

铜仁地区少数民族古籍苗族古籍资料之二

SINANMIAOZU

思南苗族高臺戲

GAOTAI XI

思南县民族事务委员会
铜仁地区民委古籍办 编
贵州省民委文教处

铜仁地区少数民族古籍
苗族古籍资料之二

思南苗族高台戏

思南县民族事务委员会

铜仁地区民委古籍古物办公室

编

贵 州 省 民 族 事 务 处



《思南苗族高台戏》编辑领导小组、

顾 问：罗廷华

组 长：罗正铭

副 组 长：卢朝栋

成 员：秦朝智 田永红 刘朝生

《思南苗族高台戏》编委会

主 编 卢朝栋 罗正铭 罗廷华

副 主 编 秦朝智 田永红 刘振国

欧秀昌

责任编辑 田永红 刘朝生 秦朝智

令狐彩梅

音乐审稿 姚敦睦 刘朝生

目 录

思南苗族高台戏概观·····	(1)
游龙戏凤 (附曲) ·····	(26)
席棚击掌 (附曲) ·····	(50)
陈姑赶潘 (附曲) ·····	(68)
蒋兴休妻 (附曲) ·····	(83)
湘子度妻 (附曲) ·····	(101)
假斯文卖线子 (附曲) ·····	(125)
卖药打针 (附曲) ·····	(136)
断机教子 (附曲) ·····	(146)
芦林会 (附曲) ·····	(152)
巧英晒鞋 (附曲) ·····	(192)
秋胡戏妻 (附曲) ·····	(212)
乔庄杀妻 (附曲) ·····	(219)
盗令出关 (附曲) ·····	(230)
遇龙封官 (附曲) ·····	(247)
麦粮封官 (附曲) ·····	(276)
清风亭 (附曲) ·····	(308)
描容起程 (附曲) ·····	(331)
打婆变牛 (附曲) ·····	(349)
湘子上寿 (附曲) ·····	(373)
洞宾渡丹 (附曲) ·····	(381)
侯七杀母 (附曲) ·····	(409)
鸿沟化钱 (附曲) ·····	(426)
吴大回门 (附曲) ·····	(436)
郭老么借妻 (附曲) ·····	(453)

兰桥汲水（附曲）	（475）
双水路	（487）
黄河摆渡	（501）
考试官	（505）
打雁回窑（附曲）	（511）
茶房开弓	（544）
骂坡回窑	（554）
皮件祭棒	（566）
后 记	（568）

思南苗族高台戏概观

在贵州高原东北部的思南境内乌江两岸的苗家山寨中，至今还盛开着一朵奇丽的山花，它与有戏剧“活化石”之誉的侗堂戏并开在黔东南民族艺苑的花丛中。它那古朴、多姿、奇美、迷人的表演艺术形式和丰富多彩的内容，颇受当地群众喜爱。这朵山花，就是富有浓郁生活气息和民族特色的思南苗族高台戏。

思南苗族高台戏是在苗族民间花灯、山歌的基础上，逐渐吸取土家族侗堂戏、湘剧辰河戏以及其它戏剧的某些表演形式而构成的一种独特的民族剧种。它形成于清代道光年间（正是我国戏剧从城市走向乡村的时候），距今已有150多年的历史，剧目发展近百个。它因搭高台表演而被称为高台戏。它首先由苗族艺人兴创，在苗家山寨流传。随着文化的互相交流、渗透，也逐渐被其它兄弟民族所接受。思南苗族高台戏流行于思南境内的河坝、思林、天桥、香家湾、兴隆、大同岩、溪底、宽坪等数十个乡村，以及乌江流域的几个毗邻县。思南苗族高台戏的搜集整理，不但丰富了贵州苗族戏剧，并对研究黔东南这块地域上的戏剧、音乐、文学、民族学、舞蹈等都有重大参考价值。

一、思南苗族基本情况

思南苗族分布于县内各地，形成大杂居、小聚居状况，人口近10万。

思南苗族大部分是在秦汉以后，陆续从洞庭湖等地迁入的。东汉末年以“黄巾”军为主的全国性农民起义，武陵山区的苗族

人民纷纷响应，其势力发展到牂牁地区。

到了唐宋之际，思州地区（今务川、思南等地）已为苗夷所居。但由于历代封建王朝统治者一贯使用大民族压小民族的手段，苗族人民深受当权民族统治者的蹂躏压迫，部分苗族又开始四处逃离。特别是在明清时期，苗族势力大大受到削弱，迁徙活动也更加频繁。

至今定居在思南境内的苗族，他们的祖先在清代进行“赶苗拓业”时，是经历了大量的艰难曲折才得以幸存的。当时有的藏在山洞里，有的躲在树洞中，有的被迫违心地改族换姓。思南境内的苗族从清朝中叶到民国后期的一百多年中，一直不敢公开承认自己的本来民族成份而违心地自称是汉族。但他们一直保持着深厚的民族意识，解放后，随着党的民族政策逐步贯彻落实，1984年，思南苗族才得以正式恢复。

思南苗族群众多住偏僻山区，依山建房，聚族而居。由于交通闭塞，经济文化落后，苗族群众过着封闭的山地生活，形成了许多别具特色的民族风俗习惯、原始宗教信仰及丰富多彩的文化艺术。

思南苗族在解放前夕，大多数地区仍停留在“万物有灵”的原始宗教信仰阶段。举凡人们生活中所接触的事物，无不具有潜在的幽灵、鬼魂和彼岸世界的活动，这些灵物和鬼怪可以直接、间接地关系着人们的吉凶祸福，影响着现实世界的生活。从他们的祖先到山川、风、雷、鸟、兽、林木、甚至门坎、木凳、桥梁等，无不具有看不见摸不着的鬼和灵。在众多的鬼怪、幽灵之间，都是互不相涉的集团，没有显著的大小、尊卑的关系，彼岸世界鬼怪的活动状况亦是原始社会生活的写照。比如六月六日，思南苗族群众要举行祭祖活动，传说是纪念苗族的六个男女祖先，并希望自己能生养六男六女，子孙繁盛。很明显，这实际是一种盘瓠崇拜的遗风。大同岩民族乡的苗族群众，因所居住的后面凤凰山石壁上有一石孔，名为打儿洞。六月六日，若有妇女生怀有孕就前

往投石，中上洞者则生男，中下洞者则生女；也是六月六日，若哪个地方秧苗遇到蝗虫，苗族群众就会筹集资金搭高台，搬演高台戏取悦神灵，使其驱赶蝗虫。这种祭祀仪式与文娱活动相结合的节日，还有五月初五的端午节，此日，家家户户都要包粽子、做麦粿，还用黄纸做成纸钱，带着这些祭品去白家秧田边祭祀田神，祈保五谷不遭灾害。随着，便是到乌江竞划龙舟、抢鸭子等文娱活动。

思南苗族民间文学，就文体来说有神话、故事、童谣、寓言、诗歌、谚语、戏剧等等。这些民间文学作品植根于广大群众深厚的生活土壤之中，富于本民族独特的风格。它通过文学艺术典型，描绘了苗族人民的风土人情，记录了劳动人民征服自然，战胜邪恶的事迹，歌颂了人民心目中理想的英雄人物，表达了劳动人民的爱与恨，揭露了反动阶级的虚伪与丑恶。

民间文学是人民社会生活的一面镜子，这是由于它直接联系着人民社会生活的各方面的关系。由于苗族历史上没有自己的文字，苗族口头文学不仅是鼓舞情绪增添生活乐趣的一种工具，而且是一种传承社会文化和宗法社会伦理道德的重要手段。这样一来，民间文学便从客观上间接或直接地反映着苗族社会的纵横面貌，成为书面文学或戏剧文艺的极为有价值的素材。思南苗族高台戏正是在民间文学的基础上，利用历史典故和民间说唱评书，经过再创作而产生的。

高台戏作为一种文化现象在思南苗族地区产生并流传开来，它不是偶然的，是与思南的特殊历史文化背景分不开的，思南位于我国西南的边远山区，又是少数民族集居之地。它曾在相当一个历史时期，隶属于楚和巴蜀，加上乌江水路之便，楚蜀文化源源传入。这对于一个未曾开化的少数民族地区来说，必然在各个方面受到深刻影响。尤其对当时当地民俗、风情、宗教、信仰、

注：此段叙述，要记住楚文化与苗族文化的亲缘关系，不可把它分裂开来。

文化、艺术等社会意识形态的形成，起着积极的促进作用。那时思南就象一个巨形的口袋，任意地填塞着来自于楚蜀的文化财富。而近代社会的飞速发展，特别是现代文化的冲击，又使那些楚蜀中心地域的固有文化汰然殆尽，唯独这偏僻落后的、处于封闭状态的山区，尚能完好地保留下来。当我们今日打开这个历史的“口袋”，就会发现里面珍藏着无数的、琳琅满目的文化财富。苗族高台戏便是其中的宝贵财富之一。

二、苗族高台戏形成过程

苗族先民在开发祖国西南边疆的业绩中卓有贡献，他们在长期的社会生产劳动和社会斗争过程中，不仅创造了丰富的物质财富，也创造了丰富的精神财富，在其光彩照人的民族文化中，高台戏是一个重要的组成部分。

苗族高台戏从内容到形式极为广泛。作为一个历史悠久、历经艰辛的民族，她依赖于本民族所特有的戏剧形式和表现手法来体现他们的社会理想、精神面貌和心理素质，并以此展现苗族戏剧独特的风格色彩和性格风貌。高台戏与其它艺术形式一样，经历过自我吸取、发展的过程。它在民间文艺花灯戏的基础上，吸取了当地土家族傩堂戏和湖南的湘剧、辰河戏等多种艺术而逐渐形成的。

（一）花灯戏艺术与高台戏的形成

任何民族民间戏剧的形成，都要以一定艺术形式为母体，或以小演唱为基础，或以某类曲艺为模型，或移植其他剧种。思南苗族高台戏也不例外，它形成的基础是当地民歌、花灯，花灯是母体。所以，高台戏的形成经历了这样几个阶段：木叶——锣鼓

灯——丝弦灯——踩蹻灯——矮台戏——高台戏。踩蹻灯为高台戏的形成打下了坚实的基础,如果花灯发展不到踩蹻灯这一步,是难以成为高台戏的。所谓踩蹻灯,就是花灯进入清朝后期,外来文化不断输入,群众审美观逐渐提高,花灯这种单调的表演形式已经满足不了群众的文化需求,对花灯必须进行改革,趋向戏剧化。首先从服饰上进行改进,头饰以戴花冠代替原先花帕,衣服以穿绣花彩衣彩裤,外加彩带珠子围巾和裙巾代替原先蓝杆衣和折折裤。当然,最大的改观,还是脚上换了一双木梆脚掌的花小鞋,演员的脚趾在小鞋内踮着,裤脚遮住鞋梆,前面现出小脚来。这样,踩蹻人走起路来就显得一扭一趋,步步合拍。演员蹻上蹻子走乡串寨,观众倍增,前呼后拥,争看这经改观后似灯似戏的踩蹻灯,再加上配上一些戏剧音乐、动作、对话,使整个表演增添了许多戏剧情节。在思南有“踩蹻灯是花灯艺术的尖端”,“是高台戏形成的胎盘”的说法。思南苗族高台戏在花灯基础上的形成与发展,分三个阶段。

1、由花灯戏发展为矮台戏

思南花灯戏有浓郁的乡土气息和旺盛的生命力,是当地群众喜闻乐见的艺术表演形式。清道光年间,思南苗族人民在花灯戏的基础上,开始以唱书、民间故事、小说等为内容,塑造了姿态多变,性格各异的艺术形象,随着时代的发展,群众审美观念的提高,演出场地相应发生了变化,由原来在室内演出变为在院坝搭矮台演出;演员也不仅是原来的一旦一丑,在一旦一丑的基础上增加了演员,扮演了具有故事情节、人物动作对话的戏剧,当地群众称为矮台戏,或矮台花灯戏。

音乐声腔上,从民间花灯、山歌曲调中去改编或移植借用。如花灯中的出台腔,五更转,采茶调、扫刀,蹻蹻板等,被巧妙地搬进矮台戏曲中了。

表演上,尽管构思简单、粗糙,但已初步构成了戏剧艺术的

雏形。已经会使用四功五法，如：耙子路、四方步、龙摆尾。各种角色上台有一定的程式，如：正生上台三步半，丑角上台凤点头，大官上台龙行虎步，丫环上台颤颤步等，构成了一定的模式，即谓：“丁不丁，八不八，钩子紧紧夹，正旦夹蛋不丢，摇旦夹钱不用”。演员们的各种舞蹈动作全来源于花灯戏的动作。

还能因陋就简地自制服饰道具，如玉带就用篾片编，用牛皮纸糊。

在花灯歌舞和演唱的基础上，逐步摸索扮演故事、唱戏文，发展到以剧为主体的整体结构，形成了以二人同台的对子戏（一旦一丑）和三人同台双凤朝阳（一丑二旦）为基础的矮台戏，也称之为矮台花灯戏。当时最有名望的要算苗族老艺人梁常旺、苏洪道等人的戏班，他们是矮台戏的创始人。

2、由矮台戏逐步发展为大筒筒高台戏

清代，思南苗族罗方林在云南任协台，于清光绪18年告老还乡后，在思南办团练，立公口。当时罗方林颇有名声，威震一方。他童年时在家喜欢跳灯唱戏，在云南时又常接触于艺坛，对云南花灯、滇剧等地方戏也有所了解。回乡后，见当地花灯已编成戏在院坝演唱，看后颇有感触地说：“是戏就应该在台上唱嘛！在平地 and 院坝唱戏成何体统呢？又不是跳花灯”。随后，他花了一笔钱筑了一个正规戏台（戏台至今尚存），戏台落成后，又特地从湖南辰溪请了辰河戏班唱了半个月的开台戏。此后，罗方林就将思南的矮台戏搬上高台来演，高台戏由此而得名。

罗方林为了推动高台戏的发展，他组织了一个戏班子，还亲自扮角演唱、编改剧本。他对他的戏班子要求比较严格。至此，思南苗族高台戏班迅速发展开来。一些戏班还去湖南学艺，交流戏艺，取长补短，丰富和壮大自己。当时高台戏声震全城乡，甚至越过县界。民间不管红白喜事，过年过节，神会庙会，还愿

驱虫蝗等活动集会，都争相邀请他们演出。戏班子每到村寨，群众乐不甚乐，热情欢迎戏班给他们带来精神享受。这样，逐步形成了职业与半职业的大筒筒高台戏班子。

当时，与罗方林一起同台演出的有宋瑞廷、丁鹏飞、凤鸣木匠、蔡豆花等，成为大筒筒高台戏的创始人。罗方林亲自或组织创作改编的高台戏剧目有：《芦花训子》、《打猎会妻》、《二度梅》、《胡正明上寿》、《茶房开弓》、《打婆变牛》、《魏央瓢院》、《窦宝童》、《湘子度妻》、《观音扫店》、《游龙戏凤》等剧目。这些剧目，在清光绪年间演出特别频繁。

3、高台戏的大筒筒发展为高台戏小筒筒

对于一个剧种的兴衰来说，发展和创新是关键。随着社会生活不断进步和提高，既表现在对外来文化的吸收，也表现在对传统文化的继承和发展上，高台戏也如此。清末民初，思南府衙卯手刘和哉（思南人），热爱戏剧。此人颇有权势，在他手下养有二十多个门客，大多数是业余戏班，有事听差，无事学戏。为振兴思南高台戏，他特向当地举人、贡士、秀才、绅士筹集资金，接湖南辰河戏班来思南唱戏和指导高台戏。经过数月学习，高台戏班不仅在声腔、表演上学到了许多精华的东西，而且又把学到的东西巧妙地运用到高台戏中，丰富和提高了高台戏的表演艺术。

民国年间，高台戏通过多年实践和对外不断交流，日渐繁荣。戏班重新添制了不少行头，既能演大型文戏，还能演大型武戏。从此，高台戏大筒筒不仅振兴起来，而且又提高了一步，形成了小筒筒高台戏。

（二）土家族傩堂戏对高台戏的影响

高台戏在音乐、表演程式和剧情上都受傩戏较深的影响。

傩堂戏是一种祭神驱邪的宗教戏，高台戏是在花灯基础上发展起来的生活戏，同样都产生于这块地域，一些艺人既演傩戏也演高台戏。傩戏祭的神是傩爷傩娘，它的核心是冲傩还愿；而高台戏所祭的神，是隋阳太子，好耍郎君，十二花园姊妹，这就决定了它们的来历各异，并非同宗共祖。

相同的是，高台戏的雏形是锣鼓灯，而锣鼓乐器主要是模仿傩戏敲打节奏的模式而来的，其器具，音响，与傩戏大同小异。而在唱调的韵味中和表演上手、眼、身法、舞蹈动作，都借鉴了傩戏中的东西不少。

从傩戏剧目中改编、移植到高台戏中来的有：《安安送米》、《大孝记》、《双水路》、《关爷点兵》、《三孝记》、《柳毅传书》等这些剧目故事内容几乎一致，只是后者增强了许多生活情趣，更突出了明朗化，悦人化。

（三）高台戏与辰河戏的关系

苗族人民在不断前进发展中，是善于吸取其他民族文化的。由于思南与湖南相距不远，沅水辰河与乌江都为苗人土家生息之处，辰河高腔戏由城市口岸逐渐渗入山区，进入酉水流域，遍及湘西与川东南。以至在剧目声腔诸多方面和川剧高腔相融汇，很快就传入贵州乌江流域的思南、随后辰河戏班多次来思南唱戏传艺。这样，高台戏与辰河戏就发生了千丝万缕的血缘关系。高台戏不仅在声腔、音乐艺术吸取了辰河戏的精华，而且剧目也大量移植过来，有《李三娘受苦》、《小磨房会》、《梨花斩子》、《杨六郎斩子》、《莲台收妃》、《东吴招亲》、《开婆府搬兵》、《正德王贤》、《白河射雁》、《梅花戏凤》、《仁贵回窑》、《女斩子》、《盗刀抬床》、《扫地挂画》、《皮兴滚灯》、《秋胡采桑》等40余个剧目。

另外，高台戏还吸收了川戏中的声腔唱法等并移植川戏剧

目，如《小香山还愿》、《王小二开店》、《叶毡帽开店》、《五台会兄》、《武风云》、《侯七杀母》、《借亲配》等。

高台戏不管是艺人自创的剧目，还是移植的剧目，都是经过苗族人民自己喜闻乐见的艺术形式去规范它们，再现它们。所以说高台戏是集傩戏、辰河戏艺术之大成，它是在继承融合了前代多种艺术的基础上发展而成的。如果高台戏没有综合花灯、山歌、小曲和受各种民间文学的滋养，高台戏就不会是今天保存下来的这个样子；如果高台戏艺人没有充分的勇气和创造精神，从花灯到矮台戏的转变也就难以实现。继承、综合、创造，奠定了高台戏这种新兴民族戏曲艺术的基础。

三、高台戏主要内容及表演特征

任何一个民族，不论其大小，都有自己本质上的特点，都有，只属于该民族而为其其他民族所没有的特殊性。这种特殊性形成了民族审美意识心理，这些反映在艺术上，便产生了这个民族固有的民族特色。

思南苗族高台戏许多剧目无不打上民族以及那个时代的烙印，这些可以在现实生活中找到注释。历史上的民族压迫和阶级压迫交织在一起，形成了封建社会黑暗统治。它逼得各族人民起来用各种形式包括用戏剧形式同封建统治作斗争。高台戏在揭露封建礼教和丑恶面目，教育和鼓舞人民斗争方面起到了重大作用。同时，也促进了高台戏的发展。

高台戏《安安送米》是从傩戏的外戏改编而来的，是一出较为完整的大戏，无论在人物、情节、剧本结构与表演方面，它都显得逐步完整与成熟。从内容上看，它是一部表现人民社会生活中以惩恶扬善为主题的生活故事。戏剧通过一个典型的中国封建时代妇女庞氏，在以秋姑婆为代表的封建势力迫害下，与其恩爱

丈夫姜司所发生的悲欢离合故事，反映了封建社会中，广大妇女被迫成为封建礼教牺牲品的残酷现实。在反映婚姻自主，批判封建伦理道德观念的剧目还有《巧英晒鞋》、《栏桥汲水》、《打婆变牛》、《吴大回门》、《麦粮封官》等。从民间笑话、神话故事改编的有《郭老么借妻》、《假斯文卖线子》《皮件祭棒》《秋胡采桑》等。《郭老么借妻》，按理说：世间只有借钱借米，哪有借夫借妻？但贪财如命的张古董将妻借给亲家郭老么去岳母家“打样”，最后落得人财两空。

高台戏剧目题材丰富，比喻生动，语言诙谐，人物个性鲜明。它们广泛地涉猎了苗族人民生活各个领域，是非明辨，褒贬公正。反映了苗族人民的审美情趣和美好愿望，塑造了苗族人民理想崇敬的人物形象。

载歌载舞，男女成群的山歌互答，是苗族人民的传统习尚。热情、奔放的苗族山歌，柔和含蓄，徘徊缠绵的飞歌，这些丰富固有的文化传统，对苗族戏剧的语言色彩，声乐音韵都提供了取之不尽的源泉。

①人物上台按其身份都有一段固定的数板似的道白。如丫环上台：

丫环丫环，手提摇篮，
头也不梳，脚也不缠，
白天打鞋梆，晚上还要提尸汤（粪尿水）。

又如小丑上台道白：

小子生得黑，下地认不得，
爹爹说铸过，妈妈说要得。

接着，便是进行声名道姓，以介绍人物的身份，作为剧情开始的一个交待。这种“交待”在其它剧中也同样是有的，但象高台戏这样能形成一种固定程式还是少见的。如《王大娘补缸》中念道：

在下咕噜是也，家住河南山川人民，

一双父母早亡，单丢我小子一人，
在此学艺，学了三年六个月，
学得一个补缸匠，来到店中住了一月。
落了二十九天毛毛细雨，观看今日天气晴和，
还得上街走走做点生意去。

②唱词多为七字句韵文，语言质朴、形象、粗犷，接近群众口语，因而易听易唱，颇受欢迎。如《巧英晒鞋》的一段扯谎歌：

扯根葛藤三抱大，套住太阳往下拖；
斑鸠下河去洗澡，柏香林里鲤鱼多；
拣个石头来壅火，太平洋里爆茅坡。

也有十字句韵文，它不时穿插在说唱过程中，常用于表现复杂的内心活动或叙述较为激越的情节。如《蒋兴休妻》中唱道：

父在前女在后好不惭愧，顾不得满面羞送他转回，
行几步来至在蒋郎家院，尊一声蒋大哥快些开门。

③戏中夹灯，以灯抒情。

高台戏每当在剧情进入高潮时，或角色抒发感情时，便要跳上一段花灯，边舞边歌，众人合声帮腔，好不热闹。如《郭老么借妻》一戏中：郭老么与油菜花相爱后，面对青山绿水鸟语花香，想起张古董贪财如命，视妻为可借可送的物品，最后落得人财两空的下场，抑制不住心中激情，便在回家的路上唱了“二人转”花灯。

④语言的地方特色。

高台戏的服务对象是当地的各族群众，从事高台戏的导演、演员又是分散在农村从事耕种的农民。他们少有文化，剧本流传全凭口传心授，在代代相传中，经过艺人们不断修饰，形成了自己的风格，具有民间文学的许多特点，尤其在民间语言的运用上最为突出，如《假斯文卖线子》中有一段对白：

妻：不是，屋里个！那天拗二场上我们约了河东狮子会，打