

学校代码: 10052

学 号: S04456

中央民族大学

硕 士 学 位 论 文

论阜新蒙古剧的形成及其艺术特色

姓 名: 王 磊

指 导 教 师: 包爱军

院系(部所): 音乐学院

专 业: 中国少数民族艺术

完 成 日 期: 2007 年 4 月

摘 要

“阜新蒙古剧”是产生于 20 世纪中叶的一个新兴剧种。她是在阜新地区广泛流行的蒙古族叙事民歌的基础上形成的。诞生之初，当地群众称其为“蒙古戏”。1984 年 2 月 10 日，经国家文化部批准并认定其为我国第九个少数民族剧种，中国戏曲志编委会也将其写进了中国戏曲志，并最终将其定名为“阜新蒙古剧”。

从她产生至今已有半个多世纪过去了，在这风风雨雨的几十年中，阜新蒙古剧经历了诞生、兴盛、几近消亡、重获新生、暂陷低谷等几个不同的发展阶段。与此同时，她也积累了许多成熟的剧目，在唱腔设计、表演形式、行当划分、乐队编制等诸多方面虽未形成系统的理论框架，但也具有自身的特点，积累了许多宝贵的经验。

相对于昆曲、京剧等汉族剧种来说，阜新蒙古剧还相当于一个襁褓中的婴孩，它更需要我们的关心与呵护。本文通过对阜新蒙古剧比较全面而客观的介绍，希望能够引起更多人的关注，唤起人们保护新兴剧种的意识，从而促成阜新蒙古剧在新世纪的不断发展。同时也希望通过对其唱腔结构体式、角色行当划分、表演形式等诸多方面的阐述，能够为其它新兴剧种的发展提供经验与教训，起到积极的推动作用。

论文由绪论、阜新蒙古剧的形成与发展、阜新蒙古剧的艺术特色、阜新蒙古剧的音乐特征以及结语等几个部分组成。

绪论部分。回顾了蒙古族历史上曾相继出现过的具备戏剧因素的

艺术形式。陈述了笔者选题的学术价值、现实意义。详细介绍了当前学术界对阜新蒙古剧的研究现状并进一步指出目前研究中的不足。阐述了笔者在研究过程中所运用的研究方法。

第一章“阜新蒙古剧的形成与发展”。本章共包括阜新蒙古族自治县与阜新蒙古族、阜新蒙古剧的形成以及阜新蒙古剧的发展阶段三个部分，使我们能够全面的认识其产生与发展的文化背景，同时清晰的认识到为什么阜新蒙古剧会诞生在蒙古贞地区，并为后文阜新蒙古剧艺术特色及音乐特征的阐述起到铺垫作用。

第二章“阜新蒙古剧的艺术特色”。笔者试图就阜新蒙古剧的表演形式、角色行当划分、服饰、道具等诸多方面给予介绍，对阜新蒙古剧的艺术特色有一个较为全面的阐述。

第三章“阜新蒙古剧的音乐特征”。主要论述了阜新蒙古剧音乐素材的来源、唱腔的结构体式以及唱腔和器乐音乐在音阶、节拍、结构等诸多方面的特征。

结语部分客观描述了阜新蒙古剧目前的发展现状以及潜在危机，并就此提出了一些大胆的建议，希望能够对其今后的发展起到促进作用。

关键词 蒙古贞，新兴少数民族剧种，形成源流，戏剧音乐

ABSTRACT

Fu Xin Mongolian Drama is a newly minority drama which came into being in the middle of the 20th century. It was based on the Mongolian narrating Folk songs which were very popular in the Fu Xin area. At the beginning of its birth, the people there called it Mongolian drama. On February 10, 1984, it was written into the China Dramas Record by China Dramas Record Editing Committee, and then, it got its new name- Fu Xin Mongolian Drama.

Half of century have past since its birth, in the past years, Fu Xin Mongolian Drama have experienced several developing phases, such as birth stage, prosperous stage, almost dying stage, reviving stage and temporary difficulty stage. At the same time, it has accumulated many matured plays, despite it doesn't reach in a systemic theory frame in accent structure, acting structure, rolling partitioning and band structure, it have had a lot of own characteristics and accumulated some precious experiences.

As to Chinese Drama like Peking Opera and Kun Qu, Fu Xin Mongolian Drama is just like a baby which needs our protection and love. The paper introduces Fu Xin Mongolian Drama objectively and comprehensively, which can attract more people to pay attention to it and let them have the notion of protecting newly drama, which can also accelerate the development of Fu Xin Mongolian Drama in the new

century. The paper also tells us the formation, accident structure, rolling partition, acting structure of Fu Xin Mongolian Drama. I hope they can give other newly minority dramas experiences, and accelerate their development.

This paper is composed of several parts, they are Preface, Fu Xin Mongolian Drama's formation and development, The art special features of Fu Xin Mongolian Drama, The musical features of Fu Xin Mongolian Drama and the Conclusion.

The preface part tells us some drama like arts which arised in the Mongolian history. The part tells out the learned and realistic meaning of the this work. The part tells us the researching status of Fu Xin Mongolian Drama and the shortages in some of them. This part also tells us the researching means in the paper's writing.

Chapter one "The cultural background and developing phases of Fu Xin mongolian Drama's formation and development". It contains Fu Xin autonomy county and Fu Xin mongolian nation, source of Fu Xin mongolian Drama and developing phases of Fu Xin Mongolian Drama. This chapter can make us understand its formation surroundings and why the Fu Xin Mongolian Drama was born in the Mongolian Zhen area. This part makes preparation for the following parts.

Chapter two "The art special features of Fu Xin mongolian Drama". The part tries to tell us the acting structure, rolling

partition,cloth,scene of Fu Xin Mongolian Drama.This part can make us know its art features comprehensively.

Chapter three“The musical features of Fu Xin Mongolian Drama”.The part tells us the source of Fu Xin mongolian Drama’s music ,structure of Fu Xin mongolian Drama’s accent and music’s features in musical scale,time and structure,and so on.

Conclusion tells us the status and potential danger of Fu Xin Mongolian Drama today,and also gives us some bravery advice,I hope they can be of some importance for Fu Xin Mongolian Drama’s development.

KEY WORDS Mongolian Zhen,newly minority drama,formation source, drama music

绪论

中国自古以来就是一个多民族国家。现由汉族及 55 个少数民族共同构成，因此，中国的戏剧艺术也理应由汉族戏剧与少数民族戏剧共同构成。目前，我国已经拥有戏剧艺术的少数民族有数十个，它们包括藏族、蒙古族、维吾尔族、壮族、侗族、白族、傣族、苗族、布依族、朝鲜族、满族、彝族、毛南族、佤族、仡佬族等。这些民族都在各自的文化传统基础之上形成了独具特色的民族剧种，有的民族拥有一个剧种，有的民族拥有数个剧种，到目前为止，已形成较稳定剧种形态的少数民族剧种有二十多个，它们是西藏藏戏、安多藏戏、广西壮剧、云南壮剧、壮师剧、侗戏、白剧、傣剧、赞哈剧、彝剧、维剧、湘西苗剧、广西苗剧、云南苗剧、布依戏、毛南戏、仡佬戏、阜新蒙古剧、满族新城戏、满族八角鼓戏、朝鲜族唱剧、佤族清剧等。其中，西藏藏戏、安多藏戏、傣剧等少数民族剧种具有上百年的历史，而苗剧、新城满族戏、彝剧、阜新蒙古剧等剧种的历史则相对较短，属于新兴剧种。

中华人民共和国成立以后，少数民族戏剧取得了长足的发展，诞生了诸多的新兴剧种，但同时也出现了许多不容忽视的问题。例如，为什么撒尼剧、僂僂剧、瑶剧等剧种诞生后只上演过一两个剧目后便夭折了？为什么苗剧、仡佬剧、毛南剧的发展却经历了大起大落？而阜新蒙古剧、新城满族戏等剧种为什么在创造过短期的辉煌后又暂时陷入了发展的低谷？此外，甚至还有部分所谓的“人为剧种”曾一度充斥着少数民族戏剧舞台。因此，对于这些新兴剧种的发展，国家相关部门以及相关科研单位还应加强对它们的研究与指导，为我国少数民族戏剧的进一步发展开拓新途，这也是笔者撰写此文的初衷。

蒙古族是一个能歌善舞的民族，民歌、说唱、器乐、歌舞等艺术形式都有着久远地历史，然而由于逐水草而居的生活方式，使得蒙古族戏剧艺术的孕育与形成却经历了长期复杂而又曲折的艰巨历程。我们可以在此简略的回顾一下蒙古族历史上曾经出现过的戏剧形式，或具有戏剧因素的艺术形式。

据罗卜僧丹津的《黄金史》记载，成吉思汗曾于帐中命令阿尔玛察·萨尔塔忽勒和勿良哈台·哲勒蔑分别扮作河里的小鱼以及名贵的海青，让双方试着孤立对方，彼此作难。这可以看作是有文字记载的蒙古族历史上出现较早的具备戏剧因素的表演形式。另据《马可·波罗游记》记载，蒙古大营的演戏结束后，各种各样的人物步入大殿，其中有喜剧演员和各种乐器的演奏者，还有一班翻筋斗和变戏法的人，他们在忽必烈面前表演技艺，使所有列席旁观的人皆大欢喜。根据以上的文字描述，我们大概可以猜测出，他们所表演的应该是某种具有喜剧性因素的艺术形式，是供贵族们消遣的。至于这些演员属于宫廷还是民间、是汉族还是蒙古族、是否经过专业训练、是否有唱腔以及音乐伴奏等问题则不得而知。

另外值得注意的是，元代曾出现过一种称为“倒喇戏”的艺术形式。“倒喇”在蒙语中是“歌唱”的意思。从现有文字记载推断，在倒喇戏的表演中，歌与舞的成分较重，乐器也不少。有学者认定它就是戏剧演出，也有学者认为它只是歌舞表演而已，对此我们还需要继续搜集并发掘资料来认清“倒喇戏”的真实面貌。

流行于赤峰市敖汉旗蒙汉杂居地的“浩德格沁”也是一种带有歌舞表演的艺

术形式，它有固定的人物，通常在每年农历的正月十三至正月十六表演，艺人们戴上面具，装扮成不同的人物形象，到各户人家做客唱歌，为户主消灾祝福。对于此种艺术形式，我国著名的戏剧理论家曲六乙先生认为“‘好德格沁’不是一般意义的歌舞剧，而是具备了戏剧各种因素的摊戏雏形”¹。

在蒙古族历史上出现的最早的具备较完整戏剧因素的戏剧形式当属“二人台”，它是清代诞生于内蒙古西部地区的民间艺术形式，二人台是蒙汉两族民间艺术家共同创造的艺术结晶。

20世纪40年代末50年代初，形式相对比较完备、植根于蒙古族自身文化传统基础之上的一个新兴剧种在今辽宁省阜新蒙古族自治县诞生了，始称蒙古戏。1984年2月10日，经国家文化部批准并认定其为我国第九个少数民族剧种，中国戏曲志编委会也将其写进了中国戏曲志，并最终将其定名为“阜新蒙古剧”。阜新蒙古剧自其产生至今已有半个多世纪了，在这短短的几十年中，阜新蒙古剧经历了产生、发展并不断成熟的过程，目前已积累了许多成熟的剧目，在唱腔设计、行当划分、乐队编制与器乐音乐等诸多方面也具有许多自身的特点，积累了许多宝贵的经验。

在阜新蒙古剧正式定名之后，又相继在内蒙古自治区出现了“科尔沁蒙古剧”、“鄂尔多斯蒙古剧”、“昭乌达蒙古剧”等蒙古族地方剧种。

一、阜新蒙古剧的研究意义

（一）通过对阜新蒙古剧的形成背景、发展历程、音乐特征、进一步发展中所遇到的困难等问题的阐述，希望对其它少数民族的戏剧发展提供有益的经验，使得少数民族剧种在祖国的戏剧大家庭中不断散发独特而璀璨的光芒。

（二）阜新蒙古剧的唱腔结构采用多曲联缀体，其所采用的音乐素材包括阜新地区的民间歌曲、说唱音乐、民间器乐、寺庙音乐等多种艺术形式。阜新蒙古剧音乐中所使用的这些艺术形式，通常不是原封不动、原样照搬过来的，而是在现有素材的基础上运用多种衍化方法加以再加工后才运用到戏剧音乐中去的。

此外，阜新蒙古剧音乐的素材主要来自于当地的传统音乐，因此对于当地叙事民歌、说唱音乐、宗教音乐等艺术形式如何发展成为戏剧音乐的分析，将对研究现有剧种音乐的形成提供有益的依据，并对新兴剧种音乐的发展与创作提供有益的经验。

据笔者了解，少数民族的剧种多没有形成如汉族戏曲一样的曲牌联缀体或者板腔变化体，而是多半在各民族丰富多彩的传统音乐的基础上形成了多曲联缀体这一体式结构，因此阜新蒙古剧在戏剧音乐的组织与编排上所积累的经验完全可以供其它少数民族剧种参考与借鉴。

（三）通过对阜新蒙古剧相关理论知识的阐述与分析，希望能进一步推动阜新蒙古剧的研究与创作，不断丰富当地蒙古族群众的精神文化生活，不断推动当地的精神文明建设，最终对民族地区的稳定以及和谐社会的形成起到积极的推动作用。

（四）通过本文的介绍，希望使更多的人能够知道、了解甚至热爱阜新蒙古剧，能够引来更多的专家学者关注这一新兴少数民族剧种，激发人们的保护意识，推动阜新蒙古剧新一轮的发展高潮。

据笔者了解，尽管阜新蒙古剧曾在吉林、内蒙古、北京等地上演，但它的影响力主要还是局限于阜新蒙古族自治县以及周边地区，外部的人们大多对其不甚了解，甚至不知道。即使在一些专门探讨蒙古族音乐的专论或专著中也没有提及

¹曲六乙. 摊戏·少数民族戏剧及其它. 北京: 中国戏剧出版社, 1990. 239.

阜新蒙古剧。当然,对于一个新兴剧种来说,想要足够的人来了解它,显然也是不可能的,但是随着它的不断成长、不断完善,我们希望阜新蒙古剧能够以其独特的艺术魅力招引来更多人的关注,当然这离不开我们这些少数民族音乐理论工作者的宣传,只有这样,才能推动阜新蒙古剧的进一步发展。

二、阜新蒙古剧的研究动态

由于阜新蒙古剧的历史较短,时至今日,在诸多方面仍然没有形成较为规范与完整的理论,所以对她的研究还很难做到全面与深入。就研究角度、叙述体例等方面的不同,我们可以将阜新蒙古剧的研究成果分为志书类、概述类、音乐集成类与专论类四大类。

志书类,即以方志体裁对阜新蒙古剧给予全面的记述。目前笔者搜集到的研究阜新蒙古剧的最早、最全面的论著首推《阜新蒙古剧志》¹。1983年12月,阜新蒙古族自治县举行了阜新蒙古剧调演,《中国戏曲志》以及《中国戏曲志·辽宁卷》编辑部的部分领导同志应邀参加了此次调演。调演结束后,经过会议研究认定阜新蒙古剧为全国第九个少数民族地方剧种。会后,阜新市立刻成立了戏曲志编辑部,当即组织人力开始对阜新蒙古剧的起源、发展等问题进行调查研究,最终由韩启祥、郭永清等人完成了《阜新蒙古剧志》初稿。1984年8月,《中国戏曲志·辽宁卷》编辑部在大连召开会议,《中国戏曲志》编辑部及省编辑部的领导对《阜新蒙古剧志》的初稿进行了认真审核并提出了宝贵意见。会后,韩启祥等同志又在初稿的基础上进行了认真的修订与编辑,从而完成了《阜新蒙古剧志》的第二稿。1984年11月,《中国戏曲志》编辑部在云南省昆明市召开了少数民族地方戏曲剧种修志工作会议,《阜新蒙古剧志》被作为交流材料得到了与会者的肯定,同时也得到了许多中肯的修订意见。会后,在阜新市及阜新蒙古族自治县有关部门的支持和帮助下,韩启祥同志完成了第三稿,经过省编辑部的审核后,最终刊印成书。本书对阜新蒙古剧的源流、诞生发展过程、音乐、角色行当、舞台美术、剧团及演出地点等问题给予了比较全面的阐述,本书堪称是对阜新蒙古剧研究的开山之作。另外一本为阜新蒙古剧而修的志书是由辽宁戏曲志丛书编委会主编、阜新市戏曲志编辑部编辑的《阜新市戏曲志》²。该书涉及的剧种涵盖了阜新市及其所辖县、镇、村现存的二人转、京剧、评剧、阜新蒙古剧等剧种。本志书共分综述、图表、志略、传记四大类,志略内又分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀及其他等几个部分。本书对于阜新蒙古剧的记述上限到二十世纪中叶,下限到1982年底,记述内容包括1982年底前阜新蒙古剧业余剧团分布图、1982年底前阜新蒙古剧赴外地演出线路图、阜新蒙古剧的源流、代表剧目、音乐及唱腔选例、角色行当体制与沿革、服装道具、演出场所等。

第二类为概述类,即对阜新蒙古剧给予宏观的阐述,通常篇幅较小,记述简略,偏重于阜新蒙古剧源流的记述,而对于其艺术特色、唱腔、器乐音乐等问题则较少阐述。这一类研究成果包括《阜新蒙古族自治县民族志》³、《辽宁蒙古族史话》⁴等论著中的部分章节,还包括《阜新蒙古剧的产生、发展及其前景》⁵、

¹韩启祥、郭永清.阜新蒙古剧志.辽宁:沈阳市红星胶版印刷厂,1984.

²辽宁省戏曲志丛书编委会、阜新市戏曲志编辑部.阜新市戏曲志.沈阳:春风文艺出版社,1994.

³项福生.阜新蒙古族自治县民族志.沈阳:辽宁民族出版社,1991.

⁴暴风雨、项福生.辽宁蒙古族史话.沈阳:辽宁民族出版社,2001.

⁵白音.阜新蒙古剧的产生、发展及其前景.见:方鹤春,编.中国少数民族戏剧研究论文集.沈阳:辽宁民族出版社,1997.356-365.

《阜新蒙古剧概述》⁷、《蒙古剧简介》⁸、《蒙古剧发展源流及其艺术特色》⁹、《试论阜新蒙古剧源流及其艺术特色》¹⁰、《阜新蒙古剧-蒙古贞人的艺术奇葩》¹¹等论文。

第三类为音乐集成类,即对阜新蒙古剧的唱腔及器乐音乐进行搜集整理。该类研究成果以《中国戏曲音乐集成·辽宁卷》¹²为代表。该集成中涉及阜新蒙古剧的部分共包括三个主要内容,第一部分是阜新蒙古剧的相关理论论述,包括阜新蒙古剧的历史概括、音乐源流、唱腔、器乐等内容;第二部分包括三个图表:阜新蒙古剧唱腔器乐曲牌一览表、脚色行当一览表和蒙文、国际音标字母对照表。第三部分是阜新蒙古剧的唱腔选编,共包括单曲57首(本调单曲32首,衍化单曲25首)、曲牌组合7首、其他5首。本集成是现今对于阜新蒙古剧音乐唱腔选编数量最多的集成,本文所使用的谱例也多半来源于此集成。

第四类为专论类,即针对阜新蒙古剧的某一个或某几个方面进行专门论述。《阜新蒙古剧的语言个性》¹³就属于此类,本文就阜新蒙古剧的音乐语言与戏剧语言分别展开论述。《蒙古剧的艰巨历程-兼议少数民族剧种的发展方向》¹⁴一文中的部分段落对阜新蒙古剧目前存在的问题及未来的发展方向提出了很好的建议。

纵观这些文献,我们不难发现,它们中的绝大多数都写成于上世纪八十年代末或九十年代初,文章中所涉及到的有关阜新蒙古剧的相关史实则多停留在二十世纪八十年代初,缺少对近二十年来,特别是近十年来阜新蒙古剧发展过程中所呈现出的新特点、新问题的研究。因此,笔者试图依据几次田野调查所获得的一手资料以及在国家及地方各大图书馆中查阅到的二手资料,尽力对阜新蒙古剧形成与发展的源流做进一步的论述与补充,对阜新蒙古剧形成与发展的阶段做更加详细的划分,充实各阶段的内容,并补充近二十年来出现的新动态部分。此外笔者还试图对“阜新蒙古剧为什么会产生在蒙古贞地区”这一问题予以更加充分、全面的阐述。另外一个值得注意的问题就是:在目前的科研成果中,重复研究较多,层面较单一,概论性的文章较多,偏重于对阜新蒙古剧的介绍,而针对阜新蒙古剧的某一个问题或某几个问题展开专门论述的研究成果则较少,因此,本文在试图充实阜新蒙古剧形成与发展的背景及阶段划分等部分内容的基础上,对其艺术特色,尤其是音乐特征予以更加详细、更加全面的阐述与分析。此外,阜新蒙古剧发展到今天,遇到了很多前所未有的新问题,伴随新问题的产生,潜在的生存危机也随之而来。在目前的科研成果中,着眼点多集中在阜新蒙古剧的复苏期或者辉煌期,所以,普遍对阜新蒙古剧的明天持乐观态度,对其发展的生命力给予了更多的强调,而较少涉及潜在的危机与进一步发展的建议。通过笔者几次深入当地的田野调查,深深体会到了阜新蒙古剧目前发展的危机性与紧迫性,如不及时采取措施,阜新蒙古剧的确有消亡的可能性,因此在这一历史的当儿提出

⁷李志杰、于永祥.阜新蒙古剧概述.见:方鹤春,编.中国少数民族戏剧研究论文集.沈阳:辽宁民族出版社,1997.383-392.

⁸马郁翠.蒙古剧简介.见:方鹤春,编.中国少数民族戏剧研究论文集.沈阳:辽宁民族出版社,1997.383-392.

⁹项福生.蒙古剧发展源流及其艺术特色.中国民族,2005,2:61-63.

¹⁰项福生.试论阜新蒙古剧源流及其艺术特色.满族研究,2002,3:50-52.

¹¹白音.阜新蒙古剧-蒙古贞人的艺术奇葩.中国民族报,2005,02,04:10.

¹²《中国戏曲音乐集成》编辑委员会.中国戏曲音乐集成·辽宁卷.北京:ISBN中心,2001.

¹³韩启祥.阜新蒙古剧的语言个性.见:方鹤春,编.中国少数民族戏剧研究论文集.沈阳:辽宁民族出版社,1997.376-382.

¹⁴曲六乙.蒙古剧的艰巨历程-兼议少数民族剧种的发展方向.见:曲六乙,编.傩戏·少数民族戏剧及其它.北京:中国戏剧出版社,1990.236-248.

阜新蒙古剧发展的现存危机及继续发展等问题具有相当的现实意义。

三、主要研究方法

笔者在参考已有学术成果的基础上，综合运用了文化人类学、民族音乐学、民俗学等相关学科的研究方法。阜新蒙古剧之所以会诞生在阜新地区，绝非偶然，本文将通过对蒙古贞地区人文环境的多角度剖析来阐述阜新蒙古剧之所以会产生在阜新地区的原因。此外田野调查法是民族学、人类学及民族音乐学中重要的研究方法，本文的写作也得益于此种方法的指导。选题确定之后，本人曾对阜新蒙古族自治县及其周边乡镇做了较为全面的田野调查，通过多方搜集，得到了许多宝贵的文献、照片、录像、曲谱，同时通过向当地相关部门文化官员、歌舞团的编剧、导演、演员、乐队伴奏人员以及民间艺人的虚心采访与请教，获得了更为宝贵的口碑资料与录音资料，这些对我论文的写作提供了重要的保证。此外，笔者还力求结合所收集到的曲谱、录音、录像等资料，运用音乐学中形态分析法深层次的剖析阜新蒙古剧在戏剧音乐形态诸多方面的特征。

第一章 阜新蒙古剧的形成与发展

第一节 阜新蒙古族自治县与阜新蒙古族

一、阜新蒙古族自治县概况

阜新蒙古族自治县位于辽宁省西北部，史称“蒙古贞”，是蒙古族实行区域自治的地方，现隶属辽宁省阜新市。它北与内蒙古交界，西、南、东三面分别与朝阳市、锦州市、沈阳市相连。全县辖20个镇，15个乡，17个农林牧渔场，382个村。

据史料以及考古发现，阜新蒙古族自治县所处的位置具有悠久的历史 and 灿烂的文化。早在八千年前，此地就有人类活动，商周时期，东胡各部曾在这里开发、繁衍。元代，先后有阿巴嘎那尔、察哈尔、兀良哈、蒙郭勒津、喀喇沁、土默特等部生息于此地。1636年，皇太极封兀良哈部落一股的首领善巴为达尔汗镇国公，次年，在此地建立了土默特左翼旗，善巴任旗长，该旗俗称蒙郭勒津和硕，¹⁵此称谓一直沿用到1945年。1945年，在中国共产党的领导下，建立了阜新县政府，1946年县旗合并，成立了阜新县土默特左旗联合政府。全国解放后成立了阜新县人民政府。1953年落实中央民族区域自治政策，建立了36个蒙古族自治村，1956年成立了12个蒙古族自治乡，1958年党中央进一步推行民族区域自治政策，在该地区成立了阜新蒙古族自治县，最终实现了民族区域自治。

阜新蒙古族自治县境内，有蒙古族、汉族、满族、回族、朝鲜族、锡伯族、壮族、达斡尔族、藏族、苗族、彝族等数十个民族，人口总计74万人。其中汉族与蒙古族居多，蒙古族人口为15万人，占全县总人口的20.3%。

阜新蒙古族自治县属丘陵地区，境内有努儿虎山和医巫闾山的支脉。自治县物产资源丰富，玛瑙石、麦饭石、唐松草（蒙药）被誉为“阜新三宝”，在国内外享有盛名。此外，已探明矿藏达29种之多，黄金、煤炭、铁矿石、石灰石、大理石、麦饭石、玛瑙石、莹石储量居全省前列。经济结构以农业、工业为主，其中工业已经初步形成了以农产品精深加工为主导，以矿产品深加工、建材、化工、医药、能源等为支柱的产业格局。在农业方面，全县林果、畜牧、绿色食品三大基地初具规模。

当地的蒙古族最早信仰萨满教，随着藏传佛教的传入与历代统治者的推行，蒙古族人民逐渐信奉了佛教，尤其是清朝统治者大肆鼓励、提倡甚至强迫蒙古族群众信奉佛教。“乾隆、嘉庆年间，蒙古贞地区就有了三百余座规模较大的寺庙和两万余名喇嘛，达到了鼎盛时期。”¹⁶“中华人民共和国成立以后，有些喇嘛参军，还有些喇嘛要求还俗，政府还分给他们土地，解决了生路问题。文革期间，大部分寺庙遭到破坏，宗教人士也遭到迫害。文革后，部分寺庙得到重建，至今，当地仍有不少蒙古族与汉族群众信奉佛教。

¹⁵蒙语“和硕”即汉语“旗”的意思。

¹⁶项福生. 阜新蒙古族自治县民族志. 沈阳: 辽宁民族出版社, 1991. 93.

全县有专业、业余文艺演出单位 20 多个，各级各类学校 400 多所，在校生超过十万人，小学、初中入学率均达 99.9%。全县有各类医疗机构 70 多所，蒙医蒙药事业发展迅速。在民族文化方面，蒙古族叙事民歌、好来宝、乌力格尔等传统艺术形式都得到了迅速的发展，阜新蒙古剧是 20 世纪中叶才诞生的一个新兴少数民族地方剧种。全县的体育事业稳步发展，1998 年，该县被评为全国体育先进县。

全县有各类人文遗址景观多处。其中，位于阜新蒙古族自治县沙拉乡查海村的查海古人类文化遗址被考古学家誉为“中华第一村”，经考古专家确认，时代约距今约 7600 年，属于新石器时代早期，是辽河流域乃至我国北方目前发现最早的史前聚落遗址之一。这里曾出土了大量石器、陶器、玉器等珍贵文物，还出土了我国最早的龙纹陶片和堆塑石龙。1996 年，该遗址被国务院评定为全国重点文物保护单位。此外，有“东藏”之称的藏传佛教文化中心——瑞应寺，位于阜新蒙古族自治县佛寺镇佛寺村，至今香火旺盛。瑞应寺始建于清康熙八年(1669 年)，至今已有 300 多年的历史，是我国东北地区最大的藏传佛教中心。文革时期，虽遭毁灭性破坏，但近些年，在各级政府及信徒们的支持与资助下，重建工作在顺利进展中。国家级森林公园海棠山风景区位于阜新蒙古族自治县大板乡境内，拥有神奇的摩崖造像，从山间到山岭，在大小不等的花岗岩石上，到处雕刻着千变万化的佛像，现保存完好的佛像 260 多尊，因此该景区也有“东方一大奇观”之美誉。

广大蒙古族群众既能熟练运用自己民族的语言，又能用汉语流利精确的交流，少部分汉族同志也会说蒙语。这一特殊的政治、经济和人文环境，使蒙古族人口迅速发展，经济文化发展水平也自然高出其它蒙古族聚居地。上述诸多因素为阜新蒙古剧的诞生创造了先天条件

二、阜新蒙古族自治县境内的蒙古族

阜新蒙古族自治县境内蒙古族的来源，最早可追溯到成吉思汗建立蒙古帝国初期。13 世纪，成吉思汗划定辽西一带为异母弟别里古台的封地，此后别里古台及其子孙在此继位多年。这百余年间，在此放牧生活的蒙古兵民，也逐渐转化为了当地的居民。14 世纪 30 年代，此地为何刺万户，驻牧于此地的居民达万户之多。14 世纪 80 年代，北元丞相纳哈出率领 20 万军民，在辽东一代镇守。纳哈出归顺明朝后，其军民的一部分仍留居于此地。

明朝中叶时，蒙古兀良哈泰宁、福余、朵颜三卫从北向南移，驻牧于今阜新蒙古族自治县及周边地区。16 世纪中叶，北元达来逊汗继位后，率部众从察哈尔旧地东移到西拉木伦河流域，以武力吞并了福余卫和泰宁卫。此后，其子孙图门汗、卜言汗、林丹汗相继继位，世代驻牧于此。1631 年，林丹汗遭后金突袭，败走青海，但他统治下的泰宁卫和察哈尔部落的蒙古人多数留在了今阜新蒙古族自治县及周边地区。后来，又有一部分喀尔喀蒙古人也迁至此地驻牧。

1632 年，奉后金汗皇太极之命，驻牧于河套地区的蒙郭勒津部落三万余人，迁至此地。据史书记载，蒙郭勒津部已有 1200 多年的历史，一直活跃在阴山黄河之间，在历史上曾被称为“蒙郭勒津”、“满官镇”、“满冠正”、“莽观镇”、后来又被称为“蒙古锦”、“蒙古贞”等等，这些称谓都是蒙名音译后而得来的。由于蒙郭勒津部的人数占了当地人口的大多数，所以人们常称此地为“蒙古贞”，这一称谓一直沿用至今。1635 年，清朝政府封投金攻明有功的善巴为扎萨克，1637 年，清朝政府又批准在此地建立土默特左翼旗，从此，兀良哈人开始统辖蒙郭勒津地区。

土默特左翼旗建立以后,扎鲁特、唐努特、郭尔罗斯等部也相继迁居此地驻牧,此外还有外地的汉族人、锡伯族人、满族人也不断迁居于此。

第二节 阜新蒙古剧的形成

阜新蒙古剧之所以会诞生在阜新蒙古族自治县,并延续发展至今,绝非偶然因素所致,我们可将阜新蒙古剧产生并繁衍于此地的原因归结为经济基础、艺术源泉、政治保障等几个方面。

一、阜新蒙古剧形成的经济基础

经济类型的转变以及相对发达的经济水平为阜新蒙古剧的形成与发展奠定了经济基础。蒙古族自形成以来,由于生产方式与生活条件的限制并加之战乱不断等因素,在历史的长河中,一直过着“逐水草而居”的生活。清朝统一全国以后,对蒙古族地区实行分土封疆政策,设旗划县,开辟牧场,只准牧民在规定的地界内放牧,因此,牧民的放牧地逐渐固定下来,此时的蒙古贞人仍以畜牧业经济为主。

在牧业长期稳定发展的同时,蒙古贞地区产生了农耕经济。只不过当时的农业仅限于种植黍谷和芥麦等农作物。到了雍正元年(1723年),山东、河北等地欠收,清理藩院下诏,令昭乌达盟(今赤峰市)和卓索图盟的蒙古王公实行“借地养民”的政策,准许汉民进蒙地造房居住。这样大量汉民进入蒙旗地界垦荒。从此蒙古贞地区粮谷作物品种逐渐丰富起来,种田技术也不断进步。蒙古人也逐渐开始注重农业,并意识到了农业所能带来的好处。这样就使得蒙古贞地区农业比重逐渐加大,从而由游牧的生活方式逐渐向定居的生活方式过渡,他们建造土屋居住,建造窝圈饲养牲畜,村落也逐渐多了起来。这样随着大批汉民的迁入,加快了蒙古贞农业的发展速度,使其进入了半农半牧阶段。

到了清同治年间,出关外求生的民众日渐增多,蒙古贞地区的蒙古族中,从事农业的人数也逐渐增多,耕地面积也日益扩大。后来,汉族以及蒙古族对牧地实行了全面开垦,使牧地也转化成了农田。到了20世纪20年代,卓索图盟全部,特别是设县的蒙旗地方,农业占据了优势地位,形成了蒙汉杂居、农民多于牧民的情况。民国初期以后,政府实行了奖励开垦蒙荒的政策。在此期间,包括北部风沙区域的旷野牧场,已全部被垦。至此,蒙古贞地区完成了向农业的转变,进入了全农时期。

农耕的生产方式以及定居的生活方式是戏剧产生的必要条件之一,随着农耕生产方式的不断普及,房屋的不断建造,阜新蒙古剧也在这片土地上孕育待发了。

二、阜新蒙古剧形成的艺术源泉

阜新蒙古族地区素有民歌之海的称谓。当地流传有“三人同行,其二必是‘达古沁’(歌手),其一也是‘胡尔沁’(故事员)”¹⁾的俗谚。清初,蒙古贞地区的蒙古族仍然过着“逐水草而居”的游牧生活,民歌体裁也以长调为主,而到了清初以后,随着农耕文化的不断发展,短调逐渐成了蒙古贞名歌的主要体裁形式。当地的短调民歌以叙事体为主,每首民歌由数段歌词组成,相对都能表达一个完整的故事情节。故事中通常包含不同的角色,表演者有时自拉自唱,有时由他人伴奏,自己演唱。最初,演唱者一人表演众多人物,20世纪四十年代初,表演

¹⁾韩启祥、郭永清. 阜新蒙古剧志. 辽宁: 沈阳市红星胶版印刷厂, 1984. 6-7. “故事员”即乐手或说书艺人。

形式逐渐趋于人物化,出现了由男女二人分别扮演角色进行对唱的形式。这为阜新蒙古剧的音乐、表演等诸多方面都奠定了基础。

蒙古贞地区的说唱音乐也相当发达。乌力格尔是蒙古族聚居区广为流行的一种由单人表演的集说、唱、诵、奏于一身的说唱艺术。好来宝是另一种蒙古族地区广泛流行的说唱艺术形式。以上两种说唱艺术的音乐都为曲牌体,它们的表演形式、音乐曲牌都为阜新蒙古剧的创作与表演提供了重要的参考。

阜新蒙古剧的戏剧音乐还有一部分来自于佛教寺庙中的经箱乐以及查玛乐。自蒙古族在蒙古贞定居以来,至今已有几百年的历史了,此间,来自于印度及西藏的很多喇嘛来此传播佛教,同时伴随其它地区蒙古族的迁徙流入,佛教在蒙古贞地区有了更进一步的传播。自明末清初以来,阜新地区建起大小庙宇三百多座。清政府规定“优待”喇嘛,号召蒙古族各家无论生男多少,只留一名务农,其余者全部入寺为僧。“彼时当地最大的庙宇瑞应寺号称东藏,设有完备的喇嘛大学,开设哲学、宗教、天文、数学、医药等学科,迄今三百多年,培养出一批批有造诣的蒙医、蒙师、小说家、说唱艺人和“经箱”艺人,寺庙文化成了当时蒙古贞民族文化的中心。”¹⁸

经箱乐与查玛乐是蒙古贞佛教寺庙音乐的两种主要类型。它们的音乐也同为曲牌体形式,为阜新蒙古剧的戏剧音乐提供了更为广泛的素材。阜新蒙古剧的伴奏乐器也有相当一部分来自于寺庙经箱乐班。此外,其部分宗教习俗及道具直接衍化成了阜新蒙古剧的表演动作和舞台布景道具。

蒙古贞历史悠久,拥有众多的民族英雄和数不清的生活礼仪、宗教习俗、民间传说、神话故事,其中的年祝词、婚礼祝词和哀词等通常都是造诣很高的诗篇,这就为阜新蒙古剧的剧本创作提供了重要的素材。

此外,在阜新蒙古剧的形成与发展过程中,诸多戏曲形式也对阜新蒙古剧产生过一定的促进作用。在阜新蒙古族自治县,评剧、京剧、二人转等汉族戏曲形式也有一定的群众基础,并有相对较长的发展历史。在笔者采访的数位民间剧作家中,他们中的部分创编人员曾主动研究并运用过汉族戏曲音乐唱腔的组织形式,还有部分音乐设计者也曾将二人转甚至现代歌剧中的曲调直接运用到阜新蒙古剧的音乐中。另据文化馆的同志介绍,县蒙古剧团也曾聘请评剧演员及专家来为县蒙古剧团的演员排练基本步伐等舞台表演动作。从以上的口碑资料中,我们足可以看到,其它戏曲形式在一定程度上也对阜新蒙古剧的产生、发展起到了促进作用。

三、阜新蒙古剧形成的政治保障

党和政府的政策为其产生和发展提供了政治保障。中国共产党领导下的中国人民解放军于1948年解放了蒙古贞地区,蒙古族群众从此逃离了痛苦的深渊,翻身做了主人,蒙民的生活从此安定下来。在欢庆解放、迎送解放军的激动情绪下,人们编演了一些有戏剧因素的小节目,这些可以视为阜新蒙古剧的雏形。

阜新蒙古剧产生以后,市、县、村等相关文化部门,都对其给予了大力的重视与资助。促使阜新蒙古剧出现了一度兴盛的局面。“文革以后,阜新蒙古剧重获新生,县县委拨给佛寺乡剧团的资金就多达两万余元”¹⁹。据笔者调查了解,自阜新蒙古族自治县蒙古剧团成立以来,阜新市每年都会贴补剧团两万元。此外,目前阜新县每四年举办一次阜新市蒙古剧调演比赛,实施“以奖代补”的政策,获得前三名的剧目及创作单位将得到数额不等的经济奖励。

¹⁸辽宁省戏曲志丛书编委会、阜新市戏曲志编辑部:《阜新市戏曲志》,沈阳:春风文艺出版社,1994.55.

¹⁹韩启祥、郭永清:阜新蒙古剧志,辽宁:沈阳市红星胶版印刷厂,1984.6-7.

阜新蒙古剧形成与发展的每一个环节都离不开当地有关政府部门的政策指导与大力的经济资助。

综上所述,阜新蒙古剧正是在当地特殊的经济、文化、宗教、政治等众多因素的合力作用下形成并发展的。

第三节 阜新蒙古剧的发展阶段

阜新蒙古剧产生至今,已有近六十年了,在这短短的六十年中,它曾几度沉浮,经历了诞生、兴盛、几近消亡、复兴与定名、低谷等几个不同的发展阶段。

一、阜新蒙古剧的诞生

1948年,中国人民解放军解放了阜新地区,广大蒙古族群众欢庆解放,纷纷排演节目为解放军表演。其中“阜新县泡子乡的私塾先生安瑞超,编写的《慰问军属》,配以蒙族民歌‘明月’的曲调,进行了演出。”²⁰剧中有老贫农、青年妇女、军属大娘等几个不同的角色,在表演过程中,演员们按照各自不同的角色化妆、表演,有说、有唱,并且伴有扫地、挑水、纳鞋底儿等舞蹈动作。该剧的表演形式虽然仍属于表演唱,但已由不同演唱者扮演不同角色并完成了简单故事情节的表演,这是阜新蒙古剧的雏形之一。1949年春节期间,阜新蒙古族自治县佛寺乡秧歌队在慰问军属时,北河兰屯的民歌手图格勒等表演了一出从“送郎参军”到“夫妻思念”的小剧,并配以《新明月》的曲调进行演唱,剧中夫妻对说对唱,形式新颖,内容生动感人,唱得军属和在场观众热泪盈眶,这仍属于阜新蒙古剧的雏形。

后来,一位教师将评剧传统剧目《杨二舍化缘》的部分唱词翻译成蒙语,并要求学生配以蒙古族民歌演唱,但是,因为蒙古族群众对汉族的民间故事不甚了解,对汉族的生活风俗也不熟悉,所以该剧并没有产生什么影响。1951年秋,佛寺乡小学教师郭振义和布赫二人,从《杨二舍化缘》未能成功的教训中得出经验,深知如果能够得到蒙古族群众的欢迎,应该改编蒙古族民歌。时值当地政府宣传新婚姻法,于是二人节选出蒙古族民歌《桃儿》中的部分段落,按照故事情节安排了不同的角色,并用原有民歌曲调演唱,以一把四胡伴奏,组织学生到集市上表演,引起了蒙古族群众的极大兴趣。一向深爱戏曲艺术的德力根扎布(时任东梁乡南梁村副村长)获悉此事后,找到瑞应寺喇嘛扎木苏,将《花儿》民歌中所叙述的故事写成了完整的蒙文剧本,并将此剧定名为《花儿》,由本村业余剧团排练演出。本剧情节完整、表演细腻,服装整齐,伴奏乐器有四胡、二胡、横笛、木管,并加进了立鼓、大拨和大锣等打击乐器。至此,阜新蒙古剧的第一个剧目诞生了。

二、阜新蒙古剧的兴盛

自《花儿》剧诞生以后,阜新蒙古剧在50年代初至60年代中期,曾一度出现兴盛的局面。各村相继组团并编演不同的剧目,民间艺人们将更多的蒙古族叙事民歌改编成剧本搬上舞台。从1953年起,大板乡二板村农民艺人那木海,先后编创了《云良》、《嘎达梅林》、《奔布来》、《桃儿》等五个剧目,并亲自参加演出,1962年由团长隋凤德带队到内蒙古自治区的哲里木盟(今通辽市)科左中

²⁰韩启祥、郭永清.阜新蒙古剧志.辽宁:沈阳市红星胶版印刷厂,1984.3.

旗、后旗等地演出，得到蒙古族群众的热烈欢迎和区政府的多表彰。哈达户稍乡四方庙村农民艺人尹扎布（汉名：包成文），从1956年起，先后编创了《三英》、《达那巴拉》等剧目并将《白毛女》、《刘胡兰》等汉族戏剧翻译成蒙文脚本交与村剧团演出。大巴乡道不歹村农民作者金福山自1956年起，先后编写了《云良》、《奔布来》等根据蒙古族传统民歌改编的剧目并创作了《翻身民兵却扎布》、《教训懒汉》等现代题材的剧目。泡子乡的那木汗也先后编创了《明月》、《阿拉坦丁合尔》和《云良》等剧目。泡子乡勿拉本村教师韩德清编写了现代题材的剧本《第一个春天》和《除害》。1956年，阜新县人民广播站首次播放了白连生编写、国华乡官营子村业余剧团演出的《奔布来》。

50年代初到60年代中期，是阜新蒙古剧从雏形到诞生再到不断成熟与完善的一个兴盛时期。此间，全县有数十个业余剧团和近200名演职人员，涌现出那木海、尹扎布、金福山、白连生等数位业余剧作者，积累了《云良》、《嘎达梅林》、《奔布来》等数十个由蒙古族叙事民歌改编而成的剧目和《翻身民兵却扎布》、《教训懒汉》、《第一个春天》、《除害》等现代题材的创作剧目以及《刘胡兰》、《白毛女》等翻译移植剧目。

在这个兴盛时期，阜新蒙古剧在部分地区的发展也曾遭受过挫折。如1958年正值“大跃进”时期，阜新蒙古族自治县所有农村业余剧团全部解散，演出活动一时终止。1964年，阜新蒙古族自治县大板乡衙门村、哈达户稍乡四方庙村蒙古剧团因“四清”运动而解散。

三、阜新蒙古剧的几近消亡

文化大革命期间，阜新蒙古族自治县全境范围内的阜新蒙古剧演出曾一度销声匿迹。农村文化活动也受到了极大的冲击。许多民间艺人自编的演唱资料被视为“牛鬼蛇神”被焚毁，许多具有史料价值的珍贵文化书籍也未能幸免。许多民间艺人集多年心血编成的蒙古族民歌集、乌力格尔及翻译、编创的手稿和古文化遗产都被焚烧殆尽，甚至把个人多年记载传承的家谱也视为“毒草”而销毁。一些蒙古剧的创作骨干也遭到了政治迫害，绝大部分剧本被没收、焚毁。另据笔者调查，在文革期间，部分业余剧队曾排演过样板戏。

四、阜新蒙古剧的复兴与定名

随着十一届三中全会的召开，中共中央提出了促进戏曲艺术繁荣发展的一系列方针政策，阜新市委、市文化局以及下级各单位纠正了“文革”造成的冤、假、错案，对文革中遭受不白之冤的民间艺人都予以平反，同时进一步贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，组织了多次专业、业余、少数民族戏剧表演、汇演和调演活动。

蒙古贞地区的蒙古族群众纷纷自发地恢复阜新蒙古剧的创、编、演活动。1979年末，时任佛寺公社文化站站长的图力古热，在公社党委书记海龙宝的支持下和市、县有关部门的帮助下编创了剧目《王子争亲》，该剧目在1980年举行的阜新市首次少数民族业余文艺调演中获创作奖。此后，这个业余剧团又陆续创作、排演了《牡丹仙子》、《闹分家》、《乌银其其格》等剧目，其中《乌银其其格》在阜新市1980年与1982年两届少数民族文艺调演中分获优秀节目奖和表演奖。国家民委、部分省区蒙古语文协作办公会以及辽宁省、阜新市、县的领导同志都观看了此剧，并给与充分肯定和鼓励。1982年3月，该剧团随阜新蒙古族自治县人民政府参观团到吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县、内蒙古自治区土默特左旗和呼和浩特市等地进行了慰问演出。

此间，阜新蒙古族自治县其它业余剧团也相继再度崛起。如1981年，大板

乡的那木海、那木斯和包凤山又对《桃儿》进行了整理并组织演出。1981年到1982年间,沙拉和大巴两乡先后成立了半农半艺的蒙古剧团,分别排演了《莫德来玛》、《参姑娘》、《云良》等剧目。截至此,佛寺、大板、沙拉、大巴等四个业余剧团共有演职员70多人,并培养和锻炼出一批剧作者,积累了20多个保留剧目。

1982年至1983年间,阜新蒙古族自治县文化局副局长兼县民族文工团团长的白音曾先后四次召集图力古热、通乐歌、那木斯来、张宝成等创作骨干举行蒙古剧研讨会讨论阜新蒙古剧的若干理论问题,并最终对蒙古剧的“歌、舞、扮、诗、骑射”等五大技艺为主要表现手段的表演形式、多曲联缀体的唱腔结构体式、以颜色划分角色行当等主要理论问题达成了共识,从此,各乡镇的蒙古剧创作有了相对统一的艺术规范,为阜新蒙古剧的复兴以及进一步发展扫清了障碍。

1983年末,应中国共产党阜新蒙古族自治县委员会、阜新蒙古族自治县人民政府的邀请,《中国戏曲志》编辑委员会、编辑部受国家文化部委托,会同《中国戏曲志·辽宁卷》编辑委员会、编辑部在阜新蒙古族自治县举行了“蒙古剧观摩研讨会”。会上观摩了佛寺乡蒙古剧《乌银其其格》,大板乡蒙古剧《桃儿》,沙拉乡蒙古剧《云良》,大巴乡蒙古剧《参姑娘》,王府镇的蒙古剧《婚礼舞》。观摩研讨会结束后,与会者对它们给予了肯定,并举办了剧种论证会。

1984年2月10日,中华人民共和国文化部、国家民委、中国戏剧家协会共同批转《中国戏曲志编辑委员会【1984】第一号文件》正式认定阜新蒙古剧为新兴的少数民族地方剧种。“文中肯定:蒙古剧的出现,标志着蒙古族人民文化艺术的新发展,为我国各族人民共同创造的百花园地又培育出一朵绚丽多彩的鲜花。不仅填补了蒙古族戏曲空白,而且也丰富了祖国的戏曲艺术,它必将在国际国内产生较为广泛的影响,其历史意义也是非常深远的。”²¹

五、阜新蒙古剧的低谷

20世纪90年代后期,阜新蒙古剧的发展进入了低谷时期,大量业余剧团相继停止活动,就连县蒙古剧团也名存实亡了。据笔者调查了解:各村业余剧团的日常开支绝大部分要靠剧团自己承担,换句话说,就是这些对阜新蒙古剧有着深厚情感的民间艺人们自己出资来维持剧团的正常运转,这就给剧团的存活带来了经济上的困难。因为当地农村的经济不甚发达,百姓的生活水平相对也不高,要让他们从每年并不多的收入中拿出一部分来维持剧团正常运转是不切实际的事情。正是由于经济的原因,大部分剧团无法维系下去。另外一个不容忽视的问题就是剧团人员大量流失。连剧团最基本的经费、演员、排练时间等条件都不能得到满足的情况下,剧团的逐渐消失,也是在情理之中的事情了。

此外,在笔者与当地一位老民间艺人聊天的时候,他告诉我:“我天天都试着教自己的孙子孙女们唱民歌、唱蒙古剧,可他们就是不学,一句都不愿意唱,而是天天听什么这个大陆歌星那个港台明星的流行歌曲。”此外,由于种种原因,阜新蒙古剧发生了一定的变异,有的剧目取消了音乐,与小品和话剧无异。的确,这些都是我们不得不面对的问题。此时我们不禁要问,阜新蒙古剧的明天会不会失掉其群众基础?谁将成为阜新蒙古剧下一轮发展中的弄潮儿?还有谁愿意为之呕心沥血?

当然,在这坎坷的20年中,同样还有一些比较优秀的剧目出现,例如大板乡衙门村90年代中期曾排演过《合家欢》、《麻将风波》、《双庆》、《张玉西》、《养

²¹白音.阜新蒙古剧的产生、发展及其前景.见:方鹤春,编.中国少数民族戏剧研究论文集.沈阳:辽宁民族出版社,1997.356.

鸡一家》等剧目。2003年，阜新市举办了全市蒙古剧调演，共演出蒙古剧9场。上演的主要剧目有：阜新蒙古族自治县王府镇蒙古剧队的《红本的风波》，阜新蒙古族自治县大板镇蒙古剧队表演的《捡到公文包后》，彰武县大冷中表演的《五箭训子》，阜新市新邱区长营子镇蒙古剧队表演的《摔三盘》，阜新市太平区户部蒙小表演的《荣誉赠予谁》，阜新蒙古族自治县佛寺镇解放村蒙古剧队表演的《退荒》（又名《布谷鸟的呼唤》），阜新市细河区蒙古剧队表演的《究竟谁的对》，阜新蒙古族自治县哈达户稍乡蒙古剧队表演的《巧计》，阜新民族艺术团表演的《砸斗》等数十个剧目。其中，《砸斗》荣获特殊贡献奖，《巧计》荣获一等奖，《布谷鸟的呼唤》、《摔三盆》荣获二等奖。近期，笔者喜闻阜新市第二界蒙古剧调演汇报演出在辽宁工程技术大学国际会展中心上演。此次汇演由市民委、市文化局共同举办，旨在繁荣民族艺术创作，扩大蒙古剧创作队伍。这次调演从准备到演出历时半年的时间，共有来自民族乡镇、民族学校和民族艺术团的14个节目参加调演，其中阜新蒙古族自治县佛寺镇的《变样了》以及大巴镇的《寻驴记》等剧目参加了此次汇报演出。

由此可见，当地的有关部门为阜新蒙古剧的保护与发展做出了很多值得肯定的贡献，但是我们也应当清醒的看到，这两次市级的调演活动从某种意义上说是一种政府行为，是不能从根本上促进阜新蒙古剧发展的。

阜新蒙古剧自诞生到现在已有近60年的历史，蒙古贞人民为发展繁荣阜新蒙古剧呕心沥血，虽然在目前的发展过程中，遇到了巨大的困难，但从其产生至今的整个过程来看，在地域辽阔的阜新蒙古族自治县境内，乡、镇、村、屯先后建立了20多个业余蒙古剧团，成长起来了数百名业余、专业创作、表演、演奏人员，创作出大、小剧目几十部，其中还有相当一部分剧目搬上了舞台，十几个剧本在省和国家级刊物公开发表。1988年中央民族出版社编辑出版了包括《乌银其其格》在内的10个剧目的《蒙古贞戏剧选》，《乌银其其格》、《买化肥》两个剧目也曾获得国家级奖励。阜新蒙古剧演出覆盖面不仅是蒙古贞地区，还曾赴内蒙古呼和浩特市、通辽市、赤峰市和吉林省、黑龙江等省区的蒙古族聚居地演出。

第二章 阜新蒙古剧的艺术特色

第一节 阜新蒙古剧的角色行当

阜新蒙古剧诞生之初，并没有明确的角色划分。只是按照剧中人物的不同年龄划分为男性的额布根（老）、额日丝（中）、扎鲁（青）、努棍（少）以及女性的额么根（老）、额么丝（中）、呼很（青）、嫩吉（少）。虽然在实际的演出中有不同的角色，例如老年人中有白胡子的，也有黑胡子的；有富有的，也有贫穷的；有当官的，也有做奴隶的；有憨厚纯朴的农民，也有阴险狡诈的狗腿子。然而具体应该分为哪几种角色，当时似乎还没有区分的意识与必要性。因此并未总结出来。

八十年代初，阜新蒙古剧的剧本及音乐创作者图力古热、那木汗、通乐歌、白音等人根据五十年代形成的称谓以及蒙古族对颜色的特殊信仰，将除少行之外的其余六个行当分别划分为呼和（兰）、查干（白）、乌兰（红）、西尔（黄）、哈尔（黑）等五个不同的角色。对于少行只分查干（白）、乌兰（红）、西尔（黄）三种角色，因为少年尚未成熟，好（蓝）与坏（黑）还不能确定。这样，阜新蒙古剧中的行当与角色就可以具体分为八行三十六角色。

阜新蒙古剧的角色名称之所以要以颜色来划分是因为蒙古族一直有着崇尚颜色的传统。自成吉思汗以来，蒙古族就一直崇尚蓝色，因为他们认为：世界上蓝色是最多的颜色，例如蓝色的天、蓝色的海、蓝色的山地等等，因此蒙古族也一直喜欢蓝色。此外，蒙古族认为白色是各色之本，红色是火神的象征。而黑色则通常代表着丑陋与罪恶。那阜新蒙古剧中以不同颜色来区分的不同角色又各有什么特点呢？下面，让我们以老行为例，来加以说明。

如“老”行中的“额布根”，如果他一直主持公道、为人善良、乐于助人、智勇双全，那他就是“呼和额布根”，或称“蓝老子”、“天老子”。如果他为人正直但软弱无能、胆小怕事，那他就是“查干额布根”，或称“白老子”、“云老子”。如果他是急脾气，为人倔强，乐于打抱不平，我们就称他为“乌兰额布根”，或称“红老子”、“火老子”。如果他是一个油嘴滑舌、见风使舵的人，我们就称他为“西尔额布根”，或称“黄老子”、“油老子”。如果我们称某个角色为“哈尔额布根”的话，那他定为一个无恶不作的坏人，或称“黑老子”、“墨老子”。阜新蒙古剧的角色、行当图具体可参看下表：

[表 1]

阜新蒙古剧角色行当一览表²²

行 当 角 色	老		中		青		少	
	男	女	男	女	男	女	男	女
呼和 蓝色	呼和 额布根 天老子	呼和 额么根 天婆子	呼和 额日丝 天夫子	呼和 额么丝 天娘子	呼和 扎鲁 天汉子	呼和 呼很 天女子		
查干 白色	查干 额布根 云老子	查干 额么根 云婆子	查干 额日丝 云夫子	查干 额么丝 云娘子	查干 扎鲁 云汉子	查干 呼很 云女子	查干 努棍 云小子	查干 嫩吉 云丫子
乌兰 红色	乌兰 额布根 火老子	乌兰 额么根 火婆子	乌兰 额日丝 火夫子	乌兰 额么丝 火娘子	乌兰 扎鲁 火汉子	乌兰 呼很 火女子	乌兰 努棍 火小子	乌兰 嫩吉 火丫子
西尔 黄色	西尔 额布根 油老子	西尔 额么根 火婆子	西尔 额日丝 油夫子	西尔 额么丝 油婆子	西尔 扎鲁 油汉子	西尔 呼很 油女子	西尔 努棍 油小子	西尔 嫩吉 油丫子
哈尔 黑色	哈尔 额布根 墨老子	哈尔 额么根 墨婆子	哈尔 额日丝 墨夫子	哈尔 额么丝 墨娘子	哈尔 扎鲁 墨汉子	哈尔 呼很 墨女子		

第二节 阜新蒙古剧的表演形式

阜新蒙古剧的表演形式共包括歌、舞、扮、诗、骑射等五个部分。这五种艺术形式本身就是蒙古贞部落所固有的,所以我们称阜新蒙古剧是完全植根于本民族、本地区固有艺术形式而形成的戏剧综合艺术。

歌,蒙语称“道拉乎”,即唱腔音乐。阜新地区自始以来就富有“歌的海洋”的美誉,据当地有关部门的搜集整理,共搜集到各种音乐曲调五百多首。其中包括民歌、书曲、安代音乐、寺庙音乐、民间器乐曲等。这些丰富的音乐素材为阜新蒙古剧音乐提供了用之不竭的源泉。

²² 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 964.

舞，蒙语称“布吉格勒乎”，即戏剧中所使用的舞蹈。阜新地区不仅是歌的海洋，也是舞的故乡，安代舞、查玛舞、牧羊舞、挤奶舞都是蒙古贞地区常见的舞蹈形式。其中安代舞的发源地之一就是在蒙古贞。当地，安代舞的历史较为悠久，普及面很广，参与人数也较多，舞蹈的种类也较为齐全。此外，寺庙的查玛舞的阵容也非常大，参与的人数也很多，而且通常一个查玛舞就是一出舞剧，演出过程有时会持续数天。因此，阜新地区的舞蹈艺术相对比较普及，而且具有很强的群众性与地区特色，这也为阜新蒙古剧的舞蹈部分提供了大量的素材。

扮，蒙语称“都日斯勒乎”，即戏剧中的做戏，多以蒙古贞人民日常生活的举止言行为原型或稍加处理后变为舞台动作。

诗，蒙古语称“西鲁格勒乎”，即戏剧中的韵白。阜新蒙古剧的对白大多都是诗一般的语言，民歌、祝词、说书等艺术形式都具备这一特点。将这种诗一样的语言运用到阜新蒙古剧的对白中，更显现出了阜新蒙古剧的地方特色。

骑射，蒙古语称“那木那乎”，即戏剧中骑射的表演。在戏剧中，凡是历史题材的剧目通常都离不开骑射的表演。骑射表演的加入使得阜新蒙古剧更加具有民族特色，彰显民族特质。

第三节 阜新蒙古剧角色行当的表演要求

阜新蒙古剧尚属新兴少数民族地方剧种，在对不同行当与角色表演的基本要求方面还不是很严格，也没有形成标准，但是，在过去的近 60 年中，阜新蒙古剧的剧作者、音乐设计者、导演们也在不断探索各个行当角色的表演要求，通过舞台表演，使演员的表演更加贴近剧中人物的性格。目前，阜新蒙古剧对角色行当的要求，具体表现在唱、念白、做、舞蹈等方面，尤以对歌舞的要求为重。

一、阜新蒙古剧对老行的表演要求

阜新蒙古剧对于老行的表演要求较高，区分也较细，对于不同角色都有具体的要求。其中对“呼和额布根”和“呼和额么根”的表演要求主要在唱、做两个方面，要求通过演员在此两方面的舞台表演中，凸显人物的身份、地位、气派与神韵。其中，对“呼和额布根”的唱功，要求声音苍劲，不忌沙噪。对于“呼和额么根”则要求演唱声音低沉而洪亮，口齿清楚，讲究舞台上的台步和举手投足。

阜新蒙古剧对于“查干额布根”和“乌兰额布根”的表演要求是注重舞台上的做，对于唱功要求不多，剧目中对其设计的唱段也较少，其它要求与对“呼和额布根”的要求相同。对于“查干额么根”和“乌兰额么根”的表演要求是唱做兼重，对于“乌兰额么根”还要求有简单的舞蹈动作表演。

老行对于西尔角色的表演要求是唱与做的功底要好，讲究身架与面部表情，尤对眼睛和嘴部的表演动作要求较高。在唱功方面，要求演员的音域较宽，变化自如。

老行对于“哈尔”角色的表演要求更高，要求“哈尔额布根”的唱功深厚，可以演唱如尖声、细声、吼声等特殊的声音效果。对于“哈尔额么根”的唱功要求是尖细、滑润，善于表现剧中角色的丑恶嘴脸，念白要求口齿流利，对于舞蹈或者动作表演的要求则较少。

二、阜新蒙古剧对中行与青行的表演要求

阜新蒙古剧对于中行与青行的表演要求大致相同，只在某些方面要求略有不

同。其中，在演唱上，要求中行的音量较大，青行的演唱要注重声音的明亮。在舞蹈与骑射方面，对于青行的要求比较多，戏份较足，而对中行则无此方面的要求。由于身份、地位、人物性格等方面的不同，对于中行与青行的不同角色也有具体的要求。

对于中、青行中的“呼和”角色来说，要求演员歌、舞、扮、诗几个方面要俱佳，刻画人物细腻传神，对台步以及舞蹈动作的要求也比较讲究，有些戏剧人物的塑造还要求演员具备骑射的表演才能。

对于中、青行中的“查干”角色来说，要求念白多，歌唱较少。其中，念白要求沉稳、清晰、刻画人物细腻逼真、切勿做作。

对于中、青行中的“乌兰”角色来说，要求较高。演员需具备歌、舞、扮、骑射等多方面的表演才能，演唱中，注重声音的洪亮与清脆。

对于中、青行中“西尔”角色来说，注重念白，要求口齿清晰、流利，歌唱部分较少，做功较多，因此要求演员具备一定的舞蹈功底，并有表演骑射的才能。限于目前的演员多半是由半农半艺的演员构成，此外，还有演出场地、表演道具等因素的制约，阜新蒙古剧中，至今很少有武打动作的表演。

对于中、青行中“哈尔”角色来说，则要求其唱、做、念功俱全，尤对做功要求较高，用演员细腻传神的舞台表演充分表现剧中的反面角色。

三、阜新蒙古剧对少行的表演要求

阜新蒙古剧的少行多表演性格尚未成熟的少年角色，因此没有“呼和”与“哈尔”的角色区分，“查干”、“乌兰”与“西尔”角色的区别也不是很明显，在剧中多扮演一些中间人物，较少表演主角。对于少行中诸角色来讲，通常唱腔较少，注重念白，要求口齿清楚，声音清脆、洪亮，同时要求演员具备一定的舞蹈表演才能。

第四节 阜新蒙古剧的舞台美术

一、阜新蒙古剧的演出团体及演出地点

自从阜新蒙古剧诞生至今，其表演与创作的主要组织形式是乡村业余剧团。如在阜新蒙古剧诞生之初的近二十年中，蒙古贞地区共办起乡村业余剧团数十个，它们包括佛寺乡小学演出队、佛寺乡水泉村剧团、佛寺乡河栏村剧团、东梁乡南梁村剧团、大板乡衙门村剧团、大板乡山岳村剧团、国华乡官营子村剧团、大巴乡五家子村剧团、大巴乡道布亥村剧团、大巴乡车心村剧团、勿欢池乡推朋村剧团、沙拉乡察哈尔村剧团、哈达户稍乡四方庙村剧团、泡子乡努河土村剧团、泡子乡勿拉本村剧团等等。这些剧团的规模大小不等，多则20人，少则不足10人，它们在这期间创编的剧目超过20个，演出场次超过数百场，演出地点主要设在本县各区、乡、村政府所在地，有的剧团还曾到过邻村进行表演。

文革以后，阜新蒙古剧重获新生，佛寺乡、大板乡、沙拉乡、大巴乡等乡相继重建了蒙古剧团。1984年，阜新蒙古剧经国家正式定名以后，阜新蒙古族自治县文工团还成立了试验剧团，这是阜新蒙古剧的第一个专业剧团。这些剧团不但恢复演出了文革前的部分剧目，还重新编创了数十个新剧目。

20世纪末，各个乡村的业余蒙古剧团有的彻底消失，有的则名存实亡，只有几个乡、村目前还有剧团。创作与演出的剧目也相对减少了，县试验剧团也处

于名存实亡的境地。本世纪初的几年中，在阜新市、县政府的倡导与资助下，许多市、区、县、镇、村又纷纷建立了蒙古剧队，比如有阜新蒙古族自治县王府镇蒙古剧队、阜新蒙古族自治县大板镇蒙古剧队、彰武县大冷中、阜新市新邱区长营子镇蒙古剧队、阜新市太平区户部蒙小、阜新蒙古族自治县佛寺镇解放村蒙古剧队、阜新市细河区蒙古剧队、阜新蒙古族自治县哈达户稍乡蒙古剧队、阜新民族艺术团等蒙古剧队。

阜新蒙古剧的演出场所多为庙宇、佛堂或庙台，有时有在村头和村落搭建临时的舞台进行表演。20 世纪 80 年代以后，阜新蒙古剧也进入到市、县的影剧院、俱乐部等场所进行演出。但是，由于阜新蒙古剧是村民自己的艺术，因此它的主要演出场所还是在农村中开阔地的露天舞台或是农户家的大院等地。

二、阜新蒙古剧的化妆及服饰道具

阜新蒙古剧由于产生的时间较短，因此，至今它还没有固定的脸谱，化妆更多的是讲究写实性，以突出人物身份、地位及性格为目的。阜新蒙古剧的剧中人物通常涂脂粉、画眉毛、勾嘴唇、抹口红，此外对于不同角色还设计不同的发型，对于男性还常画胡须或制作夹鼻胡。阜新蒙古剧表演中所使用的服饰以蒙古族传统服饰为主，常包括盔、靴、袍、坎肩、头饰等，在近些年的现代题材的剧目中，根据剧中人物需要，剧中所使用的服饰有时也包括汉族服饰或时下流行服饰。道具则常包括桌椅、蒙古马鞭、鼻烟壶、长烟袋、餐具、刀、剑、佛灯、香炉、酒具、弓箭、玛尼珠、农具等。总而言之，由于阜新蒙古剧的民众性较强，演出剧团普遍为业余演员构成，而且经费有限，因此阜新蒙古剧的服饰、道具等还不尽齐全。但是，在化妆、服饰、道具和舞台陈设等方面，阜新蒙古剧工作者们还是力图按照蒙古贞人民的生活习俗、礼仪、衣着等设计舞台美术，所以地方民族风格较浓。阜新蒙古剧常用服装及道具具体可参看下表：

[表 2]

阜新蒙古剧服饰、道具一览表

种类 类别	
盔帽类	王爷花翎帽 将军盔 梅仁冠 塔亚公冠 民帽 女帽等
头饰类	凤头 簪子 翠钗 蝴蝶钗 串珠 头箍 插花 耳环 头套 假发 纱网 头巾等
戏衣类	王爷服 将军甲（包括斗篷） 中军甲 兵丁服 蒙袍（男、女） 舞袍（男、女） 长坎肩（女） 短坎肩（男、女） 披肩（官披肩、女披肩） 各式男女裤、板带、绸带、财主马褂等
靴鞋类	王靴 战靴 皮靴 布靴 素靴 花鞋 僧侣鞋等
道具	桌椅 蒙古马鞭 鼻烟壶 长烟袋 餐具 刀 剑 佛灯 香炉 酒具 弓箭 玛尼珠等

第三章 阜新蒙古剧的音乐特征

第一节 阜新蒙古剧的音乐源流

一、阜新蒙古剧音乐与蒙古族叙事民歌

依照不同的分类标准,蒙古族民歌可以有不同的分类方法,蒙古贞民歌也不例外。按照民歌的题裁来分,可以将蒙古贞民歌分为“图林·道”和“育林·道”两类,这里的题裁主要是指民歌所反映的内容。“图林·道”又称政歌,通常是在婚礼庆典等重大场合中演唱的祝愿人们幸福吉祥、健康长寿的歌曲或有哲理性语句的严肃庄重的长调歌曲,也有部分有宗教信仰内容的礼仪歌曲,主要用于各种特定的礼仪场合,“图林·道”歌曲主要有宴歌、牧歌、赞礼歌、婚礼歌、萨满神歌、祈祷歌等。“育林·道”是指蒙古族民歌中所有的生活歌曲,或称普通歌、咏事歌、流行歌,这类歌曲所反映的内容十分丰富,可以说有多少生活内容就有多少种生活歌曲,也就是说每一首“育林·道”都涉及一定的人物和事件。

“育林·道”歌曲主要有颂歌、赞歌、叙事歌、出征歌、思乡歌、孤儿歌、思母歌、情歌、悲歌、训导歌、劳动歌、哄羊歌、划拳歌、摔跤歌、安魂歌、摇篮歌等等。在“育林·道”民歌中,赞颂和怀念母亲是比较常见的题材。蒙古贞民歌按照体裁及音乐特点来分,大致可以分为长调(乌日图道)和短调(宝格尼道)两类。长调歌曲通常没有固定节拍,气息宽广,演唱时节奏和速度比较自由,音调高亢悠扬、字简腔繁。短调歌曲则通常具有明确的节拍和节奏,速度以中速和稍快速为主,曲调简洁,旋律起伏较小,字多腔简。

明末以前,辽西地区的蒙古人仍然过着逐水草而居的游牧生活,民歌的体裁形式也以长调为主。清初以后,随着农耕生产方式的普及,蒙古族群众也逐渐过上了定居的生活,与此同时,短调民歌逐渐成了蒙古贞地区民歌的主要体裁。清末民初,在蒙古贞大地上,出现了一种生命力旺盛的新艺术形式——叙事民歌。伴随叙事民歌的产生与发展,蒙古贞地区出现了一批职业、半职业的民间艺人,他们身背四胡走乡串户,以演唱叙事歌曲谋生,他们不但扮演表演者的角色,同时还充当创作者的角色,他们将大量的民间故事、历史传说甚至当时的真人真事改编成叙事歌曲演唱,从而推动了叙事民歌这一艺术形式的发展。此时的叙事民歌通常具有相对完整的情节,故事中还有品貌不一、性格各异的不同人物形象,叙事歌的基本曲调也随着故事情节与人物的不断变化与转换而产生变化,由此,音乐的表现力也不断增强。自从叙事民歌诞生以来,它便具有了旺盛的生命力,阜新蒙古剧诞生之前,蒙古贞地区已经有了很多能够演唱叙事民歌的艺人。不同年龄、不同性别的民间艺人们常常聚在一起,分别扮演叙事民歌中的不同角色来进行演唱。正是这一艺术形式的出现与不断发展完善才为后来阜新蒙古剧的诞生在音乐、剧本、表演等诸多方面起到了重要的铺垫作用。

二、阜新蒙古剧音乐与说唱音乐及宗教音乐

蒙古贞地区的说唱音乐主要包括乌力格尔和好来宝两种艺术形式,它们为阜

新蒙古剧的剧本以及音乐都提供了重要的素材。乌力格尔又称胡尔沁说书，是蒙古族聚居地区广为流行的一种艺术形式，它集说、唱、诵、奏于一身，通常由单人手持四胡进行表演，说唱并重。乌力格尔的传统书目有《格萨尔传》、《江格尔传》、《成吉思汗传》、《清史演艺》、《兴唐五传》等，现代书目有《嘎达梅林》、《套格特乎》、《草原烽火》、《二五长征》、《刘胡兰》等。乌力格尔的音乐属于曲牌体，曲牌有些来源于当地的民歌、器乐以及寺庙音乐，还有一部分音乐是乌力格尔艺人在实践中创作的。乌力格尔的常见曲牌有《小姐下楼》、《将军令》、《仙人下山》、《龙虎斗》、《黄莲苦》等。

好来宝是蒙古族地区广为流行的另一种曲艺说唱形式，以唱为主，依据内容的不同，具体可以分为历史好来宝、生活好来宝、宗教好来宝和祝颂好来宝等。依据表演形式的不同，好来宝又可以分为单口好来宝、对口好来宝、群体好来宝等多种类型。好来宝的语言通常具有叙述性、形象性等特点，利用比喻、夸张、对仗等文学修辞方法，语言丰富、节奏鲜明。好来宝的音乐也属于曲牌体，常用曲牌有《燕丹公主》、《灯笼颂》、《走马歌》、《巴拉其乎》、《代青国》等 20 多个。

经箱乐与差玛乐是蒙古贞佛教音乐的两种主要形式，它们同样也为阜新蒙古剧的音乐提供了重要的素材来源，此外阜新蒙古剧的伴奏乐器也有部分来自于寺庙。经箱乐班一般由 8 至 10 人组成。经箱乐曲的结构为曲牌体，其曲牌可以分为正曲和杂曲两类，正曲用于庙内法事活动，杂曲则多用于民间降妖除魔、超度亡灵等仪式中，杂曲的曲牌多取材于民间乐曲。常用的寺庙乐曲有《借船》、《谱庵咒》、《祭关公》、《万宁花》、《金钱落地》等；查玛又称“查玛法会”，是一种伴有假面乐舞表演的喇嘛教仪式，查玛乐则是在表演过程中所使用的音乐，差玛乐的音乐结构也属于曲牌体结构。

三、阜新蒙古剧音乐与其它音乐素材

蒙古贞地区也是安代舞的发源地之一，安代舞的音乐也属于曲牌体，艺人们在编创阜新蒙古剧音乐时，也曾采用安代舞曲牌，常见的有《宝丝嘎乎》、《呼尔特格乎》、《章思来》、《查玛那乎》等。

蒙古贞当地的民间乐曲也为阜新蒙古剧的音乐创作提供了重要的音乐素材。蒙古贞地区的蒙古族不但善于歌唱，而且还善于演奏。在民间，艺人们常常聚在一起，各持自己的乐器进行表演。常使用的乐器有横笛、管子、笙、箫、二胡、马头琴、四胡等。《刘义姐》、《上下楼》、《海秀花》、《火英花》、《八谱》、《来小》等民间器乐曲调也是阜新蒙古剧音乐中常使用的。

艺人们在编创阜新蒙古剧时常常也会引用汉族戏曲或民歌中的曲调。如 20 世纪 60 年代初，哈达户稍乡四方庙村业余剧团在创编移植剧目《白毛女》的音乐时，就使用了歌剧《白毛女》中喜儿的重要唱段“北风吹”。又如民间艺人那木斯来在创编阜新蒙古剧《嘎达梅林》的音乐时就使用了“文明落套”这一二人转的曲牌。

在广泛吸收传统音乐素材的同时，也有个别音乐设计者曾尝试创作一些曲调来作为唱腔或者器乐音乐，或者直接从已创作的歌曲中，选取符合剧情要求，具有浓郁蒙古族音乐韵味的歌曲来设计戏剧音乐。

纵观阜新蒙古剧音乐素材的来源，我们以《中国戏曲音乐集成·辽宁卷》中列出的阜新蒙古剧唱腔器乐曲牌一览表为例，来说明阜新蒙古剧音乐素材来源的比例情况。

[表 3]

阜新蒙古剧唱腔器乐曲牌一览表²²

类别	曲牌名称
短 调	桃儿 云良 三英 金花 明月 万里 四河 四海 龙梅 牡丹 海龙 苦调 酒歌 宴歌 石榴 来小 秀英 金珠 翠玲 哈达 坎肩 心尖 梨花 都达 秦调 青旗歌 薛金莲 梁金锭 隋金锭 喜金锭 笨布莱 关山颂 快子马 僧王曲 达古拉 金银环 翻身调 刘胡兰 刺梅花 扎那花 丁尚哥 韩秀英 岗来玛 高小姐 姜淑玲 嘎达梅林 白虎哥哥 天上的风 达那巴拉 套格套乎 莫德米玛 乌银姗丹 诺恩吉雅 丁香波尔 茜德日玛 可爱的心 达雅波尔 兴格尔扎布 诺丽格尔玛 那布其公主 成吉思汗战歌 喜喜得昂嘎 浩吉格尔
长 调	莽哈 晨曲 四季 杜叶 海骊马 思乡曲 丁和尔扎布
乌力 格尔	龙虎斗 黄连苦 思亲苦 小姐下楼 仙人下山 马格特拉 嘎西棍
好 来 宝	灯笼颂 燕丹公主 巴力雅达乎 马背之歌 对比
安 代	宝丝嘎尔 呼尔特格乎 章思米 齐玛那乎 杰古尔奈古尔
民间 器乐	谱庵咒 刘义姐 上下楼 海秀花 蓼英花 万宁花 白丝那 八谱 借船 春密
其 它	北风吹 文明落套

[表 4]

阜新蒙古剧唱腔器乐素材来源统计表

来源 统计数	叙事 民歌	长 调 民 歌	乌 力 格 尔	好 来 宝	安 代 舞 曲	民 间 器 乐	其 它	总 计
数量	63	7	7	5	5	10	2	99
比率	63. 63%	7. 07%	7.07%	5.05%	5.05%	10.10%	2.02%	100%

²² 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 963.

通过表 4 我们可以清楚的看到,阜新蒙古剧中音乐的主要素材来源为叙事民歌,长调民歌、说唱音乐、民间器乐等也占有不同的比例。

20 世纪 70 年代末 80 年代初,也有人曾将这些不同调式、不同节拍、不同性格的曲调进行了初步的分类,以便于音乐设计者们在设计唱段时,特别是大段唱腔时使用,这样,他们就可以以不同的组合方式将不同曲调组合成成套唱腔,以增强人物形象的表现力。具体分类图示可参考下表:

[表 5]

阜新蒙古剧音乐主要曲牌一览表²⁴

调式 行曲 当牌	宫调式、徵调式、商调式		角调式、羽调式、商调式	
	男男	女男	男男	女男
蓝(天)	《快子马》 《晨曲》 《达那巴拉》 《金珠》 《龙虎斗》	《翻身调》 《心尖》 《乌云珊丹》 《都达》 《巴达雅达乎》	《兴格尔扎布》 《四海》《石榴》 《章思米》 《关山颂》 《好米宝》	《兴格尔扎布》 《米小》 《白虎哥哥》 《万宁花》 《好米宝》
白(云)	《天上的风》 《龙梅》 《晨曲》 《好米宝》	《云良》 《牡丹》 《心尖》 《好米宝》	《达雅波来》 《米德米玛》 《春蜜》 《好米宝》	《乌龙代》 《黄莲苦》《桃儿》 《可爱的心》 《好米宝》
红(火)	《借船》 《套格套乎》 《龙虎斗》	《高小姐》 《哈达》 《巴力雅达乎》	《四河》 《丁尚哥》 《宝丝嘎乎》	《霍英花》 《坎肩》 《宝丝嘎乎》
黄(油)	《浩吉格尔》 《好米宝》(散)	《秦调》 《好米宝》(散)	《奔布来》 《海骊马》(散)	《经叶玛》 《金银环》(散)
黑(墨)	《灯笼颂》 《龙虎斗》	《梨花》 《巴力雅达乎》	《冈米玛》 《喜喜得昂嘎》 《龙虎斗》	《万里》 《燕丹公主》 《巴力雅达乎》
伴奏 音乐	《海秀花》《借船》 《安代》《好米宝》 《灯笼》《龙虎斗》 《小姐下楼》		《谱庵咒》《八谱》 《黄莲苦》《刘义姐》《绣花曲》 《万宁花》《安代》《春蜜》 《好米宝》	

²⁴辽宁省戏曲志丛书编委会、阜新市戏曲志编辑部. 阜新市戏曲志. 沈阳: 春风文艺出版社, 1994. 200.

第二节 阜新蒙古剧的唱腔特征

一、阜新蒙古剧的唱腔结构

对于阜新蒙古剧的唱腔结构体式,不同学者有不同的称谓,如韩启祥与郭永清在其二人编著的《阜新蒙古剧志》中讲道“蒙古剧的唱腔属民歌联缀体结构,它以东蒙短调民歌为主体曲牌。也有少量的好来宝、书曲、安代的曲牌。”²⁵从以上引用的这句话以及作者下文的阐述中,我们可以发现,这里提到的“民歌联缀体”中的“民歌”二字包括了叙事民歌、说唱音乐、民间器乐、佛教音乐等诸多音乐种类,此外,作者也引入了“曲牌”这个概念,但是,阜新蒙古剧发展至今,其实并未形成固定的曲牌,音乐设计者们在选取曲调来创编戏剧音乐时,通常具有较大的随意性,并没有固定的程式,而且曲调之间也没有固定的联缀规律。因此,“民歌联缀体”这一概念并不十分准确。在《中国戏曲音乐集成·辽宁卷》中,编者讲道“阜新蒙古剧的唱腔为曲牌体。男、女同腔同调。常用调高为1=F”²⁶本集成将阜新蒙古剧的唱腔结构体式定义为“民歌联缀体”也不是十分准确。

鉴于以上分析,笔者认为阜新蒙古剧的唱腔结构体式以“多曲联缀体”来称谓比较合理。此处的“多曲”二字应是一个包含诸多音乐种类的概念,它包括叙事民歌、长调民歌、好来宝、乌力格尔、安代、经箱乐、查玛乐、创作音乐等。

阜新蒙古剧的唱腔结构体式形成如今的多曲联缀体也经历了一个相对漫长的过程。阜新蒙古剧的音乐在其诞生之初属于单曲体,即每剧一曲,无论全剧多少唱段,均重复一个曲调,而且每个唱段的音乐完全墨守原民歌曲调。如《花儿》全剧共有百余段唱词,分别由五个性别不同、年龄不同的角色演唱,但曲调却一律使用叙事民歌《桃儿》的曲调,既无旋律变化,也无节奏对比,更没有调式转换。所以,这一时期阜新蒙古剧的唱腔是单调呆板的,处于戏剧音乐的初始阶段。

20世纪60年代初,阜新蒙古剧的唱腔产生了一定的变化,不再恪守原民歌曲调,而是在原民歌曲调的基础上增加了“熬地日得嘎勒”(引子)、“扎布丝尔”(间奏)和“特古丝勒”(尾声)等几个部分,当地人称这种方法为“郝比日乎”,即汉语“衍化”的意思。

与此同时,在蒙古贞的某些乡村中,部分音乐设计者们,试图突破每剧一曲的状态。如包金才、包成文、白金山等人在试图将短调叙事体民歌《奔布来》改编成剧时发现,剧中某一个唱段的唱词是用来表现主人公低落情绪的,用《奔布来》的曲调来配唱的话不是很合适,于是他们从蒙古族民歌中选取了另外一首适合配唱悲苦情绪唱词的民歌,结果达到了很好的效果。后来,他们又在编创移植剧目《白毛女》的唱腔时,不但使用了原歌剧中《北风吹》的曲调,而且还选用了多首蒙古族民歌曲调。这也是阜新蒙古剧音乐突破每剧一曲的初步尝试。

文革十年浩劫中,阜新蒙古剧消失殆尽,停止了发展的脚步。70年代末,80年代初,蒙古剧重获新生,阜新蒙古剧的唱腔音乐也取得了发展。1979年,那木斯来对《嘎达梅林》的唱腔音乐进行了重新设计,在保留民歌《嘎达梅林》为主题音乐的同时,为剧中女主人公牡丹等人物加入了《金花》等民歌曲调作为唱腔音乐。此后,图力古热在其设计的几个剧目中充分运用了衍化的原则,对一首曲调进行不同方式的衍化,从而促使阜新蒙古剧的唱腔音乐具有了更加丰富的

²⁵韩启祥、郭永清. 阜新蒙古剧志. 辽宁: 沈阳市红星胶版印刷厂, 1984. 12.

²⁶《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 960.

表现力。如他在设计《王子争亲》的唱腔时使用了22支曲子；在设计《闹分家》唱腔音乐时使用了23支曲子；在设计《乌银其其格》唱腔音乐时更是使用了26支曲子。总体来说，这一时期剧目的唱腔音乐，普遍以一首民歌的原曲调为全剧的主题旋律，同时根据剧中不同人物的性格对原民歌曲调进行演化。即使对于像《王子争亲》、《闹分家》等创作剧目来说，其唱腔设计也是以一首选用的民歌曲调为主题旋律，再根据剧中人物的需要对原民歌曲调进行演化。大板乡的那木斯来、沙拉乡的白天生在对他们的《桃儿》、《云良》等剧目设计唱腔音乐时也是依照此原则的。

后来，根据群众的反应，图力古热、通乐哥，白天生等音乐设计人员试图彻底突破全剧一曲或几曲的状况，尝试朝着多曲联缀体的方向努力。所谓多曲联缀体是指：在一个剧目中，同时选用若干首不同调式、不同节奏、不同情绪的民歌，结合使用好来宝、乌力格尔、安代舞曲、民间乐曲等艺术形式联缀起来共同构成全剧音乐。如图力古热在对《乌银其其格》的音乐进行再设计时，一共使用了八首民歌曲调、一首寺庙音乐、一首乌力格尔曲调、二首好来宝曲调，并仍以原民歌《兴格尔扎布》为主旋律共同构成了全剧音乐。实践证明，多曲联缀体的唱腔设计体式不但丰富了蒙古剧音乐的表现力，同时也满足了听众的需求。

二、阜新蒙古剧唱段的构成

阜新蒙古剧诞生之初，唱腔的结构体式为单曲体，即每剧一曲，全剧无论多少唱段、多少角色，全部用这支曲调演唱，而且不对原曲调作任何改动，完全遵照其本来面目。20世纪70年代末80年代初，音乐设计者在突破了每剧一曲的前提下，逐渐对戏剧音乐中所使用的民歌或其它音乐形式的结构进行衍化，不再恪守原民歌曲调，这一做法一直沿用至今。现如今，阜新蒙古剧的唱段通常由引子（蒙语称“熬地日得嘎勒”，即唱段的前奏部分）、唱腔（当地俗称“瓢子”，蒙语称“出么”，即唱段中的歌唱部分）、间奏（当地俗称“楔子”或“缝子”，蒙语称“扎布丝尔”，即唱段中的间奏部分）、收式（当地俗称“尾子”，蒙语称“特古丝勒”，即唱腔结束后的结尾部分）等几个部分构成，也有个别唱段只有唱腔和收式两部分，而没有引子和间奏，还有部分唱段则只有引子和唱腔。阜新蒙古剧唱段的结构组成可参看[谱例1]：

[谱例1]

不该生得我痛又瞎²⁷

《桃儿》巴拉木德（墨夫子）唱

那木斯来编曲 李宝山演唱

韩中山汉译 郭永清注音



²⁷ 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 979.



11 a: b i: n u l d: sən a l t mθl̩ g



16 ən əh bə j də:n ɕara:d bar nu:, u ɕə l u gui



21 tu r sən bə jə: n uɕ bə l ə: ɕ də:n gə m dən



(hθi).

唱词大意:

阿爸留下的金银财宝我一生都用不完，
怨只怨阿妈她不该生得我痴又瞎。

以上谱例中 1-6 小节为唱段的引子部分，7-13 小节以及 15-21 小节是唱段的唱腔部分，14 小节是唱段的间奏，从 21 小节第二拍的后半拍进入唱段的结尾部分。从谱例中，我们可以发现，本唱段中的引子就来自唱腔的最后一句，这也是阜新蒙古剧唱段构成的常见情况，引子、间奏以及尾声的音乐素材通常来自于唱腔的某一句，或是根据唱腔整体音乐性格而编创一个曲调。

三、阜新蒙古剧唱腔的速度与节拍

阜新蒙古剧唱腔的速度通常均与相应的节拍对应。如以辽阔、宽广、深沉、婉转的长调民歌为代表的“其鲁格台”（即自由节拍）；说唱音乐曲牌中具有快速激烈争斗意味的有板无眼的“敖赫尔”（即 1/4 节拍）；以叙事和抒情见长的中速的“道木达”（即 2/4 拍或 3/4 拍）；速度较慢的“乌达干”（即 4/4 拍）等几类。在阜新蒙古剧唱腔音乐设计中，各种速度及节拍的使用频率是不一样的，以下是对《中国戏曲音乐集成·辽宁卷》中所收录的阜新蒙古剧唱腔节拍类型的统计表：

[表 6]

阜新蒙古剧唱腔速度与节拍统计表

节拍 速度 统计数	敖赫尔 1/4	道木达 2/4	道木达 3/4	乌达干 4/4	其鲁格台 自由节拍	总计
数量	2	64	1	14	7	88
比率	2.27%	72.73%	1.14%	15.91%	7.95%	100%

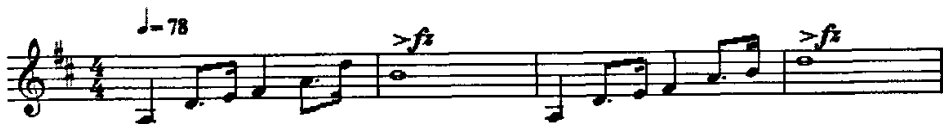
从上表中,我们可以明显看到,在阜新蒙古剧的唱腔中,“道木达”(2/4拍)的使用频率是最高的,其次是“乌达干”(4/4拍),再其次是“其鲁格台”(自由节拍),至于“敖赫尔”(1/4拍)和“道木达”(3/4拍)的使用频率则较低,尤其是“道木达”(3/4拍),在实际使用中是极为罕见的。

在阜新蒙古剧诞生之初,单曲体是其唱腔结构体式,所以整出剧目的唱腔音乐只使用一支曲调,因此其速度也是极为单一的,通常为“道木达”(2/4拍)或“乌达干”(4/4拍)。在阜新蒙古剧音乐体式进入多曲体阶段以后,全剧通常由若干个唱段组成,甚至有些唱段也由多个曲调构成,因而全剧音乐的节拍与速度类型也逐渐丰富起来。比如有的唱段是由某一首民歌衍化而来的,所以它通常具有一个速度,还有的唱段虽然只使用了一个曲调,但依照剧本的需要,演唱者要用同一曲调演唱不同的唱词,这时音乐设计者也为避免速度重复带来音乐上的枯燥性,而对同一个曲调作不同速度的变化。还有的唱段本身就是由若干个曲调构成,因此,这个唱段的音乐速度也会随着不同曲调的使用而丰富多彩。下面就一个唱段使用同一个曲调进行节拍速度变换与一个唱段使用不同曲调而达到节拍速度变换两种情况特举一例。

[谱例 2]

举火为号只等夜更深²⁸
《蒙乡烈火》额尔墩(天夫子)唱

图力古热 编曲 布特 演唱
韩启祥汉译 郭永清 注音



²⁸ 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会,中国戏曲音乐集成·辽宁卷,北京:ISBN中心,2001.1043.

5



9

u hær ǝ bær ǝ: r ǝgag s us a: r



13

hun bǝ l ǝoerǝ gǝ: r (hǝi), ǝr gǝntu mǝni: sur ǝ: r (hǝi)



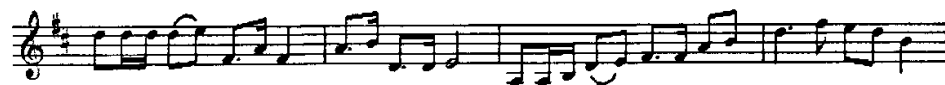
16

ufǝ tǝni: æ r l ga: n (hǝi). ǝŋ gǝr sǝnd ǝr ǝm hǝjǝl ǝ:n



19

u hær mali guifǝhguida:n, u fǝ: a banga d ǝ b sǝn ǝ: li: fǝ sa r bi l fǝ b.



23

u ǝur tǝi hær bǝl fǝjǝs hær hǝi, u ǝur: r gui hær bǝl ǝ: ti:n ǝurǝh



27

ǝ: ti:n ǝurǝh (hǝi).



33

ǝn dǝr ǝ: l i:n aŋ fǝl d min da ba rs a: s



ai ni da (hǝi)?

ǝ mǝn da lai d ǝ rǝh hun

40



47 l u s a : s a i n i d a (høi)? u g i : n h æ l f æ g s æ n æ : r v : t i b æ r a n



54 a, udʃi:ngundgala:r tæmdəghi:n (hθi). u d ʃi: n g u n d



60 (hθi) gal a:r tæmdəghi: nə.



69 ar ban



76 ɕaŋ u s i: hæm ɲɕi h t hjal ba r su,



84 a d tʃθ gθ ri:n θgura hi: m ədə h t bæ r hə,



89 a r a g l a d̥ b a i g a d (hθi) u:



ti: hi tʃə:n ara di:ntʃəɾəgə:n hulə:n gal i:ntəmdəghi:ɕ



a ta ta ni u sa t ga ja.

唱词大意:

(额尔墩唱)

牛凭角、鱼凭水、人凭意志，
我们就凭广大人民的威力清除仇敌。
想当初夫妻二人当牛做马，
为报仇草山血染红。
带针的毒虫最属蝎子狠，
不带针而又最毒的是乌古塔的心。
高山上的猎手我还怕老虎么？
深海擒蛟的人岂能怕龙缠身？
按照预定的计划来擒乌古塔，
深夜里举火为号里应外合。
十太深水容易测，
魔鬼的心难揣测，
设法稳住乌古塔，
等待我军来突袭。
举火为号一举歼灭这支顽敌。

在《举火为号只等夜更深》这个唱段中，音乐设计者共使用了民歌《快子马》以及好来宝《对比》这两首曲调，全曲一共经过了四次节拍转换。这段成套的唱段首先以《快子马》性格的引子（1-6小节）开始，经过六小节之后，进入唱段的第一段唱腔（7-23小节），4/4拍的节拍类型一直保持到第一段唱腔结束。随之而入的间奏（24-27小节）起到了承前启后的作用，首先在24小节中出现了三连音的节奏型，似乎暗示了即将出现的3/4拍曲调。唱段的第二段唱腔（28-58小节）仍然是《快子马》性格的，速度变快，在保证调式以及旋律骨干音、落音基本不变的前提下，对原曲调进行了较大幅度的调整。随之而入的是整套唱段的第二个间奏（59小节），这个间奏只有1小节，节拍突然变化为自由节拍，在由乐队演奏的这个气息悠长的间奏中，使观众逐渐淡忘了之前4/4拍音乐的特点，近而以一个全新的1/4拍节拍类型开始了整套唱段的第三段唱腔，这样不会给观众造成节拍突然转换而带来的生硬感。第三段唱腔由引子（60-67小节）和瓢子（68-91小节）两部分组成，此段唱腔结束后，乐队也停止，经过短暂的换气停顿后，整套唱腔进入由速度稍慢的4/4拍开始的结尾部分（92-97小节），由此回归了唱段开始时的节拍类型，全曲最终以慢速的强奏结束。目前，在阜新蒙古剧成套的唱腔中，虽然选用不同的民歌曲调，但以节拍类型相同者优先，至于对同一首民歌进行不同节拍类型衍化的情况较为罕见。

四、阜新蒙古剧唱腔的调式

阜新蒙古剧唱腔的音乐属东亚音乐体系，主要采用以 do、re、mi、sol、la

五个音分别为主音而构成的调式体系，如 la 调式、do 调式等。在阜新蒙古剧的唱腔音乐中，la 调式和 sol 调式比较常见、do 调式和 re 调式次之，至于 mi 调式则极为罕见。以下是对《中国戏曲音乐集成·辽宁卷》中所收录的阜新蒙古剧唱腔调式的统计表：

[表 7] 阜新蒙古剧唱腔调式统计表

调式 统计数	do 调式	re 调式	mi 调式	sol 调式	la 调式	总 计
数量	9	4	0	19	37	69
比率	13.04%	5.80%	0%	27.54%	53.62%	100%

除五声调式音阶外，阜新蒙古剧的唱腔音乐中还有少许在五声音阶的基础上加入 si 音而形成的六声音阶。其中在五声音阶唱腔的弱拍弱位置加入 si 音后而构成的 do——si—— la 三音列下行的六声音阶相对较为常见。此外，在五声音阶中，*f、*re 等音也常以辅助音的形式出现。

[谱例 3] 仍要与仇敌殊死搏斗²⁹
《嘎达梅林》嘎达（天夫子）唱

那木斯来 编曲 韩喜林 演唱
韩中山汉译 郭永清注音

♩ = 96

5 a l ban ja:mandan

10 mi rə su:g san ga dabi tfin a la: dʒbo l (hθi) a: bi:nnu tag

da r han hθ fu: i: bə sə ga dʒ u gui gəm dɔ l tai (hθi)

²⁹ 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 970.

唱词大意:

在衙门里任梅林的嘎达我如果被杀害的话,
亲爱的故乡达尔罕还没解救出来我死也不甘心。

从以上谱例中,我们可以看出,si 音分别出现在了唱腔第二句和第四句中弱拍的弱位置上,使整段唱腔的调式音阶构成了以 D 音为主音的六声 1a 调式。si 音的出现似乎更加坚定了剧中主人公嘎达誓死护卫牧民利益与反动封建势力作斗争的决心。

五、阜新蒙古剧的创腔方法

在阜新蒙古剧音乐设计者们为设计唱腔音乐而选取音乐素材时,他们通常都对原民歌或说唱音乐曲调加以衍化处理,一方面可以避免唱腔音乐的单调乏味,另一方面可以通过多种衍化方法来满足剧中不同人物的需求,增强戏剧的表现力。目前,对于原传统音乐常见的衍化方法有节奏衍化法、结构衍化法、调式衍化法等。

(一) 节奏衍化法

节奏衍化法是指通过对原民歌曲调节奏的调整而达到衍化的目的,通常不改变原民歌乐句的数量以及乐句长度。节奏衍化法又可以分为固定乐句落音节奏衍化法和变化乐句落音节奏衍化法。

1. 固定乐句落音节奏衍化法

固定乐句落音节奏衍化法是指在衍化后得到的唱腔中,乐句数量与原传统音乐乐句数量保持一致的同时,保持乐句落音不变。具体可参看下例:

[谱例 4]

金香我可怎么活³⁰

《达那巴拉》金香(云女子)达那巴拉(天汉子)唱

张宝成 编曲 齐凤荣 张凤林 演唱

张宝成 汉译 吕恩庆 注音

【达那巴拉】

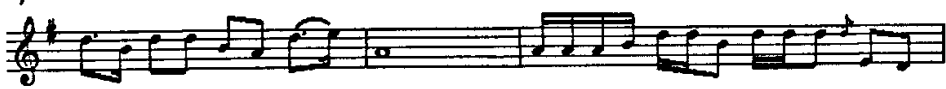
4

(金香唱) u tuŋfu mɔd ʃin

u: hədlə ɔnah dah bɔl balda (həi), θ dən ʃu:rtəi jiŋgər ʃubu:ʃin

³⁰ 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 1029.

7



10 ha:nan so:gəd dɔŋgdəja (hθi)? uj ər hədʒ dasalsan dana bal ah min



12 u dʒ ul i:n ʃə rəgdə n mə r dɔ bol, (a ha hθi)



ul də dʒ hɔfʁhson dʒɪŋfijaŋʃɪn hə nə:n baharadʒ su: ja (hθi)!

唱词大意:

(金香唱)

粗壮的梧桐树若是烂倒了,

那美丽的鹦哥儿到哪里去歌唱呢?

跟我相依相恋的达那巴拉哥哥他要当兵去了,

(啊哈嗨哟)

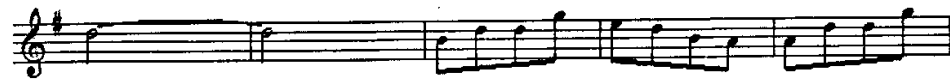
抛下金香我一个人可怎么活呀!

[谱例 5]

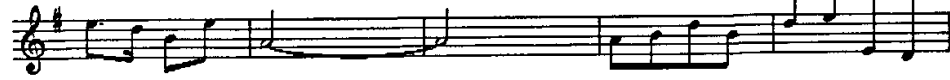
达那巴拉原曲³¹



5



10



15



³¹蒙古贞民歌选. 内部发行 490.



在《达那巴拉》原民歌中，节拍类别为 2/4 拍，全曲由四个乐句组成，构成了 6+6+6+6 的单乐段结构，四个乐句的落音分别为 sol、re、mi、sol，全曲以八分音符的平稳进行为主。而在《金香我可怎么活》这一唱段中，音乐设计者对原民歌曲调进行了衍化，唱腔的节拍由原来的 2/4 变成了 4/4 拍，节奏类型中也出现了十六分音符的进行，同时运用了原民歌第三句末尾的装饰音动机，将其运用到了唱腔旋律中。我们还可以发现，经过衍化后的唱段，由于节拍的改变，小节数也产生了相应的变化，其乐段结构变化为 3+3+3+3 的一段体，但其四句体的乐段结构并没有发生改变，而且每句的落音仍与原民歌曲调保持一致。

2. 变化乐句落音节奏衍化法

变化乐句落音节奏衍化法是指在对原民歌曲调进行衍化后而得到的唱腔中，乐句数量与原民歌乐句数量保持一致的同时，某些乐句的落音与原民歌曲调的乐句落音发生了偏离。具体可参看[谱例 6]：

[谱例 6]

绞尽了脑汁白了头发²²
《桃儿》丹巴（墨夫子）唱

那木斯来 编曲 白杨 演唱
韩中山汉译 郭永清注音
【桃儿】

♩ = 76

6

a:b i:n

11 hu dam ba bi al t bold mθŋg i:

æ r ban ol ɕai (hθi) gə ri:n ə ɕən dən fu dr a g ja b an

²² 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 1037.



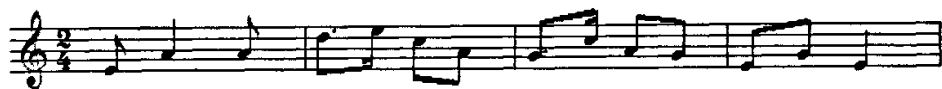
gə d, gə ɕəg minda ʃ b ʃa gan ʃai ʃiha b (hōi).

唱词大意:

阿爸的儿子我丹巴,
金银财宝没少拿。
为东家效犬马内外奔走,
绞尽了脑汁白了头发。

[谱例 7]

桃儿原曲³³



5



10



15



在《桃儿》原民歌中,全曲由四个乐句构成,构成了 4+6+4+4 的一段体结构,每句的旋律落音分别为 mi、mi、la、la,全曲以切分节奏以及附点八分音符加十六分音符的节奏型为特点。而在《绞尽了脑汁白了头发》这一唱段中,音乐设计者对原民歌曲调进行了衍化。首先是旋律中出现了连续进行的十六分音符,此外,在该唱段中,音乐设计者仍然保留了切分节奏型,但是改变了其出现的位置,如原曲第一小节的切分节奏型被连续进行的四个八分音符取代,由附点八分音符加十六分音符以及两个八分音符构成的原曲第三小节,被切分节奏所取代。尽管唱段音乐的节奏发生了改变,但是其乐句数量却没有变化,仍然是 4+4+4+4 的一段体结构,只是其中第一句和第三句的旋律落音与原民歌发生了偏离,如唱段第一句的落音改为了 la 音,而第三句落音则改为了 re 音。

³³韩启祥、郭永清. 阜新蒙古剧志. 辽宁: 沈阳市红星胶版印刷厂, 1984. 17.

(二) 结构衍化法

结构衍化法是指音乐设计者在对原民歌进行衍化后，造成了结构上的变化，例如乐句数量的变化，以及乐句长度的明显变化等。

[谱例 8]

跨骏马举刀枪十年征战³⁴ 《乌银其其格》兴格尔扎布（天夫子）唱

图力古热 编曲 布特 演唱
韩启祥汉译 郭永清注音

♩ = 72

5

10 al ban t̪əɾəŋ t mɔɾ dɔ də gəd arban t̪ʂi l

15 bɔ t̪ʂi:n b (hθi), a ta tan daisan i:

21 təm t̪ʂi də i ləd t̪ʂə rəŋ:nɔjɔn bəl t̪ʂiŋ ba (hθi).

26 a da l gər tən ə r gə:t̪ʂ iɾə h bə a: b ə:t̪ʂ taɪŋ an

u t̪ʂrah ja, a b san ə h ta la:n (hθi)

³⁴ 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 1007.

31



o jon tʃə tʃəg tai gan u: ɕir ta la:n hə lɕ ja

35



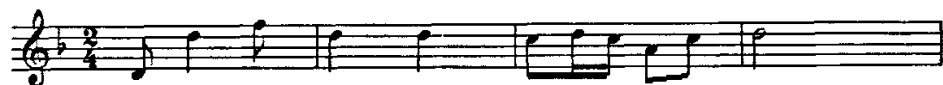
(həi) həl tʃ ja: (həi).

唱词大意:

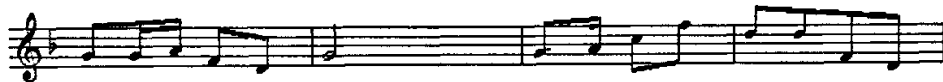
跨骏马举刀枪十年征战，
驱强寇获功名回转家园。
转家园拜父母请安问好，
再和贤妻乌银其其格把心里话谈。

[谱例 9]

兴格尔扎布原曲³⁵



5



9



《兴格尔扎布》原民歌的结构为 4+2+4+2 的四乐句一段体结构。《跨骏马举刀枪十年征战》这个唱段共有两段歌词，音乐设计者为两段歌词的配唱曲调都选用了《兴格尔扎布》这首民歌，只是对其进行了两次不同的衍化。在第一次衍化中，由于对原民歌的曲调与节奏进行了扩展，使其乐句结构发生了变化，形成了一个 8+4+4 的三乐句一段体结构，从而导致了原民歌结构的变化。唱腔的第二段对原民歌曲调进行了更程度上的发展，形成了一个 4+6+6+4 的、由 20 个小节构成的单乐段结构。

(三) 调式衍化法

调式衍化法是指对原民歌曲调进行衍化后得到的唱腔音乐发生了调式的变化，目前，在阜新蒙古剧的音乐创作中，这种情况还比较少见。如谱例 9 中，《兴

³⁵韩启祥、郭永清. 阜新蒙古剧志. 辽宁: 沈阳市红星胶版印刷厂, 1984. 24.

格尔扎布》原民歌为以 G 音为主音的 re 调式，但是在谱例 8 中，经过音乐设计者的衍化，《跨骏马举刀枪十年征战》这个唱段的第二个唱腔部分，使原民歌曲调变成了以 D 音为主音的 la 调式。

六、阜新蒙古剧唱段的曲体结构

依据在同一唱段中使用曲调数目的多少，我们可以将阜新蒙古剧唱段的结构分为单曲体和多曲体两类。

（一）单曲体

单曲体是指在一个唱段中，无论唱词多少，均使用一个曲调演唱。单曲体分两种情况，第一种情况为唱段的每一段唱词均使用原曲调，而不对其进行衍化或只做很小程度上的衍化。如[谱例 11]《不祥之兆》中的第二段唱腔，剧中人物王爷的两段唱词和张作霖的两段唱词都使用了《文明落套》的曲调，而未对其进行衍化，我们也可称此种情况为单曲反复体。另外一种情况是音乐设计者虽然为同一唱段的不同段唱词选用了同一首曲调，但是又对每段唱词所使用的这同一首曲调进行不同的衍化。如[谱例 8]《跨骏马举刀枪十年征战》这个唱段中，音乐设计者为两段唱词都选用了《兴格尔扎布》这首民歌，但是却对其进行了不同的衍化，具体可参看[谱例 8]及下侧文字说明。

（二）多曲体

多曲体是指使用两首或多首曲调共同构成一个唱段。它们通常由乐队演奏一个较短的间奏来相互连接。同一唱段中所选用的不同曲调有时在节拍、调式等方面统一，而有时则形成相互对比的情况。

[谱例 10]

熬过黑夜是黎明²⁶

《巴拉根仓的婚事》杜吉雅（云女子）巴拉根仓（天汉子）唱

那日苏 图利古热 编曲
李淑娴 白音亮 演唱
李青松 汉译 郭永清 注音



²⁶ 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 1055.

9【喜金錠】



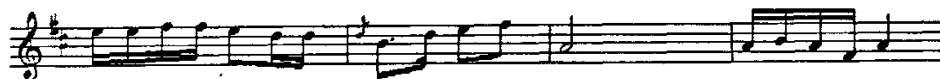
13 θ l s gθ lθl nɔ hɔi ʃin l dəh tɔ tɔ m hɔ b dɔ g



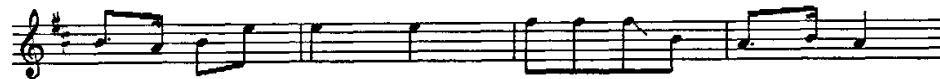
17 l d ə h tɔ tɔ m hɔb dɔ g (hθi),



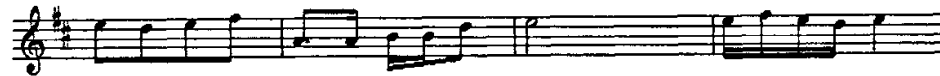
21 θlŋg i:n ʃθ t gθ r θt lθ h tɔ tɔ m ʃin θ ugəi



25 θt lθ h tɔ tɔ m ʃin θ ugə l (hθi)



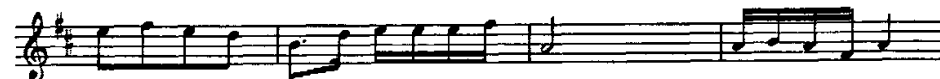
29 tɔ nɔ: ʃu: di:n du:n d a ru:n oe hɔn bai ni: da



33 a ru:n oeh ɔn bai θ ʃa d ni: da?



37 ʃɔ n i:n nu h t ʃaju: id gən bai ni: da



41 ʃaju idgən bai θ ʃa d ni: da (hθi)?



ba l gansanl a: θa (hθi)



50

【翠玲】



54 (巴拉根仓唱)

u: l 0n d0r b0 l b0 ʃ ɕi gur t0 ni:



58 ja: han da, h0 r0m nI g t b0 l b0 ʃ s0lah i: g



62 h0 r h0n

ha r ni:



66 ha ra: ran ʃa ga:n ni ʃa ga: na: ran, ha raŋ g0i sun



0ŋg0 r0 b0l u ri:n tuja: t0 d0r n0 (h0i).

歌词大意: (杜吉雅唱)

恶狗越吃越馋,
 色鬼越老越贫。
 匪窝里怎可能出贞女?
 狼洞里怎会有素餐?
 巴拉根苍哥哥(哟?)?
 (巴拉根仓)唱
 山高怎能挡住南飞的雁,
 墙再坚固也拦不住北去的风。
 黑的就是黑的,白的就是白的,
 熬过黑夜就会是黎明(哟)。

在《熬过黑夜是黎明》这个唱段中,音乐设计者为剧中杜吉雅和巴拉根仓两个人物分别选用了《喜金锭》与《翠玲》两首民歌,通过音乐曲调上的对比彰显了两位角色的不同性格,丰富了音乐的表现力,但同时两曲都使用了 2/4 拍的节

拍类型以及以 A 音为主音的 sol 调式, 这样又在音乐特征上达到了一定程度上的统一。

[谱例 11]

不祥之兆⁷⁷

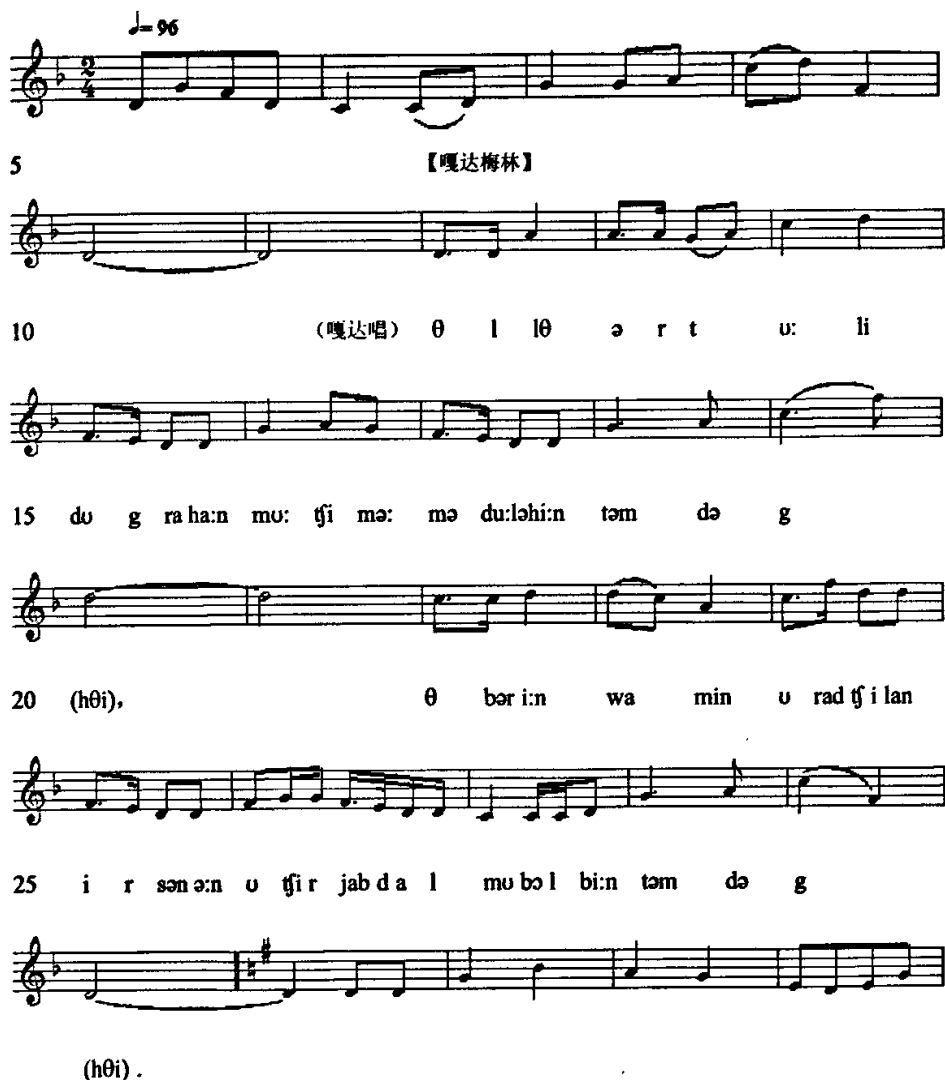
《嘎达梅林》嘎达(天夫子)王爷(墨夫子)张作霖(墨夫子)唱

那木斯来 韩喜林 编曲

齐凤山 马明福 演唱

韩中山汉译 郭永清注音

$\text{♩} = 96$



5 【嘎达梅林】

10 (嘎达唱) θ l θ ə r t u: li

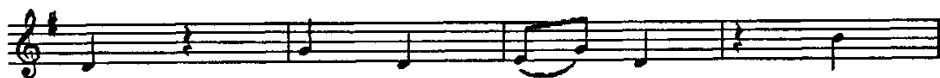
15 du g ra ha:n mu: tʃi mə: mə du:ləhi:n təm də g

20 (həi), θ bəi:n wa min u rad tʃi lan

25 i r sən ə:n u tʃi r jab da l mu bə l bi:n təm də g

(həi).

⁷⁷ 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·辽宁卷. 北京: ISBN 中心, 2001. 1042.



34 (王爷唱) ba ru: bə jə:s u:



38 lə: n ga rh a:n ba ta:n tai bə rə:n



42 ɔ roh təm də gə, ba ru:n



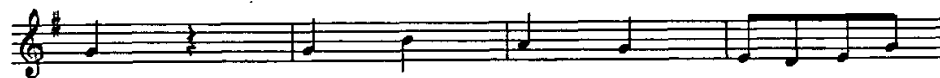
46 su m i:n ga da: i r sə nə:n



50 ba rt gan tai ja b da l ga rah təm d gə. (张作霖唱)



54 ɕu: n bə jə: s ɕi hu:n u: l ga r



58 ha:n ɕi hu:n bə rə:n ɔ roh təm də



62 gə, ɕu: hoi tin ʈə rə gi:nə rə hi a tag



san bi: ɕθ b hən ga: da: gas



歌词大意:

(嘎达唱)

猫头鹰一早儿在山上叫，
这分明是不祥之兆哇。
王爷抢先来到沈阳，
这是要出坏事的预兆。

(王爷唱)

西北风卷起了一片乌云，
这是要下暴雨的预兆。
巴达苏木的嘴达的到来，
这是要起祸端的预兆。

(张作霖唱)

东北方卷起了一股乌云，
那确是暴风雨来临的预兆。
手握着东北军政大权的张大帅我，
难道还怕一个小小的嘎达么？！

在《不祥之兆》这个唱段中，音乐设计者为剧中的两派人物分别选择了《嘎达梅林》与《文明落套》两首曲调，前曲的调式为以D音为主音的1a调式，而后者为以D音为主音的sol调式，二者通过一个由器乐演奏的间奏相互连接。两首曲调无论从音乐形象上还是从调式音阶上都形成了鲜明的对比，从而更加凸显了正反两派人物的不同性格特征。

目前，在阜新蒙古剧的音乐设计中，此种多曲体结构还处于尝试阶段，尚未有形成固定的程式与规范。

第三节 阜新蒙古剧的器乐音乐特征

一、阜新蒙古剧的乐队编制

在阜新蒙古剧诞生之初，伴奏乐器只有蒙古族传统的民间乐器——四胡，后来逐渐加进了寺庙经箱乐班子中所使用的乐器，如笙、管、笛、唢呐、蟒号等。在打击乐方面，后期则加入了立鼓、叮沙、大钹、木鱼等。现如今，阜新蒙古剧的伴奏乐队还加入了马头琴、扬琴、二胡、大锣、串铃等。

在乐队编制方面，阜新蒙古剧产生之初，有的业余剧团只采用一把四胡进行伴奏，随着阜新蒙古剧的不断发展，二胡、笛子、木鱼、马头琴、扬琴等乐器也相继进入了乐器编制中。现如今，阜新蒙古剧的乐队有了相对齐备的编制，具体

可分为文场与武场两部分。其中文场以高音四胡、低音四胡、马头琴为主，以捧笙、木管、九音锣、横笛、二胡和扬琴为辅，有时还加入三弦和蟒号等乐器烘托气氛。武场的伴奏乐器以立鼓、大钹、大锣为主，同时配以小鼓、小锣、叮沙、木鱼、串铃等。在近些年中，有些业余剧团，还使用电子琴来替代部分乐器或演奏特殊声音效果。在首届阜新蒙古剧调研中，《五箭训子》的全剧音乐甚至采用了事先制作好的电子音乐为全剧进行伴奏。

乐队的编制除了在文场与武场方面有区别外，还常会依照曲调类别的不同，采用不同的伴奏乐器。例如，寺庙音乐多以吹奏乐伴奏，民歌、好来宝等曲调则常以弦乐伴奏为主，有的曲调甚至可以用一件乐器进行伴奏。

二、阜新蒙古剧的器乐音乐特征

(一) 阜新蒙古剧器乐音乐的功用及分类

阜新蒙古剧器乐音乐的主要功用是对唱腔进行伴奏，具体的伴奏方法以跟腔伴奏为主，乐队通常与唱腔演奏相同或相似的曲调，此外，即兴伴奏也是器乐伴奏唱腔的常见形式。除了对唱腔进行伴奏外，器乐音乐通常还起到配合剧情、烘托气氛的作用。

阜新蒙古剧的器乐音乐包括开幕音乐、幕间音乐、配合人物上下场的音乐、伴奏念白的音乐、做戏音乐、舞蹈音乐、骑射音乐等几个部分，其中以幕间音乐、人物上下场音乐、做戏音乐为主。

(二) 阜新蒙古剧器乐音乐的设计及特征

每个剧目的幕间音乐以及配合做戏、舞蹈的音乐，大多由民歌衍化而成，有的则直接搬用民歌、民间乐曲、好来宝等。

幕间音乐，多数采用剧目中的主题民歌或是主题民歌的衍化曲调。近些年创作的阜新蒙古剧剧目绝大多数都是独幕剧，因此，幕间音乐则多出现于 20 世纪 90 年代前创作的多幕剧中。例如《乌银其其格》、《桃儿》、《云良》等剧目中的幕间曲就是用了剧中主题音乐进行衍化后的曲调来构成的。对于《王子争亲》、

《参姑娘》、《闹分家》等并非根据叙事民歌改编的剧目来说，它的幕间音乐仍然以全剧的主题音乐曲调或衍化的曲调来构成。此外，除了使用剧中主题音乐外，有些剧目的幕间音乐也曾使用过创作的曲调，如在《尼莫德额吉》这一现代题材的剧目中，幕间曲是由《牧民新歌》的片段加以衍化后而得来的。下面，以《乌银其其格》中第二幕与第三幕之间的幕间曲为例来说明幕间曲的构成。

[谱例 12]

幕间曲



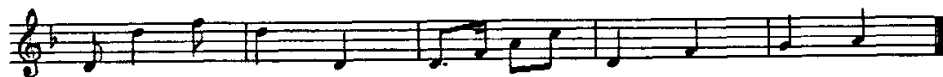
10



14



18



以上这首幕间曲源自《乌银其其格》中的主题音乐《兴格尔扎布》曲调，只是在主题民歌曲调之前加入了 4 小节的引子，在民歌曲调结束后，又加入了 6 小节的尾奏，用以与后面的做戏音乐相连接。

人物上下场的音乐，多是由音乐设计者赋予特定人物的特定曲调或是其中的某个乐句来构成的，还有些角色的上下场音乐采用打击乐伴奏，还有些角色的上下场则没有音乐。

剧中角色表演时所使用的做戏音乐则比较丰富，其构成曲调包括民歌、好来宝、寺庙音乐、民间器乐曲以及创作音乐等。做戏音乐的使用，增加了戏剧的表现力，更加凸显了剧中人物的性格。以下特举几例加以说明。

《乌银其其格》剧中，女主人公在打水时，乐队演奏的是《兴格尔扎布》的原曲，表现了女主人公在被贬为奴隶后的痛苦心情，同时也暗示出了思念丈夫的情绪。具体可参见谱例 9。

谱例 13 这段做戏音乐同样出自《乌银其其格》一剧，是大嫂七月与流氓都日拉合谋陷害乌银其其格时所使用的伴奏音乐，此段音乐截取自好来宝曲调，乐队重复演奏这个曲调来配合剧中人物的做戏表演。谱例如下：

[谱例 13]³⁸



《乌银其其格》第一幕中，众人为男女主人公准备婚礼的做戏表演以及舞蹈表演的背景音乐使用了蒙古贞传统酒歌《四河》与《四季》，突出了欢快、喜庆的气氛。

[谱例 14]

四河³⁹



³⁸韩启祥、郭永清. 阜新蒙古剧志. 辽宁: 沈阳市红星胶版印刷厂, 1984. 29. 原书使用简谱记谱.

³⁹韩启祥、郭永清. 阜新蒙古剧志. 辽宁: 沈阳市红星胶版印刷厂, 1984. 29. 原书使用简谱记谱.

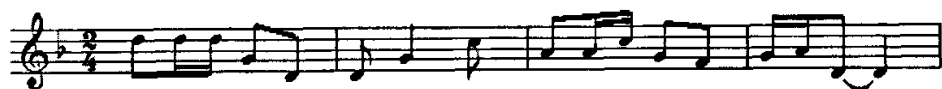
5



9



[谱例 15]

四季⁴⁰

5



在《乌银其其格》第三幕开始时，兴格尔扎布之母吉得玛祭祀神灵，祈求神灵保佑自己出征在外的儿子平安归来，伴奏音乐使用了寺庙乐曲《谱庵咒》，乐曲由棒笏、低音四胡、三弦、扬琴、木鱼、大钹等乐器演奏，曲调低沉、婉转。

[谱例 16]

谱庵咒⁴¹

7



13



19



⁴⁰韩启祥、郭永清. 阜新蒙古剧志. 辽宁: 沈阳市红星胶版印刷厂, 1984. 30. 原书使用简谱记谱.

⁴¹韩启祥、郭永清. 阜新蒙古剧志. 辽宁: 沈阳市红星胶版印刷厂, 1984. 27-28. 原书使用简谱记谱.

25



31



37



43



49



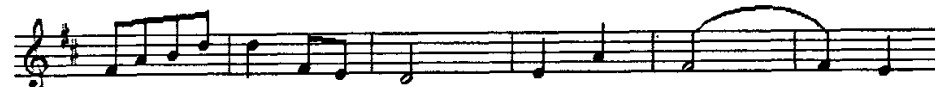
55



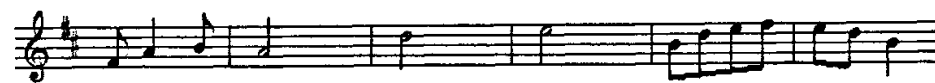
61



67



73

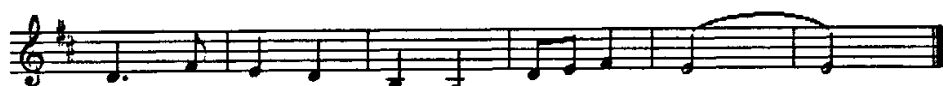


79



85





到目前为止，阜新蒙古剧的武场音乐仍然没有形成固定的“锣鼓经”，在特定剧目的特定情节中曾使用过查玛乐与经箱乐的锣鼓点，此外，在大巴乡剧团创编的《参姑娘》剧中，曾试验吸收、衍化京剧、评剧的部分锣鼓经。大部分剧团的器乐部分以即兴伴奏为主。其实，在阜新蒙古剧中，打击乐并没达到像京剧、评剧那样不可缺少的地步，但是，没有也是不好的，还是要点缀性的、效果性的加入一定的打击乐，切不可一味的搬用戏曲中的打击乐，这样反倒会削弱戏剧的民族风格，听众也不易接受。

结语

一、阜新蒙古剧的现状

据笔者的几次田野调查了解,目前,在蒙古贞地区,阜新蒙古剧的乡村业余剧团数量较之以前少了很多,仅存不多的几个剧团也由于种种原因,排练、演出的机会很少。此外,具备表演才能的演员大量流失,目前,各家有劳动能力的男女都纷纷外出打工来贴补家用,常常到了年根才能回来,过完年,就开始了新一年的打工生活。当然,蒙古剧团中的演员及乐队伴奏人员也大量加入了这支“打工队伍”。此外,每个剧团中唱功比较好、伴奏水平较高的人员大部分离开村剧团到县或市里另谋出路了,有些人去了娱乐场所,为客人们唱歌,拉琴以获得相对较高的报酬。阜新蒙古剧的演出毕竟不同于歌、舞、说唱等艺术形式,它通常需要有较多演员及乐队人员、一定的戏剧服装以及道具、乐器等,所以它相对需要较多的资金与时间投入。这样,连最基本的演员、排练时间、经费等条件都无法满足的情况下,剧团的逐渐消失,也是在情理之中的事情了。

阜新蒙古剧的创、编、导人员的缺乏也是目前不容忽视的一个问题。当前,剧本的创编人员多集中于文化馆与文化站,而各镇各村的创编人员则相对较少,而且剧本的创作数量也较之以前少了很多,阜新蒙古剧的音乐编导人才更是缺乏,随着老一辈艺术家们的不断离去,年轻一代很少还能像老艺术家们一样具备深厚的民间音乐素养,因此,戏剧音乐的数量与质量都产生了极大的危机。

受众的不断减少更是给阜新蒙古剧下一步的发展带来了困难。随着电影、电视、网络的不断普及,人们的精神文化生活也不断得到丰富,因此,以前阜新蒙古剧的剧迷们也有了很大程度上的分流。尤其是新一代的年轻人,更是追求时尚的文化品味,而对于阜新蒙古剧则没有任何兴趣。在笔者前往阜新蒙古族自治县大板镇衙门村进行调查时,曾随机访问过数个村民,他们有的甚至都不知道有阜新蒙古剧这一艺术形式,时令笔者惊讶,也为其命运担忧。

还记得笔者在访问阜新蒙古族自治县前文化局副局长时,他向笔者说起,如今的阜新蒙古剧较之以前有了很大的变化,有的剧目甚至已经脱离了阜新蒙古剧的艺术范畴。当时,笔者并没有完全理解这位已年近花甲老人的话语,但通过笔者几次的调查采访并观看了阜新市蒙古剧第一届调演的演出录像时才有了更深的体会。其中,一个最主要的变化就是:戏剧音乐似乎成了可有可无的部分,殊不知,音乐乃是音乐戏剧的灵魂。在有的剧目中,除了对白外,根本没有音乐,与今日舞台上常见的小品或话剧形式类似。还有的剧目,全剧也只要一两个唱段,以大段的对白为主。在唱腔音乐都无法满足的情况下,器乐音乐更是少的可怜了。

的确,这些都是我们不得不面对的问题。此时我们不禁要问,阜新蒙古剧的明天会不会失掉其群众基础?谁将成为阜新蒙古剧下一轮发展中的弄潮儿?还有谁愿意为之呕心沥血?

二、阜新蒙古剧的未来

(一) 继承传统,不断创新

继承传统是创新的必由之路,脱离传统的创新是必定要失败的。对于历史只有几十年的阜新蒙古剧来说,传统对她是何等的珍贵啊,随着老一辈剧作家以及

艺人们的渐渐离去,戏剧传统也不断消失,而新一代的阜新蒙古剧工作者们却未能及时接过前辈们的接力棒。

继承传统的最直接途径就是兴办教育。教育部门可以在蒙古贞地区的中小学音乐课本中适当加入阜新蒙古剧相关内容的简介以及蒙古贞的部分民歌谱例,还可在当地的艺校以及中高等院校中的艺术系开设与阜新蒙古剧相关的课程,甚至设置相关的专业,为阜新蒙古剧的编创人员以及演员、伴奏人员培养充足的后备力量,让他们在继承传统的前提下发挥创新的主观能动性,从而不断推动阜新蒙古剧的健康发展。正如曲六乙所说:“一个剧种从孕育、诞生到发展,必须有一批又一批愿意把自己的全部智慧与一生奉献给它的民族戏剧工作者(从剧作家到导演、作曲家、舞美家和演员、演奏员。没有一个乃至几个相当稳定的演出队伍,想要议论剧种艺术的发展,那就是一种侈谈。”⁴²

(二) 重视题材, 突出音乐

音乐是音乐戏剧的灵魂,更是剧种之间相互区别的明显特征,因此,在推动阜新蒙古剧继续发展的同时,要给予戏剧音乐以更多的重视。在选择剧本题材时也应多注意与现实生活贴近。

1. 在选用戏剧音乐素材时,一定要以蒙古贞地区具有浓郁民族特点、地区特点、深厚群众基础的音乐素材为主,这是保持剧种特色的基础。阜新蒙古剧诞生之初,就是在蒙古贞地区叙事民歌的基础上产生的,同时当地的乌力格尔、好来宝、歌舞音乐、民间乐器等音乐形式的不断滋养下才逐渐发展起来的,而且它们中的很多曲调具有发展成为戏剧音乐的先天条件和优越性,因此,在新时期,阜新蒙古剧的音乐设计者们应该多从这些珍贵的音乐财富中寻找戏剧音乐的素材,以保证新时期的阜新蒙古剧不变“味”。

2. 阜新蒙古剧究竟应该使用多少曲调,使用哪些曲调,韩启祥在其《阜新蒙古剧的语言个性》一文中给出了自己的看法。“目前,蒙古剧音乐应该用多少曲牌,还未固定,尚在自由选用时期,不少人提出,应尽快精选一些,使音乐曲牌规范化。但我认为,阜新蒙古剧是新生的,目前尚属探索阶段,应该让作者们来个‘百花齐放’,在自由选用中,使曲牌本身经过千锤百炼。剧目逐渐增多后,期精华的、代表性的曲牌也就自然显露出来,规范也就自然形成。”⁴³

此外,在设计唱腔以及器乐音乐时,音乐设计者们不必严格遵照原有民歌的曲调。上一辈的音乐设计者们在原有曲调的基础上使用了衍化的原则,一方面可以满足不同戏剧题材、不同剧中人物角色的特定要求,尤其是新时期的阜新蒙古剧,现代题材的作品不断增加,剧中人物不断丰富。另一方面也可以避免原民歌所述人物及故事对当前剧目内容的影响。例如在一出现代题材的阜新蒙古剧剧目中,使用原民歌《嘎达梅林》曲调,则不免会使观众联想起原民歌中的人物与故事,反而不利于剧目情节的展开。新时期,音乐设计者们可以继续丰富衍化的方法,甚至还可以以原民歌曲调的某个乐汇或某个乐句为基础,进行发展来构成唱腔及器乐音乐。此外,音乐设计者们,还可以适当的创作部分戏剧音乐,但是,创作还是要依照蒙古族音乐的基本调式、节拍节奏等特点,以利于群众们的接受。

3. 在剧本语言的选择上,韩启祥也曾指出“阜新蒙古剧的语言除了上述特点外,还有浓厚的地方性,蒙古贞味儿的方言特多(指蒙语)。有人提意见说,咱

⁴²曲六乙. 蒙古剧的艰巨历程—兼议少数民族剧种的发展方向. 见: 曲六乙, 编. 韩维·少数民族戏剧及其它. 北京: 中国戏剧出版社, 1990: 247-248.

⁴³韩启祥. 阜新蒙古剧的语言个性. 见: 方鹤春, 编. 中国少数民族戏剧研究论文集. 沈阳: 辽宁民族出版社, 1997. 379.

蒙古贞的话不标准,不利于走出去,应该向西盟的语言靠拢。我认为大可不必,全国300个剧种,就没都要求用北京的普通话嘛!恰恰是坚持使用自己的地方语言,才会散发出家乡的泥土芳香,才有利于为本地区群众服务,才是戏曲百花园中独特的一朵”。“由于阜新蒙古剧的剧本题材、戏剧音乐、服装、道具等方方面面都洋溢着蒙古贞地区蒙古族的风俗文化,因此阜新蒙古剧的主要受众群仍然是蒙古贞当地的蒙古族群众。如果为了向外推广阜新蒙古剧而不惜舍弃原有的戏剧语言与音乐,那么阜新蒙古剧将会失去其最主要的受众人群,这样的改革,最终将会革掉自己的性命。此外,在剧本题材的选择方面,可更多的创作现代题材的作品,这样更利于贴近大众的生活,更利于观众的接受。

(三) 博采众长, 锐意进取

目前,阜新蒙古剧还属于新兴剧种,在表演形式等方面还不定型,也不存在高度的戏剧程式性,相反,她具有很大的可塑性,此时,借鉴与吸收其它民族艺术形式的精华是其迅速成长发展的有利途径,此时,切不可闭关锁国、关门造车,而要尽力吸收有益于滋补自己的各种艺术养料,对各民族、各地区的各姊妹艺术,乃至外国艺术都可以采用兼容并蓄的态度,尤其可以借鉴周围京剧、评剧以及二人转等剧种成功的经验。在阜新市首届蒙古剧调演中,笔者看到,在一出名为《五箭训子》的剧目中,剧作者们引入了诗歌朗诵的形式,而且在朗诵的背景音乐中引入了蒙古族忽麦的曲调,时令笔者眼前一新。此外,该剧音乐设计者为剧中五位小演员舞蹈的伴奏音乐选用了美术影片《草原英雄小姐妹》的插曲,这首曲调既符合剧中人物年龄的特点,也利于为蒙古族群众所接受,达到了很好的效果。但是,在吸收外来经验的同时,绝不能以某一个剧种为原形或者按照某个固定的模式,照葫芦画瓢,一味的抄袭和仿造,更不能脱离开已深受当地群众欢迎、喜爱的戏剧形式。改革是一个艰辛的过程,改革者们要充分利用舞台来验证改革的效果,最终以观众的接纳与否为判断标准。

(四) 加强宣传, 拓展渠道

当今世界是开放的世界,任何一种文化都不可能在封闭的状态下生存,阜新蒙古剧也不例外,开放就意味着竞争,尤其是目前中国整个的戏剧界都面临着危机,戏曲消亡论、总体危机论、转移发展论、高潮浪谷论、改革振兴论等论调不绝于耳,即使着数百年历史、集中国传统戏曲艺术之大成的“国粹”——京剧,也难逃厄运,阜新蒙古剧又何尝不是呢?但是,即使面对重重困难,我们也应该以积极的态度面对挑战。

在不断推动阜新蒙古剧改革的同时,还应该加大宣传的力度,让更多的观众知道、了解、欣赏甚至热爱阜新蒙古剧。广播、电视、唱片、网络等现代化传播媒体都具备以往传媒不能比拟的优越性,因此,广大的传媒单位也应承担起传播、保护阜新蒙古剧的历史使命。笔者坚信,阜新蒙古剧凭借其浓郁的民族特点、地区特点以及艺术品味,定会在祖国戏剧百花园中博得属于自己的一片天地。

阜新蒙古剧是20世纪中叶诞生的一个新兴少数民族地方剧种,是在蒙古贞地区丰厚的历史文化土壤中形成并发展的。本文从多角度剖析阜新蒙古剧诞生的

“韩启祥. 阜新蒙古剧的语言个性. 见: 方鹤春, 编. 中国少数民族戏剧研究论文集. 沈阳: 辽宁民族出版社, 1997. 382. 句中的“西盟”应为“锡盟”。

文化环境，并对其在唱腔结构体式、表演形式、角色行当划分等方面的艺术特色予以阐述与分析，希望能够对阜新蒙古剧有一个全方位的勾勒，一方面，可以让更多的人了解她，另一方面，也可推动其在新世纪的不断发展。

在市场经济不断发展的今天，“一切向钱看”的思想、快餐文化、流行时尚这些名词似乎已经成了当今时代特征的代名词，面对这一切，我们的传统文化正面临着前所未有的危机，正处在襁褓中“嗷嗷待哺”的阜新蒙古剧也在劫难逃。任其自生自灭是我们当代人应有的态度吗？这样一个曾经有着深厚群众基础、深受当地百姓爱戴的艺术形式，在面对时代浪潮不断冲刷而奄奄一息的危急时刻，我们能袖手旁观、坐以待毙吗？不，我们不能，我们不能成为历史的罪人！保护扶持阜新蒙古剧的存活以及进一步发展，是时代赋予我们不可推卸的历史使命。

阜新蒙古剧的研究，目前还处在一个起步阶段，许多问题还没有形成统一的理论框架，当然，阜新蒙古剧以及其戏剧音乐仍然处在一个不断发展的过程当中，因此还有待于现今及未来的学者进一步调查与研究。在此，笔者也希望能够有更多的人投入到我国少数民族戏剧的创作与研究中来，不断丰富我国的戏剧艺术宝库。

参考文献

- [1]韩启祥、郭永清.阜新蒙古剧志.辽宁:沈阳市红星胶版印刷厂,1984.
- [2]《中国戏曲音乐集成》编辑委员会.中国戏曲音乐集成·辽宁卷.北京:ISBN中心,2001.
- [3]项福生.阜新蒙古族自治县民族志.沈阳:辽宁民族出版社,1991.
- [4]暴风雨、项福生.辽宁蒙古族史话.沈阳:辽宁民族出版社,2001.
- [5]蒋菁.中国戏曲音乐.北京:人民音乐出版社,1995.
- [6]曲六乙.傩戏·少数民族戏剧及其它.北京:中国戏剧出版社,1990.
- [7]辽宁省戏曲志丛书编委会、阜新市戏曲志编辑部.阜新市戏曲志.沈阳:春风文艺出版社,1994年.
- [8]蒙古贞民歌选.内部资料
- [9]马郁翠.蒙古剧简介.见:方鹤春,编.中国少数民族戏剧研究论文集.沈阳:辽宁民族出版社,1997.342-344.
- [10]白音.阜新蒙古剧的产生、发展及其前景.见:方鹤春,编.中国少数民族戏剧研究论文集.沈阳:辽宁民族出版社,1997.356-365.
- [11]韩启祥.阜新蒙古剧的语言个性.见:方鹤春,编.中国少数民族戏剧研究论文集.沈阳:辽宁民族出版社,1997.376-382.
- [12]李志杰、于永祥.阜新蒙古剧概述.见:方鹤春,编.中国少数民族戏剧研究论文集.沈阳:辽宁民族出版社,1997.383-392.
- [13]项福生.蒙古剧发展源流及其艺术特色.中国民族,2005,2:61-63.
- [14]那日苏.试论清代以来蒙古贞文化源流及其艺术特色.满族研究,2002,3:56-58.
- [15]项福生.试论阜新蒙古剧源流及其艺术特色.满族研究,2002,3:50-52.
- [16]白音.阜新蒙古剧-蒙古贞人的艺术奇葩.中国民族报,2005,02,04:10.

攻读学位期间发表的学术论文目录

1. 王磊. 少数民族音乐鉴赏公选课教学之我见. 民族音乐研究新论, 2006, 8: 190-196.
2. 王磊. “阜新蒙古剧”——掀起你的盖头来——关于阜新蒙古剧的调查报告. 民族音乐研究新论, 2006, 8: 332-339.

后记

作为一名生在内蒙古，长在内蒙古的汉族来说，笔者从小便对蒙古族的文化充满了好奇与渴望。大学阶段，笔者来到了梦寐以求的内蒙古师范大学音乐学院，在那里，有幸对蒙古族的音乐以及相关的文化有了较为全面的认识。硕士阶段，笔者又荣幸的考入了中央民族大学，师从于蒙古族音乐研究专家包爱军副教授，三年来，在他的谆谆教导之下，笔者阅读了大量有关蒙古族的相关论文与著作，并多次前往蒙古族聚居地区进行实地田野调查，这些都为毕业论文的创作打下了基础。但是，作为一名汉族学生，笔者在调查与研究过程中还是碰到了语言、文字、风俗等多方面的困难，此外，也由于阜新蒙古剧音乐形态结构的多样性以及社会文化背景的复杂性，更使得论文的创作遇到了进一步的困难。所以，这篇论文仅仅是研究工作的开端，而不是它的终结，更为深入的研究和课题拓展，还有待于进一步去探索与寻觅。由于笔者能力有限，文中对于阜新蒙古剧这一少数民族新兴剧种所作的分析与阐释定有不妥之处，甚至是错误的地方，希望各位专家多多给予批评与指正。

在硕士研究生论文即将进入答辩之际，我要特别感谢我的恩师包爱军副教授。如果说三年来，我在专业方面有了一定的进步，初步掌握了这一学科的基本知识、基本理论和基本方法的话，那是和他的谆谆教诲分不开的，尤其是在论文的前期准备与后期创作阶段，他更是花费了巨大的精力，从选题到实地调查，从拟定论文提纲到整理资料，无不是亲自把关，悉心指导，多次审阅，反复帮助修改，直到进入论文答辩阶段。他渊博的学识，严谨的治学态度，高尚的品德给我留下了终身难忘的印象，是我们年轻一代民族音乐理论工作者的学习楷模。

感谢阜新蒙古族自治县前文化局副局长现民族法规研究会会员白音，阜新蒙古族自治县宗教事务委员会主任韩福林，阜新蒙古族自治县蒙古语文工作办公室主任项福生，阜新蒙古族自治县文化局副局长李青松，阜新蒙古族自治县文化馆馆长白音亮以及众多在我田野调查过程中给予无私帮助的当地政府、文化局、文化馆的各位领导，还要感谢王晓光、王磊、白玉兰、韩淑兰等民间艺人以及好心村民对笔者的支持，没有你们的关心与帮助，我的实地考察是不可能顺利完成的。

感谢我校研究生院、音乐学院的各位领导和老师，在他们的精心组织与周密安排下，我才得以顺利完成三年的学业。

本篇论文凝聚着恩师及亲友的心血与希望，这定将促使我在今后的学业上更加努力，深入钻研，从而不辜负大家的期望。

善良的人们，我衷心的感谢你们，没有你们的帮助与鼓励，就没有我今天的收获。三年的学习虽然结束了，但我的求索之路并没有结束，我将更好的利用每一天继续努力学习，以极大的热情投入到民族音乐事业中去，贡献出我的微薄之力。

中央民族大学研究生学位论文作者声明

本人声明：本人呈交的学位论文是本人在导师指导下取得的研究成果。对前人及其他人员对本文的启发和贡献已在论文中作出了明确的声明，并表示了谢意。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人和其它机构已经发表或者撰写过的研究成果。

本人同意学校根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等有关规定保留本人学位论文并向国家有关部门或资料库送交论文或者电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权中央民族大学可以将本人学位论文的全部或者部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或者其它复制手段和汇编学位论文（保密论文在解密后应遵守此规定）。

作者签名： 王磊 日期： 07 年 5 月 16 日