

黔南阳戏口述史料的学术应用

赵 凌

摘要：阳戏是中国傩戏的一个分支，在西南地区仍以活态方式流传。黔南阳戏的研究已有丰厚的文献资料，但其中阳戏的名称及属性，阳戏音乐的来源等问题在阳戏研究中难以达成共识，且因界定模糊而难以分层级进行研究。本文在对黔南阳戏艺人进行口述访谈的基础上，提出黔南阳戏口述史料在阳戏名称界定、非遗传承人认定、传承者关系的维系、阳戏历史的纵深研究、阳戏文献资料的佐证等方面均有积极的作用。阳戏的研究既要研读文献，梳理出问题，也要寻求口述史料的支持以求明辨，应该以文献资料为基础结合口述史料对比互证进行分析，对文献资料中知识点的构成何以至此进行设问，也对口述史料中不同讲述者的内容进行甄别。

关键词：阳戏 音乐 口述史料

要旨：陽戲は中国の儺戲 [だぎ。「おにやらい」に相当する、疫鬼を祓う儀式] の一種で、中国西南地域に於いて今も生きた形で傳承されている。黔南陽戲の研究には既に豊富な文献資料があるものの、陽戲の名称と属性、陽戲音楽の由来などの問題は陽戲研究に於いて未だ共通認識に至っておらず、また陽戲の指す範疇が曖昧なため多層的な研究は困難である。本論では、黔南陽戲の芸人に対して行った聴き取り調査を基に、陽戲の名称と範疇・非物質文化傳承者の認定・傳承者同士の関係性・古代に遡る陽戲の史的研究・陽戲文献資料に対する裏付け、といった問題に対して、黔南陽戲口述史料の有する積極的な価値を呈示した。陽戲の研究では文献を精読し問題を整理すると同時に、口述史料に基づいて問題の解明を行う必要もある。文献資料を基礎に、口述史料をこれに照らし合わせて、両者を比較対照しつつ分析し、文献資料中に見える知識がなぜこのような構造になっているのかを問い、さらに口述史料に見える複数の口述者の口述内容に対する検証も行わなければならないのである。(以上 [] 内は訳注)

キーワード：陽戲、音楽、口述史料

阳戏在西南地区仍以活态方式流传，在一些农村地区的春节或神祉的诞辰之日表演。现有的阳戏研究文献将阳戏视为傩戏的分支，认为阳戏是从巫傩酬神向娱人纳吉的产物。民间认为阳戏就是还愿戏，贵州黔南福泉市阳戏流传地的村民认为阳戏是“发财菩萨”，许愿还阳戏，可以保佑发财、人畜平安、无灾无难。

一、阳戏概说

阳戏是中国傩戏的一个分支，起源于古老的傩仪活动。阳戏顶奉太上老君，以歌舞祀川主、土主、药王，分为内外两坛，内坛主法事，外坛主唱戏。阳戏名称的来源主要有三种说法，有学者认为阳戏名称源于花灯赛会，演戏于阳春三月，故称阳戏；另说阳戏、花灯、傩戏同台演出，傩堂属内教主阴，阳戏、花灯常于外台主阳而得名；还有一说是傩堂戏有阴戏，即傩堂内戏，演给神看的戏，取悦于神，而傩堂外戏就称之为阳戏，演给人看的戏，取悦于人。¹

阳戏的突出特点有三，一是巫的成分很重，二是神灵众多，三是法事活动伴以戏剧表演。阳戏被阳戏坛门认为是“老君教”，即道教，“阳戏”的称谓使人认为它是一种纯审美综合艺术。阳戏既不是严格意义的人为宗教，也不是纯审美艺术。阳戏是一种区别于官方仪式的、表达世俗民众趋利、避害、求吉祥、保平安的民俗仪式活动，是一种民俗表演。² 阳戏剧目主要有祭祀仪式戏、世俗戏、仪式世俗混合戏。仪式性阳戏演出旨在实现驱鬼逐疫、祈福庆丰、酬神还愿的祭祀功能；仪式世俗混合性阳戏是在仪式程序的框架内演出世俗内容；世俗性阳戏包括历史演义、家庭生活、婚姻爱情、社会生活、民间传说等题材，表演旨趣侧重展示戏剧的艺术审美。³

中国西南地区阳戏源于江南地区，其流播方向主体是从江南地区到湖广到四川、重庆再到贵州、云南。具体传播途径主要有三条：北路阳戏入川，南路阳戏入湘黔，川地阳戏播黔滇。黔域阳戏有三种基本形态：仪式性阳戏、仪戏结合性阳戏、民间小戏性阳戏。三种形态阳戏有规律的顺次分布黔北、黔中、黔东南地区，在贵州域内形成了文化生态稳定的阳戏文化带。黔域阳戏主体流播方向是由川渝地区逐渐向黔北、黔中、黔西地区渗透，而黔南罗甸阳戏属于黔北仪式戏坛随移民的异地移植，黔东南地区的阳戏则是湘西阳戏向西部山区的纵深延播黔域阳戏很大程度上宗于川地阳戏，黔东南地区的阳戏则承于湘西阳戏。⁴

因受“男儿不看戏，女人不观灯”的影响，阳戏表演少有女性参与，女角由男性反串。贵州阳戏有三年两头还，唱发财菩萨的表演传统，即三年内隔年酬还阳戏两次，足见阳戏活动的频繁。唱阳戏一般都是具有庆贺的性质，或者是发财得宝，或者是官运亨通，或者是诞辰喜宴，或者是嫁女娶媳，就要唱阳戏，所以有的直称阳戏为“发财锣锣”或“欢喜锣锣”。⁵ 近年来，有学者提出建立以贵州福泉阳戏为中心，辐射湘、渝、川、滇等周边省区的中国西部阳戏文化带的时机已经成熟。⁶

二、阳戏研究的现实困境

1. 阳戏属性及名称

综观阳戏的研究文献，可以发现阳戏属于宗教范畴还是世俗范畴的界定较为模糊，阳戏的定义也因研究者不同的研究视角而呈现出较大的差异。有学者认为阳戏是一种区别于官方仪式的、表达世俗民众趋利、避害、求吉祥、保平安的民俗仪式活动，是一种民俗表演。阳戏中戏的部分而言，其表演主要是服从于雩祭仪式的目的，娱人是为了娱神。⁷ 阳戏是中国雩戏的一个分支，起源古老的雩仪活动。⁸ 阳戏是雩戏的一个品种，处于雩戏向民间小戏过渡时期，其戏剧表演因素更趋完备。演出形态上，表现为祭祀娱神与演戏娱人、举行仪式与欣赏艺术相结合。因此可以说，阳戏从属于雩戏，或者说是雩戏的一个品种，是雩戏系统中戏剧表演因素更趋完备的剧种。⁹ 经过开阳、福泉两县的调查表明，阳戏和阴戏没有截然分开，没有单纯表演阳戏或阴戏的。¹⁰ 阳戏源自喜庆的场景表现；源自生殖崇拜的本质；源自酬神还愿的宗旨；源自阴阳相对的五行说；源于杨戏、提阳戏，扬戏说认为阳戏之阳为杨花柳之杨的误写，阳戏实为杨戏。¹¹

综上，阳戏名称及其属性在学者们的研究中还没有达成一致。阳戏属于雩戏的一个品种，阳戏与阴戏交揉重叠还是脱离于雩戏的范畴成为了一种世俗性的表演，亦或阳戏为扬戏的误写等等，困扰着阳戏研究的深入发展，也给初识阳戏的研究者蒙上了一层迷雾。

2. 阳戏音乐的来源

阳戏音乐包含法事坛歌、文腔戏、武腔戏、锣鼓曲牌四个部分。法事坛歌用于迎请“四圣”，表达人、神的意志。法事坛歌的音域在八度以内，极具吟诵性，与佛、道歌曲有着亲缘关系。武腔戏表现神祇的功能、颂赞神祇的历史，用于娱神，音乐引用当地山歌曲调，或灯调《正采茶》等。文腔戏侧重历史故事和民间传说，音乐部分移植民歌、小调、灯调。阳戏的伴奏以锣鼓为主，一般不用丝弦。所用打击乐器有鼓、锣、钹、马锣（点子锣），常用锣鼓牌子有《三板锣》、《长锣》、《催兵锣》、《金钱吊葫芦》等。¹²

阳戏音乐的构成问题其实与阳戏的名称、属性密切相关，就是说阳戏的概念界定影响着阳戏音乐的构成及音乐的来源问题。阳戏本身有一个形成、发展、演变的过程，不梳理清楚阳戏在各个历史时期的基本样貌，那么阳戏音乐的来源问题就会变得复杂化。比如说，坛师祈神还愿的法事坛歌、武腔戏、文腔戏音乐形成于不同的历史时期，法事坛歌与仪式紧密结合在一起，是仪式的有机组成部分；武腔戏以颂神、娱神为主，契合愿主的祈求内容，即与某一类神祇有关的操演内容对应于某一类的需求，成为仪式中较为固定的部分；文腔戏以娱人为主，又有“花戏”、“耍戏”、“插戏”之称，如今已成为阳戏的主体部分，其实与仪式内容的联系不紧密。原香港中文大学曹本冶教授提出仪式音乐研究的理论框架，可以用“近-远”、“内-外”、“定-活”这三个基本的两极变量的思维方法解析和理解仪式音乐。¹³ 从阳戏音乐的构成来看，法事坛歌居于仪式的核心位置，其音乐来源可从雩仪式音乐中去探寻其源头；武坛戏剧目以《二郎劈山救母》、《二郎锁孽龙》、《灵官与土地》这一类神话题材为主，其音乐来源可从早期的仪式戏剧中探寻其源头；文坛戏剧目包含《孟姜女》、《韩信追霸王》、《霸王别姬》这一类民间传说故事，娱乐性较强，其音乐来源可从戏曲中去探寻。

三、阳戏口述史料在研究中的运用实例

作为初涉阳戏研究领域的新手，文献的研读和梳理或许让人对某些问题产生疑惑，从而去诉求田野调查中的口述史料以求明辨，但同时也不能因此而掉入唯强调口述史料的嫌疑。这时应该以文献资料为基础结合口述史料对比互证进行分析，对文献资料中知识点的构成何以至此进行设问，也对口述史料中不同讲述者的内容进行甄别。毕竟，民间艺人讲述的故事和回忆，不仅是艺人保留自己历史的集体记忆，也在历史流程中，经历着被“创造”和“选择”的过程。¹⁴就此而言，研究者可以以一种客观与主观相结合的辩证态度，既要认识到文献资料中的客观与主观，也要意识到口述史料中的客观与主观。

总览黔南阳戏的文献资料，主要有三个研究方向，一是阳戏名称、属性及渊源，二是阳戏剧目、道具研究，三是阳戏传承研究。阳戏名称及渊源的研究以阳戏从属于“傩”为基本观点，阳戏属于傩戏的分支。有学者通过分析阳戏剧目题材内容，认为阳戏可以分为三种形态，即祭祀仪式戏、世俗戏、仪式世俗混合戏。¹⁵这其中就蕴含着阳戏演出在历史发展过程中，阳戏与傩仪式的结合与分化的过程。同样，民间艺人的口述史料中关于阳戏与阴戏的区分，文坛与武坛的区分等信息也为阳戏名称及渊源问题提供了重要的信息来源。另外，阳戏传承人以及阳戏传承方式等问题的论述，不能仅以政府部门官员或学者的自说自话而告终，基于民间口述史料的收集和分析可以促使形成更为全面的话语体系。

1. 重新认识阳戏

在已有文献关于阳戏名称和属性问题没有达成共识的情况下，笔者以“阳戏是什么？”这个问题访谈了若干阳戏艺人，在这里不妨听听民间的声音。阳戏艺人 ZHX 说：阳戏属于傩文化，阳戏、羲娘教、五通戏都属于端公。端公要敲锣，端公锣响，各是各教，仪式是喜欢怎么做就怎么做。（笔者注：阳戏、羲娘教、五通戏）指挥的神是一样的。端公是随心所欲，端公是总称，到具体这个坛里面就是坛师，坛师就是端公这个组织里面的，端公是一个教名区别，端公是保卦的。我是坛师，坛师有的也不会唱阳戏，是个虚名，坛师要能够接受，能够学习才能唱阳戏。端公敲锣，各是各教，每个地方做得不一样，不知道的以为戴面具就是阳戏，主人家不知道就把这些都当成阳戏了。阴戏和阳戏，有人说阴戏是晚上演，阳戏白天演，不出戏（笔者注：有具体剧目）就是阴戏，出戏就是阳戏，就是演出一场戏就是阳戏，阳戏就是三圣。二十四戏就是阴阳二十四戏，十二为阳，十二为阴，十二阳戏十二阴戏，总共二十四戏，二十四戏就是二十四节气，二十四神戏，二十四神。如白天演《过五关》就是阳戏，晚上演《过五关》就是阴戏。不能认为娱乐的是阳戏，驱邪的是阴戏，阴阳的分法多，天地、左右、男女、前后都是可以分阴阳的。

DQY 说：凡是有阳戏都会有一个保福坛，保福坛是阴戏，上舞台的是阳戏，保福坛是做法事。（笔者注：保福坛分为武坛和文坛）武坛喊端公，文坛是道士、佛教搞的那些。端公和跳戏是公安系统的，搞擒拿这些（笔者注：讲述者的一个比喻）。武坛和文坛是两回事情，武坛不摆书（笔者注：指与仪式有关的谱本），是因为观音菩萨过河的时候变成一个乞丐，脚杆整得是烂了，喊道士背她（笔者注：观音菩萨）过河，道士都嫌它脏，不背她，（笔者注：观音菩萨）就喊端公，端公就背他过去了。观音菩萨就分了（笔者注：区分端公和道士），你们这一波就乱做乱好（笔者注：指端公），那一波要按着做（笔者注：指道

士)，照本宣科，要能够画字讳。

DXD 说：阳戏和学保福是一起学的，还阳戏和保福坛是跟着一起走的，上表、叫魂、打醮这些属于阴戏，阳戏没有字讳，只有戏，花灯也是一样的戏（笔者注：指与阳戏相同），只是是开脸的（笔者注：指花灯）。以前阳戏在花灯后面，先有灯后有戏，许愿后才唱阳戏，三年两头还。

当笔者询问：在观看一个仪式时，怎么才知道正在表演的是阳戏还是阴戏？ZHX 说：我们这里可以分两种教门，一个时吃荤的，一个是吃素的，分荤素两种，端公就是吃荤的，端公开卦，有各种各样教派，比如五通坛、曦娘教、雉文化。道士是吃素的，道士开卦，给死人安葬，文坛是道士不设阴阳，没有兵将，武坛设阴阳是端公，有兵将。文坛是道士，武坛是端公，道士安葬死人，要比端公多做一点点，经书也是保平安的，有本本。瞎眼的端公，撑眼的道士，就是说这个道士一定要看着经书做。

DQY 说：文坛是父不传子，传给外面的人，武坛可以父子相传，武坛有本，做的时候不能拿出来。文坛、武坛都有一张纸，有字讳，武坛有阳戏，文坛没有阳戏。

从阳戏艺人的口述史料，可以梳理出如下信息：阳戏是雉文化的一部分，与阴戏相对应存在。阳戏有具体的剧目，阴戏是仪式的展演。阳戏所属仪式的执仪者为端公，端公与道士同为保福坛的法事执行人，阳戏所属保福坛分为文坛和武坛，阳戏属于武坛，阳戏与保福坛的仪式相结合而展演。从阳戏艺人的口述资料来看，阳戏属于武坛，武坛设有阴阳之分，这样就与文坛区分开来了。文献资料中将阳戏坛分内坛和外坛，内坛主法事，外坛唱戏；¹⁶ 或将阳戏坛与保福坛并立。¹⁷ 文献资料中没有提及文坛和武坛的区分，如果按照民间的说法分为文坛和武坛，文坛不分阴阳，武坛分阴阳。那么，研究者进一步去梳理文坛、武坛、保福坛、阳戏坛之间的逻辑关系，则阳戏的属性更为明朗。

值得注意的是，ZHX 不仅是一位阳戏艺人，他还积极探索阳戏的价值，雉仪式存在的合理性，人与神的关系等问题。ZHX 在访谈中，不止一次质疑研究阳戏的意义，尤其对阳戏音乐的研究持怀疑态度。他认为端公在仪式中所唱是自由发挥、随心所欲、因人而异的，大家都唱的不一样，研究音乐就没有价值了。ZHX 所指的阳戏音乐是仪式中法事坛歌的部分，音乐性较弱，吟诵性很强。ZHX 作为一个局内人，将阳戏音乐划归为法事坛歌这一部分，而在阳戏音乐研究文献中，法事坛歌正是研究最为薄弱或是被忽略的部分。所以，无论是阳戏的名称还是属性等问题，呈现民间艺人的口述资料，引导后续研究者参与思考相关问题，有助于阳戏研究的深入发展。

2. 阳戏非遗传承人认定与传承主体

在各级非物质文化遗产申报与保护的过程中，产生了大量的国家级、省级非物质文化遗产传承人。从关于非遗传承人问题的研究文献来看，非遗传承人的认定是一个棘手的问题，大体上有如下一些因素影响非遗传承人的认定：一是非遗属于集体所有；二是传承人众多；三是认定中的人情关系。由此导致一部分民间艺人认为自己具有评选传承人的能力和资格，但未能如愿。有的民间艺人成为了传承人，却并不能得到同行的承认。并且，也存在因传承人的认定，使得某一项非遗的流传地“异地而居”。然而，如果将民间艺人的口述史料与文献进行比较分析，那么非遗传承人的认定、非遗所在地的确认等问题可以从口述史料中获得具有指导作用的资源。

当笔者询问访谈的阳戏民间艺人是不是非遗传承人时，一部分阳戏艺人群情激奋，俨然把笔者当成

了“出气筒”。ZHX说：我是被骗了的，你知道吗？他们编写×××的时候，我参加了，花了三年的时间，交了10多万字的东西，是我写的，回忆一些东西写的，最后没有我，我也不是传承人。你说（指笔者），某某是省级传承人，他的那一套，我们也会，我们还有阳戏剧本，有衣服这些，为什么我们就不是呢。

DQY说：最开始的时候，我们这里阳戏是有名的，我们有很多面具，很好的。是以前要烧掉的时候，偷偷藏起来的一套，还是当时的一个领导，是党员帮助我们藏起来的。九几年的时候在我们这里搞过阳戏活动，后来是GL经济好才搞过去的，只有几年的时间。我们这里没有钱，这个活动就到有钱的地方去搞了。

不得不说，非遗传承人的认定以及非遗流传地的确定是一项艰难的工作，稍有不慎会伤害很多传承人，同时也将已经认定为非遗传承人的个体受到孤立。可以看出，民间艺人并不清楚非遗传承人的认定标准和条件，这是促使民间艺人产生不平衡感的主要原因。如果非遗传承人的认定政策有广泛的宣传，将认定标准宣传到人，将会避免很多现实问题。

在阳戏传承主体的研究中，有学者认为阳戏传承主体性别单一。受男儿不看戏，女人不观灯传统观念的影响，女性在乌江流域阳戏表演中主要以看客身份出现，参与者寡，故阳戏剧目旦角多由男性反串。清李宗昉等《黔南丛书》有云：端公亦类道士类也，作法与演戏相似。衣服亦号行头，且有选少年着女装为神仙者，观之若狂。¹⁸可见，学者们将阳戏活动没有女性参与的问题归结为传统观念的影响。

ZHX说：以前没有女性学，那是阳戏的话很粗鲁，过去说好女不看戏，看戏的不是好女人。戏曲讲的太低俗了，《过五关》是正戏，正戏以外的就很粗鲁，讲话很难听。如有一个《疯秀才》的故事，有一个大秀才、二秀才和三秀才，三秀才就是那个疯秀才，三个在一起吟诗作对。大秀才说：“天上下雪纷纷顿顿，落在地上明明白白，雪要成水容容易易，水要成雪难上之难”。二秀才说：“磨起墨来，昏昏沉沉，写起字来，明明白白，没有成字容容易易，字要成墨，难上之难”。疯秀才说：“十五六岁（笔者注：姑娘）不耐看，怀个孩子容容易易，生下来明明白白，要想入进去难上之难”。这就是难听的话，孩子出生容容易易，要想入回去难上之难，这些就是正戏之后加进去的戏，目的是逗大家笑，所以女人看戏就不是好女人，现在这些戏都排除了。以前阳戏没有这些刀杆、砍鸡头这些，是后面加进来的。现在搞民间文化，把这些杂七杂八的加进来，都说成是阳戏。现在是表演的戏曲，给人看的，所以女的学得就多了。

DQY说：现在女的可以唱阳戏，过去是不可以的。过去社会不同意女的学阳戏，重男轻女，唱花灯女的也少，男的装女的。说是样式女子假风流，男人梳个女人头，叫你笑得笑，叫你愁你得愁。

这就是说，阳戏传承性别单一的问题不仅仅是传统观念的影响，还与阳戏的表演内容有关。阳戏在傩仪式活动中展演，相对于娱神的仪式展演来说，阳戏主要目的在于娱人，缓解冗长仪式带给人的疲倦感。中国音乐学院齐琨教授提出历史地阐释音乐文化现象，选择时间和空间两个分析维度，其中时间划分为历时的与经验的两个具有相互包含关系的层面；空间划分为物质空间、关系空间和意识空间，通过空间层面阐释音乐文化现象的内应机制。¹⁹可以说，任何音乐文化现象都是具体的时间和特定空间的产物，时间和空间维度是理解音乐文化现象的要素。阳戏口述史料中提及的那一部分话语很粗鲁的阳戏内容，在某一个历史时期和特殊的空间中的确是阳戏演出的主体，然而在现有的阳戏文献中没有这部分内容的研究。有哲学家提出任何事物都有其存在的价值和合理性，那么这一部分内容粗俗的阳戏也能够反

映出某一历史时期社会发展的现状，对这部分阳戏内容的分析研究有助于认识特定历史时期的社会发展状况，以及这类阳戏在特定社会发展过程中的价值和意义。而且，口述资料显示如今阳戏的传承开始有了女性的参与，其中的变迁反映出来的社会问题也是值得深究的。

除以上列举的阳戏口述史料对促使已有阳戏研究具有纵深发展的价值以外，黔南阳戏口述史料中还有太多的实用信息。比如阳戏以民间口传心授、言传身教的方式流传，其历史发展的脉络储藏在民间艺人的记忆之中，不同民间艺人的口述史料可以复原阳戏的历史进程。阳戏的研究侧重于“共时”的研究层面，阳戏口述史料为“历时”的研究提供了可资借鉴的资源，成为阳戏研究“历时”层面的主要史料来源。相较于已有阳戏研究文献中有争议的观点，阳戏口述史料有望成为佐证文献资料的重要信息来源。

结语

黔南阳戏口述史料对于阳戏属性和阳戏名称的界定具有积极的作用，阳戏口述史料将使阳戏音乐来源的研究形成分层级的研究模式。在非物质文化遗产传承人的认定方面，阳戏艺人口述史料反映出在传承人的认定中，非遗政策的宣传与认定标准的传达是缓解传承者之间矛盾的关键。阳戏口述史料的深入挖掘，对阳戏“历时”层面的研究，对阳戏已有文献的佐证提供了可资利用的资源。对音乐文化现象的研究，从文献的研读和梳理中产生问题，再结合田野调查口述史料以求明辨，可以以文献资料为基础结合口述史料对比互证进行分析，对文献资料中知识点的构成何以至此进行设问，也对口述史料中不同讲述者的内容进行甄别。由此，通过口述史料的运用达到对事物较为全面的认识。

作者简介：赵凌，（1979-），男，湖南桃江人，常熟理工学院音乐系教授，南京艺术学院 2022 级在读博士研究生，研究方向：音乐人类学。

（作者简介：趙凌，（1979-），男，湖南桃江人，常熟理工学院音樂系教授，南京藝術學院 2022 級在讀博士研究生，研究方向：音樂人類學）

[付記] 常熟理工学院音樂系教授の趙凌氏は、このたび黔南陽戲のフィールドワークを実施されて貴重なデータを得られたとのこと、趙氏のかつての指導教官で、本研究所の共同研究者として長年中国音楽の研究にご助力いただいている薛羅軍氏のご紹介により、インターネットを通じた研究例会にてゲストスピーカーとして研究成果のご報告をいただいた。そこで、特に本誌にご投稿を依頼した次第である。この場を借りて趙凌氏と薛羅軍氏にお礼申し上げる。（明木茂夫記）

注

- 1 彭福荣：《乌江流域阳戏的若干问题》，《三峡论坛》，2012年，第4期，第99页。
- 2 周国茂：《福泉阳戏探究》，《贵州民族学院学报（哲学社会科学版）》，2009年，第3期，第13-15页。

- 3 吴电雷：《西南地区阳戏剧目题材类型述要》，《教育文化论坛》，2014年，第4期，第113页。
- 4 吴电雷：《论西南地区阳戏的传播途径》，《贵州文史丛刊》，2013年，第2期，第116页。
- 5 陈玉平：《阳戏研究综述》，《贵州民族学院学报（哲学社会科学版）》，2009年，第3期，第5页。
- 6 罗剑：《建立中国西部阳戏文化带的设想》，《三峡论坛》，2013年，第2期，第143页。
- 7 周国茂：《福泉阳戏探究》，《贵州民族学院学报（哲学社会科学版）》，2009年，第3期，第14页。
- 8 杨光华：《浅谈福泉阳戏的源流及传承演变》，《贵州民族学院学报（哲学社会科学版）》，2009年，第3期，第20页。
- 9 吴电雷：《论西南地区阳戏与傩的种属关系》，《人民论坛》，2013年6月下，总第407期，第182页。
- 10 余继平：《乌江流域阳戏的保护与传承——以开阳和福泉阳戏为例》，《艺术研究》，2010年，第2期，第56页。
- 11 吴电雷：《阳戏名称及起源辨》，《阅读与写作》，2017年，第7期，第37-38页。
- 12 熊生祥主编：《福泉阳戏音乐》，内部资料，2006年，第15-18页。
- 13 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，《音乐艺术》，2006年，第3期，第94页。
- 14 齐琨：《历史地阐释：民族音乐学之历史研究》，《中央音乐学院学报》，2006年，第3期，第86页。
- 15 吴电雷：《西南地区阳戏剧目题材类型述要》，《教育文化论坛》，2014年，第4期，第113页。
- 16 杨光华：《浅谈福泉阳戏的源流及传承演变》，《贵州民族学院学报（哲学社会科学版）》，2009年，第3期，第20页。
- 17 陈玉平：《阳戏研究综述》，《贵州民族学院学报（哲学社会科学版）》，2009年，第3期，第6页。
- 18 彭福荣：《乌江流域阳戏的传承与研究》，《三峡论坛》，2011年，第4期，第85页。
- 19 齐琨著：《历史地阐释：上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》，上海音乐学院出版社，2007年4月，第16-21页。