

二十世纪
戏曲学研究论丛

主编◎田黎明 刘祯

二十世纪戏曲学研究论丛

少数民族戏剧研究卷

分册主编◎李志远



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



二十世纪
戏曲学研究论丛



主编◎田黎明 刘祯
分册主编◎李志远

二十世纪戏曲学研究论丛

SHAOSHU MINZU XIJU YANJIU JUAN

少数民族戏剧研究卷



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

少数民族戏剧研究卷/李志远主编. —合肥:安徽文艺出版社,
2015.4

(二十世纪戏曲学研究论丛)

ISBN 978-7-5396-4763-0

I. ①少… II. ①李… III. ①少数民族-戏剧-中国-
文集 IV. ①J825-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第267102号

出 版 人:朱寒冬

出版策划:朱寒冬 段晓静

出版统筹:陶彦希

责任编辑:张妍妍

装帧设计:许含章 徐 睿

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地 址:合肥市翡翠路1118号 邮政编码:230071

营 销 部:(0551) 63533889

印 制:合肥中德印刷培训中心印刷厂 (0551)63813778

开本:710×1010 1/16 印张:25 字数:400千字

版次:2015年4月第1版 2015年4月第1次印刷

定价:50.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究

总 序

王文章

20 世纪是中华民族传统文化与西方文化发生碰撞、交融最为激烈的一个世纪。在这一百年里,西方文化长期被视为现代文明的标志与模本,为许多中国文化人所推崇、借鉴、吸收,并试图借此创造出中国现代文化。作为民族传统文化重要组成部分的中国戏曲艺术及其学术研究不可避免地受到这种时代文化潮流的影响和冲击,虽然学术界曾出现过用话剧代替戏曲这种全盘西化的偏激、片面的观点,但百年来一代代学人筚路蓝缕,或不断开拓新的研究领域,或反思,深化前人研究成果,最终完成了由传统曲学研究向现代剧学研究的根本性转变,形成并建立起了戏曲学这门独立学科。

如果说 20 世纪是一个“戏剧时代”,那么无疑京剧(戏曲)表演艺术所形成的炉火纯青、流派纷呈、新人辈出的鼎盛局面,奠定了这个“戏剧时代”的基础。以京剧为代表,出现了梅(兰芳)、尚(小云)、程(砚秋)、荀(慧生)四大名旦和其他行当著名艺术家异彩纷呈的局面。由于新兴报刊媒介的大量涌现,一改以往的文化传播方式,对戏曲表演,尤其是京剧表演艺术的研究和评论推波助澜,推动了表演艺术的发展和提高,也彻底改变了以往对戏曲表演艺术重视不够、研究薄弱的状况。京剧表演和舞台艺术评论、研究成为极为活跃的一个领域。举凡演员的生平、表演、行当、流派、剧目、演唱等方面面无不涉及,戏曲学研究呈现一种全方位的局面和态势,这是与戏曲表演艺术的兴盛并驾齐驱的,戏曲学的建树形成这个“戏剧时代”一道亮丽的风景线。

从这百年的发展过程来看,在传统曲学的基础上借鉴吸收西方戏剧理论、学科意识与研究方法而逐渐建立起来的戏曲学,大致以 1949 年为界,被划分为两个发展阶段。

总

序

001

从20世纪初到新中国成立前的半个世纪,是戏曲学的初创时期。在这一时期,戏曲学的研究及其成果主要集中在戏曲史学的梳理构建、戏曲文献的搜集整理和考订辑佚以及戏曲改良、改革理论等方面。20世纪初,近代学者王国维在中国传统文学研究思路、方法的基础上,引进西方现代学术意识与方法,并将其运用到戏曲研究中,先后撰写了《戏曲考源》《唐宋大曲考》《古剧脚色考》等多部戏曲专著。尤其是1913年问世的《宋元戏曲考》,以严密科学的考证、多元综合的进化探讨了中国戏曲的形成,从文学发展的历史确立了宋元戏曲的地位,从文学审美的高度评价了宋元戏曲的价值,从而建构起系统的戏曲史学框架和研究范畴,成为20世纪戏曲史学研究的学术典范,为现代戏曲学的创建奠定了坚实的第一步。因此,《宋元戏曲考》也就标志着具有现代学术意义的戏曲学学科正式开始创建。而王国维本人,也正如梁启超在《中国近三百年学术史》中所言:“曲学将来能成为专门之学,则静安当为不祧之祖矣。”继王国维《宋元戏曲考》之后,又先后出现了青木正儿《中国近世戏曲史》(1930年),卢前《明清戏曲史》(1935年)、《中国戏剧概论》(1936年),周贻白《中国戏剧史略》(1936年)、《中国剧场史》(1936年),徐慕云《中国戏剧史》(1938年),周贻白《中国戏剧小史》(1945年),董每戡《中国戏剧简史》(1949年)等戏曲史著作。其中,青木正儿《中国近世戏曲史》深受王国维《宋元戏曲考》的影响,补写了宋元之后的明清戏曲史部分,实为后者研究思路、方法乃至内容的延续。而卢前《明清戏曲史》也是出于心慕王氏《宋元戏曲考》而“欲踵斯作,拾其遗阙”。尤为值得注意的是周贻白、徐慕云、董每戡的著作。他们的戏曲史著作虽然或为起步之作,或集中于舞台资料的汇集,在篇幅上也或“小”或“简”,但明显呈现出与以往不同的戏曲研究致思方向。无论是周贻白的“戏剧本为上演而设,非奏之场上不为功”的戏曲观念,还是董每戡对前人“几乎把戏剧史和词曲史缠在一起了”的指摘,都表明他们力图纠正前人重案头轻场上的偏颇史学观念,构建以舞台艺术为中心的戏曲史学模式。这种研究观念使得戏曲史学开始脱离文学史的研究范畴,奠定了戏曲学这一独立学科得以建立的重要基础。

理论方面的研究和探索也是20世纪上半叶戏曲学的重要内容。20世纪的戏曲研究是在中西文化激烈碰撞的背景下展开的,因而其在理论方面

的研究和探索,无论是认为传统戏曲缺乏现实观照的社会性功能而大加讨伐,还是对其艺术本体特征的阐发,无不具有中西戏剧比较的鲜明印记。其中无论是对传统戏曲因循体制的批判还是偏颇的否定,无疑都是对传统戏曲近代艺术演变的洗礼。作为“五四”新文化运动主将的陈独秀,早在1904年就在《安徽俗话报》发表了《论戏曲》一文,对戏曲移风易俗的社会功能给予了高度评价,认为“戏馆子是众人的大学堂,戏子是众人大教师”,并提出了“采用西法”“多唱些暗对时事、开通风气的新戏”等改良主张。直到新文化运动之前,戏曲改良几乎成为当时理论研究的关键词。

进一步从学术的角度进行戏曲理论探索与总结的,当首推齐如山、徐慕云、张庚等人。他们的理论研究及成果同样具有强烈的中西戏剧比较的意识。与王国维等人一样,有着西学背景的齐如山,专意于引西学治旧戏,如1914年的《观剧建言》,1918年的《论旧戏中之烘托法》《论观戏须注意戏情》《论编戏须分高下各种》,到1932年的《国剧脸谱图解》、1935年的《上下场》《国剧身段谱》等,从文学到艺术,从案头到场上,从历史到现状对戏曲艺术进行了全面、系统的研究,尤其是他提出凡是西方戏剧认为对的,在戏曲中都是要不得的观点,进而认为戏曲表演艺术的本体特征在于“无声不歌、无动不舞”,对当下的戏曲理论研究和实践仍具有重要参考价值。作为20世纪三四十年代著名戏曲评论家的徐慕云,在治中国戏剧史的同时,也从事戏曲改良理论的研究工作,相继发表了《中国的戏剧》《改良剧曲刍议》等文。在《中国的戏剧》一文中,他从“观点”“方式”“取材”“用具”几个方面对西洋戏剧和中国戏剧进行了详细比较,指出“‘西洋戏剧’和‘中国戏剧’根本是表演‘观点’的不同(分为‘写实’和‘写意’),所以表演的‘方式’‘取材’‘用具’,也因而有别了”,进而指出中国戏剧的本体特征在于“歌舞并重、传神写意”。因此,他认为“国剧本着‘写意’的旨趣,一切的构造,处处注重传神而不求像真,绝对不可妄用趋于‘写实化’的机关布景和用具,来灭损他的精彩。他的不合时宜,全在取材之陈腐谬误,应当加以纠正,使他致力于表彰民族精神和民族美德的用途,还要多编顺应潮流意识的新戏,以辅导社会教育之推行”。可以说,徐慕云对中西戏剧的本体特征的比较分析,即使在当下看来也具有相当的理论深度。而话剧出身的张庚,同样是以西

方戏剧理论的研究视角切入戏曲研究的。与齐如山、徐慕云等人不同,张庚更多地关注戏曲如何表现现代生活以实现戏曲现代化等戏曲改革问题。从20世纪30年代起,他陆续发表了《旧剧中为什么产生了“象征主义”》《戏剧的旧概念和新概念》《各种艺术在戏剧中的综合》《戏剧与观众》《话剧的民族化与旧剧的现代化》等理论文章。特别是在《话剧的民族化和旧剧的现代化》中,对当时的中国戏剧发展现状进行了详细梳理,提出戏曲改革不仅涉及京剧,也涉及地方戏;不仅涉及形式,也涉及内容;而且应该把话剧的民族化与戏曲的现代化“看成一个分不开的工作的两方面”,两者“若不互相配合着,大家截长补短来渡过这青黄不接的难关,是不能更进一步达到一个新形式创造的阶段的”。该文中的许多观点实际上成为新中国成立以后戏曲改革的重要理论基础,其意义和价值不言而喻。

1949年新中国成立后,戏曲研究进入一个更为自觉的时期。“百花齐放,推陈出新”方针的确立,不仅使戏曲发展出现全新的变化,也为戏曲理论和研究打上鲜明的时代烙印。延安时期新编历史剧《逼上梁山》被毛泽东赞许为开启了“旧剧革命化时期的开端”^①。而新中国成立后杨绍萱改编的《新天河配》《新白兔记》《新大名府》等剧作依旧依循《逼上梁山》的创作方法,却引发了新中国成立后对反历史主义的批判。1951年8月31日艾青首先于《人民日报》发表了《谈“牛郎织女”》的文章,对杨绍萱反历史主义的创作观念进行了批评,并表示戏剧创作中对神话这一民族宝贵遗产应保有起码的爱惜。艾青指出了在杨绍萱剧作中借任何角色之口来表达宣讲“哲理”的目的,并反对杨绍萱在剧作中违背历史事实和原有传说情节之下的牵强附会和所谓的暗喻。^② 1951年11月3日杨绍萱发表在《人民日报》上的《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》一文,驳斥艾青的观点,认为艾青这篇文章是一篇“为文学而文学、为艺术而艺术”的现形记,并指斥他的观点违反了戏曲文艺政策。^③ 杨绍萱的反驳在

① 见毛泽东给杨绍萱、齐燕铭的一封信。

② 艾青《谈“牛郎织女”》,《人民日报》1951年8月31日。

③ 杨绍萱《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》,《人民日报》1951年11月3日。

当时引来了戏曲理论界众人的反击。马少波、阿甲、光未然、陈涌、何其芳等人纷纷撰文批评杨绍萱的反历史主义的创作倾向。

继从内容层面对旧剧进行改革的讨论之后,开始了戏曲艺术形式和舞台层面上对戏曲革新的新一轮讨论。1954年10月,田汉在中国文联第二届全国委员会和中国剧协第三届常务理事会上,提出了戏曲从舞台到形式上的一系列缺陷,如剧本的文学性水平低,音乐和唱腔比较单调,舞台美术不够统一协和,表演中夹杂着非现实主义的东西,导演制度很不健全,使演出往往不能形成统一的、完整的综合艺术的整体,并认为这些缺陷和戏曲的悠久传统及优秀演员的精湛演技极不相称。^①由此,一场关于戏曲艺术本体问题的大讨论展开了,讨论者分成了所谓的“保守”和“粗暴”两个阵营。首当其冲的则是马少波发表在《戏剧报》上的《关于京剧艺术进一步革新的商榷》一文,他以“真实”为艺术的最高原则,认为戏曲中以自报家门为代表的编剧方法,以程式为代表的表演方法,以锣鼓经为精髓的音乐,以及脸谱、装扮等的舞台美术都是“因袭旧套、脱离生活”的表现,从而提出了借鉴西方歌剧和话剧,大破大立的改进建议。老舍、宋之的、吴祖光、马彦祥、梅兰芳、赵树理、宗劬采等也纷纷撰文,对京剧和戏曲的舞台、形式的改革展开讨论。与马少波言必称“改革”的激进相比,老舍的意见无疑代表了对戏曲革新持谨慎态度的一方,他更以《谈“粗暴”和“保守”》为题撰文,指出保守大多是因为热爱,所以有“小地方能不动就不动”的想法。而吴祖光则以谨严的笔调,认为京剧是一门很成熟的戏剧,其“写意”的表演方法已然自成一套。与马少波强调的艺术最高原则——真实的观点不同,“写意”则是吴祖光认为的戏曲最本质的特质。这种“写意”的特质在很大程度上突破了物质条件、舞台时空的限制,在表演上创造出一整套来源于生活的舞蹈化程式动作,而正是如此的“写意化”表演才体现了古人天才的智慧。而马彦祥则认为,在传统剧目中,除了一些丑恶的、色情的、恐怖的舞台形象和表演必须要改革之外,其他的不妨尽量保留原来的形式。但是,他完全否定京剧文学中的第

^① 田汉《一年来的戏剧工作和剧协工作——1954年10月5日在中国文联全国委员会、10月8日在剧协常务理事会上的报告》,《戏剧报》1954年第10期。

第三人称叙事方法,认为正是这种非现实主义的落后的创作方法,导致了表演、音乐等方面的定型化。实际上,自从旧剧改革大规模进行以来,何为戏曲中的精华,何为戏曲中的糟粕,一直是一个让人们关注、思考和争论的问题。是尊重戏曲原有传统,还是依据新的标准重新改良传统也是争论的焦点,直至1956年《戏剧报》发表社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》,才算是这次讨论做了一个总结。^①

新中国成立以来的戏曲理论研究响应着新的社会政治、意识形态的要求,在挤压中曲折向前。广大戏曲理论工作者在克服不同时期各类“左”的思想倾向中,尽可能把握戏曲艺术在与人民群众结合中的艺术实践与改革创新的发展趋势,从戏曲艺术本体的演变出发考察艺术问题,能够贴近戏曲艺术的发展实践研究戏曲,使得戏曲理论研究得以持续展开。特别是新时期以来,伴随着戏曲实践发展,探讨了一系列重要的话题,如戏曲危机、戏曲化与现代化、戏曲与市场经济等,使戏曲理论研究的深度和广度不断拓展。从总体上看,新中国成立以来,戏曲研究日趋活跃,戏曲研究队伍日渐成长和成熟。就人员队伍的构成看,主要由两支力量组成,即以中国戏曲研究院(后更名为中国艺术研究院戏曲研究所)为主的文化系统的研究,及以大学为主的高校系统的研究。这两支研究队伍相辅相成,各有侧重。高校系统的研究主要是大学中文系古典戏曲研究,主要着眼的是戏曲历史、文学和文献及其与社会关系的研究,这些学者、教授经过系统规范的学术引领,学问扎实而严谨,取得了重要的成果。文化系统的研究,在重视戏曲历史和文献研究的基础上,更着眼于戏曲作为综合艺术、舞台表演艺术的研究,重视戏曲发展现状和改革研究,其研究成果直接推动了我国戏曲艺术的改革和发展。近些年来,这两支相对比较独立的研究力量渐呈合二而一的趋势,互相取长补短,既重视戏曲作为活的舞台艺术及现实发展的研究,又重视其基础

^① 《戏剧报》社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》,《戏剧报》1956年第11期。社论中明确指出在戏曲改革中对传统戏曲剧目要采取谦逊的态度,决不能草率行事;但是另一方面,在继承遗产的时候不能用保守主义的态度,要采取谨慎的态度取舍和创造。社论还批评了戏曲改革工作中存在着急躁和粗暴的作风,对戏曲艺术造成了极大的损害,指出革新不能割断历史,创造和发展不能脱离原有的艺术基础。

理论研究。

在中国戏曲学学科与中国戏曲理论体系建设方面,以张庚、郭汉城为代表的“前海学派”做了迄今为止最为系统和全面的工作。“一史一论”是戏曲这门学科最基本的工作,从20世纪50年代中国戏曲研究院开始组织队伍编写《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》(《戏曲概论》),到20世纪70年代末80年代初以及90年代,在张庚、郭汉城先生主持下,中国艺术研究院戏曲研究所先后完成并出版了《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》,同时还完成了《中国大百科全书·戏曲卷》和多卷本《中国戏曲志》。此后,开始考虑分史、分论“戏曲史论丛书”的编写,计有12种,如《戏曲意象论》(沈达人)、《戏曲“拉奥孔”》(安葵)、《戏剧人类学论稿》(马也)、《戏曲美学》(苏国荣)、《戏曲优伶史》(孙崇涛、徐宏图)等。这套丛书的组织和编写还是立足戏曲本体,深化戏曲史和论的研究,如郭汉城先生所认识到的:“中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术,是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类综合而成的,它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样,有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律,这在史论中只能提纲挈领地涉及,很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。”^①

20世纪八九十年代也是一个交叉学科、边缘学科大发展时期,人们重视戏曲多角度的研究,重视对民间戏剧、目连戏、傩戏等的研究。郭汉城认为:“中国戏曲理论研究的进一步深入,必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题,不是在本学科的范围内所能解决的。其实,在以往的戏曲研究工作中,某些交叉学科已经进行,并取得了一定成果。如戏曲文物学,就是戏曲学与考古学的交叉;戏曲文献学,就是戏曲学与文献学的交叉;戏曲美学,是戏曲学与哲学的交叉等。它们已经成了我们重要的研究课题。其他如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗学、戏曲宗教学等等,都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。”^②即以戏曲宗教学、戏剧人类学研究来说,20世纪八九十年代的傩

① 见郭汉城《戏曲史论丛书·序》,文化艺术出版社,1994版。

② 同上。

戏、目连戏与祭祀戏剧“热”，在当时几成显学，引起了国内外那么多学者、那么多其他学科的学者关注。80年代中后期至90年代，几乎每年都有一次颇具规模的傩戏或目连戏国际学术研讨会召开。事实上，宗教祭祀戏剧、戏剧人类学等的研究，对整个戏曲学从观念、方法到视野都产生了积极而重要的影响，对戏曲学发展是极大的提升，使它在人文艺术领域处于前沿。

这套“二十世纪戏曲学研究论丛”共分10个专题，分别是：中国戏曲史、戏曲理论与美学、戏曲文学、戏曲表导演、戏曲音乐、戏曲剧种、戏曲舞美、当代戏曲、少数民族戏剧、戏曲跨学科研究等，根据戏曲学发展实际，力图呈现20世纪一百年来各专题不同历史阶段的研究成果。当然，这样的划分和编选也是相对的。这一百年来戏曲研究发展不平衡，但选编尽量考虑了这种研究历程的阶段性，努力展示其历史发展与学术演进面貌。体例上不含专著，以论文和评论类为主。该丛书各专题体例为：前言、目录、专题概述、编选文章、专题研究索引，清晰明确。据了解，该丛书在编选过程中得到沈达人、龚和德、余从、曲六乙、王安葵、颜长珂、周华斌、郭英德、李春喜、路应昆等专家的指导。专业性和学术性可以说是这套丛书的一个重要特点。

我想本套书的编选，会使读者对过去一百年戏曲研究之各专题领域及其发展历程和成果得到更深入的了解和认识。

是为序。

2014年8月22日

（题序者为中国艺术研究院院长、研究员）

概 述

李志远

一、少数民族戏剧的概念和少数民族戏剧的构成

何为少数民族戏剧?少数民族戏剧研究专家曲六乙先生在他创作于1995年的《少数民族戏剧三题》中是这样界定的:“从纯理论的角度来说,少数民族戏剧的概念,应当是少数民族戏剧作家创作,由少数民族艺术家演出,给这个少数民族观众看的,而反映的内容也主要是这个少数民族的戏剧。但这种界定似乎过于严格。……为了扩大汉族与少数民族戏剧文化的交流,为了发展中华民族戏剧文化,为了使少数民族戏剧发展的道路越走越宽,我们提出并确定的少数民族戏剧的界定和范畴,包含了两个方面,一是少数民族剧种,二是反映少数民族生活题材的戏剧。前者是少数民族戏剧的主体部分,后者是少数民族戏剧的重要组成部分。”^①随着对少数民族戏剧的进一步深入,曲六乙先生认为少数民族戏剧除了上述两个方面外,还应包括少数民族的仪式戏剧。不过,本书编选的少数民族戏剧研究文章,并不包含研究少数民族的仪式戏剧和反映少数民族生活题材的汉族戏剧剧种的文章,这是由于本论丛的相关分册已经收录了这两部分的文章。

我国的55个少数民族中,据不完全统计,约有20个民族拥有自己的戏剧艺术,如藏族、苗族、白族、壮族、傣族、彝族、回族、满族、侗族、蒙古族、维吾尔族、佤族、朝鲜族、布依族、羌族、毛南族、仡佬族、门巴族等,甚至彝族的支系撒尼族和俐侎族也有着自己的戏剧艺术——撒尼剧和俐侎剧。但这些少数民族

概

述

……

001

^① 曲六乙:《少数民族戏剧三题》,《“三块瓦”集》,中国戏剧出版社2001年版,第140—141页。

戏剧形态,其产生的历史年代、发展轨迹是不相同的。从产生的时间来看,少数民族戏剧产生、成熟期可以划分为三个阶段:一是1911年之前,这个时间段内形成的少数民族戏剧形态,都有着一个相对较长的萌芽、酝酿期,并且成熟之后发展形势较好,如藏戏、吹吹腔、壮剧、傣剧、侗戏、布依戏等约九种。二是1911年至中华人民共和国成立,这段时期较短,形成的少数民族戏剧形态较少,仅知有蒙古剧、维吾尔剧两种成熟于这一时期。三是中华人民共和国成立后至20世纪80年代,由于各族人民在中国共产党的领导下翻身做了主人,对文化艺术的渴求得到了党和政府的重视,纷纷在本民族艺术累积的基础上,吸收、借鉴兄弟民族的戏剧经验,探索创建属于本民族的戏剧形态,如形成于20世纪五六十年代的彝剧、撒尼剧、俐侎剧、佤尼剧、苗剧、内蒙古八角鼓戏、吉林新城戏、唱剧、白剧等九种,形成于20世纪80年代的瑶剧、花儿剧、仡佬剧等三种。

少数民族戏剧形态产生的早晚不一,必然会使各少数民族戏剧形态的艺术积累厚薄有异,如产生于20世纪五六十年代的撒尼剧、俐侎剧、佤尼剧和20世纪80年代的瑶剧,仅是各自创作了一两个代表剧目后,就没有了后续发展。而产生时间较早的藏戏,它不仅现在还有着强劲的发展势头,并且形成了一个藏戏系统。由于分布于西藏、青海、四川等地的藏族同胞使用不同的藏语方言,拥有各自的特色音乐,使得藏戏系统下有西藏藏戏、安多藏戏、嘉绒藏戏、康巴藏戏等不同的藏戏形态。同样,产生时间较早的壮剧,不仅有着广西壮剧、云南壮剧和壮师剧之别,而且广西壮剧还有着北路、南路之异,云南壮剧也被分作富宁土戏、广南沙戏和文山乐西土戏三类。从显在层面可以轻易看出,产生或成熟较早的少数民族戏剧类型,其艺术形态支系不仅丰富,而且现在还依然受到本族人民的喜爱并演之场上;而较晚形成的少数民族戏剧形态,或是由于各种原因在创作一两个代表剧目后就没有了后续创作,或是还处在自身戏剧形态的巩固稳定期,借鉴吸收其他艺术形式来丰富自身,并不断努力创作新的剧目。

二、少数民族戏剧研究的特点

尽管一些少数民族戏剧在很早就已经产生,但是对其研究却起步较晚,如藏戏,一般被认为形成于15世纪,但现在能找到的最早的研究成果也只是20世纪40年代的论文。纵观20世纪的少数民族戏剧研究,较为突出地表现出如

下特点。

1. 少数民族戏剧形态间研究的失衡性。如前所述,各少数民族戏剧形态本身发展是不平衡的,少数民族戏剧研究必然会受到这种不平衡性的影响。我们查看 20 世纪的少数民族戏剧研究状况,会发现少数民族戏剧研究的不平衡性表现在两个方面:首先是从纵向来看,存在着非常明显的断代性,即在新中国成立前,仅查找到三篇介绍藏戏的报刊文章,而其他少数民族戏剧形态的研究文章一篇也没有找到,应该说在这一时期,关于少数民族戏剧研究的文章是较少的;而在新中国成立后的“文革”十年,许多少数民族戏剧的发展在这时期受到了重创,研究文章也仅仅查检到四篇,也是一个少数民族戏剧研究较为低落的时期。也就是说,在 20 世纪的百年中,真正关注少数民族戏剧并进行全面研究的也只有四十余年,显然这与在明清时期就已兴盛的中国戏曲研究相比,极为不相称。其次是从横向来看,各少数民族戏剧形态之间的研究文章与专著数量有着显著差异。相对来说,发展历史较长的少数民族戏剧的研究成果不仅多,而且会比较深入,这一点在藏戏的研究上表现得非常明显。而发展历史较短的少数民族戏剧形态,其研究成果则比较少,甚至于很难查检到零星的资料,如已经消亡的撒尼剧、俐侎剧、僳尼剧、瑶剧,现在已经难以查检到它们的研究性文章,朝鲜族的唱剧、回族的花儿剧、佤族的清戏也仅能查检到较少的研究文章。

从少数民族戏剧研究的不平衡性,我们可以看到这样一个现象:一个少数民族戏剧形态有着自己的研究队伍时,不论其自身发展的体系丰富、完善与否,都会有较为丰厚的研究成果,如藏戏研究队伍中较有代表性的洛桑多吉、边多、刘志群、刘凯、马成富等,布依戏的何平、一丁、桂梅等,壮剧的依怀伦、韦苇、向凡、黎方等,白剧的杨明、刘钺等,彝剧的郭思九等,于此可以说,只有有了稳定的研究人员队伍,才可能把研究向深入开展,也才能真正地起到为少数民族戏剧发展把脉问诊、提供理论指导的作用。

2. 历史起源的追寻。在 20 世纪的少数民族戏剧研究文章中,可以说有着众多文章,是对少数民族戏剧历史起源的追寻。无论是通过田野调查,还是翻检文献资料,众多关注少数民族戏剧的学者,总是想尽一切办法来追踪少数民族戏剧的发展轨迹,以期能更清楚地找到该戏剧形态是如何以及什么时间形成的。如傣剧研究方面,有郭思九的《傣剧源流》、何祖元的《傣剧形成说》、施之华的《傣剧探源》等,壮剧研究方面有依怀伦的《云南壮剧探源》、李贵恩的《剥

概

述

003

隘——壮剧的摇篮》、李贵恩的《壮剧史源再探》等,布依戏研究方面有桂梅的《布依戏形成之管见》、梁南灿的《布依族民间戏剧文化的渊源及布依戏成型时间考》,桂梅、一丁的《布依戏源流诸说浅析》和桂梅、秦枫的《布依戏纵横谈——对布依戏源流沿革的再认识》等。从这些追寻历史起源的论文可以看出,对于少数民族戏剧中产生较早的,研究者会较多地关注到它的起源问题,甚至会形成相互探讨、各抒己见的研究状态;而对于形成较晚的少数民族戏剧,则会投入较少研究。这种研究状态的形成,是符合事物发展的规律的。由于形成较早的少数民族戏剧,原来并没有明确的文字资料记载,而多是学者们通过各方面的调研查证取得各种零星散乱的信息碎片,然后借助于这些信息碎片进行归纳、分析与演绎,来使少数民族戏剧的起源过程尽可能地逼近历史真实地呈现出来。当然,在学者进行深入的研究过程中,也会因为信息获取的不同与理解的相异,出现对同一少数民族戏剧形态的不同见解。不过,通过起源见解的相互商榷之后,研究结论就会更逼近史实,我们对少数民族戏剧的认识也就会更真切。关于这一点,我们可以以壮剧的起源探讨为例。

依怀伦在《云南壮剧探源》^①中称:“当地的壮剧老艺人认为,壮剧形成于唐、宋时期。戏剧专家认为:壮剧产生于清中叶。”“那么,具体地说,云南壮剧起源于富宁县的何处呢?看法也不尽一致。黎方同志和许多同志认为起源于皈朝。根据是:皈朝是宋、元、明、清富州沈氏土司衙门的所在地。据我掌握的材料,则不这样认为。”依怀伦通过大量的田野调研和文献记载,最后得出:“云南壮剧产生于何时呢?我认为产生在明末的可能性大些。”并且云南壮剧是在云南剥隘乡产生的,不是从广西壮剧传来的,也不是模仿和改编汉族戏剧而来的。这样就厘清了壮剧起源问题。随后,李贵恩在《剥隘——壮剧的摇篮》一文通过论述,也认为剥隘乡是壮剧的起源地,壮剧最古老的唱腔“哎哟呀”是“孕育、产生于明初,形成于明中叶,成长、成熟于明末清初,以它初建第一代土戏班为下限”^②。这一对云南壮剧起源的认识,可以说基本得到了学界的认同。

3. 对少数民族戏剧音乐的关注。据初步统计,研究少数民族戏剧音乐的论文在20世纪的研究成果中约占10%强,像壮剧就有余品瑞的《试谈壮剧音乐》、

① 依怀伦:《云南壮剧探源》,《民族文化》,1982年第5期。

② 李贵恩:《剥隘——壮剧的摇篮》,《民族艺术》,1986年第4期。

韦苇的《壮剧音乐的继承和发展》、何铭的《试谈云南壮剧音乐》、韦苇的《壮剧声腔的起源及其演变》、汤绍良的《富宁壮剧音乐的产生与曲体结构的基本规律》、梁宇明的《云南壮剧音乐》、闭克坚和丁世博的《壮剧音乐改革浅见》、韦启智的《壮剧声腔艺术简论》等文章,白剧就有金穗的《白剧音乐浅谈》、尹懋铨的《白剧音乐发展之我见》、陈致德的《浅谈白剧打击乐》、蒋青的《再谈白剧音乐的继承与发展》、寇邦平的《白族吹吹腔唱腔初探》、李晴海的《略论白剧音乐的继承与发展》、李晴海的《白剧音乐的回顾与思考》、乐夫的《白剧音乐的新突破》、张绍奎的《略谈白剧音乐》等,另外彝剧、蒙古剧、藏戏、侗剧、傣剧等也都有音乐研究的成果。这些对少数民族戏剧音乐的研究投入,无论是从少数民族戏剧音乐发展源流的梳理,还是具体作品的音乐分析,及对少数民族戏剧音乐发展的思考,都势必把所研究的少数民族戏剧形态带入深层思考与完善。对于少数民族戏剧音乐应该如何发展、完善,林绿通过对傣剧、壮剧、白剧和彝剧的音乐的民族特点、地方色彩和戏剧化问题分析后认为:“我们应该尝试运用各种方法,使音乐的表现手段,逐渐丰富起来,并形成本民族特有的风格、色彩,这样,才能更好地满足各族人民对文化生活的需要,鼓舞各族劳动人民同心同德,团结一致,为建设祖国社会主义和创造社会主义新文化而奋斗。”^①这也可以说是少数民族戏剧音乐发展所应遵循的基本原则与方向。

4. 围绕少数民族戏剧本体展开多方位的研究。戏剧作为一种当场性、参与性、综合性的角色扮演的艺术形式,戏剧研究有更多的研究关注点,从编剧到剧本,从剧本到导演,从导演到演员,从演员到舞台,从舞台到剧场,从剧场到观众,从观众到传播效应等等,都可以作为戏剧研究的对象。这一点在 20 世纪的少数民族戏剧研究中,也都取得了一定的成绩,如在研究剧本创作方面有谢福民的《壮剧〈羽人梦〉改编得失谈》、梅帅元的《由现实走向神话——壮剧〈羽人梦〉创作随想》、赵建华的《绕过丰碑——〈阿盖公主〉编剧思考》、杨树忠的《谈傣剧神话剧的创作》等。在研究戏剧表演艺术家方面有郭思九的《路,从苍山脚下延伸——著名白剧演员叶新涛的艺术之路》、张继成的《美哉,好一朵“押不芦花”——谈叶新涛在〈阿盖公主〉中的表演》、张雁的《她的歌,用清甜的洱海水

^① 林绿:《少数民族戏剧音乐二题》,《少数民族戏剧研究》,中国戏剧出版社 1963 年版,第 82 页。

酿成——叶新涛艺绩点评》、薛雁《艺海无涯苦作舟——记白剧青年演员杨益琨》等。在研究少数民族戏剧表导演方面有刘龙池的《少数民族戏曲剧种表演手法之形成》、李琼芬的《试谈白剧的表演艺术及其发展》、施之华的《提词与三步——论传统傣剧的表演特征》、方晓慧的《侗戏传统导表演艺术及其发展趋势》、林佩燕的《壮剧表演艺术之我见》、孙丽清的《满族戏〈铁血女真〉表导演风格的探索》、刘志群的《西藏民族戏曲的表演艺术》等。而且还有专门研究少数民族戏剧乐器的成果,如苏沙宁的《壮剧骨胡传统弦、技法特点及其思维特征》等;研究少数民族戏剧服装的成果,如黄耘瑛的《少数民族服饰与戏曲服装》等;研究戏剧脸谱、面具的成果,如尼旦的《浅谈藏戏的面具》、刘志群的《我国藏剧面具艺术探讨》、洛桑多吉和居宗理的《试论藏戏脸谱——“巴”》、张昌富的《嘉绒藏戏面具》、马达学的《青海民间藏戏面具艺术》等。可以说,围绕着少数民族戏剧本体,已经展开了多方面的研究,也都取得了一定的成绩。

5. 对少数民族戏剧生存与发展问题的探讨。各少数民族的戏剧形态虽然产生的时间不一,但却都面临着一个共同的问题:面对当今多媒体传播迅猛和多种娱乐形式的冲击,它们如何做才能得以生存和发展?更何况有一些少数民族戏剧形态在产生之后已经走出了人们的视野。对这生死存亡的事情,无论是从戏剧的视角,还是从文化的视角,都会令人思考良多。如韦苇《壮剧危机剖析》一文,分析了壮剧在20世纪90年代面临的剧目危机、人才危机、音乐危机和管理危机,并认为这些危机关系到壮剧的兴衰存亡,应该好好思考解决。少数民族戏剧应该如何发展呢?众多研究者开出了一剂剂药方,如黎方《白剧源流、形态、发展之我见》认为白剧发展应该注意“剧种意识与现代意识的结合”、“市场性和实验性的结合”及“‘主旋律’与‘多声部’的结合”,李琼芬《试谈白剧的表演艺术及其发展》从表演的角度认为白剧发展应该注意学习传统和其他剧种的优点为己所用和“走戏剧与民间歌舞相结合的道路”,赖锐民《在认同中生存发展——从佤佬剧的诞生说起》认为“新剧种必须要找到各方面的认同,才能生存、发展”。曲六乙先生则从更宏观的视角,认为“各剧种艺术为了求得生存与发展,也必然努力丰富自己的艺术表现手法和手段,不断扩大自己反映和