

侗戏：柔性的力量

周 帆 黄守斌

侗戏是清嘉庆至道光年间处于弱势的侗族文化主动接受并学习汉文化的产物。从汉戏到侗戏实质上是一个本土化民族化的过程，其间侗族柔性的民族性格和以柔为美的审美取向起着主导作用。从表象看，侗族不过是接受一种艺术形式，但它对侗族文化的发展却有着发人深省的深远意义。在它柔弱的形态里蕴涵坚守自我民族文化根基、促进自我民族文化发展、展示侗族人直面强势文化冲击、善于吸收先进文化并结合本民族文化创造发展的内在力量。

侗戏，侗语称“戏更”(xik gaeml)，是全国三百一十七个剧种(其中少数民族二十二个)中的一种，2006年被文化部列入第一批国家级非物质文化遗产保护名录。它与侗族大歌同为侗族艺术的瑰宝。所不同的是，侗戏不是源自侗族文化自身，而是侗族人民在汉文化的影响下，主动接受并学习汉戏的产物，可谓是处于弱势的少数民族文化主动学习处于强势的主流文化，并取得成功的典型个案。因此，探究侗戏发生发展的历程，寻析其接受过程中如何使汉戏侗族化的作法和取向，以及其对本民族文化构建的作用和影响，对今天在全球化背景下弱势民族的边缘文化如何应对强势文化的冲击或许不无启示。

从汉戏到侗戏实质上是汉民族文化与侗族文化相碰撞的过程。对处于弱势的侗族而言，一方面出于自身发展的需要，有学习先进文化的意愿和冲动；另一方面出于潜在的对自我民族文化民族身份失落的恐惧，又本能地表现出抗拒的情绪。融合与对抗也就成为两种文化碰撞时制约侗族文化取向的深层机制。

就弱强明显的两种文化论，所谓的“碰撞”其实是一种不平等的关系，对弱者来说更多的是被动与被迫的接受。而且汉、侗间的文化碰撞并不同于今天意义上的文化交流，强者的强势

中带有鲜明的政治色彩。侗戏产生于嘉庆至道光年间贵州的黎平县。清代虽为满人统治,但承袭的是儒家的治国方略,这期间清王朝对该民族地区在文化上的强势影响体现在两个方面。

其一,从对上层的影响看,清政治上基本沿袭明制,对土司子弟和继任者强制实施汉文化教育。侗族地区在明以前系土司统治,随着明王朝的强盛,明成祖永乐十一年(1413)开始改土归流。至清顺治三年(1646),为了实现政权的统一,清政府派军南下进攻西南地区。清廷统治者在镇压农民军余部及消灭南明政权的过程中,认识到了土司问题的重要性,于是继承明制而“略有新规”。在任用流官进行统治的同时,实行土司制度,“仍其旧俗,官其酋长”,如黎平府就设有潭溪长官司等十个长官司。明太祖洪武十二年规定土司子弟必须学习汉文化,否则不准承袭。孝宗弘治十年更严格规定“以后土官应袭子弟,悉令入学,渐染风化,以格顽冥。如不入学,不准承袭”^①。与此相应,清廷亦规定:“今后土官应袭,年十三以上者,令入学习礼,由儒学起送承袭。其族属子弟愿入学者,听补、廩、科、贡,与汉民一体仕进,使明知礼义之为利,则儒教日兴而悍俗渐变矣。”^②此举措一方面激起侗族统治阶层的反感和抵触,另一方面客观上也为两种文化的交流提供了条件。

其二,从对下层的影响看,以兴办书院和科举为导引,强势推行汉化政策。于中央王朝论,“以夏化夷”是自夏商周时期就开始实施的文化政策,意在扩大主流文化的覆盖范围和渗透深度,达到从文化和人心认同上扩充势力范围的目的,对土司而言,融合与对抗的矛盾体现在,不学习先进的中原汉族文化,难以实现有效发展,难以与周边势力竞争,有被吞并的危险,然而接受汉文化又有丧失自我民族文化认同感的可能。永乐十一年贵州设置省级行政单位布政司,先后于黎平、新化、思州、都匀各府设置府学,派专人执掌教育事务。清承明制,在侗族地区大力兴建府、州、厅、县、卫学,在侗族聚居区如黎平、镇远、思州等府及其所属厅、州、县广建书院。其中以黎平府最多,据民国《贵州通志·学校志》记载,共有书院二十一所。与兴办书院相伴的是科举,据方志记载,乾隆五十四年(1789)和道光二十三年(1843),古州侗族吴洪仁、杨廷芳考中举人。据乾隆年间(1736—1795)黎平府开泰知县郝大成所修《开泰县志·制科志》记载,顺治、康熙、雍正、乾隆时期,该县科举考取进士、举人者即达三十四人^③。这些在科举制度中涌现出来的秀才、进士、举人等,是侗族地区传播儒家文化的主要力量。他们既会侗语,又通汉语,并经过儒家文化的熏陶,成为侗族地区两种文化融合和交流的主要促成者。

如果说自明开始的汉文化教育几百年来强势但缓慢地推进着,那么,令人深思的是,出现在民间的文艺交流却显得异常活跃。明清时期,随着汉族军民和商贾到侗族地区的人员和交往日益增多,繁荣于其时城市商业经济环境中的汉戏也随之而来,贵州的花灯戏、湖南的阳戏和花鼓戏、广西的桂戏和彩调等汉戏逐渐传入周围侗区。侗人称这些汉戏作“戏嘎”(xik gax)。侗民被各种汉族戏曲的表演艺术所吸引,他们成群结队到汉人聚居的地方听汉戏,更有甚者,有的村寨干脆把汉戏班请到鼓楼里唱戏,村里的男女老少倾巢而出,观看“咿咿呀呀”的汉戏。此时出于对自我民族身份和根基失落的焦虑,侗人中也出现了担心和反对的情绪,一款侗词就曾记载道:“Teenv dal Qieenc longc xebc nyinc map, senl gaeml liix xenp lis jeenx dogl, konx yoc ongs bux yav buh dabx. Xot mangv nugs, bix nyenc gax, deic yik lamt senl, weex liongc lamt xah.”(歌词大意:自从乾隆十一年以后,有点丢失侗家规矩,丢弃祖宗款约。学习外边,效仿汉家,拿唱戏作热闹,以舞龙凑高兴……)^④。融合与对抗的两种选择摆在了侗人面前。

在两种文化交流中,民族性格和文化特征是决定其取舍的基础。总体看,“宽容柔和、趋静求稳是侗族的基本民族性格”^⑤。这种民族性格是在长期与多民族共同生活环境中形成的,流传久远的侗歌生动地描写了一幅民族和谐相处的图景:“Gaeml, miul, gax, yous bens xiingv

dongc sangp nyaoh, yil biix daol wac xongv yav pieek mieengc dangc, sais longc songk anl nuv bai kuangt, Yanc Meic hangt bai YilYangc eev dos Lix jah langc.”(歌词大意：侗汉苗瑶本是同源共根长，好比秧苗共田分几行，通情达理看得宽，元梅愿嫁益阳李家郎。)^⑥这种自古形成的民族心态难能可贵，它使得侗文化具有一种柔性和韧性。有研究者称其为“宁静的月亮文化”，是倾向于“团圆、宁静、和谐与智慧的”文化。“月亮”这样的原始意象负载着“侗民族深刻的原始文化内容，凝聚着民族的生命情感和审美情趣的文化原型”^⑦。这种温和的柔性和韧性特征是侗族一种巧妙的生存智慧，因有柔性，它可避免在强势文化冲击下产生剧烈的对抗性冲突；因有韧性，可使其在文化交融中变被动为主动，以积极的姿态在创造中获取生存和发展。“侗族文化不得不容忍、屈从强大的汉文化，甚至不惜流失和牺牲自己的传统文化，而去接纳和适应汉文化。然而，侗族文化只要在汉文化漫布的空间找到一线生存的机会，侗族文化就不会消失，一旦环境宽松，侗族群众就可以依赖社会记忆，对其文化进行修复，甚至可以进行文化的重构，实现文化与新的自然环境与社会环境的重新适应”^⑧。面对汉戏咄咄逼人的冲击，天才艺术家吴文彩以侗族柔性的生存智慧主动地抓住了民族文化发展的机遇。

吴文彩(1798—1845)，贵州省黎平县茅贡乡腊洞村人。他具备了两种文化碰撞时创造新的民族文化的条件和能力，事实上他本人就是两种文化孕育的产物。一方面他幼时酷爱读书，是清代廪生，对汉文化应该说是相当熟悉；另一方面他喜欢唱歌，二十岁就成了侗族地区有名的编歌能手，被人们誉为“al wangc”(歌王)。传说寨上有一对海誓山盟的夫妻，丈夫因被官府抓去当拉夫，五年杳无音讯，妻子改嫁，丈夫回来痛不欲生，便去找吴文彩帮忙。吴文彩把这对夫妻的爱情经历编成了一首催人泪下的侗歌，丈夫到妻子改嫁的侗寨鼓楼里一唱，妻子听后便与丈夫破镜重圆。丈夫为酬谢吴文彩，送了他一两二的银子，这首歌便被叫作《两贰银歌》，至今还被侗寨人们传唱。吴文彩沉醉于编歌传唱的那几年，汉戏逐渐传入侗族地区，但由于语言不通，看戏仅是看“热闹”。吴文彩立志创造侗族自己的戏。二十九岁时他先后到黎平府、王寨(今锦屏)、古州(今榕江)等地，如痴如醉地看汉戏。半年后回到家乡，一头扎进禾仓，偶尔走出仓门，时而抬头望天，时而俯身看地，时而对柱呆立，时而蹲地不动，时而狂笑，时而痛哭。三年后，他根据汉族戏曲《朱砂记》和《二度梅》翻译改编成两出最早的侗戏《李旦凤姣》和《梅良玉》。这两出戏全用侗语说唱，以侗族山歌《你不过来我过来》曲调为基调，吸收汉戏音乐，设计了别具民族特色的唱腔、过门、表演程式以及胡琴等配乐乐器。1830年登台演出，轰动侗乡，并很快流传开来。据传吴文彩后与他人合作又创作了《毛洪玉英》(Maoh hongc yul yinh)、《刘知远》(Liiuc zil yuanx)和《梁山伯》(Liangc sans beec)三部作品。“歌师”吴文彩成为了“戏师”吴文彩，被侗族后人尊为侗戏祖师爷。

二

侗戏形成之初，虽在题材和情节上有明显的移植汉族历史故事的痕迹，但它已经迈开了历史性的一步。贵州省从江县独洞侗族戏师张鸿干(1779—1839)所作《金汉烈女》的出现，成为侗戏从改写汉族故事到用侗族自己的民间故事编戏的一个标志，在侗戏历史上具有里程碑式的意义，而戏师梁少华于1910年左右创作《珠郎娘美》(又称《秦娘美》)则表明侗戏的真正成熟，该戏成为了侗戏的代名词。戏剧大师梅兰芳看了后评价道：“我看的一出《秦娘美》是民间传说已久的一个侗族故事……拿全剧的思想性、艺术性来说，这确实是个好戏。”^⑨由于侗戏的传承主要靠戏师口头传授，因而具有较大的随意性和变化性。同一个剧目不仅因地区不同而

异,甚至同一村寨不同鼓楼戏班的演出也有区别。现在能看到的印刷剧本最早是20世纪50年代搜集整理的,因此我们难以梳理其发展变化的过程。从汉戏到侗戏本质上是侗族文化和侗族人民不断改造自我的接受心理的过程。一出戏仅有侗族演员、侗族语言、侗族服饰与道具、侗族音乐等元素并不就是侗戏,侗戏真正成为民族戏剧还在它体现了侗人以柔性为美的审美价值取向和民族精神。

审美价值取向是民族性和民族文化特征的集中体现,也是民族文化的灵魂。柔美属于优美范畴。它强调主体与事物之间、主体与主体之间、事物与事物之间的统一与平衡,其本质内涵就是和谐。说侗族的审美价值取向是柔美,原因有三:一是农耕生产方式和温和的自然环境培育了侗人柔和的民族特征,侗族仅有二百五十万人口,散居在湘、黔、桂交界的山林地带,处于温带和亚热带之间,气候温和,无霜期长,雨量充沛,适宜多种作物特别是水稻的生长,侗族可谓是水稻民族;二是作为弱小的民族,出于生存的需要,自古以来在与多民族共处的社会环境里养成了宽容柔和的民族性格;三是特定的萨神信仰构建了柔和的民族精神,在侗族崇拜的诸神中,“萨”的地位至高无上,侗语“萨”意为“祖母”,她是侗族至善至美的守护女神,是族群集体无意识的意象。正是这种柔美的价值取向融合并改造了汉戏,使侗戏在情节、性格、唱词、角色/演员、表演和音乐上处处都体现出似水的柔情、温馨的母爱。

其一,舒展柔缓的情节。没有冲突就没有戏剧。与汉戏通常强调冲突不同,侗族戏剧的矛盾冲突是线条式的单线延伸,不是聚焦式的处理,从而使尖锐的矛盾更多地具有柔和的色彩。悲剧是正义与邪恶的冲突和斗争,是“将人生有价值的东西毁灭给人看”^⑩。美的毁灭带给戏民的是心理上强烈的震撼,但侗戏里即使是关于民族英雄的悲剧,也蕴含着柔情的因素。剧目《杏妮》中侗族女英雄杏妮领导侗民与地主血战长达九年,屡次击败地主武装,最后因寡不敌众,手下兵马全部阵亡,在敌人的重重围困紧要时刻,她抱起两个年幼的女儿,跳下悬崖,但剧情并未到此突然打住,“这时,杏妮踏上山顶,遥望家乡的一山一水,依依惜别,缓缓地抱起女儿佳美、佳巨,飞下悬崖,跳入龙潭。官兵追至,不见杏妮母女,只见潭水清清,水中游着三条红鲤鱼。官兵找来毒草毒药,丢进潭里,不见鲤鱼漂出来,只见水面飞起了三只美丽的金鸡”^⑪。这一浪漫的情节缓冲了母女之死造成的“悲剧”气氛。

其二,趋向柔善的人物性格。人物性格是戏剧塑造的中心。由于萨神是侗族集体无意识的原型,因而侗戏与汉戏不同的另一个特点是,剧中的人物形象主要是女性,在性格的塑造上融进了侗人认同的女性柔善的特征。在《良三传奇》中,良三是一个温柔智慧的女子。明洪武年间,吴勉义军与官兵在最后一仗中失利,他只身突围逃到侗寨顺吉,美丽的侗族姑娘良三将其救起,藏在一个山洞里,每天温柔地精心照顾他。银宝企图强占良三为妻,将无意中偷听到吴勉的消息报告了官府。为救吴勉脱险,良三急中生智,发动全村青年举行歌会,官兵被歌声迷住,吴勉趁机逃走。官兵气急之下,怒杀了良三。这部戏剧彰显了良三的善良和机敏。剧目《元董金美》歌颂了金美对爱情的忠贞与执著,表现了她善良的心灵、坚如磐石的婚恋观:“Yaoc meec bail……xeengp nyaoh mangv yangc xongv yanc nyaoh, deil nyaoh mangv yimv xongk muh dangv.”(大意:我不走……生在阳间共屋坐,死后也要共坟埋。)剧目《陈世美》着力突出其妻以柔弱的双肩尽心尽力地服侍公婆,为其养老送终,并把两个孩子抚养成人无怨无悔的善良品德。

其三,回环柔缓的唱词。戏剧作为语言艺术,对语言有着特殊的要求。侗戏融入了侗族民歌的语言和韵律,因而具有自我鲜明的民族特色。每段唱词不仅要求尾韵统一,而且严格规定要押腰韵、连环韵。唱词的修辞艺术主要从排比、对偶、反复、顶真、回环、层递等修辞格以及辞格的综合运用中体现出来,呈现出一种连贯顺畅、参差错落、对称均衡、回环咏叹、比例和谐之

美。在《珠郎娘美》中有一段优美的唱词：“哥想妹就像种田想犁耙，妹想哥就像柴刀想石磨；哥想妹就像筷子想刨饭，妹想哥就像口渴想水喝；哥想妹就像脚杆想绑带，妹想哥就像鱼儿想江河；哥想妹就像车带想纺车，妹想哥就像蜜蜂想花朵；哥想妹就像竹竿想晾衣，妹想哥就像秤杆想秤砣；哥想妹就像天热想荫凉，妹想哥就像谷子想筛箩。”如此的语言风格充满了浓厚的生活味，仿佛使人看到侗家儿女在美丽的鼓楼行歌坐月。

其四 女性主导的角色/演员。与汉戏突出的不同，就是侗戏中流淌着一股浓烈的女性气息。侗戏中第一主人公多为女性，凸显了侗戏的柔性之美，如《珠郎娘美》中的娘美、《吴勉》中的白惹、《门龙绍女》中的绍女、《金汉列美》中的列美、《元董金美》中的金美、《莽岁流美》中的流美、《良三传奇》中的良三、《丁郎龙女》中的龙女、《妹道》中的妹道等。这些女性形象都带有萨神的痕迹，那就是超常的智慧和胆识，拥有救世主式的力量。侗戏里的男主角在性格上有明显的女性化倾向。他们宽容而多情，相对缺少阳刚之气。如《珠郎娘美》的珠郎、《丁郎龙女》的李旦、《门龙绍女》的门龙、《金汉列美》的金汉、《甫义奶义》的甫义、《莽岁流美》的莽子、《金俊娘瑞》的金俊、《三郎五妹》的三郎等等。在以男性名称命名的剧目如《刘志远》、《吴勉》、《陈世美》中，照理这些男性角色理应成为该剧的一号人物，但侗族戏民真正抹不去记忆的却是其中的女性形象。出现这种现象的原因自然是侗族文化和侗人的接受心理对戏剧的影响。

其五 圆融舒缓的表演。首先在表演类型上，侗戏以文戏为主，武戏较少，很少出现打斗的场面，即使出现比较尖锐的斗争场面，也做了适当的柔化处理；其次在表演节奏上，侗戏以剧中人物命运为脉络，在叙述上较为松散自由，与西方戏剧“三一律”的要求相去甚远，演出不分场次，大多是连台本戏，以唱为主，一个剧目可演三四天，长的可演八九天；再次在表演动作上，侗戏显得比较单一，吸取了侗族“耶歌”的步伐，演员在台上每唱完一句戏词，就按音乐过门的节奏走一个八字。在《丁郎龙女》中，“演员模仿鱼儿在水中游动、摇尾、转身、摆头、划水，十分有趣。龙女化作侗家女纺纱的场面也是别具一格，侗家的纺车不是用手摇，而是用脚踏，于是产生了手之舞之、足之蹈之的纺纱舞。这些动作源于生活，又不是简单生活形态的照搬，而是经过提炼加工，使之舞蹈化，相当精彩”^⑫。这些动作具有侗族地区的乡土气息和生活气息，完全把汉戏的东西侗族化了。

其六 优美和缓的音乐。将侗歌有机地融入戏剧是将汉戏改造成侗戏的又一个因素。侗戏突出的特点是以唱为主，剧本中也是歌多白少，这明显与侗人偏爱侗歌有关。《珠郎娘美》一剧就以“幕后合唱”启幕，以“侗族大歌”合唱落幕，合唱被置于首尾重要的位置。侗戏中的侗歌对唱更是数不胜数，不像西方戏剧那样注重叙事性的“行动”、“情节”。戏腔最初是侗戏祖师吴文彩从花灯、阳戏等剧种的音乐中取材而设计的，节奏多为2/4、3/4拍子混合使用。上下句的旋律线基本相同，上句落在“2”音上，下句落在“1”音上，使侗戏音乐节奏上添了柔缓的气息。在配乐上，侗戏的器乐曲牌分“闹台调”、“转台调”两类，闹台调多用于戏的开台和配合演员身段动作。转台调多用于过场。伴奏乐器中，特殊的有“果吉”（牛腿琴）、侗笛、木叶、琵琶等。牛腿琴的音色柔和圆润，大量用于表现平稳的曲调、节奏。在侗戏中唱到尾腔或拖腔时，伴奏乐师弹出一个与主题不相同的旋律，形成复调，回环婉转，犹如溪水潺潺在空谷。侗笛、木叶的使用，使侗戏更添加了民族气息和原生态的意味。

三

就传播的区域、影响的人口、达到的艺术水准看，侗戏难以与汉族主流戏剧相提并论，就

是与国内的地方戏剧或其他民族的戏剧比,它仍然属于弱小的一类,然而在它弱小的形态里却蕴含了发人深省的内在力量。

首先,侗戏坚守了侗族文化的民族根基,提升了侗族文化的品位和档次。戏剧从本源上讲起源于原始时代的巫术仪式。侗戏开演前通常要举行祭祀仪式,这一仪式从某种意义上说就是把从汉戏脱胎而来的侗戏纳入到整个侗族文化系统中去,使侗戏既回到作为戏剧的原始之根上,也回到侗族人的民族之根上。一般剧目在演出前,通常都有一段回顾远古历史的开场白,至于那些直接改编于侗族叙事史诗的侗戏,其实质就是以戏剧形式表演祖先的故事,使侗民在审美享受中无意识地经历了一次民族的历史之旅。将汉戏成功地改造成为侗戏,就是侗族人一方面立足于本民族的习俗、思维方式、特别是审美欣赏习惯;另一方面积极主动地吸收外来文化并加以不断创新,使其具有自己独特的审美趣味和民族风格的结果。黑格尔指出:“戏剧是一个已经开化的民族生活的产品。事实上它在本质上须假定正式史诗的原始时代以及抒情诗独立主体性都已过去了……而这只有在在一个民族的历史发展的中期和晚期才有可能。”^⑬侗戏的出现标志着侗族的历史和文化迈进了一个新的更高的阶段。

其次,侗戏融进侗族自身文化,有力地促进了侗族文化发展,并成为侗族文化不可分割的有机组成部分。侗家历来有“饭养身,歌养心”之说,“能走路的就能跳舞,能说话的就能唱歌”形象地概括了侗族能歌善舞的特点。早在宋代,诗人陆游就在《老学庵笔记》中写道:“辰、沅、靖州蛮……农隙时,至一二百人,为曹,手相握而歌,数人吹笙在前导之。”邝露《赤雅》中也有这样的记载:“侗……善音乐,弹胡琴、吹六管,长歌闭目,顿首摇足。”^⑭就与戏剧相同或相似的文化元素看,“侗歌”与“锦”为侗戏的产生奠定了重要的基础。侗歌的发展相当成熟,1986年9月28日,侗族大歌(al laox)初次登上法国舞台就震惊了巴黎观众。侗戏与侗歌的关系十分紧密,侗戏剧本中有大量的侗歌独唱、对唱。直到现在,侗戏还是“歌多白少”,类似于侗族叙事歌,许多剧目也常以“幕后合唱启幕,以侗族大歌落幕。在文学性剧本中,还以多少支‘歌’来衡量侗戏的长短”^⑮,可以说离开了侗歌就不会有侗戏。“锦”是侗族“说”、“唱”结合的艺术,它源于唐代以前产生的“耶”(即在祭祀和重大喜庆活动中的歌舞)、“嘎”(al,歌)、“垒”(lix,念词)和“碾”(nyanx,传说)等,在元代以后由“嘎”(al,歌)和“垒”(念词)相结合而形成。“这种艺术形式的出现,使侗族文艺大大突破唐以前的‘耶’和‘嘎’只能反映人与自然的的关系,和元代时‘垒’、‘碾’过重表述言情传说及风物传说的局限,使侗族的说唱艺术能够偏重反映现实。更为重要的是,‘锦’的繁荣和发展,为清代的侗戏的产生奠定了牢固的基础,并孕育了内部条件,把蕴含在‘耶’、‘嘎’、‘垒’、‘碾’里的戏剧元素组合成新的戏剧细胞,成为侗戏产生的母体”^⑯。需要和条件两者的结合促使侗戏得以长足的发展,仅据1989年有关统计,贵州黎平、从江、榕江三县侗戏班就有五百四十五个,其中黎平县有二百三十九个,从江县有二百七十九个,榕江县三十七个。光从江独洞一个村就有八个^⑰。茅贡腊洞是侗戏的故乡,全乡村村有侗戏队,人人爱看侗戏,个个会唱侗歌,1994年被贵州省文化厅命名为“侗戏之乡”。在侗区逢年过节或群众集会必有侗戏。据统计,侗戏剧目约有五百多个,其中传统侗剧二百余个,改编历史剧目和新编剧目三百多个。《珠郎娘美》属传统剧,洋洋洒洒七千六百多句,近十万个唱词,要七个晚上才能演完。侗戏的形成大大丰富了侗族文化的构成和内涵。

再次,侗戏融进了侗族人的生活,成为其不可或缺的组成部分,有力地促进了民族身份的认同和民族的团结。从戏台看,侗族村寨绝大多数都建有戏台,专供演唱侗戏用,一般都设在本寨鼓楼的对面或侧面,黎平肇兴大寨就建有七个戏台;从戏班看,基本建制由掌簿师傅、演员和乐队等三部分人组成,掌簿师傅技艺最高,担负着组织和传艺的职责,演员从十余人到二

三十人不等,均出于自愿,由于戏班代表某个村寨或鼓楼,有无演出和演出的好坏,直接关系到村寨的名誉,所以参加者大多是自信心强、有竞争意识而又有艺术爱好的青年人;从表演看,侗戏在表演上对舞台时空是自由处理的,围绕着人物命运和故事发展的逻辑,它可以“叙”到哪里就演到哪里,不分场次,大都是连台本戏,并且以唱为主,一个剧目可演三、四天,长的可演八、九天;从观众看,每逢演出不仅本寨的群众倾巢而出,四邻村寨也都蜂拥而至,演出时演员与观众的感情融为一体,有时台上唱台下和,成为戏外之戏,令观众沉浸在激情的汪洋之中,得到在剧场看戏难以得到的美的享受。可见,侗戏可谓是侗族全体人民共同参与的文艺狂欢。严格意义上说,侗戏似乎并不合戏剧的有关要求,比如就产生论,国内外戏剧无不是城市经济的产物,侗族地区却无较大的城镇,有的只是众多具有几十、上百、数百户的大小村寨,正是这种聚居的村寨为侗戏的形成和发展提供了条件。再比如就作为戏剧生命的冲突性、集中性看,几乎所有的侗戏都不甚注重,但其以唱为主连续长时的演出却深受侗人的喜爱。侗戏属于侗族人民,在其演出前举行的祭祀供神、祈求祖先庇护、消灾求福的仪式中,在其身处作为民族图腾的鼓楼的演出环境中,在其如痴如醉地感受本民族的语言、音乐、服饰和与其生活息息相关的故事的时候,他们深切地体验到自我侗族身份的存在。

侗族学习和引进戏剧这一艺术形式,对侗族文化有着革命性意义:它不但未损害本民族的文化,却大大促进了自我民族文化的进步和发展,展示了侗族人直面强势文化冲击、善于吸收先进文化并结合本民族文化创造发展的精神。在全球化越演越烈的今天,在处于弱势的边缘民族文化迫于、忙于应对强势文化冲击的背景下,其意义不必赘言。

- ① 《明史》卷三一〇,中华书局1974年版,第7997页。
- ② 《清世祖实录》卷一二六“顺治十六年己亥五月”,中华书局1985年版,第978页。
- ③ 吴大甸:《清朝治理侗族地区政策研究》,民族出版社2008年版,第117页。
- ④ 贺永祺:《漫论侗戏的艺术特征》,载《怀化师专学报》1992年第2期。
- ⑤ 杨顺清:《侗族共同心理素质试探》,《侗学研究》一,贵州人民出版社1991年版,第196页。
- ⑥ 杨通山:《侗族民歌选》,上海文艺出版社1980年版,第47页。
- ⑦ 廖开顺、石佳能:《侗族“月亮”文化的语言诠释——评张泽忠小说集〈山乡笔记〉》,载《民族文学研究》1994年第2期。
- ⑧ 刘景慧等:《侗族传统文化的变迁——以杂交水稻的传入所引发的文化变迁为例》,载《怀化学院学报》2004年第6期。
- ⑨ 李瑞歧:《贵州侗戏》,贵州民族出版社1989年版,第15页。
- ⑩ 《鲁迅全集》第1卷,人民文学出版社1981年版,第192页。
- ⑪ 杨通山:《侗族民间故事选》,上海文艺出版社1982年版,第260页。
- ⑫ 谭志湘:《论中国少数民族戏曲走向》,载《民族艺术》1996年第3期。
- ⑬ 黑格尔:《美学》第三卷(下册),朱光潜译,商务印书馆1981年版,第243页。
- ⑭ 转引自朱慧珍:《诗意的生存:侗族生态文化审美论纲》,民族出版社2005年版,第201页。
- ⑮ 金重:《神人交错的艺术——西南民间戏剧与宗教》,云南教育出版社1995年版,第110页。
- ⑯ 马军:《侗戏几个历史时期的划分之我见》,载《贵州民族研究》1991年第3期。
- ⑰ 欧俊娇:《侗戏风俗研究》,载《贵州民族学院学报》2004年第5期。

(作者单位 遵义师范学院、兴义民族师范学院)

责任编辑 容明