



正安

正安文化遺產



正安文化遺產編輯委員會



正安非物质文化遗产

第一辑

《正安文化遗产》编辑委员会

顾问 韦圣福 宋霖 李广勤 蔡万权
主任 何德军
副主任 吴涛
成员 骆科伦 田茂国 聂进 叶丹 彭发富

《正安文化遗产》编辑部

顾问 青树华
主编 吴涛
副主编 骆科伦
编辑 田茂国
审稿 黄明福
校对 詹明常 周东升

印刷：遵义市华文印务有限公司
电话：0852-8639779

正安文化遗产编辑委员会

Contents

目 录

前 言	1
正 安 围 鼓	2
仡佬族薅草打闹歌	5
墨 石 制 作 艺	10
五 马 棋	12
民间游戏“龙尾摆水”	14
仡佬族吃新节	16
仡佬族打“簸鸡蛋”	17
仡佬族婚俗	19
仡佬族服饰	25
仡佬族高台舞狮	26
仡佬族滚龙戏	29
仡佬族傩戏	32
正安民间年俗	36
仡佬族三幺台习俗	42
仡佬族丧葬习俗	44
仡佬族油茶制作技艺	49
奇趣的民间习俗——“送瓜”	51
竹 琴	52
玩 龙 灯	54
仡佬族采茶灯	58

前 言

正安古为珍州，宋《太平御览》曰：“珍州夜郎国，古山僚夜郎国也。”唐夜郎县、夜郎郡治所均在今正安县境西北。（中华书局：文史知识《漫谈古夜郎》）正安建置至迟在唐贞观三年（公元629年），于今近1400年历史，封建王朝在正安“改土归流”已历四个世纪。（中国文化出版社：《〈正安州志〉点校合集》）在历史的长河中，正安是古黔北沟通巴蜀、荆楚的重要交通要道，也是衔接巴蜀文化、荆楚文化的重要地理纽带，成为巴蜀文化、荆楚文化相互渗透交融发育的重要区域，是东汉儒学大师、教育家、西南文化教育鼻祖，有“南中国孔夫子”称誉的尹珍（字道真）先生故里。

正安有着悠久的历史 and 深厚的文化底蕴，素有“群众文化之乡”、“小说之乡”称誉。正安文化遗产编辑委员会编辑的《正安非物质文化遗产》专辑第1辑，辑录了境内20个非物质文化遗产名录项目，反映了我县非物质文化遗产调查的部分成果。这也是中共正安县委、县人民政府坚持依法和科学保护文化遗产的真实性和完整性，正确处理经济发展与文化遗产保护的关系，认真贯彻“保护为主，抢救第一，合理利用，传承发展”的具体体现。

文化是民族的血脉，人民的精神家园。正安深厚的历史文化积淀和丰富的非物质文化遗产，奠定了今日正安文化的文脉。相信这第一本《非物质文化遗产》能进一步增强我们每一个正安人的保护意识、思想认识以及科学文化素质，增强我们的民族自信心与凝聚力，更充分发挥正安文化遗产在社会主义先进文化建设和构建和谐社会中的作用。我们也坚信，在科学发展观的指导下，会进一步加大对文化遗产的调查研究与保护力度，进一步构建科学有效的保护及传承体系，使正安历史文化进一步发扬光大。

编者

2012年6月



正安围鼓

□文/图 田茂国

围鼓，又名“围鼓座唱”，由川剧演绎发展而成，其打击乐和唱腔皆与川剧同，惟不同的是把舞台表演转变为座唱形式。围鼓座唱，俗称“玩友会”或“同乐会”，即好玩的朋友在一起演唱、一同快乐之意。围鼓座唱在正安县的风仪、安场、庙塘、新州、杨兴等乡镇境内历代流传，始于何代无确凿文献记载，通过民间走访调查考证和传承老艺人口述的传承谱系推算，流传至少已有三百余年历史。

围鼓的传承与发展，在正安民间曾一度兴盛和繁荣，流传区域内当数安场为最。安场是古时黔北地区著名的三大商贸古镇之一，紧附正安州城，系通往四川、重庆的要津之地，也是綦岸盐入黔的第一中转地，因其所处的特殊地理位置使安场经济社会和文化得以迅速发展，镇上各大商号、会馆、堂口、戏院及茶馆等相继产生，可谓是商贾云集，市场繁荣。且商贸信息的交流与社交活动又都频繁在茶馆进行，茶馆业尤为昌盛，以袍哥会“仁、义、礼、智、信”五堂口茶馆业和“七贤茶社”最为兴隆，内设戏台或建戏楼供艺人表演，客商到茶馆泡上一壶清茶，一边品茗、一边观赏演出，以愉悦心情和消除疲劳。茶馆业的昌盛，给各门派艺术提供了展示的平台，并创造生存的环境和传承发展的空间。围鼓座唱的传承延续至民国时期，逐渐形成川、黔两派艺术，两艺术团体时常相邀至各茶馆进行竞技演出，相互交流切磋技艺。

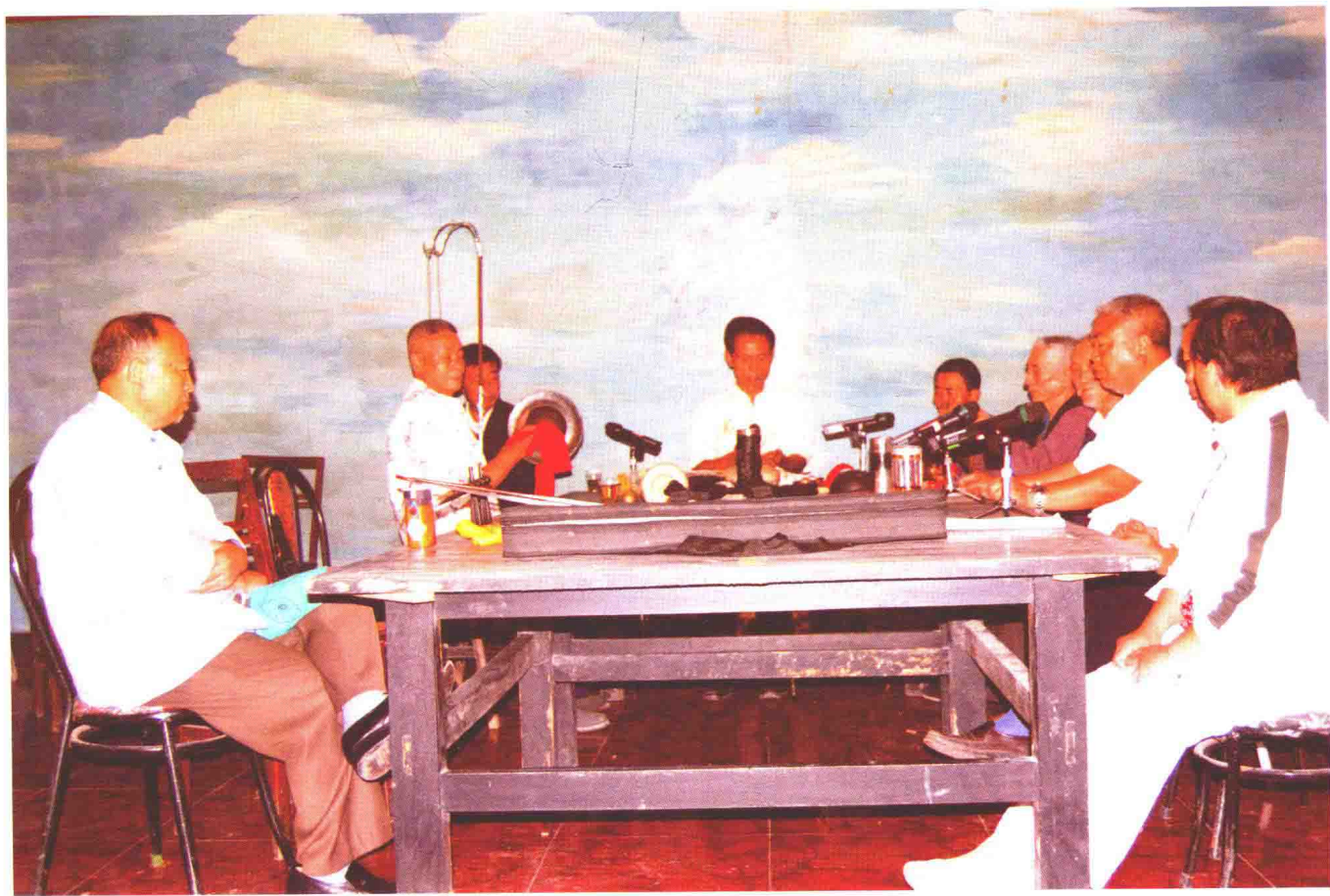
围鼓座唱从形式上，分茶馆座唱和红白喜事到主家座唱。茶馆座唱是茶馆文化的体现，主要服务于茶馆场所，这类座唱要收取一定的酬劳；红白喜事到主家座唱是一种民间自发性的行为，遇到谁家红白喜事，便相互组织到主家去打唱一番，大家只图热闹，不计报酬。围鼓座唱不受时间限定，白天晚上均可，但一般在晚上居多，座唱人数十五至二十人不等，无需舞台化装，只要安放几张桌子，摆上钵、



锣、鼓、钗及胡琴等乐器以及茶水、瓜子、花生、糖果等食品即可，表演艺人围座在桌子四周，闹台锣鼓一打就开始演唱。表演时打击乐器艺人还有堂鼓手、大钵手、大锣手、小锣手、马锣手及伴奏乐器二胡、中胡、月琴、三弦、京胡等。统子匠（小鼓手）是表演者的指挥，演唱和乐器伴奏都要看他的手式和鼓点表演。锣鼓一般有固定的牌子，如“水斗”、“万莲花”、“寮子”、“上天梯”、“左右靠”、“钓金龟”、“文武倒板”、“快慢二流”、“言子”、“跨岩”、“砍三钵”等近三百余个。演唱者分生、旦、净、末、丑角色，唱腔规范，字正腔圆，戏文对白声情并茂，就如舞台表演一般。

围鼓座唱的唱腔有“昆、高、评、弹、灯”五种声腔。昆腔是川戏利用了昆曲擅长歌唱的特点，揉合了唱念做表的艺术形式；高腔是川戏艺术的特长，演唱清纯质朴，高亢激越、和声丰富，是围鼓唱腔最重要的组成部分，有“红衲襖”、“大红衲襖”、“青水岭”、“锁南枝”、“孝南枝”、“一枝花”、“高点红”、“四朝元”、“一封书”等近百个曲调；胡琴，又称“丝弦子”，源于徽调和汉调，是二簧与西皮腔的统称，正调善于表现深沉、严肃、委婉和轻快的情绪。反二簧宜表现苍凉、凄苦、悲愤的情绪。老调则大多用于高亢、激昂的情绪。西皮腔与二簧腔具有明朗、潇洒、激越、简练、流畅的音乐特点。西皮有“倒板”、“二流”、“三板”、“滚板”、“大过板”、“立四柱”、“三尖角”等二十多个曲调。二簧有“倒板”、“二流”、“三板”、“扣板”、“滚板”、“哀子”、“夺子”、“一字”、“昆腔”、“老调”、“阴调”等二十多个曲调；弹戏源于秦腔，有“川梆子”之称，因与方言结合，受川戏锣鼓和民间音乐的影响，形成了自己独特的艺术风格，弹戏有“倒板”、“一字”、“二流”、“三板”、“苦皮”、“甜皮”、“苦一字”、“甜一字”、“苦二流”、“甜二流”等十余个曲调；灯戏灯调源于四川民间迎神赛社时的歌舞表演，是古代巴蜀传统灯会的产物，所演为生活小戏，所唱为民歌小调、村寨小曲，体现浓烈的生活气息，乐曲短小，节奏鲜明，轻快活泼，旋律明快，具有浓厚的地方风味。

在围鼓座唱表演中，锣鼓是“昆、高、评、弹、灯”五种不同声腔的粘合剂，表现力和感染力极





强，具有独特的打击乐个性，其曲牌复杂，较为丰富，在各类打击乐中堪称榜首。锣鼓声响不同，剧中人物形象喜怒哀乐也就不同，高腔锣鼓文武场曲牌就有百余种，又有专用锣鼓二十余种。胡琴文武场锣鼓曲牌近五十余种。弹戏虽无文武场锣鼓之分，也有近三十余种曲牌。还有小打类锣鼓主要曲牌二十五种，效果类锣鼓曲牌二十一种，牌鼓类锣鼓曲牌十六种。

围鼓座唱演唱内容，多为传统历史戏文，所唱曲目都是歌颂忠良、抨击奸腐、惩恶扬善、倡导和谐的，有忠诚爱国的“三尽忠”，惩治腐恶的“铡美案”，宣扬忠孝节义的“古城会”与“三娘教子”，反对婚姻包办和提倡婚姻自主的“三击掌”以及其它传统剧目“三闯辕门”、“三打王英”、“单刀会”、“三顾茅庐”、“醉打山门”等等，皆是群众喜闻乐见的优秀剧目。

围鼓座唱虽源于茶馆文化的一种表现形式，但在后期的演绎发展中融入地域社会的日常生活，其形式保留完整，内容丰富，既有历史传承性，又具文化艺术价值。围鼓座唱当前的传承，现状可以说是极不乐观，由于科技的进步和现代文明的推进，这种传统的表演形式早已退出历史的舞台，失去生存的环境和传承发展的空间，逐渐被人们所淡忘，很多老艺人相继去世，传承后继乏人，所幸的是在流传区域内安场一支至今完整传承下来。自2009年贵州省人民政府将其公布为省级非物质文化遗产保护名录，地方加强了保护抢救和传承力度，成立了围鼓协会，时常组织艺人开展以师代徒的传习活动，培养下一代传承人。

仡佬族薅草打鬧歌

□文/詹明常 图/田茂国

在黔北遵义市正安县流传较广的仡佬族薅草打闹歌，是一种在农耕作业时由专人敲击锣鼓和唱的特殊民歌。有关资料表明，黔北的薅草打闹歌起源于古代人们在农业生产中对农业神的祭奠活动；亦有传说认为是人们为了驱逐糟蹋庄稼的野兽，便在田间击木打鼓吆喝，以后逐渐演变成唱打闹歌。

田间劳作时的薅草打闹歌是起催工和缓解劳动困乏的作用。适用于薅二道苞谷和薅二道秧。用于薅苞谷时，就称薅打闹草；薅水稻则叫做薅打闹秧。不管薅打闹草还是薅打闹秧，都叫打闹，歌词内容、唱法、形式大体都一样，都是在薅草人的身后敲击锣鼓唱。唱打闹歌的人，叫做闹师。通常是两个，一个打鼓，一个打锣，两个配合着唱。因为鼓锣是以鼓为尊，所以打鼓人就是主唱，总由他领唱。薅打闹草和薅打闹秧都是一种集体劳动，参加劳动的人当然要多，如果只有十个八个的劳力下地干活，就简直是浪费了。在解放以前，由于是土地私有的家庭个体农业生产，一般情况下薅打闹草、打闹秧只有两种情况，一是自耕农民家庭相互换工，集中劳力，轮流耕耘时；一是有钱人家雇工耕耘时。此外就是农户因病或其他原因受灾，耽误了农时，庄稼不等人，乡邻和亲戚为帮助赶上季节也要打闹，这纯是义务劳动，不需要换工，也不开工钱，这叫帮忙。总之，都是为了提高耕作效率。需要组织多少劳力，当然要视具体情况而定，但一般也得有二三十人，干这活是宜多不宜少的。解放后，搞集体生产，也有的地方兴薅打闹草、打闹秧，劳力就是一个生产队的全部出工人员。闹师也是本生产队的。闹师是干活时的指挥者，他们是有特权的。在解放前，主人请闹师，就把劳动中的监督权和指挥权交给了他们，他们的报酬也是其他劳工的两倍，这叫开双价；解放后，大集体生产，兴计工分，他们也就同其他社员一样平等，工分就是按评定的劳力等级规定计算，到了地里、田里干活，他们的锣鼓一响，就开始干活了。他们敲着锣鼓边看边唱，指挥向哪里薅，大家都得很认真地干，不能懈怠偷懒。干活的人一般都





是一个挨着一个的。要是哪里进度慢，薅不走了，锣鼓就得到那里紧密的催促，在解放前，闹师是有权用锣棒或鼓棒去打干活不力的人的脑袋的，但解放后大集体生产不这样了。由于集体劳动，所谓“田里过骚气，土里过铁气”，田里可以做手脚，搅浑水不薅实，甚至还能径直跨过几窝秧子去赶上，可是土里就不行了，至少得窝窝都薅实，壅的泥土不很到位还姑且不论。不过，到底因为人多，也还是能够偷工取巧的，那时的地里都在苞谷间套种了豆类作物，主要是大豆，杂草也很茂盛，有人把锄头薅脱了，就把锄板子别在腰上，只用一根锄把，在那里滥竽充数，装模作样，左右的人也佯装不知，只帮助其将面前的活干了。不注意也还真觉察不出。当然也有被发现的，闹师就去监督，一般是锣鼓打得紧，口气重重的唱：“一下土把锣来敲，土头长有野猪苗，薅草之人要注意，忌讳莫薅狗刨骚”，“太阳起来绿茵茵，薅草之人听分明。薅草莫薅猫壅屎，检查出来对不起”，以为警示。不过，这是很少有的事情。薅草，大多是一窝苞谷至少要两个人的合作才能薅好。薅草的都长长的排成列。就跟犁田犁地一样，负责指挥的闹师要会看干活的人多少和苞谷地或稻田的面积及地形，从哪里开始，到哪里结束；估量薅过来薅过去几次往复才能薅完。这，一般闹师都是有经验的。打闹的锣鼓敲击法有一定规定，快慢的节奏也有规律。通常的情况，不管打得快和慢，都唱得轻松随和，到出现哪里薅不走时和遇上坡土和一块地或田薅完时才打得快，唱得急：“山歌唱在这的来，前杵坎来后杵岩，前头杵在坎坎上，把你的手艺放出来”。只是田里和土里不同，一块田薅完了，前面接着还有，人们就象鸭子翻丘，迅速的爬上田坎，奔向另一丘田里。

打闹歌，在于通过集中劳力能够提高生产效率。这是它最主要的作用。其次它也有娱乐性，是号称“十八扯”的，主要是起到娱悦的作用。也讲究九板三腔。打闹歌的打法分古人闹和山歌闹。古人闹是凭书籍，内容包括《梁山伯与祝英台》、《鹦哥记》和《清官图》等。这些书籍，是民间文人根据传说整理出来的，在民间流传很广，深受农民群众喜欢，曾经是农村老百姓精神文化的一部分。它们都有固定的唱法，适合于休闲消遣。可是，打闹歌是在干农活时唱的，不是坐下来听评弹，所以，除非是在大田大土里劳动，闹师慢慢的打唱，干活的也不必太紧张，不慌不忙薅的时候，偶然扯几段来唱提提精神，大多数情况是用不上排场的。在一般情况下，打闹歌则唱的是山歌闹的内容。山歌本来是在生产劳动中产生的，它也很适合在生产劳动中唱，既能提精神，又不妨碍生产劳动。因此，一般的打闹歌都是唱山歌闹的内容。

山歌闹的歌词也有既成篇章的，就象打锣有锣节子名称，诗文有题目，固定的内容，都有其名称，如《鲤鱼号》、《七琴号》、《花鼓号》等。所有这些固定的歌唱内容，都是由打闹歌流行地区的劳动者，在长期的生产实践中创作出来，通过口头传唱，最后才形成篇章。它们都易唱、易记，具有鲜明的民歌的特点。

山歌的内容丰富，有的歌唱爱情，如：高粱叶子青，造酒绿茵茵。情哥想吃酒，把郎醉昏昏。

有的歌唱农民自己劳动的辛酸，如：一个鼓儿圆又圆，天天挂在我面前。一天锣鼓插到头，腰中不见半文钱！

有的歌唱山区农民的希冀，如：薅过去弯弯，薅过来弯弯，人人谈云南都好耍，腰中无钱处处难！

有的则是表达闹师的职责，劝告干活的人要自觉认真，如：一进土来就要薅，不等主人说熬糟，主人说得

三两句，人家丧皮垮脸也要薅。

不过，象这样的歌词，只是在解放前唱的。解放后，搞大集体生产，就再不这样唱了。总之，打闹歌内容非常丰富，从做人到教育子女等等都包括了。

薅打闹草、打闹秧，特别薅打闹草，是十分辛苦的。古诗云：“锄禾日当午，汗滴禾下土。”大家从清晨早早吃了饭下地，一直薅到日落西山，中间只吃一顿午饭，休息一会，都要不停的劳作。闹师唱得口干舌燥，薅的人薅得手软腰酸，真是不容易。不过，正是因为如此，才成全了打闹歌这个农耕文化，它曾经久久不停地传承，为山区农民田间劳作增添了乐趣，使他们忘掉疲劳。

打闹歌中的山歌闹，成章的歌词也有写成书的，然而，这是个别现象。因为过去的农民大多没有文化，再说闹师本身也是农民，打闹也不是终年可干，能专靠此过日子的活，它只是中耕时生产劳动才用得着，所以多数闹师，他们会打闹，都是靠口相传。因此，打闹歌实际上是一种口头流传的农耕文化，是一种在农田耕作时唱的山歌，是中国丰富的民歌中的一部分。

由于地域、文化、风俗、语言等多方面的原因，打闹歌在歌词内容、唱腔上各有差异，有的浑厚宏亮，有的低郁平缓，但都有共同之处。归纳起来，大致有四点：

第一，歌词都带有“尾音”。有的地方，如市坪的打闹歌，上午和下午的尾音是有严格区分的，即上午都是“嘿”，下午则是“梭”。有的地方就没有这种规定，如谢坝的打闹歌。

第二，语气助词连串，唱出来是一长句。如：“嗨喂嗨喂嘿呀嗨喂，嘿呀喂喂嗨喂喂！”唱起来很昂扬。然而，象这样语气助词连串着唱，在谢坝地方，一般都是薅到坡土的地方，或者一块地将要完的时候才唱。这





时，往往闹师的锣鼓也打得紧密，薅草的人也闻声振奋精神把锄头挥动得飞快，且有人领头，其他的人跟着连声发喊：“起哟！起哟！”这气氛十分紧张，也非常热闹。在坡地上薅打闹草是最能提高效率的，而在快要结束时出现这样的情景，则表示出一种结束一块地的劳动或收工的欢愉。在市坪也有这连串语气词成句的唱法，但那是穿插在打闹歌词中的，决不是出现在紧张的情景中，唱的也很低缓平和。

第三，说号子。相当于戏剧里的“念白”。说号子是由闹师自由掌握的。一般每天上、下午都要各上一两个。如：“一张桌子四只角，黄牛打架角对角，鸡公打架啄脑壳，妇人打架抓脑壳，抓脑壳！”号子的最后一般都要重复末尾的三个字。号子通常都是由掌鼓的闹师说，内容多是调侃提精神的，说完号子，紧接着锣鼓就起，接着又唱打闹歌了。号子也是互动的，即闹师说一段后，薅草的又说，既增强乐趣，又融洽感情，增进和谐。

第四，都可以临场发挥。闹师的主要职责和作用负责有效地监督指挥众人干活，所以，在田地里，他们是不能总按着打闹歌的章法来唱的，需要随时根据情况调整 and 改变歌词内容。往往以唱代说指挥大家。打闹草、打闹秧，田土宽了，一大排人就得左右移动的薅。如果领头移动的一边速度快了，后面的跟不上，这时两个闹师就会配着合唱。一般都是鼓师领唱，如：“前头慢点点薅。”打锣的接唱，叫做接声气，如：“后头车起过来。”诸如此类的灵活处理。临场发挥的情况是很多的。除此，没有实际指挥意义的唱词，包括说号子也可以编，只要唱得下去，说得有趣味就行。

就其打闹歌产生和存在的社会条件来说，它是传统农业生产时期，由于农业生产技术比较落后，对土地的经营粗放，基本上是广种薄收，薅打闹草、打闹秧，可以集中劳动力，提高生产劳动效率，这是它积极意义的方面。但不足的方面是劳动质量不高，比如薅打闹秧会出现薅不到，薅苞谷也会出夹窝草，即苞谷窝里的杂草没有薅断，长着影响庄稼生长的情况。薅打闹草比薅打闹秧延续的时间长，在今天现代农业生产时代，已经失去了它存在的条件，逐渐被淘汰。现代农业提倡精耕细作，免耕技术也不断得到推广，比如杂交水稻就不需要中耕了。因而，打闹歌作为一种农耕文化，它注定已经成为历史，将会永远消失了。打闹歌最后存在的阵地，大多是比较边远的山区。据笔者所知，它最晚流传到1978年。如在县内，谢坝仡佬族苗族乡鱼泉村粮丰组，就是到1978年还在薅打闹草。这在周围地方都是独一无二的农耕形式。之后，就再也没见时兴薅打闹草的了。从这个最晚时限算，到现在已都消失了27年。打闹歌已经成了曾经亲历和见证过的人们的记忆。

附：仡佬族薅草打闹歌一首

1. 一下土来把锣打，要打二九一十八。
哪位哥子好玩耍，开金口来露金牙。
2. 一下土把锣来敲，上头长有野猪苗。
薅草之人要注意，切记莫薅狗刨骚。
3. 锣打当中鼓打心，薅草之人听原因。
这家老板好得很，菜饭香甜暖人心。
4. 太阳起来绿茵茵，薅草之人听分明。
薅草莫薅猫壅屎，检查出来对不起。
5. 山歌唱在这的来，前杵坎来后杵岩。
前头杵在坎坎上，你把手艺放出来。
6. 好久没在这湾来，这湾乱草长起来。
打把钢刀甩上去，只见乱草滚下来。
7. 好久没有唱山歌，喉咙起了蜘蛛窝。
一捶打烂蜘蛛蛋，屡屡疤疤该几多。
8. 锣沉沉来鼓沉沉，打鼓师傅听分明。
你把好歌唱几首，阳雀过山无传名。
9. 大田薅秧沟对沟，拣个螺蛳往上丢。
螺蛳晒得太裂口，歌郎晒得汗水流。
10. 锣沉沉来鼓沉沉，老板的苞谷像竹林。
站起打齐螺蛳拐，睡倒打齐耳朵门。

11. 大土薅草排对排，山伯要会祝英台。
山伯哥哥来迟了，要会必走马家来。
12. 大田薅秧行对行，两个秧鸡在商量。
问你商量哪一样，孟子要见梁惠王。
13. 大成至圣文宣王，诗书礼义胜高强。
教训三千徒众子，内有七十二贤良。
14. 鸦鹊打呀有客来，剪刀落地有衣裁。
缝衣要从袖上起，秀才要从读书来。
15. 太阳当顶没当斜，没有见过烟和茶。
烟杆还在重庆府，茶在深山没发芽。
16. 太阳当顶没当偏，没有老板喊吃烟。
烟杆还在遵义府，火镰还在灶门前。
17. 勤二哥来懒三爷，别人来早你来迟。
二人为啥耽搁了，脱了裤儿望跳蚤。
18. 太阳出来当把火，借我凉帽不还我。
你要凉帽来拿去，六月太阳晒死我。
19. 太阳出来红叉红，马桑树上挂灯笼。
风吹灯笼团团转，火烧灯笼遍山红。
20. 太阳落土没落坡，扯把茅草搓两搓。
你搓茅草做哪样，栓住太阳唱山歌。





墨石制作技艺

文/吕德玉 图/李良福

墨石，又称墨玉石，当地人称磨芋石，硬度在莫氏2-3之间，颜色为墨色或深灰色，无石纹和杂色，对光斜视石面有品莹色粒者为上品。墨石附于地表石灰岩或沙页岩中，呈块岩分布，质地细软，略有油性，用物稍加打磨即光亮照人，温润如玉，故有墨玉之称。正安墨玉石和陕西省富平墨玉及泰山墨玉有着质的不同，硬度和石质含矿都有区别。



正安墨石产地主要分布在安场镇、格林镇、凤仪镇等地辖区内，墨石矿脉一般存于地表，开采极易，产量丰富，因其墨玉石质地细软，较容易雕刻，是当地雕刻的上品材料，历代以来深受众多雕刻爱好者青睐，早在明、清时期地方上的文人墨客们就已把墨石用来制作印石与摆件，广泛在民间流传，墨石的制作已成为一种独特的地域艺术表现形式。

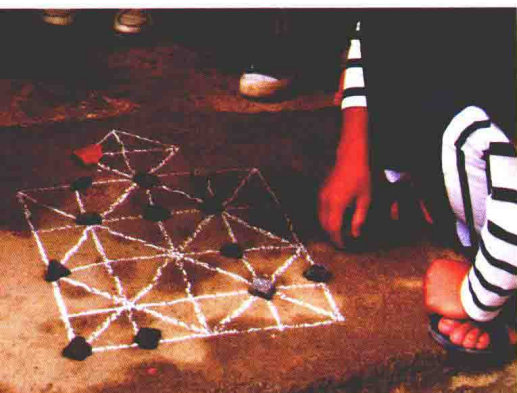


墨石雕刻制作技艺分为选料、浸泡、雕刻、打磨、抛光等，制作一件完整的物件或艺术作品这些程序是缺一不可的。

选料是对采集来的墨石块进行硬度、密度、光泽度及石块形状进行研究的过程，需除掉石斑、杂色。选料的目的是对墨石的品相进行选择，根据自身的要求而定料，选料时通常出现好料稀少、杂石众多的情况；浸泡，是把采好的石料放入清水中浸泡数月，晾干后进行第二次选料和初步的整形。浸泡的过程根据雕刻者的需求而定，也有不须浸泡直接雕刻的；雕刻，即在选好的石料上，根据所要制作的作品和墨石的形状，先绘制出图形，进行初级的大致轮廓的雕刻，待有了具体的形象后再用深雕、透雕、线雕等手法精细制作。因墨石硬度不高，在刀法上用冲、切、刻、磨、刮等手法制作，使制作成形的作品不仅具有独特的刀味，且造型表现上更加生动，并于玲珑中透出一种古雅的天趣，黑色的石头，黑色的形状似有一种太古气象；打磨、抛光，是对制作出来的成品进行亮、润、柔、细的处理，用油性布条擦拭到光洁如玉后再用手指细细抚揉，通过打磨、抛光，使其显得光洁、湿润、通灵。如在夏日炎炎的季节用手指打磨，手上的汗脂浸于石上，湿润如孩儿肌肤，墨石似乎在这一刻间具有了灵性。

墨石制作，在境内乃至贵州近现代众多的雕刻者中，当数周信的墨雕具有独特的制作技艺和古雅的审美特征，他的墨雕作品大都体现着作者对黔北山乡的深厚情感，他创作的艺术品注重题材的研究与表现，作品中蕴含着地域文化、仡佬族文化、巫傩文化的深刻文化内涵，芙蓉江水、悬崖绝壁、古木枯藤、吊脚屋楼、梯田云雾等自然景观及人物形态表现出古拙雄奇或意态天真，具有独特的民族风味。其代表作有《美人山》、《仡佬人家》、《十二生肖》、《锥面》、《麻姑献寿》……等三十余件，众多的墨雕作品被香港、台湾及国内爱好者收藏，中央电视台、贵州电视台、贵州画报、贵州日报和遵义电视台等多家媒体作了详细报道。

总之，正安的墨石雕刻制作技艺有着独特的艺术魄力，有墨石的独特品性，有地方文化的深刻内涵，更有一大群墨石艺术爱好者在传承、研究，其发展前景具有广阔的领域。



民间棋艺——

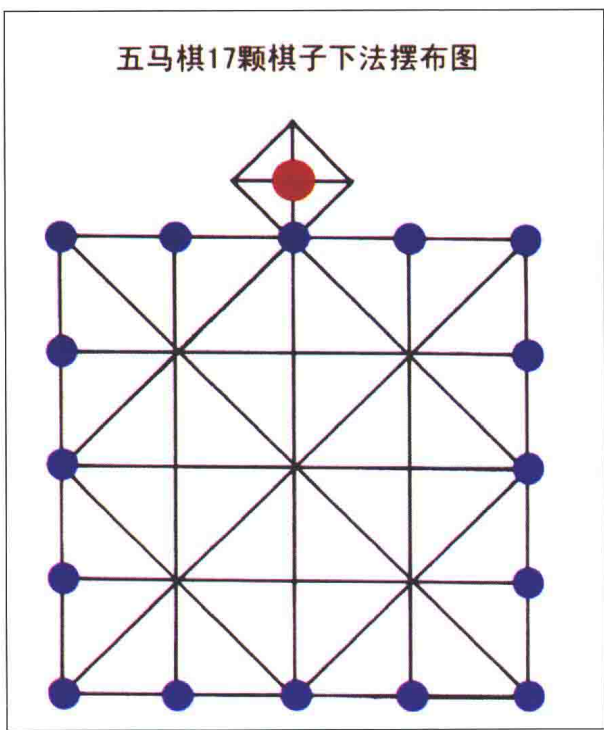
五马棋

文/图 田茂国

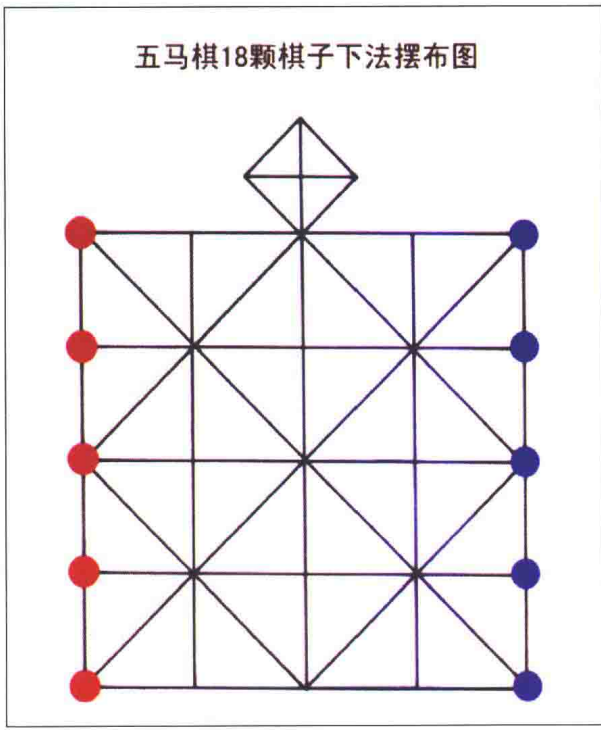
五马棋，又名“和尚棋”，是正安县境内历代广泛流传的一种民间棋艺。棋由五个正方形组成棋盘，制作棋盘时，棋盘正中上端顶上同时画制一个小正方形，称为庙，庙下方棋盘五个正方形象征五匹奔腾的骏马，故称“五马棋”。五马棋的棋子和棋盘制作比较简易、方便，下棋玩耍时不受其时间与地点的制约，不论是在山坡、田边、土角、石头上，还是在村前寨后及居住的院坝等随便什么地方，只要画上棋盘，备上棋子即可进行。棋子的制作并不十分讲究，没有特定的规定和限制，随地取材，用石子、泥巴、木棍、纸均可，只要能在棋盘上表现为是棋子就行。

五马棋的初始形态表现的是古时民族间战争的过程，棋以一桃二、二战（夹）一，以及群体围攻（围困）方式反映实际交战情景。棋有两种下法，一种下法是17颗棋子，另一种下法则是18颗棋子。

五马棋17颗棋子下法摆布图



五马棋18颗棋子下法摆布图



17颗棋子的下法是1颗大棋子对16颗小棋子，大棋意为主将，16颗小棋子意为敌方16个士兵，规则是大棋挑吃完小棋或小棋将大棋逼（围困）至庙里不能动为赢。摆棋时大棋子居庙中，16颗小棋子分别在棋盘四周，第一步由小棋子先下，大棋子冲出庙来，小棋子被迫后退让路，大棋子出庙后就直接挑吃围守在庙旁的两颗小棋子，随后便奋力往外奔，试图冲出重围。大棋在向外奔时小棋步步紧逼，逐步形成围攻之势，努力把大棋向庙里逼（围困），直到将大棋逼（围困）到庙里不能动为赢，但小棋在围困大棋时，稍有不慎就会被大棋挑（吃），大棋通过挑（吃）分别削弱小棋力量，直到把小棋挑（吃）完为胜；18颗棋子的下法是下棋双方各持9颗棋子，每1颗棋子象征1名士兵，规则是谁的棋子被对方挑（吃）或夹完剩下最后1颗棋子时，然后将其逼（围困）到庙里不能动为赢。摆棋时双方在棋盘上各占一边，对映排列，如同军队相互对阵一样。下棋时双方



分别向对方阵地挺进，以挑和夹的方式消灭对方棋子，将被挑吃或被夹的棋子捡去，另一方则将自己的棋子补上去，力量更增，直到一方棋子剩下最后1颗时，形成步步围困至庙里不能动为止。

五马棋自产生以后，迅速在民间各族系中得以推广和延续。通过棋的表现形式与初始形态，折射出当时民族生存的历史背景及社会环境，以及生活方式、思想方式和行为方式等等。棋的创造源于生活，却又体现了先民们的智慧和创造的思想能力与想象力。今五马棋仍处于原生文化状态，其表现形态古朴原始，具有鲜活、朴实、生动、便于运用的特点和独具的民族文化特色，它所承载的不仅是古代先民们精神文化生活方面的信息，另从中

剖析、折射出生存的策略及对现实社会和真实生活的感知。在当时的社会环境和历史背景条件下，民族通过创造五马棋、打篾鸡蛋、打脚鸡、抱蛋、跳木马等活动陶冶后代情操，增添对生活的乐趣，并训练其智力与体力，使族系不断延续和发展强大。五马棋传承发展到今天，虽仅是一项儿童玩耍的民间活动项目，意境上已失去最初产生时的本意，但棋的形态特征、表现形式遗韵犹存。

五马棋的流传区域不仅在正安县辖各地历代广泛流传，另在相邻的道真、务川两县境域均有流传，棋的传承具有广泛性和社会性的特点。五马棋源于民间，盛行于民间，自发地传承于民间，民间乃是棋传承的基础，棋的传承不存在特定的传承体系，在民间各个村村寨寨历代是一辈一代相互传承。五马棋的传承同其他非物质文化遗产相比较，相对较好，它在民间有传承的基础条件和环境，孩子们上山放牛、割草及玩耍时也常下此棋。但随着时代的发展，电视在民间早已普及，儿童们也无心再关注这些古老的传统文化活动，其传承人群越来越少，也正逐步步向消亡。





民间游戏

“龙尾摆水”

□ 骆科伦

龙尾摆水是正安民间广泛流传的一种儿童游戏，它同时含有戏剧和舞蹈的特征，而偏重于戏剧，但其故事情节简单、动作也很单一，因此，只能叫做一种游戏。龙尾摆水，有些地方也称“老鹰抓小鸡”游戏，与老鹰抓小鸡的区别在于它有情景、故事情节、语言对白和声音模拟等，其内容比老鹰抓小鸡丰富，其高潮部分就是老鹰抓小鸡。

龙尾摆水游戏历代在地域各民族群体中流传，其传承形式是以群体出现。游戏的开展通常在室外较平的坝子或草坪上进行，演出人员少则七八个，多则十

余个，人太少了没有气氛，一般都是年轻人和小孩，尤其以小孩居多，不分男女。演出较为随意，人们聚在一起休息时，只要其中有人提议，有几人附和就开始了。它主要用于人们休闲娱乐、锻炼身体，也可以训练一个群体的协调配合能力和灵活机动的应变能力。

具体游戏规则：首先，在游戏之前，大家商议确定扮演“母鸡、老鹰、小鸡”的角色。母鸡和老鹰是主要角色，如有争议，就通过划拳或猜拳的方式确定，母鸡和老鹰确定以后，其余的参演者就是小鸡；其次，玩游戏时，小鸡们在母鸡后面一个拉着一个的后衣襟依次往后排成纵队左右躲闪，不能脱离，不能往后跑；三是老鹰只能抓最后一只小鸡，不能抓其他小鸡，更不能抓母鸡；四是母鸡只能伸开双臂左右护卫小鸡，不能冲向前去抓老鹰，老鹰突破母鸡的防线并抓住最后一只小鸡为获胜。

龙尾摆水游戏虽然简单，但整体结构却较为完整，序幕、开端、发展、高潮和结局皆一应俱全，其表演过程及内容虽在不同的区域有所区别，但以下内容是大体一致的：

序幕：一只母鸡带着一群小鸡在地下快乐的觅食。

开端：一只老鹰突然来到鸡群面前。鸡群大惊，小鸡纷纷躲到母鸡后面，一个拉一个，形成一条长长的鸡龙。

发展：母鸡答老鹰的刨根问底，推出不可调和的矛盾