于描述人物痛苦的遭遇；哭调模仿女性哭泣，主要用以强化人物的悲伤心情，渲染悲剧气氛。金华道情以金竹所制的情筒（又称“渔鼓”）和两块竹片组成的简板伴奏，演出时以打击乐为前奏，引出唱段。此外，伴奏还能表示句逗停顿、进行过门连接、呈现回环往复的旋律。（分段）金华道情现存《黄金记》、《迎金记》、《金瓜记》、《银台记》、《胡牌记》等传统曲目425部，内容涉及金华及周边地区三百多年来社会、政治、经济及民俗等方面的演变，具有极高的历史文化研究价值。目前，老一辈道情艺人年事渐高，后继乏人，部分道情曲目已经失传，保护抢救工作迫在眉睫。（分段）（分段）

陕北道情在陕西省子长县、延川县、清涧县集中流传，并辐射至晋西北、内蒙河套及甘肃、宁夏邻近陕北的地区。它源于唐代道教徒诵经的经韵，明清时期发展成形，至今已有千余年的历史。（分段）陕北道情分为东路道情和西路道情两支，东路称“新调”，西路称“老调”，两者的音乐调式存在差异。东路为徵调式，演唱风格高亢明快；西路为商调式，演唱风格细腻委婉。但两者的唱腔曲牌大致相同，都有【平调】、【十字调】、【一枝梅】、【凉腔】、【耍孩调】、【五花腔】、【跌落金线板】、【滚白】、【介板】等，号称“九腔十八调”。其中【平调】又称“七字调”，为上下句结构，是陕北道情唱腔中最基本的调式，根据音乐情绪可分出“花音平调”、“立调”、“花腔调”等调式，根据音乐节奏可分出“大起板”、“慢板”、“哭板”、“还阳板”、“二流水”、“送板”、“落板”、“载板”、“一道腔”等板式，两方面结合，共同构成起、承、转、合、绕的陕北道情唱腔体系；【十字调】的曲句采用三三四的句式结构，两个相同的句子构成一个循环，其板式主要包括“慢十字调”、“快十字调”、“十字调侧板”、“十字调落板”等；【一枝梅】的乐句方正对称，开头、结尾部分节奏自由舒缓，延长音多，中间段落节奏铿锵有力；【凉腔】又称“冒凉腔”，在陕北方言中特指“昂扬之气”，它按板式可分为“高音凉腔”、“乍腔”、“平调凉腔”、“抱句子凉腔”、“半凉腔”等，开头部分由低向高上翻七度音阶，中间由两个对称句组成，可自由反复，结尾则是前两部分旋律经节奏变化后的再现，高亢嘹亮，叙事性强；【耍孩调】由两大乐段组成，前段平和深沉，后段激越明快，适合单独演唱，其板式则有“整终南”、“乱终南”等；【跌落金线板】历史悠久，被视为“音乐活化石”，其音调低回深沉，节奏舒缓自由；【滚白】是无固定节奏的吟咏叙说，每句最后一个延音上锣鼓都会显示由弱到强、由快到慢的变化，表现力极强；【介钹】有板无眼，节奏急促，音调高亢。（分段）陕北道情演出时原本是由单人或多人清唱，以小三弦、四音胡、管子及小锣、小钗等文场乐器伴奏，后逐渐发展成道情戏。传统曲目有《十万金》、《闹书馆》、《牡丹亭》等二十余种。传承方式主要包括以家庭为基本单位的父子相授和以村为基本单位的集体传承两种。目前，陕北道情生存困难，后继乏人，急需保护。（分段）（分段）

朝鲜族三老人主要流布于吉林省和龙市朝鲜族聚居区，是富有鲜明民族艺术特色的文化表现形式。（分段）朝鲜族三老人融朝鲜族曲艺才谈、小丑戏（尔光代）、漫谈、幕间剧等形式为一体，说白为主，唱演为辅。演出时由三位演员模拟进步、中间、落后三种类型的老人，通过争辩颂扬先进，批评落后。朝鲜族三老人对白朴实，风格幽默，艺术特色十分明显。演员模拟的先进者正气凛然，智慧超群；中间派说白滑稽，左右逢源；落后者头脑简单，易走极端。三个人物对比鲜明，相映成趣。朝鲜族三老人的唱腔音乐带有典型的朝鲜族特点，易学易唱，朗朗上口。在演出中，演员不受年龄约束，年少者扮演老人更受欢迎。朝鲜族三老人扮相滑稽，表演富于喜剧性，具有人物类型化、结构程式化、创作脚本化、情节戏剧化的特点。其演出曲目多反映新时代风貌，较有代表性的包括《百年大计》、《新的长征》、《去开会的路上》、《老人足球队》等。已编辑出版的朝鲜族三老人作品集《笑声》中汇集了不少演出曲目，有的作品还被收入《朝鲜族文学作品选》，影响深远。（分段）目前，由于现代多元文化的冲击，朝鲜族三老人艺术后继乏人，处于濒危状态，亟待抢救保护。（分段）（分段）

南京白局流布于江苏省南京市区及其周边的六合、江浦、江宁和皖东的来安、天长等地。它形成于清代中期，光绪年间已在南京及周边地区广泛流传。当地的织锦工人与市民在劳作之余常相聚自娱，演唱明清俗曲和江南小调。每逢盂兰会或婚嫁喜庆之事，市民常邀请工人中唱得较好的玩友摆局表演，演唱者“受请不受物”，白唱不卖钱，故称“白局”，后来出现的收受酬劳的商业性演出则称为“红局”。（分段）南京白局系用南京方言演唱牌子曲，基本演出形式是开席坐唱，即在街头置一长几，燃点香烛，七八人围坐，一人演唱，其他六七人以胡琴、月琴、三弦、笙、箫、铙、钹等乐器伴奏。红局班社演出时，配有绣堂名的堂围椅帔，排场稍显富丽。穷困艺人进行白局表演，则多在茶馆酒肆自拉自唱，而后捧一茶盅讨钱，俗称“抹桌子”；如带一女孩沿街卖唱，便称为“扬花”，盲艺人演唱则谓之“瞽目丝线”。1949年后，南京白局除坐唱外，也能进行表演唱和彩唱。其唱腔采用上、下句结构的俗曲曲牌【数板】，句与句之间用过门连接，可以无限反复。（分段）南京白局的演唱内容往往与时事新闻和基层大众的生活相联系，代表曲目有《打议员》、《机房苦》、《王老头配茶壶盖》等，也有一些曲目如《金陵遍地景》、《南京风俗景》等，以描绘南京景色和社会风貌为主，具有浓郁的地方特色。目前，南京白局后继乏人，已成濒危曲种，急需保护传承。（分段）（分段）

武林调又称“杭曲”，流行于浙江省杭州市及周边地区。它系由清代民间宝卷的宣讲活动演化而来，清代后期逐渐成形，至今已有百余年历史。（分段）武林调表现形式灵活多样，演出场所不限，表演者一般为4至5人，主要特点是分行当说唱，表演者借助生、旦、净、末、丑的表演行当来刻画人物，模拟其身份、动作、表情、语气等。有时可由一个表演者模拟数个人物，跳出跳入，变化多端。武林调的唱词多采用七字和十字句式，而在下句押韵，风格清楚明白，通俗晓畅。说白按行当而定，生、旦、净、末各角均使用杭州话书面语，丑角则使用杭州市井方言，生动活泼，特点鲜明。（分段）武林调的唱腔音乐属板腔体，除“大陆板”、“二六板”、“平板”、“游魂调”等主要腔调外，还根据内容表达需要引入民歌小调和其他姊妹曲种的曲调，兼收并蓄，异彩纷呈。二胡、三弦、琵琶是武林调的主要伴奏乐器，早期演出以木鱼击节，后期改为鼓板。在长期的演出实践中，武林调积累了四十余部传统曲目，《方卿见姑》、《岳飞传》、《玉堂春》、《何文秀》、《梁山伯与祝英台》等都是其中的代表性作品。（分段）1969年4月，杭州曲艺团解散，团内的武林调艺人多转行谋生，导致这一优秀的南方民间曲艺样式迅速走向衰落。目前武林调生存困难，濒临灭绝，急需采取积极措施加以抢救保护。（分段）（分段）

绍兴宣卷是浙江绍兴地区的“五大曲种”之一，它形成于清代后期，清末民初流布上海、杭州、苏州、绍兴、宁波等地，至今已有一百五十多年的历史。（分段）绍兴宣卷是一种具有宗教色彩的说唱艺术，主要用于祀神祈福活动。其唱本通称“宝卷”，艺人演唱置于桌上，照本宣唱，故名“宣卷”。一般的宣卷徒歌清唱，称为“平卷”；若加二胡、三弦、月琴等伴奏，则称为“花卷”。“平卷”最少需三人，分任生、旦、净、丑诸角色，一人可兼几个不同行当。演唱时围桌而坐，面南者称“禄位”或“书位”，负责翻卷本，多任旦角；东向者称“福位”或“鱼位”，负责以高音木鱼击节，多任杂色；西向者称“寿位”或“静位”，负责击醒木助唱，多任生角。若由四人演唱，则尚有与“书位”并坐的“茶位”，负责斟茶助唱。绍兴宣卷的唱腔音乐称“宣卷调”，其中包括来自绍剧的“五宫调”、“耍孩儿”，来自调腔的“阴四平”、“佛莲花”、“启奏调”及来自民间小调的“单双”、“阴世调”等。唱词以七字齐言对偶或十字齐言对偶为主，唱调音乐亦以上下句末三字始，帮唱必接以“南无阿弥陀佛”的辞腔。（分段）绍兴宣卷的卷本总数在百部左右，其内容或与佛教经籍有关，如《目连宝卷》、《刘香女宝卷》等；或与戏曲及其他曲种同目，如与绍兴调腔同目的《琵琶记》、《西厢记》、《循环报》、《粉玉镜》，与绍剧或越剧同目的《三官堂》、《凤凰图》、《碧玉簪》、《龙凤锁》、《双金花》、《卖花龙图》、《卖水龙图》、《割麦龙图》，与苏州弹词、绍兴词调同目的《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《玉鸳鸯》、《碧玉钗》等。宣卷艺人并无严格的师承，多系自愿组合成宣卷班，以“鱼位”为首，在神诞、寿庆、祭奠等典礼中演唱。（分段）1950年起，受政治形势的影响，绍兴宣卷逐渐停止演出。目前虽有所恢复，但传承乏人，亟待抢救保护。（分段）（分段）

温州莲花形成于清末，至今已有百余年的历史，在浙南的温州市区、永嘉、瑞安、乐清、平阳、泰顺及台州的部分地区广泛流传。它系由道情演化而来，清末民初已拥有大量听众，并涌现出徐邦忠、吴文高、徐顺杰、李钩金等一批著名艺人。（分段）温州莲花的词句大多采用七字句，也有五字和十字句，一般双句押韵。演唱时，艺人往往在句中加入衬字、助词，以增强节奏，造成韵味。莲花的唱腔是在温州市永嘉县一带民间乡土音乐的基础上逐步形成的，它以“莲花调”为基础，而辅以“凤凰调”及温州民歌曲调。艺人演唱时会根据内容表达的需要，灵活运用“快板”、“慢板”、“散板”、“叠板”等板式，形成独特的艺术效果。温州莲花的伴奏乐器最初只有一支道情筒和一副阴阳板（即竹板），20世纪初才出现伴琴莲花，又加入牛筋琴、三弦、琵琶等，使音乐更为优美动听。（分段）温州莲花题材多样，传统曲目达五十余部，以中长篇居多。其中既有《大开天》、《八仙》等神话题材作品，也有《麟麟豹》、《水晶宫》等世俗题材作品，还有《刘文龙》、《高机与吴三春》、《黄三女袅与林定郎》等地方乡土题材作品，内容十分丰富。一部传统中篇曲目可演唱3至4小时，传统长篇曲目则可演唱十小时左右，需分三至四场演出。温州莲花具有广泛的民众性和很强的地域特色，是研究浙南民间文学与社会风俗的重要依据，具有很高的历史文化价值。目前，这一宝贵的地方曲艺品种已出现生存危机，后继乏人，亟待保护传承。（分段）（分段）

山东落子一名“莲花落”，流传于山东及江苏和安徽的北部，因以俗称“光光”的单页大钹和竹板为主要伴奏乐器，又有“光光书”的别名。它源于隋末唐初僧侣募化时演唱的“散花乐”，至宋代演化为乞丐歌唱的莲花落。明代在此基础上产生了叙事莲花落，入清后达于鼎盛。（分段）山东落子曲调质朴无华，风格粗犷豪放，带有浓郁的乡土气息和地方色彩。以其流行地域、语言、唱腔的不同，山东落子可分为“南口”、“北口”和“东口”三种。南口落子流传于鲁南、鲁西南地区，以山东单县及周边市县为代表，受花鼓影响较大；北口落子流传于鲁西北地区，受山东大鼓影响较大；东口落子流传于济南市以东的潍坊市、平度市等地。（分段）山东落子以唱为主，说白穿插，曲调平实，风格粗犷。演唱时常以铜镲和竹板伴奏，因不用管弦，唱腔较为随意，属于吟唱型板腔体，有“慢板”、“中板”、“快板”、“急板”、“垛子”等板式。其音乐调式采用七声雅乐徵调式音阶，明快爽朗，慢板抒情委婉，快板铿锵有力。唱词大致押韵，基本为七字或十字句，上下两句反复吟唱。山东落子的演出曲目较为丰富，现存《刘秀下两广》、《周仓偷孩子》等六十余种传统长篇作品和《黄桂英大闹双雄镇》、《孙二娘外传》等五十余种短篇作品，其中许多传统的中长篇曲目如《薛礼还家》、《杨秀英搬兵》等系从山东琴书移植而来。（分段）山东落子表演形式简单，充满地域特色，在民俗、方言、社会历史等方面的研究中具有一定的参考价值。目前，随着现代化进程的加速，古老的山东落子失去了赖以生存的土壤，日渐衰落，急需保护传承。（分段）（分段）

说鼓子又称“说鼓”、“唱鼓子”、“公安说鼓子”等，流传于湖北省公安县、松滋市及其周边地区。它与宋代流行的民间说唱艺术鼓子词一脉相承，至今已有数百年的历史。鼓子词在宋以后的传衍过程中几经变化，于明末清初逐渐发展演变为说鼓子。清代同治年间，说鼓子已在湖北民间广为流传，为了适应观众的需要，它在传承过程中不断吸纳其他曲艺形式的艺术元素，以鼓和唢呐伴奏，并与当地方言相结合，最终形成定型的说鼓子样式。（分段）说鼓子以说为主，说中带唱，同时辅之以动作表演。演出时以击鼓诵说方式讲述故事，诵说采用本地方言，声调上略作夸张，造成一种特殊的节奏韵律感。每段诵说末句的后三字以拖腔演唱，并有唢呐接腔，艺人往往在此处“抖包袱”，画龙点睛，掀起小高潮。表演者可根据需要调整身份，在角色和艺人之间自由进出，时而以第一人称模拟人物讲话，时而站在客观立场以第三人称叙事。传统说唱形式可分为三种，一是独角戏形式，表演者单独说唱，自行伴奏；二是上下手形式，一人击鼓说书，称“上手”，另一人以唢呐从旁伴奏，称“下手”；三是一唱双和形式，一人击鼓说书，两人左右伴奏。常规演出中，以第二种形式的应用最为普遍。（分段）说鼓子文词通俗易懂，生动形象，风趣幽默，乡土气息浓郁。其唱词可用韵文，可用散文，也可韵散交替，一般多为七字句，有时亦使用五字句或大致对称的长短句。说鼓子的传统曲目内容丰富，可分几个大类，一是取材于街谈巷议、笑话趣闻的故事，二是民间传说，三是历史演义及武侠公案小说。其代表曲目包括《桃花坞》、《地主图》、《杨家将》、《雕龙扇》、《八美图》、《双花记》等，除此以外，还有一批风趣幽默的书帽小段。（分段）说鼓子是一种生动活泼、艺术性较强的民间曲艺形式，具有民俗、艺术等方面的研究价值。目前它后继乏人，陷于困境，急需保护扶植。（分段）（分段）

广西文场又名“文场”、“文玩子”、“文唱”、“小曲”、“杂调”、“扬琴小调”、“莺歌小调”等，产生于清代中叶，迄今已有二百年以上的历史。它流行于广西壮族自治区桂北官话地区，在桂林、柳州、宜山、平乐、荔浦等地尤为盛行。（分段）广西文场的演唱形式多种多样，既有数人表演的“坐唱”、一人表演的“立唱”，也有唱做结合的“走唱”，还有“文场挂衣”的文场戏。在长期发展过程中，广西文场逐渐形成“光派”和“瞎派”两个艺术流派，前者以声腔华丽多彩著称，后者则追求质朴深沉的演唱风格。（分段）广西文场音乐包括大调唱腔、小调唱腔、大小过门、引子、尾子和过场音乐等，大调唱腔包括俗称“四大调”的“越调”、“滩簧”、“丝弦”和“南词”，小调唱腔现存【寄生草】、【倒板桨】、【码头调】、【扬州红】、【水上琵琶】、【骂玉郎】等五十多个曲牌。传统的伴奏乐器以扬琴为主，加上琵琶、小三弦、胡琴和笛子，称为“五件头”，后来又增加了调胡、二胡、中阮等乐器；击节乐器则有板、鼓、碟子、酒盅等。广西文场的伴奏与唱腔连为一体，唱腔开始前有一“过板”，又称“引子”，乐句与乐句之间用小过板，大小调的小过板基本相同。道白时配合的曲调常用【一枝花】、【柳春娘】、【水龙吟】、【八大板】、【节节高】、【懒梳头】、【夜行船】等，这些曲调多数移植于广西民间乐曲和桂剧的过场音乐，用在文场演奏中，显得清新优美、婉转流畅。（分段）广西文场有一批优秀的传统曲目，其中包括《琵琶记》、《西厢记》、《红楼梦》等十余种成套唱本，《双下山》、《王婆骂鸡》等六十余种单出唱本和《武二探兄》、《贵妃醉酒》等近百个段子。目前，广西文场艺术已走向衰落，后继乏人，急需保护，以利于传承。（分段）（分段）

车灯又称“车末妹”、“幺妹灯”、“车车灯”等，兴于明末清初，演变过程中吸收了民间小调的因素而发展成形，至今已有三百多年的历史，在成、渝两地和西南汉族地区流布甚广。（分段）车灯以四川方言演唱，载歌载舞，唱腔旋律高亢激越，活泼欢快，易学易唱，流传十分广泛。表演时男扮女相的“幺妹”站立车内，随着手执彩扇的“丑伴娘”的“领唱”和推车“车夫”或推船“艄翁”的“帮唱”而起步摇摆。唱词多系即兴编排而成，唱腔属于板腔体，采用“起、平、落”曲式，平句分为“上平、下平”的对称句式，便于唱述上仄声、下平声偶句词格数千句唱词，并增加前引、后缀、过门等。帮腔“金钱梅花落”或“荷花闹海棠”是其特征性尾句。（分段）车灯演唱以“四叶瓦”竹板和二胡等乐器伴奏，说唱曲调由单乐段发展为成套的多段式，强调中“平句”的“上下句”结构，多则达百十余句。（分段）用以演唱人物故事，称为“车灯调”。在演唱基础上，车灯逐渐发展为一种系统的舞台表演，以出场、亮相、台步、身段等程式化动作来配合唱腔，演绎情节。车灯原有《懒汉和鸡蛋》、《犟姑娘》、《一把米》等传统曲目，新中国成立后又编创了《俩师徒》、《三峡红灯》等反映新时代风貌的作品。目前，车灯艺术后继乏人，渐趋衰微，亟待保护传承。（分段）（分段）

陕西省户县曲子主要流布于户县和眉县等地，它萌芽于明代正德年间，形成于清代初年，至今已有三百余年的历史。（分段）户县曲子采用清曲坐唱的方式演出，演员不化妆，俗称“地摊子”，多在节庆、庙会、红白喜事等场合演出。演唱时以三弦为主要伴奏乐器，板胡、笛子、四页瓦和撞铃为辅助乐器，有时还加入碟子。（分段）户县曲子的唱腔音乐属曲牌联缀体，其中包括36个大调和72个小调。大调较为古老，曲体结构复杂，旋律富于变化，拖腔悠长委婉，演唱难度大；小调多为民歌小曲，结构精短，旋律流畅。户县曲子演唱时往往根据内容来选择一些音乐情绪与之相适应的曲调，而后将这些曲调有机地加以组合，使之能完整地表现一种场景或人物的心理流程，像《五更鸟》即用了【月调】、【慢五更】、【岗调】、【戏秋千】等9个曲牌，《百戏图》更进一步用了【月调】、【银纽丝】、【劳子】等11个曲牌。套曲联缀有自身的规律，既灵活又严谨，如起腔为【越调】，尾声仍须用【越调】；起腔为【背尾】，落尾亦同样是【背尾】，等等。（分段）户县曲子传统曲目已知的有《皇姑出家》、《寡妇验田》、《秦琼观阵》、《王大娘顶缸》、《雁塔寺祭灵》等一百五十余种，按其题材内容可分为风俗、演义、传奇、灵怪和开篇小曲等五大类。目前，户县曲子的传承面临困难，急需有关方面积极扶持，加以保护。（分段）（分段）

韩城秧歌是融说唱、民歌、舞蹈为一体而以说唱统领整个表演的一种综合性曲艺形式，主要分布在陕西韩城及周边地区，它形成于清代同治、光绪年间，至今已有一百五十多年的历史。清代光绪二年（1876），韩城秧歌艺人韩敏卿曾带领秧歌班进京演出，一时名动京师，扩大了韩城秧歌的影响。（分段）韩城秧歌有其固定的表演程式，开场首先由丑角登台“拜场”，唱一支“四六曲”表示自谦，然后开始“请场”，即请称为“包头”的旦角上场。“包头”登场后唱“开门调”亮相，接下来由丑角数落褒贬旦角，名为“数花”。丑角随即唱“四六曲”表示推让，“包头”则唱“四六开门曲”承接，谓之“推接”。正曲一般由丑角和旦角联唱，以叙述故事情节。退场时丑角和旦角唱“四六曲”表示自谦，并引出下一个曲目。旦角的表演以妖、巧、俏、媚为特点，动作妩媚，婀娜多姿；丑角则刚健悍勇，步态潇洒，常有跺脚蹬腿的动作。二者刚柔并济，造成强烈对比。韩城秧歌的唱腔曲调属曲牌联套体，现存117种；舞蹈带有乡土气息，欢快矫健，层次清晰，变化丰富。有些节目装扮表演时具有一定的戏曲特征，因而得到“对对戏”的俗称。韩城秧歌传统的演出曲目相当丰富，有历史传奇、神话传说、民俗风情、民间故事等多种题材的作品。现共挖掘整理出曲目127个，出版曲本96种。（分段）20世纪40年代末，韩城秧歌开始走向衰微，至六七十年代，其表演已很少见，现在更是只有在山区的个别村落才能见到。可以说，韩城秧歌已处于濒危状态，随时有消亡的可能，急需制定保护方案，抢救扶植，帮助传承。（分段）（分段）

金钱板流传于巴蜀汉族地区，它形成于清代道光年间，至今已有近两百年的历史。最初只是以简单的唱腔唱诵“劝世文”，艺人沿街叫唱以求生活。后经不断发展改进，逐渐成为独立曲种。（分段）金钱板由单人表演，说唱并举，段末一句往往略用拖腔。说唱的同时，演员一手执打板，一手执底板和面板，通过三块竹板击打出各种节奏的声响，为演唱伴奏。其唱腔鲜明而独特，既采用【老调】、【狗撵羊】、【富贵花】、【红衲袄】、【满堂红】、【江头桂】等川剧曲牌，又吸收昆曲和四川民歌、山歌、小曲、号子等的音乐。唱词通俗易懂，富于节奏，每句字数不限，全篇多一韵到底，亦偶有转韵情况。金钱板传统的演出曲目比较丰富，《打董家庙》、《打洞庭》、《打毗芦荡》和《胭脂配》、《芙蓉配》、《龙凤配》、《金婵配》、《节孝配》等作品是其中的经典，习称“三打五配”。除此以外，还有《闹雅安》、《嫌贫传》、《蓝大顺起义》、《瓦岗寨》、《包公案》、《说岳传》等一大批代表性的作品。（分段）金钱板艺术是巴蜀历史文化的载体之一，其中涵容着巴蜀地域的风土民情、社会风貌，具有一定的文化研究价值。目前，金钱板后继乏人，发展停滞，生存出现危机，急需抢救保护。（分段）（分段）

金钱板是川渝两地民间传统说唱曲艺品种之一。由快板、莲花闹演变而成。金钱板在新中国成立后进入新的发展期，到20世纪七八十年代达到高潮。（分段）金钱板表演的道具是三块小竹板，在最初的表演中，小竹板孔中穿上铜钱，除竹板敲打之声，还能听到铜钱相互碰撞的声音。后来，为了便于制作，人们在金钱板的道具制作过程中取消了铜钱，金钱板就成了三块小竹板。（分段）金钱板表演以打、说、唱、演四种表现形式为主，演出由一人或数人进行，演员打、唱结合，辅以表演。打则打板，演员左右手分持三块竹板，碰击节拍与打出基本的“滴、打、垮”及多种花色音响，以渲染气氛；唱则有说有唱，语言风趣，唱腔上口；表演则讲究身法指爪，传神达意。唱词优美，注重情节描写，讲究合辙押韵，句式可长可短，机动灵活，短短几句便可将人物描绘得栩栩如生，曲目创作结构严谨。（分段）金钱板主要唱词大多取材于中国民间传说或历史故事。如《四姐下凡》、《昭君出塞》、《孟姜女》、《秦香莲》等。新中国成立以后，金钱板的唱段不仅有历史、传说类的，更增添了改作赞颂新人物或新事物的内容，如《送货下乡》、《三过文化岗》、《插秧状元》、《雷锋》、《焦裕禄风雪访贫》、《哪有闲空回娘家》等。（分段）金钱板的特点是结构完整，音韵和谐，节奏明快，形象鲜明，道具简单，演唱灵活。表演者可男可女，可老可少，且不择场地。（分段）随着社会的发展，金钱板这一门传统艺术的生存空间越来越小，随着老艺人的相继谢世，演员队伍青黄不接，很多表演技能没有得到传承。（分段）（分段）

青海平弦又称“西宁赋子”，广泛流布于以青海省西宁市为中心的海东地区，至今已有两百多年的历史。（分段）青海平弦以当地方言演唱故事，只唱不说。其表演形式亲切古朴，许多曲调演唱时带有“拉鞘子”，即常说的“帮腔”，观众可通过“帮腔”自然地融入表演，形成特殊的现场效果。青海平弦常以民族小乐队伴奏，伴奏乐器有三弦、扬琴、板胡、月琴、笛子、二胡等，演奏时旋律丰富而变化多端，显示出古典音乐在青海地区流变的轨迹。平弦唱腔曲调众多，属于曲牌联缀体，素有“十八杂腔、二十四调”之称，系以南方“赋子”的流变曲调为基础，吸收南北散曲、古今小曲和其他曲艺曲种的曲牌而成。赋子类曲调是标志曲种风格的主要曲调，除此以外，青海平弦还有背工、杂腔、小点、下背工等几大类曲调，称得起是一座蕴藏丰厚的音乐富矿。（分段）青海平弦的传统曲目丰富多彩，仅各地搜集记录的就有二百余个，内容涵盖了历史、政治、文化、社会风俗、伦理道德等多个方面。这些作品多取材于历史故事、民间传说、唐诗宋词、元明杂剧、明清传奇和古典小说名著，如《白猿盗桃》源于《孙子兵法》，《孔子拜师》源于敦煌变文，《密建游宫》取材于《说唐》，《水漫金山》取材于《白蛇传》，等等。其中的曲词对仗工整，格律严谨，诗词化程度较高，有些曲目甚至直接演唱古典诗词曲赋名作或其中的名句。青海平弦是海东地区历史文化的重要载体，在民俗学、民族学及曲艺曲种等的研究中具有一定的参考价值。目前，青海平弦后继乏人，陷于濒危状态，亟待保护，以利传承。（分段）（分段）

青海越弦又名“越调”、“越背调”、“背调”，也记作“月调”、“曲子”或“座场眉户”，主要流传于青海省东部农业区，而以河湟谷地的西宁及其所属的大通县、湟中县、湟源县等最为集中。青海越弦在清代中叶由陕西传入青海，在长期流传过程中，艺人们大量吸收青海民间小调和古代小曲，从语言、语调、唱腔、风格等方面对原有的越弦进行丰富和改造，终使之成为独具特色的青海地方曲种。（分段）青海越弦主要以演唱叙述故事情节，曲词通俗上口，唱段结构遵从固有的规定，开头使用前岔调，其后紧接前北宫调；结尾使用后岔调，而以后北宫调置于其前；中间的主体部分则根据内容的需要选用曲调。青海越弦唱腔音乐丰富，已记录的曲牌有五十多个，这些曲调优美动人，流畅舒展，刚柔并济，具有多样的表现力，叙事抒情兼擅。演出时，表演者手执一对俗称“水子”的碰铃登场，既以之击节，又用来作为舞台道具。除此以外，演唱过程中还有板胡、二胡、扬琴、三弦、梆子等乐器从旁伴奏。已记录的青海越弦传统曲目有一百多个，这些曲目多取材于唐宋传奇、金元杂剧、明清小说等，而尤以表现民俗生活见长，有《小姑贤》、《烙碗记》、《秋莲拾柴》等一批代表性的作品。（分段）作为青藏高原历史文化的重要载体，青海越弦对当地居民价值观、生活观及民风民俗的形成产生了一定的影响。作为重要的民间艺术遗产，它又具有音乐学、曲词学等多方面的研究价值，为中原文化在青藏高原的传播和青海民族的迁徙演化历史提供了宝贵的研究资料。目前，青海平弦生存出现危机，传承发展困难重重，急需保护。（分段）（分段）

青海下弦流传于青海省西宁市及附近的河湟地区，它产生于清代末年，至今已有百余年历史。这一曲艺形式来源于乾隆时期“流栖所”中盲人的演唱，从清中叶直到清末民初，它一直在盲人中传唱，最后逐渐发展成熟，变成一个独特的曲种，因演唱中以下弦调为主而得名。（分段）青海下弦由一至二人坐唱演出，形式十分简便，公园旅店、茶楼饭馆、街头巷尾皆可就地表演。男艺人单独演唱时自操板胡或三弦伴奏，女艺人单独演唱时自弹三弦，两人结伴演出则男拉板胡，女弹三弦。青海下弦以“下弦调”、“仿下弦调”、“软下弦调”为主要曲调，另有【下背工】等套曲和【前背工】、【离情】、【皂罗】、【后背工】等固定曲牌。唱腔音乐采用主体曲调加曲头曲尾的结构，其中主体曲调节奏鲜明，长于叙事；曲头曲尾可长可短，长于抒情；前奏和中间过门为独立乐段，用“下弦调”的定弦法演奏。下弦曲词一般为四句，可长可短，变化多端。唱腔曲调结构短小，演唱时一曲到底，四句唱虽然重复，因其中有许多变化，仍显得优美动听，沁人肺腑，尤其是曲头曲尾，随唱词而变化，词长则曲长，词短则曲短，摇曳多姿，别具风味。青海下弦有《三顾茅庐》、《出曹营》、《岳母刺字》、《林冲买刀》等传统曲目和《十二月开花》、《鸿雁捎书》等段子，其中《林冲买刀》又可分为《林冲求子》、《东岳庙还愿》、《买刀》、《拷堂》、《入监》、《林娘子饯行》、《下山》等小段。（分段）目前，青海下弦的生存发展遭遇危机，陷于后继无人的困境，亟待保护。（分段）（分段）

好来宝意为“连韵说唱”，流传于内蒙古科尔沁草原及周边地区，至今已有近千年的历史，它的产生与蒙古族人分散游牧的生产生活方式密切相关。（分段）好来宝的表演主要有“当海”好来宝、“代力查”好来宝和“额乐古格”好来宝三种形式。“当海”好来宝即单口好来宝，其中又可分为古代无伴奏诉说和用四胡自拉自唱两种形式，它由一人演唱，以诗歌叙事，多用赞颂、讽刺、比喻等手法描绘事件和人物，也常用渲染烘托、夸张想象的手段叙述情节、表达情感；“代力查”好来宝即对口好来宝，其中又可分为“比图”好来宝和“扎得盖”好来宝两种形式，两者都属知识性、趣味性的娱乐形式，“比图”好来宝重在问答、辩论、猜谜，“扎得盖”重在比知识、比智慧，有一定的叙事性；“额乐古格”好来宝即多人好来宝，系由前两种好来宝发展融汇而成。演出时演员一般用低音四胡自拉自唱，多人好来宝则用小乐队伴奏。好来宝曲调丰富，音乐变化多样，节奏轻快活泼，多人演出时会采用领唱、对唱、齐唱、伴唱等演唱形式，同时还辅以优美的动作。唱词一般为四句一节，各句第一音节叶韵，可兼押腹韵和尾韵，各段可联韵或交叉换韵，也有几十句唱词一韵到底的形式。（分段）号称“一个人、一把琴、一台戏”的好来宝艺术集说、唱、舞、乐于一体，具有多样性、综合性、完整性、即兴性、群众性的特点。它是蒙古族历史文化的重要载体，具有民俗学、社会学、民族学、语言学、艺术学等多方面的研究价值。在现实生活中，它又是蒙古民族团结进步的推动力，为中华民族精神血脉的保持和延续发挥着积极的作用。目前，好来宝后继乏人，前景堪忧，急需抢救保护。（分段）（分段）

铁尔麦是哈萨克曲艺的典型代表，“铁尔麦”一词系哈萨克语的音译，意为“撷取精华”、“精选”、“集萃”。作为地方曲种的铁尔麦是一种从哈萨克谚语、格言、诗歌中撷取精华，配上曲调演唱的“劝喻歌”表演形式，它流传于新疆维吾尔自治区等地域的哈萨克族聚居区，至今已有七百余年的历史。（分段）铁尔麦以竞技式的对唱形式在众人聚集的场合公开表演，对唱没有固定的曲牌或唱腔流传，称为“阿肯”的艺人需根据所唱内容从语言本身生发出旋律和节奏，边唱边自弹冬布拉库布孜伴奏，也可徒口清唱，不用伴奏。铁尔麦唱词均为即兴创作，因此铁尔麦艺人必须世事洞明，人情练达，具有敏捷的才思和渊博的知识，能在瞬间出口成章，对答如流，以理以才服人。（分段）铁尔麦对唱通常在不同部落、不同地区的艺人之间展开，由于带有竞技的特点，艺人们在表演时通常采取扬己抑人的方式，出语尖刻，咄咄逼人，力图以气势压住对方。对此艺人之间早有共识和默契，彼此互相谅解。表演结束，胜者谦和有礼，败者也不以些微得失介怀。（分段）铁尔麦是哈萨克民族的艺术瑰宝，其传统节目多表现哈萨克的历史文化和民族情感，从唱词到音乐都充满浓郁的哈萨克文学艺术的特点，被誉为哈萨克人民社会生活的“一面镜子”和“百科全书”。随着时代的发展，文化生活日趋多元化，人们的审美需求发生了重大的变化，哈萨克族的年轻一代对铁尔麦的兴趣越来越淡漠，导致它的观众和传承者后继乏人。这种古老的传统艺术正面临消亡的危险，急需保护。（分段）（分段）

莲花落是广泛流行于山西各地的古老曲艺品种，别称“晋中落子”。20世纪以来，其发展和演出以太原为盛，在其他地区相继衰落，故又常作“太原莲花落”。（分段）莲花落约在清代中叶传入山西。发展至今，通行的表演形式为一人自击竹板（两大五小，俗称“七件子”）伴奏韵诵，唱诵为主，间有夹白。也有双人对口和多人演出的方式。唱词基本以七言四句为一段，讲求合辙押韵。传统节目有长篇的《五女兴唐传》、《万花楼》、《呼延庆打擂》和短篇的《小两口打架》、《小寡妇上新坟》等。（分段）已知山西较早的莲花落艺人是20世纪上半叶的李连根，擅演节目为《大八义》和《小八义》等。抗日战争时期，交城县米家庄的莲花落盲艺人任五儿编演了大量新节目，如《收复孝义、文水》等。中华人民共和国成立后，交城县的吕著在县文化馆的指导下，改编演出了长篇新节目《吕梁英雄传》，影响很大。20世纪60年代初期，太原曲艺联合会青年相声演员曹强师从李连根学习莲花落表演，并致力于挖掘和整理莲花落的艺术资料。他本人的莲花落编演以现实生活题材为主，讲求幽默机趣，自成一派。（分段）进入21世纪以来，原有的老艺人年事已高，中青年表演人才少之又少，技艺无法传承，面临生存危机，急需予以保护。（分段）

长子鼓书是形成于山西省长治市长子县的一种曲艺说书形式。表演形式为说唱相间、以唱为主，且采用长子一带的方音表演。通常以单人敲击书鼓和简板并自拉二胡伴奏的演出居多，后来也出现有双人或多人分持不同伴奏乐器配合说唱的演出情形。20世纪中叶以来，除老艺人外，多用地方官话表演；唱腔为板腔体，主要板式有流水板、数板、垛板、悲板等；伴奏乐器除书鼓、简板和二胡外，还有采用竹板、板胡、低胡等的情形。伴奏方式为间奏式，即演唱时不伴奏。另有器乐曲牌用于开书前的“闹场”演奏。进入20世纪80年代，有增加电声乐器及手风琴和锣、钹等乐器，用于演出前的“吵台”演奏和唱腔中插入梆子腔与落子腔演唱时的伴奏。传统节目以中长篇为主，有《金镯玉环记》、《包公案》、《徐公案》、《施公案》、《海公案》、《回杯记》、《回龙传》、《白玉楼》等。抗日战争以来新编演的节目以短篇为主，有《风雷》、《小二黑结婚》、《江姐》、《烈火金刚》等。（分段）长子鼓书具有光荣的艺术传统。特别是抗日战争时期，以长子鼓书艺人为主组成的抗日宣传队在晋东南一带极为活跃。中华人民共和国成立后，以此为基础形成的长子县曲艺队一直活跃在全县城乡，常年为老百姓演出。（分段）然而，随着现代化进程的不断加快，长子鼓书的生存与发展面临巨大困难：艺人青黄不接，演出市场萎缩，遗产流失严重，急需抢救和保护。（分段）（分段）

翼城琴书又名“铰子书”，俗称“本地书”，是流行于山西南部翼城县及周边曲沃、襄汾、浮山、沁水、绛县一带的曲艺说书形式。（分段）翼城琴书的形成时间无文献资料可考，由艺人师承推断，清末时期即很兴盛，形成历史至少在一百二十年以上。（分段）翼城琴书的表演形式为说唱相间，以唱为主，采用翼城方音。早期只是一人敲击铰子自行伴奏表演，也曾有艺人自行击打扬琴或弹奏月琴伴奏说唱。后来出现了多人演出的方式，并加入小洋琴、三弦、四胡等乐器伴奏。民国初期，又增加了竹笛、板胡、二胡、小钹、八角鼓等乐器伴奏。再后来有了双人搭档和多人搭档的演出方式。其中，双人表演时，一人敲击八角鼓说唱，另一人弹月琴伴奏；多人表演时，一人持八角鼓或单扇钹主演，其他人分持不同乐器伴奏或参与“拆唱”。演出时，场地中间置一桌子，主演立于桌后，乐队分坐两旁。（分段）翼城琴书的唱腔属板牌混合体，包括“钹儿腔”和“鼓儿腔”两种唱腔曲调。“钹儿腔”因主演者在演出时手执单叶钹而得名，属板腔体，板式有慢板、二八板、花二八、紧二八、飞板等；“鼓儿腔”因主演者演出时手执八角鼓敲击伴奏而得名，属单曲体。“钹儿腔”和“鼓儿腔”可以两种腔共用于一个唱段之内。“鼓儿腔”一般只用一次，通常插入“钹儿腔”中使用。唱词格式以七字句为主，上下句体，下句押韵。（分段）翼城琴书的传统节目甚多，已知共有大本书五十余部，小本书七十余部，经常摘演的“回书”二百余个，“书帽”三百多个，遗产十分丰富。但由于种种原因，其在当今的生存与发展状况令人堪忧，急需抢救和保护。（分段）

曲沃琴书是形成并主要流行于山西南部的曲沃县及其周边山、陕、豫三省交界地带的曲艺说书形式。因表演时手持八角鼓和单扇钹交替击节伴奏，故旧称“鼓儿书”或“铰子书”。一般认为是清代道光年间由河南南阳传入当地的“越调”（也作“月调”）与当地的方音和小调结合发展演变而成，至今约有一百三十年左右的历史。（分段）曲沃琴书的表演形式为说唱相间，以唱为主，采用曲沃方音。早期多为一人手拿梆子自行伴奏，采用曲沃当地方音坐着说唱，也有自拉四胡脚踏木鱼的演出或一人一手打小扬琴一手击挎板表演的情形。后来还出现了多人搭档的演出方式。唱词以七字句为主，四句为一个段落，偶数句押韵。唱腔属板牌混合体，有“铰子腔”和“鼓子腔”两种唱腔曲调。“铰子腔”是主演者手持单钹伴奏时演唱的曲调，是唱腔的主体，属板腔体结构，主要有慢板、二八板、紧二八、飞板4种板式和“叫板”、“大叹韵”、“小叹韵”等功能性唱句；“鼓子腔”是主演者手持八角鼓伴奏时演出的唱腔，是插入“铰子腔”中演出的唱腔，属单曲体结构。两种唱腔调高不同，交替演唱时需要转调。伴奏乐器除了八角鼓、小铰和木鱼，还可加入四胡、扬琴、板胡、三弦、笛子、二胡等。（分段）曲沃琴书的传统节目比较丰富，有取材于古典小说的长篇书，有来自文人墨客创编的中篇书，有取材于民间传说和神话故事的小段书，还有一些诙谐幽默、妙趣横生的小书帽等。但随着社会变迁，演出急剧减少，艺人青黄不接，急需抢救保护。（分段）

泽州四弦书是主要流行于山西省泽州县全境以及沁水县东南部、阳城县东部和陵川县西部一带的曲艺说书形式，因以四弦（四胡）为主要伴奏乐器而得名。（分段）泽州四弦书至迟在清代光绪年间即已形成，距今已有一百五十年以上的历史。表演形式为说唱相间，以唱为主，采用泽州方音。早期只有一人用四弦和腿板自行伴奏表演，后来出现了多人伴奏。唱腔曲调属板腔体，主要板式有平板、紧板、介板、三倒板、官韵等。伴奏乐器有主奏乐器四弦和三弦、胡胡、二把，以及腿板（大、中、小）、钹各一个。伴奏方式为间奏式，即演唱时不伴奏。唱词格式基本为七字上下句体，下句押韵。（分段）旧时演出泽州四弦书的都是盲艺人，乡民的酬神、还愿和庆典是其演出的主要时机。常演的传统节目有《游天台》、《大八仙》、《富贵长春》、《斧劈华山》、《度林英》、《三姐落凡》、《天仙送子》、《徐公子拜寿》、《龙三姐拜寿》、《西厢记》和《梁祝下山》等。（分段）中华人民共和国成立后，泽州县成立了以演出泽州四弦书为主的泽州县曲艺队。编演过《考神婆》、《吴全有接闺女》、《河神娶妻》等新节目。期间，还出现了站立表演和走动表演的方式。同时，伴奏乐器用二胡取代了四弦，增加了唢呐、小鼓和梆板。（分段）进入21世纪后，随着老艺人年龄的增大和相继去世，演出日渐减少，泽州四弦书濒临消亡，急需抢救和保护。（分段）

盘索里是朝鲜族的说唱音乐，产生于18世纪。关于它的起源有两种说法，一种认为它是江湖艺人根据某种戏剧所创造的，另一种则认为是来源于萨满教仪式中的歌曲。盘索里是朝鲜语的直译音，意思就是大庭广众面前演唱的歌曲。19世纪初的《广寒楼乐谱》中写道“:唱优之戏，一人立，一人坐，而立者唱，坐者以鼓节之，凡杂歌十二腔，香娘歌即一也。”（分段）朝鲜族盘索里流传于东北三省，主要传承于铁岭、开原、昌图等地的朝鲜族聚居区。在铁岭传承盘索里最有影响力的是民间艺人李柱奉，他把自己所掌握的盘索里的主要唱段和唱法传授给村里的郑乐瑞等人；郑乐瑞又把所学到的盘索里传授给洪华峰等人，后来在铁岭县文化馆任音乐辅导干部的洪华峰培养了洪永吉和金礼浩等多名弟子。（分段）盘索里具有一人多角，“化入化出”，以唱为主，说中有唱，唱中带说的表演特色。由于盘索里富有叙事性，便于表达人物的内心情怀，逐渐成为朝鲜族群众十分喜爱的音乐形式。高水平的盘索里是多种艺术的综合，演唱者一人在鼓手的配合下，仅用自己的歌声、说白、身体动作和作为道具的一把扇子，便能够描绘世界万物的冲突与和解、善与恶、美与丑的关系。（分段）盘索里将音乐、文学、表演融为一体。早期盘索里共有12大场，如今由铁岭的李柱奉、郑乐瑞、洪华峰等老艺人传承下来的盘索里只有《春香歌》、《沈青歌》、《兴夫歌》、《水宫歌》、《赤壁歌》5场的主要唱段，其他唱段已经失传，处于濒危状态。（分段）

盘索里是朝鲜族曲种。“盘索里”为朝鲜族语的音译，本意是指“娱乐场”，此处引申为“大庭广众唱的歌”之意。（分段）盘索里流行于吉林、辽宁和黑龙江三省的朝鲜族聚居区。传统的表演形式为一人以朝鲜族语站立说唱，以唱为主，兼有说白；另有一人坐着击鼓伴奏，也有加入伽倻琴或扬琴伴奏的情形。唱腔曲调有平调、上平调、界面调、平界面调、下界面调等。过去通常在野游、宴会、年节和庆典场合演出，抗日战争时期也有艺人以此在餐饮场所卖唱为生。20世纪中叶以后，出现了高台表演，成为朝鲜族专业文艺表演团体的重要演出形式。传统节目多取材于朝鲜族的传统故事，如《春香传》、《沈青传》和《兴甫歌》等，也有《赤壁歌》、《孔明歌》等据汉族文学故事编演的节目和反映新时代现实生活的短篇节目。（分段）进入21世纪以来，盘索里的发展遇到了困难，演出萎缩，传人稀少，急需扶持和保护。（分段）

永康鼓词是流行于浙江金华的永康及周边的武义、缙云、磐安等地的曲艺形式。因旧时的艺人多为盲人，又被称为瞽词或盲词；又因表演形式以唱为主，兼有说白，又俗称之为“唱词”或“唱公事”。（分段）永康鼓词采用永康方音表演，通常为一人自击鼓板自行伴奏说唱。传统节目的题材内容大多为除暴安良、伸张正义、男女情爱和乐善好施。唱腔曲调丰富，依不同的功能分为悲调、怒调、喜调和适宜叙事、对话和抒情的水平调4种。说唱表演讲求抑扬顿挫、张弛有致；伴奏鼓点讲究深浅沉浮、快慢徐疾；节目注重寓教于乐，为当地民众所喜闻乐见。（分段）近几十年来，艺人数量急剧减少，整体发展呈萎缩状态。20世纪50年代，艺人尚有百余人，80年代仅剩六十余人，进入21世纪以来，已不足20人，濒临失传，急需保护和扶持。（分段）

唱新闻又称“锣鼓书”，是广泛流传于浙江省宁波市所属象山县及周边北仑、鄞州等地的古老曲艺品种。之所以称之为“唱新闻”，是因为所唱内容多为当下发生的时事。其中，象山境内的唱新闻皆用象山土腔土调说唱表演，内容大多反映本地的风土人情，所以又被称作“象山唱新闻”，简称“新闻”。（分段）唱新闻的表演说唱相间，以唱为主。唱词多为七字句，也有长短句，双句押韵。演出方式分单口（一人演出）与双口（两人演出）两种。单口演出时，艺人左手持小锣、竹板，右手持鼓槌、锣片（竹片），左腿上放一只小腰鼓，有时边敲边说唱，有时唱完一段敲一阵锣鼓，然后接着说唱；双口演出时，一人为主，并自敲鼓板，另一人伴唱。一般在演出前先敲一阵锣鼓，以招揽听众，俗称“闹场”。开演时先唱四句或六句唱词，叫做“书帽子”，然后转入以唱为主、间有说白的“正书”表演。（分段）唱新闻所用曲调很多，多吸收当地的各种曲调发展形成，在宁波地区包括象山一带，使用较多的唱腔曲调，除了基本曲调《新闻调》，还有《镇海调》、《词调》、《赋调》等。传统节目除了中长篇的“正书”或称“当家书”，如《双兰英》、《邬玉林》、《日月琴》、《钉鞋记》、《笼箱记》、《还金镯》、《白玉带》、《药狗记》、《拆鸳鸯》、《元宝记》、《杨家将》以及象山独有的《吊发圈》等；还有多在正书之前加唱的“开场书”，如《打养生》、《劝赌》、《光棍调》、《瘌头抬老婆》等。（分段）20世纪80年代末期以来，观看唱新闻的人越来越少，很多艺人改行另谋出路。特别是老艺人年事渐高，中青年艺人极其稀少，唱新闻面临着严峻的生存危机，急需予以保护。（分段）

渔鼓道情广泛流行于安徽全境，简称“道情”，尤以萧县和界首最为盛行，且形成了各自的分支与流派。其中，萧县的一支受邻近的山东同类曲种的影响较大，唱腔为板腔体，依表现功能和演唱流派有“寒腔”和“花腔”之分；界首的又称“坠子嗡”，唱腔多插曲牌，包括《满江红》、《倒卷帘》等“上韵”和《银纽丝》、《走码头》等“下韵”。表演形式多为一人自击渔鼓和简板自行伴奏说唱，以唱为主，兼有说白。（分段）渔鼓道情的传统节目有长篇的《金鞭记》、《三侠剑》、《杨家将》和《回龙传》，中篇的《王定保借当》、《雷公子投亲》和《八马骏》，短篇的《马前泼水》、《王祥卧冰》和《丁兰刻木》等。乡土气息浓郁，教化作用很强。（分段）20世纪末期以来，渔鼓道情的演出急剧减少，艺人青黄不接，像萧县的“花腔”渔鼓，仅有刘永林一人尚能演出，命悬一线，严重濒危，亟待保护。（分段）

三棒鼓亦称“花鼓”或“喜花鼓”，是流传于湖北宣恩及湘鄂边区酉水流域一带的地方曲艺。历史十分悠久，艺术传统深厚。（分段）三棒鼓的演出一般为三人，一人边耍棒（或边抛刀）边演唱，另有二人打鼓敲锣伴奏。唱词以“五五七五”句式为主，句句押韵，讲究对偶比兴等修辞手法。唱腔曲调属单曲体，2/4节拍，四句一循环，句与句、段与段之间由锣鼓间奏。而抛刀、耍棒等杂技性成分，与口头说唱珠联璧合，极具审美价值。（分段）三棒鼓的表演集“唱”、“奏”、“耍”于一体，具有丰富多样的观赏价值。传统节目的唱词内容承载着许多珍贵的农耕文化和民俗风情信息，蕴含着重要的文化价值。然而，随着现代化步履的不断加快，这种传统曲艺的生存与发展面临诸多困难，传承的范围也愈来愈小，亟待扶持与保护。（分段）

祁阳小调又称“调子”或“小曲子”，是流传于湖南祁阳及其周边地区的曲艺唱曲形式。传统的表演形式多为一女自击碟子站立演唱，另有一男坐着拉二胡伴奏；也有一男手拿花扇、一女手拿手绢，二人边唱边舞的对唱表演情形。后来出现了以小型丝弦乐队伴奏的坐唱表演方式和8至12人集唱、说、数于一体的群口表演方式。伴奏乐器增加了月琴、三弦和扬琴等，也有加入竹笛、小唢呐和打击乐器的情形。唱词多为七言四句体式，唱腔曲调为曲牌体，常用曲调有《五更留郎》、《四季花开》、《割韭菜》和《采花调》等。传统节目也多以演唱曲调来命名。（分段）祁阳小调的节目大多精短，但唱腔曲调丰富多彩。风格活泼清丽，表演别具一格，价值极为独特。但当下发展困难重重，急需扶持和保护。（分段）

粤曲是流行于广东及广西的粤语方言区并流传到香港、澳门、东南亚和美洲的粤籍华侨聚居地，采用广州方言表演的曲艺品种。约形成于清代中叶。表演形式为一至二人站唱，另有多人分持高胡、扬琴、琵琶、横箫、长喉管、二弦、提琴（一种广东本地的民间乐器）、短喉管、月琴等专司伴奏。后来还出现过“说唱”、“弹唱”和“表演唱”等演出方式。唱腔音乐极为丰富，大致分为自成系统的7个类别：1.梆子；2.二簧；3.牌子曲；4.吸收龙舟、木鱼、南音、粤讴等的曲调；5.【送情郎】、【剪剪花】、【玉美人】等小曲；6.辛亥革命后新创编梆簧杂曲；7.填词演唱的广东民间器乐曲，即“广东音乐”，如【昭君怨】、【雨打芭蕉】、【双声恨】、【柳摇金】等。（分段）粤曲的演唱早期均依行当划分，有小生、花旦、武生等10大行当的唱法。辛亥革命后改假嗓为真嗓，改舞台官话（又叫“桂林官话”）为广州方言演唱，分为大喉（又称“霸腔”或“左撇”，属男角唱腔，腔调多用高音区）、平喉（男角唱腔，腔调多用中音区）、子喉（女角专用腔）三种唱法。早期节目大多来自粤剧脚本，代表性的号称“八大名曲”，即《百里奚会妻》、《辨才释妖》、《黛玉葬花》、《六郎罪子》、《弃楚归汉》、《鲁智深出家》、《附荐何文秀》和《雪中贤》。民国时期有影响的代表性节目，有《夜战马超》、《武松大闹狮子楼》、《岳武穆班师》和《风流梦》、《再折长亭柳》、《潇湘夜雨》等。20世纪后半期新编演的代表性节目，有所谓的“羊城新八景”即《双桥烟雨》、《罗岗香雪》、《鹅潭夜月》、《东湖春晓》、《珠海丹心》、《江陵旭日》、《白云松涛》、《越秀远眺》和《牛皋扯旨》、《周瑜写表》、《秦琼卖马》、《穆桂英挂帅》、《花木兰巡营》、《蔡文姬归汉》、《阮玲玉》、《广陵绝响》等。（分段）20世纪末期以来，粤曲的生存空间大为萎缩，艺人和观众都趋于老龄化，处于濒危状态，急需扶持和保护。（分段）

木鱼歌又称“摸鱼歌”或“沐浴歌”。是流行于岭南广府语系地区特别是东莞非客家区域的曲艺说书形式。旧时多由盲人表演，故又俗称“盲佬歌”。（分段）木鱼歌的具体形成年代不详。已知最早的文献记载，是在明末清初，距今已有三百五十年以上。（分段）木鱼歌的表演采用广东白话，表演形式为说唱相间，以唱为主。通常由一人自弹三弦伴奏，坐着演出。演出依演唱方式分为“雅唱”和“俗唱”（也称“读歌”）。其中，“雅唱”曲调委婉悠长，“俗唱”近乎韵诵。唱词格式为七字上下句体，下句押韵，通常四句一段，单数句末字用仄声，双数句末字用平声，通俗易懂，富有乡土气息。唱腔曲调为板腔体，抑扬顿挫，简朴流畅，既宜于叙事，也善于抒情。伴奏乐器多用三弦，也有使用秦琴的情形，伴奏方式为间歇式。（分段）木鱼歌不仅是历史悠久的“弹词”类曲种的重要代表性品种，也是传统节目积累丰富的曲艺品种。节目长中短篇均有，题材内容多样，如表现神话、传说题材的《西游记》、《梁山伯与祝英台》，表现历史故事和英雄传奇的《三国》、《岳飞》、《杨家将》，据演义小说改编的《万花楼》、《钟无艳》、《仁贵征东》，从元明杂剧和民间故事改编的《白蛇雷峰塔》、《陈世美三官堂》，直接取材于社会生活的《三姑回门》、《金山婆自叹》等。近代以来，新编演的节目则有《金山客自叹》、《华工诉恨》、《国事诉根由》、《金山信》、《过埠歌》等。（分段）然而，木鱼歌的生存和发展现在面临失传的危险，急需抢救和保护。（分段）

四川评书是主要流行于重庆市和四川省的曲艺品种，至迟在清咸丰年间即已形成。表演形式为一人徒口讲说，辅有醒目、折扇和手帕等道具。据演出风格而有所谓“清棚”和“雷棚”之分：“清棚”注重语言文采，擅长说演“文书”；“雷棚”强调语气节奏，擅长说演“武书”。又依话本的不同渊源而有所谓“墨书”与“条书”之别：“墨书”指由小说改编演出的节目如《三国》和《水浒》等；“条书”则是自行创编的节目如《金鸡芙蓉图》和《铁侠记》等。讲说表演引人入胜，语言多幽默，极富巴蜀文化特色。（分段）20世纪末期以来，四川评书的传承和发展遇到极大困难：艺人减少，演出萎缩，濒临失传，亟待保护。（分段）

洛南静板书是流行于陕南一带的曲艺说书形式，至迟在清道光年间即已形成。表演形式以唱为主，兼有说白。通常为一人自弹三弦并击打大锣、小锣、铜镲和脚踏梆子、蚂蚱板子自行伴奏演出。（分段）过去，洛南静板书多为盲人求生糊口的手段，演出多在求神、祈雨、婚庆、丧葬、寿诞、过满月等祭礼和助兴场合。1976年以来，出现了高台表演。（分段）洛南静板书传统节目的题材内容丰富多彩，涉及神话传说、历史演义、公案传奇、忠臣孝子、男情女爱等等，篇幅有长有短，深受群众喜爱。但20世纪末期以来，艺人锐减，演出萎缩，生存濒危，急需保护。（分段）

南音说唱又称“南音”，至迟在清代中叶即已形成，流传于珠江三角洲地区及香港和澳门一带，以广东白话表演，是与流行于闽南地区的南音重名而实不相同的另一个曲艺品种。（分段）南音说唱的传统表演形式为一人自弹秦筝、椰胡、三弦或秦胡等说表唱叙。早期节目多为长篇。后来也有二人对唱的情形，节目趋向演唱短段，并加入了扬琴、拍板、洞箫等伴奏。唱词为七言韵文，唱腔分为“本腔”、“扬州腔”和“梅花腔”，并依不同的唱腔采用和流布区域而有“地水南音”等的分支与别称。（分段）20世纪50年代前后，由于广播的普及和传播，南音说唱一度兴盛。60年代以来转向衰落。目前更有濒临消亡的危险，澳门仅有区均祥等极少数的传承者。因此，该项目亟待扶持和保护。（分段）

河州平弦是主要流传于古称河州的甘肃省临夏市及其周边地区的曲艺品种。表演形式为一人自弹三弦说唱，以唱为主，间有说白。唱腔结构为曲牌联缀体。唱词文雅秀丽，曲调丰富优美，具有较高的审美价值。表演者多属文人雅士或有一定文化修养的民间艺人。（分段）20世纪末期以来，河州平弦的演出极度萎缩，老艺人相继谢世，爱好者青黄不接。目前整个临夏地区的河州平弦艺人所剩不足十人，很多唱本也已失传，濒危状况令人担忧，亟待采取有力措施予以保护。（分段）

端鼓腔又名“端供腔”或“端公腔”，是流行于山东省东平县一带的曲艺品种，因早期多在“敬河神”活动中演出，故东平湖一带又俗称之为“敬河神”。（分段）端鼓腔至迟在清代中叶即已形成。后来，其文化功能也由原初的专为“敬河神”而演唱，逐渐扩大为渔民庆贺丰收和婚娶寿宴等活动时的娱乐助兴表演。表演形式为一人或多人手持羊皮端鼓，边敲击边走动演唱。唱腔曲调有【七字韵】、【十字韵】、【请神调】和【送神调】等。传统节目有《魏征梦斩小白龙》、《张相打嫁妆》和《刘文龙赶考》等。不仅具有鲜明的审美特色，而且极富民俗研究价值。（分段）20世纪末期以来，端鼓腔的表演十分少见，传承状况堪忧，急需加以扶持和保护。（分段）

端鼓腔发源于山东省微山县境内的微山湖沿湖一带，由于端鼓腔的传艺是口传心授，迄今没有发现任何有关历史文献记载，但它的演出剧目及唱腔苏北方言较浓，与江苏北部民间的“香火调”似有共同渊源。据老艺人讲，它始于唐贞观年间（627—649），因唐王李世民许愿请河神而来。（分段）端鼓腔是微山湖渔民在生产、生活中祈祷祭祀、追溯历史、祝寿祈福、喜庆丰收的礼仪习俗。具体分5个环节：1.布坛；2.展鼓开坛；3.请神；4.朝神祭奠；5.拜坛送神。端鼓腔音乐为联曲体，唱腔结构以板腔反复体为基础，是板腔体和联曲体相结合的综合体式，其板腔部分是以【十字韵】和【七字韵】两个曲牌为基础。唱腔的主要特点是五声音阶的“宫”、“徵”变换的调式结构，旋律进行跳动幅度较大，拖腔长而委婉，独具水乡风格。（分段）端鼓腔演出剧目繁多，它是以说唱为主，同时夹杂着歌舞的综合性艺术。它承载着湖区许多重大文化信息和原始记忆，保留着濒临失传的湖区民间艺术及民间风俗，是微山湖区历史文化的见证，具有社会学、人类学、民俗学价值。（分段）

吴桥县位于河北省东南部，属沧州管辖，是世界闻名的杂技之乡。（分段）吴桥杂技文化伴随着中国杂技的发展而形成，现在主要流布于吴桥县域、山东省宁津县和陵县的部分地区。（分段）河北省是中国杂技发源地之一，战国时期中山国成王墓中已有演练杂技形象的银首人俑铜灯出现。吴桥很早就是冀州大地杂技密集的地区，晋代墓室中已有宴乐杂技表演的壁画出现。到了宋朝，杂技走向民间，出现“勾栏”、“瓦舍”等演出形式。清代和民国时期，吴桥杂技达到鼎盛阶段。（分段）在两千多年的变迁过程中，吴桥杂技文化不断丰富发展着。它供奉“吕祖”为自己的行业神，创造了行业“春典”（即行话），衍生了表演中的“说口”、“锣歌”等口头文艺形式，形成了独特的表演、道具、管理以及传承等方面的规则，构成了完整的行业文化体系，受到全国杂技界的推崇，其影响远播五洲，素有“十方杂技九籍吴桥”、“没有吴桥人不成杂技班”之说。（分段）吴桥杂技从业人员多，节目种类丰富，流布地区广。据统计，传统节目主要有肢体技巧、道具技巧、乔装仿生、驯兽、马术、传统魔术、滑稽7大类486个单项，集中体现了尚武好义、百折不挠的吴桥杂技文化精神，为人们所传颂。（分段）但是，20世纪50年代以来，由于社会政治经济条件、演出组织形式、活动形式的改变，老艺人、老教练、老手艺人越来越少，行业规矩淡化，吴桥杂技文化有逐渐走向消亡的危险，亟待挖掘和抢救保护。（分段）

聊城地区是中国杂技的发源地之一。新石器时代晚期，聊城是东夷人活动的主要区域，当时东夷人的首领蚩尤据说便是一位杂技高手，古代杂技就源于角抵戏即蚩尤戏。聊城杂技现分布于东阿、茌平、阳谷等县及其周边地区。（分段）春秋战国时期，聊城杂技马戏得到初步发展，到汉代已经基本成熟。三国时期，杂技马戏在聊城的东阿一带已很盛行，成为一种以杂技为主兼有其他技艺的表演形式，东阿王曹植曾以“斗鸡东郊道，走马长楸间”的诗句来描述这种状况。历史上黄河经常泛滥成灾，许多农民为了生存不得不弃农学艺，东阿县孟庄、贺庄、张大人集等村就是著名的杂技村。民国初期，仅东阿县就有几十个杂技马戏班。此外，阳谷、茌平、莘县、临清等还有几十个杂技团。其中有些团体曾到朝鲜、日本、新加坡演出。1955年，东阿县正式组建马戏团8个。1970年，成立了聊城地区杂技团。（分段）聊城杂技历史悠久，艺人辈出，逐渐形成了富有齐鲁特色的杂技行业文化体系。聊城杂技主要包括马戏、魔术、表演三大种别，重视腰腿顶功，突出新、难、奇、美、险，艺术风格朴实、英武、粗犷，素有齐鲁英豪之称，深受广大群众喜爱。（分段）目前，聊城杂技虽经着力发掘和倡导，但仍存在着衰落的趋势。这主要是因为随着生活水平的提高，原来作为谋生手段的杂技对现在的年轻人已不具吸引力，由此导致严重的后继无人现象。一些颇有造诣的杂技演员因年事已高逐步退出舞台，有的相继谢世，使得一些绝技面临失传的危险。（分段）1993年文化部批准在聊城建立中国少儿杂技基地，并将其列入国务院蒲公英计划。聊城市政府依托中国少儿杂技基地，建立了聊城蒲公英杂技艺术学校，培养杂技后备人才。但这仍然与科学的、立体的、全面的、原生态的保护相距甚远，非物质遗产的抢救保护意识和工作力度亟待进一步加强。（分段）

幡是旗的一种，尺寸有大小之别。中幡，其主干是一根9米左右的粗竹竿，竿顶悬挂一面0.5米宽、5.5米长的长条锦旗，旗面绣有吉祥图案和祝福用语，因此又称标旗。耍中幡、舞中幡是中国民族民间传统杂技项目，北京天桥中幡表演最为有名。（分段）耍中幡源于晋朝军中。幡旗形制壮丽，标题清晰，常常用于仪仗活动。旗手耍弄幡旗，能尽显武勇与智慧，因此中幡曾是清代朝佛、庆典等走会活动的必备项目。走会中各个团体都有自己的标旗，竞相演练耍幡高招绝技，逐渐形成颇具特色的杂技节目。清代乾隆年间，中幡会属于镶黄旗佐领管辖，属内八档会之一，受过皇封，盛极一时。清末民初，八旗子弟为谋生计纷纷到天桥市场卖艺，其中由沈三（沈友三）、宝三（宝善林）、张狗子（张文山）等率众表演的中幡、摔跤是撂地表演中最红火、最火爆、最受欢迎的项目。20世纪50年代，天桥耍中幡由宝善林先生执掌，第三代传人陈金权、马贵保、付顺禄、徐茂等人在天桥跤场演练中幡，吸引了全国各地大批专业和业余高手前来切磋技艺。（分段）中幡表演时，艺人们将竿子竖起托在手中，舞出许多花样，其表演动作样式各有形象的名称。将竿子抛起用脑门接住为霸王举鼎，单腿支撑地面用单手托住竹竿为金鸡独立，此外还有龙抬头、老虎撅尾、封侯挂印、苏秦背剑、太公钓鱼、擎一柱等样式。考究的中幡竿顶上还有一层乃至数层由彩釉、锦缎、响铃、小旗、流苏组成的圆形装饰物，称为缨络宝盖，舞起来不仅五彩缤纷，而且发出悦耳的声音。（分段）由于历史原因，20世纪60至70年代，曾经盛极一时的天桥市场被取消，各种文艺演出被禁止，宝三跤场也同时被撤消。改革开放后，宣武区文化委员会以弘扬宣南文化为宗旨，开展了挖掘、整理、保护天桥民俗系列文化活动。在区文化委的指导和支持下，付顺禄先生之子付文刚成立了“北京付氏天桥宝三民俗文化艺术团”，使一批天桥绝活儿得到传承。但目前舞幡已逐渐非职业化，专业艺人匮乏，加之天桥杂技作艺的环境及演出的形式均发生了变迁，耍中幡技艺仍处于濒危状态，需要进一步加以保护。（分段）

中幡是我国古老的民间艺术，主要分布在今河北省香河县、正定县和福建省建瓯市。它源于唐宋时期，至今已有一千多年的历史。中幡由幡杆、伞、旗子、幡面和铃铛等组成，十几个套路，五十多个动作，集造型、亮相等各种高难度技巧于一身，具有一定的娱乐性。（分段）安头屯中幡起源于隋唐，初为民间杂耍，后逐渐发展出各种花样和手法，并出现有组织的民间表演艺术团体，名为“中幡会”，主要流传在河北省香河县安头屯镇。（分段）目前，安头屯中幡已积累了中幡技巧动作一百多个。其中前把幡变换手法包括起幡托塔、摘肩托塔、晃肋托塔、托塔盘肘等三十多个动作，后把幡变换手法包括插剑脑件、插花脑件、左插剑灌耳蹿裆牙件等几十个动作。大挎鼓表演内容包括大鼓三十调，每调均有鼓谱，分连打和摘打两类。花钹既可与铛铛、大鼓齐奏，也可单打，还可与铛铛穿插对打。花钹又有单人打与双人打、四人合打、六人合打、八人合打等表演样式。（分段）安头屯中幡以其功夫过硬、技艺超群、动作惊险、演技精湛、观赏性强在民间花会中独树一帜，是当地群众喜闻乐见的民俗娱乐项目，对于凝聚人心、促进邻里和睦、活跃群众文化生活有重要的作用。

中幡是我国古老的民间艺术，主要分布在今河北省香河县、正定县和福建省建瓯市。它源于唐宋时期，至今已有一千多年的历史。中幡由幡杆、伞、旗子、幡面和铃铛等组成，十几个套路，五十多个动作，集造型、亮相等各种高难度技巧于一身，具有一定的娱乐性。（分段）高照又名“中幡”，起源于民国以前，是正定民间花会表演的一个有代表性的重要项目，至今已有百余年历史。高照所用道具主要是粗大竹料，长短、粗壮不一，最重的达72公斤。表演前用龙凤小旗缠绕竹竿，上竖两把花伞，竿顶插十支雉鸡翎作为装饰。高照主要在传统节日和喜庆农闲之时表演，演出时一般由几个汉子轮流上场，表演者用竹竿在身上做出各种动作，主要套路包括托塔、盘肘、二踢脚、双武花、单武花、旱地拔葱、孙猴背剑、二郎担山、老虎大撅尾、跨篮等。表演时有鼓、乐、锣伴奏，还有彩旗、竹幡助威。其动作灵活多变，扣人心弦。（分段）高照是河北省正定民间花会表演的代表性节目，具有较强的地域性，在百余年的实践中发展形成了自己的特色，具有较高的艺术价值。

中幡是我国古老的民间艺术，主要分布在今河北省香河县、正定县和福建省建瓯市。它源于唐宋时期，至今已有一千多年的历史。中幡由幡杆、伞、旗子、幡面和铃铛等组成，十几个套路，五十多个动作，集造型、亮相等各种高难度技巧于一身，具有一定的娱乐性。（分段）建瓯挑幡是福建省建瓯市独特的民间传统文化艺术遗产。明末民族英雄郑成功收复台湾后，把将士带回的军旗捆在长竹竿头挥舞，以表达对壮烈捐躯弟兄的怀念。从此，军中每年均以此礼节告慰英烈，相沿成习，世代传承，逐渐演化成建瓯民间特有的挑幡习俗，至今已有三百四十多年的历史。（分段）建瓯挑幡不但有它的历史内涵，而且在幡的制作工艺上也有独特的风格。就形制而言，建瓯挑幡的幡要求选用约十米长的笔直毛竹，削去枝叶，上朱红油漆，画上各种吉祥图案。竿顶扎着彩灯，彩灯之下是一座用竹骨和彩绸制成的六角宝塔，四周缀挂着数只小铜铃，塔底顺杆悬挂锦幡一幅，幡幅上绣有褒颂词句。据鉴定，最长的幡为10.2米，幡重为20.6公斤。今天的建瓯挑幡在保留传统技法的基础上不断发扬光大，形成了一套异彩纷呈、新颖高难的新套路，如“手舞东风转，肩扛南天松，肘擎中军令，牙咬北海塔，口挑百战旗，鼻托乾坤棒，脚踢西方柱”等。（分段）建瓯挑幡具有文化娱乐与强身健体的双重功能，其多姿多彩的表演既展示力量，又体现技巧，表演时配以古典服饰和民间锣鼓音乐，豪放中不失典雅，展现出中原文化与闽越文化相交融的深厚历史文化意蕴研究价值。（分段）

空竹，以竹木为材料制成，中空，因而得名，清代曾与空钟混称，俗称响葫芦，江南又称之为扯铃，以北京、天津所产的最为著名。（分段）空竹在我国有悠久的历史，明代《帝京景物略》一书中就有空竹玩法和制作方法记述，明定陵亦有出土的文物为证，可见抖空竹在民间流行的历史至少在600年以上。（分段）空竹为圆盘状，中有木轴，以竹棍系线绳缠绕木轴拽拉抖动。空竹分为单轮（木轴一端为圆盘）和双轮（木轴两端各有一圆盘）两种。圆盘四周有哨口，以一个大哨口为低音孔，若干小哨口为高音孔，分为双响、四响、六响，直至三十六响。拽拉抖动空竹时，各哨同时发音，高亢雄浑，声入云表。（分段）北京抖空竹历史悠久，群众基础稳定，技术技巧成熟完备，是抖空竹这一民间体育活动发展传承最具代表性的地区之一。北京有专门的民间组织——“北京玩具协会空竹专业委员会”，目前已有近百名会员，其中既有抖空竹的能手，也有制作空竹的高手。抖空竹的技术技巧在继承中又有创新，如“金鸡上架”、“翻山越岭”、“织女纺线”、“夜观银河”、“二郎担山”、“抬头望月”、“鲤鱼摆尾”、“童子拜月”、“鹞子翻身”、“彩云追月”、“海底捞月”、“青云直上”等，令人眼花缭乱目不暇接，其中“蚂蚁上树”系将长绳一端系于树梢，一端手持，另有一人抖动一只空竹，迅速将飞转的空竹抛向长绳，持绳者用力拉动长绳，将空竹抖向五六十米高的空中，待空竹落下时，抖空竹者将其稳稳接住，令观者惊叹不已。（分段）抖空竹是靠四肢巧妙配合完成的运动项目。当双手握杆抖动空竹做各种花样技巧时，上肢的肩关节、肘关节、腕关节，下肢的胯关节、膝关节、踝关节，加之颈椎、腰椎都在不同程度地运动着，因此抖空竹有助于人们的身体健康。（分段）随着城市的飞速发展与人们生活方式的改变，空竹作为历史发展的见证和民俗文化的传承方式，其存续的文化空间面临萎缩，因此，有关部门有必要采取各种有效措施对其进行保护。（分段）

维吾尔族达瓦孜，在维吾尔语中意为“高空走索”，它是维吾尔族绵延千年的一种杂技艺术表演形式。成书于1072至1074年的《突厥语大辞典》中即有“走软绳，耍达瓦孜”的文字记载。千余年以来，达瓦孜的演出方式基本保持传统风貌。（分段）达瓦孜表演多在露天进行，其特点是把多种多样的杂耍技艺搬到数十米高空的绳索或钢丝上演练，表演者手持长约6米的平衡杆，不系任何保险带，在绳索上表演前后走动、盘腿端坐、蒙上眼睛行走、脚下踩着碟子行走、飞身跳跃等一系列惊心动魄的技艺。在维吾尔族民间乐曲的伴奏下，高空走索演员踏着节拍跳舞歌唱，迅速替换着高难技巧，表演幽默，场面热闹非凡，极富特色。（分段）达瓦孜早先流行于和田、莎车、英吉沙和喀什一带，后传至库车、吐鲁番、哈密、伊犁和乌鲁木齐。1990年1月，新疆杂技团吸纳仅存的英吉沙县达瓦孜团，成立了由阿迪力•吾守尔等5位主要演员组成的达瓦孜队。此外尚有艾山江•吾守尔的达瓦孜团。目前，两团均在乌鲁木齐。（分段）当今表演达瓦孜的明星当数新疆杂技团的空中王子阿迪力•吾守尔，他是达瓦孜表演世家的第6代传人，其家族表演此技至少已有四百多年的历史。阿迪力•吾守尔不但创造了在高空钢丝上小顶倒立、劈叉、骑独轮车、弯腰采莲等创新性的高难技巧，而且于1997年和2000年两次刷新了高空走钢丝的吉尼斯记录，成为众人关爱的空中勇士。（分段）达瓦孜历史悠久，技艺独特，在高空杂技节目中独树一帜，深受观众欢迎，在中亚、日本、法国等地也广为人知，影响深远。但是，目前达瓦孜技艺的传承出现困难，高难度、高危险的表演要求从艺者具备极强的身体平衡能力和良好的心理素质，因此即使是有兴趣学习者也往往难以达到项目既定要求，由此造成达瓦孜传人难觅的状况。再加上现代文艺娱乐活动的冲击，达瓦孜的演出市场近于萎缩，这一古老杂技艺术日益陷入濒危局面，需要开展有组织、有计划的保护工作。（分段）

霍童线狮现留存于福建宁德霍童镇，又称抽狮，当地人称之为“打狮”，是一种独特的民俗游艺表现形式，也是一种具有独特风格的乔装动物的杂技节目。（分段）据历史传说，隋代谏议大夫、开山大祖黄鞠公曾为霍童灌溉村田，造福子民，当地以举办“二月二”灯会的方式来纪念他，线狮表演是“二月二”灯会中最具特色的节目之一。明代中后期以来，霍童线狮成为当地节庆文化的重要组成部分。（分段）线狮表演之前，从舞台制作、灯光效果配置到绳子布局均由人工操作。绳索的穿结是线狮表演的关键环节，每一个穿孔动作都必须细致认真。线狮所衔的球精致灵巧，大球网筐内套有旋转自如的小球，小球配有灯光，在夜里闪闪发光，犹如点点繁星。狮子全身由多种材料制成，以竹蔑为框架，里面填充棉花、布料、橡胶等，狮毛则用特殊的彩色塑料丝制成。经过历代民间艺人的改革，线狮的体积从最初的小如木偶发展到现在的庞大沉重，结构由简单变得复杂，制作工艺也得到了很大的发展和完善。（分段）霍童线狮通过绳索操纵狮子表演各种动作，集文功、武功于一身，其表演有单狮（雄）、双狮（一雄一雌）、三狮（一母二子）、五狮（一母四子）4种形式。线狮表演最早是沿途行进，边走边舞，后转为固定台表演。经过历代民间艺人的实践性创造，线狮的表现力越来越丰富，能表演坐立、蹲卧、苏醒、伸展、登山等各种不同姿态，仅狮子戏球就有寻球、追球、得球等动作。狮子所有的这些动态表演，全凭艺人们集体的操纵和密切的配合加以实现。（分段）霍童线狮不仅拥有丰富的表演内容，还具有一套独特的传承方式，有传男不传女的家族传承特点，由此而导致了后继乏人的状况。霍童线狮堪称中华绝活儿，发掘抢救和保护霍童线狮，对认识和研究中国民俗文化具有重要意义。（分段）

线狮（九狮图）主要分布在浙江省永康市和仙居县境内。每逢重大节日，永康、仙居都要举行别具一格的舞狮表演，俗称“九狮图”，故有“节日到，九狮跳”之说。线狮（九狮图）是提线木偶和地面舞狮相结合而产生的民间舞蹈艺术，因九狮凌空表演，故名“线狮”。作为中国民间艺术的重要组成部分，九狮图中蕴含的江南生活习俗具有重要的研究价值，其精湛的制作和表演技艺显示出吴越文化和江南文化的诸多特点，为民俗学和艺术学研究提供了具体形象的资料。（分段）九狮图又名“九狮挪球”，源于明代，是提线木偶和地面舞狮相结合而产生的民间表演艺术，又称“拉线狮子”、“颠狮子”。它由狮笼（狮子架）、9只狮子和1个彩球组成。狮子和彩球连有38根纤绳，由狮笼后的11名演员操纵表演。表演时狮子在空中腾挪跳跃，激昂奔放，其耳、眼、口、爪皆能灵活地张合转动，栩栩如生，“狮子衔球”的绝技更是令人叹为观止。（分段）九狮图是浙江省永康市最具代表性的民间表演艺术形式之一，它以独有的艺术性、参与性、娱乐性和欢乐喜庆的特点赢得了广大群众的喜爱。每逢正月十五元宵节，永康许多地方都要举行这种别具一格的舞狮表演。近几年，永康“九狮图”曾应邀赴法国、新西兰、新加坡等国演出，参加国内重大文化交流活动二十余次，并获西湖博览会狂欢节最佳表演奖、文化部“华夏一绝”全国民间艺术大赛银奖，被评为“八婺十大民间艺术精品项目”之一。（分段）仙居九狮图表演内容丰富多彩，有群狮抢球、单狮戏球、双狮挪球、绣球开苞、明珠落盘、三狮会宴等表演形式，风格粗犷豪放，工艺细腻逼真，道具上描绘有龙凤、松鹤延年、八仙过海等图样，表达了人们祈求风调雨顺、五谷丰登的美好愿望，具有鲜明的民族特色。（分段）九狮图动物造型灯的制作和表演及其中体现出的江南习俗，为历史、文化等方面的研究提供了重要的资料。但是据了解，到2007年，九狮图已经消失了四十多年，昔日流传下的小狮子道具也几乎遗失殆尽，参加过表演的老艺人年事已高，九狮图面临着失传的危险。面对新时代的文化需求，如何更好地保护这一民俗文化并将之传承下去，是一个重要的课题。（分段）

少林功夫是指在河南登封嵩山少林寺这一特定佛教文化环境中历史地形成的，以佛教神力信仰为基础，充分体现佛教禅宗智慧并以少林寺僧人修习的武术为主要表现形式的一个传统文化体系。（分段）少林功夫具有完整的技术和理论体系，它以武术技艺和套路为表现形式，而以佛教信仰和禅宗智慧为文化内涵。（分段）创建于北魏太和十九年（495）的少林寺是少林功夫依存的文化空间。少林功夫伴随着少林寺一千五百多年的历史不断丰富完善，由最初保卫寺产的手段，逐渐发展成为技术完备、内涵丰富的文化表现形式。根据少林寺流传下来的拳谱记载，历代传习的少林功夫套路有数百种之多，其中流传有序的拳械代表有数十种，另有72项绝技及擒拿、格斗、卸骨、点穴、气功等门类独特的功法。少林寺目前流传的少林功夫拳术、器械和对练等套路合计有255种。（分段）禅宗智慧赋予了少林功夫深厚的文化内涵，少林功夫的传承人首先应具有对佛教的信仰，包括智慧信仰和力量信仰。少林功夫的智慧信仰主神为禅宗初祖菩提达摩，力量信仰主神为紧那罗王。超常神力和超常智慧从来都是佛教徒潜心追求的目标。以信仰统摄技击，以技击表现信仰，这是少林功夫表现为神奇武术的根本原因，也是少林功夫与其他武术区别之所在。（分段）佛教僧人的生活受佛教戒律约束，在少林寺这一特定环境中，佛教戒律又演化为习武戒律。戒律在习武者身上表现为武德，所以少林功夫往往表现出节制谦和、内敛含蓄和讲究内劲、短小精悍、后发制人的风格特点。（分段）少林功夫的传习方式主要以口诀为媒介，与少林寺传统的宗法门头制度相结合，其核心内容是师父的言传身教和弟子的勤学苦练。（分段）少林功夫达到了“禅武合一”的精神境界，是中国武术文化最杰出的代表，也是少林文化最具代表性的呈现方式。（分段）随着时代的发展，中国汉地佛教信仰整体水平衰落，少林住院僧人逐年减少。火器的普遍使用使传统武术从总体上退出军事攻防技术领域。现代人热衷于“少林功夫”动作套路的技术表现，由此导致其内在品质的边缘化。所有这些造成了当代少林功夫的濒危境况，需要有关方面尽快制定方案，对少林功夫加以抢救、保护。（分段）

武当武术的发源地在湖北武当山，其创始人是元末明初的武当道人张三丰。张三丰将《易经》和《道德经》的精髓与武术巧妙融为一体，创造了具有重要养生健身价值，以太极拳、形意拳、八卦掌为主体的武当武术。（分段）武当武术具有鲜明的道家文化特征，是武功和养生方法的天然结合体，既具有深厚的传统武术文化底蕴，又含有精湛的科学道理。太极拳强调“先以心使身”而后再以“身从心”，形意拳讲究“用意不用力，意到气到，气到力达”，八卦掌要求走转圈“化意念足”，这些都体现了道家“包藏至道”以达“想推用意终何在，益寿延年不老春”的健身宗旨，符合把形体训练与心理训练相结合的内养外练的运动观念。（分段）武当武术理论体系和技术体系完整，它以“宇宙整体观”、“天人合一观”为宗旨，以“厚德载物”、“道法自然”为原则，以“动静结合”、“内外兼修”为方法，形成诸多各具特色的拳功剑法，既有功理和功法，也有套路操作和主旨要领，这些都集中体现在张三丰的《太极拳总论》、《太极拳歌》和《太极拳十三式》三大经典之中。（分段）武当武术原本以武当山为文化空间。历史上，武当山有无数高隐之士和专业修道者队伍栖息，经过他们的修炼和传播，武当武术技艺日精，声誉日隆，最终遍及中华大地。（分段）但是，随着现代社会的发展，武当武术的传承也出现了一些障碍。首先，武当武术早期受道教“隐秘单传”思想束缚，传播面窄；其次，现在的一些传人大都年事已高，且散居全国各地，挖掘利用武当武术资源受到限制；再次，武当武术理论研究工作不够，其文化意义有待深入挖掘。在此情势下，有必要迅速制定合理可行的措施，对武当武术进行抢救、保护和整理、开发。（分段）

重刀系大刀的原称，它是京津一带的一种传统兵器，在我国已有数千年的历史。天津市回族大刀成名于明成祖初年，相传燕王朱棣的一个金陵籍回族将领惯用一把60斤重的大刀征战，他随朱棣北伐平定天津，后举家迁至天津，于是有了津门曹氏大刀，代代相传。至近现代时，传人曹金藻阿訇的大刀已加重到160斤，成为一种健身器械。曹金藻还融合“北派少林”的长拳、桩功、散手与“西洋拳”、“秘宗艺”及祖传“十手拳”，独创了“七十二式连环套拳”，集南拳、北腿、摔跤、擒拿为一体，尤以“青牛扫尾”、“潜龙出渊”和“鬼推转”三招最具特色。曹金藻武艺超群，行侠仗义，与霍元甲并称为“回汉双侠”。曹金藻之子曹克明继承父业，在本门刀、礅、抱石、拳铲等功夫基础上自创“曹门刀式”，以“弘扬武术，强身爱国”为宗旨，组建了天津市第一家回族武馆“回族大刀花样举重队”，目前已传至曹仕伟、曹仕杰兄弟，传承方式也由“家族世袭”变为开放式传授。（分段）唐朝以来，160斤的重刀是武状元考试的主要器械，曹门刀式吸收了以往武科考试中的弓、刀、石、马步箭等科目技艺，将礅子、石锁、抱石等功夫糅进大刀招式之中。曹门重刀主要有插、背、拧、云、撇、水磨、腰串、狮子披红、乌龙摆尾、雪花盖顶、比摆荷叶、掌中花、叠罗汉等刀式，特点是刚柔相济、动静结合，集力量与技巧于一体。大刀舞起，动如风，静如松，提刀千斤重，舞刀鸿毛轻，刀飞钢环响，刀落寂无声，既惊险雄劲，又轻盈灵动，给人以极大的美感享受。（分段）曹门刀式以弘扬民族武术精神、加强民族团结、习武健身为宗旨，受到国内外各界人士的普遍赞誉。目前这一重要武技在发展中遇到资金不足、场地缺乏等问题，亟待解决。（分段）

沧州市地处河北东南部，东临渤海，南接齐鲁，北倚京津，号称京津南大门，历史上是兵家必争之地、商贾云集之处、人犯流放之所，人们习练攻防格斗之术以求生存，因此武术盛行。据统计，沧州在明清时期出过武进士、武举人1937名，乾隆年间已成为华北一带的武术重镇。1992年，沧州被正式命名为全国首批“武术之乡”。（分段）沧州武术历史悠久，“源于春秋，兴于明朝，盛于清代，清末民初甚为繁盛”。沧州的武术门派众多，有八极、劈挂、燕青、八卦、六合、查滑、功力、太祖等53个拳种，占全国129个武术门派拳种的40.3%，各门派均具有刚猛剽悍、力度丰满、长短兼备、朴中寓鲜的风格特点。近几百年来，沧州武术精英荟萃，涌现出丁发祥、霍元甲、王子平等大批高人义士，为御外辱、扬国威、光大中华精神作出了巨大贡献。（分段）沧州武术独树一帜，除有代表性拳种的8大门派以外，疯魔棍、苗刀、戳脚、阴阳枪等拳械为沧州所独有。沧州武术还兼收并蓄，积累了雄厚的传统武术资源，近年来又吸纳跆拳道和规范武术套路等积极成分，取得新的发展。沧州武术刚劲威猛，技击性强，既有大开大阖的勇猛长势，又有推拨擒拿的绝技巧招，一招一式中无不体现着中华文化中阴阳、内外、刚柔、方圆、天地、义理等源于儒、释、道的理念和意蕴。（分段）习练沧州武术可以提高人的身体素质，锻炼人的精神品格，促进人的全面发展，丰富和完善中华乃至国际武术文化，还可以进一步带动武术培训、表演、竞赛、交流、节庆会展、器械生产交易等多种相关行业的发展。但是，沧州武术技艺以口传心授为主要传承方式，老拳师文化水平低，“学问都在肚子里”，而他们年事已高，许多绝技妙招濒临失传，急需保护和抢救。（分段）

劈挂拳发源于河北省沧州，明代中期已流行。民国年间马英图、郭长生两位武师对原来的劈挂拳进行了系统化整理。劈挂拳法速度快，劲力爆，招术严厉，变化莫测，注重攻防技击，讲求实用。劈挂拳的每个套路各具特点，主要套路有劈挂拳快套、慢套、青龙拳、挂拳、炮锤、飞虎拳、劈挂滚雷掌等，器械有苗刀、疯魔棍、劈挂刀、奇枪、青萍剑、行钩、双头蛇、戟等。沧州劈挂拳兼收通臂拳、八极拳等拳种所长，并引进了苗刀等优秀拳械，一招一式承载着中华文化中的阴阳、天地、方圆、刚柔、内外等传统哲学元素，渗透着道、释、儒思想意蕴，具有丰富的文化内涵。劈挂拳虽有武术协会支撑传承，但仍有后继乏人之虞，急需加强保护。（分段）

流传于河北省沧州市，拳法中徒手、器械、单练、对练俱备，主要有迷踪拳架子、弹腿、迷踪拳一至六路、迷踪艺、十八翻等套路百余种。燕青拳具内家拳练精化气、弧形走转之势，又兼有外家拳的开张、劈打、舒展之态，更以其动作变化丰富而体态灵动，受到广大爱好者的喜爱。此拳刚柔相济，内外兼修，招式大开大合，有排山倒海之势，内藏杀机，专击人身之要害，往往一招半势能制敌于死地。燕青拳雄浑沉穆，巧拙相生，向为历代习武者所重，相传习练者有宋代周侗、林冲、卢俊义、燕青、岳飞等。至清代，武师孙通把这一拳种传入沧州。近代霍元甲、姜容樵、郭锡山、陈凤歧等武术名家都曾练过燕青拳，其相关事迹被传为武林佳话。燕青拳能强化人的体魄，培养人的顽强品格，对弘扬民族精神、丰富养生之道具有重要作用。其功法中寓有其他拳种的根本性因素，演示时不失外家拳的俏丽，也包孕着中正柔婉、蓄气整力。燕青拳富有观赏性，很难掌握，随着市场经济的发展，武术活动走入阶段性低谷，颇有造诣的拳师相继谢世，年轻武师功法出众的凤毛麟角，导致燕青拳拳械流失，传承堪忧。（分段）

八极拳全称“开门八极拳”，流行于河北省孟村回族自治县孟村镇已有300年的历史。目前已传承十四代，传人遍布全国，远播日本、韩国、新加坡等国和港台地区。（分段）八极拳法的拳械套路主要有八极架、八极拳、六大开、八大招、四郎宽拳、六肘头、太宗拳、太祖拳、华拳、飞虎拳、春秋刀、提柳刀、六合大枪、六合花枪、行者棒、八棍头、纯阳九宫剑等。拳械套路可单练，亦可对练。八极拳以六大开、八大招为技术核心，套路有八极小架、八极拳(亦称“八极对接”)、六肘头、刚功八极、八极新架、八极双软等。器械以陆合大枪、对扎大陆合为主，其劲道讲求崩、撼、突、击、挨、戳、挤、靠以及撞靠劲、缠捆劲等。特点为动作简洁、长短相兼、发劲迅猛、撞靠捆跌突出、肘法叠用、下盘稳固。（分段）八极拳的演练不受场地、器材、年龄、性别等因素的限制，简便易学。长期练习不仅可以强身健体，而且可以达到内外兼修、净化心灵的目的。八极拳集力学、医学、生理科学、哲学于一体，兼蓄儒、道、释和伊斯兰文化，形象地演示了人在自然界中抗争求生存的现实状况，表现出勇往直前的乐观主义精神。（分段）如今众多拳谱、拳法、拳艺因为老拳师的谢世正濒临失传，急需加强保护。（分段）

六合拳起源于沧州泊头，传自泊头红星八里庄曹振朋。据说，曹振朋得传于明朝万历末年（1620）侠士张明。（分段）六合拳以六合为理论基础和技术核心。六合拳谱云：四方上下曰宇，往古来今曰宙，东西南北上下为六合，拳法之基本理论讲，阴、阳、起、落、动、静协调配合，心与意合、意与气合、气与力合、手与足合、肘与膝合、肩与胯合，这六合倘若运用自如劲力便可发于脚、撑于腿、冲于胯、拧于腰、送于肩、开于手称为六合劲。演练之时，心意为先，形化随意，势式相随，刚柔相济。技击实战时讲究后发制人，见招化招、以招破招、借力发力、以柔克刚、以快打慢、随机应变，使之化打结合，攻中有防，防中有攻，其招法灵活多变，攻防协调配合。（分段）目前，六合拳八代传人先后在世界各地以及全国、省、市武术比赛中获奖，为六合拳自身的发展和沧州武术的发展做出了新的贡献。（分段）

永年县位于河北省南部，距邯郸市15公里。永年杨氏太极拳为清道光年间广府杨露禅所创，发源于永年县广府古城。此后永年县先后出现杨班侯、杨澄甫、杨振铭等三十多位大师级拳师，被尊为“太极圣地”。（分段）杨露禅外出学艺18年，悟得各路拳术精髓，对太极、八卦等健身技艺尤有深刻的理解，他在陈氏老架的基础上创编出一百零八式的永年杨氏太极拳，回家后专职开馆教拳。此拳传承脉络清晰，历史上名人辈出，海内外广有习练者。杨氏太极拳现在重点分布在上海、北京、四川、西安、河北、广东、海南及海外八十多个国家和地区。（分段）杨氏太极拳其拳架舒展，结构严谨，由松入柔，积柔为刚，刚柔相济，身法突出，含胸拔背，以腰为轴，上下相随，内外结合，中正安舒，轻松自然，轻灵沉稳。永年杨氏太极拳包含两方面内容，一是太极拳套路，主要包括大、中、小架，快架，三十二短打等；二是杨氏太极拳器械，主要包括太极剑、太极刀、太极十三杆等。（分段）永年杨氏太极拳展示了人体文化的艺术性，老少皆宜习练。它有益于增强人民体质，习练者按其要求秉持讲义重德的中华传统武术精神，对增强中华民族的凝聚力、自信心、自豪感有积极的作用。（分段）现在习练永年杨氏太极者渐少，太极拳套路与功法正在退化，一些太极功法只有少数几个人会练，前景堪忧，需要抓紧进行保护。

太极拳是东方文化的瑰宝，是中华武苑的古老奇葩，数百年来已衍生出广播海内外的陈、杨、武、吴、孙、和等诸多流派。陈氏太极拳出现于明末清初，系河南省焦作市温县陈家沟的陈王廷经过潜心研究创编而成的。（分段）太极拳是集技击、强体、健身、益智和修性为一体的独特运动方式，其中蕴藏着东方哲学的深刻内涵。它将阴阳、动静、正反、有无、形神等对立统一的内容融入武术之中，以符合人体运动规律的演练形式强体健身，体现了中华民族生生不息的活力。（分段）但由于工业化、全球化及市场经济等多种因素的影响和冲击，陈氏太极拳的当代发展面临困境，其文化内涵日渐消亡，原文化生态环境遭到破坏，许多拳、械套路濒临失传。近年来，焦作市、温县两级人民政府虽然在政策、资金投入、普及推广等方面采取了一系列保护措施，但陈氏太极拳的发展状况仍不容乐观，濒危的形势依然严峻，亟待进一步加强保护。（分段）

永年武氏太极拳起源于清代咸丰、同治年间，系由河北永年广府东街人武禹襄所创，至今已有一百多年的历史。（分段）武氏太极拳将陈氏新架与老架结合起来，又把杨露蝉“大动作”与陈氏“小动作”结合起来，行拳时重视身法，强调开合虚实，以心行气，以气运身。其动作简洁紧凑，舒缓平稳，架势虽小却不局促，胸部、腹部的进退旋转始终保持中正，步法严格，虚实清楚，小巧灵活。武氏太极拳的身法主要包括含胸拔背、裹裆、护盹、提顶、吊裆、沉肘、尾闾中正等，拳势则讲究起、承、开、合，讲究“往复须有折叠，进退须有转换”，力求意、气、形三者合一。（分段）太极拳是中华民族辩证的理论思维与武术、艺术、气功引导术的完美结合，是高层次的人体文化。其拳理来源于《易经》、《黄帝内经》、《黄庭经》、《纪效新书》等中国传统哲学、医术、武术等经典著作，并在长期的发展过程中吸收了道、儒、释等文化的合理内容，被称为“国粹”。太极拳运动既自然又高雅，不仅可以强身健体，医学、生理、生化、解剖、心理、力学等多学科的研究也证明，太极拳对防治老年摔跤、高血压、心脏病、肺病、肝炎、关节病、胃肠病、神经衰弱等慢性病有很好的疗效。百多年来，武氏太极拳作为中华民族的文化瑰宝，日益受到中国及世界人民的喜爱，对它的保护、弘扬也就成了新时代的新要求。另外，武氏太极拳创始人武氏出身官绅之家，不以拳术为业，极少授徒，重自娱自研，虽自成一家，却流传不广，亟待保护。（分段）

梅花拳流行于冀南邢台广宗、平乡和威县一带，以广宗、平乡两县为主。据《广宗县志》和《平乡县志》记载，梅花拳在明末清初传入当地。它融周易八卦于拳理，化阴阳五行于招术，文武双修，不断发扬光大，先后出现邹宏、景廷宾等著名拳师。（分段）梅花拳的组织形式分文场和武场两部分，文场领导武场。文场领导层侧重研究集“三教”学说精义的文理，负责管理拳内事务；武场弟子通过武功锻炼体悟拳理拳法。武功锻炼的层次和形式分为架子、成拳、拧拳、器械四部分。梅花拳的动作套路朴实大方、威武雄壮，既有表演观赏价值，又有技击制敌的实战功能。梅花拳还以文养武、以武济文，其指导思想和套路均遵循中国传统文化“五行八卦九宫太极无极”原理，因此梅花拳又被誉为“文化拳”。（分段）邢台梅花拳在广宗、平乡一带流传三百多年，以爱国爱民为拳规拳训，师承关系清晰，现已传至第七代，并有拳谱存世。梅花拳多以口传身授形式授徒，最长拳师87岁。广宗、平乡梅花拳及其传播方式，被专家学者称为是探析中国武术源流及功法、套路、格斗的“活化石”。习练梅花拳不仅可以强身健体，而且可以活跃群众文化生活、振奋民族精神。但是现在能够全面掌握梅花拳绝技的拳师都已年迈或去世，许多技艺面临失传的境地，尤其是梅花桩几近灭绝，因此急需加强对梅花拳的抢救和保护工作。（分段）

梅花拳全称为“干枝五式梅花桩拳”，在桩上演练而得名。落地演练后称“干枝五式落地梅花桩拳”，俗称“梅花桩”、“梅花拳”或“梅拳”。（分段）主要流传于河南、河北和山东等地。清光绪二十四年（1898）四月间，《总署收山东巡抚张汝梅文》中就有关于威县一带梅花拳的记载。清光绪二十四年秋，威县梅花拳传人赵三多联合山东冠县梨园屯（今属威县）红拳传人阎书勤，聚集梅花拳和红拳传习，改称“义和拳”，在蒋庄马场举行起义，成为义和团运动的重要力量。（分段）梅花拳的基本内容有五式、八方步、八方散手等。梅花拳的渊源还是个有待研究的课题。据传，威县梅花拳的历史可追溯至明朝永乐年间。当时，威县李家寨张姓梅花拳的一支随山西移民迁至威县，后平乡梅花拳的两支先后传入威县。目前威县梅花拳以威县李家寨梅拳和平乡邹、张（俗称“大架”、“小架”）三支为主。威县梅花拳主要分布在威县李寨村、翟庄村、李庄村、张官寨村等及武强、北京和山东梁山一带。（分段）

藤牌阵是我国古代战场实战技击项目，如今仅存于我国河北省沙河市十里铺村，当地人称之为“打藤牌”。（分段）沙河藤牌阵历史悠久，传说明末，李自成军队从北京溃败南退，其中有一人秘密逃遁十里铺村，将藤牌阵传授给村民，用以护村、防身，并留下“只传男，不传女，传里不传外”的训诫。三百多年来，村民遵循训诫，将藤牌阵代代相传，至今已传承十二代，经常习练者达二百余人，在当地，藤牌阵现已被列入小学体育课程。（分段）藤牌开战时，由战鼓指挥，大筛锣、铙、镲、钹辅助烘托。表演阵法时，攻守方每队最少4人，藤牌兵左手执藤牌，右手执短刀，与4名攥三齿叉、大片刀、长矛或木棍者按阵法轮番打斗。实战时藤牌阵法变化无穷，常见的有一字长蛇阵、八卦连环阵、梅花五方阵、四门迷魂阵、八门穿心阵等，阵容可随实战需要扩大到成千上万人。（分段）制作藤牌的主要材料是北方太行山一带常见的荆条，经过沤泡变得柔软坚韧后，既可用来编制藤牌，制作完成后在藤牌顶部罩一块画有虎头的帆布或生牛皮。（分段）三百多年来，沙河藤牌阵无论是在防身御敌还是在活跃当地人民的文化生活中均发挥了积极作用。藤牌阵法攻防兼备，变化莫测，对它进行深入研究将进一步丰富中国古军事战法的内容。另一方面藤牌阵法场面中融入了舞蹈和音乐，可以用来丰富群众的文化生活，使人们获得艺术享受。（分段）目前健在的藤牌阵3名传承人平均80岁，年事已高，继承人不仅人数较少，而且战术、技法生疏，动作生硬、简单化，阵法不整，竞技水平日减。沙河藤牌阵的传承已告濒危，亟待抢救和保护。（分段）

朝鲜族是个爱好体育运动的民族，压跳板和荡秋千是朝鲜族妇女最喜爱的民间传统体育运动，具有广泛的群众性。（分段）作为一种体育竞技游戏，跳板流行于吉林省延边朝鲜族自治州及全国其他朝鲜族聚居地方，跳板活动一般在元宵节、端午节和中秋节等喜庆日子举行。（分段）跳板一般长近6米，宽40厘米、厚5厘米左右，大多用木质坚硬又极具弹性的水曲柳木板制成。跳板中间有一个支点，跳时两人分别站在两端，轮流起跳，利用跳板的反弹力把自己和对方弹向空中。这样反复地一起一伏，参加者奋力向上跃起，不断增加腾空的高度并作出各种花样动作。跳板讲究多种技巧和空中姿态，有腾空而起、翻滚而下的动作，有跃身曲体、双腿伸开、落地垂立的动作，有挺胸展臂、双腿叉开、落地合拢的姿态。跳板靠两个人的协调合作进行。有时边跳边唱，一个唱一个和。（分段）跳板比赛有比抽线拉高和比表演技巧两种。比抽线就是比拉出的线的总长度，以抽线的长短定胜负，表演道具有铁圈、花环等。这种比赛主要是比谁的动作最符合标准，谁的动作难度大，谁的动作姿态优美。近年在以往高度比赛的基础上增加了比赛技巧，看谁在腾空的瞬间做出的高难动作多且姿态优美动人。所以参加跳板活动不但需要胆量，而且需要智慧和技能。观看跳板活动则会令人赏心悦目，拍案叫绝。（分段）跳板运动是一种健康的传统体育运动，历来深受朝鲜族人民的喜爱，甚至有“姑娘不跳跳板，将来难生产”的说法。（分段）秋千是朝鲜族妇女最喜欢的活动之一，历史悠久，流行于延边朝鲜族自治州及其他朝鲜族聚居的广大农村。（分段）秋千活动具有高、飘、悠、巧、柔、美、欢的特点。秋千绳一般都拴在高大树木结实的横枝上，在秋千前方的上空悬有彩带或铃铛，荡起的秋千板要触及这个标志才能赢得欢呼与赞扬。常常是一人荡起，众人瞩目，场边喝彩连连。艳丽的衣裙像彩凤的双翼，带动缕缕清风，远远望去，天空湛蓝，草地青青，浓妆淡抹的朝鲜族少女宛若飞动的彩色蝴蝶，在天空中飘忽来去，构成一幅流动的瑰丽画。（分段）大型的荡秋千竞技比赛更为迷人，多在农闲时期及端阳等节庆日举行，届时朝鲜族妇女们穿着节日的盛装去参加比赛，比赛方法有两种，一种是比荡起的高度，另一种是比踢铃的次数即比耐力。比赛中常常可见到高空中悬挂着一面皮鼓，荡秋千的姑娘们在围观者的呐喊助威声中高高荡起，在空中用脚踢鼓，谁踢响的次数最多，谁就将成为比赛的冠军。（分段）秋千现已正式列入全国民族运动会的比赛项目，延边朝鲜族自治州的荡秋千绝技已成为少数民族传统体育园地一朵盛开的奇葩。（分段）

据史料记载，唐代盛行“步打球”运动，这种运动与当代的曲棍球运动极为相似。步打球在辽代依然盛行，《辽史》中称为“击鞠”，下端弯曲的击球棍称为“月仗”。随着时间的流逝，此项运动后来在我国其他各民族中基本消失，而在达斡尔族中得到了传承与发展，现在这种曲棍球竞技运动主要分布在内蒙古莫力达瓦达斡尔族自治旗达斡尔族聚居区。（分段）达斡尔传统曲棍球运动，达语称作“贝阔他日克贝”，其中的“贝阔”系指球棍，达斡尔球棍选择根部弯曲、枝干挺直的柞木削磨加工而成。达语中球被称为“朴列”，其大小如棒球，分木球、毛球、火球三种，偶尔也使用骨球。木球用柞树根削磨制成；毛球用畜、兽毛搓制而成；火球主要用于夜间运动，它以桦树上长出的已硬化的白菌制成，壳硬内空，球上穿通数孔，注入松明，点燃后烟火不熄。（分段）达斡尔族传统曲棍球比赛多在重大节日、集会或空闲时以氏族（莫昆）、村屯为单位举行，比赛场地大都选在平坦的草地或村中开阔的地方，场地大小无统一规定，场地两端各设一个球门，参加比赛的两队人数相等即可，以打进对方球门多者为胜。比赛规则规定不得从左侧抢球和击球，不得用球棍打人或拌人，除守门员外不得用手按球和以脚踩踢球。（分段）达斡尔传统曲棍球运动是传统曲棍运动的典型代表，是我国体育中的一项绝技，国家体委在1989年命名莫旗为“曲棍球之乡”。而今达斡尔族传统曲棍球运动在专业化建设方面，出现了资金和人才短缺问题，应加以扶持，使其得到顺利传承并进一步发扬光大。（分段）

“搏克”为蒙古语，意为摔跤，它是蒙古族“男儿三艺”之一，属蒙古族传统的体育项目。搏克已有近两千年的历史，西汉初期开始盛行，元代广泛开展，至清代得到空前发展。现在蒙古自治区各地尤其是锡林郭勒盟、通辽市、呼伦贝尔市、巴彦淖尔市、鄂尔多斯市、阿拉善盟等地都有流行。（分段）搏克运动的比赛形式古朴而庄重。按蒙古族传统要求，参赛选手上身穿牛皮或帆布制成的“卓得戈”（紧身半袖坎肩），裸臂盖背，“卓得戈”边沿镶有铜钉或银钉，后背中间有圆形的银镜或“吉祥”之类样字，腰间系用红、蓝、黄三色绸子做的“策日布格”（围裙），下身穿用32尺或16尺白布做成的肥大“班泽勒”（裤），“班泽勒”外套一条绣有各种动物或花卉图案的套裤，脚蹬蒙古靴或马靴。优胜者脖颈上配套五色彩绸制成的“将嘎”（项圈）。它是搏克手获胜次数多少的标志，获胜次数越多，“将嘎”上的五色彩绸条也越多。（分段）搏克比赛在悠扬激情的“乌日亚”赞歌声中开始，比赛场地无特殊要求，有一块平坦草地或土质地面即可举行。选手们挥舞着壮实的双臂，跳着模仿狮子、鹿、鹰等姿态的舞步入场。比赛规则简单明了，不限时间，参赛者也不分体重，膝盖以上任何部位着地为负。（分段）搏克运动要求选手腰、腿部动作协调配合，在对抗中充分显示自己的力量和技巧。从事搏克运动能发展力量、灵敏度、速度、耐力等方面身体素质，并能培养人的机智、勇敢、顽强等意志品格。现在，搏克已成为蒙古族农牧民群众辛勤劳作一天之后进行娱乐的方式，同时它又是“那达慕”的重要内容。（分段）

蹴鞠又名“蹋鞠”、“蹴球”、“蹴圆”、“筑球”、“踢圆”等，“蹴”即用脚踢，“鞠”系皮制的球，“蹴鞠”就是用脚踢球，它是中国一项古老的体育运动，有直接对抗、间接对抗和白打三种形式。（分段）进行直接对抗比赛时，设鞠城即球场，周围有短墙。比赛双方都有像座小房子似的球门；场上队员各12名，双方进行身体直接接触的对抗，就像打仗一样，踢鞠入对方球门多者胜。进行间接对抗比赛时中间隔着球门，球门中间有两尺多的“风流眼”，双方各在一侧，在球不落地的情况下，能使之穿过风流眼多者胜。白打则主要是比赛花样和技巧，亦称比赛“解数”，每一套解数都有多种踢球动作，如拐、蹑、搭、蹬、捻等，古人还给一些动作取了名字，如转乾坤、燕归巢、斜插花、风摆荷、佛顶珠、旱地拾鱼、金佛推磨、双肩背月、拐子流星等。（分段）蹴鞠流传了两千三百多年，它起源于春秋战国时期的齐国故都临淄，在汉代获得较大的发展，唐宋时期最为繁荣，从元明时期开始走向衰弱，清代主要在民间流行。20世纪以来，由于受到战争、灾害等原因的影响，蹴鞠活动已越来越少见。（分段）蹴鞠对现代足球的产生具有重要的影响。在唐代，中国蹴鞠向东传播到日本和朝鲜，向西传播到欧洲，在英国发展为现代意义上的足球。2004年6月9日至11日，足球起源专家论证会在山东省淄博市临淄区召开并形成一致结论：中国古代蹴鞠起源于春秋战国时期的齐都临淄。2004年7月15日，在第三届中国国际足球博览会的新闻发布会上，国际足联和亚足联公开宣布，中国是足球运动的发源地，世界足球起源于中国山东淄博临淄地区的蹴鞠。（分段）临淄地区现在虽然一直保留着蹴鞠，但由于受到西方文化和中国社会转型的冲击，这项古老的运动已处于濒危状态，急需加以挽救。（分段）

”，指的就是围棋。晋朝人张华在《博物志》中说：“尧造围棋以教子丹朱，以闲其情。”就是说围棋是尧发明的，用来教育儿子。《论语》中也提到了围棋游戏，称之为“博弈”，《孟子》中有对于围棋高手奕秋的记载。作为一种传统智力竞技游戏，围棋至今已有四千多年的历史。（分段）围棋棋盘由纵横各19条等距离、垂直交叉的平行线构成，形成361个交叉点，简称为“点”。棋盘上还标有9个小圆点，称作“星”，中央的星又称“天元”。棋子分黑白两色，形状为扁圆形体。正式比赛棋子的数量为黑、白各180枚。对局双方各执一色棋子，空枰开局，黑先白后，交替着一子于棋盘的点上。棋子下定后，不再向其他点移动。轮流下子是双方的权利，但允许任何一方放弃下子权而使用虚着。一个棋子在棋盘上，与它直线紧邻的空点是这个棋子的“气”。直线紧邻的点上如果有同色棋子存在，这些棋子就相互连接成一个不可分割的整体。直线紧邻的点上如果有异色棋子存在，此处的气便不存在。棋子如失去所有的气，就不能在棋盘上存在。围棋结构简单，内容却极其复杂，棋理博大精深，文化内涵深邃，充满辩证思维。（分段）围棋空枰开局，对弈进程自简至繁，由浅入深，千变万化，终局后复又空枰，重待来者。这种由无至有、由空至实、周而复始、变化无穷的生存功能推演出无数战略与战术组合，并赢得“千古无同局”的美誉。围棋不仅是一种有趣的竞技运动，而且是一种高级的思维活动，其广阔、深邃的内涵已经构成独特的文化形态。围棋文化以技艺学为主干，以方法学为灵魂，在对弈、心理、棋手道德、文学表现和政治、经济等多方面显示出丰富深厚的底蕴，体现了东方文化的博大精深。（分段）20世纪80年代中期，在国家的大力扶植下，中国围棋文化研究事业曾达到高潮。当前，面对现代经济与外来文化的冲击，源自民间的传统围棋文化研究环境急遽恶化，急需国家采取有效措施挽救和保护。（分段）

围棋起源于中国，“琴棋书画”之“棋”，指的就是围棋。晋朝人张华在《博物志》中说：“尧造围棋以教子丹朱，以闲其情。”就是说围棋是尧发明的，用来教育儿子。《论语》中也提到了围棋游戏，称之为“博弈”，《孟子》中有对于围棋高手奕秋的记载。作为一种传统智力竞技游戏，围棋至今已有四千多年的历史。（分段）围棋棋盘由纵横各19条等距离、垂直交叉的平行线构成，形成361个交叉点，简称为“点”。棋盘上还标有9个小圆点，称作“星”，中央的星又称“天元”。棋子分黑白两色，形状为扁圆形体。正式比赛棋子的数量为黑、白各180枚。对局双方各执一色棋子，空枰开局，黑先白后，交替着一子于棋盘的点上。棋子下定后，不再向其他点移动。轮流下子是双方的权利，但允许任何一方放弃下子权而使用虚着。一个棋子在棋盘上，与它直线紧邻的空点是这个棋子的“气”。直线紧邻的点上如果有同色棋子存在，这些棋子就相互连接成一个不可分割的整体。直线紧邻的点上如果有异色棋子存在，此处的气便不存在。棋子如失去所有的气，就不能在棋盘上存在。围棋结构简单，内容却极其复杂，棋理博大精深，文化内涵深邃，充满辩证思维。（分段）围棋空枰开局，对弈进程自简至繁，由浅入深，千变万化，终局后复又空枰，重待来者。这种由无至有、由空至实、周而复始、变化无穷的生存功能推演出无数战略与战术组合，并赢得“千古无同局”的美誉。围棋不仅是一种有趣的竞技运动，而且是一种高级的思维活动，其广阔、深邃的内涵已经构成独特的文化形态。围棋文化以技艺学为主干，以方法学为灵魂，在对弈、心理、棋手道德、文学表现和政治、经济等多方面显示出丰富深厚的底蕴，体现了东方文化的博大精深。（分段）20世纪80年代中期，在国家的大力扶植下，中国围棋文化研究事业曾达到高潮。当前，面对现代经济与外来文化的冲击，源自民间的传统围棋文化研究环境急遽恶化，急需国家采取有效措施挽救和保护。（分段）

组成部分，在中国和亚洲乃至世界很多地区都有象棋爱好者，是一项普及性比较高的传统智力竞技游戏。棋盘中的九宫象征皇宫，代表皇帝的帅（将）及代表皇帝身边近卫的士只能在九宫中活动，代表大臣的象（相）则只能围绕九宫行走，代表战士的兵（卒）只能前进不能后退。这种布局是中国封建社会生活的真实写照，其对弈过程有教导、学习古代战争的意义。随着时代的前进，承载中国传统文化的象棋以其独特的思维方式、鲜明的竞技特点在世界文化中占据了一席之地。（分段）象棋简单易学，又因变化无穷而易学难精，具有文化、教育、竞技和娱乐等多方面的价值，从古至今一直深受人们的爱。随着社会的发展和当代国际交往的增加，象棋已经在世界上得到了广泛的认可，世界象棋联合会和亚洲象棋联合会的成立将中国象棋的影响扩展到世界其他国家和地区。（分段）尽管象棋具有多种重要功能，在中国乃至世界都有爱好者，但随着经济的发展，现代社会生活方式对传统文化体育项目造成了很大的冲击，象棋这一古老国粹也面临着新的危机，同样有待保护。（分段）

象棋历史悠久，是中国传统文化的重要组成部分，在中国和亚洲乃至世界很多地区都有象棋爱好者，是一项普及性比较高的传统智力竞技游戏。棋盘中的九宫象征皇宫，代表皇帝的帅（将）及代表皇帝身边近卫的士只能在九宫中活动，代表大臣的象（相）则只能围绕九宫行走，代表战士的兵（卒）只能前进不能后退。这种布局是中国封建社会生活的真实写照，其对弈过程有教导、学习古代战争的意义。随着时代的前进，承载中国传统文化的象棋以其独特的思维方式、鲜明的竞技特点在世界文化中占据了一席之地。（分段）象棋简单易学，又因变化无穷而易学难精，具有文化、教育、竞技和娱乐等多方面的价值，从古至今一直深受人们的喜爱。随着社会的发展和当代国际交往的增加，象棋已经在世界上得到了广泛的认可，世界象棋联合会和亚洲象棋联合会的成立将中国象棋的影响扩展到世界其他国家和地区。（分段）尽管象棋具有多种重要功能，在中国乃至世界都有爱好者，但随着经济的发展，现代社会生活方式对传统文化体育项目造成了很大的冲击，象棋这一古老国粹也面临着新的危机，同样有待保护。（分段）

蒙古民族传统棋牌游戏种类多，目前搜集整理比较完整的有蒙古族象棋、布古、吉日格、塔木英巧吉、哈日查盖敖尼苏、扎古大呼、沙盖、诺日布等十几种。蒙古族传统棋牌游戏文化的代表蒙古族象棋，有悠久的历史，在祖国边疆民族地区文化宝库中占有重要的地位，是北方蒙古高原的古代少数民族在长期流动生活和征战中形成的最具代表性的棋类游戏，在阿拉善盟部分苏木镇和民族学校流传。（分段）蒙古族象棋棋盘为8乘8方格，分黑白或黑红两方。棋子共32个，各方有王爷1个、狮子1个、骆驼2个、马2个、车2个、孩儿8个，蒙语分别称为“诺彦”、“布日斯”、“特莫”、“毛日”、“特日格”、“呼本”。蒙古族象棋的棋盘、棋子、着法与国际象棋大同小异。（分段）古族象棋游戏既能开发锻炼人民群众的智慧，又有很强的娱乐性。蒙古族象棋没有定制，灵活性较强，目前很多早期遗留下来的内容已逐步退出历史舞台，传承濒危，急需保护。（分段）

根据有关文物和史料记载，早在两千多年前中国已有摔跤运动，至清代这一运动得到极大发展，清廷设立善扑营，摔跤称为“官跤”，达到较高水平。清朝被推翻后，威震善扑营的“官腿”头扑户瑞五爷和宛八爷（宛永顺）在天桥红庙（金钟庙的下院）开设跤馆，收弟子朱六、魏德海、李连峰、沈友三、满广田、宝善林、孙宝才、何生等人。从此，“官跤”融入民间，统称为“掼跤”。（分段）20世纪20年代，宛八爷的徒弟宝善林（1900—1965）在北京天桥设跤场，开创了独特的掼跤模式，以灵活多变、体型优美、解说幽默、文武结合加中幡为特色。掼跤技术的练法强调三盘，技法强调大绊子三十六、小绊子多如牛毛。其演出形式多样，量活（现挂）、灌口、“包袱”不断，说话风趣幽默。比赛规则为三局两胜制，每场必满三跤。（分段）天桥摔跤作为一项优秀的民族文化表现方式，具有民俗、艺术、体育、文化、社会、历史等多方面的研究价值。目前，随着老一辈摔跤名家相继作古，跤坛后继乏人，加之没有固定的练功和演出场地，市场运作困难，这一古老技艺已面临失传的危险，对它的加强保护已是迫在眉睫的任务。（分段）

摔跤在我国有着悠久的历史，是各族人民喜闻乐见的一项竞技运动。朝鲜族摔跤有着自己独特的比赛形式和文化特色。（分段）传统朝鲜族摔跤分为攻击式和回旋防御式。在此基础上能够变化出上百种进攻、防御组合技术。（分段）朝鲜族摔跤一般根据参赛人数先进行预赛，选拔出八强或六强参加决赛。最后举行的冠亚军决赛，是整场比赛的高潮部分。为了鼓舞摔跤选手的士气、活跃赛场气氛，决赛前先将比赛的奖品—披红挂彩的大黄牛，绕场一周，并拴在场边等待新的主人—冠军获得者，比赛双方的亲朋好友和观众为选手呐喊助威，边歌边舞，热闹非凡。（分段）朝鲜族摔跤比赛分为三个阶段：（分段）1.礼仪（分段）双方选手互相握手、与裁判员握手并向观众致意。宣布双方选手姓名、年龄、籍贯乃至村屯，历届比赛中的成绩等。冠亚军决赛的裁判一般由有资历的摔跤前辈或裁判长担任。（分段）2.竞技（分段）比赛开始，双方面对面双膝跪地，各自用右手抓住对方的腰带，左手抓住对方的腿带，相互搂住对方的右肩。双方各自抓摔跤带，听裁判员“起”的口令，慢慢地起来，保持右手抓住对方的腰带，左手抓住对方的腿带，相互搂住对方右肩的站立姿势不动，等裁判员鸣哨比赛。当场上裁判员鸣哨宣布比赛开始时，双方同时用力并通过内勾、外勾、箍脖和抱腿等技术，将对方摔倒，一方膝以上的身体任一部位着地即为负。每场比赛采用3局2胜制，每局时间3分钟。（分段）3.颁奖（分段）比赛结束，由裁判长宣布比赛名次，并由当地政府官员亲自将一头膘肥体壮、披红挂彩的大黄牛奖给优胜者。“英雄”骑在牛角系着彩绸的黄牛在锣鼓声中绕场一周，向观众致意，家人和观众身着民族盛装载歌载舞，鼓掌欢呼，尔后高高兴兴地骑回家去。（分段）

摔跤作为一项传统体育活动，在我国各民族中都比较常见，在云南省尤以彝族为甚。其中，石林县和元谋县彝族摔跤活动的群众基础最为广泛，最受群众欢迎。（分段）元谋县小凉山乡彝族摔跤，彝语称为“格”，表示力量、技术的意思，是一项古老的为广大青少年男子喜爱的体育运动，它能强健身体，鼓舞斗志，增进民族团结和社会和谐，给大家带来欢乐。摔跤表现着彝族人民的勇敢坚强和不屈不挠精神，与彝族自古尚武的观念和习俗密切相关。（分段）石林彝族自治县彝族（撒尼）同胞酷爱摔跤运动，每逢火把节和其他喜庆节日，各村寨常要开展摔跤比赛。摔跤赛的目的：一是为了祈求风调雨顺五谷丰登，二是为了增强团结，增加节日喜庆气氛，三是为着锻炼身体，培养勇敢精神。20世纪90年代起，石林县人民政府每年举办全县性摔跤比赛。为培养摔跤人才，先后建立了石林业余少年体校等训练点和训练网点，培养了一批人才，为云南省摔跤运动的持续发展做出了重要贡献。（分段）

“且力西”在现代维吾尔语中的含义是“搏斗、较量”，是维吾尔族先民尚武、强壮体魄、崇敬英雄等民俗传统的遗存。（分段）维吾尔族且力西是一项传统体育，主要分布于新疆和田、阿克苏、吐鲁番、喀什岳普湖县、英吉沙县、麦盖提县、巴楚县等地维吾尔族聚居区。维吾尔族主要从事种植业、养殖业，人们生活朴实，每到春天来临时、农闲时以及重大节庆日在田间地头、农民家中、沙滩上都自发地组织开展丰富多彩的文化体育活动。（分段）维吾尔族且力西大都在沙地上举行，也可以说是群众性沙漠上的摔跤活动。遇到重大的、传统的古尔邦节、肉孜节时，县里都要举行且力西活动，当地的群众也非常喜欢看摔跤比赛，观众往往有数千人到上万人。岳普湖县的维吾尔族且力西，是一种与其他民族不同的摔跤方法，他们没有固定的摔跤服，都是赤脚比赛，都要系上宽松的腰带，双方先抓好对方腰带才开始比赛。在比赛时，没有年龄和体重等级之分，自愿选择对手。在摔跤中可以用扛、勾、绊脚等动作将对方摔倒（肩胛骨着地、侧身着地或臀着地）为胜。（分段）维吾尔族且力西对于研究维吾尔族的发展史、传统优秀文化体育都有重要的价值，目前参加且力西的人员普遍年龄偏大，出现了后继乏人的状况。（分段）

沙力搏尔式摔跤是卫拉特蒙古族独创并保留至今的一项民族传统体育运动项目，是乌日斯那达慕盛会中体育比赛的主要项目之一，是蒙古族优秀的传统文化实践活动。沙力搏尔式摔跤在阿拉善盟各苏木镇和新疆、青海、甘肃的部分蒙古族聚居的地区广为盛兴。（分段）根据世代相传的“朝力布尔”系法和出土的匈奴时期的文物图案以及《江格尔英雄传》记载证明，沙力搏尔式摔跤已有两千多年的历史。“沙力搏尔”一词是裤子的意思。沙力搏尔式摔跤和蒙古搏克、日本相扑、自由式摔跤等好多方面都有共同之处，也有它独特的地方。沙力搏尔式摔跤技艺中的砍铲、膝折、抓领等动作，是模仿公驼相互争斗动作特性而命名的。（分段）沙力搏尔摔跤有以下几个特点：1.沙力搏尔式摔跤是最原始的摔跤形式之一，是世界上唯一的在沙滩上进行的摔跤目；2.沙力搏尔式摔跤表现出了和谐、和平的一面，因为它不像其他摔跤抢抓，在双方抓好固定抓把后方可开始，所以它有较强的观赏性，对身体无伤害，服饰材料柔软；3.沙力搏尔式摔跤从出场仪式、运动员服饰、称号标志物、裁判服饰都具有独特特点，包含了更多的文化韵味。（分段）沙力搏尔式摔跤流传了上千年，有关它的起源、规则、仪式、技巧、服装、判罚等内容，代代传承。随着游艺方式的变迁，这一遗产的文化内涵逐渐被忽视，尤其是在青少年中影响逐渐消失，使得这些民间的文化体育项目难以维系，加上部分民间艺人后继无人，该项目濒临失传境况。（分段）

峨眉武术是起源于四川峨眉山地区并广泛流传于整个四川乃至西南地区的武术的总称。峨眉武术发祥于峨眉山，已有近三千年的历史，门派达八十多个，拳种、拳路成百上千，为中华武术三大流派之一。&lt;br/&gt;峨眉武术通过与峨眉山的佛、道、儒文化相互融合，促进了自身的发展。据史料记载，峨眉武术起源于殷商时期，至南宋形成较为系统的理论体系。它讲究刚柔相济，内外兼修，动作似快而慢，快慢相间，似柔而刚，刚柔相济。目前峨眉武术仍存在68个门派和2638种徒手、器械、对练、套路、练功方法和技击项目，仅以峨眉拳为例，至今仍保有四大类（即峨眉高桩拳、峨眉矮桩拳、峨眉客架拳、峨眉法象拳等类）、八大门（即僧门拳、岳门拳、赵门拳、杜门拳、洪门拳、化门拳、字门拳和会门拳等）、十八家拳（即火龙拳、余家拳、峨眉剑手、钱家弦虎拳、峨眉六合拳、峨眉八卦莲花拳、峨眉猴拳、峨眉罗汉拳、盘跛拳、缠丝拳、峨眉派蛇拳、虎爪拳、绿林短打、青城洪拳、满手拳、梅丝拳、鹞子拳、峨眉地功拳等）。受现代生活方式冲击，峨眉武术的完整传承面临多种困境，亟待加以保护。（分段）

红拳是起源并流传于陕西省关中地区的传统武术拳种，具有悠久的历史，影响遍及西北、西南、中原、东北等地区，流派有豫红、陇红、川红、滇红等。红拳套势有小红拳、大红拳、太祖红拳、中红拳、太宗红拳、二路红拳、粉红拳、老红拳、长小红拳、月明红拳、关东红拳、关西红拳等三十六路。红拳器械有枪术、棍术、鞭杆、刀术、大小链枷、春秋大刀、线锤等约四十余套。其中枪术完整保留了明代六合大枪枪法，包括大闪杆、小闪杆、大六合、小六合、推红六合、穿心六合、边拦六合、埋伏六合、大封闭、小封闭等，棍术可分为十六路单头母子棍，二十四路、三十六路双头母子棍，阴手琵琶棍，疯魔棍，盘龙棍，白蛇棍，八仙棍等，刀术有八步刀、青龙刀、翻身刀、梅花刀、五虎裙羊刀、五虎八门刀、五虎断门刀等。&lt;br/&gt;红拳以《纪效新书·拳经捷要》记载的拳谱为拳法理论基础，注重技击性。现存红拳打手歌五篇，即：“红拳拳谱”、“红拳跑拳搭手”、“红拳八大步法”、“红拳用武要言”、“红拳练功方法（药物等）”。红拳的主要特点是内外兼修，注重礼让谦和，但风格凌厉，先发制人。其套路布局精致饱满，手法刁钻奇巧，气势磅礴，演练流畅，节奏分明，生动象形，韵味十足，给人以雄健刚强之感。（分段）红拳具有浓厚的地域文化气息，其中所蕴含的哲理性、技击性、健身性、娱乐性深刻体现出三秦文化的特色，显示出中国文化高雅、含蓄、宽容、平和、自强不息的精神内涵。目前，随着外来文化的流行和域外武技的登陆，红拳和其他武术流派一样呈现衰落状态，红拳文化的保护和传承任务已迫在眉睫。（分段）

八卦掌是一种以掌法变换和行步走转为主的拳术，系由河北省文安县人董海川所创，目前在北京、河北、山东、辽宁、吉林、湖北等地都有传承。这是一种把攻防招数和导引方法融合于绕圈走转之中的拳术，自清朝末叶传世以来，不断得到发展完善。（分段）八卦掌向左沿圈绕走称为“阳仪”，向右沿圈绕走称为“阴仪”，其他种种变化和作用都是将攻防招术或一定的锻炼方法融于沿圈走转之中，对敌时需要不停地走转以与对手周旋，避实就虚，避正寻斜，讲究以动制不动，以快动制慢动，形成“以动为本，以变为法”的八卦掌技法规则。其基本掌法包括单换掌、双换掌、双撞掌、穿掌、挑掌、翻身掌、摇身掌、转身掌等八掌，基本步法包括起、落、扣、摆等。八卦掌的运动特点为一走、二视、三坐、四翻，以“泥步”为入门基础，以拧翻走转为本运动形式，以掌法的变化为主要技击手段，讲求内外兼修，强调身心合练，身捷步灵如龙游空，拧翻走转掌法变幻无穷。（分段）八卦掌强调在练功中以“调心”为主，其他为次，时刻都要静下心来，培养自己一团“中和之气”。肢体的一切动作，皆以“心意”来统领。从拳术本身来说，这是“气沉丹田、培本筑基”的源头功法。而从健身角度来说，只有心静下来，人的肢体和五脏六腑才能放松下来，自动去调节相互间的相对平衡，从而使之气血通畅，达到祛除病痛、强身健体的目的。可见八卦掌是身心同步协调发展的优秀体育项目，是传统体育文化中的瑰宝。（分段）近些年来，不少武术名家和学者致力于八卦拳的研究和实践，取得了丰硕成果。但面对武术整体衰落的趋势，八卦掌前景堪忧，急需纳入国家保护范围。（分段）

八卦掌，初称“转掌”，是传统武术中的一个拳种，创自河北省文安县朱家务村人董海川。董自幼好武，云游四方，遍访名师高友，晚年定居于北京，以幼习拳技为基础，取多家武术精华和步式导引锻炼方法，结合易理，创编出了将掌法变换融入绕圆走转之中的八卦掌法。并于清朝咸丰、同治年间，在北京收徒传技。（分段）八卦掌的运动特征是以掌代拳，步走圆形。主要内容包括有老八掌、六十四掌，以及趟泥步、定势转掌等练功方法。还有子午鸳鸯钺、鸡爪阴阳锐、七星竿独门兵械和以械长量重为特点的转刀、转剑。（分段）董海川一生所授弟子大多是带艺投师的。这些弟子又多将八卦掌结合自己所学，从而使八卦掌呈现出诸多风格、流派。其中，就掌型而言，主要分为以牛舌掌为主、以龙爪掌为主两种运动特色。董海川的传人中名手众多，传续较广的有尹福、程廷华、梁振普、张兆东、史纪栋、刘宝珍、樊志涌、刘凤春等。（分段）北京作为董海川首传八卦掌的地方，传承兴盛。1982年成立的北京武术运动协会八卦掌研究会是新中国成立后的第一个民间单项拳种研究会。它的成立有力地推动了挖掘、整理和发展八卦掌的工作。（分段）

八卦掌，初名“转掌”，是传统武术中的一个拳种，创自河北省文安县朱家务村人董海川。董于清朝咸丰、同治年间，在京畿收徒传技。（分段）刘式八卦掌的创始人刘宝珍，京南固安县人，自幼习武，擅戳脚，功高艺厚。清末在顺天府充御马快，足力特强，又擅腿法，人称“飞腿刘”。固安县地处京畿，毗邻文安。清同治年间，董海川八卦掌崛起武坛，刘宝珍又拜董海川为师研习八卦掌，尤精械长量重的八卦转刀，遂以“飞刀刘”享名于世。（分段）八卦掌以八大桩法为转掌功，又集八大圈手于一体，以绕圈走转为基本运动路线，以掌法变换为技术核心。刘式八卦掌以快见长，步快身快手快眼快。步法快而不浮，轻灵而稳健，随波逐流，以趟泥摆扣为体，钩挂踩截为用。手法快，但环环相扣，讲究推托带领，撕刨掳带。身法快，但快而不板，讲究拧旋钻翻。眼法快，但非东张西望，讲究鹰目虎视。（分段）刘宝珍传人郭梦森（子平）、刘志清、任致诚、肖海波等，均为八卦掌的发展做出了一定的贡献。（分段）

形意拳是中国传统武术中优秀的拳种之一，由心意六合拳演变而来，为深州李老能所创。李氏弟子的拳法风格分为河北派和山西派（日本研究者松田隆智将其分为河北、山西、河南三派，其中河南派是心意拳），河北派以李老能之子李太和与李老能之徒郭云深、刘奇兰所传的拳法为代表，主要流传于河北省深州市的王家井镇、深州镇、木村乡和兵曹乡一带。（分段）形意拳是传统东方哲学思想和医学、导引术及技击术的完美结合。此拳按天地万物化生之理而编创，内通脏腑经络、奇经八脉。深州形意拳以三体势为基本桩步，以五行拳为基本训练手段，以十二形拳为应用模式，有进退连环、安身炮、杂式捶等套路，还有内功、散手等功法、技法，器械则有刀、枪、剑、棍等，理论与技法十分完备。深州形意拳雄浑质朴，动作简练实用，整齐划一，讲究短打近用，快攻直取。其基本套路，如五行拳、十二形等，多是单练式，一个动作左右互换，来回走趟。日积月累，年复一年，一个动作可重复演练达数万次之多。一旦遇敌，在速度、力量、准确性方面均可达到惊人的进步。郭云深的弟子王芗斋曾在一招之内击倒世界最轻量级职业拳击冠军匈牙利人英格。他又曾多次应战日本柔道高手，均是一招将对方击倒。（分段）形意拳融健身、技法、养生为一体，通过锻炼强健体魄、防身御敌，兼作体育医疗之用，对多种慢性疾患有明显疗效。近年来，随着许多老拳师的相继去世，深州形意拳逐渐衰落，后继乏人，需引起有关方面的注意，对之进行必要的保护。（分段）

形意拳，是传统武术的一个拳种，创自河北深县人李飞羽。李飞羽，世称李洛能。李自幼喜爱武术，刻苦研习，至中年已具有深厚的武术造诣，但仍广访名师，各地求学，精益求精。后慕祁县戴家心意拳之名，遂往求教。经十年艺成。大约在19世纪60年代，李洛能在太谷创立了他以心意拳为基础，以象形取意为动作编创原则，以心意成于内，肢体形于外，内外相合的整体原则，融入它种拳术之长的“形意拳”。（分段）形意拳，以五行学说为理论基础，以五行之理说明拳理，说明技理，说明攻防之理和健身之理。形意拳以三体式桩功为入门功法，以五行拳为基础五拳，即劈、崩、钻、炮、横五拳。并以之与金、木、水、火、土五行相配，将五行生克变化哲理运用于拳法攻防之中。还取十二种动物捕食防御的特性制面拳法，即龙、虎、猴、马、鼍、鸡、燕、鹞、鲐、蛇、鹰、熊十二形。（分段）李洛能弟子众多、名手竞出。其中山西车永宏、宋世荣、宋世德、李广亨，河北郭云深、刘奇兰、刘晓兰、贺运恒等，都是名噪一时的武术大家。他们为形意拳的完善、传承和发展做出了不可磨灭的贡献。（分段）

翻子拳在明代称为“八闪翻”，后俗称“翻子拳”、“翻子”。鹰爪翻子拳是八闪翻繁衍出的一个流派，它以翻子拳的八个闪翻技法为基础，吸收“岳氏散手”的擒拿技法和鹰爪功法的刁抓擒拿手型，融合发展成为一个有“鹰爪”手型特点的翻子新拳种，广泛流行于京南、保定及河北其他地区。河北省安新县的李树园、李耕耘，雄县的国隐东、董宪周、刘士俊等人，都是清代晚期的翻子名家。鹰爪翻子拳的主要内容是鹰爪行拳和鹰爪翻子连拳，所谓“出手拳打，回手鹰抓，拳密如雨，脆快似鞭”，既有鹰爪拳的风格，又有翻子拳的特点。器械套路有六合枪、梅花枪、杆子、齐眉棍等。此拳术的技艺内容和主要技法有抓、打、擒、拿、翻、崩、挤、靠和高挑、低压、翻崩、滚砸、蹿跳、搂抱、勾挂、撑趟、抽撤、连环腿等。主要手法有一号、二拿、三降、四守，粘衣号脉，分筋错骨，点穴闭气。在使用技法时讲究阴阳、里外、上下、软硬、长短、快慢、真假、虚实等八个方面。（分段）鹰爪翻子拳不仅具有独特的健身价值和观赏价值，其刚猛的技击性又使它具有很强的实战价值，当今很多专业擒拿套路从中多作借鉴。（分段）鹰爪翻子拳历经三百多年的传承，在现代社会生活方式的冲击下，已经不复昔日辉煌，对它的保护迫在眉睫。（分段）

月山八极拳源于河南省博爱县，由月山寺第二代住持苍公始创于金大定二十五年（1185），明永乐初年传至周围地区，距今已有八百多年的历史。至民国十六年（1927），月山八极拳已有二十四代僧人传承。抗战时期月山寺毁于战火，月山寺俗家弟子博爱县芦桥村马连升在家乡开设八极武馆，传承至今。（分段）月山八极拳动作简练朴实，刚猛暴烈，气势雄健，以短制长，攻守兼备，重在实用。抢救和保护月山八极拳，对中国传统武术发展基本脉络、中国武术与地缘政治及经济社会发展的关系以及河南本土文化、佛教文化的传承发展等方面的研究都有重要的参考价值。虽然目前演练八极拳者已遍布全国，甚至英、美、德、荷兰、日本以及东南亚各国亦不乏习练者，但随着老拳师的逐渐谢世，许多拳谱、拳法、拳艺濒临失传，急需加强保护。（分段）

心意拳又称“六合拳”，兴起于明末清初，流行于晋中及河南漯河、周口等地，数百年来世代相传。心意拳是晋中历史上的武术前辈们在继承姬氏原创心意拳的基础上，结合保镖护商等新的武术实践，遵“天人合一”之理，循“一气、两仪、三才、四象、五行、六合、七进、八卦、九宫、十方”之规，摄自然生灵之长，合“天干地支”之数，长期实践，共同研创而成的。心意拳传承的内容包括拳学理论、散手套路、器械套路和处世哲学等。其主要特点是既有零招散式，又有盘练表演套路，同时还兼有内功功法。心意六合拳模仿鸡、龙、虎、蛇、燕、鹞、马、熊、鹰、猴的形态，并将其演变为拳法，举手投足要求意念集中、劲力裹含、蓄后而发，束身而起、长身而落，手随意发、力随声落，起势快如卷地风，发力刚、猛、狠、毒、快，展现出似火烧身的灵劲和爆发力，其主要拳法有外五形、十大形、四把捶、单把、双把等，另外还有锏、锤、刀、枪等器械套路，是一套集搏击、健身、防身、养生、修心于一体的优秀拳种。（分段）心意拳数百年来被拳家视若珍宝，在国际上有重要影响。从养生作用来看，心意拳运动适量，可以左右互练，有导引内气、舒筋活络、势式平衡、刚柔相济的健身功效。大力挖掘心意拳，对于弘扬我国传统武术文化、增强人民体质、促进中外文化交流都具有十分重要的意义。但是心意拳在传承上向来择徒很严，有“宁可失传，不可乱传”之说，师门内部也很少交流。随着许多老拳师的辞世，拳艺失传，濒临灭绝，亟待采取有力措施进行有效的保护和传承。（分段）

心意拳，亦称“心意六合拳”，是传统武术的一个拳种。据考证，此拳是明朝末年，山西姬际可依大枪技法改变为拳法创编成的。（分段）清朝乾隆年间，山西祁县小韩村戴隆邦得传后，潜心研习，广传族人和弟子，促进了心意六合拳的传承和提高。戴氏所传心意拳，既有徒手拳术，也有器械练习。在徒手练习中，以站丹式等功法练习作为基础，拳法练习的特点是由内催外，以根带梢；以圆构型，攻防自如；刚柔相济，积柔成刚；朴实无华，贵在实用。它的技击功能是劲足气盛，稳实有力；内外合一，发劲齐猛；起落皆打，无处不击。它的健身价值在于，导引内气舒筋活络，左右互练势式平衡。（分段）戴隆邦曾创办广盛镖局，在为商贾保驾护航的过程中，既发挥了武术的攻防价值，也促进了心意六合拳攻防技法的发展和完善。（分段）经过历代传习者的努力，戴隆邦传续的心意拳得到了较好地发展。其传人李洛能还在心意六合拳的基础上，创编成了目前广为流传的“形意拳”。为了区分戴隆邦传续的心意拳与形意拳和其他心意拳，现在的传习者将戴隆邦所传心意拳练法，称为“戴氏心意拳”或“戴式心意拳”。（分段）

心意六合拳流布于河南省漯河、周口市等地，是我国传统的内家拳之一，是中华武术的瑰宝。明末清初，河南洛阳马学礼遇一隐士传授此拳，其得意弟子马三元是漯河市临颖县繁城镇人氏，由此，数百年来此拳在漯河、周口一带世代相传。（分段）心意六合拳的动作快而刚猛，柔中有刚，刚柔相济，技击性强，数百年来被拳家视若珍宝，在国际上有重要影响。（分段）心意六合拳的练法有定式和动式两种，其内容主要有：心意把、十大形、四把捶、六合刀、六合枪等。心意六合拳的特点是动作简单，内涵丰富，集养生健身、技击为一体，小孩、成年人、老年人都可习练受益。（分段）心意六合拳由于历代择徒很严，师门内部也较少交流，许多老拳师辞世，拳艺失传，濒临灭绝，亟待政府和民间共同采取有力措施对此项古老而优秀的拳种进行有效的保护和传承。大力挖掘心意六合拳对于弘扬我国武术传统文化，增强人民体质，繁荣武术艺术，具有十分重要的意义。（分段）

泉州武术渊源可追溯至东晋，当地的各种武技以五祖拳最具代表性。五祖拳是福建七大拳种中历史最悠久、传播地域最广泛的拳种，据现存古谱记载，它包括五种拳法：一达摩，二太祖，三罗汉，四行者，五白鹤。五祖拳有套路两百余套，空拳、长短兵器自成系统，其小套十分洗练，仅十数步，大套则繁复至百五六十技手。（分段）五祖拳精密而重实际，外形简单易学，讲究简单实用，直截了当，少见花招，各拳自有风格和独到之处，由于拳风近似，可以通学兼练。五祖拳强调以谦为本修身修性，所谓“欲学拳术，需学善性。欲求善性，修身为本”。在传统武术中独具人文关怀。明清以来传播到港澳台和东南亚等地，成为泉州武术的支派，也是闽南文化的重要组成部分。（分段）由于五祖拳授拳限于言传身教，历史上又经过“火烧少林寺”、“将拳棒一律禁止”的劫难，虽然经过国内外武术组织悉心整理、研究和弘扬推广，但由于精通五祖拳者多数年事已高，有的已经故去，所以这一古老拳法仍有失传之虞，亟待抢救和保护。（分段）

查拳起源于唐朝。“安史之乱”时期，唐朝向西域大食国借兵平乱，大食国军中的青年将领滑宗歧在战场上受伤，受到山东冠县张尹庄村穆斯林群众的精心照料。康复后，滑宗歧感到无以回报，便将自己擅长的拳术“架子拳”传授给村民。因跟随学艺者众多，滑又将自己的师兄查元义从哈密请来传授拳术“身法势”。查、滑二人去世后，当地人为纪念他们，便将“架子拳”称为“滑拳”，“身法势”称为“查拳”。因为自古“查、滑是一家”，后世便将两者统称为“查滑拳”，简称“查拳”。（分段）查拳只在穆斯林民众中传授，很少外传，当时在冠县主要分布于县城西街、南街、城郊张尹庄及十里铺、沙庄、里固等十几个回族聚居的村庄，后来逐渐传播到全国各地的伊斯兰教众中，在武术界素有“南拳北腿山东查”之誉。新中国成立后，民族藩篱打破，查拳开始广泛传播，现已成为在全国拥有重要影响和众多习练者的著名武术流派之一。（分段）通过长期的发展演变，约在清朝乾隆年间，查拳在山东冠县形成了两个不同的技术流派，即“张式”和“杨式”。“张式”查拳快速敏捷，拳法严谨，以冠县城外张尹庄张其维为代表。“杨式”查拳舒展大方，势正招圆，以冠县城里南街杨鸿修为代表。两派均涌现出一批武术大师，如张英振、王子平、张西太、张英健、常振芳、张文广、庞林太等，为中华武术的发展作出了重要贡献。（分段）查拳以弹腿为基础，它包括十路查拳，还包括枪、棍、刀、剑等器械练习，动作舒展，节奏明快。查拳在鲁西南地区有着广泛的群众基础，近现代以来流传到上海、江苏、河南、山西、北京、云南等地。现代发展起来的新编长拳套路及现代竞技武术采用了较多的查拳动作素材，并吸收了查拳的运动风格。为中华武术发展作出了贡献。弘扬查拳对于发展民族运动、强健全民体魄具有重要意义。（分段）随着武术的整体衰落，完整传承查拳也变得艰难起来，对查拳的抢救、整理、保护已经是刻不容缓的事情。（分段）

据说螳螂拳为明末清初胶东人王朗所创，在今山东省沿海之胶东半岛多有流传，莱阳市流传最盛。（分段）相传王朗体察螳螂捕蝉的动作，取其神态，赋以阴阳、刚柔、虚实之理，施以上下、左右、前后、进退之法，演古传十八家手法于一体而创螳螂拳法。其传人有李秉霄、梁梦香、宋子德等。螳螂拳从莱阳传出后，逐渐形成胶东的太极螳螂、梅花螳螂、七星螳螂、六合螳螂四种主要流派。螳螂拳派别虽多，但都强调象形取意，重在取意，“重意”不“重形”，手法、步法、腿法、身法密连而巧妙，稳健而灵活，活中求快，快中求稳，稳中求精。螳螂拳的手法主要是勾、搂、采、挂、黏、沾、贴、靠、刁、进、崩、打十二字诀。要求“不刁不打，一刁就打，一打几下”的连环进攻。螳螂拳的风格，总体来讲是快速勇猛、斩钉截铁、勇往直前。其特点是正迎侧击、虚实相互、长短兼备、刚柔相济、手脚并用，使人难以捉摸，防不胜防；用连环紧扣的手法直逼对方，使敌无喘息机会。手法很丰富，既有大开大合的长打手，又有短小快捷的偷漏手；既有肘靠擒拿，又有地趟摔打。在套路演练方面，讲究快而不乱、刚而不僵、柔而不软。套路结构严谨，动作之间衔接巧妙。外功是铁砂掌，内功是罗汉功。常练螳螂拳，可以培养人们的坚强斗志和敏捷应变能力。（分段）螳螂拳是胶东半岛地方文化在武术领域的具体表现形式，它集中体现了中华民族的“尚武精神”，其独特的武术技法是追溯历史、研究中华武术文化的宝贵资料。（分段）螳螂拳在胶东乃至全国、全世界都有习练者，但是随着武术的整体衰落，螳螂拳的完整传承也受到了严峻的挑战，习练者日渐减少，亟待挖掘、抢救、保护。（分段）

螳螂拳是一种模仿螳螂动作演变而来的传统拳术，在山东胶东地区广为流传。（分段）螳螂拳产生于明末清初，由明末清初王郎所创。（分段）螳螂拳在它产生的数百年里，经过历代武术家的总结提炼、创新发展，逐渐形成了特色鲜明、长短兼备、刚柔相济、勇猛快速、实用性强的独特风格，主要有太极螳螂、梅花螳螂、七星螳螂、六合螳螂、小架螳螂等流派。其中太极螳螂、梅花螳螂、小架螳螂在栖霞比较流行。（分段）螳螂拳的特点以快速勇猛、斩钉截铁、勇往直前的气势为技术风格。正迎侧击、虚实相互、长短兼备、刚柔相济、手脚并用，使人难以捉摸，防不胜防；用连环紧扣的手法直逼对方，使对手无喘息机会。手法颇富，既有大开大合的长打手，又有短小快捷的偷漏手，既有肘靠擒拿，又有地趟摔打。在套路演练方面，讲究快而不乱、刚而不僵、柔而不软。套路结构严谨，动作之间衔接巧妙。外功是铁砂掌，内功是罗汉功。常练螳螂拳，可以培养人们的坚强斗志和应变能力。（分段）作为我国优秀传统武术十大流派之一的螳螂拳，是山东半岛地区文化沉淀的浓缩品，是中华民族“尚武精神”的综合体现。（分段）

苌家拳是中国武术中的一个重要流派，与少林、太极并列传统武术实践形式。（分段）苌家拳创始人苌乃周（1724—1783）为清代河南汜水县（今为荥阳辖）苌家村人，出身书香世家，著有《易经讲义》八卷，收入《四库全书》。传说苌乃周“成童嗜武”，师从虎牢张八，从禹让学禹氏枪法，后受洛阳闫圣道指点，复得四川梁道传授，洞彻阴阳起伏之理，集易理、医理、拳理之大成，融内气、外形、技法于一炉，创苌家拳派，至今已近三百年。（分段）苌家拳具有练气之术，极尽纵横开合之妙，其套路有拳、棒、剑、刀、枪、鞭、镰、弹（弓）等数十种，皆以图籍形式传世，有图有批，注解详明。苌家拳传人师承明晰，传承有序，理论资料和拳谱资料流传至今，保存完好，对挖掘整理传统武术文化具有十分重要的意义。（分段）除荥阳外，苌家拳传人遍布山西、陕西、福建等省和香港、台湾地区以及郑州、开封、安阳、巩义、新密等地，美国等国家也有苌家拳流传。近几年，不断有苌家拳传人和武术爱好者来荥阳寻根问祖，切磋交流。然而，受“不得在人前卖弄”、“三不传”等择徒授艺方面戒律的束缚，苌家拳日渐落寞、濒危，许多拳法濒临失传，亟待保护。（分段）

岳家拳为宋朝民族英雄岳飞所创，岳飞将所学拳术结合作战要求传授全军，岳家拳自此初具雏形。相传岳飞第四子岳震和第五子岳霆避难湖北时，将此拳术传授给民间，在鄂东一带流传。因金元时期禁止学练而沉寂，至明末清初重新发展到鼎盛时期。（分段）岳家拳有着独特的技击功能，其套路具有动作古朴、简单易学的鲜明特点，身法运动以前进后退为原则，而以吞、吐、浮、沉为主，手法则以云雾抛托为主法，理法以残、疾、援、夺、牵、捺、逼、吸八字诀为主法，强调以四两拨千斤方式借力打力，消身闪打，刚柔相济，以打救打。岳家拳讲究内外兼修，注重精神、意识、气息的锻炼，通过内练培养人体的元气、正气，改善人体各系统和器官的功能，做到以内助外，以外促内，内养外修，内壮外强，达到壮内强外的全面健身作用。（分段）随着时代的变迁，一批批老拳师先后辞世，岳家拳发展受阻。如今武穴市只有少数拳师能完整习练一至十套岳家拳的拳术套路及岳家枪、岳家双锤、岳家双锏、岳家棍、岳家气功，传承岳家拳者越来越少，能深入研究者更少。岳家拳已经到了濒危状态，亟待抢救保护。（分段）

蔡李佛拳是岭南拳术流派之一，由广东新会崖西京梅村人陈享于清代道光十六年（1836）始创。（分段）蔡李佛拳拳术体系庞大，有拳术39套，对拆类54套，器械类64套（其中棍术14套），桩类练习法18套（俗称“十八木人桩”），狮艺套路9套，内功练习套路等共193套。技击手法30种，掌法28种，桥法29种，槌（拳）法35种，身法14种，腿法16种，步法18种。它以“域”、“的”、“益”、“吓”、“鹤”五音为标式，有听发声为“益、的、域”三声者，则可知其为蔡李佛派之说。总体来说，蔡李佛拳套路繁多，内容丰富，手法着重攻防配合，步法灵活而稳健，发劲刚中带柔，讲究发声与动作的配合，要求发声以助威，发声以助势。动作舒展大方，拳路气势磅礴。（分段）“饮水思源乃蔡李佛之本，锲而不舍乃蔡李佛精神。”陈享为蔡李佛拳创始人，却不以姓名显耀于世，而以恩师姓氏为拳术命名，并将武术动作招式加以巧妙编排，用来纪念恩师。陈享着力打破姓氏门派之限，提倡武风武德，讲求“海汇百川，以武会友”，使蔡李佛拳“从民间中来，到民间中去”。以此，蔡李佛拳创立至今逾一百七十年，传人遍布几十个国家和区，在国际武术传播上有“北有太极、南有蔡李佛”之说。这一拳术是广东武术史上传播最广泛的南拳拳种之一，历经百多年风雨仍根叶丰茂，青春常在。（分段）蔡李佛拳不仅可以强身健体，更注重传承者的品格养成，所谓“饮水思源、锲而不舍”是它独特的人文关怀，具有普世文化价值。目前武术的发展整体陷于低谷，这使得蔡李佛拳难以再现昔日繁荣，许多拳法濒临失传，亟待保护。（分段）

塔吉克族马球是塔吉克族一项传统的马背竞技运动，主要分布在新疆西南地区的帕米尔高原。历史上塔吉克族马球多在上层社会中开展，11世纪维吾尔族的《福乐智慧》中即提到马球是疏勒贵族必须熟练掌握的一项技艺。中国体育博物馆考察队在塔什库尔干石头城下的山脚滩里发现了一处轮廓清晰的古代马球场，这个马球场同史料上常见到的修筑在郊外空地上的马球场形态一致，可见马球在新疆地区起源很早。（分段）塔吉克族马球球场长180米，宽70米。马球是将粗羊毛绳缠成团，外面用黄羊皮缝制而成的直径约12厘米的圆球。球棍呈铲形，长约1.2米。参赛队员共有12名，设有前锋、后卫、守门员等岗位，每场40分钟，分上下两场，规则与足球相似。其计时沿用古老的木碗滴水方法。（分段）塔吉克族马球比赛场面热烈，对于加强民族文化认同感具有重要价值。另外，研究塔吉克族马球对于丰富我国马背竞技的内容和形式，研究少数民族尤其是塔吉克族的体育史及马球在我国的发展史都有十分重要的意义。目前，塔吉克族马球的传承人都已年近七旬，这项运动没有固定的场地、组织、经费来源，也没有完整的资料，想要传承发展下去困难重重，需要及时抢救保护。（分段）

珍珠球是满族人三百多年来传承不衰的竞技活动之一，其发源地为现在的吉林省吉林市龙潭区乌拉街满族镇。（分段）清政府曾在乌拉地区设立打牲乌拉总管衙门，令其负责采集进贡各种土特产。流经乌拉地区的松花江中盛产极品珍珠，被称为“东珠”，按规定每年打牲乌拉要采珠上贡朝廷。这是一项由专门的打牲丁从事的艰苦劳动，在每年深秋河蚌成熟时进行。打牲丁必须潜到水底15米以下才能采到巨蚌，剥出珍珠，因此每年都有人为此而丧命。打牲丁采珠期间有半年不得回家，为打发寂寞难熬的日子，他们苦中作乐，创造了这一珍珠球游戏项目。珍珠球运动模仿采珠人的劳动情状，比赛时运动员可在“水区”内任意传、投、拍或滚动“珍珠”（球），力争让手持抄网站在得分区内的本方队员采到“珍珠”。场上攻守往复，银球穿梭飞舞，四只蛤蚌忽张忽合，一对抄网力求有所斩获。整个运动过程紧张激烈，精彩绝伦，令人目不暇接。三百多年来，作为乌拉地区一种特有的满族传统体育项目，珍珠球备受当地人的推崇，它是满族渔猎生活的活化石，对于传承满族文化有着深远的历史意义。（分段）如今满族珍珠球活动远远未能形成应有的规模，亟待发扬光大。（分段）

满族二贵摔跤由传统体育竞技“乔相扑”演化而来，是流传于河北省隆化县城乡的一种传统民间道具舞蹈，形成于清朝道光末年（1850）前后，距今已有一百八十多年的历史。二贵摔跤为单人表演形式，表演者背负一个装成两人的木架，做摔跤架势。表演时需着不同颜色的服装，以双腿和双臂扮作两人，做手脚互摔的动作。在道具围子的隐藏下，表演者以抡、转、滚、翻、摔、扫、踢、挡、下绊、托举、互相扭摔等武术套路、摔跤技巧和舞蹈语汇做出滑稽、幽默、逼真的摔跤动作，全部表演一气呵成，并有鼓乐烘托。（分段）满族二贵摔跤是一种传统民间道具游艺，具有特殊的历史、学术、实用、研究和观赏价值。隆化满族二贵摔跤不同于其他民族地区的“二人摔跤”或“二鬼摔跤”，它在表演时双腿全蹲，双手直接拄地，形成两个夸张的矮人摔跤姿态，这样动作更加灵活，表演形象更加逼真，其独具一格的艺术魅力和舞台效果是其他任何形式的“摔跤”无法比拟的。近年来，二贵摔跤已由一人表演增为6到8人，变成群舞，增强了火爆热烈的气氛。但由于现代文化的冲击等原因，二贵摔跤已日渐衰败，几近消亡，亟待保护。（分段）

鄂温克抢枢是一项传统民间体育竞技游戏，主要在内蒙古自治区流传。“枢”鄂温克语为“销子”，是指游牧民族所用勒勒车车轴上防止车轮脱落的加固式木制卡销。“体能”在鄂温克语中有“抢”的意思，因此抢枢鄂温克语又称为“枢体能”。（分段）抢枢特别适合在山区、草原的游牧生活中举行，如一家几口人或几个家庭集中起来进行娱乐与比赛，从老年至青少年都能以不同的方式参加搏击。抢枢运动历史悠久，在呼伦贝尔草原和大兴安岭鄂温克人居住的地方，逢到“敖包会”、“那达慕”、“瑟宾节”，它会同摔跤、赛马、射箭等活动一起举行。抢枢比赛要求队员有较好的奔跑能力、敏捷的反应能力、较强的臂力、握力和良好的摔跤技巧。抢枢比赛过程中既有橄榄球式的争夺，也有角力式的摔抢，它集合了鄂温克人日常游牧、狩猎过程中的众多技能，以独特的比赛方式锻造鄂温克人强健的体魄和坚毅果敢的性格，深受鄂温克人民的喜爱，同时也为蒙古族、达斡尔族、鄂伦春族等兄弟民族所接受，是一项融思想性、教育性、娱乐性于一体的传统体育运动。（分段）随着鄂温克族逐步迁向城市，鄂温克族的年轻人知道自己民族历史的人也越来越少，鄂温克抢枢的文化内涵正在现代化的大背景下逐渐淡化，对它的抢救保护已迫在眉睫。（分段）

挠羊赛是山西省忻州市盛行的群众性体育活动，起源于明洪武二年（1369），系由忻州传统的“角抵”演变而来。据史料记载，忻州境内的寺庙常定期或不定期地举办盛大庙会，“酬神演戏，角抵斗胜，蔚然成风”。角抵斗胜者连续摔倒六个人之后，会得到祭祀用活羊一只以为奖励。获胜者将羊高高举起，绕场一周，向“神灵”表示敬意，向观众致以谢意，民间因此有挠羊赛（忻州方言“挠”即举起的意思）之称。（分段）比之中国跤正式比赛，挠羊赛最大的不同有二，一是不穿跤衣，赤膊上场；二是游戏规则简单，裁判权力不大，在场上几近看客。（分段）挠羊赛还有一个最大的特点，就是没有时间限制，为此产生了一个专门词语叫“熬油”，意即场上跤手势均力敌，总也不分胜负，观众看得眼皮下沉却不愿离去，谓之“熬油”。民间挠羊经常挠到东方欲晓，观众无分男女皆兴致勃勃。这种健康、简单的竞技游戏，极大丰富了农村的文化生活，具有很高的娱乐价值。（分段）近年来，由于青壮年外出打工者增多，农村文化活动减少，加之时尚文化的影响，参加挠羊赛的人员锐减，这一活动正面临着前所未有的危机，亟待保护。（分段）

南山射箭是流行于青海省乐都县的一项传统体育项目，明代时传入当地，至清代成形，历数百年而不衰。南山射箭比赛方式独特，内容丰富，深受当地汉、藏、回、土等各民族喜爱，是当地全民健身运动的主要形式。每到夏季，乐都南山地区各乡镇都举办射箭比赛，以乡村之间的比赛、擂台赛、邀请赛、集中赛、分散赛等多种形式进行，参加人数众多。南山射箭同时也是“花儿会”和物资交流会，每逢比赛日，各方商贩云集，观看的群众“漫”（唱）起花儿和“拉伊”（当地藏族情歌），整个赛场气氛热烈，每个观众都以不同方式参与其中，使南山射箭成为当地人民的狂欢节。（分段）南山射箭具有丰富的文化内涵，它既是历史上河湟地区各民族融合发展的见证，又是弓箭文化和青海少数民族历史的重要载体。这一活动形式对增强各民族之间的交流与团结起到了积极的推动作用。（分段）随着现代生活方式的深入推进，南山射箭的规模已经远远不能与过去相比，未雨绸缪，南山射箭的未来亟待规划。（分段）

赛马藏语称“达久”，历史十分悠久，是藏族传统节日庆典不可缺少的重要组成部分，深受广大农牧民群众的欢迎。当吉仁赛马会每年藏历七月十日开始，历时三天，持续一个月之久。赛马射箭的三天中，牧民们穿着节日的盛装前往赴会，青年人更是踊跃参与，他们搭起图案精美的帐篷，唱歌跳舞，追逐情侣。来自西藏各地的农牧群众和商人亦携带着各类农畜产品和生活用品来此进行贸易。（分段）当吉仁赛马会的参赛选手一般是12岁以上、20岁以下的青少年。比赛取20名入选者，给予奖励。赛马的马匹分为其林、甲达、都瓦、母庆、如欧等五类，比赛中又将马匹分为走马和跑马。赛马会除跑马射箭、马上捡哈达、走马赛、赛马等民族传统项目外，还有赛牦牛、藏式举重、拔河、搬石头、藏式服装表演等活动。（分段）目前，当雄县的当吉仁赛马会已成为拉萨市招商引资的重要平台，被赋予了新的文化内涵。发展赛马会对继承和弘扬西藏优秀民族文化、填补西藏民族赛马研究的空白有着重要的意义。（分段）随着农牧民群众生活水平的提高，养马专业户越来越少，加之驯马人大多年事已高，年轻的一代又不愿继承这一传统技术，当吉仁赛马会这一传统民俗活动正面临消亡的危机，亟待保护。（分段）

玉树地区赛马会是当地传统的游艺活动之一，其源头可以追溯到吐蕃盛世，距今已有一千三百多年的历史。如今玉树地区无论祭山敬神、迎宾送客还是举办婚事，逢到喜庆都要举行赛马会。（分段）传统的玉树赛马会每年7月下旬至8月初在扎西科草原举办。赛马会以燃柏煨桑这一敬天祭神的古老习俗拉开序幕，之后便是宗教仪仗队、歌舞表演队、马队的入场仪式，主要内容包括跑马射箭、乘马射击、跑马拾哈达、跑马倒立、跑马悬体等，此外还有远距离跑马赛、走马赛、牦牛赛及多姿多彩的民族民间传统歌舞、民族服饰表演等。（分段）玉树赛马会是继承和弘扬藏民族优秀传统文化的重要途径，是玉树地区民俗文化的大汇聚，在此情形下，牧区群众以此方式直接参与文化娱乐活动，使这一承载着厚重历史文化积淀的盛会，具有鲜明的民族民俗文化特色和广泛的群众基础。（分段）随着农牧业生产的变迁，驯马人大多年事已高，鲜有年轻人继承赛马会的传统技艺。玉树赛马会正濒临消亡，亟待保护。（分段）

骑马叼羊是维吾尔族、哈萨克族、柯尔克孜族、塔吉克族等多个新疆民族所共有的传统竞技项目，在新疆分布广泛。叼羊比赛一般在两个部落或两个群体间进行，以“叼”到羊后安全送达指定地点的一方为胜。（分段）巴楚县是古代刀郎地区的一部分，至今仍保留着一些反映渔猎文明特征的传统习俗，叼羊就是全县十分普及的传统体育项目之一。作为一种在马上进行的角力性竞技活动，叼羊比赛具有强悍而勇猛的特点，并能培养参加者的勇敢精神和坚强、沉着、机智的品格。由于一家一户养马成本较高等原因，目前民间的叼羊活动日趋减少，有待保护。（分段）

轮子秋是土族先民一项古老的体育活动。土族语称为“卜日热”，意为旋转，即转轮轮。轮子秋流行于青海互助土族自治县，多在农闲和喜庆节日举行。（分段）关于轮子秋的起源，有一则美丽神奇的传说。相传土族先民先后用青龙和野牛犁地，都不成功；最后用黄牛耕地，获得了丰收。人们制作木车运送庄稼，最后一车青稞捆运上场时，车子翻倒，两个净肚娃娃在朝天的那扇车轮上飞舞，口唱丰收曲《杨格喽》。从此，每年冬季碾完场后，人们便在平整宽阔的麦场或者宽敞的地场上把卸掉车棚的大板车车轴连同车轮一道竖立起来，稳固住重心，朝上的一扇车轮上平绑一架长木梯，梯子两端牢系上皮绳或麻绳挽成的绳圈。两人相向推动木梯，使之旋转，然后乘着惯性分别坐或站在绳圈内，快速转动起来，同时表演出各种令人瞠目结舌的惊险动作。围观者则不时地帮推木梯，使之加速旋转。有时，一大群服装艳丽的男女青年在旁边围成圆圈载歌载舞，势如众星簇月。（分段）20世纪80年代后，原来的车轱辘改为钢制轮盘，复套以滚珠轴承，使之更加结实和美观，而后再以各色彩旗装饰。活动逐渐由民间走向正规体育场，为高原上的汉、藏、回等更多的民族所熟悉和接受。（分段）土族轮子秋运动主要锻炼人的平衡能力、坚强意志和合作精神，是土族人民勇敢、智慧、团结的象征，也是土族男女老幼喜闻乐见并踊跃参与的传统活动。然而受现代生活方式的影响，轮子秋活动的盛况已经有所衰弱，亟待加以保护。（分段）

左各庄杆会是流传于河北省文安地区的一种传统体育项目。与其他地区杆会不同，左各庄杆会主要使用活杆，可以随时随地用树干进行表演。主要技术动作包括打挺（单双）、串子、单臂折鱼、抓三叨两、仰丫转、圈上睡觉、挂脚面（单双）、倒脚面、捩脚面、挂脚后跟（单双）、粘糖人、手摆旗、脚摆旗、驴打滚、金鸡独立、耍流星、单横棍等。（分段）从所使用的器具及演出内容上看，左各庄杆会与元明时期的杂技杆会，存在着渊源关系，它技艺精湛，有着严格的传承方式，在中国古代杂技艺术演变历程的研究方面具有较高的学术价值。左各庄杆会以特有的方式在民间传承生存，包含着丰富的民俗信息，也是研究民俗文化的珍贵资料。（分段）如今杆会传承人大多年迈，年轻一代多不爱学习，能完整传承杆会的年轻人更是凤毛麟角，左各庄杆会急需抢救保护。（分段）

赵世魁（1914—1990）在中国杂技魔术界享有盛誉，人称“十三刀”、“罩子魁”，是黑龙江北派传统魔术的代表人物，在中国近现代魔术史上占有举足轻重的地位。赵世魁的魔术表演以出神入化的“罩子”绝活著称，他表演的手彩活变幻莫测，节目中的北方对口说白诙谐幽默，许多失传已久的传统表演技艺经他挖掘整理后在舞台上重放异彩，受到广大观众的热烈欢迎。赵世魁的魔术表演细腻自然、大方得体，滴水不漏，将魔术表演的神秘融于稳重之中，耐人寻味，比较经典的演出节目有《罩子》、《砸怀过米》、《仙人栽豆》等。（分段）赵世魁的表演继承了中国传统戏法艺术的风格特征，是中华民族优秀文化艺术的代表，展示了中国人民的高超智慧和对美好生活的无限向往之情。目前赵世魁魔术的部分节目已经在舞台上绝迹，一些道具濒临失传，保护和传承赵世魁戏法，对于中国传统戏法与魔术艺术的传承发展具有积极的现实意义。（分段）

古典戏法泛指中国传统幻术。其表演风格强调古色古香，因此称为“古典戏法”或“古彩戏法”。（分段）天津素有“戏法窝子”之称，是古典戏法传承重镇之一。其特点在于从业人员众多，名师汇集，张宝清、韩秉谦、朱连奎等戏法宗师均始于天津。清末民初他们在“三不管”之类的民众聚集的游艺场所，边卖艺边授徒，积年累月，促使天津民间戏法不断发展。各门派传承谱系严谨，从清朝中期第一代艺人算起，至今均有五六代传人，代代均有闻名海内外的戏法家产生。罗文涛、穆文庆、杨小亭、陈亚南、王殿英等人，对中国戏法技艺的提炼和表演形式的改良产生过重大影响；天津戏法节目丰富多彩，秉承“手彩、撮弄、藏厌”三大体系，大、中、小型戏法均有杰作流传下来，《四亮》、《平地拔杯》、《海底捞沙》、《水接纸连》、《拉线棒子》、《仙人摘豆》便是其中代表；由于长期在四面围观的环境下作艺，形成天津戏法“口彩相连”的独特风格。“彩”即是变戏法，“口”是“使口”的简称，即是边说边变，表演时如话家常，娓娓道来，幽默风趣，通过与观众对话，使观众参与到表演中来，在亲切自然的交流之中掩盖了戏法的过门。这种将戏法技艺与民间口头文学交融，乡音乡情与观众交融的表演形式，使观众百看不厌。（分段）从古到今，戏法不仅丰富民间的文娱生活，还在对外文化交流中大放异彩，《仙人摘豆》、《海底捞沙》等中国戏法被奉为经典，而当前天津少有年轻人专业学习古典戏法，各类戏法的传统技艺大量流失，亟待加强保护。（分段）

建湖杂技“十八团”分布于江苏省盐城市建湖县中部的庆丰镇，历史上以庆丰为轴心的18个自然村庄错落有致，形成18个马戏团体。明末清初，建湖18家马戏班足迹踏遍中国及东南亚地区。据史料记载，十八团杂技已有十二代传人，清初建湖“百戏”艺人达二百多户，其中高、万、吴等十大家族技艺超群，名声远播。（分段）建湖十八团杂技融刚劲粗犷与柔美隽秀于一体，寓高难技巧于轻松、活泼、精巧的动作之中，借鉴舞蹈、体操等姊妹艺术，形成了独特的南派杂技。《对手顶碗》、《双人钢丝》、《滚杯》、《高车踢碗》、《双人花坛》、《敦煌造型》、《变脸》、《春江花月》等是建湖杂技的传统节目。（分段）建湖十八团杂技是各国人民友好往来的桥梁、经贸合作的纽带、文化艺术传播交流的使者，在葆有地方特色文化资源、促进当地社会经济发展方面发挥着积极作用。（分段）当前，如何培育国内观众，让更多的国人了解它、喜爱它，是建湖杂技作为中华民族优秀的非物质文化遗产必须面对的问题。在这个意义上，建湖杂技亟待保护。（分段）

河南省濮阳市华龙区岳村乡东北庄杂技形成于元末明初，在该村传承已有五百多年，主要有刘姓、乔姓、李姓三个演出群体。“刘家班”形成于明初，“乔家班”形成于清中期，“李家班”形成于清朝末年。清代乾隆年间，“乔家班”曾奉清廷之命，由乔志清率团到日本、印度等二十多个国家演出。光绪年间，慈禧太后亲授“乔家班”万寿龙灯两盏，以彰其技。民国时期，“李家班”在川、陕、豫、晋一带活动，其演出深受欢迎，盛极一时。新中国成立后，许多民间艺人走出濮阳，成为了著名艺术家，为杂技艺术的繁荣发展作出了重要贡献。（分段）东北庄杂技演出各具特色，形成众多流派，其总体特点是乡土气息浓郁，其中历史上最负盛名的乔家班节目广泛吸取中华武术和民间技艺精华，将武功、气功、跑马、变戏法和带彩绝技等融入杂技，遍游中原，颇有影响。《双层晃板》、《草帽》、《女子排椅》、《晃梯》、《轻蹬技》、《顶碗》、《飞叉》等是东北庄杂技比较有名的节目。东北庄杂技有广泛的传承、传播基础，挖掘和整理东北庄杂技艺术对于我国杂技艺术的研究具有十分重要的意义。（分段）东北庄现有杂技世家13家，杂技道具、文物一千余件，老艺人以授徒方式传承技艺。必须注意的是，东北庄杂技中许多不借助道具表演的传统项目正面临失传的危险，急需挖掘保护。（分段）

宁津杂技流行于鲁北地区，至明代达到鼎盛，鲁北因此成为全国杂技的汇聚地和活动中心。宁津杂技在漫长的发展过程中逐渐形成各具特色的门类和派别，演出规模和范围日渐扩展，以“惊、险、奇、美”的艺术特点闻名遐迩，《蹬板凳》、《舞中幡》、《小花旦抖空竹》等节目深受国内外观众喜爱。（分段）改革开放以来，宁津县杂技团大胆创新，充分借鉴姊妹艺术的训练方法和表现技巧，丰富发展了杂技艺术的表演形式。该团曾多次应邀赴韩国、泰国、沙特阿拉伯、西班牙、俄罗斯等国演出，以新颖的艺术风格和精湛的表演技艺受到国外观众的热烈欢迎。（分段）宁津杂技为丰富国内外观众的文化生活贡献甚多，在频繁的交流演出中也加深了各国人民之间的友谊。为繁荣杂技事业，1959年，宁津县杂技艺术学校组建成立，先后为全国各级杂技艺术演出团体输送了两千余名杂技艺术人才。1995年，宁津县被文化部命名为“中国民间艺术（杂技）之乡”。虽然如此，随着物质生活水平的提高，越来越多的人们不希望自己的孩子到杂技团吃苦，宁津杂技传承人随时有链条断裂的危险，亟待保护。（分段）

埇桥马戏艺术起源于明末清初，成形于20世纪二三十年代，恢复于20世纪50年代，发展壮大于改革开放时期，经历了一个由马背上的武艺、马背上的杂耍到动物的展演、动物的驯化再到马戏表演、马戏艺术的发展过程。（分段）埇桥马戏集杂技和动物表演于一体，人与动物同台演出，把赖以生存的技艺演绎得红红火火，共同创造出生命的乐园。马戏的《双猴飞人》、《狗熊倒立》、《走钢丝》、《羊蹬花瓶》和《人蛇群舞》、《驯狮虎》等节目深受国内外观众好评，为各国人民搭起了友谊与文化交流的桥梁。马戏艺术有着深厚的文化底蕴，马戏艺人将地方戏曲曲艺、民间艺术、历史文化、社会生活及优秀的外来文化等因素巧妙融入马戏艺术之中，使马戏不断得到丰富和发展。（分段）安徽省宿州市埇桥区如今拥有各类马戏团245家，从业人员一万多人，年演出纯收入两亿多元，其马戏演出占据了全国的半壁江山。马戏虽然红火，现代生活方式对它的冲击却不可小视，培养更多的优秀传承人、更好地适应现代文化生态环境，是它急需解决的问题。（分段）

晋阳风火流星俗称“火流星”，是一门融民间杂技与中华武术为一体的民间社火表演艺术。主要在山西省太原市晋源区一带流传。其表演一般在晚上进行，由单人或多人做“背花”、“馒头花”等动作，使绳子两端的铁笼在空中由慢到快旋转起来，笼中火花四溅，火借风势，风助火威，形成各种各样的图案。风火流星表演中演员可做出行、站、坐、卧、翻滚等多种动作，人在火中，火随人转。其表演套路与武术套路大致相似，有双龙开道、火龙缠身、悟空舞棍、火龙十八滚等样式。表演时用小锣鼓配乐，在不同的鼓乐声中变换动作，扣人心弦。（分段）风火流星要求演员有武术功底，所以表演比一般的杂技更具观赏性，是古晋阳民间社火文化的一枝奇葩。发掘、抢救、保护火流星，可以促进地区民间社火文化的发展。由于风火流星本身具有危险性大、习练难度高等局限性，这一神奇的杂技艺术正面临难以维系的尴尬境地，急需抢救、保护。（分段）

九楼又称“洪楼”，多在浙江省东阳市流传。据传最早与秦朝孟姜女长城祭夫相关，是民间道教施仪形式的一部分。举行这一活动的目的：一为祈求太平，二为超度亡魂，三为祛凶辟邪。“九楼台”一般提前一天进场布置，在施仪场地上竖起两根13米高（9层）的粗杉木，称为“九龙柱”，然后用高1米、长1.5米、宽0.7米的“九楼桌”11或13张（分9层、11层等）紧靠九龙柱叠上，形成九楼台。场内设神坛、仙桥，用水竹拱建“九重门”，用大毛竹竖立“星竹”，上悬“照妖镜”。九楼台最高可由23张九龙桌叠成。（分段）活动时先由“山人”（道士）举行一系列施仪形式，接着正式开始翻九楼。两名“九楼先师”自下而上腾翻到顶上的九楼台，焚烧超度文书，复又自上而下翻下九楼。待“山人”布道后，“九楼先师”第二次腾翻九楼，上到九楼台，表演过“开扇”、“抛赠”以后，开始做一些惊险的高难度动作，如竖蜻蜓（倒立）、滚叉、舞流星锤、溜五张（溜索）等，然后自上翻下。而后召巫官灭灾收耗（灾难），最后“山人”吹响龙角，免煞送神。（分段）翻九楼技巧性、观赏性较强，它的演出套路对现代杂技有一定影响，具有较高的民俗学、宗教学研究价值。（分段）随着现存艺人年龄的增长，翻九楼这项长期存在于民间的活动后继无人，已逐步走向衰亡，亟待抢救保护。（分段）

调吊是一项纯粹运用肢体语言进行表演的空间悬垂运动形式。作为个人锻炼方法和民间杂耍，它已有悠久的历史。据已故老艺人回忆，大约在二百年前，调吊就在浙江绍兴和安徽安庆一带出现。开始只是江湖艺人的杂耍，有“三上吊”、“杠上单吊”等名目，动作比较简单。绍兴第一个有名的调吊艺人是清末绍兴城里仓桥头的金阿祥，他以摇船为业，体格强健，在不断的摸索和实践中，创造出“十八吊”至“四十九吊”等复杂的调吊动作，后经子孙几代的创新和发展，形成“七十二吊”乃至“一百零八吊”的高超吊技。（分段）调吊作为庙会民俗活动的惊险节目，具有很大吸引力，为广大人民群众所喜闻乐见。清代同治末年，调吊被目连戏和绍剧“平安大戏”所借用，成为其中最精彩的节目——“男吊”。鲁迅的《女吊》一文中，就有对男吊精彩演出的具体描述。当时，调吊艺人还被许多剧团特邀加演节目以招徕观众，从而保证整个演出的票房收入。（分段）20世纪50年代，调吊技艺的继承者将它发展到了运动场上，多次在省、市及全国体育运动会上表演，1953年曾代表华东地区参加全国民族形式体育表演及竞赛大会，获得金质奖章，并受到了贺龙同志的嘉奖。（分段）调吊是绍兴民间艺人的独创，动作难度大，技巧性强，充满生活情趣，同时又非常惊险刺激，具有很强的观赏性，富于江南水乡地方文化特色。调吊对于绍兴和江南地区民间社戏及空中杂技的研究具有很高的参考价值。（分段）时至今日，因调吊演出的主要载体——庙会民俗活动的形式和内容发生了很大变化，调吊的演出日益减少。调吊的第三代传人已过七十，虽有第四代传人，但家族式传承链条比较单薄，急需培养新的传承人。（分段）

苏桥飞叉会创办于清代同治年间，在京、津、冀地区广泛流传，长演不衰。清末民初，河北省文安县苏桥镇靳文斌承上启下，将通背、太极、花叉三技融为一体，创办苏桥飞叉会，之后传人有靳月庭、狄希彭、赵景田、王树芳等。（分段）苏桥飞叉会除在地面表演外，还能站在方凳上用双腿表演单叉、双叉。飞叉表演分为单人舞叉、双人舞叉、数人对舞等，套路名称有云罗背剑、飞龙滚地、怀中抱月、壮士架桥、流星火叉、迷人哑叉等，整个表演叉随人转，人随叉转，上下翻飞，令人眼花缭乱，可谓美不胜收。（分段）苏桥飞叉会成员全都是农民，飞叉表演极大丰富了城乡人民的文化生活，对于建设和谐社会有着良好的促进作用。然而随着农村经济的发展变化，农民在农闲季节从事商业贸易和劳动力输出已成为普遍现象，加之飞叉表演存在一定的危险性，苏桥飞叉会传承严重受阻，亟待保护。（分段）

拦手门是传统武术中的一个拳种，主要流传于天津地区。（分段）相传，清朝初叶，流落天津的明将郑海宁在河东大直沽天妃宫庙传“拦路拳”，后河南人郑天兴又传“练手拳”。李金刚等人得传后，不断研习，创编出拦手拳和翻拳。传至第六代有刘长海、陈连芳等人。在操拳、拦手拳、翻拳的基础上，又创编出以猛化疾、猛进迅击的炮拳，形成了“操、拦、翻、炮”四套母拳。第七代传人刘万福教授，曾获得“新中国体育开拓者”的荣誉。他在天津体育学院执教时，从四套母拳中，提炼出实用技法“三十六招”作为拦手拳的普及教材。（分段）发展至今，拦手门武术在天津各区县都有习练者，河东区居多，传人分布到了全国二十多个省、市、自治区。（分段）拦手门强调功底扎实，劲力浑厚，注重功力训练，基本功法有：童子功、凝神养气功、丹道呼吸功、抖杆子、抓坛子、拧棒子、跑板子、蹲坑子、打木桩、搓沙子、十三太保。（分段）拦手门以拦为核心，手法有缠、崩、按、摇、斩、拦、戳、抱、撕等；腿法有进、撤、闪、滑、插、蹍等。打法讲求拦截接打，沾手速发，以猛化疾，猛进速击，以快制静。（分段）拦手门练习的兵械有：大枪、花枪、春秋大刀、朴刀、方便铲、棍、单刀、双刀、单剑、双剑、短棍、大小梢子、流星锤、甩头一指、十三节虎尾鞭。（分段）

洪洞通背缠拳又名“通背拳”、“洪洞通背”，是传统武术中的一个拳种。（分段）通背缠拳渊源不明，自清乾隆年间郭永福将此拳传至山西洪洞以来，已传承十代。二百多年来，习练者众多，名师辈出，广泛流传于山西晋南一带。（分段）通背缠拳有其鲜明独特的拳理、拳法和技术要求。“通背”者即周身通达，力从背发之意。“背”为周身活动中心。“缠拳”者含义有三：其一，为缠绕之意，为化敌力之法；其二，即手法，变化无穷，攻防不止，破法不断，如同缠住对方一般；其三，此拳有二十七路“缠手”。故此拳名曰“通背缠拳”。洪洞通背缠拳有完整的技术体系。套路分为“母拳”套路、“子拳”套路、器械套路、对练套路四大类。“母拳”为一百单八势，分九排，行拳二十四势，行拳二十八势，散打七十二着，短打一百零八着。“子拳”套路有三十二路套手，二十七路缠手。器械有长、短、杂、软四种。对练套路有徒手对练、器械对练、多人对练、徒手对器械对练。（分段）通背缠拳与目前流传广泛的河南温县陈家沟陈氏太极拳有着很多相似、相通的地方，这是当今武术研究者关注的课题。（分段）

地术拳又称“地术犬法”、“狗拳”，是传统武术中的一个拳种，在福建地区广泛流传。相传，此拳由清代白莲庵尼姑“四月大师”所创，至今已传五代。目前福州一带传承的地术拳，传自陈依九拳师。（分段）地术拳是模仿狗的机警敏捷、灵活刚健、凶猛，善于翻、滚、扑、摔、剪、奔、蹿、跳、钻、挂而形成独特风格的拳种。其上、中、下三盘融会贯通了快速迅猛的南拳手法及灵活多变的北拳腿法，尤以下盘为绝，倒地后充分发挥地上自护能力和技击捆绑动作，并模仿狗格斗时的凶猛、灵活等特性。（分段）在中国武术中，以倒地打法为主的拳种不多。地术拳是南方拳种中此类攻防技法的代表性拳种。正如地术拳拳经要诀所述：“狗法落地蓬车莲，跌扑翻滚起伏沉，轻巧猛速变无穷，蹬踢捆绑见其能。”（分段）目前，多数精通地术拳者年事已高，加上练者寥寥无几，需要加强抢救和保护工作。（分段）

佛汉拳，亦称“佛汉捶”、“佛拳”，又称“七二三八”，是传统武术中的一个拳种，主要流传于山东一带。（分段）佛汉拳的主要内容包括套路、散手、功法三类练习方法。（分段）套路主要有三十八路佛汉拳，分上、中、下三盘，均为对打套路。以徒手练习为主要内容，以对打为主要形式，强调实用，独到之处在于破打一次完成，讲究“连绵铁”、“君臣手”。（分段）散手单练式有七十二擒拿手、三十六底盘腿，共一百零八式。一式跟三打，一打有三破。边破边打不顶不丢，一递一接，一来一往，递中见打，打中带防，出其不意，连绵不断。谱歌曰：“伸手上打有人迎，换手变把下边通。真真假假人难认，虚虚实实见奇功。”既强调攻防的方位，又强调真假和虚实的变化。（分段）佛汉拳以“高低苗”为入门必修的筑基功夫。练习时，身体重心一高一低，手法上也随之高戳低打，讲究“高棚下压中间截”，连环盘练不止，故曰“高低苗”。主要功法有铁爪功、鹰爪功、盘手功、桩功等。（分段）传说佛汉拳是从清代少林寺传出的，在山东东明已传至第六代。目前，全面掌握佛汉拳的传人寥寥无几，需要抓紧挖掘和整理工作。（分段）

孙膑拳是一种汲取孙膑兵法思想、集各门派技击特点的武术套路拳种。因其演练出击时，常以长袖藏手，故又称“长袖拳”。主要流传于山东济南、青岛、聊城、淄博、馆陶一带。孙膑拳是后人假托孙膑之名编创的，创始于何时至今说法不一。孙膑拳传统套路有基本功法、单手练、大架、中架、小架、六十手和孙膑拐。其拳理要求静似雄鸡、动似龙腰、灵似泼猴、神似鹰眼、松肩如长臂猿；其拳型多以象鼻拳为主，步法多为蹒跚步。（分段）孙膑拳以拜师学艺、口传身授为传习方式。在演练和技法上朴实无华，结构紧凑，攻防兼备，弹簧劲力、发鞭梢劲，螺旋手法采取打、架统一的方法，故具散手、武术精华之特点。（分段）孙膑拳传承《孙膑兵法》“内得民心，外知敌情”、“出其不意，攻其无备”、“静如处子，动如脱兔”等理论，融合了军事智略文化。不仅能击敌防身，更能健身养生，且易学易练，对于弘扬中华民族传统武术文化发挥着积极的作用。（分段）孙膑拳在百余年的传承、发展过程中，一些特殊技法散落于民间，缺乏挖掘整理，近乎流失灭绝，亟待保护。（分段）

肘捶，传于临清。传习者尊临清唐元乡瑶坡村人张东槐（1844—1901）为创始人，至今已传至第六代。在肘捶传人中，刘汝勤、于跃舟、周子岩、冯延福、赵延庆、燕瑞、孙景元、孙景仲、赵公香等皆曾名秀一时。1932年，周子岩收胡世铭为徒，刘三星收贾文远为徒，孙景元收张铎为徒。1940年，周子岩曾应邀成为北京拳术研究社的重要成员。（分段）肘捶的基本内容由拳套、散手、功法和理法四部分组成。拳套有十趟捶、四季捶、八方捶。散手有天、地、人字号散手。功法主要有两通、肘功等。（分段）

十八般武艺是集健身、防身、竞技和观赏性于一体的传统体育项目。据传，五常十八般武艺系明朝尚书洪钟告老还乡后所创，它由十八般古兵器操练法演变而来，传承至今已有近五百年历史。（分段）五常十八般武艺将刀法、棍法、拳法、阵法等糅合在一起，融入了杭州西溪（五常）特色的拳、械操练法，带有明显的西溪水乡特色。其阵法多样，套路丰富，有群刀会、日月阵、五连阵、威武阵、金刚伞阵、大劈锁阵、玉手笔艺爪阵、大武耙阵、大操练等。（分段）五常十八般武艺的特点是：所有兵器并不是真刀真枪，均为硬木制作，这些木制兵器多是由五常乡村的生产、生活工具改制而来，有龙凤刀、方天戟、玉手笔艺爪、阴阳镗、金瓜锤、枣逆槌、文武耙、龙鱼斧、大劈锁、金刚伞等。因此，其操练的目的并非为了实战，而是在于传承武艺文化。五常十八般武艺富有浓郁的水乡特色，对于它的保护，对我国民间体育发展史研究，以及传播传统的武艺文化具有重要价值。（分段）

华佗五禽戏发源于亳州，是东汉伟大医学家华佗继承古代导引养生术，依据中医学阴阳五行、脏象、经络、气血运行规律，观察禽兽活动姿态，用虎、鹿、猿、熊、鸟等动物形象、动作创编的一套养生健身功法。（分段）华佗创编五禽戏最早记载于西晋陈寿《三国志·华佗传》，南北朝名医陶弘景《养性延命录》介绍了“五禽戏”的具体动作。隋唐、宋元时期非常流行，孙思邈、柳宗元、陆游等大家对五禽戏机理和当时的操练情景均有论述或描述。明清时发展更快，专著增多。民国时期，华佗五禽戏主要流传于亳州华佗故里小华庄和周边地区。路武举、董文焕、刘时荣等各代传人将五禽戏不断发扬光大。（分段）华佗五禽戏真实反映了我国人民群众健身文化的发展变迁，开创了祛病健身的体育医疗先河，展现了养生哲学和道家文化的深厚审美底蕴，具有重要的历史价值和养生医疗价值。（分段）

撂石锁是武术功法运动的一种，也称为“石锁功”。据传，撂石锁产生于唐宋时期，元代以来为开封回族子弟所喜爱，他们习武必练石锁功。清道光年间（1821—1851），以东大寺为中心的回族练武习艺热情高涨，撂石锁项目得到了很好的继承发展。（分段）操练石锁花样变化无穷，大类可分为翻花、接花、组合套花。翻花有：手花、打头花、托底花、云花、横推锁、横翻锁、拨浪鼓等。接花有：石锁上拳、上肘、上三指、上头顶、托塔、抱印、挂印、手托元宝、脚踢花篮、过桥、三指卧鱼等。按形态和肢体舒展程度又可分为小花和大花。大花在石锁翻转抛接运动过程中配以腰腿身行步法等肢体动作组合而成，特点是动作幅度大方、舒展、惊险。双人组合演练分为单锁传接和双锁传接。按照统一套路还可进行集体演练。（分段）习练石锁时要求发力科学，眼力灵敏，身体灵活，手感到位，要做到“高、飘、稳、活、巧”，从而达到完美的效果。习练石锁有助于培养毅力胆识，增强肢体协调能力，长期习练可以修身养性、益智强身。石锁承载着丰厚的民族文化内涵，在强身健体的同时给人以健与美的艺术享受。（分段）

沅陵赛龙舟是融湘西民俗与竞技为一体的传统游艺体育项目。沅陵素有“湘西门户”之称。地处湖南西部，北倚武陵，南靠雪峰，位于两大山脉之腹，江河纵横，为赛龙舟提供了得天独厚的自然环境。沅陵传统赛龙舟是在以山为营，以水为路的农耕经济基础上发展起来的。它是五溪文化与长江文化，外来文化和地域文化交融的结晶。（分段）沅陵传统赛龙舟基本形制是：每只赛船48人，其中前引水、后艄公、头旗、二旗、锣手、鼓手各一人。赛程以江面水涨水落而定，分上下水排阵，横江而竞。划龙舟技艺多姿多彩，有跪式划、坐式划、坐式立式共用；单槌擂鼓、双槌催船、单艄掌舵、双艄齐下等不同式样。（分段）沅陵传统赛龙舟主要特色是赛程长，赛船多，划手多，观众多，花样多。包括“偷料”、“关头”、“绕河”、“绕庙”、“赏红”、“抢红”、“冲滩”等，既以沅陵传统为基础，又吸纳了周边各县的优长，形成了以沅陵为核心，多流派为一体的湖南赛龙舟的独特风格。（分段）

赛龙舟是富有东莞地方特色的传统体育竞技项目。东莞地处珠江口东岸，水乡泽国，河流纵横，水面阔广，赛龙夺锦，自宋以来，沿袭至今。每年农历四月初八起，东莞人便开始做龙舟竞渡的准备，直到五月底，东莞人划龙舟，洗龙舟水，趁龙舟景，吃龙舟饼，食龙舟饭，唱龙舟歌，延续一个多月，称为“龙舟月”。（分段）龙舟月的中心活动是竞渡，亦称“龙舟景”。包括：龙舟下水、抢青、设标、趁景、夺标、犒标等，是东莞最热闹的景致。竞渡有两种形式：一种是友谊赛，称为“趁景”，不设奖品，不需专门组织，两条或两条以上的龙舟在江面上相遇，自发地进行比赛，聚散自由；另一种是“赛龙夺锦”，亦称“放标”、“斗标”、“斗大景”。（分段）东莞龙舟景每年都从万江开始，万江的父老乡亲，把龙舟竞赛看做本乡本土的一件大事，赛前十数天便选定最年轻力壮并有比赛经验的乡民，冒着酷暑烈日不惧风吹雨打地热身训练。比赛时一声令下，数十艘龙舟如离弦之箭，水花飞溅，力争上游。沿岸观众呼声震天动地，称为“东莞龙舟第一景”。此后各镇、各村互让互利，定出自己的龙舟景日子。是日各镇、各村龙舟，必须到世交、世好、同姓的村庄趁景，以保持世代开创的友谊。而今龙舟景已发展成为一项群众踊跃参与的游艺竞技活动。（分段）

赛龙舟是铜仁多民族共同参与的传统游艺体育活动。铜仁是多民族聚居地区，居住着苗、土家、侗、仡佬、满等多个少数民族。铜仁因水而兴，地处武陵山脉中部，依锦江下洞庭、入长江。在古代，这里是走出大山的唯一通道，“舟楫往返，商贾云集”，素有“黔东门户”之称。自古以来，象征着团结精神与竞争意志的龙舟竞渡，便是铜仁最具特色的民间传统习俗。（分段）每年四五月间，天气回暖，各村各寨的村民便将搁置了一年的龙船“油”上桐油，画上“龙纹”，安上龙头，下水操练。待到端午，便早早聚集在城南双江汇流处—铜岩下等候比赛。是时，整个铜仁城万人空巷，各族男女老少齐聚锦江两岸，观看龙舟比赛。一只只木制龙舟在锦江河上穿梭争先，鞭炮声、呐喊声、加油声此起彼伏。水上岸上热闹非凡。呈现出这方热土以水为媒，人水交融、民族交融的欢乐景象。（分段）龙舟竞渡在铜仁不仅有着悠久的历史和广泛的群众基础，而且通过祭龙船、点龙睛、龙船下水、龙舟竞技、抢鸭子、垂钓等一系列传统习俗，形成了多民族共同造就的人文祥和与安宁的龙舟水文化。（分段）

镇远赛龙舟是一项多民族参与的传统体育游艺文化活动。贵州省镇远县在每年端阳之际，举办以划龙舟比赛为主，包括传统的祭龙仪式、舞龙舞狮游街、彩船游江、水中抢鸭子、放河灯、燃礼花和文艺表演为一体的赛龙舟活动。（分段）古代镇远属于楚国，楚风盛行。自古镇远民间便有以赛龙舟纪念爱国诗人屈原的习俗，早在明代，镇远就有“龙舟之乡”的美誉。明代《贵州通志》载：“镇远府，端阳竞渡，府临河水，舟楫便利。……拽船争先得渡者，是岁做事俱利焉。”各族民众通过端阳竞渡，以求清吉平安的习俗，世代相传。（分段）20世纪80年代以来，赛龙舟活动更为活跃，90年代中期，“镇远端阳龙舟节”正式命名，至今已是第26届。（分段）

迎罗汉是浙江省缙云县农村在传统节日中的一项集杂技、武术、民俗于一体的游艺活动。（分段）自古以来，缙云百姓认为，“罗汉”是神通广大者的化身，故民众尊称身强力壮、武功高超的人为“罗汉”，称习武的团队为“罗汉班”。清康熙《缙云县志》记载：宋高宗时，防遏外寇，习武自卫，村自为队，民众称之为“罗汉班”。（分段）每逢节庆庙会便会举行迎罗汉的活动。迎罗汉由多个罗汉班参加，每班数十人至百余人不等。各班在出发前都要在本村举行庄重的祭旗仪式，然后在指定地点集结，按照约定的路线，在阵头旗、神幡的带领下，伴随着先锋锣鼓声，以一字长蛇阵进行踩街，每到一村都会选择一处宽阔场地轮番表演罗汉阵、耍武、叠罗汉等技艺。（分段）目前全县有罗汉班三十多个，分布在县域十多个乡镇五十多个村，活跃在当地传统节庆和重大庙会活动中。（分段）迎罗汉作为一种民间游艺表演不仅为节日增添喜庆，也是各村进行武艺交流的方式，世代传承，深受农村民众喜爱。迎罗汉富有纯朴的乡土文化特色，具有较高的艺术观赏性和历史文化价值。（分段）

掼牛是回族民众喜爱的一项传统体育。它来自游牧劳作生活，是宰牲节必备项目。回族掼牛散见于浙江、河南、山东等回族聚居地。从掼牛的传承、技巧、观赏、活动规模而论，嘉兴市南湖区的“嘉兴掼牛”独具特色。据嘉兴志记载，“嘉兴掼牛”始于元代回族南迁聚居浙江嘉兴之际，积习相沿，逐渐形成在喜庆节日时举行的民俗竞技活动。至今已有六百多年的历史。（分段）嘉兴掼牛，规则简单而严格，过程独特。首先由掼牛士助手对牛进行挑逗，直至公牛怒气冲天之际，掼牛士亮相登场。面对触角似剑、暴跳如雷的大公牛，掼牛士赤手空拳与之搏斗，择机双手紧握牛角，运用拧、扛、压等灵活多变的技巧把大公牛掼倒在地，其场面惊险而壮观。嘉兴掼牛评判标准，视掼牛士的技巧和牛倒地的不同类型而定。掼牛有单臂掼、双臂掼、肩掼、扛掼等类型与技法，掼牛的标准分为“失蹄”、“倒地”、“四脚朝天”等，以“四脚朝天”为最高级。（分段）嘉兴掼牛传承人连续4届在全国少数民族体育运动会上表演掼牛绝技。嘉兴掼牛的特色在于斗牛士凭借武术内功托底，赤手空拳地与牛斗智斗勇，把牛掼倒在地却不伤牛身，有别于残忍的杀戮式斗牛，体现了我国传统的人牛角抵的古朴风貌以及“中国式斗牛”以技巧取胜的审美趋向。（分段）嘉兴掼牛近二三十年来，由于历史、经济等原因，时断时续。近年来，在当地政府的大力扶持下，重新兴起，并且建立了嘉兴掼牛传承保护基地。（分段）

高杆船技是在蚕神祭祀仪式中一项独特的水上杂技表演项目。（分段）浙江省桐乡市洲泉镇，地处杭、嘉、湖三府之交，河汊密如蛛网，漾荡星罗棋布。长期以来，百姓多以蚕桑生产为业，蚕神祭祀便是当地最重要的民俗活动。每年清明节前后三日都会举行蚕花水会。模拟蚕宝宝吐丝作茧的高杆船技应运而生。据方志记载，其技艺起源于明末清初，以清代后期和民国时期为盛。（分段）高杆船由两只农用木船并排绑扎而成，船面铺满木板，“高杆”是一支粗壮带梢的毛竹，以石臼为杆基，用三支较粗的毛竹绑扎成三角支撑，使高杆稳稳竖立于船头。演出时演者攀爬至杆巅，利用人体重量及毛竹天然的柔韧性，使毛竹上端自然弯曲约90度，形成与水面平行的高空杠杆表演区域。演者在杠杆上选其最佳平衡点，做顺撬、反撬、反张飞、硬死撑、勾脚面、扎脚踝、扎脚尖、坐大蒲团、咬大升箩、咬小升箩、围竹、掮竹、蜘蛛放丝、立绷、躺丝、张飞卖肉、田鸡伸腰、倒扎滚灯等形体技巧，全套动作达18式之多。演者全身着白色服装在翠绿的毛竹杠杆间表演，远望犹如蚕宝宝上簇，卷曲昂首、吐丝作茧，生动俊秀。呈现出船在河中行、杆在船上立、人在杆上翻，惊险刺激，震动四乡之势。展示了水乡、蚕乡杂技的独特魅力。高杆船技不仅技巧高难，造型别致，其设施尤为科学巧妙，利用演者体重与毛竹柔韧特性，将演者的落地点引出船体而置身于水面上空，貌似惊险实则安全。体现了当地蚕农过人的智慧、胆识和独特的审美情趣。（分段）洲泉镇夜明村爬高杆能手辈出，高杆船技代代相传，现在能表演爬高杆杂技的人约有10人，其中能完成全套动作的仅一两人。他们中，已近花甲的屠荣翔常年在乌镇旅游景区从事表演活动，其他人则在清明时参与表演。（分段）

花毽亦称“踢花毽”或“踢毽子”。青州花毽主要分布于青州市，而今扩展到潍坊市。平时以踢毽子健体强身，比赛时以踢毽花样多少、难度高低、时间长短、动作优美程度为考核标准。（分段）青州花毽历史悠久，源远流长。春秋战国时期，青州已盛行蹴鞠（踢球）之类的游艺活动。蹴鞠逐渐演化为蹴毛丸，进而演化为踢毽子，至今已有两千多年的历史。青州花毽在制作技艺与踢弄技艺两个方面都有丰厚积累。（分段）青州花毽品种丰富，无论是游艺毽、健身毽、观赏毽还是比赛毽，无不配料科学、制作精美；踢弄花毽讲究身形架步优美、心意相随、眼到脚到、反应灵活、人随毽舞、毽随人转；低踢毽如彩蝶飞舞，高踢毽如凌空飞燕。青州踢毽花样繁多，有108式，即天罡36式和地煞72式。天罡36式是将踢花毽技艺形象与青州风土民情、山川景物紧密结合来命名，富有鲜明的青州地方特色；地煞72式是指历代积累的踢花毽各种技巧动作的名称。青州花毽与天地人文融会贯通，富有浓郁的传统文化内涵。（分段）

口技属乔装类杂技项目。口技是演者巧妙运用唇、齿、喉、舌四个部位的运动发声，以及鼻腔和胸腔的共鸣，来模拟鸟鸣兽啸乃至世间万物声响的艺术。（分段）口技历史悠久，源远流长。据《史记·孟尝君列传》记述：孟尝君从秦难中逃脱，得益于鸡鸣狗盗的帮助，说明早在两千三百多年前已有口技艺人模仿鸡鸣报晓的技能，并已达到以假乱真的水平。明清以来北京口技大为发展，无论是“明春”当众表演的“学禽鸣”，还是“暗春”在屏帐里模拟世间生活场景的“隔壁戏”都有精彩段子传世。清光绪年间，被人们称为“（北京）天桥一绝”的“百鸟张”学禽鸣丰富多彩，小者有黄鸟、红子、珍珠鸟、凤头额以及麻雀等；大者有百灵、画眉、布谷鸟、啄木鸟、山喜鹊、黑枕黄鹂、白鹳、鹭鸶、丹顶鹤等，能以假乱真，引来真鸟交鸣。还能模仿金鸡报晓、草鸡孵雏、鸽子喷窝、寒鸭戏水等音响，无不惟妙惟肖，具有很高的技艺功力。（分段）近百年来，随着时代的发展和环境的改变，尹士林（艺名“开口笑”）及其传人周志良（艺名“孙泰”）、周志成等对口技进行了大幅度的改革，将明春、暗春、隔壁戏综合运用，从传统的八尺屏障中走出来，登上舞台直面观众表演。在惟妙惟肖模拟其声音的同时，加入了面部表情和肢体语言，使口技成为“声情并茂”的表演艺术。孙泰表演的捉蝉、伐木、推小车等表演细腻逼真，幽默动人。他1957年在第六届世界青年联欢节上获得金奖，从而在北京再度引发演练口技的热潮。牛玉亮、牛玉明等在继承北京口技优良传统的同时拜周氏兄弟为师，在学习与实践中不断摸索口技发声和运气的科学规律，总结出“循环运气法”和“循环发声法”，为口技的运气和发声开拓了更广阔的气源和声域，进一步丰富了口技表演技法，给观众视听俱佳的艺术享受。（分段）如今电子音响日新月异，传统口技备受冲击，传人稀少，技艺流失，对于原生态口技的保护尤为紧迫。（分段）

在天津众多的民间艺术中，最具代表性的就是杨柳青木版年画。（分段）杨柳青木版年画发源于千年古镇杨柳青。明代永乐年间，京杭大运河的开通及天津漕运的兴起使杨柳青成为南北商品交易的重要集散地，经济日益繁荣。周边地区的木版年画艺人先后迁居杨柳青镇，发展业务。而杨柳青镇外盛产的杜梨木非常适宜雕版，有了这种可用的工艺材料，杨柳青木版年画随即兴起，并日益走向兴盛，出现了全镇及周边村庄“家家会点染，户户善丹青”的盛况。（分段）由于历史原因，杨柳青年画曾一度衰落，抗日战争时期全部停业，损失最为惨重。1949年后，经过人民政府的多次抢救、搜集、挖掘、整理，杨柳青年画又获得了新生。（分段）杨柳青木版年画题材广泛，内容丰富，构图饱满，寓意吉祥，雅俗共赏。它采用刻绘结合的手法，刻工精美，绘制细腻，人物生动，色彩典雅，成为我国著名的年画品种之一。杨柳青年画是中国年画艺术的代表，在中国民间文化和天津文化发展史上占有重要地位。挖掘、抢救、保护杨柳青木版年画，对天津地区民俗文化及北方年画乃至中国美术发展状况的研究具有重要意义。（分段）

武强县是著名的民间年画之乡，地处冀中平原，位于河北省东南部，属衡水市管辖。武强木版年画具有浓郁的乡土气息和地方特色，其丰富的内容是中国民间社会生活的“百科全书”。（分段）据现存资料考证，武强木版年画产生于宋末元初，明、清两代最为鼎盛。后因地理交通状况的变化而逐渐衰微，民国时期的战乱导致武强木版年画业迅速萎缩，仅有四十余家画坊开门经营。20世纪40年代初，武强木版年画艺人与晋察冀边区的美术工作者一同创办“冀中年画研究社”，1947年又在此基础上成立了“石家庄大众美术社”，武强木版年画由此得以复兴并有所创新。1949年后，武强县40家画业作坊合并为武强画厂。1985年，武强木版年画博物馆建立。1993年，武强县被文化部命名为“中国木版年画之乡”。（分段）武强木版年画制作采用传统手工木版套印而成。在题材方面，既有传统的人物、山水、花鸟，亦有当代现实生活及时事新闻，其中对传统美德的宣扬表现得尤为突出。武强木版年画有门画、灶画、中堂、对联、窗花、灯方、斗方、条屏、历画、炕围画等几十种形式，充分表达了下层平民百姓的思想感情，它在辞旧迎新的欢乐气氛中散入千家万户，吉利红火，深受广大群众喜爱。（分段）随着社会的变迁和人们生活观念的转变，目前武强木版年画已面临着人去艺绝的严峻形势，抢救、保护工作迫在眉睫。（分段）

桃花坞木版年画产生于明代，当时在苏州七里山塘和阊门内桃花坞一带有数十家画铺，年产量多达数百万张，故以桃花坞为名。（分段）桃花坞木版年画盛于清代雍正、乾隆年间，最繁盛时期有张星聚、张文聚、魏宏泰、吕云林、陆福顺、陆嘉顺、墨香斋、张在、泰源、张临、季祥吉等画铺，稍后出现的王荣兴、陈同盛、陈同兴、吴锦增、吴太元、鸿云阁等画铺在当时亦有不小的影响。桃花坞木版年画曾流行江苏、上海、浙江等处，远销湖北、河南、山东各地，并流传到国外，日本的浮士绘等版画艺术受其影响甚大，英国、法国、俄罗斯、德国等亦有桃花坞木版年画作品收藏。（分段）桃花坞木版年画的画、刻、印分为三大谱系，在长期的创作、生产实践中，身怀绝技的老艺人各自摸索出了独特的经验，形成了一整套特殊的工艺制作程序。（分段）桃花坞木版年画制作一般分为画稿、刻版、印刷、装裱和开相五道工序，其中刻版工序又分上样、刻版、敲底和修改四部分，其主要工具为“拳刀”，同时以弯凿（剔空）、扁凿、韭菜边、针凿、修根凿、扦凿、水钵、铁尺、小棕帚等工具配合使用。套色印刷亦有一套程序，主要包括看版、冲色配胶、选纸上料（夹纸）、摸版、扦纸、印刷、夹水等步骤。（分段）桃花坞木版年画继承了宋代的雕版印刷工艺，兼用人工着色和彩色套版，以门画、中堂、条屏为主要形式，题材多为祈福迎祥、驱凶避邪、时事风俗、戏曲故事等。（分段）近三十年来，随着人们生活方式的改变，桃花坞木版年画的实用功能大大减弱，而纯粹的观赏功能反倒有所提高。市场的变化影响到桃花坞木版年画中传统技艺的留存，现代印刷技术的发展给传统木版年画的手工制版和印刷技巧造成巨大冲击。在此情势下，桃花坞木版年画的画铺越来越少，传统雕版技艺和染色印刷技术的传承也越来越困难，急需抢救、保护。（分段）

漳州木版年画主要流传于漳州的芗城区和闽南、岭南一带，并远销台湾、香港和东南亚等地。（分段）宋代福建的刻书业开始兴盛，迅速带动了民间版画刻印技术的发展。明清两代，漳州木版年画开始流行，漳州月港的兴起给木版年画的外销带来了有利条件。20世纪初，漳州联子街、香港路、台湾路一带集中了大批年画店，直至50年代尚有八九家存在。（分段）繁多的民间民俗活动是漳州木版年画业生存和发展的基础。漳州民间木版年画的主要题材有辟邪消灾、祈求吉祥、历史戏文故事及装饰图案等。漳州年画中以门画居多，门画又分粗、幼神及文、武神等种类。粗神指以大红或朱红纸为底印制的门画；幼神指直接以本色纸印制，而人物背景上自行调色套印淡红色的年画；文神指画面人物没有骑马或插旗的年画；武神年画与文神相反，画面上人物一般要骑马或插旗。（分段）漳州木版年画先在木质平板上镌刻画稿（分色版和墨线版），而后以短版法套印于纸上。雕版分阳版和阴版两种，印制“幼神”人物背景色（红）的版为阴版，这种阴版的刻法和用法为全国所独有。雕版上所有线条和色块的边缘都是向外倾斜的，这便于印制时调节水分。印制时采用版套印，先色版后黑线条版，画面效果十分明朗。版材多选梨木，也采用相思木、红柯木、石榴木等，纸张全部采用闽西纸，如龙岩的福书纸，长汀、上杭、古田的玉叩纸，清流的锡皮纸等。漳州木版年画作坊有“红房”和“黑房”之分，“黑房”专指印制文字书籍的作坊，“红房”则专指印制年画的作坊。作坊老板一般兼任画稿和刻版工作，或二者居一，也用雇工干杂活。清末的颜氏作坊在兼并小作坊的过程中聚集了一大批前代旧版和同代新版，各种版本比较齐全。1957年，颜氏后代颜镜明将作坊和店产全部捐给政府，自己改业行医。（分段）随着社会变革的深入，传统意识逐渐消除，民间民俗活动因之而发生变化，依托于地方民俗的漳州木板年画观赏性增强，而趋吉避邪的实用性减弱，由此造成年画市场的萧条。随着原来民间年画市场的萎缩，从事漳州木板年画生产的人员大大减少。若不尽快制订具体措施加以抢救、保护，漳州木板年画的制作技艺难免要走向消亡。（分段）

杨家埠木版年画是流传于山东省潍坊市杨家埠的一种民间版画。明代隆庆二年后，杨家埠年画艺人创立了“恒顺”、“同顺堂”、“万曾城”、“天和永”等四家画店。清代乾嘉年间，杨家埠木版年画开始兴盛，至咸丰年间达到鼎盛，一时间，当地出现了画店百家、画种上千的盛况，年画人才辈出，杨家埠木版年画曾行销大半个中国。1949年后，因战乱而一度萧条的杨家埠木版年画枯木逢春，重新焕发了生机。1952年，杨家埠木版年画印制780万张。1979年，原潍县政府成立了杨家埠木版年画研究所，专门对杨家埠木版年画进行挖掘整理、研究创新。（分段）杨家埠木版年画制作方法简便，工艺精湛，色彩鲜艳，内容丰富。每年春节年画题材都会更换一次，许多新思想、新事物出现之后，马上就能够在年画中反映出来，对社会的进步起到一定的促进作用。另外，杨家埠木版年画还间接地记录下了中国民居和民间社会生活的情况，对于中国古代文化的研究有一定的参考价值。（分段）

山东省高密市姜庄的扑灰年画亦称“民间写意画”，作画时先用柳枝烧制的炭条打好草稿，然后用毛笔勾描，再用白纸拓印，一稿可拓扑多张，“扑灰”由此得名。扑灰后的画稿还要加以手绘，经多道工序后才能成画。（分段）扑灰年画相传形成于明代成化年间，初时一些民间画工临摹庙宇壁画出售，因为临摹需要大量底稿，故在传统民间壁画底稿“扑粉”拓印法的基础上形成了“扑灰”拓印法。“扑粉”和“扑灰”最大的差别并不在于材料的运用，而在于“扑粉”是使用现成的粉本（即样本），而“扑灰”则需要先对原作加以临摹。“扑粉”是直接印制，用一次印一次，“扑灰”是一次摹仿多次印制。因为有了临摹这一程序，故扑灰年画在发展过程中极善于吸收各种绘画因素和造型风格，以适应人们的审美趣味。清初扑灰年画吸收了文人画的艺术因素，嘉庆年间又对天津杨柳青、潍县杨家埠两种木版年画的技术进行了吸收与改造，逐渐形成具有浓郁地方风格的年画派系。咸丰年间高密涌现出一大批年画制手，出现了“老抹画”、“红货”两个主要流派。（分段）扑灰年画的制作特点使其无法脱离传统的手工扑拓、绘制技艺，由此造成制作周期长、工艺讲究、产量有限的特点，这样扑灰年画便无法与制版印刷的新年画技术竞争市场，至光绪年间整个行业开始衰落。时至今日，扑灰年画技艺在高密地区的传承已是后继无人。作为一个独特的年画品种，反映了社会文化和风土人情，保存了中国民间绘画的传统技能，有必要对之进行抢救和挖掘。（分段）

河南省开封市位于豫东平原。据《东京梦华录》记载，北宋时距开封城南二十多公里的朱仙镇就已有了木版年画。明清两代，朱仙镇的木版年画十分兴盛，作坊最多时达三百余家。清末民初朱仙镇木版年画开始衰落，大多数作坊迁回开封市内，于是开封又成为朱仙镇木版年画的生产与销售中心，城内出现了“天成”、“云记”、“汇川”等名噪一时的老字号年画作坊。1949年后，开封市先后成立了开封年画社、河南朱仙镇木版年画社等团体机构，对木版年画的传统工艺进行挖掘、整理。（分段）朱仙镇木版年画十分讲究用色，以矿物、植物作原料，自行手工磨制颜料，磨出的颜料色彩十分纯净，以之印制的年画明快鲜艳，久不褪色，构图饱满匀称，线条简练粗犷，造型古朴夸张，艺术风格独特。年画题材多源于脍炙人口的民间故事、神话传说和戏曲等，种类繁多，形象生动。（分段）现在开封已挖掘、整理出年画老版二百二十余块，重新印制历史老版年画三百多套，并编印了《开封朱仙镇木版年画精选》、《朱仙镇木版年画珍藏本》、《朱仙镇木版年画故事集》等，为保护传统木版年画做了大量有益的工作。但是，目前大多数老艺人年事已高，其技艺无人传承，特别是传统的矿、植物颜色磨制方法已鲜为人知，如不及时加以保护，朱仙镇木版年画制作技艺很可能会彻底消亡。（分段）

滩头木版年画是湖南省惟一的手工木版水印年画，以浓郁的楚南地方特色自成一派。滩头镇地处湖南省隆回县东南部，此地民风古朴淳厚，习俗独特，历史上曾出现过造纸村，雕刻村，色纸、花纸、香粉纸巷和年画街，手工业十分发达，且分工明确，相互配套。滩头自古巫风炽盛，民间祭祀活动甚为流行，用于祭祀的纸马品种繁多，其制作工艺与后来的滩头木版年画有着内在的传承关系。据《隆回县志》载，滩头木版年画有三百多年的历史，而据民间口传历史资料，滩头最初的木版年画作坊是明末清初时绰号“王猴子”的王东元所办，曾印制过《秦叔宝》、《尉迟恭》等十余种年画。道光年间，胡奇甫开办“和顺昌”年画作坊，增加了《桃园结义》等新品种。同治年间，滩头木版年画已行销全国。20世纪初，滩头木版年画生产达到全盛，有年画作坊108家，年产年画三千多万份，销往江南各省及东南亚一带。1949年后，滩头木版年画被当作封建迷信品加以禁止，1958年恢复生产，1966年后再次受到摧毁，1979年重新恢复生产。1984年，滩头镇被文化部命名为“中国现代民间绘画之乡”。1994年，滩头木版年画被文化部授予“中国民间美术一绝银奖”。2003年，在中国首届文物仿制品暨民间工艺品大展中，滩头木版年画获中国传统工艺品金奖。（分段）滩头木版年画从造纸到成品所有工序都在滩头当地完成，形成了一个完善的生产系列，这在全国年画制作中较为鲜见。传统的滩头木版年画有四十多个品种，分为门神画像、寓意吉祥、戏文故事三大类，在滩头木版年画的工艺中，蒸纸、托胶、刷粉等传统工序均为滩头所独有，“开脸”也是有别于他处年画的独特技艺。滩头木版年画的制版难度在于线板雕刻，在这方面“高福昌”年画作坊的“陡刀立线”技术很有名，其行刀角度一致，使用均匀的暗劲，转折、交叉处稳当不乱，完全靠感觉和技巧把握。（分段）如今，历经三百多年风采依然的滩头木版年画已经远涉重洋，成为英、美、日等多国大型博物馆的珍藏。但近年来滩头木版年画市场急剧萎缩，作坊入不敷出，艺人纷纷改行，只剩两家年画作坊还保留着门面，其中“金玉美”也基本停产，“高腊玫”只能勉强支撑，年产量不足五万张，作坊主人的子女无一继承祖业。滩头木版年画或毁坏或流失，有不少技艺已经失传，亟待抢救、保护。（分段）

佛山市位于广东省中南部、珠江三角洲腹地，东倚广州，毗邻港澳，地理位置十分优越。早在宋元时期，广州、佛山一带已流行刻绘门神的习俗。这类门神早期直接在门板上手绘刻画，后来另置木板绘刻，大量复印，制成木版年画行销于市，供人张贴。（分段）佛山木版年画的生产兴盛于清代乾嘉年间，20世纪30年代后渐次萧条。以技艺划分，佛山木版年画包括原画、木印、木印工笔三种类型；以题材划分，则有门画、神像画和岁时风俗画三种类型，其主要功用为祭祀、祈福和装饰环境，体现了人们驱邪纳福的愿望。（分段）佛山木版年画为当地活动中的一种特殊的形式，反映着佛山本地文化的历史根源以及佛山传统民间绘画和印刷工艺的一些基本情况。（分段）目前佛山木版年画的传承人仅剩冯氏一家，现急需采取有力的保护措施让这一富有价值的年画制作工艺继续延续下去。（分段）

重庆市梁平县的梁平木版年画属于民间美术梁平“三绝”（竹帘、年画、灯戏）之一，至今约有三百年的历史。（分段）梁平木版年画的内容大体可分三类，一是门神，主要有《将帅图》、《立刀顿斧》、《加官晋爵》、《扬鞭》、《五子登科》等作品；二是神话传说，主要有《老鼠嫁女》、《麒麟送子》等作品；三是戏曲故事，主要有《四郎探母》、《踏伞》、《钟馗嫁妹》等作品。梁平县也生产各种类型的花笺、花纸和门画。在年画等的绘制技法上不仅继承了传统水印木板年画的工艺流程和川派雕刻技术，也吸取了徽派、金陵派的雕版套色技术，还运用西洋绘画中的焦点透视，巧施阴阳（明暗画法），区分远近；其构图饱满简洁，人物夸张变形，色彩对比强烈，动静处理得当，造型古朴粗犷，使人过目难忘。（分段）清代，梁平木版年画便已“驰名京省处”，畅销东南亚。20世纪三四十年代，又被苏联、美国和法国等地的博物馆收藏，由此蜚声中外。20世纪末，《中国美术全集》、《中国民间美术全集》、《三峡民间艺术》和《民间年画》等大型画册中都收录了传统的梁平木版年画。随着现代社会环境的转变，民间习俗也发生了很大的变化。在此背景下，梁平木版年画逐渐淡出人们的生活，部分年画和雕版珍品散落民间，一些传承人先后去世，年画技艺后继乏人，濒临灭绝，急需进行抢救和保护。（分段）

绵竹市地处四川盆地西北边缘，盛产竹子，其中最为著名的绵竹是造纸的上好材料。绵竹木版年画技艺主要分布在绵竹市城区剑南镇和北部的拱星镇、清道镇、新市镇、孝德镇等地。（分段）绵竹龙门山中段与成都平原北部连接，成都自唐以来便是国内雕版印刷的中心，绵竹受其影响，相传在宋代已有木版年画生产。据口述资料，清代乾嘉年间，绵竹有年画从业人员九百余人，大小规模不一的作坊三百多户，年产包括门画、斗方、屏堂、杂条、拓片、案子在内的年画一千二百多万幅，远销云南、贵州、陕西、青藏、两湖及四川省内各地。绵竹木版年画的题材除传统的门神画以外，还涉及戏曲故事、山水花鸟、写景纪实、吉祥图案等。绵竹各地年画制作有专业分工，城区偏重拓片、杂条、斗方、案子，并兼及门画；清道乡偏重彩色清水大袍；遵道乡偏重美人、娃娃戏，如此等等。绵竹木版年画兴盛时，出现了行会组织“伏羲会”，自发对年画产品进行评议。20世纪初，绵竹木版年画开始衰落，此后日趋萧条，休业者众。（分段）绵竹木版年画与地方习俗紧密联系在一起，仅张贴就有许多规矩，不能违背。画中种种图像亦有不同的象征与解释，和图像一起反映或呈现在各种民俗仪式中。明清时，除神佛题材外，绵竹木版年画中已大量出现戏曲题材，绵竹的画师根据川剧剧目绘制年画，创作出《白狗争凤》、《五子告母》等作品。从体裁论，绵竹木版年画有“红货”和“黑货”之分，“红货”是指彩绘年画，“黑货”是指以烟墨或朱砂拓印的木版拓片。（分段）绵竹木版年画制作包括起稿、刻版、印墨、施彩、盖花等工序。其艺术特点一是手工彩绘，同一张版因不同的手绘，效果不一；二是对称性构图；三是运用色相和色度对比，尤善用金色（如沥金、堆金、贴金）。但比较而言，最见特色的还是“填水脚”（指用剩余颜料涂抹的一种样式）。（分段）清代乾隆以后，绵竹木版年画代出名师，从未间断，现在这一技艺的主要传承人有李方福、陈兴才等。20世纪50年代以后，绵竹木版年画在多次政治运动中受到毁灭性的打击，不少传承人被剥夺了绘画的权利，古版亦遭破坏。近20年来，年画的制作与生产虽已恢复，但市场开始萎缩，因此有的传承人卖版子毁笔，不再从事年画制作。（分段）

位于陕西省关中平原西部的凤翔县，是我国知名的木版年画产区。据凤翔县南肖里村邰氏祖案记载，明正德二年前，邰氏家族已有八户从事年画生产，至今已传承延续了20代。至1950年，凤翔木版年画尚有六百九十多种，分门画、十美画、风俗画、戏剧故事画、神码画五大类，最盛时年产销量达600万张。凤翔木版年画全以手工雕版，土法印制，局部手绘染填，套上金银二色，色彩对比强烈，造型饱满夸张，保留了古版年画古朴自然的艺术风格。它数百年间流行于陕、甘、宁、青、川广大地区，深受民众喜爱。（分段）20世纪六七十年代，凤翔年画濒于灭绝。1978年后，“西凤世兴画局”第三代传承人邰怡，主持成立了凤怡年画社，对流散民间的版画古样进行挖掘、整理、研究和复制，重新恢复了凤翔木版年画这一古老的民间传统艺术。1984年后，邰怡长子邰立平接主凤怡年画社，继续为抢救、保护凤翔木版年画而不断奋斗。经过邰立平的努力，《凤翔木版年画选》两卷册得以整理出版。陕西省文化厅、陕西省文联和陕西省民间文艺家协会曾授予“西凤世兴画局”第二、三、四代主持人邰世勤、邰怡、邰立平“陕西民间年画世家”的称号。（分段）目前西北地区能够制作年画的只有为数不多的几个人，而能从事创作及研究的只有邰立平一人，凤翔邰氏木版年画的传承和延续正面临着危机，亟待抢救和保护。（分段）

东巴画是纳西族东巴文化艺术的一项重要内容，流传在云南省丽江市古城区和玉龙纳西族自治县地区。以纳西族民间信奉中的神灵、传说中的祖先及动物等为主要描绘内容，表现了人与自然的和谐关系，主要有经卷图画、木牌画、纸牌画和卷轴画等形式。（分段）东巴的经卷图画包括东巴图画文字、封面装帧画、经书扉页和题图等。东巴的木牌画是在简制的木牌面上绘制出的图像，它主要用于纳西族的插地祭祀活动，与两汉时期中国西北部古羌人“人面形木牌”有着渊源关系。东巴的纸牌画以自制的土纸为载体，它主要包括两类，一类是绘制的神像，或竖于神坛供人祭拜，或戴在祭司头顶；另一类是绘画谱典，或用作绘画者的规范，或用作绘画传承时的教本，这种谱典种类较多，可以自成体系。东巴的卷轴画多绘于麻布或土布上，四周用蓝布装裱，上有天杆，下设地轴，绘画内容多为纳西族信奉的神祗。卷轴画在继承纳西族传统绘画的基础上借鉴了藏、汉等民族的绘画技法，又吸收了佛、道文化元素，特别是吸取了元、明以来藏族唐卡造像艺术的特点，兼收并蓄，形成一种新的绘画形式。卷轴画《神路图》是东巴绘画艺术中的煌煌巨制，全长十几米，由一百多幅分格连环画组成，直幅长卷上共描绘了三百六十多个人物及动物形象，场面宏大，气势壮观，技艺高超，反映了纳西族灵魂不灭的生命意识和完善人生的伦理观念。（分段）东巴绘画主要以木片、东巴纸、麻布等为材料，用自制的竹笔蘸松烟墨勾画轮廊，然后敷以各种自然颜色，绚丽多彩，历经数百年而不褪色。其绘画形象具有强烈的原始意味，以线条表现为主，并不注重事物外部的形体比例，但朴实生动，奇异诡谲，野趣横生，色彩多用原色，鲜艳夺目。许多画面亦字亦画，保留了浓郁的象形文字书写特征，是研究人类原始绘画艺术的“活化石”。（分段）

噶玛嘎孜画派属于藏族唐卡的三大流派（勉唐画派、钦泽画派、噶玛嘎孜画派）之一，流行于藏区东部，以四川省甘孜德格和西藏昌都为中心，相传在16世纪由南喀扎西活佛创建，以噶玛巴大法会而得名，又译“嘎玛嘎赤画派”，亦简称“噶孜派”。（分段）噶玛嘎孜画派的风格来源较为复杂，其创派人物南喀扎西活佛以南亚梵式铜佛像为范，深受勉唐派绘画大帅嘎丹夏觉巴•页觉彭德的影响。经与南喀扎西同时期的八世噶玛巴活佛米久多吉总结先师及自己的经验，撰成《线准太阳明镜》，从而奠定了噶孜画派的理论基础。其后，十世噶玛巴曲英多吉从一套罗汉丝绢唐卡中发现了汉族界画和青绿山水技法的妙处，开始以工笔重彩绘制唐卡，作品具有浓重的汉族风格，有别于卫藏地区的勉唐、钦则两大画派。在南喀扎西之后，又有两名画师继承了噶孜派画风，一是却吉扎西，以青绿设色著称；一是噶旭噶玛扎西，以独创出新著称。他们与南喀扎西一道，被誉为“噶孜三扎西”。（分段）继“噶孜三扎西”之后，康巴炉霍郎卡杰大师的微型唐卡堪称一绝，而被誉为工巧天毗首羯摩化身的德格普布泽仁大师留存在德格印经院的画版几乎成为噶孜画派的范本。噶孜画派承传谱系十分明晰，历代名家辈出。派系传承中因地域、师承诸种关系而派生分支，导致风格变化，形成“旧噶孜派”和“新噶孜派”。（分段）噶孜画派最显著的特点是施色浓重，对比强烈，画面富丽堂皇，故在数百年中逐渐形成一套颜料制作与使用的特殊技法。创作中以白、红、黄、蓝、绿为母色，能调出9大支32中支进而变化出158小支诸种色相。黄金的运用是藏传佛教绘画的一大特色，因使用金色被视为对神佛最神圣的供养。噶孜画派有一套研制金汁及涂金、磨金、勾金线、刻金、染金的绝技，可将金色分成多种冷暖变化，可在黑地上用金线勾画十几种不同的层次效果，还可在大片涂金的地方用九眼石制成的笔摁出各种线条（俗称“宝石线”）。（分段）由于唐卡制作程序复杂，成本昂贵，方法考究，且技艺长期以来均是师徒相承、口耳相传，维系力量十分微弱，极易中断。近年来，很多民间画师以价格低廉的现代合成颜料替代传统颜料，对传统的唐卡造成巨大冲击。现在传统天然颜料的制作方法和使用技法都面临着失传的危险，噶孜画派传统的绘画风格也在发生着变化，亟需保护和抢救。

勉唐画派是15世纪以后影响最大的藏族唐卡绘画流派，主要流行于卫藏地区。该画派的创始人是勉拉•顿珠嘉措，他出生于洛扎勉唐(今山南地区)，勉唐画派由此而得名。勉拉•顿珠嘉措拜萨迦一带的画师多巴扎西为师，苦心钻研，在绘画艺术上有着很高的造诣，其造像多注重绘画线条的运用，工整流畅，法度精严而变化丰富，色调亦活泼鲜亮。在创作的同时，勉拉•顿珠嘉措还根据《续部》编写了绘画理论专著《造像画度如意宝》。（分段）勉唐画派艺术产生并形成于赞普时代，兴盛于帕竹时代中期至甘丹颇章时代，1949年至1966年为一转折期，1966年后开始冷落、沉寂。尽管20世纪80年代后地方政府做了不少抢救工作，但其绘画技艺依然处于难以为继的状态，有必要进一步加大抢救力度。（分段）

钦泽画派15世纪中期以后流行于后藏和山南地区，创始人是贡嘎岗堆•钦泽切姆。他自幼酷爱美术，在传统藏传尼泊尔派绘画的基础上吸收中原汉地、印度等地的绘画技法，创立了钦泽画派。钦泽画派和勉唐画派的出现给以前流行于卫藏地区的尼泊尔绘画样式画上了句号。钦泽画派在构图上保持了藏传尼泊尔绘画中主尊较大的特点，但在风景表现上开始吸收汉族地区的绘画风格，尤其擅长表现具有阳刚之美的忿怒像，绘制精彩绝伦。（分段）

唐卡也称“唐嘎”、“唐喀”，系藏文音译，是一种刺绣或绘制在布、绸或纸上的彩色卷轴画。它带有浓郁的藏民族特色，在西藏民间长期盛行不衰。昌都地区位于西藏东部、青藏高原东南部，流传在昌都的嘎玛嘎赤画派相传系由郎卡扎西活佛所创立，他与八世噶玛巴活佛米久多吉共同奠定了嘎玛嘎赤画派的造型理论基础。16世纪，嘎玛嘎赤画派开始在康区盛行，先后涌现出一批唐卡艺术大师。在发展过程中，嘎玛嘎赤画派立足传统，大胆创新，吸收汉族画家工笔重彩技法的精华，注重抒情写意，讲究色彩对比，形成结构严谨、画工细腻的特点。（分段）嘎玛嘎赤画派综合运用色彩描绘、布贴等艺术手法，在布、丝、绸、纸等材料上表现神话传说、历史故事、民族风情、自然山水等题材，其中大部分内容都与宗教主题有关。由于嘎玛嘎赤唐卡用彩色矿物颜料工笔绘制，所以历经数百年，作品色泽依然鲜艳无比。嘎玛嘎赤唐卡具有绘制精美、造型夸张、色彩对比强烈的特点，多运用纯色平涂、金色勾线的手法，以各色丝缎加边，面上套面纱和飘带，上下两端缝以银或铜装饰的木轴，卷起后便于携带。嘎玛嘎赤唐卡多为民间和寺院所收藏，是各寺院的珍品。每逢宗教节日，寺院会向教民展示所藏的嘎玛嘎赤唐卡，场面十分壮观。（分段）昌都嘎玛嘎赤画派创造出举世闻名的嘎玛嘎赤唐卡，为藏族文化的传承提供了一种有效的手段，在西藏宗教史、文化史、美术史上占有极其重要的地位。目前昌都嘎玛嘎赤画派造诣较高的老艺人均已年过古稀，加之以往对嘎玛嘎赤唐卡的传统技艺和图式缺乏整理研究，对画派的传承极为不利，相关的保护工作因而更显必要和迫切。（分段）

墨竹工卡藏语意为“天边之乡”，墨竹工卡县城位于西藏自治区拉萨市以东，平均海拔4000米以上。流传在这一地区的直孔刺绣唐卡始于1880年三十五世直孔时期，创始人为赤列多吉。其后经过五代家族式的传承，唐卡的缝制技艺日趋完善，做工也日渐精细。墨竹工卡县扎雪乡的直孔刺绣唐卡构图严谨而丰满、均衡而多变，画法以工笔重彩和白描为主，制作过程中全部以针缝刺绣作业，工艺水平较高，作品富于立体感、质感和动感，栩栩如生。（分段）直孔刺绣唐卡题材广泛，主要内容大致可分为佛、菩萨类，佛传或佛本生故事，密宗本尊各神，观音、度母类，护法神、明王类，上师高僧、大成就者类，藏族历史和人物类，坛城佛塔类及其他类如宇宙日月天体运行图、香巴拉图、须弥山图、生死轮回图等。（分段）直孔刺绣唐卡的制作讲究拼、缎、刺、绣、缝，制作时首先将唐卡所要表现的内容以图画的形式画好，再根据图形进行刺绣。刺绣全部采用上等丝料，面积在10平方米以上的大型唐卡以五六根马尾毛捻在一起，用生牛羊肉涂抹，起到粘合作用，外面再以各色绸布包裹制成丝线缝制。直孔刺绣唐卡全部以刺绣工艺完成，看上去凹凸有致，立体感极强，其中的人物形象尤为丰满传神。（分段）墨竹工卡直孔刺绣唐卡含括了19世纪后期西藏地区社会、宗教、历史、民俗等方面的内容，成为了解直孔文化的“百科全书”。制作者既要对唐卡的布局和人物表现进行细致的构思，又要以“算针”的方式达到精确的效果，制作难度大，工艺繁杂，对制作者的要求很高。目前熟练掌握这种绘制技艺者极少，已出现后继乏人的危机，墨竹工卡直孔刺绣唐卡濒临消亡，急需抢救保护。（分段）

甘南藏族自治州是全国十个藏族自治州之一，位于甘肃省西南部。甘南藏族唐卡的历史可追溯到吐蕃王朝早期，公元7世纪，吐蕃王朝修建布达拉宫等大型宫殿，促进了藏族绘画艺术的发展，在此情势下，藏族唐卡应运而生。（分段）藏族唐卡多在纯棉布上绘制，也有在羊皮上绘制的，有丝绣和绸贴丝缝的彩色唐卡，也有版印的单色唐卡，其画芯和装裱离不开棉、麻、丝、帛。甘南藏族唐卡画幅大小不一，大者几十平方米，小者不足零点一平方米，绘画颜料多为矿物质和金银等。（分段）甘南藏族唐卡构图别致，画面不受真实时空的限制，即使在很小的画幅中也境域广阔，上有天堂，中有人间，下有地界。甘南藏族唐卡还可以巧妙利用变形的山石、祥云、花卉等图案将复杂的情节内容自然分割开来，形成既独立又连贯的传奇故事画面，新颖别致，生动有趣。（分段）甘南藏族唐卡带有鲜明的民族特点和浓郁的宗教色彩，在藏族民俗和宗教艺术的研究中显示出极高的参考价值。

藏族唐卡勉萨派，亦为新勉塘派，在西藏古籍中和民间又称做“藏赤”，“藏”指西藏日喀则一带，“赤”即画派。勉萨画派相传产生于公元17世纪中叶，主要分布于西藏自治区日喀则市及其周边地区。（分段）在历史上，藏族唐卡勉萨派曾经流传到拉萨、山南、昌都等地，鼎盛时期曾有画业作坊一千余家。勉萨派的创始人是四世班禅大师的随身画师朱古曲英嘉措，他在勉塘派的基础上更多地吸收了工笔画中的人物、山水及亭台楼阁的造型、布局和技法，并添加了很多个性绘画元素。他的绘画、工艺、雕塑等方面的作品多藏于布达拉宫、扎什伦布寺、夏鲁寺等著名的宫殿与寺院。（分段）勉萨派唐卡构图严谨、色彩鲜艳、线条变化丰富、勾金细致，尤其是人物性格的表现方面更加自然与细致入微。该画派造像法度精严，与传统的块面表现相比，尤其注重线条的运用，线条工整流畅，色调活泼鲜亮，变化丰富。表现题材十分广泛，包括上师像、佛、本尊像、菩萨像、护法神像、人物传记、历史、医学、民俗等。它对研究西藏历史、文化、美术、宗教等具有极高的价值。（分段）唐卡勉萨派艺术源于公元17世纪，至19世纪时已经成熟并进入兴盛时期，通过著名的绘画大师嘎钦洛桑平措、达娃顿珠、阿顿等前辈数十年如一日的辛勤耕作，培养了罗布斯达等年轻的勉萨派传承 人。（分段）近年来，由于社会的变革，老画师的相继离世，以及外来文化的冲击等，藏族传统绘画勉萨派艺术受到了较大的冲击，传统艺术面临消亡的危 险。（分段）

衡水内画是指河北省衡水市的一种鼻烟壶内壁绘画技艺，主要分布在衡水市及其周边地区。其工艺精妙异常，“寸幅之地具千里之势”，如同鬼斧神工，被外界认为不可思议。（分段）鼻烟壶的内画技艺产生于清代，1696年，康熙皇帝设立了第一个玻璃工厂，专门制作鼻烟壶，赏赐给王公大臣和外国使节；乾隆时扩大了烟壶的选料范围，由料器（玻璃）、瓷器发展到象牙、琥珀、珊瑚、玛瑙、水晶、竹根等。嘉庆年间，具有特定风格的京派内画开始出现，咸丰时有了进一步的发展，其制作工艺包括写、画、雕、刻、镂、錾、烧、焊、凿、磨、镶、嵌、铸、错、粘、漆及模压等技术。晚清时京城出现了一批内画大师，其中马少宣、孙星五、叶仲三父子善画人物，周乐元、丁二仲、自怡子等善画山水花鸟。衡水内画号称冀派，与京派有着密切的联系，其创始人王习三是京派老艺人叶仲三之子叶晓峰、叶奉祺的第一位外姓弟子。20世纪50年代末，王习三熟练掌握了京城“叶派”的内画技法后，将中国画中的工笔“撕毛法”引入鼻烟壶内画。他自创了冀派内画的特殊工具金属杆勾毛笔，即“习三弯勾笔”，笔杆直弯，可随意改变方向。（分段）衡水内画把国画的皴、擦、染、点、勾、撕等技法引入内画。1981年，该画派试用油彩作肖像内画，经过摸索掌握了油彩内画技法，打破了传统水彩画的局限，完成“中西合璧”的创举。衡水内画立意深邃，构图严谨，线描技法丰富，设色协调精润，书画并茂，雅俗共赏，深为世人所重。（分段）衡水内画是现代中国内画的代表，行业内人才济济，各有专长的一流画师就有十余人，其作品豪爽奔放，富有诗情画意，肖像着色清淡，层次分明，富有质感。但目前衡水内画只有王习三的师徒传承谱系，此外并无系统的文字记录或著述，若不制订出具体保护措施加强管理，这一特色技艺将难以为继。（分段）

内画鼻烟壶是鼻烟传入中国后出现的一种独特的民族手工艺品种，其制作技艺主要流传在北京、河北、山东、汕头，形成了“京派”、“冀派”、“鲁派”和“粤派”等流派。鼻烟壶流入北京后，为皇亲贵戚、王公大臣及有地位的旗人所使用。除宫廷造办处外，民间也大量制作鼻烟壶。约1890年到1945年间，内画鼻烟壶的制作发展达到高峰，出现了号称“四大内画名家”的周乐元、丁二仲、马少宣、叶仲三，这些民间艺人创作了最初的北京内画鼻烟壶。（分段）1954年，叶仲三的后人叶禧（晓峰）、叶祺被聘请到北京市工艺美术研究所，开始培养叶澍英学艺，1958年收王习三（王瑞成）为徒，后来又续收了刘守本等徒弟。1970年前后，叶氏兄弟相继辞世，其弟子王习三在河北省衡水市创立“冀派内画”，刘守本则成为现代“京派内画”的领军人物。北京内画鼻烟壶现今已有四代传人。（分段）北京内画鼻烟壶是明清时期我国烟草业发展的历史见证，作为一个特殊的工艺品种，它不仅含括了雕刻、镶嵌、花丝等传统民间工艺，还汇集了多种中西绘画技法，成为当时手工技艺发展状况的缩影。北京内画鼻烟壶的绘画内容多表现我国的历史文化，极具欣赏和研究价值。目前，由于内画利润少、学习期长，多数从业者纷纷改行，出现了老人不愿干、新人不愿学的现象，北京内画鼻烟壶陷于濒危境地，抢救保护工作已迫在眉睫。

广东内画是一种传统的工艺美术，它运用中国画的构图、笔墨、设色技巧，在玻璃瓶内壁上反手作画，形成独特的艺术奇观。汕头市是粤东地区的中心城市，素有“海滨邹鲁”之称，文化底蕴相当深厚。流传在汕头的内画艺术是中国传统内画“粤派”的唯一代表，其创始人为已故中国工艺美术大师吴松龄。（分段）广东内画凭借独特的玻璃瓶造型、瓶外描金加彩装饰效果、彩绘与设色技艺及彩绘工具而独树一帜，卓然成派。受岭南派画风影响，广东内画线条纤秀，色彩浓艳，表现内容丰富多彩，纳山光水色、飞禽走兽、古今人物、奇花异卉于瓶器内壁，赢得“奇特的绘画艺术”之誉。（分段）吴松龄与儿子吴泽鲲在汕头市工艺美术研究所（后改为“特种工艺厂”）先后培养出内画艺徒35人，使这门绝技得到传承。广东内画是民间艺术家智慧的结晶，它全部采用手工制作，具有鲜明的艺术特色及浓郁的地方风格，为工艺美术史和岭南绘画的研究提供了独特的案例。如今大师已逝，传承制作技艺的工艺师也都年过半百，广东内画正面临后继无人的状况，前景堪忧。

蔚县位于河北省西北部，以出产剪纸而闻名。蔚县剪纸又称“窗花”，是当地民间一种传统的装饰艺术，至今已有二百多年的历史，初始图案多为花卉一类的吉祥纹样，后融入天津杨柳青年画和武强年画的艺术特色，形成了自己特有的风格。经刘老布等剪纸艺人共同研究，对创作工具进行改革，部分纹用刻刀由单幅剪转变为成批刻，使蔚县剪纸工艺有了新的提高。20世纪初，在王老赏、王守业、周永明等艺人的带动下，蔚县剪纸的风格越来越突出，走出了民间剪纸的一般格局，具有了更为深厚的人文内涵。（分段）蔚县剪纸是民间社会的产物，更是百姓生活的写照。它题材广泛，花样繁多，有戏曲人物、戏曲脸谱、神话传说、花鸟鱼虫、家禽家畜、吉禽瑞兽等多方面的内容。蔚县剪纸的刀工既有北方民间剪纸粗犷、质朴的特性，又有南方剪纸细腻、秀丽的风格。它色彩浓艳，对比强烈，装饰感强，民间味浓，富有韵味节律，呈现出妩媚娇艳、淳朴华美的艺术魅力，为世人所青睐。（分段）在品类繁多的民间剪纸艺坛上，蔚县剪纸以构图饱满、造型生动、色彩绚丽、工艺奇特的艺术风格独树一帜。它以阴刻为主，阳刻为辅，阴阳结合，复用多色点染彩绘，达到了工致传神、雅俗共赏的效果。

河北省丰宁满族自治县地处塞北，民间流传的丰宁满族剪纸始于清代康熙年间，至乾隆年间形成了具有地域特征与民族特色的新异风格，它以阳刻为主，阴刻为辅，批毛纤长，剪工精细。清末民初丰宁满族剪纸进入鼎盛时期，1949年后在形式和内容上又有了进一步的发展，更为贴近现实生产与生活。1960年以后，剪纸艺术创作堕入低谷。1982年，丰宁民间剪纸队伍重新建立，其作品随着各种展览和出国表演在海内外造成广泛的影响。1993年，丰宁被文化部命名为“中国民间剪纸艺术之乡”。（分段）丰宁满族剪纸从内容上可分为吉祥剪纸，花鸟鱼虫剪纸，山水风光剪纸，人物、盆篮碟盘瓶、瓜果、动物、花字剪纸等类。由表现形式看，它包括单色剪纸（红、白、黑等）、点染剪纸、填色剪纸、复色组合剪纸等品种。根据具体用途，又可分为窗花、祭神祖吊签（挂签）、阴天扫天婆、节令剪纸、礼花（结婚的喜庆剪纸、葬丧的素色剪纸等）、日常室内装饰用顶棚花、风斗花、炕围剪纸等。在我国众多民间剪纸之中，丰宁满族剪纸以其特有的艺术魅力占有一席之地。（分段）目前丰宁满族剪纸的传统技艺大多留存在70岁以上的老人手中，面临失传的危险，亟待抢救、保护。

山西省中阳县位于黄河中游黄土高原的吕梁地区。这一带民俗文化积淀极为深厚，保留着许多原生态的人文环境，由此形成中阳剪纸古老的民俗文化内涵与艺术形态。（分段）中阳剪纸主要分布于中阳县境内南川河流域、刘家坪地区和西山边远山区。南川河流域的民俗剪纸风格细腻、古朴典雅，在中阳剪纸中占据主流地位。刘家坪的剪纸风格纯朴、刚健，西山边远地区的剪纸风格粗犷、浑厚，与南川河流域剪纸的主流风格相依相存，丰富着中阳剪纸的特色。（分段）中阳剪纸与当地传统民俗文化血肉相连，它以中阳当地民俗信仰、岁时节令、人生礼仪、神话传说为主要表现内容，其中既有以鱼、蛙、蛇、兔为主题的装饰纹样，也有配合岁时节令、人生礼仪的民俗剪纸，还有以民间神话为题材的剪纸作品。中阳剪纸多以红纸剪成，体现着喜庆、热烈的民俗气氛，有时也根据风俗习惯，运用紫、黑、黄、绿、蓝等彩色纸剪制作品。中阳剪纸的主要作者是中阳农村中的劳动妇女，剪纸是她们日常生活中一项重要的内容，是她们审美情趣和聪明才智的集中表现。中阳剪纸富有浓郁的山野泥土气息和原始艺术质朴的美感，生动形象地记录了劳动妇女的理想和追求。其技艺的传承关系一般是自发的，亦有以家族方式传承的。现在主要传承人有王计汝、高宝香、刘玉莲、王中文、马翠莲等十几人，年龄已在60岁以上。这些老人一旦离去，中阳剪纸势将面临后继无人的局面，最终走向消亡。所以应尽早采取措施，对之进行抢救。

医巫闾山地区满族民间剪纸艺术以满族人原始的自然神崇拜、始祖神崇拜、生殖繁衍崇拜以及满族风俗为主要表现内容。医巫闾山地区满族人的原始崇拜活动中往往要制造图腾形象，或用树皮、兽皮剪刻诸神形象，或用木材雕刻神偶的形象等等。这种仪式造像活动历年相沿成习，最后发展成为一种剪纸艺术，既保留了东北满族的人文特征，又具有独特的艺术形式和丰富的萨满文化内涵，是研究民族文化融合的重要史料。（分段）医巫闾山满族民间剪纸不但内容丰富，且造型简洁，纹样古朴。它不用繁琐、细密的剪法，不求精致、准确的造型，而主要以博大恢弘的气度和朴拙古茂的神韵取胜。（分段）数百年来，这种满族民间剪纸艺术在医巫闾山地区的北宁市、凌海市、阜新市、义县等地流传，世代相承。在许多城乡地区，众多妇女参与剪纸活动，产生出许多技艺高超、成果丰富的艺人，形成祖辈相传的传承谱系。目前，尚有侯桂芝、马凤云、黄连玉、汪秀霞等十余家谱系仍在传承相续。随着老一代艺人逐渐逝去，将后继乏人，在现代生活方式的冲击下随时都可能走向衰亡。因此有必要制定方案，对这一古老的民族民间艺术实施保护。

扬州是中国剪纸流行最早的地区之一，唐宋时期就有“剪纸报春”的习俗。扬州人在立春之日剪纸为花，做成春蝶、春线、春胜等样式，“或悬于佳人之首，或缀于花下”，观以为乐。另外还剪制纸钱、纸马等，专门用于祭奠。至清代，扬州商业兴盛，剪纸艺人亦数量大增，嘉、道年间的著名剪纸有艺人包钧等，技艺超群，有“神剪”之誉。扬州的剪纸艺人还根据需要创作绣品底样，大至门帘帐沿、被服枕套，小至镜服香囊、绢帕笔袋，有绣花必有纸样，扬州人称剪纸样的艺人为“剪花样的”。（分段）扬州剪纸线条清秀流畅，构图精巧雅致，形象夸张简洁，技法变中求新，形成了特有的“剪味纸感”和艺术魅力，为中国南方民间剪纸艺术的代表之一。其用纸以安徽手抄宣为主，厚薄适中，无色染，质地平整。（分段）现代扬州剪纸的主要传承人为张金盛（艺名“老张三麻子”）和张永寿（艺名“小张三麻子”）父子俩。张永寿从艺七十多年，其剪纸已从实用性的花样转入富有装饰性的主题性创作，作品显现出写实、变化、概括、夸张的风格特点，总结有“圆如秋月、尖如麦芒、方如青砖、缺如锯齿、线如胡须”等剪纸要诀，为后辈剪纸艺人留下了宝贵的“创作经”。张永寿毕生创作了数千件作品，其中的《百花齐放》、《百菊图》、《百蝶恋花图》等艺术价值极高，被人们称为“剪纸艺术中的观止之作”。1989年，张永寿先生逝世，其第三代传承人虽也取得了一定的艺术成就，但功力和灵气都无法超越前代。到目前为止，扬州剪纸技艺后继无人的趋势已越来越明显，这一古老的民间艺术正处于濒危状态，亟待保护和扶持。

乐清市位于浙江省东南部沿海，乐清细纹刻纸是当地流传的一项绝艺，主要集中在乐清市象阳镇的寺前村、后横村，北白象镇的东才村及乐成镇、柳市镇、翁阳镇等地。（分段）乐清剪纸源于乐清民间剪纸“龙船花”，至今已有七百多年的历史。据《乐清县志》记载，元代大德年间，“社里笙歌达旦，通衢剪彩为众共赏，与民同乐”。这里的“剪彩”就是剪纸。每年正月十五，乐清乡间各地都有龙船灯巡游。龙船纸扎和细纹刻纸是龙船灯的基本工艺和装饰手段，早期龙船灯上的细纹刻纸是单纯的几何图案，后发展出花卉、鸟兽、山水、戏曲人物、神话故事等内容，代表作有《九狮图》、《八角双鱼》等。乐清细纹刻纸的现代传承人有林邦栋、林顺奎、陈余华、郑元逊、卢发良等。（分段）乐清细纹刻纸刀法精妙入微，挺拔有力，图案细如发丝，工而不腻，纤而不繁，表现力十分丰富。它最突出的一个特点是细，在早期“龙船花”的刻纸中，最细的能在一寸见方的纸上刻出52根线条，一幅碗口大的细纹刻纸要十多天才能刻成，十分费工。细纹刻纸的工艺使各种民间图案纹样都能在几厘米见方的纸上得到细致而丰富的表现，这使乐清细纹刻纸获得了“中国剪纸的南宗代表”之称。（分段）细纹刻纸技艺难度大，短时间内难以掌握，一般要有数十年的雕刻功夫才能创作出精美的作品。近二十几年来，随着温州轻工业的蓬勃兴起，乐清市剪纸工艺品的生产受到冲击，出现了衰微的状况，许多人弃艺从商，老艺人年老力衰，后继乏人。（分段）

广东剪纸主要由流传于佛山地区的佛山剪纸、流行于潮汕地区的潮阳剪纸和流传于潮州地区的潮州剪纸构成。佛山市位于广东省中南部，珠江三角洲腹地。佛山剪纸是由当地民俗活动发展而来的一种民间艺术，主要分布在佛山市禅城区及南海区的部分乡镇。（分段）佛山剪纸据说源自中原，结合当地民俗风情及手工业、商业而发展起来，至清代已逐步成行成市，并出现了行会组织。20世纪初，与佛山剪纸有关的门钱、童话、符疏衣纸、溪纸、金花、磨花纸、蘸料纸、打铜、铜箔、朱砂年红染纸、花红染纸、染色纸等12行都蓬勃发展，店号数百家，工人近三千人，他们所生产的蘸料纸、各色染纸都是佛山剪纸的材料来源。（分段）佛山剪纸分为纯色剪纸、衬料剪纸、写料剪纸、铜凿剪纸四大类，根据用料不同，又可分纯色料、纸衬料、铜衬料、染色料、木刻套印料、铜写料、银写料、纸写料、铜凿料等九种。剪纸手法分为剪和刻两大类。剪，多为随意剪制，每次两三张，如礼品花、灯花、乞巧节的烛台花、香案花、饼花等即以此法制成；刻，每次可刻20至30张，粗犷的图案可刻50至100张不等，便于大量复制。佛山剪纸所用刻刀大小不一，一般系随意磨制而成，宽度从3毫米至1毫米不等，一套十余把。操刀时以握毛笔法持之，垂直切割，线条连接而不断，成型如网状。传统佛山剪纸以社情民意决定其内容和形式，喜庆吉祥、驱邪纳福、多子长寿等是永恒的主题，在民间极受欢迎，长期流行不衰。与此主题相应，佛山剪纸中以铜箔金碧辉煌的特点配合鲜明的色纸，形成独有的地方风格，也形成铜凿剪纸等独特的表现形式。现在佛山剪纸技艺的主要传承人为林载华等。（分段）佛山剪纸具有产业化的传统，加强对其挖掘和保护将有助于研究珠江三角洲民俗活动和民间文化形态，同时还可以繁荣民间文化市场，增强地域文化特色。但目前佛山剪纸专业人员队伍青黄不接，最具特色的铜凿剪纸由于工具散失、作为主要材料的铜箔不再生产而无法制作，加上老艺人退休或病故，许多传统技艺面临失传的危险，亟待拯救。（分段）潮阳剪纸主要分布在广东省潮汕地区，以潮阳区铜孟、西胪、和平、贵屿等镇为代表。潮阳剪纸的兴起与迁居此地的中原人有关。这一剪纸样式多表现吉祥喜庆、福禄寿诞、五福呈祥、子嗣绵延、五谷丰登、六畜兴旺等祥瑞题材，一般在游神赛会、元宵关灯、中秋拜月、婚俗喜庆、祭祖拜神等活动中用作装饰以渲染喜庆气氛，另外也表现一些日常生活内容，如花鸟虫鱼、动物走兽、民间传说、神话故事、戏曲人物、市井百姓等。除上述品种以外，潮阳剪纸也有一些装饰性的小花样，如供品花与礼品花等。潮阳剪纸造型灵活，构图以对称为主，结构严谨，饱满而不杂乱，尤其以“花中套花”的布局最具特点，疏密有致，剔透玲珑。剪纸刀法精巧细腻，以阳剪为主，配合使用阴剪。阳剪的纹线工整细致，阴剪的线条粗壮有力，再加上“花中套花”的手法，表现力十分丰富。（分段）20世纪80年代以来，潮阳区政府组织力量对潮阳民间剪纸进行了挖掘、整理、保护和研究。1989年，整理出181件（套）近五百个花样，出版了《潮阳民间剪纸》一书。2003年，有五十多件潮阳剪纸作品入编《中国民间美术全集•剪纸卷》、《中国民间吉祥艺术博览》和《潮汕民间美术全集•剪纸卷》等书。1997年，潮阳区被广东省政府命名为“广东省民族民间艺术（剪纸艺术）之乡”。现在潮阳民间剪纸的主要传承人有张佩龙、蔡名英、李婵仙等。但健在的老艺人平均年龄已在75岁以上，迫切需要年轻人加入其中进行继承。（分段）潮州是广东省东部沿海的港口城市，潮州剪纸主要分布在粤东地区，流行于明代，繁荣于清代，至光绪年间达到鼎盛。现存的一件清雍正年间的作品《蝙蝠》（潮州市司马浦镇）系以棕色丝线剪成，技艺十分精巧，说明潮州剪纸早就达到了很高的艺术水平。（分段）清代中期，潮州修祠建庙蔚然成风，在此背景下剪纸就当作了祭祀、节庆、游神赛会、红白喜事等民俗活动中的一种饰物，寺庙中的僧尼也剪纸花馈赠善男信女，潮州剪纸因之而在寺庙中得到迅速发展。至20世纪初，还有江根和、李木林、杨学友、罗瑞瑜、辜秋泉、谢楚周等尼姑带出的潮州剪纸艺人在当地剪纸创作中发挥作用。1962年后，因寺院僧尼无后，出家者少，潮州剪纸渐失传人。（分段）潮州剪纸题材涉及花果、走兽、人物、风景和文字图案等，具有浓厚的地方文化特色。不同剪纸艺人往往有细致、豪放、秀逸等不同风格表现。以形式区分，潮州剪纸有纯色、多色、阳刻、阴刻等类型。潮州民间剪纸艺人善于将三五张色纸叠在一起，灵巧地运使剪刀，以娴熟的技巧剪出各种花纹图案。如纯色剪纸充分发挥“剪”的特点，以纤细秀丽的线条配合块面，借助夸张、变形手法创造出栩栩如生的艺术形象，剪刀味十分浓郁，富有装饰性。纯色剪纸有一个特点，就是不画稿，艺人们仅凭记忆和想象，一手拿纸，一手运剪，直接将花样剪出。这种匠心独运的剪法极富创造性，造型活泼而富于变化，很少有重复的作品。多色剪纸则用多种色纸分别剪出物象的各个部分，然后再合并为一件完整的剪纸作品，生动细致，别有特色。（分段）潮州剪纸有一个品种称为“錾纸”，是将图案放在色纸或金箔上，用刻刀錾刻而成。“錾纸”又分衬色剪纸和写料剪纸。衬色剪纸先用金箔或黑纸刻出轮廓线，再用彩纸衬底；写料剪纸则用纯色纸或金箔刻画出形象的线条骨架，再用颜色彩绘衬底。錾纸工艺以饶平县镂金村的色錾纸最为著名，色錾纸俗称“大钱”，用于祭神祭祖或游神活动，内容以戏曲人物、鸟兽虫鱼、花卉博古、诗词书法等为主。（分段）现在人们的生活方式发生了很大的变化，潮州剪纸已逐渐失去以往的生存环境，现存知名的剪纸艺人不足十人，且年事渐高，传统的潮州剪纸后继无人，亟待抢救、保护。

傣族剪纸主要流行于云南省德宏傣族景颇族自治州潞西市，其最早形式源于傣族祭祀仪式所用的纸幡，后来在佛教文化和中原文化的影响下逐步充实发展，形成完善的剪纸并被广泛应用于祭祀、赕佛、丧葬、喜庆及居家装饰等方面。在潞西，几乎村村寨寨的傣族村民都能剪纸。（分段）潞西傣族剪纸以特制的剪刀、刻刀、凿子和锤子为工具，其剪刀和刻刀具有尖、利、仄、薄的特点，一般可剪八层纸；凿子和锤子有稳、钻、灵、活的特点，一次可凿五十余层纸。傣族剪纸分“剪”与“凿”两种方法，剪无需稿样，随手可剪；凿则需稿样，按样制作。傣族剪纸的主要制品为扎、董、佛幡、挂灯、吊幢、板等，多用以装饰佛殿的门窗、佛伞、佛幡及演出道具、节日彩棚、泼水龙亭等。傣族剪纸内容多与傣族所信仰的南部上座部佛教有关，涉及佛经故事、民间传说和边疆风物特产等，带有浓厚的生活气息和乡土风味。（分段）常见图形既有龙凤、孔雀、大象、狮子、麒麟、马鹿、骏马、游鱼及各种奇兽异鸟，也有糯粘花、荷花、玫瑰花、菊花、茶花、杜鹃等花木，还有亭台楼阁、佛塔寺庙等建筑，形象生动，图案整齐，匀称美观，风格粗犷有力，朴实无华。傣族剪纸在当地的社会生活中占据着重要而特殊的地位，从剪纸内涵到外在表现形式诸方面均折射出傣族人民的历史文化传统、审美追求和独特的民族精神。（分段）在当前日新月异的社会变革中，傣族剪纸面临困境。因为剪纸艺人收入低微，年轻人大多不愿从事这一行业。现在傣族剪纸的传承人寥寥无几，且年事已高，这一特色民族艺术急需抢救和保护。

安塞剪纸是流行于陕西省安塞县的一种民间艺术。大凡喜庆的日子，安塞妇女都要铰剪纸、贴窗花。腊月天，妇女们围在一起，早早就为春节剪纸，临近年关，家家户户新糊的洁白窗户纸上贴满了红红绿绿的剪纸。这样，一个村子就是一个剪纸艺术展览会。（分段）有专家评论说，陕西剪纸在陕北，陕北剪纸在安塞。安塞剪纸不仅造型美观，剪工精致，而且具有深邃的历史文化内涵，包含了美学、历史学、哲学、民俗、考古学、文化人类学等多方面的内容，被誉为“地上文物”和文化“活化石”。（分段）安塞剪纸形式多样，风格淳厚凝炼，线条粗犷明快，寓意单纯质朴，充满对平安吉祥的祈望之情。

位于山西省东北部的大同市广灵县素有“塞上明珠”的美称，广灵染色剪纸以鲜艳的色彩、生动的造型、纤细的线条、传神的表现力和细腻的刀法独树一帜。广灵染色剪纸源远流长，据考证，它在初唐时已具雏形，至明代形成独特的风格，沿袭至今。（分段）广灵染色剪纸主要采用刀刻染色技法制作，前后需经过设计图样、熏、刻、剪、染等多道工序，根据其表现形式可分为阳刻、阴刻、折叠、染色、套色、洗色、单色等类型。广灵染色剪纸题材广泛，可以表现十二生肖、花鸟鱼虫、戏剧脸谱、神话传说、现代人物、自然风貌、人文景观、劳动生活场景等多方面的内容，丰富翔实，应有尽有。（分段）广灵染色剪纸由张氏家族开创，至今已传到第四代。这种地方特色剪纸染色考究，表现逼真，制作和用料独特，为中国民间剪纸艺术的丰富和完善作出了重要贡献。在当地城乡，广灵染色剪纸已成为必不可少的居室装饰物，人们用剪纸装点门窗、墙壁、家具，借以寄托对美好生活的祈望之情。（分段）目前广灵染色剪纸的传承发展出现了不少难以解决的问题，首先，造诣较深的剪纸老艺人相继谢世，健在的也年事已高，导致某些绝技不能正常传承，而出类拔萃的年轻后继者屈指可数；其次，广灵染色剪纸制作多采用家庭作业方式，产品单调粗糙，艺术品位不高，难成气候；再次，剪纸传人青黄不接，从事者愈来愈少，剪纸事业的发展举步维艰。由此看来，对广灵染色剪纸进行保护抢救已成为一项刻不容缓的任务，有关方面宜尽快开展工作。

和林格尔县位于内蒙古自治区中南部，游牧经济和农耕经济在这里长期共存，形成了游牧文化与农耕文化水乳交融的地域性独特发展景观。和林格尔剪纸即在这片土地上广泛流传，它由劳动妇女群体创造，既深深扎根于草原，又吸纳了中原农耕文化的内容。（分段）和林格尔剪纸有着悠久的历史，它与当地的社会风俗紧密联系，渗透到广大农牧民的衣食住行之中，大量作品反映了和林格尔地区数千年的古老文化传统，生动展现了和林格尔节日风俗、人生礼仪、丧俗丧祭、信仰禁忌等方面的内容。（分段）和林格尔剪纸浑然天成，古拙浪漫，大气磅礴，体现出北方民族质朴豪爽、热情率真的情感气质。才华横溢的杰出和林格尔剪纸艺人将长久流传于当地的古老风俗、社会意识和纹样图案通过剪纸形式淋漓尽致地表现出来。随着社会的发展，人们的生产和生活方式迅速转变，和林格尔剪纸的生存环境急剧恶化，传承乏人，急需加强保护。

庄河剪纸是在辽东半岛南端庄河市一带世代相传的民俗艺术，据考证，这种艺术形式明清时期已在当地流行，至清末民初达到兴盛。20世纪中叶以来，庄河剪纸得到进一步的发展。（分段）庄河剪纸题材广泛，构思别致，它采用了一直在当地流行的艺术表现手法，形成多种与民俗生活结合紧密的丰富样式。其中的窗花、墙花可以点缀居家环境，烘托喜庆气氛，礼花是寿诞、婚嫁等人生礼俗活动的重要装饰品，灯花则可用于装饰各种节庆花灯。庄河剪纸古色古香，夸张生动，黑白关系和繁简处理十分讲究，剪刻技巧和刀味剪纸技艺已达到很高的水准，代表性作品有《麒麟送子》、《老鼠娶亲》、《抓髻娃娃》、《鲤鱼戏莲》、《喜鹊登梅》、《莲子图》、《龙凤呈祥》、《马上封侯》、《花瓶》等。（分段）庄河剪纸既体现出传统民间文化的共性，又显示出独特的地域风格，保持了相对完整的传统韵味，具有重要的民俗学和民间美术研究价值。目前由于传统民俗日渐淡出现代社会生活，庄河剪纸的生存发展空间不断缩小，后继乏人，仅有的二十余位善剪者也已是七八十岁高龄。庄河剪纸濒临失传，亟待抢救。

流行于辽宁省岫岩满族自治县的岫岩满族剪纸始于17世纪初满族进入岫岩时，迄今已有三百多年的历史。满族人盛行用挂旗供奉祖先，这种形式促进了剪纸的发展，并进一步演变出窗花、棚花、灯花等多种样式，在满族民间的婚丧嫁娶等习俗活动中得到广泛的应用。（分段）岫岩满族剪纸与当地的社会风习密切结合在一起，遇红事以红纸剪龙凤、“囍”字等以示庆贺，办白事用白纸剪团花、纸幡等以示悼念，赶上年节则剪挂旗窗花或葫芦以烘托喜庆气氛。岫岩满族剪纸浑厚粗犷、古朴洗练，造型夸张奇特，散发出浓郁的乡土气息，同时又保持着满族古老的文化传统和民族特色。岫岩农家妇女刘吉英、赵秀芝等都是岫岩剪纸创作高手，她们剪制的《千蝶图》、《狮子戏绣球》、《戏虎图》等传统样式作品堪称岫岩满族剪纸的代表作。（分段）岫岩满族剪纸在曲折的演变过程中形成了满汉融合的特征，显示出鲜明的地域特色，具有较高的民间美术研究价值。目前由于老一辈艺人逐渐减少，年轻一代又缺乏学习传承的兴趣，岫岩满族剪纸日趋衰微，面临失传的危险，亟待进一步加强保护。

建平剪纸流行于辽河文明的主要发源地辽宁省建平县，牛河梁红山文化遗址出土的彩陶、玉器，从造型方式和外部特征来看，与建平剪纸颇有相似之处，隐隐显示出一种潜在的文化传承关系。建平剪纸某些题材的造型十分独特，甚至直接与红山文化遗址出土的玉猪龙等造型不谋而合，建平当地著名剪纸艺人朱瑞莲剪纸作品《龙戏珠》中的龙在处理上就保持了猪头、鹿角、蛇身、鸡爪、凤尾的传统造型样式。（分段）建平自古地广人稀，尽管历史上曾有多个游牧民族在此盘桓，但一些重大的历史变迁并没有在建平留下多少影响，因而作为多民族乡土文化重要载体的建平剪纸，题材样式相对稳定，保留着一些古老的文化信息，对研究解读当地历史文化具有极其重要的参考价值。由于现代生活环境的变化，建平的年轻一代很少有人对剪纸发生兴趣，目前只有少数人在传承建平剪纸技艺，无法发挥群体优势。建平剪纸已处于濒危状态，亟待采取措施加以保护。

新宾满族剪纸流行于辽宁省新宾满族自治县境内，至今已有两百多年的历史。它以满族萨满文化和民俗活动为主要表现对象，内容涉及传统信仰、民间传说、神话故事、乡风民俗、人生礼俗及花鸟草虫等，散发着浓郁的乡土气息。新宾满族剪纸造型简练，线条粗犷流畅，朱白对比强烈，整体性强，画面往往会配上满文，做到图文并茂，显示出鲜明的民族特点。制作时不描不画，不打底稿，全凭艺人即兴发挥，一气呵成，有时也可根据需要用木炭或烟头、香头烫出点、线来加强表现，这种即兴手法成为新宾剪纸的一大特色。除此以外，新宾所独有的吊线剪纸、立体组合剪纸等也颇为独特。（分段）新宾满族剪纸是满族发展历史和民俗生活的见证，具有民俗学、艺术学、地方历史文化等多方面的研究价值，弥足珍贵。

长白山满族剪纸长期流传于吉林省长白山区，主要分布在通化、白山、吉林、延边、伊通等地区。经研究，满族剪纸起源于满族所信奉的萨满教，最早用于祭祀。长白山满族剪纸大约出现在明末建州女真时代，当时女真人已能用土法造纸，这为长白山剪纸的普及和流行奠定了物质基础。除纸以外，满族人还能用桦树皮、树叶、包米窝等制作剪纸，别具一格。（分段）长白山满族剪纸从题材、造型到技艺都非常独特，显示出鲜明的民族与地方特色，成为中国剪纸艺术园地的一朵奇葩，具有重要的艺术和历史文化研究价值。目前长白山地区仅有两位七十多岁的满族剪纸艺人，后继乏人，前景堪忧，急需抢救保护。

方正剪纸是东北民间的一种特色剪纸，流行于黑龙江省方正县一带。清代中叶，随着东北地区的开禁，关内移民大量涌入黑龙江，带去了许多中原民族民间文化的成果，剪纸技艺即在这一时期传到方正。经过当地居民的不断努力，方正剪纸逐渐形成了与中原剪纸不同的地域特色。新中国成立后，尤其是改革开放以来，方正剪纸得到进一步的发展，出现了既掌握传统剪纸技艺又善于表现新生活的剪纸艺人。方正剪纸古朴纯美，充满艺术魅力，剪纸艺人师出多门，流派纷呈。1993年，方正县被文化部命名为“中国民间剪纸艺术之乡”。（分段）方正剪纸融合当地传统与外来艺术之长，形成富于东北民间艺术特色的粗犷简练之风，它在制作时采用自制的剪纸用具，技法独特，讲究装饰，表现题材多样，造型质朴可爱，构图秀逸隽美，为东北民间艺术产生发展的研究提供了鲜活例证。目前方正剪纸较为古老的本地类型正濒临消亡，非家族传承的剪纸艺人因生活等原因纷纷改行或迁徙，急需采取有力措施保证这一优秀民间艺术的持续传承和发展。

上海剪纸出现于20世纪初，当时多用作门笺、鞋花和绣花样。在近百年的历史演变中，上海剪纸逐渐形成与众不同的“海派”风格。（分段）王子淦是“海派”剪纸的代表人物，他继承传统技艺，将北方剪纸的粗犷豪放和南方剪纸的细腻流畅融为一体，表现出极强的艺术个性。他的作品简练夸张，装饰性强，花鸟鱼虫、飞禽走兽、山水风景、人物建筑无所不备。“海派”剪纸另一位代表人物林曦明则另辟蹊径，将各种绘画元素融入剪纸之中。两位代表性人物互相学习，共同提高，促进了上海剪纸的发展。（分段）在开放性城市文化影响下，上海剪纸形成了集南北之长的“海派”特色，豪放而不粗糙，细腻而不呆板，注重形式美，充满生活气息，在全国各种剪纸中占有独特的地 位。（分段）随着城市经济市场化程度的不断加深，上海剪纸受到现代工业文明和高科技的冲击，传承和发展出现危机，亟待保护。

南京剪纸主要流行于江苏省南京及其周边地区，据清代道光年间甘熙所撰的《白下琐言》等史料记载，南京剪纸在明代初年已十分流行。20世纪50年代，南京民间剪纸生产合作社和民间工艺厂先后成立，制作剪纸并出口外销。（分段）南京剪纸的个性特征极为突出，它融北方剪纸的粗放和南方剪纸的细腻为一体，花中有花，题中有题，粗中有细，拙中见灵，艺术形式优美异常。南京剪纸的传统品种主要包括喜花、斗香花、门笺和包括鞋花在内的刺绣花样等，其中的“斗香花”刻纸在全国独一无二，是一种天才性的创造，充分体现出南京剪纸的独特风格，丰富了中国民间艺术的宝库。南京剪纸创作时不用画稿，起剪后线条连绵不断，犹如“一笔画”，一气呵成，技艺十分高超。（分段）在南京剪纸发展的过程中，产生了中国近现代剪纸史上两位杰出的艺术家。一位是张吉根，人称“神剪张”，身怀绝技又善于创新；另一位是胡家芝，年已过百，仍能操剪创作。（分段）随着时代的变迁，南京剪纸艺人在生活压力下陷入困境，有的被迫改行，有的创作受到影响。在此情势下，南京剪纸的从业人数不断递减，传承人年龄偏大，后继乏人，剪纸技艺传承困难，濒危状况日益严重，急需抢救保护。

徐州剪纸广泛流传于江苏省徐州各县（市）区。地处苏、鲁、豫、皖四省交界处的徐州是南北文化交融地带，素有“五省通衢”之称。处于这种特殊地理环境中的徐州剪纸集南北之长，作品中既融入了北方剪纸的豪放和浑厚，又糅合了南方剪纸的细腻和清丽。（分段）徐州剪纸有两种主要风格，一种以邳州剪纸为代表，作品构图紧凑，疏密得当，结构粗犷浑厚，风格朴实无华，喜用变形夸张等手法，显得大胆泼辣。另一种以徐州市区吴国本、张丽君及沛县敬安镇的剪纸为代表，作品风格灵秀俊美、细腻流畅、精巧玲珑。邳州粗犷风格的剪纸是徐州剪纸的主要代表，它精于展现地方现实生活和民风民俗，题材内容丰富多样，举凡古今人物、道释故事、戏曲形象、乡情风俗、走兽翎毛，无一不可加以生动表现，其中以现实生活为题材的人物剪纸尤为多姿多彩，反映耕种、养殖、运输、建筑等生产场景的作品以简洁明快的线条塑造形象，保持了原生艺术的纯正品格，洋溢着浓厚的人文气息，具有很高的艺术价值。（分段）目前，随着现代应用技术的普及，徐州剪纸出现了机械化生产方式，真正具有传统风神的作品寥寥无几，徐州剪纸的传承临传承危机，有必要制订规划加以保护。

江苏省金坛市地处江南水乡，民风淳朴。明清时期，当地民间为驱鬼祛邪、祈福迎祥，逢年过节家家贴挂门笺、喜笺、花笺及喜娃、寿星、八仙、钟馗等图案和花鸟虫鱼窗花，此外灯笼、龙灯和纸扎制品等亦均使用纸材，各种装饰纹样以刀剪刻镂而成。经过长期发展，刻纸制作技艺不断完善，在金坛民间广泛流行，世代相传，影响深远。1993年12月，金坛被文化部命名为“刻纸之乡”。（分段）金坛刻纸工艺主要包括手工绘画和镂空刻制两方面的技艺，刻纸作品按照剪纸的规律和要求制作而成，刻制手法博采众长，既有精致匀称的线条，又有清晰完整的构图和造型。金坛刻纸制品幅式灵活，刻制手法多样，表现细腻丰富，构图精细繁茂，从题材内容到艺术形式均显露出浓郁的时代色彩。（分段）金坛刻纸作品展现出多样的风姿面貌，构成了江南民间生活的优美风俗画卷，成为民间手工艺制作研究中极具价值的一个标本资料库。经历代传承发展，金坛刻纸已积累了六百多个品种，作品数以万计，屡屡在国内外各种展览、比赛中获奖。金坛刻纸是中国民众聪明才智的具体体现，它为促进中华民族的文化认同、加强海内外文化交流发挥着特殊的作用。（分段）目前金坛刻纸制品利润微薄，从业人员纷纷改行、跳槽，加上扶助资金缺乏，导致整个刻纸行业在工艺创新、新人培养等方面难有作为，传承乏人，技艺濒临灭绝，前景堪忧，亟待保护。

浦江是浙江乃至中国最早流行剪纸的地区之一，进入清代以后，地方戏曲在浦江空前发展，形成了独具特色的浦江乱弹，受其影响，出现了带有浓厚地方色彩的浦江戏曲人物剪纸，经长期发展，形成一种风格独特的剪纸类型——浦江剪纸。民国以来，浦江剪纸行业产生了十几位代表人物，先后传承，技艺相沿至今。浦江剪纸情调高雅，图案优美，风靡江南一带，逐渐成为南方剪纸的重要风格流派和典型代表。（分段）浦江剪纸造型独特，手法多样，阴剪阳镂兼施，既折叠又衬色，匠心独运，其艺术风格可用“清新秀丽，精巧柔美，内涵丰富，形象生动，构图别致”二十个字加以概括。浦江传统剪纸题材广泛，其中以戏曲人物最为突出，作品多取材于婺剧、越剧等地方戏曲和历史故事。（分段）浦江剪纸历史悠久，风格独特，地方色彩鲜明，它不仅是中国剪纸和中国戏曲研究的标本，而且还是中国民间传统文化发展与流变状况的活化石。在浦江当地，剪纸领域人才辈出，作品遗存丰富，为世人所瞩目。1993年，文化部命名浦江县为“中国民间（剪纸）艺术之乡”。（分段）随着时代的变迁，浦江剪纸日渐消亡，目前当地能制作剪纸的艺人已寥寥无几，技艺传承危机重重，加强对浦江剪纸的保护已成为一项迫在眉睫的任务。

阜阳位于安徽省西北部的淮河中游地带，历史上，阜阳农村妇女大都有剪纸的手艺且世代传承不绝。阜阳剪纸制作工具简单，一把剪刀或刻刀，再加上各类彩纸即已足够。由于人们生活爱好和艺术情趣的不同，阜阳剪纸形成了多样的艺术风格，奇境迭出，异彩纷呈，其制作中既普遍采用单色、彩色、拼贴等形式，又大量应用剪、刻、撕等手法。阜阳剪纸从总体上呈现出粗犷、朴实、醇厚的风格特点，它既有南方剪纸的纤巧秀美，又有北方剪纸的稚拙浑厚，达到了巧与拙、静与动、虚与实的和谐统一，具有很高的艺术价值。（分段）阜阳剪纸是皖西北劳动人民自娱自乐的一种民间艺术，千百年来一直与当地的节日礼仪、服饰纹样、门窗装饰、雕刻刺绣等紧密联系在一起。它抒发了广大劳动人民喜怒爱憎的心理情绪，寄托着他们美好的理想和愿望。（分段）目前，阜阳剪纸艺人老龄化现象严重，传承形势十分严峻，急需抢救保护。

福建漳浦东临台湾海峡，南望东山、汕头，北接漳州、厦门，这里的民间剪纸源远流长，独具特色，为漳浦赢得了“剪纸之乡”的称号。（分段）唐宋以来，剪纸在漳浦民间一直十分盛行，代代相传，样式层出不穷。漳浦剪纸以阳剪为主、阴剪为辅，构图丰满，风格细腻雅致。在构图的连接性、技法的细腻性、风格的多样性和处变的适应性等方面，漳浦剪纸都显示出与众不同的特性。（分段）漳浦剪纸具有民间美术史、民俗文化史等方面的研究价值，对民族审美风尚的培育也能起到一定作用。现在，漳浦剪纸已形成老、中、青、少四个创作梯队，呈现出多元化的艺术风格。剪纸艺人经常被邀请到世界各地讲学、演示，为促进中外文化交流作出了贡献。（分段）但是，目前漳浦剪纸的从业人员相对来说不是很多，与以往相比还有逐渐减少的趋势。传承前景堪忧，急需保护。

泉州刻纸始于唐而盛于宋，每逢春节、元宵节和其他喜庆之日，泉州民间家家户户都会剪红刻翠，张灯结彩挂桃符，在窗户和门楣上贴团花、粘红笺，显出一种古雅富丽的喜气。这种习俗在当地相沿不绝，以迄于今。李尧宝刻纸即是在此环境中产生的一种具有代表性的泉州剪纸艺术。（分段）李尧宝（1892—1983），字国富，出生于泉州市鲤城区。其父以油漆彩画为生，善作民间传统图案，精于用色，其兄则工于刻纸。李尧宝自幼即从父兄学艺，在家庭影响下，他凭着自己的天赋和刻苦努力，很快脱颖而出，不但全面继承了泉州刻纸技艺，而且广泛汲取剪纸、堆塑、贴瓷、木刻、雕板、建筑、彩绘等多种艺术的营养，创造性地运用描、剪、刻、剔等手法，形成了自己独特的刻纸艺术。李尧宝刻纸拓展了传统的表现题材，作品包括喜庆、龙凤、花鸟、人物等六大类别，内容丰富，立意隽永，形象逼真，风格典雅，装饰性很强，在构图、意象等方面颇为讲究，刀法遒劲细腻，线条富于韵律，具有极高的美学价值。（分段）泉州（李尧宝）刻纸浓缩了闽南装饰艺术的精华，在闽南民间艺术中具有一定的代表性。它丰富了泉州当地无骨刻纸料丝艺术的文化内涵，某种程度上与料丝华灯艺术构成相互促进的关系。在目前形势下，泉州传统民俗日益淡化，民间艺术品市场萎缩，后继乏人，这使得泉州刻纸艺术的发展举步维艰，濒危状况日益严重，亟待抢救。

流传于福建省柘荣县的剪纸艺术历史悠久，具有广泛扎实的群众基础。它既保留了原始艺术淳朴、粗拙、刚健、浑厚的特征，又具有细腻、古雅、秀丽、柔美的艺术风格，同时还呈现出浓郁的地方特色和民族民间风貌，是研究中国南方剪纸历史和艺术的重要参考资料。（分段）柘荣剪纸以剪为主，用具十分简单，一把剪刀、一张红纸、一个织篓即可创制作品。柘荣地区传统民俗活动长期传承不衰，其中积淀了许多古老的审美观念和思维方式。柘荣剪纸作品鲜明地透露出这些古代文化信息，具有极高的审美价值和历史研究价值。柘荣剪纸在当地城乡广为流传，既是男婚女嫁、生日寿诞、婴儿满月等民俗活动中常用的装饰品，又是家居装饰、旅游纪念和收藏馈赠的佳品，向为海内外各界所喜爱。（分段）目前，随着传统民俗文化内涵的日益淡化，柘荣剪纸的功能正逐渐弱化，加之传承人年事已高，后继乏人，柘荣剪纸的生存发展困难重重，迫切需要有关方面加以重视，制订措施进行挖掘保护。

瑞昌位于江西北部、长江南岸，是南北文化交汇的中心地带。流传在江西省瑞昌地区的剪纸艺术经过历代民间艺人的传承发展，形成了独特的风格，现已成为全国颇具影响的民间艺术品类。瑞昌剪纸融汇了南北方的不同特点而形成自己与众不同的风格特征，其中既有精巧、秀丽、严谨的阴柔之美，又有古朴、坚实、豪放的阳刚之美，阴阳互补，虚实相生，刚柔相济，别具风神。瑞昌剪纸表现题材极具个性，阴阳搭配、阴阳交合是其最为常见的主题内容。在创作上，瑞昌剪纸往往能突破时空限制，以人们通常不会或不敢采用的非镂空剪纸手法造成时而模糊时而清晰的艺术效果，显现出含蓄、隐秀的神韵和朦胧、神秘的意味。（分段）瑞昌剪纸主要在农村妇女中传承，以家传方式沿袭至今，较为完整地保留了古老民间传统剪纸的原汁原味，体现出独特的历史和民间艺术研究价值。在市场经济的冲击和外来文化的影响下，瑞昌传统民俗逐渐走向衰落，瑞昌剪纸的生存环境发生变异，面临失传的危险，如不及时进行抢救，后果堪忧。

山东省莒县自古就有春节贴过门笺的习俗，一直流传至今，历史十分久远。莒县过门笺是一种深受地方民众喜爱的优秀民间艺术样式，是莒地剪纸艺术的代表作，其刻制工艺经过历代民间艺人的传承，逐渐形成比较固定的模式。清代以前，过门笺只剪出穗头和花样，制作相对比较简单。民国初年至今，过门笺多由民间艺人照模板刻制而成。现在，过门笺制作以“借古开今”为原则，先按定好的尺寸设计出图案，而后以牛皮纸、纸板、厚纸或袋子皮刻成模板，再根据图案的线条找工匠打制出各种刀具，用木板、石蜡和锯末做成一个蜡盘，按尺寸裁好彩纸，将模板放在彩纸上，最后再放在蜡盘上，用各种刀具刻制，有时也用木槌敲击刀具砸刻。过门笺的加工可分单色、多色和套色几种工艺，其中套色法是将各色彩纸叠在一起，置于蜡盘上按刻，刻完后调换纸的颜色、位置、纹样，以实形填补虚形，谓之“换膛子”。背面则用纸片粘贴住，使色彩更加丰富有序。（分段）过门笺从题材内容到艺术形式都透出浓厚的乡土气息，与农民的审美意识和农村的居住特点相适应，因而具有广泛的群众性和民间传承性。它题材广泛，形式多样，构图美观，色彩鲜明，善于用象征、谐音、寓意等手法表现民众对美好生活的追求和向往，充分体现出劳动人民的聪明才智和审美情趣，可以为历史、民俗、手工艺等多方面的研究提供资料。从前莒县当地过门笺制作的从业人员众多，从业者比较集中的地方，艺人往往连续传承四五代以上。随着城镇化进程进一步加速，莒县已有不少人住进楼房，贴过门笺的习俗日渐淡化。受环境影响，过门笺的制作也不断市场化、商品化，致使一些传统图案变化或消失，原汁原味的作品越来越难以寻觅。目前莒县当地的年轻人大多不愿学习和继承这门古老的民间手工艺，过门笺刻制技艺后继乏人，濒临灭绝，已到了抢救的关键时刻。

山东滨州地区的民间剪纸艺术广泛流布于黄河、徒骇河流域的广大乡村集镇，这里经济繁荣，民俗活动多样而频繁。滨州民间剪纸是这些民俗活动的重要组成部分，从人生礼仪到岁时节令，从庙会集聚到民间祭祀，到处都可以见到剪纸留下的影迹。（分段）滨州民间剪纸是黄河文化孕育的产物，历史悠久，题材广泛，内容丰富，形式多样。它是千百年来生活在滨州这片土地上的人民智慧的结晶，经过历代的不断创造丰富和发展完善，经过齐鲁文化的洗礼和周边地域文化的滋养，最终形成自己鲜明的特色，展现着别样的神韵和风采。滨州剪纸中凝聚了劳动人民的美好情感，倾吐着人们对自然、劳动、生活、爱情、生命的颂扬和赞美，显示出他们高尚质朴的情操和乐观向上的精神。滨州民间剪纸所反映的民俗心理和审美观念于平和中见刚毅，自然中现顽强，苦难中生勇敢，平稳中求开拓。（分段）滨州民间剪纸主要在家族内部和师徒间代代传承，难以形成规模。随着城市化进程的加快，滨州剪纸的生存环境急剧恶化，出现了人亡艺绝、无以为继的现象，急需引起重视。

高密剪纸流传于山东省高密一带，形成于明代洪武年间。明初朱元璋下旨移民，山西、河南、河北、江西等地各有一些民众迁入高密。移民中的民间艺人将各地不同风格的剪纸艺术带到高密，经过一个交流融合的过程，逐渐形成朴拙、粗犷、金石味浓郁的高密剪纸，在全国剪纸艺术中独树一帜。（分段）高密剪纸主要用来制作窗花、墙花、顶棚花、灯花、门笺、喜花、服饰花、鞋花和随葬花等，其题材范围非常宽泛，神话传说、历史故事、戏曲人物、花鸟草虫等都是它常常表现的内容。高密剪纸以“把样”和“熏样”为主要传承手段，依靠口传心授的方式代代相沿不绝。（分段）高密剪纸在国内外享有盛誉，其代表作品已被中国美术馆和山东美术馆收藏。以高密剪纸为内容的《乡土瑰宝》、《民俗瑰宝》、《高密民间艺术精品选》、《中国民间十二生肖剪纸》、《齐秀花剪纸集》等多部专集出版问世后，深受各界的好评。

烟台剪纸历史悠久，在我国民间艺术中久负盛名。早在清代，剪纸即已在山东省烟台各地的民间普遍流行。（分段）烟台剪纸样式繁多，主要包括单色剪纸、勾绘染色剪纸、拼色剪纸和衬色剪纸四种类型。传统的单色剪纸多以红纸剪制而成，红而不艳，悦目耐看。勾绘染色剪纸在剪的基础上勾勒墨线，再施以色彩。从传世的清代后期烟台勾绘染色剪纸看，它比河北蔚县的点色剪纸要早半个世纪以上。拼色剪纸主要流传在莱州市，系以各种色纸剪制的局部内容拼贴成完整的作品。衬色剪纸也称“纸衬剪纸”，以莱州、招远的墙花最为著名。制作时先用黑纸镂刻出基本形象，而后在镂空处衬贴各种色纸或染色，作品即告完成。（分段）烟台剪纸呈现出朴素自然、随意性强的特点，常善于利用谐音双关等手法来表现吉祥喜庆的寓意，具有广泛的群众性。它是民族民间文化的活化石，可以为民俗学、社会学等多方面的研究提供参考。目前由于时代的变迁和科技的发展，能欣赏、传承这门古老艺术的人日益减少，随着老艺人的相继谢世，有些剪纸技法已经失传。烟台剪纸正濒临灭绝，抢救保护刻不容缓。

河南省灵宝市位于豫、秦、晋三省交汇处，悠久的历史及深厚的文化底蕴为这一地区民间剪纸艺术的孕育和发展提供了得天独厚的有利条件。（分段）灵宝剪纸分为单色和染色两种，制作以剪为主，也有刻纸的方式。在长期发展过程中，灵宝剪纸自然形成了粗犷、质朴、率真、浑厚的艺术特色。窗花是灵宝剪纸最主要的表现形式，题材以花鸟草虫、人物等为主，风格质朴单纯、美观大方。顶棚花、角花、墙围花、炕屏花、双喜字及灯花、壶花、盆花等也是灵宝剪纸常见的表现形式，这些作品往往与民间婚俗紧密联系在一起，多用来装饰喜房，以传达婚姻美满、多子多福等美好的祝愿。在灵宝当地，每逢元宵佳节，人们会用剪纸来装点彩灯，这种剪纸称为“彩灯剪纸”。走马灯上使用的彩灯剪纸尤为典型，灯的上下和主体部分均以精雕细刻的剪纸图案进行装饰，中间的火伞上还要贴上“走马人子”剪纸，灯转影动，别具美感。除此以外，灵宝剪纸中还有围绕庙会祭祀和丧葬文化的纸扎剪纸及与民俗和巫术活动密切相关的剪纸等，前者以建筑纹样、花鸟和宣扬儒家礼、孝、仁、义等思想的历史故事为主要题材，后者常寄寓扶正祛邪的祈愿内容，主要作品有《扫晴娘》、《金剪镇五毒》、《金牛图》等。（分段）灵宝剪纸多为农村妇女的业余创作，是当地民众寄托思想、表达情感和美化生活必不可少的艺术手段。剪纸中蕴含着丰富的地方风俗和民间艺术信息，具有很高的研究价值。（分段）

卢氏剪纸流行于河南省卢氏县境内，在河南的民间剪纸和民俗文化中占有独特的地位。卢氏县地处河南省西部边陲，是河洛文化的重要发祥地。受长江与黄河两大流域文化的影响，卢氏剪纸形成了两种不同的风格特征，既有粗犷、朴拙的一面，又有流畅、委婉的一面。（分段）卢氏剪纸是卢氏民俗文化的典型代表，它所蕴含的文化信息早已融入当地人的灵魂，影响到民俗生活的各个方面，影响到人们的价值观和审美取向。从这个意义上说，卢氏剪纸是了解当地人民思想感情和生活状态的第一手材料，它为卢氏历史和民间文化的研究提供了重要的参考。目前卢氏从事剪纸艺术的民间艺人仅有六十多位，后继乏人，卢氏剪纸的未来发展极为可忧。（分段）

流传于河南省辉县市的剪纸艺术起源于明末清初，主要分布在离辉县市沙窑乡、薄壁镇的五十多个村庄内。剪纸是辉县民间最为流行的一种艺术形式，由于它所使用的工具和材料极其简单，所以每逢新春佳节或遇上喜庆之事，人们都要张贴剪纸，以装点生活环境，烘托欢乐祥和的气氛。（分段）辉县剪纸起源于农耕社会，其题材内容都真切地反映着农民生活和农村社会的特点，散发出浓郁的乡土气息。其特点是以阳刻为主，构图朴实饱满，造型生动逼真，刀法精细流畅，色彩对比强烈。辉县剪纸题材广泛，品种多样，常以人物、禽兽、花木、昆虫为表现内容，通过这些形象表达祛邪祈福之意。（分段）随着社会环境的改变，人们的生活质量不断提高，当代文化也呈现出多元化的发展趋势。在此状况下，辉县剪纸发展受阻，日益衰落，剪纸不再像过去那样可以用作艺人谋生的唯一手段。目前，辉县剪纸老艺人越来越少，后继力量青黄不接，这一古老的民间艺术样式正面临人亡艺绝的严峻形势，亟待抢救。

孝感市位于湖北省东北部，是楚文化的发祥地之一。久远的历史、特殊的环境和良好的民风共同造就了孝感厚重的文化底蕴，孕育出孝感雕花剪纸这一荆楚民间艺术瑰宝。（分段）孝感雕花剪纸的历史可以追溯到西晋时期，当时孝感的剪纸风尚已与民俗密切结合，当地民众习惯于“人日剪纸为人，或镂金箔为人”。至明代，孝感的剪纸艺术日趋成熟。清代以后，孝感剪纸技艺由使用剪刀剪制发展为用小刀刻镂。1952年成立了孝感县雕花剪纸艺人协会和孝感县雕花剪纸研究所，积极开展剪纸的保护推广工作，至今已保存和创作了两千余种不同风格的剪纸作品，多件作品被选送到欧亚的十多个国家和地区展览展销，获得多项大奖。（分段）孝感雕花剪纸合南北艺术之长，以清新活泼、古朴典雅的风格特立于中国民间艺术之林。其工艺手法主要包括“剪”和“雕”两种方式，作品纤巧秀美，线面结合，虚实相生，疏密得当，构图精致，线条简练，刀法流利，破功严谨，律动性强，主题明确，给人以质朴纯真、健康活泼的感觉，具有很强的观赏性和装饰性。孝感雕花剪纸内容丰富，作品常以长寿、吉祥、幸福、喜庆为主题，善于用谐音、寓意、象征、含蓄等手法表现人们对美好生活的追求和向往。（分段）孝感雕花剪纸以其丰富的形象语言传递着传统的思想和文化内涵，显示出独特的美学和艺术价值，为楚文化的研究提供了生动的材料。目前，孝感雕花剪纸已面临诸多发展的困惑。这种剪纸手工剪制的工期长，经济价值低，难以适应市场经济时代的要求，当地传统民俗的日渐淡化和剪纸需求量的不断减少又进一步将这种古老的民间艺术推向困境。在老艺人年事已高、年轻人不愿学习继承的现实背景下，孝感雕花剪纸正濒临失传，急需采取相关保护措施，使其振兴。（分段）

流行于湖北省鄂州的雕花剪纸是一种传统的民间装饰艺术，早年的《武昌县志》中就有清代光绪年间雕花剪纸发展状况的记载。1885年鄂城开始形成带徒学艺、专事花样制作出售的雕花剪纸行业。1935年鄂城花样剪纸工会成立，以戴汉生、廖云鹏为会首，会员达到150人，剪纸艺人活动的范围遍及周边五省，在以鄂州为中心的广大地域内形成了颇具规模的剪纸行业。鄂州雕花剪纸艺人身背花样箱，手摇货郎鼓，走村串户，出售“花样”。（分段）鄂州雕花剪纸是湖北地方民俗的重要载体，题材内容涉及生活的方方面面，呈示出鲜明的地域性特征。这些雕花剪纸主要包括帽花、鞋花、拖鞋花、袜底花、扣带花、背心花、兜花、围涎花、枕头花、帐沿花等品种，创制过程中刀剪俱用，完成的作品构图匀称，风格流畅细腻、生动传神，集实用性和装饰性于一体。新中国成立后，人称“花样窝子”的燕矶、华容等地成立了雕花剪纸互助组，先后创制出两千余种剪纸花样。（分段）近年来，鄂州雕花剪纸艺人年事已高，健在者寥寥无几。雕花剪纸这朵古老的民间艺术之花日渐凋零，几近失传，急需保护。（分段）

仙桃雕花剪纸，又称“沔阳雕花剪纸”，流传于湖北仙桃市一带，具有悠久的传承发展历史。据《沔阳县志》记载，沔阳剪纸在明末清初即已形成自己的风格特征，以构图匀称、雕工纤细见长。（分段）制作仙桃雕花剪纸时，由艺人用刻刀和白纸在蜡盘上雕出俗称“花样子”的绣花纹样，雕刻时一般可重叠一二十层白纸。刻刀多系以闹钟发条和手术刀加工而来，蜡盘则以菜油、白蜡及香炉灰合成物盛于小木圆盘中构成。艺人雕出的“花样子”多为“喜鹊登梅”、“龙凤呈祥”、“鸳鸯戏水”、“金鱼闹莲”、“鹿鹤同春”、“鲤鱼跳龙门”、“狮子滚绣球”之类的吉祥瑞庆图案，一般用作鞋、鞋垫、帽、枕头、涎兜、帐飘、帐帘、门帘等的刺绣纹样。（分段）仙桃雕花剪纸构图繁复完整，黑白虚实分明，刀法流利工整，破工精细严谨，点划秀美匀称，线条舒展圆润，图案丰满均衡，具有写实而兼写意、变形不失原形、艺术语言丰富、装饰风味浓重的特点，在民间剪纸中独具一格。（分段）20世家六七十年代，仙桃雕花剪纸受到严重冲击，雕花工艺社停办。近年来，在市场经济影响下，传统民间文化为人所漠视，仙桃雕花剪纸艺术在传承上出现断层，“绝活”面临“绝版”危险，亟待保护。（分段）

湖南省泸溪县合水镇踏虎村是“凿花艺术之乡”，踏虎凿花以其独具的民族特色、鲜明的艺术个性、精湛的工艺技巧饮誉国内外，成为湘西民族民间工艺美术园地的一枝奇葩。它历史悠久，内涵丰富，题材广泛，形式多样，是历代苗族群众集体智慧的结晶，充分反映了苗族人民的精神追求和思想感情。（分段）踏虎凿花不仅应用于服饰装饰，还广泛出现在苗族地区的各种祭祀和婚丧仪式之中。它受盘瓠图腾崇拜和苗巫鬼文化的影响，带着神秘的色彩渗透到苗族生活的方方面面。千百年来，合水镇踏虎村造就了一批又一批的凿花艺人。他们世代以此为业，手摇铃鼓，肩挑篾箱，走乡串寨，逢墟赶场，凿花卖花，足迹踏遍湘、鄂、川、黔。踏虎凿花艺术大大丰富了苗族地区广大群众的业余文化生活，提高了他们的审美品位，为西南民族地区民间文化的传播和发展作出了重要贡献。如今随着生活习俗的变迁，凿花艺术受到前所未有的冲击，处于濒危境地，迫切需要采取有力的保护扶持措施。

苗族剪纸俗称“苗族花纸”、“剪花”、“绣花纸”，苗语称为“西给港”、“西给榜”，汉语意为“动物剪纸”、“花朵剪纸”。贵州省剑河县流传的苗族剪纸可分为革东型和新民、新合型两类，风格各不相同。革东型剪纸构图饱满，画面内容丰富，纹样多为动物、花卉和人物，其中不乏神话传说中的形象；新民、新合型剪纸构图上相对灵动，纹样多为自然界中的花卉、鸟蝶等，造型生动异常。（分段）苗族剪纸历史悠久，黔东南一带苗族世代传唱的《苗族古歌•跋山涉水》一节中就有关于剪纸的描述。它是研究剑河县境内清水江上游地区苗族历史和生活风习的珍贵形象资料，其中较多出现的双头龙、双头鸟、双头蛇、双身共头龙等共头共身的描述实际是苗族“吃牯脏”仪式中一种巫仪的延伸，具有极高的历史和民族学研究价值。（分段）剑河苗族剪纸是革东、岑松、新民、新合等地苗族刺绣的底样和蓝本，经过第二次加工后，其艺术性在刺绣中得到丰富和延伸。从这个意义上说，剪纸也是苗族刺绣和服饰的重要组成部分。（分段）随着剑河当地外出打工女子数量的逐年增加，描绘和制作苗族剪纸的人数在日益减少，多是一些年龄较大的妇女留在家里从事剪纸活动。由于时代的进步，科学技术飞速发展，人们可以采取较为简便的方法以复印机复印刺绣图案，剪纸的蓝本作用逐渐减退。与此同时，剪纸的图案纹样发生变异，传统纹样的文化含义正为苗族地区的人群所淡忘。苗族剪纸已在不知不觉中陷入濒危境地，亟待保护传承。

庆阳市位于甘肃省东部，是周王朝的发祥地之一。庆阳民间艺术种类繁多，底蕴深厚，其中最具群众性和代表性的首推源远流长的庆阳剪纸。（分段）庆阳剪纸与当地民俗、生活联系紧密，其作者大都是劳动妇女。它有前塬和山川两种主要风格。山川剪纸造型古朴，剪法粗放，内容上沿袭了原始图腾的纹饰图样，其中蕴含着中华民族早期的文化艺术符号和阴阳哲学思想；前塬剪纸讲究工整对称，线条细腻流畅，作品以历史传统内容和生活装饰图案为主，现实性较强。（分段）庆阳剪纸显示出鲜明的艺术性、广泛的群众性和实用性，它反映着陇东农耕文化的人文历史特征，具有历史学、民俗学、社会学等多方面的研究价值，在文化交流中起着纽带作用。（分段）受市场经济和现代生活方式的冲击，与庆阳剪纸形影相随的窑洞民居逐渐消失，导致当地社会生活中对剪纸的需求大大减少。目前许多优秀的庆阳剪纸传人已相继去世，年轻人对这门古老的艺术缺乏热情，庆阳剪纸的传承面临断裂的危险，急需保护。

包头剪纸是中国民间传统剪纸的一种，主要分布于内蒙古包头及其周边地区。（分段）多民族聚居的包头及周边地区，各民族的独特文化与风俗人情互相融合，取长补短，从而形成了独具特色的地方文化传统。传统的包头民间剪纸有着悠久的历史，其风格特征是北方草原游牧文化与中原农耕文化互相影响交融的产物，有着深厚的历史背景和丰富的文化内涵。作为包头民间最为普及的装饰艺术，包头剪纸经过几代艺人长年累月的反复实践，已经形成一套比较完整的表现手法，作品的构思独出心裁，给人以纯真、质朴、清新的美感，富有浓郁的草原气息。（分段）包头剪纸的题材有人物、动物、花鸟鱼虫、吉祥纹样等几大类。以各种形式多变的拉手娃娃、十二生肖、云尖尖和吉祥连续纹样为多，又以带有“十”字符号的动物以及“老鼠爬杆”、“蒙人骑骆驼”、“骑马扛枪”等最具特色。（分段）近年来，随着城市工业化步伐的加快和都市文明的发展，作为历史文化产物的包头民间剪纸面临着传承困难等诸多问题，亟待采取措施进行有效保护。

新干剪纸主要流传于江西省新干县境内，是当地有着悠久历史的传统民间艺术。（分段）在新干民间，广为流传的剪纸以“家传”或“互教”方式传承发展。新干剪纸多用来装点居室、门窗，或是用于婚嫁、喜庆、年节及丧事等百姓生活的各个方面，如妇女的拦裙花、鞋花、头盖花，门帘、童帽、口枷花和春节用的彩帘，丧事用的灵屋、寿鞋、鬼衣、纸钱等，所用纸张大红大绿，能够烘托喜庆与热烈气氛，寓意福缘、财运、顺遂、兴旺等美好愿望，以此丰富和美化生活。（分段）新干剪纸以线条造型为主，画面简练、质朴，与新干出土的商代青铜、玉器文物纹饰一脉相承，有着浓郁的地方特色。所选用的题材广泛，既有奇花异卉、家畜珍禽，人物典故、民间传说，生产生活、劳动场景，也有反映时事政治、家事国事的内容。创作时，心灵手巧的剪纸艺人用一把剪刀、几张彩纸，凭着对生活的感悟，剪出生动活泼、内容丰富、生活气息浓郁的作品，想剪什么就剪成什么，全凭剪纸艺人的自由发挥。（分段）新干剪纸是农耕文明的产物，随着社会现代化的进程，新干剪纸面临着后继无人等问题，需要予以重视。

延川剪纸是陕西省延川县境内富有特色的民间艺术之一，有着悠久的历史，其起源与当地祈福驱祸的民间风俗有关，亦多用于民间的信仰祭祀活动。（分段）延川剪纸被广泛地用于当地的社会生活之中，逢年过节、婚丧嫁娶都离不开剪纸。在当地民间，剪纸和料理家务是广大劳动妇女展示才干的重要方式，当地民间谚语云：“生女子要巧的，石榴牡丹冒铰的。”延川剪纸是以妇女为创作主体的民间艺术，多反映着纷繁多趣的社会风情和家庭生活，表现手法有写意、写实两种，多与作者的性格有关。至20世纪90年代，当地的剪纸作者多达一万五千余人，其代表人物有高凤莲、郭如林、高河晓、刘洁琼、刘小娟、袁随花等。（分段）延川剪纸所涉及的题材有神仙佛像、吉祥吉庆、农事耕作、节令习俗、人物、故事、飞禽走兽、纺线织布、风景花卉、生殖繁育等，多采用窗花、墙花、顶棚花、灯花和礼花等形式表现，画面简洁，结构严密，主次分明。所表现的形象造型纯朴，外轮廓或方或圆，线条粗壮便于运剪，亦利于粘贴仿剪，具有粗犷浑厚、热情奔放的地方风格。（分段）时至今日，延川剪纸由于受到现代文明的冲击而濒临后继无人的困境，需要对之进行抢救和保护。

旬邑剪纸相传起源于汉代，主要流传于陕西省关中地区最北部旬邑县境内的中塬张洪镇、太村镇、职田镇和赤道乡等地。至清代末年，旬邑剪纸由单色剪纸发展演变为彩贴剪纸。旬邑的彩贴剪纸是当地妇女必需的技能，在日常生活中，逢年过节要剪窗花、墙画，婚丧嫁娶要剪仪帐，新居装饰要剪顶棚花、炕围花，至于服装刺绣的底样、盖在花馍上的花样以及迎神送鬼的仪程等，更是离不开剪纸的装饰。（分段）旬邑彩贴剪纸以彩色有光纸为材料，经剪、贴、衬等多种手法处理来组成画面，作品构图饱满充实，色彩和谐灿烂，情趣盎然。旬邑彩贴剪纸的画面可大可小，其最大尺幅达4米以上，而且每一幅作品都有相对应的歌谣。剪纸艺人在剪纸时，一边创作一边唱，其内容多为当地民间流传的戏曲故事、神仙传说等。（分段）目前，旬邑彩贴剪纸艺人的年龄结构普遍偏大，面临着后继无人的窘境。

会宁剪纸主要分布于甘肃省会宁县的乡镇和各地农村中，以甘沟驿乡最为出色。（分段）会宁的剪纸有着悠久的历史，明清时期已经完全成熟，被广泛地用于当地的民间社会生活中，是当地群众美化家居、装饰节庆时最具传统、最受欢迎的艺术样式。常见的题材有花卉草木、飞禽走兽、民俗事象、喜庆寓意、戏曲人物、民间传说和日常生活等，表现形式以窗花、灯笼花和炕围花为多，剪纸图案的画面结构以整体对称和十字对称为主，造型生动自由，率直奔放，富有浓郁的乡土气息和别致新奇的装饰趣味。（分段）会宁剪纸的作者以妇女为主，亦有一些手巧的男人加入其中，多在农闲时节或逢年过节进行创作，平时忙里偷闲互相交流和观摩，以创作剪纸为乐趣，是会宁剪纸人抒发人生理想、表现生存状态的主要方式。其代表艺人有李玉莲、曹秀英、张兰芳、赵兰芳、田俊堂、张晓霞、张芳琴、石晓娥、秦英等。（分段）由于受到市场经济和外来文化的冲击，会宁剪纸后继乏人，面临断代失传的危险，保护工作迫在眉睫。

顾绣系明嘉靖三十八年松江府进士顾名世之子顾汇海之妾缪氏所创，是江南惟一以家族冠名的绣艺流派。顾名世次孙媳韩希孟善画，在针法与色彩运用上独具巧思，显著提高了这种绣法的艺术品格，顾绣由此又称“画绣”。（分段）据明代崇祯年间《松江县志》记载：“顾绣，斗方作花鸟，香囊做（作）人物，刻划精巧，为他郡所未有。”（分段）其特点主要有三：第一，半绣半绘，以补色、借色见长；第二，用料奇特；第三，运用中间色化晕。韩希孟以这种绣、画结合的方法，穷数年心力摹绣宋元绘画名迹八幅（册页），为世所重。明代松江画派代表人物董其昌对顾绣极为赞赏，称它“精工夺巧，同侪不能望其项背……人巧极天工，错奇矣”。韩希孟创立“画绣”阶段是顾绣发展的初期，绣品多为家庭女红，世称“韩媛绣”，基本用于家藏或馈赠。（分段）韩希孟之后，顾氏家道中落，逐渐倚赖女眷刺绣维持生计，并广招女工，从此顾绣由家庭女红转向商品绣。顾名世的曾孙女顾兰玉得缪、韩之亲授，并将技艺传承下去。据清代嘉庆年间《松江府志》记载，顾兰玉“工针黹，设幔授徒，女弟子咸来就学，时人亦目之为顾绣。顾绣针法外传，顾绣之名震溢天下”。清代道光年间，松江丁佩既精刺绣又通画理，著《绣谱》，于顾绣“心知其妙而能言其所妙者”。“后以仿效者皆称顾绣，绣品肆竟以顾绣相称榜，凡苏属之绣几无不以顾绣名矣。”20世纪初，松江出现了松筠女子职校的顾绣班，现年近九旬的戴明教老人曾为该班学生，她是近半个世纪顾绣在松江的代表性传承人，著有《顾绣针法初探》一书。（分段）顾绣是民间绣艺与文人画结合的产物，从业人员须具备传统的书画修养。正因如此，它很难普及，且制作费时耗工。20世纪50年代以后，上海曾办过不少顾绣厂，现基本都已关闭。受现代工业的影响，大量顾绣仿制品涌入市场，形成对顾绣的冲击，顾绣之名虽盛而真得“画绣”真谛者在上海几乎不复可寻，因此必须要采取措施对这一传统绣艺进行抢救、保护、整理、挖掘。（分段）

苏绣为苏州刺绣之简称，它以产生之地命名，历史上曾广泛存在于苏州城乡。近十年来苏绣行业逐渐萎缩，现主要集中于苏州市区和高新区东渚镇、镇湖街道一带。（分段）苏绣技艺的起源不详。现存的宋代以来苏绣实物显示了不同历史时期苏绣技艺的发展状况和实际水平，如元代苏绣残片表明，当时已有一件作品运用9种刺绣针法；明代绣品多采用文人画稿，开始形成精细雅洁的独特风格；清代苏绣成为行业，商品绣极为发达，苏州因此有“绣市”之称。道光年间，苏州女子丁佩总结刺绣技艺，完成了中国第一部刺绣专业著作《绣谱》；清末民初，苏绣名家沈寿创“仿真绣”，晚年口述《雪宧绣谱》，总结刺绣经验；20世纪30年代，苏绣名家杨守玉创“乱针绣”，丰富和扩展了苏绣的题材与内涵；20世纪50年代，苏州刺绣研究所建立，聚集、培养了大批苏绣人才，她们在继承传统绣法的基础上研究和创制了多种绣法与针法，使苏绣技艺不断发展和提高。（分段）自明代以来，苏绣大师辈出，流派纷呈，目前尚有确切传人并有影响的苏绣可分为三大谱系，（分段）一是传统细绣，二是沈寿所创的“仿真绣”，三是杨守玉所创的“乱针绣”。这三大谱系的技艺都有着丰富而多变的适应性，完整而系统的技艺法理，具有传统的书画品味和浓厚的地方色彩。（分段）苏绣一直是苏州地区最具代表性的工艺美术，对工艺美术史、民俗学和女性学等学科的研究具有重要价值。但随着现代商品经济和科学技术的发展，电脑绣花技术得到普遍应用，在此情势下苏绣的生存空间日益缩小，拥有高超技艺的苏绣传承人和高品质的苏绣艺术品越来越少，苏绣正面临着有序传承的危机，亟待抢救、保护。（分段）

江苏无锡是苏绣的重要发源地之一，无锡刺绣又称“精微绣”，据汉代刘向的《说苑》记载，早在两千五百多年前无锡就已出现刺绣服饰。明代中叶，俞氏创制的堆纱绣因巧夺天工而被选为贡品。清代无锡精微绣得到进一步发展，创造出了“闺阁绣”、“切马鬃绣”、“堆纱绣”、“填色稀铺法”、“乱针绣”等独特的技法。20世纪80年代初，在继承传统的基础上发展出了“双面精微绣”，成为举世公认的优秀艺术品种。（分段）无锡精微绣的艺术特色极为突出，它卷幅微小，造型精巧，绣技精湛，往往能在很小的画面内绣制人物、场景、文字、图案等，呈现出所谓“寸人豆马，蝇足小字”的奇观。与一般双面绣相比，精微绣的技艺要求更高，难度更大，在用料、用色、用线、用针上更加讲究。它要求刺绣艺人不但绣艺高超，而且还具备较高的艺术素养。艺人绣制精细局部时，要将一根丝线劈成八十分之一，有时人物头部只有绿豆大小，五官无法用笔墨勾勒，艺人需手眼相通方能绣成。在长期的发展过程中，无锡精微绣与书画紧密结合在一起，焕发出独特的艺术魅力。精微绣艺术是中国最早在理论上得到总结的刺绣品种，清代即出现重要的理论著作《绣谱》对之进行论述。它体现着中华民族悠久的服饰文化和日用装饰文化，深为文人雅士及国内外艺术爱好者、收藏者所珍爱。（分段）在社会发展变革的过程中，受工业化、外来文化及过度商业化开发的冲击，无锡精微绣正逐步萎缩，业内人才大量流失，传承困难，后继乏人。这一优秀的民间工艺已处于濒危状态，亟待采取切实有效的措施加以保护。

南通仿真绣又称“沈绣”，是苏绣的重要分支。近代著名刺绣艺术大师沈寿在清末时曾任农工商部工艺局绣工科总教习，后应邀到江苏南通主持女工传习所。在“西学东渐”的历史背景下，她吸收西洋美术精华，在中国传统苏绣的基础上创立了“仿真绣”。这种绣法创造性地以旋针、虚实针来表现物体的肌理，用丰富多彩的丝线调和色彩，完成的作品色调自然柔和、丰富多彩，尽显写实之功。“仿真绣”往往取材于西洋油画中的人物肖像和风景等，而以人物绣最为擅长，其针法变化多端，表现画中人的五官十分传神，体现出高超的技艺。由此之故南通仿真绣又称“美术绣”，南通地区则誉之为“沈绣”。仿真绣是传统刺绣在形式上的创新，它为中国传统刺绣的现代发展开辟了一条新路。（分段）沈寿口述的《雪宧绣谱》是中国第一部较为系统、完整的刺绣理论著作，它将仿真绣及中国刺绣艺术从实践经验提升到理性认识的层面，为仿真绣的传承和发展奠定了坚实的基础。（分段）受沈寿“以新意运旧法”艺术思想的影响和启发，南通女工传习所的仿真绣传人又创制了双面绣、双面异色绣、双面异色异形绣、彩锦绣等一批新绣种，将传统平绣发展为现代平绣，使刺绣艺术达到了更新的艺术高度。（分段）目前南通地区从事刺绣实践和相关理论研究的专业人员很少，且后继乏人，南通仿真绣面临失传的危险，迫切需要有关方面大力扶持，以保护传承，使这一优秀的民间工艺品种在当代获得新生。

湘绣的传统产区，主要分布在长沙市及其所辖的长沙县、望城县、开福区的数十个乡镇。解放后，在原有绣庄的基础上，组建了国营红星湘绣厂、湖南省湘绣厂、长沙市湘绣总厂(已改制)、长沙县湘绣厂(已破产)、望城县湘绣厂(已破产)，鼎盛时期从业人员近10万。1979年省厂改为湖南省湘绣研究所，1998年湖南省人民政府拨款780万元建立了湖南省湘绣博物馆。1986年成立长沙市沙坪湘绣厂(民营)，2003年中外合资修建了湖南星沙湘绣城。（分段）湘绣近百年来被世人普遍认为是中国四大名绣之一，1972年长沙马王堆一号汉墓出土的“深褐色菱纹信期绣”、“黄绢地长寿纹绣”等大量刺绣残片证明湖南刺绣已有两千多年的历史。湘绣在清代后期形成了具有独特风格的刺绣体系。清末，湘绣艺人李仪徽(1854-1928)首创掺针绣法；胡莲仙于1898年在长沙市司门口开设了第一家湘绣“吴彩霞绣庄”，掺针绣法通过胡莲仙传教徒弟而得以推广。掺针绣法能表现物像的浓淡阴阳、色阶渐变、色调混合，再与极为精细的劈丝技术相结合，使文人绘画的精神得以充分展现。清末民初，湘绣艺人廖家惠绣制《吴佩孚母亲像》(现藏上海博物馆）；“奉安大典”中，孙中山先生灵柩覆盖的是湘绣棺罩(现藏台北故宫博物院）；1933年长沙锦华丽绣庄刺绣的《罗斯福总统绣像》（现藏美国亚特兰大市小白宫博物馆），在美国芝加哥百年进步博览会上展出，引起轰动，使湘绣扬名国外。这一时期，湘绣技艺均已达到相当高度。解放后，湘绣名老艺人余振辉(1913-1984)发明和完善了毛针法，使湘绣表现的狮、虎栩栩如生，成为中国四大名绣中独有的著名针法。通过数代艺人的传承、发展，湘绣技艺现已形成5大类72种完整的针法体系，为完美地表现文人绘画和现代摄影作品奠定了良好的基础。双面全异绣使湘绣的表现形式和技艺水平达到了惊人的高度，国人誉为“超级绣品”，外国友人称为“魔术般的艺术”。（分段）改革开放以来，国务院先后授予的湘绣中国工艺美术大师有李凯云、杨应修、黄粹峰、刘爱云、周金秀五位。湘绣狮、虎等题材的作品现藏中国工艺美术馆，成为国家级珍品（国宝）。湘绣艺人曾多次受国家委派，到国外表演，大量湘绣作品作为国家礼品馈赠国际机场和友人，传播了中华文化，增进了国际友谊；2005年，我国“神六”太空之旅，搭载了湘绣作品（长沙沙坪湘绣厂绣制）；2005年10月，在江苏省木椟举办的“中国四大名绣展评”中，惟有湘绣《长寿鸟》（湖南星沙湘绣城绣制）获一等奖；2005年11月，由中国工艺美术协会在杭州举办的“中国工艺美术大师作品暨精品展”中，湘绣《安南绣像》（长沙绣花园绣制）获得刺绣类惟一金奖。（分段）近年来，由于外来文化的冲击、市场经济的迅速发展、农村大量劳动力的转移，使源于民间手工技艺的传统湘绣存在传承人的匮乏，部分优秀的手工技艺趋于失传，为了保护、发展湘绣传统技艺，长沙市人民政府正积极采取有效务实的措施，逐步加大保护力度，使湖湘人民千百年来创立的湘绣品牌得以传承和发展。（分段）

粤绣是流传于广州及其古属地南海、番禺、顺德等地的民间刺绣工艺，至今已有一千多年的历史。唐代苏颚《杜阳杂编》中就已有南海少女卢眉娘“工巧无比，能于尺绢绣《法华经》七卷”的记载。（分段）粤绣技艺注意结合材料形质，有真丝绒绣、金银线绣、线绣和珠绣四大类。真丝绒绣以蚕丝为绣材，表现力强，是历史最为悠久、技艺传承最为完整的粤绣品种；金银线绣的针法独具特色，有平绣、编绣、绕绣、凸绣、垫绣、贴花绣、织锦等七大类六十多种；珠绣属于粤绣的新品种，最近几十年才由粤绣艺人开发应用。（分段）粤绣在广东有着悠久的历史，潮绣在唐代就已出现于广东潮州地区，流传至明代已形成风格。它以龙凤、花卉、飞禽走兽、水族人物为题材，成品多充作日常用品、祭祀用品、欣赏用品、戏服装饰品等。其绣法可分为绣、垫、贴、拼、缀五种，针法有六角三叠踏针锦、垫棉过金针、双丁鳞、垫绣菊花畔鳞等两百多种。许多作品都综合运用了不同的绣法和针法，并有所创新，如潮绣代表作《九龙屏风》就运用了五大绣法，其中潮绣独有的钉金垫浮绣法使龙的形象栩栩如生。（分段）粤绣工艺自成一家，它针法多变，针步均匀，能巧妙运用针法丝理表现物像的肌理。粤绣题材广泛，色彩丰富，注重光和影的和谐运用，同时还能做到“工”为“艺”用，对绣品的艺术效果十分重视。（分段）粤绣中凝聚着历代艺人的天才与智慧，从艺术风格到创作思维都充满了岭南特色，其成长历程与岭南文化发展的轨迹紧密叠合在一起。黄洪、许练成、余德、黄妹、陈荷影等都是具有影响力的粤绣传承人。现在随着老艺人的逝世，一些粤绣绝活已经逐渐失传，粤绣惟一的工艺大师陈少芳女士也已年近七十，粤绣迫切需要年轻的传承人。在社会经济不断发展、科学技术迅猛进步的今天，依靠手工技艺出奇制胜的粤绣受到机绣、电脑绣的严重冲击，市场萎缩，生存困难，迫切需要扶持和保护。（分段）

蜀绣又称川绣，起源于川西民间，因地缘关系而得名。古代川西平原盛产蚕，故称“蜀国”。《史记》载，春秋时蜀地把丝织品、麻织品运往秦国都城雍进行贸易，至两晋时，刺绣品已成为蜀地特产。蜀绣随着蜀地丝织业的发达而发展起来，汉末三国时期蜀绣产品为官府所控制。隋唐后，随着丝绸之路的贸易往来，织绣品需求剧增，蜀绣在此情势下得以迅速发展，达到历史上的高峰。明清两代，除闺阁女红外，四川又出现了许多专业刺绣人员和小型刺绣作坊。到1925年前后，仅成都就有刺绣从业人员一千多人，店铺六十余家。20世纪50年代，蜀绣遍布四川民间。70年代末，川西农村几乎是“家家女红，户户针工”，刺绣从业人员达四五千人之多。（分段）蜀绣技艺以针法见长，共有12大类、122种。蜀绣以本地织造的红、绿等色缎和散线为原料，各种针法交错使用，施针严谨，用线工整稳重，设色典雅，既长于刺绣花、鸟、虫、鱼等细腻而生动的图像，又善于表现山水磅礴的气势。受地理环境、风俗习惯、地方文化艺术等因素的影响，蜀绣在长期不断的发展过程中逐渐形成了严谨细腻、光亮平整、构图疏朗、浑厚圆润、色彩明快的独特风格。（分段）蜀绣具有较高文化艺术价值。但由于受到社会变迁和市场需求的影响，近年来蜀绣在生产规模和商业收益上明显衰减，导致大量熟练的手工艺人改行流散，许多古老的刺绣工艺迅速失传。（分段）

蜀绣是中国四大名绣之一，在巴蜀地区传承至今，已有上千年的历史，以渝中区为中心的重庆市是蜀绣流传的主要区域之一。（分段）与川西蜀绣和苏绣、粤绣、湘绣等相比，重庆蜀绣更突出地显示着鲜明的重庆地方特色和文化内涵，呈现出大胆夸张、想像丰富、幽默逗趣、贴近生活的艺术风格。它以传统的花卉、动物、戏装、脸谱、风景、城市建筑、仕女、现代人像等为创作题材，内容极为丰富。其绣法以单面绣、双面绣、异形异彩绣为主，基本技法包括铺针、直针、斜针、穿针、参针、散套针、三排针、浮线针、覆盖针、压花、上飞色、下飞色等，整个针法体系完整而严密，具有密不成锥、稀不见底、光亮平齐、短针细密、内实外松、张弛有度的技艺特点。（分段）近年来，随着社会经济的发展，人们对服饰和房屋装饰的审美需求持续增长，为适应新的形势，蜀绣传人不断创造着新的刺绣针法，努力将大量创新型的蜀绣作品推向国内外市场。经过长期发展，蜀绣的手工制作技艺日趋成熟，且自成体系，传承有序。（分段）手工制作性质决定了蜀绣的每件作品在创作中都必须耗费工艺师大量的时间和精力，投入产出比偏低，加之家庭作坊式传承手段的限制，致使蜀绣面临着后继乏人、技艺失传等问题，濒于危亡，急需保护。

苗绣是指苗族民间传承的刺绣技艺。流传在贵州省雷山县、贵阳市、剑河县等地的苗绣有着不同的形式与风格。（分段）贵州省苗族侗族自治州雷山县地处黔东南，是苗族的主要聚集地之一，全县苗族人口占总人口的83.6%。雷山苗族的服饰至今仍保留着原汁原味的传统风格，精美绝伦的刺绣技艺和璀璨夺目的银饰让人赞叹不已。雷山苗族服饰按结构和风格划分，主要有长裙、中裙、短裙、超短裙四种，也称西江型、也蒙型、公统型、大塘型。（分段）雷山苗族服饰制作工艺独特，形制很有代表性，有些是雷山独有，有些他处亦有却主要分布在雷山县境内。与形制相关的刺绣工艺亦有其独特性，如双针锁绣、绉绣、辫绣、丝絮贴绣等，尽管别处也有，但就技巧而言，雷山苗绣更具特色，并技法多样。雷山苗族刺绣的图案在形制和造型方面，大量运用各种变形和夸张手法，并大胆使用多维立体造型和型中型的复合手段及比喻、暗喻、借喻、象征等的表达技巧，体现出别具民族风格的审美情趣。（分段）贵阳市花溪苗族挑花技艺在贵州苗族刺绣技艺中具有一定的代表性。据史书记载：苗族先祖九黎部落原居黄河流域，由于在与外族争战中多次败北，逐渐西迁，部分支系进入今贵州境内，其中一个自称为“谋”（他族称之为“花苗”）的支系定居在格洛格桑（今贵阳）。这个苗族支系原先主要用蜡染来装扮自身，后发现挑花色彩更丰富，表现力也更强，便开始在蜡染图案底纹上进行挑花，挑花渐从蜡染脱胎，形成独特的表现手法和艺术语言。常见的挑花图案有猪蹄杈、牛蹄杈、牛头、羊头、狗头、冰雪花、刺藜花、浮萍、荷花、稻穗、荞子花、铜鼓、灯笼、银杈、铜钱、太阳、青蛙、水爬虫、螃蟹、燕子、楼阁、田园、桥梁、河流、苗王印等。（分段）花溪苗族挑花技艺具有追念先祖、记录历史、表达爱情和美化自身等功用，同时又有很强的装饰性。用十字绣为基本针法，数纱而绣，不用底稿，反面挑正面看的特殊技法，使整件挑花作品显得更加美观精巧。花溪苗族挑花的艺术风格可分为早、中、晚三个时期，1900年以前为早期，这一时期挑花底布为自织青色麻布，色彩单纯雅致，以银色调为主，白色中点缀有小面积的彩色，构图严谨，图案有几何化、程式化的特征；1900年至1966年以前为中期，这一时期挑花底布仍多为青色麻布，也有少量青色土棉布，色彩热烈华丽，多以红色调为主，配以黄、绿、白等色丝线，构图较前期活泼，图案更加丰富；1967年以后为晚期，这一时期挑花底布色彩和质地都呈多样化趋势，增加了红、蓝、黄、白、黑等色机织布，甚至使用塑料窗纱和粗麻袋布做底布，挑绣用的彩线除了蚕丝线又增加了十字线和毛线，构图更加自由，图案更加多样化，有的艺人还开始摹仿现代织物上的写实图案制作挑花。（分段）由于苗族没有文字，花溪苗族挑花成了本民族历史和传说的载体，独特的挑花贯首服也成为这支苗族的识别标记和象征。挑花在花溪苗族的日常生活、节日庆典及择偶、婚丧、宗教等仪式中得到广泛的运用，有着很强的实用价值。花溪苗族妇女在制作挑花时，不但注重继承本民族的艺术传统，而且还善于发挥想象力，大胆地进行再创作，几乎找不到两幅完全雷同的作品，使得挑花有着较强的艺术性和独创性，广大美术家和收藏家对之极为珍爱，国内外博物馆也多有收藏。（分段）剑河县苗族锡绣主要分布于贵州省剑河县境内的南寨、敏洞、观么等乡镇，已流传了五六百年。苗族锡绣以藏青色棉织布为载体，先用棉纺线在布上按传统图案穿线挑花，然后将金属锡丝条绣缀于图案中，再用黑、红、蓝、绿四色蚕丝线在图案空隙处绣成彩色的花朵。银白色的锡丝绣在藏青色布料上，对比鲜明，明亮耀眼，光泽度好，质感强烈，使布料看上去酷似银质，与银帽、银耳环、银项圈、银锁链、银手镯相配，极其华丽高贵。锡绣工艺独特，手工精细，图案清晰，做工复杂，用料特殊，具有极高的鉴赏和收藏价值。苗族锡绣与其他民族刺绣的不同之处在于，它不是用蚕丝线而是用金属锡丝条在藏青棉布挑花图案上刺绣而成，其核心图案犹如一座迷宫，变化莫测，耐人寻味，寓意深刻，充满强烈的神秘意味。（分段）但是，随着人们审美观念和趣味的不断变化，民族服装的市场越来越小，苗族青年人中，穿着本民族服装的人越来越少。在此情势下，苗绣艺人的数量日渐减少，可以说，现代文化越是发达，苗绣的传统技艺流失也越快。面对苗绣技艺所遭遇的危机，应尽快采取措施予以解决，以保证这一古老的民族工艺顺利传承下去。（分段）

苗族堆花绣也叫“堆绣”，苗语称作“干亮”，是苗族妇女服装的独特饰品，长久以来一直在贵州省黔东南苗族侗族自治州凯里市流传不衰。（分段）凯里东北部地区属亚热带湿润气候，山上植物种群繁多，常年生长着用于染料生产的苦楝树、栋青树、蘑芋等植物，桑树在这里生长得也十分繁茂，这种自然条件为堆花绣的产生和发展提供了物质基础。（分段）堆花绣的制作可分为四个步骤，首先是种桑养蚕，所使用的主要工具有竹席、大铁锅、竹箩筐等；其次将蚕丝织成绫子，所用工具包括纺车、织机等；而后进一步将织成的绫缎染色浆硬，主要工具是染浆绫子和大桶；最后以绫缎片“堆”成堆花绣饰品，缝在衣服上，使之成为亮丽的堆花绣服饰，这一制作过程中所采用的工具主要是装绫片的木盒和针。堆花绣适宜表现几何图案及抽象的形体画面，它以多个三角构成图形，画面工整、规律，主体感强。堆花绣是苗族刺绣工艺中的精品，是苗族人民智慧的结晶，同时又是苗族历史的“活化石”。（分段）苗族堆花绣制作精细，工艺难度大，耗费时间长，经济价值相对较低，现在凯里地区的农村女青年大都出外打工，在生活中多着便服或汉装，堆花绣由此而失去了生存的现实土壤，工艺上出现断代。为此有必要尽快加强对苗族堆花绣的抢救保护工作，使这一重要的民族民间艺术品种能够继续承沿发展下去，传之久远。

台江苗族刺绣是苗族刺绣中最具典型意义的民间艺术品之一，主要分布在贵州省黔东南苗族侗族自治州台江县的施洞镇。（分段）台江的苗族刺绣是苗族服饰的重要组成部分，其图案纹饰所蕴含的文化内涵折射出苗族屡经迁徙的历史变迁过程。根据其内容和样式可将服饰划分为方你型、方纠型、方南型、方翁型、方白型、方秀型、翁芒型和后哨型等九种类型，堪称“无字史”，是族群识别的标志和符号。服饰的精美造型、精湛工艺、色彩搭配是衡量苗族妇女聪明才智的标准。苗族姑娘未出嫁前，都要亲手绣作一套嫁妆，从开始到完成一般要三至五年，只有心灵手巧的苗族姑娘才能博得人们的赞许、爱慕和追求。（分段）台江苗族刺绣的画面丰富，常见的题材有造型独特的飞禽走兽、花鸟鱼虫等，以龙、鱼、蝴蝶、蜈蚣、蝙蝠等的图案使用最为广泛。所采用的针法有平绣、皱绣、缠绣、叠绣、锁绣、堆绣、辨绣、锡绣、数纱绣、破线绣、打籽绣、马尾绣、订线绣等。用色和谐文静，行针平均熨帖，具有色彩艳丽、形象逼真、层次分明的特点。

贵州省三都是全国惟一的水族自治县，位于贵州省黔南布依族苗族自治州东南部。水族马尾绣是水族妇女世代传承的以马尾作为重要原材料的一种特殊刺绣技艺。这种水族独有的民间传统工艺，分布在三都境内三洞、中和、廷牌、塘州、水龙等乡镇的水族村寨。（分段）水族马尾绣的起源已不可考，主要产品形式有马尾绣背带和马尾绣花鞋等。四川成都织绣和其他民族的刺绣技艺也用马尾为原材料，但只有水族才如此集中地将之用于背带等绣品。（分段）水族马尾绣工艺有自己独特的制作技艺与方法。第一步先取马尾3至4根做芯，用手工将白色丝线紧密地缠绕在马尾上，使之成为类似低音琴弦的预制绣花线。第二步再将这种白丝马尾芯的绣线盘绣于传统刺绣或剪纸纹样的轮廓上。第三步用7根彩色丝线编制成扁形彩线，填绣在盘绣花纹的轮廓中间部位。第四步再按照通常的平绣、挑花、乱针、跳针等刺绣工艺绣出其余部分。（分段）马尾绣工艺十分复杂，采用这种工艺制作的绣品具有浅浮雕感，造型抽象、概括、夸张。马尾绣工艺主要用于制作背小孩的背带（水语称为“歹结”）及翘尖绣花鞋（水语称为“者结”）、女性的围腰和胸牌、童帽、荷包、刀鞘护套等。虽历经时代和环境的变化，但其造型理念和程式化符号基本不变。马尾绣背带主要包括三部分，上半部为主体图案，由二十多块大小不同的马尾绣片组成，周围边框在彩色缎料底子上用大红或墨绿色丝线平绣出几何图案，而在上部两侧为马尾绣背带手，下半部为背带尾，有精美的马尾绣图案与主体部位相呼应，“歹结”成为通体绣花的完整艺术品。制作这样一件“歹结”要花一年左右的时间。水族中老年妇女制作“歹结”尾花，一般不用剪纸底样，而直接在红色或蓝色缎料上用预制好的马尾绣线盘绣，综合运用结绣、平针、乱针，灵活自如，图案美观耐看。（分段）遗憾的是，由于社会变革等方面的原因，马尾绣工艺传承出现严重断层，现代马尾绣的工艺制品质量下降，人们已很少愿意使用，对水族马尾绣这一特殊的工艺门类应当进行抢救、保护。（分段）

互助土族自治县位于青海省东北部，这里地处祁连山东南麓，为黄土高原与青藏高原交错衔接地带。土族独具特色的刺绣艺术盘绣就产生在这一地区。（分段）土族盘绣艺术主要流传在青海互助县东沟、东山、五十、松多、丹麻等乡镇。在青海省都兰县发掘的土族先祖吐谷浑墓葬中，就出土有类似盘绣的绣品，由此可知，4世纪左右盘绣工艺已经出现。盘绣用料考究，加工精细，以黑色纯棉布做底料，再选面料贴上。盘绣是丝线绣，有红、黄、绿、蓝、桂红、紫、白等七色绣线，绣时一般七色俱全，配色协调，鲜艳夺目。盘绣的针法十分独特，操针时同时配两根色彩相同的线，一作盘线，一作缝线。盘绣不用棚架，直接用双手操作，绣者左手拿布料，右手拿针，作盘线的那根线挂在右胸，作缝线的那根线穿在针眼上。上针盘，下针缝，一针二线，虽费工费料，但成品厚实华丽，经久耐用。盘绣的图案构思巧妙，具有浓郁的民族风格，包括法轮（土语称为“扩日洛”）、太极图、五瓣梅、神仙魁子、云纹、菱形、雀儿头、富贵不断头、人物、佛像等几十种样式。一千多年来，盘绣以母女相传为主，亦在姊妹、妯娌、婆媳间传承。现代主要传承人有麻宝青、牛玛索等。（分段）有着千年历史的土族盘绣一直传承至今，其文化与艺术的价值不可低估。土族盘绣色彩缤纷，图案逼真，在形、色、质、意等方面体现出本民族的审美态度和价值判断，为民族学、美学等的研究提供了鲜活的材料。（分段）1949年以后，特别是近二十几年来，虽然各级政府部门和有关人员对土族盘绣做了一些发掘、抢救、保护工作，但这一古老的民族技艺至今仍面临着不少难以解决的问题。目前老一辈的盘绣能手大多年事已高，还有不少人已经谢世，一些绝技得不到传承就已悄然消亡，而年轻妇女多热衷于较简单的刺绣技术，如剁绣、机扎等，这些状况造成盘绣艺术后继乏人，濒临灭绝，急需调动各方面力量加以抢救、保护。（分段）

挑花是一种具有极强装饰性的刺绣工艺。流传于湖北省黄梅县和湖南省隆回县的挑花技艺各具特色。（分段）黄梅挑花又名架子花、十字挑花，广泛流传于湖北省黄梅县。相传起源于唐宋时期，成熟于明末清初。长期以来，经过一代又一代农家妇女的精研细作，这门工艺日臻完善，以明快的色彩组合、精巧的图案构想凸显出独特的艺术表现力。（分段）黄梅挑花被国内许多民间工艺研究专家称为彩挑。黄梅乡下百里棉区的彩色挑花更为精美，花样丰富多彩，地方特色浓郁。当地有俗谚说：“黄梅有女皆挑花。”蔡山、新开、孔垅等地的挑花工艺最为兴盛，女孩刚懂事就跟着妈妈或婶婶做针线活，一直做到出嫁。当地人把不会挑花的女孩叫做“整巴掌”，这对女孩是一种羞辱。（分段）黄梅挑花不同于一般刺绣，刺绣重刺，挑花重挑。黄梅挑花以元青布作底，用针将五彩丝线挑绣在底布经线和纬线交织的网格上，形成色泽绚丽、立体感强的图案。其中针脚为“×”字形的称“十字绣”，针脚为“一”字形的称平线绣。作品最初主要有头巾、衣边、门帘、帐沿、床围等，民间妇女用它们来打扮自己和装饰居室。（分段）黄梅挑花的主要原料是当地的家机布，又叫大布，这种布被染成青色作底，艺人依靠一根针、一根线(七种颜色)在上面交替挑绣各种图案。主要有被面、床单、门沿、方巾、围腰、衣裤、鞋垫、枕头等，其中以方巾最为出色，曾多次获国际博览会金奖，产生过广泛影响。（分段）挑花是纯粹的手工活，挑一幅图案少则三五天，多则一个月，却往往得不到相应的报酬。因此自20世纪90年代初以来，黄梅会挑花的年轻人越来越少，这门特色技艺濒临失传，亟待抢救。（分段）花瑶挑花是湖南省隆回县瑶族女子中流传的一种独特的手工艺，隆回瑶族因女子筒裙上装饰有艳丽的挑花而被人称为“花瑶”。花瑶分布在隆回北部海拔1300米以上的虎形山瑶族乡、小沙江镇、大水田乡和麻塘山乡，共有七千余人。（分段）花瑶挑花相传源于汉代，成熟于明清时期。挑花的材料为藏青色或白色的土布和各色丝纱线，挑花女不用描图和模具，只是遵循土布的经纬徒手挑制，多采用图案中套图案的填充式挑花工艺。挑花图案取材广泛，多达千余种，大致有动物、植物、历史、生活习俗等四大类，以动物类图案最为常见，构思奇巧，造型大胆夸张，布局均衡对称，色彩黑白分明，具有强烈的视觉冲击力。我国著名文博专家沈从文先生称之为“世界第一流的挑花”。花瑶挑花服饰被中国美术馆、民族博物馆列为珍品收藏。1994年花瑶挑花在文化部举办的“中国民间艺术一绝大展”中获得铜奖，2003年又获“中国首届文物仿制品暨民间工艺品大展”金奖，隆回县虎形山瑶族乡因此被湖南省文化厅命名为“文化艺术之乡”。（分段）随着社会变革的深入和生活环境的改变，民族服饰不断被外界所同化，这一时期，许多老的挑花艺人去世，技艺传承出现断裂，同时挑花材料匮乏，制作面临困境。花瑶挑花工艺日渐式微，已到了濒危状态，亟待保护和挽救。（分段）

安徽省望江县流行的挑花工艺是在渔耕并存的农业社会环境中由祭祀供品发展转化而来的，它源于唐代，最早时人们用毛发和麻布为材料挑制敬神的敬褡，以后逐步发展成为日常家居的点缀。早期的望江挑花主要用于女性头巾、衣、裤、围裙及小儿襁褓、围兜、抱裙、鞋帽的装饰，后应用范围逐渐扩大，亦取以装饰男性的汗巾、腰带、车辫、褡裢等器物及帐檐、桌围等室内器具。发展至今，望江挑花已成为当代家居用品如沙发靠垫、扶手、窗帘、壁挂、地毯等的重要组成部分。（分段）望江挑花具有针法独特、做工精细、技艺含量高、难以仿冒复制的特点。它构图优美，变化有序，色彩对比强烈，正反相映成趣，极富观赏价值。望江挑花流布范围较小，受外地文化影响极少，始终保持着古朴、典雅的面貌，散发出浓郁的乡土气息，为安徽西南部地域文化的研究提供了生动的材料。（分段）20世纪60年代以来，望江挑花声名大振，有大量作品为业内人士所收藏。70年代后期，望江挑花作品三次被选作人民大会堂安徽厅的沙发装饰，且在博览会、展销会上获奖。目前望江挑花的发展陷入困境，20世纪50年代以前培养出的挑花能手至今健在的都已是高龄老人，当地女青年热衷于外出务工，极少有人愿意学习继承这一优秀民间艺术，望江挑花前景堪忧，亟待保护。

花瑶是瑶族的一个支系，共有一万两千余人，居住在湖南境内雪峰山东北麓海拔一千三百米左右的崇山峻岭之中。花瑶有自己的民族语言，却没有民族文字。（分段）花瑶挑花流传于湖南溆浦地区，主要用于花瑶衣裙的装饰。挑花题材主要可分为四类，一是各种常见的动植物，二是美好生活的图景，三是历史故事和民间传说，四是民族信仰和神话故事。（分段）花瑶挑花的主要技法名为“清纱”法，也叫“数针法”，它以普通的挑花针为工具，白纱线、五彩丝线或五彩毛线及青色土织布为材料来完成，工艺精细，构思奇妙，立意新颖，图案别致，对比强烈，寓意深刻，真正做到了以形传神，体现出拙中藏巧、神秘粗犷的风格特征，作品通体洋溢着一种憨厚朴实的乡土之美。花瑶挑花是我国民族民间艺术的瑰宝，在这些挑花作品中，理想与现实、形式与内容达到了和谐完满的统一，既反映了花瑶的族群特征，又蕴含了花瑶的民族历史。（分段）目前花瑶的年轻人除在本民族节日和婚庆时穿民族服装外，平常都习惯穿简单方便的汉族服装；瑶汉通婚以来，花瑶女子嫁入汉族家庭后便不再穿着民族服装，也不再从事挑花工作，这使得挑花在花瑶人生活中的作用大打折扣。加上挑花工艺难学难精，一般年轻人都不愿学习，现在当地会挑花的人已越来越少。如不尽快采取保护措施，花瑶挑花将面临失传的危险。

苗族的挑花刺绣，俗称“数纱”，以湖南省湘西土家族苗族自治州泸溪苗族地区流传的最为出色，主要分布于良家潭、八什坪、浦市、潭溪以及周边乡镇。（分段）泸溪的苗族挑花多用于头帕，是以当地苗族妇女自己纺纱、织造的“家织布”为面料挑绣而成。家织布所采用的棉纱较粗，织成的布料纵横分明、经纬清晰，是挑花工艺的最佳材料。有别于刺绣的挑绣，所有的图案纹样，全在布料的表面行针。制作时，从图案纹样的中心起一针，数三根纱下一针；再数三根纱下一针，直到图案纹样毕显。挑花的最后一针通常会回到图案纹样的中心（即起针处）。挑花的工艺过程极其细致而严格，在一针一针的挑数过程中，不能数错一根纱；若是数错一根纱，则后面的纱数全部皆错，图案纹样会产生变形。（分段）挑花工艺没有现成的花样，所有的图案纹样全在苗家妇女的心里。当地的苗族妇女从小便随着长辈习练挑花技艺，从单个的图案着手，长大后已是非常娴熟。常见的图案纹样有双凤朝阳、龙凤呈祥、鲤鱼跳龙门、石榴花、阳球花、牡丹花、枫叶、蜜蜂采花、蝴蝶戏花等六十多种，全部采用蓝线或青线挑绣，线条清晰，十分雅致。

庆阳市位于甘肃省最东部，地处黄河中上游的黄土高原，是陕甘宁三省的交会处。秦时为北地郡，隋代改庆州，宋代定为庆阳府。当地流传的庆阳香包又称“绌绌”，是庆阳的一种民间民俗物品。（分段）庆阳地区有端午节制作佩带“绌绌”（“绌”原指原始骨针的一种缝制方法，后借称用布缝制、袋口能松能紧的包袋）的习俗，其起始时间尚不可考，据说形成于公元前两千三百多年，《黄帝内经》的作者歧伯曾携一药袋防疫驱瘟、禁蛇毒，开创“薰蒸法”。因歧伯生于庆阳，故此法在当地渐成习俗，流传不断。草药被称为“香草”，因而药袋便称为“香包”或“绌绌”。至明清两代，庆阳香包十分兴盛，成为人们佩戴或馈赠的佳品。20世纪60年代以前，庆阳香包的绣制普及到家家户户，庆阳女孩儿多“七岁八岁学针线”。20世纪60年代，庆阳香包开始走向沉寂。近二十年，香包的制作与刺绣又开始复兴，2002年庆阳市被中国民俗学会命名为“香包刺绣之乡”。（分段）庆阳香包是一种立体造型和平面刺绣兼容的纯手工艺制品，构型简单质朴，按制作技艺分有“绌绌”类、线盘类、立体刺绣类、平面刺绣类四大类型。“绌绌”又名藏针绣，其特点是把针线藏起来，以造型状物、形神兼备而不见针线为佳境，其工艺流程包括创意、选料、剪裁、状物等环节。线盘类香包是用各色线条盘成五角菱形的“粽子”，其技艺包括折壳子、配色线、盘线成型、成果（即将线盘成品连缀，吊上彩穗）等，如此制成的香包可以随身佩戴，可以挂在门庭，也可以馈赠他人，以寓示祥和平安。立体刺绣类香包内容庞杂，形式繁多，有单面挂、佩件，双面挂、佩件，立体挂件和摆件等近四百种样式，其制作过程分构图、刺绣、彩染、缝合、成果等环节，有过样子、打样子、扩背子、上样子、绣花、状物、成果、打扮等工艺步骤，制品讲究神似而不求形似。平面刺绣类香包风格敦厚凝重，厚实中流露出隽永，其制作有破线绣、合线绣、掇绣及齐针、辫针、缉针、掺针、抢针、挽针、盘金、点金、圈金等方法。（分段）庆阳香包是一门传统工艺，现在主要的传承人有李秀娥、贺梅英等。目前庆阳香包绣制面临着手工产品被现代复制品取代的局面，刺绣工艺渐已失传，具备民俗文化知识的极少数工作者多半退休，研究人才奇缺，后继乏人，亟待抢救、保护。（分段）

香包又名“香囊”、“香缨”，俗称“香布袋”、“料布袋”，是一种传统的佩饰物，制作和佩戴香包的习俗在我国由来已久。（分段）流传于江苏省徐州市的香包制作技艺别具特色，为世所称。徐州香包合实用性与观赏性为一，它造型纯朴，图案精美，色彩艳丽，绣法工整细致，内装的中草药能驱蚊防潮，净化空气，预防疾病。徐州香包形制丰富，有心形、圆形、菱形、元宝形、蝴蝶形、花瓶形、水滴形、长方形、人物娃娃等各种形状。外部图案多采用龙凤呈祥、鸳鸯戏水、松鹤延年、喜鹊闹梅等传统的喜庆吉祥题材，以寄托人们祈求祥瑞、辟邪纳福、丰衣足食的美好愿望。随着经济的发展和生活水平的提高，徐州香包的题材也在发生着变化，出现了以戏曲脸谱、布袋和尚、麒麟送子、观音送福、两汉文化、卡通娃娃等为表现内容的作品。（分段）随着社会的变迁，传统民俗逐渐从现代生活中淡出，香包不再像以前那样受人珍视。在机器缝制技术迅速发展普及的情况下，掌握传统香包制作技能的艺人日渐稀少，徐州香包工艺濒临灭绝，亟待挖掘保护。

象牙雕刻是指以象牙为材料的雕刻工艺及其成品。北京和广州的象牙雕刻有着不同的艺术风格。（分段）北京牙雕即北京象牙雕刻，可考的历史至少可追溯到两千多年前，在后来的历史发展过程中，从外地迁徙或被招募到京的优秀工匠与北京当地的工匠不断切磋，经过数百年的实践，北京牙雕具有了雍容华贵的宫廷艺术品格，形成独特的工艺特点。北京牙雕在清末曾一度衰微，后经杨士惠及其传人的努力，这一古老工艺又得以复兴。（分段）象牙雕刻因牙材自身的品质而具有高洁的美感，成为中国特种工艺美术的一部分。北京象牙雕刻工艺复杂且有难度，表现题材广泛，技艺以口传心授方式承传。20世纪80年代以来，出于保护大象种群的考虑，国际上曾经一度禁止象牙贸易，这使得完全依赖进口象牙原料的北京象牙雕刻工艺陷入了困境，面临着一无原材料、二无年轻传人的局面。近年来，国际上已开始摒弃死板的贸易禁令方式，允许库存象牙贸易。即使如此，也无法解决作为特种工艺的北京象牙雕刻技艺无人传承的问题，应尽快建立保护机制，对这一古老的特色技艺加以发掘抢救。（分段）广州牙雕即广州象牙雕刻，镂雕牙球、花舫、微刻书画均是广东牙雕的代表。广东牙雕产品主要分为三类，一是欣赏品，包括象牙球、花舫、蟹笼、花塔、花瓶、鸟兽、人物、石山景等；二是实用品，包括折扇、台灯、烟盅、烟嘴、笔筒、粉盒、图章、梳具、筷子、牙签、书签、纸刀、象棋等；三是装饰品，包括手镯、项链、耳环、戒指、别针等。（分段）广州牙雕重雕工，以镂空、透深的雕刻技法闻名于世，在长期的工艺实践中逐步形成一整套完整的精湛雕刻工艺。广州牙雕纤细精美，玲珑剔透，讲究牙料的漂白和色彩装饰，雅俗并举。作品以牙质莹润、精镂细刻见长，整体布局繁复热闹，不留空白。象牙雕刻与其他多种材料如紫檀、犀角、玳瑁、翠羽等巧妙地镶嵌于一器之上，使图案更富于层次，同时刀法见棱见角，华丽而美观。（分段）广州牙雕有着悠久的历史，秦汉时期已有了一定的发展，明清时工艺与生产规模曾达到历史高峰，民国以来其工艺水平日趋精湛，在全国牙雕行业中独树一帜。广州牙雕的传承方式以师徒传承、家族传承为主，采取手工作坊的生产模式。著名的传承人有陈祖章、翁昭、翁荣标、冯少侠、李定宁等。（分段）地处中国南大门的广州与海外各地有着密切的经济贸易往来，具有民族特色的手工艺市场发展前景也相当可观，但目前广州牙雕行业中已没有了家族式的手工作坊，师徒关系也有了很大的改变，手工技艺在不知不觉中流失或变异，精工细作的手工艺流程也受到冲击，没有人愿意也无法单纯以传统的象牙雕刻技艺谋生，这极大地影响了广州象牙雕刻业的发展和传统技艺的传承，需要制订计划，尽快改变目前不利的状况。（分段）

扬州是我国玉器的主要产区，琢玉工艺源远流长。在江淮东部龙虬新石器时代遗址出土了玉璜、玉管等物，扬州汉代墓葬亦出土不少玉器，品类繁多，造型优美，且已采用透雕、阴线刻和浅浮雕手法。唐代的扬州玉器工艺又达到新高峰，宋代扬州玉雕出现了镂雕和练条技艺，为后来特色技艺的形成打下了基础。清代乾隆年间扬州玉雕进入全盛时期，两淮盐政在扬州建隆寺设玉局，大量承办宫廷玉器，并按岁例向朝廷进贡。1840年后，扬州琢玉行业逐年衰弱，扬州玉工流向上海和香港等地，留在本地的多从事平面玉件的雕琢，也有人转行。20世纪50年代，扬州玉器厂成立，扬州玉雕技艺重新得到传承。（分段）玉石质地坚硬缜密，硬度为摩氏4至8度，手工雕琢技术较为复杂，其工艺特点是琢磨，即“琢玉”与“碾玉”。扬州玉雕使用的玉料有新疆的白玉、青玉、碧玉，辽宁的岫玉、玛瑙、黄玉，江苏的水晶，湖北的绿苗、松耳石，广东的南方玉及巴西的玉石、缅甸的翡翠、阿富汗的青金、加拿大的碧玉和日本的珊瑚等；其制作工艺在几千年的传承中保持着扬州传统的地方文化特色，将阴线刻、深浅浮雕、立体圆雕和镂空雕等多种技法融为一体，形成浑厚、圆润、儒雅、灵秀、精巧的特点，具有秀丽典雅、玲珑剔透的艺术风格。历代扬州玉雕分别保留了不同时期的艺术特征，如西汉的《白玉蝉》以和阗玉雕成，采用“汉八雕”的手法，线条凝练挺拔，推磨极见功夫；清代的《大禹治水》多种手法并用，属于稀世珍品，它以新疆青白玉为材料，高224厘米，前后雕琢6年，用工15万个，耗费白银一万五千余两。（分段）当今的扬州琢玉艺师，全面继承了传统的扬州玉雕优秀技艺，锐意创新，在实践中遵循“量料取材，因材施艺”的琢磨工艺规律，结合时代的要求，不断提高“相玉”能力及雕琢技艺，创作了大批构图新颖、造型优美、做工精致的产品。他们的“山子雕”和“练子活”技艺独具一格，显示出扬州玉雕工艺技法的精湛。现在主要的扬州玉雕传承人有黄永顺、顾永骏、焦一鸣、刘筱华、李小威、江春源、夏林宝、汪德海等。（分段）目前，扬州从事玉器生产的企业普遍面临成本高（玉石价格年年上涨）、费用高、赋税高等困难，生存极为不易。同时玉雕为手工操作，生产周期长，艺人需要付出艰辛的脑力劳动和体力劳动，却得不到相应的报酬。这两方面的原因直接导致现有技术人员大量流失，青年人不愿学习和从事这项手艺，扬州玉雕技艺后继乏人，亟待保护、抢救。（分段）

岫岩玉雕是以辽宁省岫岩地区为中心而发展起来的一项民间玉石雕刻工艺。（分段）五千年前的红山文化遗址中出土了用岫玉制作的玉龙、玉猪、人面纹玉综、兽面纹玉琮等“素活”工艺品，说明这里的玉雕工艺起步极早。清末民初，岫岩地区形成了有三百多人从业的玉石街，出现了以江保堂为首的玉雕“八大匠”和以李得纯为代表的“素活二李”。当时玉雕有人物、花鸟、动物、花卉、素活等五大类产品，特别是素活工艺达到了较高的水平。20世纪50年代至80年代末，素活工艺又有了进一步的发展，其代表作品岫玉塔薰《华夏灵光》高3.15米，是迄今中国玉雕史上最大的一件瓶素工艺品，在全国百花奖评比中获“金杯奖”，并被定为国家珍品，藏于人民大会堂。（分段）岫岩玉雕技法丰富，以素活见长，柔环、活链为其典型工艺，难度之高，世人称绝。岫岩玉雕的素活工艺继承了中国玉器传统技法，做工以立体圆雕及浮雕为主，辅以线刻、镂刻、透刻，并有勾花、勾散花、顶撞花等手法，尤擅用剜脏去缕、因材施艺、化瑕为瑜、废料巧用、俏色巧用、螺纹组合等技法。（分段）1942年出生的当代玉雕大师李洪才从艺四十余年，创作出不少精品和绝活儿。1964年，他的作品作为辽宁工人的礼品献给中国共产党中央委员会及毛泽东主席。他的绝活儿玉雕《如意壶》可分别斟出两种酒，泾渭分明；《九龙宝亭》的亭中有玉龙吐雾，玉珠悬于空中，永不落下。1999年澳门回归之际，李洪才师徒设计制作的玉雕作品《九九月圆图》作为辽宁省政府的礼品献给澳门特别行政区政府，受到广泛好评。目前，高科技工艺已进入玉雕领域，手工技艺受到很大冲击，像李洪才这样的大师在岫岩地区已为数不多，岫岩玉雕的传承发展前景堪忧，需采取措施加以保护。（分段）

辽宁省阜新市是中国四大玛瑙产地之一，玛瑙雕刻工艺享誉海内外。阜新清河门辽墓出土的莲花式盅及玛瑙管珠项链、酒杯、围棋等距今已有1000年的历史。清代乾隆年间，宫廷所用玛瑙饰物和雕件的用料及工艺大部分来自阜新。现今阜新蒙古族自治县七家子乡宝珠营子村就是因乾隆皇帝六十大寿时当地王爷进献“佛光玛瑙朝珠”而受封得名的。（分段）玛瑙属中档宝石，具有多种天然色彩和条带花纹，是雕刻的理想材料。玛瑙有“玉黄金”的美称，其材质本身就具有收藏、保值、增值作用，并被视为美丽、幸福、吉祥、富贵的象征。制成一件精美的玛瑙玉件要经过选料、剥皮、设计、抛光、初雕、细雕和配座等七道工序。阜新玛瑙雕刻工艺门类齐全，素活工艺在同行业中处于领先地位，其中打钻掏膛、取链活环、肩耳制作、透雕活球、装饰雕刻等技艺为其特有的绝活儿。1974年根据周恩来总理指示雕成的阜新玛瑙《水帘洞》，现藏于中国国家博物馆。（分段）阜新玛瑙雕技艺主要通过家族传承，历史上有名望的玛瑙世家目前已传至第四代，玛瑙工艺素活的代表李洪斌大师现已67岁，阜新玛瑙雕在取得辉煌业绩的同时，已面临手工艺人技艺失传的危机，亟待抢救、保护。（分段）

甘肃省肃州区在历史上曾称为酒泉郡，自西汉置郡至今已有两千多年的历史，是著名的古河西四郡之一，也是丝绸之路上重要的历史文化名城。（分段）酒泉夜光杯是一种琢玉而成的名贵饮酒器皿。据《十洲记》记载，周穆王时西域向朝廷敬献“夜光常满杯”，杯为白玉之精。唐代诗人王翰的《凉州曲》称：“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。”由此可见，酒泉夜光杯至少在唐代就已出现。葡萄美酒产于凉州（武威），夜光杯产于肃州（酒泉），酒因杯而质愈显，杯因酒而名更著，相得益彰，名驰千秋。（分段）夜光杯的制作要经过28道复杂的工序。首先需在祁连山老山窝子精选上乘玉料，根据酒杯的尺寸切成不同规格的圆柱体，再按一定尺寸制作毛坯，然后切削和精磨外型，形成夜光杯的初型，再经过掏膛使夜光杯基本成形，最后通过细磨、冲、碾、拓、抛光、烫蜡等14道工序后，再用马尾网打磨，即制成晶莹剔透的夜光杯。（分段）酒泉夜光杯体薄如纸，表面光滑细腻。制作工艺经不断改进，已能生产六大类三十多种造型的夜光杯。各类品种都十分注重保持传统的生产工艺，使夜光杯更加熠熠生辉。地方政府已组织实施五年保护计划，挖掘、整理民间原始的夜光杯制作工艺。（分段）

西泠印社创立于清光绪三十年，是主要从事金石篆刻创作与研究，同时兼及书画创作的民间社团。社址坐落于浙江省杭州市西湖景区孤山西麓，社址内包括多处明清古建筑遗址，园林精雅，景致幽绝，人文景观荟萃，摩崖题刻随处可见，有“湖山最胜”之誉。（分段）西泠印社由浙派篆刻家丁仁友、王福厂、叶舟、吴隐等人共同发起创建。1913年，近代艺术大师吴昌硕被推为首任社长，印人翕然向风，东瀛名家河井荃庐、长尾甲渡海而来，一时精英云集。入社者均为精擅篆刻、书画、鉴赏、考古、文史的大家，印社由此声誉日隆。每年春秋两季，同仁雅集，并形成独特的祭仪和活动模式。（分段）西泠印社秉承“保存金石、研究印学、兼及书画”之宗旨，在艺术创作、学术研究、文物考古、出版交流等方面均取得辉煌成就，成为海内外金石篆刻史上一个时间最悠久、成就最高、影响最广大的学术团体，获得“天下第一名社”之盛誉。其篆刻技艺传统应受到良好的保护。（分段）

青田石雕是以青田石为材料的传统石雕艺术，因取材于浙江青田县所产优质叶腊石而得名。青田石质地温润，脆软相宜，色彩丰富，花纹奇特，既是篆刻艺术的最佳印材，又是石雕艺术的理想石料。（分段）据史料记载，青田石雕工艺发端于六朝时期，讲究因材施艺，因色取巧，有相石、开坯、雕琢、封蜡、润色等工序，尤以镂雕技艺见长，且圆雕、镂雕、高浅浮雕、线刻交替使用。青田石雕题材广泛，鱼虫花鸟、山水人物皆有，均精雕细刻，神形兼备，写实尚意诸法齐备，大气之中不失精妙，工艺规范，自成一格。（分段）青田石雕曾在1899年巴黎赛会、1905年比利时赛会、1915年美国太平洋万国博览会上展出并获奖，近年来又有数十件作品分获中国第二、四、五、六、九届“百花奖”优秀创作设计一等奖。经国家工商总局商标局核定，青田石雕成功注册了原产地“证明商标”，青田县也因此而被文化部、中国轻工业联合会命名为“中国民间艺术之乡”和“中国石雕之乡”。（分段）目前，优质叶腊石历经千余年的开采，资源已近枯竭，同时青田石雕手工作坊规模逐渐缩小，传统技艺面临失传的危险，亟待抢救和保护。（分段）

曲阳县位于华北平原西部，太行山东麓，蕴藏着丰富的大理石资源。自西汉始，曲阳石工即用大理石雕刻碑碣等物，北魏时曲阳石雕中的佛像、石狮已独具风格，唐时曲阳成为我国北方汉白玉雕像的发源地及雕造中心。至元代，曲阳石雕已享有盛名，涌现出杨琼、王道、王浩等一批杰出的民间雕刻艺人。明清时期，曲阳石雕工艺更加精巧，清末曲阳人雕刻的《仙鹤》、《干枝梅》等作品在巴拿马国际艺术博览会上荣获第二名，以致“天下咸称曲阳石雕”。中华人民共和国成立后，曲阳石雕艺人先后参加了人民英雄纪念碑、人民大会堂、天安门修复等北京十大建筑工程和毛主席纪念堂兴建工程的雕刻工作，1995年曲阳县被国务院正式命名为“中国雕刻之乡”。（分段）曲阳雕刻工艺历经千年而不中断，誉满海内外。随着曲阳雕刻材质从大理石、玉石到木质、象牙、青铜、不锈钢等的扩展，其雕刻技艺也发生了变化，出现了圆雕、透雕、镂雕、浮雕等造型门类，技法不一而足。现在雕刻的题材相当广泛，既有传统的仿古建筑饰品，又有现代人物雕像；既有园林雕塑，又有家庭装饰；既有飞禽走兽，又有游鱼花卉；既有上百米的巨作，又有长不盈寸的精品。其雕刻工艺既善于利用刨荒、刨光、开脸等特技，又善于目测定型，采用“上细”工艺，达到了“线要直、面要平、弯要活”的标准。曲阳石雕现在的主要传承人为卢进桥、甄彦苍、安荣杰等。（分段）随着社会的发展与科技的进步，传统的曲阳手工雕刻技艺不断受到冲击，开料、手工刨荒、工具制作、手工锤钎等技法已近失传，模型也不再制作。此外，为了适应市场的需求，雕刻材质和雕刻类型受到影响，佛像制作越来越少，这对传统曲阳石雕技艺的保留与传承也造成了不少损害。必须尽快制订措施拯救曲阳石雕这一古老的手工技艺。（分段）

寿山石雕是传统的民间雕刻艺术，以产于福州北部山区北峰的寿山石为材料，通过特殊技艺制作出供人玩赏的小型雕刻。寿山石雕技艺主要流传在福州市晋安区鼓山、岳峰镇、象园、王庄街道和寿山乡。（分段）寿山石的石质、石色、石形、石纹均极丰富，晶莹滋润，品种繁多，硬度在2.5至2.7摩尔之间，是上等雕刻彩石，具有细、结、润、腻、温、凝的特点，民间称之为“石帝”、“石后”，并有“贵石而贱玉”之说。具有独立造型的寿山石雕刻品的出现至今已有1500年的历史。南宋时，寿山石矿已得到开采，经过元、明、清三代的发展，独立的寿山石雕产业最终形成。清圣祖等皇帝均用寿山石制宝玺，寿山石中以田黄石料身价最高，俗有“一两田黄三两金”之说。清代同治、光绪年间，寿山石雕形成自己独特的风格，出现东门、西门两大流派。以林谦培、林元珠为代表的东门派擅长于人物、山水、动物的圆雕，以潘玉茂、潘玉泉为代表的西门派则从传统的印钮技法中创造出具有中国画特色的薄意技法。后来又出现了林清卿的薄意雕刻，使寿山石雕进入诗意融融的境界，提升了它的文化品位。（分段）寿山石雕技法丰富多样，精湛圆熟，又在发展过程中广纳博采，融合了中国画和各种民间工艺的雕刻技艺与艺术精华。其技法主要包括圆雕、印钮雕、薄意雕、镂空雕、浅浮雕、高浮雕、镶嵌雕、链雕、篆刻和微雕等。寿山石雕作品题材广泛，有人物、动物、山水、花鸟等品类。由于这些原因，寿山石雕的社会影响面极广，具有“上伴帝王将相，中及文人雅士，下亲庶民百姓”的艺术魅力，深受国内外鉴赏家与收藏家的好评。（分段）寿山石雕在中国传统玉石文化中占有突出地位，相关雕刻品已成为高雅、精美、凝重和睿智的象征。寿山石雕追求既雕既琢的艺术效果，提倡返璞归真，故以“相石”为重要环节，讲究利用石形石色，巧施技艺，以达到“天工合一”的境界。现在寿山石雕的主要传承人，西门派有林文举、刘爱珠、江依霖、王洧华等，东门派有郭功森、林元康、郭懋介、林炳生、林发述等。（分段）寿山石为珍稀的石材，其资源管理在近数十年一度处于无序状态，导致开采过甚，给石雕造成了不良影响。目前许多老艺人年事渐高，已无法继续雕刻，而传统的师承关系又遭到破坏，寿山石雕技艺后继无人，面临失传的危险，亟待抢救。（分段）

惠安石雕是以硬质的青石料为主要原料的传统雕刻艺术，主要流传在福建省泉州地区的惠安县，成品多用于建筑装饰。（分段）惠安石雕工艺源于黄河流域的中原文化，形成过程中又汲取了闽越文化及沿“海上丝绸之路”传入的外来文化，与建筑艺术相生相伴，逐渐形成独特的艺术风格，历代名师辈出，从南宋以来就有谱系传承记载，流派众多。宋元时期，惠安石雕工艺就十分发达，明末以后更趋成熟，成为南派石雕艺术的代表。（分段）惠安石雕的品类有碑石加工、环境园林雕塑、建筑构件、工艺雕刻、实用器皿等五大系列，其工艺主要有圆雕、浮雕、线雕、沉雕、影雕等五类。（分段）惠安石雕具有强烈的民族性和鲜明的时代性，作为南派石雕艺术的代表，较早地传播到海外，在东南亚等地备受推崇。在国内，它与曲阳石雕齐名，“南有惠安，北有曲阳”之说在石雕界广为流行。（分段）目前，老一代惠安石雕艺人已逐渐退休，同时随着科技的进步，珍贵的传统手工雕刻技艺正日渐为机械化所取代。传统的技艺是在师徒间或家族中以口传心授方式承传的，多处于封闭状态，现代工厂内的学徒很难真正学到传统石雕工艺的精髓，故整个石雕行业后继乏人。再加上雕匠艺人文化程度普遍较低，对传统石雕工艺的静态保护及理论研究在资金上投入不足，工作没有全面展开等方面的问题，惠安石雕的传统技艺日益陷入濒危状态，亟待扶持和救护。（分段）

古代徽州辖地包括今天的安徽省黄山市和江西省婺源县。“徽州三雕”是古代徽州地区流传的木雕、砖雕和石雕三种工艺的统称，它们均为古代徽州地区明清建筑的装饰性雕刻，具有浓厚的地方文化色彩。（分段）徽州古建筑以民居、官宅、宗祠、庙宇、廊桥、牌坊为主，无论建筑部件还是家居设备都具有很强的地域风格，十分注重雕刻装饰。一般多在房子的月梁、额枋、斗拱、雀替、梁驼（俗称元宝）、平盘头、榫饰、钩挂、隔扇门窗格心、裙板、绦环板、莲花门、窗格、窗栏板、栏杆、轩顶、楼沿护板、挂络等部位以木雕进行装饰，而房内陈设的家具如床、榻、椅、柜、桌、梳妆架、案几等的上面也都有精美的木雕。砖雕主要装饰于民居的门楼、门罩等部位；石雕则主要用作祠堂的石栏板，民居门墙的础石、漏窗及石牌坊的装饰。“徽州三雕”与建筑整体配合得极为严密稳妥，其布局之工、结构之巧、装饰之美、营造之精、内涵之深，令人叹为观止。无论是木雕、砖雕还是石雕，都将浮雕、透雕、圆雕、线刻等多种技法并用，从中可看出汉唐以来我国建筑装饰雕刻艺术的传承脉络，同时也反映出徽州文化中其他艺术门类如新安画派、徽派版画、徽派篆刻、徽州砚雕、墨模雕刻等艺术样式对徽州建筑装饰雕刻风格的影响。（分段）“徽州三雕”的制作程序因材料、工具和技法的不同而有差异。如砖雕的制作程序包括修砖、放样、打坯、出细、打磨、修补等，传统工具主要有木炭棒、凿、砖刨、撬、木槌、磨石、砂布、弓锯、棕刷、牵钻等；木雕的制作程序包括取料、放样、打粗坯、打中坯、打细坯、打磨、揩油上漆等环节，传统工具主要有小斧头、硬木锤、凿、雕刀、钢丝锯、磨石、砂布等；石雕的制作程序包括石料加工、起稿、打荒、打糙、掏挖空当、打细等环节，传统工具主要有錾子、楔、扁錾、刻刀、锤、斧、剁斧、哈子、剁子、磨头等。（分段）“徽州三雕”的传统制作技艺历来在民间建筑与雕刻行业中广为流传，1979年以后，一批古建园林施工企业相继成立，一些“三雕”老艺人被重新组织起来，并开始带徒授艺。但由于建筑材料、工具的变化及建筑成本核算等原因，费时、费工、费料且刀法掌握困难的传统雕刻技艺逐渐被人们排斥在应用范围之外，许多技艺已经失传。（分段）婺源三雕是指江西省婺源县境内明清古建筑中的砖雕、石雕和木雕，它属于徽派建筑艺术的支系，制品多用作民居、官宅、宗祠、庙宇、廊桥和牌坊等建筑上的装饰部件。其起源可追溯到唐代，明清时期徽商兴起，“婺源三雕”依托徽派建筑达于鼎盛，相关技艺主要分布在江湾镇、思口镇、龙山乡、沱川乡、浙源乡、清华镇、段莘乡、镇头镇等部分乡镇村落。（分段）明万历二十四年，户部侍郎、工部尚书余懋学兴建于婺源县沱川理坑的“尚书第”建筑上的装饰可视为“婺源三雕”最初的实例，其后，明代吏部尚书余懋衡也于天启六年在理坑兴建“上官卿第”。清顺治十六年余维枢兴建“司马第”，标志着“婺源三雕”进入全新的发展阶段。清康熙二十年婺源县北部古坦乡黄村建成“百柱宗祠”，清乾隆元年婺源县思溪、延村建“商宅群”，这些建筑的装饰物呈现了“婺源三雕”极盛时的气象。（分段）“婺源三雕”虽附属于徽派建筑，但它冶美学、力学、数学、历史学、生态学于一炉，具有深刻的文化内涵和极高的艺术价值。“婺源三雕”取材十分严格，砖一定要用本地产的水磨青砖，石则须用安徽的“黔县黑”或浙江的青田石、淳安的茶青石，大木雕一定要用百年以上的枫、樟、柏、槠等，细木雕则用纹理细密的楠、枣、杨、桃等。各种刀法是“婺源三雕”的关键所在，其特点在于不拘一法，混合并用，使作品达到空灵剔透的效果，故而圆雕、浮雕、浅雕、深雕和透雕极为常见。从别号“雕三雕”的刘三元始，“婺源三雕”的技艺自成谱系，但目前与“徽州三雕”一样面临着失传的危险，亟待抢救、扶持。（分段）

临夏回族自治州临夏县位于甘肃省中部及西南部，是自古以来从中原通往青海、西藏、四川的必经之路，属于闻名世界的丝绸之路的一部分。这里聚居着汉、回、藏、东乡、撒拉、保安、土等民族，形成了独具特色而又丰富多彩的民俗文化。（分段）临夏砖雕是临夏县一种传统的建筑装饰雕刻。该县境内出土的金代大定十五年进义校尉王吉砖室墓中的砖雕饰物，是以土窑青砖为材料，据此可以判断临夏砖雕实源于秦汉，是当时民间木雕技艺的延伸。明、清两代是临夏砖雕的兴盛时期，1949年后曾一度冷落，近二十年又得以复兴。砖雕成品主要用来装饰寺、庙、观、庵及民居中的深宅大院，一般用于天井、山墙、影壁、廊心壁、丹墀、台阶、下槛、墀头、须弥座、屋脊等处，雕刻题材可分自然景物、社会生活及富有民族特色的装饰纹样等几类。在发展过程中，临夏砖雕吸收了木雕、石雕、玉雕等雕刻艺术的手法，同时注意将传统国画、书法、印章、诗文的艺术表达形式与砖雕手法融会贯通起来，形成多元性的艺术特征，既保留着特有材料所呈现的质朴和简约，又呈现出多样化的艺术特征。（分段）临夏砖雕的工艺主要分为捏雕和刻雕两种。捏雕先捏塑各种造型，后入窑焙烧，制作脊兽、套兽、宝瓶等多用此法；刻雕在土窑绵砖上用刀雕刻，建筑物中的墙饰、台阶等多用此法。刻雕的工艺包括打磨、构图、雕刻、细磨、过水、编号、拼接安装、修饰等八道程序，制作工具有折尺、锯子、刨子、铲、錾、刻刀等，其中铲、錾和刻刀又随工艺要求分轻重、大小、长短、刃口宽窄薄厚数种。其雕刻技法主要有阴线刻、凹面线刻、凸面线刻、浅浮雕、高浮雕、镂空式透雕等种类。现在临夏砖雕的主要传承人有周敬德、绽学仁等。（分段）目前，传统的砖雕工艺已失去了市场，许多从业人员缺乏传统的砖雕技术和基本的艺术素养，砖雕技艺存在着严重的“断代”现象，而分段制作的现代流水线生产方式也将导致砖雕作品风格的不统一，缺乏个性的表现和生动的气韵。在此状况下，有必要采取具体措施，对临夏砖雕的传统技艺进行抢救、保护。（分段）

清徐县位于山西省太原市南部，汾河与潇河通过其境内，沉淀下的优质丰厚土壤是烧制砖雕的上好原料。早在夏商之前，清徐先民已经掌握了制陶技艺。（分段）从清徐境内保留的隋、唐、宋、元各代的诸多寺庙砖瓦中可以看到雕刻痕迹，显示山西清徐砖雕技艺在当时已经成熟。明后期至清前期的两百余年中，随着晋商的崛起，清徐境内各村各社民居建造蔚然成风，脊领、影壁、花墙门楼等砖雕工艺品的市场需求量很大。到清代中后期，清徐境内平均四个村庄便有一座小砖窑，每座窑均可烧出当地俗称为“花货”的砖雕。直至如今，尚有许多清徐砖雕作品完整存世。（分段）清徐民居砖雕所用材料质地好，经久耐用，制作技艺花样繁多，套路复杂，画工精细，刀工别致。明代早期的砖雕承袭秦汉遗风，简单粗犷，用线平刻较多，人物形象少有变化，画面较为单纯。后来逐步发展为现在的艺术风格，用线简练挺拔、劲健粗放，显得稚拙而朴素，整个作品以浮雕和浅圆雕为主，借助线刻造型，构图缺乏透视变化，强调对称，富于装饰趣味。（分段）山西清徐民居砖雕具有浓厚的民俗文化气息，它贴近百姓生活，以朴素而直白的艺术语言表达出民众对生命价值的关注、对家族兴旺的企盼、对富裕生活的向往及对一定社会地位的追求。清徐民居砖雕的风格演进从某种程度上反映了汉文化的发展变迁，为历史学和文化学的研究提供了第一手形象资料。（分段）在清徐境内，砖雕技艺的传承谱系明确，井然有序。1928年以后，随着清徐庙宇的不断拆除，砖雕市场日渐疲软，砖雕业主纷纷封窑。清徐窑王堡砖雕虽然坚持烧造，但因为种种原因于2002年秋封闭。清徐民居砖雕承传受阻，濒临灭绝，如不及时抢救，很有可能会在短期内彻底消亡。

藏族格萨尔彩绘石刻属于格萨尔文化的一种遗存，主要分布在四川省甘孜藏族自治州色达、石渠、丹巴三县境内，以色达县的格萨尔彩绘石刻最有代表性。色达县位于蜀西北，传说曾是岭国长系部落居住的地方，又是岭国名将尼崩达尔雅和阿奔•布益盘达的故里，故格萨尔文化的积淀十分深厚，有“格萨尔艺术之乡”的美誉。两个多世纪前，格萨尔彩绘石刻就在这片草原上孕育产生。（分段）格萨尔彩绘石刻以英雄史诗《格萨尔》的核心内容为表现对象，融精湛的刻石技艺和传统绘画为一体，以独特的艺术风格再现了岭•格萨尔王及岭国众将士为民造福、不畏邪恶、英勇奋战的历史场面。石刻以色达县出产的天然板石为材料，制作时多保持石材的自然形状，先以线描构图，再用立刻、刮刻等手段雕刻，走线如行云流水，形象自然生动。绘刻完成后，在刻石的画面上通刷一道白色颜料为底，干后着彩。色彩多用红、黄、蓝、白、黑、绿六色，一般不用中间色。这些色彩都具有特定的意指，与《格萨尔史诗》中的各位将士相对应，当地群众一看便能明白。格萨尔彩绘石刻技艺的传承方式以师徒或家族传承为主，作者一般不在石刻上署名。现在传承人有17位，主要有尼秋、觉热、扎洛、切邛等人。（分段）色达县的格萨尔彩绘石刻主要存放在泥朵乡、色柯镇、年龙乡、翁达镇，其中翁达镇翁达村雅格修行地的格萨尔彩绘石刻年代最为久远，而传承最好、数量最多、规模最大的则是泥朵乡普吾村的格萨尔彩绘石刻群，其工艺不仅在色达县和甘孜州具有代表性，就是放在全国格萨尔文化流传地区中来看也非常典型。（分段）泥朵乡位于色达县西北部的泥曲河畔，海拔4180米。这里的格萨尔彩绘石刻存放在普吾村普吾寺白塔四周刻石经墙中的一座大石台上。石台共分五层，安放着千余幅格萨尔彩绘石刻，形成一个谱系。此处石刻的近期部分由普吾村著名高僧阿亚喇嘛发起组织刻绘，它规模宏大，气势雄伟，刀法精细，取材考究，表现了岭•格萨尔王及岭国三十员大将、八十位将士的前世，石刻中还有天竺八十大成就者和百位文武尊神的形象。无论从人物谱系的完整性还是从艺人技艺的传承性来看，这一石刻都具有代表性。泥朵乡的格萨尔彩绘石刻数量繁多，已形成了一套较为完整的刻绘工艺体系。（分段）2002年以来，甘孜藏族自治州色达、石渠、丹巴格萨尔彩绘石刻相继公诸于世，引起了学术界的极大关注。有关专家一致认为它不仅为格萨尔文化提供了一种新的传承方式，而且填补了格萨尔文化在藏族石刻中的空白。（分段）格萨尔彩绘石刻长期露天放置，因高原严寒的侵袭和强烈紫外线的照射而造成较为严重的自然损坏，20世纪60年代又遭到近乎毁灭性的人为破坏，有关刻绘技艺基本失传。20世纪80年代以来，在阿亚喇嘛的发起和组织下，格萨尔彩绘石刻的技艺才薪火复燃。但由于格萨尔彩绘对艺人的素质有着特殊的要求，而目前的石刻艺人基本都是农牧民或寺庙僧人，业余从事彩绘石刻，“有艺不精”，“学而不成”，其中还有一些艺人放弃这门手艺改从他业，因此格萨尔彩绘石刻技艺面临着传人青黄不接的局面，亟需扶持、保护。（分段）

潮州木雕是广东潮州地区的一项民间雕刻艺术，主要用以装饰建筑、家具和祭祀器具。这项技艺主要流行于潮州市湘桥区意溪镇莲上村、西都村，同时波及饶平、汕头、潮阳、揭阳、揭西、普宁、陆丰、大埔、五华、兴宁、梅县等县市和福建东南部沿海一带。（分段）潮州木雕始于何时不得而知，现潮州开元寺天王殿梁架上有一“草尾”装饰的斗拱为唐代遗物，而悬挂铜钟的木龙则为宋代遗物。潮州许驸马府建于北宋治平年间，其建筑装饰木雕亦以“草尾”为主。由此可知潮州木雕唐宋时期即已存在。至明清两代，潮州木雕技艺臻于完美。明末，石窟艺术基本停顿，各大寺院多制木雕佛像及佛器、案几的木雕装饰，出现多层镂雕技术。潮州木雕与东阳木雕并誉，皆以多层镂通为特色，不少木雕以金箔贴饰，以黑漆或五彩烘托，前者称“黑色装金”，后者称“五彩装金”。也有采用“本色素雕”的，为的是达到质朴无华的效果。全国重点文物保护单位、建于清光绪十三年的潮州己略黄公祠，祠内各处梁柱多饰以龙、凤、狮等祥瑞动物，展现了潮州木雕的各种表现技法，被誉为“潮州木雕一绝”。民国初年，潮商崛起，兴寺庙、建祠堂、置豪宅成风，在此背景下，木雕艺人利用东南亚红木创作出“红木方曲”、“如意屐”等，形成精致、端庄、华贵的木雕新风格。（分段）潮州木雕多以坚韧度适中的樟木为材质，镂刻形式丰富多样，有浮雕、沉雕、圆雕、镂雕、通雕等多种手法，雕出的成品剔透玲珑，层次丰富。在一件雕刻上，潮州木雕常以“之”字形布局构图，利用山水亭阁将曲折、连续的故事巧妙地分割为不同画面，做到人物繁而不乱，情节生动有序。因考虑观者的视线，置于橼梁高端的木雕装饰往往将人物某些部位适当夸张，如眼部加深、鼻子加高、口部突出等，抬头一看，恰到好处。在构图处理上，潮州木雕不是模仿中国画，就是仿照戏曲舞台，其特点是在一个木雕面上将不同时空中发生的故事同时表达出来，其叙述方式有所谓的“径路”（用特殊的构图方式处理人物活动的脉络）。潮州木雕的装饰设计最惹人注目的就是门，门被分出顶横肚、枋栏、门窗、企肚、中横肚、大肚和下横肚等装饰部位，各部位装饰所用题材、形式和手法各不相同。除建筑装饰雕刻外，潮州木雕尚可制作神亭、神轿、进盒、宣炉罩、烛台、果碟等神器装饰。其雕刻形式大体分沉雕、浮雕、通雕和圆雕几种。由于分布地区广泛，出现了地方性的风格差异。仅就潮汕、兴梅地区而论，潮汕地区木雕布局繁复、结构严密、精细纤巧，以表现连续性情节见长；兴梅地区木雕刀法简练、人物不多，以突出主要故事情节为特征。清末潮州木雕行业中曾出现过奇才黄开贤，以高超地技艺为潮州木雕赢得了声誉。现代传承这一技艺的著名木雕艺人有张鉴轩、陈舜羌等，张鉴轩认为潮州木雕技艺可归纳为“匀匀、杂杂、通通”六个字，“匀匀”指虚实中主次分明，“杂杂”指要有层次又要有穿插，“通通”指镂通剔透。由于现代居住环境的改变，潮州木雕失去了原先的依存条件，加之传统民俗日益淡化，神龛、神亭等物品淡出日常生活，所以潮州木雕的用武之地日渐减少。另一方面，潮州木雕工艺精细，创作难度大，加工程序多，且多手工操作，既辛苦又无法形成规模化生产，经济效益差，因此目前从事木雕加工生产的人愈来愈少，青年一代尤其不愿从事这项工作，这导致潮州木雕陷入后继乏人的境地，亟待抢救、扶持。（分段）

潮州木雕源远流长，建于唐玄宗开元二十六年（738）的潮州开元寺，中就有唐代的木雕作品。广东的木雕技艺主要集中于潮州、汕头、揭阳一带，历史上统名之为“潮州木雕”。（分段）潮州木雕技艺精湛，与黄杨木雕、东阳木雕、福建木雕并称为我国四大木雕。因题材广泛、构图饱满、雕刻精细、多层镂空、金碧辉煌等特点而称誉海内外。（分段）揭阳木雕通常以建筑物、家具及供神用器的装饰物或构件形式存在，且往往饰以金漆或彩绘。它题材广泛，多表现花鸟虫鱼及人们喜闻乐道的历史传说、戏曲故事等。雕刻形式有沉雕、浮雕、通雕、圆雕、托地雕等多种，而以通雕最为见长。揭阳木雕一般采取柔性造型方式，运用感性、动态的线和面，以弧线、曲线及由其产生的抛面、曲面组成造型，构图饱满，布局匀称，刀法繁而不乱，体现出节奏和韵律之美。揭阳木雕也称“金漆木雕”，制作时先在樟木或杉木上凿粗坯，然后精雕细刻，再进行磨光，层层髹漆，最后贴以金箔，可达到金碧辉煌的艺术效果。（分段）汕头木雕历史悠久，始于唐代，盛于明清。它应用广泛，题材丰富，民间传说、古今人物、花鸟虫鱼、飞禽走兽、江海水族、戏剧故事等都是其常见的表现题材。汕头木雕名师众多，作品在全国评比中屡获奖项。（分段）目前，潮州木雕发展受阻，由于从业收入低微，故年轻人多不愿学习，健在的工艺师都在50岁以上，已出现后继无人的状况，若不从速抢救，前景堪忧。

宁波朱金漆木雕简称“朱金木雕”，主要技艺是在木雕上贴金漆朱，它以浙江省宁波市为中心，延及慈溪、余姚、奉化、象山、宁海、镇海、鄞州等地。（分段）宁波地区的髹漆工艺可上溯到新石器时代的河姆渡文化，而宁波朱金漆木雕则与汉代雕花髹漆盒金箔贴花艺术同源。至唐代，随着木结构建筑的发展，出现了彩漆和贴金并用的装饰性木雕，现存宁波阿育王寺建筑装饰上的朱金木雕就是此类风格，它与唐乾元二年鉴真和尚及其弟子在日本所建招提寺讲经殿和舍利殿上的朱金漆木雕十分相似。明清以来，朱金漆木雕广泛应用于民间日常生活，日用陈设、佛像雕刻、家具装饰，特别是婚娶喜事中的“床”和“轿”都用到朱金木雕，既讲究又排场，以致有“千工床”、“万工轿”之说。另外，用以迎神赛会和参与灯会的雕花木船、鼓亭、台阁等也均以朱金漆木雕制成，皆是绝妙的民间工艺品。（分段）朱金漆木雕的人物多取自京剧，艺人仿剧中服饰与姿态制作，被称为“京班体”。“京班体”的构图以人物为主，配上背景，以上下之关系喻远近，故画面上前不挡后，显得充实而饱满。木雕上往往人、马大于屋，石上有树为山，石上长草为石，有鸟有云为天空，有景为陆，有船为河，“武士无颈，美女无肩，老爷凸肚，武士挺胸”，这些特点鲜明的形象及程式化的表现手法使宁波传统的朱金漆木雕充满了无尽的妙趣。朱金漆木雕的雕刻材料主要有樟木、椴木、银杏等，形式则包括浮雕、圆雕、透雕等，此外还有上漆、贴金、砂金、碾银、开金等工艺手段。（分段）“三分雕刻七分漆”是朱金漆木雕艺人的经验总结，由此可见朱金漆木雕的特色主要在于漆而不在于雕。其关键一在漆料（生漆），二在漆艺，即贴金箔、漆朱红。其中修磨、刮填、上彩、贴金、描花等工序都十分讲究，工艺流程有18道之多，贴金有“五先五后，四准四快”的要诀，要求较高，按此施行可以产生富丽堂皇、金光灿烂的效果。从晚清的孙雨田至今，朱金漆木雕历代均有传承人，现在的传承人主要有宁海黄才良、奉化童小海、鄞州陈盖鄞、东钱湖谢武宏、宁海戴新国、奉化周锡芳、宁海葛安飞等五十余人。（分段）随着民间习俗的改变，宁波朱金漆木雕在人们生活中已远不如以前那么重要了。现今民间在制作仿古家具的时候，还依然使用这一工艺手法，但已远远不如往昔，主要的原因就在失却真传，水平日趋下降。制作者不再严格地遵守工艺程序，常随意简化制作环节或使用替代品以减低成本。传统中那种熟练而完善的技巧和出神入化的表现能力，以及漆工与雕工相得益彰的关系等均难再见于今日。由于缺乏传承制度和社会保障，朱金漆木雕工艺将难以继续以原来的形态存在发展下去，亟待抢救、扶持、挖掘、保护。（分段）

乐清市位于浙江省东南部沿海，与温州隔江相望。乐清黄杨木雕是以黄杨木为材料的一种观赏性的圆雕艺术，主要流行于乐清市的翁洋镇南街村、象阳镇后横村、柳市镇、乐城镇一带，传播至温州、永嘉、杭州、上海等地。（分段）乐清的黄杨木雕起于何时不能确知。现藏于北京故宫博物院、有元至正年款的《铁拐李像》为迄今纪年最久的黄杨木雕，但乐清黄杨木雕的出现较迟，应在此雕像之后。乐清地处瓯江口岸，常遇洪水，当地有做“龙档”消灾避邪的习俗。“龙档”以樟木制作，上有人物雕刻，正是这种民间工艺孕育了乐清黄杨木雕。1876年，温州辟为通商口岸，对外贸易活跃，许多乐清黄杨木雕为国内外商人所收藏，原来从事“龙档”雕刻和佛像雕刻的民间艺人纷纷转事黄杨木雕业。1909年，温州人朱子常的黄杨木雕作品《济癫和尚》参加南洋劝业会获优秀奖，（分段）1915年其作品《捉迷藏》又在国际巴拿马赛会上获二等奖。朱子常之外，黄杨木雕行业中还出现了叶阜如、王凤祚、叶一舟等名家。现在的传承人主要有高公博、虞金顺、王笃纯、虞定良、王笃芳等。（分段）乐清黄杨木雕有三种类型，三种类型的造型理念、技艺及程序都不一样。一是传统类，以单一的人物造型为主，亦有群雕或拼雕；二是根雕类，以天然黄杨木根块为材料，利用树根造型；三是劈雕类，将无法用作人物雕刻的木块劈开，取其劈裂后的自然纹理立意雕刻，一切顺乎自然，不作精雕细刻。传统类的雕刻有人物范型，材型要与之相适合，故有泥塑构稿、选材取料、敲坯定型、实坯定格等程序；而根雕则随机应变，构思的灵活性很大，无需泥塑构稿，而必须注意保持树根特有的造型意味，劈雕则将注意力转移到纹理的造型基础上。（分段）黄杨木是珍贵树材，质地坚韧，纹理细腻，生长周期慢，有“千年黄杨难成柏”之说。其乐清黄杨木雕刻充分展现了民间工匠的智慧，在历史的发展过程中呈现出多种不同的风格，如明之木雕刀法圆润，简练流畅；清之木雕刀法清澈，光滑圆转等等。黄杨木雕工艺流程复杂，每道工序的细腻程度及工艺要求都是其他雕刻难以比拟的，亦无法以现代技术加以替代。时至今日，乐清黄杨木雕的材料来源出现危机，同时专业人员流失严重，新人难以为继，且个体作坊分散，难以产生影响。这些状况都影响着黄杨木雕技艺的发展，迫切需要有关方面制订方案对这一特色技艺加以抢救、保护。（分段）

海派黄杨木雕是上海开埠时期产生的一种雕刻艺术，经过一个多世纪的发展，逐渐形成了成熟的海派木雕艺术风格。20世纪二三十年代，在土山湾工艺院学艺的徐宝庆经过七十多年的锤炼，发展出具有地域特色的海派黄杨木雕艺术体系，他和弟子由此成为海派黄杨木雕的代表人物。（分段）海派黄杨木雕将西方写实雕塑技巧同中国传统雕刻技法结合起来，传统题材与现实题材并重，讲究寓意表现，善于捕捉现实生活中的生动瞬间，体现出浓郁的生活气息和民族文化韵味。（分段）海派黄杨木雕具有丰富的艺术含量和极高的文化品位，可以为海派文化的研究提供重要参考。近年来，受市场经济的冲击，纯手工制作的海派黄杨木雕因工期长、经济效益低而发展受阻，出现了传承危机，迫切需要有关方面采取保护措施，帮助它走出低谷，重新发扬光大。

东阳木雕系因地缘关系而得名。东阳市地处浙江中部，“三山夹两盆，两盆涵两江”，山多地少，旧时南北两江旱涝迭起，百姓为之所苦，被迫以手艺谋生。东阳木雕即是众多手艺中较为突出的一种。主要分布在东阳各乡镇，延及周边县市，并流入江苏、上海、江西、安徽、福建、广东、湖北、河南、吉林、四川、重庆、台湾、香港、澳门，远达至新加坡、泰国、蒙古、阿尔巴尼亚、加拿大等国家。（分段）据东阳《康熙新志》载，唐太和年间，东阳冯高楼村的冯宿、冯定两兄弟曾分任吏部尚书和工部尚书，其宅院“高楼画栏耀人目，其下步廊几半里”。陆氏墓与唐元和年间进士、宰相舒元舆的墓同在20世纪初被盗，均有精雕的陪葬木俑出土，可见唐代太和年以前东阳木雕已发展到一定程度。现存宋代建隆二年所雕的善才童子和观音菩萨像造型古雅端庄，足以说明东阳木雕当时的水平与风格。明清时期，东阳木雕广泛应用于建筑和家具装饰，形成整套的技艺和完善的风格，现存有卢宅“肃雍堂”和白坦“务本堂”、马上桥“一经堂”等明清古建筑及“千工床”、“十里红妆”等家具。20世纪初，东阳木雕开始由民间建筑和家具装饰转向外销的工艺品生产。1914年在杭州开设的“仁艺厂”是东阳木雕最早的厂家，以后逐步向上海、香港、新加坡等地发展。20世纪50年代后，东阳木雕在国内各地也开始建厂生产。（分段）传统的东阳木雕属于装饰性雕刻，以平面浮雕为主，有薄浮雕、浅浮雕、深浮雕、高浮雕、多层叠雕，透空双面雕、锯空雕、满地雕、彩木镶嵌雕、圆木浮雕等类型，层次丰富而又不失平面装饰的基本特点，且色泽清淡，不施深色漆，保留原木天然纹理色泽，格调高雅，被称为“白木雕”。东阳木雕选料严格，多用椴木、白桃木、香樟木、银杏木等材质。其工艺类型有无画雕刻与图稿设计雕刻两类，均注重创意和“绘画性”，具有较高的艺术价值。东阳木雕流派众多，以家族传承和师徒传承为主要传承方式，现在的主要传承者有陆光正等人。（分段）近二十年来，人们的生活发生了极大的变化，传统木雕不再用来装饰现代建筑，东阳木雕娴熟而精湛的手工技艺、巧妙而灵动的构思和丰富的传统内涵失去了赖以存在的环境，逐渐走向衰落。现代的年轻人难以潜心传统技艺，因此出现了从业人员技艺不精、普遍流失的现象。面对濒危的东阳木雕技艺，必须尽快对之进行抢救、保护。（分段）

漳州木偶头雕刻是木偶戏道具制作中的一门特殊技艺，属于民间工艺美术，主要分布在福建省漳州市、厦门市、泉州市及周边地区。（分段）漳州木偶的整体造型包括头、四肢、服装、冠盔等，木偶头雕刻仅指头部造型。作为戏曲舞台人物头像的雕刻，非常注重人物性格特征的刻画，夸张的造型、丰富的表情、类型化的处理方式是漳州木偶头雕刻的普遍特征。这一雕刻历来师徒相承，且以家族祖传的方式为主，一直流传至今而无中断。（分段）现在漳州木偶头雕刻的代表性传承人为徐竹初。他从艺半个多世纪，继承了祖辈优秀的雕刻手法，并能创新发展，形成自己独特的风格。他设计的戏曲人物造型多达六百多种，生、旦、净、末、丑等各行当齐全，其中既有传统名剧的名角，又有神话传说中的神仙、魔怪等形象，个个脸谱不同，率真、精致、优美，神态各异，生动传神，被誉为“东方艺术珍品”。（分段）徐竹初的木偶俗称“北派木偶”，其技法源自北方汉剧的风格模式，强调木偶戏剧的表情化与性格化，注重内在神情性格的表现，强调“以形写神”，因此在落刀之前，他总要细细研究，认真揣摩所刻画人物的身世、身份、性格、好恶，思考成熟才下刀，故其刀法有力，形神兼备，韵味十足。（分段）闽南地区的木偶戏有着较为广泛的社会群众基础，木偶头的造型艺术也因之而获得了一个深厚的发展基础。木偶头雕刻艺术与传统戏曲之间形成了生死相依的关系。在戏曲演出普遍衰落的形势下，木偶头雕刻技艺的传承也遇到了难题：如果固守戏曲舞台，木偶头雕刻只能随戏曲一起走向沉寂；如果离开戏曲舞台，木偶头雕刻只能成为单纯的观赏品，其传统技艺中许多活态的文化就会丢失。目前，漳州木偶头雕刻就面临着这种境遇，需要有关方面加以关注。（分段）

泉州木偶头是深受世人喜爱的民间艺术珍品，木偶头雕刻源自传统的木偶神像雕刻。（分段）泉州历史上曾出现过不少雕刻能手，其中崛起于20世纪前半期的江加走是一位承前启后的现代雕刻大师。江加走（1871—1954），字长清，福建省泉州市丰泽区人，其父江金榜是一位雕刻粉彩木偶头像的民间艺人。江加走11岁开始随父学艺，18岁继承父业，发展创作出285种不同性格的木偶头像，其中250种均有称谓，此外还制作了十余种不同式样的头髻和发辫。由此开始，江加走长期在木偶头像雕刻的领域里勤奋探索，毕生雕刻粉彩的木偶头像达万余件之多。（分段）江加走通过对人物形象的敏锐观察和认真研究，总结出一个偶雕规律，他认为形象的美、丑、忠、奸、贤、愚及表情的喜、怒、哀、乐都会在眼、耳、口、鼻、眉“五形”和眉骨、颧骨、下颏骨“三骨”上引起复杂的变化。按照剧情和人物性格对面部骨骼和肌肉结构进行概括、夸张和变形，就能把不会动的木偶头变成栩栩如生、性格鲜明的人物。（分段）江加走制作的木偶头是雕刻和粉彩的完美结合，他的作品笔法细微，刻工纯熟，刀法洗练，技艺精湛，具有造型优美、形象丰富、结构严谨、雕刻精准、颜色调和、纹彩美观、扮相生动、妙趣盎然的特点，是雕刻和彩绘完美结合的稀世珍品。（分段）江加走木偶头雕刻和粉彩技艺工序繁杂，纯以手工操作，收入有限，且学艺周期长，大部分年轻人难以接受，因此传承人仅能在子女中选择。在社会急剧变迁的新形势下，江加走木偶头雕刻技艺因无法适应市场经济的需要而陷入发展困境，传承面临危机，急需得到有关方面的支持，以期能尽快克服阻碍，顺利传承。

湘东傩面具是优秀的民间传统雕刻，有着悠久的历史。湘东为“江南煤都”萍乡所辖，是江西的西大门。据处士赖明德口述，湘东傩面具的雕刻技艺有唐代雕法和宋代雕法之分，唐代雕法比较粗陋，宋代雕法比较精细。现存湘东傩面具雕刻技法在清代时由湖南传入，在湘东已传至三代，主要是宋代傩面雕刻技艺。用这种手法雕刻的面具风格古朴细腻，工艺复杂讲究，目前的传承人能够雕刻440只完整的宋代人形傩面。（分段）湘东傩面具的品种较多，从原料加工到成品需经十多套程序。面具的神情及其冠饰具有特定的文化内涵和意义指向，雕刻工艺精湛，面具神态古朴，手法夸张，具有明显的地域风格。由于手工雕刻出的傩面具技术难度大，花费时间长，年轻人多不愿学，故湘东傩面具雕刻现已后继乏人。目前，现代机械化的生产方式正在进入傩面具的制作行业，促使湘东傩面具进一步市场化，由此导致许多独具特色的手工技艺走向消亡。另外，传统的傩面画谱多毁于各种历史动乱中，现仅存一部完整的傩面画谱，因时代久远，损毁也十分严重。由以上种种状况可知，湘东傩面具雕刻技艺已处于濒危状态，亟需抢救、保护。（分段）

嘉定竹刻工艺流传于上海市嘉定地区，嘉定位于上海西北部，北依浏河，盛产竹子。嘉定竹刻技艺为明代正德、嘉靖年间（1506-1566）朱鹤所创，主要在嘉定县（区）内传承。（分段）朱鹤将书画艺术融入竹刻，开创了以透雕、深雕为特征的“深刻技法”，使竹刻成为一门独立的观赏艺术。其子朱缨、其孙朱稚征均继承上辈竹刻技艺，并推陈出新。朱缨的刀法比朱鹤更为丰富，而朱稚征的成就更进一步超过了父祖辈，刀法神妙，风格简洁精雅，古朴淳厚。祖孙三代奠定了嘉定竹刻艺术的基本品格，在历史上被人称为“三朱”。“三朱”之后，李流芳、娄坚等“嘉定四先生”在书画之余，亦承朱氏“深刻法”刻竹消遣。清代康熙年间，吴之创薄地阳文刻法，秀媚遒劲，层次多变，被时人称之“鬼斧神工”。另有封锡禄、封锡爵、封锡璋三兄弟，精于圆雕，擅作人物，作品生动传神，将嘉定竹刻推入全盛时期。至乾隆年间，嘉定竹刻流派纷呈，而以周颢为领军人物。周颢集嘉定竹刻之大成，用刀如笔，作品生动浑成，被世人称为“绝顶佳品”。与周颢齐名的还有周笠、施天章，时称“嘉定三艺人”。嘉定竹刻早在清初即被当作贡品送入宫廷，康熙及雍正两帝不仅收藏，还将艺人封锡禄、封锡璋、施天章等召入内廷供奉；乾隆皇帝则将自己的诗题写在笔筒上，让嘉定竹刻艺人刻录。晚清时，嘉定竹刻集中在嘉定城内，作坊林立，店铺繁多，时大经的“文秀斋”、韩玉的“云霞室”、叶端甫的“翠晴斋”、张学海的“文玉斋”、朱厚甫的“酉阳俎”、范雅堂的“文元斋”、申竹芗的“瑞芝斋”及“潘松云斋”、“谢荫轩”等均有一定影响，但此时整个竹刻行业已开始陷入停滞并渐次衰落。1949年后，嘉定竹刻有了专业的行会组织和研究机构。嘉定竹刻传统上主要以家族、师徒授受方式承传，朱氏浮雕透雕刻派、封氏圆雕派、吴氏薄地阳文派、周氏南宗画派等众多流派均有传人。现在这一技艺主要的传承人有范勋元、张迎尧、樊其昌、丁黎良、王威、王乐平、张伟忠、蒋玉铭、苏玉蓉、庄龙、周铿、张伟忠、蒋玉铭等。（分段）嘉定竹刻艺人以刀代笔，将书、画、诗、文、印诸种艺术融为一体，赋予竹以新的生命，使竹刻作品获得了书卷之气和金石品味，风雅绝俗，成为历代文人士大夫的雅玩。嘉定竹刻的形制多适合文人口味，其品种有以竹筒和竹片制成的笔筒、香筒（薰）、臂搁、插屏、抱对等，也有以竹根刻成的人物、山水、草木、走兽等。其技法包括浅刻、深刻、薄地阳文、浅浮雕、深浮雕、透雕、圆刻等十余种，具有明显的地域风格和鲜明的原创性，审美价值远远超过实用价值。（分段）由于嘉定竹刻系纯手工操作，工艺流程复杂，制作耗时费神，难以形成规模化的生产，经济效益低，所以艺人大都已转业。而美术学院培养出来的中国画画家亦无人操刀刻竹，书画家和竹刻艺人之间缺乏沟通和交流，致使嘉定竹刻的文化内涵逐渐丧失。另外，随着城市化的步伐，大片竹林消失，竹刻的原材料出现匮乏。所有这些都导致嘉定竹刻技艺走向衰微，急需制订措施加以抢救。

湖南省邵阳市旧称宝庆府，地处湘西南，是湖南西南部政治、经济、文化的中心。宝庆属西高东低半山区半丘陵地貌，盛产楠竹，自古竹器制作业十分发达，是中国竹文化的主要发源地之一。（分段）宝庆竹刻是从实用竹器工艺中脱胎出来的一种集观赏、实用于一体的民间工艺。明代编修的《宝庆府志》，曾记载过万历年间宝庆竹刻名师潘一龙及其竹艺作品的情况。清代康熙年间，宝庆竹刻艺人王尚智发明了翻簧工艺和翻簧竹刻。以此法制作竹刻时，艺人将竹子去青去节，剥削出竹簧，经煮、晒、碾等工序后，压平贴于木胎或竹胎之上，再抛光打磨，运用不同的手法在上面雕刻人物、山水、花鸟。竹簧雕刻色泽犹如象牙，格调高雅，一经问世，即成为达官贵人和文人雅士竞相收藏的珍品，并被宫廷定为贡品和外交礼品。曾在“巴拿马太平洋万国博览会”上荣获金质奖章；1950年，政务院特定8件宝庆翻簧竹刻工艺品，作为毛泽东主席出访苏联向斯大林祝寿的礼物。（分段）宝庆竹刻的雕刻技艺种类齐全，题材丰富，手法别致，仅刀法就多达二十余种。宝庆竹刻的历代大师们擅长于将自己高超的艺术表现技巧与文人的审美情趣和中国古典书画的意境融会贯通，创造了无数精美的竹刻艺术作品，具有极高的艺术价值和文化内涵。（分段）宝庆竹刻这朵民间艺术奇葩虽然在历代战乱和20世纪60年代屡受严重摧折，仍顽强地生存了下来。但在20世纪90年代邵阳原有的9家竹艺厂全部破产倒闭，技师流散全国各地，现仅存的二十多名老艺人亦年事渐高。宝庆竹刻正濒临消亡，亟待抢救、保护。

无锡竹刻历史久远，技法多样，风格清雅古朴，别具特色。早在明代，无锡籍著名竹刻家张希黄即创立留青浅刻山水技法，在中国竹刻史上起到了垂范后世的作用。清代，竹刻工艺在无锡地区流传不绝，产生了许多重要作品。1915年，无锡籍竹刻家、金石家张瑞芝在无锡市中心复兴路开设“双契轩艺坊”，由吴稚晖题匾。经过长期发展，无锡竹刻由阴文浅刻发展到留青浅刻、薄地阳文、阳文糙地等多种刻法，以精细、古雅、秀丽的艺术特色蜚声于沪宁沿线。（分段）早期无锡竹刻以精刻摹缩金石文字为主，其次是镌刻名家书画。无锡竹刻家通过运刀的深浅利涩，将书画的神韵笔意表现得淋漓尽致。作品气韵高古，清新俊雅，显示出浓重的文人气质。（分段）1949年后，无锡竹刻技法从原先的浅刻向浮雕、透雕、圆雕发展，逐步形成留青浅刻与浮雕、透雕、圆雕熔于一炉的独特方式，在以留青浅刻为主的江南竹刻艺苑中独树一帜。无锡双契轩的竹刻家均工书善画，通诗能文，在实践中创造出了一大批精妙绝伦的传世精品。（分段）目前，无锡竹刻从业人员日渐稀少，主要的艺人仅有4位，生存发展极为困难。圆雕、浮雕、透雕等高难度技巧学习起来难度很大，导致这项传统工艺后继乏人。如不加以保护扶持，历史悠久、技艺卓绝的无锡竹刻势必走向衰亡。

留青竹刻是江苏省常州地区传统的民间工艺，历史悠久，源远流长。清末时期，常州留青竹刻即在国内稳占鳌头，独负盛名。近现代以来，常州留青竹刻名家辈出，精品迭现，形成了以徐素白、白士风为代表的两大流派。徐素白在吸收前辈竹刻艺术的基础上，用刻刀再现沪上书画家的名作，将留青竹刻艺术提升到了一个崭新的高度。白士风作品刀法流利，刻工精细，风格古朴淡雅，韵味十足。（分段）常州留青竹刻产品有工艺台屏、工艺挂屏、工艺笔筒和臂搁等多种类型，其制作过程主要包括整形、描图、切边、铲底四个步骤，要完成一件精品常需费数月之功。将竹材制成长方形的臂搁、挂屏及笔筒等各种物件，然后打磨光滑，谓之“整形”；将书画稿描印或自画在竹面上，谓之“描图”；以垂直、倾斜、弧形等不同角度切割竹材边缘，谓之“切边”；铲刮竹青，谓之“铲底”。书法作品的铲底是在同一层面进行铲刮，要求笔画边缘流畅，底面留青均匀平滑，竹筋通直；绘画作品的铲底则需根据笔墨的浓淡、深浅、虚实决定竹青是全留、多留、少留还是不留。（分段）常州留青竹刻显示出超凡脱俗的美学品位，在中外文化交流中也能发挥积极作用。作为江南文化的优秀代表，这一艺术含量极高的手工技艺具有多方面的研究价值。目前，徐白两大艺术流派虽不乏传承者，但其技艺水平与前辈相比差距十分明显，提高常州留青竹刻制作的整体水准，采取有效措施保护传承已成为一项紧迫的任务。

黄岩翻簧竹雕是浙江省黄岩地区民间传统的工艺品种，它始创于清代同治九年 （1870），至今已有百余年历史。黄岩是国内最早创制翻簧竹雕的地区之一，也是国内目前保存这一手工艺流程最完整的地区之一。（分段）翻簧竹雕因在毛竹内壁的簧面上雕刻而得名，亦称“贴簧”、“反簧”。其工艺是将毛竹去青取簧，经过煮、压、刨、晒等工序后，胶合或镶嵌在木胎、竹片上，然后磨光，配上红木等其他装饰材料，制成花瓶、茶叶盒、笔筒、台屏、雅扇等各种工艺品，再在上面雕刻各种山水、人物、花鸟图案，最后形成色泽光润类似象牙的成品。浅浮雕和线雕是翻簧制品的主要装饰手法，线条粗中有细、疏密结合，能在厚度不到半毫米的簧面上表现出画面的不同层次，精致异常。（分段）黄岩翻簧竹雕带有鲜明的民族风格和浓郁的地方特色，在国内堪称一绝。制作翻簧时保留竹节翻出竹簧，采用三棱雕刀进行雕刻，这是黄岩翻簧竹雕独有的技艺。（分段）随着市场经济的发展和人们就业观念的变化，黄岩翻簧竹雕陷入了老艺人年事已高、年轻人不愿学习继承的尴尬局面，急需有关方面大力扶持，以保护传承。

江安地处川南，这里气候温暖湿润，适宜竹类生长。数量、品种繁多的竹类成为当地人赖以生存的资源条件，也为江安竹簧工艺的产生、发展提供了重要的物质基础。（分段）江安竹簧工艺历史悠久，明代正德年间即已达到兴盛。1915年，江安竹簧作品《花篮》在巴拿马万国博览会上获优胜奖，由此开始走向世界，蜚声海内外。新中国成立后至20世纪80年代，江安竹簧工艺进入转折、复兴期，曾多次获得国家和省部级奖项。江安竹簧制品有竹簧、竹筷、竹筒、竹根雕、竹编、竹装修等七大类上千个工艺品种，其造型和雕刻既保留了中国书画的笔墨神韵，又显示出民族工艺的独特技巧。它以传神写意为追求，自然流露出来自民间的审美体验和审美情趣，显示了中国民间美术典型的文化特征。同时，它的产生发展又与日常生活密切相关，不时呈现出鲜明的时代性和社会性特征。（分段）江安竹簧工艺的传承谱系在四五代以上，艺人年龄都已年过半百。目前当地的竹簧作坊只有六家，发展滞缓，举步维艰。江安竹簧工艺日渐陷于濒危境地，亟待抢救保护。

天津泥人张彩塑是一种深得百姓喜爱的民间美术品，它创始于清代道光年间，流传、发展至今已有180年的历史。（分段）张明山是泥人张的创始人，18岁即得艺名“泥人张”，以家族形式经营泥塑作坊塑古斋。他“技艺高深、触手成像”。1915年，张明山创作的《编织女工》彩塑作品获得巴拿马万国博览会一等奖、张玉亭的作品获得巴拿马万国博览会荣誉奖，后经张玉亭、张景福、张景禧、张景祜、张铭等四代人的传承，成为中国北方泥塑艺术的代表。（分段）1949年后，人民政府对泥人张彩塑采取了保护、扶持、发展的政策，安排张家几代艺人到文艺创作、教学等部门工作，第二代传人张玉亭被聘为天津市文史馆馆长，同时民间彩塑艺术步入大学殿堂，第三代传人张景祜先后受聘于中央美院、中央工艺美院任教，在天津建立泥人张彩塑工作室，先后招收五批学员，为国家培养了一大批彩塑艺术专门人才。第四代传人张铭在主持工作室和教学工作的二十多年中，呕心沥血，传授技艺。从此，泥人张彩塑艺术从家庭作坊走向社会。郭沫若曾题词：“昨日造人只一家，而今桃李满天下。”（分段）20世纪60年代初，泥人张彩塑工作室曾两次进京举办泥人张彩塑优秀作品专题展览，当年周恩来总理曾委派邓颖超、陈毅主持在中国美术馆举办的展览会开幕仪式。（分段）泥人张彩塑在艺术上继承了我国古代泥塑的优秀传统，并有所发展和创新。张明山父子为中国泥塑作品从佛殿神堂步入寻常百姓家作出了重要贡献，堪称我国近代泥塑艺术巨匠。

无锡位于江苏省东南部，公元前202年置县，1295年升为州。无锡泥人的生产和销售都集中在无锡惠山附近，故无锡泥人又称“惠山泥人”。无锡惠山泥人的制作始于明末，《古今图书集成》有载。清代开始出现专业化的惠山泥人手工作坊，五里长街、上下河塘开设了数十家泥人店、两百多家泥人作坊，形成有名的“泥人街”。20世纪初，惠山镇的泥人店不少于120家，这一状况一直延续至今。（分段）无锡泥人分“粗货”与“细货”两类，“粗货”大多以喜庆吉祥题材为表现内容，如大阿福、蚕猫、老寿星、渔翁等，寄托着民间祈求祥瑞、辟邪纳福、丰衣足食的美好愿望，其造型粗犷简洁，色彩明快，挥洒写意，形神兼备；“细货”即手捏泥人，这类作品主要取材于传统的戏曲人物、神话传说、民风民俗，人物塑画生动传神，色彩色调秀丽明隽。无锡手捏泥人对材质要求严格，需取当地水稻田一米深处的乌土为材料。传统工艺极为复杂，有搓、揉、挑、捏、印、拍、剪、色、压、贴、镶、划、扳、插、推、揩、糊、装等技艺。作为彩塑，彩绘技艺在整个泥人的工艺制作中占有较高的比重，因而有“三分塑七分彩”之说。无锡泥塑以独特的艺术造型、鲜明的民族民间色彩和浓郁的江南乡土气息而深受海内外各界人士的喜爱，被誉为“无锡三宝”之一，其《手捏戏文》和《大阿福》名满天下，广为人知，被视为最富有东方色彩的民间彩塑。（分段）在传承、发展过程中，无锡泥人精品迭出，许多精品为国家级博物馆和专家收藏，不少作品还获得“山花奖”等多项全国性大奖。目前，无锡手捏泥人面临着知识产权受侵害、手工制作成本飙升、人才大量流失、惠山泥日益稀少等严重的问题，亟待抢救性的保护措施。

浚县位于河南省北部，为鹤壁市所辖。据《资治通鉴》载，隋末农民起义军与隋军争夺黎阳仓（当时浚县称黎阳），瓦岗军首领李密手下有一员叫杨圯的大将在此屯兵，得杨圯屯村名。当时军中有一些士兵会捏泥人，为纪念在战场上阵亡的将士和战马，他们用当地的胶泥捏塑泥人、泥马。后来军队中一些人员就地安置，这门手艺便流传下来。浚县泥塑形体较小，大的不足20厘米，小的只有4至5厘米，因其尾部有两小孔，吹时发出“咕咕”的声音，故称“泥咕咕”。黎阳镇杨圯屯是泥咕咕的主要产地。（分段）浚县泥咕咕的基本内容有人物、动物、飞禽三大种类一百多个品种。其制作工具很简单，主要是塑型的竹筒和竹棍，制作者利用这些器具，经过和水、捶制等工序，将当地的黄胶泥塑成作品，然后蘸上松香（现改为墨汁）、洋颜色（现改为水粉颜料）、用自制的麻笔（现改为毛笔）在塑型坯上涂绘，多以黑色为底色，然后再以红、黄、蓝、绿等比较鲜艳的颜色绘出各种图案，与黑底形成强烈的对比，再用清漆罩上一层，放入高与宽约一米左右的砖砌小土窑焙烧。泥咕咕作品主要有历史人物、戏曲人物、十二属相、小动物、飞禽、骑马人等。（分段）浚县泥咕咕历史久远，有着浓厚的民间特色，造型古朴，夸张别致，深受广大群众和专家学者的好评，被民俗学专家称为历史的活化石。现在主要传承人有王学峰、王安田、宋学海等人，但现代的年轻人不愿再继续学习这门手艺，传统手艺后继乏人，逐步失传，亟需抢救。

凤翔彩绘泥塑为陕西省凤翔县的一种民间美术，当地人称“泥货”。凤翔县位于关中平原西部，境内出土的春秋战国及汉唐墓葬中均有泥塑的陪葬陶俑，可见其泥塑工艺历史之久。近年来凤翔彩绘泥塑主要分布在城关镇六营村及周边地区，相传明代曾在此驻扎六营军队，后军士转为地方居民，其中部分人重操入伍前的陶瓷制作手艺，利用当地粘性很强的板板土，和泥捏塑泥人，制模做偶彩绘，然后到各大庙会出售。当地老乡购泥塑置于家中，用以祈子、护生、辟邪、镇宅、纳福。六营村的脱胎彩绘泥偶由此出名，并代代相传，成为我国民间美术中独具特色的精品，在国内外享有盛誉。（分段）凤翔彩绘泥塑有三大类型，一是泥玩具，以动物造型为主，多塑十二生肖形象；二是挂片，有脸谱、虎头、牛头、狮子头、麒麟送子、八仙过海等；三是立人，主要为民间传说及历史故事中的人物造像。凤翔泥塑共有170多个花色品种，其中有半人高的巨型蹲虎、虎挂脸，也有小到方寸的小兔、小狮；制作中使用黑粘土、大白粉、皮胶等，有模具定性，造型洗练、夸张，装饰华美富繁，色彩艳丽喜庆，形态稚拙可爱，在全国众多的民间泥塑中独树一帜。20世纪60年代前，六营村及周边村有三百多户农家生产泥塑，现在只有胡深、胡新民、胡永兴、韩锁存、杜银等艺人利用农闲时从事泥塑创作与生产。（分段）凤翔泥塑具有浓郁的乡土气息及较高的民俗文化、民间艺术和美学研究价值，深为有关专家所瞩目。但在商业环境的影响下，现在的凤翔泥塑艺人往往以销定产，一味迎合市场需要，这使得许多传统产品近于灭绝，也使得凤翔泥塑技艺逐步失去原有的文化内涵，不断发生变异。

玉田县因古人种玉的传说而得名，它位于河北省东部，地处燕山余脉南麓，正当京、津、唐之间。玉田泥塑形成于清代光绪年间，至今已有一百多年的历史。（分段）玉田泥塑以历史人物、神话故事、田园动物等为题材，用泥土捏塑形象，经彩绘后成为泥埙，供少儿把玩。其造型一般为椭形体，单纯简练，半塑半画，以画为主，内镶苇笛，外部用白色作底，敷以红、黄、绿、黑各色，色彩强烈，但整体上感觉十分协调。泥塑制作过程井井有条，包括取土和泥、捏泥胎、制泥模、合模装笛、修整晾晒、铺白粉底、调胶、敷彩八道工序。玉田泥塑的代表作有《八仙过海》、《麒麟送子》等，这些作品形象生动，寓意吉祥，散发出浓郁的乡土气息。玉田泥塑独具一格，在河北泥塑中首屈一指，在我国民间泥塑领域也占有一席之地，是燕赵地域文化和民间泥塑史研究的重要对象。（分段）随着社会的变革，以往流行于乡村的泥玩具被新生产品所取代，生存环境的巨大变化导致玉田泥塑迅速衰落，濒临灭绝，投入力量对这一重要的民间艺术进行发掘、抢救和保护已成为一项刻不容缓的任务。

苏州是长江三角洲地区重要的中心城市，也是国家文化名城和风景旅游城市。在两千多年的发展历史中，苏州泥塑一直享有盛誉，和潮州浮洋泥塑、天津泥人张、无锡惠山泥人齐名，是中国泥塑的重要代表。（分段）苏州泥塑可分为两大类，一类是大型泥塑，即庙宇的神佛塑像；另一类是泥塑小品，即虎丘泥人。传统的苏州神佛塑像以细腻、传神、雅致而闻名，取材方便是它的一大优势，造像时一般取当地的山泥，经过钉骨架、配制泥（将泥进行粗、细加工）、上泥、彩绘或装金等工艺步骤塑造成形，每个大步骤里又包含若干个小步骤，完成一件作品起码需用一两年。（分段）虎丘泥人的材料取自虎丘周边的黏土，这种土既黑又细且黏，很适合用来塑造小品泥人。虎丘泥人最大的特点是写实性强，作品一般高十到十五公分左右，多以戏文故事为表现题材。虎丘泥人中最具特点的是捏相，又称“塑真”，即面对特定人物，在最短的时间内抓住其神韵，用各种颜色的泥当场捏出形象，所塑人物特点分明，惟妙惟肖，往往能达到形神兼备的效果。（分段）苏州泥塑合民俗、宗教、雕塑、绘画、书法等诸种艺术为一，具有很高的艺术和历史文化研究价值。

山东省高密市姜庄镇的聂家庄泥塑是泥塑中型、色、声、动四者俱全的一个艺术品种，据传它源于明代万历年间，至今已有四百多年的历史。清代康熙年间，聂家庄的艺人们在“锅子花”的基础上创制出泥娃娃、禽、兽、鱼等泥塑品种，以供民俗活动使用、家庭观赏和儿童玩耍。嘉庆年间，聂家庄泥塑进入成熟期，塑出的作品形象完美，声色并茂。（分段）聂家庄泥塑的制作过程由十几道工序组成，成品造型大胆夸张、稚拙憨朴，着色鲜艳醒目，表情生动写意，整个泥塑能动会叫，具有较强的艺术感染力和生命力。作为一种古老的民间工艺，聂家庄泥塑以艺术的方式反映了当地的社会状况和风土人情，成为珍贵的历史文化遗产，在山东地域文化和民俗民风的研究考察中具有重要的参考价值。（分段）目前社会生活正经历着前所未有的变化，无论在都市还是在城镇乡村，玩具市场都已被电动、塑料、毛绒、遥控类的产品迅速占领，这对聂家庄泥塑的销路冲击极大。在此状况下，聂家庄泥塑后继乏人，举步维艰，陷入发展困境，急需保护扶持。

广东省潮州市潮安县浮洋镇的大吴村与天津杨柳青、江苏无锡惠山并称为“三大泥塑之乡”，浮洋泥塑的历史可追溯到南宋理宗嘉熙元年（1237），距今已七百七十多年。清代中叶至民国初是大吴泥塑发展的鼎盛时期，泥塑作坊遍及全村，出现了以吴潘强为代表的上百名泥塑艺人。（分段）大吴泥塑的制作过程分为挖泥、炼泥、捏塑、烧坯、彩绘五个环节，制作时以雕、塑、捏、贴、刻、印、彩为主要技术手段，其中贴、印、彩等手法紧密结合在一起，形成了突出的地方艺术特色，显示出与其他民间泥塑和雕塑的区别。大吴泥塑的题材或取自潮剧情节、民间传说或章回小说故事，或直接来自日常生活。其作品形象可分为五大门类，第一类是戏曲人物，具体为文身、武景、臣景、大斧批、文寸；第二类是脸谱、童头、木偶头、纱灯头；第三类是真人肖像；第四类是神、佛像；第五类是儿童玩具，也称“杂锦”，如动物、胖娃娃、鲤鱼童等。（分段）大吴泥塑生动形象地展示了当地的民俗风情和历史文化状况，是广东地方文化研究的重要对象。但这一宝贵的民间艺术一直未能形成产业，在市场经济大潮的冲击下，其生存空间越来越小。目前当地的泥塑老艺人年事已高，后继无人，大吴泥塑的发展前景并不乐观，急需有关方面展开积极有效的保护工作，使其得以顺利传承。

徐氏泥彩塑是一种具有地方特色的民间泥塑艺术，主要流传于四川省大英县一带。清末民初川中塑像名师杨子园、罗体成收徐得亲为关门弟子，是为徐氏泥彩塑的发端。徐得亲之子徐兴国自幼随父学习雕塑、绘画、书法艺术，完整地传承了衣钵。（分段）徐氏泥彩塑用传统技法施工，先绘图设计（包括白描、效果图和施工图），再扎架、砌粗坯、上细泥。白坯干透后进行修补，刮灰打磨，做立彩花纹，上彩贴金，最后开相完成。制作时采用传统造型，服饰彩画，贴金，绘画工笔重彩，尽显古风雅韵。徐氏泥彩塑多以宗教故事和历史人物为题材，宣扬真善美，劝化向道。完成的作品主要流传于四川、湖南、台湾等地，在旅游景点和寺观庙宇极受欢迎。（分段）1981年至1990年，徐得亲、徐兴国父子受聘承担恢复丰都鬼城的雕塑工程，八年中设计并完成塑像两千余尊，使丰都成为闻名世界的旅游胜地。2001年，他们又开始进行绵阳罗汉寺万佛城的塑像工作，完成小佛像一万两千余尊，另塑九米以上佛菩萨像四十余尊，规模超过美国万佛城，举世罕见。（分段）随着社会的发展，接受泥彩塑之类传统艺术的人不断减少，徐氏泥彩塑传人极少，继承和发扬十分不易，急需保护。

苗族泥哨是贵州省黄平县旧州镇寨勇村苗族老艺人吴国清（苗名“贵乜”）在传统陶俑、泥俑基础上创造发展出来的一种泥捏儿童玩具，哨体下部留有回气孔，能吹出清脆的响声，深受儿童喜爱。（分段）苗族泥哨成形于20世纪30年代，80年代得到进一步发展。吴国清授徒百余人，制作泥哨的个体作坊在黄平县的飞云崖、旧州镇、重安镇等村落都有分布，工艺传承至今已八十余年。泥哨制作主要是以手工将黏土捏制成形，而后低温烘烧，再施以彩绘，罩以清漆，做出成品。黄平苗族泥哨以塑造动物见长，自然界的动物应有尽有，不论是天上飞的、地上走的、水里游的还是树上爬的，都一一见于其中，动物造型共计四百余种。另有组合式的“十二生肖”、“斗牛”等作品，借助各种动物的有趣神态来反映生活、表达感情，体现出较高的艺术水准。（分段）泥哨艺人以山川河流、民俗风情为腹稿，吸收苗地挑花刺绣和女性服饰的特点，先用柴火将泥哨熏烧成漆黑的底色，而后在此基础上着以红、黄、蓝、白、绿、紫等颜色，使哨体鲜明醒目又不失厚重感，显得古朴大方、自然明快，极具挑花刺绣的色彩效果，既有浓重的生活气息，又有鲜明的民族特色。黄平苗族泥哨艺人在造型时不拘泥于物象的客观外形，而善于捕捉和提炼其神态及内在情感，大胆采用夸张、变形、写意的手法，重点表现所塑对象的特殊部位以突出其特征，使每一个泥哨作品都形神兼备、浑然一体，造成“妙在似与不似之间”的绝佳艺术效果。（分段）在市场经济和外来文化的冲击下，黄平苗族泥哨的生产受到极大影响。目前黄平县能制作泥哨的仅有百余人，部分艺人已改行，传承发展困难重重，如不及时加以保护，这一不可多得的优秀民间艺术将有失传和消亡的危险。

隆德县位于宁夏回族自治区南部，地处六盘山西麓。隆德民间雕塑艺术起源于唐宋时期，成熟于明清两代，早在宋代绍兴年间，隆德雕塑即已誉满四方。闻名于陕甘宁地区、号称“雕塑世家”的宁夏回族自治区温堡乡杨坡村杨栖鹤家族是隆德雕塑的代表，杨氏家庭泥塑起源于清代道光十二年（1832），创始人经多方拜师求教，吸收借鉴各种民间艺术之长，融汇贯通，集泥塑、绘画、木刻、章雕、剪纸、烫花于一体，初步形成杨氏泥塑的基本艺术风格。（分段）杨氏家庭泥塑制作过程较为复杂，有配料、酿泥、造像、敷彩等二十多道工序，其间需使用圆雕、浮雕、透雕等多种方法。成品以精美取胜，色泽鲜艳，造型夸张，成为隆德地区民间艺术的首要代表。杨氏家庭泥塑内含丰富，善于通过艺术化的偶像造型表达宗教理想和生活情感，具有很高的民俗学和历史文化研究价值。（分段）随着社会的发展，杨氏家庭泥塑开始走向衰落。受财力、物力、人力的制约，这一形象记载宁夏地域历史和风土民俗的优秀民间艺术无法得到有效的保护和传承，面临消亡的危险，亟待抢救。

惠民泥塑一般指河南张泥塑，当地称为“娃娃张”，主要分布在山东省惠民县城西南约15里的皂户李乡沙河南岸的河南张村及其周边地区。（分段）河南张泥塑相传源于清代初年，当时有许多外地移民迁来此地安家落户，有的农户为谋生计，便利用当地的泥土做起了泥塑。经过长期的发展，河南张泥塑从最初的人、佛、兽等数个品种衍生为后来的几百个品种。有的还在泥塑内装上哨子，使之成为音响玩具；或是在泥塑内安装弹簧和引线，使之成为活动玩具。（分段）河南张泥塑的主要材料是黄河淤泥，须经捣泥、制坯、晾干、糊纸、涂粉、上色、开眼、涂胶等十几道工序才能完成。泥塑的涂色多重正面，背面一般从简或不涂色。所用颜色以火红、桃红、绿、黄、紫等色为多，以墨、金线，用笔流畅，线条简练，着重美化、渲染热烈火爆的喜庆气氛。河南张泥塑具有造型古朴，做工精巧，色彩艳丽，形象突出，富有装饰性的特点。（分段）河南张泥塑的题材广泛，内容丰富，有戏曲故事、各种样式的娃娃和动物等，多与人们的社会生活紧密结合。不仅是可供欣赏的民间艺术品，也是增长儿童智力的玩具，因其独特的审美价值和象征意义，越来越受到人们的青睐。

塔尔寺位于青海省湟中县城所在的鲁沙尔镇南面的莲花山中，距西宁25公里，为国务院公布的第一批全国重点文物保护单位。该寺藏语称“衮本贤巴林”，意为“十万佛身慈氏洲”，简称“衮本”，汉语称“塔尔寺”。酥油花是一种用酥油（黄油）塑形像物的特殊技艺，为“塔尔寺三绝”（酥油花、壁画、堆绣）之一。（分段）酥油花最早产生于西藏苯教，是施食供品上的小小贴花。另有传说称641年文成公主进藏，带去一尊释迦牟尼12岁等身像并将其供奉于拉萨的大昭寺，吐蕃人民用酥油做成花供献于佛前，以示崇敬之心，后各藏传佛教寺院相继使用，视为礼佛珍品，献酥油花遂成为正月祈愿大法会的重要内容。在发展过程中，酥油花的塑造方式、花色品种、内容题材和工艺技巧都不断发生着变化。1409年，宗喀巴大师首次在拉萨大昭寺发起祈愿大法会时，组织制作了大型立体人物群像的酥油花供奉于佛前。此后，酥油花传入宗喀巴大师的诞生地塔尔寺，在此相沿成习。每年正月十五日，皓月升起，华灯初放，塔尔寺便迎来了一年一度的元宵酥油花灯节，人们做花、赏花，祈求吉祥平安，几百年来从未中止。（分段）酥油花的制作分扎骨架、制胎、敷塑、描金束形、上盘、开光六道工序。寺院里的大型酥油花以宗教题材为主（如《释迦牟尼本生故事》、《释迦牟尼十二行传》、《莲花生本传故事》、《宗喀巴本传故事》等，凡佛之造像必守“三十二相”要求），兼及藏戏、神话传说和历史人物（如《文成公主进藏》），另外还有一些别致的小型酥油花。酥油花的原料十分讲究，需用上年塑制酥油花后拆除下来的陈旧酥油和精细草木灰掺和成韧硬的黑色胎料，方可制胎塑形。塑造时，温度要求较高，制作难度较大。一架酥油花，从整体来看，亭台楼阁数十座，人物、走兽动辄以百计，大至一两米的菩萨金刚、小至十数毫米的花鸟鱼虫无所不备，浮雕与圆雕结合，人物与景物结合，佛界与凡间结合，动态与静态结合，时空分而不断，物象繁而不乱，色彩缤纷，浑然一体，令人叹为观止。酥油花展出时还有十多人组成的小型乐队在旁伴奏。（分段）塔尔寺设有“上花院”和“下花院”两个专门制作酥油花的机构，每院有艺僧二十人左右，这些艺僧一般在十五六岁入院，终身从艺。酥油花制作技艺主要靠口手相承、师徒相传。上、下两个花院分别有总监（称“掌尺”）主持，决定当年酥油花的题材、构图、制作分工等事项。现在塔尔寺酥油花制作技艺的主要传承人有扎西尼玛、罗藏龙珠、尕藏加措、加阳谢热、智华若子等。（分段）1958年宗教改革后，藏区宗教活动停止，僧人被遣送出寺。至20世纪80年代恢复酥油花制作时，大部分著名艺僧已相继去世。酥油花作品极易变形，无法长期保存，这使传统技艺在传承中不容易得到固定的范本，应进一步加大对酥油花制作技艺的保护力度，使这一富于特色的民族手工艺长久存留于世间。（分段）

酥油花是一种以酥油（黄油）为材料的特殊技艺，制作时在洁白细腻的酥油中调入各种矿物质颜料，然后进行各种造型，组合成充满吉祥喜庆的主题艺术。酥油花是藏族人民独有的民间雕塑艺术，昌都强巴林寺的酥油花便是其中之一。（分段）酥油花最早是西藏苯教施食供品上的小小贴花。按印度传统的佛教习俗，供奉佛和菩萨的贡品有六色（花、涂香、圣水、瓦香、果品和佛灯），可当时天寒草枯没有鲜花，只好用酥油塑花献佛，由此形成艺术传统。藏历第八个绕迥水年即公元1463年，堆龙人簇顿朗卡巴瓦主持强巴林寺堪布时，开始兴起塑造酥油花供奉神变法会进行祈愿。至1640年，每年塑供37尊祈愿酥油花。1640年之后由于各种原因，每年塑供的祈愿酥油花减少到了23尊。1982年，强巴林寺得以修葺和扩建。翌年藏历正月十五日塑供了3尊祈愿酥油花，从此正式恢复了神变法会的传统。此后，每年的藏历正月初三都要举行为期21天的神变大法会。其间，以法会大殿为主的各经堂供奉齐备的供品，集聚千余名僧众齐声诵读《十六尊者经》。在藏历正月十五日，5尊色彩侍日、形神兼备的祈愿酥油花就供展在大殿正前和左右。（分段）由于酥油花作品极易变形，无法长期保存，使得传统的酥油花技艺在传承中不容易得到固定的范本，应进一步加大对酥油花制作技艺的保护力度。

热贡艺术产生于13世纪的青海黄南藏族地区，并随着隆务寺的兴盛而发展。热贡艺术主要指唐卡、壁画、堆绣、雕塑等绘画造型艺术。热贡艺术以藏传佛教中的佛本生故事，藏族历史人物和神话、传说、史诗等为主要内容，同时也包括一些世俗化的内容。热贡艺术凭借其独特的审美观念、独有的原材料和独有的传承习惯在藏传佛教、民间美术、建筑艺术等方面具有重要的历史价值和艺术价值。（分段）传统的热贡艺术主要在藏传佛教寺院内部创作、传承，并为藏传佛教服务。自1958年宗教改革以后，随着大量佛徒的还俗，热贡艺术开始流向民间，并在民间传播。（分段）热贡艺术的主要创作群体分布在黄南州同仁县的五屯村、年都乎村、尕沙日村、郭玛日村等村落，又自成体系。其中五屯村以绘画为主，兼事雕塑和堆绣；年都乎村以堆绣为主，兼事雕塑、唐卡和壁画创作；尕沙日和郭玛日村以唐卡和壁画创作为主。（分段）热贡艺术的传承方式主要以师徒传承和父子传承为主，由于历史上的热贡艺术品不追求署名，好多历史精品佳作不知作者，其师承关系只能追溯到近代以来。（分段）热贡艺术凭借其精美的设计、艳丽的色彩和精细的线条，不仅在佛教盛行地区流行，而且也越来越受到港澳台地区以及世界各地艺术爱好者们的欢迎，在近十多年的发展中，有繁荣的趋势，但是随着老艺人的相继去世（四个大师级的画家前后于世纪之交离世）、市场经济和商品意识的不断冲击、旅游业的不断繁荣，热贡艺术精品越来越少，而充斥市场的赝品、复制品和粗制滥造的现象却越来越多，急需抢救保护。（分段）

仙居针刺无骨花灯系因灯面图案由刀凿针刺成孔、灯身无骨而得名，其发源地在浙江省仙居县皤滩，后延及横溪、白塔、田市、下各、朱溪等乡镇。（分段）相传无骨花灯始于唐代，俗称“唐灯”，明清时技艺趋于成熟。1996年，仙居针刺无骨花灯荣获中国民间艺术作品金奖、澳门第四届国际艺术博览会金奖。2000年，仙居县被文化部命名为“中国民间艺术之乡”。（分段）仙居针刺无骨花灯融绘画、刺绣、建筑艺术于一体，造型别致，空间感强，立面变化丰富，结构细腻生动，是传统女红技艺的杰作。仙居针刺无骨花灯灯面图案由光线透过刀凿针刺的孔洞留影而形成，其造型方法亦独树一帜，通身不用一根骨架，由大小不等、形状各异的纸质灯片折拼粘接而成。单灯风姿卓越，组灯气势恢弘，具有很高的审美观赏价值。在仙居当地，既用作馈赠的礼物，又用于民居装饰，在民间节庆活动中更占有重要的地位。无骨花灯的花色品种曾经多达八十余种，现已抢救恢复27种，挖掘、保护工作还有待进一步深入。

硖石灯彩主要流传于浙江省海宁市硖石镇。早在唐僖宗乾符年间（874-879），硖石灯彩即已誉满江南，南宋时，被列为朝廷贡品。清代乾隆年间，硖石形成了演灯、顺灯、斗灯的盛况，下东街的“塔灯”、横港桥的“凌云阁”、横头的“梅亭”等灯会层出不穷。19世纪末至20世纪初，硖石民间制灯、迎灯盛行，灯彩的制作工艺和造型形态亦有较大突破，出现了“龙舟”、“采莲船”等品种。（分段）硖石灯彩以针剌花纹出名，制品工细绚丽，玲珑剔透。灯体以宣纸、竹篾、铅丝为主要材料，有画、拗、刻、扎、针刺、裱、糊、结等八大制作技法，制成后以灯映画，能显出形象逼真、惟妙惟肖的立体画面。（分段）硖石灯彩在传统技艺的基础上，不断加以改进和创新，形成座灯、提灯、壁灯、挂灯和礼品灯五大品种，观赏和收藏价值进一步提升。现硖石灯彩制作技艺的主要传承人为胡金龙。由于种种原因，目前多数灯彩学生都已弃艺而去，独特精湛的制灯工艺濒临失传，急需抢救、保护。

泉州花灯起于唐代，盛于宋元，一直延续至今。其主要分布区域为泉州市鲤城区、丰泽区，延及周边的晋江市、惠安县、南安县和永春县。泉州花灯历史悠久，具有鲜明的地方特色，是南方花灯的代表。（分段）泉州花灯以其独有的刻纸、针刺工艺和料丝镶装技艺闻名于世。制作传统的泉州花灯“彩扎灯”时，艺人们先用纸捻将竹篾绑扎成灯的骨架，再把裁好的纸或绸布喷水绷粘在骨架上，然后贴上花边，描上图案，挂上丝穗，便成了彩扎灯。（分段）“刻纸灯”的工艺出现较晚，首创者是泉州刻纸大师李尧宝（1892—1983），花灯的所有图案全由制作者自己设计，再用刻刀在纸板上刻出来。刻纸灯不用骨架，全以刻好图案的纸板拼成。后来，李尧宝又在这些镂空的图案内镶上玻璃丝，创作出精美绝伦的刻纸料丝灯。1978年，艺人蔡炳汉创作了“针刺无骨灯”。这种灯的图案全是用钢针在制图纸上密密麻麻刺出来的，光源从针孔中透出，显得晶莹剔透、璀璨夺目。现在泉州花灯的主要传承人有陈明华、李珠琴、吴祖赞、许谦慎、陈昌土、陈丽霞等。曾经一度繁盛的泉州花灯目前制作分布的区域明显缩小，从业人员锐减，花灯制作成为了一门“穷手艺”，且销售的时间性强，在此形势下，泉州花灯制作程序简化，技艺流失，急需抢救、保护。

千角灯是广东东莞民间工艺的瑰宝，原为东莞赵家所独有。东莞赵氏为宋帝皇族后裔，相传元初时赵家开始扎制千角灯，配饰的灯带共24条。千角灯十年扎制一次，中华人民共和国成立前曾在濮藩宗（即解元坊之赵氏宗祠）展出过。灯虽不断重制，而灯带仍为宋物，一向由赵家珍藏，20世纪60年代被毁。（分段）千角灯的制作中断40年后重新复苏，现主要传承人在莞城区政府的支持下费时八月扎制成了千角灯，但毕竟已至耄耋之年，后继乏人，因此急需将千角灯制作技艺传承下去。

湟源排灯流传于青海省湟源县城关镇，其产生可追溯至清代嘉庆、道光年间，当时内地客商云集湟源县城，湟源城内商铺为招揽顾客而纷纷制作名号招牌，招牌内插蜡烛，夜晚一点亮便熠熠生辉。后来各商铺的名号招牌制作得越来越精致华美，成为带有底座而形态图案各异的牌灯，横跨街道的大型排灯即是在牌灯基础上改制而成的。（分段）湟源排灯的框架用上好木料制成，框边雕刻精细考究，其形状有长方形、马鞍形、扇形等，一般长2米，高0.6米，厚0.4米左右，前后面分3至6档，每档画一图案，内容为商家自选的历史人物、典故、山水花鸟等，各图之间相互关联，里面仍用蜡烛点亮。入夜以后湟源城街道上一排排排灯交相辉映，绚丽多彩。此俗一直沿袭到清末民初，并得到当地商会、火神会的支持，每年正月十五元宵节期间都会举行排灯展挂活动。（分段）1958年，排灯框架大多被毁，图案也基本散失。1992年，湟源县文化部门组织艺人重新制作了70副排灯，赶在1993年正月十五展挂。1997年，湟源县重新形成了排灯一条街。现湟源排灯制作的主要传承人为张生录、杨增贵、张廷恩等。因为中断了三十多年，不少排灯制作的传统技艺已经失传，且后继无人，湟源排灯这一特色民间工艺目前正处于濒危状态，需加以抢救、扶持。

灯彩又名“花灯”，是我国各地普遍流行的一种装饰性传统手工艺品。在历史上，张灯结彩是元宵节最主要的节俗活动，火树银花是元宵夜最突出的景观。在这种历史文化背景下，“光”与“彩”综合的灯彩艺术获得了独特的审美价值。（分段）北京灯彩长期流行于北京地区，按使用方式分，它主要有吊灯、座灯、壁灯、提灯等几大类；按制作材料分，包括纱灯、宫灯、走马灯、立体动物灯、金属灯、料丝灯等多个品种。北京灯彩制作技艺较为丰富，彩扎、裱糊、编结、刺绣、雕刻、剪纸、书画等都是其重要的技术手段。（分段）北京传统的灯彩活动主要在元宵节举行，后来逢到盛典、新婚、寿辰、节庆等喜事也都要张灯结彩。灯彩成为祥瑞吉庆的象征，寄托着人们对美好生活的祈望和对幸福未来的向往。20世纪50年代以后，随着灯节的消失，北京灯彩仅剩下宫灯和红纱灯两个品种，其余各种花色灯彩的制作技艺均已失传。面对灯节衰落、灯彩逐渐消失、外来节俗削弱中国传统节俗文化、现代科技冲击传统手工艺等一系列的难题，北京灯彩举步维艰，后继乏人，急需抢救保护。

上海灯彩是在上海都市环境中发展起来的一种新型灯彩艺术，它继承古代灯彩的优秀技艺并加以合理发展，不仅材质有所更新，品种也更为丰富。海派灯彩分撑棚灯、走马灯、宫灯、立体动物灯四大类型，其中以何克明为代表的立体动物灯彩集观赏性、艺术性、装饰性于一体，是上海灯彩艺术最精粹的部分。（分段）何克明有“江南灯王”的美誉，是立体动物灯彩的创始人。他博采南北灯彩之精华，又吸收西洋雕塑艺术，别出心裁，逐渐突破流行的灯彩形制，形成了自具面目的个性化风格，制作中以艺术手段赋予灯彩灵动的生命，命意讲究雅俗共赏，往往借助吉利话、“讨口彩”寄托人们追求美好生活的思想感情。何氏灯彩以动物造型为骨架结构，用铅丝缠绕皱纸代替传统的竹篾，扎制出的灯彩骨骼结构准确，细致精湛，造型生动，姿态传神。（分段）因社会经济发生转型，在现代商业气息浓厚的上海地区，传统的灯彩技艺已失去生存空间。在经费不足的情况下，海派灯彩传承人无力扎制精品巨作，只能做些小型的旅游纪念品以维持生计，加之后继力量匮乏，传统灯彩技艺难以继续发展传承。以何克明灯彩为代表的海派灯彩已处于濒危状态，急需有关方面施以援手，帮助重振。

秦淮灯彩亦称“金陵灯彩”、“南京灯彩”，是南京地区最具代表性的民间艺术之一。它具有十分悠久的历史，早在东晋时期，这一地区即已出现了有关灯彩的文献记载。秦淮灯彩汲取中国传统纸扎、绘画、书法、剪纸、皮影、刺绣、雕塑等艺术之长，在制作中综合木工、漆工、彩绘、雕饰、泥塑、编结等诸多工艺手段，形成自己的技艺特色。现代以来，秦淮灯彩在种类上得到进一步发展，除荷花灯、狮子灯等传统灯彩以外，又推出了一系列与时代关系密切的花灯作品，如远洋轮船、运载火箭、城市建设、山林景观等。（分段）作为南京的母亲河秦淮河的重要源头，江苏省句容市在历史上民风民俗即与南京十分接近。明清以后，南京一带的花灯艺术由宫廷走向民间，元宵节成为秦淮河流域一个以灯为俗、用灯造景、借灯兴舞的传统岁时节日。秦淮河畔的句容河桥村与南京毗邻，这里农闲时扎花灯的习俗与南京一脉相承。从七十多岁老艺人李益富扎的花灯看，其风格和手法同南京夫子庙艺人制作的花灯似同出一源。（分段）作为我国传统灯彩艺术的重要流派之一，秦淮灯彩客观地反映了民间灯彩由自然之火、生活之火、祭典之火到艺术之火的历史演变进程。它将地方传统民俗加以融汇，从古韵悠远的秦淮民间工艺中开发出富于吸引力、感染力和商业价值的新型文化产品，为传统文化的现代转型做了很好的示范。（分段）目前，由于资金缺乏，秦淮灯彩没有固定的保存、开发和展示场所。年轻人对灯彩的制作也缺乏兴趣，技艺传承无法顺利实现。秦淮灯彩的发展前景尚不容乐观，要巩固已有成果，各方人士还需做更进一步的努力。

苏州灯彩是流行于江苏省苏州地区的一种传统民间艺术，在当地的节日庆典活动中发挥着十分重要的作用。每年的苏州灯会为节日营造了热烈欢快的气氛，为广大群众所喜闻乐见。（分段）据考证，苏州灯彩制作可追溯至南北朝时期，至今已有一千五百多年的历史。明代以来，苏州灯彩制作技艺取得了长足的发展，在全国久负盛名。其造型以苏州古典园林的亭台楼阁为范本，灯体以苏州上乘丝绸为面料，灯面以吴门画派的艺术技法绘制，灯花以唐代“华胜”再现的苏州套色剪纸做成。苏州灯彩制作具备了全国其他地区所无法比拟的优势，呈现出鲜明的地方特色。（分段）苏州灯彩门类齐全，品种丰富，色彩雅丽，造型独特，工艺细致，制作精良，它有挂灯类、壁灯类、座灯类、大型艺术灯彩、人物灯彩组合景五大类一百二十多个品种，形制大小兼备，小到十公分左右，大到三十多米不等，这在全国是独一无二的。苏州灯彩每个品种的工艺皆各具特色，制作迄今仍采用手工方式完成，扎架、裱糊、剪纸、绘画、装饰等多道工序上下衔接，层层把关，完整地沿袭了传统的彩灯制作方法，自然而然将吴文化元素融入其中。（分段）苏州灯彩承载着丰富的历史文化内涵，它集剪纸、绘画、纸扎等多种工艺手法于一体，成为中国传统手工艺的典范和吴文化的形象表征。

佛山位于广东东南部珠江三角洲腹地，这里气候温暖，物产丰饶，民俗活动异常活跃，民间工艺丰富多彩。佛山彩灯俗称“灯色”，是佛山民间艺术与当地习俗结合而形成的工艺品。它品类丰富，题材广泛，以喜庆丰收、吉祥纳福及戏剧人物故事为主要表现内容，有头牌大彩灯、人物故事组灯、彩龙灯、元宵花灯、中秋灯、秋色特艺灯及各种形状和规格的彩灯。（分段）佛山彩灯的制作包括设计、扎廊、扪衬、装配四大工序，它用料考究，工艺精湛，造型生动，色彩艳丽，画面欢快热烈，形制千姿百态，成品彩灯以佛山独有的铜衬剪纸做装饰，给人以金碧辉煌的富丽之感。（分段）佛山彩灯是中国传统灯彩艺术的主要流派之一，也是岭南民间艺术的代表作。它将中国南北文化融于一体，为民间艺术和岭南文化等方面的研究提供了重要参考。佛山彩灯展演是当地群众最为熟悉和喜爱的民俗文化项目之一，同时亦不失为构建和谐社会的一种有效手段。佛山是著名的侨乡，在促进中外文化交流、沟通海内外华人及台湾海峡两岸同胞民族情谊的过程中，佛山彩灯发挥了重要的桥梁作用。（分段）目前，受市场经济影响，投入成本高、制作工时长的佛山彩灯产销很不稳定，技术全面的老师傅仅余一人，已年过八旬。佛山彩灯后继乏人，前景堪忧，急需加强保护。

潮州花灯流传于广东省潮州市辖下的广大地区，它历史悠久，源远流长，是我国民间艺术宝库中的瑰宝。潮州花灯大致可分为两大类型，一是彩扎的立式屏灯，二是彩绘的挂灯。屏灯是一种集彩扎、绘画、刺绣、泥塑、剪刻于一体的综合性造型灯屏，它以戏曲和历史人物故事为主要表现题材，配以楼台亭阁、山水园林、动物形象等，做成一屏屏的景物，再装配灯光加以映衬，一屏一灯，精美异常，在潮州民间工艺中堪称上品。挂灯以藤竹木和金属条片做成框架，外罩以丝纸、绢帛、玻璃，而后在表面彩绘诗画图文，再依造型需要镶嵌装饰缨络、螺钿、珠串、铜片等，呈现出古雅典丽的风格特色。（分段）潮州花灯工艺繁复，制作过程一般包括构思、扎胚、装裱、装饰、组装等环节，不同品种的花灯在用材和制作过程等方面存在一定的差异。（分段）潮州花灯风格独特，乡土气息浓厚，作为节庆和祭祀活动的重要组成部分，它在潮州文化中占据着不容忽视的地位。（分段）随着社会变革的加剧，潮州花灯的发展面临着诸多问题。目前潮州地区传统民俗逐渐淡化，导致花灯展示平台日益减少；花灯老艺师年事已高，年轻人不愿继承传统工艺，导致花灯制作出现青黄不接的局面；潮州花灯使用的季节性较强，从业者不能以此为主业，导致花灯研发与创新的滞后。凡此种种，使得潮州花灯陷入濒危困境，亟待抢救。

河南省洛阳市是中国著名的古都，流传在这里的花灯艺术最早起源于宫廷，后来逐渐散布到民间，形成雍容典雅的宫灯艺术。宫廷文化和民间文化的交融造就了洛阳宫灯的宽泛性，使其类型和样式较一般花灯更为丰富，除严格意义上的宫灯外，纱灯和其他一些体现不同民俗需要的灯彩也都被纳入洛阳宫灯的体系之中。（分段）作为老样宫灯的圆形纱灯是洛阳宫灯的主打产品，它以洛宁县出产的青竹制成篾骨，外糊纱绢，上面以文字或图案进行装饰。这种灯的形制能长久保持原貌不走样，骨架可开可合，宜于收藏。制作洛阳宫灯一般需经过七十多道工序，工艺十分讲究。过去洛阳制灯艺人众多，涌现出杜、李、王等一批宫灯世家，目前多已衰落，只剩王家还有传人。如不及时采取保护措施，洛阳宫灯这一蕴含着丰富历史文化内涵的民间艺术之花将难以避免迅速凋零的命运。

元宵节赏灯是重要的年俗活动，花灯扎制由此成为一种带有民俗性的特殊民间技艺。河南开封的张姓艺人以扎糊花灯而闻名，据《开封县志》记载，清末时期的张泰全首度创制“汴京灯笼”，至今已传承六代。（分段）开封灯彩历史悠久，北宋定都开封以后，元宵赏灯活动盛况空前，花灯及灯彩品类在宋代孟元老的《东京梦华录》中有具体而详尽的记载。近代以来，由于种种原因，元宵赏灯活动渐趋式微。特别是“文革”中将灯节及花灯归入“四旧”行列，肆意摧残，使得花灯扎制工艺濒临灭绝。（分段）汴京灯笼张的张氏彩灯造型和扎糊技艺源于开封民间的彩灯制作传统，其主要品种“龙凤呈祥灯”、“莲生贵子灯”、“牡丹富贵灯”、“吉祥高照灯”等均体现着祈求吉祥如意的传统文化内涵。（分段）目前，张氏彩灯赖以生存发展的社会基础发生了变化，随着科技的不断进步和传统民俗的日益淡化，汴京灯笼扎制的手工技艺备受冷落，后继乏人，某些绝技已经失传。开封张氏灯彩工艺前景不容乐观，积极开展抢救保护工作已成为当务之急。

忠信花灯是一种以红色调为主的民间灯彩艺术，主要分布于广东省连平县东南部忠信镇。（分段）历史上，当地“上元喜簇花灯，作龙狮各种戏舞”（清雍正八年《连平州志》），另在当地民间，尚保留着清代的花灯纹样印版。现存的忠信花灯造型独特，有缭丝灯、参灯、状元灯、秀才灯、五福灯、磨灯、龙凤灯、宝莲灯、伯公灯、紫灯、廊灯等。与其他地方花灯的小巧玲珑不同的是，忠信花灯虽大却很精致，其最大的直径有12米，最小的也有40厘米，其基本结构多呈柱形，多用竹编骨架，有四角、六角、八角、十二角等。从上到下又可以分为灯盖、灯身、灯裙，从里到外一般有2至4层。花灯的外层配以剪纸、图案、纸穗等，灯裙则由各种各样的花案彩色灯带组成，灯内装置有各种形象的画片旋转流动，使得整个灯饰五颜六色，有着鲜明的地方特色。（分段）由于历史原因，忠信花灯制作曾经一度中断，近来虽然得以恢复，但能够精工制作的技师越来越少，制作也趋于简单化，花灯类型逐渐减少，亟待加以扶持和保护。

嵊州地处浙江东部，曹娥江上游，四明山西麓，竹资源丰富，且劈篾性能好，适宜发展竹编工艺。嵊州竹编遍布全市产竹区，上规模的有嵊州市区、苍岩、长乐、崇仁、黄浙、通源、石璜、甘霖等地。（分段）嵊州竹编始于两千多年前的战国时期，至汉晋时工艺已臻精细，明清两代编结水平进一步提高，竹编成为民间必不可少的生活用品。清光绪年间，嵊州出现竹编作坊，以编制挈篮、考篮、香篮、食篮、食篮、鞋篮等细篾竹编器皿为主。1949年后，竹编艺人合作办场，创立了嵊县（州）篾业产销工场，1954年改为嵊县（州）竹器生产合作社；1959年改名工艺竹编厂，被誉为“中外竹编第一家”。（分段）嵊州竹编有篮、盘、罐、盒、瓶、屏风、动物、人物、建筑物、家具、灯具、器具等12个大类，七千余个花色品种。其制作工艺较为复杂，一般要经过设计、造型、制模、估料、加工竹丝篾片、防蛀防霉、染色、编织、雕花配件、装配、油漆等工序，仅竹丝篾片工艺就有锯竹、卷竹、剖竹、开间、劈篾、劈丝、抽篾、刮丝、刮篾等步骤，编织技法更有一百多种。嵊州竹编有竹编模拟动物、漂白、花筋、蓝胎漆四个特色品种，代表作有《六和塔》、《岳飞》、《苏武牧羊》、《昭陵六骏》等。竹编《九狮舞绣球》陈列在人民大会堂浙江厅，深受好评；竹编《沧海还珠》作为浙江省人民政府赠给澳门特区新政府的礼品，引来一片赞誉之声。（分段）嵊州竹编以编织精巧、工艺繁多、花色丰富著称。编织方法粗细并存。细者能在一寸长度内编进150根竹丝，精巧细腻，薄如羽翼；粗者能充分利用竹材的弹性，巧插灵编，粗犷豪放，工致质朴。嵊州竹编历史悠久，文化底蕴深厚，除具有极高的实用价值和艺术价值外，还为研究竹编生产历史和江南农村的民俗民情提供了重要的考察线索。20世纪90年代以后，各式各样的塑料制品代替了竹编日用品，竹编需求量日益减少，竹编艺人难以为继，嵊州工艺竹编厂已于2002年11月停产，嵊州竹编后继乏人，亟待抢救、扶持。（分段）

浙江的竹编工艺品生产集中在东阳、嵊州一带，尤其是东阳，素有“百工之乡”、“工艺美术之乡”的美誉。东阳竹编以立体编织为主，与平面编织技艺相结合，做工精细，造型生动，色彩典雅，具有浓郁的民间美术特征，充分体现出东阳竹文化的风貌。东阳竹编产品可分为两大类，一类是生活器具，以实用功能为主；一类是立体陈设与建筑装饰，以艺术欣赏功能为主。1958年到1978年期间，东阳竹编厂并入东阳木雕厂，竹编与木雕共同生产，互相交流，彼此促进，在题材、造型、设色、趣味、风格等多个方面都取得了长足的发展。（分段）东阳竹编擅长编织立体人物、动物及传统竹篮等器皿类的工艺品，手工剖篾细如发线，柔如蚕丝，精编细作，逼真传神。东阳竹编产品以篮、筐、箱、箩、箕、篓、笠等生活用品最为常见，它们与烫金、印花、刻镂等装饰技艺相结合，完美地展示出竹的韵致和文化品位，具有较高的艺术价值和民间工艺研究价值。目前，东阳竹编传承人老龄化趋势明显，平均年龄在四十岁以上，而学习竹编工艺的青年人数偏少，导致东阳竹编后继乏人，传承陷入困境，亟待保护抢救。

安徽省舒城县地处江淮之间，属北亚热带湿润气候，境内多沙质土壤，适宜竹类生长。舒城民间自古就有编织竹席的传统技艺，久负盛名的舒席即产生于此。（分段）舒席历史悠久，舒城境内的战国墓葬中就有竹席的痕迹，西汉墓葬中曾出土过完整的竹席，其纹理及工艺与后世的舒席基本相同。明代天顺年间，舒席作为贡品送至京城，深为皇帝所赞许，由此赢得“龙舒贡席”的美名。（分段）舒席以水竹为原料，使用小叶水竹编制尤佳。从选料到成席前后需经过裁料、开竹、破条、切头、划条、起黄、匀撕、蒸煮、染色、刮篾、绘图、制样、编织、收边、检验15道工序。制成的舒席色泽鲜艳，柔软光滑，篾纹细致，折卷不断，携带方便。夏日使用它可收凉爽消汗之功，且不腐不蛀，经久耐用，实用价值极高。（分段）舒席的传统产品以睡席为主，现代又开发出榻榻米席、枕席、童席、座垫席、沙发套席、人物字画席、壁画席、茶几垫席等新品种。它不仅是一种实用的夏令佳品，而且还是一种典雅的手工艺品，古今字画均能编织入席，画面自然优美，令人叹为观止。现在舒席产品已远销东南亚等国家和地区，深受海内外人士的喜爱。（分段）由于舒席生产技术难度大，学艺周期长，故年轻人不愿学习继承。目前舒城的编织技工年事渐高，舒席生产后继乏人，迫切希望有关方面采取有效措施，保证这一优秀民间工艺的顺利传承。

瑞昌位于江西省北部偏西，长江中游南岸，这里有山竹六万多亩，其中的竹类包括毛竹、筋竹、水竹等近十个品种。瑞昌竹编技艺历史久远，当地的商周古铜矿冶炼遗址中即曾完整出土过运送矿石的竹筐。千百年来，经过无数艺人的传承发展，瑞昌竹编已形成了自己独特的风格。（分段）瑞昌竹编工序复杂，编织要求较高，难度较大，加之品种繁多，相关的编织工作很难用现代机器生产来代替。在瑞昌当地，时时处处都离不开竹编，竹编技艺与人们的生活息息相关。瑞昌竹编的主要产品有床、桌、椅、凳、橱柜、簸箕、米筛、篼、凉席等，近年又开发出花钵、花篮、鸡、鸭、龟、水果盒、飞禽走兽、礼品盒等一百多个品种。这些竹编制品精密细腻，美观实用，都是不可多得的工艺佳品。（分段）目前这项传统的手工技艺正逐渐走出林区，进入现代大都市谋求发展。但另一方面，瑞昌竹编技艺繁复，掌握起来有一定难度，故年轻人多不愿学习继承，而老艺人年事渐高，很多人已无法继续工作。瑞昌竹编技艺后继乏人，前景堪忧，急需抢救保护。

梁平竹帘编织技艺流传于重庆市梁平县一带，相传它起源于宋代，迄今已有一千多年的历史。梁平竹帘品种繁多，按制作工艺可分为素心、堂心两个主要类别。素心竹帘编成后只上一道清油，不再有其他底色。堂心竹帘则在素心竹帘的绘画部位再加一道白色底子，其色系以桐油和立得粉调制而成。由其用途着眼，梁平竹帘有条屏、通景屏、罗汉屏、中堂、推心、横推、斗方、屏风、对联、奖状、信插、绣帘、门帘、灯罩等多个品种，近年来又有工匠利用竹编技艺制作出挎包、扇子、拖鞋等日常生活用品。按表现形式分，梁平竹帘又可分为绘帘、绣帘、织绒三大类。（分段）梁平竹帘制作精巧，编织工艺系由平式织布机生产技术改进而来，织布用的梭子被改成一个直径四厘米左右的织枪，里面放置竹丝，来回编织，竹帘制作效率由此得到很大提高。梁平竹帘既有广泛的适用性，又有极高的观赏性和装饰性，它质地柔韧，细腻光滑，外观朴实大方，经久耐用，又可以卷叠，携带十分方便。（分段）梁平竹帘的发展正处于困境之中，存在着从业人员少、艺人老龄化、后继乏人的问题，需要认真加以解决。

渠县竹编工艺以渠江镇为中心，流布于渠县境内。渠县地处四川东北部，这里气候温和，雨量充沛，物产丰富，尤其盛产慈竹，为竹编工艺提供了优质的原材料。（分段）渠县竹编的历史可以追溯到两千三百多年前，生活在这一带的古代人即已开始用竹材编制劳动工具和生活用具。到唐代，渠县竹编业已十分发达，日常的生产、生活中，人们住竹房、坐竹椅、背竹筐、戴竹笠、持竹扇，处处都会用到竹编制品。入清以后，渠县的竹丝宫扇、细篾凉席等名噪一时，被朝廷列为贡品。（分段）渠县刘氏竹编工艺技艺复杂，工序繁多，从砍伐竹子到制作出成品要经过三十多道工序，每道工序都精细严密，是现代技术和机械所无法替代的。以这种技艺编织一件工艺品少则数天，多则需数月甚至数年。（分段）渠县刘氏竹编的工艺产品可分数十个大类，有近千个花色品种。其中的竹编字画、提花瓷胎竹编、双面竹丝编、竹编台屏等系列工艺品设计新颖，技术精湛，尤以编工精细见长，其薄如绫绢，虽系以竹作画，却极富笔情墨趣，各种图案栩栩如生，显示出浓郁的民族风格和地方特色。渠县刘氏竹编是劳动人民艺术创造力的完美体现，具有极高的审美价值和工艺研究价值。（分段）渠县刘氏竹编属于纯手工操作，编织耗时耗神，生产成本高，经济效益低，因此很多艺人都已被迫转行，学习竹编技艺的年轻人也越来越少，造成当地竹编业人才匮乏的局面。在这种形势下，刘氏竹编的发展前景令人担忧，急需善筹长策，积极应对。

青神竹编是流传在四川省眉山市青神县的一种古老民间工艺，用人工将粗细不同的竹片、篾条编织成各种生产生活用品，在当地应用极广。（分段）青神竹编历史悠久，源远流长。青神先民用竹篾编“箕”养蚕，初步形成一套竹编技艺。唐代张武率县民编竹篓填石拦“鸿化堰”，提水灌溉农田，使竹编得到更大发展。明代青神竹编应用更广，青神人余承勋进京考取进士后授职翰林院修撰，他所用的书箱、膳食盒等均以竹丝编织而成。（分段）入清以后，青神精美的竹编宫扇声誉鹊起，被清廷列为贡品。民国时，青神竹编继续传承发展，县人曾编成细竹丝斗笠，写上“抗战到底”的字样，用以慰劳抗日将士。新中国成立后，青神竹编进一步发展创新，编织出名人字画、人物山水、花鸟虫鱼等多种精美的艺术品，用薄如蝉翼、细如发丝的竹丝编成的《中国百帝图》、《清明上河图》等，曾多次荣获国际国内金奖。（分段）目前青神竹编已陷入濒危境地，究其原因，一是环境恶化，竹节变短，韧性减弱，原材料出现问题；二是人们的消费观念发生很大改变，不少竹编制品为工业制品所取代；三是老艺人年事已高，年轻人不愿传承，导致这一民间手工艺后继乏人。在此情势下，有必要迅速制订一套可行的方案，对青神竹编进行抢救保护。

瓷胎竹编又称“竹丝扣瓷”，是流传在四川省邛崃市境内的一种民间手工艺。邛崃市平乐镇盛产慈竹，慈竹的竹节较长，通常在六十五厘米左右，是瓷胎竹编最主要的原材料。四川竹编源于汉代器皿，入清以后，巴蜀工匠开始在锡壶上编制竹编。后因锡壶原材料紧缺，改用瓷作载体，编制出的成品较锡壶竹编更为美观，受到人们的欢迎，由此形成瓷胎竹编。（分段）瓷胎竹编工艺繁复，首先需选竹、刮青、破节、晒色成竹片，然后通过选料、烤色、锯节、启薄、定色、刮片、冲头、揉丝、抽匀、染色等十几道工序加工成丝，再将竹丝紧扣景德镇白瓷的瓷胎，以挑压方式进行编织，其中包括起底、翻底、翻顶、锁口等环节。编织过程中要求不露丝头，不起纹丝、叠丝，以保持竹丝经纬比例匀称地编织在白瓷外表。（分段）瓷胎竹编材质优良，实用性强，在生活中的应用极其广泛。它一方面可保护器皿，另一方面又有装饰作用。瓷胎竹编款式多样，富于地域特色，深受当地居民的青睐。（分段）随着市场经济的发展，瓷胎竹编传承越来越困难，它的附加值不高，技艺要求又十分严格，因此年轻人多不愿学。目前能全面掌握全套瓷胎竹编工艺流程者已从原来的三四百人减少到三十人，如不及时加以抢救保护，瓷胎竹编将逐渐从人们的生活中消失。

益阳小郁竹艺是指采用拼、嵌、榫合等传统工艺技法制作的小件竹制器具。“郁”为益阳方言，意指将竹材构件加热弯曲，使之符合造型需要的一种工艺。（分段）益阳地处湖南省中北部，土质肥沃，雨量充沛，气候适宜，竹类资源极为丰富。当地人民很早就利用本地的竹子制作各种用具，在益阳南县涂家台出土的新石器大溪文化遗址的文物中就已经发现竹制器具。经过多年的演变发展，至“明代初年，益阳竹器即成行业，从业者遍布城乡各地，产品街头巷尾随处可见”（《益阳市志》）。清代，益阳已是驰名江南的“竹器之城”，茅竹湖的水竹凉席、贺家桥的小郁竹器、三里桥的竹骨纸伞被誉为“竹城三绝”。清代道光年间，小郁竹艺开始出口英、法等国。近百年来在国内外的各种展会上获金银奖八十余次。（分段）小郁竹艺选材讲究，一般采用直径5公分以下的刚（麻）竹来制作骨架，并采用毛竹来制作部件。竹艺器具在制作时，须经选料、下料、烧油、郁制等三十多道加工工序才能完成。益阳小郁竹艺造型美观、做工精细、经久耐用。在当地，各种利用竹子制作的器具几乎涵盖了生产生活的各个方面。

毛南族花竹帽编织技艺主要分布于广西壮族自治区环江毛南族自治县西南部的上南、中南、下南的毛南族聚居地区。（分段）花竹帽，毛南语叫做“顶卡花”（即在帽底编织花纹的意思），象征着吉祥和幸福，是毛南族男女青年的定情信物，亦是当地女子出嫁时必不可少的嫁妆，被誉为毛南族的“族宝”。毛南族花竹帽在过去多被当做雨具使用，后成为毛南族服饰的组成部分。花竹帽在当地流传已有几百年的历史，清代嘉庆年间出产的“竹笠极细密，少年妇女戴之”（清《广西通志》）。民国年间，该地区“出产最精致的斗笠”（《思恩县志》）亦被载入史册。（分段）毛南族花竹帽的取材十分讲究，由于早春竹材寒湿太重，而霜后的篾皮易脆，通常于夏至后立秋前选取修直匀称的筋竹和墨竹。制篾时，先破竹裁条，然后破扁篾、破薄篾，再在竹篾两头拱开梳丝，分篾细如发丝，用于交叉辐射、细密编织。编织花竹帽用的竹篾分黑篾与黄篾，黑篾系以蓝淀墨色染制，黄篾则以黄桅子榨汁染制。花竹帽的基本造型为平面和圆锥体的立体组合，编成的篾纹以五角星为中心，周边又按六角形环叠交叉辐射编结，整合定型后还要以上好桐油炼膏涂刷。其帽形大方，花纹美观，结实耐用。

面人也称“面塑”、“江米人”，是以食用面粉、糯米粉为主要原料的一种传统塑作艺术，它流行于全国各地，深受百姓喜爱。面人多以动物和神话传说、历史故事及地方戏曲中的人物为题材，基本形制分“签举式”和“案置式”两种。前者多为娱乐儿童的食玩品，造型简略，形态生动；后者则是雅化的陈设艺术品，做工考究，造型精致，还需在原料中混入添加剂作防裂、防虫、防霉处理。面人制作一般先采用捏、搓、揉、掀等手法塑造大体形制，再用竹刀灵巧地点、切、刻、划，刻画手脚、头面、神情等局部细节，最后加上发饰、衣裙及相关插件，作品即告完成。面人艺术主要依靠走街串巷的游方艺人即兴创作，他们掌握了娴熟的塑造技艺，题材、造型、配色等工艺程式了然于心，顷刻间就能将面团变成神采飞扬的艺术形象。在民间传承发展的面人艺术寄托着广大民众的审美情怀和生活理想，为中国民间历史、习俗和艺术的研究提供了重要的实物资料。（分段）北京面人郎是北京特有的一种民间面塑艺术，这一技艺系由郎绍安（1909—1992）所创，他曾跟从“面人大王”赵阔明学艺，后形成自己的面塑艺术风格。面人郎艺术题材面广，注重表现现实生活，对三百六十行的情形和各种老北京民俗都有生动的反映。在长期的艺术实践中，郎绍安练就了“眼明手快”、“看得准，拿得稳”的捏塑绝技，其作品手法简洁，造型准确，形态逼真，装饰洗练，在北京面塑艺术中独树一帜。1957年，郎绍安之女郎志丽开始随父学习面塑。从艺五十多年来，她继承父亲的技艺特点并加以创新，进一步发展了北京面人郎的面塑艺术。与此同时，她还注意总结父亲的艺术经验，整理出版了《我的面塑艺术生涯——郎绍安》一书。近几年，郎志丽创建了“面人郎艺术工作室”，致力于北京面塑艺术的传承、研究和发展。北京面人郎的面塑作品不仅具有较强的艺术欣赏和收藏价值，而且还能为老北京民俗风情和民间手工技艺研究提供重要参考。

面人也称“面塑”、“江米人”，是以食用面粉、糯米粉为主要原料的一种传统塑作艺术，它流行于全国各地，深受百姓喜爱。面人多以动物和神话传说、历史故事及地方戏曲中的人物为题材，基本形制分“签举式”和“案置式”两种。前者多为娱乐儿童的食玩品，造型简略，形态生动；后者则是雅化的陈设艺术品，做工考究，造型精致，还需在原料中混入添加剂作防裂、防虫、防霉处理。面人制作一般先采用捏、搓、揉、掀等手法塑造大体形制，再用竹刀灵巧地点、切、刻、划，刻画手脚、头面、神情等局部细节，最后加上发饰、衣裙及相关插件，作品即告完成。面人艺术主要依靠走街串巷的游方艺人即兴创作，他们掌握了娴熟的塑造技艺，题材、造型、配色等工艺程式了然于心，顷刻间就能将面团变成神采飞扬的艺术形象。在民间传承发展的面人艺术寄托着广大民众的审美情怀和生活理想，为中国民间历史、习俗和艺术的研究提供了重要的实物资料。（分段）上海面人赵技艺是海派面塑的杰出代表，由素有“面人大王”之誉的赵阔明（1900—1980）开创。它主要流传于上海地区，但在发展中逐渐形成了超越上海一隅的广泛影响。赵阔明在继承前人技艺的基础上归纳、总结出面塑的“手掐八法”和“工具八法”，大大丰富了面塑艺术的表现力，尤其加强了对人物相貌和对象质感的表现。上海面人赵的作品人物众多，场面宏大，塑造逼真，表情刻画细腻，形象富于质感，衣带装饰轻灵飘逸，体现出鲜明的海派文化特色。赵阔明的创造性努力强化了面塑艺术的雅化倾向，使之由流行民间的普通玩物发展成反映现代都市审美趣味的精致艺术。面人赵作品题材丰富，代表作《二进宫》、《关公夜读》、《民族大团结》、《友谊长城》等已成为面塑艺术的典范。（分段）目前以面人赵为代表的海派面塑发展陷于困境，艺人老龄化的情况十分严重。为了在现代市场环境中生存，面塑制作往往追求迅捷简便，工艺草率粗劣，无法继续保持面人赵精工细作的艺术特色。长此以往，这项精湛的技艺将失去原有的魅力，在沉寂中走向消亡。保护和传承上海面人赵艺术已成为一项紧迫的任务，急需有关人士共同努力。（分段）

面人也称“面塑”、“江米人”，是以食用面粉、糯米粉为主要原料的一种传统塑作艺术，它流行于全国各地，深受百姓喜爱。面人多以动物和神话传说、历史故事及地方戏曲中的人物为题材，基本形制分“签举式”和“案置式”两种。前者多为娱乐儿童的食玩品，造型简略，形态生动；后者则是雅化的陈设艺术品，做工考究，造型精致，还需在原料中混入添加剂作防裂、防虫、防霉处理。面人制作一般先采用捏、搓、揉、掀等手法塑造大体形制，再用竹刀灵巧地点、切、刻、划，刻画手脚、头面、神情等局部细节，最后加上发饰、衣裙及相关插件，作品即告完成。面人艺术主要依靠走街串巷的游方艺人即兴创作，他们掌握了娴熟的塑造技艺，题材、造型、配色等工艺程式了然于心，顷刻间就能将面团变成神采飞扬的艺术形象。在民间传承发展的面人艺术寄托着广大民众的审美情怀和生活理想，为中国民间历史、习俗和艺术的研究提供了重要的实物资料。（分段）曹州面人是长期流传于山东省曹州地区的一种民间面塑艺术，至今已有一百五十多年的历史。由郝胜、杨白四、王清源、郭湘云等民间艺人开始，经过六代面人艺匠的传承发展，曹州面人逐渐摆脱了充当民间祭神“花供”的功用，成为一种观赏性的民间工艺品。20世纪20年代，曹州面人行业出现了并称“文武二李”的李俊兴、李俊福兄弟。李俊兴擅长捏塑才子佳人，李俊福则擅长捏制武将侠客。兄弟二人技艺超群，成为曹州面人制作的代表性人物。至20世纪30年代，中国面塑逐渐形成了山东的李派、上海的赵派和北京的汤派、郎派等艺术流派，几派虽各具特色，但无一例外均受到曹州面人的影响。自李俊兴、李芳清等面塑大师出国表演传艺以来，曹州面人日益受到东南亚、欧美等地区民众的喜爱，驰誉国际，进一步确立了其在面塑史上的地位。（分段）曹州面人来源于生活，乡土气息浓郁，它造型概括，简练生动，形象逼真传神，比例夸张适当，工写结合，堪称中华民间艺术的瑰宝。20世纪90年代以后，随着经济的发展和社会生活需求的多样化，人们对传统面塑的热情逐渐衰退，曹州面人的传承发展面临严重危机，亟待保护。

面人也称“面塑”、“江米人”，是以食用面粉、糯米粉为主要原料的一种传统塑作艺术，它流行于全国各地，深受百姓喜爱。面人多以动物和神话传说、历史故事及地方戏曲中的人物为题材，基本形制分“签举式”和“案置式”两种。前者多为娱乐儿童的食玩品，造型简略，形态生动；后者则是雅化的陈设艺术品，做工考究，造型精致，还需在原料中混入添加剂作防裂、防虫、防霉处理。面人制作一般先采用捏、搓、揉、掀等手法塑造大体形制，再用竹刀灵巧地点、切、刻、划，刻画手脚、头面、神情等局部细节，最后加上发饰、衣裙及相关插件，作品即告完成。面人艺术主要依靠走街串巷的游方艺人即兴创作，他们掌握了娴熟的塑造技艺，题材、造型、配色等工艺程式了然于心，顷刻间就能将面团变成神采飞扬的艺术形象。在民间传承发展的面人艺术寄托着广大民众的审美情怀和生活理想，为中国民间历史、习俗和艺术的研究提供了重要的实物资料。（分段）曹县江米人是流行于山东省曹县一带的传统面塑艺术，由古代祭祀神祇的供品演变而来。据当地制作江米人的老艺人介绍，明代洪武年间曹县桃源镇、安蔡楼镇等地已有用“花供”祭祀天地、火神的风俗，“花供”中即包括用江米面捏制的人物、瑞兽、花鸟等供品。这种以面塑供品表达祈福心愿的民间风俗一直延续至今，但表现题材已大为拓展，出现了祥禽瑞兽、仙花芝草、戏文故事、神话传说、历史人物、民俗风情及现实生活等多方面的内容。不用作供品的时候，曹县江米人主要是游方艺人边做边卖、娱乐儿童的“签举式”食玩品。曹县江米人样式丰富，造型简略，色彩绚丽，塑造传神，显示了较强的艺术性。作为与祭祀民俗联系紧密的传统技艺，它在民间宗教文化的研究中具有重要的参考价值。目前，在现代生活方式的冲击下，曹县江米人生存空间不断缩小，已面临着极大的传承危机，亟待抢救保护。

面塑是以面粉为材料，采用揉、搓、剪、挑、压、粘、贴等手法来造型的艺术，北京通州“面人汤”的面塑艺术便是其流派之一。（分段）“面人汤”面塑艺术始于清末，其风格流派由近代著名面塑艺术家汤子博先生（1882—1971）创立。汤子博先生以其深厚的艺术功底博采众长，在长期实践活动中，广泛吸收各地雕塑艺术特色，将此前的民间面人由“签举式”面塑玩偶改塑为“托板式”案头面塑，从而使面塑成为真正意义上的民间艺术品。此后，“面人汤”陆续创作出“核桃面人”（在半个核桃中陈列的精微的面塑）、浮雕面塑、悬塑面人和制钱面塑等多种样式。所用材料有面粉以及陶、木、泥等，并采用羊毛、羽毛、丝线、棉花等材料来制作人物及动物的胡须和毛发之类，以加强形似的效果。（分段）“面人汤”的面塑形体完整饱满，造型略作夸张，色彩鲜艳醒目，制作手法多样，注重神气动态，有着鲜明的风格特征。如今，汤子博的次子汤夙国先生继承了“面人汤”的面塑艺术。由于其制作技艺的要求较高，目前仅有两位学生随汤夙国先生学习面塑艺术。

面花俗名“花馍”、“窝窝花”、“糕花”，也称“面塑”，是流行于山东、山西、河南、陕西、甘肃等北方地区的一种传统食用塑作艺术，同时也是一种与民众生活十分贴近的节俗艺术。面花的起源与传统民间的饮食和信仰习俗有着密切的关系，新疆吐鲁番阿斯塔那墓葬出土的唐代面塑遗物表明，这种民俗艺术在中国有着悠久的发展历史。在北方地区，面花塑作具有深厚的群众基础，每逢传统佳节，家家户户都会依照当地的习俗和惯例制作面花。这些面花制品形式多样、姿态各异，兼具供奉、观赏和食用等多种功能，也可以用作馈赠亲友的礼品，成为民间社会交往的重要媒介。这种自发的面花塑作活动充分展示了民众的审美理想和艺术才能，使蕴涵在民间习俗中的文化传统得到自然的传承和彰显。各地不尽相同的风土人情和礼俗讲究造成面花艺术丰富的表现形态和鲜明的地域特色，面花制品别致的造型和斑斓的色彩将传统节日的文化空间装点得分外美丽。（分段）阳城焙面面塑也称“焙面娃娃”，是流行于山西省阳城县一带的传统民间食用塑作艺术。阳城面塑样式繁多，根据制作方法的不同而有生面、炸面、蒸面和焙面之分。焙面面塑是阳城面花中的佼佼者，用特制的砂土套锅烤制而成。焙面面塑具有鲜明的地方特色，它以上好的麦面为主料，而以杏仁水、糖稀搭色水、黑豆和花椒子等为辅料，经捏塑后焙烤出的面花“形状美，闻着香，吃着脆”，是阳城最具特点的面食。阳城焙面面塑内容丰富，传说故事、戏曲人物乃至飞禽走兽、花鸟鱼虫都可以作为表现的对象。目前，受现代化进程的影响，阳城地区的人文和自然环境发生了很大改变，焙面面塑赖以生存的传统习俗遭到巨大冲击，加上一些掌握传统塑作技艺的老人相继去世，这种特殊的民间食用塑作艺术面临失传的危险，急需加强保护措施。

面花俗名“花馍”、“窝窝花”、“糕花”，也称“面塑”，是流行于山东、山西、河南、陕西、甘肃等北方地区的一种传统食用塑作艺术，同时也是一种与民众生活十分贴近的节俗艺术。面花的起源与传统民间的饮食和信仰习俗有着密切的关系，新疆吐鲁番阿斯塔那墓葬出土的唐代面塑遗物表明，这种民俗艺术在中国有着悠久的发展历史。在北方地区，面花塑作具有深厚的群众基础，每逢传统佳节，家家户户都会依照当地的习俗和惯例制作面花。这些面花制品形式多样、姿态各异，兼具供奉、观赏和食用等多种功能，也可以用作馈赠亲友的礼品，成为民间社会交往的重要媒介。这种自发的面花塑作活动充分展示了民众的审美理想和艺术才能，使蕴涵在民间习俗中的文化传统得到自然的传承和彰显。各地不尽相同的风土人情和礼俗讲究造成面花艺术丰富的表现形态和鲜明的地域特色，面花制品别致的造型和斑斓的色彩将传统节日的文化空间装点得分外美丽。（分段）闻喜花馍是流行于山西省闻喜县一带的传统食用塑作艺术，它历史悠久，与当地的传统习俗联系紧密，在节庆、祭祀、婚嫁、寿诞、丧葬、上梁、乔迁等民俗活动中应用广泛。闻喜花馍既无流传范本供参照，也无现存底样作依据，全凭巧妇信手捏制而成，因而被誉为“母亲的艺术”。制作时先用和好的面捏出各种构思巧妙的造型，再点上水色作为装饰。蒸熟的花馍形体饱满，色彩明艳，透出勃勃生机。闻喜花馍制作精美，魅力独特，深受当地民众的喜爱。随着市场经济的深入发展，闻喜花馍已作为体现山西地方文化特色的名优土特产品进入了商品市场，行销海内外，声誉与日俱增。

面花俗名“花馍”、“窝窝花”、“糕花”，也称“面塑”，是流行于山东、山西、河南、陕西、甘肃等北方地区的一种传统食用塑作艺术，同时也是一种与民众生活十分贴近的节俗艺术。面花的起源与传统民间的饮食和信仰习俗有着密切的关系，新疆吐鲁番阿斯塔那墓葬出土的唐代面塑遗物表明，这种民俗艺术在中国有着悠久的发展历史。在北方地区，面花塑作具有深厚的群众基础，每逢传统佳节，家家户户都会依照当地的习俗和惯例制作面花。这些面花制品形式多样、姿态各异，兼具供奉、观赏和食用等多种功能，也可以用作馈赠亲友的礼品，成为民间社会交往的重要媒介。这种自发的面花塑作活动充分展示了民众的审美理想和艺术才能，使蕴涵在民间习俗中的文化传统得到自然的传承和彰显。各地不尽相同的风土人情和礼俗讲究造成面花艺术丰富的表现形态和鲜明的地域特色，面花制品别致的造型和斑斓的色彩将传统节日的文化空间装点得分外美丽。（分段）定襄面塑又称“定襄面花”，是流行于山西省定襄县一带的传统食用塑作艺术。面塑所表现的内容极为丰富，既有民间故事、戏曲人物，又有飞禽走兽、花鸟鱼虫、十二生肖等等。其形象塑造简练概括、粗犷豪放，夸张的形态显得朴实敦厚，透出一种天真烂漫的神韵，极富地方特色。定襄面塑反映着当地民众的饮食习俗和审美情趣，洋溢出民间艺术的素朴之美，它凭借丰厚的文化内涵引来关注目光，许多从事民俗和民间艺术研究的专家将定襄面塑与剪纸、刺绣、雕刻等民间艺术联系在一起进行综合性研究，从中探寻中国民族艺术的渊源和产生发展规律。目前，随着社会生活的变化，定襄面塑已逐渐遭到冷落，面临人亡艺绝的危险。如不抓紧抢救保护，这种珍贵的民间艺术将有失传之虞。

面花俗名“花馍”、“窝窝花”、“糕花”，也称“面塑”，是流行于山东、山西、河南、陕西、甘肃等北方地区的一种传统食用塑作艺术，同时也是一种与民众生活十分贴近的节俗艺术。面花的起源与传统民间的饮食和信仰习俗有着密切的关系，新疆吐鲁番阿斯塔那墓葬出土的唐代面塑遗物表明，这种民俗艺术在中国有着悠久的发展历史。在北方地区，面花塑作具有深厚的群众基础，每逢传统佳节，家家户户都会依照当地的习俗和惯例制作面花。这些面花制品形式多样、姿态各异，兼具供奉、观赏和食用等多种功能，也可以用作馈赠亲友的礼品，成为民间社会交往的重要媒介。这种自发的面花塑作活动充分展示了民众的审美理想和艺术才能，使蕴涵在民间习俗中的文化传统得到自然的传承和彰显。各地不尽相同的风土人情和礼俗讲究造成面花艺术丰富的表现形态和鲜明的地域特色，面花制品别致的造型和斑斓的色彩将传统节日的文化空间装点得分外美丽。（分段）新绛面塑俗称“花馍”，是流行于山西省新绛县一带的传统民间食用塑作艺术。早在宋代，当地人祭祀时就已开始用面塑来代替猪、羊等牺牲品。其后这种方法相沿成俗，在新绛一带长期延续下来。每遇岁时节令，人们便用模拟动物、瓜果、花卉等形象的面塑来祭祀神灵，同时也以之作为人情往来的馈赠礼物。在此情势下，新绛面塑技艺逐渐发展成熟。这种面塑作品内容和形式都极为丰富，品种多达六十余个。因受面团柔软特点和发酵状况的限制，新绛面塑在造型上极度简练概括，不重写实而以神似为主。目前，随着社会风气的变化，当地年轻人对传统的风俗习惯甚为冷漠，新绛面塑正日渐失去以往的社会功能，生存困难，大有失传的危险，亟待抢救保护。

面花俗名“花馍”、“窝窝花”、“糕花”，也称“面塑”，是流行于山东、山西、河南、陕西、甘肃等北方地区的一种传统食用塑作艺术，同时也是一种与民众生活十分贴近的节俗艺术。面花的起源与传统民间的饮食和信仰习俗有着密切的关系，新疆吐鲁番阿斯塔那墓葬出土的唐代面塑遗物表明，这种民俗艺术在中国有着悠久的发展历史。在北方地区，面花塑作具有深厚的群众基础，每逢传统佳节，家家户户都会依照当地的习俗和惯例制作面花。这些面花制品形式多样、姿态各异，兼具供奉、观赏和食用等多种功能，也可以用作馈赠亲友的礼品，成为民间社会交往的重要媒介。这种自发的面花塑作活动充分展示了民众的审美理想和艺术才能，使蕴涵在民间习俗中的文化传统得到自然的传承和彰显。各地不尽相同的风土人情和礼俗讲究造成面花艺术丰富的表现形态和鲜明的地域特色，面花制品别致的造型和斑斓的色彩将传统节日的文化空间装点得分外美丽。（分段）郎庄面塑俗称“面老虎”，是流行于山东省冠县郎庄的一种传统食用塑作艺术。据郎庄村碑记载，明代洪武年间有郎姓兄弟从山西迁徙至此，以姓立村，名为“郎庄”。后因“郎”字与“狼”同音，寓意凶险，有巧手村民捏制“面老虎”以制“狼”克邪，祈求平安。其后捏虎制狼之法相沿成俗，在郎庄世代延续，经后人不断发展完善，形成当地特有的面塑艺术。郎庄面塑散发着浓郁的乡土气息，充分反映了当地民俗文化的特点和民众的审美创造力，具有较高的历史文化价值，可以为地方民俗和民间艺术的研究提供鲜活的例证。

面花俗名“花馍”、“窝窝花”、“糕花”，也称“面塑”，是流行于山东、山西、河南、陕西、甘肃等北方地区的一种传统食用塑作艺术，同时也是一种与民众生活十分贴近的节俗艺术。面花的起源与传统民间的饮食和信仰习俗有着密切的关系，新疆吐鲁番阿斯塔那墓葬出土的唐代面塑遗物表明，这种民俗艺术在中国有着悠久的发展历史。在北方地区，面花塑作具有深厚的群众基础，每逢传统佳节，家家户户都会依照当地的习俗和惯例制作面花。这些面花制品形式多样、姿态各异，兼具供奉、观赏和食用等多种功能，也可以用作馈赠亲友的礼品，成为民间社会交往的重要媒介。这种自发的面花塑作活动充分展示了民众的审美理想和艺术才能，使蕴涵在民间习俗中的文化传统得到自然的传承和彰显。各地不尽相同的风土人情和礼俗讲究造成面花艺术丰富的表现形态和鲜明的地域特色，面花制品别致的造型和斑斓的色彩将传统节日的文化空间装点得分外美丽。（分段）陕西省黄陵县因境内有轩辕黄帝陵寝而得名，黄陵面花即是流行于这一地区的传统民间食用塑作艺术。自出现以来，它即与当地的黄帝祭典礼俗紧密联系在一起。当地人习惯用面塑成各色动物、花卉，以代替祭典中的三牲。在当地日常的生产生活和岁时节令、婚丧嫁娶、诞育寿庆等习俗活动中，面花的使用更加普遍。黄陵面花工艺复杂，制作精巧，形象塑造栩栩如生，活灵活现，极具艺术感染力。丰富多彩的黄陵面花反映了当地民众数典崇祖、敬天爱人的传统美德，从一个侧面显示出轩辕黄帝故里深厚的历史文化积淀。作为黄陵历史文化的承载物之一，黄陵面花具有民俗学、社会学、历史学等多方面的研究价值，可以为黄陵礼俗的挖掘整理提供重要参考。

草编是以草本植物为主要原材料的一种传统编结手工艺。作为人类最古老的技艺之一，早在远古时代，编结就已成为中华先民制造实用物品的重要手段。草编技艺在中国民间流传了几千年，在此过程中不断得到发扬光大。各地民间工匠因地制宜，因材施艺，充分利用草本植物柔韧的秆、皮、芯、叶、根，创造和总结出编、结、辫、扣、扎、绞、缠、网、串、盘等丰富的编结技法，使草编成为广大民众日常生活用品的一个重要来源。我国草本植物资源丰富，南北方均有不少适宜编结的原材料，因此各地草编种类繁多，且各具地方特色。草编制品以草席、草帘、草垫、草篮、草扇、草帽、草鞋等实用品为主，也有一些用作陈设的观赏品。从19世纪40年代起，草编开始远销国外。20世纪中叶以来，由于适应了现代生活的需要，草编得到迅速发展，花色品种越来越多。作为在中国民间十分普及的一种传统手工艺，草编有着广泛的群众基础，具有很强的实用性和艺术性。（分段）大名草编是一种传统民间家庭编结手工艺，流行于河北省大名县卫河以东地区。清代雍正年间，草编技艺从山东掖县传入大名县西付集乡朱家村，后又进一步传到卫河以东地区，流播范围遍布整个大名县境。大名草编以麦秆为原材料，制品以草帽、提篮居多。20世纪80年代以前，大名草编在全县及周边地区已形成一定的影响，但制品大多被编织者留作自家使用，只有部分草帽在市场上销售。大名县建立草编厂以后，通过深加工，开发出提袋、茶垫、坐垫、地席、门帘、果盒、纸篓、拖鞋及用麦草制作的贴画、贴盒等约千种新产品，对当地经济的发展和农民收入的增加起到了积极的促进作用。目前，费时费力的草编制作因难以适应市场的要求而陷入发展的停滞阶段，从业者不断减少。大名草编正面临着衰亡的危险，急需扶持保护。

草编是以草本植物为主要原材料的一种传统编结手工艺。作为人类最古老的技艺之一，早在远古时代，编结就已成为中华先民制造实用物品的重要手段。草编技艺在中国民间流传了几千年，在此过程中不断得到发扬光大。各地民间工匠因地制宜，因材施艺，充分利用草本植物柔韧的秆、皮、芯、叶、根，创造和总结出编、结、辫、扣、扎、绞、缠、网、串、盘等丰富的编结技法，使草编成为广大民众日常生活用品的一个重要来源。我国草本植物资源丰富，南北方均有不少适宜编结的原材料，因此各地草编种类繁多，且各具地方特色。草编制品以草席、草帘、草垫、草篮、草扇、草帽、草鞋等实用品为主，也有一些用作陈设的观赏品。从19世纪40年代起，草编开始远销国外。20世纪中叶以来，由于适应了现代生活的需要，草编得到迅速发展，花色品种越来越多。作为在中国民间十分普及的一种传统手工艺，草编有着广泛的群众基础，具有很强的实用性和艺术性。（分段）徐行草编是一种传统的民间编结手工艺，主要流行于上海市嘉定区徐行镇。徐行系江南著名的草编之乡，当地民众习惯使用本乡出产的黄草秆茎来编织生活用品。早在清代，徐行编制的嘉定黄草拖鞋即已远销欧亚各国。徐行黄草质地光滑坚韧，色泽淡雅，用它编织出的工艺品纹理清晰，细密匀称，松紧有度，平整光洁，染色或缀以鲜艳的花纹图案后更显精致美观。徐行草编制品有拖鞋、拎包、果盆、杯套、盆垫等二十大类上千个品种，色彩丰富，样式美观，使用轻巧方便，地方特色鲜明，乡土气息浓郁。现在，黄草由野生改为人工培育，用于草编，质量更佳。徐行草编采用纯手工制作，编织时要花费大量的时间，无法形成规模化的生产，经济效益不高，难以抵御现代市场经济的冲击。目前，徐行以草编为生的手工艺人已是凤毛麟角，仅有少数农村妇女利用闲暇编织一些草鞋、提包零星销售。此外，城市建设的发展使得大片黄草迅速消失，导致徐行草编原材料日趋匮乏。在此情势下，积极而全面地保护徐行草编技艺的传承发展已成为一项刻不容缓的工作。

草编是以草本植物为主要原材料的一种传统编结手工艺。作为人类最古老的技艺之一，早在远古时代，编结就已成为中华先民制造实用物品的重要手段。草编技艺在中国民间流传了几千年，在此过程中不断得到发扬光大。各地民间工匠因地制宜，因材施艺，充分利用草本植物柔韧的秆、皮、芯、叶、根，创造和总结出编、结、辫、扣、扎、绞、缠、网、串、盘等丰富的编结技法，使草编成为广大民众日常生活用品的一个重要来源。我国草本植物资源丰富，南北方均有不少适宜编结的原材料，因此各地草编种类繁多，且各具地方特色。草编制品以草席、草帘、草垫、草篮、草扇、草帽、草鞋等实用品为主，也有一些用作陈设的观赏品。从19世纪40年代起，草编开始远销国外。20世纪中叶以来，由于适应了现代生活的需要，草编得到迅速发展，花色品种越来越多。作为在中国民间十分普及的一种传统手工艺，草编有着广泛的群众基础，具有很强的实用性和艺术性。（分段）湖口草龙俗称“谷龙”，是流行于江西省湖口县一带的民间草扎技艺。湖口草龙历史悠久，据传它起于隋唐，盛于明清，在当地长期传沿不绝。按当地旧俗，每年秋收以后，人们要用稻草扎制草龙串村游玩，以庆祝丰收。其后湖口草龙不断朝精致化方向发展，出现了世代相传的专业艺人。生于19世纪末的周雍发是精致化湖口草龙的开创者。湖口草龙以稻草为主要材料，用竹木做支架，整条龙由单数节段构成，通常为9到21节。草龙编扎工艺极为复杂，前后需采用编、插、织、嵌、镶、绕、缠、悬、挂、空、别、剔、镂、透等十多种手法，要求成品自然生动，古朴典雅，不露人工痕迹，完美体现出瑞龙庄重威严的气度。草龙游耍时，舞者需穿上整齐鲜艳的服饰，由金童玉女举龙灯引路，游行过程中视情形进行惊险的杂技表演或做出妙趣横生的逗乐动作，欢声笑语不绝于耳，一派活泼热闹景象。湖口草龙融民间舞蹈、杂技、音乐、美术、手工技艺于一体，具有很高的艺术价值，是民俗学、社会学和民间艺术等学科值得研究的对象。

草编是以草本植物为主要原材料的一种传统编结手工艺。作为人类最古老的技艺之一，早在远古时代，编结就已成为中华先民制造实用物品的重要手段。草编技艺在中国民间流传了几千年，在此过程中不断得到发扬光大。各地民间工匠因地制宜，因材施艺，充分利用草本植物柔韧的秆、皮、芯、叶、根，创造和总结出编、结、辫、扣、扎、绞、缠、网、串、盘等丰富的编结技法，使草编成为广大民众日常生活用品的一个重要来源。我国草本植物资源丰富，南北方均有不少适宜编结的原材料，因此各地草编种类繁多，且各具地方特色。草编制品以草席、草帘、草垫、草篮、草扇、草帽、草鞋等实用品为主，也有一些用作陈设的观赏品。从19世纪40年代起，草编开始远销国外。20世纪中叶以来，由于适应了现代生活的需要，草编得到迅速发展，花色品种越来越多。作为在中国民间十分普及的一种传统手工艺，草编有着广泛的群众基础，具有很强的实用性和艺术性。（分段）莱州草辫是流行于山东省莱州市的一种传统编结手工艺，它最早起源于莱州沙河镇一带的农村，据说已有一千五百年的历史。《莱州市志》称，明代沙河一带的草辫经直隶、豫州等地在国内传播。鸦片战争后，莱州草辫成为中国最早进入西方市场的商品之一，曾在美国旧金山举办的太平洋万国巴拿马博览会上获得过特别奖，被誉为“世界最优质的草辫”。莱州草辫的编织技艺有三根草掐法、五根草掐法和七根草掐法之分，掐法不同，花样也随之变化。但总的来说，各种掐法基本都是拇指掐正面，食指掐反面，而后再作压、挑处理。几根麦秆在草编艺人手里左右上下翻飞变化，迅即化作优美的艺术品，技法之精，堪称一绝。20世纪中叶以来，莱州草辫发展迅速，当地相继建立了益新和育新两家专业厂，草辫的花样品种也增加到两千多个，全国各地都有人到沙河学习草辫工艺。在莱州，草辫成了许多农民家庭收入的主要来源，为莱州农村经济的发展作出了重大贡献。

草编是以草本植物为主要原材料的一种传统编结手工艺。作为人类最古老的技艺之一，早在远古时代，编结就已成为中华先民制造实用物品的重要手段。草编技艺在中国民间流传了几千年，在此过程中不断得到发扬光大。各地民间工匠因地制宜，因材施艺，充分利用草本植物柔韧的秆、皮、芯、叶、根，创造和总结出编、结、辫、扣、扎、绞、缠、网、串、盘等丰富的编结技法，使草编成为广大民众日常生活用品的一个重要来源。我国草本植物资源丰富，南北方均有不少适宜编结的原材料，因此各地草编种类繁多，且各具地方特色。草编制品以草席、草帘、草垫、草篮、草扇、草帽、草鞋等实用品为主，也有一些用作陈设的观赏品。从19世纪40年代起，草编开始远销国外。20世纪中叶以来，由于适应了现代生活的需要，草编得到迅速发展，花色品种越来越多。作为在中国民间十分普及的一种传统手工艺，草编有着广泛的群众基础，具有很强的实用性和艺术性。（分段）沐川草龙又称“黄龙”，是流行于四川省乐山市沐川县一带的民间草扎技艺。沐川草龙历史悠久，相传其起源与唐太宗登基前枕稻草而眠的历史有关，后人因此将稻草编扎的龙灯视为祥瑞的象征，当众舞动戏耍以祈来年风调雨顺、五谷丰登。沐川草龙的编扎材料系从当年收割的稻草中精选出来的上品，颜色金黄，秆身没有斑点。草龙的扎制工艺非常复杂，整个过程要用到编、织、镶、绕、缠等十多种手法，技巧性较强。沐川草龙形制讲究，龙头、龙身、龙尾的设计尤为精巧，龙眼、龙须、龙角、龙鳞、龙爪等细节都处理得活灵活现，舞耍起来气势夺人，蔚为壮观。舞龙者为训练有素的强壮男子，届时他们描花脸，裸上臂，着草帽，披草肩，系草裙，扎草护腿，穿草鞋，在锣鼓音乐的伴奏下，按照传统程式激情舞耍，将沐川草龙精、妙、奇、神的风采展现得淋漓尽致。

芨芨草编织技艺，哈萨克语称为“棋托乎”。在新疆维吾尔自治区托里县境内流传的芨芨草手工编织技艺，是各地哈萨克族妇女世代相传的手工技艺。（分段）芨芨草编织技艺有着悠久的历史，在公元前18世纪若羌孔雀河遗址出土的文物中，发现有芨芨草编织的草编篓，直口、鼓腹、环底、颈部编有曲波纹和弦纹。据哈萨克族的有关史料文献记载，西汉时期的哈萨克族先民已经采用芨芨草编织品来装饰毡房。如今，芨芨草手工编织品在哈萨克族的社会生活中得到广泛使用，并依然是哈萨克族毡房的重要组成部分。芨芨草的主茎挺直、表面光滑，哈萨克妇女用其编成的与草席相似的扉片，哈萨克语叫做“琼木其”。把“琼木其”顺着毡房的圆壁展开，既可以为毡房挡风，也可以阻挡动物的侵入，同时加强了毡房壁墙的韧性。芨芨草编织的“琼木其”还可以用来装饰房间。用芨芨草编织的草篓、装具等日用品，给人们的生活提供了便利。（分段）哈萨克族的芨芨草手工编织在制作时，先将芨芨草打捆成束，放在向阳处晒干；将剪好的羊毛染上各种颜色，捻成所需要的各色毛线；然后将各色毛线根据图案的要求缠绕在芨芨草上，编完后再用斧头等工具将两头砍齐。图案的内容丰富多彩，美观大方，反映出哈萨克族人民的生活态度和审美观 念。

柳编是以柳树等木本植物枝条为主要原材料的一项传统编结手工艺。远古时代柳编已在中国出现，经过几千年的传承，这一技艺得到很大的改进，逐渐发展成熟。柳编常用原料有沙柳、白柳、杞柳、季柳等，桑条、荆条等也可用作编织的材料。柳条剥皮后表面光滑，色泽新润，既柔软又坚韧，以此编成的制品质量稳定，经久耐用。柳编技法十分丰富，不同的产品、不同的形制编法各不相同，与编织技法配套的还有劈条、上链、布套等辅助工艺和漂白、染色、着色、上油等装饰处理手段。柳编制品十分讲究造型、款式和纹理的美观，成品以箩筐、提篮、簸箕、斗盆、箱包、椅凳、几架等实用品居多，也有一些制作更加精细的陈设品。这些制品具有很高的实用价值和艺术价值，是富于民族特色的传统工艺品，深受广大群众的欢迎和喜爱。（分段）广宗柳编是流行于河北省广宗县一带的传统编结手工艺，它起源于清初，至今已有三百多年的历史。广宗地处黄河冲积平原，土地沙碱参半，为防沙抗盐碱，当地村庄周围多栽种柳棵子，这为柳编业的发展打下了物质基础。广宗柳编制品以篮子、簸箩、八斗、盒子、矿工帽等实用器具居多，也有一些观赏性的工艺品，其形制并无定式，多依艺人的制作经验和实用需要而定。广宗柳编技艺以口传心授的方式在家族内部和师徒之间世代传承，一直未形成完整的文字材料。融自然美和工艺美于一体的广宗柳编制品精致实用，是当地民众十分喜爱的日常生活用品。

柳编是以柳树等木本植物枝条为主要原材料的一项传统编结手工艺。远古时代柳编已在中国出现，经过几千年的传承，这一技艺得到很大的改进，逐渐发展成熟。柳编常用原料有沙柳、白柳、杞柳、季柳等，桑条、荆条等也可用作编织的材料。柳条剥皮后表面光滑，色泽新润，既柔软又坚韧，以此编成的制品质量稳定，经久耐用。柳编技法十分丰富，不同的产品、不同的形制编法各不相同，与编织技法配套的还有劈条、上链、布套等辅助工艺和漂白、染色、着色、上油等装饰处理手段。柳编制品十分讲究造型、款式和纹理的美观，成品以箩筐、提篮、簸箕、斗盆、箱包、椅凳、几架等实用品居多，也有一些制作更加精细的陈设品。这些制品具有很高的实用价值和艺术价值，是富于民族特色的传统工艺品，深受广大群众的欢迎和喜爱。（分段）维吾尔族枝条编织是流行于新疆维吾尔自治区吐鲁番市一带的传统编结手工艺。从史料记载和古墓葬出土的大量树条筐、箭袋实物来看，这项技艺在吐鲁番地区至少已有近三千年的发展历史。维吾尔族民众利用当地出产的榆树枝、红柳枝、杨树枝、桑树枝、柳树枝等原材料编结出235种制品，其中包括耙子、抬把子、筐子等农具，食槽、鸡笼、筛子等畜牧用具，筐子、驴驮子、笊篱、篮子、果盘等生活用品和花瓶、葫芦、酒杯、苏公塔等工艺品或旅游纪念品。维吾尔族枝条编织以在经干间穿进突出的“平织”和用于边沿的“麻花织”为基本方法，所编图案有菱形、链条形、波浪形、椭圆形等多种。在实践中不断提高和完善的维吾尔族枝条编织技艺呈显出鲜明的地域特色和民族风格，它是维吾尔族传统文化的重要体现，具有社会学、民族学、民间工艺史等方面的研究价值。

固安柳编是河北省固安县民间工艺的主要门类之一。（分段）有着悠久历史的固安柳编，相传起源于宋代。据《固安县志》载：宋代河南杞县知县调任固安，便把杞柳移植到固安，并带来柳编技师，把柳编工艺教给了当地人民。明代固安所出“柳器，屈柜柳所为，如升、斗、簸箕、栲栳之类”（明嘉靖《固安县志》）。（分段）固安县地处华北平原北部，县域内多为两河冲积平原，北部为沙质蒙金地，树木繁多，杞柳遍野。明末清初，杞柳种植已发展到四万多亩。清代的乾隆皇帝曾诏谕，永定河“两岸堤里、近河之堤以及软滩之上应多种笸箩柳，”虽然其意在防水患，但同时也给柳编工艺提供了原料，促进了当地柳编业的发展。光绪年间，固安柳编更为盛行，市场繁华无比。民间编织的柳箱、筐、篮、升、斗、簸箕、笸箩等产品，技术精巧，样式考究大方，结实耐用，远销京、津、苏、奉诸大商埠。20世纪50年代以后，固安柳编开始向国外出口。（分段）近年来，由于柳编制品在人们日常生活中日益减少，曾经在历史上成为显赫行业的固安柳编遇到了极大的挑战，柳编事业呈现出衰微状态。

黄岗柳编分布于安徽省阜南县黄岗镇及其周边地区，是当地农民的主要副业，民间流传的俗语中亦有“编筐打篓，养家糊口”的说法。（分段）黄岗及其周边地区河湖滩涂密布，杞柳喜湿易于生长，史载“淮蒙盛产水荆（即杞柳），采伐加工，洁白如玉，坚韧如藤”（明正德《颍州志》）。清代初年，民间编织的柳箱、筐、篮、升、斗、簸箕、笸箩等产品样式大方，结实耐用，曾运往苏、浙等地商埠销售。近代以来，黄岗每逢农历三月二十八日都要举办庙会，庙会上柳编原材料和产品的交易繁荣，是远近闻名的柳编产品集散地。20世纪50年代以来，当地每年都要召开“黄岗柳编物资交流会”，促进了柳编工艺的发展。（分段）黄岗柳编制品为手工编织而成，制作工艺流程复杂，从上经、盘底到收口、拿沿，基本上是一气呵成，即便是用途特殊的梁棍、模具也都是编织而成。编织的产品有盛放面包、水果、糖食的各种盘子，存放图书报刊的书架，插放鲜花的花瓶、花架，广泛用于生活的各个方面。既有洁白无瑕的光条编，又有色彩绚丽的色编，做工精细，结构严密，形体圆润，结实耐用。

霍邱柳编主要分布于安徽省霍邱县临淮岗乡、临水镇、周集镇、城西湖乡、宋店乡、新店镇等地，是当地群众世代相承的民间艺术。霍邱县地处大别山北麓，淮河南岸，淮河大堤内外有多处滩湾湖洼地，生长着不惧旱涝、取之不尽的杞柳以及芦苇、荻材等作物，是编制各种工艺品的主要原料。（分段）据《霍邱县志》记载，当地柳编工艺起源很早，相传起源于周朝，到明、清时已是当地农民的主要副业，柳编产品曾经远销江、浙、沪等省市，并出口到海外。在霍邱民间流传的顺口溜“编来新房、编来新娘、编来小康、编来幸福”，真实地反映了杞柳编织为沿淮群众带来的实惠。（分段）柳编加工需要较高的工艺技巧，制作时要经过泡、剪、下料、打底、拧编、顺编以及收口、安装等数道工序，产品的样式有笆斗、粪筐、抬篮、簸箕、包装箱、提篮、挂篮、洗衣篮、帽篮、靠背椅、茶几等百余个品种。如今，柳编工艺由传统的单色编发展到精编、细编、透花编、套色编、染色编以及混合编（柳竹混、柳麻混、柳木混、柳草木混）等几十种编织手法，在传统的基础上逐步形成了独树一帜的柳编工艺技术。

博兴柳编工艺主要分布于山东省滨州市博兴县的麻大湖畔和锦秋街道。草柳编工艺在当地有着悠久历史，明清时期，草柳编工艺开始在锦秋等地的妇女之间流传，后逐渐成为当地的主要副业。20世纪50年代之后，在当地政府的扶持下，经过民间艺人的努力传承，草柳编产业从小作坊逐步发展成一定的生产规模。（分段）草柳编工艺的原料主要是当地湿地生长的蒲草、苇草、毛草、玉米皮以及生长时间长达两年之久的冬麦秆，这些植物都具有纤维均匀、质地柔软、皮杆度长、木质化程度较低、易于使用等的特点。近年来，当地生产的草柳编产品有茶垫、坐垫、门踏垫、草编储物箱、草编玻璃瓶套等日用家居工艺品，品类齐全，造型美观，色彩鲜艳，技艺精湛。除了满足国内需求之外，还曾远销新加坡、韩国、日本、美国、法国等多个国家和香港、台湾地区，年销售收入达五千多万美元。（分段）博兴柳编的产品手感柔软，经济环保，有着鲜明的地方特色和风格特征，是山东省著名的传统工艺品，理应受到保护。

曹县柳编技艺，主要分布于山东省曹县的倪集乡岳楼村、魏庄村、古营集镇。（分段）曹县境内盛产杞柳，其柳条具有皮薄、柔韧、洁白、实心、着色力强等特点，因而为柳编技艺的发展奠定了良好的基础。长期以来，当地民众就地取材，家家户户以柳编为生。柳编艺人秉承“传男不传女”的祖训，父子相承，将柳编技艺传承至今。农耕时代自给自足的经济形态，决定了民众的传统生活方式。当地民众常利用自家种植的杞柳条，自己或请艺人编筐、编斗以满足家用，有时也会将编好的筐、篓等拿到集市上销售，换取粮食蔬菜等生活用品。曹县柳编的主要品种有轻巧的食篮、菜筐、果盘、箩筐、簸箕以及动物造型的篮筐，还有形象别致的花篮、礼盒、壁挂等艺术品，造型富于新意，色泽洁白光亮，装饰简练美观。由于柳编的材料为可再生资源，绿色无污染，因而受到人们的欢迎。（分段）作为曹县民间艺术的典型代表，曹县柳编产品的造型与装饰多反映着当地民众的审美趋向。随着现代经济的发展，传统的柳编材料逐渐为玻璃、塑料等新型材质所代替，柳编编织技艺也渐渐淡出人们的视野，亟待社会的保护和发展。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）煤精雕刻是辽宁省抚顺市特有的一种民间雕刻艺术，它以当地特产的煤精为原料，堪称独一无二。煤精又称“煤玉”，是一种乌黑发亮、质地坚硬的自然资源。煤精雕刻的滥觞可追溯到20世纪初年，赵昆生、赵景霖兄弟在实践中不断探索，终于创造性地发展出煤精雕刻这门独特的工艺。在他们的口传身授下，抚顺煤精雕刻艺术得到顺利传承，至今已历七代。煤精雕刻制品有人物、动物、素活三大类型两百多个品种，款式更是花样繁多。为适应材料本身的特性，煤精雕刻形成了砍、铲、走、抢、磨、抛、滚、擀、剁、刨、钻、搓等一系列独特的技法和工艺。地域特色鲜明的抚顺煤精雕刻将中国传统文化与北方地域文化有机地融合在一起，显示出非同一般的工艺水平，具有较高的艺术研究价值。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）鸡血石雕是流行于浙江省临安市大峡谷镇的一种传统雕刻艺术，它采用当地玉岩山出产的鸡血石为原料，这种石料天然具有鲜红艳丽、晶莹剔透的特点，石质珍贵，被誉为中国六大“国石”之一。从战国时期至今，鸡血石雕已有两千多年的发展历史。清代中期，石雕艺人在鸡血石产地落户，逐渐形成鸡血石雕独具的艺术特色和传承谱系。天然血色是鸡血石最宝贵之处，鸡血石雕即根据材料的这一特点，因石配工，依血取巧，力求做到文质相彰、材艺天成，从构思、技法直至造型全泯人为痕迹，尽显鬼斧神工之妙。历史上鸡血石雕制品曾被列为贡品，用作帝王印玺，这大大提高了鸡血石雕的档次，使得鸡血石雕制品成为不可多得的工艺珍品，受到历代文人雅士的青睐。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）嘉祥石雕是山东省嘉祥地区流传的一种传统雕刻艺术。嘉祥石雕有着悠久的历史和辉煌的成就，这一点可由出现于当地的东汉武氏墓群石刻、隋开皇三年隋碑、五代后唐时期石佛及清代乾隆御碑等历代石雕石刻珍品得到具体证明。嘉祥石雕技艺繁复，包括圆雕、浮雕、透雕、线雕、平雕、影雕等多种雕刻样式。它以当地出产的天青石为主要原料，而以大理石、花岗石、汉白玉等为辅料，刻制成人物雕像、石麒麟、石狮、石碑、石桌、石塔、石亭、龙柱、大型牌坊及仿古器皿等众多形式的作品，造型端庄凝重，线条刚直简劲，气势雄伟恢弘，显示出中国北派石雕艺术的典型风格。在千百年的传承过程中，嘉祥形成了以梁氏、杜氏、徐氏等为代表的一些石雕世家。目前，受现代文明的影响，嘉祥石雕的传统工艺内涵逐渐衰减，导致石雕作品艺术面貌也不断变异，如不及时抢救保护，这一历史悠久的优秀民间工艺将面临消亡危机。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）掖县滑石雕刻是以滑石为原料的一种传统雕刻艺术，主要流传于山东省莱州市掖县地区。滑石质地柔软细腻，色泽晶莹似玉，适宜用作雕刻材料。据记载，掖县滑石雕刻源于宋代，清末时当地出现了大量以滑石雕刻为业的家庭作坊，20世纪下半叶进一步形成百余家工厂作坊，大大扩展了生产规模。经过历代艺人的传承发展，掖县滑石雕刻形成了一套完整的技法，能刻制炉瓶、人物、动物、花鸟、山水、钮章、文具、器皿八大类两千多种样式的产品。掖县滑石雕刻艺人善于根据石料的天然纹理和色泽进行创作，往往因材定型，因材施刀，其作品特别是“巧色”作品的花色千变万化，美不胜收，一经上光打蜡处理，更显精妙非凡。目前，受市场经济的影响，掖县滑石雕刻整体上呈衰退之势，亟待加强保护。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）方城石猴是以滑石为原料的一种民间石雕艺术，主要流传于河南省方城县，因主要雕刻猴子形象而得名。滑石在方城当地俗称为“花石”，它质地松软，色白面光，中间夹杂的淡黄色筋纹别具自然美感，宜作雕刻之用。方城石猴据传起于宋代，有据可查的历史可追溯到清代光绪年间。清末当地具代表性的方城石猴艺人有王建奎等，其技艺以家族传承的方式延续至今。方城石猴作品有单猴、双猴、母子猴、猴背猴等多种样式，都与当地民俗相合而表现出吉祥的寓意。方城石猴雕刻成型后，需用古法特制的红、黄、绿、黑四种颜料进行着色或勾画装饰，最后还要罩上一层桐油。方城石猴作品造型古朴，粗犷稚拙中别见质直率真，显露出淳厚的地方色彩和浓郁的乡土气息。在方城当地，石猴被视为吉祥物，常用以佩挂珍藏或馈赠，民俗意义十分突出。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）大冶石雕是湖北省大冶市保安镇尹解元村特有的一种民间石雕艺术。据《尹氏家谱》记载，唐代时尹姓先人由甘肃天水辗转来到江西瑞昌等地，其后复迁至大冶，在尹解元村定居下来，依山采石，雕刻为生，大冶石雕的历史即始于此时。石雕技艺在尹解元村世代相承，从“国”字辈到“成”字辈，先后传承了二十代。这些石雕传人凭借一锤一錾，在民间留下了大量的艺术珍品。珍藏于尹解元村的浮雕《渔樵耕读》系清代艺人尹光德所刻制，这件作品以江南风光为题材，设计巧妙，构图严整，雕刻精致，具有强烈的纵深感和空间感，充满装饰趣味，呈显出大冶石雕的基本特征。以尹解元村为代表的大冶石雕能制作用于生产、建筑、装饰、纪念、信仰等方面的多种类型产品，而以碑碣和石狮为多。目前，在现代市场经济的冲击下，大冶石雕的生存空间日渐缩小，发展困难，前景堪忧，急需保护扶持。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）菊花石雕是以菊花石为原料的一种传统石雕艺术，主要流布于湖南省浏阳市一带。相传菊花石雕在浏阳已有二百六十多年的历史，成形作品曾被当作贡品进献朝廷。菊花石又名“石菊花”，是一种珍奇的石料，深灰色的石材中蕴有白色花纹，酷似怒放的菊花。当地石雕艺人充分利用石料的这种特点，依据其自然纹理、形态和色彩精心设计，巧施雕琢，将隐藏在石料中的“菊花”凸显出来。菊花石雕技艺有一套针对材料特点和造型需要而设计的工艺技术，整个雕制过程由采料、选料、开花、造型、设计、雕刻、上漆封蜡、制座底等十几个环节构成。经过加工，素朴的石材变成一件栩栩如生的菊花石雕作品，材美、工巧融为一体，充分显示出民间艺匠的审美品格和艺术创造力。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）雷州石狗是流行于雷州半岛的一种民间雕刻艺术。雷州古属骆越之地，骆越族的“盘瓠蛮”部落曾聚居于此，他们自称为狗的后人，素有崇狗拜狗的习俗。以玄武岩雕刻的石狗即是这种民间信俗的具体化和物质化表现形式，它被当地民众尊为“守护神”、“吉祥物”。在日常生活中，雷州人每每遵照传统习俗，在门口、村口、路口、水口、庙前、墓前立以石狗，逢年过节或遇红白喜事时供奉敬事。这种石狗寄托着人们祈福迎祥的美好意愿，甚至还有“契石狗为父”的神圣意义。以雷州石狗雕刻及相关习俗构成的“石狗文化”是汉、越文化融合的产物，以雷州市为中心在环北部湾地区形成了一个“石狗文化圈”。雷州石狗雕刻包含着丰富的历史文化信息，在某种程度上可以视为雷州历史和民俗的浓缩，具有文化人类学、民族学、社会学、历史学等多方面的研究价值。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）白花石刻是以大巴山白花石为原料的一种传统雕刻艺术，流传于四川省广元市。白花石坚硬如铁，细润如肤，当地艺人利用其红白或绿白相间的天然色彩和纹理进行雕刻加工，创造了别具一格的白花石刻艺术。石刻艺术在广元当地有着悠久的发展历史，从北魏到隋唐时期，广元曾出现过众多的石窟雕刻和摩崖造像，遗迹至今尚存。清代以来，白花石刻得到很大发展，形成了极富地方特色的雕刻艺术。它有深雕、浅雕、镂空等各种雕刻技艺，每每取山水、人物、花鸟、走兽为题材，制品以烟盒、文具、花钵、花架、石屏等实用品居多。白花石刻艺人善于因材施艺，将石料的天然美感和构思的精微之处巧妙统一在作品上，体现出精湛的工艺水平和独特的艺术面貌。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）安岳石刻是四川省安岳地区流传的一种传统雕刻艺术。安岳历史悠久，人文荟萃，以摩崖造像闻名遐迩。当地的摩崖造像始于南北朝而盛于唐宋，以佛教造像为主，亦有道教造像，境内现有古代石刻遗存五百余处、造像十万余尊。安岳石刻继承和延续古代的摩崖造像艺术传统并加以发扬光大，它有圆雕、塔雕、壁雕、碑刻等技艺形式，刻工精细，刀法娴熟，匠心独运，人物形象生动而富有情趣，显示了高超的工艺水平。

石雕亦称“石刻”，是以石材为原料的一种传统手工雕刻技艺。中国的石雕艺术有着悠久的历史，千百年来承沿不绝，流传至今，显示出传统民间工艺的精湛技术、巧妙构思和丰沛创造力。石雕创作一般在大理石、花岗岩、青石、砂石等天然石质材料上进行，在此过程中需运用圆雕、浮雕、透雕和线刻等一系列纯熟的民间雕刻技法。由于这些石质材料得诸自然，能够长期保存，因此石雕技艺多用来制作大型雕塑和装饰性雕塑。按照用途，石雕制品主要可分为三类：一是建筑构件和装饰品，如台基、牌坊、石狮等；二是神佛像，如山西云冈石窟、河南龙门石窟的造像等；三是既可欣赏又具实用性的生活用品，如案头摆件、砚台等。传统石雕以斧、锤、凿等为工具，近代开始采用甘油火药及简单机械等一些较为先进的用具。随着社会的发展，石雕工艺日臻完善，相关制品作为独特的商品在市场上广泛流通，别具艺术魅力。（分段）泽库和日寺石刻是以石材为原料的一种藏族民间雕刻艺术，流传于青海省泽库县和日乡和日寺及周边地区。它起始于清代嘉庆年间和日寺寺主三世德尔敦迎请石刻艺人刻制经文和佛像，其后经过了罗加仓活佛和几代民间艺人的传承，至今已有百余年历史。“文革”期间石刻制作一度停顿，宗教政策恢复后，寺僧公保才旦老人带徒传艺，使传统石刻技艺得到振兴。和日寺石刻包括经文雕刻和佛像雕刻两大类型及线刻、浮雕、圆雕等技艺形式，它工艺精湛，图案精美，形象生动，字迹清晰，刻成的作品质地细腻滑润，石刻经文字体清秀工整、遒劲有力，石刻佛像造型舒张丰满、线条流畅，带有鲜明的佛教艺术特色。泽库和日寺石刻为藏学及藏族艺术的研究提供了弥足珍贵的“石书”资料，具有很高的历史文化价值。（分段）中国从原始社会即开始治玉，随着社会的发展，玉石制作逐步形成为独立的行业。历史上王室贵族阶层的需要促使玉雕工艺不断发展，日趋成熟。由于玉石的硬度较高，所以加工时必须使用特殊的工具和方法。制作之先需经过选料、画样、锯料、做坯等一系列严格的工序，而后以琢和磨两种基本的工艺手段对玉石进行加工处理。琢、磨工艺的优劣及形象表现、形式把握水平的高低决定着玉雕制品质量的好坏。自宋代开始，苏州玉雕一枝独秀，以其精湛的做工和空灵飘逸的美感蜚声南北。清代乾隆年间，玉雕工艺发展达于鼎盛，形成了历史上著名的“京作”和“苏作”流派。近现代以来，广东等地的玉雕工艺异军突起，使这项传统的手工技艺焕发出蓬勃的生机。

菊花石雕是以湖南省浏阳永和镇出产的菊花石为原料的雕刻艺术。（分段）菊花石是一种珍贵的天然石材，生成于距今约2.7亿年前的二叠纪早期。色泽呈灰色或灰黑色，上面显现着一朵朵天然生成的菊花状白色花纹，其花纹洁白晶莹，奇趣天成。据地质学家考察，浏阳菊花石是一种以燧石结构为核心的碳酸钙集合体。其花萼部分是坚硬的硅质燧石，花瓣部分是碳酸钙沿石灰岩裂缝充填而成的放射晶体状集合体。花萼有单芯、双芯、三芯和无芯数种，与竹叶菊、绣球龙葵菊、蒲叶菊和金钱菊等花形相类似。雕琢艺人利用菊花石这些特点，精工雕琢，理出花瓣，添枝加叶，浮雕成不同的菊花造型。（分段）菊花石雕的历史悠久，清代已经成为宫廷贡品，乾隆年间的菊花石雕多为石砚等小型文房用具，内府中藏有菊花石砚多方，其大者近尺半，小者约七八寸不等。至清代末年，菊花石雕已经有花屏、镜屏、大花瓶、假山、桌面、椅面等产品。部分作品参加1910年南洋劝业会展览和1915年巴拿马万国博览会，均荣获奖章。（分段）菊花石雕技艺有平雕、浮雕、圆雕、线刻、镂空刻、立体刻、综合刻等处理手法，因根据材料造型，所以每件菊花石雕工艺品都是独一无二的珍品。近年来，菊花石原料日渐稀少，菊花石雕传统工艺面临濒危之境。

北京玉雕又称“北京玉器”，是流传于北京市的一种玉石雕刻技艺。它兴起于元代，始祖为全真道士丘处机。明代宫廷御用监下设玉作，汇集全国治玉良师，北京的宫廷玉雕业由此出现兴盛局面。清代北京风行玩玉，琢玉工艺达到历史高峰。1911年以后，北京民间玉雕业日渐兴旺，出现了潘秉衡、刘德盈、何荣、王树森等才华出众、绝艺惊人的著名艺匠，将北京玉雕带入一个全新的历史阶段。新中国成立后，北京玉雕行业发展迅速，一度达到几千人的规模，人才荟萃，技艺争新出奇，这一时期制成的四件翡翠国宝《岱岳奇观》、《含香聚瑞》、《四海欢腾》、《群芳揽胜》精工细作，尽态极妍，呈现出极高的艺术水准，受到国务院的嘉奖。（分段）北京玉雕素有“工精料实”的美誉，它继承宫廷玉作的技艺传统，用料讲究，制作精美，种类齐全，能生产器皿、人物、花卉、鸟兽、盆景、首饰等多种制品。北京玉雕技艺包括相料、清料、开料、设计、磨活、抛光等多个环节，造型雄浑厚重、端庄典雅，装饰精巧细腻、明丽质朴，体现着高超的工艺水平。20世纪80年代以来，由于资金短缺、人才断档，北京玉雕的特色品种和技艺不断流失，抢救保护刻不容缓。

考古发掘证明，六七千年前苏州地域已有玉石雕刻品出现。春秋时期，吴国玉工造出鹦鹉首拱形玉饰和双系拱形起脊玉饰，显示了高超的技艺水平。明清时期，苏州玉石雕刻名动海内，堪称同行业的翘楚。据史料记载，当时苏州专诸巷一带到处可闻沙沙的琢玉声，明人宋应星的《天工开物》一书中因而有“良玉虽集京师，工巧则推苏郡”之说。清代乾隆年间，宫廷专设造办处琢玉坊，多次召集苏州玉工赴京制作玉器。以后这些玉工在北京安家落户，“苏帮”玉器制作技艺由此开始在京城传布。这一时期，苏州玉工人才辈出，贺四、刘谂、王小溪、陆子刚等均凭借琢玉技艺名震京师，饮誉天下。（分段）苏州玉雕以中小件为主，多制作炉瓶、鸟兽等陈设摆件和珮、坠、环、簪、镯等挂饰件。制作时往往采用白玉、翡翠等名贵材料，工艺精巧，手法洗练，题材内容十分丰富。玉雕制作一般要经过选料、开料、设计、雕刻、抛光等多道工序，讲究因材施艺，边设计边雕刻制作，特别是巧妙利用材质天然颜色的“巧雕”，全靠艺人匠心独运。最后的抛光可以保持雕刻的原汁原味，使玉质更加温润可人，细部刻画更加精致细腻。（分段）苏州玉雕具有空、飘、细的技艺特点。空，就是虚实相称，疏密得当，使人不觉繁琐而有空灵之感；飘，就是造型生动，线条流畅，使人不觉呆滞而有飘逸之想；细，就是琢磨工细，构思精巧，使人不觉粗犷而有巧夺天工之叹。现代苏州玉雕技艺继承“苏帮”传统的艺术风格，图案线条柔顺而富装饰性，点缀、疏密、转折、粗细均有讲究，总体上力避纤巧，在丰满之中显出浑厚朴实之意。挂佩饰件的构思尤为独特，玉雕艺人将丰富的生活感悟和现代审美情趣自然蕴涵其中，古韵今风，更见功力。

镇平玉雕是流传于河南省南阳市镇平县的一种民间玉石雕刻技艺。南阳独山出产闻名遐迩的独山玉，这种玉也称“独玉”，是我国“四大名玉”之一，具有色泽鲜艳、透明度好、硬度高的特点。独玉开采历史悠久，以之为基础进行的雕刻可以追溯到四千五百年前的安国城遗址龙山文化层中。镇平玉雕除以南阳独山玉为原料外，还广泛采用东北岫玉和外国进口的玉料。按技法分，镇平玉雕包括花活、素活两大类型。花薰、转炉、飞禽、走兽、仕女人物等都属于花活，刀法复杂，雕工细腻，造型新颖。戒指、手镯、耳环、项链等则属于素活，制作时特别讲究玉料的色泽和质地。镇平玉雕继承传统，博采众长，形成“花活以技取奇，素活以色显贵”的技艺特点。在所有产品中，以“多层转动球”、“九龙转动花薰”、“鸳鸯转心壶”等为代表的内雕和透雕制品特色鲜明，工艺精湛，驰名海内外，成为镇平玉雕的典范之作。目前，由于玉石雕刻技艺复杂，掌握不易，镇平玉雕后继乏人，急需保护传承。

广州玉雕是流传于广东省广州市的一种民间雕刻工艺，其历史相当久远。广州飞鹅岭新石器时代遗址中即有玉环存在，1983年南越王墓中出土的玉璧、玉盒、玉印、玉角杯等一百三十多种“汉玉中的稀世之宝”说明广州玉雕工艺在西汉就达到了相当高的水平。清代道光年间，广州玉雕已成行成市，且出现了行会组织。广州玉雕多以粤西信宜出产的南方玉为原料，玉质呈草绿色，半透明，多自然斑纹，琢磨后晶莹通透，可以加工制成玉镯、戒指、耳环、玉坠等首饰和花卉、人物、鸟兽及玉球、花舫、宝塔、瓶罐等摆设品。广州玉雕博采众长，同时吸收广州牙雕技艺，在品种、工艺、用料等方面都形成了自己独具的风格。通雕玉球是广州玉雕艺人攻克玉石高硬度的创造性成果，它以大球套小球，里外多达二十余层，层层都能转动自如。与庄重古朴的北派玉雕相比，广州玉雕典雅秀丽，轻灵飘逸，剔透玲珑，显示了岭南文化的特色。20世纪80年代以来，受玉器市场商业形势的影响，传统玉雕工艺渐趋衰落，从业人员锐减，行业内出现人才断层现象，急需加强保护。（分段）

阳美翡翠玉雕是广东省的一种民间玉石雕刻技艺，它兴起于20世纪初，流布于揭阳市东山区磐东镇阳美村一带。阳美翡翠玉雕工艺系由旧玉器加工技术发展而来，目前已成为当地的经济支柱，形成了巨大的产业链。阳美翡翠玉雕用料考究，制品主要采用缅甸北野人山区（帕敢玉石场）和国内出产的优质玉石，这些原料质地晶莹剔透，硬度极高。阳美翡翠玉雕善于利用玉石的天然纹理，讲求奇、巧、精、特，造型小巧玲珑，逼真生动，雕工精湛纯熟，玉器制品宛若天成。中国翡翠雕刻艺术分南北两大风格体系，阳美翡翠玉雕属于“南派”，有浮雕、立体雕、托地雕、镂空雕、调水雕等多种技法和样式。在技艺形成过程中，阳美翡翠玉雕在不同程度上受到潮汕木雕、石雕、潮绣等当地民间传统手工艺的影响，显示出鲜明的岭南地方特色。（分段）木雕是在木材上进行雕刻创作的一种民间工艺，它一般选用质地细密坚韧、不易变形的木材如楠木、紫檀、樟木、柏木、银杏、沉香、红木、龙眼等为原材料，采用圆雕、浮雕、透雕、镂雕等技法进行雕刻，有的还在成品表面涂色施彩，以保护和美化作品的材质。木雕技艺在中国古已有之，最早可以追溯到战国时期。早期木雕多用于贡品制作、神像塑造和建筑装饰等方面，明清时期木雕摆件和日用器物的制作得到长足发展，形成了多种富于地域特点的不同风格。现时民间木雕主要突出玩赏性和装饰性，注重发挥木质本身的美感，制作时往往相形度势，因材见意，在继承传统的基础上将现代理念融入其中。在各种木雕中，澳门神像雕刻始终秉承以宗教目的为主的创作宗旨，自成一格，引人瞩目。

海派玉雕是上海玉雕的别称，创始于清道光二十三年（1843），和“北派”、“扬派”、“南派”一起成为中国玉雕四大流派。（分段）海派玉雕从工艺品类、工具、用料、技法等方面，全面继承了中国玉雕的工艺传统，在历史上留下了一大批玉雕精品。海派玉雕在继承中国古代玉器制作技艺的同时，适应着不同时期、不同产品的特点，逐渐形成了海派玉雕的文化特色。在制作时，先要对材料进行全面的观察分析，也称“相玉”。审皮色、审料性、审瑕疵和审形势。随之根据“审”所掌握的基本情况进行设计，根据所构思的形象，绘出画稿和基本形态。琢是玉雕的主要步骤，对玉料表面进行清理，描绘粗稿，铊割取料、整体分割，平底定位、分割细部、描绘细稿、琢磨细部、精细修饰。最后将完成的玉器抛光。海派玉雕制作技艺代表人物有袁德荣、顾咸池、孙天仪、刘纪松、萧海春、关盛春、韩国卫，以及刘忠荣、倪伟滨、洪新华、于泾、易少勇、翟念卫等。（分段）海派玉雕有着极高的艺术价值、纪念价值和收藏价值，是中国传统玉雕的重要组成部分。由于工艺的要求极高，目前已面临后继无人的窘境。

楷木雕刻也称“楷雕”，是流行于山东省曲阜市的一种传统雕刻艺术，至今已有两千多年的历史。它以当地独有的珍稀植物楷树为原材料进行雕刻，在长期实践中逐渐形成了独特的艺术面貌。历史上，上乘的楷雕名贵非凡，是孔府衍圣公进献帝王将相、达官贵人的贡品或礼品。楷木雕刻有圆雕、浮雕、透雕、镂空雕等多种形式，全部工艺过程由十几个制作环节构成。传统产品以寿杖、如意为主，现今品种已发展到近百个，可以雕制孔子像及人物、花鸟、走兽等各种形象，也可以制作文具。楷木雕刻刀法古朴简约，工艺精致细腻，造型端庄厚重、形神兼备，具有民族气派和地域特色。目前，在原有基础上保证这项特殊工艺的进一步传承和发展是未来一段时间内曲阜楷木雕刻行业的主要任务。

神像雕刻是流行于澳门特别行政区的一种传统雕刻艺术，它起源于当地渔民和其他居民的宗教信仰，其发展经历了从简朴到精致、从小型到大型、从单体到组装的过程。澳门神像雕刻秉承中国古典造像艺术的优良传统，保持了包括金漆工艺在内的古法髹饰及堪称江浙造像主流的宁波派形制，同时又借鉴缅甸等外来造像艺术的造型因素和接合方法并加以改良和创新。澳门神像雕刻主要制作木雕佛像，工艺过程包括选材、设计、雕刻、接合、打磨、造底、上彩、金漆、贴金箔等主要环节，其雕像产品可分为渔民信仰神像、道教及民间信仰神像、佛像及神龛佛具、民居商号装潢杂项和公共雕塑、木雕大型佛像五个类型。澳门特别行政区现有“大昌佛像雕刻木器”和“广荣造像雕刻木器”两家神像雕刻店，前者还是当地的百年老店，在神像雕刻方面具有不容置疑的代表性。澳门神像雕刻融传统工艺和现代手段于一体，选料上乘，工艺精湛，造型严谨，装饰华美，显示出较高的艺术水平。

木雕船模是流传于湖北省武汉市的一种传统雕塑艺术，它创始于清末，至今已有百年左右的历史。宜昌艺人龙启胜原来开设小作坊从事船模制作，经过五代人的传承发展，逐渐形成独具特色的船模技艺，在武汉地区流传。武汉木雕船模按比例模拟制作各类木船，工艺精美考究，刻画细致入微，造型逼真传神。整个制作过程包括设计、出料、放样、船体制作、零部件制作、髹漆、装配等主要工艺环节，“镂空精梭”和“精工制模”是全套技艺的精髓，前者将传统的单面梭发展为双面梭和多面梭，要求镂空的花纹清晰匀称且宽度控制在一毫米以内，精细异常；后者要求模型造型中规中矩，衔接无缝，活动的部位启动自如。武汉木雕船模不仅具有观赏价值，而且可借以认识和了解中国舟船的建造技术与结构样式，具有一定的科学研究价值。

传统的紫檀雕刻技艺主要用于传统的明清宫廷家具制作，代表了当时木作工艺技术的最高水平，有着特殊的风格特征。（分段）紫檀雕刻讲究的是手工制作，其雕刻手法多样，融合了线雕（阳刻、阴刻）、浅浮雕、深浮雕、平雕、圆雕、毛雕、透雕等各种技法。作品以木为地，以雕代笔、以刀作画，构图繁茂饱满，刀法刚健豪放，画面深邃幽远。作品的题材广泛，以山水、花卉、鸟兽、博古为主，其图案纹样蕴含着吉祥如意、多子多福、延年益寿、官运亨通等的美好愿望。（分段）紫檀家具使用的榫卯结构雕更是精密巧妙，通体不用一根钉，完全依靠榫卯契合，部件之间密不可分。其工艺之精确，扣合之严密，间不容发，给人以天衣无缝之感，是现代机械工艺所无法企及的。檀雕艺术品的制作要经过木材的烘干、开料、锼锯加工、组装、手工砸膘、雕刻、清地、打磨、打蜡等十几道工序方可完成。一件檀雕作品的制作，少则需要一年，多则需要数年的时间。（分段）随着时代的变迁和大工业进程的发展，机械的制作早已渗透到传统家具制造的每个环节，传统的紫檀雕刻工艺正面临着消亡的危机。

海派紫檀雕刻工艺是中国传统红木雕刻艺术的一种。近代以来，海派紫檀雕刻艺人把西方雕塑技法巧妙融入到中国传统紫檀雕刻工艺中，从而使海派紫檀雕刻作品具备了鲜明的地区特色。（分段）海派紫檀雕刻工艺有着悠久的历史，相传发端于明代。最初的创始人屠诗雨的作品被时人称为“明朝一代妙技”。其传人屠文卿为清宫“造办处”所赏识，所作“苏式”紫檀雕刻工艺有着很高的造诣。清末民初，屠敬书在上海老城厢开设红木作坊，擅小件，尤精紫檀雕刻工艺。其子屠汉民从小随父研习紫檀雕刻技艺，后赴美留学，曾任美国哈佛大学教授，精通西方雕塑艺术，其作品是海派紫檀雕刻工艺与西方雕塑艺术融会贯通的典型范例。如今，屠氏后人继承了祖上的“紫檀基因”，留学归国后落户沪上，潜心从事紫檀雕刻工艺创作，尤其擅长制作大件的紫檀雕刻作品。（分段）海派紫檀雕刻对传统的刀具进行了改革，使之能够适用于材质坚硬的紫檀材料，既提高了工作效率，又达到了高标准的特殊工艺目的。海派紫檀雕刻作品题材广泛，技艺精湛，刀法秀丽明润，在海内外享有很高的声誉。

莆田木雕是在福建省莆田市境内生产的木雕艺术品的统称，材料以龙眼木、黄杨木、檀香木以及红木为多。（分段）莆田木雕有着近千年的历史，唐代已经开始采用莆田木雕装饰建筑，还用于佛像和刻书。由莆田雕刻名手平雕的宋代马远所绘关羽像至今仍存放在万寿庵内。到了明代，莆田出现了很多擅长佛像和装饰雕刻的艺人，莆禧天妃宫内的妈祖木雕像，不仅脸部表情好，手脚还可以上下左右活动，至今保存完好。（分段）清代的莆田木雕艺术有了进一步的发展，乾隆年间已经有贴金透雕作品被当做贡品。清末名匠廖明山善用寸木雕镂人物、花草虫鱼等，其孙廖熙等五兄弟均为雕刻名手，作品曾在巴拿马世界博览会上获得多个奖项。（分段）莆田木雕造型优美，工艺精湛，尤以立体圆雕、精微细雕、三重透雕等传统工艺闻名于世。因材料不同，龙眼木雕、黄杨木雕、檀香木雕、红木木雕均显出各自的风格特征，其作品多为富贵之家所珍藏，并吸引了许多海外古董商前来购买。

花瑰艺术是海南民间对木雕神像、偶像、人物像等的俗称。在海南，以澄迈县的花瑰艺术最具代表性。（分段）花瑰艺术历史悠久，其起源与宋代佛、道、儒的兴盛有关。过去，佛、道、儒的各种神像都要靠花瑰老艺人制作。宋代，在澄迈县的白石岭的早期道观，祭祀万天大王和雷公神，相传出现了最初的雕刻神像。明代澄迈县开始兴起军坡节，又称“游公节”，人们将各路民间保护神抬出来游行，供人祭拜。清代的佛、道活动更盛，各类庙堂遍布城乡。从年初至年终，几乎月月都有“作斋”（庙会活动）。祭祀的神仙甚多，是花瑰艺术最为兴盛的时期。民国以后，庙会活动时兴时衰，对花瑰艺术的发展也有一定的影响。（分段）花瑰艺术多以沉木、树根、木化石为材料，雕刻神像、木偶像、人物像、自然物像、抽象图像、装饰图像等的造型，承载着历史、宗教、民俗信仰的许多信息，具有丰富的文化内涵和艺术欣赏价值。在当地的信仰祭祀、偶戏娱乐、居家装饰和美化环境中有着不可缺的社会作用。由于受现代艺术的冲击，传统的花瑰艺术已处濒危状态，应予以重视。

剑川木雕已有一千多年的历史，具有浓郁的地方民族特色。根据史料记载，唐代时，剑川木匠就承担了南诏五华楼木雕构件的制作工作；宋代，曾有剑川木雕艺人进京献艺，轰动京华。清代学者张泓在其《滇南新语》中记述：“滇之七十余县及邻滇之川黔桂等省，善规矩斧凿者，随地皆剑民也。”可见当时剑川木雕木匠之众多，流传之普遍。（分段）中华人民共和国成立后，剑川木雕有了很大的发展。首都人民大会堂、民族文化宫等重要建筑都饰有剑川木雕。现今已发展成嵌石木雕家具、工艺挂屏和座屏系列、格子门系列、古建筑及室内装饰装修、旅游工艺品小件、现代家具六个门类二百六十多个花色品种，是集艺术价值、观赏价值、珍藏价值和实用价值于一身的传统文化产品。（分段）剑川木雕充分展示了白族人民高度的艺术水平和文化涵养，将原有的粗犷、豪放的风格和江南木雕的细腻、精巧等糅为一体，成为全国木雕重要派别之一。（分段）剑川木雕工艺生存空间的传统文化深厚，不但有至今仍在盛行的八月初八“木匠祖师鲁班会”，还有全国数量最多，广为流传的木匠故事、木匠歌谣、叙事长诗等，对白族历史、工艺发展等情况的研究都具有重要价值。

核雕是在核桃壳及各式果核上进行雕镌的一种传统民间工艺，长期以来一直流行于中国南北各地。早在新石器时代，中国的雕镌技艺即已取得了不小的成就，核雕便是这项技艺的进一步发展。从明末魏学《核舟记》中描绘的情况来看，核雕技艺在明代已达到很高的水平。核雕以核桃壳、桃核、橄榄核、杏核、樱桃核及其他一些质地致密的果核为原材料，利用核桃壳或果核的天然形态和起伏变化，采用雕、镂、镌、锉、凿、钻等技法在其上雕刻各色人物、花鸟、兽虫、山水、舟船、楼阁等形象和文字内容。民间核雕往往周身施刻，布局系统、周密而严谨，刀法畅快利落，形象刻画入微，生动而无雕琢之迹，可谓体微艺精，出神入化，以此赢得“鬼工神技”之誉。江苏、山东和广东等地的核雕艺术在长期流传过程中形成了一定的传统，所创核雕作品各具特色，历来为世人所爱重。（分段）光福核雕是一种以果核为材料的传统雕镌艺术，主要流行于江苏省苏州地区，而以苏州市光福镇和香山街道舟山村为发源地。明清时期，苏州核雕即已达到很高的艺术水准。明末魏学的《核舟记》生动记述了天启年间王叔远桃核雕刻作品《东坡游赤壁》的方方面面，誉之为“灵怪之材”；清代乾隆年间，苏州微雕艺人杜士元在桃核上雕刻的《东坡游赤壁》被时人称作“鬼工”。光福核雕主要以质地坚硬而细腻的广东乌杭橄榄核为材料，外形基本保持果核原形，有珠串式、坠件式和摆件式等主要样式，题材内容涉及神仙人物、民间故事、民俗生活、山水园林等。光福核雕工艺精巧细腻，线条明晰，立体感强，形象刻画生动传神，体现着苏州雕刻“精、细、奇、巧”的技艺传统。在长时间的衰落以后，由于改革开放，核雕技艺在苏州又有复苏的趋势，出现了一些优秀的艺人，但其中年轻人不多，技艺高超者更少，急需加强措施，促进光福核雕的振兴和发展。

核雕是在核桃壳及各式果核上进行雕镌的一种传统民间工艺，长期以来一直流行于中国南北各地。早在新石器时代，中国的雕镌技艺即已取得了不小的成就，核雕便是这项技艺的进一步发展。从明末魏学《核舟记》中描绘的情况来看，核雕技艺在明代已达到很高的水平。核雕以核桃壳、桃核、橄榄核、杏核、樱桃核及其他一些质地致密的果核为原材料，利用核桃壳或果核的天然形态和起伏变化，采用雕、镂、镌、锉、凿、钻等技法在其上雕刻各色人物、花鸟、兽虫、山水、舟船、楼阁等形象和文字内容。民间核雕往往周身施刻，布局系统、周密而严谨，刀法畅快利落，形象刻画入微，生动而无雕琢之迹，可谓体微艺精，出神入化，以此赢得“鬼工神技”之誉。江苏、山东和广东等地的核雕艺术在长期流传过程中形成了一定的传统，所创核雕作品各具特色，历来为世人所爱重。（分段）潍坊核雕是流行于山东省潍坊地区的一种传统雕镌艺术，它以桃核为主要材料，发展历史可追溯至清代末年。潍坊核雕由都氏核雕世家的都渭南及其子都兰桂一脉传承，当地崇尚桃木的古俗有力推动了这一民间艺术的继承和发展。都氏核雕布局严谨，刀法细腻，形象生动逼真，呈现出一种纳天地万物于方寸之间的博大气象，具有鲜明的风格特色和广泛的社会影响。潍坊核雕有佩挂、扇坠、念珠、耳环、手串、纽扣、印章等诸多品种，创作时多因材施艺，充分利用桃核的自然形态和纹理来构造物象，技艺精巧，题材丰富，形象刻画栩栩如生，有着极高的艺术价值。此外，潍坊核雕还与乡风民俗结合在一起，具有较深刻的文化内涵和广泛的社会意义，成为民俗学和山东地方历史文化研究的重要参考对象。核雕技艺难度较大，不下苦功无法真正掌握，且短期内不易出成果，很少有人能坚持习学，因此目前潍坊核雕技艺后继乏人，濒临失传，亟待保护传承。

核雕是在核桃壳及各式果核上进行雕镌的一种传统民间工艺，长期以来一直流行于中国南北各地。早在新石器时代，中国的雕镌技艺即已取得了不小的成就，核雕便是这项技艺的进一步发展。从明末魏学《核舟记》中描绘的情况来看，核雕技艺在明代已达到很高的水平。核雕以核桃壳、桃核、橄榄核、杏核、樱桃核及其他一些质地致密的果核为原材料，利用核桃壳或果核的天然形态和起伏变化，采用雕、镂、镌、锉、凿、钻等技法在其上雕刻各色人物、花鸟、兽虫、山水、舟船、楼阁等形象和文字内容。民间核雕往往周身施刻，布局系统、周密而严谨，刀法畅快利落，形象刻画入微，生动而无雕琢之迹，可谓体微艺精，出神入化，以此赢得“鬼工神技”之誉。江苏、山东和广东等地的核雕艺术在长期流传过程中形成了一定的传统，所创核雕作品各具特色，历来为世人所爱重。（分段）广州榄雕是流行于广东省增城市一带的一种传统雕镌艺术，其历史可以上溯到明清时期，代表人物有清代乾隆年间的广州籍宫廷匠人陈祖章和咸丰年间的新塘民间艺人湛谷生等。广州榄雕以乌榄核为基本材料，增城自古盛产乌榄，为榄雕的形成发展奠定了物质基础。秉承岭南文化精神的广州榄雕刻工细腻精微，形态小巧玲珑，造型秀丽雅致，线条流畅生动。它可以分座件、挂件、珠串、核舟等品类，技艺形式则包括浮雕、圆雕、镂空雕等。以“东坡游赤壁”为题材的核舟是广州榄雕的传统样式，历代名家均有此类作品传世。20世纪中叶以来，广州榄雕得到进一步发展，花色品种增加至五十余种，出现了多层花舫、通雕蟹笼、撒网渔船、国际象棋等一些新品种。由于乌榄树遭到大量砍伐，榄雕材料紧缺，加上产值不高，规模性的榄雕生产时下已不复存在。在此情势下，广州榄雕发展迟滞，前景堪忧，急需采取措施，加大保护力度。

海南椰雕是以椰壳、椰木和椰棕为原料的一种传统雕刻艺术，主要流传于海南地区。海南盛产椰子，产量占全国的99％以上，这种资源优势为海南椰雕艺术的产生和发展提供了得天独厚的自然条件。唐代即已出现关于海南椰雕的记载，明清时期椰雕被作为珍品进贡朝廷，赢得“天南贡品”之誉。20世纪中叶以来，椰雕技艺在继承传统的基础上又有了新的提高。椰雕制品种类很多，其中既有日用品，也有用于观赏的工艺品，成品上雕有精致的装饰性图案，制作技艺十分精良。在椰壳、椰木和椰棕上施刻，成本低廉，可以变废为宝，体现物尽其用的原则。椰雕带有浓郁的地方特色和乡土气息，相关技艺易于普及，很适合作为家庭手工劳动项目进行推广，以增加农民的经济收入，解决社会就业问题。

东昌葫芦雕刻工艺流传在山东省聊城市，其分布以东昌府区堂邑镇为中心，遍及梁水镇、闫寺办事处和今冠县辛集镇等地区。（分段）明清时期，作为京杭大运河沿岸九大商埠之一的东昌府是鲁西平原政治、经济、文化的枢纽，这里舟车来往，商贾云集，繁荣昌盛达四百余年。东昌自古就有用雕刻葫芦蓄养蝈蝈的风气。在此情形下，带有当地特点的雕刻葫芦成为运河两岸农家重要的商贸产品。20世纪三四十年代，东昌雕刻葫芦远销全国各地，新中国成立后仍保持着良好的发展势头，曾一度兴盛。（分段）东昌葫芦雕刻用料考究，刻工纯熟，线条流畅，图案丰富，制作精良，呈现出鲜明的地域特色。这种葫芦雕刻工艺将典雅的造型技巧与写实手法相结合，形成了一套完整的艺术体系。成品葫芦多刻有表达吉祥寓意的图案和纹样，以表现与生殖崇拜、图腾崇拜等一脉相承的古老文化主题。在漫长的发展历史中，东昌葫芦雕刻技艺的传承严格按照师带徒的方式进行，代代相沿不绝。（分段）东昌葫芦雕刻是中国民间艺术的瑰宝，其材料的特殊性、题材的广泛性、技法的独特性和风格的多样性在其他传统工艺中实不多见，可以为传统民间艺术、山东历史文化及运河文化等研究提供重要参考。东昌雕刻葫芦用途广泛，既可作日常器具、祭祀用品，又可作工艺品、生活饰品，还可入药食用。葫芦上雕刻的图案、纹样充满吉祥寓意，文化内涵极其丰富。发掘、抢救和保护东昌葫芦雕刻工艺有助于丰富群众的精神文化生活，促进和谐社会的建设。

锡雕也称“锡艺”、“锡器”，是广泛流行于中国民间的一种传统锡作艺术。传统制锡工艺历史悠久，源远流长，河南殷墟出土的锡块、镀锡虎面铜盔、锡戈及云南楚雄万家坝春秋中期墓葬出土的含锡量高达99.15％的锡器表明，早在商周时期，中国的制锡工艺已相当成熟。锡有无毒、不锈、防潮、耐酸碱等优点，质地软，熔点低，易于加工，故锡艺向来都与民众的日常生活保持着密切联系。宋代以来，锡器的使用十分普遍，锡茶叶罐、锡“汤婆子”等一批日用器具在民间广为流行，锡作也因此而成为一个热门行当。传统锡作以制造日常生活用品为主，亦生产部分供奉用品。锡作工艺自成体系，主要包括熔化、铸片、造型、剪料、刮光、焊接、擦亮、装饰、雕刻等工序和技巧，生产时按实用功能构造器物形制。成品锡器造型丰富，装饰精巧，工艺精湛，充分体现出设计制作者的匠心。（分段）莱芜锡雕是流行于山东省莱芜地区的传统锡作艺术，它在清代乾隆年间达于鼎盛，从业者不下千人。早先的锡制品以日用器物居多，后被定为朝廷贡品，逐渐发展出一些具有高度观赏价值的锡雕艺术品。由王时行创始的王家锡雕是莱芜锡艺的突出代表，迄今已有八代传人。在长期的发展过程中，历代传人努力创新，改进制作工具，完善加工技艺，开发品种样式，使莱芜锡艺不断精进。莱芜锡雕工艺繁多，主要包括浮雕、圆雕、线雕、凹雕、镶嵌等制作手段和锻、錾、塑、雕、焊等加工技法，可以生产礼器、酒具、茶具、文房用具、艺术摆件等许多锡器品种。莱芜锡雕造型精巧，雕饰雅致，工艺考究，保持了锡器工艺的优秀传统，同时表现出鲜明的地域特色。（分段）永康锡艺俗称“打镴”，是流传于浙江省永康市的传统锡作艺术。永康锡艺历史悠久，世代相传。直到民国时期，锡器制作仍是当地一种重要的手工艺行当，从业者逾千，产品种类过百。永康锡艺制品多为酒壶、汤罐、粉子盒、果盒等生活用品和婚嫁时使用的成套妆奁，也有拟形香炉、烛台、八仙、仪仗兵器、道具等祭祀供器或佛事法器及各种祥瑞题材的锡制盆景。永康锡艺产品制作时一般需经过成形、锉平、打磨、打孔、焊接、刨光等工序，精致的产品还需事先雕模、铸模。制出的成品做工精细，质地光亮，古色古香，带有明显的地域风格，实用性和观赏性都很强。

汉字书法习称“书法”，是流行于全中国的一种书写汉字的传统艺术。作为规律性的汉字书写手段和通过汉字书写表情达意的艺术形式，书法在中国已经历了数千年的发展，从甲骨文、金文演变为大篆、小篆、隶书，再定型为东汉、魏、晋的草书、楷书、行书诸体，它依托象形的汉文字符号，使用独特的书写工具，以特定的文辞、用笔、结体和章法体现着中华民族的思维方式、价值观念和审美意识，传达出中国人特有的人格风范与性情志趣，成为中华文化不可分割的重要组成部分。在世界各民族中，能将实用文字的书写发展成与绘画、音乐、舞蹈、雕塑、文学并列的艺术，只有中华民族的汉字书法。从这个意义上说，它不仅是中华民族的文化瑰宝，也是世界文化艺术宝库中的珍贵财富。（分段）20世纪以来，随着中国现代化进程的不断深入，中国传统文化的生态环境受到严重冲击，汉字书法所赖以生存的社会基础逐渐变异，为书法提供滋养的文化氛围也变得越来越淡薄。字形的简化、书体的标准化和书写的数字化使得汉字特有的审美意味和文化内涵不断流失，硬笔、电脑、打印机和互联网的应用与普及深刻地改变了人们的书写、阅读和交流方式，使得书法的实用性、亲和力与影响力大大减弱。加之有机的书法训练被排除于现代教育体系之外，汉字书法的全民性基础瓦解速度进一步加快。在此情势下，书法的前景不容乐观，有必要立即展开工作，对之进行大力提倡和全面保护。

藏民族历来十分重视书法艺术。藏族书法以字体种类繁多而闻名于世。作为书写最为快捷的实用书体，形体优美流畅的酋体在藏文化流行地区得到广泛应用。按照藏族传统的学科分类法，书法属于大五明中工巧明的一个小分支。藏文书法有真、行、草三体，真书用于镌刻，行书用于公文及其他较庄重的手书文字，草书则用于普通记录和信札。藏文书法以硬笔书写，笔大多用竹子做成，也有铁制的笔。多姿多彩的藏文书法不仅具有较高的艺术价值，而且蕴藏着丰富的文化内涵，为藏族文学、哲学、医学、音乐、绘画等的研究提供了广阔的空间。（分段）德格藏文书法藏语称为“德真”，是在藏区广为流行的一种传统藏文字书写艺术。德格藏文书法经历了由楷书到行书、草书的演变过程，至今已有七百多年的发展历史。它最初主要在土司、僧侣、头人等阶层传播运用，是德格地区草拟文书、信函及记载物事的“官用书体”，德格印经院建院以来所形成的内部典籍及经板的雕刻和拓印均以不同书体的德格书法作为标准样式。在当时以德格为中心的康巴地区的传学和运用过程中，德格藏文书法逐渐形成自己的艺术风格并不断加以丰富和完善。同时，它也逐步进入寻常百姓家，在广泛的社会生活中得到发扬光大。（分段）与卫藏、安多等地藏文书法不同的是，德格藏文书法的楷书、草书带有自己独具的风格特色。至今为止，康巴地区不少学者在书写中仍采用德格书法谋篇布局的方法。德格藏文书法线条遒劲，字头舒放，布局精巧，结体疏密得当，其楷书、行书、草书等不同书体均显出轻快而劲健、凝重而灵动、舒放而练达的风格特色。

藏民族历来十分重视书法艺术。藏族书法以字体种类繁多而闻名于世。作为书写最为快捷的实用书体，形体优美流畅的酋体在藏文化流行地区得到广泛应用。按照藏族传统的学科分类法，书法属于大五明中工巧明的一个小分支。藏文书法有真、行、草三体，真书用于镌刻，行书用于公文及其他较庄重的手书文字，草书则用于普通记录和信札。藏文书法以硬笔书写，笔大多用竹子做成，也有铁制的笔。多姿多彩的藏文书法不仅具有较高的艺术价值，而且蕴藏着丰富的文化内涵，为藏族文学、哲学、医学、音乐、绘画等的研究提供了广阔的空间。（分段）果洛德昂洒智即德昂洒体书法，是流传于青海省果洛藏族自治州达日县德昂乡及周边部分地区的一种藏文书写艺术。它因起源于德昂乡而得名，创始人为德昂籍僧人洒安旦增。果洛德昂洒智已有两百余年的发展历史，基本以单传方式承沿至今，先后已历七代，德昂寺八十余岁老人巴智目前是这一独门书法的唯一传人。果洛德昂洒智属硬笔书法，线条简洁流畅，近似于刻印体。其书写多采用乌金体（楷体）和乌梅体（行书），兼有大黑体、小黑体、圆体、兰扎体（古印度梵文体）及艺术体等。果洛德昂洒智的书风别具特点，于温馨中见刚直，硬朗中显柔韧，显示出音乐和舞蹈般的美。这种书法看似简练，实际却不易掌握，它要求书写者具有深厚的功力和高深的文化素养。果洛德昂洒智的书写工具也非常考究，笔、墨、纸都有严格的规定，竹笔是其中最重要的书写工具。果洛德昂洒智的用品按严谨的工艺流程制作，在制笔、造纸、印刷、研墨等方面都显示出一定的科学性。果洛德昂洒智是藏族文化艺术和社会发展历史的重要成果，具有较高的民族学、艺术学和历史文化研究价值。

木版年画是中国民间在年节之际用以迎新接福的一种普及性的传统艺术样式，它传达了广大民众的生活理想，反映出社会生活和民间文化的诸多特性，成为中国民间美术的重要组成部分。木版年画用传统的木版水印方法印制，它的出现与雕版印刷密切相关。木版年画历史悠久，相传在汉代即已出现，宋代称之为“纸画”，明代则叫“画帖”，至清代始正式定名为“年画”。在千百年的发展过程中，逐渐形成了若干个相对集中的木版年画产地，各产地既保持着与其他地区技术上的交流关系，又保持着自身在题材和形式上的独创性。从题材着眼，木版年画可分驱凶辟邪、祈福迎祥、戏文传说、喜庆装饰、生活风俗五个大类，主要样式包括贡笺、中堂、对屏、历画、炕围等。木版年画手法多样，色彩鲜艳，因地域差异而产生出多种风格。它审美品位高，艺术特色鲜明，信息承载量大，蕴涵着深刻的民族心理和传统的人文观念。（分段）平阳木版年画是流传于山西省临汾地区的一种民间美术样式，它始于宋金，盛于元代，至明清进入发展的黄金时期。《中国古代印刷史》称平阳木版年画为年画的“始祖”，《中国版画史》也有“版画之头，平阳启之”的论断。中国最早的张贴画（版画）珍品——宋金时期的《隋朝窈窕呈倾国之芳容》和《义勇武安王位》即是古代平阳木版年画的代表作，曾被郑振铎先生誉为“世界版画精髓”。平阳木版年画一度失传，新中国成立后，晋南的美术工作者在农村广泛收集原存的旧版年画，于20世纪50年代酝酿建厂恢复平阳木版年画的制作。目前新成立的平阳木版年画博物馆大力开展发掘、保护和恢复平阳木版年画的工作，取得了一定成效。平阳木版年画包括中堂画、门画、影壁画、门头画、窗画、条屏画、灶龛画、桌裙等多个门类，其题材以传统内容为主，画面主题突出，形象夸张生动，色彩明快艳丽，显现出较强的装饰性，给人以豪放洒脱的印象。

木版年画是中国民间在年节之际用以迎新接福的一种普及性的传统艺术样式，它传达了广大民众的生活理想，反映出社会生活和民间文化的诸多特性，成为中国民间美术的重要组成部分。木版年画用传统的木版水印方法印制，它的出现与雕版印刷密切相关。木版年画历史悠久，相传在汉代即已出现，宋代称之为“纸画”，明代则叫“画帖”，至清代始正式定名为“年画”。在千百年的发展过程中，逐渐形成了若干个相对集中的木版年画产地，各产地既保持着与其他地区技术上的交流关系，又保持着自身在题材和形式上的独创性。从题材着眼，木版年画可分驱凶辟邪、祈福迎祥、戏文传说、喜庆装饰、生活风俗五个大类，主要样式包括贡笺、中堂、对屏、历画、炕围等。木版年画手法多样，色彩鲜艳，因地域差异而产生出多种风格。它审美品位高，艺术特色鲜明，信息承载量大，蕴涵着深刻的民族心理和传统的人文观念。（分段）东昌府木版年画是流传于山东聊城的一种民间美术样式，主要分布在山东省聊城市东昌府古城区内的东关街、清孝街，堂邑镇的许堤口及梁水镇的大赵等城镇乡村。东昌府木版年画至今已有三百多年的历史，民国时期一度达到鼎盛。从鲁西平原到山东各地，从晋、陕、冀、豫到东北三省，到处都有东昌府木版年画的销售市场。东昌府木版年画将年画与门神画融为一体，兼具审美欣赏和驱邪祈福的功能。它取材广泛，既有现实生活、历史人物、戏曲故事和神话传说的内容，又有围绕福、禄、寿、喜等祥瑞主题的表现。这些年画作品构图简洁，格调高，整体感强，人物造型夸张，形体丰满朴实，线条圆润流畅，刚柔相济，色彩鲜艳亮丽，对比强烈。东昌府木版年画历来只有“草版”，即只印不画，画面全部采用木版分色套印，通常有红、黄、灰、青、黑五种基本色，多时则为“七色八版”。印成的年画五彩缤纷，装饰性很强，面部一般不着色，因此人物形象在画面上颇为醒目。东昌府木版年画是当地社会生活和历史文化的生动反映，具有丰富的文化内涵，可供民间美术研究者参考。

木版年画是中国民间在年节之际用以迎新接福的一种普及性的传统艺术样式，它传达了广大民众的生活理想，反映出社会生活和民间文化的诸多特性，成为中国民间美术的重要组成部分。木版年画用传统的木版水印方法印制，它的出现与雕版印刷密切相关。木版年画历史悠久，相传在汉代即已出现，宋代称之为“纸画”，明代则叫“画帖”，至清代始正式定名为“年画”。在千百年的发展过程中，逐渐形成了若干个相对集中的木版年画产地，各产地既保持着与其他地区技术上的交流关系，又保持着自身在题材和形式上的独创性。从题材着眼，木版年画可分驱凶辟邪、祈福迎祥、戏文传说、喜庆装饰、生活风俗五个大类，主要样式包括贡笺、中堂、对屏、历画、炕围等。木版年画手法多样，色彩鲜艳，因地域差异而产生出多种风格。它审美品位高，艺术特色鲜明，信息承载量大，蕴涵着深刻的民族心理和传统的人文观念。（分段）山东省阳谷县地处鲁西平原，黄河北岸，隶属于号称江北水城的山东省聊城市。张秋木版年画于元代时传入阳谷县境内，至今已有数百年的历史。清末民初以前在阳谷开设画店的主要是山西人，后来才逐渐转为本地人经营。（分段）清末民初，张秋镇有源茂永、鲁兴聚、景顺和三家较大的画店，每家印纸用量达一千五百余令，印成的木版年画销往山东、山西、河南、河北及东北三省等地。后景顺和店主刘振升将画店迁往聊城，以“张秋景顺和”、“张秋景顺”、“东昌景顺”、“老店景顺”的名义经营年画，促进了东昌木版年画的发展。抗战时期，源茂永店主闫均振与其他画店一道，配合冀鲁豫文联的文艺工作者创制了一批新内容木版年画，大大激发了当地爱国军民的抗战热情。（分段）张秋木版年画题材新颖，形式多样，品种达到三百个以上。它刻版精细，印刷讲究，线条流畅简洁，构图丰满停匀。人物刻画夸张而朴实，造型独具特色，眼睛窄长，眼皮纹路清晰，鼻梁鼻翼瘦窄。画面色彩以亮青、大红、二红、大绿、绛绿、丹红、黄、蓝八色为主，明快沉着兼而有之。

木版年画是中国民间在年节之际用以迎新接福的一种普及性的传统艺术样式，它传达了广大民众的生活理想，反映出社会生活和民间文化的诸多特性，成为中国民间美术的重要组成部分。木版年画用传统的木版水印方法印制，它的出现与雕版印刷密切相关。木版年画历史悠久，相传在汉代即已出现，宋代称之为“纸画”，明代则叫“画帖”，至清代始正式定名为“年画”。在千百年的发展过程中，逐渐形成了若干个相对集中的木版年画产地，各产地既保持着与其他地区技术上的交流关系，又保持着自身在题材和形式上的独创性。从题材着眼，木版年画可分驱凶辟邪、祈福迎祥、戏文传说、喜庆装饰、生活风俗五个大类，主要样式包括贡笺、中堂、对屏、历画、炕围等。木版年画手法多样，色彩鲜艳，因地域差异而产生出多种风格。它审美品位高，艺术特色鲜明，信息承载量大，蕴涵着深刻的民族心理和传统的人文观念。（分段）滑县木版年画是流传于河南省滑县的一种民间美术样式，它源于明武宗年间，前后历经二十七代人的传承，至今已有五百多年的历史。滑县木版年画有族谱、中堂、对联等百余种表现形式，多以历史典故、传说故事、吉祥图案等传统内容为题材。它采用上等梨木板材雕版，印制工序细致繁复，画面构图均衡匀称，造型夸张简括，形象饱满敦实，线条刚劲有力，色彩明艳鲜亮，呈现出黄河流域民间艺术普遍具有的粗犷豪放品格。与朱仙镇木版年画相比，滑县木版年画最大的特点在于它更多地带有原生态民间艺术的朴素性，更多地体现了乡村社会的精神信仰和审美趣味，显示出民俗学、社会学等方面的研究价值。

木版年画是中国民间在年节之际用以迎新接福的一种普及性的传统艺术样式，它传达了广大民众的生活理想，反映出社会生活和民间文化的诸多特性，成为中国民间美术的重要组成部分。木版年画用传统的木版水印方法印制，它的出现与雕版印刷密切相关。木版年画历史悠久，相传在汉代即已出现，宋代称之为“纸画”，明代则叫“画帖”，至清代始正式定名为“年画”。在千百年的发展过程中，逐渐形成了若干个相对集中的木版年画产地，各产地既保持着与其他地区技术上的交流关系，又保持着自身在题材和形式上的独创性。从题材着眼，木版年画可分驱凶辟邪、祈福迎祥、戏文传说、喜庆装饰、生活风俗五个大类，主要样式包括贡笺、中堂、对屏、历画、炕围等。木版年画手法多样，色彩鲜艳，因地域差异而产生出多种风格。它审美品位高，艺术特色鲜明，信息承载量大，蕴涵着深刻的民族心理和传统的人文观念。（分段）夹江年画是四川省夹江县特有的一种民间美术样式，据县志记载，夹江年画与绵竹年画和梁平年画齐名，为四川三大年画之一。约在明代中叶，夹江县已出现年画作坊，当地著名的董大兴荣作坊至今已有两百多年的历史。1949年，夹江城区近郊有二十多家年画作坊，一般在农闲时印制，年底出售，作品远销省内及云南、贵州等省，最远可销至东南亚等地，年销售量达四百多万份。夹江年画题材丰富，主要内容包括神像、门神、山水花鸟、戏剧故事、神话传说等，也不乏反映民间生活、针砭时弊之作，在这些作品中，以“黄丹门神”最受欢迎。画面上的形象生动夸张，与整体的祥和喜庆气氛相协调。夹江年画以木版套色印制，色版少则四套，多则八套，其制作工艺与绵竹年画和梁平年画不同，先用黑烟子印出墨线和黑发眉眼及衣饰，接着印出黄色，再套印绿、章丹、蓝、紫等色，最后以红色印制衣纹。夹江年画工艺精湛，特点鲜明，色彩艳丽，久不褪色，具有很高的艺术欣赏价值，可以为西南地区民俗和民间工艺的研究提供有益的参考。

老河口年画是中国民间年画的一种，是湖北省老河口市的传统民间艺术的主要品种之一，亦是湖北历史上的三大年画产地之一。（分段）老河口年画的历史悠久，相传是在明代末年由苏州桃花坞经河南朱仙镇传入，清代乾隆至光绪年间为其兴盛时期。至民国年间，老河口年画尚有从业人员千人以上，就业于松昌福、刘源盛、德茂公、万源永等十几家年画作坊，每个作坊的年画年产量均在十万张左右，产品远销鄂、豫、川、陕等地区。后来因石印术和现代印刷术的兴起而逐渐衰落。20世纪50年代，老河口成立木雕厂，组织当地的木版年画艺人继续从事木版年画生产及木雕制作。（分段）老河口木版年画的雕版选用硬质梨木为板材，雕工精细流畅，线条粗犷有力。印刷年画的颜料采用植物和矿物颜料，色彩鲜艳，不易褪色。常见的品种有灶画、大小门画、中堂、条屏等。老河口年画的内容多取材于历史戏剧、传说故事，人物造型生动夸张。目前，老河口木版年画亦面临后继无人的局面，需要加以支持和保护。

彩扎是一种普遍流行于南北各地的传统民间工艺，它与祭祀、节庆、游艺等民俗活动密不可分，经过不断的衍生发展，在民间形成巨大的影响力。彩扎技艺以篾骨纸裱为主，同时辅以表面彩绘。由于各地风俗和物产不同，具体用料上存在着一定的差异。有些地方即以秸秆替代竹篾做骨，以素色布、绸或皮纸作面，河北邯郸的彩布拧台则直接用各色布料进行装裱，色彩装饰也会因地域的变化而各具特点。总的来说，北方彩扎粗犷豪放，对比强烈；南方彩扎文秀细腻，活泼可爱。彩扎制品形态丰富，花灯、狮头、戏台、古建模型等均在其列。狮头等工艺品在创制时往往以产地的戏曲脸谱作为原型，做成后配以布、麻、绢花等饰物，常能达到惟妙惟肖、生动传神的境界。（分段）纸扎是一种与民间社会生活关系密切的民俗艺术，在中国民间十分普及，主要用于祭祈、节庆和各种礼仪庆典活动。凤凰纸扎主要流行于湖南省凤凰地区，发展历史相当长远。清末民初，凤凰纸扎成为当地颇为兴盛的手工艺行当，一个县城即开设了十多家纸扎铺子。凤凰一年四季都有应时的纸扎制品，春节期间更是纸扎的旺季，狮头、龙头、蚌壳、彩船、虾、蟹、鱼、鳖、云朵、盆花、灯笼等千姿百态的纸扎制品不仅行销本地，还销往邻县他乡，在湘、鄂、川、黔边界具有很大的影响。凤凰纸扎用篾条扎骨，外面糊以皮纸并施以彩绘，显现出很高的艺术水准。“聂氏纸扎”博采众长，出类拔萃，所扎人物、动物、花草、虫鱼等形象皆生动逼真，活灵活现。凤凰纸扎具有丰富的民俗内涵，可以为民俗学及民间工艺学的研究提供鲜活例证，需要大力保护弘扬。

彩扎是一种普遍流行于南北各地的传统民间工艺，它与祭祀、节庆、游艺等民俗活动密不可分，经过不断的衍生发展，在民间形成巨大的影响力。彩扎技艺以篾骨纸裱为主，同时辅以表面彩绘。由于各地风俗和物产不同，具体用料上存在着一定的差异。有些地方即以秸秆替代竹篾做骨，以素色布、绸或皮纸作面，河北邯郸的彩布拧台则直接用各色布料进行装裱，色彩装饰也会因地域的变化而各具特点。总的来说，北方彩扎粗犷豪放，对比强烈；南方彩扎文秀细腻，活泼可爱。彩扎制品形态丰富，花灯、狮头、戏台、古建模型等均在其列。狮头等工艺品在创制时往往以产地的戏曲脸谱作为原型，做成后配以布、麻、绢花等饰物，常能达到惟妙惟肖、生动传神的境界。（分段）秸秆扎刻是流传于河北省永清县的一种民间扎制艺术。永清盛产高粱，手巧的家庭妇女常常用高粱秸秆钉制成盖板或放置食品的容器，在此基础上逐渐发展出了高超的秸秆扎刻技艺。永清秸秆扎刻以上好的高粱秸秆为原材料，借助卡尺、剪、锥、刀、竹签、油灯等工具，以手工方式攒装、扎刻出各种观赏工艺品，技艺精湛，造型工致，充分显示出当地民间艺人的审美情趣和艺术创造力。20世纪60年代，永清秸秆扎刻艺人用高粱秸秆扎制蝈蝈笼子，并在此基础上将技艺往精致化方向发展，扎制出观赏价值较高的秸秆花灯和古建筑模型等，在工艺上取得了较高的成就。目前，永清秸秆扎刻技艺发展迟缓，仅靠艺人个人的力量难以将之发扬光大。这项优秀的民间艺术需要传承延续，亟待有关方面加以保护扶持。

彩扎是一种普遍流行于南北各地的传统民间工艺，它与祭祀、节庆、游艺等民俗活动密不可分，经过不断的衍生发展，在民间形成巨大的影响力。彩扎技艺以篾骨纸裱为主，同时辅以表面彩绘。由于各地风俗和物产不同，具体用料上存在着一定的差异。有些地方即以秸秆替代竹篾做骨，以素色布、绸或皮纸作面，河北邯郸的彩布拧台则直接用各色布料进行装裱，色彩装饰也会因地域的变化而各具特点。总的来说，北方彩扎粗犷豪放，对比强烈；南方彩扎文秀细腻，活泼可爱。彩扎制品形态丰富，花灯、狮头、戏台、古建模型等均在其列。狮头等工艺品在创制时往往以产地的戏曲脸谱作为原型，做成后配以布、麻、绢花等饰物，常能达到惟妙惟肖、生动传神的境界。（分段）彩布拧台是流行于河北省邯郸市大隐豹村的一种独特的民间彩扎艺术，其技艺手段主要是在木搭戏台骨架的基础上用各色花布拧扎仿古戏楼及表演场面。相传这一技艺在明代永乐年间由山西移民带入当地，早先被冀南一带的豪门望族用于灵棚搭建，其后经大隐豹村人创造性地加以运用，形成了深受人们喜爱的彩扎艺术。遇到丰年庆典，大隐豹村的村民便会制作彩布拧台，其后相沿成俗，经久不衰。彩布拧台一般高10米，宽13米，深10米，其台脊、瓦楞、小檐、走水、屏风及圆柱、方棂、斗拱、匾额等皆以彩布拧扎而成，谨严细致，十分精美。台上的戏曲人物、历史故事、花鸟鱼虫等各种造型也同样用彩布拧扎，形象逼真，姿态生动，极富神彩。彩布拧台的正面通常会悬挂一方“三看匾”，人们从不同角度可看到龙、虎和“娱乐亭”匾字三种图案，设计制作十分巧妙。大隐豹村的彩布拧台艺术蕴涵着丰富的民间文化信息，具有民俗学、地方历史文化及工艺美术等方面的研究价值。

彩扎是一种普遍流行于南北各地的传统民间工艺，它与祭祀、节庆、游艺等民俗活动密不可分，经过不断的衍生发展，在民间形成巨大的影响力。彩扎技艺以篾骨纸裱为主，同时辅以表面彩绘。由于各地风俗和物产不同，具体用料上存在着一定的差异。有些地方即以秸秆替代竹篾做骨，以素色布、绸或皮纸作面，河北邯郸的彩布拧台则直接用各色布料进行装裱，色彩装饰也会因地域的变化而各具特点。总的来说，北方彩扎粗犷豪放，对比强烈；南方彩扎文秀细腻，活泼可爱。彩扎制品形态丰富，花灯、狮头、戏台、古建模型等均在其列。狮头等工艺品在创制时往往以产地的戏曲脸谱作为原型，做成后配以布、麻、绢花等饰物，常能达到惟妙惟肖、生动传神的境界。（分段）邳州纸塑狮子头是流行于江苏省邳州地区的一种民间彩扎艺术样式。据记载，纸塑狮子头的制作在邳州当地已有五百多年的历史。它集雕塑和绘画于一体，同邳州民间的舞蹈、绘画、泥塑等地方艺术根脉相连。邳州纸塑狮子头主要用于民间舞狮表演，有各种形制和大、中、小多种型号，可以适应不同舞蹈套路和动作的需要。制作时以竹篾扎骨、糊纸塑型、彩笔勾勒、苘麻装饰，极具苏北地方特色。其形态结构略呈梯形，造型夸张，生动传神，五官以彩色勾勒，鲜艳明亮，对比强烈，用色借鉴传统木版年画并模仿传统戏曲脸谱，体现出北方彩扎艺术粗犷豪放、诙谐幽默的特点，从而与南方狮头面具的文秀细腻形成鲜明对比。

彩扎是一种普遍流行于南北各地的传统民间工艺，它与祭祀、节庆、游艺等民俗活动密不可分，经过不断的衍生发展，在民间形成巨大的影响力。彩扎技艺以篾骨纸裱为主，同时辅以表面彩绘。由于各地风俗和物产不同，具体用料上存在着一定的差异。有些地方即以秸秆替代竹篾做骨，以素色布、绸或皮纸作面，河北邯郸的彩布拧台则直接用各色布料进行装裱，色彩装饰也会因地域的变化而各具特点。总的来说，北方彩扎粗犷豪放，对比强烈；南方彩扎文秀细腻，活泼可爱。彩扎制品形态丰富，花灯、狮头、戏台、古建模型等均在其列。狮头等工艺品在创制时往往以产地的戏曲脸谱作为原型，做成后配以布、麻、绢花等饰物，常能达到惟妙惟肖、生动传神的境界。（分段）佛山狮头是流传于广东省佛山地区的一种民间工艺美术样式，其扎作技艺源于明代，清代乾隆年间正式在当地兴起，至今已有两百多年的历史。佛山狮头汲取了广东石雕狮子的造型特点，以神似为追求，形体和装饰设计上均采用了夸张而浪漫的表现手法。其扎作过程大致由竹篾扎廓（造型骨架）、扑纸（成型）和表面装配（饰）等步骤组成，扎制出的狮头按造型可分为文狮、武狮、少狮三大类。文狮以刘备、关羽面相为脸谱，表现狮子温良驯善的神态；武狮以张飞面相为脸谱，反映狮子勇猛好斗的性格；少狮是一种狮头面具，专供儿童玩耍。以狮头的脸谱和色彩特点来区别，又可分出刘、关、张狮和彩狮两大品种。佛山狮头造型既夸张又浪漫，既威武又风趣，生动逼真，活泼可爱。狮头的图案纹样线条粗犷豪放，刚劲有力，灵活多变，紧凑生动。色彩则层次分明，基调明快，节奏感强烈，充分彰显了各种狮子不同的个性风格特征。佛山狮头注重装饰效果，不同色彩的脸谱装配不同颜色的饰物，彼此相映生辉，看去活灵活现，别具神采。拟人化的造型、富于民族特点的用色、多彩的装饰和精巧娴熟的扎作工艺使佛山狮头带上了鲜明的地方特色，成为南方狮头艺术的典型代表。佛山狮头是地方民俗喜庆活动和群众武术体育活动中十分重要的用具，目前舞狮已被列为佛山民间传统娱乐项目，而以狮头为名的比武竞技运动则遍及我国华南、港澳及东南亚地区乃至欧美的华人居住区，为传统文化的继承发扬和中外文化的沟通交流发挥着积极的作用。

乐清龙档俗称“凳板龙”，是流行于浙江省乐清地区的一种传统民间雕刻艺术。据传从明代开始，乐清人每年元宵节以龙档为道具举行群众性的游行表演活动，至今已有五百多年的历史。乐清龙档以樟树和榆树为原料，采用圆雕、镂雕、浮雕、透雕等多种技法制作完成。它一般由活动的档身、档板连接而成，全长十多米至五十多米不等。档身通常髹饰金漆彩绘，再在上面装插各色戏文雕刻、灯笼、彩旗和响铃，同时还配有可供执掌表演的木柄。龙档造型层次分明，色彩绚丽，人物雕刻生动精巧。出游时，玲珑剔透的龙档看去金碧辉煌、流光溢彩，与喧天锣鼓和情绪激荡的氛围相配合，营造出壮观的声势。乐清龙档合雕刻与彩扎艺术为一体，别具地方特色。它体现着乐清当地的生活风俗和民众的传统理念，成为古代瓯越文化的重要组成部分。

常州梳篦是江苏省常州市特有的一种传统手工艺品。据地方文献记载，常州梳篦具有悠久的历史，其制作工艺在明代已达到相当高的水平，生产的梳篦被选为宫廷贡品，享有“宫梳名篦”的美誉。常州梳篦制品主要包括梳篦和木梳两个种类。梳篦也称“篦箕”，以毛竹、牛骨、生漆等为原料，经七十多道工序制成；木梳以黄杨木、石楠木为原料，整个生产过程由28道工序组成。无论是梳篦还是木梳，通常都以雕花、描花、刻花、烫花、嵌式五种工艺进行装饰。常州梳篦选料精细，制作精良，美观实用，是家居必备的日常用品和馈赠亲友的上佳礼物。目前，受大环境影响，常州梳篦发展困难，处境堪忧，关键的制作技艺濒临失传，急需抢救保护。

麦秆剪贴是以麦秆为原料的一种民间装饰艺术，主要流行于浙江省浦江地区。浦江麦秆剪贴旧时曾替代刺绣被用作团扇、草帽等麦秆编结品的装饰，后逐步发展成挂屏、台屏等陈设品的装饰。清代以来，麦秆剪贴已成为一种观赏性的装饰艺术品，多用作婚嫁、生日、祝寿、开业、乔迁等喜庆活动中的馈赠礼物。浦江麦秆剪贴有浸、熏、蒸、漂、破、刮、染等二十余道工序，制作时选料讲究，做工精细，呈现出鲜明的地方特色。发展至今，浦江麦秆剪贴技艺已十分成熟，能在保持麦秆自然光泽与纹理的基础上借鉴其他艺术手法，不断增强自身的表现力，其产品既显露出乡土艺术的质朴风格，又不乏高雅艺术的精美特点。

北京绢花亦称“京花”，是流传于北京市的一种传统彩扎艺术，最早起源于崇文门外花市一带。清代康乾盛世时，崇文门外花庄、花局、花作甚多，周边多数家庭都以扎制绢花为业，逐渐形成了制花、售花一条龙的规模化服务。这一地区由此成为“京花”的集散地，被人称作“花市”，名称沿用至今。北京绢花以丝绸、绫绢、电力纺、洋纺、绉纹缎等为原料，制作时需经过浆料、凿活、染色、握瓣、粘活、攒活、包装等多道工序，制出的成品工艺精湛，形态逼真，具有独特的观赏价值。北京过去有“花儿金”、“花儿高”等著名绢花世家，其中“花儿金”是金桂、金文广、金宝顺、金玉林祖孙四代的统称。据《旧都文物略》记载：“光绪间有金姓者，制纸质盆花及瓶花精巧无匹，人呼为‘花儿金’，至今此业尚无出金姓右者。”目前，受时势影响，绢花行业极其不景气，北京绢花厂宣告倒闭，掌握绢花扎制技艺的艺人为数寥寥，名噪一时的北京绢花艺术面临失传的危机，亟待抢救。

上党堆锦俗称“长治堆花”，是山西省上党地区（今长治市）特有的一种传统手工艺。唐中宗神龙三年（707），时受封为临淄王的李隆基就任潞州（今长治市）别驾，将宫廷中以丝绸为材料的堆绢工艺带到上党地区，其后流入民间，经千余年的实践探索，逐渐形成精巧的上党堆锦工艺。20世纪以来，当地出现了一批优秀的堆锦艺人。70年代初，弓氏苦心钻研，在继承传统的基础上改革创新，使堆锦技艺得到进一步的发展。现在的上党堆锦在保持绸缎艺术特有的雍容华贵之美的前提下，呈现出具有时代特点的新面貌，其产品既有中国画的笔墨韵味，又有油画的塑造效果，同时还产生出一种浮雕式的立体感。通过精选材料和进行工艺处理，上党堆锦可以不生蛀、不褪色，这使它可以更为长久地保存于世，传之于后。

湟中堆绣是流行于青海省湟中县一带的民间刺绣艺术，主要分布在当地的田家寨、多巴等几个乡镇。湟中堆绣是汉藏文化彼此融合的结晶，其历史可追溯到唐代文成公主进藏时期。当时文成公主将中原的丝绸、刺绣带至吐蕃，之后各种织绣技艺逐渐流布到青藏地区，湟中堆绣即是在这一背景下形成发展起来的。明代嘉靖年间，湟中堆绣进入鼎盛时期，至清代中晚期开始衰落。民国初年，二世嘉雅堪布洛桑达杰大力推广堆绣艺术，使之重现振兴之势，在寺院僧人和民间艺人中传承至今。湟中一带有“会做针线活就会做堆绣”的说法，由此可见堆绣艺术在当地有着广泛的群众基础。湟中堆绣主要表现藏传佛教题材，它以剪、堆等技法塑造形象，多用于唐卡制作。珍藏在湟中县塔尔寺中的堆绣是藏传佛教艺术的瑰宝，被誉为塔尔寺艺术“三绝”之一。湟中堆绣将刺绣与浮雕艺术完美地结合在一起，粗犷中显细腻，质朴中见华美，呈现出动人的民族特色和超强的艺术感染力。

瓯绣是流行于浙江省温州一带的传统民间刺绣艺术，它历史悠久，最初起源于民间妇女的绣房习作。结合瓯绣的针法路数进行辨析，它是由唐代锦衣发展而来。明末清初，温州对外交通日渐发达，使瓯绣得以吸收姐妹艺术之长，在技艺上趋于成熟，自具一格。清代道光末年，瓯绣在温州已十分流行，民间形成了“十一十二娘梳头，十二十三娘教绣”的传统和以绣花罗裙作为青年男女定情礼物的风俗。当时开设的多家绣铺对外承接官衣锦服、戏装、旗袍等绣活，生意十分红火。瓯绣构图简练，色彩绚丽，针法严谨，运针灵活擅变，绣理分明，绣面光亮，呈现着与众不同的东瓯地域特色。融诗文、书画、刺绣之美为一体的瓯绣讲究针法、笔法和物象理法的统一，显示出高超的技艺水平和深厚的传统文化内涵。20世纪70年代以来，由于种种原因，瓯绣日趋衰落，濒临人亡艺绝之境，抢救保护工作迫在眉睫。

汴绣也称“宋绣”，是流行于河南开封一带的传统刺绣艺术，因产生于北宋的都城汴京开封而得名。北宋时期汴京刺绣业兴盛，已达到很高的技艺水平，故《东京梦华录》中有“金碧相射，锦绣交辉”之誉。宋钦宗靖康二年（1127），金兵攻破开封，宋室南迁，后复值兵祸水患，开封城市经济一蹶不振，刺绣业逐渐衰落。新中国建立后，几代汴绣艺人努力发掘整理宋代刺绣技艺，并借鉴苏绣、湘绣等其他绣种的长处，总结出36种汴绣针法，使汴绣工艺日臻完善成熟。汴绣长于绣制花鸟虫鱼、飞禽走兽等传统题材，同时也精于摹绣名画。其绣作形象逼真传神，针法严谨工致，技艺精巧细腻，色彩古朴典雅，是刺绣艺苑中不可多得的珍品。20世纪90年代以后，汴绣艺人适应现代审美需要，在人物肖像刺绣方面取得了重大突破，受到专家和社会各界的赞誉。

汉绣是流行于湖北省荆沙、武汉、洪湖一带的传统刺绣艺术，据史书记载，它始于汉，兴于唐而盛于清。作为古楚之地，武汉地区特殊的地理环境为汉绣的发展提供了文化土壤。石首市绣林镇、洪湖市峰口镇一带的绣花堤和汉口的绣花街等皆因刺绣集中而得名。汉绣以楚绣为基础，融汇南北绣法之长，逐渐形成以铺、压、织、锁、扣、盘、套为主要针法，平金夹绣为主要表现形式的刺绣艺术体系。汉绣强调“花无正果，热闹为先”，一般从外围起绣，逐层向内走针，直到铺满绣面为止。根据绣品不同的质地和花纹，刺绣时需灵活运用各种针法，做到下针果断，讲究图案边缘的齐整即“齐针”，讲究分层破色的层次感和立体感。汉绣构思大胆，色彩浓艳，画面丰满，装饰性强，处处流露出楚风遗韵，在中国刺绣园地里自成一格，大放异彩。

羌族刺绣是流行于四川等地羌民族聚居区的一种传统刺绣艺术，它有着悠久的历史。明清时期，羌族挑花刺绣在羌族地区已十分盛行。劳动之余，羌族妇女挑针走线，信手为绣，在实践中创造出了富于民族特色的羌族刺绣。羌绣针法以精巧细致的架花（挑花）为主，此外还有织字（提花）、纳花（扎花）、撇花（平绣花）、勾花（链子扣）等多种。这些针法各有特色，如纳花独具明丽清秀的效果，勾花则显得粗犷豪放等。羌绣多以花草蔬果、飞禽走兽为题材，也可表现人物，所绣内容无不精致秀丽，栩栩如生，充满吉祥寓意，反映出羌族民众对美好生活的憧憬。羌绣制品以花围腰和云云鞋最为著名，所绣图案多呈几何形状，构图严谨，组织匀整，装饰性极强。其色彩爽丽明快，以黑白为多，而挑花和纳花上的设色绚丽夺目，宛若五彩霓虹。羌绣既美观又实用，以绣样装饰的部位均系服饰穿戴用品易于破损之处，密密麻麻的针脚增强了衣物的耐磨性，可见羌族人民在工艺设计上的睿智匠心。

民间绣活又名“针绣”、“扎花”、“绣花”，由于多系妇女所为，又习称“女红”。它是一种传统的民间工艺，运作时以针穿引彩线在织物上刺缀，使绣迹形成特定的纹样或文字。民间绣活制成品是民俗活动中不可缺少的礼品和装饰物，它历史悠久，与普通百姓的日常生活关系密切，自古以来中国民间即流传有“谁家女儿巧，要看针线好”的说法。民间绣活题材广泛，文化内涵丰富，流传地域遍布大江南北、长城内外。在江苏、浙江、湖南、广东、四川、北京等地，民间绣活得到创造性的发展，形成了各不相同的地域风格。（分段）高平绣活是流行于山西高平一带的民间刺绣艺术，根据相关留存遗物考证，其历史可追溯到明代中期。高平刺绣分丝线绣和布贴绣两种类型，其中丝线绣有平针绣、打籽绣、盘金绣、披金绣等针法。平针绣表现力最为丰富，打籽绣结实耐磨，盘金绣、披金绣则能产生富丽堂皇的效果。布贴绣是对服装裁剪所剩各色布头加以利用的一种艺术，制作时按照构思将布头剪裁成一定的图形，再堆贴在底面上锁边，完成的绣品朴素大方，色彩艳丽。（分段）高平绣活在色彩搭配上颇具地方特色，它惯用黑、蓝、红、紫或淡蓝、金、银等颜色进行搭配，在长期实践中形成了一套体现对立统一关系的配色规律。为增强装饰效果，高平绣活多采用夸张变形的手法，作品重神采而不求形似，体现出绣制者的艺术匠心和当地民众的审美品位。

民间绣活又名“针绣”、“扎花”、“绣花”，由于多系妇女所为，又习称“女红”。它是一种传统的民间工艺，运作时以针穿引彩线在织物上刺缀，使绣迹形成特定的纹样或文字。民间绣活制成品是民俗活动中不可缺少的礼品和装饰物，它历史悠久，与普通百姓的日常生活关系密切，自古以来中国民间即流传有“谁家女儿巧，要看针线好”的说法。民间绣活题材广泛，文化内涵丰富，流传地域遍布大江南北、长城内外。在江苏、浙江、湖南、广东、四川、北京等地，民间绣活得到创造性的发展，形成了各不相同的地域风格。（分段）麻柳刺绣俗称“扎花”，是流行于四川省广元市朝天区一带的民间刺绣艺术。麻柳刺绣与生活习俗关系密切，广元有“谁家女儿巧，要看针线好”的说法，当地的姑娘六七岁就开始学习刺绣，主要是绣制帐帘、枕套、围腰、手巾、花鞋等日常生活用品。过去麻柳刺绣多以黑、白、红三色土布和彩色土线为材料，现在则改用白布或其他纯色布料，绣线也更加多样。麻柳刺绣有“全挑”、“全绣”、“半挑半绣”等多种绣法，绣制时不用底稿，而是通过“数底布的丝线”来确定刺绣图案的大小和位置，这就保证了绣样线条的均匀整齐。麻柳刺绣色彩明艳，题材丰富，内容涉及花鸟兽虫、耕种收割、婚嫁礼仪等许多方面。其构图方式可分为连贯式和分段式两种，无论是单独使用还是交替使用，都能巧妙组合，洋溢出浓郁的乡土气息，带有很强的装饰感和鲜明的羌绣特色。（分段）

民间绣活又名“针绣”、“扎花”、“绣花”，由于多系妇女所为，又习称“女红”。它是一种传统的民间工艺，运作时以针穿引彩线在织物上刺缀，使绣迹形成特定的纹样或文字。民间绣活制成品是民俗活动中不可缺少的礼品和装饰物，它历史悠久，与普通百姓的日常生活关系密切，自古以来中国民间即流传有“谁家女儿巧，要看针线好”的说法。民间绣活题材广泛，文化内涵丰富，流传地域遍布大江南北、长城内外。在江苏、浙江、湖南、广东、四川、北京等地，民间绣活得到创造性的发展，形成了各不相同的地域风格。（分段）西秦刺绣是流行于陕西省宝鸡地区的一种民间刺绣艺术。在宝鸡的西周井姬墓葬中曾发现有刺绣遗迹，可见刺绣在当地有着十分悠久的发展历史。西秦刺绣与宝鸡一带的社会生活和民俗风情关系密切，它普遍流传于当地乡村，通过家族、亲戚、邻里等社会关系持续传沿，成为农家妇女必备的一种手工技能。西秦刺绣题材丰富多样，构思奇巧浪漫，造型简洁夸张，色彩明快热烈。其技艺自成体系，有平绣、悬绣和拼缝等各种绣法。作为一种植根于乡土的民间艺术，西秦刺绣中蕴涵着大量的历史文化信息，它充分体现着当地农民对生命、自然和社会的认识，以艺术的方式传达出他们的价值观和人生理想，可以为陕西民俗和地域文化的研究提供鲜活的参考材料。

民间绣活又名“针绣”、“扎花”、“绣花”，由于多系妇女所为，又习称“女红”。它是一种传统的民间工艺，运作时以针穿引彩线在织物上刺缀，使绣迹形成特定的纹样或文字。民间绣活制成品是民俗活动中不可缺少的礼品和装饰物，它历史悠久，与普通百姓的日常生活关系密切，自古以来中国民间即流传有“谁家女儿巧，要看针线好”的说法。民间绣活题材广泛，文化内涵丰富，流传地域遍布大江南北、长城内外。在江苏、浙江、湖南、广东、四川、北京等地，民间绣活得到创造性的发展，形成了各不相同的地域风格。（分段）澄城刺绣是流行于陕西省澄城县一带的民间刺绣艺术，它历史悠久，源远流长。在澄城地区，刺绣具有深厚的群众基础，它广泛应用于日常的生产生活，同婚丧嫁娶、节庆祭祀等各种民俗活动联系紧密，当地乡村妇女基本都能掌握一定的刺绣技艺。澄城刺绣施针、用线、配色不拘一格，既讲求实用，又富于美感。绣品种类繁多，以枕顶、被面、鞋垫、围裙等生活用品最为常见。澄城刺绣题材广泛，布局密实，纹样简洁大方，色彩明快艳丽，构思充满天真烂漫的想像，流动飞扬中透着沉稳与敦厚，表达出对生命繁衍的讴歌和对美好生活的祈望。承载着诸多传统文化和生活理念的澄城刺绣生动反映着陕西农民的价值观念与审美意识，具有民俗学、民间艺术等方面的研究价值。目前，乡村生活方式的改变、传统社会习俗的淡化、现代机绣产品的冲击等现实原因导致澄城刺绣出现传承危机，亟待保护抢救。

民间绣活又名“针绣”、“扎花”、“绣花”，由于多系妇女所为，又习称“女红”。它是一种传统的民间工艺，运作时以针穿引彩线在织物上刺缀，使绣迹形成特定的纹样或文字。民间绣活制成品是民俗活动中不可缺少的礼品和装饰物，它历史悠久，与普通百姓的日常生活关系密切，自古以来中国民间即流传有“谁家女儿巧，要看针线好”的说法。民间绣活题材广泛，文化内涵丰富，流传地域遍布大江南北、长城内外。在江苏、浙江、湖南、广东、四川、北京等地，民间绣活得到创造性的发展，形成了各不相同的地域风格。（分段）红安绣活是湖北省红安县一带流行的民间刺绣艺术，其绣品以连袜绣花鞋垫为突出代表。据传红安绣活始于汉代，至明清达于兴盛。在红安，连袜绣花鞋垫既是日常生活用品，又是一种具有特别意义的民俗艺术品，妇女们借它来展示才艺，制成的鞋垫既可作为馈赠礼品。又可作为男女传情的信物。连袜绣花鞋垫的绣制、交流、展示、馈赠等系列活动营造出充满人情味的民俗氛围，使红安绣活最大程度地深入了当地民众的生活。将鞋垫和袜子结合为一，这是民间智慧的体现，它可以延长棉袜的使用寿命，同时让制作者和使用者产生一种彼此会心的亲切感。红安绣花鞋垫的制作者基本是识字不多的乡村妇女，她们借自由的艺术形式表达自己的心意和愿望，使红安绣活成为广大乡村民众传情达意的重要媒介。目前，红安绣活的传承发展状况已大不如前，有必要积极倡导，加强保护，让这一优秀民间艺术在当地广大乡村妇女的巧手中生生不息。

民间绣活又名“针绣”、“扎花”、“绣花”，由于多系妇女所为，又习称“女红”。它是一种传统的民间工艺，运作时以针穿引彩线在织物上刺缀，使绣迹形成特定的纹样或文字。民间绣活制成品是民俗活动中不可缺少的礼品和装饰物，它历史悠久，与普通百姓的日常生活关系密切，自古以来中国民间即流传有“谁家女儿巧，要看针线好”的说法。民间绣活题材广泛，文化内涵丰富，流传地域遍布大江南北、长城内外。在江苏、浙江、湖南、广东、四川、北京等地，民间绣活得到创造性的发展，形成了各不相同的地域风格。（分段）阳新布贴是流行于湖北省阳新县一带的民间布艺。作为世代沿袭的乡土手工艺，阳新布贴的起源和沿革没有文字记载可考，根据其婆媳传承的世系来推断，它在当地至少已有两百年的历史。阳新布贴属于民间实用艺术，其工艺和制品应用范围很广。据粗略统计，它有近三十个品种，从童装到嫁衣，从日常穿戴到庙观器物，都不乏布贴制品。阳新布贴多采用黑色或深蓝色的土布为底布，而以鲜艳亮丽的花布在上面贴花，成品具有黑漆点金般的直观效果，色彩和明度对比极其强烈。布贴的构图自由随意，天上人间、山禽水族集于同一画面，表现不求形似，每以夸张变形手法构象写意，洋溢着浓郁的乡土气息，呈现出鲜明的楚文化特征。除此之外，阳新布贴还以细致的刺绣工艺来调和色彩，丰富大块贴布的韵味。以精美考究的刺绣纹样和“遇折回转”、绕边细密的针线做工充分反映出民间艺人的独特匠心。

彝族（撒尼）刺绣也叫“撒尼十字绣”，彝语称为“拿窝”，是流行于云南省石林彝族自治县彝族支系撒尼人聚居区的一种民间刺绣艺术。相传彝族（撒尼）刺绣起源于唐宋时期，明清两代趋于成熟。它在撒尼人的日常生活中占有十分重要的地位。撒尼妇女自幼习绣，个个巧艺在手。经过世代传承和不断发展，撒尼刺绣艺术日臻完善。撒尼刺绣按布纹的经纬运针走线，以斜十字针组成花纹，有单挑、双面挑、素色挑、彩色挑等多种手法，所绣制的多系背包、桌布、窗帘和花包头、花围腰、服饰花边等生活日用品。撒尼刺绣针脚细密，工艺精湛，图案构思巧妙，组织匀称，色彩明丽，充分显露出撒尼人的聪明才智和艺术创造力，带有鲜明的民族风格和地方特色。

维吾尔族刺绣是一种富于民族特色的民间刺绣艺术，主要流行于新疆维吾尔自治区哈密地区。它是在伊斯兰教文化的基础上借鉴、融合汉满文化和佛教文化而形成和发展起来的，流传至今历史已十分久远。维吾尔族妇女几乎都精于刺绣，姑娘出嫁前都要勤学各种绣工技艺，以完成绣花枕之类出嫁时必不可少的生活用品。维吾尔族刺绣有各种不同的表现形式，其中“花帽花”、“枕头花”、“衣边花”和“褂单花”四种类型最能体现维吾尔民族的文化特色。在工艺上，维吾尔族刺绣吸收苏绣和京绣的一些技巧，形成了平绣、结绣、盘金银绣、十字绣、扎绒绣、格架绣、综合绣等多种绣法。哈密维吾尔族刺绣艺术是维吾尔族多元文化和哈密本土文化的产物，具有民族学及民间艺术等多方面的研究价值。保护传承这一优秀的民族艺术，有利于加强民族团结，促进民族融合，为和谐社会的构建作出重要贡献。

刺绣是满族最具特色的传统艺术，自古至今一直流传于满族民间，经久不衰。满族刺绣实用性很强，在日常生活用品和服饰上随处可见，其中以枕头顶刺绣最为精美。满族刺绣吸收苏绣、蜀绣、广绣等汉族名绣之长，将之与本民族的审美观念和生活习俗巧妙地融合在一起，形成自身的品格和风韵，让人看到了满族先代的古朴民风和八旗女子的巧手灵心。满族刺绣用料以纱或缎织物为主，自织布和青白布为辅。作品布局上讲究左右对称，或对等呼应，或左青龙右白虎，或用割绣法使左右完全一致。满族刺绣花样繁多，将飞禽走兽、花草鱼虫、人物故事等内容尽皆采入幅内，表达出祈望吉祥的寓意。刺绣构图延续了我国传统的技艺法则，层层剥皮，疏密相间，做到了“疏可跑马，密不透风”，显示出很高的艺术水准。（分段）岫岩满族民间刺绣流行于辽宁省岫岩满族自治县一带，至今已有近四百年的悠久历史。岫岩满族民间刺绣所用材料以缎、纱、粗布为主，制品多为生活实用品，主要包括绣花衣、绣花鞋、绣花帽及荷包、烟袋、腰褡、钱褡、披肩、绑带、枕头顶、桌围、床罩等。岫岩满族民间刺绣技法独特，其中既有扎绣、缎绣、割绣、补绣、包绣、编绣等繁复的绣法，又有套针、抢针、乱针、长针、锁针、花针、扎针、纳针等丰富的针法，各法每每于刺绣实践中交织使用，恍若龙蛇飞动，行云流水，不拘一格，绣品由此而形成或粗犷豪放或严谨细腻的风格特征。岫岩满族民间刺绣充分表现出当地满族人民的艺术创造热情和审美理想，同时生动展示了岫岩满族社会生活的主要风貌，具有社会学、民族学等方面的研究价值。

刺绣是满族最具特色的传统艺术，自古至今一直流传于满族民间，经久不衰。满族刺绣实用性很强，在日常生活用品和服饰上随处可见，其中以枕头顶刺绣最为精美。满族刺绣吸收苏绣、蜀绣、广绣等汉族名绣之长，将之与本民族的审美观念和生活习俗巧妙地融合在一起，形成自身的品格和风韵，让人看到了满族先代的古朴民风和八旗女子的巧手灵心。满族刺绣用料以纱或缎织物为主，自织布和青白布为辅。作品布局上讲究左右对称，或对等呼应，或左青龙右白虎，或用割绣法使左右完全一致。满族刺绣花样繁多，将飞禽走兽、花草鱼虫、人物故事等内容尽皆采入幅内，表达出祈望吉祥的寓意。刺绣构图延续了我国传统的技艺法则，层层剥皮，疏密相间，做到了“疏可跑马，密不透风”，显示出很高的艺术水准。（分段）锦州满族民间刺绣俗称“针绣”、“扎花”、“绣花”，它历史悠久，主要流行于辽宁省锦州一带满族人聚居的乡村地区。锦州满族民间刺绣通常取家织土布作底衬，绣品以虎头帽、头帕、云肩、衣裙、肚兜、鞋帽及荷包、香囊、幔帐、门帘、被面、枕顶等生活实用品为主，也有嫁衣、寿帐、幡帐和戏曲行头等礼仪节庆用品。锦州地处满汉文化交融汇合的辽西走廊，故当地的满族刺绣一方面保留了女真人以皮革作补绣的朴拙工艺风格，有“生命树”、“嬷嬷人”和满族神话传说等许多具体体现萨满文化的图案和内容；一方面又大量吸收中原鲁绣、江南苏绣等汉族刺绣技艺和文人绘画的艺术营养，在粗犷的风格中融入细腻成分，显示出当地文化的丰富性和包容性。锦州满族民间刺绣题材广泛，风格多样，情趣盎然，寓意深刻，深受当地广大民众的喜爱。

刺绣是满族最具特色的传统艺术，自古至今一直流传于满族民间，经久不衰。满族刺绣实用性很强，在日常生活用品和服饰上随处可见，其中以枕头顶刺绣最为精美。满族刺绣吸收苏绣、蜀绣、广绣等汉族名绣之长，将之与本民族的审美观念和生活习俗巧妙地融合在一起，形成自身的品格和风韵，让人看到了满族先代的古朴民风和八旗女子的巧手灵心。满族刺绣用料以纱或缎织物为主，自织布和青白布为辅。作品布局上讲究左右对称，或对等呼应，或左青龙右白虎，或用割绣法使左右完全一致。满族刺绣花样繁多，将飞禽走兽、花草鱼虫、人物故事等内容尽皆采入幅内，表达出祈望吉祥的寓意。刺绣构图延续了我国传统的技艺法则，层层剥皮，疏密相间，做到了“疏可跑马，密不透风”，显示出很高的艺术水准。（分段）长白山满族枕头顶刺绣是满族民间刺绣艺术的重要组成部分，流行于吉林省通化一带满族人聚居的长白山区。它起源于清太祖努尔哈赤时代，其时正是满族人开始农耕与定居生活、初步掌握植棉织布技艺的时期。长白山区天气寒冷，人们习惯枕布枕入睡。当地满族人中流传着一种独特的婚俗，婚前姑娘必须自行绣出几十甚至上百对枕头顶，结婚时放置在洞房里进行展示。正因如此，枕头顶刺绣在长白山地区极受重视，当地满族妇女在枕头两端绣花纳朵，久之相沿成俗，形成了别具特色的枕头顶刺绣技艺。这种满族独有的刺绣艺术品类丰富，绣工精巧，艺术价值极高，对认识、了解和研究长白山满族文化及社会生活有着极大的帮助。

新疆蒙古族刺绣在蒙古语中称为“哈塔戈玛拉”，是流行于新疆维吾尔自治区巴州博湖县及硕县、静县、焉耆县等周边地区的一种蒙古族民间刺绣艺术。元代以前，蒙古人就很注重刺绣艺术，刺绣在其社会生活中的应用也非常广泛。新疆蒙古族刺绣有绣花、贴花、缉花等几种主要的技艺方式，多用于生活用品，尤其是服饰的装饰。其日常袍服和摔跤服、赛马服的衣领、袖口、边缘处及靴子、帽子、褡裢上都有刺绣，绣线多浮凸于布帛或皮革之上，图案纹样如浮雕一般富有立体感，在绣面上形成突出的触觉肌理和视觉效果。蒙古族刺绣不以纤细秀丽见长，而以凝重质朴取胜，粗犷匀称的针法、简洁概括的形象、对比鲜明的色彩和饱满充实的格局让人充分领会到蒙古族人民敦厚的精神品质与放旷的审美情怀。

柯尔克孜族刺绣是一种特殊的民族民间刺绣艺术，主要流行于新疆维吾尔自治区柯尔克孜族聚居区。经历了漫长游牧生活的柯尔克孜族擅长以家畜皮革和毛绒为原料制作生活用品，其刺绣艺术也因此而带上了草原游牧文化的特色。柯尔克孜族刺绣多以日月星辰、花草树木、飞禽走兽为题材，也有丰富多样的几何图案，主要用以装饰服装、鞋帽、腰带、枕头、布单、毡毯、帐帏、门帘等日常生活用品。这些绣品工艺精巧，色彩绚丽，图纹美观，具有一定的象征性，尤喜使用柯尔克孜族人所钟爱的红色。

哈萨克毡绣和布绣是新疆维吾尔自治区哈萨克族的民间刺绣艺术，主要流行于新疆兵团农六师红旗农场垦区、一七团和奇台农场垦区一带。哈萨克毡绣和布绣历史悠久，它们与哈萨克人的日常生活不可分离，多由家庭主妇亲自绣制，是人们十分熟悉的家庭日用品，也可用作亲友间彼此馈赠的礼物。哈萨克毡绣和布绣分别在毡子和布料上施绣，所绣内容与草原生活密切相关，构图多采用连环对称形式，构思巧妙，绣艺精湛，呈现出鲜明而独特的民族风格。施绣的毡子称为“花毡”，是哈萨克族最为普及也最具代表性的家庭工艺品。在哈萨克人的毡房中，首先映入眼帘的就是花毡。花毡的绣制工艺十分讲究，绣成的图案繁复精美，色彩绚丽夺目，令人叹赏不已。因此，绣花毡成为展现刺绣技艺的最重要方式之一，深为哈萨克妇女所重视。

北京料器是流传于北京的一种琉璃艺术。清代康熙年间，皇帝命工部在北京琉璃厂设置御厂，制造料器供奉内廷，时称“官料”、“御琉璃”。清王朝衰落后，料器制造由宫廷转入民间，形成浓郁的北京特色。北京料器制作对艺人的要求很高，它以低熔点的琉璃为原料，不用模具，也没有图稿，全凭镊子、剪刀进行手工操作，一次成形。料器制品质地莹润，做工精细，色彩斑斓，玲珑剔透。北京料器有几千种产品，从首饰等日用装饰品到鸟兽、花果、人物雕刻等观赏性工艺品，应有尽有。其中仿玉料器制品几可乱真，令人叹为观止。目前北京料器从业者人数极少，只有一位工艺大师。由于技术难度大，学艺时间长，从艺者寥寥，这门传统民间工艺有失传之虞，亟待保护振兴。

葡萄常料器葡萄是指常姓家族用祖传工艺制作出的以葡萄为造型的玻璃工艺品，是北京独有的传统美术表现形式之一。（分段）清光绪二十年（1894），居住在北京崇外花市地区的蒙古族后裔常在在改进其母制作泥葡萄技艺的基础上，独创出玻璃葡萄的制作技艺，制作的玻璃葡萄以形象生动名扬京城，人称“葡萄常”。“葡萄常”的作品得到慈禧的赏识，曾赐匾“天义常”，后在1915年美国旧金山巴拿马国际博览会上获奖。因家族原因，常家立下了“传女不传男，传内不传外”的家规。随着时代的变迁，“葡萄常”曾几度沉浮，现在已传至第五代。（分段）葡萄常料器葡萄采用低温玻璃为原材料，制作时，经过化料、吹制、做梗、做叶和须子、上色、涂蜡、上“霜”、攒活等11道工序。其中，葡萄的上色、挂霜为家传绝技。常家制作的玻璃葡萄，形状和色彩都十分生动，代表了民间玻璃葡萄制作的最高水平。作为北京乃至全国唯一的玻璃葡萄制作工艺，自清代流传至今，在全国有着广泛的影响，是传统民间工艺的典型代表。由于传承方式的局限，现葡萄常料器葡萄只有两个人掌握玻璃葡萄的制作技艺，出现了传承危机，亟待保护。

瓯塑是流传于浙江省温州地区的一种传统塑作艺术，由我国传统漆艺中的堆漆工艺发展而来，因起源于浙南瓯江流域而得名。两宋时期，温州曾是传统漆艺的重镇，以漆灰堆出花纹的堆漆工艺在这一带颇为流行，民间俗称为“堆起门”，广泛应用于庙宇、民居、家具及嫁妆等的装饰。明清以后，堆漆在温州得到较大发展，形成了“隐起措金”、“隐起措漆”、“隐起措”三个瓯塑工艺品种，具体说就是在堆漆的基础上贴金、髹色漆、髹色油。近代以来，温州民间工匠在技艺和材料等方面作了许多改进，瓯塑的艺术表现力因此而得到进一步的加强。瓯塑在温州地区经过多年传承，形成鲜明的地域特色。色彩丰富、表现力和附着力强的优点使它成为一种应用广泛的装饰手段，深受当地民众青睐。

鄄城砖塑是由山东省鄄城县谢姓世家创始并传承的一种传统雕塑艺术。清代光绪年间，鄄城人谢光芳经反复实践，创出了独特的砖塑技艺。由谢光芳到谢振乾再到现在的谢学运，鄄城砖塑在谢家传承已历三代。自成一格的鄄城谢家砖塑保持了传统民间捏塑和土陶工艺的特色，构思巧妙完整，手法朴质率真，层次分明有序，线条清晰流畅，造型生动传神，流露出浓郁的乡土气息和民间情调。以谢家砖塑技艺制作的神庙、家祠等建筑的装饰构件在鲁东、豫西一带流布颇广，方圆千里皆有声名。鄄城砖塑主要包括戏曲砖塑和花鸟砖塑两种类型，在总体创作中前者的比重相对更大一些，创作者往往选择群众喜闻乐见的戏曲故事，通过笞邪恶、奸佞、丑陋的事物，融意识形态于审美创造，充分发挥了传统艺术的道德教化功能，为民俗学、传统伦理思想和地方历史文化等的研究提供了生动的第一手材料。目前，由于现代建筑形式的普遍流行，作为传统建筑装饰艺术的鄄城谢家砖塑日趋衰落，急需大力保护。

灰塑俗称“灰批”，是流行于广东省广州地区的一种传统雕塑艺术，主要分布于广州市区和增城、从化一带。据记载，灰塑在唐代已经出现。宋代灰塑得到普遍应用，南宋庆元三年（1197）始建的增城证果寺中即有灰塑“龙船脊”。明清时期，祠堂、寺观和豪门大宅建筑盛行用灰塑做装饰。灰塑有一整套独特的工艺技法，它以石灰为主要材料，具有耐酸、耐碱、耐温的优点，非常适合广州一带的湿热气候条件。此外，灰塑不需烧制，可现场施工，具有因地制宜、因材施艺的灵活性和便利性。广州灰塑主要用于门额窗框、山墙顶端、屋檐瓦脊和亭台牌坊的装饰。它题材丰富，造型生动，色彩艳丽，呈现出鲜明的岭南地域特色。匠人操作时会根据地理状况和实际需要在塑造的景物或图案间巧妙留出装饰性的通风孔，以减轻台风对脊饰的冲击。目前，在现代文明的冲击下，传统建筑行业趋于式微，受其影响，灰塑的发展状况也很不理想，急需有关方面尽快投入力量展开抢救保护工作。

糖塑是传统中国民间塑作的一个特殊种类，主要是利用食糖可塑的特性将之制作成形。与西方雕塑不同，中国民间塑作包含了绘画、雕塑、刻印、装饰等丰富的造型因素，更多地体现出自身传统的美学旨趣和技艺特色。糖塑多以俗称“糖稀”的麦芽饴糖和玉米糖为原料，综合采用捏、堆、贴、剪、吹、搓、拽、按、浇、拉等制作手段和绘、染、刻、划、点、戳、印、插、缀等装饰手法完成作品的塑造。糖塑制品既可欣赏娱玩，又可直接食用。在中国民间，糖塑遍布南北各地，有着广泛的群众基础，与民俗生活息息相关。（分段）丰县糖人贡俗称“贡品”，是流行于江苏省丰县一带的民间雕塑艺术。它早期曾用于宫廷祭祀，后流入民间，清代中期传到丰县一带，在以丰县为中心的苏、鲁、豫、皖交界处的广大农村地区应用颇广。丰县糖人贡在当地以家族传承方式延续不绝，其中郭氏家族传承有序，至今已历六代。丰县糖人贡以优质白糖为原料，采用梨木模具塑造成形，主要用于丧葬祭祀礼仪。它题材广泛，涉及社会生活、民间故事、神话传说等丰富的内容，制品有仙佛诸神、动物、果品、屋宇和器具等多种样式，显示出浓郁的民间信仰色彩。糖人贡造型优美，质白如玉，晶莹透亮，以食用色素精描细绘后，更是于纯净中见出艳丽、于质朴中透出典雅，别具特色和魅力。丰县糖人贡是古代丧葬文化的“活化石”，它为人们认识传统风俗提供了形象资料，具有民俗学、文化学、社会学等多方面的研究价值。

糖塑是传统中国民间塑作的一个特殊种类，主要是利用食糖可塑的特性将之制作成形。与西方雕塑不同，中国民间塑作包含了绘画、雕塑、刻印、装饰等丰富的造型因素，更多地体现出自身传统的美学旨趣和技艺特色。糖塑多以俗称“糖稀”的麦芽饴糖和玉米糖为原料，综合采用捏、堆、贴、剪、吹、搓、拽、按、浇、拉等制作手段和绘、染、刻、划、点、戳、印、插、缀等装饰手法完成作品的塑造。糖塑制品既可欣赏娱玩，又可直接食用。在中国民间，糖塑遍布南北各地，有着广泛的群众基础，与民俗生活息息相关。（分段）天门糖塑俗称“吹糖人”，是流行于湖北省天门市一带的民间雕塑艺术。它由唐宋古籍所记载的祭祀“糖供”演化而来，历史悠久，积淀着丰富的世俗文化内涵。天门糖塑中的“大玩意”如《龙凤烛》、《福禄寿三星》等至今仍保留着“糖供”用于祭祀、寿诞、婚庆礼仪时的基本形态，为传统祭祀习俗的研究提供了重要的实物例证。天门糖塑以特别熬制加工的麦芽糖为原料，用不同于画糖的“吹”、“塑”等方式塑造形象，造型夸张饱满，色彩明快热烈，其传统题材以表现人物走兽、花鸟鱼虫等为主，含有趋吉避凶的寓意。糖塑艺人善于用“泡活”扩充体量，用“头子活”丰富细节，用弹簧连接部件以造成妙趣横生的动感，这些巧妙的艺术处理充分显示了来自民间的审美趣味和创造智慧。随着时代的演进，社会生活发生了巨大的变化，在此状况下，天门糖塑渐趋衰落，技艺不断退化。目前这门传统技艺已无法吸引年轻人的注意，继承乏人，濒临失传，亟待抢救保护。

糖塑是传统中国民间塑作的一个特殊种类，主要是利用食糖可塑的特性将之制作成形。与西方雕塑不同，中国民间塑作包含了绘画、雕塑、刻印、装饰等丰富的造型因素，更多地体现出自身传统的美学旨趣和技艺特色。糖塑多以俗称“糖稀”的麦芽饴糖和玉米糖为原料，综合采用捏、堆、贴、剪、吹、搓、拽、按、浇、拉等制作手段和绘、染、刻、划、点、戳、印、插、缀等装饰手法完成作品的塑造。糖塑制品既可欣赏娱玩，又可直接食用。在中国民间，糖塑遍布南北各地，有着广泛的群众基础，与民俗生活息息相关。（分段）成都糖画俗称“倒糖饼儿”、“糖粑粑儿”、“糖灯影儿”，是流行于四川省成都地区的一种兼具雕塑性和绘画性的民间艺术。成都糖画历史悠久，据《本草纲目》记载：“以白砂糖煎化，模印成人物狮象之形者为飨糖，《后汉书》注所谓猊糖是也。”以熔糖为原料的糖画即由“飨糖”演变而来，它在发展过程中不断吸收皮影、剪纸等民间艺术的表现手法，逐渐形成以块面、线条为造型特点的民间特种造型艺术。成都糖画多以花鸟鱼虫、飞禽走兽及戏剧人物为题材，其成品既是甜美的糖食，又是可供观赏的艺术品，可谓“观之若画，食之有味”。成都糖画含容了人们的祈福愿望和审美理想，其制品深受少年儿童的喜爱，因而在成都地区的城乡庙会、集市等群众文化活动场合都可以见到糖画的影子。

瓷板画是流行于江西的一种以人物肖像为主题的瓷绘艺术，主要集中在南昌、景德镇、九江等地。它以中国传统绘画、陶瓷彩绘和西方摄影术为基础，实现了绘画艺术与瓷绘工艺的巧妙结合。民国初年，南昌人梁兑石在中山路的繁华地段开设丽泽轩瓷庄，聘请艺人按顾客要求绘制肖像和粉彩瓷器，开了肖像瓷绘的先河。其后南昌陆续出现了中华瓷庄、肖庐瓷像馆等多个画庄，同时涌现出梁燮亭、吴月山、杨厚兴、黄六子等一批优秀的肖像瓷绘画家，南昌因此而成为瓷板画的重镇。瓷板画融中西技艺于一体，笔调细致入微，刻画传神，带有鲜明的民族特色，深受广大群众的喜爱。

软木画又名“木画”，是流行于福建省福州地区的一种软木雕刻手工技艺的别称。它形成于20世纪初，发源地是福建省福州市东郊的西园村。当时有一些类似“木画”的作品从德国流入中国，受此启发，福州工艺传习所总教习师、木雕名师陈春润和木雕技师吴启棋、建筑花板技师郑立溪等人充分吸收西方美术的优长，将之与中国传统木雕技法相结合，潜心研究出崭新的软木画技艺。它以从西班牙、葡萄牙和阿拉伯等地进口的栎树的木栓层软木为原料，制作时先将这种质地轻、松、富有弹性且纹理细润的软木切削成薄片，而后运用各种传统雕刻技法，以刀代笔，用手工方式精雕细镂，形成纹理纤细的复杂画面，再点缀以具有民族风格的亭台楼阁，同时利用画框内的有限空间营造景物的立体化效果。（分段）软木画源于自然，画面中时见宋人笔意，场景生动逼真，意境高古深远，风格清隽秀雅，呈示出“丛山数百里，尽在一框”的艺术境界，被誉为“无声的诗，立体的画”。1959年以来，北京人民大会堂曾四次邀请软木画艺术家赴京为福建厅、台湾厅作装饰，公开展示了《武夷风光》、《福州西湖》、《鹭岛风光》、《泉州东西塔》、《土楼奇观》等一批软木画的精品佳作。

中国镶嵌艺术历史久远，风格独特。殷商时代，铜器铸造中即已出现错金嵌玉的装饰纹样。随着工艺水平的不断提高，天然彩石、卵石、贝壳、螺钿、宝石、玉石和人造玻璃料器、陶瓷、木料等都成为了镶嵌的原料。在长期发展过程中，镶嵌艺术积累了许多重要的技术手段，主要包括直接镶嵌法、预制法、反贴反上法、正贴正上法等。除平面镶嵌外，也可以在浮雕上进行镶嵌，这种镶嵌方法可以进一步增强镶嵌对象的立体感。明清以后，浮雕镶嵌的方法广泛运用于各种工艺品的装饰，清代中晚期还出现了在不同“地子”上镶嵌戏曲人物故事的浮雕镶嵌法，嵌瓷、骨木镶嵌即属此类。镶嵌工艺品具有坚固、耐晒、耐潮湿、不易变色的优点，材料的质感及由此而产生的形、色、光效果使镶嵌工艺品平添了艺术魅力，尽显粗犷浑厚、华贵绚烂之美。（分段）彩石镶嵌是流行于浙江省南部的一种传统装饰艺术，由传统漆器工艺中的“嵌钿”演变而来，主要以色彩丰富的青田石为材料进行镶嵌。彩石镶嵌有榫镶、拼嵌、粘嵌等工艺手法和浮雕、圆雕、镂空雕等表现形式，其工艺流程由稿、形、排、刻、砑、配、木、漆、嵌、雕、粘、蜡、理、描、装15道工序组成。浙南彩石镶嵌制品多为挂屏、立屏、大型连屏及案头陈设等观赏性工艺品，大件气势恢弘，小件玲珑剔透，构思、布局和制作都非常巧妙。利用石材天然色彩和纹理镶嵌而成的作品题材广泛，画面富于层次感，色彩效果突出。这些镶嵌制品或描绘山水花鸟小景，或表现重大历史事件，或复制经典字画，或再现文学名著人物场景，显示出很强的装饰性和工艺美感。

中国镶嵌艺术历史久远，风格独特。殷商时代，铜器铸造中即已出现错金嵌玉的装饰纹样。随着工艺水平的不断提高，天然彩石、卵石、贝壳、螺钿、宝石、玉石和人造玻璃料器、陶瓷、木料等都成为了镶嵌的原料。在长期发展过程中，镶嵌艺术积累了许多重要的技术手段，主要包括直接镶嵌法、预制法、反贴反上法、正贴正上法等。除平面镶嵌外，也可以在浮雕上进行镶嵌，这种镶嵌方法可以进一步增强镶嵌对象的立体感。明清以后，浮雕镶嵌的方法广泛运用于各种工艺品的装饰，清代中晚期还出现了在不同“地子”上镶嵌戏曲人物故事的浮雕镶嵌法，嵌瓷、骨木镶嵌即属此类。镶嵌工艺品具有坚固、耐晒、耐潮湿、不易变色的优点，材料的质感及由此而产生的形、色、光效果使镶嵌工艺品平添了艺术魅力，尽显粗犷浑厚、华贵绚烂之美。（分段）骨木镶嵌是流行于浙江省宁波地区的一种传统装饰艺术，它历史悠久，在长期的发展过程中先后经历了木嵌、骨木和嵌等阶段，最终形成稳定的工艺传统和风格面貌。明末清初，铜丝锯的应用对宁波骨木镶嵌艺术的形成和发展起了重要的促进作用。骨木镶嵌广泛应用于家具和建筑装饰，其制品不仅流行于浙江省内，而且大量销往长江中下游和东南沿海一带，传布颇为广泛。宁波骨木镶嵌有高嵌、平嵌、高平混嵌三种工艺形式，制作时通常先取牛骨、木片等原料预制出一定的纹样，然后在木坯上起槽，再以黄鱼胶粘结嵌入的花纹，最后进行雕刻、打磨和髹漆的工作。宁波骨木镶嵌题材丰富，多表现历史故事、民间传说、生活风俗及梅兰竹菊等带有吉祥寓意的图案，画面黑白对比强烈，富于装饰性和地域特色。

中国镶嵌艺术历史久远，风格独特。殷商时代，铜器铸造中即已出现错金嵌玉的装饰纹样。随着工艺水平的不断提高，天然彩石、卵石、贝壳、螺钿、宝石、玉石和人造玻璃料器、陶瓷、木料等都成为了镶嵌的原料。在长期发展过程中，镶嵌艺术积累了许多重要的技术手段，主要包括直接镶嵌法、预制法、反贴反上法、正贴正上法等。除平面镶嵌外，也可以在浮雕上进行镶嵌，这种镶嵌方法可以进一步增强镶嵌对象的立体感。明清以后，浮雕镶嵌的方法广泛运用于各种工艺品的装饰，清代中晚期还出现了在不同“地子”上镶嵌戏曲人物故事的浮雕镶嵌法，嵌瓷、骨木镶嵌即属此类。镶嵌工艺品具有坚固、耐晒、耐潮湿、不易变色的优点，材料的质感及由此而产生的形、色、光效果使镶嵌工艺品平添了艺术魅力，尽显粗犷浑厚、华贵绚烂之美。（分段）嵌瓷又名“聚饶”、“粘饶”、“扣饶”，是流行于广东省潮汕地区的一种民间建筑装饰艺术。它以绘画、雕塑为基础，用专门烧制的彩釉瓷片粘嵌出人物、花卉和飞禽走兽等艺术造型，对庙宇和建筑物的屋顶、墙壁等部分进行装饰。潮汕嵌瓷的工艺技术别具一格，多采用半浮雕或圆雕样式，形象生动，色彩斑斓，质地坚实稳定，能经日晒雨淋而不褪色。在潮汕地区，瓷器作坊往往和嵌瓷工匠密切配合以烧制各种色彩的低温瓷器。这些瓷器复由工匠精心剪取，形成镶嵌所需的瓷片，再以粘合剂将瓷片拼制成局部构件，最后将构件组合出各种表现民俗、民间故事或祥瑞喜庆主题的图案或塑像。大寮嵌瓷和普宁嵌瓷是潮汕嵌瓷的突出代表，大寮嵌瓷至今已有一百多年的历史，它以潮汕风格为主，兼有闽南特色；普宁嵌瓷的历史则更为久远，可追溯到明代万历年间。

潮州嵌瓷俗称“贴饶”或“扣饶”，是潮汕地区特有的运用各种彩色瓷片剪裁镶嵌表现形象的工艺，因其质地坚实，久经风雨或烈日曝晒而不褪色，被誉为永远亮丽的艺术。（分段）潮州嵌瓷历史悠久，早在明代万历年间就已经在民间使用。当时，潮州陶瓷生产发达，民间雕塑处于兴旺时期，开始用瓷片剪裁成简单的花卉镶嵌在建筑物上。到了清代，潮汕各地盖祠堂和建“驷马拖车”等豪宅民居之风极盛，装饰于建筑物之上的嵌瓷工艺随之有了进一步的发展。清代末年，瓷器生产作坊与嵌瓷艺人配合，专门烧制各种低温彩色瓷碗，经过剪取，镶嵌成平面、浮雕或立体的图案纹样，装饰于建筑物的屋面、屋角、屋檐、门壁、墙壁上，也有的被用作庭园的室内装饰。嵌瓷的题材有花卉植物、飞禽走兽或历史人物、戏曲故事等。反映了当地民众颂扬正气，趋利避害，祈求福祉，寄寓人们吉祥如意、幸福安康的美好愿望。（分段）如今，由于市场经济和城市化进程的冲击以及人们居住环境和风俗习惯的改变，传统的嵌瓷工艺正面临着队伍青黄不接，后继乏人的局面，亟待抢救。

广东新会是一座文化底蕴深厚的历史名城，建制至今已有一千八百余年。这里盛产蒲葵，素有“葵乡”的美誉。新会葵艺历史悠久，东晋时期即已开始葵树种植和葵艺加工。经过千余年的探索，新会人将编织、绣花、绘画和印花等工艺融为一体，使葵艺产品的加工达到了出神入化的境地。清代乾隆至光绪末叶的两百多年间，新会葵艺的发展达到鼎盛。新会葵树种植面积最多时达到6万亩，年产葵扇最多可达1.5亿柄，产品远销欧美及东南亚各国。20世纪三四十年代，新会葵艺遭受毁灭性的打击，驰名远近的竹箨葵艺失传，整个葵艺行业一落千丈，只有赵氏家族仍尽力传承着火画葵扇技艺。1952年，老画师陈晚制作的火画扇被国家列为特种工艺品，新会葵艺借此机会得以重振，发展出花席、花篮、坐垫、牙签、通帽等十大类上千个花色品种。郭沫若曾用“清凉世界，出自手中。精逾鬼斧，巧夺天工。飞遍寰宇，压倒西风”的诗句赞誉新会出产的葵扇，给新会葵艺以极高的评价。（分段）进入20世纪90年代以后，在空调等现代家电的冲击下，葵扇逐渐退出了人们的日常生活，新会葵艺日渐式微，相关企业陆续倒闭，许多葵艺传人被迫转行。赵氏火画葵艺传人召集几名葵艺老匠人组建新会区会城葵乡传统工艺品开发中心，进行作坊式的葵艺生产，但产量十分有限。目前，新会葵艺传承中出现断层的局面已有所改善，但前景仍不容乐观，必须加大保护力度，保证这一传统工艺的有序传承。

传统插花是以花枝为材料的一种生活艺术。据考证，传统插花艺术萌芽于西周至春秋战国时期，至今已有三千多年的历史。在长期的发展过程中，传统插花经历了汉代的初始期、南北朝的发展期、隋唐的兴盛期、宋代的极盛期、元明的成熟期、清代后期的衰落期等各个阶段。中国传统插花艺术崇尚自然简约之美，善于用线条造型和不对称构图营造诗情画意的境界，充分表现出中华文化的民族特色和传统中国人的审美意识。从隋唐开始，中国传统插花艺术传入日本，深刻影响了日本花道的发展。传统插花分为民间插花、寺观插花、宫廷插花、文人插花四种主要类型，其构思、构图、选材、修剪、固定、调整、陈设等环节均体现着丰富的文化内涵和审美观念。传统插花艺术在清末渐趋衰微，20世纪80年代以来重新复苏。目前，以王莲英、秦魁杰等为首的北京插花艺术研究会正致力于这项传统技艺的倡导、传承和发展、推广。

盆景技艺是一种传统的人工置景手段，它将植物、奇石等种植和布置于盆内，经过艺术加工使之成为浓缩自然美景的一种陈设品。盆景制作技艺综合了园艺、奇石和美石鉴赏、雕塑造型等众多工艺技巧，成为一种源于自然又高于自然的艺术创作。（分段）盆景起源于观赏植物，早在商周时代便有了观赏名木、花卉的习俗。汉代已出现“构石为山”的盆景，这一点在汉墓壁画上可以找到不少证据。魏晋以来，盆景制作取得了较大发展。至唐代，盆景成为富贵家庭的陈设品，当时的许多壁画和绢画都反映了这一状况。入清以后，传统的盆景艺术得到长足发展，进入了兴盛时期。（分段）盆景主要可分为山水和树桩两个大的类别。山水类盆景将自然界的奇石、美石通过锯裁、雕凿、腐蚀、胶合、拼接等技法布置于盆中，点缀以陶瓷之类材料制成的微型亭台楼阁、小桥、农舍、舟车、行人、蓑翁等，配上池水、草木、苔藓，使之峰峦叠秀，起伏错落，咫尺而具千里之势，显现出深远的意境。树桩类盆景则将木本植物栽于盆中，长期经营，细心管理，借助修剪、绑扎、施肥等工艺和各种艺术加工手段形成美观而又奇特的植物造型，使树干苍劲有力，枝叶青翠茂盛，别具审美意蕴。（分段）中国盆景制作技艺集中在江苏的苏州、扬州和安徽、广东等地，艺术风格虽各不相同，但总体上都是小中见大，虚实相间，既讲究艺术加工，又追求自然品格，反对过分的雕凿和修饰。（分段）流传于江苏省扬州市的扬派盆景技艺是中国盆景艺术极其重要的组成部分，它形成于明代，成熟于清代，享誉于当代，几与中国盆景的发展历史同步。清幽雅致的扬派盆景既得益于扬州文化，又是扬州文化不可或缺的一部分。（分段）扬派盆景融诗、书、画、技为一体，堪称中国盆景艺术的代表。它造型精巧，意境深邃，富于装饰性，端庄大气、清丽古雅而不失灵动飘逸，层次分明、工稳严整而不乏朴质自然，是技艺与文化的完美结合。（分段）扬派盆景以树木为主要材料，通过精心培育和艺术处理，在盆钵之中塑造出源于自然而又高于自然的美，“一寸三弯”的剪扎法至今仍是扬派盆景独擅的技艺。扬州盆景凝聚着创作者的艺术趣味和人生感悟，反映出一定时期的美学观念和集体意识。扬州市的扬派盆景博物馆存有一批古代遗存至今的扬州盆景，这些历经数百年变迁的植物一直保持着当初的盎然生机，为扬州历史文化的研究提供了第一手材料。（分段）位于江苏中部长江下游的泰州系亚热带湿润气候，利于盆景剪扎。泰州盆景也属于扬派盆景，其历史十分久远，有史料可考的松林庵六朝松即是六朝时期出现的一种树形奇特的大型盆景。泰州盆景园现今还养护着一盆名为“郭子仪带子上朝”的明代崇祯年间的古柏盆景，具有很高的历史文化和工艺研究价值。（分段）民国初年，泰州盆景艺人王子怡等以卖盆景、剪扎盆景为生，在泰州一带颇有名声。20世纪50年代，王氏后裔在赴山区采集盆景树桩材料的过程中，总结泰州盆景传统造型技法并加以进一步的发展。在盆景选材上，提出“山林气”的设计理念，在枝片布局上又提出“云片式”的构图方法，这些高屋建瓴的认识使泰州盆景达到了新的艺术高度。作为扬派盆景技艺的重要分支，泰州盆景技艺具有很鲜明的工艺特色，是研究江苏历史文化的重要参考对象。

盆景技艺是一种传统的人工置景手段，它将植物、奇石等种植和布置于盆内，经过艺术加工使之成为浓缩自然美景的一种陈设品。盆景制作技艺综合了园艺、奇石和美石鉴赏、雕塑造型等众多工艺技巧，成为一种源于自然又高于自然的艺术创作。（分段）盆景起源于观赏植物，早在商周时代便有了观赏名木、花卉的习俗。汉代已出现“构石为山”的盆景，这一点在汉墓壁画上可以找到不少证据。魏晋以来，盆景制作取得了较大发展。至唐代，盆景成为富贵家庭的陈设品，当时的许多壁画和绢画都反映了这一状况。入清以后，传统的盆景艺术得到长足发展，进入了兴盛时期。（分段）盆景主要可分为山水和树桩两个大的类别。山水类盆景将自然界的奇石、美石通过锯裁、雕凿、腐蚀、胶合、拼接等技法布置于盆中，点缀以陶瓷之类材料制成的微型亭台楼阁、小桥、农舍、舟车、行人、蓑翁等，配上池水、草木、苔藓，使之峰峦叠秀，起伏错落，咫尺而具千里之势，显现出深远的意境。树桩类盆景则将木本植物栽于盆中，长期经营，细心管理，借助修剪、绑扎、施肥等工艺和各种艺术加工手段形成美观而又奇特的植物造型，使树干苍劲有力，枝叶青翠茂盛，别具审美意蕴。（分段）中国盆景制作技艺集中在江苏的苏州、扬州和安徽、广东等地，艺术风格虽各不相同，但总体上都是小中见大，虚实相间，既讲究艺术加工，又追求自然品格，反对过分的雕凿和修饰。（分段）徽派盆景是中国盆景的主要流派之一，它始于南宋，盛于明清，发展至今已有一千多年的历史，因发源并主要流传于地属古徽州的安徽歙县卖花渔村而得名。徽州盆景技艺主要通过修剪、蟠扎、构图等艺术处理手段将当地特有的植物、山石等材料布置于盆盎之中，使其呈现出或苍古或自然或刚劲或幽雅的风格特点。制成的徽派盆景主次分明，虚实相生，疏密得当，动静相映，露中有藏，刚柔相济，枯荣对比，巧拙互用，达到了形神兼备的程度，充分体现出徽州文化的博大精深和当地民众的聪明才智。（分段）徽州盆景技艺巧用“咫尺千里，缩龙成寸，小中见大，虽假犹真”的艺术手法，制成的盆景极少雷同。这些作品或铁杆虬枝、古朴苍劲，或盘根错节、势若蟠龙，或悬空倒挂、如龙探海，或亭亭玉立、峻峭挺拔，或错落有致、枝托粗壮，将枯木的神韵展现得自然完足。也有些作品树干苍劲，树冠秀茂稠密，呈朵云层叠之状，风神秀朗，春意盎然，颇具“平步青云”的意趣。游龙式梅花桩是徽州盆景的代表作，它俗称“徽梅”，以整齐、对称和庄严为主要特点，长期驰名海内，为徽派盆景技艺赢得了巨大声誉。（分段）

盆景技艺是一种传统的人工置景手段，它将植物、奇石等种植和布置于盆内，经过艺术加工使之成为浓缩自然美景的一种陈设品。盆景制作技艺综合了园艺、奇石和美石鉴赏、雕塑造型等众多工艺技巧，成为一种源于自然又高于自然的艺术创作。（分段）盆景起源于观赏植物，早在商周时代便有了观赏名木、花卉的习俗。汉代已出现“构石为山”的盆景，这一点在汉墓壁画上可以找到不少证据。魏晋以来，盆景制作取得了较大发展。至唐代，盆景成为富贵家庭的陈设品，当时的许多壁画和绢画都反映了这一状况。入清以后，传统的盆景艺术得到长足发展，进入了兴盛时期。（分段）盆景主要可分为山水和树桩两个大的类别。山水类盆景将自然界的奇石、美石通过锯裁、雕凿、腐蚀、胶合、拼接等技法布置于盆中，点缀以陶瓷之类材料制成的微型亭台楼阁、小桥、农舍、舟车、行人、蓑翁等，配上池水、草木、苔藓，使之峰峦叠秀，起伏错落，咫尺而具千里之势，显现出深远的意境。树桩类盆景则将木本植物栽于盆中，长期经营，细心管理，借助修剪、绑扎、施肥等工艺和各种艺术加工手段形成美观而又奇特的植物造型，使树干苍劲有力，枝叶青翠茂盛，别具审美意蕴。（分段）中国盆景制作技艺集中在江苏的苏州、扬州和安徽、广东等地，艺术风格虽各不相同，但总体上都是小中见大，虚实相间，既讲究艺术加工，又追求自然品格，反对过分的雕凿和修饰。（分段）英石假山盆景技艺流传于广东省英德市，是当地著名的传统手工技艺。英石因产于英山而得名，它由无数松散的板块构成，在暴冷暴热气候和风雨风化腐蚀的作用下，形成了“瘦、皱、漏、透”等特点。宋代宫廷御苑已选用英石点景，岭南历史名园如佛山梁园、番禺余荫园等处也都有英石制作的假山和盆景。发展到后来，全国不少地区均出现了以英石作材料的园林景点。18世纪以后，随着国门的打开，欧洲的宫廷和园林建筑也开始选用英石叠山、拱门或筑亭基、饰喷泉。（分段）英石假山盆景技艺以自然奇石为基础，发挥能工巧匠的智慧，借英石“瘦、皱、漏、透”的独特形状表现佛、道两教“空”、“灵”的思想观念。英石假山盆景中的山水式、旱山式、山附树式造型充满艺术情趣，被誉为“无声的诗，立体的画”，深受广大群众的喜爱。英石假山盆景技艺蕴涵着中国传统园林艺术的宝贵经验，具有工艺史、建筑美学史、岭南地方文化等方面的研究价值。（分段）

苏派盆景技艺主要分布于江苏省苏州市及其周边地区，有着独特的造型结构和艺术风格，是中国盆景的主要流派之一。（分段）相传苏派盆景技艺起源于唐代，盛于明代，成熟于清代，通过艺术加工与精心培养，在盆钵之中创作出来源于自然的形象美而高于自然的意境美，并逐渐形成了清秀古雅的独特风格。苏派盆景造型技艺的主要素材是树木材料、盆钵、棕丝或铝丝等，主要工具为剪刀、木锯等。苏派盆景的树种多以乡土树种为主，“六台三托一顶”是其传统造型，技术核心是“粗扎细剪，剪扎并用”、“以剪为主，以扎为辅”。“粗扎”是用棕丝或铝丝进行绑扎造型，有“全扎”及“半扎”。“细剪”是对修剪的要求要细致，可分为生长期及休眠期修剪。其最具影响力的盆景作品有“虎踞龙盘”（雀梅）、“巍然侣四皓”（柏树）、“奇柯弄势”（刺柏）、“龙凤呈祥”（刺柏）、“一枝呈秀”（榆树）等。近代以来，苏派盆景以其鲜明的地方特色闻名于世，并多次在国内外展览中获得大奖。（分段）目前，随着社会的发展，创作周期长、创作素材稀缺、传承困难、后继乏人等诸多因素制约了苏派盆景的传承与弘扬，需要采取措施加以保护。

川派盆景主要分布于四川省成都市及其周边地区，经过历代盆景艺人的摸索和实践，在制作技艺上形成了自己独特的风格和技法，是中国传统盆景的四大流派之一。（分段）川派盆景相传起源于东汉时期，五代时的川派盆景艺术已是独树一帜，后历经唐、宋、元、明、清几个朝代，最终形成独特的造型流派和技艺风格。清代以后，川派盆景开始从文人墨客的书房走向了寻常人家的院落，许多民间花农开始从事树桩盘扎技艺，“三式五型”的川派盆景技法已经普及。在清代后期的成都花会上，盆景已经是一种供游客品评和购买的商品，而且还出现了专门从事盆景交易的“花帮”。从制作技艺的风格来看，川派盆景可分为规律类树桩盆景蟠扎技艺、自然类树桩造型、山石盆景造型技艺、树石组合类盆景制作技艺四种类型。（分段）川派盆景以其“以小见大，缩龙成寸”的艺术风格被人们誉为“立体画”、“无声诗”，在海内外多次展览中获得各种奖项。

黎侯虎是流行于山西省黎城县黎侯镇、停河铺乡一带的民间老虎布艺，因黎城古称“黎侯”，故名“黎侯虎”。黎城县西关村西周古墓出土的文物表明，早在商周时期，黎城人即以虎为崇拜对象，虎形器在当时的社会生活中占有重要地位。作为崇虎信仰相沿成俗的表征，黎城民间使用木雕石刻、草编纸剪的虎形器物或图案已是普遍现象，其中形态样式最为丰富、地域文化特色和民俗艺术价值最为突出的当数世代传承的黎侯虎。黎侯虎有大、中、小多种规格，制作时先以染色的棉布缝纫成虎形，再用贴布、彩绘、挂穗等手法进行装饰。以高度概括手法塑造而成的黎侯虎造型生动，昂首直立，威风凛凛，以艺术的直观方式寄托了民众扶正祛邪、万事如意的美好祈愿。受传统文化浸润的黎侯虎乡土气息浓郁、地域特色鲜明，不仅具有很高的审美价值，而且具有丰富的民俗内涵，为民俗学和山西地方历史文化的研究提供了重要参考。

建筑彩绘是一种相当宽泛的说法，它的一层含义与人们通常的理解相同，是指利用色彩、涂料、油漆等原料在建筑物墙体上平面描绘图像；另一层含义则是指借助土、石、木、布、纸、陶等材料对建筑物及其内部陈设进行装饰。基于地理和民俗的原因，中国各地区、各民族的建筑彩绘在整体风格和细节处理等方面存在着非常明显的差异，从材质、手法、色彩到内容都体现出浓郁的地方特色，充分显示了劳动大众因地制宜的聪明才智。（分段）流行于云南省大理市一带的白族民居彩绘是大理白族文化的一朵奇葩，它内涵丰富，形式讲究，风格朴素而不失庄重，不仅用以进行神祠、庙宇和大型古建筑群体的装饰，而且广泛应用于白族民居建筑。（分段）大理境内的白族建筑多为土木结构，往往呈现青砖、白墙、灰瓦的外观。与此相协调，建筑彩绘的色彩也以黑、白、灰为主，着重突出素白这一白族民居建筑的主体色调。白族民居多在大门、照壁、山墙、腰线、龙马角等部位饰以精致的彩绘，其中香草纹、如意云纹和回纹三种图案出现最多，成为彩绘中最具民族特色的部分。除彩绘图案外，白族民居还多在大门和屋檐部位装饰以木雕，做到雕画结合。照壁则以泥作斗拱，部分泥作浮雕。（分段）白族民居彩绘是白族建筑艺术的精华部分，它深受汉文化影响，将北方建筑的恢弘大气和南方建筑的精巧别致有机地融为一体，洋溢着浓郁的民族风情，成为白族文化与汉族文化交流的印证。这些民居彩绘大大增强了房屋建筑的美感，生动地反映着白族人民健康向上的民族精神。

建筑彩绘是一种相当宽泛的说法，它的一层含义与人们通常的理解相同，是指利用色彩、涂料、油漆等原料在建筑物墙体上平面描绘图像；另一层含义则是指借助土、石、木、布、纸、陶等材料对建筑物及其内部陈设进行装饰。基于地理和民俗的原因，中国各地区、各民族的建筑彩绘在整体风格和细节处理等方面存在着非常明显的差异，从材质、手法、色彩到内容都体现出浓郁的地方特色，充分显示了劳动大众因地制宜的聪明才智。（分段）陕北匠艺丹青是陕北民间画匠以建筑、木工、石工等各种工艺手段为依托，将之与各类应用器械相结合而完成的一种民间绘画艺术，它广泛分布于陕西省榆林、延安两市各个区县的城镇及乡村，多见于民众窑居、城镇公共景观建筑和乡村的大小庙宇。（分段）陕北匠艺丹青有庙宇壁画，非“官式”建筑彩画，彩塑，水陆画，神主、楼轿、过关彩画，炕围、灶台、箱柜画等各种表现形式，从事者多为农民，其中不少人出于著名的民间绘画世家。陕北匠艺丹青兼涵画、塑、木作、石刻、建筑设计、纸扎装置乃至“阴阳”等多项技能，它借助土、石、木、布、纸、陶、桐油、石色等材料，在公用建筑、宗教神器及民居环境和家具上施行工艺，将当地居民的现实物质生活与精神生活联系在一起。经过数百年的发展，陕北匠艺丹青形成了独特而完备的艺术创造与生态体系，承传谱系和图像图案谱系完整而清晰。（分段）匠艺丹青是陕北人民生活的有机组成部分，它以民间工匠为创作和传承主体，扎根于山沟草原的农耕文化，同时纵向勾连农牧工商的市井文化。多种文化元素的杂糅形成了它特有的融合协调机制，显示出艺术人类学、民俗生态学、宗教及美术史学等方面的研究价值。

建筑彩绘是一种相当宽泛的说法，它的一层含义与人们通常的理解相同，是指利用色彩、涂料、油漆等原料在建筑物墙体上平面描绘图像；另一层含义则是指借助土、石、木、布、纸、陶等材料对建筑物及其内部陈设进行装饰。基于地理和民俗的原因，中国各地区、各民族的建筑彩绘在整体风格和细节处理等方面存在着非常明显的差异，从材质、手法、色彩到内容都体现出浓郁的地方特色，充分显示了劳动大众因地制宜的聪明才智。（分段）襄垣炕围画是流行于山西省襄垣县及邻近县区的一种民间绘画艺术，它至迟在元代即已出现于襄垣地区。与其他地区炕围画不同的是，襄垣炕围画集诗、书、画、印于一体，构成一种“全套型”组合式的民间艺术形式。（分段）襄垣炕围画最初是当地民众为防止炕围墙面脱落而导致衣服被褥脏损所创造的一种实用性装饰艺术，多模仿壁画的表现手法，画风颇有建筑彩绘的味道。它整体上分为中心炕围、靠背、条屏和地围四个大的部分，中心炕围又可分为边道、花边、池子、内心等小的部分。（分段）在襄垣当地，炕围画分为上、中、下三等。上等炕围画又有“单层楼”与“楼上楼”之分，主要用于婚庆，制作上乘，做工精细。中等炕围画亦颇为讲究，一般适合中老年人使用。下等炕围画图案简洁大方，在生活中的应用较为普遍。襄垣炕围画种类繁多，具有色调明快艳丽、主题突出的风格特点。它内容丰富，题材涉及人物、风景、花鸟、瑞兽、书法、图案等多个方面，表现上多采用象征隐喻手法，以福瑞喜庆、如意吉祥的纹样传递驱邪纳福、平安幸福的祈愿。襄垣炕围画是当地民众现实需要和精神追求的综合性产物，它生动反映了来自民间的审美意识和价值观念，具有社会学、民俗学等方面的研究价值。

东北古建筑地仗（油饰）、彩画技艺是对建筑承重的主要木构件进行加固、防腐处理，稳定坚固整体建筑的一种技艺，是中国传统建筑修缮技艺的装饰流派之一。（分段）地仗（油饰）技艺采用自熬的桐灰油与猪血配比材料，依据光照调整施工时间，同时坚持伏天不施工，并使用有着耐紫外线特性的银朱与自制的桐光油等调配后进行涂刷油饰，从而使古代建筑的维护与修缮的质量有所保证。在对东北地区的古建彩画进行修缮的过程中，所采用的维护手法更加灵活。在修复沈阳故宫古建筑的官式彩画和东北特有的寺庙彩画时，融合三大官式彩画所长，在用料、技法等环节上进行了改善。长期以来，采用这些技艺修缮的古建筑至今依然保持着完好的状 态。

新繁棕编技艺主要流行于四川省成都市新都区新繁镇所辖的公毅、锦水、曲水、通联、石云等村，是具有当地特色的民间手工艺。（分段）新繁棕编技艺相传起源于清代嘉庆年间。据文献记载，清代嘉庆末年新繁妇女即有“析嫩棕叶为丝，编织凉鞋”的传统。在当地乡村和农家小院，随处可见妇女们用洁白细腻的棕丝编织手工艺制品。每年夏季和秋季是新繁棕编生产的高峰，夏季主要生产凉帽、拖鞋，秋季则生产工艺棕编提包。（分段）新繁棕编的原料多来自彭县、大邑、邛崃、都江堰等山区。每年4月，艺人们将采集回来的绿色嫩棕叶用排针梳理，使之成为一条条形似绿色挂面的棕丝。然后将棕丝搓成棕绳，再经过熏蒸、漂白、晾晒等工序，制成洁白柔软的材料备用，同时将部分棕丝染上颜色，用于棕编器物的特殊装饰。（分段）新繁棕编的手工技法主要有三种：第一种叫胡椒眼技法，即将棕丝等距排列的经线相互交叉形成菱形，再用两根纬线穿于菱形四角，依此类推，编织出窗花般美观规则的图案；第二种为密编法，艺人采用疏密相同、距离相等且重复的方法进行细密的编织，这种编织方法多用于鞋、扇等产品的编织；第三种是“人”字形编法，即以“人”字图案来设计或控制棕编的经纬走向或构图，这种编织方法通常使用在帽、席等生活用品编织上，具有美观大方的特点。（分段）新繁棕编不仅具有较高的艺术审美价值，而且具有一定的经济价值。近年来，新繁棕编的老艺人相继去世，使这门技艺濒临后继乏人的困境，急需予以保护。

苗画是在传统单色绣花样稿的基础上发展起来的独立画种。苗族刺绣原先采用剪纸为绣样，至清代末期，一位精通绘画的苗族人王正义开始使用白色粉浆直接画在深颜色的布料上，以替代古老的“锉本”剪纸，供妇女们直接按画稿刺绣。这种画在坯布上的刺绣样稿生动而富于情趣，线条流畅又具有情感，深受妇女们的欢迎。人们舍不得用绣线覆盖这些美丽的线条，因而直接将画稿挂在墙上作装饰用。于是，王正义就把白色的线描改成彩绘，成为一种单纯的布底绘画，用于服饰、窗幔、门帘和室内装饰。后来，王正义将绘制苗画的手艺传授给其妻弟秧初新及其兄弟。秧初新擅长描绘山花野卉、虫鸟走兽，受到了当地苗族妇女的普遍欢迎。20世纪初，湖南省湘西土家族苗族自治州保靖县的苗族艺人梁求瑞继承了绘制苗画的技艺，并在其家族中传承发展。（分段）梁氏家族创作的苗画题材丰富，其内容多反映着苗族的文化、生产生活、商品贸易、民间信仰等历史与现实的状况。画面上常见的形象有龙、凤、花、草、鱼、虾、虫、鸟、竹、木等，经过画师的精心绘制，再配以苗族的图腾崇拜图案，在画面上把反映苗族古老先民部族迁徙的历史与自然界的山川、河流、云彩、日月、人物、建筑以及传说中的仙人善神有机地结合起来，使画面上的每一个图案、每种配色都蕴含着丰富的文化内涵。画师采用了写实与抽象、夸张与变形、自由与严谨相结合的表现手法，使画面呈现出一种非常独特的审美价值和古朴原始而又热情奔放的浪漫风格。（分段）现在的苗画依然保留了服饰、被面、床帘、门帘、堂帘、床沿、壁挂、佩饰等样式，其内容多表现喜庆吉祥、人寿年丰的主题。作品构图大胆，线条有致，色彩丰富协调，艳而不俗，具有鲜明的民族特色。

灶画又称“灶头画”、“灶壁画”，指民间艺人用烟灰、水彩、色粉颜料绘制在乡间农家柴灶上的各种吉祥图案和文字纹样，是江南典型的乡土艺术。嘉兴的灶画有着独特的风格特征，并影响到周边的杭州、湖州、绍兴以及上海金山、枫泾，江苏吴江、如东等地的相关艺术样式。（分段）在嘉兴农村，至今仍保留着使用柴火灶的习惯，农民新建一所住房，必在厨房中新建一座灶头。灶头须在主家选定的日子由泥瓦匠用青砖、纸筋、石灰砌成，灶上的灶画亦由泥瓦匠绘制。长期以来，灶画被视为不登大雅之堂的民间艺术，鲜有文献记载。但从嘉兴灶头画世家第八代传人赵祥松的传承历史推断，嘉兴灶头画至少在清代中期已经流传。嘉兴灶画拥有广泛的群众基础，在20世纪80年代前，嘉兴共有1112个村，每个村都有2—3名灶画艺人（泥瓦匠），他们在乡间土生土长，其技艺均为父子相传、师徒相授。（分段）嘉兴灶画是以灶头为载体来完成的，民间艺人在约3平方米的灶壁上，依灶绘图，适形造型，通常会将多幅画面组合于一座灶头，使之表现的内容更加丰富多彩。绘制须在灶头墙壁半干半湿时进行。一般多用白酒调制颜料，造型以黑线勾勒为主，敷以红、蓝、白、黑等色。其题材和内容大都是五谷丰登、六畜兴旺、喜庆有余、桃李满天等，再配上福、禄、寿、喜的吉祥字样，反映着当地民众的审美观念和生活趣味。（分段）如今随着农村生活方式的演变，农村的灶头与灶台多采用水泥瓷砖，不再绘制灶头画，同时老一辈灶头画艺人相继去世，从事灶画的民间艺人日趋减少，嘉兴灶头画的发展面临着严重危机，需要采取有力措施进行保护。

纸织画是福建省永春县特有的传统民间艺术品。“织画此为永春特产。其法以佳纸作字或画，乃剪为长条细缕而以纯白之条缕经纬之，然后加以彩色。与古所谓罨画及香笔记挈画相类。”（《永春州志》卷十一）（分段）永春纸织画相传源于隋末唐初，盛唐时期在当地已经出现专营纸织画作坊，有不少诗人赋诗称颂永春纸织画。宋代的纸织画产量有所增加，不仅能够满足当地的消费需求，还曾远销南洋各埠，成为富贵人家的柜中珍品。明代的永春纸织画已经成为宫廷进贡的礼品和达官显贵收藏的珍品。“嘉靖间，没严嵩家物，已有纸织字画。”清代的“闽中永春州织画，以罗纹笺剪为片，五色相间，经纬成纹，凡山水、人物、花鸟皆具”（杨复吉《梦兰琐笔》）。据史料记载，康熙、乾隆皇帝十分喜爱纸织画。故宫博物院至今仍珍藏着清代乾隆年间的纸织画《清高宗御制诗十二扇屏风》。（分段）纸织画要经过绘画、剪裁、编织、裱褙四道最主要的工序才能完成。在制作时，将画好的中国画托裱，用小刀裁切成1—2毫米宽的纸条为经线，取同等规格的白纸作纬线，用手工重新编织成画面，最后经裱褙和补色方才完成。纸织画的题材广泛，内容有山水花鸟、飞禽走兽、历史人物、神话故事、民间传说等。常见的形式有中堂、挂屏、对联等，其规格仅有四种，若有特殊需要可以定制。永春纸织画的画面经纬纵横，物象朦胧隐现，为历代群众和达官显贵所珍重。人们历来都喜欢把纸织画作为艺术品，或悬挂在热闹的厅堂，或点缀于幽静的书房，或作为珍贵礼品馈赠亲友。（分段）近代以来，由于纸织画销路不广，一些艺人难以谋生而被迫改行。如不及时加以保护，永春纸织画很可能会彻底消亡。

纱阁戏人，因将采用多种工艺手法制作成的泥塑戏剧人物置放在碧纱遮罩的木制阁内而得名。（分段）纱阁戏人在明清时期已经流行于晋中地区。现藏于山西省平遥县清虚观内的纱阁戏人，是清代光绪三十二年（1906）平遥纸扎店铺六合斋民间艺人许立廷的作品，当时每阁工价2000文钱。原为36阁，现存28阁，有百余个造型各异的戏剧人物。每个约70厘米高的木阁舞台里，陈列着3到4个50厘米高的戏剧人物造型，有文有武，有坐有立，生旦净丑，样样皆有；形态优美，面目传神，装束逼真。多选择剧中精彩场面，展现刹那间的情景，有的张口高唱，有的刀枪对打，道具精致，妙趣横生，引人入胜。阁内的横额上都题写有剧名，有些还刻在木阁的地板上。纱阁戏人一般是由票号商家出资，由著名的民间艺人制作。于每年春节和元宵节闹社火时，专门陈列于县城中心的金井市楼内通道两侧供游人观赏。（分段）纱阁戏人的制作要经过构思戏剧场景、设计舞台场面、搭建木阁及分隔、题壁装饰的过程才能完成。制作时，以撒金宣纸、银箔、生丝、胶泥、木头、高粱秆、谷草、绸缎、皮毛、棉布、麻绳等为原料，以毛笔、剪刀、雕刀、钳子等为制作工具，依次给戏人搭骨架、设架势，制泥头四肢，绘画脸谱，安装头及四肢，在戏人身上安上服饰，贴上刻花或彩绘，绘制布景，添加道具等。使用的颜料为矿物颜料等，色彩绚丽，不易褪色。（分段）纱阁戏人以其独特的样式、生动的造型以及制作工艺的复杂性，已经成为研究传统民间美术和戏剧艺术难得的实物资料。

清徐彩门楼是一门集民间古建筑技艺、民间美术、民间手工技艺于一体的综合艺术。“狮子龙灯跑旱船、彩楼当街撑面面”，是在山西省清徐县流传了多年的民谚，可见清徐彩门楼在清徐历年民间文艺活动中的地位是相当重要的。（分段）清徐彩门楼起源于唐代，当时清徐县城叫清源县，交通便利，商铺林立，经济繁荣。逢年过节人们为了祈盼自己来年商铺兴旺，人畜平安，祛除百邪，便在附近山上采回柏叶绑在竹竿和木棍上，插在自家房顶的最高处，以求来年百业兴旺。到宋代发展为用几根门杆搭在自己门前，上边绑上柏叶枝，两边写上对联的柏叶门楼，年年造型不同，极具观赏价值。再后来历经许多商家的改进，由最初的柏叶门楼发展到柏叶彩门楼、扭彩彩门楼、彩绘彩门楼。清徐彩门楼的发展是清徐地区民俗文化的记录和体现，是清徐人民对美好生活向往、祈福的特殊表达方式，同时也表现出当地经济贸易日渐发达的状况。（分段）清徐彩门楼是我国仅有的一种门楼艺术样式，在全国的门楼艺术中占有相当突出的地位，具有较高的历史价值、科研价值和经济价值，需要加以有效保护。

绒绣又叫“绒线绣”或“毛绒绣花”，是一种采用彩色羊毛绒线在特制的网眼麻布面料上绣出各种画面和图案的刺绣工艺。（分段）作为舶来的工艺技术，绒绣在中国已经有百余年的历史。其引进之初的产品与欧洲一样，多用作手提包、拖鞋、靠垫等日用品的装饰面料，纹样以花卉图案为主，配色亦比较简单。20世纪30年代末，以刘佩珍为首的沪上刘氏五姐妹在改进绒绣工艺技术的基础上，采用绒绣工艺制作人物肖像获得成功。20世纪50年代初，上海的绒绣艺术家高婉玉等人再度对绒绣的工艺技术进行改革，研究配色方案，并自己进行染色，从而使绒线的颜色由固定的数十种增加到上千种，同时借鉴其他刺绣工艺的针法技术，运用擘线、拼色、加色等技法，彻底解决了绣制对象的色彩转折过渡难题，极大地丰富了绒绣工艺的表现能力。绒绣的表现对象也由原来的花卉图案扩展到人物、风景和油画名作以及彩色照片的复制。（分段）绒绣虽然是刺绣工艺的一种，但与传统的丝绣工艺技术相比，其绒线材料的质地比之丝线显得厚实，使用的针法也不复杂，主要有呈斜点状的打点绣、十字针、扒针、掺针、拉毛以及乱针等，可视画面物象表现的需要灵活配置选用进行再创造。百余年来，源于欧洲的绒绣工艺技术进入中国后，经过中国艺术家的改良、丰富、发展，已经成为中国的传统工艺美术品种之一，近50年来创作的绒绣作品亦成为中国工艺美术品的经典之作，或是作为国礼赠送友邦，或是陈列于国家议事的厅堂之上，或是为国内外公私藏家所典藏。（分段）上海的绒绣有着工艺精细、针法多变、厚实缜密、层次清晰、色彩丰富、形象逼真的特点，由于种种原因，上海绒绣工艺在当下的生存遇到了很大的困难。

金银彩绣又称“金银绣”，是在丝绸品上以金银丝线与其他各色丝线绣成的带有不同图案的绣品。其既可应日常生活之需，又可做戏服和美术欣赏品。多用于官府、民间喜庆、服饰、宗教、室内陈设等方面。（分段）宁波金银彩绣主要分布于宁波市鄞州区及其周边地区。当地自唐代以来就遍植桑梓，养蚕剥茧，有着“家家织席、户户刺绣”的传统。宁波金银彩绣经历了较长的历史演变过程，根据相关史料记载和出土文物，中国刺绣的历史虽然能够追溯至战国，但作为独立的金银彩绣作品，最早的实物见于唐代的服饰。宋代以后，金银彩绣的作品实物逐渐增多。（分段）到了清代，鄞县城内外出现了多处刺绣教坊、官营绣坊和民间绣衣、绣庄等。民国时期，宁波的海神庙、咸塘街已成为行业街道，约有刺绣店铺30—40家。20世纪50年代以后，宁波地区曾有绣品合作社、绣品厂等生产金银彩绣，一直持续到20世纪90年代。（分段）宁波金银彩绣的主要技法以“盘金（银）”和“填金（银）”为主，充分调动材料的特性与工艺特性，增强图形的质感与空间感；大面积金银色的使用，使得任何颜色在同一画面上和谐共处，表现出富丽堂皇又不失典雅的艺术效果；追求金线、银线与彩线的有机结合，构成粗中有细、点面结合、板而不结、针法巧施的特色。（分段）随着商品经济的发展，加之手工绣花成本大、收益小的原因，从事金银彩绣的人越来越少，目前宁波市鄞州区只有四五人还在从事此业。金银彩绣亟待保护与传承。

乳源的瑶族刺绣为中国瑶族刺绣之一，主要分布在广东省北部乳源瑶族自治县境内的必背、游溪、东坪三镇等地。（分段）居住在乳源瑶族自治县的瑶族属“勉语系”过山瑶，隋唐时从北方迁来，长期隐居在深山老林之中，其生产方式以刀耕火种和狩猎为主。若是当地不再适宜耕种或猎物稀少时便举族迁往另一座山头生活，因而被称为“过山瑶”。族中保存有《盘古》、《盘瓠传说》、《过山榜》等书籍资料，其传统习俗和文化的保存状态良好。（分段）刺绣是当地瑶族妇女人人都会的手艺。瑶族妇女从小就跟随长辈执针引线，从绣制衣襟花边、花带、绑腿等品种入手，习练基本功。长大成为少女时，刺绣的功夫已经成熟，精心绣制的花袋、荷包、香包、头帕是送给情人最好的礼物。同时，还要精心准备嫁衣以及围裙、花袋、花带、花帽、头帕等赠送亲友的礼物。出嫁时穿着的嫁衣是展示新娘才华的衣物，要能够光彩照人、超群脱俗，是姑娘们用心最多的绣作。婚后的妇女除了要给家人绣制日常用品之外，还要把自己的手艺传授给下一代。（分段）乳源瑶族刺绣采用深色棉布为底，用红、黄、蓝、白、绿、黑、紫等色的绒丝线绣出花纹，有“深山瑶”和“浅山瑶”之分。深山瑶的刺绣有着厚重、丰满、细腻的风格特征，而浅山瑶的刺绣细腻大方，色彩浅淡明快，纹样变化较多。常见的图案花纹多取材于自然，有正方形、三角形、菱形、圆形、水纹形、波浪形、之字形、工字形以及双蝶恋花、双龙戏珠、稻穗和鲜花等，反映着当地人民的审美观念和价值观念。（分段）随着社会的发展，当地瑶族群众的生活方式发生了很大的变化，与传统的社会生活有着密切关联的瑶族刺绣已逐渐边缘化，濒临消亡，亟待保护。

藏族编织、挑花刺绣工艺（以下简称“藏族织绣工艺”），是千百年来嘉绒藏族为适应当地特殊地理环境和气候条件，充分利用当地资源，在不断创新和吸纳汉族挑花刺绣工艺的基础上，形成的具有浓郁民族特色和鲜明地域特色的传统工艺。（分段）据丹巴罕额依新石器时代遗址中发现的“骨质纺轮”证明，早在距今四千五百多年以前的新石器时代，嘉绒地区的纺织技艺就已经发端。在以后的历史发展中，嘉绒藏族先民一方面依靠当地丰富的藏山羊畜牧资源和箭麻作物资源，以及编织工艺，加工生产极具嘉绒地区特色的毛、麻织品；另一方面，通过与内地的交往，通过交换方式获得各种与生活相关的棉织品。（分段）藏族织绣工艺以家庭传承（即母女传承）为主，兼具大众（集体）传承。织绣工艺在嘉绒藏族的生活中占有极为重要的地位，也是嘉绒藏族一种依赖性很强的生计。（分段）多姿多彩的嘉绒妇女盛装集中体现了藏族传统织绣工艺的精湛技艺，无论是头上搭盖的刺绣头帕，还是腰间紧束的五彩腰带；无论是节日里披在肩上飘逸的披风，还是穿在脚上的绣花鞋，无处不闪耀着嘉绒妇女聪颖的智慧，无处不散发着嘉绒文化的芳馨。（分段）在当今世界经济一体化的大背景下，在现代工业文明的冲击下，藏族传统织绣工艺与其他非物质文化遗产一样，面临着严峻的挑战，一是其工艺的传承受到一定的阻隔，二是一些特殊技法面临失传的危险，亟待进行抢救和保护。

在侗族的刺绣中，最具代表性的品种是“盘轴滚边绣”，以出自贵州省黔东南苗族侗族自治州锦屏县平秋镇以及周边地区侗族妇女之手的绣作最为有名。（分段）平秋镇地处贵州侗族文化社区南部和北部的结合部，是北部侗族文化的发源地之一。平秋，原称“阿术”，为侗族语言的音译；明末改名“平秋”，意为“事物在自然消失”。当地的山谷纵横，林木茂盛，民风古朴，有着独具特色的风情和习俗。（分段）根据当地的碑记和传说，“盘轴滚边绣”在明清时期已经流行，其基本绣法由“盘轴绣”和“滚边绣”两种刺绣方法组合而成。“盘轴绣”是取一根彩色丝线作为“引线”，即“轴线”；再取两根彩色丝线将其紧密缠绕在一起，使之成为较粗的二合一的预制绣线，也称“盘线”。绣制时，将“引线”从纹样底面向上绣、拉直；用“盘线”在“引线”根部绕一圈，拉紧；将此过程反复进行，绣出花纹的轮廓，为“盘轴绣”。“滚边绣”是取一根白纱线作“引线”，再取两根白纱线将其紧密地缠绕在一起，然后将这根二合一的白沙线紧密地缠绕在“引线”上，使之成为一条较粗的三合一的绣线，将其在“盘轴绣”的花纹图案轮廓周围绣（滚）上一道边，为“滚边绣”。一般的绣品是由三道“盘轴绣”和一道“滚边绣”构成，在花纹的轮廓中间以同样的手法用色线填绣。余者通常采用平绣、挑花、乱针、跳针等手法绣制。（分段）具有浅浮雕感的“盘轴滚边绣”是侗族刺绣艺术的代表作，有着鲜明的民族特色。然而，如今掌握“盘轴滚边绣”技艺的侗族妇女愈来愈少，保护传承工作十分紧迫。

锡伯族刺绣主要分布于新疆维吾尔自治区察布查尔锡伯自治县锡伯族聚居的八个牛录，是锡伯族妇女最为拿手的传统手工技艺之一。（分段）锡伯族刺绣相传源于明末清初。早期的锡伯族刺绣具有较为明显的中国北方渔猎及迁徙文化特征。自明末清初锡伯族被编入满洲八旗后，其刺绣受到满族和汉族刺绣技艺的影响；清代，锡伯族西迁新疆伊犁地区戍边屯垦之后，其刺绣工艺又受到维吾尔、哈萨克、俄罗斯等民族刺绣的影响，从而成就了新的地域特色。（分段）刺绣手艺的好与坏是衡量锡伯族妇女品性与能力的重要标准之一，能够绣一手好绣品是心灵手巧的年轻妇女的标志，往往是年轻男子蜂拥追求的对象。过去，锡伯族姑娘在出嫁前要绣制枕头蒙子、被蒙子、云枕顶、手帕以及绣花鞋等一系列的绣品，出嫁时带到婆家向亲友展示。已婚的妇女还要给丈夫绣制一个精心设计的烟口袋，纹样以吉祥图案为多。（分段）锡伯族刺绣主要用于服饰，如旗袍、马甲、坎肩、寿服以及官服和兵服等的装饰，以及枕顶、门帘、荷包、茶具盖布、鞋袜、门窗、罩帘、墙围布、帐篷、锦帐等家庭日常用品。刺绣的图案多是表达吉祥意义的牡丹、仙鹤、龙等各种动植物，刺绣的针法主要有串珠、刺花、镶嵌、彩漆、描金、雕花、编织、贴花、金银线、拼花、挑花、扎花等。（分段）锡伯族刺绣代代相传至今，作为锡伯族的传统文化遗产，展示出其独特的魅力和价值。

泥金彩漆是一种以泥金工艺和彩漆工艺相结合为主要特征的髹漆工艺，是宁波传统的“三金”工艺之一。现主要分布于宁波市宁海县及其周边地区。（分段）泥金彩漆有着悠久的历史。其起源可以追溯到余姚河姆渡遗址出土的有七千多年历史的木胎朱漆碗。泥金彩漆工艺在明代已经达到制作的强盛时期，至“大明宣德年间，宁波泥金彩漆、描金漆器闻名中外”（《浙江通志》）。清代的泥金彩漆仍然延续其辉煌的历史向前发展。民国时期的宁波泥金彩漆也曾辉煌一时，作品经常出现在国内外的展览会上，备受海内外人士的赞誉。在1953年举办的“全国首届民间美术工艺展览会”上，宁波泥金彩漆的双龙提桶、饭盂、粉斗等作品受到了行家的赞扬。（分段）泥金彩漆与宁波地区的百姓生活息息相关，大到眠床、橱柜等内房家具，小到提桶、果盒、帽桶等生活用具，都反映着当地人们的生活习惯和民间风俗。（分段）泥金彩漆以中国生漆和金箔为主要原料。因制作方法之差别分为“堆泥（堆塑）”、“沥粉”、“泥金彩绘”三种。可以用一种工艺技法单独制作器物，也可三种方法综合使用，制作成一个工艺丰富的产品。堆泥是泥金彩漆最为独特的工艺方法，是在平面上用生漆、瓦灰或蛎灰按一定比例捣制成漆泥，在木胎漆胚上堆塑山水、花鸟、人物、楼阁等图饰，再给堆塑贴金、上彩。泥金彩漆有着典雅古朴、绚丽多彩的风格，可广泛应用于家居建筑、日常生活器具等表面装饰，亦可用作厅堂艺术品的陈列。（分段）随着人们生活方式和观念的转变，泥金彩漆逐渐失去了自己的生存市场。时至今日，仅宁海县境内还有少数艺人在制作，其他地方已鲜见踪影。

宜兴手工紫砂陶技艺是指分布于江苏省宜兴市丁蜀镇的一种民间传统制陶技艺。该工艺产生于宋元，成熟于明代，迄今已有600年以上的历史。紫砂陶制作技艺举世无双，它以特产于宜兴的一种具有特殊团粒结构和双重气孔结构的紫砂泥料(具体有紫泥、朱泥、本山绿泥等多种)为原料，采用百种以上的自制工具，经过打泥片、拍打身筒(圆器)、镶接身筒(方器)或镶接与雕塑结合(花器)、表面修光、陶刻装饰等步骤最终完成陶制品。（分段）宜兴紫砂陶制作技艺成品以茗壶为代表，其制器物件有光器(又分圆器和方器)、筋纹器和花器等不同的造型流派。紫砂器内外一般均不施釉，以纯天然质地和肌理为美。作为上品茶具，其良好的透气性能使人尽享茶之色香味，由是紫砂器与中国传统的茶文化相契合，成为茶文化的重要组成部分。（分段）伴随着中国茶文化的发展，明代晚期以后，紫砂陶制作艺人经过长期探索，创造了陶刻、镶嵌(镶嵌金、银、玉石、色泥、螺钿、红木、瓷花等)、包锡、包漆、泥绘、粉彩、彩釉、珐琅彩、描余、浮雕、镂雕、绞泥、模印、贴饰等一系列装饰技艺。其中最具代表性的是陶刻，它是诗文、金石、书画、篆刻艺术与紫砂制作技艺的完美结合，深符中华民族传统的审美标准，尤与文人阶层的审美情趣相吻合。因此，紫砂技艺一直富有实用和艺术鉴赏的双重特色。经过千百年的传承，紫砂陶器的生存空间、技艺特征、衍生谱系、传统文化内涵等方面，迄今仍呈现良好的状态。（分段）但是，由于紫砂制陶的原料是一种稀缺矿产资源，目前已被过度开发和滥用。再加上产业化的影响，紫砂制陶精品越来越少，杰出的紫砂陶制作技艺受到了严重冲击，如何传承这一优秀的民间手工技艺已成为一个亟待解决的课题。

界首彩陶烧制技艺源于唐代，是淮北手工艺的精华。1999年，淮北柳孜运河发掘出土了大量的界首三彩陶片，成为当时全国十大考古发现之一。（分段）界首彩陶秉承唐三彩遗风，又吸收了剪纸、木版年画的艺术风格，在制陶技艺中自成流派。在胎面的制作上，界首彩陶饰以两层化妆土，在刻画过程中表现出赭、黄或赭、白两种基本对比色；在刻画题材上，除以生活中的花、鸟、鱼、虫为创作对象外，还着重吸取了传统戏曲中的艺术元素，以一幕幕场景的形式加以表现，卢山义的“刀马人”系列是其代表；在烧制方面，界首彩陶制作先除潮，然后素烧，温度一般在摄氏700至800度，成品为砖红色的刻画陶，素烧后可以釉烧，即涂以含铅、二氧化硅、粉土的釉料后放入陶制的匣钵内，逐渐加大温度，达到摄氏1000至1050度，烧两天两夜，成品为红地白花的界首彩陶。（分段）界首彩陶体现了农民敦厚朴实的性格和大拙大巧的审美意趣，反映了中国民间艺术崇尚自然、追求和谐的审美趋向。这样的艺术品深受国内外市场的欢迎，英国维多利亚博物馆就珍藏有界首三彩刻画陶。（分段）界首彩陶技艺历史上主要分布在安徽省界首市颍河南岸的13个村，因每个村的村民都以业陶为生，并且村名均以“陶窑”为名，因此有“十三窑”之说，这些村现属安徽省界首市田营镇管辖。1958年，界首在颍河北岸顺河路组建技艺陶瓷厂，现该厂已成为彩陶的主要制作地，界首彩陶烧制技艺在这里得到传延。但是，近几年来，受现代工业产品的冲击，以传统技艺生产的彩陶制品出现滞销，市场萧条，而年轻人多不愿从师学艺，因而界首彩陶烧制技艺有后继无人之忧，有必要对其进行保护。

石湾位于广东省佛山市禅城区中心区域，石湾陶塑技艺主要分布在禅城区石湾镇街道及周边地区。丰富的自然资源，依山傍水的地理位置，水陆畅达的交通条件，使石湾成为我国岭南重要的陶业基地。（分段）石湾陶塑技艺具有人文性、地方性、民族性的特点，在创作上具有独特的艺术风格。“石湾公仔”陶塑技艺按实物形态可分为人物陶塑、动物陶塑、器皿、微塑、瓦脊陶塑5大类。以人物造型为代表的“石湾公仔”陶塑技艺形神兼备，它吸收各种文化艺术精华，高度写实和适度夸张相结合，兼有生活趣味和艺术品位，形成了鲜明的地方风格。其制作工艺有构思创作、泥料炼制、成形、装饰、上釉、龙窑煅烧6个环节，其中煅烧的火候全凭师傅的心得体会。龙窑的上中下有高中低三种火，分别用于移动烧制物品的不同部位，技艺娴熟的工匠才能把握。（分段）石湾陶塑技艺是在日用陶器的基础上发展起来的，从石湾东汉墓出土的陶塑可见其艺术雏形。石湾陶塑技艺的发展大致可分为4个时期，唐至明以前为形成发展期，明清时期为鼎盛期，民国时期为低谷期，中华人民共和国成立后尤其是改革开放后为全盛创新期。当代石湾陶塑名家中，以刘佳、庄家、刘泽棉、廖雄标等为代表。（分段）石湾陶塑技艺发展到现在面临着后继无人的困境，有限的市场空间和现实的生存环境令年轻人难以把这门技艺当成终身职业。在此情势下，石湾陶塑技艺中注入了大量外来元素，传统技艺难以保存，急需保护。（分段）

海南岛制陶历史悠久，在黎族聚居地区的史前遗址中曾发现过陶片，文献中也不乏相关记载。如宋朝的《诸蕃志》卷下曾记黎族“以土为釜，瓠匏为器”，清代顾炎武《天下郡国利病书》亦记黎人：“缌绠绩木皮木布，陶土为釜。”黎族地区的制陶技术保留在哈方言、润方言、赛方言、美孚方言等区域。（分段）黎族制陶工具包括木杵、木臼、木拍、木刮及竹刀、蚌壳、钻孔竹棍、竹垫等，制陶过程由挖陶、挑陶土、晒陶土、粉碎陶土、筛陶土、和泥、制坯、干燥、准备烧陶、点火烧陶、取陶、加固等12个步骤组成。制成品主要有釜、甑、瓮、碗、罐、蒸酒器、蒸饭器等器型。（分段）制坯技艺从一个侧面反映出黎族原始制陶技艺的水平，它包括捏制、泥条盘筑、快轮制陶等。泥片贴筑法、泥条盘筑法、快轮拉坯法等制坯方法至今仍在黎族地区保留着，其中泥条盘筑具有不用羼和料、制陶工具简单、露天烧陶、没有陶车和陶轮、器型少等特点，简便实用。（分段）泥条盘筑法之类的原始制陶工艺至今在海南岛昌江黎族自治县石碌镇大坡地区仍有传承，这对史前制陶史的研究具有重要的启示作用。但是，随着社会的发展、生活水平的提高和社会文化的趋同，瓷器、玻璃器、金属器、塑料器等替代陶器进入日常生活，黎族制陶逐渐萎缩，尤其是“文革”期间，几乎全部停产。现在懂得制陶的黎族艺人寥寥无几，制陶技艺濒临消亡，亟待采取切实措施确保其传承。（分段）

云南有长达四千余年的制陶史，西双版纳傣族自治州的景洪曼斗寨、勐罕曼峦站寨、勐海曼扎寨及勐龙寨等地均保留着较为完整的傣族传统制陶技艺。（分段）傣族自古喜爱用陶，制陶在傣语中称为“板磨”，俗称“土锅”。明初钱祖训所著《百夷传》称：傣族“惟陶冶之器是用”。与其他民族不同的是，傣族制陶是由妇女世代相承的。其主要工具有转轮、木拍、竹刮、石球等，主要技艺流程包括舂土、筛土、拌沙、渗水、安装转盘、制坯、打坯、干燥、准备烧陶、烧陶等环节，所生产的陶器按其用途可分为生活用具、建材、赕佛用具等种类。（分段）傣族制陶技艺最突出的特色为慢轮手工制作，器物表面均用有纹的木拍拍打出印纹，这与南方新石器遗址出土的印纹陶器相一致。傣族陶器在用料上亦有讲究，主要以泥土加砂石料来改善成型性能。其焙烧方式也有自己的特点，包括露天焙烧和封闭半焙烧等多种方法。成坯方法呈多样化特点，有无转轮制坯、脚趾拨动慢轮、手拨动转轮等方式。这些远古时期的制陶技术，至今仍为傣族传承使用。20世纪50年代末期以来，国内外著名的考古学家多次对傣族制陶进行专门调查，认为傣族传统制陶是我国原始陶艺的代表，是解开中国新石器时代烧陶之谜的钥匙。（分段）但是，随着现代化进程的深入，除了少量用于建筑物屋脊的装饰品和佛教礼器外，在其他场合已不大容易看得到传统的傣族陶器。另外陶器制作的经济效益不理想，所以学习和从事制陶技艺的人越来越少。在西双版纳，只有少数村寨的几户人家还会制作陶器，原始制陶术已处于即将消亡的状态，亟待拯救和保护。（分段）

维吾尔族模制法土陶烧制技艺有两千多年的历史，它随着丝绸之路的开通而兴起，其间不断发展创新，一直流传至今。它以手口方式传承，没有详细的文字记录。（分段）现喀什市古则尔社区下属的阔子其亚尔比西居民区是世世代代从事土陶作业的地方。这里的土壤为粘土，是制陶的重要原料。土陶制作者即利用这种粘土制陶，不经任何加工，不添加配料，以水和泥制成器皿状，再涂以不同颜色，烧成光泽美观的生活用品。（分段）英吉沙县也是维吾尔族制陶的重要地区，长期以来其制品远销南疆各地。其产品造型精美、古朴，具有典型的维吾尔风格。英吉沙的土陶分为素陶和琉璃陶两类，都以黄泥制坯，素陶是直接烧制的，琉璃陶则成坯施釉后再烧。因釉料有铝、黑铁渣、石英石、红土等不同成分，故烧成后有深绿、浅绿、棕色、白色、土黄、土红、奶黄等颜色。（分段）吐鲁番地区的维吾尔族模制法土陶烧制同样历史悠久，吐鲁番维吾尔族土陶器可分为素陶、素釉陶和彩釉陶三种。制作工序有备土、和泥、闷泥、揉泥、造型、上釉、烧制、加工等，成品的造型、风格别具特色。（分段）这些土陶器及其技艺是丝绸之路上东西方交流的物证，不少作品明显带有佛教文化的印迹，同时又有鲜明的阿拉伯风格，深入研究维吾尔族制陶技艺，可以帮助人们了解当年中西文化交流的情况。（分段）随着社会经济与文化的迅速发展，土陶器在人们日常生活中使用得越来越少，致使品种骤减，如吐鲁番就从百种减为寥寥数种，花色也由繁变简。除花盆、花缸以外，土陶器基本退出了人们的生活。因为受到市场经济的冲击，土陶匠人大都闲置了祖传手艺，年轻一代也无心学习和传承传统烧制技艺。1949年前，喀什市阔子其亚尔比西居民区从事土陶手艺的匠人有一百多户，如今仅剩11户，其中工匠只有17人。面对这种形势，必须迅速采取措施对维吾尔族模制法土陶烧制进行抢救和保护。

陶器是人类古老的传统手工艺品之一，流传于新疆生产建设兵团农三师图木舒克辖区的模制法土陶烧制技艺在众多的制陶法中别具一格，十分引人注目。它深受古代龟兹文化的影响，形成了图木舒克辖区独特的风格，乡土气息十足。在工艺流程上，这种土陶烧制技艺与阿克苏地区和库车县的制陶法相近，而与喀什地区不同。其制品题材广泛，造型丰富，极具个性和表现力，艺术观赏价值颇高。（分段）图木舒克土陶制作的历史非常悠久，秦汉以来，图木舒克地区已有少部分牧民从游牧生活向定居生活过渡。为便于生活，他们利用当地的陶泥、红柳和梧桐烧制生活用具，并在此过程中不断总结经验，创造出了较为先进的模制法土陶烧制技艺。（分段）虽然模制法土陶烧制技艺至今仍在图木舒克一带流传，但在工业化生产方法的冲击和影响下，这种古老的制陶工艺日趋衰微，亟待抢救、保护。

在全国首批24座历史文化名城中，景德镇是惟一凭借自己的特产名列其中的。考古发掘表明，景德镇自五代开始生产瓷器，宋、元两代迅速发展，至明、清时在珠山设御厂，成为全国的制瓷中心。（分段）景德镇手工制瓷技艺中重要的成型工序在宋代已初步建立。瓷业内部分工日益细化，普遍采用拉坯、印坯、利坯、修足、蘸釉、荡釉等技艺制作瓷坯，再采用匣钵仰烧、垫钵覆烧、支圈覆烧等技法进行装烧。到元代，又发明了瓷石加高岭土的“二元配方法”及青花釉下彩绘技术。明、清两代，景德镇制瓷业进一步发展，“共计一坯之力，过手七十二，方克成器。其中微细节目，尚不能尽也”，制瓷手工技艺体系基本完善，采矿、淘洗、制不、练泥、陈腐、拉坯、利坯、画坯、施釉、烧窑、画红、烧炉、选瓷、包装等工序环环紧扣，专业化程度日益提高，各方面都有身怀绝技的能工巧匠，景德镇手工制瓷业至此达到了历史的最高峰。（分段）景德镇瓷业习俗是景德镇制瓷历史的重要组成部分。景德镇在宋代出现“村村窑火，户户陶埏”的景观，瓷业习俗已具雏形。明、清以后，珠山御厂的设立和海外市场的进一步扩大刺激了景德镇制瓷业的蓬勃发展，致使几乎所有散落在乡村的小窑作坊都集中到城区，形成众多的手工业工场，吸纳了大量从业人员，“窑户与铺户当十之七八，土著十之二三”。（分段）景德镇由此成为“五方杂处”、有“十八省码头”之称的陶瓷大都会，为瓷业习俗的最终形成奠定了坚实的基础。（分段）民国时期，景德镇瓷业习俗的突出表现是客籍瓷商队伍的不断壮大及瓷行、瓷庄和瓷号的大量涌现。各商帮都有自己的瓷行、瓷庄或瓷号，他们加强了景德镇与外地的联系，也操纵了景德镇瓷器的运销。随之而来的各地风俗习惯给景德镇瓷业习俗增添了新的内涵。（分段）建国以后，随着政治、经济的变革和瓷业机械化生产的不断发展，景德镇瓷业习俗开始淡化，现已濒临消亡。景德镇传统的制瓷手工艺虽然得到部分保留与发展，但其中的一大部分仍在不断地流失和消亡，亟待抢救和保护。

耀州窑在唐代就是中国陶瓷烧制的著名产地，宋代更进一步达到鼎盛，成为我国“六大窑系”中最大的一个窑系，其产品则成为北方青瓷的代表。耀州窑以铜川黄堡镇为中心窑场，沿漆河两岸密集布陈，史称“十里陶坊”。同时还有立地、上店村、陈炉镇、玉华村等窑场，依次排列，绵延百里。经过金元兵灾及各朝代的动荡变迁，各陶场均已停烧，惟有陈炉镇延续至今，成为西北地区的制瓷重镇。陈炉镇11个村庄几乎家家烧瓷，被誉为“陈炉不夜”。中华人民共和国成立后，全镇作坊并为国营陶瓷厂。20世纪70年代，在李国桢等专家的帮助下，恢复了耀州窑的传统技艺，生产出耀州青瓷、黑釉及剔花瓷、白釉及剔花瓷、兰花瓷、铁锈花瓷、花釉等六大系列陶瓷，成为铜川市的支柱产业。（分段）耀州窑的传统工艺主要体现在原料的采配、成分及加工，泥料的储备及练揉，手工拉坯及修坯，手工雕花、刻花、划花、贴花、印花，釉药的选配、制备及敷施，匣钵、窑具的制作及装窑，火焰气氛及烧成等七个方面。一件制品完成要经过采料、精选、风化、配比、粑泥、陈腐、熟泥、揉泥、手拉坯、修坯、釉料精选、配制、施釉、手工装饰（雕、刻、贴、印）、窑具制作、装窑、烧窑等17道工序。各工序都有相应的技术要求，掌握相关技艺的人被称为“匠人”。（分段）近20年来，在现代化工业产品的冲击下，陈炉镇的陶瓷业一度萧条，加之年轻人纷纷出外打工，年纪大的“匠人”相继去世，使得流传了一千多年的传统陶瓷技艺面临着后继无人的危险，急需抢救。（分段）

龙泉是浙江省历史文化名城，位于浙江西南部，与江西、福建两省接壤，以出产青瓷著称。文物普查发现，这里烧制青瓷的古代窑址有五百多处，仅龙泉市境内就有三百六十多处，这个庞大的瓷窑体系史称龙泉窑。（分段）龙泉窑是中国陶瓷史上烧制年代最长、窑址分布最广、产品质量最高、生产规模和外销范围最大的青瓷名窑。龙泉窑始于西晋，北宋时已初具规模，南宋中晚期进入鼎盛时期，制瓷技艺登峰造极，梅子青、粉青釉达到了青瓷釉色的最高境界，传统龙泉窑中的哥窑与官、汝、定、钧等窑并称为宋代五大名窑。龙泉窑的青瓷技艺推动了各地瓷窑的发展，从南宋至明代，福建、广东沿海和江西一带的瓷窑纷纷烧造出类似龙泉青瓷的产品。龙泉窑青瓷在国外也有重大影响，宋元时期就大量出口，陈桥驿在《龙泉县地名志序》中说：“从中国东南沿海各港口起，循海道一直到印度洋沿岸的波斯湾、阿拉伯海、红海和东非沿海，……无处没有龙泉青瓷的踪迹。”龙泉青瓷在宋元时达到高峰，明代生产规模不减，但质量下降，至清代逐渐衰落，晚清后曾一度停烧，仅有少数窑口从事仿古生产。（分段）龙泉青瓷工艺流程由配料、成型、修坯、装饰、施釉和素烧、装匣、装窑、烧成八个环节组成，其中施釉和烧成两个环节极富特色。坯件干燥后施釉，可分为荡釉、浸釉、涂釉、喷釉等几个步骤。厚釉类产品通常要施釉数层，施一层素烧一次，再施釉再素烧，如此反复四五次方可，最多者要施釉十层以上，然后才进入正烧。素烧温度比较低，一般在摄氏800度左右。而釉烧则在摄氏1200度左右，按要求逐步升温、控温，控制窑内气氛，最后烧成成品。南宋至元代前期，龙泉窑曾烧制薄胎原釉器物，施一层釉烧一次，最厚可达十余层。（分段）青瓷烧制不仅是一种技术，而且也是一种艺术。上乘青瓷青翠滋润、莹澈剔透，富于韵味，有“类玉”之美，体现出深厚的文化内涵。（分段）中华人民共和国成立后，恢复了清末民初以来衰微的青瓷烧制工艺。但由于青瓷器皿的功能逐渐被现代物品所代替，故社会需求并不多。目前青瓷生产的一些技艺渐被遗忘，加上现代机械的介入，传统手工制瓷技艺面临着严重的挑战，濒于消亡，亟待拯救、保护。

峰峰矿区的彭城镇位于邯郸市西部，总面积32.6平方公里，是磁州窑的主要产区。在新石器时代的磁山文化时期，峰峰地区已经能够生产优美的陶器，成为我国陶器的发祥地之一。到宋代，磁州窑步入兴盛期，明代达到鼎盛，彭城作为磁州窑的中心，也随之而成为北方瓷都。（分段）磁州窑原料产于本地，主要有青土、白碱、缸土、笼土、黄土（黑药土）、紫木节、紫砂土、耐火粘土、水冶长石等。窑工们在瓷土的应用上有一套独特技艺，能使产品五彩缤纷。磁州窑的制坯技艺也丰富多样，有雕塑、拉坯、盘条、印坯等技法，风格独特。磁州窑的装饰艺术同样值得称道，它主要分为化妆白瓷、黑釉瓷和低温彩釉瓷三大系列，其装饰技法包括化妆白瓷、白釉刻划花、珍珠地刻花、黑釉刻划花、宋三彩、红绿彩、白地黑花、清代褐彩、民国蓝花及现代磁州窑图案等。（分段）以磁州窑的传统烧制技艺为核心，还形成了包括商贸街区民俗文化、口头文学、窑坊建筑艺术等在内的陶瓷行业文化。彭城古镇庙会最盛时每年达二十多个，促进了陶瓷商贸活动，产生了独特丰富的商贸习俗、民间故事、生产谚语，留下了大量的器皿文字和绘画等。（分段）在现代化的冲击下，磁州窑传统烧制技艺已经面临着老艺人退休、传统生产方式和制作观念改变、生产资金缺乏、手工技艺失传的局面，急需进行全面的抢救、保护。

德化县地处福建省中部。德化瓷的制作方法可分两种，一是选用优质的高岭土直接塑造成型，一是翻制模具后再注浆或拓印成型。德化瓷一般在土坯干后再根据需要决定是否上釉，而后放入窑中，在摄氏一千多度的高温中烧制出成品。（分段）德化瓷的制作兴于唐宋，盛于明清，技艺独特，至今传承未断。它一直是我国重要的对外贸易品，与丝绸、茶叶一道享誉世界，为制瓷技术的传播和中外文化交流作出了贡献。明代，德化瓷艺人何朝宗利用当地优质的高岭土，使用捏、塑、雕、刻、刮、接、贴等八种技法制作出精美的德化瓷塑，因艺术风格别致而被欧洲各国收藏。德化瓷因而被誉为“东方艺术珍宝”，在清代时出口欧洲。晚清以后，德化瓷业每况愈下，但艺人苏学金、许友义等仍坚守此业，作品在巴拿马、英国、日本等国际博览会上获得金奖。中华人民共和国成立后，德化瓷业获得新生，新秀辈出，他们继承前人的优秀技法和风格，不断创新发展，使德化瓷烧制技艺重新焕发出青春。（分段）近年来，由于生活方式的改变和外来文化的影响，年轻人多不愿投身这一学习周期长、见效慢的传统行业，现在的艺人多在60岁左右，有人亡技失之忧，迫切需要有关方面予以重视和扶持。

陕西关中东部的澄城县尧头镇出产粗瓷。此地煤炭资源丰富，又有坩土矿分布于沟涧的石崖中，夹生白、紫两色的原料，便于烧制陶瓷、砂器。当地农民利用农闲，夏秋制坯彩绘，入冬烧窑销售，代代相传。（分段）据明代县志记载，澄城“瓷砂始于唐”，至明清时达于兴盛。尧头瓷全部用土法手工生产，原料采自当地坩土，加工过程包括泥浆、制坯、施釉、煅烧四道工序。浆泥先取干土矿石粉碎，投入水池浸泡数日，再搅拌成浆，分池沉淀。粗泥制成瓮、盆等大件器皿，细泥做碗、碟等精细瓷器。瓷业产品与群众的生产、生活紧密相联，其造型粗中见细、拙中寓巧，给人以朴实自然的美感，与南方陶瓷细腻精巧的风格迥异。瓷虎枕玲珑光润、虎视眈眈却又稚拙可爱，既是枕头又是摆设，并含有驱邪壮胆之意；小孩坐的“懒老婆”，带有原始彩陶的味道，小孩坐在里边，当妈妈的可以腾出手来做家务；黑色的老鼠罐、狮子罐形象奇特，盖上以各种形态的老鼠、狮子作纽手，妙趣横生。（分段）尧头粗瓷釉色多用白、黄、黑三种，还有蓝色及棕红色。各种器物上装饰的花卉、动物与当地的剪纸、面花造型同出一源，内容多是莲花、牡丹、菊花或福、禄、寿、禧等字样。（分段）近几十年来，人们的生活方式及消费观念发生了很大改变，尧头陶瓷的瓮、盆、罐等主要产品用途渐失。目前，陶瓷艺人大都已六七十岁，新培养的艺人不足20人，仅存的小作坊只能视市场需求断断续续地制造少量的应时产品，尧头陶瓷技艺至此已届濒危，亟待抢救。

在古代丝织物中，“锦”是代表最高技术水平的织物。南京云锦浓缩了中国丝织技艺的精华，是中国古代三大名锦之一。南京云锦的生产现主要分布在南京市的秦淮、建邺、白下、玄武、栖霞五区。一千五百多年前，史籍即有关于南京丝织品的文字记载，但无实物流传。东晋末年，南京有了专门生产织锦的机构——斗场锦署。北宋南迁后，南京成为中国的丝织中心。南京云锦织金饰约始于元代，而彩色妆花织金饰则盛于明清两代。（分段）南京云锦是用传统的大花楼木织机、由拽花工和织手两人相互配合，通过手工操作织造出来的。这种操作劳动强度大、工艺水平高，老艺人有“一抡、二揿、三抄、四会、五提、六捧、七拽、八掏、九撒”的拽花字诀，织手要做到足踏开口、手甩梭管、嘴念口诀、脑中配色、眼观六路、全身配合。云锦主要品种有织金、库锦、库缎和妆花四大类，前三类已可用现代机器生产，惟妆花的“挖花盘织”、“逐花异色”至今仍只能用手工完成。（分段）南京云锦中包含的文化、科技内涵十分丰富，可以为中国工艺史、科技史、文化史提供实证材料。清朝康熙至嘉庆年间，南京云锦生产规模巨大，木织机达到三万多台，有二十余万人以此为业，年产锦缎上百万匹，产值在3000万两白银以上。光绪末年云锦业开始走向衰落，1949年南京解放时全市能生产的云锦织机只有4台。1949年后，经抢救、扶持和保护，云锦技艺得到传承。（分段）随着现代科技的发展，丝织新品种不断涌现，服饰面料更新换代加速，市场对云锦的需求量减少，加之云锦的学艺周期长、劳动强度大，青年人多不愿从事此项工作，妆花手工织造技艺已濒临失传。目前，云锦研究所确认的传承人有24人，都是具有多年云锦设计、织造经验的技艺人员。应保护和利用好这一资源，使南京云锦技艺得以传承和发展。

云锦作为织锦中最为珍贵的上品，其技艺可作为传统织造工艺的典型代表。南京云锦织金饰约始于元代，而彩色妆花织金饰则盛于明清两代。目前主要分布在南京市白下、玄武、秦淮、建邺、栖霞五区。（分段）南京云锦是用传统的大花楼木织机，由拽花工和织手两人相互配合，通过手工操作织造出来的。这种操作劳动强度大、工艺水平高，老艺人有“一抡、二揿、三抄、四会、五提、六捧、七拽、八掏、九撒”的拽花字诀，织手要做到足踏开口、手甩梭管、嘴念口诀、脑中配色、眼观六路、全身配合。云锦主要品种有织金、库锦、库缎和妆花四大类，前三类已可用现代机器生产，唯妆花的“挖花盘织”、“逐花异色”至今仍只能用手工完成。（分段）随着现代科技的发展，丝织新品种不断涌现，市场对云锦的需求量减少，加之学艺周期长，劳动单调、枯燥、强度大，年轻人不愿从事此项工作，南京云锦木机妆花手工织造技艺濒临失传的危险。

宋锦，为宋代发展起来的织锦，因主要产地在苏州，故谓“苏州宋锦”。（分段）苏州是我国著名的丝绸古城，为锦绣之乡、绫罗之地。唐宋时，苏州成为国内丝绸生产中心；明清时期，苏州又有著名的苏州织造府，其宫廷织造和民间丝织产销两旺，素有“东北半城，万户机声”之称。（分段）苏州宋锦的渊源可追溯至春秋时，地处江南的吴国贵族已经在生活中大量使用织锦。历经各时代的发展，织锦技艺在北宋时期得到了全面的提高。南宋时，苏州成立了作院，这时在苏州织锦中，出现了一种质地精美、技艺独特的新品种——苏州宋锦，除用于袍服衣着等服用外，还大量用于书画卷轴类技艺装裱之用，品种共有四十多种。特别是装裱书画的应用，使这些美丽华贵的织锦与书画珍品一起得以保存。明清时，宋锦织物使用范围扩大，特别是康熙、乾隆年间（1662—1795）出现历史上的全盛时期。故宫博物院收藏的“极乐世界织成锦图轴”就是乾隆时期苏州生产的重锦，堪称稀世珍宝。（分段）苏州生产的宋锦，织工精细，艺术格调高雅，具有宋代以来的传统风格与特色，与元明时期流行的光泽艳丽的织金锦、妆花缎等品种有着明显的区别，是一种以经线和彩纬同时显花的织锦，既继承了秦汉经锦的技艺，又继承了唐代纬锦的风格，集两者特色于一身。宋锦的类别，根据织物的结构、技艺的精粗、用料的优劣、织物的厚薄以及使用性能等方面，分为重锦、细锦、匣锦和小锦四类。（分段）传统宋锦的生产制作，工序很多，从缫丝染色到织成产品前后要经过二十多道工序。其产品的基本特点是采用了经线和纬线联合显花的组织结构，应用了彩抛换色之独特技艺，使织物表面色线和组织层次更为丰富。这一技艺特征被后来的云锦所吸收，并一直流传到当代的织锦技艺上。在艺术风格上，以变化几何形为骨架，内填自然花卉、吉祥如意纹等，配以和谐、对比的色彩，使之艳而不俗，古朴高雅。正因此，自宋代起，宋锦便取代了秦汉时期的经锦、隋唐时期的纬锦，并在宋、元、明、清得以蓬勃发展。宋锦不仅是苏州这座丝绸古城优秀丝绸传统文化的重要组成部分，也是中国丝绸传统技艺杰出的代表作，具有很高的历史文化价值。（分段）由于经济转型和长期得不到重视，传统宋锦手工作坊现已停产，艺人、工具、纹样严重散佚，亟待采取切实措施，予以恢复和保护。

缂丝是苏州的一种古老丝织技艺，主要存在于苏州及其周边地区。缂丝织造技艺主要是使用古老的木机及若干竹制的梭子和拨子，经过“通经断纬”，将五彩的蚕丝线缂织成一幅色彩丰富、色阶齐备的织物。这种织物具有图案花纹不分正反面的特色。在图案轮廓、色阶变换等处，织物表面像用小刀划刻过一样，呈现出小空或断痕，“承空观之，如雕镂之象”，因此得名“缂(刻)丝”。（分段）南宋苏州缂丝业已有辉煌成就。自明代始，缂丝技艺在苏州市区及周边的蠡口、陆慕、黄桥、光福、东渚等地广为流传，成为该地区最具代表性的文化表现形式之一。明代苏州缂丝织造技艺更为精湛，以御用缂丝龙袍及缂丝书画中的开相织品著称。到了清代，出现了缂、绘结合的新技艺。（分段）20世纪60年代，以复制南宋缂丝名作为起点，艺人们恢复了中华人民共和国成立前已告濒危的缂丝织造技艺。至20世纪70至80年代，苏州先后成立了五家缂丝厂，缂丝织造技艺得到空前发展。《双蝶•牡丹•山茶》和《寿星图》这两件双面全异的缂丝作品在传统缂丝基础上取得了新的突破，备受瞩目，被当作国宝级珍品收藏。（分段）缂丝作为最早用于艺术欣赏的丝织物，素以制作精良、古朴典雅、艳中带秀的艺术特点著称，被誉为“织中之圣”。同时由于经得起摸、擦、揉、搓、洗，它又获得“千年不坏艺术织品”之誉称。缂丝作品具有很高的观赏价值，历代缂丝精品中蕴含着丰富的文化信息，缂丝技艺体现了传统文化的特色，具有相应的文化与科学价值。（分段）在现代化冲击下，苏州缂丝织造技艺因生产周期长、成本高、价格贵而濒临消亡，目前从事这一行业的多为中老年，其发展前景令人忧虑，有必要制定规划加以保护。

成都有“天府之国”的美称，手工织锦技艺在这片土地上已延续了两千多年。所谓蜀锦即是指四川成都地区制造的花锦，最早的文字记载见于春秋秦国的惠文王年间。战国时期，蜀锦已成为重要的贸易品。它兴于秦汉，盛于唐宋，衰于明末，清代中晚期得以恢复，近代再次陷入危机。中华人民共和国成立后，蜀锦曾一度辉煌，但随着工业化的进展，手工织机逐渐被现代织机所取代，呈现出萎缩和衰退的趋势。（分段）与花楼织机融合在一起的蜀锦织造技艺，从纹样设计、挑花结本到挽花工、织工合作生产，一直秉承古老的传统。其后替代传统织锦的有梭机械织机，其技艺原理与之相同。（分段）蜀锦是成都的标志性技艺，成都以盛产锦而获得“锦城”、“锦官城”的美名。岷江环绕成都，蜀锦濯于江水，故岷江又称“锦江”。蜀锦植根于蜀文化，有着鲜明的地域特色。早在秦汉三国时期，蜀锦已走出四川，进入少数民族地区，为经济发展、社会稳定和民族团结作出了贡献。它在举世闻名的南北“丝绸之路”中作为文化交流及贸易的载体见证了历史，具有独特的文化价值。采取切实措施确保蜀锦的传承是当务之急，希望有关方面对此加以重视。

乌泥泾手工棉纺织技术的传承源于黄道婆自崖州带回的纺织技艺。宋末元初，松江府乌泥泾人黄道婆在流落崖州三十余年后，于元贞年间返回故里，传播植棉和纺织技术。她改进了捍、弹、纺、织等手艺，创制了“配色”、“挈花”成“折枝、团凤”的织造工艺，开发出众多精美的棉纺织品。（分段）黄道婆的棉纺织技艺改变了上千年来以丝、麻为主要衣料的传统，改变了江南的经济结构，催生出一个新兴的棉纺织产业，江南地区的生活风俗和传统婚娶习俗也因之有所改变。可以说，乌泥泾手工棉纺织技艺是中国纺织技术的核心内容之一。（分段）历史上松江乌泥泾的印染技艺也很著名。扣布、稀布、标布、丁娘子布、高丽布、斜纹布、斗布、紫花布、刮成布、踏光布等与印染的云青布、毛宝蓝、灰色布、彩印花布、蓝印花布（药斑布）等同享盛誉。目前掌握手工棉纺织和印染技艺的传承人都已是七八十岁的高龄，这项古老的技艺面临失传的危险，有必要对其进行有效保护。

湘西酉水流域土家族织锦技艺主要分布于永顺、龙山、保靖、古丈四县的土家族聚居区。土家锦用绵线织成，俗称“打花”，主要有打花铺盖（土家语西兰卡普）和花带两大品种。其中西兰卡普最具代表性和典型性，它采用“通经断纬”的挖花技术，分为“对斜”平纹素色系列和“上下斜”斜纹彩色系列两大流派。西兰卡普使用古老的纯木质腰式斜织机织造，其技艺流程主要由纺捻线、染色、倒线、牵线、装筘、滚线、捡综、翻篙、捡花、捆杆上机、织布、挑织等12道工序组成，另以“反织法”挑织成图案花纹。花带是土家锦中普及面更广的品种，它采用“通经通纬”的古老“经花”手法，几乎不需专用工具即可在织造者两膝间完成。（分段）湘西土家族织锦技艺历史悠久，自成形以来已有一千五百多年的历史，体现了中国少数民族织锦技艺体系的基本特征。（分段）土家锦的四百多种传统图案花纹是其民族文化心理和不同时代文化积淀的独特表现方式，充分展示了土家人的创造力，对中华民族多元文化的形成与发展有积极的见证意义。（分段）湘西酉水流域土家族地区是土家锦手工技艺的原生地和最后一块热土，也是全国土家族中至今仍保留民间织造风尚的惟一区域。然而，社会的变革、经济结构和文化意识的变化，正使土家族织锦技艺逐步失去赖以生存的土壤和环境，陷入全面濒危的境地，亟待采取强有力的措施予以保护。

黎族的织染技艺历史悠久，特点鲜明，有麻织、棉织、织锦、印染（包括扎染）、刺绣、龙被等品种。（分段）黎族聚居区有极为丰富的木棉、野麻等纺织、印染原料。在棉纺织品普及之前，野麻纺织品在黎族地区盛行。人们一般在雨季将采集的野麻外皮扒下，经过浸泡、漂洗等工艺，渍为麻匹。麻匹经染色后，用手搓成麻纱，或用纺轮捻线，然后织成布。野麻布质地坚实，多用于制作劳动时穿着的外衣和下裳。（分段）黎族织锦的图案丰富多彩，有160种以上，主要有人物、动物、植物、花卉、生活用具、几何图案等纹样，而以人物、动物、植物图案为主。织造黎锦的机杼主要有脚踏织机和踞腰织机两种。踞腰织机是极为古老的织机，黎族妇女可用它织出精美华丽的复杂图案，不同图案、色彩和风格的黎锦曾是区分具有不同血缘关系的部落群体的重要标志，具有极其重要的人文价值。（分段）黎族的印染以扎染为主，古代称为绞缬。织物经过结扎、入染、晒干、折线等步骤，最后形成色彩斑斓的花布。印染所用的染料以植物的叶、花卉、树皮、树根等为主，天然矿物颜料为辅。（分段）黎族刺绣有平面刺绣和双面绣两种，其中以白沙地区润方言黎族的双面绣最为著名，构图和图案都非常精美。（分段）龙被是黎锦中的珍品，它集纺织、印染、刺绣、织造等多种技艺于一体，制作精巧，色彩鲜艳，图案典雅，款式多样，在黎锦中技艺最为突出、文化艺术价值最高，因而成为海南地区历代进贡的珍品。龙被又称大被，史书上称为崖州被。龙被织绣因黎族方言和居住地区的不同而产生各异的艺术风格和特色，成为研究黎族文化演进的宝贵实物资料。1950年以后，部分黎族妇女已不再织造龙被，如今掌握此项技艺的妇女大多年事已高，而且缺少传人，亟待拯救。

壮锦历史极为悠久，壮族先民在汉代织出的“斑布”就是其前身。中华人民共和国成立后，考古工作者在广西罗泊湾汉墓的七号残葬坑内发掘出土了数块橘红色回纹锦残片，证实汉代广西已有织锦技艺。（分段）壮锦技艺形成于唐宋时代，明清时期进一步发展，在明代列为贡品，清末民初，壮锦开始衰落。历经千余年发展的壮锦有自成体系的三大种类、二十多个品种和五十多种图案，以结实耐用、技艺精巧、图案别致、花纹精美著称。（分段）壮锦是壮族的优秀文化遗产之一，它不仅可为我国少数民族纺织技艺的研究提供生动的实物材料，还可以为中国乃至世界的纺织史增添活态的例证，对继承和弘扬民族文化，增强民族自尊心起到积极的作用。然而，由于历史和现实等多方面的原因，壮锦面临着严峻的传承危机，急需抢救和保护。

藏族的毛织技艺有着悠久的历史，其制品以围裙和地毯最为著名。藏族人民常用的毛织围裙在藏语中称为“邦典”，具有装饰、耐寒等功能。西藏山南地区贡嘎县杰德秀镇是藏族围裙的主要产地，因而有“邦典之乡”的美称。杰德秀镇生产毛织品已有一千多年的历史，生产围裙也已有五六百年。在历史上，该镇店铺众多，家家户户都拥有一台或多台织机，所织造的氆氇曾为历代贡品，相传文成公主所穿的氆氇服装便产于该镇。经过世代传承和改进，杰德秀镇的毛织品在品种、图案、色彩和技艺等方面都有了很大的发展。镇上目前约有780户2200人，几乎家家生产毛织围裙，产品不仅在国内享有盛名，还远销印度、尼泊尔、不丹及西欧国家。（分段）日喀则地区江孜县是西藏著名的地毯（藏族称为“卡垫”）之乡。江孜地毯和土耳其地毯、波斯地毯并称为世界三大名毯。（分段）早在公元11世纪，在年楚河中游地区（即今白朗县一带）就有一种名为“旺丹仲丝”（即“卡垫”）的手工技艺品。这一地区一直是西藏地毯的传统产区，织造技艺得到了较大发展，并形成了系列图案。之后，江孜人民在传统“卡垫”手工技艺的基础上不断改进和创新，形成了独具特色的江孜地毯。民国年间，英国商人曾在江孜开设小型工厂和技艺学校，产品出口到欧洲。（分段）江孜“卡垫”反映了一千多年间藏族织造技艺发展的历史，其图案、纺线、染色、织造、剪毯等方面都非常出色，具有织造技艺独特、色泽鲜艳和谐、毯面柔软的特点，艺术价值极高。这些民族手工技艺应得到保护和传承。

藏毯是青海藏族的传统手工织造品。经过三千多年的传承，青海逐步形成了具有地方特色的藏毯织造行业。由于历史和地理环境的原因，安多藏区和康巴藏区在藏毯的编织技艺、图案设计上存在着差异。康巴藏区（玉树地区）较多地保留了传统藏毯的编织技艺，而安多藏区则在图案设计上将藏汉文化融为一体，构思巧妙，色调和谐，风格独特。（分段）加牙藏毯属于安多藏毯，其主要产地分布在距西宁市26公里的湟中县加牙村及上新庄，还有藏族居住区玉树、海南、海北、果洛藏族自治州及西宁周边的贵德、平安、乐都、湟源等县。（分段）藏系绵羊毛是世界上公认的织毯优质原材料，青藏地区的牦牛不仅在数量上占到世界牦牛的三分之二，而且绒毛厚，光洁度好。加牙藏毯的原材料来自天然放养的藏系绵羊毛、山羊绒、牦牛绒和驼绒等，通过低温染纱、低温洗毯等工艺流程，成品具有色泽艳丽、弹性好和不脱色掉毛的优良品质。加牙藏毯品种繁多，有14个系列、七十多个品种，采用连环编结法，毯面较厚，约在15毫米以上，同时保留着传统藏毯边缘不缠线的特点。（分段）藏毯技艺的传承区域处于藏传佛教的发祥地，这一民间手工艺与佛教文化结下了不解之缘。加牙藏毯从天然原材料的选取到织造工艺的实施都十分讲究，这使它具有天然环保的品质，适应了人们健康生活的需要，因而备受喜爱。即此而言，加牙藏毯具有极高的艺术价值、历史文化价值、实用价值和商业价值。

新疆维吾尔族的织造、印染技艺有着悠久的历史，其中以花毡和印染花布最为著名。按照维吾尔族的传统习俗，居室内目光所及之处都要精心装饰，羊毛毡就是进行居室装饰的传统手工艺品之一。它主要用于铺炕、铺地、拜垫和壁挂等，直到十多年前仍在广泛使用。目前虽已不多见，但少数睡土炕的人家也还在使用。（分段）花毡的种类很多，包括压制花毡、印染花毡、彩绘花毡和刺绣花毡等。花毡的纹样及印花布纹样约有百余种，其中既有受汉文化影响的“寿”字纹、回文、博古纹，也有阿拉伯风格的几何和花卉纹样及维吾尔族独特的日常用品和工具纹样，还有伊斯兰教风格的净壶、圣龛等纹样，甚至还有古代西域流传的一些纹样。花毡纹样图案丰富、色彩鲜艳，反映了维吾尔族人民的生活状态及外来文化、汉文化交流的悠久历史，有着很高的人文和艺术价值。（分段）维吾尔族的印染技艺以花布彩印为主，有刻版印染、扎染和木模戳印等种类，其中流传最广、使用最多、历史最久的是木模戳印技艺。人们长期使用彩印花布作为棉袍衬里、腰巾、罩单、窗帘、门帘、尘垫套、壁挂、礼拜单、墙围布和炕围布。（分段）木模戳印技艺是用雕刻了图案的木模蘸上各种天然植物、矿物染料，戳印到手工纺织的土白布上，使多种不同的木模图案组合在一起，形成彩印花布。广大民间艺人自己设计、制作的彩印花布绚丽多姿，有的制作精细，堪称艺术珍品。木模戳印花布有一百多种纹样，不拘一格，丰富多彩。但这些纹样中却没有人物和动物形象，这是受伊斯兰教不得表现有灵魂物体的教规禁约所致。（分段）制作花毡和彩印花布都是维吾尔族人民世代相传的传统手工技艺。20世纪80年代以来，人们的居住条件逐步改善，生活方式也发生相应的改变，由此导致花毡逐渐消失，新疆城乡居民大多已搬进新居，也不再需要墙围布、炕围布，彩印花布在维吾尔族生活中的用途正在减少，在市场上已乏人问津。在此情势下，花毡和彩印花布艺人纷纷改行转业，他们的子孙也不再继承这一古老的技艺。目前在世的老艺人大多已到暮年，古老的手工技艺面临着人亡艺绝的局面，急需抢救和保护。

新疆维吾尔族的织造、印染技艺有着悠久的历史，其中以花毡、印花布的织染最为著名。维吾尔族有使用羊毛毡的传统，日常居处，凡眼睛能看得到的地方都要精心装饰，用于铺炕、铺地、礼拜和做壁挂使用的花毡即在装饰之列。直到20世纪90年代，维吾尔族生活中都没有离开过花毡，至今少数有土炕的住家仍在使用。（分段）且末县的花毡制作工艺包括压花毡、印花毡、绘花毡与贴绣花毡等多种，其纹样题材丰富，色彩鲜艳，种类繁多，因地区不同而有所差别，其中既有受汉文化影响的寿纹、回纹、博古纹，也有阿拉伯风格的几何和花卉纹样，还有维吾尔族日常用品、工具纹样及伊斯兰教风格的净壶、圣龛等纹样，甚至还有景教和佛教纹样。（分段）花毡也是哈萨克族人民重要的日常生活用品，哈萨克语称之为“斯尔玛克”。哈萨克族花毡多为双层，比普通毛毡厚，缝制密实，经久耐用，可传几代人。它主要流布于塔城、伊犁、阿勒泰、木垒、巴里坤等哈萨克族牧区。塔城是新疆哈萨克族比较集中的地区，花毡使用十分普遍。哈萨克花毡的制作至今已有两千多年的历史，其原料主要有羊毛、毛线、彩色布、染料等，整个制作流程由剪羊毛、打羊毛、擀毡子、绘图设计、图案染色等环节组成，制作方法包括毡贴、布贴、毡和布并用、刺绣等。哈萨克族花毡主要有座垫花毡、床上花毡、嫁妆花毡、炉灶旁使用的花毡等种类。这些花毡色彩艳丽，图案内涵丰富，反映了哈萨克牧民的理想和愿望，为哈萨克民族传统文化、美学思想、生活习俗等方面的研究提供了具体材料；其制作工艺和流程严格合理，符合科学要求，也具有少数民族工艺史方面的研究价值。（分段）目前工业化地毯生产及化纤地毯的问世，极大地冲击了手工擀制和刺绣花毡的市场。在此情况下，大多数年轻人不愿学习花毡制作，掌握这门技艺的只有少数老年人，传统花毡制作工艺后继无人，面临失传的危险。（分段）模戳土印花布是新疆维吾尔族英吉沙县古老的传统手工技艺，人们以自己织造的白布为底料，采用凸版模戳进行印制。印染所用的模子都是以木材手工雕刻而成，其大小视图案的大小而定。模戳土印花布的颜色多为大红、粉红、果绿、中黄、淡黄等，图案则多以花果植物、家用器皿为素材。这种花布主要用于墙围、壁挂、腰巾、餐单、褥垫、窗帘等的制作，具有浓郁的民族风格和地方色彩，给人以古朴、素雅、大方之感，深受维吾尔族人民的喜爱。（分段）英吉沙县的模戳土印花布反映了一千年前当地人民的生活状况，为探索维吾尔民族的发展变迁提供了资料，具有较高的历史研究价值。

南通蓝印花布传统印染技艺遍及南通地区各县，影响较大的作坊在如皋的石庄、通州的二甲和石港、海门的三阳、启东的汇龙及南通市区。民间利用蓝草色素染色可以追溯到春秋战国时代，后来蓝靛发展成为蓝染技艺，至今已逾千年。南通滨江临海，适宜种植棉花。元、明以后，南通地区家家户户都有织女，是著名的纺织之乡、蓝印花布之乡。（分段）南通蓝印花布印染技艺延续至今，以手纺、手织、手染的方法制作被面、包袱、头巾等生活用品，印染图案以植物花卉和动物纹样为主，也有简洁的几何图形。它以耐脏耐磨、结实经用、图案吉祥等特点深受广大群众喜爱，长久以来流传不衰，成为最具代表性的传统手工艺品之一。（分段）蓝印花布印染技艺上流传时间长，普及面广，影响深远，具有很高的文化价值。南通蓝印花布馆共搜集明清以来蓝印花布实物及图片资料一千多件，设计开发蓝印花布系列产品百余种，整理出版了《中国蓝印花布纹样大全》藏品卷、纹样卷等，展现出南通印染技艺的风采和魅力。（分段）但是，当前从事蓝印花布印染的人数正在减少，专业人士青黄不接，有的蓝印花布已改成自动化或半自动化生产，传统工艺逐渐变异，有必要提请有关方面注意，对蓝印花布印染技艺的保护已到了关键时刻。

蓝印花布原称“浇花布”，宋代称为“药斑布”，是我国民间长期流传的一种纺织印染品。（分段）湖南省是我国蓝印花布的主要产区，凤凰县和邵阳县的蓝印花布印染在各方面都十分突出。（分段）凤凰县沱江镇的蓝印花布印染技艺历史悠久，源远流长。西汉时期，蓝印花布即已出现。明代宋应星的《天工开物》有蓝草可以提取靛蓝的记载，同时详尽记述了当时的制蓝方法。蓝印花布印染技艺分纯蓝花布印染和彩蓝花布印染两大类：纯蓝花布布面素净，没有花纹图案，一般用以制作衣服和头帕；彩蓝花布有复杂的花纹图案，一般用以制作被面、垫单、帐檐、围裙、围腰、门帘、桌布、围布等。印染前需要经过裱纸版、描稿、刻版、上油、调料、刮浆、入染等工艺的处理，入染之后还要经过晾晒、淌洗、卷布、碾布（又叫“踩布”）的工艺流程。沱江镇著名艺人刘大炮在单面蓝印花布的基础上创造了一种双面蓝印花布，其印染手段较为复杂，具有十分珍贵的工艺价值。沱江镇过去从事印染行业的有上百家，目前只剩下十余家小型家庭作坊，而且印染匠人大多年事已高，在此形势下，凤凰蓝印花布印染技艺面临失传的危险。（分段）邵阳蓝印花布约始于唐代贞观年间，至今已有一千四百多年的历史。据《邵阳县志》记载，当时邵阳人在苗族蜡染工艺的基础上创造了以豆浆、石灰替代蜡的印染技法。明清两代，由于水陆交通便利，邵阳成为中南地区最大的蓝印花布生产基地。邵阳蓝印花布纹样古朴，点线细密，注重大面积对比和细部刻画，风格清新淳朴。其纹样大多取材于民间传说和传统吉祥图案，表现出对美好生活的向往和追求。（分段）随着时代的发展和社会生活方式的变迁，凤凰、邵阳蓝印花布印染技艺受到机械印染的冲击，日益衰落，已经陷入濒危境地，亟待抢救保护。

蓝印花布原称“浇花布”，宋代称为“药斑布”，是我国民间长期流传的一种纺织印染品。（分段）湖南省是我国蓝印花布的主要产区，凤凰县和邵阳县的蓝印花布印染在各方面都十分突出。（分段）凤凰县沱江镇的蓝印花布印染技艺历史悠久，源远流长。西汉时期，蓝印花布即已出现。明代宋应星的《天工开物》有蓝草可以提取靛蓝的记载，同时详尽记述了当时的制蓝方法。蓝印花布印染技艺分纯蓝花布印染和彩蓝花布印染两大类：纯蓝花布布面素净，没有花纹图案，一般用以制作衣服和头帕；彩蓝花布有复杂的花纹图案，一般用以制作被面、垫单、帐檐、围裙、围腰、门帘、桌布、围布等。印染前需要经过裱纸版、描稿、刻版、上油、调料、刮浆、入染等工艺的处理，入染之后还要经过晾晒、淌洗、卷布、碾布（又叫“踩布”）的工艺流程。沱江镇著名艺人刘大炮在单面蓝印花布的基础上创造了一种双面蓝印花布，其印染手段较为复杂，具有十分珍贵的工艺价值。（分段）沱江镇过去从事印染行业的有上百家，目前只剩下十余家小型家庭作坊，而且印染匠人大多年事已高，在此形势下，凤凰蓝印花布印染技艺面临失传的危险。（分段）邵阳蓝印花布约始于唐代贞观年间，至今已有一千四百多年的历史。据《邵阳县志》记载，当时邵阳人在苗族蜡染工艺的基础上创造了以豆浆、石灰替代蜡的印染技法。明清两代，由于水陆交通便利，邵阳成为中南地区最大的蓝印花布生产基地。邵阳蓝印花布纹样古朴，点线细密，注重大面积对比和细部刻画，风格清新淳朴。其纹样大多取材于民间传说和传统吉祥图案，表现出对美好生活的向往和追求。（分段）随着时代的发展和社会生活方式的变迁，凤凰、邵阳蓝印花布印染技艺受到机械印染的冲击，日益衰落，已经陷入濒危境地，亟待抢救保护。

蜡染是贵州省丹寨县、安顺县、织金县苗族世代传承的传统技艺，古称“蜡缬”，苗语称“务图”，意为“蜡染服”。（分段）丹寨县、安顺县及织金县是以苗族为主体的多民族聚居区，在长期与外界隔绝的艰苦坏境中，这里的居民逐渐形成了自给自足的生活方式，古老的蜡染技艺因此得以保留下来。按苗族习俗，所有的女性都有义务传承蜡染技艺，每位母亲都必须教会自己的女儿制作蜡染。所以苗族女性自幼便学习这一技艺，她们自己栽靛植棉、纺纱织布、画蜡挑秀、浸染剪裁，代代传承。在此状况下，这些苗族聚居区形成了以蜡染艺术为主导的衣饰装束、婚姻节日礼俗、社交方式、丧葬风习等习俗文化。（分段）苗族蜡染是为生产者自身需要而创造的艺术，其产品主要为生活用品，包括女性服装、床单、被面、包袱布、包头巾、背包、提包、背带、丧事用的葬单等。（分段）苗族蜡染有点蜡和画蜡两种技艺，从图案上可分为几何纹和自然纹两大类。丹寨苗族蜡染的作者们更喜欢以自然纹为主的大花，这种图案造型生动、简练传神、活泼流畅、充满夸张，乡土气息十分浓厚。安顺苗族蜡染以几何纹样为主，图案结构松散、造型生动。织金苗族蜡染以细密白色为主，布满几何螺旋纹，图案结构相互交错，浑然一体。（分段）蜡染的制作工具主要有铜刀（蜡笔）、瓷碗、水盆、大针、骨针、谷草、染缸等。制作时先用草木灰滤水浸泡土布，脱去纤维中的脂质，使之易于点蜡和上色。然后把适量的黄蜡放在小瓷碗里，将瓷碗置于热木灰上，黄蜡受热熔化成液体后，即可往布上点画。点好蜡花的布再用温水浸湿，放入已发好的蓝靛染缸，反复浸泡多次，确认布料已经染好，即可拿到河边漂洗，让清水冲去浮色，再放进锅里加水煮沸，使黄蜡熔化浮在水面上，回收后以备再用。之后，再将蜡染反复漂洗，使残留的黄蜡脱净，即算完工。丹寨蜡染在这之后还要拼涂红色和黄色，涂红的一般用茜草根，黄色则用栀子提取。为了避免褪色，一般要待蜡染品制成后才着色。除上述步骤外，蜡染还有制作蓝靛和发染缸等工序，各道工序前后连接，构成一套完整、成熟的技艺和操作规程。（分段）随着科技的发展，纺织品的种类不断丰富，蜡染作为贵州苗族地区主流纺织品的地位已渐动摇。伴随旅游业的发展，蜡染手工艺制品被当作特色旅游纪念品推向市场。而为了满足市场需要和追求经济收益，粗劣的蜡染制品大量涌现，对技艺的有序传承构成了威胁。由此可见，苗族蜡染技艺亟待得到真正的保护和合理的开发。

贵州省安顺市的蜡染具有悠久的历史，早在春秋战国时期，这里的居民就已经掌握了蜡染制作工艺。1987年，在安顺市平坝县苗族洞葬群棺墓中发掘出宋代蜡染衣裙，色彩艳丽，图案严谨，充分展示了安顺蜡染的高超技艺。（分段）安顺蜡染主要分为苗族蜡染和布依族蜡染两大类。苗族蜡染在安顺38个苗族支系中均有分布，所染图案丰富多彩，包括古老传说和原始认知等内容，集中反映了古代先民的自然崇拜和图腾崇拜意识。布依族蜡染主要分布在镇宁、关岭、黄果树等县区，染出的成品构图巧妙，变化多端，纹样多为写实的花鸟鱼虫或抽象的螺旋、水波、菱形、云雷等几何图形，表现了人们对宇宙的认知、对自然山川的崇敬和对美好生活的追求向往。（分段）安顺苗族蜡染和布依族蜡染除图案有异外，制作工具、原料及工艺流程基本相同，均是以铜制蜡刀蘸蜡液后在白布上勾勒图案，经过浸染等工序制成蜡染品。安顺蜡染行业中不乏画蜡技艺高超的民间工艺大师，她们曾远赴欧美和中国台湾地区表演蜡染技艺，所到之处赢得一片赞誉。（分段）安顺蜡染是民族工艺中的一朵奇葩，具有较高的历史学、民俗学和少数民族地方文化研究价值。近年来随着经济全球化和文化多元化趋势的不断增强，安顺蜡染的生存空间日益萎缩，匠人逐渐老龄化，传承无人，这一宝贵的民间手工技艺正濒临消亡，亟待抢救保护。

蜡染是中华民族古老的民间传统印染工艺之一，早在秦汉时代，苗族人民就已掌握了蜡染技术。珙县苗族蜡染在四川苗族蜡染中独树一帜，清光绪《珙县志》记载：罗渡苗民取蜡熔而绘于布，染后煮布洗蜡，成蜡染 裙。（分段）珙县苗族蜡染以蓝白两色为主调，也常与挑花、补花相结合，一般是先染后绣，色调丰富，层次分明，既朴实也艳丽。图纹中自然纹与几何纹居多，有的继承于传统，有的源自于生活，往往一纹多义。蜡染构图饱满，造型生动，对称均衡，注重图纹组合和视觉顺序的总体效果。主题一般居中，着重突出图纹的完整性、和谐性，简洁明快，密不觉繁复，简不觉单薄。即使在长达丈余的百褶裙上连锁式的构图，由于点线穿插，曲直并存，疏密交错也不觉板俗，富有韵律变化和节奏感。图案精美，线条流畅，清新如淡云蓝空的互托，明快如高山流水的旋律，古朴中包含粗犷，简略中蕴藏典雅，具有鲜明的民族风格。珙县地区的苗族同胞常将蜡染成品做衣饰、百褶裙、围腰、卧单、枕巾、帐沿、门帘、包单、蚊帐等，是苗族人民生活中不可缺少的民间手工艺。（分段）2006年，罗渡苗族乡以苗族蜡染为特色，创建了“四川省民间艺术之乡”。2008年，珙县罗渡苗族乡被文化部命名为“中国民间文化艺术之乡”。

黄平蜡染是黄平革家妇女在长期的生产劳动生活中创造、自制和必需的一种民族民间艺术产品，具有独特的艺术特色和重要的史学、美学、民族学、人类学和科学研究价值。（分段）黄平县位于贵州省东南部，黔东南苗族侗族自治州西北部，全县总面积1667.8平方公里，总人口35.5万，少数民族占4.2%，其中苗族人口占55%，清水江和舞阳河从境内穿流而过。（分段）革家蜡染历史悠久，是贵州高原最古老的民族传统蜡染艺术之一。革家蜡染作品在色彩表现上只是蓝白两色或黑白两色，蓝、黑为底色，花纹图案为白色。作品要求其图案线条洁白无瑕，无鬓纹和断痕，黑白分明，干净利索，这是区别于其他民族蜡染作品的重要特征。（分段）革家蜡染构图独特，图案具有极强的寓意性和哲理性。革家蜡染主要以太阳为构图中心点，革家认为太阳就是宇宙的中心，所有的物体都在围绕太阳转。为此革家妇女们对蜡染作品图案的创作大都是以太阳为中心，充分表现人与自然和谐的意境和艺术美感，完整地体现了革家人爱美、爱生活、爱劳动的思想感 情。

扎染古称“绞缬”，是我国一种古老的纺织品染色技艺。大理白族自治州大理市周城村和巍山彝族回族自治县的大仓、庙街等地至今仍保留着这一传统技艺，其中以周城白族的扎染业最为著名，被文化部命名为“民族扎染之乡”。（分段）据史书记载，东汉时期大理地区就有染织之法。唐贞元十六年，南诏舞队到长安献艺，所着舞衣“裙襦鸟兽草木，文以八彩杂革”即为扎染而成。明清时期，洱海白族地区的染织技艺已到达很高水平，出现了染布行会，明朝洱海卫红布、清代喜洲布和大理布均是名噪一时的畅销产品。近代以来，大理染织业继续发展，周城成为远近闻名的手工织染村。（分段）扎染一般以棉白布或棉麻混纺白布为原料，染料主要是植物蓝靛（云南民间俗称板兰根）。扎染的主要步骤有画刷图案、绞扎、浸泡、染布、蒸煮、晒干、拆线、碾布等，技术关键是绞扎手法和染色技艺，染缸、染棒、晒架、石碾等是扎染的主要工具。白族扎染品种多样，图案多为自然形的小纹样，分布均匀，题材寓意吉祥，具有重要的美学价值和实用功能，深受国内外消费者的好评。（分段）大理白族扎染显示出浓郁的民间艺术风格，一千多种纹样是千百年来白族历史文化的缩影，折射出白族的民情风俗与审美情趣，与各种工艺手段一起构成富有魅力的大理白族织染文化。（分段）但是，当前产业化的趋势使部分传统扎染技艺走向消亡，原有的民间特色开始退化，污染问题日益突出，市场经营滋生了对经济利益的过度追求，植物染料板兰根供不应求。在此情势下，白族扎染技艺的传承受到困扰。只有认真解决上述问题，才能促进大理传统白族织染技艺的传承和发展。

四川省自贡市的白族扎染技艺流传于巴蜀地区，它起源于秦汉时期，至唐代得到普遍运用，称为“绞缬”。自贡扎染最早采用纯棉制作，发展至今，棉、麻、丝、缎等各类纯天然织物和皮革均可制作。（分段）自贡扎染以古代传统工艺为基础，经历代民间工匠不断探索和总结，整理出绞、缝、扎、捆、撮、叠、缚、夹等数十种扎染手法，形成一套独特的制作技艺。染色也从单色的简单浸染演变成复色的多次浸染，制成的扎染品色彩斑斓，扎痕耐久，纹样从中心向四周呈辐射状分布，显示出奇异的艺术效果。自贡扎染以针代笔，扎缬染色，使几何图案及包括人物、动物、花鸟、书法等在内的写意图案若隐若现地呈显在扎染品上，手法出神入化，极具地方特色。（分段）随着社会的变迁，纺织印花的机械化生产得到普及，大大冲击了手工印染行业。在此情况下，自贡扎染技艺逐渐失去生存和发展空间，艺人大量减少，生产实践陷于停滞，现已处于濒危状态，如不及时加以抢救，势必迅速走向消亡。

苏州的香山位于太湖之滨，有两千五百多年的历史，是吴文化的发祥地之一。香山帮是一个以苏州市吴中区胥口镇为地理中心，以木匠领衔，集泥水匠、漆匠、堆灰匠、雕塑匠、叠山匠、彩绘匠等古典建筑工种于一体的建筑工匠群体。（分段）香山帮是吴文化的产物，历史上曾涌现过不少大师，如塑圣杨惠之、蒯祥和姚承祖等。蒯祥主持明皇宫三大殿、天安门和王府六部衙署的营造，发明创造了“金刚腿”，被宪宗皇帝誉为“蒯鲁班”。姚承祖的传世之作有现存怡园的藕香榭、灵岩山寺的大雄宝殿、香雪海的梅花亭，他最大的成就是撰成《营造法原》，这部记述香山帮传统技法的专著被国人誉为“中国苏派建筑的宝典”。（分段）香山帮是一个传承千年的建筑流派，到明清时期达于鼎盛。北京故宫、天安门和苏州园林等举世闻名、精美绝伦的建筑均是以蒯祥、姚承祖等为杰出代表的苏州香山帮匠人所造，香山帮凭借这些建筑作品在中华建筑史上留下了光辉的篇章。香山帮建筑的特点是色调和谐、结构紧凑、制造精细、布局机巧。20世纪以降，由于西方建筑文化的渗透，香山帮逐渐衰落，近几年来虽恢复了一些生机，但仍未摆脱濒危的困境，匠人收入低、劳作苦，传统营造技艺后继乏人，亟待采取措施予以保护，才能确保其传承有序。

福建永定客家土楼建筑是人文内涵丰富、造型功能独特的传统生土建筑，它遍布永定全县各个乡村，主要分布在汀江、永定河流域。永定土楼以方形为主，圆形土楼较为少见，后者主要集中在金丰溪流域，此外方圆兼具的“大夫第”即“五凤楼”，主要分布在永定河流域。据统计，永定境内目前尚保存两万多座土楼。（分段）土楼建筑中蕴涵着天人合一的理念，融安全防卫和生产生活需要、聚居和崇文重教意识于一体。土楼营造工艺精巧，规划构筑考究，充分利用自然空间，合理安排房屋布局，或依山或傍水，使居住的楼屋与自然环境相协调。土楼结构千姿百态，内部空间丰富有序，装饰工艺精湛高超。土楼的营造工艺是客家建筑文化的生动表现，它继承了中原古老的生土构筑技艺，保留了大量优秀的建筑传统，成为古建筑技艺研究中的活化石。（分段）据记载，明代成化十四年（1478），永定正式建县，县中的客家人“人文鹊起，甲第巍科为数郡冠”。由明末开始，永定客家人积极从事烟草生产和贸易，财源滚滚而来。这些文化和经济方面的突出成就成为永定客家土楼兴盛的精神和物质基础。（分段）在现代化和商品经济大潮的冲击下，永定地区居民的居住观念发生了变化，已不再建筑土楼。原有的永定客家土楼年久失修，建筑技艺的传承也出现危机，急需政府给予关注和支持，采取切实措施加以保护。

福建南靖县拥有各类土楼一万五千多座，其中大造型方圆土楼一千三百多座，堪称“土楼王国”，汇集了最高、最大、最小、最奇、最古老、最壮观的土楼，其中田螺坑土楼群、河坑土楼群、怀远楼、和贵楼等是土楼建筑的典范。成千上万的土楼像“天上掉下的飞碟”、“地上长出的蘑菇”，点缀在南靖美丽的大地上，形成一道美妙绝伦的风景线，被誉为“世界上独一无二神话般的山村建筑模式”。（分段）华安土楼的择址、建造，是在家族兴盛与安全原则下，按照中国传统风水理念进行布局的。其建筑设计、平面布局非常讲究科学性、合理性、实用性、系统性，富有现代居家理念。其中仙都镇大地村的二宜楼是最杰出的代表，是福建土楼中最早列入全国重点文物保护单位的建筑，是世界级的民居建筑瑰宝。（分段）土楼营建技艺巧妙地采用了山区的地势和当地的生土、木材、山石等建筑材料，非常节约、异常坚固、防御性强，又极富美感。福建土楼在传承和创新传统生土建筑工艺的同时，也传承了中国传统文化的精髓，是聚族而居文化传统的见证。（分段）土楼以古老的夯土墙板筑工具造墙，其工具主要有夹板、杵棒及铲、大小拍板等辅助工具。夯筑土墙从选土、比例掺和、堆土处理、干湿度掌握到夯击程序、修补墙体等都有着严格的规则。木匠师傅进行梁架设计、加工。特别是圆楼的房间，按圆周基本等分（呈畚斗状），木匠师傅因势造出相适应的梁架，具有较高的技术性。（分段）古老的夯土墙技术，是中原夯土板筑技术经过几千年积累提高的技术结晶，是夯土文明最高成就的实物，堪称建筑一绝。（分段）然而，随着社会的发展，现代的建筑模式及现代材料的替代，使土楼古老的营建技艺濒临失传，这项具有重要的历史意义和现代研究价值的古老技艺，亟待传承和保护。

景德镇是最早的瓷业城市，景德镇瓷业建筑及营造技艺堪称一绝。景德镇传统制瓷作坊的“窑房”建筑是中国工场手工业罕见的场所物证，具有独特而丰富的历史价值、科学价值和旅游价值。（分段）明代后期以来，景德镇的城市范围和规模基本稳定，2平方公里的老城区内密布的各类瓷业建筑成为城市建筑的主体。这里坯房、窑房密集，“陶舍重重”，构成景德镇的一大景观。景德镇瓷业建筑技艺由此得到发展，在明清以后走向成熟，达于鼎盛。（分段）窑体、窑房和坯房的独特形状、结构、材料和功能要求成就了窑房营造的独特技艺。例如，清代雍正以来，景德镇最盛行的是“镇窑”，蛋形的镇窑属于平焰窑，它综合了龙窑、馒头窑、葫芦窑的优点，成为古代最杰出的窑型。砌窑（结窑）、补窑（修窑）在景德镇被称为“挛窑”，这在全国其他瓷区是没有的。坯房（即作坊）是重要的生产场所，同时兼有居住功能，布局紧凑。景德镇传统窑房宽敞通风、经济实用、兼具仓库、生产车间和生活间的三重功能，它给建造者提出了很高的建筑标准，要求工艺高超而又别具风格，由此造成了景德镇的城区风貌，同时成就了景德镇瓷业建筑的营造技艺。（分段）近三十年以来，景德镇大部分的传统窑房作坊在工业化和城市化过程中被拆除，许多老建筑工匠也相继故去。据统计，目前景德镇市内仅余23处传统窑房、作坊，在世的挛窑匠师仅有古窑瓷厂的胡家荣等3人，传统窑房作坊建造工匠也只余十几人，景德镇瓷业建筑的营造技艺濒临消亡，抢救保护迫在眉睫。

侗族木构建筑营造技艺是广西三江县最出色的民族民间传统文化表现形式。三国时期，侗族先人“依树积木，以居其上，名曰干栏”，逐渐形成木构建筑营造技艺。三江侗族木质建筑以风雨桥、鼓楼为代表，不仅造型美观，而且工艺堪称一绝。整座建筑凿榫打眼、穿梁接拱、立柱连枋不用一颗铁钉，全以榫卯连接，结构牢固，接合缜密，有极高的工艺和艺术价值。（分段）鼓楼又称“罗汉楼”，埋巨木为中心柱，建成塔形“独角楼”，矗于侗寨之中，立地顶天，成为侗家人的精神象征。风雨桥横卧江上，在侗族观念中是沟通阴阳两界的“生命之桥”和护寨纳财的“福桥”，因此不吝雕琢修饰，使其集亭、塔、廊、桥为一体，壮丽辉煌。楼、桥上的各种图案及雕梁画栋寄托了侗族人民祈望风调雨顺、五谷丰登的美好愿望和美学追求，是侗族文化特性的集中体现。（分段）侗族人是天生的艺术家，民间工匠的建筑才能十分高超。他们建造楼、桥和民居时不用一张图纸，整个结构烂熟于心，仅凭简单的竹签为标尺，靠独特的“墨师文”为设计标注，使用普通的木匠工具和木料就能制造出样式各异、造型美观的楼、桥，设计之精巧，造型之美观，均令人叹为观止。（分段）令人担忧的是，目前由于侗族建筑工匠后继乏人，木材来源匮乏，加之木构建筑防火能力极弱，易损毁而难再生，因此侗族木构建筑及相关技艺存在着延续的危机。只有加强抢救和保护工作，才能使绝妙的侗族木构建筑技艺世代传承下去。

贵州省侗族的鼓楼、花桥具有十分悠久的历史，它们产生于侗族的原始社会时期，是侗族人民在长期生活实践中创造出来的具有独特风格的民族建筑样式。（分段）鼓楼是侗寨的象征，也是侗寨兴旺发达的标志，在侗族群众心目中占有十分重要的地位。它由简单的干阑式卡房发展而来，结构上采用上下串穿的穿云式整体框架和木构体系。（分段）黎平县侗族鼓楼集塔、阁、亭等建筑形式于一体，既有宝塔的挺拔、楼阁的宏丽，又有亭榭的秀美。鼓楼在侗寨中属高层建筑，一般高3至5丈，底部宽度为7至10米，楼檐层叠，上覆青瓦，并饰以各种彩塑。这些侗族鼓楼有的围以栏杆，有的空敞而中置火塘，四周有长凳供人休息。（分段）从江县侗族鼓楼营造技艺至今已有三百余年历史，侗族群众用当地杉木建造了108座侗族鼓楼，分布在依山傍水的侗寨之内。其中增冲鼓楼被列为全国重点文物保护单位，成为从江侗族鼓楼的代表。（分段）侗族花桥结构十分巧妙，它充分运用杠杆原理，大小柱子、枋、檩、栏杆全部以贵州当地盛产的杉木凿孔穿榫制成，结构严谨，工艺精湛，气势雄伟，外形壮观，展示了侗族建筑艺术的独特风格。（分段）鼓楼、花桥营造技艺是侗族群众智慧的结晶，具有较高的科学、文化研究价值。侗族鼓楼、花桥融多种建筑形式于一体，富于少数民族地方特色。侗族人民在建造鼓楼和花桥时采用竹条制成的“匠杆”竹尺和自成体系的设计施工符号，形成了独特的工艺体系，鼓楼、花桥营造技艺亦因此而成为中国民族建筑文化的重要组成部分。侗族工匠采取以师带徒、言传身授的方式将这一宝贵技艺完整地留存至今，只有加倍珍惜爱护，才能使之更好地传承发展。

西江千户苗寨位于贵州省雷山县东北部雷公山之麓、白水河畔的西江镇境内，包括平寨、东引、羊排、南贵4个行政村、10个自然寨。这里的居民建筑系木质结构，不用一钉一铆，房子框架由榫卯连接，依山势而成，建筑风格别具特色，形成独特的苗寨吊脚楼景观。（分段）西江千户苗寨吊脚楼的营造技艺远承7000年前河姆渡文化中“南人巢居”的干栏式建筑，在历史沿革中又结合居住环境的要求加以变化。西江的造房匠师根据地形和主人的需要确定相应的建房方案，使用斧凿锯刨和墨斗、墨线，在30至70度的斜坡陡坎上搭建吊脚楼。这种建筑以穿斗式木构架为主，因前檐柱吊脚，故而得名。吊脚楼一般有三层，四榀三间、五榀四间、六榀五间成座，依山错落，次第鳞比。（分段）吊脚楼具有简洁、稳固、防潮的优点，还能节省耕地和建材。西江千户苗寨吊脚楼连同相关营造习俗形成了苗族吊脚楼建筑文化，它对于西江苗族社会文明进程和建筑科学的研究具有极为珍贵的价值。（分段）随着社会的发展和人们居住理念的改变，西江当地的年轻人不再愿意居住吊脚楼，也无兴趣学习相关营造技艺，吊脚楼建造匠师后继乏人。吊脚楼营造对地质、木材有一定的要求，建成后防山体滑坡、防火的任务较重。因此，西江千户苗寨吊脚楼建筑技艺文化的延续和实物保护都面临着极其严峻的挑战，需要有关方面加以关注和支持。

金砖是大型方砖的雅称，据古籍《金砖墁地》记载，金砖是专为皇宫烧制的细料方砖，其颗粒细腻，质地密实，敲之作金石之声。又因金砖制成后要运至北京的京仓，以供皇宫专用，故又有“京砖”之称。（分段）金砖御窑位于苏州市相城区陆慕镇御窑村，千百年来，此地村民专以烧窑为业。明代永乐年间，明成祖朱棣迁都北京，大兴土木建造紫禁城。经苏州香山帮工匠的推荐，明宫中特地派出官员到苏州陆墓（现陆慕）监制金砖。由于陆慕镇的黄泥适宜制坯成砖，且做工考究、烧制有方、技艺独特，所产金砖细腻坚硬，“敲之有声，断之无孔”，所以永乐皇帝赐封陆慕砖窑为“御窑”。北京故宫的太和殿、中和殿和天安门城楼所铺设的就是御窑金砖。（分段）御窑金砖制作技艺繁复，工序多达二十余道，其中主要工序有选泥、练泥、制坯、装窑、烧制、窨水、出窑、打磨等。道道工序，环环紧扣，一道不达，前功尽弃。（分段）御窑金砖是我国窑砖烧制业中的一朵奇葩，明清以来受到历代帝王的青睐，成为皇宫建筑的专用产品。到明代嘉靖时，金砖烧制进入全盛期。清朝末年以后，因战争连年，金砖的生产时断时续，直至1984年才完全恢复生产。御窑烧制金砖自1413年始，至今已近600年。（分段）御窑金砖具有较高的实用价值和观赏价值，是我国民族建筑文化中的一颗璀璨明珠。用金砖铺成的地面具有光润耐磨、愈擦愈亮、不滑不湿等特点，既可防止地下潮气上升，又能把宫殿衬托得更加雄伟壮丽，把豪宅古居装点得更加富丽堂皇。（分段）随着现代化、城市化步伐的加快，不但宫殿式建筑已成为历史，而且民间古典厅堂建筑也日渐消亡，让位于高楼大厦，金砖的市场需求量很小，致使生产规模一直无法扩大。烧制金砖是高技艺的复杂体力劳动，学习周期长、劳动投入大、经济收益低，年轻人无意涉足其中，整个行业后继乏人。目前苏州只有御窑一处，还有匠人二十余位在进行金砖制作，因此迫切需要对御窑金砖制作技艺这一古老的民间手工技艺采取保护措施。

贵州省雷山县苗族居住区村村有芦笙，是芦笙的重要产地。芦笙制作工匠分别居住在雷山县丹江镇的排卡村、方祥乡的平祥村和雀鸟村、桃江乡的桃梁村和年写村，这些村寨都位于大山之中，交通极不方便。（分段）制作芦笙，除了要懂得一定的乐理知识外，还要具备物理知识，了解力学原理。芦笙种类较多，音质各有区别，形体大小也各有不同，要做出合乎需要的芦笙，首先要求制作工匠有长期的制作经验。苗族传承芦笙制作技艺的师傅只用风箱、锤子、黄铜、斧子、凿子、锯子、钻子、苦竹、桐油和石灰（有的已改用乳胶）就能制作出精美实用的各式芦笙。雷山地区制作的芦笙音质纯正，外表光洁美观，极负盛名。（分段）芦笙是苗族文化的一种象征，苗族芦笙在表演吹奏方面把词、曲、舞三者融为一体，保持了苗族历史文化艺术的原始性、古朴性。芦笙制作技艺历来都由师傅亲手教授，无文字资料留存，且技艺考究，传承比较困难。（分段）（分段）云南省昭通市大关苗族芦笙制作技艺主要存在于云南苗族聚居区的昭通市大关县天星镇。天星镇芦笙以苦竹、桦槁树皮、杉木、铜片为料，使用刀、锯、刨、凿、钻、锤、剪刀、炼炉等工具制作。芦笙通常由笙管、笙斗和簧片三部分构成，常见的芦笙发音管一般为六根，大关县芦笙制作传人王杰锋在继承祖传秘技的基础上作了创新，将发音管改成八根或十根，又在高温冶炼黄铜笙簧片时加入一定比例的铅，增强了芦笙簧片的弹性及韧性，这样制成的芦笙发音更加响亮悦耳，传承百余年的天星“王芦笙”就此扬声滇黔交界的苗族村寨，为大关天星芦笙增添了光彩。但现在，像王杰锋这样能熟练制作芦笙的艺人已越来越少，精湛技艺后继乏人，面临失传的危险，亟待抢救、保护。

贵州省雷山县苗族居住区村村有芦笙，是芦笙的重要产地。芦笙制作工匠分别居住在雷山县丹江镇的排卡村、方祥乡的平祥村和雀鸟村、桃江乡的桃梁村和年写村，这些村寨都位于大山之中，交通极不方便。（分段）制作芦笙，除了要懂得一定的乐理知识外，还要具备物理知识，了解力学原理。芦笙种类较多，音质各有区别，形体大小也各有不同，要做出合乎需要的芦笙，首先要求制作工匠有长期的制作经验。苗族传承芦笙制作技艺的师傅只用风箱、锤子、黄铜、斧子、凿子、锯子、钻子、苦竹、桐油和石灰（有的已改用乳胶）就能制作出精美实用的各式芦笙。雷山地区制作的芦笙音质纯正，外表光洁美观，极负盛名。（分段）芦笙是苗族文化的一种象征，苗族芦笙在表演吹奏方面把词、曲、舞三者融为一体，保持了苗族历史文化艺术的原始性、古朴性。芦笙制作技艺历来都由师傅亲手教授，无文字资料留存，且技艺考究，传承比较困难。（分段）云南省昭通市大关苗族芦笙制作技艺主要存在于云南苗族聚居区的昭通市大关县天星镇。天星镇芦笙以苦竹、桦槁树皮、杉木、铜片为料，使用刀、锯、刨、凿、钻、锤、剪刀、炼炉等工具制作。芦笙通常由笙管、笙斗和簧片三部分构成，常见的芦笙发音管一般为六根，大关县芦笙制作传人王杰锋在继承祖传秘技的基础上作了创新，将发音管改成八根或十根，又在高温冶炼黄铜笙簧片时加入一定比例的铅，增强了芦笙簧片的弹性及韧性，这样制成的芦笙发音更加响亮悦耳，传承百余年的天星“王芦笙”就此扬声滇黔交界的苗族村寨，为大关天星芦笙增添了光彩。但现在，像王杰锋这样能熟练制作芦笙的艺人已越来越少，精湛技艺后继乏人，面临失传的危险，亟待抢救、保护。

玉屏箫笛用贵州玉屏侗族自治县出产的竹子制成，遂因此而得名。玉屏箫笛是我国著名的传统竹管乐器，以音色清越优美、雕刻精致而著称，它是玉屏当地侗、汉、苗、土家等多民族文化发展的结晶，具有较高的历史文化和工艺价值。（分段）玉屏箫笛也称“平箫玉笛”，因箫笛上多有雕刻精美的龙凤图案，又称“龙箫凤笛”。据记载，其中的平箫系由明代万历年间（1573—1619）的郑维藩所创，玉笛则始创于清代雍正五年（1727）。平箫玉笛往往被人们当作礼品赠送或收藏，与茅台酒等一道被列为“贵州三宝”。玉屏箫笛的制作有取材、制坯、刻花、打磨等工序，成品式样优美，雌雄成对。爱好音律的郑氏将制作箫笛的技艺视为传家宝，代代坚守其业，故郑氏箫笛在明代一度被列为贡品。清代咸丰年间，郑氏传人因家境萧条而被迫卖箫糊口，由此开始专制平箫，挂牌出售。后因产品供不应求，始打破嫡传规训，向外招徒传艺，扩大生产规模。至抗日战争时期，玉屏箫笛的生产有了大的发展，仅城区就有箫笛店铺三十余家，从业者八十余人。（分段）1949年后，箫笛制作技艺得到保护。20世纪80年代至90年代前期，是玉屏箫笛发展的鼎盛时期，产品连年获省、部优称号，最高年产量五十余万支，产值八十余万元。（分段）随着现代化进程的加快，民族乐器受到很大的冲击，箫笛制作技艺的保护和发展形势严峻。目前，玉屏箫笛制作技艺面临人亡艺绝、后继无人的境地，箫笛厂连厂长及管理人员在内仅剩七人，城区从事箫笛制作的老艺人也不足十人。如再不对玉屏箫笛制作技艺进行抢救、保护，这项特色手工技艺很快就会在世间绝迹。

公元前6世纪中国诞生了生铁冶铸术，这比欧洲至少早了16个世纪，由此开始，中国逐渐形成了和西方迥然不同的钢铁冶炼技艺体系，创造了辉煌的铁器时代与钢铁文明。（分段）山西阳城地处中条山区，为中国生铁冶铸术的重要留存地，犁炉炼铁和犁镜的铁范铸造等技艺十分突出。阳城盛产富铁矿，且距地表较浅。熔炼铸造时先将采得的矿石粉碎，再经高温焙烧去硫，然后方可入炉。犁炉为中国式的竖炉，由炉缸、炉腔、炉身及支架构成，其内腔呈曲线状，具有风流顺畅、利于炉况顺行的优点，以当地江木等优质木材烧制的木炭则被用作熔炼的原料和还原剂。熔炼时有一整套成熟的工艺，师傅们凭借多年经验，通过看火色、辨铁水等方法娴熟地掌握炉况、火候及铁水成色，恰到好处地把握铁水的化学成分和温度。辨铁水一法堪称绝技，熔炼师傅从出铁口舀出一小勺铁水，观察其色泽及表层纹样变化，就能判定其成色。犁镜是阳城的名牌产品，为步犁上的重要配件。阳城犁镜由原铁水浇铸，这种做法在世界上十分罕见。铸型以灰口铁作原料，用泥范铸成。一副铁范可用上千次，所铸犁镜坚固耐用且省力，深受农民欢迎。犁镜烧铸最盛时，年产七十余万片，远销至尼泊尔、越南、朝鲜等国。（分段）20世纪60年代，太原理工大学曾对阳城生铁冶铸技艺作了实地考察和理化分析。从80年代起，伴随着社会经济的转型和机耕的推广，阳城犁镜生产逐渐萎缩，至90年代后期冶铸作坊已全部停产，艺人及铸炼设备散失严重，亟待抢救和保护。

河北省泊头市铸造业有一千多年的历史，是闻名全国的铸造之乡。20世纪80年代，泊头市富镇出土了一尊3米高的铁佛立像，经鉴定为五代十国时期（907—979）铸造。千余年来，泊头铸造工艺日益精湛，由最初古老的干模铸造发展到硬模铸造和金属模铸造，后又建起十几米高的冲天炉冶铸生铁。（分段）到目前为止，泊头出土的千年以上铸造品都是以传统干模铸造工艺制成，这种铸造技艺包括制作内范、外范、减支、合型浇铸等一系列工艺。以黄土或胶泥制成要铸造的产品外型，谓之制作内范。制作外范时，先在内范表面涂上一层薄薄的蜡，再在外面覆上一层拌有碎麻头的麻刀泥，厚度视铸件大小而定。待外范晾干到一定程度，确定一个分型面，然后用锋利的刀沿分型面切开，刻上记号，使外层麻刀泥与内范脱开。减支是视铸件厚度，用刀、铲、钩、勺等锋利的工具削去内范表层。合型则是将外范按刻好的记号复原到内范外面，中间形成型腔，然后将分型面封死，做好浇铸口。在干模技艺铸造的基础上，发展出了半永久性铸型的硬模铸造技艺，其优点是可以一模多型、多模同铸、连续作业。这种铸造技艺的关键是制作硬模，行话叫“浆模子”。我国是世界最早冶铸生铁的国家，始于公元前400年，干模铸造具有重要的历史和科学价值。目前，泊头使用干模铸造技艺生产的企业仅有一两家，传统的生铁冶铸技艺面临失传的危险，亟待保护。

南京金箔锻制业发源于栖霞区龙潭花园一带，这里曾分属句容县和江宁县。相传东晋葛仙翁（葛洪）是金箔锻制的始祖，打金箔户一直流传着“仙家造金箔”的传说。葛洪为句容县城北下荫人，旧时龙潭打造金箔的都供奉葛仙翁，四季上香，逢年过节跪拜，香案边上还要放把锤，求神保佑打箔顺当。（分段）根据老艺人介绍，南京最早打金箔的都是龙潭人，有刘、葛、印三大姓，刘姓打金箔，葛姓切金箔，印姓制金线。中华人民共和国成立前，龙潭周围的六子桥、四段圩都有金箔制作作坊，男锤金箔，女织锦线。（分段）最早记载金箔生产技艺的文字见于明代宋应星的《天工开物》：“凡造金箔，既成薄片后，包入乌金纸，竭力挥椎打成（打金椎，短柄，约八斤重）。”南京金箔系用真金经倒条、下条、拍叶、做捻子、打开子、装家生、打了戏、出具、切金箔、检验包装等十多道工序锤炼而成，其中打箔最为辛苦，须把一块金“疙瘩”打成0.1微米左右的薄片。两个人面对面打，要打上万次。民间传说，一两黄金打出的金箔能盖一亩三分地。经科学测算，943张金箔厚仅一毫米，一万张金箔重仅178.125克，打制技艺之精可见一斑。（分段）当今中国所有的寺庙以及莫斯科中国大酒店、泰国皇宫、日本大阪牌楼、扎伊尔总统官邸等都闪现着南京金箔的辉煌，食用、化妆、建筑、技艺、装饰等领域所用金箔也多出于南京匠人之手。（分段）南京金箔是传统手工技艺的杰出代表，目前地处龙潭街道的南京金县金箔总厂及20世纪80年代迁往江宁的江宁金箔集团还在从事这一行业。但打箔是高技巧高体力消耗的劳动，年轻人愿意加入这一行业的很少，因此整个金箔业后继乏人，同时金箔的衍生品有了多种替代，导致其市场日益缩小，加上金箔的传统工艺不断遭到打箔机器的排挤，金箔的锻制技艺面临着失传的危险，需要加以保护。

龙泉宝剑是中华古兵器的代表，也是我国著名的传统工艺品，迄今已有二千五百多年的历史。相传春秋末期，越国铸剑大师欧冶子在龙泉秦溪山铸成龙渊、泰阿、工布三把名剑，并以龙渊为乡名，由此传下技艺。后因避唐高祖李渊讳，以“泉”代“渊”，龙渊改称龙泉，现在的浙江龙泉即以出产宝剑而闻名。（分段）龙泉一地蕴藏有矿石“铁英”，磨剑的“亮石”和做剑鞘的花榈木，秦溪山泉可以淬剑，茂密的森林能够提供充足的木炭燃料。（分段）龙泉宝剑以锋刃锐利、寒光逼人、刚柔并济、纹饰精致四大特色而著称，其选材考究，有“三斤毛铁半斤钢”之说，锻打火候掌握得当，成分均匀，花纹清新；淬火方式也很独特，研磨十分讲究。龙泉宝剑的锻打技艺中蕴藏着丰富的文化内涵，在中国兵器史、冶金史和艺术史上占有重要地位。龙泉宝剑不仅是健身武术器械和影视舞台道具，还是赠送外宾的国礼，为海内外民众和剑术爱好者所珍视。（分段）但是，当今锻剑工艺已完全现代化，这对传统技艺造成了巨大冲击，追求产销经济效益的企业经营策略影响了剑的质量，锻剑之地的环境也受到破坏。上述问题导致龙泉宝剑锻制技艺处于濒危状态，急需抢救和保护。

清代康熙二年（1663），张小泉剪刀始创于杭州，后成为闻名遐迩的“五杭”产品之一。传统民用剪刀是张小泉的起家产品，它有“信花、山郎、五虎、圆头、长头”五款，靠镶钢均匀、钢铁分明、磨工精细、刃口锋利、销钉牢固、开合和顺、式样精巧、刻花新颖、经久耐用、物美价廉等十大特点称雄制剪业。张小泉传统制剪共有72道工序，其中有两项精湛独特的制作技艺历经磨练被延续下来，一是镶钢锻打技艺，造剪选用浙江龙泉、云和的好钢镶嵌在熟铁上，经千锤百炼，制作成剪刀刃口，并用镇江泥砖磨削；二是剪刀表面的手工刻花技艺，造剪工匠在剪刀表面刻上西湖山水、飞禽走兽等纹样，栩栩如生、完美精巧。（分段）张小泉剪刀创始人张小泉曾立下“良钢精作”的家训，三百四十余年来由其后人身体力行，成为张小泉企业文化的核心理念。张小泉剪刀厂“质量为上，诚信为本”的经营宗旨和“用心去做每一件事”的精神即源于此。（分段）张小泉剪刀曾为清宫御用品，因乾隆皇帝专门赐章褒奖而成为中华“老字号”。它不仅在国内广受称赞，而且享誉世界。1910年张小泉剪刀获得南洋劝业会银奖，1915年获巴拿马万国博览会二等奖，1926年获美国费城世博会银奖，1929年获西湖博览会特等奖。1956年，毛泽东在《加快手工业的社会主义改造》一文中指出：“提醒你们，手工业中许多好东西，不要搞掉了。王麻子、张小泉的刀、剪一万年也不要搞掉。我们民族好的东西，搞掉了的，一定都要来一个恢复，而且要搞得更好一些。”（分段）但随着时代的发展，现代冲压注塑工艺的应用大大冲击了传统的剪刀锻制技艺，致使这一古老的手工艺出现传承断档，如今能够从头至尾完成所有工序的制剪高手已不复存在，张小泉剪刀锻制工艺急需抢救、恢复。

清代顺治八年（1651），山西籍王姓匠人在北京经营剪刀，生意兴隆，因其面部有麻子，人称“王麻子”，“王麻子剪刀”之名就此扬名。清代乾隆二十三年（1758）的《帝京岁时纪胜》一书中已有王麻子剪刀的相关记载，说明这一手工产品在当时已成为名牌。（分段）清代嘉庆二十一年（1816），北京宣外大街135号的居太店铺挂出“三代王麻子”招牌。后来，北京以王麻子为招牌的刀剪业作坊不断发展，至1936年已有70家，1956年为68家，从业人员达到400人。1999年，北京栎昌王麻子工贸有限公司正式成立。（分段）王麻子剪刀锻制技艺独特，包括13道炉上工序和13道炉下冷作工序，锻打复合精湛，绝招多，其中的蘸火拌“药”技艺在刀剪行业中独一无二。成品造型厚重大气，质朴自然，具有典型的北方特点，结构独特，剪切有力，可一剪多用。其刃口为熟铁贴钢，锋利异常，好使耐用，不崩不卷，易制易修。（分段）王麻子剪刀锻制技艺是传统锻制工艺的代表，具有很高的技术价值。相关产品现在依然是人们生产、生活的必备工具，能适应各专业领域的需求。王麻子剪刀锻制技艺的传承方式不拘一格，既可在师徒间传承，又可在亲戚和同乡中传承，如郭恒瑶在粉浆胡同设立“天和兴”，收内弟段春生为徒，即是家族传承的典型例子。目前从事王麻子剪刀锻制的技术骨干陆续退休，技艺传承不力，危机渐显，有必要采取具体措施加强保护。

芜湖自古铁冶业发达，有“铁到芜湖自成钢”的美誉，芜湖铁画制作技艺即是在此基础上发展形成的。芜湖铁画以锤为笔，锻铁为画，鬼斧神工，气韵天成，技艺高超。铁画始于清康熙年间，由芜湖铁工汤鹏与芜湖画家萧云从相互砥砺而成，至今已有三百四十多年的历史。据清代《芜湖县志》所录《铁画歌•序》载：“汤天池与画家为邻，日窥其泼墨势，画师叱之。鹏发愤，因煅铁为山水嶂，寒汀孤屿，生趣宛然。”芜湖铁画源于国画，具有新安画派落笔瘦劲简洁、风格冷峭奇倔的艺术特征，纯靠手工锻打完成。它以熟铁为原料，经红炉加热后，用锻、钻、抬、压、焊、锉、凿等技法制成。芜湖铁画既有国画的神韵又具雕塑的立体美，还表现了钢铁的柔韧性和延展性，是一种独具风格的艺术品。（分段）芜湖铁画先后参加过法国巴黎世界博览会和匈牙利布达佩斯造型艺术展，并赴日本、科威特、意大利、尼日利亚、沙特、香港等二十多个国家和地区展出。1958年，毛泽东、刘少奇先后在安徽省博物馆欣赏了芜湖铁画，称赞铁画艺术技艺精湛，提出要将之加以发展。（分段）1959年至1960年，老艺人储炎庆和几位弟子制作了大型铁画《迎客松》、《梅山水库》和铁书法《沁园春•雪》，陈设在人民大会堂。（分段）芜湖铁画经三百多年的承传和发展，除制作传统形式的尺幅小景、画灯、屏风外，还创出了立体铁画、盆景铁画、瓷板铁画和镀金铁画等新品种，形成了座屏、壁画、书法、装饰陈设和礼品五大系列两百多个品种，以其与众不同的风格和魅力在艺坛独树一帜。（分段）但是，当今市场经济的利益驱动不断影响着铁画质量，加上兼备国画和文学修养的铁画艺人出现断代，芜湖铁画面临技艺变形、失传的困境，亟待国家给予支持和扶助。

银饰是苗族最喜爱的传统饰物，主要用于妇女的装饰，品种多样，分为头饰、面饰、颈饰、肩饰、胸饰、腰饰、臂饰、脚饰、手饰等，彼此配合，体现出完美的整体装饰效果。（分段）银凤冠和银花帽是头饰中的主要饰品，也是整套银饰系列之首，素有龙头凤尾之美称，其制作较为复杂，使用的小件饰品少则一百五十余件，多则达两百余件，价值昂贵。苗族银饰精致美观，以贵州省雷山县和湖南省凤凰县的制品为代表，其中雷山县的银匠主要集中在西江镇的控拜、麻料、乌高。（分段）银饰锻制是苗族民间独有的技艺，所有饰件都通过手工制作而成。银饰的式样和构造经过了匠师的精心设计，由绘图到雕刻和制作有30道工序，包含铸炼、捶打、焊接、编结、洗涤等环节，工艺水平极高。（分段）苗族银饰制作技艺历史悠久，先后经历了从原始装饰品到岩石贝壳装饰品、从植物花卉饰品到金银饰品的演进历程，传承延续下来，才有了模式和形态基本定型的银饰，其品种式样至今还在不断地翻新，由此形成的饰品链条成为苗族社会演进的象征之一。（分段）苗族银饰具有丰富多彩的文化内涵，从品种、图案设计、花纹构建到制作组装都有很高的文化品位。在对外交往中，苗族人民把银饰作为礼品赠送友人，和藏族的哈达、汉族的珠宝一样珍贵。（分段）苗族银饰的创制技艺充分体现了苗族人民聪明能干、智慧机巧、善良友好的民族性格。银饰洁白可爱、纯净无瑕、质地坚硬，正是苗族精神品质的体现。（分段）苗族银饰长久以来都是在苗族地区流传，改革开放后，其开发前景看好。但是，银饰锻打技艺一般是在家庭内部承传，无法择优而授，原有艺人多已年老，真正能继承银饰锻造这一精湛工艺的并不多，所以这门特色技艺的发展前景不容乐观，有必要加强保护工作。

我国许多少数民族都有佩戴首饰的习俗，其中尤以苗族、彝族最为突出，主要分布于贵州、湖南等省。苗族制作和佩戴首饰的历史悠久。唐代诗人刘禹锡贬官至湘西，曾赋诗描述苗族佩戴“银钏金钗”的状况。宋代洪迈《容斋随笔》称苗族首饰以银、锡为之，长一尺余。明代《黔记》则谓贵州苗族“未娶者以银环饰耳，号曰马郎，婚则脱之”，而黎平“富者以金银耳珥，多者至五六，如联环”。苗族银饰品种很多，包括项圈、银钏、银冠、银花、银腰链、银铃、银耳环和耳坠、银压领和披肩及银戒指和纽扣等等。（分段）彝族主要分布在四川、云南等省，其银饰品种也相当丰富，有凤冠、戒指、耳坠和耳环、项圈、银镯、银链、银纽扣等。彝族对襟衣服多用银排纽扣，其中以银虎褂扣最为著名，其造型为虎形，象征威严庄重、吉祥幸福，每逢女儿出嫁，母亲即以银扣钉在嫁衣上，祈求女儿万事如意。（分段）随着社会生活的变迁，一些少数民族的服饰、习俗逐渐现代化，原有的文化特色正在失落。因此，保护、继承少数民族银饰制作技艺对于振兴民族文化、维系民族精神具有不容低估的意义。（分段）四川省布拖县素有彝族银饰之乡的美称。布拖彝族银饰按照用途可分为酒具、餐具、首饰等多种。其中酒具包括银酒杯、银酒壶等，餐具包括银碗、银筷子、银盘子等；银首饰品种繁多，包括耳环、手镯、纽扣、戒指、胸牌、领饰、耳链、耳坠、头饰等。这些银饰制品采用錾刻、镂空、镶嵌、吊缀等多种手法制作而成，形式多样，形态各异。（分段）布拖彝族自古喜爱银饰制品。他们制作的银首饰高贵典雅，实现了服饰、银饰与人体的完美结合。古朴大方、光彩夺目、巧夺天工的银饰制品体现着鲜明的彝族文化传统和独特的审美情趣，具有民族学、文化学、工艺美术等方面的研究价值。保护、利用布拖彝族银饰民间工艺，对于弘扬民族文化，调整少数民族地区产业结构，促进当地社会经济的全面进步具有重要的意义。（分段）

我国许多少数民族都有佩戴首饰的习俗，其中尤以苗族、彝族最为突出，主要分布于贵州、湖南等省。苗族制作和佩戴首饰的历史悠久。唐代诗人刘禹锡贬官至湘西，曾赋诗描述苗族佩戴“银钏金钗”的状况。宋代洪迈《容斋随笔》称苗族首饰以银、锡为之，长一尺余。明代《黔记》则谓贵州苗族“未娶者以银环饰耳，号曰马郎，婚则脱之”，而黎平“富者以金银耳珥，多者至五六，如联环”。苗族银饰品种很多，包括项圈、银钏、银冠、银花、银腰链、银铃、银耳环和耳坠、银压领和披肩及银戒指和纽扣等等。（分段）彝族主要分布在四川、云南等省，其银饰品种也相当丰富，有凤冠、戒指、耳坠和耳环、项圈、银镯、银链、银纽扣等。彝族对襟衣服多用银排纽扣，其中以银虎褂扣最为著名，其造型为虎形，象征威严庄重、吉祥幸福，每逢女儿出嫁，母亲即以银扣钉在嫁衣上，祈求女儿万事如意。（分段）随着社会生活的变迁，一些少数民族的服饰、习俗逐渐现代化，原有的文化特色正在失落。因此，保护、继承少数民族银饰制作技艺对于振兴民族文化、维系民族精神具有不容低估的意义。（分段）贵州省黄平县苗族银饰制作技艺十分发达，制品主要包括妇女佩戴的银冠、耳环、项圈、项链、手圈、银腰带、背扇等，其中以银冠、响铃板、银项链、银腰带最为精美。银冠以银花簇拥，间有虫鸟，整体上看如同簇锦花篮。银项链的响铃板款式众多，精巧雅致；吊坠的护心镜盘下垂挂的器饰摇摆撞击，发出悦耳的音响。银腰带上錾刻着各种图案，制作极为讲究。（分段）黄平苗族银饰图纹题材丰富，昆虫、花草、鸟雀、龙鱼等均可作为表现对象，这些图纹多来自黄平苗族祖辈生存的自然环境，体现着苗族社会人与自然和谐相处的生态状况。（分段）银饰常出现于苗族的喜庆场合，蕴涵有避邪趋正、纳福迎祥的寓意，具体生动地反映着苗族人民的生存状况、精神面貌和审美心理，具有很高的历史文化研究价值。保护、继承和发展苗族银饰制作技艺，对于促进民族团结、构建和谐社会具有重大的意义。

苗族银饰，如同苗族刺绣、织锦、蜡染等装饰物一样，是苗族支系相互区别的重要表征。台江县的苗族银饰图案之华美、样式之众多，为苗族社会所少见。台江苗族银饰，分为施洞型、巴拉河型、黄平型。施洞型银饰区，以施洞镇为中心区；巴拉河型银饰区，在台江境内占大半地域；黄平型银饰区，在台江境内有一个乡。台江县基本集中了苗族银饰精华，是黔东南苗族银饰的重要代表之一。（分段）台江苗族银饰，主要有银角、银雀、银簪、银梳、银头围、银头花、银羽、耳柱、耳环、项圈、银链、胸锁、胸宝、手圈、手镯、银片、银泡等等。以片片“银片”覆盖上衣，誉称“银衣”，重达一二百两。苗族村民把美丽与财富结为一体，未婚女子希望通过银饰得到异性的青睐。家境困难的，可以少一点，但绝对不能没有。（分段）在苗族村民观念中，银饰还有辟邪作用，是护身的吉祥物。苗族银饰制作技艺，可谓炉火纯青。使用材料，初为银锭、纹银，清末以来广泛使用银元。加工技艺主要有：熔铸、压花、镂花、拉丝、绕丝、錾花、焊花等等。焊花工艺极为精湛，用纤细的铜质吹管将煤油灯上的火焰吹入氧气，将相关部件的结合部熔化焊接，不留痕迹。

银器很早就进入了畲族生活，畲族的“三月三”、赶墟赶场、祭祀盛典、婚丧嫁娶等节庆活动，都与银器密不可分。银器也是畲族展示家庭、家族世代拥有财富的象征之一。（分段）畲族历代对传统银器制作都极为重视，乃至推崇，也不断推进畲族传统银器制作的发展。畲族银器工艺经过漫长岁月的发展，逐渐形成了“操、凿、起、解、披”五大工艺精髓，共有三十多道手工工序。在畲族的银器制作技艺中，福建福安叶氏一脉的“珍华堂”银雕技艺尤为突出，已传承近两百年。（分段）畲族银器是中国传统银雕工艺与畲族文化相融合的典型表达，是畲族人民群众智慧的结晶，充分反映了中华文明的历史连续性，记载着只有语言而没有文字的畲族文化变迁发展历史，体现了银匠的高超水平，具有较高的历史、文化和科学价值。（分段）近年来，畲族银器制作工艺因市场工效低，学艺难，时间长，年轻人多不愿学，随着老工匠的不断谢世，传承问题突出。因此，挖掘、抢救畲族银器制作工艺，对保护传承畲族优秀文化，丰富和完善中国畲族银器制作历史，乃至中国银器制作史的丰富和完善都将起到积极的作用。

银饰锻制是苗族民间独特的手工技艺，其银饰的式样和构造经过了匠师的精心设计，工艺水平很高。（分段）流传于剑河境内的苗族银饰通常以龙、虎、昆虫、花鸟等动植物图案为基本素材，加上链状绞花、錾花、压花、编花相互配合，精美中透着灵气。剑河苗族银饰根据造型不同，分为三个片区：革东片区的项圈为链状绞花式；南寨片区的项圈为板圈式；久仰片区为横板头式。剑河苗族银饰制作有三十多道工序，形成熔炼、铸造、捶打、制花、编结焊接、洗涤等一整套手工工艺流程。一套银饰，常常要几百个银花焊接而成，还不能有焊接的痕迹。可根据不同的需要，将银捶打为方条、圆条、片状等，可用于压花、切花、拉丝等。然后又通过编、錾、刻、洗亮等工序制造上百种银花，通过焊接组合做成图案内容丰富的银帽、项圈、胸锁、手镯等银饰品。（分段）苗族银饰制作工艺世代相传，承载着苗族的文化和传统。苗族银饰的加工，以家庭作坊手工操作完成。银匠不仅在锤錾劳作上是行家，在造型设计上也堪称里手，他们善于从妇女的刺绣纹样中吸取创作灵感，并根据传统习惯、审美情趣，在细节、局部的刻画上推陈出新，使件件银饰各具特色。

阿昌族户撒刀锻制技艺流传于云南省德宏傣族景颇族自治州陇川县西北部的户撒乡，主要集中在潘乐、户早、隆光、相姐、明社、曼炳6个村。（分段）户撒刀是阿昌族人智慧的结晶，其先民在唐代就掌握了锻制和铸造铁器的要领，明代“三征麓川”（1441—1449）时使户撒成为了“兵工厂”。阿昌族人吸收了汉族的兵器制造技术，形成独特的户撒刀锻制工艺，明末清初走向成熟，民国年间生产达到鼎盛。户撒刀制作过程须经下料、制坯、打样、修磨、饰叶、淬火、创光、做柄、制带、组装等10道工序，尤以淬火技艺最为突出，通过热处理使刀叶的硬度和韧性达到最佳状态，如史所称是“柔可绕指，吹发即断，刚可削铁”。（分段）户撒刀品种繁多，功能多样，现已发展出生产工具、生活用具及装饰性工艺品三大类一百二十多种。除服务周边民族和邻近地区及远销西藏、青海外，还出口东南亚地区，为守疆固邦和促进各民族经济文化共同发展作出了积极的贡献。（分段）但是，在外来文化和社会经济转型的压力下，户撒刀制作的传统技艺和设备有被现代机械及原材料替代之势，加上老艺人年事已长，后继乏人，阿昌族户撒刀技艺面临失传的危险，急需抢救和保护。

保安腰刀是保安族传统的手工艺制品，主要产于甘肃省积石山保安族东乡族撒拉族自治县大河家镇、刘集乡及周边地区。长期以来，保安族腰刀锻制技艺一直是维系整个保安族生存的重要手段，也是保安族经济文化的命脉。（分段）保安人打制腰刀的历史久远，保安腰刀的出现与元代的军事活动密切相关。1227年成吉思汗东征时，把部分来自中亚的官兵和工匠留在青海同仁地区。这部分色目人与当地蒙、汉、回、藏、土等各族人民相邻而居，互通共融，逐步形成了保安民族。在保安城定居以后，他们中有许多人从事手工业生产，出现了铁匠、金银匠、木匠、鞋匠等行业。当时的铁匠主要制作土枪、弓箭等，一脉相通的冶铁技术使他们具备了雄厚的制刀资质。保安族迁徙到大河家以后，受生活条件的影响，他们自己制作的腰刀在用以自卫的同时也具有了商品的性质，于是保安族开始用腰刀交换牧民的牛羊和其他日常用品。从此，保安族腰刀和经济发展紧密联系在一起。（分段）传统的保安腰刀制作工序多达40至80道，其中制坯时的加钢、炼烧后的淬水至关重要，恰到好处的处理能保证刀具刚韧相济。（分段）保安腰刀制作技艺不仅巩固了保安族的文化根基，也丰富了中国金属工艺的内容。周恩来总理曾将保安腰刀作为礼物馈赠给外宾。1987年，保安腰刀获国家民委、国家轻工部优质产品称号，1991年又获北京国际博览会金奖。（分段）打制腰刀素来是保安族主要的经济活动之一。在改革开放的浪潮中，保安人相继建起多家民族刀具厂，集中技艺较高的工匠，添置新的设备，组织批量生产。在这种情况下，传统技艺由原先的手工操作渐向半机械化发展，传统技艺出现了传承危机。同时，腰刀产品也在不断创新，相继出现了“什样锦”、“波日季”、“雅吾其”、“双落”、“满把”、“扁鞘”、“珠算刀”、“鱼刀”、“西瓜头”、“马头刀”等品种，生产越来越兴旺。（分段）但由于过度开发，腰刀质量渐低，信誉度也有所下降。公安部门的刀具管制也限制了保安腰刀的经销和技艺流传。在此情势下，保护保安腰刀锻制技艺的工作已成为当务之急。

北京景泰蓝技艺又名“铜胎掐丝珐琅”，因成熟于明景泰年间，故名“景泰蓝”。其技艺是用铜作胎，将细铜丝轧扁后以手工制成各种图案，掐、焊、贴在胎体上，再施珐琅釉料，经过烧制、磨光、镀金等多道工序最后制作出成品。（分段）景泰蓝技艺是外传珐琅技艺和本土金属珐琅工艺相结合的产物。明清两代，御用监和造办处均在北京设有专为皇家服务的珐琅作坊，技艺从成熟走向辉煌。近代以来，社会动荡不安，北京景泰蓝技艺曾一度衰微。1949年后，因国家采取积极的保护、扶持政策，这一古老技艺得以迅速恢复和发展。（分段）北京景泰蓝技艺复杂，工序繁多，它综合了青铜工艺和珐琅工艺，继承了传统绘画和金属錾刻工艺，体现出中国传统工艺门类之间相互学习和借鉴的传统。景泰蓝制品造型典雅，纹样繁缛，色彩富丽，具有宫廷艺术的特点，给人以“圆润结实、金光灿烂”的艺术感受，有很高的艺术价值，曾多次参加国内外重要展览，为祖国赢得荣誉，还经常被作为国礼馈赠外宾。（分段）在市场经济的冲击下，由于一些从业者的不良运作，北京景泰蓝的艺术质量和技艺水平有所下降，大量次品充斥市场，影响恶劣。而正宗的景泰蓝制作工厂或破产或濒危，技艺高超的景泰蓝制作大师和传人寥寥无几，再不加以抢救保护，这一优秀技艺行将衰败甚至失传。

聚元号是清朝皇家专设的兵工厂，其弓箭铺位于北京东四附近的弓箭大院。1957年聚元号被改造后迁至北京第一体育用品厂，成为现在朝阳区的区属单位，位于现在的国际贸易大厦附近。1998年，聚元号第九代传人杨文通在朝阳区的团结湖居民区内设铺，重兴旧业。（分段）聚元号弓箭制作技艺承袭了中国双曲反弯复合弓的优良传统，弓的主体内胎为竹，外贴牛角，内贴牛筋，两端安装木质弓肖。弓的制作分成弓的“白活”和装饰的“画活”两个环节。弓弦一般有牛皮和棉线两种，聚元号多采用棉线制作。制箭步骤主要包括调杆、打皮、刮杆、安装箭头和尾羽等。（分段）聚元号杨氏制弓世家早年曾荣获巴拿马万国博览会奖项。出于对弓箭传统技艺的热爱和文化传承的自觉，杨福喜毅然放弃了原有工作，改从其父杨文通学艺，全面继承了聚元号清代皇家弓箭作坊的全套技艺。聚元号制作弓箭所用原料、工具、技法与《考工记》、《梦溪笔谈》、《天工开物》所载相近，所制各类弓箭品质精善，深受各界好评，曾应邀赴香港参与亚洲射艺交流活动，并由中央电视台和多家媒体进行报道。（分段）聚元号弓箭制作技艺的传承发展现在面临很大的困难，杨福喜生活窘迫，工作条件与环境都很差，而且没有徒弟继承他的手艺。如果不及时采取保护措施，技艺失传只是时间早晚的问题。

新疆维吾尔自治区的锡伯族素以善骑射而闻名，弓箭是其民族文化不可或缺的重要组成部分。清代乾隆二十九年(1764)，四千余名锡伯族军民由辽沈地区西迁至新疆伊犁地区戍边屯垦。在清朝盛行的骑射文化影响下，弓箭成为他们守卫西部边陲的首选武器。经过长期发展，弓箭在新疆锡伯族中逐渐转化为民间竞技的工具，主要用于射箭比赛运动。（分段）新疆锡伯族过去几乎家家都要自己动手制作弓箭，用于各类赛事，但后来制作弓箭的手工技艺几近失传。近几年，察布查尔锡伯自治县孙扎齐牛录乡七旬匠人陶文新使失传已久的民间弓箭制作技艺重新得到恢复。他制作的是响箭弓，箭头用兽骨制成，呈尖圆形，上有4个小孔。箭离弦后，由于速度快，空气从小孔中穿过，发出响声。箭靶系以马皮和毛毡特制而成，用6种色彩布做成布圈，靶心为红色。陶文新制弓主要以当地的红柳、牛筋等为材料，此外还用到大叶白蜡、洋槐木、榆木等硬质木材。一把弓的制作包括切、锯、刨、装饰等多种工艺，需运用上百件专用工具，通过近一百道工序，历时二十多天才能完成。（分段）锡伯族弓箭制作技艺在濒临失传的情况下得到恢复，对于传承锡伯族的民族文化、弘扬民族精神具有重要的意义。

蒙古民族以精骑善射闻名于世，制作弓箭是古代蒙古族最重要的手工技艺之一，蒙古传统角弓制作技艺广泛分布于蒙古各部落，过去每位蒙古族男人都会制作弓箭，并将手艺世代相传。（分段）蒙古传统角弓的制作，主要包括选材、取料、加工、组合成弓四大步骤。角弓的选材取料是制作良弓的前提与基础，原料包括水牛角、牛蹄筋或牛背筋，弹性很好的竹、桦木、荆木等材料。这些原料经过艺人的加工，制成角弓的重要部件，再用动物胶粘合包装而成。制作一把弓颇费时间、精力，包括一百多道工序。（分段）20世纪初以来，蒙古族弓箭逐渐由武器和狩猎工具转变为那达慕等体育和娱乐活动的工具。20世纪50年代，蒙古族运动员多使用传统角弓参加国内外各种比赛。但到了20世纪80年代，随着老艺人的去世，以及射箭比赛中要求使用玻璃钢弓，角弓制作技艺也几近消失。（分段）从20世纪80年代开始，诺敏等人致力于蒙古族传统角弓的保护与传承工作，遍访呼伦贝尔、赤峰、通辽、阿拉善、锡林郭勒、呼和浩特等地的角弓制作艺人，积极学习蒙古角弓制作技艺，终于掌握蒙古传统角弓完整的制作技艺。诺敏创办了“内蒙古孟克嘎拉弓箭制作基地”，致力于蒙古族传统制弓技艺的保护与传承工作。消失近半个多世纪的传统角弓比赛项目在内蒙古得以恢复。

苏州明式家具是指自明代中叶以来以苏州为中心的江南地区能工巧匠用紫檀木、酸枝木、杞梓木、花梨木等外来木材制作的硬木家具，所以也称为“苏州明式家具”，简称“苏式”。（分段）苏州明式家具，具有结构严谨、线条流畅、技艺精良、漆泽光亮的特点，以其鲜明的艺术风格和地方特色独树一帜。结构严谨是指家具构成都是靠卯榫技艺，注重结构的整体性及力的平衡；线条流畅是指家具外观上以线条为主，很少雕饰；技艺精良是指选料、配料、木工、打磨、漆工等每道工序均做工讲究，无懈可击；漆泽光亮是指家具上漆均采用生漆传统技艺，通过十几道工序的精工细作，达到似漆非漆的效果。（分段）设计是明式家具制作的头道工序，不仅要设计造型，还包括家具的结构、雕花纹样等，其高下全凭设计师的独具匠心。（分段）木工制作即生坯制作，其基本流程除中间的机械加工外，有划线、理线、装配、打磨四个环节。（分段）雕刻需按设计图样通过铲底、理顺边线、拉花、雕刻纹样等，做到跟脚清、花叶活翻、层次清晰、有立体感。（分段）漆工共有16道工序：打生坯，刮面漆，磨砂皮，做颜色；上头胶漆，缕砂皮面漆；缕砂皮，揩漆；推砂叶面漆；推砂叶；揩漆等。（分段）明式家具的历史文化价值在于经过长期发展，在日常使用的家具领域里取得了里程碑式的成就，其完美性、合理性、实用性、装饰性都达到了巅峰。在明式家具中，不论是椅子、茶几还是条桌、书架，其清秀的造型、匀称的比例、明晰的线条，充分表现了家具的文化内涵和艺术气质。它以结构部件为装饰部件，充分反映了天然材质的自然特性，精炼、合度和科学的榫卯技艺，更使其达到了尽善尽美的境地。

我国传统家具以明式家具最为著名，它不仅在中国古代家具史上具有辉煌的成就，被视为传统家具的典范，而且在世界家具史上也占有重要的地位。明式家具在清代康熙以后流传至英法等国，对欧洲18世纪的家具产生了很大影响。（分段）明式家具在继承宋元家具制作传统的基础上，材料、加工工艺、造型设计、结构等方面都有了很大的创新。清代的一些家具仍沿袭了明代家具的风格和工艺，也称为“明式家具”。我国现有的明式家具以苏州、北京、广州为主要产地，继承了明代家具的优秀传统，形成苏式、京式、广式三大体系。制作中采用紫檀、花梨、红木、乌木、铁力木、鸡翅木等质地坚硬、纹理缜密的硬木为材料，充分利用其纹理、材质和光泽，力求结构简练单纯，造型大方，无繁琐装饰，并能适合各种不同用途和人体的需要。最值得称道的是，明式家具全部采用榫卯结合的框架结构，各种榫卯巧妙斗拼，丝毫不用钉和胶，制成的家具构造精密，牢固坚实，令世界各国的同行专家赞叹不已。用白铜、紫铜、鎏金制成的家具金属附件，如包角、合叶、套脚等也同样形制精巧，色泽柔和，和家具匹配，相得益彰。（分段）明式家具种类繁多，主要包括坐卧、承具、卧具、庋具、架具、屏具六大类。椅、凳、墩等属于坐卧类，香几、花几、桌、案等属于承具类，床、榻等属于卧具类，盒、箱、柜、橱等属于庋具类，面盆架、镜架、衣架等属于架具类，座屏、折叠屏风等属于屏具类。（分段）明式家具是我国乃至世界家具业的瑰宝，具有中外家具发展史、中外文化交流史、社会生活史、民俗学等多方面的研究价值。目前，由于硬木原料短缺、从业人员大多年迈、青年匠人手艺较差等多方面的原因，明式家具的制作出现了一些问题。此外，各种假冒伪劣的红木家具在市场上泛滥成灾，也给正宗明式家具的生产带来一定的困难。目前急需迅速培养高水平的接班人，有效传承、合理发展这一宝贵的传统手工艺。（分段）京作硬木家具制作技艺是在明清宫廷家具的制作中逐渐形成的，它产生于北京，至今已有三四百年的历史，与“苏作”（苏州）、“广作”（广州）并称为中国硬木家具的三大流派。（分段）京作硬木家具与北方地区干燥的气候相适应，它注重陈设效果，追求厚重的造型、庞大的形制，由此而形成雍容大气、绚丽豪华的京作风格。京作硬木家具的制作技艺在清代康乾年间达到顶峰，嘉道以后逐渐流散到民间。新中国成立后，由于国家采取积极的抢救、保护和扶持政策，京作硬木家具制作技艺得到一定程度的恢复和发展。（分段）京作硬木家具制作技艺集实用性和艺术性于一体，综合运用设计、木作、雕刻、烫蜡等多种制作工艺，使珍贵的硬木材料与科学合理的榫卯结构、庄重典雅的造型、美观的雕饰相结合，形成华贵、高雅的艺术风格，实现了宫廷艺术和民间艺术的完美融合，具有很高的艺术和学术研究价值。（分段）随着市场经济的发展，京作硬木家具的制作日益陷入困境，高级技术人才缺失，从业人员锐减，如不尽早加以传承保护，京作硬木家具传统制作技艺将面临失传的危险。（分段）

我国传统家具以明式家具最为著名，它不仅在中国古代家具史上具有辉煌的成就，被视为传统家具的典范，而且在世界家具史上也占有重要的地位。明式家具在清代康熙以后流传至英法等国，对欧洲18世纪的家具产生了很大影响。（分段）明式家具在继承宋元家具制作传统的基础上，材料、加工工艺、造型设计、结构等方面都有了很大的创新。清代的一些家具仍沿袭了明代家具的风格和工艺，也称为“明式家具”。我国现有的明式家具以苏州、北京、广州为主要产地，继承了明代家具的优秀传统，形成苏式、京式、广式三大体系。制作中采用紫檀、花梨、红木、乌木、铁力木、鸡翅木等质地坚硬、纹理缜密的硬木为材料，充分利用其纹理、材质和光泽，力求结构简练单纯，造型大方，无繁琐装饰，并能适合各种不同用途和人体的需要。最值得称道的是，明式家具全部采用榫卯结合的框架结构，各种榫卯巧妙斗拼，丝毫不用钉和胶，制成的家具构造精密，牢固坚实，令世界各国的同行专家赞叹不已。用白铜、紫铜、鎏金制成的家具金属附件，如包角、合叶、套脚等也同样形制精巧，色泽柔和，和家具匹配，相得益彰。（分段）明式家具种类繁多，主要包括坐卧、承具、卧具、庋具、架具、屏具六大类。椅、凳、墩等属于坐卧类，香几、花几、桌、案等属于承具类，床、榻等属于卧具类，盒、箱、柜、橱等属于庋具类，面盆架、镜架、衣架等属于架具类，座屏、折叠屏风等属于屏具类。（分段）明式家具是我国乃至世界家具业的瑰宝，具有中外家具发展史、中外文化交流史、社会生活史、民俗学等多方面的研究价值。目前，由于硬木原料短缺、从业人员大多年迈、青年匠人手艺较差等多方面的原因，明式家具的制作出现了一些问题。此外，各种假冒伪劣的红木家具在市场上泛滥成灾，也给正宗明式家具的生产带来一定的困难。目前急需迅速培养高水平的接班人，有效传承、合理发展这一宝贵的传统手工艺。（分段）广式硬木家具制作技艺是广州传统民间手工技艺的代表，其历史可以追溯到明末清初。明代末叶，广式家具已在宫廷中得到应用。清代初年，广式家具因其豪华风格适应了皇家的需求而成为宫廷家具的主要类型。清代中期，受欧洲巴洛克式和洛可可式艺术风格的影响，广式家具在造型和装饰上有了进一步的发展，形制更趋华贵。民国时期，广式家具行业因受战争的影响而萧条中落，抗日战争胜利后才逐渐复苏。（分段）广式家具制作技艺是中国家具工艺的重要分支，它在继承我国传统家具制作技艺的同时，又吸纳和改造西洋家具文化，形成浓厚的岭南艺术特色。广式家具制作注意精选好料，精工细作，雕刻面积既宽且深，镶嵌技艺运用自如，开创了家具制作的一代新风。广式家具种类样式繁多，不仅有传统的桌、椅、凳、床、几，还有其他地区没有或极少见的品种，如客厅中可睡可坐的炕床等。（分段）目前，名贵木料的稀少使得广式家具取材困难，生产受阻。在批量化制造的现代家具冲击下，广式家具厂大多经营困难，坚持生产典型广式家具的企业已经为数不多。广式家具制作流程复杂，雕刻、镶嵌、刨木、做坯料等重要工序都较难掌握，在老艺人纷纷去世、新艺人尚未培养成熟的情况下，广式家具的工艺传承已出现断层。诸如此类的问题阻碍着广式家具制作技艺的顺利传承发展，亟待制订方案加以合理解决。（分段）

晋作家具是中国古典家具的典型代表。它用料精纯，制作考究，形式、内容的完美结合反映了中国传统文化在日用家具上的艺术美，有较高的艺术价值和文化价值。（分段）晋作家具制作技艺源于秦汉，宋元时渐趋成熟，明代中期达到鼎盛，并一直延续到清代末期。晋作家具在明代中末期硬木材料日渐枯竭的情况下，以当地软木材料代之而起，成为家具制作世界里的一枝奇葩。（分段）晋作家具利用当地优质软木如核桃木、榆木、楸木为材，沿用制作硬木家具的技术，制作的家具线条流畅、厚重质朴，被业内人士称为“软木黄花梨”。其本色家具要经煮、泡、烤、磨、漆、光等工序。大漆家具要经过披麻、披灰、上漆、描金、画彩等复杂的工艺流程。“龟裂断纹漆”、“竹木藤三木结构”、“五彩与描金”等是其主要的技艺绝活。晋作家具制作技艺以家庭传承为主，逐渐形成一种独具特色的地方传统技艺。（分段）随着时间的推移和社会的发展，明清时期制作的晋作家具，存世的实物已很有限，其技艺传承也遇到了诸多困难，急需保护。

江苏省的南京、南通、常州、苏州、常熟等城市及其周边的乡村，自古文人荟萃，能工巧匠辈出，其独特的人文地理环境优势，造就培育了民间木作工艺深厚扎实的传统。至明代始，硬质名贵木材（主要为红木类）大量进口采用，在众多江南文人积极参与和皇家的大力倡导下，江苏省各地民间的木作工艺水平在得到极大提升的同时，逐渐朝着精微细致的方向发展，并形成了一种专门施行于硬木类雕塑和木器的特殊工艺，这就是传统的“精细木作工艺”。至清代末期因被称做“红木”的进口交趾黄檀等硬木的大量使用，这种工艺逐渐被民间习惯地改称为“红木工艺”，并一直延续至今。（分段）精细木作工艺要求艺人具有远超一般木工雕刻工的特殊技能，主要表现在：能够深刻了解所使用的每块硬木的木性，因材施艺的技艺娴熟，能最大限度地提高珍稀红木木材资源的附加值；具有在硬木（红木类为主）上凭借敏锐的手感操作完成难以图纸量化的高难度木质艺术作品的能力；能够借助特制的工具，手工完成非常复杂的传统榫卯结构组合和精美艺术造型。（分段）江苏省工艺美术行业协会在20世纪90年代创办了江苏工美红木文化艺术研究所，在该工艺的保护上做了不少工作，但这方面的工作还远远不够，有必要在更大范围内调动全社会的力量来共同努力将保护工作做得更好。

勒勒车是蒙古式的牛车，又名辘轳车、罗罗车、牛牛车，“勒勒”原是牧民吆喝牲口的声音。勒勒车是为适应北方草原的自然环境和蒙古族生活习惯而制造的交通工具，现在东乌珠穆沁旗及其周边地区依然可见。（分段）勒勒车的起源可上溯到《汉书》所记载的“辕辐”。从秦汉到上世纪七八十年代的两千余年中，勒勒车一直是草原牧人最重要的交通运输工具，有“草原之舟”之称，在蒙古族的生产生活中发挥着巨大的作用。（分段）勒勒车是牧民流动的家，“行则车为室，止则毡为庐”。它车身小，双轮大，完全用桦木、松木、柳木、榆木制成，不用铁件，便于制造和修理，而且易于在草原上行走，被誉称为“草上飞”，除了搬运毡房、物资、生活用水外，战时还常用作驮运军队辎重的战车。（分段）随着经济的快速发展，勒勒车已逐渐为机动车所取代，除少数偏僻地区还有牧民使用外，目前草原上已难以见到。掌握勒勒车制作技艺的艺人多数已上了年纪，且后继乏人，因此这项传统技艺亟待抢救和保护。东乌旗地处四大草原之一的锡林郭勒草原腹地，目前仍存有一定数量的勒勒车，种类也比较齐全，具备保护勒勒车制作技艺的条件，有关方面应根据当地具体情况迅速展开工作。

勒勒车曾经是蒙古族用途最广的交通工具。内蒙古阿鲁科尔沁旗的勒勒车制作技艺历史悠久，目前仍保留着完整的工艺流程。（分段）勒勒车由车架子、车轮和轴鞍三部分构成，多采用桦木和榆木等质地坚硬的木材制作。车架子由2根辕木、9根横撑、8根竖撑和2根车厢盖构成；车轮由1根轴、2个车毂、36根辐条和12根车辋构成。另有2个轴鞍，连接车架子和车轮。（分段）制作勒勒车只须使用锛子、斧子、凿子、锯等简单的木工工具，制作时勒勒车的车辕木、车厢盖和轴鞍上都要凿出相关的竖卯眼，车辕木还要凿出横卯眼。横撑和竖撑上须开出相应的榫头，以连接车架子。车轴的两头须削细削圆，要求里粗外细，两头凿轴辖孔。每个车毂的正中要打通轴孔，也是里粗外细，周围则凿出18个车辐卯眼，在车毂的正中以内，垂直而又略略向外倾斜。车辐条的根部有无肩榫，头部开单肩榫，两段的榫头呈90度角。车辋（车轮周围的框子）以弯木制成，上面凿出与车辐条榫相适应的3个卯眼，两头做成相互适应的开口卯和双肩榫头。车辐条的根部打进轮毂的卯眼里，拉好头部的榫肩，即可安装上车辋。车轮安到车轴上，与车架子上的轴鞍连接起来。（分段）勒勒车的制作技艺中蕴涵着许多科技知识，体现了蒙古族劳动人民的聪明才智。在现代交通工具日新月异的今天，制作勒勒车的匠师为数不多，处于濒危状态，亟待保护和抢救。

在西藏农区和部分牧区，人们利用山间水的落差巧妙地建造了水磨坊，用来加工糌粑、面粉及家畜饲料，其中以“甲米曲果”最为驰名。“甲米曲果”意为甲米水磨坊，它位于拉萨市北郊的娘热沟，距拉萨市中心6公里。娘热沟丰富的水资源使这里形成了拉萨市郊最具规模的水磨坊群，近两公里的水边修建了近二十座水磨坊，这在整个藏区是绝无仅有的。娘热沟从古至今一直是拉萨地区加工糌粑的重要场所。（分段）甲米水磨坊约建于公元17世纪，五世达赖喇嘛在帕邦卡松赞岩洞闭关修行时，磨坊主人曾向他供奉过该磨坊所产的糌粑。这些糌粑加工精细，纯白无杂，美味可口，五世达赖喇嘛对其赞不绝口。到七世达赖时，娘热甲米水磨坊成为向达赖喇嘛供奉糌粑的定点磨坊，并获得正式命名。为了表彰甲米水磨坊向历代达赖喇嘛供奉甲米糌粑的功绩，原西藏地方政府特赐给长2米、宽20公分的法棍两根，免去磨坊的税额和乌拉差役，并规定甲米水磨如有坍塌、损坏，由其他水磨坊协力修复，并给予甲米水磨坊优先使用水资源的特权。（分段）甲米水磨坊显现了藏族人民机械制造和谷物加工的杰出才能，它充分利用天然泉水，以节能、无污染的方式磨制糌粑。但由于水磨效率不高、产量低，所以甲米水磨坊受到了电动磨面工具的冲击，发展前景不甚乐观，亟待保护。

兰州市地处亚欧大陆腹地，具有带状盆地城市的特征，干旱少雨。黄河自西向东穿城而过，河面距地面有十多米至二十多米落差，由此带来丰富的天然水力资源。（分段）公元1556年，段续借鉴云南通河的筒车灌溉技术，在兰州创制了适合于本地的水车。黄河水车利用水流冲力工作，成为一种廉价高效的灌溉工具。水车小者直径十七八米，大者二十多米，有单辆车、双辆车和多辆车等类型，一辆水车可灌溉农田七八百亩。明末以降，大水车在黄河流域的皋兰、白银、泾川、平凉、银川及陕西得到了广泛使用，促进了这些地区农业生产的发展。（分段）黄河大水车是黄河文化的重要组成部分，它体现了中华民族的创造力，为中国农业文明和水利史研究提供了见证。水车的发明为人民安居乐业和社会和谐稳定奠定了基础。（分段）1952年，兰州黄河岸边仍有水车252辆。自电力灌溉技术普遍应用后，水车逐年减少，制作者后继乏人，面临濒危状况，对黄河大水车制作技艺进行保护已成为迫在眉睫的重要任务。

罗盘是广泛运用于天文、地理、军事、航海和居屋、墓葬选址的重要仪器，是中国古代四大发明之一指南针的沿续和发展。万安罗盘是现存的全国惟一以传统技艺手工制作的罗盘，产地在今天的安徽省休宁县万安镇万安老街。（分段）万安罗盘制作业至迟兴起于元末，在明代得到发展，清代中叶进入鼎盛时期，清末一度衰败，民国初年重振辉煌并延续至20世纪60年代初，停顿近20年后，1982年又恢复生产。（分段）万安罗盘继承了中国传统的罗盘制作技艺，在长期生产过程中形成了自己的特点，对技艺流程和技艺手法有严格的要求。制成一具罗盘，一般要经过6道工序，首先要精选特等木料“虎骨树”（学名重阳木），锯成罗盘毛坯，然后将毛坯车圆磨光并挖好装磁针的圆孔，随后在上面画格和书写盘面，接着熬炼桐油并往罗盘上上油。安装磁针是最后也是最关键的工序，由店主在密室内单独操作，其工作包括磁化钢针、测定磁针重心、装针等。（分段）万安罗盘按盘式可分三合盘、三元盘和综合盘三种，按直径分约有11种规格。万安所产罗盘设计独特、选材考究、制作精良、品种齐全，被奉为罗盘正宗，享有“徽罗”、“徽盘”的美誉。1915年，万安罗盘和日晷曾在巴拿马万国博览会上展出，获得金奖。（分段）万安罗盘承载着中国古代天文学、地理学、环境学、哲学、易学、建筑学等方面的文化信息，传承着磁性指南技术及相关技艺，为研究中国古代科技史、社会史、人居环境及古徽州的历史文化提供了宝贵资料。（分段）但是，在现代社会中，万安罗盘的实用功能逐步退化，市场需求萎缩，老艺人先后离世，后继传人缺乏，罗盘制作技艺濒于消亡，亟待保护利用。

北京雕漆工艺是把天然漆料在胎上涂抹出一定厚度，再用刀在堆起的平面漆胎上雕刻花纹的技法。雕漆制品造型古朴、纹饰考究、色泽光润、形态典雅，并有防潮、抗热、耐酸碱、不变形、不变质的特点。它体现了我国工艺美术家的高超技艺和聪明才智，是中华民族传统工艺的瑰宝。（分段）雕漆工艺发源于唐代，由于北京特殊的政治、经济和文化背景，经过元、明、清三代的发展最终落户北京。北京雕漆工艺在几百年的发展过程中融合了华夏南北雕漆技艺之大成，是中国髹漆工艺的优秀代表之一。光绪三十年（1904），艺人萧乐安及李茂隆在北京开办了近现代第一个民间雕漆制造作坊——“继古斋”。1949年后，北京市召集分散在民间的继古斋雕漆传人建成北京雕漆生产合作社，1958年转为北京市雕漆工厂，成为北京雕漆工艺传承与发展的主要阵地。（分段）北京雕漆工艺制品种类繁多、题材丰富，其设计创作集雕刻、绘画、工艺于一身，具有庄重典雅的艺术性。对于现代社会人们审美素养的提升和美化生活具有不可替代的作用。北京雕漆工艺集中体现了中国历史悠久的髹漆工艺文化传统，是研究中国传统工艺美术不可缺少的重要内容。（分段）进入20世纪90年代，由于市场转型、生产周期长、投资大及管理体制变化等原因，雕漆行业发生萎缩。北京雕漆厂名存实亡，真正的手工雕漆品越来越少，雕漆行业技艺人员面临着年龄结构老化、无新人后继的残酷现实。从现在的情况看，延续几百年的北京雕漆工艺已濒临失传。

甘肃省天水市的雕漆技艺源远流长，已有一千多年的历史。清代同治、光绪年间，天水雕漆技艺发展出雕填的髹饰技法，成为西北地区传统髹饰技艺的典型，流传至今也有一百多年的历史。（分段）天水雕漆技艺系以当地出产的生漆涂于松木、桦木、椴木等质地的器物表面，经数次髹饰制成漆胎，打磨光滑后再雕刻填彩，而后选用美石、贝壳等各种装饰材料镶嵌于漆面之上。成品造型古朴优美，图案精致，色泽光润，并有耐酸碱、耐高温、耐潮湿和耐腐朽等特点。（分段）天水雕漆技艺以手工劳动为主，采用口传心授的方式传承。近年来，随着人们生活方式的改变，天水雕漆产品销量大减，生产日渐萎缩，昔日的雕漆厂相继破产、改制，传承人有的离世，有的转行，老罩漆、皮胎等髹饰技艺都已失传。面对这一严峻形势，有必要尽快制订保护措施，对这一古老的民间手工艺进行抢救。

平遥推光漆器髹饰技艺发源于山西中部的平遥县，传布至北方广大地区。以此种技艺制作的漆器远在唐代开元年间已遐迩闻名，明清两代由于晋商的崛起，推光漆器有了长足的进步。中华人民共和国成立后，平遥推光漆器厂建立，老艺人乔泉玉、任茂林等献艺授徒，使推光漆器的生产进入了黄金时期，平遥推光漆器自此成为我国著名的漆艺品种之一，产品销往三十多个国家，有些精品为人民大会堂和中国美术馆所珍藏。1989年，平遥推光漆器获得国家金杯奖。（分段）平遥推光漆艺有精湛的成套技艺，其制作过程主要包括以下步骤：（1）用特殊配方、技艺及设施炼制大漆；（2）以大漆和天然桐油炼制罩漆；（3）木胎披麻挂灰，生漆灰须褙布，猪血灰须披麻，黄土胶则需褙纸；（4）以人发、牛尾制作漆栓（髹饰工具）；（5）在特设的阴房内阴干漆器；（6）描金彩绘，包括平金开黑、堆鼓罩漆、勾金、罩金和蛋壳镶嵌等传统技法；（7）用砂纸、木炭、头发、砖灰、麻油等逐次推光，使漆器光亮如镜；（8）采用镶嵌、镂刻、罩金、刻灰等技艺进行装饰。（分段）平遥推光漆髹饰品分为实用品（如漆柜、漆箱、条案、茶几）和陈设品（如屏风、漆画）两大类，具有很高的实用价值和工艺价值，为广大群众所欢迎。推光漆技艺还普遍用于宫廷、庙宇、厅堂、文房的陈设装饰，取得了良好的艺术效果。（分段）目前仍健在的平遥推光漆艺人有中国工艺美术大师薛生金和他的传人耿保国、贾兴林等。由于受现代化学漆和腰果漆的冲击，以天然漆为原料的推光漆艺日益萎缩，导致艺人改行和流失，漆艺产品质量有所下降，处于濒危状态。现平遥县已建立薛生金工作室和漆艺苑，将整理该项技艺的资料和建档，建立平遥漆器艺术馆，举办漆艺培训班，以确保这一珍贵技艺的传承和发展。

扬州漆器为中国传统的特种工艺品，它历史悠久，品种齐全，技艺精湛，风格独特，蜚声中外。（分段）早在两千三百多年前的战国时期，扬州漆器髹饰技艺就已开始出现，从出土实物可以看出，当时漆器的造型和髹饰技法已有较高水平。到了汉代，漆器被广泛用于许多领域，造型和装饰手法更为精美多变。扬州市郊出土的汉代漆器不下万件，以彩绘漆器居多，器型繁多，图纹丰富。唐代扬州的脱胎干漆、金银平脱、螺钿镶嵌等工艺技法已相当成熟，漆器被列为24种贡品之一。明清时期，扬州漆艺臻于鼎盛，出现剔红雕漆、平磨螺钿镶嵌、软螺钿镶嵌、百宝镶嵌等著名品种，形成特有的地方风格。乾隆年间，扬州出现多条以生产漆器命名的街巷，漆器产量和品种均达到历史最高峰。（分段）现代扬州漆器制作工艺有点螺、雕漆、雕漆嵌玉、刻漆、平磨螺钿、彩绘、骨石镶嵌、楠木雕漆砂砚、磨漆画制作九大门类，品种齐全，技艺精巧，绚丽多彩，格调清新，极富东方神韵。所产以扬州漆器厂出品的“漆花”牌漆器最负盛名，曾多次荣获国际、国内金奖，并有多件代表作被选为国礼或陈列于北京人民大会堂、钓鱼台国宾馆等重要场所。（分段）由于漆艺从业人员培养周期长，收入偏低，在市场经济条件下，扬州漆器行业出现了人才断层的状况。在现代生活中，人们的审美观念发生了巨大变化，漆器的社会需求和审美价值逐渐弱化，导致漆器市场萎缩，漆艺行业的生存出现危机。因此，有必要对扬州漆器技艺实施保护，以使其在现代社会继续传承下去。

天台县位于浙江省东部，这里山林茂密，盛产山漆、苎麻、香樟等漆艺所需的天然原材料。早在东晋时期，干漆夹苎已在天台民间得到应用，经历代工匠不断努力，技艺逐步成熟。唐代中期，僧人思托在日本用此法制作了鉴真坐像，被日本奉为国宝。（分段）干漆夹苎有完整的技艺流程，其制作由48道工序组成，从型模、上灰、夹苎、披灰到上漆、砂光、上朱、磨光、贴金，均采用苎麻、生漆、古瓦粉、火山灰、桐油、朱砂、五彩石等天然材料。在麻布、漆料层层包粘、反复打磨后再涂以朱砂等辅料，贴上金箔和砑光，整个制作过程全由手工完成。经多种技艺处理后，成品综合体现出雕塑、彩绘、金装的艺术魅力。干漆夹苎的成品主要用于佛教造像，宫殿、庙宇建筑物的装饰、保护及民间器材的制作，具有经久不蛀、光泽润亮、不开裂、不变形等特点。其代表作除鉴真坐像外，还有供奉于日本清淳寺的由宋代张延皎、延裘兄弟所作的释迦牟尼像，现存天台山万年寺的由谢秀旺在1984年所作的观音像及南京博物馆收藏的汤春甫于1991年所作的释迦牟尼像。（分段）目前天台山干漆夹苎技艺的主要传人为汤春甫及其艺徒郑丙瑞、金红初等，他们所制作品为49个国家和地区所收藏，多次荣获国际和国内工艺美术金奖。天台山干漆夹苎技艺不仅有重要的工艺和艺术价值，而且在修复古建筑、古文物方面有着无可替代的实用价值，能达到整旧如旧的效果。由于对从业人员素质要求高，而且学艺时间长，干的又都是手工活，所以青年人多不愿加入干漆夹苎这一行业。随着老艺人的陆续退休，如何继承干漆夹苎这门绝活已成为迫在眉睫的重要问题。此外，受利益驱动，有的作坊不严格按传统技艺操作，在制作过程中使用现代化学合成材料，导致赝品充斥市场，真正的手工艺制品反而销售困难，发展空间日益缩小。在此情势下，需要积极采取措施，保障干漆夹苎技艺的传承和发展。

福州脱胎漆器髹饰技艺是沈绍安在继承几千年中国髹漆技艺的基础上创立的。沈氏脱胎漆艺在脱胎成型和表层髹漆方面具有鲜明的技艺特点，制作时采用布坯或木坯，经上灰、打磨、髹饰、黑推光、色推光等工序后，再用彩漆晕金、锦纹、朱漆描金、台花嵌螺钿等技法加以装饰。因技艺精良、品种繁多、造型巧妙、色彩绚丽，自1898年以来，福州脱胎漆器先后在巴黎、多伦多、柏林、伦敦、美国费城的世界博览会上获奖。光绪三十一年（1905），清廷授予沈绍安五代孙沈正镐“四等商勋，五品顶戴”，宣统二年（1910）又晋升沈正镐、沈正恂为“一等商勋，四品顶戴”。1949年后，沈氏兰记漆器店改制为脱胎漆器公司，著名漆艺家李芝卿、高秀泉在设计、髹饰艺术等方面都取得了新的突破，作品荣获全国漆器造型设计一等奖，并为人民大会堂福建厅、台湾厅用作主要装饰品。（分段）目前，由于市场经济的冲击，福州第一、第二脱胎漆器厂已相继倒闭，福建工艺美术研究所被解散，从业人员纷纷改行，原有艺人所剩无几，“印锦”、“台花”等脱胎漆器髹饰的技法也已失传，福州脱胎漆器髹饰，这一传统技艺面临人亡艺绝的困境，需要善加保护。

漆线雕工艺在厦门流传三百余年，历经蔡氏13代传人。这一工艺系古代佛像雕塑艺术的遗脉，是受宋元线雕工艺特别是沥粉和泥线雕的启发而产生的。它形成于明末清初，至晚清时逐渐成熟，在厦门地区的发展与民间宗教的兴盛及神佛雕塑行业的繁荣密不可分。（分段）传统的漆线雕制作包括雕塑、粉底、漆线装饰、妆金填彩等4个方面。就作品的创作设计而言，雕塑是首要的。但就艺术的特殊美感而言，漆线装饰的技艺才是关键。漆线雕用陈年砖粉和大漆、熟桐油等原料调和，经反复舂打成为柔软而又富于韧性的泥团，俗称“漆线土”，再由手工搓成“漆线”，然后在涂有底漆的坯体上用“漆线”盘、结、绕、堆，塑造浮凸的图形。（分段）漆线雕工艺关注线条的审美特质，形态丰富多变，在创作中随心所欲而达到极高境界，中国工艺美术中的线条美在这里得到升华。漆线雕以线条盘结，而以浮雕形式展现，精细之处毫厘不爽，所有细节都非常严谨。可以说，手工是漆线雕的灵魂。（分段）三百多年前，漆线雕的制作基地在同安县马巷镇。马巷蔡氏作坊原名“西竺轩”，现在蔡姓艺人有姓名可考的可上溯到第8代蔡善养，年代约在清嘉庆年间。第11代传人蔡文沛将作坊迁至厦门，他首次用漆线雕来表现历史人物，且广收学生，公开家门绝技。蔡文沛之子蔡水况为工艺美术大师，他的艺术视野更加开阔，作品《还我河山》和《波月洞悟空降妖》作为经典之作由中国工艺美术馆收藏。1972年，蔡水况将漆线雕图案做成独立的装饰艺术品，这种装饰艺术品很快便成为现代漆线雕的主流产品，获得了极大的效益。（分段）随着改革开放的深入，现代市场经济给传统的漆线雕工艺带来了巨大冲击，由于漆线雕工艺比较复杂，不易掌握，所以传人不易寻觅，蔡氏一门至今仍从事漆线雕的仅有13代传人蔡彩羡，有后继乏人之虞，有关方面应对这一古老手工艺进行保护、抢救，以防止传统技艺失传。

成都漆艺是我国最早的漆艺之一，现存于成都市青羊区。成都漆器又称卤漆，发轫于商周时期，金沙遗址出土的漆器残片现在依然文饰斑斓、色彩亮丽。到战国、秦汉时期，成都漆艺趋于兴盛，正如《史记》所言：“木器髹者千枚”、“漆千斗”。扬雄《蜀都赋》中亦称：“雕镂器，百伎千工。”在唐宋元明清几代，成都漆艺不断发展，对我国其他漆艺流派产生了较大影响。（分段）成都漆艺工序繁多、制作细致、耗时久长，尤以雕嵌填彩、雕填影花、雕锡丝光、拉刀针刻、隐花变涂等极富地域特色的修饰技艺闻名于世。成都漆器以天然生漆、实木为原料，胎体不拘，做工讲究，是集艺术性和实用性为一体的手工制品。它以精美华丽、富贵典雅、光泽细润、图彩绚丽著称，它既可高悬于庙堂之上以彰显华贵，又可充当精致耐用的日常用品。成都漆器既是历代习俗的重要见证和文化交流的使者，也是中国传统审美观念的重要载体。（分段）传统漆艺的手工性、艺术性决定了成都漆器不能采用工业方式生产，而只能通过手工劳动制出成品，同时也只能通过口传心授的方式传承。近年来，在传统与现代的夹缝中，成都漆艺正面临巨大的生存危机，产品市场狭小，制作者后继乏人，许多传统技艺已开始变形和失传，必须尽快采取必要的保护措施以挽救这种行将灭绝的古老手工艺。

贵州茅台酒厂位于仁怀市西北六公里的茅台镇，地当赤水河东岸、寒婆岭下、马鞍山斜坡上，依山傍水，海拔450米。茅台酒厂区建于赤水河上游，水质好、硬度低、微量元素含量丰富，且无污染。峡谷地带微酸性的紫红色土壤，冬暖夏热、少雨少风、高温高湿的特殊气候，加上千年酿造环境，使空气中充满了丰富而独特的微生物群落。（分段）茅台酒是大曲酱香型白酒，生产工艺分制曲、制酒、贮存、勾兑、检验、包装六个环节。整个生产周期为一年，端午踩曲，重阳投料，酿造期间九次蒸煮，八次发酵，七次取酒，经分型贮放，勾兑贮放，五年后包装出厂。茅台酒的酿制有两次投料、固态发酵、高温制曲、高温堆积、高温摘酒等特点，由此形成独特的酿造风格。（分段）茅台酒是中国大曲酱香型的代表和鼻祖，历史悠久。产地内出土的文物中，有相当部分是商周时代的酒具，说明当时已经有酒。距今两千多年前的汉武帝时期，茅台当地就能酿酒，史称枸酱酒、酒。明末清初，以大曲参与糖化、发酵、蒸馏取酒的工艺日趋成熟。数百年来，茅台酒酿造工艺在继承和发展中不断完善，至今仍完整延用。白酒界专家称“贵州茅台酒技术是最独特的大曲酱香型酿酒工艺，是人类将微生物应用于酿造领域的典范”。作为中华民族的珍贵文化遗产，茅台酒酿制技艺得到了很好的保护和继承发扬，在中国酒文化中占据极为重要的地位。

泸州老窖酒是中国浓香型白酒的代表，其相关酿造技艺的产生、传承、发展均在四川省南部的泸州市。这一技艺的重要载体之一——泸州老窖窖池群包括四口位于城区的有四百余年历史的老窖池（已被国务院列为国家级重点文物保护单位）和三百余口分布于城区及周边县的百年以上的老窖池，它们是泸州老窖酒酿造技艺传承、发展的根基。（分段）泸州老窖酒传统酿造技艺包括泥窖制作维护、大曲药制作鉴评、原酒酿造摘酒、原酒陈酿、勾兑尝评等多方面的技艺及相关法则。（分段）泸州酒业始于秦汉，兴于唐宋，盛于明清。泸州老窖酒传统酿造技艺在秦汉以来川南酒业发展的特定时空氛围下开始孕育，在元、明、清三代正式定型并走向成熟。（分段）泸州老窖酒传统酿造技艺在我国酒类行业中享有“活文物”之称，它是我国酿酒技术和酒文化的一个典型实例，即使是科学发达的今天也难以用现代技术加以替代。作为世界酿酒业的珍贵非物质文化遗产，这一传统技艺亟待保护和发扬。

汾酒也称“老白汾酒”，因产于山西省吕梁市汾阳县杏花村，故又称杏花村汾酒。（分段）汾酒是清香型白酒的典范，堪称中国白酒的始祖。中国许多名酒如茅台、泸州大曲、西凤、双沟大曲等都曾借鉴过汾酒的酿造技术。（分段）汾酒的酿造技艺是一套将高粱、大麦、豌豆、水等原料在一定的生态条件下发酵酿造的完整技术体系，人的自觉和悟性在其中起着至关重要的作用，像制曲、发酵、蒸馏等就都是经验性极强的技能。千百年来，这种技能以口传心领、师徒相延的方式代代传承，并不断得到创新、发展，在当今汾酒酿造的流程中，它仍起着不可替代的关键作用。（分段）汾酒产地杏花村已发现有六千年前的仰韶文化遗址，从出土器物可以判断当时就有酿酒的活动。汾阳当地至今仍保存着明清时期的酿酒作坊、古井、石碑、牌匾、老街等遗迹，传统技艺的传承链也还在延续，这种历史的承接性，已成为保护汾酒传统酿制技艺的坚实基础。（分段）汾酒酒系在发展中逐渐扩大，以汾酒为母酒产生了老白汾酒、竹叶青酒、玫瑰汾酒、白玉汾酒等系列酒。现在杏花村地区的酒厂还有“分杏”、“杏花”等。（分段）但在目前，汾酒的大工业生产给手工作坊式的传统酿造工艺的传承带来了巨大的挑战，与此同时，汾阳还存在着水源紧张、大气污染、高粱等原料短缺问题，对此应引起高度重视，及时采取措施以保证汾酒的正常生产和汾酒酿造技艺的顺利传承

绍兴酒是中国黄酒的杰出代表。因酿坊所处位置与操作技巧的差异，绍兴酒分“东帮”和“西帮”两大流派。地处绍兴城西东浦、阮社、湖塘等地的酿坊称为“西帮”，城东斗门、马山、孙端、皋埠、陶堰、东关等地的酿坊为“东帮”。（分段）绍兴酒一般在农历七月制酒药，九月制麦曲，十月制淋饭（酒娘）。大雪前后正式开始酿酒，到次年立春结束，发酵期长达八十多天。酿酒以糯米为原料，经过筛米、浸米、蒸饭、摊冷、落作（加麦曲、淋饭、鉴湖水）、主发酵、开耙、灌罐后酵、榨酒、澄清、勾兑、煎酒、灌罐陈酿（3年以上）等步骤造出成品酒。绍兴酒的主要品种有元红酒、加饭酒、善酿酒、香雪酒四大类型。酿造绍兴酒的工具大部分为木、竹及陶瓷制品，少量为锡制品，主要有瓦缸、酒坛、草缸盖、米筛、蒸桶、底桶、竹簟、木耙、大划脚、小划脚、木钩、木铲、挽斗、漏斗、木榨、煎壶、汰壶等。（分段）绍兴酿酒的历史非常悠久，文字记载可追溯至春秋战国时期。这里土地肥沃，气候温和，日照充足，四季分明，又有鉴湖这一丰沛而优质的水源，酿酒可谓得天独厚。绍兴黄酒产地主要分布在鉴湖水系区域，包括绍兴市越城区、绍兴县和上虞市东关镇等地。截止到2004年，绍兴地区共有酒厂八十多家，黄酒总产量26.4万吨，占全国黄酒产量的14.7%。（分段）源于春秋、成于北宋、兴于明清的绍兴黄酒酿造技艺是越地先民传承和发展下来的绝技。近年来，由于绍兴黄酒酿造周期长、酿造用水及其他原料要求高、工艺复杂且需要经验，要扩大再生产面临着许多困难。受商业大潮的冲击，绍兴酒传统酿造技艺陷入濒危境地，这些情况已引起当地政府的高度关注，一些保护措施正相继出台。

山西老陈醋是中国四大名醋之一，主产地在清徐县内孟封、清源、徐沟、西谷等乡镇。清徐位于太原市南部，依山面川，相传“尧帝城西南有玉泉，尧王亲往酿醯”。春秋战国时期，清徐人便已以液态发酵方式用缸、瓮酿醋，这种酿醋技艺一直延续下来。西汉时，清徐出现商业性的酿醋作坊。北魏时期，酿醋技艺由液态发酵改为固态发酵，这一里程碑式的创举，为清徐老陈醋酿造技艺独特风格的形成奠定了基础。（分段）清徐老陈醋是以当地种植的红高粱为主要原料，以各种皮糠为辅料，以红心大曲为发酵剂并以曲代料，经合理配料、蒸料，采用稀醪厌氧酒化，固态醋酸人工翻醅，按需人为变温发酵，经高温熏醅、高密度淋滤、高标准陈酿而成。这种具有明显地方特色的技艺在清徐世代相传，经不断改进、完善，形成一套北方风格的高级食醋酿制技艺流程。（分段）与西方长期食用果醋不同，中国先民主要食用由谷物发酵而成的食醋，这使中国食醋含有更多的氨基酸等人体必需营养成分。山西老陈醋色泽亮丽，入碗挂壁，集酿香、料香、醇香、酯香为一体，在民间素有“透瓶香”的雅号。它的酸味纯正柔和、口感醇厚、微甜爽口、回味绵长，具有断腥、去臊、除膻、杀菌之独特功效，是烹煮各种美味佳肴的精制调料，兼能养身健体、治病美容。（分段）但是目前在经济利益的驱动下，一些作坊偷工减料，肢解传统工艺，生产次品，使山西陈醋的技艺和声誉遭到扭曲、败坏，应对之进行彻底治理和严格防范。

山西老陈醋为中国四大名醋之首，其酿制技艺与西周以来的制醋工艺一脉相承。明代洪武元年（1368），太原醋坊“美和居”的酿醋师傅创造出“熏蒸”工艺和“夏伏晒，冬捞冰”的陈酿工艺，使山西老陈醋的酿造工艺发展到新的水平。经过六百多年的传承发展，以手工技艺为主的山西老陈醋酿制技艺日渐成形。（分段）美和居老陈醋酿制技艺有其独特的工艺流程，生产中采用特定的原辅料和经典的原材料配方，像低温酒醪液体发酵、高温接种引火、熏淋醋醅结合制醋、夏伏晒、冬捞冰、贮陈老熟等都是其中重要的技艺手段。美和居老陈醋酿制技艺在中国酿醋领域独树一帜，是我国老陈醋传统酿制技艺的典型代表。（分段）作为黄河农耕文化的结晶，山西老陈醋酿制技艺是晋文化重要的组成部分，具有工艺史、民俗史、社会生活史等方面的研究价值。

镇江恒顺香醋创始于1840年，为中国四大名醋之一。据《中国医药大典》称：“醋产浙江杭绍为最佳，实则以江苏镇江为最。”如今这一产品拥有中国驰名商标、中国名牌、国家免检产品、原产地域保护产品、绿色食品等众多荣誉，成为镇江市的城市名片。（分段）镇江恒顺香醋具有独特的酿造技艺，使用固态分层发酵方法，由此酿造出“酸而不涩，香而微甜，色浓味鲜，愈存愈醇”的独特风味。在同类产品中，镇江恒顺香醋不仅在色、香、味等方面占有优势，而且各项理化指标（不挥发酸、氨基酸、酯等）也位居前列。（分段）镇江恒顺香醋原料考究，必须是江浙鱼米之乡的优质糯米。酿造时首先在蒸熟的糯米饭中加入自制的特种麦曲为发酵剂，使之糖化和酒化，酿出作为醋醅的优质酒液。然后采用固态分层发酵技艺，在酒液中加入麸皮、稻糠拌成固态，温度适宜时，接下筛选出的独特醋酸菌种，并每天翻动一次进行降温、透氧和醋化发酵。醋酸菌在二十多天的生长繁殖过程中产生系列生化反应，生成醋酸、氨基酸等酸、鲜、香的物质。至此可将成熟的醋醅封存，然后加到淋醋缸中，添入自制米色加水浸泡，放淋出生醋，再经过滤、煎煮后进行存储，具体步骤是先将煎煮的醋倒进透气性能好的陶罐容器中，然后置于露天，使其经受风吹、日晒、雨淋，摆放期至少半年，最长可达8年。通过长时间储存，煎煮的醋产生自然浓缩、酯化增香等后期反应，最终形成“醋香浓郁、酯香突出、酸味柔和、香而微甜”的风味。以上技艺共经历四十多道工序，不包括储存时间就耗时六十多天。（分段）目前镇江恒顺香醋酿造技艺正日益受到外来液态酿造工艺的冲击，日本甚至打出了“镇江香醋日本造”的旗号，研究仿制镇江香醋工艺，在此情势下，我们更应对这一传统民族手工技艺加以妥善的保护和传承。

武夷山市位于福建省西北部，拥有“世界文化与自然遗产”和文化部授予的全国惟一“中国茶艺艺术之乡”等称号，是岩茶的故乡。（分段）武夷岩茶的制作可追溯到汉代，经历代的发展沿革，到清代初年出现了岩茶制作的完善技艺，首开乌龙茶制作的先河。武夷岩茶（大红袍）独有的“岩骨花香”是由武夷山独特的生态环境、气候条件和精湛的传统制作技艺造就的，其传统制作流程共有10道工序，环环相扣，不可或缺，其中对茶质起关键作用的是“复式萎凋”、“看青做青，看大做青”、“走水返阳”、“双炒双揉”、“低温久烘”等环节。（分段）武夷山为红茶、乌龙茶的发源地，与武夷岩茶制作技艺相伴而生的茶俗有浓郁的地方特色，喊山、斗茶赛、茶艺等风俗雅俗共赏，拥有广泛的群众基础。（分段）国家技术监督部门已经批准武夷岩茶为原产地保护产品，国家商标总局也批准其使用“武夷山大红袍”商标。但由于受到市场经济利益的驱使和机械生产工艺的冲击，加上老艺人疏于传技，传统岩茶制作工艺出现濒危迹象，急需加以保护。

四川井盐源远流长，据文献记载和专家考证，享誉世界的大英县卓筒井创始于北宋庆历年间，比西方要早八百多年。《中国钻探技术史》、《中国科学技术史》、《中国井盐科技史》等著作皆称其为“世界石油钻井之父”，“开创了机械钻井的先河”。与大英县相比，自贡的井盐开采更是规模宏大，遐迩闻名。（分段）历史上井盐业最繁荣的时期曾有卓筒井1711口，年产盐四千多吨，现在大英县境内还保留着41口这样的古盐井，分布在方圆6公里范围内。它沿袭了宋代汲制井盐的工艺流程，包括钻井、取卤、晒卤（滤卤）、煎盐等工序。井盐技艺的发明导致了绳式顿钻钻井技术的出现，使地底深处的天然卤水得到了开采。被誉为中国盐都的自贡市是冲击式顿锉钻凿技术的发源地，这一技术经历了东汉至宋初大口浅井的孕育期、宋代卓筒井的转型期、明代至清代小口深井的成熟期等发展阶段，有一千九百多年的历史。公元1835年，世界第一口超千米深井——海井（1001.42米）的凿成，是中国顿钻技术成熟的重要标志，它对世界钻井技术的发展起到了推动作用。顿钻技术包括凿井、测井及纠斜、补腔、打捞、修治木柱等工序，它在井盐生产上的广泛运用使自贡早在清朝就获得了“富甲全川”的美誉，民国28年自贡“因盐设市”，到今天已经发展成为一个拥有320万人口的历史文化名城。（分段）自贡市和大英县的井盐汲制技艺传承几近千年，其流程至今仍保存完整，成为世界钻探深井的活化石，应采取切实措施对之加以重点保护。

造纸术为中国古代四大发明之一，宣纸是传统手工纸品最杰出的代表，居文房四宝之首，迄今已有一千五百多年的历史。（分段）宣纸产地在安徽泾县，这里气候温和，雨量充沛，特殊的喀斯特山地适合青檀树的生长，冲积平原则适宜生产长杆水稻，青檀树和水稻杆均为宣纸制造提供了优质的原料。泾县境内有多条河流，尤其是乌溪上游的两条支流，一条属淡碱性，适合原料加工；一条属淡酸性，适合成纸用水。（分段）宣纸以青檀皮为主料，按比例配入沙田稻草浆，整个生产过程由一百四十多道工序组成。造出的宣纸品种繁多，在生产过程中又不断创新，1949年后成功制出了“丈二”、“二丈”等新品。（分段）宣纸质地纯白细密，纹理清晰，绵软坚韧，百折不损，光而不滑，吸水润墨，宜书宜画，防腐防蛀，故有“纸寿千年”、“纸中之王”的美称。郭沫若参观泾县宣纸厂时题词说：“宣纸是中国劳动人民所发明的艺术创造，中国的书法和绘画离了它便无从表达艺术的妙味。”宣纸的手工制作和纸质特点体现了传统技艺的长处，这一技艺至今尚不能用机制代替。（分段）自唐代以来，宣纸一直为中国人民所爱好，其生产至清代臻于鼎盛，出现了王六吉、汪同和等著名品牌，在国内外屡得大奖。现宣纸集团公司所制红星牌宣纸为中国驰名商标，由技术监督部门给予原产地保护品牌，远销日本等国。（分段）但是，宣纸生产原料——青檀皮、长杆水稻的采集、种植经济效益差，原材料出现严重危机；同时由于某些厂家不良经营行为的影响，伪劣产品损害了宣纸的声誉，市场几近混乱；宣纸制作技艺的传承令人担忧。

铅山县位于江西省东北部，今属上饶市。境内峰峦起伏，水系发达，植被茂盛，水土保持良好，盛产毛竹。连四纸的原产地在铅山县，明代高濂《遵生八笺》把“铅山纸”列为元代“妍妙辉光，皆世称也”的精品。明代宋应星《天工开物》有数处记载了铅山造纸状况，对铅山纸品种的连四、柬纸作了说明，并给予很高评价。（分段）铅山连四纸产地分布在武夷山脉南、北麓，鼎盛时期有纸槽两千余张。“片纸不易得，措手七十二”，连四纸的制作工艺程序十分考究。原料要用毛竹的嫩竹竿，在立夏前后嫩竹将要长出两对芽叶的时候砍伐取用。纸料需经几个月的日晒雨淋，使之自然漂白，生产周期长达一年。连四纸依靠手工操作制成，无理化指标，全凭经验驾驭。制造过程的技术关键：一是水质，凡冲、浸、漂、洗所接触的水均不能有任何污染，须采用当地泉水；二是配药，药系采用水卵虫树制成。（分段）连四纸纸质洁白莹辉，细嫩绵密，平整柔韧，有隐约帘纹，防虫耐热，永不变色，有“寿纸千年”之称，旧时贵重书籍、碑帖、契文、书画、扇面等多用之。书画家、鉴藏家欣赏它独特的品质韵味，许多字画、印谱、拓本依托它得以传世。（分段）连四纸制作技艺是历代造纸工人智慧的结晶，其技艺传承自成体系，既蕴含了丰富的科学内容又难以完全用现代技术替代，显得十分珍贵。但是，连四纸的生产对原料、时间、工艺要求都很高，成本也大，技艺仅靠口传心授传承，不易迅速推广，因此目前连四纸制作技艺已面临失传的危险，急需抢救、保护。

造纸术是中国古代四大发明之一，用竹和楮树皮制作的竹纸和皮纸是传统手工纸的两个重要品种。贵州为少数民族聚居区，该省的许多地区仍然保留着传统竹纸和皮纸制作的古老技艺，其中尤以贵阳市香纸沟（布依族）、贞丰县小屯和丹寨县石桥（苗族）的制作技艺最为杰出。（分段）以香纸沟所产竹纸为例，据传它始于明代洪武年间，迄今已有六百多年的历史。整套操作工艺包括伐竹、破竹、沤竹、蒸煮、碾篾、提浆、抄纸、压榨、烘晾等72道工序，与宋应星《天工开物》所载造纸法完全相同。其成品既绵且韧，有隐形竹纹，还散发出淡淡香气。（分段）贞丰县小屯所产白绵纸创始于清代咸丰年间，直至上世纪末全乡仍有千余户从事抄纸生产。所产纸以构皮为原料，整套操作也经72道工序，成品绵韧，平整润柔。（分段）丹寨县石桥所产的白皮纸也用构皮、杉根为原料，另外还生产彩色纸，包括云龙皱褶、凹凸、压平、花草、麻纸六个品种。其制作过程一般有十多道环节，生产时将棉絮状纸浆兑水加入“滑药”搅匀，经抄、压、晒、揭，包装而成品，纸质绵韧、光润，耐水性好。（分段）以上手工纸品对原料、水质、工艺均有严格要求，技艺的传承全靠口传心授，与制造相伴，产生了丰富的纸业习俗，每年都要祭祀造纸宗师蔡伦。从这些情形来看，相关的竹纸、皮纸制造技艺已成为文化多样性和民族认同的重要证物。但在现代化纸业的强力冲击下，这些复杂难学的造纸古法传承已成问题，需要加以抢救、保护。

流传于浙江龙游的皮纸制作技艺，明万历《龙游县志》有“多烧纸，纸胜于别县”之誉，至今有一千四百多年的历史。（分段）龙游皮纸以山桠皮、野棉皮、青檀皮为主要原料，制作有2个流程三十多道工序。一是皮料制作流程，主要有砍条、蒸料、剥皮、蒸皮、踏洗、摊晾、制皮坯、撕选、蒸煮、揉洗、挤压、摊晒、洗涤、打料、选皮、洗涤、晾干、袋料等工序；二是成品制成流程，有榨料、皮料下槽、划槽、加汁、搅拌、捞纸、榨纸、焙纸、检纸、切纸、包装等工序。制作中需要烍山刀、刮皮刀、铡刀、蒸锅、纸帘、帘床、槽角等五十余种具有不同功能的工具。（分段）龙游皮纸制作过程全凭手工艺人的肉眼观察和手感经验把握。如捞纸工序中帘床入池的深浅、打起的浪花大小，只能凭眼观和手感进行操作，以此决定成品纸的质量。以皮纸制作技艺，还可以加工出画仙纸、笺纸、国色纸、特种纸等三十多个品种，不仅用于书画，还用于装帧、包装等。（分段）龙游县南部山区的民间作坊还保存着完整的手工制作山桠皮纸和野棉皮纸工艺，万爱珠等少数传承人还守护着这门古老的手工技艺，但规模较小，急需保护。

纳西族东巴纸又称白地纸，其制作技艺较为独特，现保存于迪庆藏族自治州香格里拉县三坝纳西族乡的白地村。白地（即白水台）是纳西族东巴文化的发祥地，东巴纸是东巴最重要的写经用纸，在滇西北各族中久负盛名。（分段）东巴纸的原料采自当地独有的植物原料“阿当达”，经鉴定为瑞香科丽江荛花。其造纸过程由采集原料、晒干、浸泡、蒸煮、洗涤、舂料、再舂料、浇纸、贴纸、晒纸等工序组成，主要工具有纸帘、木框、晒纸木板、木臼等。东巴纸的活动纸帘较为特殊，晒纸过程明显受到浇纸法的影响，又有抄纸法的痕迹，是中国造纸术与印巴次大陆造纸法兼容并蓄的结果。（分段）白地东巴纸色白质厚，不易遭虫蛀，可长期保存，用它书写的东巴经典据20世纪40年代的调查有五千多卷。白地东巴纸为弘扬东巴文化作出了卓著贡献，从工艺史角度来看，它又是研究我国手工造纸的难得实例。（分段）纳西族造纸技艺有传子不传女的传统，一向以家庭作坊进行生产且不外传，故在现代商业社会的压迫下随时都有消亡的可能，急需抢救和保护。

自唐朝文成公主远嫁吐蕃时起，中原造纸术传入西藏已有一千三百多年的历史。8世纪以来，为译经之需要，藏族人民不断学习、借鉴周边民族先进的造纸技艺，就地取材，生产出了独具地方特色的藏纸。（分段）藏纸以瑞香狼毒、沉香、山茱萸科的灯台树、杜鹃科的野茶花树为主要原料，根据原料品质的差异，可以制成各种不同用途和等级的藏纸。造纸工艺一般都有去皮、划捣、蒸煮、沤制、漂洗、捣料、打浆、抄造等环节。藏族造纸业不仅在西藏地区得到全面推广，还传入印度、尼泊尔、不丹等国。（分段）随着社会历史的发展，西藏造纸技艺形成了多种类共同发展的格局。藏东地区盛产康纸，藏南盛产金东纸、塔布纸、工布纸、波堆纸、门纸（珞巴、门巴地区的纸），卫藏地区盛产尼纸、臧纸、聂纸（聂拉木纸）、猛噶纸、灰纸及阿里纸等。造纸技术的提高与普及使藏纸行业名匠辈出，创造了许多精工细作的名纸，如产于塔布金东而享誉全藏的金东纸，适于馆藏文献使用的尼木县毒纸等。许多特殊的纸面加工纸品更令世人刮目相看，如印刷纸币和邮票的精品藏纸、制作技艺精湛的金汁、银汁大藏经用纸等即是其中显明的实例。（分段）因高原干燥缺氧，原料有一定毒性，因而藏纸具有防腐、防蛀、防潮的特性，易于长期保存，其纸质较为柔韧，经久耐用，色彩也丰富多样，具有装饰美感。（分段）高超的藏纸技艺、悠久的藏纸历史、丰富的藏纸生产经验创造了独具特色的藏纸文化，有必要对这一重要的非物质文化遗产加以切实保护。

维吾尔族聚居的新疆南部和东部自古便有植桑采果的传统。至迟在唐代，当地便有用桑树枝嫩皮为原料造纸的手工行业。（分段）维吾尔族桑皮纸以桑树枝内皮为原料，桑枝内皮有粘性，纤维光滑细腻，易于加工，经剥削、浸泡、锅煮、捶捣、发酵、过滤、入模、晾晒、粗磨等工序后可制成桑皮纸。成纸分高、中、低三个档次，用途广泛。清代新疆的书册典籍主要用桑皮纸印刷，民国时还出现过用桑皮纸印制的钞票。中档纸一般用于茶叶、草药等的包装，粗直的桑皮纸则往往用来糊天窗或作为制衣靴的辅料。（分段）制作桑皮纸曾是维吾尔族养家糊口的技艺，一般是子承父业，代代相传。直到20世纪70年代，维吾尔族民间仍在使用桑皮纸。但是，早在1950年，维吾尔族桑皮纸便退出了印刷和书写用纸的行列，从那时起就没有高档桑皮纸了。20世纪80年代以后，桑皮纸已经完全退出了维吾尔族人们的日常生活。因为没有市场需求，制作桑皮纸的匠人都已转业，他们的子孙也没有继承这门技艺的愿望。目前仅存的一位会制作桑皮纸的艺人已届暮年，这门古老的技艺正面临着失传的危险，亟待抢救、保护。

据《潜山县志》记载，早在汉代，安徽潜山县就生产桑皮纸，迄今已有一千七百多年的历史。因这种纸起源于汉代，又称“汉皮纸”。桑皮纸有大汉、中汉、小汉三种规格，全为手工生产，整个工艺流程由选料、蒸煮、拣皮、制浆、帘捞、焙烤等环节组成。成品纸质柔软、拉力强、不断裂、不褪色、防蛀、无毒性、吸水力强，主要用于书画、裱褙、典籍修复、包装、制伞等方面。目前潜山县官庄镇和岳西县毛尖山乡生产的桑皮纸质量优秀，经中国纸张研究所检测，已基本达到清代乾隆时期的工艺水平。2004—2005年故宫大修时，潜山、岳西两县手工制作的桑皮纸作为特选材料在工程中得到广泛应用。（分段）桑皮纸制作是一门古老的手工技艺，具有较高的工艺和历史文化价值，经世代相传，缜密改良，精心保护，至今仍在不断传承完善。潜山县和岳西县已制订保护规划，准备进一步采取具体措施，保护、传承好这项古老的手工技艺。

造纸术是我国古代四大发明之一，四川省夹江县和浙江省富阳市为竹纸的重要产地。（分段）夹江的环境适合竹类生长，当地在唐代即开始以“竹料手工造纸”，竹纸制作技艺兴于明，盛于清。自唐代以来，夹江即享有“蜀纸之乡”的美称，夹江纸以质量佳、品种多、规模大、技术精著称，曾被康熙皇帝指定为贡纸。（分段）夹江竹纸以手工舀纸术制作，从选料到成纸共有15个环节、72道工序，与明代《天工开物•杀青》的记载相合。以嫩竹为主料生产的夹江手工书画纸具有洁白柔软、浸润保墨、纤维细腻、绵韧平整等特点，与安徽宣纸齐名，曾被国画大师张大千先生誉为“国之二宝”。（分段）随着时代的变迁，夹江手工纸生产面临危机，原材料供给困难，传承乏人。夹江全县虽存有一千多家造纸作坊，但严格意义上的传统手工纸生产已不多见。因此，有必要对夹江竹纸制作技艺这项具有历史、文化和科学价值的非物质文化遗产进行保护和抢救、挖掘。（分段）浙江富阳素有“土纸之乡”的称号，其竹纸制造技艺始于南宋，世代相传，迄今已有一千多年。现在富春竹纸主要产于富春江南岸山区及青云、龙羊、新登等地。（分段）富春竹纸具有纸质柔软的特点，即使卷舒过久也不会出现墨渝的现象，同时也不易为蠹虫蛀蚀。历史上，富春竹纸名品竞出，行销国内并出口日、韩、新加坡、菲律宾等国。其中，昌山纸获1915年农商部最高特货称号和巴拿马万国商品博览会二等奖、1926年北京国货展览会三等奖，京放纸获1915年巴拿马万国商品博览会二等奖、1926年北京国货展览会三等奖，元书纸和乌金纸获1929年杭州西湖博览会特等奖，刷黄纸和五千元书纸获1929年西湖博览会一等奖。（分段）富春竹纸在继承我国传统造纸技艺的基础上形成了一整套独具特色的制作技艺，如制浆技艺中的“人尿发酵法”，抄制技艺中的“荡帘打浪法”等，均是富阳竹纸生产的绝艺，为其他竹纸产区所无。富春竹纸制作技艺是富阳造纸工匠在长期生产实践中形成的智慧结晶，也是继承和发扬我国古代伟大发明造纸术的重要个案。（分段）伴随着富春造纸技艺的传承，富阳地区还派生出一年一度祭祀蔡伦、纸工谚语、山歌和长篇民间叙事歌谣《朱三与刘二姐》等民俗文化内容，说明富阳造纸技艺中蕴藏着厚重的历史文化内涵。（分段）目前虽仍有人沿袭传统造纸技艺生产竹纸，但由于多种原因的影响，生产陷于窘境，加上造纸匠人大都年事已高，富春竹纸传统制作技艺后继乏人，濒临消亡，亟待抢救、保护。

福建省将乐县龙栖山国家级自然保护区盛产毛竹，有着丰富的造纸原料资源。将乐生产竹纸（又称“毛边纸”）历史悠久，其中以龙栖山的“西山纸”最负盛名，这种纸早在唐宋时期即已闻名四海，迄今已有一千多年的生产历史。（分段）西山纸的手工制作流程较为繁复，由砍嫩竹、断筒、削皮、撒石灰、浸漂、腌渍、剥竹麻、压榨、匕槽、踏料、耘槽（打浆）、抄纸、干纸、分拣、裁切等28道工序组成。制作出的西山纸质地细腻柔韧，光润洁净，吸水性强，久存不蛀，吸墨性强，用于书画，墨色固定而不易消退。此外，西山纸还可用于修复、印刷古旧书籍。清代乾隆年间编印《四库全书》时，清高宗曾命钦差大臣到将乐调纸印刷。近代以来，西山纸出口到日本、新加坡、泰国、菲律宾、马来西亚等二十多个国家和地区，深受各国人民的欢迎。西山手工造纸技艺是中国古老手工造纸技艺的重要一支，在福建及中国传统手工造纸技艺的研究中具有重要参考价值。

湖笔是毛笔中的佼佼者，以制作精良、品质优异而享誉海内外。（分段）湖笔的发源地在湖州市南浔区善琏镇，善琏制笔业约始自晋代。据清代同治《湖州府志》载：“（善琏）一名善练，……居民制笔最精，盖自智永僧（隋朝人，名王法极，王羲之七世孙）结庵连溪往来永欣寺，笔工即萃于此。”经过唐宋两代的发展，湖笔技艺有了很大的进步。到了元代，湖笔名声鹊起，奠定了毛笔之冠的地位，湖笔与徽墨、端砚、宣纸一起被称为“文房四宝”。（分段）湖笔纯由手工制作，工艺流程由择料、水盆、结头、装套、蒲墩、镶嵌、择笔、刻字等一百二十多道工序组成，主要工序由技工专司，选料精细，制作精工，尤其讲究锋颖。制作工匠秉承“精、纯、美”的准则，生产出“尖、齐、圆、健”四德齐备的成品湖笔。（分段）湖笔精湛的制作技艺是具有鲜明地域特色的湖笔文化的重要组成部分。但是社会文化的转型、书写工具的革新、对经济利益的片面追求导致湖笔生产中出现次品泛滥、工匠流失、传承乏人的状况，传统湖笔技艺受到很大冲击，应积极采取措施保护。

墨的发明是我国先民对中国文化乃至世界文明的一项重大贡献。徽墨是我国制墨技艺中的一朵奇葩，它特征鲜明、技艺独特、流派品种繁多、科技内涵丰富，在中国制墨史上占有重要地位。用传统技艺制作的徽墨精品具有多方面的优点，有的“其坚如玉，其纹如犀，写数十幅不耗一二分也”，有的“香彻肌骨，磨研至尽而香不衰”，有的“取松烟，择良胶，对以杵力……滓不留砚”，有的“坚如石，纹如犀，黑如漆，一螺值万钱”，有的“光可以鉴，锋可以截，比德于玉，缜密而栗。其雕镂之工，装式之巧，无不备美”。（分段）从现有史料来看，徽墨生产可追溯到唐代末期，历宋元明清而臻于鼎盛。在清代四大制墨名家中，绩溪县就有汪近圣和胡开文两位，清末民初著名的墨模木雕艺人胡国宾也是绩溪县上庄人。他们是清代与民国时期徽墨制作技艺传人的代表，其后代至今仍在当地传承徽墨制作技艺的精髓。（分段）徽墨制作技艺复杂，不同流派有自己特有的绝技且秘不外传，一派中针对不同的制墨原料，也会采用不同的生产工艺。如桐油、胡麻油、生漆均有独特的炼制、点烟、冷却、收集、贮藏方法，松烟窑的建造模式、烧火及松枝添加时间与数量、收烟及选胶、熬胶、配料和剂等也各有秘诀。如此制出的徽墨具有拈来轻、磨来清、嗅来馨、坚如玉、研无声、一点如漆、万载存真的特点。（分段）但是，由于原料不足和工匠后继乏人，徽墨生产前景堪忧，相关的制作技艺也有失传的危险，急需抢救、保护。

曹素功于清康熙六年（1667），在安徽歙县岩寺镇创设曹素功墨庄。其制墨技艺有炼烟、和料、制墨、模雕、翻晾、描金等，至今传承十三代，绵延三百余年。（分段）同治年间（1864），曹素功墨庄从苏州迁居上海。上海的大都市环境及海派文化的影响，使曹素功墨锭制作技艺开始创新，发展成具有海派特色的制墨技艺。从第九世孙曹端友开始就为海上书画名家定版制墨，而书画家也纷纷参与绘稿设计。由于墨模的镌模成为二度艺术创作，墨面的艺术风格与海派书画形成了同步，海派徽墨应运而生，相得益彰。1958年，上海制墨业胡开文、詹大有、查二妙堂等坊号归至曹素功一家，曹素功成为当代“海派徽墨”的代表。（分段）曹素功墨锭制作技艺是珍贵的非物质文化遗产，但是由于老艺人的减少和后继乏人，生产工具损蚀（特别是明清的老墨模）及原料供应不足，墨锭市场消费群减少而逐渐衰落。曹素功墨锭制作技艺已有失传的危险，现存珍稀的明清时期墨模亟待抢救和保护。

歙砚为中国四大名砚之一，其主要制作地和成名地在古徽州歙县，故称歙砚。江西省婺源县原属徽州，所产亦称歙砚。汉、晋时期已有歙砚问世，至唐代名声日盛。开元以后，龙尾砚石被发现，歙砚更为世所珍重。南唐后主李煜视歙砚为“天下冠”，在歙州设置了“砚务”，擢砚工李少微为“砚务官”，歙砚的身价从此扶摇直上。宋代歙砚发展很快，品种增多，精砚不断涌现，其名色之多、质地之细、雕镂之工，为诸砚之冠。从元末至清初未见有官方开采歙石的记载，歙砚制作只是维持残局。中华人民共和国成立后，歙砚生产一度得到发展，金星歙砚重新问世。改革开放后，歙县和婺源县先后成立了歙砚厂、工艺厂、文房四宝公司等，从砚石开采、产品制作到装潢工种齐全，还挖掘了“豆斑”、“绿刷丝”、“歙红”、“紫云”等新品种。上世纪80年代中期后，歙砚进入全国制砚行业前列，并以优良品质荣获国家优质产品、出口创汇金奖和有关部门授予的“国之宝”证书。（分段）歙砚的制作技艺以雕刻为中心，由选石、构思、定型、图案设计、雕刻、打磨、配制砚盒等多道工序构成，按石材纹理分为罗纹、眉纹、金星、金晕、鱼子五大类一百多个品种。砚材纹理细密，兼具坚、润之质，有涩不留笔、滑不拒墨的特点，被誉为“石冠群山”、“砚国名珠”。（分段）目前，歙砚砚石原料奇缺，传统工艺后继乏人，急需加大保护力度。

端砚的发源地在广东省肇庆市黄岗镇白石村、宾日村一带。白石、宾日两村相邻，八成村民无田可耕，世代靠采石制砚谋生，如今这一带依然是端砚制作的核心区域。端砚的原料端溪石产于肇庆市东郊羚羊峡斧柯山和北岭山一带。（分段）据记载，端砚创兴于唐初，唐代中期已风行全国，因下墨如风、发墨如油、不耗水、不结冰、不朽、护毫等优点而闻名于世，被称为众砚之首。在一千三百多年的发展历史中，端砚艺人不断总结经验，因地制宜，形成了一整套科学、严谨的制作工艺。端砚的制作过程十分复杂，主要有采石、选料制璞、设计、雕刻、配盒、打磨、上蜡等工序。端溪石大多不抗震，所以一直以来端砚生产的各个环节均为手工制作。（分段）端砚制作中的采石很关键，古代砚坑洞高约80厘米，采石工人只能蹲着、坐着或斜躺着采石，所用开采工具往往因石材所处环境而制，雕刻工具则因砚石的硬度、雕刻的技巧和题材需要而制。20世纪70年代前，这些工具多由采石工或砚匠自制。采石工具主要包括粗细不等的尖口铁凿、铁笔、铁锤、炮凿及灯等，雕刻工具主要包括锤、凿、凿卡、木钻、锯、滑石及工夫台等。（分段）与众多传统手工艺一样，端砚制作也有自己的行业崇拜和行会组织。端砚艺人崇拜伍丁，每年农历四月初八都要举行盛大的祭拜活动。端砚行是端砚的行会组织，艺人入行方有资格制作端砚。（分段）端砚具有很高的艺术价值、收藏价值和人文价值，在新的历史条件下，机械生产冲击着手工端砚制作，传统记忆的传承方式导致工匠后继乏人，只有认真解决了这些问题，才能切实保护和延续传统端砚制作技艺。

金星砚又名金星宋砚，以金星石为原料，主产地在江西省星子县横塘镇驼岭山下。民间相传第一方金星砚出自晋代陶渊明之手，北宋米芾《砚史》中亦有星子青石砚的记载。明代星子的石砚制作一度中衰，至清代中叶又渐中兴。民国时星子县境内有制砚作坊百余家，所产金星砚曾两度参加国际性展览并获奖。（分段）中华人民共和国成立后，先后建立了两家专业砚厂，更新设计样式，改造制砚工艺，金星砚生产得以高速发展。20世纪80至90年代，金星砚频频在全国展览、评比中获奖，产品远销日、韩、东南亚及欧美各国。90年代末，国企改制，星子县现有制砚的私企和个体户近百家。（分段）金星砚以星子县驼岭出产的宋石为原料，这种石料稀少珍贵，石质坚韧细腻，温润莹洁，纹理缜密，色彩和纹理具有自然美，制成砚后发墨极快，且储水不涸，久磨无粉，发出的墨富于光泽。金星砚从开始生产到制作完成共有开采、选料、制坯、雕刻、打磨抛光五道程序。传统金星砚的造型与图饰因取材于当地物产、山水和人文传说而极具地域性色彩，风格古朴大方，简略写意，是中国民间艺术中的瑰宝。（分段）近年来，由于金星宋石开采过滥，从业人员技艺荒疏，石砚产品鱼目混珠，传统技艺的声誉遭到损害，传承发展也大受影响，急需有关方面加以扶持和保护。

荣宝斋位于北京市宣武区琉璃厂西街十九号，其木版水印技艺堪称一绝。荣宝斋木版水印源于中国古代雕版印刷的“版”套印，所谓“版”套印，是根据画稿笔迹的粗细长短、曲直方圆、刚柔枯润，设色的深浅、浓淡、冷暖及色相的向背阴阳分版勾摹，刻成若干板块，然后对照原作，由深至浅，逐笔依次叠印，力求逼肖原作，精确无误，达到乱真的程度。木版水印这种纯手工印刷工艺有勾（分版）、刻（制版）、印（印刷）等基本工艺程序和刻、剔、掸、描等特殊技巧，它以笔、刀、刷子、耙子、国画颜料、水等材料为基础工具，以追求复原传统书画的艺术形态、笔墨、神采为目的。（分段）我国最早的雕版印刷，有确切纪年的是隋代。荣宝斋于1896年设帖套作，延聘刻、印高手，印制了大量精美的诗笺、信笺。民国期间荣宝斋重刊《十竹斋笺谱》，使彩色套印和拱花术获得了延续和发展。中华人民共和国成立后，荣宝斋木版水印由原来只能印大不及尺的诗笺、信笺发展到能惟妙惟肖、神形兼备地印制笔墨淋漓、气势豪放的《奔马图》及唐代周的《簪花侍女图》、宋代马远的《踏歌图》等大幅艺术作品，标志着雕版印刷术已发展到了巅峰，也说明荣宝斋木版水印技术已真正成熟。（分段）荣宝斋木版水印继承了中国传统的雕版印刷技术并将之发扬光大，其技艺过程具有观赏价值，应该加以保护和传承。现在木版水印正经历着后继乏人和市场运营成本高的考验，需要有关方面施以援手，帮助解决困难，走出低谷。

“镂象于木，印之素纸”的传统木版水印技艺源于中国古老的雕版印刷术，是中国传统文化的重要组成部分。早在唐代，木版水印技艺就已经相当成熟。宋元以来，流行木版水印的书籍插图；明代以后，此风更是盛极一时。明末“饾版”和“拱花”等复杂的套版叠印工艺得到广泛采用，木版水印在工艺上取得了很大的进步。这一技法随即在民间广泛流传开来，用以印制谱笺和民间年画等，成为中国特有的传统绘画复制印刷技艺。（分段）上海朵云轩自清代光绪二十六年（1900）创立以来就传承了木版水印的传统技艺，经过百余年的制作、研究和发展，朵云轩木版水印已经成为一门综合绘画、雕版和印刷的再创性艺术，其木版水印作品制作细巧，用料考究，重格调、重笔墨、重韵味，具有精致、典雅、秀润的风格特征。绢本细腻秀雅，纸本古逸苍润，与荣宝斋木版水印并列为中国木版水印两大流派，号称“南朵北荣”。（分段）朵云轩木版水印传承的不仅仅是一种传统技艺，而且是一种优秀的文化。木版水印作品惟妙惟肖，几可乱真，为人们学习、欣赏和收藏历代书画佳作提供方便，具有独特的艺术和文化研究价值。

雕版印刷技艺出现于隋唐时期，宋代毕在此基础上发明了活字印刷术，但是雕版印刷并没有被活字印刷所替代，仍一直在古代中国印刷业中占据主流地位。目前，雕版印刷技艺可在扬州广陵古籍刻印社见到，这里聚集了一批雕版印刷艺人，并存有近30万块雕版板片，因此其技艺被称为扬州雕版印刷技艺。（分段）雕版印刷的工艺流程极为复杂，大致可分四个环节，每个环节又有若干程序。一是备料，即制版、备纸、备墨；二是雕版，即写版、校正、上版、雕刻；三是刷印与套色；四是装帧。扬州广陵古籍刻印社保留着国内惟一的全套古籍雕版印刷工艺流程，共有二十多道工序，整个流程散发着古朴典雅的文化气息。（分段）据记载，扬州雕版印刷技艺始创于唐代，清代得到空前发展，康熙年间刊印了包括《全唐诗》在内的内府书籍三千余卷。1960年，扬州广陵古籍刻印社成立，成为传承雕版印刷技艺的职能机构。但是，这一机构作为自筹资金的事业单位，目前面临转企改制的形势，市场经济正逼近传统雕版印刷工艺，需要采取措施加以保护。

福建省连城县四堡雕版印刷技艺起源于宋代，发展于明代，至清代达于鼎盛，它主要流传于福建省连城县四堡乡务各村及马屋村。四堡是明清时期中国四大雕版印刷基地之一。明代万历八年（1580），务各村首开书坊。清代康熙年间，四堡雕版印刷逐渐兴盛，到乾嘉和道光时期出现繁盛局面，在我国雕版印刷史上创造了辉煌的功绩。这一民间印刷技艺主要在家族中传承，沿袭至今已历十五代。（分段）四堡雕版印刷技艺纯手工操作，制作精巧。其雕版制作大致可分为坯版制作、坯版书写、雕版制作、刷印、装订五个阶段。坯版制作包括选材、锯版、浸沤、干燥、平版等工艺；坯版书写包括写样、上版等工艺；雕版制作包括刻版、打空、拉线、修版等工艺；刷印包括固版、刷墨、覆纸、刷印、晾干等工艺；装订包括折页、配帖、弯刀裁纸、锥子打眼、穿线等工艺。雕版印刷所使用的工具主要有刻刀、曲凿、平凿、斜凿、铁锤、刨子、锯子、棕刷、小墨缸、纸张等。（分段）印刷术是我国古代四大发明之一，四堡雕版印刷技艺则是我国雕版印刷术的重要代表，其中凝聚着制墨术、雕刻术、摹拓术等几种优秀的传统工艺，为文化传播提供了便捷条件，它是中国古代文明领先于世界的实录和见证，具有极其特殊的历史文化价值。

元、明、清直至民国，杭州雕版印刷一直非常发达。1957年，中央美术学院华东分院成立木刻水印工厂，杭州雕版印刷技术有了质的飞跃，成为当时全国四处木版水印基地之一。（分段）杭州雕版印刷术，是将需印刷的文字或图像，书写（画）于薄纸上，再反贴于木板表面，由刻版工匠雕刻成反体凸字，即成印版。印刷时先在印版表面刷墨，再将纸张覆于印版，用干净刷子均匀刷过，揭起纸张后，印版上的图文就清晰地转印到纸张上，从而完成一次印刷。整个过程大体分为选材、雕刻、印刷三个程序，共有浸蒸、取板、刨涂、磨板、描稿、拳刀、崩刀、重刀、铲底、成型、对稿、夹纸、对版、调色、干印、湿印、“刷”、“砑”、“掸”、饾版、拱花二十一种技法。印刷产品历来以“选材精良、刻工精巧、印刷精美”而著称，后期的水印名家复制品更被称为“下真迹一等”，而且存世优秀作品众多。（分段）由于现代印刷技术的发展等原因，传统的杭州雕版印刷术如今已经面临危机。目前，只有黄小建等少数传承人还在坚持传统的雕版印刷。保护、传承工作迫在眉睫。

同仁刻版印刷技艺产生于元代，早在13世纪末期，名为三旦仁钦的喇嘛师研发了藏经文刻版印刷术。青海省东南部的同仁县还保存着传统的同仁刻版印刷技艺，以家庭传统作坊为形式在年都乎乡卓隆村和郭麻日村进行刻版印刷的手工技艺流传至今。（分段）同仁刻版印刷技艺主要用于印刷经书、书籍、绘画图案（龙达、人兽和睦图、八卦图、各种佛像）等等，题材主要为祭祀山神、祭天、祭地、农事耕作、节令习俗，以祈求风调雨顺，五谷丰登，招财进宝，吉祥如意等精神生活追求，是当地农耕社会生活和民俗生活以及藏传佛教文化的缩影，是藏族传统文化和精湛的手工技艺的承载者和传递者，对研究藏族历史、宗教、文化、科学技术以及藏族人类学的文明进程具有重要的参考价值。

南京古称金陵，这里是六朝古都，历史悠久，文化底蕴深厚，佛教刻经事业源远流长。清同治五年（1866），我国近代佛教文化复兴的奠基人杨仁山等有识之士创办了金陵刻经处，传承我国古代佛经、佛像木刻雕版印刷技艺，百余年来在国内外享有盛誉。金陵刻经处位于江苏省南京市白下区淮海路35号，总占地面积3923平方米，收藏佛经版125318块、大型佛像版18块，是我国著名的佛教文化机构，也是融古代经书、经版收藏，经书雕刻、印刷、流通及佛学研究于一体的佛经出版机构。（分段）金陵刻经保持了中国古代传统的木刻水印技艺，它由三个环节组成：一、刻版，包括写样、上样、雕刻等工序；二、印刷，包括放版、刷墨、复纸、压擦、揭纸等工序；三、装订，包括分页、折页、撮齐、捆扎压实、数书、齐栏、串纸捻、贴封面封底、配书、切书、打装订眼、帖书名签条等工序。（分段）金陵刻经选本精严，内容纯正，校勘严谨，版式疏朗，字大悦目，刻印考究，纸墨精良，习称金陵本。目前该处手工印刷的佛教典籍有三百余种，约占全部经版数量的五分之一，其中包括《华严经》（80卷）、《玄奘法师译撰全集》（1347卷）等重要经论。金陵刻经的雕刻、印刷技艺以口传心授方式承传，现已传到第七代。（分段）但是，手工印刷的线装经书比平装机印的经书成本要高，价格也贵，其购买对象相对固定，这些状况限制和影响了刻经的生产流通。目前金陵刻经处仅有2名刻工，传承问题突出，刻经技艺随时有失传的可能，需要采取措施加以发掘、抢救和保护。

德格县位于四川省甘孜州西北部，青藏高原东南缘。这是一个以藏民族为主的多民族聚居县，藏族居民占县总人口的96%左右。这里遍布高山大川，风景壮美，但交通不便，较为闭塞，藏民族的传统文化在此环境中得到了较好的保存。素有“藏文化大百科全书”之称的德格印经院就坐落在德格县城。（分段）德格印经院建立于公元1729年。早在1703年，德格土司就已出资雕刻经板、印刷经书了。除1958年至1979年间中断了20年外，印经历史接近300年。德格土司时期以藏纸印经，每年用藏纸约50万张。（分段）现在的印经工艺包括造纸、制版、印刷等程序，造纸以瑞香狼毒草的根作原料，制作技艺属于浇纸法系统，独具特色。所生产的藏纸不会被虫蛀，吸墨性很强，份量轻，韧性好，有独特的价值。1958年，停止生产藏纸。2000年，印经院请一位80岁的老人教年轻人造藏纸，初步抢救了这门传统技艺。德格印经院的经版选红桦木为原料，经火熏、粪池、水煮、烘晒、刨光等工序后，可几百年不变形，最宜用来雕刻。印经院的经版文字雕刻很深，而且书法十分优美，适合反复印刷，在印制中形成了许多独特的技艺。（分段）德格印经院为藏族地区三大印经院之首，德格版的经书在藏族地区及国内外的藏学界广泛流传，十分有名，因此，应该对德格印经技艺进行重点保护。目前的问题是手工生产成本高，工艺复杂，很难传承，藏墨生产工艺尚未恢复，这些都有待逐步解决。

藏族宗教文化艺术历史悠久，源远流长。波罗古泽刻版制作技艺的出现与这种宗教文化有着密切的关系，它起源于清代康熙十五年（1676），由德格第十二世土司、第六世法王却吉•登巴次仁发起，主要流传于西藏自治区昌都地区江达县的波罗乡。当时四川的德格、白玉县及西藏的江达都归德格土司管辖，由于佛教盛行，为印制佛教经文及图案服务的木版雕刻工艺得到空前发展，由此推动了波罗古泽刻版制作技艺的繁荣。整个清代，藏族土司、宗本耗费大量人力物力，收集各种学科历史文献和教派典籍，以较原始的制版刻版方法印刷，在寺庙中制作了数以万计的木刻雕版。四川著名的德格印经院中80%以上的印经版均为波罗乡所制。（分段）波罗古泽刻版制作技艺十分高超。制作时，先由著名藏文书法家书写刻版内文，由两个以上的人严格进行校对，校对完成后用特殊液体将文字印在木板上，然后在阳光下晒干，再由雕刻艺人按照原文临摹刻制，刻成后还要经过12次严格校对，确定无任何错误，即刷上酥油汤晾晒，干后涂上朱砂颜料，最后用一种能防虫蛀的植物熬成水，浸泡雕版并加以清洗，而后交付工人印刷。

苏扇是苏州特产，包括折扇、檀香扇和绢宫扇三大类，统称为“苏州雅扇”；明清以来，主要在苏州及周边地区广泛流传。（分段）南宋时苏州便有人自制折扇，到明代宣德年间设作坊生产，并出现名牌产品，如著名的乌竹骨泥金扇。清代顺治年间苏扇成为皇家贡品，制扇业开始兴盛。（分段）苏州雅扇有不少名品，所谓“吴中折扇，凡紫檀、象牙、乌木作股为俗制，惟棕竹、毛竹为之，称怀袖雅物”。折扇的扇骨制作以变化丰富和精工细致闻名，打磨后的竹折扇骨匀细光洁，高雅古朴。（分段）檀香扇从折扇演变而来，以檀香木制扇，散发天然香味。苏州是檀香扇的发源地，有“拉花”、“烫花”、“雕花”、“画花”等工艺，扇面还要绘上山水花鸟景色，显得雅致宜人。自20世纪初始作以来，檀香扇即以其独有的技艺特色受到国内外人士的喜爱。（分段）绢宫扇主要有圆形、六角形、长方形、腰圆形等形状，扇面往往绘以山水、花鸟、人物，并题有名人诗句，古色古香，极具观赏性。（分段）苏州雅扇制作集造型、装裱、雕刻、镶嵌、髹漆等精湛技艺于一体，历来是文人雅士不可或缺的掌中宝物。（分段）20世纪80年代以后，人们的生活方式发生了急剧变化，电扇和空调的出现使扇子的重要性急剧下降。晚清民国时期仅上海一地苏州扇庄及经营苏州扇面扇骨的文玩店就达上百家，现在只剩下王星记和朵云轩两处。目前苏州本地制扇艺人仅剩三四人，有些工艺已濒于失传。

我国制扇的历史十分悠久，商代即已出现以长尾雉鸡羽毛制成的羽毛扇。汉代，宫廷流行绢扇，又称“宫扇”。东晋时期，葵扇开始流行。南宋时期，都城杭州成为折扇中心，河坊街附近的扇子巷即当年扇业作坊聚集之地。折扇古称“折叠扇”，又称“撒扇”，收则折叠，用则撒开，撒开后扇面成半规（圆）形，聚头聚尾，故又称“聚头扇”。明代永乐年间，苏州成为折扇中心，出现了李昭、马勋等闻名海内的制扇名家。（分段）我国扇类产品主要产于江苏、浙江、四川、广东等地，有纸折扇、檀香扇、羽毛扇（浙江湖州）、绢扇、麦秸编结扇（浙江浦江）、象牙扇、竹篾扇、葵扇（广东新会）、孔雀翠羽舞蹈扇等多个品种。其中折扇的扇骨以棕竹、湘妃竹、乌木为上，有的饰以竹刻；扇面以桑皮纸等裱糊而成，著名书画家题诗作画于其上，有小品胜于大品之说。有的折扇还配有刺绣扇套。杭州王星记扇庄以制作黑纸扇而闻名，扇面涂刷柿漆，雨淋不透，日晒不翘，有“一把扇子半把伞”之美称，其制作技艺世代相传，一直沿袭至今。四川自贡竹篾丝扇系清代光绪年间制扇名家龚爵伍所创，故称“龚扇”，扇面犹似执绢纨。扇柄下饰以流苏、绦结或玉器、桃核雕刻等小摆件，摇曳生姿。檀香扇和葵扇的扇面上往往饰以烙画，色有浓淡，层次分明。由此看来，制扇技艺是集雕刻、绘画、书法、编织、编结、装裱、髹漆、竹编等多种工艺为一体的综合性传统手工技艺，具有很高的艺术价值。（分段）随着社会生活的变迁，盛暑时节人们普遍使用空调或电扇，导致扇子的需求量锐减。目前不少制扇名家相继辞世，苏州折扇扇骨技艺等一些制扇工艺正濒临失传，相关的抢救保护工作已迫在眉睫。（分段）杭州雅扇自古闻名海内，南宋时期，今杭州清泰街与河坊街之间集中了许多杭扇制作工场，彼此相连，长达二里，此处因而得名“扇子巷”。清代光绪元年（1875），王星斋在杭州扇子巷创建王星记扇庄，凭借精良的做工和独特的工艺在众多店家中脱颖而出，经过不断发展，王星记扇终于成为杭扇的代表。（分段）百多年来，王星记扇业艺人继承并发扬传统，汇集历代制扇艺人的智慧，发展了杭扇制作技艺，目前王星记杭扇的扇品已达十五大类四百余种三千多个花色，远销四十多个国家和地区。王星记扇制作工艺复杂精细，装饰更是十分考究，它与书画、雕刻、镶嵌、剪贴等技艺相结合，极大地提升了扇子的艺术品位。王星记扇以黑纸扇、檀香扇最为典型，在国内外屡获奖项，向为世人所称道。（分段）早在清代，黑纸扇即作为杭州特产进贡宫廷，有“贡扇”之称。历代众多书画名家都曾在王星记的扇面上留下杰作，为中国文化宝库增添了重要财富。近年来，王星记扇常被用作国礼赠送给国际友人，且为各地博物馆所收藏，成为了中外文化交流的桥梁。王星记制扇技艺为中国扇文化的传衍作出了积极贡献，具有独特的历史文化价值。（分段）

我国制扇的历史十分悠久，商代即已出现以长尾雉鸡羽毛制成的羽毛扇。汉代，宫廷流行绢扇，又称“宫扇”。东晋时期，葵扇开始流行。南宋时期，都城杭州成为折扇中心，河坊街附近的扇子巷即当年扇业作坊聚集之地。折扇古称“折叠扇”，又称“撒扇”，收则折叠，用则撒开，撒开后扇面成半规（圆）形，聚头聚尾，故又称“聚头扇”。明代永乐年间，苏州成为折扇中心，出现了李昭、马勋等闻名海内的制扇名家。（分段）我国扇类产品主要产于江苏、浙江、四川、广东等地，有纸折扇、檀香扇、羽毛扇（浙江湖州）、绢扇、麦秸编结扇（浙江浦江）、象牙扇、竹篾扇、葵扇（广东新会）、孔雀翠羽舞蹈扇等多个品种。其中折扇的扇骨以棕竹、湘妃竹、乌木为上，有的饰以竹刻；扇面以桑皮纸等裱糊而成，著名书画家题诗作画于其上，有小品胜于大品之说。有的折扇还配有刺绣扇套。杭州王星记扇庄以制作黑纸扇而闻名，扇面涂刷柿漆，雨淋不透，日晒不翘，有“一把扇子半把伞”之美称，其制作技艺世代相传，一直沿袭至今。四川自贡竹篾丝扇系清代光绪年间制扇名家龚爵伍所创，故称“龚扇”，扇面犹似执绢纨。扇柄下饰以流苏、绦结或玉器、桃核雕刻等小摆件，摇曳生姿。檀香扇和葵扇的扇面上往往饰以烙画，色有浓淡，层次分明。由此看来，制扇技艺是集雕刻、绘画、书法、编织、编结、装裱、髹漆、竹编等多种工艺为一体的综合性传统手工技艺，具有很高的艺术价值。（分段）随着社会生活的变迁，盛暑时节人们普遍使用空调或电扇，导致扇子的需求量锐减。目前不少制扇名家相继辞世，苏州折扇扇骨技艺等一些制扇工艺正濒临失传，相关的抢救保护工作已迫在眉睫。（分段）荣昌县地处重庆市西部，该县昌元镇的折扇制造业十分发达。荣昌折扇用则撒开，收则折叠，具有精致典雅、美观适用、小巧玲珑、易于携带等特点，素为人们所喜爱。荣昌折扇始于北宋年间，到明代嘉靖时期，荣昌折扇已作为贡品进献朝廷。清代光绪年间，荣昌的折扇制造达于鼎盛，县城中专业扇铺有两百多家，生产人员两千多人，年产各种折扇四百万把。民国时期，荣昌折扇远销东南亚及欧洲。近年来，在继承、发扬传统手工技艺的同时，荣昌的制扇匠人努力开发新工艺，产品由原来的正棕、全楠、皮底、硬青、串子五大类154个品种增至十大类，新增全棕、檀香、羽毛等三百多个花色品种，其中以传统黑纸扇和棕竹扇最具特色。（分段）荣昌折扇制作工艺集染色、粘合、绘画、雕刻、镶嵌等技艺于一体，大致分为16个工段145个操作工序。当代著名书画家郭沫若、张大千等多次为荣昌折扇题字作画，提高了它的文化品位，使之增加了艺术和收藏价值。（分段）由于原辅材料稀缺，再加上技术人才不足、市场价格偏低等原因，目前荣昌折扇的生产陷于困境，传统黑纸扇和棕竹扇都有绝产之虞。荣昌折扇制作技艺已处于濒危境地，亟待抢救保护。（分段）

我国制扇的历史十分悠久，商代即已出现以长尾雉鸡羽毛制成的羽毛扇。汉代，宫廷流行绢扇，又称“宫扇”。东晋时期，葵扇开始流行。南宋时期，都城杭州成为折扇中心，河坊街附近的扇子巷即当年扇业作坊聚集之地。折扇古称“折叠扇”，又称“撒扇”，收则折叠，用则撒开，撒开后扇面成半规（圆）形，聚头聚尾，故又称“聚头扇”。明代永乐年间，苏州成为折扇中心，出现了李昭、马勋等闻名海内的制扇名家。（分段）我国扇类产品主要产于江苏、浙江、四川、广东等地，有纸折扇、檀香扇、羽毛扇（浙江湖州）、绢扇、麦秸编结扇（浙江浦江）、象牙扇、竹篾扇、葵扇（广东新会）、孔雀翠羽舞蹈扇等多个品种。其中折扇的扇骨以棕竹、湘妃竹、乌木为上，有的饰以竹刻；扇面以桑皮纸等裱糊而成，著名书画家题诗作画于其上，有小品胜于大品之说。有的折扇还配有刺绣扇套。杭州王星记扇庄以制作黑纸扇而闻名，扇面涂刷柿漆，雨淋不透，日晒不翘，有“一把扇子半把伞”之美称，其制作技艺世代相传，一直沿袭至今。四川自贡竹篾丝扇系清代光绪年间制扇名家龚爵伍所创，故称“龚扇”，扇面犹似执绢纨。扇柄下饰以流苏、绦结或玉器、桃核雕刻等小摆件，摇曳生姿。檀香扇和葵扇的扇面上往往饰以烙画，色有浓淡，层次分明。由此看来，制扇技艺是集雕刻、绘画、书法、编织、编结、装裱、髹漆、竹编等多种工艺为一体的综合性传统手工技艺，具有很高的艺术价值。（分段）随着社会生活的变迁，盛暑时节人们普遍使用空调或电扇，导致扇子的需求量锐减。目前不少制扇名家相继辞世，苏州折扇扇骨技艺等一些制扇工艺正濒临失传，相关的抢救保护工作已迫在眉睫。（分段）龚扇产于四川省自贡市。清代光绪元年（1875），著名艺人龚爵伍以牛骨、玉石为扇柄，竹条为外圈，用黄竹篾丝编织各式图案，创制了扇面约六寸的宫扇，故称“龚扇”。龚扇图案鲜明，精美别致，在流传过程中得到许多人的爱重，声誉日隆。早在清代末年，龚扇即已名闻遐迩，成为宫廷和官府的收藏品，并在莱比锡国际博览会上获得奖章。龚扇质薄如绢，绚丽如花，光滑如镜，扇面图案别具一格，以极细篾丝编织成的花鸟人物形象生动，体现出精细的质感和独特的风格。（分段）龚扇演进历时百余年，至今其制作技艺已传承了五代。由于龚扇制作技艺采用家族传承方法，前三代均是传男不传女，所以到目前为止，只有龚姓家族的少数人能够完整掌握技艺中的编织技术。鉴于此情形，应采取积极措施，对这一宝贵的民间手工艺进行有效保护。

剧装戏具制作是苏州市一门独特的手工技艺，其起源可上溯至明代中叶，它是与当时南戏北调中最为典雅优美的昆曲相伴而生的。（分段）明清以来，苏州一直是丝绸和棉布的主要产地，苏州的刺绣也因技艺精湛而名闻海内外。在此前提下，苏州剧装戏具制作具备了其他地区所无法比拟的优势。19世纪30年代，京剧界最负盛名的梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云四大名旦的剧装均在苏州定制。（分段）苏州剧装戏具门类齐全，品种丰富，图案独特，色彩雅丽，工艺细致，制作精良。现全国仅有苏州能胜任戏衣、盔帽、靴鞋、刀枪、口面、头饰六大类一千余个品种的制作，其中戏衣类378种，戏帽类246种，刀枪类276种，戏靴类41种，髯口头面类79种，头饰光片类23种。（分段）苏州剧装戏具每个品种的工艺均各有特点，迄今仍用一件一制的方式手工制作，而刺绣、成合、缝制由于色彩、规格不一，每件均需道道把关。各种图案的选用沿袭了传统表现手法和文化元素，刺绣色彩更显出苏州水乡淡雅秀丽的特色。（分段）苏州剧装戏具有深厚的历史文化底蕴，它融会了绘画、刺绣、色彩、历史、文学等各种文化艺术元素，结合造型、印绘、缝制、制革等手法，形成了独特的、系统的手工制作技艺。在目前形势下，传统戏剧的衰微带来剧装戏具制作的不景气，从业人员年龄老化，熟练工减少，行业收入偏低，影响了制作工艺的承传和发展，有必要采取措施进行抢救和保护。

北京剧装戏具制作技艺出现于清代中叶，它是伴随着京剧艺术的兴起而产生的。剧装戏具分衣、盔、杂、把四项，衣主要指戏衣，盔主要包括头盔、帽子等，杂主要包括髯口、靴鞋等，把主要是刀枪把子等，其中盔头、戏衣和靴鞋三部分制作工艺较为复杂。北京戏装最讲究舞台艺术效果，它优美而夸张的造型、色彩和图案有利于衬托剧中人物的艺术形象。（分段）北京戏装的设计制作涉及京剧服装配饰的各个方面，讲究色彩鲜亮、造型大气、图案丰富，具有技艺规范考究、做工缜密精巧、用料高档华贵、风格雍容大气的特点，为京剧表演增添了光彩。北京戏装适宜于观赏和收藏，在中国传统戏曲服饰及中国古代服饰的研究中具有重要的参考价值。（分段）随着社会的变迁，目前真正能够从事剧装制作的匠师已经不多，大师级人物更是罕见，而且新生力量难以为继，如再不及时保护，这门发展已有百年的传统技艺将面临失传的危险。

桦树皮制作技艺是我国北方游猎民族的独特手工技艺，具有浓厚的民族特色和地域性，内蒙古鄂伦春自治旗、鄂温克族自治旗、莫力达瓦达斡尔族自治旗、额尔古纳左旗（根河市）和黑龙江流域均有这门技艺流传。（分段）古代北方游猎、游牧民族如东胡、匈奴、鲜卑、契丹、女真等都有过制陶时代，而鄂伦春、鄂温克、达斡尔、蒙古等民族均无制陶历史。鄂伦春、鄂温克、达斡尔等创造的桦树皮器皿在生产和生活中代替了陶器和瓷器，体现了森林狩猎民族的文化特色。（分段）桦树皮具有良好的防水、抗腐蚀性能，以此制成的器具轻便、易携带、不易破碎，是狩猎民族喜爱的生产工具和生活用品。它形式多样，造型各异，主要有船、篓、箱、盒、碗等种类。这些器具都是将桦树皮以兽筋、马尾绳缝制而成，上面刻压有各种花纹和图案，它们不但是重要的用具，也是精美的艺术品。（分段）传统的桦树皮加工技艺有四个步骤：一是剥取树皮；二是将皮子浸软或煮软；三是剪裁缝合；四是装饰图案。装饰手法有用砸压的，也有用剪贴的，各民族都把象征吉祥、喜庆、平安、丰收的图形装饰在桦树皮制品上。（分段）随着社会的发展，游猎民族的生产生活方式发生了巨大变化，狩猎文化已渐衰微，桦树皮制作技艺也逐渐衰落。鉴于保护这一技艺具有极其重要的意义，应尽快制定措施付诸实行。

鄂温克民族是典型的森林民族，他们居住的大兴安岭地区到处都是枝繁叶茂的白桦林，为桦树皮制品提供了丰富的生产资源。（分段）鄂温克族桦树皮制作工艺有着独特的制作方法。制作的第一步即是选择桦树皮原材料。每年的五六月份是剥取桦树皮的最佳季节。选材首先需选择树干笔直、树面比较光泽而又无结疤的树；其次再根据所制器物的需要，量出长度，然后在树干的上下各划一圈，中间再竖划一刀，稍稍一启，整张的桦树皮便剥落下来。把桦树皮里面凹凸不平的硬皮部分剥去后，再用水煮或隔蒸，使桦树皮变软，以便裁剪；再次，将桦树皮摞起来压平，根据需要，进行裁剪制作。缝接处常用狍子、鹿的筋线，或马尾和麻搓成的线缝合；最后，在接头处涂上兽油，用火烘烤，以便牢固。经过切剥、编制、对拼、刺花、压边等十余道工序，就可以制作成质地柔韧、颜色柔和、防腐耐潮、样式繁多、经久耐用的桦树皮制品。（分段）鄂温克族桦树皮制作技艺是珍贵的民族工艺瑰宝，它继承祖先三千多年的优秀传统，成为鄂温克人的民族文化符号，具有民族学、历史文化和民族手工艺史等多方面的研究价值。

鄂伦春族世代居住在大兴安岭地区的呼玛县白银纳村和塔河县十八站等地。白银纳村和十八站境内，呼玛河贯流而过，水网密布，年平均降水量约四百毫米。丰富的水系为鄂伦春族的夏季渔猎准备了充分条件。在长期狩猎过程中，鄂伦春族先人创造出了一种便于水上活动的桦皮船。（分段）桦皮船是鄂伦春族夏季渔猎生产、生活的必备交通工具，鄂伦春语称为“奥木鲁钦”，它就地取材，制作简便，以大兴安岭的障子松板条做骨架，以高寒地带生长的白桦树树皮为船体，然后用松木削成的木钉加固，全船不用一根铁钉。成型后在接缝处涂抹松树油，经过烘烤，可达到密不渗水的效果。桦树皮船形如柳叶，轻便快捷，携带方便，“陆行载于马上，遇水用之以渡”，为鄂伦春族世代相承的独特生产生活用具。（分段）源远流长的鄂伦春族桦树皮船制作技艺是我国东北桦树文化的重要组成部分，由于时代的变迁，这一古老的传统手工技艺日趋衰微，亟待保护。

树皮布又称纳布、楮皮布、谷皮布等。古代文献中所称的楮冠、谷布衣，就是用树皮制成的衣冠产品。海南岛黎族树皮布主要分布在中南部黎族集聚区，包括三亚、五指山、东方等市及琼中、保亭、陵水、乐东、昌江、白沙等县。（分段）保亭县黎族树皮布文化的起源可上溯至石器时代。先民们在用麻和木棉纺织之前，曾经历过相当长时期的“无纺织”年代，用于蔽体的衣物主要是这种粗纤维的“树皮布”。由晋人裴洲《东观汉记》一书可知，汉代已有用树皮布做冠的记载，当时边疆少数民族还以树皮布制衣裳、被褥。（分段）海南岛的黎族先民掌握棉纺织技术之后，树皮布并未完全让位于麻、棉制品，依然有人用楮树皮制作垫单、衣服、腰带等生活用品。这主要是因为树皮原料丰富且易采集，黎族对其技艺已相当娴熟，而成品又十分耐用。（分段）黎族地区可以用于加工的树皮有很多种，如厚皮树、黄久树、箭毒树、构树等，其中构树古称“树”，学名“楮树”。（分段）黎族“缝树皮为衣”有七个步骤：扒树皮、修整、将树皮放在水中浸泡脱胶、漂洗、晒干、拍打成片状和缝制。人们利用加工好的树皮布剪裁缝制帽子、枕头、被子、上衣、裙子、兜卵布、口袋等生活用品。尽管这一技艺分为若干工序，但所用工具并不多，其中以锤打工具最为重要。石拍是制作树皮布的器具，也是树皮布文化的标志。（分段）近半个世纪以来，随着社会的发展和人们生活方式的改变，海南岛上的树皮布及石拍已经进入了博物馆而在生活中消失。在黎族地区，年轻一代已不知树皮布为何物。因此，对于树皮布制作技艺的保护和发掘整理具有重要意义。

鱼皮制品以北方冷水鱼的鱼皮为原料，冷水鱼皮质有一定的厚度和韧性，比较耐磨，便于在生产生活中使用。鱼皮文化是北纬45度以上区域内存在的特色文化。虽然历史上众多民族都曾有过鱼皮文化，但从清代至今只有黑龙江省同江市街津口乡的赫哲族将之传承沿袭下来。赫哲族长期以渔猎为生，他们捕鱼、食鱼、用鱼皮盖房、造舟、制衣，在历史上以“鱼皮部落”为世所知。（分段）传统的鱼皮技艺包括一整套复杂的加工过程，分为剥皮、干燥、熟软、拼剪缝合、艺术修饰等步骤，过去赫哲族妇女都能熟练掌握这一技艺。20世纪中叶以后，鱼皮制品被其他用品所取代，这种传统手艺也渐渐失传。（分段）由于博物馆收藏和人类文化学研究的需要，同江市街津口赫哲乡的老一代赫哲人曾多次为国内外博物馆复制鱼皮服饰，使这一技艺在局部地区得到传承。老艺人还用传统技艺创制了鱼皮萨满服饰及赫哲风俗系列作品，一些年轻人发展创新，利用传统的鱼皮剪贴技术创制了现代的鱼皮技艺品及鱼皮画，使古老的鱼皮文化延伸到旅游、艺术等领域。（分段）目前掌握传统鱼皮技艺的老人多已离世，仅尤翠玉老人尚健在，也已年近80高龄。鉴于古老的赫哲族鱼皮制作技艺濒临消亡，亟待予以抢救与保护。

浏阳花炮源远流长。1935年出版的《中国实业志》记载：“湘省爆竹之制造，始于唐，盛于宋，发源于浏阳也。”浏阳花炮一直尊李畋为始祖。清代康熙年间，浏阳花炮的生产已具相当规模。至光绪年间，它已销往香港、澳门、南洋诸国，成为名牌产品。中华人民共和国成立后，浏阳花炮由历史上的外销二十多个国家和地区发展到外销五大洲一百多个国家和地区，内销则达于全国32个省市自治区，其品种也由三十多个发展到现在的13大类三千多个。1995年浏阳市被国家授予“中国烟花之乡”的荣誉称号；2002年成立国际烟花协会（IFA），总部常设浏阳；2003年国家质量监督检验检疫总局对浏阳花炮实施原产地域产品保护；2004年国家工商总局注册“浏阳花炮”驰名商标。（分段）浏阳花炮与中国古老的民俗结下了不解之缘。传统节日中，人们无不放鞭炮烟花以志喜庆。举行各种祭祀庆典时，也须燃放花炮。（分段）浏阳花炮生产原是传统技艺，全靠手工制作，有12道流程、72道工序。随着现代科学技术的发展，从业人员已研制成功安全可靠无公害的无烟烟花、冷光烟花、日观烟花、室内和舞台烟花等高科技新产品，达到世界领先水平。花炮燃放也可由传统的手工点火改为遥控点火，燃放程序全部由电脑编排操控。（分段）浏阳现已成为我国最大的花炮产销地。2004年，花炮产业实现产值32亿元，创税收6亿元。在近30万浏阳花炮从业人员中，有90%来自农村，吸收了全市70%以上的农村剩余劳动力。目前浏阳正在筹建花炮博物馆，建成后将成为中国花炮收藏、研究、展示和交流的中心。

我国是世界上最早发明火药的国家，以火药制作的烟火爆竹也同样有着悠久的历史，在世界上享有盛誉。爆竹记载始见于南北朝时期梁朝宗懔的《荆楚岁时记》，书中描写了鸡鸣而起时，先在庭前爆竹，以避恶鬼的习俗。当时所谓的爆竹其实是燃烧竹筒，导致筒内空气发热而爆裂发声。隋唐后，改为将火药装入竹筒。宋代废弃竹筒，改为用纸包裹火药燃爆。南宋都城杭州已出现成串的小爆竹，俗称“鞭炮”。据《武林旧事》记载，这种鞭炮点燃后连响到底，“一爇连百余不绝”。明清两代，爆竹发展出繁多的花样，出现了双响震天雷、升高三级浪、二踢脚、飞天十响等著名品种。现代爆竹在类型和工艺上进一步发展完善，形成了完备的生产体系，有单响、双响、连环响、鞭炮、排炮等多个品种和卷筒、切筒、糊底、灌泥、引火药、封眼等多种工艺技术。（分段）烟火又名“焰火”、“礼花”等，始于隋唐，盛于宋代，明清两代普遍流行。唐代已出现“火药什戏烟火”，可呈现瓜果、动物、鬼怪等各种图样。南宋时，架子烟火极为盛行。据《宛署杂记》记载，明代北京烟火品类极多，纸函者称为“花筒”，泥函者称为“沙锅”，竹筐函者称为“花盒”，可以显现出绶带鸟、葡萄架、珍珠帘、长明灯等各种图样。清代《帝京岁时纪胜》称当时京师的烟火“锦盒内装成数（出）故事，人物像生、翎毛、花草曲尽妆颜之妙”。烟火的色彩主要由火药加上不同的化学药物制成，如加钠盐呈显黄色，加钾盐呈显紫色，加锶盐呈显红色，加钡盐呈显绿色，加铜盐呈显蓝色等。（分段）我国的烟火爆竹主要产于湖南的浏阳，江西的万载、萍乡，广东的东莞和陕西的蒲城、洋县等地，其中架子烟火在宋代即已负盛名，目前较少施放，急需保护传承，以促进其延续发展。（分段）河北省井陉县南张井烟火技艺相传系清代康熙元年（1662）张井林祖辈在山西学艺所得。当地燃放烟火的习俗世代相传，就是为了纪念这位宗师。清代后期至新中国成立前，南张井村烟火一直是县城元宵花会的压轴戏，称为“官火”。（分段）南张井烟火的生产以火药制作为核心，其步骤是先将干柳木劈开，烧成木炭，置于瓮中洒水，再覆以湿布。晾干后，洒酒并用石碾碾成块状；再次晾干后，用擀杖碾细过箩筛，而后配以硝和硫磺。南张井烟火种类繁多，达到一百二十多种，主要品种包括“起火”、“锅子火”、“伞火”、“老虎火”、“三国故事火”、老杆火等。其中老杆火杆高四丈八尺，下连21条火线，杆上依次有“葡萄火”、“十二连灯”、“老爷开门”、“八角青龙”、“仙鹤透蛋”等烟火图案及关涉三国故事的内容。生产烟火所用的主要原料为柳灰、硝、硫磺等。燃放时，不等花火落地，燃烧点已过，所以安全系数很高。（分段）南张井烟火显示了传统烟火制作技艺及明清两代烟火发展的水平，具有民俗学、科技史等方面的研究价值。目前由于国家对烟花爆竹生产加强了控制，加上南张井村经济落后，已有十多年未放烟火。现村中仅剩三位年逾古稀的烟火老匠师，不少烟火品种已经失传，亟待抢救保护。

我国是世界上最早发明火药的国家，以火药制作的烟火爆竹也同样有着悠久的历史，在世界上享有盛誉。爆竹记载始见于南北朝时期梁朝宗懔的《荆楚岁时记》，书中描写了鸡鸣而起时，先在庭前爆竹，以避恶鬼的习俗。当时所谓的爆竹其实是燃烧竹筒，导致筒内空气发热而爆裂发声。隋唐后，改为将火药装入竹筒。宋代废弃竹筒，改为用纸包裹火药燃爆。南宋都城杭州已出现成串的小爆竹，俗称“鞭炮”。据《武林旧事》记载，这种鞭炮点燃后连响到底，“一爇连百余不绝”。明清两代，爆竹发展出繁多的花样，出现了双响震天雷、升高三级浪、二踢脚、飞天十响等著名品种。现代爆竹在类型和工艺上进一步发展完善，形成了完备的生产体系，有单响、双响、连环响、鞭炮、排炮等多个品种和卷筒、切筒、糊底、灌泥、引火药、封眼等多种工艺技术。（分段）烟火又名“焰火”、“礼花”等，始于隋唐，盛于宋代，明清两代普遍流行。唐代已出现“火药什戏烟火”，可呈现瓜果、动物、鬼怪等各种图样。南宋时，架子烟火极为盛行。据《宛署杂记》记载，明代北京烟火品类极多，纸函者称为“花筒”，泥函者称为“沙锅”，竹筐函者称为“花盒”，可以显现出绶带鸟、葡萄架、珍珠帘、长明灯等各种图样。清代《帝京岁时纪胜》称当时京师的烟火“锦盒内装成数（出）故事，人物像生、翎毛、花草曲尽妆颜之妙”。烟火的色彩主要由火药加上不同的化学药物制成，如加钠盐呈显黄色，加钾盐呈显紫色，加锶盐呈显红色，加钡盐呈显绿色，加铜盐呈显蓝色等。（分段）我国的烟火爆竹主要产于湖南的浏阳，江西的万载、萍乡，广东的东莞和陕西的蒲城、洋县等地，其中架子烟火在宋代即已负盛名，目前较少施放，急需保护传承，以促进其延续发展。（分段）江西省万载县是我国传统的烟花爆竹产区，大约从18世纪中叶起，当地即已开始烟花爆竹的生产。清代道光年间，万载的烟花爆竹已“通行南北”。光绪年间，当地“男妇大小均借此以资工作”。（分段）清末民初，万载花炮从业人员日益增多，达到数万人，爆竹庄有近千家，在全国各地从事花炮经营的著名爆竹庄有在赣州的赣庄、在浙江的浙庄、在广州的广庄等。20世纪80年代，万载烟花爆竹业的从业人员达15万，产品销往全国二十多个省、市、自治区及美国、日本等二十多个国家和地区。（分段）万载烟花爆竹品种繁多，有全红礼炮、大小彩炮、鸡公炮、雷鸣炮等六十多种。以响声而言，就有六响、一百响等19种；以纸之长短、厚薄而言，有三裁、四裁、九裁等规格；以结鞭形式而言，有平边、立边（俗称“顿边”）之分。万载烟花爆竹生产所用的原料土纸、火药均为本地所产，土纸为表芯纸，纸质细嫩柔软，带有韧性，火药质量也属上乘。从原料加工到成品制作的整个生产过程由七十多道工序组成，均以手工操作，技术含量高，流程复杂。万载烟花爆竹产品无杂质且有香味，响率高，响声清脆悦耳，是人们节日庆典、婚丧嫁娶、祭祖拜佛时喜用的佳品。（分段）

我国是世界上最早发明火药的国家，以火药制作的烟火爆竹也同样有着悠久的历史，在世界上享有盛誉。爆竹记载始见于南北朝时期梁朝宗懔的《荆楚岁时记》，书中描写了鸡鸣而起时，先在庭前爆竹，以避恶鬼的习俗。当时所谓的爆竹其实是燃烧竹筒，导致筒内空气发热而爆裂发声。隋唐后，改为将火药装入竹筒。宋代废弃竹筒，改为用纸包裹火药燃爆。南宋都城杭州已出现成串的小爆竹，俗称“鞭炮”。据《武林旧事》记载，这种鞭炮点燃后连响到底，“一爇连百余不绝”。明清两代，爆竹发展出繁多的花样，出现了双响震天雷、升高三级浪、二踢脚、飞天十响等著名品种。现代爆竹在类型和工艺上进一步发展完善，形成了完备的生产体系，有单响、双响、连环响、鞭炮、排炮等多个品种和卷筒、切筒、糊底、灌泥、引火药、封眼等多种工艺技术。（分段）烟火又名“焰火”、“礼花”等，始于隋唐，盛于宋代，明清两代普遍流行。唐代已出现“火药什戏烟火”，可呈现瓜果、动物、鬼怪等各种图样。南宋时，架子烟火极为盛行。据《宛署杂记》记载，明代北京烟火品类极多，纸函者称为“花筒”，泥函者称为“沙锅”，竹筐函者称为“花盒”，可以显现出绶带鸟、葡萄架、珍珠帘、长明灯等各种图样。清代《帝京岁时纪胜》称当时京师的烟火“锦盒内装成数（出）故事，人物像生、翎毛、花草曲尽妆颜之妙”。烟火的色彩主要由火药加上不同的化学药物制成，如加钠盐呈显黄色，加钾盐呈显紫色，加锶盐呈显红色，加钡盐呈显绿色，加铜盐呈显蓝色等。（分段）我国的烟火爆竹主要产于湖南的浏阳，江西的万载、萍乡，广东的东莞和陕西的蒲城、洋县等地，其中架子烟火在宋代即已负盛名，目前较少施放，急需保护传承，以促进其延续发展。（分段）江西省萍乡市上栗县制作爆竹、烟火的历史十分悠久。据史料记载，湖南的爆竹制造始于唐代，兴盛于清代乾隆年间，而它是由江西上栗发展到湖南浏阳，进而推广至醴陵的。由此可见，上栗是爆竹的主要发源地之一。（分段）爆竹行业祖师李畋为上栗县麻石人，他发明的原始爆竹是将竹子锯成两边带节、长约尺余的竹筒，里面装上火药，头上插一根火线，点燃火线，竹筒即被炸开，发出巨大响声，因而得名“爆竹”。后来李畋发现竹筒做成的爆竹有时不易炸开，有时炸开了又会伤人，于是转而寻求一种更好的筒子材料，经过试验，制成纸筒爆竹。其后他又将爆竹的引线逐个连接起来，制作出鞭炮。（分段）萍乡上栗的爆竹烟火原有四大类四百多个品种，现在则有九大类一千两百多个品种，其中以高空火箭等二十多个产品最为著名。

我国是世界上最早发明火药的国家，以火药制作的烟火爆竹也同样有着悠久的历史，在世界上享有盛誉。爆竹记载始见于南北朝时期梁朝宗懔的《荆楚岁时记》，书中描写了鸡鸣而起时，先在庭前爆竹，以避恶鬼的习俗。当时所谓的爆竹其实是燃烧竹筒，导致筒内空气发热而爆裂发声。隋唐后，改为将火药装入竹筒。宋代废弃竹筒，改为用纸包裹火药燃爆。南宋都城杭州已出现成串的小爆竹，俗称“鞭炮”。据《武林旧事》记载，这种鞭炮点燃后连响到底，“一爇连百余不绝”。明清两代，爆竹发展出繁多的花样，出现了双响震天雷、升高三级浪、二踢脚、飞天十响等著名品种。现代爆竹在类型和工艺上进一步发展完善，形成了完备的生产体系，有单响、双响、连环响、鞭炮、排炮等多个品种和卷筒、切筒、糊底、灌泥、引火药、封眼等多种工艺技术。（分段）烟火又名“焰火”、“礼花”等，始于隋唐，盛于宋代，明清两代普遍流行。唐代已出现“火药什戏烟火”，可呈现瓜果、动物、鬼怪等各种图样。南宋时，架子烟火极为盛行。据《宛署杂记》记载，明代北京烟火品类极多，纸函者称为“花筒”，泥函者称为“沙锅”，竹筐函者称为“花盒”，可以显现出绶带鸟、葡萄架、珍珠帘、长明灯等各种图样。清代《帝京岁时纪胜》称当时京师的烟火“锦盒内装成数（出）故事，人物像生、翎毛、花草曲尽妆颜之妙”。烟火的色彩主要由火药加上不同的化学药物制成，如加钠盐呈显黄色，加钾盐呈显紫色，加锶盐呈显红色，加钡盐呈显绿色，加铜盐呈显蓝色等。（分段）我国的烟火爆竹主要产于湖南的浏阳，江西的万载、萍乡，广东的东莞和陕西的蒲城、洋县等地，其中架子烟火在宋代即已负盛名，目前较少施放，急需保护传承，以促进其延续发展。（分段）蒲城杆火是流传至今的古代宫廷低空焰火，其制作技艺现存于陕西省蒲城县荆姚镇雷坊村，为村中李姓家族传人所掌握。据考证，蒲城的火药生产源于唐宋时期，以杆为托架的杆火则兴于金元而盛于明清两代，至今已有近千年历史。它以蒲城盛产的硫磺、芒硝、柳木炭为原料，按秘方制成火药后，以精湛的纸扎造型、秘不示人的火线布局和骨架扎结制作成文武杆火，燃放后显现出独特的声、光、色彩，将秀美的山川和传奇的人物、故事造型展示在观者眼前，令人眼花缭乱，应接不暇，堪称中华一绝。蒲城杆火绝技曾在欧亚各国表演，赢得广泛赞誉。新中国成立以来，许多国家领导人都曾观看过蒲城杆火表演。蒲城杆火历史悠久，形式独特，具有很高的历史文化研究价值。

我国是世界上最早发明火药的国家，以火药制作的烟火爆竹也同样有着悠久的历史，在世界上享有盛誉。爆竹记载始见于南北朝时期梁朝宗懔的《荆楚岁时记》，书中描写了鸡鸣而起时，先在庭前爆竹，以避恶鬼的习俗。当时所谓的爆竹其实是燃烧竹筒，导致筒内空气发热而爆裂发声。隋唐后，改为将火药装入竹筒。宋代废弃竹筒，改为用纸包裹火药燃爆。南宋都城杭州已出现成串的小爆竹，俗称“鞭炮”。据《武林旧事》记载，这种鞭炮点燃后连响到底，“一爇连百余不绝”。明清两代，爆竹发展出繁多的花样，出现了双响震天雷、升高三级浪、二踢脚、飞天十响等著名品种。现代爆竹在类型和工艺上进一步发展完善，形成了完备的生产体系，有单响、双响、连环响、鞭炮、排炮等多个品种和卷筒、切筒、糊底、灌泥、引火药、封眼等多种工艺技术。（分段）烟火又名“焰火”、“礼花”等，始于隋唐，盛于宋代，明清两代普遍流行。唐代已出现“火药什戏烟火”，可呈现瓜果、动物、鬼怪等各种图样。南宋时，架子烟火极为盛行。据《宛署杂记》记载，明代北京烟火品类极多，纸函者称为“花筒”，泥函者称为“沙锅”，竹筐函者称为“花盒”，可以显现出绶带鸟、葡萄架、珍珠帘、长明灯等各种图样。清代《帝京岁时纪胜》称当时京师的烟火“锦盒内装成数（出）故事，人物像生、翎毛、花草曲尽妆颜之妙”。烟火的色彩主要由火药加上不同的化学药物制成，如加钠盐呈显黄色，加钾盐呈显紫色，加锶盐呈显红色，加钡盐呈显绿色，加铜盐呈显蓝色等。（分段）我国的烟火爆竹主要产于湖南的浏阳，江西的万载、萍乡，广东的东莞和陕西的蒲城、洋县等地，其中架子烟火在宋代即已负盛名，目前较少施放，急需保护传承，以促进其延续发展。（分段）架花烟火是传承至今的一种大型宫廷烟火，它以高杆梁架为扎制形式，以反冲式火箭来回自动点火，而后在高空燃放。（分段）流传于陕西省洋县的架花烟火起源于唐代的宫廷烟火，共有几十个品种，与之相配伍的其他烟火品种有两百多个。这些烟火多以历史故事、戏剧人物为内容，按照世代相传的秘方配制而成，制作中严格遵循古老的工艺流程。“大唐宫廷杆架双背剑”是其中的精品。洋县架花主杆上的烟花一般可安装为12楼、24楼、48楼，以24楼的烟花为例，主杆高度达20米，周围散布24根用火药引芯连接的小杆。燃放时需按一定顺序，先后穿梭点燃主杆与小杆上的烟花，并在主杆与小杆内外场地组合配置其他烟火。洋县架花烟火的火药配方准确科学，制作工序合理规范，经过改进的药物配方具有可操作性和安全性，烟花组合缜密和谐。洋县架花烟火具有重要的历史文化和科技价值，其制作工艺、烟花形制和奇特的燃放形式为国内、国际所仅见，它为研究火药、烟火的发展历史提供了宝贵资料，具有很高的学术研究价值。

黎族钻木取火技艺主要分布在海南岛中南部包括三亚、五指山、东方等市及琼中、保亭、陵水、乐东、昌江、白沙等县的黎族集聚区。（分段）我国古代有燧人氏钻木取火的传说，《韩非子•五蠹》提到：“上古之世，……民食果蚌蛤，腥臊恶臭，而伤害腹胃，民多疾病。有圣人作，钻燧取火以化腥臊，而民悦之，使王天下，号之曰燧人氏。”（分段）黎族手钻取火工具由钻火板和钻竿（或弓木）两部分组成。钻火板用较软的山麻木砍制，一般长35厘米左右，宽7到10厘米，厚3到5厘米，在一侧挖若干小穴，穴底为流灰槽，火星由此下落。钻竿（或弓木）长50到60厘米，用硬杂木制成，直径3到5厘米，下端略尖，如圆锥状。此外，还需用芯绒、芭蕉根纤维、木棉絮等引燃物。取火时，用脚踏住钻火板，将钻竿插在小穴内，以双手搓动钻火棒或弓，使机械能转为热能，产生火星。火星沿槽而落，点燃引燃物。当引燃物冒烟时，迅速将之拿起来吹风助燃，从而引出火来。（分段）在现时代，钻木取火的必要性早就不再存在，懂得这一技艺的人已不很多，亟待采取措施予以抢救和保护。

南通市位于江苏省东部、长江入海口北岸，三面环水，气候温和，风量、风速、风力较为均匀，非常适宜形体较大的板鹞风筝放飞。板鹞风筝因造型如一块平板，故名。其制作集中在南通市郊的闸东乡、闸西乡、秦灶乡和通州市的李港乡、刘桥镇、四安镇等地。（分段）南通板鹞风筝又称“哨口板繇”，源于北宋。它融扎裱造型、配色绘画、音律设计、“哨口”雕刻于一体，其形状有正方形、长方形、六角形和八角形，以六角板鹞为多（即由一个长方形和一个正方形组合而成的有六个凸角的风筝），也有由多个这样的几何图形组合而成的“七联星”、“九联星”、“十九联星”等。大者丈余，小者盈尺，装饰图案多为工笔重彩，内容有“八仙”、“凤戏牡丹”、“三国故事”等，喜用红、黑、青、紫色，以造成强烈的色彩对比。风筝上缀满了大小不等的“哨口”，多者达数千。“哨口”由哨面和哨筒两部分组成。哨面通常用竹片或质地松脆的木块雕刻而成；哨筒分管状和球状两大类，管状哨口统称“哨”，古时多用竹筒内膜及鹅毛管等制成；球状哨口统称“口”，通常用葫芦、果壳、蚕茧等制成。标准的哨口板繇无论大小，均可承受5级以上风力，即使在7-8级大风中，仍可稳悬于数百米的高空，并发出美妙的声音。（分段）南通板繇风筝的基本特征在于“哨口”设计，哨口的大小形状和材料的差异，使发出的音量、音质、音调千变万化。南通市现有风筝爱好者两万余人，艺人千余名（其中雕哨艺人五十余人），主要传承人为王泽君、黄智灵、王德清、顾继荣、高焕文、高郁文、周广泉、郭承毅、高则先、高则菜、陆桂林、陆宝如等。近年来，李港乡被文化部命名为全国风筝之乡。但健在的“哨口”雕刻大师均年过半百，有的画师已年过花甲，能画会雕者越来越少，且小型的风筝展馆和风筝协会均属民间组织，处于自生自灭状态。

潍坊市位于山东半岛中部，北濒渤海湾，南临黄海，春天风多雨少，且风向单一，瞬时波动小，风力基本呈正态分布。正是这样特殊的地理环境孕育产生了潍坊风筝，其生产制作集中在寒亭区杨家埠一带和奎文区、潍城区。（分段）潍坊风筝兴于明初的杨家埠村。那时，村民已有木版年画的刻印技术，利用每年春天的空余时间，用印年画的纸张、颜料，绘制出各种图案，扎制风筝。开始时仅自娱自乐或馈赠亲朋好友，后逐渐发展为商品。至乾隆年间（1736—1795），风筝已成为当地重要的手工业。（分段）明代潍坊风筝以板子风筝为主，后逐步形成了以硬翅风筝为主，以长串蜈蚣为最（最长可达三百六十多米）、软翅风筝为巧、筒子风筝为奇的造型系列，内容有人物故事、鸟兽、鱼虫等。目前，西杨家埠村风筝扎制专业户近百家，风筝品种达三百余种，年产近百万只，主要传承人为杨其信、杨其民、杨连敏、杨乃忠、杨学顺等。（分段）潍坊风筝具有起飞平稳、放飞高的特征。无论是软翅、硬翅还是串式、立体式的风筝，除了板子风筝需要坠外，其他不需要任何辅助物都能平稳地直升蓝天。其扎制方法虽简单，少则竹条三根，多不超过七根，但讲究竹条均匀、骨架周正、左右对称、重心拴线，形象简练，色彩鲜艳，对比强烈。但近年来，因考虑制作成本而忽略了传统的文化内涵，变换了材料，使用尼龙布和炭素钢管，丢失了传统技艺，也失去了潍坊风筝的地方特色。（分段）

拉萨风筝流行于西藏拉萨、日喀则、泽当等地，并传播到邻国尼泊尔、不丹，清代盛行于藏族上层。十三世达赖喇嘛偏爱风筝，曾为专供风筝和加工筝线的“上哉”加封印章。（分段）藏历八月卫藏地区风力较足，是放风筝的季节。民间认为，风筝放早了，秋季就会过早终结。拉萨风筝的放飞有许多规定。在时间上，拉萨在雪顿节后放飞，日喀则必须由东头宗的俗官先行放飞。风筝的形制与使用有年龄的规定，如六轴、八轴、十轴风筝，必须按年龄大小分开选择。藏族风筝形态较为单一，多为菱形平面，但讲究彩绘图案，有“加沃”（大胡子）、“古玛或古那”（钉头或黑头）、“米洛”（瞪眼）、“其瓦”（龇牙）、“帮典”（围裙）、“嘎林”（腿骨号）六种。因色彩艳丽，放飞时天空一片斑斓。平时这些风筝悬挂在墙，视为升腾运气的圣物。（分段）拉萨风筝的放飞技巧体现在空中的争斗玩耍。放线与收线的微妙变化，可以使风筝在空中迅速地升降、旋转、左右打滚。最大的特点是“打架斗殴”，最后断线飘走者为败。各种打斗技巧最后都集中在“绞线”上，线的质量至关重要，故在制作时有一道工序即上“那”。“那”的主要成分是玻璃碎粉，加入一种粘性较好的植物“旺拉”，调上捣碎的大米、白糖和水搅拌煎熬。等冷却到一定温度时，将“那”放在手心，将风筝的线从指间穿过，使粘上粗细不等的“那”如同锯齿。拉萨风筝的制作具有季节性。每年秋季在拉萨、日喀则等城镇有人专门做风筝出售。日喀则的拉达卡其和拉萨的次仁等家族风筝制作技术精湛、特色鲜明，颇有影响。但现在一批有造诣的风筝艺人相继去世或年迈古稀，技艺面临失传。

风筝制作在我国具有悠久的历史，其渊源可以追溯到春秋战国时代。墨子和鲁班以木材制成鸟禽状器械，放之能飞，称为“木鸢”。汉代开始以竹篾扎成鸟禽状骨架，上糊以纸，称为“纸鸢”。后来又在纸鸢上附加竹哨、弓弦，放飞时因风吹而引起哨响弦鸣，声音悦耳，如同鸣筝，故称“风筝”。（分段）我国风筝主要产于北京、天津、江苏南通、山东潍坊、新疆拉萨等地。风筝分为硬翅和软翅两种。硬翅风筝骨架不能拆卸，受风力强；软翅风筝骨架可以拆卸装盒，便于保存和携带，放飞时各部件可以自由活动，如“龙头蜈蚣”风筝的龙头双目能转动，利爪能屈伸，鸟禽状风筝可以展开翅翼奋飞云间，金鱼状风筝可以摇头摆尾地缓缓游动，等等。除了这些以外，还有宫灯、花篮等立体状的风筝。（分段）风筝制作工艺聚集多种手工技艺于一体，由扎作骨架、裱糊、彩绘等环节组成，其中扎作骨架最为关键，骨架扎不好，风筝便无法飞起。裱糊除用绫、绢外，一般常用坚韧受风的绵纸。彩绘在风筝制作中也十分重要，不少彩绘精巧的风筝已被作为艺术品收藏。彩绘颜料中可适当加入桃胶，使色泽更加光亮，同时还能起到防潮的作用。（分段）放风筝是我国传统民俗，有益于身体健康。清明时节，风力向上，是放风筝的大好时节。山东潍坊系我国风筝的传统产区，清代潍县（今山东省潍坊市）县令郑板桥曾在诗中描述过潍县放风筝的盛况，有“纸花如雪满天飞”、“好将蝴蝶斗春归”之句。现在潍坊每年都要举办风筝节，以弘扬传统的风筝文化。目前，继承风筝制作技艺对于保护民间手工艺，丰富人民文化生活，增进广大群众的健康等都具有极其重要的意义。（分段）风筝哈是北京著名的风筝制作世家哈氏家族的简称，其制作风筝的历史可追溯到清代末年，至今已有一百六十余年。哈氏家族祖籍河北省河间县果子洼村，因祖辈考中武状元进京。后来家道中落，为谋生在北京琉璃厂开设两间铺面专卖风筝。据《琉璃厂小志》记载：“哈记风筝在琉璃厂中间路北仁威观，近数十年以哈记制售之风筝为最著。”从第一代创始人哈国梁到第四代传人哈亦琦，北京风筝哈制作技艺一直在家族内部传承。（分段）北京风筝哈风筝制作技艺讲究“扎、糊、绘、放”四艺。按结构和对风的适应程度而言，风筝可分为硬翅类、软翅类、硬拍子类、软拍子类、串类、伞翼类和立体类七大类。北京风筝哈风筝制作技艺博采众长，在风筝的骨架结构和绘画艺术上实现了技术与艺术的完美结合，形成了独特的风格。它用料讲究，造型比例适中，交接严谨，美观大方，构图丰满，繁而不失整齐，简而不失丰富。制成的风筝色泽明快，稳重大方，色彩对比强烈，具备吃大风、起飞快、放飞后既高且稳等特点。（分段）哈氏风筝是精美的艺术品，具有一定的收藏价值，也可为研究民间手工艺和民间美术提供重要参考资料。随着时代的演进，人们的文化娱乐方式不断改变，放筝的习俗已逐渐淡化，北京风筝哈制作技艺这项宝贵的民间手工艺也正慢慢被人们所遗忘。目前，此技艺面临着后继无人、技艺失传的问题，急需引起有关方面的注意。（分段）

风筝制作在我国具有悠久的历史，其渊源可以追溯到春秋战国时代。墨子和鲁班以木材制成鸟禽状器械，放之能飞，称为“木鸢”。汉代开始以竹篾扎成鸟禽状骨架，上糊以纸，称为“纸鸢”。后来又在纸鸢上附加竹哨、弓弦，放飞时因风吹而引起哨响弦鸣，声音悦耳，如同鸣筝，故称“风筝”。（分段）我国风筝主要产于北京、天津、江苏南通、山东潍坊、新疆拉萨等地。风筝分为硬翅和软翅两种。硬翅风筝骨架不能拆卸，受风力强；软翅风筝骨架可以拆卸装盒，便于保存和携带，放飞时各部件可以自由活动，如“龙头蜈蚣”风筝的龙头双目能转动，利爪能屈伸，鸟禽状风筝可以展开翅翼奋飞云间，金鱼状风筝可以摇头摆尾地缓缓游动，等等。除了这些以外，还有宫灯、花篮等立体状的风筝。（分段）风筝制作工艺聚集多种手工技艺于一体，由扎作骨架、裱糊、彩绘等环节组成，其中扎作骨架最为关键，骨架扎不好，风筝便无法飞起。裱糊除用绫、绢外，一般常用坚韧受风的绵纸。彩绘在风筝制作中也十分重要，不少彩绘精巧的风筝已被作为艺术品收藏。彩绘颜料中可适当加入桃胶，使色泽更加光亮，同时还能起到防潮的作用。（分段）放风筝是我国传统民俗，有益于身体健康。清明时节，风力向上，是放风筝的大好时节。山东潍坊系我国风筝的传统产区，清代潍县（今山东省潍坊市）县令郑板桥曾在诗中描述过潍县放风筝的盛况，有“纸花如雪满天飞”、“好将蝴蝶斗春归”之句。现在潍坊每年都要举办风筝节，以弘扬传统的风筝文化。目前，继承风筝制作技艺对于保护民间手工艺，丰富人民文化生活，增进广大群众的健康等都具有极其重要的意义。（分段）清代光绪十八年（1892），“魏记”风筝创始人魏元泰在天津鼓楼创立“魏记长清斋扎彩铺”。在七十余载的艺术实践中，魏元泰将木工的打眼扣榫、锡焊工的铜箍连接技艺和天津民间绘画技法相结合并移用在风筝制作上，制出了可拆展、折叠的软翅风筝，从而得到“风筝魏”的称号。风筝魏制作的风筝具有造型多变、彩绘逼真、飞行平稳、特技精湛、便于携带等独特的艺术风格，深为世人所喜。风筝魏制作技艺在魏氏家族内部传承，由魏元泰传至第二代魏慎行，再由魏慎行传给第三代魏永昌、魏永珍，世代相传，谨守不失。（分段）天津风筝魏制作技艺包括创意、设计、选料、扎架、彩绘、糊面、试飞、总装八大工艺流程，风筝全部以手工制作，选用高级真丝织物和上等毛竹为面料，成品风筝能够拆展、折叠，便于珍藏、邮寄、运输。“魏记”风筝有整体类和组合类两种，从功能上可分为装饰型、放飞型、放飞兼装饰型三类。风筝的尺寸大小不等，巨型风筝可达上百米，小的只有火柴盒大小。风筝魏的造型有人物、器物、动物等，同时还附带有变形、鸣响等特技。（分段）历经百余年几代人的传承，天津风筝魏制作技艺在工艺、绘制等方面均显示出很大的优势，具有独特的历史文化价值，是民俗学和民间工艺史研究的重要对象。

北京扎燕风筝以燕子为造型，具有浓厚的人文内涵，是北京风筝的一个重要流派。（分段）清代《南鹞北鸢考工志》等风筝著作为北京扎燕风筝提供了丰富的意象美学，融入了文学特征，深化了其内涵。费保龄在继承前人的基础上，于20世纪60年代研究、整理《南鹞北鸢考工志》，全面掌握了扎燕风筝制作技艺。1973年，费保龄作品开始在全国各地展出，得到各方面专家的认可，成为北京扎燕风筝最具代表性的传承人。（分段）北京扎燕风筝制作技艺分为：扎、糊、绘、放四艺，制作的风筝色彩鲜明、线条醒目，既好起又好飞。北京扎燕风筝每种都绘有骨架图、彩绘图，并配有扎糊诀和画诀，图文并茂，是最具北京特色的风筝流派。（分段）以费保龄为主要传承人的北京扎燕风筝技艺，其扎制的燕子作品图案化、拟人化，形神兼备，组成了充满个性与情感的扎燕风筝系列作品。作为艺术品，费保龄制作的97件作品被中国美术馆收藏。我国发行的第一套风筝特种邮票，就是费保龄绘制的北京扎燕风筝。

曹氏风筝工艺是根据清代《南鹞北鸢考工志》所记载的风筝图谱及歌诀在北京传承至今的民间传统手工技艺。《南鹞北鸢考工志》一书总结出43种风筝扎、糊技法，并将工艺流程归纳为扎、糊、绘、放四艺，以风筝作为载体反映中国博大精深的文化内涵，并运用意象美学、拟人化和图案化的表现形式，体现出较高的传统文化价值。（分段）曹氏风筝是用竹子、纸张、绢、绸等材质，经过扎、糊、绘等工序制作而成的。该制作技艺具有选料精良、工艺细腻、色彩艳丽、造型优美等特点。它运用仿生学原理，采用独特的“脱胎”技艺制作的飞禽动物等风筝作品，栩栩如生，减轻了风筝的重量。曹氏风筝作品样式新颖，种类繁多，表现内容有：历史典故、风物传说、民俗风情、仿真写实等题材，具有鲜明的古都文化特 色。

凉茶是粤、港、澳地区人民根据当地的气候、水土特征，在长期预防疾病与保健的过程中，以中医养生理论为指导，以中草药为原料，食用、总结出的一种具有清热解毒、生津止渴、祛火除湿等功效，伴随人们日常生活的饮料。它有特定的术语指导人们日常饮用，既无剂量限制，也无需医生指导。（分段）公元306年，东晋道学医药家葛洪南来岭南，由于当时瘴疠流行，他得以悉心研究岭南各种温病医药。葛洪所遗下的医学专著以及后世岭南温派医家总结劳动人民长期防治疾病过程中的丰富经验，形成了岭南文化底蕴深厚的凉茶，其配方、术语世代相传。关于凉茶的历史典故、民间传说在岭南和海外广为流传，经久不衰。数百年来，林立于广东、香港、澳门的凉茶铺，形成了一条岭南文化的独特风景线。（分段）凉茶配制技艺以家族世袭传承下来，已有数百年历史。“文革”中，凉茶文化虽遭到了严重破坏，不仅凉茶铺关门，有关凉茶的制作器具、遗址、遗迹、史料、照片等文物也所剩无几，但其在港、澳地区仍经久不衰。王老吉、上清饮、健生堂、邓老、白云山、黄振龙、徐其修、春和堂、金葫芦、星群、润心堂、沙溪、李氏、清心堂、杏林春、宝庆堂等16个凉茶品牌的54个配方及其所构成的凉茶文化得到了民众的广泛认可。（分段）凉茶文化的悠久历史和广泛的民间性、公认的有效性、严格的传承性及巨大的后发效应，使其成为世界饮料的一匹“黑马”。目前，凉茶产量已达200万吨（含港、澳地区），销售范围已覆盖全国及美国、加拿大、法国、英国、意大利、德国、澳大利亚、新西兰等近二十个国家。在产业高速发展的今天，作为中华饮食文化的组成部分，保护和发扬凉茶文化具有一定的现实意义。

琉璃系低温铅釉陶的习称，是一种常用于宫殿、陵寝、寺院、庙宇、宝塔等建筑的装饰材料。经过长期的生产实践，琉璃在造型样式、装饰风格、工艺技术等方面都达到了相当的高度。琉璃建筑将中国传统陶瓷文化和建筑文化有机结合起来，成为一种具有浓厚民族特色和文化内涵的建筑形式。（分段）琉璃生产在山西省分布广泛，以太原、阳城、河津、介休等地为主。太原约在明代万历年间就已经开始生产琉璃，其后一直没有间断。当地烧制琉璃以苏姓家族最为著名。阳城烧造琉璃始于元代，至明清达于鼎盛。烧制地点起初在县城东关，后迁至后则腰村，其中以乔氏家族最为著名。河津琉璃的烧制也始于明代万历年间，主要集中在城西的东、西窑头村，吕姓为当地的琉璃世家。介休是山西烧造琉璃较早的地区，当地的唐代寺庙建筑中就已使用琉璃，至明代达到极盛，遗留下不少古迹。（分段）北京是辽、金、元、明、清五朝故都，大量的宫殿、园林、陵墓、佛塔、寺庙等建筑中都可见到琉璃。北京琉璃烧制始于辽代，门头沟区龙泉镇龙泉务村现有辽代窑场遗址。元代初期，官府在门头沟琉璃渠村设立琉璃窑场，称“官窑”或“西窑”。清代乾隆年间，门头沟官窑出现兴盛局面。琉璃渠村的琉璃烧造技艺系由山西省榆次县赵姓琉璃世家传入北京，窑场按清代工部规制烧造琉璃，这一规制一直被视为标准官式烧制法。一件琉璃制品一般要花费十多天时间，经过二十多道程序才能烧制完成。首先需选用钳子土，经过粉碎、筛选、淘洗、炼泥成型，晾干后入窑烧胎，俗称“素烧”。然后施以釉色，再入窑烧造，称为“彩烧”。（分段）如今，随着传统建筑形式的衰微，琉璃的需求逐渐减少；又因琉璃煤窑烧制存在环保问题，加之产业萎缩、人员流失和制作技艺荒废等原因，琉璃烧制技艺这一传统工艺已濒临灭绝，急需引起有关方面的注意。

明代永乐年间，明成祖朱棣迁都北京，用十多年时间大兴土木，营建皇家宫苑，为此特地在临清设立官窑烧制建筑用砖。临清官窑的生产一直延续至清代，前后达五百余年。据记载，临清砖窑从明代以来一直由工部营缮分司监督生产。清代顺治十八年（1661）改由山东巡抚监管，由临清州知州承办。乾隆五十年（1785），砖窑专归临清州管理。明清两代的临清砖窑约有数百座，分布在运河沿岸，范围达三四十公里，窑工有数万人之多。（分段）明代中叶以后，临清官窑的制品成为建筑皇宫的主要用材，称为“临清贡砖”。砖窑之所以设在临清，一是由于临清紧靠运河，运输方便，成砖可搭附漕船解运京师；二是临清的土质特别。由于黄河的多次冲击，很多地方向下挖一米多深，即可发现红、白、黄相间的泥土，人称“莲花土”。这种土无杂质，沙黏度适宜，烧成砖后“击之有声，断之无孔，坚硬结实，不碱不蚀”。（分段）临清贡砖烧制工艺十分复杂精细，制成的贡砖、副砖、券砖、斧刃砖、线砖、平身砖、望板砖、方砖、脊吻砖、刻花砖等一般在25公斤上下，重的可达三四十公斤。现在北京故宫、天坛、地坛、日坛、月坛、钟鼓楼、文庙、国子监及各城门楼和各王府建筑上的临清贡砖处处可见。明十三陵、清东陵、清西陵等皇家陵园建筑中所用的寿工砖也由临清烧造。此外，南京中华门城墙、山东曲阜孔庙、德州张秋镇荆门、阿城等处也相继发现临清贡砖。这些贡砖至今不碱不蚀，敲击有声。（分段）由于修缮文物古迹和修建仿古建筑需要大量贡砖，1996年，临清城东西陶屯贡砖窑户的后代继承传统工艺，恢复了贡砖生产。其烧制的贡砖与明清贡砖在规格和质量上基本保持一致，现已通过山东省工程建设监督中心的鉴定，并先后用于蓬莱阁、济南大明湖和成都杜甫草堂的维修。目前临清贡砖尚处于初期恢复阶段，仍需保护扶植，以保证传统生产技艺的继承和发展。

定瓷始于唐代，兴于北宋，是宋代名瓷之一，因其产地河北省曲阳县古代属定州，故名“定瓷”。定瓷胎质坚密细腻，釉色透明，柔润媲玉，除白色外，还有红、黑、紫、绿诸色。宋代定、汝、官、哥、钧五大名窑中，唯定窑以装饰见长。（分段）定瓷传统烧制工艺极其复杂，烧制前先要从当地掘取石英、长石、黏土等原料，按一定比例加工成泥料，经陈腐后拉坯成型，然后修坯，进行刻花装饰。采用浸入法施釉后，器坯即可入窑烧制。定窑最早用覆烧法烧制瓷器，成为陶瓷史上的一项发明。（分段）定瓷在宋代被称为“天下第一瓷”。当时除供朝廷御用外，还大量出口到埃及、波斯、印度、日本和非洲一些国家。历史上的金宋战争使得当时极具影响力的定瓷迅速走向衰微，不少工匠因时局变动而南迁，定瓷生产一蹶不振。至元代，定瓷细瓷技艺已经失传，唯粗瓷烧制工艺遗存民间。20世纪70年代以来，定瓷工艺逐步得到恢复和发展，已经生产了一批仿定瓷制品，如孩儿枕、梅瓶、五足薰炉等，受到各界好评。但定瓷烧制技艺已失传多年，其生产工序十分复杂，要完全恢复并不容易，已经得到抢救的定瓷工艺目前仍需积极保护，以便继承发展。

钧瓷为宋代钧、汝、官、哥、定五大名瓷之一，始创于唐，盛于北宋，其独特的窑变技艺在中国陶瓷烧制工艺中自成一格。（分段）北宋徽宗时期，官府在今河南省禹州市区东北部设置官窑，为皇宫烧制贡瓷。因窑址邻近古代春秋战国的钧台，故名为“钧台窑”，简称“钧窑”，所产瓷器即名“钧瓷”。北宋灭亡后，钧窑停烧。随着钧窑工匠四处流散，钧瓷烧制技艺逐渐传布到各地。金元时期，江西、浙江、广东、山西等地都曾仿制过钧瓷，但由于原材料等因素，其艺术成就无法和宋代官窑（分段）制品相比。明清两代，钧瓷生产发展缓慢。新中国成立之后，钧瓷生产进入全面恢复时期。钧瓷世家任姓家族和卢姓家族的卢广东、卢广文等献出祖传绝技，为钧瓷的发展作出了贡献。（分段）钧瓷之所以名贵，除了造型浑厚端庄外，最突出的有两个方面：一是钧瓷在烧制中会出现窑变现象，含有铜质的釉料经窑变后会形成海棠红、朱砂红、鸡血红等釉色，彼此渗化，相映成辉，有“进窑一色，出窑万彩”之说;二是钧瓷制作工艺（分段）复杂，成品率低，一件钧瓷从选料到烧成需经过72道工序。（分段）近年来，随着陶瓷行业机械化技术的推广及天然气炉、电炉的应用，传统的钧瓷烧制技艺日渐式微，钧瓷在文化内涵、艺术质量等方面均出现下降趋势，保护钧瓷传统烧制技艺已刻不容缓。

唐三彩是一种风格独特的陶器，盛行于唐代，至今已有一千三百多年的历史。所谓“三彩”，是指在白色素胎上饰以黄、绿、白为主的釉彩，以表示多彩之意。因大批唐三彩珍品在洛阳出土，故又称“洛阳唐三彩”。（分段）唐三彩的胎料以当地出产的白色高岭土为主。烧制上采用二次烧成法，先让雕塑坯胎成型干燥，而后入窑，以1000℃以上的温度素烧；再施以各种釉料，入窑釉烧，烧成温度约在900℃左右。唐三彩釉属低温透明釉，在烧制过程中，釉料融化后会自然垂流，相互浸润，产生独特的艺术效果。（分段）自清代乾隆年间开始，孟津高氏家族用小窑烧制唐三彩，传男不传女，其技艺传沿不绝。新中国成立后，高氏家族的高松茂将唐三彩烧制技艺毫无保留地贡献出来，使唐三彩进入新的发展时期。洛阳唐三彩原先只能简单地仿制马和骆驼造型，现在其产品类型已经大大丰富，人物、动物、器皿、鸟兽等都可以用唐三彩烧制。（分段）目前，进一步保护和传承唐三彩的传统烧制技艺仍然是十分迫切的问题。

釉下五彩瓷是湖南醴陵独创的技艺，具有悠久的历史。在唐代，长沙附近的铜官窑已有釉下绿彩、褐彩的花鸟纹样。醴陵釉下五彩瓷从原料到成品要经过近一百道工序，全部靠手工完成。制瓷填料、釉料和颜料均选用本地优质原料制作而成。其彩绘图画采用自制釉下色料，运用双勾分水填色等技法将画面溶于釉下，使其平滑光亮，具有饱满的水分感。覆盖在纹饰上的釉经高温烧成后，形成玻璃质，更显得莹润光洁。釉下五彩瓷所用颜料以金属氧化物为着色剂，其熔剂中不含铅、镉等有毒物质，能耐酸碱。坯件成型后须经800℃素烧，以提高坯件的强度。坯件彩绘完毕，以喷釉覆盖其画面，而后以1350℃—1410℃高温烧制出成品，使五颜六色的画面从釉层中显现出来。其使用釉下氧化钴着色的工艺被后世青花瓷器广泛采用。（分段）近代以来，醴陵釉下五彩瓷器以其独特的工艺和优良的品质在国际国内屡屡获奖。1909年在“武汉劝业奖进会”上获得一等金质奖；1910年参加“南洋劝业会”获得一等金奖；1912年在“意大利都朗博览会”上获得最优奖；1915年在美国旧金山举行的“巴拿马太平洋万国博览会”上获得金牌奖。中华人民共和国成立后，醴陵釉下五彩瓷多次获得金奖和银奖，被选为中南海、人民大会堂等重要场所的专用瓷器，还多次作为国礼赠送给外国元首。醴陵釉下五彩瓷烧制技艺是我国瓷器的一大发明，对世界陶瓷装饰方法产生了很大影响，具有较高的科技和历史文化价值。

从八千多年前的新石器时代开始，广东潮州即已出现了瓷器。宋代以后，潮州枫溪成为陶瓷生产中心，这种情况一直延续至今。（分段）枫溪瓷器烧制技艺有雕、塑、镂、捏、贴、刻、划、印、压等多种手法，装饰手段也丰富多彩，其中以镂雕、捏塑最为著名。枫溪瓷器艺人善于用写实、夸张、变形等手法塑造人物、动物形象，制成的产品具有很高的艺术性，光彩照人，独具神韵。枫溪瓷器烧制技艺中独树一帜的还有通体镂空艺术彩瓷与捏塑瓷花结合而成的通花瓷花技艺，即在原初的坯件上镂雕多式图案，并以瓷土捏塑多式花卉，而后入窑烧制。此外，还有多层次镂空和立体瓷塑花卉等独特工艺，均称得上技艺卓绝。（分段）随着时代的变迁，瓷器生产企业改制，原有创作人员星散，不少瓷器老艺人为谋生被迫改弦易辙，中青年艺人多数下海经商，造成后继乏人的局面。目前枫溪瓷器生产大幅萎缩，一些技艺已经失传，急需保护抢救。

广州广彩瓷烧制技艺是釉上彩绘的代表，它历史悠久，约始于清代康熙年间，至今已有三百余年。历史上，广彩瓷器曾因西洋商人的需求而大量出口。广彩瓷器题材广泛，色彩鲜明。其烧制技艺主要包括彩绘颜料制作、彩绘工具运用、封金“斗彩”技艺等。彩绘类型可分为手工彩绘、定烧彩绘、积金彩绘、岭南画派彩绘四大类。广彩瓷器品种繁多，主要包括日常用具、陈设及玩赏品、文具和娱乐用品、宗教法器等。（分段）广彩瓷器有三彩、五彩、珐琅彩等不同的种类，还仿照西洋画法制成独特风格的彩绘瓷器。其烧制技艺根植于民间，体现出中西彩瓷技艺融合、颜料制作独特、岭南文化特色浓厚、彩绘手法和题材内容丰富这四大特征，具有重要的文化和历史研究价值。（分段）作为岭南文化的重要载体，广彩瓷器烧制技艺至今在海内外仍享有崇高的声誉。

广西钦州坭兴陶器起源于唐代，兴盛于清代咸丰年间。其陶泥质料选取的是钦州市钦江独有的西岸硬质土和东岸软质土，两种土混合后软硬相宜，泥质纯净细腻。坭兴陶器需经1200℃左右高温烧制而成，成品质地坚硬，打磨抛光后呈现古铜、墨绿、紫红、天斑等色，细致光润，色彩绚丽，无砂粒，无气孔，无毒性。用坭兴茶壶贮茶，经过一两天仍能保持原来的茶色茶味。使用日久，壶里会积聚茶积(俗称“茶芽”)，即使不放茶叶，只要冲进开水，仍会散逸出茶香。坭兴花盆、花瓶还具有护花功能，用以栽花或者插花，能使花繁叶茂。

藏族黑陶烧制技艺历史悠久，特色显著，主要分布于云南省迪庆藏族自治州香格里拉县尼西乡汤堆村、四川省稻城县赤土乡阿西村和青海省玉树地区囊谦县等藏民居住区。迪庆藏族自治州香格里拉县尼西乡汤堆村村民具有烧制黑陶的传统手工艺，这一技艺在当地的传承历史悠久，具有较高的研究价值。近年来，在文化旅游开发的环境下，汤堆村的原始制陶业得到发展。汤堆村的藏族黑陶烧制工艺采用黏性大、可塑性强的白色和红色陶土，加上风化沙石研磨而成的石粉，混合形成制坯原料。其制作工具以木拍、木刮、木垫、木榔头等为主，极其原始和简单。与此相比，烧制工艺就显得十分讲究了。烧制黑陶要依次经过选土、练土、制坯、镶瓷、磨光、装饰、阴干、烧制、渗炭、防裂等12道工艺。制作陶坯采用泥条盘筑的方法，技术要求较高。先是取揉拌均匀的陶土，用木拍打成条状后置于基座上，而后再根据所需器物的形制，用手捏出轮廓，接着磨光内外器壁和沿口，然后镶嵌白瓷片，点饰动物和几何纹图案，最后高温烧制约一小时后即成成品。（分段）汤堆村藏族黑陶手工艺产品大致可分为日常生活用品和宗教用具两大类，它品种齐全，用途广泛，藏族人民使用的各种餐具、炊具、茶具、酒具、饮具及香炉、酥油灯等均一应俱全。这种陶器融使用性、观赏性、工艺性为一体，充分显示了藏族民间陶艺的创造力和表现力。（分段）四川省甘孜藏族自治州稻城县赤土乡阿西村烧制藏族黑陶。阿西黑陶以当地泥土加上其他两种泥土混合成原料，然后借助捏、捶、敲、打等手工技艺使之成型，再用碎瓷片装饰花纹。这些步骤完成后，架起松柴点火烧制，黄褐色的陶土在此过程中变为黑色。烧制成的陶锅、陶罐、陶盆、陶壶、陶瓶都是藏族人民不可或缺的生活用具。最初藏民以陶锅等换取粮食和其他物品，现在阿西黑陶已走向市场，成为具有鲜明地方特色的手工制品。（分段）青海省囊谦县是玉树文明的发祥地，历史悠久，文化灿烂。囊谦藏族黑陶是囊谦地区传统的手工艺品，主要产于囊谦县山荣村。相传囊谦藏族黑陶技艺是唐代文成公主进藏和亲，途经玉树地区时流传到当地的，从这个角度来看，它是藏汉文化融合的结晶。囊谦藏族黑陶采用原始手工方式制作，选材讲究，用当地纯净细腻的红胶土和黏土为原料，经手工捣碎、筛选、拉坯、晾晒、修整、压光、绘制等工艺制成坯体，封存于大陶罐中，然后采用独特的封罐熏烟渗碳方法烧制。烧制时严格控制温度和湿度，使碳粒在烟熏过程中渗入陶坯，最后成为“黑如碳，硬如瓷”的黑陶。囊谦藏族黑陶制品目前主要包括坛罐、壶、香炉、酥油灯具及宗教用品等，其中以宗教用品和贡品最为精致。囊谦藏族黑陶烧制技艺在藏文化发展史和藏汉文化交流史的研究方面都具有较高的学术价值

牙舟陶器产于贵州省平塘县牙舟镇，其生产始于明代洪武年间，距今已有六百多年的历史。牙舟陶器烧制现仍保持原始古老的手工制作方式，以古朴淳厚著称，特色鲜明，具有较高的实用价值、观赏价值和收藏价值，尤其是陶器的玻璃釉能自然流淌，在烧制过程中随着温度的变化而产生各种纹理（俗称“窑变”），令人叹为观止。由于现代生活的冲击，牙舟陶器生产正面临着前所未有的困境。一是当前不少老艺人相继辞世或年事已高，而当地的年轻人又纷纷外出打工，不愿学习制陶，牙舟陶器烧制技艺的传承有中断之虞。二是生产成本不断增高，利润较低，产品又受到现代生活的冲击，销量骤减。三是设计人才缺乏，不能适应市场需要，进一步发展受阻。综上所述，牙舟陶器烧制技艺已面临失传的危险，亟待保护。

建水县位于云南省南部，被誉为中国名陶的建水陶器就产于该县碗窑村。碗窑村烧制建水紫陶的技艺始于清代道光年间，但此前碗窑村在宋元时代就已能够烧制一般陶器，遗存至今的元代龙窑和陶器残片即是明证。碗窑村以烧制陶器而得名，现有近三千人从事陶器生产。建水陶器烧制技艺由制泥、手工拉坯、湿坯装饰、雕刻填泥、高温烧制、无釉磨光等工艺组成。建水陶器所用的陶土呈紫色，故又称“紫陶”。成品无铅，无毒，具有良好的透气性能，其品质明净如镜，叩之清脆如磬。建水陶器多以传统中国书法、绘画作为装饰，风格古朴高雅，文气盎然。

四川省荥经砂器是一种工艺性强、文化内涵丰厚的民间手工艺品。早在两千多年前，荥经已出现了砂器生产。荥经砂器制作沿用历史上遗留下来的传统手工生产方式，分为采料、制坯、上釉、烧制等工序，制坯造型是其中的重要环节。生产过程中，手工操作力度的轻重、图案的精粗、打磨的程度、上釉的优劣、焙烧的火候等都直接关系到成品的质量。（分段）荥经砂器的原料主要是黏土和煤渣。粉碎工序采用役牛碾细的原始方法，在原料和水后，经牛踩完成。制坯则采用托转盘、脚蹬踩转盘的方式，其后的成型、贴花、雕刻、造型等均在成型工序内完成。荥经砂器的晾晒采用自然阴干法，杜绝暴晒。阴干的毛坯放入特制的地坑或烧窑，点火封闭，以1000℃以上的高温焙烧。出炉时将带着高温的产品放入上釉地坑燃烧上釉，最后形成成品。（分段）

黎族传统泥片制陶技艺历史悠久。从海南出土的陶片分析，新石器早期已出现土法制陶。宋赵汝适《诸蕃志》“海南条”云：“按《隋志》谓：（黎族）人性轻悍……以土为釜。”泥片贴筑法制陶出现在泥条盘筑法制陶之前，历史更为久远，是史前文化的孑遗。（分段）泥片制陶技艺是我国早期制陶技艺的活化石，对人类社会发展史、手工技艺发展史的研究有重要价值。泥片贴筑法制作的陶器，为黎族人民世代所用。陶器的造型艺术呈现了古代黎族妇女的艺术造诣和审美观念，至今仍有观赏和收藏价值。因受机械化生产器具的冲击，手工制作的陶器失去了原有的生存地位，其技艺也随之流失。目前，仅在交通不便的偏僻黎村—白沙黎族自治县牙叉镇高架村委会坡北村尚有７名传承人，其技艺急需抢救保护。

荣昌陶器系重庆市荣昌县安富街道一带民众以鸦屿山陶泥烧制的器皿用具。荣昌制陶业于宋代兴起，距今已有八百多年历史。（分段）荣昌陶器的胎体主要原料是本地独特的侏罗纪沉积黏土页岩，分红色和白色两种。烧制后胎体呈赭红色或象牙白，胎体轻薄而质地坚硬，可以与瓷器媲美，以“泥精货”（不上釉）和“釉子货”为代表，生产的陶器包括日用陶、包装陶、工艺美术陶、园林建筑陶四个大类品种。其生产工艺包括选泥、晒泥、碾泥、搅泥、过浆、踩泥、揉泥、制坯、晾坯、打磨、刻花、上釉、打磨、装窑、点窑、熏窑、烧窑、观窑、闭窑、出窑、检验等二十多道工序。荣昌陶器素有“胎体轻薄、釉色光亮、声响清脆”的美誉，是中国的四大名陶之一。（分段）一直以来，荣昌陶器不仅是人们的日常生活用具，而且还是价值很高的艺术品。“泥精货”具有天然的优美色泽，古朴典雅；“釉子货”则以各种色釉来装饰，釉质莹润，朴实稳重，简练大方；其中的釉下装饰，富有国画的写意手法，具有浓厚的民族特色。（分段）目前荣昌陶器从业人员锐减，后继乏人，许多珍贵的陶艺品种几近失传，因此，抢救和保护荣昌陶器制作传统技艺迫在眉睫。

浙江省杭州市余杭区地处杭嘉湖平原，当地出产的清水丝绵有着悠久的历史。早在周代，这里已家家户户种桑养蚕。到唐代开元年间，余杭清水丝绵远近闻名。这种丝绵具有色泽洁白、厚薄均匀、质地柔韧等优点，因而被朝廷列为贡赋。南宋时期，余杭丝绵冠于全浙。清代以后，清水丝绵名声更大，康熙年间曾远销日本。民国时期，余杭“老恒昌”清水丝绵更是享誉国内外。1929年，余杭清水丝绵在西湖博览会荣获特等奖。（分段）余杭清水丝绵以水净漂清而得名。余杭位于苕溪两岸，天目山泉泻于苕溪，温而不寒，杂质较少，利于制绵。清水丝绵的制作需经历一个去除蚕丝外层丝胶的过程，包括选茧、煮茧、漂洗、剥茧做、扯绵撑、晒干等六道工序。制作中丝胶去除愈净，丝绵质量愈好。余杭清水丝绵制作对手工技能的要求很高，其生产完全依靠制绵者的技巧来完成。长期以来，清水丝绵制作技艺以口传心授的方式世代相沿不绝，在此过程中，传承者积累了丰富的实践经验，并不断将之融汇到制绵技艺中，使这一技艺成为余杭人民集体智慧的结晶。余杭制作的清水丝绵色白体匀，手感柔滑，弹性好，拉力强，无绵块、绵筋和杂质，品质优异，向为世人所重。（分段）20世纪70年代以来，余杭境内的大批桑树遭到砍伐，加之蚕桑生产经济效益不高，蚕桑养殖大量减少，蚕户纷纷转行，使得丝绵制作原料缺乏，成为无源之水。同时，由于科技的发展，新技术对传统工艺造成了巨大冲击，清水丝绵制作技艺一时难以为继。保护和传承这项古老的工艺已成为迫在眉睫的任务，需要政府部门和民间社会共同努力完成。

杭罗与苏缎、云锦同为中国华东地区的三大丝绸名产。杭罗原产杭州，系用纯桑蚕丝以平纹和纱罗组织而成，其绸面有等距的直条形或横条形纱孔，孔眼清晰，质地光柔滑爽。这种织品穿着舒适凉快，耐穿耐洗，多用作帐幔、夏季衬衫和便服面料等。（分段）杭罗历史悠久，早在宋代地方志中就已有记载，至清代成为杭州丝绸的著名品种。生产杭罗的织机几经变革，但其生产流程中仍保持着大量精细缜密的手工技艺，对生产者技能的要求极高。原料丝进厂后，必须严格检验、筛选，历经浸泡、晾干、翻丝、纤经、摇纡等系列工艺，然后才能上机织造。织成的粗坯还要经过精练、染色等工序，才能成为精致的杭罗。（分段）由于工艺复杂，杭罗历来传人不多。20世纪以来，在化纤织物的强烈冲击下，传统的丝绸生产举步维艰，杭罗生产尤为困难。目前生产杭罗的仅有福兴丝绸厂一家，厂长出身于杭罗世家，直接承传了杭罗的织造技艺。福兴厂生产的杭罗历来由北京“瑞蚨祥”、苏州“乾泰祥”等老字号经销，深受国内外消费者欢迎。现在该厂的杭罗生产正面临着重重困难，亟待抢救保护。

浙江省湖州市双林绫绢传统织造技艺源远流长，绫绢是绫与绢的合称，“花者为绫，素者为绢”。据记载，东晋时双林已盛产绫绢。太元年间（376—396），著名书法家王献之出任吴兴郡（今浙江省湖州市）太守时就曾以白绢书写。南北朝时期的宋代（420—479），双林绫绢已闻名于世，远销林邑（今越南）、扶南（今柬埔寨）、天竺（今印度）、狮子国（今斯里兰卡）等十多个东南亚国家。至唐代，双林镇绫绢被列为贡品，并远销日本。据《吴兴县志》载，明代双林镇的绫绢织造技艺更为发达，织品巧变百出，名目繁多，有花有素，轻重兼备，尤以东庄倪姓所织双龙缎为最佳，其缎上有双龙，龙睛突出，闪烁发光，一时被称为极品，专用于朝廷奏本。（分段）声誉卓著的湖州双林镇绫绢是我国丝织文化的重要组成部分，其织造技艺一直沿袭至今。在第五届亚太博览会上，“汉贡牌”花绫荣获金奖，得到业内外人士的一致好评。但在目前形势下，湖州丝织工艺逐渐趋于萎缩，双林绫绢织造技艺的继承亦因此而受到影响，对这一具有重要历史价值的传统手工艺加以保护，应引起有关方面高度重视。

祥图案、名人书画为表现对象，在特制的提花织锦机上以手工织造而成的。杭州织锦历史可追溯至五代十国，吴越国王钱缪在杭州设立了官营丝绸作坊“织室”。明清“杭州织造局”是三大官办织造机构之一，产品专供宫廷使用。（分段）杭州织锦有58道传统手工织锦工序，五彩锦绣织锦的织纹穿吊装造法以及盘梭（纬）法、换道（纬）法、抛梭（纬）法、通经回纬挖花法等织锦工艺技法均为杭州织锦特色。杭州织锦工艺分为装饰织锦和日用织锦两类，主要包括丝织风景、人物和台毯、窗帘、床罩、坐垫等。杭州织锦将写生画和装饰艺术有机地融为一体，使织锦艺术更为精美。杭州织锦以杭州都锦生丝织厂生产的产品最具盛名，在继承传统丝织技艺的基础上，为表现写实风格，在工艺上采用八枚缎子阴阳变化所产生出来的影光组织技法，将人物风景等表现对象的层次、远近、明暗逼真地表现出来。1926年在美国费城世界博览会上，彩色古画织锦《宫妃夜游图》获得金质奖章。（分段）目前唯一保存杭州织锦传统织造技艺的杭州都锦生丝织厂，其技术人员都已进入老年，这项宝贵的传统技艺亟待保护。

辑里湖丝，又称“辑里丝”，因产于湖州市南浔镇辑里村而得名。辑里村自元末成村，便产湖丝。有明代史料书：“天下蚕桑之利，已莫胜于湖，而一郡之中，尤以南浔为甲。”（分段）辑里湖丝的制作技艺，以辑里村为中心，主要分布在练市、善琏、双林一带的农村。自从机器化缫丝问世后，南浔农村的传统手工缫丝，约在20世纪50年代末，便逐渐开始消失。（分段）辑里湖丝的蚕种，选用自育“莲心种”，又称“湖蚕”，品种优良，特适于缫制优质桑蚕丝。缫丝所用丝车，为木制三绪缫丝车，历史上称为“湖制丝车”。其传统工艺流程，主要有：搭“丝灶”（专为缫丝所建的灶头）—烧水—煮茧—捞丝头（又称“索绪”）—缠丝窠（又称“添绪”）—绕丝轴—炭火烘丝（也称“出水干”）等。辑里湖丝的制作技艺，一般都是以家庭成员代代相传的方式传承，尤以女性为多。（分段）辑里丝“细而匀，富拉力、丝身柔润、色泽洁白”的品质，比一般土丝多挂两枚铜钿而不断。“辑里丝”名甲天下，成为中国乃至世界优质丝的代名词。清代的各地织造局，在每年的丝季，都前往南浔大量采购生丝。1851年，上海商人徐荣村取“辑里丝”，参加在英国伦敦举办的首届世博会，并一举夺得金、银大奖。（分段）为了保护这一传统技艺，辑里村村委会在村里办起了“传统手工缫丝作坊”。南浔区文化部门，在南浔古镇也建造了“辑里湖丝传统手工制作技艺展示馆”，向国内外游客展示其传统技艺的魅力。

我国传统纺织技艺历史悠久，自7世纪棉花从印度传入后，中国纺织业即由麻纺转为棉纺。到元代，在黄道婆纺织技术改革的影响下，河北魏县、肥乡县等地的纺织业逐步发展兴盛起来，用土布裁制的衣被成为人们生活的必需品。（分段）河北省魏县的传统纺织技术工艺比较繁杂，包括搓花结、纺线、打线、染线、浆线、络线、经线、印布、掏缯、闯杼、绑机、织布等十二道工序。决定纺织布条格、花纹的关键工序是经纬色线的设计排列和缯的确定。缯有二页缯、三页缯、页缯三种，二页缯用单梭能织出白布和条纹布，经纬色线的有序排列则能织出多样的方格布。魏县广大妇女经过长时间的生产实践，创造出了二百余种条格和花纹布的织造样式。（分段）河北省肥乡县的织字土布有纺线、拐线、浆线、络线、经线、刷线、印线、掏缯、闯杼、上机、贴字模等工序，技艺十分独特。织造时把书法样模贴在织布机卷布轴下，透过经线可以看到字体样模，按字体串梭便可织出相应的字样。除书法外，运用肥乡县织字土布技艺还可织出胡椒花、斜纹、鱼眼、许状元拜塔、蝴蝶等图案。到20世纪60年代，由于机器纺织业的发展，土布生产渐渐衰落下去。目前，老年织造技工相继去世，青年人不愿学习这门传统手艺，导致织字土布技艺失传，保护抢救已刻不容缓。（分段）新疆伽师县维吾尔族传统手工棉纺织技艺具有广泛的群众基础，其古老的生产方式现在仍有保留，工艺程序依次为弹花、纺线、拐线、络线、经线、印布、掏缯、织布等。19世纪，伽师县维吾尔族传统手工纺织技艺在每个村都有专业户，生产的棉布深受群众喜爱。作为新疆地区传统文化的重要组成部分，传统手工纺织技艺反映和表现了西北民族共同的思维习惯和生活习俗，规范着人们的生活方式，具有重要的文化价值和实用价值。20世纪90年代以后，随着工业化进程的加快，各种新型服装面料涌入市场，现代纺织品代替了手工织布，这给维吾尔族传统手工纺织技艺造成了很大的冲击，导致手工纺织的市场需求减少，手工纺织艺人纷纷转型改营他业，手工织布专业户骤减至目前的十余户。现有的老织工平均年龄近六十岁，从事纺织已渐渐力不从心，而年轻人又不愿意继承传统的手工纺织技艺，维吾尔族传统手工纺织技艺正濒临灭绝，急需引起关注。

江苏省南通市，滨江濒海，气候湿润，土壤肥沃，自明代起就是中国著名的棉产区。数百年来，当地农民男耕女织，“家家习为恒业”，史有“木棉花布之产甲诸郡”之称。（分段）19世纪末，南通色织土布以其精湛的手工织造、独特的工艺印染以及粗厚坚牢、经洗耐着的特性享誉海内外，成为地方一大特产。20世纪初，南通色织土布获得空前发展。农村专业土布织户十余万户，从业人员达百万众，土布年总销量达1700万匹。南通成为历史上继松江之后全国著名的土布之乡。（分段）南通色织土布技艺采用单锭手摇纺车纺纱，脚踏手投梭木机织造，染色、摇筒、牵经、络纬、穿综、嵌筘等工序都保留较原始的方法，传承了中国古代的手工色织技艺。民间流传的土布品种多达6大类数百余种，典型土布纹样有蚂蚁、柳条、桂花、金银丝格、芦纹系列，以及双喜、彩格、绣球花、文字类提花锦毯织物。南通海门地区民间至今仍保留着十分罕见的八蹑八综、十二蹑十二综的古老多蹑多综提花织造技术，代表了中国民间色织土布技艺的精华。

余姚曾是全国重要的产棉基地，明徐光启《农政全书》称“浙花出余姚”，民国时期浙棉又称“姚花”。余姚土布自南宋后以此为主要原料，因历史悠久、工艺细致、花色繁多、实用美观、用途广泛而闻名全国。（分段）余姚旧属绍兴（会稽）越地，故余姚土布又史称“越布”。南宋前余姚土布以麻、葛为原料，《后汉书》载余姚土布（越布）为东汉贡品。余姚一直有着土布的传统，《余姚六仓志》载“明季清初，服尚布素，平民不论贫富，皆衣粗布，贵族亦不盛饰”。（分段）过去余姚农家姑娘从小就要学习织布，技艺好坏是评价姑娘是否心灵手巧的重要标准。余姚土布式样品种繁多，传统制作工艺复杂，分棉加工、纺纱、调纱、染色、浆纱、经布等十多个步骤，五十多道工序，需用到二十多项工具。直至改革开放前，姚北乡村“家家纺纱织布，村村机杼相闻”。改革开放后，传统作坊日渐衰微。目前境内从事传统土布生产的民间作坊已经很少，能够有效传承的仅剩下“王桂凤土布家庭作坊”一家，濒危状况严重。

帕拉孜，维吾尔语，意为一种平纹毛织品。用它可以缝做无栽绒地毯、墙围子、炕围子、口袋、马褡子（维语称“货尔俊”）。在新疆，有维吾尔族人生产、生活的地方，就可以见到帕拉孜纺织的身影。而这种纺织技艺在拜城县黑英山乡比较突出，尤其以该乡明布拉克村最具代表性。该村约有一半的家庭主妇（一百二十多人），掌握帕拉孜纺织技艺。（分段）黑英山乡维吾尔族帕拉孜纺织所使用的原料丰富，制品花色品种虽不多，但工艺古老且具有民族地方特色。其染色原料特殊而少见，有鲜核桃外皮、鲜石榴皮、蒲公英、黑蜀葵、彩色矿石等，所染织物色彩朴素、大方、沉着、自然，而且具有植物汁液的自然气息。（分段）黑英山乡的帕拉孜纺织技艺十分特殊，其择料、上色、成线、纺织等工艺流程，构成一套完整的纺织工艺。由于工业化的不断冲击，年老的传承人相继去世，维吾尔族帕拉孜纺织技艺也面临着濒危的状况，亟待为帕热坦木•吐尔迪等少数技艺精湛的代表性传承人提供一个良好的传承环境。

，它先将羊毛、骆驼毛等用热水浸湿，然后加以挤压，用棍棒碾轧和揉搓等方式使毛绒粘合在一起，形成名为“毡”的无纺织型毛织品。毡在古代称为“”或“”，早在新石器时代，我国就已有用棍棒碾轧制毡的工艺。周代史籍记载：毡，毛也，揉毛或毡。北魏（386—534）时期贾思勰的《齐民要术》称：“凡作毡不须厚大，唯紧薄均调乃佳。”可见当时毡的制造已较为常见。进入唐代，毡的使用更加普遍，原州（今宁夏固县）、灵州（今宁夏灵武县）、宁州（今甘肃宁县）、丰州（今内蒙五原县）的鞍毡均闻名西北。据《新唐书》记载，吐蕃国（位于今青藏高原）也以红毡、霞毡著称，并进贡长安。目前毡的主要产地集中在四川、甘肃、青海、内蒙、宁夏等西北少数民族地区，根据用途可分为多个品种，其中包括炕毡、坐垫毡、祈祷毡、内围毡（围于蒙古包等内壁）、外围毡（围于外壁）、彩色毡（以彩色羊毛擀制而成）、绣活（饰以刺绣）、剪刻毡（按毡上彩色图案轮廓剪成立体状）、火炉毡（置于火炉旁）等。毡还可用于缝制挎包、褡裢、杂物袋等，是西北少数民族日常生活中不可缺少的必需品。（分段）四川省凉山彝族自治州位于四川省西南部，是我国最大的彝族聚居区。彝族主要生活在海拔两千五百米左右的凉山地区，这里盛产绵羊，彝族人在长期的生产生活中形成了以羊毛和羊皮制作袈什、瓦拉、毛裙、毡帽、毡袜等服饰的习俗。“袈什”汉语名为披毡，主要以羊毛擀制而成。它是彝族男女老少不可或缺的服饰，颜色以黑、白、蓝为主。擀制袈什的工具包括竹席、弹弓、夹板、竹帘等，擀制的工序比较复杂。袈什有单层和双层之分，单层袈什擀制完成后，加水打湿，叠成30至90个2寸宽的皱褶，而后再用夹板夹起晒干，即制作完成。单层袈什一般用2至3斤羊毛擀制，双层袈什则要用5至7斤。（分段）“瓦拉”是另一种彝族的代表性服装，其制作工艺由剪毛、捻线、弹毛、搓线、织毛布、缝制等环节组成。毛布织成以后，按照设定的长度用剪刀剪裁，再把单幅的毛布缝制连缀起来，就形成瓦拉的雏形。随后把织布时预先留下的垂线三线一股、三股一根地搓成一根根一尺左右的吊须，再在领口处缝上一根毛线编制的扁形毛绳，收拢领口。这样，一件完整的瓦拉便制作成功了。瓦拉分有吊须和无吊须两种款式，可单件穿着，也可搭在披毡外面。除原毛色外，彝族人还常常根据自己喜欢的颜色，用植物染料把瓦拉染成蓝、青等色。彝族瓦拉具有厚重、保温、耐用等特点，夏日能防晒，冬季可保暖，是彝族人民常年必备的衣物，充分显示出与其他少数民族服装相区别的特色，具有标志性的意义。（分段）凉山彝族毛纺织和擀制技艺工序复杂，费工费时，目前从事这一技艺的工匠正日益减少，需要积极开展相关的抢救保护工作。

毛纺织擀制技艺是一种特殊的织造工艺，它先将羊毛、骆驼毛等用热水浸湿，然后加以挤压，用棍棒碾轧和揉搓等方式使毛绒粘合在一起，形成名为“毡”的无纺织型毛织品。毡在古代称为“”或“”，早在新石器时代，我国就已有用棍棒碾轧制毡的工艺。周代史籍记载：毡，毛也，揉毛或毡。北魏（386—534）时期贾思勰的《齐民要术》称：“凡作毡不须厚大，唯紧薄均调乃佳。”可见当时毡的制造已较为常见。进入唐代，毡的使用更加普遍，原州（今宁夏固县）、灵州（今宁夏灵武县）、宁州（今甘肃宁县）、丰州（今内蒙五原县）的鞍毡均闻名西北。据《新唐书》记载，吐蕃国（位于今青藏高原）也以红毡、霞毡著称，并进贡长安。目前毡的主要产地集中在四川、甘肃、青海、内蒙、宁夏等西北少数民族地区，根据用途可分为多个品种，其中包括炕毡、坐垫毡、祈祷毡、内围毡（围于蒙古包等内壁）、外围毡（围于外壁）、彩色毡（以彩色羊毛擀制而成）、绣活（饰以刺绣）、剪刻毡（按毡上彩色图案轮廓剪成立体状）、火炉毡（置于火炉旁）等。毡还可用于缝制挎包、褡裢、杂物袋等，是西北少数民族日常生活中不可缺少的必需品。（分段）藏族牛羊毛编织技艺是草原特定生态环境的产物，从远古至今，这种技艺及其制品一直伴随着草原牧民，成为其历史文化中的重要组成部分。千百年来，四川省色达县藏族牧民从日常生活用品到衣着和居住帐篷等，都离不开牛羊毛编织技艺。色达县毛绒织品是以牦牛、绵羊、藏山羊等牛羊毛为原料，应用纺织、擀制工艺加工生产而成的，既保温防潮，又经久耐用，极具青藏高原特色。

，它先将羊毛、骆驼毛等用热水浸湿，然后加以挤压，用棍棒碾轧和揉搓等方式使毛绒粘合在一起，形成名为“毡”的无纺织型毛织品。毡在古代称为“”或“”，早在新石器时代，我国就已有用棍棒碾轧制毡的工艺。周代史籍记载：毡，毛也，揉毛或毡。北魏（386—534）时期贾思勰的《齐民要术》称：“凡作毡不须厚大，唯紧薄均调乃佳。”可见当时毡的制造已较为常见。进入唐代，毡的使用更加普遍，原州（今宁夏固县）、灵州（今宁夏灵武县）、宁州（今甘肃宁县）、丰州（今内蒙五原县）的鞍毡均闻名西北。据《新唐书》记载，吐蕃国（位于今青藏高原）也以红毡、霞毡著称，并进贡长安。目前毡的主要产地集中在四川、甘肃、青海、内蒙、宁夏等西北少数民族地区，根据用途可分为多个品种，其中包括炕毡、坐垫毡、祈祷毡、内围毡（围于蒙古包等内壁）、外围毡（围于外壁）、彩色毡（以彩色羊毛擀制而成）、绣活（饰以刺绣）、剪刻毡（按毡上彩色图案轮廓剪成立体状）、火炉毡（置于火炉旁）等。毡还可用于缝制挎包、褡裢、杂物袋等，是西北少数民族日常生活中不可缺少的必需品。（分段）东乡族自治县位于甘肃省中部西南，擀毡是东乡族家庭必备的炕上用品。早在元代至元年间，东乡境内已出现了擀毡工艺，它是由东乡族先民撒尔塔人从中亚传入的。历史上这一技艺在整个自治县境内均有流传，而以龙泉、董岭等乡最为突出。（分段）擀毡是东乡族的传统工艺，其工序包括选毛、弹松、成形、洗毡等。毛毡的种类有春毛毡、沙毡（山羊毛制成）、秋毛毡和绵毡等，其中以秋毛毡和绵毡为佳。毛毡按大小规格通常可分为四六毡（宽4尺、长6尺）、五七毡、单人毡、礼拜毡等，按颜色则可分为白毡、花毡、红毡、瓦青毡（黑白羊毛混合制成）等。此外，毛毡还可以制成毡帽、毡鞋、毡鞍鞯（垫马鞍用）等。东乡毛毡以柔软、舒适、匀称、洁净、美观大方、经久耐用而驰誉西北，深受各族人民及牧区群众的喜爱。正因如此，它在当地成为姑娘出嫁时重要的陪嫁品之一。（分段）随着社会的发展和时代的变迁，制毡工艺受到现代纺织技术的冲击，几近失传，擀毡技艺后继乏人，急需保护。

维吾尔族花毡（克格孜）制作技艺是新疆柯坪县独特的古老手工技艺。这种技艺由勤劳的柯坪人民祖祖辈辈传承至今，具有鲜明的地方特色。（分段）柯坪县维吾尔族花毡制作技艺与新疆维吾尔自治区其他地方的制毡技艺有明显的区别，花毛毡隶属擀花毛毡类，主要成分为天然羊毛，制作过程中不添加其他原料，仅通过天然植物染料进行染色，属纯天然手工制成品。它是维吾尔族家庭生活起居中的日常用品，花毛毡在民族医学中还具有治疗地方病的作用。（分段）维吾尔族花毡（克格孜）制作技艺，现在主要保留在新疆柯坪县玉尔其乡下库木力村，近几年来，从事制毡的手艺人越来越少，现在只有少数传承人还在坚持制作，保护工作亟待加强。（分段）维吾尔族花毡（克格孜）制作技艺是勤劳聪明的先辈留给后人的标志性文化结晶，柯坪花毡子适用范围广泛，是维吾尔族人民日常生活不可缺少的家庭用品，有一定的文化、学术价值和实用价值。

夏布生产可溯源到东晋后期，唐代夏布被列为贡品，以江西万载和四川荣昌生产的夏布为主要代表。（分段）万载夏布是江西传统手工布的典型，它起源于东晋，至今已有一千五百余年的历史。由于新织麻纱呈圆形，又称“圆纱夏布”。它与外地的扁纱夏布相比，质地更好，麻更精细、更耐用。这种夏布品质精细，边缩平整，织造均匀，色泽清秀，透气性强，凉爽清汗，不起皱，不变形，易洗涤，越洗越白，是一种纯手工、纯环保的产品，对人体和环境没有任何污染。由苎麻到夏布，整个生产工艺过程主要分为苎麻种植、原料制作、夏布制作三个部分、几十道工序。万载夏布按规格可分为四种，按品质分为五个品型，按等级分则有五等。万载夏布可用于服装、帷帐、工艺品等的制作，也可用来题诗作画。（分段）荣昌县地处重庆市西部，夏布织造主要分布在该县的盘龙镇。荣昌夏布历史久远，汉代称为“蜀布”；唐宋时期为“斑布”、“筒布”，主要用作贡品。清代康熙年间作为商品生产，以后销往省外，甚至远销朝鲜、日本夏布织造场景和南洋等地，成为荣昌著名的传统手工艺品。荣昌盘龙镇夏布以苎麻为原料，成品有细布、粗布、罗纹布三大类别。其生产工艺包括打麻、挽麻团、挽麻芋子、牵线、穿扣、刷浆、织布、漂洗、整形、印洗等工序，织成的夏布细密平整，莹洁润滑，坚韧耐用。由于麻质的特性，这种布穿后易洗易干，古朴雅致，美观大方，凉爽吸汗，舒适宜人，是人们夏日衣着用料的上等佳品。（分段）目前机械生产的化纤布日益增多，加之传统夏布的原料苎麻日益减少，夏布生产的利润越来越低，许多人不愿从事此项繁复的手工技艺，同时夏布的印染技艺也后继乏人。在此情况下，我国夏布织造技艺濒临消亡的危境，有待抢救保护。

鲁锦是山东的纺织品，系用彩色棉线分经纬织造而成，因其上的几何图案绚丽似锦，故名“鲁锦”，在鲁西南俗称“土布”、“粗布”等。鲁锦织造技艺主要分布在山东省济宁、菏泽两市及周边地区，其中尤以鄄城县和济宁市的嘉祥县为代表。（分段）鄄城县鲁锦约始于元代，清代濮州（今山东省鄄城县）的鲁锦曾被用作贡品。鄄城县鲁锦用色线交织成各种几何图案，并通过几何图案的平行、重复、连续、间隔、对比等变化形成特有的节奏和韵律，图案精致古雅，色彩绚丽，品种繁多，质地细密，舒适耐用。其独特的手工提花织造工艺和色彩对比强烈的图案，与山东其他地区的手工织布有着明显的区别，具有鲜明的地方特色。（分段）在漫长的岁月中，心灵手巧的鄄城农家妇女不断创新、改进鲁锦织造工艺，逐渐形成现代鲁锦融提花、打花、挑花工艺于一体，于浑厚中见艳丽、粗犷中显精细的独特风格。鲁锦过去多用作嫁妆，大大增强了当地婚嫁民俗的喜庆意味。（分段）嘉祥县早在春秋时代便产桑蚕，纺织业十分发达。元代以后，棉花在山东大面积种植，嘉祥人民将传统的丝织技艺应用于棉纺织技艺，形成民间棉布织锦。嘉祥县鲁锦织造技艺共有72道工序，经线、闯杼、掏缯是其中最主要的环节。嘉祥县的鲁锦织造能够染成22种色线，织出两千种左右的图案。嘉祥县鲁锦图案美观，种类繁多，寓意吉祥，且采用天然原料，纯手工织造，舒适、环保，应用广泛，具有很强的实用价值。

侗锦织造技艺主要分布在湖南省通道侗族自治县，其历史可追溯到距今两千多年的春秋战国时代。两汉至唐宋时期，侗族先民的纺织和印染工艺已形成自己独特的风格。明清时期，随着侗民族的形成及其民族传统文化的日趋成熟，侗锦织造技艺也得到极大的发展。（分段）侗锦分素锦、彩锦两种，都以手工操作织成，需要经过轧棉、纺纱、染纱、绞纱、绞经、排经、织锦等工序。侗族妇女通过织锦展示她们的聪明才智和精湛的手工技艺。侗锦图案演绎了侗族的历史和文化，反映了侗族人民的图腾崇拜、宗教信仰以及避凶趋吉、消灾纳福、与自然和谐共存等民族文化心理。富有民族特色的图案，丰富而深刻的文化内涵，亮丽和谐的色彩，高雅凝重的品质，使侗锦成为我国著名的织锦之一，具有独特的文化艺术价值、社会历史价值和科学技术价值。（分段）进入21世纪以来，我国民族地区的社会经济有了突飞猛进的发展，少数民族传统与生活习俗受到工业文明的冲击，侗锦这一传统工艺的传承同样也受到影响。保护少数民族传统文化、保护侗锦这一优秀的民族传统工艺已刻不容缓。

贵州省苗族织锦距今已有七百余年的历史。20世纪90年代以前，苗族织锦以母传女的方式世代相传，盛行不衰。麻江县苗族织锦主要有锦布和花带两种。锦布一般宽一尺余；花带根据用途宽窄不一，宽者五六厘米，窄者仅二三厘米，长度同样根据需要确定。苗族织锦所用丝纱分素、彩两种，彩纱可有五色。织锦图案多源于生产、生活，以自由灵活的装饰纹样为主，主体是几何图形，以大菱形为框架，各种图案花纹相互连接在一起，布满画面，整体图案规整紧凑，饱满对称，美观大方。雷山县苗族织锦有手织和机织两种，而以手织为主。所谓手织，是将织锦带的一端系于固定的树干，一端系在织者的腰带上，然后用综线在织锦带上挑织经线纬线。织平布的综线只要两综，一般用黑线和白线即可织成；织锦则至少要五综以上，经纬交织，显出立体感较强的图案。一般情况下苗锦都是反面织线，正面现图，交替使用红与绿、黑与白等彩线以造成颜色的交错，在对比中实现图案的和谐统一。（分段）苗锦是苗族人民生活中不可或缺的物品，多用做衣服、围腰、背带、背包、腰带等的面料。它反映着苗族的历史和社会形态，具有学术研究价值。织锦本身构图精美，图案灵活多变而又协调对称，立体感强，具有极高的美学研究价值。由于苗族织锦全是用手工织造而成，既费时又辛苦，而年轻一代的苗民喜欢穿着汉装，不愿穿本民族服装，所以现在从事苗锦织造的人不多，爱好而愿意学习的也为数极少。目前这门富于特色的手工技艺已经濒临失传，掌握它的只有极少数中老年妇女，保护苗族织锦技艺已成为当务之急。（分段）

织锦是指用染好颜色的彩色经纬线经提花、织造等工艺织出图案织物的技艺，是苗族女性创造的宝贵的文化遗产。在台江，织锦和挑花、刺绣是苗族女性毕生修炼的“三大功课”。（分段）台江苗族织锦有机织和编织两大类，机织的为宽锦，主要流行于清水江两岸和巴拉河一带，编织的是锦带，主要流行于雷公山区。机织是苗族妇女采用传统的“通经回纬”技艺和平纹木机，利用当地所产的蚕丝、苎麻、木棉等纤维染彩织就的提花织物。（分段）台江苗锦纹饰题材广泛，飞禽走兽、花草鱼虫、山川日月无所不有。其表现形式丰富多彩，既有规律性的几何纹，又有古典式的菱形、四方形，还有介于几何纹与自然纹间的装饰纹样。艺术手法简洁、大胆夸张，巧妙地运用了点、线、面的疏密虚实、粗细大小、斜直长短等进行变化与组合，总体布局均衡，结构严谨，在安静中有动势，规整中有变化，展现了一种明快活泼而又朴实纯真的艺术情趣。（分段）台江苗锦多作头帕、裹腿、围腰、衣袖、背饰、肩饰和床上用品。施洞型围腰彩锦，是苗族织锦中最优美的一类。

贵州省凯里市是国内苗族最多的县级行政区域，除城镇街区外，到处都有苗族聚居的自然村寨。20世纪90年代以前，这些乡村苗寨都盛行织锦之风。（分段）凯里苗族织锦过去用麻、丝，现在用棉、丝，也有棉、丝混织的，以丝织的丝锦为上品。丝锦最精者首推舟溪“中裙苗”的背带细丝锦。其用丝之细，每平方厘米达到60经、90纬的高精密度，手感轻柔润滑，纹样光鲜，精妙绝伦。（分段）凯里苗锦纹样丰富，计有动物纹、植物纹、天象纹、器物纹、几何纹等类，不一而足。动植物纹多取象大自然，经过抽象简化变形处理，显得十分夸张、生动、传神；或者取其特点鲜明的部位，如头、角、足、爪、眼睛、毛旋以象征动物本身，可谓别具匠心，尤其是菱形纹的频繁合理运用，使得构图严谨规整、饱满对称。再加上巧手细作，工艺精湛，更凸显图案简洁明快，统一和谐，美观大方，具有很高的美学价值和极好的装饰效果。（分段）目前，凯里苗族传统织锦技艺已面临后继无人的危机，原因主要是年轻女子不是忙于读书赶考，就是在外打工挣钱，观念改变，不愿去学细絮繁难、费时少益的织锦了。

傣族织锦是傣族先民劳动的产物，是傣族传统手工艺最早期的重要品种。傣族织锦与傣族人民的日常生活及佛教信仰、鬼神崇拜等方面都有着紧密的联系，在傣族社会生活中占有相当重要的位置，具有独特的历史文化价值和美学价值。傣族织锦出于妇女之手，体现了傣族地区男耕女织的农耕社会风习。傣族妇女劳作之余，在彩锦上织造出高洁的荷花、挺立的槟榔、吉祥的孔雀、庄重的大象、威严的麒麟和龙凤、佛塔等图案，表达了傣族人民对真善美的追求和向往。傣族织锦往往以白底衬托单一独立的图案或多次重复的连续图案，还有些图案呈现为剪影式的侧面造型，形象生动、轮廓鲜明，给人以深刻的印象。此外，傣族织锦还强调图案的对称性、对比性和连续性，讲究疏密结合、具象和抽象结合。傣族织锦既含蓄又明朗，想像丰富，构思巧妙，手法独特，在我国织锦艺术中占有重要的一席之地。但是，由于扶持、保护不力，傣族织锦技艺现在正面临灭绝之境。科学、合理地保护和开发傣族织锦，对于弘扬傣族的优秀文化具有不容低估的重要意义。

佛山市顺德区位于珠江三角洲腹地，素有“南国丝都”之美誉，这里完整保存了香云纱的染整技艺。香云纱染整技艺即晒莨，是采用植物染料薯莨为丝绸染色的一种工艺。唐代已有关于薯莨的记载，北宋沈括和明代李时珍都曾记述过薯莨的染色作用。明代永乐年间，广东莨纱已经出口到国外，清末民初生产的莨纱更是受到国内外市场的欢迎。佛山市顺德区的养蚕缫丝业有着悠久的历史，20世纪20年代缫丝业鼎盛时期，顺德有晒莨工厂五百多家，工人一万余人，日产香云纱四千多米。（分段）香云纱又名“响云纱”，具有多种优点，它挺爽柔润，日晒和水洗牢度佳，防水性强，易洗易干，色深耐脏，不沾皮肤，轻薄不易起皱，柔软而富有身骨，经久耐穿，非常适合炎热的夏天穿着，因此深受广大消费者欢迎，闻名中外，曾远销欧美、印度、南洋等地，被海外人士誉为“黑色闪光珍珠”服装，成为中国丝绸的著名产品。香云纱在14道工序的染色过程中，只采用天然植物薯莨的汁液和含有高价铁离子的河涌泥，不含任何化学助染剂，也不产生污染环境的有害废料。（分段）由于香云纱系纯手工制作，工艺繁复，产量少，而且受天气和环境限制，所以产量不高，从业人员日益减少。现在顺德的伦教成艺晒莨厂已成为仅存的一家晒莨厂，而且厂内通晓晒莨的只有两名师傅。香云纱染整技艺后继乏人，已经濒临失传，急需抢救。（分段）

枫香印染是一种独特的民间手工技艺。其工艺流程是先在老枫香树脂中加入适量牛油，用文火煎熬后过滤形成枫香油，然后用毛笔蘸上即时溶化的枫香油，在自织的白布上描绘图案，再用蓝靛浸染，沸水脱去油脂，清水漂洗，晒干，碾平。贵州省枫香印染主要集中在贵州省麻江县和惠水县。（分段）麻江县瑶族枫香印染技艺主要流传于以麻江县龙山乡河坝村为主的18个自然村寨，在邻近的干桥、秧塘村的部分村寨也有流传。清代的众多地方志对此均有记载。麻江县瑶族枫香印染中，技艺和用料自成一体，极为讲究，所用材料均取自天然枫香树油和牛油，用配制成的油料在布上绘图点花，渗透力强，风干后质地柔软，图案清晰，色彩对比强烈。产品主要用于服装、背带、被面等。瑶族人民有语言无文字，枫香印染技艺全靠口传心授，印染的图案承载了瑶族的历史变迁、生活状况、民俗风情等人文信息，具有珍贵的民族历史、民俗学和美学研究价值。（分段）惠水县枫香印染技艺流传于惠水县城东南部，承传者以布依族民众为主，至今已有一百五十余年的历史。印染成品主要用以裁制床单、被面、帐沿、服饰等。惠水县枫香印染图案清新明快，画面精细，纹样寓意吉祥，独具风格，其青、蓝、白色的图案蕴蓄着深厚的民族文化内涵。（分段）但是，枫香印染技艺生产费工费时，同时目前年轻人大多崇尚时装，不喜传统印染产品，导致枫香印染急剧衰落。现麻江县龙山乡河坝村只有10人掌握枫香印染技艺，实际操作的染匠仅有2人。枫香印染技艺后继乏人，保护工作迫在眉睫。

艾德莱斯绸是新疆维吾尔自治区洛浦县著名的民族工艺品。该县的吉亚乡和布亚乡是艾德莱斯绸的重要发源地。（分段）艾德莱斯绸可分为四大类，一是黑主色类绸，图案纹样主要有耳坠、流苏、栅栏、公羊角、镰刀、花卉等；二是红主色类绸，图案纹样主要有梨、苹果、锯子、木槌、植物叶、小花、热瓦甫琴、巴达木杏等；三是黄主色类绸，图案纹样主要有苹果、木梳、链条、栅栏、巴旦杏等；四是莎车类绸，色与色之间彼此相隔，形成多组合形式，呈现出一种跳跃的韵律。（分段）吉亚乡有艾德莱斯绸织艺培训学校，注册登记的艾德莱斯系列产品“沙漠之花”、“沙漠丽人”十几年来受到国内外游客的普遍欢迎。目前，吉亚乡艾德莱斯绸织艺培训学校在保护、发展艾德莱斯绸织染技艺方面的作用正在不断加大。（分段）

手工羊毛栽绒地毯织造技艺是我国富于民族特色的手工技艺，它将羊毛线盘绕起来打成结扣，栽在由经纬棉线交织而成的地毯底基上，以形成高出的绒面。我国以羊毛线编织地毯约始于新石器时代，从新疆维吾尔自治区罗布泊地区和民丰县汉墓出土的双股羊毛线栽绒地毯来看，东汉时期地毯编织已经达到了很高水平。唐代宫廷和富豪宅第均铺设地毯。元代，受蒙古族生活方式影响，宫廷设置剪毛花毯作坊等。明清两代，甘肃、新疆、宁夏、内蒙古、北京等地的地毯织造得到迅速发展。（分段）地毯的织造技艺包括设计、织造、平活、剪片（用剪刀将平面图案剪成立体状）、洗毯、整理等环节。织毯的羊毛线有的仍采用古代植物染料加以印染。我国地毯不仅是少数民族生活的必需用品，而且大量出口到海外。地毯的图案吸收了古代青铜器、刺绣、织锦、瓷器等图案的特点，新疆、内蒙古、青海、宁夏、西藏等地少数民族的地毯更呈现出各自不同的艺术特色。（分段）北京手工地毯旧称“官坊毯”，又称“宫毯”。织毯技术西汉时由西域传入我国，到唐代，中原地区的地毯织造已大致成熟。元代织毯业兴盛，出现了大规模的织毯作坊。明代官营织毯机构开始织造高质量的官坊毯，入清以后，北京官坊毯的图案渐渐形成多民族色彩、纹样相融合的艺术风格。（分段）20世纪以来，北京宫毯得到了进一步的发展。1900年，北京宫毯在法国巴黎世博会上获得金奖。1920年，北京宫毯作坊已有354家，成为中国地毯的主要产地之一。1956年，公私合营的北京第一地毯厂成立，后与地毯三社合并，更名为“西城地毯厂”，1965年又更名为“北京市地毯五厂”。70年代末到90年代初，北京宫毯出口处于鼎盛期，在国际上获得广泛的声誉。（分段）北京手工地毯织造技艺主要包括三个方面的内容：一是织毯使用专业设备，即机梁；二是织毯专用工具和量具；三是织毯按传统可分为抽绞地毯织造和拉绞地毯织造两种技艺类型。北京宫毯生产的工艺流程主要由前期准备、织毯成型、美化整理三个工序组成，其特点是：一、图案设计精细，构思完美；二、选料精心，配线准确；三、加工一丝不苟，精益求精。北京手工地毯充分体现出中国传统文化和北京宫廷艺术的特色，业内称之为“京式地毯”，并在其基础上向民间拓展，使之既存皇家气派，又有民间韵味。（分段）北京宫毯织造技艺一直依靠口传心授方式传承，目前受现代化地毯工业的冲击，织毯企业举步维艰，后继乏人，织造技艺面临失传的危险，需积极进行抢救保护。

手工羊毛栽绒地毯织造技艺是我国富于民族特色的手工技艺，它将羊毛线盘绕起来打成结扣，栽在由经纬棉线交织而成的地毯底基上，以形成高出的绒面。我国以羊毛线编织地毯约始于新石器时代，从新疆维吾尔自治区罗布泊地区和民丰县汉墓出土的双股羊毛线栽绒地毯来看，东汉时期地毯编织已经达到了很高水平。唐代宫廷和富豪宅第均铺设地毯。元代，受蒙古族生活方式影响，宫廷设置剪毛花毯作坊等。明清两代，甘肃、新疆、宁夏、内蒙古、北京等地的地毯织造得到迅速发展。（分段）地毯的织造技艺包括设计、织造、平活、剪片（用剪刀将平面图案剪成立体状）、洗毯、整理等环节。织毯的羊毛线有的仍采用古代植物染料加以印染。我国地毯不仅是少数民族生活的必需用品，而且大量出口到海外。地毯的图案吸收了古代青铜器、刺绣、织锦、瓷器等图案的特点，新疆、内蒙古、青海、宁夏、西藏等地少数民族的地毯更呈现出各自不同的艺术特色。（分段）内蒙古自治区阿拉善地毯织造技艺继承了阿拉伯地毯和京式宫廷地毯织造的传统，在织毯行业内独树一帜，以精细独特的做工和醇朴秀美的图案著称于世。（分段）阿拉善的地毯制造业由来已久，大约兴起于清代乾隆初年，至今已有二百七十多年的历史。至20世纪40年代，阿拉善左旗定远营共有地毯作坊二十多家，他们织出的地毯享誉内蒙古和全国各地。（分段）阿拉善左旗地处漠北，土壤干燥，土种羊毛既粗又白，物理性能极好，织出的地毯具有刚劲、弹性和拉力强、光泽度佳等特点。阿拉善左旗地毯织造技艺复杂，从设计到完成，要经过构思设计、织造、平、剪、洗、造旧等工艺环节。其代表性产品“三蓝”（三种不同深浅的蓝色）仿古地毯以苍天和厚土的蓝、黄为主色调，沿用民间流传数千年的结扣工艺，仿宫廷图案精心织造。这种仿古地毯的出现与蒙古族的生活习惯和崇尚蓝色的心理密切相关，它显示了内蒙古西部的地域生态文化和审美情趣，成为蒙古族文化历史的一个缩影。

手工羊毛栽绒地毯织造技艺是我国富于民族特色的手工技艺，它将羊毛线盘绕起来打成结扣，栽在由经纬棉线交织而成的地毯底基上，以形成高出的绒面。我国以羊毛线编织地毯约始于新石器时代，从新疆维吾尔自治区罗布泊地区和民丰县汉墓出土的双股羊毛线栽绒地毯来看，东汉时期地毯编织已经达到了很高水平。唐代宫廷和富豪宅第均铺设地毯。元代，受蒙古族生活方式影响，宫廷设置剪毛花毯作坊等。明清两代，甘肃、新疆、宁夏、内蒙古、北京等地的地毯织造得到迅速发展。（分段）地毯的织造技艺包括设计、织造、平活、剪片（用剪刀将平面图案剪成立体状）、洗毯、整理等环节。织毯的羊毛线有的仍采用古代植物染料加以印染。我国地毯不仅是少数民族生活的必需用品，而且大量出口到海外。地毯的图案吸收了古代青铜器、刺绣、织锦、瓷器等图案的特点，新疆、内蒙古、青海、宁夏、西藏等地少数民族的地毯更呈现出各自不同的艺术特色。（分段）新疆维吾尔自治区和田地区洛浦县地处玉龙喀什河流域冲积平原地带，向北延伸入塔克拉玛干大沙漠，这里气候干燥，属典型大陆性干旱沙漠气候，畜牧业、蚕桑业比较发达，手工地毯是当地著名的工艺品。（分段）维吾尔族地毯织造技艺在新疆和田地区已有两千年的历史。1959年，我国考古工作者在民丰古墓中发现一块东汉时期的毛织物残片。1983年，洛浦山普鲁古墓出土一块汉代树纹鞍毯，尉犁县出土一块汉代动物纹样地毯残片。这些考古发现为和田地毯织造技艺的发展历史和早期状况提供了形象的材料。目前，和田地区地毯有16种传统样式，其中伊朗努斯卡系从伊朗传来，阿拉班尼努斯卡（又名“托盘纹”）系从阿塞拜疆传来，扎伊乃玛子努斯卡是随伊斯兰教传入的祈祷毯，阿纳尔古丽努斯卡为石榴花纹样地毯，恰其曼努斯卡为散花纹样地毯，偶依古丽努斯卡为月亮纹样地毯。此外还有团花式、八角散花式、卓克努斯卡式及从内地传来的牡丹式地毯等多种类型。（分段）和田地区维吾尔族地毯织造技艺历史悠久，在两千多年的发展中又吸收了伊朗和内地地毯织造技艺的长处，具有很高的历史和文化研究价值，应积极地保护和传承。

交城滩羊皮是山西省交城县加工鞣制的名贵裘皮品种，因以陕甘宁和青海地区戈壁滩的滩羊皮为原料而得名。滩羊皮鞣制起源于明代中叶，1937年日寇侵犯华北时因遭破坏而停产，前后达四百余年。（分段）交城滩羊皮的鞣制技艺较为复杂，完全依靠手工操作，有洗、泡、晒、铲、钉、鞣、吊、压、裁、缝等20道工序，鞣制过程中需加入黄糜（和黍同类的谷物）、皮硝、皂角等辅料。生产出的成品精美绝伦，价格昂贵。（分段）交城滩羊皮质地细润轻柔，洁白如雪，光泽如玉，毛穗自然弯曲，有的弯曲多达九道。用它制作的男女冬装，轻柔暖和，美观大方，具有很好的装饰效果。滩羊毛纤维细长均匀，绒毛轻柔蓬松，富有弹性，也是制作毛毯、披肩、围脖、毛衫等的高级原料。交城滩羊皮以其优良的品质和独特的风格驰名世界，在欧美国家，妇女冬季的服装常以它为材料，显得雍容华贵，时髦而得体。（分段）20世纪80年代，交城毛皮厂破产。现在交城县从事滩羊皮鞣制的老技工年龄最小者已近七旬，这项工艺后继乏人，濒临失传，对其进行抢救和保护已迫在眉睫。

鄂伦春族兽皮制作技艺是我国北方游猎民族独特的手工技艺，具有浓郁的民族和地域特色。鄂伦春族人世代以游猎为生，长期食兽肉、衣兽皮，在此过程中创造了极具特点的兽皮手工技艺。鄂伦春族兽皮制作技艺的工艺流程包括皮张采集、鞣皮、拼剪缝合、染色、纹饰、刺绣等，生产的成品按用途可分为服饰、生活用品、宗教用具等类别。（分段）狍皮文化是鄂伦春族在特定历史条件下产生的独特文化。黑龙江省和内蒙古自治区鄂伦春族的狍皮生活用品有被子、大衣、手套、帽、套裤、靴子、荷包、挎包等，这些用品主要用扎刀和其他一些独特的工具制成。狍皮用品的制作是鄂伦春民族充分利用自身创造的兽皮文化抵御寒冷、保护自己、适应环境、积极生存的创举。（分段）黑龙江省黑河市爱辉区的鄂伦春族人民世代游猎在小兴安岭的深山密林中。鄂伦春人没有本族文字，兽皮制作技艺及其制品便成了鄂伦春狩猎文化的载体。这是一部没有文字的史书，其中深刻映现着鄂伦春人的生活观、审美观、宗教观，是认识和探究鄂伦春民族文化的重要依据，具有很高的学术研究价值。随着社会的进步发展，鄂伦春人的着装发生了很大的变化，加之狍皮资源日减，掌握狍皮制作技艺的老工匠相继谢世，这项宝贵的民族手工技艺濒临灭绝，亟待保护和传承。

“盛锡福”是1911年创始于天津的老字号，20世纪30年代到北京开设分号。创始人刘锡三在生产经营中不断聘请行业内的高级技师，并吸收国内外优秀的制帽技术，博采众长，最终形成了别具一格的盛锡福皮帽制作技艺。（分段）盛锡福皮帽制作工艺流程复杂，加工制作一顶皮帽通常要经过几十道工序，每道工序都精益求精。配活时要求原料精良，毛的倒向要一致，长短粗细密度要一致，颜色、软硬也要一致。裁制皮毛时，可有直刀、顶刀、斜刀、人字刀、弧形刀、月牙刀、梯子刀、鱼鳞刀等多种刀法，不拘一格，需要随机应变、灵活运用。缝制时，要求顶子圆、吃头均、缝头匀。蒙皮面，要求缝对缝、十字平，其勾扇、翻帽、串口等工序的诸多要求更是精细异常。（分段）盛锡福皮帽外形端雅大方，做工考究精致，戴着轻软舒适。民国时期，盛锡福皮帽就备受推崇，“头顶盛锡福”成为高品质生活的标准之一。新中国成立后，盛锡福皮帽更是深受海内外消费者的青睐。盛锡福技师多次为国家领导人制帽，盛锡福皮帽还曾被选作馈赠国际友人的礼品。（分段）现在能纯熟掌握盛锡福皮帽制作工艺的第四代技师仅有两位，他们的弟子也都年逾不惑。必须对这一优秀的传统手工技艺加以足够的重视和保护，让它继续传承下去。

新疆维吾尔自治区沙雅县位于天山南麓、塔里木河中游、塔克拉玛干沙漠北缘。沙雅先民自古以来即农牧兼营，塔里木河谷的胡杨林区是绝好的天然牧场，因而成为卡拉库尔羊的生产基地。卡拉库尔羊胎羔皮是世界珍贵裘皮，皮毛手感温润、柔软坚韧，毛质紧密、富于光泽，花纹色泽温和、形态美观，有卧蚕形、跃鼠形、肋形、豌豆花形、水波纹形等样式。（分段）沙雅是龟兹古城的一部分，历史上深受中原华夏文化、印度文化、阿拉伯波斯文化和古希腊罗马文化的影响。各种文化在这里融汇交流，最后形成了沙雅具有浓郁民族特色的地域性文化。卡拉库尔胎羔皮帽即是这一地域文化的具象表现。汉代古城玉什喀特城中曾发掘出卡拉库尔胎羔羊皮及胎羔皮帽，说明当时胎羔皮帽制作技艺已经相当成熟。在其后的漫长岁月中，沙雅卡拉库尔胎羔裘皮及胎羔皮帽源源不断地出口到中亚地区，又从中亚辗转流入西亚、东欧等地，被称为“波斯羊皮”和“波斯羊皮帽”。（分段）卡拉库尔胎羔皮帽制作技艺利用本地盛产卡拉库尔羊的优势，对胎羔皮进行深加工，生产出高质量、新款式的羔皮服饰及帽子，既展示了维吾尔民族高超的手工技艺，也体现出了维吾尔族独特的风俗和服饰文化。

内联升靴鞋店创立于清代咸丰三年（1853），起初专为皇族和各级官员制作千层底朝靴，最早的店址在北京东江米巷（今台基厂），创始人为赵廷。店名中的“内”是指皇宫大内，“联升”则寓意着店里制作的朝靴让官员穿上可致连升三级。清王朝覆灭后，内联升将制作官靴的技艺用于千层底布鞋的制作，其成品质量优异，有口皆碑，一时名闻京城。（分段）内联升千层底布鞋制作技艺一直沿用传统手工制作方法，工艺严格，技术独特，选料考究，做工精细。其技艺特点可归纳为“一高四多”，“一高”即工艺要求高，“四多”即制作工序多、纳底花样多、绱鞋方法多、布鞋品种多。制作一双千层底布鞋往往需要花上四五天的时间，经过九十余道工序才能完成，每道工序都有严格的要求，讲究尺寸准确、手法熟练、力度适宜、用心细致。其中仅绱鞋技艺就有正绱、反绱、明绱三种不同的手法，整个制鞋过程中使用的工具有近四十种之多。除制作工艺精益求精外，内联升对原料、辅料、配件的质量要求也很高。（分段）内联升根据季节、年龄、性别、风俗等不同，先后创制出一千五百多个品种及样式的布鞋产品，对中国北方民间传统的鞋文化进行了全面而有效的挖掘整理。其千层底布鞋主要包括男鞋、女鞋、童鞋、拖鞋四个系列的产品，具有养脚、舒适等优点，深受广大消费者的欢迎。（分段）内联升千层底布鞋制作技艺以师带徒的传统模式传承，但由于这种技艺繁复高深，学习难度大，学艺时间长，学徒需要三年多才能出师，所以学习这一技艺的人越来越少，传承面临着很大的危机，需要引起有关方面的重视。

天津老美华手工制鞋技艺自民国初年（1911）创办老美华鞋店至今已近百年，其制鞋传统手工技艺主要体现在四种传统手工产品：坤尖鞋、绣花鞋、杭元鞋和骆驼鞍鞋。（分段）四种鞋的传统手工技艺制作包含50道工序，其工艺考究，做工精细，工艺要求高，工序较复杂，技术难度大。其共性为千层底的传统工艺制作，技艺精湛，堪称民族民间工艺传承的瑰宝，百年来深受广大消费者喜 爱。（分段）传统工艺制作千层布底，原材料选用两层白布做“夹纸”（学名为“袼褙”），鞋底达到36—40层白布（加垫心为14层夹纸），原材料要求无杂色、不能用糟布，在夹纸上画样、剪底样、包边、新白布包最下一层底样、垫夹层、搓麻绳、圈边口、用丝漏盖在布底上印上颜色并压上印，再以印上的颜色为标记用手工搓的麻纳底，纳底每平方寸达到81针。纳底要求夏季选用安徽的麻，冬季则用河北张家口的油麻。因为安徽的麻夏季穿着软硬度适中，而冬季的油麻纳底鞋更结实耐穿。纳好的底码在大缸里用60度的水浸透，用2寸厚的木盖压好，缸口四周密封24小时，这样底子和线不脱股，增加牢度。起缸后，再用木锤矫正鞋底形状，以日光或烤箱烘干，这个过程即是闷底整形。工序要求严格遵循“鞋底不差针，纳线要挺实，鞋垫要风韵，纳鞋针脚齐”的先辈口授鞋底操作要领。（分段）至今“老美华”仍传承这种制作布底的传统工艺；鞋底除千层布底外还制作传统高档牛皮鞋底，制作上使用传统的对针反绱工艺，具有外形美观、舒适透气等特点。

地，境内黄金矿脉遍布。2002年1月，招远被命名为“中国金都”。招远的黄金采冶起源于春秋战国时期，至宋代已很兴盛。黄金溜槽堆石砌灶冶炼技艺是招远人民的发明创造，自宋代传承至今已逾千年。（分段）黄金溜槽堆石砌灶冶炼技艺采用铁锤、石臼、石磨、石碾、溜槽、簸箕、陶尊(或坩埚)等为工具，整个生产流程包括破碎、磨矿、拉溜和熔炼等工序，全部以手工操作。这一古老的采冶技艺长期发挥着重要作用，其中的重力选矿法，至今仍被采用。黄金溜槽堆石砌灶冶炼技艺不仅可借鉴指导当今的黄金生产，它本身还具有重要的历史、文化和科学研究价值。（分段）由于黄金溜槽堆石砌灶冶炼技艺主要靠口传心授传承，掌握技术全凭个人经验，缺乏理论总结和科学记载，所以现在掌握这一传统技艺的人已经不多，且有日益减少的趋势。尽快对此技艺加以保护，促使其顺利传承，是当务之急。

金银细工制作技艺是一门制作金银器物的传统工艺，所制的金银器物主要用于室内陈设欣赏，亦兼有实用功能。金银细工制作技艺源远流长，最早可上溯至商周时代，至今已有三千多年的历史。东汉时期已形成完整的金银制作手工艺，至明清时期，珐琅、景泰蓝工艺的运用促进了金银制作的发展，使得造出的金银器物更加晶莹剔透，流光溢彩。上海老字号银楼老凤祥、南京宝庆银楼的制作技艺和江都金银细工技艺在这一行业中最为著名。（分段）创始于清代道光二十八年（1848）的上海老凤祥是著名的中华老字号，它历经清代、民国、新中国数代人的传承，全面继承了中国金银细工的精湛工艺，从制作金银饰品、翠钻珠宝、器皿、镀金珐琅到制作徽章、盾牌摆件、微型建筑，各种技艺基本具备，几乎涵盖了我国传统金银细工的所有内容。其抬压、鎏金、扳金、拗丝、镶嵌和錾刻等技法自古沿用至今，是具体、生动反映我国金银细工历史的活材料。

早在先秦时代，云南就以铜器制作而闻名于世。秦汉时期，朱提、堂琅（今云南昭通市、东川县、会泽县）等地生产的“朱提洗”、“堂琅洗”等铜器行销各地，为时所重。至明代，云南铜器匠师采用东川附近的天然斑铜矿石，用冷锻成型的方法制作成人物、动物及仿古的瓶、鼎、炉、罐、爵等斑铜制品，为铜器制作开创了一条新路。（分段）铜中掺杂进金、银等其他未能全然融合的金属，会出现一种特殊的辉斑，形成斑铜。斑铜有深蓝、紫金、赤红等色，其中最耀眼的是金黄色。匠师们用斑铜制作器物，表面抛光后，古铜色的底子上会显出斑彩熠熠的天然效果，且各器物的斑影无一雷同。斑铜制作技艺是云南独特的传统手工艺，具有很高的历史、文化价值。保护并发展斑铜制作技艺对于展现民族文化创造力具有重要意义。

杭州铜雕是古代青铜器制造的延续，在吴越和南宋时期得到很大发展，至清代达于鼎盛，距今已有一千多年的历史。吴越和南宋建都杭州，大量铜艺工匠随之迁入，杭州由此成为全国铜工艺品的重要产区。打铜巷即为铜作坊集中之地，其地名一直沿袭至今。清代同治以后，以“朱府铜艺”为代表的杭州铜雕技艺日趋成熟，经四代相传至今，约有一百三十年的历史。（分段）杭州铜雕将传统艺术和现代社会生活完美结合在一起，深受各界赞誉。其产品涵盖了建筑、雕塑、书法、壁画、室内装饰等方面，内容十分广泛。按品种分，杭州铜雕主要包括铜塔、铜殿、铜桥、铜船、铜门、铜像等。在生产中，杭州铜雕应用镂空、叠镶、烘炼、制绿、熔模、点刻等传统技艺，使成品达到完美的艺术效果。用这种传统技艺建造的杭州雷峰塔和灵隐寺铜殿、江苏常州天宁寺宝塔、四川峨眉山大雄宝殿、台湾省台中市金坛祖师庙及大型铜浮雕《佛祖降魔图》、《玄奘求（分段）法图》等均是杭州铜雕的代表作，具有很高的艺术价值。（分段）杭州铜雕作为中国青铜器的变体，代表着中国铜艺的先进水平，这份宝贵的历史遗产是现代科技所无法替代的。目前由于技艺难度大，学艺时间长，青年人都不愿学习传统的铜雕技艺。随着社会生活的变迁，铜壶等日用品逐渐被淘汰，铜雕生产实践陷于停滞。加之对这门优秀的传统手工艺缺乏科学研究，错金、叠镶等一系列制作技艺能继续存在的已经不多。杭州铜雕技艺已处于濒危状态，对之进行保护抢救极为必要。

藏族金属锻造技艺所生产的产品种类很多，主要有佛像、各种法器（如转轮、密宗金刚杵）、香炉等，而尤以藏族刀具最为著名也最为常见。（分段）藏族腰刀刀面净光，刀刃锋利无比；刀把（柄）用牛角、硬木（如枣木）制成，并缠以铜丝、银丝；顶端箍铜皮，并镶以黄铜或錾刻图案。刀鞘也十分讲究，上刻龙凤、虎狮、花卉鸟禽等图案，有的还缀以宝石和玛瑙，风格华贵富丽。藏刀既是藏族人民生活的必需品，又是著名的藏族手工艺品，深受艺术收藏家、鉴赏家喜爱。（分段）藏族金属锻造技艺历史悠久，风格独特，工艺精湛，其传统产品与藏族人民的生产、生活和宗教信仰紧密联系在一起，具有鲜明的民族性和地域性。藏刀具有生产、生活、自卫、装饰等功能，它是藏族众多工艺品中最具代表性的品种，更是藏（分段）族文化的重要组成部分。（分段）四川省甘孜藏族自治区的白玉县以金属手工艺闻名遐迩，有“手工艺之乡”的美誉，当地生产的藏刀人称“白玉藏刀”，向为广大藏民所喜爱。白玉县藏刀生产较为集中，主要分布于河坡、热加两乡。据统计，全县现在从事手工艺生产的专业户有407户，从业人员634人，其中仅河坡乡就有专业户192户，从业人员264人。（分段）白玉县河坡乡的金属手工艺品主要可分五类，而以藏刀为主。藏刀主要包括男式长腰刀、中长腰刀、吊刀，女式吊刀、刺刀、格萨尔刀等。白玉县藏刀生产的历史悠久，最早可追溯到公元7世纪唐代初期，至今已有一千三百多年的历史。宋代岭•格萨尔王时期，河坡的金属手工产业以生产兵器为主，有“格萨尔兵器库”之称。元明清三代以来，在甘孜呷拖寺的建造过程中，汉藏民间工艺文化互相交流，河坡乡金属手工技艺得到很大的发展，并从制作传统兵器转为制造生活用品。除藏刀外，还生产马具（马鞍、马镫等）、佛具（酥油灯、净水碗、净水瓶等）、生活用具（银碗等）和饰品（打火链、耳环、头花、腰带、项链等）等。（分段）西藏自治区拉孜县的藏刀主要产于拉孜雪村，人称“拉孜雪刀”，至今已有一千多年的历史。拉孜地区锻制的藏刀有长刀、短刀和小刀三种。长刀最长可达一米，短刀长约四十厘米左右，小刀仅长十几厘米。藏刀的一般制作工艺由冶炼、模具翻铸、敲抠大形、刻花镶嵌、焊接组合、加固、锉磨整形、精雕细刻及抛光等环节组成。拉孜藏刀系以钢材锻制而成，加工精细，刀面净光，刀刃锋利。刀把以牛角或木料制成，缠以银丝或铜丝，高档的刀把顶端包镶铜皮，有的还镶以银饰。刀鞘也十分考究，往往包银或包铜，并錾刻花卉、动物图案，甚至还会镶嵌珠宝或镀金，显得华丽异常。（分段）青海省玉树藏族自治区的安冲藏刀以造型精美、性能良好而闻名，它以金、银、铜等金属为主要制作材料，以牛角、牛骨为装饰材料。安冲藏刀分男式和女式两种。在造型上，女式藏刀大多呈月牙形，做工玲珑细致，造型美观，刀鞘上錾刻龙凤、花卉、佛教八宝中的法轮等图案，并镶嵌有珊瑚、绿松石、玛瑙等。男式安冲藏刀造型与普通刀相同，镀金镶银，刀刃如霜，锋利无比，藏族人民称之为“三用刀”，意指此刀一可用于割食牛羊肉，二可用于抵御野兽和防身，三可用于腰间佩饰，增添英豪之气。安冲藏刀不仅闻名于青海、西藏和四川、甘肃等藏区，而且还驰誉世界，国内外游客都将其视为不可多得的宝物，悉心收集并珍藏。

藏族金属锻造技艺所生产的产品种类很多，主要有佛像、各种法器（如转轮、密宗金刚杵）、香炉等，而尤以藏族刀具最为著名也最为常见。（分段）藏族腰刀刀面净光，刀刃锋利无比；刀把（柄）用牛角、硬木（如枣木）制成，并缠以铜丝、银丝；顶端箍铜皮，并镶以黄铜或錾刻图案。刀鞘也十分讲究，上刻龙凤、虎狮、花卉鸟禽等图案，有的还缀以宝石和玛瑙，风格华贵富丽。藏刀既是藏族人民生活的必需品，又是著名的藏族手工艺品，深受艺术收藏家、鉴赏家喜爱。（分段）藏族锻铜技艺主要流传于西藏自治区的南木林县，其源头可追溯到十世达赖喇嘛时期，距今已有一百多年的历史。锻铜主要用于铸造佛像，技艺精湛，手法洗练，艺术风格独特，显示出南木林地区手工技艺的优秀传统。整个锻铜生产过程步骤繁多，制作严谨，所用材料的质地不同，工序也不尽相同。锻造材料以紫铜、黄铜、白铜为主，有时也采用金、银等，但很少选择青铜和铁，因为这类材料质硬而脆，缺乏延展性，不利于塑造、锻制。金属材料使用前先要放在胶泥做成的坩埚中熔炼，自然冷却成金属铸块后再锻成金属板。而后经由焊接造像、镏金、磨光、上红等环节，最终锻铸出庄严曼妙的佛像。

日喀则市扎西吉彩金银铜器厂的加工工艺历史悠久，据考证，七世班禅丹白尼玛从尼泊尔请进工匠，在鲁定（现日喀则南边）建立加工场地，专门组织加工寺庙用品，从那时起扎西吉彩就成了西藏金银匠最集中、产品质量最好的一个村子。（分段）扎西吉彩村原本就有金银铜制作的传统，这种手艺只在家庭内部传承，从七世班禅将他们作为扎寺的专用作坊至今已有一百五十多年的历史。由于加工工艺的高超和加工品的精美，扎西吉彩在藏区享有很高的声誉。1959年西藏民主改革以后，扎西吉彩不再是扎寺的专用作坊，变成为日喀则市金银铜器加工厂，但依然保持着传统的工艺，其产品也格外受到青睐。（分段）日喀则市金银铜主要分为两类：一类是装饰品，如镯子、戒指、项链、头饰、胸饰、刀鞘及鼻烟壶上的装饰等；一类是生活用品，如酒壶、酒碗、勺、筷、盘等，有的以纯金、银制作，有的以金、银镶嵌、包裹。技艺精湛的手工艺人，还能在金银器上做出各种图案，玲珑剔透，精致细腻，龙凤虎狮，惟妙惟肖。另外，铜器具是日喀则人民生活、生产中不可缺少的，诸如火炉、锅、瓢、盆、缸、刀鞘、鞍饰、桶筛以及佛像、供器等，均以手工加工制作，工艺精湛，造型优美，具有浓厚的藏民族风格。

成都金银器制作在秦汉时代就颇为发达，至清代中叶已形成一定规模，其中银花丝制作技艺最为突出，已有两千多年的历史。银花丝技艺以花丝平填著称，做工精湛，造型别致，显示出浓郁的民族特色和独特的地方风格。银花丝产品主要有瓶、盘、薰、鼎、盒等传统摆件及钗、环、镯等饰品，近年又开发出了“银丝画”等新品种。成都银花丝制作技艺以白银为材料，综合运用花丝和錾刻、填丝、垒丝、穿丝、搓丝、焊接等技艺，按照设计要求精心制作出各种手工艺品，其成品具有很高的艺术和收藏价值。

维吾尔族小刀是维吾尔族传统的手工艺品，造型别致，制作精巧，实用美观，既可作刀具，又有艺术价值，深受新疆各族人民的喜爱。维吾尔族小刀的制作技艺主要流传于喀什地区的英吉沙县和阿克苏地区的沙雅县。（分段）英吉沙小刀一般长11—12厘米，最长的可达半米以上，最短的仅两寸左右。这些刀样式各异，有月牙、鱼腹、凤尾、雄鹰、红嘴山鸦、百灵鸟头等造型，刀身上一般刻有字迹。制作材料往往采用钢材、黄铜、牦牛角、鹿角、黄羊角等，刀刃采用优质钢材手工锻制而成，锋利异常。刀柄用铜、骨等为原料制作而成，并用银、铜、玉、宝石等镶嵌精美图案，刀鞘则用牛羊皮模戳压制而成。（分段）随着现代工业品的大量涌现，维吾尔族传统小刀的制造受到巨大冲击，市场销路不佳，生产受阻，因此从业者不多，掌握相关制作技艺的匠人越来越少，有些工序复杂的小刀制作技艺正面临失传的危险。保护和发展维吾尔族小刀制作技艺已经迫在眉睫。

蒙古族被誉为“马背上的民族”，在长期的生产生活中积累了丰富的马具制作经验，出现了众多的马具制作匠师，精湛实用的马具制作工艺已成为草原文化的重要组成部分。马具制作融木工、刺绣、皮毛、金属等工艺于一体，在蒙古族传统手工艺中占有重要的地位。马鞍用柳木、榆木等打造而成，笼头、马鞍、马鞭、绳索等的制造采用皮革工艺，马镫、马环、马钉、马箍等则以金属工艺制成。部分马具还要镶嵌玉、石、骨、贝壳等，褡裢（放在马鞍上的口袋）要绣上吉祥图案。科尔沁左翼后旗地处内蒙古自治区东南部，这里的马鞍、马镫、缰绳、褡裢、马笼头等马具以独特的制作工艺和风格为世所重。（分段）马具是草原游牧文化的标志，凝聚着手工艺人的聪明才智，它的产生在北方草原文明的发展进程中具有重要意义。马具制作综合多种工艺，集中体现了蒙古族的审美意识及其民族文化特征，具有重要的文化研究价值。马具的加工制作方法中蕴含着一定的科技因素和文化信息，很难用现代技术取代，有其特殊的工艺价值。（分段）长期以来，马具制作一直是科尔沁左翼后旗的重要产业之一。目前科左后旗的马具制作匠人已散布到旗内各地，老艺人年事已高，年轻的传承人又寥寥无几，马具制作技术已濒临失传，急需有效保护。

中国民族乐器历史悠久，源远流长，与各族人民的文化生活密切相关，是中国传统文化的重要组成部分。这些乐器造型简练优美，结构合理，做工精巧，音色纯净，为历代音乐爱好者所喜爱。古往今来，凡民间逢年过节、婚丧喜庆、迎神赛会，或宫廷、官府举行重大的政治、军事和宗教活动，都要演奏民族乐器。民族乐器的制作技艺已成为我国一项重要的传统手工技艺，流传至今，影响深远。（分段）中国民族乐器制作品种繁多，技艺精湛，蜚声中外。其中长子响铜乐器、朝鲜族民族乐器、苏州民族乐器、蔡福美制鼓和维吾尔民族乐器的制作技艺较有特色。（分段）山西省长子县约在唐代贞观年间即已开始制造乐器，是我国最早的响铜乐器产地之一，享有“铜乐器之乡”的美称。这里的响铜乐器锻制技艺属典型的传统手工技艺，包括熟锻、淬火、冷锻、二次定音、抛光等环节。平调大锣、蒲剧锣、开道锣等近三十种乐器产品，都是用这种方式生产的。长子响铜乐器制作技艺主要通过口传心授方式在家族和师徒间传承，传承者需要经过长期实践才能真正掌握这一技艺。整套响铜乐器制作工艺中有很多工序（例如“千锤打锣，一锤定音”的定音技术等）完全靠手工操作完成，是现代技术难以替代的。

中国民族乐器历史悠久，源远流长，与各族人民的文化生活密切相关，是中国传统文化的重要组成部分。这些乐器造型简练优美，结构合理，做工精巧，音色纯净，为历代音乐爱好者所喜爱。古往今来，凡民间逢年过节、婚丧喜庆、迎神赛会，或宫廷、官府举行重大的政治、军事和宗教活动，都要演奏民族乐器。民族乐器的制作技艺已成为我国一项重要的传统手工技艺，流传至今，影响深远。（分段）中国民族乐器制作品种繁多，技艺精湛，蜚声中外。其中长子响铜乐器、朝鲜族民族乐器、苏州民族乐器、蔡福美制鼓和维吾尔民族乐器的制作技艺较有特色。（分段）吉林省延吉市的朝鲜族民族传统乐器已有近两千年的悠久历史。目前常用的朝鲜族民族乐器有三十多种，以竹木管乐器和打击乐器为主，弦乐为辅。其制作的关键工序是打磨、组装和定音。流传至今的竹木管乐器有横笛、洞箫、短箫等，打击乐器有长鼓、圆鼓、龙鼓、手鼓等，它们都是研究中国传统民族乐器的珍贵材料。朝鲜民族乐器构造独特，音色优美柔和，奏出的音乐以旋律清新、流畅、婉转、轻快及长短节奏丰富而著称，常用于歌舞伴奏和器乐合奏。吉林省延边朝鲜族自治州延吉市是朝鲜民族乐器的主要研究、开发和生产基地。

中国民族乐器历史悠久，源远流长，与各族人民的文化生活密切相关，是中国传统文化的重要组成部分。这些乐器造型简练优美，结构合理，做工精巧，音色纯净，为历代音乐爱好者所喜爱。古往今来，凡民间逢年过节、婚丧喜庆、迎神赛会，或宫廷、官府举行重大的政治、军事和宗教活动，都要演奏民族乐器。民族乐器的制作技艺已成为我国一项重要的传统手工技艺，流传至今，影响深远。（分段）中国民族乐器制作品种繁多，技艺精湛，蜚声中外。其中长子响铜乐器、朝鲜族民族乐器、苏州民族乐器、蔡福美制鼓和维吾尔民族乐器的制作技艺较有特色。（分段）苏州乐器制作历史悠久，最早可追溯到春秋时期。在数千年的发展传承过程中，能工巧匠们不断改良技艺，终使之享誉全国。苏州制作的乐器品种繁多，二胡、阮、古筝、琵琶与一度失传又恢复制作的箜篌、编钟是其中的代表。苏笛、苏箫、苏锣、苏鼓等一批用“苏”字命名的民族乐器更是具有苏州地域特色。这些乐器以造型优美简练、结构合理、做工精巧、音色甜美纯净而闻名。苏州民族乐器制作技艺精湛，一件乐器的完成需要经过开料、配料、木工、雕刻、漆工、镶嵌、校音等多个环节，制造打击乐器（响铜乐器）需要选料、熔炼、制片、成型、拷音、车刮、定音等多道工序有序配合，每道工序都有独立的技艺。现在除木材锯料、开料、配料等工序已部分用机械替代人工外，木工、雕刻、漆工等大部分工序仍需通过手工完成。

中国民族乐器历史悠久，源远流长，与各族人民的文化生活密切相关，是中国传统文化的重要组成部分。这些乐器造型简练优美，结构合理，做工精巧，音色纯净，为历代音乐爱好者所喜爱。古往今来，凡民间逢年过节、婚丧喜庆、迎神赛会，或宫廷、官府举行重大的政治、军事和宗教活动，都要演奏民族乐器。民族乐器的制作技艺已成为我国一项重要的传统手工技艺，流传至今，影响深远。（分段）中国民族乐器制作品种繁多，技艺精湛，蜚声中外。其中长子响铜乐器、朝鲜族民族乐器、苏州民族乐器、蔡福美制鼓和维吾尔民族乐器的制作技艺较有特色。（分段）福建省漳州市蔡福美鼓铺创立于乾隆年间，至今已承传了十三代，时间长达二百多年。蔡家鼓早在清代中叶就畅销闽、粤、台，福建省各寺庙所用的鼓八成以上均由“蔡福美”制作。蔡福美鼓的鼓面以具有韧性的南方水牛皮制成，成本较高，也因此而与其他鼓铺的产品迥然有别。“蔡福美”鼓铺所制的鼓有庙鼓、狮鼓、龙船鼓、剧鼓、腰鼓、红鼓、小潮鼓等13个品种二十多种规格。除鼓面大小不同外，音响也有高低。（分段）抢救和挖掘以蔡福美制鼓技艺为代表的漳州传统制鼓技艺，厘清漳州制鼓行业的传承体系、生产原理及漳州市制鼓业与台湾省传统制鼓业的历史渊源等相关问题，将会在促进福建民族民间工艺的进一步发展、增进两岸的文化认同感等方面发挥很大的作用。（分段）

中国民族乐器历史悠久，源远流长，与各族人民的文化生活密切相关，是中国传统文化的重要组成部分。这些乐器造型简练优美，结构合理，做工精巧，音色纯净，为历代音乐爱好者所喜爱。古往今来，凡民间逢年过节、婚丧喜庆、迎神赛会，或宫廷、官府举行重大的政治、军事和宗教活动，都要演奏民族乐器。民族乐器的制作技艺已成为我国一项重要的传统手工技艺，流传至今，影响深远。（分段）中国民族乐器制作品种繁多，技艺精湛，蜚声中外。其中长子响铜乐器、朝鲜族民族乐器、苏州民族乐器、蔡福美制鼓和维吾尔民族乐器的制作技艺较有特色。（分段）新疆维吾尔自治区疏附县号称“民族乐器之乡”，所制作的乐器反映着维吾尔族的民族特点，并与该民族的文化活动紧密联系。疏附县生产的维吾尔民族乐器制作考究，装饰精美，音质独特，充分体现了维吾尔民族的智慧和艺术天赋。新疆维吾尔自治区新和县维吾尔族乐器制作技艺起源于汉代的古龟兹国，至今已有两千多年的历史。它在制作材料方面要求严格，选用上等桑木，从而形成特殊的音响效果。新和乐器制作严谨，装饰精美，音色独特，多用于家庭宴乐，表现出维吾尔族传统的文化特色。

宏音斋笙管制作技艺，是吴氏家族在北京创办的“宏音斋”生产中国民族管乐器的传统手工技艺，是中国唯一从清朝宫廷中传承下来的乐器制作技艺。清朝后期，贝勒爷吴启瑞制作乐器传习了宫廷技艺，至今吴氏家族五代相传。（分段）吴氏家族遵循传统技艺，保持宫廷风貌，经对木材竹子驯化、掏膛、打眼、调音为艺术家量身制作，并创新了民族管乐将中国民族管乐器制成系列化，为中国民族音乐事业做出了贡献，有较高的民族音乐价值、艺术收藏价值和历史研究价值。20世纪80年代，中国艺术大师们将宏音斋笙管乐器命名为“吴氏管乐器”。（分段）该项技艺技术含量高，人才难觅，需要进一步加以保护。

蒙古族拉弦乐器包括潮尔、马头琴、四胡。潮尔形制类同马头琴。马头琴多用于独（领）奏、重奏、合奏，以及与交响乐队、管弦乐队协奏。在陶力的演唱中，马头琴还常常是演员手中的道具。四胡不仅为蒙古族说唱类唱腔伴奏，也可在民乐队和混合乐队中担任重奏、齐奏、合奏和独奏，并可以弥补民乐队高音区之不足。（分段）科尔沁右翼中旗地处内蒙古科尔沁草原腹地，当地蒙古族拉弦乐器制作技艺，与陶力、好来宝、乌力格尔、科尔沁叙事民歌你中有我、我中有你、密不可分，更是该旗最为典型的传统技艺之一。全旗现有蒙古族拉弦乐器各种规模的手工作坊二十几家，能工巧匠上百人，其中有五十多人已成为职业工匠、制作艺人。（分段）蒙古族拉弦乐器制作技艺凝聚着劳动人民的智慧、创造力和敬业精神，不仅具有历史价值和学术价值，而且具有现实的日用价值、艺术价值、人文价值和经济价值。

马头琴是前郭尔罗斯蒙古族自治县的民族音乐文化的一种象征。（分段）马头琴因琴首雕有马头而得名，为蒙古族拉弦乐器中的一种，蒙古语也称“潮尔”。早期传统的马头琴，制作工艺简单，后经过马头琴大师色拉西的改造，制作与加工技艺不断完善发展。（分段）马头琴是蒙古民族、也是中华民族文化艺术的一块瑰宝。郭尔罗斯的马头琴有着深远的文化渊源和人文底蕴，又是一种独具特色的民族民间工艺精品。马头琴的制作程序复杂，选料考究，每一道工序都是老手工艺人靠手工精雕细刻而成。目前，本地生产的马头琴远销内蒙古、新疆、中国香港等地区和蒙古、日本等国家，深受消费者喜爱。

上海的民族乐器制作技艺可追溯到清代乾隆、嘉庆年间。20世纪初，城隍庙大街（今方浜中路）、五马路（今广东路）、六马路（现北海路）一带集聚了几十家乐器作坊。1956年，上海民族乐器业全行业实行合作化，其中86家民族乐器制作坊合并成为上海民族乐器合作社。1958年7月，合作社组建为集体所有制的上海民族乐器一厂。（分段）民族乐器制作技艺融入了历史、色彩、美学等元素，结合了造型、雕刻、彩绘、镶嵌等多种工艺手法，具有突出的文化和艺术价值。民乐一厂聘请民乐界著名人士作顾问，对产品工艺、音质等方面进行指导、鉴定，使产品等级有了实质性提高。制作技艺的精湛，也让上海的民族乐器屡获殊荣，曾多次荣获国家轻工业优质产品和上海市优质产品奖。（分段）民族乐器制作因技术难度大，习艺周期长，工作较辛苦，面临制作人员年龄偏大，后继乏人的状况，现已采取了一些保护措施，仍需进一步努力。

芦笙是深受苗族群众喜爱的多簧气鸣乐器，它不仅用于民间娱乐，也是和木鼓、铜鼓一样具有盛名的圣器。民间认为，芦笙能带来风调雨顺、五谷丰登，还能够与神灵沟通，与先祖交流。芦笙的历史久远，《楚辞》、《新唐书》、《黔书》等典籍都有记载。（分段）在贵州省凯里市舟溪镇新光村，居住着128户潘姓苗族居民，现今还有38户芦笙工匠。据新光现存的家谱记载，他们这一支人，到新光定居已经有十九代，应有五百多年了。工匠们祖祖辈辈制作芦笙，使用简单的工具、本地出产的竹木和采购来的响铜，制作出造型优美、音质优良的芦笙。新光是远近闻名的“芦笙村”，也是国内唯一的制作可手持演奏的特大芦笙的地方，被贵州省文化厅命名为“芦笙制作艺术之乡”。（分段）凯里新光制作的苗族传统芦笙，为六管芦笙，沿用中国传统的五声音阶。响铜簧片气鸣发音，其音准的高低，全凭制作工匠特有的辨音能力来确定，他们手工制作的簧片，就能够使所有的主奏芦笙的音准绝对相同；每组5—7支芦笙合奏，也符合和声学原理。新光苗族芦笙制作技艺的诀窍和绝技，父传子、子传孙，世代相传，学习者只能在实践中靠自身的悟性和感觉，不断积累经验、逐渐体会。凭着聪慧的头脑和灵巧的双手，他们制作的芦笙不仅是乐器，还是精美的工艺品。

傣族象脚鼓制作技艺，主要流传于临沧市临翔区的9个乡镇（街道办事处）的青华村、忙令村、勐旺村、勐准村、后寨村、忙巩村等村寨。制作象脚鼓的历史约五百多年。擅长制作象脚鼓的民间艺人近20人，其中代表性人物有忙畔街道办事处青华村的俸传诗等人。（分段）傣族象脚鼓制作技艺体现了象脚鼓发明初期的图腾崇拜。白象是傣家的吉祥物，傣家人将传达吉祥声音的鼓制成白象腿一样形状的象脚鼓，是傣族追求真善美、人与自然和谐发展的重要物证。临翔区傣族在泼水节、关门节（千灯节）、开门节、立幡杆节等民俗活动中都少不了象脚鼓。（分段）象脚鼓是神圣的，象脚鼓在傣族地区的广泛应用，已成为傣族文化传承和发展的重要载体。（分段）象脚鼓制作技艺蕴含着傣族文化深厚广博的内容，其技艺与泰国、缅甸、老挝等国家的傣族有着十分密切的联系。与西双版纳、德宏等地的傣族历史文化有直接渊源。临翔区傣族象脚鼓有鲜明的特色：突出中小型；注重轻便型；体现地域实用型。临翔区傣族象脚鼓制作技艺是宝贵的文化财富，它以顽强的艺术生命力传承发展至今，对中缅边境地区的傣族有较大影响。

花丝镶嵌是一门传统的宫廷手工技艺，主要使用金、银等材料，通过镶嵌宝石、珍珠或编织等工序，制作成工艺品。花丝镶嵌工艺复杂，大致可分掐、填、攒、焊、堆、垒、织、编八种手法，技艺精湛，造型优美，花样繁多，具有传统的艺术特色。花丝镶嵌产品一般分为两类：一是花丝，即把金、银抽成细丝，用堆垒、编织等技法制成工艺品；二是镶嵌，即把金、银薄片锤打成器皿，然后錾刻图案，镶以宝石、珍珠。（分段）花丝镶嵌历史悠久，早在春秋时即已出现，至明代达到高超的水平。清代以后，花丝镶嵌有了更大的发展，精品不断涌现，饮誉海内外。北京市与河北省大厂回族自治县的花丝镶嵌技艺特点显著，在行业中最为著名。（分段）北京花丝镶嵌以编织、堆垒见长，还常采用点翠工艺，即把翠鸟的蓝绿色羽毛贴于金银制品之上，以增强艺术效果。老北京的花丝镶嵌匠人多聚居于通州，1958年成立的北京花丝镶嵌厂是北京花丝镶嵌工艺品的主要生产企业，产品多用于出口。20世纪80年代末，该厂出口数量锐减，呈现衰落局面。2002年，北京花丝镶嵌厂宣告破产。现在，北京花丝镶嵌技艺后继无人，不少绝技已经失传，急需抢救。（分段）河北省大厂回族自治县的花丝镶嵌制作技艺在汉代即已初露端倪。明代永乐年间，明成祖迁都北京，西域金银匠师随同北迁，纷纷定居大厂回族聚居地区。他们带来了传统的波斯图案和手工技艺，将花丝镶嵌技艺提高到一个新的水平。明清两代，大厂花丝镶嵌飞速发展，产品被朝廷定为贡品。大厂花丝镶嵌工艺复杂，整个制作过程包括设计、下料、制胎、描图、划线、做丝、粘丝、焊丝、镪（强酸）活、洗活、选石、粘嵌、组合、镀金、镀银等多道工序。产品造型多样，图案丰富，制作精良，具有很高的艺术价值。大厂花丝镶嵌制作技艺过去多为父子相授，后又出现师徒传承的方式。已故的蒙錾石镶大师马作文曾携弟子制作出《布达拉宫》、《十二世班禅金印》等花丝镶嵌工艺品，一时声名远扬。（分段）近年来，受市场经济的冲击，多家花丝工艺厂倒闭，导致技艺人对传统工艺失去信心和热情。花丝镶嵌制作技艺面临失传的危险，发掘、抢救和保护这一宝贵的传统手工艺已成为一项迫在眉睫的任务。

金漆镶嵌是中国传统漆器工艺的重要门类，已有七千余年的历史。北京是我国历史上重要的漆器产区，官府手工艺作坊如元代油漆局、明代雕漆工场果园厂及清宫内务府造办处的兴起，为北京漆器的发展奠定了基础。现在北京金漆镶嵌从工艺技法到艺术风格等许多方面都直接继承和发展了明清宫廷的漆器制造艺术。（分段）北京金漆镶嵌髹饰工艺繁多，题材广泛，艺术表现手法丰富多彩。其中的镶嵌类产品层次清晰，玲珑剔透；彩绘类产品色彩艳丽，灿若锦绣；雕填类产品线条流畅，富丽堂皇；刻灰类产品刀锋犀利，气韵生动；断纹类产品古朴大方，隽秀雅致；虎皮漆类产品五彩斑斓，近于天然。按用途分，北京金漆镶嵌产品包括器皿、家具、屏风、牌匾、壁饰等种类。这一古老的手工技艺具有较高的艺术研究价值，其产品既方便实用，又可收藏，深受广大消费者喜爱。（分段）新中国成立以后，特别是改革开放以来，北京金漆镶嵌又有了长足的发展，但也不无可忧之处。原来从事金漆镶嵌的工人曾多达一千余人，现在老职工陆续退休，同时由于劳动条件比较艰苦，工资偏低，年轻人大都不愿选择这一职业，目前继续从事金漆镶嵌的只剩下160人。这一古老技艺面临断档失传危机，亟待保护传承。（分段）

徽州漆器早期主要产于安徽省歙县、岩寺（现徽州地区）等地，距今已有一千多年的历史。其中的螺甸漆器至宋代已相当成熟，被誉为“宋嵌”。菠萝漆产品在南宋曾被用作贡器。明清两代，漆器工艺空前发展，雕漆、漆画、金漆、雕填、戗金、螺甸、百宝镶嵌等争奇斗艳，蔚为大观。明代徽州漆工黄成总结漆器制作经验，著成《髹饰录》一书，这是中国古代唯一流传至今的漆工专著。此书还通过文化交流远传日本，对日本的民间手工艺生产产生了一定影响。（分段）徽州漆器使用的主要原材料有生漆（植物漆）、桐油、木材、麻布、贝壳、各种天然色彩的玉石、金粉、金箔及牛骨、瓦灰、棉纸、猪血等。徽州漆器髹饰技艺与中国传统漆器工艺一脉相承，都是将各地出产的天然彩石、贝壳、牛骨、蛋壳、珍珠等用锯割、雕刻、开纹的方法镶嵌在漆版上。用彩漆在漆器底色上描绘图案，可形成彩绘漆器；将贝壳镶嵌在漆版上，经过打磨而使之与漆版一样平整，可形成平磨螺甸漆器。（分段）1959年，屯溪工艺厂数位老漆工赴首都为人民大会堂安徽厅制作漆画屏风《百子图》。1978年，徽州漆器工人又研究复制出久已失传的漆砂砚。徽州生产的菠萝漆砂砚、彩石镶嵌屏风等先后获得国家轻工业部“百花奖”。（分段）随着现代社会生活的变迁，漆器产品销路锐减。另外，漆器髹饰技艺复杂，学艺时间长，劳动条件艰苦，现在愿意从事这一行业的人不多。在此情况下，徽州漆器髹饰技艺后继乏人现象严重，亟待保护。

重庆漆器髹饰技艺发展于秦汉，鼎盛于隋唐，延续至宋和明清时期，具有独特的地方风格。重庆漆器制作种类繁多，主要包括透明漆、黑推光漆、厚料漆、明光漆等各种髹饰技艺，产品可按用途分为生活、娱乐、装饰、旅游、收藏和兵器等六大类约数百个品种。其工艺复杂精巧，有制胎、髹漆、打磨等数十种，还有独创的研磨彩绘、蛋壳镶嵌、金银粉分光等特殊技法。重庆漆器产品曾出口到苏联和东欧等国家，并多次赴欧洲、美洲参加国际文化交流活动，还被当作国礼赠送给外国元首。北京故宫博物院、英国维多利亚博物馆、中国工艺美术馆等都收藏有重庆漆器作品。1954年以后，重庆漆器《金盘》、《蛋壳嵌凤盘》等多次荣获国际和国家级大奖。由于社会的发展变异，漆器产品渐渐淡出了人们的日常生活。加之重庆漆器髹饰技艺工艺复杂，工时长，成本高，经济效益不显著，目前这一古老的手工技艺已面临失传的危险，急需保护抢救。（分段）

剔犀，为雕漆工艺之一。雕漆始于唐代，剔犀定型于宋代，其名称见程大昌《演繁露》等史籍。明代我国漆工唯一专著《髹饰录》也提及剔犀。我国著名学者王世襄等认为，剔犀主要产于山西省新绛县。（分段）剔犀是将朱、黑、黄等两种或三种色漆，在器物表面上有规律地逐层堆积起来，达到一定厚度（约0.3—0.5毫米）后，用“V”形刀雕刻花纹，刀口处可看见不同的色层，与其他雕漆和漆器截然不同。因其花纹刀口侧面处显现如同截开的犀牛皮质的断面层次，故名“剔犀”。同时，又因花纹多为回纹、云钩，流转自如，回旋生动，近代以来又称之为“云雕”。（分段）剔犀是我国漆器工艺生产中较为繁杂的一种髹漆工艺。它从木材选料到裱胎、灰胎、髹漆、制图、雕刻、推光等各个工艺流程都必须严格把关，都要有多年经验的艺人操作，特别是髹漆必须在潮湿、不通风、干净无污染的地下室中进行。一般的涂饰80道左右，上一道漆，阴干后再上一道，各种色漆每层都要上好几道，几十道漆要用一个多月时间。整体阴干后，放一段时间才能描绘图案和雕刻，每一个图案都要一遍一遍地雕刻、修整，直到深浅、宽度、厚度都达到一定的要求才能合格，而后再进行其他工艺。（分段）绛州的剔犀生产工艺经过几起几落，虽然目前已初具了一定的规模，但由于剔犀的手工生产技艺十分繁杂精致，现在还无法用机械化作业替代，而全县从事剔犀生产的人才屈指可数，绛州剔犀仍然存在着濒临失传的危机。

脱胎漆艺系我国传统工艺美术，历史悠久，其漆器以造型新颖、漆面光泽明亮、制作精巧、内壁平滑而著称，与景德镇瓷器、北京景泰蓝并列为“中华三宝”。（分段）鄱阳脱胎漆器起步于先秦，历代传承，到晚清有了重大发展与突破。鄱阳脱胎漆器凝固成形脱胎制模工艺，为脱胎漆器制作工艺开辟了新的途径，为中国脱胎漆器制作开辟了先河。鄱阳脱胎漆器的制成要经过造胎、上漆、加金属金口、彩绘、打磨、退光检验等工序。漆器的胎质主要有木胎、夹绽胎、皮胎、籘胎等多种。一件脱胎漆器的完成，必须经过模胎、割胎、粘胎等工序，对于大型器具来说，尤为复杂。1915年，鄱阳县漆艺师张席珍制作的“黑退光刻漆贴金帽简”荣获巴拿马国际博览会奖。

潍坊嵌银髹漆技艺，已有近200年的历史，是一种独特的手工技艺。它以名贵红木、天然漆和金银丝为主要原料，将传统的雕刻、嵌银、木工技艺有机地融为一体，经精工雕刻、镶嵌而成。（分段）潍坊嵌银漆器的作品造型古朴典雅、珍重高贵，具有强烈的民族特色和地方特色。嵌银艺术采用中国画的白描形式，有山水、花鸟、古装人物和汉代青铜器花纹，其作品洒脱简练、秀美飘逸、流光溢彩。（分段）潍坊嵌银漆器有一套完整复杂的制作工艺：选材、坯胎制作、精雕细刻、镶嵌金银丝、打磨、上漆。其中镶嵌金银丝的方法主要有宽条嵌法、粗细丝嵌法、金银丝配嵌、砸尖等嵌法。根据题材选用不同嵌法，是潍坊嵌银漆器独有的特点，也使潍坊红木嵌银漆器达到了完美的艺术效果。又因其原料为红木，异常坚固，不易变形，上漆工艺讲究，不易褪色，所以有着造型美观、坚固耐用特点的潍坊嵌银漆器具有很高的文化价值、使用价值和收藏价值。（分段）潍坊嵌银漆器工艺复杂，劳动强度高，目前掌握此技艺的人已寥寥无几，作为中华传统特种工艺，它正处于濒危境地，亟待加强保护。

荆州地处江汉平原，长江荆江段，自古就是优质木材、生漆和黄金的产地，是璀璨的楚文化发祥地。（分段）楚式漆器髹饰技艺成熟于春秋战国时期，两千多年来，这一独具东方文化特色的荆楚传统技艺，一直在荆州地区世代传承，榫卯髹漆彩绘木雕类、金漆盆盘类为其主要品类。近40年来，荆州地区楚墓中陆续出土的漆器已超过5000件，出土文物中两千多年前的“捧盒”、“茶盘”、“茶食盒”等，与新中国成立初期本地人所用的生活物件完全一样。楚式漆器造型奇异瑰丽，图饰丰富多样，色彩饱和雅重。榫卯组合是其一大特色，整体物件往往由分别雕刻成型的部件榫卯组合而成，造型生动牢固。楚式漆器使用精加工而成的生漆，其色彩选用天然矿植物色素。彩色漆料必须经过色料研磨、日晒脱水、色料与透明漆料搅拌、密封存放等多道工序。制作一件器物要经过选料、雕刻、榫卯成型、磨光、刮灰、砂光、清灰、上漆、绘画、描金等近20道工序。目前，荆州市几位楚式漆器技艺世家的传承人不仅高仿出了出土的楚国漆器精品，还制作了砚盒、笔挂等文房用品。（分段）目前荆州地区虽有漆器作坊近10家，但只有少数楚式漆器的传承人技术比较成熟，且因资金和熟练技工的缺少而难有作为。老艺人年迈、后继乏人与建立健全保护机制等，是亟待解决的主要问题。

阳江漆器是“阳江三宝”之一。阳江漆器制作工艺的产生不晚于明末清初，属于家庭手工作坊制作模式。因地处沿海的缘故，受海洋文化的影响，它同内地传统的技法、图案都有一些差异，在漆料的配制、图案的绘画方面有明显区别。（分段）清嘉庆、道光年间，阳江漆器在全国已颇具影响，至清末，产品不仅数量大，而且具有较高的工艺水平，同时因使用阳江研制的“腰果漆”制作而别具一格。漆器产品多销往东南亚一带，甚至欧美地区。阳江漆器中以传统的手工制作皮胎产品较出名，皮胎产品中又以皮箱、皮枕为最。传统漆皮产品以质轻、坚固、耐用、耐水、防潮湿、耐碱、耐热、耐磨、耐大气侵蚀，以及硬度高、光亮、漆膜丰富等为特点，如非强光直照，有长时间不变形、不褪色的优点。清末民初时期，外出侨民以拥有阳江漆皮箱等漆器产品为荣，漆皮产品成为阳江地区重要的出口商品。（分段）阳江传统手工制造皮胎、纸胎、布胎漆器产品原料要求高、成本高、工序复杂。随着各类新型材料制品的兴起，漆器产品受到新型替代品的冲击，市场日益萎缩。加之审美追求的转变，传统的漆器工艺制品遭到排斥。目前懂得传统手工制作皮胎漆器产品的艺人仅寥寥几人，而且多没有继承人，漆器工艺处于失传边缘，亟待加强保护。

彝族漆器之乡喜德县位于四川省凉山彝族自治州中北部，漆器制作在这里已有一千七百多年的历史。从制造远古简陋的木质生活用具，到以黑漆髹饰生活用品，再到使用生漆、银朱和石黄等天然原料制作精美的彩绘漆器，彝族漆器髹饰技艺在漫长的演进历史中不断得到发展和提高。（分段）喜德县依洛乡依洛村是远近闻名的彝族漆器发源、传承之地。居住在这里的吉伍家族是彝族漆器世家，漆器髹饰技艺在这个家族中已传承了整整19代。彝族漆器选用优质杜鹃木、酸枝木、樟木等为原料，有选伐原木、干燥、打坯、打磨、补灰、水磨、打底、髹饰、清洗、阴干等四十多道工序。其中髹饰一般以黑漆为底色，在上面加绘黄色和红色的花纹组成各式图案，色彩对比强烈，显示出独特的民族风格。（分段）喜德县凉山彝族漆器髹饰技艺具有多方面的优点，制作出的漆器产品做工精致、造型多样、美观大方，无毒、无异味、耐酸碱、耐高温、不变形。目前这一珍贵的少数民族民间手工艺已逐彝族漆器（余孟益摄）渐衰亡，濒临灭绝，急需抢救和保护。（分段）

精制纸笺加工技艺是传统造纸工艺技术的延伸与发展，它主要是对纸张进行再加工，以使纸的质地更优异，外观更精美，文化内涵更丰富。（分段）我国纸笺加工技艺源远流长，早在东汉即已出现了砑光、防蛀和染色技艺。魏晋南北朝时期的施胶、施粉及唐代的蜡笺、粉蜡笺、泥金笺、冷金笺等纸笺加工技艺精巧而细致，为宋、元、明、清各代纸笺加工技艺的发展奠定了基础。在历史上，南唐的澄心堂纸及明代的宣德纸制造工艺名动一时，对后世纸笺加工技艺的革新与发展有着重要影响。清代中期，安徽泾县宣纸逐步取代宣德纸，其时纸笺的加工技艺也达于鼎盛。清代后期至民国年间，纸笺行业和加工工艺渐趋消亡。新中国成立时，历史上留传下来的纸笺加工工艺已处于绝灭的边缘。改革开放后，安徽省巢湖市掇英轩文房用品厂致力于这一古老技艺的研究，恢复了一些失传百年的名品，如手绘描金粉蜡笺、造金银印花笺、朱砂笺、羊脑笺等。但恢复后的纸笺加工工艺如何保护传承，仍是一大难题。保护和发展我国传统精制纸笺技艺，对于丰富人民物质文化生活，繁荣文化市场，促进书画艺术市场的发展具有较大的现实意义。

宣笔是毛笔的一种，因产于宣州而得名，它以独特的制作工艺和性能在当代中国毛笔中占有重要的地位。（分段）宣笔的原产地宣州地处皖南山区，当地出产的野兔毛是制作宣笔的主要原料。唐代宣州以野兔紫毫制作毛笔，天宝二年（743）被列为贡品，宣州由此成为全国的制笔中心，名闻四海。宋代，宣笔制作技艺日臻完善，名工辈出，声誉日隆，制笔名家诸葛氏创制的无心散卓笔质量上乘，为世所重。宋末元初，战乱频仍，宣笔生产日渐式微，部分宣笔技工逃难到徽州及江浙等地，导致浙江湖笔迅速崛起。明清时期，宣笔技艺再度兴盛。新中国成立之后，宣州地方政府积极组织宣笔生产，“三兔”、“三毛”等品牌的宣笔先后荣获省、部优质产品称号，还获得过金奖。宣笔生产对于当地经济的发展起到了很好的促进作用。（分段）文房四宝之一的宣笔，笔毫软硬适宜，书写流利，不仅具有独特的历史文化价值，而且制作考究，具有显著的工艺价值。

楮皮纸制作技艺是传统手工纸生产的重要技艺之一，陕西省西安市长安区北张村至今仍保留着这种原始的民间手工艺。（分段）北张村坐落在秦岭脚下，由于人多地少，当地百姓自古以来就依靠山区的楮树（俗名“枸树”）资源，以造楮皮纸维持生计。北张村是造纸术的发源地之一，著名的西汉霸桥纸就是在这里出土的。改革开放以前，这里基本上家家户户都有造纸作坊。（分段）北张村传统的楮皮纸生产有很高的工艺价值，整个生产流程不仅不使用任何现代机械，而且不使用纸药，却能进行分张。这套生产工艺在国内的手工纸制造业内极为罕见，是研究手工纸工艺演化进程的“活化石”。从20世纪70年代起，北张村原始的造纸技艺就引起了国内外学者的高度关注。2002年，美国史密森协会民俗生活与文化遗产中心曾特邀北张村造纸传承人张逢学参加第36届民俗生活艺术节，近十万名参观者观看了张师傅精彩的抄纸、揭纸表演。（分段）随着社会的变迁，传统的楮皮纸制作技艺逐渐衰微。目前北张村仅有十余户造纸作坊还在维持生产，形势不容乐观，必须尽快保护楮皮纸制作技艺这一古老的民间手工艺。

广东省江门市的白沙茅龙笔起源于明代，至今已有五百多年的历史。白沙茅龙笔的创始人是明代理学家、诗人、书法家陈献章，号白沙先生，笔即由此而得名。白沙茅龙笔系以新会圭峰的茅草为主要材料，经多道工序精心制作而成。这种笔的制作成功开创了以植物纤维制笔的新途径，成为传统手工艺的杰出代表。（分段）白沙茅龙笔古朴雅致，笔锋极富弹性：笔触苍涩，牵丝、飞白效果极佳，宜作行草，亦可用以勾勒山水。由于茅龙笔的笔锋富有弹性，笔画顿挫拙重，别具一格。以茅龙笔书写的作品刚劲有力，气势豪放。陈白沙的“茅龙书”代表作《慈元庙碑》、《种蓖麻诗卷》等清奇瑰伟，纵横开阖，是珍贵的艺术文物。茅龙笔做工考究，豪华高雅，古朴大方，极富自然美感。（分段）改革开放以来，随着社会经济的持续发展，农民纷纷外出务工，茅草无人收割，致使白沙茅龙笔的制作原料供应匮乏。同时，茅龙笔制作技艺独特，制作工序较为复杂，因而产量有限，市场销路不广。以上原因使白沙茅龙笔制作技艺陷于濒危境地，迫切需要保护振兴，传承发扬。

易水砚是河北省易县的著名手工艺品，因流经产地的易水而得名。易水砚的制作始于战国，盛于唐宋，至明代渐趋成熟。当时的鉴赏家对易水砚给予了极高的评价，认为其“质之坚润，琢之圆滑，色之光彩，声之清冷，体之厚重，藏之完整，为砚中之首”。千百年来，易水砚一直以其天然的优等材质和独特的艺术风格而为世所重。（分段）易水砚所用石料为太行山区西峪山的水成岩，有的呈柔和的紫灰色，有的点缀着天然的碧绿或淡黄色斑纹，还有的是呈叶状叠积的暗紫、碧绿色，俗称“紫翠石”、“玉黛石”，石面光泽，细润如玉，最适合制砚。易水砚的制作因料定型，顺理成章，刀法精细，纹样生动。取得石材后，制砚匠师们根据其形体，运用传统浮雕技法在上面雕出人物、花草、龙凤、鸟虫等图案。常见的图案有二龙戏珠、九龙戏凤、金龟献寿和十二生肖等。（分段）易水砚做工精细，造型古朴，典雅大方，具有很高的观赏和收藏价值，向为收藏家所珍爱，曾多次被评为全国高档名砚。从应用角度看，这种砚质地细腻，硬度适中，发墨快，不伤笔毫，砚池内所储墨汁滋润而不易蒸发，是书画家理想的创作工具。近几年来，易水砚制作技艺的发展出现停滞趋势，亟待保护和扶植。

绛州澄泥砚产于山西省新绛县，是我国名砚中唯一的陶砚。其制作可追溯至西汉时期，至唐宋达于兴盛，明代取得进一步发展。历代都将澄泥砚奉为贡品。（分段）绛州澄泥砚制作技艺利用汾河湾得天独厚的自然条件，择取沉积淤泥，经过滤、制坯、雕刻、煅烧等几十道工序，历时年余制出成品。正因为如此，这种砚产量稀少，价值颇高。澄泥砚的特点是质坚莹润，哈气生津，抚似童肤，纹理纷呈，色泽素雅，应用时晶莹细腻，不损笔毫，贮水不涸，厉寒不冰，发墨极速，墨色泛光。澄泥砚可按颜色分成多个品种，其中“鳝鱼黄”、“绿豆砂”、“玫瑰紫”、“朱砂红”等都是难得一见的上乘佳品，深为历代帝王和文人学士所喜爱。（分段）由于历史原因，绛州澄泥砚制作技艺至明末清初已基本失传。为了抢救这一珍贵的民族文化遗产，绛州人蔺相如的后裔蔺永茂、蔺涛父子多方搜集资料，潜心研究，反复实验，苦磨精炼，终于恢复了澄泥砚的生产，使这一国之瑰宝得以重放异彩。目前新恢复的澄泥砚制作技艺尚处于发展时期，急需政府扶植帮助。

甘肃洮砚，即洮河绿石砚，是中国名砚之一。洮砚制作创始于唐，盛行于宋明清，距今已有一千三百多年的历史。洮砚色绿形雅，质坚而细，莹润如玉，发墨快而不损毫，储墨久而不干涸，长久以来享誉海内外，是文房四宝中的珍品。（分段）洮河绿石产于甘肃省南部洮河中游卓尼县、临潭县、岷县交界的喇嘛崖一带峡谷中。洮河矿带三面环水，砚石长年受湿润之气滋养，石质坚润细密，淡绿色中含有墨绿色条纹，形成变化万端的流水、云霞、清漪、雾霭等天然纹理。以之制作成砚，由于石质湿润，可以呵之成珠，下墨既快又细，发墨生光，贮墨砚中，经月不涸不腐。（分段）洮砚造型主要分规矩形砚和自然形砚两种，砚体由墨池、水池和砚盖三部分构成；按款式分，则有单片砚和双片砚两种。砚面往往以图案和文字装饰，最具代表性的传统图案是龙凤和原始宗教器物。（分段）洮砚采用手工制作，生产流程大致包括选料、制坯、透空、精雕、上光等十几道工序。雕刻以透雕和浮雕为主，辅以线雕、圆雕等多种手法，图案造型古雅，美观大方。洮砚具有丰富的文化内涵和浓郁的地方特色，艺术鉴藏价值很高。近年来，由于自然资源日益减少、边远地区经济发展缓慢等原因，洮砚的制作技艺面临发展困境，需要有关部门予以重视，采取实际措施对之进行抢救保护。

贺兰石砚产自银川市区以西40公里处的贺兰山小滚钟口。早在清乾隆四十五年（1780）编撰的《宁夏府志》地理山川部中记载：“笔架山，在贺兰山小滚钟口，三峰矗立，宛如笔架，下出紫石可为砚，俗呼贺兰端。”自乾隆年间被发现后，一直开采至今。贺兰石结构细密均匀，质地细腻，刚柔相济，有豆绿、深紫两色叠加，中间还镶有石眼、玉带、云纹、眉子等形成各种象形图案，故制砚艺人都注重运用“俏彩”雕刻图案。贺兰石砚具有发墨快，墨汁细，不损笔毫等特点。贺兰石砚具有极高的艺术价值，清末就有“一端二歙三贺兰”的说法。（分段）清光绪年间，湖北人张云亭当兵到宁夏，将砚台制作手艺传于闫万庆、闫万年。二人成年后，由于砚台刻得好，在银川有一定名气。闫万庆生有三子：闫子江、闫子洋、闫子海。解放前，享誉银川的“闫家砚”都出自闫氏父子之手，其中闫子江技艺最为精湛。（分段）从20世纪60年代至80年代闫子江所带的三位徒弟：陈梅荣、施克俭、闫森林都能独立设计制作贺兰砚，并成为工艺美术师，后期又增加了闫淑英、杨武、樊庆云、张凤灵、马继红等徒工。此外，闫子洋所带出徒弟石飙、王文华、王屹也陆续成为工艺美术师，至此，贺兰石砚制作技艺传承到第四代。

印泥是图章盖印所使用的一种涂料，因其中的主要原料朱砂呈鲜红色，古代又称之为“丹泥”、“印朱”等。印泥源于春秋战国时代的封泥，当时无纸，人们以简牍（用来书写的竹板）为书写材料。传递公文时，书函外覆以空白简牍，用绳系扎后外敷以泥，再于泥上加盖印章，以为封缄的标志，此泥即是封泥，又称“印泥”。纸张发明后，简牍、封泥俱废。但人们仍仿封泥之法，在公告、信札等之上加盖图章，而以印泥作为涂料。（分段）印泥以朱砂为主要制作原料，先将艾叶捣如棉绒状，再和陈蓖麻油加朱砂等反复搅拌，这样制成的印泥色泽鲜丽夺目，久不褪色。南朝梁代（502—557）的《文心雕龙》中已出现关于印泥的记载。唐宋时期，随着书画艺术的兴盛，印泥制作技艺不断进步。至明清两代，传统书画艺术在各地普遍发展，印泥的制作亦相应有了很大提高，相关的制作技艺一直传承至今。（分段）（分段）（分段）鲁庵印泥系20世纪初上海印泥名家张鲁庵所创，其制作技艺别具特色，在上海乃至整个江南地区独树一帜。（分段）张鲁庵是清末民初上海的印泥大师，也是当时全国篆刻资料最丰富的收藏家之一，他收藏的印谱有《十钟山房印举》等四百余种。鲁庵印泥的创制与上海书画的发展休戚相关。著名书画家吴湖帆、贺天健、高振霄、王福厂等都专门使用这种印泥。用此印泥，即便连续盖印十方，印文也不走样。因此，当时鲁庵印泥备受江南和上海书画名家的青睐，名声大噪。（分段）鲁庵印泥制作中需经过一个自然氧化的过程，其生产主要包括研朱、搓艾、制油三道工序。鲁庵印泥有特定的配方和制作技艺，成品质薄匀净，细腻而黏稠度高，热天不烂，寒天不硬，永不褪色，按在纸上不渗油、不跑色，色彩鲜艳沉着，呈现出一种堆积的厚实感。（分段）目前，鲁庵印泥的传承人仅有两位，都年事已高，继续从事印泥生产有一定的困难。由于这种印泥制作成本高，市场需求有限，发展前景不容乐观。印泥是中国书画艺术创作中不可或缺的用品，是传统文化的物质载体之一，保护印泥制作技艺对于弘扬传统文化具有重要意义。处于后继无人状态的上海鲁庵印泥制作技艺迫切需要保护传承，有关方面应将之当作一个重要的任务来完成。

印泥是图章盖印所使用的一种涂料，因其中的主要原料朱砂呈鲜红色，古代又称之为“丹泥”、“印朱”等。印泥源于春秋战国时代的封泥，当时无纸，人们以简牍（用来书写的竹板）为书写材料。传递公文时，书函外覆以空白简牍，用绳系扎后外敷以泥，再于泥上加盖印章，以为封缄的标志，此泥即是封泥，又称“印泥”。纸张发明后，简牍、封泥俱废。但人们仍仿封泥之法，在公告、信札等之上加盖图章，而以印泥作为涂料。（分段）印泥以朱砂为主要制作原料，先将艾叶捣如棉绒状，再和陈蓖麻油加朱砂等反复搅拌，这样制成的印泥色泽鲜丽夺目，久不褪色。南朝梁代（502—557）的《文心雕龙》中已出现关于印泥的记载。唐宋时期，随着书画艺术的兴盛，印泥制作技艺不断进步。至明清两代，传统书画艺术在各地普遍发展，印泥的制作亦相应有了很大提高，相关的制作技艺一直传承至今。（分段）福建省漳州市出产的八宝印泥创始于清代康熙十二年（1673）。创始人魏长安原先经营源丰药店，店内制作的八宝药膏造价昂贵，问津者寥寥。魏素好书画，一次偶然用药膏钤印，鲜艳非凡，效果甚佳，于是他便在药膏的基础上研制成“八宝印泥”。这种制作技艺摒弃历代沿用的以蜜敷朱法，克服了印色容易脱落的缺陷。后来，魏长安开设丽华斋专营八宝印泥，并将之作为贡品，八宝印泥声名远扬。孙中山先生使用过漳州八宝印泥后，也对之赞赏有加。（分段）1956年，原丽华斋传人宋月娇携带配方进入漳州文教用品厂（漳州市八宝印泥厂前身），并研制出新的配方，使八宝印泥的生产和创研一直延续至今。现今漳州生产的八宝印泥系以珍珠、玛瑙、金箔等多种珍贵材料为原料，以特殊加工方法精制而成。制作时将诸多原料放在瓷坛中研细，再加上陈年晒油、艾绒等，反复多次调研，经过繁复的手工操作，最终制出八宝印泥。其成品明爽润洁，易干，不落不泞（淤积），不粘不冻，具有鲜艳饱和、气味芬芳、浸水不化、色泽长新、燥天不干、雨天不霉、夏不渗油、冬不凝冻等八大优点，漳州八宝印泥由此而获得“印纸则桃花欲笑，钤朱而墨韵增辉”的美誉。

东源村位于浙江省瑞安市西南部，据当地《太原郡王氏宗谱》记载，元代初年，隐居在福建省安溪县的王法懋开始把木活字印刷技术引入族(宗)谱编修事业，“梓辑”(运用木活字印刷编修宗谱的工艺)之艺由此问世，历代相承不绝。明代正德年间，王法懋的部分后裔由福建迁入浙江平阳。清代乾隆元年(1736)，王法懋五世孙王应忠率其子孙由平阳迁入东源，“梓辑”之艺就在东源扎根，一直传承至今。（分段）东源木活字印刷技术已有八百多年的历史，是已知的我国唯一保留至今且仍在使用的木活字印刷技艺，堪称世界印刷术的“活化石”。东源木活字印刷技术的生产流程包括刻字、检字、排版、校对、印刷、打圈、划支、填字、分谱、草订、切谱、线装等二十道工序，完整再现了古代活字印刷的作业场景，是木活字印刷术源于我国的最好实物证明。（分段）随着机械化印刷的高速发展，东源木活字印刷技术的刻版、印刷等技艺继承者寥寥无几，濒临灭绝，亟待保护。

古字画装裱修复技艺是我国独特的传统手工技艺，主要用于书画、碑帖等的装饰和修复还原，距今已有一千七百多年的历史。装裱古代称为“裱褙”，亦称“装潢”、“装池”。这一技艺的出现，为保存珍贵的民族文化遗产、传承古代文明作出了巨大的贡献。（分段）中国传统书画装裱修复技术历经晋、唐、宋、元的长期发展，到明清时期基本定型，形成了以北京为中心的“京裱”和以苏州为中心的“苏裱”两个流派。久负盛名的老字号装裱店“荣宝斋”的古字画装裱修复技艺具有自己独特、完备的工艺流程，是“京裱”最集中的体现，在全国装裱界独树一帜。（分段）民国时期，中国的书画修复业曾形成以琉璃厂的玉池山房、大树斋和上海的汲古阁、刘定芝装池为代表的两大流派。新中国成立后，刘定芝装池、玉池山房等处的装裱高手都被请到故宫博物院，专门负责故宫所藏书画文物的装裱修复工作，先后修复了宋代张择端的《清明上河图》、隋代展子虔的《游春图》、唐代韩的《五牛图》、五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》等一批国宝级书画文物，同时为故宫博物院培养了许多掌握古字画装裱修复技术的专业人员。（分段）北京古字装裱修复技艺在多年的发展过程中形成了自己独特的面貌，拥有自己专门的工具、材料、款式和工艺。由于装裱修复技艺内容复杂，需要掌握不同朝代的绘画、纸张、绢缎等系列知识，学艺时间长，传承有一定难度，目前已濒临失传，需要积极加以保护和抢救。

古籍修复是一项特殊技艺。在漫长的历史过程中，脆弱的古代典籍经过聚散和转手以及天灾、战乱毁坏，大多千疮百孔、破烂不堪。“修旧如旧”，化腐朽为神奇，是保护历代古籍完整流传至今的重要一环，因而各界人士将这项技艺誉为古籍的“续命汤”。（分段）从事古籍修复工作不但要熟悉各个朝代书籍的形式和版本，还要了解各朝纸张、书皮及装订风格，更要有娴熟的技艺。修补一本古书往往要经过十几、甚至几十道工序，一招一式极为考究，对从事古籍修复人员的要求更是近乎苛刻。（分段）中国国家图书馆是综合性研究图书馆，是国家总书库，和全国书目中心，其藏书可上溯至南宋，馆藏珍品古籍众多。（分段）国家图书馆文献修复工作历史悠久，早在京师图书馆时期就配备了文献修复人员。1949年，为修复当时刚刚入藏北平图书馆的国宝藏经《赵城金藏》，经由当时的军管会批准，组建了一支由8名技工组成的修复队伍，即今天国图修复组的前身。1953年正式成立“图书修整组”，至此古籍修复工作作为图书馆的一项专职业务走上了专业化、正规化的发展道路。2001年，“图书修整组”改名为“善本特藏修复组”。（分段）国家图书馆文献修复工作在历史上取得了比较辉煌的成绩，修复完成的国宝级珍贵文献包括《赵城金藏》、《永乐大典》、西夏文献、部分敦煌遗书和宋元善本、清代《赋役全书》等。可以说正是凭借着代代国图修书人的不懈努力，一件件馆藏国宝的风采才能重新展现于世人面前。（分段）北京市肄雅堂是以装裱修复古籍、碑帖、书画著称的百年老字号。它开设于清代光绪年间，店主为丁梦松。清末民初之时，肄雅堂便以装裱技艺在京城极负盛名。当时京城不少装裱高手都出自肄雅堂。1958年，肄雅堂归属中国书店，先后有三代装裱传人在这里辛勤耕耘，抢救性地修补残破的珍贵古籍30余万部，其中不乏善本、孤本。（分段）当前，古籍保护形势十分严峻。目前，全国各图书馆、博物馆、文物管理单位需要修复的古籍超过1000万册件。但据统计，全国图书馆古籍修复人才不足100人。除人才数量严重不足外，还存在综合素质低、职称低、年龄老等情况。保护古籍修复技艺已刻不容缓。（分段）

苏州书画装裱艺术源于南宋，由宫廷御裱逐渐转向民间。苏州是全国裱画的发源地，并受其影响辐射全国及海外，受其影响较大的有北京、上海、扬州、山东及国内其他地区，海外有日本、东南亚及国外的华侨聚集地。（分段）装裱艺术历唐至北宋已达到一定水平，被称为“宣和装”。明宣德以后吴中书画名家辈出，重心渐渐转移到苏州，苏州继承了米芾时的优良传统并受到吴门画派文人的影响，随后数百年，苏裱的影响跃居全国之首，号称“吴装”。（分段）书画装裱分为三类：一为“红帮”，裱式简易；二为“行帮”，专裱普通书画；三为“仿古装池”，专为书画名家和鉴古收藏家装潢珍贵新旧书画。（分段）古旧书画修复在装裱新画的基础上另有漂、揭、洗、刮口、上胶矾、贴直条、隐补、全色等步骤。而其装裱手法沿革宋朝装裱款式，全部采用“宣和裱”。（分段）苏裱从明朝起受吴门画派影响，在长期的发展过程中形成了自己独特的艺术风格，其特点主要是“选料精良，配色素雅，装砑熨帖，款式多样，裱工精佳”，充分凸显了苏州吴地的地域特征。新书画作品通过装裱，能张挂欣赏，其绘画性得以充分体现，也能更好地展示作品之精神。（分段）古旧字画通过修复，能恢复书画作品之原有面貌，使传统文化艺术得以抢救、保护、延续、传承，后人通过画面能直观地了解历史、政治、经济、生活和民俗方面的情况。因其与书画、文化的高度结合，更使艺术、文化的影响得以延续和扩展。

木船是古代水乡人民生活、出行和劳作的重要工具，在长期的实践过程中，形成了独特的木船制造技艺，一直流传至今。这一技艺内容复杂，工序繁多，造出的木船古朴大方，轻盈灵巧，坚固耐用。随着历史的发展，木船的用途逐步由农用、摆渡、内河及沿海捕捞拓展至交通、商业、邮运等领域。（分段）江苏省兴化市竹泓镇境内河湖港汊纵横，是典型的水乡泽国，木船成为人们日常生活的重要用具。竹泓木船以材质结实而有韧性的老龄杉木为主要原料，以铁钉、麻丝、石灰、桐油等为辅料，整个制作流程包括选料、备料、断料、配料、破板、分板、拼板、投船、打麻、油船等十多道工序，每个环节均以手工操作，工艺复杂，难度大。造出的木船吃水浅，浮力大，载重多。20世纪80年代末期，竹泓全镇有270多户从事木船制作，全年约产木船一万多条。目前竹泓的木船制造已出现衰落之势，全镇专业从事木船生产的工人不足70人，各类小木船的年产量也减少到4000条左右。（分段）舟山市普陀区面临东海，渔业生产发达。千百年来，普陀岛上产生了无数修造船舶的能工巧匠，岑氏木船作坊便是其（分段）中的代表。岑氏打造的木帆船数量品种都很可观，主要有仿古大型木帆船、渔船、仿古船等系列。其制作工艺主要包括设计、放样、放龙筋、制配底壳等十六个环节，造船使用的工具如龙锯、拉缝锯、长短锤等都十分独特。岑氏木船作坊打造的帆船除航行速度快、安全性能好之外，还具有很高的艺术价值，它美观的造型和精美的装饰往往会给人留下深刻的印象。（分段）由于时代的变迁，钢质渔船日益得到普及推广。在此形势下，传统木船手工作坊不断萎缩，木船制作工艺也随之而逐渐流失，传承、保护和进一步发展木船制造技艺已成为当务之急。

宋元时期，中国的远洋木帆船备受各国商人、使节的青睐，重要原因在于中国帆船具有很高的安全性，这种安全性即来源于帆船中的水密隔舱。所谓水密隔舱，就是船舱中以横隔板分隔开的彼此独立且不透水的各个舱位。水密隔舱的使用不仅增加了船体的强度，而且即使某一舱位触礁进水也不危及其他舱位，保证了船舶航行的安全性。与此同时，水密隔舱作为船壳板弯曲的支撑点，也提高了帆船的坚实度。我国的水密隔舱造船技艺早在13世纪末就由马可•波罗介绍到西方。此后，这一技术逐渐为世界各国造船业所普遍采用，对人类航海事业的发展产生了重要影响。（分段）古代泉州素以发达的造船业著称，据清代嘉庆时的《西山杂志》记载，唐代天宝年间，泉州地区所造海船已有“十五格”，即船上分出15个隔舱。出土文物证明，最迟在宋代，泉州所造海船已采用成熟的水密隔舱结构。传统的水密隔舱木帆船建造技术在目前的泉州晋江市深沪镇仍有存留，当地正按传统模式设计木帆船。所造帆船从船型设计、选料、建造工艺、外观涂装到建造过程中的种种仪式都遵循传统，14道隔舱板将船分为15个舱，隔舱板下方靠近龙骨处有两个过水眼，每个隔舱板与板间的缝隙用桐油灰加麻绳捻密，以确保各舱之间相互隔绝。（分段）宁德市蕉城区漳湾镇岐后村的造船技艺系明代洪武年间由闽南传入，其后世代传承，直到今天。民国时期，漳湾多制造200—300吨位的“三桅透”木帆船。新中国成立后，漳湾船厂承制了为数众多的捕捞船与运输船，其中很多是60吨位以上的水密隔舱结构木帆船。20世纪80年代改革开放以后，由于金属船的普遍应用，漳湾福船制造业日益萎缩。目前岐后村虽仍保留小规模生产，但传承人日渐稀少，水密隔舱福船制造技艺已处于濒危状态。（分段）随着现代交通事业的发展，木船日益失去生存的土壤，木船生产行业也随之衰落，制造技艺逐渐流失。在此状况下，必须从速制定相应的抢救和保护措施，以保证传统木船制造这种珍贵民间手工艺的有效传承。

广东省东莞市中堂镇是龙舟之乡，这里的龙舟制作已有一百多年的历史。中堂龙舟制作的工艺流程较为复杂，包括选底骨（龙骨，主要选笔直的大杉树做底骨）、起底（钉蝴蝶底，起蝴蝶底）、起水（拗弯龙骨，使之呈流线型）、打水平（中线定位，平衡蝴蝶底）、转水（安装挡水板）、做大旁、做横挡（排骨）、做坐板（划龙舟者座位）、安龙肠、加固中肠（用竹片加固座位与龙肠）、上桐油灰（板与板之间缝隙加固，防漏水）、刨光、涂清漆（使舟光滑）、制作安装龙头、安装尾舵等多个重要步骤。（分段）中堂龙舟制作在材料选择上经历了三个历史发展阶段。清代为第一阶段，造龙舟主要使用进口木材，材质坚固耐用，舟身重，舟行时阻力大，制作时间约需三个月。民国至20世纪末的近一百年为第二阶段，用料以松木为主，舟身重量有所减轻，舟速有所提高，制作时间约一个月。近十多年为第三阶段，龙舟改以杉木为料，重量轻，成舟吃水浅，舟速快，制作时间为六至七天。以前龙舟用料尺寸等数据全凭师傅经验和记忆，不见诸文字记载。（分段）龙舟竞渡是我国端午节的传统民俗，因此龙舟制作技艺不仅具有工艺价值，还蕴藏着深厚的文化和民俗内涵。随着广东社会经济的高速发展，传统的乡土生活正逐渐淡出人们的视界，龙舟竞渡之类的活动已不常举办。加之龙舟制作工艺复杂，目前从事相关行业的人员日益减少，制作技艺濒临失传，急需保护。

伞是日常生活中用以遮阳或挡雨的工具，可张可收，携带方便。我国制伞技艺有着悠久的历史，据传说，春秋战国时代鲁国著名匠师鲁班之妻王氏将竹子劈成细篾条，上蒙兽皮，张如盖，收如棍，此即最初的伞。古代伞有“盖”、“华盖”、“伞盖”等别称。西晋时期，帝王和贵官出巡时往往有侍从执伞随侍，成为仪仗。古代伞面均用丝绸制成，南北朝时代北魏君主、臣僚等出行已采用罗帛制成的伞盖，不同级别的人使用的罗伞大小、色彩各不相同。东汉蔡伦造纸成功后，伞面逐渐由丝绸改为纸质，至宋代出现了油纸伞。我国油纸伞产于四川、湖南、广东、福建、浙江、贵州等地，是劳动人民的生活必需品。当前由于尼龙绸折叠伞的普遍流行，传统的油纸伞和绸伞已经悄然从人们身边隐退，相关的制作技艺亦逐渐湮没不彰。（分段）杭州西湖绸伞始创于1932年，其工艺由杭州都锦生丝织厂研创，传承至今已有七十余年。西湖绸伞以杭州本地独有的淡竹、杭州丝绸为原料，以杭州西湖风景为装饰图案，整个生产流程包括18道重要工序。西湖绸伞主体由伞骨和伞面组成，伞骨制作采用古老的套合技艺，不用任何黏合剂。伞面用丝绸为面料，而以刷花、彩绘和刺绣等技法加以装饰。刷花以杭州西湖风景为题材，采用多种套色；彩绘利用传统国画技法，在伞面上绘制仕女、花鸟等内容；刺绣题材多样，工艺精细，鲜丽秀雅，具有良好的艺术效果。西湖绸伞按其用途可分为日用伞、装饰伞、舞蹈伞、杂技伞、排须伞等种类。西湖绸伞造型轻盈，设计奇巧，制作精细，高雅美观，既很实用，又有艺术欣赏价值。

伞是日常生活中用以遮阳或挡雨的工具，可张可收，携带方便。我国制伞技艺有着悠久的历史，据传说，春秋战国时代鲁国著名匠师鲁班之妻王氏将竹子劈成细篾条，上蒙兽皮，张如盖，收如棍，此即最初的伞。古代伞有“盖”、“华盖”、“伞盖”等别称。西晋时期，帝王和贵官出巡时往往有侍从执伞随侍，成为仪仗。古代伞面均用丝绸制成，南北朝时代北魏君主、臣僚等出行已采用罗帛制成的伞盖，不同级别的人使用的罗伞大小、色彩各不相同。东汉蔡伦造纸成功后，伞面逐渐由丝绸改为纸质，至宋代出现了油纸伞。我国油纸伞产于四川、湖南、广东、福建、浙江、贵州等地，是劳动人民的生活必需品。当前由于尼龙绸折叠伞的普遍流行，传统的油纸伞和绸伞已经悄然从人们身边隐退，相关的制作技艺亦逐渐湮没不彰。（分段）据《泸县志》记载，四川省泸州市分水油纸伞起源于明末清初，至今已有四百多年的历史。分水伞厂是泸州油纸伞制作技艺的传承者，它以传统手工方式制造的桐油纸伞至今仍显示出古老工艺的独特价值。分水油纸伞选料精细，上油厚重，绘图雅丽，呈现出民间传统的艺术特色。（分段）分水油纸伞以泸州当地盛产的桐油、楠竹、水竹、岩桐木、皮纸等为原料制作完成，伞身轻便美观，伞面诗画兼备，具有浓郁的乡土气息，是民间举办婚庆、进行原始宗教活动时常用的物品。泸州油纸伞制作技艺流程复杂，一把油纸伞要经过锯托、穿绞、网边、糊纸、扎工、幌油、箍烤等九十多道工序才能最终完成，缺一不可。制成的产品质量优良，反复撑收三千余次不坏，清水浸泡24小时不脱骨，顶五级风行走不变形。泸州分水油纸伞深受用户和民间收藏者的欢迎。

藏香相传系公元7世纪时由松赞干布的大臣吞米•桑布扎所创，距今已有一千三百多年的历史。藏王松赞干布虔信佛教，为供奉从长安和尼泊尔请来的两尊释迦牟尼生前亲自开光的佛祖12岁和8岁等身佛像，松赞干布责成大臣吞米•桑布扎研制供佛之香。吞米•桑布扎以藏医学为指导，精心研制出了手工水磨制香技艺，从此藏香开始在各地流传。（分段）传统的藏香制作技艺采用柏树干、麝香、白檀香等几十种香料为原材料，制作时先把柏树干锯成若干小段，去皮，再用水车磨成柏树木泥，和各种香料一起搓揉，然后把混合各种香料的柏树木泥放入牛角内压挤成型，再经过两到三天的晾晒，即制成藏香。（分段）藏香具有祛病除灾、养神益智、清洁空气、杀菌消毒、促进人体新陈代谢、增强免疫功能、驱虫、预防流行性疾病等功效，历史上主要供高僧大德供佛礼拜时燃点，使用范围极其有限。由于原料稀缺，掌握藏香配方的僧人极少，藏香濒临失传。近年来，在西藏自治区墨竹工卡县直孔替寺的努力下，藏香生产已得到初步恢复，但仍需保护和扶植。

贝叶经傣语称“坦兰”，是用铁笔刻写在贝多罗树叶上的佛教经文。它最早起源于古代印度，公元7世纪前后传入斯里兰卡，复经缅甸、泰国传入我国云南省西南边疆地区。现在发现有贝叶经文遗存的国家除中国以外，还有印度、泰国、缅甸、老挝、斯里兰卡等国。调查显示，云南省西双版纳、思茅、临沧、德宏一带是较为完整地继承了贝叶经制作技艺的地区，除傣文贝叶经外，这里还发现了用老挝文、缅甸文、泰国文刻写的贝叶经。（分段）在西双版纳发现的贝叶经有巴利文本和傣文本两种，其规格包括每页四行式、五行式、六行式和八行式四种。傣族人民除利用加工后的贝叶刻写佛教经文外，还将傣族的天文历法、社会历史、法规、民俗、医药、生产、生活、伦理道德、文学艺术等内容大量记录在上面。（分段）贝叶经是傣族传统文化的重要载体，具有重要的史学、民族学研究价值。傣族人民对傣文贝叶经倍加珍惜，视为传世之宝，并誉之为“运载傣族历史文化的神舟”。贝叶经也是傣族人民的“百科全书”，西双版纳的许多佛寺和普通百姓家都虔敬地加以珍藏。

以碱蒿烧制土碱的技艺主要流传在新疆生产建设兵团农六师芳草湖和新湖农场垦区等地，至今已有两百余年的历史。新疆老人逢年过节有吃灰面的习惯。灰面是用民间自行烧制的一种土碱和面，用手工捏制而成的面食，它食用时光滑滋润、筋道、口感好。（分段）新疆气候干燥，土质盐碱含量大，在这片土地上到处生长着耐寒、耐碱、生命力顽强的野生植物碱蒿子。在长期的屯垦实践中，当地群众积累了一定的生产、生活经验，发现碱蒿子除可用来沤肥或当柴烧以外，还能烧制土碱。碱蒿子烧制土碱，经济实用，成本低廉，尤其是在物资供应紧张的艰苦年代和经济水平相对落后的地区，既能减少群众的支出，又可创收。土碱和面的效果是现在市场上销售的食用碱所不能代替的。在新湖、芳草湖垦区的新疆老人中，土碱烧制技艺以口传心授的方式传沿至今。但目前仅有个别当地居民在进行复杂的土碱烧制和灰面制作活动，这项别具地方特色的民间手工技艺有逐渐走向灭绝的危险，亟待保护、传承、发扬。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）北京是我国酿酒历史悠久的地区之一，城内至今仍保留着三条明清时期遗留下来的以烧酒为地名的胡同。北京二锅头酒传统酿造技艺是北京酿酒技艺的重要代表，它萌芽于元明时期，成型于清代康熙十九年（1680）。1949年，政府对酒实行专卖，华北酒业专卖公司试验厂接收12家老烧锅，1951年注册“红星”二锅头商标，全面继承了北京二锅头酒酿制技艺。牛栏山为京北古镇，地处燕山之麓，东临潮、白二河汇合处，地下水资源丰富，水质好，适宜酿酒。清朝初年，牛栏山酿酒业已十分发达。历经数百年的发展，牛栏山二锅头酒逐渐形成我国北方清香型酒中极具特色的酒品。1952年，在“公利号”、“富顺成号”等老烧锅的基础上成立了牛栏山酒厂，继续沿用传统酿造技艺生产二锅头酒。（分段）北京二锅头酒传统酿造技艺以口传心授的方式世代相传，并在生产实践中不断加以发展，逐渐形成了老五甑法发酵、混蒸混烧、看花接酒、中段接酒等特有的绝技。二锅头酒传统酿造技艺凝聚了北京酿酒技师的聪明才智，在当今二锅头酒的生产中仍持续发挥着不可替代的作用。（分段）北京二锅头酒具有清香芬芳、纯正典雅、甘洌醇厚等特点，长久以来畅销全国，并出口到美、日等国家和地区。“红星”商标被评为“中国驰名商标”，北京红星股份有限公司被命名为还名列“中华老字号”，获得多项殊荣。（分段）目前北京二锅头酒生产面临着极大挑战，生产基地屡遭迁徙，洋酒冲击、人才短缺、假冒侵权等问题层出不穷，令生产厂家疲于应付。针对这一状况，应及时出台合理的保护措施，以保证北京二锅头酒的正常生产及其传统酿制技艺的完整传承。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）河北省衡水老白干酒是中国老白干香型白酒的典型代表，是中国北方地区优质大曲白酒的典范，具有醇香清雅、酒体谐调、醇厚甘洌、回味悠长的特点。（分段）衡水老白干酒采用优质东北高粱为原料，将本地优质小麦通过曲房自然接种、控制发酵培养制成中温大曲后，用作糖化发酵剂，酿造时采用传统的续茬配料、混蒸混烧老五甑手工技艺，地缸发酵，缓火蒸馏，分段掐酒，分级入库，陶坛贮存，精心勾调，最终制成纯正的老白干。老白干传统酿造技艺以其独特的工艺受到人们的喜爱，多次在国内和国际上获奖。（分段）千百年来，衡水老白干酒酿造技艺以口传心领、师徒授受的方式代代相承，并在此过程中不断得到创新和发展，显示出浓郁的地方文化特色。挖掘和保护衡水老白干传统酿造技艺，大力培养高素质、高技能的传承人队伍，对这一珍贵酿造技艺的不断发展和提高具有重要的意义。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）山庄老酒产于河北省平泉县，这里地处河北省东北部、燕山山脉末端，山清水秀，气候宜人，自古就是天然酿酒的好地方。山庄老酒酿制技艺产生、形成于清初，康熙年间以后日趋成熟，民国至新中国成立初逐渐走向衰落。20世纪90年代末开始，山庄老酒酿制技艺有了新的发展。2005年，山庄老酒被认定为“中国地理标志产品”。2006年，“山庄”商标被认定为“中国驰名商标”。（分段）山庄老酒以高粱为主要原料，以优质小麦和大麦、豌豆混合配料酿制。酿造时首先培制中高温曲，而后用续糟（或渣）配料，清蒸混烧，经发酵缓火蒸馏，掐头去尾，中温流酒，分段摘酒，最后取其精华，陶罐密封，适温贮存，最少要贮存四年。山庄老酒传统酿造技艺是古老酿酒技艺的遗存，在研究北方白酒发展历史方面具有较高的学术价值。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）传说乾隆三十八年（1773），清高宗偕宠臣纪晓岚微服私访，来到承德下板城庆元亨酒店，酒酣之时以“板城烧锅酒”巧对“金木水火土”，一时传为佳话，板城烧锅酒由此而得名。（分段）板城烧锅酒以优质高粱和小麦为主要原料，将传统老五甑工艺与现代微生物技术相结合。老五甑酿造工艺讲究原料与出窖的香醅在同一甑桶同时蒸煮糊化，窖内原有四甑发酵原料，出窖后加入新原料，分成五甑发酵。板城烧锅酒老五甑酿造工艺让原料多次发酵，以提高出酒率，积累香味前驱物质，增加白酒香味。（分段）精心酿造而成的板城烧锅酒具有酒体清澈、酒香浓郁、回味悠长、饮后不上头的特点，2005年被认定为“中国驰名商标”，2006年被国家商务部评为“中华老字号”，2007年又被商务部评为“中国名酒”。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）山西省应县梨花春酒是晋北名酒，其酿造技艺凝聚了千年来当地酿酒师的智慧，具有很高的历史文化价值。梨花春酒系以大麦、豌豆、麸皮为制曲原料，以高粱为酿酒原料，在自然生态环境下酿造而成。其中的制曲、酿造、蒸馏、勾兑等许多工序都有独到之处，整个酿造技艺既体现着以汾酒酿造技艺为代表的清香型蒸馏酒的酿造模式，又包含了从少数民族酿酒技艺中汲取的先进经验。（分段）梨花春传统酿造技艺采取中温制曲、堆积增香、地缸发酵、慢火蒸馏、分级贮藏、精巧勾兑等独特工艺，许多环节的操作都依靠酿酒师代代相传和亲身积累的经验来完成，至今一些关键的工序仍需手工操作。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）辽宁省沈阳市老龙口白酒酿造技艺起源于清代康熙元年（1662），当时山西省太谷县酿酒商人孟子敬在盛京（今辽宁沈阳）小东门外创建了“义隆泉”烧锅，后改为“万隆泉”。因该地相传为清代“龙城之口”，故称“老龙口”。珍藏在老龙口酒博物馆内的石磨、酒海（储酒容器）、老商标等11件国家级历史文物见证了老龙口白酒酿造的历史。1949年，“万隆泉”烧锅定名为“沈阳特别市专卖局老龙口制酒厂”，1960年改名为“沈阳市老龙口酒厂”，2000年改为“沈阳天江老龙口酿造有限公司”。（分段）老龙口位于沈阳市区东北部，地处长白山余脉与辽河冲积平原过渡地带。公司酒厂内有百年古井一眼，名为“龙潭水”，水质清澈甘洌，为老龙口酿酒技艺的发展提供了得天独厚的条件。老龙口白酒历史上多由山西人经营，经过三百多年的传承演变，形成了北方独特的酿酒工艺。老龙口白酒酿造技艺有水好粮精、端午踩曲、老窖发酵、甑桶蒸馏、酒海陈酿、精心勾调六大特征，酿出的酒浓头酱尾，甘洌爽净，绵甜醇厚，回味悠长。（分段）老龙口白酒传统酿造技艺是东北寒冷地区酿酒技艺的典型代表，对北方酿酒历史及酿造技艺演进的研究具有重要参考价值。同时，这一技艺中蕴涵的许多生物技术奥秘，具有很高的科学研究价值。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）大泉源酒产自朝鲜族等近十个少数民族聚居的吉林省通化县西南山区，这里气候寒冷，人们普遍喜欢饮酒，因此酿酒业曾是该地区重要的支柱产业。（分段）大泉源酒酿造技艺创制于清代光绪十年（1884），它在山西商人传入的传统酿酒技艺基础上融合当地酿造技艺，逐渐形成自己独特的风格，它既有老五甑酿造工艺的优长，又有自己的地域风格。特别是生产出来的高度原酒勾调当地优质的矿泉水，可谓独具一格，这使大泉源酒具有了品质优良、清香醇正、绵柔爽净等特点，深受当地广大民众的喜爱，进而行销全国甚至海外。（分段）大泉源酒厂至今仍有使用百年以上的古井、古地窖，原藏的酒海（储酒容器）被列为省市级保护文物。这些文物连同酿酒技艺共同成为东北酒文化的重要组成部分，具有很高的历史文化研究价值。（分段）大泉源酒厂至今仍有使用百年以上的古井、古地窖，原藏的酒海（储酒容器）被列为省市级保护文物。这些文物连同酿酒技艺共同成为东北酒文化的重要组成部分，具有很高的历史文化研究价值。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）宝丰酒属清香型白酒，因产于河南省宝丰县而得名。其酿造历史可上溯到夏禹时代，至唐宋年间达于鼎盛。数千年来，宝丰酒深受文人墨客的喜爱，并由此演绎出众多动人的故事，唐代诗仙李白、画圣吴道子等人都曾留下与宝丰酒有关的作品。（分段）宝丰酒以本地产优质高粱为原料，用大麦、小麦、豌豆混合制曲，采用“清蒸二次清”工艺和地缸发酵、陶坛贮陈等技艺酿制。酒品清香纯正，甘润爽口，回味悠长。宝丰酒多次被评为国家级优质名酒，并于2002年获国家原产地标记保护注册认证。宝丰酒传统酿造技艺的关键环节全靠手工操作，工艺复杂，成本高昂。20世纪末以来，一些以现代化工艺生产的低价酒大量倾销，使宝丰酒受到巨大冲击，其酿造技艺亟待保护和扶植。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）宜宾市位于四川省南部，当地酿酒业有着悠久的历史，大约从宋代即已开始。五粮液酒酿造工艺产生于宜宾，并一直发展传承至今。（分段）以杂粮酿造为特色的五粮液，其前身可追溯到宋代的“姚子雪曲”。大约在明代，陈氏在宜宾开设温德丰糟坊，亲任酿酒师傅，几经摸索，创立了“陈氏秘方”。民国初年，邓子均继承“陈氏秘方”后，又多次对配方进行调整，使之在配比上更加科学合理。五粮液传统酿造技艺以高粱、大米、糯米、小麦、玉米五种粮食合理配比的“陈氏秘方”为核心，整个生产过程由制曲、酿源、勾兑等三大工艺流程一百多道工序组成。1915年，五粮液在美国“巴拿马—太平洋国际博览会”获得金质奖章，从此享誉世界。2006年，五粮液获得商务部颁布的第一批“中华老字号”称号。（分段）特殊而复杂的五粮液酒传统酿造技艺集中了众多民间传统酿酒工艺的精华，即便在今天，这一传统工艺仍然有其不可替代的价值，是我国酒文化的重要组成部分。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）水井坊酒传统酿造技艺明清时期起源于成都东门府河、南河两江汇合处的水井街酒坊，一直传承至今。水井坊酒与宋代成都锦江之滨酿造的蜀中名酒“锦江春”有着密切的关系。一千年来，经过世代传承，“福升全”、“全兴成”等酿酒作坊推陈出新，先后酿造出薛涛酒、八百春、全兴大曲、天号陈等名酒，水井坊酒即是其中的一种。（分段）水井坊传统技艺在浓香型白酒酿造技艺中具有显著特色，其酒曲系以上等小麦为主要原料，添加高粱焙制而成，有三月“桃花曲”和盛夏“伏曲”等区别。配料上，完美融合单粮酒和多粮酒特点；发酵蒸馏采用原窖分层堆糟法；以勾兑调味方法使多年贮存的原酒最终形成“浓而不艳，雅而不淡”的浓香型淡雅风格。（分段）水井坊酒酿造至今仍沿用具有六百多年历史的古窖群，这是酿酒微生物的储藏库，可借以研究酿酒微生物的特性及酿酒工艺的变革。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）剑南春酒产于四川省绵竹市，它采用糯米、大米、小麦、高粱、玉米五种粮食为原料，酿造时先以小麦制成中高温曲，在泥窖中固态低温发酵，而后采用续糟配料、混蒸混烧、量质摘酒、原度贮存、勾兑调味等工艺酿制完成。剑南春酒传统酿造技艺较为繁复，包括泥窖的制作维护保养技艺、大曲药制作鉴定技艺、原酒酿造摘酒技艺、原酒陈酿技艺、尝评勾兑技艺及其他的一些相关技艺等。（分段）剑南春酒传统酿造技艺在盛唐时期已基本成型，经过宋元明三代的传承发展，到清代康熙年间，以剑南春为代表的绵竹大曲酒传统酿造技艺不断完善，日臻成熟。剑南春酒的生产一直采用古老的“泥窖固态纯粮发酵”酿造技艺。“天益老号”酒坊中十一口建于清代康熙初年的窖池至今仍在发挥作用，被称为酿酒史上的“活文物”。剑南春酒芳香浓郁、纯正典雅、醇厚绵柔、甘洌净爽、余味悠长，酒体丰满圆润，被视为中国浓香型白酒的重要代表。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）古蔺郎酒传统酿造技艺流传于四川省古蔺县，是古蔺郎酒厂传承百年的传统技艺。北宋年间，古蔺县开始生产凤曲法酒。1903年起，在该县二郎镇出现大规模以回沙工艺酿酒的糟房，其中以惠川糟房、集义糟房为代表，其产品命名为“回沙郎酒”，综合概括了产地和工艺的特点。1933年，回沙郎酒更名为“郎酒”。郎酒的酿造具有“四高一长”的显著特点，即高温制曲、高温堆积糖化、高温发酵、高温馏酒和长期贮存。生产过程中需两次投粮、八次加曲发酵、七次蒸馏取酒、三次以上洞藏储存，最后以传统技术精心勾兑调味。（分段）古蔺郎酒传统酿造技艺在当地民间酿酒工匠中以口传心授的方式世代相传，其中延续百余年的五月端午手工制曲、九月重阳投粮、高温生产、以洞藏方式促使新酿酒老熟陈化等技艺极具个性特点，在中国川南、黔北酿酒文化发展中具有很高的历史价值。古蔺郎酒传统酿造技艺善于培植独特的微生物菌群，显示出高超的传统科技手段，为酱香型白酒的酿造提供了有益的借鉴。

蒸馏酒酿造是先将谷物、薯类等富含淀粉或糖质的原料制成酒醅（没有过滤的酒）或发酵制成酒醪（浊酒），而后再蒸馏成酒。蒸馏酒呈白色或微黄透明，因而俗称“白酒”。其气味芳香纯正，入口绵甜爽净，酒精含量较高，属烈性酒。按照使用原料和糖化发酵剂来区分，蒸馏酒酿造时会有大曲、小曲、麸曲酿造技艺的不同。蒸馏酒用料以粮食为主，可分高粱酒、玉米酒等种类，其中高粱含淀粉量高，蛋白质适中，最利于酿制蒸馏酒。按照香型，蒸馏酒又可分为酱香型、清香型、浓香型、米香型、复香型等多种。蒸馏酒古称“烧酒”、“醇酒”，最初是由低酒精度的米酒演变而来，约成形于宋代，至今已有八百多年的历史。我国的蒸馏酒主要产于四川、贵州、河南、河北、沈阳、吉林、北京等地区，其酿造工艺的形成和当地的谷物（盛产高粱）、气候（寒冷或潮湿）、水质及生活习俗等有着密切的关系。（分段）沱牌曲酒产于四川省射洪县，系由唐代春酒、明代谢酒发展而来。清末民初，柳树镇泰安酢坊主人李明方酿造的春酒在继承明代谢酒工艺的同时引进曲酒生产技术，既保持传统特点，又有所创新。前清举人马天衢感而咏成“沱泉酿美酒，牌名誉千秋”之句，将佳酿命名为“沱牌曲酒”。1951年，泰安酢坊改名为“射洪实验酒厂”，聘请李氏父子担任顾问，传承原有工艺技术，恢复生产沱牌曲酒。（分段）沱牌曲酒酿造技艺从原辅料选择到酿制储存，各环节均靠酿酒技师“看、闻、摸、捏、尝”来判断生产情况，实施操作，其传承也主要是以口耳相授的方式进行。有一千三百多年历史的沱牌曲酒传统酿制技艺是中国传统蒸馏白酒酿造技艺的典型代表，在我国酿酒历史及传统生物发酵工业等研究方面具有较高的学术价值。“沱牌”2006年被商务部授予“中华老字号”称号，沱牌曲酒传统酿造技艺的重要传承载体泰安酢坊也被国家文物局认定为“中国食品文化遗产”。

酿造酒俗称“黄酒”，系以稻米、黍米、玉米等为原料，淘洗、蒸熟、淋净后以白曲和酒母为糖化发酵剂，加入江曲、优质水，发酵后酿成熟醪（浊酒），再经压榨、泼清、沉滤等工序而最终制成。酿造酒色黄，清亮透明，香气浓郁，入味醇和。酿造酒是我国传统的酒种，营养成分丰富，具有通血脉、暖肠胃、润皮肤、散湿气、滋补强身等功效，尤为江南人民所喜爱。中国是酿造酒的发源地。浙江绍兴早在春秋战国时代即能酿制黄酒，至今已有两千四百年的历史。金华地区在春秋战国时代也出现了以糯米、白蓼曲酿制的白醪酒。酿造酒主要产于浙江、江苏、上海等地，其中以浙江省绍兴市、金华市和江苏省金坛市最为著名。（分段）黄酒是中国最古老的酒种。江苏省的丹阳封缸酒、金坛封缸酒都是黄酒的高档品种，其历史可追溯到两千年前的秦汉时代。封缸酒酿造技艺独特，营养价值极高，是江苏省著名的地方特产，在国内外享有盛誉。（分段）金坛市属于鱼米之乡，这里种植的糯米粒大均匀，味香性黏，洁白如玉，历代都是进献皇家的贡品，优良糯米的生产为封缸酒的酿造创造了得天独厚的条件。丹阳封缸酒酿造技艺复杂，技术要求高，酿制过程中需长期封缸陈酿，故此得名。酿成后酒色棕红，呈琥珀光泽，香气馥郁，滋味醇厚，鲜甜爽口，有“味轻花上露，色似洞中春”之美誉。（分段）封缸酒以特产糯米和当地的茅山泉水为原料，是黄酒中极具特殊风味的酒品。经过历代技师的不断努力，封缸酒酿造技艺日臻成熟，形成了独特的封缸酒文化，被誉为“酒林一绝”。封缸酒封缸酒成品（李国强摄）具有极高的营养价值和药用价值，一向为世所珍，为消费者所喜。（分段）但随着现代人饮食习惯的改变，浓甜性黄酒的市场逐渐缩小，这给封缸酒的生产带来了一定的影响。及时对封缸酒传统酿造技艺加以保护和传承，已经成为当前的紧迫任务。

酿造酒俗称“黄酒”，系以稻米、黍米、玉米等为原料，淘洗、蒸熟、淋净后以白曲和酒母为糖化发酵剂，加入江曲、优质水，发酵后酿成熟醪（浊酒），再经压榨、泼清、沉滤等工序而最终制成。酿造酒色黄，清亮透明，香气浓郁，入味醇和。酿造酒是我国传统的酒种，营养成分丰富，具有通血脉、暖肠胃、润皮肤、散湿气、滋补强身等功效，尤为江南人民所喜爱。中国是酿造酒的发源地。浙江绍兴早在春秋战国时代即能酿制黄酒，至今已有两千四百年的历史。金华地区在春秋战国时代也出现了以糯米、白蓼曲酿制的白醪酒。酿造酒主要产于浙江、江苏、上海等地，其中以浙江省绍兴市、金华市和江苏省金坛市最为著名。（分段）金华酒产于浙江金华，是中国历史名酒之一，它以悠久的历史、独特的酿造技艺、清洌甘醇的色味和养生益体的功效在我国众多黄酒中自成一格。（分段）春秋战国之际，金华地区就已出现以糯米、白蓼曲酿造的“白醪酒”。唐宋以后，金华酒以优异品质而驰誉海内，跻身全国名酒行列。金华酒酿造技艺十分独特，其特征主要表现在四个方面：一、造曲方法独特。传统的金华酒主要以白曲为糖化发酵剂，其原料除一般白曲所用的麦粉外，又加入蓼草汁，以促进发酵和增强辛辣感。二、用曲方法新异。金华酒在用白蓼曲的同时，又兼用红曲（米曲），酿造出的寿生酒既醇厚爽适，具有麦曲酒的香；又澄红鲜亮，具有红曲酒的色泽。三、时间安排严格。金华酒的酿制过程包括造曲、前期酿制和后期发酵三个阶段，造曲在端午前后开始，至伏天方成；前期酿制在冬至后开始，月余完成；后期发酵紧接前期酿制，将初步酿成的酒灌坛储藏，一年左右酿造成功。四、酿造工序复杂。金华酒酿造前后有数十道工序，每道工序都要根据气候和酿造情况随时进行适当调整。（分段）金华酒酿造技艺是我国古代早期米酒酿造技艺的典型代表和完整遗存形态，其中蕴藏着丰富的文化内涵。由于金华酒一直采用家庭小作坊手工操作的方式酿造，目前掌握这门手艺的技师多已年届古稀，而他们的后辈又很少愿意学习这门传统技艺，如不尽快采取保护措施，金华酒传统酿造技艺的传承和发展前景堪忧。（分段）

菊花酒系重阳佳节的必备饮品，酿制历史悠久。明清两代的御制菊花白酒是在民间菊花酒基础上结合宫廷特殊需求创制出的名贵酒种。它用菊花为主料，辅以人参、枸杞、沉香等二十余味名贵中药材，与基酒混合蒸馏而成，具有养肝明目、疏风清热、益气健脾、滋阴补肾之效。创办于18世纪中期的老字号“仁和”专门承制宫廷御酒，同治年间从宫中取得菊花白酒制作秘方，传承至今已有七代。（分段）菊花白酒酿制技艺继承了蒸馏白酒固态发酵、固态蒸馏的工艺传统，结合露酒生产工艺，形成以提香、除杂为主，固液结合、分段取酒的一整套特殊蒸馏工艺。这种酒酿制周期较长，前后约需八个月左右，主要工序包括预处理、蒸馏、勾兑、陈贮等。酿成的菊花白酒晶莹无色，集菊香、药香、酒香为一体，芳馥诱人。（分段）菊花白酒酿制技艺对于工料要求严格，提倡料必精品，工必讲究。其配方科学严谨，符合中药方剂学理论，凝聚着中医传统的实践经验，它提倡以酒保健，以药养生，具有很高的科学价值，在提高国民身体素质、改善国民生活质量方面起到了积极的作用。（分段）菊花白酒以重阳节为依托，具有一定的季节性，加之酿制成本高、手工生产效率低等原因，相关的酿造技艺发展缓慢，传承受阻，需要保护和抢救。

花茶系将绿茶与茉莉花置于一处，多次窨制而成。这是我国特有的茶种，茶以花名，花因茶胜。花茶源于宋、始于明而成于清。在清代，北京的不少茶庄均以销售茉莉花茶而著称。清代末年，张昌翼开办张一元茶庄，世代传承，专门制作销售茉莉花茶。民国年间，张一元名噪北京城。澡堂、戏园的常客喝茶几乎都点名要张一元，京剧名家裘盛戎、马连良、谭富英等也都是张一元的老主顾。1956年公私合营后，张一元逐渐失去了专销花茶的原有特色。1992年，张一元传统茉莉花茶制作工艺重新得以恢复。张一元茉莉花茶制作时采用福建烘青绿茶——春茶为茶坯，初制过程主要包括萎凋、杀青、揉捻、烘焙等工序。这种深受京城百姓喜爱的花茶风味独特，物美价廉，蕴涵着深厚的老北京文化底蕴，具有广泛的市场。但张一元茉莉花茶制作技艺较为复杂，手工劳动相当辛苦，所以愿意学习这一技艺的人越来越少，花茶窨制工艺的传承和发展成为当前亟待解决的问题。（分段）

花茶，又名“熏花茶”、“窨花茶”、“香片”，属于再加工茶类。其中，茉莉花茶是绿茶经多次用茉莉鲜花窨制加工而成的，茶引花香，花增茶味，茶味与花香巧妙地融合，构成了茉莉花茶特有的品质，被称为花茶中之珍 品。（分段）始建于1887年的吴裕泰是国内知名的茶叶老字号，一贯秉承自采、自窨、自拼的独门窨制技艺，其主要包括茶坯制作、花源选择、鲜花养护、玉兰打底、窨制拼和、通花散热、起花、烘培、匀堆装箱九道工序。只采用春茶茶坯，坚持茉莉花“三不采原则”，在拼配中适当增加徽茶茶坯所占比例，并且运用“低温慢烘”等独门技艺，最终形成了吴裕泰茉莉花茶“香气鲜灵持久、滋味醇厚回甘、汤色清澈明亮、耐泡”的特色。（分段）由于茉莉花茶原料成本高，加工技艺复杂，周期长，以及受到其他茶类的影响，目前市场份额逐年下降。在宣传方面，老百姓对茉莉花茶也有很大的误解，认为茉莉花茶是低质量茶叶，面对市场竞争，在企业里很多传统品种的茉莉花茶甚至在低价位赔本经营。加上从业环境艰苦、技术难度大等原因，年轻人不愿意继承和学习茉莉花茶窨制技艺，这一传统技艺的传承面临着严峻的形势。

我国茶叶制作技艺有着悠久的历史。三千多年前，西周祭祀的仪礼上已出现了用来佐饮的茶。古代茶称为“荼”，名见《诗经》。三国和西晋时代，江南饮茶已成习尚。唐代茶风大盛，玄宗在《开元文字音义》中将“荼”改为“茶”，其后还出现了陆羽的《茶经》。宋代以前，饮用的茶多为紧压茶，即将茶叶蒸后捣碎，制成团块状，饮时用水烹煮，有时还在茶中放入瓜仁、松子等干果。至清代改为沸水冲泡，相沿至今。绿茶是以高温杀青而未经氧化、发酵的茶种，又称“不发酵茶”。其制作流程主要包括采摘鲜叶、杀青、揉捻、干燥等步骤。上品绿茶以初萌的纤嫩新芽制作，一般需在清明或谷雨前采摘，成茶俗称“明前”或“雨前”。唐代已流行采摘初萌的小茶芽，这种嫩芽尖锐如枪，旁出形状如旗的小叶，因称“旗枪”，其名称一直沿用至今。杀青是以蒸、炒等高温工艺强化绿茶色碧香清的特点，可分蒸青和炒青两种。我国古代用高温蒸汽杀青，称为“蒸青”；近代改为用铁锅炒杀青，转而形成“炒青”。杀青使茶叶变得柔软，以手指轻揉细捻而使之卷紧成油条状，谓之“揉捻”。揉捻有利于成品冲泡时浸出茶汁，同时缩小茶叶体积，便于贮运。绿茶目前主要产于浙江、江苏、安徽、福建、四川等地，其中以浙江的杭州西湖龙井、金华婺州举岩，安徽的黄山毛峰、太平猴魁、六安瓜片，江苏的苏州东山碧螺（原作“萝”）春等最为著名。（分段）西湖龙井茶源于唐，成名于宋元明而盛于清。它主要产于浙江省杭州市西湖区，西湖的龙井村盛产色绿、香郁、味醇、形美的优质茶叶，因而名之为“龙井茶”。（分段）西湖龙井茶是中国名茶，以西湖龙井茶为代表的绿茶与中国人的日常生活密切相关。通过长期生产实践，西湖龙井茶区的茶叶栽植和制作逐渐形成了选育良种、勤耕栽培、精细采摘、科学炒制等一系列茶叶生产经验，特别是在炒制过程中摸索出了一套具有鲜明技术特色的炒制工艺，其中包括抖、带、挤、甩、挺、拓、扣、抓、压、磨等龙井茶炒制“十大手法”。整套茶叶制作工艺凝聚了当地茶农的智慧，显现出深厚的文化内涵。（分段）随着西湖龙井茶声誉的不断上升，不少产茶区为获取经济利益，争相效仿西湖龙井茶的炒制方法，并且冒充龙井茶，以假乱真，从而影响了西湖龙井茶的声誉。此外，由于城市发展进度加快，茶园面积逐年减少，龙井茶产量日益降低。在机械化生产代替手工操作的形势下，古老的龙井茶手工炒制工艺也逐渐衰微。传承保护西湖龙井茶采摘和制作技艺已经时不我待，必须尽快提到工作日程上来。

我国茶叶制作技艺有着悠久的历史。三千多年前，西周祭祀的仪礼上已出现了用来佐饮的茶。古代茶称为“荼”，名见《诗经》。三国和西晋时代，江南饮茶已成习尚。唐代茶风大盛，玄宗在《开元文字音义》中将“荼”改为“茶”，其后还出现了陆羽的《茶经》。宋代以前，饮用的茶多为紧压茶，即将茶叶蒸后捣碎，制成团块状，饮时用水烹煮，有时还在茶中放入瓜仁、松子等干果。至清代改为沸水冲泡，相沿至今。绿茶是以高温杀青而未经氧化、发酵的茶种，又称“不发酵茶”。其制作流程主要包括采摘鲜叶、杀青、揉捻、干燥等步骤。上品绿茶以初萌的纤嫩新芽制作，一般需在清明或谷雨前采摘，成茶俗称“明前”或“雨前”。唐代已流行采摘初萌的小茶芽，这种嫩芽尖锐如枪，旁出形状如旗的小叶，因称“旗枪”，其名称一直沿用至今。杀青是以蒸、炒等高温工艺强化绿茶色碧香清的特点，可分蒸青和炒青两种。我国古代用高温蒸汽杀青，称为“蒸青”；近代改为用铁锅炒杀青，转而形成“炒青”。杀青使茶叶变得柔软，以手指轻揉细捻而使之卷紧成油条状，谓之“揉捻”。揉捻有利于成品冲泡时浸出茶汁，同时缩小茶叶体积，便于贮运。绿茶目前主要产于浙江、江苏、安徽、福建、四川等地，其中以浙江的杭州西湖龙井、金华婺州举岩，安徽的黄山毛峰、太平猴魁、六安瓜片，江苏的苏州东山碧螺（原作“萝”）春等最为著名。（分段）婺州举岩产于浙江省金华市北山双龙洞顶一带，因金华在隋唐时期称为“婺州”而得名。婺州举岩茶的制作始于唐，兴于宋，盛于明清。唐五代时期它是十大茗品之一，明清时期成为进献皇家的贡品。（分段）婺州举岩茶大多生长在岩石缝隙或山冈斜坡上，一般在清明至谷雨期间茶的一芽一叶或一芽二叶初展时采摘，炒制1000克干茶需采摘6万片左右的芽叶。举岩茶叶细紧略扁，微带茸毫；色泽银翠交辉，香味持久；冲泡时汤色嫩绿明亮，叶底嫩绿匀整；入口则鲜醇甘美，清新宜人。婺州举岩制作技艺主要由拣草摊青、青锅、揉捻、二锅、做坯整形、烘焙、精选储存7道工序组成。炒制时以焙为主，炒焙结合，形成独具特色的工艺。（分段）婺州举岩茶味浓，性甘，且营养丰富，含有茶单宁、蛋白质等多种对人体有益的物质，其中茶多酚、咖啡碱、氨基酸含量极高。这种茶具有很高的药用价值，唐代的《本草拾遗》、宋代的《茶赋》及明代李时珍的《本草纲目》中对此都有记载。目前，婺州举岩原材料紧缺，茶园面积不足百亩，其周边为国家级风景名胜区，难以扩大种植面积。同时，许多制茶技师年事已高，年轻人大都不愿学习这门传统手工艺。现在能够制作举岩茶的技师只剩下6人，婺州举岩茶制作技艺面临后继无人的状况，急需抢救保护。

我国茶叶制作技艺有着悠久的历史。三千多年前，西周祭祀的仪礼上已出现了用来佐饮的茶。古代茶称为“荼”，名见《诗经》。三国和西晋时代，江南饮茶已成习尚。唐代茶风大盛，玄宗在《开元文字音义》中将“荼”改为“茶”，其后还出现了陆羽的《茶经》。宋代以前，饮用的茶多为紧压茶，即将茶叶蒸后捣碎，制成团块状，饮时用水烹煮，有时还在茶中放入瓜仁、松子等干果。至清代改为沸水冲泡，相沿至今。绿茶是以高温杀青而未经氧化、发酵的茶种，又称“不发酵茶”。其制作流程主要包括采摘鲜叶、杀青、揉捻、干燥等步骤。上品绿茶以初萌的纤嫩新芽制作，一般需在清明或谷雨前采摘，成茶俗称“明前”或“雨前”。唐代已流行采摘初萌的小茶芽，这种嫩芽尖锐如枪，旁出形状如旗的小叶，因称“旗枪”，其名称一直沿用至今。杀青是以蒸、炒等高温工艺强化绿茶色碧香清的特点，可分蒸青和炒青两种。我国古代用高温蒸汽杀青，称为“蒸青”；近代改为用铁锅炒杀青，转而形成“炒青”。杀青使茶叶变得柔软，以手指轻揉细捻而使之卷紧成油条状，谓之“揉捻”。揉捻有利于成品冲泡时浸出茶汁，同时缩小茶叶体积，便于贮运。绿茶目前主要产于浙江、江苏、安徽、福建、四川等地，其中以浙江的杭州西湖龙井、金华婺州举岩，安徽的黄山毛峰、太平猴魁、六安瓜片，江苏的苏州东山碧螺（原作“萝”）春等最为著名。（分段）安徽省黄山自古以来就是名优茶的生产基地。黄山毛峰至今已有一百多年的历史。优良的自然品质和精湛的手工制作技艺使之逐步成为烘青茶中的佼佼者，对其后烘青类绿茶的研制产生了极大的影响。（分段）清代光绪元年（1875），徽州漕溪人谢正安在当地创办“谢裕大茶行”。他凭着多年种、采、制茶的经验，带领家人于清明前后摘取肥壮的嫩茶芽叶，以“下锅炒（杀青）、轻滚转（揉捻）、焙生坯（毛火）、盖上圆簸复老烘（足火）”等一套技艺精心加工，制成形似雀嘴、汤色清澈、味道沁人心脾的新茶叶。（分段）由于该茶“白毫披身，芽尖似峰”，故取名“毛峰”。毛峰茶叶运到上海，即受到当时在华的英国茶商的称赞，不仅名扬上海，而且出口英国，驰誉欧洲。后来，毛峰种植扩展到整个黄山南北麓，出产的茶叶相应改名为“黄山毛峰”。1955年，黄山毛峰被评为全国十大名茶之一，1982年获商业部“名茶”称号，1986年被外交部选定为礼品茶。改革开放以来，谢正安的玄孙继承祖业，1993年在黄山毛峰发源地漕溪建立漕溪茶厂，1995年注册“漕溪”商标，2002年获得原产地标记注册认证。漕溪茶厂出品的毛峰茶在国内外茶叶博览会上屡获金奖，誉满海内外。

我国茶叶制作技艺有着悠久的历史。三千多年前，西周祭祀的仪礼上已出现了用来佐饮的茶。古代茶称为“荼”，名见《诗经》。三国和西晋时代，江南饮茶已成习尚。唐代茶风大盛，玄宗在《开元文字音义》中将“荼”改为“茶”，其后还出现了陆羽的《茶经》。宋代以前，饮用的茶多为紧压茶，即将茶叶蒸后捣碎，制成团块状，饮时用水烹煮，有时还在茶中放入瓜仁、松子等干果。至清代改为沸水冲泡，相沿至今。绿茶是以高温杀青而未经氧化、发酵的茶种，又称“不发酵茶”。其制作流程主要包括采摘鲜叶、杀青、揉捻、干燥等步骤。上品绿茶以初萌的纤嫩新芽制作，一般需在清明或谷雨前采摘，成茶俗称“明前”或“雨前”。唐代已流行采摘初萌的小茶芽，这种嫩芽尖锐如枪，旁出形状如旗的小叶，因称“旗枪”，其名称一直沿用至今。杀青是以蒸、炒等高温工艺强化绿茶色碧香清的特点，可分蒸青和炒青两种。我国古代用高温蒸汽杀青，称为“蒸青”；近代改为用铁锅炒杀青，转而形成“炒青”。杀青使茶叶变得柔软，以手指轻揉细捻而使之卷紧成油条状，谓之“揉捻”。揉捻有利于成品冲泡时浸出茶汁，同时缩小茶叶体积，便于贮运。绿茶目前主要产于浙江、江苏、安徽、福建、四川等地，其中以浙江的杭州西湖龙井、金华婺州举岩，安徽的黄山毛峰、太平猴魁、六安瓜片，江苏的苏州东山碧螺（原作“萝”）春等最为著名。（分段）安徽省黄山市黄山区气候温和，雨量充沛，每年有两百多个雾天，极适宜茶树生长。全区茶园面积达三千四百多公顷，年产茶千余吨，其中名优茶占80%以上。（分段）黄山区产茶历史悠久，早在一千多年前的唐代天宝年间，这里就有茶叶生产的记载。当时这里名为太平县，故所产的茶称为“太平茶”。太平县居民多以产茶为业，当地将“建茶亭以利行人”视为行善积德之举，长期践行，相沿成风。（分段）太平猴魁茶创制于清代光绪二十六年（1900），当时太平茶在长江一带极为流行，有茶商请茶农将尖茶中枝头整齐的芽叶单独拣出，高价销售，获得重利。家住猴岗的茶农王魁成受到启发，认为与其成茶后再挑选，不如从采鲜叶开始就精挑细制，于是在高山茶园内专门选摘壮挺的一芽二叶，精心制作成茶。由此太平县猴坑、猴岗一带所产的茶叶品质为尖茶之魁，而茶叶制作技艺首创者又名“魁成”，因而以“太平猴魁”命名。（分段）太平猴魁以优良的品质在国内外久负盛名，1912年获农工商展示会优质奖，1915年获“巴拿马—太平洋国际博览会”金奖，1955年被评为全国十大名茶之一，2004年后在国内外茶叶博览会上屡膺殊荣，并成为国家礼品茶。

我国茶叶制作技艺有着悠久的历史。三千多年前，西周祭祀的仪礼上已出现了用来佐饮的茶。古代茶称为“荼”，名见《诗经》。三国和西晋时代，江南饮茶已成习尚。唐代茶风大盛，玄宗在《开元文字音义》中将“荼”改为“茶”，其后还出现了陆羽的《茶经》。宋代以前，饮用的茶多为紧压茶，即将茶叶蒸后捣碎，制成团块状，饮时用水烹煮，有时还在茶中放入瓜仁、松子等干果。至清代改为沸水冲泡，相沿至今。绿茶是以高温杀青而未经氧化、发酵的茶种，又称“不发酵茶”。其制作流程主要包括采摘鲜叶、杀青、揉捻、干燥等步骤。上品绿茶以初萌的纤嫩新芽制作，一般需在清明或谷雨前采摘，成茶俗称“明前”或“雨前”。唐代已流行采摘初萌的小茶芽，这种嫩芽尖锐如枪，旁出形状如旗的小叶，因称“旗枪”，其名称一直沿用至今。杀青是以蒸、炒等高温工艺强化绿茶色碧香清的特点，可分蒸青和炒青两种。我国古代用高温蒸汽杀青，称为“蒸青”；近代改为用铁锅炒杀青，转而形成“炒青”。杀青使茶叶变得柔软，以手指轻揉细捻而使之卷紧成油条状，谓之“揉捻”。揉捻有利于成品冲泡时浸出茶汁，同时缩小茶叶体积，便于贮运。绿茶目前主要产于浙江、江苏、安徽、福建、四川等地，其中以浙江的杭州西湖龙井、金华婺州举岩，安徽的黄山毛峰、太平猴魁、六安瓜片，江苏的苏州东山碧螺（原作“萝”）春等最为著名。（分段）安徽省六安市的六安瓜片茶源于六安茶。早在明代，徐光启的《农政全书》即指出：“六安州之片茶，为茶之品。”清代，六安瓜片被列为贡品，制作达于鼎盛。当时此茶的生产制作主要集中在六安麻埠街一带。（分段）新中国成立后，周恩来总理等国家领导人对六安瓜片赞赏有加。1971年7月，美国国务卿基辛格首次访华，中国政府即将六安瓜片作为国礼馈赠给他。现在六安瓜片仍在继续生产，其产区主要集中在六安市裕安区独山、黄涧河、同心寺、龙门冲、迎将冲、红石埂等地。（分段）

碧螺春茶产于苏州太湖的洞庭东山、西山。据地方史记载，苏州种茶始于两晋南北朝，唐代陆羽《茶经》有茶叶出自“长洲县（今苏州市）洞庭山”的记述。北宋朱长文《吴郡图经续记》记载：“洞庭出美茶，旧入为贡……”清初，洞庭茶俗称“吓煞人香”，清康熙三十八年（1699），康熙南巡太湖，以该茶色碧形曲似螺，采于早春为由，钦定茶名“碧螺春”。（分段）碧螺春茶的采制流程全部由手工完成，至今仍完全采取传统的采制技艺。其制作技艺分“采摘、拣剔、摊放、高温杀青、揉捻整形、搓团显毫、文火干燥”七道工序。“摘得早、采得嫩、拣得净”和“手不离茶，茶不离锅，揉中带炒，炒揉结合，连续操作，起锅即成”是洞庭山碧螺春采制技艺的技术要领。（分段）经传统采制方法制成的洞庭山碧螺春具有“条索纤细，卷曲成螺，茸毛遍体，银绿隐翠”之外形及“汤色碧绿，清香高雅，入口爽甜，回味无穷”之内质，以“形美、色艳、香浓、味醇”四绝闻名中外，有“一嫩（芽）三鲜（色、香、味）”之称。

紫笋茶又名“顾渚紫笋”，产于浙江省长兴县。其名由《茶经》中“紫者上，绿者次；笋者上，芽者次”的论述得来，无论是形状，还是颜色，乃“上品中的上品”，茶圣陆羽称为“芳香甘冽，冠于他境”。（分段）紫笋茶的制作要求每年于清明至谷雨期采摘一芽一叶或一芽二叶初展，经摊青、杀青、理条、摊凉、初烘、复烘等过程完成。制成的极品茶芽味细嫩，芽色带紫，芽形如笋；茶叶舒展后，呈兰花状，尝之齿颊甘香，回味无穷。唐诗描述：“牡丹花笑金钿动，传奏湖州紫笋来。”顾渚紫笋成为大唐帝国的第一品茗，是朝廷祭祀与赏赐的最高礼品。因为奉诏督茶，含秀孕媚的顾渚山也迎来了无数的督贡刺史、文化名人，颜真卿、袁高、皎然、刘禹锡、卢仝、杜牧等，一时之间，顾渚山前，群星璀璨。（分段）长期以来，顾渚村民把制茶作为一项重要产业，以家庭为单位，妇女采茶、分拣，男人制茶的“合族业茶”的情况屡见不鲜。水口顾渚山至今还保留有五百亩左右的古茶园。水口紫笋茶制作技艺经过几十代人的传承和发展，已成为我国茶制作技艺中一朵奇葩。但随着紫笋茶种植面积的不断扩大，村民在紫笋茶制作过程中，为追求快捷性，采用了现代制作工具，忽视了对传统手工技艺的运用，又因紫笋茶传统制作技艺培训和人才缺乏，紫笋茶传统制作技艺不能得到有效的传承与发展。

安吉白茶产于浙江省安吉县溪龙乡，是一种烘青茶。白茶自古种源难得，茶树难养，以野茶为稀贵。据宋赵佶《大观茶论》记载：“白茶自为一种，与常茶不同，其条敷阐，其叶莹薄，崖林之间，偶然生出，虽非人力所致，有者不过四五家，生者不过一二株，所造止于二三胯而已。”（分段）安吉白茶以白、活、香、鲜、清为特色，其鲜叶、干茶均叶白脉绿，颜色鲜活，茶叶汤色清澈、透亮，鲜味足，香气高而持久。（分段）安吉白茶手工炒制过程分为：采摘、摊放、杀青理条、初烘、摊凉、复烘、收灰干燥七道工序。每道工序都有特别要求，其中鲜叶只能用春茶前期二十来天的鲜叶，采摘一芽带一片或二片真叶，不带奶叶、鱼叶。由于叶片极薄，茎梗粗，杀青理条对温度有苛刻要求，否则非焦叶即红梗。做到叶不焦，梗不红，而又要保持叶张完整，除要求有正确的温度外，还要保持苛刻的湿度，需要极高的手感和手法。（分段）由于手工炒制技艺难以掌握，加工批量小、速度慢，现一般用机器炒制代替。现安吉县溪龙乡掌握白茶手工炒制技艺的仅有陈守彬、钱义荣等几人。安吉县溪龙乡已着手对白茶手工炒制技艺进行培训，进一步传承推广这一传统手工技艺。

祁门红茶简称“祁红”，是中国十大名茶中唯一的红茶，因产于安徽省祁门县而得名。祁门产茶历史悠久，可远溯至南北朝时期。清代光绪二年（1876），祁门红茶创制成功，一经问世，即以其超凡出众的品质蜚声中外。1915年，祁红参加“巴拿马—太平洋国际博览会”，荣获金奖。1987年，祁红荣获“第26届世界优质食品评选大会”金奖，祁门也被国家有关部门命名为“中国红茶之乡”。（分段）传统的祁门红茶全系手工制作，其质量取决于制作工夫，因此祁红又有“祁门工夫”之称。祁红制作技艺分为初制和精制两大部分，其中初制包括萎凋、揉捻、发酵、干燥等工序，精制包括筛分、切断、风选、拣剔、复火、匀堆等工序。制成的祁红色泽乌润，条索紧细，锋尖秀丽，冲泡时汤色红艳透明，叶底鲜红明亮。祁红最具魅力的是其香气，国内外茶师称之为“砂糖香”或“苹果香”，其中又蕴藏有兰花香，芳馥持久，有“祁门香”之誉，祁红也因此而名列世界高香红茶之首。（分段）近年来，由于受国内外茶叶市场行情的影响，祁门红茶销路不畅，传统手工制作技艺也后继乏人。为此，祁门县委、县政府专门制定发展规划，采取了多种有效措施，努力促进祁红生产，以期振兴和弘扬传统的祁门红茶制作技艺。（分段）

福建省安溪县产茶历史悠久，始于唐末，兴于明清而盛于现代。清代雍正、乾隆年间，因安溪所产茶品质特异，乌润结实，沉重似铁，香韵形美，犹如观音，故此得名“铁观音”。（分段）安溪铁观音精湛的制作技艺在我国茶类制作技艺中别具一格。安溪茶农综合借鉴红茶全发酵和绿茶不发酵的制作原理，结合当地实际，发明出一套半发酵的独特制茶工艺，并以此制作出我国六大茶类之一的乌龙茶。（分段）安溪铁观音传统制作技艺由采摘、初制、精制三个部分组成。采摘前先要确定采摘期，制定采摘标准，然后再熟练运用技术进行采摘。初制工艺包括晒青、凉青、摇青、炒青、揉捻、初烘、包揉、复烘、复包揉、烘干十道工序。精制工艺包括筛分、拣剔、拼堆、烘焙、摊凉、包装六道工序。制茶时，要根据季节、气候和叶的鲜嫩程度等各种情况灵活处理。制作安溪铁观音，先要以晒青、凉青、摇青等方法控制和调节茶青，使之发生一系列物理、生物变化，形成“绿叶红镶边”和独特的色、香、味，再以高温杀青，制止酶的活性，最后进行揉捻和反复多次的包揉、烘焙，形成带有天然兰花香和特殊韵味的高雅茶品。安溪铁观音传统制作技艺是安溪茶农长期生产经验和劳动智慧的结晶，具有较高的科学价值。

云南普洱茶传统制作工艺历史悠久，最早可以追溯到商周时期。至唐代，普洱茶已远销内地和西藏。宋代，在“茶马互市”的贸易政策中占有重要的地位。明代，普洱茶销行更广，出现了“士庶所有，皆普洱茶”的盛况。清代，普洱茶被列为贡品，朝廷增设官茶局专司有关的茶事。云南普洱茶主要产于宁洱哈尼族彝族自治县和勐海县等地，在长期生产过程中形成了独特的制作技艺。（分段）宁洱县普洱茶制作技艺又称“贡茶制作技艺”，是当地茶工在千百年的实践中积累经验而逐步形成的。这种技艺与地方民俗紧密结合在一起。茶叶采摘开始前必须先行祭礼，即向茶神行敬献仪式。仪式结束后，制作开始，制茶者按一定标准严格选择采摘地和采摘时节，遵照具体技术要求，以手摘方式采选原料。原料备齐后即进入杀青揉晒环节，以特定工艺将鲜叶加工成晒青茶。随后是蒸压成型，即通过蒸、揉、压、定型、干燥、包装等工序将晒青茶制成各种成品茶。（分段）普洱贡茶独特的传统制作技艺、深厚的历史文化内涵及与之相关的民俗文化是中华茶文化的重要组成部分，其合理的生产流程则成为现代普洱茶工艺研发的基础。普洱贡茶在历史文化、民族学、民俗学、科技史等方面均有较高的研究价值，从现代人追求回归自然生态、追求健康的文化消费趋势看，它还有许多潜在的开发利用价值。

云南普洱茶传统制作工艺历史悠久，最早可以追溯到商周时期。至唐代，普洱茶已远销内地和西藏。宋代，在“茶马互市”的贸易政策中占有重要的地位。明代，普洱茶销行更广，出现了“士庶所有，皆普洱茶”的盛况。清代，普洱茶被列为贡品，朝廷增设官茶局专司有关的茶事。云南普洱茶主要产于宁洱哈尼族彝族自治县和勐海县等地，在长期生产过程中形成了独特的制作技艺。（分段）云南省勐海县旧称“佛海”，是世界茶树发源地之一。1939年，著名茶人范和钧创建勐海茶厂，生产“大益”牌普洱茶，经过六十多年的不懈努力，“大益”已经成为国内外著名的茶叶品牌。2006年，“大益”普洱茶被农业部评为“中国名牌农产品”。大益茶制作技艺的关键在于拼配和发酵。拼配是根据各个茶叶品种的特点进行有效、合理的组合，取长补短，以弥补单一品种之不足；发酵是指“人工后发”的特殊技艺。大益茶制作技艺的研究成功为普洱茶生产的发展作出了重大贡献。（分段）

黑茶是茶类中唯一可以长期存放的品种，其生产全由手工操作。黑茶以质优取胜，制作标准严格，精益求精，要求选茶准、烘茶干、装茶满、踩茶紧，生产流程环环相扣，一丝不苟。我国黑茶以湖南省的安化千两茶、益阳茯砖茶和四川省的雅安南路边茶最为著名。这些黑茶都具有历史悠久、文化底蕴深厚、制作技艺科技含量高等特点。（分段）湖南省安化县素有“中国茶乡”之称。唐代中期，这里出产的“渠江薄片”茶被列为贡品。宋代熙宁年间，安化置县时，当地的茶已“甲于诸州市”。明代万历年间，安化黑茶被定为官茶，销往西北和国外，民间因而有黑茶“无安化字号不买”之说。清代道光元年（1821），当地茶商为便于运输，将黑茶踩捆成小圆栓形，每支定为100两；同治二年（1863）又增加为1000两，故有“安化千两茶”之名。安化千两茶的制作分黑毛茶制作和精深加工两个阶段，黑毛茶制作包括杀青、揉捻、渥堆、复揉、烘焙5道工序，精深加工工序则要复杂得多，包括筛分、拼配、软化、装篓、踩压、扎箍、锁口、冷却、干燥等一系列环节，经日晒夜露55天制作成黑茶成品。

黑茶是茶类中唯一可以长期存放的品种，其生产全由手工操作。黑茶以质优取胜，制作标准严格，精益求精，要求选茶准、烘茶干、装茶满、踩茶紧，生产流程环环相扣，一丝不苟。我国黑茶以湖南省的安化千两茶、益阳茯砖茶和四川省的雅安南路边茶最为著名。这些黑茶都具有历史悠久、文化底蕴深厚、制作技艺科技含量高等特点。（分段）茯砖茶产于湖南省益阳市，这是黑茶类中唯一具有发花工艺从而能产生有益菌的一个茶种，系以优质黑毛茶为原料，经渥堆、发酵、筑制成型和发花等环节制作而成。数百年来，在我国西北地区，茯砖茶与奶、肉并列，以其不可替代的独特功效成为各少数民族的生活必需品，被誉为中国古丝绸之路的“神秘之茶”和西北各少数民族的“生命之茶”。茯砖茶中独含的两种活性物质——茯茶素A和茯茶素B，具有促进人体新陈代谢，显著降低脂肪、血脂、胆固醇、甘油酯、血糖、血压等功效。茯砖茶集医药价值、收藏价值于一体，对人们的物质和文化生活产生了深刻的影响。

黑茶是茶类中唯一可以长期存放的品种，其生产全由手工操作。黑茶以质优取胜，制作标准严格，精益求精，要求选茶准、烘茶干、装茶满、踩茶紧，生产流程环环相扣，一丝不苟。我国黑茶以湖南省的安化千两茶、益阳茯砖茶和四川省的雅安南路边茶最为著名。这些黑茶都具有历史悠久、文化底蕴深厚、制作技艺科技含量高等特点。（分段）南路边茶产于四川省雅安市，又称“乌茶”、“边销茶”、“南边茶”、“雅茶”、“藏茶”等，系采用自然干燥、特殊压制、包装等工序，以手工操作方式制作完成，其生产技艺具有重发酵、后发酵、多次发酵、非酶促发酵、转色发酵等特点。雅安南路边茶主要供应西藏、青海和四川甘孜、阿坝等藏区，在藏族人民中享有崇高的声誉。这种黑茶品质优良，汤色褐红明亮，滋味醇和悠长，可加入酥油、盐、核桃仁末等搅拌成酥油茶，是藏族同胞每天必不可少的饮品。随着社会经济的发展，受信息、交通、供求等因素影响，黑茶市场竞争激烈，价格差异加大，企业间的恶性竞争导致产品质量下降，影响了黑茶的声誉。整顿、规范黑茶市场，保护、弘扬黑茶制作技艺已成为目前刻不容缓的工作。

下关沱茶是有悠久历史的一种紧压茶，因创制于云南省大理市下关，故名“下关沱茶”。下关沱茶是白族人民创造的十分典型的传统技艺，它由明代的“团茶”演变而来，以云南大叶种晒青茶作为基本原料，经拼配、筛分、拣剔、半制品拼配、称量、蒸揉、压制成型、干燥、包装等十余道工艺制作而成，多为手工操作，蕴含着丰富的具有地区特征的技术知识。（分段）云南下关地处大理白族自治州大理市。整个云南地区空气湿润，四季温和，日照时间长，适于茶叶生长。沱茶历史悠久，明代谢肇淛的《滇略》一书有“士庶所用，皆普茶也，蒸而团之”的记载，为沱茶的早期形式。1902年，大理喜洲白族商帮永昌祥在下关开设第一家茶叶精制加工厂，加工紧茶和饼茶，标志着沱茶工艺的诞生。（分段）沱茶生产是一门特殊的技艺，百余年来，白族人民用这种技艺生产的产品曾经通过著名的“茶马古道”源源不断地输送到滇西北、西藏和四川等地，满足了各族人民的生活需要，特别在藏胞中影响极大，在一百多年来的各民族友好往来中发挥过十分重要的作用。

晒盐是一门古老的技艺，它与人们的日常生活和生产劳动密切相关。海盐晒制技艺以海水为基本原料，利用海边滩涂及其咸泥（或人工制作掺杂的灰土），结合日光和风力蒸发，通过淋、泼等手工劳作制成盐卤，再通过火煎或日晒、风吹等方法，使盐卤自然结晶成原盐。整个晒制过程有十几道工序，纯以手工操作，其中包含了丰富的生产技术经验。（分段）浙江省象山县海盐晒制历史悠久，其制作工艺是近千年中国海盐传统生产技艺的缩影。《新唐书•地理志》等书中已有象山晒盐的历史记载。元代称晒盐为“熬波”，制盐技艺得到进一步发展。元代以后，刮泥淋卤和泼灰制卤法逐渐得到采用。清代嘉庆以后，象山盐业从舟山引进板晒结晶和缸坦晒结晶方法，实现了制盐工艺的巨大变革。20世纪60年代后，平摊晒法试验成功，象山的海盐生产开始采用新技术，并逐渐以机器生产代替部分繁重的手工操作，但仍保留了海盐晒制的传统手工技艺。（分段）海南省儋州市洋埔半岛盐田方圆七百五十多亩，是当地重要的海盐产区，共有大小晒盐石槽七千三百多个，其中有些石槽已存在了一千多年。洋埔盐田使用的传统晒盐工艺属板晒法，距今已有一千多年的历史。其工艺是先让涨潮时的海水淹没蓄海水池，用以浸泡晒盐泥地（盐田）里的泥沙。退潮后将海水淹浸过的泥沙翻耙曝晒两三天，泥沙干后再铺垫干茅草，将之夯填入堆筑起来的过滤池（盐泥池）。随后把蓄海水池中的水倒入过滤池以湮浸池中泥沙，海水慢慢渗漏到盐泥池底后，透过石缝流入旁边低于地面的盐卤水池。次日上午待池中盐卤水积蓄到一定数量并沉淀澄清后，直接浇灌到石槽里，经过大半天的曝晒，下午即可结晶成盐。洋浦盐田是目前国内保存比较完好的古盐场，这里沿用至今的传统晒盐技艺是我国制盐工业发展过程中留下的珍贵历史文化遗产。

西藏自治区的盐井盐田位于昌都地区芒康县的纳西乡和曲孜卡乡，这里的盐业生产有着悠久的历史。据考证，当地在唐代就已开始晒盐。盐井晒盐是最原始的盐业生产方式，目前在我国乃至全世界都是独一无二的。纳西乡和曲孜卡乡的井盐晒制现仍沿袭传统方式，盐民用木制水桶从澜沧江边的盐卤水井中背上卤水，倒在各自的卤池中风干浓缩，再倒在盐田里风干结晶成盐。这种以传统方式进行的盐业生产，其生产工具和工艺都显得极为原始。（分段）芒康是“茶马古道”由四川进入西藏的第一站，历史上曾为茶马古道的食盐运输作出过重要贡献。芒康井盐制作是人类文明史上的一大奇观，独特而原始的晒盐技艺中凝结着当地群众的心血和智慧。盐业的兴盛促进了芒康的发展，使之成为西藏东南部对外政治、经济、文化交流的重要窗口。

钱万隆官酱园坐落在有五百多年历史的上海浦东新区张江镇（旧名“张江栅”）。清代光绪六年（1880），浦东绅士钱锦南在上海南市磨坊弄创办了万隆酱园。其子钱子荫继承父业，于光绪二十三年（1897）将酱园迁至张江栅北街，改名为“钱万隆酱园”，并在南市、浦东、川沙地区设有直销和代销店。张江栅的钱万隆酱园占地15亩，内有酱缸四百多只，用工二十多人，因经营有方，酱园生意兴隆，信誉良好，江浙两省衙门特颁发“官酱园”三个金字的青龙匾牌作为奖励。民国初年，第三代酱园主钱安伯创制出风味醇厚、酱香浓郁的“晒街油”、“晒卫油”，年产5万公斤，因质量优良，其价格和豆油相等。第四代酱园主钱显平解放初期去台湾开设酱园。1954年，留在上海的钱万隆酱园经公私合营改为“地方国营张江酿造厂”，1984年又改名为“上海钱万隆酿造厂”。20世纪70年代中期，工厂进行技术改造，组织老师傅和科技人员恢复传统工艺，创制出富于江南和上海特点的“特晒酱油”。1983年由上海食品进出口公司代理出口，远销香港、丹麦、挪威等十多个国家和地区，出口量达到1200吨。该产品先后荣获“上海市优质产品”称号和中国第一届食品博览会银奖，且被指定为南极科考队专用产品。1993年，国内贸易部授予钱万隆酱园“中华老字号”称号。（分段）一百多年来，以钱万隆酱园为基础的酿造企业始终在张江镇原址生存与发展，传统的手工酿制技艺一直相沿至今。以传统技艺酿造的“特晒酱油”采用不含转基因的东北大豆，酿造过程中不放任何化学添加剂，产品具有自然、健康的特点。钱万隆酱油的生产流程由搬料（大豆）、浸豆、蒸豆、拌料、制曲、制酱醅、晒酱、榨油、炒酱色、配酱色、晒油和酿成出缸12道工序组成，整套酿造技艺的精髓在于“料好、曲优、艺精、晒制”，制作手法的关键在于“眼看、心记、手研、鼻嗅、口试”。（分段）近年来，由于市场竞争激烈，上海市的27家酱油厂目前只剩两家。行业内低价竞争使钱万隆酱油卖不出应有的价格，企业连年亏损。与此同时，特殊的酱油酿造手工技艺后继乏人，传承出现危机。中华老字号钱万隆正面临着巨大的生存压力和传统酿造技艺失传的严峻挑战，亟待有关方面加以扶植和帮助。

郫县豆瓣是重要的川菜烹饪佐料，被誉为“川菜之魂”。郫县位于四川省成都平原中部，境内盛产胡豆（蚕豆）和辣椒。明末清初，一位陈姓人士流落四川，在特殊情况下将发霉的胡豆瓣与辣椒拌食，竟发现滋味奇佳。陈氏家族落户郫县后，开始经营酿造业。清代嘉庆八年（1803），陈氏孙辈陈逸仙在县城西街开设顺天号酱园。清代咸丰三年（1853），陈逸仙之孙陈守信在南街将顺天号与他店合并，开设益丰和酱园。陈守信潜心钻研豆瓣制作技艺，总结出“晴天晒，雨天盖，白天翻，夜晚露”的十二字真诀，郫县豆瓣传统手工制作技艺至此臻于完整。清代光绪三十一年（1905）后，陈守信之子陈竹安仔细研究辣椒、胡豆、盐三者之间的配合比例，经过反复实践，改良了原有的豆瓣制作技艺，并开发出黑豆瓣、金勾豆瓣、香油豆瓣等品种。1956年公私合营，以益丰和酱园为主体成立了郫县豆瓣厂。（分段）郫县豆瓣民国时期曾广泛行销湘、鄂、云、贵、藏及陕、甘等地，1916年被四川省劝业会授予优等奖。郫县豆瓣富有营养价值，在川菜文化中占有重要的一席之地，其传统酿造技艺应得到很好的继承和发扬。

豆豉酿制在我国有着悠久的历史，南北朝时期的《齐民要术》中即已出现了有关豆豉制作的记载。豆豉是一种健康食品，具有降血脂、抗衰老、防癌症、增强人体免疫力等功效，深受人们欢迎。它以优质黑豆为主要原料，五香、八角和其他中药、香料为辅料，经过发酵、蒸煮、洗霉、增香、脱水等工艺制作而成。豆豉可分毛霉型、米曲霉型和细菌型三种类型，其中以毛霉型为最佳。我国的豆豉酿制技艺主要流传于四川、湖南、重庆等地。（分段）豆豉是川东和重庆的特产之一。重庆市永川的豆豉制作约始于明代崇祯十七年（1644），至民国年间，已有13家作坊从事生产。永川豆豉的正宗原产地为重庆市永川区，这里空气污染少，温度适宜，平均湿度84%，地下井水资源丰富，这些自然条件能促进以毛霉为主的微生物繁殖，适合豆豉的制作生产。永川豆豉属毛霉型豆豉，它以大豆为原料，生产流程包括选杂、淘洗、浸泡、摊晾、制曲、拌和、装罐及后期发酵等十余道工序，制作时需让大豆在微生物的作用下，在低温和常温中进行长达一年的发酵。大豆内的蛋白质在多种酶的作用下产生氨基酸，最终形成光亮黝黑、清香滋润、味美适口的豆豉。永川豆豉不仅鲜美可口，便于消化，而且还有丰富的营养，具有养身健体的作用，在国内外市场上广受消费者欢迎。（分段）永川豆豉质量和工艺均属上乘，但其手工酿制的方法在目前市场经济情况下，价格较高，竞争力较差，应尽快采取措施对其进行必要的保护。

豆豉酿制在我国有着悠久的历史，南北朝时期的《齐民要术》中即已出现了有关豆豉制作的记载。豆豉是一种健康食品，具有降血脂、抗衰老、防癌症、增强人体免疫力等功效，深受人们欢迎。它以优质黑豆为主要原料，五香、八角和其他中药、香料为辅料，经过发酵、蒸煮、洗霉、增香、脱水等工艺制作而成。豆豉可分毛霉型、米曲霉型和细菌型三种类型，其中以毛霉型为最佳。我国的豆豉酿制技艺主要流传于四川、湖南、重庆等地。（分段）潼川豆豉是四川省三台县最具盛名的地方特产，至今已有三百多年的历史。据《三台县志》记载：清代康熙九年（1670），邱氏家族从江西迁徙到潼川府（今三台县）定居。邱家人采用毛霉制曲生产工艺酿造色鲜味美的豆豉，并根据三台的气候和水质状况不断改进技术，使豆豉酿制技艺具有独特的风格，产品愈加鲜美。因为这种豆豉出产于潼川，故称“潼川豆豉”。康熙十七年（1678），潼川知府以此作为贡品，使得潼川豆豉名噪京都。传至邱家第五代邱正顺时，他在城区东街开办了正顺号酱园，年产豆豉二十多万斤。潼川豆豉营养价值高，能促进造血机能，且易于为人体所吸收，是天然的营养保健品。（分段）潼川豆豉品质优良，但由于采用手工酿制，成本高，窖藏周期长，在市场竞争激烈的今天要维持生产已相当困难，有必要制定相应的措施，加强对其传统酿制技艺的保护。

早在汉代，我国就发明了豆腐。为了便于贮存，人们加入酒糟进行腌制，由此形成腐乳。至清代，腐乳酿造技艺得到完善和提高，出现了名重一时的王致和腐乳，其传统生产技艺一直传承至今。（分段）清代康熙八年（1669），安徽举人王致和进京赶考，住在北京安徽会馆。在备考期间，他依靠贩卖豆腐维持生计。王致和利用老家的腐乳酿造技艺保存卖剩的豆腐，不经意间发明了臭豆腐这一独特品种。其后臭豆腐生意日益红火，王致和于是弃学从商，于清代康熙十七年（1678）在前门外延寿寺街创办了“王致和南酱园”，前店后厂，生产臭豆腐。1958年公私合营后，王致和南酱园迁至北京市海淀区，生产规模逐年扩大。（分段）王致和腐乳酿造技艺传承毛霉型发酵腐乳的制作工艺，主要生产红腐乳和青腐乳（臭豆腐），产品具有“细、软、鲜、香”的特点。王致和腐乳以大豆为原料，红、白酒、白糖、食盐为辅料，经微生物发酵而成，制作工艺较为复杂，从原料投入到成品产出需经大豆筛选、清洗、浸泡、磨浆、浆渣分离、豆浆加温、凝固、压榨、切块、接菌、前期发酵、腌制、灌装、后期发酵等几十道工序，为期约为三个多月。旧时王致和腐乳酿造所用的工具很多，主要有大缸、石磨、柴锅、石块、木板、笼屉、坛子等。在历史上，食用腐乳是广大劳动人民摄取植物蛋白的重要途径。王致和腐乳属于发酵性豆制品，不仅营养丰富，而且富于药用价值，具有降低胆固醇含量、降血压等多种功能，是不可多得的理想保健食品。（分段）近年来，王致和腐乳在生产上得到了进一步的发展。“王致和”商标被国家有关部门认定为“驰名商标”，王致和南酱园被商务部确定为“中华老字号”。目前，王致和腐乳行销全国31个省、市、自治区，远销美国、加拿大、澳大利亚、欧盟等多个国家和地区，王致和腐乳产品广受海内外消费者的欢迎和赞誉。

北京六必居老酱园约建于明代嘉靖年间，因其注重产品质量的“六必”经营理念而得名。六必居由山西省临汾县的赵氏三兄弟创立，迄今已有四百七十多年的历史，是北京著名老字号之一。它制作的酱菜素以酱香浓郁、鲜甜脆嫩而著称，清代以来的文人笔记中对此多有称誉。（分段）六必居酱菜的传统制作技艺向以选料独特、制作复杂、工艺严谨而闻名，长期以来一直以口耳相授的方式世代传承。其制作加工注重品质，经营管理讲究诚信，产品丰富多样，包装新颖独特，服务热情周到，在广大顾客中享有良好的信誉，这也是六必居延续数百年而长盛不衰的关键原因。（分段）作为北京历史悠久的著名老字号，六必居拥有一系列丰富深刻的企业文化理念。首先，它恪守传统的“六必”生产经营理念，讲究“秫稻必齐，蘗麯必实，湛炽必洁，水泉必香，陶器必良，火齐必得”，即用料必须齐全，下料必须充足，制作过程必须清洁，用水必须纯净，设备必须优良，火候必须适当。六必居在管理和经营方式上讲求规范，以诚信为本，它较早采用了契约合伙、股份制等经营模式，同时还重视文化宣传，为现代企业文化建设和商业运营模式的建立提供了良好的借鉴，蕴蓄了丰富的商业文化内涵。（分段）

涪陵榨菜产于重庆市涪陵区，这里地处三峡库区，长江和乌江在城区交汇。涪陵榨菜创制于清代光绪二十四年（1898），面世以来一直深受消费者喜爱，影响日益扩大。、（分段）涪陵榨菜的制作全靠手工劳动，工艺繁杂，技术难度和劳动强度大，生产成本高。其生产采用原始的风干脱水及“三腌”加工工艺，整个制作流程包括原料（青菜头）收购、剥皮、穿串、上架脱水、下架、第一次腌制（加食盐）、起池囤压、第二次腌制（加食盐）、起池囤压、修剪看筋、整形分级、淘洗、囤压腌水（压榨）、配辅料、后期发酵、装坛、清封坛口、套竹篓、成品等多个复杂的技术环节。（分段）手工制作出的涪陵榨菜鲜嫩爽口，风味独特，是现代化工艺生产的榨菜所不能比拟的。随着农村劳动力的外流和三峡库区内河滩地区的淹没，涪陵榨菜的加工制作日趋衰微。目前老一代的榨菜制作技师已越来越少，涪陵榨菜传统制作技艺濒临失传，亟待抢救保护。

山西传统面食历史悠久，品种繁多，其中以龙须拉面和刀削面最具代表性。（分段）龙须拉面是流行于山西省太原一带的传统面食，风味独特，制作精巧。它原是宫廷食品，后来流传到民间。传说因此种拉面细若须发，不绝如缕，状似龙须，故皇帝赐以现名。在山西，遇到寿诞之庆或相聚之欢，人们即食此面，以祝愿长寿，表示喜庆。（分段）龙须面配料精细，制作讲究，其方法过去视为绝招，秘不外传。制作时先按5∶3的比例调配面和水，和好面后，在上面抹些香油。然后将面放在案板上，揉或搓成长条，双手抻开再卷起。如此抻卷数次之后，将拉好的面放在撒满面粉的几案上抖开，两手像搭毛线那样抻开面并不断抖动。随即面条便会如瀑布般泻下，蔚为壮观。片刻之后，细若丝线的龙须拉面便告制成。（分段）刀削面又称“飞刀削面”，是以刀削方法制成的一种面食，相传始于元代。制作时先将面揉成尺余长的筒状，而后站在烧开的锅前，一手托面，一手持特制的削刀由上往下一条条将面削进锅里。削出的面条呈三棱形，宽厚长度相同，状似柳叶。刀削面以细、薄、长而著称，有筋骨，口感好，柔软光滑，易于消化。（分段）近年来，西式快餐业的发展给龙须拉面和刀削面的制作和销售带来了一定的冲击。加之技艺繁杂等自身的局限性，传统龙须拉面和刀削面制作技艺已濒临失传，亟待制定计划加以保护抢救。

山西面食历来在全国备受赞誉，有“中国面食在山西”之说。普通的面团在山西人手中可以做出近百种花样，显示出浓厚的地方特色。抿尖面和猫耳朵都是山西面食的重要品种。（分段）抿尖面约在民国年间开始流行于太原郊区，系用豌豆和小麦合成的豆面制作而成。制作时先在和好的豆面团中加水，使呈软糊状，然后放置在密布筛孔的木制抿尖床上，右手按床架，左手拿抿拐，通过筛孔将糊状豆面抿（刷抹）到沸水锅里，煮熟后用笊篱捞入碗中即可食用。食时浇上内含豆腐丁、土豆丁、豆角丁等的素汤，并以韭黄、芝麻、辣酱、香菜等为佐料，其味带有豆香，清淡可口。抿尖面是山西面食中的佼佼者，深受当地人民喜爱，也受到外乡人士的欢迎。（分段）猫耳朵是山西晋中、晋北等地区的传统风味面食，俗称“碾疙瘩”、“碾饦饦”等。猫耳朵历史悠久，与北魏《齐民要术》中讲到的“馎饦”形似，约有一千五百年的历史。它形如猫耳，小巧玲珑，筋滑利口，是久传不衰的大众面食。猫耳朵制作简便，面和匀后，擀成面片，再切成面块，撒上面粉，双拇指按住面块往前推，使之形成猫耳朵状即成。也可以先搓成食指粗的面条，用右手掐小块，在左掌中碾压制成。（分段）随着时代的进步、经济的发展，社会风俗发生了巨大变化。抿尖面和猫耳朵两种传统面食在选料、形制，尤其是口味上都有了显著的改变，原汁原味的已不多见，导致其传统制作技艺逐渐式微，急需保护。

狗不理包子为天津名优食品“三绝”之首，系用水馅半发面制作，状若凝脂，形似菊花，口感鲜香不腻，在大江南北独树一帜。它在制馅、和面、揉肥、擀皮、捏包、上灶等各方面均有自己独特的操作方法。和面时水温要根据季节来变化，一般情况下用温水，采用“一拱肥”的方法。揉好后放一会儿，发酵后即用。死面起“骨头”作用，发面起“肉”的作用，这种面的优点是不透油，有咬劲，面皮光泽度好，软硬兼备。擀皮时要求达到薄厚均匀、圆，大小适当。每个包子装馅3钱左右，捏包时要求褶花均匀、整齐、美观，形似白菊待放。关键的环节是上灶，掌握火候要恰到好处。（分段）传说在清同治八年（1869），靠运河码头侯家后的刘记蒸食铺招了一个徒弟，姓高名贵友，他就是后来狗不理包子的创始人。高贵友学徒期满后辞职出号，于清光绪八年（1882）自己投资经营包子铺，取名“德聚号”。他对包子进行了改革，使包子不但好吃，而且外观漂亮。其形状要求为菊花项、抓髻扣，他把包子与漂亮的花连在一起，把物质享受与精神满足同时赋予了顾客。因此每天吃包子的人很多，需要等候。有的顾客问这问那，高贵友语言不佳，有时就回答不出，熟一些的顾客知道他的乳名，就笑着说“狗子不理人”，这话被当时天后宫的一位道士听见了，就对高贵友建议说：“人家说你狗子不理人—狗不理，你不如把德聚号改成狗不理，又新又奇，准能招揽顾客。”高贵友接受了老道长的建议，就挂起了“狗不理”的牌子。（分段）一百五十余年来，狗不理包子制作技艺以其丰富的饮食文化价值，不仅被认定为“中国驰名商标”、“中华老字号”，还获得了“国际名品中华美食奖”，并在国内外烹饪大赛中屡获殊荣。

稷山麻花是流行于晋南地区以及陕西西安一带的传统食品，通常分为油酥麻花和普通干麻花。其中，稷山“赵氏四味坊”麻花以其用料考究、做工精细的传统制作技艺独树一帜，享誉秦晋，是稷山麻花的代表。“赵氏四味坊”炸制成的麻花主要有五谷香、爽心甜、到口酥、家常脆四种口感、多种口味。五谷香香久益智，爽心甜甜而不腻，到口酥酥中有绵，家常脆脆而有筋。（分段）“赵氏四味坊”麻花的制作要经过培养酵块、掺水和接面、按比例分接面、掺水和面与掺油和面、分割面块、反复揉面、匀揪面节、面节擦油、卧缸存放、搓条上劲、分板打畦、扭股成形、入锅油炸、添加辅料、出锅淋油、定型摆放、化熬糖汁、翻拨整形等十八道工序。（分段）稷山是后稷教民稼穑，树艺五谷的地方，是我国传统农业的发祥地之一，饮食文化源远流长。稷山“赵氏四味坊”历经六代人的不懈努力，始终恪守最传统的配比秘方和传统制作工序。

江苏省扬州市富春茶社创建于清代光绪十一年（1885），以独创的茶点制作技艺享誉国内。2006年12月，富春茶社被商业部认定为首批“中华老字号”。它将花卉、茶艺、点心、菜肴结合在一起，让人在闲静雅致的环境中品赏色、香、味、形俱佳的美食。富春“魁龙珠”茶系富春茶社独家创制，它取浙江龙井之味、安徽魁针（太平猴魁绿茶）之色、福建珠兰之香，以扬子江水沏泡，谓之“一壶水煮三省茶”。此茶澄澈清香，醇正绵和，解渴去腻，堪称茶中珍品。（分段）富春点心采用传统方法手工制作，技艺精湛，造型雅致，品种繁多，各具滋味，被商业部认定为“中国名点”、“中华名小吃”，曾荣获国家金奖。富春茶点制作技艺将茶艺和点心制作相结合，为饮食行业树立了典范。

周村烧饼是山东省周村的地方特产，清末曾作为贡品进奉朝廷。春秋战国时代，周村属于齐国，商业发达，文化底蕴深厚。明代中期，周村已成为山东著名的地方市集，商户集中，繁盛一时。周村烧饼用料简单，只需用面粉、芝麻仁、食糖或食盐即可制成。它以薄、酥、香、脆而著称，“薄”是指烧饼薄如纸片，拿起折叠，会发出“刷刷”之声；“酥”是说烧饼入口一嚼便碎，失手落地即摔成碎片；“香”是说烧饼入口久嚼不腻，越嚼越香，回味无穷；“脆”则与酥相辅相成，给人以上佳的口感。独特的传统手工技艺、原料配方、延展成型和烘烤是周村烧饼成败的关键，其核心在于一个“烤”字。烤主要看火候工夫，所谓“三分案子七分火”，若非高手，掌握不好烤的技艺，烧饼质量就难保上乘。（分段）清代光绪六年（1880）后，“聚合斋”烧饼老店采用对环境没有污染的纸包装，这一形式一直沿袭至今。20世纪50年代，“聚合斋”老店并入周村食品厂，成为现今周村烧饼有限公司的前身。作为百年老字号的继承者，周村烧饼有限公司传承了周村烧饼制作技艺，并进一步将其发扬光大，赢得了良好的社会声誉。

郭杜林晋式月饼是山西特产，形制古朴，口味醇厚，酥绵爽口，甜而不腻，以“酥绵、利口、甜香、醇和”而名闻四方。（分段）郭杜林晋式月饼制作技艺最早可上溯至清代康熙年间，距今已有三百多年的历史。清代光绪年间，郭杜林月饼已经享誉晋中、太原、大同、临汾等地，成为中秋馈赠的佳品。郭杜林月饼在原料和辅料的选择上异常精心，皮面揉制手法与馅料制作工艺十分独到，烤饼的吊炉形制独特，烘烤温度完全依靠人工控制，烤成后通过窖圈熟藏使月饼香味更加浓郁，具有上佳的口感。郭杜林月饼生产保留着明清以来山西民间制饼业的传统技艺，其“以面为馅”的特殊工艺显示出北方制饼技艺的特征。（分段）作为晋式月饼技艺的正宗传承者，太原双合成食品有限公司为这一月饼品种的发展、延续作出了重要贡献。由于近年来作物种植结构的调整，白小麦等作物产量锐减，导致晋式月饼原料匮乏。而传统的手工制作方式又使厂家难以机械化地批量生产，在此情况下，晋式月饼制作技艺的生存空间难以扩展，迫切需要保护。

广式月饼又名“广东月饼”，是中国月饼的一个重要类型，因产于广东而得名，主要行销广东、海南、广西等地。由于近代广东开放较早，广式月饼最早走出国门，远销至东南亚及欧美各国的华侨聚居地，清末民初即已享誉国内外。（分段）安琪广式月饼是广式月饼的重要分支，它起源于清代新会梁氏的“永记饼店”。经过几代人的传承发展，其面皮制作、馅料煮制、包馅、烘饼等多道工序均能独树一帜。安琪广式月饼馅料以莲蓉、豆蓉、咸蛋黄为主，制成的月饼皮薄馅丰，滋润柔软，饼面图案花纹浮凸玲珑，油润光亮，色泽金黄，口味有咸有甜，味美香醇。从饼皮上划分，广式月饼有糖浆皮、酥皮和冰皮三大类，以糖浆皮为多。这种饼皮柔软滋润，颜色金红。豆蓉馅的甜饼、海味类的咸饼、核果仁类甜咸兼备的月饼均为糖浆皮月饼。

功德林素食制作起源于寺庙。清代同治年间，庙宇素食逐渐流入社会。1922年，杭州城隍山常寂寺讲经法师维均的弟子以“弘扬佛法，提倡素食，解杀放生”为宗旨，在上海市北京路贵州路口开设功德林蔬食处。以豆腐、菌菇、蔬菜为原料，素食荤烧，即以手工烹饪出形态逼真的“鱼”、“肉”等菜肴。由于制作精良，口味独特，顾客盈门，生意兴隆。最初创办时功德林全店面积仅300平方米，1927年移迁至黄河路43号，面积扩大至1000平方米，分出三个楼层，一楼为小吃餐厅，二楼为包厢，三楼为佛堂。此时功德林开始从全国寺庙招聘素食厨师，生意蒸蒸日上，以独特的素食手工制作技艺和烹调方法赢得了广大上海市民的赞誉。（分段）功德林有黄油蟹粉、响油鳝丝、糟溜鱼片、糖醋黄鱼、香卤嫩鸡、鲫鱼冬笋等著名的素食菜肴。这些素菜选料精致、制作考究，形态逼真、花色繁多，口味仿荤、烹调方法多样。每款菜肴皆精工细作，兼具饮食与艺术观赏的双重功能，顾客可以边观赏，边品尝。（分段）1997年，因上海城市改造，功德林迁移至南京西路，其素食制作继续发展创新，仍以其鲜明的特色吸引着众多消费者。

羊肉泡馍有着悠久的历史，先秦时代祭祀宗庙、招待上宾时便有“献羔祭韭”、“朋酒斯飨，曰杀羔羊”的礼仪，传沿演变至今已有两千多年的历史。20世纪20年代初，同盛祥饭庄在西安经营牛羊肉泡馍等。在此过程中，饭庄的烹饪师不断创新，将牛羊肉泡馍发展成为具有鲜明地方特色的美食。同盛祥牛羊肉泡馍料重味醇，肉烂汤浓，馍筋光滑，香气四溢，风味独特。其制作工艺十分考究，从选料、煮肉、熬汤、加料、调味到泡馍始终坚持做到精细、标准、规范。牛羊肉泡馍是风味独特的滋补佳品，同时兼有暖胃功能，长期以来深受陕西乃至西北人民的喜爱。（分段）牛羊肉泡馍具有鲜明的民族饮食特色和独特的地域风味，在全国久负盛名。近百年来，同盛祥饭庄在继承传统的基础上继续创新发展，使牛羊肉泡馍在色、香、味、形等各方面都得到了很大的提高，成为陕西最具清真风味的代表性饮食。

浙江省金华火腿以鲜艳的色泽、独特的芳香、诱人的风味、美观的外形，即色、香、味、形“四绝”而闻名天下，是我国腌腊肉制品中的精品。金华地区四季分明的亚热带气候和独特的地理环境造就了别具一格的火腿腌制技艺。早在唐代，金华即已有了火腿的腌制工艺。及至明代，金华火腿被列为贡品，其生产遍布金华地区的东阳、永康等地。（分段）制作金华火腿所选用的猪有“中华熊猫猪”之誉，头颈部和臀尾部呈黑色，其余部位则为白色，俗称“两头乌”，其体型大小适中，骨细，皮薄，肥瘦适度，肉质细嫩，腿心饱满。腌制火腿时，即以它的后腿为专用原料。猪必须在立冬和次年立春之间屠宰，选用制作火腿的猪后腿要求爪白，脚直，腿形完好无损，重量在6至7.5公斤之间。金华火腿一般在每年立冬到次年立春之间以低温进行腌制，而后经过中温脱水、高温发酵等一系列工序，入伏后才最终出香成熟，整个腌制工艺精细而复杂。制作过程中以削、割、修、压、绞、敲、捧、拍等多种手法统一火腿形状，使成品形如竹叶或琵琶。腌制成的金华火腿瘦肉呈玫瑰红色，肥肉晶莹透亮，肥而不腻，口味鲜美，在自然温度下贮存三四年仍能保持原有品质。（分段）千年的历史传承造就了金华火腿独特的腌制工艺和与之相关的饮食及地方民俗文化。1905年，金华火腿在德国莱比锡万国博览会上荣获金奖。此后金华火腿在国际餐饮业中声誉日高，成为海外华人餐饮中的高级佐料。（分段）

宣威火腿，因产于宣威县而得名，素以风味独特而与浙江金华火腿齐名，蜚声中外。它的主要特点是：形似琵琶，只大骨小，皮薄肉厚，肥瘦适中；切开断面，香气浓郁，色泽鲜艳，瘦肉呈鲜红色或玫瑰色，肥肉呈乳白色，骨头略显桃红，似血气尚在滋润。其品质优良，足以代表云南火腿，故常称“云腿”。（分段）宣威火腿最迟明末产生，清雍正五年（1727）成名。1923年参加广州名特食品会，获得优质奖章。20世纪80年代再度获奖，90年代实现专业化、规模化、系列化生产。（分段）宣威火腿经久不衰，主要是取决于其色香味美，营养丰富，风味独特。宣威火腿的形成，也取决于宣威独特的地域地理气候环境。《宣威县志稿》载：“宣腿著名天下，气候使然。”邻近宣威的其他地区用与宣威相同的猪种，相同的饲养方法，相同的腌制工艺，制作出来的火腿其味道与宣威火腿相差甚远。宣威火腿肉香馥郁、口感纯美的秘密，在于宣威独特的自然环境、气候条件和制作工艺。

烤鸭是北京最著名的菜肴，古称“烧鸭子”、“炉烧鸭”、“南炉鸭”等。据元代《饮膳正要》记载，当时宫廷已有烧鸭子。清代《帝京岁时纪胜》、《都门杂记》等书也记载，宫廷御膳房每逢中秋佳节，除桂花月饼外，还准备南炉鸭供帝王享用，清高宗（乾隆）对此尤为喜爱。北京的烤鸭店以便宜坊、全聚德为主。便宜坊创始于明代永乐十四年（1416），全聚德创始于清代同治三年（1864），均有悠久的历史。烤鸭系以专门饲养的填鸭为原料，经宰杀、清洗、制（烤鸭）坯、晾皮、上饴、烤炙等环节而制成。北京烤鸭有挂炉（明火）、焖炉（暗火）、缸炉、叉烧等不同的制作工艺，烤出的鸭子外皮酥脆，肉质鲜嫩，肥而不腻，口味鲜美，深得中外人士赞许。（分段）北京全聚德烤鸭店始建于清代同治三年（1864），创办人为杨全仁。该店制作的挂炉烤鸭系以果木为燃料，将鸭坯挂在特制的烤炉中明火烤制而成。经过历代烤鸭师的努力，全聚德挂炉烤鸭已形成一套标准、规范的工艺流程，整套工艺由宰烫、制坯、烤制、片鸭4道工序31个环节组成。全聚德烤鸭以优质的北京填鸭为原料，加工设备和工艺流程自成一格，烤出的成鸭风味醇香，健康安全，以皮层香酥、肉质鲜嫩、色彩鲜亮、气味芳香的特色而蜚声中外，被列为北京特产之首。（分段）全聚德挂炉烤鸭中含有蛋白质、脂肪、维生素B1、维生素B2、矿物质等多种营养元素，脂肪大部分均匀地分布在肌肉组织纹理中，所以肉质柔嫩，味道鲜美。（分段）全聚德烤鸭的吃法也很有讲究。食用时以筷子夹起片好的鸭肉，蘸上少许甜面酱，配上葱丝或黄瓜条，卷在荷叶饼中食用；也可将鸭肉蘸上甜面酱，同葱丝一起夹在芝麻烧饼中食用。除烤鸭外，全聚德还首创了全鸭宴席，可与烤鸭配合进食

烤鸭是北京最著名的菜肴，古称“烧鸭子”、“炉烧鸭”、“南炉鸭”等。据元代《饮膳正要》记载，当时宫廷已有烧鸭子。清代《帝京岁时纪胜》、《都门杂记》等书也记载，宫廷御膳房每逢中秋佳节，除桂花月饼外，还准备南炉鸭供帝王享用，清高宗（乾隆）对此尤为喜爱。北京的烤鸭店以便宜坊、全聚德为主。便宜坊创始于明代永乐十四年（1416），全聚德创始于清代同治三年（1864），均有悠久的历史。烤鸭系以专门饲养的填鸭为原料，经宰杀、清洗、制（烤鸭）坯、晾皮、上饴、烤炙等环节而制成。北京烤鸭有挂炉（明火）、焖炉（暗火）、缸炉、叉烧等不同的制作工艺，烤出的鸭子外皮酥脆，肉质鲜嫩，肥而不腻，口味鲜美，深得中外人士赞许。（分段）北京便宜坊创建于明代永乐十四年（1416），以经营焖炉烤鸭为主。焖炉烤鸭在制作过程中，鸭子不见明火，烤出的成品呈枣红色，外皮油亮酥脆，肉质洁白细嫩。便宜坊焖炉烤鸭技艺在历代烤鸭师的手中不断得到发展，形成所谓“三绝”，即焖炉特制技艺绝、选鸭制坯技艺绝、烤制片鸭技艺绝。（分段）数百年来，口味鲜美、外酥里嫩的便宜坊焖炉烤鸭一直吸引着各方食客。明代名臣杨继盛曾为便宜坊题写匾额，乾隆皇帝及许多清代臣僚和文人雅士都曾光顾便宜坊。现当代，到便宜坊品尝焖炉烤鸭的各界人士更多，既有政府领导人，又有社会知名人士，还有慕名而来的外国元首，他们在品尝之余为便宜坊留下了不少珍贵的铭文墨宝。在近六百年的变迁中，便宜坊积累形成了独特的烤鸭技艺和企业文化，产生了广泛的社会影响。（分段）“便宜坊”是商务部首批授牌的“中华老字号”。目前，便宜坊烤鸭集团有限公司中技术全面的烤鸭师已为数不多，青年技师的培养尚无法满足技艺传承和发展的需要。同时，在激烈的市场竞争中，便宜坊焖炉烤鸭的品牌形象正受到假冒伪劣产品的不良影响。急需采取有力措施，保护这一优秀传统手工技艺的有效传承。（分段）

东来顺饭庄是北京清真餐饮的代表，始建于清代光绪二十九年（1903），距今已有一百多年的历史，原址在北京王府井大街东安市场北门，创始人为丁德山。东来顺涮羊肉是北方火锅的代表，素有“中华第一涮”的美誉。1955年11月，东来顺成为公私合营企业，1988年改建为公司，2003年成立北京市东来顺集团有限责任公司。（分段）东来顺涮羊肉制作技艺融合羊肉批制和切肉、火锅制作、糖蒜制作、调料制作等多种技艺，形成东来顺涮羊肉选料精、刀工美、调料香、火锅旺、底汤鲜、糖蒜脆、配料细、辅料全的八大特点，以色、香、味、形、器的和谐统一创造了富于个性的饮食文化特色。东来顺历来受到社会各界的喜爱，无论是政府首脑、名人雅士，还是平民百姓，都纷纷前往东来顺品尝正宗的涮羊肉。如今的东来顺注重发展联合企业，扩大规模，实行集约化经营，力求降低成本，保持平民化、大众化的经营模式，使自身进一步贴近平民百姓。但由于“文革”等历史原因及王府井大街改造，东来顺饭庄已迁离原址，大量珍贵的历史资料和技术力量也在此过程中流失，需要抢救保护。

北京鸿宾楼开业于清代咸丰三年（1853），是一家主营清真风味菜肴的老店，原址设在天津，1955年迁入北京经营。（分段）清代宫廷以高档次的全羊席招待信仰伊斯兰教的宾客。清末民初全羊席盛行于市肆酒楼，鸿宾楼的名厨宋绍山等在师承前人的基础上对之进行丰富完善，创制出有120道菜肴的特色宴席。全席以羊为主料，因材施艺，结构完整，布局缜密，且有循章扣法之功。鸿宾楼全羊席烹饪手段丰富，将传统技法发挥得淋漓尽致。宴席以羊首开始，以羊尾结束，依次上菜，有条不紊。仅就羊首部位而言，头顶为“麒麟顶”，焖制；后脑肉为“金冠”，扒制；脑为“云头”，烩制；耳中段为“顺风”，炝制；眼皮肉为“户皮”，灼制；羊耳的后边肉为“核桃肉”，炸制；羊鼻骨下面的肉为“望峰坡”，烹制；鼻脆骨为“明骨”，蒸制，如此等等。（分段）因此席系承清末传统而来，故特避慈禧太后生肖属羊之讳，虽用全羊，菜名中一“羊”字，而是结合菜肴特征，冠以优雅的别名，如以羊眼、脊髓为主料的菜称“鞭打绣球”，以羊肝为主料的菜称“红叶含霜”等。鸿宾楼全羊席制作技艺在中国烹饪史上占有重要地位，其雅致的命名方法更显示了传统文化的特点，在中国饮食文化研究方面具有一定的参考价值。

北京月盛斋创建于清代乾隆三十年（1765），创始人为马庆瑞。因店址选在北京前门箭楼西月形墙路南，又系于回族斋月期间开业，故取名“月盛斋”，寓意月月兴盛。月盛斋以酱羊肉和烧羊肉而闻名一时，在北京清真食品行业具有很高的地位。（分段）月盛斋熟肉制作工艺分酱制和烧制两大类，在吸收宫廷酱肉技术和民间传统特色的基础上，又引入传统中医的养生理论及相关医药知识，制作中使用二十多种既能调味又有药用价值的香料，做出的肉品不仅味道更加鲜美，而且还具有滋补养生的功效。（分段）月盛斋酱烧羊肉制作工艺较为复杂，尤其讲究火候，除选料、配方和独一无二的兑老汤技术外，又有验料、选材、调汤、煮制等约二十道工序。在整个制作过程中，月盛斋始终坚持“选料精良，肥瘦俱备，绝不省事；配方精致，色味俱佳，绝不省钱；制作精细，酱烧俱全，绝不省工”的原则。制成的菜品肥而不腻，瘦而不柴，外焦里嫩，香酥爽口，不膻不腻，咸淡适中，浓香适口，回味悠长，融肉香、酱香、药香、油香于一体。（分段）月盛斋熟肉在历史上曾作为宫廷食品而名扬天下，清代史籍中对此多有记载，不少名人都曾为之题词留墨。从这个意义上说，月盛斋牛羊肉制品负载着一定的文化内涵，在中国传统饮食文化方面具有一定的研究价值。如今月盛斋承担着为北京市信仰伊斯兰教的群众供应日常生活所需清真肉制品的任务，同时还负责为国内、国际大型会议提供特需的清真肉食。（分段）随着社会的变革，月盛斋在经营中碰到了不少问题，尤其是市场的不良竞争等因素使这一老字号的发展遭遇困境。月盛斋酱烧牛羊肉制作技艺的传承目前已出现了严重的危机，亟待保护。

北京烤肉主要包括“烤肉季”的烤羊肉和“烤肉宛”的烤牛肉，这两家的烤肉制作工艺代表了北京烤肉的最高水准。北京烤肉历史悠久，风味独特，用料讲究，技艺精湛，在北京乃至中国烹饪史上具有较高的地位。烤肉是北京独具特色的风味菜品，制作时先将切好的牛、羊肉片加以腌渍，而后置于特制的圆形铁盘（又称“炙子”）上进行烤制。北京烤肉起源于明代宫廷，当时称为“吃炙羊肉”，其后流传至民间，在市井中盛行起来。（分段）“烤肉宛”开业于清代康熙二十五年（1686），店主是京东大厂回族自治县一位宛姓回民，其家由推车卖炭火、烤牛肉开始，三代苦心经营，终于在宣武门附近买房立了铺面，字号为“烤肉宛记”，后改为“烤肉宛”。三百多年来，“烤肉宛”烤牛肉久盛不衰，深深扎根于北京民间，与市井民俗紧密结合，一直传沿至今，成为京味饮食文化和技艺的重要代表。（分段）“烤肉季”创始于清代道光二十八年（1848）。清代什刹海荷花市场每年农历五月初一开市，七月中旬至九月初九前后，季德彩都会推车到银锭桥畔支摊卖烤羊肉。季家烤肉溢油荡香，引得众多游人纷纷光顾，生意十分兴隆。其后季家烤肉技艺经几代传承，日趋成熟完善，逐渐由摊商变为坐商，在银锭桥畔建立“烤肉季”字号。1956年后，“烤肉季”发展更快，名气也更盛。从创立至今，“烤肉季”从未离开什刹海，已成为这一地区富有特色的风味名吃，游人食肉观景，其乐融融。“烤肉季”烤肉制作技艺及经营模式具有北京饮食文化和民俗文化特色，研究价值较高。

平遥牛肉是山西省平遥县独具地方风味的肉食产品，以色、香、味而享誉全国。这种牛肉颜色红润鲜亮，肉质细软绵嫩，味道清香醇厚，不仅营养丰富，而且有扶胃健脾之功，是中华肉食的上佳产品。（分段）平遥牛肉的产地平遥古城是国家历史文化名城，当地大量饲养和使用耕牛，为牛肉传统加工技艺的发展提供了条件。相传唐代文成公主进藏时，即有平遥牛肉加工技师随行，可知当时平遥牛肉已达到了很高水平。明清两代，晋商崛起，平遥商人四方经营，其家乡平遥成为各处货物的集散地，因而平遥牛肉也随着当地商业的发展而传遍大江南北。（分段）上千年的历史积淀使平遥牛肉传统加工技艺日臻完善。从清代道光时期至清末民初，平遥牛肉作坊“兴盛雷”、“自立成”、“源盛长”、“隆盛旺”等在山西省内都是声名赫赫。岁月更迭，如今平遥牛肉已传承到第七代。平遥牛肉集团有限公司被商务部命名为“中华老字号”企业，平遥牛肉的品牌、加工规模也都得到了很大的提升和发展，已成为地域经济的主导产业。（分段）平遥牛肉既是实惠可口的美食，又蕴涵着晋商的敬业精神和诚信传统，具有较高的文化研究价值。但是，平遥牛肉传统制作技艺全是手工作坊式工艺，靠老技师口传身授来传承。目前随着技师年龄的老化，传统工艺出现断代现象，平遥牛肉传统加工技艺已濒临失传。抢救和保护这一珍贵的传统食品加工技艺是当代人不能规避的责任和义务。

阿拉善烤全羊是内蒙古自治区阿拉善地区特有的美味佳肴，早在三百多年前就已成为阿拉善王府宴席上的珍品。其烤制方法系由蒙古族传统的烤羊技艺发展而来，是游牧民族智慧的产物，在我国饮食文化中占有重要的一席之地。（分段）阿拉善烤全羊以色、香、味、形俱佳而闻名，它所采用的原料为土种绵羯羊，肉质细嫩而无膻味。燃料则采用当地植物梭梭，火力强而持久，且无异味。全羊烤制时，须使用特制的烤炉和特殊的配料，要经过十几道工序才能最后完成。（分段）烤全羊技艺是蒙古族人民世代传承下来的宝贵文化遗产，富于地方风味和民族特色，是蒙古族餐饮中的珍品。保护和传承阿拉善烤全羊传统手工技艺，对于研究游牧民族的生活和民俗，丰富和发展中华民族饮食文化，具有不可低估的意义。

天福号酱肉铺始创于清代乾隆三年（1738），当时山东大旱，颗粒无收，山东掖县人刘凤翔领着孙子刘抵明逃荒来京谋生，在西单牌楼东北角开了一家酱肉铺，取名“天福号”，寓上天赐福之意。天福号制作的酱肘子香酥可口，品质俱优，吸引上至达官贵人、下至平民百姓前来光顾。慈禧太后品尝后也大加赞赏，并赐“天福号腰牌”，规定天福号每天凭腰牌定量送酱肘子进宫。自此“天福号酱肘子”成为贡品，名声益振。1993年，“天福号”被评为“中华老字号”。至今“天福号”已传承八代，在二百七十余年的历史变迁中，其生产的酱肘子等产品始终保持着超群的品质。（分段）天福号酱肘子制作技艺是刘氏祖孙二人在经营中反复研究形成的，其酱制方法独特，与众不同。天福号酱肘子选料精细，制成后肥而不腻，瘦而不柴，皮不回性，浓香醇厚。进入21世纪以来，由于老企业负担过重、资金和人才短缺、生产场地狭小、技术工人老龄化、技术人才外流等多方面的原因，天福号酱肘子制作技艺的传承日趋艰难，后继乏人。要改变这一现状，必须尽快制订出有效的保护措施。（分段）

山西省太原市的六味斋创建于清代乾隆三年（1738），为著名的“中华老字号”，它所生产的酱肉是三晋名吃，曾被当作贡品进献清廷，由此享誉京师。（分段）六味斋酱肉熟而不烂，甘而不浓，咸而不涩，辛而不烈，淡而不薄，香而不厌，肥而不腻，瘦而不柴，充分体现了中国肉食文化的特点。为保持传统食品的原汁原味，六味斋至今仍完全按照承袭了二百六十多年的传统制法进行生产。其制作工艺包括选料、分割、煮制等环节，煮制时用文火慢慢炖煮，可使配方中的几十味中药材融入酱肉中。（分段）这样制作出来的酱肉不仅色香味俱佳，绵软可口，香气浓郁，而且营养十分丰富，与其他肉类相比，饱和脂肪酸减少了30%—50%，胆固醇降低了50%以上。由于六味斋酱肉传统制作工艺比较复杂，且完全采用手工操作，传承不易，应该认真地加以保护。

北京都一处老店创建于清代乾隆三年（1738），起初是山西人王瑞福开设的小酒店“王记酒铺”，乾隆十七年（1752）更名为“都一处”，主要经营烧麦。（分段）在数百年的发展过程中，都一处形成了一整套精湛的烧麦制作技艺，其中烧麦的擀皮工艺堪称一绝，擀出的烧麦皮每张都是24褶。都一处烧麦品种之多，在全国仅此一家。老店最初以猪肉馅、牛肉馅、素馅和三鲜（猪肉、海参、虾仁）烧麦闻名，随后又根据季节时令的变化，增添了鱼肉、蟹肉、虾肉等海鲜馅的烧麦以及以猪肉为主，分别与白菜、韭菜、茴香、南瓜、大葱、西葫芦等相配而制成的四季烧麦。20世纪80年代以来，都一处又相继开发出山楂烧麦、一品红烧麦、枸杞烧麦等滋补类烧麦，还创新工艺，制成双色烧麦、彩色烧麦、翡翠烧麦、薄荷烧麦等特色烧麦。同时，积极丰富烧麦口味，推出了酸、甜、咸、鲜、香、辣等十几个系列三十多种烧麦。（分段）都一处烧麦独具特色，既鲜美可口，又具有极高的观赏价值。烧麦顶部的麦穗有24褶，如同细腰叠裙，皮薄透馅，青白透明，亭亭玉立。食之则香而不腻，回味无穷。都一处制作的烧麦曾先后获得过全国烹饪大赛第一名、“金鼎奖”及“中华名小吃”等殊荣，都一处老店也荣获“中华饮食名店”等称号。（分段）目前资金短缺、发展空间受限、人才培养难度大等问题正影响着都一处的发展，也影响着其烧麦制作技艺的顺利传承，有关方面对此应加以重视，制订合理的解决方案。

“佛跳墙”是福建省福州市的名肴，它形成于清代道光年间，是闽菜的经典。聚春园茶馆坐落在福州市中心东街口，该店创始于清代同治四年（1865），是福建现存年代最长久的历史名店。“佛跳墙”是聚春园的传统名菜，它继承了传统的“佛跳墙”制作工艺，又加以丰富和发展，一直相传至今。（分段）“佛跳墙”是坛煨菜肴的代表，它原名“福寿全”，因当时在聚春园菜馆雅集的文人即兴所赋诗中有“坊启荤春飘四邻，佛闻弃禅跳墙来”之句，故更名“佛跳墙”。“佛跳墙”选料精细，所用的原料和配料达到三十多种，有荤有素，荤者包括肉、海鲜之类，素者包括冬菇、鲜果等。制作时先以十几道工序进行初步加工，再根据不同原料的性质和特点，细心地将它们依次装进绍兴酒坛里用微火煨制。煨制后启坛，荤香飘溢，美味可口，令人久久不能忘怀。如今佛跳墙制作技艺已遍布四方，除北京、成都、广州、香港外，还流传至新加坡、美国、丹麦、新西兰、加拿大等国家，受到世界人民的广泛欢迎。

河南省洛阳水席是豫菜的重要代表，因以汤羹类肴品为筵席主菜而得名。其菜肴制作工艺最早可以远溯至东周时期，筵席组合形式则可以上溯到唐代。（分段）洛阳水席中的汤羹是早期中国烹饪的主要品种，系膳食中的主体。东周时期，宫廷宴会以大羹、和羹、（古代盛羹的器具）羹这“三羹”为重。豫菜及洛阳当地菜肴一直坚持这一传统，重视汤羹类肴品的制作。洛阳水席在八道冷菜之后，从豫菜的四大件、八中件、四压桌共十六种菜肴中选择了十种优秀的汤羹菜品，使之成为整席中热菜的主要组成部分。（分段）洛阳水席在品种设置上，有以素代荤、以假乱真的传统，这需要有高深的制作技艺才能完成。洛阳虽有多家饭店经营水席及相关菜肴品种，民间亦能仿效，但掌握洛阳水席精髓、能制作出高质量水席的以洛阳真不同饭店为代表。

北京故宫是我国现存规模最大最完整的宫殿建筑，它初步建成于明代永乐十八年（1420），以后不断维修改建，集历代宫殿建筑之大成，成为我国古代宫殿建筑的典范。（分段）在建造维修故宫建筑的过程中，形成了一套完整的、具有严格形制的宫室古建筑营造技艺。它由瓦、木、土、石、油漆、彩画、镶嵌、裱糊等各工种匠作技艺组成，营造中选料上乘，工艺严谨，做工精细，宫殿各部位的做法和施工工序都有严格的定式。正是由于工艺技术的保证，以故宫为代表的中国宫殿才能在数百年间始终保持其华贵精美、壮丽辉煌的建筑特色。作为古建筑营造技艺的典范，官式古建筑营造技艺对于中国尤其是北方地区古建筑技术的发展起到了重要的引领作用。（分段）故宫从营建之日开始，一直保留着一支相对固定的队伍从事宫内建筑的维修和建造。20世纪50年代初期，故宫博物院从社会上延聘高师良匠，重新组建古建修缮队伍，以担负故宫古建筑的维修工作。多年来，这支建筑队伍一直在为故宫服务，在成员逐渐更新的过程中，通过师徒口传心授的方法将传统的官式古建筑营造技艺不间断地传承下去。

中国桥梁营造技艺已有数千年的历史。古代劳动人民凭借自己的聪明才智创造了优秀的桥梁工艺。编梁木拱廊桥营造技艺就是其中的一种，现主要流传在浙江、福建等地。（分段）浙闽编梁木拱廊桥历史悠久，造型丰富，数量众多，在国内同类廊桥建筑中独领风骚。编梁木拱廊桥源于唐代的木拱桥三条桥这一特殊类型，具有特殊的历史研究价值，在中国造桥史上占有重要地位。（分段）庆元县位于浙江省西南部，境内谷深涧幽，人们苦于“舟楫不通”，望壑兴叹。在此情形下，木拱廊桥便应运而生，成为山区必备的交通设施。据光绪《庆元县志》记载，自宋代以来，庆元县境内营造过各式木拱廊桥两百三十多座，目前尚存九十余座，为全国之冠。2005年9月，庆元县后坑编梁木拱廊桥荣获联合国教科文组织亚太地区文化遗产保护卓越（一等）奖。浙江省泰顺县目前也保存着大量的编梁木拱廊桥，其中15座被列为国家级文物保护单位。在这些木拱廊桥中，以明代隆庆年间的溪东桥历史最为悠久。

浙江省绍兴市境内水道纵横，有水乡、水城之誉。绍兴最早见于史籍的石桥为灵汜桥，始建于越王勾践时期。绍兴石桥数量众多，分布范围广泛，据1993年底统计，全市共有10610座。这些桥梁在日常生活中发挥着重要的功能。（分段）绍兴石桥营造技艺门类齐全，其中包括了石梁桥、折边拱桥、半圆形拱桥、马蹄形拱桥、椭圆形拱桥、准悬链线拱桥等各类石桥的建造技术。施工建造石桥时有一套完整的技术方案，从地点选择、桥型设计、基础施工、桥体结构、加工安装到石材的运输等均有系统的工序和方法。一般的建筑程序包括选址、桥型设计、实地放样、打桩、砌桥基、砌桥墩、安置拱圈架、砌拱、压顶、装饰、保养、落成等环节。（分段）绍兴石桥营造技艺极具个性，部分石桥（如八字桥、广宁桥等）的营造技艺为国内所罕见。形式多样的石桥建造工艺构成完整而系统的技术体系，在各个不同时代均处于全国领先水平，以此技艺营造的石桥一般寿命长达千年以上。绍兴石桥不但营造技艺高超，而且还有深厚的文化底蕴，显示出极高的美学价值，它在环境布局、结构装饰等方面所展露的美感令人充分领略到江南水乡文化特有的神奇魅力。“垂虹玉带门前来，万古名桥出越州。”绍兴石桥文化早已成为越文化的重要组成部分。（分段）在市场经济时代，由于石桥营造成本高，工艺繁杂，一般建筑公司都不愿承建。这使得绍兴石桥营造工艺渐现衰落之势，传承后继乏人，积极保护这一先进的民间建筑技艺已成为一项迫在眉睫的任务。

浙江省中部的金华地区古称“婺州”，其传统民居主要分布在东阳、兰溪、武义、浦江等地。这些历史悠久的建筑布局巧妙，装饰精美，充分显示出高超的营造技艺。（分段）浙江省兰溪市诸葛村现有明清民居两百多座，当地最早的建筑约建于元代至正十年（1350）。武义县俞源村最早的建筑建于南宋，现存明清民居130座。东阳的卢宅属明清大型民居建筑群，建筑面积约1.7万平方米，其中著名的肃雍堂建于明代永乐年间。浦江县郑宅镇为郑氏家族聚居的古镇，始建于北宋初年，占地面积约5000平方米。（分段）婺州传统民居在建筑设计中注重和周围自然环境完美结合，融为一体，所建居宅大多依山傍水，背阴向阳，冈阜起伏，并有溪河蜿蜒流淌其间。有的建筑格局为传统的左右对称形式，巷坊纵横；有的则为八卦式，由中心向外辐射。建筑形式有祠堂、影壁、牌坊、石桥、厅堂、店铺、书馆、戏台、粮仓、膳房、寝室等多种，功能齐全，居住舒适方便。祠堂系浙中传统民居的核心建筑，它不仅是祭祀祖先的场所，同时也是族人聚会议事和长辈训导晚辈之处，建筑格局中充分反映出儒家伦理文化的深刻影响。（分段）婺州传统民居建筑装饰艺术多种多样，有石雕、木雕、砖雕、彩绘等形式。木雕广泛运用于梁枋、斗拱、雀替、大门和窗棂花格等处，东阳卢宅在这方面表现最为典型。村落民居一般采用青砖、灰墙、（屋顶）马头墙的形式，有的居宅如卢宅门口有石狮对峙，令人产生威严肃穆之感。婺州的传统民居建筑中，兰溪诸葛村、东阳卢宅、浦江郑氏镇均为全国重点文物保护单位，武义俞源村是浙江省历史文化保护区。（分段）元代末期，约公元1350年前后，诸葛亮第二十七代孙诸葛大狮择居高隆，建立村落。其后该村日益兴旺，声名远扬，渐以诸葛姓氏冠于村名之上。诸葛村地处浙江省兰溪市，位于浙中盆地北部，冈阜起伏，负阴抱阳，背山面水，环境十分优美。村人按先祖诸葛亮所传九宫八卦模式设计村落整体布局，村内以钟池为核心，八条小巷内外辐射，形成内八卦；村外八座小山四围环抱，构成天然的外八卦。至今诸葛村内尚有保存完好的元明清古建筑两百多座，这些建筑布局合理，错落有致，檐牖呼应，巷道纵横，层次井然，景观多样，构成一个变化丰富、形貌奇特的建筑群落，其“青砖灰瓦马头墙，肥梁胖柱小闺房”的建筑风格被专家学者誉为“江南传统古村落、古民居的典范”，在中国建筑史、民俗史等方面具有很高的研究价值。1996年，诸葛村古民居被国务院列为全国重点文物保护单位。（分段）

浙江省中部的金华地区古称“婺州”，其传统民居主要分布在东阳、兰溪、武义、浦江等地。这些历史悠久的建筑布局巧妙，装饰精美，充分显示出高超的营造技艺。（分段）浙江省兰溪市诸葛村现有明清民居两百多座，当地最早的建筑约建于元代至正十年（1350）。武义县俞源村最早的建筑建于南宋，现存明清民居130座。东阳的卢宅属明清大型民居建筑群，建筑面积约1.7万平方米，其中著名的肃雍堂建于明代永乐年间。浦江县郑宅镇为郑氏家族聚居的古镇，始建于北宋初年，占地面积约5000平方米。（分段）婺州传统民居在建筑设计中注重和周围自然环境完美结合，融为一体，所建居宅大多依山傍水，背阴向阳，冈阜起伏，并有溪河蜿蜒流淌其间。有的建筑格局为传统的左右对称形式，巷坊纵横；有的则为八卦式，由中心向外辐射。建筑形式有祠堂、影壁、牌坊、石桥、厅堂、店铺、书馆、戏台、粮仓、膳房、寝室等多种，功能齐全，居住舒适方便。祠堂系浙中传统民居的核心建筑，它不仅是祭祀祖先的场所，同时也是族人聚会议事和长辈训导晚辈之处，建筑格局中充分反映出儒家伦理文化的深刻影响。（分段）婺州传统民居建筑装饰艺术多种多样，有石雕、木雕、砖雕、彩绘等形式。木雕广泛运用于梁枋、斗拱、雀替、大门和窗棂花格等处，东阳卢宅在这方面表现最为典型。村落民居一般采用青砖、灰墙、（屋顶）马头墙的形式，有的居宅如卢宅门口有石狮对峙，令人产生威严肃穆之感。婺州的传统民居建筑中，兰溪诸葛村、东阳卢宅、浦江郑氏镇均为全国重点文物保护单位，武义俞源村是浙江省历史文化保护区。（分段）俞源村古建筑群位于浙江省武义县城西南20公里，该村落始建于南宋，经过历代规划建设，发展成今天的规模。村中现存元代桥梁两座，明清民居一百三十余座，建筑类型包括宗祠、庙宇、店铺、私塾、书馆、花厅、民居、戏台、桥梁及古墓等多种。全村古建筑分上宅、下宅和前宅三大片，占地面积3.4万平方米。（分段）俞源村古建筑以公共建筑最具特色，其中俞氏宗祠为全村总祠，规模宏大，构造讲究，保存完整。其他古建筑如幼儿启蒙的家训阁、供青少年读书的遗安堂、赡养老人的养老轩、村民娱乐的藏花厅、举办喜事的堂楼厅、祈梦圆梦的洞主庙及客栈、药店、作坊等也都各有特色。俞源村俞氏家族世代书香，耕读传家，明清时期共出进士、举人68人。家族内部十分注重对族人的教育，多数民居内设有书房、书馆，村中另建有专设私塾两处。此外，俞源村古建筑内还保留着大量的壁画，题材广泛，笔致流畅，体现了村人对理想生活的追求。（分段）俞源村古建筑群被誉为“江南水乡民居建筑的辞典”，它是武义俞氏历代祖先智慧和辛勤劳动的结晶，也是俞氏家族精神的物化表现，具有建筑学、民俗学及社会文化史等多方面的研究价值。（分段）

浙江省中部的金华地区古称“婺州”，其传统民居主要分布在东阳、兰溪、武义、浦江等地。这些历史悠久的建筑布局巧妙，装饰精美，充分显示出高超的营造技艺。（分段）浙江省兰溪市诸葛村现有明清民居两百多座，当地最早的建筑约建于元代至正十年（1350）。武义县俞源村最早的建筑建于南宋，现存明清民居130座。东阳的卢宅属明清大型民居建筑群，建筑面积约1.7万平方米，其中著名的肃雍堂建于明代永乐年间。浦江县郑宅镇为郑氏家族聚居的古镇，始建于北宋初年，占地面积约5000平方米。（分段）婺州传统民居在建筑设计中注重和周围自然环境完美结合，融为一体，所建居宅大多依山傍水，背阴向阳，冈阜起伏，并有溪河蜿蜒流淌其间。有的建筑格局为传统的左右对称形式，巷坊纵横；有的则为八卦式，由中心向外辐射。建筑形式有祠堂、影壁、牌坊、石桥、厅堂、店铺、书馆、戏台、粮仓、膳房、寝室等多种，功能齐全，居住舒适方便。祠堂系浙中传统民居的核心建筑，它不仅是祭祀祖先的场所，同时也是族人聚会议事和长辈训导晚辈之处，建筑格局中充分反映出儒家伦理文化的深刻影响。（分段）婺州传统民居建筑装饰艺术多种多样，有石雕、木雕、砖雕、彩绘等形式。木雕广泛运用于梁枋、斗拱、雀替、大门和窗棂花格等处，东阳卢宅在这方面表现最为典型。村落民居一般采用青砖、灰墙、（屋顶）马头墙的形式，有的居宅如卢宅门口有石狮对峙，令人产生威严肃穆之感。婺州的传统民居建筑中，兰溪诸葛村、东阳卢宅、浦江郑氏镇均为全国重点文物保护单位，武义俞源村是浙江省历史文化保护区。（分段）卢宅位于浙江省东阳市城东，是一个大型的明清住宅建筑群，占地面积2.68万平方米，建筑面积1.69万平方米。肃雍堂轴线是卢宅的主体建筑，前后九进，纵深320米。东侧与肃雍堂轴线平行的前有世德堂轴线前后四进、树德堂轴线前后三进、大夫第东吟堂轴线，中有大雅堂轴线（善庆堂、惇叙堂），后有爱日堂三进。西侧与肃雍堂轴线平行的有存义堂前后二进及忠孝堂、铁门里、慎修堂。南面临街的有东西荷亭书院、茂槐堂、方伯第冰玉堂。（分段）无论从哪个方面看，卢宅都堪称是东阳厅堂建筑的博物馆。其中的古建筑风格多样，别具特色，如肃雍堂宏敞肃穆，树德堂高大巍峨，东吟堂小巧精致，分别代表了不同的建筑理念和文化思想。其建筑形式也异常丰富，仅屋顶就有多种悬山和硬山式，既代表了不同的等级，也增加了建筑形式的变化。（分段）卢宅的府第厅堂院落重重，雕饰华丽，融东阳木雕、石雕、砖雕及彩绘艺术于一体，其中尤以木雕艺术最为突出，各处的梁枋、斗拱、雀替、门窗格扇等均雕刻精美，显示了高超精湛的手工技艺。（分段）

浙江省中部的金华地区古称“婺州”，其传统民居主要分布在东阳、兰溪、武义、浦江等地。这些历史悠久的建筑布局巧妙，装饰精美，充分显示出高超的营造技艺。（分段）浙江省兰溪市诸葛村现有明清民居两百多座，当地最早的建筑约建于元代至正十年（1350）。武义县俞源村最早的建筑建于南宋，现存明清民居130座。东阳的卢宅属明清大型民居建筑群，建筑面积约1.7万平方米，其中著名的肃雍堂建于明代永乐年间。浦江县郑宅镇为郑氏家族聚居的古镇，始建于北宋初年，占地面积约5000平方米。（分段）婺州传统民居在建筑设计中注重和周围自然环境完美结合，融为一体，所建居宅大多依山傍水，背阴向阳，冈阜起伏，并有溪河蜿蜒流淌其间。有的建筑格局为传统的左右对称形式，巷坊纵横；有的则为八卦式，由中心向外辐射。建筑形式有祠堂、影壁、牌坊、石桥、厅堂、店铺、书馆、戏台、粮仓、膳房、寝室等多种，功能齐全，居住舒适方便。祠堂系浙中传统民居的核心建筑，它不仅是祭祀祖先的场所，同时也是族人聚会议事和长辈训导晚辈之处，建筑格局中充分反映出儒家伦理文化的深刻影响。（分段）婺州传统民居建筑装饰艺术多种多样，有石雕、木雕、砖雕、彩绘等形式。木雕广泛运用于梁枋、斗拱、雀替、大门和窗棂花格等处，东阳卢宅在这方面表现最为典型。村落民居一般采用青砖、灰墙、（屋顶）马头墙的形式，有的居宅如卢宅门口有石狮对峙，令人产生威严肃穆之感。婺州的传统民居建筑中，兰溪诸葛村、东阳卢宅、浦江郑氏镇均为全国重点文物保护单位，武义俞源村是浙江省历史文化保护区。（分段）郑义门古建筑群位于浙江省浦江县郑宅古镇。北宋初年，河南新郑的郑氏先人辗转来到浦江白麟溪畔定居，至今已有九百多年的历史。浦江的郑氏家族长期聚居，在发展过程中恪守儒家行为规范，至元末明初达于鼎盛，多次被朝廷旌表为“郑义门”、“孝义家”、“九世同居”等，成为当时以儒治家的典范。（分段）郑义门古建筑群中的郑氏宗祠占地五千多平方米，共有两弄64间，分设门廊、师俭厅、中庭、有序堂、拜厅、听训堂、会膳厅、寝室、粮仓、制膳房、总理室和厢房等，规模宏大，功能齐全。师俭厅前后庭院中有元代古柏9棵，粗可合抱，枝若苍虬，传为明代浦江著名文学家宋濂手植。师俭厅内挂有朝廷颁发和历代名公巨卿题写的匾额楹联，其中包括明代洪武年间颁赐的“孝义”、“江南第一家”匾等。四壁有碑记多方，元代大臣脱脱书写的“白麟溪”碑即在其内。（分段）郑氏宗祠不仅是郑氏家族举行典礼、祭祀先人、训诫子孙、议事集会的场所，还是族人听训和进餐的地方，在浦江郑氏家族的历史上起着重要的作用。郑义门古建筑群在建造思想上融古代建筑理念、传统民俗和儒学文化为一体，其中留存的文物古迹都具有较高的文物价值，同时还反映着中国封建社会以儒家礼仪治家的历史状况，在中国伦理史、社会史、宗族史等方面具有很高的研究价值。（分段）

徽州民居是中国传统建筑艺术的主要类型，其传统营造技艺具有重要的历史和文化价值。徽州传统民居营造技艺是徽州文化的典型表现，它在安徽省徽州地区世代相传，显示出浓厚的地方特色，同时具有很高的学术价值和艺术价值。（分段）徽州传统民居营造技艺历史悠久，最早可追溯到秦汉时期，当时在营造中主要采用穿斗式的结构方式。发展到宋代，穿斗式与抬梁式融于一体，营造技艺有了较大的提高。明代徽州民居出现了内设天井的平面布局和三间五架的建筑形式，且基本形成固定程式。徽州民居营造技艺由此趋于稳定，以口传心授的方式在师徒间代代相承。（分段）徽州建筑工匠借助锯、凿、尺、刀、板、锤、铲等各式工具在传统民居营造过程中各显身手，彼此协作。各行工匠均有明确的分工，如铁、窑两行工匠为房屋营造提供建筑材料，砖、木、石三行工匠相互配合，具体负责施工建造等。徽州木雕、砖雕、石雕是徽州古建筑中的精华部分，彩画艺术也在建筑中得到了很好的应用，为传统徽州民居增添了无限的光彩。

闽南传统民居营造技艺是中原文化和闽南本土文化相结合的产物。它与泉州的地理、气候条件及文化习俗等相结合，形成一种独特的建筑形式，传播于闽南的泉州、漳州、厦门等地及港澳台和东南亚等地区。（分段）闽南民居最为独特的建筑俗称“皇宫起”，惠安民居营造技艺即通过“皇宫起”宫殿式大厝的建造表现得最为典型。“皇宫起”源起于唐五代时期，至今已有一千多年的历史。当时闽王王审知（862—925）的嫔妃黄厥系惠安人，因得闽王宠爱而被特许按宫殿规制和外形在家乡大兴土木。后来，“皇宫起”宫殿式民居大厝由此成为当地民居争相仿效的样式，并逐渐流传四方。南宋皇室南外宗正司迁入泉州后，把中原宫殿建筑技艺带入民间，使宫殿式“皇宫起”的民居建筑进一步发展。这种宫殿式大厝有单护厝、双护厝、四护厝等类型和三开间、五开间等样式，为横向扩展布局，纵深二落、三落、五落不等。“皇宫起”以庭院为组织单元，而以走廊、过水贯穿全宅，建筑中较多运用砖瓦，以石砌基础和红砖砌筑外围墙，以穿斗木构架做承重结构，采用硬山式屋顶和弯曲起翘的燕尾脊式屋脊。（分段）南安市蔡氏古民居建筑群是明清时期闽南民居宫殿式大厝的典型代表，被列为国家级文物保护单位。蔡氏古民居群为菲律宾华侨蔡浅所建，从清代咸丰五年（1855）至光绪三十三年（1907）陆续建成，前后历时52年，占地1.6万平方米，共有大小房间400间。它坐北朝南，每座民居均为二进或三进，有护厝或东西厢房，主体建筑为硬山及卷棚式屋顶，上铺红瓦及筒瓦，燕尾形屋脊，穿斗式木构架，雕梁画栋。门前墙砖石浮雕，窗棂雕花刻鸟，装饰华丽。各大厝既是独立门户，又以花岗岩石条铺筑成的石路彼此连接在一起，这些石路可作行路，又可用为晒谷场及休息纳凉之地。整个建筑群规整通透，布局精妙，反映着明清时期闽南传统民居建筑的主要特点。（分段）坐落在泉州市鲤城区的清末著名华侨杨阿苗的住宅也是“皇宫起”宫殿式民居建筑，被列为福建省文物保护单位。它始建于清代光绪二十年（1894），历时18年，至宣统三年（1911）完工。杨阿苗民居总面积1349平方米，主体建筑为五开间，东西两侧前为三开间，后为对称护厝单列，进深三落。整座民居前铺大石埕，石埕外围为砖砌围墙，东西两侧各有大门直通门外。这座民居共有五个庭院，俗“五梅开天井”；又在东侧花厅前加造一个卷棚式方亭，亭内设有木栏。房屋内外的墙上、檐下、壁间、柱头和门窗都装饰以精美的木雕、砖雕、灰雕和石雕等，其中以青石雕最为精美。（分段）随着现代化进程的加速，城市改造及房地产建筑业兴起，很多闽南传统民居被拆迁或损毁。同时，现代建筑工艺迅猛发展，传统建筑市场萎缩，一些名师名匠及其传人或去世或改行，闽南传统民居营造技艺面临消亡的危险，急需有关方面抢救保护。

窑洞是黄土高原特有的一种民居形式，是人类早期穴居发展演变的实物遗存，广泛流布于山西、陕西、甘肃等地。窑洞一般长达一二百米，极难渗水，直立性很强的黄土为窑洞提供了良好的自然条件。同时，干燥少雨、冬季寒冷、树木较少等自然地理状况也为经济实用、不需木材的窑洞营造技艺提供了发展和延续的契机。窑洞在不同自然环境、地貌特征和地方风土的影响下，形成了各种不同的样式。（分段）窑洞的种类很多，根据建筑的布局结构形式划分，主要有明庄窑、土坑窑、独立式窑洞、靠崖式窑洞、下沉式窑洞等。窑洞营造技艺丰富多样，如平顶式窑洞是在平地上用土坯或砖石垒砌而成。靠崖式窑洞是将山坡一面垂直铲平后在平面上凿挖而成。天井式窑洞较为讲究，一般先在平地上挖坑，深约七米，四周见方，然后在坑的四壁下部凿挖，形成天井式四方宅院。（分段）山西省平陆县的窑洞称为“地窨（地下）院”，又称“地坑院”、“天井窑院”、“下沉式窑院”等，依不同用途可分为居住窑、储存窑、牲畜窑、茅厕窑及门洞窑等，其营造技艺距今已有四千余年的历史。“见树不见村，见村不见房，窑洞土中生，院落地下藏”，这一民谣对地窖院的营造特征作了形象生动的描绘。（分段）甘肃省庆阳市西峰区远在旧石器时代就有人类活动，以窑洞为基本居处之所。夏商时期，先人们在这里挖窑洞，建村落，耕耘稼穑，开我国农耕文明的先河。随着历史的发展，人口不断增长，窑洞越来越多。据《庆阳方志》记载，20世纪40年代末，全区有窑洞86491孔，建筑面积246万平方米，占乡村民居建筑总面积的88%；60年代末，全区有窑洞86491孔，建筑面积504.112万平方米，占全区民居建筑面积的47%。（分段）窑洞建筑美观耐用，冬暖夏凉，舒适安静，既可以节约土地、保护植被，又经济省工，是一种因地制宜的完美建筑形式。在农耕文明时代西北地区建筑史、社会生活史和相关的民俗文化研究方面，窑洞营造技艺具有不可替代的重要参考价值。20世纪90年代以后，人们的生活得到极大改善，盖起了瓦房，加上现代化生活方式的影响，农村城市化进程加速，原来的窑洞被大量废弃，因无人居住而致塌陷。有些村庄甚至推倒窑洞，填坑造田。在此形势下，窑洞营造技艺有可能随着窑洞的消失而彻底走向绝灭。对原有窑洞进行选点保护，对窑洞营造技艺进行抢救保护，已是迫在眉睫的任务。

地坑院是在具有深厚黄土层的平地上，向下挖掘6米左右，形成矩形深坑，然后在四壁凿出窑洞，供人居住的一种民居形式，属减法营造的负建筑形态。陕县地处秦晋豫三角地带，境内三大黄土台阶平原，土质均匀，连续延展，地处高敞，排水便利，是地坑院产生和建造的前提条件。（分段）地坑院形成很早，仰韶文化时期的半地穴式民居被认为是其雏形。南宋绍兴九年（1139），郑刚中所著《西征道里记》：“自荥阳以西，皆土山，人多穴居。”“初若掘井，深三丈，即旁穿之。”陕县有大量明清时期的地坑院遗存，20世纪80年代前，这里95%民居是地坑院，有万座之多。（分段）陕县地坑院的营造技艺主要包括以下流程：（分段）1.相地、方院：由风水师勘察地形，按照“后靠前蹬”、“上高下低”的要求，确定宅型；依据“庙正院不正”的原则，方位稍偏，长宽尺寸含五（土）。2.下院、打窑：由人工粗挖，精修刷洗后，形成“嵌斗式”天井；窑洞口呈“抄手式”抛物线状，“前高后低”、“前宽后窄”。3.饰边、碾场：用砖、瓦裱、衬砌券口、窑腿、拦马墙等，挑檐建造包括“一拔二牙三跑四抄五扣”；拦马墙外用石磙压实找场坡。4.安装、粉饰：安装要“扑门仰窗”；窑壁和崖面分层用麦秸泥粉刷。5.排水、砌炕：靠近厕所打一直径80厘米，深6米的渗坑排水；窑内炕灶相连，土坯垫层为“灶三炕四”，炕的尺寸含“七”（妻）。（分段）地坑院建造模数范制、技艺要领体现了民俗性和科学性的统一，具有重要研究价值；环境负荷极小，宜居性较强，体现了以人为本的要求。

陕北是华夏文明的发祥之地，这里山大沟深，万壑纵横。深厚的黄土和丰富的砂石，为建造窑洞提供了得天独厚的自然条件。这里高原沟壑雄奇，苍凉而贫瘠，在与大自然的残酷搏斗中，造就了豪放粗犷的陕北人民，也诞生了极具特色的黄土建筑—陕北窑洞。（分段）窑洞雏形的产生距今已有4500年的时间。到周代形成半地穴式，到秦汉后发展为全地穴式，也就是现在的土窑，而窑洞建筑最辉煌的时期在明末清初。由于窑洞民居具有冬暖夏凉、节能节地、便于施工操作等特点，窑洞为广大陕北人民所接受，是陕北居民最主要的居所并沿用至今，被称为生土建筑的“活文物”。由于窑洞建筑在当地的适用性极高，窑洞营造技艺在陕北代代传承。（分段）原生态文化建造技术与黄土窑洞有着密不可分的渊源。所以，窑洞不只是一个简单的“居住”空间环境，更是陕北文化与艺术的发源，生生不息的陕北人创造了特有的窑洞建筑技艺。（分段）陕北窑洞民居具有保湿、节材、环保、长寿、减灾、保鲜、贮藏、经久耐居等实用价值。无论作为个体，还是作为聚落群体，都有其独特的美学价值。

蒙古包是蒙古族和北方游牧民族最有代表性的民居，早在秦汉时期就以“穹庐”、“毡帐”等名称见之于我国史籍，从清朝开始以满语音译和意译的方式改称“蒙古包”。（分段）蒙古包以木头、毛绳、毡子三位一体的材料，“套脑”（天窗）、“乌尼”（伞股式辐射的椽子）、“哈纳”（网格状木围墙）三位一体的架木，幪毡（覆盖天窗的部分）、顶篷（覆盖“乌尼”的部分）、围毡（覆盖“哈纳”的部分）三位一体的苫毡，组合成一种最适合北方气候和游牧生产的独特民居。由于它基本上是一种“三段组合”的房屋，可以化整为零，材料也轻捷便携，可以反复使用，所以建造、拆卸、搬迁、修理都十分方便。（分段）西乌珠穆沁旗位于内蒙古自治区锡林郭勒盟东北部，旗内蒙古族居民近五万人，占总人口的68%。西乌珠穆沁旗蒙古包制作工艺讲究，结构主要由架木、苫毡、鬃绳三部分组成，一般采用榆木制作，构架中不能有铁钉。这种蒙古包内部宽敞舒适，用特制的木架作“哈纳”，用两至三层羊毛毡围裹，再用马鬃或驼毛拧成的绳子捆绑在外。其顶部用“乌尼”作支架，呈天幕状。圆形尖顶开有天窗即“套脑”，“套脑”上覆盖四方的羊毛毡，可通风、采光。（分段）陈巴尔虎旗蒙古包又称“苇帘蒙古包”，系用苇子建成。陈巴尔虎旗人于清代雍正十年（1732）自齐齐哈尔迁至蒙古，驻守呼伦贝尔，他们因地制宜，利用当地的柳条和湖边的芦苇搭建了夏天住的蒙古包。这种蒙古包就地取材，手工制作，简洁实用，美观大方，不渗不漏，凉爽宜人。（分段）蒙古包营造技艺由架木和苫毡的制作及装饰等环节构成，它集木工、刺绣、雕刻、绘画、编织等为一体，集蒙古族民间手工技艺之大成。蒙古包及其营造技艺是蒙古民族游牧文化的重要组成部分，它在长期的生产斗争、生活实践中积累形成，与自然环境相适应，具有独特的地域文化风格。“哈纳”具有伸缩性，能自由变化，蒙古包的高低、大小可按需要调节，遇到雨季、风季气候突变和居住人口增减等情况都能应付自如。圆形结构造型减少了风雨和沙尘对蒙古包的袭击，使之能够更好地适应蒙古高原严寒、酷热的大陆性气候。技法独特、传承久远的蒙古包营造技艺具有很高的历史文化价值，当前游牧生活逐渐转向定居生活后，蒙古包营造技艺趋向衰微，值得认真总结和传承。

黎族传统的住宅外形像篷船，内部像船舱，因而称为“船型屋”。据宋代典籍记载，黎族古老的民居采用的是干阑式建筑形式。黎族村落中普遍设有短脚式谷仓，状似船型屋，这是古代遗留的干阑房屋的演变形式。在长期的历史发展过程中，黎族民居由干阑式逐步演变为船型屋和金字形茅草屋。海南省东方市江边乡的黎族船型屋即反映了这一演进过程，同时显示出黎族独特的建筑艺术风格。黎族船型屋是海南黎族传统建筑文化的典型表现形式，具有重要的研究价值。（分段）近年来，政府重视黎族人民生存居住条件的改善，制订措施进行民居改造，逐年推进，2007年底按计划彻底消灭茅草房船型屋。在此情况下，黎族船型屋营造技艺已失去发挥作用的余地，面临彻底灭绝的危险。有必要采取措施加以保护。

哈萨克族的毡房营造是一项古老的工艺，距今已有两千多年的历史。哈萨克毡房与游牧生产生活方式紧密相连，既是生活资料又是生产工具。它采用木结构框架式组合，在民居建筑中独树一帜。哈萨克毡房主要由骨架和毡子两部分组成，整体架构精巧灵活，具有机动性，易搭、易卸、易携带，可防震，可随放牧生活不断迁徙移动。（分段）哈萨克族毡房营造技艺包含雕、刻、凿、编、扎、染等多种工艺，过程相当复杂。毡房营造者自制染料，并染出彩色毛线，以之编织草帘、擀制花毡，且不用任何图纸和纹样，边绣边制。这些都显示出哈萨克人民高超的智慧和无穷的创造力，表明哈萨克民族的手工技艺已达到高超的水准，其中凝结着哈萨克族的审美观念、人文思想、民俗特色及历史记忆，在少数民族美学、民俗学等的研究中具有重要的参考价值。（分段）哈萨克族毡房在我国民居建筑中占有重要地位，其中所涉及的力学和材料学方法、综合动态造型艺术及工艺思想都有很高的研究价值。近年来，工业化生产的价廉物美的地毡、绣花地毯和轻便钢管房屋的出现给传统的哈萨克族毡房营造技艺带来巨大冲击。这一少数民族手工技艺的传承人年龄偏大，而且正逐渐减少，技艺传承有后继无人之忧，亟待保护。

新疆维吾尔自治区境内流传的俄罗斯族民居营造技艺是在清代咸丰元年（1851）俄罗斯人迁居新疆塔城等地区时传入的。一百五十多年来，俄罗斯族人根据新疆的地理环境和气候条件，吸收维吾尔、哈萨克等民族的文化，借鉴汉族的建筑技巧，发展出独具一格的俄罗斯民居营造技艺，成为中国少数民族建筑工艺的重要组成部分。（分段）新疆的俄罗斯民居营造技艺在房屋结构和装饰风格上的特点最为明显。以这种技艺建造的民居多为砖木结构，也有一部分采用纯粹木结构。房屋一般修建得比较高大，空间宽敞，有利于空气流通，具有冬暖夏凉的特点。俄罗斯族民居更注重外部和内部的装修，房屋外观呈现出较强的艺术美感。（分段）俄罗斯族的民居与营造技艺在建筑结构、建筑风格上都与其他少数民族的民居不同，独具欧洲特色。保护和传承俄罗斯族民居营造技艺，对研究我国新疆俄罗斯族的文化、历史、民俗等都具有重要意义。目前俄罗斯族民居营造技艺传承乏人，许多俄罗斯民居已经毁坏，需要尽快加以保护和抢救。

青海省撒拉族古代民居篱笆楼营造技艺现仅存于循化撒拉族自治县东部的清水乡孟达村内。元代撒拉族先民定居孟达村，开始在居处营造平顶房院建筑。至明清时期，青海循化撒拉族自治县孟达、白庄和甘肃省的大河家一带修建了众多的篱笆楼，形成富于地方特色的撒拉族风格建筑群。（分段）篱笆楼整体建筑布局多样，有三合院式、拐角式、横字式等形制，一般坐北朝南。楼院由大门、楼体、平房组成，门开东南，以楼座为房院的主体建筑。篱笆楼建筑通常有三、五、六间形，进深两间，楼墙底层为石砌篱笆混做，上层为木板和篱笆混做，并可循斜置板梯登楼。墙基为石、泥混砌，围墙以土夯成，门窗装修另有讲究。二层房檐、扶栏和大门楣檐一般以木雕装饰，图案花色繁多，精美异常。楼体建筑宽敞清朗，古朴优雅。大门多采用四柱二梁形制，也有的为楼底通道式。房院中设有花坛，用以栽植花卉果树等。（分段）撒拉族古民居篱笆楼的营造技艺是撒拉族人民智慧的结晶，也是我国少数民族建筑文化的重要组成部分，它对研究撒拉族的社会、历史、经济、文化状况具有重要的参考价值。

丹巴县位于四川省西部，是以嘉绒藏族为主的多民族聚居地。丹巴县古碉堡楼群历史悠久，是嘉绒藏族先民的建筑艺术杰作。丹巴县是中国乃至世界古碉堡楼数量最多、最集中、类型最全的地方，这里古碉堡楼的历史最早可追溯到秦汉时期。隋唐以后，古碉堡楼在丹巴西部和整个藏东地区大为盛行，并传沿不绝。据2004年统计，丹巴全县现存古碉堡楼562座。（分段）丹巴古碉堡楼建筑形式多样，有四角、五角、八角、十三角等类型，而以四角楼最为常见。整个建筑角如刀锋，端正笔直，墙体光滑，墙壁厚实牢固，虽年代久远，仍凌空屹立。以丹巴古雕堡楼为代表的藏族砌石建筑传统技艺被称为“叠石技艺”，它能自然运用建筑力学原理，用天然石材砌筑造型优美、结构坚实的碉堡楼，显示出很强的地域特色。这种建筑技艺中，反手砌筑技术十分发达，引人注目。丹巴现存的藏族碉楼营造技艺是该地区藏族历史文化的活化石，具有无与伦比的历史、文化、科学研究价值。（分段）随着社会的发展，原来相对封闭的农耕文明不断受到现代文明的冲击，丹巴能熟练掌握砌石碉楼营造技艺的匠人已经不多，古老的藏族民间建筑工艺濒临失传，亟待抢救保护。

地处川西北高原的羌族人民，在其历史背景下，创造出一种特殊的空间形态—碉楼，因而这里享有“千碉之国”的美誉。碉楼，羌语称“邛笼”，《后汉书•西南夷传》有羌族人“依山居止，垒石为室，高者至十余丈”的记载。过去，羌族碉楼最主要的功能是用来瞭望、防御、传递信息之用，也有身份、地位的象征之意；现在主要用作居住和仓储。（分段）羌族碉楼的外形有四角、六角、八角与多角。各碉底层全部封闭，而在二层开小门一道，自二层起四周开无数内大外小的长方形小窗，以作通风、瞭望和射击之用。各层间用随时可抽取的独木梯上下。汶川羌族碉楼的建造材料主要为片石和黄泥。现存的碉楼以石碉为主。建造前，需由“释比”选址、作法，并依地形进行设计。施工前，工匠将片石用铁锤稍作加工，然后根据碉楼的形状与大小，先在建造地点处凿相应的基坑，直至挖到硬岩为止，再用铲板将拌和好的黄泥涂在打制好的片石上，层层垒砌压紧，使泥石胶合。石墙自下而上收方而逐渐减薄，墙的内侧仍然与地面垂直，外侧稍倾斜，重心向内，形成向心力，使碉楼牢固而稳定。每一层均架设直径约二十厘米左右的木横梁，上铺木板，层层相同。黄泥碉为夯筑，仅在汶川县布瓦羌寨有3座（2006年列入全国重点文物保护单位），其建造方法与石碉相 同。（分段）羌族碉楼的建造工具十分简单，主要为铁锤、铲板。无论是石料还是黄泥建造的碉楼，都有一个共同点，即在整个建造过程中不绘图、不吊线、不用柱架支撑，全凭工匠的经验目测心会，这充分显现出羌人高超的建造技术。（分段）历经几百上千年且不含一丝一毫钢筋混凝土的羌族碉楼，经历了1933年叠溪7.4级大地震以及2008年汶川8.0级特大地震，虽有不同程度的损毁，但多数却牢固坚实，证明了其建造的科学性。

茂县现存的羌族碉楼主要分布在沙坝、较场、凤仪、南新等地区。经碳14鉴定，多数建于明、清时期。茂县的羌碉建造技艺考究，施工时不制图、不吊线，外不搭脚手架，全凭砌匠的眼力和经验来工 作。（分段）从建筑用材和营造技艺特点上看，羌碉可分为以下3种类型：1.石砌羌碉：砌墙讲究用料，石块平整面朝上、朝外，左右石料相互楔合，缝隙间用小石块楔紧再用黏土粘合，找平后再开始放置第二块石料。棱角石选料考究，多采用石质上乘且呈规整几何图案的中小石块，使建筑体棱角分明、结构紧凑、墙体平整，给人以浑然天成之感。匠人在修建过程中，恰如其分地运用了许多建筑力学原理，堪称世界同类建筑中的精品。2.黏土羌碉：黏土土质考究，湿度适中，充分搅和后再夯实成墙体。在土质不好，又缺少石料的地区，修建黏土羌碉时，要在黏土中添加一定比例的小麦（青稞）碎段秸秆或牛羊毛，抑或盐等添加剂，以提高其黏合强度，增强建筑物抵御自然灾害的能力。黏土羌碉在施工过程中要避开高温大热天气，以防止夯土因内外温差和水分蒸发不均引发龟裂，故遇晴天或雨天，需加盖防晒、防雨物品。3.石粘混合羌碉：这种建筑物从外观和建筑技艺上看，堪称是石砌建筑与黏土建筑的完美结合。羌碉的底层多为1.2—2米石砌结构，主要起防水、抗撞击、承载整个建筑物的作用，之上则用黏土夯制而成。它多分布在石料资源匮乏的村寨。

班玛县藏家碉楼是当地藏民用夯土、石块和木料筑造的别具民族特色的居所。这里的藏家碉楼，藏语称为“夸日”，大致可分为三种：要隘碉、烽火碉、家碉。（分段）班玛县藏家碉楼建筑风格分为4种：木式、石式、石木混合式、新式。多建于向阳坡地，一般都傍山，外形呈阶梯形，“干栏式”建筑。平顶，外形厚重、稳固，一般分为两层或三层，上层堆放粮食，中层住人，下层圈养牲畜，建筑整体高约十米，屋面多为平顶，墙体石、木交错，隙间夹杂黄土砌制而成。一层畜棚为四梁八柱。各楼层由独木梯衔接，其特点是：单跑，坡度45至60度，独木梯由整根原木做成，一面砍平便于平稳，一面凿出梯槽，可以随意挪动。二层主要由居室、堂屋、厨房、走廊组成，房与房之间用横木墙体隔开，外墙留有窗户和烟道，烟道口均为三角形，留于后墙。窗户建于侧墙，其形外小内大、长方形。走廊宽约一米，外沿由柳条编制而成，冬暖夏凉。三层为经堂及库房，外墙设有瞭望口。墙体、门窗、天棚、独木梯均为本色，不刷油漆，建造时由藏族专门的石匠修建，在建筑过程中，不吊线、不绘图，全凭经验，信手其成。壁面光滑平整、不留缝隙。（分段）班玛藏族碉楼营造技艺在继承和发扬了本民族碉楼技艺的同时，将藏、羌碉楼营造技艺进行了改进和升华，形成了班玛独具特色的碉楼营造技艺，使这种古老的石砌建筑成为有利于当地人和谐栖居的最佳形式。

越窑是我国古代最著名的青瓷窑系。因窑址在今浙江上虞、余姚、宁波等地，古时属越州管辖，故名越窑青瓷。（分段）上虞是举世公认的越窑青瓷的发源地，形成于汉代，鼎盛于三国西晋，全盛于五代北宋，至北宋中晚期，则日趋衰微。上虞也是早期越瓷的中心产地，各地出土的早期越窑瓷器多产于此。（分段）上虞越窑青瓷的制作，要经过复杂的工艺流程：开采—粉碎—筛选—淘洗—沉淀—陈腐—练泥—成型—晾坯—修坯—装饰—施釉—烧制等。瓷土（石）的选取、釉料的制作、成型与烧成，是其中最为重要的环节。（分段）上虞越窑青瓷以当地瓷石或瓷土为原料制成，胎呈灰色，釉色青黄或青绿。唐代著名诗人陆龟蒙在《秘色越器》中以“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。如向中宵承沆瀣，共嵇中散斗遗杯”的诗句赞美越窑瓷器的釉色精美。上虞越窑青瓷种类繁多，从饮食器、贮存器、卫生器、寝具、照明具到文具、陈设品、乐器、祭器、明器、玩具等等，应有尽有。（分段）上虞越窑青瓷历史悠久、制作奇妙、功用广泛，具有鲜明的地域特征、较高的艺术价值和科学研究价值，在我国陶瓷史上具有十分重要的地位。

越窑是我国陶瓷烧造延续时间较长、影响范围极广、文化内涵丰富的窑系，是最早突破原始瓷器烧造，走向成熟瓷器生产的窑场。（分段）越窑的主要产地在古越人的居住之地，唐代称之为越州，越窑因此而得名。越窑以生产青瓷而闻名，其制瓷技艺、装饰工艺和造型款式，在中国古代均达到了极高水平。尤其专门烧造的宫廷用瓷“秘色瓷”，成为我国古代陶瓷烧造的经典。（分段）越窑青瓷的成熟工艺，使其在造型和装饰艺术上都达到了很高的水平。由于釉色的清透适宜刻、印、划花等装饰，以及发展出的褐彩彩绘形式，加之受唐代金银器、丝绸、漆器等手工艺图案等影响，形成了越窑青瓷独特的装饰风格。捏塑的陶瓷雕塑品种在越窑青瓷中数量繁多，成为其造型艺术的重要特色之一。（分段）越窑延续烧造了近千年，不仅留存了众多越窑青瓷精品，也传承下来精湛的越窑青瓷烧造技艺。当今窑工在传统越窑青瓷工艺基础上，传承发展了其釉色和造型装饰工艺，保存了刻、划花、褐彩、捏塑等传统手法，发展了青瓷彩绘，不但保护、继承了传统越窑工艺，还使越窑青瓷真正地融入了现代人的生活。

越窑青瓷始烧于东汉，原始瓷到成熟青瓷的演变就是在越窑的龙窑里完成的，因此，上林湖越窑青瓷也被称之为“母亲瓷”。（分段）越窑是中国瓷窑中久富盛名之瓷窑，以其青瓷产品之精美与独特在中国早期瓷史上占据了一定的地位。越窑制瓷技艺水平、装饰工艺和造型水平均极其成熟，成为其他瓷窑模仿借鉴和引进之对象。（分段）越窑的造型装饰工艺从汉到宋也是一个不断演变进步的过程，汉代（发轫期）越窑的造型多以轮制成型，装饰技法多以拍印、捏塑为主，造型装饰主要模仿青铜器和早期陶器。三国、两晋、南北朝时期（发展期），成型方法多样化，以轮制、捏塑、模制等为主，造型也很丰富。唐至北宋（繁盛期）是越窑发展的顶峰期，因佛教、金银器、玉器的影响，越窑的造型装饰越发精细、精美，这个时期造型稳重端庄，釉色滋润典雅，有“千峰翠色”、“如冰似玉”的美誉，同时期也出现了越窑的精品“秘色瓷”。北宋中期到南宋初（衰微期）的造型装饰沿袭了唐代的风格，但是在技术上裹足不前。清末时期上林湖周边孙氏烧造越窑青瓷仿古器皿到民国因战乱一度停烧。（分段）如今，慈溪市创立了慈溪市越窑青瓷有限公司，在慈溪上林湖周边继续制作越窑青瓷，以造型、釉色装饰工艺为主，续写着千年前的越窑青瓷文化。

“建窑”为中国宋代八大名窑之一。建窑建盏，是中国古代黑釉瓷的杰出代表。宋时的建窑建盏，是皇室御用的饮茶斗茶珍稀茶器。（分段）宋徽宗在《大观茶论》中说：“盏色贵青黑，玉毫条达者为上。”在南宋时期，日本来我国留学的僧人曾从天目山把这种瓷器带到日本，并称它为“天目”，于是人们也习惯把黑釉瓷也称为“天目瓷”。由于历史的变迁，建盏（天目瓷）烧制技术失传已八百多年。新中国成立后，建窑建盏这一优秀的传统手工技艺受到国内外学术界的广泛关注。（分段）20世纪70年代，福建省开始实施恢复建窑建盏烧制技艺实践工作。90年代初，南平星辰天目陶瓷研究所研发恢复了兔毫、油滴、虹彩、金彩文字、油滴木叶等传统工艺。在此基础上，经过数万次坯釉配方调试，数千次烧成工艺的改进，宋代曜变，曜星盏、毫变盏的烧制技艺也得以恢复，它标志着建窑建盏烧制技艺得到了全面恢复。建盏制作的主要工艺程序有：1.原料加工（包括坯料和釉料）；2.拉坯；3.上釉；4.烧制。（分段）建窑建盏的釉色因烧成技术的不同，会产生不同的釉色效果，归纳起来，可划分为黑色釉、兔毫釉、鹧鸪斑釉、毫变釉和杂色釉五种类型。建窑建盏通常为茶器，因其口大底深，边薄底厚，胎骨厚重，胎质粗松，故用其沏茶，茶汤久热难冷，易干不留渣，越宿不馊，具有良好的保温性和隔热性。建窑建盏同时兼有少量的高足杯、灯盏、罐、瓶等器型。

汝瓷为我国宋代五大名窑之首，其烧制技艺包括制胎技艺、配釉技艺、烧制技艺、开片技艺等。汝州素有“百里煤海”之称，此地盛产高岭土、玛瑙、黏土等制瓷原料，为汝瓷烧制技艺的产生、发展、成熟和繁荣提供了得天独厚的自然条件。（分段）汝瓷烧制技艺历史悠久，源远流长，距今已有一千多年的历史。传统汝瓷烧制技艺要求用玛瑙入釉，釉色素静典雅，具有青如天、面如玉、质如乳、声如磬的典型特征，烧制难度极高，成品率低，精品极少，尤其得到北宋徽宗的赏识，成为专为宫廷烧制的御用瓷器。后金兵入侵中原，宋室南迁，致使御用汝瓷隐没人间。南宋时有“近尤难得”之叹，传世品极少，其烧制技艺流传至民间制瓷作坊，世代沿袭至今。（分段）汝瓷烧制工艺技术性强，难度大，工序繁杂，采用一钵一器支钉托烧的叠烧技法，主要环节有选料、练泥、制坯、素烧、制釉、施釉、烧制等。汝州汝瓷的烧制要选季节、观天气，秋季为汝瓷烧制的最佳季节。（分段）在烧制过程中，如何把握制釉的黏度和流动性，烧制熔融温度及保温渐冷的析晶过程，直接影响着汝瓷青瓷乳珠的形成和青瓷釉的成色，这一独特的烧制技艺没有具体的理化指标，全凭技师的悟性、眼观和手感掌握等经验，靠师徒在生产过程中口传心授，世代传承。

淄博市是中国陶瓷发祥地之一，是国家命名的“中国陶瓷名城”。考古发现，淄博沂源扁扁洞为新石器早期人类居住遗址和制陶遗址。八千五百多年前，后李文化时期的古陶窑，是迄今为止我国发现的最早的古陶窑，还有北朝时期的“寨里窑”，唐宋时期的“磁村窑”、“博山窑”等十几处古窑址。（分段）淄博陶瓷充分利用当地的陶瓷资源，创造了色彩缤纷的陶瓷文化，在制作工艺上形成了粗犷豪放、简洁明快的风格。淄博陶瓷题材广泛，从日用品到陈设品再到园林建筑用瓷，从一个方面反映了当时鲁中地区的社会、经济、文化背景和面貌。（分段）随着现代工业的发展，淄博陶瓷烧制传统技艺也面临着机械化、高科技的冲击。20世纪80年代，以淄博陶瓷延续百年的圆窑（俗称“馒头窑”）逐渐退出为标志，传统的陶瓷烧制技艺也面临着老艺人相继退休、去世，手工制作技艺濒临失传的局面，急需进行全面的保护和传承。

古镇铜官位于湖南省长沙市望城区湘江东岸，是全国五大陶都之一。铜官陶瓷产业历史悠久，文化内涵丰富，陶瓷技艺独具特色。在殷商之前，舜帝就带领先民在湘江一带开始了制陶之业。至唐代铜官陶瓷发展迅速，陶瓷技艺逐渐成熟。铜官是世界陶瓷釉下多彩的发祥地，首创陶瓷釉下多彩新工艺。（分段）长沙窑铜官陶瓷技艺，反映了先民们的创新精神，其制作堪称绝技。主要有拉坯成型、捏坯成型、雕塑成型、贴花、画花、制釉、制泥、烧成等多项技艺。（分段）长沙窑铜官陶瓷技艺是我国著名的民间工艺，在铜官有着深厚的群众基础，沿湘江两岸，十里陶城绵延不绝，焰火不止。长沙窑铜官陶瓷技艺对唐代以后的陶瓷生产产生了巨大影响，传承至今。在铜官镇区，现在已形成了一个有四千余人从业的陶瓷生产区，其产品畅销全国。

蓝夹缬为我国传统印染“四缬”技艺之一，是我国雕版印染、印刷的源头。蓝夹缬技艺曾普遍流传于浙江南部的温州市，至今仍在其下辖的苍南县以及瑞安和乐清两个县级市均得到较好地保护和传承。（分段）夹缬起于秦汉，盛于唐宋，唐明皇曾将其作为国礼馈赠给各国遣唐使。至元、明，夹缬向单蓝色转化，最后仅在浙南地区保存下来，以温州为中心，向台州、丽水等部分接壤地区辐射。（分段）蓝夹缬曾是浙南民间婚嫁必备用品。它以蓝靛（中药板蓝根的植株所制）为染液；以晚清至民国时流传的昆剧、乱弹、京剧等戏文情节为主要纹样，辅以花鸟虫兽等大吉祥纹样，成为中国传统染织品中以戏曲人物为主要纹样的现存唯一孤例。（分段）温州至今完整保存雕版、制靛、印染等工艺流程。原遍布温州各县（市、区）的蓝夹缬染坊，于20世纪70年代陆续歇业后，苍南农民开设了染坊，断续作业，对该技艺的传承保护产生了积极影响。

旗袍源于清代旗女之袍，辛亥革命后，满族旗袍多被旗女弃用。20世纪20年代后才略有恢复。但这时的旗袍在款式、裁剪方式、穿着对象上都产生了质的变化，因发生在中西服饰文化交汇的上海，故又称之为“海派旗袍”。海派旗袍吸收西式裁剪方法，开身、收腰，均表现女性体态曲线。同时，海派旗袍已从传统的贵族旗女袍服演变为平民化的女性时装。（分段）龙凤旗袍是海派旗袍的精华，是沪上海派旗袍手工制作工艺的正宗传承者，至今仍保持海派旗袍的遗韵。龙凤旗袍制作技艺源于苏广成衣铺，其历史可追溯到清乾隆末龙凤旗袍制作工艺的第一代传人朱林清出身苏广成衣铺，他于1936年创办了“朱顺兴”中式服装店，将传统中式服装制作技艺运用到海派旗袍上，以精工制作时尚高档旗袍闻名沪上。（分段）龙凤旗袍的特色在于全手工、高质量的个性化精工制作，继承了濒临失传的苏广成衣铺镶、嵌、滚、宕、盘、绣的传统工艺。精选的面料和通过手工镂、雕、绣形成的图案，以及寓意吉祥的盘扣，体现了中国传统文化的特色。这一系列技艺在中国旗袍制作领域堪称绝技。年，至20世纪20年代，“苏广成衣铺”已遍及上海。

亨生奉帮裁缝技艺奉帮裁缝起源于乾隆五十九年（1794），距今已有二百多年的历史。道光元年（1821），“福昌”奉帮裁缝店在上海诞生，以后，又有“王荣泰”（1891）、“和昌”（1896）、“荣昌祥”（1910）等奉帮裁缝店相继开张。直至今日，奉帮裁缝为中国服饰文化的形成和繁荣做出了重大贡献。（分段）“亨生”是奉帮裁缝徐继生在1929年创立的，后其长子徐馀章继承父业。徐氏父子不断创新，形成奉帮特色。历史上曾因对中山装进行改良和独创修身裹袖、时尚挺括的奉帮亨生造型等而闻名沪上，奠定了亨生在奉帮裁缝中的引领和支柱地位，成为上海滩奉帮最著名的店家之一。（分段）亨生奉帮手工技艺靠师徒间言传身教传承，凭悟性、感觉才能掌握。制作中讲究“四功”（刀功、车功、手功、烫功），达到“九势”（胁势、胖势、窝势、戤势、凹势、翘势、剩势、圆势、弯势）和“十六个字”（平、服、顺、直、圆、登、挺、满、薄、松、匀、软、活、轻、窝、戤），其作品既是实用服装又堪称为工艺品。亨生奉帮裁缝技艺是“奉帮裁缝”的精华和代表，具有很高的申报地区或单位：上海市静安区历史文化价值。

奉帮裁缝是20世纪初形成于上海的一个裁缝帮派，以制作精工男服（西装、中山装、大衣等）著称，它们改变了中国传统男服宽衣博带的形式，在功能和审美上都更贴近都市生活，奉帮裁缝是海派服饰文化的组成部分，在中国近代服饰史上占有重要地位。（分段）最初奉帮裁缝是在码头、外轮为洋人服务的，为区别于做传统中式服装的“本帮裁缝”，人们称之为“红帮裁缝”，其中，以宁波奉化籍人居多，故又称之为“奉帮裁缝”。到了20世纪三四十年代，奉帮裁缝开设的服装店遍布上海，他们专做精工男服，成了上海成衣业的支柱，其中“培罗蒙”就是奉帮的杰出代表。（分段）培罗蒙服装店创始人许达昌为浙江舟山人，生于1895年，20世纪初来上海学徒，满师后于1919年在南京路开设许达昌西服店，1928年注册“培罗蒙”商标，1934年迁址并更名为培罗蒙西服店。（分段）20世纪90年代以来，培罗蒙奉帮裁缝技艺，在量、算、试、设、裁、缝等各道工艺，都形成特色，在业内首屈一指，成为精工男服的龙头和杰出代表。（分段）培罗蒙因其深厚的历史积淀，成为第一批“中华老字号”企业。

振兴祥中式服装制作技艺是以手工制作中国式传统服装的独特技艺。振兴祥中式服装制作技艺传承于1897年创立在杭州湖墅宝庆桥新码头的金德富成衣铺。传承人翁泰校师从金德富，学成以后，遂在杭州吴山路27号开设振兴祥成衣铺。其高超的制作技艺自成体系，历经几代传承至今。1956年公私合营后，更名为“利民中式服装供销生产合作社”，振兴祥作为企业商标一直沿用至今。百余年来，振兴祥吸收和传承了中华民族几千年的服饰文化精髓，形成了“大襟、立领（又称“中国领”）、一字扣、镶、嵌、滚、宕、盘、钉、勾、绣”等具有鲜明中华民族服饰风格的独特技艺。主要工艺流程有：款式构思—量度尺寸—选用面料—裁剪—缝制—钉扣—整烫等，以高档织锦缎和丝绸为面料，纯手工裁剪缝制出旗袍、长衫马褂、男女中式套装等系列产品。（分段）现振兴祥为国内外各界知名人士、海外华侨华裔、台湾同胞设计制作各种场合的中式服装，体现了国内外华人对中国服饰文化的认同。2008年完成了北京奥运会颁奖礼服“青花瓷”和“粉色”两个系列的制作，充分展示了振兴祥中式服装制作技艺的神奇魅力。

铅锡刻镂技艺是荆州敖氏家族用于制作、复制古代青铜器的一种制模技艺。该技艺在敖氏家族世代相传，家谱记载已过五代。（分段）铅锡刻镂技艺的独特之处在于制作、复制古代青铜器纹饰的精细和纹饰的流畅自如，用铅锡刻镂技艺铸造出的青铜器纹饰造型与出土的古代青铜器极为相似。（分段）该技艺利用铅锡的独特性能，在设计图样上，通过打击、扭曲、编织、挤压、刻镂等手法，把平面纹饰和立体、扭曲、镂空等造型结合起来，把器物形状和动物形态结合起来，最终完成精致的模型。（分段）铅锡刻镂技艺对研究中国古代青铜器的模具制作技术提供了极好的范例，有很高的史学价值，对我国古代青铜器的原真性修复有极高的实用价值。（分段）因目前铅锡刻镂技艺依存于古代青铜器的复制和满足国家文物单位修复古代器物的需要，故而技艺传承较为艰难，保护和传承铅锡刻镂技艺已迫在眉睫。

乌铜走银制作技艺始创于清雍正年间（1723—1735），为云南省石屏县岳家湾村抗金名将岳飞后裔岳永兄弟特创，历来为岳氏独家经营。（分段）历史上，乌铜走银曾与北京景泰蓝齐名，并称“天下铜艺双绝”。乌铜走银是以铜、金等贵金属为原料，按一定比例熔化后做成坯，在坯上雕刻各种花纹图案，然后将熔化的银（金）走入细密的花纹图案中，冷却后打磨光滑，再用祖传工艺使底铜变成乌黑色，透出银（金）纹图案，呈现出黑白（黄）分明的装饰效果，由于一般多以镶嵌白银为主，故称“乌铜走银”。其制品多为墨盒、笔筒、酒壶、香炉、花瓶等日常用具，造型奇巧、制作精细，堪称艺术精品，具有收藏价值。经过数百年累积的冶金、錾刻、绘画等传统技艺也极具历史、科学和文化艺术价值。（分段）乌铜走银制作技艺因家庭内部传承为主、全手工操作、年轻人大多不愿学习、制品价格高等原因，面临着后继乏人的濒危状况。

湟中银铜器加工工艺已有一百多年的悠久历史，它可分为银器和铜器两种加工工艺。银器加工工艺素以形薄、光亮、轻柔、质纯等特点著称，以加工精美而见长，深受各族群众喜爱。由于受佛教文化影响，艺人们常用“八吉祥徽”（宝伞、金鱼、宝瓶、胜利幢、法轮、吉祥结、右旋海螺、妙莲）和曼陀罗、妙翅鸟、龙、凤、雄狮、怪兽、祥云、宝焰等作为装饰图案。全县加工作坊三十余家，其代表艺人有何生寿（省一级工艺美术师）、何满、何云等。（分段）铜器加工工艺精湛，图案复杂，造型逼真，表现手法突出。主要流程为：下料—焊接—砸—灌胶—构图—抛光。湟中银铜器的生产方式以家庭手工作坊为主，子承父业，代代相传。其代表艺人有青海省三级工艺美术师圈发福、李占邦等，有作坊四十余家。（分段）鎏金也是一种金属加工工艺，亦称“涂金”、“镀金”、“流金”，是把金和水银合成的金汞剂，涂在银、铜器表层，加热使水银蒸发，使金牢固地附在银、铜器表面不脱落的技术。其工艺程序有：煞金、抹金、开金、压光。银铜器鎏金技术一般是家传技术，带有保密性。

中国传统青铜器修复、复制技术在两千年前就已经出现，并不断延续。明清两代大规模仿制古铜器，中国传统的青铜器修复行业在此时确立了四大流派：北京派、西安派、苏州派和潍坊派。其中北京派影响比较大，先后出现了一批名师高徒，技术上自成一体。（分段）1952年，以京派赵振茂为首的青铜器修复专家进入故宫博物院开始利用传统工艺修复、复制青铜器文物。这些专家还包括长期从事青铜器修复、复制的京派传人赵同仁、李会生、孟海泉及景德泉、古德旺、张聚如等人。几十年来，这些专家修复、复制各类青铜器文物上千件，为我国文物保护修复工作做出了重要贡献。（分段）传统青铜器修复技术主要包括整形、拼接、补配、粘接（焊接）、加固、做旧等工序，有时还会涉及去锈、烫蜡（表面封护）等工作。传统青铜器复制技术包括制作模具、翻模铸造、錾刻花纹、打磨做旧等工序，每道工序都有很高的技术难度。（分段）目前，从事传统青铜器修复的专业人员呈老龄化趋势，进一步传承面临困难。在现代科学技术高速发展的背景下，对包括青铜器传统修复、复制技术在内的传统工艺进行科学化总结势在必行。

苏州姜思序堂国画颜料、书画印泥，是具有我国民族风格的传统文化用品，在中国文房“四宝”中享有特殊盛誉。（分段）明清以来，苏州吴门画派名人辈出，传统中国画颜料的需求增大。明末清初，阊门都亭桥开出了一家制作传统颜料的姜氏“思序堂”店铺。由于其品种较全，选料讲究，研漂精细，制造精良，近代任伯年、吴昌硕、徐悲鸿、齐白石等著名画家不少传世名画上运用的颜料，多出于姜思序堂的乳钵之中。（分段）姜思序堂国画颜料的生产原料可分为矿物性、植物性、动物性、金银和化工合成五大类。原料不同，制造方法各异：有的要椎磨，有的要浸泡，有的要取其实质，有的只需上提浮膘。即使同一原料也因有优劣品位之分，必须由艺人善加选择，才能使用工序就有粉碎、水漂、研磨、下胶、沉淀、革脚、煎煮、摊膏、剪膏、冷干、称量、包装等十多道工序，制作较为复杂。（分段）姜思序堂国画颜料有着颜色鲜明、纯净光润、轻细若尘、入水即化、与墨相融、着纸能和、多裱不脱、经久不变的特点。书画印泥则有不渗油、不嵌章、耐晒、色泽庄重的特点。其工艺大多依赖手工，是一门独特的手工制作技艺。

在西藏，制作和应用矿植物绘画颜料已有两千多年的悠久历史。自古以来，藏族绘画所用颜料都是从雪域高原本地的矿植物中提取。藏传颜料依靠其特有的千年不变的性能，用这些材料绘制的作品遍及以布达拉宫、古格王朝遗址等为代表的西藏全境的寺庙、古建筑里，虽经千年风吹日晒和岁月的侵蚀，却仍能完好保存。（分段）藏传矿植物颜料色彩艳丽厚重，不褪色；植物颜料色泽纯正，耐光耐热，适用于寺庙的壁画、佛像和庙宇、房屋装修，尤其适合长期暴露在外的房屋图案装饰，在西藏占有极其重要的地位。（分段）历史上藏传矿植物绘画颜料的加工技术主要分布在拉萨、日喀则、昌都、山南等地，多以壁画、唐卡画家个人、家族或画家组织自行加工制作的形式传承。但因历史原因，自20世纪中期已基本上无人制作或使用该颜料，使这一独特的生产工艺面临失传的境地。

毛笔制作工艺非常繁复细巧，一支毛笔的制作要经过从选毫到刻字等五大流程七十多道工序。周虎臣毛笔制作技艺是以开创人周虎臣的名字命名，并由周虎臣笔墨庄（笔厂）在三百多年时间内积累而成的。（分段）1694年，周虎臣后裔从江西到苏州开设周虎臣笔墨庄。上海开埠后，周虎臣笔墨庄又于1862年由苏州迁移到上海黄浦区。1958年，它前后合并上海十家著名笔墨庄，成立老周虎臣笔墨庄。1987年企业扩大规模成立了上海老周虎臣笔厂。历时300年，传承十一代。（分段）周虎臣集众家制笔技艺于一身，并集各家之长，在继承传统技艺的基础上不断创新制笔技艺，从制作狼毫水笔，到制作羊毫、兼毫发展到制作狼毫书画笔等，结合海派书画家用笔特点，创造了制笔技法“健腰法”、“顶齐法”、“层峰法”、“精修法”和动物毛“配置法”，改善了毛笔的使用功能，表达出数百年来毛笔制作技艺的兼善而非独善的特色，把海派毛笔制作技艺推到了一个新的高度。（分段）当前毛笔市场日趋萎缩，制作毛笔全都是手工活，繁复辛劳、社会地位低、工资待遇差，年轻人对学手艺活不感兴趣，久而久之毛笔制作业后继乏人，濒临危机。

中国毛笔制作技艺有宣笔、湖笔、水笔、李福寿毛笔“四大流派”。扬州毛笔（亦称“扬州水笔”）以其麻胎作衬而独树一帜。清史载：“扬州之中管鼠心画笔，用以落墨白描佳绝，水笔亦妙。”（分段）扬州毛笔以狼毫、兔尖（兔背之毫）为主要原料，地产孔麻为辅料，工具多自制。其制作技艺十分繁难，分水盆、装套、旱作三个环节共一百多道工序，环环相扣，道道严谨。关键工序全凭艺人的手感、舌感和目测。笔尖粗细、长短、老嫩以及锋状均有讲究，工艺精致而富有韵味。学制扬州毛笔，由师傅口传心授，学者反复实践、揣摩，入门难，精通更难。（分段）扬州毛笔，带水入套、涵水不漏，经久耐用；笔头笔杆，相得益彰；品格高雅，挺健韵致。代表作“湘江一品”，曾被誉为“笔中之王”。

衡水市桃城区位于华北大平原腹地，美丽的衡水湖畔，这里刻制法帖的村庄有十多座，其中尤以阎庄最具规模，村民大多会法帖刻板拓印技术，帖品精美。鼎盛时期，除在本地立店销售，还销往天津、北京、山东、山西等地，仅北京琉璃厂就有十余家阎庄帖店，最著名的有“怡墨堂”、“墨宝斋”等。（分段）明朝永乐年间，衡水阎庄一阎姓商贩穿州过府，善抓商机，获悉读书人爱好历代名家书帖，便将各地碑刻拓印，略事装裱，顺带发卖，见购者众多，而拓制碑刻不便，遂萌自刻法帖之心。在衡水就地取材，试用果木替代石板，屡试终获成功，即行刻制。之后，此技艺世代相传，一时衡水部分村庄成为法帖制作专业村。（分段）衡水法帖无论是雕刻技艺还是拓印方法，堪称一绝，雕刻技艺陡刀立线娴熟流畅，再现原作之神韵，拓片形式样式繁多，蝉翼拓、乌金拓，精美绝伦。工序为：选稿定稿、选材加工、上板雕版、拓印装帧。

传统中国古代书画人工临摹复制技术是我国一项重要的传统手工技艺，有着悠久的历史和清晰的传承脉络。临摹古代书画珍本，长期以来，成为传承中国古代书画艺术、书画技法的重要手段。（分段）建国后，故宫博物院成立文物修复工厂，聘请金仲鱼、郑竹友、冯忠莲、金禹民、陈临斋等大师进入故宫，临摹故宫收藏的国宝级书画文物。作品包括冯仲莲摹《清明上河图》、《虢国夫人游春图》，金仲鱼摹赵佶《听琴图》、郭熙《窠石平远图》、崔白《寒雀图》，陈临斋摹《韩熙载夜宴图》、胡環《卓歇图》、《花竹锦鸡图》，刘炳森摹马王堆出土西汉帛画等等，其中很多摹本已经被作为故宫的文物进行收藏。（分段）这些大师在故宫传承技艺，培养了包括刘炳森在内的一批书画临摹大师，为中国的文物保护事业做出了贡献。古书画临摹技术主要包括勾稿、落墨、着色、做旧、题款及印章的摹制，摹制过程中完全使用传统工艺、传统材料，使所摹作品在最大程度上接近原件。（分段）目前故宫博物院从事古书画临摹复制工作的专业技术人员年龄偏大，传承存在一定的困难。

福鼎市位于福建省东北部，处于闽浙交界地区，其独特的海拔、地势、土壤和气候环境，具有适宜白茶生产的自然条件。（分段）福鼎太姥山是白茶的发源地，具有悠久的历史。唐陆羽《茶经》载：“永嘉县东三百里有白茶山。”专家认为即福鼎太姥山。明代田艺蘅《煮泉水品》认为：“茶者以火作为次，生晒者为上，亦更近自然。……生晒茶沦于瓯中，则旗枪对鲜叶采摘标准与制茶工艺，被认为是白茶制作的雏形。（分段）现代白茶工艺盛于清代福鼎，清周亮工在《闽小记》中记载：“太姥山古有绿雪芽，今呼白毫，色香俱绝，而成尤以鸿雪洞为最。”说明福鼎白茶的出现历史相当久远。据记载，1857年，福鼎点头柏柳的陈焕、张吓钦移植家中繁殖，清代光绪元年（1875）由周开陈再移植、传播到黄岗，制造白茶的历史由福鼎开始。（分段）福鼎白茶因成制品芽头肥壮，满披白毫，如银似雪而得名，制作中不炒不揉，文火足干，以适度的自然氧化，而保留了丰富的活性酶和多酚类物质。其初制原理和工艺规程主要为萎凋和干燥两道工序。白茶初制工艺流程：鲜叶—萎凋—堆积—干燥—拣剔。精制工艺流程：毛茶—拣剔（手拣）—正茶—匀堆—烘焙—装箱。受气温影响，白茶制作技艺分为正常气候初制和不正常气候初制。福鼎白茶的制品主要有白毫银针、白牡丹、贡眉（寿眉）以及新研制的工艺白茶等品类。

北京市仿膳饭庄是经营宫廷风味菜肴的中华老字号餐馆，位于北海公园漪澜堂、道宁斋等一组乾隆年间兴建的古建筑群中，1925年由原清宫御膳房的几名御厨创办。“仿膳”，意为专门仿照宫廷御膳房的方法制作菜肴和点心等食物，至今已有85年的历史。（分段）仿膳饭庄是清廷御膳的研究整理、继承创新、经营保护单位，在几十年的经营中，始终保持了宫廷风味的特色。为了挖掘和研制宫廷名菜，仿膳饭庄派人多次前往故宫博物院，在浩繁的御膳档案中整理出乾隆、光绪年间的数百种菜肴。其中凤尾鱼翅、金蟾玉鲍、一品官燕、油攒大虾、宫门献鱼、溜鸡脯等最有特色；名点有豌豆黄、芸豆卷、小窝头、肉末烧饼等。1979年，经过挖掘、整理，仿膳饭庄在国内首家推出了清廷御膳，引起世界各国饮食界的广泛关注。御膳选用山八珍、海八珍、禽八珍、草八珍等名贵原材料，采用满族的烧烤与汉族的炖焖煮等技法，汇南北风味之精粹，丰富多彩，蔚为大观。

直隶是河北省在清朝及民国时期的旧称，保定为督府所在地，清雍正二年（1724）至宣统八帝187年中，有74人99任次担任直隶总督。来自不同地区的总督带来四面八方的饮食文化和烹饪技艺，使直隶官府菜融会贯通，菜肴的结构和筵席形成了特殊风格，选料上主要以保定当地特色原料入馔，口味上以咸香为主但兼具多味，制作上工艺精湛、工序完整、流程严谨、烹法多变，有独到之处。（分段）直隶官府菜源自民间又具有贵族型格，既有本土特色又兼容天下食风，鼎盛于清代至民国，流行于京师附近的“直隶省”（今河北保定一带）却又影响过整个北方菜系，是较为特殊的系列肴馔。（分段）自18世纪初（1724）至20世纪中叶，南北饮食文化交融，直隶官府菜兼收并蓄，进入快速发展时期。从19世纪中叶起，退休返乡的直隶官厨开始兴办培训作坊，培养大批厨师，民间大型饭庄兴起，以烹饪官府菜为荣。（分段）目前，通过对直隶官府饮食文化进行挖掘、整理，直隶官府菜得以继承和发展。

孔府菜是孔子后裔在长期的生活实践中形成的一种独具特色的官府菜系，秉承孔子“食不厌精，脍不厌细”的饮食观念，凝聚着儒家文化特色和底蕴，是中国饮食文化中具有丰富内涵和艺术特质的美食文化瑰宝。（分段）孔府菜的历史可追溯到公元前272年，历代传承不绝，创新不断。到19世纪末和20世纪初，孔府菜已形成了色、香、味、形、器、意独具一格的菜系。孔府菜用料广泛，做工精细，善于调味，讲究盛器，烹饪技法全面，制作程式复杂。在诸多技法上，尤以烧、炒、煨、靠、炸、扒见长。（分段）其风味特色则是清淡鲜嫩，软烂香醇。而盛器和用餐桌椅更是华贵奇巧，精美绝伦，仅御赐“满汉全席”银质餐具就有404件。（分段）孔府菜的形成，不仅直接影响了中国四大菜系中鲁菜一系的形成，由于孔府在历史上“与国咸休”的政治经济地位，孔府菜不仅吸纳了宫廷菜的特色，更是荟萃了全国各地地方菜的精粹，对于丰富中国饮食文化，保存和研究中国烹饪技艺和历史沿革，丰富儒家文化内涵，扩大儒家文化的对外影响都具有重要的历史意义和时代价值。

五芳斋粽子制作技艺发祥于浙江省嘉兴，并辐射至长三角流域，是中国传统食品制作技艺的典型代表。（分段）民国初年，张锦泉在嘉兴城区北大街孩儿桥堍设摊卖粽子，因粽子外形和口味独特而深受欢迎。1921年，张锦泉在嘉兴城内张家弄口开了首家“五芳斋”粽子店，并凭借着精湛的制作技艺逐渐驰名江南，被誉为“粽子大王”。（分段）五芳斋粽子的传统制作技艺，主要分为选料、浸米、煮叶、制馅、打壳、包裹、扎线、烧煮等36道工序，并形成了五芳斋特有绝活和独门秘方，造就了五芳斋粽子“糯而不糊、肥而不腻、肉嫩味香、咸甜适中”的显著特征，成为江南粽子的典型代表。目前，五芳斋粽子品种有鲜肉粽、豆沙粽、火腿粽、蛋黄粽、栗子粽、枣泥粽、南湖菱粽等数十个品种。（分段）五芳斋粽子制作技艺具有较高的食用价值、文化价值和经济价值，其核心在于将老字号品牌文化和传统技艺进行了紧密结合，充分体现了粽子这一民族食品的独特魅力。然而，在现代化的进程中，传统的粽子制作技艺仍不可避免地濒临危机。一方面，粽子生产出现集约化、商品化趋势，家家户户包粽子的景象已成为历史，绝大部分年轻人不会包粽子；另一方面，在企业内部，生产自动化程度不断提高，传统粽子手工技艺的传承已经出现了严重危机，急需采取各种措施加以保护。

北京四合院传统营造技艺是采用传统木、瓦、石、砖等传统材料和北方传统匠作做法的民居营造技艺，其营建工序复杂，工艺讲究，体现了北方民居的建造理念和技术水平，是研究民居建筑文化的重要内容。（分段）北京四合院是一种合院式住宅，是北京老城的基本组成单位。自元代起奠定格局，明清两代形成以倒座、垂花门、抄手游廊、正房、东西厢房和后罩房等组成的四合院布局。北京四合院因其形制规整，适应性强，成为四合院住宅的典型和代表。（分段）北京四合院的营造蕴含着丰富的文化理念。院落的进深、开合，及大门、影壁、屋饰等细节上，均鲜明地反映了古代民居的等级色彩。家庭成员及仆佣分别住在正房、耳房、厢房、倒座房，通过建筑的位置、朝向、宽窄、高低不同体现着地位和等级的差别，各向房屋又连接为统一的整体，尊卑有序，折射出传统社会家庭组织的伦理内涵，具有重要的社会学意义。北京四合院的灰墙灰瓦构成了北京城的基本城市色彩，形成了京城特有的民居文化情调。（分段）随着北京城市建设的迅猛发展，新中国成立后北京四合院遭到很大破坏，其营造技艺因现代建筑方式的冲击也日渐失传，保护北京四合院传统营造技艺已成为当务之急。

雁门古建筑营造技艺分布在晋北历史文化名城代县及其周边地区，著名的雁门关就在这一区域内。晋北地区目前保留的辽代木结构建筑较多，这些建筑与我国唐代建筑的风格一脉相承，比如屋檐出挑进深大，屋角起翘平缓厚重，木构件硕大结实等等。这些建筑的特征和营造技艺，对晋北地区以后的传统木结构建筑的营造都产生了深远的影响。（分段）代县杨氏木匠家族是这一地区传统木结构建筑营造技艺的传承者，其祖先是南宋杨家将镇守三关时的随军木匠，专门制作兵器、寨堡、城门、关楼、武庙、钟鼓楼等等，其传统木作营造技艺代代相传至今。在代县境内，现存年代最久远的杨氏木匠家族营造的传统木结构建筑—文庙和边靖楼，虽历经五百余年风雨和多次地震等自然灾害，但大木构架仍然保持完好，足见其工艺的精湛。（分段）雁门杨氏门徒只有15人，由于现代建筑艺术和室内装潢艺术的冲击，传统木结构建筑的市场需求逐渐萎缩，杨贵庭师徒时常不得不依靠其他方式维持生计，杨氏家族所掌握的极具地方特色的传统木结构建筑营造技艺的传承面临着危机。

石库门里弄民居因其乌漆厚木大门由花岗岩石板条组成的门框紧箍，又因如官府仓库而得名。最早的石库门为上海宁波路兴仁里，建于同治十一年（1872），至今已有130年历史。石库门是近代70%上海市民的基本民居。（分段）石库门里弄建筑营造技艺在建筑上具有较高的艺术价值。它的建筑格局继承了江南民居传统中轴线的形式，外墙为不施粉刷的清水砖墙，屋顶覆盖青瓦，风格慧洁、朴实。石库门位于中轴线起点中央，纵深相继为天井、客堂和东西厢房、楼梯间、厨房（俗称“灶披间”）、后门。楼梯至二楼的拐弯处为亭子间。二楼前面为客堂楼和东、西厢房楼。布局紧凑，居住舒适，建筑结构方式为江南民居传统的穿斗式。（分段）石库门是上海近代历史的缩影。它涉及近代历史、政治、经济、文化、民俗等领域，积淀了深厚的历史文化内涵，具有很高的历史价值。（分段）在艺术方面，它除了建筑外，还涉及石刻（大门门楣）、木雕（门窗和栏杆）、书法（里弄名称“门匾”）、金属工艺（总弄铁门、铜制门环）等，均具有较高的艺术价值。不少石库门在保持外观原貌的基础上，室内生活设施也加以改造。新天地和泰康路田子坊已经由传统石库门开发为现代化的文化创业区和休闲娱乐区，成为当前上海的著名景观。随着社会发展、人民生活的提高以及城市建设步伐的加快，传统陈旧的石库门逐渐被高层住宅取代，其营造技艺也面临濒危。因此，保护、传承石库门里弄建筑营造技艺这一宝贵而独特的文化遗产已成为当务之急。

吊脚楼是土家族人民十分喜爱的传统民居。湖北省咸丰县是武陵土家族地区现存吊脚楼实体最多、建造技艺传承最好的县。（分段）咸丰有着吊脚楼建造的悠久历史和独特技艺。从选择屋基、备料、立屋，一直到装饰完毕，都有完备的程序和不同的技法。特别是“高杆”定位的发明，“穿斗式”房屋构架，“冲天炮”立柱的建造，十分巧妙地解决了线面、角度、承重等建筑中空修造的吊脚楼，解放了地面，克服了山地民居建造与狭窄空间地貌的突出矛盾；“翘角挑”的采檐，“龛子”（走廊）的配置，则使吊脚楼的外观形式产生根本变化，打上了鲜明的地域烙印；而“看风水”、“拜山神”、“祭鲁”、“砍梁木”、“说福事”等众多民俗事项在吊脚楼建造中的大量出现，充分展示了土家族浓郁的乡风民俗；还有廓栏、门窗、柱础、挑方上的花纹图案，无不生动彰显着咸丰土家族地区丰厚的文化底蕴。（分段）咸丰吊脚楼建造技艺是随土家族的历史发展逐步丰富并成熟的，见证了土家族的发展历史，凝聚着土家族人民的聪明智慧，它是十分珍贵的民族文化遗产，理应得到有效保护和良好传承。

湖南省永顺县土家族吊脚楼（又称“转角楼”）建造技艺是土家族人民在长期社会生活中创造的具有民族特色的传统手工技艺，被专家学者称为古建筑的“活化石”。（分段）转角楼的建造，源于春秋战国，兴盛于唐宋，彭氏政权统治湘西后，转角楼开始全面发展。清雍正年间解除梁柱、盖瓦之禁，转角楼又广泛流布。新中国成立后，人民居住条件有较大发展，转角楼的建造技艺达到顶峰。但是，随着社会进程的加快，转角楼逐渐被现代建筑所取代，传承区域及传承人严重萎缩，目前，这一传统建筑仅分布在永顺县泽家、石堤、车坪、颗砂、芙蓉等少数乡镇，传承人减少且后继乏人，传承活动难以为继。（分段）转角楼的建造技艺工序很多，主要有：备料、加工、排扇、上梁。土家族转角楼多为木质结构，干栏式建筑，飞檐翘角，四面均有走廊，悬出的木质栏杆上雕有万字格、亚字格、四方格等象征吉祥如意的图案。悬柱有八棱形、六棱形、四方形，底部雕刻有绣球、金瓜等各种图案；窗棂刻有双凤朝阳、喜鹊嗓枝、狮子滚绣球以及牡丹、菊花等各种花草，古朴雅秀，美观实用，具有鲜明的个性和手工技艺的特色。（分段）转角楼的形式多种多样，主要有单吊式转角楼、双吊式转角楼、四合水式转角楼等，具有无坎不成楼、无瓜不成趣、不转不成楼等建筑特征。结构独特，形式活泼，是集建筑、绘画和雕刻等艺术为一体的珍贵的民间艺术结晶，也是中国建筑艺术史上的杰出代表。

重庆吊脚楼营造技艺系流传于重庆主城以及部分区县的传统建筑技艺。它历史悠久，最早可追溯到东汉以前，多数修建于南宋至20世纪三四十年代。（分段）吊脚楼因地制宜而建，以房屋撑柱悬空不落地为主要特征。吊脚楼立于平地，吊脚半边楼建于倾斜度较大的山坡上，后半边靠岩着地，前半边以木柱支撑，楼屋用当地盛产的木材建成。坡面开成上下两级屋基，下级竖较长柱，上级竖较短柱，使前面半间楼板与后面半间地面平行，形成半边楼。木柱木墙木楼板，楼皆建于数米高的石保坎上，房架高6—7米。每排柱的最外一根自上而下截齐上屋基处，形成吊脚柱，“吊脚楼”因此得名。（分段）在石柱土家族自治县，吊脚楼分布十分广泛，特别是在七曜山区、方斗山区和河谷老街最为典型，当地又称之为“干栏”、“千柱落地式”或“转角楼”。它是民族建筑工艺的奇葩，是优秀的土家民族文化遗产。土家族吊脚楼营造工艺科学、构思巧妙、布局合理。营造时充分利用当地石、木材料，飞檐翘角，穿枓勾心，牢固防震。土家族木匠用他们的智慧，利用手中的斧子、锯子、墨斗和凿子等工具，精心打造，将分散的木柱、木方和木板组合为牢固的楼屋。吊脚楼有堂屋、厢房或地正屋、厨房和火塘，楼上是住房，吊脚柱下边是圈舍和柴房。（分段）随着社会发展和人们居住理念的改变，以及重庆地区旧城改造，重庆吊脚楼建筑技艺文化的延续和实物保护都面临着极其严峻的挑战。

维吾尔族阿依旺赛来民居主要分布在沿塔里木盆地沙漠边沿的城镇和农村，特别是塔里木盆地沙漠南沿的于田、墨玉、民丰、皮山、和田、莎车、喀什等地。（分段）阿依旺赛来是和田维吾尔族典型民居建筑形式，“阿依旺”是指房顶中间凸出的方形的建筑，含有明亮、透风的意思；“赛来”是指这种建筑里的客厅或招待客人的地方，整体建筑称为“阿依旺赛来”。（分段）阿依旺中的空间一般分为两个部分，即敞开的庭院空间和封闭的居室空间。阿依旺是一个封闭型、内庭式的平面布局，居室空间由兼作起居的客房、餐室、后室、储藏室、淋浴室等小间组成。面向庭院的居室前多设有外廊，底层外廊多设有实心的不能加热的炕，即“束盖”，供户外起坐。阿依旺赛来没有明确的中轴线，平面上的布置也非常灵活，庭院和建筑面积不固定，可大可小，根据人口和经济条件来定。（分段）和田阿依旺在建筑装饰方面，多采用虚实对比，重点装缀的手法。廊檐彩画、拼花砖、木雕以及窗棱花饰，多为花草或几何图形。其装修主要在廊柱、阿依旺的侧窗等部分，以木雕造型为主，雕刻精巧。（分段）维吾尔族阿依旺赛来民居建筑营造技艺以师传为主，从事者均为男性，没有文字记载，以口传心授的方法代代相传。随着现代民居建筑形式的推广和普及，经验丰富的民间匠人减少，传统的阿依旺赛来民居营造技艺处于濒危境地。

中医对生命与疾病的认知是基于中华民族传统文化产生的认识人体生命现象和疾病规律的一种医学知识。中医生命与疾病的知识起源于传说中的远古黄帝、岐伯时代，以《黄帝内经》为标志的中医生命与疾病知识体系的形成至今已有两千多年的历史。中医生命与疾病知识主要包括阴阳、五行、脏象、经络、疾病与证候、病因病机、辨证、治则治法、五运六气等内容。（分段）中医学运用阴阳对立统一的观念来阐述人体生命活动，以及人与自然、社会等外界环境之间相互依存的关系。阴阳平衡是维持和保证人体生命活动的基础，阴阳失调则导致疾病的发生变化。中医学运用五行学说阐述人体与自然界、人体各部分之间的联系以及疾病发生发展的机理，并用以指导疾病的治疗。脏象是人体重要的生命现象，主要包括五脏、六腑、奇恒之腑以及精、气、血、津液的生理功能和病理变化。经络是人体气血运行的通道，有联络全身的作用。经络系统包括十二经脉、奇经八脉以及络脉等，是中医诊断和治疗疾病的基础，也是针灸、推拿等疗法的重要理论依据。病因是研究疾病发生原因和条件的学说，包括外感六淫、内伤七情和饮食劳倦等。病机学说是研究疾病发生发展规律的学说。辨证论治是运用望、闻、问、切等方法诊察疾病，将诊察结果加以分析、综合得出结论，确立治疗的原则。治则治法是治疗疾病必须遵守的基本原则与方法，是中医在长期临床实践中总结出的治疗规律，主要有调整阴阳、扶正祛邪、标本缓急，以及因人、因时、因地制宜等。五运六气是研究、探索自然界天文、气象、物候变化对人体健康和疾病影响的系统知识。（分段）对疾病、证候的认识，中医学有着独特的理论与方法。中医学认为，疾病的发生是正邪消长的表现。《黄帝内经》提出“正气存内，邪不可干”，“邪之所凑，其气必虚”的疾病观。《伤寒杂病论》等早期文献中记载了大量对疾病的认识，隋代的《诸病源候论》中记载了67门1720种病证。（分段）中医生命与疾病的认知是构成中医学知识的核心，对中医养生、诊法、疗法、方剂、中药、针灸及临床实践的各个环节发挥指导作用。但是，受西方医学的影响，能够理解和传承这一知识的人日渐减少，面临保存与发展的困境，亟待得到尊重保护和发展。（分段）

中医诊法是中医学的组成部分。中医诊法是以中医理论为指导，主要运用“四诊”的方法诊察疾病，探求病因、病位、病性及病势，辨别证候，对疾病作出诊断，为治疗提供依据。中医学在长期医疗实践中形成了一套完备的诊断疾病的理论、方法、技术以及实物，体现了鲜明的中国传统文化和地域特征。（分段）中医诊法有着悠久的历史。战国时期名医秦越人（扁鹊）擅长“切脉、望色、听声、写形，言病之所在”。《黄帝内经》根据阴阳五行、脏象经络理论，对诸多诊法作了具体描述，并阐述其综合运用的原则，在方法上奠定了“四诊”基础。西晋王叔和撰集《脉经》，承前启后，确立中医脉诊的方法，历代医家在临床实践中不断继承完善着中医的诊法，形成了大量有关诊法的典籍，如宋代的《三因极一病证方论》、明代《敖氏伤寒金镜录》、清代的《望诊遵经》等，累积存世的诊法著作有近百种。（分段）望诊是医生运用视觉，观察病人身体有关部位及其分泌和排泄物等以了解病情的诊断方法。包括望舌、望神、望色、望五官、望形态、望络脉等。其中望舌即舌诊，指观察病人舌质和舌苔变化，以判定病情、推测预后，是望诊的重要内容。（分段）闻诊是医生通过听病人声音、嗅其气味以了解病情的诊断方法。听声音指通过声音了解病人语言、呼吸、咳嗽、呕吐、呃逆等声音变化；嗅气味则是凭嗅觉嗅病人口气、体气和排泄物等异常气味。（分段）问诊是医生对病人或陪诊人进行系统而有针对性询问，是全面了解病情的一种诊断方法。（分段）切诊是医生运用手的触觉，对病人寸口脉及体表特定的部位进行触摸、按压、体验，从而了解病情的一种诊断方法。主要包括切寸口脉和按诊两部分。寸口是人体脏腑气血交会之处，独取寸口的方法，在汉代成书的《八十一难经》中就已经形成。（分段）中医诊法是中医学独具特色的诊断疾病的方法，其潜在的科技与人文文化内涵，随着医学科学的发展和中外文化的广泛交流，发挥着越来越大的作用。但是，受西方医学的影响，中医诊法的应用日渐萎缩。（分段）

葛氏捏筋拍打疗法以手指捏揉和用拍子拍打身体特定部位的经脉筋腱，以行气活血、调理脏腑，而达到强筋健骨、调和气血、防病治病的目的。其理论源自我国传统医学的经筋学说，治疗技术则滥觞于我国古代的“导引按跷”之术。此疗法发端于清末，五代相传，至今已有一百五十余年的历史。葛氏家族原籍山东蓬莱，祖辈因闯关东定居于辽宁锦州，第一代创始人葛献宝在山东悬壶济世，始创“葛氏捏筋拍打疗法”，传至第三代葛长海，总结形成一套完整的理论和手法技术，后调入北京工作。北京市海淀区成为“葛氏捏筋拍打疗法”的主要传承地区。（分段）葛氏捏筋拍打疗法继承中医文化传统，形成了独特的脉位理论和捏筋拍打技术。该疗法手法多样，简便易行，适应症广泛，疗效确切，传承方式具有开放性、多样化的特点。（分段）该疗法也面临着医疗文化氛围改变、部分传承人无执业医师资格、理论与技术仍待进一步整理总结、培训传承受到限制等问题，需要采取保护措施，以使其更好地传承发展。（分段）

王氏脊椎疗法是清代皇宫御医治疗脊椎、脑疾的一种传统中医保健疗法。它综合了传统中医内病外治、祛邪扶正的方法，调动人体自身修复机能的作用，是防、治一体化的中医保健疗法。（分段）王氏脊椎疗法起源于清代顺治（1644—1661）年间。当时民间中医王汝清从军医治箭伤，由于其疗效高而留在宫中成为御医。乾隆年间，王汝清的后代王昭恩又被召入宫中成为御医。清末时该疗法散落民间。民国后，王氏传人继续行医，其疗法始终未断传承，目前王兴治已是第十三代传人了。（分段）王氏脊椎疗法的治疗原理主要是循经取穴、药物渗透和推拿按摩。根据中医“经脉所通，主治所及”原理，以人体阳经为主，阴经为辅，辨证施治。通过穴位弹刺，达到“药入邪出”的目的。该疗法将竹子制成竹罐作为给药工具，利用竹子本身清热解毒、散风除湿的功效，与配方药物合力以达到最佳疗效。并通过高温、高压使药液充分注入、贮于竹罐体；利用拔罐时产生的负压，使药液有效渗入人体。（分段）王氏脊椎疗法历经三百多年的传承与发展，其文化内涵、制作工艺与治疗技术积淀深厚，亟待得到更好地保护与传承。（分段）

道虎壁王氏妇科起源于宋金、元时期，相传29代延续八百余年。现位于山西省平遥古城道虎壁村，距离古城2.5公里。王氏妇科主治妇女胎前产后，月经不调，久婚不孕，崩漏带下，卵巢囊肿，子宫肌瘤，上环后引起的腰困、出血淋漓不断等妇科疑难杂症。（分段）对中药材的选用、加工炮制，丸、散、膏、丹的制作均采用日晒、露炼上糖、酒制、醋泡、盐泡、蒸、晒、蜜制等技艺，技术操作全凭经验掌握。王氏妇科家族中铭刻史册的著名医生有：始祖王厚，第四代传人王时亨，第八代传人王士能，第十一代传人王景刚，第十二代王伯辉，第十九代王聘宇，第二十代王笃生，第二十五代王集一。第二十六代王裕普为近代名医。现代名医第二十七代传人王培章，王裕普之子，主任医师。近代王集一、王裕普，《平遥县志》均有记载。1952年王裕普携子王培章、王培尧等创建中西医联合诊疗所，而后成立平遥县妇科医院。1962年平遥县妇科医院与平遥县人民医院合并。（分段）王氏妇科经过一代又一代人的医学实践，积累了大量的临床经验和祖传秘方、脉诀歌赋以及独特的中药炮制方法，为广大患者治愈疾病，深受老百姓的赞誉。当地媳妇患病去世，娘家人要问是否请道虎壁王家诊治过，否则娘家人必追究责任。这种疗效和信誉是王氏妇科代代相传的根本原因。（分段）第二十八代传人王温行医四十余年，与父亲王培章合著《傅山女科家传应用》一书并获奖。1998年创办“太原市道虎壁妇科门诊”。第二十八代传人王恭，中医师。1990年创办“平遥县道虎壁王恭诊所”。行医三十余年，在王氏妇科基础上，对男子阳痿早泄、遗精、肝肾不足引起的不育症的诊治有独特疗效。（分段）（分段）

朱氏一指禅推拿疗法由上海嘉定黄墙中医世家六世医朱春霆先生创立，其子朱鼎成先生衣钵相传。（分段）朱氏一指禅推拿是近代中医推拿最著名的流派之一。其根基为中医巨著《黄帝内经》和达摩所创“一指禅推拿”，其手法有推、拿、按、摩及推摩等十余种，一指禅推法为其精华；“以指代针”、“内病外治”为其特色；其“万法归一”、“经络诊治”、“柔和舒适”的理念和疗法在诊治脾胃病、小儿麻痹症、头痛、月经不调、小儿发育不良、颈椎病、骨关节炎等内外疾病方面独树一帜。（分段）新中国成立后，朱春霆受聘华东医院，首创中医推拿专科。经半个多世纪的临床积累，朱氏一指禅推拿在全面继承总结朱春霆学术思想的基础上，不断拓展推拿医疗、保健、康复领域，融入了“治未病”等新的治疗理念和方法。力求以人为本，提供个性化服务，相继推出了失眠、颈性眩晕等专病门诊和中医工作室。朱春霆、朱鼎成父子竭力服务于大众医疗和“高干保健”，解除了患者病痛，名声鹊起。朱氏一指禅推拿为大众养生健康事业奉献了中华医学的智慧。（分段）朱氏一指禅推拿对中国推拿教育事业贡献巨大，朱春霆著书授业，创办了中国第一所推拿专业教育学校，突破了千年来中医家传或师带徒模式，开创推拿课堂教学之先河，桃李满天下。（分段）朱春霆是《大辞海》（2003年版）记载的唯一的推拿医学家。《上海卫生志》（1998年版）将“朱氏推拿”列入中医流派之一。一指禅推拿是《辞海》（1936年版）唯一收载的推拿学派。（分段）（分段）

在安徽新安医学的世医家族链中，以内科为主的“张一帖”家族被认为是历史最悠久、当代影响最大的家族之一。“张一帖”世医根基于歙县定潭。（分段）从明朝嘉靖年间“张一帖”得名算起，代代为医，传承至今已有四百五十多年的历史。“张一帖”以其精湛的医技，治疗内科疑难杂症和急性热病屡获佳效而享誉皖、浙、赣数省。（分段）“张一帖”的得名，就是因为急危重症常常一帖（剂）药而愈，民间还有“仙人拐”等神奇传说。著名经学家吴承仕之痼疾经“张一帖内科”第十三代传人张根桂诊治痊愈后，由衷地赞叹：“术著岐黄三世业，心涵雨露万家春。”（分段）具有四百五十多年历史的“张一帖内科”家族流传至今，说明新安医学的事业正得到传承与弘扬。（分段）

中药炮制是指在中医理论的指导下，按中医用药要求将中药材加工成中药饮片的传统方法和技术，古时又称“炮炙”、“修事”、“修治”。药物经炮制后，不仅可以提高药效、降低药物的毒副作用，而且方便存储，是中医临床用药的必备工序。几千年以来，不仅积累了丰富的炮制方法与技术，而且也形成了一套传统的炮制加工工具。炮制是中药传统制药技术的集中体现和核心，“饮片入药，生熟异治”是中药的鲜明特色和一大优势。中药饮片炮制技术是中国所特有的，是中国几千年传统文化的结晶，是中华文化的瑰宝。（分段）中药炮制历史久远。相传起源于神农时代，汉代的《神农本草经》、梁代陶弘景的《本草经集注》对中药炮制已有详细的记述。东汉张仲景的《伤寒杂病论》记述了一百余种药物的炮制。南北朝时期雷的炮制专著《雷公炮炙论》记载了300种药物的炮制方法与技术。唐代的《新修本草》是中国的第一部国家药典，标示有药物炮制的方法，是炮制技术受到政府保护的开端。明代李时珍的《本草纲目》设有炮制专项，缪希雍的《炮炙大法》，总结中药炮制大法17种。清代张睿的《修事指南》，详细记载了232种炮制方法。（分段）目前，全国专门从事炮制工作的只有近百人。中药炮制技术处于萎缩的濒危状况。由于“现代”用药方法趋于“常规化”，传统的“一方一法”的用药模式已不复存在，许多特殊而又可产生特效的传统炮制技术逐渐被遗忘。现存为数不多的身怀绝技的炮制老药工对于自己经过长期工作总结出来的炮制方法秘而不宣，传统的炮制技术面临衰退甚至失传的局面。相关部门对炮制技术的继承和保护还不够重视，在继承和保护方面未采取具体措施，所以，中药的炮制技术亟待得到保护。（分段）

中药来源于自然界的植物、动物和矿物。我国传统药材资源达12807种，但中药临床应用和成药制作一般不用生药，而用经过加工炮制的成熟品即饮片。&lt;br/&gt;中药炮制是根据中医药理论和医疗、调剂、贮藏等不同要求以及药材自身的性质，分别采用修治、水制、火制及增添辅料制作等方法，对生药进行加工的特殊技术，其上可追溯到药材的种植、采集或饲养，其中以炒、炙、烫、煅、煨和火制方法最为常用，故名“炮制”。（分段）中药炮制的目的在于降低或消除药物的毒性和副反应，缓和或改变药性，从而提高疗效，便于调剂、贮藏和服用，其核心是减毒增效。从古至今，中医药行业在中药炮制方面积累了大量经验，总结了成套理论，发明了不少技术，形成了众多流派，编著了大量著作，中药炮制技术成为中药学的重要内容之一。（分段）河南省焦作地区种植怀山药、怀地黄、怀菊花、怀牛膝已有近三千年的历史，因河南省焦作市古属怀庆府管辖，所以怀山药、怀地黄、怀菊花、怀牛膝统称“四大怀药”。（分段）四大怀药的种植，包括育种、选地、整土、育苗、施肥、虫害防治等都有严格的要求，药材的加工也有严格的传统工艺标准，怀地黄的九蒸九晒，怀山药的反复浸泡和熏蒸、晾晒和搓制等工艺，使得药材具有了优越的品质。明清时期，怀药商人崛起，大大促进了怀药加工的规范化和怀药文化品牌的形成，使四大怀药成为河南首屈一指的地道药材。六味地黄丸中，怀地黄和怀山药的比例占到48%，而由怀药产生的文化习俗也广泛地影响着当地百姓的生产生活。（分段）近年来，由于一些农户片面追求怀药产量，降低单位成本以增强价格竞争力，摒弃传统的种植和加工技艺，随意引进外地种子种苗，使四大怀药原有的品质失真。真正的传统种植和加工技艺受到严重冲击，有待对其进行进一步的挖掘、保护和传承。（分段）

中药来源于自然界的植物、动物和矿物。我国传统药材资源达12807种，但中药临床应用和成药制作一般不用生药，而用经过加工炮制的成熟品即饮片。&lt;br/&gt;中药炮制是根据中医药理论和医疗、调剂、贮藏等不同要求以及药材自身的性质，分别采用修治、水制、火制及增添辅料制作等方法，对生药进行加工的特殊技术，其上可追溯到药材的种植、采集或饲养，其中以炒、炙、烫、煅、煨和火制方法最为常用，故名“炮制”。（分段）中药炮制的目的在于降低或消除药物的毒性和副反应，缓和或改变药性，从而提高疗效，便于调剂、贮藏和服用，其核心是减毒增效。从古至今，中医药行业在中药炮制方面积累了大量经验，总结了成套理论，发明了不少技术，形成了众多流派，编著了大量著作，中药炮制技术成为中药学的重要内容之一。（分段）四川有“天府之国”和“中医之乡、中药之库”的美称，全川中药资源有五千余种，约占全中国中草药品种的75%，其中著名道地药材和主产药材三十余种。应用中药及中成药是四川人防治疾病的主要手段。（分段）中药炮制是根据中医药理论，依照辨症施治用药的需要和药物自身性质以及调剂、制剂的不同要求所采取的一项制药技术，是中医药学的一大特色。炮制方法非常之多，如蒸、炒、炙、煅、炮、炼、煮沸、火熬、烧、斩断、研、锉、捣膏、酒洗、酒煎、酒煮、水浸、汤洗、刮皮、去核、去翅足、去毛等。中药炮制在中医理论和运用中具有相当重要的作用，一是可以提高临床医疗的效果，即医生可根据不同的病因、病机、症候及患者的身体健康状态，有的放矢地选用恰当的炮制品，以增强方剂的准确性、可靠性和实用疗效。二是中药炮制可充分保证临床用药的安全性，可以降低或消除药物的毒副作用，从而保证患者的生命安全。（分段）改革开放后，国家大力推进中药发展，废除有毒药物和回避技术难点高的品种，成都许多独有的中药成方制备技术逐渐被淘汰，同时民间掌握这类制剂处方、制备方法、制备设备的老一代技术人员大多已去世，健在的也年事已高，中药炮制技艺亟待抢救、保护。（分段）

中医传统制剂是在中医药理论指导下，以中药为原料，加工制成具有一定规格、可直接用于防病、治病的药品。最具代表性的传统剂型有丸、散、膏、丹。千百年来，中医传统制剂在历代医家的医疗实践中，积累了丰富的经验，形成了独特的制剂技术，是祖国传统医学宝库中重要组成部分。（分段）远在夏禹时代，祖先们由酿酒而发现了酒的作用，并制成药酒，同时发现了曲剂。至商代，汤剂已广泛应用。东汉时期对制药理论和制备法则已有认识，指出“药性有宜丸者，宜散者，宜水煎者，宜酒渍者，亦有一物兼宜者，亦有不宜入汤酒者，并随药性，不得违越”。强调根据药性选择剂型。张仲景在汤、丸、散、膏、酒的基础上，又创制了坐剂、导剂、洗剂、滴耳剂、糖浆剂及脏器制剂等十余种剂型。而且制备方法较完备，用法用量、适应症明确。晋代葛洪创造了利用药物本身的粘合力制丸，以及铅硬膏、蜡丸、浓缩丸、锭、条、灸等剂型。金元时代发明丸剂包衣、明代则有“朱砂为衣”的新工艺。明代李时珍是集大成者，总结了16世纪以前药物制剂的方法，记录了四十余种药物剂型。（分段）现代科学技术的进步，中药新剂型、新工艺、新技术不断涌现，丰富了中药制剂的剂型。但是，传统的制剂技术受到了前所未有的挑战和冲击，除汤剂仍然是中医临床首选剂型外，“丸、散、膏”仍被广泛使用，有些传统剂型和技术已经失传或正在被淘汰，其中不乏传统技术。因此，有必要对其进行保护，以实现继承和发展。（分段）

中药传统制剂，主要指丸、散、膏、丹，此外还有酒剂、锭剂、胶剂等等，每一种剂型都有一套传统制剂工艺，结合某些产品，还有一些特殊的制作方法。随着时代发展，中成药的制作有了许多改革和创新，大大提高了生产效率，但传统制剂方法并未全部淘汰，其中某些传统制剂方法，仍然是中成药制作的最佳选择，尤其是某些名牌中成药、处方保密中成药、含有贵细中药成分的中成药，在“老字号”企业生产时往往沿用传统制剂方法。&lt;br/&gt;中药传统制剂方法保留了古代作坊生产的某些特点，选料精当、投料有序、工艺独特，包装和仿单蕴含传统文化气息，深受医者和患者的信赖。（分段）龟龄集是有悠久传承历史、至今保存完好的中药复方升炼剂，是我国中成药历史宝库的珍贵遗产。它以独特的传统升炼技术炼制而成，功效卓著，被誉为“补王龟龄集”。（分段）明代嘉靖元年（1522），方士邵元节和陶仲文从《云笈七笺》的“老君益寿散”中取长补短，加以增删，并采用炉鼎升炼技术，制成了号称可以长生不老的“仙药”，献给皇上。嘉靖帝服用后，龙颜大悦，亲赐药名“龟龄集”，以示服用此药可以获得像千年神龟那样的高龄。在古代，“龟”被列为“四灵”（龙、凤、龟、麟）之一，象征长寿祥瑞。邵元节和陶仲文因此得到皇帝的恩宠，位跻三公，龟龄集从此成为内宫“御用圣药”。（分段）龟龄集主要由人参、鹿茸、肉苁蓉、海马、淫羊霍等大补气血、温阳益精之品组成，常用于阳痿、早泄、遗精等症，素有男科“圣药”美称，具有强心、提高免疫力等功效，可用于多种因肾阳虚损所致男科病的治疗。具有促进新陈代谢、加强血液循环、增进肌体免疫力和心肌收缩力的功能，主要用于强身、健脑、益髓、行阳、滋肾、补气、增进食欲、调整神经、调节内分泌、消除心肌疲劳等。（分段）后来，此药方辗转传入“广盛药店”（即山西广誉远国药有限公司前身），龟龄集便成为山西省太谷县的传统名牌良药流传下来。（分段）

中药传统制剂，主要指丸、散、膏、丹，此外还有酒剂、锭剂、胶剂等等，每一种剂型都有一套传统制剂工艺，结合某些产品，还有一些特殊的制作方法。随着时代发展，中成药的制作有了许多改革和创新，大大提高了生产效率，但传统制剂方法并未全部淘汰，其中某些传统制剂方法，仍然是中成药制作的最佳选择，尤其是某些名牌中成药、处方保密中成药、含有贵细中药成分的中成药，在“老字号”企业生产时往往沿用传统制剂方法。&lt;br/&gt;中药传统制剂方法保留了古代作坊生产的某些特点，选料精当、投料有序、工艺独特，包装和仿单蕴含传统文化气息，深受医者和患者的信赖。（分段）苏州吴医荟萃，药业兴盛。清代中期，吴门名医雷允上研究吸收了吴门医派的精华之后，把吴门医术发挥到了极致，于姑苏阊门开设了诵芬堂药店。雷允上所处的时代正是吴门医派温病学派日趋成熟的时代，医家在对温热病治疗的实践中发明了剂量很少但很有效的治疗方子，其中最具代表性的就是六神丸。当时医药虽已基本分开，但雷允上却集医药于一身，把行医与制药结合在一起。在长期的临诊卖药实践中，雷允上掌握了大量古方，积累了不少民间验方、单方，并对此进行了精深的研究。特别是对时疫急救药、外科多发病药，他根据临诊经验，按君臣佐使之道不断修改麝香、犀角、牛黄、羚羊角、珍珠等名贵香料细料及剧药的配伍，制炼出了六神丸等久负盛名的药剂。（分段）受现代西医西药的冲击，人们对中医药方剂的认识缺乏科学的认知，导致了中药衰落，也直接影响了雷允上六神丸制作技艺的传承。（分段）

中药传统制剂，主要指丸、散、膏、丹，此外还有酒剂、锭剂、胶剂等等，每一种剂型都有一套传统制剂工艺，结合某些产品，还有一些特殊的制作方法。随着时代发展，中成药的制作有了许多改革和创新，大大提高了生产效率，但传统制剂方法并未全部淘汰，其中某些传统制剂方法，仍然是中成药制作的最佳选择，尤其是某些名牌中成药、处方保密中成药、含有贵细中药成分的中成药，在“老字号”企业生产时往往沿用传统制剂方法。&lt;br/&gt;中药传统制剂方法保留了古代作坊生产的某些特点，选料精当、投料有序、工艺独特，包装和仿单蕴含传统文化气息，深受医者和患者的信赖。（分段）山东省东阿县是阿胶发源地和主产区，阿胶生产已有两千余年的历史，明代中后期，达到“妇孺皆通熬胶”的鼎盛时期，是国家命名的“中国阿胶之乡”、福牌阿胶的原产地保护区及唯一生产地。（分段）东阿县有阿井，地下水系泰山、太行山两山山脉交汇之潜流。泰山之阴，太行之阳，阴阳相济，水的相对密度为1.0038，富含矿物质和微量元素，易去除阿胶杂质，使胶质纯正，易于被人体吸收。（分段）东阿阿胶传统工艺包括整皮、化皮、熬汁等五十多道工序，全为手工操作，尤以熬胶、晾胶最为复杂，其间挂珠、砸油、吊猴等环节最显功力，操作六七年始摸窍门。东阿阿胶工艺规程列入国家医药局首批科技保密项目。（分段）阿胶文化集中医药学、史学、哲学、养生、进补、膏方文化及古典文学于一体，是中华医药文化的代表，曾获巴拿马国际博览会金奖、传统药“长城”国际金奖、中华老字号、中国驰名商标等殊荣。（分段）受现代工业化及西方医药的冲击，加上工业污染、水及驴皮资源日渐稀缺，古法制胶工青黄不接，部分传统工艺及古方辨症应用濒临失传，东阿阿胶传统中医药文化亟待保护。（分段）（分段）

中药传统制剂，主要指丸、散、膏、丹，此外还有酒剂、锭剂、胶剂等等，每一种剂型都有一套传统制剂工艺，结合某些产品，还有一些特殊的制作方法。随着时代发展，中成药的制作有了许多改革和创新，大大提高了生产效率，但传统制剂方法并未全部淘汰，其中某些传统制剂方法，仍然是中成药制作的最佳选择，尤其是某些名牌中成药、处方保密中成药、含有贵细中药成分的中成药，在“老字号”企业生产时往往沿用传统制剂方法。&lt;br/&gt;中药传统制剂方法保留了古代作坊生产的某些特点，选料精当、投料有序、工艺独特，包装和仿单蕴含传统文化气息，深受医者和患者的信赖。（分段）廖氏化风丹创制人廖耀寅依托贵州大娄山丰富的药材资源和板桥古镇的流通便宜，承袭祖业行医济世，于明代崇祯十七年（1644）研制出具有息风通络、镇惊豁痰、开窍醒脑功能的“化风丹”。（分段）工艺上借鉴白酒发酵窖藏工艺，将核心药物处理制成药母，另将15味中药材用不同方法进行炮制后，与药母合磨成粉，制成丸剂，再将朱砂水与麝香研磨后的混合剂均匀涂于丸剂表面，经附着后烘干即成。（分段）化风丹为朱红色丸剂，剖面呈棕黄色，味辛。对四时瘴气、中风偏瘫、小儿高热惊风、癫痫、面肌麻痹有特效。由于此药功效确切，传至二三代声名鹊起，在云、川、黔、滇、桂广为流传，被誉为“居家旅行之必备圣药”。1710年，廖家正式命名此药为“廖元和堂化风丹”。（分段）化风丹的制作工艺在中药制作中属独创，其独特的组方配伍和多类型的药物炮制手法具有药物学科研价值；其在药理合于病理基础上辨症施治的制药理念及质量理念具有较高的学术价值；在化风丹的传承过程中，坚持“救人不论贫富，施药不分贵贱”的行医准则，体现出化风丹较高的人文理念价值。（分段）在全球经济一体化的大环境下，化风丹通过建立资料库、建立传承人培训体系等方式来沿袭廖氏化风丹这一奇方名药，尽管如此，要单独对抗中医药的整体不景气，这些还远远不够，因此急需国家的保护。（分段）

清宫寿桃丸系天津达仁堂制药厂独家品种，原名“蟠桃丸”，由人参、当归、地黄、枸杞子、分心木等多种名贵药材组成，具有补肾生精、益元强壮作用，且药性平和，是清朝“古稀天子”乾隆的御用秘方，最早的记载见于《清宫医案》的乾隆朝医案中。（分段）达仁堂始创于1912年，脱胎于自雍正朝开始供奉御药的“乐家老铺—同仁堂”。清王朝灭亡后同仁堂停止了御药供奉，但当时末代皇帝溥仪作为伪满政权代言人仍从“乐家老铺—达仁堂”购药，由此“蟠桃丸”的宫廷秘方和传统制剂工艺，通过达仁堂的发展传承下来。但是，该药的生产在“文革”时期受到了极大影响，大部分生产及技术资料遗失。为了保护珍贵的文化遗产，1982年初，经陈可冀院士主持的“清宫医案研究室”进一步研究证实，该药不仅疗效显著，而且确为清代乾隆朝御用秘方。（分段）天津达仁堂享有“蜜丸王”美誉，其炮制技术和选材标准始终遵循传统。清宫寿桃丸坚持清代宫廷制药的选料方法和原则，以优质药材入药，遵循古法炮制技艺，使得清宫寿桃丸达到宫廷秘制药的水平。清宫寿桃丸成为补肾益元、补气益血、延缓衰老的滋补上品。（分段）

定坤丹为妇科综合治疗制剂。系清代乾隆年间中医妇科制剂中的一大珍品。属于“古方所未备，珍秘而不传”的国家级保密处方。（分段）据载，清乾隆四年（1739），太医院集全国名医编修《医宗金鉴》，乾隆命将宫妃郁血病列入研究内容。众御医很快据竹林寺僧《竹林女科证治》中“补经汤”一方，删减增补，拟出一个处方，施之临床，屡试屡效。定名为“定坤丹”，取“坤宫得到安定”之意，专供内廷使用。后定坤丹处方辗转落入广誉远前身“广升药店”，作为山西的独特产品流传下来。（分段）定坤丹主要原料有：人参、鹿茸、当归、熟地、砂仁、红花、三七、于术、香附、阿胶、五灵脂、元胡等，共计二十多种珍贵中药材组成。具有补血、敛血、调经、安胎、解郁、柔肝、缓中、止痛、行淤、舒气、和胃、醒脾等功能。选料珍奇，配伍精当，治疗范围相当广泛。除了有调经活血之效外，兼有补气生血、疏肝解郁、镇痛、止带等作用，并可增强机体免疫功能。（分段）（分段）

六神丸肇始于雷氏传人雷子纯。清同治年间，雷氏传人雷滋蕃得六神丸方，扩大生产，声誉日增。现为上海雷允上药业有限公司的著名特色品种，是国家保密品种，也是国家一般中药保护品种，1979年、1984年和1989年三次获得国家金质奖。（分段）六神丸应用独特的中医药配伍理论：所用药材不是最常用的植物类药，而是动物、矿物类药，且有一定毒性，只有深谙中医药理论精髓的医家圣手才能开出这样的配方，既保留毒性药材中的有效成分，又降低毒性药材的毒副作用。和其他传统中药比，六神丸具有剂量小、起效快的特点。服用剂量仅以毫克计算；其他传统中药通常一个疗程需用周、月来计，而六神丸服用过后一天半日就可发挥作用。（分段）在技艺上，六神丸从选材到“泛丸”（即制丸）由人工完成。其选材十分严格，珍珠选用港濂珠，不用老光珠；麝香必用“当门子”，即是指麝体下腹部腺香囊中成颗粒状者的干燥分泌物，质优价贵。采购蟾酥的时间大都在春秋雨季，直接向乡农收购，由老药工指导刮取蟾酥浆。“泛丸”则是通过成型、起模、打光等纯手工制法，使微丸具有圆整度、光亮度高及崩解速度快的特点。“泛丸”是中药的传统工艺，但要泛制成如六神丸这么小（如芥菜籽）的丸药，一般难以做到，彰显其技艺独特。其制作工序按采购、炮制、选配等步骤分解下去，制药工各司其职，相互间不允许打听。各岗完成原药后，再汇总到传人手中，由传人在一个封闭的房间里完成最后的合成。（分段）（分段）

致和堂膏滋药是江苏省江阴市柳致和堂的传统中药产品，主要用于冬令进补。（分段）致和堂膏滋药的特色是辨证论治，因人而异，品种多样。一是选用古代经典方和柳宝诒的验方，或适当加以调整。二是绝大多数为当代名中医经过诊断开出的处方，膏方的配药、用量，严格按照进补者所在地区、年龄、体质及病情等不同情况合理配制。膏方用药地道，采用上等药材，杜绝以次充好。不少药材从产地直接购进。在用药分量上做到足斤足量。三是严格采用传统工艺流程，膏方制作经过药料浸泡、煎煮、浓缩、收膏、存放等特定程序和严格操作过程，原料加工采用传统工艺，不添加任何化学药成分。操作全凭经验掌握。每道制作过程都由经验丰富的老药师严格检查监督。（分段）柳宝诒是晚清名医，1890年创办柳致和堂药店，到现在已有一百多年的历史。柳致和堂药店自开设至今，虽几经改名，但从未间断应用传统制作工艺制作膏滋药。1980年恢复致和堂原名。多年来，经过师徒相传，涌现出一批全面掌握膏滋药熬制工艺的高手，江苏大众医药连锁有限公司有五十多家药店始终坚持用传统工艺制作膏滋药。（分段）（分段）

季德胜蛇药系由江苏省南通市著名蛇医专家季德胜先生祖传6代秘方发展而来的传统中成药。1954年，季德胜毅然决定把季氏家族6代人心血凝成的蛇药秘方献给人民政府，先在南通中医院小批量生产，1957年由市政府指定南通制药厂独家生产。至今五十余年从未间断。季德胜蛇药从家庭手工生产通过不断改良过渡到工业化生产，制药技艺由工序严谨的原药材前处理加工技艺和成药的后道特色工艺集合而成，制作技艺日臻完善，传统工艺的精华依然保留，产品质量不断提高，产销量稳步增大，用户遍布全国各地，并逐步进入海外市场，尤其在东南亚诸国享有较高声誉。20世纪60年代曾作为抗美援越战备物资源源不断通过胡志明小道为越南人民军和游击队疗伤解毒，中国人民解放军也将该药品作为战备用药。（分段）目前，季德胜蛇药已收入国家基本药物目录，在全国广泛应用。（分段）（分段）

朱养心传统膏药制作技艺是骨伤科外用敷贴的传统硬黑膏药制作技术，因其研制的膏药疗效显著而名震江南，是我国传统制药技术中的佼佼者。其创始人朱养心于明天启年间在古杭城胥山（今吴山）脚下开设“朱养心药室”（原称“日生堂”），专门从事骨伤科治疗，影响遍及江、浙、沪及港澳地区和东南亚国家，至今已有四百余年历史。（分段）朱养心传统膏药目前尚保留的主打产品有朱氏狗皮膏、万灵五香膏、五香伤膏、童禄膏、消炎红膏药、清凉膏等，尤以狗皮膏最为著名。这些膏药配方独特，纯传统手工操作。严格按照选料、炸药、下丹、收膏、去毒、烊膏、摊涂、加药等十余个步骤进行，工艺繁杂、技术精湛。特别是要求掌握炼油环节中“挂丝”、“滴水成珠”，收膏“老嫩度”及摊膏中“菊花心铜锣边”等关键技术。（分段）朱养心传统膏药制作技艺，是由传承人口传心授传承下来的，其后人一直秉承“专注伤科”的经营理念与“勤勉精进”的祖训，精心传承与保护传统膏药产品与制作技艺，不断在专科领域内做精做强、发扬光大。（分段）朱养心传统膏药制作技艺具有杰出的中药学价值、文化价值、民俗学价值和社会价值，是祖国中药文化的宝贵遗产。由于现代生活方式的改变和西医药的普遍运用，传统膏药应用减少，其传统制作技艺面临着失传的危险，亟待加强保护。（分段）（分段）

片仔癀始创于明嘉靖年间（1522—1566），至今已有近五百年的历史。明嘉靖三十四年（1555），明世宗的一位御医因不满朝廷，逃离京城，辗转到福建漳州，隐姓埋名，在漳州东郊璞山岩寺出家为僧并悬壶济世，用宫廷配方及独特工艺精制出既可外敷、又可内服的药锭。因其疗效显著，切一小片即可消肿退癀（“癀”是闽南方言，意为热毒肿痛），故名“片仔癀”，具有消炎、解毒、镇痛等功能，主治范围也由外科疮疡而扩大到治疗肝胆疾患。数百年来，片仔癀随漳州民众迁徙移居南洋而走向海外。（分段）1992年，片仔癀被国家中医药管理局和国家保密局列为绝密的国家重点保护中药制剂，其处方与制作工艺至今未曾解密。（分段）（分段）

炼丹术是古人为求“长生不老”而炼制丹药的方术。中国炼丹活动起源于公元前3世纪的战国时期，在中医传统制剂基础上将药物加温升华发展为炼丹术。炼丹术所制成的药物有外用和内服两种。外用者至今还很有医疗价值，内服则由于其毒性较大而逐渐被淘汰。（分段）炼丹一直被披上神秘色彩，其实验方术大多失传，然而在湖北，以夏大中、夏小中为代表性传人的夏氏家族至今却仍延续着这一古老的制药方法，通过烧炼矿物类药物以制造“白降丹”。夏氏炼丹术炼出的丹药是一种外用药物。（分段）外科常用的丹药有红升丹、白降丹两种。所谓“升丹”，就是在炼丹时罐口朝上，谓之“升”；反之，罐口朝下，就是“降”，炼成的称“降丹”。白降丹具有拔毒消肿、去腐杀虫之功效。现代多用于蜂窝组织炎、慢性骨髓炎、全身各部的化脓性感染等疑难病症。（分段）随着时代的变迁，各种先进制药工艺冲击传统的炼丹术，夏氏炼丹术面临濒危状态，亟待抢救。（分段）（分段）

马应龙传统制药技艺起源于明朝万历年间的河北定州，历经14代人的传承，距今已有四百余年的历史。（分段）当初，创始人马金堂潜心研究，摸索总结出一套独特的制药技艺，制成眼药。历经清朝、民国时期的砥砺发展，新中国成立时，马应龙第十三代传人马惠民任马应龙制药厂（后改名为“武汉第三制药厂”）厂长，在古方验方的基础上遵循传统制药技艺，生产眼药、痔疮药等多种药品。1995年，武汉第三制药厂更名为“马应龙药业股份集团有限公司”，马应龙传统制药技艺得以延续保存和弘扬。（分段）马应龙制药技艺有其传统的特色和规范，从选材、炮制、配料到成药有一整套严格的规程，独成一家。选材唯真唯优，忌劣忌假，且所采用的药材十分名贵。在制药过程中，器皿的卫生、原料配合投放的先后顺序、药物的细度成色都要严格掌握。因春夏秋冬四季气候的不同，炮制原料的方法各有差异，对药物的盛放有苛严的要求，所使用的盛器质地各异，种类繁多。马应龙传统制药技艺对外界绝对保密，在家庭内部也只单传长子长孙，或择优相传，数百年来从未违例。（分段）马应龙传统制药技艺流程复杂，工序细腻，堪称我国中药传统生产工艺的代表，具有独特的历史文化价值、科学开发价值和实用价值。由于现代生产技术给手工作坊式的传统制药工艺带来巨大挑战，从而引起传统工艺失传，对此应引起高度重视。（分段）（分段）

罗浮山百草油制作技艺是以岭南地区特殊地理、气候环境为背景，采集多种地产药材，经过蒸馏、过滤、配制等工艺而制作的一种疗效显著的多用途油剂。它以中医药理论为指导，以罗浮山道家医药为源头，以岭南医药学为特色，其制成品百草油在岭南地区和海外华人中被广泛应用。（分段）百草油处方来源于晋代医药学家葛洪。他针对罗浮山森林茂密、空气潮湿、瘴气密布的特点，采集罗浮山多种名贵草药，炼成百草油，解除民众疾苦。明代罗浮山黄龙观道士陈伯辉将百草油处方加以整理，加工定型，至今已有五百多年历史。百草油处方和技艺由罗浮山道士代代相传至20世纪初期，因战乱流落民间。20世纪五六十年代，赤脚医生叶国经等收集研制百草油技艺，并创办药厂，实现批量生产。技术人员陈新泉和廖志钟在继承传统制法的基础上，研究和优化关键工艺参数，使罗浮山百草油制作技艺不断发展和提高。（分段）罗浮山百草油由68味中草药提取的百草精加11种植物精油配制而成。具有祛风解毒，消肿止痛、止痒的功效，适用于治疗各种风毒、湿毒、热毒、暑毒引起的一系列病症，安全性好。（分段）罗浮山百草油是岭南地产药物的代表，具有特殊的技术价值和较高的历史价值和文化价值。它的研制、传承和发展见证了岭南地产药物的发展，对研究岭南医药和罗浮山百草文化，都有着重要意义。（分段）近些年来，由于外国品牌的类似产品大肆涌入，罗浮山百草油的市场在萎缩，主要限于两广地区年龄稍长的人群使用，制作技艺的传承和发展面临着威胁。（分段）（分段）

保滋堂创立于清康熙八年（1669），距今已有三百多年的历史，是商务部首批认定的“中华老字号”。创始人潘务庵本着以诚信立业的理念，根据民间验方首创保滋堂保婴丹，成为治疗小儿急惊风的良药，并传承至今，远销海外。（分段）保婴丹的处方由26味药组成，虽命名为“丹”，实际上却是散剂，特别适合治疗小儿急惊风等疾病。（分段）由于保滋堂保婴丹坚持尊古、继承的中医制药理念，从组方、药效、剂型乃至包装，都一丝不苟，尊用古法。因此在海内外深受欢迎，被广大华侨称为“古方正药”。（分段）保滋堂保婴丹制作技术上的另一个特点是“以蜡壳包装散剂”，有效地防止了药品受潮，便于长期保存和取用。（分段）然而，由于种种历史原因，广州中一药业有限公司生产的保婴丹只供外销，内地市场一片空白。保滋堂保婴丹传统制作技艺在国内处境尴尬，濒临失传，亟待挖掘和保护。（分段）（分段）

桐君阁创办于1908年（清光绪三十四年）。百年来，历代桐君阁人秉承“仁心仁术”、“草木皆春”的职业道德观，以“君子自重，蹈矩循规；业精于勤，象仪畏威”的店规古训规范员工言行。其独特的中成药制作工艺，师徒相传，精选药材、遵古炮炙、循方制药、追求疗效，药真价实，诚信经营。从最初的“前门开店、后门制药”的小作坊，逐步发展成为现已能生产12种剂型、250个品种的包括内服、外用，门类齐全的中成药生产经营企业。民间称颂“老牌桐君阁、精制中成药”。（分段）随着社会的发展，传统中成药制作工艺正经受经济大潮的洗礼。老药师、老药工身传口授的精湛制药技艺正在消亡，更需要年轻一代制药人刻苦钻研，继承发展。（分段）

是我国古代劳动人民创造的一种独特的医疗方法，有着悠久的历史。几千年来，人们利用金属针具或艾炷、艾卷，在人体特定的部位进针施灸，用以治疗疾病，解除病痛，并由此创立了独具特色的人体经络腧穴理论，成为中国医学的一枝奇葩，在世界上享有盛誉。（分段）针灸由“针”和“灸”构成，是中医学的重要组成部分之一，其内容包括针灸理论、腧穴、针灸技术以及相关器具，在形成、应用和发展的过程中，具有鲜明的中华民族文化与地域特征，是基于中华民族文化和科学传统产生的宝贵遗产。（分段）早在新石器时代，人们就用“砭石”砭刺人体的某一部位治疗疾病。《山海经》说：“有石如玉，可以为针”，是关于石针的早期记载。灸疗的产生是在火的发现和应用后形成的，秦汉时期的《黄帝内经》说：“藏寒生满病，其治宜灸”，便是指灸术，其中详细描述了九针的形制，并大量记述了针灸的理论与技术。春秋战国时期，针灸疗法已经相当成熟，出现了不少精通针灸的医生，《史记》记载的扁鹊就是其中的代表人物之一。扁鹊被誉为“中华医祖”，他起死回生的神奇针术以及救死扶伤的动人事迹为后人世代传颂，至今在河北内丘等地还保留有纪念扁鹊的鹊王庙、鹊王祠以及各种民间传统祭祀活动。在湖南长沙马王堆汉墓出土的《足臂十一脉灸经》和《阴阳十一脉灸经》、湖北江陵张家山汉墓出土的《脉书》中均记载有经脉的循行与主病。从四川绵阳双包山西汉墓出土的一具黑漆小型木质人形，其体表正背面标有纵横方向的经脉路径，是我国迄今发现的最早的人体经脉模型实物。（分段）到了隋唐时期，针灸学发展成为专门学科，针灸著作倍增，内容丰富多彩，针灸被正式列入国家的医学教育课程，在太医署专设有针博士、针助教、针师、针工和针生等职衔。北宋时期，医官王惟一考订腧穴主治，统一腧穴定位，撰著《铜人腧穴针灸图经》一书颁行全国，并铸造了造型逼真、构造精巧的教学工具——铜人模型，对针灸学术发展起了极大的推动和促进作用。明清以降，针灸理论继往开来，技术和器具不断改进，流派纷争，名家辈出，佳作不断，针灸疗法取得了更大的发展。（分段）针灸在长期的医疗实践中，形成了由十四经脉、奇经八脉、十五别络、十二经别、十二经筋、十二皮部以及孙络、浮络等组成的经络理论，以及361个腧穴以及经外奇穴等腧穴与腧穴主病的知识，发现了人体特定部位之间特定联系的规律，创造了经络学说，并由此产生了一套治疗疾病的方法体系。（分段）由于针灸疗法具有独特的优势，有广泛的适应症，疗效迅速显著，操作方法简便易行，医疗费用经济，极少副作用，远在唐代，中国针灸就已传播到日本、朝鲜、印度、阿拉伯等国家和地区，并在他国开花结果，繁衍出一些具有异域特色的针灸医学。到目前为止，针灸已经传播到世界一百四十多个国家和地区，为保障全人类的生命健康发挥了巨大的作用。（分段）针灸是在中国历代特定的自然与社会环境中生长起来的科学文化知识，蕴含着中华民族特有的精神、思维和文化精华，涵纳着大量的实践观察、知识体系和技术技艺，凝聚着中华民族强大的生命力与创造力，是中华民族智慧的结晶，也是全人类文明的瑰宝，应该受到更好的保护与利用。（分段）

针灸是我国古代劳动人民创造的一种独特的医疗方法，有着悠久的历史。几千年来，人们利用金属针具或艾炷、艾卷，在人体特定的部位进针施灸，用以治疗疾病，解除病痛，并由此创立了独具特色的人体经络腧穴理论，成为中国医学的一枝奇葩，在世界上享有盛誉。（分段）针灸由“针”和“灸”构成，是中医学的重要组成部分之一，其内容包括针灸理论、腧穴、针灸技术以及相关器具，在形成、应用和发展的过程中，具有鲜明的中华民族文化与地域特征，是基于中华民族文化和科学传统产生的宝贵遗产。（分段）早在新石器时代，人们就用“砭石”砭刺人体的某一部位治疗疾病。《山海经》说：“有石如玉，可以为针”，是关于石针的早期记载。灸疗的产生是在火的发现和应用后形成的，秦汉时期的《黄帝内经》说：“藏寒生满病，其治宜灸”，便是指灸术，其中详细描述了九针的形制，并大量记述了针灸的理论与技术。春秋战国时期，针灸疗法已经相当成熟，出现了不少精通针灸的医生，《史记》记载的扁鹊就是其中的代表人物之一。扁鹊被誉为“中华医祖”，他起死回生的神奇针术以及救死扶伤的动人事迹为后人世代传颂，至今在河北内丘等地还保留有纪念扁鹊的鹊王庙、鹊王祠以及各种民间传统祭祀活动。在湖南长沙马王堆汉墓出土的《足臂十一脉灸经》和《阴阳十一脉灸经》、湖北江陵张家山汉墓出土的《脉书》中均记载有经脉的循行与主病。从四川绵阳双包山西汉墓出土的一具黑漆小型木质人形，其体表正背面标有纵横方向的经脉路径，是我国迄今发现的最早的人体经脉模型实物。（分段）到了隋唐时期，针灸学发展成为专门学科，针灸著作倍增，内容丰富多彩，针灸被正式列入国家的医学教育课程，在太医署专设有针博士、针助教、针师、针工和针生等职衔。北宋时期，医官王惟一考订腧穴主治，统一腧穴定位，撰著《铜人腧穴针灸图经》一书颁行全国，并铸造了造型逼真、构造精巧的教学工具——铜人模型，对针灸学术发展起了极大的推动和促进作用。明清以降，针灸理论继往开来，技术和器具不断改进，流派纷争，名家辈出，佳作不断，针灸疗法取得了更大的发展。（分段）针灸在长期的医疗实践中，形成了由十四经脉、奇经八脉、十五别络、十二经别、十二经筋、十二皮部以及孙络、浮络等组成的经络理论，以及361个腧穴以及经外奇穴等腧穴与腧穴主病的知识，发现了人体特定部位之间特定联系的规律，创造了经络学说，并由此产生了一套治疗疾病的方法体系。（分段）由于针灸疗法具有独特的优势，有广泛的适应症，疗效迅速显著，操作方法简便易行，医疗费用经济，极少副作用，远在唐代，中国针灸就已传播到日本、朝鲜、印度、阿拉伯等国家和地区，并在他国开花结果，繁衍出一些具有异域特色的针灸医学。到目前为止，针灸已经传播到世界一百四十多个国家和地区，为保障全人类的生命健康发挥了巨大的作用。（分段）针灸是在中国历代特定的自然与社会环境中生长起来的科学文化知识，蕴含着中华民族特有的精神、思维和文化精华，涵纳着大量的实践观察、知识体系和技术技艺，凝聚着中华民族强大的生命力与创造力，是中华民族智慧的结晶，也是全人类文明的瑰宝，应该受到更好的保护与利用。（分段）

刘氏刺熨疗法属重庆刘氏家族的医术，自清顺治年间刘氏先祖从湖广迁来重庆之时始，迄今约三百五十年，传承了十五代。（分段）刘氏刺熨疗法包括刺血术和火熨术两大类别。刺血术包括放痧法、刮痧法、揪痧法、挑疳法、药针法、火针法、放血法、双针一罐法等。火熨术包括滚蛋法、烧灯火、扑灰碗、趟热敷、滚药包、黄蜡灸、火酒法、艾灸法等。（分段）刘氏刺熨疗法有理论依据，专科疗效，临床针对性以及操作隐秘性和药材地源性等显著特征，是中国民间医术的一个重要组成部分，是非常有效的民间医术绝活。发掘、抢救、保护刘氏刺熨疗法，既有重要的学术研究价值，又有鲜明的实际应用价值。而其家族内部口传心授的传承方式决定了该疗法的传承不广，随时都有可能断裂传承链条，亟待国家保护。（分段）（分段）

陆氏针灸疗法是以陆瘦燕为代表的陆氏针灸流派的针灸学术思想和学术经验的总结。（分段）陆氏针灸疗法产生于清末民初，是我国近现代国内外影响最大的针灸流派之一，在其形成与发展的过程中最关键的人物是陆瘦燕。陆瘦燕生父李培卿（师承陈慕兰），素有“神针”之誉。陆瘦燕幼承庭训，18岁即学成悬壶济世，不久蜚声上海。在继承、普及、发扬、提高针灸医学事业中建树颇丰。目前，陆瘦燕直系门人均年事已高，后继乏人，陆氏针灸疗法的应用及研究情况濒危。（分段）陆氏针灸在学术上融会贯通、自成体系；在医疗上针术精湛、效若浮鼓，蜚声海内外，形成了独特的医疗风格，其针灸医学的建树主要包括：1.潜心钻研，完善针灸理论；2.注重切脉，提高诊断准确性；3.倡用奇法，提高临床疗效；4.国内最早开展针刺手法实验研究，促进针灸科学的发展；5.提倡温针、伏针伏灸，冬病夏治，影响深远；6.改良针具，创制“瘦燕式”金银质毫针及不锈钢毫针；7.创办“新中国针灸学社”及函授班，以师承和学校教学两种方式培养大批人才；8.创制经络腧穴电动玻璃教学模型，最早为针灸经络教学提供现代化的直观教具；9.著书立说，传播学术思想，在国内外针灸界具有重要影响。（分段）

中医正骨疗法是通过拔伸、复位、对正等手法，采用小夹板外固定方式，治疗骨折、关节脱位等运动系统疾病的一种治疗方法。它是中国传统医学的重要组成部分，距今已有三千多年的历史。早在周代，医疗分工上已有专人掌管骨科疾病的治疗，秦汉时期形成基本理论和技术，世代传承，如《肘后备急方》、《仙授理伤续断秘方》、《千金要方》、《医宗金鉴》中有大量记载。（分段）中医正骨在长期的医疗实践中，形成了一套独特的理论体系和完整的治疗原则及方法，积累了非常丰富的经验。正骨术中的“小夹板固定”属于中国首创，其后被许多国家效仿。中医正骨术堪称中国传统医学对世界医学的伟大贡献之一。（分段）中医这些简便廉验的疗法在长期的医疗实践活动中为中华民族的健康做出了巨大的贡献，长期流传并不断传承发展。其中有些有文献记载，有些只在民间口耳相传得以延续。然而，由于受经济利益的驱使，目前不少医院、甚至中医院已基本放弃了这一疗法，正宗的正骨术只在北派、南派的不到十家医院中传承着。中医正骨疗法的传承陷入困境，举步维艰。为继承中医正骨这一中华传统医术，应尽快采取有效措施加以保护。并积极开展相关学术研究与政策研究，以促进正骨术的继承和发展。（分段）

中医正骨疗法又名“伤科”或“骨伤科”。在古代农业社会，骨伤的发病率很高，是一种常见病和多发病；而当时医疗条件很差，农村边寨交通闭塞，一旦发生骨折，求治十分困难，于是实践出真知，需求出人才，一些大一点的村落和城镇，几乎都会出现一两个医治骨伤的土医生和土办法，正骨疗法成为我国分布广泛、流派纷呈的一种中医疗法。&lt;br/&gt;中医正骨疗法的特点，表现在三个方面。一是对骨的生理和骨伤病理按中医理论有独到的认识，二是手法的妙用，三是药物的特色，这三点结合在一起常常形成一种独特的疗法和某个著名的流派。随着社会的发展和学术交流的广泛深入，中医骨伤疗法有一种趋同倾向，但某些著名伤科专家和著名伤科流派的地域特色、手法特色和用药特色依然存在，与西医骨伤科相比较，中国正骨疗法仍有其独特的优势。（分段）宫廷正骨是以清代上驷院绰班处正骨科为基础，针对跌打损伤等骨科疾患，以手法治疗为主，辅以中医中药及中医器具的纯中医治疗体系。通过五代宫廷御医及现代医师的不断继承和发展，形成了独有的学术流派。（分段）宫廷正骨的主要手法特点是“机触于外，巧生于内，手随心转，法从手出”。法之所施，重而不滞，轻而不浮，“使患者不知其苦，方称为手法也”。宫廷正骨手法在治疗骨折方面，强调“正、整、接、实”的治疗思想；在治疗筋伤方面，最主要的特点是“轻、柔、透、巧”。（分段）宫廷正骨体系中所使用的实物分为内服中药类（如跌打紫金丹、健骨止疼丸等）、外用中药类（如骨科熥药、跌打万应膏等）和外用器械类（如元书纸排子）。（分段）清末御医夏锡五传人、北京中医药大学附属护国寺中医医院吴定寰教授继承并发扬了宫廷正骨的学术思想及文化精髓，广泛结合临床实际，取得了良好的临床疗效和社会效益。欲使这一传统中医疗法冲破单线、单薄的家族传承链条而发扬光大，必须加以保护。（分段）

疗法又名“伤科”或“骨伤科”。在古代农业社会，骨伤的发病率很高，是一种常见病和多发病；而当时医疗条件很差，农村边寨交通闭塞，一旦发生骨折，求治十分困难，于是实践出真知，需求出人才，一些大一点的村落和城镇，几乎都会出现一两个医治骨伤的土医生和土办法，正骨疗法成为我国分布广泛、流派纷呈的一种中医疗法。<BR>　　中医正骨疗法的特点，表现在三个方面。一是对骨的生理和骨伤病理按中医理论有独到的认识，二是手法的妙用，三是药物的特色，这三点结合在一起常常形成一种独特的疗法和某个著名的流派。随着社会的发展和学术交流的广泛深入，中医骨伤疗法有一种趋同倾向，但某些著名伤科专家和著名伤科流派的地域特色、手法特色和用药特色依然存在，与西医骨伤科相比较，中国正骨疗法仍有其独特的优势。<BR>　　罗氏正骨法传承至今已有三百余年的历史。罗氏中医正骨以手法治疗复位扶正、接骨、续筋、固定和用药的独到之处与西方医学骨科相比有很多超越性的优势，是中国传统医药学骨伤科方面的典型代表，其本身就是中医悠久历史的文化载体，具有很高的历史认识价值和医学研究价值，加强对它的保护和传承工作对弘扬民族传统文化，促进传统中医骨伤科的发展有极其重要的意义。<BR>　　作为罗氏正骨法的重要传人和杰出代表，罗有明乐善好施、救死扶伤、不求名利的高尚医德同高超的医术得到了世人的广泛认可，被誉为“接骨圣手”、“骨伤科圣手”、“仁心圣手”、“良医仁心”。时过境迁，现在的罗氏正骨法和罗有明中医骨伤科医院面临着前所未有的困难和压力，急需国家保护。<BR>

中医正骨疗法又名“伤科”或“骨伤科”。在古代农业社会，骨伤的发病率很高，是一种常见病和多发病；而当时医疗条件很差，农村边寨交通闭塞，一旦发生骨折，求治十分困难，于是实践出真知，需求出人才，一些大一点的村落和城镇，几乎都会出现一两个医治骨伤的土医生和土办法，正骨疗法成为我国分布广泛、流派纷呈的一种中医疗法。&lt;br/&gt;中医正骨疗法的特点，表现在三个方面。一是对骨的生理和骨伤病理按中医理论有独到的认识，二是手法的妙用，三是药物的特色，这三点结合在一起常常形成一种独特的疗法和某个著名的流派。随着社会的发展和学术交流的广泛深入，中医骨伤疗法有一种趋同倾向，但某些著名伤科专家和著名伤科流派的地域特色、手法特色和用药特色依然存在，与西医骨伤科相比较，中国正骨疗法仍有其独特的优势。（分段）石氏伤科疗法为石兰亭于1880年所创，熔传统武术整骨手法与中医内治调理方法于一炉，是中医骨伤科独特的诊治方法，发展至今已传承五代。（分段）石氏伤科以“十三科一理以贯之”的中医理念运用于中医骨伤科，极具我国传统医药文化的价值。石氏伤科在理论上重视整体观念，强调气血兼顾、内外结合，创立了“三十二字治病思想”。在诊治上强调筋骨损伤，三期治疗；内伤症治，需辨脏腑气血；陈伤劳损，审因度势。在手法上，强调“稳而有劲、柔而灵活、细而正确”的准则，总结十二字为用，即“拔伸捺正、拽搦端提、按揉摇抖”。在用药上，重视方随症变、药随病异，并通过长期的实践积累总结出了三色敷药、消散膏、麒麟散、新伤续断汤等一系列名方验方。（分段）由于西医手术的冲击，中医伤科特别是最具特色的手法操作等非药物疗法日趋萎缩；因中药成药的开发要求和西药研制一样标准，使得不少中医药制法疗法湮没不彰。在此状况下，石氏伤科陷入了后继乏人、后继乏术的困境，急需加强保护。（分段）

中医正骨疗法又名“伤科”或“骨伤科”。在古代农业社会，骨伤的发病率很高，是一种常见病和多发病；而当时医疗条件很差，农村边寨交通闭塞，一旦发生骨折，求治十分困难，于是实践出真知，需求出人才，一些大一点的村落和城镇，几乎都会出现一两个医治骨伤的土医生和土办法，正骨疗法成为我国分布广泛、流派纷呈的一种中医疗法。&lt;br/&gt;中医正骨疗法的特点，表现在三个方面。一是对骨的生理和骨伤病理按中医理论有独到的认识，二是手法的妙用，三是药物的特色，这三点结合在一起常常形成一种独特的疗法和某个著名的流派。随着社会的发展和学术交流的广泛深入，中医骨伤疗法有一种趋同倾向，但某些著名伤科专家和著名伤科流派的地域特色、手法特色和用药特色依然存在，与西医骨伤科相比较，中国正骨疗法仍有其独特的优势。（分段）洛阳正骨是治疗骨伤疾病的民间中医疗法，又称“平乐郭氏正骨”、“平乐正骨”、“白马寺正骨”。洛阳正骨源于洛阳市孟津县平乐村郭氏家族，形成于清代嘉庆年间。郭家世代居家乡行医，族内秘传，其后的几代传人都秉承祖训，致力于中医骨伤医学的发展、创新，使源远流长的平乐正骨由治病救人的民间朴素医技上升为造福人类的中华骨伤科学。新中国成立前盛传五世，以疗效独特、医德高尚而闻名。（分段）经过二百余年历代传人的实践和创新，洛阳正骨成为我国中医骨伤科最大学术流派，形成了一套完整的正骨理论和方法，即三原则（整体辨症、筋骨并重、内外兼治）、四方法（治伤手法、固定方法、药物治疗、康复锻炼），具有与中医事业相依存及传奇性、科学性、系统性、实用性、传播范围广等特点。（分段）1985年，平乐郭氏正骨法第五代传人、郑州市骨科医院前院长郭春园创办了深圳平乐骨伤科医院。郭春园撰写了《平乐郭氏正骨法》和《世医正骨从新》。他大力发展、传播平乐正骨医术，二十多年来他和他的弟子、学生在深圳救治了上百万名骨伤科病人。平乐郭氏正骨法以特色鲜明、内涵丰富、理论系统、疗效独特、技术领先的优势及其所秉承的“医者父母心”的医德医风，受到海内外医学界的广泛关注，成为国内业界公认的骨伤科重要流派，具有很高的医学价值和传统文化价值。（分段）平乐郭氏正骨法，保留着儒家、道家思想的印记，是值得我们认真研究、倾力保护的非物质文化遗产，该流派现今与其他中医中药一样面临发展困境，急需保护。（分段）

山西武氏正骨疗法是传统中医骨伤科疗法之一，源于清末，迄今已有百年历史。奠基人武根定（1886—1957）12岁在山西省沁水县白云寺牧羊时拜一老和尚为师，学得正骨技术和“唾骨正骨法”。1945年高平解放后，曾被聘为“高平县三区医生研究所”成员。1957年去世后，第二代传人武承谋继承祖传，于1969年6月在马村掌握村创立“马村镇掌握村卫生所骨科”；1976年1月成立“马村镇掌握村正骨医院”；1993年3月更名为“高平市武氏正骨医院”；1994年7月由第三代传人武天宝在高平市内开设“高平市武氏正骨医院友谊街分院”；2000年12月更名为“高平市武承谋骨伤专科医院”。（分段）经过几代人的不懈努力和不断发展，武氏正骨形成了自己的独特正骨技术和学术专长。武氏正骨总纲为“一次整复，多次矫正，持续牵引，定期调整”。其特色为“手法整复，牵引加小夹板固定为主；内服三期中药为辅；以推拿按摩舒筋手法恢复后期功能善后”。武氏的正骨手法心诀：“摸之心要准，按之手如戥，拽之力要当，捏之手要稳，转之松（灵）巧，合之功要真。”武氏正骨根据骨伤患者的具体情况，采用的正骨整复手法有“问号法”、“提拉法”、“颈膝牵引法”、“坐位牵引法”以及“双拇指按压法”等。内服中药“武氏接骨方”。（分段）武氏正骨是中华医学骨伤科中的一个支流，从其产生到现在一直在当地发挥着重要的作用。目前，面临传承困境，急需保护。（分段）

张氏中医骨伤疗法是浙江富阳人氏张永积在清道光年间创立的，以手法整复、杉树皮夹板外固定、百草伤膏治疗为特色。（分段）自张永积（1788—1862）始创张氏中医骨伤科，距今已有一百七十余年历史。至第四代传人张绍富（1922—1992）、第五代传人张玉柱（1948—），张氏中医骨伤疗法逐步形成了“整体辨证、手法整复、杉皮固定、内外兼治、筋骨并重、动静结合、功能锻炼”为特点的骨伤诊疗体系，正骨手法独特，中医药特色明显，大幅降低了治疗费用，社会效益显著。（分段）张绍富曾任浙江省名老中医及中国中医科学院骨伤研究所客座研究员，张玉柱主任中医师为第四批全国老中医药专家学术继承指导老师、浙江省名中医，他们通过“师带徒”的形式培养了一批弟子，使张氏中医骨伤疗法得到传承与发展。但其治疗的精髓如手法正骨技术，非经三五年学习才能够充分掌握；杉树皮夹板应用受杉树的生长分布影响，具有一定的地域局限性和不可持续性；这些都急需得到国家的扶持与保护。（分段）（分段）

章氏骨伤科始创于清道光三年（1823），至今已一百八十余年。章氏传承7代，在手法正骨、中药内服外敷、杉树皮固定治疗风湿痹痛、骨折筋伤等骨伤疾病方面独树一帜。（分段）清道光初年，章正传得云游武僧传授伤科，以外疗为主。道光末年，其子章如奎在黄岩开设保春堂伤科。至第三代传人章玉堂，总结出一套内外兼治的理、法、方、药，以中草药和祖传的指法点穴相结合治疗软组织损伤，对创伤病人，用儿茶煎汤冲洗清疮，珍珠散生肌收口。第五代传人章显法，融合现代科技，使传统骨伤疗法得到跃升。章氏骨伤疗法的特点是：（分段）1.注重整体观，重视内脏气血关系，重视摸诊，强调手摸心会。（分段）2.强调筋骨并重。应用独特的点穴理筋手法，总结出“正骨十法”即“手摸心会、拔伸牵引、旋转屈伸、端提挤按、摇摆触碰、夹挤分骨、折顶回旋、按摩推拿和点穴理筋”，手法柔和、轻巧、沉稳、准确，达到“法之所施，病人知痛骨已拢”的境界。（分段）3.杉树皮夹板，从选材到固定有严格要求，完善了制作流程，具有便、简、轻、不易过敏、可塑性强、可透X线等特点，利于早期功能锻炼，配用自制药膏消肿、固定，促进骨折愈合。（分段）4.章氏骨伤疗法源于浙江东南，多山沿海，湿气重，章氏中草药内服外敷具有祛淤止痛、温经通络、促进骨折愈合的作用，针对沿海的湿邪有独特疗效。（分段）章氏骨伤疗法传承人年逾古稀或年近花甲，急需培养接班人，摆脱后继乏人的困境。拯救传统的章氏骨伤疗法迫在眉睫。（分段）

氏骨伤世家祖居福州市仓山区盖山镇的盘屿乡，其始祖是闻名八闽的林达年。林达年（1837—1913）从家乡的高盖山上鹤巢寺长老铁珠和尚处学到少林功夫和骨伤科医术，经过多年不断学习、实践，医术大进，遂成为当时福州的一代骨伤名医。<BR>　　林达年将骨伤医术传给子孙，其中以其孙子林如高最为出色。林如高全面继承并发展了林氏中医骨伤医术，几十年如一日，治愈骨伤病人不计其数。在“文革”中，罗瑞卿将军惨遭迫害，腿部致伤，1975年来福州请林如高治疗。经一年多精心治疗，罗将军的腿伤明显好转。此外他还为王震、万里、叶飞等中央领导人治愈过骨伤病，因此名噪京城。<BR>　　林氏中医骨科医术对骨伤各种疾患的诊断、复位、固定、练功以及内外用药等方面均有独特之处，其学术思想和临床经验主要体现在：1.辩证治疗骨伤，注重手法整复。2.究本溯源，善治筋伤。3.阐发痹证病因，崇尚辩证论治。4.论述痿证病因病机，主张治痿独取阳明。<BR>　　遵照周恩来总理关于要“把林如高的医疗经验整理出来，留给后代，为人民服务”的指示，福建省卫生厅先后派人整理林如高正骨经验。1977年出版了《林如高骨伤验方歌诀方解》、《练功三十六法》、《林如高骨伤敷药法》、《骨伤资料选编》以及学术论文八十多篇。<BR>

北京同仁堂是中国传统医药中闻名遐迩的老字号，始建于1669年，至今已有337年历史。同仁堂从1723年开始“承办官药”直至1911年，在长达188年时间里，同仁堂遵照皇家挑选药材标准、恪守皇宫秘方和制药方法，形成一套严格的质量监督制度，同仁堂与清宫太医院、御药房之间有机的融合和影响，形成了同仁堂中药的特殊风格和传统知识。（分段）同仁堂中医药文化集中体现在“同修仁德，济世养生”的价值观，“炮炙虽繁必不敢省人工，品味虽贵必不敢减物力”的质量观和“讲信义，重人和”的经营理念，“童叟无欺，一视同仁”的职业道德，以及同仁堂的品牌和特有标记，《乐氏世代祖传丸散膏丹下料配方》和《同仁堂虔修诸门应症丸散膏丹总目》，同仁堂传统中药炮制技术，同仁堂的制药特色即传统中医药与宫廷制药的融合，概括为“处方独特、选料上乘、工艺精湛、疗效显著”。（分段）但是，受西方现代化的影响，同仁堂原有的传统中药炮制技术和制药特色面临着生存发展的困境，传统的制药方法受到束缚，独特的技术面临流失的风险。同仁堂为保护这一优秀的传统文化做着不懈努力，并亟待得到全社会的尊重和保护。（分段）

“江南药王”胡庆余堂，是“红顶商人”胡雪岩在1874年（清同治十三年）创建的药铺，地处杭州清河坊。从南宋建都临安（今杭州）到明、清两代，清河坊一带形成了一条“药铺”长廊。其中如南宋的保和堂、明朝的朱养心膏药店；晚清的“六大家”胡庆余堂、叶种德堂、方回春堂等。胡庆余堂全面继承了南宋官方制定的《太平惠民和剂局方》制药技艺和行业规范。从这一意义上讲，杭州是“古代中医药典”的发迹之地，而胡庆余堂则秉承了这一良好的传统。（分段）胡庆余堂所保存下来的传统商贸习俗内容极其丰富。（分段）“戒欺”文化。“戒欺”是胡庆余堂的店训，由胡雪岩亲笔写就。一百三十余年来，胡庆余堂始终恪守“戒欺”原则，秉承中国传统伦理道德和中医药文化，形成了以“戒欺”为内涵特色的经商理念和店规。这种理念具有超越企业层面、倡导社会公德的特征。（分段）胡庆余堂保存了一批民间的古方、秘方。企业内身怀绝技、熟练掌握中药手工技艺的老药工至今仍然健在，这都是社会的巨大财富。（分段）由于现代技术影响、气候变化、环境污染以及强势文化的冲击等因素，胡庆余堂的传统正在受到威胁，有的甚至到了濒危状态。为此，胡庆余堂投入了一定的人力物力，制订了一个切实可行的保护计划。（分段）

藏医药有近两千三百余年的历史，是藏族人民通过长期的实践，不断积累完善而形成的具有完整理论体系、独特治疗方法和浓郁民族特色的医药学体系。在历史上藏医药形成南北两派，甘孜州是藏医药的发祥地之一，南派藏医药的故乡。（分段）历史上把以康巴为中心的藏医药称为南派藏医药。康巴地区包括四川甘孜州、云南迪庆州、西藏昌都地区及青海玉树州，总面积55万平方公里。（分段）藏医药学到公元12至15世纪，产生了以向巴郎加扎桑为代表的北派藏医药和以宿喀娘尼多吉为代表的南派藏医药。南派藏医药经过杰巴泽翁、释迦汪秋、五世达赖喇嘛、达姆门然巴洛桑曲批等藏医药学家的继承和发展，一直到司都确吉迥列，南北派藏医药学才逐渐合而为一，而南派藏医药一度成为藏医药中坚力量，领导了整个藏医药学的继承、发扬。以嘉央青则江布等为杰出代表的19世纪初南派藏医药学家，使藏医药有了空前的发展。（分段）藏医药学是藏族文化的重要组成部分，对研究藏族社会的发展具有极其重要的价值。同时，对保护人们的健康起着重要的作用。（分段）随着环境恶化对人体健康带来的危害、化学药物的毒副作用及其在治疗疾病过程中面临的无奈，人类越来越认识到藏医药对健康保健的重要作用。现代科学更进一步证实了藏医药学对人类健康保健、疾病预防的科学价值。（分段）

14世纪以后，藏医药在学术上分为南、北两派。两派的学术内涵各有所长，互有交叉。南、北两派均为藏医学的组成部分。藏医药拉萨北派藏药水银洗炼法和藏药仁青常觉配伍技艺（分段）拉萨北派藏医药是藏医药的主要流派之一，“水银洗炼法”、“仁青常觉配伍技艺”是独具特色的药物加工技法。（分段）藏医“水银洗炼法”简称“水银加工”或“佐珠钦莫”，藏族人民把“佐珠钦莫”称之为藏药的宝中宝，是藏族历代名医把含有剧毒的水银经过复杂的特殊加工炮制后，炼制成无毒而具有奇特疗效的药中之王“佐塔”。作为藏药材重要的加工方法和藏药实践的惟一精华，千百年来历代藏医药学者都非常重视该技术的实践与传承，并代代相传，使此技术至今得以发扬光大。水银加工的实践方法始载于公元8世纪玉妥宁玛云旦贡布编著的《四部医典》中，并在珍宝药“仁青常觉”丸的配方中有较详细的阐述。13世纪末，大圣邬坚巴仁钦贝成功地进行了“水银洗炼”的冷热处理及祛毒等整个实践操作，并编著了《制水银论典》等著作，开创了藏药“水银加工”系统完整的实践操作，为“水银加工”的普及和弘扬作了无法估量的贡献。后经贤者噶玛巴让琼多吉、苏喀年尼多吉、贡珠云丹嘉措等著名藏医药学家的不断实践和传承，使这一藏医药文化的精粹得以世世相传，继续为人类健康保驾护航。（分段）水银洗炼加工后的“佐塔”是配制名贵藏成药不可或缺的重要原料，在藏医药的使用中有悠久的历史，经过了近两千年的临床实践验证，应用面广，使用量大，是藏药中的极品，并具有延年益寿、强身壮体、减毒增效等功效。（分段）藏药仁青常觉配伍技艺本品成方于公元8世纪，始载于藏医经典巨著《四部医典》，是根据藏医学原理，选用生长在世界屋脊特殊生态环境下的天然、珍贵、稀有藏药材，并采用现代科学与传统技艺相结合的方法精制而成。经一千多年的临床实践证明，本品对陈旧性胃炎、胃溃疡、慢性萎缩性胃炎、肝胆等疾病具有独特疗效，沿用至今，以它的独特功效，驰名于中外，备受国内外医学专家和广大患者的高度评价。此方由一百二十多种西藏特有的天然动、矿、植物配伍而成，全国十多家藏药企业都在生产销售，其中多数药材资源受到了不同程度的破坏，有些药物出现种群衰退甚至面临灭绝。为此，从藏药“仁青常觉”配伍和技艺出发，尽快保护和再生利用仁青常觉配伍中濒临灭绝的一些药物是至关重要的。（分段）

藏医药是我国传统医药的重要组成部分，是我国民族医药的重要代表。&lt;br/&gt;藏医药历史悠久，它是藏族人民在青藏高原的特殊环境下积累起来的医学经验。它的经典著作《四部医典》成书于公元8世纪下叶的吐蕃王朝时代，由著名藏医学家宇妥·元旦贡布所著。藏医学和藏族天文历算结合在一起，是一个庞大而复杂的医学体系，藏医药学以“水、火、土、风、空”五原学说和“龙、赤巴、培根”三因学说为理论基础，以青藏高原的植物、动物、矿物和部分“南药”为基本药物，采用适应高原环境和游牧生活的行医方式，对高原缺氧环境中的常见病、多发病、地方病具有独特的疗效，其养生文化也越来越得到医学界的重视。（分段）由于青藏高原幅员辽阔，山高水急，藏医药文化的民族特征和地域特征比较明显，藏医的诊断、医技和药物常有地区和流派的差异，近几十年来随着藏医药事业的建设和学术交流的广泛开展，藏医药的继承和弘扬取得了举世瞩目的成绩。&lt;br/&gt;藏医外治法是指用器械或外用药物治疗身体疾病的一种方法。藏医外治法有放血、按摩、擦身、火灸与艾灸、拔罐、敷(热敷与冷敷)、汤药熏、穿刺、药水浴等多种方法。根据其手段的不同，分为温、强、烈三种，温和的治疗法有罨敷法、药浴疗法、涂擦疗法三种；较强的治法有放血、艾火灸、穿刺三种；剧烈的外治法分切除、割断、剜除、拔除四种。（分段）藏医外治法中具有代表性的几种疗法有：藏医“放血疗法”是体外实施静脉切开导血来达到治疗目的的一种传统治疗方法；“火灸”是利用火之热力及药物作用将隆病和寒性疾病平息于发病部位，达到根除寒症和部分热症的一种治疗法，以调气活血为主；藏医“金针疗法”是用金属制成的针、刀等锐利器械，刺入人体的一定穴位和部位，排除体内积液、脓血、痞块、异物及病邪的一种治疗方法。（分段）受现代文化的冲击，藏医药有很多验方和临床经验已经失传或濒临失传，藏医外治法也不例外，老藏医的很多经验完全靠口传心授，传承链条十分脆弱，对这一古老医药传统进行系统整理、挖掘已刻不容缓。（分段）

藏医药是我国传统医药的重要组成部分，是我国民族医药的重要代表。（分段）藏医药历史悠久，它是藏族人民在青藏高原的特殊环境下积累起来的医学经验。它的经典著作《四部医典》成书于公元8世纪下叶的吐蕃王朝时代，由著名藏医学家宇妥·元旦贡布所著。藏医学和藏族天文历算结合在一起，是一个庞大而复杂的医学体系，藏医药学以“水、火、土、风、空”五原学说和“龙、赤巴、培根”三因学说为理论基础，以青藏高原的植物、动物、矿物和部分“南药”为基本药物，采用适应高原环境和游牧生活的行医方式，对高原缺氧环境中的常见病、多发病、地方病具有独特的疗效，其养生文化也越来越得到医学界的重视。（分段）由于青藏高原幅员辽阔，山高水急，藏医药文化的民族特征和地域特征比较明显，藏医的诊断、医技和药物常有地区和流派的差异，近几十年来随着藏医药事业的建设和学术交流的广泛开展，藏医药的继承和弘扬取得了举世瞩目的成绩。&lt;br/&gt;公元8世纪，著名的藏医鼻祖宇妥·云丹贡布刻苦钻研尿诊理论，积极实践，证明了尿液的颜色、性质、泡沫、气味等能够鉴别疾病的原理，并详细载入藏医经典著作《四部医典》。藏医尿诊法最早起源于象雄，兴盛于吐蕃。随着藏民族的迁徙、文化的交流及与其他民族的融合，此诊断法传于青海、四川、甘肃、云南、内蒙古等地和印度、尼泊尔、蒙古、不丹等邻国。（分段）藏医尿诊法是通过尿液的颜色、蒸汽、残渣物、浮游物、泡沫等特征来诊断疾病的藏医独到的诊断方法。尿诊时应具备以下条件：一是尿诊前一天开始不能食用改变尿液颜色的饮食或药物，也不能剧烈运动；二是尿诊的标本为清晨五点左右的尿液；三是为了能够清晰地看到和鉴别尿液中的残渣物和浮游物，尿诊应在早晨太阳光下进行；四是避免容器颜色改变尿色，标本应放置在白色的瓷碗中。尿诊具体有三个步骤，其一是热尿期，此时要看尿色、尿雾、尿味和泡沫；其二是消雾期，此时要鉴别尿液中的残渣物及浮游物；其三是冷尿期，此时要鉴别颜色的改变和冷尿的性质。通过以上的鉴别方法方能较好地诊断以“龙”、“赤巴”、“培根”和寒热症为主的各种疾病。濒危病人通过尿检能够评估预后情况。（分段）藏医尿诊法是藏民族长期在恶劣的自然环境里经过漫长的生活、生产实践以及认识疾病、了解疾病、治疗疾病的过程中积累起来的智慧结晶。现代医学所称的亚健康状态及神经官能症等病症都属藏医的“龙病”范畴，经藏医治疗疗效确切，可以说藏医尿诊在发展现代医学诊断方法方面同样具有重要意义。如此独具特色的藏医尿液诊断法目前并未受到足够的重视，从理论与实践技术上给予保护是必要的。（分段）

藏医药是我国传统医药的重要组成部分，是我国民族医药的重要代表。&lt;br/&gt;藏医药历史悠久，它是藏族人民在青藏高原的特殊环境下积累起来的医学经验。它的经典著作《四部医典》成书于公元8世纪下叶的吐蕃王朝时代，由著名藏医学家宇妥·元旦贡布所著。藏医学和藏族天文历算结合在一起，是一个庞大而复杂的医学体系，藏医药学以“水、火、土、风、空”五原学说和“龙、赤巴、培根”三因学说为理论基础，以青藏高原的植物、动物、矿物和部分“南药”为基本药物，采用适应高原环境和游牧生活的行医方式，对高原缺氧环境中的常见病、多发病、地方病具有独特的疗效，其养生文化也越来越得到医学界的重视。（分段）由于青藏高原幅员辽阔，山高水急，藏医药文化的民族特征和地域特征比较明显，藏医的诊断、医技和药物常有地区和流派的差异，近几十年来随着藏医药事业的建设和学术交流的广泛开展，藏医药的继承和弘扬取得了举世瞩目的成绩。（分段）藏医药浴疗法是藏族人民在长期与疾病斗争的实践中总结出来的具有良好疗效的藏医外治疗法。它又称“五味甘露浴”，最早记载于著名藏医学家宇妥·云丹贡布编撰的藏医巨著《四部医典》，距今已有一千三百余年的历史。藏医药浴主要有水浴、敷浴、汽浴三种方式。药水浴是最普遍、最常用的，是把圆柏叶、黄花杜鹃叶、水柏枝、高山麻黄、“坎巴”五种藏草药作为主药加水熬煮后，供患者浸泡洗浴，起到疏松通络、活血化瘀、祛风除湿的功效，对于治疗风湿、类风湿性关节炎、皮肤病有极佳疗效。（分段）藏医药浴疗法极具地域特色和民族特色，它的组方、浴前诊断、综合施治都是在藏医学理论指导下完成的；它所采用的药材均为雪域高原原生态环境下的地道药材；其药浴工艺、时令选择、病人护理等蕴含着藏民族特有的人文因素；在施治过程中综合运用藏药学、藏医诊断学、藏医护理学以及最初的传统制剂加工工艺进行内病外治，在世界医学史上是罕见的。（分段）藏医药浴疗法是传统藏医药的一项代表性技艺，是世界各国患者和研究者认识、了解藏医药的首选。由于藏医药浴一直采取口传心授的方式，进一步加强整理、继承工作已刻不容缓。（分段）

藏医药是我国传统医药的重要组成部分，是我国民族医药的重要代表。&lt;br/&gt;藏医药历史悠久，它是藏族人民在青藏高原的特殊环境下积累起来的医学经验。它的经典著作《四部医典》成书于公元8世纪下叶的吐蕃王朝时代，由著名藏医学家宇妥·元旦贡布所著。藏医学和藏族天文历算结合在一起，是一个庞大而复杂的医学体系，藏医药学以“水、火、土、风、空”五原学说和“龙、赤巴、培根”三因学说为理论基础，以青藏高原的植物、动物、矿物和部分“南药”为基本药物，采用适应高原环境和游牧生活的行医方式，对高原缺氧环境中的常见病、多发病、地方病具有独特的疗效，其养生文化也越来越得到医学界的重视。（分段）由于青藏高原幅员辽阔，山高水急，藏医药文化的民族特征和地域特征比较明显，藏医的诊断、医技和药物常有地区和流派的差异，近几十年来随着藏医药事业的建设和学术交流的广泛开展，藏医药的继承和弘扬取得了举世瞩目的成绩。（分段）甘南藏族自治州位于青藏高原东北边缘，平均海拔在3000米以上。甘南地域辽阔，自然环境丰富多样，制药原材料60%产于境内。由于地理环境特殊，日照时间长，甘南的药物活性成分很高。（分段）公元7世纪，藏医药学传入甘南地区。甘南藏药经过适时采集、妥善干燥、区分新旧、加工去毒和特殊的炮制工艺制成，其药性柔和、配伍恰当，疗效格外显著。（分段）甘南藏医药治疗方法较独特，主要有内服法（十种）和外治法两类。外治法包括柔治（熏疗、药浴、涂擦三种）、糙治（剖部放血、火灸、棒刺三种）和峻治（剪割、截断、牵拉、清除四种）。从史书记载和现有器械图谱看，曾达到进行开颅手术的技术水平。甘南藏医药是藏民族文化的独特创造，以甘南藏医药知识体系为核心，又与宗教、哲学、天文、物候、民俗等文化门类互相联系，共同构成了藏族人民的疾病观、社会观、自然观、生命观。（分段）在外来文化的影响下，甘南藏医药受到很大的冲击，大量的甘南藏医药经典古籍亡佚，藏医世家后继乏人，许多老藏医临床实践经验面临失传，急需抢救和保护。

藏医药是我国传统医药的重要组成部分，是我国民族医药的重要代表。（分段）藏医药历史悠久，它是藏族人民在青藏高原的特殊环境下积累起来的医学经验。它的经典著作《四部医典》成书于公元8世纪下叶的吐蕃王朝时代，由著名藏医学家宇妥·元旦贡布所著。藏医学和藏族天文历算结合在一起，是一个庞大而复杂的医学体系，藏医药学以“水、火、土、风、空”五原学说和“龙、赤巴、培根”三因学说为理论基础，以青藏高原的植物、动物、矿物和部分“南药”为基本药物，采用适应高原环境和游牧生活的行医方式，对高原缺氧环境中的常见病、多发病、地方病具有独特的疗效，其养生文化也越来越得到医学界的重视。（分段）由于青藏高原幅员辽阔，山高水急，藏医药文化的民族特征和地域特征比较明显，藏医的诊断、医技和药物常有地区和流派的差异，近几十年来随着藏医药事业的建设和学术交流的广泛开展，藏医药的继承和弘扬取得了举世瞩目的成绩。（分段）藏药炮制是根据藏医药理论辨症施治、按照用药的需要和药物自身性质以及调剂、制剂的不同要求所采取的一项制药技术。（分段）藏药炮制是依据藏医理论制备藏药饮片的一门独特的传统制药技术。这一西藏特有的技术使藏药材的利用效率大大提高。绝大部分藏药材不能生用，必须经过炮制后才能运用于临床。对药材进行炮制，一是为了除去杂质和非药用部分；二是消除或降低药物的毒性、烈性或副作用；三是改变药物的性能，使之适合临床需要；四是便于制剂和贮藏。（分段）藏药炮制包括净制、切制和炮炙三大工序，不同规格的饮片有不同的炮制工艺，有的饮片要经过蒸、炒、煅等高温处理，有的饮片还需要加入特殊的辅料如酒、醋、盐、奶、药汁等再经高温处理，最终使各规格饮片达到规定的纯净度、厚薄度和安全有效的质量标准。（分段）藏药炮制工艺含有独特的增效减毒“绝招”，它不仅用于藏药汤剂，也是生产藏成药的技术基础。对这一传统医药炮制方法进行抢救保护，意义重大。

藏医药是我国传统医药的重要组成部分，是我国民族医药的重要代表。（分段）藏医药历史悠久，它是藏族人民在青藏高原的特殊环境下积累起来的医学经验。它的经典著作《四部医典》成书于公元8世纪下叶的吐蕃王朝时代，由著名藏医学家宇妥·元旦贡布所著。藏医学和藏族天文历算结合在一起，是一个庞大而复杂的医学体系，藏医药学以“水、火、土、风、空”五原学说和“龙、赤巴、培根”三因学说为理论基础，以青藏高原的植物、动物、矿物和部分“南药”为基本药物，采用适应高原环境和游牧生活的行医方式，对高原缺氧环境中的常见病、多发病、地方病具有独特的疗效，其养生文化也越来越得到医学界的重视。（分段）由于青藏高原幅员辽阔，山高水急，藏医药文化的民族特征和地域特征比较明显，藏医的诊断、医技和药物常有地区和流派的差异，近几十年来随着藏医药事业的建设和学术交流的广泛开展，藏医药的继承和弘扬取得了举世瞩目的成绩。（分段）七十味珍珠丸成方于公元8世纪，始载于藏医巨著《四部医典》中。此药根据藏医学原理，选用生长在世界屋脊特殊生态环境下的天然珍贵、稀有藏药材，严格按照传统工艺的制备方法精制而成。其选料上乘、炮制特殊、做工考究、功能广泛、副作用小，采药、炮制、配方无不遵循古法，从而保证了神奇疗效。一千多年的临床实践证明，七十味珍珠丸具有安神、镇静、通经活络、调和气血、醒脑开窍之效，用途广泛，无病服用亦具有滋补健身、提高身体免疫力等功能。在藏医临床上治疗中风、瘫痪、半身不遂、癫痫、脑溢血、脑震荡、心脏病、高血压等急重症方面，七十味珍珠丸具有较重要的作用。（分段）受现代医药的冲击，七十味珍珠丸的炮制方法及相关临床实践经验均面临不同程度的传承危机，亟待抢救保护。

藏医药是我国传统医药的重要组成部分，是我国民族医药的重要代表。（分段）藏医药历史悠久，它是藏族人民在青藏高原的特殊环境下积累起来的医学经验。它的经典著作《四部医典》成书于公元8世纪下叶的吐蕃王朝时代，由著名藏医学家宇妥·元旦贡布所著。藏医学和藏族天文历算结合在一起，是一个庞大而复杂的医学体系，藏医药学以“水、火、土、风、空”五原学说和“龙、赤巴、培根”三因学说为理论基础，以青藏高原的植物、动物、矿物和部分“南药”为基本药物，采用适应高原环境和游牧生活的行医方式，对高原缺氧环境中的常见病、多发病、地方病具有独特的疗效，其养生文化也越来越得到医学界的重视。（分段）由于青藏高原幅员辽阔，山高水急，藏医药文化的民族特征和地域特征比较明显，藏医的诊断、医技和药物常有地区和流派的差异，近几十年来随着藏医药事业的建设和学术交流的广泛开展，藏医药的继承和弘扬取得了举世瞩目的成绩。（分段）珊瑚七十味丸是藏医治疗心脑血管疾病的名贵藏药品种之一，具有综合调节人体的“龙”、“赤巴”、“培根”三大因素，使人体的内环境处于健康平衡状态的机能。珊瑚七十味丸整体调节人体的血液循环和血压，降低血液黏稠度和血脂，畅通络脉，改善心脑血管痉挛、硬化，激活受损神经，改善神经功能，恢复中风偏瘫病人的身体功能功能有一定疗效，同时对心脑血管疾病的治疗有综合效应，能在一定程度上地预防和治疗高血压、多血症、冠心病、缺血性心脏病和脑血管疾病及肢体瘫痪、半身不遂等中风后遗症，以及各类神经炎、神经衰弱、神经官能症、神经功能性损伤等神经系统疾病；对小儿麻痹、癫痫和失眠也表现出了较好的治疗效果。此外，珊瑚七十味丸还能提高中老年人肌体免疫力，改善血液循环和微循环以及神经系统功能，在预防心脑血管疾病方面有一定保健作用。（分段）珊瑚七十味丸充分体现了藏医药在治疗心脑血管疾病方面所具有的优势和独特疗效，不仅成为广大心脑血管疾病患者寻医问药的热销藏药品种，更是藏医治疗心脑血管疾病的临床首选药物之一。受西医西药的冲击，藏药炮制和老藏医的临床经验都面临传承危机，亟待抢救保护。

藏医药是我国传统医药的重要组成部分，是我国民族医药的重要代表。（分段）藏医药历史悠久，它是藏族人民在青藏高原的特殊环境下积累起来的医学经验。它的经典著作《四部医典》成书于公元8世纪下叶的吐蕃王朝时代，由著名藏医学家宇妥·元旦贡布所著。藏医学和藏族天文历算结合在一起，是一个庞大而复杂的医学体系，藏医药学以“水、火、土、风、空”五原学说和“龙、赤巴、培根”三因学说为理论基础，以青藏高原的植物、动物、矿物和部分“南药”为基本药物，采用适应高原环境和游牧生活的行医方式，对高原缺氧环境中的常见病、多发病、地方病具有独特的疗效，其养生文化也越来越得到医学界的重视。（分段）由于青藏高原幅员辽阔，山高水急，藏医药文化的民族特征和地域特征比较明显，藏医的诊断、医技和药物常有地区和流派的差异，近几十年来随着藏医药事业的建设和学术交流的广泛开展，藏医药的继承和弘扬取得了举世瞩目的成绩。（分段）“阿如拉”是君子科植物诃子或绒毛诃子的果实，生长于海拔800至1800米之间的森林中，主要分布在我国广西、云南，印度、尼泊尔、越南等东南亚国家也有分布，为千百年来藏药常用原料。阿如拉是“诃子”的藏文译音。《扎拉嘎解释》中说：“‘阿’为众字之最，能治龙、赤巴、培根所成之病；‘如’为具有肉骨皮，能治三因病；‘拉’为象犀角，能治七种元气的病。因此，称为阿如拉。”（分段）阿如拉是应用最广、最具代表性的藏药材，具有明显的特殊性、鲜明的包容性、显著的地域性。传说药王山上有五种成熟的诃子，具备六样性味、八种性能，消化后有三种化味、十七种功效；药味芬芳，闻之令人心旷神怡，药香所到之处，四百零四种疾病都不会发生。（分段）阿如拉对人体的对应治疗广泛，它的根可医治人体骨骼病，茎可医治肌肤病，树枝可医治人体四肢的病，叶子可医治人体经络病，树皮可治疗皮肤病，花可医治人体五官病。（分段）受现代医药的影响，人们对藏医藏药的认识很不充分，影响了藏医藏药的传承，亟待国家保护。（分段）

藏医药是我国传统医药的重要组成部分，是我国民族医药的重要代表。&lt;br/&gt;藏医药历史悠久，它是藏族人民在青藏高原的特殊环境下积累起来的医学经验。它的经典著作《四部医典》成书于公元8世纪下叶的吐蕃王朝时代，由著名藏医学家宇妥·元旦贡布所著。藏医学和藏族天文历算结合在一起，是一个庞大而复杂的医学体系，藏医药学以“水、火、土、风、空”五原学说和“龙、赤巴、培根”三因学说为理论基础，以青藏高原的植物、动物、矿物和部分“南药”为基本药物，采用适应高原环境和游牧生活的行医方式，对高原缺氧环境中的常见病、多发病、地方病具有独特的疗效，其养生文化也越来越得到医学界的重视。（分段）由于青藏高原幅员辽阔，山高水急，藏医药文化的民族特征和地域特征比较明显，藏医的诊断、医技和药物常有地区和流派的差异，近几十年来随着藏医药事业的建设和学术交流的广泛开展，藏医药的继承和弘扬取得了举世瞩目的成绩。&lt;br/&gt;七十味珍珠丸，藏文译音为“然纳桑培”，是藏药里最顶级的、最具代表性的名贵珍宝类藏成药。经过“黄金炮制法”加工而成的“赛太”入药的七十味珍珠丸，具有鲜明的包容性、显著的地域性和很强的民族性。（分段）把黄金经过四十多天时间、三百多道工艺流程的炮制，使之含有金、银等八大金属，八大矿物质即成“赛太”，是七十味珍珠丸不可缺少的关键成分，这种化合物单独不能成药，一旦加入其他配方里面，就可以起到化腐朽为神奇的功效。它是七十味珍珠丸最重要的成分之一，如果七十味珍珠丸不含“赛太”成分，就失去了药用价值。（分段）作为藏药材重要的加工方法和藏药实践的唯一精华，千百年来历代藏医药学者都非常重视该技术的实践与传承，使此技术得以发扬光大。而受现代医药的冲击，人们对藏医藏药的认识不够科学，从而制约了藏医藏药的发展。

藏族医药是中国民族医药的重要组成部分。藏族医药有悠久的历史，是藏族人民在高寒缺氧的自然环境中，通过长期的生产生活实践，不断积累完善形成的民族医药学体系。其历史源远流长、医著博大精深、理论体系完整。（分段）迪庆藏医骨伤疗法是以传统藏医创伤学理论为基础，运用具有接骨功效的天然鲜草药捣成糊状外敷和内服传统藏药相结合。吸取传统藏医创伤治疗的精华，因地制宜，结合当地资源条件，形成了独具特色的疗法。迪庆藏医骨伤疗法由整复、外敷药加夹板或牵引固定、功能锻炼三个基本步骤构成。其中最具特色的当属外敷药加夹板或牵引固定。这个步骤中包括了骨折初期、中期、后期。初期应用具有清热、消肿、止痛、活血化淤功效的外敷药伤科一号（由铁箍散、冰片、红花、雪山一枝蒿等组成），并根据不同情况用夹板固定或持续牵引固定，内服传统藏药桑琼丸、十味乳香丸、十八味杜鹃花丸，其药理作用是舒通筋骨脉络和活血化淤。中期应用具有接骨、舒筋之功效的外敷药伤科二号（由铁箍散、红花、骨碎补、当归、榛皮等组成）并根据病情用夹板外固定或持续牵引，内服藏药接骨消炎丸、八味榛皮丸、达尔强散，主要药理作用是促进骨细胞生成、骨化、骨连接和消炎。后期用五味甘露药浴和内服具有补肾壮骨、益气养血强筋骨之功效的石榴日轮丸、巴桑母酥油丸等，并适当功能锻炼。五味甘露药浴具有消炎止痛、活血化淤、强筋壮骨、防止肌肉萎缩、防止关节僵硬等作用。外敷药的主要成分均就地取材，按藏医理论处方，形成了独具特色的迪庆藏医骨伤疗法。（分段）藏族是我国历史悠久的少数民族之一，云南藏族主要分布在迪庆州，迪庆藏医药的应用，以藏族群众为主，与周边的纳西族、傈僳族、白族等交流、交叉为用，藏医骨伤疗法，因疗效好、取材便宜，现已成为迪庆藏医药独有的特色，受到周边人民群众及国内外患者的信任。（分段）

中医学认为，人体的生命健康是人和自然适应的过程，是机体生、长、壮、老、已的变化过程。疾病是内外环境不平衡的结果，其病因有三：一为外因，指自然气候变化的影响；二为内因，指机体自身调节的失常；三为不内外因，指意外伤害的侵袭，而内因起着主要的作用。因此，中医非常重视人体主动的养护、调摄和预防，这就是中医养生，也叫“摄生”。养生思想应贯穿于人的一生，但未病以前的保健养护尤为重要。&lt;br/&gt;中医养生的内容包括居住环境、饮食起居、心理卫生和未病先防各个方面。《黄帝内经》认为，“上古之人，知其道者，法于阴阳，和于术数，食饮有节，起居有常，不妄作劳，故能形与神俱，而尽终其天年”。意思是说生命要合乎天地之道，顺应气候之变；饮食要有节制，膳饮宜有所养；生活应有规律，房事不宜过度；劳逸应该结合，身心保持健康。后世人们在生活实践中，创造了不少养生保健、饮食调理和“治未病”的方法和经验，不断丰富中医养生的内容。&lt;br/&gt;傅山药膳八珍汤俗名“头脑”，是一种对养生健体有良好功效的清真食品。自明代崇祯年间由名医傅山创立以来，在太原地区传承了三百七十多年，是太原地区独具特色的地方名吃。（分段）八珍汤是以羊肉、粮食和八种中草药为原料，经过精细复杂的工艺制作而成的一种汤糊状食品，经常食用可起到舒筋活血、养心益肾、补血生阳、健脾开胃、益气调元、滋虚补亏的作用。（分段）八珍汤选料讲究，工艺复杂，要求精选成块的上等肥嫩羊肉做原料，经过清洗、净肉、加辅料煮炖、出锅晾存等诸道工序将肉加工好，并将羊汤、羊油撇出备用；同时将诸种辅料严格按照既定制法或煨、或腌、或煮、或蒸，做好备用。制作八珍汤时将上述材料按照既定的程式、比例上火熬煮，并加入黄酒调制。（分段）近年来八珍汤的传承与发展遇到了困难。掌握传统工艺的老师傅都已年逾古稀，后继乏人，这一地方名吃正面临着失传的危险。（分段）

中医学认为，人体的生命健康是人和自然适应的过程，是机体生、长、壮、老、已的变化过程。疾病是内外环境不平衡的结果，其病因有三：一为外因，指自然气候变化的影响；二为内因，指机体自身调节的失常；三为不内外因，指意外伤害的侵袭，而内因起着主要的作用。因此，中医非常重视人体主动的养护、调摄和预防，这就是中医养生，也叫“摄生”。养生思想应贯穿于人的一生，但未病以前的保健养护尤为重要。&lt;br/&gt;中医养生的内容包括居住环境、饮食起居、心理卫生和未病先防各个方面。《黄帝内经》认为，“上古之人，知其道者，法于阴阳，和于术数，食饮有节，起居有常，不妄作劳，故能形与神俱，而尽终其天年”。意思是说生命要合乎天地之道，顺应气候之变；饮食要有节制，膳饮宜有所养；生活应有规律，房事不宜过度；劳逸应该结合，身心保持健康。后世人们在生活实践中，创造了不少养生保健、饮食调理和“治未病”的方法和经验，不断丰富中医养生的内容。&lt;br/&gt;中华老字号“灵源万应茶”系泉南名寺福建晋江灵源禅寺三十一世高僧沐讲禅师研制，始创于明代洪武元年（1368），迄今已有六百三十多年历史。沐讲禅师采集山茶、鬼针、青蒿、飞扬草、爵床、野甘草、墨旱莲等17种灵源独特的青草药并配以中药精心炮制，制成“菩提丸”，济世救民，普度众生。“菩提丸”经六百多年的演绎、传承、发展，成为今天的“灵源万应茶”。该药茶具有疏风解表、调胃健脾、祛痰利湿之功能，对伤风感冒发热、中暑痢疾、腹痛吐泻等疾病疗效显著，更是防暑降温的理想药茶。为解当地百姓的疾苦，六百年来，寺中僧尼秉承沐讲禅师“广施万民，不求图报”之志，世代继承此秘方，后来寺中僧人还俗，还把该秘方及制作方法传授给灵水、曾林两村的百姓。灵源万应茶遂成为闽南地区特别是沿海一带民众预防疾病、增进健康的必备良品。（分段）灵源万应茶虽然已经规模化生产，但是受西医西药的冲击，在中医药整体不景气的大环境下，灵源万应茶并未摆脱濒危的命运，亟待国家大力保护。

中医学认为，人体的生命健康是人和自然适应的过程，是机体生、长、壮、老、已的变化过程。疾病是内外环境不平衡的结果，其病因有三：一为外因，指自然气候变化的影响；二为内因，指机体自身调节的失常；三为不内外因，指意外伤害的侵袭，而内因起着主要的作用。因此，中医非常重视人体主动的养护、调摄和预防，这就是中医养生，也叫“摄生”。养生思想应贯穿于人的一生，但未病以前的保健养护尤为重要。&lt;br/&gt;中医养生的内容包括居住环境、饮食起居、心理卫生和未病先防各个方面。《黄帝内经》认为，“上古之人，知其道者，法于阴阳，和于术数，食饮有节，起居有常，不妄作劳，故能形与神俱，而尽终其天年”。意思是说生命要合乎天地之道，顺应气候之变；饮食要有节制，膳饮宜有所养；生活应有规律，房事不宜过度；劳逸应该结合，身心保持健康。后世人们在生活实践中，创造了不少养生保健、饮食调理和“治未病”的方法和经验，不断丰富中医养生的内容。&lt;br/&gt;采善堂万应茶饼始于清代嘉庆年间，由福建永定著名老中医卢曾雄采用彰州独有的高山茶叶和三十多种名贵地道中药材，用独特的中药炮制工艺加工配制而成。该药可治多种外感和消化道疾病，疗效显著，行销甚广。有一云游老僧患病，服后即愈，遂赠联“采集名山药，善疗天下人”，从此药铺改名为“采善堂”。清代道光九年（1829），永定进士翰林院编修巫宜福回乡返京时，卢曾雄之子卢宏汉赠他万应茶饼。适值京城瘟疫流行，巫宜福即将万应茶饼赠与病人，治好很多人，从此万应茶饼美名远扬。随着人们对万应茶饼的需求不断增加，1988年，采善堂制药厂将现代先进工艺技术和传统工艺相结合，研制成功了万应茶袋泡剂。既保留了万应茶饼原有的药效，又具有泡服方便、见效快的特点，而且包装新颖、实用，自面世以来，深受消费者喜爱，成为永定人赠送亲朋好友和海外侨胞的佳品。（分段）永定万应茶主要适应于轻型腹泻、消化不良、饮食不调、水土不服、脾胃虚弱、外感风寒和中暑引起的头痛、头昏、恶心、腹胀、呕吐，以及食物过敏、醉酒等引发的症状。

中医学是中国古代社会形成的人体生命之学和人类健康之学，它不仅是一方一药、一技一招的简单积累，而是一种关乎人体生命健康的知识体系。这个知识体系具有深厚的传统文化背景。它以独特的哲学思维、系统的基础理论、丰富的科学内涵和鲜明的人文色彩屹立于世界医学之林。它既是中国传统文化的活化形态之一，又是传统文化的巨大发展空间。例如恬淡从真的养生之道，冲和中庸的治疗法则，清心内守的性命理念，以人为本的医道准绳，诚信无欺的行业规范，始终贯彻于中医药理论与实践的各个方面，成为一切中医药人物、著作、文物、事业的灵魂，也成为今天中医药企事业引以自豪的优良传统和敬业精神。&lt;br/&gt;鹤年堂创建于明代嘉靖年间，先后由曹萨飒、王圣一、刘一峰等世医家族传承，是北京医药行业现存历史最悠久的老字号。（分段）鹤年堂是中国传统医药的传承者和弘扬者，数百年坚持“生身以养寿为先，养身以却病为急”的理念，形成了以“调元气，养太和”为文化内涵的鹤年堂中医药养生文化。包括“和者鹤寿”的天年观，“阴阳之律，性命之本”的认知观，“终身养生不辍，整体平衡不偏”的整体观，“生命无养，逆之于体”的“天道鹤年”观，“生命无调，体自弱衰”的“人道鹤年”观和“未病常调、将病预调、已病医调”的“以调求和”之法，“节、律、神、和”四字诀的“以神求和”之法及形养术、神养术、药护术、食养术、按摩术等。鹤年堂饮片的传统炮制技术誉满京城，《西鹤年堂参茸醪醴丸散膏丹价目表》中记有694种药品，技艺独特，传承至今，堪称中医药养生宝库。（分段）鹤年堂中医药养生文化充分体现了中华民族传统文化的杰出创造力和旺盛的生命力，也是数百年来祖国中医药曲折发展的历史缩影。鹤年堂中医药养生文化有着数百年的实践基础，是现代生活方式下人们实现健康长寿的有效手段，对提高全民健康水平、构建和谐社会有着重要的现实意义。（分段）近年来中医药的发展受到西医西药的冲击，保护、发展鹤年堂传统中医药养生文化是弘扬中医药文化的当务之急。（分段）

中医学是中国古代社会形成的人体生命之学和人类健康之学，它不仅是一方一药、一技一招的简单积累，而是一种关乎人体生命健康的知识体系。这个知识体系具有深厚的传统文化背景。它以独特的哲学思维、系统的基础理论、丰富的科学内涵和鲜明的人文色彩屹立于世界医学之林。它既是中国传统文化的活化形态之一，又是传统文化的巨大发展空间。例如恬淡从真的养生之道，冲和中庸的治疗法则，清心内守的性命理念，以人为本的医道准绳，诚信无欺的行业规范，始终贯彻于中医药理论与实践的各个方面，成为一切中医药人物、著作、文物、事业的灵魂，也成为今天中医药企事业引以自豪的优良传统和敬业精神。&lt;br/&gt;清代顺治七年（1650），劳澄在湖南长沙坡子街创建了九芝堂。劳澄在创建初期就仿效神农氏亲自试药，立下了“吾药必吾先尝之”的规矩，为九芝堂中药文化奠定了最初范型。（分段）在其后的发展壮大过程中，九芝堂发扬了湖湘文化中的“敢为人先”和“经世致用”的精神，传承“悬壶济世、利泽生民”的湖湘中医药文化传统精髓，将传统的中药制药技术与湖南当地水土环境结合，形成了九芝堂特有的“药者当付全力，医者当问良心”的人文精神。经世代相传，该祖训已成为九芝堂人的行为准则，并成为传统中医药文化的一部分。（分段）九芝堂将传统中药炮制技术和传统制剂技术（包括独家方剂和特有的中药炮制技术）加以完善和提高，代表了湖湘传统中药制药技术和方法的较高标准和水平。（分段）九芝堂“恤苦济贫，优益同业”、“扶危救人”、“重质量、讲诚信”、“九分情、一分利”的经营理念对医药行业的发展具有重要的促进作用。（分段）近年来，中医药的发展受到西医西药的冲击，弘扬九芝堂传统中药文化，对于弘扬祖国优秀的中医药文化具有重要推动作用。（分段）

中医学是中国古代社会形成的人体生命之学和人类健康之学，它不仅是一方一药、一技一招的简单积累，而是一种关乎人体生命健康的知识体系。这个知识体系具有深厚的传统文化背景。它以独特的哲学思维、系统的基础理论、丰富的科学内涵和鲜明的人文色彩屹立于世界医学之林。它既是中国传统文化的活化形态之一，又是传统文化的巨大发展空间。例如恬淡从真的养生之道，冲和中庸的治疗法则，清心内守的性命理念，以人为本的医道准绳，诚信无欺的行业规范，始终贯彻于中医药理论与实践的各个方面，成为一切中医药人物、著作、文物、事业的灵魂，也成为今天中医药企事业引以自豪的优良传统和敬业精神。（分段）1890年，潘百世、潘应世兄弟在广州开设药铺“长春洞”。之后，潘百世的四子潘郁生根据岭南独特的气候特征，将具有润肺镇咳作用的川贝母和有祛痰作用的桔梗与枇杷叶一起熬炼，于1928年制成了止咳化痰的新药，定名为“潘高寿川贝枇杷露”。（分段）作为“中华老字号”的潘高寿，首创了独特的川贝枇杷露制作工艺，突出体现了立足传统、大胆革新的岭南医药文化特征。对高品质原材料的把关以及严格的制作工艺流程，造就了潘高寿在止咳药行业里一枝独秀的局面，使之成为中国本土止咳药最突出的代表。（分段）同时，潘高寿又集中体现了岭南商业文化的特征，是目前所知岭南地区最早的维护知识产权的百年老店。目前，由于西医西药的冲击，以及历史上的火灾，潘高寿中药文化的发扬光大受到了影响。（分段）

中医学是中国古代社会形成的人体生命之学和人类健康之学，它不仅是一方一药、一技一招的简单积累，而是一种关乎人体生命健康的知识体系。这个知识体系具有深厚的传统文化背景。它以独特的哲学思维、系统的基础理论、丰富的科学内涵和鲜明的人文色彩屹立于世界医学之林。它既是中国传统文化的活化形态之一，又是传统文化的巨大发展空间。例如恬淡从真的养生之道，冲和中庸的治疗法则，清心内守的性命理念，以人为本的医道准绳，诚信无欺的行业规范，始终贯彻于中医药理论与实践的各个方面，成为一切中医药人物、著作、文物、事业的灵魂，也成为今天中医药企事业引以自豪的优良传统和敬业精神。&lt;br/&gt;作为“中华老字号”的陈李济，是中国最早建立的制药企业之一，所谓“北有同仁堂、东有胡庆余堂、南有陈李济”，陈李济是清末全国三大中药品牌之一。（分段）陈李济中药文化的核心即“诚信为本，同心济世”的文化传统。陈李济是由陈姓商人和李姓医生共同出资创立的，陈李各取一字，以示永远合作，同心济世。本着“工艺虽繁必不减其工，品味虽多必不减其物”的宗旨，陈李济制药务求精工，选料必须上乘。几百年来陈李济订下规矩，凡是路过门市者，一旦晕倒或受伤，必施药相救。（分段）陈李济成功地将蜂蜡与木蜡混合，制成既不软也不硬的蜡壳，用来包裹药丸，带来了医药制剂领域的巨大革新。在初做蜡丸的时候，陈李济还创立了独特的陈皮储藏方法。如今年代久远，再加上受西医西药的冲击，陈李济中药文化的传承受到影响。（分段）

中医学是中国古代社会形成的人体生命之学和人类健康之学，它不仅是一方一药、一技一招的简单积累，而是一种关乎人体生命健康的知识体系。这个知识体系具有深厚的传统文化背景。它以独特的哲学思维、系统的基础理论、丰富的科学内涵和鲜明的人文色彩屹立于世界医学之林。它既是中国传统文化的活化形态之一，又是传统文化的巨大发展空间。例如恬淡从真的养生之道，冲和中庸的治疗法则，清心内守的性命理念，以人为本的医道准绳，诚信无欺的行业规范，始终贯彻于中医药理论与实践的各个方面，成为一切中医药人物、著作、文物、事业的灵魂，也成为今天中医药企事业引以自豪的优良传统和敬业精神。（分段）同济堂始建于清代光绪十四年（1888）。在一百多年的时间里，形成了同济堂始建于清代光绪十四年（1888）。在一百多年的时间里，形成了一套严格的质量管理制度、经营理念和方法，以及独特的质量文化和诚信文化。同济堂在边远的少数民族聚居地区坚持和弘扬祖国传统医药文化的同时，吸收了当地丰富的少数民族医药精华，形成了同济堂传统医药的特殊风格。（分段）同济堂传统医药文化集中体现为“同心协力、济世为民”的价值观，“购药须出地道，制作必须精细，配售必依法度”的质量观和“货真价实”、“童叟无欺”的经营理念，“济世活人，急人之急，质量取胜，济世取信”的职业道德，同济堂的品牌和特有标记，以及同济堂传统的中药炮制技术。同济堂的医药特色是传统中医药与民族民间医药的融合。（分段）但是受西方现代文化的影响，传统医药面临困境，同济堂的传统医药文化也不例外，急需得到社会的支持和保护。（分段）（分段）

蒙医药学是蒙古族世代积累并延传下来的科学结晶。它以独特的理论体系、独到的临床疗效为中华民族的繁衍昌盛作出了应有的贡献。蒙医药学主要分布于内蒙古地区、东北三省、青海、新疆、甘肃、北京等地区。&lt;br/&gt;蒙医药学在大内科范围内对消化、肝胆、心血管、呼吸、泌尿系统和脑血管意外等慢性疾患以及风湿病、血液病等多种疾病有独特的治疗方法，疗效甚好。对儿科的呼吸道感染、消化系统疾病，妇科的功能性子宫出血、子宫肌瘤、产后疾患也有独特的疗效。蒙医整骨历来堪称一绝，对各种骨伤、慢性骨病、关节疾病的治疗效果向来为人推崇。特别是“以震治震”的疗法（如对脑震荡等器官的震荡进行方向相反的再震荡的治疗方法），治愈率之高令人叹服。（分段）赞巴拉道尔吉温针是蒙医药学的重要组成部分。赞巴拉道尔吉是19世纪著名的蒙药学家，内蒙古原昭乌达盟奈曼旗第九任郡王巴拉朝格之子，被封为台吉（蒙古贵族的称号）。他生于1792年，青少年时期受居士戒，后来入佛门勤修佛法，名扬天下，1855年圆寂。（分段）赞巴拉道尔吉温针疗法是用特制的银针在人体的固定部位或其他部位给予针刺加温灸刺激，达到预防、康复和治疗疾病目的的一种蒙医传统疗法。该疗法治疗风湿性关节炎、腰椎间盘突出症、急慢性腰扭伤、腰椎骨质增生症、颈椎病、肩周炎等疾病都取得了非常满意的疗效。（分段）目前，中医药的整体衰微也影响了赞巴拉道尔吉温针疗法的传承，对它的保护已迫在眉睫。（分段）（分段）

蒙医正骨术是蒙古民族长期同疾病作斗争的经验总结，其中以科尔沁正骨术尤为突出。蒙医传统正骨术源自民间，在科尔沁地区，蒙医整骨以萨满医的形式保存和流传下来，形成独特的科尔沁蒙医正骨术。20世纪70年代，科左后旗作为科尔沁蒙医正骨术发源地，建立一所蒙医整骨医院，从而，蒙医整骨技术从民间走向了正规医院，但与其他学科相比，蒙医整骨还没能普及，从业人员不足百人，传承人才匮乏。（分段）蒙医正骨术的内容：在肢体骨折的治疗上采取手法整复、外固定、喷酒按摩、服用蒙药、功能锻炼等综合性治疗方法。具体步骤为：1.根据各部位的不同骨折采取相应的整复措施；2.用牛或马的干皮做固定装置（现在已演变成特制的木质夹板），实施外固定术；3.在创伤部位喷酒按摩（一般情况下，喷酒可分两个步骤，即手法复位之前喷酒，固定之后再喷酒按摩）；4.择期进行创伤肢体的功能锻炼；5.根据病情使用适当的蒙药。（分段）蒙医正骨术具有操作易行、安全、患者痛苦小（免受开刀之苦）、疗程短、愈合快、功能恢复好、不留后遗症等优点，治疗不受环境条件的限制，历来被人们所信任。（分段）（分段）

内蒙古科尔沁左翼后旗历史悠久，文化底蕴深厚，蒙医正骨疗法是这里丰厚文化遗产中的代表。（分段）蒙古族是马背民族，经常会遇到跌伤和骨伤，蒙医正骨疗法应运而生，产生了一代又一代的正骨医生。蒙医正骨疗法基本内容有：（分段）三诊：望、问、切。做到手摸心会。（分段）六则：即正骨的原则，分别为手法复位、夹板固定、按摩疗法、对症下药、调解饮食、功能锻炼。其中又以前三项最具特色，手法复位是因势利导，以力对力的功能适应的正骨技术，分为适放患肢、拽撑牵拉、摇摆扭压、抖提压推、挤挣分骨、折顶回触、拢挤捏拿、钩拉提压、挺压撑推、捻滚按揉等10种手法。（分段）九结合：指医生与患者相结合；三诊与X片相结合；形与神结合；意与气结合；喷酒与手法相结合；局部与整体相结合；内因与外因相结合；固定与锻炼相结合；主动与被动相结合。（分段）蒙医正骨疗法倾注着历代蒙古人的科学精神和文化创造力，是蒙古族医学成就的重要标志。（分段）（分段）

蒙古勒津蒙医药具有悠久的历史，是蒙医药发祥地之一。1702年，蒙古勒津瑞应寺建立门巴札仓（培养蒙医药人才的医学经院），对弘扬蒙医药起了重要作用。当代蒙医药传承人邢布利德应用传统蒙医药疗法，治疗血衰症获得可喜疗效。在各级领导的关心支持下，辽宁省阜新蒙医药研究所组织蒙医药专家认真总结、潜心研究，制定了蒙医药治疗血衰症的研究课题，使蒙医药血衰症疗法进一步得到完善。（分段）血衰症是由于先天禀赋不足，后天调养不当，如饮食失调情志过激导致胃火失调，影响脾、胃、肝脏功能而精华糟粕分解受阻或外感湿毒、瘟疫侵入机体及精血，七素代谢功能障碍—血液生成受阻而成，相当于西医的再生障碍性贫血。（分段）蒙医认为人体进行生命活动，皆是体内固有的三根（赫依、希拉、巴达干），七素（饮食精华、血、肉、脂肪、骨、髓、精液）及三秽（大便、小便和汗液）保持相互协调而进行的。在正常情况下，三根之间互相依存，互相制约，处于相对平衡状态，支配着七素及三秽的运动变化，故人体功能得以正常运转。如果三根之任何一方出现偏盛偏衰，致使平衡失调，势必引起反常变化，影响七素、三秽的分解，导致疾病的发生。因此三根的功能不仅表现在正常的生理活动中，同样也表现在病理变化中。（分段）七素是构成人体、维持生命活动的七种基本物质。在七素中饮食精华最为重要，因为其他六种均由它转变而成。饮食被摄入人体后，先由胃内腐熟巴达干磨碎食物，继则由消化希拉将磨碎食物加以腐熟分解，再由调火赫依将腐熟的食物分解为精华与糟粕，使饮食精华由胃肠经脉道输入至肝脏，在肝脏里通过变色希拉之作用渐臻成熟变成血液。（分段）临床上将血衰症分为毒热型、粘热型、未消型。血衰症疗法对分型的主证、治则、方药都做了探索和规范。（分段）

畲族医药主要分布在浙江省丽水市景宁畲族自治县、莲都等七个县(市、区)的畲族乡镇。辐射地区有浙江省的泰顺、文成及福建省的部分乡镇。&lt;br/&gt;畲族医药是畲族人民在长期生产、生活实践中，为适应生活环境和生存健康要求而探索创造出来的一门传统医学，是中国传统医药的重要组成部分，具有地区性、民族性、家传性等特点。由于畲民居住在山区或半山区，他们有独特的医疗方法与用药习惯，在医治跌打损伤、蛇伤、风湿、黄疸肝炎、小儿疳积、肺炎、骨髓炎等方面积累了很多祖传秘方和经验方法。由于畲族有语言无文字，畲医药大多为口传心授，习而验之，医药一体，重于实践，其自诊、自采、自制、自配、自用的特点决定了它传承的艰难性。现大多数民间畲医均年事已高，有些名畲医已去世。因此，抢救整理畲医药、开发畲医药已成为当务之急。&lt;br/&gt;畲医痧症疗法是畲族医药中最具特色的治疗方法之一，许多畲医和畲民仍传承和掌握着多种发痧技术，多有手到病除之效。痧症的治疗大法就是发痧疗法，对于病情较轻者，常采用刮痧、撮痧、痧和搓痧等治疗方法。对于病情急重者，则采用针刺、放血、挑痧或配合畲药治疗，其治疗以单味、验方或辨证组方为主，最常用的药物有山苍子、破铜钱、塌地蜈蚣、粘花草、叶下白等十多种。（分段）畲族医学对痧症的认识比较直观、形象，富有哲理，治疗极具特色。但对痧症的种类至今还没有统一的说法。有的认为痧症有36种，但多数认为有72种，还有108种之说。（分段）畲医痧症疗法是畲族医药学的重要组成部分，也是祖国医药宝库中的瑰宝，对传承发展祖国医药文化有着重要的意义。目前这一民族传统医药文化与其他传统医药文化一样面临西医西药的冲击，举步维艰，亟待保护。（分段）

畲族医药主要分布在浙江省丽水市景宁畲族自治县、莲都等七个县(市、区)的畲族乡镇。辐射地区有浙江省的泰顺、文成及福建省的部分乡镇。&lt;br/&gt;畲族医药是畲族人民在长期生产、生活实践中，为适应生活环境和生存健康要求而探索创造出来的一门传统医学，是中国传统医药的重要组成部分，具有地区性、民族性、家传性等特点。由于畲民居住在山区或半山区，他们有独特的医疗方法与用药习惯，在医治跌打损伤、蛇伤、风湿、黄疸肝炎、小儿疳积、肺炎、骨髓炎等方面积累了很多祖传秘方和经验方法。由于畲族有语言无文字，畲医药大多为口传心授，习而验之，医药一体，重于实践，其自诊、自采、自制、自配、自用的特点决定了它传承的艰难性。现大多数民间畲医均年事已高，有些名畲医已去世。因此，抢救整理畲医药、开发畲医药已成为当务之急。&lt;br/&gt;六神经络骨通药制作工艺是畲族传统医药学的重要组成部分之一。福建省罗源县松山镇八井畲族村的畲医畲药，是畲族人民在长期与疾病斗争过程中，总结和积累防病治病经验而形成的独特技艺。除八井村以外，畲医畲药还散布于罗源县塔里、黄家湾、旺岩、水口洋、山垅湾、庭洋坂等畲族村。（分段）畲医验方及畲药近千余种，畲药高效价廉，简洁方便，四季可采，遍地皆有。畲医在治疗内、外、眼、骨科及跌打损伤、风湿、痢疾、癫痫、牙痛、痔疮、小儿疳积等常见病方面有许多秘方、偏方、成方。医生既懂药又懂医，治病多取草药，有时用全草，更多的是用叶、茎、花、果、皮、根，有木本、藤本、蕨类、菌类等。畲医出诊常身背布袋，边出诊边采药，遍地皆采，随用随取。其治疗跌打伤和疑难杂症专科病的效果十分突出。（分段）与其他民族医药一样，目前畲族传统医药文化传承后继乏人，亟待保护。

瑶族药浴疗法是贵州省从江县境内高坡瑶寨瑶民以药物洗浴来强身健体、抵御风寒、消除疲劳、防治疾病的传统养生治疗方法。它是瑶族祖先独创的传内不传外的保健良方。这一瑶族独特的养生文化传承了数百年，是瑶族民众集体智慧的结晶。（分段）瑶族药浴主要是将多种植物药，经过高温烧煮成药水，倒入杉木桶，让人坐于桶内薰浴浸泡，使药液渗透到人体的五脏六腑、全身经络，达到祛风除湿、排汗排毒、活血化瘀的功效。（分段）此药物洗浴无副作用，对人体内脏、血液、神经系统有益无害，符合现代人对绿色医药的追求。不过受制于种种客观条件，瑶族医药（药浴疗法）的发展并不尽如人意，急需保护、弘扬。（分段）

黔东南苗族侗族自治州是苗族同胞的主要聚居地，共有苗族一百七十余万人，占全国苗族总人口的四分之一。苗族素“百草皆药，人人会医”之称。苗族民间流传有“千年苗医、万年苗药”、“三千苗药、八百单方”之说，对疾病的病因、诊断、用药，药物的命名、加工炮制、养生保健都有独具民族特色的方式方法，形成了两纲、五经、三十六大症、七十二疾、一百零八小症和四十九翻的理论体系。苗医掌握的疾病有二百余种，广泛涉及内、外、妇、儿、骨伤等科。其中外治法别具特色，著名的有薰蒸、滚蛋、化水、踩铧口、挑筋、发泡、火针、爆灯火、刮痧等疗法，治疗伤科正骨、刀箭枪伤以及蛇虫咬伤非常有效。&lt;br/&gt;苗族医生是治疗接骨和蛇伤的行家里手。2006年，贵州省雷山县卫生局组织调查的113名苗医中，就有47名苗医擅长治疗上下肢骨、肋骨、颅骨、锁骨等外伤骨折，15名苗医擅长治疗毒蛇咬伤，有6名能兼治这两种伤患。（分段）方祥乡水寨村苗医行医24年，擅长用祖传秘方治疗骨折和毒蛇咬伤，骨折的治愈率为90.4％，毒蛇咬伤的治愈率达84.9％。永乐镇加勇村苗医擅长用祖传秘方治疗上下肢骨和肋骨骨折，治愈率达89.3％。（分段）苗族骨伤、蛇伤疗法的传承主要是祖传和师授两种方式。因为苗族没有文字，苗医多是文盲或半文盲，加大了传承的难度，传承谱序不完整，苗族骨伤蛇伤疗法处于濒危状态，应该加大扶持抢救和研究的力度。（分段）（分段）

黔东南苗族侗族自治州是苗族同胞的主要聚居地，共有苗族一百七十余万人，占全国苗族总人口的四分之一。苗族素“百草皆药，人人会医”之称。苗族民间流传有“千年苗医、万年苗药”、“三千苗药、八百单方”之说，对疾病的病因、诊断、用药，药物的命名、加工炮制、养生保健都有独具民族特色的方式方法，形成了两纲、五经、三十六大症、七十二疾、一百零八小症和四十九翻的理论体系。苗医掌握的疾病有二百余种，广泛涉及内、外、妇、儿、骨伤等科。其中外治法别具特色，著名的有薰蒸、滚蛋、化水、踩铧口、挑筋、发泡、火针、爆灯火、刮痧等疗法，治疗伤科正骨、刀箭枪伤以及蛇虫咬伤非常有效。&lt;br/&gt;九节茶药是药膏型药剂，来源于黔东南自治州锦屏县、榕江县、黄平县等地的苗医经验方，其方剂来源于锦屏县苗医杨氏家族。（分段）九节茶药的处方主要为九节茶1500克、野葡萄根1200克、水三七1000克、水冬瓜800克、滚山珠500克、螃蟹500克。制作工艺是按处方将药称量配齐，滚山珠、螃蟹、白蜡单放。先将九节茶、水冬瓜、水三七、野葡萄根等药物碎断成细块，将滚山珠、螃蟹碾成细粉过80—100目细罗。炸料是另取茶籽油1500克，倒入锅内加热，将九节茶、水冬瓜、水三七、野葡萄根等炸枯至黄色时，去渣、过滤。制膏是取白蜡500克加入药油内溶化，倒入缸中待温，将滚山珠、螃蟹粉兑入，搅匀即成药膏。贮藏用搪瓷缸或陶瓷罐装，密封置室内阴凉处，勿受高热。九节茶药的功效是散血退肿、续筋接骨，主治骨折、跌打损伤瘀肿，是苗族医药的重要组成部分。（分段）苗族没有文字，苗医苗药的传承十分脆弱，急需加大保护力度。（分段）

猪心灌药是苗医治疗癫痫的民间疗法，苗医龙玉年具有五十余年治疗癫痫病的实践，经长期的观察和临床实践，认为癫痫病是先天或后天诸种原因造成的定期、不定期的短时性气血和经络畅通及心脏功能受到影响，而导致大脑功能异常，心情烦躁，全身不适而引起的发病。（分段）患者确诊为癫痫病后，按祖传处方备好两种药：一是药引（猪心），二是内服药（草药）。选择健康的公猪猪心一个（猪的体重达75公斤左右）。将备好的配药分成两等分，分别灌入猪心的动静脉总血管，用麻线扎紧。清煮，然后起锅沥干。将煮熟的猪心和汤水分四等分，每天上下午各服一份，两天服完。（分段）猪心有补人心的功能。又能将诸种药物引到人体各个部位，再加上辅助内服药可以达到疏通经络、气血顺畅的目的。癫痫症猪心灌药疗法是著名苗医龙玉年的祖传秘方，疗效显著，治愈率达90%以上。（分段）（分段）

苗医药是苗族人民世代相传的传统医药，它在古代崇山文化和武陵文化的背景上以“三本论”为本，天、地、人三气同步。苗医认为，毒、亏、伤、积、菌、虫是导致人体生病的六种因素，简称“六因”。而六因归根结底都要用产生毒害力的方式才能导致人体生病，所以苗医素有“无毒不生病”之说。如常可遇到的风毒、冷毒、火毒、气毒、水毒、盐毒等。苗药钻节风配方专门针对风毒、冷毒所引起的筋骨疼、腰腿疼痛、坐骨神经痛、钻节风、风毒身痒、跌打损伤、骨折、绕肩风、筋骨酸软无力等病症，是苗药宝库中的民族传统医药。（分段）苗药钻节风疗法是苗医药疗法之一，主要用药为紫葳科植物紫葳的根。紫葳为落叶木质藤本植物，茎黄褐色，有气根，单数羽状复叶，对生，小叶，花成疏大顶聚伞圆锥花序，花冠赤黄色，花期7—9月，根外表黄色或黄红色，有纵裂纹。具有退火、败毒、补体、止痛、疏筋理骨、强筋健肌的功能。主治筋骨痛、腰腿疼痛、肢体麻木、跌打损伤、骨折、坐骨神经痛、钻节风、绕肩风、风毒身痒、妇女月经不调、筋骨酸软无力等。（分段）全国苗族人口共有890.1万人（2000年第五次全国人口普查数据），主要分布在贵州和湖南、湘西土家族苗族自治州境内。苗医药的应用，以苗族群众为主，周边的土家、壮、侗、瑶、汉等民族也交流交叉应用。苗医药钻节风疗法，因应用方便，疗效较好，已作为农村医疗卫生适宜技术向全国推广。（分段）

侗族是我国民族医药知识最丰富、最普及的民族之一，侗医在当地有着广泛的群众基础，“天、地、气、水、人”五位一体的思想是侗医学术思想的核心。侗医把疾病分为二十四大症、七十二小疾，广泛涉及内、外、妇、儿、骨伤等疾病，对伤科正骨、刀箭枪伤以及蛇虫咬伤更是卓有成效。过路黄药的制作工艺便是侗族传统医药的精华之一，其在炮制工艺以及检查病因、病机，诊断、用药、养生保健等方面，都独具特色。（分段）过路黄属报春花科珍珠菜属植物，是黔东南侗族医药中普遍应用的天然药用植物，全草供药用，有止血、抗菌、抗病毒、消炎等功效。根据不同的病症，按照不同的方法进行采摘，或全草入药、或部分入药，配以其他草药制成所需的剂型，主要剂型有过路黄鲜药汁、鲜药敷剂，复方过路黄煎剂、酒剂、膏剂等。侗医把过路黄药广泛用于治疗尿路结石、胆囊炎、胆结石、黄疸性肝炎、水肿、跌打损伤、毒蛇咬伤及毒蕈和药物中毒，外敷治火烫伤及化脓性炎症等消化系统疾病。（分段）过路黄药制作工艺是侗族人民在长期使用药用生物资源、矿物资源的过程中积累和创造的、依靠口传方式传承的民间医药知识。随着现代社会的发展，侗医药（过路黄药制作工艺）的传承变得脆弱起来，急需保护。（分段）

回族医药是祖国传统医药的重要组成部分。回族医学源远流长，是古代阿拉伯医学与中医学及西域地区各民族医学互相渗透的结晶，但保留了回族的医疗经验、香料药物和文化特征。《回回药方》是元明时代重要的代表性回医著作，原书36卷，现仅存4卷。近年出版的《中国回族医药》、《回族医药简史》、《回族医药奥义》、《回药本草》等著作，对回族医药做了全面深入的介绍。《回回药方》（残卷）一书也有较好的考释本问世。这些著作都为回族医药的继承发展奠定了基础。　　（分段）回族医药在养生保健、回医医术、香药应用和饮食疗法等方面均有独特的理论和经验，不少养生习俗、诊疗技术和食疗经验一直为回族人民所传承和应用。&lt;br/&gt;张氏回医正骨疗法是通过拔拉、复位、合位等传统正骨手法，采用世传“回回接骨”、金疮等自配秘方药剂，并以自制材料（包括小夹板等）外固定的方式，不开刀、不打石膏、不用金属物穿刺牵引治疗骨折、关节脱位等骨伤疾病的治疗方法。（分段）张氏回医正骨疗法是张氏几代人在少数民族地区的骨伤临床医疗实践中不断探索、研究整理出的临床经验和行医感悟，其疗效显著，特色彰显，具有鲜明的民族性、民间性和地域性。张氏回医正骨疗法对于建立完善祖国回族医学体系，以传统的民间医药技术服务大众尤其是广大农村群众，提高大众健康水平，将产生积极深远的影响。（分段）张氏回医正骨疗法只在民间以家族传承得以延续，许多治疗经验和药方得不到系统的发掘和整理，更得不到文字上的总结和归纳。由于长期处于个体投入和家族传承的维持状态中，难以形成应有规模，张氏回医正骨疗法亟待保护。&amp;nbsp;

回族医药是祖国传统医药的重要组成部分。回族医学源远流长，是古代阿拉伯医学与中医学及西域地区各民族医学互相渗透的结晶，但保留了回族的医疗经验、香料药物和文化特征。《回回药方》是元明时代重要的代表性回医著作，原书36卷，现仅存4卷。近年出版的《中国回族医药》、《回族医药简史》、《回族医药奥义》、《回药本草》等著作，对回族医药做了全面深入的介绍。《回回药方》（残卷）一书也有较好的考释本问世。这些著作都为回族医药的继承发展奠定了基础。（分段）（分段）回族医药在养生保健、回医医术、香药应用和饮食疗法等方面均有独特的理论和经验，不少养生习俗、诊疗技术和食疗经验一直为回族人民所传承和应用。&lt;br/&gt;汤瓶八诊疗法起源于中东，波斯穆斯林通过“丝绸之路”传入中国。历经千余年的不断实践，我国回族八诊疗法形成了较为完整的、有主次的八种疗法，被后人称之为“汤瓶八诊”。（分段）回族汤瓶八诊疗法包括头诊、耳诊、面诊、手诊、脚诊、骨诊、脉诊、气诊八种诊疗方法。主要施诊手法包括推、压、捏、拨、点、捋、颤等，其施治过程有着明显的民族风格，如口颂杜阿一、汤瓶水疗等。汤瓶八诊诊疗器具包括汤瓶壶、牛角棒、耳诊棒、刻有杜阿一的羊角板等。千百年来，它一直以口传心授、言传身带的方式在西安、河南、宁夏一带穆斯林中间流传。（分段）作为回族民间传统文化，汤瓶八诊疗法目前的发展状况令人担忧，面临着后继无人的局面。汤瓶八诊疗法的施诊者必须具备一定的中医学理论基础，需要有专业知识且热爱回族文化的年轻人学习传承，但是由于种种原因，愿意学习的年轻人很少。急需采取各种措施，以确保这项遗产的传承。（分段）

壮医药是壮族人民的传统医药。它是在古代骆越文化和岭南文化的背景上，以阴阳为本，巧坞（脑）主神，人天地三气同步，脏腑骨肉气血为体，气道、谷道、水道“三道”和龙路、火路“两路”为用的民族传统医药。（分段）药线点灸是壮医药外治法之一。壮医所用的药线由苎麻搓成，直径0.25毫米、0.7毫米、1毫米不等，用药水浸泡后干燥备用。使用时将药线点燃，点灼患者体表穴位，以达到疏通龙路、火路的目的，具有祛风通痹、止痛止痒、活血化瘀、消肿散结等作用。这种疗法，苎麻药线与浸泡的药水，均就地取材，草药药水的处方组成，按壮医理论处方。所取穴位有梅花穴、莲花穴、长子穴（均拟其形象）和经验穴等，也可用中医针灸穴位。（分段）全国壮族人口共一千六百多万人，主要分布于广西壮族自治区和云南省文山壮族自治州境内。壮医药的应用，以壮族群众为主，周边的苗、瑶、侗等民族，也交流交叉为用。壮医药线点灸疗法，因应用方便，疗效较好，已作为农村适宜技术向全国推广。（分段）

彝医药是彝族人民的传统医药，分布于云南楚雄和四川凉山等地。彝医学将天地元气分为清浊二气，蕴生金木水火土五行作为基本物质。人体以清气络胸、腹、五脏，以浊气循肌表、腹、背，上下六气贯通，制衡内外邪毒。这是彝族人民对生命和健康的认知，成为彝医学的基础理论。（分段）水膏药疗法是一种清热解毒的外治法。彝族地区气候湿热，虫虺蚊蚋为害，瘴疠疫气为毒，疖肿痈疽时有发生。水膏药疗法用井水或冰水、雪水（在冬天或从高山收集后贮于瓦罐内备用）调和草药，敷于患处。当疖肿疮毒尚未破溃时，将一种或多种草药切碎捣烂，加井水或冰水、雪水调成糊状，敷于红肿热痛部位，外用纱布包住，1—2天更换一次。所用草药，如青叶胆、地胆、迎春花、野菊花等，加上水性透凉，具有清热、解毒、消肿、镇痛的作用。（分段）

傣医药是傣族人民在总结本民族传统医药经验的基础上，吸取和借鉴印度古典医学和中医学知识，形成以“四塔、五蕴”（土、水、火、风谓之“四塔”，色、识、受、想、行谓之“五蕴”）和“解药理论”为核心的传统医学体系。（分段）睡药疗法是傣医药传统外治法之一，主要用于治疗中风、风湿病及高热昏厥等病症。它分冷睡和热睡两种。冷睡疗法治热病，热睡疗法治寒病。冷睡疗法即根据病情所需，选择相应的处方，采集傣药鲜品切碎捣烂（也可用干品），加入适量的药酒、旱莲草汁拌匀后，把药平摊在睡药床上，让患者睡在药上，然后将余药均匀地包敷周身（除颜面部外），再用布包裹。一次治疗时间视病情而定，具有清火解毒、退热镇惊、除风止痛、保护脏器之功，用于治疗发热性疾病出现高热不退、惊厥抽搐、神昏谵语、类风湿病、痛风、周身关节肌肉红肿热痛等病症。热睡疗法针对寒病，按病情所需，配备相应的傣药鲜品或干品，置于锅内，加适量水和酒，炒热后平摊在睡药床上，待温度适中，让患者平睡在药上，再取余药包裹周身（除颜面部外），用布包住，覆盖被褥，一次约三十分钟左右（视其体质和病情而定），令其发汗，以达到开汗孔、通气血、除风毒、止疼痛的目的，用来治疗风湿病、中风偏瘫后遗症、月子病、老年性腰腿痛等。（分段）我国傣族人口共有116万，主要分布在云南省西双版纳傣族自治州和德宏傣族景颇族自治州。傣医“四塔、五蕴”学说与佛教教义有密切关系。睡药疗法符合傣医理论和群众习俗，药物就地取材，资源丰富，使用方便，具有广泛的应用推广价值。（分段）

维吾尔医药是维吾尔族人民的传统医药。它是在积累和发展本民族医学的基础上﹐汲取东西方不同地区和民族医药文化之精华﹐从而形成了具有维吾尔民族特点的传统医学体系。维吾尔医药学是以爱尔康（四大物质）学说、密杂吉（气质）学说、合立体（体液）学说等为基础，以辩证论治，按整体对个人、对症候的一整套诊治疾病原则、治疗技术和用药方法为主的传统医药。（分段）维药（维吾尔药）传统炮制技艺是根据维吾尔医药学基础理论，按照医疗、调剂、制剂、储藏等需要，对维吾尔药材进行各种加工处理的一项技术。维吾尔药物不论来源于植物、动物或矿物，大多数都有恶心、呕吐、泻下、头痛等不良反应。为纠正药材的不良反应、提高疗效，通过炮制，调整药性、降低毒性、增强疗效，以满足做药要求，并经过加工炮制，方能应用。维吾尔医药炮制法有净选、切制、干燥法、炒法、去毒法、库西台法、炙法、水蒸馏法、取汁法、取油法、浮沉法、取膏法、研磨法等二十多种，炮制工艺有简有繁，有严格的操作程序。（分段）

维吾尔医药是维吾尔族人民的传统医药。维吾尔医药根植在西域这片广阔的土地上，几百年来，维吾尔族人在漫长的生产、生活中与病魔斗争，总结维吾尔医药精华，不断提炼形成了比较完整、具有特色的传统医药理论体系。维吾尔医学治疗原则是调整气质、平衡体液，是临床治疗的根本原则。（分段）维吾尔医药木尼孜其汤药（致病体液成熟剂）—木斯力汤药疗法是维吾尔医学“依拉吉”（治疗）学说中的治疗方法之一，系指治疗体液型气质失调疾病之前，为了使致病体液成熟首先应用的一种治疗方法。（分段）木尼孜其汤药（致病体液成熟剂）—木斯力汤药（致病体液清除剂），该处方中的药物经过凉水（热水）浸泡数小时后，加热煮成汤药，口服使用。（分段）维吾尔族人口共八百多万，主要分布在新疆维吾尔自治区。维吾尔医药的应用，以维吾尔族群众为主，汉族、哈萨克族、柯尔克孜族、塔吉克族、回族等民族也在使用。维吾尔医制作木尼孜其·木斯力汤药技艺简单，使用方便，符合治疗维吾尔医所有体液型气质失调疾病。（分段）

维吾尔医药非常重视同人体健康有直接关系的饮食疗法，注重进食的时间和营养成分之间的关系。（分段）维医根据人们所摄取的食物的营养成分，将食物分成5类。按照食物的营养成分和冷性、中性、热性，在生活中一日三餐合理安排饮食。维吾尔人的主食是以小麦、大米为主。蔬菜是以胡萝卜、洋葱、大白菜等为主，四季不断。（分段）在食疗中把食品烹调的味美和营养结合起来，形成了维吾尔人别具一格的饮食文化。“抓饭”是维吾尔族人民喜爱的饮食，也是食疗的一个代表。它是集大米、羊肉、胡萝卜、洋葱、植物油及其他调料于一体加工而成的一种饭食，具有色、香、味及营养齐全的特点，是有很高营养价值的食疗用品。“恰玛古”是维吾尔药中保肺壮身之佳品，在民众的饮食中长期沿用，是老幼皆可吃的滋补上品，特别是老人视其为饱肚腹、解疾患的长寿圣果。（分段）新疆有“瓜果之乡”的美称，各种时令瓜果四季不断。天然的瓜果是维吾尔人食疗的重要资源。在众多的瓜果中，维吾尔人对甜瓜、无花果、葡萄、杏、核桃、桑葚等尤为偏爱。维吾尔人不但喜食瓜果，而且把这些瓜果当做保健滋补品。在生活中他们长期食用核桃，实践证明对降低血清胆固醇、防治心血管病等病症有良好的效果。杏、桑葚、大枣也是维吾尔人常用的食品。杏含有丰富的矿物元素，有防癌、抗癌作用，享誉国内外。桑葚有补肝益肾、养血生津、滋阴壮阳和乌发的功能。大枣能“补中益气，坚志强力，久服不饥”。悠久的饮食传统习俗，健康的生活习惯，科学的饮食调配，是许多维吾尔人长寿的重要原因。维吾尔医药食物疗法学经过漫长的历史积累，为东西方医药学的发展做出了重大的贡献。（分段）

维吾尔医药学具有悠久的历史，鲜明的地域特色和民族特色，独树一帜的基础理论和丰富的临床经验，在我国传统医学宝库中占有重要的地位。（分段）“库西台”维吾尔语直译为烧或致死，系指用一定的器具和辅料或配料，将药物加热炼药的方法，主要分为：1.“各立衣克买提”泥封闭炼法：该法也称“装瓶炼法”，系指将药物装入瓶内，瓶口盖好，瓶口、瓶外均用红赤土、小麦或大麦等。2.“各立衣克买提”泥包药炼法：系指将药物直接用“各立衣克买提”泥包好后，温火加热炼药的方法。此法多用于炼巴豆、蓖麻子、肉豆蔻、芦荟、轻粉等。3.锅炼法：系指将药物直接放入锅内，温火加热炼药的方法。此法多用于炼明矾、硼砂、珊瑚、珍珠、铜、石膏、信石、硫磺、硝石等。4.烟化炼法：系指将药物加热、产生烟气，并将固体化的烟气刮下来备用的方法。具体方法如下：将药物研磨成细粉，置于锅内，加热发黄后盖上一个碗，锅与碗接触处放3层浸盐纸条，并用黏土泥封闭；再用沙子填至锅口为止，碗底放两粒大米，并用两块土块压上；先用温火加热1小时，并逐步增加火力，碗底大米发黄时，减低火力，继续用温火加热至大米发黑时停止加热，将沙子、黏土泥取下后把碗内药粉用刀刮下来备用。此法多用于炼水银、朱砂、雄黄等。5.加热滴馏法：系指将药物置于锅内，加热，使药物有效成分滴馏的方法。具体方法如下：将药物放在有小洞的瓶内，下面对准馏药罐，药瓶周围加热，使药溶化馏到馏罐瓶内。此法多用于炼轻盐、食盐、硇砂等。（分段）库西台法主要有以下6种功效：1.降低或消除药物的毒性或副作用；2.改变和缓和药性和性级；3.提高疗效；4.便于调剂、制剂和保存；5.保证药物的纯净度；6.便于服用。（分段）维吾尔医药以独特的疗法和疗效为保障各族人民的身心健康发挥了重要作用，为各民族人民繁荣昌盛做出了重要贡献。（分段）

春节是中国民间传统节日，新年指夏历(农历)正月初一，是一年中最隆重的节日。汉、壮、布依、侗、朝鲜、仡佬、瑶、畲、京、达斡尔等民族都过这个节日。（分段）春节历史悠久，起源于殷商时期年头岁尾的祭神活动。有关传说很多，其中以“年”兽传说、熬年传说和万年创建历法说等最具代表性。自汉武帝改用农历以后，中国历代都以二十四节气中的立春日为春节，农历正月初一为新年。立春最早是祭天、祭农神和祭春神、鞭春牛、祈丰年的日子。《史记》、《汉书》称正月初一为“四始”（岁之始、时之始、日之始、月之始）和“三朝”（岁之朝、月之朝、日之朝，朝亦始也）。古人常在此时举行朝贺，进行各种娱乐活动，迎神祭祖，占卜气候，祈求丰收，后来逐渐形成内容丰富的新春佳节。（分段）辛亥革命之后，改农历正月初一为春节，立春逐渐淡化。（分段）春节又叫阴历(农历)年，俗称“过年”，相关民俗活动要持续一个月。正月初一前有祭灶、祭祖等仪式；节中有给儿童压岁钱、向亲友拜年等习俗；节后半月又是元宵节，其时花灯满城，游人满街。元宵节过后，春节才算结束。（分段）春节是一种综合性的民俗文化，其中包括崇尚、仪式、节日装饰、饮食和相关的娱乐活动。春节期间的主要活动有：腊月初八喝腊八粥；二十三日祭灶，吃关东糖和糖粥等；除夕夜以家庭为单位包饺子、包汤圆、做年糕，吃团圆饭守岁，另外还贴春联、年画、剪纸和放爆竹；正月初一迎神、拜年；初五开小市；十五日元宵节开大市、迎财神、吃元宵、游灯会、猜灯谜等。燃放鞭炮是春节期间辞旧迎新的一项民俗活动。（分段）春节是体现和谐亲情与和睦人际关系的重要平台。其内容丰富多彩，具有重要的历史、艺术和文化价值。过好春节是提升亲情关系、增强社会凝聚力、构建和谐社会的重要途径之一，对文化产业的发展也有积极的促进作用。（分段）我国城乡地区因所处环境不同，过春节的方式也有所差异。目前广大农村仍按照传统方式过春节，但崇尚和仪式的内容淡化，而送礼品、请客吃饭之风日盛；城市过春节的形式与农村地区相比，显得更为简单。（分段）

怀仁旺火，俗称“拢火龙”，又称“大旺火”，是春节、元宵节期间流行于山西省怀仁县的一种社火民俗活动。怀仁地区煤炭资源丰富，清代已形成燃煤旺火祈福迎春民俗，清乾隆《大同府志》记载：“元旦，垒炽炭于门，状若小浮图，名曰‘旺火’。”（分段）其主要形式是用大块煤炭垒成一个塔状，名曰旺火，以图吉利，祝贺全年兴旺之意。里面放柴，外面贴上大红字条，上写“旺气冲天”等字。旺火形成时，火苗从无数小孔中喷出，状若浮图，景象壮观。旺火规模宏大，造型讲究，由掌握高超技艺的师傅完成。方圆百里的人潮涌来观看，人们围着最大的旺火堆转圈祈求“旺运”。（分段）怀仁旺火是古老的傩祭与社火表演结合的遗存，具有重要的民俗学研究价值。由于经济社会的转型，一些有造诣的老艺人年事已高，后继乏人，面临传承困境，急需采取有力措施保护。（分段）

蒙古语中“查干”含有白色和开始之义，“查干萨日”意为“白色的新年”。蒙古族以白色为纯洁、吉祥之色，故称这一节日为“白节”。自元朝起，蒙古族开始使用中原历算法，由此，蒙古族白月与汉族春节节期相合。（分段）“郭尔罗斯”是蒙古族古老的部落，明嘉庆年间迁至嫩江、松花江汇合流域以后，逐渐形成了以农历春节为“查干萨日”的传统习俗，吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县蒙古族同胞传承至今。（分段）查干萨日内容包括“庆小年”、“度除夕”、“迎初一”、“闹十五”、“终二月二”等与汉族春节节庆习俗类似的内容，同时，仍保留萨满“祭火”、除夕吃“手把肉”等蒙古族传统习俗，体现出蒙古族传统节日习俗特色。（分段）查干萨日不仅有着重要的民族学、民俗学、历史学研究价值，同时对于增强民族团结、促进各民族文化交流亦有重大意义。（分段）

清明节是我国重要的传统节日之一，至今仍是中华民族包括海外华人的重要节日之一。清明节古时也称三月节，已有两千多年历史。公历4月5日前后为清明节，原为二十四节气之一。全国汉族和部分少数民族地区过此节日。（分段）在中国农历二十四个节气中，既是节气又是节日的只有清明。由于二十四节气比较客观地反映了一年四季气温、降雨、物候等方面的变化，所以古代劳动人民据此来安排农事活动。《淮南子·天文训》云:“春分后十五日，斗指乙，则清明风至。”《岁时百问》：“万物生长此时，皆清洁而明净，故谓之清明。”清明一到，气温升高，雨量增多，正是春耕春种的大好时节，故有“清明前后，点瓜种豆”、“植树造林，莫过清明”的农谚，可见这个节气与农业生产有着十分密切的关系。（分段）但是，清明作为节日，与纯粹的节气又有所不同，它包含着丰富的风俗活动内容。（分段）清明节是纪念祖先的节日，主要活动仪式是祭祖、扫墓，这是人们慎终追远、敦亲睦族及行孝的具体表现。秦汉时代，墓祭已成为人们重要的礼俗活动之一。扫墓原是清明节前一天寒食节的内容。寒食节相传起于晋文公对介子推的悼念。唐玄宗开元二十年诏令天下，“寒食上墓”。后来，由于寒食与清明日子接近，这个民间禁火扫墓的日子就逐渐与清明合二为一了。寒食既成为清明的别称，也变成为清明时节的一个习俗，清明之日不动烟火，只吃凉的食品。（分段）除了禁火、扫墓，还有踏青、放风筝、荡秋千、娱乐游戏等活动，江南还有蚕花会和祭祀蚕神等活动。因此，清明时节既有祭扫坟墓的悲酸之泪，又有踏青游玩的欢笑之声，是一个富有特色的节日。中华人民共和国成立后，各地群众多在清明节前后前往革命烈士陵园扫墓，表达对先烈的缅怀之情。（分段）清明节的文化意义非同寻常。它可以满足人们追思先人的情感需要，强化亲情关系。通过祭祀祖先可以追根溯源，吸取历史教训，从而更好地教育后代。寻根祭祖，怀念先烈，又能团结海内外华人华侨，心向祖国，增进中华民族的凝聚力。（分段）

溱潼会船民俗活动又称“水上清明节”，至今已有八百多年的历史。每年的清明时节，江苏省姜堰市溱潼镇及周边两百多个村庄家家户户都要祭奠自己的祖先。清明第二天，各家撑船划桨前往乱坟地祭祀无名阵亡将士，而后千余只供船、龙船、篙船、划船、拐妇船汇聚溱湖，共同参加表演、竞技活动，参与者和闻风而来的观众多达十万人。活动由多个环节组成，其程序依次为选船、试水、铺船、祭祀、赴会、赛船、水上文艺表演、送头篙、酒会、唱夜戏等。（分段）溱潼会船起源于南宋时期，据史料记载，南宋名将岳飞及义民张荣、贾虎曾多次在溱湖大败金兵，激战之下，宋兵也是伤亡惨重，由此时起，每年清明的第二天当地百姓都要祭奠阵亡将士，天长日久，逐渐演变成会船习俗。（分段）清明节溱潼会船是一种独具特色的水上民俗活动，集中反映了里下河地区的风俗民情，堪称动态的珍贵历史文化遗产，具有民俗学等方面的研究价值。（分段）（分段）

介休市清明习俗是流传于介休市及晋中广大地区的历史悠久、内涵丰富又独具特色的民间习俗。（分段）介休地处汾河中游，其地名由春秋时期著名隐士介子推卒于此地而来。民间广为流传：介子推死于清明前一日，晋文公下令这一天禁火寒食，后演变为寒食节。自唐代起，寒食节传说、上巳祓禊与清明节习俗融为一体，形成了以祭祖扫墓为中心的介休寒食清明习俗，传承至今。（分段）主要活动有：禁烟火、吃冷食、祭祀、扫墓、插柳、踏春、踢蹴鞠、荡秋千、放风筝、斗鸡、赏花、咏诗，发黑豆芽、采柳芽、蒸面塑、戴柳圈、扫房顶、挂红兰兰纸、唱大戏等。（分段）该项目存续着中华民族深厚的历史文化记忆，有重大的历史学、民俗学价值。（分段）（分段）

端午节是中国的传统节日，又名重午、端五、蒲节，时在农历五月初五。端有“初”的意思，故称初五为端五。夏历（农历）的正月建寅，按地支顺序，五月恰好是午月，加上古人常把五日称作午日，因而端五又称重午。端午节传遍全国各地，主要分布于广大汉族地区，壮、布依、侗、土家、仡佬等少数民族也过此节。（分段）端午节的起源有许多传说，如纪念屈原投江、始于五月五日毒日的禁忌、越王勾践训练水师、纪念伍子胥投钱塘江和曹娥救父等等，这些说法经过历代加工，与端午的民俗活动结合在一起，从而形成中华民族的一个节日。（分段）端午节的主要活动有：1.纪念历史人物；2.划龙舟；3.吃粽子；4.各种防五毒习术（贴端午符剪纸、挂艾草菖蒲、佩戴香包等避邪物、兰汤沐浴）；5.游戏，如玩斗草、击球、射柳等。与端午节相关的主要器具、制品有龙舟、粽子、五毒图、艾草菖蒲、钟馗画、张天师画、屈原像等。（分段）端午节起源于民间习俗，其中有不少活动都是健康向上的。随着社会的进步，端午节渐渐发展成为内容丰富的传统节日，有较强的生命力。端午节对研究民间习俗的发展有重大价值，由于它是多民族共享的节日且包含跨国习俗，因此对研究民族文化往来、国际间文化交流、传统体育竞技、饮食文化等均有重要价值。（分段）端午节中的划龙舟、吃粽子很好地保留下来，并获得健康发展。有鉴于此，端午节的其他文化表现形式应加以科学的引导，使人民群众的节日文化活动更为丰富。

“五月五（农历），过端午。”端午节是中华民族的传统节日。《续齐谐记》、《荆楚岁时记》载，魏晋南北朝后端午节便与纪念屈原结合起来。唐元和十五年，归州刺史王茂元在屈原故里秭归屈原沱建立屈原祠并写下祭文，众乡亲与各色龙舟汇集于此，作为起点，进行龙舟竞渡，形成了屈原故里端午民俗的鲜明特色。这种民俗在屈原故里延续至今，形成一种传统。（分段）屈原故里端午民俗隆重而欢愉，一般端午三次过。五月初五小端午挂菖蒲、艾叶，饮雄黄酒；五月十五大端午龙舟竞渡；五月二十五末端午送瘟船，亲友团聚。祭奠屈原贯穿节庆活动的始终，包括设坛祭拜、游江、龙舟竞渡、粽子寄情、乡里“闹晚”等程序，端午民俗过程因此而更见完整、紧凑和鲜活。自明代起，秭归农民自发组织“骚坛诗社”，于端午时吟颂楚辞或作赋，相互唱和，这在全国各地端午习俗中独具一格。屈原故里端午民俗既传承了传统端午习俗驱疫避瘟的内容，更保留了故乡人民对屈原精神、品格的颂扬和纪念之意。（分段）屈原故里端午民俗是中国上古楚文化和端午礼俗等的活态见证，具有人生观、价值观、历史学、心理学、人类学等多方面的研究价值。它宣扬和传播了中国文人杰出代表之一的屈原之精神品格和中国文化传统精神，把传统的祖先崇拜和英雄崇拜人性化和娱乐化，增强了民族的凝聚力和文化认同感。同时，这一节日民俗还传承了《楚辞》与其他民间文化表现形式，具有丰富的文化内涵。

西塞神舟会是黄石市西塞山区道士袱村民庆贺端午节的传统盛会，主要活动有制作神舟、唱大戏、巡游、送神舟下水等仪式和活动。从每年农历四月初八佛祖诞生之日举行龙舟的开工仪式，扎制神舟，到农历五月初五子时由道士主持仪式为神舟开光，直至五月十五至十八的神舟会正式会期，整个活动历40天，是目前国内端午节时间较长的祈福活动。（分段）神舟会期间，当地群众日日夜夜唱楚剧大戏，四乡八岭的民众赶来向神舟许愿求福。农历五月十六早晨8点神舟出会巡游，家家户户都要在门边悬挂菖蒲艾叶，门口设香案，燃香烛，摆上酒、茶、米、水果等供品。每到一家，村民们都要放鞭炮迎接，撒茶米，祭拜。农历五月十七晚，为神舟点燃48盏长明灯，通宵打醮守夜。农历五月十八日上午神舟出宫，道士和神舟会全体成员共同为神舟开路，由16名青壮小伙抬着神舟恭送入江，任由水流带着龙舟沿江而下，东流入海。此时江上众多渔船在船头摆香设案、鞭炮齐鸣、绕神舟三圈，以示送行。神舟入江处的大堤上，有成千上万的村民双手合十、跪拜神舟，祈求神舟带走疾病、带走瘟疫、带走灾难，祈盼一年吉祥、幸福、安康。（分段）民众自发组织神舟会，举办以消灾、祛病和求平安健康、益寿延年为主题的传统民间文化活动。神舟会借助“送神舟”这一形式为一方百姓禳灾祈福，是端午节俗中最壮观的一种民间盛会，至今已有千余年历史。该活动规模宏大，具有深厚的群众基础，至今传承不息，它集中、生动地表达了古代民间端午习俗的内容，具有宝贵的文化价值。自纪念屈原的传说与端午节结合以后，特别是中华人民共和国成立后，神舟会的活动也与祭吊屈原的传说联系在一起，使传统节日注入新的活力。神舟会活动期间群众文化活动丰富多彩，精心扎制的楼台亭榭、雕梁画栋工艺精致，气势宏伟，富有特色，有较高的艺术价值。

湖南汨罗江畔端午节一般从五月初一开始，十五结束。沿江的楚塘、渔街、凤凰山、河市、归义、红花、新市、浯口、长乐等一带的端午习俗除了办盛宴、吃粽子、插艾挂菖、喝雄黄酒、赛龙舟外，还有雕龙头、偷神木、唱赞词、龙舟下水、龙头上红、朝庙、祭龙和祭祀屈原等特殊风俗，这些民俗仪式具有丰富的文化内涵，留下了如“宁荒一年田，不输五月船”等许多端午民谣。观龙舟、回娘家、辞端阳、插艾叶、喝黄酒等风俗更有浓郁的地方特色。上述习俗和文化场景自汉以来就有零散的文字记载，公元424年颜延之的《祭屈原文》、公元6世纪初吴均的《续齐谐记》及稍后的《荆楚岁时记》、《隋书·地理志》中均作了相关描述。（分段）端午节让一代又一代劳作的人们受到传统文化的浸染，激起对美好生活的向往、对国富民安的祈求、对屈原等先贤的深深怀念；更有青年男女把这个节日当成了相亲社交的绝佳时机。（分段）汨罗江畔端午节鲜明的个性特征可充分展现出汨罗江地方文化的特色。当前，随着人们生活方式的改变，汨罗江畔端午节的文化内涵日益衰减，需要抢救和保护。

苏州的五月端午活动历史悠久，内容丰富，全民参与，久盛不衰，集中展示了苏州地区富于江南特色的民俗传统。（分段）苏州端午节的起源最早可追溯到对春秋时期吴国名将伍子胥的纪念。随着社会经济文化的发展，以纪念伍子胥为始的端午节逐渐演化成苏州一年一度的盛大狂欢节，形成了一整套与当地自然条件、生产生活、经济特征和文化发展状况相对应的端午民俗活动。这些活动分为四大类，第一类是龙舟表演的大型活动；第二类活动主要表现苏州人适应自然、改善生活的智慧，如采草药、挂艾叶、挂菖蒲等；第三类活动展现苏州悠久的丝织文化和特有的服饰文化，如佩百索等；第四类活动包粽子、吃端午饭是其核心内容。（分段）苏州端午节的龙舟竞渡等大型活动在“文革”期间曾一度中断，近年来有所恢复。其他各种习俗在苏州居民中依然不同程度地延续着，但是年轻人知道的已经越来越少了。这些传统习俗必须采取措施保护，才能继续传承下去。

农历五月初五的端午节是中国传统节日，又名“重午”、“端五”、“蒲节”等。“端”有“初”的意思，故“初五”称为“端五”。夏历（农历）正月建寅，按地支顺序，五月恰为午月，加上古人常将五日称作“午日”，因而“端五”又称“重午”。端午节习俗遍布全国各地，主要流行于广大汉族地区，壮、布依、侗、土家、仡佬等少数民族也有过端午节的习俗。（分段）端午节的起源有许多传说，如纪念屈原投江、五月五日的毒日禁忌、越王勾践训练水师、纪念伍子胥投钱塘江、曹娥救父等等，这些说法经过历代加工，与端午民俗活动结合在一起，形成中华民族独特的一种节日习俗。（分段）端午节的主要活动包括纪念历史人物、划龙舟、吃粽子、贴端午符剪纸、挂艾草菖蒲、佩戴香包等避邪物及以兰汤沐浴等，此外还有斗草、击球、射柳等游戏。在这些活动中产生了一些相关的器具、制品及食品，其中以龙舟、粽子、五毒图、艾草菖蒲、钟馗画、张天师画、屈原像等最为常见。（分段）随着社会的进步，端午节逐渐发展成为内容丰富的传统节日，获得了极强的生命力。在民间习俗史等方面的研究中具有重要的参考价值。如端午节中的划龙舟、吃粽子习俗很好地保留至今并获得健康发展。有鉴于此，应对端午节的其他文化表现形式加以科学引导，使广大人民群众的节日文化活动变得更加丰富多彩。&lt;br/&gt;明清以来，端午划龙船习俗在上海罗店镇一直十分盛行，留存至今，形成黄浦江流域最富地域特色的端午龙船遗风。（分段）罗店系江南历史名镇，宋时犹为“江上芦花白，晚来潮声急”的渔村。罗店龙舟竞渡习俗始于明而盛于清，《宝山县续志》称：“五月五日以龙舟竞渡，罗店大场此风最盛。”《罗店镇志》记载：“里中归有龙舟五六号，旗仗鲜明，锦彩夺目，擅一邑之胜。”罗店端午划龙船活动保留了江南古老的民俗形态，这在祭祀仪式、船体装饰和水上表演几方面体现得尤为明显。划龙船以端午正日为始，通常进行五到七天，其中包含立竿、出龙、点睛、接龙、送标、旺盆等聚众共行的祭祀仪式，意在驱除“瘟疫病灾”，保佑一方水土洁净。（分段）罗店龙船特色鲜明，久负盛名，在江浙沪端午竞渡活动中独树一帜。这种龙船的船体脱胎于罗店滩船，平底、昂首、翘尾，显得小巧玲珑，能在当地曲折狭小的河道中灵活行驶。龙头用整段樟木雕刻而成，呈现为“鳄嘴，虾眼，麒麟角，口含明珠，颚下长须飘拂，遍体鳞甲叠彩”的形象。彩旗上亦描绘有图案，“以象龙子，避蛟龙之害”。船首的“台角”本系真人童子表演，后为安全起见，改用彩塑人物代替。这些都是远古“披发文身”时代社会习俗的发展延伸。（分段）清末至民国时期，罗店饱受战乱之苦，划龙船习俗被迫中断，就此一蹶不振。20世纪90年代，在当地各界人士的努力下，这一传统民俗活动得到恢复，现已成为罗店古镇的文化标志和团结地方民众的情感纽带。（分段）

农历五月初五的端午节是中国传统节日，又名“重午”、“端五”、“蒲节”等。“端”有“初”的意思，故“初五”称为“端五”。夏历（农历）正月建寅，按地支顺序，五月恰为午月，加上古人常将五日称作“午日”，因而“端五”又称“重午”。端午节习俗遍布全国各地，主要流行于广大汉族地区，壮、布依、侗、土家、仡佬等少数民族也有过端午节的习俗。&lt;br/&gt;端午节的起源有许多传说，如纪念屈原投江、五月五日的毒日禁忌、越王勾践训练水师、纪念伍子胥投钱塘江、曹娥救父等等，这些说法经过历代加工，与端午民俗活动结合在一起，形成中华民族独特的一种节日习俗。（分段）端午节的主要活动包括纪念历史人物、划龙舟、吃粽子、贴端午符剪纸、挂艾草菖蒲、佩戴香包等避邪物及以兰汤沐浴等，此外还有斗草、击球、射柳等游戏。在这些活动中产生了一些相关的器具、制品及食品，其中以龙舟、粽子、五毒图、艾草菖蒲、钟馗画、张天师画、屈原像等最为常见。（分段）随着社会的进步，端午节逐渐发展成为内容丰富的传统节日，获得了极强的生命力。在民间习俗史等方面的研究中具有重要的参考价值。如端午节中的划龙舟、吃粽子习俗很好地保留至今并获得健康发展。有鉴于此，应对端午节的其他文化表现形式加以科学引导，使广大人民群众的节日文化活动变得更加丰富多彩。&lt;br/&gt;五常龙舟胜会是浙江省杭州市余杭区五常街道在每年端午节举行的一项大型民俗活动，流传至今已有五百多年的历史。清代乾隆皇帝巡视江南时看到当地赶集一样的龙船竞渡景象，欣然称之为“龙舟胜会”，这一名目就此传播开来，沿用至今。（分段）每逢端午节，五常家家户户挂百草、吃“五黄”，自发组织龙舟胜会。五常龙舟胜会的特点是竞技巧、闹龙舟，重点突出一个“划”字，并不刻意强调以速度取胜。五常龙舟按装饰可分为满天幛、半天幛和赤膊龙船几种，满天幛、半天幛龙船属于观赏性龙船。赤膊龙船最多，它不装饰，只在船头竖一个龙头，下面用黏泥固定。端午节中午12点至下午3点，上百只来自十里八乡的各色龙舟在五常浜口汇集，四五百米长的一段河道上，锣鼓激扬，浪花四溅，各船划来窜往，你挤我拥，熙熙攘攘，惊险热闹。与此同时，岸边人山人海，万头攒动，呐喊声、喝彩声与水上此起彼伏的号子声遥相呼应，场面十分壮观。（分段）龙舟胜会前后，五常当地还有“请龙王”、“谢龙王”、“喝龙船酒”等传统的民俗活动。端午日划完龙船“谢龙王”后，每个村老少齐聚一堂喝龙船酒并犒劳划手，显得热闹非凡。（分段）五常龙舟胜会是江南水乡独特的民俗节庆活动，具有广泛的群众性和民间传承性，体现出很强的文化凝聚力。随着时代的演进，五常当地的社会生活发生了很大改变，村民们分散到各个农居点居住，很难聚集到一起。在此情势下，包括龙舟胜会在内的各种民俗仪式日趋简化，不断失去原来的特色，急需加强保护措施，防止古老的节日民俗逐渐失传。

农历五月初五的端午节是中国传统节日，又名“重午”、“端五”、“蒲节”等。“端”有“初”的意思，故“初五”称为“端五”。夏历（农历）正月建寅，按地支顺序，五月恰为午月，加上古人常将五日称作“午日”，因而“端五”又称“重午”。端午节习俗遍布全国各地，主要流行于广大汉族地区，壮、布依、侗、土家、仡佬等少数民族也有过端午节的习俗。&lt;br/&gt;端午节的起源有许多传说，如纪念屈原投江、五月五日的毒日禁忌、越王勾践训练水师、纪念伍子胥投钱塘江、曹娥救父等等，这些说法经过历代加工，与端午民俗活动结合在一起，形成中华民族独特的一种节日习俗。（分段）端午节的主要活动包括纪念历史人物、划龙舟、吃粽子、贴端午符剪纸、挂艾草菖蒲、佩戴香包等避邪物及以兰汤沐浴等，此外还有斗草、击球、射柳等游戏。在这些活动中产生了一些相关的器具、制品及食品，其中以龙舟、粽子、五毒图、艾草菖蒲、钟馗画、张天师画、屈原像等最为常见。（分段）随着社会的进步，端午节逐渐发展成为内容丰富的传统节日，获得了极强的生命力。在民间习俗史等方面的研究中具有重要的参考价值。如端午节中的划龙舟、吃粽子习俗很好地保留至今并获得健康发展。有鉴于此，应对端午节的其他文化表现形式加以科学引导，使广大人民群众的节日文化活动变得更加丰富多彩。&lt;br/&gt;“嗦啰”又名“采莲”，是福建省晋江市安海镇人民祛病弭祸、祈求安康的一种民俗活动。“嗦啰嗹”安海源于中原地区的古老民俗，清初已十分盛行。清代中晚期，这一活动与中华民族的龙图腾崇拜紧密结合在一起，时间则改为每年的五月初五。现今“嗦啰嗹”在安海镇保留得十分完整，仍在民俗生活中发挥着重要作用。（分段）“嗦啰”举行时，人们抬出供奉的龙王头雕像，焚香叩拜，走街串巷。整个队伍以头戴清兵笠、手撑长杆艾旗的醉步汉子为前导，敲锣鼓、奏管弦的队伍两旁是肩挑生猪脚、草鞋和尿壶酒，手打破锣的“铺兵”及头包乌布、身着红衣红裤、手提鲜花篮、脚穿绣花鞋的男扮花婆。每到一家，旗手如醉似癫地冲入厅堂，挥动艾旗在梁间拂扫，高诵“龙神采莲来，兴旺大发财”等祝祷辞。男扮花婆走科步与旗手对舞一番后，向户主馈送鲜花，表示龙王神留下福禄吉祥，户主接过鲜花即回赠红包答谢。除此以外，这一天安海小镇的人家还要举行“煎饦补天”、结粽、门插松艾等活动。（分段）“嗦啰”习俗对活跃人民群众的文化生活、促进海峡两岸的文化交流具有积极的现实意义。随着现代化步伐的加快，这一民俗赖以生存的社会基础发生了巨大变革，一些颇有造诣的民间艺人因年迈退出活动，“嗦啰嗹”习俗后继乏人，亟待保护。（分段）

五大连池药泉会又称“圣水节”，是黑龙江省五大连池地区达斡尔、鄂伦春、蒙古、满、汉等民族群众在药泉举行的具有浓郁地方特色的端午节庆民俗活动。二百多年前，达斡尔族猎人在五大连池药泉山下发现了能祛病健身的药泉，由此产生“药泉”等地名。此后，每年在端午节前后各族民众在药泉聚会敬神祈福，相沿成习，传承至今。集会的中心在五大连池镇（药泉镇）的南北药泉、药泉山及药泉河。（分段）主要民俗活动有：农历五月初四清晨祭敖包；傍晚在药泉边点燃篝火载歌载舞；初四子夜、初五凌晨时分抢“子夜水”。初五凌晨踏青，折柳采蒿，露水洗脸；“抹黑祈福”；民间技艺表演；举行“射猎饮泉”象征仪式；晚上在药泉湖边举行“泉湖灯会”。初六晨民众在二龙眼泉边“洗眼明目”，上午举行祈福的“钟灵庙会”；在三池子南岸举行“黑龙庙会”；“弃石祛病”，祈求平安。（分段）五大连池药泉会（圣水节）存续着黑龙江边疆地区各民族和谐共处、欢度端午的优良传统，具有重要的民族学、民俗学、社会学价值。对于增强民族团结、维护祖国边疆稳定亦有重大意义。（分段）（分段）

嘉兴端午是传统节日的一项重要民俗活动，发端于纪念春秋末期我国名将伍子胥。嘉兴百姓有“五月五日，时迎伍君”的说法，因此都要举行祭祀伍子胥等活动。明代以来，地方志记载延续不断。（分段）节庆隆重，习俗多样，形成嘉兴端午独具的特色。主要活动有：规模盛大的伍子胥祭祀；在南湖上举行龙舟竞渡和摇快船竞技；除民间裹粽子外，还有挂菖蒲艾叶、燃熏苍术白芷、佩香袋、吃“五黄”（黄瓜、黄鱼、黄鳝、黄泥蛋即咸鸭蛋、雄黄酒）、吃“五白”（白干、白鳌、白菜、白切肉、白斩鸡）、吃煨蛋等民间习俗。（分段）其独特的江南水乡传统节日活动，传承着源远流长的太湖流域民间端午习俗传统，有重要的历史学、民俗学价值。（分段）（分段）

蒋村龙舟胜会是浙江省杭州市西湖区蒋村街道居民在端午日自发组织赛龙舟的一种民俗活动。自明代开始到现在数百年间，蒋村端午划龙舟的习俗从没间断过，即使是在“文革”期间，各村村民在端午日也偷偷组织开展这一民俗活动。据传，乾隆皇帝下江南时，在蒋村看到划龙舟像赶集会一样热闹，就御赐“龙舟胜会”，从此，蒋村“龙舟胜会”之称谓一直沿用至今，并流传至周边五常、古荡、益乐等乡镇。（分段）蒋村龙舟竞渡的起源和水患有关。每年的农历四月廿四开始，至五月十三小端午止，乡民们自发在村里请龙王、供龙王、谢龙王、吃龙舟酒，求龙王不要发大水。端午节当天为高潮，家家裹粽子、吃粽子；户户门前挂艾叶、菖蒲、桃枝、大蒜、灰粽子（乖种子）；吃“五黄”，即雄黄酒、黄鱼、黄瓜、黄鳝、咸鸭蛋中的蛋黄；挂香袋；新出嫁的女儿家，这天要备粽子、毛巾、扇子等送至男方家，并将物品分发给亲友，俗称“赞节”。蒋村龙舟胜会注重龙舟的表演性、娱乐性，每年端午节这天都有一二百条龙舟汇聚在西溪湿地深潭口洋“胜漾”。（分段）“胜漾”有规定的路线，每条龙舟要先划遍深潭口洋的四周，最后到深潭口洋中间原地做360度旋转（俗称“载泥坝”）。龙舟胜会结束后，村民们以村为单位聚在一起吃龙舟酒。蒋村当地有“端午大如年”、“划龙舟体强庆丰年，观龙舟吉利保平安”的说法。这样一种求和谐、共欢乐、集人力、聚人心的传统民俗活动，生生不息，年年举行，且一年更胜一年。因此，蒋村街道在2008年被文化部命名为“中国民间文化艺术之乡（龙舟）”。（分段）（分段）

石狮端午闽台对渡习俗是海峡两岸民众于端午节在福建省石狮市蚶江共同举行的水上端午节庆活动。（分段）蚶江位于福建省石狮市北部，宋元时期就是东南沿海重要港口。清代蚶江是内陆对台湾岛贸易中心港。嘉庆十一年（1806）树立、至今保留完好的《新建蚶江海防官署碑记》记录“蚶江为泉州总口，与台湾之鹿仔港对渡”，因而民间习称此碑为“对渡碑”。在台湾《鹿港奉天宫志》一书中也记载清代乾隆四十九年（1784）“蚶江与鹿港对渡”的事宜。（分段）农历五月初五，海峡两岸数万民众在蚶江举行“放王船”仪式，同时展现采莲、海上泼水、龙舟竞渡、捉鸭子等传统民俗活动。同日，台湾鹿港举办“送春粮”仪式，与蚶江“放王船”活动相对应。（分段）该习俗是清代大陆蚶江与台湾鹿港对渡的“历史再现”，在海峡两岸文化交流中发挥着重要影响。（分段）（分段）

龙舟游涌是香港渔业民众每年端午节为驱瘟祈福在香港西端、广东珠江出海口东岸的大澳举办的传统节庆活动，民间已传承上百年。（分段）活动由扒艇行、鲜鱼行和合心堂三个传统龙船协会主办，以他们的渔业收益作为活动经费支持，广大渔民及市民踊跃参与。（分段）农历五月初四，各行会成员划着龙舟、拖着神艇，到大澳四间庙宇请神供奉。初五日进行“游涌”，由龙舟拖着载有神像的小艇巡游各水道，棚屋居民迎神焚香拜祭。游涌之后，三条龙舟竞渡。下午，送神像回各自庙宇。当晚，行会成员聚餐，共庆端午佳节。（分段）2008年，三个龙舟会联合组成“香港大澳传统龙舟协会”，齐心协力传承这一独具特色的节会，得到香港各界的广泛认同与支持。（分段）大澳龙舟游涌作为香港一种传统的节庆仪式，对于维系社区凝聚力以及文化认同发挥着重要功能，亦有重要的民俗学研究价值。（分段）

农历七月初七的夜晚就是人们俗称的七夕节，又叫“乞巧节”或“女儿节”，它是中国传统节日中最具浪漫色彩的一个，也是旧时姑娘们最为重视的日子。七夕节是中国农耕社会传承下来的重要节日之一，除汉族外，满、朝鲜、壮、侗、苗、畲等少数民族也过此节。但有些少数民族对这个节日有其自称，如满族称之为祭星节、鄂伦春族称之为祭月亮等。（分段）七夕节起源于牛郎织女神话。早在战国时期就有对牛郎星、织女星的记载。东汉时，传说天帝为媒，让牛郎与织女成婚，但玉帝又令西王母以银簪划河为界，规定每年七月七牛郎才能借鹊桥同织女相会，民间据此传说形成了七夕节，并且一直保留下来。（分段）七夕节主要包括：1.拜牛郎织女，瓜棚下听“天语”；2.丢巧针，卜运气；3.七姊妹结盟；4.接露水，种生；5.祭七夫人、魁星、文昌、关公、天孙等等。七夕节的相关器具、制品有牛郎织女年画、七夫人像、七夕绘画、乞巧楼、乞巧针、乞巧果、七巧板等。（分段）七夕节是女性的节日。发展变化过程中，男女爱情的内容也融入其中，体现出人们追求美好的情感愿望。此外，七夕节期间还进行各种智力游戏，丰富了节日内容。（分段）七夕节对研究中国历史文化有重要价值。其中，深入人心的牛郎织女是中国民间文学的重要题材，它与民俗生活结合起来形成了具有特色的民间活动，是文学、民俗学、游艺诸学科研究的重要内容。（分段）目前城市一般不过七夕节，在农村还保留着相关节俗，一些传说也还在流行，但乞巧活动已经淡化，所以七夕节的文化内涵正在逐步弱化，需要加以挖掘和保护。（分段）

甘肃省西和县一带的七夕乞巧民俗具有丰富的文化内涵和显著的地域特点，主要流传于甘肃省东南部的西和县及礼县的永兴、盐官等地。它出现于汉代，经过唐宋时期的发展，明清两代达于兴盛，至今已有千余年历史。由于具有独特的地理环境和深厚的历史文化积淀，乞巧民俗在西和久传不衰。新中国成立后的一段时间内，这一风俗曾因受压制而出现衰落，改革开放后重新得到恢复。（分段）西和乞巧民俗活动内容丰富，形式多样，从农历六月三十日（小月为二十九日）晚开始，至七月初七日晚结束，前后历时七天八夜，整个活动分为坐巧、迎巧、祭巧、拜巧、娱巧、卜巧、送巧七个环节。（分段）西和七巧节风俗是集信仰、诗歌、音乐、歌舞、工艺美术为一体的综合性民俗活动，具有较高的历史文化研究价值。发掘、保护西和乞巧民俗，对促进农耕文明时代社会制度、生活方式、民间习俗、审美取向等的研究，追寻中华文明的起源，探究西秦文化特点具有十分重要的意义。（分段）（分段）

石塘七夕习俗流行于浙江温岭沿海的石塘、箬山一带，为16岁以下儿童于七夕节之日向七娘妈祈福的传统民间活动。石塘先民于三百多年前从闽南迁入，此习俗随之而来，存续至今。（分段）七娘妈又称“七星娘娘”、“天仙娘娘”，为织女星化身，在闽南，七娘妈被奉为儿童的保护神。（分段）民间传说七夕是七娘妈生日，16岁以下儿童祭祀七娘妈祈福。16岁是孩子长大成人分界线，以后不再参加祭祀，因而这一活动在当地称做“小人节”。（分段）主祭者为女性长辈。仪式程序是：初七凌晨至中午，有小孩家庭在门口设供桌，摆彩亭、彩轿，点香烛，放七个酒盅、七色线、时鲜果蔬、糖龟、刀肉、索糆、粽子等祭祀七娘妈。祭祀结束燃放鞭炮，焚化彩亭、彩轿以献给七娘妈。（分段）该习俗具有鲜明的闽南文化特色，与台湾台南、高雄等地供奉织女“七娘妈”彩亭习俗一脉相连，对于加强海峡两岸文化认同与交流有着重要意义，同时亦有民俗学成年礼研究的活化石价值。（分段）（分段）

广州天河区、番禺区、黄埔区一带把七夕乞巧节称为“七姐诞”，又叫“七娘诞”、“摆七娘”、“拜七娘”，是岭南古老乞巧民俗的存续。清代末期，广州形成了上九甫、下九甫、第十甫等专卖女子用品的乞巧街市。（分段）七夕之日，由社区组织“拜七娘”仪式，祭拜对象除了牛郎、织女二星，还有织女的6个姐妹。社区女性展示手工艺制品，是“摆巧”活动的主要内容。扎制民间传说、历史故事人物玩偶栩栩如生，植物、器物造型活灵活现，斗智斗巧，尽展才艺，“对影穿针”延续古风。社区剧团还演出牛郎织女故事。（分段）“七姐诞”乞巧习俗在澳门以及东南亚地区也很流行。传承保护这一遗产对于继承中华民族优秀传统、增强中华民族认同感和凝聚力具有重要意义，亦有民俗学研究价值。（分段）

农历八月十五是中秋节，又称“月夕”、“秋节”、“仲秋节”、“八月节”、“八月会”、“追月节”、“玩月节”、“拜月节”、“女儿节”、“团圆节”，是流行于全国众多民族中的传统文化节日。因其恰值三秋之半，故得此名。据说此夜月亮最大最圆最亮。从古至今人们都有中秋之夜饮宴赏月的习俗，回娘家的媳妇是日必返夫家，以寓圆满、吉庆之意。在香港，过了中秋兴犹未尽，还要在十六夜再狂欢一次，名为“追月”。（分段）中秋节是远古敬月习俗。周代已有“中秋夜迎寒”、“中秋献良裘”、“秋分夕月（拜月）”的活动；汉代则在中秋或立秋之日敬老、养老；晋时已有中秋赏月之举；直到唐代将中秋与嫦娥奔月、吴刚伐桂、玉兔捣药、杨贵妃变月神、唐明皇游月宫等神话故事结合起来，使之充满浪漫色彩，赏月之风方才大兴；北宋，定八月十五为中秋节，并出现“小饼如嚼月，中有酥和饴”之类节令食品。中秋节的相关活动有：1.流传月亮、嫦娥、玉兔、吴刚等传说；2.举行祭月仪式；3.吃月饼；4.祭祀土地生日；5.做占卜活动；6.送瓜祝子；7.在中秋进行赏月、斗蟋蟀、养蝈蝈等活动。中秋节期间的主要制作工具及作品包括：月亮神马、月饼模子、月饼食品、兔爷、蟋蟀罐、蝈蝈笼等。（分段）中秋节的最大特征是将人与自然美好的愿望寄托在天上。中秋节时正当农业丰收的季节，月饼和瓜果既是祭神媒介，也是人们庆祝丰收美好心情的具体象征。（分段）中秋时节，人们在追求花好月圆美景的同时，加强了亲情关系，因此这一传统节日对建设和谐社会有重要价值。（分段）中秋节是一个团圆活泼的大节，其崇尚内容虽然正在淡化，但娱乐、节日饮食等活动还相当活跃。（分段）（分段）

农历八月十五中秋节又称“月夕”、“秋节”、“仲秋节”、“八月节”、“八月会”、“追月节”、“玩月节”、“拜月节”、“女儿节”、“团圆节”，是流行于全国众多民族间的传统文化节日。因时令恰值三秋之半，故得“中秋”之名。按一般的说法，中秋之夜月亮最大最圆最亮，所以从古至今都有中秋饮宴赏月的习俗。回娘家的媳妇此日必返夫家，以求阖户团圆、平安吉庆。在香港，过完中秋兴犹未尽，要在十六夜再狂欢一次，称为“追月”。&lt;br/&gt;中秋节是远古敬月习俗的延续，周代已有“中秋夜迎寒”、“中秋献良裘”、“秋分夕月（拜月）”的活动；汉代在中秋或立秋之日行敬老、养老之举；晋时已出现中秋赏月的风俗；唐代将中秋与嫦娥奔月、吴刚伐桂、玉兔捣药、杨贵妃变月神、唐明皇游月宫等神话故事结合起来，使这一传统节日充满浪漫色彩，赏月之风至此大兴；北宋时定八月十五为中秋节，并出现了相关的节令食品，“小饼如嚼月，中有酥和饴”。在长期的发展过程中，形成了一系列围绕中秋节而举行的活动，其中包括祭月、吃月饼、占卜、送瓜祝子、赏月、斗蟋蟀，玩蝈蝈，祭祀土地生日，讲述月亮及嫦娥、玉兔、吴刚传说，等等。在这些活动中，会用到月亮神马、月饼模子、兔爷、蟋蟀罐、蝈蝈笼等器具。（分段）中秋节的最大特征是将人与自然和谐的美好愿望寄托在天上，八月中正当农业丰收的季节，月饼和瓜果既是敬神的供品，也是丰收的具体象征。花好月圆之夜户户团聚，加强了亲情关系，中秋节亦因此而成为社会和谐的重要媒介。（分段）中秋节是中华民族仅次于春节的重要节日，在社会生活不断现代化的当今时代，虽然相关的节日娱乐、饮食等活动依然活跃，但传统的节日内涵却正在逐渐淡化，有必要通过政府倡导等方式延续和巩固中秋节的民族文化内涵，重新确立这一节日在社会生活中的重要地位。&lt;br/&gt;中秋博饼习俗源于福建厦门，盛行于漳州的龙海、泉州的安海和金门县等地，清代康乾时期的《台湾府志》曾有过相关记载。每逢中秋佳节，闽南及台湾地区会以家庭或社团为单位，自发举行中秋博饼活动，参加者以六个骰子轮流投掷，博取状元、榜眼、探花、进士、举人、秀才六个等第并按等第获取大小不同的月饼。博饼的游戏规则简单公平，既充满竞争悬念，又富于生活情趣，历来为广大民众所喜爱。鸦片战争以后，厦门逐渐成为我国东南沿海的重要港口城市，博饼习俗进一步盛行起来，由家庭游戏发展为亲友之间乃至社会群体的游戏。（分段）新中国成立后，这种习俗日趋式微，“文革”期间几近销声匿迹。改革开放以来，由于人民群众的广泛参与，中秋博饼习俗在厦门等地区得以复兴，并成为海峡两岸民众共度中秋佳节的重要活动内容。

农历八月十五中秋节又称“月夕”、“秋节”、“仲秋节”、“八月节”、“八月会”、“追月节”、“玩月节”、“拜月节”、“女儿节”、“团圆节”，是流行于全国众多民族间的传统文化节日。因时令恰值三秋之半，故得“中秋”之名。按一般的说法，中秋之夜月亮最大最圆最亮，所以从古至今都有中秋饮宴赏月的习俗。回娘家的媳妇此日必返夫家，以求阖户团圆、平安吉庆。在香港，过完中秋兴犹未尽，要在十六夜再狂欢一次，称为“追月”。&lt;br/&gt;中秋节是远古敬月习俗的延续，周代已有“中秋夜迎寒”、“中秋献良裘”、“秋分夕月（拜月）”的活动；汉代在中秋或立秋之日行敬老、养老之举；晋时已出现中秋赏月的风俗；唐代将中秋与嫦娥奔月、吴刚伐桂、玉兔捣药、杨贵妃变月神、唐明皇游月宫等神话故事结合起来，使这一传统节日充满浪漫色彩，赏月之风至此大兴；北宋时定八月十五为中秋节，并出现了相关的节令食品，“小饼如嚼月，中有酥和饴”。在长期的发展过程中，形成了一系列围绕中秋节而举行的活动，其中包括祭月、吃月饼、占卜、送瓜祝子、赏月、斗蟋蟀，玩蝈蝈，祭祀土地生日，讲述月亮及嫦娥、玉兔、吴刚传说，等等。在这些活动中，会用到月亮神马、月饼模子、兔爷、蟋蟀罐、蝈蝈笼等器具。（分段）中秋节的最大特征是将人与自然和谐的美好愿望寄托在天上，八月中正当农业丰收的季节，月饼和瓜果既是敬神的供品，也是丰收的具体象征。花好月圆之夜户户团聚，加强了亲情关系，中秋节亦因此而成为社会和谐的重要媒介。（分段）中秋节是中华民族仅次于春节的重要节日，在社会生活不断现代化的当今时代，虽然相关的节日娱乐、饮食等活动依然活跃，但传统的节日内涵却正在逐渐淡化，有必要通过政府倡导等方式延续和巩固中秋节的民族文化内涵，重新确立这一节日在社会生活中的重要地位。（分段）佛山秋色是广东省佛山市民间传统的大型群众文娱活动，肇端于儿童舞草龙庆丰收的“孩童耍乐”。（分段）相传它起源于两晋时期，明代正统十四年（1449）定名为“秋色”，意指举行活动时正当佛山的金秋时节。佛山秋色在中秋节前后的月明之夜以大巡游的形式举行，又称为“秋宵”、“出秋色”、“出秋景”。明代中叶至清代，佛山秋色发展到鼎盛时期。每遇丰年，各行业或各铺里居民都会自发组织大型的出秋色活动，一铺动议，全镇二十多铺群起响应，四乡群众也纷纷前来助兴，参与者在巡游演示中争雄斗胜，经长期发展，形成独具特色的地方民俗。（分段）佛山秋色可分为民间工艺展示和文艺表演两大类，民间工艺展示主要包括扎作、砌作、针作、裱塑、雕批五种，文艺表演主要包括民间音乐、舞蹈、戏剧、杂技、化装表演五类。秋色巡游的参演群众有数千人，巡游队伍长达数里，其表现形态分为灯色、马色、车色、地色、水色、飘色、景色七色。（分段）佛山秋色具有广泛的群众基础，是研究岭南地方历史、经济、文化、艺术的重要依据。目前秋色民间工艺展示中的一些制作技艺，如砌作、针作、裱塑、雕批等仅剩下几名传承人，有失传之虞，亟待保护。（分段）

泽州中秋习俗流传地以山西省晋城市泽州县珏山为中心，辐射至三晋、豫西北、冀南等中原地区。（分段）珏山是晋城名山，“珏山吐月”景观闻名遐迩，被誉为“中国赏月名山”。自南北朝时，珏山中秋赏月之俗见于记载。宋金时期，中秋祭月、拜月、赏月之风就已盛行。（分段）泽州中秋主要仪式是祭月、拜月，当地人称为拜“月婆婆”。主要内容还有看望外祖母、吟诗颂月、举办庙会。节日期间，当地民众携亲伴友、欢庆团圆。与群众生活紧密相连是泽州中秋习俗的特色。（分段）该项目对于弘扬中华民族优良传统、增强社区民众认同感和亲和力，具有重要意义，亦有重要的民俗学、历史学研究价值。（分段）（分段）

秋夕曾是朝鲜民族“一年最重之名节”。朝鲜族世代传承这一节日，形成独具特色的中国朝鲜族中秋节习俗。（分段）朝鲜族秋夕节以祭祖扫墓为先。秋夕之日，人们首先要到墓地割除坟上的杂草，而后陈设祭品举行祭祀。秋夕节庆隆重，宰牛备酒，各家都用刚收获的新谷制作打糕和松饼，举行秋千、跳板、摔跤等传统民俗活动。社区民众踊跃参加，节期持续数日。（分段）秋夕保留着朝鲜族鲜明的民族习俗特色，同时，与其他民族相互了解、共庆中秋也逐渐成为新的风尚。（分段）（分段）

大坑舞火龙是香港特别行政区香港岛北面沿海客家村落为驱瘟祈福每年定期举行的庆贺中秋节民俗活动。相传在光绪六年（1880），大坑发生瘟疫，村民扎做一条火龙巡游社区，燃放爆竹，驱除瘟疫，由此形成舞火龙习俗。（分段）活动在中秋节前后三个晚上举行。大坑的居民每年都扎做新的火龙，农历八月十四晚上在供奉观音的莲花宫内为火龙进行开光仪式。之后连续三个晚上以顺时针方向巡游大坑的所有街道。（分段）八月十六晚上举行“游大运”仪式，火龙沿逆时针方向巡游社区一周，然后舞到海边，将之投入海中，称为“龙归天”。数十年来，大坑变成为繁华闹市的一部分，舞火龙已成为大坑社区广大民众共享的中秋节庆仪式活动，在“大坑坊众福利会”的主持下使该项遗产继续传承。（分段）大坑舞火龙对于发扬中华民族优良传统、增强社区认同感与凝聚力发挥着重要作用。（分段）

农历九月初九为“重阳”，又称“重九”。重九成为节日，可以追溯到汉代。《西京杂记》载：“汉武帝宫人贾佩兰九月九日佩茱萸，食蓬饵，饮菊花酒，云令人长寿。”经过两千多年的变迁，重阳节已成为多元性的节日，伴有形式多样的习俗。（分段）重阳节期间，民间要举行各种活动，其中包括登高、采药、插茱萸、赏菊花、饮菊花酒、围猎、射柳、放风筝、蹴鞠、吃重阳糕、妇女回娘家、孝敬老人等。重阳节期间的制作和作品也非常丰富，主要有茱萸、菊花、菊花酒、重阳糕、寿星、玩具等。（分段）今天的重阳节被赋予了新的含义，1989年，我国把每年的九月九日定为老人节，将传统与现代和谐地结合起来，使这一传统佳节成为尊老、敬老、爱老、助老的新式节日。全国各机关、团体、社区往往都在此时组织从工作岗位上退下来的老人们秋游赏景，或临水玩乐，或登山健体，让老人的身心都在大自然的怀抱里得到舒展；不少家庭中晚辈也会搀扶着年老的长辈到郊外活动或特地为老人准备一些可口的饮食。（分段）重阳节有天时（秋高气爽）、人和（敬老）之利，是秋季大节，相关习俗有采中草药、敬祝老人、制药酒养生、登高等。港、澳、台等地尤其重视在这一天举行的祭祀海神活动。重阳节为研究传统节日文化顺应时代发展提供了典型个案。重阳节向老人节转化对于弘扬健康社会风气有积极的促进作用，对维护祖国统一、增进民族认同感也有十分重要的现实意义。（分段）

皇城村重阳节习俗是流传在山西省阳城县以皇城村为核心区域的民众举行的传统敬老民俗活动。（分段）自明代正德十年（1515）起，皇城村就形成过重阳的习俗，祭祖敬老、登高望远、赏菊饮酒、吟诗唱词，蔚然成风，传承至今。（分段）农历九月九日，以皇城村为中心，阳城县所有乡镇以及沁水、泽州的村镇都有丰富多彩的“养老、敬老、爱老、助老”活动。传统活动以家庭为单位，近年来还恢复了大规模的物资交流活动及各种民间文体活动。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统、增强社区亲和力具有重要意义。（分段）

上蔡重阳习俗是河南省上蔡县传统重阳民俗仪式的活态存续。（分段）南朝梁人吴均《续齐谐记》有九月九日“盛茱萸以系臂，登高饮菊花酒”可以免灾的故事，传说故事主人公桓景登高处即今上蔡县城所在的芦岗。（分段）目前上蔡保留的重阳节习俗有：1.重阳节之前家家户户采菊酿酒以备次年之用。2.重阳节前夕家家户户缝制、佩带茱萸绛囊。3.重阳节日家家忌荤食素。4.重阳节清晨家家户户登高，午饮菊花酒，食重阳糕。5.老人七十九，儿孙共敬菊花酒；老人六十三，儿媳、闺女送“枣山”。（分段）该项目对于发扬中华民族优良传统，增强社区民众尊老敬老的社会风尚有重要作用。（分段）

京族主要聚居在广西壮族自治区东兴市的万尾、巫头、山心三个小岛上，地处我国大陆海岸线最西南的部位，与越南隔海相望。（分段）哈节是京族最隆重的节日，也称“唱哈节”。“哈”是京语译音，含有“歌”的意思。各地京族哈节日期不一样，或农历六月初十，或八月初十，或正月十五。各地都有专门用于哈节活动的建筑物——哈亭。京族哈节活动由祭祖、乡饮、社交、娱乐等内容组成。关于哈节有不少民间传说，其中比较有代表性的传说称：古代有位歌仙来到京族三岛，以传歌为名，动员群众起来反抗封建压迫。她的歌声感动了许多群众。后人为了纪念她，建立了“哈亭”，定期在哈亭唱歌传歌，渐成节俗。各村的哈亭是节日活动的中心。（分段）节日活动历时3日，通宵达旦，歌舞不息。周围各族群众亦来共同欢庆。唱哈的主角有3人，男歌手1人，称“哈哥”，专司抚琴伴奏，两位女歌手是“哈妹”，一个持两块竹板，另一个拿一只竹梆，击节伴奏，轮流演唱。歌的内容有民间传说、哲理佳话、爱情故事等。锣鼓声中常有少女登台献舞，其中最有特色的是“头顶天灯舞”。舞者头顶瓷碗，碗上叠盘，盘子里点燃蜡烛，同时两手端着酒杯，杯中也各有蜡烛一根。歌舞时三根蜡烛闪闪不灭，若有多人共跳此舞，则满眼烛光闪烁，美丽动人。（分段）经过近五百年的发展演进，京族哈节是京族传统文化的集中体现。（分段）

傣族泼水节又名“浴佛节”，傣语称为“比迈”（意为新年），西双版纳德宏地区的傣族又称此节日为“尚罕”和“尚键”，两名称均源于梵语，意为周转、变更和转移，指太阳已经在黄道十二宫运转一周开始向新的一年过渡。阿昌、德昂、布朗、佤等族过这一节日。柬埔寨、泰国、缅甸、老挝等国也过泼水节。（分段）泼水节一般在傣历六月中旬(即农历清明前后十天左右)举行，是西双版纳最隆重的传统节日之一。其内容包括民俗活动、艺术表演、经贸交流等类别，具体节日活动有泼水、赶摆、赛龙舟、浴佛、诵经、章哈演唱和孔雀舞、白象舞表演等。（分段）泼水节为傣族的新年，它起源于印度，曾是婆罗门教的一种宗教仪式，其后为佛教所吸收，约在13世纪末到14世纪初经缅甸传入中国云南傣族地区。随着“南传上座部”佛教在傣族地区影响的增大，泼水节的习俗也日益流行起来。现在，这一节日已成为傣族最主要的民俗节日。节日期间，傣族男女老少都穿上节日盛装，挑着清水，先到佛寺浴佛，然后就开始互相泼水，泼出的清水象征着吉祥、幸福、健康，年轻人还把手里明亮晶莹的水珠，象征甜蜜的爱情。（分段）泼水节是全面展现傣族水文化、音乐舞蹈文化、饮食文化、服饰文化和民间崇尚等传统文化的综合舞台，是研究傣族历史的重要窗口，具有较高的学术价值。泼水节展示的章哈、白象舞等艺术表演能给人以艺术享受，有助于了解傣族感悟自然、爱水敬佛、温婉沉静的民族特性。同时泼水节还是加强西双版纳全州各族人民大团结的重要纽带，对西双版纳与东南亚各国友好合作交流，对促进全州社会经济文化的发展起到了积极作用。（分段）

德宏泼水节是世居云南省西部德宏傣族景颇族自治州的傣族、德昂族和阿昌族盛大的传统节日，节期在清明节后第七至第十天。（分段）泼水节至今已有近千年的历史，它是在傣族稻作文明基础上融汇11至13世纪南传的上座部佛教而逐渐形成的，是南传佛教宗教仪式与德宏傣族传统礼仪相结合的产物，呈现着傣族传统文化的显著特点。泼水节的活动形式多姿多彩，具有丰富的人文内涵和广泛的群众基础，主要活动包括民众采花、信众赕佛、祭祀龙亭、浴佛仪式、洒水祝福、歌舞活动、武术表演、男女丢包（抛绣球）及燃放孔明灯、飘水灯、放高升等等。（分段）泼水节较为完整地体现了傣家稻作文明和水文化的精髓，具有广泛的文化及社会功能。它是傣族物质和精神文明传承、延续的重要载体，在历史学、文化学、民族学、民俗学、宗教学和伦理学等方面的研究中有着较高的参考价值。（分段）（分段）

新疆维吾尔自治区锡伯族的西迁节，俗称“迁徙节”、“农历四月十八节”、“农历四月十八西迁节”等。乾隆二十九年（1764）的农历四月十八日，四千余名锡伯族官兵及眷属奉朝廷之命由盛京（今沈阳）出发，西迁新疆伊犁地区屯垦戍边。之后每逢农历四月十八日这一天，人们都会开展各种活动，以隆重纪念祖先的英雄业绩，这一天遂成为锡伯族的传统节日。（分段）西迁节的庆祝活动丰富多彩，包括野炊、射箭、比武、唱歌、跳舞等内容。特别是以独唱和合唱形式演唱、以西迁过程为主要内容的徵调式西迁之歌，唱词达四百余行，三节为一乐句，全曲十二小节，历经二百多年的丰富、加工和创作，已有7种之多，传承至今，成为西迁节最独特的文化表现形式。西迁节这一天，锡伯族的男女老少都要穿上盛装，欢聚在一起，弹响“东布尔”，吹起“墨克调”，尽情地跳起舞姿刚健、节拍明快的“贝勒恩”。姑娘们的“抖肩”、小伙子们的“鸭步”均惟妙惟肖，他们以此表达对故乡的思念和对未来美好生活的憧憬。这种节庆活动集中展示了锡伯族灿烂悠久的文化传统、民族心理、民族情感、民间信仰、民风民俗及各种工艺和歌舞艺术，有丰富的文化内涵和宝贵价值。（分段）目前，口头和文学作品的失传现象日渐严重，精通满语满文的人数越来越少，西迁节民俗艺术的个性特色逐年弱化，需要加大对其保护和抢救。（分段）

彝族火把节是所有彝族地区的传统节日，流行于云南、贵州、四川等彝族地区。白、纳西、基诺、拉祜等族也过这一节日。（分段）农历六月二十四日的火把节是楚雄和凉山彝族自治州最隆重、最盛大、最富有民族特征的节日。火把节古时又称星回节。有的学者认为此节原系彝族十月历法的一个年节。火把节就是上半年的过年日，因此又称过大年。（分段）有的学者认为火把节的起源与人们对火的崇拜有关，其目的是期望用火驱虫除害，保护庄稼生长。火把节期间，各村寨以干松木和松明子扎成大火把竖立寨中，各家门前竖起小火把，入夜点燃，村寨一片通明；同时人们手持小型火把绕行田间、住宅一周，将火把、松明子插于田间地角。青年男女在寨中大火把周围弹唱、跳舞，彻夜不息。节日期间，还有赛马、斗牛、射箭、摔跤、拔河、荡秋千等娱乐活动，并开设贸易集市。（分段）火把节期间举行的祭祀、文艺体育、社会交往、产品交流四大类活动是彝族文化体系严整、完备的集中体现。彝族火把节历史悠久，群众基础广泛，覆盖面广，影响深远。火把节充分体现了彝族敬火崇火的民族性格，保留着彝族起源发展的古老信息，具有重要的历史和科学价值；火把节是彝族传统文化中最具有标志性的象征符号之一，也是彝族传统音乐、舞蹈、诗歌、饮食、服饰、农耕、天文、崇尚等文化要素的载体；火把节对强化彝族的民族自我认同意识、促进社会和谐具有重要意义；同时，火把节作为彝族人民与各民族交流往来以及促进民族团结都有现实作用。（分段）

彝族火把节是贵州省赫章县彝族最隆重的传统节日，每年农历六月二十四日举行。（分段）彝族是赫章县人口最多的少数民族，保留着浓郁的民族传统文化特色。当地彝语称火把节为“朵扔吉”，节日起源、节期与节日活动与各地彝族火把节相同，主要流行于彝族聚居村寨。（分段）该项目对于增强本民族凝聚力，增进民族团结有重要意义，也有民族学、民俗学、天文学研究的重要价值。（分段）（分段）

目瑙纵歌又称“总戈”，意为“欢聚歌舞”，流传于云南省德宏傣族景颇族自治州的景颇族聚居区，是景颇族最为隆重的传统民族节日。（分段）目瑙纵歌产生年代可追溯到原始社会时期。目瑙纵歌的最主要活动是跳目瑙纵歌舞，正式活动前，人们在舞场中心立起四根木柱，用来祭祀太阳和指示舞蹈路线。柱侧置刀、矛，象征人民强悍刚毅的性格。根据目瑙舞起源于鸟类舞的传说，在柱档两端设木雕犀鸟、孔雀各一只。柱前立活竹高竿，表示生命常青。上方挂有横匾，画有景颇传说中的起源地喜马拉雅山。（分段）随着时代的发展，目瑙节已成为景颇人民欢庆丰收的歌舞娱乐的民俗节日。目瑙节中最具代表性的表现形式是目瑙纵歌。它包括苏目瑙（招财庆丰收）、巴当目瑙（庆祝胜利）、定栓目瑙（庆贺新居落成）、结如目瑙（出征誓师）等十几种。与目瑙纵歌配合的舞蹈动作虽然不多，但顿步摆肩的韵律鲜明独特，是景颇族舞蹈的代表性动作。举行目瑙纵歌时，方圆百十里有上万人参加，大家同场共舞，气氛隆重热烈，极富民族感召力和凝聚力，又是加强民族关系、增强民族团结的重要渠道。1983年，经德宏傣族景颇族自治州人民代表大会常委会讨论通过，确立目瑙纵歌为德宏州法定的民族节日，时间为每年的正月十五、十六日。（分段）景颇族是一个跨境而居的民族，在缅甸北部和印度北部居住有近百万景颇族，国内外都举行目瑙纵歌。而陇川县是目前国内景颇族人口最多、目瑙纵歌传承最为完整规范、最具景颇族代表性的地区。目瑙纵歌集景颇族文化为一体，涉及社会生产生活的各个方面，集中地展现出景颇族的传统文化，对景颇族的历史文化研究有重要价值。（分段）

三月三节是海南黎族人民悼念勤劳勇敢的祖先、表达对爱情幸福向往之情的传统节日。（分段）三月三节的来历有两种说法。第一种说法称，相传很久以前，聚居在昌化江畔的黎族遭受了一次特大洪灾，人畜死亡，只剩下一对叫天妃和南音的兄妹。兄妹二人长大成人以后，决定分头寻找伴侣，相约每年三月三再回到燕窝岭下相会。以后每年三月三，南音和天妃娘子跟子孙们便回到这里迎接春天。为纪念他们，黎家称石洞为娘母洞，三月三也就自然成了黎家的盛大节日。第二种说法称，相传在很久以前，石洞有一只作恶多端的乌鸦精，使黎民百姓不得安居乐业。一天乌鸦精抓到了美丽的黎族少女俄娘，这年三月三俄娘的心上人阿贵带尖刀弓箭上山救俄娘，被乌鸦精害死。俄娘闻讯悲痛万分，终于趁乌鸦精熟睡之机杀死了它，为阿贵报了仇，为黎族百姓除了大害。俄娘终生未嫁，每年农历三月三这一天她都会到俄贤洞唱她和阿贵恋爱时的情歌。后来，黎族人民为了纪念她，把这山洞取名为俄娘洞（昌江）。每年三月三这一天，附近的未婚黎族青年男女都会在俄贤岭集会，唱着情歌寻找自己的意中人。此项活动逐年扩大并传播至海南各个黎胞居住区，在海南黎胞中形成盛大的传统节日。宋代史籍中就有与“三月三”相关的记载。宋范成大《桂海虞衡志》云：“春则秋千会，邻峒男女装束来游，携手并肩，互歌互答，名曰作剧。”自古以来，每年农历三月初三，黎族人民都会身着节日盛装，挑着山篮米酒，带上竹筒香饭，从四面八方汇集一起，或祭拜始祖，或三五成群相会、对歌、跳舞、吹奏打击乐器来欢庆佳节。青年男女更是借节狂欢，以歌会友，以舞传情，沉醉在幸福的爱河里，直到天将破晓，才会依依惜别，相约来年三月三再会。（分段）黎族三月三有着非常广泛的群众基础。随着时代的变迁，庆祝内容也日益多样，但对歌、民间体育竞技、民族歌舞、婚俗表演仍是最基本的内容。（分段）三月三节是黎族千百年流传下来的文化资源，是黎族文化最具体最典型的表现。（分段）1984年，根据黎族人民的意愿和要求，广东省人大和广东省人民政府决定三月三确定为黎族的传统节日。（分段）

鄂伦春族是我国人口较少的少数民族之一，自古以来繁衍生息在黑龙江流域和大小兴安岭的密林深处，世代以狩猎和游猎为生。这种独具特色的生产生活方式形成了别具一格的传统节日——古伦木沓节。（分段）“古伦木沓”为鄂伦春语，意为祭祀火神。古伦木沓节由祭祀火神的仪式演变而来。自古以来，鄂伦春人每到年节或吉日，家家户户都要在自家门前燃起篝火，并焚香跪拜祷告，以求火神保佑平安；饭前还要向火塘洒酒抛肉，以示供奉。长此以往，形成了一种世代传承的民间习俗。（分段）鄂伦春族古伦木沓节活动习惯在每年的春季举行，届时人们带着好酒好肉及帐篷等物，举家骑马到预定地点参加活动。节日期间，活动内容丰富多彩。夜间在篝火周围请萨满跳舞，祭神祭祖；白天则举行赛马、射箭、射击、摔跤及唱歌、跳舞、讲故事、下棋、玩木牌等文体活动。古伦木沓节并非是单一的祭神祭祖日，同时还蕴蓄着丰富的文化内涵。（分段）然而，由于历史原因，古伦木沓节有很长时间停止活动，近几年虽然有群众自发性地加以恢复，但活动的方式和内容已发生了很大变化，一些传统活动濒临消失。因此，保护这一民俗节日刻不容缓。（分段）

瑶族盘王节源自农历十月十六日的盘王节歌会。每逢这天，瑶民便汇聚一起，载歌载舞，纪念盘王，并逐渐发展为盘王节。今天的盘王节已逐步发展为庆祝丰收的联谊会。青年男女则借此机会以歌道情，寻觅佳偶。（分段）过山瑶的“盘王节”，又称“还盘王愿”，有单家独户举行的，也有全村人举行的。盘王节的限期包括三天三夜和七天七夜两种，其仪式主要分两大部分进行。第一部分是“请圣、排位、上光、招禾、还愿、谢圣”，整个仪式中唢呐乐队全程伴奏，师公跳《盘王舞》（《铜铃舞》、《出兵收兵舞》、《约标舞》、《祭兵舞》、《捉龟舞》等）；第二部分是请瑶族的祖先神和全族人前来“流乐”，流乐的瑶语意思是玩乐。这是盘王节的主要部分，恭请瑶族各路祖先神参加盘王节的各种文艺娱乐活动，吟唱表现瑶族神话、历史、政治、经济、文化艺术、社会生活等内容的历史长诗《盘王大歌》。流乐仪式一般要举行一天一夜。（分段）盘王节仪式由4名正师公主持，各司其职，还愿师、祭兵师、赏兵师、五谷师，每人1名助手，共8人，此外还有4名歌娘歌师、6名童男童女、1名长鼓艺人和唢呐乐队参与盘王节。其传承方式以师承和家传为主。（分段）盘王节作为历史悠久、分布广泛的大众节庆活动，集瑶族传统文化之大成，是一种增强民族向心力、维系民族团结的人文盛典。（分段）

壮族蚂虫另（虫字旁加另）节主要流行于广西西北部红水河流域境内，因壮族把青蛙称“蚂虫另（虫字旁加另）”而得名。传说掌管风雨的不是龙王，而是蚂虫另（虫字旁加另）女神。红水河沿岸壮族村寨通过祭祀蚂虫另（虫字旁加另），祈求风调雨顺，五谷丰登，人畜兴旺。所以，每当春节到来之时，这里的壮乡村寨的人们便自发到蚂虫另（虫字旁加另）亭（社亭）周围举行隆重热烈的蚂拐虫另（虫字旁加另）歌会。蚂虫另（虫字旁加另）节期一般从大年初一起至二月初二结束，节日期间人们以祭蚂拐为主要活动，敲锣打鼓，招集四方歌友。大家穿上节日盛装，欢聚一堂，歌声遍野。活动程序一般有找蚂虫另（虫字旁加另）、孝蚂虫另（虫字旁加另）和葬蚂虫另（虫字旁加另）三步，以跳蚂虫另（虫字旁加另）舞、唱蚂虫另（虫字旁加另）歌形式相伴完成，以共庆丰收，祈求来年风调雨顺。蚂虫另（虫字旁加另）舞的舞姿多模拟青蛙而为，主要动作有双腿深蹲、撑棍仰身、碎步横行、抬踏颤点等，富于生活气息，诙谐风趣。（分段）红水河两岸百余里的壮家村寨都盛行蚂虫另（虫字旁加另）节活动，历史上曾建成过二三百座的蚂虫另（虫字旁加另）亭。由于历史原因，20世纪六七十年代，蚂虫另（虫字旁加另）节活动很少举行，一些蚂虫另（虫字旁加另）亭在当时遭受破坏，现在遗留下来的已经很少了。（分段）改革开放以后，蚂虫另（虫字旁加另）节活动在各地又陆续得到恢复。目前，年轻人对传统民俗文化活动的态度日益淡漠，一些活动传承人因年事已高而退出舞台，有的已相继谢世，导致某些技艺得不到传承。有关部门正采取措施对蚂拐节的相关民俗活动加以抢救和保护。（分段）（分段）

仫佬族主要聚居于广西壮族自治区，自称“伶”和“谨”。依饭节是仫佬族特有的传统节日，带有强烈的感恩和祝愿色彩。依饭节又称“喜乐愿”、“依饭公爷”，意为“向祖先还愿”。（分段）关于依饭节的来历，有两种传说。其一，传说仫佬族始祖因犯罪坐牢期间，得到守监梁、吴二人同情而趁深夜放出始祖。但当晚一片漆黑，又有追兵在后。危难关头忽见一白衣姑娘，牵白马前来相救。始祖骑马腾空而去脱离险境。始祖发迹后不忘梁、吴和白马姑娘救命之恩，定遇难呈祥之日为“依饭节”。其二，传说宋代天禧年间仫佬山乡遭外敌入侵，梁、吴带领乡民鏖战抗击，不幸英勇牺牲。宋徽宗于嘉熙四年特封梁、吴二人为官，并建龛堂，规定每逢亥、卯、末年奉请三元师祈神集福，祈求人畜平安，五谷丰登。（分段）仫佬族每10年中分别3次于农历立冬时节选择吉日，以仫佬族人居住区域所谓的“冬”为单位，在各自的宗族祠堂里举行隆重而神圣的依饭节，进行虔诚的祭祀活动。整个活动历时一昼夜，由安坛、请圣、点牲、劝圣、唱牛哥、合兵和送圣七个程序组成。节日期间，全村上下一片欢腾，男女老少同庆丰收，共享欢乐，相互祝福来年五谷丰登，六畜兴旺。（分段）依饭节为仫佬族所独有，是仫佬族信仰习俗长期积淀的结晶。它体现出仫佬族文化之精髓，进而成为仫佬族文化的重要象征。目前，仫佬族的许多传统民俗日益淡化，依饭节传承的文化空间逐渐缩小，传承后继乏人，亟待抢救、保护。（分段）

“肥套”是毛南族还愿等活动的总称，盛行于明清之际，初为毛南族借助傩祭祀天地自然万物的仪式，在传承过程中融合毛南族口头文学、山歌、戏剧、舞蹈、音乐、打击乐等艺术元素成为内容丰富的民俗活动。其歌、舞、乐、戏等艺术形式承载着毛南人祈求民族生生不息、冀望来年风调雨顺、五谷丰登的美好愿望，它既是毛南族发展的历史见证，又是毛南族传统文化的珍贵遗产。（分段）毛南族肥套种类繁多，内容丰富，其主要表现形式有傩歌、傩舞、傩戏、傩乐、傩故事（口头传说）、傩面具雕刻几大类。（分段）毛南族肥套的形成、发展、演变对认识毛南族历史有重要参考价值。其傩文化以歌、舞、乐、戏等多种形式表现，可以看到毛南族文化与汉族文化融合与嬗变的印记。（分段）由于社会发展和人们价值观念的变化，毛南族肥套处于濒危状态，亟需采取有效措施加以保护，使其发挥保持民族文化独特性和维护文化多样性的应有作用。（分段）

羌族是中国古老的民族之一，自称尔玛人，因依山而居，被称为云朵上的民族，主要聚居于四川省阿坝藏族羌族自治州的茂县。地处茂县北部的曲谷乡西湖寨、河西村千百年来一直流传着这样一个习俗，为祭祀天上的歌舞女神莎朗姐，每年农历五月初五都要举行“瓦尔俄足”活动，汉语俗称“歌仙节”或“领歌节”。因是羌族女性为主要角色的习俗活动，当地人又称之为“妇女节”。（分段）瓦尔俄足的活动程序主要有：1.“瓦尔俄足”前夜的活动程序：寨中妇女围聚在火堂边制作祭祀女神的太阳馍馍、月亮馍馍和山形馍馍（舅舅陪同）；舅舅开坛、祝词；制作摆供品。2.“瓦尔俄足”这天的活动程序：前往女神梁子祭拜（舅舅带领）；举行敬献、祭杀山羊仪式；舅舅唱经、酬神、祈神；领歌引舞；寨中有威望的老妈妈讲述歌舞女神莎朗姐的故事，让人们明确爱情、生育、家务等传统；男人们在旁烹饪、伺候；传送歌舞。（分段）瓦尔俄足的重要活动中，舅舅自始至终参与其中，体现了远古时期羌族女性群体活动中母舅权大的特征，带有浓重的原始母系崇拜色彩，对研究古羌民族的文化内涵及女性习俗等有着重要的价值。瓦尔俄足展现的民间文化艺术，对于研究民间舞蹈“莎朗”的发展、演变也有重要的意义。（分段）

雷山县位于贵州省黔东南苗族侗族自治州西南部，是苗族历次大迁徙后的主要聚集地之一。据《苗族古歌》载，鼓藏节在先秦以前夏王朝时期的古三苗国就已经有了。三苗国在与夏王朝的战争中解体，苗族在往西南迁徙过程中仍然过鼓藏节。苗族迁到雷公山地区定居后，鼓藏节更为盛行。鼓藏节，苗语称“牯哝江略”，意为鼓社节，即以血缘宗族为单位的祭鼓活动。鼓藏节的来历在苗族经典《苗族古歌》里有记，说的是人类祖先姜央过鼓藏节是为了祭祀创世的蝴蝶妈妈。传说蝴蝶妈妈是枫树生出来的，所以苗族崇拜枫树。既然祖宗的老家在枫树心里，用枫树做成的木鼓就成了祖宗安息的地方，祭祖便成了祭鼓。苗族最高的神是祖先，是生命始祖枫树和蝴蝶妈妈。鼓藏节就是祭祀神枫树和蝴蝶妈妈。（分段）鼓藏节12年举办一次，每次持续达4年之久，现在改为持续3年。苗族聚族而居，雷山苗族以血统宗族形成的地域组织“鼓社”为单位维系其生存发展。“鼓”是祖先神灵的象征，所以鼓藏节的仪式活动都以“鼓”为核心来进行。鼓藏节的仪式由鼓社组织的领导“鼓藏头”操办，“鼓藏头”经由群众选举产生。（分段）鼓藏节第一年二月申日举办“招龙”仪式。全鼓社男女老幼集中到迎龙场的枫香神树脚，由“鼓藏头”在五彩宝辇下主持“招龙”仪式。第一年的七月寅日举办“醒鼓”仪式。第二年十月卯日举办“迎鼓”仪式。第三年的四月吉日，举办“审牛”仪式。第四年十月丑日，举行杀猪祭鼓仪式，称为“白鼓节”，是“鼓藏节”的结束仪式。（分段）苗族鼓藏节具有鲜明的民族传统文化内涵，是苗族人生价值观的展现，怀念祖先、尊老爱幼、和睦相处、勤劳俭朴、富裕安康等是鼓藏节的祷告主题。苗族鼓藏节是研究苗族历史与文化的百科全书，具有重要的价值。（分段）

水族主要聚居在贵州省三都水族自治县。端节是水族最盛大的传统节日，相当于汉族的春节。依据水族典籍水书、水历的规定，端节在水族历法年底、岁首的谷熟时节举行，以庆贺丰收、辞旧迎新，节期正对应农历的八月至十月。（分段）端节以亥日为主干推算过节日期，过节批次多，古代分9批，今分7批，首尾间隔约五十来天，保留着水族古代氏族部落庆谷熟、过新年的遗风。（分段）端节主要活动为祭祀和赛马。“除夕”与“初一”相连的两顿饭忌荤食素，但不忌鱼虾。节日期间，铜鼓声此起彼伏，悠扬的歌声和芦笙调从早到晚回荡在翠竹掩映的竹楼里，水乡山寨沉浸在节日的气氛中。赛马大会是端节活动的最高潮。赛马的地点叫“端坡”或“年坡”，人们吃过年酒后便成群结队地从各村寨赶来这里，端坡顿时人山人海。青年人赶端坡不但为了看赛马，还把这盛大的聚会看成是物色情侣的好机会。跑马之前也要举行一个简便的祭典。人们在跑道中央设一供席，上摆各种各样的祭品，由寨中德高望重的长者主祭，长老伫立桌前神情肃穆，端着斟满酒的酒杯，口中念念有词，大多是对祖先的怀念和吉祥如意的话语。祭典完毕，寨老跃身上马在跑道上遛上一圈，方宣告赛马开始。水族的赛马形式非常独特，叫做“挤马”。当指挥者一声号令，骑手扬鞭策马，在山谷互相冲闯，在抗争中挤出山谷向坡顶冲去，谁先到远坡顶，谁就是胜者。（分段）端节堪称是历时最长、批次最多的具有民族特色的年节。登高赛马活动是南方民族年节中独有的现象。同时，端节是水族斗牛舞、铜鼓舞、芦笙舞、对歌等诸多民间艺术起源、传承、发展的重要文化空间。（分段）

布依族主要聚居在贵州省。查白歌节每年农历六月二十一日在贵州顶效镇查白村举行。它源于布依族口传民间故事《查郎与白妹》。相传古时候，查白场（原名虎场坝）的查郎救了白妹的命，两人遂成为情深意长的伴侣。白岩寨头人野山猫为抢夺白妹，害死了查郎。白妹放火烧死野山猫，自己也投入火海殉情，与查郎一同变成白仙鹤比翼双飞，飞上九天，成为紫云歌仙。人们为了纪念这对忠贞的夫妇，就将查郎和白妹的姓连在一起，把虎场坝改名为“查白场”，将六月二十一日定为“查白歌节”。（分段）查白歌节时，男女老少汇集查白场，同吃狗肉汤锅、五色糯米饭和冤枉坨，并在查白树下悼念查郎、白妹，到查白井取水净心，到查白庙敬香，这一天查姓村民要请摩公端公主持祭祀活动，中老年人在查白树下用布依古歌唱查白，祭查白，以此传承查白故事。布依青年男女则穿着节日盛装到查白桥、查白河、松林坡、查白洞、查白井等风物景点去吹木叶、打花包、浪哨交友。夜晚各农户家坐满亲友，通宵喝酒、唱歌。到二十二日，青年男女互送信物后依依不舍地离去。（分段）查白歌节不仅是纪念性节日，更是布依青年谈情说爱和求婚择偶的独特时机。（分段）查白歌节是布依族传统文化的一个有特色的展现空间，对于传承布依族优秀传统文化有重要价值。（分段）

台江苗族姊妹节是台江县老屯、施洞一带苗族人民的一个传统节日，每年农历三月十五日至十七日举行。届时苗族青年男女穿上节日的盛装，聚集于榕江、杨家、偏寨，欢度这个极富民族特色的传统佳节。台江苗族姊妹节苗语叫“浓嘎良”，它以青年妇女为中心，以展示歌舞、服饰、游方，吃姊妹饭和青年男女交换信物为主要活动内容，节日规模较大，内容丰富独特。（分段）苗族姊妹节历史悠久，作为一种民俗、婚恋、社交方式传承至今。吃姊妹饭是这个节日的重要礼仪事项。按本地人的说法，吃了姊妹饭，防止蛀虫叮咬。姊妹饭同时也是姑娘们送给情侣以表达情意的信物，是节日中最为重要的标志。下田撮鱼捞虾是姊妹饭活动之一，一个寨子的姑娘与另一个寨子的小伙子相约，以撮鱼捞虾谈情说爱等风俗活动，寻找意中人。踩鼓是整个社区参与节日活动的重要方式，姑娘们在父母的精心打扮下，身着节日的盛装聚向鼓场踩鼓，从鼓场上可以看出谁的服饰艳丽，谁的银饰既美又多，苗族人以此方式展示自己的服饰文化。晚上青年男女游方对歌，谈情说爱，男方向女方讨姊妹饭，姑娘们在姊妹饭里藏入信物以表达对男方的不同感情。姊妹节同时也是社区内人们走亲访友、文化娱乐、社会交往的活动舞台，是民族内凝聚人心、加强团结的纽带。（分段）

独龙族卡雀哇节流传于云南省怒江傈僳族自治州贡山独龙族怒族自治县西部独龙江流域的所有独龙族村寨。（分段）卡雀哇节在每年农历腊月即公历的12月至次年的1月之间举行，节期最短3天，最长9天。1991年，贡山独龙族怒族自治县人大常委会根据独龙族人民的意愿，把每年的公历1月10日定为独龙族的卡雀哇节。节庆内容包括木刻传信、跳锅庄、射击猎物模型、火塘烧松叶求吉祥、喝木罗酒、剽牛等。各村寨的卡雀哇节节期前后相续，居住于独龙江上游的村落最先揭开序幕，由上游经中游而至下游，各村寨依序进入节期，整个独龙江流域独龙族山寨的卡雀哇庆典前后持续一个月。（分段）卡雀哇节对探索独龙族文化发展的轨迹有重要价值，尤其有助于把握独龙族历法的起源及变迁历史；其次，卡雀哇节日中保留着木刻传信的信息传播方式，是研究没有文字族群的社会组织机制的珍贵样本。另外，卡雀哇节还是独龙族对传统文化加以系统整合和传承的重要载体，彰显了独龙族敬畏自然的理念和人生顺达的愿望。（分段）

怒族仙女节又称“鲜花节”，流传于云南省怒江傈僳族自治州贡山独龙族怒族自治县丙中洛乡的怒族聚居区，每年农历三月十五日举行，延续三天。节庆活动包括祭祀仙女洞并迎接圣水、歌舞求福、体育竞技三大类别。（分段）怒族仙女节的起源，一种说法是源于原始崇拜，另一说法是怒族早期母系氏族尊崇女性的一种遗俗。怒族信奉仙女，以祈求安泰。为了纪念传说中的仙女阿茸姑娘，在她死后的第二年农历三月十五，人们举行祭拜活动，逐渐形成仙女节习俗。主祭人念祝辞，大家口头献贡。随着时代的发展，祭祀仙女仪式已渐渐淡化，歌舞求福和体育竞技成为仙女节的主要活动内容。（分段）怒族仙女节的社会基础相当广泛，体现出原始宗教尤其是自然崇拜、生殖崇拜的意识及受藏传佛教文化的影响，对于怒族传统文化传承有着重要价值。（分段）怒族是我国人口较少且跨国境线而居的少数民族之一，其传统文化极易受到外界因素的冲击，仙女节的传承曾一度中断，直到十一届三中全会以后才得以恢复。（分段）

侗族萨玛节流传于贵州省榕江县、黎平县、从江县及周边的侗族地区，主要以榕江县车江侗族萨玛节为代表。（分段）“萨玛”是侗语译音，“萨”即祖母，“玛”意为大，萨玛可汉译为“大祖母”（又称萨岁），她是整个侗族（特别是南部方言地区）共同的祖先神灵的化身。侗族认为祖先神威巨大，至高无上，能赋予人们力量去战胜敌人、战胜自然、战胜灾害，赢得村寨安乐、五谷丰登、人畜兴旺，因而对之虔诚崇拜，奉为侗族的社稷神。同时，萨玛又是传说中的古代女英雄，在侗族古代社会的政治、军事、文化等方面占有重要地位。（分段）萨玛节（祭萨）是南部侗族现存最古老的传统节日，是侗族母系氏族社会时期风俗的遗留。为了祭祀萨玛，大多数侗族村寨都建有萨玛的祭坛——“然萨”（侗语，“然”是房屋，汉译为“祖母的房屋”，也称萨玛祠、圣母祠），年年农历正月、二月都要在“然萨”举行盛大的祭典，场面庞大而壮观，代代相传，形成了今天的“萨玛节”。（分段）萨玛节举行的时间，一般是农历正月、二月，但有时也根据生产、生活或其他重大活动情况改为其他月份举行。祭萨的规模，一般为各村（团寨）各祭，有的也邀请邻村、数村或相邻片区联祭，场面壮观。参加祭萨的人员，各地不同，许多地方是全寨男女老少一齐参加。榕江三宝侗乡各村寨，则是以已婚妇女为主体（也有少数德高望重的男性寨老参加）。因此，榕江三宝侗乡的祭萨活动，带有悠久的远古母系氏族社会的遗风。祭萨后，活动参加者绕寨一周，最后到达固定的耶坪，围成圆圈，手拉手跳起舞来，齐声高唱赞颂萨玛的“耶歌”。这种边唱边舞的形式，称为“多耶”，气氛古朴而热烈。（分段）萨玛节在侗族人民的思想观念中有很深的影响，先辈“至善”的美德对侗族的兴旺发达有举足轻重的作用。因此，尊敬老人等已成为侗族人民代代相传的优良传统。萨玛是侗寨的保护神、团结神，又是侗族的娱乐神。“萨玛”文化历史悠久，内涵浓厚，对侗族的社会生活有多方面的深刻影响。（分段）

侗族萨玛节流传于贵州省榕江县、黎平县、从江县及周边的侗族地区，而以榕江县车江侗族的萨玛节最具代表性。（分段）“萨玛”是侗语译音，“萨”即祖母，“玛”意为大，“萨玛”可汉译为“大祖母”（又称“萨岁”），她是整个侗族（特别是南部方言地区）共同的祖先神灵的化身。侗族认为祖先神威巨大，至高无上，能赋予人们力量去战胜敌人、战胜自然、战胜灾害，赢得村寨安乐、五谷丰登、人畜兴旺，因而对之虔诚崇拜，奉为侗族的社稷神。同时，萨玛又是传说中母系氏族社会的女英雄，人们对她无比崇敬，视她为能带来平安吉祥的神灵，尊称作“萨玛”。侗乡俗语有云：侗家萨大，客家（汉族）庙大。由此可见，在侗族人民心目中，萨玛是他们最大的神。（分段）每年农历的正月和二月，侗族民众都要举行盛大的“祭萨”活动，场面宏大而壮观，这种祭祀代代相传，便形成了今天的“萨玛节”。节期有时也会根据生产、生活情况或其他重大活动的需要而改在其他月份。祭萨一般是各村（团寨）各祭，也有数村或相邻片区联祭的状况。参加者各地区不尽相同，通常只有中老年妇女和年长的男性有权参加，但也有地方是全寨男女老少一起参加。比较而言，以榕江三宝侗乡各村寨的祭萨活动最为隆重。（分段）祭萨仪式开始时，先由管萨人烧好茶水，给“萨”敬香献茶，然后各家各户身着盛装的女主人排着队前往祭祀。当地人说，萨玛节也是侗族的妇女节。祭祀活动中，来自各村寨的萨玛队几乎全由妇女组成，她们在耶坪（广场）上围成圆圈，手拉手跳起舞蹈，齐声高唱赞颂萨玛的“耶歌”，意在与“萨”同乐。这种边唱边舞的形式称为“多耶”，它在仪式中出现时，形态古朴，气氛热烈，往往将仪式推向高潮。（分段）萨玛是侗寨的保护神、团结神，又是侗族的娱乐神，萨玛文化历史悠久，内涵深厚，深刻影响着侗民族的社会生活。萨玛节对侗族人民的思想意识有着很深的影响，先辈“至善”的美德在侗族的发展过程中发挥了举足轻重的作用，在此背景下，尊敬老人等优良风俗已成为侗族人民代代相沿的民族传统。（分段）

“仡佬毛龙”是石阡仡佬族世代流传下来的民间崇尚的表现形式，主要流传于贵州省石阡县龙井、汤山等乡镇的宴明、龙凤等仡佬族村寨，辐射及于全县各地的侗、苗、土家各民族。仡佬毛龙主要活跃在元宵节期间，有学者推论，毛龙源起于古代仡佬的“竹王”崇拜和生殖崇拜。（分段）龙崇拜是仡佬毛龙的核心。其基本要素包括：1.“龙”信仰，包括传统故事、敬龙仪式、敬龙场合和用品及敬龙神诵词；2.附属图腾信仰，包括“竹王”崇拜、盘瓠崇拜、民间佛道崇拜和原始崇拜等；3.扎艺，包括选材（竹篾、彩纸）和工艺等；4.玩技，包括“二龙抢宝”、“懒龙翻身”、“单龙戏珠”、“天鹅抱蛋”、“倒挂金钩”、“犀牛望月”和“螺丝旋顶”等；5.念诵，包括“开光”、“请水”、“烧龙”等仪式的念诵及“开财门”和“敬财神”等表演时的诵唱。（分段）“仡佬毛龙”有着丰富的文化价值，显示出独特的民族性、地域性及多样的社会功能，它是研究古代仡佬族文化传统的宝贵财富。（分段）

傈僳族刀杆节，傈僳语叫“阿堂得”，意思是“爬刀节”，它是居住在云南省怒江傈僳族自治州泸水县境内的傈僳族以及彝族的传统节日，节期是每年正月十五日。（分段）“上刀山，下火海”是刀杆节中主要的习俗表演活动，它再现了山地民族翻山越岭的生活经历及攀藤负葛的艰苦卓绝精神，同时也是一种民间传统习俗活动。关于刀杆节的来历有这样的传说：明代兵部尚书王骥受朝廷派遣，率兵马到云南边陲傈僳族居住地区部署军民联防，平息叛逆，收复被侵占的土地，在当地百姓的配合下，赶走了入侵的敌人。为了使边境民富兵强，他带领傈僳青年习武练勇。后来皇帝听信谗言，毒死王骥。傈僳人民即以过“刀杆节”的方式纪念这位爱国将领。（分段）“上刀山，下火海”包括点花、点刀、耍刀、迎花、设坛、祭刀杆、竖杆、祭龙、上刀、折刀、下火海等步骤，其间有一套严格的仪式。上刀山和下火海是仪式中最为惊心动魄的环节。上刀山是将36把利刀捆扎于四五丈高的栗树杆上，每把刀相距尺许，刀刃全部朝上，表演者赤脚踏着锋利的钢刀，逐级爬至刀杆顶端，依次进行开天门、挂红、撒谷等表演。下火海是表演者下刀杆后又踏入通红炽热的炭火中，表演绝技。现在节日中，原始信仰的内容已被展现健康新颖的唱词和丰富的手上舞蹈动作的“跳嘎”所取代，具有了更广泛的群众性。（分段）刀杆节是傈僳族人民自然崇拜的产物，更是傈僳族人民爱国主义精神和不畏艰险的民族精神的体现。（分段）

在新疆塔什库尔干塔吉克自治县，塔吉克族引水节和播种节是塔吉克族的农事节日。塔吉克语称播种节为“哈莫孜瓦斯特”、引水节为“孜瓦尔”，每年春播的头一天即是节期。（分段）届时，全村人聚集田野，祝贺春播开始，各家各户都带一点麦子放在一起，公众推选一位全村尊敬的长辈来撒种。被推举的长者喜笑颜开，口中念念有词，拎着种子一把把地向田间早已等待在那里的人群身上撒去，大家抻着衣襟，笑声阵阵，往种子撒落处簇拥着，以此表示对春耕播种的祝贺。撒完种子，由一人牵着一头膘肥体壮的耕牛到地里象征性地犁几下，并撒几把麦种表示开播。然后给耕牛喂些形如犁铧、犁套之类的面食，表示对耕牛的慰劳。（分段）据说在旧社会的播种节，那些生活贫困、缺乏种籽的人们要全家出动去接种籽以解燃眉之急，现在的撒种与接种不过是一种仪式而已。塔吉克人的播种节还有向客人泼水的礼俗，这一天塔吉克人家中若来客人，临别时，早已端着一盆水等候在门外的妇女待客人一出来就向他身上泼水，表示敬意。（分段）引水节和播种节虽然和农业有着密切的关系，但和当地的自然条件也有着密不可分的联系。塔什库尔干塔吉克自治县位于帕米尔高原，气候寒冷，人口稀少，居住分散。在这种自然条件下，开春破冰引水、播种仅靠一两户人家是难以完成的，需动员和组织全村男女老少一起出动，团结互助把水引来。水引来后，第二天便开犁播种。其间，人们还对缺少种子的人进行帮助，目的是把大家组织起来搞好春耕生产，举行仪式是为了祈求吉祥和丰收，使全村的人都有饭吃。（分段）引水节和播种节的形成和发展以塔吉克族人民互助淳朴的情感把大家连在一起，“助人为荣，损人为耻”的风尚对构建和谐社会仍具有现实意义。（分段）

纳顿节是青海省民和县三川地区土族独有的民俗活动。“纳顿”土语原意为“游戏”，关于它的历史渊源，目前还没有发现文字记载。有学者认为，从纳顿节中傩舞傩戏的内容、形式、服饰等考证，纳顿节当起源于元代中期，完善于明代早期。（分段）青海三川地区的官亭、中川等七个乡镇的七十多个村庄都过纳顿节。各地举行纳顿的顺序按庄稼收割季节的先后排列，从农历七月十二日的宋家纳顿开始，一村接一村，由下川向中川和上川转移，一直延续到农历九月十五日结束，历时63天。（分段）纳顿节分三个阶段进行。首先是筹备，从清明节开始，三川各村即在本村的神庙祭奠二郎神和地方神，并推选出当年七月举办纳顿会的“大牌头”和“小牌头”，他们在节前负责筹集经费，维持本村社会秩序，协调生产管理（如田间用水顺序）等，节日期间则具体负责活动的组织和实施。其次是小会，节前，村民在会场搭建大型帐篷，以供安放神像和进行祭奠。节前一日大小牌头敲锣打鼓，进行祭典等一系列活动。然后便是纳顿节的正会，它由跳会手、跳面具舞（傩戏）、跳“法拉”（巫）三部分组成。（分段）土族纳顿节特点十分鲜明，它是一种乡人傩民俗活动，以民间信仰为连接村落的纽带，流传历史久远，每次活动延续时间长，参与广泛等。纳顿节具有严格的组织和程序，其活动与乡村管理和生产时序紧密结合，有明显的社会调适功能。节日期间，活动内容丰富多彩，极富民族地方特色。特别是其中的傩戏傩舞，保存着北方民族萨满文化的残影，同时又吸收了二郎神、关公崇拜等汉文化的内容，既表现了土族的文化个性，又体现了多元文化共生共荣、相互影响、相互交融的民族和谐现象，具有丰富的文化艺术内涵，其音乐、舞蹈、颂词、服饰、仪礼等都富于特色。（分段）纳顿节是人们认识土族历史的“活文献”，它所蕴涵的丰富文化信息，是学术研究的一个重要源泉。（分段）

清明放水节是世界文化遗产都江堰水利工程所在地都江堰市的民间习俗。在农历二十四节气的清明这一天，为庆祝一年一度都江堰水利工程岁修竣工和进入春耕生产大忙季节，民间都要举行盛大的庆典仪式。（分段）都江堰市位于四川省中部成都平原西北边沿，地处岷江上游和中游接合部的岷江出山口，公元前256年李冰治理岷江，修筑都江堰水利工程，彻底根治了岷江水患，使成都平原成为“水旱从人”的“天府之国”。人们为了纪念李冰，每年都举行一系列相关活动，包括官方祭祀和群众祭祀活动。官祭活动首先由主祭官宣读祭文，并献帛，献爵，献花，然后瞻仰二王庙。群众祭祀活动主要是拜谒二王庙，祈愿一年风调雨顺，五谷丰登，六畜兴旺。放水节最为重要的活动内容是在都江堰渠首鱼嘴分水工程处举行砍断连接杩槎的竹索、外江水流入经岁修后的内江的开水仪式。（分段）清明放水节再现了成都平原农耕文化漫长的历史发展过程和民俗文化，体现了中华民族崇尚先贤、崇德报恩的优秀品质，具有弘扬传统文化的现实意义。（分段）（分段）

“雪顿”意为酸奶宴。在藏语中，“雪”是酸奶子的意思，“顿”是“吃”、“宴”的意思，雪顿节按藏语解释就是吃酸奶子的节日。因为雪顿节期间有隆重热烈的藏戏演出和规模盛大的晒佛仪式，所以有人也称之为“藏戏节”、“展佛节”。传统的雪顿节以展佛为序幕，以演藏戏看藏戏、群众游园为主要内容，同时还有精彩的赛牦牛和马术表演等。（分段）雪顿节在17世纪以前是一种原始宗教节日活动，民间相传，由于夏季天气变暖，百虫惊蛰，万物复苏，其间僧人外出活动难免踩杀生命，有违“不杀生”之戒律。因此，格鲁派的戒律中规定藏历四月至六月期间，僧人只能在寺庙念经修行，直到六月底方可开禁。待到解制开禁之日，僧人纷纷出寺下山，世俗老百姓为了犒劳僧人，备酿酸奶，为他们举行郊游野宴，并在欢庆会上表演藏戏。这就是雪顿节的由来。（分段）1642年藏传佛教格鲁派掌权后，五世达赖喇嘛驻锡的哲蚌寺甘丹颇章宫一度成了西藏地方的政治宗教文化中心。每年藏历六月三十日，成千上万的人涌进哲蚌寺，给五世达赖喇嘛和哲蚌寺的僧人们献酸奶，请求摩顶祝福。雪顿节的内容更加丰富，已开始演出藏戏，据记载，参加雪顿节演出活动的是扎西雪巴、迥巴、降嘎尔、香巴、觉木隆、塔仲、伦珠岗、朗则娃、宾顿巴、若捏嘎、希荣仲孜、贡布卓巴共12个藏戏团本。因此这个有三百多年历史的民族传统节日，在某种意义上可以说是一个藏戏节。（分段）藏戏渗入到雪顿节的初期，范围仍局限在寺庙内，先是以哲蚌寺为活动中心，故人称“哲蚌雪顿节”。五世达赖从哲蚌寺移居布达拉宫后，每年六月三十日的雪顿节，也总是先在哲蚌寺内进行藏戏会演，第二天到布达拉宫为达赖演出。18世纪初罗布林卡建成后，雪顿节的活动又从布达拉宫移至罗布林卡内，并开始允许市民群众入园看藏戏。这以后，雪顿节的活动更加完整，形成了固定的传统节日仪式。（分段）200年来，拉萨出现了哲蚌雪顿、布达拉雪顿和罗布林卡雪顿并存的局面，其中以罗布林卡为中心。（分段）雪顿节是藏族的重要节日，是藏族文化传承绵延的具体表现形式，过好这一节日对发挥藏族保持民族文化独特性、增强民族团结和维护世界文化多样性有积极意义。（分段）

黄陵县位于陕西中部、延安市南端，因这里是中华民族始祖轩辕黄帝的陵墓所在地而得名。（分段）轩辕黄帝开历史之先河，创中华之文化，被奉为中华民族始祖。为了纪念和缅怀始祖精神，先民就有了隆重的祭祀活动。据《绎史》记载“黄帝崩，其臣左取衣冠几杖而庙祀之”。最早见诸史料的后世帝王祭祀是周威烈王四年（前422）秦灵公作吴阳上，专祭黄帝。汉代以后，祭祀黄帝形成朝廷定例。（分段）1911年，孙中山先生就任临时大总统，专程派人赴黄帝陵祭祖。抗战时期，国共两党几度同祭黄帝陵，毛泽东主席亲自撰写祭文。（分段）黄帝陵祭祀活动在长期的实践中已形成一定的规模格式和祀典礼仪，大致可分为官(公)祭、民祭两种形式。（分段）现在的公祭黄帝陵仪式庄严、肃穆，祭陵现场的布置是：在祭亭上悬挂一横额，上书“公祭黄帝陵典礼”，祭亭内悬挂吊幅，两边柱子上悬挂每年新撰的对联，祭桌上摆放祭器、时鲜水果、鲜花、蜡烛、面花等，祭陵的仪程是：1.全体肃立；2.主祭人，陪祭人就位；3.奏古乐；4.敬献花篮、花圈；5.行三鞠躬礼；6.恭读祭文（由主祭人宣读）；7.讲话；8.鸣放鞭炮、绕陵一周；9.留影；10.植纪念树。（分段）民间祭祀一般在清明节前后和重阳节期间，无固定的仪式，往往根据祭奠者的愿望及习俗而自己确定。民祭程序是：1.全体肃立；2.各界代表就位；3.击鼓鸣钟；4.奏古乐；5.祭奠（敬献花篮、花圈，群众代表敬献三牲祭品，上香，烧纸，奠酒等）；6.行三鞠躬礼；7.恭读祭文；8.鸣放鞭炮、绕陵一周（由鼓乐队前导，主祭、陪祭人依次绕行）；9.祭陵留影；10.植纪念树。民祭活动除保持了公祭活动中的一些内容外，更突出了民间性，增加了鼓乐队、唢呐队、仪仗队、三牲队。（分段）新中国成立后，尤其是改革开放以来，黄帝陵祭祀越来越受到海内外华夏儿女的关注，祭祀规模也日渐隆重，祭祀黄帝已成为传承中华文明，凝聚华夏儿女，共谋祖国统一，开创美好生活的一项重大活动。（分段）

河南省新郑市是中华人文始祖轩辕黄帝诞生、建都之地。五千年前，新郑为有熊国。据文献记载，农历二月初九，黄帝生于轩辕丘（今新郑市区北关）。后来，他于三月初三在有熊国开国立都，肇造中华文明。古代官民为纪念黄帝功业，在轩辕丘旁建轩辕故里祠，又在黄帝建功立业的具茨山（今始祖山）风后顶之巅筑轩辕庙，自春秋时起，每年三月初三，当地仕民都要在轩辕庙、轩辕故里祠隆重举行黄帝开国建都周年拜祖庆典以示纪念，这种拜祖习俗一直延续至今，从未间断。（分段）新郑黄帝拜祖祭典自古至今一般在两个固定的活动场所举行，一是新郑市区北关轩辕丘旁的轩辕故里祠，一是新郑市区西南具茨山风后顶之巅的轩辕庙。祭典公拜和民拜两种形式并存，公拜是官方对黄帝的祭拜，相关记载最早见于《左传》，由周至清，历代延续不绝。民间则流传“三月三，拜轩辕”的谣谚，据具茨山下长者回忆，每年农历三月初一到初六，山上拜祖先香火极盛，山下同时举行热烈隆重的庙会。（分段）新郑黄帝拜祖祭典有助于增进华夏儿女的民族认同感，加强民族的向心力和凝聚力，将中华民族艰苦奋斗、自强不息的民族精神彰显于世，进而推动当代中国和谐社会的建设。（分段）（分段）

轩辕氏祭典是至今存续在浙江省缙云县的一种以黄帝为祭祀对象的中华始祖崇拜礼俗。（分段）轩辕氏是上古黄帝的别称。缙云是黄帝的一种官名，也是黄帝的别号。缙云县始建于武周万岁登封元年（696），以境内有古缙云山而得名。缙云祭祀轩辕氏活动，最早可以追溯到汉朝。东晋年间缙云山建起了“缙云堂”，唐天宝年间，唐玄宗敕改“缙云堂”为“黄帝祠宇”。缙云是中国南方祭祀轩辕黄帝的唯一场所。（分段）世代传承至今的缙云轩辕氏祭祀，分春（清明）秋（重阳）二祭，形式分黄帝祠宇大殿祭拜、各地宗祠祭拜或自家“道坛”（民居四合院的天井）祭拜等多种。规模较大的祭祀是在黄帝祠宇举行，祭拜人员分主祭、陪祭、参祭等。祭祀礼仪设击鼓、撞钟、恭读祭文、献三牲五谷、献黄酒鲜花、献祭乐祭舞等，气氛庄重热烈。祭典期间，钢叉、板（布）龙、板狮、竹马、旱船、秧歌、腰鼓、铜钿鞭、哑背疯等各种地方民间表演活动丰富多彩。近年来，当地民众踊跃参与祭奠活动，同时还吸引了邻近县市及陕西黄陵、河南新郑大批民众以及港澳台同胞和海外华人前来参加，对增进民族认同感有重要作用。（分段）（分段）

炎帝陵位于湖南省株洲市炎陵县城西南15公里处的炎陵山山麓。相传上古时代，中华民族的始祖炎帝神农氏来南方巡视，尝草采药，为民治病，不幸误尝毒草身亡，安葬于此。据史料载，从汉代起，祭祀炎帝已成习俗。（分段）炎帝是一位伟大人物，一直受到历朝历代的炎黄子孙的无比敬仰和祭祀。（分段）炎陵县的“炎帝陵祭典”文化历史悠久，祭祀方式包括文祭、物祭、炎祭、乐祭、龙祭等。祭典分官方祭祀和民间祭祀两种，民间祭祀连年累月不断，官方的公祭、告祭也从古代一直延续下来。据史料记载，盛大的祭典于宋代就“三岁一举”，明代不下15次，清代有38次之多。在漫长的历史进程中，“炎帝陵祭典”已成为一个涵盖音乐、舞蹈、文学等多个领域的综合性文化载体，其中在祭奠现场的圣火台上九条龙以圣火石为中心呈放射状排开，自口中喷出火焰点燃圣火石顶端的炎帝圣火，以纪念炎帝神农氏普及火的运用；现场完全不用道具表演的“人龙”，体现中国人既是龙的传人，也是传龙之人的理念；在神龙大殿广场上，黄、青、黑、白、赤五条不同颜色的龙按照“五行”方位进行的表演，蕴涵着丰富的传统文化内涵。改革开放以来，随着炎帝陵在华人界影响力的不断加强，参加“炎帝陵祭典”已成为炎黄子孙寻找民族认同，企盼国家统一，抒发爱国情感的重要方式。近年来，每年来炎帝陵祭奠的海外华人华侨达十多万人次。（分段）炎帝文化的形成，经历了血缘认同、政治认同和文化认同的过程，这种认同，至今仍是维系民族团结、国家统一、反对分裂的牢固精神纽带。在炎帝文化熏陶和影响下，形成的团结统一、独立自主、爱好和平、自强不息、勇于奉献、变革创新等优秀历史文化传统美德，对今天的华夏儿女仍产生深刻的影响。（分段）

炎帝是中华民族的伟大始祖，陕西宝鸡是炎帝故里，也是姜炎文化的发祥地。民间相传，宝鸡地区的炎帝祭祀活动可追溯至黄帝时期。约在五千年前，炎帝因误尝俗名“断肠草”的火焰子而逝于宝鸡天台山。黄帝得知消息，从渭水支流姬水急速赶往天台山祭奠。现在天台山还留有烧香台遗址，据说即是黄帝祭祀炎帝之处。秦灵公三年（前422），秦人在吴山建立上下田寺，分别祭祀炎帝、黄帝，开创了我国官方祭祀炎帝的先例。西汉时期，汉高祖刘邦自称“赤帝之子”，特设田寺祭祀炎帝，这种祭俗一直延至汉武帝时期。清代乾隆三十年（1765）重修神农庙，1931年左右和新中国成立前又修缮过两次。除此庙以外，金台区神武路亦有神农庙一座，又名“先农祠”、“先农坛”。乾隆年间重修的《宝鸡县志·建制》记载：“每年部颁日期，前期致斋三日。主祭官俱穿朝服，齐集坛所。”20世纪80年代开始，民间祭祀炎帝的活动亦悄然兴起。（分段）宝鸡炎帝祭典活动是中华民族敬祖美德的直观表现，也是增进民族凝聚力和文化认同的重要途径。（分段）（分段）

随州神农祭典是神农故里举行的祭祀中华民族始祖的盛大民俗活动。（分段）唐代李吉甫编撰《元和郡县志》记载：“厉山，亦名烈山，在（随）县北一百里。”北宋王存等编《元丰九域志》记载：“随州：神农庙，在厉乡村。”历史文献中多有随州是炎帝神农诞生地之说。历史传说每年农历四月二十六日是炎帝神农诞辰日。是日祭典始于南北朝，盛于明、清，民祭官祭并行。（分段）如今，炎帝神农故里谒祖祭典仪式在随州市厉山镇举行。除当地民众踊跃参加外，还有大量的海内外炎黄子孙前来寻根祭祖。（分段）自清同治八年（1869），随州乡人胡兴普主持祭祀，形成一套祭祀仪程，之后形成传统，世代相袭。目前祭奠主持人仍由胡氏后裔担任。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统、增强中华民族凝聚力有重要意义。（分段）（分段）

成吉思汗陵是历史伟人成吉思汗英灵供奉之地，位于内蒙古自治区鄂尔多斯市（原伊克昭盟伊）金霍洛旗霍洛苏木，这里具有独具一格的成吉思汗传统祭祀活动。成吉思汗1227年病逝后，按照当时的习俗实行了秘葬。蒙古族为了纪念自己最杰出的领袖，在漠北高原建立了成吉思汗陵寝“八白室”（即八座可以移动的白色蒙古包），收集成吉思汗遗物供奉在“八白室”中的灵柩内。（分段）成吉思汗祭祀每日举行一次，专项祭奠一年举行六十多次。成吉思汗祭祀主要是表达对长生天、祖先、英雄人物的崇拜，祭奠中再现了古老的蒙古民族牲祭、火祭、奶祭、酒祭、歌祭等形式，诸多富有特色的珍贵祭器则表现了草原民族对大自然和动物的艺术审美观念。（分段）达尔扈特是成吉思汗陵守灵部落，近八百年来世代祭祀成吉思汗，使成吉思汗祭奠完全保留着13世纪以来蒙古帝王祭祀仪式的原貌，成为形式独特、内容丰富、内涵深刻的民族文化遗产。（分段）成吉思汗祭典凝结着蒙古族人民的民族感情，是蒙古族文化绵延的见证，保护好这项活动对保持蒙古族文化的独特性具有重要意义。（分段）

祭孔大典是山东省曲阜专门祭祀孔子的大型庙堂乐舞活动，亦称“丁祭乐舞”或“大成乐舞”，是集乐、歌、舞、礼为一体的综合性艺术表演形式，于每年阴历八月二十七日孔子诞辰时举行。现在的祭孔大典从9月26日持续到10月10日。（分段）祭孔活动可追溯到公元前478年，孔子卒后第二年，鲁哀公将孔子故宅辟为寿堂祭祀孔子。汉高祖刘邦过鲁，以“太牢”祭祀孔子，开历代帝王祭孔之先河。随着历代帝王的褒赠加封，祭典仪式日臻隆重恢弘，礼器、乐器、乐章、舞谱等也多由皇帝钦定颁行。历代帝王或亲临主祭，或遣官代祭，或便道拜谒，总计达196次。清朝仅乾隆皇帝一人就先后8次亲临曲阜拜谒孔子。民国政府明令全国祭孔，其程序和礼仪做了较大变动，献爵改为献花圈，古典祭服改为长袍马褂，跪拜改为鞠躬礼。1986年，沉寂了半个世纪的祭孔大典经曲阜市文化部门挖掘整理，在当年的“孔子故里游”开幕式上得以重现。（分段）祭孔大典主要包括乐、歌、舞、礼四种形式，乐、歌、舞都是紧紧围绕礼仪而进行的，所有礼仪要求“必丰、必洁、必诚、必敬”。大典用音乐、舞蹈等集中表现了儒家思想文化，体现了艺术形式与政治内容的高度统一，形象地阐释了孔子学说中“礼”的涵义，表达了“仁者爱人”、“以礼立人”的思想，具有较强的思想亲和力、精神凝聚力和艺术感染力，对于弘扬优秀传统文化、营造和乐氛围、构建和谐社会、凝聚民族精神具有不可替代的社会作用。（分段）（分段）

南宗祭孔是指居住南方的孔氏宗亲在衢州孔氏南宗家庙举行的例行祭祀仪式。（分段）南宋建炎二年（1128），孔子第四十八代嫡长孙、衍圣公孔端友奉宋高宗赵构之命赴扬州陪皇帝进行郊祀后，扈跸南渡，于建炎三年（1129）来到浙江衢州，受诏“权以州学为庙”祭祀孔子，由此而开始了衢州所特有的祭祀孔子的活动—南宗祭孔。（分段）南宗祭孔活动以“东南阙里”衢州为中心，广泛分布于孔氏南宗在南方的各居住地。祭祀活动包括四大祭（四季仲月上丁日）、四仲丁（大祭后十天）、八小祭、节气祭以及生日、祭日的特别祭和逢初一、十五的一般祭拜等等，广义上还包括南宗管辖的各地书院祭孔活动以及南宗私塾、读经班的开蒙仪式等等。南宗祭孔在衢州一直延续八百余年，解放后一度中断。2004年由南宗嫡长孙孔祥楷先生倡议恢复。（分段）孔氏南宗的祭祀仪式是一种国祭（官祭）、家祭与民祭相结合的独特的祭孔活动，对于继承中华民族优良传统、增强海内外炎黄子孙凝聚力，具有重大意义。（分段）（分段）

湄洲岛位于福建沿海的湄洲湾口，属福建省莆田市，这里是四海共仰的海神妈祖的故乡，是妈祖文化的发源地。目前世界上二十多个国家和地区、国内30个省市五百多个县、市建有五千多座颇具规模的妈祖分灵庙宇，恭祭妈祖民众近两亿人，每年前往湄洲妈祖祖庙朝拜的海内外游人超过一百万人次。（分段）妈祖文化起源于北宋初期，至今已有一千多年的历史。妈祖姓林名默，北宋建隆元年生于莆田湄洲岛，雍熙四年因救助海难逝世。人们感念她生前行善济世，在她死后不久，自发在湄洲岛上立祠祭祀，始称“妈祖”，尊为护航女神。（分段）妈祖祖庙祭典在每年农历三月二十三日妈祖圣诞之日举行，行祭地点设在湄洲祖庙广场和新殿天后广场。祭典全程约需45分钟，规模有大、中、小三种，其程序包括：1.擂鼓鸣炮；2.仪仗仪卫队就位，乐生、舞生就位；3.主祭人、陪祭人就位；4.迎神上香；5.奠帛；6.诵读祝文；7.跪拜叩首；8.行初献之礼，奏和平乐；9.行亚献之礼，奏乐；10.行终献之礼，奏乐；11.焚祝文，焚帛；12.三跪九叩；13.礼成。（分段）妈祖祭典习俗历史悠久、影响深远，尤其在我国大陆沿海、港、澳、台地区和东南亚一带，妈祖形象可谓深入人心，老少皆知。湄洲妈祖文化习俗自成一体，内容独特，有研究和保护价值，尤其是在进一步促进闽台两地交流方面能发挥很大的作用。（分段）在世界各地数千座妈祖宫庙当中，台湾就有妈祖庙一千多座，妈祖在台湾被尊为“天上圣母”。（分段）2004年10月，中华妈祖文化交流协会在福建莆田湄洲妈祖祖庙成立，为海内外妈祖文化机构和人员开展学术研究、进行联谊交流、弘扬妈祖文化、增进理解共识等提供重要平台。（分段）在漫长的传承演绎进程中，妈祖文化逐步传播至我国的沿江、沿海和台港澳地区，并随着华侨华人的脚印逐步传播到世界上的五大洲二十多个国家。妈祖文化对世界华人具有很强的凝聚力，特别是在东南亚地区有着很大的影响。妈祖文化经过千年岁月，已经成为中华民族优秀传统文化的重要组成部分，并且成为联系海内外华人、沟通世界各地的文化桥梁和精神纽带。（分段）

天津皇会是中国北方独有的一种妈祖祭典，原名“娘娘会”、“天后圣会”。据民间口传，此会源于元明时期，有文字记载的历史始于清代康熙四年（1665），后更名为“皇会”，一直流传至今。它规模宏大，带有浓郁的天津地方色彩，每逢皇会，天津民间往往倾城出动，场面十分可观。（分段）皇会是一种有组织、有计划、有严格规定的庙会形式，其中的表演内容包括净街、门幡、太狮、捷兽、中幡、跨鼓、扛箱、重落、拾不闲、法鼓、旱船、秧歌、花鼓、绣球、宝鼎、宝辇、銮驾、接香、灯停、接驾、华盖宝伞、顶马、报事灵童、日罩、灯扇、大乐、高跷等几十种，基本上凝聚了天津民间技艺的精华。各表演团体以“会”的组织形式出现在皇会上，每一艺术种类的表演都有几个各具风格的“会”担任。这些“会”少则二三十道，多则百余道。每次皇会出会时，表演的内容和“会”的数量都不完全相同。（分段）（分段）

洞头县位于浙江省温州市瓯江口外，由103个岛屿组成，陆地面积100.3平方公里，与福建相邻，人们以渔业生产为主。特殊的环境条件和地理位置，使得人们对“妈祖”极其信奉。（分段）明末清初，福建莆田渔民来洞头打鱼，带来“妈祖”信俗。东沙“妈祖宫”就建于清乾隆年间，是浙江省尚存规模最大、构建最完整的妈祖庙，有近300年历史，是浙江妈祖庙中唯一的省级文物保护单位。目前，全县六个乡镇建有“妈祖宫”11座，妈祖与陈十四娘娘共奉的庙也有11座，平均每4.5平方公里有一座妈祖庙。（分段）洞头渔民每逢造新船，要在船中舱设龛供奉妈祖。渔汛开始和结束，要到妈祖庙祭拜。每年农历三月廿三日与九月初九，各妈祖庙都要举行隆重的祭祀仪式，主要有祭拜、“做供”、妈祖巡游以及“迎火鼎”、做戏等民俗文化活动，参与信众遍及全县93个渔村，为洞头渔区信俗活动中的最大盛典。（分段）洞头距台湾138海里，机动船仅需8小时；洞头渔场是浙江第二大渔场。台湾渔民在渔汛到洞头生产、补给，必到妈祖庙祭拜，赠送锦幛，交流十分频繁。（分段）“妈祖信俗”的主要价值及其影响表现在：（分段）1.妈祖的形象已经成为人们心目中善良、智慧和正义的化身。对于提升人们心性、净化社会道德，构建和谐社会都有现实的意义。（分段）2.妈祖文化已遍及全世界，文化纽带意义明显，对于对外文化交流和认祖归宗有着重要作用。（分段）3.妈祖信仰是海峡两岸关系重要的桥梁和纽带，是大陆和台湾文化交融的平台，对于促进祖国统一具有积极意义。（分段）

甘肃省天水市是我国古文化发祥地之一，也是人类文明始祖伏羲的诞生地。伏羲是中华民族文明创始人，他教佃渔，造工具，兴农耕，制嫁娶，正姓氏，造书契，通八卦，用文明的灯火引导人们走出了鸿蒙未启的混沌，结束了原始时代的生活方式。伏羲的开天明道之功，奠定了几千年中华文明昌盛的根基。为了纪念和彰显伏羲的功绩，后人修建了伏羲庙，并进行一年一度的祭祀活动。（分段）天水伏羲庙祭祀活动自明成化十九年（1483）开始，一直延续至今。各个历史时期在祭祀规格及内容上都有差别，最兴盛于明代，由朝廷颁发祭文，采用太牢规格，一年两祭，一祭三日，隆重而神圣。到了清代，简化了祭祀程序，仪礼简略。民国时期更为简略，由民间祭祀组织上元会主持祭祀。中华人民共和国成立后，逐渐恢复了清代的祭祀规格，祭祀日期改为正月十五日至正月十七日，一祭三日，一迎礼，二大典，三送礼。（分段）伏羲庙祭祀活动形成了如下一些基本特征：1.伴随民俗活动产生和发展而形成的对民间习俗的依存特征；2.根据不同历史时期而相对固定的程序性特征；3.具有本区域民俗祭祀传统与天子祭祀礼仪相结合的特征；4.在祭祀内容上大力弘扬龙文化和伏羲文化的特征；5.具有群众文化活动的特征。（分段）近年来，甘肃省委省政府非常重视伏羲祭祀活动。从2005年开始，每年祭典由甘肃省政府主办。伏羲祭典对于增强中华民族的凝聚力，构建和谐社会，起到了积极的促进作用。（分段）太昊伏羲氏的陵庙位于河南省淮阳县城北1.5公里处，因是中华民族“人文始祖”之陵庙，故称“天下第一陵”。（分段）每年农历二月二日至三月三日，都要在太昊陵举办朝祖进香祭典。祭典活动举行期间，也举行庙会，历时月余，不过最热闹的还是二月初十至二月二十的10天，二月十四至二月十六日的3天，可说是祭典的最高峰，逛会的人群摩肩接踵，万头攒动，每天可达二十余万人。（分段）关于庙会的起源，据《陈州太昊陵庙会概况》一书所言，应始于赵宗以后。庙会的影响范围除河南外，还扩展到安徽、山东、河北等省数十个县（市）。会场方圆约一平方公里，百业杂陈，各行俱备，而以祭祖为核心内容。庙会上出售的“泥泥狗”、“老虎”等泥制玩具，被一些国内外专家学者誉为“真图腾”、“活化石”。（分段）在长期的历史演进中，广大劳动人民把自己的愿望、理想、审美兴趣转化为可观可感的文化形态融入庙会活动之中，形成了特定的仪式。它所包括的祭祀性和俗性乐舞、具有“劝善”意义的“守宫说唱”、保留着人类童年意识的民间美术和民间工艺等，由此造成人祖庙会深厚的文化内涵和丰富多彩的表现形式。（分段）近年来，不少国内外专家、学者来庙会上寻古探幽，研究古老华夏的东方文化，港澳台胞回大陆观光，参加太昊陵祭典，寻根问祖，以示不忘祖先，不忘自己是龙的传人。（分段）（分段）

新乐伏羲祭典是在河北省新乐市伏羲庙举行的中华人文始祖伏羲氏祭祀仪式活动。（分段）历史文献记载，新乐曾是伏羲氏寓居地，《史记》记载的“野台”、《魏书》记载的“义台”即“伏羲台”，或称“羲台”。《明一统志》卷三称：“羲台在新乐县，有碑记，字剥落不可读。”“羲台”遗址尚存，今为河北省文物保护单位。（分段）隋朝大业（605—617）中，新乐就有“羲皇圣里”之名。明万历年间，羲台城废，留下遗址，台上保留伏羲庙古庙，几经毁修，一直是新乐祭祀伏羲的中心地。历代祭典有御祭、官祭、民祭三种方式。1985年后，伏羲庙祭典重新恢复，祭日为传说伏羲氏诞辰的农历三月十八。当地各界及民众踊跃参与，还有全球华人、华裔以及外国友人前来参加盛典，规模盛大，仪式隆重。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统、增强中华民族认同感有重要意义。（分段）

涉县位于河北省西南部晋冀豫三省交界处，城西10公里的古中皇山上建有娲皇宫，占地面积550亩，主要建筑有朝元宫、停骖宫、广生宫和娲皇宫等，分为山上和山下两组，中间以十八盘山道相连。（分段）传说农历三月十八日是女娲的生日，因此，每年农历三月初一至十八日，来自晋、冀、鲁、豫四省的人们都要前来朝拜女娲，由此形成影响深远的娲皇宫庙会，至今已有千余年的历史。祭拜活动以颂扬人类始祖女娲抟土造人、炼石补天、断鳌足、立四极、治洪水、通婚姻、作笙簧等功德为主，主要内容包括民祭、公祭、朝拜等。女娲传说及与其有关的婚嫁、生育、人生礼仪、岁时节庆等民俗事象构成了奇特的民间文化现象。涉县的许多村名、地名都与女娲文化有关，如弹音村与女娲造笙管有关，磨盘村与女娲造人有关等。（分段）保护和弘扬女娲文化，对传承华夏文明、增进民族融合、加强民族凝聚力、激发人们的创业精神具有重要作用，同时有神话学、民俗学、社会学、民间文艺学和宗教学的研究价值。现在女娲祭典日趋式微，民祭的道具、乐器及仪式过程只有几位老人还掌握详情，人生礼俗等内容不断淡化，急需抢救和保护。（分段）

秦安女娲祭典是在甘肃省天水市秦安县女娲祠举办的规模盛大的中华始祖祭祀活动。（分段）秦安县即古成纪，素有“羲里娲乡”之称。传说伏羲和女娲出生在这里。陇城至今仍然保留着许多与女娲传说有关的地名和传说。（分段）女娲祠坐落于“陇右四大文化河谷”之一的清水河中游的秦安县陇城镇，始建于汉代，历代多次重修，文化大革命中被毁，1989年当地民众集资在原址重建。（分段）相传农历三月十五日为女娲诞生日，每年的这天都要在女娲祠举行祭祀活动，分公祭和民祭两部分。公祭仪式隆重，各界代表及来自海内外宾客均有参加。（分段）民间祭祀自三月十一日设坛，十二日取龙泉圣水洒坛祈福，十三日风沟迎鸾驾，十四日风台迎馔，十五日上午九时五十分举行正坛祭祀。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统、增强中华民族凝聚力有重要意义，亦有重要的历史学、民俗学研究价值。（分段）（分段）

大禹陵位于浙江省绍兴市东南的会稽山。《越绝书·越绝外传记地传》称：“禹因病亡死，葬会稽。”据“夏商周断代工程”研究确定，禹在位10年葬于会稽时为公元前2062年，距今已有四千多年。（分段）大禹陵是全国祀禹中心。四千多年来，大禹陵总是俎豆千秋，玉帛相接，清庙巨丽，祭祀绵亘。历代祭禹，古礼攸隆，影响巨大。自公元前2059年左右，大禹子夏王启开端，祭会稽大禹陵已有定例，夏王启首创的祭禹祀典，是中华民族国家祭典的雏形。公元前210年，秦始皇“上会稽，祭大禹”。历代以来，由皇帝派出使者，帝沐赍礼来会稽祭禹者更多。到明代，遣使特祭成为制度。清代，康熙、乾隆又亲临绍兴祭禹。民国时改为特祭，每年9月19日举行，一年一祭。1995年4月20日，浙江省人民政府和绍兴市人民政府联合举行了“1995浙江省暨绍兴市各界公祭大禹陵典礼”，承续了中华民族四千年来尊禹祀禹的传统，翻开了新中国祭禹的新的祭祀典章，公祭每五年一祭；地方民祭和后裔家祭则每年一次，绵延不绝。（分段）大禹是华夏民族在神州大地奠基立国的一位伟大先祖。大禹的杰出贡献，对中国历史的演进和发展以深远的影响。大禹陵庙几千年祀典相继，是后人学习大禹明德、弘扬大禹精神的明证，是弘扬民族精神的重要举措，对中华民族起着无可替代的凝聚作用。大禹陵祭典的制度和礼仪，包括祭品、祭器、祭乐、祭舞和祭文等等，灿如星汉，蕴含了十分丰富的民族传统文化的信息。（分段）加强对大禹祭典的保护，对传承中华历史悠久的传统文化有重要的历史价值、人文价值和学术价值。（分段）

祭敖包是蒙古民族传统的习俗，是草原民族崇尚自然思想的表现形式之一。锡林郭勒盟是祭敖包历史遗存保存较为完整的地区。（分段）蒙古族崇尚的“敖包”，也叫“脑包”、“鄂博”，意为“堆子”，以石块堆积而成，一般都建在山顶或丘陵之上，形状多为圆锥形，高低不等。（分段）古代敖包的建立和祭祀比较简单，由祭师宣布，选择某一座山或丘陵作为敖包的所在地。人们在这个地方用土或石头建成堆子，举行若干仪式后就建成了敖包。以后附近的居民每年都要到这里祭拜，祈祷人畜兴旺。藏传佛教传入蒙古族聚集区后，祭敖包的形式发生了一些变化，但牧民对敖包的参拜祭典始终不变。（分段）祭敖包的仪式通常在每年农历五月至七月间举行。有的一个旗、一个苏木独祭，也有几个苏木、几个旗联合祭祀的。祭敖包从日出之前开始，仪式隆重、严肃。所有参加者都要围绕敖包沿顺时针方向转三圈，边转边向敖包滴洒鲜奶和酒，然后在敖包正前方叩拜，将带来的石头添加在敖包上，并用柳条、哈达、彩旗等将敖包装饰一新。祭敖包仪式结束后，便要举行“那达慕”活动，牧民们无拘无束，自由欢乐地参加摔跤、赛马、射箭等传统体育活动，引吭高歌，翩翩起舞，并聚在一起举杯畅饮。（分段）祭敖包是蒙古族古老文化的缩影，与此有关的一系列活动和礼仪体现了蒙古民族的创造力。祭敖包作为一种文化空间，包含了许多蒙古族的传统文化和习俗，对研究游牧文化、蒙古民族发展史具有重要价值。发掘、抢救、保护祭敖包，对促进中华民族文化的认同，增强社会凝聚力，增进民族团结和社会稳定也有重要意义。（分段）（分段）

“沃其贝”在达斡尔族语中为祭敖包之意，也叫“斡包节”，是新疆维吾尔自治区塔城市达斡尔族民众最重要的传统节庆活动。（分段）清乾隆二十八年（1763），居住在黑龙江的一部分达斡尔族官兵奉命西征戍边，来到塔城阿西尔乡一带定居，把祈求五谷丰登、风调雨顺的沃其贝祭祀仪式流传下来，形成当地达斡尔族认同的节庆。（分段）历史上过“沃其贝”节期不固定，现在确定为一般在农历的六月初八举行。届时达斡尔族群众身穿节日盛装，从四面八方汇聚到塔城市阿西尔达斡尔民族乡三眼泉的敖包前，祭祀神灵祖先，进行各种传统文艺表演和体育竞技。最后，围成圆圈共跳传统的“罕肯拜”舞。（分段）该项目对于增强本民族和社区民众的凝聚力、尊重文化多样性、增强民族团结具有重要意义。（分段）（分段）

大理白族绕三灵，白族称为“观上览”，流传于云南省大理白族自治州苍山洱海周边地区的白族村寨，迄今已有一千多年。（分段）每年农历四月二十三日至二十五日，刚好是种植水稻的农忙节令之前，又恰值天气和煦，山川秀丽，生活在苍山洱海一带数百个村庄的白族民众，不分男女，都插花戴朵，身着节日盛装。他们以村庄为单位，几十人至上百人不等，成群结队，携带祭祀用具和简单的行李以及食品、炊具等，从四面八方赴会。人们满怀热情，希望通过自己虔诚的祭拜，使今年风调雨顺，秋后五谷丰登；也祈祷阖家平安。“绕三灵”队伍分为三部分：前导为一男一女（有时也为两男或两女）两位手执柳树枝和牛尾的老人（称花柳树老人）；中部除了吹笛子的一人外，还有手执“霸王鞭”、“金钱鼓”的男女舞者数十人；队尾则由吹树叶的一人和数十位亦歌亦舞、手执扇子或草帽的妇女组成，排成“一字长蛇阵”，在花柳树老人的带领下，于农历四月二十三日早晨，聚集到大理古城城隍庙，点燃香烛，准备行装。当日，来自四方的白族群众，从城隍庙出发，一股股，一队队，一路载歌载舞，沿着点苍山麓向北，先到矗立着唐代三塔的佛都崇圣寺燃香祭拜；继而又迤逦北行约16公里，到达苍山五台峰下的朝阳村本主庙祭拜“抚民皇帝”本主，称为“南朝（拜）”，再往北到庆洞村，祭拜“神都”的庆洞“本主”庙，称为“北朝（拜）”。人们认为“神都”所供奉的是大理地区最大的本主“五百神王”段宗榜。然后，在寺院内外场地，打“霸王鞭”和“金钱鼓”，跳扇子舞、唱白族调子，傍晚在神都周围埋锅造饭，当晚即夜宿庆洞庙宇和四周野地树林中。人们尽情歌舞，通宵达旦，热闹非常，使这里成为“绕三灵”活动的中心场所。（分段）四月二十四日，祭拜象征洱海之神的斩蟒英雄段赤诚本主。（分段）四月二十五日，到大理城北洱海边的马久邑村，祭拜这里的“本主”保安景帝。（分段）在这3天里，“绕三灵”的人们要行走四十多公里路程，吹吹打打，载歌载舞，对歌应答。（分段）绕三灵传承历史久远，群众基础深厚，活动规模庞大，巡游空间广阔，体现出白族在文化上的包容吸纳能力和高度的创新精神。它对强化文化认同感，增强白族凝聚力有很强的现实作用，已成为白族文化最有标志意义的象征之一。（分段）

北京市宣武区厂甸庙会始于明代嘉靖，兴于清代康熙，盛于乾隆。民国七年（1918），经市政当局整顿后，正式确定每年正月初一至十五以厂甸和海王村公园为中心举办庙会集市，成为旧时京城唯一的官办春节庙会。1945年前后，厂甸庙会几近“残灯破庙”。1949年解放以后，每年农历正月初一至十五，在和平门到虎坊桥路口举办庙会。1960年，因自然灾害曾一度中断。1963年，市政府重开了厂甸庙会，全城轰动。后因修路及“文革”原因，厂甸庙会停办。（分段）厂甸庙会历时四百多年，历经由祭祀而庙市，转而书市渐成文商并举的春节逛厂甸民俗活动的演变过程，被誉为“雅俗相济、商娱相融”。历史上的厂甸庙会，北起和平门，南抵梁家园，西到南北柳巷，东至延寿寺街，以新华街、海王村、火神庙、吕祖祠为核心地带，又以“厂东门”即琉璃厂东街为主。由于厂甸庙会离市中心最近，是京城各阶层男女老幼旧历新年争相光顾的场所。光绪年间《厂甸记》中说：“平时空旷，人迹罕至；至正月则倾城士女、如荼如云、车载手挽，络绎于途。”（分段）厂甸庙会以其悠久的历史、宏大的规模、开放性的形式，尤其是鲜明的京味文化特色在京城独树一帜，现已成为展示京味民间文化和宣南文化的窗口和平台，它是各地民族民间文化艺术精品荟萃的大舞台，具有深厚的文化底蕴和广泛的社会意义，深受广大京城百姓的喜爱，并吸引了众多民族民间传统项目和优秀民间艺术家的积极参与，由此产生的社会效益和经济效益日渐增大。（分段）2001年，新世纪的第一春，厂甸庙会在阔别京城37年后，又以崭新的面貌、深厚的文化内涵、高雅的文化品位出现在京城百姓面前，一举成为北京标志性庙会，使这一历史悠久的文化活动继续得以传承。（分段）

热贡六月会是藏族、土族群众中盛行的大型祭祀表演活动，流传于青海省黄南藏族自治州同仁县，每年农历六月十七日至六月二十五日之间举行，举办活动的村庄有五十多个。（分段）热贡六月会是青海同仁县藏族村庄特有的传统文化节，已流传一千四百多年，其祭神方式在全藏区是独有的。热贡六月会的渊源有两种相关的传说。其一称唐蕃和解时，为了庆祝和平的到来，守卫当地的吐蕃将军于当年的六月十六至二十五日向当地的诸守护神叩拜，并隆重祭祀，由此发展成热贡六月会。其二称元末明初时，元朝一支蒙汉混编的军队在隆务河谷接受了明朝的招安并在当地解甲务农。（分段）为了庆祝和平安宁，他们举行了隆重的祭典活动，祈求消灾去难人寿粮丰，热贡六月会即从此发展而来。六月会有固定的阶段时间，它是每年农历六月十七到二十五。正式参加者是所有的男子和年轻未婚的少女，其他人只是观赏者。六月会的节目形式多种多样，气氛热烈而庄重。具体日程少则包括煨桑、请神、龙鼓、舞蹈、祭祀等，多则还有上口钎、开山、小品和山歌等。（分段）六月会从头到尾贯穿歌舞表演，主要分为“拉什则”（神舞）、“勒什则”（龙舞）和“莫合则”（军舞）三大类，在不同村庄呈现出多样性。热贡六月会具有很强的传统文化特点，它集仪式、庆典、歌舞、民间小戏表演为一体，具有艺术学、宗教学、人类学、民俗学、文化学等方面的研究价值。（分段）

小榄镇位于珠江三角洲中部，是广东省中山市的重镇。小榄人善作盆菊，技艺精湛。历史上每逢菊花盛开时，各家族将各种菊艺摆设在一起评比高下，曰“菊试”，后发展为菊花会。会期数天至十数天不定，活动内容主要包括赏菊、赛菊、吟菊、画菊、尝菊、水上飘色、菊花戏等。小榄菊花会以花为媒，以菊会友，技艺精巧，规模宏大，构成了独具一格的民间传统综合性花会。（分段）南宋时期，小榄开始种菊。明代，小榄艺菊之风已盛，菊花栽培过渡到整形盆栽。1782年和1791年，各大姓氏先后联合举办了两次大型的菊花会。清嘉庆甲戌（1814）再次举办大型菊花会，乡绅约定，为纪念先辈南宋咸淳甲戌定居之功，以后每逢甲戌年便要开一次盛会。至1934年，共举行了3次菊花大会。大会之间，每年或数年举办一次小型的菊花会。1994年，为秉承传统，各村联合举办了甲戌菊花大会。（分段）小榄菊花会是中国菊文化最集中的体现，群众参与性极强，文化内涵深厚，具有较高的历史和文化价值。同时，菊花品性高洁，早已深入人心，传承菊文化的小榄菊花会对陶冶性情、提高群众文化素养、增进对外文化交流、构建和谐社会均有重要的促进作用。（分段）

位于粤北山区西北部的清远市连南瑶族自治县，是我国惟一的排瑶聚居地，也是耍歌堂流传的地区。耍歌堂是瑶族一项大型文化活动，主要流行于三排（含南岗）、涡水、大坪、香坪（含盘石）、三江（含金坑）等6个镇的排瑶村寨，具体表现形态包括有祭祖、出歌堂、过州舞、长鼓舞、瑶歌演唱和对唱、法真表演、追打黑面人等。根据史料记载，在明洪武年间（1368-1398）排瑶鼎盛时期已有完整的耍歌堂，至今也有六百多年的历史。（分段）耍歌堂是集连南排瑶纪念祖先、追忆历史、庆祝丰收、酬谢还愿、传播知识和群众娱乐活动于一体的民间盛会。大歌堂历时三天，每三年或五年举办一次；小歌堂历时一天，每两年或三年举办一次，会期在农历十月十六盘古王婆生日这一天。排瑶没有本民族的文字，耍歌堂便成了文化交流和传承历史的重要载体。耍歌堂传诵的瑶经为排瑶的族源提供了有力的证据，为瑶划分的定型时间以及研究排瑶的民间信仰与瑶经创作提供了充分的材料。此外瑶经还反映了古代岭南的征战，具有很高的民族学、社会学、民俗学的历史研究价值。另外，耍歌堂中瑶胞佩带的精美头饰、配饰，绚丽的服饰，独特的长鼓舞、师爷舞，以及所用的牛角、铜锣、唢呐、芒笛、五月箫、长笛等民族民间乐器，有很强的民族艺术风格和很高的艺术价值。“文革”期间，耍歌堂曾被禁锢，直到20世纪80年代末，耍歌堂才得到了初步恢复。（分段）

“歌圩”是壮族群众在特定时间、地点举行的节日性聚会歌唱活动形式，壮语称为“圩欢”、“圩逢”、“笼峒”、“窝坡”等。凡是壮族较大的聚居区都有歌圩，举办歌圩的时间主要在春秋两季。春季歌圩以三四月间为最盛，农历三月初三举办的次数最多；秋季歌圩集中于农历八九月，尤以中秋节为最佳日期。歌圩的举办地点各处不尽相同，但每一处歌圩一般都在一个相对固定的地方举行。（分段）歌圩源于氏族部落时代祭祀性的歌舞活动，随着社会的发展，这种原始仪式性的群体歌舞由“娱神”向“娱人”过渡，从“舞化”朝“歌化”发展，从而形成群体性酬唱的歌圩活动。具有特别的象征性和凝聚力，歌圩对壮族的每个成员、每个家庭都有影响。（分段）歌圩以青年男女交情即倚歌择配和赛歌赏歌为核心内容，同时还兼有戏剧、曲艺、体育等文化娱乐活动。它是壮族民歌文化的自然载体，对于壮族各类传统民歌的产生、传承与发展具有重要的作用。同时它又是壮族民间文学的宝库，对了解和研究壮族古代社会生活具有重要的价值。歌圩还为广大民众特别是青年提供了学习山歌和展示歌才的场所，满足了他们崇尚山歌、诗性思维的心理需求。（分段）随着现代化步伐的加快，民族民间传统文化受到严重冲击，歌圩活动也逐渐减少。不少歌圩因为老歌手退出后没有中青年歌手参与和接班而消亡。应迅速采取措施，对这一古老民族风俗进行抢救和保护。（分段）（分段）

苗族系列坡会群，是指在每年春季的农历正月初三至十七这段时间内，广西壮族自治区融水县各乡镇村屯的节日活动。这期间，每天一个坡会，排列成序，连续不断，是以苗族为主的各族人民悼念先烈、禳灾祈福、鼓舞斗志、交流感情、集体聚会娱乐的盛大民间传统节日。（分段）苗族系列坡会群作为一个独特的节日，给当地群众带来的不仅仅是一个聚会活动的契机，更让山民们在互相赶坡中实现展现才华、谈情说爱、交友叙旧、传递信息、交流技术、交易商贸等不同的愿望，展现出这个地区以苗族为主的各族人民的生产生活特征、风俗习惯、民族审美情趣，它凝聚了民族的共同情感，增强了民族文化认同感、凝聚力和向心力，显现出非常鲜明的非物质文化遗产的价值。（分段）然而，由于现代化的影响，人们的生产生活方式发生了改变，加之农村受城市化建设等多方面因素的影响，苗族系列坡会群出现了濒危的状况。（分段）

那达慕是蒙古族传统群众性盛会，锡林郭勒盟的那达慕具有代表性。那达慕起源于蒙古汗国建立初期，早在公元1206年，成吉思汗被推举为蒙古大汗时，就举行了盛大的那达慕。（分段）那达慕大会多半选择在牧草茂盛、牛羊肥壮的七八月份举行。古代和近代的那达慕盛会都要进行男子“三艺”——摔跤、赛马和射箭的竞技赛。当代的那达慕大会除了进行男子三项竞技外，还增加了马球、马术、田径、球类比赛、乌兰牧骑演出等新的内容，同时举行物资交流会和表彰先进。今天，锡林郭勒盟地区举办的那达慕已成为全民健身和群众娱乐的重要活动。（分段）摔跤是那达慕的重要项目，按蒙古族传统习俗，摔跤运动员不受地区、体重的限制，采用淘汰制，一跤定胜负。比赛前先推一族中的长者对参赛运动员进行编排和配对，蒙古长调“摔跤手歌”唱过3遍之后，摔跤手挥舞双臂、跳着鹰舞入场，向主席台行礼，顺时针旋转一圈，然后由裁判员发令，比赛双方握手致意后比赛开始，膝盖以上任何部位着地者为负，每个参赛运动员都有奖。（分段）每次那达慕大会都要举行赛马、射箭等活动。赛马分速度赛马（跑马）、走马、颠马三种。参加者有时全是少年，有时不分年龄，具有广泛的群众性。蒙古族射箭分静射和骑射两种。静射时射手立地，待裁判发令后，放箭射向箭靶，优者为胜；骑射时射手骑马上，在马跑动中发箭，优者为胜。（分段）那达慕已有近八百年的历史，一直在锡林郭勒草原上流传和发展，深受各族群众的喜爱，成为了蒙古族文化传统的重要载体。那达慕上的各项活动是力与美的显现、体能和智慧的较量、速度和耐力的比拼，比较全面地展示了在草原上生活的群众的综合素质。（分段）发掘、抢救和保护那达慕，对中国体育史，乃至世界体育史的丰富和完善都有重要价值。（分段）

那达慕是蒙古族传统的群众性盛会，青海省海西蒙古族的那达慕轮流在海西蒙古族藏族自治州的德令哈市、乌兰市、都兰市、格尔木市、大柴旦、茫崖等地区举行。海西蒙古族那达慕源于青海湖蒙古族二十九旗的祭祀活动祭海，祭海起始于唐代天宝十年（751），当时皇帝册封青海湖神为广阔公，派遣使臣礼祭。海西蒙古族传统那达慕表现了当地民众庆祝丰收的喜悦之情，其中所包含的多种活动形式是几百年来海西蒙古族生产方式、宗教信仰及民俗风情等的缩影。（分段）新疆蒙古族的那达慕是当地蒙古族传统节日，主要在巴音郭楞蒙古族自治州的和静县、博湖县、和硕县，博尔塔拉蒙古自治州和布克赛尔蒙古自治县及伊犁哈萨克自治州的部分县（市）流行。据《成吉思汗石文》记载，早在1225年，成吉思汗西征战胜花剌子模后，就在布哈苏齐海地方举行过盛大的那达慕大会。新疆蒙古族那达慕在每年公历6月23日举行，为期一至三天。大会传统项目包括民间舞蹈表演、蒙古族长调演唱、江格尔说唱、民间乐器弹奏、手工艺品展示、民族服饰表演及摔跤等。随着社会的发展，那达慕的形式和内容不断丰富，除传统的赛马、射箭和摔跤三项比赛外，又增加了叼羊、民族服饰表演、江格尔演唱、篝火晚会、文艺演出、手工艺品展销等内容。（分段）蒙古族那达慕扎根于蒙古族传统文化，多角度、全方位地反映出各个历史时期不同蒙古族居住地区的政治、经济、生产、生活、民俗、宗教等方面的真实面貌，具有民族学、民俗学及历史文化等多方面的研究价值。（分段）（分段）

新疆麦盖提县位于新疆维吾尔自治区西南部，这里是维吾尔族典型的聚居地区，约89%的人口是能歌善舞的刀郎维吾尔族。（分段）刀郎麦西热甫以表现刀郎地区维吾尔人民野外狩猎、喜庆丰收、欢乐生活等情景为主，包含有刀郎木卡姆演唱、群众自娱舞蹈、餐饮、文学艺术表演及各种游戏等。它不受环境条件、时间、参与人数的限制，程序严格，种类繁多，内容丰富多彩，根据其性质和功能，大致可分为节庆礼仪和人生礼仪、农牧业生产、社交活动、其他民俗活动等四种类型。（分段）刀郎麦西热甫有着悠久的历史，据说它源于西域土著民族文化，又深受伊斯兰文化的影响。有专家认为，在维吾尔族祖先从事渔猎、畜牧时期就产生了在旷野、山间、草地、场院即兴抒发豪情壮志的歌舞。在长期的社会历史发展的进程中，刀郎维吾尔人将各种生活素材不断充实到刀郎麦西热甫之中，形成了独特的刀郎文化。刀郎麦西热甫主要流传于塔里木盆地西北缘以叶尔羌河至塔里木河流域为中心的刀郎地区维吾尔民间，其中尤以麦盖提县传承最为广泛。（分段）由于刀郎麦西热甫舞姿变化无穷，热情奔放，参与人数较多，不受时间地点限制，因而成为培养刀郎麦西热甫民间艺术家和陶冶刀郎人情操的主要方式。它始终保持着塔里木土著歌舞浓郁的原生态特色，是刀郎维吾尔人日常生活的重要组成部分。（分段）刀郎麦西热甫是研究刀郎维吾尔人历史、社会生活、精神风貌的百科全书，发掘、抢救、保护刀郎麦西热甫对新疆地区精神文明建设，丰富人民群众的文化生活，提高人民素质，促进人的全面发展，构建社会主义和谐社会都将产生积极的推动作用。（分段）

麦西热甫是新疆维吾尔族一种特殊的民间娱乐形式，也是一种古老的民俗文化活动，历史悠久，传承不断。“麦西热甫”一词源自阿拉伯语，意为“聚会”。麦西热甫以舞蹈和娱乐活动为主，参加者自娱自乐，人数众多。麦西热甫可按表演形式分为歌舞麦西热甫、游戏麦西热甫、说唱麦西热甫，也可按表演内容分为客厅麦西热甫、迎宾麦西热甫和丰收麦西热甫。新疆各地都有自己的麦西热甫，形式大同小异，分别冠以“刀郎”、“阔克”、“塔合”等名称，各具不同的特色。&lt;br/&gt;刀郎麦西热甫流行于新疆维吾尔自治区阿瓦提县一带。阿瓦提县位于我国新疆维吾尔自治区中西部、塔里木盆地西北部边沿、叶尔羌河下游，东北与阿克苏接壤，南部深入塔克拉玛干大沙漠。阿克苏河、叶尔羌河、和田河在这里交汇，总人口约21.96万，由维吾尔族、汉族、回族、哈萨克族等15个民族组成，是典型的少数民族聚居地区。（分段）麦西热甫属于歌舞类艺术形式，不需要专门的舞台和服装，但要举办必须找齐伊格提别西、米热瓦孜、纳格米凯西(乐师)、舞蹈者和滑稽者。（分段）随着社会的变迁，群众自发性的刀郎麦西热甫演唱活动越来越少，参与者的数量也在不断下降，活动范围日益缩小，在此情势下，新疆维吾尔刀郎麦西热甫面临消亡的危险，亟待抢救保护。（分段）（分段）

麦西热甫是新疆维吾尔族一种特殊的民间娱乐形式，也是一种古老的民俗文化活动，历史悠久，传承不断。“麦西热甫”一词源自阿拉伯语，意为“聚会”。麦西热甫以舞蹈和娱乐活动为主，参加者自娱自乐，人数众多。麦西热甫可按表演形式分为歌舞麦西热甫、游戏麦西热甫、说唱麦西热甫，也可按表演内容分为客厅麦西热甫、迎宾麦西热甫和丰收麦西热甫。新疆各地都有自己的麦西热甫，形式大同小异，分别冠以“刀郎”、“阔克”、“塔合”等名称，各具不同的特色。&lt;br/&gt;维吾尔族却日库木麦西热甫是刀郎麦西热甫的一种形式，流传于新疆维吾尔自治区阿克苏市喀拉塔勒镇却日库木村和克地木阿依玛克村，是在这两村人民生产和生活基础上形成的。它由歌词、音乐（木卡姆）、舞蹈及各种幽默风趣的传统民间游戏组成，至今约有四百多年的历史。目前阿克苏市区和乡村会跳却日库木麦西热甫舞的很多，能够演奏却日库木麦西热甫乐曲的民间艺人也有七十多位，但懂得幽默风趣的民间游戏者却非常少。（分段）如今却日库木麦西热甫的内容与形式正逐步得到充实和完善，成为保存完好的少数民族宝贵文化遗产。（分段）（分段）

麦西热甫是新疆维吾尔族一种特殊的民间娱乐形式，也是一种古老的民俗文化活动，历史悠久，传承不断。“麦西热甫”一词源自阿拉伯语，意为“聚会”。麦西热甫以舞蹈和娱乐活动为主，参加者自娱自乐，人数众多。麦西热甫可按表演形式分为歌舞麦西热甫、游戏麦西热甫、说唱麦西热甫，也可按表演内容分为客厅麦西热甫、迎宾麦西热甫和丰收麦西热甫。新疆各地都有自己的麦西热甫，形式大同小异，分别冠以“刀郎”、“阔克”、“塔合”等名称，各具不同的特色。&lt;br/&gt;流传在新疆维吾尔自治区木垒哈萨克自治县的维吾尔族塔合麦西热甫是木垒山区维吾尔族牧民最喜爱的一种集歌唱、舞蹈、音乐于一体的大型综合艺术形式，它既带有吐鲁番地区麦西热甫的原始基因，又显示出北疆山区草原文化的特色。这种塔合麦西热甫主要分布在木垒县博斯坦乡的博斯坦村、东城镇的沈家沟村和照壁山乡以牧业为主的维吾尔族聚居地区。（分段）木垒塔合麦西热甫类型丰富多样，其中既有节日麦西热甫、婚嫁麦西热甫、邀请麦西热甫，又有地域特色鲜明的卡尔拉克麦西热甫、亚木吾尔里克麦西热甫、阿克塔亚克麦西热甫等等。麦西热甫活动往往通宵达旦，参加者人数不限，可多可少，大家载歌载舞，热闹非凡。更具特色的是，由于居住分散，山路遥远，歌者往往骑在马背上，一边击打手鼓，一边跟着马铃声和马蹄声的节奏演唱，颇有游牧文化的遗风。（分段）据说木垒塔合麦西热甫共有12套，现仅存7套，每套由引子部分的“阿扎勒”、序曲部分的“旦克迪曼”、主体部分的“朱拉”、小高潮部分的“赛力卡”、高潮和结尾部分的“曲须尔盖”5个部分组成。除阿扎勒是由1人独唱、用萨它尔一种乐器伴奏外，其余四部分均为1人领唱，众人群唱，采用多种乐器伴奏。（分段）随着时代的变迁，木垒维吾尔族塔合麦西热甫对年轻人的吸引力日渐减弱，加上部分老歌手相继去世，其演唱、演奏技巧后继无人，这种独特的民族文化表现形式已处于濒危状态，需要有关方面迅速制订措施加以保护。（分段）（分段）

麦西热甫是新疆维吾尔族一种特殊的民间娱乐形式，也是一种古老的民俗文化活动，历史悠久，传承不断。“麦西热甫”一词源自阿拉伯语，意为“聚会”。麦西热甫以舞蹈和娱乐活动为主，参加者自娱自乐，人数众多。麦西热甫可按表演形式分为歌舞麦西热甫、游戏麦西热甫、说唱麦西热甫，也可按表演内容分为客厅麦西热甫、迎宾麦西热甫和丰收麦西热甫。新疆各地都有自己的麦西热甫，形式大同小异，分别冠以“刀郎”、“阔克”、“塔合”等名称，各具不同的特色。&lt;br/&gt;哈密的民间麦西热甫属于“阔克麦西热甫”。“阔克”一词通常有两重含义：一是“蓝天、苍天”，一是“青苗”；“麦西热甫”一词源自阿拉伯语，意指“聚会”；“阔克”与“麦西热甫”搭配，指的是哈密维吾尔人一种特殊的民间娱乐形式和古老的民俗文化活动。哈密阔克麦西热甫历史悠久，种类繁多，以浓郁的地方特色在新疆维吾尔族麦西热甫中独树一帜。（分段）阔克麦西热甫的起源与哈密维吾尔族先民的“腾格里”崇拜有着直接的联系，在公元8世纪的突厥回纥文碑铭中已经出现了与“腾格里”崇拜有关的词句。阔克麦西热甫一般在秋收之后的初冬瑞雪之际开始，到第二年新春诺肉孜节来临时结束（1月至3月21日之间举行），是农民平安过冬和庆贺新年的一种特殊方式，其中寓示了他们丰收的喜悦之情和祈求来年有更好收成的美好愿望。阔克麦西热甫在室内举行，其他麦西热甫没有场地要求。（分段）阔克麦西热甫直接反映着古代维吾尔族居民关于绿洲农耕文化的知识和信仰，展现了维吾尔民族朴素的自然观和浓厚的人文精神。（分段）

秦淮灯会是历史上流传于南京地区的民俗文化活动，又称“金陵灯会”，主要集中在每年春节至元宵节期间举行。（分段）秦淮灯会的历史源远流长，根据文献记载，早在南朝时期，都城南京就出现了举办传统元宵灯会的习俗，其盛况堪称全国之冠。自明初洪武帝朱元璋在南京倡导元宵灯节活动以后，南京逐渐开始享有了“秦淮灯火（彩）甲天下”的美誉，秦淮河悬挂花灯的画舫（俗称“灯船”）随之蜚声天下。（分段）历史上的秦淮灯会主要分布在南京秦淮河流域，20世纪以后它主要集中在夫子庙地区，目前已经扩展到“十里秦淮”东侧五里地段，核心区域包括夫子庙、瞻园、白鹭洲公园、吴敬梓故居陈列馆、江南贡院陈列馆、中华门瓮城展览馆及中华路、平江府路、瞻园路、琶琵路一带。（分段）南京地区广大民众为了祈求风调雨顺、家庭美满和天下太平，在秦淮灯会时通过扎灯、张灯、赏灯、玩灯、闹灯等诸种形式不断地营造出“万星烂天衢，广庭翻人潮”的美好意境，寄托自己的良好愿望与生活追求。与此相辉映的其他民间文化艺术门类如南京剪纸、空竹、绳结、雕刻、皮影、兽舞、秧歌、踩高跷等也随之得到迅速发展，进而对中国其他地区的民间文化和民俗活动产生积极的影响。（分段）秦淮灯会作为一项重要的民俗文化活动，是历代南京民众延续和传承民俗文化的重要空间，长久以来，它已成为秦淮文化的重要组成部分。南京本土和外来的文化艺术贯穿于灯会中，构成其艺术内涵。每年的秦淮灯会吸引了众多海内外游人，他们在领略秦淮灯会、感受金陵民间文化的同时，也促进了该地区经济的发展。（分段）秦淮灯会无论是历史意义、人文价值、经济价值还是社会影响都非常巨大，作为南京地区的特色文化空间，它将进一步发扬光大，并传承下去。（分段）

秀山花灯流传于重庆市秀山土家族苗族自治县，它起源于唐宋，延续于元明，兴盛于清代，发展于民国，辉煌于中华人民共和国成立以后，是一种集歌、舞、戏剧和民间吹打于一体的以歌舞表演为主的综合性表演艺术。（分段）秀山花灯有两人表演的单花灯、四人表演的双花灯、多人表演的群花灯，音乐包括曲调和打击乐两部分，曲调有“正调”、“杂调”之分，传统曲目有“黄杨扁担”等五百余首，打击乐曲牌有【懒龙过江】、【猛虎下山】等四十余个，花灯戏又名单边戏，有《花子醉酒》等三十多个剧目。秀山花灯表演从正月初二开始，至正月十五结束，十六以后叫“厚脸灯”。表演花灯有一套完整的程序，包括祭灯、启灯、开财门、观灯、送寿月、闹红灯、拜年祝贺、谢主、辞神、烧灯等。（分段）在长时期的表演中，形成了舞蹈性、歌唱性、戏剧性、模拟性、民族性、地域性、程序性、群众性等特征，深受广大民众喜爱。（分段）抢救、保护秀山花灯，对于丰富民众文化生活，促进土家族民俗音乐舞蹈艺术及其历史的研究，具有重要的实用价值和学术价值。（分段）

全丰花灯是江西修水全丰镇一项介于灯、戏、舞之间的艺术表演活动，主要特色是灯队表演，具有浓厚的民俗色彩。春节期间，乡村各路花灯云集，从初一发灯一直唱到元宵，跑东家窜西家，通宵演唱。此外，民间节日、做寿、上梁、婚嫁，都请来花灯热闹一番。（分段）全丰花灯有八盏（也叫盆灯），其灯工有八种特技，号称：姑嫂推磨、老鼠犯梁、刘海戏船、猴子打兑、仁贵射雕、姐妹观花、洞宾背剑、张三打虎，全属玩耍表演。场内四角各立一盏六角长形的彩灯，伴有花灯音乐。花灯的说唱，均用道地的西乡全丰方言。节日花灯上门演出，首先要送“灯贴”通知对方。出发时，将书有“庆祝某某某娱乐花灯”的牌头开道，一路彩灯高照，锣鼓喧天。花灯队活跃在偏乡僻壤、山高林密之处，不要舞台、幕布，田间、草地、厅堂、庭院，随时随地可演，为山区群众所喜所乐，给山民送去祥和欢乐的气氛。（分段）全丰镇有二十余支花灯队，最活跃的是塘城街（镇所在地）、龙泉段、黄沙段、绿豆窝、黄袍冲、杉树坪、上源等地。每支花灯队均有锣鼓、服装、道具等设备，演员最小的16岁，年长的七十余岁，皆有一定的演唱表演能力。龙泉段一千二百多号人，70%的人都会唱花灯，可见普及程度。现在主要传承人曹泽民，祖宗三代都唱花灯。（分段）

“石敢当”习俗分布的地区十分广泛，以山东泰山地区为中心，逐渐扩散到全国各地（包括台湾省和少数民族地区）和东亚的日本、韩国及东南亚和世界各地的华侨居住区。它的主要表现形式是以小石碑（或小石人）立于桥道要冲或砌于房屋墙壁，上刻（或书）“石敢当”或“泰山石敢当”之类字样，以禁压不祥。此俗在民间甚为流行。（分段）石敢当习俗起源于上古时期的灵石崇拜，先后经历了早期石敢当的萌芽阶段、石敢当的变异阶段和兴盛阶段三个时期。明代以后，石敢当信仰与东岳泰山崇拜紧密结合，由“石敢当”发展到“泰山石敢当”，其功能也经历了从最早的“镇宅”到“化煞”再到“治病”、“门神”、“辟邪”、“防风”等的转变。在历史的演变过程中，关于石敢当的神话故事也在各地演绎成多种版本。（分段）泰山石敢当所表现的“吉祥平安文化”体现了人们普遍渴求平安祥和的心理，体现了中华民族的人文精神和文化创造力。泰山石敢当习俗历经千年而不绝，主要是因为它与“中国人魂归泰山”的信仰结合在一起，同时也与各地的民间信仰和民俗文化相结合，在此前提下，它获得了扎根于相关社区、群体的文化传统，并世代相传。石敢当信仰为中国广大地区和众多民族所认同并远播海外，从一个侧面反映了中华文明的历史延续性，因此它具有见证中华民族文化传统生命力的独特价值。石敢当在国内外广大地区传播的过程中，产生了大量精美的石刻和造像，它们不但具有美学价值、艺术价值，而且是重要的历史文物。在民间口头传承的石敢当神话故事和民间艺人创作的相关戏曲、曲艺，则充分表现了民间文化艺术的创造力。（分段）发掘、抢救、保护石敢当习俗，弘扬它所体现的平安文化，对于增强中华民族的文化认同，促进祖国统一大业，增强民族团结和社会凝聚力都具有重要作用。（分段）

民间社火是春节期间流行于民间的一种自演自娱活动，它来源于古老的土地与火的崇拜。社，即土地神；火，即火祖，是传说中的火神。在以农业文化著称的中国，土地是人们的立身之本，它为人类的生存发展奠定了物质基础。火是人们熟食和取暖之源，也是人类生存发展必不可少的条件，远古人们凭着原始思维认为火也有“灵”，并视之为具有特殊含义的神物，加以崇拜，于是形成了崇尚火观念。由古老的土地与火的崇拜中，产生了祭祀社与火的风俗。随着社会的发展和人们认识能力的提高，祭祀社火的仪式逐渐增加了娱人的成分，成为规模盛大、内容繁复的民间娱乐活动。（分段）社火根据其表演形式可分为造型社火和表演社火两类。造型社火有布社火、背社火、马社火、车社火、芯子社火、山社火、面具社火等列队游演，主要展示人物造型和工艺；表演社火有地台社火、高跷社火等，主要在场院进行斗打表演。（分段）社火以民间传说和戏剧故事为题材，通过一个或一组人物展现一个故事，一个故事即为一转社火。人物要画社火脸谱，穿社火服装，持社火把杖。社火游演一般是探马在前，后面跟着社火会旗、火铳队（炮队）、旗队、社火队，最后是锣鼓队。（分段）改革开放给民间社火艺术带来了新的生机，社火艺术得到发扬光大，成为群众喜闻乐见的民间文化活动。（分段）

民间社火是春节期间流行的一种民众自娱活动，它起源于古老的土地崇拜和火神崇拜。“社”即土地神，“火”为火祖，是传说中的火神。历史上以农立国的中国，土地用以耕种，火用以烧熟食物和取暖，两者都是人们生存发展的物质基础。远古时期人们凭原始思维认定火也有“灵”，将之视作具有特殊含义的神物加以崇拜，由是形成了崇尚火的观念。从古老的土地崇拜和火神崇拜中产生出祭祀社与火的风俗，随着社会的发展和人们认识能力的提高，这种祭祀仪式中逐渐加入了娱人的成分，最终形成规模宏大、内容繁复的民间娱乐活动。&lt;br/&gt;社火按表演形式可分为造型社火和表演社火两类，其中造型社火包括布社火、背社火、马社火、车社火、芯子社火、山社火、面具社火等列队游演形式，主要展示人物造型和工艺；表演社火包括地台社火、高跷社火等形式，主要在场院进行打斗表演。（分段）社火以民间传说和戏剧故事为题材，以一个或一组人物展现一个故事，一个故事即为一转社火。人物要画社火脸谱，穿社火服装，持社火把杖。社火游演一般是探马在前，社火会旗、火铳队（炮队）、旗队、社火队跟从其后，最后是锣鼓队。改革开放给民间社火艺术带来了新的生机，在新形势下，传统的社火艺术得到发扬光大，成为群众喜闻乐见的一种民间文化活动。（分段）花脸社火是河北省井陉县小作镇桃林坪村每年农历正月十五举行的一种民俗表演。传说八百多年前，井陉县曾有过一场激战，多名将军浴血奋战，击败敌寇。后来当地百姓为纪念这场战斗，精心组织，刻苦排练，以花脸社火形式公开演出，流传至今已有六百余年历史。（分段）桃林坪花脸社火表现的是三国、梁山等故事中的战斗场面，共有十六回，每回讲述一个故事，一至十五回反映历代名将的战斗经历，第十六回系由桃林坪村老艺人赵维海所创。桃林坪花脸社火不唱不说，只有从演员的脸型、招路上仔细观察才能辨别出人物身份和故事内容。桃林坪社火演员武艺超群，明代嘉靖年间曾被朝廷封为皇纲护卫队，因此一年一度的井陉赵庄岭皇纲都由桃林坪社火押送，称为“押纲护驾社火”。（分段）桃林坪花脸社火历史悠久，源远流长，表演中人物脸型奇特，服装道具古老，演出队伍庞大，演员具有高超的技艺，这一切使得桃林坪花脸社火成为河北民俗文化传承的重要载体，具有民俗学等方面的研究价值。（分段）（分段）

民间社火是春节期间流行的一种民众自娱活动，它起源于古老的土地崇拜和火神崇拜。“社”即土地神，“火”为火祖，是传说中的火神。历史上以农立国的中国，土地用以耕种，火用以烧熟食物和取暖，两者都是人们生存发展的物质基础。远古时期人们凭原始思维认定火也有“灵”，将之视作具有特殊含义的神物加以崇拜，由是形成了崇尚火的观念。从古老的土地崇拜和火神崇拜中产生出祭祀社与火的风俗，随着社会的发展和人们认识能力的提高，这种祭祀仪式中逐渐加入了娱人的成分，最终形成规模宏大、内容繁复的民间娱乐活动。&lt;br/&gt;社火按表演形式可分为造型社火和表演社火两类，其中造型社火包括布社火、背社火、马社火、车社火、芯子社火、山社火、面具社火等列队游演形式，主要展示人物造型和工艺；表演社火包括地台社火、高跷社火等形式，主要在场院进行打斗表演。（分段）社火以民间传说和戏剧故事为题材，以一个或一组人物展现一个故事，一个故事即为一转社火。人物要画社火脸谱，穿社火服装，持社火把杖。社火游演一般是探马在前，社火会旗、火铳队（炮队）、旗队、社火队跟从其后，最后是锣鼓队。改革开放给民间社火艺术带来了新的生机，在新形势下，传统的社火艺术得到发扬光大，成为群众喜闻乐见的一种民间文化活动。（分段）永年抬花桌融民间工艺制作、抬舞、吹奏、打击于一体，是一种带有鲜明燕赵地域文化特色的民间舞蹈样式。它始于唐初，至今已有千余年的历史，主要流传于河北省永年县的临洺关镇六道街。（分段）花桌一般重达两百余斤，以独特的传统工艺制作而成。类似八仙桌的桌子上遍插各类花卉，形成高拱造型，而后穿插两根长达5米的抬杆，由8人或16人抬着在原地舞动或花步行走，一人扶杆，呼唤口号，进行指挥。花桌以永年鼓吹乐队前导，唢呐吹奏乐曲伴随抬舞者前行，常奏的曲目有《霸王鞭》、《小木碗》、《扯不断》等。抬花桌者不计报酬，由民间自发组成，一台花桌需用四五十人。抬花桌时以前后搓步、八字步、花步、秧歌步、抖肩换肩等多种舞步行进，行走过程中鼓乐声喧，花枝飞舞，众人动作整齐协调，场面十分壮观。抬花桌一般固定在元宵节期间表演，从祭桌、插桌、抬桌到最后的拆桌、封桌，有一套约定的仪式流程。（分段）抬花桌形成之后，作为一项传统文化活动代代相传，留存至今，在流传过程中不断得到丰富和完善。（分段）（分段）

民间社火是春节期间流行的一种民众自娱活动，它起源于古老的土地崇拜和火神崇拜。“社”即土地神，“火”为火祖，是传说中的火神。历史上以农立国的中国，土地用以耕种，火用以烧熟食物和取暖，两者都是人们生存发展的物质基础。远古时期人们凭原始思维认定火也有“灵”，将之视作具有特殊含义的神物加以崇拜，由是形成了崇尚火的观念。从古老的土地崇拜和火神崇拜中产生出祭祀社与火的风俗，随着社会的发展和人们认识能力的提高，这种祭祀仪式中逐渐加入了娱人的成分，最终形成规模宏大、内容繁复的民间娱乐活动。&lt;br/&gt;社火按表演形式可分为造型社火和表演社火两类，其中造型社火包括布社火、背社火、马社火、车社火、芯子社火、山社火、面具社火等列队游演形式，主要展示人物造型和工艺；表演社火包括地台社火、高跷社火等形式，主要在场院进行打斗表演。（分段）社火以民间传说和戏剧故事为题材，以一个或一组人物展现一个故事，一个故事即为一转社火。人物要画社火脸谱，穿社火服装，持社火把杖。社火游演一般是探马在前，社火会旗、火铳队（炮队）、旗队、社火队跟从其后，最后是锣鼓队。改革开放给民间社火艺术带来了新的生机，在新形势下，传统的社火艺术得到发扬光大，成为群众喜闻乐见的一种民间文化活动。（分段）本溪社火是一种传统的民间表演形式，它源自西周文化发祥地陕西凤翔而兴盛于山西、内蒙古、山东、河北，现主要分布于辽宁省本溪满族自治县太子河上游沿岸的卧龙、牛心台、偏岭、小市、泉水、南甸地区。本溪社火活动一般在春节期间举行，活动中表演者以十八般兵器为道具捉对厮杀，由是获得“武秧歌”之名，又称为“武社火”。这种“武秧歌”和“走社火”中的“地摊社火”十分相似，艺人从京剧艺术中吸取精华，用来丰富表演形式和内容。本溪社火情节复杂，最初仅有胜式和败式等少量动作，其后逐渐发展为成套动作，表演程序则受本溪当地民俗的影响为多。（分段）（分段）

民间社火是春节期间流行的一种民众自娱活动，它起源于古老的土地崇拜和火神崇拜。“社”即土地神，“火”为火祖，是传说中的火神。历史上以农立国的中国，土地用以耕种，火用以烧熟食物和取暖，两者都是人们生存发展的物质基础。远古时期人们凭原始思维认定火也有“灵”，将之视作具有特殊含义的神物加以崇拜，由是形成了崇尚火的观念。从古老的土地崇拜和火神崇拜中产生出祭祀社与火的风俗，随着社会的发展和人们认识能力的提高，这种祭祀仪式中逐渐加入了娱人的成分，最终形成规模宏大、内容繁复的民间娱乐活动。&lt;br/&gt;社火按表演形式可分为造型社火和表演社火两类，其中造型社火包括布社火、背社火、马社火、车社火、芯子社火、山社火、面具社火等列队游演形式，主要展示人物造型和工艺；表演社火包括地台社火、高跷社火等形式，主要在场院进行打斗表演。（分段）社火以民间传说和戏剧故事为题材，以一个或一组人物展现一个故事，一个故事即为一转社火。人物要画社火脸谱，穿社火服装，持社火把杖。社火游演一般是探马在前，社火会旗、火铳队（炮队）、旗队、社火队跟从其后，最后是锣鼓队。改革开放给民间社火艺术带来了新的生机，在新形势下，传统的社火艺术得到发扬光大，成为群众喜闻乐见的一种民间文化活动。（分段）义县社火始称“九龙十八会”，是辽宁省义县各族人民在长期农牧生活中形成的一种传统民间文化活动，主要流传于辽宁西部大凌河、细河交汇处的义县大榆树堡、张家堡、九道岭、高台子一带。它以娱神、娱人为内容，以歌舞、祭祀活动为载体，含有历史、宗教、民俗、艺术、商贸等多种文化内容。《义县志》（1928）的《民事志》中有关于当地社火的明确记载：“四月二十三日，城东细河左右齐家子、沟口子、车房、羊房十三屯胜会。前后五日妆点逛街，所办之热闹杂剧如旱船、竹马、抬竿、秧歌诸名目。买卖如云、往来似水，相距数十里外，竟有乘车挥马而奔，其繁华出于本邑各会之上。”（分段）在义县当地，每年的4月21日至25日为九龙十八会会期，23日为正日，届时会举行社火活动。活动首先由僧尼诵经，其后升占表（祭天），再后由会首带领全体会员祈祷上苍，祝愿本年风调雨顺，国泰民安，最后各村屯在庙前表演节目，形成高潮。大会结束以后，众人聚餐而散。（分段）义县社火从服饰、道具到唱词都带有北方少数民族民间艺术的特征，体现出鲜明的民俗风情。（分段）（分段）

民间社火是春节期间流行的一种民众自娱活动，它起源于古老的土地崇拜和火神崇拜。“社”即土地神，“火”为火祖，是传说中的火神。历史上以农立国的中国，土地用以耕种，火用以烧熟食物和取暖，两者都是人们生存发展的物质基础。远古时期人们凭原始思维认定火也有“灵”，将之视作具有特殊含义的神物加以崇拜，由是形成了崇尚火的观念。从古老的土地崇拜和火神崇拜中产生出祭祀社与火的风俗，随着社会的发展和人们认识能力的提高，这种祭祀仪式中逐渐加入了娱人的成分，最终形成规模宏大、内容繁复的民间娱乐活动。&lt;br/&gt;社火按表演形式可分为造型社火和表演社火两类，其中造型社火包括布社火、背社火、马社火、车社火、芯子社火、山社火、面具社火等列队游演形式，主要展示人物造型和工艺；表演社火包括地台社火、高跷社火等形式，主要在场院进行打斗表演。（分段）社火以民间传说和戏剧故事为题材，以一个或一组人物展现一个故事，一个故事即为一转社火。人物要画社火脸谱，穿社火服装，持社火把杖。社火游演一般是探马在前，社火会旗、火铳队（炮队）、旗队、社火队跟从其后，最后是锣鼓队。改革开放给民间社火艺术带来了新的生机，在新形势下，传统的社火艺术得到发扬光大，成为群众喜闻乐见的一种民间文化活动。（分段）朝阳县位于辽宁省西部，这里的社火活动有着悠久的历史和广泛的群众基础。朝阳早年的社火与山东、河北、河南、山西一带的秧歌活动有着千丝万缕的联系，在长期的生产生活实践中又同当地的红山文化逐步融合，形成具有独特艺术风格的社火活动。（分段）春节期间，朝阳县的社火活动遍布城乡，形式灵活多样，表演形象逼真。像北四家子乡的“黄河阵”、台子乡的“背阁”和“九女船”、西五家子乡的“夜八出”和“跑黄河”、木头城子镇的“寸跷”、二十家子镇和贾家店农场的“大高跷”等就各具特色，为当地群众所喜闻乐见。（分段）（分段）

民间社火是春节期间流行的一种民众自娱活动，它起源于古老的土地崇拜和火神崇拜。“社”即土地神，“火”为火祖，是传说中的火神。历史上以农立国的中国，土地用以耕种，火用以烧熟食物和取暖，两者都是人们生存发展的物质基础。远古时期人们凭原始思维认定火也有“灵”，将之视作具有特殊含义的神物加以崇拜，由是形成了崇尚火的观念。从古老的土地崇拜和火神崇拜中产生出祭祀社与火的风俗，随着社会的发展和人们认识能力的提高，这种祭祀仪式中逐渐加入了娱人的成分，最终形成规模宏大、内容繁复的民间娱乐活动。&lt;br/&gt;社火按表演形式可分为造型社火和表演社火两类，其中造型社火包括布社火、背社火、马社火、车社火、芯子社火、山社火、面具社火等列队游演形式，主要展示人物造型和工艺；表演社火包括地台社火、高跷社火等形式，主要在场院进行打斗表演。（分段）社火以民间传说和戏剧故事为题材，以一个或一组人物展现一个故事，一个故事即为一转社火。人物要画社火脸谱，穿社火服装，持社火把杖。社火游演一般是探马在前，社火会旗、火铳队（炮队）、旗队、社火队跟从其后，最后是锣鼓队。改革开放给民间社火艺术带来了新的生机，在新形势下，传统的社火艺术得到发扬光大，成为群众喜闻乐见的一种民间文化活动。（分段）浚县位于河南省北部，这里的民间社火是当地传统的群众性娱乐活动，历史悠久，早在唐宋已初具规模，明清至民国达到成熟，走向鼎盛。（分段）浚县每年正月十五、十六的庙会是中国北方最大的一个传统庙会，浚县社火即选定正月十五元宵节和此前的正月初九为出会日。浚县社火的表演形式主要包括舞狮、高跷、秧歌、旱船、竹马、龙灯、抬歌和背歌、抬老四、顶灯、大头舞、散河灯等，演出时观者如云，热闹非凡。（分段）浚县民间社火所容纳的民间艺术种类繁多，每年庙会都有近七十家社火队三万多人参加表演，观众人数达三十多万。浚县社火由最初的祭祀形式演变为民间娱乐活动，显示了民间艺术形成发展的一种趋向，对于民俗文化的研究具有重要的参考价值。（分段）目前能表演浚县社火的许多老艺人都已相继谢世，一些古老的演出技艺也正日益消亡，急需抢救保护。（分段）（分段）

民间社火是春节期间流行的一种民众自娱活动，它起源于古老的土地崇拜和火神崇拜。“社”即土地神，“火”为火祖，是传说中的火神。历史上以农立国的中国，土地用以耕种，火用以烧熟食物和取暖，两者都是人们生存发展的物质基础。远古时期人们凭原始思维认定火也有“灵”，将之视作具有特殊含义的神物加以崇拜，由是形成了崇尚火的观念。从古老的土地崇拜和火神崇拜中产生出祭祀社与火的风俗，随着社会的发展和人们认识能力的提高，这种祭祀仪式中逐渐加入了娱人的成分，最终形成规模宏大、内容繁复的民间娱乐活动。&lt;br/&gt;社火按表演形式可分为造型社火和表演社火两类，其中造型社火包括布社火、背社火、马社火、车社火、芯子社火、山社火、面具社火等列队游演形式，主要展示人物造型和工艺；表演社火包括地台社火、高跷社火等形式，主要在场院进行打斗表演。（分段）社火以民间传说和戏剧故事为题材，以一个或一组人物展现一个故事，一个故事即为一转社火。人物要画社火脸谱，穿社火服装，持社火把杖。社火游演一般是探马在前，社火会旗、火铳队（炮队）、旗队、社火队跟从其后，最后是锣鼓队。改革开放给民间社火艺术带来了新的生机，在新形势下，传统的社火艺术得到发扬光大，成为群众喜闻乐见的一种民间文化活动。（分段）洋县悬台社火又称“洋县高芯子社火”，是陕西南部的洋县城乡所特有的一种春节民俗活动。它源于商周时代，经过长期发展，至清代雍正年间从当地众多的社火品种中脱颖而出，成为洋县社火中最具影响力的一支，至今已有三百多年的历史。清末民国至新中国成立初期，洋县悬台社火达于鼎盛，20世纪60年代以后进入曲折发展期。（分段）洋县社火汇集各种民间社火精华，以戏剧角色站在高台梁架上为表演形式，以人抬肩扛为主要运载方式，所用的梁架有五六层，高达十二米左右，由数十人抬扛而行，显得威武雄壮。悬台社火脸谱采用夸张的艺术手法，化妆所用颜料为民间特制，不伤皮肤。游演之中，悬台社火以比高下、换折子为尚，极尽火爆热闹之能事，引得万人空巷，由是成为参与人数最多的一种民间艺术活动。（分段）洋县悬台社火融合传统戏剧、舞蹈、音乐、美术及杂技艺术诸多元素，也是研究汉水上游民俗及民众文化心理、生存状态的宝贵资料，具有重要的历史文化研究价值和深远的影响。（分段）

鄂尔多斯婚礼发源于古代蒙古，形成于蒙元时期。15世纪，随着蒙古族鄂尔多斯部进入鄂尔多斯地区，祭祀成吉思汗的“八白室”安奉在鄂尔多斯境内的甘德尔敖包上，蒙古族的鄂尔多斯婚礼便以其特有的仪式程序流传在鄂尔多斯民间。鄂尔多斯地区至今仍然比较完整地保留着鄂尔多斯婚礼的仪式程序，并使其发展演变成为一种礼仪化、规范化、风俗化和歌舞化的民俗文化现象。（分段）鄂尔多斯婚礼有哈达订亲、佩弓娶亲、拦门迎婿、献羊祝酒、求名问庚、卸羊脖子、分发出嫁、母亲祝福、抢帽子、圣火洗礼、跪拜公婆、掀开面纱、新娘敬茶、大小回门等一系列特定的仪式程序和活动内容。（分段）这些仪式程序和活动内容既不同于其他民族婚礼的程序，也与其他地区的蒙古族婚礼有别，是蒙古族婚礼中最具特色、最有吸引力、最隆重的形式，它凝聚了蒙古民族礼仪风俗的精华，成为迄今保留最完整、内容最丰富的一部蒙古民族风情画卷。鄂尔多斯婚礼以男方娶亲为主线，浓缩了蒙古族娶亲过程中的精华内容，寓情于歌舞，场面热烈欢快、诙谐喜庆，内容健康，品格高雅，突出表现了蒙古族人民粗犷剽悍、豪爽热情、讲究礼仪的民族性格。鄂尔多斯婚礼集鄂尔多斯蒙古族传统的崇尚文化、祭祀文化、宫廷文化、饮食文化、服饰文化、礼仪习俗、民族歌舞之大成，以幸福、吉祥、喜庆、热烈的情绪贯穿始终，展示了民族魅力，表达了人们追求幸福生活的美好愿望，具有丰富而深刻的文化内涵。（分段）

蒙古族婚礼带有鲜明的民族特色，以特殊的形式表现出蒙古人粗犷、豪爽、勇敢、智慧、勤劳、善良的民族性格。蒙古族分布地域广阔，因居处地的不同而形成了不同特色的婚礼仪式。传统婚礼在蒙古包内进行，在婚礼中，民族传统服饰可以得到最充分的展现。各地婚仪大同小异，展示骑术是其中一大特色。婚礼过程往往伴随着形式多样的歌舞表演，场面十分热烈。&lt;br/&gt;阿日奔苏木婚礼是内蒙古自治区阿鲁科尔沁旗阿日奔苏木地区传统的蒙古族婚礼，具有浓郁的草原民族风情，展现着蒙古族人民诚实豪放的性格和多彩多姿的生活。（分段）阿日奔苏木婚礼以青年男女的婚礼为主线，安排了一个结构严谨的戏剧化场景。婚礼主持人和祝赞词家在婚礼过程中多处用到祝赞词，这是蒙古族口头文学的精品；婚礼中的蒙古包、乘马、勒勒车、蒙古族服装、蒙古族奶食品和肉食品等则是草原民族文化的具体表现形式。婚礼上还会演唱一些蒙古族长调民歌，这些民歌也因此而传承下来，成为蒙古族乃至整个中华民族的宝贵财富。（分段）阿日奔苏木婚礼充分体现了蒙古族人民的世界观、人生观和价值观，具有民俗学、艺术学、历史学和社会学等方面的研究价值。目前，由于诸多复杂的原因，阿鲁科尔沁旗阿日奔苏木地区独有的婚俗礼仪正在被淡化、模糊，已经濒临失传，亟待保护。（分段）（分段）

蒙古族婚礼带有鲜明的民族特色，以特殊的形式表现出蒙古人粗犷、豪爽、勇敢、智慧、勤劳、善良的民族性格。蒙古族分布地域广阔，因居处地的不同而形成了不同特色的婚礼仪式。传统婚礼在蒙古包内进行，在婚礼中，民族传统服饰可以得到最充分的展现。各地婚仪大同小异，展示骑术是其中一大特色。婚礼过程往往伴随着形式多样的歌舞表演，场面十分热烈。（分段）西乌珠穆沁旗位于内蒙古自治区锡林郭勒盟东北部，是一个以蒙古族为主体的纯牧业旗。乌珠穆沁婚礼有着悠久的历史，以独特的北方民族风格、浓郁的游牧生活气息、热烈的歌舞形式和隆重的场面而著称。整个婚礼过程礼节繁多，包括定亲、接亲、婚礼、回门等三十多个环节，表现出勤劳、勇敢、智慧的乌珠穆沁人民对美好生活的热切追求。（分段）由于种种具体的原因，目前乌珠穆沁婚礼仪式已经被淡化，颇有失传之虞，亟待制订措施进行抢救保护。（分段）

蒙古族婚礼带有鲜明的民族特色，以特殊的形式表现出蒙古人粗犷、豪爽、勇敢、智慧、勤劳、善良的民族性格。蒙古族分布地域广阔，因居处地的不同而形成了不同特色的婚礼仪式。传统婚礼在蒙古包内进行，在婚礼中，民族传统服饰可以得到最充分的展现。各地婚仪大同小异，展示骑术是其中一大特色。婚礼过程往往伴随着形式多样的歌舞表演，场面十分热烈。&lt;br/&gt;蒙古族传统婚礼习俗流行于吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县，自古以来，这一具有蒙古族特色的传统婚俗一直在当地蒙古族聚集的区域传承不衰。（分段）在前郭尔罗斯蒙古族自治县的文化生活中，郭尔罗斯蒙古族婚俗始终占有重要位置。然而随着社会的发展，人们的生活水准日益提高，在此情势下，传统的蒙古族婚礼习俗受到严重冲击。为抢救和保护郭尔罗斯蒙古族独特的婚俗，前郭尔罗斯蒙古族自治县县已制定了相关的保护计划并付诸实施，通过抢救、挖掘、整理等一系列有效措施，使这一古老的蒙古族传统婚俗得到传承并进一步发扬光大。（分段）

互助土族地区流传的土族婚礼习俗源远流长。土族婚礼习俗是土族人民通过与自然界的斗争和长期的生产生活的实践中逐步形成和发展起来的，是在载歌载舞活动中完成的，是土族劳动人民集体智慧的结晶。（分段）婚俗分几个步骤，第一步说媒，第二步定亲，第三步讲礼，第四步就是结婚仪式。结婚的前一天是女方的出嫁之日，需宴请亲朋好友，男方则在这一天下午请两名能歌善舞、能说会道的“纳什金”(即娶亲者)带上娶亲的礼品和新娘穿戴的服装、首饰，拉着一只白母羊(象征着纯洁和财富)到女方家娶亲。此时，女方家故意不给纳什金开门，并由阿姑(年轻女子)唱起悦耳的“花儿”，让纳什金对歌，还从门顶上向纳什金身上泼水，以示吉祥。直到阿姑们被唱得无歌以对或者是娶亲人词穷时，女方才肯开启大门将纳什金邀至家中。随后由新郎向岳父母敬献哈达，拜神佛，礼毕上炕喝茶、吃饭。此时阿姑们拥挤在窗口唱起婚礼曲，气氛热烈欢快，紧接着阿姑们冲进屋里拉起娶亲人到庭院或麦场上去跳“安昭”舞。整个婚礼一直进行到深夜才结束，其间所涉及歌舞的种类近二十种，一场土族人的婚礼就是一次优美的歌舞盛典。（分段）互助土族婚礼具有土、藏、汉文化兼容的特点。土族婚礼歌内容曲调优美，蕴涵丰富，包括天文、地理、历史、宗教、神化、人生礼俗等内容，带有浓厚的文化色彩，是土族传统文化最突出的表现形式，寓含土族人的精神、信仰、价值取向等内容，涉及土族衣食住行等方方面面，富有强烈的地方特色和独特的民族特色，是土族民间文学和民间艺术的重要载体，对研究土族文化、历史、民风民俗等具有重要的学术价值。（分段）

撒拉族婚礼是撒拉族人生礼仪中最为重要的一个礼仪活动。撒拉族传统的婚礼仪式都在每年的隆冬季节举行，从订婚到举行婚礼仪式需要经过相亲、打发媒人、送订婚茶、送聘礼、念合婚经、送嫁、回门等几个程序，大约半年多时间。在撒拉族婚礼中迄今还保留着敬献“羊背子”等古老的突厥民族婚礼习俗。这些习俗已在突厥民族后裔的生活中绝迹，却在时间和空间上远离突厥文化圈的撒拉族风俗中得以传承，因此它是研究突厥古代文化的活化石。（分段）撒拉族的婚礼中保留的“堆委奥义纳”是一出以民族迁徙史传统教育为主要内容的带有一定话剧特点的民族舞蹈，20世纪50年代以前的婚礼中尚有保存，但是由于社会变革，婚期缩短，这种表现形式已不复存在，只有一些老年人尚有记忆。（分段）撒拉族婚礼仪式在清乾隆年间编撰的《循化志》一书中有较为详细的记载，二百多年来，整个婚礼仪式程序未有太大的变化，传承体系较为完备，对研究撒拉族文化史有重要价值。（分段）

河南省宝丰县的马街书会又称“十三马街书会”，是全国曲艺行当的交易盛会。每年农历正月十三到十五为书会的会期，十三为书会正日。书会在宝丰县城南7公里处杨庄镇马街村北应河岸边举行，届时来自河南省和外省市的说书艺人负鼓携琴，汇集于此，说书亮艺，河南坠子、道情、曲子、琴书等曲种应有尽有，规模壮观，形成全国民间艺术的奇伟景观。由于马街书会具有独特的民间艺术表演魅力和浓厚的文化底蕴，它被誉为“中国十大民俗”之一，宝丰县也因此被国家有关部门命名为“曲艺之乡”和“中国民间艺术之乡”。（分段）马街书会历史久远，其起始年代已难确考。据史料推断，它最早可能出现在元代，距今已有六百多年的历史；最晚可能出现在清乾隆年间，距今也已有二百多年。（分段）作为具有鲜明特点的民间曲艺交流交易场所和文化空间，马街书会的突出特点在于：1.规模大，居全国之冠；2.历史久，源远流长；3.说书“写书”（与艺人约定说书合同），形式独特；4.内涵丰富，影响力大；5.以书会友，艺乡情深。（分段）每年书会期间，来自各地的曲艺艺人满怀虔诚前来“亮书”（展示说书艺术），以天当幕，以地为台，说、拉、弹、唱，以艺会友，代代相传。观众动辄十万人以上，影响辐射周边数百公里。（分段）（分段）

“胡集书会”是兴起并扎根于山东省惠民县胡集镇的一种曲艺集市盛会。据民间传说，至今已有三百多年的历史。最早源于曲艺艺人的竞技活动，后逐渐演变为以联谊为主、具有习俗性质的自发性民间曲艺交流活动。（分段）每年农历的正月十二为胡集书会的“偏节”，十五为“正节”。每逢书会，艺人们于十一日晚前赶到胡集，借宿在村民家，集体进行“望空”、“报门”等联谊活动，次日早８时至下午１时，聚集在镇东南的干沟附近，择地演唱。书会上有西河大鼓、木板大鼓、毛竹板书、评书、渤海大鼓、山东快书、山东琴书、渔鼓书等曲艺表演形式。附近群众及各村的“请书”代表轮番前来观看，选定艺人及节目后，拿走艺人的乐器以表示成交。从当日晚至正月十六，艺人在约请演出的人家或单位连演４天，所得报酬颇为丰厚。（分段）书会兴盛时，除附近及本省艺人外，还有来自辽宁等地的外地说书艺人前来，最多时达到三百余档，观众十多万人。（分段）胡集书会一直是民间艺人自发的活动，书会期间公推德高望重者主持祭奠、授徒等仪式。1985年，政府修建了可容纳八百多人的曲艺厅，平整了场地，对到会艺人进行有效管理和妥善安置，受到欢迎。（分段）胡集书会作为自发形成的单纯曲艺交易活动，历史悠久，影响深远，对交流发展曲艺艺术、丰富群众节日娱乐生活起到过积极作用。（分段）

安国市为保定市辖区，南距省会石家庄100公里。安国药王庙始建于东汉，祭拜东汉光武帝刘秀二十八大将之一的丕彤（字伟君）。自南宋咸淳年间始，安国药市至今已有七百余年历史。庙会有“春五秋七”之说，即春庙五个月，秋庙七个月，经年不断。春庙的正期是农历四月二十八日，传说这天为药王生日，所以成为春庙最盛的一天。冬庙则以农历十月十五日为正期，传说这天为药王祭日，盛况与春庙正日相同。（分段）药王市有其独特的参拜礼仪。演戏、抬大供、献鼎、树伞、塑金身、挂匾、献袍、捐地、劳役等多种形式。礼仪则分三拜九叩和四叩礼等数种，另供面食、三牲祭品。其间还有丰富多彩的游艺活动。（分段）随着药王庙会声望日隆，药材交易规模不断扩大，清代中期逐渐形成全国各地药商组成的“十三帮”及“五大会”，同时建立了招待商客、管理市场的“安客堂”，安国自此成为我国北方最大的药材交流中心，被誉为“药都”和“天下第一药市”。自明清至民国，庙会由“十三帮”轮流操办，每年初一、十五都要临庙祭祀。（分段）药王庙在全国医药界人士和广大民众的捐助下，于1985年重修，传统的庙会文化活动日益发展。安国药市不仅是具有地域特色和行业特色的民俗文化，而且在带动药业发展、促进社会进步等方面具有积极的作用。（分段）

药市是在有历史渊源的中药材集中集散地定期举行的交易集市，历代形成的中药集散地有一百一十多处，其中在全国范围内有广泛影响，采、种、制、用功能齐全，集散量大，交易活跃的有安国、樟树、百泉、禹城“四大药市”。&lt;br/&gt;药王会是传统庙会的一种类型，唐代即已出现。名医孙思邈是传统中医药的行业神，被尊崇为“药王”。除此以外，历史上还有其他名医被某一地域奉为“药王”。以药王为信仰神主的庙会称为“药王会”，有名气的药市大多由药王会发展而来，也有的药市系发端于药材的集市贸易。（分段）进行药材交易之余，每个药市都形成了各自的交易规则、祭祀礼仪和戏曲演出、游艺活动等药市民俗，吸引交易者以外的广大民众参与和观赏，使药市成为富有影响力的地方性群众集会场所。（分段）樟树市位于江西省中部、鄱阳湖平原的南缘，自古为“八省通衢之要冲，赣中工商之闹市”。樟树在三国时开始出现药摊，唐代则辟有药墟，至宋代已形成药市，明代获得“药码头”之称，入清以后，樟树成为“南北川广药材总汇之所”。从业的“樟帮”帮规严明，中药材加工炮制技艺精益求精，形成了别具一格的樟树药俗。（分段）民国时，中医受到限制，中药销路断绝，药材的生产和交易均呈衰败之势，即便如此，樟树仍能继续保持其全省药材总市场的地位。新中国成立以后，樟树一年一度都会举行全国药材药品交易会，参与地域之广，来者之众，成交品种、金额之多，均居全国南北药材市场之冠，于是樟树“药都”之名渐起，深为海内外药界同仁所推崇。（分段）樟树药俗包括药材交易风俗、中药炮制、药膳、药业信仰等多方面的内容，作为一种地域文化，其历史文化价值不容小视。时至今日，药业仍是樟树经济发展的支柱产业之一。（分段）（分段）

药市是在有历史渊源的中药材集中集散地定期举行的交易集市，历代形成的中药集散地有一百一十多处，其中在全国范围内有广泛影响，采、种、制、用功能齐全，集散量大，交易活跃的有安国、樟树、百泉、禹城“四大药市”。&lt;br/&gt;药王会是传统庙会的一种类型，唐代即已出现。名医孙思邈是传统中医药的行业神，被尊崇为“药王”。除此以外，历史上还有其他名医被某一地域奉为“药王”。以药王为信仰神主的庙会称为“药王会”，有名气的药市大多由药王会发展而来，也有的药市系发端于药材的集市贸易。（分段）进行药材交易之余，每个药市都形成了各自的交易规则、祭祀礼仪和戏曲演出、游艺活动等药市民俗，吸引交易者以外的广大民众参与和观赏，使药市成为富有影响力的地方性群众集会场所。（分段）百泉药会流行于河南省辉县市西北一公里处的百泉，它最初起源于隋代大业四年（608）卫源庙的河神祭祀活动，至唐高祖时祭祀规模进一步扩大，并逐渐加入了物质交易的内容。因太行山区盛产药材，药材交易遂成为庙会的一项重要活动。明代洪武八年（1375），庙会得到官方的认可与支持，药材交易日渐成为庙会的主要内容，庙会于是转变为药会。清代康熙五十七年（1718），各地来辉县的药商捐资修建了药王庙，在每年正月举办药王庙会，百泉药会由此逐渐演变成全国三大药材交易会之一。（分段）进行药材交流的同时，庙会上还有颇具特色的祭祀药王活动，其中“放水鸭”、“送河灯”等地方民俗活动在当地有着较大的影响。（分段）近年来，由于科技的迅速发展，交通、通讯日益便利，再加上西医西药的冲击，传统中药文化和地方民间文化日趋衰落，百泉药会也因此而出现生存危机，亟待保护。（分段）（分段）

药市是在有历史渊源的中药材集中集散地定期举行的交易集市，历代形成的中药集散地有一百一十多处，其中在全国范围内有广泛影响，采、种、制、用功能齐全，集散量大，交易活跃的有安国、樟树、百泉、禹城“四大药市”。&lt;br/&gt;药王会是传统庙会的一种类型，唐代即已出现。名医孙思邈是传统中医药的行业神，被尊崇为“药王”。除此以外，历史上还有其他名医被某一地域奉为“药王”。以药王为信仰神主的庙会称为“药王会”，有名气的药市大多由药王会发展而来，也有的药市系发端于药材的集市贸易。（分段）进行药材交易之余，每个药市都形成了各自的交易规则、祭祀礼仪和戏曲演出、游艺活动等药市民俗，吸引交易者以外的广大民众参与和观赏，使药市成为富有影响力的地方性群众集会场所。（分段）春秋战国时期，河南禹州已出现中药材交易活动，到明代洪武年间，这种交易形成规模，禹州因此成为全国较大的药市之一。清代乾隆年间，在官府的倡导下，禹州药交会规模进一步扩大，全国各地药商结帮而至，在禹州建立药行、驿栈，形成了中药材、饮片、丸散、山货四大市场。到1949年，禹州已有药庄18家、药行41家、药棚65家、中药堂22家，从业人员1487人，结成二十多个行帮组织。各药帮还建立了许多会馆，其中名气较大的有山西会馆、怀帮会馆、江西会馆、十三帮会馆等。由此时起，禹州形成了市场门类较为齐全的中药经营和管理体系，并在此基础上形成了当地独特的药商文化。（分段）禹州中医药交易大会是国家卫生部、国家中医药管理局、国家工商管理局批准的全国六大中药材专业市场之一。仅以2004年的禹州药会为例，共有450家药商参会，年交易额10亿元。近年来，由于医药交易方式的改变及信息化、网络化和电子商务的推广应用，禹州药交会传统的药材交易方式受到很大冲击，期待有关方面能采取具体措施，对这一盛行已久的传统药会进行必要的保护。（分段）

广西的一些少数民族素来有在节日庆典或祭祀中击打铜鼓的习惯，这一风俗一直沿袭至今，现在东兰、天峨等地壮族群众每年过三月三和春节，都安、巴马、大化等地瑶族群众过祝著节，南丹瑶族举行葬礼祭祀，南丹中堡苗族过春节或遇上喜庆时都要以击铜鼓的方式表示庆贺或悼念之情。（分段）大约在公元前7世纪前后，生活在中国珠江流域的濮人从炊具铜釜中创造了打击乐器铜鼓。此后铜鼓向北传入四川邛都，向东传入贵州和广西、广东，向南传入越南北部，向西传入缅甸、泰国，至今铜鼓已流传了两千多年，在大部分地区和众多的民族中已相继退出历史舞台，只留下某些遗迹和历史的回忆，但仍有一部分地区和民族还保存着使用铜鼓的古老习俗，为绵延千古的铜鼓文化留下了“活化石”。贵州南部和广西西北部接壤的红水河流域是保留铜鼓文化最丰富的地区，还在使用铜鼓的民族主要有属壮侗语族的壮族、布依族、傣族、侗族、水族，属苗瑶语族的苗族、瑶族和属藏缅语族的彝族。铜鼓在失去权力象征的功能之后回到民众中，至今仍在民间使用，成为一种活着的文化遗存。红水河流域各民族的传统文化活动都使用铜鼓，铜鼓成为这些民族现存文化传统的活见证，从不同侧面反映了红水河流域使用铜鼓民族的经济状况、文化面貌和心理素质，以及他们在漫长的历史进程中为适应自然环境而产生的独特创造力。（分段）铜鼓涉及矿冶、铸造、声学、历史、艺术以及与之相关的科技史、考古学、民族学、人类学等，具有重要的文化价值。（分段）

楹联习俗源于我国古代汉语的对偶现象，西晋时期(290年左右)，出现合律讲究的对句，可视为其形成的重要标志。在一千七百余年的历史传衍过程中，楹联与骈赋、律诗等传统文体形式互相影响、借鉴，历北宋、明、清三次重要发展时期，形式日益多样，文化积淀逐渐丰厚。楹联有偶语、俪辞、联语等通称，以“对联”称之，则肇始于明代。（分段）楹联以“副”为量词，一般以两行文句为一副，并列竖排展示，自上而下读，先右后左，右边为上联，左边为下联。楹联属格律文学，有种种讲究，但无字数和句数的限制，少则一字，多至千言。上下对举、字数相等、词性相同、平仄相对、辞法相应、节律对拍、形对义联是其文体特性，其中尤以声律的平仄与词性的对仗为关捩。楹联言简意赅，雅俗共赏，人称“诗中之诗”。（分段）楹联以文字为内容、以书法为载体，制品种类繁多，包括纸裱、镜框、木刻、石刻、竹刻等。在楹联发展过程中，出现了大量的相关著述，各类楹联典籍数以万计。（分段）楹联应用广泛，除名胜宫殿、亭台楼阁、厅堂书屋悬挂外，还广泛应用于节庆、题赠、祝贺、哀挽、陵墓等场合。依据功用之不同，它可分为春联、寿联、风景名胜联、自题联及各种技巧联等。（分段）楹联习俗在华人乃至全球使用汉语的地区以及与汉语汉字有文化渊源的民族中传承、流播，对于弘扬中华民族文化有着重大价值。（分段）（分段）

生活在苏州以东吴县甪直、胜浦、唯亭、陆墓一带的农村妇女一直保留着传统的民俗服饰，她们以梳愿摄头、扎包头巾、穿拼接衫、拼裆裤、柬倔裙、裹卷膀、着绣花鞋为主要特征的传统服饰颇具江南水乡特色，获得了苏州“少数民族”之称。（分段）水乡妇女很重视愿摄头的梳理和装饰，她们在乌黑的头发、硕大的发留、众多的饰品之外，辅以精美的包头巾和服饰，显示出自己的心灵手巧和端庄秀美。其服饰的地方特色非常浓郁，传承性相当稳定，但随着季节的变化、年龄的差异和礼仪的需要，其服饰也会发生明显的差别。一般来说，春秋季节服饰的特点最为突出。春秋季水乡妇女服饰上装以拼接衫为主，面料多用花布、土布、深浅士林布等，色彩对比鲜明，鲜而不艳、艳而不俗，几种色彩的面料拼接而成的服装剪裁得体，缝工精细，装饰性很强，拼接、滚边、纽攀、带饰、绣花等装饰工艺很好地显示了服装的风格特征。裤子多用蓝底白印花布或白底蓝印花布制成，裤裆用蓝或黑色士林布拼接。这些服饰最初由于受布幅的限制，为省料而拼接，后由实际需要的拼接发展到主观意识的拼接，讲究整齐均衡和对称的形式美。腰部的瞩裙也很有特色，长度齐膝，裙搁极细，搁面和裙带上均有不同工艺的花饰，裙外面系上一条小穿腰，与蹋裙相连。穿腰上缝着一个大口袋，四周及带上绣着各种图案的花纹，是服饰中的重要装饰物。（分段）水乡妇女服饰历史悠久，世代相传，相沿成习，传承性很强。它适合水乡妇女从事生产劳动的需要，实用价值较高。这种服饰还反映了水乡地区传统的审美观念。（分段）

惠安女服饰是流传于福建省东南沿海地区惠安县的一种独特的妇女服饰。它源于百越文化，又融会了中原文化和海洋文化的精华，经过一千多年的演变和传承而顽强地保留下来。惠安女服饰的整体样式定型于唐代，至宋代渐趋成熟。清初发生比较明显的变化，形成了款式奇异、装饰独特、色彩协调、纹饰艳丽的基本特征。现在惠安县东沿海的崇武、小和净峰三个乡镇的渔家女及东岭、山霞等部分“内地”妇女还保留着这种服饰习俗，其中以崇武和小的服饰最具特色。（分段）惠安当地以“封建头，民主肚，节约衣，浪费裤”的歌谣概述了惠安女服饰各个部分的特征。斗笠是惠安女现代服饰最显现的部分，主体色彩是纯黄色的，非常鲜艳。头巾是惠安女服饰中最富有特色的部分，每条头巾都是正方形的（约66公分），色彩和花纹基本上是蓝底白花、绿底白花、白底绿花等，虽然每条头巾的花纹均不相同，但都比较清晰、淡雅、悦目。惠安女的发饰装扮，继承了中国古代妇女重视首饰的传统。（分段）衣服最大的特点是“衣短露脐”。惠安女的腰饰，一种是用各种色彩的塑料带编织而成的，总宽约7至9公分，色彩非常醒目；另一种是用银打制成的。惠安女所穿的裤子主色调为黑色，显得稳重、大方，又容易搭配其他颜色的衣料及饰物。（分段）惠安女服饰各部分之间在色彩、款式、线条、图案等方面的配合是相当协调且恰如其分的，它既带有传统风味，又有一定的现代气息。（分段）惠安女服饰的发展变化有其自身固有的规律，它以适应生活和劳动为前提，并严格遵循自身的审美观念，以“称体、入时、从俗”为追求目标。（分段）如今，受生活方式变化的影响，穿着传统惠安女服饰的人已经越来越少了，对这一富于地方特色的服饰风格尚需传承发展。（分段）（分段）

昌宁苗族服饰流传于云南省保山市昌宁县街乡的苗族村寨。其原料主要为当地生产的火麻土布。当地苗族人民将火麻剥出的麻丝用手摇机纺成线，再用土布机织成火麻土布。苗族妇女们根据自己的爱好和想象在麻布缝制成的衣裙上缝出各种图案，抒写出自己的梦想与渴望。一套完整的苗族妇女盛装包括包头、上衣、披肩、围腰、腰带、短褶裙等大小十八件套，被形象地称作“十八一朵花”。用色大胆是昌宁苗族服饰的显著特点，其色调以红、黄、橙、白为主，并以刺绣取胜。（分段）昌宁苗族服饰有着极其独特的历史内涵和文化意蕴，伴随着服饰工艺而产生的《种麻纺织调》、《纺织调》、《刺绣调》等是中华民族口述文学中的瑰宝。从昌宁服饰可以追溯苗族历史的发展进程和文化沉积，由此折射出苗族在与自然的抗争中对世界的认识。昌宁苗族服饰集中反映了苗族的价值观和审美意识。（分段）

从古代到近代，苗族经历了几次大规模的迁徙，在此过程中形成了特殊的民族文化。苗族文化最鲜明最具体的表现就是其多姿多彩的民族服饰，其中又以苗族妇女的服饰最具代表性。（分段）湘西土家族苗族自治州位于湖南省西部，湘、鄂、渝、黔四省市边区。湘西苗族包含以“红苗”为主的二十多个支系，每一支系又包含若干亚支系，这就使得湘西苗族服饰显得格外多样，最终形成一型（湘西型）三式（花保式、凤凰式、吉泸式）的基本特征。湘西苗族服饰包括头帕、披肩、上衣、围腰、腰带、花带、裤、裙、绑腿、袜、鞋等，这些服饰上装饰有几何纹、动物纹、植物纹等几百种富于幻想、寓意深刻的纹样。湘西苗族服饰以纺织、印染、刺绣、织锦、挑花、数纱、腊染、扎染等一套传统技艺制作，各种技艺均有独特的生产流程和加工方式。（分段）居住在贵州省桐梓县南部海拔较高山区的苗族，为抵御当地严寒的冬季气候，上衣多采用对开襟样式，下面则穿着蜡染百褶裙和挑花围裙，袖子再套上挑花袖筒，小腿裹多层挑花绑腿。苗族妇女认为自然界中存在的色彩是她们生活中选择取舍的素材，应将这些色彩穿在身上，形成一种源于自然而又超越自然的美。（分段）贵州省安顺县西秀区境内的苗族服饰较常见的有四种：一是妇女头戴半月形红木梳，头发绕髻盘于木梳上，外绕银链，上衣两襟交叉相合，下身着长裙，以麻带或锦带系腰，围裙多用蜡染或刺绣镶边；二是妇女绾髻，外围青色蜡染镶边布，折成尖顶，服饰多用青黛色，配以各色花边装饰，衣襟有两道白色花边，节庆时花边换用鲜艳的彩色边，上面用绣、染等方法制出各类花鸟图案，下身着百褶裙，裙长过膝，裙脚饰有花边，小腿裹青布带；三是妇女用一根绑上小木梳的竹片斜插于发髻，再将剩余的长发加上假发绕在木梳上，衣服为斜开对襟短衫，一般为青、蓝、黛色，袖口及领镶花边，喜庆或其他节庆日则着彩色衣，多为红色，裙长到脚跟，青蓝或青白相间，配以织锦系腰、白色围裙；四是妇女绾髻，用蜡染布作拱桥形外饰，额上插银簪，上身穿斜开襟短衣，袖、领用花布缀边，下身着青白或蓝白相间的蜡染百褶裙，腰系花带围裙。（分段）安顺关岭苗族服饰是操川、黔、滇方言的苗族较有代表性的服饰，主要集中在贵州省关岭县的顶云、关索、花江等苗族聚居区，关岭周边的晴隆、兴仁、安龙、镇宁等县也有流传。关岭苗族服饰分衣裙和头饰两个部分，在其衣裙中，上衣的领扁、坎肩和衣袖上的三条大小不一、图纹各异的刺绣图案象征苗族的故土黄河、长江和沅江，内中不同的几何图形代表三大流域内纵横交错的阡陌田园。裙子中央的大型图案象征心手相连的苗族同胞，上衣前胸和后背呈长方形的大型彩色刺绣图案中，不同的花纹分别表示太阳、星星、鲜花等。围腰上三条垂直呈“川”字形的绣花图案则分别代表苗族语言的三大方言。安顺苗族头饰较为讲究，已婚妇女将头发从太阳穴梳挽髻扭成圆柱形，从左向右盘在右耳上方，而后插上红绿花色的牛角形木梳；未婚姑娘的头饰则将头发从前额向正前方分梳，再以碎发搓成的发线与头发一起编成一股发辫，从左到右盘旋在头部，留下辫尾分成须状垂于右耳上端。（分段）贵州纳雍箐苗服饰是所有苗族支系中服饰保存最完整的一支，其头饰插在盘成“V”状、形似牛角的高髻上。据说“蚩尤氏耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角触人，人不能向”，纳雍箐苗头饰即具有“髽首”、“触角”等“族徽”标志。尤其值得一提的是，纳雍全刺绣服饰工艺技巧精湛、制作流程古朴，堪称苗族服饰中的精品。（分段）由于苗族不同支系的文化背景、居住环境和通婚范围不同，形成了不同的服饰文化圈，贵州剑河苗族服饰即其中之一。它分布于县境内的十个乡镇，有十二大类，近百种款式，单是刺绣就有二十多种，针法手法形式多样。剑河苗族服饰图案造型丰富多彩、古朴神秘，布局奇特，构图丰满严谨，形象主次分明，色彩装饰对比强烈，具有独特的审美价值和鲜明的民族风格。（分段）贵州台江的苗族服饰以内容丰富、形式多样、造型古朴神秘、色彩配制大胆奇巧而闻名海内外，按苗族当地方言划分，其类型包括方你型、方纠型、方白型、方秀型、方南型、方翁型、方厘型、八香型、翁芒型九大类，共有款式百余种。台江苗族服饰的刺绣针法多样，主要包括平绣、锦上绣、破线绣、辫绣、盘绣等二十多种。其构图有对称式、左右式、中心式等样式，艺术上体现变异、夸张的特点，思想性较强，主次分明，一幅构图就是一个故事，被史学家称为“穿在身上的史书”。（分段）摆贝苗族服饰“百鸟衣羽毛裙”独具一格，是贵州榕江县苗族服饰中最有代表性的一种。其衣裙图案以百鸟造型为主体，龙、凤形象穿插其间，反映了这一苗族支系对鸟图腾的崇拜。衣襟、衣袖、围腰裙子、下摆等方位则布满其他图案，主要有鱼、虾、石蚌、蜘蛛、蛇、链子、花树及山川河流等。服饰制作需经过滚、轧、揉、舂捶等多道工序，在此过程中交替使用蜡染、织花、刺绣等多种工艺，整个制作细腻而富有创意，显示出一定的民族地域性。（分段）梭戛箐苗服饰的色彩表现十分突出，以手工技艺为主制作的彩色蜡染和挑花刺绣两种服饰均采用天然原材料。梭戛箐苗彩色服饰（主要是女装）中保存着许多古老的文化风俗信息，独特的图案、线条和种种表意、象征符号成为箐苗文化的重要组成部分。（分段）贵州省丹寨县位于云贵高原南缘的斜坡地带，这里的多民族聚居山区以苗族嘎闹支系为主体，相对独立的地理环境使生活和劳作在这里的苗族人形成了自己独特的服饰文化。将现在能收集到的古老服饰进行对比，发现七个亚族群古装的差别十分微小，其中最能保持原貌的是“雅灰型”的百鸟衣。经过发展，各亚族群服饰的区别日益增大，但仍有一个共同点，即竭尽其能地以刺绣或蜡染技艺展示苗族嘎闹支系所崇拜的鸟图腾，将鸟纹表现得淋漓尽致。对鸟的极度崇拜造就了苗族嘎闹支系服饰的艺术魅力，“百鸟衣”、“锦鸡服”、“蜡染古装”等服饰集中体现了鸟崇拜的族群意识，成为嘎闹支系重要的文化符号。（分段）

代到近代，苗族经历了几次大规模的迁徙，在此过程中形成了特殊的民族文化。苗族文化最鲜明最具体的表现就是其多姿多彩的民族服饰，其中又以苗族妇女的服饰最具代表性。（分段）湘西土家族苗族自治州位于湖南省西部，湘、鄂、渝、黔四省市边区。湘西苗族包含以“红苗”为主的二十多个支系，每一支系又包含若干亚支系，这就使得湘西苗族服饰显得格外多样，最终形成一型（湘西型）三式（花保式、凤凰式、吉泸式）的基本特征。湘西苗族服饰包括头帕、披肩、上衣、围腰、腰带、花带、裤、裙、绑腿、袜、鞋等，这些服饰上装饰有几何纹、动物纹、植物纹等几百种富于幻想、寓意深刻的纹样。湘西苗族服饰以纺织、印染、刺绣、织锦、挑花、数纱、腊染、扎染等一套传统技艺制作，各种技艺均有独特的生产流程和加工方式。（分段）居住在贵州省桐梓县南部海拔较高山区的苗族，为抵御当地严寒的冬季气候，上衣多采用对开襟样式，下面则穿着蜡染百褶裙和挑花围裙，袖子再套上挑花袖筒，小腿裹多层挑花绑腿。苗族妇女认为自然界中存在的色彩是她们生活中选择取舍的素材，应将这些色彩穿在身上，形成一种源于自然而又超越自然的美。（分段）贵州省安顺县西秀区境内的苗族服饰较常见的有四种：一是妇女头戴半月形红木梳，头发绕髻盘于木梳上，外绕银链，上衣两襟交叉相合，下身着长裙，以麻带或锦带系腰，围裙多用蜡染或刺绣镶边；二是妇女绾髻，外围青色蜡染镶边布，折成尖顶，服饰多用青黛色，配以各色花边装饰，衣襟有两道白色花边，节庆时花边换用鲜艳的彩色边，上面用绣、染等方法制出各类花鸟图案，下身着百褶裙，裙长过膝，裙脚饰有花边，小腿裹青布带；三是妇女用一根绑上小木梳的竹片斜插于发髻，再将剩余的长发加上假发绕在木梳上，衣服为斜开对襟短衫，一般为青、蓝、黛色，袖口及领镶花边，喜庆或其他节庆日则着彩色衣，多为红色，裙长到脚跟，青蓝或青白相间，配以织锦系腰、白色围裙；四是妇女绾髻，用蜡染布作拱桥形外饰，额上插银簪，上身穿斜开襟短衣，袖、领用花布缀边，下身着青白或蓝白相间的蜡染百褶裙，腰系花带围裙。（分段）安顺关岭苗族服饰是操川、黔、滇方言的苗族较有代表性的服饰，主要集中在贵州省关岭县的顶云、关索、花江等苗族聚居区，关岭周边的晴隆、兴仁、安龙、镇宁等县也有流传。关岭苗族服饰分衣裙和头饰两个部分，在其衣裙中，上衣的领扁、坎肩和衣袖上的三条大小不一、图纹各异的刺绣图案象征苗族的故土黄河、长江和沅江，内中不同的几何图形代表三大流域内纵横交错的阡陌田园。裙子中央的大型图案象征心手相连的苗族同胞，上衣前胸和后背呈长方形的大型彩色刺绣图案中，不同的花纹分别表示太阳、星星、鲜花等。围腰上三条垂直呈“川”字形的绣花图案则分别代表苗族语言的三大方言。安顺苗族头饰较为讲究，已婚妇女将头发从太阳穴梳挽髻扭成圆柱形，从左向右盘在右耳上方，而后插上红绿花色的牛角形木梳；未婚姑娘的头饰则将头发从前额向正前方分梳，再以碎发搓成的发线与头发一起编成一股发辫，从左到右盘旋在头部，留下辫尾分成须状垂于右耳上端。（分段）贵州纳雍箐苗服饰是所有苗族支系中服饰保存最完整的一支，其头饰插在盘成“V”状、形似牛角的高髻上。据说“蚩尤氏耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角触人，人不能向”，纳雍箐苗头饰即具有“髽首”、“触角”等“族徽”标志。尤其值得一提的是，纳雍全刺绣服饰工艺技巧精湛、制作流程古朴，堪称苗族服饰中的精品。（分段）由于苗族不同支系的文化背景、居住环境和通婚范围不同，形成了不同的服饰文化圈，贵州剑河苗族服饰即其中之一。它分布于县境内的十个乡镇，有十二大类，近百种款式，单是刺绣就有二十多种，针法手法形式多样。剑河苗族服饰图案造型丰富多彩、古朴神秘，布局奇特，构图丰满严谨，形象主次分明，色彩装饰对比强烈，具有独特的审美价值和鲜明的民族风格。（分段）贵州台江的苗族服饰以内容丰富、形式多样、造型古朴神秘、色彩配制大胆奇巧而闻名海内外，按苗族当地方言划分，其类型包括方你型、方纠型、方白型、方秀型、方南型、方翁型、方厘型、八香型、翁芒型九大类，共有款式百余种。台江苗族服饰的刺绣针法多样，主要包括平绣、锦上绣、破线绣、辫绣、盘绣等二十多种。其构图有对称式、左右式、中心式等样式，艺术上体现变异、夸张的特点，思想性较强，主次分明，一幅构图就是一个故事，被史学家称为“穿在身上的史书”。（分段）摆贝苗族服饰“百鸟衣羽毛裙”独具一格，是贵州榕江县苗族服饰中最有代表性的一种。其衣裙图案以百鸟造型为主体，龙、凤形象穿插其间，反映了这一苗族支系对鸟图腾的崇拜。衣襟、衣袖、围腰裙子、下摆等方位则布满其他图案，主要有鱼、虾、石蚌、蜘蛛、蛇、链子、花树及山川河流等。服饰制作需经过滚、轧、揉、舂捶等多道工序，在此过程中交替使用蜡染、织花、刺绣等多种工艺，整个制作细腻而富有创意，显示出一定的民族地域性。（分段）梭戛箐苗服饰的色彩表现十分突出，以手工技艺为主制作的彩色蜡染和挑花刺绣两种服饰均采用天然原材料。梭戛箐苗彩色服饰（主要是女装）中保存着许多古老的文化风俗信息，独特的图案、线条和种种表意、象征符号成为箐苗文化的重要组成部分。（分段）贵州省丹寨县位于云贵高原南缘的斜坡地带，这里的多民族聚居山区以苗族嘎闹支系为主体，相对独立的地理环境使生活和劳作在这里的苗族人形成了自己独特的服饰文化。将现在能收集到的古老服饰进行对比，发现七个亚族群古装的差别十分微小，其中最能保持原貌的是“雅灰型”的百鸟衣。经过发展，各亚族群服饰的区别日益增大，但仍有一个共同点，即竭尽其能地以刺绣或蜡染技艺展示苗族嘎闹支系所崇拜的鸟图腾，将鸟纹表现得淋漓尽致。对鸟的极度崇拜造就了苗族嘎闹支系服饰的艺术魅力，“百鸟衣”、“锦鸡服”、“蜡染古装”等服饰集中体现了鸟崇拜的族群意识，成为嘎闹支系重要的文化符号。（分段）

回族服饰具有鲜明的民族特色，主要有坎肩、戴斯达尔、麦赛海袜、准白、礼拜帽、盖头等。（分段）坎肩的原料为布、绸、绢、麻等，有夹、棉、单等多种，冬夏均可穿用，可作内衣，也可作外衣，便于挽袖子洗小净、干活，且不易受凉。（分段）戴斯达尔是波斯语，意为缠头巾，它源于伊斯兰教创始人穆罕默德早期传播伊斯兰教时头缠的“戴斯达尔”，色以白、黄为主。麦赛海袜是阿拉伯语，意为皮袜子，牛皮加工制成，洁净光亮，结实耐用。伊斯兰教规定，穆斯林每日五次礼拜须洗小净，如果穿上麦赛海袜子可以免去小净中的洗脚程序，用湿手在袜子的脚尖至脚后跟处抹一下即可代替。准白也是阿拉伯语，意即袍子，用棉布、化纤和毛料制作，有单、夹、棉、皮四种，款式近似现代的长大衣，领子为制服领口，色多为黑、白、灰三种。礼拜帽亦称回回帽，系一种无沿小圆帽。回族在礼拜磕头时，前额和鼻尖必须着地，戴无沿帽行动更为方便，遂发展成为一种服饰习俗。礼拜帽色以白、黑为主，也有灰、蓝、绿色。白色回回帽多用棉布制作，有的用白线绾成，用于秋冬季节。因所处地区和教派不同，礼拜帽的样式有集中类型，除圆帽外，还有圆边角帽和尖顶六角帽。（分段）盖头是回族等穆斯林妇女传统的头巾，用于遮盖头发、耳朵、脖子，露出面孔。伊斯兰教把妇女头发列为“羞体”，《古兰经》强调指出，穆斯林妇女必须“俯首下视，遮其羞体”，为了遮发，同时也为了防沙保洁，于是逐步形成了穆斯林妇女披盖头的习俗。（分段）宁夏回族自治区的回族服饰是回族宗教信仰、生存环境、文化活动的生动写照，也是回族文化传承的重要载体，具有一定的学术价值。（分段）

广西壮族自治区南丹县瑶族服饰在广西瑶族服饰中特色非常突出，分男装和女装。男装又分盛装和便衣，其服饰图案，鸡仔花是主要纹饰，均见于男女服装，体现出对鸡的崇敬。（分段）南丹瑶族男子便衣为蓝黑色立领对襟衣，胸前两侧各绣一个鸡仔花图案；裤子则用白布做成，长度刚过膝盖，裤脚用黑布镶边。南丹瑶族男子盛装的上衣外沿都用蓝布镶边，腰部两边和背部下沿绣有鸡仔花和米字纹图案。南丹瑶族男子白裤的膝部绣有五条红色花纹，民间相传这是瑶王与外族战争时留下的血手印。（分段）南丹瑶族女性夏装的上衣称为“褂衣”，为前后两块方布缝合而成——前为纯色黑布，后则用染、绣手法做成各种图案；冬装上衣一般为右衽，袖服，无扣。不分冬夏，南丹瑶族妇女下身均着蓝色及膝的百褶裙，裙面用树汁画染成三组环形图案，裙边用红色无纺蚕丝片镶边。南丹瑶族妇女服饰的上衣和裙子都采用独特的树汁染技术。（分段）无论刺、绣、镶、染，其物态形式均已成为一种民族的文化符号，表达了南丹瑶族的生活意趣和特定的文化意念，在中国少数民族服饰文化中具有重要的地位和价值。（分段）广西贺州市地处湘、粤、桂边境五岭余脉山区，是中国瑶族的主要聚居区。贺州瑶族服饰分过山瑶、土瑶、平地瑶三大类。其中，过山瑶服饰仅头饰就分尖头、平头、包帕等三类七种。如，尖头又分塔式、斜形、小尖头；平头又分包锦、缠纱；包帕又分单帕、重帕。（分段）贺州瑶族服饰的图案纹饰具有鲜明的民族文化的历史特征。如大量的动物纹和植物纹，反映了瑶族从渔猎经济向农耕经济的过渡；大量的人形纹及“”字纹，体现了瑶族的原始宗教崇拜和佛道文化对瑶族的深刻影响。另外，贺州瑶族服饰还反映了瑶族人的年龄、婚否、爱情及社会地位等状况。研究和保护瑶族服饰，具有重要的学术价值和现实意义。（分段）

二十四节气起源于黄河流域，远在春秋时期，中国古代先贤就定出仲春、仲夏、仲秋和仲冬等四个节气，以后不断地改进和完善，到秦汉年间，二十四节气已完全确立。公元前104年，由邓平等制订的《太初历》正式把二十四节气定于历法，明确了二十四节气的天文位置。二十四节气是我国劳动人民独创的文化遗产，它能反映季节的变化，指导农事活动，影响着千家万户的衣食住行。（分段）太阳从黄经零度起，沿黄经每运行15度所经历的时日称为“一个节气”。每年运行360度，共经历24个节气，每月2个。其中，每月第一个节气为“节气”，它们是：立春、惊蛰、清明、立夏、芒种、小暑、立秋、白露、寒露、立冬、大雪和小寒12个节气；每月的第二个节气为“中气”，它们是：雨水、春分、谷雨、小满、夏至、大暑、处暑、秋分、霜降、小雪、冬至、大寒。“节气”和“中气”交替出现，各历时15天，现在人们已经把“节气”和“中气”统称为“节气”。（分段）二十四节气反映了太阳的周年视运动，所以它在现行的公历中日期基本固定，上半年在6日、21日，下半年在8日、23日，前后相差1至2天。（分段）二十四节气为中国大众所普遍接受，日常生活中随处可见二十四节气的影响，一些节气和民间文化相结合，已经成为人们的固定节日。最著名的清明、立春、立夏、冬至都融入了节日的氛围，夏至、暑伏也与日常生活紧密相连，以致民间有“冬至饺子、夏至面”、“头伏饺子、二伏面、三伏烙饼摊鸡蛋”、“冬练三九、夏练三伏”的说法。在这些节令中，往往伴有丰富多彩的民俗活动。二十四节气这一非物质文化遗产十分丰富，其中既包括相关的谚语、歌谣、传说等，又有传统生产工具、生活器具、工艺品、书画等艺术作品，还包括与节令关系密切的节日文化、生产仪式和民间风俗。二十四节气是中国古代农业文明的具体表现，具有很高的农业历史文化的研究价值。（分段）（分段）

九华立春祭是浙江省衢州市柯城区九华乡外陈村比较完好地保留下来的传统农时节令习俗。农历立春日为祭祀日，九华梧桐祖殿是立春祭主要活动场所。（分段）主要祭祀活动有：祭拜春神句芒、迎春接福赐求五谷丰登、供祭品、扮芒神、焚香迎奉、扎春牛、演戏酬神、踏青、鞭春牛等。（分段）鞭春牛是整个立春祭活动的重要环节，由选定的人装扮成芒神鞭打春牛。地方行政主管官员行进香之礼，表示劝农春耕的开始。该仪式表达了人们对风调雨顺、五谷丰登、国泰民安的企盼。（分段）九华梧桐祖殿立春祭是我国源远流长的农业文明传统民俗仪式的宝贵遗存，对于继承中华民族优良传统、弘扬民族精神有重要意义。（分段）（分段）

班春劝农是浙江省遂昌县保留的传统农业文明中的迎春文化表现形式。“班”同“颁”，“班春”即颁布春令，“劝农”以劝农事，策励春耕。自古以来在遂昌任职的县级长官都要在春耕来临之际，举行鞭春礼仪，颁布春令、劝农耕作，名曰“班春劝农”。（分段）明代著名文学家汤显祖（1500—1616）于万历二十一年（1593）任遂昌知县时，向邑人颁布“春耕令”，并作《班春二首》。其戏曲名著《牡丹亭·劝农》的民俗背景就取材于遂昌。民国后，官方劝农活动停办，民间劝农活动依然举行。城乡民众在立春日，家家备香烛、祭天地（神）、插梅花、鸣鞭炮，以示“迎春接福”。此俗一直延续至今。当地民众视“立春”如大年。（分段）20世纪70年代末，大田村村民自发恢复班春劝农活动仪式，包括巡游、上供品、点香烛、祭先农、请勾芒神、插花、赏花酒、鞭打春牛、鸣鞭炮、下田开犁、发放春饼等系列内容。2009年，大拓镇大田村建立了“班春劝农”活动基地，建立了大田“民俗馆”，收藏农耕文化的实物资料。（分段）该项目是中国源远流长的农业文明传统民俗仪式的宝贵遗存，对于继承中华民族优良传统、弘扬民族精神有重要意义，亦有重要的历史学、民俗学研究价值。（分段）（分段）

“说春”是石阡侗族人民世代流传下来的一种在立春时节扮装“春官”说唱歌谣、劝农劳作的民俗表演活动，祝福风调雨顺、丰衣足食。（分段）“春官”是周代一种职官，执掌农耕事务。后世民间出现扮装春官的说唱艺人在农村走家串户表演，形成一种劝农祈福的“春官送春”习俗。说唱者又被俗称为“春倌”。清乾隆石阡府志、县志已有当地说春习俗的记载。石阡侗族吸收了这一习俗并传承至今。（分段）说春一般在每年春节或立春时开始，春分时结束。说春词实际是唱，有简单的曲调，各地不一。“说春”分为“说正春”及“说野春”。“说正春”有固定春词，其内容主要是说“二十四个农事节气”、“渔樵耕读”，内容涵盖历史、地理、人文等方方面面。“说野春”又称为“说耍耍春”、“说花花春”，内容丰富、灵活多变、不拘一格，主要段子名目有《开财门》、《颂主人》、《说茶》、《见子打子》等。“春倌”手端春牛，凡到说春之家，均要散发一张农历、一张财神春贴，意在劝农春耕并祝福主人吉祥如意。（分段）该项目是我国源远流长的农业文明传统民俗仪式的宝贵遗存。（分段）

江永县位于湖南省南部边陲，西部和南部与广西桂林地区为邻，隶属永州市。江永女书流传于江永县的仅有两万人口的上江圩（包括上江圩镇和铜山岭农场及周边的个别村落）一带。该县的潇浦镇、千家峒瑶族乡、允山镇、黄甲岭乡等地历史上也曾流传过女书，但在60年前即已先后消失。（分段）江永女书是现在世界上惟一存在的性别文字——妇女专用文字，它的发展、传承及以其为符号承载的文化信息构成了女书习俗。女书文字呈长菱形，笔画纤细均匀，似蚊似蚁，民间叫它作长脚蚊字或蚂蚁字，因其专为妇女所用，学术界便将其称为“女书”。江永女书是一种古老文字，已为专家学者们所共识，但因女书没有古代文物，又未载于史志，故不能确定其起源时间。（分段）女书记录的语言是女书流行地的与众不同的永明土话；它标记语言的手段和方法奇特，可以同音借代，用仅有的四百多个字符可以写出千余字的七字韵文来；女书采取家传、亲朋相教的方式世代相传；它和妇女特有的婚嫁、岁时节日、庙会等民俗活动紧紧融合在一起，充分表现了自己的功能和价值。因此女书对语言文字学、历史学、考古学、人类学、妇女学、民俗学、社会学、美学以及民族文化史和民间文学等多学科领域都具有重要的研究价值。（分段）

“水书”是水族先民创制的一种独具一格的雏形文字，水族语言称其为“泐睢”，它是水族民间知识、民间文化的综合记录与反映，涉及天文历法、原始信仰、伦理道德、生产生活等诸多方面的内容，主要流传于西南地区的水族聚居地。（分段）水书的文字符号体系独特，既有类似甲骨文、金文的一种汉字，也有众多的象形文字符号，还有段落表义的图画文字。其字数少（仅数百字）、文字符号体系独特，文本不能独立表达意义，而要依靠有师承关系的水书先生，即能看懂读通和会使用水书的“祭师”（全部为男性）。据水书所载相关条目，结合口传内容作出解释才能具有意义。因此几千年来水书是靠一代又一代的水书先生通过口传、手抄的形式流传下来的，它是水族古文字抄本和口传心授文化传承的结合。水书习俗是水书形成、发展和传承并以此构成与水族生活相关的习俗。（分段）水书习俗的传承方式形成了水书的两大组成部分：一部分是用水族雏形古文字编著的手抄本，一部分是通过水书先生口传心授，用以弥补因文字发展不完善而无法记录的大量要义、仪式、祝词等。水书各类卷本繁多，主要有诵读卷本、应用卷本两大类。应用卷本主要包括《诵读卷》、《时辰卷》、《28宿卷》等数十种，诵读卷本主要包括《正七卷》、《亥子卷》等十数种。（分段）水书被誉为水族的百科全书。水族人民丧葬、祭祀、婚嫁、营建、出行、占卜、生产，均由水书先生从水书中查找出依据，然后严格按照其制约行事，并由此形成水书习俗。水书先生与水书的结合是传承水族传统文化的重要前提。（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。&lt;br/&gt;我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。&lt;br/&gt;我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。（分段）北京市怀柔区琉璃庙镇形成于清代嘉庆、道光年间，由此开始，琉璃庙镇的女性村民每年元宵节期间都会聚在一起吃敛巧饭，这一地方习俗传沿至今已有一百八十多年的历史。（分段）每年正月十六前夕，村中十二三岁的少女至各家敛收粮食、菜蔬。正月十六当天，年长的妇女协助少女们将饭菜做熟，全村女人共食。做饭时要在锅内放入针线、铜钱等物，吃到的人会认为自己求到了巧艺和财运。另外，“巧”字是当地人对雀类的别称。吃敛巧饭前，人们要扬饭喂“巧”即麻雀、山雀等鸟类，同时口念吉祥之词，一是向雀儿谢恩，二是祈求来年丰收。饭后在冰上行走，名曰“走百冰（病）”，以此寄寓百病消除之意。逢到敛巧饭活动，戏班和花会都会举行助兴演出。（分段）敛巧饭习俗历史悠久，长期绵延不绝，即使在“十年动乱”期间仍坚持定期举行，受到群众的欢迎和喜爱。这种习俗是中国北方农耕文化的遗存，它在发展过程中逐渐成为怀柔当地春节民俗活动不可分割的重要组成部分，生动地呈现出北京地区独特的传统民间文化形态。随着社会生活环境的变化及多种娱乐方式的出现，敛巧饭习俗中的一些传统活动已经消失，另一些活动则渐渐失去原始寓意，急需采取有力措施加以挖掘保护。（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。&lt;br/&gt;我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。&lt;br/&gt;九曲黄河阵灯俗俗称“灯场子”，流传于北京市密云县东田各庄村。（分段）明代洪武四年（1371），山西移民将“灯场子”传入东田各庄，传承至今，已有六百多年的历史。（分段）村中刘继华老人保存的九曲黄河阵灯会图谱已有百年历史，图中阵式按周易九宫八卦方位，以富贵不断头的传统图案九曲而成。阵内乾、坎、艮、震、巽、离、坤、兑八宫加上中宫共有九宫，系模拟古代战阵而成。（分段）每年春节期间，东田各庄农历正月初十开始扎灯，正月十四、十五、十六三天正式举行灯会，正月十七后撤灯。灯会期间，人们从四面八方赶来观灯赏会，走灯阵，看大戏。走进灯阵入口以后，如能顺利地通过连环阵，再从出口返回，就意味着一年顺顺当当、平平安安，故当地有“顺着灯阵走，能活九十九”的说法。（分段）东田各庄九曲黄河阵灯俗有两个主要特点，一是灯场与花会相结合，二是灯会与戏曲表演相结合。九曲黄河阵灯会带有某种智能游戏的性质，灯阵及其外延的灯会包含着丰富的文化内涵，具有较高的历史文化研究价值。由于多方面的原因，九曲黄河阵灯俗现已处于濒危状态，密云县已制定切实有效的措施对之进行抢救保护。（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。（分段）我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。（分段）柳林盘子会又称“天官会会”、“小子会会”，是流行于山西省柳林县城及城郊穆村一带的一种民俗文化活动。活动时间在每年的农历正月十三至二十六，而以元宵节为高潮。其间各街巷分段轮值，张灯结彩，高搭彩盘，遍点社火，或配以秧歌、弹唱，或佐以转九曲、斗活龙，人们汇聚在一起共庆节日，祈求来年风调雨顺。（分段）盘子会围绕盘子展开，盘子是一种组合型阁楼式仿古建筑模型，实际相当于放大的神阁子，它制作精美，一般高三至四米，分四角、六角和单层、双层等几种样式，多采用质地细密硬实的上等木料制成。这种木制的小阁楼设有几个乃至十几个神龛，分别供奉天官、财神、送子娘娘、观音菩萨等神祇。（分段）柳林盘子会至今已有五百余年历史，一般以街坊邻居集股投资方式运作。据介绍，民国年间柳林的盘子不下五十座。目前，柳林盘子共有两百余座，保存最古老的是清代光绪二十六年（1900）穆村江曲的木刻盘子。

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。（分段）我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。（分段）蔚县拜灯山习俗是民间社火活动的一个种类，流传于河北省蔚县宋家庄镇上苏庄村。蔚县拜灯山习俗出现于明代嘉靖年间，至明末清初进入成型期，清末民初它与民间社火戏曲相结合，内容、形式更加丰富完善。（分段）每年的农历正月十二，宋家庄镇上苏庄村人即开始准备举行拜灯山活动，一方面清洁灯山楼和村里的大小庙堂，张灯结彩；另一方面准备祭祀用的供品和点灯山用的灯捻、灯盏、麻油等。正月十四上午，在灯山楼和三义庙之间的十字街口竖起灯杆，并将火神的牌位供于灯杆之上。从堡门外到堡内正街还要挂起木框做架、以纸糊成的长方形排灯和五颜六色的过街纸，上面写有吉祥短语。排灯为十路，取十全十美之意；过街纸平常年挂十二路，闰月年挂十三路，寓意月月平安，风调雨顺。（分段）正月十五晚上，拜灯山习俗正式开始。主要内容分为点灯山、拜灯山、耍社火、唱大戏四部分。夜幕降临，人们用蜡烛点燃摆成图案的灯盏，呈现出灯火字画。拜灯山时，选一名父母双全的男童扮作灯官，四名青壮年村民扮成衙役，抬着独杆轿让灯官乘坐，村里戏班的演员粉墨浓妆伴随左右，从堡门外进堡，村民及观光者则一路敲锣打鼓到灯山楼前祭拜。拜灯山结束后，开始耍社火、唱大戏，戏楼前灯彩辉煌，鞭炮震响，鼓乐齐鸣，村里戏班的演员化装登场，表演以历史故事和神话传说为题材的戏曲。（分段）蔚县拜灯山习俗形式独特，文化内涵丰富，极具民俗学研究价值。保护和利用好这一民俗资源有利于促进河北地区传统民族民间文化的有效传承，为和谐社会的建设发挥积极作用。（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。（分段）我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。（分段）马尾、马祖位于闽江出海口两岸，相隔不到一百海里。两地居民自古以来便有春节、元宵期间送花灯、闹花灯的节俗活动，这一习俗的起源与闽江口两岸一个古老的传说有关。据说很久以前，玉帝三太子因打抱不平而触犯天规，被贬凡间，投生渔家，在东海岸边与讨海人同甘共苦。他扶困济贫，慷慨仗义，为帮助渔家驱邪消灾，与龙王三太子发生争斗。玉帝大怒，派天兵捉拿，处以分尸三段的酷刑后，将其头部扔在黄岐半岛和马祖列岛之间的“马祖澳”。正月十一日，半岛渔民将玉帝三太子的头抱回岸上，设坛祭奠并尊之为海神。此后每逢正月，渔民们都会自发地扎糊海神头像灯，在元宵节前后举火把通宵陪游，以为纪念。这一活动世代相沿，长期传承不绝，逐渐成为马尾和马祖两地的习俗，寓有祈求平安富足之意。（分段）改革开放以来，两岸民间交流不断加强，马祖居民和海外侨胞纷纷返乡寻根问祖。福州马尾经济文化交流合作中心与海峡对岸的马祖经贸文化交流联谊会继承传统，联合举办马尾－马祖闹元宵活动。每年正月十五之前（约在正月十一），马尾方面将制作好的各式花灯航运至马祖列岛。马尾经济文化交流合作中心还开展了形式多样的民间文化交流活动，给马祖岛乡亲送春联、送闽剧，举办书画摄影展览，马祖乡亲则在元宵当天过海峡到大陆参加马尾灯会。每年元宵之夜，马尾与马祖两地灯火辉煌，人山人海，烟花爆竹五光十色，踩街队伍翩翩起舞，欢快热闹的气氛令每一位身临其境者深受感染。尤其是“两马”并列的彩灯制作精巧，寓意深刻，十分引人注目，充分体现了海峡两岸人民盼团结、求统一的美好愿望。（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。&lt;br/&gt;我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。&lt;br/&gt;泉州闹元宵习俗源于中原地区，以灯会为主要表现形式。据南安桃源《傅氏族谱》记载，唐僖宗广明元年（880），河南固始人、威武军节度招讨使傅实从长安带兵入闽镇守泉州，在南安丰州兴建唐王宫（桃源宫）。元宵节时，傅实按照长安结灯仪式与民同乐，其后当地相沿成俗，每年都要举行闹元宵活动。（分段）泉州闹元宵习俗流传于福建泉州各县，流布至漳州、厦门、台湾等地。其中泉州灯会习俗包括挂灯、送灯、观灯、点灯、游灯等内容，古代还有抢灯的风俗。泉州方言“灯”、“丁”同音，“出灯”同于“出丁”，寓意人丁兴旺。元宵节家家户户挂花灯，男女老少成群结队上街赏灯，小孩走街串巷嬉戏“游灯”，有新嫁女的人家要给亲家送红、白莲花灯和观音送子灯。点灯时不慎把灯烧了，叫做“出灯”。（分段）泉州闹元宵习俗还有猜灯谜、“妆人”等文艺活动。踩街古称“妆人”，其中包括民间民俗表演阵头、花灯、彩车、南少林武术和各种文艺表演，遇到有人放鞭炮，要停下表演表示感谢。泉州元宵还有“敬公”（祭祖）、“听香”等祈福习俗，“听香”者一般为妇女，她们手持点燃的香，倾听别人不经意的话，借以预卜吉凶。除此以外，泉州人还要食用元宵丸、润饼菜等应节食品，寓意全家团聚。（分段）泉州闹元宵习俗是一项全民性活动，届时满城出动，人流如织，一派兴旺热闹景象，连港澳台同胞和东南亚侨胞也都组团到泉州参与灯会，共庆佳节。泉州闹元宵习俗由此成为当地社会繁荣稳定的具体表征和海外侨胞文化认同的情感纽带，具有民俗学及地方历史文化等方面的研究价值。（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。&lt;br/&gt;我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。（分段）海峡两岸有两个同名为东石的滨海乡村，一个在福建晋江，一个在台湾嘉义，两地共有一种全国独一无二的元宵灯俗，世称“闽台两东石，共数一宫灯”。（分段）明代以前已有晋江东石人到台湾谋生，嘉靖年间去台人数增多，他们开山拓海，垦植新区，以故乡村名为聚居地命名，在台湾形成东石、布袋嘴等村落，还将晋江东石嘉应庙的“三公爷”分灵过海，在台湾东石乡建庙供奉，现在台湾已有二十多处嘉应庙分炉。（分段）东石数宫灯活动从农历正月十三开始，为期三天。闽台两东石上一年新结婚的新郎都要把新娘陪嫁的宫灯挂到三公宫内。元宵午夜时分，众新郎官齐集三公宫。一盏公共大红绣球灯挂在正中，主事者通报当年台湾及当地的宫灯数，共庆两岸人丁兴旺。然后举行数宫灯活动的重头戏“卜灯”。新郎官们在三公爷座前掷茭杯，掷杯数最多的人放鞭炮，以大红甲吹迎请红绣球灯回家。其他人也将各自的宫灯迎回家中，挂在新房内，祈求三公爷保佑婚姻幸福美满，早生贵子。（分段）晋江东石挂宫灯时，台湾的东石乡亲于正月十三提前派人回乡祭祀“三公爷”，同时带来与过去一年内台湾乡亲新婚数相符的宫灯数，再捎回故乡的宫灯数，两地互报宫灯数，共祝子孙兴旺。这种世代相沿的元宵数灯习俗反映了两岸东石人对家族兴旺、子孙昌盛的热切期盼，是中华民族文化凝聚力的生动体现。（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。&lt;br/&gt;我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。（分段）枫亭位于福建莆田、泉州两地交汇处，是集自然景观、名胜古迹、生态园林、山海田河于一体的千年文化名镇。枫亭元宵夜游灯的习俗始于宋代，至明代更是盛况空前，传承至今已有九百多年的历史。（分段）每年农历正月十三至十七日，游灯活动在枫亭集镇区的下桥、下街、兰友、学士社区及下街北门自然村依次举行，参与者达四千余人。仪仗队簇拥着装饰精美的头牌主匾前行，车鼓队、十音八乐队、女子腰鼓队则穿插在各式各样的游灯方队之中行进。由蜈蚣灯、松树灯、宝伞灯、水族灯、莲花灯、花篮灯、蝴蝶灯、鸽子灯、蜻蜓灯、凤凰灯、菜头灯等组成的灯架队阵容壮观，千奇百态，异彩纷呈。百戏彩架灯中融入了戏剧、杂技和灯艺技巧，精彩绝伦，令人叹为观止。古朴典雅的棕轿舞、皂隶舞、童身舞别具特色，成为福建民俗文化一绝，舞龙舞狮更是让元宵游灯锦上添花。（分段）枫亭元宵游灯汇集了篝火、社火、放灯、游神、古巫、武舞等多种古典文化和民俗文化内容，将民间灯艺、曲艺、舞蹈、十音八乐、戏剧、杂技等各类艺术融为一体，构成千年古镇的独特民俗，在福建地域传统文化、民俗文化、民间艺术演变等方面的研究中具有十分重要的参考价值。在东南沿海及东南亚地区的华人中，枫亭元宵游灯的节俗深入人心，具有很强的亲和力与吸引力，成为团结海内外同胞的一种重要文化媒介。（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。&lt;br/&gt;我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。（分段）客家是汉民族一个特殊的支系，中古以前，客家先民大多居住在北方中原地区，由于战乱等原因，从西晋开始，客家先民先后五次南迁。在南迁过程中，客家人不仅保留了古老汉民族的文化传统，而且吸收了闽越、畲、瑶等族的文化和风俗，逐步形成闽西客家传统的元宵节庆活动。闽西客家元宵节庆活动主要流传于闽西的连城县、永定县、长汀县、武平县、上杭县五个客家聚居地，其中最具代表性的内容包括连城姑田游大龙、连城罗坊走古事、连城芷溪花灯、永定抚市花灯故事、连城新泉烧炮等。（分段）闽西客家元宵节庆具有全民性、娱乐性、竞技性、神秘性、艺术性等特点。连城姑田游大龙承传至今已历二十二代，主要道具大龙采用杉木板、篾条、棉纸、牛皮等制作，整个活动由迎接“公爹”、制作大龙、游前准备、出龙、游龙、烧龙等环节组成。连城罗坊走古事承传至今已历二十八代，主要用品古事棚重约200公斤，活动包括组织落实、制作古事棚、安神斋戒、准备活动、竞走古事、古事下溪等环节。连城芷溪花灯采用竹篾、棉纸、通草纸、蜘蛛纱、米粒珠、彩色木偶头、琉璃杯、五彩小绒球、火螺、花灯竹等制成，其制作包括劈竹篾、制作花灯骨架、刻花板、上糨糊布花灯、制作走马灯、组装花灯等步骤，承传至今已历二十五代。新泉烧炮承传至今已历五代，活动所用器具主要有鞭炮、门板、香纸、蜡烛、“三太祖师”菩萨轿、锣鼓、十番乐器等。（分段）闽西客家元宵节庆习俗是客家传统文化的一个重要组成部分，也是客家社会形态、传统精神赖以世代相传的一种重要载体，它具体生动地反映了客家人的价值观和审美理想，具有社会学、人类学、民族学、美学等方面的研究价值。（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。&lt;br/&gt;我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。（分段）永昌县卍字灯俗主要流传于甘肃省永昌县红山窑乡毛卜喇村，据《永昌县志》记载，明代洪武三年（1370），毛卜喇村人将卍字灯从京城引入甘肃永昌。闹灯活动所用图谱绘在一块土织白布上，上面同时标注方位进出口。闹灯时在村中心选择一块空地，按灯谱栽杆，杆高2米，每排19根，横竖各19排，共361根，间距一般为2米，呈正方形排列。主场正中一根为主杆，高8至10米，上挂大型花灯，其余杆上分挂360个小型花灯，象征农历360天，进出口处还要扎一彩门彩灯屏障。杆间按图谱用绳子联结，观灯者只能按规定路线行进，左旋右转，盘旋迷宫，趣味无穷。灯场对面设置“灯山”，用360盏花灯逐次排成不同的祝福字样。闹灯时秧歌队顺道盘舞，热闹异常，表演内容有老牛推车、雄狮舞、旱船、龙舞、熊舞、节子舞等，演唱风格粗犷豪爽，唱腔深受地方戏曲的影响。（分段）卍字灯会植根于中华民族传统文化之中，表现出浓厚的地方特色，在民俗学及西北地方文化的研究中具有一定的参考价值。随着现代社会经济的飞速发展，属于传统民间文化范畴的永昌卍字灯俗受到外来文化、强势文化和流行文化的冲击，日渐衰落，濒临消亡，亟待保护抢救。（分段）（分段）

元宵节又称“上元节”、“元夕节”、“灯节”，是中国的传统节日，普遍流行于全国各地。在中国，农历正月是元月，古代称夜为“宵”，所以一年中第一个月圆之夜正月十五名为“元宵节”。&lt;br/&gt;我国自汉代开始即在元宵燃灯，由此逐渐发展成为一种风俗；至唐代这一风俗更为盛行，“火树银花合，星桥铁锁开”之句描述的就是长安元宵节的盛况；明代元宵节已成为民众生活的重要组成部分，届时会连续赏灯10天；清代元宵节是全民共欢的一个民俗节日，赏灯活动中还会燃放烟花爆竹助兴。（分段）元宵节还会进行一些传统活动:一是“猜灯谜”，这项活动又叫“打灯谜”，最早出现于宋代，活动时悬谜待猜，中者有奖；二是吃元宵，元宵最初称为“浮圆子”，又叫“汤团”或“汤圆”，是由糯米粉制成的球形食品，多带馅心，在水中煮熟后食用，甘美异常，吃元宵象征着全家人团团圆圆，和睦幸福。一些地方的元宵节还有“走百病”的习俗，又称“烤百病”、“散百病”。人们在元宵日结伴行走，或相随过桥，或远赴郊外，象征着祛病除灾，安宁康泰。近现代以来，各地元宵节活动中又增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船、扭秧歌、打太平鼓等传统表演项目，使元宵节在传承中有了新的发展。（分段）有两千多年历史的元宵节不仅盛行于海峡两岸，在海外华人聚居区也备受重视。除汉族以外，满族、朝鲜族、赫哲族、蒙古族、达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族、回族、锡伯族、藏族、白族、纳西族、苗族、瑶族、畲族、壮族、布依族、黎族、仡佬族等少数民族也过元宵节，节日活动各具特色。（分段）七里店九曲黄河灯俗流传于青海省乐都县岗沟镇的马家台、七里店、李家、水磨湾四个行政村。七里店有一座修建于明代万历三十六年（1608）的三官庙，据《西宁府志》记载，这座三官庙正名为赐福观，建观后即开始举办黄河灯会，以作为庙会的一项重要内容，灯会期间还要搭台唱戏。黄河灯会全名为“九曲黄河灯阵”，其式样布置系由八卦图演绎而来，按“太极生两仪、两仪生四象、四象生八卦、八卦成九宫”的阵法设计总城、城壕、胡同、内城、仪门等。灯城栽高杆16根，每杆挂高灯一盏，同时按五方不同的方位各悬不同色彩的神幡一幅。（分段）七里店黄河灯会每三年举办两次，俗称“三年两头”。点灯会期三天，始于农历正月十四，至正月十六结束，每晚七点亮灯，约十一点结束，届时整个黄河灯城流光溢彩，璀璨夺目，犹如一片灯海。七里店地区各农户家中也同时悬挂各种高灯和门灯，光焰与灯城相互映衬，融汇为一，照耀数里。每逢灯会，十里八乡的群众身着节日盛装，从四面八方涌向会场，赐福观外游人如织，每天的观灯人数平均在一万以上。

豫园灯会是上海市松江地区传统元宵民俗活动。（分段）元宵灯俗兴于汉代，吴王刘濞将扬州灯会引入松江。明代以后，今上海地区的元宵灯会已十分普遍，其中最热闹、最精彩的场所就在松江府上海县城的城隍庙、豫园一带。（分段）豫园位于上海城厢内城隍庙西北隅，是老城厢仅存的明代园林，为上海元宵灯会的中心活动场所，这一传统延续至今。（分段）灯会以正月十三日为上灯日，分“出灯”、“聚灯”、“行街”（边舞边行进）、“迎灯”、“赛灯”、“谢灯”，十八日为落灯日。其间大街上举行“文灯”和“武灯”表演。上灯日在屋内悬灯已成当地居民的习俗。“走三桥”是指元宵节走过小东门的益庆桥、天官牌坊南的长生桥、邑庙东的如意桥，取“益庆、长生、如意、吉祥”之愿，特别受到女性游观者的喜爱。（分段）（分段）

上坂关公灯饰流行于江西省南昌市湾里区罗亭镇上坂村以“板凳龙”闹元宵的传统民俗活动。（分段）“板凳龙”又称“板灯”，是在木板上扎灯，板板相连，形成一条灯火如长龙。清光绪《南昌县志》载：“乡间多崇板灯。其制，设龙头龙尾，贯以板，板上置灯数笼，节节相承，长者数十板共成一灯。”曹氏后人附会《三国演义》关羽在华容道放走曹操故事，扎板灯感激，取名“关公灯”，又叫“关公龙”。（分段）每年元宵节，曹氏家族都要按户出资制作板凳龙，做工精细，造型别致，它灯头型如“丰”字、每一板上插三盏多棱角灯笼灯尾。当地人称一条板凳为一桥，桥数越多龙身越长。每桥由自己负责，龙头、龙尾则由村里负责。出灯时，龙头、龙尾由村里长老或有威望的村民撑持，前后左右有健壮青年护灯，表演人数众多，鼓乐相伴，场面热烈。“关公龙”会轮流到村中各家拜年祈福，为社区民众欢度佳节增添欢乐祥和的气氛。（分段）

渔民开洋、谢洋节是我国沿海地区一种特殊的民俗活动，主要流传于浙江省的象山县、岱山县和山东省的荣成市、日照市、即墨市等地。（分段）浙江象山、岱山的渔民开洋节是当地渔民在渔船出海时举行的一种祈求平安、丰收的民俗活动，谢洋节则是渔船出海平安归来后渔民为感谢大海恩赐而举行的一种民俗活动。作为表达渔民内心祈望的一种精神性活动，开洋、谢洋节以祭祀为核心，以民间文艺表演为主轴，含有多种文化内容，同时表现出娱神和娱人的特性。据记载，象山的渔民开洋、谢洋节活动至今已有一千多年的历史，而以清代雍正年间至民国期间最为兴盛。节日以祭海为主要内容，其影响之大、参与面之广、延续历史之长在舟山群岛诸多渔家习俗中较为罕见。每逢渔汛，开洋、谢洋时节都要举行祭海仪式，渔民称之为“谢龙水酒”或“行文书”。历史上岱山祭海分为官祭与民祭两种，礼仪定式讲究，程序完整，目前岱山部分渔村仍沿袭着这一传统的民间习俗。作为舟山民俗的代表，开洋、谢洋节反映了东海渔民对海龙王及海上诸神的信仰和崇拜心理，显示出我国东部沿海民众与自然和谐相处的智慧。（分段）山东省荣成市院夼村的地理位置与气候十分独特，每逢谷雨的节气，深海鱼虾便会遵循季节洄游的规律涌至院夼村南的黄海近海水域，当地因此流传着“鱼鸟不失信”、“谷雨百鱼上岸”的说法。院夼渔民将海上渔业生涯的平安和丰收寄托在东海龙王身上，特选择谷雨日祭海，以表达虔诚之意，祈求龙王的庇佑。山东日照沿海一带的两城镇、石臼所、裴家村等沿海村镇自古即主要从事渔业生产，当地传说农历六月十三是海龙王生日，届时渔民们聚集在龙王庙举行祭拜活动，同时安排来年的渔业生产。这种祭拜海神的习俗形成于明代洪武年间，是渔民人舟平安、渔业丰收愿望的具体显现。（分段）山东省即墨市田横镇周戈庄村的上网节又称“祭海”，是当地渔民的盛大节日。上网仪式在明代永乐年间初见规模，后逐步演变成一种民间习俗活动，传承至今。周戈庄上网节活动多在每年谷雨前后举行，即将出海作业的村中渔民带着虔敬之心祭祀海神，以祈平安丰收。（分段）渔民开洋、谢洋节是传统海洋文化的典型代表，在民俗学、宗教学、社会心理、地方历史文化等方面的研究中具有重要的参考价值，有必要采取措施，保护传承这一古老的海洋民俗。（分段）

农历三月初三是畲族人民的传统节日，畲民对它的重视程度可与春节相媲美。浙江省景宁县是全国唯一的畲族自治县，畲族三月三的习俗即在这里流传。（分段）每年三月三，畲乡家家户户宰杀牲口，祭祀祖先。除此之外，畲民也多选择这天作为男女定情与婚配的日子。相传唐代畲族起义军曾兵败退入深山，因缺乏粮草而采食一种称为“乌稔”的乌色野果充饥，军威大振，于三月初三冲出包围。以后每年三月三畲民都要采乌稔叶煮出汁水，拌入米中烧饭，以示纪念，做乌饭、吃乌饭因而成为三月三一项重要的活动。夜幕降临以后，畲民还要举办篝火歌会，会上互相对歌，表演传统歌舞及龙灯舞、狮子舞、鱼灯舞、火把舞等，同时还要举行传统的畲族体育竞技活动。（分段）畲族三月三是维护畲民团结的重要纽带，在加强畲汉民族团结方面也发挥着重要的作用。畲族没有文字，三月三对歌时要求以畲语演唱，客观上起到了保护畲语的作用。节日期间畲族男女老少都穿上民族盛装，客观上也有利于民族服饰的保护传承。（分段）（分段）

炮龙节是融合了汉、壮民族文化特色的一项综合性民间节庆系列活动，流传于广西壮族自治区南宁市的宾阳县。（分段）宾阳炮龙节发端于宋元时代，清末民初趋于成熟，至今已有上千年的悠久历史。相传宋仁宗皇祐年间，狄青率大军赴广西征剿侬智高，在宾阳昆仑关屡攻不克。当时正值元宵节，狄青令兵士以稻草扎成龙形，放火烧竹，在竹子燃烧爆裂后发出的炮仗般响声中舞龙大闹元宵，以此麻痹敌方。侬智高果然放松了戒备，最终为狄青所克。当地人据此认定舞炮龙能带来吉祥好运，每年农历正月初十至十五都要舞龙，后来相沿成习，舞龙活动固定在正月十一进行，逐渐形成独特的炮龙节。（分段）宾阳炮龙节活动由“游彩架”、“灯会”、“舞炮龙”三个部分组成，每部分各有特色。“游彩架”也叫“彩架游行”，游行队列由彩色台架、舞龙队、舞狮队等组成，长达半里甚至一里以上，中间彩架台上有数名孩童，分别坐立于特制的手指或伞、扇、剑、弓、刀之类的小道具上，装扮成特定情景下的形象造型，神气毕见，妙趣天成。“灯会”俗称“灯酒会”，包括乡饮、取灯等活动内容。乡饮以村屯和街巷为单位，由上一年生男丁的家长担任“头人”筹集“丁款”，每户派一男性到祠堂或村社商讨当年的农业生产问题，聆听村规民约，然后会餐。取灯有“求嗣取丁”之意，灯会当日，“头人”引领生有三男二女的“抱花岳父”和擅长山歌的“抱花岳母”同众人一道从村社庙宇或祠堂出发，为取灯人家送去“莲花灯”。舞炮龙是整个炮龙节的高潮，正月十一晚七时整，在庙宇或代表社稷之处为炮龙开光后，以龙珠、龙牌（龙灯）、锣鼓、文武场开路，举行热闹火爆的舞炮龙表演，舞到村头街尾的既定地点后，在会首带领下举行传统的送龙升天仪式。（分段）宾阳炮龙节是中华龙文化的重要组成部分，它可以满足民众禳灾祈福的心理需求，营造祥和的节日气氛，因而成为民俗学、文化学等学科研究的对象及和谐社会建设运动的有益借鉴。随着现代化进程的加速，外来文化对中国传统文化的冲击日趋严重，宾阳炮龙节也不可避免地受到一定影响。近年来，炮龙节活动得到恢复，“炮龙”数目有所增加，参加者愈来愈多，其中包括宾阳周边县市及国内外的游客。在此情势下，宾阳炮龙节正逐渐发展成为一个多民族文化交融的节庆盛典。（分段）

台江苗族独木龙舟节是贵州苗族的一个传统节日，时间在每年农历的五月二十四至二十七，苗语称作“dabkiangvongx”，音译为“恰酿涌”，流行于贵州省台江县、施秉县清水江两岸和台江县巴拉河下游两岸。节日期间，苗族群众聚集在清水江中游施洞镇塘坝村河段举行为期三天的划龙舟大赛，比赛规模盛大，气氛热烈，赛事礼仪独具一格，闻名遐迩，每年都能吸引数万人前往观光。（分段）独木龙舟节反映着苗族多神的巫教信仰。苗族世代居住山区，信巫事神，造龙舟时选龙树、砍龙树都要挑吉日，祭拜天地山水诸神。独木龙舟节所用龙船长度在24至27米之间，重约三四吨，龙身以三根削尽枝丫的大树干刳制而成，一般须用直径1米、高30米以上的大杉树。苗族以鼓作为氏族或部落的代表，每届以民主方式选举产生的氏族首领称为“鼓主”，一般是具有组织管理能力、德高望重的长者，施洞苗族每届龙舟赛事都必须在鼓主的主持下进行。划龙舟时“鼓头”头戴礼帽，身穿古礼服，端坐击鼓。男童装扮的“童女”全身新衣银饰，与“鼓头”对坐打锣。36个桡手统一身着民族新装，头戴马尾丝编制、后缀燕尾银片的斗笠，轮桨点水，口唱飞歌，迅速将龙舟划向前方。（分段）节日期间，台江等地的苗族家家准备好鸡鸭鹅和几百斤米，盛情接待八方来客，表现出朴实善良、热情好客的风尚。苗族独木龙舟文化中的龙舟赛事及各项礼仪均显示了很强的地域民族风格，具有重要的研究价值。（分段）（分段）

苗族跳花节是贵州的苗族群众为祝愿风调雨顺、五谷丰登、六畜兴旺而举行的一种民俗活动，每年约有五万多人到坡上参加跳花，其中以安顺市瓦窑村每年正月初七至初九举行的跳花坡活动最具规模。（分段）跳花活动从正月初六即已开始前期工作，先是在德高望重的寨老主持下用多种万年青树枝组成一棵花树，交给上年接花树后生下孩子的户主，户主在唢呐的吹打声中再将花树从家内直送到山顶。正月初七跳花节来临，各处的苗族男女云集跳花坡。未婚男青年男扮女装吹芦笙；已婚男青年背上背扇和棉被，将银饰、绣花等物品挂于棉被上，吹着芦笙参与活动；小孩则背背扇参加跳花。正月初九下午跳花结束后，结婚多年未生子女的夫妇将花树接到家中供奉。如有男女青年在跳花活动中彼此相中，男方便可请人到女方家提亲。（分段）苗族跳花节是苗族群众生活中不可缺少的重要组成部分，它作为一种民族节日流传至今，为增进民族团结、促进社会和谐发挥了积极作用。如今，随着苗族青年生活习惯和价值取向的改变，人们参加跳花活动的热情也在不断衰减。在此情势下，跳花习俗文化内涵及实践有消失的趋势，亟待保护。（分段）（分段）

苗族四月八姑娘节又称“黑饭节”、“跳花跳月节”。每年农历四月初八，湖南省绥宁县及周边广大苗族地区的妇女欢度“四月八姑娘节”。四月八姑娘节历史悠久，形式多样，它集祭祀活动、饮食习俗、歌舞表演、情爱婚俗、服饰展示等于一体，显示出浓郁的民族风情。节日期间的主要活动包括接出嫁女回娘家、兄弟背姐妹进堂屋、祭先祖神灵、祭狗祭牛、吃黑饭、赶菜、舂糍粑、耍龙舞狮、对山歌、吹木叶、爬藤、逗春牛、抬故事、跳傩舞、跳花跳月等，而以吃黑饭、祭女祖为主要内容，彰显出苗族崇尚女性的独特风习。歌唱的内容以颂扬祖先功德、赞美男女爱情、咏叹大自然的神威、讲述杨金花的传奇故事为主。活动中应用的铜锣、牛皮鼓、蛇皮琴、芦笙、唢呐、土琵琶、竹笛侗箫等各种物品大都就地取材，由苗族群众自己制作。除此之外，姑娘节活动还会用到纸扎花、五彩狮、蓑衣、牛、傩面具、傩刀等物品。（分段）四月八姑娘节保存了大量苗族古代祭祀仪式、民俗风情和口头文化，显示出苗族人民的智慧，可以在激发民族精神、促进文化认同、增强民族凝聚力、维护民族团结等方面发挥积极的作用。（分段）（分段）

苗族四月八节是苗族人民聚会欢庆的重大节日，中国苗族地区都十分盛行。国家民族事务委员会根据苗族人民的要求，于1981年5月3日作出批示：“同意农历四月八日为苗族传统节日。”从此，在京的苗族与湘、鄂、渝、滇、黔等省市苗族群众同享“四月八”节日的欢乐。（分段）苗族四月八节源于苗族祭祀活动，祭天地、祭祖先、祭英雄、祭神灵。随着时代的变迁，苗族人民情趣变化，节日活动逐步加进了歌舞表演及人情交流，使之内容更加丰富多彩。（分段）“四月八”这一天，成千上万的苗族男女都要穿上节日盛装，从四面八方涌入歌场周围对唱苗歌。苗族青年称“赶歌场”，又叫“跳花跳月”。苗歌演唱几乎贯穿了节日活动的全过程。苗歌分为高腔、平腔两大声腔，内容涉及到苗族社会生产生活、历史事件、历史人物、风情习俗等各个方面，充分显示了苗族以歌传情、以歌叙事、以歌取乐的文化特点。（分段）苗族四月八体现了苗族的宗教文化特点，对研究苗族的历史、民俗具有重大的价值。（分段）苗族四月八是湘、鄂、渝、滇、黔等省市苗族、侗族、瑶族，多民族的大聚会，对增强民族团结、振奋民族精神、构建社会主义和谐社会将产生积极的推动作用。（分段）（分段）

浇花节是德昂族一年一度的传统佳节，主要流传于云南省德宏傣族景颇族自治州的德昂族民众中。浇花节从清明节后第七天开始，前后历时三天。节日的第一天，德昂族群众都会穿起节日盛装，背上从井里打来的清水，带着早已准备好的食物，手捧鲜花，汇集到本寨的奘房中。节日仪式由寨内的长老主持，仪式过程中，男青年敲响象脚鼓，女青年和着鼓点跳起“堆沙舞”，其他群众则身背精致的小花篮，手捧竹水筒举过头顶，依次往水龙槽里倒水，为佛像冲浴，以祈来年风调雨顺。仪式过后，人们将带来的食物摆到佛像前的供盘中，齐声朗诵祭词，然后尽情品尝各种食物。食毕排成长队，以象脚鼓队为前导，翻山越岭来到井旁或泉边取水。每次取水都很讲究，要举行取水供物仪式，男女青年还要进行传烟、对歌、赛舞等文艺表演。（分段）浇花节是德昂族文化的结晶，它涉及德昂族的宗教礼仪、民间歌舞、民间工艺、婚姻习俗和传统饮食等多方面内容，具有十分丰富的民族文化内涵。（分段）（分段）

江孜达玛节藏语意为跑马射箭，是集体育竞技、文艺表演、物资展销为一体的藏民族传统节日。它流行于西藏自治区江孜县一带，时间在藏历四月十日至二十八日。（分段）据传绕丹贡桑帕巴桑布是萨迦王朝的内务大臣，又是江孜法王，在群众中颇有威望。帕巴桑布去世后，其弟子每年设祭以示纪念。后因战乱，祭祀被迫中断。至藏历火鼠年（1408），绕丹贡桑帕担任江孜法王，遵照父亲贡桑帕的遗嘱恢复祭祀。这一年藏历四月十日至二十七日，绕丹贡桑帕为其祖父设祭念经，直到二十八日才开始娱乐活动。活动由法王的部下、兵丁、佣人承办，主要内容包括展佛轴画、跳神、角力、跑马、抛石头等。由此开始，将藏历每年的四月十日至二十八日固定为祭祀节日。到扎西绕丹帕（1447）统辖江孜时期，节日的娱乐活动更加丰富，增加了跑马射箭比赛等内容，江孜达玛节至此正式形成。（分段）（分段）

撒班节亦称“犁头节”，是塔塔尔族的传统农事节日，主要流传于新疆维吾尔自治区的乌鲁木齐、塔城、伊犁地区和奇台县等地。据说撒班是生长在中亚地区的一种野生植物，塔塔尔族先民鞑靼人以放牧、农耕和狩猎为生，春夏之际从草原和农田归来时都要在长满撒班的草滩相聚，开展体育竞技和文化娱乐活动，以祈风调雨顺、粮食满仓，久之便形成了撒班节。历史上的撒班节是在春耕时举行，后由于气候的变化，节日时间改到6月中下旬。（分段）撒班节内容丰富，节日活动中会展示独特的饮食、服饰习俗，举行音乐、舞蹈和体育竞技活动。这个民族节日对于我国少数民族饮食、服饰、音乐、舞蹈发展史及塔塔尔族民间民俗文化、美学观念、道德观念等的研究都具有极其重要的价值。如今，新疆只有60岁以上的部分塔塔尔族老人知道该节日活动的详细内容和前后过程。有关方面应立即采取行动，保证这一独特的民族节日顺利传承发展下去。（分段）（分段）

奇台县位于新疆维吾尔自治区东北部，地处东经89°13′—91°22′，北纬43°25′—45°29′之间，东与木垒县为邻，南以天山中脊与吐鲁番市、鄯善县搭界，西和吉木萨尔县相连，北与富蕴县、青河县接壤，东北与蒙古国交界。大泉塔塔尔乡位于S303省道两侧，东与农六师108团相连、南隔东湾镇至天山山脉东侧，西与吉木萨尔县接壤，北至古尔班通古特沙漠。（分段）奇台县塔塔尔乡是全国唯一的以塔塔尔族为主体的民族乡，塔塔尔族是我国人口较少民族，奇台境内现有塔塔尔族1450人，生计方式以农耕和放牧为主。“撒班节”是塔塔尔族的传统农事节日，也是塔塔尔族民俗的重要组成部分。（分段）塔塔尔人由从事畜牧业逐步转变为从事种植业之后，他们将原来以铁锨、坎土曼、镢头等工具翻地种植作物的生产方式，改为以“犁铧”为工具耕种作物的生产方式。后塔塔尔人为了庆祝“犁铧”这一先进的生产工具，特地用犁铧的塔塔尔语读音“撒班”来称谓这种庆祝活动，久而久之这种庆祝活动演变为塔塔尔族的传统节日，因此“撒班节”也可以说就是“犁铧节”。（分段）撒班节是全民参与的节日，在每年6月20日—25日之间举行，场地不固定，活动过程中无特殊禁忌。（分段）塔塔尔族是跨国界民族，在新疆周边邻国有分布。“撒班节”活动不带任何宗教色彩，是塔塔尔族传统文化的百科全书，保留了较完整的塔塔尔族习俗，如饮食、服饰、竞技、音乐、舞蹈、手工艺、文化活动等方面有着鲜明的塔塔尔族特色。岁时节令是重要的非物质文化遗产，具有较高的历史和文化价值。从学术上来说，“撒班节”对民俗学、人文学和社会学都有着重要的意义和价值，应当得到保护和传承。（分段）

灯会是中国民间传统的群众性节庆活动，它流行于全国各地，在海外华人聚居区也颇为盛行。灯会多出现在元宵节期间，也有些地方在农历七月十五举行灯会，不同地区的灯会特色各不相同。&lt;br/&gt;“元宵节”也称“灯节”，元宵燃灯的风俗起自汉代，唐宋时得到进一步发展，明清时期各地灯会活动已经达于鼎盛。按照传统习俗，正月十五月圆之夜，人们要张挂和燃点各式各样的彩灯，同时举行观灯、赏灯、赛灯等庆祝活动，以祈阖家团圆、人寿年丰。以灯会为中心，各地形成了猜灯谜、吃元宵、走百病等一系列富有特色的元宵节俗。（分段）随着时间的推移，元宵节的活动日益丰富，不少地方在元宵节庆中增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船扭秧歌、打太平鼓、抬阁等传统民俗表演，使灯会显得更加热闹红火。（分段）苇子灯阵是一种将工艺制作与舞蹈表演有机结合的民间艺术形式，流传于河北省邯郸市峰峰矿区以西的义井镇东王看村。相传原磁县贾壁村一带战国时期已有逢年过节演出苇子灯的风尚，到了明代，邻近的东王看村村民前往贾壁村观看表演时学得灯艺。从此苇子灯开始在东王看村流行，而贾壁村的苇子灯表演却慢慢失传了。（分段）苇子灯的制作十分讲究，灯架以高粱秆或竹竿、木杆制作的苇秆插成，灯的内外层均用棉纸和彩纸装饰，蜡烛系以羊油为材料特制而成。灯有24杆，象征一年24个节气风调雨顺。苇子灯阵多在春节期间表演，每年一进腊月，东王看村村民就开始采购灯油、红绿纸等材料，剪贴铰装，精心制作灯阵道具，将丰收的心情融入艺术之中。（分段）元宵节是表演苇子灯阵的高峰期，届时东王看村村民披红挂彩，欢天喜地地出门观看，场景热闹非凡。苇子灯阵由年轻体壮的小伙子32人于夜间表演，其中24人擎苇子灯，8人提小灯笼，通过灯的流动形成各种图案或字样，场面十分壮观。表演中需用到9盏小灯笼、24杆苇子灯等道具及墩鼓、小钹、大钹、小锣等打击乐器。传统的苇子灯阵节目有《跑圆场》、《四马投唐》、《八门套九星》、《倒卷帘》、《二龙出水》等，表演者还可以组合出“天下太平”等多种字样。（分段）苇子灯阵以艳丽的装饰、粗犷的表演营造了节日的喜庆气氛，生动展现出流行地民间文化的质朴风貌和民众的审美意识，具有重要的民俗学研究价值。（分段）

灯会是中国民间传统的群众性节庆活动，它流行于全国各地，在海外华人聚居区也颇为盛行。灯会多出现在元宵节期间，也有些地方在农历七月十五举行灯会，不同地区的灯会特色各不相同。&lt;br/&gt;“元宵节”也称“灯节”，元宵燃灯的风俗起自汉代，唐宋时得到进一步发展，明清时期各地灯会活动已经达于鼎盛。按照传统习俗，正月十五月圆之夜，人们要张挂和燃点各式各样的彩灯，同时举行观灯、赏灯、赛灯等庆祝活动，以祈阖家团圆、人寿年丰。以灯会为中心，各地形成了猜灯谜、吃元宵、走百病等一系列富有特色的元宵节俗。（分段）随着时间的推移，元宵节的活动日益丰富，不少地方在元宵节庆中增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船扭秧歌、打太平鼓、抬阁等传统民俗表演，使灯会显得更加热闹红火。（分段）胜芳花灯源远流长，明初已闻名京津华北一带。它由盂兰盆灯会、元宵冰灯和元宵花灯三部分组成，主要流传于河北霸州地区。（分段）“盂兰盆灯会“又称“中元灯会”，于每年农历七月十五晚上举行，届时渔民会在水中投放“河灯”，以悼念逝者，追荐亡魂。元宵冰灯和元宵花灯活动都在元宵节期间举行，整个元宵灯会历时五天，自正月十三开始至正月十八结束。灯会最早是在街心老爷庙前的中心广场搭起一座高2米、面积60平方米左右，俗称为“鳌山”的灯台，灯台上吊满精选出来的数百种自制花灯。元宵灯会期间，白天有七十多道古老民间花会踩街巡演，戏院书馆、酒肆茶楼等处全天义演。入夜，百姓云集鳌山周围观灯听唱，民间艺人轮流表演，到处喧哗沸腾，一派兴旺景象。改革开放以来，随着地域环境及城市建设的变化，胜芳灯会又增添了一些新的表演形式。（分段）胜芳传统花灯有两千种之多，以动物、植物、人物、器物、建筑、神佛等题材的作品为主。这些彩灯是在特定的地域环境、生产生活方式和民俗风习中产生出来的，它们工艺严谨，制作精细，造型美观大方，风格上自成体系，其中一些花灯形式独特，为胜芳所独有，如猪八戒灯有几十张嘴，可以同时张合，等等。一年一度的元宵灯会充分展示了胜芳人民的聪明智慧和创造精神，它丰富和活跃了当地人民春节期间的文化生活，为社会的安定和谐及传统民间文化的传承发展作出了不小的贡献。（分段）

灯会是中国民间传统的群众性节庆活动，它流行于全国各地，在海外华人聚居区也颇为盛行。灯会多出现在元宵节期间，也有些地方在农历七月十五举行灯会，不同地区的灯会特色各不相同。（分段）（分段）“元宵节”也称“灯节”，元宵燃灯的风俗起自汉代，唐宋时得到进一步发展，明清时期各地灯会活动已经达于鼎盛。按照传统习俗，正月十五月圆之夜，人们要张挂和燃点各式各样的彩灯，同时举行观灯、赏灯、赛灯等庆祝活动，以祈阖家团圆、人寿年丰。以灯会为中心，各地形成了猜灯谜、吃元宵、走百病等一系列富有特色的元宵节俗。（分段）随着时间的推移，元宵节的活动日益丰富，不少地方在元宵节庆中增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船扭秧歌、打太平鼓、抬阁等传统民俗表演，使灯会显得更加热闹红火。（分段）河曲河灯会是晋、陕、蒙三省交界地区一种盛大的民间节庆活动样式，流传于山西省河曲县境内。每年的农历七月十五，黄河两岸三省的民众纷纷赶到河曲会合，共同参加河灯会活动。活动开始，首先以隆重的仪式祭奠大禹，随后由僧人诵经，与会民众将做好的河灯摆供于神龛前，祈求神禹保佑风调雨顺，消灾免难。晚间，河路社、渡口社、炭船社等河运组织出面举办大规模的放河灯活动，追悼亡灵，祈祷平安。整个活动持续三天，每晚除放河灯外，还有戏乐助兴。（分段）河曲河灯会已进入晋、陕、蒙三省区民众的集体记忆，成为河曲地区传统习俗的重要组成部分，具有社会学、民俗学及地方历史文化等方面的研究价值。（分段）

灯会是中国民间传统的群众性节庆活动，它流行于全国各地，在海外华人聚居区也颇为盛行。灯会多出现在元宵节期间，也有些地方在农历七月十五举行灯会，不同地区的灯会特色各不相同。&lt;br/&gt;“元宵节”也称“灯节”，元宵燃灯的风俗起自汉代，唐宋时得到进一步发展，明清时期各地灯会活动已经达于鼎盛。按照传统习俗，正月十五月圆之夜，人们要张挂和燃点各式各样的彩灯，同时举行观灯、赏灯、赛灯等庆祝活动，以祈阖家团圆、人寿年丰。以灯会为中心，各地形成了猜灯谜、吃元宵、走百病等一系列富有特色的元宵节俗。（分段）随着时间的推移，元宵节的活动日益丰富，不少地方在元宵节庆中增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船扭秧歌、打太平鼓、抬阁等传统民俗表演，使灯会显得更加热闹红火。（分段）洋蛇灯产生于安徽省合肥市肥东县包公镇的大邵村，相传元明之交大邵村的邵姓婆媳为躲避元兵而藏身山洞，元兵发现二人后欲图不轨，此时一条数丈长的白蟒飞下山崖，惊散元兵，婆媳因而得救。邵家认定巨蟒是“东海蛇神”，为感念其救命之恩，村人扎成蛇灯，取名“洋蛇”，意指巨蟒为海洋中的蛇神。由此开始，洋蛇灯在大邵村的邵姓族人中世代相传。（分段）洋蛇灯制作工艺复杂，有一整套绑、扎、凿、勾、翘、压、衬的方法，通过老艺人的口传身授加以传承。蛇身以竹篾扎成鳞状，外蒙白布，不绘鳞。夜间燃点时，蛇腹内烛光照耀，白布上出现鳞纹。蛇眼也用蜡烛点亮，看去活灵活现，气足神完。在大邵村，每过18年才会将灯取出玩赏一次，每次玩赏都要增加一节，每节长1.6米，目前洋蛇灯长度已经达到104米。（分段）洋蛇灯表演中有“长蛇出海”、“走径折”、“摇大车”、“四蟒翻身”、“盘宝塔”等舞蹈动作，以锣鼓和民间礼炮“三眼铳”伴奏，主要乐曲有“长槌”、“十番”等。现在，洋蛇灯已成为大邵村居民欢庆元宵节的一项重要活动，独特的舞蛇表演别具魅力，深受城乡人民的喜爱。（分段）

灯会是中国民间传统的群众性节庆活动，它流行于全国各地，在海外华人聚居区也颇为盛行。灯会多出现在元宵节期间，也有些地方在农历七月十五举行灯会，不同地区的灯会特色各不相同。&lt;br/&gt;“元宵节”也称“灯节”，元宵燃灯的风俗起自汉代，唐宋时得到进一步发展，明清时期各地灯会活动已经达于鼎盛。按照传统习俗，正月十五月圆之夜，人们要张挂和燃点各式各样的彩灯，同时举行观灯、赏灯、赛灯等庆祝活动，以祈阖家团圆、人寿年丰。以灯会为中心，各地形成了猜灯谜、吃元宵、走百病等一系列富有特色的元宵节俗。（分段）随着时间的推移，元宵节的活动日益丰富，不少地方在元宵节庆中增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船扭秧歌、打太平鼓、抬阁等传统民俗表演，使灯会显得更加热闹红火。（分段）英都镇位于福建省南安市西部，四面环山，交通闭塞，在此封闭的环境中形成了独特的春节民俗活动。英都春节习俗由正月初二的祭祖、正月初九的拔拔灯会和正月十一的“割香”三大部分组成，其中拔拔灯会是整个年俗活动的高潮。（分段）宋代泉州海上丝绸之路的崛起促进了英溪内河驿渡运输的繁荣，南宋淳祐年间，陈姓船夫为祈风调雨顺，从丰州九日山的敕建昭惠庙分灵到英都奉祀，并创造性地将上元观灯改为更具喜庆气氛的“天诞日”游灯。游灯队伍的灯笼以大绳拉拴，为首者肩负大绳弓身拉动队伍前行，生动再现了英溪纤夫逆水行舟，与自然相搏的壮观场面，堪称一绝。后来英溪船运式微，陈姓船夫迁徙别处，昭惠庙由洪姓乡民奉祀，拔拔灯会成为当地农民一年一度的祈福盛典，世代传承，至今已历七百余年。另有“车鼓舞”、“花鼓唱”等民间文艺形式依附于拔拔灯会流传下来，现已成为灯会重要的组成部分，显示出浓郁的地方风格和强烈的艺术感染力。（分段）拔拔灯会活动再现了当年英溪纤夫拉纤行船的场景，从一个特殊角度反映出泉州海上丝绸之路内河驿渡运输的繁荣状况，具有很高的历史文化研究价值。如今海内外的南安乡亲几乎每年都会踊跃回乡拔灯、观灯，拔拔灯会成为凝聚亲缘、族缘的纽带，为团结海内外华人共同参加家乡建设发挥了巨大作用。（分段）

灯会是中国民间传统的群众性节庆活动，它流行于全国各地，在海外华人聚居区也颇为盛行。灯会多出现在元宵节期间，也有些地方在农历七月十五举行灯会，不同地区的灯会特色各不相同。&lt;br/&gt;“元宵节”也称“灯节”，元宵燃灯的风俗起自汉代，唐宋时得到进一步发展，明清时期各地灯会活动已经达于鼎盛。按照传统习俗，正月十五月圆之夜，人们要张挂和燃点各式各样的彩灯，同时举行观灯、赏灯、赛灯等庆祝活动，以祈阖家团圆、人寿年丰。以灯会为中心，各地形成了猜灯谜、吃元宵、走百病等一系列富有特色的元宵节俗。（分段）随着时间的推移，元宵节的活动日益丰富，不少地方在元宵节庆中增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船扭秧歌、打太平鼓、抬阁等传统民俗表演，使灯会显得更加热闹红火。（分段）石城灯会是一种别具一格的民间习俗，主要流布于江西省赣南的石城县，江西石城方言中，“灯”、“丁”同音，因此舞灯便有祝愿人丁兴旺、家宅吉祥之意。明清时期新春舞灯活动在石城已经盛行，农历腊月一到，乡村间一些文艺爱好者便自发组织起来，制作各式灯彩，自正月初一起游村串户舞灯为戏，直至元宵“谢灯”方才停止。（分段）石城灯会的道具、舞蹈、音乐都极为优美，其灯彩包括龙灯、狮灯、马灯、蛇灯、菜篮灯、宝伞灯、牌灯、鲤鱼灯、罗汉灯、蚌壳灯、船灯、八宝灯、板桥灯、麒麟送子灯等几十种，均以各色纸张和竹篾通过编、扎、画、剪、贴等手段精制而成；其中龙灯、狮灯表演动作粗犷豪放，菜篮灯等的表演轻盈活泼、泼辣诙谐、生动灵活；伴奏音乐多为石城特有的民间打击乐，曲调则多采用石城地方歌曲和赣南采茶戏旋律，节奏明快，悠扬动听。（分段）石城灯会深深扎根于人民群众之中，具有鲜明的地方特色。其灯彩制作、舞蹈表演及音乐创作等充分展现了客家先民的文化艺术创造力，从一个方面反映出石城深厚的客家文化底蕴。（分段）

灯会是中国民间传统的群众性节庆活动，它流行于全国各地，在海外华人聚居区也颇为盛行。灯会多出现在元宵节期间，也有些地方在农历七月十五举行灯会，不同地区的灯会特色各不相同。&lt;br/&gt;“元宵节”也称“灯节”，元宵燃灯的风俗起自汉代，唐宋时得到进一步发展，明清时期各地灯会活动已经达于鼎盛。按照传统习俗，正月十五月圆之夜，人们要张挂和燃点各式各样的彩灯，同时举行观灯、赏灯、赛灯等庆祝活动，以祈阖家团圆、人寿年丰。以灯会为中心，各地形成了猜灯谜、吃元宵、走百病等一系列富有特色的元宵节俗。（分段）随着时间的推移，元宵节的活动日益丰富，不少地方在元宵节庆中增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船扭秧歌、打太平鼓、抬阁等传统民俗表演，使灯会显得更加热闹红火。（分段）渔灯节是山东省烟台市沿海渔民特有的一个传统民俗节日，它流传于烟台地区的山后初家、芦洋、八角等十几个渔村，至今已有五百多年的历史。起初，烟台沿海渔民未能完全摆脱对农耕文化的依附，将陆地习俗搬到了船上。随着历史的变迁，渔家文化不断发展，在烟台地区形成了渔灯节的雏形，其后这一节日逐渐从传统的元宵节中分化出来，成为渔民专有的节日。农历正月十三、十四午后，烟台沿海渔民从各自家中出发，抬着祭品，高举彩旗，一路燃放鞭炮，先到龙王庙或海神娘娘庙送灯、祭神，再到渔船上祭船、祭海，最后到海边放灯。（分段）渔灯节是胶东沿海地带渔家文化的典型代表，具有鲜明的渔家特色和丰富的文化内涵，在长期发展过程中渐渐融入渔民生活，成为胶东渔民习俗中不可缺少的重要组成部分。（分段）

灯会是中国民间传统的群众性节庆活动，它流行于全国各地，在海外华人聚居区也颇为盛行。灯会多出现在元宵节期间，也有些地方在农历七月十五举行灯会，不同地区的灯会特色各不相同。&lt;br/&gt;“元宵节”也称“灯节”，元宵燃灯的风俗起自汉代，唐宋时得到进一步发展，明清时期各地灯会活动已经达于鼎盛。按照传统习俗，正月十五月圆之夜，人们要张挂和燃点各式各样的彩灯，同时举行观灯、赏灯、赛灯等庆祝活动，以祈阖家团圆、人寿年丰。以灯会为中心，各地形成了猜灯谜、吃元宵、走百病等一系列富有特色的元宵节俗。（分段）随着时间的推移，元宵节的活动日益丰富，不少地方在元宵节庆中增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船扭秧歌、打太平鼓、抬阁等传统民俗表演，使灯会显得更加热闹红火。（分段）泮村灯会流传于广东省开平市水口镇的泮村乡，至今已有五百多年的历史。每年农历正月十三，泮村乡彩旗蔽日，爆竹声声，四十多个村庄户户张灯结彩，全乡群众簇拥着三米多高的大花灯，由晨至昏游遍全乡，游灯时前以罗伞开路，旁有龙、狮相随。（分段）泮村灯会起源于明代，当时官场腐败，社会黑暗，盗匪横行，民不聊生，泮村邝姓十三世祖祁健斋前往拜见曾在泮村执教的名儒陈白沙（1428—1500），询问消灾避祸的办法。陈白沙指示说，泮村有狮山、虎山、象山、马山、牛山五座黑石兽山，五兽镇村，本可确保平安，但作为五兽之王的狮子昏睡未醒，其余四兽捣乱，才导致当地灾祸频仍。他建议乡中各家挂灯鸣炮、敲锣打鼓以吵醒狮子，让它管住四兽。泮村民众听从指点，明英宗天顺八年（1464）正月十三，家家户户点灯鸣炮，摇旗呐喊，响声震天。据说自此以后，泮村又回复了太平景象。由这一年开始，每年的农历正月十三泮村民众都要举办舞灯活动，以消灾祈福、辞旧迎新。每年台山、新会、鹤山等邻近县市的群众都会赶来参观助兴，整个灯会一派喜气洋洋的景象，热闹非凡。（分段）

灯会是中国民间传统的群众性节庆活动，它流行于全国各地，在海外华人聚居区也颇为盛行。灯会多出现在元宵节期间，也有些地方在农历七月十五举行灯会，不同地区的灯会特色各不相同。&lt;br/&gt;“元宵节”也称“灯节”，元宵燃灯的风俗起自汉代，唐宋时得到进一步发展，明清时期各地灯会活动已经达于鼎盛。按照传统习俗，正月十五月圆之夜，人们要张挂和燃点各式各样的彩灯，同时举行观灯、赏灯、赛灯等庆祝活动，以祈阖家团圆、人寿年丰。以灯会为中心，各地形成了猜灯谜、吃元宵、走百病等一系列富有特色的元宵节俗。（分段）随着时间的推移，元宵节的活动日益丰富，不少地方在元宵节庆中增加了耍龙灯、耍狮子、踩高跷、划旱船扭秧歌、打太平鼓、抬阁等传统民俗表演，使灯会显得更加热闹红火。（分段）自贡位于四川盆地南部，沱江流域釜溪河河畔。自贡灯会历史悠久，早在唐宋年间这里就有了新年燃灯的习俗，清中叶以来，自贡的“狮灯场市”、“灯竿节”、“提灯会”、“瞒天过海”、“牛儿灯会”等会节活动相沿不绝，显示出浓郁的地方风情。随着社会的变迁和科技的发展，现代自贡灯会变得比以往任何时期都更加繁荣兴盛。从1964年到2006年春节，自贡已成功举办了19届灯会。（分段）自贡灯会以元宵节灯会最为著名，场面宏大，灯彩丰富异常。按类型分，自贡元宵灯彩主要包括工艺灯、座灯、组灯等几种。其中以组灯最具特色，它多表现优秀民间传统、古典名著、神话故事等题材内容，具有大型、群体、联动的特点，成为中华民族彩灯文化中的一枝奇葩。自贡灯彩构思巧妙，制作精细，用料独特，瓷器餐具、玻璃瓶、蚕茧、细竹篾、扎染、丝绸等均可用为制作灯彩的原材料。传统制作技艺与现代科学技术相结合，制成的灯彩五光十色，令人目不暇接，呈现出绚丽多姿的面貌，将自贡灯会推向了更高的艺术境界。（分段）

日麦节（羌历年）也叫“羌历新年”、“过小年”、“丰收节”等，是羌族的隆重节日，活动内容以庆丰收、送祝福、祈平安为主，主要流行于四川省茂县23个乡镇的广大羌族聚居区，在汶川县、理县、松潘县、北川羌族自治县等的羌族分布地区也有流传。日麦节系由羌族平阳历而得名，一般以农历十月初一为节日，为期三至五天。从内容上看，这种羌年活动反映的主要是羌族早期农耕文化的状况，但从表现方式中仍然显现出许多游牧、狩猎文化和万物有灵崇拜的遗存。（分段）每当羌年来临，各寨都要在德高望重的老人的主持下举行隆重的庆祝活动。男女老少在草坪上围成一个个圆圈，先是载歌载舞，俗称“跳喜庆沙朗”，继而开饮咂酒，彼此互赠美食，共祝新年，纵情狂欢，直到深夜才尽兴而归。（分段）羌年是羌族人民宝贵的文化遗产，它集信仰、历史、歌舞、饮食于一体，从节庆活动中体现出羌人崇拜自然和先祖的民族个性，具有民族学、民俗学、社会学、历史学、文化学等多方面的研究价值。（分段）（分段）

苗年即苗族新年，一般在秋收完毕、一年农活基本结束时举行，过苗年一是为了悼念五千多年前在部落大战中罹难的苗族始祖蚩尤，二是庆祝一年劳作的收获，三是祭祀祖宗神灵及苗族视为保护神的枫木、竹木、岩妈、水井等。（分段）在贵州省清水江、都柳江流域的苗族聚居区，苗年是一年中最为重要的节日。自古至今，这一地区的苗族一直使用着与汉族农历不同的苗历，苗历岁首即为苗年。当地过苗年需通过协商按顺序进行，这使得不同苗寨可以在不同年份轮流成为节日狂欢的中心区域。（分段）苗年是苗家一年劳作的结束与欢乐的开始，苗年期间人们走村串寨，你迎我往，杀年猪、打糯米粑、祭祖、吃团年饭、喝串寨酒、跳芦笙舞，部分地区还举行斗牛、斗鸟、赛歌等活动，喜庆活动一个又一个，芦笙盛会一寨接一寨，欢乐一直持续到早春二月的“翻鼓节”。（分段）在贵州省丹寨县及其周边县市，苗族“嘎闹”支系的四个亚支系有过苗年的习俗。其中“尤”支系主要居住在丹寨北部、凯里南部和麻江东部，“恭”支系主要居住在丹寨境内、凯里南部和剑河、台江、黄平、麻江的部分地区，“白领苗”支系主要居住在丹寨南部、三都北部，“清江苗”支系主要居住在雷山西部、丹寨东部。（分段）随着社会经济的全面发展，农村城市化进程不断加快，人民生活水平得到很大提高，广大人民群众对节日的期盼心情已经逐步淡化。走出苗寨的年轻一代过苗年时也不回家，这样苗年的节日气氛大为减弱，导致整个苗年的传统节俗趋于衰微，亟待保护振兴。（分段）（分段）

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。&lt;br/&gt;妙峰山古称“妙高峰”，地处北京西郊，距市中心35公里，属北京市门头沟区管辖。妙峰山传统庙会每年举办两次，农历四月初一至四月十五为春香，七月二十五至八月初一为秋香，其中以春香为盛。庙会活动区域分娘娘庙和香道茶棚两部分，娘娘庙建在山顶，由灵官殿、惠济祠、回香阁、玉皇顶等建筑构成。（分段）妙峰山庙会是华北最重要的庙会之一，它始于明代中后期，至清代香火旺盛达于极点，每年要迎接数十万香客。香会共有三百余档，门派各不相同。会首是香会的组织者、指挥者和主要传承者，仅北京市就有会首两百多人，会中的各种规矩、礼仪、技艺均由会首以师带徒的方式传承下去。（分段）妙峰山庙会保留了华北庙会以民间信仰为特点的传统民间吉祥文化，是研究华北地区民众世界观和生活情状的重要依据，在民俗学研究中具有重要的参考价值。香会是一种民间文化活动组织，它传承和保留了众多的民间艺术、民间体育竞技活动和民间手工艺，丰富了群众的文化生活。香会活动带有很强的群众性和自娱性，从中体现出民众的自治能力和传统社会急公好义、谦和互助的精神。（分段）（分段）

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。（分段）东岳庙庙会是北京历史上最早的庙会之一，它在元代即已出现雏形，至明代正式形成，入清后达于鼎盛。庙会以北京东岳庙为依托而展开，逐渐形成包含信仰、商贸、娱乐等多方面内容的群体性系列活动。历史上东岳庙庙会的会期主要在春节、农历三月十五至三月二十八的东岳大帝诞辰日和每月的朔望日。庙会期间，人们到庙中祭祀东岳大帝和民间吉祥神，以祈福迎祥。各地民间香会在此行善助善，各行业也利用这一机会举办活动。除此以外，还有规模极大的庙市，出售节令用品、地方土特产、风味小吃及日常生活用品等。如今东岳庙庙会主要在春节期间举办，在继承传统习俗的基础上，增加了展览、讲座等活动内容，使东岳庙庙会成为新时期文化庙会的典型代表之一。（分段）北京东岳庙庙会以东岳大帝信仰为核心，以祈福文化为重要内容，体现出广泛的群众性，有利于社会和谐气氛的营造。东岳庙庙会习俗中凝结了众多的传统民俗样式，为研究华北地区的民风民俗提供了重要材料。（分段）1949年后，北京东岳庙庙会因庙宇场所被机关占用而陷入沉寂。20世纪末，庙会重新恢复并延续至今，成为京城最有影响的节庆庙会之一。（分段）

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。（分段）晋祠位于山西省太原市西南郊，祠中的圣母殿建于北宋太平兴国九年（984），用以奉祀周武王之妻、姜太公之女、叔虞之母邑姜。明洪武二年（1369）为圣母加封号后，形成了七月初二祭祀圣母的盛典。后逐渐演变成晋祠传统庙会，古称“赛神会”，明清以来长盛不衰，一直延续至今。（分段）晋祠赛神会农历七月初一开始，在水镜台演戏酬神。七月初二是祭祀圣母诞辰的正日，县、乡、村社的官员、乡绅、社首斋戒沐浴，到晋祠恭谨致祭。先在圣母殿前的献殿陈设香案祭品，然后上香鸣钟，由知县恭读祝文，行礼如仪。自正日起，水镜台演戏五日，同时在全县范围内举行赛神会，活动逐步趋向高潮。（分段）晋祠庙会历史悠久，它生动体现了太原当地古老的乡风民俗，具有重要的民族学、历史学研究价值。（分段）

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。&lt;br/&gt;上海龙华庙会是华东地区著名的庙会之一，其产生时间可以追溯到唐代。龙华寺相传为弥勒菩萨的道场，每逢弥勒菩萨化身布袋和尚的涅日，龙华寺都会举行隆重的纪念法会，以众姓水陆道场为主。至明代，龙华庙会由单一的礼佛庙会发展为兼容商贸、娱乐的综合性庙会。清代，庙会更与赏桃花的习俗结合起来，正日由农历三月初三推至三月十五，规模和影响进一步扩大，娱乐内容也有所增加，庙会进入全盛时期。20世纪20年代以后，龙华庙会由乡村庙会向都市庙会转化。新中国成立后，政府参与组织龙华庙会，使庙会结束自发状态，进入新兴阶段。（分段）龙华庙会具有都市性、商贸性和娱乐性的基本特征。商贸活动是庙会的重要内容，这不仅缘于与长三角地区重商的传统和商业发达的背景，也与庙会的时间有关。龙华庙会一般在清明前后举行，此时正是春播时间，需要农具、种子等物品，因此庙会就成了这些农用物品最好的交易场所。饮食是庙会商贸习俗的一个重要方面，龙华羊肉、龙华五香豆、龙华豆腐干、龙华素斋等都是龙华庙会上常见的特色食品，与当地食俗和生活方式有着密切的关系。娱乐活动也同样是龙华庙会的重要内容，庙会期间，人们愉快地踏青赏桃花、观赏皮影戏、花鼓戏、舞龙舞狮和荡湖船等表演，使龙华庙会成为了上海新春时节最为欢快的节日。（分段）在龙华庙会的发展过程中产生了众多的传说故事、诗词、谚语，这些作品的产生既说明了庙会在民众生活中的重要作用，又体现了庙会的巨大影响力和强大辐射功能。庙会的发展直接导致了龙华古镇的形成并促进了上海地区的形成与发展。作为观察上海的一扇窗口，龙华庙会在上海地方文化的研究中起到了重要的参考作用。

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。（分段）赶茶场是浙江省磐安县玉山一带的传统民俗，玉山古茶场位于磐安县玉山镇马塘村，它始建于宋代，清代乾隆年间重修，是目前全国发现的最早的古代茶叶交易场所遗存。（分段）晋代许逊在游历玉山时为当地发展茶叶生产、打开茶叶销路作出过巨大贡献，玉山百姓感其恩德，尊之为“茶神”，建庙立像，四时朝拜。至宋代，又为茶神重建庙宇，同时在边上开设茶场，庙宇因此被称为“茶场庙”，并形成了以茶叶交易为中心的“春社”、“秋社”两季庙会。（分段）“春社”时间定在农历的正月十五，届时当地茶农穿着盛装来到茶场，举行社戏表演、挂灯笼、迎龙灯（亭阁花灯）等民俗文化活动。“秋社”在农历十月十五举行，茶农和百姓拎着茶叶和货物从四面八方到茶场赶集，形成热闹非凡的盛大庙会，除货品交易外，“秋社”期间还有各种民间艺术表演，如三十六行、叠罗汉、抬八仙，等等。（分段）赶茶场庙会中，茶叶、药材贸易与农业生产紧密相连，促进了当地生产的发展、经济的繁荣与社会的和谐。赶茶场有一整套隆重的茶神祭奠仪式和一系列丰富多彩的民间艺术活动，群众参与面广，流传时间长，由古至今从无间断。保护和传承这一民俗文化活动对于古茶场的维护和当地茶叶生产的发展具有极其重要的现实意义。（分段）

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。（分段）泰山东岳庙会是一种融宗教文化、商业贸易为一体的综合性民俗活动，长期流行于山东省泰安市的泰山东岳庙。它源于民间的泰山崇拜意识及东岳大帝、碧霞元君信仰，汉代初步形成，唐宋两代得到发展，元明清及民国时期渐趋鼎盛。（分段）自宋代开始，将东岳大帝降诞之辰农历三月二十八定为祭祀日，由此形成东岳庙庙会的固定会期。新中国成立后，泰山庙会一度被不定期的物资交流会所取代。“文革”期间，连物资交流会也被取消。1986年，在岱岳观旧址一带恢复了泰山庙会，会期是公历5月6日至12日，庙会内容除正常的宗教活动外，以物资交易、文化娱乐和旅游观光活动为主。1991年的泰山庙会为期六天，与会者达一百二十万人次。1992年泰山庙会扩大了规模，以红门路为中轴线，南起白鹤泉，北到关帝庙，西临普照寺，东至王母池，范围达到一平方公里，会期也延长至十天。（分段）泰山东岳庙会是中国民俗文化的重要组成部分，它起自民间，特色鲜明，规模盛大，内容丰富，会制规范，集中体现了中华民族特有的生命观、价值观、道德观、哲学观及历代政治、经济、文化生活状况。泰山东岳庙会是我国乃至世界庙会文化的典范，在发展过程中，其影响辐射全国，成为各地东岳庙会的源头。目前，泰山东岳庙会中的一些优秀民间文化样式已处于濒危状态，亟待保护。

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。（分段）武当山庙会是由信徒们独特的朝山进香活动演化而成的一种民俗活动，流行于湖北省十堰市的武当山地区。庙会每年共有两期，时间为农历腊月二十三至第二年的三月十六、九月初一至九月初十，其中以三月三、九月九的庙会最为隆重。（分段）武当山庙会始于东汉末年，兴于宋而盛于明清，主要活动内容包括朝山进香、做斋醮道场、举行民间艺术活动等。朝山进香有三种形式，一是香会进香，二是道教信徒苦行进香，三是进散香。武当道场主要是做小启朝和大启朝法事，小启朝需用一天时间，大启朝则需三天。庙会期间，民众可踏青登山、看灯览胜、观看武当武术擂台比赛、欣赏礼花燃放等表演活动。（分段）武当山庙会是当地民俗生活的缩影，它极大地丰富了当地群众的文化生活，具有很高的民俗学和历史文化研究价值。（分段）

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。（分段）火宫殿位于湖南省长沙古城坡子街北侧，其火神庙主要供奉火神祝融。据《湖南通志》载，明末清初湖南各府、州、县建有火神庙一百余座。随着历史的变迁，众多的火神庙早已荡然无存，唯有长沙火宫殿火神庙保留至今，成为传统火神崇拜民俗传承的重要场所。（分段）祭祀火神是火宫殿庙会的重要内容，历史上，春秋仲月有官祭和民祭两祭。祭祀仪式后唱湘剧大戏三天，《目连救母》是必演的连台剧目。庙会期间，演社戏、玩杂耍、唱长沙弹词等民众文艺活动丰富多彩，令人应接不暇。火宫殿庙会的风味小吃独具特色，远近闻名，成为庙会的一大亮点。如今以火宫殿命名的一家中华老字号餐饮店传承了火宫殿庙会的美食文化，在当地乃至全国餐饮行业中有着十分重要的地位。（分段）2001年以来，长沙市有关部门为恢复火宫殿原貌，投资三千五百多万元重修古牌坊，重建火神庙、财神庙、观音庙，新建火文化博物馆，并先后举办各种火神庙会六十余次，参加者达一百多万人次，为火宫殿火神庙会的传承和发展奠定了良好的基础。（分段）

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。（分段）北帝诞庙会是流行于珠江三角洲的一种综合性民俗文化活动，其中以佛山祖庙北帝诞庙会的历史最久、规模最大，影响也最为深远。（分段）每年农历三月初三是北帝诞日，届时民间要举行规模盛大的庆祝活动。佛山祖庙北帝诞庙会活动由两部分组成，一是北帝诞庆典仪式，包括赴庙肃拜、北帝巡游、演戏酬神和烧大爆等内容；二是与北帝诞相关的活动，如正月初一至十五及每月初一、十五的行祖庙，正月初六至三月三十的北帝坐祠堂，二月十五、八月十五的春秋谕祭，九月初九的北帝崇升“飞升金阙”等。庙会期间，“举镇数十万人竞为醮会”，规模十分壮观。改革开放后，随着人们精神文化需求的不断加强，北帝诞活动在民间自发恢复起来，呈现出一年比一年兴旺的势头。近年来，佛山祖庙北帝诞庙会又开始呈现出“鼓吹数十部，喧腾十余里”的盛况。（分段）佛山祖庙庙会融民间信仰与群众文化活动为一体，具有世俗性、群众性、娱乐性的特点，为广东地方文化及民俗文化的研究提供了具体生动的参考材料。（分段）

庙会又称“庙市”，是在寺庙及其附近定期举行的一种民间信仰活动，流行于全国各地。一些大型庙会在唐代已有相当规模，至今仍传承不绝，影响广泛。各种庙会都有自己规定的会期，大多为某个传统农历节日或宗教及民间信仰纪念日。庙会具有集中性、群体性、固定性的特征，庙会期间，各种民俗活动、技贸活动得以当众充分展示，活动内容丰富多彩，迎神赛会也是庙会的一种形式。在我国香港和澳门特别行政区，以及台湾地区，信众普遍的传统庙会都是从大陆传入的，与母体有着割不断的联系。在海外华人居住区，许多从祖国带去的庙会都香火旺盛，以特殊方式传承着中华民族的文化血脉。（分段）药王山五峰分布形如手指，古称“五台山”，因被尊为“药王”的隋唐时代伟大医药学家孙思邈曾归隐于此，故改称“药王山”。它位于陕西省铜川市耀州区城东1.5公里处，地处关中平原与渭北高原接壤地带，具有典型的北方丘陵峡谷地貌特征，古柏参天，殿宇宏伟，碑石林立，风景秀丽，被列为第一批全国重点文物保护单位。（分段）药王山庙会是因纪念孙思邈而产生的，北宋时纪念活动在南庵静明宫举行，明代嘉靖年间祭祀的中心道场开始移向北洞。据清代顺治十一年（1654）的《施饭碑记》载，药王山举办庙会时，“秦人男女无远近少长，人马丁攘之声尽夜，经月余不绝。即秦晋藩王、士大夫，糜不登临而拜”。清末至民国时期，药王山庙会的会期改为十天，即由农历二月初二起会，初六开始演戏，至十一日结束。（分段）庙会期间，钟磬齐鸣，鼓乐喧天，有“路畔灯”、狮子、龙灯、花火、“天明戏”等表演活动，数以万计的群众从四方云集，现场气氛热闹异常，庙会高潮时更是达到万人空巷的地步。（分段）药王山庙会弘扬了药王孙思邈的医德医风，促进了祖国传统中医药文化的继承和发扬，具有民俗学、社会学及陕西地方文化等方面的研究价值。（分段）

北山庙会是在吉林省吉林市北山举办的具有悠久传统的民俗活动文化空间。（分段）北山坐落在吉林市区的西北面，是著名的城区森林公园。清康熙年间，山顶始建关帝庙。其后建有药王庙（原名三皇庙）、玉皇阁等，形成庙宇群，遂有“千山寺庙甲东北，吉林庙会胜千山”之誉。自清代起，以庙宇为中心形成各种固定节期的民俗集会，传承至今。（分段）每年农历四月以后，庙会接连不断，有四月初八佛诞节、四月十八娘娘庙会、四月二十八药王庙会、五月十三关帝庙会，其中以药王庙会最为隆重。庙会期间，善男信女虔诚礼拜，摊贩叫卖，民俗表演热闹非凡。（分段）融儒、释、道多元信仰于一山，集满、汉、朝、蒙、回等多民族习俗于一体，使北山庙会独具特色。（分段）

张山寨七七会是浙江省缙云县胡源乡招序村张山寨于农历七夕举办的民间信俗活动。（分段）张山寨七七会始于明万历初年。张山寨献山庙里供奉着浙南、福建一带民间广为信奉、颇有影响的地方神陈十四娘娘。传说农历七月初七是陈十四诞日，每年这一天当地民众都要到这里举行规模盛大的张山寨七七会。（分段）张山寨七七会沿用明万历初年确立的习俗，活动形式和程序分为：设立“案坛”、上寨迎轿、巡游祈福、献戏、山寨守夜、会案表演、祭拜归位等。（分段）会期，各种独特风格的古老民间表演都在这里竞相献艺，观者如潮。除本地民众外，还有来自浙江、福建以及台湾等省的信众。（分段）张山寨七七会因百姓信仰陈十四而长盛不衰。活动组织沿用明时立的主事村点轮流首事管理制度，即由轮值村主持活动事宜。（分段）该项目活动涵盖信仰、民俗、民间文艺等领域，对于继承中华民族优良传统，增强中华民族凝聚力、促进祖国统一具有重要意义，亦有传统节日文化研究的民俗学价值。（分段）

方岩庙会是在浙江省永康市胡公祠举办的民俗活动文化空间。（分段）方岩位于永康东部，为国家级旅游风景名胜区。山顶上有始建于唐大中四年（850）的广慈寺和后世为纪念宋代胡则而修建的胡公祠。（分段）胡则（963—1039），是北宋名宦，宋宣和至宝佑间，历代皇帝不断加封，胡则便由臣到侯、由侯到公。由于他“为官一任，造福一方”，民间百姓奉之为“胡公大帝”，立“胡公庙”祠祭。（分段）庙会时间为每年农历八月初至九月重阳节，历时五十余天，八月十三前后和九月重阳前后为两个高潮。（分段）庙会活动的核心内容是“迎案”，即“迎罗汉、拜胡公”仪式活动：胡公神座（俗称“胡公案”）巡游，卤簿仪仗扈从。由数十或上百名青壮年组成的罗汉班（俗称“迎罗汉”）随其后，表演武术杂耍。亦有歌舞队，或跟随罗汉班之后，或单独活动，民间舞“十八蝴蝶”和舞狮“九狮图”是闻名遐迩的传统节目。参加庙会的罗汉队多达四五百支，分属民间72个“胡公会”，会期在方岩山顶和沿途村庄争奇斗艳，热闹非凡。（分段）

九华山庙会是在安徽省池州市九华山定期举行的敬奉地藏菩萨的传统民俗活动文化空间。（分段）九华山著名风景区，以优美的自然景观和浓郁的佛教文化传统著称于世。唐开元末年，新罗僧人金乔觉渡海来到九华山修炼，圆寂后被僧徒尊为地藏菩萨化身。此后，每逢农历七月三十日，佛教僧徒和当地民众举行隆重的祭祀仪式，逐渐形成九华山庙会：佛诞节（农历四月初八）、自恣日（农历七月十五）、地藏诞日（农历七月三十）举行“浴佛法会”、“盂兰盆会”、“大愿法会”，农历十月十五民间和寺院共同举办“阴骘大会”，四面八方香客虔诚礼拜，买卖交易聚成集市。（分段）九华山庙会以超度亡灵、祈求平安和众生安乐为主要内容。同时，当地民众举办“舞龙灯”、“狮灯”活动，演出《目连救母》、《九更天》、《刘文龙》等傩仪节目，连续数日，热闹非凡。（分段）

西山万寿宫庙会是在江西省新建县万寿宫定期举办的祭祀净明道祖师许逊的传统民俗活动文化空间。（分段）许逊（239—374）是东晋人，生长在江西南昌。东晋元帝大兴四年（321），隐居南昌南郊梅仙祠旧址，创办道院，立净明道派，被尊奉为祖师。道教仙话说他得道成仙，为“十二真君”之一。北宋徽宗政和二年（1112），追封他为“神功妙济真君”，升南昌西山观为宫，赐额“玉隆万寿宫”。之后，形成定期的庙会。（分段）传说农历八月十五是许真君得道升天的日子，因此每年七月二十至九月初一便是信众们集中进山朝拜的“香期”，亦称“庙会期”。八月（号净月）初一晨旦开朝，朝拜队伍执“万寿进香”旌旗，锣鼓喇叭相随，陈敬供品，默念心愿，祈求赐福。夜晚民间戏班演出。（分段）该项目活动涵盖信仰、民俗、民间文艺等领域，对于继承中华民族优良传统，增强社区凝聚力具有重要意义，亦有宗教学、民俗学、历史学研究价值。（分段）

汉阳归元庙会是在湖北省武汉市汉阳区归元寺定期举办的传统民俗活动文化空间。（分段）归元寺属曹洞宗，又称“归元禅寺”，是湖北省重点文物保护单位，始建于清顺治十五年（1685）。清代中叶汉阳庙会已颇具名气，每年春节前后众多香客进香祈福，游客如织，以正月初九为最盛，新春祈福仪式与民俗活动结合是该庙会的特色。（分段）汉阳归元庙会是当地民俗生活的缩影，它丰富了当地群众的文化生活，具有宗教学、民俗学、历史学研究价值。（分段）

当阳关陵庙会是在湖北省当阳市关陵庙定期举办的以祭祀关羽为主要内容的传统民俗活动文化空间。（分段）当阳别名麦城，是三国蜀将关羽遇害葬身之地。祭奠关羽，“乡人墓祭，岁以为常”（嘉庆《荆门直隶州志·当阳冢墓》）。清雍正《湖广通志》卷二十五记载：关帝庙，“以茔墓所在建立祠宇，有司以时致祭”。（分段）庙会于每年春季或秋季举办。主要活动有：祭祀关公、演关戏“当阳杀故事”、民间娱乐活动、许愿还愿、庙市等内容。大量周边县市、外省以及海外信众届时涌来，体现这一民俗活动在增进社区民众文化认同方面具有的积极作用。（分段）

信俗又称“俗信”，是人们在长期生产生活过程中形成的一种约定俗成的传统理念，在这种理念的支配下，民众会对某种民俗现象产生心理和行为认同。传统民间信仰崇拜的神灵是信俗产生的一个重要源头，祈福避害则是传统信俗传承不断的内在原因，各种民俗文化表现形式的集合构成了民间信俗的文化空间。（分段）千童信子节是两千多年前徐福携千名童男童女东渡扶桑历史事件的文化遗存，流行于河北盐山地区。信子节只在农历甲子年的三月二十八举行，其他年份的农历三月二十八进行一般性的祭祀活动。（分段）千童信子节祭祀活动从农历三月二十八上午辰时开始，大约到午时结束。活动过程中，参加人员在主事者带领下沿街游祭。做完祭祀法事，信子还要沿街回到开化寺，由主事人率领着再拜千童碑、千童殿。信子节所使用的信子造型先后有过筑高台、绑木架、焊铁架三种形式，在传统的绑木架形式中，以木杆、铁棍绑制成木架，竖杆顶端用铁棍、木板搭起空中舞台，台上有童男童女表演各种艺术造型。支撑舞台的木杆下端固定在铁、木制作的架子上，36名粗壮大汉抬起架子，踏着锣鼓点稳步前进。架子前以三节棍和狮子舞表演开道，架子后紧跟着落子、高跷、旱船、竹马、花狸虎、秧歌等各种花会，边走边演，十分热闹。（分段）千童信子节是盐山当地民间信仰的重要体现，具有较高的民俗学和历史文化研究价值。它丰富和活跃了当地人民的文化生活，为河北地区民族民间文化的传承发挥了重要作用。（分段）（分段）

信俗又称“俗信”，是人们在长期生产生活过程中形成的一种约定俗成的传统理念，在这种理念的支配下，民众会对某种民俗现象产生心理和行为认同。传统民间信仰崇拜的神灵是信俗产生的一个重要源头，祈福避害则是传统信俗传承不断的内在原因，各种民俗文化表现形式的集合构成了民间信俗的文化空间。（分段）在中国民间，关公与孔子并称，被尊为“武圣人”。关公庙祭祀是中华传统文化的重要组成部分，影响波及海外，至今承沿不绝。（分段）关公信仰随历史的发展而逐渐形成相对固定的模式。东汉至五代时参照古社稷和孔子祭仪奉祀，北宋行太牢礼祀的祭典，明代洪武年间增加了“迎神”、“娱神”、“送神”等内容，清代康熙帝钦定关公诞祭日为五月十三日，在洛阳关林举行的祭祀仪式由视牲、陈设、盥洗、初献、拜四方、谒拜、终献、圆墓等环节组成，由洛阳县令主持。（分段）山西省运城市解州镇是关公故里，围绕关公形成的关公祖庙信俗内涵极其丰富。解州关帝祖庙是全国最大的关庙，它敕建于隋代开皇九年（589），前朝后寝，在国内外数以万计的关帝庙中规格最高。这里自古以来都要在每年的农历六月二十四关帝生辰、四月初八及九月初九举行庙会，久之形成习俗，一直沿袭下来。（分段）河南洛阳的关林是我国唯一冢、庙、林三祀合一的古代建筑群，至今已有千余年历史。它因葬有关羽首级而形成庙祀，明代万历二十年（1592）在汉代关庙的原址上形成今天庙会的基本规模。关林庙会于每年春、诞、秋三祭日即正月十三、五月十三、九月十三举行，祭祀仪式汇集了狮舞、鼓舞、武术、杂技、面塑、海神、高跷曲子等洛阳地方民间艺术，同各种信俗传说融为一体。（分段）关公信俗的核心内容是信义为本、忠诚为贵的传统观念，这一思想得到海内外华人的广泛认同，成为华人世界价值观的重要内容。目前关公信俗活动中的面塑、宫廷乐、海神、高跷曲子等形式知者极少，已面临失传的危险，急需抢救保护。（分段）

信俗又称“俗信”，是人们在长期生产生活过程中形成的一种约定俗成的传统理念，在这种理念的支配下，民众会对某种民俗现象产生心理和行为认同。传统民间信仰崇拜的神灵是信俗产生的一个重要源头，祈福避害则是传统信俗传承不断的内在原因，各种民俗文化表现形式的集合构成了民间信俗的文化空间。（分段）浙江省象山县石浦镇渔山渔村和台湾省台东县富岗新村共同信奉着鲜为人知的海上平安孝神如意娘娘。如意娘娘信俗是一种民间自生现象，它与妈祖信仰相似，是浙江宁波、台州、温州沿海一带渔民的精神寄托。据传浙东地区民间信奉如意娘娘已有几百年的历史。20世纪的内战造成中国大陆与台湾地区彼此隔绝的特殊状况，在此情势下，形成了象山石浦与台东富岗（小石浦）两岸如意娘娘往来省亲迎亲的习俗。（分段）石浦——富岗如意信俗是增进海峡两岸文化认同的情感纽带和推进中华传统道德传承的有效手段，作为民间信仰的有机组成部分，它为民俗学、宗教学等学科的研究提供了重要的参考。（分段）

信俗又称“俗信”，是人们在长期生产生活过程中形成的一种约定俗成的传统理念，在这种理念的支配下，民众会对某种民俗现象产生心理和行为认同。传统民间信仰崇拜的神灵是信俗产生的一个重要源头，祈福避害则是传统信俗传承不断的内在原因，各种民俗文化表现形式的集合构成了民间信俗的文化空间。（分段）汤和信俗是流传于浙江南部温州地区的一种民俗文化，也是我国古老的中元节习俗中最具典型性的个案。（分段）明初，东南沿海频遭倭寇侵扰，百姓不堪其苦。大将汤和奉太祖朱元璋之命沿海岸线修筑卫所59处，温州宁村所即为其中之一。倭患平息后，民间感念汤和的功德，在东南要塞宁村建庙立祀，并于每年农历七月十五中元节举行“汤和出巡”、“追悼倭难亡魂”等仪式。整个活动持续五天，仪式所到之处，人们夹道摆祭迎候，久之逐渐形成颇具规模的汤和节，至今已有四百多年的历史。（分段）汤和信俗在东南沿海一带影响深远，具有广泛的民间性和自发性。它突破中元节祭祖和送鬼的一般习俗，形式上涵括了手工技艺、歌舞、曲艺等众多的民间艺术门类。信俗中注入爱国主义与缅怀先辈两大主题，表达了人们对民族英雄的尊崇和热爱，有助于中华民族精神的弘扬和优秀传统道德的传承发展。（分段）

信俗又称“俗信”，是人们在长期生产生活过程中形成的一种约定俗成的传统理念，在这种理念的支配下，民众会对某种民俗现象产生心理和行为认同。传统民间信仰崇拜的神灵是信俗产生的一个重要源头，祈福避害则是传统信俗传承不断的内在原因，各种民俗文化表现形式的集合构成了民间信俗的文化空间。（分段）保生大帝信俗包含祭祀、进香、祈求药签、巡游等内容，其起源可追溯至北宋中期。明代后期及有清一代，保生大帝信仰随开垦者渡海流入台湾。现时中国大陆及台湾的保生大帝祭祀均延袭古制，与地方民俗相结合，形成一套带有闽台地域特色的祭典仪式，在海内外极具影响力。（分段）保生大帝姓吴名本，北宋同安县白礁乡人。他精通医术，以高超的治疗手段救济生民，被民间私谥为“医灵真人”，身后又得到历代褒封。明代永乐十七年（1419），朝廷敕封吴本为“恩主昊天金阙御史慈济医灵妙道真君万寿无极保生大帝”。在民间，保生大帝又被称为“吴真人”或“大道公”。（分段）慈济宫位于福建省厦门市海沧区青礁村东鸣岭山麓的岐山，九龙江北岸每年前往青礁慈济宫保生大帝祖庙朝拜的海内外香客达十几万人，青礁慈济宫因此而成为世界保生慈济文化的中心。（分段）白礁慈济宫位于福建省龙海市角美镇白礁村，白礁慈济宫吴真人诞辰祭典仪式是海峡两岸民众共同奉行的一种传统祭祀仪式，参加者以龙海人为主，延及海峡两岸民众和东南亚地区的华侨华人。（分段）农历三月十五是吴真人诞辰日，民间照例举行自宋代即形成的吴真人诞辰祭祀仪式。祭典由多个环节构成，首先鸣钟九响，擂鼓三通，然后鸣炮，与祭者分香，行上香礼，再向吴真人献花、献茗、献果、献牲、献财帛，向吴真人暨列位尊神行三跪九叩礼，恭读疏文，恭化财帛，望燎。接着进行绕境活动，巡游队伍蹈火出阵，以白礁慈济宫宫旗、神童阵、肃静牌、神像、凉伞为前导，同时配以全套乐队。祭典期间还开展民间文艺活动，漳州木偶戏、南音和来自台湾的芗剧等都参加表演。（分段）保生大帝信俗涵括了闽台民间文化、闽台历史、民间医药、民间艺术、民间宗教信仰等一系列内容，具有社会学、宗教学、民俗学、闽台地方历史文化等多方面的研究价值。（分段）

信俗又称“俗信”，是人们在长期生产生活过程中形成的一种约定俗成的传统理念，在这种理念的支配下，民众会对某种民俗现象产生心理和行为认同。传统民间信仰崇拜的神灵是信俗产生的一个重要源头，祈福避害则是传统信俗传承不断的内在原因，各种民俗文化表现形式的集合构成了民间信俗的文化空间。（分段）福建省古田县临水宫主祀道教神女陈靖姑，朝拜陈靖姑、举行请香接火仪俗是目前福建省乃至江南地区最具影响力的一种民间信仰活动，其影响甚至波及东南亚和世界各地的华人社区。陈靖姑信俗肇始于宋而盛于明清，香火一直传承不断。据明万历《古田县志》载，陈靖姑生于唐代，传说她是福州仓山下渡人，24岁时脱胎祈雨，为解除旱情、拯救百姓而献出了年轻的生命，身后被尊为儿童妇女保护神，仓山下池许真君庙附近的一座旧木屋也被当地人视为陈靖姑祖屋加以供奉。（分段）陈靖姑信俗影响及于闽、台、港、澳、浙、赣、湘、粤、桂、鄂、皖等省（区）和世界各地的华人社区，信众达八千多万，出现四千余座临水宫分庙，形成一种特殊的民俗文化现象。请香接火仪俗全年进行，而以农历正月陈靖姑诞辰月的仪俗活动最为隆重。届时各地信众组成“夫人社”到古田临水宫庆祝圣诞，并从祖宫请香接火回乡祈神醮仪，反映出大众中普遍存在的祈福求安愿望。在此过程中，各地不同流派的道教科仪、民间音乐、戏曲舞蹈、传统武术、民间曲艺等都得到充分的展示。台湾有四百多座临水宫分庙，近二十多年来台湾到古田祖宫朝圣者已有四十多万人次。以请香接火仪俗为媒介，台湾同胞在人同祖、神同缘的俗信仪式中增进了与大陆同胞的情感交流和对民族文化的认同。（分段）

信俗又称“俗信”，是人们在长期生产生活过程中形成的一种约定俗成的传统理念，在这种理念的支配下，民众会对某种民俗现象产生心理和行为认同。传统民间信仰崇拜的神灵是信俗产生的一个重要源头，祈福避害则是传统信俗传承不断的内在原因，各种民俗文化表现形式的集合构成了民间信俗的文化空间。（分段）西王母信俗是甘肃省平凉市泾川县群众中长期流行的一种民俗文化，这种在漫长农耕生活中形成的信俗以西王母文化为载体，以酬神娱人为主要特征，包含有历史、宗教、民俗、礼仪、节庆、工艺、技能等诸多文化内容，显示出鲜明的西北地方特色。（分段）西王母信俗始于宋代，北宋开宝元年（968）农历三月二十在泾川回山的西王母祖庙举行了隆重的祭祀仪式，翰林学士陶谷奉宋太祖之命撰成《重修王母宫颂》碑，详尽记载了西王母古部族的历史及泾川地区盛大的西王母祭典状况。由此开始，西王母祭典在当地一直绵延不断，至今已逾越千年，传承1039届，深深植根在广大民众的心中。（分段）每逢农历三月二十西王母祭典，泾川人几乎倾城出动，许多信众凌晨三时许即赶到西王母祖庙抢烧头香。早上七时许，各乡镇群众潮水般地从四面八方涌向祖庙焚香化表，或求神赐子嗣、祛病痛、降吉祥、保平安，或祷请风调雨顺、国泰民安。陕西、宁夏、河南等省和庆阳、西峰、宁县、镇原等市县的信众不顾路途遥远，也纷纷携带各种供品赶来参祭。（分段）西王母信俗反映了广大民众追求和谐团圆的美好生活愿望，有助于增强中华民族的凝聚力、促进民族团结、进一步推动和谐社会的建设。

梅日更召信俗是在内蒙古地区寺庙用蒙古语诵经祈福而形成的融民众信仰仪式与民俗活动于一体的文化空间。（分段）梅日更葛根是18世纪蒙古文化史上杰出的学者、精通佛教理论的大师。1677年，在黄河北岸“海日图”（现达拉特旗境内）建立一座藏传佛教寺庙，称“梅日更葛根召”，即今位于包头市九原区梅日更召前身，是藏传佛教蒙古语诵经的发源地。梅日更召是当今世上唯一用蒙古语诵经的黄教寺院。（分段）梅日更召用蒙古语诵经祈福仪式在蒙古族民众中有深刻的影响，形成世代传承的有民众广泛参与的寺庙信俗传统。（分段）梅日更召信俗表现形式主要有：农历正月十五、八月十五，举办大型查玛（即“会”），上层活佛喇嘛都到梅日更召大殿里诵经，转寺庙界石，喇嘛跳查玛舞。八月十五还举办赛马、摔跤活动。五月初五，僧人、民众祭祀乌拉山主峰、山石。七月十三，乌拉特西公旗杀公牛祭祀敖包。腊月二十三，喇嘛到百姓家颂祭火词。以上所有祭祀都要用蒙古语诵经。（分段）梅日更召信俗的形成发展与蒙古族的历史、文化紧密相连，具有重要的历史学、民族学、民俗学价值。（分段）

锡伯族喜利妈妈信俗，是源于结绳记事形式、祖先崇拜性质的民族民间信仰，具有鲜明的锡伯民族特色。（分段）敬祭“喜利妈妈”，是锡伯族普遍和独有的全民族群体性信俗。沈北新区黄家乡八家子村吴吉山家族传承的喜利妈妈已历9代，四五百年历史。传说中“喜利妈妈”是富于传奇色彩的民族英雄，实际产生于游牧生活。“喜利”，锡伯语意为延续；“妈妈”，娘娘神，意思是在娘娘神的庇佑下，子子孙孙得以不断繁衍生息。所以，锡伯族自古以来就家家崇拜，户户供奉。（分段）腊月十六是喜利妈妈的生日，当天族人将供品摆好，敬香鸣鞭。族人叩拜祖先和喜利妈妈。除夕夜敬祭喜利妈妈，是一个锡伯家族十分神圣的活动。由男主人将喜利妈妈请出，摆上供品，燃香叩拜。一直展示到农历二月初二，才收拢放回原处。这一天要吃特赫勒，即荞麦面。（分段）喜利妈妈信俗，凝聚着深厚的锡伯族文化传统，是锡伯整个民族从古至今的一种文化特质，是联结民族精神的纽带。（分段）

闽台送王船是在福建省厦门市沿海村落保留的崇尚“代天巡狩”王爷的一种民间信俗。（分段）“王爷”信仰广泛流传于闽南沿海及台湾渔村，尤其盛于南台湾，与中台湾的妈祖信仰并称，俗曰：“南王爷、中妈祖。”厦门市同安区西柯镇吕厝村华藏庵内向王爷求“药签”信俗在闽南颇有影响。（分段）“王爷”起源之说颇多，以王爷是代表天帝巡按人间善恶大神说为著。供奉王爷之庙多称“代天府”，王爷亦称为“代天巡狩”。（分段）送王船是送瘟祈福的民间信俗仪式活动，清康熙年间《台海使槎录》卷二载：“三年王船，备物建醮。”乾隆《海澄县志》详细记载了己丑年（1769）冬举办的送王船仪式。（分段）各地送王船活动时间不一，大多是三四年举行一次，通过掷筊在固定的农历月份确定某一天举行送王船仪式。制造木或纸王船一艘，请上王爷，载各项生活用品实物，信众簇拥，鼓乐相随，送至海边焚烧。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统，增强中华民族凝聚力，促进祖国统一具有重要意义。（分段）

清水祖师信俗是发端于福建省安溪县清水岩崇信清水祖师的传统民间信俗。（分段）清水祖师法号“普足”，俗名“陈荣祖”（又作陈昭应，1047—1101），是北宋福建泉州安溪的高僧，在安溪清水岩修道，被尊称为清水祖师。清乾隆《福建通志》卷三记安溪清水岩：“宋僧普足建道场，岩中石隙出米，工竣而米绝。乡人祀之，祷雨辄应。”祖师逝后，百姓感恩，崇奉为佛，香火旺盛，被安溪人视为地方最重要的保护神，也被茶业尊奉为安溪铁观音的保护神。该信俗广泛流布于中国闽、粤、浙、香港、澳门、台湾等地区，以及日本、新加坡、马来西亚、印度尼西亚、菲律宾、泰国、缅甸等国家。（分段）每年春节，迎春绕境是该信俗的主要活动。绕境3天，举行献花、献茶以及请“三忠火”（仪诣三忠庙拜祀张巡、许远、岳飞）仪式，以敬茶的方式迎请清水祖师下山。（分段）该项目对于继承华夏文明，增强中华民族凝聚力、促进祖国统一具有重要意义，同时具有宗教学、民俗学、历史学研究价值。（分段）

嫘祖信俗是在湖北省远安县嫘祖庙存续的一种祭祀先蚕的传统习俗。（分段）《史记·五帝本记》记载：“黄帝居轩辕之丘，而娶于西陵之女，是为嫘祖。”清《五礼通考》卷一百二十六引《通鉴外记》：“西陵氏之女嫘祖为帝元妃，始教民育蚕，治丝茧以供衣服，后世祀为先蚕。”（分段）远安自古就是著名的“垭丝”产地，民间传说今苟家垭镇为“嫘祖故里”，祭祀嫘祖信俗世代相传，祭祀蚕神蔚然成风。初春桑树抽芽时举行初祭，又叫头祭。传说农历三月十五日是嫘祖生辰，是日为大祭，敬奉者多为女性。荆襄地区香客、商贾云集。秋季为末祭，恭送蚕神回天宫，恭请蚕卵入寝过冬，宴庆丰收。（分段）现在，大祭以荷花镇嫘祖庙活动规模最盛。苟家垭镇也是一个祭祀中心。祭仪中的祭品以帛为主，主祭者和从祭者以蚕妇为主，童子为亚祭，是远安嫘祖祭祀活动的特色。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统，增强社区凝聚力具有重要意义。（分段）

波罗诞是在广东省广州市黄埔区南海神庙定期举行的祭祀南海神的传统民间信俗。（分段）南海神庙建于隋开皇十四年（594），在波罗江上，庙有波罗树高大，因而俗名波罗庙。南海神历代受敕封，清雍正二年（1724）被封南海昭明龙王之神。往来进出庙前，祭拜祈福。（分段）《广东通志》卷八《礼乐志》载，“南海神庙每岁春秋仲月壬日致祭”，是为官祭。民间以农历二月十三日为南海神生日，每年于二月十一日开始，举办庙会，规模盛大，称“南海神诞”，又称“波罗诞”。附近民众及香港、澳门、东南亚地区华侨信众蜂拥而至。（分段）庙会主要的活动有祭海仪式、“五子朝王”活动、花朝节、章丘诗会、岭南民俗表演活动等。（分段）

悦城龙母诞是在广东省德庆县悦城龙母祖庙定期举行的祭祀海神的传统民间信俗。（分段）悦城龙母祖庙始建于秦汉时期，宋熙宁年间诏赠龙母为永济夫人。今为国家级重点文物保护单位。（分段）每年农历五月初一至初八龙母生辰诞和农历八月初一至初八龙母得道诞时当地各界民众举办隆重庙会，求吉祈福，海内外信众络绎不绝。（分段）龙母诞主要内容有万民朝圣贺诞、龙母沐浴、龙母更衣、慈龙孝子祭母、济物放生教化、圣迹瞻拜等。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统，增强中华民族凝聚力具有重要意义，亦有宗教学、民俗学、历史学研究价值。（分段）

长洲太平清醮是在香港长洲岛北帝庙定期举行的崇尚玄天上帝的传统民间信俗。（分段）太平清醮又名“清醮”、“打醮”、“祈安清醮”，是由道教传统仪式演化成的民间信俗活动。（分段）太平清醮于每年农历四月举行，抢包山和飘色巡游是两项主要活动内容。（分段）太平清醮期间，北帝庙前会设立三个竹棚搭成高十余米的包山，每个包山挂上约一万六千个印有红色“寿”字的莲蓉包，又叫“平安包”。抢包山通常会在太平清醮的最后一晚举行。在村长一声号令后，选手们分别登上包山，争夺包子。据说取得包子越多，福气就越高，因而竞抢场面激烈。抢得的包子则会分派给其他居民“共沾福气”。飘色巡游，观者如堵；舞狮舞麟，欢腾热烈。（分段）百余年前，活动由热心参与打醮事务的居民所组成的值理会组织。自2004年成立“香港长洲太平清醮值理会”为活动组织永久性机构，香港特区政府予以支持。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统，增强中华文化认同具有重要意义。（分段）

澳门鱼行醉龙节是澳门鲜鱼行独有的一项民间传统节庆活动，又称澳门鱼行醉龙醒狮大会。每年农历四月初八日举行。（分段）舞醉龙源自数百年前的广东省香山县（今中山、珠海、澳门）。据道光《香山县志》载：“四月八日浮屠浴佛，诸神庙雕饰木龙，细民金鼓旗帜，醉舞中衢，以逐疫，曰转龙。”（分段）每年四月初七傍晚，澳门从事渔业批发或零售的居民，便汇聚在菜市场，无分彼此，个个席地而坐，围台进餐，形成吃“龙船头长寿饭”传统。酒席间，舞动香案上的木龙祈福。四月初八舞醉龙巡游、免费派送龙船头饭是节庆中的主要活动内容。舞醉龙、舞醒狮是节日中的两项主要表演形式。（分段）舞醉龙是澳门鲜鱼行全行会共同参与的节庆活动，由历任理监事会成员统筹策划组织。现在澳门各界广泛参与。（分段）澳门鱼行醉龙节活动传承中华民族“龙”的精神，表达了对祖国繁荣昌盛的期盼与祝福，对于增强中华民族凝聚力，增进社区及行业团结协作精神具有重要意义。亦有民俗学、历史学研究价值。（分段）

青海湖祭海是环青海湖地区规模最大的一种民间祭海活动。祭祀青海湖的历史最早可追溯到汉代，唐天宝十年（751）正月朝廷在敕封东南西北四位海神时，将西海海神封为广润公并遣使礼祭，青海湖祭海活动由此延续下来，至今已有一千两百多年的历史。（分段）青海湖祭海于每年的农历七月十五举行，届时在海滨搭建煨桑台，点燃松柏枝，由喇嘛诵经，藏、蒙古等族群众投献哈达、白酒、五色粮食、酥油炒面等祭品，向空中抛洒纸风马“隆达”。祭献完毕，法师手持五色丝线缠裹的五谷包，率领手持各种法器的喇嘛仪仗队及吹着藏唢呐和法号，头戴鹿首、牛首面具的鹿神、牛神和其他地方神拥向湖岸。法师站在岸边朝着湖水念诵咒语，祭祀者则向湖中投掷祭物，表示对海神的崇拜，同时祈祷海神保佑众生幸福、国泰民安。祭海仪式后，在湖边举行赛马、赛牛、射箭等体育活动和跳神、佐斗候、桑德舞、吉祥鹿舞等表演。（分段）青海湖祭海保留了相当完整的传统民俗，其中的祭词、经文和传统体育比赛等内容具有较高的宗教学、民族学研究价值，是探察中国古老民族发展演变历史的宝贵资料。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）河北省廊坊市安次区的葛渔城重阁会系在清代乾隆年间由山西传入当地，至今已有两百多年的历史。表演时由上下两层演员组成戏曲人物造型，而以下一层演员为主，故下面的“底座”须选身强力壮、善于表演的男演员装扮男角，上层的“二节人”则选形象好、善于表演的十岁左右儿童扮成女角。托举儿童的道具称为“芯子”，是一种铁铸的双搭肩背架，中间伸出一根铁杆。“底座”背着“芯子”，上面的儿童下半身固定在铁杆上，穿着成人戏服，双臂舞动，风姿绰约。由于要稳住上面的“二节人”，“底座”的身体必须保持平衡，同时还要进行表演，所以其舞步和动作都很讲究，技巧难度极高。两人表演的“芯子”重六七十斤，三人或四人表演时“芯子”更加沉重，难度也相应增大，非大力士无法表演，所以演出时每架“芯子”都有两三个替换演员。（分段）自复兴以来，葛渔城重阁会很好地传承和发展了传统的抬阁巡游技艺，深受当地群众喜爱，所到之处人潮如涌，场面蔚为壮观。现在重阁会共有14架铁芯子，表演剧目有《鸿恋情》、《穆柯寨》、《孙悟空三打白骨精》、《猪八戒高老庄》、《画皮》、《桃树枝》、《打渔杀家》、《花为媒》、《唐知县审诰命》、《杜十娘》、《秦香莲》、《吕洞宾戏牡丹》、《白蛇传》、《天河配》等。（分段）葛渔城重阁会集中展示了廊坊地区的民间艺术状况，为地方民俗文化的研究提供了丰富的资料。目前重阁会的坐唱形式已不存在，坐唱曲牌大部分失传，仅剩下《扬子江》、《吴氏飞霞》、《春景》、《夏景》、《渔家乐》等少量残存曲牌，需要有关方面组织力量进行挖掘抢救。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）宽城背杆俗称“背歌”，主要流传于河北省宽城满族自治县的宽城镇北村。据老艺人回忆，宽城背杆始于清代，兴盛于民国时期。（分段）宽城背杆表演者众多，队伍庞大。传统背杆要求表演架次三天内不重样，演出的扭童一日一换。历史上庙会演出的背杆多由官、商、民三方联办，困难时期则通过商会集资和个人集款方式为活动提供资金支持。（分段）宽城背杆道具制作精细，上下角绑缚极其讲究，像《算粮登殿》中的算盘、《火洞天》中哪吒踩踏的风火轮、《麻姑献寿》中鲜红的寿桃等都制作得十分逼真，巧夺天工。宽城背杆的重量平均为26.5至27公斤左右，好背手一副架最多能扛顶三四名扭童，负重达一百多公斤。现在使用的架杆均为铁架，上下角以活动自如、安全可靠为前提，上下杆绑缚要求极高，必须尽量避免摩擦挤压。表演时打叉、挑凳者若干人紧随其后，各尽其职，责任分明。（分段）宽城背杆历史悠久，风格独特。目前第十三代老艺人大部分已相继去世，仅剩年近八十岁高龄的一位老艺人传承背杆技艺，亟待保护。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）隆尧县泽畔抬阁是流行于河北省隆尧县的一种群众性民间艺术，它源于元代末年的扛神活动，至今已有五百余年历史。（分段）泽畔抬阁最初以人扛抬神像，后逐渐演变为扛抬活人化装的神，多表现为两个八人抬阁形式。一般的抬阁床长1.5米、宽1米、高1米。表演时，一演员站立或端坐在抬阁床上，另一演员好似站在其手上或肩上。整个表演充满惊险意味和诙谐幽默风格。泽畔抬阁演员选择极为严格，多在农历腊月由班头挑选十二虚岁以下的少年男女上抬阁，一般一抬阁男女各一。入选演员者全家庆贺，村人羡慕。抬阁所表现的情节以戏曲故事和民间传说为主，也可根据具体情况穿插具有时代气息的题材，“吕洞宾戏牡丹仙子”、“赵匡胤千里送京娘”、“三打白骨精”、“关公保皇嫂”、“白蛇与许仙”、“哪吒智斗三太子”、“岳飞与秦桧”等都是其中较为常见的内容。（分段）泽畔抬阁以对子鼓等打击乐器伴奏，而以马锣领奏，演员服装则根据内容需要选用相应的戏装。按照惯例，逢到龙虎年才能进行抬阁表演。平时抬阁道具均由专人看管，制作工艺保密。（分段）隆尧县泽畔抬阁集戏曲、舞蹈、杂技、美术、音乐等于一体，特色鲜明，造型别致，为河北地区民间艺术及民间风俗的研究提供了鲜活的例证。（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）清徐徐沟背铁棍是一种极具地方特色的民俗活动，流传于山西省清徐县的徐沟镇。这一民间艺术形式系由抬神求雨活动演化而来，其起源可以追溯到金代大定二年（1162）。至明代嘉靖年间，背铁棍活动最终成形，至今已盛行四百余年。（分段）清徐徐沟背铁棍内容上取材于民间传说、戏曲故事及现实生活，以一根棍反映一出戏或一个故事。表演时一支彩枝悬挂一人，一根弓弦站立一人，上下一体，同歌共舞，显示出无限的魅力。清徐徐沟背铁棍吸纳了当地民间手工技艺、民间美术、民间音乐、民间口头文学、民间戏剧、民间杂技等的重要因素，呈现出惊险奇特、灵动优美的风格，被誉为“空中舞蹈”、“无言戏剧”、“活动雕塑”、“流动杂技”，具有很高的民间艺术研究价值。（分段）随着生活方式的变迁，并受现代文娱形式的影响，清徐徐沟背铁棍的艺术特色正逐步淡化和消失，背铁棍制作和表演艺术同时出现传承上的断层，濒临灭绝，亟待抢救。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）万荣抬阁是一种极具地方特色的民间艺术形式，它起源于明末清初，一直在山西省万荣县流传，至今已有四百多年的历史。万荣抬阁构思新颖，内容丰富，以奇制胜，以险动人，一出折子戏、一个故事、一段传说就是一架抬阁，以艺术形式表现出来，可达到出神入化的程度。万荣抬阁融多种技艺于一体，设计复杂，制作工序繁多，财力物力消耗大，公众参与程度高。（分段）20世纪90年代，万荣抬阁的发展达到高峰。每年正月十五，观看抬阁表演的人蜂拥而至，万荣抬阁由此成为当地广大民众文化生活的重要内容。由于抬阁没有明显的经济效益，所以年轻人不愿参与，更不愿学习传承，目前万荣抬阁已面临后继乏人的局面，急需保护。（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）峨口挠阁是一种特殊的百戏杂艺，流传在山西省代县雁门关内外，而以峨口为中心。挠阁由乐队与表演队两部分组成，内容古老而传统，形式独特而别致，道具原始而质朴。乐队有鼓、唢呐、笙等八种乐器，表演队伍一般由六十架（组）左右的挠阁组成，每架（组）两人，成人儿童各一人，特殊架（组）三人。小演员一般要选五六岁的漂亮儿童，装扮成各种各样的古装戏剧人物后站立在特制的铁架上，用宽布带绑缚固定，再由体魄健壮、音乐感强的成年男子挠在肩上。表演开始，原始奔放的乐曲响起，下面的壮汉迈开粗犷沉稳的步伐，肩上的小演员随着翩翩起舞。欢快热烈的乐曲声中，儿童与壮汉舞在一起，演员情绪与音乐氛围融为一体，民众的狂欢达到高潮。（分段）峨口挠阁集中反映了代县民间艺人的高超技艺，表现出这一地域的文化特色。发掘、抢救、保护峨口挠阁，有助于提高人民群众的整体素质，促进民族文化事业的发展。由于时代的变迁，目前峨口挠阁已陷于濒危状态，急需保护。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）脑阁是内蒙古自治区呼和浩特地区群众喜爱的一种民间社火，内蒙古脑阁系清代中期由晋北地区传入，至今已历经三百多年的发展演变，其中以土默特左旗毕克齐镇的脑阁最为有名。脑阁的“脑”是山西、陕西、内蒙古等部分地区的方言，意为将东西举起扛在肩上。脑阁一般由成人和儿童组合表演，下面的成人上身套上铁架子，称为“色脚”；上面被“脑”的儿童也用铁架子固定起来，称为“色芯”。下方“脑”的人腰要挺直，扭、颤、摆、行走、舞动和旋转是其动作特点，扭动时劲全部用在膝盖以下的小腿上，在进行中要带动上边被“脑”的儿童一同摆动。小演员一般选择三到八岁的漂亮男童女童，穿上色彩鲜艳的服装后扮成各种历史人物或戏曲人物，再以花草彩云加以装饰，由成人“脑”起后头和胳膊，随着铿锵的锣鼓节奏自然舞动，显得活泼可爱、真切动人。按照当地民间说法，凡是上过脑阁的孩子一生都会健康幸福、平安吉祥。（分段）内蒙古地区的脑阁题材广泛，内容丰富，其中既有《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》等神话和民间传说，也有《昭君出塞》等表现内蒙古地区历史文化的故事。（分段）脑阁是草原文化与黄河文化的结合体，它集戏剧、杂技、美术、舞蹈、音乐于一体，显示出深厚的黄河文化底蕴和鲜明的民族特色。多年来，象征吉祥、喜庆、平安的脑阁已经成为内蒙古各族群众喜闻乐见的重要民俗活动之一，每逢节庆之日，民间艺人便装起脑阁，走上大街，以动人的造型和故事表现出各民族人民对美好生活的憧憬和热爱。（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）金坛抬阁是金坛庙会中的一种大型民俗活动，它兴起于明代，在江苏省金坛市金城镇及周边地区流传。（分段）金坛抬阁造型典雅，内容丰富，吹打乐伴奏铿锵而富于节奏，表演时气氛热烈，场面壮观，为广大民众所喜闻乐见。金坛抬阁所用的“阁”是一种六尺长、五尺宽的长方形座架，下面有四条腿的长方底座，底座中以木杆为支架，饰有假山、曲桥、栏杆、花卉、绿阴和亭台等。“阁”以木桩和插销为骨，上下连成一体，由上至下分为五层，上下高达二丈五尺。“阁”上共有五至七个装扮成各种戏曲人物的童男童女，年龄均在十岁左右。出行时由十六个壮汉“八抬八插”，即八人用肩扛抬，八人用杠插撑。抬阁兴盛时，金坛曾有城隍庙、忠佑祠庙、河西庙、李王庙、八蜡庙、殿值祠、河东庙七处“抬阁”同时出会，规模和声势十分浩大。（分段）金坛抬阁是一种与传统戏曲结合较为紧密的杂技表演艺术，属民间艺术中稀有的珍贵品种，在传统戏曲、民间杂技与民俗活动之间关系的研究中具有较高的参考价值。（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）浦江迎会是一种极富特色的节庆巡游民俗活动，相传它起源于纪念胡公大帝的祭祀仪式，长期流行于浙江省浦江县的黄宅、前吴、通化（今属兰溪）等地。浦江迎会始于宋代，至清代达于鼎盛。清代道光二十九年（1849）十月，通化乡青山岩举行迎会活动，盛况空前。（分段）抬阁巡游是浦江迎会的重要活动之一，因此浦江迎会又称“抬阁”并以奇、险取胜。抬阁由会桌、抬扛、会栅、抬会人、站会小演员五部分组成，每张会桌挑选数名三至五岁活泼秀丽的童男童女扮演传统戏曲故事人物，在会桌上或悬空而立，或凌空飞舞，其造型采用传统戏曲人物形象为主体并进一步加以艺术化设计。会桌由四至十六名青壮年抬着行走，在行走中扮演者还要变换造型。浦江迎会根据“孙悟空借扇”、“劈山救母”、“姜太公钓鱼”、“三请梨花”、“借伞”、“蟠桃盛会”等会桌上的故事情节取会名，一张会桌就是一台戏。迎会时以铜铳、铁铳开路，龙虎旗、长旗、华盖等为先导，大锣鸣道，会桌和什锦班紧接其后，队伍庞大，气势壮观。（分段）随着时代的变迁，迎会的内涵发生了变化，逐渐成为节日及各种民间盛典中的庆贺活动。浦江迎会集中体现了浙中和江南沿海一带以民众信仰为基础的传统民间文化，保留着戏曲、杂技等民间艺术的演出传统，具有不可替代的民俗研究价值。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）抬阁是一种综合性的民间文艺活动形式，因由人抬着表演，故称“抬阁”。它集造型、彩扎、杂技、戏曲于一体，充满诗情画意。肘阁是抬阁的一种特殊形式，流行于安徽省的寿县和临泉县，因表演者利用肘部力量和技巧进行抬阁表演而得名。（分段）明清时期，肘阁与抬阁自山西、河南传入安徽寿县、临泉等地，至清末民初达于鼎盛。肘阁与抬阁的芯子上均有不同数量的小演员进行表演，其制作巧妙隐蔽，化装和服饰具有很强的故事性，表演中有锣鼓和笙、箫、笛、管伴奏。但肘阁和抬阁支撑小演员的底座不同，肘阁是一人顶，“小抬阁”是二人扛，“大抬阁”则是多人抬，体现出高、难、险、美的特点。（分段）肘阁多表演“水泊娘娘震四洲”、“群仙赴羊石”、“卧冰求鲤”、“弃官寻母”、“扼虎救父”等传统民间故事的内容。肘阁抬阁技巧与难度并重，保留节目有《刘全进瓜》、《孙悟空盗桃》、《天女散花》等。在流行地的年节、传统祭祀和大型群体性喜庆活动中，肘阁抬阁是最受人们欢迎的表演形式。（分段）肘阁抬阁积淀着古老淮河文化，它反映了沿淮流域居民的生活风俗、审美情趣和价值观、美学观，具有民俗学、社会学等方面的研究价值。（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）大坝高装是一种特殊的民间造型艺术，它源于清代康熙年间，流传于四川南部兴文县境内的大坝苗族乡。（分段）大坝高装游街表演于每年农历二月初一、初二举行，游行队伍前有二十八宿开路，神童骑马领队，高装、古董抬架、龙灯、狮灯、芦笙队（苗族）、锣鼓、唢呐等紧随其后，一路锣鼓喧天，炮声震耳，热闹异常。（分段）高装装架为四柱铺板的木制高台，台高二米，台面四平方米。平台中竖有一根四至六米的铁杆，称为“装亭”，装亭上端打铸成“ㄣ”形弯曲。办装一般需备四架，每架装为一出戏，处于装亭上端顶装的为女主角，站在平台上的则为配角，角色全由十二三岁的儿童装扮，他们手执道具，做出各种造型。每架装以两根大夹杠夹牢，由八人抬起沿街缓缓而行，一般十六人一台，互相轮换。高装的特色之处在于“掩头”和“假脚”，“掩头”是高装演出的主要道具，它被巧妙地安排在铁亭中部、顶装演员脚下。顶装演员穿绣花鞋的假脚站在“掩头”上，另一只同样的假脚则向后翘起，在袍服的遮盖下看不出任何伪装的痕迹。（分段）大坝高装有着悠久的历史，在长期流传过程中深受兴文县人民的喜爱，成为研究当地历史文化、风土人情的生动资料。（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）青林口高抬戏又称“飘色”、“抬阁”，是一种民间乔装戏表演样式，流传于川西北地区江油青林口古镇。清代乾隆年间，青林口古镇即已出现了高抬戏。每年农历二月初一，青林口都要举办传统庙会，其间便有高抬戏的表演。（分段）高抬戏表演无需舞台戏楼，全靠传统绑扎手段将民间传说故事化作鲜活的艺术形象，呈现为高台之上定格的戏剧片段，以人力托起以供大众观赏。高抬戏的绑扎十分复杂，前后要经过11道工序。人物形象基本采用传统民间年画的构图方式，造型十分夸张。高抬戏最为突出的特点是能巧设机关，将剧中人物悬于空中，给观众以强烈的视觉冲击。（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）庄浪县高抬是一种民间造型艺术样式，往往以民间故事或传统戏曲中的某个情节作为表现内容。它历史悠久，主要流传在甘肃省庄浪县的水洛、朱店、南湖等乡镇。（分段）庄浪县高抬构思奇巧，造型独特。它在木台上安装铁柱，称为“铁芯”，根据情节需要将铁芯加以弯曲，形成高抬的主体框架，而后依附铁芯扎绑人物、动物和道具，再用彩条、绸布伪装铁芯，并以假山水、花草树木和禽兽等烘托人物和故事情节。高抬制作完成后，用人抬或车载着行进，在高抬设计制作者的指导下表演，显示出奇、险、俊、巧的艺术特色。（分段）庄浪县高抬既有民间手工制作工艺精细、造型美观、色彩鲜明的特点；又有杂技表演奇、险、巧的特征，在陇上闻名遐迩，广受群众欢迎。它是庄浪社火的重要组成部分，也代表着庄浪社火的最高艺术成就，为庄浪人民的节庆生活增添了色彩。（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）芯子又称“抬阁”、“高台”，是山东一种深受群众欢迎的传统民俗活动。阁子里芯子流传于山东省淄博市临淄区南王镇南仇东村，它源于明代正德年间，至今已有五百多年的历史。在传承过程中，经过老艺人不断创新，阁子里芯子逐渐成为了一种地方文化实践方式。它利用铁质支架将装扮成各种戏曲人物的儿童表演者稳定在高竿或其他造型上，以演绎各种故事。因铁支架如灯芯般在内支撑，故称“芯子”，一个芯子一般表现一个故事情节。远远望去，表演芯子的儿童如同悬在空中，显示出神奇、惊险的特点。（分段）阁子里芯子构思奇妙，装饰华美，置景独特，布局高雅，芯子上所装的花卉盆景和五彩缤纷的植株用器等达到了以假乱真的程度。表演时，男女儿童在绽开的荷花或一条弓弦、一根花枝、一支竹笛上轻身而立，奇异的景象令人叹为观止。阁子里芯子融民间舞蹈、音乐、美术、传说于一体，具有一定的艺术学、民俗学和地方历史文化研究价值。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）周村芯子是一种独特的民间表演艺术形式，其起源可以追溯到明清时期，至今已有四百余年历史。传说泰山碧霞元君为山东周村常山人，农历三月初三是她的生辰。每逢碧霞元君诞日，周村人会以一系列仪式迎请她回家乡。每年三月初三至三月十五，周村都要举行一年一度的社火祭祀表演。周村人从高跷和蜡烛台得到启发，依靠发达的织机技术，创造出别具一格的周村芯子并使之成为迎接碧霞元君社火中极为重要的一项表演形式。后来周村人又将芯子这一独特的艺术形式搬到元宵节进行表演，为周村元宵节增添了一个亮点。成形后的周村芯子传至博山并波及淄川、张店和临淄等地，长期流布不绝。（分段）芯子有“抬芯子”、“车芯子”、“撅芯子”之分，又有单人芯子、双人芯子、多人芯子之分。周村芯子历来多是“双人芯子”，由上下两人组成。表演时，两位小演员化装为戏曲和历史故事中的人物，如梁山伯与祝英台、张生与崔莺莺、许仙与白娘子等等，而后扎缚在铁芯上，先将一根钢筋（铁筋）一端固定在牢固的基座上，紧贴着下面一人的身躯通过，再从手部或其他部位伸出，延伸至上面一人的腿和腰背部；然后再将底部装饰为花草或神台，看去恰似上面演员站在下面演员的手掌或其他景物上，奇妙无比，趣味盎然。缚在铁芯上的演员身形稳固，动作轻俏，随着锣鼓的伴奏翩翩舞动，将故事中的人物表现得栩栩如生。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。（分段）抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）章丘芯子是一种特殊的民俗表演形式，它起源于明代，系在颤轿的启迪下创制而成。起初人们为了驱逐邪魔祈求吉祥，将男女儿童装扮成神话中的天神形象，在扎制的平台或方桌上移动，后逐渐演化成一种表演形式。章丘芯子流传于山东省章丘市文祖镇的三德范村及辛寨乡等地，在当地的春节民俗活动及大型群众集会活动中占有极其重要的地位。（分段）经过几代民间艺人的创造革新，章丘芯子在人物造型、制作工艺、演出内容、表演技巧等方面日趋丰富完善，深为观众所喜爱。章丘芯子的表演内容多取材于传统戏曲或神话故事，按人物的多少和造型、表演方式的不同，又分为桌芯子、转芯子、单杆芯子、扛芯子、车芯子等。（分段）章丘芯子丰富了当地群众的精神生活，为广大民众提供了一种表情达意、自我调节的有效形式。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）铁枝是“抬阁”的一种表演形式，霍童铁枝流传于福建省宁德市蕉城区霍童镇，其历史可追溯到隋代。据当地史料记载，隋谏议大夫黄鞠为避炀帝迫害，徙家咸村，后与早年定居石桥村的姑丈朱福易地而居。为报答姑丈情谊，黄鞠于每年农历二月初一姑丈诞辰之日都要举办灯会活动，白天表演高跷，傍晚举行纸扎、铁枝、线狮、舞龙等游艺表演。后来灯会传播到霍童四境，每境一个晚上，共需演出四晚，称为“小迎”。灯会五年一轮，各境重复举行一次，共八晚，称为“大迎”。（分段）霍童铁枝是霍童“二月二”灯会精彩的项目之一，为整个活动增添了热闹气氛。其表演内容如“孙悟空三打白骨精”、“观音佛与金童玉女”等多取自传统文学作品和民间故事。霍童铁枝制作综合运用铁枝、美术、灯光等技术手段，采用锻铁、铁条等为骨架，按情节需要将化装的儿童演员安排在铁架上，形成或立、或悬、或卧的静态和动态人物造型，然后再配置场景、彩灯等，进行景物造型。霍童铁枝技艺巧妙，制作精巧，具有隐蔽、惊险、生动的特点，被誉为“东方的隐蔽艺术”。（分段）霍童铁枝是宁德地区民间节庆文化的一项重要内容，它反映着当地民俗风情的重要特点，为福建民间艺术的研究提供了鲜活的材料。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）流传于福建省福鼎市沙埕镇的铁枝俗称“杠”、“阁”，是沙埕渔家元宵节传统的民俗活动之一。它早期为竹木结构，单层高二至三米，表演时用人抬扛，称为“平阁”。后发展成钢管或铁条焊接的树丫枝状，经过艺术加工和装饰后固定在车辕上，在车辆的行进中表演。（分段）福鼎沙埕铁枝多层的高达七八米，层与层之间称为“过枝”，简称“枝”。一台铁枝中部以一根钢条为杆，从底盘分两根钢条通往上层，根据铁枝内容的需要将钢条制作成各种形状，而后将人物、道具分层固定。演员坐在扶枝位置上，手持道具，表演简单情节或杂技动作，铁枝车在推行中前进，乐队随后伴奏，谓之“搬铁枝”。铁枝表演精彩纷呈，光芒闪耀，在夜幕的映衬下形成一派壮观景象。（分段）搬铁枝闹元宵是沙埕人民难以割舍的传统民俗，在当地已延续了几百年。福鼎沙埕铁枝吸收了传统戏曲、舞蹈、杂技等的艺术因素，成为福鼎众多民俗活动中最具地方特色的一种民间艺术样式，可以为民族艺术学、民俗学等的研究提供参考。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）铁枝又称“抬枰”、“彩枰”，是闽东一带节庆巡游活动中的一种民俗表演形式，与“抬阁”、“飘色”相类似。屏南双溪铁枝主要流传于福建省屏南县双溪镇，表演时以数名儿童扮演古装戏剧人物，或坐或立，固定在木台铁架上，根据剧情组成各种精彩的造型，由人抬着行走。双溪铁枝造型每一架高3至5米，三层或五层不等，由8至16名青壮年扛着前行，此外还有乐队、鼓手、灯光、指挥等，共同组成一支巡游队伍。（分段）双溪元宵灯会以铁枝表演为主体，同时还有舞龙、舞狮、花灯、鼓亭音乐等表演，游行队伍声势浩大，前呼后拥，观者如潮。过去双溪民间的铁枝表演一般在节日、庆典、神诞、庙会时举行，现在多数地方将表演日期固定在每年正月十三至十五日。（分段）屏南双溪铁枝是屏南县乃至闽东民俗文化的集中体现，具有独特的历史学、民俗学和社会学研究价值。（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）飘色是流行于广东的一种民俗表演形式，与北方的“抬阁”、“芯子”相类似，均以童男童女饰扮历史故事中的人物，在一个色柜上造型定格，再由人扛抬上街进行巡游表演，表演过程中辅以乐曲伴奏。（分段）流传在广东省中山市南朗镇崖口村的南朗崖口飘色又称“出会景”、“枭色”，它源于唐代耍菩萨的祭祀习俗，后逐渐发展成现在的表现样式，每年农历五月初六龙王诞时，崖口村都要举行飘色表演。（分段）崖口飘色多采用民间传说故事为表现题材，而以最具当地特色的“秋千色”为重要组成部分，在下的演员称为“色脚”，在上的演员称为“色芯”。出巡时“色脚”、“色芯”不用固定在“色梗”上，可随秋千上下飘动，还可以随时更换。崖口飘色绚丽多彩，灵动飘逸，故事性强，动作富于节奏感。除此以外，出巡时所用的头牌、罗伞和彩旗上均选用精致的粤绣，这成为崖口飘色的另一个重要特征。（分段）20世纪三四十年代，崖口飘色曾先后到香港、澳门表演，造成了一定的影响。1998年，中山慈善万人行新民俗活动创办，崖口飘色由此得到新的发展。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）台山浮石飘色是一种具有传统特色的民间造型艺术，它始于明末清初，在广东省台山市的浮石村一带流传，至今已有三百多年的历史。每台飘色以两个俗称“色仔”的八到十岁儿童扮成历史故事、神话传说中的人物，由村民用“色柜”抬着出游。站在色柜面上凌空而起的色仔称为“上色”，也叫作“飘”；坐在色柜面上的色仔称为“下色”，也叫z“屏”。“飘”与“屏”互相辉映，靠一条“色梗”即精心锻造的纤细钢枝支撑，构成完美的飘色整体。飘色的迷人之处在于“飘”，色仔左足立于一根桃枝上，右足摆动，身体凌空，若无凭依，令人称奇。（分段）台山浮石飘色的造型内容有“赵子龙拦江截斗”、“嫦娥奔月”、“牛郎织女”、“吕布貂蝉”、“平贵别窑”、“穆桂英挂帅”、“杨金花争帅印”、“木兰从军”、“劈山救母”、“白蛇青蛇”等。每年农历三月三的北帝诞日，台山浮石村的村民便组成游行队伍，部分人抬着北帝塑像在前行进，而以头牌、色标、罗伞、飘色、舞龙、舞狮、高跷、八仙、八音锣鼓等后随，遍游全村十坊。（分段）1996年浮石村被广东省文化厅命名为“广东省民族民间艺术之乡——飘色之乡”，1999年又被文化部命名为“中国民间艺术之乡——飘色之乡”。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）千户营高台是流传于青海省湟中县的一种艺术样式，主要于在春节期间展演，湟中县城每年春节的文艺社火调演中以千户营高台的演出规模最大，艺术性也最高。千户营高台的起源可追溯到明代洪武年间，至今已有五百多年的历史。（分段）千户营高台集当地绘画、刺绣、木雕等民间艺术于一台，具有浓郁的地方色彩。它制作绝妙，不但能塑造传统的戏曲人物，还能不断创新，表现现代人物和现实生活。千户营高台是青海民间艺术的突出代表，是研究西北高原地区文化渊源、民族历史、民间艺术的珍贵材料。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）流传于广东省吴川市的吴川飘色是集戏剧、音乐、美术、魔术、杂技于一体的综合造型艺术，以“高、精、险、奇、巧”的特点闻名于世。它造型独特，艺术形式多样，内容以历史故事和神话故事为多，一台飘色就像一座活动的小舞台。（分段）吴川飘色在每年农历正月十六、十七日闹元宵时表演，巡游队伍长达数里，场面十分壮观。飘色人物靠一根隐蔽的“色梗”支撑，演员年龄一般在六到十二岁之间。在柜台上的小舞台上或坐或立的人物称为“屏”，凌空而起的人物造型则称为“飘”。吴川飘色过去多为一屏一飘，现在则发展为一屏多飘甚至多屏多飘。（分段）吴川飘色曾先后到广东省的茂名、中山、江门、深圳、广州及海南省的海口和云南省的潞西等地参加文化展演，以强盛的艺术生命力带动和促进了周边地区飘色创作与表演水平的提高，给外省市民间艺术的发展以深刻的启迪。1992年和1997年，吴川飘色两次晋京参加中央电视台春节联欢晚会。2003年，吴川飘色造型作品荣获中国首届文物仿制品暨民间工艺品展金奖。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）隆德县高台是由祭神活动演化成的一种社火形式，每年正月初九定期举行表演。宁夏回族自治区隆德县境内的温堡、峰台、山河、沙塘等乡镇几乎都流行高台马社火。（分段）隆德县民间文化源远流长，社火类型繁多、品种齐全，高台马社火、狮子、高跷、推推车、赶毛驴、花船、秧歌队、竹马、彩车、腰鼓队、喜人等民间社火表演形式，包含着表演、造型、语言、彩绘、手工制作等多种艺术内容，成为六盘山区民间艺术的活化石。（分段）随着时代的发展，隆德县高台的制作日趋精巧细腻，更加注重人物性格的刻画和内容情节的展现，在装饰、技巧和高度等方面也有了很大发展。设计者利用力学原理为高台装上滚珠、齿轮，又开发出升降、旋转功能，再以高科技材料进行装潢，使高台表演达到了一个更高的艺术境界。（分段）隆德县高台是隆德人民世代传承的珍贵传统艺术，具有较高的民俗学和民间艺术研究价值。随着现代化的快速发展，隆德县高台日益受到冷落，发展空间不断缩小。目前众多老艺人年事已高，后继乏人，隆德县高台濒临消亡，亟待保护。（分段）（分段）

抬阁又称“抬角”、“抬歌”、“高抬”、“挠阁”、“脑阁”、“高装”等，是传统节庆活动中的一种民俗巡游表演形式。抬阁起源于中原地区的迎神赛会活动，后逐渐传到东南沿海及西北地区，在清代盛行一时，流传过程中与各地具体情况相结合，形成不同的特色。&lt;br/&gt;抬阁活动中由数名儿童扮作古装戏曲人物，根据剧情组成精彩的造型，固定在四方形阁子的铁柱和支架上，由人抬着行走。抬阁传统造型多取自《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《白蛇传》、《西游记》、《昭君出塞》、《蓝桥会》、《黄鹤楼》、《打渔杀家》等剧目，造型高度在3至5米左右，阁子3层至5层不等，一般每层1人，也有的底层4人，中层5至6人，顶层1人。抬阁巡游时，一般用到4架阁子，多时可达6架甚至8架，每个阁子由4人或8人扛着前行。（分段）抬阁熔绘画、戏曲、彩扎、纸塑等艺术于一炉，造型优美，画面壮观，为广大群众所喜闻乐见，长期在民间盛行不衰。随着现代化进程的加速，抬阁活动渐趋式微，农村中出现了抬阁制作技艺后继无人的状况，相关的抢救保护工作迫在眉睫。（分段）高景是“飘色”的另一种称呼。河田高景是流传于广东省汕尾市陆河县河田镇的一种传统民俗，客家先民南迁到粤东山区以后，在交通相对闭塞的环境中形成了这种带有明显地方特色的民间艺术形式。河田高景表演定在每年农历的正月十九、二十两天，时间、路线和基本仪式都比较固定。（分段）河田高景由景床、景梗、景物三部分组成，景床是个长1.2米、宽1米、高0.8米的粗木架，用以固定景梗和景物；景梗是根长六到八米的锻造小钢条；景物由景童、景旦和道具组成，景童由十三四岁以下的少男少女担任，景旦由五六岁的小童担任，道具包括服装、饰品等。（分段）高景出游时，除景童、景旦外，每架景一般要配备四至八人负责抬景，六至八人负责导景，另有三四人担任护景，一两人担任监景。整架高景由四至六人抬着，在众人的严密监护下前行。高景之后跟随着众多的狮班、乐队和旗仗，共同组成一支庞大的游艺队伍，载歌载舞，欢快异常。（分段）河田高景具有“高、险、巧”的突出特点，“高”是指景旦所处的位置高，一般在空中七到八米的地方；“险”是指整台高景仅由一根六到八米长的不规则小钢条独立支撑，景旦立于景梗正上方，看上去毫无依托，令观众提心吊胆；“巧”是指高景的各有机单元巧妙组合，奇特考究，绝对不暴露景梗的脉络，留下悬念让观众猜测。（分段）河田高景历史悠久，题材广泛，文化积淀深厚，在启迪民智、传承民间文化等许多方面都发挥着不可替代的重要作用，为客家文化的研究提供了宝贵的一手材料。（分段）

海沧蜈蚣阁是流行于福建省厦门市海沧区的节庆民俗活动中的一种抬阁表演形式。（分段）旧时为迎神赛会的化装游行，今为民俗踩街活动形式之一。广泛流传于厦门、泉州、漳州等闽南一带及台湾、金门地区。（分段）闽南一带，抬阁又称“艺阁”，阁台上扮装故事，演唱南音。蜈蚣阁为艺阁的一种表现形式，又叫“装阁”、“龙阁”、“凤阁”，清乾隆《泉州府志·风俗》中已有记载。蜈蚣阁游艺活动集中在海沧区东屿等村。（分段）“蜈蚣阁”由十几块至上百块木板连接组合而成。木板长1.5米至2米，宽40厘米至50厘米，称为“阁棚”；“阁棚”之间以活榫相接，连成一串，委蛇而行，形似蜈蚣，故称为“蜈蚣阁”。“阁棚”装饰得五彩缤纷，上面装置一高凳，每只高凳上坐一少年孩童，装扮成某一戏曲故事中的人物。表演时蜈蚣阵由人力肩扛或装轮推动，缓缓行进，鞭炮鼓乐齐鸣。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统，增强中华民族凝聚力、促进祖国统一具有重要意义。（分段）

宜章夜故事是在湖南省宜章县传统节庆民俗活动中保留的一种抬阁表演形式。（分段）宋代周密《武林旧事》卷三记载：“以木床铁擎为仙佛鬼神之类，驾空飞动，谓之台阁。”装演故事是抬阁的主题内容。民国《宜章县志》称：“城关装演故事，清光绪初年最盛。自元旦至上元，每夜辄有数十台，近年最盛。”（分段）宜章夜故事活动时间在农历正月初一至正月十五，以元宵节为高潮日。其形式是将民间传说、神话故事、戏剧人物等汇集于一个抬桌上。多以单户为单位装扮，也有多户联合装扮的形式，在夜幕中表演。故事巡游灯火通明，爆竹轰鸣，鼓乐喧天，热闹非凡，观者如堵。（分段）该项目是当地民间艺术的杰出代表，丰富了当地群众的精神生活，为广大民众提供了一种表情达意、自我调节的有效形式。（分段）

抬阁故事会是在湖南省汨罗市长乐镇传统节庆民俗活动中保留的一种抬阁表演形式。长乐抬阁故事会起于隋唐，盛于明清。（分段）从正月初一至元宵节期间，长乐人自发分成上市街和下市街两个团体，举行故事会竞演。抬阁故事内容多为历代忠孝节义故事和民间传说故事，分为地故事、地台故事、高彩故事、高跷故事四大类；又分上、下市街故事会，故事会巡游表演时，伴随会旗、彩旗、牌匾、彩灯、锣鼓、乐队等，再配以玩彩龙、舞火龙、舞狮、彩莲船、腰鼓等民俗游艺队伍，上街与下街一比高低，观者如堵。（分段）各故事会组织成员自发组成，不计报酬，经费自筹。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统，丰富群众文化生活，构建和谐社会具有重要意义。（分段）

通海高台是在云南省通海县传统节庆民俗活动中保留的一种抬阁表演形式。（分段）明清时军屯移民将粤、闽等省的“抬阁”和“飘色”传到云南。清道光二十二年（1842）四月二十七日立的《高台会碑》记载，原通海、河西（今通海县辖镇）两县迎高台兴起于清乾隆年间，从七街（今通海县辖镇）开始，流传至河西城、通海城以及各村落。清嘉庆、道光年间，七街、通海县城、河西县城、四街、杨广（今通海县辖镇）相继成立了“高台会”，传承至今。（分段）高台巡游多在每年农历正月十六日举行，称做“迎”高台。一般年份有十二台，闰年有十三台。（分段）制作高台手艺的难点是做到不露“筋骨”。所谓“筋骨”，指的是支撑整个舞台的铁杆。做到顺乎自然、天衣无缝，是高台艺人的绝活。（分段）高台是一个流动舞台，一台高台就是一出戏。经过挑选并训练过的四至五岁孩子装扮各种角色，表现的内容多为戏曲故事。高台巡游，有吹打乐伴随，还有毛驴灯、龙灯等民俗表演。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统，增强社区凝聚力具有重要意义，亦有民俗学、艺术学、历史学研究价值。（分段）

确山铁花又名“打铁花”，是河南省确山县流传的一种大型民间传统焰火，它始于北宋，盛于明清，至今已有千余年的历史。确山铁花表演时，在一处空旷场地搭出六米高的双层花棚，棚上密布新鲜柳枝，上面绑满烟花鞭炮和起货等。棚中间竖立一根六米高的老杆，使花棚总高度达到十米以上。旁边设一熔炉化铁汁，十余名表演者轮番用花棒将千余度高温的铁汁击打到棚上，形成十几米高的铁花，铁花又点燃烟花鞭炮，再配上“龙穿花”的表演，场景蔚为壮观，呈现出惊险刺激、喜庆热闹的特点。（分段）打铁花技艺历史悠久，表演气势磅礴，场面宏大。打花艺人在千余度的铁花中赤膊上阵而能进退自如，不被烫伤，现代烟花的灿烂夺目和传统绝技的神秘惊险交织在一起，令人叹为观止。打铁花涵容了道教文化、商贸习俗、民间工艺等内容，丰富了中华民族的民间艺术宝库，为活跃人民群众的文化生活、提高民族自豪感和增强民族凝聚力发挥着重要作用。（分段）（分段）

朝鲜族自古就将尊重老人视为家庭乃至社会生活中的重要准则。花甲礼是朝鲜族为60岁老人举行的一种重要人生礼俗。它由生日祝寿和尊重老人的风俗演变而来，形成于17世纪中叶至18世纪中叶之间，主要流传于延边朝鲜族自治州和东北三省的朝鲜族聚居地区。（分段）朝鲜族老人年届花甲之日，儿女们会为其摆设宴席，邀请亲朋邻里欢聚一堂，以表达对父母养育之恩的感激。祝寿是花甲礼的基本仪式，花甲宴的席面上摆满糖果、鱼肉、糕点和酒类，花甲老人坐在寿席中央，男左女右，同亲朋邻里中的同辈兄弟一起接受人们的祝寿。礼仪开始，祝寿者按儿女长幼之序和亲朋远近之别依次祝寿，或敬酒磕头，或献诗颂祷，或载歌载舞，祝福老人健康长寿，整个仪式充满人文关怀与和睦温馨的气氛。（分段）朝鲜族花甲礼传承着尊老敬老的民族美德，进一步加深了家庭中父子、祖孙、儿媳与公婆之间的亲密关系，有助于促进社会风气的良性发展、加快和谐社会的建设。（分段）

花甲礼是朝鲜族民众为60周岁老人举行的生日宴会，是朝鲜族重要的人生礼仪。（分段）花甲是“花甲子”的简称，60年为一个花甲轮回，所以60周岁称为“花甲”之年。19世纪中叶到20世纪初，中国朝鲜族迁入牡丹江流域，花甲礼随之传承，存续至今。（分段）举行花甲礼时，儿女们为老人摆寿宴，广邀亲朋邻里欢聚一堂，感谢父母的养育之恩。献寿是基本的仪式，寿庆礼开始，先由司仪介绍过寿老人的生平业绩，儿女和来宾代表致祝辞，然后老人的子孙们和前来祝贺的亲朋好友按男女长幼次序，各自献上寿酒并行一次叩拜礼。席间载歌载舞祝福老人健康长寿。（分段）该项目对于弘扬尊老爱老的传统美德，加强人际交往，丰富朝鲜族群众的生活具有重要意义。（分段）（分段）

山西洪洞大槐树移民活动始于宋室南迁时代，止于清代中后期，其中以明代洪武初年至永乐十五年之间的五十余年为高潮。元末明初战乱频仍，造成中原大地地广人稀的局面，但山西在改朝换代的巨变中未受重大影响，仍然保持着众多的人口。因此明代初年朝廷在五十年间共18次从山西迁出移民，其中以平阳府移民数量最多，集中移民的地址即在原洪洞县广济寺外的大槐树下。（分段）山西洪洞大槐树移民构成中国历史上规模最大的移民运动，它直接涉及1230个姓氏和汉、回、蒙古等多个民族，移民迁徙地遍及全国18个省（市）的498个县（市）。时至今日，大槐树移民后裔已布满全球。几百年来，他们利用各种机会回到大槐树下祭祖，形成了丰富的移民传说和悠久的祭祖传统，大槐树也因此而成为中国人寻根问祖的象征。从1991年开始，洪洞县政府顺应民情，在数百年民间祭祖活动的基础上吸纳大量民间祭祀仪规，于每年4月1日至4月10日举办“寻根祭祖节”，将历史悠久的大槐树祭祖习俗变成官民合祭的盛大民俗活动，得到海内外移民后裔的热烈响应。（分段）大槐树祭祖习俗是中华民族同根同祖历史状况的生动反映，它强化了海外同胞的文化认同感，促使世界华人和谐相处，在传统中华文化的指引下携手共创美好未来。（分段）（分段）

沁水柳氏清明祭祖是山西省沁水县西文兴村柳氏家族存续的传统祭祖礼仪民俗。（分段）西文兴村是一处保存完整的河东柳氏族人世代聚居的千年古村落，保留着柳氏在明清具有宗法制度特征的完好古建筑群。柳氏民居现为全国重点文物保护单位。（分段）该村落居住人口迄今仍是一脉同宗的柳氏后人。据现存金石碑记和《河东柳氏族谱》记载，该村柳氏后人均为唐代文学家柳宗元的后裔，世居西文兴村，遵训守礼，传承了河东柳氏家风和美德，延续了河东柳氏独特的人生礼俗，并立石永记于西文兴柳氏宗祠，常年祭祀，慎终追远。（分段）清明祭祖最为隆重。清明前三天开始忌荤吃素，早上第一顿第一碗饭必献祠堂。各家上坟扫墓。清明日齐聚祠堂，以牲礼献祭先祖。外出者这一天也都赶回来参加祭祖仪式。（分段）该项目对于弘扬中华民族慎终追远的优良传统，构建和谐社会具有重要意义。（分段）

太公祭是存续在浙江文成县南田镇以明朝开国元勋刘伯温为对象的家族及地方先贤祭祀礼仪习俗。（分段）“太公”是后世对明代著名历史人物刘基（字伯温，谥号文成）的尊称。文成县是刘伯温故里，文成县以刘基谥号得名。文成县南田诚意伯庙，是国家重点文物保护单位。先贤公祭日在刘基诞辰的农历六月十五日。刘氏宗族固定每年农历正月初一、六月十五日举行春秋二祭，世代传承至今。（分段）春秋家祭由刘氏宗族开会研究，选出父母双全，子女成双，德才兼备的刘氏后人作为祭主，届时全国各地的刘氏宗亲、台湾刘氏后裔以及旅居海外的刘氏族人都参加祭祀仪礼。温州市下辖的平阳、苍南两县以及周边的青田县又有类似活动。（分段）“太公祭”祭祀活动中心在南田诚意伯庙。主要内容有：1.除夕祭主行“起马祭”后，将容亭（刘伯温牌位）送入刘基庙。2.巡城。3.祭“追远祠”（祭刘基上七代）。4.春节辰时，祭太公。5.祭礼结束表演舞龙、花灯等民间表演。（分段）该遗产对于刘氏宗族具有强大的凝聚力，作为纪念地方先贤的民俗活动，得到当地社区民众广泛认同，对于弘扬中华民族的传统人文精神，促进海外华侨华人认祖归宗、推动祖国统一具有重要意义。作为活态存续的“家祭”样本，有重要的民俗学、社会学价值。（分段）

石壁客家祭祖习俗是在福建省宁化县客家人中存续的传统祭祖礼仪活动。（分段）我国历史上几次重大的北人南迁，形成华夏民族一个独特的客家民系。客家人南迁均以宁化作为集聚地，因此被海内外称为“客家祖地”，视为“客家摇篮”、“客家朝圣中心”，民谚云“北有大槐树，南有石壁村”。（分段）石壁客家祭祖始于明洪武年间。石壁客家各宗族聚居地建造的宗祠、家庙至今还保留二百余座，遍及全县16个乡镇，是祭祖的中心场所。（分段）客家祭祖沿袭古礼，分为春秋两祭。春祭在清明节，又称清明祭；秋祭在农历八月初一，又称秋清明。公祭（或称官祭）规模盛大。族祭（或称私祭、家祭）由同一姓氏后裔共同举办，或在祠堂祠祭，或在祖茔墓祭，敬祖穆宗，慎终追远。（分段）石壁客家祭祖习俗是客家文化构成的重要部分，对于继承中华文明，凝聚民族精神具有重要意义，亦有学术研究价值。（分段）

竖灯杆升彩凤是广东省揭东县港畔村及其周围江姓族人纪念其先祖、南宋爱国名相江万里的传统民俗活动。（分段）宋末右丞相江万里被俘不降，投江殉国，其孙江汝祖携家人定居揭阳龙砂。江氏传至十一世祖时，族人在江边发现凤栖竹林，念及先祖江万里平生喜凤，江氏后裔就用“竖灯杆升彩凤”的形式来纪念先祖江万里，表示不忘先祖，世代相传。（分段）竖灯杆升彩凤，即是用一根十多米长的毛竹，尾部留着竹叶，竹尾挂灯笼，灯笼上方挂着一只五色“彩凤”，凤尾与凤身都披上绣有金色丝线的红绸缎，上面写着“吉祥”、“幸福”字样，凤下挂着风铃，风一吹，“彩凤”转动，铃声清脆悦耳。白天，一枝枝竹竿，一只只“彩凤”，一家连一家，极为壮观；夜里，灯笼和“彩凤”上安装的各式闪灯一齐亮起，形成一座色彩斑斓的灯城，辉煌靓丽，蔚为壮观。（分段）竖灯杆升彩凤这一民俗活动在潮汕地区乃至国内是一项独特的民俗活动，对弘扬中华民族的传统人文精神，丰富民众文化生活，增强社区凝聚力具有重要意义，还有重要的民俗学、历史学、工艺学价值。（分段）

下沙祭祖是存续在广东省深圳市福田区下沙村的黄氏传统祭祖礼仪活动。下沙村与香港隔河相望，村民均为黄姓，现在旅居海外的下沙籍黄氏后裔约有3000人。南宋时期，客家人下沙黄氏一世祖黄默堂辗开基立村，其墓在今深圳市莲花山西北坡，建于南宋淳祐八年（1248）。今存九世祖“黄思铬公世祠”始建于明代。传世《黄氏家谱》中载有家训，第三条为“重祭”，曰：“水有源，木有本，人有心，应立祠堂，置祀产，春秋时节令我族人咸集祠堂，举行典礼，弘扬仁孝之德，除却蠢愚之念。”（分段）下沙祭祖习分春秋两祭，春祭只拜祠堂，秋祭既拜祠堂也拜祖墓。下沙祖墓建于南宋淳祐年间，祖祠始建于明代。拜祠堂时擂鼓、奏乐、放炮，60岁以上老人身着长衫至中殿三跪九叩，然后长房嫡孙、族长、宗亲会长依次至正殿行初献礼、亚献礼及三献礼，宣读祭文，然后裔孙们分批上前祭拜。旅居海外的下沙籍人士每年亦派代表回来参加祭祖活动。祭祖期间，民间同时举行舞龙、舞狮、粤剧表演，举办大盆菜宴。（分段）该项目对于继承中华民族优良传统，增强社区凝聚力，加强与海外华人、台港澳同胞的紧密联系具有重要意义，同时还具有民俗学研究价值。（分段）

目前定居于内蒙古自治区根河市敖鲁古雅民族乡的敖鲁古雅鄂温克狩猎民族，历史上以狩猎和饲养驯鹿为生，他们常年居住在大山的密林深处，被称为“中国最后的狩猎部落”。（分段）鄂温克人拥有中国唯一的驯鹿种群，是驯鹿唯一的饲养者，史称“使鹿部”。在三百多年的历史中，敖鲁古雅鄂温克狩猎民族逐步形成了自己独特的驯鹿文化，其中包括鹿的驯养繁育技艺、鹿的脱膏和鹿奶的制作使用、制酒技艺及鹿鞍具的制作技艺、鹿产品加工、民族手工艺品制作等内容。在长期发展过程中，敖鲁古雅鄂温克狩猎民族逐渐走出单一的狩猎饲养模式，学会对鹿产品和其他野生资源进行合理的开发利用，使之更好地为民族的发展进步服务。（分段）鄂温克驯鹿习俗集生产知识和生活知识于一体，在传统的衣食住行、医药、工艺制作等各种技能中蕴含着独特的信仰观、审美观、价值观、生态观，具有独特的历史文化研究价值。（分段）

内蒙古自治区阿拉善盟素有“驼乡”之称，这里独特的地理环境为双峰驼的生存和大规模牧养提供了良好的条件。（分段）在长期的牧业生产实践中，骆驼逐渐成为阿拉善和硕特、土尔扈特蒙古族牧民重要的生产生活资料。在此前提下，阿拉善的驼具制作工艺不断趋于精细，制品种类日益繁多，形成了一套系统的制作技巧。（分段）祭骆驼是流传于阿拉善的一种民俗活动，由祭公驼、祭母驼、祭驼群等内容组成，仪式十分完整。（分段）阿拉善蒙古族养驼习俗集宗教信仰、人文思想和生产技能于一体，其中渗透着阿拉善蒙古族纯朴的民族精神和独特的民俗文化内容。驼具制作技艺的不断成熟对阿拉善地区经济和社会的发展产生了深远的影响，祭骆驼活动所展示的人性化内容孕育了蒙古族忠厚善良、坚韧不拔的精神，活动中产生的“功臣驼”、“骆驼赞”、“祝颂词”、“劝奶歌”等大量口头文化，隐含着温柔敦厚、知恩图报、弃恶扬善的朴素哲理，成为蒙古族的生活理念和文化载体。目前阿拉善地区养驼习俗有日渐衰微的趋势，急需加强保护措施。（分段）（分段）

长白山区的人们将进深山老林寻采野山参称为“放山”，放山习俗流传于吉林省抚松县一带的长白山区。据《太平御览》记载，早在公元3世纪中叶，长白山区已经有人采挖人参。在长期寻采山参的过程中，长白山区的劳动者形成了一套包括专用语言、行为规则、道德操守、挖参技术、操作禁忌、野外生存技能、专用工具器物等多方面内容的独特习俗，在采参者中以口传身授方式相沿至今。（分段）长白山采参习俗中的民俗信仰、道德规范、环保意识、价值认定和传统技能等方面极大地影响着当地民众的精神状态和生活理念，进而升华为一种独特的人参文化，丰富和完善了中华民族的传统文化，显示出鲜明的地方特色。（分段）目前，经验丰富的放山把头大都年事已高，很少带徒进山，其中一些已相继谢世，系统掌握放山技艺的人已经不多。沿袭千年的长白山采参习俗出现传承危机，濒临灭绝，亟待抢救。（分段）

查干淖尔冬捕习俗流传于吉林省前郭尔多斯蒙古族自治县的查干湖、月亮泡周边地区。查干湖是中国七大淡水湖之一，蒙古语称“查干淖尔”，意为“白色的湖泊”、“圣洁的湖泊”。（分段）东北地区有着悠久的渔猎历史，查干湖向来都是天然的渔猎之地。蒙古族崇拜自然，素有祭天、祭山、祭水之俗。公元1211年，成吉思汗占领金国塔虎城后，特地前往查干湖祭祀，由此产生祭湖仪式。其后在查干湖地区祭湖、醒网仪式逐渐固定化，当地渔民每年冬捕前都要祭网、醒网，久而久之形成神奇的查干淖尔冬捕习俗。（分段）查干淖尔冬捕习俗奇特，场面壮观，一直在前郭尔多斯世代相传。这一习俗是前郭尔多斯地域民俗文化和渔猎文化的集中反映，具有民族学、民俗学等方面的研究价值。目前，气候、环境的变化和科技的发展对查干淖尔冬捕习俗产生了巨大影响，使这种带有远古色彩的渔猎文化日趋衰落，急需保护。（分段）

我国是世界上最早从事蚕桑业的国家，在距今五六千年前的新石器时代中期，先民便开始采桑养蚕、取丝织绸。蚕桑是中国传统农业文化的重要组成部分，中国最早典籍《尚书》的《禹贡》篇就有“桑土既蚕”的记载，春秋时期著作《管子》的《山权术》中也有“民之通于蚕桑”的说法，汉代乐府《陌上桑》中描写民间蚕桑习俗的诗句“罗敷善蚕桑，采桑城南隅”更是脍炙人口。蚕桑业是中华民族智慧的结晶，也是中外文化交流通道“丝绸之路”的源泉。在蚕桑业产生发展的过程中，全国各地形成了许多敬蚕重桑、爱蚕护桑的美好习俗，在民间世代相传。祭蚕神、轧蚕花等活动即是其中较为突出的部分，它们与其他蚕桑习俗一道构成古老中华蚕桑文化发展兴盛的历史见证。&lt;br/&gt;桐乡地处浙江北部，是江南蚕桑的主要产地，这里的乡间流传着丰富的蚕乡习俗，其中以祭拜蚕神的含山轧蚕花庙会最具代表性。含山当地流传着蚕神发祥或降临的传说，因此有“蚕花圣地”之称。含山轧蚕花庙会又叫“蚕花庙会”，大约起源于宋代，明清以来日趋兴盛。庙会时间分头清明、二清明、三清明几个阶段，从开始到结束前后延续十来天。（分段）含山轧蚕花庙会历史悠久，内容丰富，带有鲜明的江南地域特色。它反映出桐乡蚕桑业高度发达的现实，为江南蚕桑生产、民间信仰、行业民俗等的研究提供了重要参考。（分段）

（分段）我国是世界上最早从事蚕桑业的国家，在距今五六千年前的新石器时代中期，先民便开始采桑养蚕、取丝织绸。蚕桑是中国传统农业文化的重要组成部分，中国最早典籍《尚书》的《禹贡》篇就有“桑土既蚕”的记载，春秋时期著作《管子》的《山权术》中也有“民之通于蚕桑”的说法，汉代乐府《陌上桑》中描写民间蚕桑习俗的诗句“罗敷善蚕桑，采桑城南隅”更是脍炙人口。蚕桑业是中华民族智慧的结晶，也是中外文化交流通道“丝绸之路”的源泉。在蚕桑业产生发展的过程中，全国各地形成了许多敬蚕重桑、爱蚕护桑的美好习俗，在民间世代相传。祭蚕神、轧蚕花等活动即是其中较为突出的部分，它们与其他蚕桑习俗一道构成古老中华蚕桑文化发展兴盛的历史见证。（分段）扫蚕花地是清末至民国时期广泛流传于湖嘉地区的一种蚕俗，它起源于浙江省德清县，仪式的主要表演者都集中在德清一带。清末至民国年间，德清蚕农为祈求蚕桑生产丰收，于每年春节、元宵、清明期间请职业或半职业艺人到家中养蚕的场所举行扫蚕花地仪式，后逐渐流变为歌舞表演。举行扫蚕花地仪式时，通常由一化装女子边唱边舞，而以小锣在旁伴奏。唱词内容多是对蚕茧丰收的祝愿和对蚕桑生产全过程的叙述，与此相配合，表演者往往会做出扫地、糊窗、掸蚕蚁、采桑叶、喂蚕、捉蚕换匾、上山、采茧等一系列与养蚕生产有关的动作。（分段）“蚕花”是德清人民心目中最吉祥的事物，扫蚕花地表演因而深受当地蚕农的欢迎。扫蚕花地是蚕桑生产习俗中重要的一环，每年寒食清明时节，“关蚕房门”生产以前，蚕农都要请艺人到家演出，以消除一切灾难晦气，祈愿蚕桑丰收，扫蚕花地表演由此呈现出一定的仪式性，成为浙江蚕桑生产的一种象征性反映，具有较高的民俗学研究价值。（分段）

以制度完备为特征的尧舜时代历来被认为是中华文明的起点，尧舜禅让、尧女舜妃等故事成为千古流传的美谈。山西省洪洞县的羊獬和历山两地流传着尧舜神话的次一级传说，认为地处汾河东岸河谷盆地的羊獬是尧的故乡，也就是娥皇、女英的娘家；而位于汾河西岸丘陵山区的历山是舜的故乡，同时也是两位女神的婆家。两地及沿途的居民因而互称“亲戚”，并由此引发出奇特的“接姑姑迎娘娘”走亲习俗。（分段）每年清明前的农历三月初二，以男性为主的羊獬村民走亲队伍以隆重的仪式从本村神庙中抬出娥皇、女英两位女神的神轿“驾楼”，然后鸣锣开道，走出村庄，在仪仗的护持和喧天动地的“威风锣鼓”及震耳欲聋的铳炮之声伴随下越过汾河，涌上历山。第二天即农历三月初三，羊獬走亲队伍以更加隆重的仪式从历山神庙中请出两位女神的神像，一路趱行，迤逦回到羊獬，往返途中先后要经过二十多个村庄。四月二十八尧王生日时，历山人到羊獬给尧王拜寿，再将两位女神迎回历山，途中热闹一如三月三。走亲活动以后，进入农忙季节，两地农民开始全身心地投入农业生产。（分段）洪洞走亲习俗从远古一直延续至今，通过将历史传说信仰化，化地缘关系为血缘关系演进，逐渐体现出其对构建和谐的村落关系，增进人与人之间的感情起到了积极的作用。同时，这一民俗活动具有重要的历史学、民俗学研究价值。（分段）

蟳埔女习俗是闽南特有的一种传统生活习俗，主要流传在福建省泉州市丰泽区东海街道的蟳埔、金崎、后埔、东梅等社区。（分段）蟳埔女的服饰俗称“大裾衫、阔脚裤”，头饰俗称“簪花围”，这些闽南渔女特有的装束体现着海边生产劳作的特点，头饰中常用的素馨花、含笑花、粗糠花据说是宋元时期阿拉伯人蒲寿晟带来移植于当地的，流露出异域文化的气息。蟳埔蚵壳厝是最富于特色的闽南民居，它具有抗风防水、冬暖夏凉、墙体坚固等特点，极适宜海边多风潮湿的气候环境。据考证，蟳埔蚵壳厝所使用的大蚵壳并非泉州原产，而是宋元时期古刺桐港的远洋商船返航时转载来的。蟳埔保留了许多闽南传统习俗，其中以“半夜出嫁”的婚俗、“妈祖巡香”的祭祀仪式最为突出，而每年农历三月初九的妈祖生日则是闽南民俗集中展示的日子。（分段）蟳埔曾是“海上丝绸之路”的起点，生活习俗中留下了不少海洋文化的痕迹。蟳埔蚵壳厝是人类建筑史上的奇观，这种独特的闽南民居为海洋文化在当地的传播提供了历史见证，同时也成为闽南民俗研究的重要内容。（分段）（分段）

汉族传统婚俗源远流长，《礼记·昏义》中说：“夫礼始于冠，本于昏，重于丧祭，尊于朝聘，和于射乡，此礼之大体也。”数千年来，汉族婚礼一直被视为儒家之“礼”的重要组成部分。自周代起，“六礼”（纳彩、问名、纳吉、纳征、请期、亲迎）成为一种规范性的习俗，在整个封建社会的婚姻生活中持续发挥着重要作用。进入近现代以后，随着社会的变迁，传统的“六礼”从根本上宣告消歇，但在一些地区仍然保留着“六礼”习俗及其他传统婚俗的遗存，为民俗学和社会学的研究提供了极其宝贵的资料。&lt;br/&gt;山西省孝义市贾家庄婚俗是一种具有鲜明地方特色的民间文化现象，它产生于宋元时期，明清时期逐渐趋向定型。在长期的发展过程中，贾家庄婚俗与当地的民间音乐、舞蹈、文学、手工技艺及社会信仰、伦理道德观念等融为一体，具有广泛的群众基础，成为当地百姓精神生活的重要内容。（分段）贾家庄婚俗形式古朴，内容丰富，它以古代婚嫁六礼为基础，结合当地文化与风俗特点演绎出喜庆热烈的婚嫁礼仪程序，为黄河流域的婚俗文化增添了色彩，成为我国多样化婚俗的一个特殊代表。（分段）在现代文明冲击下，贾家庄婚俗逐渐失去了原有的光彩，许多礼仪程序濒临失传，亟待抢救保护。（分段）

汉族传统婚俗源远流长，《礼记·昏义》中说：“夫礼始于冠，本于昏，重于丧祭，尊于朝聘，和于射乡，此礼之大体也。”数千年来，汉族婚礼一直被视为儒家之“礼”的重要组成部分。自周代起，“六礼”（纳彩、问名、纳吉、纳征、请期、亲迎）成为一种规范性的习俗，在整个封建社会的婚姻生活中持续发挥着重要作用。进入近现代以后，随着社会的变迁，传统的“六礼”从根本上宣告消歇，但在一些地区仍然保留着“六礼”习俗及其他传统婚俗的遗存，为民俗学和社会学的研究提供了极其宝贵的资料。&lt;br/&gt;宁海十里红妆婚俗是浙江民间特有的一种迎亲嫁女习俗，长期流传于宁海及浙东东部地区。在宁海，每逢婚嫁，往往会出现嫁妆队伍绵延数里的壮观场面，民间夸张地称之为“十里红妆”，后逐渐在当地演变成婚嫁的代名词和明媒正娶的标志。（分段）宁海十里红妆婚俗主要包括定情、做媒、相亲、备嫁妆、迎嫁妆、花轿迎娶、拜天地、闹洞房、回门等结婚礼俗和红妆器物特有的制作工艺。“千工床，万工轿，十里红嫁妆”构成浙东家喻户晓的婚嫁现象，也为四乡八村的民间文化活动提供了交流的平台。（分段）宁海十里红妆婚俗是江南婚姻民俗的重要组成部分，它集中体现了江南手工技艺的特色，表达了喜庆、吉祥的美好祝愿，反映出江南人民积极乐观的生活态度。随着现代生活方式的改变和外来文化的冲击，十里红妆婚俗现虽在宁海乡村仍有传承，但总体上已普遍淡化，这一具有重要民俗学价值的婚俗正面临消亡的危险，急需加强保护。（分段）

汉族传统婚俗源远流长，《礼记·昏义》中说：“夫礼始于冠，本于昏，重于丧祭，尊于朝聘，和于射乡，此礼之大体也。”数千年来，汉族婚礼一直被视为儒家之“礼”的重要组成部分。自周代起，“六礼”（纳彩、问名、纳吉、纳征、请期、亲迎）成为一种规范性的习俗，在整个封建社会的婚姻生活中持续发挥着重要作用。进入近现代以后，随着社会的变迁，传统的“六礼”从根本上宣告消歇，但在一些地区仍然保留着“六礼”习俗及其他传统婚俗的遗存，为民俗学和社会学的研究提供了极其宝贵的资料。（分段）广东省珠海市斗门区位于珠江三角洲西南端，是全国著名的水乡、侨乡。在斗门流行着一种独特的水上婚嫁习俗，至今已有几百年的历史，其中的一些习俗通过婚嫁关系辐射到中山、江门、佛山等珠江三角洲水乡地区。（分段）水上婚嫁形式繁复多样，讲究礼仪，有比较固定的程序和约定俗成的礼仪，主要内容包括“坐高堂”、“上头”、“叹家姐”、“花船迎亲”、“拜堂”、“回门”等。整个婚俗与当地居民生活的环境紧密联系在一起，其中的“花船迎亲”，向“船太公”、“海龙王”敬拜等内容均明显带有“水”的特征。在水上婚嫁习俗中，沙田民歌发挥着不可或缺的作用，成为整个婚俗的有机组成部分。（分段）斗门水上婚嫁显示出独特的水乡风情，它加深了当地民众的文化认同感，进而成为维系海外侨胞、港澳同胞乡情的精神纽带。目前由于受西式婚仪冲击，斗门水上婚嫁正面临改变甚至消失的危险，亟待抢救保护。（分段）

朝鲜族曾长期实行“男归女家婚”，即新郎在新娘家举行婚礼并留居若干年，而后再带领妻子儿女返回自己家中。明清时期，朝鲜王朝受儒家思想影响，极力推行在结婚当天把新娘接回新郎家的“亲迎”方式，但面临传统习惯的阻力难以实行，于是将“男归女家”方式与“亲迎”方式相结合，创造出了折中的“半亲迎”方式：新郎在新娘家举行婚礼后只住两天，第三天即带领新娘返回新郎家。其后“半亲迎”方式成为朝鲜民族的主要婚娶方式。中国朝鲜族婚嫁在20世纪50年代以前采用“半亲迎”和“亲迎”两种方式，而以“半亲迎”方式为主，1950年以后统一为“亲迎”方式并一直沿用至今。（分段）传统的朝鲜族婚娶方式包括议婚、大礼、后礼三大环节，其中议婚包括核对宫合（对照男女二人的生辰八字）、书写婚书、涓吉（确定结婚日期）等内容；大礼包括新郎家向新娘家赠送礼装函（彩礼箱）、奠雁礼、交拜礼、合卺礼、新郎接受大桌等内容；后礼包括新娘前往新郎家接受大桌，第二天举行妇见舅姑礼等内容。（分段）朝鲜族传统婚礼是儒家文化的具体显现，其形式带有鲜明的民族特色，可以为儒家文化传播发展和朝鲜族民俗文化的研究提供参考。（分段）（分段）

塔吉克族婚俗是塔吉克民族的一项重要礼俗，主要流传于新疆维吾尔自治区塔什库尔干塔吉克自治县各乡镇。它由择亲、提亲、定亲、击鼓祝福、迎亲、结婚仪式、婚后三日揭面纱等程序组成，每一个程序都有其独特的文化内涵。如击鼓祝福的仪式体现了塔吉克族民众在生活中相互体谅的处世特点。仪式在即将举行婚礼的人家举行，主家要举行婚礼，须征得亲友中有丧事人家的同意，若亲友同意，则击手鼓表示，举行击鼓仪式时还要杀羊款待有丧事的亲友。（分段）塔吉克族信仰伊斯兰教什叶派的伊斯玛依派，这在我国是独一无二的，这也使塔吉克民族的音乐、舞蹈、服饰、饮食文化具有鲜明特色，这些方面在塔吉克族婚俗中都有具体的体现。例如婚礼中的音乐不使用大型乐器，而以鹰笛和手鼓演奏为主，营造出欢乐的气氛，极具民族特色；又如新娘的服饰不仅颜色艳丽，而且装饰品多，展现出高原民族的特点。在塔吉克族婚礼中，无论新郎、新娘还是伴郎、伴娘，都要在脸上画脸谱，点上六十多个白点表示吉祥，这在新疆其他少数民族中也是罕见的。塔吉克族的婚期长达三天，在此过程中，时时处处充满欢乐、和谐、热烈的气氛，令每一位参加者沉醉不已。（分段）塔吉克族婚俗历史悠久，文化内涵丰富，具有民俗学、美学、民族学、社会学、宗教学等方面的研究价值。（分段）

水乡社戏是浙江农村和城镇一种以戏剧表演为核心的民俗活动，它具有祭神和娱人相结合的特点，普遍流行于绍兴地区。绍兴的社戏大致分为年规戏、庙会戏、平安戏、偿愿戏等几种类型，其中以庙会戏为主。社戏的演出程式比较固定，基本按照“闹场—彩头戏—突头戏—大戏—收场”的次序进行。彩头戏、突头戏一般在白天演出，大戏即正戏则从傍晚开始。大戏通常以历史戏和家庭戏为主，中间穿插的小戏也比较固定。（分段）社戏的舞台可分成庙台、祠堂台、河台（水台）、街台、草台等几种，其中以河台（水台）最具特色，被称作“水乡舞台”。这是一种极具水乡特色的伸出式舞台，后台在岸上，前台在水中，为观众创造了一种水上、岸上同时观看演出的条件。（分段）绍兴水乡社戏汇集和体现了不同剧种的表演风格，也充分展示了当地丰富多彩的民风民俗。千百年来，绍兴水乡社戏除承担高台教化的任务外，还要发挥娱乐功能，由此逐渐发展成江南民间最隆重、最活跃、参与面最广的一种节日庆典活动。水乡社戏扎根民间，深受广大观众喜爱，至今仍可在绍兴地区的城市和乡村见到它的影踪。（分段）（分段）

界首书会发源于安徽省界首市任寨乡苗湖村，至今已有三百多年的历史。苗湖地势低洼，连年灾荒不断。清代道光年间偶遇难得的丰收，坠子翁艺人苗本林于夏季在自家门旁编唱小曲加以赞美，在他的影响下，邻村曲艺艺人聚集苗湖，你拉我唱，喜庆丰收。苗湖村由此形成农历六月初六兴办书会的习俗，世代相传，经久不衰。（分段）1932年，坠子翁第五代传人苗元普为纪念书会第一代发起人苗本林165周年诞辰，将闰年的农历六月初六正式定为苗湖书会会期。此后，界首苗湖书会在不断传承过程中又有所发展。“文革”时期，书会活动一度沉寂。1985年，苗湖书会重新得到恢复。（分段）界首苗湖书会每届会期长达五天，书会举办期间，山东曹县、江苏坯县、湖北大悟县、河南周口地区及安徽阜阳、宿州地区的曲艺艺人相继赴会演出，方圆数百里内的民众也纷纷赶赴苗湖听书，场面宏大，热闹异常。（分段）界首书会的出现使坠子艺术得到更大的发展，在颍河流域久唱不衰，许多说书名家都曾到苗湖书会说书献艺。界首苗湖书会以丰富的文化底蕴和真挚朴实的演唱艺术影响一方，推动了当地的经济发展与精神文明建设。（分段）（分段）

牡丹是中国名花之一，素有“花王”之称。牡丹栽培源于河洛，至今已有一千六百多年的历史。作为牡丹栽培中心之一，早在唐宋时期洛阳即已具备系统的栽花技艺，形成赏花习俗及与牡丹有关的诗词、书画、传说、服饰等，由此衍生出洛阳牡丹文化。（分段）洛阳曾是唐朝的东京，交通方便，贸易兴隆，城内园圃林立，有几乎家家种植牡丹传统，赏花之风盛极一时，唐代诗人白居易“花开花落二十日，一城之人皆若狂”和刘禹锡“唯有牡丹真国色，花开时节动京城”的诗句正是东都洛阳牡丹品赏习俗的生动写照。宋代以降，赏牡丹习俗在民间更为盛行，欧阳修《洛阳牡丹记》描述说：“洛阳之俗，大抵好花。春时城中无贵贱皆插花，虽负担者亦然。花开时士庶竞为遨游，往往于古寺废宅有池台处为市，并张幄帘，笙歌之声相闻……至花落乃罢。”宋代洛阳牡丹有一百多个品种，不少品种称得起名贵非凡，其中的“姚黄”、“魏紫”被誉为“牡丹之王”和“牡丹之后”，尤受人们青睐。（分段）从1982年起，牡丹花成为洛阳的“市花”，每年4月15日至25日当地都要结合牡丹花期（谷雨时节）举办“洛阳牡丹花会”。花会期间，观赏者围绕牡丹开展赏花、观灯、作画、赋诗等文化活动，使洛阳牡丹文化不断发扬光大。（分段）（分段）

三汇彩亭会是流传于四川省渠县三汇镇的一种传统民间文化活动，它以亭子造型和表演为主要特点，每年农历三月十六日至十八日在街道或广场进行表演。三汇镇地处四川东部华蓥山北段西侧，跨州河、巴河、渠江，交通发达，物产丰富，商贾云集，经济活跃，彩亭会就在这种特殊的地理环境中产生发展起来。清代初年，彩亭会开始在三汇形成，清代中后期至民国年间逐步趋于兴盛。新中国成立后，三汇彩亭会成为当地民间文化活动的主要形式，在群众文化生活中发挥着重要的作用。（分段）彩亭是彩亭会中最突出的表演形式，表演时，约四平方米的平台上竖立一根底柱细长而分节、首尾相衔的杆子，杆上支架（铁环）横伸斜展，“饰幼孩为戏妆，缚于舆杆上，用机环转动舁游”，将戏文或生活中的人物、故事扮演出来，叠成三到五层，高八至十米，“四人舁之以行，游曳大街，游乐码头”。表演过程中彩亭悠悠荡荡，似坠非坠，显示出“高、惊、险、奇、巧”的特色，令观众为之牵魂动魄，惊叹不已。除彩亭之外，彩亭会中还有龙灯狮子、高跷等十多种民间文艺表演。彩亭会期间，“男女游观，填街塞巷，邻封士女不远数百里争赴盛会，殆有举国若狂之概”。（分段）（分段）

石宝山歌会是白族地区盛大的民族传统节日，流传至今已有上千年的历史。歌会于每年农历的七月二十七至八月初一在云南大理州剑川县石宝山举行，届时来自剑川、洱源、丽江、大理、兰坪等地的白族群众聚集一处，弹弦对调以歌觅偶，同时还可到各寺庙烧香拜佛，参加“阿吒力”佛教法事、白族地区中央本主及石雕女阴“阿央白”朝拜等民俗活动。歌会以即兴对歌为主，把弹弦唱曲、求神拜佛、本主崇拜、以歌觅偶等活动融合在一起，显示出多元文化和谐共处的特征。（分段）石宝山歌会是白族歌谣诞生的摇篮和发展传播的基地，它充分展示了白族群众的创作天才，为人类学、民族学、历史学、考古学、美学等学科提供了珍贵的研究资料。（分段）

大理三月街是白族人民盛大的传统节日，主要活动地在云南省大理白族自治州大理市大理古城。它始于唐代永徽年间，系由庙会演变而成，其产生与佛教在大理的传播有着密切的关系。三月街街期为七天，从农历三月十五日开始，至二十一日结束。每年赶赴三月街的人数以百万计，全国各地及海外都有人参加。（分段）三月街期间开展丰富多彩的民族文体活动，同时进行物资交易和文化交流。大理三月街除保留有传统的药材、大牲畜、日用百货交易外，还新辟出“洋人街”和地方民族食品一条街，又增设了珠宝玉器、电脑产品等交易市场，扩大了地方名特优新产品的销售规模。三月街期间，大理古城张灯结彩，装饰一新，街市上搭出“花山”，各家各户也在门前放置花木，将集风花雪月自然风光和人文景象为一体的大理装饰成娱乐的世界、商贸的海洋。人们既可以赶街购货，又可以在街旁的山坡、广场和集市里参与山歌对唱、民族器乐演奏、灯展、花展、民族服饰表演及射弩、秋千、摔跤、赛马、龙舟、民族歌舞比赛等异彩纷呈的文体活动。（分段）三月街集白族民俗、宗教、经济文化交流于一体，在大理白族经济、文化、民俗及宗教发展史等的研究中具有不可替代的参考价值。（分段）（分段）

潮州工夫茶艺是流传于广东省潮汕地区的一种茶叶冲泡技艺，它始自宋代，至清代中期已蔚然成风，甚至流传到东南亚各地。潮州工夫茶的冲泡有其一定的程式，主要由茶具讲示、茶师净手、泥炉生火、砂铫（煮水器具）掏水、榄炭煮水、开水热罐、再温茶盅、茗倾素纸、壶纳乌龙、甘泉洗茶、提铫高冲、壶盖刮沫、淋盖追热、烫杯滚杯、低洒茶汤、关公巡城、韩信点兵、敬请品味、先闻茶香、和气细啜、三嗅杯底、瑞气圆融等多个环节组成。除冲泡独特外，潮州工夫茶艺另有一个突出的特点，就是以乌龙茶为主要茶品。（分段）潮州工夫茶艺是潮州传统文化的重要组成部分，具有民俗学、潮学、社会生活史等方面的研究价值。随着社会的发展，人们的生活节奏不断加快，大多数年轻人对工夫茶已不甚了解，传统潮州工夫茶技艺为简化的冲泡程式所取代，潮州工夫茶技艺呈现出衰退的趋势，亟待保护。（分段）（分段）

蒙古族服饰在我国主要分布于内蒙古自治区境内，以及黑龙江、吉林、辽宁、新疆、甘肃、青海、云南等省、自治区的蒙古族聚居区域。（分段）蒙古族服饰是我国北方游牧民族服饰中最具代表性的服饰之一，在元代得到前所未有的发展，成为奢华艳丽、气势恢弘、华贵考究的服饰。随着社会的不断变迁，蒙古族各部落有了独立的发展空间，蒙古族服饰的类型和种类不断增多，形成了各部落服饰的不同特色并延续至今。（分段）蒙古族各部落服饰均有男女老幼、已婚未婚、四季服饰、礼仪服饰、日常服饰等区别。主要包括袍子（单袍、夹袍、棉袍、吊面皮袍、白茬皮袍、熏皮皮袍）、坎肩（敖吉、敖吉木格）、靴子（毡靴、香牛皮靴、马海）、头饰及配饰（火、褡裢、香荷包）等部分。（分段）蒙古族长期生活在塞北草原，严酷寒冷的高原气候，加之以游牧为特征的生活方式，马上活动时间较长，其服饰必须有较强的防寒作用而且又便于骑乘，长袍、坎肩、皮帽、皮靴自然就成了他们的首选服饰，因而具有浓厚的草原风格。长袍多为皮、毛、棉、绸面料制成，依季节而定，袍身肥大、袖长，下摆均不开衩。蒙古袍的领口、袖口、衣边常用锦缎花边镶饰，袍色因男女长幼而异。多喜爱红、白、蓝、黄、绿色，色彩搭配或对比强烈、鲜明热烈，或淡雅协调、含蓄婉约。腰带很长，男子腰带上多挂刀子、火、鼻烟盒等饰物。妇女头饰多用珠宝和金银玉器制成，琳琅璀璨、富丽堂皇。从服装款式上看，蒙古族服饰褒衣博带，雍容华贵、典雅端庄，既能体现蒙古族女性的曲线美，又能体现牧人的勇武剽悍、宽厚大度、粗犷坦荡的性格。其中，宗教服饰和蒙古族摔跤服也有各自的特色和用途。（分段）蒙古族服饰集裁剪缝纫、贵金属加工、饰品制作于一体，是蒙古族文化不可分割的组成部分，其中凝聚着蒙古族人民的智慧，显示出丰富的文化内涵，具有历史学、民族学、美学等方面的研究价值。（分段）（分段）

朝鲜族传统服饰以象征纯洁、善良、高尚、神圣的白色为主，呈现出素净淡雅的风格，朝鲜族因此而有“白衣民族”之称。20世纪初，随着现代经济的渗透，机织布和丝绢、绸缎等面料开始传入朝鲜族聚居地区，受此影响，朝鲜族服饰的颜色也变得多样起来。（分段）朝鲜族传统服饰的最大特点是斜襟、无纽扣，以长布带打结，男女服饰迥然不同，男人穿裤，女人穿裙。男装的裤裆和裤腿都较宽，裤脚系布带，便于盘腿席坐；妇女所穿的短袄长度及胸，长裙则长及脚跟。（分段）朝鲜族服饰以自织的麻布和土布为主要原料，制作时采用平面裁剪法，穿着时显得简洁明快、富于变化，完美地体现了服饰的直线美和曲线美。服饰的色彩搭配遵循阴阳五行原理，利用服装的色彩和衣料的材质演绎不同风格，使比色搭配和近似色搭配相得益彰。（分段）朝鲜族传统服饰是朝鲜民族在长期生产生活中逐渐形成的，保留了朝鲜族民间服饰的显著特点。此外，它还继承了隋唐时期中原服饰的许多特点，在服饰史研究方面具有极其重要的价值。（分段）（分段）

畲族服饰的主要特色在女性服饰上体现得最为明显。畲族自古以女性为尊，将女性视为公主和凤凰，因而服装以凤凰图案贯穿整体，头饰也显现出凤凰的整体轮廓，整套服饰处处体现凤凰吉祥之意，习称“凤凰装”。（分段）畲族女性服饰主要流传于福建省罗源县和连江县所有的畲族自然村及福州和宁德南部地区，它由上衣、裙子、水巾、手巾、围身裙、脚绑、鞋七个部分组成，另有凤凰冠、耳仰（耳坠）、扁扣、手镯、脚镯和戒指六样饰品。与此相应，畲族女性的发式分为少女发式、订婚或准备订婚的姑娘发式及已婚妇女发式三种。（分段）霍口畲族女性服饰传承了元末明初的古老风格，辐射区域及于闽侯、晋安、连江和罗源白塔、西兰、飞竹等四个地区及部分乡镇，对整个畲族地区都产生了巨大的影响。（分段）霍口畲族女性服饰是古老畲族文化的具体体现，它反映着畲族的民俗风情，具有较高的民俗学、社会学和历史文化研究价值。（分段）

流传于海南省的黎族服饰以黎族传统的纺、染、织、绣四大工艺为基础，利用海岛棉、麻、木棉、树皮纤维和蚕丝等织造缝合而成，其演变历史达数千年之久。（分段）黎族传统服饰以织锦为材料，图样繁多，色彩斑斓，制作精美秀丽。它有160种以上的图样，类型纹样主要包括人形、动物、花卉、植物、用具、几何图形六种。黎族传统服饰植根于黎族的社会生活，内容与形式和谐统一，显示出鲜明的地方特色和丰富的民族文化内涵，在海南黎族社会发展历史、民俗、宗教信仰、生产生活等的研究中具有极其重要的参考价值。（分段）随着现代化进程的不断加快，海南黎族地区自给自足的自然经济体系遭到破坏，在此情势下，掌握传统纺、染、织、绣技艺的人越来越少，黎族服饰的传承受到严重冲击，面临消逝的危险，亟待抢救保护。（分段）（分段）

于海南省的黎族服饰以黎族传统的纺、染、织、绣四大工艺为基础，利用海岛棉、麻、木棉、树皮纤维和蚕丝等织造缝合而成，其演变历史达数千年之久。<BR>　　黎族传统服饰以织锦为材料，图样繁多，色彩斑斓，制作精美秀丽。它有160种以上的图样，类型纹样主要包括人形、动物、花卉、植物、用具、几何图形六种。黎族传统服饰植根于黎族的社会生活，内容与形式和谐统一，显示出鲜明的地方特色和丰富的民族文化内涵，在海南黎族社会发展历史、民俗、宗教信仰、生产生活等的研究中具有极其重要的参考价值。<BR>　　随着现代化进程的不断加快，海南黎族地区自给自足的自然经济体系遭到破坏，在此情势下，掌握传统纺、染、织、绣技艺的人越来越少，黎族服饰的传承受到严重冲击，面临消逝的危险，亟待抢救保护。<BR>　　<BR>

珞巴族服饰由“达努”（瑞香树皮）等植物纤维纺织的土布缝制而成，多为黑色、红色或白色相间。男子穿着时，将长条横斜披在背上，衣服的边角搭置于左肩，然后由左至右臂内绕身一圈半，到右胸前与搭肩边角相接，造成袒露肩臂的效果，再将衣服的下长翻折至膝盖，以竹针代替扣子，紧束腰带。这种没有领、袖、衣袋等的服饰是珞巴人终年不离身的唯一上衣，男女老少白天将它穿在身上，夜晚则取下当被盖。（分段）由于珞巴族长期生活在野外，没有固定的住所，因此女子的衣服也用来装盛食物和物品，外出时还可将孩子放在衣服内。珞巴族男子头戴藤篾编成的藤帽，可分为博巴、嘎嘎、横巴三种类型。妇女终年赤足，部分男子穿麻或毛为原料的长筒靴。男女通用的日常饰物有耳环、项链、手镯等。（分段）珞巴族服饰与珞巴族长期从事采集、狩猎生产的活动方式及当地的气候条件密切相关，既是珞巴人民智慧的结晶，也是珞巴族社会发展的缩影。它较好地保持了民族特色，自然真实，美观大方，满足了珞巴人的爱美之心。（分段）（分段）

藏族传统服饰，主要流行于西藏自治区和青海省一带的藏族聚居地区。它主要包括措美县扎扎服饰、林芝工布藏族服饰、科迦妇女服饰、藏北安多服饰、巴扎藏族服饰、玉树传统服装、华热服饰等类型。（分段）措美县扎扎服饰历史悠久，其来源在当地有着动人的传说。7世纪吐蕃王朝时期，扎扎服饰在社会上被视为高尚生活用品而得到推崇。服饰中的彩靴“甲黔”相传原是哲古宗给地方政府缴税时的一种贡品，它底子厚，皮面结实，穿着起来美观舒适。在有关吐蕃王朝与中原地区的文化交流及7世纪藏族历史、文化、艺术、民俗等的研究中，扎扎服饰有着重要的参考价值。（分段）林芝工布藏族服饰深受当地特殊生活环境的影响，而与其他藏区的服饰产生了较大差异。这种服饰经历了一个从简单实用到华丽大方的发展过程，其产生与工布地区藏族先民放牧、打猎、砍树的生活习俗密切相关。林芝工布藏族服饰大体可分节日盛装、平时服装及特殊劳动时穿着的工作服三种类型，它有无领外套、无袖外套等样式，制作简单，风格华美。随着生活水平的提高，林芝工布藏族服饰在做工、质地、装饰物搭配等多个方面都得到进一步的发展完善，在保持原有服饰形态不变的前提下益显华贵动人。（分段）普兰县科迦村的藏族妇女服饰起源于后宏期，至今已有八百多年的历史。这种服饰包括服装和首饰两大部分，服装部分由咖啡色氆氇女藏装、彩虹鞋、披肩、帽子、羊羔皮、水獭皮、缎子等组成，首饰部分由嘎穷、嘎累、吉乌、恰恰、巴塔、那玉、方形纯天然金片、翡翠瓶、珊瑚、银片、银粒、松石、超级银链、超级松石链等6815件饰品组成。科迦妇女服饰造型别致，风格高贵典雅，在设计中采用夸张的艺术手法，体现出丰富的想像力，令人叹为观止。（分段）藏北安多服饰历史悠久，它在盛唐时期受其他民族文化的影响而渐趋成熟，传承至今已有一千三百多年。安多牧民世代穿着羊皮藏袍以抵御高寒的气候，在此状况下，安多服饰与其他藏区的服饰形成了较大差别，这在帽子的制作上显现得尤为明显。安多以羊羔皮、丝绸等作为制帽原材料，帽顶中央竖有一根用布条卷成的小柱子，高度在二三十厘米左右。安多服饰的款式达一百八十余种，牧民服装有日常服饰与节日、礼仪日服饰之分，日常服饰讲求轻便耐用，节日、礼仪日服饰则注重精美大方。安多藏袍多有佩饰，男子腰带上往往佩带腰刀、火镰、子弹夹等，既反映出游牧文化的特点，又与现代生活发生着联系。（分段）申扎县巴扎地区的服饰采用当地羊毛为原料，样式与造型十分独特。这种服饰系由牧民自己手工制作而成，制作工艺在家庭内部世代承传不绝。衣服上的手工刺绣古朴典雅、寓意深刻，与服装相配的装饰品精巧别致、美观大方。巴扎藏族服饰是当地民俗、历史和生产生活习俗的生动反映，具有一定的社会学、民俗学和历史文化研究价值。（分段）玉树传统服装由服装和装饰两大部分组成，服装部分主要包括藏袍、藏帽、藏衫、藏裤、藏靴等。藏袍以藏族传统的长袍为基本款式，分冬、夏两种类型，最常见的冬装有察日桑古、勒察、察日等，夏装有加玛桑古、锦新、加玛等。除此以外，玉树服装还有常服和礼服之分，常服以各种布料氆氇、羊皮、羊羔皮为原料，礼服以各种毛呢、绸缎、氆氇、羊羔皮、狐狸皮为原料。玉树人称藏靴为“朗”，玉树藏靴种类较多，有“囊朗”、“高朗”、“藏巴尕夷”、“锅子朗”等不同的样式。玉树传统服装的装饰部分主要由头饰、耳饰、项饰、手饰、腰饰等组成，显示出浓郁的地方民族特色。（分段）华热藏族服饰有男女之别，男性服饰以白色为吉祥，常采青、紫、草黄色，藏袍宽大，衣长过体，不用纽扣。华热藏族男性往往身穿白色褐衫、浅色布裤及用羊羔皮或豹皮做领、羔皮或氆氇嵌边的吊面皮袄或白板皮袄，腰系红绸带。华热藏族妇女夏季戴嵌黑边、顶缀红缨的尖顶白毡帽，穿布袍、藏靴，冬季戴被称为“四片瓦”的四耳皮帽，穿狐皮领、水獭皮边的吊面皮袍。华热藏族服饰中最有特色的是白色高筒毡帽，这种毡帽嵌有铜、银顶座，上缀红缨穗，风格华美，造型独特。华热服饰保留了华热藏族众多民间艺术和手工艺的原生形态，在藏族民间文化的传承中发挥着重要作用。（分段）藏族服饰是藏族文化不可缺少的重要组成部分，其中凝聚着藏族人民的智慧，具有独特的藏学、社会学、民族学、民俗学、少数民族服装史和历史文化研究价值。（分段）（分段）

裕固族服饰的特征突出体现在女性服饰之中。裕固族未婚少女前额戴“格尧则依捏”，即一条长红布带的上边缘缀以珊瑚珠，下边缘以五色珊瑚和玉石小珠串成许多穗，垂在前额。除此以外，还要梳五条或七条发辫，辫梢内掺杂彩色丝绒线，系在背后的腰带里。已婚妇女头戴尖顶红缨毡帽和三条长形头面，头面系在三条发辫上，每条又分三段，以金属环连接，上镶银牌、珊瑚、玛瑙、彩珠、贝壳等饰品，构成美丽的图案。头面长短以佩戴者身材高矮而定，要求上齐耳环，下至长袍底边。（分段）裕固族男子头戴金边白毡帽，身穿大领偏襟长袍，扎彩色腰带，腰挂香牛皮缝制的烟荷包。帽檐镶以黑边，后部卷起，帽顶正中彩缎上有金线织成的圆形或八角形图案，长袍多用白羊毛线织成的褐子或布和绸缎缝制，腰带上佩有腰刀、火镰、鼻烟壶等物。衣襟用水獭皮等镶边，下摆左右开衩并镶边。（分段）裕固族服饰是裕固族生存环境、生产方式、经济和文化发展状况的生动写照，其中有许多与民族生活习俗、宗教信仰、英雄崇拜等相关的禁忌和规范，反映了裕固民族的社会生活形态，具有较高的历史文化研究价值。随着社会的发展，传统裕固族服饰的制作技艺大部分已濒临失传，其中一些服装的配饰刺绣品从传统工艺到原始图案都无法完整保存和传承，急需抢救保护。（分段）（分段）

土族服饰种类繁多，别具一格，最古老的服饰有“托欢”、“扭达”、“普斯尔”、“秀苏”、“恰绕”等。互助土族服饰具有畜牧文化与农耕文化相交融的特征，其中凝聚着土族的民族精神，蕴含有丰富的历史文化、宗教文化及民俗文化内涵，显示出很高的历史及民族文化研究价值。（分段）随着时代的变迁，各民族间的交流融合不断加强，互助土族一些古老的民族服饰已经失传，现存的很多土族服饰也逐渐失去了原有的特色。大力挖掘整理土族传统服饰，迫在眉睫。（分段）（分段）

撒拉族先民从中亚举族东迁已有七百多年的历史，其服装至今仍保留着中亚游牧民族的风格。撒拉族男子头戴黑、白色圆顶帽，身穿白汗衫，外套黑坎肩，腰系以黑红两色为主的布绸带，下身穿黑、蓝色大裆裤，脚穿布料鞋，寒冬季节则大都身穿白板羊皮短式皮袄或羊毛织的褐长衫，脚着轻便结实、御寒保暖的牛皮毡靴“骆缇”，而富有者会穿上绸缎或搭上布面的羔皮皮袄。做礼拜时，撒拉族老年男子有一套特定服饰，一般是头缠白色头巾“答斯达尔”，身穿礼拜服“中拜”长衫。（分段）撒拉族妇女多穿长衣，戴盖头，头部仅露出面庞。年轻姑娘和结婚不久的妇女盖头为绿色，结婚时间较长或生孩子的妇女盖头为黑色，50岁以上的妇女或家中父母、丈夫去世的妇女盖头为白色。撒拉族妇女喜欢戴手镯、耳环和戒指等首饰，劳动时都以青布缠头，在喜庆节日还会披上带有花边的宽敞披风。（分段）民间刺绣是撒拉族服饰文化不可缺少的重要组成部分，撒拉族刺绣从简单的牡丹花荷包开始，逐渐发展出花鸟、鱼类、山水等样式，在一些特定的刺绣品如给新郎做的枕头帮子、腰带、袜底、绣花鞋、鞋垫中，图案尤其丰富。（分段）撒拉族服饰与其民族历史息息相关，其中既有从古代保留下来的突厥、蒙古等族服饰的特点，又有农耕文化的特点，作为民族文化的重要体现，它是研究撒拉族族源及其民族性的重要依据。（分段）（分段）

于田县地处新疆维吾尔自治区南部，是一个以维吾尔族为主的少数民族聚居区。于田县维吾尔妇女的服饰、小帽至今已有两三千年的历史，其中于田妇女所独有的克奇克太里派克（小帽）和皮日夹是全自治区仅有的礼仪服饰。克奇克太里派克用墨皮、花缎料和望平绒布缝制而成，形似倒扣的小酒盅和喇叭，一般用别针固定在白纱巾和头发的右前方。在婚丧娶嫁的礼仪中，妇女穿戴整套的克奇克太里派克和皮日夹，看上去优美文雅，别有气派。（分段）于田县妇女的维吾尔族装束是中华民族服饰文化的宝贵财富。克奇克太里派克是世界上最小的帽子，它和皮日夹一道为西域文化的研究提供了珍贵的实物材料。（分段）（分段）

哈萨克族服饰具有鲜明的民族特色，主要流传在新疆维吾尔自治区伊犁哈萨克自治州的伊犁、塔城、阿勒泰等地及巴里坤哈萨克自治县、木垒哈萨克自治县等哈萨克族聚居区。（分段）哈萨克族服饰系在古代乌孙、瓦克、乃蛮、克列衣、吐热克等部落或氏族服饰的基础上不断发展而成，它选料考究，剪裁合理，色泽艳丽，种类繁多，颜色中包含着吉祥、祝福的意蕴，缝制、刺绣及饰品的精细加工等方面也都体现出鲜明的哈萨克民族特色。哈萨克人自古以畜牧业为生，过着逐水草而居的游牧生活，为适应游牧迁居需要和山区草原的气候，其服饰多以兽皮、牲畜皮及各种布料手工制作而成。（分段）哈萨克族服饰展示了哈萨克人民的聪明才智及审美情趣，继承和发扬哈萨克服饰传统有利于丰富中华民族艺术宝库，加强中国少数民族文化与世界各国文化的交流，将民族服饰史、工艺史、美学史的研究进一步推向深入。（分段）（分段）

珠算是以算盘为工具进行数字计算的一种方法，“珠算”一词最早见于汉代徐岳撰《数术记遗》。明代经济高度繁荣，由于商业发展的需要，珠算得到普遍推广，逐渐取代了以前通用的筹算。在此情势下，明人程大位编撰的《直指算法统宗》为珠算的推广和发展起到了极其重要的作用。&lt;br/&gt;明代以后，中国珠算先后传到日本、朝鲜、东南亚各国，近年又逐渐流行于美洲。进入信息化时代以后，珠算开始走向衰落，其计算功能已由电子计算机承担。（分段）珠算是中华民族的重大发明，在人类科技史上占有重要的一席之地。作为一种传统的民间知识和独特实践方式，珠算仍有其历史文化价值，急需大力抢救和保护。（分段）程大位（1533—1606）是中国古代著名数学家，徽州休宁率口（今属安徽省黄山市屯溪区）人。他所编撰的《直指算法统宗》及其简明通俗本《算法纂要》流传之长久、广泛和深入在中国古代数学发展史上首屈一指。《直指算法统宗》是最早记载珠算开平方、开立方方法的古算书之一，它完成了计算由筹算向珠算的转变，使算盘成为主要的计算工具。（分段）明末，程大位珠算法传至日本，开日本“和算”先河；清初又传入朝鲜、东南亚和欧洲，在这些地区得到应用。世界各国公认，中国是珠算的故乡，程大位是一代珠算宗师。（分段）随着计算机技术的迅猛发展，算盘和珠算遭到冷落，已有被淘汰的趋势，急需采取有效措施加以保护。（分段）（分段）

珠算是以算盘为工具进行数字计算的一种方法，“珠算”一词最早见于汉代徐岳撰《数术记遗》。明代经济高度繁荣，由于商业发展的需要，珠算得到普遍推广，逐渐取代了以前通用的筹算。在此情势下，明人程大位编撰的《直指算法统宗》为珠算的推广和发展起到了极其重要的作用。&lt;br/&gt;明代以后，中国珠算先后传到日本、朝鲜、东南亚各国，近年又逐渐流行于美洲。进入信息化时代以后，珠算开始走向衰落，其计算功能已由电子计算机承担。（分段）珠算是中华民族的重大发明，在人类科技史上占有重要的一席之地。作为一种传统的民间知识和独特实践方式，珠算仍有其历史文化价值，急需大力抢救和保护。&lt;br/&gt;珠算始于汉代，至宋走向成熟，元明达于兴盛，清代以来在全国范围内普遍流传。至迟从宋代开始，珠算逐步取代其他各种计算技术和用品，成为中国特有的计算工具。至明代，算盘在计算领域独领风骚，使用方法益加完善，促进了我国社会经济和科学技术的发展进步。（分段）珠算文化涵盖了与珠算相关的数学科学、数学教育、应用技术及智能开发等内容，在文学、历史、音乐、美术等相关文化领域也有一定的作用。珠算适用面广，具有很强的科学性和实用性，这一特点促进了它的推广和普及，使它在中华大地代代相传，承沿至今。珠算文化不仅深深植根于中国，而且16世纪时还传播到周边国家和地区，对其经济、文化和科学技术的发展起到了推动作用。（分段）珠算是中华民族祖先的重大发明，它在中华民族发展史上的贡献不亚于“四大发明”的任何一项。目前，随着电子计算机的普及，珠算已失去了原来的作用，在现代社会中日渐边缘化，濒临灭绝，急需各有关方面采取有效措施加以抢救保护。（分段）

南海航道更路经是千百年来海南人民在实践过程中总结出来的南海航行的路线知识及实践。据史料记载，早在公元18世纪，我国南海沿岸的居民就已从事南海水产资源的开发。汉代，我国在南海开通了“海上丝绸之路”。海南省文昌市有南海航行的重要港口清澜港，出航南海诸岛多从此启航。海南岛沿海的居民总结航海经验，写成《南海更路簿》，以手抄本形式流传。除此以外，民间还流行着口头传承的“更路传”。（分段）直至今日，南海航道更路经仍在发挥着重要作用，成为海南渔民出海的指南。作为古代海南人发现和开发南海诸岛的真实历史记录，南海航道更路经是认定南海诸岛自古就是我国领土的有力证据，为我国外贸史、航海史、南海开发史的研究提供了珍贵的史料。（分段）（分段）

“南海航道更路经”又有“南海水路经”、“南海定时经针位”、“顺风得利”、“注明东、北海更路簿”、“去西、南沙的水路簿”等名称，是南海渔民把握海上航行线路的传统民间知识。（分段）“更”是古代计算航程的单位，一更等于60里；“路”是指航行的路线图；“簿”就是本子。《更路簿》就是手抄航行路线图的手抄册子，“更路传”指口传的航行路线经验。现存的手抄本《更路簿》产生于清康熙末年，至19世纪中叶趋于成熟，定型成书，世代流传至今。（分段）南海航道更路经是海南岛渔民自编自用的航海“秘本”，是每位船长必备的航海图。迄今发现的有十多种《更路簿》，记载渔民从海南岛文昌县的清澜港或琼海县的潭门港起航，往返于西沙、南沙、中沙群岛和东南亚各国线路及气候、水文、地貌等航行必备知识。（分段）南海航道更路经是古代海南渔民航海知识的结晶，以口头和书面的形式流传下来，至今仍有琼海渔民使用。它是古代琼海人发现和开发西沙、南沙和中沙群岛的历史见证，是认定西沙、南沙和中沙群岛自古就是我国领土领海的有力证据，对研究我国华侨史、外贸史、航海史、南海开发史都有着珍贵的史料价值。（分段）

藏族天文历算是藏族“十明”文化的重要组成部分，它广泛流传于藏族地区，至今已有两千多年的历史。藏族天文历算学是一门独特的学科，它由原始天文历算学、五行占算、时轮历算、汉历即时宪历、占音术、风水学等许多分支组成，相关知识与实践不仅包括五大行星运动值的推算、闰月和重缺日的设置、日月食的预报，还包括进行中长短期天气预报，依据天文历算学原理推算各地适宜的农耕牧作时机、物候、节令和人体脉相变化周期等等。每年由藏医院天文历算研究所推算编制的藏历是天文历算研究成果的一种特殊表现形式。（分段）藏族天文历算是藏族人民在长期实践中创造出来的宝贵财富，千百年来一直在藏民族的生产生活中发挥着指导作用。西藏的历法具有鲜明的特点，在全世界各种历法中独树一帜，占有很重要的地位。依据藏族天文历算学原理编写的藏族气象历书至今仍具有指导农牧业生产、预报气象等重要作用，它流行于西藏、青海、甘肃、四川、云南等省的藏区和不丹、印度、尼泊尔等邻近国家，深受广大农牧民群众欢迎。（分段）（分段）

中元，是中国道教称谓。道教将每年的农历一、七、十月之十五日分别称为“上元”、“中元”、“下元”。上元是天官赐福日，中元为地官赦罪日，下元为水官解厄日。佛教称“中元节”为“盂兰盆节”，典出佛教故事《目连救母》。这一节日在中国民间普遍流行。（分段）盂兰胜会，又称“盂兰节”，民间称为“中元节”、“鬼节”、“麻谷节”或“七月半”（即农历七月十五日，有些地方是七月十四日），是祭祀祖先、祭吊孤魂的日子。香港潮籍人士约一百二十多万。旅居香港潮人思乡念祖之心深切，一年一度历时一个月的中元节，举办盂兰胜会，至今已有一百多年的历史，是整个香港最隆重及大规模的民俗活动。盂兰胜会既包含了传统民俗文化、宗教习俗，又蕴藏了华侨、移民及香港发展的历史，超越了单一的传统文化活动本质，具有香港本土传统文化活动的特色。盂兰胜会的主要活动是祭祀祖先，包括烧街衣、盂兰节忌讳、盂兰节神功戏、大士王、平安米、福物竞投等内容。活动地点设在公园、广场或球场等宽阔的地方。全港分成几十个街坊会场举行，各会场设有施孤台、建醮台、戏台、大士台、神坛等。大士台上的“大士爷”，高四米左右，是施孤的主持神。会场周围竖着一面面龙旗，上绣“国泰民安”、“风调雨顺”、“太平盛世”、“广结善缘”、“恩泽同沾”等字样。各街坊的戏台，以潮剧演出为主。还有形式多样的文艺活动和手工技艺作品展示，吸引了无数中外游客参观。盂兰胜会期间，许多商号纷纷慷慨解囊，捐赠资金、粮油和艺术品，力促胜会圆满。盛会结束，举行拍卖“福物”活动。所谓福物，皆为供于神案上祭祀神灵之物，包括金银饰品、玉石陶器、花木盆景和食品酒类等。买者人山人海，皆为善男信女，人们认为有幸标得福物，不论大小，均是奉公为善。（分段）

农历二月初二是古代的“中和节”，亦称“春龙节”、“青龙节”。“中和节”这个名字传说始于唐贞元五年（789）。当时，德宗皇帝李适下诏，废除正月晦日之节而建“中和节”。（分段）背冰习俗是中和节活动内容之一，流传于山西永济市长旺村，是一种仪仗队列式的民俗活动。因其表演形式独特，流传历史悠久，深受当地人民喜爱。（分段）相传清朝咸丰年间，洪秀全领导的农民起义军北征攻打蒲津渡时，清军将领夏新强拆民房，准备太平军攻城时点燃木料以作防御。起义军部将相福录（长旺村人）献策下黄河凿冰，背冰块灭火破城，果然成功。相解甲归田后，在本村组织民众破冰、背冰，反映当时的场景，自咸丰年间传承至今。“背冰”是当地民间社火的一种，主要表现了“天不怕地不怕”的勇武精神。演技便于百姓参与，群体传承，长旺村的祖祖辈辈，大小男人都能参与其中。“背冰”的主要表演动作有下河、破冰、匍匐前进、刀枪不入等，充分表现和弘扬前人大无畏的精神。（分段）目前，农村许多青年外出打工，参与的人逐渐减少，加之气候变暖，黄河的冰凌易化，每年要用制冰机制作冰块，活动不如以前雄伟壮观，传承者相继减少。（分段）（分段）

中和节是中国的传统节日，云丘山中和节因节日集散地在云丘山而得名，以农历二月十五为正日。（分段）（分段）中和文化最早兴于夏代，至周代形成规模。《诗经·大雅·生民》说后稷在获得丰收后，对神灵举行了大规模的祭祀。云丘山古称昆仑、北顶。云丘山中和节至今保留的“朝顶”习俗是对这一行为的民俗化继承。（分段）中和节习俗盛行于乡宁、稷山、新绛、河津、万荣、襄汾、曲沃、运城、临汾等地处晋南的县市，也波及豫西北、陕东等地。（分段）节庆时，各村社举办自己的“会儿”。节会期间吃麻花、杏仁饼、干馍片，俗称“咬蝎子尾巴”。门口贴符：二月二，龙抬头，蝎子蚰蜒入葫芦。画一葫芦把五毒都收进的图。在房子周围撒白灰，以引龙驱邪。朝山乡民举红旗、打腰鼓、唱秧歌、抬驾楼到土地庙祭祀赛神祈求五谷丰登。二月十五当天，登二顶（玉皇顶、祖师顶）。摸娃娃祈子求育。鞭杆挑花篮谈情说爱。食“枣花”祈福。（分段）中和节是民间追求“中正平和”的精神仪程，具有社会学、民俗学价值，是研究节俗文化的活化石。（分段）

俄罗斯族一年中最隆重、最热闹的节日是“耶稣复活节”，俄语称“巴斯克节”。其隆重程度不亚于汉族的春节。在节日到来之前，人们开始忙碌，室内粉刷一新，圣像龛前精心布置、装饰。提前烤制出大量不同风味、不同造型的糕点。点心中有一种呈圆柱状的大蛋糕，俄语称“古里契”，蛋糕上有“XB”字母的奶油花，此蛋糕是敬神和主客共享的上等食品。（分段）复活节是东正教徒们为纪念耶稣复活设立的节日。一般在每年公历4月下旬至5月上旬这段时间里，过节时间一般要一周。（分段）在“巴斯克节”期间，俄罗斯人充分展示其热爱生活的特性。他们大都能歌善舞，一个简单的扣子琴就能拉出欢快的俄罗斯民间舞曲，不分时间地点，无论年龄大小，只要几个人聚在一起，就要欢快地跳上几曲。而“巴斯克节”更能展现浓郁的俄罗斯民族风情。（分段）

瑟宾节是鄂温克族最重要的传统节日。“瑟宾”是鄂温克语，意为“欢乐、祥和”，是鄂温克人的狂欢节。每年阴历五月中下旬择日欢庆，届时部落里的男女老幼，穿上节日盛装，相聚在嫩江边的河谷草滩，共度佳节。传统的瑟宾节民俗活动包括：祭祀山神（或敖包），民族歌舞表演，传统竞技，游戏，野餐酒宴，篝火晚会。其风俗形态原始古朴，独具特色。（分段）瑟宾节流传地黑龙江省讷河市兴旺鄂温克民族乡，是东北三省唯一的鄂温克族聚居区，也是全国唯一的农业鄂温克区。地处大兴安岭东南麓，松嫩平原北端，嫩江中游东岸。这里江河纵横，土肥水美，适于放牧与耕种。（分段）瑟宾节源于鄂温克人古老的祭祀仪式，经历了原始的熊崇拜、山神崇拜的历史。16世纪时，萨满信仰进入鄂温克部落，以图腾为特征的“瑟宾节”走向衰微，濒于失传。清朝中叶，随着鄂温克人由外兴安岭及精奇里江流域南迁，辗转落居嫩江流域及其支流地区，瑟宾节再次进入鄂温克族记忆，并由山神祭祀演变为歌舞、竞技娱乐（赛马、射箭等）、野餐酒宴、篝火晚会等民俗狂欢；通过民俗活动，祈福祝愿。（分段）讷河境内的瑟宾节经历了由森林原始游猎部落向山下渔猎、农耕文明过渡的发展历程，具有比较明显的农业文明特点。（分段）

诺茹孜节在哈萨克族信仰伊斯兰教之前就已形成，流传至今。据说已有上千年的历史。哈萨克人把一年的第一个月称为“诺茹孜”。哈历一月正是公历3月，公历的3月21日或22日是春分，白天与黑夜持平，哈萨克人把这一天作为新的一年的开始，称之为“诺茹孜节”。（分段）诺茹孜节传统的过法为期两周。为了辞旧迎新，预示丰收，各家各户都要用小麦、小米、大米、肉、奶疙瘩、盐、水7种食品做成“诺茹孜”饭，还要食用储藏过冬的熏马肠、熏肉等。在这一天，人们成群结队地从一个阿乌勒（牧村）到另一个阿乌勒，走家串户，吃“纳吾鲁孜”饭，唱“纳吾鲁孜”歌，互相拥抱，祝贺新年，并把冬天宰杀牲畜时留下的羊头奉献给老人。老人口念祝词（巴塔），祝福“家人平安，牲畜满圈，奶食丰盛”。（分段）在节日期间，牧民们聚集在一起开展各种文娱体育活动，娱乐活动形式多种多样，主要分三类：第一类属文娱表演性质的，如铁力麦、唱歌、跳舞、阿依特斯、演唱史诗等；第二类属运动锻炼性质的，如赛马、摔跤、姑娘追、叼羊等运动;第三类属于趣味游戏活动，如绕口令、猜谜语、圆梦等活动。（分段）诺茹孜节是哈萨克民族历史、文化在精神生活上的反映，是历史文化“活”的再现，具有文化史和民族史研究价值。随着现代化进程的加剧，牧民定居，使一些原有的节日活动项目难以维系，传统的节日程序礼仪逐渐失传。部分民间艺术形式（如黑萨尔、铁力买、昆厄勒、达斯坦等）后继乏人，濒临失传，急需抢救保护。（分段）

望谟布依族的“三月三”是当地一年中最隆重的节日，如果节日那天恰逢星期天，小小的县城就会出现万人空巷的景观，人们都到山中祭祀山神和自己的祖宗去了。由此可见“三月三”在布依族的地位。（分段）“三月三”那天，各家准备酒肉各数十斤，糯饭成担，上山祭祖，下午宴请亲友，酒饭后，男女对歌。（分段）节日前夕，布依族家家户户准备五色饭，少女们还会准备绣球。村民们采来黄饭花、枫叶、紫蕃藤，用这些植物的汁浸泡糯米，做成红、黄、黑、紫、白五色花米饭，这几种植物的汁液只有在农历三月清明期间才会染出最好的颜色。布依族人民相信吃了这种五色花米饭后会人丁兴旺，身体强健。绣球是“三月三”中男女青年用来传达情爱的信物，姑娘们在节前赶制的丝织工艺品，个个制作工艺都很精巧，十二片花瓣连接成一个圆球形，每一片花瓣代表一年中的某个月份，上面绣有当月的花卉。有些绣球做成方形、多角形等，象征着纯洁的爱情。（分段）山歌对唱通常是男青年先主动唱“游览歌”，观察试探对方，遇到合适的对象，便唱起“见面歌”、“邀请歌”。女方若有意就答应。男青年再唱“询问歌”，彼此有了情谊，唱“爱慕歌”、“交情歌”。歌词皆即兴发挥，脱口而出，贴情贴景。歌声是条红线，牵引着两颗爱心，若姑娘觉得眼前的小伙子人才、歌才都满意，便趁旁人不注意，悄悄将怀中的绣球赠与意中人，“他”则报之以手帕、毛巾之类的物品，然后歌声更加甜蜜，遂订秦晋之好。（分段）

农历三月初三，是布依族具有民族特色和地方特色的传统节日“三月三”。此时正是农耕生产即将开始，春旱现象较为严重，蚊蝇害虫正在萌动，火灾事故较为频发的重要时节。为了“禳灾祈福、寨子安宁、风调雨顺、五谷丰登”，生活在北盘江畔的贞丰布依族人民在农历三月初三这一天都要举行相应的祭祀活动。活动内容主要是通过舞草龙扫寨驱邪消灾、杀猪宰牛祭山拜神求雨、上山“躲虫”祈福等，表达布依族人民对农业丰收、家宅平安的企盼。同时“三月三”也是布依族青年男女对唱情歌、寻亲择偶的节日。（分段）布依族“三月三”不仅具有传统的农事节日特色，也具有历史变迁的气息，其文化内涵丰富，承载着大量的历史文化信息，是布依族文化认同和文化交流的重要纽带。随着社会经济的发展，布依族“三月三”在现代文化的冲击下，正面临消逝的危机。

土家年是土家族最隆重的节日。中华人民共和国成立后，湘西土家族苗族自治州人民政府落实党的民族政策，将土家年列为地方法定节日，休假一天。（分段）和汉族春节相比，土家年吃团年饭的时间先于汉族一天。清光绪湖南《永顺府龙山县志》载：“土人度岁，月大以二十九日为岁，月小则二十八日。”提前一天过年的原因，民间解释为第二天就要出征作战。（分段）土家年传承地域广泛，在云贵高原余脉的湘、鄂、渝、黔五陵山地区八百万土家人，均过土家年，是土家族民族认同的重要标志。土家年的内容十分丰富，办年货、做年饭、走亲拜年、做舍巴（摆手）。摆手活动时间各村不一致，规模有大、小之分。小摆手一般以同姓同宗或全寨人为单位举行；大摆手是以一乡或数乡为单位联合举行。活动内容有闯驾进堂、扫邪安神、祭祀祖先、唱梯玛歌、跳摆手舞、演毛古斯等，是土家族文化的大盛会。“土家年”年节习俗，对研究土家族历史和民俗文化具有十分重要的价值。（分段）

彝族年，彝语称“库史”，是集祭祀祖先、游艺竞技、餐饮娱乐、服饰制度等诸多民俗事项为一体的祭祀和庆贺性民俗节日。分布于川、滇、黔、桂广大彝族地区。在每年的11月20日左右择吉日举行。凉山彝族年，主要通行于布拖、美姑、昭觉、甘洛、喜德等17个县（市），其中以昭觉、美姑、布拖、喜德等县彝族年最具代表性、最富有特色。（分段）彝族年起源于古代彝族先民的祭祀活动。汉文献关于彝族年的最早记载是唐代。南诏时期骠信《星回节》有“不觉岁月暮，感极星回节。元昶同一心，子孙堪贻厥”的记载。五代《玉溪编事》也记载有：“南诏以十二月十六日为之星回节。”（分段）彝族年是彝族远古文明和祖先崇拜的活态见证，彰显了彝族对于祖先的敬仰之情。五谷丰登、六畜兴旺、人丁平安、敬老爱幼、欢乐祥和的思想理念，充分体现在节日之中。彝族年丰富繁杂的民俗事象，反映了彝族历史文化、经济生活、人伦规范、风俗礼制、服装民俗、审美情趣、禁忌事宜等诸多文化内容。透过这些朴实生动、自古相承的生活场景和人文信息，可探究彝族经济社会发展、文化历史变迁的轨迹，对于宗教学、人类学、民俗学、社会学等人文学科研究具有重要价值。（分段）

侗年是侗族感谢祖先保佑的传统节日，也是侗族家人团圆、庆贺丰收的节日，同时又是侗族文化大展示的节日，主要分布在榕江西北片区的乐里七十二寨、寨蒿四十八寨等侗族地区。（分段）侗年作为侗家人的传统民族节日，在侗家人聚居的各村寨，基本上都是按照传统规定轮流举行，具有广泛的群众性和民间传承性。侗年最重要的仪式是“斗莎”（即唱祭祖歌），“斗莎”的目的除了祭祀祖先外，还是老人们传承民族优秀传统文化的一种形式。无论是小孩、成人，还是青年人新婚伊始，老人们都要通过“斗莎”，教育下一代为人处世、明辨是非、勤俭持家、尊老爱幼等。（分段）侗年通过村寨团拜、开展各种文化活动的形式，传承和弘扬了民族文化。（分段）侗年作为侗家人的传统节日，承载着本民族许多历史文化的信息，对研究侗家历史文化，研究本地区的历史有不可替代的重要作用。（分段）

藏历年是藏族人民一年中最为隆重的传统节日，与汉族的农历新年大致相同。藏历年是根据藏历推算出来的。从藏历元月一日开始，到十五日结束，持续15天。因为全民信仰佛教，节日活动洋溢着浓厚的宗教气氛，是一个娱神和娱人、庆祝和祈祷兼具的民族节日。（分段）新年的准备工作一般在前一年的十二月初就开始了。除购置吃喝玩乐的年货外，家家户户都要制作一个名叫“切玛”的五谷斗，即在绘有彩色花纹的木盒左右分别盛放炒麦粒和酥油拌成的糌粑，上面插上青稞穗和酥油塑制的彩花。还要用水浸泡一碗青稞种子，使其在新年时节长出一两寸长的青苗。“切玛”和麦苗供奉在神案正中，祈祷来年五谷丰登。（分段）临近节日，男人们忙着打扫庭院，妇女则精心制作“卡赛”，一种酥油炸成的面食，分为耳朵形、蝴蝶形、条形、方形、圆形等各种形状，涂以颜料，裹以砂糖。既是装饰神案的艺术品，又是款待客人的佳肴。“卡赛”的品种花色常常成为女主人勤劳、智慧和热情的象征，在节日里分外引人注目。（分段）旧年最后一个月的二十九日，人们把灶房打扫干净，在门窗上挂上新的帘布，屋里铺上新的卡垫，还要在打扫干净的灶房正中墙上或在房梁上用干面粉撒很多白粉点，叫“亚色”，并画上“八宝吉祥”图案。傍晚，各家要吃面疙瘩“古突”。到了晚上则要举行“古朵甲”仪式。三十日把糖果等饮食摆在主房的佛龛前作为供品。还要在大门外用白土画上“卐”符号等图案，同时还要在灶前供一份“卡赛”等供品，以供奉灶神。初一早晨鸡叫头遍后，主妇们便起床到附近水源处背回第一桶净水。每家派人到山顶煨桑。与此同时，各家各户的桑炉里都腾起桑烟。主妇们回到家后把煮好的“观颠”送给正在熟睡的全家老幼喝，起床后大家一起吃“智土”。之后，全家穿上节日盛装到“竹素切玛”前，共同祝贺新年。（分段）初一一大早，“哲噶”会挨家挨户地闯门祝贺新年。上午，大家带上哈达等，到附近寺庙朝拜佛像，并到和自家关系比较密切的喇嘛和上师处登门拜年。太阳出来时，每家有两个人带上青稞酒和“竹素切玛”到各村相互拜年。回家时，全家聚在一起吃午餐，喝酒、唱歌、跳舞欢聚一堂；初二，开始外出做客或相互请客；初三，各家都要举行更新经幡的“脱索”活动，并在附近山顶上煨桑；初四至十五日，一般都是藏人新年的娱乐时间；十五日下午，有一种特别的锅庄，即“扎西杰”，表示新年结尾。过了下午，每家都会把新年供品卸下来，各自开始准备进入忙碌的工作之中。（分段）藏历年是藏族人民在劳动生产过程中创造的节日，其内容和形式充满浓厚的民族和宗教色彩，是整个西藏文化习俗的一个缩影。（分段）

舜帝是中华民族始祖五帝之一。《史记》载：舜“南巡狩，崩于苍梧之野，葬于江南九嶷”。2006年舜帝陵庙遗址被公布为第六批全国重点文物保护单位。（分段）从大禹祭祀舜帝陵始，历经各个朝代，祭祀舜帝陵渐成定制。据有关史料载，夏禹、秦始皇、汉武帝等都曾南望九嶷遥祭舜帝陵。秦汉以后经南北朝、隋、唐、宋、元等朝代，祭舜香火不绝。南朝宋武帝刘裕遣官张邵、颜延之，唐玄宗李隆基遣官张九龄赴九嶷祭舜，并留有祭文。（分段）明朱元璋于洪武四年（1371）亲制御祭舜帝祭典是经过几千年的传承和发展流传下来的遗产，是中华民族文化遗产宝库中的一个重要组成部分，将成为凝聚海内外华人尤其是舜裔十大姓两亿华人的一种重要方式，也将对祖国统一和中华民族伟大复兴产生深远的影响。文，遣翰林院编修雷燧到九嶷山祭舜。据统计，明代御祭15次。清承明制，御祭达45次。民国省祭4次。现舜帝陵内仍存有清代祭祀碑30方，民国祭祀碑4方。（分段）中华人民共和国成立到20世纪80年代，也有一些民间零星的祭舜活动。90年代起舜帝陵修葺一新，共举行过10次规模较大的祭祀活动，其中省祭2次，市祭2次，县祭3次，民间团体祭3次。由此以官方带动团体，由团体带动民间的祭祀活动日渐频繁。特别是海内外舜裔宗亲组织到九嶷山祭祖谒陵更是陆续不断，体现出从古至今舜陵祭祀的一脉相传。（分段）舜帝陵祭典活动的祭祀礼仪既保持了传统的祭典程式，又新添了具有现代气息的献花篮、行鞠躬礼、民俗文艺表演等内容。整个祭祀仪式分迎宾仪式、导引仪式、祭典仪式、瞻仰仪式、谒陵仪式和祭文碑揭碑仪式，既传承历史，又与时俱进，显得隆重而富有地方特色。（分段）

祭寨神林是哈尼族每年春耕开始前（一般在一月中旬）举行的一种祭祀活动，祈求来年风调雨顺，五谷丰登，人畜平安。（分段）祭寨神林广泛流传于云南省哈尼族村落。元阳县各乡镇的祭寨神林，是所有哈尼族村落最隆重的节庆大典。祭寨神林源远流长，但各地祭寨神林的节期略有不同。元阳县哈播村一带的祭寨神林，从农历腊月第一个辰龙日开始，延续到午马日，节期为三天。节日第一天清扫寨子，杀鸡、舂糯米粑粑、染三色鸭蛋。由德高望重的寨老带领数名家道兴旺品行端正的男子，杀牲祭祀寨神林。祭祀牺牲按全村家庭平均分配，家庭成员和禽畜都必须尝一口，还必须拌进五谷种子里。第二和第三天，摆长街宴，通宵达旦吟唱古老的哈吧（古歌），老人向子孙后代讲述祖先迁徙的历史、传授安身立命的伦理道德、梯田耕作的技术，对每一个村民一年来的德行作出评价。哈尼族有一句话，叫做“不唱哈吧，寨子不安宁；不跳棕扇舞，人丁不安康；不跳铓鼓舞，谷穗不饱满；不跳乐作舞，禽畜不兴旺”，节日期间山寨一派歌舞升平的景象。（分段）祭寨神林展现了哈尼族传统文化，特别是其太阳历法和物候历法、创世迁徙史诗和叙事长诗、音乐舞蹈等文化要素；其次，祭寨神林充分体现了哈尼族体察天意、顺应自然以及追求天人和谐的世界观；其三，祭寨神林是春耕备耕的序曲，全面彰显了哈尼族山区梯田耕作的礼仪、技术、禁忌等知识系统。（分段）随着时代的发展，祭寨神林出现规模越来越大、影响越来越广的趋势，但其中的传统史诗、知识、技术和价值观的传承却日渐淡化，急需加以保护。（分段）

瑞云四月八歌会是福建省福鼎市硖门畲族乡瑞云畲族村畲民的重要节俗之一。瑞云居住着蓝、雷、钟、李等姓的畲族同胞，每年农历“四月八”，畲族歌手通过“赛歌会”、“火头旺”等独具民族特色的活动，展现当地畲族传统的歌唱习俗。（分段）歌场越办越大，赛歌通宵达旦，盛况空前。歌会期间，有在“野地”唱的，即在翠竹林、茶地、溪流、小河旁、田野间对唱，也有在自家门口对唱的，群体对唱三五人、六七人不等。瑞云赛歌大都临场即兴创作，随编随唱，寓意深刻，称为“散条”。瑞云畲歌内容丰富，形式多样，最主要的有情歌、生活歌、劳动歌、时政歌和杂歌等。在不断地传唱和创作中积累，畲歌的内涵得到了进一步的挖掘与发扬。另外，新的生活方式也带进了赛歌场，畲族歌手还可以使用手机对唱，缩短了时空的距离。（分段）瑞云畲族过“火头旺”就像是他们的“狂欢节”，篝火在旷野里燃烧，男女青年边唱边舞，洋溢着热情与喜庆。（分段）经过长期的生活实践，瑞云畲族“四月八”被赋予了新的内容，如畲族农户爱惜和保护耕牛，在“四月八”牛不再下田耕地，不准鞭打，要让它们好好歇息，并备好“牛酒”专供牛食，称为“爱牛节”，又叫“牛歇节”，并有谚语“牛歇四月八，人歇五月节”。这一天畲家人还要做畲饭，设席招待亲朋好友，叫做“四月八”。其中制作的“牛角粽”是最有特色的畲族美食，用畲山青粽叶包裹糯米水蒸而成，味香淳厚，形同牛角而得名。（分段）瑞云“四月八”歌会是畲族传统文化的重要组成部分。通过口头代代相传，部分山歌以汉字记录畲语的方式手抄流传民间。畲歌的音乐优美动人，其文学价值和艺术价值都很高，对研究当地畲族历史也具有重要意义。（分段）（分段）

四十八寨歌节是流传在贵州天柱县境内清水江中下游地区的民间歌会，包括13个歌场。每个歌场每年赶一次，从农历三月开始到九月结束，开场时间多是月中属“戊”的日子，当地称为赶“土皇”。每到集会时间，山坡上、公路旁人山人海，歌声此起彼伏。&lt;br/&gt;四十八寨歌节歌场众多，包括侗族区、苗族区、苗侗汉杂居区。歌词、唱腔丰富，有河边调、高坡调、青山调、阿哩调等。但不管哪个区域哪个腔，均用侗语演唱，因此各种腔各寨都能听懂、会唱，这是历史上形成的。（分段）歌场上一般以村寨或家族为单位组成“歌堂”。歌堂以侃歌为主。人们以歌会友，比文才、比肚才、比口才。除了唱侗族传统山歌外，还有大量以汉族历史故事为题材的套歌，如“唱三国”、“唱说唐”、“穆桂英挂帅”、“唱毛红玉英”、“唱洛阳桥”等。唱古歌、叙事歌是歌场对歌最大的特色。叙事歌是侃歌的主要内容，往往通过对人对事的歌唱，激情满怀地讲一个故事，这类歌最受人们的喜爱。（分段）各村寨均有一定影响的歌手、歌师。一些老歌师、歌墩，没有进过学堂，但记忆力超群、出口成歌，对三国、凤姣李旦、梁祝等历史故事传说歌谣倒背如流，令人叹为观止。（分段）如今，各歌场已江河日下，唱歌者多是中老年人，年轻人会唱山歌者寥寥无几。（分段）

尉村跑鼓车是为纪念唐代名将尉迟恭而举行的一种集祈福与健身为一体的影响较大的民俗活动。源于山西省汾城镇尉村，广泛流行于山西省襄汾县西部。（分段）“跑鼓车”活动主要包括三大部分：祭鼓、踩辕和赛鼓。（分段）祭鼓：每年农历正月十三和三月十三为祭鼓的日子。过去在尉迟恭祠前祭鼓，现在因该祠已毁，改在村中大庙里进行。由老者主持，祈求风调雨顺，百姓平安。（分段）踩辕：鼓车祭祀完之后，由二十余名村民拉着游街，德高望重者身披绶带，踩在车上，是一种至高无上的荣誉。（分段）赛鼓：全村按居住方位分为西北院、西边院、东院、庙巷、南院、后院6个院，每个院都有自己的鼓车。比赛时可以相互邀请，两辆鼓车进行比赛，是村民强身健体、增进友谊的一项重要活动。外村来拉鼓车者，也要根据居住方位选择鼓车，不得随意。（分段）村里专门有“鼓车田”，每个鼓车3—4亩，谁耕种，来年拉鼓车的费用就由他来出。由自古就有的“鼓车协会”，负责有关事宜。（分段）参加比赛的队员奋力拉车，亲戚朋友呐喊助威。妇女炸油糕熬热汤送到赛场，气氛十分热烈。近年来，妇女们也加入了“跑鼓车”的行列，妇女在赛场上的精彩表现，更使人耳目一新。（分段）比赛时，伴随着飞奔的鼓车，两名乐师站在车上击鼓敲锣，由鼓锣声组成的鼓乐，激扬清脆，是古代击鼓进军鼓乐的活化石。（分段）尉村尉迟恭“跑鼓车”这项淳朴、积极向上、历史悠久的民俗活动具有鲜明的地方文化特色，具有重要的民俗学价值。（分段）

独辕四景车大赛会形成于山西长治市平顺县，是广泛流行于平顺及周边区县的特色独具又影响较大的社火活动。（分段）独辕四景车大赛会盛行于清朝。清朝咸丰年间岁贡牛联奎老先生作诗盛赞：“四景神车不计年，八村五社会流传。赛期例卜三春幕，宴酒先尝二月天。廿四马楼排列后，几重社鼓引当前。东下南北西流转，崇奉丹宵太乙仙。”诗中反映了当地四景车活动的盛况。1938年因日军侵华曾一度中断。2005年农历四月初四，中断了66年的九天圣母庙大赛会复会，四景车盛景重现。（分段）四景车的所谓“四景”，并不是车本身的四种景致，而是车本身结构有四处巧妙的设计。第一，偌大的一辆彩车，只置一根独猿，却用两头牛驾驭；第二，用三根约90厘米长，直径6厘米粗，新砍下的湿榆木棒做成的木犋，用连环套的方法套上去，既可随意活动，又不会脱辕；第三，十多米高的彩车，仅绕中心木架的四只架脚直立在底平板上，不开榫铆，只用8根麻绳紧扎牢固；第四，彩车第二、三节是中心主架，头对头相接，四面用4根麻绳紧固在一起。整个四景车，不用一个榫眼、一颗钉子，全是麻绳紧扎。大赛会上，除四景车外，还有神驾、神楼、旗牌、伞、纲、彩童、锣、鼓、乐队等等，举不胜举。（分段）四景车从东河九天圣母庙到主会场（圆心地）相距约5公里，中间还要经过约50米长、45度的土坡，其路程之远、坡度之大给跑车带来一定的难度。但从来没有听人说过在历年大赛会中发生过翻车事故。由于四景奇特，沿途观者甚众，是否参加过大赛会、是否观看过四景车，成为当地人的一种资历、一种荣耀。所以，民间至今仍流传“赶了大赛会，死了不后悔”的谚语。（分段）四景车是中华民族文化灿烂之奇葩，历经千年，仍闪烁煜煜光华。作为中华民族文化遗产，四景车精巧的构造艺术、精美的外观设计、独特的民俗民韵、深邃的文化内涵、高超的驾车技艺，都彰显出中华民族传统文化生命力的独特价值。（分段）

网船会是流行于浙江省嘉兴市秀洲区王江泾镇民主村的渔民水上庙会。每年清明、中秋、除夕举行三期庙会。届时，江浙沪一带渔民、船民数万人，纷纷驾船前来赶庙会，船只汇集荡面，不下数千艘，蔚为壮观。（分段）庙会的祭祀主神叫“刘猛将”。传说为元代灭蝗将军刘承宗。当地有刘王庙，主祀刘猛将。历史上，中国农民为抵御蝗灾而形成的“蝗神信仰”分布极广，历时久远，如今大多已衰落，嘉兴网船会堪称研究古代虫灾史的“活化石”，具有极高的史料价值。（分段）百余年来，网船会在当地已衍变为渔民、船民的节日。赴会者高举会社的大旗，除祭祀神灵外，还有认祖归宗、联络感情的重要文化功能。民主村莲泗荡位于京杭大运河南段，网船会赴会民众均与运河水系有关。在运河水系长年漂泊劳作的渔民、船民大多有一定的家族和民间结社等社会组织，平时鲜有见面和交流机会，全靠每年三次的网船会联络感情。庙会期间，各地渔民、船民自发表演宝卷、神歌、龙舞、狮舞、莲湘、挑花篮、荡湖船、高跷、大纛旗、清音班、抬轿、腰鼓、戏文、踏白船、扎肉提香等原生态民族民间艺术，前后持续一周左右，人山人海，热闹非凡。（分段）在现代化进程中，网船会面临种种尴尬。一方面陆路交通正在逐渐取代水路，赴庙会的农民、市民往往乘车前往，与网船会本意并不协调；另一方面水上交管部门又出于水上安全考虑，在庙会期间往往实行交通管制，致使网船会的特征正在发生嬗变，亟待采取必要措施，加强保护。（分段）

月也，侗语意为“集体出访做客”，当地汉族称为“吃乡思”、“吃乡食”，一般在农历正月和八月举行，是侗族传统交际联谊活动。拦路歌，侗族迎客送客时唱的歌，多用于“月也”场合。“月也”时间长短由内容决定，参加人数一般是一家一名代表。由寨中有威望的人率领，集体到某友好村寨拜访。甲寨客人快到乙寨时，乙寨众人要到寨口迎接，同时用日常生产工具或生活用具等，设置重重路障，双方摆开歌阵，对唱拦路歌。主队用歌提问，客队用歌回答，答对一次撤除一个路障。如答错，客队就燃放鞭炮，表示歉意和敬意，主队就尽撤路障，迎客入寨，参加丰富多彩的联欢活动，如演侗戏、唱侗歌、舞龙舞狮、赛芦笙，等等。月也结束，主寨又集结队伍欢送客人，送至寨口又唱拦路歌，表示挽留。彼此别情依依，表现了同胞之间的团结友爱情谊。（分段）月也流传于贵州省黎平、从江、榕江及广西三江侗族自治县广大侗族地区。侗族“月也”习俗一般在秋后或春节间的农闲时节举行。月也活动规模盛大，侗寨男女老幼都身着节日盛装参加，寨中“歌队”、“芦笙队”和戏班子一同参与。期间，宾主白天或演侗戏，或赛芦笙，或踩歌堂；晚上则到鼓楼对唱大歌，或欣赏“嘎锦”（侗族曲艺）直到深夜；之后，两寨青年男女还要到月堂里行歌坐夜直至天亮。而从客人来到主寨当天，侗族独特的拦路迎宾、吹笙迎客、请“萨”进堂、唱歌敬酒、抬官人、打花脸等各项民俗活动伴随着各项文化展示而同时呈现。宾主如此欢度三至五日始散。离别时，主寨还要以猪羊馈赠。视收成情况，次年或若干年后，此寨再到彼寨回访。（分段）在侗族月也习俗中，集体做客是活动的平台，文化展示是活动的内容，情感交流是活动的目的。从文化角度来说，月也习俗是侗人以独特的形式展示和传承自己的文化，增强本民族文化认同的重要方式，是文化交流最重要的途径，它是侗族文化得以生存的土壤。通过月也活动，侗民族增进了感情，加强了团结，缔结了友谊，构建了和谐社会。（分段）

回婚礼是延边朝鲜族地区盛行的为纪念结婚60周年而举行的传统民俗贺礼。回婚礼同“花甲宴”一样，大致形成于17世纪中叶至18世纪中叶。在朝鲜族的先人观念中，“六十甲子”的轮回称做“周甲”或“回甲”，周甲成为一种特殊的时间概念，含有长久和吉祥的寓意。回婚礼比一般婚礼还要隆重。这一天老夫妻身穿婚礼盛装，在院子里举行奠雁礼、交拜礼、合卺礼，接着进入屋内共同享用丰盛的大桌（婚席），接受子孙及村里男女老少的祝福、祝贺。接下来“新郎新娘”分别坐在花轿里，在亲朋的簇拥下绕村游行一圈，氛围喜庆而热烈。（分段）在朝鲜族中，能够举办回婚礼是一项殊荣和品德高尚的象征。并不是所有人都有资格享受这一传统礼俗的。首先，夫妻婚龄必须达到60周年，而且必须做到夫妻忠于爱情、健康长寿、家庭和睦、子孙安康而且遵纪守法。除此而外还得具备两个条件：一是必须是原配夫妻；二是所生子女都得健在，而且没有犯法服刑者。因而回婚礼充分反映了朝鲜族人民崇尚家庭和睦、人际关系和谐的社会伦理道德和价值观念。（分段）回婚礼是朝鲜族所独有的重要的人生礼仪之一。它对研究朝鲜族的民俗文化特点，以及民族社会文化源流演变过程具有重要价值。（分段）

达斡尔族传统婚俗是流行于黑龙江富拉尔基罕伯岱村达斡尔族人的婚俗。千百年来，达斡尔族以渔猎、放牧为生，婚礼中的礼俗等传统文化，穿插着大量传统民歌。如提亲时唱的“提亲歌”，相亲后唱的“思念歌”，出嫁时妈妈唱的“嘱托歌”，婚宴中的“祝酒歌”、“醉酒歌”及回门时唱的“回娘家”，表达了达斡尔族人的浪漫主义和理想主义情怀，是一部史诗般的生动画卷。（分段）达斡尔族传统婚礼一般经历提亲：由男方族内德高望重的长者或族长（莫坤）带上提亲时所需的烟酒作为见面礼，为青年人提亲做媒，女方家长同意后定相亲事宜。订亲：订亲时由媒人带新婿到女方家，带订亲礼，猪或羊、烟、酒等，接受女方家及亲戚们的品评和考验。过彩礼，定结婚日子：男女双方确定婚姻关系后，男方到女方家给长辈施礼，送去新娘结婚所需衣物、大牲畜等，并选择吉日下帖邀请亲戚朋友参加婚礼。举行婚礼：新娘婚前梳妆打扮，接受妈妈嘱托，新娘要由娘家哥哥背上车，到婆家后由新郎背下车，“拜天地”、“掀盖头”、“坐福”、“改口”。婚宴开始，亲朋送上彩礼并用歌舞等形式祝贺。席后由娘家嫂子陪同入洞房，进行婚前性教育和今后对公婆及丈夫的照顾事宜。三天后，娘家嫂子与新娘新郎“回门”。婚礼前后的整个过程无处不蕴含着达斡尔民族的传统文化元素。（分段）

以凉山腹心地美姑县为代表的彝族婚俗礼制，以其古老、独特的习俗，成为不可多得的文化景观。（分段）据彝族史诗《勒俄特依》记载，彝族先民曾历经了“只知有母，不知有父”的母系社会时期，史尔俄特为寻找父亲，历经磨难，在兹尼史色的教导下，娶妻婚配，步入生子见父的父系时代。（分段）彝族婚俗内容极其丰富、独特别致，不论是婚姻选择、闹婚、节食节水、泼水、背新娘，还是赛克智、哭嫁等古老传统，都具有广泛的影响和独特的价值。（分段）彝族婚姻的缔结，不仅是一家一户的个体行为，而且上升为整个家族、姻亲、邻居等关联的集体行为，也是一个民族文化传播与接受的过程。（分段）婚礼过程是彝族文化的大展示和演绎，不论是穷古博今、互难才学的“克斯”、“克智”、“佐”等口头演述，还是优美动听的“牛牛伙”歌诗传唱，还是抒发离愁别绪、反抗包办婚姻的哭嫁等传统，抑或充满娱乐竞技色彩的泼水、摔跤、“蜀确”、打亲、迎亲仪式，抑或抢狗食、不落夫家、圆房之夜的抓扯等习俗，都具有深刻的历史文化内涵，表达了独特的民俗情趣，具有多重文化价值。（分段）随着生产生活方式的变迁，典型、完整的彝族婚礼形式越来越少。保护与抢救这种古老民俗势在必行。（分段）

裕固族婚俗是裕固族民俗文化的重要组成部分，它包含着裕固族古代语言、民歌、神话传说、谚语故事、传统礼仪等丰富的内容，也蕴藏着承袭数千年的传统文化内容，如萨满教、原始崇拜、佛教信仰等。其内容之丰富、特色之鲜明、参与人数之广泛、形式之多样，是其他民族婚俗无法比拟的。（分段）裕固族婚俗有媒妁之言、父母之命，也有自由恋爱。到了婚龄，由男方准备聘礼，明媒正娶，举行隆重的婚礼仪式。裕固族婚礼仪式繁多而隆重，主要有：求亲订婚、选人请客、娘家宴请、姑娘戴头面、惜别送亲、打尖迎亲、马踏帐房、射箭拜天地、冠戴新郎、看验酒席、酒宴颂歌、新娘打茶、回亲等十几项程序28个礼节。主要程序要进行3天，第一天在女方家举行出嫁仪式，第二天在男方家进行婚娶仪式，第三天结束。（分段）另外，裕固族还有一种婚俗，即东部裕固语的地区“勒系腰”婚和西裕固语地区的“帐房杆子戴头面”婚，它只是一种仪式，而不是真正的婚约，现已失传。（分段）随着社会的发展、生活水平的提高，传统生活方式急剧改变，裕固族婚俗已趋失传，懂得其中的仪式、禁忌、习俗、赞词等内容的人已越来越少，不加以保护将面临整个婚俗的失传。裕固族婚礼仪式主要分布在甘肃省肃南裕固族自治县明花乡、大河乡、皇城镇、康乐乡。（分段）

宁夏回族婚俗与宁夏回族族源的形成相辅相成，它不但是穆斯林信众人生礼仪的一部分，也是多民族风俗结合的产物。人们在适应和改造环境的过程中，形成了当地的文化特色，因此，回族婚俗也是宁夏地域特征在民俗生活中的集中反映，承载了诸多的民族、地域文化特征和丰富的文化事项。（分段）回族老人常常把给儿子举行婚礼、完婚叫做“卸担儿”，认为这是“终身大事”，也是老人的责任。婚姻大事进入婚礼议事日程，有提亲、看家道、相亲、道喜、娶亲、念尼卡哈、摆宴席、耍公婆、闹洞房、认大小、回门等程序。摆宴席，是婚礼的高潮部分。宁夏回民一般把举行婚礼或办喜事称做“摆席”、“宴席”。宴席曲，就是“唱家子”在婚礼宴席上即兴演唱的“家曲儿”，其中有喜歌、夸赞新人，致谢亲朋的“表针线”，助兴的“叙事曲”，诙谐幽默的“酒曲子”等，是婚礼最喜庆和热闹的环节。宴席曲是回族婚俗文化中的精华部分，其词句文雅健康，曲调优美流畅，内容极其丰富，既有营造喜庆气氛的功能，也有传授教化的功能，是研究回族民族史和音乐史的一份可贵的原始资料。回族婚俗因宴席曲而独具特色，同时因回族婚俗的世代承袭才得以将回族诸多的艺术形式保存传承。（分段）回族的婚姻中既有宗教内容，又有民俗文化的内容，随着时代的发展，回族婚俗因受到现代社会思潮的影响，一些传统婚俗慢慢淡出人们的生活。今天，在回族婚礼上传唱久远的宴席曲，正逐渐在婚俗中消失，使得回族婚俗失去特色和光彩，因而保护和传承回族婚俗及宴席曲，是对回族文化基因的保护，对民族艺术的珍存。（分段）

哈萨克语中称“婚礼”为“克勒恩吐苏入托依”。哈萨克族作为马背民族，其婚俗也表现出古老游牧民族的遗风。哈萨克族婚庆仪式包括一系列严格的程序，主要有说亲仪式、订婚仪式、送彩礼仪式、出嫁仪式、迎亲仪式。哈萨克人在同一个氏族部落内结亲时，七辈之内不得通婚。七辈之内不准通婚主要是以男方的氏族血缘关系来计算的。（分段）“哈萨克族婚俗”主要分布在新疆维吾尔自治区伊犁哈萨克自治州所辖的塔城、阿勒泰两个地区和10个直属县市，木垒、巴里坤两个哈萨克自治县，乌鲁木齐地区，昌吉回族自治州各县与博尔塔拉蒙古自治州境内。（分段）哈萨克族的婚俗发源于古代乌孙，自15世纪中叶形成了哈萨克族这一民族共同体以来，相继问世了《哈斯木汗法典》、《叶斯木汗习惯法》、《头克汗法典》等习惯法，这些习惯法对哈萨克族婚丧、嫁娶等礼俗进行了规定。自此哈萨克族的婚礼便以其特有的仪式程序流传在民间，至今还比较完整地保留着哈萨克婚礼的仪式程序，并发展演变成为具有游牧民族特色的民俗现象。（分段）哈萨克族婚俗涵盖哈萨克人历史、文化、人生礼俗、审美情趣、价值取向等内容，带有浓郁的草原文化特点，是哈萨克族传统文化最突出的表现形式，涉及哈萨克族衣食住行等方方面面，富有强烈的地方特色和独特的民族特色，是哈萨克族传统文化的重要载体，对研究哈萨克族文化、历史、民风民俗等具有重要的学术价值。（分段）目前掌握着传统哈萨克族婚俗仪规的老一辈正不断减少，而年轻一代热衷于现代化的婚庆仪式，因此在传承上出现了后继乏人的状况，使传统哈萨克族婚俗的继承和发扬面临危机。（分段）

锡伯族传统婚俗主要流行于新疆锡伯族聚居区。凡是锡伯人生活和居住的地方大都保持着本民族的婚姻习俗，在新疆除乌鲁木齐、伊犁地区以外散居的锡伯人当中亦有本民族的婚姻习俗留存。（分段）锡伯族的婚俗历史悠久，至今在传统婚姻习俗中依然留存着古代渔猎文化及其后来从事农耕生产时期形成的婚俗文化。（分段）锡伯族的婚姻是一夫一妻制，属从夫居的父权制婚姻形态。通婚讲究辈分，坚持同姓不通婚的原则。（分段）锡伯族的婚姻形式大致经历说亲、订婚、阿吉萨林（小宴）、安巴萨林（大宴）、婚后生活等一系列独有的形式。（分段）由于锡伯族人口较少，历来非常重视自身繁衍和社会发展，形成一家娶媳妇，大家都来出钱出物帮忙的习俗。所以它不仅是婚姻当事人的“终身大事”，同时又是双方家庭、家族大多数成员的一件大事。（分段）婚礼是锡伯族婚姻的最高表现形式，婚礼大多在深秋或初冬举行，一般举办3天。婚后新婚夫妇在父母的带领下上坟地祭祖。婆婆还要带领新媳妇去亲戚家敬烟认亲，第九天新婚夫妇要到娘家省亲，满月后新娘回娘家住“对月”等。至此整个婚礼才算完成。（分段）在锡伯族的婚姻习俗中，始终贯穿着歌舞音乐表演，一场婚礼往往以歌舞开始，以歌舞收场。由此形成诸如“说亲歌”、“丁巴歌”、“哭嫁歌”、“劝嫁歌”、“萨林舞春”（婚礼歌）等民歌。目前锡伯族的传统婚俗中的许多原生态成分正在流失，婚礼仪式、用品等都发生了变异，正在向现代婚礼仪式演变，在城市生活的锡伯人举行传统婚礼越来越少了，甚至在农村传统婚礼也很少举办。这种状况正在造成保护和传承婚俗内容、仪式及其文化内涵方面的诸多困难。对其进行保护已成为非物质文化遗产保护工作中的一项非常紧迫的任务。（分段）

径山茶宴是杭州市余杭区径山万寿禅寺接待贵客上宾时的一种大堂茶会，是独特的以茶敬客的庄重传统茶宴礼仪习俗，是中国古代茶宴礼俗的存续。径山茶宴起源于唐朝中期，《余杭县志》有唐朝径山寺开山祖师法钦“佛供茶”条目，盛行于宋元时期，后流传至日本，成为日本茶道之源。（分段）按照寺里传统，每当贵客光临，住持就在明月堂举办茶宴招待客人。径山茶宴从张茶榜、击茶鼓、恭请入堂、上香礼佛、煎汤点茶、行盏分茶、说偈吃茶到谢茶退堂，有十多道仪式程序，宾主或师徒之间用“参话头”的形式问答交谈，机锋偈语，慧光灵现。以茶参禅问道，是径山茶宴的精髓和核心。（分段）径山茶宴堂设古雅，程式规范，主躬客庄，礼仪备至，依时如法，和洽圆融，蕴涵丰富，体现了禅院清规和礼仪、茶艺的完美结合，具有品格高古、清雅绝伦的独特风格，堪称中国禅茶文化的经典样式。（分段）径山茶宴具有悠久的历史价值和丰富的文化内涵，以茶论道，禅茶一味，体现了中国禅茶文化的精神品格，丰富并提升了中国茶文化的内涵，具有学术研究价值。径山茶宴是日本茶道的渊源，对中日文化交流起到桥梁和纽带作用。径山茶宴对于近代“茶话会”礼仪的形成，对杭州地区民间饮茶礼仪习俗的存续都有重要影响，民俗学价值突出。（分段）

装泥鱼是广东珠海市斗门区乾务镇极富地方特色的一项传统技艺，最早起源于清乾隆三十年（1765），在虎山村、荔山村、马山村、网山村、大海环村、石狗村尤为兴盛，至今已有二百四十多年的历史。（分段）斗门区乾务镇地处广东省珠海市西部，濒临南海，属滨海大沙田地区。这里水网交错，气候温和，盛产泥鱼、沙虾、青蟹等种类繁多的水产品，六百多年来一直享有珠江口西岸“鱼米之乡”的盛名。它的西南面有一片咸淡水交界的黄茅海水域，海水咸度仅为3‰，是典型的低盐度地区，这里滩涂面积达三万多亩，生长着大量藻类植物，腐植质丰富，为泥鱼生长提供了独有的、必不可少的水质条件和食物来源。（分段）清同治十二年出版的《香山县志》（本衙藏版）卷十四中记载：“弹流鱼即田流鱼，一名花鱼，一名七星鱼。色灰黑，长三四寸，身有花点，肉嫩，味清美，可作羹。”因为花鱼颜色与泥土相近，村民们习惯把它叫做泥鱼。（分段）装泥鱼技艺主要有制作渔笼、制作渔篓、制作泥板、捕捉泥鱼四道主要程序，具有地域性、独创性、实用性和性别差异性的特点。这一传统技艺祖祖辈辈相传至今，家喻户晓，生动地记载了一个地域活态的传统技艺发展历史，对它予以抢救性的保护和传承，具有非常重要的意义。（分段）

苗族栽岩是由苗族民间实施习惯法而产生的习俗。苗族议榔制是历史上苗族社会组织的一种，议榔制可以由一个鼓社、一个寨或几个寨，乃至整个地区组成，苗族习惯法称为“议榔规约”。每次议榔会议前，先由寨头们商议议榔内容，然后召开群众大会，宣布议定的议榔规约，由大会通过。有的议榔后在会址竖石一块，表示习惯法坚如磐石，不可更改。议榔栽岩是苗族的口碑条款规约，在苗族社会里有悠久的历史，是私有制社会以后出现的，规范人们行为的产物，有很强的法律约束力。（分段）议榔的目的是维护人们正常的生产和生活，表现形式是用赌咒的方式来颁布条款、规约。条款、规约颁布以后，靠赌咒的“魔力”和寨老以及群众的互相影响、互相制约、互相监督等来完成条款规约的实施。岩是规约的载体，过去栽的岩无文字，规约和款项自议榔师向族人、寨老或群体宣布通过，规约就自然保存于人们的头脑中，以后有触犯相关规约的事件案件，族老或寨民就以案件轻重罚相关的银两，重者都是以杀头修榔。（分段）议榔栽岩有一寨的议榔，有数寨联合的议榔，有区域性或族群的议榔等。议榔栽岩还有多人的议榔，也有个人议榔；有关于习俗、友谊、防护的议榔，也有驱邪、划分界线等的议榔。以某一寨议榔的如摆贝寨头的议榔栽岩；数寨议榔的如高趴的议榔栽岩和高武飞山庙的《榔规》碑以及高懂的离婚岩；区域性议榔的如古歌唱的“阵林五果”栽岩、“摆也应利”栽岩和五公栽岩等。（分段）议榔栽岩除其自身的法律作用外，对研究苗族历史也有很大的帮助，因为苗族过去没有自己的文字，苗族历史和许多优秀文化只能在古歌或习俗上体现。议榔栽岩古歌传唱远古，目前，苗族栽岩古歌在榕江境内许多老人中保存较好，歌词传唱久远，涉及的地名也多，唱到榕江之后才隐约对应到现在的地址。榕江之前找不到，只在古歌里提起，但不知是什么地方。（分段）议榔栽岩为苗族社会的和谐稳定，促进苗族社会的发展，起到重要的作用。（分段）

驯鹰习俗是柯尔克孜族长期以来形成的一种生产生活习俗，也是游牧民族的主要生活习俗。捕获猎鹰是驯鹰习俗的开始。（分段）为了消除鹰的野性，牧民们一般使用“熬鹰”的方法，就是蒙上鹰眼，把它放在一根横吊在空中的木棍上，来回晃动木棍，使鹰无法稳定地站立，消除鹰的自然野性。“熬鹰”过后还要“养鹰”，养鹰也有一套方法，驯鹰人把肉放在手臂的皮套上，让鹰前来啄食，同时调训其从空中俯冲捕食的能力。（分段）鹰的寿命大约在40—50年间，柯尔克孜族人一般将一只鹰人工驯养5—7年后就必须放归大自然，让其繁衍后代。（分段）驯鹰作为柯尔克孜族的生活习俗，在过去的游牧生活中起到了捕食的重要作用，现在政府极力改善农牧民的生活现状，在全县各乡镇大力推广牧民定居和抗震安居房，必将对柯尔克孜族的游牧生活产生影响，加之鹰是国家二级保护动物，也不允许随意抓捕，同时现代的狩猎手段也产生了极大的变化，都与驯鹰这一传统民族习俗有冲突，导致这一传统生活习俗濒临失传。（分段）

塔吉克族服饰在中国少数民族服饰文化中特色鲜明。据玄奘《大唐西域记》记载：朅盘陀国王族的相貌、服饰“貌同中国，首饰方冠，身衣胡服”。正反映出古代塔吉克族服饰的特点。（分段）塔吉克服饰与其生活的环境有密切的关系，服饰包括男式、女式和儿童三种，有帽（单帽、皮帽）、头巾、外衣、裤子（皮、棉、单）、裙子（布、绸、缎）、腰带、毡靴、皮靴以及妇女的首饰等。（分段）由于长年生活在帕米尔高原，塔吉克族服装主要以棉、皮衣和夹衣为主，没有明显的四季服装。但是服饰的皮、毛、布、绸、绒、丝等多种原阿合奇县节庆活动时，百余名猎鹰者入场场景。（分段）料的选择和服饰图案的运用布局、色彩的搭配，以及妇女服饰的设计、首饰的造型和佩戴，都反映了塔吉克族的审美情趣和审美心理，反映了民族的特征和民族的性格，具有较深的文化内涵。（分段）塔吉克族的服饰具有明显的民族特色，颜色鲜艳，色彩丰富，与他们生活的环境形成了鲜明的对比。在色彩的运用上十分大胆，对比强烈，具有视觉的冲击力；在造型上和式样上，又显得别致而富有美感。（分段）塔吉克族服饰在表现性别、年龄、已婚和未婚上都有明显的区别。妇女的服饰多以红色为主，显得艳丽；男式服饰主要以黑色和较深的颜色为主，显得庄重。（分段）塔吉克族是中国人口较少的民族之一，服饰款式独特，色彩华丽，具有鲜明的民族特点，这在中国少数民族中具有一定的代表性。对研究中国少数民族的服饰文化、服饰发展史有一定的价值。（分段）随着交通的发展和服装市场的繁荣，形式多样、穿戴方便、价格低廉的现代服装越来越受到塔吉克人的青睐，而价格昂贵、制作繁琐、穿戴不便的传统服饰，渐渐被淘汰，会制作塔吉克族传统服装的人越来越少，传统服饰的制作显得后继无人。塔吉克族传统的民族服饰面临濒危境地。（分段）