# 中华民族共同体的艺术新篇

□主讲人: 王馗



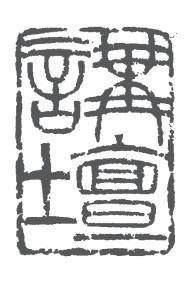
▲王馗

#### 主讲人简介:



#### 编者的话:

习近平总书记在"七一" 重要讲话中指出,新的征程 上,我们必须坚持大团结大联 合,坚持一致性和多样性统 一;在给《文史哲》编辑部同志 们的回信中指出:"增强做中 国人的骨气和底气,让世界更 好认识中国、了解中国,需要 深入理解中华文明。"少数民 族戏剧是中华文化的重要组 成部分,具有民族化与多元化 的特性,是中华民族共同体的 重要载体。深入理解、阐释少 数民族戏剧的特征、内涵,需 要理论与实践相结合。本期讲 坛邀请王馗所长讲述中华民 族共同体的艺术新篇。



## 少数民族戏曲艺术的历史概况

习近平总书记关于民族工作的重 要论述,多次强调要把握住"铸牢中华 民族共同体意识"这条主线,以正确的 国家观、历史观、民族观、文化观、宗教 观,来处理各民族的共同性与差异性。 这些深深契合中华民族共同发展规律 的论述,对于民族工作来说至关重要。 因为在中华民族五千年文明发展进程 中,各民族都以其鲜明的民族个性,将 独具特色的民族创造融入多元统一的 中华民族大家庭,也融入各族人民共同 书写中华民族历史文化的进程,由此成 就了中华民族源远流长的国家认同、政 治认同和文化认同。"六合同风,九州共 贯"(《汉书·王吉传》),中华民族正是通 过千百年来民族命运共同体的牢固缔 结,实现了行为秩序与思想道德的民族 融汇与古今贯通。如今,56个民族正携

手实现中华民族的伟大复兴,始终在民族文化的创造与传承中,秉持与发扬着中华民族的共同体意识。

中华民族的共同体意识。 戏曲,显然是中华民族共同体意识 在文化艺术领域的重要载体。从"戏曲" 一词的出现以及它所对应的艺术实践 来看,这个词汇已成为中国各类型传统 戏剧艺术的集合性代名词,而在这个词 汇产生之前之后的戏曲孕育、发展过程 中,都深深地融入了多元民族文化的艺术创造。特别是从王国维明确总结出 "戏曲者,谓以歌舞演故事也"的形态内涵之后,以民族歌舞艺术作为重要表现 手段的民族戏曲为这一文化命题提供了更加丰富的例证,多民族共同参与创造中国戏曲的文化共识,也不断地在学术研究中得到张扬,并在艺术实践中得到更大推进。事实上,在以金元北曲杂 剧为代表的"真戏曲"形成之前,以及在此后中国戏曲从古典到现代发展的漫长历史中,中华各民族即通过彼此间文化艺术的深度交流,用品类繁多的民族歌舞和剧戏表演,不断地推动并确立着戏曲艺术独具个性的中国气象、中国个性与中国体系。

以汉代以来逐渐成熟的傀儡戏为例,至今在戏神崇拜中流传着陈平与偃师两个完全不同的起因传说。陈平是汉朝的开国功臣,他用偶戏平息匈奴与汉朝之间的政治危机,力解平城之围,实现了民族间的稳定交流与和平发展;偃师则是传说中周穆王时期的傀儡艺师,他用"人之巧乃可与造化者同功"的神奇技艺和偶人歌舞,展现了傀儡戏艺术的高超卓异,其故事来源与佛教经典《生经》中所说的"工巧造偶"如出一辙,

形象生动地展示了进入中华腹地的外来戏剧艺术在输入与融合中,多元民族族群的作用产生着重要的影响。与这些传说故事并存的,正是中国傀儡戏从初生到成熟的千年历史,汉唐之间在多民族文化影响下出现的"机关木人"、水转百戏等,与传统固有的偶俑像生、挽歌乐舞等合流共渗,孕育出了类别纷繁的傀儡戏形态,鲜明地呈现着民族文化交融互进的衍生轨迹,也留下了汉族与其他民族共同创造傀儡偶戏的文化记忆。

傀儡戏如此,中国戏曲艺术发展史上的其他戏剧形态亦莫能外。"蚩尤戏""角抵戏""东海黄公""百戏""钵头""代面""竺陵王""西凉伎""胡公头""泼寒胡""啰哩嚏""五花爨弄"等戏曲史名词,所标识的戏曲现象和戏剧形态,或由外来民族直接输入华夏,或由汉族与少数民族一同创

造,或由多民族共享,都在民族文化交融 中实现了对中国戏曲艺术品格的缔造。11 世纪以后,随着汉族地区戏曲的日渐成熟 和流播发展,大量的少数民族作家和艺人 参与了中国戏曲艺术的创作,在宋金杂 剧、明清南北曲、地方剧种等的相续发展 中,留下了不同民族在文学、表演、演出等 方面的文化印迹;而戏曲艺术也在不同民 族、不同地域的不同文化审美中,被赋予 了多元的艺术风格。少数民族接受戏曲、 改造戏曲、共享戏曲,甚至在此基础上创 造民族戏曲,已成为重要的文化现象。直 到当代,这种你中有我、我中有你的戏曲 创造,依然普遍存在于各民族的戏曲艺术 中。这也导致"少数民族戏剧(或戏曲)"实 际上成为双重内涵的词汇,一指少数民族 题材的戏曲作品,一指由少数民族创造的 戏曲剧种。

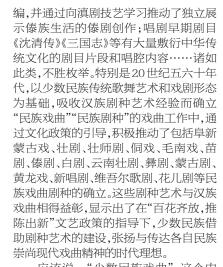
### 少数民族戏曲艺术的内涵

就前一意而言,包括汉族戏曲在内 的多个民族戏曲样式,都直接或间接地 反映民族题材,在民族和平共处、文化 相互碰撞交织的漫长历史时段,少数民 族题材戏曲作品为增进民族了解、促进 文化多元作出了特殊贡献。南戏作品 《宦门子弟错立身》中,男主人公即是金 朝河南同知完颜永康之子完颜寿马,他 对汉族伎乐女子王金榜率真大胆的爱 情追求,消弭了种族差别和文化隔阂, 这在客观上反映了金元时期真实的民 族交融历史。金元时期的少数民族剧作 家石君宝、李直夫、杨景贤等人,作品展 示了浓郁的民族风情,而且在他们处理 汉族传统题材时也自觉不自觉地糅入 了质朴强健的民族个性,使得笔下的才 子佳人在性格、气质上,与汉族作家所 表现的类型风采迥异,自具特色。元明 清戏曲中,大量的女真、蒙古、满族等民 族的语言、艺术、风俗点缀其间,使得民 族题材成为剧作家关注的重要内容。清 代传奇《奎星现·议迎》一场中,直接将 异域风情搬上舞台,尽情渲染,人们看 到了东亚、东南亚国家的歌舞表演景 象,还有以"戏中戏"形式展示的西南少 数民族黎歌、女君歌等歌舞艺术和瑶歌 杂剧等,这些内容既丰富了汉族戏曲争 奇斗异的舞台场景,也扩充了表演中生 新活泼的歌舞表现手段。近代以来,民 族题材所表现的内容进一步增加了深 度,以《四郎探母》为代表的宋辽杨家将 故事,通过真切细致的艺术笔触表达出 寄寓了借助民族间的情感沟通调和民 族矛盾的思想。中国戏曲在明清以来更 趋成熟的发展阶段,少数民族的舞台形象亦逐渐趋于程式化,翎子、狐尾、马褂、旗装、礼仪等作为典型的艺术符号,构成了表现少数民族个性气质的独特载体。直到当代,中国多民族的戏曲剧种仍然把少数民族生活作为重要的题材类别,大量的历史故事剧反映着特定历史的段民族征战与融合的历史经验,

成为弘扬民族团结的重要形式。 就少数民族创造的戏曲剧种这后 一意而言,可见的主要是藏族、壮族、 蒙古族、朝鲜族、苗族、傣族、白族、彝 族、侗族、布依族、回族、撒拉族、维吾 尔族、哈萨克族等诸多民族留存或创 造的声腔和戏曲形态。除肇源于中国 礼乐文化的傩戏等宗教祭祀戏剧外, "少数民族戏曲"主要包括30多个民 族戏曲剧种形态,基本都是在汉族戏 曲成熟发展之后逐渐形成的,因而许 多少数民族戏曲剧种不同程度地参照 了汉族戏曲艺术的表现形式。例如佤 族清戏是明清以来盛行大江南北的高 腔系戏曲样式,随着屯垦文化在西南 地区的推广,在佤族地区一直得到保 留;重庆酉阳的阳戏是四川、重庆、湖 南、湖北等地区阳戏艺术在酉阳土家 族地区保留下来的戏曲样式;中国西 部的锡伯族保留的汗都春,与明清以 来中国西北如山陕地区的迷胡戏、甘 肃和新疆的曲子戏同源共脉;白剧的 重要声腔之一吹吹腔则是明代弋阳腔 进入大理地区后逐渐形成的民族化声 腔。这些剧种艺术形态所敷衍出的声 腔艺术,正是少数民族与汉族共享区 域戏曲的最好例证。

其他形态相对独立的剧种,如藏戏、傣剧、白剧、唱剧等由特定民族创造的戏曲样式,在根据自身民族文化传统进行独立的戏剧创造之时,由于依托着中华民族共有的家国观念、礼乐制度、民族政策,因而所形成的剧种艺术在社会生活中承担的文化职能都与统一的中国所崇尚的核心价值观念相一致。《甲萨白萨》描写吐蕃王松赞干布迎娶唐朝文成公主和尼泊尔公主,传承演出过程中将松赞干布与文成公主的姻缘作为主要情节,因此又称为《文成公主》;青海安多藏戏在20世纪二三十年

代因其创始人琅仓四世熟悉了解京剧的表演艺术,有所借鉴,得以实现艺术形式的转型变化,在代表性的世俗剧作《松赞干布》中鲜明地展示了藏族与其他民族团结的主题,并吸纳了诸多汉族戏曲艺术的时尚表现形式。北路壮剧创造者黄永贵向邕剧艺人学习,根据章回小说《五虎平南》创作了壮剧的奠基之作《侬智高》;贵州侗剧歌师吴文彩以汉族戏曲《硃砂记》和《二度梅》为蓝本,改编创作出的《李旦凤娇》《梅良玉》成为最原始的侗戏;傣剧最早的演出剧目来自对《封神演义》《薛仁贵征东》《薛丁山征西》等汉族皮影戏的翻译改



应该说,"少数民族戏曲"这个内 涵界定还比较模糊的词汇,恰恰包含 了民族文化交融过程中多元的艺术创 造。多民族的剧种及其剧目在表达民 族自我认同的同时,也以宽阔的艺术 胸怀接纳并展示了其他民族的文化内 容, 在"我"与"他"的文化审视 中,通过戏曲艺术的创造,完成着中 华民族共有的价值理想的塑造,也完 成着包括少数民族戏曲在内的中国戏 曲艺术体系的建构。在这种跨越民族 隔阂与界限的实践中, 众多民族以中 华民族共同体的缔造与维护为基础, 不断地将民族戏曲剧种推向成熟,在 多元统一的中华文化格局中, 实现了 文化多样性的贯彻。今天依然以活态 形式存在的30多个少数民族剧种,即 是这种创造的重要成果。



## 少数民族戏曲艺术体系的特征

总的来说,狭义的"少数民族戏曲",即少数民族保存或创造的剧种,不论剧种古老或年轻,不论流传范围广泛或狭小,亦不论艺术成熟或稚嫩,这些"少数民族戏曲"都以对诗、乐、歌、舞的综合性表达,形成迥异于汉族戏曲特征的少数民族戏曲艺术体系,创造出辉煌灿烂的剧种艺术成就。少数民族戏曲艺术体系最重要的特点是:民族性、歌舞性、多元性、开放性。

民族性,是依照民族特征、文化传 统、精神情感等诸多内容的区别,在戏 曲艺术中呈现出的独属于民族剧种的 表达个性,特别是包括民族服饰、民族 习俗、民族文学、民族语言等在内的 "民族形式",构成了这些戏曲最鲜明 的民族性。那种显而易见的妆容服饰 和舞蹈体态,可以诉诸听觉的民族声 乐演唱、语言道白,以及展现着民族思 维特征的神话、传说、史诗、故事等,最 直接地张扬着剧种不可替代的民族 性。尤其是民族戏曲作品中普遍采用 的诗化语言,用民族自身的史诗、说唱 等韵文,鲜明地展现了一种关于历史 文化的独特表达。例如傣剧《南西拉》 取材于傣族史诗《兰噶西贺》,独特的 题材决定了这部作品与傣族文化生活 血肉相连,特有的民族乐器如铓、象脚 鼓,以及取法于傣族歌舞的程式技法, 都成为这部傣剧独具特色的艺术成 分。剧中捧玛加劫持南西拉后,幻想着 与她成婚的情景时,即化用傣族舞蹈, 夸张展示捧玛加的狂妄与贪婪。这种 艺术表现正与散布于剧中的诗歌唱诵 相得益彰,成为傣族史诗在舞台上的 鲜活再现,独具傣族风情的戏剧样式 正与傣剧"说傣语、唱傣歌、跳傣舞"的

戏曲文化自觉保持了一致。与傣剧相类,藏戏、蒙古戏、布依戏、侗戏、壮戏等民族剧种也都在其独特的艺术表达过程中,充分地再现并突出了民族诗的宣唱和表演。

歌舞性,是以少数民族能歌善舞的 艺术生活为基础,而在戏曲艺术中展现 出的以歌舞表情达意的戏曲个性,特别 是那些足以代表民族个性的舞蹈动作、 音声歌唱,以其在祭祀礼仪、生产劳动、 娱乐休闲中由个体或群体共同形成的 独具个性的韵律节奏,将一个民族对于 自然、社会、历史、文化的所有认知表达 释放出来。民族戏曲剧种中的歌舞性, 既是重要的民族艺术形式,也是重要的 民族表达手段,既体现着戏曲诉诸歌舞 的普遍共性,也刻意展露着每个民族天 性中独立的歌舞表达方式。举凡民族戏 曲的代表性作品,基本都包含着丰富多 彩的歌舞场面,傣剧中的山歌、孔雀调、 跟鼓调、鹦鹉调等音乐曲调,蜡条舞、赕 佛礼、徒手孔雀舞、架子孔雀舞、孔雀 拳、象脚鼓舞等舞蹈形式;彝剧中的跌 脚舞、跳菜舞、小三弦舞、八角穿花、打 跳、端公舞、大刀舞、大锣笙舞等舞蹈; 布依戏中的端公舞,以及布依族八音、 喜调、哭调、山歌等多元音乐内容;新城 戏中的单鼓舞、寸子舞、太平鼓舞、嬷嬷 人舞、空齐舞、秧歌舞、腰铃舞等满族舞 蹈……都是独具民族个性的歌舞形式, 一旦登上戏曲舞台,就成为传达民族观 念、思想、情感和心理的独特形式,具备 了张扬民族个性、呈现民族精神的独特 价值。

多元性,是少数民族在创作戏曲时,根据民族内部不同的族群构成、地方文化以及特定的个体或群体的个性

样性。例如藏戏根据藏语方言的差别, 形成西藏藏戏、康巴藏戏、安多藏戏三 个重要支派,在西藏、四川、青海、甘肃 等省区因历史传统、剧种形态、表演艺 术、剧目文学等内容的差别总计存在 14个剧种形态,即西藏的白面具藏 戏、蓝面具藏戏、昌都藏戏、巴贡戏、夏 尔巴玛尼戏、门巴戏等六个剧种,青海 的黄南藏戏、果洛马背藏戏、玉树格萨 尔藏戏,四川的德格藏戏、康巴藏戏、 安多藏戏、嘉绒藏戏,以及甘肃的南木 特藏戏。傣族除根据小乘佛教讲唱和 傣族歌舞形成的傣剧外,还有根据傣 族章哈说唱而形成的章哈剧(也称赞 哈剧);壮族在广西和云南,由壮族内 部族群文化的区别而产生南路壮剧、 北路壮剧、云南壮剧以及壮师剧等剧 种形态的差别;同样是蒙古戏,在辽宁 西部的阜新蒙古剧与诞生于内蒙古的 蒙古戏,在艺术表现形态上即存在很 大反差。此外,民族戏曲的多元性也包 括了特定剧种在传统和现代的文化转 化过程中形成丰富多元的艺术格局这 一含义。在"三并举"的剧目创作政策 指导下,民族剧种大多在传承传统剧 目时,会对其经典作品进行整理改编, 也因时创作新编历史剧,还进行现代 戏的探索。这些创作理念既存在于篇 幅较大的舞台大戏中,也体现于短小 精悍的小戏作品。例如"八大藏戏"的 代表作品《诺桑王子》普遍演出于藏戏 流播区,青海藏戏在20世纪80年代 整理改编成为《意乐仙女》,享誉一时, 时隔30多年后又重新整理成《意卓拉 姆》,形成新的时代表达;而在西藏藏

创造,而形成的多样化的艺术表达。民

族戏曲的多元性包括了剧种形态的多

戏团的长期实践中,除了传统藏戏的整理演出外,也较多地创作现代戏,以《金色家园》《六弦情缘》《藏香情》《次仁拉姆》等新创作品展现出古老藏戏的现代追求,这也是西藏自治区藏剧团立足舞台表演艺术而进行不同于传统广场演出的艺术实践最好的成果。体现在藏戏创作中的多元性,其实正是中国众多民族剧种多元性的一种典型表现,展示着民族戏曲广泛涉入历史与现实生活的艺术实践能力。

开放性,是民族戏曲在适应时代、适 应观众而进行活态传承时所具有的创造 特征,基于剧种发展需求,而在表达方法、 表现内容、表现风格等方面不断更新的能 力。开放性的特征促使民族戏曲不受限于 已成现实的艺术局面,往往视具体情况而 有所拓展。少数民族戏曲艺术家一边参考 汉族戏曲程式性,一边沿用民族歌舞手段 而生新变化;既取法固有艺术经验,也吸 纳现代时尚艺术内容;延续已经成型的民 族剧种特征,更加以扩容,形成更加有效 的民族戏曲实践成果,由此让民族戏曲保 持长盛不衰的发展格局。例如同样是蒙古 戏,既有依据短调民歌进行的戏曲化创 作,也有按照长调民歌、民族歌剧等形式 进行的创新探索;同样是彝剧,既有采用 彝语、彝歌、彝舞的综合性戏曲实践形态, 也有"汉语彝腔"与彝族舞蹈相互结合的 形式;同样是唱剧,既有保持盘索里说唱 音乐为主的表演形式,将说唱与戏曲表演 充分结合,也有按照朝鲜族新唱剧的形态 追求,用民族音乐剧方法演唱盘索里曲 调,从而形成别样艺术风格的艺术实践。 这些开放性的艺术创作成果,充分说明了 民族戏曲正成为民族艺术综合再现和不

断发展的艺术载体。

上述四个特点深深熔铸在少数民族 戏曲的经典作品中,成为少数民族展示 民族个性、表达民族文化立场的典型标 识,也为广大中国人认识和理解少数民 族文化提供了必要的艺术通道。当然,体 量巨大的民族戏曲艺术还是一个尚在建 构的体系,具体到每一个民族戏曲剧种, 都还需要通过有效的剧目建设和团队建 设,实现剧种表演艺术的丰富和拓展。但 不可否认的是,大量的民族戏曲优秀剧 目用饱满的艺术想象,契合着中华民族 共同进步发展的历史经验。基于民族独 立与和谐交融的独特路径,民族戏曲剧 种通过众多题材各异的艺术作品,回应 着中华民族共同体所秉持的交流形态。 尤其是在各民族文化交流乃至世界文化 交流中,民族戏曲作为中华优秀传统文 化的重要组成部分,成为民族独特文化 个性的载体,不断地宣示着中华民族文 化多元统一的历史创造规律。

少数民族戏曲艺术的杰出成就需要 今天的各族人民共同珍视,也同样可以 为人类所共享。近年我曾多次参加全国 政协京昆室关于少数民族戏曲生存状态 的考察,2017年还参加了第十二届全国 政协主席俞正声主持召开的第76次双 周协商座谈会。众多的全国政协委员和 戏曲专家为中国少数民族戏曲的传承与 保护进行了持久不懈的工作,这也让大 多处于中西部欠发达地区和边疆地区的 少数民族戏曲剧种不断得到从中央到地 方的高度重视。少数民族戏曲剧种的发 展状态关乎中华民族文化的安全存续, 少数民族戏曲剧种的长效发展关乎中华 民族文化共同体的缔造、维系与进步,走 向复兴的中华民族不能没有少数民族戏 曲艺术的存在与发展。