

● 桂梅 一丁/著

布依戏 研究文集



贵州民族出版社

布依戏研究文集

桂 梅 一丁 著

贵 州 民 族 出 版 社

黔新登字(90)04号

责任编辑: 郭堂亮

封面设计: 吕凤梧

布依戏研究文集

桂梅 一丁 著

贵州民族出版社出版发行

〔贵阳市中华北路289号 邮政编码55004〕

贵州民族印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 6印张150千字

1993年8月第一版 1993年8月第一次印刷

印数: 1——1000册

ISBN7—5412—0383—1/J·36 定价3.20元

一项浸透着心血的民族戏曲研究成果

——《布依戏研究文集》序

苏太恒

桂梅、一丁同志的《布依戏研究文集》即将付梓，嘱之为序。我虽出生于布依族，青年时期也很喜爱布依戏，但对布依戏却无甚研究，因此，今天来议论布依戏，难免会言不由衷。盛情难拂，仅以一点读后感就教于著者和读者，权作门外谈。

读完这部书稿，并从与作者的交谈中，无不为他们对布依戏的调查、研究所付出的代价和取得的成绩所感佩：这部著作，真不失是一项浸透着心血的民族戏曲研究成果。

重视田野作业 是这项成果的基础

布依戏的存在，尽管有近百年的历史，由于诸多原因，这一民族戏曲剧种，一直处于自生自灭的状态之中，于此，在80年代之前，对布依戏的介绍，虽然也间或散见于辞书、资料，但对它进行全面的、客观的反映，则可以说是一个空白。1984年布依戏传统剧目《罗细杏》参加全国少数民族戏曲录相观摩调演后，曾引起了有关专家、学者的关注，但仍然只是就事论事，对于布依戏的艺术形态、流布状况、历史渊源仍然是一知半解。

布依戏主要分布在我省黔西南州的册亨、安龙、兴义三

县市几乎与南盘江成一平行线的部份布依族村寨中。由于过去人们对于布依戏的介定各持异议，所以，增加了这一工作的不少困难。作者怀着高度的责任感，不仅对这三个县市的二十几个村寨的布依戏班进行了连续数月的调查；同时，对过去人们认为有“布依戏”的贞丰、望谟等县部分村寨也进行了几进几出的核实。继而，为了进一步弄清楚布依戏与毗邻省区、毗邻民族相同艺术形态的戏曲文化的关系，作者不辞艰辛又先后到广西百色、田林、隆林、西林、凌云、平南等县，以及云南文山地区进行实地考察。行程数千里，采集了数以百计词、曲兼备的布依戏音乐资料和近五十万字的涉及布依戏源流、艺术形态方面的口碑资料。与此同时，作者还陆续翻阅了近百万字的文献资料。调查之深入，资料之翔实，历时之久长，态度之认真，当我读过这个集子里面《一朵古朴素雅的山花》、《布依戏形成之管见》、《布依戏纵横谈》、《试论布依戏与北路壮剧之异同》等文章后，便可从中领悟到作者当年进行田野作业，采集这些资料和伏案思考的认真和沥心。

实地考察，田野作业，是我们进行民间文艺研究工作的基础和起点，同时，也是我们研究民间戏曲这一学科的基本要求。在这个问题上，作者为我们作出了很好的榜样。

忠于历史事实 是这项成果的贡献

80年代以来，布依戏的剧目、音乐、表演，不少专家、学者陆续著文有所介绍，然而，对于布依戏的源流这个至关重要的问题，却始终聚讼纷纭，莫衷一是。面对着如此复杂的情况，而从史学的角度来说，又是非回答不可的问题。怎

么办？作者没有采取人云亦云的简单作法，而是正如《布依戏与北路壮剧形成之思索》一文中所说：“对于民族戏曲的历史渊源，由于民族的、地域的、毗邻民族同一文化形态的影响，以及掌握史料、资料的多寡和对待史料、资料的审视角度等等原因，往往不可能指望通过一两次讨论、三五篇文章就能全部解决问题。我们应该以历史的、现在的资料为基础，通过多侧面的考察、论证，去不断认识、总结它”。

（见《布依族民间音乐研究文集》第139页）。本书作者为了使自己结论尽量符合历史事实，一方面扩大自己的调查范围，使自己的调查不只囿于本民族、本地区、本剧种，也注意毗邻民族、毗邻地区、相同艺术形态的戏曲文化进行认真考察；另一方面，在广泛地、冷静地阅读各种不同论点的文章基础上，对于文章中提出的论据进行反复的调查、核实。与此同时，作者还大量地翻阅了有关典籍史料，并有分析地听取当地有关部门、领导、专家和群众的意见。经过作者数年来的不懈努力，在取得充分证据的情况下，终于对布依戏的历史渊源，作出了新的、较能令人信服的结论。

毛泽东同志在《实践论》一文中告诉我们：“人们的认识，不仅对于自然界方面，对于社会方面，也都是一步一步地由低级向高级发展，即由浅入深、由片面到更多的方面”。本书作者对于布依戏源流的认识，我们从《布依戏音乐探微》、《布依戏调查后的思索》、《布依戏纵横谈》，以及《布依戏与布依傩析辨》等文章中，可以看到其认识不断深化的过程。

多视角探讨 是这项成果的特点

任何艺术，要使人们对它的教育、审美、娱乐等方面的功用有一个深入而全面的认识，就必须要对它进行多视角的探讨。本书作者，虽则主要任务是在于修志，但对自己调查的对象，由于作了比较全面而深入的了解，使这个集子中收集的文章，其内涵也就丰富、宽泛多了。有涉及史学方面的《布依戏纵横谈》，有涉及艺术学方面的《一朵古朴素雅的山花》，有涉及美学方面的《贵州少数民族戏曲审美探微》，有涉及民俗学、文化学方面的《布依戏形成之管见》，有涉及民族学方面《从〔正调〕的艺术形态中试窥其民族性格》和《民间传说故事与布依戏剧目》等文章。在研究方法上，作者不仅仅是拘泥于形态学方面的研究，同时，也应用了比较学的方法。如《试论布依戏与北路壮剧异之同》、《布依戏纵横谈》等文章，通过比较研究，不仅使我们进一步认识了布依戏与北路壮剧的血缘关系，同时，也使我们认识到，一个民族剧种的形成，往往是多线条多层次的一种复性艺术。

事物的共性和个性，总是在相互比较中呈现出来，因此，比较方法的运用，成为当今研究方法的开放性、宏观性的学科。

布依戏作为一个有近百年历史的民族戏曲剧种，很有它存在和发展的价值，在这方面，本书作者在《浅议布依戏的存在和发展》一文中，从较新的角度谈了自己的看法，很值得我们有关部门重视。

众所周知，布依戏的存在和发展，必须首先要有理论作为先导，本书作者已经为它迈出了可喜的一步。然而，要使

布依戏能够得以推陈出新，在重视理论研究的同时，也需要我们有关部门的扶持。我相信，只要大家共同来浇灌这朵民族戏曲之花，一定会在祖国民族戏剧园地里开得更加鲜艳夺目。

最后，我想说的是，《布依戏研究文集》由于只是作者从不同时期发表的文章中将部分作品汇集成册，而不是按照一定的体例，对布依戏作全面的介绍和论述，因此，它的系统性和某一方面的深度也就难免不够了，但这并不能掩盖这部著作的价值。借此，我热忱地希望本书作者，以及广大专家、学者，今后，以更浓的兴慰，对布依戏的剧本、音乐、表演、化妆、服饰、舞美设置等作进一步的探究。

1993.7.贵阳

目 录

一项浸透着心血的民族戏曲研究成果

——《布依戏研究文集》序……………苏太恒（1）

布依戏音乐探微

——兼谈《罗细杏》、《金竹情》的音乐设计…（1）

布依戏形成之管见……………（17）

布依戏调查后的思索……………（31）

一朵古朴素雅的山花

——布依戏浅识……………（40）

试论布依戏与北路壮剧之异同……………（50）

布依戏纵横谈……………（68）

好恶失其宜 是非乱其真

——评《布依戏史话》……………（91）

布依戏与布依傩析辩

——兼谈《布依傩戏探秘》一文……………（107）

布依戏源流诸说 浅析……………（124）

贵州少数民族戏曲审美探微

——兼及布依戏、侗戏艺术特征 谈片……………（135）

从〔正调〕的艺术形态中试窥其民族性格……………（149）

民间故事传说与布依戏剧目……………（160）

浅议布依戏的存在和发展……………（176）

卷末 余音……………（188）

布依戏音乐探微

——兼谈《罗细杏》《金竹情》的音乐设计

戏剧音乐的任务，是体现戏剧主题思想的同时，塑造人物的音乐形象。因此，戏剧音乐，不仅是戏剧艺术的组成部分之一，同时也是推动戏剧情节向前发展的重要手段。戏剧音乐与剧本是相辅相成、不可分割的两个方面，音乐既要以剧本的思想内容为依据，而剧本也要依靠音乐这一重要的艺术手段，来充分地展示剧本的思想内容。加之，音乐往往具有鲜明的民族性和地方性。因此，无论是何类剧种，都十分重视音乐的研究和探讨。

黔西南州的布依戏，有着悠久的历史，它流传在兴义、安龙、册亨等县，对它的音乐作必要的探索，不仅有利于对这个古老剧种的了解，同时，对于如何进一步完善、发展这一剧种的音乐，有着十分重大的现实意义。

现在就以下几个方面，谈谈个人一点浮浅的看法，以求教于同行和专家们。

一、布依戏音乐的现状

黔西南州，地处黔、桂、滇三省交界的地区，由于历

注：本文刊于1985年黔西南州《黔西南文化》，同一内容另文1988年选入《滇桂黔壮剧布依戏历史讨论会文集》。

史、地理环境的原因，布依戏的音乐，大致可分以下几个方面。

（一）以八音坐弹戏为主体的音乐

八音坐弹戏，主要流传在兴义巴结、安龙岷浩以及册亨一带，相传清嘉庆年间，即在这一点盛行，由此，可以看到，八音坐弹戏形成的历史是十分悠久的。

所谓“八音”，即指由八种乐器〔笛、箫、牛骨二胡、葫芦琴、包包锣、钗、鼓、月琴（或扬琴）〕作伴奏而得名。

“八音”坐弹戏的曲牌，在不同地区，其称谓不完全相同。流行在兴义巴结一带的“八音”坐弹戏，其曲牌主要有“快板”（5·2定弦）、“慢板”或“闲板”（6·3定弦）

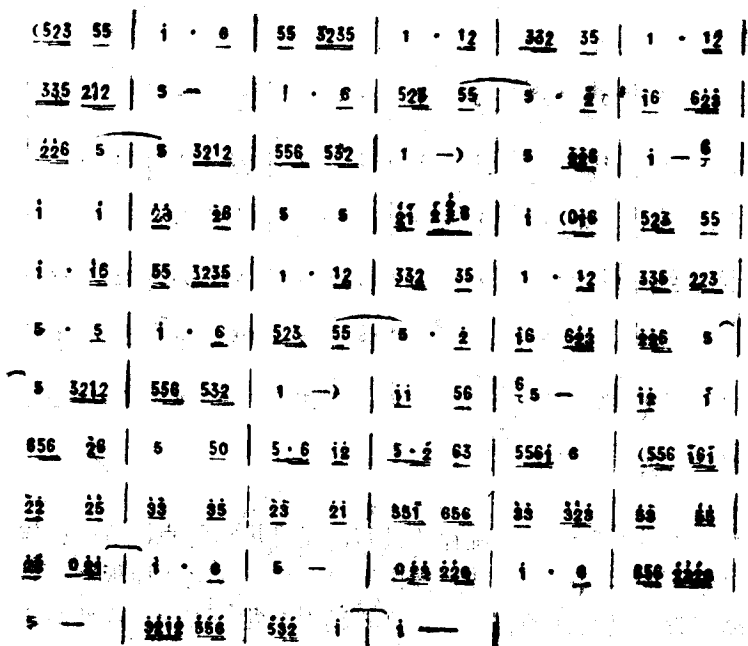
“原板”（1·5定弦）等；流行在兴义南龙一带的“八音”坐弹戏，其曲牌则叫“刮板”或“正调”（1·5定弦）、“闲调”（5·2定弦）等；而流行在册亨巧马一带的布依戏，其曲牌（风格与“八音”同），称为“常调”（1·5定弦）、

“倒常调”（5·2定弦）等。其次，还有以内容命名的曲牌，如“倒茶调”、“反皇调”、“打仗调”、“吃酒调”等等。

在这些曲牌当中，最具特色的要算流行在兴义、安龙一带的“原板”（也叫“正调”）和流行在册亨巧马一带的“常调”。如：

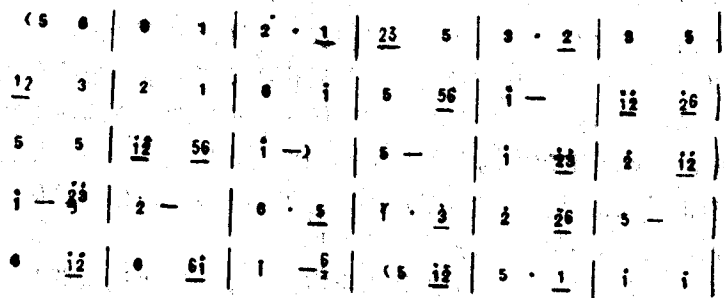
1·5定弦 2/4 原板（或名：正调）巴结中心大队演奏

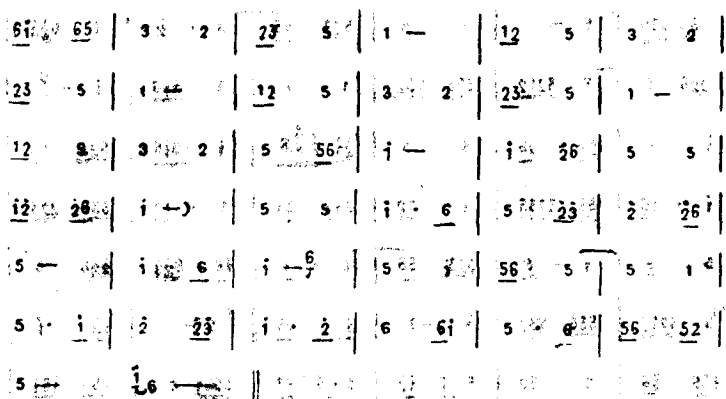
中途稍慢



“原板”的情感，跌宕起伏，歌唱性很强，旋律的切分节奏，加强了曲牌的戏剧性。常用于生旦等角色。

同一性格的曲牌，在另一地区，在感情上，则有着变化和差异。如：





“常调”无论是旋律的进行，还是风格特点，显然与“原板”同出一个曲牌。但由于“常调”较之“原板”，省略了很多装饰性的音级，速度也稍有变化，因此，在感情上较前要稳健、庄重。它常用于帝王将相。

(二) 吸收贵州花灯、广西彩调中某些曲牌为主体的布依戏音乐。

明末清初，由于西南地区交通的开发，大量汉族移民涌入布依族地区，随着人口的迅速增长，社会经济日见繁荣，人们对文化生活的需要，早已在汉族地区流传的贵州花灯，以及靠近广西一侧的彩调戏，先后相继流入册亨一带的布依族地区。以致现在流行在册亨秧坝区的布依戏，它的部份音乐，还保留了汉族的花灯调和彩调戏的音乐某些特色。尽管有的曲调的结构，甚至是风格，有了某些变化，但从总体来说，花灯、彩调的痕迹仍然十分明显。

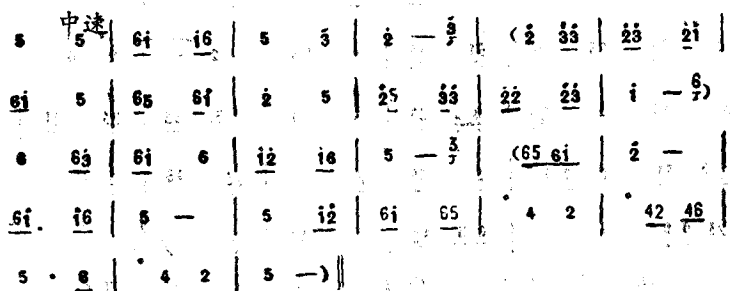
流传在这一带的曲牌较为丰富，常用的有“过堂调”

“离家调”、“送行调”、“急急走调”、“恩爱调”、“欢喜调”、“喝酒调”、“怀念调”、“哭调”、“采花调”、“卖花调”、“抬轿调”、“打更调”等等。这些曲调，结构单一，旋律以抒情、纤细、柔婉见长。

这些以内容命名的曲调，基本上有以下几种类型：

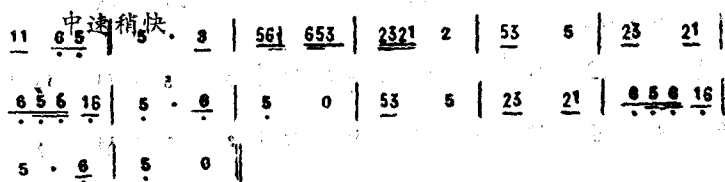
1、基本上是借用汉族的某一剧种的曲调或民歌。如：

2—6定弦 2/4 怀念调 弼佑上寨生产队演奏



“怀念调”的情感，与所要表现的内容是比较一致的。在册亨秧坝一带的布依戏中它是一支广为运用的曲牌。但它是汉族彩调中的“劝夫调”。又如：

5—2定弦 2/4 喝酒调 弼佑上寨生产队演奏



“喝酒调”在这一带的布依戏中，是一支七字句与十字句相结合的曲牌。曲调委婉、抒情，与我省流传的汉族民歌《金凤子开红花》一歌的曲调基本上是一样的。

2、根据剧情的需要，将某一剧种的几个曲牌作了有机的揉合。如：

5—2定弦 2/4 送行调 弼佑上寨生产队演奏

$\dot{6}$ $\dot{6}$ | $\dot{6}$ $\dot{6}$ | $\underline{\dot{6}\dot{6}}$ $\underline{\dot{6}\dot{6}}$ | $\underline{\dot{6}5}$ $\underline{55}$ | $\underline{23}$ $\underline{21}$ | $\underline{\dot{6}1}$ $\underline{15}$ |
 2 $\underline{35}$ | $\underline{23}$ $\underline{21}$ | $\underline{\dot{6}1}$ $\underline{15}$ | 2 $\underline{1\dot{6}}$ | 2 — | 2 0) |
 $\underline{5\dot{6}}$ $\underline{53}$ | 2 $\underline{25}$ | $\underline{\dot{6}5}$ $\underline{31}$ | 2 0 | ($\underline{5\dot{6}}$ $\underline{53}$ | $\underline{23}$ $\underline{21}$ |
 $\underline{\dot{6}5}$ $\underline{31}$ | 2 $\underline{23}$ | $\underline{5}$ $\underline{35}$ | $\underline{23}$ 1 | $\underline{23}$ $\underline{1\dot{6}}$ | $\underline{5}$ — |
 ($\underline{23}$ $\underline{\dot{6}5}$ | 1 1 | $\underline{\dot{6}5}$ $\underline{12}$ | $\underline{5}$ $\underline{12}$ | $\underline{5}$ —) ||

“送行调”的曲调，欢快、爽朗，它没有反映那种留恋难舍的情感，而是反映了那种相互关切彼此叮嘱的心情。而这支曲牌的前奏却是贵州花灯中的“大把头”，唱腔部份的旋律，则和贵州花灯中的“采春苔”相似。

3、将自己民族的音调，通过揉合、发展，而成为新的曲牌。如：

5—2定弦 过堂调 弼佑上寨生产队演奏

中速稍快

$\dot{6}$ — | $\underline{15}$ $\underline{12}$ | $\dot{6}$ — | $\underline{\dot{6}\dot{6}}$ $\underline{\dot{6}1}$ | $\underline{5}$ $\underline{5}$ | $\underline{\dot{6}1}$ $\underline{15}$ |
 3 3 | $\underline{35}$ $\underline{32}$ | 1 5 | $\underline{15}$ $\underline{12}$ | 3 3 | $\underline{35}$ $\underline{23}$ |
 5 5 | $\underline{65}$ $\underline{65}$ | 3 3 | $\underline{35}$ $\underline{23}$ | 5 5 | $\underline{25}$ $\underline{32}$ |

1 1 | 12 26 | 5 5 | 12 5 6 | 1 1 | |

“过堂调”一般用于幕前或幕间。它的曲调的开始和结尾，是布依戏“正调”的旋律，而中间部分，则是流行在这一带的唢呐调的旋律。

(三) 用当地流行的布依族民歌，来反映某些特定的情节。

民歌是一切音乐形式的源泉，戏剧音乐也不例外。从戏剧音乐的摇篮时期，可以看到诗经、乐府对它的影响，从戏剧的音乐的形成时期，“永嘉杂剧”就是直接采用民歌来进行演唱。至于流行在我们各个民族中的地方剧种，其音乐多半都是选用当地有代表性的民歌发展而成。将某一首民歌，直接用在戏剧音乐之中，也是不泛其例的。

布依戏音乐中，用当地的民歌来表现某一歌舞性的情节，或风俗性的场面，则较之其他剧种，更为突出。如：

1—5 定弦 山歌调 册亨秧坝区
自由地

2 1 3 5 35 3 535 3 1 2 —¹ | 1 2 3 5 5 6 — — 53₃
2 1 3 5 35 3 31 2 —¹ | 3 — 5 ||

这是在册亨县广为流传的山歌调，布依戏中，往往用它来反映青年男女在山野劳动时，相互对歌，彼此倾吐爱慕之情的曲调，这样，不仅使布依戏的地方色彩更加强烈，同

时，也为群众所喜闻乐见。

二、关于《罗细杏》、《金竹情》的 音乐设计

《罗细杏》是描写一个勇于冲破封建礼教囚笼的姑娘，和情人阿品一起与土司和封建势力作坚决斗争，最后逃往外乡，终于建立了幸福家庭的故事。根据布依族民间传说的抒情叙事诗改编的《金竹情》一剧，在情节上，虽与《罗细杏》大同小异，但却有着浓厚的神话、浪漫色彩。

《罗细杏》这个剧本，原来剧中选用的曲牌，除了流行在当地的民歌之外，几乎全部是汉族花灯、彩调中的曲调，且《罗细杏》在民间流传已久，有着一定的群众基础；而《金竹情》却是产生在过去喜于用当地原始民歌来作为戏剧曲牌的贞丰。面对这一实际情况，现在来设计《罗细杏》、《金竹情》的音乐，该怎样来进行取舍呢？经过研究，我们采取了既尽量保持原来的风貌，尊重当地群众欣赏习惯的这一原则，又注意到把真正属于布依戏音乐的曲牌，用到这两个剧本当中去。

我们的具体作法是：

（一）把八音坐弹戏中广为流传，又独具民族特色的“正调”，作为剧中主要人物的音乐。

《罗细杏》一剧中的罗细杏，《金竹情》中的郎秀，是两个同一命运的剧中主人公，我们使用八音坐弹戏中最具民族特色的“正调”，来作为这两个主人公的音乐，并贯穿人物的始终。