

戏剧学

上海戏剧学院戏剧学研究中心 编

第 2 辑

THEATERWISSENSCHAFT



文化
Culture

戏剧学

上海戏剧学院戏剧学研究中心 编

第 ② 辑

图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧学. 2 / 叶长海主编. —北京: 文化艺术出版社,

2014. 10

ISBN 978-7-5039-5871-7

I. ①戏… II. ①叶… III. ①戏剧学 IV. ①J8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 225675 号

戏剧学 2

主 编 叶长海

责任编辑 胡 晋

封面设计 施 筠 顾 意

版式设计 马夕雯

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2014 年 12 月第 1 版

2014 年 12 月第 1 次印刷

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 33.25

字 数 470 千字

书 号 ISBN 978-7-5039-5871-7

定 价 68.00 元

《戏剧学》编辑委员会

主 编 叶长海

委 员 (以姓氏笔画为序)

王 云 卢 昂 叶长海 孙惠柱

刘 庆 李 伟 李建平 陆 军

宫宝荣 郭 宇 黄昌勇 潘建华

特邀编辑 朱锦华

目 录 ▶▶▶

一 观念与理论

- 3 少数民族戏剧在中华历史文化中的贡献 /柯琳
- 45 戏剧文学产生于孤魂祭祀之说 / [日] 田仲一成
- 78 王国维“曲学”新探 /徐宏图
- 86 论戏剧艺术教育在青少年人格培养中的作用 /宫宝荣

二 剧史与文化

- 95 参军戏起源之争 /綦翔 杨栋
- 108 元明戏台上的杨家将 / [荷兰] 伊维德 Wilt L. Idema
- 125 藏戏与藏传佛教的不解之缘 /谢真元
- 136 清宫月令承应戏体制探因 /张莹
- 147 《桃花扇》中的文化时间 /翁敏华
- 160 论说“戏曲之内在结构” /曾永义

三 比较研究

- 207 明清册封使记录的琉球演剧 /叶长海
- 228 古代西域、中国、韩国戏剧的交流和韩国表演文化的发展过程 / [韩] 田耕旭
- 243 中日艺术家巴黎合演《牡丹亭》
——兼谈昆曲在法国的传播 /罗仕龙
- 252 东京票房与加州票房 /吴敏

四 戏剧表演

- 267 试议乾旦艺术的合理性 /刘 轩
- 279 京剧净行行当的分工流变 /王建男
- 288 女形男旦
——坂东玉三郎的跨性别表演阐释 /林显源
- 331 从焦晃化白人妆谈起：“理想范本—自我呈现”
学说对体验派表演和跨种族表演的意义 /吴靖青

五 外国戏剧

- 351 英国文艺复兴时期历史剧昙花一现原因初探
——以对王权正统性的表现为中心 /李 岑
- 385 打破第四堵墙：皮斯卡托论客观表演 /倪 胜

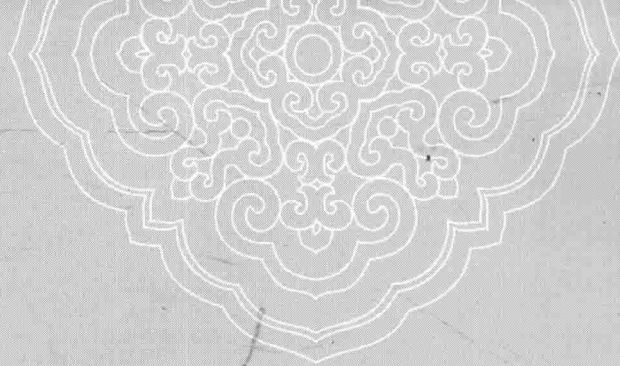
六 戏曲剧种

- 397 民俗学视野下的沪剧研究 /曹凌燕
- 408 晋商、移民与戏曲
——山西祁县谷恋村祁太秧歌调查考 /张春娟

七 资料索引

- 419 汤显祖研究资料目录索引（2005—2013） /赵 蝶 辑 译

- 500 编后记



—
观念与理论

少数民族戏剧在中华历史文化中的贡献

柯 琳

认知少数民族传统戏剧，需要我们对中华民族的历史和现实进行反思，需要运用现代意识对传统戏剧文化进行观照与超越。基于此，构成了本文的主要观点。就少数民族传统戏剧而言，对其戏剧遗产和理论观念应给予全面反思并予以继承、学习与认知。从文化的概念出发，应随时代与社会不断进步而拓展，在继承传统的基础上，关注现实，联系实际，更新创造表现形式，全方位拓展传统戏剧的观念及理论的方法和内涵。“少数民族戏剧对中华历史文化的贡献”体现了少数民族戏剧在当前形势下的文化内涵，就普遍意义而言，少数民族戏剧体现的是基于当代社会生活对少数民族传统戏剧的影响而产生的历史认知，既体现出对传统的重视，又有对现代的反思，更有注重全局性、战略性的考虑。从积极推动中华民族文化传承和重视少数民族戏剧在中华历史文化中的作用的角度出发，本文提供的是一个文化发展中对传统戏剧认知的新理念。

一、少数民族戏剧对中华历史文化的认证

1. 华夏人学与民族乐舞戏剧的发轫

关于华夏艺术及其原始戏剧的起源，自古有许多学说，如劳动说、宗教说、游戏说、战争说、情爱说、乐舞说、讲唱说等等，但无论哪一种学说都离不开缔造了人类艺术或戏剧、戏曲的始作者——“人”这个主角。事实上是人这个自然或社会动物在谋求生存与发展过程之中，因需求而产生文学艺术这个形而上的文化娱乐形式，并以此为载体将难以忘怀的性爱、繁殖、劳作、征战、祭祀、娱乐等日常生活反映出来。人类的戏剧开始显得较为简单、低级、具象，后来逐渐向复杂多样、抽象的高层次发展，并将相对各自独立的分支艺术形式汇聚综合在一起，形成妇孺老少咸宜的民族戏剧或戏曲文化样式。

翻检我国有关乐舞戏与讲唱艺术的古籍资料,总是围绕着人与人的思想行为及其社会活动而编排的。透过这些生动的形象资料,我们仿佛穿过时间的隧道,观赏到华夏民族戏剧历史源流的动人身姿。

《竹书纪年》是战国时期魏国人编写的一部史书,实录了上起黄帝,下至魏襄王之间长达两三千年的历史,是一部通史式编年史,记载了远古时期,华夏中原地区盛行以“击石拊石”伴奏的“百兽率舞”,以及“钟石笙箏”、“桴鼓”、“钟磬”演奏的“大韶之乐”,还记载了舜帝在位时,曾接受过古西域胡族女首领“西王母”来朝所献“白环、玉玦”以及玉石制成的吹管乐器等史实。

称为“帝王之学”的《吕氏春秋》,亦称《吕览》,是战国末期秦国政治家、思想家吕不韦主编的荟萃了先秦众多旧说及古代文化史料的一部内容十分广博丰富的学术巨著,书中留存着大量有关华夏先民制乐造戏之珍贵文字记载。

《史记》是我国纪传体正史体例开山名著,为西汉太史公司马迁所著。其卓著功绩在于所设“本纪”、“世家”和“列传”生动形象地记载了华夏民族上至帝王将相,下至庶民百姓中无数代表人物的历史行为与思想历程,其中亦不乏对礼乐祭祀文化之独到见解。此外,他在《史记》中列入了不少边疆少数民族史实,标志着华夏民族学的发轫。诸如“越王勾践世家”、“匈奴列传”、“南越列传”、“东越列传”、“朝鲜列传”、“西南夷列传”等,其中有关原始礼乐祭祀与乐舞戏活动的记载更是我们研究少数民族戏剧的宝贵资料。

汉武帝派遣张骞出使西域与西南,自开通中西“丝绸之路”之后,中原汉族与边疆少数民族经济文化交流日益频繁,特别是到隋唐时期,已形成了华夷胡汉乐舞戏艺术兼容并蓄之鼎盛时期。自这一时期,我国西北边疆少数民族以“五旦七声”改造了中原朝廷雅乐之后,汉民族音乐说唱艺术及其戏曲表演形式所吟唱的曲牌、乐调都随之风气大变,从中自然体现了文化人类学中的民族艺术遇合、相撞、渗透与整合等文化现象。

宋元时期,民族文化融合现象显得更为普遍。唐宋大曲与金元杂剧的出现,更是不同人种与民族艺术交汇凝聚的文化结晶。北宋自然科学家、政治家沈括创作的《梦溪笔谈》中,就盛载着极为丰富的文化和艺术“人学”知识,特别是在“艺文”类的“乐律”节中所载有关古代胡汉乐舞融会的资料尤显珍贵。书中所载胡汉乐舞,其规模宏大、场面华彩,与人类原始乐舞已不能同日而语。

明清时期,富有高度技艺与天赋的梨园弟子终将小规模民间音乐、舞蹈、杂技、曲艺与杂剧演化为可连演数天甚至数十天的连台本戏,名曰传奇,成为东方人类文化史上的一个奇迹。

与汉民族乐舞戏曲相比较,我国少数民族的乐舞表演艺术因始终植根在大自然与人民生活之中,故显得更有生命活力与艺术特色,更有热烈的情感以及浓郁的民族风格。在少数民族地区,至今仍保存着较为完整的原始戏剧文化形态,它们被誉为弥足珍贵的“活化石”、“活时态”,为如今的人类文化史学增添了鲜活的佐证,同时也为中华民族的宏伟文化大厦铺垫着坚实的基础。

在古希腊戏剧、印度梵剧消亡之后,中国戏剧即戏曲,以其独特的审美特色、民族神韵,崛起于宋元之际,至今仍活跃于戏剧舞台和民间。由于地域文化、民族文化的影响,这些戏曲繁衍成三百多个剧种。其中包括少数民族剧种,如历史久远的藏戏,产生于清代的白剧、傣剧、侗戏、布依戏、壮剧及新中国成立后诞生的苗剧、蒙古剧、彝剧、夏剧、花儿剧、新城满族戏,以及散落在民间的俗信仪式戏如师公戏、傩戏等。少数民族戏剧无论是舞台剧,还是民间戏都是中国戏剧的重要组成部分,它是少数民族历史文化丰富积淀的艺术显示,在少数民族精神生活中,既是一种民间俗性礼仪,也负载着自娱、娱人和教化的艺术使命。少数民族戏剧不仅是少数民族塑造自我、认识自我、认识社会、参与社会的重要手段,而且在民间起着情感沟通、文化交流、传承民族文化、增强凝聚力的社会作用。

中国的戏剧艺术是中华各民族共同创造的,少数民族戏剧剧种与汉族戏曲剧种同生共长于深厚的中华民族传统文化土壤之中,因而在其生成与发展中也形成了共同的规律。虽然少数民族与汉族所处的历史时代、地理环境、风情习俗和艺术渊源等条件各不相同,但是衍变成戏曲剧种的生成过程却顺沿着相同的发展轨迹,即都是由歌舞、说唱仪式活动等综合发展成戏剧形态。就个性而言,戏曲剧种的民族化和地方化,造就了每一剧种独具特色的艺术形态。就少数民族戏曲剧种而言,它反映了少数民族的审美心理、信仰和习俗。并运用具有民族风格特色的艺术形式和语言,表现了少数民族生活,同时活跃于本民族地区成为人民所喜闻乐见的戏剧艺术。

2. 少数民族史志与戏剧艺术

(1) 史

关于中国少数民族文化及其乐舞戏剧艺术的发掘、整理与研究,应该说是新中国成立后才大张旗鼓推进的事业。在此之前,因历代封建统治者歧视与排挤汉族之外的兄弟民族,少数民族被蔑视为野蛮、粗俗、丑陋、低级,原始的胡、夷文化及其流散于山野、草台的有关民间音乐、舞蹈及民族戏剧艺术,难以登上华夏正统文艺的大雅之堂。

我国堪称为崇尚文明的文史大国,自古迄今文人墨客就有着编史修志的优良传

统,尤其是古人贤达为后人留下了“浩如烟海”、“汗牛充栋”文史方面的古籍文献资料。从编排体例来看,诸如各种丛书、类书、政书、方志、资料汇编、历史档案等;从古籍形式来看,如甲骨刻辞、铜器铭文、简策、帛书、石刻、碑帖、抄本、印本等等,如此浩瀚繁复的史山志海中珍藏着许多有关中国少数民族传统文化及其乐舞戏剧的珍贵资料!

所谓“史志古籍”,指古人存留在金石、简策、帛书、纸张等媒介的有关史料与地理方志上的珍贵文字资料。回顾历史,涉及中国少数民族乐舞戏剧或戏曲艺术介绍与研究,大致可以分为四个方面,即(1)史志古籍文物文献记载。(2)民族文化与民俗艺术的搜集。(3)国内外专家学者从古典文学中的发现。(4)各民族史志调查与剧种研究。

然而,史书中最有权威及富有代表性的无疑是纪传体史书“正史”。清乾隆年间,钦定《史记》以下至《明史》共二十四部,皆为正史,成为“二十四史”。后来又有人将《清史稿》包含进去,衍称为“二十五史”。二十四部正史,总共有四千万字左右,分为三千二百四十九卷,详尽地记载了从传说中的黄帝到明朝末年(1644)共四千余年的历史,保留了明亡之前历代王朝有关政治、经济、军事、文化、艺术等方面的珍贵材料,是研究中华民族古代历史文化的极为宝贵与重要的文字资料。二十四史中尤为珍贵的是编撰修史人员中有许多少数民族专家学者,各史志里不同程度地开列出一些古代民族政权的章节,以及字里行间珍存着大量包括各少数民族乐舞戏剧艺术在内的华夏多民族传统文化丰富史料。

(2) 志

与史书相辅相成的“志书”主要指方志或地方志,是我国传统的一种记述地方情况的史志,是由史、书、志、记、录、传、图、经等各种书籍逐步演变而来的一种特定体裁的著作。现在人们所熟知的《山海经》、《禹贡》两书可视为中国最古老的地方志。

受大一统的汉族史志文化影响,边疆少数民族地区也相继涌现出一些史志名著,其中亦珍藏着更大数量的民族乐舞诗与戏剧戏曲学术资料。按其少数民族区域,大致分为东北区、西北区、西南区与东南区,所属民族使用频率较高的有关历史地理、方志与民俗著述探研如下:

在我国北方活跃着人数众多、历史久远的蒙古族,《蒙古秘史》、《蒙古黄金史》、《蒙古源流》被称为有关蒙古民族的三大历史名著。《蒙古秘史》译称《元朝秘史》,亦称为《元迷失》,是我国蒙古族最早用畏兀儿蒙古文写成的一部宏伟的蒙古历史巨著,其内容记述了蒙古族源流和成吉思汗时期的事迹,为我们研究蒙古族

早期的历史、社会、文学、艺术、语言等提供了宝贵的资料。东北地区分散较广、人数较多之满族自入关建立清朝后,对我国民族文化历史产生重大历史影响。满族在创造灿烂文化的同时,也为后人留下了丰富的历史文献,其中较为著名的如《满洲源流考》、《满洲实录》、《八旗满洲氏族通谱》、《满文老档》等,其中如清高宗敕阿桂等撰的《满洲源流考》尤为重要。

西北地区历史上居住的突厥、回鹘、黠戛斯、西夏等古族,至近现代演变成众多少数民族。根据古代地理概念,这些民族多生活在西域地区,故文献中如《西域番国志》、《西域水道记》、《西域闻见录》、《西域总志》、《西域琐谈》、《西夏书事》、《西夏文缀》、《西夏纪事本末》、《西陲总统事略》、《西江交涉志要》等。

西南地区是我国少数民族较多的地区,也是地方与民族色彩最为浓郁的文化区域。特别是西藏的藏族与云南的彝族、白族、傣族、纳西族等民族有着许多资料丰富的史地古籍,可供我们研究该地区民族演化史与探寻有关少数民族戏剧文化历史轨迹以参考。诸如有着古远历史文化的藏族《红史》、《青史》、《贤者喜宴》、《西藏志》、《卫藏通志》、《番僧源流考》、《甘珠尔·丹珠尔》等。

3. 少数民族戏剧形态与礼乐仪式

少数民族由于社会形态与生产力等方面的原因,其生活环境笼罩在浓厚的宗教氛围中,鬼神观念深入人心,深刻地影响着每个人一生的生活。绝大多数人对神都有依赖的心理,由衷地希望每一天、每一件事、每一个阶段的发展,都能得到神灵的保佑。于是祈求神灵降吉赐福、祛邪除魔的祭祀活动不断地进行,也就逐渐形成了一些民族的礼乐仪式。

由于祭祀中以歌舞娱神,又以人装扮成神,祭祀必须按照规定的程序、动作、言辞进行,便自然地形成了有歌、有舞、有人物装扮并严格遵循着约定俗成的规定与在一定的时间长度内表现神的故事的戏剧,尽管这种戏剧与人们观念中的普通戏剧相距甚远,原始、粗朴,甚至仅类似于普通戏剧发端的萌芽状态,但它有了戏剧的核心要素——歌舞、化妆、表演、音乐、故事等。因此,民族礼乐仪式在少数民族戏剧形态中也得到了充分的体现。正因为一些少数民族戏剧形态中体现了民族的礼乐仪式,因而它不是普通意义上的戏剧,而显示出了鲜明的宗教色彩。

一是戏剧的组织者、表演者多是从事宗教的神职人员或宗教的坚定信仰者。例如:唐东杰布,是生活于元代至正年间的藏传佛教葛举派的游方名僧,他对于藏戏面具、剧目、音乐的丰富与变革,做出过卓越的贡献,至今藏戏在演出前还供奉他的灵位以求他保佑演出的成功。不仅藏戏由宗教人士组织与演出,其他少数民族戏剧亦如此。满族的祭祀戏剧的演出者是“萨满”,羌戏是“释比”,壮剧为“师公”,

土家族的面具阳戏为“梯玛”，土族“纳顿会”上的表演者为“法拉”，彝族戏剧的表演者则是“比摩”、“苏尼”与“莫尼”等等。萨满、释比、师公、梯玛、法拉、比摩、苏尼、莫尼皆是巫师的称呼。但是，需要指出的是，新中国成立之后，受主流意识形态的影响与戏剧本身的发展，演职人员逐渐由宗教人士变为世俗的艺人。

二是戏剧的演出程序中多有宗教祭祀、祈禳的仪式。祭祀神灵，驱邪纳吉，这是戏剧演出的根本目的，因此是必不可少的。有的少数民族的整个戏剧表演，实际上就是祭祀的过程。如早期傣剧《跳柳神》，演出于因干旱洪涝，粮食歉收，百姓又遭受瘟疫侵害之时。巫婆劲歌狂舞，不时地祝颂发咒，全身上下颤抖，以表示神灵附体。她歌舞时还代替主人与鬼神通话。在这些戏剧脱离了原始的形态之后，虽然加进了世俗故事的表演，但祭祀与祈禳的仪式并没有丢弃，仍是整个戏剧演出的重要内容。如布依族的戏剧到了20世纪中叶有了很大的发展，然而，在演出前，祭祀以求福、求财的演出仍然必不可少。村民们对表现世俗故事的正戏充满观赏的热情，因为能在观赏中给自己带来艺术上的愉悦。但是若去掉祈祷神灵的仪式，仅演正戏，他们会觉得所有的演出都失去了意义。因为未来的生活没有了神灵的保佑，会使自己极度地惶恐，片刻的艺术愉悦根本抵消不了长时间由精神失去依托而带来的痛苦。

三是演员在扮演神灵时，大都戴着面具。在中国少数民族戏剧中，除了少部分受汉族戏剧影响而新兴的戏剧剧种外，绝大多数都有面具。对于普通观众来说，面具成了少数民族戏剧的标志。有些少数民族戏剧，因面具占据着显要的地位，甚至会以面具来命名，如藏戏有“白面具藏戏”、“蓝面具藏戏”等。表面上，面具在戏剧中，仅起到扮演神灵的作用，其实，它具有丰富的宗教内涵。每一副面具都是一个神的符号，具有永不消减的神力。戴在演员头上，做动态的表演，固然具有驱邪除魔的力量，即使脱离演员，摆放在桌子上或挂在墙上，同样具有镇妖除怪、招财进福的功能。各个少数民族因其所信仰的宗教不同，所信奉的神灵的谱系不同，所崇拜的图腾不同，因而，象征着各位神灵的面具的形貌也就有着很大的差异。尽管如此，各少数民族戏剧戴着面具演戏的功能则是基本相同的，即以这种方式让人们感受到神就在自己身边；通过具体的故事，来显示神的无边法力，以增加普通人克服困难的信心 and 安全感；同时，让人们在神力的威慑下，小心翼翼地按照正确的伦理道德去做人行事，以保持社会的和谐稳定。

四是演出的剧目大多是表现宗教惩恶扬善、利他主义精神的内容。由于剧目的编排者多是宗教人士，他们会自觉与不自觉地将宗教精神渗透进剧情之中，以此来宣传教旨，教育百姓。藏戏的剧目绝大多数都有这样的特点，如《卓娃桑姆》、《赤

美滚登》都是饱含着宗教精神的剧目，观众每看一次，就是接受了一次宗教的心灵洗礼，经过长年而多次的教育，自然地就变成了宗教的信徒。

将戏剧演出设计成宗教活动，会使演出过程和演出场地的气氛极其严肃，演者与观者的态度也极为认真。所营造出来的鬼神出没的世界会让人们感觉到鬼神似乎就在自己身边。又因为人们是带着求得安全与幸福的功利目的来看演出的，虽然剧目寥寥无几，但是，年复一年地演出，人们的兴趣却始终不减，不厌其重复，不嫌其简陋，就好像人们对待祭祀先祖的活动一样，从不觉得乏味。

二、绚丽多彩的少数民族戏剧艺术

1. 少数民族戏剧

中国民间戏剧是由汉族传统戏曲和少数民族戏剧共同构成的。各民族在经济、文化上的历史交流和融合，促进了戏曲艺术的形成与发展。各民族都有自己丰富的民族传统文化传统，其中已形成戏曲剧种的有近 20 个民族。如藏族、蒙古族、维吾尔族、壮族、侗族、白族、傣族、苗族、布依族、朝鲜族、满族、彝族、毛南族、佤族、仂佬族等。少数民族戏剧，是由各民族的民间歌舞形式发展而来的，有的用民族语言演唱，有的用汉语方言演唱，用具有民族特色的弦乐、簧管乐、打击乐器伴奏。我国少数民族特有的戏剧种类主要集中于农耕文化较发达地区，在 55 个少数民族中，藏族、彝族、壮族、侗族、满族、土家族、朝鲜族、傣族、白族、蒙古族、门巴族、布依族、苗族、畲族、锡伯族、萨拉族、佤族、毛南族、维吾尔族等民族拥有戏剧，其中，发展较为成熟的剧种有：傩堂戏、藏戏、壮剧、侗戏、傣剧、佤族清戏、彝剧、苗剧、毛南戏、维剧、蒙古剧等。

新中国成立前，少数民族戏剧受到多重歧视和民族压迫，始终处于边缘化发展状态，其剧种发展缓慢，停滞不前，有的甚至绝响于舞台。一些剧种多形成于清代，如壮剧、侗戏、傣剧等。

新中国成立以后，党和政府高度重视戏曲文化工作，少数民族戏剧得到扶持和发展。1952 年文化部举办第一届全国戏曲观摩演出大会，共有 23 个剧种参演。会后，各地相继举办民间文艺会演，一批少数民族戏剧剧种被发掘、创造出来。1958 年文化部召开第一次全国戏曲剧目工作会议，会后各地积极开展挖掘、整理剧目遗产工作，少数民族戏剧剧目得到进一步丰富。1958 年文化部在云南大理召开西南地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。1958年以后,戏曲编演现代戏形成高潮,少数民族戏剧在剧种和剧目建设上又取得了新的成果。至1965年,少数民族戏剧形成剧种繁荣、剧目丰富、戏剧事业蓬勃发展的局面。在剧种、剧团、剧目建设上形成一定规模,戏剧的表演形式、内容更加丰富,并形成了各种戏剧种类的保留剧目;在党的“双百”方针的指引下,通过组织剧目创作,举行戏剧会演、展开戏剧研讨等措施,为民族戏剧注入了新的活力。随着剧团的组织与职业化,随着演员的培养与提高,产生了许多新的历史题材、民间传统体裁与现代题材的剧目,如白剧的《杜朝选》、《红色三弦》,壮剧的《螺蛳姑娘》、《依志高》,侗戏的《秦娘美》、《莽子》等。都成为我国戏剧艺术宝库中的一个重要组成部分。中国少数民族戏剧生成一个群体,与汉族众多戏曲剧种同生共存,并存于世。如苗戏、彝戏、蒙古剧、满族八角鼓戏等。一些新中国成立前已有的剧种得以复苏,如藏戏、壮剧、侗戏、布衣戏等;众多新老民族剧种的共同发展,大大提高了少数民族戏剧的文化地位。

改革开放以后,少数民族戏剧迎来了第二个春天,其剧种不仅更加成熟,而且出现了一批斐然的创作人才、表演人才。不少剧种走出原有的地区,走进北京,走向全国,有的还走向世界,并在各种奖赛中获奖。如获得全国性奖的有:藏戏《唐东杰布》、《阿盖公主》、《将军泪》;壮剧《金花银花》;傣剧《海罕》、《老混巴与小混巴》;侗戏《官女婿》;彝剧《掌火人》;新城满族戏《铁血女真》、《红萝女》;阜新蒙古剧《乌云其格》;苗剧《带血的百鸟图》;朝语话剧《没毛的狗》、《城市加农民》、《白雪花》;藏语话剧《赞普的子孙》;维语歌剧《艾里甫与赛乃姆》;维语话剧《血腥的年代》;回族花儿剧《花海血冤》、《牡丹花里来》等。少数民族戏剧已成为一支重要的戏剧力量,推动着中国戏剧艺术的发展,为戏剧艺术的多元化、民族化做出了独特的贡献。

综上所述,“少数民族戏剧”就字面而言,有广、狭两义。广义上泛指一切多民族国家中的某个或某些民族戏剧;狭义特指一个国家中的某个或某些少数民族戏剧。就学科而言,少数民族戏剧既是戏剧学中的一个门类,又是民族学中的一个分支,它是研究少数民族在社会生活中通过“活性扮演”进行活动交流与搬演一定长度故事的一种特殊艺术形式。少数民族戏剧将把存在于少数民族文化中的戏剧及其本质特征、形成和发展、构成和种类、形式和内容、表演与审美,以及戏剧的社会功能作为自己研究的对象。

2. 少数民族戏剧的发展途径

中国民间戏剧艺术是中华各民族人民共同创造的，少数民族与汉族戏剧同生共长于中华民族传统文化土壤，因而其生成与发展有共同的特点。尽管各民族所处的历史时代、地理环境、风俗习惯等不同，但从其戏剧艺术发展和剧种生成过程来看，却是沿着相同的轨迹发展。

每个少数民族的剧种，与汉族戏曲一样，大都集中了许多民间的、宫廷的、祭神的歌舞、说唱、面具等艺术形式，综合发展而形成自己的代表性剧目，一个民族的剧种，就随着这些剧目的传承和发展确立、壮大起来。如藏戏有《文成公主》、《诺桑王子》、《朗沙雯波》……；傣剧有《千瓣莲花》、《七姐妹》、《娥并与洛桑》等。就少数民族民间戏剧的总体情况看，其形成及演变规律与汉族地方戏曲大体相同，它们的发展途径主要分四种：

(1) 在民族民间歌舞基础上发展而成

少数民族戏剧的发展吸收了我国民间音乐中民歌、歌舞的成就，即民间歌舞载歌载舞的表演特点和民间歌曲以抒情性见长的音乐特点。如苗剧、傣剧。云南的傣剧来自傣族民间歌舞“十二马”及男女青年的“他歌对唱”；彝剧来自彝族民歌小调如“梅葛调”、“过山调”，彝族舞曲及其他器乐曲如芦笙曲、月琴曲、唢呐曲……表演采用具有浓郁民族色彩的舞步及身段等。

(2) 在民间说唱基础上发展而成

少数民族戏剧的发展也受到了民间说唱音乐的影响。说唱音乐是以叙事为主，运用音乐形式咏叙长篇故事。如汉族的道情戏是从民间说唱发展而来，而少数民族戏剧化的发展过程与汉族也相似，开始往往是一人或两人坐唱“讲故事”，然后逐渐发展为多人扮演的戏剧形式。如侗戏就是从侗族民间说唱形式“嘎锦”（侗语即叙事诗）发展而成的。最初只有二人坐唱，后来发展到走唱横八字，随着题材的扩大，角色的表演、唱腔和乐器都逐渐丰富起来，发展成大戏。又如新城戏、赞哈剧等。

值得注意的是，在民间歌舞和民间说唱基础上发展起来的戏剧，在不同程度上不同地区有其歌舞和说唱的痕迹——来自民间歌舞的戏剧长于动作，来自民间说唱的戏剧长于歌唱。

(3) 受宗教影响较大

少数民族戏剧在发展过程中受宗教的影响较大。如藏戏、壮族师公戏等。这种情况与汉族戏曲剧种的形成规律一致，如汉族的端公戏受宗教影响较大。古代祭祀时，常以歌舞来娱神。歌舞成了驱鬼、酬神的手段，也成了原始巫术的内容。