

中国西南原生音乐 一凉山音声

杜梦魁著



四川民族出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

中国西南原生音乐：凉山音声 / 杜梦甦著. —
成都：四川民族出版社，2019. 6
ISBN 978-7-5409-8372-7

I. ①中… II. ①杜… III. ①民族音乐—研究—
西南地区 IV. ①J607. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 101616 号

ZHONGGUO XINAN YUANSHEG YINYUE LIANGSHAN YINSHENG

中国西南原生音乐——凉山音声

杜梦甦 著

责任编辑 马金曲 韩晓光

封面设计 包雨刚

责任印制 谢孟豪

出 版 四川民族出版社

地 址 成都市青羊区敬业路 108 号

排版制作 四川胜翔数码印务设计有限公司

印 刷 北京虎彩文化传播有限公司

字 数 175 千

印 张 6.75

成品尺寸 148mm×210mm

版 次 2019 年 6 月第 1 版

印 次 2019 年 6 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5409-8372-7

定 价 39.00 元

版权所有·侵权必究

目 录

缘 起	(1)
绪 言	(6)
第一节 关于西南	(6)
第二节 彝族原生音乐	(8)

前田野

第一章 彝族文化	(15)
第一节 原始信仰	(16)
第二节 毕摩	(18)
第三节 苏尼	(27)
第四节 当代生活中的毕摩与苏尼	(29)
第五节 毕摩文化研究	(31)
第六节 仪式音乐研究	(34)
第七节 彝族音乐研究现状	(40)

田野中

第二章 毕摩音乐现场	(45)
第一节 雷波·马湖·开光仪式	(46)
第二节 美姑·典补乡·治病仪式	(54)
第三节 西昌·市区·“晓补”仪式	(61)
第四节 美姑·典补乡·“尼木措毕”仪式	(64)

第五节	西昌·火把广场·展演仪式·····	(78)
第六节	毕摩传承人·曲比拉火访谈·····	(79)
第七节	民间艺人·阿洛克古访谈·····	(88)
第八节	盐源·干海乡·苏尼治病仪式·····	(96)

后田野

第三章	研究模式与方法·····	(103)
第一节	音乐民族志·····	(104)
第二节	仪式音乐·····	(105)
第三节	口述史·····	(107)
第四节	音乐学分析·····	(108)
第五节	语言音乐学·····	(110)
第四章	彝族原生音乐分析·····	(111)
第一节	毕摩经腔·····	(111)
第二节	毕摩经腔音乐分类·····	(142)
第三节	毕摩经腔音乐特征·····	(151)
第四节	苏尼音乐·····	(156)
第五节	俚濮音声·····	(162)
第五章	凉山音声文化·····	(179)
第一节	音声中的生命历程·····	(179)
第二节	毕摩仪式音乐的文化境域·····	(183)
结 语	·····	(188)
附录一	民间音乐田野调查表·····	(190)
附录二	毕摩经腔彝文歌词·····	(192)
参考文献	·····	(204)

缘 起

这是一段始于 2006 年的学缘，不知不觉之中，从步入到渐进，至今已有 12 年的时间。这些年，我在研究中一直持续着对彝族原生音乐的认知、理解与更新，陆陆续续书写和发表的论文亦记录了我从青年到中年，在不同时期、不同地方、不同学校接受的不同层级的专业教育与自我内化。第一个阶段是在四川音乐学院音乐学系 5 年的本科学习，让我在偶遇田野的时候有自觉意识，并且运用比较音乐学知识收集和记录了彝族民间音乐的第一手资料。第二个阶段是在中央音乐学院音乐学系 3 年的硕士学习。期间，我开始学习音乐人类学（民族音乐学），当在 2008 年进入凉山开始田野工作的时候，我在原先仅关注音乐“本体”的基础上，增加了“文化”的视角，开始有了“Text（文本）”与“Context（语境）”的意识，运用“概念—行为—音声”的模式更新思维。第三个阶段是近年来旁听四川大学文学人类学的专业课程，这段宝贵的时光让我立足于音乐，但不受限于音乐，接受文学与人类学的滋养，视野得到开拓，并具有了多视角文化观。

2006 年夏天，我前往四川省攀枝花市度假，原本没有任何研究意向，仅是访友与闲游。老同学聚会的席间，在文化馆工作的同学建议我到攀枝花市仁和区平地镇的迤沙拉村去听听彝族俚濮谈经古乐。源于专业的自觉，我第二天便前往迤沙拉村。刚停下车，映入眼帘的是古老的红椿树和树下闲适小憩的村民，一派

安闲而平和的景象。放眼望去，出现在我面前的是一大片具有江南水乡韵味的建筑：红墙、青瓦、四合院；雕梁、画栋、翘檐角。这是彝家村寨吗？与我脑海中的彝族建筑大不一样。

当天不是节假日，没有现成的展演活动。于是我向在树下休息的村民打听，他们朴实的热情瞬间让彼此靠近，很快邀请来几位老者，在一户农家乐落脚。音乐慢慢响起，我渐渐步入彝族民间音乐的领地。演奏的时长有 60 分钟左右，我的思绪在老者们的专注与朴实的音乐间环绕，尊敬之情油然而生。那一刻，我在与这些每天在农田里劳作的人们共享着他们的音乐，“不能只是听听而已”的念头瞬间一闪，心里有了一些想法。演奏结束以后，我与老者们聊了一会儿天，适度地交流了一些在初次见面界限内的问题，并且商量约定了下一次见面的时间。结束的时候，我主动付了一些酬金，以示对他们付出时间与精力的尊重。离开以后，我一直在回味和琢磨，并思考：为何这里的建筑风格像江南水乡？为何我听到的音乐不像印象中的彝族音乐？

一周之后，如约，我又一次前往迤沙拉村。这一次，我与老者在村里的一户农家乐里重逢，他们带来了乐器和乐谱，向我介绍他们乐队的来龙去脉。领头人起光禄说他们演奏的是谈经古乐，源头是 600 多年前明太祖朱元璋“洪武开滇”的军队带来的宫廷音乐，所以有江南水乡音乐的味道，后来逐渐演变成谈经古乐。他们这个古乐队组建于 2000 年，演奏的曲目是他根据老人人口传曲调记录整理出来的，一共有 20 多首。仁和区文化馆对他们乐队很重视，不仅出钱为他们购买乐器，而且最近还给他们定做了演出服。乐队成员平常也同村民一样，上山放牧、下地干活，但农闲时大家会在一起排练，在节假日和一些文化活动上一起演出，其中包括村民的私人邀请和文化馆的公事安排。近年来，他们的古乐队已经有了一些名气，请他们演出的人也越来越多。

这一次的采风比第一次深入，因为来之前有了一些明确的计划。在现场，我为他们的演奏录像、录音，并为乐队成员和乐器拍照。他们很乐意地给我看了日常排演用的手抄简谱本，没有复印件，每一份都是钢笔抄写的。期间，乐队中最年长的老人告诉我，他们原来用的是“叮叮”谱，随即便哼唱给我听。我马上明白了他的意思，“叮叮”谱就是音乐传播最原始的口耳相传模式的一种，即用“叮”来哼唱所有的音高和节奏。边听边聊，因为彼此都对音乐有认同感，我们的交流相当流畅，言语亲和，相聚甚欢。他们详细地告诉了我每个乐队成员的个人信息。因为我还想了解村里民间音乐的其他状况，他们便把我带到爱唱爱跳的毛家妹子家。走进她家堂屋，简洁而清丽，亲切地交谈几句，恍若老友相见。但天色已经不早，我不好意思过度打扰，便说明了我的愿望，约定了下次来的时间。

从迤沙拉村返回城里，我去了图书馆查阅资料。在《攀枝花市文化志（1965—2005）》中，找到了与谈经古乐相关的资料：仁和洞经音乐起源于南北朝的宫廷音乐，唐朝传入南诏，明初传入永仁，传入攀枝花境内最晚也在清朝中晚期，经过传承与发展，到中华人民共和国成立前已经是儒释道三教融合的具有民间娱乐及祭祀功能的音乐，音乐（演奏或演唱）本身又称为“谈经调子”；最近可考的传承脉络（20世纪80年代走访传承人）是乌拉麼的一个老道士传给一个参加过科举的私塾先生纳光耀，纳光耀又传给大龙潭一带的其他人（大部分是彝族）；当地解放后，因为不能诵经了，谈经音乐就主要用于娱乐和民间的红白喜事中。以前平地镇的谈经音乐有文乐和武乐，后因传承乏人，到20世纪80年代初攀枝花市文化部门去收集整理时，能诵唱经文的经师已经相继故去，武乐失传，能收集到的也就只有20多首文乐了；2000年初，有关部门组织了迤沙拉村村民起光禄等，在老艺人及攀枝花川剧团乐队工作者的指导下，组织起了这支乐

队演奏古乐，也就是今天的谈经古乐。

第三次去迤沙拉村，我计划在那里小住。到达的时候已过晌午，直接去了毛家妹子家里，倍感自然、亲切，没有寒暄，交谈起来便觉温暖。安顿好住的地方，坐下喝茶，聊到她喜爱唱歌、喜爱跳舞，以及唱唱跳跳的乐与趣。茶过一巡，毛家妹子提议带我去看她家的葡萄园。她兴奋地告诉我，近年来农业专家研究发现攀西地区的温度和湿度与法国波尔多地区相似，特别适合种植葡萄，政府鼓励和帮助大家种葡萄，期待能够增加收入。走进葡萄园，硕果累累的感受特别明显，即将收获的喜悦扑面而来。妹子家的种植分两类，一类是山上的传统粮食作物，另一类是近几年才开始种的葡萄。以前只种粮食作物，收入甚少，日子不大好过，如今增加了葡萄种植、古乐演出以及村里开展的旅游项目，收入逐渐增加，日子比原来好多了。从葡萄园回家，妹子煮了自家的老腊肉款待我，这是当地招待贵客的礼数，因为是自己家喂了一年的猪，且使用传统的腌制方法，味道特别好。饭后，太阳不再火辣，我随妹子一起上山干活。在田里，碰到了邻居张阿奶，她一边干活一边唱歌，有自由自在的乐音同行，令人心情愉悦。山歌的悦耳，不仅是因为声音的表现力，更为重要的是人与自然合二为一。我们开始聊天，交流彼此对歌唱行为的真诚与深度的热爱，继而“对歌”，阿奶唱一首，妹子唱一首，我唱一首，彼此欣赏与共享，那种感受妙不可言。太阳下山的时候，我们收工回家，稍事休息，毛家妹子带我到村头“打跳”，边唱边弹，热热闹闹，我感受到他们集体的欢愉，感动存于心间。期间，遇见彝族干部老王，他在听说我的来意后，顿时表现出朴实的兴奋与热情，告诉我他们还有珍贵的“毕摩调”，“好听得很”。这是我第一次听说“毕摩”，心中有些遐想，但时间受限，只得回到成都。

2007年暑假，我再次前往攀枝花，这也是我第四次去迤沙

拉村，如约见到了老王和“毕摩”，看到了“羊皮鼓”，听到了他们珍贵的“毕摩调”。

2008年暑假，按照计划，我准备再次前往迤沙拉村对彝族俚濮民间音乐做深入的调查与研究，但突如其来的5·12汶川大地震也波及攀枝花地区，当地友人劝阻了我的行程。正在心里着急的时候，田联韬老师为我指点迷津：去大凉山，在凉山彝族自治州有更宽广的彝族民间音乐的田野。在田老师的帮助下，我与他的学生，在凉山州歌舞团工作的彝族作曲家吉古夫铁取得联系，得以继续对彝族民间音乐进行研究。

绪 言

西南，其基本语义涉及方向、方位。西，太阳落下的一边，与“东”相对；南，早晨面对太阳，右手的一边，与“北”相对。“西南”一词在我国常指四川、贵州、云南、广西和西藏等地。

第一节 关于西南

在我国历史上，对“西南”的表述与中原“一点四方”的结构与概念相对应，四方与八卦相配，变为八方。东南为乾，西南为坤，其文化语义中内含与中原迥然不同的异文化，意味着地理位置的远和文化的非主流。

翻阅历史文献，司马迁《史记》中的《西南夷列传》所占篇幅不大，并且其中还包含了匈奴、东越、南越及一些人物列传，与中原文化相比较，对“西南”的言说微乎其微。班固的《汉书·叙传》中对“西南”也只是简单提及：“西南外夷，别种殊域。”范大成的《桂海虞衡志》称：“南方曰蛮，亦曰西南番。今郡县之外，羁縻州洞，故皆蛮地。”“南蛮”之说长久流传，以至于现在西南有的地方仍用“平夷、镇南、镇远、西宁、武定”等地名，多与“蛮”与“战”相关。

明清以后，西南显现出了政治地理的要义，军事屯兵及政治

上的“改土归流”标志着中原对西南的重视。抗日战争时期，南京政府被迫迁入西南重镇——重庆，“西南”意识明确提升。20世纪60年代，在当时国际局势日趋紧张的情况下，为加强战备，中共中央做出“三线建设”的重大战略决策，这一次由东向西的转移，重点包括西南的四川（含重庆）、贵州、云南等省区。在1964年至1980年期间，国家在属于三线地区的13个省和自治区投入了占同期全国基本建设总投资的40%多的2052.68亿元巨资。2000年1月，国务院成立了西部地区开发领导小组。经过全国人民代表大会审议通过之后，国务院西部开发办于2000年3月正式开始运作。

“西南”不仅自有重要的政治地理意义，同时饱含多民族聚居的区域文化要义，56个民族中的30多个少数民族主要分布在这里，少数民族人口占全国少数民族人口的60%，是我国少数民族最集中的聚居地区。其中四川有全国最大的彝族聚居区和唯一的羌族聚居区，共有彝、藏、羌、苗、回、土家等14个世居少数民族。西藏有藏族、门巴族和珞巴族等。云南有彝族、白族、哈尼族、傣族、傈僳族、拉祜族、佤族、纳西族等。贵州有苗族、布依族、侗族、土家族、彝族、仡佬族、水族、白族、回族等。广西有壮族、瑶族、苗族、侗族、仡佬族、毛南族、回族、京族、彝族、水族等。在这些多民族聚居区域，农耕、游牧、节庆、服饰、饮食起居、婚丧、建筑、语言文字、宗教信仰等文化符号共同描绘出色彩斑斓的西南民俗风情美图。

西南各民族音乐文化风格纵横相间，交错林立，既各有个性，又互相混融，有着“局部单纯简约，整体斑斓多姿”的分布特点。^①各个民族既相互独立，又彼此关联，且每个民族皆创造

^① 杨民康：《西南少数民族暨跨界族群音乐研究25年回眸——杨民康研究员学术访谈》，载《音乐探索》2012年第1期，第49页。

了令后人仰慕的族群音乐文化，一些民族至今仍然以活态的方式传承着始于远古的原生音乐，展示着人类音乐早期萌芽状态的形态。这些风俗文化的存续，不仅呈千姿之型，且色彩丰富，镌刻着敦厚而透彻的族群文化要义。

第二节 彝族原生音乐

原生音乐是指在区域或民族民间初始的，具有本源性质的音乐形式。

在彝族历史中，以毕摩和毕摩仪式为核心的原始宗教居于重要位置，毕摩仪式、苏尼仪式以及仪式中的民间器乐演奏皆具有原生音乐的性质。

在当代研究文献中，毕摩在仪式中演唱的音调被称为“毕摩仪式音乐”或“毕摩音乐”；在现实生活中，毕摩则将其称为“毕摩调”，他们自认为是“唱”经书，但没有提到“音乐”一词。在被他人表述的“音乐”和自己表述的“调”之间存在着什么？又该如何看待仪式中的音乐？

美国当代音乐人类学家布鲁诺·内特尔（Bruno Nettl）说：“民族音乐学者涉及音乐，但许多人发现难于确定究竟哪些东西才算是音乐。甚至在西方文化中，定义音乐也是件困难的事。欧美出版的许多音乐词典都避免从最基本的原理方面定义音乐。……假如我们定义自己文化中的音乐都很困难，面对他文化就更加成问题。”^① 他还特别指出：“有些文化的语言中通常没有将音乐作为一种总体现象加以包容的一个术语，他们总是喜欢使

^① Bruno Nettl: *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concept*, University of Illinois Press, 1983.

用一些指称个别音乐行为或音乐成品的词汇，如歌唱、演奏、歌曲、宗教歌曲、世俗歌曲、舞蹈，以及许多更加含糊的分类概念。大多数民族音乐学的研究实际上不提音乐的定义或概念，它们在没有为音乐给定一个实际术语的情况下，只是大量地谈论已经存在的概念。”^①

在中国古代文献中，“音乐”又具有怎样的含义？殷商时期，殷墟的甲骨文中的“乐”字是中国最早的“乐”字。春秋时期，先秦典籍《吕氏春秋》提到了“音乐”：“音乐之所由来者远矣。”《礼记·乐记》说：“音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”

音乐学家薛艺兵认为：古人所谓的“声”是指不同的乐音，即宫、商、角、徵、羽各音；“音”是由不同的“声”相互应和、变化而组织起来的音调；“乐”是按一定的结构关系演奏音调，并配合着舞蹈的综合形式。中国民间很少将“音乐”一词作为一个类概念来使用，“音乐”通常是器乐的专称，并不包括声乐形式。声乐形式的音乐则依体裁不同，而有许多分类名称，如诗、歌、咏、腔等。^②

何为仪式音乐？“仪式音乐（ritual music）是在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合的，可对仪式参与者产生生理和心理效应的音乐。仪式音乐形成于特定的社会及其文化传统，并依存、归属和受制于其社会和文化传统。”^③

根据仪式音乐的含义，对彝族原始宗教中，以毕摩仪式为

① Bruno Nettl: *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concept*, University of Illinois Press, 1983.

② 薛艺兵：《仪式音乐的概念界定》，载《中央音乐学院学报》2003年第1期，第32页。

③ 同前引②。

主，以及苏尼仪式和部分器乐进行分析，可以发现其具有如下的基本特点。

第一，物质基础。

毕摩仪式音乐的物质基础是成年男声、法铃和可添加的彝族民间乐器，包括口弦、克西举尔、月琴、羊皮鼓等。其最为核心的结构是毕摩根据经书构建的说、唱体系，法铃与说、唱随手相伴。其他的乐器由仪式的大小或经费的多少而定，不是必须，但可作为衡量仪式隆重程度的一种标准。

苏尼的象征性乐器是羊皮鼓，有苏尼的地方必有羊皮鼓。苏尼仪式现场音声的主线是敲击羊皮鼓，鼓声贯穿始终，随着仪式的节奏会出现人声的召唤、呐喊、呼唤等。

彝族乐器以竹、木、皮质为主。木质的有月琴；竹质的有克西举尔、口弦（现有铜质的）等；皮质的有各种大小、单面或双面的羊皮鼓。

第二，声音特性。

毕摩在仪式中演唱的音声并非为了满足娱乐需求，音声环境是神秘、庄严的非现实语境，故与其相对应的是深沉、稳重、严肃、庄严等音乐语言特性。

苏尼仪式的声音特性多表现在肢体舞动与羊皮鼓的律动上，鼓声、铃声和鼓腔内发出的“沙沙”声融为一体，自成体系，形成独特的音色体系。声腔体系的发音几乎是相对简朴的语气词，音色朴实自然。

口弦的音量不大，但音乐表现丰富，雅致，细腻，大量的泛音变化莫测，音色滋润。

克西举尔音色质朴，笛声中略带沙音，尽显含蓄之美，声音富有山野象征，有时略带忧郁。

第三，音乐形态。

毕摩在仪式中的说与唱是严格遵循祖制的规则组合。经书传

承部分结构相对规整，即兴部分随心所欲；曲式以单一段落的重复为主；多数经腔起头时都有无词引腔，“哦”“额”“啊”居多，有山歌的特征；旋律起伏不大，基本在正常男声语言发声区域内；节奏根据仪式内容而变化，有抒情的悠长、激烈的铿锵等。

苏尼的鼓声通常是由慢到渐快，再到快，最后到特快，在特快时有时接近癫狂状态，力度也是从弱到渐强，再到特强，最后变弱。人声间插在鼓声之中。

彝族民间乐器口弦、克西举尔、马布等的主要创作方式是即兴，基本无乐谱记录，多数是根据环境和心情随心而作。

第四，艺术效应。

毕摩的说与唱具有特殊生理和心理效应。第一个层面是仪式环境的神秘，赋予音声特定的含义——求得心理的安慰，唱词的实在意义引领现场变化。第二个层面的含义是人通过说、唱与神交流的意义，声音是一种重要的媒介。第三个层面是说、唱的质地是能量的集聚——敬神与佑人。声音的艺术表现能力强意味着对神的供养富足，会得到更多的祝福与庇佑。

第五，社会价值与文化归属。

毕摩与苏尼的音声是彝族社会特有的文化事实，其存在具有实在的社会价值，个人和群体对其音乐功能意义有明确的认知。这种特定的音乐传统，来源于彝民族的文化土壤，是彝民族精神内核的构成部分之一。

前田野