

本土乐话

贵州大学艺术学院 贵州大学艺术研究所 编
Bentu Yuehua

下

贵州民族出版社

本土乐话

下

贵州大学艺术学院 贵州大学艺术研究所 编
Bentu Yuehua 贵州民族出版社

侗族大歌 A B C

王承祖

一、侗族大歌是侗族人民智慧的结晶

侗族大歌以其优美抒情、平和悦耳的旋律与其和谐协调的和音完美地结合,形成独具风格、纯正古朴和完整的民间多声部合唱著称于世。它确实算得上世界民族民间百花园中的一株美丽奇葩,因此引起了海内外专家学者的注视。但对其多声部形成的原因却众说纷纭,并提出了怀疑:多声部的侗族大歌是土生土长的呢,还是受外国传教的影响?是侗族民间歌手的杰作呢,还是汉族音乐干部去加以改造而成的?

其实,“外来说”和“改造说”是经不住历史的考证的。虽然侗族无文字、无乐谱记载,但侗族大歌通过口传心授,世代相传下来,就不可能不在历史长河的记载中留下一些蛛丝马迹。

清代光绪年间《凝秀庵记》中有一段记载:“前者唱於而随者唱喁,联袂而歌,於焉喁如众乐,皆作八音备,举合材中,无一非鸣者焉,彼天地间亦何尝有寂境耶。”这里的“於”和“喁”,陆德明(唐代人,高祖时为国学博士,著有经典释文)释文为“於喁”,“声之相和也”,“喁喁”乃低声细语之意。於者为高音,喁者为低音,高低相和,不就是对于复音音乐的描绘吗?

旧《三江县志》里有这样的记载:“侗族人唱法尤有效……按组互和,而以喉音佳者唱反音,众声低则独高之,以抑扬其音,殊为动听。”这里明白无误地记录了演唱侗族大歌的具体情况:一人唱高音,由喉音佳者担任,众人唱低音。所谓“反音”,显然指的是“嗓音佳者”独唱的高音与众唱的低音相反之意,也就是与众唱的低音

bentu yuehua / 本土乐话

不同,其效果“殊为动听”。至今仍然如此,这是侗族大歌特殊的声部结合规律。

明人邝露在他所著的《赤雅》一书(上卷)中记有:“侗……善音乐,弹胡琴,吹六管。长歌闭目,顿首摇足……”至今,南侗地区的歌队在演唱大歌时依然如此。男女分排对坐对唱,男方演唱时,手搭邻座的肩,右腿搭在左腿上,边唱边伴有轻微的点头和摇足之状,整个身心都沉浸在延绵而优美的歌声中,其中还有一歌手弹侗家琵琶作简单的伴奏。这种歌唱方式与邝露的描述相符。邝露生于1604年,卒于1650年,距今已有300多年,至于在他记载此事之前,侗族大歌已流传了多少时间便不得而知了。而外国传教士到侗族地区传教却是20世纪初的事情,且传教地多在交通较发达的北侗方言区,恰恰北侗方言区里没有侗族大歌的流传。至于说是汉族音乐干部加以改造而成,就更无道理了,因为汉族音乐工作者是新中国成立后才进入侗乡的。可见,“外来说”和“改造说”均系民族虚无主义的产物。

侗族大歌的形成与发展与侗族人民的语言特点、心理状态、审美情趣、居住环境,尤其是风情习俗都息息相关。多声部合唱的形成,经历着一个从偶然到必然的过程,是侗族人民对美的寻求的结果,是侗族民间歌手的集体创作,是侗族人民智慧的结晶。

二、侗族风情习俗是侗族大歌赖以成长的沃土

到过侗乡的人,无不为侗乡人民酷爱唱歌的程度而感到惊诧,进入侗乡便好像置身于歌的海洋。

每当夜幕降临,鼓楼里或月堂中便传来阵阵雄浑苍劲的男声大歌,优美抒情、温文典雅的女声大歌,天真活泼、单纯嘹亮的童声大歌,这些歌声来自“纳汉”(后生)歌队、“纳也”(姑娘)歌队以及孩童歌队的集体演唱。夜深人静,铮铮琵琶和缠绵细腻的牛腿琴伴着轻柔委婉的情歌声,能使你一夜轻歌绕耳,犹如身居仙境。

在侗乡,你可随时看到在覆盖面很大的榕树下,青年们在凝神静听歌师唱着动听的“嘎节卜”(叙事歌),用具有故事情节的文学语言结合娓娓动听的旋律,传播侗族的历史以及歌颂历史上的英雄人物。有的老歌手唱起“劝世歌”,劝告人们孝敬老人,团结和睦,为人行善等。那些富于哲理的言词伴着优美动听的音乐,能使人深受感染和教育。有时,你还会听到从办丧事的人家里传来深沉哀悼的“哭歌”。侗家人认为“死去的人,语言是听不到了,只有歌声才能听得进”。因此,哭歌的内容十分真切具体,比喻生动,形象鲜明,加上哀伤真挚的音调,令人同情,催人泪下。如果你在高山、森林里、梯田中、小河边漫步,那优美的“嘎拜金”(山歌)、“嘎捻”(流水歌)徐徐飘荡在你的耳畔,令你心旷神怡。

总之,他们叙述侗史,以歌相传;喜庆节日,以歌相贺;男女相恋,以歌为媒;生

活劳动,以歌传言;丧葬祭祀,以歌当哭。他们唱道:“干田种谷,水田种禾,侗家人人会唱歌。”“饭养命,歌养心”成了他们的口头语,他们把唱歌与种田、吃饭看得同等重要,因此处处有歌,事事用歌,人人会歌,善歌者备受尊重。

南部侗歌习俗有三个显著特点:一是群体性;二是模拟性;三是室内性。

(一)群体性是多声部合唱赖以产生和发展的社会基础

群体歌唱习俗早在宋代就有记载,《老学庵笔记》(卷四)载有:“在辰、沅、靖州蛮……农隙时,至一二百人为曹,手相握而歌。”至今侗家逢年过节,这种场面的热烈气氛仍有增无减。

侗家最好客,各种群体性的交往活动很频繁。在特定的日子里,村寨与村寨、家族与家族、青年与青年之间互相来往作客。形式有三:一是倾寨出动,往往带有结盟性质;二是两寨青年男女在约定的时间进行群体性的社交活动,他们轮流相邀,结伴走寨,歌乐相随;三是喜庆大事,如建鼓楼、修花桥等,寨与寨之间互相祝贺。家族与家族之间,或相好的群众之间,因婚丧红白喜事,或修房盖屋,或添人进口,而互相来往作客。这些活动都离不开群体性的歌唱。

侗家人最讲究殷情待客。他们的迎宾仪式既风趣又别致,既隆重又欢乐,他们的“嘎莎困”(拦路歌)便是传统的迎宾习俗。每当客方进入主方的必经路口或门楼之前,就遇到主人早已将板凳、纺车、鸡笼、木柴、竹竿、绳索等杂七杂八的东西设置的障碍,堵住路口。主方的后生拦着客方的姑娘(或是姑娘拦后生),唱起“拦路歌”,把拦路的理由唱出来,如“新人进寨不安宁”,“新人进寨鸡鸭不生蛋”等等。然后由客方对答,唱起开路歌,逐一推翻对方拦路的种种借口。每答对一首歌,主方才把拦路的杂物取去一件,待把杂物取完,才让客人进寨。歌来歌往,都是群体演唱,气氛十分热烈。歌曲内容诙谐逗趣,幽默生动,他们的灵机应变,即兴创作的能力真令人钦佩。

举行完了“拦路歌”这种特殊的迎宾仪式,主客双方的感情更加融洽,然后迎客进寨。先在鼓楼前、歌坪中用歌相互祝贺,相互夸赞,表明结交之诚,抒发友爱之情,均系群体对歌,并带有赛歌性质。然后才分散拜访,青年男女便开始了广泛的、生动活泼的社交活动。在月堂里唱起用侗琵琶、牛腿琴或侗笛等乐器伴奏的情歌,轻吟低唱,声韵优美。青年人彼此结识,常常种下爱情的种子。即便以寻找配偶为目的,起初也是集体活动,群体歌唱,不是一对一,而是群对群。

在客人离去时,主方又唱起出寨拦路歌,表示挽留。他们故意唱出一些内容与自然现象相反的歌,仍要客方一一作答。如主方姑娘唱:“你们急着要离寨,这是为哪样?难道你们妻子白天换衣裳,等你拿灯去照亮……”客方后生作答:“我们急着要回村,为了抢收成。十月栽的早禾还未摘,九月还要种花生。”一来一往,逗趣取乐,既能充分抒发惜别之情,又能考察对方的智慧和歌唱能力。这种出寨拦路歌,

实际上是侗家的送客礼节。

此外,侗家每年都有一系列的大型节日集会,如“赶春社”、“扳跤节”、“播种节”、“采桑节”、“吃姊妹饭”、“三月三”、“祈丰斗牛”、“赶歌坪”、“赛芦笙”、“平安节”等等,每个节日虽各有其特定内容,但可以说都是歌的盛会,而且均系群体而歌。

为了适应如此社会化的歌唱活动,必须有相对的歌唱组织,因此各种歌队则应运而生。侗家歌队一般由6~20岁的青少年按性别分成男声歌队、女声歌队,按年龄组成小班(15岁以下)、中班(16~18岁左右)、大班(18岁以上),每个歌队4~20人不等。这种组织形式无疑是侗家风情习俗的必然产物。

在长期的群体的社交性和礼俗性的对歌、赛歌实践中,歌队里必然要产生歌头、歌师、伴歌等的“职能”分化。如男声歌队中的纳汉头便是自然的歌头(侗家称“告嘎”),唱歌时先由他领唱一句(侗家称“起顿”),然后大家才和唱起来。有些嗓音很好,又有即兴创作才能的歌手,为了发挥自己的嗓音优势,会自觉不自觉地跳出众唱旋律,唱出一些生动活泼的花腔,这就为群体齐唱创造了重要的分声条件。在齐唱不能满足他们心理上对音响美的要求时,群众就会对这些“嗓音佳者”所加的花腔进行选择 and 仿唱,凡符合众人审美标准的纵向结合形式,便逐渐被选择、肯定,进而固定下来。

可见,长期的频繁的群体歌唱活动是产生民间合唱的社会基础和物质基础,像这样酷爱音乐的民族,在他们对音乐美的寻求中,具有多声部合唱的侗族大歌的产生与发展便决非偶然了。

(二)编唱的“模拟性”是声音大歌形成的动因

侗族村寨依山傍水,风景秀丽。寨前碧水长流,潺潺有声,河边榕树挺立,铺天盖地;寨后排排芭蕉,翠绿成行,山上绿树成荫,山花簇簇。处处鸟语虫鸣,林涛声声。侗族人民就在这种优美清新的自然环境里繁衍生息,过着男耕女织单纯的农业劳动生活。

优美的环境与宁静的生活,容易促使歌手们对百鸟叠鸣、蝉虫合唱、流水潺潺、林涛声声……这些丰富多彩的大自然“和声”音响产生兴趣和联想,并必然地成为他们模拟的对象。南部侗家流传着一个几乎是家喻户晓的民间传说:

在远古时代,侗寨有个美丽的姑娘。从小聪明伶俐,口齿清楚,喜欢唱歌,歌声甜美清脆。人们听到她的歌声无不交口称赞。

夏日炎炎,她放牛溪边。水牛在深潭里洗澡,她就静听蝉在堤岸柳树梢头长鸣。那清脆透亮的蝉鸣声,就像股股清泉从她心上流过,浑身清凉舒适。于是,她就经常模仿蝉虫叫声“亮俩呢,亮俩呢”地唱起来。同伴们听到她唱得动听,也仿唱起来。于是她带领大家模拟蝉虫叠鸣,编成高低音重叠非常悦耳的“嘎所”(即声音大

歌)。

通过她领头,大家刻苦练唱,女伴们配合得很好。从此,每当夜幕降临,侗寨鼓楼里,蝉歌声声,此起彼落,宁静的侗寨变得热闹非常。哪怕是严寒的冬天,人们的心里也是暖烘烘的。因她领头编唱蝉歌,大大丰富了乡亲们的精神生活,乡亲们便谐其“亮俩呢”的蝉鸣音,亲切地叫她“梁娘妮”,日久天长,竟成了这位姑娘的名字。

从此,侗家的《蝉虫之歌》便以形象鲜明、优美动听、别具一格的民间合唱流传于世了。

现在我们听到的声音大歌,都是对自然音响的巧妙模仿。大歌中常用的手法之一,是让低声都在主音“1a”上持续很长时间,众歌手采用互换气息的办法让歌声连绵不断,高声部的独唱则由喉音佳者尽兴发挥。侗家歌手对这种唱法的解释是:低声部的持续歌声像潺潺流水持续不断,高声部像溪水岸上的鸟鸣虫叫,清脆悦耳。

环境与生活使歌手们具备了直觉的和声美感,并造成了多声模仿心理。在模仿的同时产生了感情活动,也就是歌手们对客观事物产生的感情反映。他们经过长期的筛选、加工、概括、集中和音型化,形成优美的旋律与协和的和声、对位,产生了生动的多侧面的音乐形象,所以具有很强的感染力。

(三)室内性是促进多声思维发展的催化剂

南侗歌唱习俗的又一特点是演唱的“室内性”。他们大多在鼓楼里、月堂中坐着轻轻唱,慢慢和,温文尔雅,深情缠绵。这种室内性格调正是侗族同胞性格上的善良温厚、殷情好客、待人彬彬有礼,讲究团结友爱等心理素质的生动写照。在侗寨很难看到争吵、闹架、相互格斗的现象,这既是他们喜爱合唱的原因,又反过来受合唱陶冶情操的结果。

在室内坐着“长歌闭目,顿首摇足”,老是唱着一个单旋律,久而久之自然要感到单调乏味,它必然驱使歌手们去寻求更美更丰富的歌唱效果。

在长期的室内性的群体歌唱中,由于嗓音佳者的即兴创作,在齐唱过程中偶尔出现的“分权”、“加花”,就会唤起歌手们的多声审美意识,这种多声审美意识是产生和发展多声部音乐的重要心理条件。侗家歌手对支声音乐是这样解释的:高声部像树枝分权那样,不时地从主杆上分出去。这个“主杆”,他们指的是众唱的低声部。他们还说:“唱歌像河水长流,有时分开绕道而走,有时汇合一起而流。”侗族大歌的合唱规律的确是时分时合,旋律在低音区进行时就合,在高音区进行时则分。民歌手们虽不懂“和声”、“音程”之类的专业性术语,但他们源于生活的“主杆与分岔”、“曲与直”、“分与合”等多声的思维方法却是存在的。室内性的群体歌唱习俗,无疑对歌手们的多声审美意识与多声思维方法的形成及发展起催化作用。

bentu yuehua / 本土乐话

而这种审美意识和思维方法则是使多声部音乐形成的偶然性趋于必然性,即兴性趋于规律性,游移性趋于固定性,幼稚阶段趋于成熟阶段不可缺少的心理条件。

总之,多声部侗族大歌的生存与发展,一刻也不能离开侗族的社会文化传统和风情习俗这块丰厚的沃土。

三、侗族大歌的发现及其贡献

侗族大歌这枚瑰宝埋藏在地下数百年,无人发掘开采,无人知晓其价值所在,这是由于历代统治者严重歧视少数民族所致。直到新中国成立以后,音乐工作者深入农村,深入生活,到少数民族地区去学习、采风的过程中,于20世纪50年代初终于被发现。参加贵州省土改工作团的音乐工作者郭可诩(薛良)、肖家驹等在土改工作过程中首先发现了它们,认定多声部合唱的侗族大歌具有很高的艺术价值和学术价值。随即进行收集整理,并宣传推广。1953年举行首届全国民间文艺会演,他们便在黎平岩洞选择了吴培信、吴秀美、吴惜花、吴花三等侗家女歌手,参加贵州省文艺代表队赴京演出。她们的演唱声部清晰,优美和谐、古朴纯净,第一次向首都人民介绍了多声部的侗族大歌,产生了轰动效应,引起了领导和音乐工作者的重视。随后,薛良撰写的《侗家民间音乐的简单介绍》一文在1953年12月号的《人民音乐》上发表。此文对侗族音乐作了大体的分类,把多声部侗族大歌(侗语称“嘎老”)放在第一类,并附有两个谱例片段,介绍了多声部的演唱形式和组合特点。进一步引起音乐界人士的兴趣,中国音乐学院樊祖荫教授在他的《中国多声部民歌概论》一书中评价说:“这是音乐界人士明确提出在我国的民族民间音乐中,存在有多声部民歌事实的第一篇论文。”

1956~1959年,文化部艺术局和中央音乐学院先后派赵宽仁、方暨申、何振京等同志深入侗族地区对侗族民间音乐,特别是多声部的侗族大歌作重点调查,收集了大量的音响资料 and 整理出大量的文字资料。方暨申同志便留在贵州继续作调查研究。1956年贵州人民出版社出版了由贵州省群众艺术馆编选的《贵州民间歌曲选集》中,选有两首分声部记录的侗族大歌。

1957年,肖家驹先生率贵州音乐工作者到黎平、从江、榕江三县的侗族地区进行深入的音乐调查工作,搜集整理出130余首侗族大歌。经过筛选,挑出60首汇编成《侗族大歌》一书,于1958年由贵州人民出版社正式出版。此书还有肖家驹先生撰写的长篇序言,对侗族大歌作了详细的分析研究与介绍、评价。这篇观点鲜明的序言,具有很强的说服力,但他老人家却没有署上自己的名字。这部以多声部民歌专集的形式出版的音乐书籍实属国内首创。中国音乐家协会名誉主席吕骥在为《中国多声部民歌概论》一书的“序”里说:“自贵州《侗族大歌》出版以后的三十多

年来,陆续出版了林区号子专集和各民族民歌集(其中包括了多声部民歌),在各种刊物上也陆续发表了许多研究各兄弟民族多声部民歌的专题论文……”这就是说,《侗族大歌》带了一个好头,一花引来万花香。可见,这本专集的出版,影响多么广泛,多么深远。

的确如此,在我们56个兄弟民族中,多数民族世代都流传有多声部民歌。至今发现,尚保存和流传具有相对稳定形态的多声部民歌的民族有25个之多。他们大多分布在穷乡僻壤、深山边寨之中。这些多声部民歌不仅历史悠久,内容丰富,而且形式多样,悦耳动听。但是,在侗族大歌被发现之前,都没有引起重视,其命运只能是自生自灭,外界鲜为人知,致使外国人认为“中国音乐一直是单声部的”,“中国民间音乐没有复音音乐”。

1958年,为了进一步发掘、宣传、发展侗族大歌,使之更好地为人民服务,以冀洲、杨国仁为正副团长的黎平县侗族民间合唱团成立了。冀洲系音乐家,杨国仁系民间文艺家,并通晓侗语和侗家民俗,他俩配合默契,仅一年多的时间,合唱团便将流传大歌的特定地区里的所有具代表性的大歌都一一学会。并由音乐家郑寒枫记谱,编印了两大本侗族大歌资料。可以说这是大面积的收获,与此同时,对这一艺术品种的发展也作出了贡献。侗族大歌的混声合唱形式就是在这个团里诞生的。传统的唱法只有女声合唱、男声合唱、童声合唱,没有男女声混声合唱。混声合唱的出现,大大增强了大歌的表现力。1986年,侗歌队应邀参加法国巴黎金秋艺术节,9位侗族姑娘的演唱,倾倒了巴黎观众,轰动了世界乐坛。首场演出之后,《世界报》立即发表了以《动人的侗族复调音乐》为题的大块文章,称赞“九位侗族姑娘的合唱,精练幽雅的音乐,可以说和意大利歌剧差不多”。说“侗歌在纯朴中表现出高度的幽雅”,“马上打动了西方听众的心弦”。艺术节主席迈克尔(前文化部长)说侗歌是“清泉闪光的音乐,在世界上也罕见”,并说“侗歌合唱艺术,不仅受到法国人民的喜爱,就是全世界人民也都会喜爱他”。可见,侗族传统民歌的魅力多么巨大。

侗族大歌的发现与推广,不仅打破了外国人关于“中国音乐一直是单声部”的谬说,而且掀开了中华民族文明史上极其绚丽的一页,给世界民间艺术宝库奉献了一枚光彩照人的瑰宝。最早发现侗族大歌及其艺术价值的肖家驹、郭可诩,以及从北京下来留在贵州从事民族音乐研究的方暨申等几位老音乐家已经作古,但他们的名字,他们的高尚品格,他们的奉献精神,人民不会忘记,共和国也不会忘记。因为他们为弘扬我们中华民族的优秀音乐文化传统,弘扬我们的民族精神鞠躬尽瘁,奉献了毕生的精力。

侗族大歌和其他兄弟民族的多声部民歌的发现和发展,又从一个侧面反映了新中国成立50周年的光辉成就。侗族大歌将伴随共和国在新的世纪里更加灿烂辉煌!

2000年6月

bentü yuehua / 本土乐话

文化基因和社会条件

——侗族大歌多声成因一说

杨方刚

引 言

近20年来,对于侗族大歌多声的成因已有不少的学者从各个角度著文探析。归纳起来主要有“自然环境成因说”(侗族南部地区山明水秀,优美的自然环境培育了婉约的侗族多声部民歌)、“善歌的民族独创说”(侗族是善于歌唱的民族,音乐思维特别活跃,崇尚高品位的审美情趣,采蝉鸣鸟语,水歌山应的丰富的自然界编织成多声部民歌)、“群体性的混声大唱,从无序到有序说”等等。虽然诸说对我们认识侗族大歌多声成因都有所启示,但当我们面对同是侗族,为何北部方言区没有产生大歌?居住在侗族大歌盛行地区的其他民族,在相同的自然环境和人文条件下,为何没有出现多声部民歌?其他民族、其他地区的群体性歌唱形式,为什么没有自然演化成多声部的歌曲等问题时,就觉得我们已有的阐说还不能完满地做出回答,尚需进一步作探讨。

艺术发展的基本规律揭示:任何一种艺术的萌生都有其文化源头,并且是随着社会的演变而变革发展。艺术创造的内容、形式和审美观念受特定的历史条件、社会观念、自然环境、文明程度所制约,因而千姿百态的艺术均是某种特定社会的产物。另外,一个民族的文化艺术从远古走向现代,尽管是在不断地变异中演进的,但这种变异是一种如同佛教所说的“轮回”式的蜕变——甲的消亡,在乙的身上获得新生。所以在今日侗族大歌的身上,必定融有其前身、前身、前身……的某些文化特质可供研究。本文沿着这个思路,对侗族大歌多声生成的社会条件和文

化基因作探析。

一、大歌的文化源头

侗族文化承袭古越人的文化传统。侗民族历史的“古代”含义,在民族史学界泛指唐代(公元618年)以前,侗文化萌芽时期和唐至元末(公元618~1368年前)为侗文化初创时期。孕育于唐以前古越人文化母体中的侗族原始文化,随着侗民族作为民族主体同其他民族集团成员相互融合逐步形成单一民族的历史进程,历经唐、宋、元漫长的历史积累和发展,从其先民的文化形态中分离出来,成为自成体系的侗族文化。

《中国少数民族文化史》记载:歌是侗族文学的始祖,产生最早,流传最广,影响最深。“原始耶”和“古歌”是侗族古代主要的民间文艺形式。耶(yeth)的演唱活动侗语称“多耶”(dos yeeh),有的意译为“踩歌堂”,是一种和舞蹈相结合的集体歌唱形式,最早耶是一种祭祀歌舞活动;古歌(有的地方称为“条理话”)是现代侗歌的先声,也是后世“款词”(款歌)的母胎——一种有一定声律和对仗的吟诵韵文。到唐以后,“耶”以歌舞相结合的形式继续流传,古歌开始转变成为“款词”、“白话”两种吟诵体韵文。由耶和古歌相结合发展起来的“歌”趋于成熟,还出现了说唱结合的叙事歌,逐渐形成了散韵兼备的“君”(jenk)。款歌(gal kuank)主要流传于今贵州省的黎平、榕江、从江,湖南省的通道、绥宁、城步和广西的三江、龙胜、罗城等地。^①

有关“耶”的内容和形式,在《中国民间歌曲集成·贵州卷》中有所记载,耶的内容十分广泛,有反映远古时期侗族先民对宇宙万物起源朴素、幼稚看法的“耶”,有反映侗族先民们拉木头、抬石头、捕鱼狩猎生活情景的“劳动耶”,有关于叙说“萨”(汉译为“祖母”之意,侗族尊称传说中一位为侗族生存而献身的古代女英雄为“祖母”)身世和“祭萨”的“耶”,有以巫书为内容的“耶”,还有青年男女耶、嫁女耶、谜语耶,甚至还有以汉族历史人物、历史事件为内容的“耶”等等。认为宋陆游在其《老学庵笔记》中所说的“辰、源、靖等蛮、仡伶…农隙时,至一二百人为曹,手相握而歌”,乃是当时侗族的“多耶活动”。^②

以上文献,记叙了很多有关侗族大歌的源头及其演化轨迹的信息。从中我有以下几点认识:

其一,作为现在大歌歌种之一的“耶”,不仅保留了传统的亦歌亦舞、一领众和的“踩歌堂”形式,而且在内容上亦与古之“耶”一脉相承。特别是现代“多耶”活动中仍保留祭祀“萨子”的仪表,表明它与源于祭祀的“原始耶”之渊源关系。

其二,由“古歌”演化而来的“款歌”以及由叙事歌发展而成的“君”,与现代叙事大歌的“嘎君”(唱故事)、“嘎乡”(唱道理)之间的亲缘关系显而易见。

bentu yuehua / 本土乐话

其三,史籍所说的款歌流行地区与今之大歌流行地非常一致,这当非巧合,极有可能表明昔之款歌是现代大歌的前身。

虽然史籍对“原始耶”和“古歌”及其演化形式的“款歌”和“君”没有关于多声演唱的记载,但从中仍可明显地看出,今之大歌是侗族传统文化发展的产物,其胚胎孕育于侗族先民文化之中。

我们看到20世纪末以来面世的有关典籍对侗族文化发展时期(公元1368~1949年)的民间大歌演唱形式已有所记载,使我们得知成为单一民族后的侗族大歌的基本形态(这个时期史籍上出现了“侗”的族名,多称其为洞人、峒人、洞僚、侗苗等)。清《凝秀庵记》对侗族民间某种歌唱情景有如下简约的记叙:“前者唱於而随者唱喁,联袂而歌。”“吁喁”一词《辞海》释为“前后相应和之声”,无疑这时所描述的当是一种多声演唱的形式。《凝秀庵记》虽成书于清末,但所记事当在之前,就是说书中所记是百余年前的多声侗歌演唱情景。成书于民国时期的《三江县志》对这种多声演唱形式就描述得更为具体了:“……群唱则男女各为一组,集鼓楼坪,以手牵手围作圆圈而唱……按组唱和,而以喉音佳者唱反音,众声低而独高之,以抑扬其间,殊为动听。”^③

纵向读史,使我们对侗族大歌的萌芽——雏形——成型——发展的历史面貌,有了一个粗略的把握。

二、大歌的建设发展

“饭养身、歌养心”和“汉人有文传书本,侗家无字传歌声”是侗族南部地区流传久远、老幼皆知的两则民间谚语,其中蕴含着深刻的哲理和丰富社会文化内涵。

人们普遍称赞侗族是个对唱歌有着特殊感情的民族,唱歌是侗族的文化传统,其中道理我认为“饭养身、歌养心”一语已全然道明说清。养身和养心是人得以生存并成为高尚人的全部需要,“饭”和“歌”在侗家人看来是这全部需要中最重要的两个东西,前者是人的物质需求,后者是人的精神食粮。这是侗族人民在其悠久的历史长河中积聚提炼而成的一种社会哲学观念,也是歌唱之所以成为他们文化传统的最根本的动因。这一观念强有力地推动着侗族社会歌唱活动的蓬勃发展,“汉人有文传书本,侗家无字传歌声”之说,既是侗族成为单一民族后的一种文化实践,又是一个长期处于无字社会的民族对自身社会文化生活的经验总结——以歌代文,以歌传文。《侗族大歌·琵琶歌》一书写道:“历史上,侗族是一个没有文字的民族,他们的民族历史、社会知识、生产斗争、男女社交、伦理道德、风土民情、生活经验等都是靠歌来记录、靠歌来传承的。”“唱歌不仅是劳动生活的调剂,更重要的是教育培养下一代人的手段,也是青年人学习生活、体验生活的一种重要方

式”。^④这种赋予歌唱以超音乐本体功能的文化式样,用法国人当德尔对侗族大歌评价的话说:“这是一个长期没有文字的民族发展自己民族文化的补偿”^⑤。这样久而久之,“无字传歌声”就成为侗族人民的一种独特的社会生活方式了。

在侗族社会中,以歌传文的文化活动经历了一个从松散的自在行为到具有比较规范的组织行为的历史发展过程。早期的传习方式是小孩从小学歌,父母在家教歌;歌师(被社会公认为最有知识、最懂得道理的人)走寨传歌。后伴随着鼓楼的诞生(约在宋元时期,后文将述及)侗歌的传承出现了被喻为“侗歌学校”的全民性的“歌班”组织——以房族为单位,按年龄组成儿童歌班、少年歌班、青年歌班、成年歌班和老年歌班,按性别组成男歌队和女歌队。传统男女歌队只有未婚女青年才能参加,而且客歌队与主寨的歌队在鼓楼对歌时只能在异性歌队之间进行。其中具有明显的青年男女社交择偶的意义,可能与侗族在古代(唐、宋、元时期)的一次称之为“破姓开婚”(抛弃女还舅家的古礼,变革远地结亲陈习)的重大婚姻制度改革有关。由此可印证以歌传文的歌班、歌队组织形式早在侗族文化初创期就出现了,我认为歌班歌队的出现对侗族多声歌的发展是具有特别重要的甚至是决定性意义的。《侗族大歌·琵琶歌》中的以下记载,使我们看了歌班对于大歌多声形态成型发展意义。

歌班所练唱演唱的歌就是侗族大歌。

歌班中要选拔领唱和唱高音声部的歌手,唱高音者从小就开始有目的培养,一般同时培养了3人。除了高音之外,其他成员均唱低音声部,^⑥大歌的歌唱内容在低音声部,是歌的主体,高音是低声部生出来的声部,早期具有很大的即兴性和灵活性,后在歌唱实践中逐步定型。这种结构体现了大歌多声构成的一种原则:在实践教化目的的前提下,赋予歌唱以审美情趣。

下面简要地叙述鼓楼对于推动大歌发展的重要意义。

《中国少数民族文化史》等典籍记载,鼓楼是侗族木匠吸收汉族木结构工艺,学习汉族楼阁建筑的斗拱和飞檐构造创建的,据推断始建于侗族文化初创时期。民间传说在天柱县邦寨原有两座鼓楼,其中一座高13层,系建于宋代(此说的可靠性有天柱县邦寨的龙氏族谱佐证)。鼓楼一般一寨一座,有的每个房族各建一座,这样一寨就会有几座。鼓楼的用途主要有二,一是寨中的议事堂(遇寨内大事,如订立款约、寨规、抵御外扰等,由寨老主持聚众议事的公房),二是文化传播之所(寨民平时娱乐休闲,过年逢节接待访客对唱大歌)。我们知道,传统的大歌正式演唱场面是相当隆重的,鼓楼是歌班正式表演场所,更是主寨歌班接待来访的外寨歌班与之对歌的符合礼仪的正规场所。大歌的主要歌种叙事大歌(唱故事、唱道理)和声音大歌(表现曲调美和展示歌队演唱水平)都是在鼓楼中演唱的歌,通常人们称之为“鼓楼大歌”。鼓楼对歌从演唱的程序和内容来看,声音大歌不是演唱

bantu yuehua / 本土乐话

的主体,而是整个演唱序列中的一个插部(多数情况下是为了调剂欣赏对歌听众的情绪或应听众的要求而插入演唱的),但它是大歌中音乐性最长的精华部分。这样,具有文化传播意义的叙事歌唱就与人们的审美需求,精神享受达到统一。另外,从儿童大歌(儿童歌班所唱的歌)就一系列曲目中(诸如《捉螃蟹》、《小山羊》、《探外婆》等等),还可以看出歌班的传歌活动是非常重视对象和效应的。

综上所述不难看出,大体诞生于同一个历史时期的歌班和鼓楼,是侗族先民文化在新的历史条件下(中国整体处于鼎盛发达的唐宋文化时期,侗族处于单一民族主体逐步形成的侗文化创建时期)的产物。它是符合侗族族情的准文化教育机构与传播机构。歌是教材,歌师是老师,民众是学生,歌班是课堂,鼓楼是歌唱展演场。全民性的歌唱活动有机地包括于歌班和鼓楼之中。大歌的多声形式在歌班的教习和鼓楼的传唱过程中获得了提高发展:

在歌班中按声音条件,比较科学地分成唱高音者和唱低音者,为多声演唱提供了条件;

派生于低音声部以展现歌喉为目的的高音声部,在演唱实践中提高了歌唱水平,增强了多声的艺术魅力;

歌师们依据自身的声音条件和对歌唱艺术的领悟,在传歌实践中对音乐的各种发展的创造,丰富了大歌的织体;

鼓楼对歌的交流观摩,竞技出新的歌唱活动,有力地推动着大歌多声艺术的发展。

结 语

以上论述,假如其中一些论断和推论得以成立的话,我认为侗族大歌多声形式的生成是:侗族先民一领众和的祭祀歌舞“原始耶”和唱事言理的“古歌”及其变体孕育了大歌;长期处于无文字社会的侗族人民,运用传统的歌唱作为推动社会发展的一种手段,创造了大歌的初期形态;歌班传歌和鼓楼对歌这种有组织的以歌传文的全民性歌唱活动,促进了大歌多声艺术的发展成型。

传统的大歌,全曲由短小的歌头、歌尾和长大的歌身构成。歌头犹如民间说唱的“楔子”、“开篇”,歌尾是叙唱的结束,歌身是表述的正文,这一形式明显地具有侗族传统民间文学吟诵韵文“款词”的特征。由此可以看出大歌的多声曲式结构是独具自己民族特色的,大歌是侗族传统艺术的种子播种在特定的侗族社会土壤中而培育出来的一株艺术奇葩。

大歌萌生发展的规律揭示:一是拥有自己传统文化中的某种文化“基因”,二是承袭并培育这一文化“基因”使之不断发展,是类似侗族大歌这类民族艺术得以

生成的两个相关联的基本条件。以此来观察侗族北部方言区,虽然拥有第一个条件,但因历史的原因失落了第二个条件(明清时期,作为民族主要特征之一的语言,在形成现代侗语这个历史的阶段,分成南北两个方言区。作为侗族文化重要标志之一的鼓楼,在北部地区逐渐消失,^①这表明居住在北部地区的侗族这一支系与南部地区的侗族支系,走着不同的文化发展之路,所以大歌在侗族北部地区未能发展起来。至于与侗族南部方言区同处一个地域的其他民族的群体,因与侗文化不同源,在自己的传统文化中不拥有大歌的文化“基因”,所以不可能萌生大歌艺术。

可见,侗族大歌生成的根本动因,不是外部的原因某种偶发现象,而是侗族传统文化在侗族(南部)这一支系的社会条件下的产物。

2001年2月

注释:

- ①杨权、郑国乔、杨通银:《中国少数民族文化史》,第1500~1510页,辽宁人民出版社,1994年
- ②张中笑、王化民:《中国民间歌曲集成·贵州卷》,第770~771页,中国ISBN中心出版,1995年
- ③同上书第774页
- ④龙跨岩、龙宇晓编:《侗族大歌·琵琶歌》第1~3页,贵州人民出版社,1997年第1版
- ⑤1986年11月5日《黔东南报》1版
- ⑥龙跨岩、龙宇晓编:《侗族大歌·琵琶歌》第4~5页
- ⑦龙跨岩、龙宇晓编:《侗族大歌·琵琶歌》第1511~1513页

侗族“踩歌堂”调查报告

古宗智 赵永山

这份积压在故纸堆中的旧稿弹指间已尘封了三十余个春秋！赵永山同志于1980年奉调北京中央民族乐团任职，阔别也达20年之久。每忆及跋涉在侗乡山水间的那段难忘的日子，一种对故人、故事的负疚感就不禁袭上心来。1995年欣逢贵州艺术高等专科学校建校10周年暨贵州艺术教育40周年大庆，学报编辑部向老教职工征集校史文稿，这才有幸想到了它。于是翻箱倒柜，找到了。一看，仅剩下一份孤零零的整理稿，其最珍贵、最富有价值的组成部分——160余首歌词已随逝去的岁月亡佚无存，令人痛惜不已。无可奈何，只好依然交卷，算是完成任务。孰料在付印过程中，由于编辑部人事变动的影响，原稿连同清样一并丢失。为此虽常耿耿于怀，而事已如此，却也奈何不得。谁知近因搬家彻底清理旧物，竟意外发现还留下了一份原始底稿。失而复得的惊喜不可名状，于是立即输入电脑打印出来，再次交给学报，但愿这笔心债能就此了结。至于这份过了时的稿子究竟还有没有些许学术价值？对此我不敢有所奢望，但愿它能作为贵州艺术教育史、民族音乐学发展史上一段小小的残片被学人所拾取，笔者也就心满意足，喜出所望了。

1963年9月，贵州省音乐家协会、贵州大学艺术系联合组织贵州大学艺术系理论作曲专业师生（教师有傅天满、常少文、雅文、赵永山、古宗智，学生有王安国、蒲明洲、程敬秀、李世经、杨再敏、李传佳等）赴黔东南苗族、侗族地区深入生活，进行采风、创作。在此期间，古宗智和赵永山专程去从江县龙图公社采访了著名的侗族歌师梁普安，花了近一周的时间，向他详细了解并记录了侗族传统民间节日歌舞活动“踩歌堂”（侗语“哆耶”）的有关资料数千字，其中“踩歌堂”歌词160多首以及曲调2首。现将调查访谈笔录整理报告如后，如有错误和不当之处，请梁普安同志和

有关学者给予指正。应该说明的是,这只是一个初步的访问记录,并未作现场观察,把他发表出来的目的是希望引起关注和重视,作为进一步深入调查研究的参考。

关于“踩歌堂”的传说

相传很早以前,侗族有一个名叫金比的人外出经商。一天,他偶然来到神仙居住的地方,看见仙人正在举行一个盛大的歌舞集会,动人的音乐、优美的舞姿、华丽的服饰,看得他眼花缭乱,忘乎所以。他就这样如醉如痴地看了三天,方才依依不舍地离去。回得家来,殊不知人间已整整过去了三个年头。家人和乡亲们看见三年杳无音信的金比突然归来,纷纷向他询问在外乡的经历。听了金比详细地讲述了他在仙境的见闻,乡亲们惊喜不已,当即商议决定,派族中富有声望的老人——侗族的相金、相银,苗族的公谢为代表,携带了珍贵的宝物,结伴前往天上买歌。三人肩负乡亲们的重托,历尽千难万险,终于达到了目的。可是在返乡途中遭盗贼打劫,苗族老人公谢不幸遇难。回寨后,两位侗族老人向乡亲们历述了上天买歌的经历和公谢被害的情况,大家亦喜亦悲,结果议定把买来的歌堂分作三份,侗族只留一份,其余全部送给苗族,用以表达对公谢的慰酬。自此以后,每逢春节期间,侗族就开始有踩歌堂的活动了。

从这个有趣的传说中不仅可以看到历史上兄弟民族友爱合作、和睦相处的真实情景,而且可以体会到侗族人民对自己传统的歌舞艺术有着多么深厚的感情:歌堂的来历可不寻常啊!它是我们的祖先历经艰险、付出了重大代价从天上的神仙那里买来的呀。就这样,侗族人民给自己创造的歌舞艺术涂上了一层优美的神话色彩。

“踩歌堂”与“祭神堂”的关系

“踩歌堂”与“祭神堂”的活动是结合进行的。过去,侗族村寨设有一座专用于祭祀的“神堂”,又称“圣母堂”和“社稷堂”。关于“神堂”的来源侗族也有一个民间传说。

古代有一个美丽的姑娘名叫幸奴,她的父亲在一次战斗中牺牲。那时她才8岁,但智勇双全,本领高强,她立志替父亲报仇,屡屡打败敌人。后来不幸被敌人用计谋害,死时年仅14岁。幸奴死后常常显灵,帮助人民和敌人打仗,屡获胜利。为了纪念幸奴,人民特为她修建了一座神堂,把它当作神灵供奉起来。可奇怪的是,神堂内既不立塑像,也没有与传说相应的象征征战武功的兵器之类的东西,却摆设