

苗族古歌叙事传统研究

吴一文 著

 贵州出版集团
贵州人民出版社

国家社科课题“苗族民间叙事传统研究”最终成果

2015年度贵州省出版重点规划项目

贵州省重点支持学科黔南师院“民俗学”学科研究成果

贵州省特色重点学科黔南师院“中国语言文学”学科研究成果

目 录

绪 论·····	1
第一章 苗族古歌与苗族民间叙事观·····	38
第一节 文艺起源观·····	38
第二节 语言文字起源观·····	51
第三节 主要口头叙事文体·····	57
第四节 叙事文体专有词汇 ·····	73
第二章 苗族古歌的叙事语境与民俗·····	89
第一节 演述文化场景·····	89
第二节 演述禁忌·····	93
第三节 传承方式·····	97
第三章 苗族古歌的叙事主题·····	104
第一节 创世·····	105
第二节 敬祖·····	112
第三节 民族迁徙·····	117

第四章 苗族古歌的叙事形态·····	122
第一节 解释性叙事·····	122
第二节 历史性叙事·····	140
第三节 悲剧性叙事·····	159
第五章 苗族古歌的叙事方式·····	177
第一节 问答叙事·····	177
第二节 对比叙事·····	194
第三节 歌骨歌花交错叙事·····	208
第六章 苗族古歌的语言形式·····	229
第一节 以五言为主的叙事句式·····	229
第二节 以押调为主的叙事格律·····	234
第三节 递接·····	243
第四节 程式·····	247
第七章 苗族古歌的修辞叙事·····	253
第一节 反复叙事·····	253
第二节 比拟叙事·····	264
第三节 其他修辞叙事方法举隅·····	269
第八章 苗族古歌的人物叙事·····	276
第一节 扁平人物·····	276
第二节 圆形人物·····	280

第九章 苗族古歌的时空叙事·····	295
第一节 时间叙事·····	295
第二节 空间叙事·····	311
第十章 苗族古歌叙事传统的发展变化·····	317
第一节 古歌文化生态的变化·····	317
第二节 古歌叙事内容的变化·····	324
第三节 古歌叙事形式的变化·····	334
结语 关注苗语文学研究·····	340
主要参考文献·····	346
附录一：苗族古歌艺人吴福你采访实录·····	353
附录二：苗族古歌艺人方革你采访实录·····	380
附录三：黔东南方言苗文声韵调表·····	406
后 记·····	408

绪论

由于历史上没有或没有保存下本民族文字，口头传统在苗族文化史上占有十分重要的地位。“苗族古歌”（又译“苗族史诗”）是苗族文化的“元典”、口头传统的典型代表，2006年被列入第一批国家级非物质文化遗产保护名录。据目前搜集到的口本，全歌叙事的“歌骨”部分约有1.5万行，加上实际演述时用以衬托气氛等功能的“歌花”和表示承接等功能的“套语”，则有5万行左右。

本书以母语文本的苗族古歌为线索，对苗族古歌叙事传统进行研究。主要涉及苗族古歌的定义、苗族民间文艺观、苗族古歌的叙事主题、叙事方式、叙事技巧、叙事传统的发展变化等问题。

一、苗族古歌研究述评

自19世纪末苗族古歌开始进入学术界视野以来，共出版和发表了约150部（篇）对其进行研究的专著和论文（含硕、博士论文），这些成果主要涉及对苗族古歌内涵、外延等的研究（内部研究），苗族古歌所反映的苗族历史文化的研究（外部研究）等方面。

1. 苗族古歌的内涵、外延等研究

1896年前后，英国传教士克拉克与黄平籍苗族人潘寿山合作，记录了苗族古歌《洪水滔天》《兄妹结婚》（*Deluge*）《开天辟地》（*Creation*）中的一些篇章。^[1] 1941年3月25日出版的《社会研究》第20期，发表了陈国钧

[1] 阎幽馨(Joaking Enwall):《从神话到现实:苗族文字发展史》(上册,英文),第238页,瑞典,斯德哥尔摩大学东方语言学院,1994年。转引自李炳泽:《口传诗歌中的非口语研究——苗族古歌的语言研究》,第17页,民族出版社,2004年。

《生苗的人祖神话》一文，记录了三则流传于今天贵州省从江县下江镇苗族中的所谓“人祖神话”，前两则是散文体，第三则是用汉文诗体翻译的488句古歌，内容相当于后来整理的苗族古歌“十二个蛋”“弟兄分居”“洪水滔天”三首的合编，虽然文中仅称之为“生苗语原歌”而未用“苗族古歌”的提法，但它却是目前所见发表最早的苗族古歌诗体译文，遗憾的是这段歌的苗语国际音标记录却“因编排困难从略”。^[1]

1956年我国著名少数民族语言文学家马学良和台江籍苗族学者邵昌厚、今旦发表《关于苗族古歌》^[2]一文。从此，“苗族古歌”作为一个特定的学术名词，首次进入了学术界视野并为后来的研究者们广泛使用。而且，文章不仅提出了这一专用名词，还对苗族古歌的分组、内容、篇幅、篇章构成及其逻辑关系、五言体的基本句式、押调的格律、交差有歌花的对唱的演唱方式等，进行了最早的、较为全面、系统的论述和介绍。文中指出：

古歌也称为大歌。古歌是指其内容古老而言，大歌则指篇幅的巨大而言。古歌一般都是几百行以至几千行，远非其他类型的民歌可比。

古歌的内容十分丰富，几乎涉及到苗族人民生活的每一个方面。从开天辟地，万物生长，祖先迁徙，以至于衣服为什么那样染，发髻为什么那样挽，每一风俗习惯，每一事物，甚至一只小小萤火虫的来历，都有一节歌来详细地叙述。

我们所记录的古歌共有四支。分开来看，这四支歌都可以成为独立的歌；连贯起来，则自成一个系统。每一支歌又分为几部分。

.....

我们在整理这一系统的古歌时，是依照它的大体上可以看出的逻辑次序，按“金银歌”“古枫歌”“蝴蝶歌”“沿河西迁”这样来安排的。但是，前面说过，这四支歌是可以各自独立的，它们

[1] 吴泽霖、陈国钧等：《贵州苗夷社会研究》，第114页，民族出版社，2004年。

[2] 《民间文学》1956年8月号。

是“平行”地存在着的，彼此之间并没有必然的先后关系。并且，每支歌的各个部分也是有一定独立性格的：一支歌在唱到某个关节时，可以这么接下去，也可以那么接下去；可以继续唱这支歌的下一部分，也可以岔到另一支歌里去。比如唱“蝴蝶歌”唱到姜决开荒种地的地方，可以接下去唱本歌的祭祖吃鼓藏，也可以接唱“沿河西迁”里的“洪水滔天”。

.....

苗歌多是五言体（即每句五个音节），押调而不押韵……

在结构方法上，最明显的特点是设问和作答。唱古唱（歌）多为四人，两人为一组，分为甲乙两方。甲方提问，乙方作答；乙方回答完后再问甲方，甲方再回答，再设问，这样辗转反复地唱下去。苗语把设问叫做“打结”，把回答叫做“解结”。“打结”“解结”之间可以加“花”，这在前面已经说过了。有的时候，回答的人并不立刻就把他所知道“正确”的说法唱出，他可以先作一些不合适的答复，然后自己又推翻了，说“这说错了”，“这也说错了”……最后才说出那个不错的。^[1]

虽然文章对苗族古歌的基本特点进行了介绍，使学术界对苗族古歌有了基本的了解和认识，但文章并没有对“苗族古歌”作出定义，提及的某些特点也并非苗族古歌独有。

42年后，今旦在《苗族古歌歌花》前言中，对苗族古歌作了如是界定：“从内容、形式、唱者群体及歌唱场合与方式几个方面综合考虑，凡是内容古老、五言问答体，歌者以中老年为主，场合庄重盛大，唱时伴有歌花的即可称为古歌，缺一不可。”^[2]这一论述提出了苗族古歌必须同时具备“五个基本条件”，这与以前他们的论述相比，更加完善和系统了。但是，

[1] 马学良、邵昌厚、今旦：《关于苗族古歌》，《民间文学》1956年8月号。

[2] 今旦：《苗族古歌歌花·前言》，贵州民族出版社，1998年。

也存在一些问题，如什么内容才算是古老的？

苗族学者唐春芳也是较早翻译和研究苗族古歌的学者。他在《苗族古歌》一文中，将清水江、雷公山一带的苗族古歌分成叙述天地来源的歌、叙述万物来源的歌、叙述人类来源和民族迁徙的歌、反映古代社会历史变革的歌、反映古代社会生活的歌、反映古人事迹的歌、反映古代的创造发明的歌等七类。他说：“以时间比较古远，内容意义比较重要，篇幅比较巨大，作为衡量古歌的标准。我们认为这个说法比较合理。”^[1]唐春芳的“七分法”虽然从内容上对他眼中的“苗族古歌”进行了分类，但实际是对苗族古代歌谣的总分类，而不是把苗族古歌作为一个系统、完整的作品来看待的。而其中时间比较久远等三个标准也缺乏精准的衡量“尺度”，如时间多远才算久远？内容意义如何才算比较重要？篇幅多长才算巨大？这些都过于模糊。

1979年田兵选编的《苗族古歌》出版，引起学术界的极大关注，掀起了研究苗族古歌的热潮，发表了大量的研究论文，该书也被评为全国优秀民间文学一等奖。但是，田兵《苗族古歌》的“前言”，也只是说：“（苗族古歌）习惯上呼为‘古歌’，因为苗族人民把它看成历史，所以也称为‘古史歌’”。也对苗族古歌的篇章构成、五言、盘歌对唱、押调等进行了介绍，尤其是重点介绍了各首歌的内容。指出：“这些古歌，在研究苗族族源、风俗习惯、古代社会、迁徙等都有一定用处的。它的价值，还可能远远超过文学价值。”^[2]并没有对苗族古歌的定义进行归纳式的界定。

1983年马学良、今旦出版了《苗族史诗》，马学良以《古代苗族人民生活的瑰丽画卷》为题作为代前言，认为《苗族史诗》是“苗族古代文化的光辉结晶”，“堪称古代苗族的百科全书，为我们展现了一幅古代苗族人民生活的瑰丽画卷”，“是一部形象化的民族发展史”，同时就为何译为《苗族史诗》进行了解释：

[1] 唐春芳：《苗族古歌》，《民间文学资料》第四集，第2页，中国作协贵州分会筹备组编印，1958年。

[2] 田兵：《苗族古歌·前言》，第1~2页，贵州人民出版社，1979年。

如同许多少数民族一样,苗族群众向以歌唱的形式来颂扬祖先的丰功伟绩,因此过去习惯地称之为《古歌》或《古史歌》。这些诗歌详尽地记载了苗族族源、古代社会状况及风俗人情等等,苗族人民把这些诗歌看成自己形象的历史,所以我们认为称之为《苗族史诗》更为恰当。^[1]

这段论述一方面与早几年出版的田兵本《苗族古歌》有一定相似,同时也针对上世纪他们自己或者他人将这部作品译为“苗族古歌”进行了论证。而这一译法,应该说比“古歌”的译法更加科学、合理,这是在学术界首次认定该作品是一部“史诗”,而不仅仅是一部泛泛的古歌。

此后,认为苗族古歌应属史诗范畴的论述不断涌现,比如,苗族学者潘定智认为,《苗族古歌》和《苗族史诗》只是黔东南苗族古歌的一部分,而不是全部。苗族古歌不仅包括“酒席上对唱的问答式古歌——《苗族古歌》和《苗族史诗》”,还包括:“理老(说理判案人)、巫师和歌手单独演唱的叙事古歌——《佳》”“丧歌和祭祀歌——《焚巾曲》等”“结亲嫁女酒席场上唱(的)《开亲歌》”“生产劳动歌——‘造酒歌’‘造船歌’‘造鼓歌’等”“长寿歌《榜香由》,叙述活了九千岁的榜香由的劳动和爱情生活的故事”等五大类。他认为:“总的来看,苗族古歌是典型的创世史诗,具有明显的史诗特点和价值。”并提出了三条理由:从内容上看苗族古歌是苗族古代社会生活的历史画卷;从艺术上看,苗族古歌是苗族古代文化史上第一部规模宏伟的艺术作品;苗族古歌还是苗族古代社会的“百科全书”。^[2]潘定智对苗族古歌外延的划分,与唐春芳的“七分法”相类似,区别只是他的是“五分法”而已。他从三个方面论述了苗族古歌是“典型的创世史诗”无疑是有贡献的,但是,把《焚巾曲》“造酒歌”“造船歌”等也列入创世史诗的范畴尚可斟酌。

《中国大百科全书·中国文学》在《苗族史诗》辞条中说它是“中国苗

[1] 马学良:《古代苗族人民生活的瑰丽画卷》,《民间文学论坛》1982年第1期。

[2] 潘定智:《苗族古歌三议》,《思想战线》1987年第6期。

族民间创世神话叙事诗。”段宝林精辟地指出，苗族古歌是“神话史诗中最长、最完整、最有代表性的典范作品。”并对“神话史诗”（苗族古歌）后部的内容已是历史而非神话了。它写的是迁徙、生产等，所以如把它叫神话史诗似乎难以概括其全部内容”的看法进行了反驳：“其实，只要我们将神话史诗的后部一具体分析，不难看出其中虽然有历史的影子，但它并非历史的‘纪事本末’，而是仍然以神话的形式来进行描写的。”并认为，“《苗族古歌》的内容都是充满神话色彩的。从中可看到古史的影子，但它是通过神话的幻想形式表现出来的，其体裁是神话而不是传说更不是科学意义上的历史纪事本末”。^[1]

段宝林在论证中所说的，苗族古歌的迁徙歌（即“溯河西迁”）中运用了大量神话的表述固然不错，但是，我们应该看到，这首歌的核心是反映祖先们因东方居住地人口繁衍，带来生产生活困难，然后才顺着河流向西方迁徙的历史；苗族古歌在“洪水滔天”歌以前都是神人时代，“溯河西迁”歌才是人类历史时代；因此，将这部分称为神话史诗似有不妥；而且，“溯河西迁”歌在整个苗族古歌中所占的篇幅，在民间演述中通常仅次于“运金运银”等一二首，具有十分重要的地位，所以，把整部苗族古歌都称为神话史诗或创世史诗也是不全面的。

钟敬文主编《民俗学概论》将原始性叙事诗（或称原始性史诗）列为三类民间叙事诗之一。书中指出，原始性叙事诗下属的“神话传说混合型叙事诗”也可称发展型创世史诗。除以创世神话为主干外，还汇入了带神性的历史传说及记实性的古老生活内容，多缀连在作品的后半部。篇幅由几千行到万行不等。如黔东南的《苗族古歌》《苗族史诗》”。^[2]这种将《苗族古歌》《苗族史诗》列为“神话传说混合型叙事诗”的归类法似要折中一些。但是，将一部作品的两种译名作为两部作品并列是不妥当的。

吴一文、覃东平在《苗族古歌与苗族历史文化研究》中认为，苗族古歌

[1] 段宝林：《立体文学论——民间文学新论》，第301页，高等教育出版社，2007年。

[2] 钟敬文：《民俗学概论》，第276~277页，上海文艺出版社，2006年。

应有广义和狭义之分，广义的苗族民歌是苗族古代歌谣的泛称。狭义的“苗族民歌”严格地说是“苗族史诗”，是“专指叙述开天辟地、人类产生、洪水灾难、民族迁徙等内容的这组内部各首之间有着密切联系的苗族民间文学作品。”^[1]这一论述首次明确了苗族民歌的广义与狭义之分，重点从内容上来概括了苗族民歌的篇章构成和内部关系。但仅将之称为“苗族民间文学作品”似太过于粗泛和简单，而且内部各首的关系如何也没有论述清楚。

李炳泽也赞同把苗族民歌分为广义和狭义，认为马学良、今旦、唐春芳等关于苗族民歌的定义都是狭义的，“如果是广义的古歌，那么我们就可以换一句话说，凡内容涉及‘古代’，追溯事物起源、发展和变化的歌，都算是广义的‘古歌’”。^[2]这一论述对广义的苗族民歌外延进行了划分，但认为唐春芳所说的苗族民歌的定义是狭义的却非如此（唐的“七分法”即证明不是狭义而是广义）。

苗族民歌是由多组、每一组又由多首构成的，具有整体性、完整性。这方面早在20世纪50年代，马学良等就有过初步的论述：苗族民歌“可以成为独立的歌，连贯起来，则自成一个系统。每一支歌又分为几部分……我们在整理这一系统的古歌时，是依照它的大体上可以看出的逻辑次序，按‘金银歌’‘古枫歌’‘蝴蝶歌’‘沿河西迁’这样来安排的”。

但是，1958年贵州省民间文学工作组开始编写，到1981年才出版的《苗族文学史》中，虽然对古歌中的大多数篇章都进行了分析或介绍，^[3]但却没有把它作为一部完整的作品来看待，而是按单独一组或首进行分期研究。后来，也许撰稿者之一苏晓星意识到了这一问题，在他后来所著的《苗族文学史·绪论》中才把《苗族民歌》作为一部完整的文学作品来看。^[4]而张晓认为：

[1] 吴一文、覃东平：《苗族民歌与苗族历史文化研究》，第6页，贵州民族出版社，2000年。

[2] 李炳泽：《口传诗歌中的非口语研究——苗族民歌的语言研究》，第35页，民族出版社，2004年。

[3] 参见贵州省民间文学工作组：《苗族文学史·绪论》，贵州人民出版社，1981年。

[4] 苏晓星：《苗族文学史·绪论》，四川民族出版社，2003年。

苗族古歌的排列是有序的，它从头至尾按照时间的顺序线性展开故事，组歌与组歌之间，组歌中每首之间，乃至故事情节与情节之间，呈一种递进关系；同时，每一组歌中的每一首歌，又是一个可以独立出来的故事，故事之间可以呈平行的关系。整部古歌与每一组歌之间乃至与每一首歌之间，既是整体与部属的关系，又是整体与部分的关系。它们之间可以串联起来，同时又互相并联。因此，苗族古歌是一个系统，它统摄下的每一组歌是一个“子”系统；每一组歌中的每首歌，又是组歌系统的“子”系统。这是一个包含着三个层次、串联与并联相间的系统。^[1]

这一论述的特点在于，在坚持了苗族古歌的整体性的同时，论证了各组与各组之间和各组与其所属各首之间的关系。

关于苗族古歌名称最新的研究是张勤关于古歌名称的多样性书写的论述，它对苗语中苗族古歌的几种名称进行了解释，认为Hxak Lul Hxak Ghot中的lul并不代表古老、古旧的意思，而这两个含义是由另一个表述老的词ghot来承担，认为“中部方言区苗族用‘Hxak Lul 或 Hxak Ghot’指称‘古歌’，既强调内容的久远，又突出古歌的权威与神圣。”同时还举“diel”“denx”等词为例，试图想证明古歌反映时代的久远。^[2]虽然文章在学术界已有成果的基础上对古歌的语义进行了研究，但是却存在文献选择、词义理解等方面的诸多问题。如文中把错误甚多、内容杂乱的《王安江版苗族古歌》称为最全的版本，明显失之偏颇。而将“Hxak Hlieb”解释为“苗家喜事中唱的一种歌”更是明显不妥。其实Hxak Hlieb才真正体现了尊贵、重要、神圣等义。例如，

Hlieb niangb det nax liel,	大算稻谷杆，
Yis dangx laib jangx niel.	养活全鼓藏。

[1] 张晓：《论苗族古歌的系统与非系统》，《贵州社会科学》1988年第6期。

[2] 张勤：《“苗族古歌”口传文本的多样性书写——基于古歌基本词汇的语义分析》，《民族文学研究》2013年第2期。

Mongl dail det nax liel,	除了稻谷杆,
Hlieb niangb det gheix xil?	大算什么树?
Hlieb niangb det nenx dail.	大算棉花杆。
Mongl dail det nenx dail,	除了棉花杆,
Hlieb niangb det gheix xil?	大算什么树?
Hlieb niangb det mangx lul.	大算老枫树。

其中的“hlieb（大）”就是最尊贵的意思。

要把苗族古歌作为一部整体性的作品来看待,它的篇章构成如何是不可忽视的问题。关于古歌篇章的构成,民间的认识前文已表,但在学者中有一定的差异。

马学良、今旦《苗族史诗》共分为《金银歌》《古枫歌》《蝴蝶歌》《洪水滔天》和《溯河西迁》五大部分(组)。

《金银歌》包括:《序歌》《制天造地》《运金运银》《铸日造月》《射日射月》等五首。

《古枫歌》包括:《种子之屋》《寻找树种》《犁耙大地》《撒播种

子》《砍伐古枫》等五首。

《蝴蝶歌》包括:《蝶母诞生》《十二个蛋》《弟兄分居》《打杀蜈蚣》《寻找木鼓》《追寻牯牛》《寻找祭服》《打猎祭祖》等八首。

《洪水滔天》和《溯河西迁》各独立成一部分。

由于受“苗族史诗”总体结构的影响,后来的苗族古歌各版本基本上都在遵循这一编排结构的基础上,有的略有调整。^[1]

[1] 1955年前后,按人民文学出版社的安排,《苗族史诗》的主要译注者今旦住进中国文联招待所翻译“苗族史诗”,计划译好后出版单行本,译稿完成后即交给了人民文学出版社。后来由于他被打成“右派”,出版计划搁浅。1962年今旦写信询问书稿情况,对方答复书稿被中国作协贵州分会(即贵州省文联前身)调去供《苗族文学史》编写之用,后他找到负责此事的田兵同志,田说书稿确被调到了贵州,但后来下落不明。未刊本的“苗族史诗”是苗族古歌文本中最早对苗族古歌篇章结构进行概括和编排的,这从前文所引《关于苗族古歌》可知。后来出版的田兵《苗族古歌》等文本,虽然都没有说明各自编排的依据,但是大多没有脱离于此,甚至不排除可以说基本按照这一文本进行编排的。

田兵选编《苗族古歌》共分为四大部分：《开天辟地》《枫木歌》《洪水滔天歌》《跋山涉水歌》。

《开天辟地》包括：《开天辟地》《运金运银》《打柱撑天》《铸日造月》等四首。

《枫木歌》包括《枫香树种》《犁东耙西》《栽枫香树》《砍枫香树》《妹榜妹留》《十二个蛋》等六首。

《洪水滔天歌》包括：《洪水滔天》《兄妹结婚》等两首。

《跋山涉水歌》独立成一部分。

在这一版本中，没有《苗族史诗》中的《打杀蜈蚣》《寻找木鼓》《追寻牯牛》《寻找祭服》《打猎祭祖》等反映鼓社祭内容的古歌。

燕宝《苗族古歌》也分为四大部分：《创造宇宙》《枫木生人》《浩劫复生》《沿河西迁》。

《创造宇宙》包括：《开天辟地》《运金运银》《打柱撑天》《铸日造月》《射日射月》《呼日唤月》等六首。

《枫木生人》包括：《枫香树种》《犁东耙西》《栽枫香树》《砍枫香树》《妹榜妹留》《十二个蛋》等六首。

《浩劫复生》包括：《洪水滔天》《兄妹结婚》《打杀蜈蚣》等三首。

《沿河西迁》独立成一部分。

由于燕宝是田兵选编《苗族古歌》的重要翻译整理者，燕宝《苗族古歌》的分法与田兵本《苗族古歌》大部分相似，甚至相同。例如第二部分除了名称不同外，六首歌的名称两者均一样。这一文本也没有关于鼓社祭的有关古歌，《打杀蜈蚣》也是由今旦整理翻译补入的，但这首歌编排顺序与《苗族史诗》不同，编排在民间没有、由整理者自创篇名的《浩劫复生》中的第三首，而《苗族史诗》是编入《蝴蝶歌》中的。

但是纵观这三个版本，列入的古歌都是具有独立叙事主题和情节，而且它们之间具有逻辑性，从而可以看出其整体性，即如今旦所言：“古歌前三部分分别是三大系统，即天地形成、植物产生、动物（包括人类）产生，因

为没有天地就没有万物，所以反映天地形成的《金银歌》应放在最前面；从生物界发展规律来说，是先有植物，才有动物和人类，所以反映植物生产的《古枫歌》其次，反映动物和人类产生的《蝴蝶歌》紧随其后。后两部分是人类再造和民族迁徙历史，是属于人类（民族）的系统，它们之间的逻辑脉络十分清晰。”^[1]

《王安江版苗族古歌》包括《开天辟地》《耕地育枫》《跋山涉水》《仰阿萨》《运金运银》《四季歌》《起房歌》《嫁女歌》《诓婴歌》《打菜歌》《造纸歌》《丧亡歌》，这样的分类看似凑齐了所谓“十二部”，实际这样的组合既违背了古歌的权威性与神圣性，尤其后面的《四季歌》等七首，是指此类歌的泛称，而不是某一首具体歌的名称，也没有独立、完整的人物、叙事主题和情节，可见其缺乏民间分类和科学分类的依据，称为“王安江版苗族歌谣”或“王安江版苗族民歌”似乎更确切。

近年来，苗族古歌传承的文化习俗与生态亦受到学术界的关注。杨正伟《论苗族古歌繁荣的文化渊源》^[2]和《苗族古歌的传承研究》^[3]，是较早对苗族古歌传承等问题进行研究的成果，后者指出要“把苗族古歌视为苗族的一个文化系统，一个有机体，将其创作者、传承者、受传者、传承渠道置于一个立体的三维空间中去进行宏观的综合考察。”吴一文《仪式与表演中的文化传承——苗族古歌演述的民俗背景》^[4]提出“苗族古歌之所以历经千百年而不衰，应归功于独特的民俗背景及其传承方式；其中，演述场景、演述禁忌对古歌传承具有正反两方面的深刻影响；而在其传承方面，则主要有师传学歌、家学渊源、神迷顿悟、自学成才四种方式”。另外，龙仙艳《苗族古歌歌谣人类学研究》^[5]《苗族古歌的传承研究——以格细村鼓藏节民族志为

[1] 2007年8月4日，今旦在吴一文主持的国家社科基金课题《苗族古歌通解》开题报告会上的发言。

[2] 《贵州民族学院学报》1989年第3期。

[3] 《贵州民族研究》1990年第1期。

[4] 《贵州民族学院学报》2012年第5期。

[5] 四川大学文学院博士论文，2014年。

例》^[1]和《苗族古歌禁忌初探》^[2]，罗丹阳《苗族古歌传承的田野民族志：以黔东南双井村“瑟岗奈”（Seib Gangx Neel）为个案》^[3]等也是这方面比较有代表性的成果。但龙仙艳研究对象中的“苗族古歌”不仅包括黔东南方言的苗族古歌，还包括了湘西方言和川黔滇方言的古歌，把它们混在一起研究是否妥当尚需讨论。

2.苗族古歌与苗族历史文化等研究

苗族古歌研究史上，对苗族古歌所反映的苗族历史文化的研究是另一个重点。田兵选编的《苗族古歌》一问世，就在当时的民族文学界引发了一场小小的“苗族古歌”热。研究面十分广阔，包括神话、族源族称迁徙、民族关系与支系关系、原始思维、民俗文化、语言文化、音乐文化、农业生产技术、林业知识、数学文化、历法文化等诸多领域。陶立璠《试论苗族古歌中的神话》是较早全面研究古歌神话的论文。文中指出：

《苗族古歌》表现了远古苗民奇特的想象。它们要解释大自然的形成，就创造了开天辟地，打柱撑天，铸造日月的神话；他们要解释人类的起源，就创造了枫木和洪水滔天的神话；他们要解释民族的生存和斗争，又创造了跋山涉水，民族迁徙的神话。这样由人类童年时代的幻想所构成的神话，情节离奇、色彩斑斓，具有无穷的魅力。但这种丰富奇特的幻想又不是脱离实际的，它深深地扎根在原始人类生活的土壤中。^[4]

吴晓东《苗族图腾与神话》是研究苗族图腾与神话为数极少的著作之一，它以马学良、今旦《苗族史诗》和燕宝《苗族古歌》等为主要研究材料，对古歌中的“枫木图腾与《枫木歌》”进行了研究，认为《枫木歌》是

[1] 《广西民族师范学院学报》2014年第2期。

[2] 《社会科学家》2014年第9期。

[3] 中国社科院民族文学研究所博士论文，2011年。

[4] 陶立璠：《试论苗族古歌中的神话》，中国民间文艺研究会贵州分会编：《民族民间文学论文集》，第106页，贵州人民出版社，1984年。