

桂西民间文艺论集

方士杰 著

广西民族出版社

(桂)新登字02号

桂西民间文艺论集

方士杰 著



广西民族出版社出版发行
广西南宁市益民印刷厂印刷



开本787×1092 1/36 6.188印张 130千字
1993年12月第一版 1993年12月第一次印刷
印数：1—2000册

ISBN 7-5363-2339-5/I·593 (16)

定价：5.00元

目 录

壮族末伦初探.....	(1)
爱国和爱情的完美统一.....	(23)
试谈发展壮族末伦的必要性及方略.....	(39)
壮族抢歌介论.....	(65)
试论南壮德靖斗歌.....	(104)
《荆钗记》的壮族化变异.....	(130)
彝族跳弓节探说.....	(157)
彝族跳弓节文化的原始宗教烙印.....	(179)
后记.....	(194)

壮族末伦初探

末伦的起源

末伦是一种别有一格的为壮族民间所喜闻乐见的说唱形式。它主要流传在广西的靖西、德保一带，自昔至今，不但卖唱艺人唱末伦，一般人也喜欢随口喃唱，唱者入神听者有味，动人心弦。

末伦本名“巫伦”(moedlaenz)，“巫”是巫覡的“巫”，因忌迷信，故取其谐音，称“末”或“莫”。

有人把这种曲艺分为“末伦”、“末生”(moedndip)两种。关于末伦，一说“伦”(laemh)意思是讲故事，即是用“末”的形式来讲有头有尾的故事；一说“伦”是“滚”(laenh)的意思，即不问断地接连唱下去。关于末生，一说生就是未熟，是末伦的未成熟形式，只顺口喃而未成曲调；一说末生是抒发内心感情的“末”，凡说唱非故事性的带有抒情味道的内容都归此类。以上各种观点都有一定道理，到底何说为准，尚待进一步研究；但现在民间并没有把末伦和末生分开，不论称末伦或末生，都是指这种曲艺形式，而称末伦者，则较具有普遍性。

有的末伦介绍者把末伦分为下甲末伦和上甲末

伦两种。“流行于靖西县城以北的曲调称为上甲末伦，源于旧州（靖西县城以南）的曲调称为下甲末伦。”（见《广西民间文学丛刊》1980年第二期）就靖西范围而论，这样分是无可非议的；就整个末伦流传地区而论，这样分是欠科学的。末伦主要流传在靖西、德保两个县，应全面调查两个县的情况而后区分。靖西县以旧州为中心的下甲地区末伦，自成曲调；这种末伦，曲谱是大（宫）调式，每一段落以“哎”开头，以“唧呀咿”结尾，其旋律与巫觐调相近。靖西县上甲地区与德保县是近邻，其中渠洋、魁圩、武平三个乡镇与德保县接壤（渠洋、魁圩过去长期属德保县，1958年才划归靖西县），这个地区与德保县大部分地区的生活习俗是一样的，所唱的山歌调子以及歌词的押韵方式也是一样的，流传在这个范围的末伦调子也是基本一样的；这种末伦，曲谱是小（羽）调式，每一段落以“哎”开头（也有不以“哎”开头的），以“哎你呀”或“哎杯呀”或“哎依呀”结尾，其旋律与巫觐调相同。因此应该把末伦分为这样的两种：一种是靖西县以旧州为中心的下甲地区末伦；一种是以德保县为中心，包括靖西县上甲地区的末伦。此外德保县南部还有一种末伦，但这种末伦地域局限性较大，流传不太广。

末伦的表演形式是说说唱唱，但传统末伦只唱不说：没有独段道白，然而其曲调具有口语叙述的特点。它没有固定不变的谱式，唱时只要求保持其

主旋律，音调则可以根据曲词的不同感情有或高或低或快速或缓慢之分。

靖西、德保末伦尽管其调式不同，但却有其共同特点，那就是旋律一样流畅、感人，引人喜爱；它们都具有叙述性和抒情性，便于说唱古今故事和抒发人们内心喜怒哀乐之情，它们的基本情绪都较平缓、低沉，适合表现叹、诉、怨的内容，但灵活改变情绪，也可以表现其他内容。

关于这种壮族独特艺术形式的起源，靖西、德保两个县民间有两种不同传说。靖西县传说（据靖西已故老艺人何圭山、赵开瑞所述）过去（约三百年前）靖西旧州有个穷秀才赴考落第，回来后心灰意懒，唉声叹气，借巫覡唱调改编成曲，叹唱自己赴考落第，怀才不遇之苦情，一经传开，便成末伦这一曲种。德保县传说（据德保老艺人莫继先所述）古时候有个周公旦（男），有个桃花姑（女），两个都是法术高超的法师，两个都料事如神，能卜吉凶，消灾救人。他俩经常斗法，难分上下；又互相依存，取长补短，不可分离。周公旦就是道公的鼻祖，桃花姑就是巫婆的鼻祖。从桃花姑以后才有巫婆，有了巫婆才有末伦调。

这些传说的某些方面可以参考，但不能作为科学考证的依据。经查典籍和靖西、德保两县地方史志，未见有关末伦起源的明确记载，我们只能用历史唯物主义的观点，结合这一曲种的特性以及地方民族的风俗习惯进行考证。毫无疑问，民间文艺都

是劳动人民自己创造的，末伦也是如此，它决不是某人（那怕是名人、仙人或半仙人）雕刻出来的艺术模式。但是末伦的起源与宗教有密切关系。鲁迅指出：“诗歌起源于劳动和宗教。其一，因劳动时，一面工作，一面唱歌，可以忘却劳苦……其二，是因为原始民族对于神明，渐因畏惧而生敬仰，于是歌颂其威灵，赞叹其功烈，也就成为诗歌的起源。”（《鲁迅全集》卷六，第315页）此论对研究末伦同样有指导意义。壮族人民过去信奉道巫，视道巫为救世主。据《镇安府志》（镇安府设于明朝初年，管辖今德保及周围数县，府治德保县城）记载：俗好巫鬼……镇属凡有疾病，不事医药，专请鬼婆祈禳……”（卷八）《镇安府志》记载的是从唐代至清朝光绪年间的史实，据所载，“女巫则遍地皆有”，而且“自昔已然”。靖西县当时是归顺直隶州，在《归顺直隶州志》中也有类似记载：“……然多信巫覡，遇有疾病，辄令祈禳酣歌于室，此风牢不可破。”可见巫覡活动历史已久，它成了人们精神生活中不可缺少的东西。

蒙昧中的壮族人民不仅对巫覡的迷信邪说笃信不疑，虔诚接受，而且很喜爱巫词艺术和优美曲调。巫调是有相当高的艺术价值的，它的调子凄婉悲切，易动感念，人们乐于接受，并用它来叹唱自我，表白心迹，久而久之，就脱胎成为在民间广为流传的说唱形式。后来鬼婆在巫事活动中，也和民间说唱结合起来了。《镇安府志》载：“……且鬼

婆多系年轻妇女，彻夜呕吁，淫妖荡佚，少年子弟，群相环睹，藉以勾引，亦伤风败俗之甚也。”

（卷八）少年与鬼婆互相“勾引”之事，已超出了巫覡的经轨，渗入了谈情说爱的因素。靖西、德保巫婆所唱的称“巫路”，据说内容有三十六路（或三十六门），如“宁巴请香”、“乃周姆”、“上路”、“接魂”……等等，都是迷信的路数。但巫婆在与年轻男子对唱时，都唱爱情的内容；有的女巫与男子“彻夜呕吁”哥妹私情，天亮才“巫归正路”。由此可见，“巫”与“末”的关系何等密切，后者从前者脱胎而来，又互相“来往”，互相促进，“巫”求助和利用文学的艺术魅力以加强自身的吸引力，“末”亦借助“巫”的广泛影响而加强自身存在的力量，并逐步提高和完善。

末伦在这块方寸之地产生、流传，并不断得到发展，其发展大致分为民国前、民国年间、解放后三个阶段。

民国前的末伦，源头难于查考，可以追溯的作者以何圭山、赵开瑞所述的那位清代落第的佚名秀才为代表。据传，那位秀才的确创作过不少末伦，并用方块土俗壮字记录，后世有他的手抄本流传；正因为有他的手抄本，所以人们误以为他就是末伦的创造者了。由于他的抄本已失传，今天难于弄清楚哪一首是他的作品。

到了民国阶段，末伦更蓬勃发展，产生了一批象《送夫出征》那样著名的曲目。这个阶段末伦曲

人的代表是凌雅林。凌雅林是靖西县城人，留日文人，他从日本学成归国后，官场失意，便隐居乡里。这位先生汉学造诣很深，但他不象一般文人那样自命清高，满口之乎者也，看不起民间口头文学；他是当地壮人，对民间文学很感兴趣，特别爱好末伦。也根据汉族故事和当地题材编了不少末伦作品，其代表作有《二度梅》、《昭君和番》、《狄青征南》、《孟丽君》、《红八军攻靖城》等。他编完了每一首末伦，都教给盲人，让他们去卖唱，自己也不图报酬，凌先生不在人世了。但有些从他那里学到末伦的艺人迄今还传唱他的杰作。

这个阶段，末伦的发展与木偶戏、壮剧的盛行也有一定关系。这两个剧种的叹板，其唱词的句法、节奏、韵律与末伦是同体的，一段叹板就是一首末伦，人们也常常用来当末伦唱；师傅唱戏的时候，也把末伦调插入其中，作为一个曲牌，用来表现与这个曲调的情绪一致的内容，木偶戏和壮剧的发展，同时促进了末伦的发展。

建国后，末伦的发展出现了新的飞跃。在旧社会，末伦只流传于土屋茅舍之内，偏街陋巷之中，不能登“大雅之堂”。建国后，它换上新装与其他艺术形式争芳斗艳了。各级专业和业余艺术团体陆续将末伦搬上舞台，而使这朵艺术之花大放异彩。在这方面，靖西、德保两县的专业和业余文艺工作者作了不少努力，成绩颇为显著。两个县从建国至今搬上舞台的主要曲（剧）目有《歌唱共产党》、

《吴忠的故事》、《笑河山》、《痛说革命家史》、《怀念周总理》、《怀念毛主席》、《一担塘泥》、《女儿媒》等，这些节目在各级舞台上都产生了较好的艺术效果，引起了曲艺界对末伦的重视。

末伦的地方民族特色

任何一种艺术形式，都在一定的民族环境，一定的土壤中萌芽、成长，因而它必然具有自己鲜明的地方民族特色，这正是任何一种艺术形式赖以生存和发展的根基。末伦流传的地域有限，但由于其民族地方特色很浓，因而具有强大的生命力，并倔强地向外扩大它的影响，使人们不得不感到它的存在。

第一，末伦主要反映壮族低层百姓的命运和心声以及叙说容易引起他们内心共鸣的悲欢离合故事。末伦是过去劳动人民在苦闷、失意、悲伤、传情或闲逸无事的时候唱的。富人不唱末伦，这不仅因为末伦是“下里巴人”，还因为他们无忧无虑，没有什么不如意的东西值得叹诉。过去流传的末伦，内容一般有叹悲哀（如丧父丧母叹、丧夫丧妻叹、孤儿叹），叹苦楚（如乞丐叹、长工叹、征兵叹），叹思乡思亲，叹别离（如夫妻别叹、情人别叹），叹恋爱婚姻（如表白爱情叹、失恋叹、光棍叹、逼婚叹、出嫁叹、离婚叹、童养媳叹、贱妾叹），等等。这类内容以表白内心，吐露真情，倾诉愿望，哀叹命运为主，感情色彩很浓重，几乎每

首末伦都以不同感情扣人心弦。

《送夫出征》是这类末伦的典范。这首末伦的背景是抗日抗争时期。在外敌入侵，国难当头的时候，丈夫应征入伍，奔赴战场，妻子送他上路。妻子在送别时唱道：

听妹讲根底出来，
算我中华牌古老，
发明再创造名扬，
几千年图强发奋；
今让小日本来欺，
倘若不拚力抵抗，
明天就变亡国奴，
我国就受苦受难，
狗死跳蚤散可怜，
大蛇七寸断难走，
鱼晒沙滩就难活，
火烧山林雀难栖。

这位有强烈爱国心的壮族进步女性，用形象生动的比喻方式，对丈夫讲了一番保卫祖国的道理，几句话就说得明明白白。她还嘱咐丈夫，到队伍里要听从头人指挥，出操不要怕苦，要遵守纪律，出门不要贪花好色，不要见了年轻姑娘就动心，把家里的妻子象烂草鞋那样丢掉。丈夫回答妻子说，他走了以后，常写信和寄照片回来，在外期间，见路边花

不采，见枝头果不摘，打完仗就回来。他俩你唱我答，句句有血有肉，使人听了受到爱国主义思想的熏陶和纯洁爱情的渲染。这样的内容道出了人们内心的愿望，所以人们乐于传唱，欣赏不厌。

有一首《寡妇叹》，也是流传颇广的。其中有这么几句：

夫君命早亡，
小儿郎为伴，
守着不嫁难成人，
只怕苦一生到死。
有穿没有吃心忧，
有盐没有油心烦，
进门自煮饭劈柴，
出门头难抬孤苦，
犁田牛欺负眼白，
种瓜人偷摘心狠，
夜黑山风紧胆寒，
寡妇当家难谁懂？

这位寡妇，不但丈夫死了，公婆叔姑也没有了，膝下只有个还不会做事的小孩，里里外外她一个人忙，吃的穿的她一个人找，而且还吃人白眼，受人欺负，日子真是难过，一世人难熬到头。这样描述一个寡妇的遭遇，是很有艺术渗透力的。题材与此类似的各类穷苦人以及各种遭受不幸的人对自己命

运的叹诉，不但引起同一际遇的人的共鸣，而且容易打动一般穷苦人和善良人的心，人们听了，都会勾起联想和同情，听到最动情的地方甚至会禁不住泪流满襟。末伦就是这样唱到人的心里去了，因此它有抓人的力量，有存在的群众基础。

末伦除上述各种类型之外，还有唱历史故事、民间传说、英雄人物的，如《二度梅》、《昭君和番》、《山伯英台》、《十朋玉莲》、《秦香莲》、《毛红玉音》、《吴忠》等等。这类末伦同样是壮族人民喜闻乐见的。因为这类末伦故事完整，篇幅较长，曲词生动，感染力强，所以成为影响较大的传统曲目。

第二，末伦有它与古今中外其他各种文艺形式迥然不同的独特的语句结构和韵律，以稀有的身价自立于文艺之林。末伦作为桂西“山货野味”，它的味道与猪鸡鸭肉不同，与鱿鱼大虾也不同。它不但在音乐上有自己的独特样式，在文学上也具有独家特点，它的语句结构和押韵方式尤为特殊。

末伦为五、七言体，通常五、七言相间而用。每首末伦的句数不限，后踏韵韵而行，一句接一句唱下去，象琐链一环扣一环，象雪球越滚越大，直到把内容唱完为止，也不分节，与八行的律诗，四行的绝句或自由诗都不同。它与当地的山歌也不同，当地山歌虽然也是七言句式，但它两句为一联，在句子结构上，同联上句与下句有关系，联与联没有关系。如：

大雨一阵接一阵，
 鸭仔身干鸡身湿。
 牛想和马来配对，
 脸无笼头愧价低。

这四句歌分为两联，各联内部的上下句意思都一褒一贬，两句紧紧相连，不可分开，两联各有完整的意思，上下联之间只有意义上的内在关系，句子结构是相独立而存在的。末伦则不同，无论内容或句子结构，每一句都与上下句互相关联，直到终结为止。如：

吸烟筒连筒，
 筒去又筒回，
 哥吸妹烟醉沉沉，
 得做一家人才好，
 缝补针线靠妹连，
 早晚油和盐妹管，
 哥凭阿妹脸光荣，
 怕打卦不中心冷。

从这段唱词可以看出，末伦句与句之间是互相依存，上下挂钩的，内容始终连贯，音韵互相挂押，不能脱节，整首末伦就象一根完整无缺的链条；如果某个句子越出了轨道，链条就出毛病，就“伦”

得不圆不顺。

末伦的韵律与各种诗体及各种曲体不同，它们只押脚韵而不押腰韵。它与本地山歌也不同，山歌是两句一联押脚腰韵；联与联之间有脚韵关系，无腰韵关系。如：

Cungq yiu^h le ngeiz hoi^j (hawj)
laemz bea^t

(放风筝希望有风吹)

Cingh lau letgat mbouj haen (raen)
mae

(只怕线断不见丝)

Biulaemz mbatroiz guq mbouj dauq

(吹几多口哨也不回头)

Byauq nox bouhbeij haet reiz ndaen[△]
(dei)?

(表妹呀那时怎么好)

末伦不限句数，不分章节也不分联，一串到底，句与句之间只押腰韵不押脚韵。所谓“伦”就是连续不断地滚唱下去的说法，是从它的韵律找到根据的。末伦押上腰韵，节奏就很清楚。按照规范要求，五言句后句第三个字押前句最后一个字的韵，七言句后句第五个字押前句最后一个字的韵，为三二式和五二式；而且平仄交叉而行，即第一句尾韵是壮文第一、二调，第二句的腰韵也押一、二调，第二句的尾韵则要转押壮文第三至第八调，第三句腰韵又要跟押三至八调……如此交叉变押到

底。这种押韵方式音乐性强，唱起来琅琅上口，顺畅动听。如：

Gyaucingz mbouj daemjdaej
saemcaz,
(交情不到底心里难过)
Yofwngz mad naemxda siengj
nih(mwngz)
(抬手抹眼泪想你)
Byag nongx beij guengzsi[△]j (cuen-
gzbu[△]h) byag baeuz
(别妹象衣袖别衣身)
Bya nongx beij deuzgaeu bya
maex (faex)
(别妹好比藤别树)
Bya nongx beij aenbaeh byag
vei(ror)
(别妹犹如篦子别梳子)
Byag bae gij aen bei caenz dau[△]q
(别去几年还不回)

从这几句可知，末伦的格式是这样的：

×××××××0
××××0×△
××××△×0
××××0×△

××××△×0

××××0×△

若第一、二句是五言句，则第二句腰韵可押在任何一个字上，但习惯押在句头；往下行句就不能违反三二式和五二式规律。

以上是规范化的押韵方式。靖西下甲末伦必须严格遵守这种格式，否则很难唱下去。德保末伦可以破格押韵，比较自由，不一定是三二式和五二式的。德保末伦的音乐节奏比靖西下甲末伦的音乐节奏自由，所以它的韵点可以不象下甲末伦那样固定不变。但这只是对韵点而言，互相押韵的壮文调类是不能破格的，否则就会伤害它的音乐美。

末伦句子结构和行句的这种独特性，使它具有自己的长处。它的严格的押韵规则加强了说唱时音乐的节奏感，唱起来高低相间，抑扬顿挫，音乐的美感和词句的美感交融在一起，就把人带进美的境界，使人沉醉在美的享受中。它不但可以叙事，也可以抒情，还可以塑造形象，这样它就能发挥更大的艺术功能。

第三，末伦具有壮族人民乐于欣赏的美学价值。人是“按照美的规律来造成东西的。”（《马克思恩格斯论艺术》卷一，第22页）“艺术是属于人民的，它的最深的根源，应该是出自于广大劳动群众的最低层，它应该为这些群众所了解和为他们所挚爱的，它应该将这些群众的感情、思想和意志联合起来，它应该唤醒他们中间的艺术家和发展他