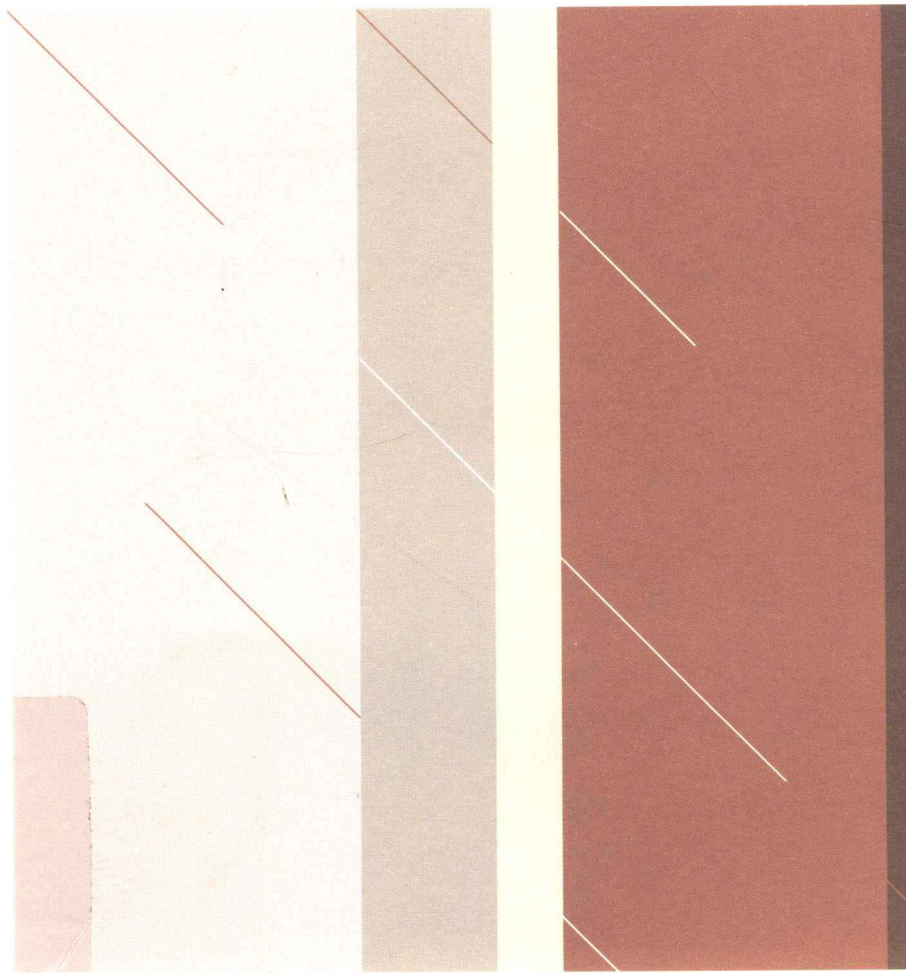


文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助
蓬瀛道教音乐研究基金资助
中国仪式音乐研究丛书

瑶族传统 仪式音乐论文集

杨民康 主编



瑶族传统 仪式音乐论文集

杨民康 主编

图书在版编目 (CIP) 数据

瑶族传统仪式音乐论文集/杨民康主编. —北京:

文化艺术出版社, 2014. 6

ISBN 978 - 7 - 5039 - 5494 - 8

I. ①瑶… II. ①杨… III. ①瑶族—民族音乐研究—
中国—文集 IV. ①J607. 251 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 102749 号

瑶族传统仪式音乐论文集

主 编 杨民康

责任编辑 王 红

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2014 年 8 月第 1 版

2014 年 8 月第 1 次印刷

开 本 700 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 24. 75

字 数 390 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5494 - 8

定 价 42. 00 元

版权所有, 侵权必究。如有印装错误, 随时调换。

前 言

瑶族传统仪式音乐研究是一个跨世纪展开的，兼涉民族音乐学（或音乐人类学）、仪式人类学和宗教学诸领域的研究话题，迄今已走过了它三十多年的历程。

瑶族文化的研究始自 20 世纪初叶，仅以当时的瑶族文化研究重镇，民俗学、民间文学刊物《民俗周刊》^① 为例，其发展过程可分两个主要阶段：其一，《民俗周刊》始刊于 1928 年，其前身是《民间文艺》周刊，据顾颉刚的《发刊词》说，刊物改名，是“因放宽范围，收及宗教风俗材料”，所刊载的内容主要是民间文学作品、风俗、信仰资料以及研究、评论、通讯、消息等，所发表的许多神话、传说、故事、歌谣、谚语、谜语等，从内容看都与民间音乐及宗教音乐相关，但甚少从音乐学角度涉入者。其中发表了个别有关瑶族文化的篇目，如 1928 年第六期莫辉熊的《连南瑶民状况的概要》。其二，经过数年的学术思维与研究资料的积累，到了 1936 年（至 1943 年停刊），《民俗周刊》改为季刊，无论在篇幅字数、所涉内容范围以及学术质量上，都有了较大的改观。此期的研究文章，其内容仍然主要集中于广东当地，兼涉广西、贵州、云南等边疆省区。在瑶学研究方面，尤为注目的是，这一阶段在三期刊物上集中发表了涉及广东北江、粤北郭源和广西地区的三个瑶族文化专题。以第一卷第一期的“广东北江瑶人调查报告专号”（1936）为例，此研究项目系由杨成志、江应樑、王瑞兴、罗比宁、刘伟民等组成的“研究院文科所北江瑶山考察团”集体完成，其内容包括体质人类学与文化人类学两个方面，后者涉及经济社会、宗教仪式、房屋、工具、衣饰、农作、传说与歌谣等不同侧面。其中，江应樑的《广东瑶人之宗教信仰及其经咒》（1936）涉及了部分宗教音乐内容，刘伟民的《北江瑶人的传说与歌谣》（1936）与民间音乐关系较为密切。江文除了采用民族志研究的方法，从表演讲

^① 1928—1930 年始刊，1933 年复刊，由广州国立中山大学语言历史学研究所民俗学会编印。

为过程的角度对各种不同仪式内容进行描述之外，还对其经文唱诵的形式和内容做了较为详尽的介绍分析。杨成志亦在《广东僮人调查报告·导言》（1936）中，对他们在瑶族传统音乐艺术研究所做出的初步贡献给予了肯定和赞扬。江、刘等这一时期的研究，不仅为此后瑶学研究开辟了道路，也为瑶族传统宗教与世俗音乐的研究建立了良好的起点。

值得予以注意的是，黄友棣所撰写的《连南僮人的音乐》（1942）一文，刊载于《民俗》1942年第一卷第4期，可视为当时较严格音乐学意义上的一项瑶族传统音乐研究成果。该文分为引序和“僮歌”的词句种类、节奏、旋律、调性、句法及曲谱、唱法，“僮人”的乐器以及结论，共九个部分，对连南瑶族民歌做了详尽的介绍和分析。当然，历经70年后再来看黄友棣先生的这篇论文，不免由于受到当时学术条件的限制，以致在对瑶族民歌的评价中，不时流露出某些带有进化论和西方中心论色彩的言论观点，若抛开这些文化价值观上的偏颇之处，该文仍可视之为中国民族音乐学开创时期的具有代表性的学术名篇之一。

20世纪50年代以来，继承前人的学术传统，在瑶族民间音乐的专门研究中学者辈出，屡有佳论^①。然一方面由于“左倾”政治路线的干扰，另一方面也受到封闭的学术眼界和研究环境的限制，瑶族宗教仪式音乐研究一直未能得到官方和学界应有的重视。直到20世纪80—90年代，始借助于民间音乐集成工作的逐渐开展，瑶族道教（梅山教）仪式音乐才逐渐被纳入国内音乐界学人的研究视野。20世纪90年代以来，国内学者在瑶族传统仪式音乐方向陆续开展了包括广东、广西、云南、湖南等省在内的一系列研究课题，并且在21世纪初叶的十年间，将这一领域拓展为中国少数民族仪式音乐研究中参与学者较多，理论及实践皆有积累，成果亦较为丰厚的学术分支之一。其书载方式可分为两大类，其一是民间音乐集成和综合性音乐研究论著中涉及的瑶族宗教仪式内容^②；其二是有关瑶族传统仪式音乐研究的、已经正式出版、发表的学术论著。后者包括目前国内已经正式出版的两部关于瑶族传统仪式音乐的研究专著^③，分别研究广东、广西

①② 参见吴宁华：《瑶族音乐研究综述》，《中国音乐》2004年第2期，第48—51页。

③ 杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，新文丰出版公司2001年版。赵书峰：《湖南瑶传道教音乐与梅山文化——以瑶族还家愿与梅山信仰仪式音乐的比较为例》，民族出版社2014年版。

和湖南三地瑶族传统仪式音乐的四部博士学位论文^①以及多篇硕士学位论文。而在数量更多,内容更加丰富的相关学术论文中,除了一些前辈学者的学术专著外,还有一部分即是脱胎于这些中青年学者的博士、硕士学位论文。

收入本论文集的,主要是上述后一阶段的学术论文成果。具体分为五个部分。第一部分“综述”,收入五篇文章。其中,杨秀昭等的《瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐》(1994),由20世纪90年代广西艺术学院专事瑶族音乐研究的学者群撰写,发表于香港高校学刊,乃是在当时两岸三地艺术学与人类学学者对于宗教仪式音乐给予共同关注和密切交流的学术背景下,部分学术课题开始尝试走出以往的宗教研究学术“禁区”,从而具有开拓性、突破性意义的一项初期研究成果。杨民康、吴宁华的《桂、黔、滇少数民族梅山教传统仪式与仪式音乐的比较研究》(2006)发表于21世纪初,是在作者对云南、广西等地瑶族道教仪式音乐做过较为系统的音乐民族志研究之后,试图对之进行进一步比较分析的一批研究论文之一。其他三篇,则分别从国内、国外研究以及某一学术专题的角度,对迄今中国学术界的瑶族传统仪式音乐研究历史与现状进行了梳理和综述。

本书的后四个部分,分别纳入广东、广西、湖南、云南四个省区瑶族传统仪式音乐的相关个案研究成果。其中,广东省曾经是人类学者和音乐学者均对瑶族传统音乐最早予以关注的地区,为了彰显这一突出的优势和特点,本书收入了黄友棣的《连阳瑶人的音乐》一文,作为个案研究的开篇。周凯模的《岭南排瑶“歌堂仪式”传统的历史记忆》(2010),从书载和口传的不同方式和角度,讨论了排瑶“歌堂仪式”即传统祭仪音乐的历时性和文化书写特点,是在其博士学位论文基础上完成的,兼具实践性意义和理论性思维特征的一篇力作。谢永雄的《论瑶族宗教与礼仪音乐——以瑶族“耍歌堂”为例》(2013),则以建立在田野考察基础上进行的音乐民族志的详尽描写,为本区域的研究提供了必要的个案例证。

广西地区的瑶族传统仪式音乐研究,自20世纪90年代以来佳作辈出,在整个瑶族传统音乐研究中呈后来者居上之势。本书第三部分列入的九篇文章中,绝

^① 杨晓勋:《云南石村瑶族道教“度戒”仪式音乐研究》,博士学位论文,香港中文大学,1998年;周凯模:《广东排瑶“歌堂仪式”音声研究》,博士学位论文,香港中文大学,2007年;赵书峰:《湖南瑶传道教音乐与梅山文化——以瑶族还家愿与梅山教仪式音乐的比较为例》,博士学位论文,中央音乐学院,2011年;吴宁华:《仪式中的史诗〈盘王歌〉研究》,博士学位论文,中央音乐学院,2012年。

大多数涉及盘瑶（他称）（自称为“勉”）系统及“还盘王愿”仪式音乐，其中，《瑶族宗教仪式及其音乐舞蹈》（盘承乾，1987）是瑶族宗教乐舞研究领域最早出现的、具开拓性的研究成果之一。《瑶族“还盘王愿”与〈盘王歌〉浅探》（刘小春，1993）、《瑶族盘王舞简述》（刘小春，1986）、《还盘王愿仪式中的“啰哩噠”》（吴宁华，2012）等文，针对性地选择同“还盘王愿”仪式相关的某一艺术侧面及学术问题，分别进行细致、深入的微观剖析。其他文章中，《人类学视野中仪式音乐的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》（彭兆荣，2008）、《仪式音乐叙事中的族群历史记忆——广西贺州地区瑶族“还盘王愿”仪式音乐分析》（彭兆荣，2007）、《坳瑶“盘王节”祭仪乐舞述论》（陈坤鹏，2007）、《瑶族“还盘王愿”仪式及其音乐研究》（肖文朴，2007）、《瑶族“还半补寨愿”仪式音声分析》（肖文朴，2010）诸文，均以较扎实的田野考察和音乐民族志描写为基础，然后再从音乐形态、深层结构、族群记忆等不同的角度进行深浅程度不一的阐释性分析。值得注意的是，由于有国内著名人类学者的加盟，致使这一地域范围和学术领域的研究中，凸显了人文社会科学的视角和理论分析的深度。

湖南瑶族传统仪式音乐的研究很早便受到学者的关注，赵砚球的《还盘王愿中的音乐——茶坪、莽山还愿歌堂调查记》（1992）便是其中的代表作之一。鉴于种种原因，该文化区域的相关研究停滞了十余年，直至近10年来则有了较为明显的学术进展。黄华丽的《湘南瑶族〈盘王大歌〉仪式及音乐——以礼曲“七任曲”为例》，立足于较扎实的田野考察资料，从仪式音乐民族志的角度，对于“盘王大歌”这一瑶学研究的重点、难点给予了具有说服力的讨论分析。赵书峰的《瑶族“还家愿”仪式及其音乐的互文性研究——以湖南蓝山县汇源瑶族乡湘蓝村大团沅组“还家愿”仪式音乐为例》（2010）和《梅山教仪式及其音乐的文化阐释——以瑶、汉梅山教仪式为例》（2013），同样着眼于扎实的田野考察和音乐民族志描写，通过有效地采用互文性和“深描”等社科分析思维方法，显著地提升了该类研究的文化阐释力度。

云南瑶族以兰靛瑶（他称，自称为“门”）为主，其传统仪式主要有“度戒”、“打斋”、“祭龙”等，其内容和形式均与盘瑶系统的“还盘王愿”不尽相同。本书收入的四篇文章中，尹祖钧的《云南河口瑶族民歌与祭祀歌研究》（1990）与黄忠堂的《师宗瑶族宗教祭祀舞蹈源老》（1992）均系民间音乐集成的研究成果，在缜密、细致的田野工作基础上，前者对包括传统仪式歌曲在内的

兰靛瑶民歌进行了较为完整、全面的介绍和分析，其中尤以对唱词结构和演唱套路的解释而令人称道；后者则对兰靛瑶“度戒”仪式的展演过程予以了翔实、细致的介绍，为后人的研究提供了可靠的第一手研究资料。杨民康、杨晓勋的《简论云南瑶族道教科仪乐舞及其跨民族、地域性艺术文化特征》（1997）和杨民康的《论蓝靛瑶度戒祭仪的信仰、仪式、音声三重结构关系》（2008），为作者近年来在云南河口、文山等地进行田野考察的基础上，先后完成的两篇理论文章。前者结合考察过程中所获得的各种音乐、舞蹈和仪式学、民族学资料，对其艺术与文化特征进行归纳、分析和比较；后者则立足于前者的基础研究，进一步展开模式性、阐释性分析。

瑶族除了分布在中国内地西南诸省之外，同时还作为跨境民族，散居在越南、泰国、老挝等东南亚国家，还有一部分迁至法国、美国和加拿大定居。21世纪以来，中国学者的目光已经投向了云南与周边东南亚国家的跨界族群音乐文化研究。以往由于种种政治、经济上的原因，中国内地学者一直很难涉足这一领域，而日本、法国等国外学者则利用其学术优势，在此领域捷足先登（参见赵书峰文）。

本书载入的二十余篇论文，仅只是本学术领域的一个阶段性小结。若进一步展望该领域的学术前景，可说上述跨界文化研究乃是目前中国瑶族传统仪式音乐研究者所面临的、有必要在国内多年学术积累基础上继续深入开展的一个重要研究课题。对此，我们热忱地寄希望于未来！

杨民康

谨识于2013年10月21日

一、 综论、 综述

- 瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐…………… 杨秀昭 何洪 卢克刚 傅湘仙 / 3
- 桂、黔、滇少数民族梅山教传统仪式与仪式音乐的
比较研究…………… 杨民康 吴宁华 / 21
- 瑶族音乐研究综述…………… 吴宁华 / 34
- 瑶族“度戒”与“还盘王愿”仪式音乐研究现状
综述…………… 杨民康 吴宁华 / 45
- 国外瑶族传统文献研究现状综述…………… 赵书峰 吴宁华 / 50

二、 广东瑶族传统仪式音乐研究

- 连阳瑶人的音乐…………… 黄友棣 / 63
- 岭南排瑶“歌堂仪式”传统的历史记忆…………… 周凯模 / 76
- 论瑶族宗教与礼仪音乐
——以瑶族“耍歌堂”为例…………… 谢永雄 / 92

三、 广西瑶族传统仪式音乐研究

- 瑶族宗教仪式及其音乐舞蹈…………… 盘承乾 / 107
- 瑶族“还盘王愿”与《盘王大歌》浅探…………… 刘小春 / 113
- 瑶族盘王舞简述…………… 刘小春 / 120
- 人类学视野中仪式音乐的原型结构
——以瑶族“还盘王愿”仪式为例…………… 彭兆荣 / 127

仪式音乐叙事中的族群历史记忆

- 广西贺州地区瑶族“还盘王愿”仪式音乐分析 彭兆荣 / 138
- 坳瑶“盘王节”祭仪乐舞述论 陈坤鹏 / 225
- 瑶族“还盘王愿”仪式及其音乐研究 肖文朴 / 231
- 瑶族“还半补寨愿”仪式音声分析 肖文朴 / 249
- 还盘王愿仪式中的“啰哩噠” 吴宁华 / 259

四、湖南瑶族传统仪式音乐研究

还盘王愿中的音乐

- 茶坪、莽山还愿歌堂调查记 赵砚球 / 275

湘南瑶族“盘王大哥”仪式及音乐

- 以礼曲“七任曲”为例 黄华丽 / 279

瑶族“还家愿”仪式及其音乐的互文性研究

——以湖南蓝山县汇源瑶族乡湘蓝村大团沅组“还家愿”

- 仪式音乐为例 赵书峰 / 290

梅山教仪式及其音乐的文化阐释

- 以瑶、汉梅山教仪式为例 赵书峰 / 302

五、云南瑶族传统仪式音乐研究

- 云南河口瑶族民歌与祭祀歌研究 尹祖钧 / 319

- 师宗瑶族宗教祭祀舞蹈源考 黄忠堂 / 335

- 论蓝靛瑶度戒祭仪的信仰、仪式、音声三重结构关系 杨民康 / 344

简论云南瑶族道教科仪乐舞及其跨民族、地域性艺术文化

- 特征 杨民康 杨晓勳 / 357

附录 瑶族传统仪式音乐相关研究文献索引 / 380

瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐 一

综论、综述

詹文滢、陈

瑶族多彩的祭祀歌舞音乐，大量是在宗教祭祀活动中表演。可以说，瑶族宗教祭祀活动，是其歌舞音乐生发的重要载体，而下述百态的歌舞音乐，则大大地充实了瑶族的宗教祭祀活动。这些瑶族宗教祭祀，在富于宗教色彩，展现了宗教祭祀的超群音乐，同瑶族人民的日常生活密切相关，并以其独特的艺术形式，或直接或间接，更广泛社会的各个阶层，作用于瑶族历史长河的涛涛激流之中。在瑶族传统民间原始宗教祭祀活动中歌舞音乐，不仅有助于瑶族民间音乐的开拓，更是不惜冒昧，以此为题撰写管理，为国内外同行不吝赐教。

瑶族宗教繁多，种类复杂，居位分散，且祭“他山他寨不祭，入寨情思不测”。这种宗教，除祀、拜的仪式和信仰外，还到瑶族传统民间祭祀信仰之外，一方面，拜祭各母祖女神，如盘瓠、祖先神等公祖，供奉有祭祀的仪式和音乐余一另一方面，又供奉道教、佛教，并得民间民间宗教的混合，从而形成原始自然崇拜且又杂糅多种宗教信仰与祭祀活动。概括而言，瑶族民间祭祀活动大体可分如下四类：

（一）盘瓠

瑶族人崇拜祖先（如盘瓠崇拜）和本民族祖先（如盘瓠的族王，来自瑶族的盘公、盘婆族的瑶族陀等），主要崇拜仪式有盘瓠王（瑶族各支系，汉族瑶族）还有《盘瓠歌，纪念盘母生日》、盘瓠王（祭山祭、盘瓠祖先）、伏羲（高伏羲、盘瓠祖先）、盘瓠王（盘瓠、盘瓠光的盘瓠等，盘瓠王则是瑶族祭祀

瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐

杨秀昭 何 洪 卢克刚 傅湘仙

丰富多彩的瑶族歌舞音乐，大都是在宗教祭祀活动中表演。可以说，瑶族的宗教祭祀活动，是其歌舞音乐生发的重要载体；而千姿百态的歌舞音乐表演，则又大大地充实了瑶族的宗教祭祀活动。这些孕育于宗教祭祀、生存于宗教祭祀、展现于宗教祭祀的歌舞音乐，同瑶族人民的生活密切相关，并以其特殊的艺术方式，多角度地反映了瑶族社会的各个层面，印下了瑶族历史长河的发展足迹。由是，全面系统地研究瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐，必将有助于推动瑶族社会和历史的研究。笔者不揣冒昧，以此为题粗抒管见，尚望国内外同行不吝赐教。

瑶族支系繁多，语言复杂，居住分散，且都“钻山唯恐不深，入林唯恐不密”。这种繁杂、隔绝、封闭式状况依样反映到瑶族的宗教信仰与祭祀活动之中。一方面，笃信各种自然神、图腾神、祖先神和巫覡，保留有浓郁的原始宗教残余；另一方面，又崇奉道教、佛教，并将其同原始宗教有机结合，从而形成瑶族独具特色且又名目繁多的宗教信仰与祭祀活动。概括而言，瑶族的宗教祭祀活动大体可分为如下四类：

（一）祭祖

祭祀人类的祖先（如伏羲兄妹）和本民族祖先（如盘瑶的盘王、茶山瑶的苏灵公、布努瑶的密洛陀等）。主要祭典仪式有做盘王（盘瑶各支系、还盘王愿）、达努节（布努瑶、纪念始母生日）、做洪门（茶山瑶、祈祷祖先）、打斋（各支系、安抚祖先）、跳香火（山子瑶、还祖先的愿）等，总的目的是祈求祖

先保佑人口平安、五谷丰登、六畜兴旺。

（二）祭神

祭祀保护神（如刘大娘、甘王、社王）和生命神（如花婆神等）。重大祭典仪式有游神（金秀各支系、灭虫灾）、祭甘王（金秀各支系、除瘟疫）、祭社王（各支系、保五谷）、度戒（各支系、成年礼）、还花（各支系、不同年龄的成年式）等，目的是祈求神灵保佑，消灾免难，人安谷丰。

（三）斋醮

或是超度亡魂恶鬼，如茶山瑶的做功德，或是为死者举办丧葬道场，目的是引导孤魂和死者到另一个世界去，以免在村内或家中作祟。

（四）驱鬼

基本是瑶族的原始宗教祭祀活动，以为行事不安、家道不宁是鬼在作怪，需请道公、师公或巫公驱赶。

所有这些宗教祭祀活动的仪典一般包含有请神、开坛上光（引神排坐、神灵附体）、娱神、娱祖、送神等几个程序，每个程序几乎都以歌舞音乐表现（表演），其主持者、表演者可归纳为如下四类。

1. 巫公

有些地方又叫“巫师”、“仙公”，是古巫遗风。其源可溯至瑶族原始的宗教信仰和受殷商文化影响的楚文化。该文化的特点之一就是巫风盛行。《楚辞章句》（东汉王逸）云：“昔楚国南郢之邑，源湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必作歌乐鼓舞以乐诸神。”作为人神间的沟通者，瑶族巫公也是婚丧仪式的指导者和祭祀，占卜、驱邪的执行人，这在偏远山区尤甚。

2. 师公

又叫“尸公”、“诗公”，是本民族的巫、楚巫同中原“尸”、“傩”的结合，并部分吸收道教、乃至佛教的成分。《邕宁县志》云：“乡间则于元宵前三日举行春傩，演尸公。”《灵山县志》亦云：“六月六日，多延尸，击土鼓以牙田祖。”关于“尸”的起源，大概是在人类由自然崇拜到图腾崇拜、再到灵魂崇拜之际。在古代，“尸”的含义有三：一是祭祀的主持者，“于以奠之？宗室牖下；谁其尸之？有齐季女”^①。二是代替死人受祭的活人，“古之祭也必

^① 《诗经·召南·采芣》。

有尸。宗庙之尸，以子弟为之……晋祀夏郊，以仲伯为尸”^①。三是装扮神灵的人（即巫），“尸，神象也”^②。“楚辞之灵，殆以巫而兼尸之用者也……盖群巫之中，必有象神之衣形貌动作者，而视为神之凭依。”^③“尸公”歌调多为七言句，似诗歌形式，故又称其为“诗公”。明嘉靖七年，王文成至邕讲学，注意到“诗公”的群众性，为教习于众而异其名曰“师公”。

“傩”是源于黄帝时代的一种驱鬼逐疫的宗教祭祀仪式。周初，《诗经·卫风·竹竿》已有“傩”的记载，《周礼·夏官》也述及“岁始，命方相氏率百隶索室驱疫”的“大傩”。方相氏（周朝执掌“驱鬼”之官）或后世扮方相氏之巫覡行傩时，皆着红袍（原为玄衣朱裳），模拟凶恶可怕的神象，跳跃起舞，发“傩傩”之声，以吓唬和驱赶厉鬼。至汉代，行傩舞者头戴面具。至宋代，傩的木刻面具具有“老少妍陋”之别，桂林所制“闻名京师”^④。“傩”同“师公”结合后，其面具、舞蹈渗入“师公”且又有其明显的民族地方特色，“礼失求诸野，秋傩得未殊，蛮歌调木客，腰鼓降盘瓢。载鬼终虚渺，驱彪信有无，儒生但拱立，相见古人徒”^⑤。唱的是“蛮歌”，神祇有“盘瓢”。约在元明之际，道教开始向“师公”渗透，“师公”又从道教、佛教中移植一些教规教义和经典科仪。道教的“祖师”、“符水”为“师公”接受，甚至“师公”的受戒和法事中的发文也注入了道教色彩。

3. 道公

道教的思想渊源可追溯到殷商时代的鬼神崇拜。周代予以发展，形成了天神、人鬼、地祇的鬼神体系。战国出现了知仙方的方士。西汉初，方士们把黄老清静无为之术作宗教性解释，推崇老子先驱。东汉初，方士们受佛教启发，汲取黄老学说中的神秘主义为教义，推崇老子为教主，形成了以崇信鬼神为基础、以神仙术为核心的黄老道。汉顺帝时，张道陵自称“天师”，正式创立道教，称“天师道”，史称“五斗米道”。汉灵帝时，张道陵之孙张鲁据汉中推行五斗米道，实行政教合一，教徒遍及大江南北。南北朝时，寇谦之制定乐章诵诫新法，假太上老君之命“清理道教，除去三张伪法”创“北天师道”，深受北魏太武帝敬仰，盛极一时。南朝宋陆修静则整理三洞经书，编著斋戒仪范，“祖述三张，弘衍三葛”，形成“南天师

①③ 王国维：《宋元戏曲史》，商务印书馆1915年版。

② 《礼记·郊特牲》。

④ （宋）周去非：《岭外代答》。

⑤ （清）光绪五年《平乐县志》。

道”。唐宋以后，道教逐渐统归于下述两大派系：一是南北天师道与上清、灵宝、净明各派合流，至元代归并于以符箓为主的“正一派”。元成宗封张道陵第三十八代孙张舆材为正一派教主，总领龙虎山、合皂山、茅山符箓。该派又称“正一道”，奉持《正一经》，崇拜鬼神，画符念咒，驱鬼降妖，祈福禳灾，允许信徒成家结婚。二是王重阳于金世宗大定七年（1167）所创立的“全真教”，其徒丘处机等七人分流为遇仙、南无、随山、龙门、仑山、华山、清静七派，因受元太祖恩宠，得以广泛传播。该教派又称“全真道”，倡导道、释、儒三教合一，吸收佛教内涵，重清修，不尚符箓，不事烧炼，不允信徒娶妻室、沾荤腥，须出家。

根据各地艺人的传说和道教在广西所表现出的特征分析，传入瑶区的道教主要是“正一道”的茅山派。崇鬼神，尚符咒，很自然地同瑶族的原始宗教相结合，与“师公”相互吸收、相互渗透、相互影响，进而逐渐演化为“师道同宗”之说，师的唱本与道的喃本、师的神祇与道的神圣大体相同，只是“师谓武教、道谓文教”而有所别，师主祈禳跳神，道主驱鬼超度，习惯似有不同分工。

4. 艺人

有些地区的宗教祭祀活动中的歌舞音乐，主要是由非宗教职业的民间艺人表演。比如富川、贺县等地的“还盘王愿”中“芦笙长鼓舞”、“长鼓舞”的表演者，完全是出身于长鼓世家的专门的长鼓艺人。这些艺人，按其职责一般可分歌手、舞师、歌娘、歌手、乐手几种。由于是专门、世家、艺人们的演技较高，表现力较强，因而娱人成分较浓。由上所述，不难看出巫、师、道三者的历史渊源、思想基础和表现形式，都有着千丝万缕的联系。他们是半专业性的“神职人员”，其最大的共同点是在宗教祭祀仪式中均歌舞作乐。“司巫掌群巫之政令，若国大旱，则师巫而舞雩。”^①“敢有恒舞于官，酣歌于室，时谓巫风。”^②以歌舞音乐作为“事神”、“悦神”、“降神”的手段。“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女。”^③“先王以作乐崇德，殷薦之上帝，以配祖考。”^④以歌舞音乐作为祈神、祭祀，甚至表达神鬼信息和传统的演教方式。瑶族的宗教祭祀仪式及其所孕发的歌舞音乐（含宗教人员与民间艺人所表演的歌舞音乐）亦同于此，两者间结成一个整体，有其自己的风格、理论和发展规律。

① 《周礼·春官宗伯》。

② 《尚书·伊训》。

③ 《诗经·小雅·甫田》。

④ 《易经·豫卦》。

二

瑶族宗教祭祀活动中的歌舞音乐虽说是依存于瑶族的宗教祭祀仪式，是其典仪式法事各个程序中的重要组成部分，表现的对象为神，但所反映的内容决不仅仅限于教义科仪和神。这些歌舞音乐的表演者们（巫、师、道和民间艺人），借助唱词、舞蹈动作和音乐的表演，以神的人化（如雷神、三清、三元）和人的神化（如盘王、甘王、刘大娘）之手法，表现了瑶民族从远古至今的社会生活的纵向和横向的许多侧面。涉及的内容非常广泛，归结起来，可从如下八个方面加以概括。

（一）远古生活的依稀追忆

由于没有文字记载，人们对久远的蒙昧时代所知甚微。然而，在瑶族的宗教祭祀歌舞音乐中，却珍贵地留存了一些远古生活的依稀记忆。比如，金秀盘瑶在“度戒”时给去世的老师傅做道场所跳的《捉龟舞》，表现了躲身于葫芦内的伏羲兄妹遇洪荒之后，在乌龟的撮合下，历尽曲折，终于结婚繁衍人类的传说。兄妹结合，有悖人伦，显然只有在人类早期原始群婚生活时代才有可能发生，形象地再现了远古的依稀情景。此舞原由一名妇女表演，展示了母系制度下的母权权威。随着母系制的瓦解，父系社会的确立，此舞渐变为男性、师公表演，形式上反映了母系至父系的演化。再如，贺县土瑶在“还盘王愿”的歌舞表演中，保存一些对男性生殖器崇拜的动作和歌词，表明了对父系社会生殖器崇拜和远古自我崇拜的朦胧记忆。类似乐舞还有一些，对研究瑶族远古社会历史是非常宝贝的材料。

（二）神话传说的艺术形象

聪明智慧的瑶族人民，创造了许许多多可歌可敬的民间神话。这些寓意深刻的传说故事，在瑶族宗教祭祀歌舞音乐中均是其大歌特舞的重要内容。比如，盘王打猎遇难及其子孙造鼓复仇的神话，“还盘王愿”的祭祀歌舞大都触及，其中以富川县的《芦笙长鼓舞》、贺县的《72套赶羊做鼓长鼓舞》尤为详尽，独具代表性。表演《72套赶羊做鼓长鼓舞》的两位民间艺人，以其丰富的舞蹈语汇和贴切的模拟、借寓、比兴等手法，从拜鼓开始，用72套舞蹈动作生动地表现了盘王出猎、追羊、看羊足迹、野羊反壁、上壁、跳壁、盘王射羊、野羊装死、盘王看羊、羊踢盘王、盘王身亡、盘王子孙商量报仇、上山找羊、拔草寻羊、众人围羊、射羊、野羊身死、捶羊泄愤、捆羊、砍扛、串羊、抬羊、回家、众人看