

中國少數民族戲曲

研究資料選編

中國戲曲志編輯部

中国少数民族戏曲

研究资料选编

中国戏曲志编辑部

一九八四年于北京

编 辑 说 明

《中国少数民族戏曲研究资料选编》是为编纂中国戏曲志而编印的有关少数民族剧种的参考资料。该书所选录的文章大部分是公开发表过的，还有一小部分是内部刊物发表过的。为了给广大戏曲研究者提供方便，我们还在此书的后面附了有关少数民族戏曲的文章目录索引。在此书的编辑过程中曾得到中国艺术研究院资料馆及戏曲研究所资料室的大力协助，特此表示谢意！

中国戏曲志编辑部

一九八四年七月十五日

目 录

- 少数民族戏剧的艺术风格问题……………曲六乙 (1)
- 学习少数民族剧种史的心得……………余 从 (11)
- 藏戏……………何乾三、沈 灿 (17)
- 藏剧和藏剧故事……………王 尧 (32)
- 略谈藏剧……………锦 华 (44)
- 谈藏剧……………东 川 (54)
- 藏戏的流派……………刘志群 (59)
- 谈谈藏戏音乐……………边 多 (67)
- 白族戏曲——“吹吹腔”……………赵宽仁 (72)
- 白族吹吹腔传统与源流初探……………杨 明、刘 钺 (76)
- 白剧……………杨 明 (96)
- 大本曲和大本曲剧……………金 穗 (104)
- 侗戏……………方暨中 (112)
- 侗剧调查札记……………吴 琼 (135)
- 略谈傣剧……………金 穗 (162)
- 傣剧……………金 穗 (176)
- 赞哈与赞哈剧……………夏国云 (184)
- 谈广西壮族戏剧……………冯 厚 (199)
- 云南壮剧浅识……………黎 方 (213)
- 云南壮剧……………黎 方 (245)

壮族沙剧.....	黎 方 (263)
彝族戏剧.....	杨友鸿 (267)
新兴的剧种 —— 彝剧.....	刘树邦 (269)
布依族民间戏剧.....	金文达 (276)
初开的花朵 —— 大苗山苗戏简介.....	覃桂清 (292)
苗族新创的剧种 —— 苗剧.....	千 里 (296)
丰富多彩的“新 曲子”戏.....	段文其 (298)
关于蒙古剧的情况调查.....	(304)
附:	
少数民族戏剧研究资料索引.....	(311)

少数民族戏剧的艺术风格问题（节录）

曲六乙

中华民族戏剧的共同风格，是从汉族各种戏曲艺术和藏剧、壮剧、白剧、侗剧等少数民族戏剧里抽象出来的。做为先进的汉族戏曲，对兄弟民族戏剧的诞生和发展，有相当大的影响，譬如白剧、壮剧的“哎咿呀”、“哎的叻”两个流派，受汉族古典戏曲艺术风格的影响非常明显浓厚。所以汉族各种戏曲的共同风格，必然成为中华民族戏剧的共同风格的重要因素，它对后者的形成，在某种意义上说，起到了决定性的作用。我们研究中华民族戏曲的共同风格和艺术发展规律时，不能排除对汉族戏曲的艺术风格和发展规律的探讨。但另一方面，不能用汉族戏曲特别是古典戏曲的艺术风格来代替和规范中华民族戏剧的艺术风格，就像不能用汉族戏曲完全代替和规范中国戏剧一样，那是不够科学、准确的（虽然，对外国来说，汉族戏曲可以代表中国的民族戏剧——这是两回事）。做为中国戏剧，它的艺术风格的概括范畴，要大于汉族戏曲艺术风格的概括范畴。中国戏剧的艺术风格包括了汉族戏曲，汉族戏曲却包括不了中国戏剧。譬如歌、舞、剧高度融合的艺术特点，在汉族戏曲中存在，但汉族戏曲如京剧、昆曲的四功——唱念做打、细致的行当分工、动作的程式化，

不一定都能成为中华各民族戏剧的共同特征。汉族戏曲的这些特征，也许大致可以概括白剧、侗剧，却不能概括傣剧、彝剧、苗剧、傣尼剧和壮剧的“咿喏嗨”流派。后者比较年轻，甚至是解放后诞生的艺术婴儿，它们将来的艺术面貌可能像白剧、壮剧“哎哟呀”那样，走汉族古典戏曲的路子，也可能走花灯、彩调的路子，也可能走其他的路子，譬如新歌剧的路子。目前还很难肯定，也不必过早地肯定。今天如果把汉族戏曲特别是古典戏曲的艺术风格，做为中华民族戏剧唯一的艺术风格，也就是把两者等同起来，势必要用汉族戏曲艺术风格来规范所有各兄弟民族戏剧，势必要求在发展、成长过程中，也要唱念做打缺一不可，建立行当；唱腔也要联曲体（曲牌体）或板腔体，趋于类型化；动作趋向程式化。其结果对少数民族戏剧的发展道路，不但不是开拓，相反会相对地狭窄一些。反过来，不用汉族戏曲艺术风格进行规范，而是合理地借鉴和吸收汉族戏曲中某些艺术经验，把路子开拓得更多些，开辟得更宽些，对促进中华民族戏剧的百花齐放，是大有好处的。一九六二年春天云南省会演命名“兄弟民族戏剧观摩演出”，不叫兄弟民族戏曲会演，我想就含有这种用意吧。

事实也是如此。蒙族剧《慰问袋》是个小歌舞戏，一对青年男女用对唱形式表现简单的情节，歌颂中国人民志愿军，剧中没有道白，也不讲行当和程式。傣剧《千瓣莲花》、《娥并与桑洛》等，也没有行当和程式。壮剧《螺蛳姑娘》实际是歌舞剧或新歌剧。彝剧《半夜羊叫》、《曼嫫与玛若》等的唱腔，既不是联曲体，也不是板腔体，而是山歌体。白剧的小歌舞剧《赶三月街》运用了竹马形式舞蹈。白、傣、壮、

彝四个剧种都采取了西洋的乐队指挥方法，甚至开始运用了领唱、齐唱、合唱等表现手段。这些艺术实践表明，它们都不曾完全受到汉族戏曲艺术风格的规范，虽然在今后的发展中不可避免地，而且应该受到后者的良好影响。

不受汉族戏曲特别是古典戏曲的规范，不仅使少数民族戏剧会更多更好地发展本民族的艺术风格——个性，使其百花齐放，就是在这一剧种里，也为风格的多样化提供了充分的发展条件。壮剧在目前就有三种路子：一、哎哟呀派的剧目如《依智高》，接近汉族古典戏曲的风貌；二、唢呐嗨派的剧目如《换酒牛》，走着载歌载舞的类似花灯的路子；三、《螺蛳姑娘》运用了更多的民歌、山歌和民族舞蹈如碗舞、手巾舞，实际上是接近新歌剧的路子。这三种风格，都可以发展，不必抑此扬彼，让它们在实践中竞赛，任凭不同观众的选取和鉴赏好了。风格的多样化，既标志着这个剧种的逐渐成熟，也意味着这个剧种的艺术风格的百花齐放，这对扩大剧种反映生活领域，提高艺术表现手段，丰富群众的艺术欣赏内容，有百利而无一害。

目前我们强调创造和发展少数民族戏剧的个性——本民族独特的艺术风格，目的是为了丰富中华民族戏剧艺术大花园的万紫千红的繁荣景色；各民族戏剧（包括汉族戏曲）间，起到互相交流、学习的作用，对增强民族间的文化交流，相互的了解都大有好处。当然，向先进的汉族戏曲学习也是必要的。但这里有主次、先后之分：本民族的独特风格为主为先，向汉族戏曲的学习是次是后。汉族戏曲的艺术风格，是不能代替所有少数民族戏剧的艺术风格的。京剧就是京剧，滇剧就是滇剧，白剧就是白剧，傣剧就是傣剧，藏剧就是藏剧，就像

不能用牡丹代替山茶、报春、杜鹃一样。自然，汉族戏曲艺术发展的许多宝贵经验，也是值得各兄弟民族戏剧剧种学习的。这个工作可以放后些，目前当务之急，则是继承本民族艺术传统，发展本民族的独特艺术风格。

应当着重指出，兄弟民族戏剧继承本民族的艺术传统，这是发展的基础；吸收汉族和其他先进民族的艺术，这是发展的必要条件。本民族独特的艺术风格，是联系本民族广大群众的重要纽带，它愈鲜明突出，联系的群众面就愈广泛，就愈为中华民族戏剧艺术宝库增加奇珍异葩，丰富中华民族戏剧艺术的光采。但另一方面，各兄弟民族戏剧，不仅是本民族的，也是中华民族大家庭共同的艺术财富。譬如傣剧首先应该受到傣族人民的喜爱，紧跟着就必然受到其他民族、甚至全国各民族的喜爱。傣剧做为中华民族戏剧的艺术共性愈鲜明、丰富，就愈易为中华各民族所理解，而本民族独特的艺术风格愈鲜明、突出，就愈能赢得其他民族（包括汉族）的广大群众的心。共性与个性是辩证的统一，是不可分割的。不能体现中华民族戏剧共性的艺术“个性”，未必是我们需要的民族风格；反过来，缺乏本民族戏剧个性的所谓“共性”，也未必是中华民族所能理解的。艺术个性的增多，并不注定意味着艺术共性的减少，就像艺术共性的增多，并不注定意味着艺术个性的消失。当然，这种情况是有的，我们必须、也可能避免。我们需要的是科学的态度，亦即使艺术个性与艺术共性相得益彰的辩证态度：这就是共性与个性对立的统一。本民族的独特风格，需要过通中华民族戏剧的共同的艺术风格——共性体现出来；共同的艺术特征必须通过本民族独特风格体现出来。随着社会主义文化的日益发展，各民族文化交流的日趋频繁，各民

族戏剧的共同艺术特征必然逐渐增多，这是发展的趋势，是好现象，可愈是这样，就愈显得各民族戏剧的独特风格的宝贵，倘说各民族间的差别性，在今后的很长很长的时间里还要存在，那么各民族戏剧的独特艺术风格，就更不能让它们在发展过程中逐渐减少、消失，而是要发扬光大。这就不仅扩大了各少数民族戏剧反映生活的领域，丰富了艺术表现能力和描写手段，更重要的是它得以迅速地被中华各民族的群众所理解，所喜爱，视为全民族的艺术珍品，这对任何兄弟民族来说，都是非常光荣的。

艺术风格不是一成不变的，它是在少数民族戏剧的诞生、发展的过程中逐渐形成的。所以艺术风格有它发展的历史性。任何剧种都经历着萌芽时期、成长时期、成熟时期。在不同的时期里，艺术风格也在起着变化。萌芽时期的艺术风格，一般来说是不够稳定、鲜明的。傣剧早期表演形式是剧外人坐在桌后逐句提词，剧中人在桌前动而不唱，唱而不动，前三步后三步，既没有舞蹈穿插，动作也是非舞蹈化的。应该承认，这也是传统，也有自己的艺术风格。随着时代的前进，傣剧在成长发展的过程中，唱做分离，只歌不舞不白等传统的形式，已经不能适应本民族群众对戏剧文化的欣赏需求，人们便在这个传统的基础上推陈出新，推这个传统之“陈”，展现出“新”的表现形式和“新”的艺术风格。从《千瓣莲花》、《娥并与桑洛》来看，那就是载歌载舞，有唱有做有白，有乐队指挥，有本民族的丝竹乐器（如葫芦笙、木叶），有打击乐（如象脚鼓、铓锣），动作逐渐舞蹈化，唱腔委婉优美，即善于叙事，更善于抒情。在舞台美术方面，服装也在逐渐民族化（只是布景还可以在写意风格方面做些尝试，民族美术如图

案、绘画、剪纸也可尝试着运用到舞台布景里)。

对待传统艺术风格的态度，一种是“弃陈换新”，一种是“推陈出新”。这两者不论在思想上、方法上都有原则的区别。前者是鄙弃早期传统演出形式和艺术风格，力图原封不动地代之以其他民族(如汉族)戏剧的演出形式和艺术风格。

“陈”与“新”没有必然的联系，新中无陈，这是中断艺术发展的历史，难免失之简单粗暴。后者截然不同，它是“推”本民族自己传统之“陈”，出本民族传统之“新”，“陈”与“新”是继承关系，由陈生新，新中有陈。我们只要把现在创作的傣剧《娥并与桑洛》，同早期的《十二马》、《布屯腊》，以及稍后的《帕慕鸾》、《岩佐弄》、《千瓣莲花》做个比较，就可以看出在腔调来源、音乐旋律，以及唱词的长短句等方面，都有所联系和继承，都有些蛛丝马迹可寻。白剧《杜朝选》、《赶三月街》是新编剧目，在语言上突破了白族传统唱词的“山花体”(即四句唱词一段，前三句七个字，但后一句五个字，常用来点题或破题)，在许多段落里，四句都是七个字，或八句才有一个五字句。形式变化了，山花体的精髓，伴着传统唱腔，仍然蕴藏在里边。

强调继承本民族艺术传统，对任何剧种都是必需的。白剧的武打，譬如在《杜朝选》里，不尚火炽猛烈，讲究一招一式的清晰，动作缓慢、沉稳，力求在架式中显示人物性格，它不细致，却也粗犷，如果用京剧的一套武打代替它，白剧的独特武打艺术的面貌就会丧失。真正的发展应该是在正确继承传统的基础上去发展；新的艺术风格的创造和发展，其实就是对传统艺术风格的创造性的继承。传统中某些部分，今天看来或许是落后的，在当时也许还是进步的，譬如傣剧早期的前后三步

的形式，伴着民族色彩浓厚的唱腔，表演群众非常熟悉的故事，在炎热的天气里，观众可以从早晨一直坐到深夜，甚至凌晨，静静地欣赏着，这就需要研究它们在哪些地方有那么大的艺术魅力，吸引着广大观众，以便在进一步发展的过程里，尽量保留和继承一切值得保留和继承的东西。

少数民族戏剧在萌芽成长时期，艺术风格的不稳定性，也是历史的必然现象，就像人的性格在童年时期不稳定一样，小孩子的性格具有可塑性，萌芽成长时期的戏剧，也具有可塑性，不像京剧、昆曲那样已经达到了成熟期，演出形式和艺术风格大致都定型化了。我们要充分运用这种可塑性，使之能健康地发展，逐渐成长为具有本民族艺术风格的社会主义新戏剧。我们如果在已经定型化了的京剧、昆曲、滇剧表演艺术里，增加山歌、民歌，就会显得不谐调，这是因为它们原有的唱腔已经戏剧化，舞台节奏化了，形成了完整的独特的艺术风格。傣剧、壮剧不然，解放后新生的剧种彝剧更不然，它们在声乐上可以吸收本民族的山歌、民歌、小调（如彝剧就吸收了〔爬山调〕、〔放羊调〕、〔梅葛〕、〔马么诺调〕），在器乐上可以选用本民族器乐（如傣剧就运用了象脚鼓、铓锣、葫芦笙、木叶），在演唱方式和伴奏方法上，路子也可以宽一些（如彝剧就运用了独唱、对唱、轮唱、齐唱、领唱和唱中夹白的形式。彝剧、傣剧、壮剧也采取了幕前曲、幕间曲，和类似西洋乐队的指挥方法），这些如果行之有效，逐渐为本民族人民所接受和欣赏，也是可以尝试的。

年纪较轻的傣剧、壮剧，特别是新生的彝剧，本民族的戏剧传统较少，甚至没有，但本民族的艺术传统非常雄厚，正在等待人们的开采。譬如，音乐、舞蹈、美术、民间传说、叙事诗

一般都是相当丰富的。传统也非常雄厚，这就为发展傣剧、壮剧和彝剧，提供了可以广泛吸收的宝贵艺术传统，而在吸收、消化、创造性的运用过程中，必然会雕塑成具有本民族鲜明色彩的艺术风格。

我们承认本民族的艺术风格不断地创造、不断地发展，也承认它伴随着本剧种的逐渐成熟和演出形式的逐渐定型化产生了相对的稳定性。据我看，白剧就表现得非常明显。在歌词结构上主要是“三七一五”的“山花体”，每唱完一节（四句）就有个较长的音乐过门。在角色分类方面，有生旦净丑各个行当，甚至还可以细分，如旦角分老旦、正旦、花旦、武旦、苦旦、摇旦。各种行当都有固定的步法。在唱腔方面大致分为三类：一、按行当划分，如生腔有〔小生腔〕、〔须生腔〕，净腔有〔英雄腔〕、〔抖马腔〕；二、按节奏和唱法划分，有〔平腔〕、〔高腔〕、〔流水板〕、〔垛垛板〕；三、按传统曲名划分，有〔阴阳板〕、〔二黄腔〕、〔风绞雪〕、〔七句半〕、〔课课子〕等。唱腔通常不分板眼，唱时无伴奏，用唢呐吹奏过门……这些艺术特征在长期的舞台实践中，逐渐被肯定、保留下来，成为白剧不可缺少的组成部分，并由它们构成完整的演唱形式和鲜明的艺术风格。傣剧、壮剧、彝剧的演出形式和艺术风格，经过一个时期以后，也会逐渐显露出来，但不会同白剧一模一样。

艺术风格的稳定性的强度，因剧种的成熟程度有所不同，京剧、昆曲比滇剧、越剧、评剧强；滇剧比彩调、花灯强。稳定性的强度，是剧种成熟和趋向成熟的标志，但它的强度越甚，持续越久，越具有艺术的保守性（不是保守主义，两者的含意是不同的）；它的演出形式和艺术风格的进一步改革和发展，就需付出更艰巨的努力。京剧、昆曲每前进一步都是

不容易的。傣剧、壮剧、彝剧缺乏这种艺术的保守性，就可以在本民族的传统艺术的基础上尽情地创造和发展。昆曲、京剧的文场，至今仍难以像越剧、沪剧、评剧那样加入大提琴，用以增强音量、增加音域、丰富音色（当然也不一定要增加，甚至不必增加），傣剧、壮剧、彝剧在初期成长过程中，就敢于增加大、小提琴，而且看来并未发生大的困难和严重的不谐调。京剧、昆曲如今很难增加山歌小调；傣剧、壮剧、彝剧就可以广泛吸收山歌小调，力求丰富自己。这样看来，后者没有定型化，倒是缺少顾虑，具有极大的艺术进取性的，对发扬本民族艺术传统，创造独特艺术风格都大有好处。这恐怕是戏剧艺术发展过程中，必然产生的一般现象。

年轻的和新生的剧种有更多的艺术进取性，这是好的，但事物总是有两面性的。倘或不辨传统的精华与糟粕，不辨汉族或其他民族戏剧的精华，是否有补于自己的机体，盲目胡乱吸收，一律吞入腹中，就会食而不化，得胃肠病，甚至严重影响自己的正常发育的。这里就存在一个如何吸收以及吸收什么的问题。泥塑艺人可以把自己手中的泥团，随便捏成个武松或者林黛玉。戏剧不能这样，壮剧这团“泥”，不能捏成京剧模样；彝剧这团“泥”，不能捏成滇剧模样。壮剧就是壮剧，彝剧就是彝剧，人们再怎样捏、再怎样改造变化，壮剧还是壮剧，彝剧还是彝剧。

我们必须认识继承和发展的关系，理解剧种艺术风格在发展中的规律。艺术风格的发展和稳定，两者是对立的，又是统一的。艺术风格在不同的阶段里，它的发展是不平衡的，不是同一个速度的。它或快或慢，或隐或现，但它在任何时候，任何阶段都不曾停止过，所以发展是绝对的。而艺术风格的

稳定性，主要是出现在成熟和较成熟的阶段，不过，即使在成熟的阶段，稳定性再强固，也不曾停止过发展，所以稳定性是相对的。认识 and 把握了发展的绝对性，会帮助我们避免陷入保守主义，永远充满进取的精神；认识 and 把握了稳定的相对性，会帮助我们避免陷入急躁粗暴。我们理解了两者对立统一的辩证关系，掌握了“两点论”，就不会走向任何极端，就会保证少数民族戏剧健康的正常的发展，使各自的艺术风格，愈来愈突出鲜明。

原载中国戏剧出版社1963年出版《少数民族戏剧研究》

学习少数民族剧种史的心得

余 从

看了傣戏、壮戏、白戏、彝戏的演出，读了剧种史的文章，谈谈自己的看法。白戏（吹吹腔）历史久远，明、清以来就在白族人民的抚育下成长起来了。民族色彩很浓厚，形式完整，风格古朴，对中国戏剧发展史的研究也有很大的帮助，从它的艺术形式和民族特色来看，反映了明、清时汉族人民和白族人民在戏剧艺术上的交流、影响。壮戏和傣戏看来是清中叶以后发展起来的。彝戏则是解放后新生的剧种。彝戏反映现代生活的《半夜羊叫》、反映彝族民间故事的《曼嫫与玛若》的演出，都令人亲切地感受到彝族人民的新思想、新感情。它们各有自己形成发展的时代背景，各具本民族的风格和特色。我觉得了解每个民族剧种的历史，考查它的形成发展的规律，都有助于我们认识每个民族剧种的特点和风格。试从壮戏和傣戏的情况来看。壮族人民在过去的劳动生活中，创造了表情达意的民歌、歌舞说唱，由原来是民歌演唱的“咿呀哎”发展到叙述故事的说唱“哎咿呀”，又再结合歌舞和生活中提炼出来的表情动作，形成了初期壮戏的表现形式。傣戏则是从本民族的民歌演唱，“跳柳精”、“喊斑光”等民间艺术中综合产生的《十二马》以及有了一定情节和故事内容的《冒少

对唱》、《布屯腊》的基础上形成初期的表现形式。壮戏、傣戏的初期可以叫作是民族地方小戏的阶段。我们从壮戏、傣戏的形成过程中看到壮戏、傣戏这两个民族剧种共有的一个规律。这个规律就是适应本民族人民反映生活内容的要求，在本民族民歌、山歌、舞蹈的基础上，由有情节、有故事的民歌对唱、演唱或说唱叙事等艺术中逐步创造了表演人物、在现生活的戏剧形式；在创造过程中，为了表演人物、再现生活，便从生活里，歌舞艺术中提炼出表现人物的动作、音乐，以及人物的造型等。这个规律是壮戏、傣戏等民族戏剧形成的客观规律。他们是本民族人民在民族文化艺术上的新创造。由于壮戏、傣戏的基础是本民族的生活，是本民族的民间歌舞、说唱等艺术，所以综合艺术手段所形成的戏剧形式，也就有自己的民族特色。这种形式和表达民族思想感情的戏剧内容构成了本剧种的民族风格。同时，它们在民族戏剧形成的共同规律之中还又有所不同，比如：傣戏较早的情况是民歌对唱与歌舞的结合，壮戏则更多的来自说唱艺术的演变。这也就影响到它们在发展上，有其共同性和差异性。

谈到这里，我想到这样一个情况，就是民族戏剧（壮戏、傣戏）的形成所反映出来的客观规律，也和近代戏曲史中地方小戏的形成情况，有着共同性。比如：山西河曲的“二人台”，就是在当地群众培植下从民歌演唱结合当地秧歌等民间艺术形成的地方小戏。山东吕戏也是从说唱的山东琴书演变为戏曲，成为山东人民群众用以表现自己思想情感的地方小戏。由此可见，由歌舞、说唱综合发展为新的艺术——戏剧，正是近代汉民族的地方小戏和兄弟民族戏剧各自形成发展中共同体现出来的规律。它是汉族人民群众和兄弟民族人民群众创