

中国戏曲 品



五

总主编／郭汉城

主编／谭志湘

第五卷

山东教育出版社

第五卷

总主编／郭汉城
主编／谭志清

中国戏曲 精品

山东教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲精品. 第5卷/郭汉城主编. —济南:山东教育出版社,2000

ISBN 7-5328-2661-9

I. 中... II. 郭... III. 戏剧文学-剧本-作品综合集-中国 IV. I 230

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 52018 号

中国戏曲精品

总主编 郭汉城

第五卷

主 编 谭志湘

出 版 者: 山东教育出版社

(济南市纬一路 321 号 邮编:250001)

电 话: (0531)2092663 传真: (0531)2092661

网 址: <http://www.sjs.com.cn>

发 行 者: 山东教育出版社

印 刷: 山东新华印刷厂德州厂

版 次: 2002 年 12 月第 1 版

2002 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1—2000

规 格: 880mm×1230mm 32 开本

印 张: 21.75 印张

插 页: 5 插页

字 数: 460 千字

书 号: ISBN 7-5328-2661-9

定 价: 34.00 元

(如印装质量有问题,请与印刷厂联系调换)

前 言

谭志湘

中华民族是由汉、满、蒙、回、藏、彝、黎、瑶、壮、侗、布依、维吾尔、白等 56 个民族组成。由于历史上统治阶级实施民族歧视政策,致使少数民族大都生活于交通不便的边陲、高原、深山,以逃避统治阶级的欺压。他们过着封闭自守、自给自足的生活。少数民族世代在偏僻、贫瘠的山野之中劳作。在繁衍生息、生存发展的同时,也创造了包括戏曲文化在内的灿烂的民族文化。

解放后,党的民族平等政策和党的戏曲政策在民族地区贯彻实施,民族戏曲得以繁荣发展,古老剧种如藏戏、壮剧焕发出青春光彩,新兴剧种不断诞生,生机盎然。

这里简要介绍的是民族剧种的概貌和民族戏曲的一些特点。因为《中国戏曲精品》这套丛书的篇幅有限,民族戏曲卷不可能把民族戏曲精品全部收入,因此难免留下许许多多的遗憾。我们希望透过一斑,能窥到全豹,使读者对少数民族戏曲全貌有所了解。需要说明的是阿吉拉姆藏戏《诺桑王传》已收入《中国戏曲经典》(第五卷),此卷对阿吉拉姆藏戏的介绍从简。

民族剧种的发展和流布可以说是很不平衡,并非是55个少数民族都有自己的民族戏曲剧种,也不是一个民族只有一个剧种,有的民族就有两三个剧种,甚至更多,这是由于不同的历史条件、生存环境和其他种种复杂原因所造成。

在民族剧种中,有古老剧种,也有解放后诞生的新剧种,近年来还有新的民族剧种在不断诞生。约有十几个民族有自己的戏曲剧种,剧种总数达二三十个。

属于解放前诞生的剧种有阿吉拉姆藏戏、安多藏戏、壮剧、白剧、朝鲜族唱剧、侗戏、佤族青戏、布依戏等,属于新兴剧种有傣剧、赞哈剧、彝剧、满族新城戏、阜新蒙古剧、土剧、沙剧、苗剧等。有些剧种历史悠久,但剧种命名时间较晚,对剧种的界定尚存分歧意见。如维吾尔族的维吾尔剧,简称维剧,它的音乐是由古老的十二套大曲连缀而成,称之为“十二木卡姆”,也叫“木卡姆”。维剧以木卡姆为主,又有所发展变化。有人认为它应属歌剧,是维族歌剧,也有人认为它是音乐话剧,有人认为是维族戏曲,属民族戏曲剧种。90年代编纂的《中国戏曲志·新疆卷》把这种用十二木卡姆演唱的戏剧列入了戏曲。

此外还有一类属于祭祀性戏曲,称之为“傩”。它是由傩歌、傩舞、傩仪、傩面具等组成,有的已发展成傩戏,有的则蕴含着戏曲因素,如彝傩、土家傩等。在壮族流行一种由巫覡串演的戏曲,称之为师公戏,民间又称之为跳端公,或是尸公戏,解放后曾用“诗公戏”取代“师公戏”或“尸公戏”。壮族与汉族都有师公戏,壮族的师公戏称之为“壮师公”。毛南族的毛南戏也是由巫师跳

神演变而来。这些戏最初都是乡民们为驱鬼除疫、祈福纳吉而演出,有神圣的请神仪式,仪式后有戏剧故事演出,以后逐渐向世俗化发展,祈福敬神的目的性逐渐削弱,娱人自娱的功能渐渐加强,在不知不觉中,削弱了宗教迷信色彩,成为民族群众喜爱的本民族戏曲剧种。

民族戏曲仍处于建设发展状态,新兴剧种将会不断诞生。在蒙族民间歌舞、二人台基础上形成的蒙古剧在孕育之中,康巴藏戏、白马藏戏也在酝酿之中。可以说每一个民族都希望有自己的戏曲剧种,用来表现本民族的生活,有自己的民族作家、民族表演艺术家,听到本民族的音乐歌唱。剧种的诞生发展是个历史现象,由诸多因素构成,是水到渠成的事,操之过急,反是欲速而难达。白剧的历史虽久,却直至1962年才成立大理白族自治州白剧团。由于各方面条件趋于成熟,发展也就纳入了正常轨道,先后创作了《望夫云》、《苍山会盟》、《孔雀胆》等具有全国影响的大戏。有的民族剧种创作一出戏后就难以为继了,有的民族剧种虽然存在,但发展相当缓慢。民族剧种的生存发展等问题是个很值得研究的课题,经验与教训同等重要。

新中国成立以后,实行对民族剧种的扶植政策,极为重视它的发展与繁荣。民族戏曲得到了国家民委、文化部的关怀与支持,多次组织民族戏剧研讨会、会演、评奖等活动。中国少数民族戏剧学会成立后,团结少数民族戏剧家和汉族戏剧家对民族戏剧创作、理论等方面的问题进行研讨。以壮剧为例,这个剧种又分为北路壮剧和南路壮剧。北路壮剧有200多年的历史,受汉族戏曲影响较大,多用官话(即汉语)演出。南路壮剧受木偶戏影响较大,主要是用木偶调子唱,又综合了壮族歌舞等民族艺



术。在壮剧的发展过程中,南路壮剧与北路壮剧相互吸收,相互影响,逐渐形成壮剧风格,继 50 年代诞生的《红铜鼓》、《宝葫芦》等好戏之后,在新时期又创作了《金花银花》、《歌王》等优秀剧目。《金花银花》参加了 1985 年全国戏曲观摩演出,并获银奖。《歌王》获第七届文华大奖。壮剧在发展过程中也是走过弯路的,出现过贪大求洋,“大榕树底下唱洋歌”的现象,或是移植京剧剧目像京剧,移植桂剧剧目像桂剧,失落了壮剧自我的问题。经过总结以后,剧种步入健康发展轨道,走向成熟。又如云南的“土剧”和“沙剧”,同为壮族剧种,因为居住在云南富宁、广南两县的壮族支脉分别称为土族、沙族,他们创作的土剧、沙剧又与广西壮剧不同,因为居住环境有别,剧种所受到其他文化的影响也不同,剧种特色也就不同,土剧、沙剧尚在发展之中,处于广西地区的壮剧虽然声势显赫,也不能替代生存于云南的壮剧——土剧、沙剧。这是剧种发展的规律,也是民族剧种发展必须遵从的规律。

遵循戏曲发展规律,使民族剧种得以健康发展,这已成为民族戏曲工作者的共识。

二

民族戏曲是中国戏曲整体的组成部分之一,无论在思想上、艺术上,都具有作为中国戏曲的共同特征,但由于各民族的生存地域、生活状态、民族习俗、宗教信仰等等的不同,也就造就了民族戏曲的鲜明特征。这特征不仅表现在外部的民族语言、服饰、生活习俗等方面的不同,更重要的在于透过民族生活形态的描绘,反映出的是民族心理、民族性格、审美情趣的差异,有时这种

差异是很细微的,有时又是很突出的。

居住于雪域高原的藏族,他们面对高原苦寒、空气稀薄、多暴风雪等恶劣气候和耕地少、荒地多、水源缺乏的生存环境,藏民们必须与风雪严寒搏斗,战胜贫困与饥饿,才能得以生存发展,这就造就了他们性格中顽强、坚毅、大无畏的一面,同时也形成了他们聪明智慧、风趣幽默、乐观豁达的另一性格侧面。藏族性格中的这些特征常常在藏戏中表现十分突出。安多藏戏《藏王的使者》与汉族作家笔下同类题材的作品就很不同。文成公主与藏王松赞干布结亲的故事为话剧、歌剧、舞剧、昆曲、越剧……所表现,藏戏则多了一些轻松的调侃,于机趣嬉笑之中显示出藏族的聪明智慧。文成公主为了了解各路请婚使者,她派一名老太监去做调查,于是一个老乞丐出现在善男信女烧香归来的路上。老太监戴着面具,肩背羊皮褡裢,头顶花白假发。他似颠似狂,手舞足蹈,唱道:“天有多高啊地有多长,拿我的拐棍量一量,火太阳啊冰月亮,用我的羊皮口袋装。”他与财国使者纠缠,一会儿说些让他高兴的话:“你相貌堂堂,满脸福相,一定生在富贵之乡”,一会儿他又讥讽嘲笑:“你肚子高高,一定是个草包……你胡须长长,白白糟踏口粮”,老太监左试右探,终于发现了财国使者的为富不仁。藏剧塑造的虽是唐宫中人,却与汉族戏曲中塑造的太监形象不一样,他带着藏族人民的审美情趣,或者说是藏族眼中的唐宫太监。

再如壮剧中的梁山伯,他是由丑扮演的,汉族戏曲中憨厚质朴的书生在壮剧中成了聪明善于对歌的歌手,与汉族戏曲各显其趣。这类例子很多,不一一列举了。

三

中国戏曲本来就是以歌舞演故事的一种艺术形式，民族戏曲同样也具有这一特点，所以民族戏曲是戏曲大家族中的成员，但歌舞的形态、韵味与汉族戏曲有很大区别，形成了民族戏曲的又一特点。

自古以来，在民族地区，头人的统治是很残酷的，阶级压迫，阶级剥削，加之繁重的劳役，人民极少欢悦。劳动人民在田间地头、婚宴之上、民族节日中的且歌且舞，成了他们自娱的主要形式。经过不断积累，不断创作，形成了极具特色的民族舞蹈、民族音乐、民族歌唱。民族歌舞已成为少数民族生活中不可缺少的组成部分，像盐巴，像糖，像味精，调剂着他们的生活色彩。姑娘出嫁时有“哭嫁歌”，送亲的有拦住新人诘问的“拦路歌”，喝酒时有“敬酒歌”，劳动时有“捞虾歌”、“织网歌”，造房时有“上梁歌”，生小孩儿要唱歌，谈情说爱要唱歌，送葬时也要唱歌……有的民族几乎见什么唱什么，生活中的大事小情，欢乐与悲哀都可以入歌，因此，独具特色的歌舞成了民族戏曲的重要组成部分。

以白族为例。这是个有着丰厚音乐歌舞资源的少数民族。白族的祖先创造了以歌舞音乐相结合的“踏歌”。史料记载，南诏的狮子舞在唐代已传入中原，南诏即是古时白族的聚集地，今天的大理一带。著名的“南诏奉圣乐”被列入唐代宫廷十四部乐之一。在白族群众中还有一种流传甚广的“白族调”，是可以唱的诗。白族的戏曲称之为白剧，即是在如此色彩绚丽的歌舞音乐基础上形成，它以“吹吹调”为基本音乐素材。白族音乐虽然如此丰富多彩，但它从不拒绝外来音乐和对外来音乐素材的吸

收。据戏曲史家考证,吹吹腔是在大本曲的基础上发展而成,大本曲即是由明、清时期四大声腔之一的弋阳腔流传到云南而形成。吹吹腔很富于表现力,这与它善于吸纳有关。

白族生活中充盈着歌舞。三月节(又名观音节)、火把节、绕三灵、耍海会等节日可以说是白族的舞蹈节,唱歌、跳舞是节日活动的重要内容之一。生活之中更是歌声不绝于耳。出现于白剧之中的歌舞是客观生活的真实反映。

白剧《望夫云》是一出爱情悲剧。其中有阿凤公主化装成男儿逃出宫廷,来到民间寻找恋人阿龙的情节。此时正值民间踏歌节,于是阿凤的寻寻觅觅与民间青年男女的踏歌融为一体,男女主角寻寻觅觅,试探窥测很有特色。阿凤的大胆坚贞,阿龙的诚挚热情尽在风情浓郁的白族踏歌之中显现。这种歌舞不是一般性的戏剧穿插,不是为民族特色而特色。戏剧赋予歌舞以戏剧性。

特别值得提及的是,这段舞是白族特有的舞蹈,歌,是演唱白族特有的诗歌,即“山花体”,它与白剧的特色构成一个整体。“山花体”是一种古老的诗歌形式,公元15世纪中期就有白族文化人用这种形式写下不少有名的诗篇,至今,在白族自治首府大理仍屹立着一块山花碑,是白族诗人杨黼所写——“词记山花碑”。“山花体”在形式上最显著的特点是“三七一五”,即前三句为七字句,后一句为五字句,构成一个段落。白剧中,很多唱词采用的就是这种山花体,它与白剧音乐紧密结合,易于演唱。

一个民族有一个民族的歌舞,每一个民族的歌舞都有其丰富深厚的文化内涵,当民族歌舞进入民族戏剧之后,它就成了塑造人物的手段之一,民族戏曲的差异性与特征,仅从歌舞这一戏

剧因素也能体现出来。

四

民族戏曲的语言也是极具特色的。

戏曲常常借助赋、比、兴等手法,或是借景抒情,或是咏物述怀,民族戏曲也不例外,但它的比喻更为新奇独特,朴素生动,充满泥土芬芳。

民族戏曲的创作多是在民间创作基础上经过文人的加工提高完成,即使是专业剧作家的创作,凡是成功之作,也是将根深深扎在民族沃土之中,向生活汲取,汲取生动、活泼、新颖的民族语言,以营养自身。

民族剧种的创作是呈多元的,有的剧种有专业剧团、专业作家。有的剧种还没有专业性的剧团,更没有专业作家。他们是农忙时解散,回家种田;农闲时,过春节、元宵节聚于一处,走村串寨,进行演出。他们也参加省里的会演或戏剧节、艺术节的演出,并得到省里有成就的剧作家、导演的帮助。他们上演的剧目,有的是经过反复地修改加工,因此剧目逐渐摆脱了自然、粗糙、散漫、原始形态,变得精致起来。不论哪一种剧目,由于它长期与广大民族群众相联系,所以能保持鲜明的民族特色,特别是在戏曲语言的运用上。

以流布于贵州的布依戏为例。布依戏是布依族的戏曲剧种,有170多年的历史,然而至今仍没有专业布依剧团。布依戏的创作是十分漫长的,一般情况下是大家聚于一处,你说一句,他念一句,我唱一句地“凑词儿”,一代一代传演,边演出边修改,边修改边演出,收在本卷的《罗细杏》原作即是如此。解放后,贵

州省内专家介入《罗细杏》的创作，他们在原有的基础上进行加工提高，既注重戏剧语言的文学性，又不失原有唱词的生动活泼，新颖独特。

爱情的歌咏表白在戏曲中曾千百次地出现过，在《罗细杏》中有一段独特的竹筒传情，在汉族戏曲中是不曾出现过的，无论是形式还是内容，都是很有味道的。竹筒传情是布依族青年男女谈情说爱的一种形式，两只竹筒，一条棉线，犹如一部土电话，把心中的情和爱传达给对方。奇妙的方式，奇妙的语言，显示着民族色彩、民族风情的独特魅力。

阿 品 （唱）

哎——

杏妹你请听，

竹筒传我情。

砍篷金竹做花轿，

来年今日把妹请。

细 杏 （唱）

哎——

只要哥情真，

只要哥人勤。

不坐花轿不用请，

阿妹打伞去成亲。

众 男 （唱）

哎哟——

独只画眉不唱歌，

独只鸭儿不下河；

有心跟妹同筏坐，
只怕鸭儿难配鹅。
阿妹哟——
你说咋个做？

众 女 （唱）

独只阳雀懒唱歌，
独只山羊懒爬坡。
有心跟哥同筏坐，
小妹不怕险滩多。
阿哥哟——
莫怕险滩多。

男 女 （合唱）

两根松树连成筏，
两根线线搓成索。
绳索拴紧哥和妹，
放筏闯险唱山歌。
阿哥 咁——
阿妹
哪怕浪大险滩多。

民族戏曲语言，不管是华美还是质朴，都是从劳动，从生活中提炼出来的语言，带着一个民族独特的文化意蕴和乡土风情。

民族戏曲形成时间、成熟程度、流布地区各有不同，它们真正被重视还是解放以后的事。因此，民族戏曲起步较晚，与汉族

戏曲相比,它远不如杂剧、南戏、传奇、地方戏、京剧那般丰厚成熟,精致完美,但民族戏曲却于质朴、粗犷、本色之中显出独特的光彩与个性,魅力无穷,既为本民族观众钟爱,也为其他民族观众所喜爱。从整体看,它也许并不十分完整,但却充满青春活力,具有极大的可塑性,其前途是无限光明美好的。

本卷收入的民族戏曲剧目,我们注意到各个历史时期的作品,从古代到近现代,直至 90 年代(本卷所选为 1996 年以前的作品),有史诗剧、神话剧、历史剧、民间传说,也有反映现实生活的作品,它们的成就各有不同。我们十分珍视这部分剧目,因为它们反映了各民族群众的思想、情感、愿望,它们也反映了各民族文化的特色和独特的审美,是我们中华民族戏剧不可缺少的一个组成部分,是联结各族人民的精神纽带。在本卷中,我们也收入了少量民族题材戏曲作品,虽然它们分别为京剧、晋剧、黔剧等汉族剧种,反映的却是少数民族的生活的产物。这些戏大都出自于民族自治区或是少数民族较多的省份,是作家长期深入民族地区与民族同志共同生活的产物。他们以极大的热情投身于民族题材戏曲的创作。这些作品也是为民族群众所喜爱的。这是应该肯定、应该鼓励的。

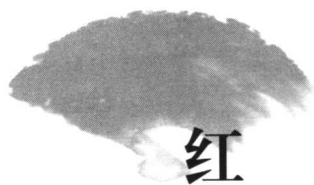
由于我们对少数民族戏曲所知有限,研究不够,疏漏不确之处,敬请指正。

第五卷 目 录

- | | | |
|-----|--------------|--|
| 1 | 前 言 | 谭志湘 |
| 1 | 红铜鼓 [壮剧] | 黄登炜编剧
蓝鸿恩汉译整理 |
| 29 | 望夫云 [白剧] | 杨 明(白族) 陈 兴
张继成(白族)编剧 |
| 77 | 刘三姐 [彩调] | 柳州市《刘三姐》创作组
曾昭文 龚邦榕 邓凡平
牛 秀 黄勇刹编剧 |
| 145 | 黛 诺 [京剧] | 根据杨 苏、李鉴尧电影文学
剧本《景颇姑娘》改编
金素秋 鲁 凝 吴 枫编剧 |
| 203 | 奢香夫人 [黔剧] | 俞伯巍(执笔) 朱云鹏 |
| 249 | 艾里甫与赛乃姆 [维剧] | 艾力·艾则孜编剧
梁学忠翻译 |
| 321 | 金花银花 [壮剧] | 根据壮族民间传说及柯炽
歌舞剧《蛇郎》改编 |

- | | | |
|-----|--------------|-----------------------|
| | | 阳莹珍(执笔) 林佩燕(壮族) |
| | | 麻振鸥(壮族) |
| 373 | 罗细杏 [布依戏] | 根据弼佑布依戏队同名布依戏
整理改编 |
| | | 《罗细杏》整理改编组 |
| 409 | 丁郎龙女 [侗戏] | 杨成林(侗族)原作
普虹(侗族)改编 |
| 447 | 蔑独尼闹店 [小彝剧] | 丁伯廉编剧 |
| 471 | 藏王的使者 [藏剧] | 多杰太(藏族) 高鹏编剧 |
| 523 | 铁血女真 [满族新城戏] | 王福义编剧 |
| 567 | 囊碑残梦 [滇剧] | 罗远书编剧 |
| 611 | 草原小姐妹 [京剧] | 赵纪鑫 |
| 647 | 也兰公主 [蒙古剧] | 朱秉龙 杜遼 |

中国戏曲精品



红铜鼓

黄登炜编剧

蓝鸿恩汉译整理

壮剧