



中国少数民族 戏曲剧种发展史

學苑出版社

中国少数民族 戏曲剧种发展史



全国艺术科学“十一五”规划国家年度课题

王文章 主编

學苑出版社

图书在版编目 (CIP)数据

中国少数民族戏曲剧种发展史 / 王文章主编. — 北京:
学苑出版社, 2007.12

中国艺术十一五规划项目

ISBN 978-7-5077-2961-0

I. 中... II. 王... III. 少数民族—戏曲—剧种—研究—
中国 IV. J825.5 ✓

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 152973 号

责任编辑: 刘 涟

装帧设计: 徐道会

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼 100079

网 址: www.book001.com

电子信箱: xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话: 010-67674055 67675512 67678944

印 刷 厂: 河北新华印刷一厂

开本尺寸: 889 × 1230 1/12

印 张: 50

版 次: 2007 年 12 月北京第 1 版

印 次: 2007 年 12 月河北第 1 次印刷

印 数: 1000 册

定 价: 550.00 元



前言

少数民族戏曲是中国戏曲文化的重要组成部分。近50年以来,中国学界对戏曲的研究取得了许多重大的成果,陆续出版有《中国戏曲通史》《中国戏曲通论》《中国戏曲志》《中国戏曲音乐集成》等大型著作。但是由于各种条件的限制,少数民族戏曲研究一直是戏曲研究中的一个薄弱环节。2005年,我们经过调查和论证,决定编纂《中国少数民族戏曲剧种发展史》,这一课题经全国艺术科学规划领导小组批准,被列入全国艺术科学“十一五”规划年度课题。为了顺利完成这一项目,中国艺术研究院邀请全国各地研究少数民族戏曲的专家学者以及有关研究院所的领导召开了专门会议,制定编纂计划,讨论编纂提纲,并成立了《中国少数民族戏曲剧种发展史》编纂委员会。经过各地专家一年多的努力,于2006年7月完成了初稿的编纂,年底完成了全书的修改。定稿后的《中国少数民族戏曲剧种发展史》,全书53万字,855幅图片,可谓图文并茂,洋洋大观,填补了我国少数民族戏曲没有专史的空白。

历史悠久、遗产丰富,在世界戏剧中独树一帜的中国戏曲文化是中华各民族人民共同创造的。它从宋金形成比较完整的戏曲艺术形态,到元杂剧的出现,中国戏曲进入了比较成熟的发展时期,及至明清传奇和清代地方戏的蓬勃兴起,丰富的戏曲文学和完整的舞台艺术体系,使中国戏曲以璀璨的艺术光彩成为中国文

化最具民族性、群众性的优秀代表。纵观戏曲的形成和发展,可以说,中国戏曲无论在它的孕育期,还是在它的发展期,都得到各个少数民族文化的滋养。如早在汉代中国戏曲的孕育期,被称为“胡曲”“胡舞”的少数民族乐舞即广泛流行于中原地区。在早期的戏曲唱腔中,不少曲调来源于少数民族音乐。胡琴作为现在许多剧种的主奏乐器,也是来源于少数民族。在戏曲剧种史上,早期戏曲剧种的腔调和表演方式,也会互相吸收和影响,从而不同剧种会在统一的演剧体系下呈现不同的艺术个性。这应该是戏曲剧种发展的规律之一。所谓“和实生物,同则不继”,正是这种异质的融合,才呈现戏曲“和而不同”的蓬勃生机。汉族和中原地区的戏曲对边疆和各个少数民族戏曲的形成和发展亦产生过重要影响,如藏戏的繁荣与清王朝奉行的民族和好、文化交流政策密不可分。五世达赖阿旺洛桑嘉措于清顺治九年(1652)率3000人的团队,赴北京晋见顺治皇帝,在北京住了两个多月,在内蒙古住了五个多月,观看了汉、满、蒙等民族的戏曲、歌舞表演。五世达赖回到拉萨后,受内地艺术的启发,组织了宫廷歌舞队,并将西藏各地的藏戏班调来拉萨,参加一年一度的雪顿节,促进了藏戏的发展。侗戏、白剧、壮剧的形成,更是直接受到了汉族戏曲的影响,所演出的剧目,有不少是移植于汉族的传统戏,如汉族传统剧目《牛郎织女》《孟姜女》《白蛇传》与《梁山伯与祝英台》均传入少数民族地区,侗戏将《孟姜女》改编为《江女万良》演出,其女主人公几乎完全成为“侗族化”的妇女艺术形象。这种在内容、形式以及表现手段上的民族

化,既体现了民族剧种的个性艺术特征,又展现了中华民族戏曲文化的一脉相承。作为戏曲艺术,少数民族戏曲剧种的舞台艺术体系,同整个戏曲艺术的美学原则是统一的。综合性、虚拟性、程式性,以非自然的生活形态的虚拟化表演造成舞台艺术的假定性,来表演生活本质的真实,这同样是少数民族戏曲的基本特征。由于地域、文化、语言等的差异,少数民族戏曲又表现出具有鲜明民族风格的艺术个性。少数民族剧种的个性特征,主要体现在:一、在内容上具有鲜明的民族、地域特色和浓郁的民族生活气息;二、演唱的曲调,基本是本民族的传统曲调;三、在基本的戏曲表演规范下,表演形态更自由,表演形态具有鲜明的本民族的舞蹈形态;四、演出的服饰道具,具有本民族的特色;五、舞台塑造的人物形象鲜明地表达了民族的愿望理想和审美趋向。由于文化形态呈现的多样性,在中国戏曲艺术的宝库中,少数民族戏曲舞台表演的绚丽多彩,舞台艺术形象的独特神韵,更令人陶醉和赞叹。少数民族戏曲体现的中华民族戏曲文化的共同特征和本民族戏曲的独特个性,构成了中国少数民族戏曲重要的文化价值和审美价值。

20世纪90年代以来,世界经济一体化的进程加快。随着这种趋势的发展,西方发达国家的文化艺术借助现代传媒手段,席卷世界各地。第三世界国家民族的、地域的、民间的文化艺术受到极大的冲击。少数民族戏曲作为中国戏曲的重要组成部分,在发展过程中也遇到了种种困难。其一,包括少数民族戏曲在内的中国戏曲在数量和品种上的优势正随着生活现代化的进程在消减。特别是一些少数民族地区的业余剧团,由于青年艺术骨干常年在外地打工,无法开展活动。少数民族戏曲剧种,很多没有专业剧团,艺术传承主要靠民间业余剧团。业余剧团的减少,直接危及这些少数民族戏曲剧种的生存和发展。其二、由于对中国戏曲基本特征理解的差异,有的剧种过多地强调了对中国古典戏曲的学习,把京剧等大戏剧种作为自己发展的模式,而淡化了本民族戏曲的风格;更有的照搬影视、话剧、歌剧的表演手段,认为传统的戏曲表演手段“落

后”而加以丢弃。这两种片面的认识都影响了少数民族戏曲的发展。其三、少数民族戏曲教育的不健全,艺术人才的匮乏是少数民族戏曲发展的瓶颈。其四、经费的短缺是造成少数民族戏曲发展缓慢的又一重要原因。不少少数民族地区经济相对贫落后,有限的经费仅能维持剧团的日常运转。没有经费投入,创造排演新剧目和加工提高传统剧目都非常困难,造成少数民族戏曲演出剧目少,不能满足观众需要。其五、人们的生活环境和生活方式的改变是少数民族戏曲面临的潜在危机。我国各地各民族的戏曲剧种都是在特定的文化背景和与此相联系的生存环境和生活方式影响下形成的。今天,现代文明逐步改变着人们的生产和生活方式,电视、计算机互联网等现代传媒也会影响人们的娱乐和审美。由于一些少数民族戏曲剧种形成比较晚,艺术积累不够深厚,更易于受这些因素的消解,如果不在政策上予以特殊的保护,其前景会比内地戏曲更令人忧虑。因此,对少数民族戏曲的保护就显得尤为迫切和重要。《中国少数民族戏曲剧种发展史》,通过对各个少数民族剧种历史和现状的考察研究,提出了一系列保护少数民族戏曲的意见和建议,这些意见和建议,对于制定保护少数民族戏曲的政策应是很好的借鉴。

少数民族戏曲涵盖地域辽阔,艺术呈现复杂,没有对各个少数民族戏曲历史、文化、艺术的深入了解,对其戏曲剧种作出准确深入的研究是不可能的。而作为个人,当然很难完成一部全面、系统地反映我国各地各少数民族剧种发展的历史专著。《中国少数民族戏曲剧种发展史》是一部集体的著作,蕴含着集体的智慧和力量。尽管参与编写的专家学者都作出了自己的努力,但由于少数民族戏曲剧种的复杂性,难免会有不完善处,希望广大读者对本书可能会存在的问题给予批评指正,以便我们在再版时不断修正。



第一章

概述

中国的戏曲，既包括众多的汉族戏曲剧种，也包括千姿百态的少数民族戏曲剧种。中国少数民族戏曲是对除汉族戏曲之外的各民族戏曲剧种的统称。

中国少数民族戏曲，由于在发生、发展过程中所处的历史时代、地理环境，以及文化传统、民情习俗和艺术渊源等的不同，致使它们除具备中国戏曲“以歌舞演故事”的共性特征外，还都具有自身的个性特点，故中国的少数民族戏曲艺术呈现的是百花齐放、异彩纷呈的景象。



中国少数民族戏曲剧种分布图





中华民族是由56个民族组成的。其中因汉族的人口占多数，人们习惯将汉族以外的其他55个民族称少数民族。少数民族的人口虽然只有9100多万，约占全国人口的7%，但聚居地却分布在西南、西北、东北，占全国60%的土地上。

中华民族在创造了丰富物质财富的同时，也创造了灿烂辉煌的戏曲文化。中国的戏曲，既有众多的汉族戏曲剧种，也包括千姿百态的少数民族戏曲剧种。中国的戏曲文化是中国各地、各民族人民共同创造的。

中国少数民族戏曲是除汉族戏曲之外，对各民族戏曲剧种的统称。各民族戏曲剧种，由于在发生发展过程中所处的历史时代、地理环境、文化传统、民情习俗和艺术渊源等条件不同，因此它们除具备中国戏曲“以歌舞演故事”的共性特征外，又都具有自身的个性特点，使戏曲艺术呈现出百花齐放、异彩纷呈的景象。

中国少数民族戏曲，有的是一个民族只有一个剧种，如侗族的侗戏、朝鲜族的唱剧等；有的是一个民族因分布地域、艺术形态等不同，而分成几个剧种。如苗族的剧种有湘西苗剧、广西苗剧、云南苗剧之分；壮族的剧种有广西南路壮剧、北路壮剧、壮师剧，云南富宁壮剧、广南壮剧之分等。从艺术形式看，有的剧种借鉴了汉族的戏曲样式，表演形式程式化，有角色行当划分，音乐上则采用板腔体、曲牌体或二者兼而有之，如安多藏戏、傣剧、侗戏等；还有一些剧种较接近歌剧或歌舞剧的风格，表演载歌载舞，形式自由活泼，唱腔多采用民歌小调，有的甚至运用歌剧唱腔方法，如维吾尔剧、内蒙古蒙古剧、湘西苗剧等。目前已有十几个少数民族在本民族传统文化的基础上创造了本民族的戏曲艺术，与汉族共同建构了丰富多彩的中国戏曲文化。据不完全统计，少数民族戏曲剧种约有近30个。为便于区分，通常作如下几种类分：

一、按民族归属划分

藏族的戏曲：西藏藏戏、安多藏戏、昌都藏戏、康巴藏戏、嘉绒藏戏、德格藏戏等。

壮族的戏曲：广西南路壮剧、北路壮剧、壮师剧；云南富宁壮剧、广南壮剧。

苗族的戏曲：湘西苗剧、广西苗剧、云南苗剧。

傣族的戏曲：傣剧、章哈剧。

白族的戏曲：吹吹腔、大本曲剧，以及在二者基础上综合而成的白剧。

蒙古族的戏曲：内蒙古蒙古剧、阜新蒙古剧。

满族的戏曲：新城戏、八角鼓戏。

侗族的戏曲：侗戏。

彝族的戏曲：彝剧。

维吾尔族的戏曲：维吾尔剧。

朝鲜族的戏曲：唱剧。

布依族的戏曲：布依戏。

毛南族的戏曲：毛南戏。

佤族的戏曲：清戏。

羌族的戏曲：释比剧。

二、按形成时期划分

按剧种形成的时间划分，少数民族剧种可以分为古代剧种、近代剧种和当代剧种三大类。

产生或形成于元、明、清时期的属古代剧种，如藏戏、侗戏、壮剧、白族吹吹腔等；产生或形成于清末民国时期的属近代剧种，如傣剧等；新中国成立以后形成发展起来的属当代剧种，如苗剧、彝剧、阜新蒙古剧等。

一般说来，古代、近代剧种因发展历史较长，分布地域亦较为宽广，如藏戏、壮剧、侗戏等都有百年以上的历史，流行地域则横跨数省区；当代剧种因发展历史较短，流布地域亦相对狭窄，如彝剧、阜新蒙古剧、满族新城戏等，大都流行于本民族自治州、县境内。

三、按声腔系统划分

如藏戏声腔系统，即由明代以来西藏藏戏在各地派生的剧种构成。西藏藏戏孕育形成于藏族文化发祥地的中心——卫藏地区，并逐渐流布到全藏各地。其艺术影响，通过来卫藏宗寺深造的僧侣和朝圣的群众，远播青海、甘肃、四川、云南等地。因此，西藏藏戏是藏戏艺术的母体，它在向周边地域的流传中繁衍、滋生出多个藏戏剧种。由于青藏高原各地自然条件、生活习俗、文化传统、方言语音以及流布地区的差异，藏戏产生了

众多的艺术品种和流派，形成一个非常庞大的声腔系统。如按使用方言分类，有使用卫藏方言的西藏白面具藏戏、蓝面具藏戏；使用安多方言的黄南藏戏、甘南藏戏、四川安多藏戏；使用康巴方言的德格藏戏、昌都藏戏、康巴藏戏等。如按流布地域分类，有西藏的白面具藏戏、蓝面具藏戏、门巴藏戏、昌都藏戏；青海的黄南藏戏、华热藏戏、果洛藏戏；四川的康巴藏戏、德格藏戏、嘉绒藏戏、阿坝藏戏、色达藏戏；甘肃的甘南藏戏等。

此外，还有一些剧种，如20世纪50年代产生的哈尼族的傣尼剧、彝族的撒尼剧和俐侎剧，它们虽在历史上一度出现，曾有个别剧目演出，如傣尼剧《破除迷信》、撒尼剧《阿诗玛》、俐侎剧《吃水不忘挖井人》，但后因艺术积累不够，未能继续得到发展；又如20世纪80年代前后产生的回族花儿剧、仡佬戏、瑶剧，也有少数剧目问世，如回族花儿剧《曼苏尔与东海公主》、仡佬戏《潘曼小传》、瑶剧《格鲁花》，但因剧种尚处于萌发阶段，还未形成稳定的艺术形态。

再有一些初级形态的剧种，如羌族的释比戏，它们至今仍处于叙事体说唱艺术向代言体戏曲艺术演化的阶段。

少数民族戏曲是在其丰厚的民族传统文化基础上，经长期历史衍变，逐渐发展形成的。它是中国传统文化艺术遗产的重要组成部分，不仅是少数民族群众认识历史、塑造自我的重要手段，而且具有沟通心灵情感、增强民族凝聚力的社会效应。它以丰厚的文化积淀、特有的艺术风采，在历史和现实生活中起着自娱、娱人、高台教化和传承民族文化传统的重要作用，在人类进步的发展历程中发挥着重要的影响。

第一节

戏曲是中华各民族人民的共同创造

光辉灿烂的中国戏曲文化，是中华各民族人民共同创造的，是各族人民经济、文化长期相互交流、融合的产物。虽然汉族戏曲剧种众多，在中国戏曲剧种群中占有绝大多数，但少数民族戏曲剧种却是不可或缺的。因为，中国戏曲艺术是由汉族与各少数民族戏曲剧种共同组成的，少数民族戏曲是中国传统文化艺术遗产的重要组成部分。

中华民族形成发展的历史是生活在中华大地上的汉族与少数民族长

期交融的历史。中国的戏曲文化发展的历史也是汉族戏曲文化和各少数民族戏曲文化长期交流的历史。早在汉代中国戏曲的孕育期，各民族文化艺术已有交流，被称为“胡曲”“胡舞”的少数民族乐舞广泛流行于宫廷和民间。

所谓“胡曲”“胡舞”，最初指生活于蒙古高原匈奴的音乐和舞蹈。如《史记·匈奴列传》中所载的“匈奴歌”，即是至今唯一可见的“胡曲”：“亡我焉支山，使我六畜不蕃息。失我祁连山，使我妇女无颜色。”其中“祁连”“焉支”，都是匈奴语的译音，指今内蒙古中部的阴山。匈奴人也制造了本民族独特的乐器，最著名的就是胡笳、琵琶和鼙鼓。蔡文姬《胡笳十八拍》有“胡笳本出自胡中，鼙鼓喧兮夜达明”的描绘。另据《后汉书·五行志》记载：“汉灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡笙篪、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”可见“胡曲”“胡舞”不仅盛行于匈奴人活动的大漠南北，而且对内地的汉族音乐和舞蹈也产生了深远的影响，成为戏曲艺术的重要因子。

西汉初期，张骞两次出使西域，促进了“丝绸之路”的贯通，把中原和西域连接起来，促进了中原汉族文化艺术与西域少数民族文化艺术的交流。张衡《西京赋》记录了汉代京城长安百戏表演的盛况，其中有关西域少数民族的就有“乌获扛鼎、都卢寻橦。冲狭燕濯，胸突铍锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢”等杂技；“白虎鼓瑟，苍龙吹篪”等假面拟态之戏；“女蜗坐而长歌，声清扬而委婉。洪涯立而指挥，被毛羽之纤丽”等化装歌舞；“巨兽百寻，是为蔓延”，“蟾蜍与龟，水人弄蛇。奇幻倏忽，易貌分形。吞刀吐火，云雾杳冥”等魔术。隋唐时期，中原和周边各民族之间的文化交流更为频繁，少数民族的音乐歌舞备受社会各阶层人民的喜爱。唐朝宫廷的十部乐中，就有龟兹乐、高昌乐、疏勒乐、安国乐、康国乐等五部西域乐舞。《胡旋舞》《胡腾舞》和《柘枝舞》等舞蹈不仅成为宫廷中常演的节目，在民间也非常盛行。特别是佛教传入后，以宣传佛教经典为目的的说唱形式“变文”在民间的流行，为中国戏曲的形成创造了重要条件。

汉唐时期的河西走廊是中西文化的交汇地。不仅西域少数民族的文化艺术通过这条丝绸之路传到中原汉族地区，而且中原汉族地区的文化艺术也通过这一条丝绸之路传到西域少数民族地区。在新疆吐鲁番阿斯塔那第206号墓出土有高昌王麴文泰时的





左卫大将军张雄夫妇合葬墓中的70多件彩绘木俑和绢衣木俑。¹这批绢衣木俑,男女俑高约五厘米,均以木雕头部,彩绘面貌,胸部用木条接在颈下胶合,用纸捻成臂膀,外着锦绢彩裙,栩栩如生。其中有一些木俑,无论从装饰、制作、仪表、表情来看,拟为表演歌舞、戏弄的傀儡,正在扮演成各种角色,表现有一定故事内容的傀儡戏。这说明在唐初的西域高昌,就有了傀儡戏。在吐鲁番阿斯塔那336号出土了不少戏俑²,其中有顶竿倒立木俑、狮子舞泥俑、黑人舞蹈泥俑等。特别值得注意的是还有一对男女戏弄泥俑,女俑为男性装扮,着民间妇女装束,裤子臀部上还打了一块补丁,表情凄凉,似在诉其冤苦;男俑着棉袍,体胖腰圆,神态凶狠。两个泥俑排放在一起,构成一幅夫妻吵架的生活画面,人物形象栩栩如生,生活气息浓郁,非常符合唐崔令钦在《教坊记》中记述唐代歌舞剧《踏摇娘》时强调的“大夫著妇人衣”和“及其夫至,则作殴斗之状”的特点,许多考古学家和戏曲史家认为,这两件泥俑反映的是唐代歌舞戏《踏摇娘》的表演形态。《踏摇娘》是民间艺人根据社会生活中酗酒丈夫虐待妻子的现象而编演的,曾在晋、陕、豫、冀等中原地区广泛流传,后进入宫廷,与《拨头》成为“鼓架部”中的节目之一。吐鲁番阿斯塔那336号出土的这些重要文物说明,唐代中原戏曲文化不仅曾在新疆地区流传过,而且有广泛的影响。

辽金时代流行的“契丹歌舞”“女真歌舞”及其音乐,为“北曲”的形成提供了丰富的艺术营养,促进了元杂剧的诞生。故明代戏剧家徐渭认为:“今之北曲盖辽、金北鄙杀伐之音,壮伟狠戾,武夫马上之歌,流主中原,遂为民间之日用。”³

明清两代,是全国少数民族政治、经济和文化发展的重要时期。明代为巩固汉王朝的统治地位,在少数民族地区实行了土司制度与军屯制度。“‘土司制度’是自唐代以来中央封建王朝在少数民族地区所实行羁縻制度的发展,‘军屯制度’则是屯军制度的沿袭和发展。至清朝雍正年间,中央政权又决定在南方少数民族地区大规模地推行‘改土归流’政策,即废除土司世袭制度,实行州、府、县制,并由朝廷直接委派‘流官’执掌地方政权。从而给南方各民族社会带来巨大变化,使之乾隆、嘉庆、道光年间出现了经济繁荣、社会安宁、文化发展的喜人景象。”⁴我国少数民族戏曲古老剧种,几乎都是诞生于明清时代、尤其是清中叶

以后。如最古老的少数民族戏曲剧种西藏藏戏,形成于明代初叶,清初以后出现了繁荣局面。藏戏的繁荣与清王朝奉行的民族和好、文化交流政策密不可分。五世达赖阿旺洛桑嘉措于清顺治九年(1652)率3000人的团队,赴北京晋见顺治皇帝,在北京住了两个多月,在内蒙古住了五个多月,观看了汉、满、蒙等民族的戏曲、歌舞表演。随五世达赖进京的西藏著名画师,将达赖进京的活动以连环画的形式画下来,成为布达拉宫著名的壁画“五世达赖见顺治图”。五世达赖回到拉萨后,受内地艺术的启发,组织了宫廷歌舞队噶尔巴,并将西藏各地的藏戏班调来拉萨,参加一年一度的雪顿节,促进了藏戏的发展。乾隆年间,六世班禅率团到承德避暑山庄参加乾隆皇帝70大寿庆典,在清音阁大戏楼观看了昆腔、弋腔、乱弹等戏曲表演。甘南藏戏缔造人之一的琅仓四世活佛,对京剧艺术更是情有独钟。20世纪30年代是中国京剧艺术人才辈出的璀璨时代,这一时期琅仓四世在内蒙古传法,每年冬天都要回到北京过冬。兴趣广泛的活佛先后观看了梅兰芳、马连良、尚小云、金少山、李万春、李多奎等众多京剧名家的经典剧目,与梅兰芳等名流广泛交往,探讨京剧艺术的奥秘。甘南藏戏以舞台艺术为基础,讲究表演动作的规范化,重视服饰布景的运用等特点,都说明从内地戏曲中借鉴了大量的艺术因素。藏戏与内地的戏曲不谋而合,走上了“歌舞演故事”的发展道路,并以写意和程式性的表演为特征,其根本的原因,就是汉藏戏曲文化长期交流的结果。

壮剧、傣剧、侗戏、布依戏、毛南戏、白族吹吹腔、佤族清戏等,它们的形成与发展,都直接受到中原汉族戏曲文化的影响。如北路壮剧的创新者黄永贵于光绪七年(1881)在南宁向邕剧艺人雷喜彩学戏,回到家乡田林后组织戏班,根据章回小说《五虎平南》的故事,创作了歌颂壮族民族英雄的大戏《侬智高》,用壮语演唱,受到壮族群众的欢迎,由此奠定了北路壮剧的基础。侗戏也是在汉族戏曲的影响下产生的。清道光年间,贵州省黎平县茅贡乡腊洞村侗族著名歌师吴文彩(1798—1845)根据汉族戏曲《硃砂记》和《二度梅》的故事,翻译改编成用侗语演唱的脚本《李旦凤姣》和《梅良玉》,并吸收当地的汉族地方戏曲的程式和表现手法,设计了平板唱腔,始创了侗戏。白族的戏曲剧种吹吹腔来源于汉族古老的戏曲声腔弋阳腔。明洪武年间弋阳腔传入大理地区,同白族人民的生活、语言、艺术、宗教、习俗相结合,发展为白族的戏曲剧种吹吹腔。傣剧是

1 中国戏曲志编辑委员会《中国戏曲志·新疆卷》(中国ISBN中心,1996),第9页。

2 同上,第10页。

3 徐渭《南词叙录》,载《中国古典戏曲论著集成(四)》(北京:中国戏剧出版社,1958),第236页。

4 李强、柯琳《民族戏曲学》(北京:民族出版社,2003),第693页。



宁夏“胡旋舞”图

在汉族的皮影、滇剧影响下形成的。清道光年间，喜好戏曲的土司刀如安把皮影戏《封神演义》翻译成傣文，邀约几个本家兄弟，模仿皮影戏的表演方法，用傣语进行演出，获得了成功。此后，又陆续将皮影戏《薛丁山征西》《薛仁贵征东》翻译为傣语演出。为了提高表演水平，他们又邀请滇剧艺人向傣族演员传授技艺。后来又组织傣族知识分子进行傣剧剧本的创作，产生了《沐英征南》等反映傣族生活的剧本，傣剧逐渐成熟。

中华人民共和国建立后，又新生了许多少数民族戏曲剧种，如苗剧、彝剧、新城戏、章哈剧、大本曲剧、满族八角鼓戏、阜新蒙古剧等。这些剧种的形成与发展，更与汉族戏曲艺术有十分紧密的联系。许多少数民族戏曲剧种还建立了自己的专业剧团，如藏戏、唱剧、壮剧、侗戏、傣剧、白剧、苗剧等。一批汉族文艺工作者参与了民族剧种的创新工作，他们与少数民族戏曲工作者一道，在继承民族文化传统的基础上，广泛吸



新疆“踏摇娘”雕塑



新疆克孜尔石窟“水人戏蛇”图





取汉族戏曲艺术的优长,引入现代科学技术手段,在音乐唱腔、乐队伴奏、舞蹈表演、灯光布景诸方面进行了舞台艺术的革新创造,从而发展了民族戏曲艺术。

在漫长的多民族文化交流活动中,涌现出许多杰出的少数民族艺术人才,对中华民族传统文化做出了杰出贡献。如隋唐时期的著名作曲家白明达;琵琶演奏家苏祇婆、曹妙达、康昆仑、米和、裴兴奴;笙演奏家尉迟章和歌唱家米嘉荣等,他们都是少数民族。元代杂剧作家中的石君宝和李直夫是女真人、杨景贤是蒙古人;元代散曲作家中的萨都喇、高克恭是回族,马祖常、贯云石是维吾尔族,阿鲁威、阿荣是蒙古族等。明清时期,少数民族中也出现了许多著名的艺术家,如明初藏族僧人汤东杰布创造了藏戏,被尊为“藏戏始祖”;清代蒙古族文人荣斋搜集、整理了《弦索备考》,将民间流传的13套弦索古曲用总谱的形式记录下来;维吾尔族女音乐家阿曼尼萨汗以毕生精力整理木卡姆,并著有《心灵的和谐》等音乐美学著作。

综上所述,少数民族与汉族长期的经济文化交流与融合,共同创造了光辉灿烂的中国传统文化。正是这种民族间的文化交流,促进了各民族戏曲的形成与发展。任何一种民族戏曲,绝不会孤立、封闭地自我发展,它总要与其他民族特别是先进的汉族戏曲发生交流,从中吸收、借鉴一些艺术精华以丰富、充实自己,这是各地、各民族戏曲发展的规律性现象,它对少数民族戏曲形成独立性的艺术特质产生了十分重要的作用。

第二节

新中国成立后的少数民族戏曲

一、新中国的少数民族戏曲政策

中华人民共和国成立后,党和人民政府高度重视戏曲文化工作,制定了发展民族戏曲的方针政策,少数民族戏曲得到扶持和发展,进入了前所未有的历史发展新阶段。

1951年春,毛泽东主席为新成立的中国戏曲研究院题词“百花齐放,推陈出新”,奠定了中国戏曲艺术的根本发展方针。1951

年5月5日,中央人民政府政务院发布《关于戏曲改革工作的指示》明确指出:“中国戏曲种类极丰富,应普遍地加以采用、改造与发展,鼓励各种戏曲形式的自由竞赛,促成戏曲艺术的‘百花齐放’”。1952年文化部举办第一届全国戏曲观摩演出大会,共有23个戏曲剧种参演。会后,各地又相继举办了民间文艺会演,在汉族戏曲发展形势的鼓舞和带动下,少数民族戏曲亦开始受到重视。1956年文化部召开第一次全国戏曲剧目工作会议,会后各地积极开展发掘、整理剧目遗产工作,对剧种艺术进行全面的记录、整理、承传和研究,使全国戏曲演出剧目得到丰富,出现了地方剧种和民族剧种全面繁荣的局面。1958年文化部在云南大理召开西南区民族文化工作会议,文化部副部长夏衍到会讲话,强调要进一步发展少数民族文化,发掘、整理和推进少数民族艺术,培养和训练少数民族文化工作干部。大会研究讨论了民族文化发展所面临的一些问题,制定了发展民族文化的政策,从而极大地促进了少数民族剧种的发展。

随着中央政府一系列方针政策的实施,各省(区)也相应颁布了发展本地区民族戏曲的指示或通知。

在云南,省委宣传部于1961年11月20日发布了《关于建立傣、白、壮、彝四个民族剧团的通知》,通知决定正式建立傣、白、壮、彝四个自治州级民族剧团,要求各州根据自己的实际情况,“研究本剧种的发展历史及当地群众的爱好,根据其历史发展来确定它今后发展的方向……各剧种应从现有的基础上逐步提高,特别注重发扬本民族的艺术特点。逐步创造具有鲜明的民族风格的舞台表演程式,广泛吸收流传在本民族民间的歌曲音乐来丰富唱腔;搜集历史的和现代的民族民间戏曲素材,大力开展创作,充实民族戏曲内容,各民族剧团应有自己的剧本。同时也有必要吸取其他剧种的经验以丰富自己,使能成为既有现代水平又有自己的特殊风格的真正民族剧种。”1962年云南省举办第一届民族戏曲观摩演出会,省委宣传部长袁勃到会做了题为“发展社会主义的民族新文化”讲话。他根据云南民族文化特别是戏曲文化工作现状,提出了一些有针对性的普遍问题。在民族文化工作问题上,他批评了用中华民族戏曲的共性否定少数民族戏曲特殊性的大汉族主义和过分强调特殊性而排斥共性的狭隘民族主义;在继承民族文化遗产问题上,又批评了对民族文化遗产一概否定的虚无主义和原封不动、墨守成规的保守主义态度。袁勃的讲话辩证论述了民族戏曲的发展,纠正了民族文化工作中的错误倾向,不仅对云南的民族戏曲工作具有重要的指导意义,而且对其他地区的少数民族戏曲工作也产生了较大的影响。



全国少数民族剧种录像、演出、观摩座谈会

在广西，自治区文化局根据多民族地区的特点，于1959年提出“创造发展兄弟民族戏曲事业”，并为此建立了一支民族戏曲队伍，开展对壮剧、壮师剧、侗戏、毛南戏、苗戏、侬佬戏等少数民族剧种的建设工作。1960年1月24日，中共广西壮族自治区委员会又发布《关于举行全区（刘三姐）文艺会演的决定》，要求“各地党委，进一步贯彻‘百花齐放，推陈出新’及‘两条腿走路’的方针，专业与业余相结合，专家与群众相结合，大力搜集各地区有关刘三姐传说的资料，采用各种群众喜闻乐见的艺术形式进行创作，大力发掘群众中的艺术人才，通过这一群众性的运动，进一步鼓舞群众对文艺活动的积极性，提高群众文艺队伍的水平。”

内蒙古自治区文化局于1965年1月6日，印发《关于全区专业艺术表演团体迅速掀起学习乌兰牧骑坚持“二为”方向与劳动牧民紧密结合的革命思想、革命作风的热潮的通知》，“决定在全区各级专业艺术表演团体中掀起一个学习乌兰牧骑的热潮”，要求“必须有领导，有组织地把这次学习搞好。希望各级专业艺术表演团体根据自己的实际情况，制定学习乌兰牧骑的计划，并努力实现”。

“文化大革命”中，党的民族文化政策被歪曲，少数民族传统文化被否定，少数民族戏曲团体被迫解散，一些著名的艺术家遭到残酷迫害。

中国共产党的十一届三中全会以后，是少数民族文化发展的重要历史转折时期。随着政治上的拨乱反正和党的民族政策、文艺政策得以重

新贯彻落实，少数民族传统文化得到重视和发展。各级政府文化部门根据民族地区发展的新情况和新需要，有针对性地采取了一些新举措。

1980年文化部和国家民委联合发布《关于做好当前民族文化工作的意见》，提出要坚持业余、自愿、小型、多样、节约的原则，注意采用少数民族喜闻乐见的民族形式，积极培养和发展业余文艺队伍，以适应少数民族文化生活的迫切需要；要充实巩固民族艺术表演团体，不断提高创作演出水平；要积极培养少数民族文艺人才和文化教育干部；要抓好民族文化艺术遗产的搜集整理和民族文艺理论的研究工作。1981年文化部、国家民委、教育部又联合发布《关于加强民族艺术教育工作的意见》，对培养少数民族艺术人才提出了具体要求：民族地区的高等艺术院校最好办成多科性的艺术学校，应以招收、培养少数民族学生为主，同时招收部分志愿从事少数民族文艺工作的汉族学生。在教育体制、教学内容和方法上，要适合少数民族的特点。少数民族人口较多的省艺术学校，也要充分重视为本地区少数民族培养艺术人才，招收少数民族学生时要实行择优录取和适当照顾相结合的原则。非民族地区的艺术学校，都要把帮助培养少数民族艺术人才作为自己的一项经常性的重要任务，分别与民族地区建立对口协作关系。

为促进中国少数民族文艺事业的发展，文化部和国家民委还先后于1980年和2001年两次举办了全国少数民族文艺会演，1984年在昆明举办全国少数民族剧种录像、演出观摩座谈会，同时各省（区）也相继举办了民族艺术、戏曲观摩会演，涌现出一批优秀剧目，形成民族戏曲演出空前活跃的大好局面。2004年4月8日，文化部、财政部联合发出《关于实施中国民族民间文化保护工程的通知》，标志着中国民族民间文化保护工程进入整体实施新阶段。目前已确定两批试点名单，其中邕巴藏戏被列入中国民族民间文化保护工程第一批试点。2006年6月国务院公布第一批国家级非物质文化遗产名录，西藏藏戏、黄南藏戏等榜上有名。全国至上而下的非物质文化遗产保护工程的实施，必将对继承与发扬中华民族文化传统，促进各民族的团结与融合，尤其对推动少数民族戏曲事业的发展，产生积极、重大的影响。

新中国成立后的历史告诉我们，党和人民政府的扶植、发展





少数民族戏曲的民族文化政策,是少数民族戏曲得以发展的重要保证。由于政府文化部门对民族文化工作的重视,在人力、物力、财力诸方面给以多方支持,才使得中华人民共和国成立前已濒临消亡的一些古老剧种得以新生,并在中华人民共和国成立后创立了众多新兴剧种。譬如云南曾拨专款支持傣剧、壮剧的发展,又派出工作组对傣、壮、白、彝四个剧种进行艺术辅导,并帮助他们建立自己的专业剧团;又如贵州与新疆,也曾组成工作组,对侗戏和木卡姆音乐进行搜集、整理,发掘、抢救少数民族剧种;此外各地组织的民族民间文艺会演,对建设民族剧种、锻炼演员队伍、推出优秀剧目、提高艺术质量,也都起到了积极的促进作用。由于少数民族大多居住在偏远山区,交通不便,且经济欠发达,较少与汉族和其他兄弟民族戏曲进行艺术交流的机会,因而大大制约了本民族剧种艺术的发展,这也就从客观上提出了应对少数民族戏曲实行政策倾斜的要求,以加大对少数民族经济、文化扶持的力度。事实亦正是如此,中国少数民族戏曲能够在中华人民共和国成立后得以迅速发展,尤其是形成了众多的新兴剧种,这正是党和人民政府大力促进少数民族经济文化发展的结果。因此,坚定不移地贯彻执行党的民族文化政策,积极主动地对民族戏曲予以规划领导,并在人、财、物多方面给以长期持久的支持,这是发展少数民族戏曲的成功经验。

二、对少数民族戏曲的扶持

中华人民共和国成立前,少数民族戏曲的演出几乎全是业余性质。他们的演出活动,不仅受民俗宗教、季节时令的限制,而且受经济、交通、文化、地域等因素的制约,加之长期受到统治阶级的歧视和压迫,故而大多数班社发展较为缓慢,长期处于自生自灭状态,由此造成剧种的发展停滞不前。

新中国成立后,各地政府投入大量人力、物力,采取各项积极措施,对少数民族戏曲剧种予以扶植。各级文化部门有计划地组织人力、物力,一方面对中华人民共和国成立前已有民族剧种开展剧种发掘、剧目整理、艺术革新等项工作,另一方面大力展开了创建新生少数民族戏曲剧种的工作。在发掘、抢救古老民族剧种方面,各地政府展开了深入而全面的工作。由于古老剧种源远流长、流布广泛,多在本地群众中具有较大影响,因而各地区

对这些剧种的发掘、抢救,均采取了十分积极的态度。

譬如在广西,1959年广西文化局根据多民族地区的特点,提出要“创造发展兄弟民族戏曲事业”。为此他们采取有效措施,积极建立、扩大各民族戏曲队伍,扶植壮剧、壮师剧、侗戏、苗剧、毛南戏等少数民族戏曲剧种的发展。1958年宜山地区举办壮师公艺人培训班,三江、大苗山、环江等县也相继举办了侗戏、苗剧、毛南戏艺人的戏曲培训班,1959年后广西壮族自治区文艺干部学校还举办了壮剧和侗戏培训班。各级各类的民族戏曲培训班,为广西少数民族戏曲培养了大批新生力量,大大推动了民族戏曲剧种的发展。

云南也是多民族的省份,政府文化部门始终重视民族戏曲工作,采取一系列措施发展民族剧种。1956年德宏傣族景颇族自治州和富宁县均分别召开了傣剧、壮剧(土戏)艺人座谈会,挖掘传统剧目、讨论剧种发展和艺术革新问题,同年省文化局还划拨专款,对傣剧和壮剧的发展给予财力支持。1958年文化部在云南大理召开西南区民族文化工作会议,傣剧、壮族土剧、白族吹吹腔等少数民族古老戏曲剧种参加了观摩演出,各地代表对云南有如此多的古老剧种得到恢复发展予以赞赏。1961年5月省委宣传部和省文化局联合发布了《关于表演艺术团体及戏曲学校继续调整的意见》,要求“边疆地区以发展兄弟民族剧种和民族歌舞为主”。同年8月省委宣传部和省文化局又派出四个辅导小组,深入到德宏、文山、大理、楚雄等州,对傣、壮、白、彝四个民族剧种进行艺术辅导,并帮助他们组建了自己的民族专业剧团(队)。1965年云南派出200余人的观摩演出团,参加在成都举行的西南区话剧、地方戏观摩演出,少数民族戏曲剧种白剧参演。

在西藏,1951年西藏和平解放后,中共西藏工委主动看望了觉木隆藏戏艺人,解决他们生活中的困难,并安排他们在一些重要场合演出。1956年西藏自治区筹委会成立,艺人们为以陈毅为首的中央代表团演出了藏戏节目。1957年艺人们首次应邀进京,演出了《苏吉尼玛》《卓瓦桑姆》等藏戏片段,受到毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人的接见。

在新疆,为继承和发展维吾尔族戏曲音乐遗产,政府文化部门组建了木卡姆音乐工作组,召集艺人们演唱木卡姆,对木卡姆进行搜集、整理、录制、出版工作。

对新兴剧种,各地文化部门也是积极采取鼓励、支持的方针。1958年文化部在大理召开西南区民族文化工作会议暨民族戏曲观摩演出,云南省

借机推荐新兴剧种彝剧参加演出,对奠定彝剧的发展道路,扩大彝剧的影响,以及对云南其他少数民族确立自己的戏曲剧种,起到积极的鼓舞作用¹。云南的苗剧也于此前后在民族文化的沃土中孕育而出,众多新兴民族剧种的诞生,更加拓宽了云南少数民族戏曲事业发展的道路。与此同时,其他省(区)少数民族戏曲剧种的建设工作,也如火如荼地展开,并取得了显著的成绩。在广西,1955年广西苗剧在融水苗族自治县诞生;在湖南,1954年湘西苗剧在湘西土家族苗族自治州诞生;在辽宁,1952年阜新蒙古剧在阜新蒙古族自治县诞生;在内蒙古,1954年满族八角鼓戏在归绥市(今呼和浩特)诞生;在吉林,1958年满族新城戏在扶余县诞生。这些剧种一经诞生,即得到政府部门的大力支持和帮助——组建剧团、培训演员、编排剧目、推广演出,使这些新兴剧种很快建立了艺术根基,形成较稳定的剧种艺术形态。新兴少数民族戏曲剧种的诞生,为少数民族戏曲队伍增添了新鲜血液,填补了一些民族和地区没有少数民族戏曲剧种的空白,形成了全国少数民族戏曲剧种百花齐放、枝繁叶茂的局面。

三、对少数民族戏曲剧团的支持

新中国成立后,在党和人民政府的关怀下,广大民间艺人焕发了艺术青春。一时间,以业余演出为主体的戏曲团(队)如雨后春笋般成长起来,覆盖了全国各少数民族地区,呈现出遍地开花、兴旺发达的繁荣景象。譬如广西壮族自治区,1957年融水县文化馆举办苗剧训练班,后相继组建了六个业余苗剧演出团;而侗戏的发展更为迅速,仅三江侗族自治县1960年已建有业余侗戏剧团50多个;至1964年,全区少数民族聚居区已有专业剧团和文工团48个,能演民族戏曲的业余剧团达到近千个。同时他们上演的剧目,无论质量还是数量也达到较高水平,舞台艺术有了很大改观,剧种面貌远非中华人民共和国成立前可比。这些民间业余剧团,虽名不见经传,但在广大农村、集镇的文化生活中,却占有十分重要的地位,如在婚丧嫁娶、建房修屋、添丁进口、祭祀还愿等民俗活动中,都能看到业余剧团演出的身影。他们活跃于广大农村,具有规模较小、人员精干、演出灵活、风格多样的特点,深得本民族人民的喜爱,是一支不可忽视的民间戏曲队伍。

¹ 在1959年云南艺术节会演中,演出了哈尼族的傣尼剧《破除迷信》和彝族的傣尼剧《吃水不忘挖井人》、撒尼剧《阿诗玛》,但这三个少数民族戏曲演出形式,因后来未能继续得到发展,故在艺术和影响上未构成剧种形态。

随着业余剧团的逐步发展壮大,一些剧团开始进入城市演出,各地文化部门适时进行引导、扶持,将这类业余剧团在条件成熟时发展为职业剧团。

譬如湘西苗剧就是一个农村业余剧团于1954年在县文化馆的支持和帮助下创建起来的,而后又经过州、县文化主管部门的积极推广,苗剧才得以在湘西各县广泛流行,并为日后建立专业剧团奠定了坚实的基础。广西壮剧也是如此,原来都是业余演出,1957年才在政府文化部门的组织协调下,由靖西、德保两县艺人组建成职业性的靖德壮剧团,后于1960年改建为右江壮剧团,1965年扩建为广西壮族自治区壮剧团。云南的情况更为突出,省文化主管部门先于1961年年8月派出民族戏曲工作组,对傣、壮、白、彝四个剧种的艺人进行艺术辅导,组织编排剧目;又于同年11月发布《关于建立傣、白、壮、彝四个民族剧团的通知》,随后在1962年1月举办全省民族戏曲观摩会演,选调这四个民族剧种全部到会参演,一举创建了四个专业剧团。会演中的部分优秀剧目,如傣剧《娥并与桑洛》、彝剧《曼嫫与玛若》、壮剧《螺蛳姑娘》、白剧《火烧磨房》等,后被中国戏剧出版社汇集出版,将傣、壮、白、彝四个民族剧种介绍到全国。此外吉林、内蒙古、贵州、西藏、新疆等省,在当地文化部门的积极扶植下,许多民族剧种如朝鲜族唱剧、满族新城戏、内蒙古蒙古剧、贵州侗戏、西藏藏戏、新疆维吾尔剧等,也都先后建立了自己的专业演出团(队)。这些专业团体既占领现代化城市舞台,又不失去广阔的农村空间,活跃于本民族广大群众中间,借助现代科技对舞台艺术进行全面的革新创造,使演出艺术质量不断提高,有力促进了民族剧种的发展。

在这些专业演出团体中,还出现了一种名为“乌兰牧骑”的小型文艺演出队。它以特有的轻骑活动方式,适应了内蒙古大草原环境,解决了大型剧团难以深入广大牧区的困难,被内蒙古自治区文化局树为文艺团体的优秀典型,迅速向全区推广,使之很快遍布内蒙古的各旗县。1965年又被文化部选调到其他省区作巡回演出,被誉为文艺界的一面旗帜,在全国产生了深远的影响。几十年来,内蒙古各旗县的乌兰牧骑坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向,以演出、宣传、辅导、服务为己任,以“队伍短小精悍、队员一专多能、节目小型多样、装备轻便灵活”的





形式为特色,长期深入偏远牧区,演出反映现实生活的蒙古剧,丰富了蒙族群众的文化生活。

新时期以来,随着文学艺术的全面复兴,少数民族戏曲剧种也获得了新的发展生机。专业及业余剧团逐步得以恢复,艺术人才得到培养和重用,改编和新创剧目大批涌现,少数民族戏曲在中国戏曲乃至世界戏剧中的地位日益提高。

如西藏藏戏,在1980年全国第一届少数民族文艺会演中演出了《朗萨雯波》,又在2001年全国第二届少数民族文艺会演中演出了《文成公主》,以其独特的民族风格和艺术特色享誉全国;又如青海黄南藏戏,其新编剧目《意乐仙女》于1983年获全国优秀剧本创作奖,曾先后到广州、北京、上海、江西、江苏、山东、贵州、四川、香港等地演出,被誉为“高山上的雪莲”。不仅如此,藏戏还曾走出国门,远到美国、西班牙、葡萄牙、意大利、加拿大、瑞典、奥地利、日本等国及中国香港、澳门地区演出,显示了藏戏在中国和世界剧坛上的重要地位和突出价值。

尤为突出的是,在党和政府的支持、扶助下,在业余剧团蓬勃兴旺的大好形势里,又有一批少数民族戏曲剧种建立了自己的专业剧团(队),如青海黄南藏戏、甘肃甘南藏戏、阜新蒙古剧等。这些新生剧团创作、改编了一批优秀剧目,荣获全国性剧目评选的奖项,为民族剧种赢得了荣誉,更使自己获得了新的发展契机。

譬如吉林扶余满族新城剧团演出的新城戏《红罗女》《铁血女真》;青海藏剧团演出的藏戏《藏王的使者》《金色的黎明》;广西壮剧团演出的壮剧《金花银花》《歌王》;云南大理白剧团演出的白剧《望夫云》《阿盖公主》;新疆歌剧团演出的维吾尔剧《古兰木汗》《木卡姆先驱》;内蒙古民族剧团演出的蒙古剧《满都海斯琴》;内蒙古鄂尔多斯歌舞团演出的蒙古剧《蒙根阿依嘎》(银碗)等,都是这一时期较为著名的剧目。

随着现代科学技术的进步和发展,尤其是影视传媒技术的引入,少数民族戏曲剧种在更大范围内得到了普及,许多少数民族戏曲剧目被制作成光碟、磁带,更有一些剧种堂而皇之登上了中央电视台举办的春节晚会舞台。如侗戏《珠郎娘美》《蛇郎》《刘梅》等优秀剧目,被制作成光碟广为传播;又如彝剧、傣剧、白剧、藏戏、蒙古剧等,于1999年首次参加了中央电视台春节戏

曲晚会,演出有彝剧《铜鼓祭》、西藏藏戏《文成公主》、内蒙古蒙古剧《满都海斯琴》、白剧《阿盖公主》、傣剧《娥并与桑洛》等的片断。

四、对少数民族戏曲剧目创作的加强

少数民族戏曲剧种的发展离不开剧目生产,演员要靠剧目的演出提高自己的艺术水平,剧种要靠剧目的生产完善自身的机能体质,因而在艺术实践中,剧目建设已成为剧团生存发展的重要保证。

中华人民共和国成立后,各地政府文化部门积极制定规划,通过挖掘传统剧目、组织新剧目创作、举办文艺会演等措施,促进了少数民族戏曲艺术水平的提高。各种类型、层次的文艺、戏曲会演,成为各民族优秀剧目的集中展现。仅中华人民共和国成立后的17年间,就有大量优秀演出剧目上演。参加演出的部分剧目见本章之附录1。

在剧目建设中,值得提出的是广西壮族自治区于1960年举行了一次规模宏大的推广剧目《刘三姐》的演出活动。据1960年3月底不完全统计,全区有十余个剧种的94个专业、1115个业余团队参加了这一剧目的演出,参演人数达5800余人,壮剧、侗戏、苗剧等少数民族剧种都进行了移植演出,彩调剧、桂剧等汉族戏曲剧种以及歌剧、歌舞剧、电影、电视等艺术门类,也都做了推介演播。这种在统一领导下大规模推行同一优秀剧目演出的作法,亦不失为一种推动民族戏曲发展的有效措施。

“文革”中,一些少数民族剧种仍在坚持活动,但主要是以移植样板戏为主,如内蒙古移植演出了蒙古剧《红灯记》《杜鹃山》《龙江颂》;湖南移植演出了苗剧《红灯记》《智取威虎山》《杜鹃山》;云南的白剧、傣剧、章哈剧都移植演出了《红灯记》,白剧还创作了《苍山红梅》,与章哈剧《红灯记》同被选调进京演出;新疆移植演出了维吾尔剧《红灯记》,参加1975年在北京举行的全国文艺调演,还移植演出了《智取威虎山》《沙家浜》《龙江颂》;广西创作演出了壮剧《红岭壮歌》,于1972年参加广西壮族自治区文艺会演,又移植演出了《平原作战》选场,参加1974年在北京举行的四省(区)市文艺调演;贵州创作演出了侗戏《抓丁仇》《买薄膜》《火山口》《护林哨兵》《婚事前后》《修犁》,又移植演出了《龙江颂》《杜鹃山》等。

“文革”结束至80年代初期,各地落实戏曲剧目“三并举”政策,在上演传统剧目的同时,积极编演历史剧和现代戏,参加全国及各省(区)的文艺会演、调演。参加演出的部分剧目见本章之附录2。

此后,一些全国性的剧目、剧本评奖活动相继应运而生,进一步促

进了戏曲艺术的繁荣与进步。其中比较重要的奖项有：中国戏曲家协会组织颁发的“曹禺戏剧文学奖”，文化部、中国戏剧家协会、中国少数民族戏剧学会组织颁发的“全国少数民族题材戏剧剧本孔雀奖”，文化部组织颁发的“文华奖”，中宣部组织颁发的精神文明建设“五个一工程奖”，文化部、财政部联合主办的“国家舞台艺术精品工程”等。在上述全国性文学艺术评奖中，都有少数民族戏曲剧种的身影，它们跻身于国家最高艺术殿堂上，展示着中国少数民族戏曲的多姿风采。

据不完全统计：

杨明等编剧的白剧《望夫云》，获1980—1981年全国优秀剧本创作奖；

华本嘉改编的青海藏戏《意乐仙女》，获1982—1983年全国优秀剧本创作奖。

荣获“曹禺戏剧文学奖”的少数民族戏曲剧本有：

王福义创作的满族新城戏《铁血女真》，获1994年曹禺戏剧文学奖；

梅帅元等创作的广西壮剧《歌王》，获1997年曹禺戏剧文学奖。

荣获“全国少数民族题材戏剧剧本孔雀奖”的少数民族戏剧剧本有：

杨莹珍等编剧的广西壮剧《金花银花》，获第一届孔雀奖金奖；

梅帅元创作的广西壮剧《羽人梦》，获第二届孔雀奖金奖；

梁维安创作的侗戏《官女婿》，王福义创作的满族新城戏《铁血女真》，获第三届孔雀奖金奖；

孟根苏吉等创作的内蒙古蒙古剧《蒙根阿依嘎》（银碗），获第四届孔雀奖特别奖；

华本嘉、高鹏创作的青海藏戏《金色的黎明》，获第四届孔雀奖金奖。

荣获“文华奖”的少数民族戏曲剧目有：

吉林扶余满族新城戏曲团的新城戏《铁血女真》，获第三届文华大奖；

青海黄南藏族自治州民族歌舞团演出的藏戏《藏王的使者》，获第六届文华新剧目奖；

广西壮剧团演出的壮剧《歌王》，获第七届文华大奖；

新疆歌剧团演出的维吾尔剧《古兰木汗》，获第七届文华新剧目奖；

新疆歌剧团演出的维吾尔剧《木卡姆先驱》，获第七届文华发掘古典音乐奖；

内蒙古民族剧团演出的蒙古剧《满都海斯琴》、青海省藏剧团演出的藏戏《金色的黎明》，获第九届文华新剧目奖。

荣获“五个一工程奖”的少数民族戏曲剧目有：

吉林扶余满族新城戏剧团演出的新城戏《铁血女真》、青海黄南藏族

自治州民族歌舞团演出的藏戏《藏王的使者》，获第二届“五个一工程奖”；

内蒙古鄂尔多斯歌舞团演出的蒙古剧《蒙根阿依嘎》（银碗），获第四届“五个一工程奖”；

广西壮剧团演出的壮剧《歌王》，获第五届“五个一工程奖”；

新疆歌剧团演出的维吾尔剧《古兰木罕》，获第六届“五个一工程奖”；

西藏藏剧团演出的藏戏《文成公主》，获第七届“五个一工程奖”；

内蒙古民族剧团演出的蒙古剧《满都海斯琴》，获第八届“五个一工程奖”。

在“国家舞台艺术精品工程”的评选中，内蒙古民族剧团演出的蒙古剧《满都海斯琴》，获2002—2003年度国家舞台艺术“精品提名剧目”称号，成为全国惟一入选的少数民族戏曲剧目。

这些获奖的少数民族戏曲作品，反映了新时期少数民族戏曲在戏剧理念、戏剧内容、戏剧表现形式等方面所取得的收获和成就，为中华民族戏曲宝库增添了新的瑰宝。

第三节

少数民族戏曲的生成规律

中国戏曲艺术是各民族人民共同创造的，汉族戏曲与少数民族戏曲同生共长于深厚的中华民族传统文化土壤中，它们在生成与发展过程中形成了共同的规律。研讨少数民族与汉族戏曲剧种的生成规律，将有助于我们对中华民族戏曲的整体认识，也有益于对戏曲剧种的进一步创造与发展。

试将少数民族戏曲剧种与汉族戏曲剧种相比较，我们不难发现，尽管它们所处的历史时代、地理环境、文化传统、民情习俗和艺术渊源等条件各不相同，但在从其艺术母体逐渐衍变为戏曲剧种的生成过程中，却顺延着相同的发展轨迹，即都是在歌舞或说唱艺术的基础上发展为歌舞演故事的完整戏曲形态的。

如做进一步的具体分析，少数民族戏曲剧种大致可归纳为三

