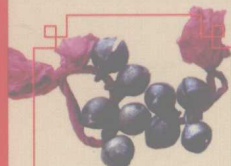


中央音乐学院现代远程音乐教育丛书

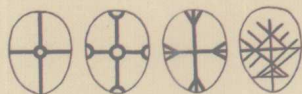
中央音乐学院出版社

以东北阿尔泰语系民族
为例的地方性叙述



中国萨满 音乐文化

刘桂腾 著



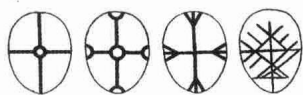
中央音乐学院现代远程音乐教育丛书

中央音乐学院出版社

中国萨满 音乐文化

以东北阿尔泰语系民族
为例的地方性叙述

刘桂腾
著



图书在版编目(CIP)数据

中国萨满音乐文化：以东北阿尔泰民族为例的地方叙述 / 刘桂腾著. —北京：中央音乐学院出版社，2007. 12

ISBN 978 - 7 - 81096 - 228 - 5

I. 中... II. 刘... III. 萨满教—宗教音乐—研究—东北地区
IV. J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 094162 号

中国萨满音乐文化——以东北阿尔泰民族为例的地方叙述 刘桂腾著

出版发行：中央音乐学院出版社

经 销：新华书店

开 本：A5 印张：12.75

印 刷：北京宏伟双华印刷有限公司

版 次：2007 年 12 月第 1 版 2007 年 12 月第 1 次印刷

印 数：1—3,000 册

书 号：ISBN 978 - 7 - 81096 - 228 - 5

定 价：28.00 元（平装）

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编：100031

发行部：(010) 66418248 66415711（传真）

中央音乐学院
现代远程音乐教育丛书

策划编辑人员

策 划：王次炤 郭淑兰 袁静芳

主 编：袁静芳

副主编：苗建华

编 委：（按姓氏笔画排序）

杨明英 苗建华 修子建 赵晓岩 袁静芳

编 务：刘红萍

《现代远程音乐教育丛书》序

新世纪开始之后不久，教育部制定了《面向 21 世纪教育振兴行动计划》，把现代远程教育工程作为跨世纪教育改革和发展的重点工程之一，提出形成开放式教育网络，构建终身学习体系的目标。这一构想与目标，符合国际教育发展的共同趋势，是解决我国目前教育需求不断增长与教育资源相对短缺矛盾的有效措施。

中央音乐学院创建于 1950 年，已有 50 余年的教学历史，是我国国家级唯一的一所重点艺术院校和“211 工程”建设大学，对我国音乐教育事业的发展承担着重要的责任。为此，中央音乐学院于 1999 年 12 月 21 日成立了“现代远程音乐教育中心”（2001 年更名为“现代远程音乐教育学院”），2002 年 2 月 22 日中央音乐学院现代远程音乐教育学院被教育部审核批准为高等院校远程教育试点单位。

中央音乐学院现代远程音乐教育学院将通过远程音乐教育网络，把最新的、科学的、体系化的教学内容与方法，用最快、最有效的方式传递到全国的各个地区，促进全国音乐教育的民主化（即普及化，特别关注边远地区）、终身化（具有高度灵活性，不受校园教育的地域、时间、年龄限制）、多样化（面向社会音乐文化领域中多层次人才的知识需求）、个性化（创造精神与实际能力的提倡与培养）、国际化（目前的跨地域教育，为以后跨国域教育创造条件）建设，使中央音乐学院在我国音乐教育事业的建设中，发挥更为积极的、创造性的重要作用，不断增强我国音乐教育在国际音乐教育领域中的地位，为全民族文化素质的提高做出应有的贡献。

为了多渠道促进我国各层次专门音乐人才的成长，适应社会主

义现代化音乐文化事业发展的需要,提高在职音乐教师、音乐编辑、音乐研究、音乐管理人员的音乐理论素质与创新及社会实践能力,培养在音乐学方面具有一定学术水准和系统专业知识的音乐人才,现代远程音乐教育学院将根据网络开设课程的需要,编辑出版《现代远程音乐教育丛书》(含电子课件)。丛书的内容除中央音乐学院多年教学积累的传统优秀课程,如中国古代音乐史、中国近代音乐史、西方音乐史、20世纪西方音乐、环球音乐采风、中国民间歌曲、中国传统器乐、音乐美学基本原理、音乐表演艺术论稿、钢琴、合唱与乐队指挥、基本乐理、视唱练耳、和声学、曲式与作品分析等等课程外,还将推出一批社会发展前沿的新兴学科及社会急需课程,如电子乐器演奏法、歌曲作法、实用电声小乐队编配法、音乐治疗学、中国少数民族音乐文化、中国佛教音乐文化、中国道教音乐文化、中国音乐考古学基础、中国新疆维吾尔木卡姆音乐、中国少数民族多声部民歌、中国古琴音乐文化、蒙古族长调民歌、中国萨满音乐文化、中国昆剧与昆曲音乐、福建南音等等课程,并将在音乐教育学与社会实用音乐领域逐步展开教育丛书的撰写工作。丛书的撰写除主要依靠本院从事多年教育工作的一批教授外,亦将聘请国内外有关专家、学者共同参与丛书的写作工作。

《现代远程音乐教育丛书》主编 袁静芳

2002年8月

目 录

导 论

音乐人类学的地方性叙述	(1)
一个论域的两种路向:“多元”与“单线”	(2)
一个论题的两种理念:“绝对”与“相对”	(11)
一个论点的两种诠释:“差距”与“差异”	(15)
萨满音乐研究的取域与定位	(17)

第一章 满族

第一节 满族志略	(32)
第二节 满族的萨满信仰及其仪式	(33)
一、满族萨满信仰	(33)
二、满族萨满的祭祀仪式	(39)
第三节 满族萨满乐器	(44)
一、依姆钦	(44)
二、同肯	(54)
三、西沙	(57)
四、轰勿	(62)
五、嚓拉器	(65)
六、哈尔马力	(68)
七、托力	(71)
八、单鼓	(72)
第四节 满族萨满神歌	(82)
一、萨满神歌的音乐特征	(83)

二、萨满神歌的文学特色	(93)
附录：《跑火池》	(100)

第二章 赫哲族

第一节 赫哲族志略	(102)
第二节 赫哲族的萨满信仰及其仪式	(104)
一、赫哲族萨满信仰诸神	(104)
二、赫哲族的萨满祭祀仪式	(105)
第三节 赫哲族的萨满乐器	(108)
一、温特	(109)
二、哈少	(119)
三、托力	(121)
四、空果科托	(123)
附录：《跳鹿神》	(129)

第三章 蒙古族

第一节 蒙古族志略	(133)
第二节 蒙古族萨满信仰及其仪式	(134)
一、蒙古族萨满信仰	(137)
二、蒙古族萨满的种类	(139)
三、蒙古族萨满祭祀仪式	(144)
第三节 早期蒙古族萨满乐器	(146)
一、布里亚特蒙古萨满的鼓和铃	(146)
二、巴尔虎蒙古萨满乐器	(150)
三、察哈尔蒙古萨满的鼓	(152)
第四节 科尔沁蒙古族萨满乐器	(156)
一、塔拉哼格日各	(157)
二、托力	(164)

三、哄哈	(167)
四、吉德	(170)
第五节 蒙古族萨满音乐的基本特征	(172)
一、萨满音乐的社会功能	(172)
二、萨满音乐的基本特征	(174)
三、萨满音乐中的异文化因素	(181)
附录:《搭巴达雅拉》	(183)

第四章 达斡尔族

第一节 达斡尔族志略	(211)
第二节 达斡尔族的萨满信仰及其仪式	(213)
一、达斡尔族萨满信仰诸神	(214)
二、达斡尔族萨满祭祀仪式	(215)
第三节 达斡尔族萨满乐器	(217)
一、翁图尔	(217)
二、托力	(222)
三、铜铃	(225)
第四节 达斡尔族萨满神歌	(227)
附录:《奥米南》	(238)

第五章 鄂温克族

第一节 鄂温克族志略	(242)
第二节 鄂温克族的萨满信仰及其仪式	(244)
第三节 鄂温克族的萨满乐器	(246)
一、温图	(247)
二、铜镜	(263)
三、铜铃	(264)
附录:《奥米那楞》	(266)

第六章 鄂伦春族

第一节 鄂伦春族志略	(268)
第二节 鄂伦春族的萨满信仰及其仪式	(271)
一、斡米南	(272)
二、白那恰	(273)
三、吉雅其	(273)
第三节 早期的鄂伦春族萨满乐器	(274)
一、神鼓	(274)
二、铜铃	(280)
第四节 鄂伦春族萨满乐器	(280)
一、温图文	(280)
二、托力与铜铃	(290)
第五节 鄂伦春族萨满神歌	(292)
附录:《斡米南》	(298)

第七章 锡伯族

第一节 锡伯族志略	(302)
第二节 锡伯族的萨满信仰及其仪式	(304)
一、锡伯族萨满信仰诸神	(304)
二、查库尔	(305)
第三节 锡伯族萨满乐器	(306)
一、神鼓	(307)
二、托力与哈准	(309)
第四节 锡伯族萨满神歌	(311)
附录:《查库尔》	(316)

第八章 综述

第一节 萨满文化之比较	(320)
-------------------	-------

一、民族历史之比较	(320)
二、经济类型之比较	(323)
三、信仰诸神之比较	(324)
四、祭祀仪式之比较	(326)
五、萨满乐器之比较	(327)
第二节 萨满音乐文化的基本特征	(330)
一、萨满音乐的自然宗教文化特征	(330)
二、萨满音乐的文化类型及其演化趋势	(331)
三、萨满音乐的象征意义及其实用功能	(335)
名词索引	(340)
列表索引	(371)
图版索引	(372)
参考文献	(375)
中国萨满音乐文化研究论著目录	(382)
后 记	(391)

导 论

音乐人类学的地方性叙述

在熙熙攘攘的萨满文化研究领域，诸学科擅长宏观叙述的人们，一直试图尽早作出贵族式的宏大阐释或总结些能够涵盖一切现象的概念或普适性的规律。事与愿违，迄今为止取得成效者却往往是些不那么显眼的地方性叙述。这不单纯是一个宏观与微观研究的学术操控顺次之别——自上而下抑或自下而上以观之；还是一个有效地展示地方性叙述的力量——以田野事实为基础的实证研究，来探索打破主流文化霸权地位的途径。人们很难回避这样一个事实：20世纪初西乐进入国门之前的上下几千年，充满地域性文化魅力的民间音乐一直是中国音乐文化的主体。中国地域广大，倘若没有真正深入其中的田野踏察和足量的研究成果之集成为基础，岂敢“一言以蔽之曰”？中国民族众多，倘若没有平等的学术立场和对异文化的尊重，怎能形成多元文化共同繁荣的格局？

音乐人类学的地方性叙述，是对全球化的一种自觉的文化回应。“五方之民各有性也”：是五彩斑斓的地方文化传统，造就了千差万别的音乐物种；丧失了传统，便丧失了音乐文化的多样性。地方文化传统的延续，是不同种族或族群音乐文化发展的历史根源；失去了根源，便失去了音乐文化绵延不绝的基础。所谓“地方性叙述”还隐含着对主流文化弱化地方文化趋势的忧虑，同时，也是在全球

化情势下与文化中心主义的一种抗争。故而，抵御文化的趋同而创造“和而不同”的音乐文化生态环境，应当成为音乐人类学地方性叙述的学术旨归。面对全球化，多样性的地方文化传统的复苏及其所展现出来的力量，既使文化当事者认识了文化传统对其自身文化身份认同的重要性，也使研究者对音乐人类学的地方性叙述充满了学术兴趣。如是，与其将本书作为关于中国萨满音乐文化的“理论”，毋宁视为一部音乐人类学的地方性叙述。

以下，首先探讨当下学术界正在思索的一些基本问题，并在我们认同的理念引导下展开这部音乐人类学的地方性叙述。

一个论域的两种路向：“多元”与“单线”

在以“文化”为对象的理论研究领域里，百年来对中国音乐文化影响最大者，莫过于文化进化论和文化相对论这两大学术思潮。因应人类音乐文化究竟取“多元发展”抑或“单线进化”路向的理论纷争以及由此引发出来的诸多悖论，文化进化论与文化相对论的形成为人们提供了认识音乐文化的哲学基础。应当承认：在人类认识自身的过程中，前者对于冲破 19 世纪宗教传统力量对“非圣经思想”的压制，后者对于消解 20 世纪肆虐全球的“欧洲中心思想”的文化霸权影响，都曾有过不可泯灭的历史功绩。从这个意义上说，文化进化论和文化相对论都是一定社会历史条件下人类解放思想的理论工具。但是，“真理不是绝对的，而是一种不断变化的可能性”。^① 当下，在世界经济一体化进程逐渐加速的情势下，文化相对论对世界多元文化格局的形成具有鲜明的现实意义。

用进化论的观点去探讨人类文化，是从 19 世纪后半期在西方流

① [美] 威廉·A·哈维兰《当代人类学》，第 17 页。

行起来的学术思潮。^① 孔德（Auguste Comte, 1798—1857）最早将生物进化原理运用到社会科学中，从而促成了社会学与生物学的联姻。他曾预言社会学将从生物学中诞生并成为科学的“皇后”，^② 并且相信“社会现象是与物理现象一样从属于同样的规律”。^③ 不过，孔德仍然承认它们之间“有着不同的和远为复杂的特性”^④ 的区别。但是，孔德的门生和追随者们却走得远了些：“他们的抱负是要建立一个关于社会和文化世界的纯粹自然主义理论。为了达到这个目的，他们必须否定和消灭所有那些似乎把人类世界与动物世界分离开来的栅栏。进化论明显地抹去了所有这些区别。”^⑤ 斯宾塞把生物学的类比和隐喻更为明确、系统地带入了社会学的思考。这样，“在孔德有关生物学与社会学的联系含糊不清的地方，斯宾塞为社会学与生物学理论如何能够结合在一起进行了实质性和详细的论述”。他认为：“社会进化不断提高社会结构的复杂性，并与文化紧密相关。”^⑥ 在这些社会思想家坚持了一百多年的这种社会现象与生物体的类比和隐喻中，“包含了沿着某一个方向转变的社会进化的观点——启蒙时代的早期人物称此为‘进步’”。^⑦ 文化进化论者认为，文化上的长期的、方向性的变化，表示社会结构自简单向复杂发展的过程。他们将人类的各種文化特征，譬如习俗、社会结构、亲属关系、工艺技术以及人工制品等作为文化分类的根据，并将这些文化特征纳

① 达尔文（Charles Darwin, 1809—1882）生物进化论在学术界占统治地位的时代，斯宾塞（Herbert Spencer, 1820—1903）等社会思想家以及摩尔根（Lewis Henry Morgan, 1818—1881）、泰勒（Edward Burnett Tylor, 1832—1917）等早期人类学家发表了影响深远的著作。

② 〔美〕乔纳森·特纳《社会学理论的结构》（上册），第83页。

③ 〔德〕恩斯特·卡西尔《人论》，第83页。

④ 〔德〕恩斯特·卡西尔《人论》，第83页。

⑤ 〔德〕恩斯特·卡西尔《人论》，第83—84页。

⑥ 〔美〕乔纳森·特纳《社会学理论的结构》（上），第84页。

⑦ 〔美〕乔纳森·特纳《社会学理论的结构》（上），第84页。

人自“原始”至“先进”的各个社会阶段。在中国，20世纪初叶的一些文化精英出于对西方文化“先进”性的认同曾作如是观。譬如，蔡元培就用文化进化论的眼光将中国戏曲的“脸谱”艺术视为“未开化”人画在身上作装饰的“花纹”一类。^①他还把中国与欧洲剧场里上演的剧目形式作了比较，把中国戏曲演出的编排方式讥为“杂耍馆一类”。^②这样，中国“杂耍馆”与欧洲“剧场”里的艺术自然就分出了“高低”，二者似乎不可比肩。

然而，人类文化发展的史实并非一如文化进化论者预言的那样简单明了。当代一些西方人类学家自己就曾看到：“西方观念中历史的终极性的论点并不符合20世纪晚期世界各地文化演变的现状。这首先表现为一个事实：20世纪末期，非西方的所谓‘土著文化’出现了重新振兴的趋势。换言之，那些被西方依附论者认为已经死了或正在死去的民族，正在从他们的依赖中推演出自己独特的文化理论。”^③他们客观地指出：“‘野蛮人’的命运并不符合西方做出的进化论预测，他们的命运各不相同，也永远不会变得与我们的完全一样。”^④故而，文化进化论者所奉行的人类文化必定沿着这种“单线”路向发展的进化理论不能不遭到人们的质疑：它真的是一种“放之四海而皆准”的真理吗？

文化进化论在音乐界泛化而来的一种文化霸权思想是欧洲音乐

① 蔡元培：“最早的装饰，是画在身上。热带的未开化人用不著衣服，就把各种花纹画在身上作装饰。现在妇女的擦脂粉、戏子的打脸谱，就是这一类。”见蔡元培《美术的进化》一文，《蔡元培全集》第四卷，第17页。

② 蔡元培：“我们的剧场，虽然并不参入幻术、兽戏等等，但是，第一，注重于唱功戏、武戏、小戏等如何排列；第二，注重于唱功戏中，生、旦、净、末的专戏如何排列，纯从技术上平均分配起见，并无文学上的关系，尚是杂耍馆一类。”见蔡元培《美术的进化》一文，《蔡元培全集》第四卷，第17页。

③ 〔美〕M·萨林斯《何为人类学启蒙？20世纪的若干教诲》（1998年北京大學演講稿，趙旭東譯），轉引自納日碧力戈等《人類學理論的新格局》，第45頁。

④ 〔美〕M·萨林斯《何为人类学启蒙？20世纪的若干教诲》（1998年北京大學演講稿，趙旭東譯），轉引自納日碧力戈等《人類學理論的新格局》，第44頁。

中心论。作为西方文明的标志性成果，长期以来欧洲音乐被视为人类音乐文化进化的唯一标本。随着西方殖民主义的不断扩张，这种文化霸权主义思想弥漫了整个世界。用本己文化的标准来衡量他文化的对象“简单”与“复杂”，进而做出“落后”与“先进”的判断（如在欧洲音乐家眼睛里竹笛之于长笛，二胡之于小提琴），其结果，暴露了以文化进化论为认识论基础所建构的这个线性范式的不公平性——诸如从单音体制到复音体制、从五声音阶到七声音阶、从调性体系到无调性体系进化的规律被当作普遍适用的、衡量一切音乐先进与落后的“国际”标准。这种线性范式的经典化形成了现代西方音乐史观及其主流话语，正如有的学者所指出的那样：“这中心之内是从格里高利圣咏到巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、德彪西和勋伯格的一长串权威作曲家和作品，而没有西方各时期的民间音乐、流行音乐及其音乐家，且不说那么多非西方国家的音乐和音乐家了。”^①如是，包括西方这个线性范式锚地在内的一切不与此保持“同一性”的音乐便被目为“落后”。譬如蔡元培对中国琵琶的评估：“某君以琵琶弹旧调（十面埋伏），其手法甚熟而音颇逆耳。尤在轮指时（此亦不独某君，凡琵琶能手，我听之总有此感想）。”^②不难看出，得出琵琶音色“颇逆耳”结论的审美标准来自于欧洲音乐中心论的价值观——它贬低甚至否定了不同音乐文化个性特征存在的价值。

人类社会发展的结果打破了文化进化论者的机械看法：过分依赖于从技术层面对文化事项进行剖析并用“同一性”原则加以判断是靠不住的。正如解构主义始祖德里达所批判的：“西方整个思想传统一直被哲学的同一性概念所误导了。因为西方的哲学传统告诉人

① [澳] 杨沐《后现代理论与音乐研究》（下），《中央音乐学院学报》2001年第2期，第44页。

② 高平叔撰著《蔡元培年谱长编》下册（2），第214页。

它与自身同一。”^① 何尝是西方，即便是具有深厚哲学传统的现代东方诸民族不也深陷其中么？尽管一些欧洲音乐中心论的坚定拥护者在总结“中国新音乐”存在的问题时曾经承认我们对中国传统音乐的优秀成分继承不够，但这充其量不过就是欧洲音乐中心论者化妆盒里的一块粉饼而已。欧洲音乐中心论者究竟看到了中国传统音乐多少优秀的“成分”或“成果”？他们是否真的相信这些“成分”或“成果”是优秀的？同时，用以欧洲音乐为中心的价值标准判为优秀的那些“成分”或“成果”是否真的“优秀”？这些，都令人怀疑。有一个挺值得玩味的“偶然”的现象：持文化价值相对观或曰文化多元发展观者，大多都在“田野”里走过并拥有长期采风实践的经历和成果；反之，不敢说是全部也是大多欧洲音乐中心论者对中国传统音乐文化中的那些“无文字”记载的民间音乐（特别是少数民族音乐）不甚了了。个中原因，恐怕不是前者太少有西方强势文化中的那种“理性”思维和逻辑推演，就是后者对处于弱势文化地位的各民族文化太缺少“感性”认识和人文关怀。实际上，在他们的理论视野中，所谓“中国传统音乐”，主要的，就是些以汉族为中心的宫廷音乐、文人音乐而已，之于大量鲜活的各民族的民间音乐和宗教音乐等，不是视而不见就是视而为低贱（“落后”）——它们不合乎欧洲音乐中心论的“进化”标准。德里达猛烈地抨击了全球化所带来的资本主义大一统的“新国际”。认为“这是在用前所未有的战争手段来谋求世界霸权。……其根源并不在于强大的军事力量或邪恶的政治制度，而是始于语言，最终当还原到哲学。”^② 这，不正是对欧洲音乐中心论文化霸权本质的准确定位吗？

对久居霸权地位的西方文化理论种种的反思，催生了反思的种

① 〔美〕乔纳森·卡勒《论解构》“译序”（陆扬），第3页。

② 〔美〕乔纳森·卡勒《论解构》“译序”（陆扬），第3页。