

湛桂黔壯劇市依戎歷史討論會

六集

滇桂黔壮剧、布依戏 历史讨论会文集

《中国戏曲志·广西卷》编辑部
《中国戏曲志·贵州卷》编辑部 编 印
《中国戏曲志·云南卷》编辑部

责任编辑：郑 开 绮

邓 世 林

封面设计：石 宏

**滇桂黔壮剧布依戏历史
讨 论 会 文 集**

— · —

（内部资料）

成 本 费 2.00元

序 言

金 重

一个民族的创造性体现在各个方面，戏剧是其中的方面之一。从戏剧又可以窥测一个民族的创造力，特别是艺术创造力。壮族与布依族是创造力旺盛的两个姊妹民族，壮剧与布依戏两个姊妹剧种的存在与发展正是这种创造力旺盛的证明。这些年来，这两个剧种都有若干优秀作品问世，而对这两个剧种的理论探讨却并不多，这不能不是一个遗憾。1986年滇桂黔三省关于壮剧布依戏历史讨论会的召开，可否说是一次补偿？！

这次会议集三省部分戏曲志编纂者于一堂，并有北京的专家远来指导，老少咸集，群贤毕至，论文二十篇，虽未必字字珠玑，篇篇珍玉，然而言之有物，正是编纂戏曲志成果的体现，又必将有利于戏曲志编纂的质量提高。

民族戏曲的研究，民族戏曲学的建立与发展还有待于有志者的不断开拓，这次讨论会的召开，这本论文集的编印，或将有利于此一开拓？

×

×

×

本论文集所集诸篇，其重要内容都偏于阐述壮剧或布依戏的形成及演变，诸文中所见或有不同，那是正常现象。这些论述的重要性还不仅仅在于对壮剧布依戏历史作出了某些值得注意的探讨，更在于它们在民族戏曲发生学方面提出了一些方法论性质的问题，举其要者，约有以下几端：

一、一般说来，某一民族戏曲剧种的形成发展，都是在本

民族文化艺术传统基础之上，在一定社会条件下，受到某种外来文化艺术的刺激与影响而逐渐受精、孕育、开花、结实的，因此各民族戏曲剧种形成发展的规律，就有若干近似之处。广西壮剧与云南壮剧都曾受到“广剧”的影响就是一个例子，不承认这类共性，看来是不合客观事实的。然而由于生活本身的复杂性，各个民族戏曲剧种的发生发展不可能出于一个模式。承认它们的多样性，承认发生发展中的个性同样也才可能符合客观事实。同样是广西壮剧，北路壮剧与南路壮剧的源与流未必相同，同样是云南壮剧，乐西土戏显然与富宁土戏并非同源。土司在傣戏的形成发展中起过重大影响，而毕么（巫师）影响彝剧。不研究民族剧种发生发展的特殊性，我们的认识永远只能停滞于“一般”与表层。不研究这些特殊性的交叉、冲突、统一、结合，也很难从宏观的角度来认识民族剧种的发生发展的规律。在比较中研究民族剧种发生发展的特殊性，可不可以说是这些论文在方法论上给我们的一种启示？当然，研究汉族剧种这一方法也是适用的，问题在民族剧种的“比较”，还有它特殊的问题，比如民族语言；这类问题是更深一个层次的问题，这次尚未涉及。

二、内因与外因的关系也是民族戏曲发生学上一个需要研究的课题。勿论壮剧、布依戏或白剧、傣剧等等，差不多都受到汉族戏曲剧种的影响。然而，富宁土戏可以把广西彩调的一个声腔拿过来据为自己的一种声腔，而傣剧却虽受滇剧的很大影响偏偏把滇剧声腔拒之门外。它在声腔上的排他性与富宁土戏的容纳性形成一种对照，如果我们再想想不管河南梆子、河北梆子、山东梆子、四川弹戏、滇剧丝弦等等之间有多少变异，其母体都是梆子；不管京戏皮黄、汉剧皮黄、桂剧皮黄之

间有多少区别，其母体都是皮黄，那么我们会对傣剧这样在声腔上的排他性现象刮目相看了。由此，就得追溯傣剧这类民族剧种的产生发展与它们的文化艺术传统的关系及这种传统与外来影响的比较。因此，民族剧种发生发展中，内因是什么？如何影响？外因是什么？又如何影响？内因与外因的关系如何？都得具体调查研究，才能获得丰富而生动的感受与认识。当然，这些感受与认识，也要经过抽象与概括，才能达到理论的高度，形成规律性的认识。

三、本集论文的作者，大多数认为民族剧种产生发展的原因是多样的，政治的、经济的、文化的、集体的、个人的因素都必需予以考虑。但不同的民族剧种在不同的历史时期，作用于它的因素就可能有所不同，不能一概而论。佤族清剧艺人特别提到一个姓李的人对清剧传播的影响，彝剧最早把彝经中的一段故事变为表演性演唱的是一位叫李多二的毕摩，这种个人因素所起的重要作用，看似带有偶然性，实则背后可能隐藏着必然。值得一提的是民族剧种与宗教的关系，贵州的论者说，摩师祭祀中的跳神活动孕育了布依戏，广西壮族戏剧就有师公戏，从演出习俗中，我们可以看出宗教在云南壮剧中的遗留。因此，在不同的历史时期，不同的民族剧种的产生与发展，虽然受到影响是多种多样的，可是各种因素所起作用的轻重强弱却不一定相同，不可对各种因素等量齐观。

四、此次讨论，重点在壮剧与布依戏的历史，本集中的论文内容也集中在这一方面。但是，在叙述剧种的历史发展情况中，有些论文也牵涉到剧种的形态问题。有关民族戏曲剧种形态学的问题属于民族戏曲学中另一范畴，这些论文在这一问题上并未展开论述，但诸文中所牵涉到的形态学方面的一些问

题，虽语焉不详，仍值得我们注意。

一个是民族戏曲剧种在不同历史时期的不同历史形态。比如有的文章谈到的北路壮剧在旧州发展的几个形态：八音班、板凳戏、门口戏、游院戏、地台戏等。另一些文章谈到的布依戏从摩师跳神到板凳戏，再到八音坐弹戏、布依地戏、布依戏。这些说法都提醒我们，研究民族剧种的各个历史形态是研究民族剧种形态的一个重要方面，也是一个重要方法。我们要深入一步考虑：划分历史形态的标准是什么？各个历史形态之间的联系与区别何在？如此等等。

这些论文中在形态研究中引起我们注意的另一点是某些论文涉及到对剧种形态的某些组成元素的分析，虽然是初步的分析。如对剧种音乐的分析，对剧目的分析。这就是说，对于民族戏曲剧种形态的分析，既需要从其历史发展形态方面分析，又需要从其组成元素——音乐、文学、表演、习俗等方面作出分析。这一纵横两方面分析，或可使我们对民族剧种的形态得到较为全面的认识，也可能是形态学中的一个重要课题。

这些论文在形态学中涉及到的还有个剧种的命名问题。比如广西壮剧云南壮剧都是壮剧，而冠以地名以示区别。富宁土戏、乐西土戏、广南沙戏都纳入云南壮剧范畴而成为它的支系。一个剧种的命名，本来应根据这一剧种的本体特征而定，比如梆子系统的剧种，都叫梆子，汉族戏曲剧种本以声腔为本体特征，因此以声腔命名。以后某些声腔传播开来，一些本同作为一种声腔的剧种即冠以地名以示区别。民族戏曲剧种产生有些本来是以本体特征为标准命名的，如白族的吹吹腔，改为以民族名称命名。许多剧种则一开始即以民族名称为剧种命名。这就产生了在命名中如何考虑处理好民族关系与剧种的本体特

征的关系问题，这是民族戏曲剧种的一个特殊问题，此次已涉及而未展开，但必须予以研究。

上面举到的，是我参与此次讨论会及拜读有关论文的一些肤浅的感想，精华还在这些论文本身。我想为读者作一次向导，帮助读者在这些论文的山川中一游，但愿我这向导不太蹩脚。

1988·3·27日昆明

目 录

序 言	金 重 (1)
谈壮族戏曲剧种与源流	潘明训 (1)
广西北路壮剧源流之我见	李懋椿 (14)
从传统剧目看广西北路壮剧的源流	谭继明 (37)
那劳壮剧源流初探	岑隆业 (42)
试论广西德保壮剧的形成和发展	黄胜己 (51)
壮剧史研究一知谈	韦 苇 (61)
彩调剧与壮剧的“咿嘞嗨”	杨爱民 (79)
邕剧和广西、云南各地壮戏的历史关系	王兆椿、崔志光 (85)
云南壮剧源流沿革再探	黎 方 (92)
试论云南壮剧的历史源流	黄懿陆 (123)
云南壮剧历史发展中几个问题的考释	何朴清 (139)
富宁壮剧音乐的产生与曲体结构形态的基本规律	汤绍良 (168)
沙戏源流及发展形态初探	诗 仁 (188)
沙剧初探	曹 善 (196)
乐西土戏浅谈	赵耀华 (209)
乐西土戏音乐的构成及其源流探辨	梁 宇 (222)

布依戏考略	毛 鹰 (248)
我国少数民族戏曲的又一瑰宝	王文科 (263)
布依戏初探	黄理中 (276)
布依戏音乐探微	一 丁 (281)

附 录

壮剧、布依戏历史讨论会拾辑	邓世林 (296)
滇、桂、黔三省(区)召开壮剧、布依戏历史 讨论会	(302)
滇、桂、黔三省(区)壮剧、布依戏历史讨论在文山举行	佳 石 (305)
滇、桂、黔三省(区)壮剧、布依戏历史讨论会在 文山举行	一 凡 (306)
老山战区行纪事	杨 山 (308)
广西壮族正名座谈会纪要	广西文化厅 (312)
组织机构名单	(316)
代表名单	(317)
工作人员名单	(320)
日 程	(323)
后 记	顾乐真 (325)

谈壮族戏曲剧种与源流

广西 潘明训 （壮族）

壮族，是我国少数民族中人口较多且历史悠久的民族。壮族人民在长期的劳动生产斗争中，创造了自己光辉灿烂的民族文化。诸如从远古的“花山崖画”，到多姿多采的陶瓷工艺及壮锦等工艺美术；从叙事长诗《布罗陀》、《布佰》、《岑逊王》、《莫一大王》、《嘹歌》到《百鸟衣》，从丰富的民族民间音乐舞蹈，到壮剧《布牙》、《依智高》、《宝葫芦》、《红铜鼓》、《金花银花》以及民族民间歌舞剧《刘三姐》等等，都为中华民族的文化艺术宝库增添了瑰丽的珍宝。

壮族戏曲是随着社会的进步发展，自诗歌、音乐、舞蹈等歌舞艺术演变发展而形成的。它有着自己产生发展的社会基础和艺术基础。长期以来，由于历代统治阶级进行民族压迫和歧视，加上经济、文化等多方的原因，壮族戏曲的产生及其发展的历史，没有能够很好地用文字记载、保存下来。这就给我们今天研究和继承发展壮族戏曲艺术，带来了不少的困难。解放后，许多热爱民族戏曲事业的同志，对壮族戏曲的产生发展的历史沿革，它的风格特点和发展方向等问题进行了大量的、有益的探索，提出了许多不同的见解。这里仅就自己在调查研究中接触到的问题，提出一些看法。

壮族戏曲的种类

壮族戏曲由于产生的时代和地理环境不同，运用的方言、

音乐唱腔，表演风格以及伴奏乐器和服装道具的不同，因而形成了不同的戏曲品种。对于壮族戏曲的种类问题，长期以来存在着诸多的意见和不同的划分方法，归纳起来主要有以下几种：

（1）有的把壮剧分为隆林壮戏、田林壮戏、靖德木偶戏、马隘壮戏、师公戏等五种。（广西壮族文学编辑室、广西师范学院编：《壮族民间戏剧》，一九六二年九月九日《广西日报》）

（2）有的认为广西壮族有师公戏、壮族土戏、靖德木偶戏三大类，继而又把其中的壮族土戏分田林、隆林土戏；德保土戏；再加上德保壮剧作为五个剧种。（冯厚：《谈广西壮族戏剧》，载《少数民族戏剧研究》，中国戏剧出版社一九六四年出版）

（3）有的分为师公戏、靖西木偶、隆林壮剧、德保壮剧、富宁壮剧、广西壮剧等七种。（曲六乙：《中国少数民族戏剧·壮族戏剧》，作家出版社一九六四年出版）

（4）有的认为：壮族戏曲大致可分为两类，一是以壮语唱的民族戏曲，如壮剧、师公戏和木偶戏等。另一类是在壮族民间歌舞基础上形成起来的用汉语演唱的民间歌舞剧，是一九五八年新生的一个剧种。这种看法又把壮剧分为田林壮剧、德保壮剧和富宁壮剧等三个支派。（胡仲实：《壮族文学概论》广西人民出版社一九八一年出版）

除以上四种分法外，还有一种并不见诸文字转载，然而却有一定代表性的看法，认为壮族只有一种戏就是壮剧。因为其它的还不像戏，不能成为剧种，何必分那么多。

我认为，壮族戏曲的种类，应该依据它所运用的语言、音

乐唱腔、表演风格和它流行的地区来划分。上面提到的第一、第三种看法，显然是根据它的流行地区和在音乐唱腔、表演风格等方面的某些不同确定的。然而他们恰恰忽略了没有全面综合地从各个方面去考虑它的共同性问题，只考虑了个别的特殊性。所以得出了隆林壮戏和田林壮戏，富宁壮剧和广西壮剧都是不同剧种的结论。其实这些地方的壮剧，它所运用的语言、主要的音乐唱腔、表演风格、伴奏乐器、服装道具都是基本相同的，只是由于所在地区有别，在音乐唱腔和表演上略有不同而已。如果只从某些方面的稍许不同，就把它们分为不同的剧种，这显然是不大妥当的。要是这一区分方法可以成立的话，还可以再把德保壮剧分为都安壮剧和马隆壮剧。（两者均属德保县的乡）甚至其它的还可以分得更多更细一些。由此类推，也就可以把同属京剧的北京京剧和上海京剧由于所处的地区不同，音乐唱腔和表演风格上某些流派的不同，再分为两个剧种了。这显然是说不通的。

在第二种看法中，把除了师公戏、木偶戏之外的壮族戏曲，通称为壮族土戏，未免有些笼统。当他把壮族土戏进一步地分为田林、隆林土戏，德保土戏，德保壮剧三个剧种，又令人感到不尽合理。众所周知，德保壮剧就是德保土戏，只不过是它在解放后有了丰富发展、得到了提高罢了，怎能因此就说它是两个剧种呢？

另外，在第四种看法中，把田林壮剧、德保壮剧和富宁壮剧作为壮族戏曲的三个支派来看，我觉得这种看法也是值得斟酌的。田林壮剧和富宁壮剧可以说是个支派问题，但田林壮剧、富宁壮剧和德保壮剧之间，不论从它的产生和发展，还是从演唱语言、音乐唱腔、表演风格以及它们流行的地域来看，都存

在着很大差异。它们只能说是两个不同的剧种，而不仅仅是个支派问题。

甚于那种认为壮族只有一种戏，就是壮剧，不应再分那么多种的看法，也是不符合客观实际的。尽管壮族戏曲中各个不同的剧种还不够完善，有待进一步丰富和提高，但它的存在却是客观事实。决不能对它采取不承认主义。事实上壮族戏曲的各个剧种从产生以来，直到今天还在深受广大壮族人民的欢迎。不管承不承认它，它还是一直存在着，这是谁也抹杀不了的。我们应该正视和研究它，对它采取科学的态度，以积极促进它的繁荣发展。

壮族戏曲究竟应该分几个种类，怎样分法才更符合它的产生和发展的客观实际呢？我觉得可以分为：壮诗师剧（亦称壮族师公戏）、壮族木偶戏、北路壮剧、南路壮剧四个剧种。（听说海南岛的临高戏也和南路壮剧有类似的地方，由于自己对广东连山、海南一些壮族地区的戏曲缺乏调查研究，故这四个剧种不包括这些地区的壮族戏曲）。另外，解放后发展起来的壮族民间歌舞剧、山歌剧等不属于戏曲之列。

为什么分为四个剧种比较合适呢？主要是根据它流行的地域、演唱运用的语言、音乐唱腔和表演的风格决定的。壮诗剧、壮族木偶戏作为壮族戏曲中两个不同的剧种，大家都公认了的。看法不同的是南路壮剧和北路壮剧还要不要再分为好几个不同的壮剧剧种，或者干脆就是一种壮剧就行了呢？我觉得南路壮剧和北路壮剧，从它们产生的年代、流行的地域、演唱的语言、音乐唱腔和表演风格等，都不一样，把他们看成只是一种壮剧，未免不大符合客观实际，硬把它们捏在一起，群众也不可能接受，也不利于这两个不同剧种的发展。至于南路壮

剧中的靖西壮剧和德保壮剧就没有必要再分为两个不同的剧种了，因为他们所演唱的语言、音乐唱腔和表演风格基本上都是相同的，只是有个别唱腔不同罢了，它们应该同属南路壮剧。在北路壮剧方面，是否还应把田林壮剧、隆林壮剧、富宁壮剧、广南壮剧分为不同的剧种呢？这个问题看法不一，分歧较大。我认为不应再把它们分为不同的剧种，虽然在音乐唱腔上，由于它们流行的地区不同而有所不同，一些地方在演唱时，多以自己本地的唱腔为主，但它们也都吸收和容纳了其它地方唱腔，同属联曲体结构，在演唱语言上，同用壮族北部方言，在表演风格上也基本一样，且这些地方的艺人，经常互相交流演出，因此，它们之间，应该同属一宗，没有必要再把它们分为几个不同的剧种。

下面仅就壮族戏曲的四个剧种，作些必要的阐述。

（1）壮诗剧

壮诗剧在壮族民间称“Cieng Sei”、汉语译为“唱师”或“唱诗”。（壮话“师”与“诗”谐音，它也同时包含“师”和“诗”的意思），解放后称为“师公戏”或“壮诗剧”。它主要是在壮族民间演唱叙事长诗的基础上，不断吸收“师公”舞蹈，经过长期的演变而发展形成。从它产生以来，就以反映壮族民间叙事长诗为其主要内容，加上它的剧本语言，包括唱腔道白，全部运用诗的语言。因此，称之为“壮诗剧”更为贴切。壮诗剧主要运用壮族地区的中部方言演唱，流行于贵县、来宾、武鸣、上林、马山、武宣、象州、忻城、宜山等县的壮族地区。其唱腔主要是在壮诗腔和欢腔的基础上，发展成为联曲体的唱腔和曲牌。有抒情腔、叙事腔、送花腔、乐腔、饮酒

腔、老旦腔、花旦腔、和尚腔、花子腔、丑角腔、迎腔、辞腔等等，而这些唱腔曲牌由于它所流行地区的不同而又有不同，这就使得它唱腔曲调比较丰富。在人物行当方面，有花旦、武旦、老旦、丑旦、文生、武生、老生、丑生之分；在表演上由于它吸收了师公舞蹈发展变化而成，因而其表演古朴粗犷，有浓郁的民族风格特点；它经常演出的剧目约有一百五十多个，是壮族戏曲中比较古老的宝贵遗产。

（2）壮族木偶戏

壮族木偶戏，以靖西木偶戏为代表，又叫“吊线戏”或“木头戏”。它主要流行于靖西、德保、那坡、大新、天等等地以及越南的西北部地区。运用壮族地区南部方言演唱。其唱腔曲牌是在靖西、那坡的民歌以及“末伦”调和道场音乐的基础上发展起来的板腔体曲式。主要有仙班、平调、喜调、采调、哭调、叹调、平高调、诗调等。开始形成时没有打击乐，以后才逐步吸收壮族民间打击乐以及邕剧、粤剧的锣鼓点发展起来，它经常演出的剧目约有两百多个，除反映壮族民间历史传说故事之外，相当一部份剧目是根据汉族历史小说、故事改编的。所有这些剧目，都有着它浓厚的地方民族特色。

（3）北路壮剧

北路壮剧流行于田林、西林、隆林、凌云、百色、富宁、广南等地。它主要运用壮族地区北部方言演唱。其唱腔曲牌主要有正调、过调、梳妆调、杀鸡调、升堂调、扫堂调、八音调、鲜花调、布牙调、班公调、丑角调、喊板、怒板、哀板、叹板、哭板等，属联曲体曲式。由于它流行的地区不同，因而其唱腔

曲牌各地均有自己的变化发展。在行当方面，分有花旦、老旦、彩旦、文生、武生、老生、丑生等。近似于花灯、采茶等类型的民间歌舞剧。有些同志根据它流行地区的不同和它某些唱腔曲牌的变化发展以及表演风格上的个别差异，把北路壮剧又分出了一些不同的剧种，其实是没有必要的。各地的北路壮剧虽然有某些不同，但它们都共同用壮族地区的北部方言演唱，其唱腔曲牌同属联曲体曲式；其表演风格基本相同，同样都要用扇子、手巾，台步基本一致；在乐器伴奏方面，都基本以马骨胡为主。且富宁、田林、隆林的壮剧艺人，大都可以同台演出，云南和广西的壮剧戏班，也都经常互相交流演出。这说明了它们是同属一宗的，至于它们之间存在的某些差异，是在发展过程中形成的不同流派而已。

（4）南路壮剧

南路壮剧是在壮族木偶戏的基础上发展起来的。它以德保壮剧为代表。其流行地区、演唱语言、唱腔曲牌基本和壮族木偶戏一样。在它的发展过程中，特别在表演和打击乐方面，明显地吸收了汉族邕剧、粤剧的东西。其行当比较齐全，有花旦、武旦、老旦、丑旦、文生、武生、老生、大花脸、小花脸之分。在表演身段方面，它虽然吸收了一些汉族戏曲的东西，但由于它是在壮族民间舞蹈基础上逐步发展起来，因而具有自己的独特风格。

壮族戏曲的源流

在壮族戏曲的产生和发展的源流问题上，过去由于没有多少文字记载，仅凭老艺人的回忆推断，各人说法不一，因此也