

金芦笙

马伯龙 杨昌树 主编



贵州人民出版社

金 芦 笙

马伯龙 杨昌树 主编

贵州人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

金芦笙/马伯龙等编. —贵阳:贵州民族出版社, 2004. 12

ISBN 7 - 221 - 06820 - 8

I. 金… II. 马… III. 笙—基本知识—中国 IV. J632. 12

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第133433号

金 芦 笙

主 编 马伯龙 杨昌树

责任编辑 陈茂荣

出版发行 贵州人民出版社

地 址 贵阳市中华北路289号

邮 编 550001

印 刷 贵阳经纬印刷厂

开 本 16

字 数 600千

印 张 18.625

版 次 2005年3月第一版

印 次 2005年3月第一次印刷

定 价 36元

书 号 ISBN7 - 221 - 06820 - 8/J · 371

编 委

主 任:马伯龙

副主任:唐世清 张立凡 杨昌树 付明华 唐德松 王建华

委 员:韦祖雄 吴远隆 吴培安 龙世忠 杨正刚 王 华

杨 宁 柳忠贵 吴绍隆 任永福 李天予 姜宏芳

杨胜文 杨通俊 杨蓉蓉 杨正周 杨 和 杨昌业

张家国 付爱华 杨 涛

主 编:马伯龙 杨昌树

副主编:唐世清 付明华 张立凡 唐德松 王建华

乐谱部分编辑:唐世清 张立凡

弘揚芦笙文化

振奮民族精神

王朝文



二〇〇三年元月九日

序

芦笙是我国苗、侗、水、彝、瑶等民族的一种传统的簧管和声乐器，它历史悠久，早在两千多年前即已流传于我国的黔、云、桂、川、湘等省区以及东南亚的越南、老挝、泰国等国家。

在我省苗族人民的心中，芦笙是神圣、纯洁、欢乐和友谊的象征。在历史上的战争中，苗族人民以芦笙为战斗号角，激励人们出征，去战斗、拼搏。新中国成立以后，芦笙更给人们带来了喜庆、欢乐和幸福、美满的生活。少数民族同胞离不开芦笙。在苗族古歌和苗谚中有这样的记载：“诚心三年半，芦笙听不见，姑娘叹了气，后生冷了心。”“金竹叶子嫩青青，苗家自古爱芦笙，隔山听到芦笙响，牵动花裙牵动心。”“小伙子口不离笙，姑娘手不离针。”“不会吹笙，不是苗家后生；不会绣花，不是苗家姑娘。”“芦笙不响，五谷不长……”这就是芦笙给人们带来的情感。

在改革开放的今天，芦笙不仅响遍贵州，也响遍了祖国的大江南北，走向世界。80年代以来，芦笙进入高等院校作为一门民族乐器进行教学，历史赋予了芦笙一定的学术地位和价值。为进一步弘扬芦笙文化，使它得以不断传承与发展，让世界更多地了解芦笙，让芦笙穿越苗岭飞向世界，我们编写了这本《金芦笙》。

本书分三部分，第一部分为论文；第二部分是贵州部分地区具有代表性的民间芦笙曲；第三部分是芦笙改良以后为其创作的芦笙乐曲。以此作教学、研究、交流之用。由于水平有限，难免有差错，敬请批评指正。

目 录

序	(1)
贵州苗族芦笙文化研究	杨方刚(1)
浅谈芦笙的继承与发展	杨昌树(10)
试论芦笙教学	韦祖雄(19)
论苗族芦笙文化的国际地位及开发对策	杨光全(22)
弘扬苗族芦笙文化,促进民族艺术发展	李正品(26)
从“滚山珠”看苗族芦笙舞的生态与发展	王明贵(28)
浅谈威宁苗族芦笙舞蹈	杨全忠(34)
论芦笙文化的地位和作用	潘正才(38)
谈民族音乐教育中的芦笙教育状况	杨昌树 付明华(42)
格糍碌	杨正周(44)
谈苗族芦笙与祭祀	杨昌树(48)
芦笙音乐的创作随想	杨昌树(51)
芦笙新概念	杨胜文(54)
论“吉巴梭”芦笙会的历史盛衰因素	吴昌卓 吴银铨(55)
浅谈侗族芦笙	吴培安(63)
芦笙在苗族丧葬习俗中的作用	李登高(68)
加强生态文化旅游设施建设,推进谷陇全面发展进程	杨昌业(72)
苗族芦笙文化	任永福(76)
浅谈如何培养中学生学习芦笙的兴趣	张家国(78)
排牙——芦笙芒筒的故乡	杨正刚(80)
浅谈苗族芦笙文化在民族地区发展生态旅游中的作用和地位	李延忠 姜宏芳(81)
芦笙伴我走天下	龙世忠(83)
雷山笙声迎远客	蒋济隆(87)
民间芦笙文化如何发展	王 华(90)
坝固苗族芦笙文化	杨兴华(92)
芦笙是我省旅游业中的特色标帜	杨昌树 付明华(95)
侗族芦笙文化之我见	杨昌树(98)
黄平芦笙断层及其对策探讨	王 华(100)
都匀苗族现代芦笙特点初识	柳忠贵 潘国强(103)

芦笙文化走向世界艺术之林	杨昌树	唐世清(106)
芦笙文化简介	唐世清	杨昌树(110)
苗族芦笙文化是怎样走向世界的	吴治清	(117)
浅谈苗族的芦笙文化	马正新	(122)
芦笙音乐演奏与现代音乐演奏的部分关系	曾新波	杨正刚(125)
浅谈“东方迪斯科”——反排木鼓舞的继承与发展	张家国	(127)
为苗族文艺倾注满腔热情的人	唐光新	张希才(130)
教育是发展和传播先进文化的主战场	杨昌树	付明华(132)
论苗族芦笙文化的创新	杨茂锐	(135)
浅谈芦笙的起源及社会功能	张永祥	吴德坤(138)
浅谈苗族芦笙舞的艺术特点	吴廷杰	许士仁(143)
试论芦笙的文化张力及审美张力	杨 捷	(147)

贵州部分地区民间芦笙曲

黄平民间芦笙曲的大花舌音	(151)
雷山县岔河苗族民间芦笙曲	(152)
黄平县苗族芦笙曲	(152)
丹寨县排芽寨民间芦笙曲	(155)
丹寨县排调区短裙苗族芦笙曲	(159)
雷山、丹寨一带地区的芦笙曲	(161)
凯里舟溪、青曼一带苗族芦笙曲	(164)
台江县反排芦笙曲	(166)
侗族芦笙曲	(167)
凯里市:龙场《老娃山》侗家芦笙	(167)
雷山县“八一”乡长雷寨苗族民间芦笙	(169)
雷山县桥港乡苗族芦笙曲	(170)
雷山县岔河乡苗族芦笙曲	(171)
榕江县平江乡滚仲寨苗族民间芦笙曲	(172)
榕江县滚仲区苗族芦笙曲	(176)
剑河县翁座苗族芦笙曲	(177)
剑河董缴苗族芦笙曲	(178)
侗族芦笙曲	(178)
诺德仲	(190)
贵阳花溪一带民间芦笙曲	(191)

改良芦笙曲选

水利战歌	(195)
喜迎铁牛进苗寨	(199)
野营到苗寨	(203)
丰收的喜悦	(207)
清水江畔丰收乐	(210)
欢乐的苗家	(217)
懂洞洛祝更(大家来跳)	(222)
放排号子	(226)
舞曲	(228)
丰收之夜	(231)
沸腾的侗乡	(233)
吹起芦笙唱丰收	(238)
苗岭连北京	(241)
铁路修到苗家寨	(243)
清江夜舞	(247)
山寨盛开幸福花	(249)
苗岭欢歌	(250)
山水情	(252)
卡秋莎	(253)
五十六个民族五十六朵花	(254)
芦笙与月琴	(256)
苗山情	(260)
花场新歌	(263)
节日场上	(265)
山丹丹开花红艳艳	(268)
草原情歌	(270)
苗岭夜歌	(272)
太阳最红毛主席最亲	(273)
欢庆的节日	(275)

贵州苗族芦笙文化研究

杨方刚

苗族,是一个具有悠久历史的民族。其先民的分布,可靠记载是《战国策·魏策》所记:“昔者三苗之居,左彭蠡之波,右洞庭之水。”在《国语·楚语》、《史记·帝王世纪》等文献中,蚩尤——九黎——三苗——南蛮,有一脉相承的渊源关系。由此可知黄河下游南北岸曾是苗族先民繁衍生息之地。秦汉时期,苗族先民基本上集中在武陵山区,并与瑶族、畲族先民结为“蛮”联盟的这种互相裹缠,一直维持到公元前后,武陵地区是他们最后的集散地……晋以后,逐渐有一部分分散,向西成为苗族,向南成为瑶族,向东成为畲族。^①

苗族的历史是一部由北向南的迁徙史。在苗族民间传说和贵州西北地区苗族记述先民们由北向南、向西大迁徙的芦笙舞(词)中可得到充分印证。这些口碑资料说:苗族的老家在东方。

苗族文化经历了历史上与汉族的密切联系到与多民族的接触,直到进入西南山区独立、封闭发展的漫长过程,它在迁徙中的失落和与其他民族的相互融合,也就可想而知。芦笙就是在这个漫长的历史过程中逐渐衍化成的一种主体文化式样。除松桃县的苗族,芦笙活动已在其社会生活中消失外,其它苗族地区,芦笙活动至今仍是极其重要的文化生活的组成部分。贵州苗族芦笙,传统形制主要为一斗6管6音(含六管五音、四音、三音、二音、一音)笙。音序有以羽、徵、商为主音的3种5声音阶样式。以徵为主音的3种5声排列各为:sol、la、do、re、mi、sol、sol、la、do、re、mi、sol、sol、la、do、re、fa、sol。五管七音芦笙只流行在贵州水城南开苗族地区。贵州苗族民间芦笙繁复多样,小异而大同,这是各支系、族群文化相互交融,吸收的结果。从芦笙在祭祀、民俗、纪事、娱乐等社会生活中所担负的“角色”及功能看,其内涵与方式亦相同相似。足见它是苗族世代传承沿袭下来的一种具有典型意义的古老文化。

一、苗族芦笙源流概说

芦笙的历史沿革及其他笙类乐器有什么关系,史典记载极少,即使提及亦过于简略;加之出土实物极少(制作芦笙的竹、木、葫芦等材料易朽,极难遗存),所以要回答它产生的年代,尚需时日。笔者拟据史料,参照流传于民间的关系芦笙的传说,对其源流问题作探索性的疏理,通过一代又一代艺人承传下来的口碑资料,应是文献资料的补充,具有不可忽视的学术价值,特别对于长期处于无文字^②文化的社会生存发展的民族来说,尤其值得重视。

(1)1990年河南信阳出土一件五管孔葫芦笙。《苗族文化史》(1447页)说:“从先秦苗族的分

① 《中国少数民族文化史·苗族文化史》1435~1436页

② 《苗族文化史》1438页:“苗族历史上是否有过记录苗语的文字,这在苗族文化中是一个永远解不开的谜。因为民间传说古代苗族曾有过文字,后来由于种种原因失传了。”

和后来苗族的向南迁徙,这件文物暗示我们,苗族的六管芦笙也许在先秦时便出现。”

(2)现存贵州凯里市城南 17 公里河滩上的《甘囊香芦笙碑记》^①称:“吹笙跳月,乃我苗族数千年来盛传之正当娱乐。”

(3)1957 年云南江川李家山 23 号古墓出土一具青铜葫芦笙,有四管插口。同年,晋宁石寨山古墓出土一具青铜葫芦笙斗,有七管插口。同时出土有奏弯管芦笙的铜制工舞俑。两墓出土物品的时期为春秋晚期和战国初期。

(4)陈旸《乐书》载:“至道元年(公元 995 年),其正龙汉遣其使龙光进,率西南诸蛮来贡方物……令作本国歌舞,一人吹瓢笙,如蚊蚋声,良久,数十辈连袂宛转而舞,以足顿地为节。”

(5)《中国音乐词典》“芦笙”条:“卢沙就是芦笙的前身。芦笙一名见于明代文献,明代倪辂《南诏野史》载,滇中的苗族‘每岁孟春跳月,男吹芦笙,女振铃唱和,并肩舞蹈,终日不倦。’明代钱古训《百夷传》载:‘村甸间击大鼓,吹芦笙,舞干为宴。’民间传说(摘引流传面较广的传说两则)”^②:

①很早以前,芦笙的管筒有多有少不统一,苗族首领统一了当时居住在长江中游一带的 6 个较大的部落(支系)后,下令把芦笙一律定为 6 支管筒(笔者按:统一各苗族部落的行动,大体于苗族先民由“三苗”向“南蛮联盟集团”转化的时期)。

②古时,苗岭大娄山下,有个名叫佑梭的苗家青年,为向他心爱的姑娘彩娥表达情意,砍了一节苦竹,含在嘴里轻轻一吹,便发出了动听的声音。佑梭把这类似口弦的乐器取名“格仰”。后来,他无意中把两支“格仰”一起吹,声音增大多了。由此启发了他在葫芦上开几个洞,插上数根“格仰”。但他仍嫌声音单调,不能表达要向姑娘传达的心意。他反复揣摩,根据苗歌(语)主要的 6 个声调试做出 6 支“格仰”,按声调的高低顺序插进葫芦肚里,分别按动每支格仰的音孔,发出了动听的声音。佑梭称其为“葫芦六音”。但葫芦又薄又脆,不耐用,他用木料仿葫芦的样子做笙斗,制成新“葫芦六音”。

据以上资料,笔者以为:

一、芦笙的前身,现仍存活于民间的葫芦笙(或称瓢笙),产生于春秋时期。

二、芦笙一名虽初见于明代,但“卢沙”的称谓则在宋代范成大《桂海虞衡志·志器》中就出现了:“卢沙之制,状如古箫,编竹为之,纵一横八,以一吹八,伊嘎其声。”

三、现流传民间的五管、六管、七管芦笙和葫芦笙,系由单管“格仰”变革而来。定制于六管有其历史的、社会的原因。

芦笙,作为一种乐器,历史演进的步履非常缓慢;作为一种文化物,它以强劲的穿透力超越亘古时空,稳定地传承下来。恐怕很难用“经济落后”一言以蔽之。芦笙是一种乐器,但又绝不仅是一种乐器,它蕴含的历史文化信息和社会功能都远远超出了“乐器”本身所承载的限度。

二、芦笙是一种多功能的文化复合体

在贵州苗族地区的社会生活中,芦笙的身份非常特殊:在人们的观念中,它是一件神器,在祭祀活动中,它是祭器也是法师;在社会教育中,它是件具有语义性的教化工具,是具有某种记事含义的文化物;在文化生活中,它则是一件不可或缺乐器。由是芦笙在苗族社会中逐渐演化成为一种内

^① 甘囊香芦笙堂是黔东南苗族侗族自治州境内最大的苗族人民吹笙跳月的场地之一。碑建于民国 31 年,即 1942 年。

^② 见《贵州芦笙文化》的“芦笙与六声”节。

文化物;在文化生活中,它则是一件不可或缺的乐器。由是芦笙在苗族社会中逐渐演化成为一种内涵极为丰富的、外延不断扩张的“符号”。它以历史赋予的特殊身份和多种功能,作用于苗族社会生活的各个领域。

1. 图腾的变异。苗族人民世代传递着一个古老的观念:“木鼓是祖灵栖身之所……芦笙是‘母亲’的化身。”这一观念的形成与苗族先民对于“枫木”和“葫芦”的图腾崇拜有内在的联系。

苗族神话中,枫木是图腾之一。《山海经·大荒南经》中说:“枫木,蚩尤所弃桎梏,是谓枫木。”郭璞注:“蚩尤为黄帝所得,械而杀之,已,摘弃其械,化而为树也。”现苗族木鼓蒙皮,属膜鸣乐器,而它的前身则是整体用木(挖空内瓢的树段)制成,本原意义上的“木鼓”,属体鸣乐器。由蚩尤所弃桎梏化为枫木,由枫木化为“祖灵”,再用它制成鼓,于是,木鼓就成了“祖灵栖身之所”。可知,祖灵栖身于木鼓的观念,具有图腾意识。另一则关于苗族祖先的神话传说:一对兄妹在洪水时代,乘“葫芦”得以幸免,并繁衍后代。这就直接表明了视芦笙为“母亲化身”的观念。它表现了苗族先民对葫芦的图腾崇拜。而芦笙脱胎于葫芦。

观念,是社会的产物。认为芦笙为“母亲”化身的图腾观念,可能在母系社会中孕育而成。“母亲”是氏族的头人、领袖。芦笙在母亲掌握的祭祀、劳动、作战等重大事项中,是一件重要工具,久而久之,它的声音与形象和母亲形象(权威)融为一体,成为代表群体意志,统一族群行动的象征。当人们告别氏族社会,作为族君领袖的“母亲”不存在了,而芦笙则流传下来,继续发挥着凝聚群体的作用,并在传统的社会观念延续发展中,逐渐演化为苗族社会的精神领袖——“母亲的化身”,芦笙之声被认定为族人均应听从的母亲的声音。芦笙所表现的各种图腾观念,在各地均有所见。如“猴鼓舞”,表现对苗家“恩人”猴子的敬意;“长衫龙舞”,表现黔西苗族对羊图腾的崇拜;黔东南地区苗族以飞禽为名的芦笙舞,折射出对鸟的图腾崇拜等等。正是芦笙所携带的这种图腾色彩,使其成为族群的灵魂。

2. 人化的神器。在各民族的祭祀典仪中,乐器通常是营造庄重肃穆的气氛,建构“祭”的文化物。芦笙在祭祀活动中,角色不仅是乐器,还是具有“通灵”功能的“法器”,且是有别于其他法器和拟人化了的“神器”。下面以黔西北丧祭仪程和黔东南每13年举办一次的“吃牯脏”节为例。

黔西北苗族丧祭仪程大体分6段(整个仪程均有芦笙参予):请灵。芦笙奏“开头曲”,平舞三圈,作揖三次,转头舞三圈,请祖灵上坐,请死者喝酒吃饭。芦笙奏道:“活着的人泥土养,死了的人泥土埋。”迎客。吹奏迎客调,平跳到门边,向来客舞转三圈。上祭。吹奏祭祀曲,平步转跳两圈,作揖两次,上祭酒三杯。芦笙奏道:“留儿遗女在门外,丢儿弃女站门边。”交牛。奏打牛曲,舞一圈,向灵柩下跪作揖,准备杀牛,交给亡灵。打老牛。一人吹跳芦笙,一人击鼓,二人双足交替急速作圈舞,互相追逐,模仿剧烈的打牛状。送亡灵。芦笙奏送灵曲:“送你去啊!回到你来的地方。”

黔东南苗族杀牛祭祖,以芦笙吊唁的“吃牯脏”节,要吹跳三天三夜芦笙。过程大体为请祖灵。芦笙奏道:“好鬼来,恶鬼走,祖先,请来欢乐!”并由芦笙宣叙往昔的岁月和民族迁徙的历史,缅怀先人业绩;重申民族的传统规约,复述公德古理。要求人们不忘过去,莫忘故土,想着祖先,忠于民族杀牛祭祖。芦笙以长篇词调代表族人向祖灵诉说心意,乞佑子孙,祈福禳灾。送灵引路。指引老人的灵魂:“回到始祖居住的地方去,和祖宗们永远在一起。”

上述祭祀活动中,无论是发丧送灵,还是驱鬼祭祖,芦笙吹奏的是一种朴素而明确的“芦笙词语”,不是我们通常所见的、神秘的符咒话语。

不难看出,芦笙具有巫师和寨老的双重身份。它不仅“通灵”而且“通人”,把某种具有神秘色彩的意念行为(祭),演化为直白的教化活动。所以说它是人化的神器。

3. 神化的乐器。作乐以通神,在很多地区的民俗活动中均有所见。以芦笙为媒介,黔西等地苗

族的“打鼓芦笙”活动中,笙代表生者诉说苦情,鼓代表死者作出回答,这是一种典型的、以芦笙为工具,让阴阳两界直接对话的形式。各地还有很多类似的变异形式,如:织金苗族“祭母”、松江苗族芒筒芦笙和紫云苗族芦笙“祭祖”、安顺苗族芦笙“颂母亲”等等。在低沉的木鼓,雄浑的芒筒,苍凉的“扫鞭”(即摇动裂竹)和摇曳的火把烘托下,芦笙手踏着沉重的舞步,吹奏着哀怨的芦笙曲“诉说苦情”。这里的芦笙是生者的化身。它反映了苗人的古老的传统观念:“死者听不懂人的语言,唯有唱或用芦笙吹出来才能听懂。”现存于黔西县境内称为“打冷嘎”的一种用芦笙“接魂”的法事中,芦笙演奏却是一种“非乐”的作乐形式——芦笙手操着用蜡封闭音管,使芦笙音不能张扬的“闭管芦笙”,面对坟茔,代表小辈向故去的老人演奏,无声地陈述心曲。诉说儿辈们无力及时安葬老人的原由(家境贫寒),乞求原谅,请老人“回家”接受供奉。仪式一直要进行到坟中一只被认为是亡灵化身的蜘蛛出现,将其带回家中才算完结。之后,还要把亡灵的化身送回墓地。整个过程,芦笙都在默默地“讲述”着一种不为生者所闻,但能通往另一个世界的“话语”。在这里芦笙不仅可以突破阴阳阻隔,沟通人鬼之间情感的媒体,而且是一件能“讲”冥界语言的被高度神化的乐器。这种有形有声的非乐的作乐形式,可能是古代巫文化式样的孑遗,无声之乐,可作古代“大音希声”说的注释。

4. 赋有历史叙事含义的文化物。苗族芦笙的基本制式为6管,这一形制历经千年未变,通常认为,这是因为经济滞后和制作工艺水平低下之故。从前述的关于苗族芦笙定制的民间传说来看,可能其中还蕴藏着深刻的历史信息和社会内涵。民间传说表明,6管形制是古代苗族领袖根据6个较大部落、支系合盟结族的情况而定。还进一步说:以后的岁月里,又有两个新的苗族支系归入,所以在6管上又增挂了两个小竹筒(即挂靠在芦笙主管上的共鸣筒)。由此可见,6管的传统形制,可能是苗史的一种物化标志,一种具有深层的叙事含义的文化物象。假如此说成立,它就可能是芦笙6管形制长期稳定不变的根本原因之一。

5. 以音代言的教化工具。在无文字的苗族传统生活中,形成了约定俗成的规约:12岁的男孩,人人必须习吹芦笙。不仅因为在祭祀、娱乐、求偶、婚嫁、节庆等场合都要使用芦笙,最主要的是通过学芦笙——念唱芦笙歌,背记芦笙词,获取知识和做人的道理。每首芦笙词,都有明确而稳定的歌调,内容极为广泛,包括历史传说、生产知识、爱情婚姻、社会公德、乡规民俗各个方面。下面摘录一束,以资说明。

古老古代,洪水翻天,
野兽绝迹,灭了人烟。
底山(人名)造地、底山造天,
造起了山冲,造起了田园,
这才啊!又有了人间。

(贵阳花溪孟关苗族芦笙词《开天辟地》)

施绿肥,要认真,
下种子,要细心。
先施肥后下种,马虎草率误收成。

(同上地区芦笙词《下种子》)

一根木头难盖房,
单人独户很孤单,
干活生产办事情,
样样都得有人帮。

(同上地区芦笙词《帮手》)

前辈带着晚辈走，
干柴带起温柴燃，
老带小像“火顶锅”，
火要烧得旺。

(同上地区芦笙词《老人的歌》)

长的花带套衣边，
短的花带挂烟杆，
抽烟见花带，
常把妹妹念。

(雷山、丹寨一带的芦笙词《讨花带》)

城高不要怕，城高看得远。
刺多不要紧，拉破裙子能补上。

家贫不要紧，成家靠同心，
爱你不嫌穷，吃穿靠劳动。

(贵阳花溪孟关地区芦笙词《求爱》)

草上铺雪花，冰凌挂屋檐。
整年忙劳动，腊月歇几天。
准备跳花场，打靶要过年。

(同上地区芦笙词《春节玩场》)

乌龟上石板，眼看要下雨，
乌龟在塘边，河里要起浪。

(凯里舟溪芦笙词《雨》)

操办白喜事，全寨来帮忙，吹芦笙打木鼓，把老人送上山。

(贵阳花溪孟关芦笙词《白喜事》)

芦笙词是一部口传心授的诗歌体的苗族社会的“百科全书”。史学家们说：“苗族不仅用诗来记写历史，而且宗教、哲学、约法规章和风俗礼仪等等，无不是用诗的形式来记述。”要注重孩童习吹芦笙，实际上是让他们进芦笙学校“读书”，接受教育。一个民族在无文字的特殊社会环境中，为自身传统延续发展，确保民族独立生存，赋予乐器以音代言的功能。

三、芦笙是一种集歌、乐、舞为一体的文化形态

乐与器是共生体，乐生发于器，器立意于乐。所以，具有多功能的文化复合体的芦笙，其音乐并非都是纯粹意义上的“乐”。它是种集歌、乐、舞为一体的文化形态。这种“三位一体”的关系，可概括为：调生于歌（这是芦笙乐的原则），乐成于器（这是芦笙按审美需要成乐的主要手法），行乐必舞（这是芦笙的传统表现形式）。

下面分两个问题探讨。

1. 芦笙的语义性。文字是记录和传达语言的符号，是交际的文化工具。当一个民族尚未掌握这个有力的工具时，必将其担负的职能，移植于其他社会文化工具。因而，在苗族社会中，艺术便有

了独特的文化功能,教化功能,审美功能。在苗族社会生活中占有重要地位的芦笙,必然与发达的叙事诗歌和歌舞一起,担负着直接教化的重任。

力求芦笙乐调与语言的声调相切合,是赋予芦笙以语义的根本作法。从芦笙6音的民间传说中可知:6支管音,系仿苗语6个基本声调。李炳泽《苗族文化史》中,以贵州雷山苗族的芦笙词(调)与该地苗族语调的关系为例,说明管声与语言声调的对应关系:

笙调 mi sol la do

语调 j,s k,f b x,t,d

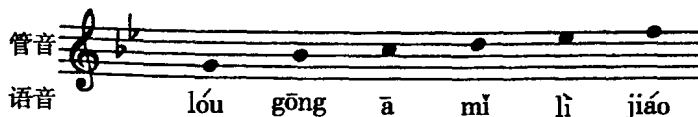
sol la do 由低到高,与苗语—l,b—x/—t 几个平调由低到高平行对应。芦笙就是用与某一词的声调相对应的音来“说话”的,古苗语有4个声调,后发展至8个。芦笙6管基本上适应这一语言。

笔者在50年代、60年代和80年代向苗族芦笙手吴应明(贵阳花溪孟关人)、杨昌树(黔东南黄平人)、祝兴乾(水城南开人)等采集、调查芦笙音乐时,从其唱、奏的传统芦笙曲中,亦发现芦笙管音与他们所在地区的语言主要声调相切近的特征。如:

水城地区的苗族芦笙



贵阳孟关地区的苗族芦笙



黄平、施秉一带的苗族芦笙



2. 由歌而乐的转化与发展。

a. “会说话”的芦笙曲。各地的苗族人民根据本地区(与本地区语调相对应的)芦笙管调编制了一系列“芦笙歌”(据民间的说法:“芦笙歌”有120首,其中用于“跳花”等场合的60首,用于斗牛等节庆的30首,用于丧祭的30首),提供了词义的音调(它还是习吹芦笙的“口谱”)。芦笙歌调就是芦笙曲的主调。当芦笙歌在本地区广为熟晓后,据歌调而成的芦笙曲便约定俗成地具有确切的语义。曲便成了“话”!如“贵阳花溪地区的苗族芦笙曲(七月米花场)”就是根据下面芦笙歌《玩场》形成的。



(歌词为笔者译配)

《玩场》的曲调还只是芦笙曲《七月米花场》的主调。作为芦笙曲,为使其动听,具传播效应,还要把曲调根据乐器特点,运用器乐手法,进行加工:在确保主旋律语义完整性的前提下,为其配加和音或简单的二声部(苗语称之为“让伙”),并恰当地运用舌颤、指颤、断音等吹奏技法加以润色(苗语称“辰伙”)。这便是芦笙歌向芦笙曲的转化过程,也是习吹芦笙的步骤;习吹单音旋律——加和音和吹奏技法——吹起芦笙习走步。同一地区不同的芦笙手吹奏相同芦笙曲时,和音配置和技法可以有别,但源自芦笙歌的主调不能更改。以此确保芦笙曲语义的长期稳定性。

b. “打音”与舞蹈。在大多数情况下,吹奏与舞蹈紧密相连。芦笙不仅为他人作舞蹈伴奏,吹奏者还要边吹边舞。芦笙歌向芦笙曲转化中,在结构上设置了一个时值短促、节奏鲜明、起击节作用的“打音”声部(有人将其视为和声声部。多数情况下,它易被忽视,不把它看作乐曲的组成部分),使芦笙工具有了舞曲性质。下列《七月米花场》,便是“歌”经器乐化后而成为“曲”的样式:



c. “曲帽”——社区标志性的声音符号。“曲帽”常被人忽视,在苗族社会生活中,可以感觉到它的文化意义大于“乐”的意义。大到流传于一个区县,小到数村一寨的芦笙曲,特别是舞曲,都有一两个相当固定的、由一至两个乐句或一个乐段组成的不含词意的“曲帽”。如:贵阳花溪孟关地区芦笙曲帽:



丹寨排调地区芦笙曲帽:



曲帽在多数情况是引子和结尾,经过压缩也作间奏;在多首乐曲套吹时,它是曲与曲之间的连续部的乐曲,曲帽是附加甚至是硬贴上去的,把它删去,丝毫不损于乐曲的完整性。但从其实际作用来看特别是在大型的“芦笙场”民俗活动中,“曲帽”具有超越音乐审美范畴的特殊的文化功能:

在人声鼎沸的芦笙场上,每一地区的芦笙队都在不断地吹奏着自己的芦笙曲,来自不同村寨的人们,就是凭借他们所熟知的曲帽音调(各地的曲帽是不相同的,而芦笙曲的主调却多有雷同),汇集到本社区所处的方位。各具特性的“曲帽”明显地起到了“信号”的作用,成为一种“音响标帜”。深而言之,对于一个群体它是精神聚合剂,具有显示并激发群体荣誉感和自豪感的作用。这是曲帽作为乐曲的附着形式得以形成并长期存在的关键,因为它具有深层的文化内涵——社区标志性的声音符号。

四、非语义性芦笙音乐的发展

非语义性芦笙音乐,是指没有词、不含词意,且具有器乐曲审美特征的音乐。从已掌握的资料来看,这类芦笙曲在贵州苗族传统音乐中并不多见。

1. 舞蹈性芦笙音乐。具有某种情节性的舞曲,有纯器乐的音乐特征。如丹寨地区的《斗鸡舞曲》、水城南开的《比赛舞曲》、黄平地区的《快步舞曲》等。乐曲结构与舞蹈情节布局相切合,节拍组合较丰富,音调起伏较大,有一定的戏剧性。下以(丹寨)《斗鸡舞曲》为例:



音乐据舞蹈(斗鸡)登场、初试、搏斗三个情节而展开。音调高亢、节拍自由、节奏强烈的10小节引子,衬托着舞蹈模拟斗鸡飞扑的姿态。旋律明快风趣的乐句构成中段,映衬着试探实力,一触即离的初斗时的戏剧性场景。音乐以句逗快速重复的手法,营造了紧张剧烈的搏斗高潮。近20年来,随着表演性芦笙舞蹈的兴起,这类形式的芦笙音乐发展很快。

2. 器乐性芦笙音乐。不受词和舞蹈等形式制约的,按照器乐的思维方式和运动规律建构的音乐。这种式样在传统的芦笙音乐中极为鲜见。在经济相对发达的贵阳中部苗族地区流传的《诺德仲》,当属这类音乐。全曲由节拍自由,具有叙事、怀念情绪的慢板;节拍规整,具有舞曲风的快板两大乐段构成。第一段的音乐原型,取自当地纪念打虎英雄诺德仲的一首古老苗歌《虎来了》。乐曲从民歌音调中提炼出两个短乐句作素材,引出一段激动的引子和具有叙事意味的如歌慢板。仿照传统手法设置的近似“曲帽”的独立乐句,插入引子之后和乐段的每个乐句之前,使旋律线呈波浪状向前滚动。第二部分以当地《开场曲》、《米花场曲》等多首与第一乐段旋律相近的芦笙舞曲的音调为素材,融入当地的芦笙曲帽,编织成为舞曲风的快乐段,与第一乐段的情绪形成鲜明对比。乐曲两个部分衔接自然、流畅,展示了传统芦笙在变革演进的音乐运行方式。