

序

这部专著是和云峰 1999 年在中央音乐学院取得博士学位时提交的学位论文，虽然已为它的正式出版等待了漫长的五年多时间，我仍然为此感到由衷的高兴。

和云峰是我带过的第二个硕士研究生和第一个博士研究生，当年他准备报考中央音院攻读研究生学位，由杨民康陪着他头一次到我住的新二楼 403 室的情景，至今仍历历在目。记得当时我为又有一位少数民族学生来应试，感到高兴，但是当我了解到云峰从青年时期的经历：他曾当过知青和驻扎西藏的军人，复员后在工厂做过工人，还曾是云南省专业足球队的运动员。当时我想，这样丰富的生活经历对个人的磨练，固然十分可贵，但也会对他的文化学习和音乐专业的基础训练有较大的不利影响。虽然当时他已毕业于云南艺术学院，留校任教，并已在刊物上发表了儿篇较有水平的民族音乐研究的论文；虽然从论文可以看出他对自己的祖属民族——纳西族的音乐，已做过比较深入的调查，有比较透彻的了解，并且已经表现出民族音乐研究能力的良好素质，但是我心里仍然为他有几分担心和疑虑，因为中央音乐学院的硕士研究生入学考试的科目，除了国家统考的政治、外语之外，还有专业方面的中国传统音乐理论、中外音乐史、作品分析、和声、钢琴、口试，加起来足有九门课程，分量相当重，要求也比较严，是对每个考生一次全面的、严峻的考验，对和云峰来说，困难会更多一些。来自边陲丽江的纳西青年和云峰，能够跨过中央音乐学院研究生入学考试的门槛吗？说实话，当时我觉得中央音院的考试对他来说，难度是太大了。

但是，出乎我的预料，和云峰不但主科考试取得优秀成绩，全部课程也都达到标准，顺利地通过入学考试，开始了他在中央

音院的学习生活。可以想见，云峰在当过知青、战士、工人、运动员之后，向文化和音乐专业进军的过程中，投入了多少毅力和辛劳，才取得后来的结果。如今十几年过去了，云峰通过刻苦学习、钻研，先后以优异成绩通过了硕士、博士学位论文答辩，获得中央音乐学院音乐学专业的硕士和博士学位。近几年作为音乐学院的教师，他陆续开设了多门研习少数民族音乐方面的课程，取得良好的教学成绩。现在又在学院的支持下，把博士学位论文正式出版。我想，除了云峰夫妇和他的父母家人之外，最衷心地为他的祝贺的，应该是他的指导教师了。

虽然云峰本身就是纳西族，也对本民族的传统音乐有相当了解，他为准备博士学位论文仍然投入大量的劳动，而且在工作过程中出现过波折，例如有一次回丽江做了几个月的田野工作之后，装满了采访的文字和录音资料的背包竟在昆明火车站被盗，以后费尽周折，甚至千方百计地找到了扒手的头目，但最终也未能寻回资料，数月劳动成果毁于一旦。至于在写作论文时的殚心竭虑，精益求精的辛勤工作过程，更是可以体会到的，不需多说了。

作为民族音乐理论专业的学生，写作音乐史的论文，特别是少数民族的音乐史，民族音乐学的理论方法同样是有益的工具。例如音乐学者“局内”与“局外”立场的辩证关系，对于史论研究也极为重要。深入局内，以避偏见与主观；移至局外，为获本质与全局。这是和云峰最终完成学位论文后，我们师生共同的体会。

以下是当年我为云峰博士论文所写的主科教师评语，照录如下：

源远流长、瑰丽多彩的中华民族的传统文化艺术是中国各民族人民共同创造的成果。因此，对于我国少数民族历史、文化的研究理应是中同学者的重要任务。但是，由于少数民族大多没有自己的文字，历史文献及参考资料匮乏，研究难度甚大，多年来少数民族音乐史方面的研究一直是我国音乐史研究领域的薄弱环节

节，也是亟待填补的学术空白区。

和云峰の博士论文《纳西族音乐史》是我国目前仅有的三部少数民族的音乐史学专著之一。（另两部是乌兰杰、呼格分别撰写的《蒙古族音乐史》）和云峰本身是纳西族，对纳西族人民的生活与文化早有局内人的深刻了解，在他多年从事音乐工作的过程中，对本民族的传统音乐多次进行直接的采访和深入的田野工作，经长期积累，掌握了大量文字和音乐资料，经过云南艺术学院和我院硕士、博士阶段的学习，在音乐知识的基础和音乐学的理论修养方面进一步提高，方才最终完成此部专著。

我以为本书有以下一些特点：

第一，它是第一部全面地研究、论述纳西族音乐历史发展脉络的专著。填补了我国音乐史学研究中重要的空白区。对于今后我国南方民族音乐史学的研究工作将发挥引导与参照的作用。

第二，本书写作之前，作者尽最大努力收集了有关的大量资料，包括汉文文献资料、东巴文资料、民间口传资料、向民间艺人与民族学者采访所获资料，以及通过田野工作实地考察取得的第一手音响、图片资料等。作者占有的资料详实、丰富，是本书写作的重要基础。

第三，作为史论著作，本书作者的写作态度严谨、细致，根据史实、文献与实证进行分析，做出研究的结论。

第四，历史分期是音乐史研究的基础性课题，对于纳西族音乐的历史分期，作者从实际出发，在对大量材料综合研究的基础上，根据纳西族本身社会政治、经济、文化发展的历史阶段，做出了客观的、科学的、不同于其他民族的音乐史分期。

第五，在研究方法方面，综合运用了音乐史学与民族音乐学的理论方法，并汲取和运用了语音学、宗教学、民俗学等其他多种学科的方法与成果。在进行音乐的历时性与其时性研究时，密切联系音乐与本民族的社会文化背景，以及与周边民族文化的关系

《纳西族音乐史》是一部优秀的少数民族音乐史学专著，在

我国少数民族传统音乐研究领域具有重要的学术价值。本人深信，对于我国音乐史学研究领域，此书也将会产生积极的影响。

以上评语是否客观公正，读者在阅读本书之后，可以做出判断。谨在此祝愿云峰在中国少数民族音乐的教学、研究工作中取得更多、更新的成就。期望云峰今后为我国培养更多的、优秀的少数民族音乐人才。

田联韬

2004年4月于中央音乐学院

内 容 提 要

本书是在作者多年实地调查、专题研究、资料积累，并且广泛吸收近年来音乐、历史、民族、民俗、考古、语言等学科领域的最新研究成果与方法之基础上撰写而成的。全书共分七章 44 节。

第一章“上古至盛唐时期”叙述了纳西族先民在游猎、迁徙、民族交融等历史进程中所创造的上古音乐文明。有史以来第一次将纳西族先民远古至盛唐时期的音乐文化发展脉络作了系统的梳理和阐释。

第二章“南诏统治时期”叙述了在南诏政权统治下纳西族地区音乐文化的发展概况。阐述了“磨些”与南诏、唐朝和吐蕃间音乐文化的交流历史，并对纳西族此时期“多元并存音乐文化格局”的成因和发展过程作了较为概括的描述。

第三章“土酋纷争时期”叙述了大理国势力范围内纳西族土酋相对独立与纷争时期的音乐历史进程。详细阐述了纳西族与人类起源、部族战争、消灾禳解、巫术、占卜，以及自然崇拜、鬼神崇拜等内容密切相关的音乐文化形式。

第四章“木氏治理时期”叙述了纳西族在木氏统治的近 500 年内音乐历史之发展进程。此时期，随着元朝军队的进入和汉、藏文化的全面传入，纳西族地区传统的音乐文化形式发生了极大的变异，产生了勃拾细哩、儒学礼乐、洞经古乐等诸多新的音乐文化形式。

第五章“改土归流时期”叙述了改土归流以来纳西族地区音乐文化的历史发展轨迹。重点阐述了汉文化普及以后纳西族地区洞经古乐的鼎盛、“大调”音乐的产生与发展、丧葬礼乐的变异等一系列重大历史、文化现象。

第六章“民主革命时期”叙述了纳西族地区传统礼乐文化逐渐衰败以及新兴音乐文化形式逐渐传入、普及之历史演变过程。

第七章“社会主义时期”系统叙述了中华人民共和国建立以后纳西族地区音乐文化历史的发展进程。

Abstract

This thesis is the product of the author's many years of fieldwork, specialised research and collection of material. It incorporates a wide range of the latest research and methodologies within the fields of music, history, ethnology, folk customs, archeology, linguistics etc. It consists of 7 sections with a total of 44 chapters.

Section One: From pre - historic times to middle Tang Describes the magnificent ancient musical culture developed during the periods of nomadic hunting, migration, and intermingling by the Naxi's predecessors. This is the first systemic, detailed analysis and description of the development of Naxi music from antiquity to the early Tang period.

Section Two: The Nanzhao period Analyses the development of the musical culture in Naxi areas under Nanzhao rule. Examines the history of cultural exchange between the " Moxiezhao" (one of the six ' zhao' tribes living around Erhai lake in the early Tang dynasty) and Nanzhao, Tang Dynasty and Tufan (nomadic people from the Qing - Tibetan plateau). Moreover it provides a succinct description of the process and factors contributing to development of a coherent multivariate musical structure by the Naxi during this time.

Section Three: Warring Chieftains period Describes

the historical musical developments amongst the Naxi living under the rule of Naxi chieftains in Dali. This era was characterised by periods of relative freedom and war. Provides a detailed description of musical forms closely related to the origins of the Naxi and humanity, tribal warfare, rituals to avert disaster and ill fortune, shamanism, divination, nature worship and spirit worship.

Section Four: The Mushi period Describes the course of developments in Naxi music during the 500 – year rule of the Mushi. As a result of the influences of the Mongolian armies during the Yuan Dynasty and the full – scale introduction of Han and Tibetan cultures, traditional Naxi musical forms underwent dramatic changes. New forms were developed including Boshixili, Confucian religious music, Dongjing music etc.

Section Five: Land Reform period Describes the historical developments during the period of land reform. Focuses on the popularity of Dongjing music in Naxi areas following the dissemination of Han music, the creation and development of " Major scale" music, changes in funeral music etc & other major historical facts.

Section Six: Democratic Revolution Period Describes the decline of traditional Naxi ritual music, the development of new musical forms and their popularisation.

Section Seven: Socialist Period Systematically describes the complete process of the development of music in Naxi areas following the establishment of the PRC.

目 录

序	田联韬 (1)
内容提要 (中、英文)	(I)
前 言	(1)
第一章 上古至盛唐时期 (? —公元 738 年)	(6)
概 述	(6)
第一节 上古传说时期 (? —公元前 211 年)	(7)
一、“土著纳西先民”音乐历史的发展脉络	(7)
二、“南迁纳西先民”音乐历史的发展脉络	(13)
第二节 秦汉时期 (公元前 221—后 220 年)	(18)
一、纳西先民与西汉《行人歌》	(18)
二、纳西先民与东汉《濂都夷歌》	(20)
第三节 魏晋南北朝至盛唐时期 (公元 221—738 年)	(27)
小 结	(30)
第二章 南诏统治时期 (公元 738—902 年)	(32)
概 述	(32)
第一节 民俗音乐的发展脉络	(34)
一、象形文字中反映出的民俗乐器	(34)
二、象形文字中反映出的民俗歌舞	(37)
第二节 《姜岭大战》中所描写的纳西民族与 民俗音乐	(41)
一、《姜岭大战》的历史背景	(42)

二、《姜岭大战》的具体内容	(43)
三、《姜岭大战》的乐器遗存	(44)
第三节 《南诏奉圣乐》中纳西族音乐舞蹈的历史	
遗存	(46)
一、《南诏奉圣乐》的生成背景	(49)
二、《南诏奉圣乐》的具体内容	(49)
三、《南诏奉圣乐》中的多民族性	(51)
四、《南诏奉圣乐》相关传说在纳西族中的历史	
遗存	(52)
五、《南诏奉圣乐》相关乐器在纳西族地区的遗存	
.....	(53)
小 结	(55)
第三章 土酋纷争时期 (公元 937—1253 年)	(57)
概 述	(57)
第一节 有关东巴教的几个基本概念	(59)
一、东巴教与东巴祭司	(61)
二、东巴文字与东巴经书	(63)
三、东巴舞蹈与东巴绘画	(65)
第二节 东巴音乐的产生与繁衍	(66)
一、关于人类起源的音乐	(67)
二、关于部族战争的音乐	(69)
三、关于消灾禳解的音乐	(70)
四、关于巫术与占卜的音乐	(71)
五、关于自然崇拜与鬼神崇拜的音乐	(72)
第三节 民俗音乐的发展脉络	(74)
一、反映游牧生活的民俗歌曲	(74)
二、反映民族争斗的民俗刀舞	(76)
三、反映民俗仪式的民间巫舞	(77)
小 结	(77)

第四章 木氏治理时期 (公元 1253—1723 年)	(79)
概 述	(79)
第一节 东巴音乐的鼎盛	(81)
一、祭天仪式中的主要程序及其相应唱腔	(82)
二、祭天仪式中的古代歌曲	(83)
三、祭天仪式的若干历史提示	(109)
第二节 “勃拾细哩” (白沙细乐) 的萌芽	(109)
一、《勃拾细哩》中的“胡人”乐器成分	(110)
二、《勃拾细哩》中的东巴乐舞成分	(117)
三、《勃拾细哩》中的民间音乐成分	(119)
第三节 汉文化的传人与木姓作家群体文人诗歌的 兴起	(122)
一、汉文化的传入	(123)
二、木姓作家群体文人诗歌的兴起	(123)
第四节 汉族文庙 (儒学) 礼乐的传人	(124)
第五节 《勃拾细哩》的早期	(126)
第六节 多种宗教音乐的相互浸透与东巴教音乐的 衰败	(128)
一、道教及其音乐的传入	(128)
二、藏传佛教及其音乐的传入	(129)
三、汉传佛教及其音乐的传入	(130)
四、东巴教音乐的衰败	(131)
小 结	(132)
第五章 改土归流时期 (公元 1723—1840 年)	(134)
概 述	(134)
第一节 汉文化的普及与旁姓作家群体文人诗歌的 繁荣	(136)
一、汉文化的普及	(136)
二、旁姓作家群体文人诗歌创作的繁荣	(136)

第二节 “仕学之风”的盛行与“儒学（文庙）礼乐”的鼎盛·····	(139)
一、“仕学之风”的盛行·····	(139)
二、“儒学（文庙）”礼乐的鼎盛·····	(141)
第三节 丽江古乐（洞经音乐）的称谓、传说及溯源·····	(144)
一、丽江古乐的传统称谓·····	(144)
二、丽江洞经古乐的民间传说·····	(145)
三、丽江洞经古乐的历史溯源·····	(147)
第四节 《勃拾细哩》（白沙细乐）的中期·····	(151)
一、纳西族的丧葬古俗仪式及其音乐·····	(153)
二、纳西族的丧葬新俗仪式及其音乐·····	(154)
第五节 民间传统“大调”（叙事歌）的产生及发展·····	(156)
一、民间传统“大调”音乐的历史背景·····	(156)
二、民间传统“大调”的若干分类及举例·····	(157)
三、民间传统“大调”的音乐特点·····	(167)
四、民间传统“大调”的艺术特色·····	(168)
第六节 藏传佛教音乐的再次传入及流布·····	(168)
小 结·····	(169)
第六章 民主革命时期（公元1840—1949年）·····	(171)
概 述·····	(171)
第一节 儒学礼乐在纳西族地区的演变与衰败·····	(172)
一、儒学礼乐在纳西族地区的演变·····	(172)
二、儒学礼乐在纳西族地区的衰败·····	(173)
第二节 多种宗教音乐的合流、变异与世俗化倾向·····	(174)
一、儒、释、道、东巴四教的合流及其音乐的变异·····	(174)

二、宗教音乐的世俗化倾向·····	(176)
第三节 《勃拾细哩》的晚期·····	(178)
一、《勃拾细哩》称谓的相对固定·····	(178)
二、《勃拾细哩》曲牌的扬弃与定型·····	(179)
第四节 丽江洞经古乐的继续发展·····	(182)
一、丽江洞经古乐的继续发展与提高·····	(182)
二、皇经音乐的继续衰败与消亡·····	(184)
三、丽江洞经古乐与民间乐会·····	(185)
第五节 丽江洞经古乐的基本概况·····	(188)
一、音乐分类与曲牌来源·····	(189)
二、传统乐器与乐队编制·····	(192)
三、唱奏特征与民族特色·····	(193)
四、丽江洞经古乐的形态特征·····	(195)
五、丽江洞经古乐的社会功用·····	(196)
第六节 晚清学堂乐歌的传入与普及·····	(204)
第七节 西方宗教音乐的传入与流布·····	(206)
一、基督教音乐的传入·····	(206)
二、天主教音乐的传入·····	(207)
第八节 民间传统音乐的发展概况·····	(208)
一、民间歌曲的发展与民间艺人的创作·····	(208)
二、民间“勒巴”舞的流传·····	(212)
三、民间器乐的发展与传承·····	(220)
四、民间戏曲与戏剧音乐的发展脉络·····	(226)
第九节 红军歌曲的流传与普及·····	(230)
第十节 抗日战争时期的音乐发展脉络·····	(232)
第十一节 【雪社】对丽江洞经古乐的继承与发展·····	(235)
第十二节 文人音乐创作的肇始与发展·····	(235)
第十三节 解放战争时期的音乐发展脉络·····	(239)
小 结·····	(242)

第七章 社会主义时期 (公元 1949—1998 年)	(244)
概 述	(244)
第一节 民间音乐的全面繁荣与发展	(245)
一、新民歌的产生与普及	(245)
二、丽江洞经古乐的民间演奏活动	(248)
第二节 专业音乐团体的建立及创作	(250)
第三节 20 世纪 60 年代初对民间器乐的收集、 整理与研究	(254)
一、对《勃拾细哩》的收集、整理与研究	(254)
二、对丽江洞经古乐的收集、整理与研究	(257)
第四节 “文化大革命”时期的音乐发展概况	(259)
第五节 20 世纪 80 年代后音乐艺术的全面繁荣	(267)
一、专业音乐创作	(267)
二、业余音乐团体的演出与民间艺人	(268)
第六节 对丽江洞经古乐的进一步收集、整理与 弘扬	(270)
一、宣科对丽江洞经古乐的研究、宣传与弘扬	(271)
二、杨曾烈等对丽江洞经古乐的收集、整理与 研究	(272)
三、和毅庵等老艺人对丽江洞经古乐的贡献	(272)
四、大研古乐会对传承和弘扬丽江洞经古乐 所作的历史贡献	(273)
五、其他乐会对丽江洞经古乐的继承与弘扬	(276)
第七节 对东巴音乐的收集、整理、研究与弘扬	(282)
一、对东巴音乐的收集	(283)
二、对东巴古歌的翻译与整理	(288)
三、对东巴音乐的研究	(289)
四、对东巴音乐的进一步弘扬	(303)
第八节 对民间音乐的整理与研究	(304)
一、对民间歌曲的整理与研究	(304)

二、对舞蹈音乐的整理与研究·····	(317)
三、对民间器乐的整理与研究·····	(322)
第九节 丽江洞经古乐、东巴音乐、勒巴音乐的 传承现状·····	(325)
第十节 国民音乐教育的发展、普及与提高·····	(327)
小 结·····	(334)
 附 录	
一 纳西族音乐历史大事记·····	(336)
二 纳西族传统音乐分类一览表·····	(341)
三 丽江洞经古乐及其它音乐谱例数首·····	(342)
四 本书相关图表索引·····	(365)
五 本书作者有关纳西族音乐文化方面的研究 论著【目录】·····	(366)
六 纳西族音乐文化相关著作、论文与介绍性 文章【目录】(1958—1998年)·····	(368)
七 参考文献·····	(371)
八 本书索引·····	(381)
九 出版附记·····	(391)
后 记·····	(392)

前 言

一、民族概述

纳西族的主体自古以来就居住在玉龙山下、金沙江边和泸沽湖畔的云南省丽江纳西族自治县境内。其县府所在地——大研镇是中国首批被联合国教科文理事会列为“世界文化遗产名录”的城市之一。纳西人有史以来就在西南边疆的开发与建设中起着重要的作用，同时也创造和保留了极富民族特色的传统音乐文化。时至今日，这些传统的音乐文化仍然是了解和研究纳西族社会历史发展、哲学宗教文化、伦理道德观念和民族审美心理等的宝贵史料。它们既是纳西人民的精神财富与精神支柱，同时也是中华民族音乐文化大花园中一朵独放异彩的音乐奇葩。

【人口分布】纳西族分布在中国西南部的云南、四川、西藏三省（区）接壤部，人口约 28 万（1990 年统计），绝大部分聚居在云南省的丽江纳西族自治县境内。

【民族称谓】历史上汉文文献曾将纳西先民记为“旄人”、“牦牛种”、“牦牛夷”、“牦牛羌”等；魏晋以后记为“摩沙”；唐代以后被记为“磨些”、“么些”等；20 世纪 50 年代初统一定名为“纳西”。

【宗教信仰】20 世纪 50 年代前，纳西族普遍信仰本民族的东巴教，同时也信奉喇嘛教、道教、佛教，以及天地山水等自然神灵。20 世纪初，基督教和天主教传入纳西族地区，并且开始拥有部分信仰者。

【语言文字】纳西族拥有自己的语言和文字。就语言学的分类而言，纳西语属汉藏语系藏缅语族彝语支，并分为东、西两个方言区。就文字学的分类而言，纳西族的东巴文属于原始象形文

字体系，文字学家依据东巴文所具有的特点现将其分作东巴文和哥巴文（即标音文字）两种：

【文学艺术】纳西族是中国众多少数民族中文化相对发达的民族之一。民间文学体裁多样、种类繁多，神话、传说、故事、诗歌、寓言、童话、儿歌、谚语、谜语等浩如烟海；以白沙壁画为代表的古代绘画是纳西族宗教、艺术多元并存的最好体现；以明朝“木氏六公”为代表的传世诗作，可说代表着古代纳西文人文学的最高成就，因而分别被大量收录于诸如《列朝诗选》、《古今图书集成》和《四库全书》等汉文文献中；纳西族的乐舞文化遗产也十分丰厚，用东巴象形文字所书写的《东巴舞谱》在学术研究方面与唐代《敦煌舞谱》和宋代《德寿宫舞谱》一样，具有较高的学术研究价值。同时它还是当今世界上唯一存活的、用少数民族古代文字书写的原始舞谱。

【婚姻家庭】在纳西族中，婚姻、家庭的历史发展是极不平衡的。西部方言区（纳西人）实行以父系为中心的一夫一妻式婚姻家庭制度；东部方言区（摩梭人）沿袭以母系为中心的，男不娶、女不嫁的“阿肖”婚姻家庭形态。

【衣食住行】纳西族男子的服饰与汉族相同，女子的服饰则由大褂、外坎肩、长裤、背饰、纱帕头饰、耳饰及手饰等组成；据史书记载，古代纳西族地区主要以荞麦、圆根、玉米等为主食，现以大米、小麦、玉米、大麦等为主食；纳西族古时以井干式“木楞房”为主要民居，宋末元初以后则以土木结构的民居为主，形成了以“丽江古城”为代表的建筑精美的民居群落；纳西族古时以马代步，现今各地已修公路，交通便捷。

二、研究略述

纳西族的音乐文化同时兼具原发性（即土著性）、互发性（即衍生性）、杂揉性（即融合性）三大特征，其承袭模式较为独特，是民族音乐学“音乐传承机制”中不可多得的研究范例。

有关纳西族音乐的介绍与研究，比之有关纳西族的民族、民

俗、宗教、语言、神话、文学等学科而言，可谓起步迟迟。从现有的资料看，直到20世纪60年代后，国内外对纳西族音乐的专题研究才得以展开，例如1962年对“勒拾细哩”（白沙细乐）、“丽江古乐”（洞经音乐）的研究，1980年代以后对纳西族传统音乐、舞蹈等的介绍与研究等。但是，对纳西族音乐文化的整体研究，尤其是对纳西族音乐历史的总体研究尚处于空白。本书既是国内外有史以来第一部全面记述、研究纳西族音乐历史的专著。同时也是第一部中国南方单一少数民族音乐史专著。

三、研究思路

众所周知，人类文化发展史的研究结果早已证明：在世界历史中，民族不论大小，都会在人类文明的进程中留下、并将继续留下自己的足迹；在中国历史中，无论处于强势或是弱势的民族，都不同程度为中华民族多元一体文化格局的形成作出过、并将继续作出自己应有的贡献；在中国音乐历史领域内，不论是主体民族还是其他兄弟民族，都曾创造或拥有过、并将继续创造或拥有表现各异、记述方式不同的音乐文化形式和历史……。与此同时，我们也应客观地看到：由于经文史志的奇缺、研究基础的薄弱等历史原因，要想对中国众多兄弟民族，尤其是西南民族的音乐文化历史做出具体、科学的分析与研究，甚至相对准确的描述都是极为困难的。要想弥补这种缺憾，笔者认为只有几条研究思路可寻：一、在原有史料的基础上，加强对该民族现有音乐文化的逆向研究；二、将有文字民族的相关记载、口碑传说与汉族的相关文献相比较，藉此扩大史料的来源；三、注重对民族民间艺人及其家族、宗族，乃至氏族传承历史的研究。

本书既是上述研究思路的初步体现，也是音乐史学与民族音乐学两门学科有机结合的初步尝试，同时也是语音学、宗教学、民俗学等多学科交叉、互补研究的阶段性成果。

四、写作方法

在写作过程中，本人试图直观、清晰地勾勒出纳西族音乐文化发展史的整体轮廓，因而在研究与写作方法上有意注重了以下几方面：

第一，注重历时（纵向）性研究与写作。即将纳西族的音乐文化发展史放到其整个社会文化背景中进行考察，并与其民族历史的发展进程紧密相连，以此作为研究与写作框架的经线。

第二，兼顾共时（横向）性研究与写作。即兼顾纳西族音乐文化发展史与周边民族音乐文化发展史的相互关系，以此作为研究与写作的纬线。

第三，坚持研究与写作的客观（真实）性。即对文献资料的选用力求做到真实、客观，并尽可能处理好以下几方面的关系：一是正确处理好主观与客观的相互关系，力争较为准确地把握纳西族音乐历史发展的脉络，以及其与周边民族音乐历史互动发展的关系，客观地介绍并评述纳西族的音乐文化；二是正确处理好“局内人”与“局外人”的角色转换关系，力争以一种“进得去”并“出得来”的心态对待历史问题，既不夸大，也不隐瞒历史；三是正确看待音乐的“独占形式”与“共生形式”的相互关系，正确看待汉、藏、白等民族，以及其他民族对纳西族整体文化的形成与发展所起到过的积极影响，尤其是正确看待并承认明清以来汉族音乐文化对纳西族音乐文化的全面渗透及深刻影响。

第四，博采文献史料。如对汉文文献的引用，不仅注重了对传统经史的研究与引用，还注重了对汉文地方史志和文人写作的诗词、野史等资料的研究与引用。同时注重本民族的文献，尤其是对东巴文献、部分藏文文献以及周边民族口碑传说的研究与引用。

第五，博采民族学、民俗学、宗教学、语言学、神话学、文献学等学科的研究手法和研究成果。

前文提及，由于本书是国内外有史以来第一部系统梳理、研

究和总结纳西族音乐文化与历史的专著，同时也是第一部中国南方单一少数民族音乐史专著，可以说没有任何一本同类书籍可供参考与借鉴，因而不免存有诸多未尽人意之处。比如其中有的观点或提法尚有待民族学、考古学等学科领域内研究、发掘的最新成果，做出更为深入的研讨与修定。

第一章 上古至盛唐时期 (? —公元 738 年)

此指由上古至唐开元二十六年(738年)越析诏(即磨些诏)主波冲被其境内的白蛮豪族张寻求所谋杀,这一漫长历史阶段中纳西族音乐历史之发展时期。

概 述

纳西族民间盛传,远在洪荒年代他们的祖先就传承有祭祀葫芦与葫芦笙的仪式^①。据东巴经《创世纪》的记载:精仁崇热之子崇热利恩曾经在葫芦中躲过了滔天的洪水,日后与天上的仙女衬红葆排结成了夫妻,养育了和、叶、树、梅四个后代,并且形成了四大(氏族)支系。由于和、叶、树、梅四大支系彼此间的通婚,才繁衍了今天的纳西民族。为纪念这段难忘的岁月,纳西族的后裔每年都要举行一些祭祀葫芦或葫芦笙的仪式。经书中还载:崇热利恩被其父亲藏进葫芦的同时,还随手放进了口弦、树叶,以便他能在躲避洪水的岁月里打发漫长与寂寞的时光。这虽然只是一则美丽的葫芦传说,但从这一传说我们可以推测:早在遥远的洪荒年代,纳西族先民诸如此类的音乐神话便已逐渐产生。

^① 详见纳西族民间史诗《创世纪》,云南人民出版社,1960.3。

第一节 上古传说时期 (? —公元前 211 年)^①

中外学术界普遍认同，现今纳西族的远古先民包括两大部系的古代民族族群：一是以“丽江人”^②为代表的“上著纳西先民”，一是以“古氏羌”为代表的“南迁纳西先民”。因而宏观地看，远古纳西先民的历史背景及其音乐文化的发展历史，就必然与上述两大部系的古代民族族群的生息、繁衍等的历史密切相关。就地域区划而言，纳西先民活动的主要范围上至西北的青甘、下至西南的云贵川藏，即今天的金沙江水系沿岸。

一、“土著纳西先民”音乐历史的发展脉络

据考古学（碳 14 测定或树胶年轮校订）的研究定论：早在 5 至 10 万年以前，现今纳西族聚居地丽江就已拥有了古人类的繁衍足迹，其后续部族即为“上著纳西先民”。这个结论受到了 50 年代以来云南省考古发掘及其研究成果的相互印证与支持，例如：1400 万年前的开远腊玛古猿、800 万年前的禄丰腊玛古猿、400 万年前的蝴蝶腊玛古猿、250 万年前的元谋“东方人”、170 万年前的元谋猿人、5—10 万年前的“丽江人”。上述考古序列的逐渐发掘，使得云南考古发现的历史层次、序列环节日趋明朗^③，特别是对“丽江人”的发掘与研究结果，使得云南由古猿人——智人的考古链接丝丝入扣，它不仅使得“纳西族地区远古以来就是人类祖先的发源地之一”这一假说得到了证实，同时还说明现今纳西族地区至迟在 5—10 万年以前就已有人类祖先在那

① 此指始皇帝嬴政（公元前 221 年）称帝建秦以前纳西族音乐历史之发展时期。

② 也被称为“丽江智人”，是考古学更新世早期至中期人类由“古人”逐步进化到更新世晚期阶段的考古发现。

③ 《云南人类起源与史前文化》第 44、70、82 页，云南人民出版社，1991 年 10 月版。

里生息繁衍并创造文明。正如有的研究者所说：“过去研究云南历史者，惯于把远古时期的云南描绘成为‘荒无人烟’的地区，认为各族人民都是从外地陆续迁来的。这一说法已经不攻自破。”^①自丽江人出土以来，在纳西族地区的重大考古发现可谓层出不穷，例如：永宁乡新石器时代遗址^②、乌丘乡细绳纹陶文化遗址^③、格萨村金石并用时代遗址^④、广布于纳西族地区的石棺墓葬^⑤（丽江人具、格子、红岩、马鞍山、康南等乡）及距今2000—3000年前的泸沽湖人^⑥。以上考古与前述整个云南省的考古在发掘地域、序列、族属等方面均构成了一种相互映衬、相互印证的关系，为我们研究远古纳西族音乐文化历史的发展脉络，提供了考古学方面的科学依据和文献学方面的良好参照。例如从汉文史志中我们可得知，土著纳西先民曾被中国最早的通史《史记》归属为“西南夷”而见于记载，其中的《西南夷列传》甚为详实地记述了当时西南夷的分布、类别，以及其社会、经济、文化等方面的情况。其中说：“西南夷君长以什数，夜郎最大；其西靡莫之属以什数，滇最大；自滇以北君长以什数，邛都最大。此皆椎结，耕田，有邑聚。其外，西自同师以东，北至叶榆；名为嵩、昆明，皆编发，随处迁徙，毋常处，毋君长，地方可数千里。自嵩以东北，君长以什数，徙、笮都最大；自笮以东北，君长以什数，冉駹最大。其俗或土著，或移徙，在蜀之西。自冉駹以东北，君长以什数，白马最大，皆氏类也。此皆巴蜀西南外蛮夷也”^⑦。据民族学和历史学等的研究论点，上述文献中涉及的

① 汪宁生《云南考古》第7页，云南人民出版社，1980年版。

② 严汝娴、宋兆麟《永宁纳西族的母系制》第390页，云南人民出版社，1983年版。

③ 西昌博物馆《泸沽湖畔出土文物调查记》载《凉山彝族奴隶制研究》，1978.1。

④ 汪宁生《云南考古》第7页，云南人民出版社，1980年版。

⑤ 李绍明《康南石棺木族属初探——兼论纳西族族源》载《思想战线》1981.6。木基元《丽江金沙江河谷石棺葬初探》载《云南民族学院学报》1986.1。

⑥ 西昌博物馆《泸沽湖畔出土文物调查记》载《凉山彝族奴隶制研究》1978.1。

⑦ 《史记·西南夷列传》。

嵩、昆明、笮都之地（族名）即为纳西族先民（聚居地）。

与上述历史记载、考古发掘相对应的“西南夷”中的纳西先民在音乐文化发展历史中最为直接的反映就是：如今仍然广布于纳西族地区的祭祀崖画、葫芦笙、铜鼓，以及现今仍留存于纳西族民间的东巴文字、东巴经书、祭祀性祷告、咒词等。其中在今天所能见到的东巴象形文字中，有不少就可能与当时的民间歌舞、民俗乐舞、民间乐器等具有着渊源关系，这些文字和经书所提供的材料可能是此时期纳西族地区音乐文化生活的某种描述与记载，但也不排除它可能只是其后各个时期的历史延留。因为东巴文字产生的年代和表现形式虽然极为古老，但直至近现代东巴祭司对它的创造也从未停止过，加之东巴文字或东巴经书本身所具有的诸如书写时间的不确定性等的局限，都给今天音乐历史的准确断代带来了一定的困难。尽管如此，但是我们仍然可将古老的东巴文字、经书与相关的汉文史志、考古发掘，以及纳西族的民俗特征等进行一些逆向性的调查、研究、比对或推断：

1. 祷告与咒词

今天，我们虽然无法精确地断定纳西族先民远古祷告与咒词的确切形式和准确内容，但在现存的某些具有原始形态特征的歌谣形式中，依然可找到一些远古的历史遗存。从《东巴经》中的相关记载看，祷告、咒词的内容大多为纳西先民们对自然神灵和原始图腾的感情祈愿，例如《祭天神》、《祭地神》、《祭山神》、《祭水神》、《窝热热》（娱尸舞）、《猴子舞》（图腾舞）等。因此，我们推断：

第一，此类歌词最早应与纳西先民原始的宗教观念有着密切的联系，并且是万物有灵观念的具体体现。

第二，这些歌舞形式可能是人们对祈求、诅咒或祝愿某一类鬼神之心理的具体反映，例如《祭龙王》、《祈火歌》、《除秽歌》、《桑尼呷》等。

第三，此类祷告与咒词是短小的、口语化的近似于“歌”的形式。因为，时至今日我们仍然可以从某些原始崖画、原始教

义，以及某种古老文化的遗存中去推测或分析此种“歌唱形式”的内涵。据现已发现的、广布于金沙江沿岸或纳西族地区的众多崖画的表现形式与具体内容看，原始的祷歌与咒词最早可能都与其创造者赖以生存的地理环境、生态环境和生产方式密切相关。流传久远的以狩猎、祈祷等为表现内容的崖画，以及用象形文字载录的《狗撵马鹿》、《数羊歌》、《狩猎歌》、《六畜神歌》等，它们均可能是纳西先民远古乐舞、祷歌、咒词等文化内容的某些遗存。从上述简析中我们还可推知，由于原始初民对大自然的无知与畏惧，必然会导致其产生某种崇拜的心理，他们对天地山水等大自然的顶礼膜拜，对某些动植物的顶礼膜拜，以及对某种不可解的超自然现象等的敬畏心理，都会较为集中地反映在上列祷歌与咒词的歌词内容之中。

2. 铜鼓与铜鼓舞

铜鼓与铜鼓舞是远古南方民族中最为普及的民间祭祀乐器、乐舞之一。其主要流行在滇、黔、川、粤、桂、湘、海南等省(区)的纳西、布依、土家、仡佬、彝、苗、瑶、侗、壮、水、黎、白、佤、傣等民族和克木人中，属于传统的打击乐器。按型制可分为万家坝型、石寨山型、冷水冲型、遵义型、麻江型、北流型、灵山型、西盟型八个类型。

在历史上，有关“西南夷”铜鼓及其乐舞的早期资料较多，单就云南省现今既可见诸文献记载而又可见诸发掘实物的就有：楚雄万家坝^①（五面铜鼓均测定为春秋晚期之文物）、晋宁石寨山^②（战国晚期至西汉中期）、江川李家山^③（公元前685年左右）等。在“西南夷”“昆明”或“僇”后裔部落之一的土著纳西先民活动的区域内，近年来也先后出土了一批战国铜鼓，从这些铜鼓的型制，结合其它地区鼓面上所存留的祭祀仪式图案，以

① 《近年来云南出土铜鼓》载《考古》1981.4。

② 《云南晋宁石寨山古遗址及墓葬》载《考古学报》1956.1。

③ 《江川李家山古墓群发掘报告》载《考古学报》1975.2。

及相关的汉文史料分析：大约在公元前 7 世纪左右，纳西先民所属的“昆明”、“僇”等游牧部落就随其迁徙而将铜鼓源源不断地带向了东南亚一带。虽然目前学术界对有关云南等地所发现的铜鼓的族属等问题提出了各自不同的论点，但不论其倾向于百濮说、百越说或是氏羌说，均能够证明此种远古以祭祀为内容，以铜鼓为载体的祭祀乐器和乐舞文化，最早可能均渊源于中国的西南地区^①。晋代裴渊《广州记》曾载：“俚僚铸铜为鼓，鼓唯高大为贵，面阔丈余，方以为奇。”如依据近年来在远古纳西先民活动较为频繁的地区陆续发掘的铜鼓，以及其它地区发掘的鼓面纹饰（除青蛙、骑士立像、虫龟、鸟兽、花卉、舟船等以外）分析，它们所记录的舞蹈形象大多以羽舞和葫芦笙舞为主，上面所记载的祭祀类舞蹈，不仅能从某一侧面反映出了远古纳西先民的民俗文化特征，同时也反映出其远古的音乐文化特征^②。唐代刘恂《岭表录异》曰：“蛮夷之乐有铜鼓焉。……贞元中，骠国进乐有玉螺、铜鼓，即知南蛮酋首之家，皆有此鼓也。”宋李昉等辑《太平御览》、元马端临撰《文献通考》都把铜鼓列入乐部之中。

据《宋史·蛮夷传四》载：“乌蛮……丁为帝民，帝曰王上。投其器械，籍如官府。百死一赎，莫保铜鼓。”可见，早在宋代以前，铜鼓便已在纳西先民的社会生活中占有了极为重要的地位，甚至成为部落兴亡的标志。当然，铜鼓不单只具有社祭的功能，同时还具有实用的功能，依据“南诏中兴二年画卷”的画面所描绘的内容分析，铜鼓不仅可作为古老的祭祀乐器，同时它也是南诏打更报时最为常用的工具之一。据最早研究云南铜鼓的文献、图片资料《铜鼓考》（见方国瑜 1949 年《新纂云南通志·金石考》）一书的研究考证，广布于东南亚的铜鼓文化不仅具有着渊远的历史背景，同时还具有深邃的社会背景和民族背景。目前，在全国各地收藏的铜鼓已达 1400 面，分散在中南、西南各

^① 上大道《云南铜鼓》第 1 页，云南教育出版社，1986 年。

^② 汪宁生《铜鼓与南方民族》，吉林教育出版社，1989 年。

地民间还有 200 余面。因而中国也是目前世界上发现铜鼓数量最多、铸造和使用铜鼓时代最早、历史最长的地区。

3. 葫芦笙及葫芦笙舞

葫芦笙及葫芦笙舞是现今南方大多数兄弟民族最为古老的传统民间乐器、民间乐舞之一。

葫芦笙，古称瓢笙。是纳西、傈僳、普米、拉祜、哈尼、彝、佤、怒、苗等民族和苦聪人的吹奏乐器。主要流行在云南的丽江、怒江、楚雄、澜沧、西盟、孟连、西双版纳、保山、临沧、德宏以及四川凉山、广西西部和贵州黔西等地。有关葫芦笙最早的文献记述始于唐代。段安节《乐府杂录》载：唐大中（847—859）年间，“夷部乐……有葫芦笙”。樊绰《蛮书》亦载：南诏“少年子弟暮夜游行间巷，吹葫芦笙或吹树叶，声韵之中，皆寄情言，用相呼召。”《新唐书·南诏传》：“吹瓢笙，笙四管。酒至客前，以笙推盏对酬。”南宋范成大《桂海虞衡志》：“葫芦笙两江峒中乐。”周去非《岭外代答》：“葫芦竹，攒竹于瓢，吹之鸣鸣然”。如今，此种盛行于西汉早期的古老乐器与乐舞的造型不仅仍然可以清晰地见诸于云南晋宁石寨山、江川李家山、祥云大波那等地出土的战国至西汉时期的青铜实物^①，同时也可见诸于各兄弟民族的民俗活动之中。从今天石寨山出土的青铜葫芦笙、吹笙舞俑^②、石寨山（M3-3）铜鼓鼓面吹笙乐舞的纹饰，以及文山州开化县传世铜鼓鼓面吹笙羽舞纹饰^③等图象中我们可以得知：葫芦笙及其乐舞这种历史久远的祭祀乐器和仪式乐舞的“存活”，大致都与该民族（部族）的祭祀、社祭、图腾崇拜等仪式内容密切相关。因而在古老的、用象形文字书写的《东巴经》中就有大量与之相关的记载和传说，例如《鲁般鲁饶》中就

^① 详云南省博物馆《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》第 133—134、138 页，云南省博物馆《云南江川李家山古墓群发掘报告》载《考古学报》1975.2；云南省文物工作队《云南祥云大波那木椁铜棺木清理报告》载《考古》1964.12。

^② 详见《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》图板。

^③ 杨德睿《铜鼓乐舞初探》载《文艺研究》1980.4。

有“砍来金黄竹，做成葫芦笙。葫芦笙悠悠，一吹百个声，一吹千个音……”等；在纳西族原始的东巴文中也有专门记录葫芦笙的象形文字（详见有关东巴象形文字一览表）。由此可见，葫芦笙及其乐舞这种在纳西族中的流传，也具有着甚为古老的历史。

时至今日，此种乐器、乐舞还广泛传承于纳西族民间。此外，由东巴象形文字的造型、留存至今的实物和已发掘的文物中还可推知：在铜制的葫芦笙诞生之前，可能有过一个由匏笙逐步过渡为铜制葫芦笙的漫长的历史过程。因而，仅就目前的发掘与研究结果就可推断，云南中部及滇西北一带极有可能是此种乐器的发源地，因为纳西族的葫芦笙^①的形制与石寨山、李家山等地出土的铜制葫芦笙极为近似。此种在西南兄弟民族中的“泛文化”现象之于纳西族而言，具有着更为特殊的意义，因而，葫芦笙舞作为纳西先民歌舞仪式的主要表现形式而具有着渊远的历史内涵。

二、“南迁纳西先民”音乐历史的发展脉络

据文献学、历史学、考古学等诸学科的研究分析，“南迁纳西先民”作为彝语支“南迁部族”中一个极为重要的组成部分，其大规模的南迁活动开始于春秋战国时期。公元前 384 年秦献公即位后，便以其远大的抱负和勃勃的雄心欲重新恢复秦穆公（前 659—621）时期的疆土旧业。为此，他曾多次亲自率领大军征伐渭河上游的游牧民族，从而使得世世代代生活在西北部的古羌人不得不放弃自己的领上，在首领忍季父昂的率领下大规模地向南迁徙。正如文献所说：“羌无弋爰剑者，……其后世世为豪。至爰剑曾孙忍时，秦献公初立，欲复穆公之迹，兵临渭首，灭狄原戎。忍季父昂畏秦之威，将其种人附落而南，出赐支河曲（在今青海东部黄河曲一带）西数千里，与众羌绝远，不复交通。其后子孙分别，各自为种，任随所之。或为牦牛种，越嵩羌是也；或

^① 纳西族的葫芦笙为五管笙，即将五根发音的竹管插入匏内制作而成。

为白马种，广汉羌是也；或为参狼种，武都羌是也。忍及弟舞独留湟中”，“牦牛、白马羌在蜀、汉，其种别名号，皆不可纪知也。”^① 因此，远古纳西先民“牦牛种”、“越嶲羌”等部族的音乐文化均应同上述历史背景相适应，其在音乐文化范畴的具体反映就是：相关的东巴象形文字、东巴经书、汉文文献，以及这些文献中所记载的三孔笛（羌笛）、口弦、鼗鼓、旄人与旄舞等。

1. 三孔笛、口弦与鼗鼓

【三孔笛】（详见有关东巴象形文字一览表）是纳西族的古老乐器。据文献载，纳西族的前辈“先世居笮国，邈于周秦。”“羌无弋爰剑者……忍及弟舞独留湟中，并多娶妻妇，忍生九子，为九种，舞生十七子，为十七种。羌之兴盛从此起矣。”^② 这些远古时期的历史踪迹能在其传统音乐舞蹈中找到一些痕迹，例如纳西族东巴象形文字中的三孔（羌）笛。众所周知，三孔笛的历史时甚为久远，东汉马融《长笛赋》载：“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已”。许慎《说文解字》曰：“羌笛三孔”，段玉裁注：“言此以别于笛七孔也。马融曰，近世双笛从羌起，谓长笛与羌笛皆出于羌。……李善曰，羌笛……有三孔，大小异。”宋《乐书》：“羌笛五孔”。唐宋以来，文人诗文中多有羌笛的描述。纳西族东巴象形文字所描绘的古笛之形制与上述文献记载完全相符，这并非偶然，而是与南迁纳西先民渊源于古羌人这一历史相互吻合的。

【口弦】（详见有关东巴象形文字一览表）拨奏体鸣乐器，又称口琴、口簧和响篾，广泛流传于全世界的绝大多数民族之中。汉文史籍中曾用响篾、口琴、口弓、篾片、拉篾、篾琴等名称。它们均源于古代的“簧”。多用于娱乐及男女社交活动。各民族都有自己的称谓。《诗经·鹿鸣》中的“吹笙鼓簧”是关于口簧的最早记载。汉文史书《世本》记载：“女娲作簧”，东汉刘熙《释

① 《后汉书·西羌传》（卷 117）。

② 《后汉书·西羌传》（卷 117）。

名·释乐器》载：“簧，……以竹、铁作，于口横鼓之”，可见其历史较为久远。此外，宋陈旸《乐书》还载：“传称王遥有五舌竹簧，今民间有铁叶之簧”。这说明在 900 多年前已出现了五片竹制口簧和铁制口簧。由于族源的关系，迄今传承于纳西族民间的口弦可能与远古汉文记载的神话传说有着某种渊源关系。

东巴仪式中使用的口弦与纳西族民间的口弦基本相同，它们一般分为“单姑姑”（拉口弦）和“抗姑姑”（弹口弦）两种，多见录于东巴经典《鲁般鲁饶》中。清代的许多史志对流传在纳西族等云南滇西少数民族地区的上述两种形制的口弦均有过较为详细的记载：“口琴，剖竹成箴，取进青，长三寸三分，宽五分，厚一分，中开如笙之管中簧，约二分。簧之前笋相错处，状三尖大牙，刮尖极薄，近尖处厚如指，约厚三分见凹薄，至离相连处三四分，复厚。两头各凿一孔，前孔穿麻线，如纆，以左手无名指、小指挽之，大、食二指捏穿处，如执柄，横侧贴腮近唇，以气鼓簧牙。其后孔用线长七、八寸，尾作结，穿之线过结。阻以右手之食、中二指挽线头徐扯动之，鼓顿有度，其簧闪颤成声，……且以和歌”^①。

【鼗鼓】（详见有关东巴象形文字一览表），亦名板鼓，或称手鼓、手摇鼓、拨郎鼓、货郎鼓。其最早见诸汉文献《诗经·周颂·有瞽》之中，其中说“应田悬鼓鞀磬祝圉。”《周礼·春官·宗伯》中也曾提及“掌教鼓鼗”，郑玄注鼗曰：“如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击。”鼗鼓也称为鞀，它是一种有着极为悠久历史和记载的古代乐器之一。鼗鼓因其柄上穿鼓的多寡不同而又可分为路鼗、灵鼗、雷鼗等多种。此类乐器在远古时期大多只用于宗庙、社稷等雅乐，自汉以来，也用于宫廷燕乐，迄今遍及于东巴教的各种仪式之中。据东巴文献记载，鼗鼓不仅是东巴祭司最为常用的法器，同时也是东巴祭司最为重要的伴唱乐器和东巴乐舞中使用得最为频繁的伴奏乐器之一。迄今流传于纳西族地区的

^① 详见檀萃《滇海虞衡志》。

鼗鼓，鼓面直径大约可在10至18厘米之间，鼓框一般用桑木制作，左右钉有羊皮绳各一，手柄可用任何木头制成，柄面刻绘有东巴传统的纹饰，鼓面用牛皮或羊皮制作。使用时，用手摇动手柄，羊皮绳的结头即会自动敲击鼓面而发声。此种手摇鼓常常用于祈神、攘鬼等的东巴仪式中。关于鼗鼓传入纳西族中的具体年代尚待考究，但笔者推断，此种乐器有可能也是南迁纳西先民音乐文化的历史遗存。

2. 旄人与旄舞

据《周礼·春官·大司乐》的相关记载，早在中国古代的西周宫廷音乐机构中，就已有由旄人专门掌管的西南民族的音乐舞蹈，例如《周礼》中载：“旄人掌教舞散乐、舞夷乐。……凡祭祀、宾客，舞其燕乐。”上述执掌乐舞的旄人被当时宫廷归作乐官中的下上等级^①。在周朝大司乐这个庞大的机构中，除了形色不一的士大夫阶层外，还有许多通晓乐舞的乐师、舞师，其中的旄人籥师便可能来自纳西先民牦牛种。《说文解字》析“旄”曰：“旄，幢也。段玉裁注：禹贡言羽毛，周礼旄人、旄舞。皆谓牦牛尾，曰旄也……，牦牛谓旄人，名之相应者也。”此外，古代除“牦”与“旄”两字相通外，《三国志》与《华阳国志》均也指认“牦牛”即生活在当时越嵩、笮都一带的“牦牛种”（“牦牛夷”）。今天众多学科的交叉研究已证明，文献中的“牦牛夷”即为当今纳西族南迁先民中最为重要的一支。另据《周礼》的相关记载，当时周代统治阶层中除了盛行六代乐舞之外，还盛行散乐、小舞、四夷之乐，以及其它宗教性的乐舞，其中六种小舞^②中的“旄舞”，就是手执旄牛尾巴翩翩起舞的旄人乐师所掌教的某种图腾乐舞。从文献中还可得知，此种旄舞是一种非常原始的祭祀性乐舞，正如《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》所记载的“昔葛

^① 详见《周礼·春官·大司乐》。

^② 《周礼·春官》：“乐师：掌国学之政，以教国子小舞。凡破舞：有舞，有羽舞，有皇舞，有旄舞，有干舞，有人舞。”

天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌《八阙》：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。”由此而推测，当时纳西先民“牦牛夷”的乐舞文化兴许有可能被引入周朝的宫廷贵族典礼礼乐之中^①。时至今日，大凡东巴祭司所跳的几乎每一段与祭祀有关的乐舞，尚须手持牦牛尾巴，这在《东巴舞谱》中也有着详细的记载。

3. 马家窑陶盆舞人

1973年，青海省通县上孙家寨墓地，在发掘甲区第20号墓葬时，同时在墓道两侧清理了一座被严重破坏的马家窑类型的墓葬，并被编为384号。在这个墓葬的出土陶器中有一件内壁绘有舞蹈花纹的彩色陶盆，引起了人们的极大关注和兴趣^②，该陶盆除其外观所具有的马家窑类型中常见的纹饰之外，其内侧具有如下特征：五人成组的相互拉手平行跳舞的状态；舞人头上均有的装饰物；舞人腰下有尾状的装饰物；每组外侧两舞人的肩膀前端有分叉。在现今纳西族具有原始形态的乐舞、古老的东巴经书，以及纳西族的服饰、民俗之中，均能找到与之相互对应的特征^③。特别是近年来某些考古学的研究，亦能提供某些印证^④，其中最为重要的，就是有关纳西族族源的一系列的学术研究成果和假说，它们均为纳西族的主体部分渊源于上古羌人的历史史实提供翔实的研究论据。

① 《周礼》曰：“旄人，掌教舞散乐、舞夷乐。……凡祭祀宾客，舞其燕乐。”

② 详《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》《文物》1979.3.

③ 详见和云峰《纳西文化艺术与上古羌人文化的相似性》《艺舟云南艺术学院学报》（创刊号）1987.1.

④ 江宁生《纳西族源于古羌人之新证》《思想战线》1981年5.

第二节 秦汉时期（公元前 221—后 220 年）^①

秦汉时期（自秦始皇于公元前 221 年统一“诸夏”至公元 220 年东汉被曹魏所代替）共经历了秦（前 221—206 年）、西汉（前 206—公元 8 年）、新朝（公元 9—23 年）、东汉（公元 317—220 年）四个历史阶段，统治者共 31 代合计 422 年。这 422 年是今日中国各民族先民得以认同、形成和发展的关键时期，其具体表现在以“华夏”族团为主体的国家集权制的建立、统一的多民族国家的形成这两个方面。在此之前的西周时期，“诸夏”虽然生活在“天子”的势力范围之内，政治上却是四分五裂的；秦并六国后，为根除原来诸侯割据的状况，废除了先前的“分封制”而创建了“郡县制”，并且在书同文、车同轨的变法方针，以及筑建长城“西、北御匈奴”、“东、南击朝鲜”、“西南和诸夷”的战略方针的指导下，为寻求西南方向的长期稳定而开启了对“西南夷”招抚、管理的历史先河。

一、纳西先民与西汉《行人歌》

西汉（公元前 206—公元 8 年）初年，刘邦所建立的两汉因百业待兴而无暇再顾及边远地区的“西南夷”。汉武帝继位后，在原有疆域之基础上，先后向四周的“氐羌蛮夷”等地区进行了史无前例的征伐活动：北征匈奴，收复了秦河以南的大部分地区并且建立了朔方郡；西征氐羌，先后建立了酒泉、武威、张掖、敦煌、金城等郡；南平众越，建立了岭南九郡；东征朝鲜，并且也相继建立了四郡，最终使其疆域得到了空前的扩大。在西南方向，汉武帝为了加强内地与边疆的联系，也为了促进中原华夏民

^① 此指始皇帝嬴政（公元前 221 年）称帝建秦，至三国蜀章武元年（公元 221 年）刘备称帝这 400 年间纳西族音乐历史之发展时期。

族与边疆各少数民族在政治、经济、文化诸领域的交流甚至国家的统一，开凿了通往西南各个地方政权的“博南古道”。为此曾经驱使居住在博南山道（今云南永平）一带的居民在蛮烟瘴气的原始森林中开山筑路，涉水搭桥。此时期，作为纳西族先民的“夷”系部族较为广泛地分布于今川、滇地区^①，其中的“西南夷”在今大理、永平、丽江一带的分布则最为集中，这可从现今在上述地区考古发掘的文化类型分析研究^②之中得到某些说明。据《华阳国志·南中志》^③的记载，当时在这些开凿山路的民工中广泛传唱着这么一首歌：

汉德广，不开宾。
渡博南，越三津；
渡兰沧，为他人。

这首歌以简单明了的歌词昭示了一段艰辛的历史，筑路的民工在随时有可能危及生命的环境之中开山劈岭，拦洪抢渡，其目的只是为了替某些王宫显贵和豪门望族更好地攫取西南诸民族的财源，因而以一句“为他人”结束，为今人留下了一段令人缅怀的历史。故此，乾隆《丽江府志略·艺文志》曾载元人陈祚兴诗曰：“博南黎首群萃舞，手持牦尾跃如虎；史称创制自葛天，遐荒万载不图睹。婆娑繁者具中华，踊跃边岷存太古；吹笙鼓簧导引行，日之方中皆前腑。礼失求野类鸟官，未许仪类突厥数；渊明曦皂以上思，若俦好作无怀伍。”^④该诗不仅将元代以前纳西族音乐文化的发展历史作了较为笼统地回顾与描述，同时也为我们今天更为准确的把握纳西族音乐文化历史的发展脉络提供了良

① 蒙默《试论汉代西宁民族中的“夷”与“羌”》载《历史研究》1985.1。

② 中国社会科学院《新中国的考古发现和研究》第169页。

③ 成书于南北朝时期，作者为常璩。

④ 《丽江府志略》第307页，丽江县志办公室1991年翻印本。

好的文献参照^①。

二、纳西先民与东汉《笮都夷歌》

《笮都夷歌》，亦称《白狼王歌》，是东汉明帝永平年间（公元58—75年）生活在今四川西南部“笮”国进献汉朝的诗歌。自本世纪以来，对《笮都夷歌》语言族属的考证与介说有着几种截然不同的观点，其中较著名的有：1920年丁文江首倡的“彝族先民说”^②，1940年马长寿所主张的“嘉戎古国说”^③，1944年提出的“纳西先民说”^④，1979年后陈宗祥、邓文峰两人提出的“云南普米说”^⑤等。本论采纳“纳西先民说”。

东汉（25—220年）以后，反莽^⑥得胜的刘秀开始重整河山。首先，他一改往朝的政策而代之以“息事宁人”的立国谋策，善待其周边的“四夷”民族，从而得到了南匈奴的支持并和降，因此大大减轻了来原先来自西北方向的（北）匈奴、乌桓、鲜卑等政权的压力；其次，他大量收缩了向少数民族地区的扩张政策，其具体表现为：罢弃西域都护和戊己校尉、议弃河西，对鲜卑政权的入侵采取防御、求和的政策；最后，他以重新联合西南诸少数民族为主旨，进一步开通了“博南古道”。上述政策的制定与实施，使得“西南夷”诸地方政权纷纷“闻风向化”、“思慕

① 关于《行人歌》族属的研究，目前尚无较权威考证与结论，大凡如今居住在云南省西北部地区，并且在历史上曾经与“夷”系部族相关联的兄弟民族都将其看作是自己的“信史”，本论亦不另外。

② 详见《独立评论》1920年第34期，后亦可见其《蜀文丛刻》序。

③ 详见其《四川古代民族历史考证》《青年中国季刊》1940年第1卷第4期。

④ 详见其《麽西民族考》载《民族学研究集刊》1944年第4期。

⑤ 详见其《白狼歌研究（一）》四川人民出版社，1990.3。

⑥ 即指王莽。“王莽篡权”并且继“四父”辅政建立新朝（公元9—23年）之后，奸人喜功的王莽为炫耀自己的统治和武力，派遣使臣四处威逼四方民族，最终被起义的军队所杀，结束了其短暂的统治。此历史可详细见诸《汉书》卷九十九（上）——王莽传（上）：“……又增法五十条，犯者徙之西海。徙者以千万数，民始怨矣。”“大无二日，土无二王，百王不易之道也。汉氏诸侯或称王，至于四夷亦如之，违于古典，缪于一统。具定诸侯王之号皆曰公，及四夷僭号称王者皆更为侯。”等的历史文献。

汉德”，因而产生了诸如《笮都夷歌》这类的诗歌。东汉明帝永平年间（公元 58—75 年），生活在今四川西南部笮国的纳西先民白狼部落首领唐菽、槃木，因“慕化归义”^①而特别用夷语作了诗歌三章，后由犍为郡属官田恭译作汉语，其最早见载于班固等撰的《东观汉纪》中，此后的《广文纪》则为其加了汉文标题曰《笮都夷歌》。

“笮都”一词是纳西语的汉语译音。在纳西文中，“笮”的意思为“桥头的夷人”。汉文史志《元和郡县图志》亦称：“凡言笮者，夷人于大江上置藤桥谓之笮，其定笮、大笮皆是近水置笮桥处。”这个解释与纳西语的语意完全吻合。此外，从这时期大量的汉文史志中还可以得知，当时的西南地区主要分布着以西夷和南夷为主体的七大族团，他们是南夷的夜郎等，西夷的滇、邛都、越嶲、笮都等，其中提到的笮都，即为纳西先民的聚居地^②。笮都（今四川汉源）地区早在秦始皇统一“诸夏”之前就曾设立过郡县。实际上，直至秦朝对“五尺道”正式开发成功后，笮地才被正式划入秦朝的势力范围^③，并且秦朝还借助笮地来影响和管理边外的其它夷人^④。

《笮都夷歌》的汉译文迄今仍然沿用“夷语”传记，因此它不仅是研究纳西族古代史，也是研究纳西族古老音乐历史的珍贵资料。据《后汉书·南蛮西南夷列传》记载：

永平中，益州刺史梁国朱辅，好立功名，慨有大略。在州数

^① 公元 66 年前后，益州刺史朱辅向其所辖边地众氏族国家宣扬汉朝国威，并且得到了这些国家的积极响应。在这一百余个国家之中，首数白狼最为亲善。

^② 而此时期在越嶲郡居住的笮人，则主要分布在定笮（今四川盐源县）、大笮（今四川盐边县）、笮秦（今四川大渡河、雅鲁江流域）三个地区

^③ 《史记·司马相如列传》。

^④ 《后汉书》有笮都夷传：“笮都夷者，武帝所开，以为笮都县。其人皆被发左衽，言语多好譬类，居处略与汶山夷同。土地长年神药，……元鼎六年（前 111 年），以为沈黎郡。至天汉四年（前 97 年），并蜀为西部，置两都尉，一居旄牛，主徼外夷，一居青衣，主汉人。”又《续汉书·郡国志》：“越嶲郡，十四城，户十三万一千二百，口六十二万三千四百一十八。”又《华阳国志》曰：“旄，地也，在邛崃山表。邛人自蜀入，度此山，甚险难，南人毒之，故名邛崃。”

岁，宣示汉德，威怀远夷。自汶山以西，前世所不至，正朔所未加。白狼、槃木、唐菽等百余国，户百三十余万，口六百万以上，举种奉贡，称为臣仆。辅上书曰：“臣闻诗曰：‘彼徂者歧，有夷之行’传曰：‘歧道虽僻，而人不远’。诗人诵咏，以为符验。今白狼王唐菽等慕化归义，作诗三章。路经邛来大山零高坂，峭危峻险，百倍歧道。襁负老幼，若归慈母。远夷之雨，辞意难正，草木异种，鸟兽殊类。有犍为郡掾田恭与之习狎，颇晓其言，臣辄令讯其风俗，译其辞语。今遣从事史李陵与恭护送诣厥句，并上其乐诗。昔在圣帝，舞四夷之乐；今之所上，庶备其一。”帝嘉之，事下史官，录其歌焉。

《笮都夷歌》历代记述很多，范晔著《后汉书》只录其译作，唐李贤作注时在译文下补出了原作，并且说：“《东观记》载其歌，并载夷人本语，并重译训诂为化言，今范史所载者是也，今录东观夷言，以为此注也。”该诗歌诗共为三章 44 句，共计 176 字。为了便于对照、阅读、研究此首古代诗歌，此将“夷人本语”置于句首括号内，并且将每一诗句用数字标明。

《远夷乐德歌诗》

- | | |
|----------------|----------------|
| 1 (堤官隈构) 大汉是治 | 2 (魏冒逾槽) 与天意合 |
| 3 (罔译刘脾) 夷译平端 | 4 (旁莫支留) 不从我来 |
| 5 (征衣随旅) 闻风向化 | 6 (知唐桑艾) 所见奇异 |
| 7 (邪毗缙布) 多赐缙布 | 8 (推潭仆远) 甘美酒食 |
| 9 (拓拒苏便) 昌乐肉飞 | 10 (局后仍离) 屈伸悉备 |
| 11 (倭让龙洞) 蛮夷贫薄 | 12 (莫支度由) 无所报嗣 |
| 13 (阳洛僧鳞) 愿主长寿 | 14 (莫稚角存) 子孙昌帜 |

本章以赞扬汉朝“顺乎天意”的统治为主旨，并且以向往汉朝的文明风物、感谢汉朝的嘉奖与款待之情为辅助，表达了笮都人民虽然处地贫困而无所奉献，但惟愿汉朝皇帝长寿、子孙发达的心意。

《远夷慕德歌诗》

- | | |
|----------------|----------------|
| 15 (倮让皮尼) 蛮夷所处 | 16 (且交陵悟) 日入之部 |
| 17 (绳动随旅) 慕义向化 | 18 (路且栋洛) 归日出主 |
| 19 (圣德渡诺) 圣德深恩 | 20 (微茵度洗) 与人富厚 |
| 21 (综邪流藩) 冬多霜雪 | 22 (竿邪寻螺) 夏多和雨 |
| 23 (蕤浔泸漓) 寒温时适 | 24 (茵补邪推) 部人多有 |
| 25 (辟危归险) 涉危历险 | 26 (莫受万柳) 不远万里 |
| 27 (术叠附德) 去俗归德 | 28 (仍路孽模) 心归慈母 |

本章以介绍笮都所处地理及其特点为主旨，强调归附汉朝似乎天道自然，同时还强调虽然到达汉朝的路途涉危历险，但为学习汉朝之先进文明，仍不远万里、犹如孩子扑向慈母怀抱一般的心境。

《远夷怀德歌诗》

- | | |
|----------------|-----------------------------|
| 29 (荒服之仪) 荒服之外 | 30 (梨籍怜怜) 土地烧墉 |
| 31 (阻苏邪犁) 食肉衣皮 | 32 (莫矜粗沫) 不见盐谷 |
| 33 (罔译传微) 吏译传风 | 34 (是汉夜拒) 大汉安乐 |
| 35 (踪优路仁) 携负归仁 | 36 (雷折险龙) 触冒险陟 |
| 37 (伦狼藏幢) 高山峻峻 | 38 (扶路侧禄) 禄崖礞石 |
| 39 (息洛服淫) 木薄发家 | 40 (理沥发洛) 百宿到洛 |
| 41 (捕菹茵毗) 父子同赐 | 42 (怀稿匹漏) 怀抱匹帛 |
| 43 (传言呼敕) 传告种人 | 44 (陵阳臣仆) 长愿臣仆 ^① |

本章以介绍笮都的社会、经济特点为主旨，并且回顾了朝覲洛阳的经过，以及其作为白狼部落首领访问汉朝时所受到的礼遇等。最终，还表示了回去以后定将转告部族臣民永远充当汉朝藩属的心意。

《笮都夷歌》虽然诗分三首，但其主题连贯、内容各有侧重。

^① 全文转引自《二十五史·后汉书》，上海古籍出版社，1986版。

今天看来,《笮都夷歌》的产生很明显受到了《诗经》的影响,因此全诗带有着鲜明的颂诗痕迹。《笮都夷歌》虽然说在乐舞领域无甚创新,但作为文献史料,它无疑具有着较高的研究价值。3世纪后,作为纳西族先民的“牦牛夷”已有了较大的发展,可以说部落林立,土地广远,但仍然处于“或土著,或迁徙”,“君长以什数”^①的状态。至东汉初年,“牦牛夷”已派生出诸如白狼、楼薄等百余个部落,据载,这些部落已大部分归属于汉,并向其贡奉物品及诗歌乐舞,《笮都夷歌》即为此时期的诗歌作品。

1944年,方国瑜发表了以音韵学、民族学、文献学、训诂学为立论依据的《麽西民族考》一文,对《白狼王歌》(即《笮都夷歌》)作了较为详实、科学的研究,并指出《白狼王歌》176个字中,除去借用的汉字和难解的形容词大约80个音字外,有90个音字(约占51%)与纳西族古语较为接近。之后,董作宾也在《读方编麽些文字典甲种》^②一文中指出:“麽些语远承白狼语系统”,闻宥亦在《读彝文丛刊》^③撰文充分肯定并采纳了方国瑜的研究成果。如今出版的《纳西族简史》、《纳西族史》(四川民族出版社)、《中国少数民族诗歌史》(中央民族大学出版社)等书均采纳此说。

相信,随着对《笮都夷歌》的进一步探讨与研究,必然能为我们更为准确地推断此时期纳西先民音乐文化的发展、演变、融合与交流等的历史,提供进一步的文献依据。

现列下表以示说明:

① 《史记·西南夷列传》。

② 《中国文化研究所集刊》第1卷第2期。

③ 《图书季刊》第3卷第4期。

汉语——白狼语——纳西语 (语音对照表)			
汉语	白狼语	纳西语	诗句行数
天	冒	mɔɪ	(2)
日	且	niɪ	(16、18)
霜	流	ŋjɪ	(21)
雪	潘	beɪ	(21)
冬	综	Tsiɪ	(21)
夏	竿	zuɪ	(22)
地	犁	luɪ	(30)
土	籍	luɪ	(30)
石	禄	lvi	(38)
木	息	Sevi	(39)
山	狼	Lyɪ	(37)
岸	路	Lvi	(38)
陕	龙	Lvi	(36)
盐	粗	Ts'eɪ	(32)
谷	沐	maɪ	(32)
缙布	缙布	Tot pvi	(7)
帛	漏	ziɪ	(42)
衣	邪	Siɪ	(31)
人	菌、救	Tsoɪ cɪɪ	(20、24、43)
父	捕	baɪ	(41)
母	摸	moɪ	(28)
子	董	ziɪ	(41)
心	仍	nuɪ	(28)
肉	苏	ʂɪ	(9、31)
皮	犁	uɪ	(31)
蛮夷	楼让		(11、15)
部	补	pyɪ	(24)
种	呼	həɪ	(43)
家	浮	ləɪ koɪ	(39)
所处	皮尼		(15)

续表

汉语——白狼语——纳西语 (语音对照表)			
汉语	白狼语	纳西语	诗句行数
之部	陵悟		(16)
吏	罔	Kuaɿ	(3, 33)
所	知、支	tʂɿɿ	(6, 12)
食	隄	Dziɿ	(31)
见	唐、砀	doɿ	(6, 32)
出	侏	Tyɿ	(18)
入	交	tʂoɿ	(16)
米	留	liɿ	(4)
去	木	ʂvɿ	(7)
到	发	Tsiɿ	(40)
归	路、附	luɿ	(18, 28, 35)
缘	扶	byɿ	(38)
飞	便	biɿ	(9)
从	旁	mæɿ	(4)
愿	阳	iæɿ	(13, 44)
赐	毗	puɿ	(7, 41)
同	菌	dʒoɿ	(41)
与	魏	woɿ woɿ	(2, 20)
多	邪	ɕɿɿ	(7, 21, 22)
有	邪推	ɕɿɿ tvɿ	(24)
长	陵、僧鳞	Leɿɿ	(13, 44)
高	伦	lyɿ	(37)
薄	龙、落	Beɿ leɿ	(11, 39)
礲	侧	zæɿ	(38)
不	莫	mæɿ	(4, 26, 32)
俗	昏	doɿ	(27)
无	莫	mæɿ	(12)

注：上表依据方国瑜先生的研究结果制表而成。

第三节 魏晋南北朝至盛唐时期 (公元 221—737 年)^①

从公元 3 世纪初至 6 世纪末, 中国经历了 (魏、蜀、吴) 三国鼎立、西晋的短暂统一、东晋及十六国的嬗递、南北朝的对峙这几个重要的历史时期。在此时期, 国家经常处于汉族统治阶层所建政权与兄弟民族统治阶层所建政权的鼎峙并存、群雄割据的状态。这种状态不断地促使汉族与诸兄弟民族两大族群间相互渗透、依存, 并且产生交流^②。正因如此, 纳西先民“摩沙夷”也第一次被明确的记载于汉文史书《华阳国志》中^③。在此需要特别说明的是, 在中国古代历史上, 各个时期汉文史志对于纳西族的汉文称谓是略有不同的, 此种不同一般反映在其对纳西族先

① 此指由三国蜀章武元年 (221 年) 刘备称帝, 至唐开元二十六年 (738 年) 越析诏 (即磨些诏) 诏主波冲被其境内的白蛮豪族张寻求所杀, 这 517 年间纳西族音乐历史之发展时期。

② 例如三国时期, 生活在曹魏境内较为重要的兄弟民族有北方的匈奴、西方的氐羌、东北的乌桓等。生活在蜀汉境内的较为重要的兄弟民族有北部的羌族, 东部的武陵蛮及越人, 南部的雋、昆明等。而生活在孙吴境内较为重要的兄弟民族则有蛮、越两大族系的近百个部族; 西晋时期, 生活在其境内主体民族汉族周围的兄弟民族政权有匈奴、鲜卑、羯、氐羌等, 他们在与当地汉人杂处之后, 大部分逐渐改习农耕, 并在获得了初步的温饱富足之后纷纷建立了自己的政权。4 世纪初, 由于晋室的东迁而大量的汉族也随之移居江左, 因而北方随即出现了十六国 (史称“五胡十六国”) 并存、更替的局面; 南朝时期, 在主体民族汉族周围同样生活着众多的蛮、僚、俚、爨等人。

③ “……崧夷也。汶山曰夷, 南中曰昆明, 汉嘉、越崧曰崧, 蜀曰邛, 皆夷种也。县在郡 (指越崧) 西, 渡泸水, 寔则微, (曰) 摩沙夷。有盐池, 积薪, 以齐水灌, 而后焚之成盐。汉末, 夷皆鬪之, 张巂往争, 夷帅 (狼) 岑、般木 (工舅); 不肯服。擒捉杀之, 厚赏赐余类, 皆安。官迄有之, 北沙河是也。”

民的汉字记写上^①。进入魏晋南北朝时期后，蜀汉对其周边兄弟民族的和抚政策出现了较大的变化，例如诸葛亮在《隆中对》中就明确提出了“西和诸戎，南抚夷越”的主张^②，并且将和抚兄弟民族的政策看作是其复兴汉室、成就霸业的关键步骤。这种以和抚为主、武功为辅的策略，较为突出地表现在诸葛亮平定南中后所采取的措施上。刘备死后，由于孙吴的策动，部分南中夷帅及方士大姓开始起来联合反对蜀汉，例如益州郡的孟获、越嵩郡的高定元等，如此种种均促使诸葛亮不得不采纳了马谡“攻心为上，攻城为下，心战为上，兵战为下”^③等出兵南中的建议，并采取先抚后攻，七擒七纵孟获等的手段，最终使其归降蜀汉；此后，诸葛亮还借鉴并沿袭了汉武帝以来依其“故俗治”的政策^④，从而使得南中一度出现了“纲纪粗定、夷汉粗安”的局面，最终实现了定南中、固巴蜀的愿望，同时也达到了为曹魏的

① 详见下表：

中国历朝史书对纳西族先民之称呼及举例		
朝代	称呼	所见书籍举例
晋	摩沙	《华阳国志》
唐	磨些	《蛮书》、《旧唐书》、《新唐书》
元	麽些	《元史·地理志》
	摩娑	《元史·世祖本纪》
	木些	李京《云南志略》
明	麽些	《明史·土司传》
	摩些	景泰《云南图经志书》
	摩获	《南诏野史》（胡蔚本）
清	麽些	《维西见闻录》等
	麽些	乾隆《丽江府志略》
	摸梭	《清史稿·四川土司传》
民国	麽些	李霖灿《麽些象形文字字典》
	麽娑	陶云逵《关于麽些之名称分布与迁移》

② 《三国志·蜀书》第二十五卷诸葛亮传。

③ 《三国志·蜀书》第二十五卷诸葛亮传注引《汉晋春秋》。

④ 《史记》卷三十，平淮书。其具体做法为：调整郡县设置、利用夷人君侯、扶植南中大姓、发展生产、大兴屯田。

中原之争提供兵源和财富的目的^①。但在此间，蜀汉的统治也屡遭南中夷帅的不满与反抗，例如三国蜀汉初年（公元 223 年），越嶲夷帅高定元举郡反叛^②，后经诸葛亮镇压以高定元被杀^③而宣告结束；延熙三年（公元 240 年）为缓和“冬逢事件”^④，越嶲太守张嶷亲自与“旄牛”首领狼路议和^⑤等，最终使得南中通往成都的道路“千里肃清，复占亭驿”，也使得西南至内地的大道——旄牛路畅通无阻，同时也使得与之相适应的音乐文化也可能有了进一步的发展与交流。

据史书记载，此时期纳西族的先民“摩沙夷”主要活动在今四川西昌、盐源及云南的昆明等一带。明代丽江木氏土司自己撰修的《木氏宦谱》记曰：“始祖叶古年，唐摩娑，年之前十一代，东汉为越嶲诏，诏者王也。年之后六代改为笮国诏，又定笮县改昆明总军官。”这与《三国志》和《华阳国志》等的记载也相吻合。由此可得知，早在公元 2 世纪末，定笮境内就已建立了摩娑部落，并确立了诏（首领）的统治地位（此段历史距今已有 1700 多年）。与中国其他民族的文献历史相似，此时期纳西先民的音乐文化较少见诸文献记载，我们今天所能见到的相关记载，仅只限于丧葬乐舞方面。据汉文史志记载，此时期生活在定笮的纳西先民时兴火葬，同时传习着一种“娱尸”的丧葬习俗：“……葬夷，置之积薪之上，以火燔之，气正上，则大杀牛羊，

① 《三国志·蜀书》第 34 卷—李恢传：“赋出叟濮，耕牛、战马、犀革，充继军资，于时费用不乏。”

② 《华阳国志》卷 4 载：“益州永昌，越嶲诸夷封离等反，……益州刺史张乔从事蜀郡杨琰将兵讨之，凡杀夷三万余人，或口千五百人，财物四十余万，降越夷三十六种，……诸郡皆平，琰以伤亡故功不录。”

③ 《华阳国志·南中志》。

④ 公元 240 年，蜀汉安南将军马中又征越嶲郡夷，越嶲太守张嶷趁机杀了旄牛夷的女婿苏祈（今西昌泸沽）君冬逢，为此，四千余户旄牛夷在其首领狼路的领导下兴兵反叛，从而史称“冬逢事件”。

⑤ “……又令离姊逆逢妻室畅意旨……姊第欢悦，悉率所领将诣嶷，嶷厚加赏待。旄牛由是辄不为患。”参见《三国志·张嶷传》、《华阳国志·蜀志》。

共相贺劳作乐，若遇风烟气旁邪，亦乃悲哭也”^①。也就是说，当时笮都的纳西先民在火葬中以“共相贺劳作乐”的方式来寄托自己的哀思。实际上，此种流行于汉晋时期的纳西先民的丧葬习俗最早便可见于《庄子》一书中，其书曰：“羌人死，燔而扬其灰……。”《吕氏春秋·义赏篇》中也说：“羌氏之民其虏也，不忧其系累，而忧其死而不焚也。”另据《太平寰宇记·嵩洲》的记载：“夷死，积薪烧之，烟正则大杀牛羊相贺劳作乐，若遇风烟旁散，乃大悲哭。”今天，我们虽然不能确切地判断纳西先民当时丧葬乐舞的具体形式与内容，也不可能准确判断此种“娱尸”的真正目的，但我们却可能从现今仍然留存于纳西族民间的，例如东巴教仪式中的丧葬乐舞、纳西族民间传统的丧葬乐舞“窝热热”等的丧葬仪式中寻到此种远古丧葬乐舞的原始痕迹。同时，也可能从此类现存的丧葬仪式中的音乐形式，推测某些远古丧葬乐舞的具体形式和其得以保存的社会文化背景。直至公元1723年汉族流官明令禁止实行传统的火葬习俗为止，纳西族历史上一直都是时兴火葬的民族之一，在山区纳西人中，火葬习俗一直延续到现在。

小 结

纳西先民的音乐文化源远流长。亘古以来，纳西先民就同其他生存在中华大地上各兄弟民族的祖先一道，创造了灿烂辉煌的古代音乐文明。这些文明随着部落的迁徙而繁衍、交融、流变，并且孕育、滋生了其它新的音乐文化形式，例如远古祈祷世间万物及天地山水等自然神灵的《祷告》、反映远古纳西先民诅咒和祈福的《咒词》，以及用于民间祭祀的铜鼓与铜鼓舞、葫芦笙与葫芦笙舞等。

秦汉以后，纳西先民在同汉族等其他兄弟民族的长期接触、交往与融合过程中，借鉴和保留了不少汉民族及其他民族的音乐

^① 见《汉唐地理书钞》及《太平御览》卷556《礼仪部》。

文化与传统，例如马家窑陶盆舞人，并且也渐次形成了自己独特的音乐文化形式，例如产生于西汉时期的《行人歌》、东汉时期的《笮都夷歌》等。

魏晋以后，随着汉文文献所载内容的不断增加，以及其后纳西族东巴文字与经书的逐步产生，有关纳西族音乐历史与文献的记载也逐步增加，例如三孔笛、口弦、树叶、鼗鼓，以及与这些乐器相适应的一系列的民俗活动等等，均可能我们逆向了解、研究或推论上古至盛唐时期纳西先民音乐文化历史的发展轨迹、传承模式、乐器型制等提供良好的参照。

第二章 南诏统治时期 (公元738—902年)

此指唐开元二十六年(738年)越析诏(即磨些诏)主波冲被其境内的白蛮豪族张寻求谋杀,至唐天复二年(902年)南诏被郑买嗣的“大长和”政权所替代,这164年间纳西族音乐历史之发展时期。

概 述

公元618—907年,以汉族为主体建立的唐朝进入封建社会的高度发展时期。唐朝除了承袭前朝对于少数民族政策的合理部分外,对少数民族的管理制度与策略又有了较大的进展——即在中央机构中设立鸿臚寺^①、在兵部和礼部设立主管“四夷”的事务者、为少数民族地区设立了一整套完整的羁縻制度^②。此时期,生活在

① “鸿臚寺”是隋唐王朝处理周边民族和外国事务的管理机构,是以前各代机构的延续。《旧唐书·职官》曰:“鸿臚寺,周曰大行人,秦曰典客,汉景帝曰大行,武帝曰大鸿臚,梁去大字曰鸿臚寺,后周曰宾部,隋曰鸿臚寺,唐初因之,龙朔改为同文寺,神龙复为鸿臚寺。鸿臚寺设卿一人(从三品)、少卿二人(从四品)。卿之职掌宾客及凶仪之事,领典客、司仪二属。”其中还曰:“凡四方夷狄君长朝见者辨其等位,以宾待之。”又“夷狄君长之了袭官爵者,详其可否。若诸蕃人酋渠封礼命,则受册往其国。”

② “羁縻制度”是唐朝统治者对兄弟民族地区府、州、县建立的一套完整的统治制度。《新唐书·地理志羁縻州》曰:“自太宗平突厥,西北诸蕃及蛮夷稍稍内属,即其部落列置州县,其大者为都督府,以其首领为都督刺史,皆得世袭,虽供赋版籍多不上户部,然声教所暨皆边州都督,督护所领,著于令式。……突厥、回鹘、党项、吐谷浑隶官内道者为府二十九、州九十。突厥之别部及奚、契丹、降胡、高丽隶河北者为府十四、州四十六。突厥、党项、吐谷浑之别部及龟兹、于阗、焉耆、疏勒、河西内属诸胡、西域三十六国隶陇右者为府五十二、州一百九十八。羌蛮隶剑南者为州二百六十一。蛮隶江南者为州五十一,隶岭南者为州九十二。又有党项州十一,不知其隶属。大凡府州八百五十六,号为羁縻。”

唐朝周围的少数民族主要有北方的突厥、回鹘和西域诸城邦,西方的吐蕃、党项羌,东方的渤海、高丽,东北的契丹等数十个民族,这些民族均有自己的国家政权,与唐朝形成时战时和的局面。例如,随着吐蕃内部扩张势力的不断膨胀,在其最终征服了青藏高原诸羌戎以后,便把战争的矛头引向了唐朝;再如,回鹘的势力逐步增强,其迅速击灭了北方的另一强大民族政权突厥后,成为北方又一严重威胁唐朝的地方民族政权;还有逐步兴起于东北部的契丹民族,以及当时东部已初步具有扩张实力的渤海国,也随其国力的不断增强而将目光瞄向了地处中原的唐朝。这些来自东、西、北三个方向的武力扩张的威胁,特别是西部领土的大量丧失,使得唐朝元气大伤。为求得国家的生存与繁荣,唐朝主动向周围的各个民族政权实施和亲政策^①,并且收到了良好的效果。在消除了北方的隐患之后,唐朝便将其主要精力放到了西部的吐蕃、西南部的各爨以及各“诏”^②的身上。

唐朝初年,在洱海地区分布着为数众多的兄弟民族部落,其中最著名的有蒙离诏、越析诏(即磨些诏)、浪穹诏、邕賧诏、施浪诏、蒙舍诏(即后来的南诏)、石和诏、白崖诏,史称“八诏”。在这八诏当中,以蒙舍诏的实力最为强大。公元618年唐朝取代隋朝后,即有步骤地开始了对西南少数民族地区再统一的活动。武德元年(618年),唐朝开始正式实施了“开发南中”的具体政策,用政治招抚和军

① “和亲”是中国历代统治者常用的一种政策,其最早始于汉代。历史上最为著名的和亲有两次:一次是王昭君与匈奴的和亲,一次是文成公主与吐蕃的和亲。前者的和亲使得汉朝与匈奴保持了大约半个世纪的和平与友好关系,而后者以及其后金城公主与吐蕃的再度和亲,则使得唐朝与吐蕃的和平与友好关系持续了近一个世纪。除此以外,历史上较为著名的和亲范例还有许多,如:汉朝时期,除昭君外,还有高帝、元帝、文帝、景帝都以宗室女嫁诸单于,汉武帝也将细君、解忧等位公主嫁乌孙王;南北朝时期,西魏文帝以长乐公主嫁突厥的上门可汗;隋唐时期,文帝以安义公主嫁突厥的启民可汗;唐朝除文成公主、金城公主外,还以弘化公主嫁吐谷浑王诺曷钵,以固安公主嫁奚国酋长,以永乐、东华、静乐、燕郡等位公主先后嫁契丹的可汗,东光、宜芳两位公主嫁突厥刻可汗,安化公主嫁南诏王,宁国、咸安、太和、崇徽等位公主先后嫁回纥可汗;清朝满族王室几乎各代都以公主或宗室之女嫁蒙古王公……虽然各个朝代和亲的目的不尽相同,但客观地看,和亲不但增进了民族之间的友好关系,同时也在各自经济、文化、商贸等的交流方面起到了意想不到的结果。

② 所谓“诏”即当时洱海地区兄弟民族之语言,汉意为“王。”可详见《新唐书》第222卷上《南蛮上·南诏传上》;亦可见《云南志》第3、5卷。

事征讨等手段,先后平抚了一些“西洱河蛮”,并且设置了部分羁縻州、县,对蒙舍诏的招抚与军事扶持,就是这一政策实施的具体体现。同年,一部分生活在洱海地区周围的纳西先民,在酋长叶古年的率领下进入丽江,并与当地土著纳西先民融合。开元 22 年(734 年),唐朝调集众兵帮助蒙舍诏先后伐灭了蒙嵩诏、浪穹诏、濛巂诏、施浪诏、石和诏、白崖诏等六诏,统一了洱海地区。同年,越析诏主波冲被其境内的白蛮豪族张寻求所杀害。事后,唐朝剑南节度使王昱诛杀了张寻求,并且将越析诏划归蒙舍诏,自此后纳西先民建立的越析诏政权被正式并归南诏管理^①。开元 26 年(738 年),唐朝册封蒙舍诏的皮逻阁为“云南王”、“越国公”,同时赐名“归义”,南诏国由此诞生。由此南诏的势力范围不断得到了扩张,它东击两爨,西并“三十六部”,最强盛时,依大渡河为界拥有今云南省的全部及川南、黔西的大部地区。公元 902 年,南诏被郑买嗣所灭。肇始于公元 738 年皮逻阁时代,亡于公元 902 年舜化真时代的南诏,在前后历时 164 年,共传 10 代之后,被大长和国(大理国前身)所替代。

第一节 民俗音乐的发展脉络

公元 618 年(唐武德元年)初,羌裔纳西族首领叶古年率领部分纳西族部落入主丽江,此后开始逐步创制东巴象形文字。因此在今天我们所能见到的东巴象形文字之中,就可能有不少与当时的民间歌舞、民俗乐舞等相关的文字造型,这些文字有可能是南诏统治时期纳西族地区音乐文化现状的某种描述,从中可以窥见到某些历史的影子。

一、象形文字中反映出的民俗乐器

从遗存的东巴象形文字的记录中可以发现,自古以来在纳西族地区就流行着较多的民间乐器,时至今日,这些见载于东巴经

^① 详见《旧唐书》第 197 卷《西南蛮·南诏传》及《云南志》第 3、4、5 卷。

的乐器大多还在纳西族民间传承,其中虽然有少许的乐器已经失传,但可贵的是这些乐器的形制、概貌等特征仍然可从以下相关的东巴象形文字中得到一些真实的反映。前文提及,在今天所能见到的东巴象形文字中,有不少可能与纳西先民上古以来直至盛唐的民间歌舞、民俗乐舞、民间乐器等具有着渊源关系,因而这些文字和经书所提供的材料可能是该时期纳西族地区音乐文化生活的某种描述与记载,但也不排除它可能只是其后各个时期的历史延留。因为,东巴文字产生的年代和表现形式虽然极为古老,但直至近现代东巴祭司对此种文字的创造也从未停止过,加之东巴文字或东巴经书本身所具有的诸如书写时间的不确定性等的局限,都给今天音乐历史的准确断代带来了一定的困难。因此本论再次强调:以下叙述仅仅是在东巴文字、东巴经书等的基础上,结合相关汉文史志、纳西族的民俗特征等资料所进行的一些逆向性的调查研究与推断。

有关乐器之东巴象形文字一览表

分组	乐器名称	东巴象形文字	(国际音表)正确发音	汉语音译	乐器现状	备注
气 鸣	(横)笛		let ndoré pié lié	冷得箏箏	仍存	
	(竖)笛		let tsaré pié lié	冷仔箏箏	失传	
	口弦		kæé kuaf kuaf	喀姑古	现仍见于民间 世巴仪式已不用	民间分为弹、 拉两种型制
			tséé kuaf kuaf	单姑古		
	葫芦笙		gæé mot	呢木	现只见于民间 东巴仪式已不用	
	唢呐		nié néé	尼勒	失传	民间亦称沙那
	牛角		béé koi	伯奇	仍存	
	海螺		tséé séé			
	喇叭		daé yéé			
号筒		moé doé				

续表

有关乐器之东巴象形文字一览表						
分组	乐器名称	东巴象形文字	(国际音表)正确发音	汉语音译	乐器现状	备注
体鸣	板铃		dæet lu:l	遮勒	仍存	
	碰铃		du:l du:l	低仔	仍存	
	铜锣		æ:l lu:l	尔罗	现仍见于洞经乐队	
	钹		æ:l æ:l	尔夸	仍存	
	钟		æ:l	争	仍存	
	铃		æ:l zu:l	举若	仍存	
膜鸣	大鼓		da:l ka:l	达鼓	仍存	
	板鼓		da:l hoi la:l	达伯勒	仍存	
弦鸣	箏		æ:l	遮	现仍见于洞经乐队中	东巴仪式中已失传
	琵琶		æ:l	掌	现仍见于洞经乐队中	东巴仪式中已失传

此时期，在纳西族地区较为流行的乐器除了又远古时期承袭的葫芦笙、口弦、铜鼓、三孔笛等乐器外，其它乐器还有以下以及本章第二节涉及到的其余几种：

1. 气鸣乐器

【树叶】（详见有关歌与舞之东巴象形文字一览表）亦称木叶，史称啸叶。有关木叶奏乐较早的文献记载，现仍可见于唐代杜佑的《通典》^①。可见，树叶可能是原始气鸣乐器的遗存；树叶的吹奏，亦可能是远古时期民俗遗风之继续。迄今为止，纳西族使用的树叶大多为柳叶和桔叶两种。在东巴仪式中，树叶较多同箫一道被用于“核拉勒扣”（大祭风）仪式的有关程序之中。

2. 体鸣乐器

【铜锣】击奏体鸣乐器。与汉族宽边锣相似，无脐（镗），直径大小不一，多为纳西族工匠制作。据考古发现，锣的出现虽然

^① “衔叶而啸，其声清震……。”

在汉代,但文字记载,首见于唐杜佑《通典》。明清至近代以来,随着民间吹打乐种和众多地方戏曲剧种的产生与发展,词类乐器也广泛流传于全国各地。锣的种类繁多,奏法丰富,成为各种类型的民族乐队和洞经音乐中必不可少的打击乐器。

东巴仪式音乐中常使用的锣共有以下三种:平锣,或称芒锣,形制同汉族乐器;乳锣,多传自壮傣语系的民族,锣面上有类似乳头状的东西,敲击此处而发声;小平锣,多产于大理州的鹤庆等地。

【钟】纳西族地区现已失传,只见于东巴象形文字。

【铃】流行于纳西族地区的钟有两种:第一种称为小铜铃、或法铃,高约5厘米,直径4厘米左右,一般拴在东巴所用的神(法)杖之上,东巴祭司常将此乐器用于开丧、超度等仪式中,而民间则常将这种铃铛挂于家畜脖子上以求神的护佑与辟邪。第二种称为金刚铃。较多流行于西藏、青海、甘肃、内蒙古、四川、云南等地区的喇嘛寺院的法事、诵经以及佛乐演奏中,也遍及东南亚各国喇嘛教分布地区。日本至今还保留有不少唐代以来的金刚铃遗物。金刚铃通体均用铜铸而成。规格大小不一,最为常见的为高20厘米左右。金刚铃身外形状似钟、下口圆,顶部及铃身一般用繁复的花纹装饰。铃身内悬有铜制铃舌。铃柄铜制或银制,装饰繁缛,多铸有佛像。在纳西族中,其一般用于洞经音乐之中。演奏时,左手执铃,右手敲击云锣。

二、象形文字中反映出的民俗歌舞

许多纳西族的传统歌舞也在东巴象形文字中得到了某些反映,这与当时普及于南诏辖区的“南诏……俗法处子孀妇出人不禁,少年子弟暮夜游行间巷,吹壶芦笙,或吹树叶,声韵之中,皆寄情言,用相呼召……”^①等民俗及南诏有关此时期音乐文献的记载是相互吻合的,现列表于下:

^① 《蛮书》卷八。

东巴象形文字	(国际音表) 正确发音	汉语音译	汉字语义	方典	李典	歌舞现状
				文字编号	文字编号	
	ndzarl	哏	唱	281	647	现仍存
	gul lei	古 倭	吟 咏	650		现仍存
	kual ndzarl	库 哏	对 唱	649		现仍存
	pit lid mol	篳 篥 木	吹 笛 子	652	520	现仍存
	kuat kuat kcal	姑 古 侃	弹 口 弦	653	521	现仍存
	phiai muv	品 木	吹 树 叶		117	现仍存
	tshoi	蹉	跳	233	637	现仍存
	ndzarl tshoi	哏 蹉	唱 跳	544	699	现仍存
	hol ndzarl	和 蹉	踏 歌	651		现仍存
	sai zil tshoi	桑 尼 蹉	巫 舞	1274		现仍存
	sil loi tshoi	什 罗 蹉	会 罗 舞	1276		现仍存

注：1)“方典”即指方国瑜编撰《纳西象形文字谱》，云南人民出版社1982年7月（第二次印刷）版。

2)“李典”即指李霖灿编著《磨些象形文字字典》（国立中央博物院专刊乙种之二）中华民国三十三年六月。

1. 民间古歌谣（古倭）

此时期纳西族民间古歌谣的流行情况，可从东巴象形文“唱”和“对唱”（详见有关歌与舞之东巴象形文字一览表）的文字造型中推知：

首先，“唱”字的造型能使人一目了然地看出人的歌咏状态，同时还以形象的气流“----”表示起伏不平的声波（这首先是构成乐音音阶与旋律的基本要素），以颤音“……”表示纳西族传统演唱风格“若罗”（大幅度波颤音）。这种造型不仅勾勒出一副逼真的歌唱状态，同时还能反映出纳西族在此段历史时期内对音乐的审美与鉴赏心理，此外“唱”字所表现出来的歌咏状态与纳西族古老的“古倭”调的演唱方法有许多形似之处。

其次，“对唱”的文字造型所模拟的形态与“少年子弟……声音之中，皆寄言情，用相呼召”的文献记载十分吻合。纳西族这种男女间的奏乐对唱习俗一直沿袭至今，而且它与后来见著清

代的情歌“阿舍子”应是一脉相承的。清人黄炳堃在其《南蛮竹之词》中曰：“木瓜那哈本尊称，新旧唐书故种存，唱到歌词‘阿舍子’，一生哀艳易销魂。”^①清人余庆远在其《维西见闻录》一书中也曾说：“么些……，闲则歌，男女相悦之词曰阿舍子，悉比音商以哀，彼此唱和。”此种浸透着原始婚姻习俗含义的歌唱形式，亦可被看作是南诏纳西族地区情歌对唱的某种历史文化遗存，它与某些现今仍然在东部纳西族聚居区广为流传的“阿夏”婚姻习俗是能够互为印证的。

2. 民间古歌舞“古凄蹉”（即唱跳古凄）

此时期，在纳西族聚居区广泛流行着一种载歌载舞的民俗乐舞，这在东巴象形文字中有所记载（详见有关乐器之东巴象形文字一览表）。例如“唱跳”这两个文字造型似活灵活现地表现出了其载歌载舞的动态，同时该字也不时为是《荀子·乐论》“乐者，乐也。……乐者必发于声音，形于动静，而人之道，声音动静，性术之变尽是矣”这段论述的最好体现。唐代樊绰的《蛮书》中说道：“磨蛮，亦乌蛮种类也。……土多牛羊，一家即有羊群。……男女皆披羊皮。俗好饮酒歌舞。此等本姚州部落百姓也”《新唐书·南诏传》亦载：“磨蛮、些蛮与施、顺二蛮皆乌蛮种，居铁桥、大婆、小婆、三探览、昆池等川，土多牛羊，俗不赖泽，男女衣皮，俗好饮酒歌舞。”也就是说，唐代在现今四川凉山、云南昆明以及滇西北广大地区的纳西族中普遍盛行的“好饮酒”同时也“好歌舞”的民俗，迄今仍在纳西族传统的民俗节日中延存。

3. 民间古乐舞“呢木磋”（即芦笙舞）

芦笙舞是中国南方少数民族乐舞中历史最为悠久的舞种之一。在云南省江川李家山出土的春秋中晚期墓葬中发现的两件青铜葫芦笙，是迄今中国最古老的葫芦笙实物。芦笙舞的舞蹈形象在晋宁石寨山出土的铜鼓古文物中也有生动的反映，这些都证明

^① 《希古堂诗文稿》。

在 2000 多年前中国南方就已经有了葫芦笙和葫芦笙舞。

在东巴象形文字及《东巴经》中，有关葫芦笙（详见有关乐器之东巴象形文字一览表）及其民俗乐舞的文献记载较多。例如《鲁般鲁绕》中，早已记载了牧民们吹奏芦笙的情景。

在纳西族古老的文献记载和民间传说中，葫芦笙不仅被看作是一种极占的圣物，同时也被看作是纳西族从游牧的歌舞向农耕的歌舞形式转变的标志。由此可以推知，此时期羌裔纳西先民“毋定居、毋长处、随畜迁徙”的游牧生活已被相对稳定的农耕劳作所替代，并且开始了较为稳定的定居生活。随着定居生活的逐步巩固，殷实之家的宴请也日趋频繁，并且在宴请宾客的同时以芦笙舞的表演为客人助兴。他们“吹瓢笙，笙四管，酒至客前，以笙推盏劝酬……”^①。实际上，这种以葫芦笙舞助兴宾宴、欢聚节庆的民俗活动由古至今都盛行于纳西族民间，正如明代纳西族土司木公在其《饮春宴》中的描述：“官家春会与民同，土酿鹅竿节节通。一匝芦笙吹未断，踏歌起舞月明中。”

纳西族的笙一般分为葫芦笙、芦笙两大类：葫芦笙用葫芦做笙斗，一般插有 5 支带簧片的笙管，约 16 - 66 厘米；芦笙为木制笙斗，一般插有 6 支笙管，长约 33 - 333 厘米不等。两类统称为“芦笙”。

迄今为止，葫芦笙舞仍然是纳西族节日时自娱性舞蹈。一般首先要跳一段“扭美”（即葫芦笙舞曲的基础），而后方可起舞。舞时众人携手紧扣臂膀，面向圆心，左肩微向前，胯部随脚步的移动略向前后闪动，当向前抬腿时，身体略前倾，胯部向后，动律独特。

4. 民间“品木”习俗（即吹奏树叶）

从南诏的相关文献记载中可以得知，此时期在南诏辖区民间普遍盛行着一种习俗，即：“……少年子弟暮夜游行间巷，吹壶

^① 《新唐书·南诏传》。

芦笙，或吹树叶，声韵之中，皆寄情言，用相呼召。”^①由此大致可以知道如后几点：第一，在当时南诏统治下的纳西族地区，男女间十分盛行情歌对唱和（或吹壶芦笙，或吹树叶的）“器乐谈情”等习俗；第二，当时普遍流行的乐器是葫芦笙和树叶；第三，男女间的此种交往不受某些“俗法”的制约……。如此种种的社会历史背景、音乐文化民俗均被淋漓尽致地反映并凝固在了相关的东巴象形文字（详见有关歌与舞之东巴象形文字一览表）造型之中。

5. 民间“姑古侃”习俗（即弹口弦）

此时期，在纳西族聚居区普遍流行着一种“男吹芦笙，女弹口弦”^②的民俗音乐。从东巴经的相关记载、东巴象形文字的相关造型，以及纳西族民间大量的神话传说中可以得知，此时期在纳西族地区流传着两种形制的口弦，一种是弹奏口弦，另一种是拉线口弦（详有关乐器之东巴象形文字一览表），它们被广泛应用于纳西族民间的各种民俗活动中。可见，口弦这种几乎遍及世界各民族（种族）的乐器，在纳西族地区的流传也同样具有着悠远的历史。因此，现今仍普遍流行于纳西族地区的口弦及其曲牌，均可能是南诏统治时期或此前纳西族地区音乐文化的历史遗存，例如反映原始游猎时期的《狗撵马鹿》，反映“乐器说话”形式的《口弦谈话》、《口弦之母》，反映母系氏族社会时期的《母女夜话》、《姐妹谈话》，以及反映纳西族农耕（即定居）时期的《水滴铜盆》等。

第二节 《姜岭大战》中所描写的 纳西民族与民俗音乐

在越析诏（磨些诏）并归南诏之前，其与吐蕃、唐朝的关

^① 《蛮书》卷八。

^② 胡蔚本《南诏野史》。

系是甚为微妙的：7世纪中叶，吐蕃在青藏高原崛起，这对纳西族地区的文化历史产生了极其重要的影响，这些影响不仅表现在地域势力的划分方面，同时也表现在其经济、文化等各个领域。由于吐蕃与唐朝错综复杂的政治关系，使得处于唐、蕃两民族之间的磨些民族世居地域成为兵家必争地。自公元634年至846年这213年间，唐使人藏先后达66次，蕃使人唐125次，两方会盟6次，通婚2次，可以说双方的关系是极为密切的。但也正是在此期间，双方的战争据不完全统计也多达100余次，这使得地处西南的磨些民族深受战争之苦。此段时期，为有效地管理磨些地区，唐、蕃统治集团曾多次用兵该地区^①。据史书记载，公元751年，南诏归附吐蕃，其诏主阁罗凤被封为“赞普钟”，同时吐蕃也在今丽江巨甸一带设置神州都督府，并由磨些作为抵御唐朝的前锋力量，从而也使得磨些与吐蕃的经济^②、文化交往达到了极盛时期。由于上述历史背景所致，此段历史时期纳西族的音乐文化在藏族神话史诗《格萨尔·姜岭大战》的叙述中，留下了一些历史的痕迹。

一、《姜岭大战》的历史背景

“绛”——“姜”同音，她是藏民族自古以来对纳西族的称谓，汉意为“纳西人居住的地方”，亦指今云南滇西北一带，历代藏文经典皆言此地有一古国，名曰“绛域”。据敦煌吐蕃历史文献记载，松赞干布曾孙赞普都松芒保结（器弩悉弄）^③曾于公元703年（唐长安三年）冬，率大军对“绛”域进行过一次较大

^① 详见《新唐书·吐蕃传》和《旧唐书·本记》等。

^② 《蛮书》载：“大羊多从西羌，铁桥接吐蕃界三千、二千口将来博易。”

^③ 亦译为“都松莽布支”或“都松孟布吉。”据刘立千译注《西藏王统记》（西藏人民出版社1987年），都松芒保结（676—704年）“又将不是吐蕃人的南诏等许多国家纳入治下，使吐蕃权势大增，他于29岁时在南诏地方去世。”

的军事行动^①，因而这次战役也被其历史史诗《格萨尔·姜岭大战》所记载。(笔者认为，绛域除纳西族地区外，实际上还泛指当时的整个南诏辖区。)此外，有关松芒保结征服南诏的事迹也多见诸于藏文史志记载^②，同时这些记载中还说：松芒保结死后，他的儿子曾娶了一个南诏妃子名叫赤尊^③，据说“赤尊”就是纳西族妇女。这说明，纳西族与藏民族之间的交往历史源远流长。

二、《姜岭大战》的具体内容

在著名的藏族神话史诗《格萨尔》中，《姜岭大战》是其中最为重要的一部。《姜岭大战》又名“保卫盐海”^④，其中以大量的篇幅描写了纳西族所在的“姜国”与格萨尔所在的“岭国”围绕盐海而发生的战争神话。许多研究认为，姜岭大战的具体内容大致来源于天宝末年(约公元756年)吐蕃与南诏的盐井之争。其中说：姜国国王萨旦(汉文又作“三贇”。“三贇”——亦指今丽江一带)为了得到盐井，与岭国进行了长达九年的战争，战争极为残酷……。姜岭大战除了对战争的细节作出了相应的描述外，也对其两国的历史、友谊，以及宫廷内部对如何维护两国来之不易的友谊等进行了大量的描述，例如以内政大臣——白图、国母——赤姜吉姆、王妃——姜萨拉姆、公主——姜萨贝玛曲钟为代表的主和派，为维护两国人民业已存在的友谊，曾极力反对萨旦听从魔鬼的唆使对岭国发动战争。尤其是公主，她认为姜岭两国自古和睦相处，既无男仇又无女恨，有的只是世代的友谊，因而姜国实不应该对岭国发动战争，为此她唱道：

① 正忠《新唐书·吐蕃传笺记》57页：吐蕃“至绛域，攻下其地，龙年(唐长安4年，即公元704年)冬，赞普入治蛮，即死于其地。……以后统治绛地，向白蛮征税，乌蛮亦款服，精兵国强，为前王所未有。”

② 蔡巴·贡噶多吉《红史》(1346年)、索南坚赞《西藏王统记》(1388年)、达仓宗巴·班觉桑布《汉藏史集》(1434年)。

③ 《汉藏史集》载：“他的儿子赤德祖赞王迎娶南诏妃赤尊为妻，生下了有个相貌出众的王子，取名为绛察拉本。”《西藏王统记》称南诏妃赤尊为“姜摩赤尊”。

④ 详见徐国琼等译《格萨尔王传·姜岭大战》中国藏学出版社，1991年。

“玛尔康岭和萨旦姜，两家自古无仇善相处。
人死财尽的战争不能来，两家不能结怨失和睦。
玉龙宝露城里花锦簇，天神的坊城难比这京都。
国王的牛马布满大草原，羊群就像白云覆盖山和谷。
园中果树枝繁叶茂果累累，秋后鲜果丰收满仓库。
美味佳肴自己家园样样有，寻觅美食何必挥戈去动武！”^①

但可无论如何，主战派还是占了上风，不幸的战争终于爆发了，岭国占领了姜国，岭国国王格萨尔随即杀了姜国国王萨旦，并将其王妃及幼子带往岭国。神话传说中说，格萨尔不仅重新任命了萨旦的长子玉拉托居尔为新国王，同时还将公主姜萨贝玛曲钟许配给了岭国的九百银缨部队指挥官，并将其三分之一的国有财产用做兴办佛事，因而在短短的时间内，姜国到处呈现出一派藏传佛教欣欣向荣的氛围：山上的寺院、山口的嘛呢堆、高扬的金幡、喇嘛的诵经，白教（喇嘛教五大教派之一）教法最终代替了原先的黑教（西藏原始苯教）教法……。

三、《姜岭大战》的乐器遗存

上述神话传说与文献记载，不仅为我们了解此段时期纳西族的历史提供了部分口碑与文献方面的线索，同时也为我们推断此段历史时期纳西族地区音乐文化的发展情况提供了良好的参照背景。例如以下藏族地区传统乐器（详见有关乐器之东巴象形文字一览表）迄今在纳西族地区的传承、保留、遗存与记载的历史，就有可能成为上述历史记载与历史传说的最好明证。

【唢呐】双簧气鸣乐器。是一种广泛流传于亚、非、欧许多国家及中国各地的吹管乐器。一般认为，唢呐是阿拉伯语“surna”（祖尔纳）的一种音译。亦称“唢奈”、“苏尔奈”或“喇叭”。金元时传入中国。明王圻《三才图会》中有所记载。

^① 转引自郭大烈《纳西族史》第125页。四川人民出版社，1994年。

纳西族的唢呐与藏族地区流行的“迦林”的形制基本相同，其形状现今仍可清晰地见诸于东巴《神路图》中。

【牛角】号角类吹奏乐器。主要流行于桂、黔、滇、湘、海南等省（区），是藏族、蒙古族、纳西、瑶、彝、苗、布依、景颇、哈尼、傣、黎、土家、仡佬、汉等民族中。

牛角一般用天然生长的水牛角或黄牛角制作而成，角尖锯平，中心钻孔与角内腔相通，圆孔上端置一空心木管作吹嘴。各地形制大小不一，一般全长大约40—70厘米。

纳西族的牛角长约10寸左右，一般多用牦牛或犏牛角加工制作而成。其作为单独使用的乐器，较多用于请鬼、邀鬼的仪式之中。

【海螺】号嘴类吹奏乐器。又称为蠡、梵贝、海螺号、法螺等。流行于西藏、内蒙古、青海、云南、四川、甘肃等省（区）的藏、蒙古、纳西、傣、满、汉等民族之中。南北朝北魏时期（386—534）云岗石窟雕刻中已有其吹奏形象。宋代《乐书》：“贝，蠡之大者也。今之梵乐用之以和铜钹，释氏所谓法螺。”古代北方少数民族用于军事、劳动和娱乐生活中。明代王圻《三才图会》：“即以螺之大者，吹作波啰之音，盖仿佛於笛而为之者。”在藏族或蒙古族地区，海螺原系喇嘛教乐队中的主要乐器。现仅于诵经间歇时演奏。

东巴仪式音乐中使用的海螺有三种不同的形制：即白海螺、花斑海螺和普通海螺。白海螺，纳西语为“都盘富忍木苛”，长六七寸，有左旋螺纹和右旋螺纹两种，由于其音量洪亮，此种海螺一般多用于请神、迎神仪式；花斑海螺，纳西语叫“瓷落”，长八九寸，亦分左旋螺纹和右旋螺纹两种，此种海螺多成对使用，较多用于祭祀死者的仪式；普通海螺，纳西语叫“夫则”，长十寸左右。东巴祭司使用的海螺大多出产于高原湖海，例如青海的青海湖、西藏的羊卓雍湖等。吹奏时，左手执螺尾，嘴含吹口，吹气发音。无固定音高，其音为呜呜声，音色与螺纹粗细、多少有关。

【碰铃】碰奏体鸣乐器。亦名小钹铃、碰钟、双磬、铃钹等，古代称为星，南北朝（420—589）时已流行。目前仍可见诸北京故宫博物院藏“六朝击星俑”、敦煌北魏壁画或云岗石窟之雕塑。

纳西族的碰铃有青铜与黄铜两种材质，其形如一对杯状小钟，口径为5至10厘米，铃底有孔系，通常用一链条或布条将两个连结组成一副，被作为东巴音乐伴奏中的节奏乐器，使用时将其相互碰击发声，无固定音高，声音清脆。亦有单铃置于棍端，用金属签击奏，其音色清脆悦耳。响铜制的铃延音悠长，黄铜制的铃延音较短。

【板铃】或称片铃、手铃、盘铃、摆铃等，直径约15至25厘米，通常用黄铜制作而成，铃面较平稍宽，中间有一小圈代表八个方向的八宝图饰。铃心有一小孔，小孔内外均有牛皮垫片，牛皮带子穿孔而过，一边的带子上串有皮制或木制、铜制的铃槌，纳西语称之为“什罗子古”（丁巴什罗的宝座），另一边的带子上串有五色布带、鹰爪、岩羊角、獐的牙齿、羚羊的爪子和彩刻的贝壳等物，作为执手之柄，使用时手臂左右摇摆，铃槌自然碰撞铃面而发声。

第三节 《南诏奉圣乐》中纳西族 音乐舞蹈的历史遗存

南诏时期，磨些蛮除了零零星星生活在其辖区的洱海周围地区外，还分布于今四川凉山州的安宁河流域、云南维西县的澜沧江流域，以及今大理州宾川县的宾居一带。从总体的地域分布看，较多集中在雅砻江、金沙江流域一带^①。在今天看来，他们

^① “台登城直西有西望川，行一百五十里入曲罗，……曲罗萦回三曲，每曲中间皆有磨些部落……”“……东泸水，古诺水也。源出吐蕃中节度北，与磨些江合……南流过铁桥上下磨些部落。”“磨些蛮，……南诏既攻破铁桥及昆明等诸城。凡虏获万户，尽分隶昆川左右及两囊故地。”“磨些蛮在施蛮外，以南诏为婚姻家，又与越析诏姻娅。”“其铁桥上下及昆明、双舍，至松外已东，边近泸水，并磨些种落所居之地。”

的分布形成了三个相互连接的地方：第一是松外（诸蛮与）磨些蛮，即分布在今四川盐边一带的磨些部族，他们曾在唐贞观末年反叛为寇，唐曾派兵征讨。当时唐朝的目的有两个，一是镇压他的反抗，一是为唐朝打开通往天竺的道路即南方丝绸之路^①。第二是（东蛮三部落与）磨些蛮，即分布在今四川凉山州及其北部，其所属部族共32个^②，他们曾经为唐朝和吐蕃与南诏的和睦起到了关键的作用；第三是越析诏之主体民族磨些，南诏统一其余各诏之前，越析诏可谓“地最广，兵最强，素为南诏畏忌。”^③但由于最终实施了借刀杀人之计，才使得“南诏不费一矢，坐得花马之国。”^④公元794年，南诏破铁桥城后，曾将万余户磨些迁居到今昆明滇池周围地区及安宁、禄丰一带，以此分化滇西北一带纳西先民（磨些）的凝聚，因而从根本上瓦解了他们对南诏所构成的威胁。

“天宝战争”^⑤后，由诏主阁罗凤率领的南诏（乌蛮、白蛮）上层集团开始依附吐蕃，天宝十一年（公元752年）阁罗凤被吐蕃册封为“赞普钟南国大诏”^⑥。公元794年，南诏在新诏主

① 《新唐书·南蛮传》“松外蛮”条曰：“贞观中，州都督刘伯英上疏，松外诸蛮虽暂降附，旋即背叛，请击之，西洱河、天竺道可通也。”

② 蒙默《唐宋时期“东蛮”族属的探讨》《南方民族考古》第二辑

③ 《南诏德化碑》：“二河既宅，五诏已平，南国止戈，北朝分政，而越析诏余孽于赠持铎，编泸江，结彼凶巢，扰我边鄙，飞书遣将，皆辄拒违。”

④ 详景泰《云南图经》

⑤ 天宝战争即发生于唐天宝年间（742—756年）唐朝与吐蕃、南诏等国间的一系列战争，例如天宝9年（750年）南诏王阁罗凤率先攻陷了唐姚州；天宝十年（751年）唐朝将领鲜于中通率兵8万向南诏进攻，南诏在抵御唐朝进攻的同时，派人前往吐蕃的神州都督府（今丽江）求助，在吐蕃军队的帮助下，唐军受到了较大的打击；天宝十三年（754年），杨国忠集团“耻云南无功”，不顾全国各族人民的死活，征集十万大军，并命令剑南留后李宓率军再次长途跋涉进攻南诏，结果又遭南诏和吐蕃的合击，李宓阵亡，全军覆没。也就是说，经过天宝战争以后，唐王朝丧失了了在云南苦心经营百余年的成果，而吐蕃却实现了多年来用兵洱海地区所没能实现的胜利，南诏也因此脱离了唐王朝的支配，并在依附吐蕃的同时得到了较大的发展，有关天宝战争的记述，可见著《唐纪》、《资治通鉴》卷216、《册府元龟》卷434、《南诏德化碑》、《新唐书》卷206《杨国忠传》、《旧唐书》卷106《杨国忠传》、卷197《西南蛮·南诏蛮传》。

⑥ 是年为南诏赞普钟元年，自此南诏始有年号，并下传八主，共154年，后为郑买嗣所灭。

(阁罗凤之孙)异牟寻的率领下重新归附唐朝^①。自此以后,以南诏为中心的洱海地区便开始了与中原地区政治、经济、文化等方面的密切交往。从总的历史时序看,南诏除一度依附吐蕃外,其余大部分时间均依附于唐朝,并一贯接受唐朝的封号。据史书记载,唐开元时,玄宗皇帝曾赠送南诏“鼓乐、胡部乐和龟兹乐各一部”^②,其中龟兹乐部见于文献记载的吹管乐器有短笛、横笛、长箫、大箏篥、小箏篥,打击乐器有羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡娄鼓,以及贝、方响、拍板、大铜钹;胡部乐可见于文献记载的吹管乐器有短笛、横笛、笙,弹拨乐器有箏、大箏篥、小箏篥、五弦琵琶,打击乐器有拍板等。此外,从现存的《南诏中兴二年画卷》,以及后来大理国盛德五年(1180年)绘毕的《张胜温画卷》的绘画中还可得知,此时期南诏地区流行的传统的民间乐器有吹管乐器笛、箏篥,打击乐器板、钹、鼓、细腰鼓等^③,直到贞元十年,南诏王室仍旧还留存有唐朝所赐龟兹乐部歌舞伎二人^④。南诏极其重视对汉文化的普及与运用,因而在国内设立了许多孔庙,且明文规定将汉语作为官方用语。例如在天宝年间,南诏曾俘虏了西泸县令郑回,但当郑回被押解到南诏后,便以其渊博的知识服务于南诏宫廷。唐德宗贞元元年(785年),韦皋被唐朝任命为剑南西川节度使,其曾在成都创办了一所专供南诏子弟学习汉文的学校,在这所学校学成归国的南诏学子前后多达

① 《夔古通纪浅述·蒙氏世家谱》载:“唐遣使赐以锦袍玉带七事。遣孙凤伽异人俱,宿卫拜鸿臚寺卿,玄宗以公主妻之,赐鼓乐一部,自此云南始有中华之乐。”另此事还可见明代阮元声编《南诏野史》。

② 胡蔚订正《南诏野史》:“天宝丙戌五载,王遣孙凤伽异如唐,唐授伽异为鸿臚少卿,妻以宗室女,赐龟兹乐一部。”

③ 见伍国栋主编《白族音乐志》第365、366及图版22、23页,文化艺术出版社,1992年版。

④ 见《新唐书·南诏传》:“……谓滋曰:‘此天宝时先君(即其父凤伽异)以鸿臚少卿宿卫,皇帝所赐也。’有笛工歌女皆垂白,示滋曰:‘此先君归国时皇帝赐胡部、龟兹音声二列,今丧忘略尽,唯二人故在。’”此史实另可见诸唐代樊绰的《蛮书》;以及袁滋的《云南记》佚文:“……又,伎乐中有老人吹笛,妇人唱歌,各年近七十余,牟寻指之曰:‘先人归蕃来国,开元皇帝赐胡部及龟兹音声各两部,今死亡零落尽,只余此二人在国。’”

数千人。由于长期受汉文化的耳濡目染，南诏人具有较高的汉文修养，出现了一大批用汉文写作诗歌的作家，并于唐贞元十六年（800年）创造出了著名的《南诏奉圣乐》，其中就包含有纳西族先民（越析或称磨些）创作的颂歌《天南滇越俗（四章）》，以及至今仍然在纳西族地区流传的乐器与乐种。

一、《南诏奉圣乐》的生成背景

《南诏奉圣乐》是南诏与吐蕃关系僵化后重新与唐朝修好的历史产物。因此，《南诏奉圣乐》曾经过唐朝剑南西川节度使韦皋的精心加工、编排与组合，最终为唐代乐舞文化宝库中增添了一颗耀眼的明珠。公元794年，南诏王异牟寻决心再度归附唐朝，为表示自己同唐朝世代修好的决心，他曾遣使“且令骠国进乐人”一同赴长安，专门向唐朝进献了一组大型的民族歌（乐）舞——《南诏奉圣乐》，其中不仅有《骠国乐》，同时还包括了当时南诏辖区内各民族的民间乐舞《夷中歌曲》。这次规模宏大的献演使得南诏歌舞与骠国乐在长安盛极一时，这在新、旧《唐书》中的《礼乐志》、《音乐志》，以及《南诏传》和《骠国传》中均有大量详细的记载。

二、《南诏奉圣乐》的具体内容

《南诏奉圣乐》是南诏为唐朝歌功颂德的大型乐舞，因而其编排气势宏大、规模壮观，其中不仅将歌舞乐三者作了有机的结合，同时还穿插了不少南诏辖区内各个民族的民间歌曲，籍以表示对唐朝文明顶礼膜拜的心理。《南诏奉圣乐》及其乐队的编制详见下表：

节目程序			乐队编制		
字形	相应歌曲	舞者人数	部类	乐 器	人数
南	《圣主无为化》	均为四列 共 16 人	龟兹部	羯鼓、羯鼓、腰鼓、鸡娄鼓、方响、 贝、短笛、大、小箏、短箫、横笛、 大铜钹、箜篌、琵琶、五弦、笙、答、 腊鼓	88 人分 为四列
诏	《南诏朝天乐》	均为四列 共 16 人	胡、部	箏、笙、短笛、大小箏、拍板(八 种)、五弦、琵琶、大、小箏、横笛	72 人列 为四排
奉	《海宁修文化》	均为四列 共 16 人	军乐部	金铙(二件)金铎(二件) 角金钲(二件)金(二件)	28 人分 列四边
圣	《雨露覃无外》	均为四列 共 16 人	大鼓部	大鼓(24 面)	24 人分 为四列
乐	《辟土丁零塞》	均为四列 共 16 人			

注：据《新唐书·骠国传》载：“贞元中，于雍羌闻南诏归唐，有内附心，异牟寻遣使杨加明诣剑南西川节度使韦皋请献夷中歌曲，且令骠国进乐人。于是韦皋做《南诏奉圣乐》，用正律黄钟之均，宫徵一变，象西南顺也；角羽终变，象戍夷革心也；舞六成，工六十四人，赞引二人，序曲二十八叠，舞‘南诏奉圣乐’字，舞者十六，执羽翟，以四为列。舞‘南’字，歌《圣主无为化》；舞‘诏’字，歌《南诏朝天乐》；舞‘奉’字，歌《海宁修文化》；舞‘圣’字，歌《雨露覃无外》；舞‘乐’字，歌《辟土丁零塞》，皆一章三叠而成。”该书还载：“舞者分左右蹈舞，每四拍，揖羽翟首，拍终，舞者拜，复奏一叠，舞蹈稽揖，以合‘南’字。字成遍终，舞者北面跪歌，导以丝竹。歌以俯伏，钲作，复揖舞。余字皆如之，唯‘圣’字问未皆恭揖，以明奉圣。每一字，曲三叠，名为九成。次急奏一叠，四十八人分行罄折，象将扈御边也。字舞毕，舞者十六人为四列，又舞《辟四门》之舞。遽舞人遍两叠，与鼓吹合拍，进舞三，退舞二，以象二才，三统。舞终，皆稽首逡巡。又一人舞《亿万寿》之舞，歌《大南滇越俗》四章，歌舞七叠六成而终。七者，火之成数，象天子南而生成之恩。六者，坤数，西南向化。”

《南诏奉圣乐》是韦皋按照唐代通行的律制将“夷中歌舞”具体加工改编而成的“徼外”乐舞，因而其改编的痕迹甚为明显。《新唐书·骠国传》载曰：“皋以五均异用，独唱殊音，复述

《屋均谱》分金石之节奏：一曰黄钟，宫之宫，军上歌《奉圣乐》者用之。……二曰太簇，商之宫，女子歌《奉圣乐》者用之。……三曰姑洗，应古律林钟为徵宫，角之宫，女子歌《奉圣乐》者用之。……四曰林钟，徵之宫，敛拍单声，奏《奉圣乐》。……五曰南吕，羽之宫，应古律黄种为均之宫……一人独唱，歌工复通唱军士《奉圣乐》词”。另据文献载，上述五部乐曲中，前四曲多以龟兹部与胡部的合奏为基础，后一部主要以“乐用古黄钟”为基调^①，并且增加了古代的埙、篪、轧箏、挡箏、黄钟箫、笛倍等。不仅如此，乐舞的形式还明显地模仿了当时比较流行的“摆字舞”，即唐十四部乐舞之一的《圣寿乐》^②。不难看出，夷中歌曲经韦皋修改加工后浸入了他个人的政治意图，其最终目的是为唐朝歌功颂德。

三、《南诏奉圣乐》中的多民族性

据史书记载，南诏境内生活着许多不同的部族，他们主要是以乌蛮、白蛮为主体的现今白、彝、纳西、哈尼、傈僳、拉祜、景颇、阿昌，以及傣、壮、德昂、布朗、佯等民族的祖先。也就是说，这些民族中除原有的土著民外，他们分别渊源于我国古代

^① 据《新唐书·礼乐志》载：“贞元中，南诏异牟寻遣使诣剑南西川节度使韦皋，言欲献夷中歌曲，且令骠国进乐。皋乃做《南诏奉圣乐》，用黄钟只均，舞六成，上六十四人，赞引一人，序曲二十八叠，执羽而舞‘南诏奉圣乐’字，曲将终，雷鼓作于四隅，舞者皆拜，金声作而起，执羽稽首，以象朝覲，每跪拜皆以钲鼓，又为五均：一曰黄钟，宫之宫；二曰太簇，商之宫；三曰姑洗，角之宫；四曰林钟，徵之宫；五曰南吕，羽之宫。其文意繁杂，不足复纪，德宗阅于麟德殿，以授人常工人，自是殿庭宴则立奏，宫中则坐奏。”

^② 《圣寿乐》在武则天执政时期就已盛行，据传，《圣寿乐》是以她的旨意命题而作的，因此《圣寿乐》的主题是以为其歌功颂德为目的的。据载，进献武则天的《圣寿乐》，舞者为140人，“行列必成字，十六变而毕”，乐舞最终摆出“圣超千古，道泰百千，皇帝万岁，宝祚弥昌”，其中既有乐舞，也有歌曲，且多用龟兹乐。开元年间，唐玄宗将其列入唐代立部伎八部曲之一。《南诏奉圣乐》明显的具有着依据此种手法改编的痕迹。另据清·姚燮的《今乐考证》转引《旧唐书·礼乐志》载：“《上元圣寿乐》，武后作也，舞者百四十人，行列必成字，十六变而毕。有‘圣超千古’、‘道泰百千’、‘皇帝万岁’、‘宝祚弥昌’字”；《乐录》：“舞人亚身于地而成字，谓之字舞。”王建《宫词》：“每遇舞头分两向，‘太平万岁’字当中。”

西南的氐羌、百越、百濮三大族团系统。因而我们得知《南诏奉圣乐》的创作是基于多民族音乐舞蹈基础之上的，例如其中被称为“天南滇越俗”的颂歌（四章），以及《夷中歌曲》、《骠国乐》等，在今天看来都囊括了当时南诏地区多种民族的民间音乐成分。众所周知，“滇”即指整个南诏辖区，“越”既指越析诏（磨些诏）地区，也有学者认为它同时还包涵了“百越”及“百濮”等当时骠国民族之祖先。因而时至今日我们仍然可从一些文献^①记载中获得一些与此相关的信息，尤其是有关骠国乐舞方面的信息，汉文史书的记述可谓十分丰厚。

四、《南诏奉圣乐》相关传说在纳西族中的历史遗存

在越析诏（磨些诏）并归南诏之前，其与南诏、唐朝的关系均是十分微妙的。一方面，自公元794年南诏大破吐蕃于铁桥城之后，磨些部落随即依附南诏。由于历史上磨些地区一直是藏、汉、蛮（包括乌、白蛮）三大民族体系之间的重要通商口岸和战争缓冲地带，因而历史以来其对磨些地区的轮番统治都实施了特殊的策略，特别在南诏时期，其除了继续对磨些地区实施军事占领^②和武力征服以外，还施行了分面治之、拉拢联姻^③、羁縻之治^④等的政策，使得磨些民族既受到了吐蕃文化的影响，亦受到了南诏文化的有力冲击。但不得不承认，“南诏用政治、军事力量，打破闭塞状态，使原始居民接受统治，不管政治是为了剥

^① 据《新唐书·骠国传》载：“舞人服南诏衣，绛群襦、黑头囊、金法钗、画皮靴，首饰抹额，冠金宝花鬘，襦上复加画半臂。执羽翟舞，俯伏以象朝拜；群襦画鸟兽草木，文以八綵杂华，以象庶物咸遂；羽葆四垂，以象天无不覆；正方布位，以象地无不载；分四列，以象四气；舞为五字，以象五行；秉羽翟，以象文德；节鼓，以象号令远布；振以铎，明采诗之义；用龟兹等乐，以象远夷悦服。……。”

^② 《蛮书·云南城镇》载：南诏“治兵守御，东城至神川以来，半为散地”，统辖着未迁徙的十余个磨些部落。

^③ 《蛮书·名类》磨些部落“与南诏为婚姻家”。

^④ 据《木氏宦谱》记载，自磨些酋长秋阳任三甸（即今丽江）总管以来，其子孙九代均被南诏加封进爵。

削，军事是为了征服，按社会趋势来说，终究是有进步意义的”^①。由于上述历史背景所致，此时期纳西族的音乐文化，在南诏进献唐朝的“夷中歌曲”和《南诏奉圣乐》中均有所反映^②，纯属自然。时至今日，当时作为南诏境内主体民族之一的磨些民族的部分乐器，仍然可以见载于东巴经中（详见有关歌与舞之东巴象形文字一览表）。另一方面，由于磨些居住地域历史以来都与汉族地区相互接壤，因此也长期受惠于汉文化，并且受其深刻的影响，尤其在音乐文化方面的交流与影响最为突出。例如至今传承于纳西族民间的器乐音乐“勃拾细哩”和“纳西古乐”，以及有关丽江洞经音乐“南诏说”（详见第五章第三节）等等，都有可能是纳西族与唐朝文化交流后的某种历史延续与遗存。总之，大凡纳西族地区所涉及此时期的历史传说、文献记载、乐器形制、曲牌名称等，均带有着诸多此时期的历史遗迹。

五、《南诏奉圣乐》相关乐器在纳西族地区的遗存

以下乐器在纳西族地区的留存，除其它历史渊源如“南方丝绸之路”等的因素外，极有可能是南诏与唐朝音乐文化融合的产物——《南诏奉圣乐》之历史遗存。

【箏】拨奏弦鸣乐器。也是中国古老的拨弦乐器。现已在东巴音乐中已失传，现只用于勃拾细哩乐队中。其最早见于《史记·李斯列传》的《谏逐客书》：“夫击瓮叩甬弹箏搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。”春秋战国时期，箏已流行于秦地（今陕西省），史称“秦箏”。据东汉刘熙《释名·释乐器》箏条曰：“施弦高疾，箏箏然也”，可见箏是一个形声词。

纳西族的箏长约1米，上张12弦，就其形制判定，此箏为汉晋以前的乐器^③。因为箏在汉、晋以前设12弦，唐以后为13

① 详见范文澜《中国通史简编》第三编第二册，第548页。

② 关于《南诏奉圣乐》的研究论文还可见顾峰《唐代云南的大型歌舞‘南诏奉圣乐’》载《民族音乐》1987.3。

③ 详见《中国音乐词典》第501页，人民音乐出版社，1985年6月版。

弦，明、清以来为 15 弦、16 弦。20 世纪 60 年代逐渐增至 18—25 弦，箏弦也由传统的丝弦改为钢丝弦或尼龙缠弦，并试制出机械变音装置，便于快速转调的“变调箏”。

【箏箏】双簧气鸣乐器。是流传于中国民间的古老吹管（竖吹）乐器。汉代时由西域传入中原地区“箏箏”为龟兹语的译音。为龟兹语的译音，也是北方民间吹打乐队中不可缺少的主要乐器。较多流行于阿拉伯、埃及、朝鲜、日本、泰国等国家及中国西南彝、纳西等少数民族中。

“箏箏”目前在纳西语为三种乐器的泛指，即横笛、竖箫和鼻箫。横笛，见于《鲁般鲁饶》的记载中，多为男性所喜爱；竖箫，最早可见于东巴古代绘画《沙利伍德神图》中，在该图的下方绘有沙利伍德战神七个妻子（亦为七姊妹）集体吹箫的形象，同时也多见于核拉勒扣（大祭风）仪式唱腔的伴奏中，纳西语将此种形式称做“木徐束箏箏”^①；鼻箫，现已失传。

【琵琶】拨奏弦鸣乐器。“琵琶”是摹拟演奏手法的形声字，右手向前弹出曰“琵”，向后弹进曰“琶”，属弹奏时的两个基本手法。凡是用此两种手法抱在怀中弹奏的乐器，在中国古代早期都称为琵琶。两种类型，一类是圆形音箱（也称“弦鼗”、后世亦称秦琵琶，约在公元前 105 年前后定性而成。）；另一类是半梨形音箱（亦称龟兹琵琶，曲颈 4 相、4 弦，用拨子弹奏）。

纳西族的琵琶最早见于东巴神路图“痕日”画卷之中，该图详细描绘着东巴教教主丁巴什罗的一群妻子，其中就有弹琵琶者。该乐器现今仍然保留于纳西古乐中的勃拾细哩、洞经音乐乐队之中。

【铜钹】形制与道教音乐中使用的钹大致相同，最早可见于《隋书·音乐志》：“天竺者，起自张重华据有凉州（公元 346—353 年）重四译来供男伎，天竺即其乐焉。……乐器有……铜钹……等九种”，可见此种乐器源远流长。

^① 详见杨德盛《东巴音乐述略》。

【大鼓】亦名牛皮鼓，直径长约10至20寸不等，鼓框一般用柏木或其他木片制成，两边各钉一挂钩，上边装饰着麂子尾毛或红绸，鼓膜用牛或羊皮制成，鼓槌通常用弯木或收缩成团的鹰爪制作。作为东巴教的乐器，大鼓主要用于东巴祭鬼仪式之中。

【号筒】亦名角，属古代吹奏乐器，汉代时已广泛流行于北方各游牧民族中，较多用于鼓吹乐，后世亦用于军中及卤簿乐。该乐器的形制在历史上曾有过较多的变化，例如汉魏时期为曲形角^①，唐宋时期为竹筒状，这可见于唐代段成式的《柷策格》说：“格角，长5尺，形如竹筒，卤簿、军中皆用之，或竹木，或皮。”明清时期多为铜角^②，故又称号筒。

小 结

历史地看，南诏统治时期是纳西族与周边各民族音乐文化交流最为频繁的时期，同时也是纳西族全面吸收、融合、保留周边各民族音乐文化形式的一个重要的历史时期，其为纳西族以后音乐文化“多元并存”历史格局的形成奠定了坚实的基础。此时期，随着天宝战争后南诏对吐蕃的依附，以及吐蕃“神州都督府”在今纳西族地区的建立，为纳西族与藏族的音乐文化交流提供了良好的契机。因而时至今日，我们仍然可以在大量的东巴文献记载中找到此种音乐文化交流的历史遗迹，例如传承至今的藏式唢呐（迦林）、牛角、海螺、碰铃、板铃等等，均有可能是随喇嘛教一道传入纳西族地区的宗教（法器）乐器。此外，从许多现存的有关此时期的藏文、汉文、东巴文等的文献记载看，在此后较长的一段时期内，藏族原始宗教苯教及其信徒也被大量流放

^① 南北朝时期邓县画像专墓，以及辽宁辑安高句丽墓壁画有其图象可供参考。《中国音乐词典》第193页，人民音乐出版社，1985年

^② 明代王圻《三才图会》载：“古角以木为之，今以铜，即古角之变体也。其本细，其末锯，本常纳于腹中，用即出之，为军中之乐。”

到纳西族地区，这些背景与历史均为明清时期藏文化的再度传入奠定了极为广泛的民间基础。

随着公元794年南诏新诏主异牟寻对唐朝的重新归附，使得洱海地区，乃至整个南诏（包括纳西族地区）的社会历史、音乐文化等均发生了重大的变化，一方面，随着南诏对磨些地区的兼并，原先广泛传承于民间的诸如吟咏、歌舞、葫芦笙舞，以及吹树叶、弹口弦等古老音乐文化及习俗得到了继续的延续与发展。另一方面，自唐玄宗赐南诏胡部乐、龟兹乐、鼓乐以后，大量的乐器也随之经南诏而传入纳西族地区。时至今日，此种音乐历史的遗迹仍可大量见诸于纳西族地区，例如东巴象形文字的记载，以及勃拾细哩、丽江古乐等乐队中所使用的乐器，例如箏、箏、曲项琵琶、铜钹、大鼓、号筒、横笛等，都可能是当时胡部乐、龟兹乐或是《南诏奉圣乐》所用乐器的遗存。当然，其中也不排除上述乐器是通过“南方丝绸之路”先期传入纳西族地区的可能。

总的看来，在南诏统治的近170年的时间里，纳西族地区的音乐文化随着南诏与唐朝、吐蕃的文化交流而得到了较大的发展，同时纳西族地区许多传统的音乐文化形式也藉此得到了某种延续。

第三章 土酋纷争时期 （公元 937—1253 年）

此指大理国文德元年（937 年）太祖段思平即位，至宋理宗宝佑元年（1253 年）忽必烈任命丽江土酋阿琮阿良为“茶罕章管民官”之职，这 316 年间纳西族音乐历史之发展时期。

概 述

唐天复七年后，中原地区先后经历了“五代十国”，即后梁（907—923 年）、后唐（923—936 年）、后晋（936—946 年）、后汉（947—950 年）、后周（951—960 年）和一些地区的封建割据政权与北宋（960—1127 年）、南宋（1127—1279 年）三个历史阶段。赵匡胤建立宋朝后，由于其对内需求稳定，对外需与辽夏诸国抗争，因此国力有限而未派兵云南。此时期，云南自南诏（902 年）灭亡后，在很短的时间内又先后出现了郑买嗣建立的“大长和国”（902—928 年）、赵善正建立的“大天兴国”（928—929 年）、杨干贞建立的“大义宁国”（929—937 年）等几个地方政权前后更迭的现象。公元 938 年，通海节度使段思平联合了“三十七蛮部”对大义宁国进行了讨伐，最终迫使杨干贞败死大理；同年，段思平自立政权为大理国，此后连同大中（1095—1096）政权、后理（1096—1254）政权在内，共计传承 22 代，凡 316 年。1253 年，大理国为忽必烈大军所灭。

自云南进入大理国时期（937—1253）后，麽些（纳西族）

地区也进入到一个相对独立的历史发展时期。从流传至今的诸多文献史料分析,此时期纳西族地区又一次形成了不相统摄的局面,具体表现为:一部分纳西人仍然隶属大理政权松散的统辖,呈现出“大理西北隅要害地,麽些大酋世居之巨津”、“大理及边险僻之地,居民皆麽些二种蛮”的局面;另一部分纳西人沿袭了由唐、吐蕃、南诏各政权轮番统治的历史^①;绝大部分生活在今丽江地区的纳西族,则在木氏祖先刺土俄均的领导下,由原先隶属于南诏的政治格局中分离出来^②,形成了相对独立的政权体系^③。刺土俄均及其子牟具等死后,由其世孙牟蹉继位,他在位期间自任大酋长,并以强大的实力与大理国抗衡^④;牟保继位后,曾经一度重新归附大理并被其任命为大将军之职(1111—1117)。阿琮继位后,丽江纳西族地区进入了一个新的、相对独立的历史发展时期,其标志为阿琮开始完善东巴象形文字、早期的茶马贸易又开始盛行等,正如历史学家方国瑜所说:“自南诏以后,麽些之境,大理不能有,吐蕃未能至,宋亦弃其地,成甌脱之疆,自为治理,经三百五十年之久。”^⑤纳西族土酋统治的这350年,是纳西族历史、文学、艺术各个领域都得到初步发展的第一个重要历史阶段,也是纳西族音乐文化得到初步发展的一个重要的历史时期。在今天看来,此种音乐文化初步发展局面的形成,大致得益于纳西族民族宗教——东巴教的创立与东巴象形文字的产生与完善,这使得纳西族的音乐文化产生了几何划时代的历史意义:第一,东巴文字的产生结束了纳西族音乐文化无文字记载的历史,同时也为后人留下了大量珍贵的文献史料。第二,东巴音乐吸收了大量民族民间音乐和其它文化艺术形式之同

① 《元史·地理志》载:“至元十年,其盐井摩沙酋罗罗将鹿鹿、茹库内附”。

② 《木氏宦谱》载:“唐昭宗大复二年,郑买嗣篡灭蒙氏,遂不附郑矣”。

③ “牟具、牟刀、牟古、牟夕、牟来、牟通,各分部为诸彝之长”(同上书)。

④ “当宋仁宗至和中,更立摩娑诏大酋长,段氏岁盛,亦莫能有”(同上书)。又,《元史·地理志》载:大理国时,摩沙酋与其“诸酋争强,不能相下,分地为四,推段兴为长,其裔浸强,逐并诸酋,自为府主,大理不能制”。

⑤ 《麽些民族考》。

时，相对完整地保留了纳西族民间传统音乐的原始概貌及特征。第三，随着东巴教及其东巴象形文字的产生并完善，东巴祭司开始了逐步规范东巴仪式和经书的活动，这也为东巴经典相应唱腔的形成产生了积极的影响。

第一节 有关东巴教的几个基本概念

随着阿氏土酋地位的进一步巩固与确立，阿琮开始改制和规范前辈留下的、尚未形成体系的东巴象形文字^①。1935年，历史学家陶云逵到东巴教发源地（今中甸县白地一带）考察时，曾在东巴教教主丁巴什罗修行之处——白水台附近丛林中的崖壁上发现了明代纳西族土司木高撰写的一首汉字诗文，其诗曰：

五百年前一行僧，曾居佛地守弘能。
云波雪浪三千壑，玉埂银丘数万滕。
曲曲同留尘不染，层层琼涌水常凝。
长江永作心田主，羨此当人了上乘。

——嘉靖甲寅长江主人题释哩达多禅定处

方国瑜认为：根据这一摩崖题诗，从明嘉靖的甲寅年（公元1554年）上溯五百年即约为北宋仁宗时期（1023—1063年），东巴经书已经初步形成和使用^②。也正是在此时期，随着茶马贸易的逐渐盛行^③，纳西族地区又重新开启了一个历史发展的新纪元，这较为集中地表现在东巴文化的产生与发展两个方面。历史地看，东巴文化的产生与发展可以说一直受到以下三个方面的强烈影响：

① 《木氏宦谱》载：“阿琮……生七岁，不学而识文字，及长，旁通百蛮诸书，以为身通之说，且制本方文字”；又，《古今图书集成·职方集》第1505卷《丽江府部纪事》载：“闻云鸟音，遂语禽兽等语，众及称异，名达大理”。

② 详见方国瑜、和志武《纳西象形文字谱》弁言，云南人民出版社，1981年版。

③ 郭大烈、和志武著《纳西族史》135页，四川民族出版社1994年8月。

第一是吐蕃文化及其后续的藏族文化。公元660年，吐蕃大兵南下“并西洱河诸蛮”^①，纳西人所居住的“绛域”（即今丽江一带）便沦为吐蕃人的统治范围之内。（藏文经典中也曾有过大量关于“绛域”^②古国的历史记载）一方面，一些苯教教徒随着吐蕃大军南下，将苯教思想带人到纳西族地区，并与纳西族的原始宗教（即自然宗教）相结合；另一方面，在吐蕃统治时期，统治者曾有意地将其宗教思想输入到纳西族地区；再一方面，随着赤松德赞法王“兴佛灭苯”^③运动的继续与深入，也迫使大量的苯教教徒进入纳西族地区。大致基于上述三方面的原因，从而形成了东巴教的雏形。

第二是南诏、大理等国文化的影响。开元22年（公元734年），纳西先民建立的越析诏政权被正式并归南诏统辖之后，东巴教的发展受到了南诏文化、经过南诏“过滤”后的汉文化，以及其后大理文化的强烈影响，使得东巴教和东巴文化有了较大发展，其主要体现在大量由象形文字书写的东巴经书的问世，以及原始藏传苯教的逐步纳西化这两个方面。

第三是其它民族（杂糅）文化的影响。也就是说东巴文化在大量吸收汉族道教思想及其教义、教规的同时，还吸收了不少相邻民族的原始宗教及其文化内核，例如东巴教中的占卜，就广泛吸收了诸如傈僳族的“搓竹片卜”、久阿人的“左拉卜”、彝族的“烧羊髀骨卜”、鲁鲁人的“打鸡骨”、藏族的“解结绳卜”、白族的“掷海贝卜”等方法。这种重占卜的观念最为具体地反映在

① 详见《新唐书·南诏传》之相关记载。

又王忠《新唐书·吐蕃传笺证》认为：据敦煌吐蕃史书记载，松赞干布的孙子曾于703年冬大“至绛城攻下此地”，704年冬，“赞普入治蛮，即死于此地。……以后统治绛地，向白蛮征税，乌蛮以款服，兵精国强，为前干所未有。”史书中所指的绛城即为纳西族居住的地区。

② 马长寿《南诏国内部族的形成和奴隶制度》第67页

③ 《中国通史简编》第三编二册第483页：“当法王赤松德赞（754—797年）时，秉承莲花生及静命二大师仁德之意，将诸有害之外钵法术，大半消灭，其钵徒异类则流逐边鄙，至于钵术中之占卜推算，祈福禳拔等术，凡于众生有利者，即多存而不毁”。

《本吕空》和大量的东巴经书之中。因此，与上述历史背景相适应的纳西族音乐文化，在此段历史时期也得到了长足的发展，尤其是东巴教音乐，得到了自唐朝发轫以来最为迅速的发展与繁衍。这些历史发展迹象在东巴经书、东巴绘画、东巴象形文字等记述中均有不同程度的体现，因而在介绍东巴音乐历史之前，有必要先对东巴教作如下简介：

一、东巴教与东巴祭司

【东巴教】^①是纳西族独有的一种民族宗教，是东巴文化产生并赖以生存的母体，同时也是东巴音乐产生、繁衍、发展与保存的载体。

东巴教是纳西族人信仰的一种以东巴祭司为中介、以东巴教创始人和教主丁巴什罗和阿明什罗为崇拜偶像、介于自然宗教与人为宗教之间的一种民族宗教。东巴教的活动一般无固定场所，更无类似基督教的教堂、佛教的寺庙、伊斯兰教的清真寺那规模宏大、建筑精美的教堂寺宇；东巴虽说与桑尼^②有了明显的职业分工，但一般无专门的传教活动，亦无绝对统一和完备的教义规则，更无权威性的宗教集权现象；东巴祭司不仅时兴多神崇拜，且依然笃信万物有灵的原始宗教观念。以上现象均符合原始宗教的界定标准。然而从现存东巴经典的大量记载中不难推知，东巴教不仅已完全从纯巫术活动中分离出来，拥有了统一的宗教（始祖）教主，而且还具有了相当数量的经书和极其规范的道场、仪式，甚至创办了专门培养东巴的私塾，因此可以说它又具备了若干人为宗教的特征。东巴教在明朝以后迅速失宠的主要原因，是由于纳西族上层集团对汉文化的大量吸收和对汉族道教、佛教及藏族喇嘛教的人力扶持。这造成了东巴教在丽江纳西族地区统

①：学术界普遍认为，纳西族的东巴教产生于唐末宋初，详见《东巴文化论集》云南人民出版社 1985.6；《东巴文化论》云南人民出版社，1991.3 等。

② “桑尼”[sæi nɿ] 是纳西族对本民族巫师类神职人员的传统称谓。

治地位的日渐崩溃，最终迫使其主要势力逐步流向交通、经济文化发展较落后的山区，基本上形成了20世纪50年代初东巴教派的流布格局。

东巴教依地理位置、所用经书及东巴祭司们所操纳西语方言的不同，大体形成了以西部东巴、东部达巴为主体的纳西支系东巴、阮可支系东巴、拉洛支系东巴、唐郎支系东巴、拉惹支系东巴、纳恒支系东巴等七大东巴教教系^①。

【东巴祭司】“东巴”[toɪ mbyɿ]是纳西人对本民族祭司类神职人员的传统称谓，生活在宁蒗和泸沽湖地区的纳恒人、摩梭人则将巫师类神职人员称作“达巴”[daɪ mbyɿ]。

东巴，汉语译义可含“经师”、“智者”、“尊者”、“诵经者”等意思，依其所具职能即东巴仪式、道场的组织与主祭者，笔者认为作“祭司”释义较其它解释更为准确。东巴祭司多集唱、诵、书、画、舞、祭等职能于一身，既是古代纳西族的宗教祭司，又是其文化传人。东巴依据各自所具有的法力和对上述职能的谙熟程度分为大东巴、东巴两个等级。依据东巴经书及汉文古籍等的相关记载，东巴历史地位的变更与东巴文化发展的兴衰是密切相关的，曾经历过早、中、晚三个时期：早期——东巴的活动多为驱鬼、占卜之类，其职能与汉文文献中记载的原始巫师近似。东巴经中至今还保留有大量从口头咒语、祷词演化发展成的占卜、求雨、消灾、驱邪等方面的经书，如《羊骨卜》、《巴格卜》、《占尾术》等。中期——东巴拥有相当于“国师”的地位，其势力已明显渗透到了纳西族酋长、土司等上层集团的政治、经济、军事、文化、生活各个方面，其主要职能是为纳西族上层集团组织祭天、祭祖、开丧、军队仪式等重大仪礼活动。晚期——由于内地汉文化的大量浸人和大批新移民的迁人，加之纳西族上层集团对先进的汉文化的主动学习，使得东巴及其文化逐步由官

^① 详见和志武、郭人烈《东巴教的派系和现状》第38页，《东巴文化论集》云南人民出版社，1985.6

廷流向民间。

概括言之，东巴祭司的职能大致与日常生活、政治生活、经济生活紧密相联，因此，东巴祭司既不是“巫师”（因为他们不仅仅行使巫师的职能），也不是纯粹意义上的“祭司”。从今天的有关材料分析，除早期的东巴曾有过辉煌的时代外，中晚期的东巴还保留了大量原始的形态特征，且多为自给自足的农民。

二、东巴文字与东巴经书

东巴文字和东巴经书不仅是东巴教的重要组成部分，同时也是东巴音乐赖以生存的载体。东巴仪式音乐，尤其是唱腔音乐所唱诵的内容绝大多数为东巴经书所记载的内容，其程序也几乎全部依赖于东巴经有关仪式程序规范的记载。此外，东巴文字也可从另一侧面反映出当时东巴音乐的现状，一般而言，其所描绘的乐器和舞蹈等，均应早于或同期于该东巴文字造型，其现实意义是，东巴教中所使用的各种乐器及当时社会中流行的各种民俗舞蹈，均能在东巴文字的造型中得到形象的、凝固的体现。

【东巴文字】纳西语为“森究鲁究”[sɛrɪ tɕɛɪ [vɪ tɕɛɪ]，汉语意释可为“木石之痕迹”，即纳西族民间所说的“见木画木，遇石刻石”。东巴文字是东巴教发展到一定阶段的历史产物，同时此种古代文字^①也是东巴祭司为记忆东巴口诵经而创制的图画、象形（已含部分标音）文字。东巴文字大约有1800余个，至今仍然同时保留有文字发生学历史分期中的早期即图画文字阶段、中期即象形文字和表音文字阶段、晚期即标音或称拼音文字阶段这三个较为完整的发展分期轨迹与模式，更为可贵的是，时至今日东巴音乐仍然传承的关键，几乎完全得益于东巴文字的真

^① 提及古代文字，人们除了想到汉族的甲骨文和金文之外，还往往会自然而然地联想到苏美尔与巴比伦的楔形文字、古埃及的圣书文字和中美洲的玛雅文字。但是令人遗憾的是，这些文字都已成了“死去了”的古代文字，从而难以使今人辨别其真正的、确切的文字内涵。令人欣慰的是东巴文字却存活了下来，这无疑中使我们对古代文字发生发展和消亡的历史进程的研究有着极高的比较研究价值。

实笔录。可以说，东巴文字的产生使得东巴唱腔唱词（即东巴经）的格律逐渐固定和规范，这亦促使了东巴唱腔音乐的日渐定型，同时无形中为我们提供了较为翔实和可靠的文献史料。例如就一般惯例，东巴祭司通常依据东巴经的内容如祭祀、丧葬、叙事、禳解等来选用其唱腔的旋律，因此无形中最大限度保留了其唱腔的原始概貌，再加上宗教本身所具有的严肃性等原因也使得其变异的产生较小。此外，东巴文字既是东巴唱腔唱词的符号载体，也是东巴唱腔的行腔依据。从东巴文字记录东巴经的方式看，东巴文属于一种兼备表音和表意两种成分的文字，因此它与古代汉文、埃及文、玛雅文属同一类型的文字体系，即“意音文字”。正因为如此，东巴文字不仅在古代文字发生学和古代文字考古学中占有极其重要的地位，同时还能为我们探究、比较古代祭祀类歌曲及其唱腔、唱词的发生、形成和发展进程提供类似于“活化石”的历史依据。

【东巴经书】纳西语称为[*toɬ mbyɬ zɔɬ*]“东巴究”，它是东巴教和东巴文字发展到一定历史阶段的产物。东巴经的产生与东巴教仪式的逐步增加密切相关，它是东巴祭司用以记录东巴教仪式、规范东巴教道场及确定东巴教内容的教科书，同时也可被看作是描写和记录纳西族古代社会的“百科全书”。现今国内外收藏到的东巴经书已超过三万余册（卷），分别被收藏于中国的北京图书馆、中央民族大学图书馆、云南省图书馆以及美国的国会图书馆、哈佛大学图书馆和德国的东方文化研究所图书馆中。东巴经记录的内容无所不有，包括宗教、历史、哲学、民族、民俗、语言、文字、天文、历法、生物、医学、畜牧、农业、伦理、法律、文学、会计、艺术等十几门类，广泛涉及社会科学及自然科学的各个领域。东巴经中的文学部分是其中最为富于特色的部分之一，其中有长达千余行的民俗史诗《鲁般鲁饶》（即《牧民搬迁下山来》）、创世史诗《崇般统》（即《创世纪》）、英雄史诗《东埃数埃》（即《黑白战争》）等传世佳作。

三、东巴舞蹈与东巴绘画

东巴舞蹈和东巴绘画是东巴仪式的重要内容，同时也是区别各类东巴仪式的重要标志。不同的舞蹈和绘画形式代表着不同的仪式内容、程序与道场，例如祭祀东巴教教主丁巴什罗的仪式开始之后，第一个程序就是跳“什罗古图”即东巴什罗的生平，同时东巴还需唱诵“什罗务”即祭丁巴什罗等唱腔，并且必须悬挂有关丁巴什罗的神帐、丁巴什罗的生平画谱及丁巴什罗的传教绘画等东巴绘画，因此东巴舞蹈和东巴绘画在东巴仪式中扮演着极为重要的角色。

【东巴舞蹈】纳西语称为[tol mbyl tshol]“东巴蹉”，它属于东巴教中的祭祀性舞蹈，通常用于跳神、作法和道场仪式中。据东巴象形文字书写的《东巴舞谱》的载录，东巴舞蹈是以舞谱为媒体的原始宗教舞蹈。东巴祭司常用的舞蹈有 50 余个（种），按功能可类归为神舞（如丁巴什罗、享英格空、享迪俄盘等）、禽兽舞（如金色大蛙、白海螺大鹏神鸟、绿松石青龙等）、法器舞（如金刚杵法器、降神杵法器）三大类。东巴舞蹈动作原始、质朴，是有舞谱限定规范的相对自由的舞蹈，例如“郎久战神舞”在舞谱中记作“向前进三步，原地转三圈，向后退三步，原地转三圈，向左跨三步，原地转三圈，向右跨三步，原地转三圈。”但在实际法事仪式中，东巴祭司可将上述限定表现得舒展大方、柔韧有余，其中的过渡动作均是弱拍踮起脚尖，强拍落下足跟，有时还以双膝有节奏地上下颤动等作为舞蹈的韵律特征。可以说，东巴舞蹈多以东巴祭司的不同而风格各异、独具个性。时至今日，在纳西族地区流传的各种舞蹈，仍然是反映纳西人精神生活的一面镜子。在迄今世界上已发现的 100 余种舞谱中，东巴舞谱独具特点。

【东巴绘画】纳西语称为[tol mbyl ndzal]“东巴幛”，它是古代纳西族美术史中最具代表性的品种之一，同时也是东巴文字的另一表现形式，其所表现的内容几乎全部与东巴的仪式、法

事、道场及传说、典故等内容相关。东巴绘画亦可称“东巴画”，按形式大体可分为竹笔画、木牌画、卷轴画几类：竹笔画——即用竹笔绘制的东巴绘画，主要有东巴经书封面装贴、题图、插图以及各种图画符号和画稿，也包括一些用于祭祀仪式的纸牌画，其中尤以“冬模”（即《画稿范本》）最具特色和价值。木牌画——即东巴祭司绘制于道场所用木牌（通常长1—2市尺，宽3—5寸）之上的绘画，按形制分作尖头与平头两种，主要以护法神尤麻及日月星辰、龙鹏狮鬼等相关的形象与典故为绘制内容。通常尖头木牌画较多画鬼，平头木牌画较多画神。卷轴画——即悬挂于道场左右两侧或其它祭祀仪式中的绘画，纳西语称其为“普劳幛”（即“神仙挂幛”），它又可分作独幅画和长卷画两种。顾名思义，独幅画即独立绘制的神画或佛画，主要功用是增添东巴道场的宗教、神秘氛围；长卷画亦称“恒日平”或“恒忍”（即“神路图”），通常长四丈有余，宽一市尺左右，大多绘于土布之上。《神路图》的整个画面通常可分为天堂、人间、地狱三大部分，共394个神、人、鬼、怪，100多个奇禽怪兽，数10种东巴法器（即乐器）。此种画轴主要用于东巴丧葬仪式中的开丧和超度程序中，以喻意将死者从地狱经人间通向天堂即纳西人祖先居住过的地方，以祈求亡魂不再返归作祟人畜和一切农作物。

第二节 东巴音乐的产生与繁衍

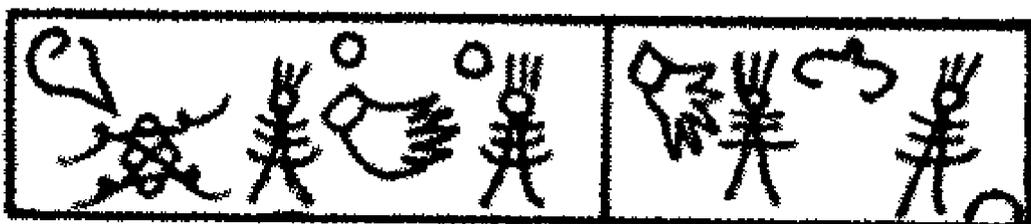
与全人类早期的音乐发展历史一样，东巴音乐既无法为后人留存相应的音响，也无法留下其它什么能够证明其当时音乐形态的确切资料。今天我们已无法得知东巴音乐产生的确切年代，而只能从留存至今的大量的东巴经典、绘画、文字以及纳西族木氏家族的《木氏宦谱》等的相关记载中作出某些逆向的推断。例如现存的东巴经书所记载的大多是关于纳西人类起源、部族战争、消灾禳解、巫术、占卜及自然崇拜、鬼神崇拜之类的内容，并且

大多与东巴教的法事仪式、道场仪式、图腾崇拜、祭祀祈祷等生活习俗密切相关，因而推知其音乐的表现形式也应与经书的记载内容相适应。

一、关于人类起源的音乐

成书于明正德年间（1506—1521 年）的《木氏贤子孙大族宦谱》（简称《木氏宦谱》）开宗明义记录了一首有关纳西族人类起源的东巴古歌，其吟颂曰：

东巴经原文^①



^① 选引自郭大烈、和志武著《纳西族史》第 30 页，四川民族出版社 1994.8

正确音读:	tsov kuɿ muɿ nuɿ kuɿ	大致含义:	人类之蛋渊于天,
	tsov boɿ byɿ nuɿ buɿ		人类之蛋孵于地;
	tsov zeɿ gaɿ fuɿ guɿ		人类体质混沌时,
	guɿ fuɿ guɿ yuɿ guɿ		混沌体质热起来,
	guɿ yuɿ saɿ yuɿ guɿ		体质热起变气体,
	saɿ yuɿ ndzuyɿ yuɿ guɿ		热气变成为露珠,
	ndzuyɿ yuɿ tɕuaɿ tət guɿ		露珠变成了六点。
	duɿ tət huɿ nət ndət		一点落入海湖中,
	huɿ ɕun huɿ zeɿ guɿ		变成为海时海羨,
	huɿ zeɿ laɿ zeɿ guɿ		变成为海羨次羨,
	laɿ zeɿ muɿ zeɿ guɿ		变成为次羨天羨

在今天看来,纳西人关于人类诞生的原始观念具有较为朴素的唯物主义观点。他们认为:人的生命最初是由声音和气体通过震荡、交媾、感化后变为白露,白露落入海中变成了有生命的蛋,最后从蛋中产生了纳西先民。此种由声——气——露水——蛋的序列进化而构成的“人类卵生说”,是一种学术界公认的、较为古老的人类起源观念。因而,此类东巴唱腔可能具有着较为古老的发展历史。

在另一部有关人类起源的东巴经典“崇般统”即《创世纪》中是这样唱颂的:“(阿拉母叟你)天地未形成,日月未出现。三三生成九,九九变万物。(阿拉母叟你)万物有真假,物有虚和实,天上先有声,地上后有气……”。其中主要吟颂了天地形成、万物生长、纳西人类起源,以及先民从游牧生活向较为稳定的农耕生活过渡的演变过程:在很占的时候,天地还处于混沌,阴阳还处于混杂,树木也会走路,石头还会说话,世间的一切均处于混沌初开的状态。其后,先有了天、地、日月的影子,在此基础上,一生三,三生九,九生母体,而后出现真与假、虚与实。真与实相配变出日,虚与假相合变出月……。

从以上唱词中不难看出,这与老子“道生一,一生二,二生三,三生万物,万物负阴而抱阳,冲气以为和”^①的思想极为相

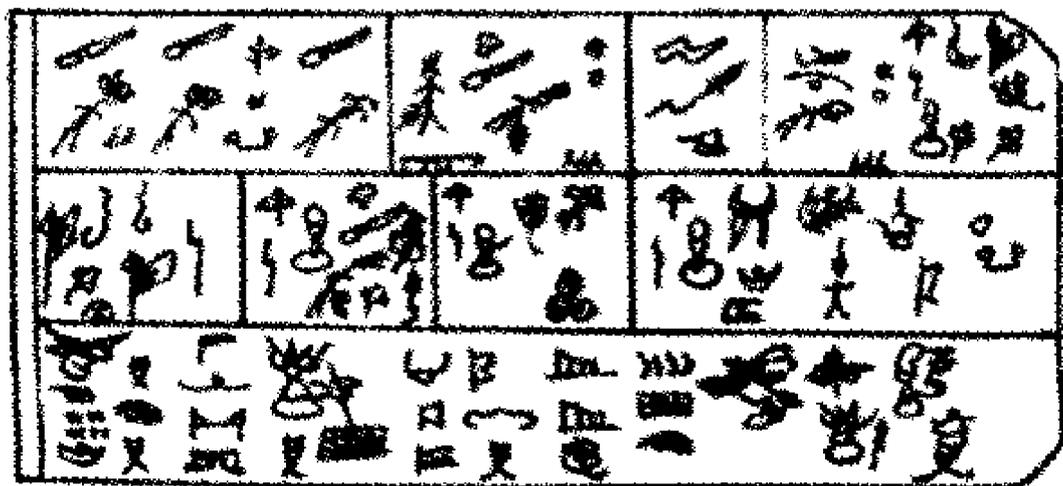
^① 详见《老子》第十二章(42)。

似。虽说此种创世神话在世界的许多种（民）族中都极为盛行，但反映在东巴唱腔中的此种人类共有的原生宗教意识，可能与华夏文化的各个领域有着某种直接或间接的联系。

二、关于部族战争的音乐

在人类社会的发展历史中，描写部族战争的歌曲及音乐一致被学术界认同是最为古老的歌曲形式之一。在东巴经中，反映部族战争的古代歌谣有很多，其中最为著名的有《黑白争战》[duŋ æŋ sŋ æŋ]、《哈斯战争》[haŋ æŋ səŋ æŋ]、《分清神和鬼、分清白石和黑石》[heŋ neŋ təŋ byŋ, ɣŋ pəŋ ɣŋ naŋ byŋ] 等，这些以东巴象形文字书写的原始经书，不仅记载了远古纳西先民部族战争的起因、经历和结果，也记录了纳西先民当时的社会形态与历史进程，同时还为我们了解此类音乐提供了良好的文献参照。以下便是《黑白争战》中为纪念某次部族战争胜利而举行的庆祝仪式中的部分唱段。

东巴经原文：



正确音读：

murl luł dun duł tšərł,
 zyl gəl kəl lel tšərł,
 gəl bərł kəl lel bel;
 zyl gəl nurl lel fyl,
 gəl gəl tšul pəl bel;
 zyl gəl səl lel fyl,
 gəl tšəl tuł nurl tšərł.
 murl luł dun duł tšərł,
 gəl tał zyl nəl lel ɣul,
 pəl lel sərł nəl lel gəl set,
 murl luł dun duł tšərł
 nyl mel kəl mel ul mel gəl lel
 murl luł dun duł tšərł,
 kəl yl het huł dźəlł dərł ɣər,
 zyl ɣərł həl il duł kəl tyl.

大致意译：

美利董主
 割下仇人家的牦牛角，
 做成胜利的号角；
 吹响胜利的号角，
 供养胜利之神；
 取出仇人的鲜血，
 为胜利神除秽。
 美利董主啊，
 锋利的刀剑找到了仇人，
 弱小的蝴蝶撬断了大树，
 美利董主的
 心儿也舒畅起来了。
 美利董主这一代，
 耳闻好消息，水流塘满，
 延年益寿，出现了一些好景象。

三、关于消灾禳解的音乐

从东巴经的记载得知，此类歌曲主要用于消除病灾、解除所有可能作祟于人畜的病魔、抗御一切可能影响农作物生长的灾难等的仪式中。在消灾禳解仪式举行前，首先必须举行“敦请丁巴什罗和护法神优麻”的仪式。相传丁巴什罗是纳西族东巴教的创始人，东巴唱腔《丁巴什罗的身世》中说，丁巴什罗最初是从其母左腋下出世的，长大后他曾在十八层天界修得法力，回到今中甸县三坝白地一灵洞中顿悟后最终创立了东巴教。东巴祭司在禳解类仪式举行前敦请丁巴什罗的主要目的就是想借助其法力震慑妖魔、驱赶鬼。此外在消灾禳解的音乐中，最有代表性的东巴仪式及唱腔还有《消灾经》、《退口舌是非鬼》和《杀水怪》等。现仅举其一：

《消灾经》

远古的时候 (啦), 好心肠的主人家 (呀),
不需不请神 (哪), 需要才请神,
无事不请神, 有事才请神,
别人不请神 (啦), 唯我来请神。
猎犬撵不出野兽, 把风神与猎神请来,
小伙子斗不过敌人, 把坚固的盔甲穿戴起来;
好人斗不过恶鬼, 把东巴与尼爬请来;
东巴与尼爬压不住恶鬼, 把天上的普神与禅神请来,
把俄神、雷神与菩萨请来, 把三白六十个护法神优麻请来。

四、关于巫术与占卜的音乐

巫术是人类童年时期的产物。据大量东巴经书的相关记载, 许多东巴祭司的巫术行为最终是依靠占卜之类的仪式才得以实施和完成的, 因而巫术和占卜两者之间密不可分。

1. 关于巫术的音乐

在纳西先民远古有关巫术类的音乐中, 最具代表性的是《优麻调》, 其中充满了汉族阴阳五行的思想观念, 同时也保存了纳西文化中较为原始、特殊的地方文化色彩。例如: “责伟瓦徐”是纳西人对本民族阴阳无行的总称, 其排列顺序为: 木、火、铁、水、土。据文献记载, 此种五行最早源于“金色大蛙”化尸后的“巴格图”(五行图)。从沿存至今的有关此类歌曲的音乐形态分析, 优麻调属于典型的吟诵类唱腔, 其中带有大量的念白。时至 20 世纪 70 年代, 东巴吟诵此类唱腔的同时, 往往还配有舞蹈, 并充满了稚拙的原始巫舞之遗风。

“优麻”相传是东巴教神祇中的护法大神, 民间盛传其法力无边, 每当人得瘟致病时, 东巴祭司就必须请其前来擒拿妖怪、

驱逐病魔，因为东巴祭司是无法为人解除蛊惑的^①。他们在《优麻调》中唱道：

(伙)不计年月时，不需不请神，需要才请神。

火红炼铁炉子里，请来优麻神，请来窝木优麻神。

在黑白交界的东方，得饶吉布鬼王建起了九个属“木”的堡垒，

在流水下淌的南方，释支吉布鬼王建起了九个属“火”的堡垒，

在太阳落山的西方，斯普吉布鬼王建起了九个属“铁”的堡垒，

在若罗山顶水源的北方，诺孜吉布鬼王建起了九个属“水”的堡垒，

在天和地的中间，米麻森登鬼王建立起了九个属“土”的堡垒……。

2. 关于占卜的音乐

在纳西族早期的占卜类音乐中，最为著名的有类似汉族《三字经》的“本吕空”（即开坛经），其中唱道：“原始时，无耕织；人未生，月未出；左开天，地生巫；巫出世，利卜眼；卜课善，和酋心；真觉醒，出什罗，教门盛；从此来传教，传到人间。”^②

此首占卜歌曲，主要是在简单的、尚未定型的一些较为原始的祭祀活动中，由东巴祭司吟唱的一种短小而无序的歌曲，其中还留有許多明显的祷歌痕迹，因此与其说它是“歌”，还不如说它是“话”更为确切。

五、关于自然崇拜与鬼神崇拜的音乐

自然崇拜与鬼神崇拜是纳西先民早期的一种真实的思维模式。东巴经中与之相关的记载较多，它们反映了东巴教产生前后纳西人的精神生活。

① 按约定俗成的规矩，在纳西族民间只有桑尼巫师才是专司解除人间蛊惑的神职人员。

② 转引自郭大烈、和志武著《纳西族史》第245页，四川民族出版社1994年8月。

1. 自然崇拜类的歌曲

大多为纳西先民祭祀天地山水等自然神灵的内容，是远古纳西先民精神生活的折射，例如《祭天神》、《祭山神》、《祭水神》等。

《祭天神》

最大的美嘎拉（天神）葱保节节，有八只眼睛，居住在三十三层天上，

这里祭你了，请来这这里享受祭品。请来保佑人们无病无痛，顺顺遂遂，长命百岁^①。

《祭山神》

巴尔约瓦山，双尔巴高那穹山，一心一意敬请你下山来；

支子根那山，根那比那山，约好瓦好山，瓦好克尔山，一心一意敬请你下山来！

先要祭高山，山花野花上高山，马鹿高山住，神的大儿子高山住，

一心一意敬请你下山来！

《祭水神》

水井菩萨瓦如祖布骨，是戴着一颗夜明珠的女神；

她的伙伴是木湿磁女神，是管露水的；

骨如、骨母是一男一女，他们也是管水井的神；……。

2. 鬼神崇拜类的歌曲

迄今还在纳西族民间广为流传。在纳西人的观念中，鬼与神是相互对应的，他们认为“大鬼即神，小神即鬼”，唯一的区别是神常为人类驱邪免灾，而鬼却常为人类带来祸患。鬼和神在纳西人的观念中是无处不在、无时不有的，因此在纳西人的一切大

^① 四川省社会历史调查编写组《四川省社会历史调查》第233页（油印本），该书见藏于云南省民族研究所。

小祭祀活动中要祭祀到这些鬼。人们甚至还相信不同的疾病源于不同鬼的作祟，例如有“日阿”（抽风鬼）、“格尼”（慢性病鬼）、“那缔”（专害孕妇的鬼）、“上玄”（恶鬼）等。例如对魂不附体的病人要唱《招魂歌》，以期招回其失去的魂魄，歌中唱道：“快回家来吧，我的孩儿快快回家来。大树底下不要去徘徊，岩子下面不要去藏身，别人的房前不要站立，旁人的屋后不要逗留；不要去迷恋人家的鼓声锣声，不要去听人家的犬叫鸡鸣。家里已煮好香肠肉，屋里已蒸好白米饭。有马骑马，有骡骑骡，无马无骡，凭脚赶路，我的儿子快转回来吧”^①。

第三节 民俗音乐的发展脉络

从东巴经书的相关记载中可以推知，此时期在纳西族地区较为流行的民俗音乐大致有反映纳西先民游牧生活、暮游习俗、民族争斗、民俗仪式的民俗歌曲、“呗咨”情歌、民俗刀舞、民俗巫舞等几类。

一、反映游牧生活的民俗歌曲

众所周知，纳西族的先民是以游猎为生的游牧民族，因而迄今在纳西族的音乐文化中留有大量反映狩猎、游牧生活的民间歌曲。据唐朝樊绰《蛮书》的记载：“磨些蛮……上多牛羊，一家即有羊群。”可见早在唐代，纳西先民的游牧生活便有了较大的发展，因而可能产生流传了下列反映游猎、游牧生活的歌曲。

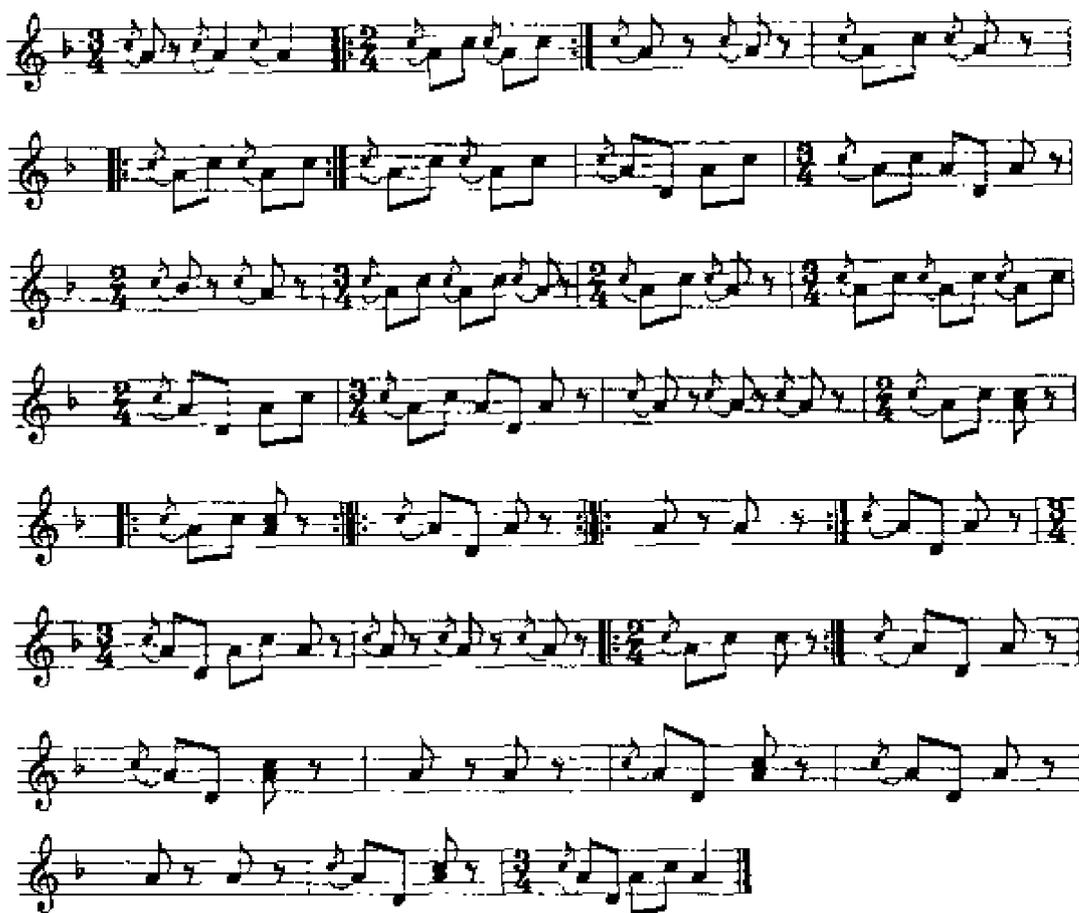
^① 节选自和锡典唱、戈阿丁译《招魂歌》，《山茶》1980.2。

例 1

《狗追马鹿》

(口弦调)

丽汀县

(演奏：和民达、记谱：寇邦平)^①

歌词大意：啁啁，啁喂，啁啁喂，猎狗从坡脚追来了；

咋嗒，咋嗒，咋嗒嗒，马鹿从坡头逃跑了，快截回来，截回来。……^②；

① 此处所附谱例仅为 20 世纪 80 年代 (录音资料) 整理记谱，并非指代“原曲重现”，故仅供参考之用。

② 选引自《纳西族文学史》第 30 页，四川民族出版社，1992.8。

《数羊歌》

见了，见了，一只黄角小白羊见了，一只无角小白羊见了。
见了，见了，长尾母羊见了，花母羊见了。……^①。

二、反映民族争斗的民俗刀舞

纳西族自古以来就是一个骁勇善战的民族，史称其“习俗勇励”、“善骑射，最勇励”^②，“男子善战喜猎，挟短刀。”特别是在其每年一度的祭天活动中，各个部族举行的隆重的打靶仪式便是对纳西青年进行勇励善战传统教育的最好机会，因而此时期纳西族的“男女少长，出入常带大小二刀，以锋利为尚。……喜则抚刀相侈，怒则拔刀相向，虽死无憾。”^③这种勇猛善战的历史传统由来已久，尤其是在宋末元初蒙古大军初到丽江时，部分纳西先民就曾利用其“依山枕江，牢不可破”的地理优势“负固不服”^④，与蒙古军队苦战了七天七夜^⑤。明代，纳西族木氏土司将其势力扩展到滇、康、藏一带，在这些拓展疆域战争中，纳西人勇励善战的传统得到了最好的体现。

与纳西族的历史相适应，此时期在纳西族聚居地普遍流行着一种民间刀舞，正如元代班惟志《送述律元帅开阕分题得越嵩》所曰：“奋臂挝铜鼓，吹唇舞洞刀……”^⑥，以及元代宣文阁博士王沂《末些诏》诗曰：“泸南地多瘴，末些风气美。酋豪富畜牧，散野若蜂蚁。……土俗类楚优，衣被纷错绮；俳谐百态出，供我一笑喜。亦有善刀舞，众锋粲鲸齿……。”

综观上述简要回顾，纳西族此种迫于历史的迁徙、分治、战争与和平的民族历史，正是民间刀舞得以延续的历史背景。

① 选引自《纳西族文学史》第32页四川民族出版社1992.8。

② 《元一统志》。

③ 明正德《云南志》卷十一“丽江府条”。

④ 《元史·地理志》“丽江路军民宣抚司条”。

⑤ 《元史·兀良合台传》。

⑥ 景泰《云南志》。

三、反映民俗仪式的民间巫舞

此时期在纳西族地区还十分流行一种民间舞蹈，这种舞蹈主要以葫芦笙和铜鼓为伴奏乐器，应该说它与南诏以来在纳西族地区所流行的葫芦笙舞曲具有着某种渊源关系。从东巴文字的造型中可以推知，此时期最为流行的民间舞蹈是男女携手载歌载舞的“踏歌”。另外当时在与纳西族地区比邻的龙尾一带也十分流行一种以瓢笙和铜鼓为伴奏乐器的民俗巫舞，其通常在一些社祭活动及不同社区的祠堂前表演，正如元人袁楠《龙尾歌》中所说：“诸葛丞相韦郡王，村村列祠堂，瓢笙铜鼓群巫舞，牛肴狼籍羞琼浆……”。

小 结

纳西族进入土酋纷争时期后，便进入到了一个相对独立的历史发展阶段。在此期间纳西族的东巴教和东巴文逐渐完善，与之相关的东巴仪式及唱腔也陆续见诸东巴经书的记载。从中可推断，此时期在纳西族地区最为流行的音乐大致都与人类起源、部族战争、消灾禳解，以及巫术、占卜和自然崇拜、鬼神崇拜等内容密切相关。同时我们还可以在当时的其它一些汉文史志中了解到一些关于此时期纳西族民俗音乐的发展脉络，这个脉络也清晰地表明，当时在纳西族地区较为流行的民俗音乐有反映其游牧生活的民间歌曲、反映其民族争斗的民俗刀舞，以及反映其万物有灵观念的民间巫舞等，这些内容不仅较为集中地反映了当时纳西族社会历史的概貌，同时也折射出了此段时期纳西族音乐文化发展的脉络。详见下表：

纳西族土酋世系与各土酋执政时期代表性音乐参考一览表						
朝代	执政土酋	执政年代		代表性音乐	备注	
		中原王朝纪年	公元纪年			
唐	叶古年	武德元年——九年	618—626	民间传统音乐(歌舞、民歌、器乐) 与宗教类祭祀性乐舞	为总兵官	
	秋阳	咸亨五年——六年	674—675		为三甸总兵官	
	阳音都谷	大宝二年——九年	743—750	吐蕃音乐(唢呐、牛角、海螺、喇叭、 芒筒、碰铃)随同其文化、宗教一道 相继传入	罗凤提督元帥	
	都谷刺具	大宝二年——?年	751—?		继父职	
	刺具普蒙	贞元元年——九年	785—794	传统民间音乐(歌舞、民歌、器乐) 南诏奉圣乐、骠国乐等	为丽水节度使	
	普蒙普王	贞九年——?	794—?		为武勋公	
	普王刺完	未详	未详		继父职	
	代	刺完西内	元和元年——十四年	806—820	西域鼓乐,以及胡部乐(短笛、横笛、笙、 弹拨乐器有箏、大箏篥、小箏篥、五弦琵琶、 打击乐器有拍板)、龟兹乐(吹管乐 器有短笛、横笛、长箫、大箏篥、小箏篥、 打击乐器有羯鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、 以及贝、方响、拍板、大铜钹)等(由南丝 绸之路和唐朝等地传入并且极为流行)	越析军民总管
		西内西可	大和元年——九年	827—835		称越析诏
		西可刺土	开成元年——乾宁四年	836—897		越析诏武勋公
		刺土均俄	天复二年——?	902—?		继父职
	均俄牟具	未详	未详		继武勋公之职	
	宋	牟具牟西	乾兴元年——?	1022—?	东巴教音乐(仪式音乐、唱腔音乐) 民间传统音乐(歌舞、民歌、器乐)、 舞蹈等(较为流行)	改为武英侯
		牟西牟跋	至和元年——?年	1054—55		摩掌诏人西长
牟跋牟乐		未详	未详	继父职		
牟乐牟保		政和元年——七年	1111—17	称大将军		
牟保阿琮		未详	未详	摩掌部土		

注:1)上表依据1516年(正德十一年十二月张志淳序、明嘉靖三十四年杨慎后序)成书的《木氏宦谱》、1901年(清光绪二十七年)成书的《续云南通志稿》,以及1842年(清道光十二年)铸《木氏历代宗谱碑》(载《丽江文史资料》第四辑(第21页)等资料绘制而成。

2)上表部分“官职名号”与其它汉文史志记载有所不符,此暂列之,以备参考。

3)上表“代表性音乐”一栏中所列之内容,只表示新乐种出现的大致时间。

第四章 木氏治理时期 （公元1253—1723年）

此指自宋理宗宝佑元年（1253年）忽必烈任命丽江土酋阿琮阿良“茶罕章管民官”，至清雍正元年（1723年）“改土归流”这470年间纳西族音乐历史之发展时期。

概 述

从纳西族的文化发展历史看，其对汉文化的接受可分为“被动接受”^①与“主动接受”两个截然不同的历史阶段。

南宋开禧二年（1206年），铁木真统一了北方各个蒙古族部落^②，在此基础上建立了强大的蒙古帝国，并被尊称为成吉思汗。蒙古帝国的出现，对后世的中国历史，乃至欧亚国家的历史均产生过重大的影响。在蒙古族依靠强大的军事力量先后灭掉了北方的西

^① 此指自宋理宗宝佑元年（1253年）元世祖忽必烈任命丽江土酋阿琮阿良“茶罕章管民官”，至明洪武十五年（1382年）明太祖朱元璋亲赐丽江土酋阿胡阿德“木”姓这129年纳西族历史之发展时期。

^② 众所周知，唐代始有“蒙古”这一名称。其指当时分布在大兴安岭北段室韦诸部中的“蒙兀室韦部”（参见《大百科全书历史卷二》第1424页）。随着突厥、回鹘等部落的逐步迁移，室韦各部落逐渐向西发展，最终占据了整个漠北草原。至金朝的后期，随着铁木真所在的蒙古乞颜部逐渐强大，他们最终摆脱了金朝的统治，并且征服了整个漠北草原，建立了强大的蒙古国，铁木真也被拥为成吉思汗。在成吉思汗完成了统一漠北的宏愿后，遂向西征服了畏吾儿所建立的政权，向南灭了西夏、金、大理、南宋，招服了吐蕃，最终形成了强大的蒙古国。从蒙古建国到元世祖改国号元，击降南宋，统一中国，整整经历了七十多年。元朝的统一，是我国历史上第一次大统一，为我国多民族国家的发展与奠基起到了重大的历史作用。

夏、金等地方政权后，便与南宋开始了长时期的战争与对峙。宋理宗宝佑元年（1253年）秋，忽必烈为早日实现蒙古帝国“大一统”的梦想，亲自率军对南宋进行了包抄合围。蒙古大军经甘肃的临洮至四川的雅安后，兵分三路，向西南的大理国展开了迅雷不及掩耳的攻击^①。元朝的文治武功最终也使得偏远的少数民族地区归顺于元朝的统治，使得元朝领土横跨欧、亚两大洲，拥有了中国历史上任何一朝盛世都十分梦想但却无法拥有的广袤疆域^②。

与成吉思汗相比，其孙忽必烈似乎显得更为“仁明英睿”。早在宋淳佑四年（1244年），蒙古兵就曾抵达丽江九河一带，大理国命高禾率三千人迎战，不料全军覆没，高禾也战死^③，蒙古兵旋即撤去。1253年秋，忽必烈大军南下入滇之际曾派玉律术等先往大理招降，同年11月16日，蒙古大军入丽江境后，再次派三位使臣前往大理招降，但均遭到了大理统治阶层的拒绝，为此忽必烈发兵将其击灭。而在丽江地区，丽江纳西族土酋阿良、永宁纳西族土酋和字、中甸土酋唆火脱因，以及塔里马等部落的首领则先后投降于忽必烈和兀良合台。1276年，元朝在纳西族地区重新确立了州县制度：置丽江路，设军民总管府（后改置宣抚司），统领一府七州一县。纳西族地区再次被纳入到中央王朝的管辖范围之内。此时期在元朝的支持下，纳西族土酋阿琮阿良一统了纳西族地区以往“酋寨星列，不相统摄”的分裂局面，并

① 由兀良合台率领的西路军团由雅安顺大渡河经里塘后折路南下云南的中甸，最后攻入丽江地界；由忽必烈率领的中路军团则从雅安经泸定而入木里，并且乘苇囊渡金沙江而进入丽江；而由抄和率领的东路军团却直接由雅安进入姚洲。在攻克上述地方后，蒙古大军最终完成了迂回包围南宋的战略，并且于至元十六年（1279年）彻底消灭了南宋，从而结束了中国历史上长达数百年的分裂局面和民族战争，第一次实现了中国历史中真正意义的大一统局面。

② 《元史·地理志》所载：“自封建便为郡县，有天下者，汉、隋、唐、宋为盛，然幅员之广，咸不逮元。汉梗于北狄，隋不能服东夷，唐患在西戎，宋患常在西北。若元，则起朔漠，并西域，平西夏，灭女真，臣高丽，定大理，遂下江南，而天下为一，故其地北逾阴山，西及流沙，东尽辽左，南越海表”。

③ 详胡蔚本《南诏野史》。

且被元朝任命为茶罕章管民官^①等职。随着蒙古大军的到来,纳西族的历史发生了重大的转折。自此后,纳西族地区的社会、经济、文化、艺术等各个方面的历史进程开始与中原各个王朝的历史发展相同步。

第一节 东巴音乐的鼎盛

进入到木氏治理时期以后,随着地域的全面开放和大理国“茶马贸易之路”的重新开通,纳西族地区许多传统的文化艺术也开始了与其它民族的文化艺术相互影响、融合、渗透的历史。一方面,随着阿氏政治、经济、军事等各方面势力的不断增强,纳西族地区也开始进入到一个相对发达的社会历史时期,与之相适应的音乐文化也得到了发展;另一方面,纳西族的民族宗教东巴教也得到了自唐宋发轫以来最为迅速的发展与普及,与之相适应的东巴音乐也得到了空前的发展,这较为突出地表现在祭天民俗及祭天占歌方面。

元代李京《云南志略·诸夷风俗》载:“磨些蛮在大理北,与吐蕃接界,临金沙江。……依江附险,酋寨星列,不相统摄,善战喜猎,挟短刀,以砗磲为饰,……不事神佛,惟正月十五日登山祭天,极严洁,男女动百数,各执其手,团旋歌舞以为乐。”

明末大旅行家徐霞客在木氏上司家留居撰修《鸡山志》期

^① 茶罕,蒙古语意为白——泛指白蛮居住地,亦指丽江;章,意为古丽江地名“二賧”——藏语的转音。又《木氏宦谱·阿琮阿良传》曰:“宋理宗宝佑元年(1253)年,蒙古宪宗御帝元世祖忽必烈亲征大理,良迎兵于刺巴江口,锡(赐予)甚厚,宠渥优礼,将授职为茶罕章管民官,复给班官服色二套,金镶玉顶,有辅弼前后黄绒帽及带靴全副,引礼舍人二员前导摆搭荣之,遂破巨津州平空和寨,生擒叛贼阿塔刺,功升茶罕章宣慰司,寻而攻拔大各寨,又回克大理,擒获段兴智,功列蒙古将兀良合台之右,升授副元帅,锡节钺虎符金牌一面。兀良合台还镇大理,琮良还镇摩娑诏,乃赐命称口添滕贞吉。后又破铁桥城、华马国。世祖至元中,加授银印重四十八两颗,为提调诸路统军司,其所属者,越析郡、柏兴府、永宁府、北胜府、蒺藜州、罗罗斯、白狼、盘木、夷僚等处地方,无不皆隶,其鹤庆府,自唐世年间是本司摩娑之地,不载于内”。

间，也曾亲眼目睹并记录过木氏家族祭天时的情景：“其俗新正重祭天之礼。自元旦至元宵后二十日，数居方止。每一处祭后，大把事设宴宴木公。每轮一番。其家好事者，费千余金，以有金壶八宝之献也。”

迄今为止，祭天还是纳西族民俗节日和东巴祭祀仪式中最为重要的祭祀活动之一。祭天仪式具有着悠久的历史，它不仅是凝聚纳西族人精神生活的重要纽带，同时也是本民族内部相互认可的最直接的标志。为此，纳西族民间自古以来就有两句俗语广为流传：“纳西美布迪”（祭天是纳西人的头等大事），“纳西美布若”（纳西人是祭天的子民），而祭天调就是此种情感最真实、最直接的表达。

根据东巴经书的记载，纳西人每年都要举行“春祭”（大祭天）和“秋祭”（小祭天）两次隆重的祭天活动，这些活动分别由“辅都”、“古许”、“古张”、“汝客”、“古珊”等祭天群体分别在各自固定的日期内进行。现以“春祭”为例作如下简介：

一、祭天仪式中的主要程序及其相应唱腔

祭天仪式约有 20 余道程序，分准备、初祭、正祭和尾声四个阶段（具体内容详见下表）。

阶段	大致时间	基本程序	基本内容	相应经书与唱腔
准	腊月十四	东巴祭司煮酒	祭天东巴赴祭天场地煮祭天酒	
		祭天仪式演练	祭天族群集中演练当年的祭天仪式	
	腊月三十	族群量神米	族群按长幼顺序将度量后的米装入篓中	
		族群烧天香	族群烧天香以预祝来年大吉大利	
备	正月初二	洗身除秽	除孕妇和乳妇外，全体族人需洗身除秽	
	正月初三	搓制祭天香	各户均需按照规定搓制祭天香	
		清洗祭天神米	各户均需要清洗祭天神米与米篓	

续表

大祭天仪式及其唱腔音乐使用一览表				
阶段	大致时间	基本程序	基本内容	相应经书与唱腔
初祭	正月初四	凌晨备祭	男子到祭天场地准备祭神物品	
		凌晨除秽	各家自带搓制好的祭天香除秽	“古许”
		安放神物	安放神树、神石、米酒等祭物	“吉本布”
		上午敬神	族群的男子边饮酒边唱敬神歌	“敬酒歌”
		下午祭祀场地	族群的全体男性成员祭祀祭天场地	“祭天调”
		再现部族战争	族群的全体男性成员以射箭缅怀祖先	
		相互换肉祭祖	族群各家庭间相互交换猪肉并带回祭祖	“考亦绍”
正祭	正月初五	杀猪大祭	屠宰为祭天而由专门人家饲养的祭天猪	“素普”、“帕玛帕”
		众人遁逃	以再现先民逃避强大部族追杀的场景	
		生献牺牲	向众神祭献生食牺牲物品	“家增”
		熟献牺牲	向众神祭献熟食牺牲物品	“哈适”
		女性入场	全体部族的女性此时允许入祭天场地	
尾声	正月初八	集体大清灶	全体族人重复初五的部分内容	
	正月初九	集体小清灶	与初八的活动基本相同但祭品仅仅为鸡	“贡恩卑初聘”

注：本表依据作者本人的调查资料和李近春《纳西族祭天初探》原载《东巴文化论》（第 168—180 页）一文绘制而成。

二、祭天仪式中的古代歌曲

在祭天仪式中，东巴祭司所吟诵或唱颂祭天经文的唱腔被称为“祭天占歌”，民间亦称其为“祭天调”。祭天古歌依据祭天程序的不同而大致分为以下几类，共 8000 余行唱词。现仅转引戈阿下主编《祭天古歌》^① 各重要程序的题解片段，以此说明祭天仪式的基本程序与大致内容。但以下所涉及的东巴唱腔——祭天调的旋律并非是元代纳西族祭天音乐的音响与实况，而仅仅是笔

① 戈阿下主编《祭天古歌》中国民间艺术出版社，1988.10

者依据 1982 年的录音所记录、整理和翻译的谱例，其中极有可能包含并承袭有当年祭天音乐的因素与痕迹。

例 2

《祭 天 调》



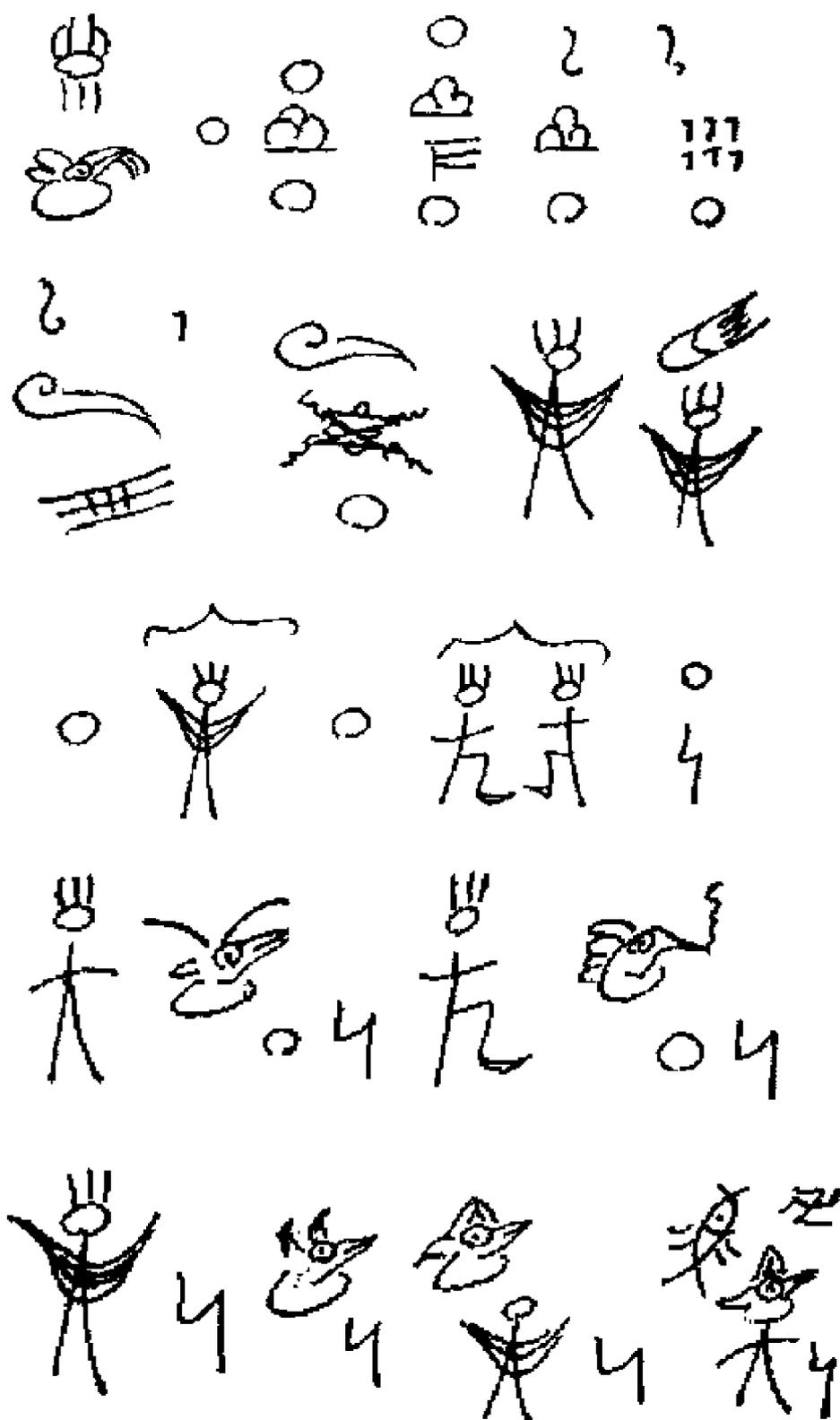
远古的时候，白昼黑夜分不清，纳西子民们，
学会虔诚来祭天。先向“美”天神生献，再向“达”地
神献，最后要来献“许”神，天神地神之中央神。

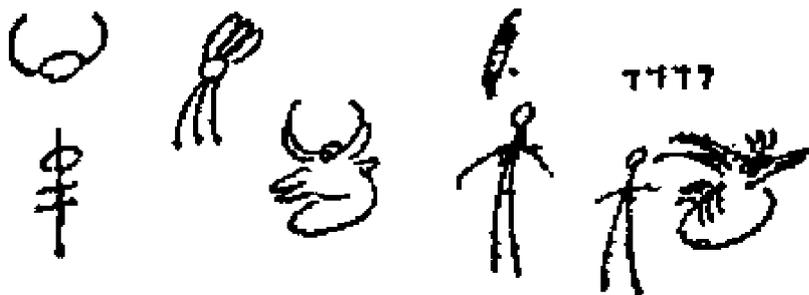
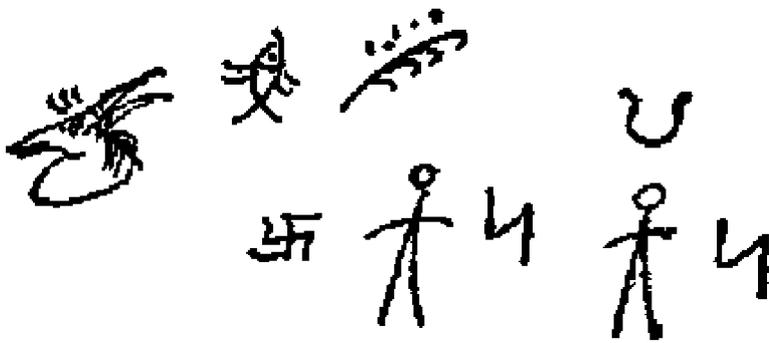
(和开祥唱授和云峰记谱、译词、配歌)

【ku¹ cy¹】“古许”，汉语意为“放生”。据东巴经书记载，远古纳西先民举行此项仪式时需要向天神祭献一头名为“蒙美婁科盘”（mu¹ me¹ şual k¹ua¹ p¹əra¹）意即“银白色犄角的骗牛”，但不知从何时起，人们开始用“古古恩艾盘”（ky¹ ky¹ u¹ ə¹ p¹əra¹）意即“善于啼叫的、用来顶替骗牛的大公鸡”来顶替祭天的骗牛。如今，公鸡虽然替代了骗牛，但在古老的祭天古歌的歌词中，却保留着早期“放生”的大致内容。

东巴经原文：







纳西语记音:

ts'oʎ kyʎ muʎ nuʎ kyʎ
 tsot byʎ dyʎ nuʎ kyʎ
 tsot zet gyʎ fyʎ gyʎ
 gyʎ fyʎ ʎyʎ gyʎ
 gyʎ ʎyʎ saʎ ʎyʎ gyʎ
 saʎ ʎyʎ dzæʎ ʎyʎ gyʎ
 dzæʎ ʎyʎ ts'uʎ ʎiʎ gyʎ
 duʎ t'iaʎ huʎ ŋəʎ dæʎ
 huʎ sʂʎ huʎ zet gyʎ
 huʎ zet ʎaʎ zet gyʎ
 ʎaʎ zet muʎ zet gyʎ
 muʎ zet ts'ʂʎ ts'ʂʎ ts'æʎ
 ts'ʂʎ ts'ʂʎ ts'ʂʎ iaʎ ts'æʎ
 ts'ʂʎ yʎ s'ʂʎ tɕyʎ ts'æʎ
 tɕyʎ zet dziʎ duʎ ts'æʎ
 dziʎ set ts'oʎ duʎ ts'æʎ
 ts'oʎ zet ʎuʎ uʎ eʂ'æʎ
 muʎ meʎ suʎ k'uʎ p'æʎ
 muʎ neʎ dʒʎ ʎyʎ gyʎ cyʎ kuʎ
 dʒʎ uʎ gəʎ ʎeʎ cy
 huʎ cyʎ set naʎ sʂʎ
 uʎ huʎ sʂʎ zʂʎ iʎ
 uʎ huʎ noʎ duʎ ts'æʎ
 hoʎ beʎ p'yʎ dʒʎ ts'æʎ
 beʎ p'yʎ uaʎ dʒʎ ts'æʎ
 uoʎ kaʎ ʎeʎ dʒʎ ts'æʎ
 kaʎ ʎeʎ ts'yʎ dʒʎ ts'æʎ
 muʎ neʎ dʒʎ k'uʎ dʒʎ ʎyʎ
 gyʎ ʂyʎ koʎ dʒʎ uʎ gəʎ ʎeʎ cyʎ
 ts'yʎ zʂʎ ʎuʎ zʂʎ iʎ

汉语译文：

繁衍人类的蛋种，
最初由上方的天神生下，
由下界的地神来孵抱，
这枚神圣的人类之蛋，
开先变成一股温热的暖气，
这暖气有幻化成一个神奇的气团，
这气团有幻化成露珠。
神奇的露珠凝成六颗，
有一颗露珠坠进大海里，
海里出现亨塞亨热。
亨塞亨热传下亨热拉热，
亨热拉热传下拉热美热，
拉热美热传下美热楚初一代，
美热楚初传下楚初楚羽一代，
楚初楚羽传下楚羽初居一代，
楚羽楚居传下居塞津一代，
居塞津传下津塞查一代，
津塞查传下查热丽恩。
就从查热丽恩起始，
开始用犄角银白的骊牛，
为上方的天神放生，
为下界的地神放生，
为天地间的中央许神放生。
他操持了这一仪式，
方才养育下三个儿子。
从查热丽恩到恩亨诺这一代，
从恩亨诺到诺本培这一代，
从诺本培到本培俄这一代，
从本培俄到俄高勒这一代，

从俄高勒到高勒趣这一代，
每一代用犄角银白的骗牛，
虔诚地为上方的天神放生，
虔诚地为下界的地神放生，
为天地间的中央许神放生。
高勒趣生下四个儿子……。

【dzil bet pyʌ】“吉本布”，汉语意为“祭祀雷神与电神”。据东巴经书记载，吉属于雷神，本属于电神，在祭天仪式的坛规设置中需要同时供奉雷神与电神的祭木和神石。通常吉、本的祭坛要选在祭天坛的右侧方，但根据各地祭天仪式规模的大小亦可酌情扩大或省略此项程序。

东巴经原文：





纳西语记音：

uæt laɿ púl gæt kuaɿ tyɿ dʒɿɿ dʒiɿ,
 uɿ zuaɿ mæt pəɿɿ dʒæɿɿ,
 miɿ hyɿ t̥s̥yɿ hyɿ dʒiɿmeɿ muɿ,
 miɿ hyɿ zaɿ tyɿ kuɿɿ,
 muɿ gɿɿ foɿ nuɿ zaɿ,
 dɿɿ beɿ ciɿ n̄əɿ fɿɿ,
 loɿ əaɿ fɿɿ meɿ kuɿɿ p̄eɿ t̥s̥ɿɿ,
 gɿɿ t̄seɿɿ zɿɿ uəɿ p̄əɿɿ,
 ʂeɿɿ ciɿ əɿ uəɿ dʒiɿ nuɿ t̄seɿɿ.
 t̄s̥yɿ hyɿ dʒiɿ meɿ muɿ,
 miɿ hyɿ zaɿ tyɿ kuɿɿ,

dyl beɬ ɕiɬ nuɾ huɾ,
 nuɾ ɣɿ ɭɔɿ nɛɿ ɿɿ.
 dzyɿ nɛɿ ɿɿ meɿ kɛɿ hɛɿ tɕɛɿ,
 ɭɔɿ nɛɿ ɿɿ meɿ kuɿ pɛɿ tɕɿ,
 ɣɿ tɕɛɿ zyɿ uɛɿ pɾɔɿ,
 sɛɿ ɕiɬ æɿ uɛɿ buɾ nuɾ tɕɿ.

汉语译文：

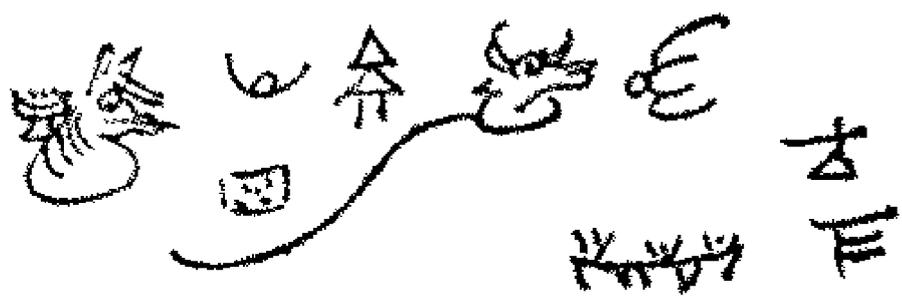
左手边威严的雷神，
 是叫科督班兹的神祇。
 是乘骑着白尾的巨龙的神祇，
 是披着能喷射火光的衣服的神祇，
 是穿着光焰夺目的火鞋的神祇。
 它从美古托地方走下来，
 来到堆本希地方。
 它出现在高山之巅，
 能把树上的青枝纷纷劈下；
 它出现在神谷里，
 能把地上的上层连连翻掀。
 这样大的威力只有雷神具备，
 这样大的奇迹只有雷神能造就。
 也只有雷神的神威，
 能摧毁九十座敌人的村落，
 能扫荡七十座仇者的营寨。
 右手边威严的电神，
 是叫拉勒堆兹命的神祇，
 是乘骑着白鬃的骏马的神祇，
 是披着能喷射火光的衣服的神祇，
 是穿着光焰夺目的火鞋的神祇。
 它从堆本希走上去，
 去到美古托地方。

它出现在山巅上，
能把树上的青枝纷纷劈下，
它出现在山谷里，
能把地上的土层层翻掀。
摧毁几十座敌人的村落，
扫荡七十座仇者的营寨，
靠的也是电神的神威。

【k'atʂ'ərɪ saɪ】“考赤绍”，汉语意为“索取长生不老药”。依据东巴经书的记载，考赤指的是一种神奇的灵药。相传，在一座名叫“苏美堪盘”（sɿɪ meɪ k'æt p'ərɪ）的山上，居住着一头名叫“里爽堪美根”（ɭurɪ ʂuɪ k'æt meɪ kuɪ）的怪兽，据说在这头怪兽的体内有三颗胆囊，胆汁能根除人类的各种病痛，甚至能让人起死回生。绍通常作迎请、迎降等解，但本文释为索取。

东巴经原文：





纳西语记音：

tɕl̩ kʏt̩ dʒw̩l̩ mət̩ ts̩'ɾ̩t̩ dʒw̩t̩ l̩y̩t̩,
 mu̩l̩ hu̩w̩l̩ kʏt̩ dʒw̩t̩ mət̩ zəl̩ t̩s̩'ɾ̩t̩
 dʒw̩t̩ l̩y̩t̩ s̩ɾ̩t̩ l̩ət̩ mu̩l̩ mət̩ kʏl̩,
 ts̩'v̩t̩ kət̩ dʒw̩l̩ nu̩w̩t̩ t̩ɕil̩
 l̩ət̩ t̩ɕil̩ mət̩ t̩'əl̩,
 mu̩l̩ kət̩ dʒw̩l̩ nu̩w̩t̩ sy̩l̩
 bu̩w̩t̩ ts̩ɾ̩l̩ l̩ət̩ sy̩l̩ mət̩ t̩əl̩,
 ts̩'o̩l̩ zət̩ l̩u̩l̩ u̩w̩t̩ l̩əl̩ nu̩w̩l̩
 pu̩l̩ l̩ət̩ pu̩l̩ mət̩ t̩'əl̩,
 y̩l̩ l̩ət̩ mu̩w̩t̩ gʏl̩ t̩'o̩l̩ ŋəl̩ t̩ɕi̩t̩
 ku̩w̩t̩ d̩z̩ɾ̩l̩ mu̩w̩t̩ ʃerhəl̩,
 t̩u̩w̩t̩ t̩s̩'ər̩t̩ not̩ o̩l̩ ts̩'ɾ̩t̩ l̩ət̩ səl̩,
 t̩u̩w̩t̩ gu̩l̩ l̩y̩l̩ mət̩ ts̩'y̩t̩ hu̩w̩l̩ kʏt̩ dʒw̩t̩
 mət̩ zəl̩ ts̩'ɾ̩t̩ dʒw̩t̩ l̩y̩t̩,
 s̩ɾ̩t̩ l̩ət̩ mu̩l̩ mət̩ kv̩l̩ mət̩
 t̩s̩'ər̩t̩ gʏt̩ ts̩ɾ̩l̩,
 ts̩'v̩t̩ kət̩ dʒw̩l̩ nu̩w̩t̩ t̩ɕil̩
 l̩ət̩ t̩ɕil̩ mət̩ t̩'əl̩,
 mu̩w̩t̩ kət̩ dʒw̩t̩ nu̩w̩t̩ sy̩t̩ mət̩ t̩'əl̩,
 y̩l̩ l̩ət̩ d̩y̩t̩ pət̩ k'u̩l̩ ŋəl̩ t̩ɕil̩,
 d̩y̩t̩ d̩z̩y̩t̩ k'u̩əl̩ gu̩w̩t̩ həl̩,
 è̩w̩t̩ t̩s̩'ər̩t̩ not̩ o̩t̩ ts̩'ɾ̩t̩ l̩ət̩ səl̩,
 t̩u̩w̩t̩ gu̩l̩ t̩ɕil̩ mət̩ hu̩w̩t̩ kʏt̩
 dʒw̩t̩ ts̩'ɾ̩t̩ dʒw̩t̩ l̩y̩t̩,
 ts̩'y̩t̩ kət̩ dʒw̩t̩ u̩w̩t̩ t̩ɕil̩ l̩ət̩ ts̩'ɾ̩l̩,
 mu̩l̩ kət̩ dʒw̩t̩ nu̩w̩t̩ pu̩l̩ pu̩l̩ ts̩'ɾ̩l̩,
 ts̩'o̩l̩ zət̩ l̩u̩l̩ u̩w̩t̩ əl̩ nu̩w̩l̩
 pu̩l̩ pu̩l̩ ts̩'ɾ̩l̩,
 t̩ɕ'ɾ̩l̩ mət̩ gʏl̩ sy̩l̩ t̩s̩'ər̩t̩,
 k'əl̩ mət̩ ts̩'e̩l̩ sy̩l̩ ɕs̩'ər̩t̩,

sɿt meɪ məi sɿl nɑl,
 guɹ meɪ [ɛt nɿl kɿ] gət
 dʒuɪ eʃ'ərɪ uɑl,
 p'wɿ meɪ [ɛt tʃuɿ kɿ],
 guɪ meɪ [ɛt tseɪ kɿ]
 gət dʒuɪ tʃ'ərɪ uɑl.

汉语译文：

珍贵的里爽堪美根，
 有着三颗神奇的胆囊。
 第一颗最大的胆囊
 比牛的头颅还要大；
 它是天地间最珍贵的奇药，
 它能让人类永不衰老，
 它能让人类没有死亡。
 这颗最大的胆囊，
 力气最大的马儿驮不动，
 力气最大的牛儿拖不走，
 他也无法用自己的手把它捧起，
 只好把它搁置在美古托地方。
 只见天幕顿时便得晶莹透亮，
 只见星索顿时把蓝天嵌满。
 正是这神奇的珍宝
 在为他迎降不寻常的福泽。
 第二颗甜腻的奇胆，
 比马儿的头颅还要大。
 它也是天地间最珍贵的奇药，
 它能让人类永不衰老，
 它能让人类没有死亡。
 这颗有马头大的胆囊，
 最壮的马儿也驮不走，

最壮的牛儿也拖不走，
 他只好把它放到堆本西纽地方。
 只见大地的幅员顿时变辽阔，
 只见普天先变得开阔明亮。
 正是这神奇的灵物，
 在为他迎降不平常的福泽。
 第三颗堪根的胆囊，
 大小同斑鸠蛋一样，
 由壮马把它驮着回来，
 由壮牛把它拖着回来，
 由他的手把它捧着回来。
 这第三颗堪根的胆囊，
 它的甜汁又甜又苦，
 甜味有着九味，
 苦味也有十味。
 它虽然不能使死者复生，
 但能让病人把病痛解除，
 它能让裂开的石缝沾合，
 它能让断了的线头接上。

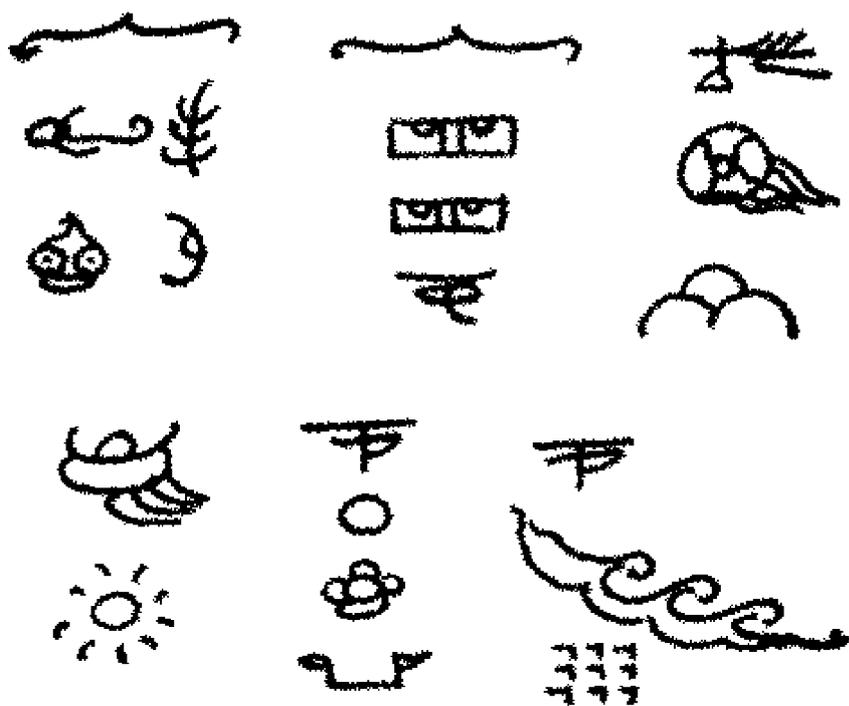
【sɿ̃l̃ kyɿ̃】“素庠”，汉语意为“迎请、召唤自然神或家神仪式”。按着纳西先民古老的规矩，该仪式通常选在饲养祭天猪的主人家的院内举行，当此项祭祀仪式活动结束后，还将举行考赤绍的仪式：通常是将猪胆囊悬挂于柏树枝（即“许神”祭木）上，将猪肾脏悬挂于黄栌枝（即“天神”祭木）上，最后还必须将青桐枝（即“地神”祭木）上的猪脾脏捎回家中，并为家神安设一祭坛。素庠即是在此时吟唱的东巴经典，此类经书也往往是这样开头的：“……这只四蹄白净的黑猪，是普天下纳西人所共同饲养的猪种……”。

【pãl̃ mãl̃ pãl̃】“帕玛帕”，汉语意为“点圣油”。帕玛相

传是由一位天女所饲养的神牛的奶制作而成的，因而它被看作是来自上天的一种圣洁的油，正因为如此，在今天仪式中人们常用它来顶替酥油。据东巴经的相关记载，谁只要被这种油点抹过，人间的福泽便会降临在他的头上。帕玛帕为迎接家神仪式中的一项重要内容，在东巴经中，它常与“素库”合写在一本经书中，并且此类经书的吟唱也总是这么开头的：“查热丽恩若，返回大地的那一天，翠红葆白命，下凡来地上的那一天，他们从天上捎来众多的宝物，我们从天上赶下各种牲畜，不料他们忘了捎回，华神的九饼帕玛……”。

【mul dzi】“蒙增”，汉语意为“祭献生的牺牲”。它是祭天仪式中极为重要的的一道程序。通常在该程序开始之同时，东巴祭司还需将一头四蹄白净的黑猪作为向天神、地神和中央神生献的牺牲，并且在生献过程中，由东巴祭司们唱诵东巴经书《查班绍》(tsol bert sal)，其中的三个段落中唱道：

东巴经原文：





纳西语记音：(一)

kuaɫ dzɯɫ duɾɫ loɫ
 siɫ byɫ baɾɫ yɫ muɾɫ siɫ fyɫ
 muɾɫ aɫ paɫgaɫ muɾɫ siɫ fyɫ
 soɫ hoɫ djoɫ
 muɾɫ foɫ loɫ
 muɾɫ [uaɫ] [uaɫ]
 muɾɫ gəɫ tʂəɾɫ
 muɾɫ baɫ puɫ
 muɾɫ daɫ puɫ gəɫ muɾɫ sɯɫ fyɫ
 tʂiɫ pəɾɫ gɯɫ tyɫ muɾɫ
 kuɾɫ pəɾɫ ɫiɫ duɾɫ muɾɫ
 soɫ ɫiɫ biɫfyɫ uɫlyɫ gəɫ muɾɫ
 k'yɫ ʃiɫ [ɛɫ ts'eɫ] miɫ buɫ meɫ gəɫ muɾɫ
 dzɯɫ [aɫ] aɫ p'vɫ muɾɫ
 sɯɫ k'uaɫ ʂuaɫ meɫ gəɫ muɾɫ
 sɯɫ biɫ duɫ meɫ gəɫ muɾɫ

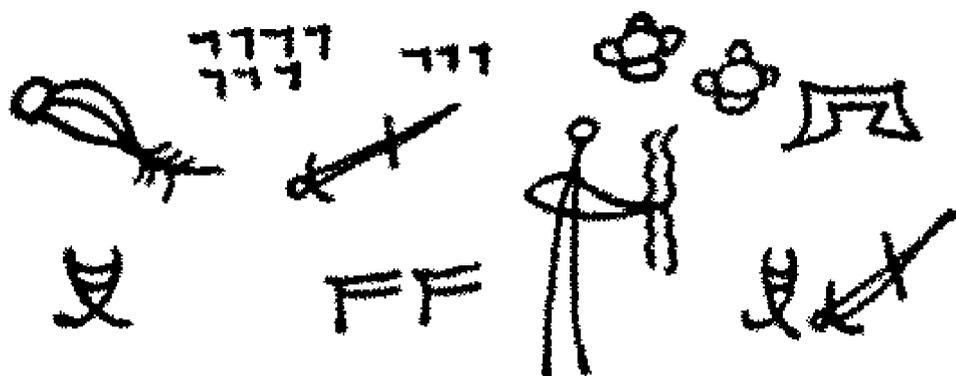
汉语译文：

从高处首先出现斯布班羽的天
 这天是能遮盖整个大地的天，
 这天是象一顶斗笠高悬在上界的天，
 这天是空阔而透亮的天，

这天是有着阳面和阴面的天，
 这天是铺着九层云锦的天，
 这天是闪烁着大颗亮星的天，
 这天是早起太阳照暖大地的天，
 这天是晚间月光照亮大地的天
 这天是遮劳阿普的天，
 这天是身材十分魁梧的天，
 这天是两肩宽阔匀称的天
 这天是衣冠齐整的天。

东巴经原文：





纳西语注音：(二)

meɪ meɪ hɪt zaɪ dɪt ɡət dət sɪt tɪt
 dət mət zɪt meɪ kuɪ meɪ suɑɪ
 dət mət zɪt meɪ kuɑɪ mət ɡuɑɪ
 ts'eɪ huɑɪ ts'eɪ dzɪt dət
 ts'eɪ huɑɪ ət dzɪt dət
 ɬuɪ byhæt ɡuɑɪ ɪt meɪ dət
 ɬuɪ tɕɑɪt uɪt yɑɪ hoɪ meɪ dət
 uɑɪ hæt byt tsɪt tsɪt
 ts'uɪ nɑɪ k'uɪ tɪt hæt dət
 ɬɪt hæt yɪ ɬɪt k'uɪ meɪ dət
 dət huɑɪ duɪt ɡət dət
 dət pɑɪ ɬɑɪ ɡət dət
 sɪt kɪt duɪt duɪt sɪt k'uɑɪ ɕɑɪt ɕɑɪt
 sɪt biɪ duɪt meɪ ɡət dət

汉语译文：

天下先出现美梅许饶堆的地。
 没有地就没有高深的空间，
 没有地就没有广袤的幅员。
 这地是翠恒翠兹的地，
 只地是能让牛羊成群爬行的地，
 这地是有着金仓与银库的地，

这地是肩头披戴墨玉的地，
 这地是额上垂挂绿松石的地，
 这地是用金银玉石作卧榻的地，
 这地是乳房丰满而充实的地，
 这地是善于生育哺乳的地，
 这地是两肩匀称的地，
 这地是衣冠整齐的地。

东巴经原文：



纳西语记音：(三)

murɿ neɿ daɿ t'ɿɿ iəl meɿ
 heɿ iɿ kuɿɿ dzɿɿ lyɿɿ gɿɿ yɿ sɿɿ tɿɿ
 fiyɿ məɿ zɿɿ ueɿ kuɿ məɿ ʂaɿ
 fiyɿ məɿ zɿ meŋuəɿ məɿ guɿ
 heɿ iɿ k'uɿɿ dzɿɿ yɿ gɿɿ fiysɿɿ t'ɿɿ
 dziɿ aɿ gɿɿ
 murɿ aɿ gɿɿ
 æɿ [aɿ ɕyɿ k'uɿɿ p'ərɿ
 murɿ aɿ gɿɿ [eɿ gɿɿ
 dyɿ [aɿ [uɿ tʂeɿ paɿ
 ɕyɿ zaɿ dyɿ gəɿ daɿ aɿ dz[ɿ [egɿɿ
 murɿ k'uɿɿ ɕyɿ nmi huəɿ
 murɿ duɿ məɿ [yɿ [yɿ
 dyɿ kuɿ [uɿ nuɿ tʂuɿ
 dyɿ duɿ məɿ tʂɿɿ toɿ
 ɕyɿ p'ərɿ tɿɿ gaɿ [aɿ
 hoɿ uaɿ tɿɿ k'yɿɿ duɿ
 ɕyɿ naɿ ɕiɿ gaɿ [aɿ hoɿ uaɿ ɕiɿ kyɿɿ duɿ

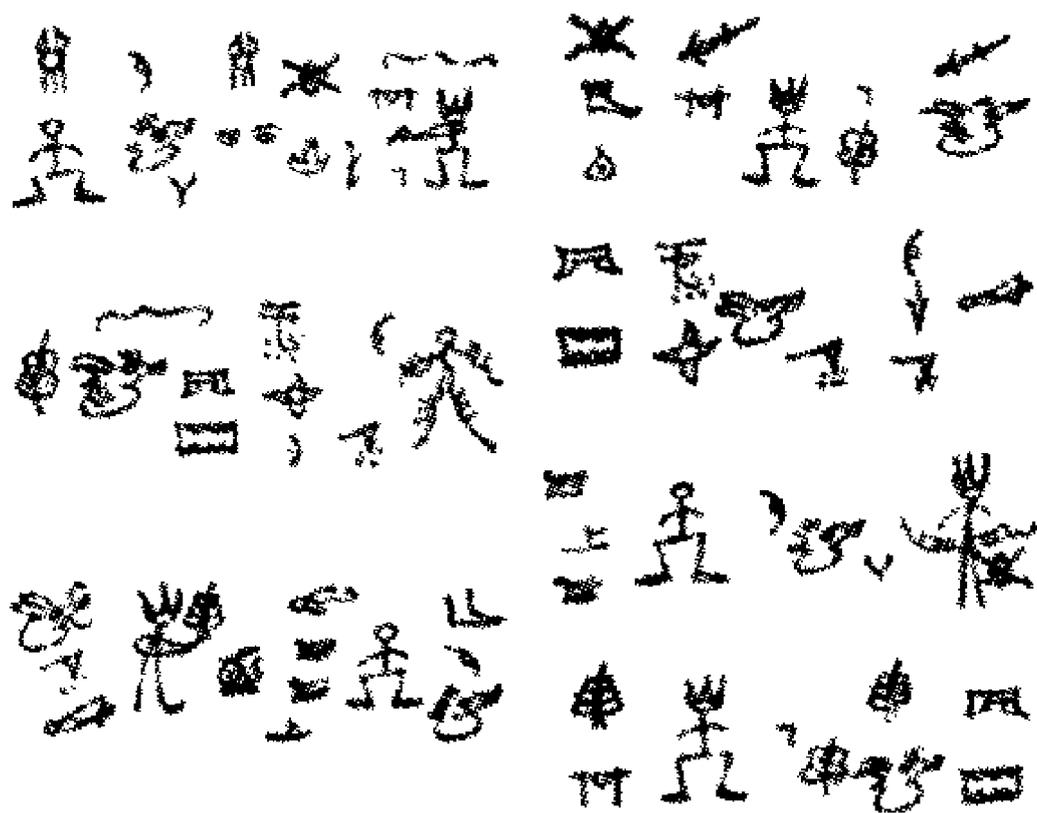
汉语译文：

在天与地出现的同时，
 中央的许神出现在天地间，
 没有许神就没有高深的空间，
 没有许神就没有广袤的幅员。
 生长在高岩上的柏树（许神），
 是天神和人类的舅父。
 生长在大地上的黄栌青柵，
 是许饶堆的地神的祖母。
 天的四周柏林来围圈，
 天体变得安稳不动荡；
 地的四周有黄栌来衔接，
 大地变得安稳不摇晃。

一株白色的柏木生一千个枝丫，
 为人类留下千年的福泽；
 一株黑色的柏木发一百个权枝，
 为人类留下百年的吉祥。

【*hai stʰ*】“哈适”，汉语意为“祭献熟的牺牲”。在纳西语中，哈指熟食品，适却具有着平均或均衡的意思，因而全意可理解为：为天神、地神和许神均匀地祭献熟的牺牲。依据有关祭天仪式的东巴经书的记载，该仪式与蒙增仪式有着同等重要的意义。因此，不论祭天仪式规模的大小，哈适仪式均是不可或缺的。

东巴经原文：



纳西语记音：

tsoł kył məł ył ył,
 kył nəl hyl pərl foł tæł,
 murł kæt durl tsoł neł,
 murł huł murł bæł gyl,
 murł gəl noł ual tşıl [emel],
 tsel dzyl let beł tşıl.
 hoł şəl nurł hoł!

tsoł kuł məł ył ył,
 hæł şıl zał tyl kuł,
 dət kæt durl tsoł neł,
 dət huł dət hæł gyl,
 noł ual tşıl let mel,
 tsel dzyl let beł tşıl.
 hoł şəl nurł hoł!

tsoł burł məyl yl,
 hæł şıl beł kuł kuł,
 çyl kæt durl tsoł neł,
 był huł çyl hæł gy,
 hoł ual beł meł tsel let beł.
 hoł şəl nurł hoł!

汉语译文：

我们虽然没作好起舞的准备，
 但把白银的斗笠戴在头顶上，
 在天神面前欢舞一次，
 让天神望着喜形于色。
 我们借此乞求天神喜降福泽，
 象大树把叶片纷纷洒落。

喃寿你喃！（大吉大利！）

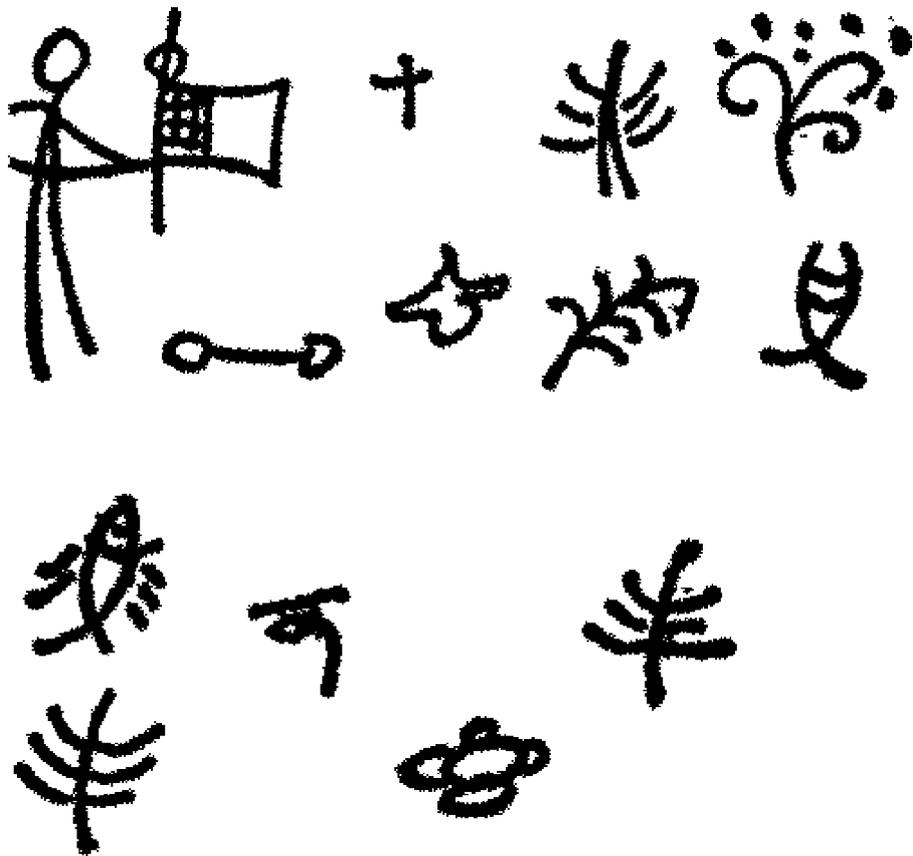
我们虽然没作好起舞的准备，
但把黄金的鞋子穿在脚上，
在地神面前欢舞一次，
让地神望着笑逐颜开。
我们借此乞求地神喜降福泽，
象大树把叶片频频洒落。
喃寿你喃！（大吉大利！）

我们虽然没作好起舞的准备，
但把金色的带子系在腰间，
在许神面前欢舞一场，
让许神望着心花怒放。
借此我们乞求许神喜降福泽，
象大树把叶片沙沙洒落。
喃寿你喃！（大吉大利！）

【kul uɿ beɿ tsɿ pil】“贡恩卑初聘”，汉语意为“替无后嗣者祭祀天地”。古代纳西先民认为，如哪个家族或家庭不能按时举行祭天仪式，天鬼贡恩卑初就会游来于天地人间并且作祟人畜，因此在祭天仪式中就增添了此道程序。聘，在纳西语中含有着“驱逐”、“劝逐”等意。在东巴经书中，该仪式也也被称作“崩克波”（bul kurl pyɿ）汉意为“在山坡旁举行的祭祀仪式”。通常该仪式不是祭天仪式之必须程序，而往往作为预防并消除天鬼在村寨内作祟人畜的经典被保存于各个祭天群体的大东巴家中，一般视具体情况在祭天仪式后的数天内举行。

东巴原文：





纳西语记音：

mur̄ neɿ d̄aɿ [y] gyɿ cyɿ nur̄,
 guɿ [u] tyɿ iɿ tʃɿ d̄uɿ ŋɿ,
 zoɿ ur̄ pɿ tyɿ ur̄ hoɿ,
 buɿ luɿ tʃɿ tʃɿ d̄zɿ
 d̄aɿ d̄zɿ ziɿ hoɿ,
 toɿ [a] guɿ eiɿ guɿ tʃuɿ hoɿ,
 kuɿ eiɿ biɿ byɿ biɿ ur̄ hoɿ,
 zoɿ eiɿ zoɿ d̄æɿ,
 tɛyɿ d̄zyɿ tʃuɿ d̄zyɿ gyɿ beɿ hoɿ,
 gaɿ uɿ zɿ meɿ eiɿ syɿ d̄zyɿ,
 d̄zɿ d̄zɿ gɿ d̄zɿ meɿ,
 [u] naɿ biɿ d̄uɿ guɿ
 guɿ gyɿ beɿ hoɿ.

汉语译文：

当天神、地神和中央的许神，
为我们降下福泽的这一天，
我最后还要衷心地祈祷，
愿我们这一家主人，
当男儿碰到出天花的日子，
花苗在他的身上安然开放；
女子坐到织机之前的时候，
她织出的布卷美观结实；
我们喂养的马儿变骄骏，
我们驯养的猎犬善于在密林里追逐，
我们的男儿变强壮精干，
我们的家族变兴旺发达，
胜利神手中的战旗，
永远由我们来高擎，
我们的林木得到增殖，
青桐木也长成黑黝黝的森林^①。

从近年来收集到的有关祭天仪式的东巴唱腔得知，祭天调极有可能是由纳西先民原始的咒词、咒语蜕化演变而来的，因而其旋律唱腔是吟颂和唱诵性质的，带有较明显的口语化痕迹，并且内容极为冗长、速度徐缓、音调低沉，情绪显得较为压抑，这与古文献中史歌吟颂、唱诵的特点十分吻合。今天看来，祭天古歌可能较完整地保留和传承的原因有二：祭天古歌是东巴祭司对远古纳西文化自然承袭的最终结果；祭天古歌的沿存可能是纳西族本民族内部凝聚力、聚合力等需求所致。

^① 第一节东巴经原文与注音均转引自戈阿干主编《祭天古歌》第208—210页，中国民间艺术出版社，1988.10。

三、祭天仪式的若干历史提示

祭天文化的源头最早可追溯到我国神话传说时期的三皇五帝时代。有研究者认为：纳西族的祭天文化与远古商周先民的祭天文化是一脉相承的^①。据汉文文献记载：“夏后氏以松，殷人以柏，周人以粟”祭祀天地。《大戴礼·公府第七十九》中就有祭天、祭地、祭日的祝辞：“皇皇上天，照临下土，集地之灵，降甘风雨。庶物群生，各得起所。靡今靡古，维予一人某，敬拜皇天之佑。薄薄之土，承天之神。兴风甘雨，庶卉百谷，莫不茂者，既安且宁。维予一人某，敬拜下土之灵。维某年某月上日。明光与上下，勤师于四方，旁作穆穆。维予一人某，敬拜迎于郊。以正月朔日，迎日于东郊。”类似的祝辞在《诗经》、《周礼》中也有较多的记载……。另据《周礼》卷五《春官宗伯第三》载：“以吉礼事邦国之鬼神示，以禘祀祀昊天上帝，以实柴祀日月星辰，以栖燎祀司中司命风师雨师，血祭祭社稷五祀五与岳……”^② 上述文献记载均说明，纳西族与周人祭天文化的内涵的确是极为相似的。该研究者还认为：纳西族祭天仪式中的某些艺术特色与《楚辞·九歌》也极为相似^③。时至近代，祭天仪式在整个纳西族社会生活及文学艺术中仍然占有着极其重要的地位，因此对祭天文化进行系统地整理与研究，会为探究中古“南迁纳西先民”的文化渊源起到积极的作用。

第二节 “勃拾细哩”(白沙细乐)的萌芽

“勃拾细哩”是纳西人对迄今仍然传承于纳西族民间的一组丧葬器乐、歌舞组曲的称谓，汉译语意可为“白沙细乐”。本论

^① 详见陈烈《纳西祭天与商周祭天之比较》载《东巴文化论》第 196 页，云南人民出版社，1991.3。

^② 林尹《周礼今注今译》，书目文献出版社，1985 年版。

^③ 陈烈《纳西族〈祭天古歌〉和〈楚辞·九歌〉艺术特色的比较》1988.2

此后凡及该音乐名称，都将依照语言学中通行的“名从其主人”之原则，统一将其记称为《勃拾细哩》。

宋理宗宝佑元年至明嘉靖二十七年（1253—1548年），即忽必烈及其大军进驻纳西族地区至“蕃纳战争”^①的近300年，可能是《勃拾细哩》萌芽和形成的第一个历史发展阶段，此种推论的主要依据基于如下几个方面。

一、《勃拾细哩》中的“胡人”乐器成分

自宋理宗宝佑元年（1253年）忽必烈率大军路过丽江之后，便在纳西族地区留下了诸多至今仍可清晰明辨的历史遗迹，这主要反映在传说与文献、地理命名、相关乐器的遗存、东巴象形文字的记载，以及纳西族民间对《勃拾细哩》的传统称谓等几个方面。

1. 传说与文献——公元1253年，元世祖忽必烈南征大理路过丽江^②时，受到了当时纳西族地方首领阿琮阿良的热情降迎，阿琮阿良不仅亲自前往金沙江边的啦宝渡口迎接蒙古大军的到来，同时还派重兵协同蒙古军队攻陷了大理，因而深得忽必烈的欢心，在其行将返回大都之时，授予阿良“茶罕章管民官”^③之职，并且将一部分随军带来的蒙古宫廷乐器、乐队赠送给了阿良，以示对其迎降行为的赞许、对其协助蒙古军队歼灭大理的褒奖^④。

^① 即爆发于明嘉靖二十七—二十八年（1548—1549年）间纳西族木氏土司与藏族土司之间的一场为争夺势力范围的战争。《木氏宦谱》载曰：“戊申（嘉靖二十七年）因蕃贼出掠临西县地方毛怯各，严君令长子木高，领率勇兵殄贼。本年八月九日，剋利干毛，日不擲影，杀贼兵二十余万，斩贼首级二千八百余颗，如破竹然，驱兵抵□□租，方还师，……。”

^② 《元史》卷四载：“……冬，十月丙午，过大渡河，又经行山谷二千余里，至金沙江，乘革囊及木筏以渡。摩娑蛮主迎降（确切地说是“兵败于刺巴江口”。这可从《元史·地理志》“丽江路军民宣抚司”条：“元宪宗三年征大理，从金沙渡江，摩些负固不服，四年春平之”等的记载中得知——笔者注）。

^③ 即指丽江土酋阿琮阿良。元世祖忽必烈授其茶罕章宣慰司之职，详见《木氏宦谱》甲种本。

^④ 此传说迄今仍然广泛流行于纳西族民间。

2. 地理命名——在纳西族地区留有许多与此段历史相关的地名，例如“沃罗阔”意为“蒙古人居住的地方”，“阿以昌”意为“蒙古军队操练之地”等。

3. 乐器遗存——据文献记载^①，此时期在纳西族地区较为流行的乐器有如下几种：

【苏古独】是纳西族语对“火不思”的传统称谓。火不思又名“胡拨思”、“浑不似”、“吴拨似”、“何必斯”、“琥珀词”等，均是土耳其语（qobuz）的译音。火不思曾主要流行于西亚及中国的新疆、内蒙古一带，据《元史·礼乐志》载：“火不思制如琵琶，直颈5品，有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面，四弦皮絃，同一孤柱。”此外，历朝汉文史志都对其有过不同的记载，例如宋代俞琰的《席上腐谈》、陶宗仪的《辍耕录》，以及明代沈宠绥的《度曲须知》、清代的《大清会典图》等。杨荫浏^②以及日本学者林谦三^③、田边尚雄^④、岸边成雄^⑤诸先生的研究结果认为，此件乐器的产生及传入均与阿拉伯人有关，因此它在纳西族地区的留存，极有可能是蒙古军队中的回回军进入丽江时期携人的。纳西族地区地方文献中的相关记载最早可见明代丽江土酋木高的《胡拨词》：“酪酒酥团宴可汗，四弦齐拍甚凄酸。若将弹出昭君怨，马上谁人不泪弹。”此说明，苏古独至少在明代已在纳西族民间流传。

【箏篥】是纳西语对吹管乐器笛类的总称，例如“冷得箏篥”——横吹笛、“冷子箏篥”——竖吹笛（箫类）等。在纳西

① 《乾隆丽江府志略》、《光绪丽江县志》等等。

② 杨荫浏认为：“此器可能是由中业、西亚古代回回国的地区传入中国的”。详见其《中国古代音乐史稿》第272页，人民音乐出版社，1981.2。

③ 林谦三认为：“火不思是土耳其语 quboz 的译音，原语泛指一般弦乐器”。详见其所著《东亚乐器志》，人民音乐出版社，1962.2。

④ 田边尚雄将其渊源追溯到了古埃及的弦乐器“涅非尔”。详见其《日本的音乐》。

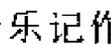
⑤ 岸边成雄认为：“火不思乃突厥语之译音”。详见其论文《音乐的溪流——从萨拉森到欧洲》。

族民间，一直流传着两种形制的箏箎：即三孔箏箎（三孔笛）和七孔横、竖箏箎（即七孔笛和箫）。时至今日，纳西人仍然承袭这一古老的称谓。

【波波】又名芦管或喉管，是纳西族《勃拾细哩》或“纳西古乐”中的主奏乐器。波波是纳西族民间最为普及的吹管乐器之一，可能为中国古代“箏箎”的遗孑。箏箎属我国较古老的吹管乐器，大约在汉代时就由西域传入中原地区，并被称为箏箎。箏箎为龟兹语的译音，它是隋唐年间的九部乐、十部乐等宫廷音乐中广泛使用的重要乐器，而且此种乐器在民间也广为流传，例如盛唐年间的李龟年、尉迟青、薛阳陶都是著名的箏箎演奏家，此外箏箎在中原地区的流传还可见著白居易的《小童薛阳陶吹箏箎歌》、李颀的《听安万善吹箏箎歌》，这些诗歌均从不同的角度生动地描绘了奏乐人的技艺，同时也记述了乐器的形制、渊源和构造等的详细情况。宋代，箏箎被称为凤管，作为独奏或乐队中的领奏乐器而多见于杂剧、缠达的音乐伴奏中；明代，箏箎开始用于寺庙音乐，并得到了完整的保护和发展；清代，箏箎广泛流行于民间并遍及全国各地，现通称为“管”，有大管、中管、小管、双管等。纳西族的“波波”，管身有竹制与铜制两种，竹制者大约管长19厘米，管径0.8厘米，身开七孔（前六后一），上插竹制双簧哨子（长0.4厘米），音色多似人声，并略带鼻音，使人听后深感缠绵悱恻、哀伤动人，为《勃拾细哩》和丽江洞经古乐的主奏乐器之一，在乐队中扮演着极为独特的角色；铜制管身设六个按孔，与竹制波波相比，其音色更为悲凉凄切、婉转幽怨，在民间近乎失传。

【琵琶】在纳西族地区，自古以来就有三种形制的琵琶在民间广为流传：即曲颈4相5品琵琶、曲颈4相7品琵琶、直颈4相12品琵琶，纳西语将它们通称为“遮”，亦有人将前两种形制的琵琶称作“唐琵琶”。曲颈琵琶的流传依据主要见于东巴经《神路图》第22段的“琵琶舞人”和东巴文字（详见有关乐器之东巴象形文字一览表）两方面的记载。众所周知，曲颈琵琶即为

“龟兹琵琶”，约在公元350年前后由印度传入中国北方，551年前后又传到了南方。隋唐时期，曲颈琵琶作为当时歌舞音乐的重要伴奏乐器之一而广泛流行于中国大江南北，从文献中可知当时流行的曲颈琵琶有二弦^①、五弦、六弦等几种，它与阮、月琴、三弦、火不思等乐器同属于琉特家族的变种。由此可推知，曲颈琵琶已具有了相当悠久的历史。上述琵琶迄今仍流行于纳西族《勃拾细哩》乐队与洞经古乐乐队之中。

4. 文字记载——此指有关东巴象形文字的记载。东巴文将此组音乐记作：“”，读作[bəi ʂurɿ siɿ liɿ]“勃诗希哩”或[bəi ʂurɿ siɿ liɿ]“蕃尸细利”，这两种音读可作两种解释：“穷人转经曲”和“藏族安魂曲”。

【穷人转经曲】如将《勃拾细哩》读作“勃诗希哩”的话，《勃拾细哩》可译作“赤足者手中的法轮（转经筒）”，引申为“穷人的转经调（曲）”。

“勃”——东巴文字造型似一人赤足之形，直译为人的“脚板”，借此读音喻指普米族（歧称，带贬意。为考究之需暂引用），但只同音而不同字^②。

“诗”——东巴文字造型似一火腿之形，直译为“肉”。此音虽也通“死”，但不同字（“死”字东巴文似一人倒地死亡之状）^③。依前所释，“勃诗”二字搭配只能解释为“人的脚板肉”；即使变通其意也只应释作“赤足者”。

“希”——东巴文字造型似一蓬头垢面之人，译为“贫、贫户”^④，“穷、苦也”^⑤。

^① 段安节《乐府杂录》记曰：“文宗朝（公元827—840年）有内人郑中丞善胡琴，内库二琵琶号大、小忽雷……”亦有研究者认为忽雷即为唐代南诏乐、林邑乐中的龙首琵琶（见《中国音乐词典》第157页，人民音乐出版社，1985年版）。

^② 见方国瑜《纳西象形文字谱》第548#、747#，云南人民出版社，1982.7。

^③ 见李霖灿《么些象形文字字典》第1329#，民国33年6月，四川李庄油印本。

^④ 见方国瑜《纳西象形文字谱》第573#、528#，云南人民出版社，1982版。

^⑤ 见李霖灿《么些象形文字字典》第291#，民国33年6月，四川李庄油印本。

“哩”——东巴文意通藏传佛教名词六字真言“啊嘛呢叭咪哄”^①，直译为“法轮”^②或“转经筒”^③。依前所释，“希哩”字面的第一层涵意是“穷人手持法轮”，引申为“转经曲”。

【藏族安魂曲】如将《勃拾细哩》读作“蕃尸细利”的话，《勃拾细哩》可译作“（吐）蕃人死（后的）音乐”，引申为“藏族死者的安魂曲”。

“蕃”——指吐蕃，公元7—9世纪时建立于青藏高原的古代藏族政权。

“尸”——意译为“死”或“肉”。

“细利”——可看作是“西舍利”的音转，在纳西语的发音中，“舍”音通常被“西”音所代，两音合发为“西利”；亦可被看作是形声词，“细”——弦乐之声；“哩”——管乐之音，两字组合意即“管弦乐”。

“西舍利”据史载为南诏时期骠国之都，又名“中天竺”，唐人统称其为“南蛮”。唐代白居易初辑、宋代孔传续辑的类书《白孔六帖》中多有“西舍利”乐请献成都的记载。此仅转录其二：“西舍利乐，钲栖孔雀”、“西舍利献其国乐至成都”、“西舍利凡曲名十有二，五曰《斗羊胜》，骠云《来乃》，昔有人见二羊斗海岸，强者则见，弱者人山，时人谓之来乃。来乃者，胜势也。”^④前述记载虽不一定准确或可能存有讹讹，但由此却可知晓，“西舍利”的梵曲当时在南诏颇为盛行，这也可在其它史志中证实。如全面审视一下此段历史时期纳西族的社会发展概况就可发现，自公元1253年阿良正式被元朝政府赐封至明洪武十五年太祖朱元璋钦赐阿德（阿良第五世孙）木姓之后，木氏可谓盛极一时，

① 详见任继愈主编《宗教词典》第223页，上海辞书出版社，1985.6。

② 见方国瑜《纳西象形文字谱》第1255#，云南人民出版社，1982年版。

③ 李霖灿《么些象形文字字典》第1751#，民国33年6月，四川李庄油印本。

④ 见《白孔六帖》卷94、卷96。

其疆域也抵达今四川巴塘、理塘一带^①；在此段时期，纳西族与“蕃”族的大小战争也有过多次^②。因而以上对《勃拾细哩》称谓的解释有着复杂的历史背景可寻。此外，此时期见于其它文献资料中的36弦箏、匏琴等乐器，历史上不仅在纳西族中流传过，其中的箏、龟兹琵琶、琵琶、胡琴、三弦等，迄今仍为《勃拾细哩》和丽江洞经古乐的主奏乐器。

5. 传统称谓——迄今为止，纳西人习惯上将此组流行于纳西族民间的丧葬器乐、歌舞组曲称作《勃拾细哩》[bəlʃun ɕilɿɿ]

【白沙管弦乐】除去以上两种依据东巴文字对《勃拾细哩》称谓所作的解释外，还可依据“名从其主”的原则和纳西语的传统称谓对其进行另一种释译。

“勃”——东巴文字造型似一人赤足之形，直译为人的“脚板”。东巴文中借此音喻指普米族（歧称，带贬意。为考究之需暂引用），但只同音而不同字。

“拾”——直译为“黄、黄色”。

“尸”——不论直译意译均为“肉、死”。

“勃拾”直译即“黄足板”，译意只能释作丽江坝区地名——白沙。纳西族诗人李玉湛认为，“其地居府城之北而多沙土”故得名。清乾隆年间成书的《丽江府志略·建置略》中载：“白沙里，府城北二十里。”依据语言学中“名从其主”的考释原则，

① 李汝明《原木氏势力范围巴塘、理塘归蜀前后的种种纠葛》载《丽江文史资料》第二辑，第107—112页。

② 明洪武十六年三月，“西蕃大酉卜劫将领贼众侵占本府白浪沧面，令长男阿初攻退”；宣德八年3月，“永宁蕃贼虎去宝山洲阿日逐，亲领兵亡皆本洲，设策取回讷”；景泰三年，“蕃寇阿扎侵攘巨津洲，亲率追击，贼首21颗，俘擒26名”；成化二十一年，“蕃寇阿加南入侵白甸诸寨，亲兵追击，斩首5级，蕃贼大溃”；弘治三年，“蕃贼阿加南立等众，大掠巨津洲村寨，亲领兵征战三次，擒俘89名，落江死者无数”；隆庆五年，“蕃贼犯界你毛却各地，令长男阿胜领兵征讨，贼将豫聚数万，战居刀那丁思河口”；崇祯九年六月，“蕃蛮必哩聚众猖獗，蹂躏边疆，公敬承严令，提劲率渡江而北，师力瓦普瓦，必哩闻风遁走，沙漠荡平。”上述史料均摘录于《木氏宦谱》甲、乙种本。

笔者认为将“勃拾”译作地名较其它释译更为准确，因为第一它遵循了纳西人的习惯称谓，任何一个纳西人都知道，此部丧葬音乐称作《勃拾细哩》而非“勃尸细哩”；第二是明代洪武元年（1368年）以前，白沙系丽江纳西族政治、经济、文化的中心，也是纳西族木氏土司祖先的发祥之地，故有音乐流传（不论外地传人还是自己创造）均顺理成章。到明代中叶，由于木氏家族的东迁，今丽江大研镇取代了白沙的地位后，白沙才改为后来丽江统治层的避暑胜地。

“细”——直译为舌头。

“哩”——东巴文意通藏传佛教名词六字真言“啊嘛呢叭咪哄”，直译为“法轮”或“转经筒”。

“细哩”二字应译为“口诵六字真言”，引申为“诵经调”。

依上所述，《勃拾细哩》本应译为“白沙诵经调”，前文提及，“细哩”可被看作是形声词：“细”——弦乐之声，“哩”——管乐之音，两字组合意即“管弦乐”。这样释译的依据有二：一是纳西人习惯将一切竹管乐器统称为“箏箏”或“冷子箏箏”，即泛指箏箏、横笛、竖笛、箫等类的吹管乐器。二是清代纳西族诗人李玉淇曾在其《巨甸居人》一诗的注释中明确说道：“细黎者，细乐也。迄今丧事处犹用以助哀。声急、悲酸……。”可见当时纳西族地区流传的被称作“细黎”的音乐，其“尚泣、悲酸”等社会功用与“黎调”大体相同；四是有关丽江地方志^①中亦将“细黎”称作“细乐”，而非其它。因此，“细黎”应指代此种以管弦乐器组合的“细乐”乐曲，纳西族老艺人也称此种乐队中不含唢呐的乐曲称为“细乐”或“文乐”，以示与乐队中含唢呐和大响器打击乐器的“粗乐”即“武乐”相区别。

综前所述，有关《勃拾细哩》的称谓虽然可有多种不同的解释，但将其全称释译为“白沙管弦乐”或“白沙音乐”更为适宜；《勃拾细哩》使用的主奏乐器，如苏古独、波波、曲颈琵琶、

^① 即乾隆《丽江府志略》，《光绪丽江县志》，云南省图书馆藏书。

箏篥等在纳西族地区的流传，除部分属于南诏以来的遗物外，大多有可能是随蒙古军队中的回回军携入的，尤其是在元朝后才见诸汉文史志记载的“苏古独”，其在纳西族地区存留的历史，至少在明代已见载于纳西族土司木高的诗文。亦就是说，《勃拾细哩》的形成首先必须依赖并吻合于上述历史背景，只有在这个大的历史背景前提下，《勃拾细哩》才有可能构成其最初的形态。

二、《勃拾细哩》中的东巴乐舞成分

《勃拾细哩》雏形的形成，除了得益于前述历史条件外，也得益于东巴丧葬仪式及其音乐、舞蹈在纳西族民间的广泛应用与存在。据东巴经书记载，纳西族古代丧葬仪式的程序极为繁杂（纳西族丧葬古俗仪式及其唱腔一览表），并且在丧葬仪式中还必须由东巴祭司或民间艺人跳下列舞蹈：

《抗蹉》——汉意为“弓箭舞”，此种舞蹈最早见载于东巴祭天仪式的经典之中，一般被用来寓意“缅怀祖先丰功伟绩”和“射杀敌人等的战争经历”。

东巴经原文：



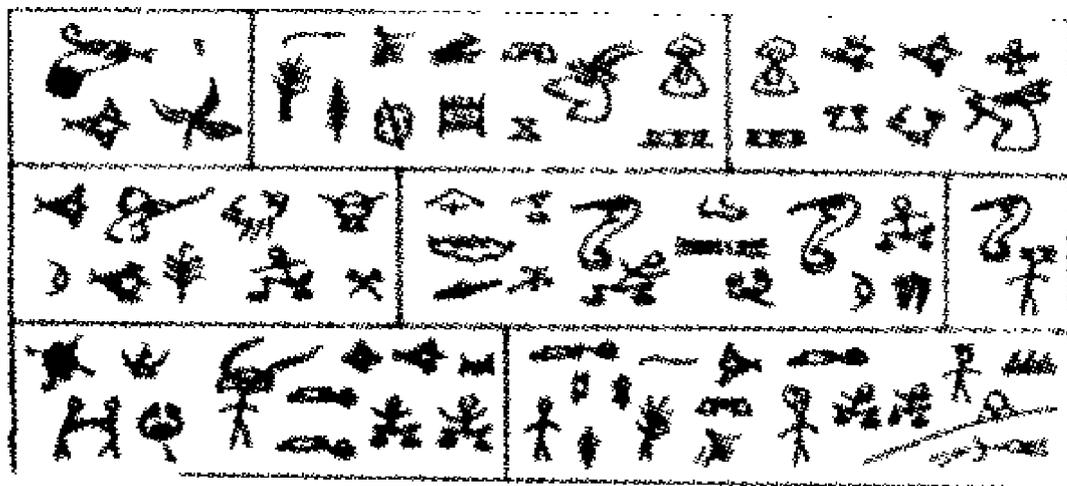
《蹉蹉》——汉意为“赤足舞”，此种舞蹈源于纳西族的桑尼巫师及其驱鬼招魂、祛病消灾等活动中的巫舞，现仍大量见载于东巴《神路图》及《东巴舞谱》中。从 20 世纪以来许多田野考察的材料可以推知，蹉蹉通常是带有某种巫术行为的舞蹈，例如赤脚在尖锐的瓦砾和碎瓷片上跳舞、用口含被烧红的犁铧、用舌

头舔被烧红的钢刀，以及赤足登刀梯、用手在沸滚的油锅里捞东西等令人瞠目结舌的表演，以此寓意驱逐魔鬼的勇气和决心，并表示为亡灵返祖归宗的道路扫清障碍。

《老麻蹉》——汉意为“云雀舞”，此种舞蹈需由二人表演，一人着白装，一人着黑装，舞姿大多是对云雀生活习性的模拟。但在后期的《勃拾细哩》中，此舞却被寓意了“祈祷逝者灵魂顺利进入天国”的意思。

《跨蹉》——汉意为“白鹤舞”，它是东巴丧葬舞蹈中最具代表性的舞蹈之一，也是纳西族民间丧葬仪式中不可或缺的舞蹈之一。在纳西族的整套丧葬文化礼仪中，白鹤通常被用来比喻逝者的灵魂，因而它也是纳西族所有民间丧葬歌曲、东巴丧葬经书，以及其后整套《勃拾细哩》歌词的核心内容。

东巴经原文：



译文：

远古的时候，
人死了的今天，
你应唱着笑着跟他去呀。
假如到了神地，
那是一块儿最适合死者的地方，
逝者虽不能生还，

存者仍将祭祀的规模放在唱跳上。
在白云与黑云的交合地带，
白鹤来跳舞，
白鹤啊，请你不要跳了，
能否用你的羽毛做成帽子
给祭祀者戴上。
此后，他们在死者的面前唱跳，
男的开口唱到，
把死者送过去；
女的用脚跳，
把鬼压下去^①。

很明显，《勃拾细哩》中所保留的上述乐舞最早来源于纳西族传统的东巴舞蹈，所不同的是，传统的东巴舞蹈无伴奏或者可能只有简单的打击乐伴奏，在《勃拾细哩》中却已可能有器乐为之伴奏，使其渐渐朝着器乐与歌舞相结合的套曲方向发展。

三、《勃拾细哩》中的民间音乐成分

除上述传统的、迄今见载于东巴经的舞蹈外，此时期《勃拾细哩》还可能广泛吸纳了纳西族民间的丧葬歌曲，并且在原东巴舞蹈的基础上为其加入了相应的歌词，例如《抗蹉》、《墓布》、《阿丽丽构吉律》等，估计当时有多段歌词，因为直到近现代和锡典家族传承下来的《抗蹉》的歌词还有五段《蹉蹉》的歌词也还有七段之多，而《墓布》则为一段。现将这些歌词引录于下：

《抗 蹉》

（一）

丽江的白云间，白鹤在飞翔，白鹤飞进云层里去了，

^① 东巴经原文、译文均转引自杨德盛、和发源、和云彩《纳西族古代舞蹈和舞谱》第17页，文化艺术出版社，1990.4。

白鹤不会返回来。小鹤小鹰们成群结队地，送白鹤到云天里去。

(二)

亮晶、银光似的海子边，天鹅在飞舞，天鹅不返回来了，
小天鹅小鸭们成群结队地，送天鹅到大海里去。

(三)

高耸的雪山三峰间，白鹿在跳跃。白鹿到雪山头去了，
白鹿不会返回来了。小鹿小山骡们成群结队地
送白鹿到雪山里去了。

(四)

松涛震耳的高坡间，红斑的老虎纵越到松林去了，
松林最雄伟的是红斑虎呀！红虎一去不能返回来了。
后面的小彪小虎们，庄严地送虎到松林坡界。

(五)

迢迢茂密竹林的高整地方，箐鸡展翅飞入竹林去了。
竹林中最美丽可爱的是箐鸡，箐鸡一去不返回来了。
小山鸡们小箐鸡们，送箐鸡到竹林里去。

《蹀躞》

(一)

白天里金光四射的太阳，希望永远放光。
哪料被一堆乌云遮住了，霎时黑暗一片。
我们一步、两步地来跳吧！

(二)

地上绿茵茵的青草，希望万年常青。
哪料下了一场寒霜，霎时一片枯萎黄。
香炉有三支脚，我们一步跳三跳来送吧！

(三)

蜿蜒曲长的金沙江，长流水不断。
它已沙隔江心，只恨变成两条江。
骏马有四蹄，我们一步跳回跳来欢送吧！

(四)

深山密林里，还有千年的树子，
人们居住的村寨里，没有百岁的人。
美艳的鲜花会凋落，油绿的嫩叶会萎黄。
这是世间无常的变更，应是人世间常情的理想。
天上出现南斗六星，我们一步跳六步来欢送吧！

(五)

孔雀飞翔在五棵地方，慈爱的母亲呀！
今晚孔雀似的容颜还留在。一到明日的时光，
孔雀有栖宿的树林，母亲的容颜不知渺在何处？
天上出现北斗七星，我们一步跳七跳来欢迎吧！

(六)

刺宝有个牛筋树石岩，树根千结百绕。
现在岩裂树分开，分成了两棵树。
照亮着八角灯笼，我们一步跳八步来欢送吧！

(七)

白沙这座雪山呀！雪峰怕倒塌。
另屹三峰在前面，眼看雪峰多安心，
不要挂念雪山会倒塌。山腰新开九曲径，
我们一步跳九步来送吧！

《墓布》

丽江上空的白云啊！在白云里边，白鹤随云去。
白云是白鹤的家，白鹤飞去了，白鹤不再回。

小鹤小鹰们，鹰跟鹤，鹤跟鹰，送鹤到云间，到云间。

从《勃拾细哩》中的“胡人”乐器成分、东巴乐舞成分和民间音乐成分三部分的叙述可推测得知，《勃拾细哩》的雏形肇始于东巴教的相关仪式及其舞蹈，发育在“胡人”乐器的携入之后漫长的历史融合之时，初步成熟于纳西族民间传统的丧葬礼仪文化之中。

第三节 汉文化的传入与木姓作家 群体文人诗歌的兴起

1382年以后，纳西族开始进入到“主动接受汉文化”的新的历史发展时期^①。明代以后是纳西族地区政治、经济、军事、文化、艺术等各方面都得到空前发展的历史时期。在政治上，明洪武十五年，朱元璋亲赐丽江阿氏后代阿胡阿德“木”姓，从此丽江木氏土司进入到政治上相对独立的时期；在经济上，明朝是纳西族“茶马古道”兴盛的历史时期，木氏土司的易货贸易已远达今四川理塘、巴塘，西藏的昌都、拉萨一带，甚至远及尼泊尔、印度和缅甸；在军事上，丽江木氏土司的势力范围已远达今四川理塘、巴塘甚至西藏的芒康等地，并以金沙江为界与藏族地区形成了对峙的局面；在文化上，明朝是纳西族木氏土司主动、全面接受汉文化的开始，明中叶以后，木氏作家群体的诗词歌赋数量繁多，大量见载于明朝及其以后的相关作品里；在艺术上，这一时期形成了许多独特的艺术作品，这不仅反映出了此时期纳西族民族宗教东巴教与汉族道教、佛教以及喇嘛教等的宗教关系，同时也反映出了上述几大宗教在纳西族地区逐步融合的趋势。就音乐而言，此段历史时期，大量的中原音乐随同其文化，以及明朝所实行的军屯、民屯和商屯制度一道传入纳西族地区，从而开启了纳西族地区音乐历史的新纪元。

^① 此指自明洪武十五年（1382年）至清雍正元年（1723年）这341年间纳西族音乐历史之发展时期。

一、汉文化的传入

元代以后,随着忽必烈对丽江纳西族地区的征服与统治,汉文化开始初步传入纳西族地区。至元十九年(即公元1282年),在赛典赤的命令与支持下^①,云南开始兴建汉文学校^②,当时的丽江和其它各路一样,也先后设立了几所学校并且得到了元代文人王惠和王升父子的亲自督导,王惠甚至还献出了自己的生命^③。其子王升后因“老经文学”之造诣也被委任为云南诸路儒学提举^④。据载,元代曾有不少中原墨客到过丽江^⑤,这对汉文化在纳西族地区的传播、普及和提高起到了促进作用。这些大的社会背景与历史事件,均为明代木氏上司作家群的出现奠定了基础。

二、木姓作家群体文人诗歌的兴起

明代,纳西族地区进入了以木姓作家群体为标志、用汉文进行诗歌创作的第一个全盛时代。他们创作的诗歌具有较高的水准,先后被收录到明朝钱牧斋的《列朝诗集》及清代纪晓岚等人编撰的《四库全书》中,有的诗词歌赋在民国年间还被赵藩收录到了《云南丛书》、《滇诗丛录》、《滇文丛录》、《滇词丛录》等书中。从现有的资料分析,木姓作家群体的诗歌创作跨越数百年,最为著名的是被称为“木氏六公”的木泰、木公、木增、木高、木青、木靖。他们不仅开启了纳西文人用汉文创作诗歌的先河,还为后代民间文人汉文诗歌的创作起到了良好的垂范作用。更为重要的是,木氏家族对汉文化的学习与推崇,为日后汉族音乐文化在纳西族地区的传播、普及和民间文人雅士对汉传音乐的接受

① 《元史·选举制》：“命云南诸路皆建学，以祭先圣”。

② 《元史·氏族本记》：“设云南诸路学校，其教官以蜀十充之”。

③ 见于《王惠墓志铭》：“省复委推事建昌、丽江诸道……于次年去世”。

④ 见《王升墓志铭》：“充任云南诸路儒学提举，充秋闱弥封官，董治大理、永昌、丽江、鹤庆、姚安、威楚诸路学序，所至庙宇圣像一新，复学田一千四百九十双，皆摩崖祭之”。

⑤ 如《云南志略》的作者李京，以及上沂——字思鲁，宣文阁博士等。

与膜拜等，均起到了良好的促进作用。这种历史的形成，与木氏久慕中原文化、坚持长期全方位的开放政策密切相关。此外，明代以来不少中原文化名人来到丽江，例如明正德年间的蓟羽士、嘉靖初年的周月泉，以及杨慎、张含、徐霞客等，他们为木氏作家群体诗歌创作水平的提高也起到了积极的促进作用。

第四节 汉族文庙（儒学）礼乐的传入

随着汉文化的不断传入和纳西族木氏土司对汉文化的大力倡导与扶持，汉族音乐也逐渐传入纳西族地区。从现有的资料分析，此段时期传入纳西族地区的汉族音乐虽然与道教的传入密切相关，但最为普及的汉族音乐则是与礼乐文化密切相关的文庙儒学礼乐。文庙音乐是随着汉族儒学礼乐传入纳西族地区的，因而纳西人又将此种流传在丽江汉族学宫、书院内的音乐称为“礼乐”或“儒学礼乐”。丽江通判孔兴询曾在其《创建丽江文庙碑记》中写道：“因思变迁之道，必赖以礼乐……”，可见礼乐文化在其心中所占有的重要地位。孔兴询不仅是纳西族历史上第一位将“官学下移”的“政府官员”，也是捐俸创建丽江第一所“有教无类”学校的人，他在纳西族地区任职期间，大力倡导儒学、教化礼乐，并以切身的努力和行动，实现着“共沐圣天子之休风，礼乐兴而教化行”的崇高理想。此外，孔兴询还是第一个为纳西人捐造乐器，并引进以器乐为表现形式的儒学礼乐——文庙音乐（亦称大晟乐）的人，因而孔兴询为丽江纳西族儒学礼乐的传播起到过奠基性的作用。乾隆《丽江府志略》载：“孔兴询，山东曲阜人，圣裔六十六代孙。其通判府事，莅任年余，见丽山川清奇，人才秀美，力请分学造士，事几挠于土舍，公持之益坚，捐俸倾囊，创建学宫，化导夷民，迄今人识礼义，习诗书，皆公力也。”如今看来，汉族儒学礼乐在纳西族地区的传播与普及有着主观与客观两方面的原因。主观而言，儒学礼乐的传入与丽江末任通判孔兴询直接相关，而对儒学礼乐的传扬和光大，除

了杨秘等汉族流官的大力倡导和扶持外，客观上却是和纳西人对儒学礼乐的顶礼膜拜心理分不开的。1382—1723年的三百余年，是纳西族主动全面接受学习汉族文化的重要历史时期，但依据相关文史资料的记载分析，此段时期儒学礼乐的传播几乎仅局限于木氏土司家族内部，几乎尚未涉及到纳西族民间，为此笔者将其形象地称为“木氏官学”时期^①。

康熙三十六年庚辰（1693年），通判^②孔兴询临任丽江后，不仅劝说木氏土司捐资助学，自己也慷慨解囊捐献薪俸，同时还多方劝募“伐丽木，购民地，布置经营阅二载讫工……”建起了一所初具规模的学宫。《古今图书集成》载：“孔建儒学，仿照东鲁家庙式建黉宫于府治之东。”难怪后人评说“此举可谓知先务而无愧于圣人之裔矣”^③、“丽有学，自康熙三十九年通判孔公始。”^④亦如孔兴询所曰：“丁丑，临丽伊始，睹山乡之灵秀，与风俗卑陋异，不禁喟然三叹。……于是，有惊其事者，有危其事者。谓古今来未构之业，一旦自我而辟，既拂夷情，复鲜经费，脱事或成，异日秧满量移继起泛人，保无风雨飘摇，同于梓泽丘墟？”^⑤尽管当时孔兴询的权力不大，但其教化纳西人之心切，因而在捐薪建学之同时还为初建后的学宫捐造了“编钟十六枚，编磬十六枚，鼓两面。”^⑥此外，当时丽江学宫见于记载的乐器还有“大钟一架，

① “木氏官学”这种特殊的文化形式，具有着强烈而浓郁的忠君报国思想。例如木公为纪念嘉靖皇帝所赐御书“辑宁边境”四字而作的诗歌中曰：“辑宁边境自天来，跪捧黄章向北开。金函涂龙蟠御字，玉音玺篆焕云雷。”再如其《慰怀》诗曰：“丽水遐荒外，兵戈镇极边。赤心悬北阙，青眼待南滇。”此外，例如象“腰系黄金重，诚心报国家”等类的诗句，在“木氏六公”以诗歌创作为主的文化作品中可说随处可见，具有着典型的代表性。亦正因为木氏家族与汉民族的频繁交往和对儒学礼乐为代表的汉族文化的全盘接受，所以才使得日后儒学礼乐在丽江的普及具有了良好的文化土壤与氛围。

② 通判——助理知府办事之官员，相当于副知府。

③ 管学宜《修丽江学记》。

④ 《创建文庙碑记》。

⑤ 《创建文庙碑记》。

⑥ 《丽江府志略》。

玉磬连特磬共十六枚，启祝、止敌各一，悬鼓、搏拊琴各二”^①。由此得知，当时儒学礼乐在纳西族地区已很普及。此种时局的形成与巩固，除了孔兴询的努力外，与后续到丽江任职的杨秘、管学宣两位流官知府的努力也是分不开的（详后文）。所以说，儒学礼乐在丽江纳西族中能得以迅速的传播与普及，是与汉文化在纳西族地区有“漫长的历史”和“较高的起点”这两方面密切相关的。漫长，此指汉族儒学传入纳西族中的年代具有着悠久的历史，虽然儒学礼乐在纳西族地区的传播无广泛意义上的群众基础，但在木氏土司统治的近500年中，汉文化始终是各种传播文化中的主流文化；高起点，此指纳西民间首次接触汉文化，即为正统的儒学及其一整套礼乐，且真传于孔氏门宗，例如在丽江任职知府中还包括第二任孔氏知府孔继圻^②。可以说，在一代代汉族或其他民族官员、学官等的不断的努力下，使得此时期儒学礼乐在较短的时间内便在丽江纳西族社会生活中迅速普及。

第五节 《勃拾细哩》的早期

大约自明嘉靖二十七年——清雍正元年（1548—1723年）即“蕃纳战争”至“改土归流”的近200年，是《勃拾细哩》的第二个历史发展阶段（即早期）。

1548年至1723年前后，是汉族道教音乐和儒学礼乐文化大量传入纳西族地区的重要历史时期。此时期，《勃拾细哩》在其雏形即东巴祭祀歌舞和纳西族民间传统丧葬民歌的基础之上，又逐步吸收、融合了汉族地区传人的词牌、曲牌音乐，例如北曲、南曲、南北曲中的《叨叨令》、《一封书》、《寄生草》等。这点至今仍然明确无误地见诸于清乾隆八年（1743年）成书的《丽江府志略》中：

① 《丽江府志略》。

② 《丽江府志稿》名宦志曰：“孔继圻，山东曲阜贡生圣裔也。乾隆四十八年知府事，正身率属，奸吏剑迹”。“民无冤狱，捐俸重修文庙，引诱后进，土风不变，至今爱戴不忘”。

“……夷人各种，皆有歌曲、跳跃、歌舞，乐工称‘细乐’。箏、笛、琵琶诸器与汉制同。其调亦有《叨叨令》、《一封书》、《寄生草》等名，相传为元人遗音。”从上述文献记载可得知，此时期在纳西族地区有大量由汉族、白族地区传入的词牌、曲牌音乐流行，因此必然要被《勃拾细哩》所吸收保留，并且最终形成文献中所描述的除“歌曲、跳跃、歌舞”之外，还有“细乐”以及被称作《叨叨令》、《一封书》、《寄生草》等曲牌音乐一并流传的现象。

在今天看来，《勃拾细哩》的成型与其吸收了大量的汉传词牌、曲牌音乐和乐器的历史密切相关，也就是说，汉族音乐文化一方面对已具雏形的《勃拾细哩》产生了极为重要的影响，另一方面也可能为当时的纳西族民间艺人提供了一个广泛吸收汉族乐器及其音乐曲牌的良好契机，因而《勃拾细哩》成型的重要标志大致也反映在其曲牌与乐器数量的增加等方面。现将这些见诸文献记载的由汉族地区传入的曲牌音乐作如下简单提示：

【南曲】是宋末元初流行于南方的戏曲所用各种曲调的统称。其主要用韵以南方语言为标准，常用箫笛伴奏，大多采用五声调式。

【北曲】即南曲之对称，它是宋末元初就流行于北方广大地域的、大多采用七声调式的各种曲调的统称。北曲主要以中原音韵为准，以弦乐器伴奏。

【南北曲】即上述两种曲牌形式的泛称。明清之际又有了更进一步的发展，如明朝汤显祖的《牡丹亭》及清朝洪升的《长生殿》等，均采用了此种南北合套的形式。

【叨叨令】为南北曲曲牌，最早见于宋末元初，元中叶得到了较广泛的运用。

【一封书】初为南曲曲牌，后为《十番鼓曲》之一，广泛流行于江浙一带，因曲中有一封书之曲牌名称而得名。就曲式结构而言，《一封书》属于散套结构，通常全曲由序鼓、一封书、剔银灯、浪淘沙、接头、快鼓段、这一风、效丈等八段组成。

【寄生草】属北曲曲牌，也为民间曲牌。明代前（主要是明代）运用较为广泛，并且大量见载于文献中，例如沈德符《顾曲

杂言》曰：“嘉、隆（1522—1577）间，乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》……之属。”清代后，“寄生草”作为戏曲曲牌载于文献的例子更是不胜枚举。清代末年，它曾被许多地方剧种作为保留曲牌，现仍见于诸如锡剧、川剧高腔和云南花灯等剧种中。

乾隆《丽江府志略》记载，此时期用于《勃拾细哩》的乐器除了箏、笛、琵琶诸种乐器外，还有冷得笙策（横笛）、二黄（类似京胡）、胡琴（中胡）等。也就是说，此段历史时期，《勃拾细哩》在原有的基础之上还吸收了大量由外地传入纳西族地区的汉族（辞）词牌、曲牌音乐，以及箏、（横）笛等乐器。因而此段历史时期纳西族地区音乐文化的发展，实际上为《勃拾细哩》日后的渐次转型起到了承上启下的作用。

第六节 多种宗教音乐的相互浸透 与东巴教音乐的衰败

此时期，其他民族的宗教如汉族的道教、佛教，藏族喇嘛教等继续传入纳西族地区，并得到了纳西族统治阶层的大力扶持，因而这些宗教及其音乐开始在纳西族地区得到了迅猛的发展，呈现出了多种宗教相互并存、浸透的较为特殊的历史局面。

一、道教及其音乐的传入

道教在纳西族中的传播，有文物可供资证的年代虽不早于明朝万历年间（即1573—1620年），但早在南诏时期，道教就已在西南边地传播了。关于这一点，我们可依现存的若干历史文物证明，例如《南诏德化碑》在其铭文中就开宗明义地指出：“恭闻清浊初兮，运阴阳而生万物；川岳既列，树元道而定八方”等，此外在碑文中还多次提到“阐三教，宾四门”、“道治中外宁”、“官设百司”、“绍开祖业……”等道教用语；另外，在南诏时期，统治阶级不仅大肆渲染“天、地、水三宫”神灵（“三宫”民间

亦称作“三元”，传说山官赐福、地官赦罪、水官解厄）所具有的神力与作用，同时还将其明确无误地载入了碑文^①，因此推知当时隶属于南诏的纳西先民在此种历史氛围中不可能不受到道教思想的影响。元末明初，特别是纳西族土酋阿甲阿德接受明太祖朱元璋所赐“木”姓后，汉文化及以其为载体的道教随之大量地传入纳西族地区。直至今日，在纳西族民间还保留着诸多关于此段历史的遗迹，例如“白沙壁画”中多宗教相互融合的画面、现今仍然保留完整的法云阁顶部所绘制的巨型八卦图，以及纳西族民居上刻制的、沿用至今的道教“阴阳图”（亦称“双鱼图”或“狮子尾”）等等。尤其是玄天阁、真武祠、观音阁、观音堂、大定阁、元天阁等道教宫观的建立^②，都为道教音乐在纳西族地区的传播奠定了良好的基础。因此可以推知：道教在纳西族中的传播与普及（据现今有物可供资证的年代）至迟已于明万历年前后正式开始，当时在纳西族地区所流行的器乐的演奏形式、文化内涵、形态特征应与今天在纳西族地区广为流传的道教洞经音乐有某种直接的渊源关系。

二、藏传佛教及其音乐的传入

据载，藏传佛教大致于元至元13年（1276年）便已传入纳西族地区，尤其盛行于今东部纳西族方言区，并先后建有阿半罗寺、者波格罗寺；元至正16年（1356年），噶举派在者波建寺，明嘉靖35年（1556年），格鲁派在者美戈建寺^③。由此可见，在木氏土司治理纳西族地区的近500年的时间里，藏传佛教对纳西族地区的浸透从未停止过。

随着藏传佛教的传入，其法仪音乐也随之相继传入，我们现在虽然已无法知道这些音乐在当时的流传详情和形态特征，但亦

① 详见《南诏德化碑》，载《新唐书·南诏传》

② 详见乾隆《丽江府志略·礼俗略》的相关记载。

③ 详见《宁蒗县纳西族社会历史调查之一》第78页。

能从以下历史痕迹去寻找这类音乐及其特征：一，白沙壁画中的历史遗迹。白沙壁画是保存在丽江白沙琉璃殿、大宝积宫，以及大定阁等庙宇类的明代壁画，其最大特点是汉传佛教、汉传道教，以及藏传佛教等多种宗教文化与艺术流派的兼容并蓄。例如其中的如来会佛图就对某些法器（乐器）有翔实的描绘。二，东巴绘画中的历史遗迹。藏传佛教绘画是古代纳西族东巴绘画的渊源所在，东巴绘画中借鉴唐卡风格所表现的内容，几乎全部都与东巴法事、仪式、道场及传说、典故等内容相关，例如其中最为著名的卷轴画“恒日平”或称“恒忍”（即神路图）中，就有许多关于东巴法器（乐器）的形象描绘。三，东巴文字中的历史遗迹。东巴象形文字中有许多专用于东巴法器（乐器）的文字（详见有关乐器及东巴象形文字一览表），其中芒筒、喷呐、喇叭、海螺、牛角、碰铃、板铃等均源于藏传佛教。以上资料说明，此时期在纳西族地区流行的藏族佛教音乐，与今天仍然流行的藏传佛教寺庙音乐无太大区别，这些音乐均为藏传佛教仪式所用，如在纳西族各地的藏传佛教寺庙里每年一度的“巴蹉”（意即跳神大典），以及每年农历七月文峰寺所进行的“久知多”（类似于汉族地区的庙会）中，都要举行相应的音乐活动^①。

三、汉传佛教及其音乐的传入

汉传佛教传入纳西族地区的年代一般也可上溯到南诏时期。元朝以后，特别是明朝以来，木氏土司“醉心佛乘”的事例始见于各类汉文史志。明末的《滇南纪略》称：“丽江土官自明朝开国以来，惟一概而定，素不知兵，俗多好佛，常以金银铸佛，大者丈余，次者八九尺，再次者两三尺不等，如是罗列供养。”^②木氏土司自明以来除在丽江广建佛教寺院（例如福国寺^③、法云

^① 详见郭大烈、和志武《纳西族史》第394页，四川民族出版社，1994.8。

^② 《云南史料丛刊》第一集，第106页。

^③ 详见《徐霞客游记》之相关记载。

阁、琉璃殿、大定阁等）外，还与当时著名的僧侣有着广泛交往，例如木增就与当时云南呈贡高僧见晓法师交往甚密，并与其共同参补了《华严海印忏仪》42卷^①。此时期丽江木氏土司曾先后捐施山西的五台山、浙江的普陀山、四川的峨眉山和安徽的九华山。据说，由于丽江木氏土司是前述四大佛教名山寺庙的大施主之一，因而能使菩萨显灵讲法、造福善男信女。特别是木增对云南佛教圣地鸡足山的巨额捐施，使其前后建盖了习檀寺，华严寺的藏经阁、九重崖的袖轩，以及文笔山的尊胜塔院等，其中范承勋在其《鸡足山志》卷4中称习檀寺“宏丽精整遂为一山之冠”。也就在此段历史时期，汉传佛教音乐也先后传入纳西族地区，并在民间得到了普及，这较为集中地体现在了大佛寺、金山寺、龙泉寺、皈依堂、喜祇园等寺庙每年一度的法会仪式与庙会之中，与此同时也较为明显地体现在了纳西族民间的丧葬仪式之中。

四、东巴教音乐的衰败

自汉文化全面、系统地传入纳西族地区以来，纳西族传统文化中的主体部分——东巴文化及其音乐，就开始了逐渐退出纳西族统治阶层政治、文化、艺术等各个方面的历史。在政治上，东巴祭司不再享有至高无上的地位而从原先木氏统治阶层的“国师”渐变为民间的一般神职人员；在文化上，原先传统的东巴文化被木氏统治阶层视作一种低俗的民间文化，象形文字被木氏看作是不甚科学的“牛头马面”；在艺术上，原先在纳西族统治阶层中极为普及的、以吟诵、唱诵等为主要表现形式的祭祀性乐舞、仪式性音乐，也逐渐被汉族儒学礼乐、词牌曲牌音乐，以及后来在纳西族地区最为普及并盛行的洞经音乐等器乐音乐所替代。因而最终形成了改土归流之后东巴教及其音乐逐渐退居到纳西族聚居地之山区和半山区的流布格局。

^① 释国鼎《滇释记》卷三及补遗。

小 结

木氏治理时期是纳西族地区政治、经济、文化和艺术各个方面空前发展的历史时期，同时也是其音乐文化逐步实现“多元并存与发展”的又一重要的历史时期。

一方面，随着蒙古军队的进入，许多新的文化、艺术及其音乐形式也传入纳西族地区，尤为重要的是，此时期许多与蒙古军队相关的“马背乐器”，例如苏古独、箏篥、波波、龟兹琵琶、胡琴等相继传入纳西族地区，成为后来的《勃拾细哩》乐队的主奏乐器。

另一方面，随东巴仪式的逐步繁杂或日趋成熟，东巴音乐在纳西族民间生活中占有了越来越重要的位置，不论统治阶层还是平民百姓，都将其看作是纳西人相互认同的极为重要的标志之一，因而与之相关的祭天仪式音乐，尤其是唱腔得到了空前的发展，这主要表现在与祭天仪式密切相关的大量的祭天古歌及其歌词见载于东巴经书中。

再一方面，随着汉文化的全面传入，汉族地区的许多音乐文化形式也相继传入纳西族地区，这无形中给纳西族民间传统的丧葬器乐、歌舞组曲《勃拾细哩》的孕育与发展提供了良好的社会背景与文化基础，同时也给其大量吸收汉族地区传入的词牌、曲牌音乐及其相关的乐器等提供了良好的契机。据文献记载，此时期《勃拾细哩》吸收的汉族词牌、曲牌音乐主要有《叨叨令》、《一封书》、《寄生草》等，这为后期《勃拾细哩》的逐步转型奠定了基础。此外，大量的汉族文庙（儒学）音乐已在纳西族地区逐渐呈普及之势，这除了反映出当时纳西族地区对汉族礼乐文化的仰慕，也反映出纳西人对汉族儒学礼乐的尊崇和认可。尤为重要的是，此时期汉族的道教、佛教，藏族的藏传佛教等继续传入纳西族地区，并得到了纳西族统治阶层的大力扶持，为此，此时期不论是道教、佛教还是藏传佛教，均在丽江修建了大量的宫观、庙宇，从而也使得与之密切相关的音乐文化有了较大的发展。

总的看,木氏治理的近500年,是纳西族文化逐渐汉化的关键时期,它为以后汉族地区的皇经音乐、洞经音乐,以及其它形式的器乐音乐在纳西族地区的传播与发展等奠定了良好的社会氛围与文化基础。这些历史发展的迹象可在以下表格中得到某种直观的反映:

朝代	执政土司		起迄年代		代表性乐种	备注	
	纳西名	汉名	中原纪年	公元纪年			
元代	阿琼阿良		光宗四年——至元五年	1253—1269	民间传统音乐(歌舞音乐、民歌、器乐)东巴教(唱腔)音乐《物拾细哩》(萌芽期)	1253年为茶罕章管民官,1263年为茶罕章宣慰司	
	阿良阿胡		至元六年——大德五年	1270—1301			
	阿胡阿烈		大德八年——至正十六年	1302—1356			
	阿良阿胡		至元六年——大德五年	1270—1301			
明代	阿甲阿得	木得	洪武十五年——二十三年	1282—1290	传统民间音乐(民歌、器乐、歌舞音乐)宗教音乐(藏传佛教音乐、汉传佛教音乐、道教音乐、东巴教音乐)《物拾细哩》(雏形期)	朱元璋钦赐木姓	
	阿得阿初	木初	洪武二十四年——永乐十七年	1391—1419			明朝授中顺大夫
	阿初阿土	木土	永乐十八年——宣德八年	1420—1433			授太中大夫参政
	阿土阿地	木森	宣德九年——正统六年	1433—1441			授人中大夫资政
	阿地阿习	木资	正统七年——成化二十一年	1442—1485			授太中大夫
	阿习阿才	木才	成化二十二年——弘治十五年	1486—1502			授太中大夫
	阿才阿秋	木定	弘治十六年——嘉靖五年	1503—1526			授中宪大夫
	阿秋阿公	木公	嘉靖六年——三十二年	1527—1553			授中宪大夫
	阿公阿日	木高	嘉靖二十三年——隆庆元年	1554—1568			授中宪大夫
	阿日阿都	木东	隆庆二年——万历七年	1569—1579			授中宪大夫
	阿都阿胜	木胜	万历八年——二十四年	1580—1596			授通奉大夫
	阿胜阿笔	木笔	万历二十四年——三十五年	1596—1597			授中宪大夫
	阿笔阿寺	木增	万历三十六年——天启元年	1598—1624			让位于儿隐居芝山
清代	阿寺阿春	木懿	天启四年——康熙七年	1625—1668	传统民间音乐(民歌、器乐、歌舞音乐)宗教音乐(藏传佛教音乐、汉传佛教音乐、道教洞经音乐、东巴教音乐)《物拾细哩》(成型期)	1660年奉吏部颁授丽江府	
	阿春阿俗	木俗	康熙八年——康熙十一年	1669—1671			授世袭土知府
	阿俗阿肖	木肖	康熙十七年——二十一年	1678—1691			袭职知府
	阿肖阿挥	木挥	康熙二十一年——五十九年	1692—1721			袭职知府
	阿挥阿让	木让	康熙五十九年——乾隆元年	1722—1723			由世袭知府降为土通判
备考	此后相传七代,并随清代的灭亡而告终结。辛亥革命后,木氏家族成员仍然出任“土通判所使”之职。						

注:1)本表依据1516年(正德十一年十二月)张志淳序、明嘉靖二十四年杨慎后序)成书的《木氏宦谱》、冯时可万历末成书的《丽江木氏六公传》,以及《明史·云南土司传》、《皇明恩纶录》、《丽江木氏宦谱比较表》(《丽江文史资料》第四辑第21页)等资料,并且参照郭大烈、和志武《丽江木氏土司世系表》(载《纳西族史》第354—356页)绘制而成。

2)上表“代表性音乐”一览中突出部分表示新出现的乐种及其传入或形成的大致时期。

第五章 改土归流时期 (公元 1723—1840 年)

此指雍正元年(1723年)“改土归流”,至道光二十年(1840年)“鸦片战争”这117年间纳西族音乐历史之发展时期。

概 述

明崇祯十七年(1644年),李自成率领农民起义军攻陷北京,崇祯皇帝自缢煤山。随后,清军入关,李自成退离北京,于次年死于湖北。清军入京后,建立了强大的清帝国。顺治三年(1646年),大西军领袖张献忠战死四川,使得整个西南处于一片混乱之中。顺治四年(1647年),大西军余部在李定国等人的带领下进入云南,继续其“扶明抗清”的大业。顺治十六年(1659年),吴三桂率领清军大举入滇,在占领了昆明的同时,很快消灭了进入云南的大西军残部,并于康熙元年(1662年)在昆明杀害了永历皇帝。康熙十二年(1673年),吴三桂在云南叛乱(史称“三藩之乱”^①),清军经过八年的征讨,终于在康熙二十年(1681年)平定了吴三桂的叛乱,使云南步入到一个政治、经济、社会、文化等诸方面都空前发展的、稳定的年代。在上述动荡至稳定的社会变革中,丽江木氏土司也由明中叶开始的

^① “三藩之乱”指康熙十二年至二十年(1673—1681年)间发生的一场给清政府带来严重危机的内乱,“三藩”指驻守云南的平西王吴三桂、驻守广东的平南王尚可喜、驻守福建的靖南王耿继茂。

极盛迅速走向衰落。

雍正元年(1723年),丽江在全国率先实行了改土归流^①,并且在此后清朝所实施的一系列治边政策的影响下,社会、经济等方面都得到了—些进步,人民安居乐业,因而其文化、艺术,以及音乐等诸方面也得到了极大的发展,这在文化教育方面的表现尤为突出。改土归流后,纳西族地区打破了以往木氏土司在文化上的垄断局面,为日后造就大批纳西族中下阶层的文化艺术人才奠定了基础。在康熙四十五年(1706年)丽江设立学校(庙学)的基础上,到了乾隆五年(1740年)丽江已建立书院两个,义学馆二十个。从此后,汉文化不再是木氏家族的“私学”,而成为广大民众的“公学”,这种“官学下移”的现象,使得受教育者在一定程度上不再受门第的限制,社会各个阶层的纳西族子弟入校学习汉文化已成为—种时尚。在此种社会历史背景下,纳西族的礼乐文化连同其后与礼乐文化及科举背景密切相关的洞经音乐文化得到了空前的发展,同时纳西族的民间文人也开始运用汉族诗歌的韵律特点,结合纳西族传统的民间歌曲,完善了“大调”这种新型的民间叙事歌曲体裁。

^① 全面的改土归流始于清雍正四年至九年(1726—1731年),它是清政府对西南滇、黔、粤西三省地区各少数民族实行的一种行政体制,其核心是废除原有的土司制度,确立朝廷轮流委派行政官员异地做官的制度。土司制度由来已久,其中心内容为“因俗而治”,即凡部落首领降清者或协助清朝政府作战有功之土官、酋官,均可被封为土司,此习沿自明朝。在中国历史上,改土归流政策的实施,曾对当时中国西南各少数民族的政治、经济、文化、社会生活等各个方面产生过积极的影响。改土归流所实行的封号主要有以下几类:土司又可分为宣慰司、宣抚司、安抚司、长官司,这些职务相当于一至六品官职;土官则分为土知府、土同知、土知州、土通判、土州同、土知事等,这些职务相当于四至九品官职。所有的土司、土官之品位与汉族官员相比,平均都要低—级,但是可以世袭。从文献看,清朝政府的改土归流政策始于云南,而云南的改土归流政策则开始于丽江。因此可以认为清朝政府改土归流政策的实施是从纳西族开始的。

第一节 汉文化的普及与旁姓作家 群体文人诗歌的繁荣

1723年以后，纳西族历史上与“木姓官学”相对的“旁姓俗学”得到了空前的发展。此段时期，汉文化在纳西族中的传播已逐步由“学在官府”向“官学下移”过渡，也就是说，汉文化此时期在纳西族地区的传播已深入大众阶层，并呈现出逐渐普及与提高的态势。此种局面的形成，与“改土归流”政策和科举制度在丽江的实施这两个大的历史前提有着极为密切的联系。

一、汉文化的普及

前文提及，明洪武年后，丽江木氏土司不仅加大了对对外开放的力度，同时还积极吸收先进的汉族文化，一方面，他们以吸收正统的儒家思想和传统观念为自豪，这使得纳西族原有的、以东巴象形文字为代表的东巴文化逐渐被强大的汉族文化所替代；另一方面，接触汉文化后的历任木氏土司开始对“牛头马面”（即象形文字）产生鄙视和排斥的心理，最终造成了本民族文化在竞争中逐步失势，并渐渐退避山区的文化流布格局。与此同时，以汉族语言文字为主流的新兴的儒家文化迅速渗透到了纳西人社会生活的方方面面，开始占据主导地位，并且随着开科取士制度的实施，吸引了越来越多的读书人走上仕途。正因如此，纳西族文人对汉文的学习和运用自然势在必行，此种“旁姓俗学”的社会现象与纳西族地区原先的“木姓官学”的社会现象形成了巨大的反差，它的出现，可以说是儒学礼乐在丽江纳西人中全面传播与普及的最终结果。

二、旁姓作家群体文人诗歌创作的繁荣

据各种相关文献的记载，自1723年至1820年这段不足100年的时间内，旁氏作家群可列举的著名人物就有马子云、牛焘、

周之松、李洋、李樾、桑氏兄弟、杨竹庐，以及妙明和尚、杨氏父子等。他们当中的绝大多数人均曾经是丽江各个乐会的成员，因而在纳西族文化史上，旁姓作家群体的兴起同时也意味着汉族礼乐文化在丽江的普及与繁荣。综观纳西族音乐文化的发展历史，此段时期在旁姓作家群体中，尤以“马笛”和“牛琴”最为著名。

【马子云】(1782—1849年)原名马之龙，自号“雪楼”，因终生酷爱并擅长演奏竹笛而被纳西族民间喻为“马笛”。其祖辈为回族，但世居丽江，从纳西风俗，并与纳西人家互为姻娅。马子云才华横溢，但从小高傲不凡，愤世嫉俗。一生著有《雪山诗林》、《阳羨茗壶谱》、《卦极图说》等著作。云南大儒赵藩^①曾写《马子云先生传》，现节录于后：“马子云，丽江诸生，长身鹤立，少慧，好学，试辄前茅。喜谈天下古今利弊，思有以匡济于世。嘉庆末……西洋英吉利输鸦片烟入广州，浸进遍中国。滇处边远，害尤及之。子云慨然草《去官邪，除鴉毒论》千余言，于提学试经之日附之上，讽以人告。提学骇詫。以狂妄违功令，褫其衿……。”^②不仅如此，马子云还曾险遭致杀身之祸，后得到当时在云南做官的林则徐相救才得以幸免。此后，马子云携一柄红毛剑和一支铁笛，开始了他十余年周游 13 行省的“云游”生涯。马子云的诗歌词赋现存 500 余首，其中以赋文《笛赋》、《琴赋》、《方琴赋》和散文《玉龙山记》、诗词《玉龙山白雪再歌》等最具有代表性。

《玉龙山白雪歌再歌》

看山爱白雪，看雪爱白云。
高歌白雪曲，相赠云中君。
云中君，不我顾，
歌声破空云飞去，招来明月挂高树。

① 近现代云南文豪，曾任广州孙中山大元帅府交通部长一职。

② 详见赵藩主编《云南丛书·雪楼诗选》第 134 页。

《玉龙山白雪歌—再歌》是《玉龙山白雪歌》的续篇，全诗意境优美，情思灵动。该词后被纳西族文人周霖谱成了歌曲，并且在纳西族知识阶层中颇为流传。此外，马子云还写过大量的与音乐相关的诗歌，《从刘寄庵先生大观楼咏笛》：“凭栏昆水秋，仙侣同画舟。中有三江五湖客，始辞岳阳黄鹤楼。先生爱我吹玉笛，风起云飞蛟龙愁；波涛倒流三百里，太华千仞随惊鸥”就可谓是其一生酷爱音乐的真实写照。

【牛焘】(1790—1858)字涵万。其诗才横溢、潇洒，写景如诗如画，意味深远，现留有《寄秋轩吟草》三卷。其因一生酷好弹琴度曲，并且擅长演奏古琴而得“牛琴”雅号。牛焘的诗作多以纳西人的日常劳作或喜闻乐见为素材，因而深受纳西民众的喜爱。以下便是其反映音乐生活的诗歌数首：

《花马竹枝词》

(一)

六诏遗民概已非，河山风景尚依稀。
匏笙芦笛家家吹，白雪梅花处处飞。

(二)

月下何人毕篥吹，齐声高唱踏蛮儿。
算从边塞西风起，踏到落花三月时。

(三)

父老犹传《塞上曲》，子规啼裂满山竹。
含思婉转《一封书》，寄向何人泪盈掬！

(四)

麦垅青青稚子骄，含风袅袅柳枝条。
柳条盘作青丝笠，麦管吹成碧玉箫。

此组诗歌，可谓牛焘对纳西族音乐历史所作的精当点描与回顾，该诗从“匏笙芦笛家家吹”的唐宋，到“含思婉转《一封书》”的明清，使人感受到了一种古往今来的历史诉说。

第二节 “仕学之风”的盛行与 “儒学(文庙)礼乐”的鼎盛

仕人阶层以及文人音乐家的出现,充分证明了此时期儒学礼乐在纳西人的社会生活中占据着越来越重要的地位,同时亦说明了仕学之风在纳西族民间已基本形成。较为突出的表现就是,随着儒学礼乐在丽江纳西族中的逐步普及与深入,丽江得中功名者渐越百人,例如李榭等翰苑庶吉士 2 人,王春藻等进士及第 7 人,才正源等举人 60 余人,杨道淳等副榜 10 人,杨穆之等优贡 31 人,牛焘等拔贡 20 余人。

一、“仕学之风”的盛行

“仕学之风”在纳西族地区的盛行,是伴随着清政府“改土归流”政策的实施而开始的。丽江“改土归流”后的第二年,辽宁人杨秘临任丽江知府。他在位期间,为纳西人民的社会进步和汉文化的普及作了极大的贡献。乾隆《丽江府志略》载:“杨秘,汉军正黄旗人,监生。雍正元年知府事,有廉能名,时承丽凋敝,公专务德化,首除苛派万余金,苏良民之没为奴者五百余户次,均赋役,劝垦田。理冤狱,移风俗,凡厥善改,靡不实心举行。城郭官廨,雪山书院,皆公所创修。建学宫,规模宏丽,购藏级笈,资协膏伙,于作育人才,尤为三致意,虽龚黄无以过焉。郡民载德,立祠祀之,录人名宦祠。”此外,《云南通志·名宦志》、《清代轶闻》卷一“扬秘治行说”中也称扬秘不仅向纳西民众“授以种田之方”,更“教其向学之志”。并且在前任通判孔兴询所创建的文庙之基础上,改建、扩建了丽江学宫。此外,他“搜书籍,资膏火,俾诸生及民之秀者,咸肄业矣。”同时还为丽江学宫捐造过大量的乐器、祭器。

乾隆元年(1736年),江西籍的进士管学宣即任丽江知府后,也秉承以往历任知府美德,“修学宫、振书院、设义学。”

《丽江府志略》记其“……甫下车，重修学宫，建养济院。劝农业，稽查田赋，广修义学，以宏造就。购书籍，聘名师，寒士便之。每夜深，出门巡察，发现勤于诵读者，记其门，资以薪米。由是上风日上，又虑文献无征，辑有郡志略二卷。其离任时，郡人老幼攀辕泣送，数十里络绎不绝；士子有送二、三日路程者。”

此外，一直辅佐上述两位知府教化纳西学子的儒学教授、进士万咸燕，也是为丽江儒学礼乐的普及和逐步走向成熟作出过重大贡献的一位汉族官员。有史记曰：“万咸燕，云南石屏人，辛丑进士。雍正二年任丽江学官。博学，能诗文，善训诲……”他曾与前两任知府精诚合作，栽培纳西仕林。作为名师，万咸燕博学多艺；作为儒学教授，他孜孜不倦。在其受聘于丽江的15年中，仕风日上，这可从其流传至今的自述中知晓一二：“……燕来铎丽，见其风淳古朴约，心窃喜之。课士暇，搜讨典故；缘初改设，简策无征。而父老又不通汉语，所说多齟齬，重译犹未能达意……戊午春，特旨简授。公旋车之五日，入书院课士，见士气文体，丕然一变，喜动颜色。重以修学、辑志二事命燕董其役……”。正是由于有了前述通判、流官、学官等对纳西仕林的开拓和栽培，才使得纳西人“读书泮者多，彬彬尔雅与齐民无别矣”。

另外，有关此时期丽江纳西族地区仕学之风盛行的具体情况，还能从乾隆年间新颁的文庙礼乐在纳西人中的普及得到某些说明。此时期的丽江纳西族文人不仅已具有了相当的汉文功底，而且对礼乐接受也经历过了一个漫长的历史时期，他们不仅谙熟儒学，更熟习礼乐。他们严格按照祖训传承着被视为神明的儒学礼乐，因此较之以往此时期的文献记载似乎更为详实，这在乾隆八年（1743年）完成编撰的《丽江府志略·学校略》中有详细的记载，此仅引文庙春、秋两季各两乐章于后，以示说明：

(文庙春季乐章)

迎神《咸平》之章

尺凡六五	尺上五六	凡六上五	尺上五五
大哉孔子	先觉先知	与天地参	万世之师
五上凡六	凡上尺五	凡六尺五	凡六凡尺
祥徵麟绂	韵答金丝	日月既揭	乾坤清爽

初献《宁平》之章

尺凡六五	上凡尺上	六凡上五	凡六五六
予怀明德	玉振金声	生民未有	展也大成
五上尺五	六六五六	尺上凡上	凡六凡尺
俎豆千古	春秋上丁	清酒既载	其香始升

(文庙秋季乐章)

迎神《咸平》之章

六乙上尺	六凡尺上	乙上凡尺	六凡尺尺
大哉孔子	先觉先知	与天地参	万世之师
尺凡乙上	乙凡六凡	乙上六尺	乙上乙六
祥徵麟绂	韵答金丝	日月既揭	乾坤清爽

初献《宁平》之章

六乙上尺	凡乙六尺	乙上尺五	乙上尺五
予怀明德	玉振金声	生民未有	展也大成
尺凡六尺	上上尺五	六凡乙六	乙上乙六
俎豆千古	春秋上丁	清酒既载	其香始升

二、“儒学（文庙）礼乐”的鼎盛

从相关的文献中我们可以得知，“儒学（文庙）礼乐”（云南其它地区俗称为“孔庙音乐”），是一种以钟磬乐与丝竹乐相互结合的器乐演奏形式。

前文提及，1700 年以前儒学已经在丽江纳西族中传播，但仅限于木氏家族内部，因而志书中说：“有明一代，世守十数辈，

惟雪山（即木公一笔者注）振始音于前，生白（即木青一笔者注）绍家风于后，与张禹山、李中溪相唱和，扬用修太史亦为揄扬。”可见明代丽江虽然已有汉族儒学文化流传，但“惟土司有学而人民无学”。曾有多家史书记载，明永乐十七年（1418年）检校庞文郁曾向朝廷进言：“丽江府及宝山、巨津、通安、兰州四州归化日久，请建学校，从之。”可实际上直到1700年孔兴询创建儒学宫，丽江才有了真正面向广大民众的汉传儒学。此后，在通过前述孔兴询、杨秘、管学宣等位通判、知府的大力扶持，以及万咸燕等儒学教授的不懈努力，在不足50年的时间里，丽江就先后开设书院、义学22馆。在此基础上，各位知府还制定和颁布了若干传扬儒学的配套措施，例如聘名师、供银两、设基金^①、广捐募、已捐俸等等，除此之外还明文规定：“子弟不赴学，严征父兄者，又有百姓不赴学，究责乡保者……”，从而使得纳西族登科及第者颇众。如此等等的社会背景，均促使流传在丽江各学校内的汉族儒学礼乐逐渐鼎盛，其标志主要体现在礼乐祭器、乐器、舞器的添置，礼乐演奏程式的日臻完善，以及礼乐祭祀“陈设图”的颁布等几个方面。

1. 礼乐祭器的添置

例如一件登、十二件笾豆、五件壶樽、一件象樽、一件牺樽、一件云雷樽、四十三件爵、一件中鼎炉、两对花瓶、一对大烛台等十二种近百件祭器。据乾隆《丽江府志略·学校略》载，上述礼器“均系铜铸，康熙三十八年升任通判孔兴询捐造”。此外，教授万咸燕在雍正八年还捐赠了重达160斤的大铜炉一座，知府官学宣也于乾隆七年捐赠了爵、登、木豆等近一百五十件祭器^②。

2. 礼乐乐器的添置

例如礼乐乐器从前述编钟、编磬、鼓、大钟、玉磬连特磬等11件增加到了20余件。新添的乐器有瑟、排箫、笙、箫、笛、埙、篪等。

^① 即“养廉银”，它是一种奖励性的薪水（原为地方官乡所有）。

^② 详见乾隆《丽江府志略》第142-146页，丽江县志办，1991年（翻印本）。

3. 礼乐舞器的添置

例如一对节、十二副羽戚、十二副干戚。“以上乐舞二十项，并各乐舞生帽、鞋、衣、带，乾隆七年知府官学宣奉命全备，教授胡养正监制”^①。

4. 礼乐演奏程式的日臻完善

这可见诸乾隆《丽江府志略》记载，现摘录其中一道礼乐程式以示说明：

1) 《咸平》——用于迎神

大哉至圣，道德尊崇，维持元化，师民是宗，典祀有常，精纯并隆，神其来格，于昭圣容。

2) 《宁平》——用于奠帛初献

自生民来，谁底其盛，惟斯神民，度越前圣，粢帛具成，礼容斯称，黍稷非馨，维神之听。

3) 《安平》——用于亚献

大哉圣师，实天生德，作乐以崇，时祀无斁，清杯酌维馨，嘉牲孔硕，荐羞神明，庶几昭格。

4) 《景平》——用于终献

百王宗师，生民物轨，瞻之洋洋，神其宁止，酌彼金雷，惟清目旨，登献惟三，于嘻成礼。

5) 《咸平》——用于彻饌

牲象在前，笾豆在列，以享以荐，即分即洁，礼成乐备，以和神悦，祭则受福，率遵无越。

6) 《咸平》——用于送神

有严学宫，四方来宗，恪恭礼事，威仪雍雍，歆兹维馨、神马又还复，明湮斯毕，威膺百福。

从以上礼乐的进行可得知，此时期丽江儒学礼乐的演奏是以“迎神—初献—亚献—终献—彻饌—送神”为其程式的。

5. 礼乐祭祀“陈设图”的颁布

^① 详见乾隆《丽江府志略》第 144 页，丽江县志办，1991 年翻印本。

这也可见相关史料的记载。雍正四年（1721年）颁布的“陈设图”分述如后：正位陈设、十哲陈设、东屋陈设、西屋陈设、四配位陈设、崇圣祠陈设等。每道陈设均较为繁复。与此同时，还作了如是配位：先贤颜氏、孔氏在殿内东西向；先贤曾氏孟孙氏在殿内西东向。东屋：先儒周辅成、程珦、蔡元定，俱西向；西屋：先儒张迪、朱松，俱东向……^①。

此段时期，儒学礼乐在丽江纳西族政治生活中已开始占据着越来越重要的位置。随着纳西学子对儒学礼乐的逐步熟习，加之学子开始参举中第，儒学礼乐在纳西族中的传播也远及山村，这集中反映在其后丽江古乐（洞经音乐）在纳西族地区的逐步传人和普及等各个方面。

第三节 丽江古乐（洞经音乐） 的称谓、传说及溯源

纳西人迄今仍习惯将在他们当中世代传承的明清汉传音乐（包括道教洞经音乐、明清小曲和部分戏曲曲牌音乐）通称为“丽江古乐”或“纳西古乐”。实际上，目前纳西族地区流传的除民间传统音乐以外的其它器乐音乐，大多可归属于道教“洞经音乐”的范畴。

一、丽江古乐的传统称谓

迄今为止，对于绝大部分纳西老者而言，“洞经音乐”这个称谓仍然是比较陌生的^②。纳西人早先将此种演练音乐、唱（吟）诵道教经文的组织称作“谈经班”（沿用汉语命名，无纳西语称谓）。谈经班因各自所谈演的道教经文的不同而自然分为“皇经班”（主要谈演道教《洞玄灵宝高上玉皇本行集经》，简称

^① 详见乾隆《丽江府志略》的相关记载。

^② “洞经音乐”是60年代后音乐工作者根据此种音乐所谈演的经文的内容而使用的专有名词。

“皇经”而得名)和“洞经会”(主要谈演道教《玉清无极总真文昌大洞仙经》,简称“洞经”而得名)两大类。晚清以后,由于大批官绅文人纷纷加入此类组织,民间亦将其形象地称作“文人会”。民国以后则通将此类组织称为“乐会”或“古乐会”。20世纪60年代至今则通称为“丽江古乐”或“纳西古乐”。时至今日,纳西族民间俗称的“丽江古乐”或“纳西古乐”实际上仅指流行于丽江纳西人之中的洞经音乐。

本史认为:“纳西古乐”实则应该包含有更为宽泛的涵义,即包括纳西族传统的“东巴音乐”、纳西族与其它民族音乐文化交流的产物“勃拾细哩”,以及汉族、白族地区传入纳西族地区的“洞经音乐”三个有机的组成部分^①。为便于介绍、研究与记忆,本论在其后的叙述中,将使用“丽江洞经古乐”这个统一的称谓。

二、丽江洞经古乐的民间传说

丽江洞经古乐传入纳西族地区的确切年代,迄今虽未发现有准确的记载,但在纳西族民间,却流传着许多有关此类音乐源流的传说。现以传说年代的先后为序整理归类如下:

1. 孔明携人说——即认为三国时期由孔明传入。此说最早见于20世纪40—50年代定居于丽江的俄国作家顾比得(Peter. Goullart)所作《被遗忘的王国》(Forgotten Kingdom 英国版)一书,其中说:“纳西人曾与一位在汉朝灭亡后(约公元221—265年)三国时期的伟大历史人物——音乐家兼军事家、政治家诸葛亮有过交往。这位学识渊博的伟人,相传在丽江一带呆了好些年。他不惜财力、物力和人力,对待云南的各少数民族。他一眼认定,纳西人是其中的佼佼者。纳西人奉为神明的音乐,传说就是诸葛亮教会的。因为他相信,只有音乐才能感化他

^① 详见拙文《纳西古乐的实际内涵与分类》中国传统音乐学会“第十届年会”提交论文,1998.11。

们，使他们变得文明，而后征服之。这位音乐家留给纳西人的遗产就是那时代的中原乐器和乐谱。因此之故，纳西人一代一代地将这份遗产承袭了下来。这种说法并非不可思议……。”该书还说：“孔子有关音乐论著的散失，无疑对中国古代文明是一种浩劫。这些书，连同其它无数的典籍，显然毁于‘焚书坑儒’之中了。那是万里长城的建造者秦始皇干的。但有一点是很要重视的：这些散失了的典籍，此特别指的是音乐，可能在某些遥远的地方被保存了下来，譬如丽江。”^①

2. 南诏传入说

即认为洞经音乐渊源于南诏。此说主要流行于丽江县的巨甸、石鼓、塔城等金沙江沿岸一带。据文献记载：“天宝丙戌五载，王遣孙凤伽异人唐，唐授伽异为鸿胪少卿，妻以宗室女，赐龟兹乐一部。”^②唐·樊绰《蛮书》中也载：“又，伎乐中有老人吹笛，妇人归蕃来国，开元皇帝赐胡部及龟兹音声各两部，今死亡零落尽，只余此二人在国。”天宝战争后，南诏依附于吐蕃，丽江（洞经）古乐即是唐朝赐与南诏的龟兹乐、胡部乐的遗存，天宝战争后从南诏流传到吐蕃辖区的铁桥节度（今丽江县巨甸、塔城一带），现今古乐队中的曲项琵琶、苏古独、胡琴、箏篥（笛）等乐器即是此种历史遗存的物证。

3. 乐工落籍说

即认为元朝时由落籍云南的忽必烈之乐工传人。笔者采访过洞经老艺人赵煜贤，他说古乐是南宋末年蒙古军队1253年入滇经过丽江时留下的，此部分音乐连同乐工均是蒙军路经四川成都时俘获的宫廷乐工，他们当中的一部分人因年事偏高而在蒙军与大理交战前被遗弃在丽江，此后古乐便在丽江流传至今。

4. 移民殖入说

即认为古乐是明中叶后随移民传人的。此说在丽江知识阶层

^① 详见宣科译《纳西人的音乐、美术和闲暇时光》，《玉龙山》1991.3。

^② 详见清代胡蔚订正《南诏野史》第102页。

中最为流行。1381年,以傅友德为主帅,蓝玉、沐英为副帅的30万明兵大举南下入滇,先后占领了昆明、丽江等地,一年后明朝在云南建立了布政司。此后,明政府在云南广泛实施“军屯”、“民屯”、“商屯”政策,使得大批中原移民包括军卒、商贾、流放的罪犯等定居云南,使云南全境成为明朝屯军、屯粮的地区,与丽江毗邻的大理卫、鹤庆御等地均属当时屯区,丽江(洞经)古乐就是当时由中原移民传入丽江的。

5. 宫廷真传说

即认为丽江(洞经)古乐是由明朝宫廷流入民间的。著名洞经艺人和毅庵坚持认为,丽江(洞经)古乐原为宫廷音乐。他说,嘉靖年间,号称“海外天子”的丽江木氏土司听说即位九年(1531年)的嘉靖皇帝在北京天坛举行了盛大的环丘祭天活动并演奏了道教洞经音乐,因而指派专人到京城学习并请得部分乐师到丽江传授,从此远离京城的西南边陲小镇便有了此种音乐。

6. 改土归流说

即认为古乐是改土归流后传入丽江的。此说最早见诸纳西族著名女作家赵银棠先生的《玉龙旧话》(1949年排印本)一书,作者在该书“丽江古代文化表解”音乐部分一栏中说:“丽江有皇经、洞经两会,均以音乐配合经文唱奏。音乐高雅,情调谐适。两会历史,始自改土归流之际。而牛琴、马笛、习箏称为音乐三绝。”

通过对丽江洞经古乐源流传说的罗列,可以发现几乎每种传说都有其“历史依据”,有的甚至与历史文献相联系,但附会的成份也是一目了然的,这可从丽江古乐的历史溯源中得到说明。

三、丽江洞经古乐的历史溯源

在今天看来,丽江洞经古乐在丽江的传播和普及,有赖于以下若干历史条件:道教及其文化在丽江纳西族中传播;“文昌梓潼帝君”的称谓形成;“大洞仙经”已经成乐(即配以音乐唱诵其经文的方式已形成);汉文化已在丽江纳西族中普及并达到较

高水平；科举制度在丽江已全面实行，并深入人心。只有在具备了这些历史条件后，丽江洞经古乐才可能在丽江纳西族中广泛传播并世代传承。

1. 道教在纳西族地区的传播历史

可详见本史第四章第六节“多宗教音乐的相互浸透与东巴教音乐的衰败”的相关部分。

2. “文昌梓潼帝君”的形成历史

“文昌梓潼帝君”这个称号的形成虽然只是元朝延佑三年（1316年）的事，但“文昌”作为星辰之名，却早就见于汉代《史记·天官书》中：“斗魁戴匡六星，曰文昌宫”（后代史书亦称作“文曲星”、“文星”）。显然，“文昌”是中国古代对斗魁（即“魁星”）之上六星的总称，以后逐步被道教尊为主宰人间功名和禄位的神。“梓潼”称谓最早源于四川梓潼县，从《华阳国志》卷二的相关记载看，“梓潼”最早作为雷神被供奉于“恶子祠”（或曰“善板祠”）中，唐代后逐渐演变为“梓潼神”。北宋《太平寰宇记》、《明史·礼志四》及清代赵翼的《陔余丛考》等书均认为“梓潼”原姓张，名亚子，最早居蜀七曲山。据说唐玄宗和僖宗奔蜀时曾得到过他的护佑，因封其为“英显武王”。后宋、元道士假托梓潼降笔，作《清河内传》，书中称玉皇大帝命梓潼专门掌管文昌府及人间禄籍。文昌与梓潼二神通过前述层层加封和假托的“天启鸾笔”等记叙、附会，终于元代仁宗延佑三年（1316年）被加封为“辅元开化文昌司禄宏仁帝君”，此后文昌与梓潼遂合而为一。这就是“文昌梓潼帝君”产生的整个演变过程。

3. 《文昌大洞仙经》的成乐历史

大洞仙经成乐的时间比文昌梓潼帝君的诞生晚近一个世纪。将道教经典配以音乐谈演这一举措的实施，也曾经历过一个较为复杂的历史演变过程。《大洞仙经》是由《道藏》改编而成的道教经典，《大洞谈经》则是将《大洞仙经》成乐后的称谓。《大洞仙经》最早见录于明正统十年（1445年）由邵以正督校刊刻的

《正统道藏》(共计 530 卷,分装 480 函)一书中,此类版本一般都包括有《大洞仙经》、《神咒》各三卷,《礼请》一卷,后来有的刊刻本还收有《神局心忏》一卷。总的看,将《大洞仙经》成乐为《大洞谈经》之目的是想以“谈经演教”的方式普传道家思想,在最早的刊刻本(由张宇清所撰)序言中说:“以上品大洞仙经……口口相传,谈经演教”云云,第一次明确提到“谈经演教”之说。明永乐年间,最终将改编自《道藏》的《大洞仙经》成乐以达到谈论、普及和宣传道教教义之目的,《大洞谈经》故而产生。就一般史料的写作规律而言,此类改编本不可能早于张宇清为其作序(1426 年)的数十年。

4. 汉文化传入的历史提示

随着元朝对纳西族地区的统治,汉文化开始系统地传入该地区。前文提及,至明代以后是纳西族地区政治、经济、军事、文化、艺术等各方面都得到空前发展的历史时期。从大量汉文文献及东巴经等历史资料的记载可得知,汉文化的传入并被纳西族接受、熟习及科举制度的实行这一系列历史事件的发生,距今只有大约 500 年的历史,此作简单提示:

1) 汉文化的传入

从丽江纳西族的文化发展史看,汉文化传入并被纳西族接受的历史,可以 1700 年第一所汉文学校的正式建立为标志,分为前后两个历史时期:

前期——即 1382—1700 年,笔者谓其为“木姓官学”时期。此段历史时期汉文化在纳西族中的传播仅限于木氏家族之内。从现存最早的一首汉文诗的写作时间分析,木氏家族虽自明洪武十五年(1382 年)始就已接触汉文化,可是对汉文文字的运用不早于 1480 年。

后期——即 1700—1911 年,笔者谓其为“旁姓俗学”时期。此段历史时期汉文化在纳西族中的传播已逐步由统治阶层渐入中、下大众阶层,呈逐步普及提高的态势。此种文化历史局面的形成与“改土归流”政策的实行密切相关。

2) 汉文化的熟习

对汉文化熟习的过程，亦可形象地视为纳西人诸如服饰、民居、丧嫁习俗、饮食习惯、食物结构、所习用的文字等逐渐汉化的进程，也正是在这个历史进程中，以文学为例曾出现过两次纳西族文人创作的高峰时期，即以“木姓作家群体”文人诗歌创作的兴起和“旁姓作家群体”文人诗歌创作的繁荣为标志。

5. 科举制度在纳西族地区的实行

1723年以后，科举制在丽江纳西族中全面实施。至民国（1911年）以前，纳西族中有百余人得中功名^①，甚至还出现过“一门三举”的现象。此段时期，纳西族文人不论是用汉文写作经史、词赋、诗歌，还是汉文书法、绘画、雕刻等均达到了很高的水准。

综前所述，道教思想对纳西族地区的影响最早可追溯到南诏时期（766年前后）。如从可供印证的文史资料看，时间大约不早于明永乐元年（1403年）；“文昌”虽早见于《史记》，但其与“梓潼”神合而为一并受封为“文昌梓潼帝君”的年代是元仁宗元佑三年（1316年）；《大洞仙经》是根据《道藏》改编的道教经典，最早见录于明英宗正统十年（1445年），但如以该书（正统《道藏》）之序言时间看，估计不早于1421年，《大洞谈经》则是根据《大洞仙经》成乐，便于宣讲道教经文、教文，因此即使将其看作是改编本同期的作品，年代也不早于明永乐十九年（1421）年；汉文化在纳西族上层集团传习的时间，如以木氏被赐姓的年代算起，应是明洪武十五年（1382年），但如以木氏上层集团运用汉文写诗作赋的年代看，却不能早于明成化十六年（1480）年。纳西人如想要接受所谈演的道教经典之内容，首先必需具有相当高的汉文水平；想要完成洞经谈演的各项仪式，亦需要熟习汉文化和掌握乐器的人员。由此推测，不太可能由木氏

^① 详见赵吟棠《玉龙旧话》第154页，“丽江文化表解”，1949年云南图书馆排印本

家族族人以及其兄弟自己谈演洞经音乐,况且《木氏宦谱》中亦无家养乐工、道士等的记载。因此从纳西族的文化发展史看,能谙熟汉文化的人(此指有闲的中产阶层)在纳西族民间出现的年代不会早于明万历三十八年(1600年),具备较高的汉文水平的人员(或阶层、集团)的产生不能早于上述年代,因为从现存有关《洞经》书籍的版本(誉抄时间)看,“谈经”这种形式在云南的传播均不早于明万历元年(1572年)。

6. 笔者对丽江洞经古乐在纳西族地区传播历史的判断

结合前文的分析,笔者认为,丽江洞经古乐这种器乐音乐形式在纳西族地区的传播的上限不能早于1600年。即便丽江洞经古乐在纳西族地区的传播早于云南任何一个地区。客观地估计,洞经音乐传人纳西族中的年限当在清顺治七年(1650年)前后。因此,在明确了洞经音乐产生的大致年代、在云南省大部分地区的流传时限以后,就能较准确地知道其在丽江纳西族中传播年代的上限与下限。最后,我们来审视、比较前文所述有关洞经音乐源流的六则传说就可以作出以下判断:前四则即孔明说、南诏说、乐工说、移民说均系附会之说,后二则即宫廷说、改流说大致与历史相符合,而其中的改土归流说又是纳西族地区所有传说中唯一能有史可查、有据可依的传说。

第四节 《勃拾细哩》(白沙细乐)的中期

大约自清雍正元年至道光二十年(1723—1840年)即丽江“改土归流”至“鸦片战争”的近120年,是勃拾细哩的第三个历史发展时期(即中期),其主要标志为纳西族丧葬仪式及其音乐的演变。

纳西族的丧葬习俗依清雍正元年(1723年)“改土归流”为界,分作前(古葬俗)、后(新葬俗)两个时期,其最明显的区分标志是前期采用火葬,后期则采用土葬。正是这种火葬与土葬的交替,促使勃拾细哩从根本上发生了历史的转型,即勃拾细哩

一、纳西族的丧葬古俗仪式及其音乐

纳西族丧葬古俗仪式一般由开丧、超度两大部分组成。开丧部分包括落气、吊丧、出殡三个阶段若干程序,超度部分则包括七月封日、火化、超荐、尾声四个阶段若干程序。通常,整个丧葬仪式的几乎所有程序均由东巴祭司依据不同的经书及与经书相应的唱腔来完成。现将整套仪式及相应的唱腔音乐制简表如下:

第一部分 开 丧			
阶段	程序	大致内容	东巴经书与相应唱腔
落	给衔口物	接气等四项仪式	《阿黎主》
	卖水洗尸	洗尸等五项仪式	
	穿着寿衣	穿寿衣等第二项仪式	
	请看卜书	夜逃等三项仪式	
	祭供食物	祭供米蛋果等二项仪式	
	祭献生品	请东巴祭灶神等三项仪式	《献生品》、《猛厄绪》
气	祭献熟品	东巴念经等四项仪式	《燃神灯》
	入 棺	封棺等三项仪式	《关死门》、《脱罪》
吊	解除口舌是非	东巴诵经驱鬼等三项仪式	《鸡鸣的来历》、《关夺鬼门》
	宰牺牲羊	东巴念除秽经等四项仪式	《献牲经》
	跳“哦热热”(1)	奔丧者集体跳圈舞仪式	“哦热热”
	唤醒亡灵(1)	孝女哭祭等三项仪式	《阿妈喂》
	解除病痛	灵柩前诵经等二项仪式	《长寿药的来历》
	孝女祭奠	绕棺木献饭菜仪式	《抗跄》、《踩跄》
	宰牺牲牛	东巴诵牺牲经等三项仪式	《献生品》、《牺牲品》
	亲族祭奠	东巴做法事等三项仪式	
	燃 灯	东巴诵经等二项仪式	《燃灯经》
	二项仪式	替逝者企求福泽的降临	《求福泽》
丧	招回亡灵	给亡灵出魂等二项仪式	《窝仔》、《高勒招魂》
	供应晚餐	除秽等二项仪式	
	供晚点心	献糖果等二项仪式	《猛仔窝汝》
	跳“哦热热”(2)	唱答死者生辰八字仪式	“哦热热”
	唤醒亡灵(2)	鸡鸣祭等二项仪式	《挽歌》
	出	解脱罪恶	展示《神路图》等四项仪式
生死诀别		孝男绕灵柩等二项仪式	《安辅余仔命》
发 灵		东巴诵祭词等二项仪式	《送魂调》、《哭腔调》
下 葬		葬前准备等二项仪式	《超荐死者》
夜 逃		举家外出过夜	

第二部分 超 度		
阶段	程序	东巴经书与相应唱腔
七月封日	招亡灵回家	孝子到外招魂等二项仪式
	请主祭东巴	东巴卜吉日等二项仪式
火化	火化遗骨前	准备火化木柴
	火化遗骨后	弃火化遗骨回家
超	编超度犁铧	在家中安置犁铧等仪式
	做“骂”树	插黑色三角旗等二项仪式
	做亡灵披毡	请东巴做法事等二项仪式
	做替身毡团	以毡团替代死者灵魂
	献牺牲猪	献猪腰汤等二项仪式
	孝女祭奠	请东巴做法事等二项仪式
	寻找亡灵	东巴跳曹等二项仪式
	拆固皮房	除秽等二项仪式
	砍伐替身树木	砍伐替身木等二项仪式
	东巴群舞	东巴做法事等二项仪式
度	摆设祭坛	挂优麻神画幛等二项仪式
	迎接主祭东巴	主祭东巴做法事等四项仪式
	做替身木	东巴诵经等二项仪式
	取回骨灰超度	迎接亡灵等二项仪式
尾声	与亡灵诀别	再铺《神路图》等四项仪式
	送走亡魂	做替身木继祖位仪式
	寄存替身木	东巴为亡灵指路等二项仪式

注：本表第一部分“开丧”、第二部分“超度”均参考并依据和即贵讲述、耕勤翻译整理《纳西丧葬习俗》（载《丽江文史资料》第8辑第83-133页；第9辑第82-114页）一文制表。

二、纳西族的丧葬新俗仪式及其音乐

后期纳西族的丧葬新俗仪式与前期恰好相反，丧葬仪式中不仅排斥东巴祭司与唱腔音乐，还普遍由道士、喇嘛等主持，并且大量吸收器乐音乐进入丧葬仪式，因而转型后的《勃拾细哩》已开始渗入到纳西族新的丧葬即土葬习俗，这些都可见诸相关的地方文献。纳西族的丧葬新俗是汉文化传入后的产物，其最大的特点是：废止火葬，时兴土葬；减少仪式程序，缩短整套葬礼的时间。此段历史时期，纳西族丧葬音乐最显著的表现特征就是：器乐音乐替代了原有的东巴唱腔及其乐舞。因而此时期的《勃拾细哩》中既保留了雏形期的部分东巴乐舞（如《抗蹉》、《踩蹉》

等)、“胡人”乐器成分(如苏古独、胡琴)等,以及纳西族民间传统的民间音乐成分(如《三思吉》、《阿丽丽构吉律》等),同时又充实了其在成型期吸收的不少随道教洞(皇)经音乐一道传入丽江的明清小曲(时调)、戏曲曲牌音乐(如南北曲中的《叨叨令》、《一封书》等),最终形成了其曲牌称谓有纳西语和汉语两种截然不同的语言命名的状况。现将《勃拾细哩》在丧葬新俗仪式中的运用程序制简表如下:

阶段	程序	大致内容	相应曲牌 (乐曲)
落	接气	给衔口物、祭司念经	
	断气	向亲友报丧、点燃香	
气	买水洗尸	孝女以外的女性亲属洗尸	
	穿着寿衣	穿戴梳洗及放陪葬物	
	布置灵台	点长明灯等八项仪式	
	入棺	入棺、封棺	
悬白	第一次祭献	更换落气时的供品	
	第二次祭献	孝子行哭祭礼	《笃》
	念祭文	对死者的评价等	《纵拾》
开吊	亲友吊孝	举行叩首礼等三项仪式	《笃》
	鸡鸣祭	妇女唤醒亡灵行哭祭	《美米抚》
	点主	孝子刺破手指点“主”字	《纵拾》
	祭礼	亲友祭奠仪式	《笃》
吊	孝子孝女哭祭	向亲友发孝布等仪式	《阿丽丽构及泊》
	休闲	全体奔丧者听《勃乐》	《笃》、《纵拾》、《二思吉》、《阿丽丽构及泊》、《蹉蹉》、《抗蹉》
	孝子亲友拜灵	亲友戴孝再行叩礼	《幕布》
起殓	起灵	祭司念祭词等三项仪式	《笃》、《纵拾》
	送灵	丧家搭“人桥”等三项仪式	《阿丽丽构及泊》
尾声	做“七”	做“四七”、“五七”、“七七”	
	百日祭	丧家赴墓地祭奠	
	岁日祭	做“年斋”	

通过上述两种新、旧丧葬礼俗之文献(相关的史料)、形式(即火葬与土葬)、内容(即所需完成的各项程序)、哀乐(即唱腔音乐与器乐音乐)的比较后,可得出以下三点结论:第一,古葬俗通常实行火葬,新葬俗则时兴土葬。第二,古葬俗仪式繁杂,新俗相对简单,但不难看出新葬俗仪式仍然承袭了古葬俗仪式的框架结构。第三,古

葬俗音乐即东巴唱腔中几乎无器乐为之伴奏,并且丧葬仪式普遍都是由东巴祭司主持,新葬俗音乐则几乎全部采用了器乐为之伴奏,并且由缙流和道士替代了原先的东巴祭司主持丧葬仪式。

第五节 民间传统“大调”(叙事歌)的产生及发展

大调,是纳西族叙事歌的汉语俗称,纳西语称为“本咨”,汉语直译为“唱谱”或“唱典”,并非当今音乐理论之中的大、小调之概念。

一、民间传统“大调”音乐的历史背景

从纳西族传统大调所涉及的内容分析,它的产生曾经历过一个较为漫长的历史发展过程。学术界普遍认为,纳西族的传统大调最早产生于公元7世纪左右^①,明清以后已经发展为较成熟的一种民间音乐创作题材。改土归流以后,随着纳西族地区经济的发展,特别是城市手工业和商业的发展,在纳西族地区兴起了一股“振书院、设义学、行科举”的风潮,从而使得汉文化在纳西族民间广为传播。就在此时期,纳西族中似乎出现了一种积极向上的情绪,由于这种情绪的感染和社会文化背景的影响,给大调的发生、发展和完善提供了良好的土壤,因此其中有许多反映此时期社会内容的作品,例如与科举制度相关的《文考》、《武考》,与商贸活动相关的《赶马》等,以及反映汉藏与纳西两种文化相互交融的作品,例如《烧香》、《游本》等。从今天所收集到的资料分析,大调这种纳西族民间传统的音乐形式,只流行于相对发达的地区。由于大调的格律均采用纳西族传统的“增句”(格律)与汉族传统的五、七字相结合的形式,因而其流布地域与发展概况是和纳西族整体文化,特别是汉文化在纳西族地区的发展和演变密切相关的。

^① 详见《纳西族文学史》第321页,四川民族出版社,1992.8。

二、民间传统“大调”的若干分类及举例

按照纳西族民间对传统大调约定俗成的分类，大调一般可分为欢乐调、苦情调、相会调、习俗调四大类：

1. 欢乐调

在纳西族民间传统的大调中，欢乐调的数量较多，其中最为著名的有民间常说的“三大欢乐调”，即《赶马》、《烧香》、《猎歌》。此外还有《盘歌》、《金箏之歌》、《文考》、《武考》等。

《赶马》，纳西语为“古路”(ngul lu)，它反映了纳西族手工业和商业得到逐步发展后与相邻民族贸易交往的历史。整首诗歌共2000余行，内容主要描述的是如何选马、卖马、赶马，以及在赶马过程中男女主人公纯真的爱情。例如其中的一段：

例3

《赶 马》



香 茶 敬 哥 尝， 面 影 映 茶 汤。
茶 色 多 鲜 亮， 哥 容 多 光 彩。

(记谱、译词：和云峰)

续词：酥油放茶里，两想搅匀匀。油光闪闪亮，妹颜亮闪闪。

油和茶相会，哥和妹相会；油茶难相分，哥妹永不分。

.....

《烧香》，纳西语为“旭记”(ngul lu)，它反映了纳西族男女的真挚爱情。内容主要描述了男女主人翁在结婚前一同到大理购物、到拉萨拜佛的过程。现举其中一段：

.....

男：有情的妹妹，听说三件袍，皇帝不曾穿，请你点点瞧。

女：苍天高又高，天女织蓝天，蓝天裁成袍，这可是一件？

天女织白云，风吹白云飘，白云裁成袍，这可是一件？

朝阳升东方，天女织红霞，红霞织成袍，这可是一件？

男：有情的妹妹，裁过三件袍，还剩两匹整，两匹裁什么，
请你说说瞧。

女：一匹裁大地，大地一片金；一匹裁绿荫，绿荫披山岭；

麦子翻金浪，稻田金晃晃；白鹿与野驴，绿荫中相会。

2. 苦情调

殉情调纳西语叫 (iəŋ purl) “游奔”或 (iəŋ vl) “游务”，汉语意为“殉情之典故”或“殉情调”，东巴经书中将此类民歌称作 (tshurŋ pvl iəŋ pvl) “瓷布尤布”，汉语意为“荐送鬼魂”。在纳西族民间传统大调中，苦情调是最具感染力的民歌品种之一，其不仅具有着深远的社会历史背景，也是纳西族传统文化和东巴文化中最富感染力的艺术作品之一。在殉情调类别的民歌中，最为重要的代表作品有《殉情调》、《殉情》、《雾露游翠阁》、《逃到好地方》、《牧象姑娘》、《达拉阿萨咪》等。

谱 4

《殉情调》

小 妹 刚 生 下， 媒 人 走 进 门。
 镯 子 遮 妈 眼， 白 酒 迷 爹 心。

(记谱、译词：和云峰)

续词：(女) 一笑三点头，为我定下亲。冷水不值钱，妹身贱如

水。日日想苦情，眼泪湿依襟。

(男) 我才两三岁，父母请了人，到家来算命，属龙乃小子，应配属狗的。爹妈细盘算，为我定下亲。谁家属狗女，从来不认识，怎么成一家，怎么过一生！

(女) 心爱的哥哥，妹是无能人。只有一张嘴，没有两颗心。生时和睦过，死时也不分。

(男) 有情的妹妹，丢石头给哥，哥会当白银；丢黄土给哥，哥会当黄金。哥心挂着妹，永远不变心^①。

3. 相会调

相会调是纳西族民间诗歌中另一最富特色的艺术品种，此类作品通常以象征手法，以拟人喻物、托物言志、借景抒情等手段述说深刻内容。纳西族民间的相会调最为著名的有《雪柏相会》(çyl neɿ mbeɿ maɿ hueɿ)、《蜂花相会》(mbæɿ ziɿ baɿ ziɿ hueɿ)和《鱼水相会》(ŋɿɿ neɿ dziɿ maɿ hueɿ)三首。此仅选如下一首，以示说明：

谱 5

《雪柏相会》

雪峰十三峰，常年雪不化。

白雪常相会，相会意缠绵。

(记谱、译词：和云峰)

续词：雪山六雪峰，高峰上三峰，低峰下三峰。上峰上三峰，下峰三峰柏。柏雪常相思，

^① 节引自《纳西族文学史》第 353—359 页，四川民族出版社，1992 年 8 月。

相思情脉脉。柏也依风吹，雪心化作液。雪液流为水，变鱼也自碧。流水向下行，青鲤得所适。鱼水欢复欢，岂顾路险窄。路窄水难前，水前鱼怕隔。曲折三岩间，鱼水不相释。雪水十六条，条条冲雪石。石穿道自通，×壑各分擘。水过雪草原，原水易成泽。但去莫停留，水波浸柳陌。陌头闸口低，且愁有钓客。水止鱼即潜，鱼去水遗迹。桥梁未足阻，网罟难有获。鱼水同入河，河底深百尺。行行偕入江，江上弄潮汐。洪涛归大海，大海鱼水宅。水愿告终偿，鱼怀不局瘠。回首望云边，雪山依旧白^①。

4. 习俗调

习俗调是纳西族民间最为常见、使用范围最广、次数最频繁的大调。其所反映的内容大多与纳西族的生产劳动、起居饮食、祭祀仪式及婚丧大事等密切相关，某些歌词内容还与纳西族古老的历史渊源和思想意识有关。习俗调的品种众多，较为常见的有“人生四大礼仪调”：《生育习俗调》、《成丁习俗调》、《婚姻习俗调》、《丧葬习俗调》，以及《劳动习俗调》、《生活习俗调》等几类。

1) 生育习俗调——纳西族的生育习俗调是与古代纳西人的功利目的和认识水平分不开的。从现今被发现的金沙江沿岸的部分壁画可以清楚地看到古纳西人类生殖崇拜的象征体现：众多的巨腹豪乳，健壮的、近乎夸张的大腿和臀部，都透出一种古代纳西人对人口增长的强烈期望的功利目的。这与当时人民的认识水平是密切相关的，人们并不知道妇女受孕是由于两性媾和的必然结果，而只可能认为是某种神秘力量进入妇女腹内的必然体现，因而对生育过程的这种自然现象充满了迷惑和恐惧，加之当时以

^① 选自赵银棠《玉龙旧话新编》第230页，云南人民出版社，1984年8月。

血缘为纽带的社会关系和狩猎为生的落后的生产方式，都导致部落与部落之间常因争夺猎物和土地而产生血亲复仇和战争。综上所述原因，人口的多寡就必然成为占纳西人部落兴衰的重要标志。可以说，每一个新生婴儿的诞生都可能成为全体氏族社会的头等大事，因而他们不断地向神灵祈求，保佑他们多得子孙。例如以下这首《生育歌》：“天让你生孩子，地让你生孩子。左边的人让你让你生孩子，右边的人让你让你生孩子。摩梭人愿意你生孩子，西番人愿意你生孩子。在神的保佑下，今后你会身体健康。生儿育女。”

在产前为了确保母子平安，摩梭人还要举行一种叫“树保”的仪式：即产妇的姐妹或兄弟必须到山上选择一棵结实的果树，并摘回一根树枝，由达巴祭司用麻杆扎一圆圈，最后将这根树枝插入麻杆的中央，然后再由达巴祭司向其进行某种祈祷，其中吟诵道：“这棵树，粗壮结实，果实累累，大雪压不垮，大风吹不倒，请你作小孩的保护人，出生以后长命百岁”。

2) 成丁习俗调——成丁习俗调是东部纳西人为年满十三岁的孩童举行的“成丁礼”仪式上演唱的歌曲。据历史学家的研究结果证明，成丁礼是东部纳西族母系氏族的重要遗迹之一。众多的民族学资料说明，在母系氏族的制度下，生活在同一氏族的人并不享有同样的权利和义务，他们认为未成年人还不能参加社交活动，即便死后也不能葬入本氏族的公共墓地，因为他们还没有成为氏族的正式成员，也就不具有自己的灵魂。成丁礼俗称“穿裤子”和“穿裙子”仪式，一般都在大年初一举行，不论男女所穿衣服都是一样，即一件近似满族旗袍的麻布长衫，不着裤子，男女少年之间唯一的区别就是头上的装饰物，男子剃光头，女子留一小辮，并佩带五彩缤纷的珠宝玉串。服装的更改同时也是成年开始的标志。成丁仪式在其它民族中也较为常见，如《礼记·乐记》载：“昏姻冠笄，所以别男女也。”成丁仪式后，预示着不论男女从此便均享有了成年人所拥有的所有权利和义务，其中包括走婚和生儿育女。正如汉文史志所曰“男子幼取必冠，女子幼嫁必笄”。

穿裙子仪式摩梭语叫“宅杰”，这种仪式均是在自己家的火

塘边举行的。通常少女必须踩在猪膘（俗称琵琶肉）和粮食口袋上，并且右手拿着镯子、耳环、珠串等装饰品，左手捧着麻纱、麻布等布料，然后由主持仪式的母亲高兴地替女儿脱下长衫换上成年妇女的服装，并在腰间扎一绣有花草和几何纹图案的腰带，此后少女必须留起长辫。仪式最后，需请达巴祭司向祖先、灶神做某种祈祷，并将一根作为吉祥之物的羊毛绳挂在少女的脖子上，少女还需将狗唤到自己的身边，并给狗喂一个饭团和一块猪膘，同时必须对狗说：“人只能活十三岁，狗能活六十多岁。我们换了岁数，人才能长命百岁。我们很感谢你”^①！仪式结束后，成了少女的母亲还必须引导女儿向祖先、灶神、亲友等磕头，有的家庭还会以上等食品招待参加仪式的贵客，客人临别时通常也要向主人赠送丝线、纺织工具、衣服、装饰品等礼物，并说“这些礼物，象征财产众多。镯子带不坏，麻布穿不完。常言说，丝线织在麻布上，既漂亮有结实，人人夸奖，称颂不完。希望你能生九男九女”之类的话。少女也需选几件礼物，供在大小床之间的“斯托”（即祖先牌位）旁，一直等到正月十六日才能取下，并作为终生的纪念品。

穿裤子仪式摩梭语叫“习杰”，此种仪式通常均由舅舅主持。穿裤子仪式与穿裙子仪式大同小异，少年男子需站在火塘与男柱之间，并且左手拿着银元，右手拿着尖刀，也踩在猪膘和粮食上，以此寓意男人的勇敢善战和生活富裕。通常，少年男子脱掉麻布长衫后，必须上身着短袄、下身穿长裤，脚蹬长靴。如果这个少年男子没有舅舅，也可由其他亲近的男子为其主持仪式，不过这类仪式举行的日期必须事先请达巴占卜而定。仪式过程中，达巴祭司还将向举行仪式的少年男子吟颂祝祷词：“小树苗变成了大树了，小孩子变成了大人了。今天是一个吉祥的日子，某某要穿裤子了。他象天上的雁鹅一样，健壮无比能活百岁，他象海

^① 详见严汝娟、宋兆麟《永宁纳西族的母系制》第141-150页，云南人民出版社，1984年12月（第二版）。

里的鸭子一样，耐寒耐热能活千岁。在家能犁地，出门能撵山，遇敌能杀敌，百战能百胜。今天是某某的吉祥日子，你左脚踩猪膘，右脚踩粮食，左手拿银元，右手拿尖刀；猪膘吃不完，粮食堆成山，银子花不完，尖刀驱邪魔”。在摩梭人成年仪式中最为常见的《成丁歌》为：

唱诵：先唱三句“玛达达”。

念诵：过了一天又一天，是我们摩梭人的古礼，过了一年又一年，我们是曹德鲁若的儿子，月份在前面引路，我们是纳木阿佳的女儿，引来了新的一年。

唱诵：“玛达达”是我们的规矩……。三十个吉祥的夜晚……。

(唱诵：拉布给汝，收集：拉木·嘎吐萨，流传地区：拉伯乡格庄村^①。)

仪式结束后，少年男子还需向客人磕头、敬酒。过去，纳西族男子成年后必须在脑后蓄一撮头发编成小辫，俗称“耳巴”，因而故有纳西人“披发左衽，赤足，穿耳冠环……披毡毯”^②。众所周知，成丁仪式在中国各民族中流传甚广，例如普米族（在十三岁举行）、高山族（十二岁举行）、彝族（十七岁举行）、瑶族（十二岁举行）等，而古代汉族则“二十而冠，十五而笄”。但对于某些统治阶层而言，成年仪式的年龄限制并非如此严格，这种仪式往往与统治阶级的政治需要而定，正如《荀子·大略篇》所曰：“古者天子，诸侯时期而冠，冠而听治，其权至也”。纳西族的成年仪式，对于研究民族制度的历史是不可多得的史料。首宜，成年仪式是母系氏族社会最为普遍的仪式之一，人们往往通过此种仪式及与之相关的活动在吸收氏族成员的同时，还对其进

^① 转引自陈烈主编《云南摩梭民间文学集成》第 215 页，中国民间文艺出版社，1990.8。

^② 余庆远《维西见闻录》第 145 页。

行某种人格的、历史的、并且权利和义务的教育和考验；次宜，成年仪式还是宗教神职人员对该民族女性生儿育女义务的要求和男性养成勇猛善斗之品性的最好引导；而贯穿此种仪式的一整套成丁歌曲，还是研究此种仪式最好的线索与辅助手段。

3) 婚姻习俗调——在纳西族大调中，婚嫁习俗的歌曲有很多，最有代表性的歌曲为《媒歌》、《喜歌》、《嫁女调》、《结婚调》、《请客调》、《哭嫁调》、《劝嫁调》等，它们均以描述婚姻的全过程为主旨，因此篇幅都较为冗长，如最著名的《嫁女调》就长达 1300 余行。

例 6

《喜 歌》



(记谱、译词：和云峰)

续词：父亲把儿养成气，母亲把女养得俊……。

在纳西族东部方言区，类似大调形式的民间婚俗歌曲也很普遍，其中最为著名的有《求婚歌》、《婚礼歌》，以及反映阿夏婚姻制度的《阿夏初恋》、《走访阿夏》、《永驻心中的阿夏》等。其中《婚礼歌》又可分为《迎新娘》、《祝婚歌》和《结亲歌》等，现选《迎新娘》的部分片段：关注东方的木门，关注南方的火门，关注北方的水门，关注西方的铁门。千百道门关紧了，疾病灾难关在门外，流言闲话撵出家门，迎来了我家的财神，迎来了我家的畜神，迎来了我家的快乐和富裕，从今以后家财用不尽，从今以后快乐享不完。

谱 7

《迎新娘》



(记谱、译词：和云峰)

据达巴口诵经的口碑记载，按照摩梭人的婚俗，新娘进新郎家门之前，新郎家的门一直是紧关着的，当新娘接至新郎家门口的时候，需由媒人向门里的达巴喊话，门才能打开。开门后，达巴将手中的一瓢火灰连同上面烧着的骨头和布片泼到门外去，这样做的意思是灭绝别人的闲言和非语，以免给新娘带来不吉。

4) 丧葬习俗调——丧葬习俗调是纳西族民间最为普及的一种大调形式。据现有的文献分析，此类大调多来源于东巴经中有关丧葬仪式的描写与记述，例如以下这首《挽歌》(muñ phīl)，它常在丧葬仪式中被东巴祭司用于东巴经书《库起库寒》意即“买卖寿岁”中，在某种程度上说，东巴经书中的许多内容不仅为民间大调的创作提供了素材，反之，纳西族民间许多优秀的传统大调以及民间丧葬歌曲又极大地丰富了东巴经书的内容与成分：

仰望碧蓝天，蓝天不老否？俯视黄土地，土地曾乌有。
 谁言仙不死，鹤鹿亦难久。山中千年树，一倒便腐朽。
 岩崩海亦枯，寿命谁能守？古昔“苏河”滨，姐妹作三友。
 三人皆佳丽，华贵各有偶。沿河分屋居，临风开户牖。
 米粮充仓库，珠玉饰满首。春秋年复年，爱侣恩情厚。
 不识人间苦，不知计休咎。但见明月光，爱我颜无垢。
 奴佣渐相欺，绩麻懒动手。清晨偶出汲，水影见老丑？
 鬓边闪白发，犹疑是星斗。惊惶复叹息，缶瓮掷地走。

去寻延年药，足迹遍城藪。米粮满街道，珠玉任选取。
 独少延寿方，重价无人受。一乡复一乡，询问焦唇口。
 茫茫失望归，归见路旁柳。去日柳青青，嫩条飘左右。
 归来柳色枯，绿畴变荒亩。草木皆有老，流水莫哀吼^①！

5) 劳动习俗调——纳西族的劳动习俗调较多，内容不仅有反映纳西先民远古游牧时期生活的作品，也有反映纳西族从游牧向农耕经济过渡时期生活的作品，还有大量反映农耕时期生活的作品，此仅选其中《猎歌》(mu¹ phil)，一首，以示说明：

儿郎失亲欢，无产事游猎。弟兄各富豪，良田拥叠叠。
 次郎何所有？小犬相偎贴。饲酪复饲酥，出入必追蹶。
 小犬巧且灵，放猎渐矫捷。雪岳高齐天，粮少不易躐。
 山中云雾深，山神堪怖慑。引犬入山来，弓箭随携挟。
 见獐不射獐，虎亦任其蹀。马鹿跃前峰，犬儿奔相接。
 相逐似相嬉，相嬉步匀协。去去忽无踪，悬崖阻突兀。
 风号雪乱飞，行经惊迷没。猎者冻且饥，情苦力又竭。
 呼犬犬不见，疑有虎豹窟。转身四觅寻，樵斧响清越。
 问语伐木人，伐木不为歇。柏叶荫重重，苍苍更勃勃。
 犬迹无由知，鹿鸣亦恍惚。薄暮下山来，失意愁如结。
 渴饮玉湖水，玉湖千秋洁。水底照山影，峰峰莹冰雪。
 雪上鹿犬行，形体可识别。拭目看再三，猎心欢腾烈！
 早月伊人期，持赠鹿心血^②。

6) 生活习俗调——在这一段时期，纳西族的经济贸易十分频繁，主要体现在“茶马古道”的易货贸易等方面。

《相会在一起》

① 选引自赵银棠《玉龙旧话新编》第233页，云南人民出版社，1984年8月。

② 选引自赵银棠《玉龙旧话新编》第234页，云南人民出版社，1984年8月。

茶山的茶叶，七饼装一筒，茶叶不长脚，经过马帮驮，来到了船边。

西藏的酥油，一包捆五饼，酥油没有脚，经过马帮驮，来到了船边。

茶叶和酥油，来到丽江城，两族两颗心，相会在一起。

例 8

《氍毹褂子》



(记谱、译词：和云峰)

续词：氍毹^①褂，氍毹褂，打发姑娘要有它；氍毹褂，氍毹褂，姑娘陪嫁需要它。

藏人家，顺江下，氍毹来自藏人家；藏家到，丽江坝，氍毹来换牛肋巴^②。

三、民间传统“大调”的音乐特点

时至今日，纳西族民间传统大调的音乐仍然具有以下几个特点：第一，大调一般都采用纳西族古老的音乐旋律来唱诵，并且可依据所唱诵的内容选配传统的民间曲调，例如苦情调的演唱一般配以“占凄”，习俗调的演唱通常配以“窝孟达”。但就总的情况

① “氍毹”是藏族地区的毛制品，它是纳西妇女做领褂不可缺少的衣料。

② “牛肋巴”是纳西族地区传统的纺织品，它是藏区妇女围腰上不可或缺的装饰材料。据历史记载，丽江的牛肋巴自元明以来，就已响誉藏区。

况看，古凄调仍是此类大调采用最多的传统旋律之一。第二，大调音乐的旋律通常都依纳西族特有的“增咀”（唱诵的核心）为其旋法依据。第三，大调的演唱除独唱、对唱等形式外，还可采用“一领众和”的方式进行。第四，大调的曲式结构多为纳西族民间较为单一的传统曲式，即结构短小、反复频繁、内容冗长的上下句，或带有起承转合痕迹的纳西小调。

四、民间传统“大调”的艺术特色

综观纳西族民间大调，其特色主要集中在以下几方面：第一，篇幅冗长、内容宏大。这些作品反映了纳西族社会生活的方方面面，例如爱情婚姻、丧葬习俗、文武科举、狩猎放牧等。如猎歌，既有游牧狩猎时代的社会生产痕迹，同时也溶入了农耕时代乃至商品时代的思想及内容。第二，抒情为主、情节完整。一般的大调作品多为纳西族民间的叙事长诗，这些叙事长诗通常以主人翁的姿态抒发内心的激情，其中不仅贯穿着纳西人的审美心理，还反映、说明了纳西人以抒情为主的“大调特色”。第三，对唱为主、一领众和。纳西族的民间大调多以主人翁的情感为表现内容，男女主人翁的对唱在作品中的表现尤为突出，其内容也显得极为丰富。一般的场合除独唱和对唱以外，还有诗、歌、舞三位一体的“一领众和”的表现形式。第四，整齐划一的词律结构。纳西族的民间大调多以五言或有规律的长短句构成，这个特点可以说与纳西族的语法关系和词律结构密切相关。

第六节 藏传佛教音乐的再次传入及流布

明代以后，藏传佛教音乐随同其宗教形式一道再次大规模地传入纳西族地区。特别是自清初以来，藏传佛教先后在纳西族地区建立了13大喇嘛寺，仅今天的丽江县境内，仍然还有清康熙十八年（1679年）改建的奥米南林（福国寺）、康熙三十九年（1700年）修建的特拉西卓飞林（玉峰寺）、雍正五年（1727年）

修建的古东峰卓林(指云寺)、雍正十一年(1733年)修建的桑纳迦卓林(文峰寺)、乾隆三十六年(1771年)修建的舍培兰辛林(普济寺)等^①。综观自元以来藏传佛教在纳西族地区的流布格局,我们不难得知,纳西人的皈依主要集中在萨迦(花教)、格鲁(黄教)、嘎举(白教)三大教派之内。从1840年以后的文献记载和调查资料看,藏传佛教音乐在纳西族地区的传播形式主要有每年农历正月初八举行的“跳神会”、农历十月二十六日举行的“降神会”,以及农历五月八日举行的“送喇嘛进藏会”等,其中较为重要的是跳神会。纳西族地区的跳神会在正式活动举行之前,还需由大喇嘛召集众僧于佛殿内举行盛大的法事,同时信徒们成群结队地向喇嘛寺烧香、进贡,喇嘛们则念经、奏乐,以创造某种宗教氛围,这时使用的乐器有鼓、钹、铙、法号、唢呐、海螺等。此外,大活佛还需率领近三四千身披红色袈裟、头戴黄色鸡冠帽的喇嘛诵梵经,同时还需将青面獠牙、相貌可怖的护法神麻哈格洛请出,立于一旁,以示降魔镇妖。法事活动结束后,众喇嘛重新排列念诵《大黑天神咒》,同时可允许香客向大黑天神跪拜,然后喇嘛和香客均需退出黄、红、白三线之外。此时五方大神出现,它们分别是戴青面具、穿青衣的东方神,戴红面具、穿红衣的南方神,戴白面具、穿白衣的西方神,戴黑面具、穿黑衣的北方神,戴黄面具、穿黄衣的中央神。跳神活动正式开始……。通常每年的农历十月二十五日,各大寺庙还需再举行一次类似的跳神会^②。

小 结

在中国少数民族历史上,改土归流可以算是一个极为重大的

^① 详见和克明《丽江喇嘛寺梗概》载《丽江文史资料》第三辑第93-99页。

^② 详见周汝诚著、郭大烈整理《永宁见闻录》《纳西族社会历史调查二》第180-182页,云南民族出版社,1986.12。

历史事件，它不仅结束了中国西南边陲各少数民族地区相对封闭的历史状态，解除了自明以来中原王朝对西南诸少数民族鞭长莫及的封建割据状态的忧虑，同时也标志着清朝政府对其政治、经济与文化管理力度的加强，以及清朝政府对汉文化的推广和普及也进入到了一个全盛的时代。

就纳西族地区的文化发展史而言，改土归流以后，大批的纳西族民间文人开始走上仕宦之路，而这些仕宦文人亦可说都是汉族文化乃至一整套礼乐文化在纳西族地区传播与普及的直接见证人、参与者和获益者。也就是说，儒学礼乐及其后续的丽江洞经古乐在纳西族人中得以迅速的传播、普及并世代传承，主要得益于他们亲身的参与和保护。

此时期，纳西族民间传统的丧葬歌舞、器乐组曲《勃拾细哩》也开始转型，转型的根本原因是其所依附的丧葬仪式发生了改变。可以说，《勃拾细哩》是纳西族旧的丧葬（火葬）音乐与新的丧葬（土葬）音乐交替时期最直接的符号与表象。因为，改土归流以后，纳西族的丧葬习俗由原先的火葬逐渐转入到了土葬，这使得原先以火葬仪式为依托的东巴音乐（主要是舞蹈音乐和歌曲）逐步转向以土葬仪式为依托的丽江洞经古乐，从此种意义上说，《勃拾细哩》正是联系纳西族火葬仪式及其东巴音乐与土葬仪式及其丽江洞经古乐的纽带。

此时期，也是纳西族民间大调创作与发展最为繁荣、鼎盛的时期。一方面，一部分纳西族民间文人在传统的东巴文化基础上，同时运用汉文化的创作手法和纳西族民间特有的传统格律“增句”创作了大量的大调作品。一方面，一部分东巴祭司也从纳西族的民间大调中吸收了不少精华以充实东巴经典中与之相关的内容。

此时期，藏传佛教及其音乐再次大规模传入纳西族地区，从而形成了东巴音乐文化、汉族音乐文化、藏族音乐文化，以及三者相互融合的一种特有的音乐文化现状的初步形成，这无形中也为纳西族传统音乐文化增添了一种新的、具有活力的音乐题材。

第六章 民主革命时期 （公元 1840—1949 年）

此指清道光二十年（1840 年）“鸦片战争”爆发，至中华人民共和国建立（1949 年）这 109 年间纳西族音乐历史之发展时期。

概 述

清朝自嘉庆、道光以后，国势日趋衰败。1840 年鸦片战争后，帝国主义列强对中国的侵略加剧，中国人民处在帝国主义和封建主义的双重压迫之下。太平天国以后，咸丰元年（1851 年），云南爆发了持续 18 年之久的杜文秀起义；光绪 11 年（1885 年），法军大举进攻中国广西镇南关，中法战争正式爆发，纳西族亦深受其害；此后的中日甲午战争（1894 年）、反对八国联军入侵（1900 年）、辛亥革命（1911 年）、护国运动（1915 年）等，都对纳西族地区的历史产生了巨大影响。1840—1949 年这 100 余年，是纳西族地区社会生活、民族经济最为动荡的时期，此段时期纳西族地区主要经历了木双壁起义（1910 年）、滇西起义（1911 年）、楚沙扒起义（1915 年）、永宁农民起义（1935 年）、抗日战争（1936 年）、黄军起义（1938 年）、抗租斗争（1944 年）、解放战争（1946 年）等事件，纳西族的音乐文化也同样处在一个动荡的社会背景下，对纳西族地区的音乐历史发展产生了直接的影响。但今天看来正是此种动荡的社会历史，恰巧为纳西族地区音乐文化向社会主义时期音乐文化的延续，起到了对比、过渡、承前、启后的历史作用。

第一节 儒学礼乐在纳西族地区的演变与衰败

康梁变法后，新学在纳西族地区迅速兴起，旧的一整套文化，特别是儒学礼乐遭到了前所未有的漠视与打击。在此种社会剧烈变革的历史背景下，儒学礼乐在纳西族地区发生了一系列演变：儒学礼乐不再显得那么神圣不近世俗；以往礼乐谈演活动中所需供奉和祭祀的主题由相对单一的模式向着多元的模式发展；礼乐活动中必须谈演的经籍不再显得那么重要；音乐的谈演越来越朝着世俗化的娱乐与休闲的目的靠近，为其后纳西族地区的儒学礼乐与其它音乐存在形式日趋合流奠定了社会基础。

一、儒学礼乐在纳西族地区的演变

1870年后，纳西族地区改扩建和新修文庙的风气继续盛行，究其原因主要有两点：第一是清朝政府的重新开科。同治九年（1871年）清政府在纳西族地区重新开科取士，并且由于带补所停各科误额，当年丽江一共有8人中举，时称“八科之举”。在这些中举人士中，有许多人如李玉湛、杨凤友等均是推崇和演奏儒学礼乐的中坚人物。随后的“四科之举”（俗称“松竹梅兰”）和松樵、五竹淇、周兰坪、李怀忠更是儒学礼乐的维护和倡导者，和松樵和周兰坪还曾先后担任大研古乐会会长。晚清以后纳西族的“仕人阶层”均是儒学礼乐及其后续丽江洞经古乐“寓教于乐”的获益者，如前文提到的马子云、牛焘等也属此类典型。第二是民间有闲阶层的顶礼和参与。此时期，许多纳西人尤其是手工艺人及小商业主们在汉文功底“先天不足”的情况下，极愿抽出夜晚或茶余饭后的闲暇时光去参加汉文经籍的谈奏活动，欲藉此提高驾驭汉文的能力，当然其中也不排除个别人附庸风雅的心理。因为时至今日，纳西人仍旧具有着强烈的重文轻商心理，文化在那里似乎永远是受到尊重和保护的，知识的贬值速度相对

于中国内地也是较为缓慢的。在这段历史时期，纳西族地区士人辈出，在这些众多著名的文人音乐家中，习杏樵可谓是佼佼者。

【习杏樵】（1868—1942），原名习世贤，字彦卿，光绪辛丑科（1901年）秋试副榜，祖辈行医，因擅长弹奏古筝而得“习箏”之号。习杏樵所弹箏曲调高谐适、声音雅妙，远近闻名，其诗也是意境幽远，富丽生动，如《白龙潭海棠》：“黄山山麓水潭清，面水依山草木荣。伴得红妆春不夜，卷帘烧烛到天明。”再“红红簇簇映龙湫，柳色花光上下浮。出没游鱼相惊顾，何来芳饵纷纷投！”

自同治九年（1870年）丽江科举制度恢复至民国八年（1919年）“五·四”运动爆发这短短的40里，是儒学礼乐在纳西族地区由最为繁荣骤然变为彻底崩溃的时期。如果说它的繁荣是得益于“士人阶层”的逐步扩大和科举制度的存在的话，那么它的演变甚至崩溃依然与产生“仕人阶层”的社会土壤——科举制的废除和“新学”的确立直接相关。

二、儒学礼乐在纳西族地区的衰败

清朝末年，丽江虽然已具有了三个相当规模的书院和31个义学馆，但由于国势日衰，科举制度不再象“康乾盛世”年代那样受到纳西学子的青睐。特别到了民国前后，步入仕途和潜究学问不再局限于以往的科举、八股，大批纳西学人纷纷将目光投向西学，于是源源不断的学人走向欧美、日本并学成归乡，至使原先无尚崇高的儒学及其礼乐日渐遭受冷落。在这种情况下，一种既能寄托怀旧之情，又能排遣世事烦恼的“文人会”便孕育而生，如“桂香诗社”、“大研乐会”等，既为丽江纳西族中的晚清举子提供了吟诗作赋、舞文弄墨的机会，也为儒学礼乐在丽江纳西族中的保留和转型提供了演习的场所。这类诗社的成员几乎都是晚清举子，他们同时也是优秀的礼乐演奏家，如周兰坪、习杏樵、王竹淇、和庚吉、和柏香、杨穆之等，不仅谙熟汉文，熟悉工尺谱，还对晚清儒学礼乐的演奏程式了如指掌，更为可贵的

是，他们当中的大多数人还受过新学甚至西学的深刻影响，因而深知顺应时局的重要意义。他们保守但不泥古，因而还将大量的新词填入旧曲，如重新填词的《开经偈》、《水龙吟》^①等就是这一时期的产物。最值得一提的是“桂香诗社”及其后成立的民间文人组织，均将丽江洞经古乐视作一种传统的文化加以保护，为日后丽江洞经古乐的进一步保留与传承奠定了良好的社会基础。

文人会逐步替代了原先纯粹以祭祀为旨的礼乐演奏团体，无形中也给近乎衰亡的儒学礼乐凭添了几分活力，但这仅限于打发茶余饭后的闲暇时光。民国初期，“文人会”组织日渐松散，谈经奏乐成为此类组织的唯一纽带，大量的唐宋词、曲牌音乐、明清小曲、甚至戏曲曲牌音乐成为“文人会”的主要演奏曲目。只有个别远离城镇的地区，如巨甸、石鼓、大具等地才保留了部分原先礼乐的演奏程式。“文人会”也被改称作“乐会”或“古乐会”。此名延续至今。

第二节 多种宗教音乐的合流、 变异与世俗化倾向

鸦片战争以后，在纳西族地区流传的许多单一宗教开始显现出相互融合的趋势，这在音乐文化上的表现尤为突出，集中在以下几个方面。

一、儒、释、道、东巴四教的合流及其音乐的变异

据相关文献记载，此时期在纳西族地区流行的各种音乐形式开始有了明显的变异，主要体现在儒、释、道、东巴四教及其音乐已逐步合流：第一，儒学礼乐的祭祀主题发生了明显的变化，由原先单一祭祀主题，发展为复合祭祀主题，即由原先仅供俸孔

^① 桑德诺瓦《丽江纳西族洞经音乐的功用、异变及现状》载《民族艺术研究》1995.1.

孟、文昌，演变为孔孟、文昌、释迦、观音、玉皇、桑多^①等多宗教、多神祠^②一起供奉，并且明文规定：“当时时体贴三教之道……切不可互相谤讪”^③云云。第二，礼乐活动所谈演的经书由单一变为多元，即在谈演儒家《孔子谈经》、《忠孝真经》等的同时，还谈演道教的《大洞仙经》、《本行集经》^④、《关圣真经》，以及汉传佛教的《金刚经》、《明圣经》、《普门品》等经籍，自光绪二十八年（1902年）起又增加了谈演桑多的《北岳诰文》，兹录于后：

玉峰得道，雪岭成神。镇朔方之上境，居石龙之宝座。昭武威于木室，荫德惠于丽阳。八月初十以诞降，九月九日以飞升。神明不测，灵应难言，气冲霄汉，力搏龙虎。现白袍而助阵，秉火剑以斩妖。韦陀化身，皈依佛法。北隅安位，泽荫九泉，生初具先天之气，歿后镇雪岭之神。功显而晦，名昭仍隐。一丽永赖乎扶持，万性咸沾夫惠泽。有感即位，无愿不通。安邦御患，保境除灾。神行风起雨至，灵降电闪雷鸣。心同冰雪，明德惟馨。性似风火，妖孽斩除。至灵至应，至刚至勇。佛赐金号，果难菩萨。三圣保奏，金阙锡銜^⑤。

第三，谈演所用的钟磬雅乐日渐俗化，由前文所及的编钟、编磬、玉磬、笙、埙等钟磬乐乐队组合演变为笛、箫、弓弦类、弹拨类为主的丝竹乐乐队组合。第四，祭祀礼乐的乐曲风格发生了极大的变异，其中逐渐融入了纳西民间传统音乐的旋律风格、表现特征、审美情趣和音乐气质。第五，原先用于记录并谈演礼

① 纳西族民族宗教东巴教里的地方保护神。

② 除供奉其它的神祠外，还特将南诏王异牟寻僧封的玉龙山（即“北岳”）和元世祖忽必烈南征大理时册封玉龙山“大圣雪石北岳安邦景帝”的神位供奉于众神祇当中。

③ 详见丽江市白华乡洞经乐队保存的《乐经》（词乐旁谱）抄录。

④ 即《玉清无极总真文昌大洞仙经》、《洞玄灵宝高上玉皇本行集经》。

⑤ 详见清光绪二十八年（1902年）丽江信士李绍源（五卷本）洞经抄录本，现藏丽江图书馆。

乐的工尺谱逐渐失传，简谱逐渐开始在纳西人的音乐生活中占据首要位置。

儒学礼乐的上述变化，单从清朝以来纳西人对演奏此种音乐之民间组织称谓的演变过程，也能得到某种历史的反映：

流传年代：	乾隆年——	同治年——	光绪年——	民国年——	建国后
相应称谓：	文庙乐——	谈经班——	文人会——	乐 会——	古乐会

二、宗教音乐的世俗化倾向

随着各种宗教的逐步融合，与之相应的音乐文化也开始了融合，最终加速了纳西族地区多种宗教音乐世俗化的步伐，为晚清丽江洞经古乐在纳西族民间的普及奠定了基础，同时也为宗教与世俗、上层与民众、城市与乡村的相互勾通起到了一定作用。例如每年的三月十三日，是众多善男信女们的朝拜日，这种朝拜日逐步演变成了功能繁多的庙会，如震青山庙会、法喜寺庙会等，其中以震青山麓的东山庙会最为著名。据乾隆《丽江府志略》载：东山寺原名吴烈山神祠，“在城东十里东山麓，明时建，久圯。乾隆二年知府管学宣以其地时有冰雹，促彼地耆民曾印等改建，题额曰：风雨以时。”东山庙会分别于每年的农历二月八和三月十三日举行，每次会期各为三天，庙会的主要内容除了商贸等活动以外，还举行祭祀本祖、迎神游乡、演唱滇戏以及跳神等风情浓郁的民俗活动。据民国年间的文献记载，东山庙会的戏曲主要是演唱民间曲子、滇戏等，通常以东山庙会村为单位组建的剧团轮流演出，内容有著名唱段、折子戏，甚至大戏^①。此时还会有民间洞经会、皇经会、水讖会等道教民间组织在佛教寺院谈演洞经和皇经音乐，有时部分佛教僧侣也会参加上述音乐的谈演活动。尤其在纳西族民间的丧葬仪式中，这种多宗教合流及宗教

^① 参见和鉴彰《丽江东坝子寺庙及其庙会》载《丽江文史资料》第十辑，第129页。

世俗化的倾向就表现的更为突出，例如在丧葬仪式之中“……小殓后，每逢七日或请缙流、道士诵经典，亲属各具酒食相奠馈，至葬乃止。及奠期，主人请乐工奏曲灵侧，名曰：‘细乐’、缠绵悱恻、哀伤动人。其发引也，亦以送亡……”^①。与此同时，通往庙会的路途两侧还有许多民俗音乐活动，例如情歌对唱、山歌对唱、乐舞唱跳等，使宗教音乐与民俗音乐有机地融为一体，并且两者相互借鉴、互为依存、共同发展。在纳西族民间流传着这么一则有趣的传说：大约在几百年以前，震青山麓的所有庙会都是由道士组织的，他们替香客念经、布道、消灾、解禳，后来释僧开始介入此项活动，因而佛道两家为争夺信徒产生了严重的分歧。道家以“先来后到”之理与佛教理论，并强调说“佛道两教教义互不相容，并且各有祖师，玉帝乃道教之祖师，削法之徒无资格为其念经，姑且佛教的经典没有一句沾我道教三十三洞天的边，因此去你的极乐世界！”和尚们虽然没有公开与之理论，却得意地书刻一楹联作答于道士，即“是圣是凡，三教原归一理；即心即佛，灵三岂在西方。”民国初年，英国传教士也曾在东山寺庙前用蓬布搭起了一个临时教堂，欲与佛道两家争夺信徒，并布道说：“天地之间原本没有菩萨神佛之类的东西，更何况你们现在烧香磕头的泥巴坨坨？世间万物皆由耶稣缔造，因此也只有他能给人类带来一切物质与精神的享受……”^②，同时他们在手风琴的伴奏下高唱圣诗圣咏，想以此来吸引赶赴庙会的各民族的善男信女们。可纳西人却议论道“耶稣从诞生至今也不过1900余年，而我们所供奉的‘泥坨坨’至少也可以做他的爹了”，因而虽然围观的人不少，但最终信奉的却寥寥无几。总的看，佛家依其耀眼的袈裟、丰富的经书和钟鼓齐鸣的音乐最终赢得了大多数纳西人的尊崇，因而从远到明朝的道教，近至民国的基督教，

① 详清光绪二十一年（1895年）成书的《丽江县志》。

② 参见唐有为等《震青山三月十三日朝山会》载《丽江文史资料》第十辑，第135页。

都纷纷退出了庙会的擂台。

第三节 《勃拾细哩》的晚期

大约自道光二十一年至中华人民共和国成立（1840—1949年）的100余年，是《勃拾细哩》第四个历史发展时期（即晚期）。这样划分的主要依据是《勃拾细哩》曲牌称谓的相对固定与扬弃定型两个方面。

一、《勃拾细哩》称谓的相对固定

此时期，广泛流行于纳西族民间的丧葬器乐、歌舞组曲《勃拾细哩》的称谓已基本固定^①，并一直延续到了20世纪60年代初^②。历史以来，在纳西族民间有关《勃拾细哩》及其曲牌的称谓较多，现详归下表：

（国际音标） 正确音读	音 译	音 译	意 译	曾用名
bat suɹi ciɹi li	《勃拾细哩》	白沙穷人转经	白沙管弦乐	卡勃拾、勃拾八、勃拾细乐、别时谢礼
tvɿ	垮	能（可以）	开丧曲	地名、引子、序、调音曲
ʈsuɹi ʂaɹɿ	纵拾	长节子	一封书	夜分手、三起三落、三环扣
ʂaɹɿ suɹi dʒiɹi	三思吉	三思水	三思水	三思卡、勃拾三思卡
ʌɹɿ liɹɿ liɹɿ ʂaɹɿ ndʒiɹi pʰaɹɿ	阿丽丽构吉律	劝丽江亡魂走	劝魂歌	美丽的白云泊
meɹɿ miɹɿ ʂiɹɿ	美米抚	妈女哭	母女哭	天女哭、哭皇天、哭公主、公主哭

① 这主要反映在其传统的多种称谓（详表曾用名一栏）已固定为“勃拾细哩”；传统的曲牌称谓也已基本固定（详音译栏）。

② 勃拾细哩调查组《关于〈勃拾细哩〉的调查报告》《纳西族社会历史调查之二》，云南民族出版社，1986.12。

续表

《勃拾细哩》及其曲牌称谓一览表				
(国际音标) 正确音读	音 译	直 译	意 译	曾用名
dol thoɪ	踩 蹉	赤足跳	赤足舞	
khal thoɪ	卜 蹉	射 跳	弓箭舞	
mul phiɪ	幕 布	送 尸	挽 歌	幕仔、幕布仔

二、《勃拾细哩》曲牌的扬弃与定型

此时期，《勃拾细哩》在原先所保留曲牌之基础上，扬弃了一些外来的曲牌，如南曲、北曲、南北曲之《叨叨令》、《寄生草》、《一枝花》等。从历史的角度分析，此种扬弃是基于如下基础之上的：第一，大量保留了与纳西族民间和宗教两方面密切相关的音乐，如《幕布》、《阿丽丽构及徘》、《三思吉》、《美米抚》、《笃》、《踩蹉》、《抗蹉》、《老麻蹉》。第二，与纳西人的音乐审美观念密切相关。随着社会的进步和汉文化的普及，纳西人的音乐审美在很大程度上发生着变化，呈现出了前、中、后三个发展时段的历史轮廓：前段——纳西族的丧葬音乐几乎是建立在一整套传统的东巴文化基础之上的，因而其所用音乐均为东巴教音乐和纳西族民间的传统丧葬歌舞曲；中段——随着汉文化的传入，汉族的音乐文化也在纳西族民间逐步普及，纳西人原有的音乐审美观念亦遭受了前所未有的冲击，加之随着土葬在纳西族地区的兴盛，汉族的器乐音乐也逐渐在纳西族民间的丧葬仪式中使用，最终出现了《勃拾细哩》遗留曲牌“纳汉交融”的历史现状，这恰恰反映出了此时期纳西文化与汉文化相互融合的历史状态；后段——随着汉文化的逐步普及与纳西族文人的不断出现，某种新的民族意识与精神得到了复苏，涌现出许多致力于研究和宣传纳西族文化的文人志士，他们在接受汉文化的同时，也重新审视自己古老的民族文化，在这种社会背景下，原先许多由汉族地区传人的曲牌在纳西族地区逐渐消失，《勃拾细哩》曲牌的定型就是这种历史过程的体现。客观地看，《勃拾细哩》曲牌的扬弃过程，

也具有着其它艺术门类所具备的共同特点，即不断地产生、繁衍、变化、消失、再产生……；其次，《勃拾细哩》曲牌的失传也不能排除艺人演奏技能的退化，相关乐谱的散失和传统乐器的失传等的历史原因。

综前各章所述，《勃拾细哩》产生、发展、转变直至定型的历史发展过程，大致可划分为以下四个历史时期（现总结提示如下）：

【萌芽期】大约自宋理宗宝佑元年至明嘉靖二十七年（1253—1548年）即忽必烈及其大军进驻纳西族地区至“蕃纳战争”的近300年。其文献与历史依据可举出的有《勃拾细哩》之中的“胡人”乐器成分、东巴乐舞成分、民间音乐成分三个方面。

【早期】大约自明嘉靖二十七年至清雍正元年（1548—1723年）即“蕃纳战争”至“改土归流”的近200年。其文献依据是清乾隆八年（1743年）成书的《丽江府志略》，其中说：“……先是元太帝革囊渡江，其音乐相传有胡琴、箏、笛诸器，其调有《南北曲》《叨叨令》《一封书》《寄生草》等名……。”证明此时期《勃拾细哩》在原有基础上还吸收了大量由外地传入纳西族地区的汉族词牌、曲牌音乐。

【中期】大约自清雍正元年至道光二十年（1723—1840年）即丽江“改土归流”至“鸦片战争”的近120年。其文献依据是清光绪二十一年（1895年）成书的《丽江县志》，其载：“……及奠期，主人请乐工奏曲灵侧，名曰‘细乐’。缠绵悱恻，哀伤动人。其发引也，亦以乐送之。”此前清乾隆八年（1743年）成书的《丽江府志略》中明确说道，改土归流以前纳西人沿袭传统的火葬习俗，并且还说，与之相关的一切丧葬仪式需由东巴祭司主持。从上列文献中我们可推知，“改土归流”（1723年）以后，纳西族的火葬习俗已开始逐渐转变为土葬习俗，同时与之相适应的丧葬音乐也发生了相应的变化，即《勃拾细哩》已开始用于纳西人新的丧葬习俗。

【晚期】大约自道光二十年至中华人民共和国成立（1840—1949年）的100余年。文献依据有二，一是清光绪二十一年（1895年）成书的《丽江县志》的记载，其中曰：“疾革必迁正寝，含饭沐浴，不离男妇手。小殓后，每逢七日或请缙流、道士诵经典，亲属各具酒食相奠馈，至葬乃止。及奠期，主人请乐工奏曲灵侧……^①。二是纳西族诗人李玉湛（1827—1887）《巨甸居人》一诗中的注释，现将原诗及其注释摘录于后：“顺帝和林去，中原无此民。不图亡国裔，许作圣朝人。习俗甘循旧，江山几易新。空留临别曲，凄切水之滨。（有元氏遗音，靡靡切切，酸楚动人，相传世祖临别所赐，故名‘别时锡黎’。就究此曲创自民间。木氏盛时，永宁夷率众来袭，木氏设伏北沙以待之，歼夷殆尽。民间造此曲以吊之，故云‘白沙细黎’。‘细黎’者，细乐也。迄今丧事处犹用以助哀。声急、悲酸。‘北沙’者，白尸之转音，白蕃夷也。尸，死也。木氏歼蕃夷于此地，因此得名，今土人犹名此曲为‘白尸’也。改流后，官府文书以‘北沙’二字代之，以其地居府城之北而多沙土也。）”^② 这些文献均清楚地说明：第一，此时期《勃拾细哩》似乎已专门用于纳西人的丧葬新俗（即土葬）；第二，纳西族地区的丧葬仪式的主持者东巴祭司已由缙流、道士等所替代。

从上述总结提示中可推知：《勃拾细哩》的雏形肇始于东巴教的相关仪式及其舞蹈，萌芽在“胡人”乐器的携入之后漫长的历史融合之时，发育于“蕃纳战争”的相关历史背景，成熟于纳西族民间传统的丧葬礼仪文化之中。为一日了然地表述《勃拾细哩》的发展历史特归纳制表如下：

^① 详见清光绪二十一年（1895年）成书的《丽江县志》相关章节。

^② 载1914年赵藩编撰《云南丛书》集部之六十三《一笑先生诗文抄》（该书现分别收藏于北京图书馆、云南省图书馆等地）。

历史分期	历史起讫		相应曲牌
	中原王朝纪年	公元纪年	
萌芽期	宋理宗宝佑元年至明嘉靖二十七年	1253 - 1548	《蹉蹉》、《卡蹉》、《老麻蹉》、《幕布》
早期	嘉靖二十七年至清雍正元年	1548 - 1723	《蹉蹉》、《卡蹉》、《老麻蹉》、《幕布》、《笃》、《阿丽丽构及律》、《一封书》、《叨叨令》、《寄生草》
中期	雍正元年至道光二十年	1723 - 1840	《蹉蹉》、《卡蹉》、《老麻蹉》、《幕布》、《笃》、《阿丽丽构及律》、《一封书》、《叨叨令》、《寄生草》、《一枝花》
晚期	道光二十一年至中华人民共和国成立	1840 - 1949	《蹉蹉》、《卡蹉》、《老麻蹉》、《幕布》、《阿丽丽构及律》、《一封书》、《笃》、《三思吉》、《美米执》

第四节 丽江洞经古乐的继续发展

此段历史时期，在不安定的社会背景下，丽江洞经古乐产生了许多显著的变化，原先虔诚、肃穆和恭敬的谈演仪式日趋平淡，代之以人们对音乐更为直接的认知和追求，此种表现具有非常明显的功利目的。晚清以后，西学东渐，人们的传统文化价值观念发生了历史性的变化，原先以获取功名利禄为目的，以达此目的为手段的丽江洞经古乐的谈演口渐失去其应有的价值。此时期，纳西族地区有三种不同形式的音乐结社，形成了谈经班、皇经班和乐会三足鼎立的历史局面。

一、丽江洞经古乐的继续发展与提高

鸦片战争后，丽江进入了俗称“乱世18年”的社会动荡时期。在此段时期，纳西族民间出现了另一批“改流”后的文化艺人，他们不仅是纳西族中进一步学习汉文化的倡导者和佼佼者，同时也是纳西古乐的传承者和洞经乐会的核心会员，其中较著名的有李玉湛、杨泗澡、杨元之、周兰坪、和松樵、和云锦、王竹淇、习彦卿、李中铨、杨菊生等，现仅举其中二位：

【李玉湛】（1827—1887年），字会侯、韞川，晚年字号“一笑”^①先生，同治庚午科（1870年）举人。据说他自幼聪慧、勤奋好学，有“日记千言，下笔惊其侪辈”之称。但其青壮年时期多生活在社会动乱之中，直到43岁时才应试中举。他一生刚直不阿，晚年虽家境贫困，但仍勤奋嗜学。他是纳西族晚清文人中诗文较多、造诣较高的一位，一生著述丰厚，主要代表作品有《畏人前集》、《畏人后集》、《驱我集》、《容与集》、《倥偬集》等，云南文豪赵藩还曾为其整理了《一笑先生诗文抄》（诗两卷，骈、散文各一卷）^②。李玉湛不仅是著名诗人，同时也是一位嗜乐如命的乐会会员，因此其诗作中不乏描述纳西族民间传统音乐和舞蹈的作品，有的还拥有着较高的文献价值。例如：

《古临西》

殊方殊俗怪，相熟转相亲。腰鼓舞娱客，芦笙吹降神。
流传女千总，仿佛黎母民。碑版无留迹，破荒听缕陈。

《上江竹枝词八首》之七

生世无猜形与骸，家人子妇踏歌来。
多情最是小儿女，仓卒相逢笑口开。

【杨泗澡】（1830—1880年），字杏泉，丽江贡生。其自小颇具才气并指望“学而优则仕”，但因身逢“乱世十八年”，无奈投笔从戎。此后十几年来随军队辗转于丽江、中甸、永胜、宁蒗等地。杨泗澡一生坎坷，重新开科后，终于在其病卒之前获一官职。他终身崇敬杜甫，其诗多浸透出杜诗风格，主要著有诗集《慎余子诗钞》。他的诗作多透露出怀才不遇、愤世嫉俗的心境，且由于其长期处于烽火漫天的岁月，因而诗作多为当时社会现象

^① 李玉湛曾在其《一笑先生自述》中解释说：先生西南僭大也。寡言语，鲜结纳，无适、无莫、无追往、无逆来、无沾沾，所遭穷通顺逆，一笑置之，故曰一笑先生。”

^② 详丽江县图书馆藏手抄本。

的描述，例如《到东升厂乞诗赋呈逊斋太守二首》、《病中苦雨思家》等。杨泗澡一生喜好操演器乐，因此他的作品中还有不少描写纳西族风土民情的乐舞诗歌，现仅选三首：

《敲 鞋》

皮鞋橐橐态珊珊，顾盼匆忙汗不干。
转面回身生怕错，从来左右做人难。

《倒 卷》

龙行婉转雁行翩，倒卷重重百臂连。
道是翻新仍复旧，文章顺逆亦天然。

《磕 膝》

低头转背协笙音，相触相依变态深。
莫依莲花生步步，然而膝下有黄金。

二、皇经音乐的继续衰败与消亡

皇经音乐即谈演《洞玄灵宝高上玉皇本行集经》（简称《皇经》，共上中下三册）的音乐。关于其传入纳西族地区的确切年代、流传与流布情况至今无翔实的文献史料，但据民间传说，皇经音乐先于丽江洞经古乐传入纳西族地区。皇经的谈演一般在玉皇阁内进行，时间是每年的正月十九日，称为“上九会”，会期为十一天，此外每月的初一和十五两日在玉皇阁内举行谈经活动，会员必须吃素。玉皇阁是丽江木氏土司时期的建筑，规模雄伟，其中大殿一层供奉玉皇大帝，二层供奉玄天（即玉皇大帝的化身），大殿的两侧厢房共塑有三十六雷神，中间塑有关圣和岳飞，大殿的后殿为三清殿，塑三清神仙。谈演皇经音乐的组织叫皇经班，会长先后有牛耀之、周霖。皇经班早先用于谈演经文的乐器比之谈经班较为单一，一般仅用笛子、二胡及铙、钹、木鱼等，乐会会员通常在谈经时分立两侧，一侧为“拜”，一侧为“贺”，一拜一贺并铙、钹相伴。原皇经班成员杨嘉麟追忆，皇经班于30年代在牛耀之等人的倡议下，改学丽江洞经古乐的演奏，

并将其一整套谈演方式、坛规礼仪用作皇经班的谈演活动中。皇经班演奏的曲牌与谈经班（洞经会）大致相同，其坛规也与洞经会大同小异，同样以文昌梓潼帝君为祭祀对象。皇经会的成员大多为中、小业主和获得一般功名的小康人家，至民国末年，成员已达五六十人之众。40年代末，由于大多数会员加盟洞经会，皇经班已名存实亡，50年代后，皇经班彻底消亡。皇经班较为著名的成员有杨元之、牛耀之、周汝铎、周霖、和文选、杨德润、朱明卿、周燮虞、彭耀先、黎佐庭、王建伍、李志伯、杨嘉麟等。

【杨元之】（约1848—1892年），字用九、廩生，以突出的诗才而著称于纳西族民间。他一生酷爱弹演音乐。据说，他对纳西族的民歌、民谣极感兴趣，几乎到了痴迷的地步，因此他常用汉文诗体书写颇具纳西族民歌风格的“汉纳双语”诗歌作品，使人深感新颖别致，例如《重到文峰寺》：

纳西语语意：暮多好山色，庭菊冷露滋。佛心徐可觅，佳哉宜意移。

汉语诗意：惜别常移意，又见好佳容；百鸟唱百曲，曲曲似礼赞^①。

三、丽江洞经古乐与民间乐会

经过十多年的战乱后，纳西族地区又进入了一个新的休养生息的历史时期。随着社会的相对安定和生产的逐渐发展，纳西族地区出现了一种前所未有的“升平景象”，使得纳西族的音乐文化在各方面都取得了长足的发展。

【桂香诗社】是民国初年，由丽江纳西族的文人绅士组建的一个以诗、歌、画、乐为活动内容社会组织，周兰坪为首任会长，其他主要会员有和松樵、杨菊生、王竹淇、习彦卿、和云

^① 原诗转引自赵银棠《纳西族诗选》第217页，云南民族出版社，1985年10月，和云峰对译。

锦、李中铨等。桂香诗社将其社址设在丽江净莲寺的嵌雪楼，每月组织一两次“社会”，周兰坪有诗记曰：“一月两社日，相聚论新诗。妙义交相资，肴酒欢侑之。日夕散步归，有题复寻思。寻思有疑义，相访无定时”。除了诗画活动，谈演丽江洞经古乐也是重要社事之一。桂香诗社的成员多是丽江大研各古乐会的主要成员，如古筝演奏师习杏樵，原大研古乐会会长周兰坪、和庚吉、周冠南、杨钧之、木标（丽江末代上司）等，因而奏乐、赏乐、评乐几乎成了诗社最重要的活动内容。以下这首《听习彦卿弹筝》就是该会会员王竹淇^①在一次诗社活动中的佳作：

剖瑟之半以为筝，蒙恬始制心良精。
 金丝银甲奋逸响，非琴非瑟非匏笙。
 先生有酒招社友，试弹一曲翻新声。
 指间风雨忽飘落，一行雁柱秋天横。
 小弦清脆转急迫，大弦平缓何嘈呶。
 小弦大弦互错杂，繁音叠奏难为评。
 恍疑穿石漱碧玉，复如出谷鸣黄莺。
 不为罗敷陌上桑，定有子野不凡情。
 同人解听不解赏，但称妙手无能名。
 座有周郎目频顾，曲非有误心真倾……。

此篇诗作感情真挚、气势宏伟，结构严谨、比喻生动，作者不仅以优美的笔触生动形象地描写了弹筝者的高超技艺，还以其对远古的忧思和对近景的描述。

【周兰坪】（1847—1924年），名玮，1889年光绪己丑科举

^① 【王竹淇】（1864—1933年），原名于成章，光绪己丑（1889年）举人，为丽江纳西族同科四举之一，人称“读书勤奋第一，学问渊博第一”。王竹淇中举后，曾先后任云南禄劝、永仁等县教谕。宣统元年后回到丽江，先后兼任丽江学务总督、丽江府督学、丽江劝学所所长，1920年左右再次担任丽江县教育领导职务。他为人清廉、正直，深得邑人器重，曾著有《退省斋诗文集》十余卷。晚年为丽江古乐会会员。

人。中举后曾先后在大理府、北京等地任教多年。在北京期间，由于其接触了一些有救国之志的文人志士，并受到了康、梁维新变法思想的影响，因而力求实业救国的道路。周兰坪曾以教师身份远渡南洋进行考察，回国后先后任云南高等师范学堂伦理学主任教授、弥勒县教谕、丽江雪山书院主讲、丽江府学务总董等职，并在丽江大力提倡兴建实业和兴办新学，在纳西族地区做了不少好事，如兴建了石鼓铁锁桥，创办石鼓小学、兴文小学，还大力倡导蚕桑养殖业。由于其一生功绩卓著，曾获当时云南省军政首长联合授予的“梓里模范”之称号。周兰坪还曾任丽江大研古乐会会长。

【和庚吉】（1864—1950年），字星白，号松樵，晚号退仙，光绪十八年（1892年）进士，曾先后任京都官兵部主事、四川乐至县知事、隶属秀山等厅县县官。四十岁还乡后，曾任大研古乐会会长多年，并且著有《洞经会永保平安序》、《退园韵语》、《听琴宵墨市》等稿。和庚吉诗作较多，较著名的有《辛丑寄王教谕竹淇》、《思亲》，以及表达忧国忧民之情、抵御外辱之愿的《岳武穆》、《文丞相天祥》、《感时》等。他擅长用清晰明快、生动活泼的词句描写纳西族民风民俗。除诗歌外，和庚吉还著有大量的散文，较优秀的有《巧翁记》、《逍遥子》、《飞头蛮记》，以及充满爱国主义激情的《鸦片烟论》^①等。和庚吉曾为丽江大研古乐会的发展做出过极大的贡献。

^① 在这篇文章中，作者以忧国忧民的情怀大声疾呼道：“物之害人最烈，足以丧身、丧家、丧国，而人偏溺其中，明知其害而自甘受害者，其为鸦片烟乎！”该文中还叙述了鸦片传入中国的历史，并一语戳穿了英帝国主义输入鸦片的目的：“鸦片本非中国产，产自印度。因人知此物足以谋国也”。

第五节 丽江洞经古乐的基本概况^①

在 1840 年至 1949 年的百余年的时间里，洞经音乐在云南省的普及已明确见诸文献记载，黄诚元曾说“滇省有一特别风俗，曰谈洞经。法于一神庙中、聚集各界之人，衣冠清楚，拱揖拜跪。品竹弹丝，间以木鱼饶鼓，同声讴诵、具诸状态。或竟日，或三五日而始毕。所讴之章，其最崇重者，则为皇经，即大洞仙经。（笔者按：《皇经》与《洞经》不能完全等同）传为文昌帝君所笔授者，诞而且俚，直不足以寓目。次则太上感应篇，孔子孝经及关帝觉世真经，玉局心忏也。凡属谈经之会，无不恪恭将事，罔敢或愆于仪。据彼都人士云，此即古人弦诵遗规，并可借之以祈福消灾，明心见性。然欤否欤，要非门外汉所得而知矣。”^②此时期，与纳西族地区相邻的大理、云龙等地的洞经音乐也极为普及，这也可见著其地方文献的记载：“二月初三日，城乡人民有鸣镇伐鼓，丝竹齐奏，讽所谓洞经、以庆祝所谓文昌者。据谓是曰位文昌之圣诞云。”^③《定广文存》卷二亦载：“洞经会者，每逢朔望之期、祭祀之日，辄衣冠齐整、铺设礼堂、相聚而一为之。抑或死丧之后、凶疫之年、亦数数为之。问其所谓则文昌大洞仙经也、高士观世音经也。间杂以鄙俚之词曲，无为之古语，而要以大洞仙经为主、故曰洞经会云云。其音乐则笙、箫、笛、管、钟、鼓、磬、铃之类。其曲目则曰《桂香诵》、《南清宫》、《小鹧鸪》、《清和颂》、《礼陶乐》。更标其名曰俗美化諠”^④。民国以后，此种以谈演《大洞仙经》为目的的音乐在云

① 此节中的许多相关资料与内容均参考并引用自杨曾烈《丽江洞经音乐调查》载《丽江文饰资料》第九辑，第 114-139 页，《丽江洞经音乐调查》（续）载《丽江文饰资料》第十辑，第 30-48 页一文。

② 详见《蜗寄庐随笔》卷四（1923 年排印本）

③ 周宗麟《大理县志稿》卷六《社交部》（1917 年排印本），

④ 详见云龙县 1932 年排印本。

南各地由原先的极盛逐步转变为萧条，并且以一种纯音乐演奏的方式沿袭和传承^①。此段时期，丽江洞经古乐的发展轨迹也大致如此。综观丽江洞经古乐在纳西族地区的传承与发展历史之基本情况如下：

一、音乐分类与曲牌来源

纳西族民间艺人迄今仍将丽江洞经古乐的曲牌分为文乐、武乐两大系统。文乐又称“细乐”，指乐曲中不含打击乐中的大响器（如钹、铙）、小响器（如镲、闹哩子）和常用打击乐器（如大、小木鱼，板鼓）的管弦乐队的组合形式；武乐又亦称“粗乐”，乐队组合均为打击乐。

1. 音乐分类

纳西族艺人们习惯上将丽江洞经古乐中的文乐、武乐两大系统进一步分为箎、大调、小调、打击乐曲牌和杂曲五大类别。

【箎】即“调音曲”，是洞经谈演前为谐调各种乐器音高而首先由竹笛演奏的乐曲。纳西语称“箎策箎”，意为“笛子调音曲”。另外，在与“应律乐器”竹笛对好音高后，各种乐器均需按自己的固定的乐曲“箎”（调音）一遍。

【大调】艺人特指谈演洞经活动中唱诵《大洞仙经》经文的乐曲（曲牌）。大调通常又可分作散文、韵文两个部分。散文即谈经中（宣）讲、（念）读玄文诰表形式的通称；韵文则指谈经中富于歌唱性的，以四言、五言、七言、杂言（俗称“长短句”）等词律构成的经文。丽江洞经古乐中目前保留的大调有五言、七言、杂言共12个曲牌（其中《华通》、《十通》、《十华》三个曲

^① 陈度：《昆明近世社会变迁志略》（1940年稿本）卷三：“昆明洞经会四十年前为最盛行，有同仁学、同文学、宏文学、保庶学，多胶庠士人为之。其经口大洞仙经，多取材于道家，有五七言句断行文。设坛极庄严，中祀原始天尊，配以文昌关帝，亦祀观音孔子，三教混合。每开坛必衣冠整肃，香烟缭绕，灯烛交辉。七言则唱导，合以各种音乐，和协雅奏，散引择念诵。亦有计仪，同于佛教，凡有疫瘟或所祀之神诞日，皆谈演之。然民国以来，渐次消沉，今已亡矣”。

牌艺人目前已不再谈演)。

【小调】是艺人们对不含打击乐器(但含云锣)的曲牌音乐的俗称。据老艺人们说,小调原有30余个曲牌,目前尚存的曲牌详见后表。

【杂曲】艺人指洞经谈演仪式之外的闲暇时光或茶余饭后演奏的“细乐”曲牌。

【打击乐曲牌】艺人指洞经谈演中用于大调(经腔)部分的打击乐曲。

【确知已失传的曲牌】笔者指艺人们20世纪60年代前尚能演奏但现已失传的乐曲。

关于丽江洞经古乐的分类和曲牌名称详见下表:

分类	传统称谓	曲牌名称	句法结构	唱奏特点	它称	
	名称					俗称
文 乐	调音曲	《笃》	五言	通常不作单独的唱奏。《十供养》有五言和七言两种	《清河》与《老人》又名《清河老人》通常连续演奏	
		《原始》《吉祥》《十供养》	七言			
	经腔调	《全八卦》《开经偈》《清河》				杂言 即长短句
		《老人》《十供养》				
		《五声平号》《咒章》				
	曲牌	小调	《到春来》《到夏来》《到秋来》	《到春来》亦名上半转 《到夏来》亦名下半转	通常在谈经仪式中与大调或打击乐连续演奏,亦能独立地演奏	《山坡羊》亦名上香调《一江风》亦名送圣曲
			《到冬来》《万年欢》《代五》			
			《山坡子》《水龙吟》《柳摇泉》			
		杂曲	《步步娇》《小白梅》《南极宫》		一般不用于丽江洞经古乐的谈演	
			《柳青娘》《桂花香》《善知识》			

续表

分类	传统称谓		曲牌名称	句法结构	唱奏特点	它称
	名称	俗称				
武乐		打击乐	《打下》《十七世》《前五后五》		通常只合大调不作单独演奏	
			《八卦尾》《龙摆尾》			
失传曲牌			《寄生草》《叨叨令》《一封书》		见诸于有关《劫拾细哩》的文献记载当中	
			《南曲》《北曲》《南北曲》			
			《荔枝花》《江儿水》《甘洲歌》		部分老艺人的追忆	
			《摇钱树》《南京调》			

2. 曲牌来源

在现有的丽江洞经古乐曲牌中，大调相对容易判明其来源，小调则多数不易完全判定其源于何地何时。

【大调】其曲牌通常依谈经仪式所及经文内容而得名，如经文中有“元始天尊曰”等元始天王语录的经腔就取名为《元始》，有“吉祥檀炽钧”的就取名为《吉祥》，在谈演仪式中行十种供养礼时演唱的经腔就名曰《十供养》，唱诵文昌帝君圣号（“更生求命天尊”）五次的就称其为《五声圣号》等。其余大调之名亦可照此类推。

【小调】其曲牌的来源大致有以下几方面（指现仍“存活”的曲牌）

- 1) 仅见于唐宋词曲牌的有《水龙吟》。
- 2) 仅见于南北曲的有《山坡羊》《一江风》、《柳摇景》。
- 3) 既见于唐宋词，又见于南北曲的有《浪淘沙》、《万年欢》。
- 4) 明清小曲（时调）的有《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《代五》（亦名《旦五》）、《南京调》、《桂花香》。

【杂曲】其曲牌除《柳青娘》（亦作“柳清凉”）最早见于唐

宋词和南北曲外，其余《小白梅》、《步步娇》、《南极宫》、《善知识》（曲牌亦见诸佛曲曲牌名）均属明清小调（曲牌）。另外，《小白梅》因民间将“白”字与丧事相附会而通常只用于丧事活动中。

【打击乐】曲牌来源暂不详。据个别老艺人对笔者讲，打击乐曲牌最早源于道教打击乐套曲（待考），如《八卦尾》等。

二、传统乐器与乐队编制

丽江洞经古乐使用的乐器分为气鸣、弦鸣和体鸣三大类共计30余种（详见下表）；其乐队编制有四个显著的地方特色：乐队中不使用唢呐、乐队中加进了特色乐器“苏古独”和“波波”、打击乐器的使用品种繁多、采用了较为特殊的宫、商、角、徵、羽“五音调弦法”（即将三弦、二簧、胡琴、苏古独、琵琶五件乐器的外弦分别定为 do re mi sol la）。乐器及人员编制的具体组合详下表：

纳西洞经古乐传统器乐编制一览表								
气 鸣	横笛	冷得箏篪	1	1	2	2	6	
	竖笛	冷仔箏篪				1	5	现已不用
	芦管	波峨		1	2	2	5	
弦	京胡	二簧	1	1	1	2	5—2	
	板胡				1	2	6—3	
	二胡		1	1	2	2	6—3	
	南胡					1	6—31—5	
	中胡	胡琴	1	1	1	1	6—3	
	低胡	大筒筒			1	1	6—3	
体 鸣	琵琶	噠	1	1	2	3	6236	曲项与直项两种
	大三弦				1	1	251	
	小三弦				1	1	251	
	火不思	苏古独		1	1	2	3625	

续表

	云锣		1	1	1	1	56712345671	
	铜锣			兼奏	兼奏	兼奏		民间同将此类称为“大响器”
	铙			兼奏	兼奏	兼奏		
	钹			兼奏	兼奏	兼奏		
	小镲			兼奏	兼奏	兼奏		
	碰铃			兼奏	兼奏	兼奏		民间通将此类乐器称为“小响器”
	闹里子	哈巴狗		兼奏		兼奏		
体	铜铃			兼奏		兼奏		
	叮响			兼奏	兼奏	兼奏		
鸣	钵铃	击子		兼奏		兼奏		
	提手					兼奏		
	大木色			兼奏	兼奏	兼奏		
	大木色				兼奏	兼奏		
	面管			兼奏	兼奏	兼奏		
	片镲			兼奏	兼奏	兼奏	现已失传,内见于汉文文献记载。	
	云磬			兼奏	兼奏	兼奏		
	钵磬			兼奏	兼奏	兼奏		
膜	大鼓				兼奏	兼奏		
	板鼓			兼奏	兼奏	兼奏		

注:①据有的洞经艺人讲,乐队中吸收苏古独和波波两件乐器是在清朝末年。

②除打击乐器外,其余乐器均为自制。

三、唱奏特征与民族特色

与迄今仍然流行于云南省广大地区的洞经音乐相比较,纳西族保留和传承的丽江洞经古乐大致有以下特点:

1. 唱奏特征

【大调】其唱诵通常以打击乐曲牌结尾,如《十供养》(五言与七言)后均接《前五后五》,《五声圣号》后接《十七世》,《全八卦》接《八卦尾》。其余经腔与打击乐曲牌的固定联接为:《清

河老人》接《十七世》，《咒章》接《前五后五》，《原始》接《八卦》再接《打下》，而《华通》、《十通》和《十华》后均接《八卦尾》，《开经偈》（又称“偈子”）后接《打下》。

【小调】其演奏不含大响器类的打击乐器，且在谈经仪式中的演奏常服从于大调，起“调养身心”和“乐教”的作用。如在进行十种供养礼时，每种小调合一种供养。具体搭配如下：

行花供养时奏《万年欢》，
 行果供养时奏《代五》，
 行香供养时奏《浪淘沙》，
 行食供养时奏《慢五言》，
 行茶供养时奏《到春来》，
 行衣供养时奏《到夏来》，
 行水供养时奏《水龙吟》，
 行符供养时奏《到秋来》，
 行灯、酒供养时奏《到冬来》，
 行财宝供养时奏《柳摇金》。

【杂曲曲牌】一般不能用于正式的洞经谈演活动和仪式中。

【打击乐曲牌】具有较浓郁的宗教色彩，通常不作单独演奏。

2. 民族特色

纳西族地区的丽江洞经古乐具有鲜明的民族特色，具体表现在：

1) 颤音的使用颇为频繁独特——这源于纳西族民间的民歌演唱方式，纳西族地区的全部器乐乐曲及民歌均深受古老的“古凄调”的影响。这种“下回式大幅度慢波音”正是纳西音乐的灵魂，它充分融入了纳西人的情感和气质。

2) 独特的运弓方法——指洞经乐队中擦弦乐器全部采用一拍一弓的动弓方法，使其有机地辅助并夸张了旋律中的颤音，构成一种十分奇特的音响效果。

3) 特色乐器的使用——指苏古独在乐队中的使用，因采用了特殊的演奏方法即“每音必滑奏”，从而产生了特殊的音响效果。曲项琵琶、波波等在乐队中的使用及其所产生的音响效果，

都与其它乐种有明显的不同,使丽江洞经古乐最终均揉进了纳西人的情感、气质及其审美心理,即如许多学者撰文中称的所谓“纳西化了的音乐”。

4)丝竹不同的乐器组合——是小调演奏中的另一特色。纳西人通常称不含吹管气鸣乐器竹笛的演奏称作“丝弦”。“丝弦”演奏中最常见的曲牌有《浪淘沙》、《慢五言》、《到春来》、《水龙吟》四首,以及杂曲曲牌《步步娇》、《南极宫》、《小白梅》等。加入了特色乐器波波的“丝弦”之乐风如诉如吟、声调柔和,令人陶醉,与有竹笛加入的演奏对比出一种情趣、音响均较为特殊的效果。

5)打击乐器的频繁使用——尤其是钹、铙等的引入,使得丽江纳西族所保留和传承的丽江洞经古乐充满了虔诚、肃穆、飘渺、脱俗等神秘色彩。正如俄国作家顾彼得所说:“纳西人并非都信奉道教,却学会许多道家的德性和知识”。该书中还多次提到了洞经谈演时的场景和情形:“演奏中的气氛相当的虔诚,使听众有如登临仙境。香炉里焚着香……”^①。可见,丽江洞经古乐的谈演对于纳西人(尤其是纳西族文人)的自我修养及“文教之明”起到了极其重要的作用,可谓真正达到了“寓教于乐”的目的。

四、丽江洞经古乐的形态特征

随着道教洞经音乐从汉族地区的传人以及在纳西族地区的传播与普及,丽江洞经古乐形成了许多具有纳西族传统音乐文化的形态特征,其集中反映在以下几个方面。

1. 旋律与调式特征

丽江洞经古乐的旋律与调式相对较单一。旋律大多起伏不大,进行相对其它器乐乐种较为平稳。其调式音阶(不论大调、小调、杂曲)几乎全部使用#C宫或C宫系统的七声雅乐音阶,即相同

^① 详 Peter Goullart《Forgotten Kingdom》(1958年日本高地亚细亚研究会翻译出版,1974年恒文社再版本)。李茂春中译本《被遗忘的王国》(云南人民出版社1992年版)。

于敲击乐器云锣。但是，全套谈经仪式中的首（《开经偈》）尾（《一江风》）两个曲牌则允许在任何调上演奏。综观丽江洞经古乐使用的调式，其大调、小调曲牌均以羽调式居多，其次为宫、角、徵调式。此外，音乐进行中较多使用小二度旋律音程。由于 si 与 do、#fa 与 so 的特殊音程叠置，产生了一种较为独特的音响效果。

2. 节拍与节奏特征

节拍、节奏相对较单一。就节拍而言，大调全部采用 4/4 拍子（即一板三眼），小调几乎全部采用 2/4 拍子（即一板一眼）（《柳摇景》和《一江风》除外），而为经腔韵文部分伴奏的打击乐曲的节拍则因韵文字数吟（念）诵的多少而有所不同，如四言句句尾打：冬吉冬吉 | 0 0 |，五言句句尾打：冬吉 冬吉 冬吉 0 |，七言句句尾打：冬吉冬吉冬吉 冬 0 | 等（冬为“闹哩子”，吉为“小撩”，0 为休止符）。丽江洞经古乐的速度大多为行板，可谓大调如歌，小调似吟，常能给听者一种安祥、飘逸的感受。

3. 曲牌与曲式结构

在传统的丽江洞经古乐中，大调与小调的曲式结构通常为如下几种：

- 1) 【一段体】例如《一江风》、《山坡羊》等。
- 2) 【二段体】主体段——打击乐段，例如《元始》。
- 3) 【变奏体】主体段——间奏（打击乐）——变奏、变唱¹——间奏（打击乐）——变奏、变唱²——间奏（打击乐），例如《开经偈》（见例）等。
- 4) 【联曲体】主体段——和腔——打击乐段，例如《清河老人》；20 世纪以后，亦有部分民间艺人在自娱性演奏中将“四来”（即春、夏、秋、冬四个曲牌）连缀演奏，又形成了新的联曲体形式。

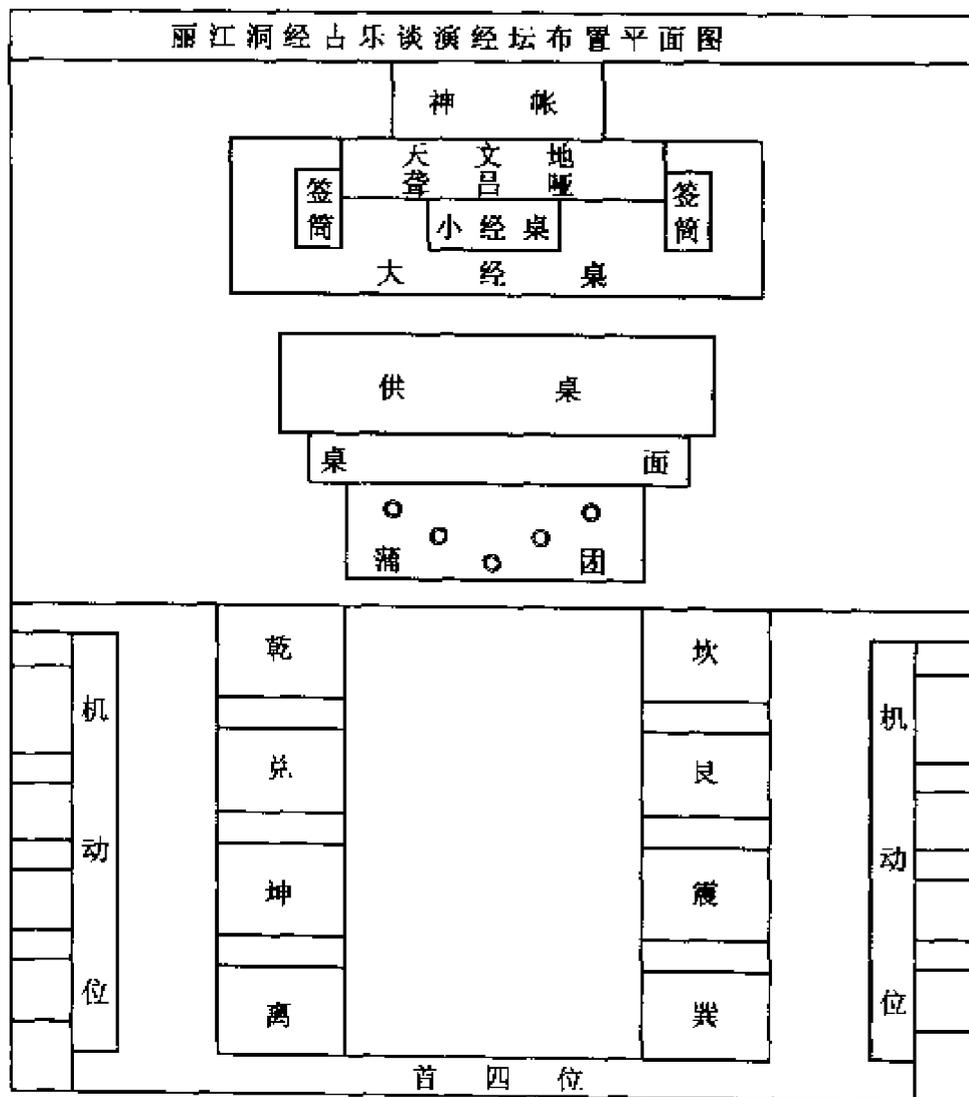
五、丽江洞经古乐的社会功用

笔者认为，丽江洞经古乐自传入丽江纳西族之初，就是以谈演道教经典为目的，因此洞经会的谈演无论是预备与布置、时间与坛规、吊挂与经籍、设法悬像及焚“帛”呈献供养等仪式，均

严格按照道教的坛规、道场和演奏程序来进行。

1. 谈演的预备与布置

纳西人早期丽江洞经古乐的谈演活动不仅有严格的时间、地点、谈演内容等的限制，还有较为固定的乐队摆设图式（详见丽江洞经古乐谈演经坛布置一览表）。虽然后期谈经活动的宗教气氛日趋减少，民俗成份与日增多，但丽江洞经古乐谈演前的经坛布置仍然是极为严格的。就总的调查情况看，不论宫观会还是家庭会，其坛规均需要按照约定俗成的惯例布置实施，例如“宫观会”洞经谈演经坛的布置如下图：



2. 谈演的时间、形式及内容

洞经会谈演洞经的时间及形式各地不尽相同,仅丽江县的各区域就有相对的差别。其大致可分作“宫观会”和“家庭会”两大类型。

【宫观会】是在宫或观内举行的谈演活动。这类会大体包括以下三种(日期均为阴历)。

1) “四季会”:一季文昌圣诞日(二月初三);二季文昌父圣诞日(八月初三);三季武圣(亦称“单刀会”或“磨刀会”)会(五月十三);四季关圣圣诞日(六月二十四)。其中前两季会通常于文昌宫内举行,后两季会在关岳庙(原为关圣庙)内举行。“四季会”通常均需要举办四天。

2) “三元会”:即正月十五上元(天官)会、七月十五中元(地官)会、十月十五下元(水官)会。

3) “朝斗会”(九月初一)。

另外,不定期举办的宫观会还有为本地民众禳灾解厄、求雨祈晴、驱瘟除秽,甚至为新建庙宇落成、追悼官方烈士等举办的宫观会。

【家庭会】是在居民家中举办的谈演活动。包括在丧葬超度、做寿祈福、祝婚求子、新居落成等仪式上举办的谈演活动。而丽江洞经会谈演的主要内容(经文)依现存的经书看,可分作以下几类:

一卷本类:《礼请》(即《玉清无极总真文昌大洞仙经礼请卷》之简称,后文同)、《八卦》、《登科》、《科仪》、《养仪》、《心忏》、《宝忏》、《启文》、《仪文》、《玄文》;二卷本类:《大洞法录》、《供养礼文》;三卷本类:《大洞仙经》、《人洞神咒》、《关圣真经》、《孔子谈经》、《忠孝真经》;五卷本类:《关圣忠又真经》等。从经文的内容看,不同卷本内容各有侧重,如《礼请》一般在洞经谈演仪式中最先谈演,有请神之意。经文也大抵与此相关。其它如张宇清^①撰“大洞经序”、“赞大洞仙经”、“行十供

^① 据传张宇清为道教第44代天师。

养礼”、“五声圣号”、“宝诰”、“净三业”等等均如此。而正文《卷上》（“大洞仙经上品”）^①的“开经玄蕴咒”、《卷中》（“大洞仙经中品”）^②的“收中卷发愿宝文”、《卷下》（“大洞仙经下品”）^③的“收下卷宝文”等经典均主要讲述了“金丹妙理”，并提倡在谈演大洞仙经等时应以五脏为本，调理内气，最终达到行气路线下能达丹田气海，上能过玉枕以达昆仑之项云云。总体而言，《大洞仙经》（或曰《大洞谈经》）是继《周易参同契》之后的另一部全面阐述“性命双修”直至“超凡脱俗”的古代气功（即洞经会所称“玄功”）理论及方法的经典著作。而《文昌大洞神咒》（上、中、下卷）则主要为歌唱赞偈神咒一类的经文及经词，如《神咒》上卷中的七言古诗，下卷中的华通、十通、说偈赞叹等等均属此类。

3. 谈演的坛规及其内容

丽江洞经古乐迄今有着极为严格的坛规与规则，现以白华占乐会为例：

【坛规】凡欲谈诵是经者，先遵所列规则，慎勿违怀定章，轻视圣言，虚应故事：

- | | | |
|-----------|----------|----------|
| (1) 造帝尊像 | (2) 设净香案 | (3) 停止俗争 |
| (4) 割断荤茹 | (5) 整肃衣冠 | (6) 进除邪秽 |
| (7) 洁净心地 | (8) 审定字音 | (9) 调和声律 |
| (10) 研究经义 | | |

【规则】文昌大洞教主帝君新定谈经规则：

- | | | |
|----------|-----------|-----------|
| (1) 学习声音 | (2) 研究礼法 | (3) 谈经至诚 |
| (4) 谈经净室 | (5) 戒尸枢在堂 | (6) 戒面有怒色 |

① “大洞仙经”上品共八章，它们分别是：序经章、序事章、序理章、序源章、评源章、入门章、求道章、守道章。

② “大洞仙经”中品八章分别为：序经章第九、保元章第十、明玄章第十一、通微首章第十二、通微二章第十三、通微三章第十四、度厄章第十五、明洞章第十六。

③ “大洞仙经”下品共八章，分别为：序经章第十七、通明章第十八、还原章第十九、化幽首章第二十、化幽二章第二十一、化幽三章第二十二、化幽四章第二十三、结经章第二十四。

(7) 戒身口不净 (8) 戒为人不正

再以大研古乐会为例:

【坛规】

- (1) 鸣锣不到者送礼八拜
- (2) 经毕不盖者送礼八拜
- (3) 断弦不续者送礼八拜
- (4) 失音自笑者送礼八拜
- (5) 长幼失序者送礼八拜
- (6) 诵经错讹者送礼八拜
- (7) 谈不终卷者送礼八拜
- (8) 斋拜不恭者送礼八拜
- (9) 衣冠不整者送礼八拜
- (10) 坛内吸烟者送礼八拜
- (11) 擅乱乐器者送礼八拜
- (12) 坛内动乐者送礼八拜
- (13) 执事不专者送礼八拜
- (14) 音律不调者送礼八拜
- (15) 不分先后者送礼八拜
- (16) 礼貌不周者送礼八拜
- (17) 作息不正者送礼八拜
- (18) 坛内喧哗者送礼八拜
- (19) 左顾右盼者送礼八拜
- (20) 饮酒入坛者送礼八拜

【规则】每日演奏前都必须进行《开坛仪文》的谈演活动,主要内容为《开经偈》、十真言(息虑真言、调息真言、注目真言、洗耳真言、漱口真言、整容真言、肃坛真言、焚香真言、燃烛真言、盥洗真言)。

4. 谈演的吊挂及内容

经坛上空布置有四排用绸缎制作的形状、大小各不相同的“吊挂”,这些吊挂从后至前的排列顺序分别为:

第一排：圣像之上有红缎金字（贴金箔）吊挂十三幅，他们分别书写的是：

左一书：“圣后温淑章懿配极全真元君”

左二书：“圣长子嗣德履孝王文昌衍庆真君”

左三书：“圣长子妇善助显懿纯孝夫人文昌静应天君”

左四书：“圣次子昌德立孝王文昌司禄真君”

左五书：“圣次子妇助顺惠懿克孝夫人文昌嗣庆天君”

中左书：“圣父显应慈佑仁裕令德王”

正中书：“圣祖母长生寿母太极元君”

中右书：“圣母昭德积应慈懿恭惠太后”

右一书：“圣女淑贞妙靖懿孝公主文昌万寿天君”

右二书：“圣长孙绍应昭灵至孝侯文昌积庆真人”

右三书：“圣长孙妇淑应绍孝夫人玄真静素文昌积庆天君”

右四书：“圣次孙承应宣灵顺孝侯文昌袭庆真人”

右五书：“圣次孙妇慧应体孝夫人”

第二排为十个大吊挂，又称“莲花大吊”。其上端为云头莲花图案，中间用四条箭头形各色彩缎缝合而成，十个大吊挂用绳子拴成一排悬挂经坛，自左至右分别书写：

澄真正观天尊。宝光慈济天尊。灵感慈应天尊。注禄定籍天尊。消魔护法天尊。

慈悲感应天尊。轮回救苦天尊。消劫行化天尊。随愿灵应天尊。更生永命天尊。

第三排为二十四个小吊挂。其形制为：天头由较宽的蓝缎与较窄的黄缎组成，中间为红缎，上写金字，地脚为黄缎接蓝缎，但比天头窄（各条上书写道、释、儒三教之神仙、天尊、圣人、菩萨等的尊号）。

第四排为两个圆柱体吊挂，形似宫灯。左边书写《神咒》卷“十华”部分的经文；右边书写“十通”部分的经过。圆柱体下垂有布条，中间书写“吉祥音 檀炽钧”字样，两旁悬有彩色布条。

5. 在民俗活动中的运用

丽江洞经古乐是纳西族民俗活动中运用最为广泛的一种音乐文化形式，它最常用于纳西族的丧葬礼仪及其一整套仪式，此外还常用于贺喜、祝寿、节庆等民俗活动。20世纪50年代前后，丽江洞经古乐在民间较多用于茶余饭后打发闲暇时光。

6. 在丧葬仪式中的运用

丽江洞经古乐在丧葬活动中占有很重要的地位。光绪二十一年（1895年）成书的《丽江县志》载：“疾革必迁正寝，含饭沐浴，不离男妇手。小殓后，每逢七日或请缙流、道士诵经典，亲属各具酒食相奠馈……”^①。可见，在纳西人中，以佛、道神职人员为丧葬仪式的主祭祭司的习俗由来已久。迄今丧葬活动中仍始终伴以洞经（古乐）超度死者，并且这一习俗如今有“发扬光大”之趋势。

丽江洞经古乐参与丧葬活动的整套仪式可分作四个阶段：落气阶段——完全源于纳西族传统的丧葬习俗。悬礼（即悬白）阶段——由主祭祭司（有时为道士、喇嘛）宣布祭奠活动开始，并诵祭词。通用的祭词是：“南天地之异气，待日月之重升，逢乾坤而转化，岁日月之转流。逝者×××啊，今天是你的吉日吉时，是祭奠、送丧和安葬的日子。左邻右舍、亲戚近友、孝子孝女均已到齐，来参加您的葬礼……”^②。乐队此时奏乐，直至祭司念完悼文。祭礼阶段——第一项仪式就是早晨的鸡鸣祭，顾名思义即鸡鸣头遍时举行的祭式，纳西语叫做“哀巨包达匹”。此项仪式只能由丧家亲友中最善于哭灵的妇女担任哭祭。此后的祭礼通常持续较长时间，以行十种供养（礼）。但一般而言，省略大调《十供养》和打击乐曲牌《前五后五》（其曲牌使用顺序可参阅本章第二部分）。葬礼阶段——其中起灵、送灵两项仪式颇为独特。起灵仪式开始前，主祭祭司需先念诵祭词，并为死者买

① 光绪《丽江县志》，丽江县图书馆藏书。

② 笔者根据对赵煜贤先生的采访录音整理。

送魂归宗的路线 (在灵柩前的木凳上象征性地放数枚铜钱和一碗水, 祭司用刀将其砍成几半), 尔后在灵柩上盖一毯子, 毯子上放有从大门外“笃”上取下的“白”。此时乐队演奏《步步娇》。而送灵仪式则在奏乐停止后方可进行, 此时丧家老小全体嚎哭, 棺木也由八名汉子抬起, 从哭跪于院中的孝子孝女头上越过 (纳西语叫“作做”, 即“搭人桥”)。此项程序一结束, 孝子孝女需马上提前赶往下一道岔路口, 反方向跪接灵柩。尔后如是再赶往下一道岔路口跪一次。三次跪接程序完毕后, 此项仪式自然结束。送灵柩赴墓地的送葬队伍中, 有不少是做丧葬仪式的道上 (20 世纪 50 年代前), 也有少许喇嘛参加送葬。全套丧葬仪式完成后, 还需要做“七”日斋祭, 它们分别是“四七” (通常由死者家已出嫁的女儿主办)、“五七” (主要针对中年死者)、“七七” (主要针对老年死者)、“百日祭” (此项仪式一般于墓地举行), “年斋” 也是最引人注目的。有条件的家庭还请道士、喇嘛念经, 请洞经乐队 (即古乐会) 前去演奏丽江洞经古乐并制办百余桌酒菜以款待亲朋好友。此项活动结束后, 孝子孝女还需要到墓地烧毁孝服, 表示至此以后, 死者将同历代先祖一起被供奉祭祀, 不再举行单独的祭奠仪式。有关丽江洞经古乐在纳西族丧葬仪式中的运用程序详见以下简表。

丽江 (洞经) 古乐在丧葬仪式中使用一览表

阶段	程序	大致内容	相应音乐 (曲牌)
落气	接气	给衔口物和诵经等仪式	
	断气	给亲友近邻报丧	
	买水洗尸	孝女以外的亲人洗尸等仪式	
	入棺	入棺、封棺等仪式	
悬礼	鸣炮	主祭祭司宣布开丧礼开始	《到春来》
	奏乐	主祭祭司诵悼文 (祭文) 仪式	《到冬来》
	第一次祭献	祭献茶果点心等仪式	《小白梅》
	第二次祭献	祭献鸡鸭鱼肉等仪式	《清河老人》

续表

丽江（洞经）古乐在丧葬仪式中使用一览表			
阶 段	程 序	人 致 内 容	相应音乐（曲牌）
祭 礼	鸡鸣祭	妇女唤醒亡灵等仪式	民间“哭丧调”
	祭 礼	各种祭品的献祭仪式	《十供养》（即与之相关的十首乐曲）
	孝子哭祭	哭述死者的功德	
	亲友吊孝	戴孝者全体行礼等仪式	
葬 礼	鸣锣开道	除秽、驱邪等仪式	
	起 灵	主祭祭司念诵超度经文	《步步娇》
	送 灵	丧家家人搭“人桥”等仪式	
	安 葬	安葬仪式	

第六节 晚清学堂乐的传入与普及

封建统治阶级的“洋务运动”宣告破产之后，清光绪二十四年（1898年）以康有为、梁启超等为首的资产阶级改良派开始极力鼓吹并主张变法维新，主张师法日本并进而通过日本学习西方的科学文明，最终达到在中国大力发展资本主义经济，以及兴办各种形式的文化教育设施等目的^①。“戊戌变法”失败后，以梁启超为代表的改良派文人开始极力宣扬音乐对于社会的“乐教”作用、对于国民思想启蒙所具有的重大教育作用，并且积极提倡在新式中学中设立乐歌课，以发展学校的音乐教育。梁启超曾指出：“盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要

^① 康有为曾在1898年上书光绪请开学堂的奏折中就曾明确地提出“请废八股”、“另乡皆立小学”，为阐述自己的上述请求，他还以德国的学制为例做了介绍：“自七岁以上必入之，教以文史、数学、语地、物理、歌乐，八年而卒業……”在这份奏折中，他还主张“远法德国，近采日本以定学制”。转引自汪毓和《中国近现代音乐史》第14页，人民音乐出版社，1984.2。

件”，“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一课实为学校中万不可缺者。举国无一人能谱新乐，实为社会之羞也”^①。还有许多文人在报纸上呼吁应该在学校开设音乐课，进而更有人主张建立音乐学校。与此同时，一部分在日本留学的知识分子组织了一些音乐社团，例如梁启超等人的“大同音乐会”，沈心工等人的“音乐讲习会”等等，他们自发地将日本和欧美流行的一些曲调填上新词，编成新歌寄回国内出版刊行。1904年以后，国内许多新的学堂普遍增设了“乐歌课”，学校唱歌成为当时社会文化生活的新时尚。地处云南边陲的丽江也不例外，特别是以周冠南为代表的一批留过洋的学子在丽江等地各个学校的任教，使得此时期学堂乐歌也在丽江纳西族地区极为普及。这些歌曲的内容大致集中在以下几个方面：宣传资产阶级民主自由思想的《自由》和《欧美二杰》等；配合学校教育并反映学生生活的《春游》和《送别》等；宣传女子自强及男女平等的《女子体操》和《缠足苦》等，其中最普及的为反映爱国主义、富国强兵、抵御外侮等思想的《黄河》、《扬子江》、《我的国》、《祖国歌》、《中国男儿》、《十八省地理历史》等歌曲。《丽江白话报》也为学堂乐歌在纳西族地区的迅速普及创造了良好的文化氛围，尤其是专为学童开辟的《睫巢诗话》文艺专栏，更使得两者互为辉映、相得益彰。总之，学堂乐歌为后期纳西族知识分子的培养，尤其是新的思想观念的培养，起到了良好的启蒙作用，也为纳西族青年知识分子积极投身于其后的“辛亥革命”、“护国运动”和“五·四”运动起到了一定的促进作用。在今天看来，正是由于周冠南等人的大力倡导和积极支持，学堂乐歌才能在纳西族中流行。

【周冠南】（1875—1933），字殿卿，号鉴心，光绪二十七年（1901年）辛丑科举人，其祖父周际昌和父亲周兰坪都是毕生从事教育的饱学之士。周冠南1905年被清政府选派赴日本宏文学院留学，专攻师范教育学科。在此期间，他参加了孙中山领导的

^① 引自梁启超《饮冰室诗话》第58、77页。

同盟会。1906年回国后，曾历任云南省立丽江中学校长、省立第六师范学校校长、联合中学校长、省立第三中学校长等职，后调任双柏、凤仪等县县长。他在任职期间，辛勤培养了一大批新型知识分子，对滇西北的文化发展做出了卓越的贡献，为此曾获得当时云南督军兼省长唐继尧亲颁的“梓里模范”称号。周冠南一生宣扬民主革命思想、提倡新学，并与人共同编写了一部多卷本的《师范丛编》，其中以大量篇幅介绍并探讨了新学的教育理论、办学方法，以及乐教对国民素质的培养与提高的意义，是云南省最早的教育专著。

第七节 西方宗教音乐的传入与流布

19世纪末20世纪初，西方的“洋教”逐渐传入纳西族地区，其音乐也随之传入。但总的看来洋教对纳西人的影响面不大，教徒也较少。

一、基督教音乐的传入

20世纪50年代前，在丽江纳西族地区传教的西方教派主要有路德会、内地会、神招会、基督会、五旬节会等^①，其中五旬节会和路德会进入丽江的时间最早。据民国《丽江市地志资料表册》记载：“耶苏教在东城，为英人创设，有教堂一所，教民二十余人，每遇礼拜齐集教堂讲唱……”。1912年，五旬节会的郭嘉受英国教会的委派到丽江纳西族中传教，随后荷兰女士斯慕丝和英国女士贝教丝也相继到丽江传教。1916年，郭嘉在丽江大研镇购地一块并建立了教堂。第一次世界大战后，英国人安永修也到丽江传教，最终引发了路德教会与五旬节会之间的矛盾，为此两教会开始划分传教范围，划丽江永胜、维西等地为五旬节教

^① 参见宋恩常《基督教各教派在丽江、怒江和迪庆的传播》载《云南民族、民俗和宗教调查》，云南民族出版社，1985.4。

派的范围，划丽江大具、石鼓等金沙江沿岸为路德教派的范围。这一系列的传教活动，都不同程度地将基督教的圣歌、圣咏、赞美诗和脚踏风琴、手风琴等西方乐器传入到了纳西族地区^①。时至今日，丽江地区的许多基督教徒依然保留和传承有一至四声部不等的圣诗、圣咏及用傣傣文记写的赞美诗歌谱。

二、天主教音乐的传入

天主教及其音乐传入纳西族地区的时间虽无确切记载，但可从以下两条史料得知其至少在19世纪末已较为系统地传入到了纳西族地区。光绪二十一年（1905年），云贵总督丁振铎奏：“川匪滋事，盐井教士逃至维西厅属茨姑教堂。现飭丽江府知府李盛卿等率带营兵，驰往保护；并电商四川督臣，严飭沿边文武与该员等会筹妥办，以靖边隅。”得旨：“仍著认真弹压抚辑，会商锡良妥筹办理”^②。1905年（光绪三十一年），谕军机大臣等：“电寄丁振铎：据电称：‘巴匪滋事，煽动滇边，当经派营驰往堵御弹压，并飭丽江府知府李盛卿督同维西通判李祖祐率兵进攻。昨据报官军失利，李祖祐被贼割绝。有逃出教民报告，教士余伯南被匪擒去，不知存亡；教士蒲德元、英人傅礼士均被戕害。现将护出教士彭茂德派兵送至大理，所以该处教产及维西教堂，现仍极力保护’等语。著丁振铎严飭各军，赶紧合力剿办，讯扫匪氛。仍将各教堂教士人等切实保护，毋再疏虞。丽江府知府李盛卿亲督各营，疏于防范，著即行革职，留营立功，以观后效。教士蒲德元、英人傅礼士无辜被害，深堪悯恻，著该督妥为抚恤”^③。从现有的史料看，天主教的传播主要集中在维西、德钦的纳西族中，至今在德钦还有著名的茨中天主教堂。在纳西族地区迄今仍存在的各天主教堂，除神职人员已由当地人担任外，其

^① 详杨学政等《云南境内的世界三大宗教》第183页，云南人民出版社，1993.11。

^② 《德宗实录》卷544，第17页。

^③ 《德宗实录》卷547，第10页。

它的一切宗教活动，例如布道、唱诗、祈祷、弥撒等仍定期进行。

第八节 民间传统音乐的发展概况

从1919年“五·四”运动爆发至1948年丽江和平解放这一历史阶段，在维新思想和大批为躲避战争而南迁入滇的著名大学及文化人的影响下，纳西族地区的知识界人士也积极开展并参与了普及科学、建立新学的运动。纳西族地区先后创建了丽江府中学堂、丽江六属联合中学，以及丽江图书馆等机构，这无疑对新学的传播起到了积极的作用。

音乐文化在此时亦产生了巨大的变化，新的文化思想使得纳西族地区的音乐呈现出前所未有的繁荣景象。特别在抗日战争时期，丽江不仅成为内地经西藏至印度的重要贸易枢纽，同时也成为滇西北的重要商业城镇，因而纳西族地区在社会历史、民族经济，特别是文化艺术上都得到了较大的发展。此时期，纳西族地区的传统民间音乐形式仍继续传承与流行，一些新的音乐体裁也开始明确见诸文献记载，例如勒巴舞、革命歌谣、抗战歌曲、歌剧、秧歌剧、大合唱、音乐剧等等，与此同时，纳西族的一些文化人开始尝试改编、创作自己的音乐作品。

一、民间歌曲的发展与民间艺人的创作

此时期，在纳西族地区最为流行的民歌是“苦歌”。苦歌主要以诉说纳西民众生活困苦、反对压迫等为其内容，深刻揭露了封建领主和地主的剥削、社会兵役、封建婚姻等给纳西人民带来的苦难。例如，《人间永远是黑暗的》、《永远没有人身自由》、《把人苦成鬼》、《拉伯穷家女》、《哭子》、《念夫》、《当兵苦》、《死也不愿嫁舅家》、《为何狠心逼困重踏你的路》、《殉情歌》等。

《人间永远是黑暗的》

土司的板子，是用来打奴隶的。

土司的枷锁，是用来锁奴隶的。
土司的树子，是用来吊奴隶的。
天上没有太阳，人间永远是黑暗的。

以上歌曲流传在纳西族东部方言区，其以朴实无华的语言、生动形象的比喻，诉说了农奴心中的不满，控诉了封建领主制给社会带来的苦难。

《把人苦成鬼》

我家拉伯村，拉伯穷山沟；
一年苦到头，种谷不得谷。
从早苦到晚，砍柴不得柴；
这个世道啊，把人苦成鬼。

这是流传在丽江拉伯一带的两首苦歌，歌中描述了地处高寒的人们衣不保暖、食不果腹的困苦生活。

《当兵苦》

穿的是单衣，穿的是短裤；手肘擦破了，膝盖磨出了血。
有脚不给鞋，出操光脚板；吃的是糙米，两碗难到肚。
身上长虱子，可以用斗量；身上长疥疮，出血又淌浓。
身上的血汗，绦虫吸干了；千万士兵中，百中难剩一。

《死也不愿嫁舅家》

姑娘不是猪，却将猪儿带。
父母强迫我，嫁到舅家去。
有情小阿哥，快快来救我。
小妹宁可死，不愿嫁舅家。

《死也不愿嫁舅家》是一首反映此时期纳西族地区所盛行的“姑表婚制”的民歌，它以凄凉、无助的语调，向人们述说了悲剧性婚姻频繁发生的原因所在。包办婚姻害了一代又一代的纳西族妇女，尽管如此，深受包办婚姻之害的妇女，却又在传统习俗的桎梏下强迫后代延续着这种婚姻。以下这首民歌就是对这种社

会现象提出的愤怒的质问。

《殉情歌》^①

一对恋人殉情了，躺在缤纷的花丛里；
花落蜂亡的结果，是爹妈逼出来的；
万求后来的爹和妈呀，别再包办女儿的婚事！

此时期，纳西族地区涌现出了不少有名的民间歌手，例如和锡典、和成典、和顺莲、王光明、和耀淑等等。

【和锡典】（1906—1989）著名民间艺人，纳西族，丽江县青龙乡人，曾为中国音协云南分会会员、云南民间文艺研究会会员。和锡典对民歌的喜爱大多缘于其母亲以及其两位伯父。从13岁起，他就跟其伯父学习纳西族传统丧葬歌舞、器乐组曲“勃拾细哩”。和锡典精通多种纳西族民间乐器，并擅长演唱《赶马调》、《相会调》、《猎歌》、《结婚调》和《挽歌》等纳西族民间大调，可谓远近闻名。他曾在1947年因带头抗租减息被捕入狱，其在狱中编唱的控诉黑暗统治的《狱中调》，是这一时期纳西民歌的典范。1950年后，他创造欲望高涨，创作手法也日趋成熟，较著名的代表作品有叙事长歌《金桥》、《云雀之歌》、《玉龙之歌》、《三十六花园》等。1956年，以和锡典为主的勃拾细哩乐队赴昆明参加了“云南省民族民间业余音乐舞蹈汇演”，并在该次大会上获得一等奖。1958年后，和锡典参加收集、整理和翻译了大量纳西族民歌和东巴经典，参与编写了纳西族文学史，并且陆续有作品发表于《云南各民族大跃进民歌选》、《丽江地区民歌选》、《云南日报》、《边疆文艺》等刊物上。60年代中期，和锡典演奏、演唱的《笃》、《一封书》、《三思吉》、《阿丽丽构吉律》等被云南省电台录音并播放。1979年他还出席了全国少数民族民间歌手、民间诗人座谈会，并在会上做了专题发言。80

^① 以上歌曲均转引自和钟华、杨世光主编《纳西族文学史》第688、692、695、696、698页，四川民族出版社，1992.8。

年代后，和锡典为纳西族传统大调的收集和整理付出了极大的心血。此外，因和锡典及其家族对纳西族传统音乐《勃拾细哩》的传承所作的巨大贡献，其名先后被《中国少数民族艺术词典》等收录。

【和成典】（1913— ）著名民间艺人，纳西族，丽江县龙蟠乡人。龙蟠乡为歌舞之乡，他自小生活在一个歌手世家，其祖父、父亲、姑妈等都是当地著名的歌手，因而从小耳濡目染。和成典的歌手生涯长达近60年，他集各家之长，形成了自己独特的演唱与创作风格，最终成为纳西族民间歌手中掌握传统大调最多的一位。其演唱的代表作品有《婚歌》、《挽歌》、《猎歌》，以及《蜂花相会》、《雪柏相会》、《鱼水相会》等近10万诗行。和成典在七旬高龄时仍活跃在玉龙雪山之下、金沙江水之畔，身体力行地传播着纳西族古老的音乐文化，并且培养了一大批中青年歌手。他去世前所留遗言为：“只有千万条溪流永不枯竭，金沙江水才能万古奔流；只有千人万人一齐歌唱，一个民族的音乐文化才能世代相传”。和成典对纳西族音乐的最大贡献是传承、收集和保留了一大批纳西族历代民间艺人所创作的作品，并结合自己的理解对这些作品做了精辟的诠释，使许多纳西古歌焕发出了新的生命力。

【和顺良】（1910—1973）民间著名歌手，纳西族，丽江人。她从15岁起便开始学习古凄、窝孟达，擅长即兴编词演唱，被纳西人喻为“歌场魁首”、“纳西女歌王”。其保留传唱的纳西族民间传统民歌较多，现已整理并公开发表的短歌就有50余首，最著名的代表作有《诉苦调》、《金桥银路》等。她的演唱继承了纳西族民歌中的衬意谐音之传统，她所创作的新民歌古朴严谨，尤其擅长运用纳西民歌中的隐喻手法。

【王光明】（1915— ）民间歌手，丽江县巨甸乡人。他赶过马帮，做过木匠，虽然没有接受过正规文化教育，但其生活阅历丰富，谙熟纳西族的人文历史。他思路敏捷，精通纳西、汉、藏、白、傈僳等民族的语言，还能出口成诗，滔滔不绝。他还具

有良好的音乐才能，掌握着大量的山歌、小调，以及多民族的曲子、赶马调、放羊调等，是纳西族中为数不多的能够运用多种语言流利演唱其他民族歌曲的民间歌手之一^①。

【和耀淑】（1930— ）著名民间歌手，纳西族，丽江县良美乡人。其祖辈均为当地著名歌手，因而她15岁就能演唱许多纳西族传统歌曲，并熟知诸多纳西族的神话、传说和民间故事，这些都为她日后的创作提供了丰富的养料。1948年末至1950年初，她所演唱的例如《不劳而获的鸟》等歌曲在纳西族地区曾产生过广泛深远的影响，特别对民众反对征兵、征粮、征租、征税等的活动起到了良好的作用。五十年代后，其作品的数量和质量不断提高，代表作品有《解放西藏》、《大雁和野鸭》等。和耀淑的创作寓意深远，象征贴切，含蓄优美、灵活自然，她对纳西族民歌的最大贡献在于寓深理于浅喻、寓现实生活于古歌旋律之中。

二、民间“勒巴”舞的流传

从纳西族诗人李玉湛（1827—1887年）的《黎巴舞》^②一诗可以得知，“黎巴”（纳西族民间统称为“勒巴” ləN bal 这种民间乐舞，至迟在19世纪中叶已在金沙江沿岸的纳西族中广为流传。“黎巴”（藏族地区又名“热巴”）是传承于纳西族民间的一种藏族歌舞艺术形式，纳西族民间亦将其称为“勒巴”舞。它集唱、诵、舞于一身，具有早期原始艺术“三位一体”的形态特征。其中唱——多以歌颂美好生活、叙述勒巴舞源起，以及米拉热巴生平为主要内容；诵——主要内容为招迎、祭奉噶玛噶举诸神；舞——相传有40余种套路，现仍在纳西族民间传承的有36

^① 民间艺人王光明主要参引自郭大烈《纳西族民间文学形式调查》载《纳西族社会历史调查》（二）第105页，云南民族出版社，1986.12，余参考自《中国少数民族艺术词典》、《纳西族文学史》及本人调查记录。

^② 其诗曰：“左擎旄尾右摇鼗，燕接鳧连柳絮飘。窈窕双鬟随进退，纤纤不似小蛮腰。”

种套路。勒巴舞主要有以下两种类型：仿生舞——主要模拟龙、虎、象、蛙、鹰、蜻蜓等动物；模仿舞——主要模仿日常生活中的某些劳作情节，如扎花、织布、编篱笆，以及播种、收割等。勒巴舞的舞蹈动作有二步、四步、八步、十二步等几种，按舞者所面对的方向一般可分为二面、三面、四面、六面等，按所转圈数通常又可分为一至三圈不等。勒巴舞在纳西族民间有着广泛的群众基础，它不仅以动作粗犷、豪放，唱腔优美动听而著称，同时其铃鼓、鼓棒、牦牛尾巴等道具及古朴原始的服饰面倍受关注与青睐。勒巴的唱跳一般均需围火而舞，具有着原始先民火崇拜舞蹈的历史遗迹。

1. 历史源流

根据20世纪50年代后的某些调查^①可以得知，此种流传于纳西族地区的民间乐舞最早是流行于康巴地区（即今西藏的东部、四川西部、云南西北部一带）流浪艺人中的一种藏族传统歌舞艺术形式，它包括铃鼓舞、杂耍、歌舞剧、木棒舞、刀舞、弦子和鹿舞等多种表演形式。“热巴”是藏族世俗对热巴艺人的称谓，亦是热巴艺人的自称。据热巴艺人介绍，热巴这种艺术形式最早兴起于昌都地区的类乌齐寺，但从类乌齐寺的相关记载看，热巴最早源于卫藏地区^②，且是噶举派第二代传人米拉热巴所创始的，因此热巴表演中的许多内容与米拉热巴的传记相关^③。

米拉热巴（1040—1123年），全名“米拉热巴·脱巴噶”，意译为“闻喜”，出生于西藏的贡塘（今西藏阿里地区），为藏传佛教噶举派创始人玛尔巴嫡传弟子。米拉热巴一生注重苦修，隐迹山林，但广收弟子传播佛法。其一生传奇事迹多为后人壁画、藏戏、传记创作之重要素材，由于米拉热巴一生正值藏传佛教鼎盛

^① 赵润波《试论藏族“热巴”的源流及其音乐特征》（油印本）第4—5页，1986.5月。

^② 参见边多《当代西藏乐论》第426页，西藏人民出版社，1993.4。

^③ 详见田联韬“热巴”条，载《大百科全书·音乐舞蹈卷》第845页，大百科全书出版社，1989.4。

时期——后弘期^①，因而其所创作的《道歌》^②得以广泛流传，其中有宣扬佛法的“因缘心要之歌”、宣扬苦修得道的“五乐之歌”等，直到20世纪60年代初仍然广泛传唱于热巴艺人之中。

至今仍然流传在纳西族地区的勒巴舞，经过数代纳西勒巴艺人的继承、改化、加工，融入了许多纳西文化内涵，自然也成为藏、纳两种文化相互交融与渗透的精品。勒巴舞的传承历来采用口传心授的方式，并大多仅限于家族之中，因而勒巴艺人多以家庭（或家族）为独立的演出团体。勒巴通常在每年的秋收季节巡游于西藏的昌都、察雅，云南的中甸、丽江和四川的巴塘等地，路线大致与今天的川藏公路、滇藏公路沿线一致。在纳西族民间，每年一度的勒巴表演不仅成为欢庆丰收的重要活动，而且还成为人们预测吉凶征兆的重要标志之一。在纳西族聚居的金沙江沿岸一带，假如某年秋收时节还不见勒巴艺人的出现，人们将感到惊恐不安，因此勒巴在纳西族民间还具有预测凶吉、象征吉祥和平安的功用。对纳西族民间有关米拉热巴的传说分析，迄今流行于纳西族民间的勒巴舞最初可能与藏传佛教后弘期的发展历史相关。

众所周知，佛教于公元前5—6世纪产生于印度与尼泊尔的接壤地——毗罗卫国。公元7世纪以后，印度佛教在藏王松赞干布及其尼泊尔公主墀尊的扶持下，变梵文为藏文传入西藏，并以当时藏族的地方宗教——苯教（俗称黑教）进行了殊死的较量。苯教僧侣最终因迫于尼泊尔公主及松赞干布的压力而败走他乡。此后，大批的神职人员被迁徙到了今天的川（德荣、木里）、滇（中甸、丽江）一带充当纳税百姓；公元9世纪，藏王朗达玛灭佛兴苯，苯教重新夺回全部藏区；公元978年朗达玛去世后，藏

^① 与前弘期（即朗达玛841年“灭佛兴苯”前的西藏佛教）相对的历史时期。

^② 米拉热巴于11世纪前后采用“鲁体”民歌所创用的民歌形式，此种民歌一般分为三、五、六（甚至有十余句）等的句式，并且每句音节相等（一般为6—11个音节）；《道歌》的节奏相对固定，大多为△△△，△△，△△△，的节奏形，并具有着段与段之间相互对应等的特点。

传佛教在高度综合、吸收苯教教义和印度密宗之后，重新由上路（今西藏阿里）、下路（今青海一带）进入西藏，最终形成了今天藏传佛教宁玛派（红教）、萨伽派（花教）、格鲁派（黄教）、噶举派（白教）四大教派；公元13世纪后，萨伽派首领巴思八在元朝政府的扶持下成为国师，此后该教派职掌全藏区百余年；15世纪后，由于宗格巴对格鲁派的改革，使得格鲁派势力得以巩固；17世纪后，格鲁派在清朝政府的扶持下一统藏区直至今日。依此看，传承于纳西族地区的勒巴这种乐舞形式的鼻祖——米拉热巴的生卒年、出生地，勒巴艺人所唱诵的类似《道歌》格律的歌词，以及勒巴表演程式中的某些段落等，均与以上述简史相互吻合。

2. 唱跳形式

藏族地区流传的热巴舞的表演形式，大致可分为以下程序：序曲（开场锣鼓）——热巴桌（鼓铃舞、炫技舞）——弦子舞——尾声（可灵活调整）。其中《序曲》的内容中，均需要唱诵有关米拉热巴的颂词，例如：“米拉热巴今天来到此地，对这里的山山水水、一草一木都不熟悉，希望天神、地神、一切山川日月诸神佛，请你们不要发愁，不要降罪，热扎玛（鼓女）就要打鼓了，就要跳舞了，因为不打鼓，不跳舞，热巴就无法活命。”在藏民族聚居区，几乎每个热巴队在演出前均需由“热巅”（领舞者）表演一段“日谐”。“日谐”是类似于汉族快板书的说唱段子，其内容大多也与米拉热巴有关，例如：“今天是个吉祥的日子，我们热巴从云朵中飞来，热巴！热巴！什么是热巴，吉参米拉热巴是我们的祖先，米拉热穷教会了我们歌舞表演。日扎玛！日扎玛（女子领舞者），你们打的鼓是从雪山中拿来，你们的鼓槌是从大海中捞出，热巴的鼓点有一、三、六、九点，你们要把鼓打得像雷鸣一样响，鼓声震天地，四方才吉祥。我们的舞姿象雄鹰腾空飞翔，你们的舞姿象仙女下凡一样，我们能把天上的彩

虹共同托起，因为有米拉热巴的灵魂附在我们的身上……”^①。

与藏族地区所流传的热巴的部分唱跳程序大体相似，纳西族地区的勒巴在每次唱跳前，也需要唱颂“日谐”，其中唱道：

“一年未见了，今天又聚合，今天聚合在一起，唱呀跳起来。

米拉热巴的灵魂和我们在一起，米拉热巴的灵魂将对我们予以保护。

金色的太阳照亮了大地，银色的月亮照亮了海底。

天上的星星向金色的花朵一样，闪烁发光，地上的人们呀，赶快跳起欢乐的勒巴”^②

迄今流传在纳西族民间的勒巴舞通常可分为“蹉本咨”(唱跳与典故)与“阿拉古基”(唱跳与祭祀)两大部分共 36 段(详下表)：

纳西族“勒巴”舞代表性套路一览表				
第一部分 蹉本咨(唱跳与典故)				
汉意名称	正确音读	乐舞内含	乐舞顺序	备注
请神降神舞	xel tshoɪ	请措本、阿拉古基、喇嘛德松、朵纽拉巴四大诸神	序舞部分	勒巴全部出场(无性别年龄之限)
迎神舞	phvɪ laɪ tshoɪ	敬献花盆、香火、哈达	1 舞段	念迎神词 8 段
龙舞	lvɪ tshoɪ	集体性的舞蹈	2 舞段	打击乐伴奏
雄鹰舞	guɪ naɪ tshoɪ	模仿雄鹰翱翔的各种姿势	3 舞段	属炫技性舞蹈
穿花舞	khvɪ guɪ luɪ	以跳出各种不同的队形	4 舞段	
赞地神	phvɪ laɪ saɪ	赞扬大地的养育之恩	5 舞段	颂跳结合
老虎舞	laɪ ts oɪ	表现老虎为万兽之首	6 舞段	
麻布舞	pɛɪ taɪ tshoɪ	表现舞蹈队形的多种变化	7 舞段	形容织布式的穿梭
两抬六步舞	ŋɪlvɪtshuɪlvɪtshoɪ	即表示舞者的舞步舞姿	8 舞段	分为前后方向
蜻蜓点水舞	ŋɪlvɪtshuɪlvɪtshoɪ	表现蜻蜓的生活习性	9 舞段	分前后左右中方向
迎请四方神	lvɪphvɪlvɪlvɪlvɪ tshoɪ	表示迎请东西南北四神	10 舞段	分为五个小段

① 转引自赵润波《试论藏族“热巴”的源流及其音乐特征》第 4-5 页(1986 年 5 月油印本)。

② 转引自作者对丽江塔城勒巴世家传人李文先、李文义兄弟俩采访记录。

续表

纳西族“勒巴”磋代表性套路一览表				
第一部分 磋本咨 (唱跳与典故)				
汉意名称	正确音读	乐舞内含	乐舞顺序	备注
喜鹊舞	tɕil ɣəl tshoɫ	以喜鹊祝福生活的美好	11 舞段	
玛尼拉	ɲil maɫ tshoɫ	以表示男女青年间的亲情	12 舞段	男女声对唱, 跳
鸽子舞	thoɫ luɲ tshoɫ	希望以鸽子表示民族间的和睦	13 舞段	
蚊蝇舞	mberɫisurɫmberɫ ləɾkhuɾɫɕuɫ	以模仿蚊子和苍蝇的生活习性	14 舞段	
鼓边舞	daɫɣurɫkoɫlaɫ	敲击鼓边时所跳的舞蹈	15 舞段	需用低音大鼓
九七舞	ŋvɪ ɣərɫ tshoɫ	以纳西男九女七的风俗为喻	16 舞段	也表示男女抬腿之次数
狮尾舞	maɫ zuɫ tshoɫ	模仿狮子甩尾的动作	17 舞段	
菩萨山	phvɫ laɫ ndzɣvɫ	赞美菩萨居住的神山	18 舞段	颂词为 7 段 21 句
两抬六步舞	ŋilvɫɕhuɫɫhuɫsh oɫ	即表示舞者的舞步舞姿	19 舞段	重复第 8 舞段
蜻蜓点水舞	ŋɫmberɫnuɫdzɣvɫ ndɣvɫ	以模仿蜻蜓的生活习性	20 舞段	重复第 9 舞段
乌鸦舞	leɫ kaɫ tshoɫ	以乌鸦表示生活的吉祥	21 舞段	
扭桩舞	khəɫ tvɫ biɫ	以形容舞队的队形变化	22 舞段	
吟诵喇嘛经文	laɫmaɫdzəɫɕhuɫ	经文内容均与噶玛巴相关	23 舞段	
四面舞	ɕuɫ phəɫ tshoɫ	模仿菩萨朝向四面八方	24 舞段	
青蛙舞	paɫ tɕəl tshoɫ	以模仿青蛙的生活习性	25 舞段	典故缘于东巴舞谱
诵碗	khuaɫ ɣəl	以感谢人们对勒巴的迎请	26 舞段	需用藏文诵读
九七舞	ŋvɪ ɣərɫ tshoɫ	即男舞九次女舞七次之意	27 舞段	重复第 16 舞段
分行舞	ŋvɫ ləɫ tshoɫ	全体勒巴由合队到分队	28 舞段	边跳边说
合行舞	dzɫɫ laɫ tshoɫ	全体勒巴由分队到合队	29 舞段	只允许跳不许说
第二部分 阿拉古基 (唱跳与祭祀)				
阿拉古基磋	aɫɫɫɫŋɫdzɫɫɫɫɫ tshoɫ	均为歌颂阿拉古基的内容	30 舞段	需唱诵喇嘛经文 21 段
阿第多	aɫ tɫ tuɫ	逗观众发笑的乐舞段子	31 舞段	诙谐舞
感谢歌	tɕiəuɫbeɫnzəɫɫ	以感谢阿拉古基和观众	32 舞段	只唱不跳
尼玛俄古卡	ŋɫmaɫɣɫkuɫkaɫ	人为祭祀类的乐舞	33 舞段	艺人已不知其涵义
猴子舞	aɫ zuɫ tshoɫ	表示猴子生活中的嬉戏	34 舞段	
尼玛俄古卡	ŋɫmaɫɣɫkuɫkaɫ	舞蹈的内容艺人已无法知晓	35 舞段	重复第 33 舞段
香火舞	ɕvɫ miɫ tshoɫ	以表示勒巴为众神传递了香火	36 舞段	分为顺时针两段

注：(1) 勒巴舞的唱跳每次可依以上顺序进行，也可选择其中的某些舞段单独进行。

(2) 如遇正规场合，勒巴舞的唱跳需按以上顺序进行。

(3) 本表依据作者对勒巴世家传人李文先、李文义的采访记录整理绘制。

3. 多民族性

热巴的旋律具有较强的地域性特征和民族色彩，流传在金沙江沿岸纳西、普米、傈僳，以及摩梭人之中的热巴舞，亦各有不同的音乐特色。例如，纳西族聚居区的勒巴舞的部分音乐（即类似于藏族地区热巴舞的弦子舞部分或尾声部分）就利用了具有浓郁纳西民歌色彩的音乐与旋律，有的地方甚至具有着东巴音乐的旋律特征。前文提及，15世纪后，在清政府的全力支持下统一藏区，因而更将噶举派视为异己予铲除之。因此噶举派两大宗系（即香波噶举和塔波噶举）中的香波支系在西藏遭受了长期的迫害，最终消亡，有幸存留的塔波支系也只能悄悄移入川滇一带。噶举派在历经数世纪卧薪尝胆之苦后，最终形成了今天“四大八小”（俗称）的流布格局，四大即噶玛噶举、帕竹噶举、蔡巴噶举、拔戎噶举四大教派，八小即止贡、达垄、主巴、雅桑、绰浦、修赛、叶巴、玛仓八个噶举教派。实际上，噶举派支系是藏传佛教中较为著名的教派之一，其中的噶玛噶举支系又是藏族佛教历史上举足轻重的支派，该支派尤以大宝法王（红帽系）和二宝法王（黑帽系）最为著名，因为他们最早确立了活佛转世相承这一藏传佛教的传统仪轨（如今的达赖和班禅转世制度均承袭于红、黑帽系）。因此，热巴这种艺术形式亦随着噶举派的南移而由后藏经拉萨转昌都到达四川、云南一带。地处滇、川、藏三省区结合部的川西及其周边地带，历史以来就是各民族政治、宗教、经济、文化和艺术交汇的中心，被民族学界称为“民族走廊”，历史、地质学界则将其称作“烟斗型地带”和“人类文明的摇篮”，著名的东方人、蝴蝶人、元谋人和丽江人均发现于此，艺术史上最为著名的战国时期各型铜鼓及江川李家山的各类青铜乐器制品等也出土于此。因而在这种具有厚重历史沉积和民族文化互为交融传统的地区，热巴亦如同其它艺术形式一样，由单一

民族的“独占艺术形式”而逐渐衍变成为由多个民族共同拥有的“合占艺术形式”。时至今日，热巴不仅流传在藏族民众中，同时还流行于纳西族、普米族、傈僳族以及摩梭人等广大民众中，此种流布区域恰恰吻合于藏传佛教噶举支系中的噶玛噶举支派的流布地域。由此又可见，热巴这种艺术形式得以存活，得益于藏传佛教的南传。尤独有偶，与几乎所有的艺术演变史一样，热巴也经历了一个由原先的宗教性综合艺术嬗变成为民俗性综合艺术的演变过程，显现出由上层拥有转向下层拥有的历史转变轨迹。

4. 民间传承

综观勒巴在纳西族地区的流传与传承历史，大致均以家族式的传承密切相关。以下所举，便是丽江塔城较有代表性的勒巴世家之一。

【李氏家族】指丽江勒巴传人李文义家族。据本人的调查及《李氏宗谱》的记载，勒巴这种民间乐舞在李家的传承至李文先、李文义兄弟已有四代的历史。《李氏宗谱》载，李氏家族的前五代（阿麻一代）随同当时在鹤庆作官的前六代始祖阿禄迁往金沙江沿线为官。阿禄死后，李氏家族逐渐衰败，其后代已变为当地的平民。据载，他的后代之一的修纳为当时金沙江沿岸最负盛名的勒巴艺人，修纳之子常林及其女婿阿贵全盘继承了修纳的勒巴技艺，并定时巡演于金沙江沿岸的纳西族、藏族、傈僳族、汉族及其它民族中，深受人民群众的喜爱。后来他们将技艺传授给了后代李六斤、李茂才、李茂昌、李茂林兄弟。据传，李六斤以舞姿优美、唱腔迷人著称，李茂才则以唱腔运用独特著称。再后，李茂林又将勒巴技艺传授给了其子李文先、李文义兄弟。李氏家族由鹤庆迁往现居地共有七代，具体顺序为：

阿禄——阿麻——纳布——修纳——阿贵——李六斤、李茂才——李文先、李文义

据李氏的家族宗谱的记载和作者的调查采访，李氏家族勒巴乐舞技艺的传承仅始于修纳一代。

三、民间器乐的发展与传承

此段历史时期，在纳西族地区流行的器乐音乐有独奏与合奏两种形式。独奏器乐主要流传在纳西族民间，特别盛行于离城镇较远的地区，其种类主要有口弦、葫芦笙、箏篥（横吹与直吹）。合奏器乐主要流行在城镇和城乡结合部一带，种类主要有《勃拾细哩》组曲和丽江洞经古乐。这两种音乐形式都明显地带有汉族音乐，尤其是丝竹类乐队组合的痕迹。

1. 民间器乐的发展

这时期，《勃拾细哩》和丽江洞经古乐在纳西族民间仍然具有着广泛的群众基础和生存空间。因而其除了见诸清光绪二十一年（1895年）成书的《丽江县志》外，还可见诸民国二十三年（1934年）丽江县长何文选呈报云南省政府主席龙云的《呈请奖叙事》一文中，其中说：“……去年重阳，开第一次菊花会，征集尤多，官民同乐者三日，远近来观者万人。加以弹丝吹竹，鼓瑟弄簧，五音入妙，万众无声，胡拨（即速古独）音调，尤为高古。盖胡拨一物，本元世祖忽必烈跨囊渡江时流传在丽江之古乐，乐谱中称为失传，不意滇之丽江，能弹者尚不乏人，故于赛花后，继以胡拨一曲，和以琵琶、洞箫诸雅乐，游客之兴，愈觉遄飞，内外秩序因而肃然不哗……。”除去此类官样文书外，下例纳西族民间乐会的流布情况、大研洞经会名录等也能从另一侧面反映出此时期上述器乐音乐已在纳西族民间相当普及。

1) 洞经乐会的流布情况

直至20世纪40年代末，纳西族地区仍然还保留有大量的民间乐会。可以毫不夸张地说，此时期，凡在纳西人的聚居区，甚至每个村庄、街道均有自己的洞经乐会，定期举行丽江洞经古乐的谈演或无仪式的音乐合奏活动，为当时纳西族地区的音乐传承、普及、繁荣与提高起到了良好的作用。当时在遍及纳西族地区的乐会之中，比较著名的有大研镇的洞经会、皇经会、松花乐会、白马村乐会、益友乐会、文明村乐会、新营盘乐会等，石鼓

镇的石鼓乐会、海螺塘乐会、大同乐会、竹园村乐会等，巨甸镇的巨甸乐会、德良乐会，金山乡的文治乐会，白沙乡的白沙乐会、龙泉乐会、开文乐会、新善乐会、木都乐会等，拉市乡的吉祥乐会、丰乐乐会、满祥乐会、南尧乐会等，以及阿喜、格子、大具、鲁甸、柞峰等地建立的乐会^①。

2) 大研洞经会名录——《永保平安》

《永保平安》是当时大研洞经会的乐会名录，其全部内容分为“永保平安序”与“洞经会名录”两个部分。其中序文是由前清进士、四川乐至县知县和庚吉撰写，王协中敬撰的。序文的落款时间为中华民国戊寅年（即27年——笔者注），同时还抄录了当时全会会员的姓氏、字号，兹录于后：

【序文部分】尝考梓潼神显于晋，盛于唐宋。有谓上帝命神掌文昌府事及人间禄籍。元延佑初封辅元开化文昌司禄帝君。时科目取士，士大夫同谓科目之柄文昌司之，天下学校皆立文昌祠。逮清建官升祀，祀典与孔庙同矣。吾丽先进，取帝君所修持洞经，集洞经会而谈演之。一时士类清流礼仪整肃，音乐铿锵，彬彬然盛矣乎。即将集会诸人名书而牖列之。署册而曰：永保平安，希帝君之佑也，溯其集会所始无可悉。惟清嘉庆丙寅（公元1806年——笔者注）先辈重加整理，虔办四季会，道咸间遭回乱，会中礼器多散失，及同治乱平，全仗先达诸公维持复兴，仍完成之。又兼办武经会，会友较前为盛焉，而名册年久残阙，兹拟新制而委庚吉为序之，以弁册首，爰掇颠末以应之。

前清赐进士出身兵部主事即补直隶州改授四川乐至县知县
和庚吉 谨叙

前清己酉科选拔进士钦点即用知县历署云南大理漾濞中甸盐
丰等各缺 王协中 敬书

【会员名录】（119名）

和庚吉（松樵）和积仁（尚之）周 渭（裕贤）

^① 云南省宋词乐调调查组《洞经音乐调查记》（油印本）1962.9。

牛书训 (志伊) 杨荣光 (瑞河) 杨维忠 (乐山)
 陶镇中 (毓嵩) 李汝为 (作舟) 杨魁之 (薪翹)
 杨钧之 (少卿) 江纯 (玉川) 和自恭 (德温)
 牛焕斗 (星楼) 牛炳斗 (星海) 和善宝 (法楚)
 杨佩金 (鉴华) 杨以炯 (少仙) 牛赵久 (道恒)
 木枢 (机臣) 木荣 (伯华) 杨维惠 (德臣)
 李承炳 (绣园) 吴绍伯 (竹泉) 杨鉴勤 (少九)
 王人吉 (筱贞) 李冠南 (甲三) 周亮昌 (杰侯)
 牛斗 (星五) 牛书绅 (汝诚) 赵锐修 (晋之)
 陶鸿翼 (谷丞) 木檀 (树声) 和志强 (毅庵)
 牛世麒 (应夔) 赵汝愚 (若鲁) 木梲 (书海)
 牛尚麒 (翁夔) 木瑶 (伯琴) 牛斗 (星源)
 习自元 (善甫) 余恂 (仲斌) 习自高 (仁之)
 张翰枢 (墨香) 杨树勤 (鹤人) 木永昕 (耀星)
 杨世雍 (绍尧) 吴绍琦 (志韩) 木琼 (佩明)
 杨世鹤 (望宇) 李名标 (汝瞻) 木渭 (学文)
 木璉 (佩光) 和学善 (复楚) 木永盛 (际唐)
 陈翰藻 (洞殊) 陈振声 (德音) 木瑚 (梓璉)
 木永光 (亮臣) 牛覆中 (亿泉) 周慎 (葛臣)
 李毓庚 (星瑞) 牛黼麒 (文夔) 牛黻麒 (绣夔)
 习道生 (兴文) 杨世鑫 (国荣) 杨世铎 (振之)
 杨嘉鉴 (月天) 杨象尧 (克仁) 牛维道 (应天)
 孟春华 (茂森) 李宿 (子垣) 王集道 (绍宣)
 王权道 (宜宣) 余均 (伯平) 李承乾 (健甫)
 杨升吉 (樨香) 杨震 (应东) 杨秀 (冕南)
 和善权 (鉴楚) 曾国才 (绍三) 和固本 (德基)
 和余善 (吉人) 杨起田 (聘三) 许本固 (建生)
 李炳垣 (耀三) 寸璜 (玺田) 周樊 (善圃)
 和承彦 (幼臣) 付恩焯 (惠卿) 木玠 (壁人)
 杨世书 (麟徵) 李茂之 (荫侯)
 木璜 杨嘉植 木度 杨嘉鎧 周桂 杨象舜

习家驹 张龙汉 牛裔熏 习家骅 木 广 牛存恕
牛裔昌 木 珣 李邦俊 杨炽昌 陶自光 杨象武
李宗道 江朝相 李宗亨 牛宿一 李德洪 田式楷
和 钧 木 政 杨宝珠^①

2. 民间器乐的传承与著名艺人

纳西族民间器乐的传承主要有四种形式：模仿传承、家族传承、师徒传承、乐谱传承。其中模仿传承也被称为“耳濡目染”的传承，是纳西族地区常见的一种传承方式，其他地区比较少见。其具体作法为，新入会的会员通常在乐会举行活动时置身于“机动位”，边听、边学、边奏，即先听一段时间，然后跟唱大调（经腔）经文，待熟悉后再操演一种和数种乐器。一般采用此种方法学习丽江洞经古乐的人，大多是有过功名利禄的官商绅士。纳西族洞经乐会会员普遍能操演众多乐器的根由亦在于此。后三种传承方式在中国传统民间音乐历史发展中广泛存在，在纳西族地区也尤为常见。丽江洞经古乐的传承综合了这四种模式，而《勃拾细哩》的传承则主要是以家族传承为主。

1) 《勃拾细哩》家族传承历史举例

【和氏家族】是《勃拾细哩》家族传承的代表，迄今有名可寻的传承至少已有六代人：阿普道——阿普玉——阿普知——和六祥——和锡典——和仕钧。据调查，这六代艺人均以演奏《勃拾细哩》为主^②，其中阿普道的技艺学自丽江祥云村。和氏家族重要人物和锡典曾撰文详述其曾祖阿普道“在祥云村学木匠，恰好祥云这一家里有一个会搞《别时谢礼》的人，也能作木匠，因此白天学做木匠，晚上学习奏乐……”^③。

此外，清末民初时期，《勃拾细哩》还广泛地流行于丽江地

① 转抄引自丽江地区档案馆资料《永保平安》。

② 勃拾细哩调查组《关于〈勃拾细哩〉的调查报告》载《纳西族社会历史调查之二》，云南民族出版社，1986.12。

③ 转引自《别时谢礼〈白沙细乐〉的流传与演奏》载《纳西族社会历史调查》（三），云南人民出版社，1988.3。

区的束河、七河和白沙，其中流传在束河的《勃拾细哩》主要传承于和石衡、和万松两个家族之中

2) 丽江洞经古乐家族传承历史举例

此时期，丽江纳西族地区最有代表性的丽江洞经古乐世家有周氏、牛氏、习氏、木氏等家（宗）族，他们为纳西族地区丽江洞经古乐的普及、提高与传承起到过极为重要的历史作用。

【周氏家族】指周氏三代在音乐传承与演奏方面较有名望的代表人物。第一代有百岁坊的周渭和文明村的周澍两家，周渭与周澍乃同胞兄弟。第二代有周燮虞、周炳昌、周奎昌等。第三代有周乾、周坤等。在纳西族民间，至今仍然流传着许多有关周氏家族与纳西古乐的传说，如传说周氏家族中不仅男子个个都是演奏乐器的高手，就连其家族中的妇女也通晓音乐。据说，大研镇的居民们在水渠边洗菜、淘米时常能听到她们下意识地哼唱着“工六尺工上……”。更有人风趣地说道，连周氏家族中的狗吠都带有“工尺工……”等旋律与音高。后者传说周炳昌的哑女平时连啊一声都感到非常困难，但令人吃惊的是，每当音乐响起之后，这哑女不仅能够身心平和，而且还能跟随乐队唱出旋律。可想而知，周氏家族历来充满着浓郁的音乐文化氛围。

【牛氏宗族】在丽江音乐文化史上也是人才辈出。民间广泛流传着“牛无二姓”这句俗语，意思是说丽江的牛姓原本出自一个家族。其中最具有代表性的人物有牛焘、牛维炯等。

【习氏宗族】在丽江纳西族中属于名门望族，在音乐文化史上也是人才辈出，其中最具有代表性的人物有习杏樵、习道生、习世伟、习自元、习自高、习家驹、习家骅等。

【木氏宗族】在纳西族的社会发展和文化发展历史中，一直占有极为重要的地位，在丽江洞经古乐的谈演和传承方面也不例外，其中较为著名的有木玠、木瑛、木度、木广等。

3) 著名古乐艺人简介

此时期最为著名的民间艺人有杨德润、许蕴藻、周燮虞、周炳昌、周奎昌、牛耀芝、黎佐庭、陈朴庵、李志柏、王建武、朱

明卿、和文选、李子林、王启明、谢晋良等。

【许蕴藻】（1908—1986）纳西族，学名玉文，丽江大研镇人，著名横笛演奏艺人，因其精湛的演奏技艺而被纳西族民间誉为“许箏策”。他四岁起就跟随父亲学习竹笛演奏，儿时常在丽江悬天阁外偷偷学背洞经、皇经音乐曲牌，并几乎天天在一山楂树下演练当天偷背的曲目，由于其天资聪慧，加之刻苦努力，年轻时就具有了很高的音乐造诣。少年时期，他作为“善男子”（俗家弟子）每年定期参加佛教与道教在东山庙会的经文谈演活动。青年时代，他曾作为校工替父供职于丽江省立中学，业余时间兼职纸花、纸灯等手工制作和木刻、印刷、裱墙等营生，因而与丽江乡绅俞平伯以及刁、牛、李、赖等大户多有来往，也常有会受邀参加一些乐会的活动。他不仅在横笛演奏方面具有聪慧的天赋和较高的演奏水准，对其它乐器的操演亦同样在行。1946年抗战胜利后，许玉文和其子许存仁将演出滇剧曲牌《七星殿》所募得的四千大洋用于捐建学校和修路搭桥等事宜。1950年起，他入丽江市市场管理委员会当管理员直至退休。“四清运动”开始后，他曾被作为清理对象而受到了不公正的待遇。70年代末，作为重要的民间艺人，他发起、重组了丽江大研古乐会，并担任该会会长多年，做了大量的工作，对丽江洞经古乐的传承与传播作出过不可磨灭的贡献。1986年9月他去世后，时年95岁的丽江文人李义宇曾为其撰写墓志铭曰：“……七龄吹笛，到老愈响；笛声嘹亮，誉声遥远……”。

【杨德润】（1906—1985），纳西族，早年从事彩票（证券）业，并曾用部分所得捐建了丽江道观——玉皇阁。他曾为丽江大研皇经班会员，后加盟丽江大研古乐会并成为著名洞经艺人。杨德润吹拉弹唱样样精道，对丽江洞经古乐的演奏、传播，以及人才的培养等方面都作出过重大贡献。1954年以他为首的丽江纳西古乐会曾晋昆演出，得到了当时舆论界的高度赞扬和好评，1963年他又邀同许玉文等丽江著名洞经艺人为中央人民广播电台做了专场录音，前后录制乐曲达20余首。文化大革命期间，

杨德润受到了不公正的待遇，就连其最为心爱的乐器也被作为四旧销毁。文革后期，他在周乾等人的诚挚邀约下重新出山，为纳西古乐的后继者起到了表率作用。

四、民间戏曲与戏剧音乐的发展脉络

戏曲音乐在纳西族地区的流传是伴随着纳西人对寺庙的兴建而开始的。据光绪《丽江府志》的相关记载分析，与当时丽江所建寺庙相对峙的往往就是戏台，例如九河清江村戏台、七河魁星阁戏台、石鼓戏台等。据杨品硕诗集《雪山樵吟》的记载，当时戏剧在纳西族地区已经相当流行，其诗集中多次出现了“有友约看戏者作此答”、“玉泉寺陪太守看戏”、“赴寿宴看戏有感”、“北门坡演戏庆神”等的注释或诗文。民间传说，光绪初年，四川人姜瑞鸿曾携“金娃娃”和“银娃娃”两个戏班来到丽江演出日连戏；光绪年间张润充军大赦回丽江后，忏悔自己杀人太多，并担心其后三代难过清吉畅顺之关，因而特意从江西请来了“五娃子”戏班，在丽江大唱日连戏以超度亡灵。据高龄老人追忆，五娃子戏班最著名的演员有杨栋庭和“黄猴子”等人，也有人传说是吕杰山及其儿子吕小二、吕小四等，并且说，吕杰山演唱《斧劈老君堂》一出戏时，一口气能唱完三四十个字，还传说五娃子戏班直到辛亥革命前一直在丽江做演出活动。可惜，上述传说至今尚未发现可靠的文献依据，但与之相关的诗文、志载却有很多，其中常常提及的戏曲名称有“大词戏”、“京戏”、“滇戏”、“川戏”、“迎神赛会戏”、“关索戏”、“雉戏”、“寿戏”、“愿戏”、“祭本祖戏”、“庆甲子戏”等。

【大词戏】民间传说，清雍正七年（1729年），居住在维西保和镇的纳西族中传承着一种由汉族地区传入的“大词戏”。假如这个传说的时间成立的话，那它将是·最早传入纳西族地区的戏曲音乐。大词戏因多演信奉观音之类的剧目，故也称作“大慈”。据说“大词戏的剧目来源很广，现保留下来的只有《精忠说岳》、《西游记》、《木莲传》等儿部残缺不全的连台本戏，虽然每部连

台本戏又可分出一些单折戏、单本戏，但已经没有多少人会演了”^①。据保和镇的纳西人说，大词戏的表演有一定传统的程式，其唱、念、坐、打等与滇剧基本相同，有生、旦、净、丑四大行当；唱腔按传统的唱腔分为正腔和帮腔，通常帮腔的音调比正腔高，为此也有人形象地把正腔称为“平腔”，把帮腔称为“高腔”^②；音乐没有文乐而只有武乐，伴奏乐器多为大鼓、小鼓、大锣、勾锣、大钹、下镲、提手等，主奏乐器通常为小鼓和提手。从现在已收集到的曲牌看，大多属于南曲曲牌，例如《一封书》、《甘州歌》、《黄龙滚》^③、《哭相思》、《扮装台》、《孝顺歌》，属南北曲的曲牌有《山坡羊》、《桂枝香》等。据载，雍正年间正是昆、弋声腔盛行之时，大词戏很有可能是由当时维西的通判孙光禄从外地带人的。20世纪60年代，丽江地区及其所属的维西县各级文化部门，曾对大词戏进行过一些挖掘、整理和演出，文化大革命时期，大词戏遭到了严重的摧残，并被禁演。1980年开始，云南省民委划拨专款对大词戏进行保护和抢救。

【京剧与滇剧】清末民初，随着《丽江白话报》的创办以及滇剧剧本《苦越南》的刊印、演出，滇剧在纳西族地区开始盛行。与此同时，京剧也开始在纳西族地区传播和流行。今天看来，京剧在纳西族地区得以传播的原因有三：一是因为当时在纳西族地区先后出现了三部留声机，它们分属于丽江的法国教会、杨庆远（当时任职于四川涪州水利府）、牛氏家族（上海“春荣记”商号老板）。由于有了这三部留声机，以及留声机的主人们对京剧音乐的推广与介绍，被当时纳西人称为“洋戏”的京剧开始逐步受到纳西族文人阶层的喜爱。二是因为当时纳西族文人陈

^① 参见龚明华《古朴粗犷的观索戏、大词戏》载《云南民族民间文学艺术》第123—126页。

^② 清人李调元曾说：“弋腔始弋阳，即今高腔，所唱皆南曲，……向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之，亦有紧板、慢板。”

^③ 在南北曲中，也有《八声甘州》和《黄龙滚》。南曲常将《八声甘州》与《排歌》合成集曲民乐《甘州歌》，并常将《黄龙滚》写作《黄龙滚》。

少卿、牛鉴清在北京做生意时接触到京剧并把它介绍到了丽江，如牛鉴清曾在当时的丽江府师范学堂校庆活动中演唱了京剧《三娘教子》中的唱腔。三是当时在北京、上海、昆明、武汉等地从事军务、商务、政务等职的纳西人及随他们一同回丽的外埠太太、姨太太们附庸风雅的心态或家庭聚会的需要，也促使了京剧、滇剧等戏剧音乐在纳西族地区传播与普及。此时期，在纳西族地区的上层人士、中产阶级或“小康之家”的圈子中，自发地形成了许多京剧、滇剧等票友会，例如“老玩友班”、“鱼子班”和“茶社”等^①。

抗日战争时期，由于滇缅公路的阻绝，丽江不仅成为西藏和印度商贸往来的必经之地，同时也成为重要的商品集散地，当时在丽江最负盛名的大小商号就有 1200 多家。因此，许多戏曲班子如“玉全班”、“天庆班”、“晏华清班”、“蔡云州班”等也先后到丽江进行过“募捐义演”。这对纳西族地区的戏曲音乐产生了积极的影响。当时的纳西族文人桑即蕃等人还创作了反映抗日救国内容的滇剧剧本《一条路》，并由在外求学回丽江避难的纳西族知识分子，以及一部分当时在丽江任教的西南联大的讲师、教授等一同上演了这部剧。此时期，纳西族地区还上演了由周霖设计、排演的《打渔杀家》等京剧片段^②。在抗日战争期间，黄山幼稚园的园庆演出中，师生们也演唱了部分京剧片段，同时还演出了花灯等歌舞音乐。

【歌舞剧与其它戏剧】1930 年，省立三中校友就曾在翠文小学演出了根据蒋光慈的小说《少年漂泊者》改编，由杨心勤编导的话剧片段，深刻地揭露封建压迫的罪恶。抗战爆发前夕，省中附属实验小学的学生就在四方街演出了凤阳花鼓，其中将原唱词改为：“说东洋，道东洋，东洋本是好地方，自从出了鬼子兵，

^① 参详于志强《丽江戏剧概述》载《丽江文史资料》第七辑，第 93 页，1989.6。

^② 详见曾广鑫《抗战时期丽江教育文化纪略》载《丽江文史资料》第五辑，第 77 页，1988.6。

人民受苦国难临……”，以宣传抗日救国，揭露日本鬼子的侵华罪行。不久，附小又演出了黎锦辉创作的儿童歌舞剧《小小画家》，该剧的教授与编排为杨韵铿。《小小画家》的演出对批判旧的教育制度、提倡因材施教，都具有着积极的意义，特别是对“五·四”精神的深入传播起到了积极的作用。抗日战争爆发以后，省中的同学还在丽江传统的“七月骡马会”上演出了活报剧《放下你的鞭子》，引起了当时丽江社会各阶层的极大关注，次年，他们又在此基础上，精心编排、完善了该剧，在“三月龙王庙会”上再次演出，又一次对广大民众产生了强烈的影响。1937年冬，省中同学又一次演出了由熊佛西编剧，周善甫、和蕴光等主演的《杨状元》。这是一个描写崇洋媚外的“留学生”的故事，该剧以辛辣的笔触鞭挞了一个丧失自尊心、丧失爱国精神、抱有恐日心理的人物，其中使用了大量的喜剧笔触，使观众在大笑之余还增强了民族自尊心和爱国热忱。该剧的演出，对当时丽江一些恐日亡国言论给予了有力的回击。1939年，省中的同学推出了吴祖光创作的《凤凰城》，广大丽江民众被剧中“中国少年铁血军”领袖苗可秀不屈不挠、以身殉国的壮烈场面和民族气节所感动，大大激发了丽江纳西族人民的抗日救国的热情。此时期演出的其它话剧还有于伶的《夜光杯》、曹禺的《原野》和《日出》、巴金的《家》，以及《塞上风云》等。在这生死存亡的重要关头，这一系列的宣传活动最终促使了数百名纳西族壮士随滇军奔赴抗日前线，为抗日救国做出了贡献。1942年农历3月15日，丽江县政府在鸣音召集了284位当时纳西族最为著名的东巴祭司，为数百名在“台儿庄战役”中牺牲的纳西族抗日烈士举办了题为“三里人民超度抗战阵亡将士之灵”的盛大超度亡灵仪式（其中使用了大量东巴经腔和法事音乐）。1946年抗战胜利后，还在玉泉公园修建了一座巨大的“抗日阵亡将士纪念碑”。

第九节 红军歌曲的流传与普及

1936年4月24日^①，贺龙、肖克等领导的红二方面军北上抗日，由湖南出发，转战到达丽江。红军到来之前，由于敌对势力的煽动，不少纳西同胞躲进了山里。当时，以县长王凤瑞为首的地方官绅却手持彩旗，聚合了百余位纳西族以及其他民族的同胞，对红军的到来表示欢迎。红军进入丽江古城后，旋即传来了敌方双翼侦察机的轰鸣之声，飞机过后，红军便开始进驻县衙门，释放了48名被关押的劳苦群众。第二天，红军没收了五户土豪劣绅的浮财，公开救济贫民，同时还在丽江古城四处张贴宣传抗日反蒋、救国救民、“打倒土豪劣绅”、“打倒贪官污吏”等的标语，并向纳西人民散发了《苏俄新法典》、《宣传资料》等油印材料^②，其中写到：“田亩山里的朋友们，掀起你们的锄头。锄平了横拦的阡陌，不作人家的牛马。”“汗不为人流，自耕自食是应该享受；工厂里的朋友们，舞起你们的工具来。撕碎那辉煌的华服，斩断资本家的头颅，抹作机上油”，同时开始向纳西人民教授《三大纪律八项注意》等^③红军歌曲，这些歌曲还唱道：“上等之人该我钱，二等之人莫照闲，三等之人跟我走，一月包你半块钱。”在另一首宣传建立新社会的歌曲中还唱道：“山上无空地，世上无闲人，人人都做工，大家有饭吃。”这一首首歌曲不同程度地唤起了纳西人民的革命热情。为感激红军纪律严明、爱护人民、买卖公平，深受纳西人民的爱戴，有二十余位纳西族青年报名参加了红军。此时期，在丽江纳西族民间较为流行的有

^① 详见郭大烈、和志武《纳西族史》第478页，四川民族出版社，1994.8。

^② 详见丽江军分区党史资料征集办公室《红二方面军抢渡金沙江纪实》载《纳西族社会历史调查三》第40页，云南民族出版社，1988.3。

^③ 参见牛志位《红军长征经过丽江城》载《丽江文史资料》第二辑，第88-92页。另转引自丽江军分区党史资料征集办公室《红二方面军抢渡金沙江纪实》载《纳西族社会历史调查三》第52页，云南民族出版社，1988.3。

关红军的歌谣主要有《贺龙——活龙》^①、《肖克扛锅》^②等几首，其中最有代表性的有用《三大纪律八项注意》旋律填词的《新兵歌》^③，以及以下这首《贺龙敲石鼓》：“贺龙敲石鼓，红旗漫天舞；天兵飞渡金沙江，嘲笑当年元始祖。纳西穷人见太阳，不管那木天王府……”^④。

在这些歌曲中，还有不少用纳西族民间音乐素材改编的歌曲，例如丽江农民和文修依据纳西族民间小调《三月鲜花开》改编创作的《三月和风吹》，就是一首流行时间较长并广为传唱的歌曲：

例 9

《三月和风吹》

三月有个和风吹吹风吹个乌云散散。

三月有个和风吹吹，红军呀到呀丽江。

例 10

《三月鲜花开》

三月有个鲜花开开，花儿遍地开开。

此外，用纳西族民歌窝孟达旋律填配的《红军到丽江》也是

① 见《山茶》1982.2。

② 见《云南民族民间故事选》，云南人民出版社，1981年版。

③ 转引自丽江军分区《红二方面军抢渡金沙江纪实》载《纳西族社会历史调查三》第51页，云南民族出版社，1988.3。

④ 转引自和钟华、杨世光主编《纳西族文学史》第702页，四川民族出版社，1992.8。

一首流传较广泛的歌曲。

例 11

《红军到丽江》



歌词大意：1936年，红军到丽江；三月和风吹，风吹乌云散，高山出红日，红军到丽江。为纪念这段历史，丽江纳西族自治县人民政府1977年在当年红军渡江的石鼓镇，建立了一座雄伟的“红二方面军渡江纪念碑”。

第十节 抗日战争时期的音乐发展脉络

1931年“九·一八”事变后，日本军队迅速占领了中国东三省，从而掀起了全国人民的抗日怒潮。丽江纳西族同胞也以省立三中（今丽江地区中学前身）学生自治委员会的名义，通过了声讨日寇侵略罪行的决议。学生们自发地组成了抗日义勇军，并确立了军队编制进行操练，以随时准备奔赴抗日前线。1937年芦沟桥事变后，由学校组织学生进行的抗日宣传活动达到了高潮。他们将音乐、戏剧等艺术形式作为抗日救亡宣传最主要的手段，可以说，在此时期丽江纳西族地区最为盛行的音乐与戏剧活动均与抗日救亡的主题相关。例如，范义田任省中校长期间，首先在学生中普及的歌曲是《义勇军进行曲》，此后“不愿做奴隶”的呼声传遍了丽江大地，陶行知的《镰刀舞》、《锄头舞》的配歌也十分流行，丽江中学的杨韵铨老师还在学生中教唱了《流亡三部曲》、《告别巴黎》等歌曲，有效地制止了《毛毛雨》、《桃花江》、《秋水伊人》等伤感歌曲在当时社会上的流行^①。此时期在丽江

^① 李若愚《我的母校云南省立丽江中学》载《纳西族社会历史调查三》第84页，云南民族出版社，1988.3。

纳西族及其周边地区，兴起了一股传唱由刘鲁谱曲配词的歌曲的热潮，其中《金沙江水哗啦啦地流》就是一首曾在青年学生中广为流传的著名歌曲。此外，刘鲁也依杜甫的《前出塞》、郑板桥的《农家谣》等诗词所配写的歌曲也十分流行。尤为可贵的是此时期束河完小和寿山老师的歌咏活动，据不完全统计，他所组织的多次歌咏演唱活动，不仅激发了纳西族民众积极抗日的斗志和热情，同时也使得当时流行的抗日救亡歌曲在纳西族地区妇孺皆知，如《松花江上》、《黄河大合唱》、《满江红》等歌曲最为人们所喜爱，这些歌曲的旋律不仅催人泪下、感人肺腑，同时还极大地激发了纳西族人民的爱国、救国热情。此时国师师生还由夏明组织了抗日救亡宣传队，并到附近的乡村以及传统的庙会等场所演出了不同风格的抗日歌曲和舞蹈，例如《卖报歌》、《毕业歌》、《大刀进行曲》、《义勇军进行曲》、《团结就是力量》等^①，为唤起纳西族群众的抗日热情起到了不可低估的作用。特别值得一提的是，40年代初，正当全国抗日救亡运动如火如荼之时，地处滇西北高原的丽江此时却成了文人荟萃、教育兴旺的抗日大后方。当时省立丽江中学校长和志钧及其胞弟和志坚延聘了许多西南联大，以及从东北流亡到西南的一大批文人学士任教，其中有许多著名的文学艺术专家和其他领域内的专家，例如著名的国画家李晨岚、李霖灿，世界著名的植物学家秦仁昌等。最使人们难忘的是当时杭州艺术专科学校的油画家刘鲁也先生也在其中，这位体格健壮、声如洪钟的艺术家，仅用La、Do、Mi三个音符就谱写了一首多声部轮唱的抗日救亡歌曲——《金沙江》。

^① 李世宗《丽中实验小学抗日宣传队》载《纳西族社会历史调查一》第94页，云南民族出版社，1988.3。

例 12

《金沙江》

金沙江呀，金沙江呀，每天哗啦啦啦流呀，
 每天哗啦啦啦，每天哗啦啦啦，每天哗啦啦啦，流呀。
 流呀流呀流呀流呀流尽那世间苦呀，
 流呀流呀流呀流呀流尽那人间愁。

(词曲：刘鲁也、传谱：宣科)

这首歌曲完成于1943年初秋，当时，刘鲁也同一些在丽江中学任教的外籍教师一起到虎跳峡大峡谷写生，他们沿着平稳、徐缓的金沙江石鼓段顺流而下，不久便看见了著名的长江第一弯。金沙江水在此地急转而下，那咆哮着不断向玉龙雪山冲刷的金沙江水，发出了震耳欲聋的声音，与石鼓段的江水形成了鲜明的对比。这种独特的地貌现象和自然景观给每位老师都留下了深刻的印象。返校之后，每位老师都忙于整理自己的画稿，唯有刘鲁也先生用其独有的思考模式和他那低沉的歌喉，哼唱出了这首广为流传、经久不衰、脍炙人口的歌曲。这首歌曲气势磅礴，不但唱出了金沙江的性格，同时也极大地激励了人们团结一心、携手抗日的斗志。时至今日，这首歌曲仍然流传在丽江以及滇西北的大部分地区^①。

① 关于刘鲁也的材料均由宣科先生提供，借此鸣谢。

第十一节 【雪社】对纳西 古乐的继承与发展

1941年,和志坚牵头成立了以丽江部分文化人为主体的社群团体——“雪社”。该会不仅为提高纳西族地区文化艺术人才的全面修养起到了示范和奠基作用,同时也为继承本民族的传统文化等起到了良好的、潜移默化的作用。雪社活动最初以画为主,后来扩充为诗、书、画、乐综合一体。雪社成员的诗歌大多以现实内容为题材,例如范义田同情农民之作《雪社课题——获稻》,和志钧《苦牛吟》,李奉之为抗日将士而撰写的《抗战中自题照像示儿》“丈夫重气骨,慷慨多须眉。须眉虽白白,气骨龙嵌崎。莫谓我已老,能忍三日饥,能饮百壶酒,能吟千首诗。恨无太阿剑,枭彼卖国儿。嘱尔兄与弟,共力挽时危”^①。

20世纪40年代中期以后,雪社在周霖的领导又进一步成立了诗会、书会和乐会三个组织。其中乐会通常以弹演皇经(即《洞玄灵宝高上玉皇本行集经》)音乐为主,以弹演丽江洞经古乐为辅。周霖作为雪社乐会创始人之一,同时也是皇经乐会的最后一任会长,对纳西族地区文化艺术的发展做出了杰出的贡献。雪社较为著名的会员有和志钧、范义田、李寒谷、和志坚等,其中以李寒谷最为著名。

第十二节 文人音乐创作的肇始与发展

【周 樊】(1914—1997),字善圃,出生于丽江石鼓镇,国学大师、著名书法家。生前为云南省文史馆馆员。其祖父周兰坪、父亲周冠南都是当时云南有名的教育家,其胞兄周霖为著名的艺术家。1944年他曾将南宋词人张炎的《咏白莲》填入曲牌《水龙吟》中演唱,取得了良好效果。

^① 转引自赵银棠《纳西族诗选》第275页,云南人民出版社,1985年版。

例 13

《水 龙 吟》

丽江洞经音乐

南宋·张炎词
今人·周夔填词

♩ = 65

仙人掌上芙蓉，涓涓犹滴金盘露。
应是浣纱人妒，褪红衣被谁轻误。

轻装照水，纤姿玉立，飘飘似舞。
闲情淡雅，冶姿清润，凭娇

舞，几度消凝。满湖烟，语，隔浦相逢。偶然间

月，盖，一汀鸥鹭。记小舟夜泊湘皋佩

悄，波绿明香远，浑不见西

1. 花 开 处。 2. *rit* 风 去。

【周霖】（1902—1977年），字慰苍，出生于丽江石鼓镇，其祖父周兰坪、父亲周冠南都是当时云南有名的教育家，这种家庭氛围对周霖的人生发展有着很大的影响。中学毕业后，周霖离开丽江到昆明求学，到昆明后他发现事与愿违，于是在1922年弃笔加入云南军阀唐继尧的滇军，并随其转战贵州、四川、广西等地，1926年战败回滇。经过这段长达五年军队的生活后，他怀着失望的心情结束了军旅生涯。此后他辗转重庆，经武汉、南京，最后到达上海、江苏等地。在上海，周霖曾考入我国著名画家、教育家刘海粟创办的上海美术专科学校，在此期间他不但深受刘海粟、任伯年等的影响，同时也积累了丰富的生活体验，并拓展了艺术视野，这些都对其日后文学艺术的创作与发展起到了良好的基础作用。30年代至50年代，周霖一度任教于昆明，期间他着力钻研《庄子》、《楚辞》、《文心雕龙》等古典名著，创作了一批有价值的诗、画作品。此时期他的作品多以家乡的地貌景致和自然生灵为创作素材，例如玉龙山、金沙江、虎跳峡、兰花、杜鹃花，以及花雉鸡、虎、猫、狗等，其画意境深远、形象生动、格调清晰、雅俗共赏且自成一派。50年代后，周霖的创作生涯开始进入一个新的历史发展时期，其间他曾先后主持了丽江县文化馆等部门的创建工作，并为发掘、清理、翻译和保存纳西族的民族古籍及文化遗产做出过许多有益的工作。60年代后，周霖当选为丽江纳西族自治县副县长，并当选为中国美术家协会云南分会副主席及省文联委员、全国政协委员等职。1963年，在北京中国美术馆举行办了“著名国画家周霖画展”，这也是该馆落成后的第一次画展，展出期间陈毅副总理特意设宴并向郭沫若等许多文人、画家介绍了周霖及其作品，郭沫若还专门为他的画《水库清风》题诗并称赞其诗、书、画并绝。与此同时周霖还专门为人民大会堂作了《金沙水拍云崖暖》和《玉龙金川》两件巨幅作品。“文革”期间，周霖也因“反动学术权威”和“当权派”两顶帽子而在劫难逃，最终被迫害致死。80年代初，为了纪念这位为艺术苦心求索、惨淡经营并献出了一生的画家，中国

美术家协会为其在北京、昆明举行了“周霖遗画展”，当时中央美术学院院长吴作人先生为画展题词曰：“金生丽水，艺数周郎”。周霖不仅是一位杰出的书画家，同时也是一位杰出的音乐家，他不仅能演奏小提琴、手风琴、曼陀铃和吉他等乐器，同时还能填词谱曲，并且创作了大量脍炙人口的音乐作品，例如他在纳西剧团期间所创作的大合唱《西藏和平解放》、由其设计并创作的京剧唱腔《打垮美国野心狼》等等，尤其是他 1945 年根据晚清诗人马子云的诗词《玉龙山白雪曲》而谱写的歌曲，不仅与纳西古乐有着某种一脉相承的血缘关系，同时，这首歌曲的问世也为纳西文人的音乐创作开启了另一个时代的先河。

例 14

《玉龙山白雪曲》

看 山 爱
白 雪， 看 雪
爱 白 云 高
歌 白 雪 曲， 想 赠
云 中 君： 云 中 君，
不 我 顾， 歌 声



（传谱：宣科）

第十三节 解放战争时期的音乐发展脉络

解放战争时期，传统音乐尤其是民歌发挥了极其重要的舆论宣传作用，为宣传中国共产党的诸多政策起到了良好的辅助作用，以至于有史家认为“丽江是靠唱民歌和平解放的”。当时最为流行的纳西族民歌体裁有“古凄”、“劳喂调”、“窝孟达”，以及由外地传入的《兄妹开荒》、《满三娘》等。例如，其中用“劳喂调”演唱的《反三征歌》中唱道：

地下的灰哟，被风刮走了；
种下的粮食，官家受走了。
干旱的大地，被火烧光了；
金钱和财物，官家刮走了！
篱间的小鸡，老鹰雕去了；
心爱的人儿，官兵抓走了。

这首歌以生动形象的比喻，道出了人民心中的不平，以及对国民党统治的不满，其中还唱道“所有伤心的事，快来倾诉吧！所有不平的事，快来记下吧！想过好日子，快起来斗争”。其它用“古凄”和“窝孟达”演唱的还有《农民协会歌》、《团结斗争》等。除此之外，当时在纳西族地区最为流行的歌曲还有由外

地流入后经纳西族人民改编并用纳西语演唱的外来歌曲，例如，《我们是解放军》、《心心相连就是力量》、《快快冲》、《人家赶快起来斗争》、《栽秧调》、《变工队歌》等。

例 15

《我们是解放军》

nɔɪɡwɔɪʃtɕxual kæɪfæɪtɕyɕtuav, ci tkual (gə) ɔi tɕzɕɪɪtsɪɪŋaɪbuɪmɕtuav,
 kaɪ tuɪtʃɪ jɪt yɪpuɪ (gə) luɪ, ci tkual (gə) zɔɪdzyɪzɔɪtɕyɪ (gə) tsoɪ.
 duɪɪɪɪ (gə) mɔɪ luɪ ɕaɪpɪɪ (gə) næɪ, dzɔɪ zɔɪ tuɪ miɪ gəɪ tɕɪ tuɪ,
 uɪ ɕəɪ uɪtɕɪ (gə) dzɪɪɪɪ næɪ, jɪt gəɪ tʃɪɪ dɪɪ tsavɪɕəɪ buɪ,
 miɪ tʃɪɪ ɔɪ tʃɪɪbɪɪ tsoɪ tsoɪ næɪ tsoɪ tsoɪ næɪ.

载《纳西族社会历史调查三》第 60—63 页，云南民族出版社，1988.3。

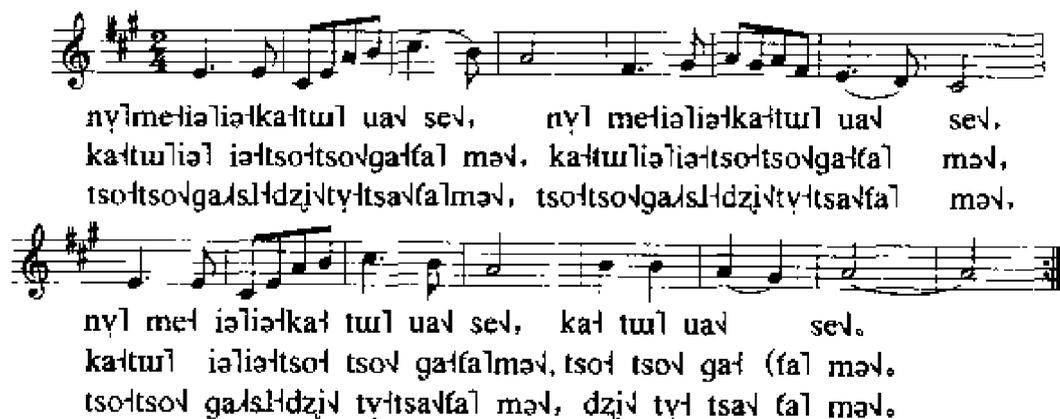
歌词大意：我们人民解放军，要消灭吃人的魔和鬼，所有的力量使出来，哪里有坏人哪里战，一个不漏地消灭（了）他，穷苦大众站起来，共同商量自己的事，丽江人民要翻身，齐心协力去斗争（啊）去斗争（其余续词略）。

（演唱：赵兴文、赵静修、和民达、和元庆，记谱、译词：和云峰）

该歌也称为《游击队之歌》，由于其流传地域的不同，因而其歌词也有所不同。

例 16

《心心相连就是力量》



nyl me li a li a ka i tu ul u a v se v, nyl me li a li a ka i tu ul u a v se v,
ka i tu ul i a i a t so i t so v ga f a l m a v, ka i tu ul i a i a t so i t so v ga f a l m a v,
t so i t so v ga l s i d z i v t y i t sa v f a l m a v, t so i t so v ga l s i d z i v t y i t sa v f a l m a v,

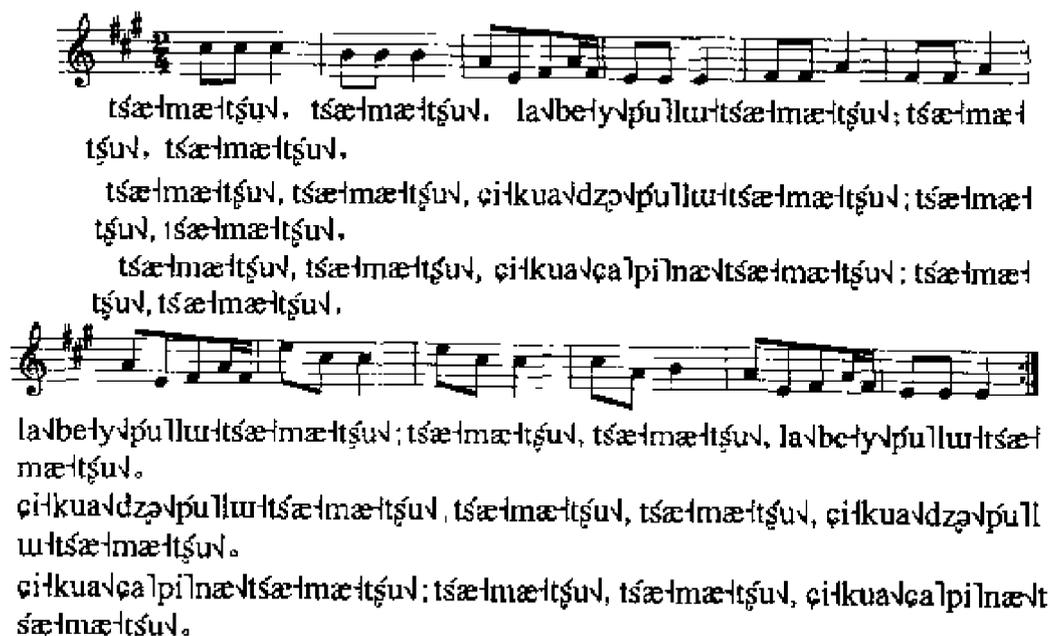
nyl me l i a l i a ka i tu ul u a v se v, ka i tu ul u a v se v.
ka i tu ul i a i a t so i t so v ga f a l m a v, t so i t so v ga f a l m a v.
t so i t so v ga l s i d z i v t y i t sa v f a l m a v, d z i v t y i t sa v f a l m a v.

歌词大意：心心相连就是力量；集中力量斗争才能胜利；斗争胜利才能过好日子。

(演唱：赵兴文、赵静修、和民达、和元庆，记谱、译词：和云峰)

例 17

《快快冲》



t s a e i m a e i t s u v, t s a e i m a e i t s u v, l a v b e i y d z a p u l l u i t s a e i m a e i t s u v; t s a e i m a e i t s u v,
t s a e i m a e i t s u v, t s a e i m a e i t s u v, c i k u a v d z a p u l l u i t s a e i m a e i t s u v; t s a e i m a e i t s u v,
t s a e i m a e i t s u v, t s a e i m a e i t s u v, c i k u a v c a l p i n a e i t s a e i m a e i t s u v; t s a e i m a e i t s u v,
t s a e i m a e i t s u v, t s a e i m a e i t s u v, c i k u a v c a l p i n a e i t s a e i m a e i t s u v; t s a e i m a e i t s u v,
l a v b e i y d z a p u l l u i t s a e i m a e i t s u v; t s a e i m a e i t s u v, t s a e i m a e i t s u v, l a v b e i y d z a p u l l u i t s a e i m a e i t s u v.
c i k u a v d z a p u l l u i t s a e i m a e i t s u v, t s a e i m a e i t s u v, t s a e i m a e i t s u v, c i k u a v d z a p u l l u i t s a e i m a e i t s u v.
c i k u a v c a l p i n a e i t s a e i m a e i t s u v; t s a e i m a e i t s u v, t s a e i m a e i t s u v, c i k u a v c a l p i n a e i t s a e i m a e i t s u v.

歌词大意：快快冲，快快冲，拿起斧头快快冲；快快冲，快快冲，抓住坏人快快冲；快快冲，快快冲，消灭敌人快快冲。

(演唱：赵兴文、赵静修、和民达、和元庆，记谱、译词：和云峰)

此段时间，在纳西族地区最为流行的歌曲还有一系列的“苦情调”，其中以《世上坏人多》等最为流行。

《世上坏人多》

田里野草多，世上坏人多；
吃人鬼域哟，数也数不完；
到底是何因，要来说一下！
当今世界呀，人生难琢磨；
帝王官贵爷，吃也吃不完；
劳苦大众呀，穷得冻饿死！
所有之苦难，要来讲一下^①！

小 结

鸦片战争爆发至中华人民共和国成立这 109 年，是纳西族地区政治最为动荡、经济相对衰退、文化由鼎盛直至衰落的历史发展时期。此时期，儒学礼乐在纳西族地区由原先的兴盛逐渐转向衰败，在今天看来，其衰败的根本原因是与纳西族地区音乐文化的飞速发展变化密切相关的，特别是民国初年，以往以谈演儒学经籍为目的的一系列音乐文化形式逐步被大量的丽江洞经古乐所代替，因此，原先的礼乐文化对于纳西人已不再具有特殊的内容和含义，人们更易于接受逐步趋于世俗的纯音乐文化形式。此时期，纳西族地区的宗教音乐也开始发生明显的变异，使得各种宗教间的音乐文化相互交融、互为依存，为纳西族地区音乐文化的相对繁荣奠定了良好的基础。宗教音乐的世俗化倾向还较为集中地反映在纳西族地区的庙会、丧葬仪式等民俗活动中。此时期，《勃拾细哩》已基本定型，这主要反映在其称谓的相对固定和曲牌的扬弃定型两个方面。民国以来，纳西族地区的丽江洞经古乐

^① 逸引日和志武《纳西族民歌译注》第 118 页，云南人民出版社，1995.6。

逐渐呈普及、发展的趋势，不论城镇、乡村还是偏远的山区，都成立和组建了自己的古乐会，原先以谈演道教大洞仙经为主旨的洞经乐会，逐步变为纯粹娱乐的音乐演奏社团。随着新学的不断发展，以往的科举不再成为纳西文人走向仕宦的唯一道路。因此，丽江洞经古乐在纳西族地区发生了极大的变异，其最明显的标志就是向“纳西化”的逐步过渡，并且最为突出地反映在由原先“汉族化”逐渐“纳西化”了的进程之中，最终为纳西人对此种音乐的喜爱和传承扫清了心理上的障碍。此时期，随着《丽江白话报》的创办，许多新的思想随之传至纳西族地区，并被广大纳西民众所接受，例如学堂乐歌的传人与普及即为此种接受的最好明证。20世纪初，西方音乐随其宗教一道传入纳西族地区，但始终未在纳西人中产生深远的影响。此时期，民间传统的音乐继续发展，许多民间歌手也开始有意识地创作一些带有悲剧情节的音乐作品，这些民歌与原先纳西族民间文人所创作的大调相比，具有更为鲜明的个性特征，主要表现在民歌结构的短小、针对性的加强等方面，并且与人们当时的心声紧密合拍。就是在此时期，纳西族产生了许多著名的民间歌手，这些歌手在继承过去传统的基础上，也为纳西族新民歌的创作起到了一定促进作用。随着抗日战争和解放战争的兴起，纳西族地区的音乐文化也开始与这种社会历史发展相适应，特别是民歌尤为突出。

概括言之，此段历史时期是纳西族音乐文化承前启后的关键时期，同时也是封建音乐文化形态向社会主义音乐文化形态过渡的关键时期，此种过渡为纳西族地区及其音乐文化顺利进入社会主义建设时期奠定了良好的基础。

第七章 社会主义时期 (公元 1949—1999 年)

此指中华人民共和国建立(1949年),至1999年这50年间纳西族音乐历史之发展时期。

概 述

中华人民共和国成立后,纳西族的传统音乐作为其整个民族文化的一个重要的、不可分割的组成部分,受到了政府和有关部门的高度重视,文化部门还制定了一系列挖掘、整理、扶持和保护的政策,许多民间歌手、民间艺人,甚至宗教神职人员不再受到漠视,反之给予他们较高的社会地位。在此基础上,纳西族的传统音乐文化得到了充分的挖掘与整理,许多优秀的民间音乐、宗教音乐亦得到了专业研究机构的调查与整理,同时也得到了专业文艺团体的推广与提高。特别在20世纪80年代以后,许多传统的音乐素材得到了挖掘、整理和再创作,使纳西族的音乐文化开始进入一个全新的、高度发展的时期。总之,在国家对民族传统文化高度重视和保护的基础之上,纳西族的传统音乐文化作为地方民族传统文化的一部分,既得到了充分的尊重,又得到了充分的发展。综观此段时期纳西族音乐文化的发展历史,大致可以20世纪80年代为界分为前后两个发展阶段。20世纪80年代以前,纳西族音乐历史的发展脉络集中表现在以下几个方面。

第一节 民间音乐的全面繁荣与发展

在争取丽江地区和平解放的历史进程中，纳西族民间历代喜闻乐见的民歌、歌舞等形式，在发动人民群众、宣传党的政策等方面起到了不可低估的作用。

一、新民歌的产生与普及

40年代末至50年代初，在纳西族地区最为流行的民间歌曲有“劳喂调”、“阿丽丽”，以及“占淩”、“窝孟达”、“耆老歌”等。

此时期，丽江县委宣传部在总结以往动员群众、组织群众、宣传各项政策等方面经验的基础上，还专门聘请了一批汉族同志，将当时在全国颇为流行的曲调稍做改编之后，填上了纳西语歌词。这些歌曲的旋律基调有藏族的、汉族的，还有许多充满异域特点的新疆曲调。在这些曲调之中，以云南花灯《采茶调》旋律为基础而改编的“劳喂调”在纳西族民间最为盛行。下列第一行乐谱为云南花灯《采茶调》的传统旋律，第二行乐谱为纳西族的《劳喂调》，两相对照就不难看出两者间的源远关系。

例 18

《采茶调》



例 19

《劳 喂 调》



据不完全统计,仅在 1949 年初至 1950 年底这不足两年的时间里,丽江县工委就召集了多次会议,专门聘请了一些著名的民间艺人、社会贤达,组织编写出了一大批建立在劳喂调旋律基础之上,用纳西语演唱的歌舞形式,例如《坏人当道》、《穷人诉苦》、《团结斗争》等。这些以纳西人喜闻乐见的歌舞形式来宣传党的路线、方针、政策的做法,受到了广大纳西族群众的热烈欢迎,并且在社会上产生了积极的影响,因此,这些歌曲也很快在纳西族地区的城市、坝区,甚至山区普及传唱开来。这些歌曲的传唱,可以说为当时各级干部下乡宣传中国共产党的政策,以及这些政策的顺利贯彻实施,起到了事半功倍的作用。例如用劳喂调改编的《农民协会歌》,直到 1950 年底还在广大农民群众中流传。

例 20

《农民协会歌》

xai lyi tʃuɪməɪ wai, tʃuɪ beɪ uyɪ leiɪ houɪ; nyɪ xai lyi məɪ
 粮 食 非 泥 土, 似 土 入 官 仓; 金 银 非 沙
 uai, lyi səɪ beɪ iɪ houɪ. ciəu! ciəu! ciəu!
 石, 似 沙 入 官 箱。 杀! 杀! 杀!

续词: 不论情和雨, 折磨把皮脱, 不分冬和夏, 苦久得劳疾。
 即使苦一世, 饥饿无温饱, 就虽苦一代, 骨寒无温暖。

苦哟似牛苦，吃哟他人吃，穷人吞苦果，魔鬼享乐园。
一代接一代，当了奴隶哟，一世传一世，做了牛马呵！
多么心疼哇，农民最心酸，多么痛心哇，农民冤如山^①。

此段时期留传的歌曲，有的能使人产生悲惨凄凉、缠绵悱恻的感受。这类如泣如诉、催人泪下的歌曲，有效地启迪和发动群众控诉了有产阶级对劳苦大众的无情盘剥。有的歌曲则能使人感受到奋发向上、慷慨激昂的精神，这类歌曲在清匪反霸、减租推押、土地改革，以及合作化等运动中起到了团结人民大众、鼓舞群众斗志的辅助作用，其中“阿丽丽”便是一首较能表达纳西人快乐的心情，并且迄今仍在民间广为流传的优秀歌曲。

例 21

《阿 丽 丽》



阿丽丽的旋律最早从中甸三坝纳西族地区传入丽江的，因而阿丽丽的母体为“呀丽丽”。

例 22

《呀 丽 丽》



呀丽丽，呀丽丽阿纳牙打哦个，呀丽丽呀，阿纳牙打哦个，呀丽 丽呀！

^① 转引自和志武《纳西族民歌译注》第 309 - 316 页，云南人民出版社，1995.6。

歌词大意：毯毯的褂子，是从何处来？请你说说看。西藏产毯毯，巧手姑娘织。经商人交易，又经马帮驮。来到了这里，成了女人服。

时至今日，《阿丽丽》还是纳西人最为喜爱民歌之一。毫不夸张地说，每一个纳西人几乎都会唱此首歌曲，《阿丽丽》成为纳西人中流传最广、影响最大的民间歌曲，以至于有的研究者曾将此首产生于此时期的歌曲趣称为纳西族“族歌”。

例 23

《阿 里 里》

丽江坝区

$\text{♩} = 96$

(领)阿 里 里, 啊 里 里, (阿 喂) 里 里(又 各)
 (领)放 金 光, 放 金 光, (阿 喂) 太 阳(又 各)
 (领)明 又 亮, 明 又 亮, (阿 喂) 大 地(又 各)

花 花 色, 花 花 色, (齐)阿 里 里, 阿 里 里,
 放 金 光, 放 金 光, (齐)放 金 光, 放 金 光,
 明 又 亮, 明 又 亮, (齐)明 又 亮, 明 又 亮,

(阿 喂) 里 里(又 各) 花 花 色, 花 花 色。
 (阿 喂) 太 阳(又 各) 放 金 光, 放 金 光。
 (阿 喂) 大 地(又 各) 明 又 亮, 明 又 亮。

(记谱：寇邦平)

阿丽丽和呀丽丽的旋律十分近似，将两首民歌对照就可看出它们之间存在着诸多相同因素：两者同属五声音阶羽调式；均为上下句的结构关系，并且都重复下句；衬词结构基本相同；都属于载歌载舞的表演形式，演唱方式均为“一领众和”。

二、丽江洞经古乐的民间演奏活动

丽江和平解放以后，丽江洞经古乐曾一度被禁止谈演，原因是当时乐会中的会员大多是官宦世家、殷实富户的子弟，因此，

许多乐会被责令停止了演奏。但在民间，丽江洞经古乐也为寻常百姓所喜爱，自发的家庭乐会此时逐渐遍布纳西族地区，仅在大研镇较为著名的就有和、木、牛、张、李、赵、王、习、周、杨等家^①，他们的院落成为当时最为著名的音乐沙龙。在这些工、农、商、学之家的庭院中，时时能飘出一缕缕幽雅的乐声，当时在纳西人最为著名的有百岁坊的周渭和文明村的周澍两位同胞兄弟之家，两家甚至各自有一间专门为演奏丽江洞经古乐而设立的音乐室。两兄弟节衣缩食自费购置了全套乐器，时常邀约丽江洞经古乐爱好者前往聚会演奏。后来，周渭把他所掌握的全套乐曲传授给了其侄子周燮虞，周燮虞又将全套乐曲传授给了他的儿子周乾；而周澍则把全套乐器以及演奏方法传授给了儿子周炳昌，周炳昌不但能较熟练地演奏各种乐器，还能用二胡翻奏宫、商、角、徵、羽五调，因而深受各乐会会员的敬佩。此外，周澍还培养出了十多位丽江洞经古乐的演奏高手，例如牛维炯等。1954年，丽江洞经艺人杨德润、彭耀先、朱明清、周燮虞四人曾应邀赴昆明参加表演，得到了当时云南省副省长张冲的亲切接见。此后，洞经乐队在丽江如雨后春笋般涌现并传播开来。1963年，中央人民广播电台派专人到丽江录制丽江洞经古乐，以杨德润为首的大研古乐会在许玉文等人的加盟下，较好地完成了这次录音工作，这是丽江洞经古乐第一次在中央级的广播台中播出。至文化大革命以前，丽江较为著名的民间艺人还有原“皇经班”的周霖、周耀侯、牛耀芝、黎佐庭、陈朴庵、李志柏、王建武、杨嘉麟、朱明卿、和文选，以及李子林、王启明、谢晋良、牛维炯、周乾等^②。文化大革命以后，丽江洞经古乐作为“破四旧”的内容之一而惨遭厄运，许多民间艺人也被扣上了牛鬼蛇神等的帽子遭到红卫兵小将的批斗，丽江洞经古乐也随之绝迹。但

^① 详见赵净修《丽江洞经音乐的传承人》载《丽江文史资料》第十三辑，第34页。

^② 笔者根据对杨嘉麟、周乾等老艺人的采访材料整理而成。

在此期间，仍有部分胆大的民间艺人暗地里举行小规模的小聚会演奏，如当时在周乾家的小庭院内，就时常传出由杨德润、许玉文、黎佐庭、陈朴庵、周乾等人演奏的《到春来》、《浪淘沙》等的旋律。

第二节 专业音乐团体的建立及创作

【纳西剧团】（亦称纳西文工队）是1951年初，为了配合当时丽江县政府全面开展“减租退押”运动而成立的文化团体。剧团包括团长兼编导周霖、政治员吕古典、创作员曾广鑫等25人。纳西剧团自组建之日起就为宣传党的政策而走村串户，他们自带行李，足迹遍布丽江的大同、新华、大新、石鼓、鲁瓦、石头、桃花、兰香、中兴、金庄，演出的剧目主要有当时在全国极为流行的秧歌剧《夫妻识字》、《兄妹开荒》、《四姐妹夸夫》，新歌剧《白毛女》（主要是喜儿的有关的唱段），陕北民歌《妇女翻身道情》、《妇女自由歌》，快板书《模范夫妻》^①，以及该团为配合减租退押运动临时采访编排的快板、相声、短剧、话剧、滇戏唱腔等，例如滇剧《李潮海》、滇戏唱腔《打垮美国野心狼》（唱腔设计周霖）、话剧《翻身把斗争》（编剧李之华）。为配合当时解放军进军西藏的战略转移，周霖还创作了一首合唱歌曲《西藏和平解放》^②。剧团从丽江的四、五区调往一、三区巡回演出后，由杨孟鹤、和学林组织排演了歌剧《保卫村政权》。为配合当时的土地改革运动，该团又由吕古典创作编写了四幕十三场话剧《土地回老家》。纳西剧团的存在前后虽只有一年，但他们的演出为当时纳西族地区各项运动的开展，对纳西族人民间的凝聚，以及对宣传中国共产党的政策等均起到了不可低估的历史作用，同时

① 详见曾广鑫《周霖老师在纳西剧团》载《丽江文史资料》第六辑，第122页。

② 详见吕古典《回忆纳西剧团》载《丽江文史资料》第十二辑，第95-99页。

也为其后纳西族地区专业文艺团队的建立奠定了良好的基础。

【丽江地区民族歌舞团】成立于1955年12月。其前身为“丽江专区文工队”，1966年起先后三次与丽江地区滇剧团合并后，更改为“丽江专区毛泽东思想文艺宣传队”、“丽江地区文工团”，“丽江地区民族歌舞团”。1985年该团一度被解散，1993年又再次组建。自创立伊始，该团便为丽江地区的音乐发展与普及做出了突出贡献，不仅创作了一大批在省内外获奖的优秀的音乐、舞蹈作品，同时也培养和造就了一大批优秀的文艺演创人员，例如现工作于大理白族自治州白剧团的寇邦平、楚雄彝族自治州歌舞团的那少承、迪庆藏族自治州的和鼎正、大理州民族师范学校的和云池、苏琪惠，云南省歌舞团的曹新华、杨卫疆、范汝义，以及绿豆、杨曾烈、张新民、陈秋元、和寿春、杨宏、和中、李新民、和学新、史松建、和云谷、杨跃文、王铁生、李共久、和武卫、付双苹等等。应该说，此时期丽江地区专业音乐的创作成果较为集中地反映在了以下主创人员的创作生涯中。

【丽江地区滇剧团】成立于1960年，1966年起先后三次与舞团合并（详上条述）。该团为云南地方剧的传承与传播起到了良好的示范作用，他们不仅上演了大量优秀的传统滇剧剧目，同时还从京剧等剧种中移植了大量优秀剧目，例如《血手印》、《夺印》、《白蛇传》等。1964年，该团根据纳西族社会生活创作的《买苗记》、《长堤》、《一件衣料》等现代戏，受到了全省同行的高度评价，1979年根据纳西族东巴神话记载改编的《达拉乌萨咪》，亦受到了广泛的好评。该团自成立以来，一直坚持“文艺为工农兵服务”的基本方向，每年皆有约半年的时间深入到纳西族地区以及相邻的汉、白、彝、藏、傈僳等民族地区演出，在收到了良好的经济效益与社会效益之同时，也为地方剧种在纳西族地区的传播与普及起到了桥梁作用。该团较为著名的演职人员有和世伟、张云鹏、杨友和、杨鹏、唐家元、王秀梅、许小红、和勇等。

【丽江县民族歌舞团】始建于1966年1月，全称为“丽江纳

西族自治县文艺工作队”、“丽江纳西族自治县文工团”等，其建团主旨为：收集、整理纳西族的各类音乐文化遗产，并在此基础上为新的创作提供依据和素材。自建团以来，曾为全县城乡、厂矿、企业等业余文艺活动的宣传与普及起到了有效的扶持辅导作用，同时该团还长年坚持深入基层演出，被誉为纳西族地区的“乌兰牧骑”。时至今日，该团不仅创作了以“窝热热”等剧目为代表的，并且在国内外、省内外获奖的、颇受欢迎的音乐、舞蹈作品，同时还为纳西族地区培养了一大批基层文艺骨干和优秀的文艺人才，例如赵兴文、和民达、和元庆、黄尔雅、祁韶山、邵美兰、赵晓云、和金花、林静茹，以及孙少兰、和少虎、张春和等。

此时期丽江地区专业音乐的创作成果比较集中地反映在以下主创人员的创作生涯中。

【寇邦平】（1937— ）笔名张念，回族，云南省永平县人，二级作曲。他1954年于大理州师范学校毕业后被分配至丽江市石鼓完小任教，56年调至丽江地区歌舞团，曾任演奏员、演员、戏剧导演、作曲兼乐队指挥、艺委会主任，1986年调至大理州歌舞团任专业作曲。1962年就读于云南作曲干部进修班，师从段平泰。寇邦平1958年开始发表音乐作品，内容多取材于滇西北各民族的民间音调，其中有《玉龙第三国》等十五部歌剧音乐，《黑白战争》等五部舞剧音乐，歌曲《纳西姑娘多快乐》、《玉龙山上开红花》等近300首，上述作品大多在中央、省、地等各级电台播出，部分作品在国家、省级各类评奖中获奖。此外，他还先后主编出版了《纳西族民间歌曲集成》、《普米族民间歌曲集成》等著作，并先后在中央或省级刊物发表了论文《纳西族音乐概述》、《纳西族的民间音乐》、《普米族的民歌》等近10篇。在丽江地区歌舞团工作期间，他为纳西族地区的音乐创作、音乐人才的培养，以及丽江地区各民族民间音乐的收集、整理与研究做出过杰出的贡献。寇邦平现为中国音协会员、云南音协理论创作委员会委员。

【那少承】（1938— ）白族，云南省永胜县人，一级作曲。他1959年入丽江地区歌舞团后历任演奏员、乐队指挥等职，1989年毕业于中国函授音乐学院理论作曲系。1963年开始发表音乐作品，其作品题材广泛、体裁多样，创作内容大多取材于民族民间音乐的素材，并且风格浓郁、个性鲜明。代表作品有大型民族舞剧音乐《咪依鲁》、交响音诗《雪峰下的阿塔》、《d商调琵琶协奏曲——士林之梦》、电视系列片《在元谋人诞生的地方》、歌曲《摘片木叶轻轻吹》等，其中大多数作品曾在国家、省级各类评奖中获奖。他的月琴重奏《彝寨琴声》等五首作品被收入台湾摇篮唱片公司出版发行的CD《彝族音乐——云南少数民族音乐之一》中。那少承现已出版有个人音乐专辑盒带《彝州神韵》、《火热的三月》，此外他还发表了《楚雄彝族民间音乐结构特色的初探》、《舞剧〈咪依鲁〉音乐创作回顾》等论文多篇。那少承现为中国音协会员、云南音协理论创作委员会委员、云南舞蹈家协会会员、楚雄彝族自治州歌舞团创作室主任。

【张云鹏】（1944— ）纳西族，丽江县大研镇人，曾任丽江地区滇剧团艺委会副主任。儿时就读于丽江师范附属小学，1959年考入云南省戏曲学校，62年毕业后分配到丽江地区滇剧团担任演奏员、戏剧音乐唱腔设计。在此时期他大量地采用纳西族传统民间音乐的素材，既丰富和充实了传统滇剧的音乐表现力，同时也赋予了纳西族传统民间音乐以新的生命力和发展空间。张云鹏为人忠厚、谦恭，一生勤奋、创作颇丰，其主要作品有论文《谈纳西族民间音乐在戏曲中的运用》、《丽江地区戏曲志》（与人合作），唱腔设计《达拉乌萨咪》、《朝阳沟后传》、《长征》、《唱丽江》等五十余部，其中后两部获滇西艺术节音乐创作奖。此外，由其创作的《迎进家》等十余首歌曲、唱腔先后在云南省广播电台播出，1988年还与西安音乐学院王宝华合作为电视连续剧《四方街》作曲，受到好评。

【杨友和】（1950— ）著名演奏员，纳西族，丽江大研镇人。幼年时受其父亲丽江皇经班知名艺人杨嘉麟的影响，学习竹

笛的演奏，并初露才华。文化大革命期间，他加入丽江地区红联会宣传队，广泛宣演于纳西族地区的机关、厂矿、农村等场合，以“神笛”著称。1976年曾被推荐参加了中央音乐学院赴昆“开门办学音乐创作短训班”的学习，1979年入丽江地区滇剧团先后任（笛子、大胡、唢呐、三弦等乐器）演奏员、创作员，其间曾为本子戏《李逵探母》、《火焰山》，以及现代戏《丑公公》、《山大妈捉虎》等设计音乐唱腔，部分唱段由云南省广播电台录播。1985年获大理州“石宝山赛歌会”白族三弦弹唱二等奖，1996年获“滇西艺术节”纳西族传统乐器波波（芦管）演奏三等奖。杨友和现为丽江东巴宫核心会员、丽江东巴宫传习馆教师。

第三节 20世纪60年代初对民间器乐的收集、整理与研究

此时期，在各级政府的直接关心和参与下，开始了大规模、有计划地对纳西族民间音乐的收集、整理与研究的工作，其成就较为集中地反映在了《勃拾细哩》与丽江洞经古乐两个乐种上。

一、对《勃拾细哩》的收集、整理与研究

20世纪50年代后期，纳西族民间大型丧葬器乐、歌舞组曲《勃拾细哩》引起了专业音乐工作者的高度兴趣与注意，直至1956年底，有关单位与记者专程到丽江的采访就已达十余次。1957年2月20日的《人民日报》以《元代古曲的演奏》^①一文，对《勃拾细哩》作了建国后第一次公开的重点报道。1962年3月，由丽江县委宣传部牵头，由中国音乐研究所毛继增，云南省

^① 此报道主要是根据1956年由丽江县政府组织（由艺人和锡典传授）的《勃乐》乐队参加“云南省歌舞戏曲汇演大会”并获一等奖的事实而撰写的。其文主要内容为“元人贡贻”之说。

歌舞团吴景明、范均和罗云平，丽江地区歌舞团绿豆、寇邦平，丽江县副县长周霖、县委宣传部部长和陆晶、县委文教科赵敬修、县文化馆和汉等人组成的调查组，对《勃拾细哩》进行了较全面、系统和科学的调查和整理，并于同年4月写出了《关于〈北石细哩〉的调查报告》（其后简称《报告》）。该报告分概况、来源和历史、艺人的简介、演奏形式及乐队编制、乐曲介绍、音乐的初步分析、乐器、结束语、附录一《北石细哩》的演奏、附录二《北石细哩》调查报告意见等部分，由赵敬修、绿豆负责分修，毛继增担任统修。1962年4月6号，中共丽江县委宣传部对上述调查报告发表了如下意见（现摘录于后）：

“这次调查报告较以前几次的收集、整理工作前进了一大步，系统、完整了些，这是应该肯定的，报告中提出了很有价值的几个线索，但为了搞得更好、更完整，提出以下几点建议：第一，在丽江纳西族地区的古凄调、麦笛调、口弦调、五蒙达调、纳西族妇女的哭哀腔调、牧笛调以至于洞经曲调等等都与北石细哩有联系，这方面可以做一次较全面的调查。第二，‘黠’（西番）族的历史渊源及其音乐等方面也可再进行调查。第三，蒙古族有关‘北石细哩’事迹，应做一次考察”^①。同时《报告》中提到：“《北石细哩》这部乐曲是纳西族和蒙古族音乐交流的结晶，演奏上含有蒙古的特色，不论其乐器、指法、调弦都和蒙古音乐有关，但又为纳西人民所喜爱和熟悉。”其中还说：“这部音乐很可能是元时蒙古族军队入滇而传入丽江的”^②。为配合此次调查，民间乐手和锡典、和崇善、李玉龙、李云庆参加了演奏、录音，并且接受了调查小组的全面采访，为《勃拾细哩》的传承做出了积极的贡献。

【和锡典】（详见前文、此略）

^① 详见《关于〈勃拾细哩〉的调查报告》载《纳西族社会历史调查之二》第150页，云南民族出版社，1986.12。

^② 毛继增《白沙细乐》，中国音乐研究所1964年油印本。

【和崇善】(时年 61 岁)^①《勃拾细哩》艺人,纳西族,丽江县石鼓新文乡人,祖辈务农,并从事畜牧养殖。二十八岁时,他向本村农民和琰学习演奏《勃拾细哩》,但因和琰只会奏两曲,因而他也就只能演奏这两曲,同时还不知曲名。后来,由于丽江洞经古乐的盛行,《勃拾细哩》乐队常遭到排挤。有一次,和崇善师徒被洞经乐队队员打了一顿,气愤之余,和琰弃乐不奏了,从此和崇善也跟着不再演奏《勃拾细哩》。

【李玉龙】(时年 60 岁)《勃拾细哩》艺人,纳西族,云南省丽江县拉市余乐乡人,曾读过几年小学,以务农为生。他的“白沙细乐”演奏是从父亲那儿学来的,父亲则是向长水乡的和六祥(即和锡典的伯父)学的。父亲死后,他便没有再到丧事人家去演奏了,只是用于自娱。解放前,李玉龙曾参加过地下党领导的“农民抗征会”,解放后曾担任本村农民协会筹委会主席。

【李云庆】(时年 59 岁)《勃拾细哩》艺人,纳西族,丽江县拉市南尧乡人,终生务农,同时也兼职缝纫工作。二十九岁后,李云庆利用农闲时间向父亲以口传心授的方法学习《勃拾细哩》的演奏,先背曲谱,再学乐器。也学过丽江洞经并能奏《万年欢》等乐曲^②。

此外,调查组成员绿豆、赵敬修等也为《勃拾细哩》的调查做出了较大的贡献。

【绿豆】(1937—1984)原名豆敬寿,汉族。他 1954 年从昆明师范专科学校艺术科毕业后,被分配至丽江县束河小学任音乐教师,翌年调入丽江地区文工队先后从事演奏、创作等工作。绿豆是 50 年代后较早关注、介绍和研究纳西族传统音乐的专业音乐工作者之一,他对纳西族的传统民歌、民间歌舞、丽江洞经古乐、《勃拾细哩》都曾经有过较为系统的调查,并先后公布过

^① 即指“勃拾细哩调查组”赴丽江展开调查的 1962 年。

^② 以上四位艺人的情况主要见《关于〈勃拾细哩〉的调查报告》载《纳西族社会历史调查之二》,云南民族出版社,1986.12。

一些论文成果，他也是1962年《勃拾细哩》调查组的主要成员和调查报告的主要撰写人之一，豆敬寿对纳西族音乐的最大贡献亦在于此。此外，他还创作过一大批以丽江地区少数民族为题材的音乐作品，例如《太阳照到独龙江》，及获奖作品歌曲《放牦牛的小卓玛》、歌舞剧《玉龙第三国》（曲作者之一）。

【赵敬修】（1926— ）知名人士，纳西族，丽江县大研镇人。少年时以祖传的磨豆腐为业，也当过店员，1949年参加中国人民解放军，此后曾赴重庆学习。1952年专业回丽江后先后任职小学校长、中学教员、县文化馆副馆长、博物馆馆长，1987年晋职为副研究馆员。赵敬修一生从事群众文化工作，先后写有小说、散文、诗歌、故事等体裁的作品30万字。他对丽江洞经古乐的调查、整理和恢复做出过积极的贡献，他是1962年《勃拾细哩》调查组的主要成员之一，63年组织老艺人为中央人民广播电台录制丽江洞经古乐曲牌24首，64年组织一百人的丽江洞经古乐演奏会，同时著有《白沙细乐——丽江洞经古乐曲伯时锡梨的译名》（刊于《云南文化艺术史志资料集》）、《丽江丽江洞经古乐的传人》（载于《丽江文史资料》第十三辑）等文章。他现为中国民间文艺研究会会员、中国少数民族作家协会会员。

二、对丽江洞经古乐的收集、整理与研究

此项工作开始于1962年的9月，当时由云南滇剧院曹汝群、省图书馆周咏先、省群众艺术馆黄林、作协云南分会和鸿春，以及云南声广播电台倪立根等人组成的云南省宋词乐调调查组，对丽江纳西族丽江洞经古乐进行了较为全面、系统和科学的调查与整理，并且由周咏先、黄林主笔撰就了《丽江洞经音乐调查记》（油印本）一文。该文共分洞经的概况、洞经历史探源、说“谈经”、丽江洞经古乐的曲调、洞经乐队、结语，以及附录一丽江洞经古乐唱词举例、附录二丽江洞经古乐重要书目、附录三洞经曲调举例等部分。《民族音乐》1983年第二期全文转发了该调查报告，并在前加一编者按，现将编者按摘录于后：

“据传，我省丽江县保存有宋词乐调。对此，在我省宣传部的领导下，由省文化局和音协云南分会联合组织了云南省宋词乐调调查组，于一九六二年九月中旬去丽江进行调查。经过反复搜寻查找，并对有关资料作了认真分析研究，初步证明“丽江保存有宋词乐调”之说实属讹传。同时，为了尽可能查个水落石出，确定以丽江四个主要古老乐种之一的丽江洞经古乐，作为进一步探寻宋词乐调的主要对象，从而相继对丽江、下关、大理、昆明等地的丽江洞经古乐作了较为深入的调查，直至同年十一月中旬始告一段落。事后，分别撰写了《关于宋词乐调的调查报告》和《丽江、下关、大理、昆明丽江洞经音乐调查记》。这里发表的即系后者。

丽江洞经音乐这一古老乐种在我省流传甚广，遗产十分丰富。对这一乐种的调查研究，各地都做过不少工作。这篇《调查记》虽写于二十年前，但材料较为真实详尽，论述亦较严谨明晰，现全文发表，将为今后更深入的调查研究提供更多的线索和借鉴……。”^①

文化大革命后期，丽江县文工队的和民达曾经收集并用工尺谱与简谱分别记录了丽江洞经古乐) 32首，其中包括赵净修抄录于保山文化馆张学文处的《大开门》、《慢五言》、《紧五言》、《紧七言》、《南枝》、《豆叶黄》、《下山虎》七首^②。在此时期，纳西族名人赵敬修为便于人们对民间最为流行的24首丽江洞经古乐曲牌的记忆，还专门编了一首至今仍然脍炙人口的顺口溜：“清和老人八十一，春夏秋冬步步娇，万代浪漫山水柳，元吉开咒华通小。”上述活动，为日后丽江古乐的进一步传承与传播起到了一定的推动作用。

^① 详见《民族音乐》1983年第二期，第78页。

^② 详见赵敬修《丽江洞经音乐的传承人》载《丽江文史资料》第十三辑，第37页。

第四节 “文化大革命”时期的音乐发展概况

20世纪60年代中叶“文化大革命”开始后,纳西族地区传统的民间音乐受到了严重的摧残与冷遇,民歌不再作为人民喜闻乐见的歌曲,东巴音乐、丽江洞经古乐、《勃拾细哩》等传统的宗教音乐与民间音乐均被作为当时“破四旧”的对象而遭到了空前的劫难,取而代之的只是语录歌、样板戏和忠字舞等音乐舞蹈形式。此时期,纳西族地区涌现出许多“无产阶级革命宣传队”,可以说在文化大革命期间,丽江纳西族地区几乎每个“革命组织”都有自己的演出队,其中最为著名的演出队有“红联会——毛泽东思想文艺宣传队”、“大联总——毛泽东思想文艺宣传队”和“韶山——毛泽东思想文艺宣传队”。这些宣传队均以演出语录歌、忠字舞、革命历史歌曲、样板戏等为主,所演唱的歌曲大致可归为如下类别:

1. 歌唱毛主席的歌曲

《敬爱的毛主席》、《太阳最红,毛主席最亲》、《祝毛主席万寿无疆》、《毛主席的书我天天读》、《我们走在大路上》、《心中想念毛主席》、《毛主席您是我们心中的红太阳》、《毛主席像章戴在我胸前》、《毛主席的最新指示放红光》、《毛主席的著作真伟大》、《毛主席我们永远忠于您》、《毛泽东思想伟大红旗将升起在克里姆林宫》、《毛主席是全世界人民心中的红太阳》、《全世界人民的红心向着毛主席》等等。

此类颂歌一般为单(只)曲、组歌两种形式。单(只)曲通常带有较长的引子或前奏,并且带有大段的朗诵词,例如(混声合唱)《祝毛主席万寿无疆》:

毛主席阿,我们心中最红最红的红太阳!我们有多少知心的话儿要对您讲,有多少热情的歌儿要给您唱!听那四海波涛向您欢呼,看那五洲鲜花向您开放!说完了世界上最好最美的语言,

也说不完我们对您的无限热爱、无限忠诚，唱尽了世界上最美最美的歌儿，也唱不尽对您的无限崇拜、无限信仰！千言万语，千歌万曲，汇成了一个巨大的声音，毛主席阿毛主席，祝您万寿无疆！万寿无疆！万寿无疆！

组歌在此类歌曲中占有着极其重要的地位，它既可以采用连续完整的演唱形式，同时也可以作为独立的演奏或演唱曲目，因而此类组歌有着及强的生命力和较为广泛的群众基础。此时期，在纳西族地区最为流行的组歌有《毛主席的革命路线胜利万岁》、《毛主席是我们心中的红太阳》。前者是丽江“大联总毛泽东思想文艺宣传队”结合纳西族地区当时的具体情况而创作的活报剧，其中不乏诸多优美的音乐和唱段；后者却是由外地传人的、演出最为频繁的节日形式。此以《毛主席是我们心中的红太阳》为例，该组歌全曲共分十一段，每段歌曲之前都有相应的朗诵词，摘录于下：

总朗诵词：毛主席啊，毛主席！您是我们心中最红最红的红太阳，千山万水向您欢呼，千歌万曲向您歌唱，我们衷心祝福您老人家万寿无疆！万寿无疆！万寿无疆！

1) 《无产阶级文化大革命全面胜利万岁》

朗诵：毛主席啊，毛主席！您以无产阶级革命家的天才、伟大气魄，亲自发动并领导了波澜壮阔的文化大革命，开创了革命历史的新纪元。《炮打司令部》大字报春雷震响，亿万军民杀上了两个阶级、两条道路、两条路线大搏斗的战场！您的伟大思想把我们武装，您的革命路线指引着胜利的航向，我们赢得了无产阶级文化大革命的伟大的决定性胜利，喜看万里江山一片灿烂的阳光！

歌曲结构形式：前奏——主体段（四部合唱）

2) 《毛主席啊，一切胜利属于您》

朗诵：毛主席啊，毛主席！揭开革命历史的篇章，每一页，

每一行，都闪烁着您伟大思想的光芒。回顾革命历史的征途，每一山每一水都闪耀着您革命历史的光辉。毛主席啊，毛主席！一切胜利属于您，一切光荣归于您。紧跟您就是方向，紧跟您就是胜利！

歌曲结构形式：引子——主体（男低音领唱、男声合唱、混声合唱）——副歌（四部合唱）

3) 《用毛泽东思想统帅一切》

朗诵：毛泽东思想是我们的灵魂，毛泽东思想是我们的生命，毛泽东思想是伟大的真理，毛泽东思想是时代的明灯，用毛泽东思想统帅一切，我们就攻无不克，战无不胜！

歌曲结构形式：引子——主体（混声合唱）——副歌（四部合唱）

4) 《毛主席啊，您的光辉思想是一切力量的源泉》

朗诵：毛主席啊，毛主席！您的伟大教导我们牢记在心，“抓革命，促生产”，“备战、备荒、为人民”。

歌曲结构形式：引子——主体段——男女声合唱——男女声二重唱——大合唱

5) 《毛主席和我们工人心连心》

朗诵：毛主席啊，毛主席！您和我们工人心连心，您把我们请进中南海，您请我们登上天安门。我们要用您握过的这双手，为无产阶级掌大印。

歌曲结构形式：过门——主体（男中音独唱）——副歌（三部合唱）

6) 《贫下中农最爱毛主席》

朗诵：毛主席啊，毛主席！最亲的亲人就是您，最大的恩人就是您，我们贫下中农永远忠于您，我们贫下中农永远紧跟您。

歌曲结构形式：过门——主体（女高音独唱）

7) 《毛主席啊，革命战士衷心敬祝您万寿无疆》

朗诵：毛主席啊，毛主席！我们用忠于您的红心筑起伟大的长城，我们用保卫您的意志结成铁臂铜墙，我们用鲜血和生命捍

卫无产阶级专政，我们时刻为您的革命路线站好岗。

歌曲结构形式：过门——主体段（男声独唱）——副歌（四部混声合唱）——主体段——副歌

8) 《以林副统帅为榜样，工农兵永远忠于毛主席》

朗诵：我们工农兵心最红，翻天覆地下革命。以林副统帅为光辉榜样，我们无限忠于伟大领袖毛主席。

歌曲结构形式：过门——主体（领唱、轮唱）——副歌（二部合唱）

9) 《毛主席是各族人民心中的红太阳》

朗诵：毛主席啊，毛主席！您是各族人民的大救星，您是我们心中最红最红的红太阳！用我们各民族最美的语言，编成最美的歌儿献给您。用我们各民族最美的音乐，谱成最美的曲子献给您。我们各民族的儿女，忠心敬祝您老人家万寿无疆！万寿无疆！万寿无疆！

歌曲结构形式：前奏——主体1（四声部的二部合唱）——主体2（女声合唱）——副歌（混声合唱）

10) 《紧跟伟大领袖毛主席奋勇前进》

朗诵：历史的车轮飞奔，时代的洪流滚滚，眼望世界风云，肩挑革命重任。我们紧紧团结在以毛主席为首，林副主席为副的无产阶级司令部周围，紧跟毛主席奋勇前进。

歌曲结构形式：前奏——主体（混声合唱）——副歌（四部合唱）

11) 《敬祝毛主席万寿无疆》

朗诵：浩瀚的大海升起一轮朝阳，伟大的领袖毛主席屹立在世界的东方。千条江河向着东方奔流，万座山峰向着东方仰望，革命人民心向着毛主席，忠心敬祝您老人家万寿无疆！

歌曲结构形式：前奏——主体1段（四部合唱）——主体2段（混声合唱）

2. 歌唱解放军的歌曲

《心中的歌儿献给解放军》、《歌唱解放军》、《无产阶级革命

派最爱解放军》、《毛主席呀派人来》、《看见你们格外亲》、《解放军和咱一条心》、《解放军是毛主席派来的亲人》、《毛主席派来了幸福鸟》等等。

3. 歌唱文化大革命的歌曲

《无产阶级文化大革命就是好》、《造反更觉毛主席亲》等等。

4. 语录歌曲

此部分歌曲大致可分为两大类：

1) 毛（泽东）主席语录歌

《领导我们事业的核心力量是中国共产党》、《凡是反动的东西，你不打他就不倒》、《我们都是来自五湖四海》、《你们要关心国家大事》、《要斗思批修》、《吐故纳新》、《我们的文学艺术都是为人民大众的》、（沁园春）《长沙》、（菩萨蛮）《黄鹤楼》、（西江月）《井冈山》、（七律）《长征》、（卜算子）《咏梅》、（清平乐）《六盘山》、（七律）《人民解放军占领南京》、（忆秦娥）《娄山关》等等。

2) 林（彪）副主席语录歌

《大海航行靠舵手》、《毛泽东同志是当代最伟大的马克思列宁主义者》、《永远学习老三篇》等等。

5. 革命历史歌曲

《工农一家人》、《大刀进行曲》、《战斗进行曲》、《抗日战歌》、《毕业歌》。

1970年《红旗》第二期刊载了《关于重新发表五首革命历史歌曲的说明》，该文说：“上面这五首革命历史歌曲，产生于抗日战争和解放战争时期。曲调都是许多革命群众所熟悉的。今天，在毛主席无产阶级文艺路线的光辉照耀下，为这些革命歌曲重新填写和修改歌词，是一件很有意义的工作。歌词从阶级观点出发，突出了毛主席和共产党的领导，突出了毛主席关于人民军队和人民战争的伟大思想，突出了工农群众的伟大作用，使歌曲的革命音调得到了更好的体现，也更切合于当时革命斗争历史的实际情况。这些歌曲的重新发表，可以帮助人们记住毛主席领导

的中国革命的光荣传统，并为今天巩固无产阶级专政服务。因此同志们有什么建议请告诉我们。同时，希望广大革命音乐工作者努力创作更多的反映今天社会主义时代各项伟大斗争、鼓舞人民斗志的革命歌曲”^①

6. 外国名歌

其主要为阿尔巴尼亚电影插曲，例如《宁死不屈》中的《游击队员之歌》等。

7. 歌唱烈士的歌曲

《学习雷锋好榜样》、《刘长春烈士誓言谱曲》、《歌唱英雄吕祥璧》、《歌唱欧阳海》、《焦裕禄啊，我们的好书记》、《王杰的青春最壮丽》等等。

8. 歌唱丰收的歌曲

例如《丰收歌》、《公社的牛羊象那五彩的云》、《学大寨赶大寨》、《众手浇开幸福花》、《花到春天才能香》等等。

9. 歌唱军民鱼水情的歌曲

例如《鱼水情、骨肉亲》、《拥军爱民歌》、以及（歌舞表演组曲）《洗衣歌》，该曲共分为四段：即《前奏》、《班长舞》、《洗衣舞》和《尾声——追赶班长》。

10. 忆苦思甜的歌曲

例如《不忘阶级苦，牢记血泪仇》、《共产党来了苦变甜》、《翻身不忘共产党》、《牢记阶级苦，紧握手中枪》等，以及（歌舞表演组歌）《收租院》。《收租院》由《交租》、《抢人》、《过斗》、《算帐》、《反抗》几段构成，其内容反映的是20世纪50年代前四川大邑地主刘文彩的奢侈生活，以及农民大众的反抗之情。当时纳西族地区的当权派认为，它的演出能提高广大人民群众的阶级觉悟，以期彻底粉碎资产阶级对人民大众的反攻倒算之阴谋。

11. 赞美歌曲

^① 全文转引自丽江地区档案馆资料——1970年2月宣传材料。

《以林副统帅为榜样，永远忠于毛主席》、《向江青同志学习、致敬》等等。

12. 祝贺歌曲

《热烈欢呼党的扩大的十二中全会公报》、《迎接党的第九次全国代表大会》、《热烈庆祝党的“九大”胜利召开》等等。

这些歌曲大多是由诗歌舞三位一体的联曲体表现形式所构成的，其最常用的曲式结构为：序（朗诵词）——舞（打击乐）——合唱——间奏——副歌——舞——合唱。

此类歌曲的诵词大同小异，有着极强的功利目的，例如《热烈庆祝党的“九大”胜利召开》的诵词为：昆仑振臂向五洲欢呼，长江奔流向四海报喜。毛主席阿，毛主席！您亲手缔造的伟大、光荣、正确的中国共产党第九次全国代表大会胜利召开了，这是您光辉思想的伟大胜利！这是您革命路线的伟大胜利！九大的召开，在人类历史的长河中激起了壮阔的波澜；九大的召开，在革命前进的里程中竖起了光辉的里程碑。喜讯飞传，七亿人民各个心花怒放；红旗招展，江山万里一片欢乐的海洋。我们纵情欢呼，放声歌唱，我们衷心敬祝伟大导师毛主席万寿无疆！万寿无疆！万寿无疆！

13. 以少数民族传统音乐为创作素材的歌曲

此时期，此类题材的歌曲在纳西族地区极为普及，它们数量众多、取材广泛，其中较多传唱的有：藏族的《祝毛主席万寿无疆》、《千年农奴唱新歌》、《金珠玛米雅咕嘟》、《祝毛主席万寿无疆》（二重唱）、《毛主席派来了好门巴》、《毛主席和革命人民心连心》、《请喝一杯酥油茶》；维吾尔族的《万岁！毛主席》、《领导我们事业的核心力量》、《果园里的歌声》、《天安门上升起了不落红太阳》、《毛主席我们无限忠于您》；蒙古族的《赞歌》、《草原上的红卫兵见到了毛主席》、《“九大”喜讯到草原》、《领导我们事业的核心力量》；朝鲜族的《沿边人民歌唱毛主席》、《红太阳照边疆》、《边疆处处赛江南》；哈尼族的《解放军进了爱尼

山》、《阿波毛主席》、《哈尼姑娘赶街》、《太阳花》；傣族的《有一个美丽的地方》、《澜沧江之歌》、《美丽的西双版纳》；苗族的《北京升起了红太阳》、《苗家贫下中农热爱毛主席》；彝族的《毛主席您是我们心中的红太阳》、《红卫兵去看毛主席》；佤族的《阿瓦歌唱毛主席》、《阿瓦人民唱新歌》；基诺族的《悠乐山连着北京城》；赫哲族的《乌苏里船歌》；纳西族《阿丽丽献给毛主席》；壮族的《壮锦献给毛主席》；哈萨克族的《弹起我的冬不拉》；布依族的《毛主席您是我们心中的红太阳》；羌族的《北京有个金太阳》；柯尔克孜族的《光辉的北京》；土族的《祝毛主席万寿无疆》；鄂伦春族的《满山红花朝太阳》；景颇族的《舂米歌》；达斡尔族的《映山红花遍地开》等等^①。

在此时期，专业音乐的发展受到了冲击，原先丰富多彩的音乐文化形式变得十分单一。丽江地区歌舞团、丽江地区滇剧团，以及丽江县文工团等专业团体均更名为“毛泽东思想宣传队”，并以演出“八个样板戏”为主，他们先后排演了全剧《红灯记》、《白毛女》、《沙家浜》、《智取威虎山》等“革命样板戏”，同时还先后将《智取威虎山》等移植为群众喜闻乐见、并且有着广泛基础的滇剧演出，取得了空前热烈的效果。

此时期，在纳西族地区最为流行的还有歌剧《江姐》中的《红梅赞》、《绣红旗》等唱段，“革命样板戏”《红灯记》中的《穷人的孩子早当家》、《浑身是胆雄赳赳》，《白毛女》中的《序歌》、《北风吹》，《沙家浜》中的《智斗》、《十八棵青松》，《智取威虎山》中的《我们是工农子弟兵》、《激起我仇恨满腔》，以及《杜鹃山》、《海港》中的许多唱腔。上述唱段在纳西族地区可以说是妇孺皆知，迄今依然受到纳西人民的喜爱。

^① 上列歌曲名录大多抄录于丽江地区档案馆材料，少部分歌谱“传单”收集、摘录于纳西族民间家庭收藏。

第五节 20 世纪 80 年代后音乐 艺术的全面繁荣

20 世纪 80 年代后，由于各级政府的关怀与重视，许多在“文化大革命”中遭到破坏的音乐文化活动得到了恢复，许多遭受摧残的民间艺人重新得到了社会的肯定，各专业艺术团体又重新焕发了青春。在此时期，百业待兴的纳西族音乐文化开始逐步走向空前的发展与繁荣，主要表现在以下几个方面。

一、专业音乐创作

丽江地区歌舞团成立伊始，该团主创人员就十分重视对纳西族民间音乐的收集、整理与编创，并取得到了较大的进展。随着此项工作的进一步深入与拓展，为其后纳西族传统音乐的传承、发展、研究与再创作奠定了良好的基础。80 年代后，专业音乐的创作呈现出蒸蒸日上的景象。此时期，丽江地区歌舞团先后将东巴文学中的英雄史诗《东埃术埃》（即《黑白战争》）、爱情史诗《达拉乌萨咪》以舞剧、滇剧等形式搬上了舞台……。在对纳西族传统民间音乐的收集、整理和创新活动中，较为突出的有绿豆、寇邦平、杨曾烈、陈秋元、王群璧、张金云、张新民、李新民等。应该说，这些汉族或其他民族的音乐工作者，为纳西族地区音乐文化的普及与提高，以及民间音乐的收集、整理、介绍与研究做出了重大的历史贡献。与此同时，他们还还为纳西族地区培养了大量优秀的音乐人才，创作了大量优秀的音乐作品。

自 20 世纪 80 年代以来，对纳西族传统音乐的再创作也逐步升温，不少知名作曲家近年来创作了一大批令人耳目一新的佳作，其中较为优秀的有上海交响乐团朱践耳的交响音诗《纳西一奇》、中国交响乐团田丰的声乐组歌《她从音画中走来》之《摩梭葬礼》、中央歌剧舞剧院莫凡的轻音乐组曲《纳西风情》、中央音乐学院杜鸣心的室内乐《山坡羊》、《步步娇》，以及交响音诗

《八卦》、瞿小松为庆祝香港回归所创作的舞剧音乐《游悲》、何训田的电影音乐《兰陵王》之中所用的大量音乐素材、刘晓耕创作的无伴奏混声合唱《窝热热》等。此外，不少歌唱家也演唱了以纳西音乐为素材的民歌，例如阎维文的《丽江行》等。这些利用纳西族传统音乐素材创作的各类形式的音乐作品，都为纳西族音乐的进一步传播与宣传起到了一定促进作用。

二、业余音乐团体的演出与民间艺人

此时期业余音乐活动在纳西族地区全面展开，不论农村、工矿、企业，甚至部队都建立了群众业余演出团体，并且定期由相关机构举行文艺调演，其中较引人注目的有丽江地区化肥厂业余文艺宣传队、丽江地区水泥厂业余文艺宣传队、丽江地区新闻纸厂业余文艺宣传队等。与此同时，当时在丽江最为活跃的还有由丽江地区群艺馆牵头主办的丽江地区业余文工团和勒儿巴艺术团。

【丽江地区业余文工团】自组建伊始，该团就广招社会各界的优秀业余音乐与舞蹈人才，在团长兰伟、艺术指导宣科的率领下，举行了许多文艺演出，为纳西族地区文化艺术的重新复苏起到了带头示范作用。该团不少演员也在纳西族地区享有了一定知名度，例如柯丽东、和秀芬、和云松、和钦告、和祖秀、和云梅、余崇先、周坤、王铁生、阿宝、和浩等。

【丽江勒巴艺术团】成立于1991年6月，是在原丽江市塔城乡全面调查、挖掘、恢复、排演勒巴乐舞的基础上由乡政府领导的民间自发社团。迄今该团已有八个分队，为丽江纳西族自治县最为活跃的民间群众组织，其中较为突出的是第八分队。八分队正式成立于1992年三朵节（农历2月8号）期间，该队成立后，在队长李文义、副队长和耀星的带领下，演出颇甚为频繁。到目前为止，以李氏家族成员为主的“丽江勒巴艺术团八分队”已演出1200多场，其中较为重要的演出有：1992年协助中央电视台拍摄《神秘的东巴文化》，1993年的丽江机场奠基仪式、云南省

足球运动会开幕式、大理至丽江高速公路开工仪式等场合的演出，以及参与接待当时的国务院总理、挪威国王及王后等国内外贵宾的演出活动。

此时期，民间还涌现出了不少著名艺人，例如李秀香、李梦才、李文先、李文义等。

【李秀香】（1945— ）著名艺人，纳西族，丽江拉市海北南尧村人。李秀香从小跟随其母耳濡目染，学会了许多传统的纳西族民歌，上小学时她就表现出了良好的音乐天赋，不仅能吹一口好的树叶，并能即兴演唱诸多纳西族的民间曲调。1965年李秀香调入丽江县宣传队，时年参加了由电影记录片《纳西族文化生活》的拍摄，并为该片配唱了多首传统的纳西族民歌。1969年开始，她先后在丽江县文化馆、丽江县大研镇粮馆所工作，1993年又调回文化馆工作。其后，她自学汉语拼音，立志以民歌的形式整理和宣传纳西族的历史人物、民间古诗，并取得了一定的进展。李秀香精通纳西族传统民歌的格律、民间乐器口弦，同时她亦谙熟古凄调的演唱方法和创作规律，此外，她还擅长演唱纳西族传统民间大调、窝孟达。李秀香现受聘于东巴宫，为该馆演员、民间音乐传习组教师。

【李梦才】（1910—1984）著名勒巴艺人，纳西族，丽江县塔城乡人。他十二岁时开始学习勒巴舞，十六岁后正式跟其爷爷学习纳西东巴舞谱中记载的舞蹈，以及用纳西东巴象形文字记载的《勒巴蹉这》（汉意为“勒巴舞的跳段”），同时他还参加勒巴的活动，并且成为金沙江沿岸著名的勒巴艺人。他的舞蹈特点是舞姿优美、粗犷豪放、技巧性强，具有浓郁的藏族舞蹈特点，队形变化多样巧妙。他对1983年开始的丽江纳西族自治县民间舞蹈集成工作中的有关勒巴舞的收集与整理做出了突出贡献。

【李文先】（1938— ）李氏家族第四代勒巴传人，纳西族，丽江县塔城乡人。他1949年至53年就读于本乡小学，1956年至62年在昆明公路工程局工作，62年返乡探亲时跟随李六斤全面研习勒儿巴舞的技艺，为此放弃了原有的工作。迄今为止，他

一直致力于勒巴舞承袭。80年代以后，他逐渐将精力放在勒巴舞的传袭与普及方面，并得到了广泛的认可和尊重。李文先的舞姿落落大方、铿锵有力，唱腔优美，并能精确地背唱所有勒巴唱腔（艺人称38调）。

【李文义】（1941— ）李氏家族第四代勒巴传人，纳西族，丽江市塔城乡人。他刚满月时曾被选为当地喇嘛寺的活佛。1950年至60年他在家乡完成小学与中学，1960年至83年为中国人民解放军丽江分区干部，1983年至95年任丽江市纪检委副书记。李文义自1991年开始多次自费返乡调查、恢复、编排勒巴乐舞，取得了一定的成绩。他对丽江勒巴乐舞的整理、抢救与传承起到了极为重要的作用。他现为纳西民族展演中心主任，丽江勒巴艺术团八分队队长。

第六节 对丽江洞经古乐的进一步 收集、整理与弘扬

70年代末，丽江洞经古乐的民间演奏活动开始由复苏走向繁荣。一方面，原先在周乾等音乐世家小规模、秘密的民间乐师的聚会，开始逐步走向大规模、公开的聚会演奏。此时期除大研古乐会以外，最活跃的民间乐会还有白华古乐会，他们在和民强、和国伟等老一辈民间乐人的参与，以及和民达、赵敬修、和元庆等文艺工作者的大力支持与协助下，重新恢复了建立于民国甲子年的白华古乐会。此外，金山古乐会也在和毅庵等老艺人的大力扶持与推荐下，逐步恢复了原先的定期谈演活动。另一方面，在当时的丽江地方领导和万宝、丽江地区群众艺术馆馆长兰伟等的大力支持与鼓励下，原先许多近乎瘫痪的老乐会开始恢复演奏及乐会的重组工作。此时期最早恢复的古乐会为大研古乐会，会长先后由许玉文、牛维炯、宣科担任。其后，白华、长水、金山、白沙、拉市、石鼓、巨甸、文明等古乐会相继恢复成立，直至1997年丽江市丽江洞经古乐协会成立为止，在该协会

注册的古乐会有17个。此段历史时期纳西族地区的音乐发展概况，主要可从如下几方面得到具体的说明。

一、宣科对丽江洞经古乐的研究、宣传与弘扬

【宣科】（1930— ）民族音乐学家，纳西族，丽江市大研镇人。他对大研古乐会的重新组建、演奏以及走向世界有着重要的贡献。1981年后，他开始与牛维炯一道将部分洞经艺人组织起来，并且多次赴丽江边远山区考察纳西族、傈僳族等的民间民俗音乐，为日后的专题研究奠定了良好的基础。从1983年开始，宣科在掌握了大量第一手资料后开始着手撰写发表了《白沙细乐小议》（云南《民族音乐》1984年第四期）、《活的音乐化石》（天津音乐学院学报《音乐学习与研究》第四期）等学术论文，后者还被翻译成多种文字在国外发表，并受到了广泛好评，产生了积极影响。；1984年以后，他开始将关注重点转向丽江洞经古乐，并于同年将南唐李煜的同名诗词填配入丽江传统丽江洞经古乐《浪淘沙》取得了成功；1991年，其《白沙细乐探源》一文被收入云南民族出版社《民族音乐论集》一书中；1993年用元代辞人张养浩的同名词牌为丽江传统丽江洞经古乐《山坡羊》填了词；1990年，在《云南艺术学院学报》第一期上发表《热美蹉的来历经之研究》一文。他还先后在四川音乐学院、广东音乐研究所、云南民族学院、云南大学、中央音乐学院、中国音乐学院、中央民族大学、云南社会科学院，以及伦敦大学亚非学院、赫尔大学、牛津大学和挪威奥斯陆大学举行了丽江洞经古乐的演奏讲解和学术报告。宣科对纳西音乐的最大贡献是：他能够利用广博的知识、良好的语言天赋，并且借助、依托纳西文化博大的历史积淀和丽江洞经古乐这扇令人着迷的窗口，向外域宣传丽江，使丽江洞经古乐走向世界，起到了关键性的作用。宣科现为中国音乐家协会会员、中国少数民族音乐学会会员。

二、杨曾烈等对丽江洞经古乐的收集、整理与研究

【杨曾烈】(1939—) 笔名云杰,汉族,云南鹤庆县人,为丽江县文化馆馆员。杨曾烈在对丽江洞经古乐的收集、整理与研究方面做了大量的工作,特别是对丽江大研古乐会的重新组建,以及音乐的谈演、乐队队员的培训、传统曲牌的记谱等方面做出了极大的贡献。作为和毅庵的亲传弟子,杨曾烈不仅能够熟练地操演洞经乐队的所有乐器,同时还谙熟洞经谈演的科仪程序与演奏程式,特别对丽江洞经古乐相关的经坛布置了如指掌。此外,他对纳西族东巴音乐,以及各类民间音乐都进行过比较深入地调查与研究,并多以高质量的文类形式作了备案。他尤其对纳西族乐器波波的改革和演奏具有着特殊的贡献。杨曾烈在国内外学术刊物发表的研究论文主要有《纳西乐器波伯源流》(《民族艺术》1988.2)、《丽江丽江洞经古乐调查》(《艺舟》1990.1)、《纳西族一管多簧乐器“窝窝”》(《民族艺术》1991.3)、《丽江东巴音乐调查》等。他现为丽江东巴宫核心会员、东巴宫传习组教员、中国传统音乐学会会员、中国少数民族音乐学会会员、中国音乐文学学会会员。

【陈秋元】(1937—) 汉族,云南华坪县人,丽江大研古乐会骨干、乐会出纳。原为丽江地区歌舞团创作组创作员。陈秋元对丽江洞经古乐的收集、记录与整理有着特殊的贡献,对纳西族民间音乐的收集、整理亦起到过带头示范作用。

三、和毅庵等老艺人对丽江洞经古乐的贡献

【和毅庵】(1908—1993) 学名和志强,著名洞经艺人,纳西族,丽江县大研镇人,出生于丽江洞经古乐世家。据传,当其还在母腹之时,父亲和泽久便与洞经会许下心愿:如得一子,日后定令其加入洞经会,后果真如愿。和毅庵自幼聪颖过人,13岁时便能操笛参加洞经乐会的弹演。由于家庭环境的熏陶和本人的努力,他能操演笛子、二簧、琵琶、苏古独、云锣、胡琴及所有

打击乐器，并谙熟洞经谈演的所有仪式程序和规范。自1936年起，和毅庵受聘于丽江县金山乡洞经乐会，凡农闲季节（正月至三月、六月至八月）便前往传授洞经科仪及音乐谈演。可以说，如今的金山洞经乐队是和毅庵先生亲手带出的。他在丽江各洞经乐会中均享有极高的声誉。由于他艺德高尚、态度严谨，加之从艺已70余载，被尊为丽江洞经乐会元老。他曾担任丽江大研古乐会乐理总监，曾被《中国现代民间艺术人才大集》所收录。

【张麟汉】（生卒年未详）道士，著名洞经艺人，纳西族。为早期大具乡老本村洞经乐会会员。据其家谱记载，张麟汉先辈系明朝时从南京迁入云南的，原先世居丽江白沙，并以打制铜锁和铜具而著名。民国年间，他自行设计并打制的猴形弹簧铜锁获得了当时云南省省长唐继尧的嘉奖。据说，原先的大具洞经乐会曾有一对由其亲手设计制作的雌雄铜笛，这对笛子不仅音色明亮柔和，还有能随意组合调节的多节笛身，因而能自由调节铜笛的音高，可惜此对铜笛现已遗失。张麟汉不仅是丽江洞经古乐的演奏高手，同时也是一位民间手工艺人，他所编制的竹制品龙、凤、狮、马等飞禽走兽形象逼真、栩栩如生。

【王良】（1911年— ）著名洞经艺人，纳西族，丽江县鲁甸乡人。据其家谱载，其祖籍为南京应天府，大约在明中叶迁居云南鹤庆，自先祖王云龙迁居鲁甸至今已十代有余。1927年，十六岁的王良师从大理木马邑洞经艺人杨锡珍学习丽江洞经古乐的弹演，能熟练地操演笛子、三弦、二胡等乐器，为该乡丽江洞经古乐的热心倡导者。

【牛维炯】（1933— ）著名洞经艺人，纳西族，丽江大研古乐会会员，一生从事皮革工艺的设计制作工作。牛维炯为丽江纳西族中著名的周氏家族的得意门生，他不仅技艺高超，还是1981年大研古乐会得以重新组建的功臣之一。

四、大研古乐会对传承和弘扬丽江洞经古乐所作的历史贡献

【丽江中国大研洞经古乐会】其前身为“大研洞经会”（俗称

“谈经班”、“音乐会”或“文人会”)、“大研古乐会”等。相传,其正式组建于明嘉靖三十三年(1555年)2月25五日^①,为明清以来丽江纳西族地区最具盛名的古乐会之一。大研古乐会原有《会谱》一本,其中载有该会历史沿革、各界会长、善长、会员等具体详情,后毁于1851—1865年间的兵燹;此后不久,该会重新记写的《咸同会谱》也于1949年散失;唯民国二十七年(1938年)成书的会谱《永保平安》一书得以保存^②,据该会老艺人和毅庵对《咸同会谱》的追忆:清咸同年以后,历任会长先后有光绪己丑科(1889年)举人周玮、光绪辛丑科(1901年)举人周冠南、光绪壬辰科(1892年)进士和庚吉,以及纳西人云南省元谋县县长杨钧之、末代丽江上司木标。1950年后,乐会的活动断断续续,直至1954年,由该乐会杨德润、朱明卿、周燮虞、彭耀先四人组成的“纳西洞经乐队”赴昆明参加展演,丽江洞经古乐的演奏才掀起了一个小的热潮。1966年“文化大革命”开始后直至1978年,古乐会的演奏活动一直处于完全瘫痪的状态。此后,在周乾、牛维炯等人的牵头和杨德润、许玉文、黎佐庭等老艺人的参与和在宣科、和毅庵等有识之士的鼎力协助下得以恢复,会长先后为许玉文、牛维炯。1986年,大研古乐会重新恢复组建,在宣科、和毅庵、杨曾烈等人的系统组织和引导下,定期聚会演习濒临失传的丽江古乐。丽江大研丽江洞经古乐会的重建,标志着纳丽江洞经古乐的重新复苏与繁荣,同时也意味着丽江洞经古乐享誉国内、走向世界的开始。近年来,丽江中国大研古乐会在会长宣科、副会长黄尔雅、秘书长杨曾烈等人的带领,以及和毅庵、牛文炯、习家驹、张龙汉、孙子鸣等老艺人的参与下,多次赴昆明、广州、北京,以及英国、香港、挪威、法国等地进行访问演出,取得了空前的成功。迄今为止,

^① 见和毅庵对丽江洞经音乐渊源的追述。详见杨曾烈《丽江洞经音乐调查》《丽江文史资料》第九辑,第114页。

^② 该书现存于丽江地委档案馆。

有近60余家国内外著名的报刊、杂志、电台、电视台报导或播放了他们的演出盛况。现今该会较为著名的会员还有赵鹤年、李集义、杨健、王华山、和上奎、和惠、习子良、张龙汉、李承干、和则刚、和尚朝、和凌汉、王正武、和忠、和鸿章、王士尧、桑立坤、杨友和、王朝信、牛世光、和建伟、李灿青、杨泽民、张仑、周秋红、和金花、黄丽梅、和秀芬、李月桂、年悦芳、成应琼等。此外，大研古乐会较为著名的已故老艺人有：李庚铨（1904—1987）（主操竹笛）、谢少良（1904—1990）（主操打击乐）、李铎（1906—1984）（主操胡琴）、杨德润（1906—198）（主操竹笛）、陈玉声（1907—1985）（主操二簧、打击乐）、黎佐庭（1907—1986）（主操琵琶）、和纯（1908—1919）（主操二簧）、周耀侯（1909—1982）（主操波波、二簧）、许玉文（1909—1986）（主操竹笛）、李汝霖（1911—1987）（主操三弦）、和文选（1911—1993）（主操小三弦）、李崇恩（1911—1982）（主操胡琴、打击乐）、张奎光（1911—1993）（主操苏古独）、王丽生（1913—1983）（主操三弦、琵琶）、和如春（1917—1986）（主操中胡）、王启文（1919—1989）（主操琵琶、苏古独、二簧）、杨侯昆（主操竹笛）、牛文炯（主操胡琴）、杨兆瑞等。该乐会经常演奏的曲目有丽江洞经古乐曲牌《八卦》、《清河老人》、《十供养》、《吉祥》、《元始》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《浪淘沙》、《水龙吟》、《一江风》、《山坡羊》、《小白梅》、《勃拾细哩》曲牌有《笃》、《阿丽丽构吉俳》等。

【杨守其、黄阳泰丽江洞经古乐研究基金】是由旅美纳西族企业家杨丹桂女士于1991年7月以其父母的名义设立的，旨在保护、挖掘、整理、研究和弘扬纳西丽江洞经古乐。该基金会由名誉理事长杨丹桂、和万宝，名誉副理事长郭大烈、杨象武，理事长宜科，副理事长牛维炯，理事和毅庵、张龙汉、和凌汉、杨曾烈组成。

五、其他乐会对丽江洞经古乐的继承与弘扬

目前，除丽江中国大研古乐会外，纳西族地区演奏活动较为频繁的民间古乐会还有由周乾参与组建的新安街古乐会、丽江县丽江洞经古乐展演团，以及白华、金山、长水、石鼓、拉市、白沙等古乐会。

1. 新安街古乐会

该会是近年由文明村、大研古乐会等乐会的部分会员组建而成，由周乾亲手教习。该乐会人数众多，演奏水平较高，曲目丰富，通常演奏的曲目有丽江洞经古乐《八卦》、《清河老人》、《十供养》、《吉祥》、《元始》、《到春来》、《到夏来》、《代五》、《浪淘沙》、《水龙吟》、《一江风》、《山坡羊》、《步步娇》，以及《勃拾细哩》中的《笃》、《阿丽丽构吉律》等。该乐会较为著名的艺人有周乾、易国恩等。

【周 乾】（1936— ）著名洞经艺人，纳西族，丽江大研镇人，周氏音乐世家第三代重要传人。他幼年毕业于文伯小学，随后入周氏家族手工织布作坊，同时跟随其父学习有关丽江洞经古乐的演奏、记谱，以及洞经仪式的谈演和程式规范。20世纪50年代始，周乾和杨德润、许玉文等老前辈一同在新文小学或周家大院内不定期举办“乐器对”（即聚会演奏），这种沙龙式的聚会一直持续到了60年代中期。文化大革命开始后，乐会的许多老艺人作为“牛鬼蛇神”遭到了不公正的待遇，但在这种情况下，周乾还大胆地邀约这些老艺人到其家秘密地举行小范围的聚会演奏。70年代末，他和牛维炯一道参与了丽江大研古乐会的恢复、重建工作，并在其中起着举足轻重的作用，同期他还以白华邮电所所长的身份多次参加该乐会的聚会活动，80年代以后，其先后以艺术指导和礼乐副总监的身份受聘为文明村乐会和文林村乐会。周乾不但在音乐方面颇有造诣，而且还精通诗词歌赋。为表彰周乾及其家族对丽江洞经古乐传承与演奏方面做出的杰出贡献，1989年9月，“中国世界语民族文艺学会”和“云南省民委

文教处”联合授予其“绿星优秀一等奖”称号。

2. 白华古乐会

成立于民国甲子（1924）年的三月初三，是丽江诸民间乐会中成立较早的乐会之一，其宗旨为“调和声律、洁净心地、审订宇宙、研究经义”。迄今为止，该会均以演奏曲目较多、演奏水平较高而在丽江诸古乐会中享有声誉。据该乐会乐经记载，谈经前的任务之一是“整肃衣冠、停止俗事、造帝尊像、设净香案”，最终以达到“断绝荤茹、进除邪秽”之目的。白华洞经乐会经常演奏的曲目有《偈子》、《五声圣号》、《十通》、《十华》、《八卦》、《清河》《老人》、《大吉祥》、《吉祥音》、《元始》、《咒章》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《万年欢》、《代五》、《浪淘沙》、《水龙吟》、《一江风》、《山坡羊》、《柳摇景》、《步步娇》、《小白梅》、《慢五言》（亦名《桂花香》），《勃拾细哩》曲牌《阿丽丽构吉排》等。该会较为著名的艺人有和国伟、和明强、木树柱、和职仁等。

【和国伟】（1912年— ），著名民间艺人，字骏轩，丽江县白华乡文荣村人，他的家庭为远近闻名的书香之家，其父和占春为清末秀才，曾任白马乡（现白华乡）洞经乐会名誉会长。他13岁开始在其父教学的白马小学学习丽江洞经古乐的演奏，师从洞经艺人和若祺。据和国伟的回忆，白华乡1923年筹建洞经乐会，且每晚有演习丽江洞经古乐的民间习俗，因此他每晚也定赴洞经会聆听观看，自此他爱上了丽江洞经古乐的弹演，同时还记录下了部分丽江洞经古乐的曲目。他初中毕业后，考入省立丽江中学高中师范科第二班，在茶余饭后和闲暇之时与大研镇爱护丽江洞经古乐的同学一起学习丽江洞经古乐的演奏。从1937年师范学校毕业至1979这四十年间，他先后任教于丽江中学及丽江师范学校，期间每逢寒暑假便自觉参加白华洞经乐会谈演丽江洞经古乐，最终成为该会会员。由于家庭的熏陶及本人的音乐天赋，数年后他便能掌握白华洞经乐会所演奏的全部丽江洞经古乐曲牌及整套演奏科仪程序，最终成为该乐会演奏乐器

的全才。和国伟不仅能熟练地操演和使用管乐、弦乐、打击乐等丽江洞经古乐使用的几乎所有的乐器，还曾抄写了《文昌大洞仙经》一部，并谙熟工尺谱。和国伟不仅是丽江洞经古乐的爱好者与推广者，同时也是热心参与者和支持者，数十年以来，白华乡洞经乐会的弹演活动大多是在他家的庭院举行的。他现为白华古乐会会长。

3. 金山古乐会

建于1930年前后。据大研古乐会礼乐总监和毅庵的追忆，1936年至1945年的十年间，他曾应金山乡洞经会之邀，从每年1至3月和6至8月为其传授丽江洞经古乐的谈演，可以说金山古乐会是在和毅庵的严格教授下成长起来的，因而金山古乐会也具有着较高的演奏水平。该古乐会经常严重演奏的曲目有《八卦》、《清河老人》、《十供养》、《吉祥》、《元始》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《万年欢》、《代五》、《浪淘沙》、《水龙吟》、《一江风》、《山坡羊》、《柳摇景》、《步步娇》、《小白梅》等。该乐会较为著名的艺人有和诚兴、和作忠、木秀春、和学典等。

【和诚兴】（1918年— ）著名洞经艺人，丽江县金山乡开元村人。他17岁才开始学习丽江洞经古乐，年轻时曾发起筹组了开元与开文两村联合的洞经乐会。据其回忆，他年轻时曾一直想聘请大研洞经古乐会的和毅庵为金山乡洞经乐会传授丽江洞经古乐的演奏技艺与科仪，但终因多种原因而未能遂愿。中年后与大研洞经乐会的周耀侯等乐师成为挚友，每当其进城赶街或是走亲访友之时，便会到周家与其家人一同操演丽江洞经古乐，反之，周耀侯等乐友下乡钓鱼时也会经常到其家小憩并随其一道弹演丽江洞经古乐。由于与上述乐友的交往，和诚兴学会了大部分丽江洞经古乐曲牌的演奏，并学会了一些经仪的弹演。晚年其邀约该村的数名乐手组成乐会，但该会不弹演洞经，而仅在该村或临村家人办丧事之时才去弹演“孝经”，最常演奏（唱）的曲目为《十供养》和《吉祥》。和诚兴现为金山古乐会乐器演奏的多

面手，不但能熟练地掌握吹、拉、弹、击等各种乐器的演奏技巧，同时亦会自己制作苏古独、波波、二胡等多种乐器。

4. 长水古乐会

该会是在原长水乡《勃拾细哩》乐队基础上演变而成的。该乐会具有着较高的演奏水准，特别是以道士和志祥、和志康为主操演的打击乐有着独到之处，此外，《勃拾细哩》世家传人——和锡典之子和仕钧的箏箏，以及另一位《勃拾细哩》传人和茂根的中胡，都为该乐会增添了不少的光彩。他们较常演奏的曲目有《勃拾细哩》曲牌《笃》、《一封书》、《三思吉》、《蹉蹉》、《阿丽丽构吉排》，丽江洞经古乐曲牌《八卦》、《清河老人》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《万年欢》、《浪淘沙》、《水龙吟》、《一江风》、《山坡羊》等。该乐会较为著名的艺人有和志祥、和志康、和志圣、和志远、和茂根、和庭相、和仕钧、和克贤等。

5. 石鼓古乐会

组建于1931年。该会的成立与会长赵煜贤有着密切的关系。1929年，年仅20岁的赵煜贤人赘石鼓竹园村，同年开始在该村教习丽江洞经古乐的演奏及谈演的礼仪。两年后，以他为核心建立了一只人数不多的、以家庭成员为主的乐会。在其几十年精心的传授与指导下，该乐会已成为一只颇具素养的民间乐会。他们较常演奏的曲牌有《清河老人》、《吉祥》、《元始》、《咒章》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《万年欢》、《浪淘沙》、《水龙吟》、《一江风》、《山坡羊》、《柳摇景》、《步步娇》、《小白梅》，以及《勃拾细哩》组曲中的《阿丽丽构吉排》等。

【赵煜贤】（1909— ）著名洞经艺人，纳西族，丽江拉市乡人。自幼酷爱音乐，天资聪慧，记忆力惊人。幼年常于家乡私塾窗外偷学汉文，并在正规学生还没能背下四书五经之时，便已背得滚瓜烂熟。七岁进长水乡秀才和延佐家私塾学习汉文化和丽江洞经古乐（工尺谱），还常去听大研镇古乐会的演奏，谙习吹笛及胡琴演奏。后加盟该乡南羌村洞经会并担任主奏，曾受聘于白

沙、拉市两乡数村洞经会。1929年入赘到石鼓竹园村。他不仅是吹、拉、弹、唱的多面手，同时还是乐器的制作能手。笔者亲眼所见先生制作过的乐器就有琵琶、苏古独、三弦、二簧、胡琴、竹笛、波波、木鱼等。此外，他还精于中医、兽医、木匠、铜匠、竹编等手艺。年轻时参加过《勃拾细哩》的演奏，如今尚能演奏数首曲子。此外，他还谙熟纳西族民间音乐。现为石鼓竹园村洞经乐会顾问兼会长。

6. 拉市古乐会

组建于民国年间，其会员几乎遍布拉市乡的各个村庄。该乐会除演奏丽江洞经古乐、《勃拾细哩》等曲牌外，还能演奏一些汉传佛教音乐，例如《善知识》等。由于长期受当地喇嘛寺音乐的影响，该乐会的某些演奏与其他纳西族地区的古乐会有着一定的差异。该会演奏的曲目有丽江洞经古乐的《八卦》、《清河老人》、《吉祥》、《元始》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《浪淘沙》、《水龙吟》、《一江风》、《山坡羊》、《柳摇景》、《步步娇》，《勃拾细哩》曲牌中的《阿丽丽构吉律》、《三思吉》等。较为著名的艺人有木灿文等。

【木灿文】（1909年—）著名民间艺人，丽江县拉市乡海南村人。幼年曾在长水村“释门班”学习佛曲、佛乐的唱奏，至今还会演唱佛曲《善知识》。15岁时开始学习丽江洞经古乐的谈演，不仅能熟练地掌握吹、拉、弹、唱等各种丽江洞经古乐谈演的技艺，同时还是编扎绘制麟、凤、鹤、马等民间工艺品的著名艺人。1980年，他根据自己一生所背唱和积累的丽江洞经古乐抄录成工尺谱一本，现为拉市乡海南古乐会顾问、骨下^①。

7. 白沙乡古乐会

该会恢复于1979年，相传原乐会最晚始建于1840年前后。

^① 和毅庵、赵煜贤等对“纳西古乐”的贡献部分，除本人的采访记录外，均参考、摘录于杨曾烈“丽江当代重要洞经艺人简介”（原载《丽江文史资料》第十辑，第30页《丽江洞经音乐调查续》）一节。

据该乐会会员和惠涵的追忆，其祖父即为该乐会会员。白沙原是纳西族政治、经济、文化的中心地区，其地文人众多、古迹林立，是纳西族地区人才辈出的摇篮之一。据1990年作者为该会录制的音响专辑分析，白沙乐会具有着较高的演奏水平，他们不仅能演奏众多的丽江洞经古乐曲牌，例如《八卦》、《清河老人》、《吉祥》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《万年欢》、《代五》、《浪淘沙》、《水龙吟》、《一江风》、《山坡羊》、《柳摇景》、《步步娇》、《小白梅》，更为重要的是他们对《勃拾细哩》的部分曲牌有着独到的阐释。该乐会较为著名的艺人有和惠涵等。

【和惠涵】（1914年— ）著名洞经艺人，纳西族，丽江县白沙乡新都村人，其祖父为清代秀才，一生从教，亦是白沙洞经乐会的胡琴演奏高手，其父为该乐会的琵琶演奏高手。和惠涵自幼随其祖父和父亲学习丽江洞经古乐，19岁加入白沙乡洞经乐会，能演奏琵琶、二胡、波波、笛子、苏古独、云锣等多种乐器，并能自制这些乐器。但其自制的苏古独与丽江地区广为流传的苏古独在形制上有明显的不同——弦轴分列左右各二。和惠涵不仅是白沙古乐会恢复弹演的重要组织者，同时也是丽江洞经古乐的积极传播者。

8. 丽江县洞经古乐展演团

组建于1979年6月8日，该团以弘扬丽江洞经古乐、适应丽江旅游业的发展为宗旨，前后集中了以《勃拾细哩》（白沙细乐）传人和锡典的家乡——长水古乐会为主的全县8个农村古乐会的骨干力量，每日定时在黑龙潭公园免费为游园的顾客演奏丽江洞经古乐，并每晚在展演宫有偿为中外游客演奏。他们演奏的曲目主要有丽江洞经古乐曲牌《偈子》、《八卦》、《清河老人》、《十供养》、《吉祥》、《元始》、《咒章》、《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《万年欢》、《代五》、《浪淘沙》、《水龙吟》、《一江风》、《山坡羊》、《柳摇景》、《步步娇》、《小白梅》，《勃拾细哩》曲牌《笃》、《封书》、《三思古》、《踩蹉》、《阿丽

丽构古排》等。自建团以来，该乐会参加了昆明1997'庆祝香港回归大型文艺表演，并且先后协助中央电视台一、二、四台，云南、昆明、丽江等地电视台，以及美国哥伦比亚广播电视网、德国西部电视台等拍摄有关丽江洞经古乐的专题，同时他们还先后接待了联合国驻泰国机构一行、德国绿色食品考察团、日本无公害食品考察团，为他们演奏、演唱了丽江洞经古乐、《勃拾细哩》，以及纳西族、傈僳族、白族、摩梭人等的民间歌曲。该团由丽江市农业局注资建立，局长和家伟出任行政主管。现主要负责人有行政管理牛存吉、艺术指导兼二胡演奏杨尔良。

【杨尔良】（1939— ）纳西族，丽江市大研镇人。他1960年参加工作后，先后任迪庆藏族自治州德钦县文工团团团长多年，同时还担任该团音乐创作和二胡、手风琴伴奏。60年代始，他参与了收集、整理、改编、创作藏族弦子、锅庄等工作，并以此类素材创作了30余首乐曲。杨尔良70年代的主要活动有为云南省艺术学校《藏族舞蹈基本训练》编写了综合性的音乐教材、为《新闻简报》创作了专题音乐《高原大寨花》、创作歌曲《大寨红花遍高原》被《云南师范学校音乐课本》所采录等。在丽江市文化局工作期间，他先后参加了《丽江纳西族自治县民歌集成》等工作，组织参与了以大研古乐会、白华古乐会为主的百人古乐的演出活动，组织、演出并录制了由广州白天鹅音像出版社出版的盒式带《丽江洞经古乐》，为赵兴文独唱专集《教我怎能不歌唱》创作词曲。杨尔良的最大贡献是组织、录制了第一次东巴唱腔的专集，并且第一次使东巴舞蹈作为一种独特的艺术形式走上了舞台。

第七节 对东巴音乐的收集、 整理、研究与弘扬

对东巴音乐的收集与整理，最早可见于云南人民出版社1960年出版的《纳西族文学史》（初稿）一书的相关章节，可惜

这些涉及到东巴唱腔以及古歌的部分多是只录其歌词而未能将其音乐等做简单地描述,因而从严格意义上说,此种对东巴唱腔的研究仅仅是对其演唱歌词内容的研究,而未对其音乐形态本身进行一些科学的、量化的研究与鉴定。因此对纳西族东巴音乐的研究,直到20世纪80年代几乎还是一个空白。1983年以后,丽江地区文化局开始全面录音、收集、整理东巴唱腔,但一直未能见到有关此方面的研究成果,因而目前所能看到的涉及到东巴音乐方面的研究甚少^①。20世纪90年代后,对东巴音乐的弘扬意识随着纳西族地区旅游业的发展而付诸实践。

综观东巴音乐20世纪50年代以后的发展状况,大致体现在以下几个方面。

一、对东巴音乐的收集

从现有的情况看,对东巴音乐的收集重点体现在对以下几位东巴大师及其仪式唱腔的收集方面。

1. 和开祥与“美笔”(祭天古歌)

【和开祥】(1921—)又名东亨,纳西族,东巴大师。丽江县鲁甸新主乡金早村人。祖辈均为世袭东巴。幼年时承家教学习东巴文字,兼在本地私塾学习汉文。由于汉文教师对“牛头马面、蛇蛙鱼虫”之东巴象形文字的厌恶,曾多次令其“改过自新”,还威胁要停止对其汉文的继续深造。和开祥害怕失去学习汉文的机会,不得不在夜深人静后跟随父亲偷偷学习本民族的传统(东巴)文化。18岁时,因父亲去世后家境贫困而中断了对汉文化的学习。此后,师从新主乡大东巴和正才、和文质全面涉猎东巴文化。和开祥不仅掌握各种类型的经书的吟、诵和唱腔,还在东巴绘画、舞蹈、仪式的主持等方面深得其师真传。20世

^① 有关此方面的研究,目前我们所能见到的最早的文目有杨德璽的《纳西族古代音乐概谈》(《民族音乐》1982)、绿豆的《纳西族东巴歌曲——吉日经》(《云岭歌声》1983.4)等。

纪 40 年代后，和开祥随其师傅往返于金沙江沿岸各地为纳西族村落或相邻民族举办各种东巴法事、道场。他不仅擅长自制各类法事活动所用法器和工具，还十分精通东巴跳神舞蹈。他的舞姿舒展奔放，尤以仿生（禽、兽）舞蹈见长，例如“优麻蹉”、“章软蹉”、“来久蹉”等等。此外，东巴唱腔的演唱可谓和开祥之特长，他的声音抑扬顿挫有次，高低错落有序，优美动人，其代表唱腔有《鲁般鲁饶》（牧民迁徙）、《答拉乌萨米》（小祭风）、《木谷》（祭术龙）、《老由冲》（献祭品）、《崇般统》（创世纪）、《埃子米》（粮食的来历）、《什罗欧》（祭什罗）等。以其为主唱诵的《祭天古歌》，由纳西族作家戈阿干收集释译出版，并获“中国民间文艺”一等奖。自 1983 年起，和开祥受聘于云南省社会科学院东巴文化研究所至今。

2. 和玉才与“热美蹉”（窝热热）

【和玉才】（1909— ）又名和七诚，纳西族，东巴大师。云南省丽江县大东乡章当村人。六岁时，其父将他母子扔下同另一相好女子离家出走，从此一去未归。不久尚还年轻的母亲又改嫁他人，和玉才从此沦为乞丐。18 岁时，和玉才被同村大东巴（其表爷）和牛恒收做弟子，先后追随其十余年。和玉才天生一副好嗓子，加之其天资聪颖、刻苦好学，因而他的唱、诵、画、舞等东巴技艺进展颇快。他在 22 岁时首次主持东巴法事活动大获成功，翌年便独掌东巴法杖，此后他主持过祭天、祭龙、祭主教和大祭风等许多东巴仪式。由于贫困，和玉才没有主持仪式之法器，每每在仪式之前须从其他东巴祭司处借用经书、挂幛、扁铃、法杖等。33 岁那年，巧遇一位由中甸到丽江的不愿透露姓名的老人，他下决心以一头母牛的代价从其手中换得一对铜制扁铃。此后不久从其四舅（东巴祭司）处继承了部分东巴经书、挂幛等所缺之物（法器）。由于其技艺的不断娴熟，名声也日益远传，多有附近东巴去世前留遗言赠其物什。他 34 岁时，又以一只山羊换得远乡一位过世东巴自制的羊皮大鼓，才终于在历时十六年的时间里拥有了属于自己的东巴法器。这也是 20 世纪 50 年

代前和玉才所拥有的全部“家当”。20世纪50年代后，由于政府明令禁止从事宗教活动，他好不容易积攒的“家当”被全部充公。停止宗教活动后，他曾从事过木匠、皮匠、裁缝等职业，并一度任章当村会计和基层干部。从1983年至今，他受聘于云南省社会科学院东巴文化研究所，从事东巴经的诠释译述工作。和玉才吟诵的东巴唱腔吐字清楚、铿锵有力，东巴舞蹈姿态优美、落落大方。他除了精于演奏东巴法鼓、扁铃等法（乐）器外，还擅长书写东巴经书，并能用藏语演唱东巴经典。其主要代表唱腔有“八咪仔”（唱神灯）、“什罗古仔蹉”（什罗跳藏舞）、“优麻嘎思嘎叉”（优麻神磨刀擦刀）、“八纳毕”（退口舌是非鬼）、“东巴够哦干举占”（驱赶罪恶鬼）等等。

3. 和即贵与“幕布咨”（送魂歌）

【和即贵】（1928— ）纳西族，东巴大师。出身于丽江县鸣音乡鸣音村一个东巴世家。他不仅是现仍健在的最年轻的东巴祭司，同时也是世界上最后一个从事东巴职业的人。与和开祥相似，和即贵小时候白天进学校学习汉文，晚上在家随其祖父学习东巴文字。他也曾经常受到汉文教师的严厉训斥与责骂，有时甚至饱受鞭打。在学校的几年，校长换过几任，但辱骂其私学“森究鲁究”（即东巴象形文字）的传统却似代代相传。然而无论怎么困难，和即贵还是在祖父的教授下，凭借自身的顽强毅力得其真传。和即贵常说，其祖父思想开明，无门户之见。因此，祖父曾经多次将其托付于他认为比自己强的大东巴处学习。因而和即贵除完全继承了本教派（宝山教派）的东巴仪式外，还谙熟其他教派的东巴文字（如阮可文）、经书、仪式及各种版本的经卷。和即贵除擅长主持各种仪式程序外，还熟习各种东巴舞蹈。其代表唱腔有：全套（20余种唱腔）的《希开希务》（开丧、超度），以及《术谷》（祭龙神和自然神）、《美布》（祭天）等等。

4. 其他著名东巴祭司^①及其唱腔

在当代东巴祭司中，音乐修养较高、才能较为突出的还有以下几位东巴大祭司：

【和年恒】（1901—1985）纳西族，中甸县白地乡人。和年恒13岁开始学习东巴经书，14岁就参加了诵经活动，由于其天资聪慧、善于模仿，加之本身具有一副洪亮的、能随意调整抑扬顿挫的嗓音，因而他自15岁开始主持东巴道场以来，深受东巴教徒们的欢迎。和年恒不仅一生能背诵近五百余卷东巴经书，还善于自制纸张、画笔，擅长画绳轴画，以及奏乐、唱诵东巴神舞等，被当地誉为“丁巴什罗再世”。他的唱腔音域宽广、声音浑厚，带有着浓郁的藏族民间音调的特色。

【和积福】（1910— ）纳西族，丽江县文华村人。和积福自小学习东巴文字之始，便对东巴《跳神经书》怀有着特殊的兴趣，因而对东巴舞蹈的诠释与表现就必然具有了与众不同的个性色彩，尤其是他对东巴舞蹈优美姿态的把握与再现，另人赏心悦目。此外，他对东巴唱腔的掌握也可谓驾轻就熟。

【杨学才】（1910— ）纳西族，丽江县鲁甸乡甸北村人。他从小开始学习汉文，但由于家庭经济窘迫，而无法念完小学，只能跟其远房一位以东巴为业的伯父学习东巴象形文字和东巴经典。此后，他又与另一位伯父杨继轩东巴祭司学习绘画、音乐及东巴仪式的主持工作。他天赋聪明，从小具有着过目不忘的能力，其两位伯父将他引入东巴文化殿堂之后不久，便已无能再做他的师傅，因此杨学才又将自己称作“希库”（即小偷）东巴，以形象地寓意其东巴技能均偷学于诸东巴祭司。由于种种原因，他曾先后在东巴教圣地——白地传教两年，此间幸遇当时故宫博物院研究人员李霖灿赴白地考察东巴文化，两人结成挚交，并协助李氏翻译了当地的东巴经书《东埃述埃》（上中下三卷）。据

^① 此部分除本人的采访记录外，还参考了郭大烈《东巴名录》一文，载郭大烈、杨世光主编《东巴文化论》第676—684页，云南人民出版社，1991.3。

传，杨学才的东巴唱腔抑扬顿挫、柔韧有余，更有甚者说他能以 60 余种唱腔演唱其所掌握的 60 余部东巴经。

【和云章】（1916—1994）纳西族，丽江县鲁甸乡甸头村人，祖系七代均为有名的东巴祭司。和云章不但以自制东巴经书所用的的上纸而闻名，且以东巴唱腔和东巴舞蹈的谙熟而响誉丽江东巴祭司层。他曾在白地学习过东巴祭司仪式，其所谙熟的唱腔中较多具有浓郁的藏族音调特质，因而其所演唱的东巴唱腔带有一种独特的韵味。

【杨万勋】（1919— ）纳西族，丽江县拉市乡均良村人，祖系数代均为东巴祭司。他自幼便随其叔父和毛学习东巴经书，一生掌握诸多东巴经书并以谙熟东巴跳神经书而闻名。1983 年，杨万勋还向东巴文化研究所捐献了其家族珍传的东巴舞谱《祭什罗法仪跳的规程》（甲、乙种本）。他不仅掌握各种风格的东巴舞，并且还熟悉各种跳神法仪的祭祀仪式，尤以东巴神舞最负盛名。杨万勋的唱腔多缠绵悱恻、哀怨动人，其代表作有《核拉勒扣》（大祭风）以及《括授》（祝婚歌）等。

【和云彩】（1921—1991）纳西族，丽江县鲁甸乡新主村人，祖系十代均为著名的东巴祭司。由于从小家境困难，和云彩在白天放牧的同时还需背诵其父头晚所传授的东巴经典。他 14 岁时已掌握一般的东巴知识，16 岁时开始随其父亲参加一些重大的东巴祭祀活动，同期利用这些活动所赚得的部分钱进乡学习了一段时间的汉文，17 岁时至 21 岁期间曾两度被抓丁，其余时间随其父学习东巴经典，并最终成为当地有名的东巴大师。和云彩不仅谙熟东巴象形文字，同时还掌握了不少格巴（东巴另一文字系统）文字，能背诵五六百卷经书，并以东巴舞蹈而见长于东巴祭司之中。他的东巴唱腔富于节奏、刚健有力，带着较浓郁的原始乐舞的音乐特征。1990 年，他曾与杨德望、和发源共同译释并撰写了《纳西族古代舞蹈和舞谱》一书。

【和玉贵】（1923— ）纳西族，丽江县塔城乡人。和玉贵从小耳濡目染学习东巴唱腔、舞蹈，以及各类丧葬仪式，尤其对东

巴跳神舞蹈和丧葬歌曲等具有特殊的才能。由于其从小是当地有名的民间歌手，因而其对东巴唱腔的处理多带有民间音乐的色彩，尤其是他对丧葬歌曲的演唱与诠释带有浓郁的地方特色和个性特征。

【和国光】（1927— ）纳西族，丽江县鲁甸乡人。和国光东巴法名“东才”，其祖辈东金、东高、东应、东土均为当地有名的东巴祭司。他12岁时辍学，随其父学习东巴文化，尤其擅长东巴舞蹈、谙熟东巴唱腔，是当地有名的东巴艺人。

【和国华】（1930— ）乳名柒红，纳西族，丽江县大具头塘乡下里斗自然村人，其家族自布若、给若、谷麻、坎常，至和国华已是第五代世袭东巴。和国华16岁时随其父坎常学习东巴文化，后又跟随其舅和学贞大东巴学习东巴文化近20年，少年时随舅父参与过多种东巴仪式。50年代后，一切东巴活动都遭禁止；文革后，东巴文化被作为“破四旧”的内容之一受到了严重的破坏，其家所存祖传经书、法器（乐器）、神轴画均被红卫兵烧毁。但由于其舅父的庇护，和国华在文革中免受冲击，但和学贞却被冠以搞封建迷信、行骗人妖术等的罪名而遭到了严厉的批斗。和国华不仅谙熟东巴跳神舞蹈，同时也擅长演唱祭风、祭天、消灾等仪式中的唱腔，并且能从事打铁、竹编、木匠、剪纸和东巴乐器的制作等手艺。和国华现受聘于丽江东巴宫，除参加平日的祈福、消灾等仪式的唱跳之外，还担负着培养后学的传习使命，其学生中最为著名的有小东巴和修林，以及和世伟等。

二、对东巴古歌的翻译与整理

对东巴古歌的翻译与整理，大致兴起于20世纪50年代初期，但随着一系列政治运动而很快被禁止，80年代以后有关在东巴古歌的翻译与整理才得以继续。从现有的翻译与整理成果看，较多集中在婚俗古歌方面。此类古歌一般都是结构庞大的诗歌形式，有的甚至长达千余诗行，例如《媒歌》、《婚礼歌》，此仅选《祝婚歌》中的序歌：“天上出星星，今晚分外明；地上长

绿草，今天分外青。白天出太阳，今天格外暖；晚上出月亮，今晚格外亮。鸟儿配成对，花儿配成双。亲友四方来，客人坐满堂，木碗斟满酒，喜歌唱起来……”《祝婚歌》全歌分为三大段，第一段唱叙了纳西人类初开时的情景，例如“江水滔滔日夜流，条条江河有源头；婚歌代代传下来，先从古谱来开头。茫茫远古时，天地未分明，哪个来开天？哪个来辟地？天是男神开，天高没有顶；地是女神辟，地大没有边。白鹤天上飞，衔来五彩云，彩云缠住天和地，男神女神配成婚……”；第二段却唱叙了“天上喜鹊搭鹊桥，地上白鹤做媒人，金水银水汇拢来，姑娘小伙配姻缘……”等的內容；第三段则唱叙了“玉龙山高插云霄，把大山一样的福份啊，带给喜庆的人家吧！金沙江浩浩奔流，把大江一样的福份啊，带来给新婚的夫妇吧！鸟儿配成对，花儿配成双，亲友四方来，客人坐满堂，捧起溢满的酒碗，唱起古老的喜歌……”^①等祝福婚礼的益美之词和对婚礼全过程的描述。

三、对东巴音乐的研究

20世纪80年代以来，对东巴音乐的系统调查与研究逐步开始。在此方面，笔者进行的研究工作较多，大体集中在以下几个方面。

1. 对东巴音乐的初步分类

笔者认为，在介绍和研究东巴音乐之前，有必要对东巴音乐作出某些相应的归类，为达到这个目的，首先须对东巴经的分类做简单的介绍。目前影响较大的有关东巴经的分类法主要有以后几种：八类分类法——即和志武分类法：（1）祭风经、（2）消灾经、（3）开丧经、（4）超荐经、（5）祭山神龙王经、（6）除秽经、（7）求寿经、（8）零杂经（其中分别由祭天经、祭祖经、祭

^① 转引自牛相奎翻译整理《纳西族古歌》载《玉龙山》1981.2。

家神经等 14 个不同的单元组成)^①。九类分类法——美国国会图书馆暨李霖灿分类法：(1) 龙王经、(2) 祭风经、(3) 超度经、(4) 替生经、(5) 延寿经、(6) 口舌经、(7) 占卜经、(8) 音字、(9) 若喀经（其中均由册数不等的经书组成，如第(3)类经书包括一整套丧葬法仪所用经典 1097 册)^②。十六类分类法——即方国瑜分类法：(1) 祭天经、(2) 解秽经、(3) 祭龙王经、(4) 祭风经、(5) 替生经、(6) 求寿经、(7) 赶瘟经、(8) 解死厄经、(9) 祭什罗经、(10) 燃灯经、(11) 祭老姆女神经、(12) 开路经、(13) 淹死经、(14) 祭帅崩经、(15) 零杂经、(16) 左拉卜经（其中(8)类又由消灾开场经等 55 个单元组成)^③。此外，1959 年版的《纳西族文学史》（初稿）中将其分作 12 类^④；云南社会科学院东巴文化研究所将其分为二十八类^⑤；周汝诚先生等还将其分作三十类^⑥。笔者在全面参考了以上研究者对东巴经的分类，以及笔者多年的实地调查和大量第一手材料，并依据音乐学通行的分类原则将东巴音乐按表现功能分为器乐音乐、唱腔音乐、舞蹈音乐三大部分，并且还对各个部分做了相应细致的划分。

1) 器乐音乐

器乐音乐一般只用于东巴教道场仪式或诸如驱鬼、跳神、作法等以舞蹈为主要表现形式的法仪仪式。器乐音乐通常不用于东巴祭司唱腔的伴奏，故民间素有“歌乐不同步”的说法。即“歌时不舞，舞时不歌；歌时不奏，不奏不舞。”没有伴奏的原因极为简单，因为东巴祭司所唱诵的内容全是东巴经典，他们一般均

① 和志武《纳西族古文字和东巴经类别》，载《东巴文化论集》，云南人民出版社，1986 年。

② 李霖灿《么些象形文字字典》，民国 33 年 6 月，四川李庄（油印本）。

③ 见方国瑜《纳西象形文字谱》，云南人民出版社，1982 版。

李霖灿《么些象形文字字典》1329#，民国 33 年 6 月，四川李庄油印本。

④ 《纳西族文学史（初稿）》，四川人民出版社，1959。

⑤ 参见《丽江志苑》，1989。

⑥ 参见《丽江志苑》，1989。

需要手拿经典边看边唱，手自然难以“解放”出来兼顾伴奏。偶尔，有的东巴唱腔也加入了简单的伴奏形式，例如大祭风仪式中《鲁般鲁饶》唱腔的伴奏乐器用一件自制的羊皮大（法）鼓，该仪式中《冲巴寄》唱腔的伴奏乐器用一只板鼓。这种现象，大多出现在谙熟东巴经典（几乎能背诵）的东巴大师中。但从东巴教的发展历史看，东巴经书产生以前的东巴唱腔大概应有简单的伴奏。

2) 唱腔音乐

东巴唱腔是东巴音乐中的主体部分、东巴文化中的口碑（声音）文化，是东巴祭司用以吟诵、唱诵东巴经典的腔体。随着东巴文字的产生，固定的东巴经文逐渐代替了原始的随心所欲和带有即兴性、口诵性的唱诵形式，使得唱腔逐渐规范。从目前许多考古学的发掘成果看，并非任何事物的发展都是“从简就繁”，由少渐多的。东巴唱腔的发展从无序（不规范、杂乱繁纷）过渡到有序（即各类仪式唱诵内容的相对固定，唱腔的相对统一等）的种种迹象均表明，东巴唱腔音乐曾有过一个日渐统一的过程，这很可能与宗教的逐步完善和集权相关。在东巴教逐步完善和集权的同时，东巴唱腔中的许多伴奏乐器也逐渐消失，此种消失也可能与东巴教在纳西族上层集团中的失宠相关，也可能与东巴祭司技能的逐渐退化相关。

近年来，笔者在对东巴唱腔音乐做进一步的分类研究过程中，将东巴唱腔音乐按东巴祭司所唱颂的东巴经典的实际内容（即功能），将其分为祭祀、丧葬、叙事和禳解四大音乐类别进行过一些研究，并且取得了初步的成果。

【祭祀类唱腔音乐】是东巴唱腔的主要部份，它可由反映纳西先民祭祀天地的《祭天古歌》、祭祀祖先的《祭祖》、祭祀山川河流的《祭山神》、《祭龙王》，以及《敬酒歌》等组成。

例 24

《祭 龙 王》

属龙 属龙 快醒 来, 我们 虔诚 把您祭。
祖 辈 留 下 了 规 矩, 不 敢 不 敬 不 请 龙。

(唱授: 和开祥; 记谱、译词: 和云峰)

祭祖这种远古祖先崇拜的遗俗在纳西人中极为盛行。据文献载, 纳西人“元旦斋戒, 祀百神或谒庙焚香。次日后, 村阁族党择洁地为坛, 植松柏栗各一, 陈豕供祭米, 名曰祭祖”^①。这种祭祖活动通常在农历六月初一至十五日任择一天。祭祖时不仅要供奉祖先牌位和祭品, 还需向其敬酒、茶、并唱敬酒歌。

例 25

《敬 酒 歌》

捧起金酒杯呀 (呀都), 双手举过头呀 (呀都),
双膝跪灵前呀 (呀都都), 女儿心悲愁呀 (呀都都)。

(演唱: 和正明; 记谱: 张金云)

上例歌曲是一首广泛流行于纳西族东部方言区的达巴唱腔, 此首唱腔也常在丧葬仪式中演唱。其歌词格律、音乐的节奏型与西部东巴唱腔极为近似, 但从其旋律特征看, 明显具有普米族民

^① 光绪《丽江府志稿》卷一《地理志风俗》。

间舞蹈音乐的色彩。这也是东部纳西族民歌及达巴唱腔普遍具有的一大特色。前文提及达巴无文字经书，唱词的传承一般均靠口授心传的方式，故达巴唱腔有较大的随意性，甚至某些唱腔的旋律依唱诵者（达巴）而定。

在纳西人的民俗与现实生活中，酒常常被视为一种最高礼仪的象征，每逢宴请宾客或红白喜事及所有祭祀活动，都要开怀畅饮。上述唱腔以酒歌的形式，抒发了对祖先的无限敬仰和缅怀之情。

【丧葬类唱腔音乐】东巴经中有关丧葬仪式的经书很多，依其所祭祀的主题，大体可分作正常死亡者与非正常死亡两大类经书，共400余种。从卷帙浩繁的东巴经书中得知，古代纳西人采用火葬的习俗独特而繁杂。按传统习俗，在死者土葬后的一定时间内，需要重新打开棺木火化尸体。纳西人信奉万物有灵和灵魂不灭，认为人的血肉之躯属于人世间，只有等其腐朽后，重新正式埋葬其骨骸，死者的灵魂才能回到祖先居住过的地方，并最终得以进入鬼魂世界。此种观念在一整套丧葬礼仪中表现得淋漓尽致（可详见纳西族丧葬古俗仪式及其唱腔一览表）。

《阿力主》是在落气阶段的穿寿衣仪式中由丧家老小集体随东巴祭师唱诵的结构短小的唱腔，带有浓厚的地方特色，唱词大多为“××”去世了，我们将你送”之类。也有即兴编词的，但通常情况下是不允许的。无论如何，唱腔演唱总保持速度缓慢、情绪压抑的沉重气氛。

例 26

《阿 力 主》



（演唱：杨武；记谱：和平）

《超荐死者》类的唱腔一般在出殡阶段的发灵仪式上唱诵。其旋律主要渊源于纳西族民间的“哭丧调”。由于颤音的夸张运用，使此类唱腔具有一种催人泪下的悲衰之情。从超度类唱腔的唱词看，一般多采用借物拟人的手法点缀纳西人“生死同归”传统观念之主题。如白云、白鹤和鹰在纳西人丧葬歌曲中分别指代死者、游魂和被超荐后的灵魂。此种比喻在丧器乐歌舞组曲《勃拾细哩》及民间流传的“送魂调”等的歌词中随处可见。此外，在纳西族民间的丧葬歌曲之中，也常常用太阳、白云等比喻死者的灵魂。

例 27

《妈 妈 呀》

啊 太阳被云遮, 还能见得到,

啊! 啊妈去世了, 再也见不到了 啊!

(演唱: 和春莲; 记谱、译词: 和云峰)

东巴祭司在丧葬类的东巴唱词中，往往将被超荐者的灵魂送向西北方，东巴经中也详细记载了灵魂依次经过的地名和所需完成的仪式等。笔者认为，这些内容在唱腔中得以存留决非偶然，它是与纳西族的主体部份渊源于古氏羌这一史实相关的。学术界普遍认为，中国原始时代的三皇五帝中的炎、黄、伏、颛和文明进代的夏、商、周秦五朝皆源于羌戎^①。这些历史的痕迹在当今

^① 任乃强《羌族源流探索》，重庆出版社，1984；李绍明等著《羌族史》，四川民族出版社，1984。

纳西族的文化艺术^①、哲学观念^②、祭祀仪式、风俗习惯^③ 等诸方面皆有保留。纳西族丧葬类的东巴唱腔可能也反映了不少此种音乐文化的历史遗存。

【叙事类唱腔音乐】在东巴唱腔中占有很重要的地位，以至于有的学者认为，东巴文化乃依附于此种吟（诵）唱形式而流传至今。东巴叙事唱腔大多是规模宏大而内容庞杂的创世史诗、英雄史诗和民间长诗。如“崇般统”（即《创世纪》）、“东埃术埃”（即《黑白战争》）、“鲁般鲁饶”即《牧人搬迁下山来》）等，每部作品都长达数千行。

据东巴经中的记载和规定，《鲁般鲁饶》经书及唱腔一般只用于祭风仪式中^④。针对死者不同的死亡情况，东巴采用不同的经书和相应的唱腔。东巴经中将正常死亡者按职业分为一般人、胜利者、牧者、能工巧匠、长寿者、东巴、东巴妻子、绝后者、早亡者九种；非正常死亡者分作有意识去死者和无意识去无死者两类^⑤。“鲁般鲁饶”就是在为有意识去死者的超荐（祭风）仪式上唱诵的唱腔。由于此类死亡者大多为殉情而死的青年男女，故此种唱腔几乎约定俗成地专门用于祭祀这类死者的仪式中（详后文）。但是这部“殉情长诗”有时也在其它场合演唱。同时它还是一部非常优美的、且有很高历史与艺术价值的叙事长诗。因此，笔者将此种唱腔归作叙事类唱腔。

① 详见拙作《纳西文化艺术与上古羌人文化的相似性》，《艺舟》1989.1。光绪《丽江府志稿》卷一《地理志风俗》。

② 详见李国文《东巴文化与纳西哲学》，云南人民出版社1991.3。

③ 即指顺推时父子联名制、火葬、祭天文化、木牌画等。

④ 即“核拉勒扣”（纳西语），一种专为不正常死亡者而举行的道场仪式，分作“大祭风”、“小祭风”两种。属于东巴教八大道场之一。

⑤ 参见和发源《东巴古籍的类别及其主题》，载《东巴文化论》第600—622页，云南人民出版社，199.3。

例 28

《鲁般鲁饶》



(演唱: 和即贵; 记谱、译词: 和云峰)

续词: (阿拉木受尼), 纳西“阿普仔”(即祖先)教导儿女说: 牧场就是家, 千万不要离开家……儿女们则说: 尊敬的父母, 我们要离家, 我们将要去殉情……。《鲁般鲁饶》这种唱腔的旋律虽各教派间存在很大的差异, 可唱词则大同小异。

例 29

《崇 般 统》



(演唱: 和玉才; 记谱、译词: 和云峰)

此外, 叙事类唱腔“马的来历”叙述了产生马的全过程。不论其唱腔、唱词均带有浓烈的游牧文化特色, 展示了错综复杂的历史背景; “燃神灯”叙述了神灯的由来……。

【攘解类唱腔音乐】主要用于以下几种仪式: 消除病灾; 解除所有可能作祟于人畜的病魔; 抗御一切影响农作物生长的灾难。在上述仪式举行前, 首先必须举行敦请东巴教教主丁巴什罗及其护法神优麻的仪式。

丁巴什罗相传为纳西东巴教创始人。从东巴唱腔《丁巴什罗

的身世》中得知，丁巴什罗是从其母亲左腋下出生凡世的。长大后他曾在十八层天界修得法力，尔后回到今中甸县三坝白地·灵洞顿悟后创教的。禳解类仪式举行前敦请丁什罗的主要目的是借助其法力震慑妖魔、驱赶鬼怪。

《优麻调》中的优麻相传是东巴教神祇中的护法大神，民间盛传其法力无边，每当人得蛊致病时，东巴都要请其前来擒拿或驱逐病魔，因为东巴祭司是无法解除蛊惑的。

例 30

《优 麻 调》



（演唱：和玉才；记谱：杨曾烈）

歌词：在黑白交界的东方，得饶吉布鬼王建起九个属“木”的堡垒。在流水下淌的南方，释支吉布鬼王建起九个属“火”的堡垒。在太阳落山的西方，斯普吉布鬼王建起九个属“铁”的堡垒。在若罗山顶水源的北方，诺孜吉布鬼王建起九个属“水”的堡垒。在天和地的中间，米麻森登鬼王建起九个属“土”的堡垒。

优麻调是此类唱腔中最具代表性的，其中充满了汉族阴阳五行的思想观念，也保存了纳西文化中较为原始、特殊的地方文化色彩。例如：“责伟瓦徐”（纳西人对本民族五行说的总称）的排列顺序为：“木、火、铁、水、土”。据文献记载，此种五行最早源于“金色大蛙”化尸后的巴格图（五行图）。从音乐形态看，此类唱腔属于典型的吟诵类唱腔，并带有念白。东巴吟诵此类唱腔的时间，往往配有舞蹈，舞蹈充满稚拙的原始巫舞之遗风。

《什罗朝神调》主要叙述了丁巴什罗向各方神仙求取赐物的

经过。目的是向妖魔鬼怪显示其所具有的法力来源于诸神，以此威慑病魔。

例 31

《什罗朝神舞》



(演唱：和玉才；记谱：杨曾烈)

此类唱腔的旋律与“优麻调”极为近似，其演唱风格、音乐节奏型等都具有纳西族民间音乐的传统形态及特征，只是在东巴唱腔中，它们被赋予了更加神秘的色彩而已。但前文所例唱词内容却更多的反映了东巴教集多种宗教因素于一体的现象，尤其是仪式音乐，如离开了东巴教的道场仪式等东巴法事活动是很难独立存在的。

从目前对东巴音乐的初步研究结果看，纳西族的宗教音乐，甚至民歌和民间故事等的创作，一般均以其所居住的地理环境、风土民俗为创作背景。例如东巴教中的“核拉勒扣”（大祭风）仪式、“美啐”（祭天）仪式，以及“阔授”（婚嫁）仪式等，均与纳西人传统的、独特的地域文化相联系。在东巴教的八大道场仪式音乐中，以举办较为频繁的“核拉勒扣”仪式和“美啐”仪式最为典型，在这些仪式中所运用的音乐也是东巴音乐中较为典型的唱腔，尤其是在前种仪式中充当核心唱腔的“鲁般鲁饶”，可谓是东巴仪式所用唱腔音乐的典范之作。

2. 东巴教各流派的唱腔风格

从某种意义上看，东巴唱腔无特定明显的规律可寻，一般而言，有多少经书就可能有多少相应的唱腔。但就总的分析结果

看,东巴唱腔的风格受东巴祭司各人所生存的地域、对某种习惯腔体的喜好、对不同经书唱腔旋律掌握的多少,以及其对纳西族传统民间音乐的谙熟程度等因素影响或决定。在这些因素中,地域是最为重要的,因为东巴祭司所处地域的不同方言,最终往往成了我们区分东巴唱腔风格的唯一标准,这与东巴教派的流布情况也大致吻合。因此笔者将东巴唱腔音乐做如下进一步的划分。

1) 宝山教派唱腔

宝山教派唱腔主要流传于丽江市宝山、奉可、鸣音、大东、大具等一带。此派东巴是东巴教诸支系(派)中为数较多、势力较强、影响较大的一个派别。其旋律古朴优美、节奏鲜明、歌唱性强。

例 32

《今夜最吉祥》

(吉日经)

丽江大东



(阿拉格) 远古时候, 满天星星不发光,
远古时 大地上, 遍地野草一发青,



如今星星闪银光。
如今草绿处处春。

(演唱: 赵兴文; 记谱、译词: 和云峰)

《吉日经》唱诵的内容来源于东巴经中的《创世经》,经书中描绘了纳西先民由混沌初开向原始文明过渡的全过程,还叙述了藏、白、纳西三个民族原由同母所生等内容。由于宝山地区的纳西族与当地藏、彝、普米等民族的长期杂居(尤其与藏族交往密切),因而生活习俗和民间乐舞中均呈现出“多元一体”的地域文化特点。《吉日经》就带有藏族喇嘛教唱诵的《金刚经》的旋律特征,但从其五、七字为一基本句的词律结构看,它又属于纳

西族东巴文学的典型格律。

2) 白地教派唱腔

白地派唱腔主要流传于中甸县三坝一带。白地是东巴教的圣地，在东巴们看来，“没有到过白地就成不了大东巴”。而在东巴教徒心目中，白地则有着某种既神圣而又神秘的感觉。由于藏族是三坝一带的主体民族，因此白地教派的东巴唱腔大都带有浓郁的藏族民歌和喇嘛诵经调的旋律特色，甚至有不少唱腔直接用藏语唱诵东巴经典。

例 33

《燃 神 灯》

wo bami zhgou bugu (la) meshoula,
mei wa jiu chuo gu kou ji mei ber, meipei gou
no (lei) cimei yumci pegou noleiner ji ya ko, bano leiner
pegouno lei ner. (后略)

(演唱：和玉才；记谱、译词：杨曾烈)

3) 白沙教派唱腔

主要流传于丽江县白沙、长水、文笔、五台、贵峰及大研镇一带。此派东巴的技艺较全面，他们不论对经书、歌舞，还是绘画等的谙熟程度均普遍高于其它地区。另外，此派东巴唱腔具有浓厚的纳西族传统民歌的韵味，不论演唱风格还是旋律、调式等

的采用,都带有民间山歌,特别是有纳西小调熏染的痕迹。白沙派东巴的唱腔句法结构一般多随经文的内容而灵活变动。

例 34

《唱 神 灯》



(演唱:木丽春;记谱:绿豆)

上述唱腔叙述的是纳西人远古迁徙和男女青年的殉情故事。此部作品是东巴经中的三大悲剧之一。

4) 太鲁教派唱腔

流传于丽江县太安、鲁甸、塔城、巨甸、金庄一带(简称太鲁派)。该派流布地域较广,因而其唱腔风格各地略有差异。太鲁派东巴一般擅长演唱冗长的叙事长诗和东巴经中所载的有关典故。此派唱腔的旋律多采用羽调式并常常有意突出和强调主和弦的三个音,具有较强的调式感。

例 35

《请 什 罗》



(演唱:和玉才;记谱、译词:杨曾烈)

5) 永宁教派唱腔

主要流传于宁蒗县永宁地区和泸沽湖一带,此派祭司通常自称为达巴。达巴无文字经书,但有大量的口诵经,民间亦称作达巴唱腔。达巴唱腔的词律与东巴唱腔大同小异,旋律进行多比较平稳,更接近口语。其唱腔一般由四句为一节,但带有较大的随意性。

例 36

《祭 山 神》



(演唱:曹匹初;记谱:寇帮平)

3. 舞蹈音乐

东巴舞蹈音乐是应用于东巴教各种法事和道场仪式中的音乐,它通常以东巴象形文字书写的《东巴舞谱》作为媒介和基础。东巴祭司常用的 50 余个(种)舞蹈按功能划分为神舞(如丁巴什罗、享英格空、享迪俄盘等)、禽兽舞(如金色大蛙、白海螺大鹏神鸟、绿松石青龙等)、法器舞(如金刚杵法器、降神杵法器)三大类型。可以说,在迄今世界上已发现的 100 余种舞谱中,东巴舞谱独具特色,例如其中的“郎久战神舞”,舞谱记作“向前进三步,原地转三圈,向后退三步,原地转三圈,向左跨三步,原地转三圈,向右跨三步,原地转三圈。”此外,东巴舞蹈动作原始、质朴,并且一般允许东巴祭司在东巴舞谱的大体限定下进行较为自由的发挥,因此与之相适应的舞蹈音乐也必然会发生一些变化,这就在无形中扩大了此种音乐的衍生空间。但在具体的法事仪式和道场仪式中,东巴祭司却会将上述限定表

现得舒展大方、柔韧有余,因此东巴舞蹈多因东巴祭司的不同而风格各异、独具个性,其音乐也变化多端、各具风采。时至今日,是否谙熟东巴教中所传承的各类舞蹈音乐,仍然被东巴祭司们看作是反映其音乐修养的镜子。综观东巴舞蹈音乐的表现形式,大致可归并为神鬼舞、图腾舞、战争舞、器物舞、面具舞、仪式舞等类音乐^①。

四、对东巴音乐的进一步弘扬

20世纪90年代以来,随着纳西族地区改革开放的不断深入和旅游业的不断发展,东巴音乐及其所具有的价值和魅力进一步得到了人们的认识,受到越来越多的旅游、观光者的喜爱,因此90年代以来纳西族地区出现了许多民间自发的,以表演和弘扬东巴艺术,尤其是东巴音乐、舞蹈的团体,其中表现较为突出的是兰伟创立并领导的纳西东巴宫。

【兰伟】(1934—)纳西族,丽江市大研镇人,东巴宫的创建、领导者,现为中国美协云南分会会员、中国书协云南分会会员、中国摄协农协云南分会会员。兰伟1940年起就读于丽江市文伯小学、云南省丽江中学,1949年至70年参加中国人民解放军,并从事文化宣传工作。1977年起任丽江地区群众艺术馆支部书记、馆长,为丽江地区群众艺术的重新恢复起到了积极作用。他大力扶持丽江洞经古乐的恢复重演,并组织老艺人李志伯、许玉文、黎佐庭、和毅庵,以及丽江音乐世家传人周乾、牛维炯等重新恢复大研古乐会的活动,并曾扶持金山、白华等古乐会的组建工作。作为当时恢复群众艺术工作需要,兰伟曾为白华古乐会乐器的添置、大研古乐会洞经的谈演,以及丽江地区业余文工团的组建等做了大量工作,为丽江洞经古乐的重新复苏及演奏造就了宽松的舆论氛围,也为日后丽江洞经古乐的进一步挖

^① 详见杨德鑫、和发源、和云彩著《纳西族古代舞蹈和舞谱》,文化艺术出版社,1990.4.

掘、整理与弘扬奠定了良好的群众基础。1981年，兰伟还领导了丽江纳西族自治县“五大集成”工作，并且多次深入东巴文化富集区调查东巴艺术、采录东巴唱腔，为东巴艺术的进一步挖掘与宣传做出了贡献。

【丽江东巴宫】创建于1998年1月18号，其宗旨为“集中展示、宣传、弘扬纳西族传统的东巴文化艺术”，“发现、培养东巴艺术人才，继承、挖掘东巴文化艺术精髓”。东巴宫集东巴乐舞、绘画、古籍、仪式等项目的展示于一体，将纳西族传统的民间歌舞、民歌、民俗及丽江洞经古乐、《勃拾细哩》等的展演融于一炉，取得了良好的社会声誉和经济效益。自建宫以来，除每晚定时为中外游客展演外，同时还接待各界学者、专家，以及文化人的来访。目前该宫的主要人员有创建人兰伟，艺术指导和世伟、杨洪，展演人员李承浩（72岁）（主操云锣、二胡）、曾文龙（66岁）（主操胡琴）、和有福（60岁）（主操胡琴、横笛）、和春昌（60岁）（主操大胡、打击乐）、王耀军（56岁）（主操横笛、芦管）等。

第八节 对民间音乐的整理与研究

对纳西族民间音乐的介绍与研究，比之民族学、民俗学、语言学、宗教学、神话学和文字学等学科领域而言可谓起步较晚，从现有的材料分析，直至20世纪60年代前后才得以较为全面地展开，从现有的介绍性文章及研究成果看，主要集中在以下几个方面：

一、对民间歌曲的整理与研究

时至今日，纳西族地区仍然流传着丰富多彩的民间歌曲。纳西族的民歌具有着悠远的历史和传统，可以说远在纳西先民游猎时期，与之相关的、一些简单的民歌形式即已产生。随着纳西族先民的迁徙，以及民族间不断的融合与繁衍，纳西族的民歌产生了一些显著的变化。进入农耕时期以后，民歌的种类与题材可以

说逐渐丰富。唐宋以后，随着纳西族民族宗教东巴教的产生与发展，许多民歌以东巴象形文字为载体，被收入东巴经典中，从而形成了特有的东巴文学形式。反之，由东巴教所保留的许多带有原始痕迹的民歌，又对纳西族的民间歌曲的题材、内容与形式产生了影响，这种互动式的、双向的吸收、借鉴、保存与影响，形成了纳西族民间独特的宗教歌曲与民间歌曲相互混融的存在形式。按纳西人约定俗成的规矩，民歌大致可被归为以下几种类型：

1. 山歌类民歌

纳西人普遍称山歌为“古凄”，它同时也代表着一种纳西族民间传统的唱法。古凄，纳西语含有“悲诉、吟唱”等意思，但由于古凄经常于山间田野中演唱，因而这部分歌曲具有山歌的类别特征。古凄类山歌多属五声音阶，有时虽间或有偏音出现，可只属装饰性、色彩性的。其旋律常带有一定忧伤色彩，使人听来既哀怨凄苦又含蓄泣诉。在20世纪50年代前，它常被纳西人民用来表达苦怨之情。例如《拉伯穷家女》中就唱到：“拉伯穷家女，一天不做活，三天不得吃；拉伯苦妹子，麻布搭肩上……”。当然，现在看来，“古凄”不只限于“悲痛吟唱”，解放后纳西歌手同样用它来歌唱美好、幸福的生活，甚至在宣传党的方针和发动群众方面也起到过良好的作用，如《金色丽江坝》中唱到：“舍不得啊，舍不得，不跳不唱舍不得；生活好啊，丽江坝，纳西人民生活好。”在纳西族民间，每当好歌手演唱“古凄”调时，能惊动四邻，他们不知疲劳的演唱有时甚至通宵达旦。迄今为止，在纳西族居住地，特别在丽江县所到之处都能听到“古凄”调。“古凄”节奏悠长、舒展，速度徐缓自由，旋律的开头往往在高音上（或由中低音跳至高音）作任意延长后，往下进行发展。歌词多为即兴创作，现编先唱，有时也引用叙事长诗，既有独唱，也有对唱，形式丰富，唱腔独特。下例山歌则是用纳西族传统的“冷仔箏策”（竖笛）演奏的，使其听来别另有一番风味。

例 37

《谷 凄 调》

(竖笛独奏)

自由、深情地

丽 江

(下略)

(记谱: 寇邦平)

2. 爱情类民歌

这类民歌是纳西族地区流行最为广泛的歌曲体裁之一,其曲调较为轻松愉快,最常用于男女间的恋爱、媒妁以及婚嫁等场合。就今天的调查情况显示,纳西族的情歌依本民族方言的不同而分为以下几类。

【西部方言区的情歌】情歌在西部纳西人中称为“时授”,它在民间似乎已约定俗成成为男女间恋爱之时相互唱和的专用曲调。此类歌曲的旋律因地理位置的不同而微有差异,歌词多为即兴编唱,但比喻生动,例如纳西族民间歌手和锡典演唱的时授就非常别致:

例 38

《时 授》

(男女对唱)

演唱：和民达、和金花 记谱：和云峰

歌词大意：

(女) 有情小哥喂，请到那里串？

(男) 有情小哥我，是从天上来；金蝶会牡丹，有心有意会妹来。

(女) 说是说有心，是说凤凰心，还是白鹭心？

(男) 小哥说有心，不是凤凰心，不是白鹭心，是爱妹的心”。

“时授”不仅有二人对唱，也有男女各为一群对唱的表现形式，其演唱方式多为轻声吟唱，因而近似口语。

【东部方言区的情歌】在东部纳西族摩梭人中，此类歌曲则常常表现在其结交“阿夏”时所唱的歌曲中。每年的农历三月十五日，是东部纳西族（摩梭人）的海包会，这一天，永宁的纳西族青年会在东方呈现鱼肚白时相互邀约到泸沽湖畔，等待自己事先已预约的“阿夏”，一同驾船驶向泸沽湖中间的海岛。这时他们通常要相互对歌，例如以下这首《结交阿夏的歌》：

(男) 爱人的心很不容易明了，
黑海的底很不容易窥测。

(女) 假如了解我们女人的心意，
何难窥测泸沽湖底浅与深。

此时，男的往往会以逗趣的口吻唱到：我们明了女人的心，
它不过是一团肉，
我们已测泸沽湖的底，
它不过是一堆泥。

再如另外一首情歌《阿夏内心不易见》中则唱道：

男：大海深浅不易测。
阿夏内心不易见，
女：假如了解阿夏心，
何难测到湖深浅。

【江边方言区的情歌】纳西族民间称为“江边小调”或“江边小曲”，俗称“江边调”，是一种以汉族民间小调的文法结构形式（七字句）为基础，以纳西族的旋法结构形式为辅助的混合曲调。顾名思义，江边调主要流行在金沙江边沿岸的石鼓、桥头、巨甸、塔城、维西等地，这种曲调一般是建立在“起呈转合”四句体、“上下句”的基础之上，演唱形式通常为独唱和对唱两种，以对唱为主。例如以下几首：

《送郎送到大桥头》

送郎送到大桥头，手把栏杆望水流。
哥是长江水流去，恐怕水流不回头。

《一直来到这点歇》

(男) 一马难驮双鞍子，一步难跨两条沟，
风吹马尾千条线，妹走哪条哥不知？
(女) 花戴两朵不好看，路走两条不好停，
一出大门一条路，一直来到这点歇！

《生要连来死要连》

生要连来死要连，生死要连一百年。
豌豆开花枝连枝，镰刀割了还要连。
生要连来死要连，脚杆打断还要连。
脚杆打断筋还在，撑着棍子还要连。

3. 婚嫁类民歌

纳西族的婚俗歌曲可依东西部方言的不同而各具特色。

【西部方言区的婚嫁歌】大致可分为亲友邻居为祝愿婚礼圆满成功《祝婚歌》、表现新娘将要离别父母之时的《姑娘哭》、母亲劝慰女儿遵守婆家家规族法的《劝姑娘》、接送新娘过程中的《开门歌》、新娘家人为新娘送行的《送亲歌》等几类。总的来看，西部纳西族的婚俗歌大多反映的是婚姻仪式及其前后的民风、民俗，例如婚期的选择，婚事的排场等，可以说这些歌曲都表现了封建包办婚姻制度在西部纳西人中的盛行。

【东部方言区的婚嫁歌】东部纳西（摩梭人）迄今仍传承并盛行着与阿夏婚制相适应的一系列的婚俗歌曲。“阿夏”婚制，是一种带有强烈母系氏族婚姻特点的、盛行于摩梭人之中的婚姻制度，它建立于“男不娶，女不嫁”、男女各居母家的基础上，因而此类婚俗歌曲也与其婚姻形态相适应，例如歌曲中没有关于“爱情、相好”之类的词，而只有“阿夏（情妇）”、“阿注（男朋友）”等歌词。总体而言，东部纳西人的婚俗歌曲可归为《阿夏初恋》、《走访阿夏》、《心中的阿夏》、《无缘的阿夏情意散》等几类，具有着鲜明的个性特征。此处每类歌曲仅选一二，以示说明。

《初恋阿夏》类的歌曲中最为著名的有《我愿在刀口上给你铺路》一首，此歌以男女对唱的形式，抒发了初恋阿夏的真挚感受：

（男）我是会闻足迹的猎狗，
 马鹿跑到哪里我就能追到哪里。
（女）看到一个标致的男子，
 我就想去交交心。

(男) 如果你是一湖透明的水，
我愿变成一尾小鱼摸摸你的心。

(女) 只要我们真情意厚，
年纪大了又有什么关系。

(合) 人在背后说人不会把人说死
光脚板塌地不会把地塌陷。

《走返阿夏》类的歌曲在东部纳西人流传较多，现仅选如下两首：

《终有一天好日子》

山顶老鹰莫说蠢，
慢慢飞到目的地。
你我虽非一伙人，
终有一天好日子。

《可惜花好无人见》

山顶杜鹃最美丽，
可惜花好无人见。
最美那朵杜鹃花，
开在松树梨树前。

《赞美阿夏》类的歌曲是男人献给自己阿夏的赞美歌曲，例如《没有节子的是我阿夏》：

竹林里的竹子都有节，
没有节子的就是我的阿夏。
我的阿夏跟别的姑娘不一样，
我要喝水她会送来牛奶。
三尺长的木桶背在身，
我的阿夏的木桶里滴水不会漏。
穿着长长的百褶裙走路上，
我阿夏的裙脚不会沾一点儿土。

与此同时，这些女子们也同样会向心爱的男子献上自己赞美的歌：“我的阿住跟别的男子不一样，一天三遍想着的是我。我生到世上见过三千男人，没有一个象我阿住那样能夺走我的心……”。

阿夏婚姻是极不稳定的，因而这从民歌中也能得到某种反映，例如有一首歌曲中唱道：“一夜想着三件事，除非枕头谁知了。一天曾上三回山，除非松树谁看见^①”。再如以下两首：

《约定的口哨声始终没有响》

火塘的火已灭了三次，
还是见不到他的身影，
喷香的油茶泼进了火，
还是听不到阿注的脚步声，
月亮月已经落下去了，
约定的口哨声始终没有响

《到了这山看着那山好》

我的阿夏不讲情谊，
昨晚她又给人开了门。
阿注啊莫学那只鸳鸯，
到了这山看着那山好。

演唱：独玛拉丛、泽儿独支都玛咪，

收集翻译：拉木·嘎吐萨，流传地区：永宁区拉^②

4. 劳动类民歌

在纳西族民歌中，劳动类的民歌是分布较广、使用频繁的一种歌曲体裁。有关此类民歌，较早见载于纳西族民族文献《东巴经》或纳西族文人文学的文献之中，例如14世纪纳西族的著名土司木公，就曾留下“正值农忙时，苗畴响白歌”等描写当时纳西人边劳动边唱歌的情景的诗句。流传至今的纳西族的劳动歌曲涉及打猎、收割、插秧、打场、采药、建筑、推磨、耕地、舂碓

^① 周汝成（1936年）《永宁见闻录》载《纳西族社会历史调查》第199-121页，云南民族出版社，1986.1。

^② 有关摩梭人婚丧习俗方面的材料主要参考、转引自陈烈主编《云南摩梭民间文学论集》第133-135页，中国民间文艺出版社，1990年版。

等各方面，其中较为著名的歌曲有《撵来的花鹿》、《插秧歌》、《盼丰收》、《舂碓歌》、《劝牛调》等。总的看来，这部分民歌的音域较窄，音调朴实无华，寓意形象生动，节奏鲜明，律动感强，功能明显。

5. 丧葬类民歌

纳西族的丧葬歌曲可以说是在纳西族中数量最多、内容最广、寓意深刻、使用最为频繁的歌曲。就总体而言，纳西族的丧葬类民歌可分为如下两类。

【西部方言区的丧葬歌曲】从其使用的功能看，大致可依死者的去世的原因而分为“正常死亡类”歌曲和“非正常死亡类”歌曲两大类。通常前一类用于寿终正寝者的丧葬仪式上，最为著名的有《窝热热》、《幕布》、《幕仔》、《阿黎主》等。后一类用于意外死亡者的丧葬仪式上，著名的有《核拉勒扣》、《十二九克坡》、《鲁般鲁饶》、《雾露游翠阁》等。

例 39

《阿 嫫 喂》



啊 太阳被云遮, 还能见得到,
啊! 啊妈去世了, 再也见不到了 啊!

(演唱: 和春莲; 记谱、译词: 和云峰)

【东部方言区的丧葬歌曲】此方面的收集工作起步较晚，但是成绩却是很大的。摩梭人的丧葬习俗较为独特，在整个丧葬仪式中，需要唱颂大量的丧葬歌曲，例如《唱梦》、《指路经》、《安魂词》、《奠酒》、《哭灵》、《洗马调》、《寄酒》、《诀别歌》、《祈祷词》、《献财祭灵》、《装棺祭歌》、《探路撵鬼舞》等。这些丧葬歌曲可以说是其丧葬仪式最为重要的组成部分。其中《唱梦》中唱

道：“昨晚做了梦，前晚做了梦。梦见天上的神，梦见地上的人。梦见九代前的阿普，梦见七代前的阿衣，大白天梦见黑夜，梦见黑夜里天边地角亮，黑夜里梦见太阳出；流着的江河不会断，梦见江流断流了；架着的桥梁不会断，梦见桥梁断开了；平坦的道路不会断，梦见道路断裂了；天鹅飞在云彩间，梦见天鹅落地了；青山立在天边边，梦见青山倒掉了……”。其余丧葬歌曲的大致内容如下：

《指路经》是东部纳西人中最为流行的三大《指路经》之一，它是达巴祭司在第三天丧葬活动中所需唱诵的最为重要的祭祀歌曲之一。通常在出殡前达巴还需最后念一次《指路经》，意即将死者按照迁徙之路线最终送回“祖先居住的地方”。

《安魂词》通常是在安放尸体（即埋进“地笼”）时由达巴祭司和丧者家人相互对唱的歌曲，以寓意活人对死者的内疚与惋惜之情，同时也唱诵出生老病死属自然规律，并进一步安慰死者，以祈求其听从命运的安排，不要作祟人畜。

《奠酒》是在丧葬仪式第一天的晚上将尸体整理并安放好后，由达巴代死者向亲人唱诵的歌曲。通常尸体安放好以后，死者的亲属、家人、乡邻亲友都会前来向其遗体告别。《奠酒》就是达巴在此时唱诵的悼歌，以此寓意对死者的敬仰与怀念之情。

《点酥油灯》歌，是死者儿女在棺材前表示孝心时唱诵的歌曲。棺材前的酥油灯可以由自己的亲生儿女点燃，也可以由同氏族的任何家人点燃。点燃酥油灯后，点灯人需要以夸张的口吻唱叙这盏酥油灯的来之不易，以表生者对死者的追念之情。

《洗马调》顾名思义，就是丧葬程序中由达巴祭司在洗马仪式时唱诵的歌曲。摩梭人认为，他们的祖先是骑着马由北南下的，因而死后的子孙也应骑着马由南归北。

《寄酒》是火化前最后一个晚上由达巴唱诵的祭祀歌曲。其唱诵的主要内容不外是村里人托死者给自己祖先或亲人捎带的礼物，以表示生者对死者的追忆和缅怀之情。

《诀别歌》是火化前最后一个晚上由达巴吟诵的丧葬经典。

摩梭人认为，死者即将升天归祖之前的最后一夜，是与生者相处的最后一夜，因而死者的灵魂定会呈现出徘徊不定、惶恐不安的迹象，为使其灵魂安息不乱、顺利归天，需唱这首《诀别歌》。

《献财祭灵》是摩梭人在举行葬礼时的哭灵挽歌，一般都由女性承担哭祭的任务。它通常是在整个丧葬仪式的第一顿饭前由逝者家族的女性唱述，歌曲旨在叙述死者劳苦的一生，形容其挣下的财产如何富有，以激励儿孙对其的感恩之情和报答之意。

《装棺祭歌》是将死者从地坑（亦即“地笼”）中取出并行将入棺时，由达巴唱诵的歌曲，其中大部分歌词为：“这是你的新房，这是你早就想住的地方，现在把它送给你。在你没有住进去以前，是果俊米（陶土孔雀）替你守着，刺枝（棺材里放的树枝）守着新房子，鬼魂进不去，你就放心地住进去吧！……”等内容。这个仪式通常要到火化前的一天晚上才能够进行，在整个装棺仪式中，一般除了亲人允许再次向死者奠酒或哭祭以外，整个仪式过程是不允许有其它声响的。

《探路撵鬼舞》是火化前由达巴唱诵的歌调。达巴们认为，人死归天的路上充满着许多的障碍，为了使死者能够顺利地进入到天国，首先应为其扫清路上的障碍，这首歌便是这种心理的直接体现。

摩梭人的丧葬仪式与丧葬歌曲间的关系极为密切，大体如下：

程 序	仪式主要内容	相应歌曲
报 丧	鸣枪报丧(以示告诉本“斯日”成员)	
	商议葬礼(包括酒席、茶席、礼节等等)	
洗 尸	背水(选定水源、逆流打水、抛瓢野外)洗尸	
	(通常男用九瓢、女用七瓢)	
	“使送”(意即死者之气,为其装衔口物、换寿衣)	
	念《指路经》(历数死者各代祖先之名录)	
	《唱梦》“库鲁波”(意即开路猪,杀后将分给所有的氏族成员)	《唱梦》

续表

摩梭人丧葬礼仪及其相应歌曲一览表		
程 序	仪 式 主 要 内 容	相 应 歌 曲
捆 尸	男女有别(通常女子右手压左手,右脚在后,左脚在前;男子则相反)	
	“让得”(意即葬仪主管)安排火葬柴火根数	
寄 葬	挖寄葬坑,放祭供桌和各种祭品	
	请人守尸(需点酥油灯,每日均需更换所供祭品)	
	打制棺椁(四方立柜形,并绘制日月花鸟等图案)	
	讨价买棺(以示说明死者棺木来之不易)	
	放置神物(一只叫“占松米”的泥塑神鸟)以示替死者守屋	
	举行祭祀仪式	
悼念活动	安慰死者(唱颂《安魂词》)	
	子女唱颂《敬酒歌》和《点酥油灯歌》	
布 足	意即集中奔丧(丧家需杀猪宰羊,做好迎客准备)	
	奏乐、鸣枪,亲戚祭献丧礼(牛、羊、酒、茶等)	
	“斯克阿乌”(意即舅父披毯奔丧——限女性死者)	《添一根柴的舅父》
	“散麻布”(向亲戚分送麻布一块——限父母死者)	《散麻布歌》
	“九卡”(意即帮姐妹忙)	
	迎接喇嘛(需鸣枪、吹唢呐,喇嘛念《超度经》)	唱跳《达久利》
	“寄酒”(意即请死者将礼物带给历代祖先)	《寄酒歌》
板 足	意即葬礼第三天(念《送财歌》)	
	祭祀牛、羊、猪(以此款待与死者同一氏族的亲人)	
	洗马仪式(马通常为白色或红色)	《洗马歌》
	跳舍摆舞(一种类似于萨满巫舞的驱鬼舞)	
	买地基(以示为死者买到了阴间的宅基地)	
	“高注”(意即坐席),同时需要鸣枪、吹唢呐、海螺	跳《锅庄舞》
	挖土穴抬尸(挖出寄葬的尸体并入棺椁)	《日注国》
	念《指路经》(通常由喇嘛担任)	

续表

摩梭人丧葬礼仪及其相应歌曲一览表		
程 序	仪式主要内容	相应歌曲
出 殡	杀鸡祭饿鬼(以示驱赶火葬场边的鬼魂)	
	送随葬品(包括帽子、长刀、烟锅、茶罐等)	
	送陪葬鸡(女死者陪葬公鸡,男死者陪葬母鸡,以代表阿注和阿夏)	
	点火仪式(喇嘛选定良辰)	
	分送祭礼(由总管回敬送礼物家人)	
拾骨灰到墓地	放置骨灰(方位为老上、少下、女左、男右)	
	弃魂偷逃(以防止灵魂跟随活人回到人间)	

注:本表主要参照并依据拉木·嘎上萨《摩梭人的丧葬习俗简介》(原载于陈烈主编《云南摩梭人民间文学论集》第474-484页,中国民间文艺出版社,1990年版)制表而成。

总体而言,纳西族的丧葬歌曲曲调低沉、速度徐缓、节奏模糊、情绪压抑,给人以哀伤、沉重的感觉。

6. “小调”类民歌

小调也是纳西族民歌中使用最为频繁的一种民歌体裁。纳西族的小调多采用五声音阶羽调式,其音域狭窄、结构简短,旋律优美、流畅,风格繁多,节奏稳定,较多采用2/4、3/4、4/4等的节拍,歌词多采用五字句的形式,适合于表现各种不同的内容,但多表现诵歌、时序、祝愿、祈祷、劳动等内容,例如《劳伟歌》、《形独热》。其中还有一部分小调则专属于特定人群演唱,例如有小伙演唱的《哦仔》、姑娘演唱的《纳西小调》、妇女演唱的《阿丽丽》、儿童演唱的《阿老采叶子》、老人演唱的《耆老歌》等。

7. 儿歌类民歌

纳西族的儿歌近似口语,旋律简单,大多由La Do Mi三音列构成,所唱内容大多是日常生活知识,用词生动,反映出儿童特有的稚趣。迄今流传在纳西族地区比较著名的儿歌有《盼天晴》、《月亮歌》、《唱云雀》、《牧童歌》、《放风歌》等。

二、对舞蹈音乐的整理与研究

此时期，纳西族地区开始了大规模的民间传统舞蹈的调查、收集与整理活动，其中较有影响的是 1983 年至 1985 的民间舞蹈集成工作，在这近两年的时间里，集成小组成员共深入到了 13 个纳西族聚居县区百余个乡村，收集、整理民间舞蹈 14 种共计 150 多套，其中较为著名的舞蹈及其音乐有如下几类：

【阿丽丽】是流行于纳西族民间的一种歌舞音乐，亦可单独演唱。此种曲调最早源于中甸县三坝的纳西族歌舞《呀里里》，1949 年传入丽江后得到了迅速的普及与传播，并往往被赋予了政治性内容的歌词，如歌唱幸福、解放，宣传党的各项政策等。阿丽丽在纳西族地区最为流行的曲调详见例。阿丽丽属纳西族传统的圆圈歌舞，此种舞蹈往往按顺时针方向无限地循环，较多用于纳西族地区的喜庆、婚嫁活动中。

【弦子】弦子既是一种乐器的名称，同时又是一种集歌、舞、乐为一体的舞蹈形式，仅流行于金沙江沿岸的塔城、巨甸一带的纳西族中。“弦子”在纳西族地区又名藏胡，通常高约 70 厘米，共鸣体大多用竹筒、木筒或铁皮制作，并在表面蒙制羊皮，琴弓大多采用有弹性的金竹制作而成。据塔城乡弦子艺人和福礼介绍，弦子舞传入纳西族地区的历史较短，最早是从藏族地区传入的。目前在纳西族地区流行的弦子舞有 14 种不同的跳法^①，最常用的跳法为男领舞者将弦子筒置于腰际边拉边跳，其余的舞者或围成圆圈或排成横排，面向领舞者或聚拢或散开，与此同时用双臂甩动长袖做出各种优美的舞姿。弦子舞的旋律多为一种曲调的无限反复，这种曲调或是高亢明亮、节奏明快的，或是温柔细腻、徐缓优美的。

^① 详见《云南民族民间舞蹈集成——丽江市资料卷》第 173 页。

例 40 《金色的太阳》



【锅庄】是从藏族地区传入的一种民间歌舞形式，其主要流传于泸沽湖畔的纳西族（摩梭人）和金沙江沿岸的塔城、巨甸一带的纳西族中，纳西语将其称作“耍待蹉”。锅庄通常为一人领唱的载歌载舞的形式，舞蹈时男女各成弧形围着火堆相对而立，或相互牵手或相互搂肩。锅庄的旋律多为一个乐句的不断反复，歌词既有传统的古歌大调，也有较多的即兴创作，其演唱方式一般为男问女答、一问一答的形式。纳西族地区流传的锅庄调相传有 72 首，与之相适应的跳法也有 72 种。据民间锅庄艺人说，在 72 种锅庄调中，锅庄舞的演唱程序通常都应从“阿勒火拉”（开场调）开始。以下谱例为 72 调之一。

例 41 《日牙模阿罗给托摩诺》



【窝孟达】为纳西语，汉意可有多种解释，例如“鹰飞不起来”、“可怜的鹰”（意译“实在不如意”）。窝孟达主要流行在丽江县、维西县等纳西族聚居的地区，其唱法与功能大致相同。在纳西族民间有关此种舞蹈起源的传说很多，如鹰的传说：在远古纳西先民还过着狩猎生活的时候，人们学会了训练猎鹰，他们将鹰捕到后用针将其双眼缝合，然后每天与它接触，让他熟悉人类的声音、气味，以便不再惧怕人类，最后待一定的时期后再将缝线剪开，这时的鹰就不再会离开主人了。窝孟达就是一种怜悯猎鹰双眼被缝住的歌曲，因而其歌词必须带有关于鹰的词汇，例如“可怜喂，可怜！可怜的鹰，丝线缝住了它的双眼，让它生活在

黑暗的世界里”，“麋皮缠住了鹰的爪子，使它寸步难行”，“黄鹰喂肉食，双眼看不见，虽然吃得好，也不见光明”等等。另一则传说此种歌舞最早起源于木氏统治时期，纳西族土司木氏统治以后，因大力兴修土木建造土司府而使人民苦不堪言，因此人们就用窝孟达这种“诗、歌、舞”三位一体的歌舞形式来反映内心的不满情绪，歌词大多以鹰的不幸来喻意自己的不幸，有的歌词还用鹰和牛的比较来喻意牛的命运更不如鹰，如“黄鹰为肉食，还说鹰不幸，黄牛吃干草，却无人怜悯”。窝孟达的传说与歌词虽各不相同，但曲调却大同小异（见前例），其歌词带有较多即兴特征，但此种即兴也应遵循民间约定俗成的传统，即忧伤的歌词往往配以较慢的速度，欢乐的歌词配以明快的节奏。

窝孟达的舞蹈形式是男女呈相对的两个半圈，男舞者通常将自己的右手搭在前伴的右肩上，女舞者的手左右相互牵拉，顺逆时针方向行进，领舞者可以各自不同的喜好走出圆圈、绕麻花、龙吐水等的队形，并且在行进之中“一唱众和”或“一唱众答”。

【窝热热】是广泛流行于纳西族民间，并被载录于东巴经中的丧葬歌舞，也有的地区将其为“热美蹉”。据民间约定俗成的规矩及东巴经书《热美蹉的来历经》的记载，此种唱跳（纳西族对其的传统称谓）形式只能用于长辈过世后的丧葬仪式中。就一般的情况而言，在非正常死亡者的丧葬仪式中，是不允许唱跳此种歌舞的。

例 42

《窝 热 热》

丽江大东

热烈、粗犷地

(女) 哎嗨嗨嗨嗨 嗨嗨嗨嗨 嗨嗨嗨嗨嗨嗨

(男) 窝 热 热, 窝 热 热,

嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 哎 嗨 嗨 嗨 嗨
 窝 热 热 热 热 蹉
 嗨 嗨 嗨 嗨 哎 哎 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 哎
 窝 热 热 窝 热 热 哎
 示 示 示 示
 示 示 示 示

(演唱：张富国等、记谱：和云峰)

近年来，对窝热热的研究文章较多，依发表成果先后时间为序，现有的介绍文章与研究论文可见绿豆《纳西族民间歌舞曲“窝热热”》、杨放《古老的合唱曲“窝热热”》、樊祖荫《纳西族的民间合唱》、宣科《活的音乐化石》、和云峰《纳西族“窝热热”的图腾痕迹》、宣科《热美蹉的来历经之研究》等。其中有的研究者认为，纳西族历代传承的“窝热热”这种以祈求图腾庇佑和驱赶邪魔鬼怪的歌舞形式，反映出了人类早期“艺术意识”似乎早于“劳动意识”的迹象。通过对这一歌舞形式的调查和研究得知：一切原始形态保留较为完整的歌舞形式，通常与宗教或前宗教的朴素思维和意识紧密相关，并且多以丧葬歌舞形式为载体表现出来，因而此类形式大都集宗教、艺术、娱乐、巫术、医学，

甚至科学于一体。单从此点看,“窝热热”的内涵远远超出了纯粹唱跳和娱乐的概念,并显现了宗教与民俗“你中有我,我中有你”的这一客观存在。

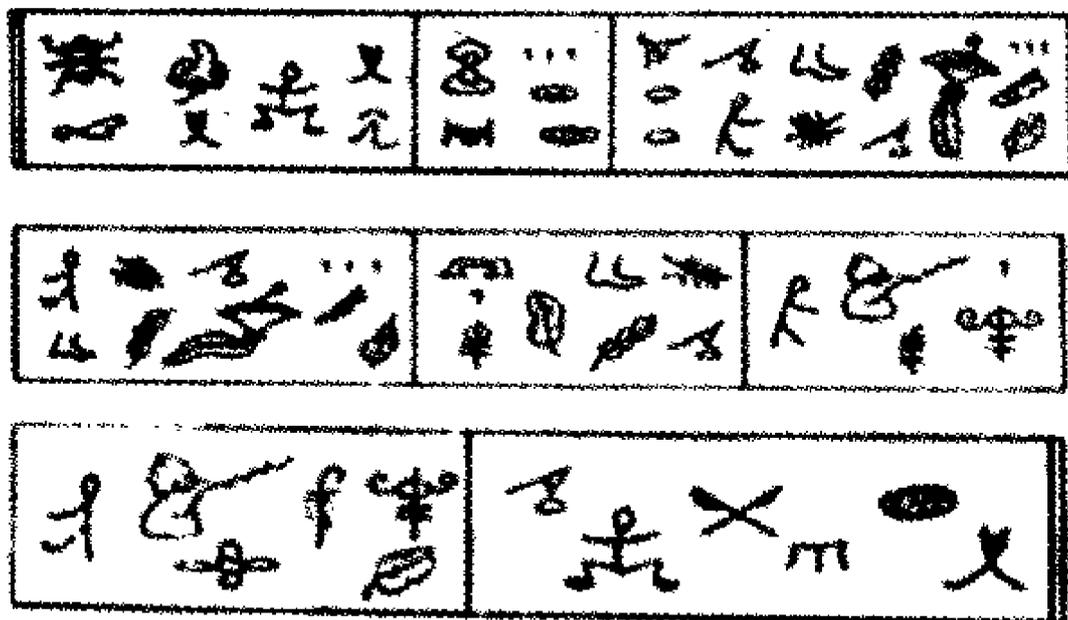
【《勃拾细哩》】、【勒巴蹉】(详见其它部分)。

【打拉丽】打拉丽汉意可为“打跳”、“大家跳”、“欢乐舞”、“笛子舞”,是一组流传在纳西族民间的传统自娱性、群体性的圈舞。此种舞蹈通常不受时间、场地等的限制,较多在婚丧嫁娶、起房盖屋、欢庆丰收等民俗活动中打跳,一般以吹笛者的舞步和乐曲作为导引,大家手挽手、顺时针地打跳,有时也可将吹笛者围在中间。此种音乐最为流行的有“劳护虎蹉”(甩手调)、“肯崩肯牢拉”(合脚跳)、“冷敢吉提”(乌鸦喝水)、“拖离占提”(鸽子喝水)“克思图”(三打脚)等等。打拉丽的音乐多为五声音阶基础上的羽调式,其节拍严谨、反复频繁。

【葫芦笙舞】亦称“葫芦笙蹉”或打跳,它是纳西族地区流传最广、历史最悠久的传统民间舞蹈,其历史可以追述到远古传说时期。此种舞蹈的旋律多因地域的不同而有所不同,其中最具有代表性的曲调有丽江宝山的“如美”(意为大家跳)、“克菴”(意为纺麻线)、“克火虎蹉”(意为合脚跳)、“老火虎蹉”(意为甩手跳),龙盘的蛮调,中甸三坝的对脚、单对脚、大调、阿丽丽、永宁调、烟锅调、乌鸦气、格子舞,宁蒗的葫芦笙舞曲等。

此外,在纳西族地区还流行有一些图腾类的乐舞,例如豪猪舞、斑鹿舞、白山羊舞、猴子舞、大鹏鸟舞、飞龙舞、金色蛙舞等。纳西族地区的图腾舞最早可见用象形文字书写的东巴舞谱之中,如《跳神舞蹈规程》、《舞蹈的来历》、《舞蹈的出处》、《跳祭什罗的规程》等,其中以《舞蹈的来历》中的记载最为翔实,仅在该书中所记载的图腾舞就有大鹏、青龙、飞龙、白脚马、白马、拉达白马、黑飞马、赤虎、白狮、白牦牛、黑额白牦牛、犏牛、蛇斑白鹿、金象、豪猪等几十种,现仅举下舞为例。

【金色蛙舞】



正确音读：

hæf ʂiŋ pal meŋ tsoŋ meŋ iŋ, heŋ kæŋ siŋ ʃyŋ dzit, feŋ gyŋ gyŋ
 beŋ uaŋ kuŋ məŋ tʂuŋ beŋ, tʂəŋ əŋ siŋ dŋ neŋ, iŋ kuŋ məŋ
 tʂuŋ beŋ, tʂəŋ əŋ siŋ doŋ neŋ, gəŋ duŋ lyŋ duŋ yŋ neŋ,
 kuŋ məŋ tʂuŋ beŋ, uaŋ tɕyŋ duŋ zid iŋ, iŋ tɕyŋ duŋ zid
 zid iŋ neŋ beŋ tsoŋ iəŋ kaŋ muŋ meŋ.

译文：跳金色巨蛙舞，（抬手顿足地）在神的前面走三步。
 躬身弯腰，左脚伸向后面，摇三次板铃。右脚向后伸出，摇三次
 板铃，抬头向上一看，蹲腿脚往后伸，向左右各旋转一次，请旋
 转着跳啊！^①

三、对民间器乐的整理与研究

20世纪80年代后对纳西族民间器乐的整理与研究，较为集中地反映在《勃拾细哩》和《洞经古乐》两个方面。

^① 转引自杨德馨、和发源、和云彩《纳西族古代舞蹈和舞谱》第277-278页，文化艺术出版社，1990.4。

1. 关于《勃拾细哩》（白沙细乐）

对《勃拾细哩》的研究可以说是近年来纳西族民间传统音乐研究领域成果最多、争议最大的一个研究专题。迄今为止，对它的争议主要集中在原始族属方面，最具代表性的研究成果现有如下三种：

1) 认为《勃拾细哩》属“元人遗音”（即蒙古族音乐）

持此种观点的研究者认为：《勃拾细哩》是元太帝忽必烈1253年入滇时随军队带去的宫廷音乐。忽必烈为褒奖纳西族土酋阿琮阿良（即麦良）协其攻陷大理之功，而将所携带的音乐馈赠于他，并由纳西族艺人世代传承，因此其源于蒙古族。

此种观点最早可见诸清乾隆八年（1743年）由丽江军民府知府管学宣和丽江府儒学教授万咸燕所纂修的《丽江府志略》中，其中载：“夷人各种，皆有歌曲、跳跃、歌舞。乐工称‘细乐’。箏、笛、琵琶诸器与汉制同。其调亦有《叨叨令》《一封书》《寄生草》等名，相传为元人遗音”。此后的文献还可见诸清·光绪二十一年（1895年）成书的《丽江县志》，其中曰：“……先是元太帝革囊渡江，其音乐相传有胡琴、箏、笛诸器，其调有《南北曲》《叨叨令》《一封书》《寄生草》等名。及奠期，主人请乐工奏曲灵侧，名曰‘细乐’。缠绵悱恻，哀伤动人。其发引也，亦以乐送之。”

20世纪50年代后，采纳此种观点的主要论著有《元代古曲的演奏》^①、《关于〈北石细哩〉的调查报告》^②、毛继增《白沙细乐》（油印本）^③、《纳西族简史》、《丽江纳西族自治县概况》、杨荫浏《中国古代音乐史稿》^④、吴钊等《中国音乐史略》^⑤、《云南

① 详见1957年2月20日《人民日报》。

② 1962年3月由“北石细哩”调查组撰写的《关于〈勃拾细哩〉的调查报告》载《纳西族社会历史调查之二》，云南民族出版社，1986.12。

③ 中国音乐研究所1964年4月。

④ 人民音乐出版社1981年。

⑤ 人民音乐出版社1983年。

民族民间艺术》^①、乌兰杰《蒙古族古代音乐舞蹈初探》^②，以及《勃拾细哩》世家传人、主要传谱者、纳西族民间艺人和锡典撰写的《时谢礼——北沙细乐》一文^③。

2) 认为《勃拾细哩》属“原人遗音”（即纳西族音乐）

持此种观点的研究者认为：《勃拾细哩》是纳西族民间艺人为记录、描写并祭奠“勃纳之战”（即纳西族与普米族之间的战争）中双方阵亡将士而创作的大型“安魂曲”，所以它本源于纳西族。

此种观点最早可见诸于清代纳西族诗人李玉湛（1827—1887）《巨甸居人》一诗的注释中，其中曰：“有元氏遗音，靡靡切切，酸楚动人，相传世祖临别所赐，故名‘别时锡黎’。就究此曲创自民间；木世盛时，永宁夷率众来袭，木氏设伏白沙以待之，歼夷殆尽。民间造此曲以吊之，故云‘白沙细黎’。‘细黎’者，细乐也，迄今丧事处犹用以助哀，声急、悲酸。‘北沙’者，白尸之转音，白蕃夷也。‘尸’，死也。木氏歼蕃夷于此地，因此得名，今土人犹名此曲为‘白尸’也。改流后，官府文书以‘北沙’二字代之，以其地居府城之北而多沙土也”^④。

20世纪80年代后，采纳此种观点的主要论述可见诸宣科《白沙细乐探源》^⑤、杜亚雄《漫谈白沙细乐》^⑥等。

3) 认为《勃拾细哩》属“多元音乐文化的孑遗”（即多民族音乐文化交流的融合体）

持此种观点的研究者却认为：《勃拾细哩》不仅仅是一种单纯的音乐表现形式，而是一个历史积淀颇为丰厚、民族音乐成分多样的“文化融合体”。因而，其文化背景可贯穿纳西族地区东

① 云南人民出版社1985年。

② 内蒙古人民出版社1985年。

③ 《丽江市文史资料》第一辑。

④ 见载于1914年赵藩编撰的《云南丛书》集部之六十三《一笑先生诗文抄》（该书现藏于云南省图书馆）。

⑤ 《丽江文史资料》第三辑。

⑥ 《音乐生活》1990.9。

巴文化、吐蕃文化、汉传明清文化等各种不同文化历史发展之始终,它的产生,是上述文化背景中的东巴教音乐、民间音乐和道教音乐(特别是道教丽江洞经古乐、部分明清戏曲曲牌音乐)相互融合的必然结果,并且对以往的研究结果提出了一些不同的看法。阐述此种观点的主要论著可见桑德诺瓦《对〈《勃拾细哩》〉考释的若干质疑》^①、《纳西族〈《勃拾细哩》〉考》^②,以及《纳西文化中的古代音乐遗存》^③的相关章节等。

此外,20世纪90年代后发表的有关《勃拾细哩》的研究论文还可见莫尔吉胡《“别石细哩”考证》、黄镇方《白沙细乐之谜》、刘蓝《白沙细乐考辩》、毛继增《蒙古族、纳西族音乐文化的结晶——白沙细乐》等。

2. 关于丽江洞经古乐

关于丽江洞经古乐的产生年代,音乐界争议较少,一般认同其产生于明朝中叶。丽江洞经古乐作为道教传播教义的一种辅助方式,最早是紧随汉文化的传播而浸入到纳西族地区的,其后随着明末清初在纳西族地区的“开科取士”,丽江洞经古乐迎来了它普及与繁衍的极盛时期。可以说丽江洞经古乐在纳西族地区的传播、普及与提高的历程,亦就是汉文化在纳西族地区的传播、普及与提高的历程,因此,对于丽江丽江洞经古乐的研究无形中也成为纳西族整体文化研究中一个极为重要的研究方面;反之,对纳西族丽江洞经古乐的研究结果,又能帮助我们进一步印证汉文化在纳西族地区的传播、普及与提高的整个历史发展过程。

第九节 丽江洞经古乐、东巴音乐、 勒巴音乐的传承现状

近年来,随着旅游业的发展和人们对纳西族传统民间音乐

① 《民族艺术研究》1992.2。

② 《民族艺术研究》1993.3。

③ 《艺术学》抽印本,台湾艺术家出版社,1994年

价值的进一步开发和认识，以往不太受当地居民重视的一些音乐文化形式逐渐引起了人们的普遍关注，在一大批有识之士的大力倡导和一大批老艺人的积极参与下，一些民间自发的音乐、舞蹈传习馆在纳西族地区悄然兴起，成为目前一种新的传承形式，其中较为知名的有如下几个：

【大研古乐会传习馆】是大研古乐会在近年来取得了良好的社会效益和经济效益的前提下于1996年7月正式成立的。该馆成立后，免费举办了三期（每期历时一个月）古乐传习班，老乐师除每天向学员示范、教授、演练丽江古乐外，还先后开设了丽江丽江洞经古乐、东巴文化知识、丽江地方史、纳西族简史、纳西族哲学、白沙细乐、丽江洞经古乐常用英语、工尺谱范唱、简谱、中国音乐史讲座、西洋音乐史讲座、诗经赏析、中国文学名作鉴赏等课程。学员先后共计318人，他们大部分为初、高中学生，其余则来自诸厂、矿企业，也有来自英、美、法、意、日等国的留学生。大研古乐会传习馆这一系列活动，将有助于丽江洞经古乐的世代延续，从而在真正意义上实现其“力求原汁原味、未经污染地保留并传承丽江洞经古乐”的建馆宗旨。

【县古乐展演团传习组】是丽江县丽江洞经古乐展演团为培养后续而建立的古乐传习组，该组的成员大多为20岁以下的青少年，他们不仅要系统地学习有关丽江洞经古乐的乐器演奏常识，同时还需要学习舞蹈、声乐、识谱。

【东巴宫传习组】是在其“发现、培养东巴艺术人才，继承、挖掘东巴文化艺术精髓”的建宫宗旨，以及该宫具有了一定经济效益的前提下而组建的。学员大多由30岁以下的青年人组成，他们除了向东巴老艺人学习必要的东巴艺术等方面的基础知识外，同时还必须学习丽江洞经古乐、《勃拾细哩》、传统民歌等的演奏、演唱。该传习组较为突出的学员有李瑞山、王江西、王开强、李光俊、陈惠贞、许晓红等。

【李氏家族传习组】是李文先、李文义兄弟为继承本家族勒儿巴舞技艺而成立的家族式的承袭小组，该组成员均为其家族中

人。这个小组实际上也是一个由多民族成分组成的民族大家庭,例如李文义的夫人薛秀英为汉族,二女婿马滔为白族,儿媳扎西卓玛是藏族。迄今为止,该传习组在李氏兄弟的陶冶和严格培养下,已掌握了大部分勒儿巴技艺。

第十节 国民音乐教育的发展、普及与提高

20世纪50年代以后,纳西族地区各级、各类学校相继加开了专门的音乐课程,这些课程不仅得到了中小学生的喜爱,同时也受到了师范学校学生的普遍欢迎。自清末民初丽江各类学校开展唱歌课以来,音乐作为国民素质教育的一个重要部分而受到了历届政府的大力扶持。特别自50年代以后,许多师范院校的毕业生先后被分配到丽江第一中学、丽江师范学校等校任教,例如禾雨(段树荣)、绿豆(豆敬寿)、陈固荣等,他们对学生音乐素质与才能的全面提高,起到了关键作用。尤其在“文革”期间,这种长期的国民音乐教育得到了充分的体现:各级各类群众文艺团体的涌现,以及各阶层“毛泽东思想宣传队”的普及,均是上述各级各类学校长期以来国民音乐教育成果与连续性的最好说明。

20世纪70年代末,纳西族地区的国民音乐教育的普及与提高有了突飞猛进的发展,不论是中小学校,还是大中专院校都不同程度地开设了音乐课程,或音乐欣赏讲座等,甚至连幼儿园也开设了不少学前音乐班……,这些全面普及音乐教育举措的设施,为纳西族地区国民音乐教育的进一步提高、为专业音乐人才的进一步涌现等,起到了至关重要的作用。在此前提下,一些学校还建立了专门的音乐班级,从而使纳西族地区的音乐师资得到了有力的保障。与此同时,近年来一批批纳西学子考入省内外音乐院校、师范系科,为纳西族传统音乐的宣传、介绍、研究、考证等工作起到了促进作用,并为纳西族地区音乐人才的培养、培训等起到了积极的作用,尤其是随着丽江地区师范学校文艺班的

创建与招生，纳西族地区国民音乐教育开始步入良性循环的阶段。

【丽江地区师范学校文艺班】是1977年由丽江地区师范学校开办的、旨在培养中等专门性音乐人才的班级。该班的创建，极大的缓解了丽江地区中小学校音乐师资长期匮乏的历史遗留局面，为丽江地区，乃至周边的迪庆藏族自治州、怒江傈僳族自治州等地州的数十个兄弟民族，培养了大批优秀的音乐师资与音乐人才。同时，这些音乐人才也为其所处地区或民族传统音乐的传承、收集、整理、介绍、研究与创新等诸方面，起到了桥梁和带头作用。迄今该班已招收了两届学生，1977年第一届，共招收了学生34（男女各为14）人；1998年第二届，共招收了学生58（男6、女52）人。除了文化必修课以外，该班开设的音乐课程主要有声乐、键盘、乐理、视唱练耳、文艺常识、舞蹈等。

20世纪，特别是50年代以来，纳西族地区先后涌现出一批较有代表性的当代音乐人才，他（她）无论在创作、研究，还是在教学、表演方面都取得了一些成绩。例如在音乐创作与研究方面较为著名的有杨琦、和鼎正、余崇先、和新民、和中、和民达等，在音乐教学方面较为著名的有康建中、王凤英、和少虎、李正义、和云池、桑德诺瓦等，在音乐表演方面较为著名的有周群芝、李润莲、孙少兰、赵琼霞、范汝义、和能刚，以及赵兴文、张慧珍、彭建新、李承翰、和金花、和美珍等。

【杨琦】（1921— ）原名杨其庄，音乐理论家，纳西族。1939年毕业于昆华艺术师范学校戏剧电影科，次年就读于国立专科学校乐剧科。30年代后期，曾从事音乐戏剧活动，并且参与创建了“云南金马剧社”，时年著有话剧《逃亡》、《为我报仇》等。1949年后，他长期在中国音乐家协会、四川音乐学院等单位从事音乐理论的研究与教学工作。现出版有论文集《在音乐战线上》、《艺术家与德育》（与他人合作）等，先后在全国性报刊上发表理论文章和研究论文200余篇。他现为四川音乐学院教授、中国音乐家协会理论委员会委员、四川省美学学会副会长。

【和鼎正】（1935— ）笔名野华，知名作曲家，纳西族，丽江人。1951 年参加中国人民解放军并从事文艺工作，1958 年考入四川音乐学院理论作曲系，毕业后被分配到四川人民广播电台工作，后因家庭困难等原因而要求分回原籍——丽江地区歌舞团。到团后，他第一次将专业和声、复调、配器等技法运用于该团音乐创作中。文化大革命期间，因受迫害被强制改行到丽江黑白水电站从事水电工作，曾组织领导了该站业余文艺宣传队的全部工作。其发表的主要论著有《迪庆藏族音乐歌舞》、《晓看红湿处，紫萼扶千蕊》、《大词戏音乐》特约编辑。1957 年以来，和鼎正开始创作发表的音乐作品近 400 部（件），其中歌剧 6 部、民族管弦乐作品 8 部、歌曲 300 多首（歌词数首）、舞蹈音乐 50 多件、电影音乐 1 部，这些作品共获国家级、省级奖励 20 余部（件），同时先后有 19 件作品由中央电台、电视台播出。和鼎正现为中国音乐家协会会员，云南省音乐家协会会员，迪庆藏族自治州音协主席，迪庆藏族自治州歌舞团团长、二级作曲。

【余崇先】（1953— ）笔名崇先、雨铃、伊古鹅纳，纳西族，云南省丽江市人，三级作曲。1977 年中师毕业后先后任教 20 年。迄今创作、发表、录制了《牧笛》、《金色高原的姑娘》等歌曲 100 余首（其中有 15 首歌曲在省级以上的各类评奖中获奖），在国家、省级学术刊物发表《云南丽江丽江洞经古乐》、《浅析纳西族民歌中的一领众和形式及内涵》、《纳西族歌曲创作的回顾与思考》等研究论文共 10 余万字，主编出版了《中国纳西族民歌选》。余崇先现为丽江地区文化局创作室创作员，中国少数民族音协会员、中国少数民族作协会员、云南省儿童音乐协会会员。

【和新民】（1962— ）音乐理论研究者，1984 年起发表音乐、诗歌、散文等作品近 300 件，已编辑出版《中国纳西族民歌选》（与人合编）。他现为音协、作协云南分会会员，云南省民间文艺家协会会员。

【和云峰】（1960— ）笔名桑德诺瓦，纳西族。曾当过专业

足球运动员、知青、军人、工人。1983年考入云南艺术学院音乐系，87年毕业获学士学位并留校任教。1990年自费入中国艺术研究院研究生部学习。1991年考取中央音乐学院音乐学系研究生，94年、1999年获该院硕士、博士学位并留校任教；现在国内外出版学术专著、教材等7部，参与编辑书稿15部，发表研究论文、乐评、传评等87篇；参与策划、撰稿、编辑、主持中央电视台文化专题片11部，制作、出版发行CD《纳西族音乐（精选版）》等音像作品多件；止1999年先后获得各种国家级学术奖项12次。

【康建中】（1953— ）纳西族，著名歌唱家。康建中曾当过士兵、工人，1978年考入云南艺术学院。康建中的最大艺术特点是，集演唱、创作、教学、研究和社会实践“五位一体”，使其既相互补充，又协同发展。作为歌唱演员，他的演唱富于抒情色彩，具有独特的个性和艺术魅力，先后获得第三届全国青年歌手大奖赛“银屏奖”以及省级各类奖项，出版个人专辑合带《最年青的高原》、《云南民歌精选20首》，为《五朵金花的女儿们》、《情与爱》、《地火》等十多部电视剧配唱，并为电台、电视台录制演唱过百余首歌曲。作为合唱指挥，他曾获得第三届中国艺术节歌曲大赛“优秀指挥奖”。在歌曲创作上，《我爱你云南的云》获得第七届全国青年歌曲大奖赛优秀作品奖，《望郎坡》获得全国民歌歌手大赛新作品铜奖，《祝福歌》获得第二届中国合唱节新作品创作奖。作为声乐教师，他的学生近30人次在全国各类声乐大奖赛中获奖，数十人在省内外声乐大奖赛中获奖，由于他出色的教学成果而获得了1994年“曾宪梓全国高等师范院校优秀教师”三等奖、云南省重点课程《声乐演唱课》成果一等奖。迄今为止，他还先后主编出版了《新编云南民歌声乐作品选》，发表研究论文《论歌唱机能在歌唱中的作用》等多篇。康建中现为云南艺术学院音乐教育系副主任、教授，云南省音协会员、省合唱协会副会长。

【王风英】（1952— ）云南艺术学院讲师，纳西族，丽江县

大研镇人。1975年毕业于昆明师范学院艺术系音乐专业，后任丽江地区歌舞团钢琴演奏员，1980年调入云南艺术学院音乐系工作至今，曾历任音乐系副系主任、系主任等职。王凤英为培养少数民族音乐人才以及德艺双馨的音乐艺术人才、弘扬民族艺术等方面做了大量的卓有成效的工作，先后组织领导过一系列的学生艺术实践和音乐比赛活动，并获得了诸多奖项和社会舆论的好评，例如1986年，她参与组织的音乐系师生合唱团曾获得“第二届北京合唱节”表演艺术二等奖，1995年参与策划、编辑，并由云南音像出版社出版发行的民族民间音乐舞蹈系列之一《丽江嘎蹉》获得了极高的声誉，现为音乐系党总支之书记、中国音协云南分会会员。

【和少虎】（1960— ）云南艺术学院讲师，纳西族，丽江市石鼓镇人。1986年毕业于云南艺术学院并留校任教，期间随音乐系教授杨戈修毕研究生主要课程，先后写就教材《民族民间音乐概论》、发表论文《歌唱浅论》、出版个人演唱专集《纳西古歌》等，并参与了一大批音乐合带的演唱录音工作，其中较为著名的有《高原明珠》、《马背上的摇篮》等，现任云南艺术学院教务科科长、中国音协云南分会会员。

【李正义】（1949— ）云南省著名歌唱演员，纳西族，丽江市白沙乡人。自幼喜好歌唱，先后毕业于丽江地区师范专科学校、云南艺术学院，1971年入丽江市文工队担任独唱演员，1980年调丽江地区歌舞团工作，后任副团长，此后先后师从于云南省歌舞团声乐教师高炳昌、云南艺术学院教授杨戈、中央歌舞剧院教师郑德祥等。1981年他曾参与云南省文化厅《民歌集成》录唱工作。1982年应邀参加“云南省第一届聂耳周”，以演唱纳西族传统民歌《呀哈哩》、《白地白水台》而受到行家及观众的好评，后经中央广播电台录制并向播出。1983年主演歌舞剧《玉龙第三国》，同年还在纳西族大型舞剧《黑白争战》中担任领唱。在文艺演出生涯中，他的足迹遍及纳西族地区城乡各地，受到了人民群众的广泛喜爱和好评，作为台柱，不论其演唱技法与

风格均趋于成熟，并具有良好的声誉。1986年调入丽江地区师范学校任教至今。自89年以来，曾获省级演唱奖（二等奖）一次、地级演唱奖七次。现为丽江地区师范学校高级讲师。

【周群芝】（生卒年未详）民间优秀歌手，纳西族，丽江县人。1950年曾代表中国参加了在莫斯科举行的“第五界世界青年联欢节”。联欢节期间，周群芝的演唱曲目和演唱风格受到了与会各国选手及评委的高度赞扬。所演唱的白族民歌《白月亮呀白姐姐》，受到广大听众的普遍欢迎，他用纳西语演唱的《勃拾细哩》组曲之一的《啊丽丽构吉律》，还在莫斯科“世界青年联欢会”上获得了广泛的好评。

【李润莲】（1946— ）女，纳西族，丽江县人。中央民族歌舞团歌唱演员，文化部“民族表演艺术家”荣誉称号获得者。曾先后在《五朵金花》、《相逢在北京》、《东方红》、《孟丽君》等电影、电视剧中担任重要角色，并且多次获得歌曲创作、演唱、服装设计等奖项。1986年由人民音乐出版社出版了《李润莲民歌专集》。

【孙少兰】（1956— ）女，纳西族，丽江县人。中国人民解放军空军政治部歌舞剧团一级演员。1977年以后曾先后担任《江姐》、《洪湖赤卫队》、《芳草心》、《朱梦》、《女飞行员》女主角，导演《雪城风云》、《爱与火的四重奏》等多部歌剧，出版《歌剧联唱——孙少兰演唱专集》，并多次获得“全军优秀青年演员奖”。

【赵琼霞】（1961— ）女，纳西族，丽江县人。中国音乐家协会会员、海南省政协委员。1975年考入迪庆藏族自治州歌舞团，78年入云南省艺术学校学习，毕业后分配到云南省歌舞团任独唱演员，81年考入中央民族大学艺术系，84年毕业后回原单位工作，88年调往北京海军政治歌舞团任独唱演员，91年转调入海南省歌舞团工作，现为该团艺术委员会主任。自1982年以来，她先后获“全国民族歌手大奖赛”一等奖、中央电视台“青年歌手大奖赛”银屏奖、海南省“专业歌手大奖赛”最高奖——椰花奖、“中央电视台特约演员”等称号。自84年以来，先后在云南、广东等地音像出版公司录制、发行个人专辑《天涯我独行》、《绣荷包》、《小河淌水》、《精

选民歌 20 首》、《情》、《花歌》、《爱在飞扬》等，曾先后创作并发表了《丽江是我美丽的家乡》、《献给母亲的歌》、《海南美》等歌曲。1992 年获得“有突出贡献的国家青年专家”称号，1995 年代表我国妇女参加了第三界世界妇女代表大会并宣读了题为《女性的情爱孕育出纯美的艺术之花》的论文，受到了广泛好评。赵琼霞的代表性曲目主要有《我是纳西小阿霞》、《纳西山歌》、《木叶声声》、《南海之风》等。

【赵兴文】云南省著名歌唱演员。丽江纳西族自治县民族歌舞团副团长、二级歌唱演员、纳西族。毕业于上海音乐学院民族班，师从我国著名民族声乐教授常留柱……。

【范汝义】纳西族，云南省歌舞团二级歌唱演员。多次随团出访欧、亚诸国以及台、港地区，曾先后参加了“国庆 40 周年文艺演出”，第二、三届“中国艺术节”、“深圳国际艺术节”、“第二届《上海之春》国际艺术节”等大型文艺演出，并在其中担任主要角色。

【李承翰】（1963— ）男，纳西族，中甸县人。中甸县志办干部，对纳西族民歌的收集、整理、创作和演唱作出了较大的贡献，其创作与演唱的作品多次在国家、省、地区各级评选中获奖。1995 年以来先后出版专集《心韵琅琅》、《纳西纵歌》等。他在诗歌方面同样具有着较高的造诣，其事迹曾收入《中国中青年诗人传略》一书中。

【彭建新】纳西族，迪庆人民广播电台副台长、总编辑。曾先后在中央、云南人民广播电台、电视台、音乐台等录唱过藏族、纳西族歌曲 20 余首。多次获得广电部、文化部、国家民委等主办的“全国优秀歌手奖”。先后创作、编辑、出版个人演唱专辑《高原人》、《纳西人的歌》、VCD《梅里雪山的祝福》等，发表各类报道 70 余条（篇）。

【和美珍】纳西族，迪庆州歌舞团独唱演员，曾多次在国家级声乐大赛中获过独唱、重唱大奖，并在全国艺术风光片演唱大赛中获大奖，现灌制并出版个人专辑《欢迎你远方的朋友》、CD《香格里拉我可爱的家园》等多种。

【和能刚】知名歌唱演员。中央歌剧舞剧院演员、纳西族。毕业于中央音乐学院声乐歌剧系，师从我国著名声乐教授、歌唱家吴天球，1993年赴德国留学。

小 结

20世纪50年代以后，随着纳西族地区的和平解放，纳西族传统的音乐文化也开始了它进一步发展的历史新纪元。在文化大革命以前，纳西族地区的多种音乐文化形式都有了较大的发展和进步，特别是结合一系列政治运动的民歌，受到了政府的极大扶持。此时期，作为有闲阶层产物的丽江洞经古乐出现了两种截然不同的现象，一方面继续作为官宦世家、殷实富户子弟们的音乐演奏形式，另一方面，这些原本隶属于有闲阶层的音乐逐步被人民大众所喜爱并传承。随着纳西剧团等一批专业音乐团体的建立，纳西族地区的音乐创作也逐渐繁荣，大规模、有计划地对民间音乐的收集、整理、研究工作亦逐步开始，尤其对《勃拾细哩》、丽江古乐等专题音乐的调查、收集、整理与研究得到了初步成果。20世纪60年代以后，随着文化大革命的开始，纳西族地区原先较为丰富的音乐文化形式日趋单一，代之以语录歌、忠字舞、样板戏等带有政治性的音乐文化形式。

20世纪80年代以后，随着各级政府的关怀与重视，纳西族地区的音乐文化得到了空前的发展，主要表现在专业音乐团体创作的逐渐繁荣，业余音乐团体的逐渐普及，民间音乐的收集、整理与再创作逐步升温，对传统民间音乐的发掘、保护与弘扬受到了各方面的高度重视等方面，最为突出的就是丽江古乐逐步走出省外，跨出国门。此时期，除专业工作者以外，许多业余音乐爱好者也逐渐步入宣传、介绍、研究纳西族传统音乐的行列，其最为突出的表现就是对纳西族传统的《勃拾细哩》、丽江洞经、东巴音乐，以及民间歌舞窝热热、勒儿巴蹉等的全面、深入的调查与研究。随着纳西族地区“改革开放”的逐步深入和旅游业的进

一步拓展，纳西族地区的民间音乐社团如雨后春笋般涌现了出来，造就了一种空前繁荣的社会景象。综观近半个世纪以来纳西族地区音乐文化的发展历史，虽然有处于低潮的时期，但也有处于高潮的时期。低潮时，纳西族地区的传统音乐在民间始终得到了珍惜和保存，高潮时得到了前所未有的重视，此方面最为突出的表现就是各级各类音乐社团的建立和各个层次专业人才的逐步成长，应该说这为即将步入 21 世纪的纳西族音乐文化奠定了良好的基础。

1997 年 9 月一稿

1998 年 1 月二稿

1999 年 3 月三稿

1999 年 4 月定稿

附录一 纳西族音乐历史大事记

公元 58—72 年(东汉明帝永平年中)益周刺使梁国朱辅感恩并宣示“汉德”,从而使得汶山以西之白狼、槃木、唐菽等旄牛夷种纷纷入贡汉朝,并由白狼部族首领敬献《白狼王歌》三章。

公元 794 年,南诏王异牟寻决心再度归附唐王朝,为此,他曾遣使并率乐队赴长安献演《夷中歌曲》和《南诏奉圣乐舞》,其中的《天南滇越俗》即为越西诏(亦称磨些诏)的民俗歌曲。

公元 863 年前后,樊绰在其撰毕的十卷本《蛮书》(又名《云南志》)中,对纳西族先民的民俗歌舞等作了较为翔实的记录与描述。

1301 年(大德五年)始李京“奉命宣慰乌蛮”,在其亲眼所见后撰著的《云南志略》(四卷本)一书中,对(末些)纳西族先民的祭天习俗、祭天歌舞等作了较为翔实的记录与描述。

1310 年前后,王沂作诗记曰《末些诏》,其中对纳西族先民民间的刀舞等作了一些形象的记录与描述。

1382 年 12 月,纳西族土司木德率众赴南京觐见明朝皇帝朱元璋,并且向其捐献了著名的“玉龙驹”。其间,除得到朱元璋的优厚赏赐外,还第一次听到了明朝宫廷的燕(宴)乐。这次的南京朝觐,对其后汉族文化与汉族音乐大量浸入纳西族地区并得以流传起到了关键的作用。

木公(1494—1553)在其《饮春会》一诗中,对纳西族的民俗歌舞作了极为形象的记录与描述。

1743 年(乾隆八年)万成燕主修的《丽江府志》(两卷本)完稿,其中《艺文志》详细记载了“元人遗音”等音乐、舞蹈材料。

李玉湛(1827—1887)在其《巨甸居人》一诗及其注释中对“勃拾细哩”的族属、风格等作了独到的阐释与描述。

1895 年(光绪二十一年)《丽江县志》完稿,其中对当时流行的音乐品种、部分音乐曲牌、乐器以及音乐的社会功用等作了较为详实的记录与描述。

1942年农历3月15日，丽江县政府在鸣音召集了284位纳西族东巴祭司，为数百名抗日烈士举行了题为“三里人民超度抗战阵亡将士之灵”的盛大超度亡灵仪式。仪式音乐主要为东巴唱腔。

1945年，丽江大研古乐会会长周霖为晚清丽江著名诗人马子云的《玉龙山白雪歌——再歌》一诗谱曲，名曰《玉龙山白雪曲》，这也是纳西族文人创作并流传至今的第一首艺术歌曲。该乐曲的风格可以说与丽江洞经古乐一脉相承，同时此首歌曲的问世，也为纳西文人音乐的创作开启了先河。

1951年初，“纳西剧团”（亦称纳西文工队）宣告成立。剧团包括团长周霖（兼编导）、政治员吕占典、创作员曾广鑫等25人。

1954年，由杨德润、朱明卿、周燮虞、彭耀先四人组成的“纳西洞经乐队”赴昆明参加展演，并受到了当时云南省副省长张冲的亲切接见。

1956年，和锡典等携《勃拾细哩》参加了在昆明举行的“云南省民族民间业余音乐舞蹈汇演”，并且在该次大会上获得一等奖。

1962年3月，由丽江县委宣传部牵头，组成了由中央、省、地、县各级有关人员参加的工作组，对《勃拾细哩》所进行的较全面、系统和科学的调查和整理，并且写就了《白沙细乐》（油印本）一文。

1962年9月，由云南省宋词乐调调查组对丽江洞经古乐所进行的较全面、系统和科学的调查和整理，并且写就了《洞经音乐调查记》（油印本）一文。

1963年，杨德润、许玉文等为中央人民广播电台录制了20余首丽江洞经古乐，随后，中央人民广播电台公开播出了这批音乐。

1983年，在著名洞经艺人和毅庵、牛维炯等人的牵头，以及杨曾烈、宣科等有识之士的协助下，“丽江中国大研纳西古乐会”得以重新组建，并且开始定期聚会演习濒临失传的丽江古

乐。丽江中国大研纳西古乐会的重建，标志着丽江洞经古乐的重新复苏与繁荣，同时也意味着该乐会享誉国内、走向世界的开始。

1985年2月，由丽江地区文化局编写的《云南纳西族、普米族民间音乐》一书由云南人民出版社出版发行。

1988年7月，丽江大研洞经古乐会正式对外做定期的专场演奏。截止1998年底，已演出千余场次，分别接待了来自美、英、法、德、意、日等54个国家和地区的近10万人次，引起了国际社会的普遍关注。

1988年9月，荷兰国音乐爱好者考察组一行14人到丽江，对（大研古乐会）丽江洞经古乐进行了为期一周的考察、采访和录象。

1988年11月，英国广播公司（BBC）在覆盖整个西欧的范围内，用一周的时间介绍了在丽江录制的丽江洞经古乐、丽江风光及风土人情。

1989年3月，美国全国广播公司用一周的黄金时段播放了丽江洞经古乐。

1989年8月，丽江地区文化局会同《云岭之声》编辑部一道，出版发行了《玉龙之歌》一书。其中，全面刊载并发表了建国40年来纳西族地区的歌曲创作成果，其中包括禾雨（编词编曲）脍炙人口的《北京有个金太阳》等56首优秀的创作歌曲。

1990年4月，杨德鋈、和发源、和云彩共同撰著的《纳西族古代舞蹈和舞谱》由文化艺术出版社出版发行，其中有许多阐述纳西族东巴舞蹈音乐与民间舞蹈音乐的章节。

1990年10月，丽江大研古乐会推举和毅庵为该会礼乐总监，宣科为该会会长，杨曾烈先生为该会秘书长，从此该会逐渐走向成熟。

1991年11月，意大利国家一台、二台联合专程到丽江录制了丽江洞经古乐的专题，并专题采访了和毅庵及宣科。同月，伦敦《泰晤士报》以整版的篇幅介绍了丽江洞经古乐。

同年，云南电视台拍就了电视文献片《礼失求于野》。

1992年元月，中央音乐学院硕士研究生和云峰为丽江大研、白华、金山等7个古乐会现场录制了各自的音乐专集。其中，为大研古乐会所录制的专集于翌年由云南音像出版社出版发行，这也是丽江洞经古乐集结正式出版的第一盘专集。

1992年5月，丽江大研古乐会应云南大学、云南师范大学、云南艺术学院等5所院校的邀请，赴昆明做了为期一周的学术演出。

1993年9月，丽江中国大研古乐会应中央音乐学院、中国音乐学院、中央民族大学，以及中国音乐研究所、中国音乐家协会民族音乐委员会等九单位的联合邀请，晋京作了为期一周的学术演出。与此同时，大研古乐会会长宣科和艺术指导杨曾烈还分别作了题为“丽江洞经古乐”的专题讲座，并且受到了好评。

1993年10月，洛克基金会理事帕蒂斯夫人（即末任港督彭定康夫人）一行专访了丽江，并以基金会的名义访问了丽江大研古乐会。

1994年4月，纳西族第一位音乐学硕士研究生（中央音乐学院）和云峰（桑德诺瓦），在我国著名作曲家、民族音乐学家田联韬教授严格与悉心的培养、指导下，以《纳西文化背景中的传统音乐》一文通过答辩，并获得了该学院授予的文学硕士学位。

1995年6月，和志武《纳西族民歌译注》由云南人民出版社出版发行。

1995年10月，丽江大研古乐会应邀赴英国曼彻斯特“95音乐节”，进行了为期10天的学术（部分场次为商业性）演出。

1997年2月20、21两天，丽江大研古乐会应“1997’香港艺术节”组委会的邀请，赴香港进行了为期两天的演出，并取得了成功。

1998年2月6—8号，丽江大研古乐会应北京音乐厅的邀请，在京作了为期三天的商业性演出。在这次音乐会上，由中国

著名作曲家、中央音乐学院教授杜鸣心根据纳西古乐《山坡羊》、《步步娇》为题改编的同名室内乐，以及根据《八卦》为题改编的交响音诗进行了首次展演，并获得圆满成功。

1998年5月17—28号，丽江大研古乐会应挪威国王哈拉尔六世的邀请，赴挪威参加了第46届卑尔根艺术节，其间先后在艺术节开幕式，以及奥斯陆大学等地举行了6场演出，并获得极大成功。

1998年9月3—23号，应法国地塔尼（TITANEspectacles）演出公司的邀请，大研古乐会参加了《三教同声》欧洲（商业性）巡回演出，其具体地点为法国巴黎、瑞士日内瓦、比利时布鲁塞尔、意大利都灵和法国里昂。

1999年6月，纳西族第一位音乐学博士研究生（中央音乐学院）和云峰（桑德诺瓦），获得了该学院授予的文学博士学位。

附录二 纳西族传统音乐分类一览表

纳西族传统音乐分类 览表					
类型	乐 种	代表作品	使用乐器	阶与调式	备 注
器乐合奏	勃拾细呷	阿丽丽构吉排	管弦类	五、六、七声羽	融合音乐
	洞经古乐	八卦、山坡羊	管弦、打击类	七声雅乐	汉传音乐
	东巴音乐	痕 悬	打击乐类	五声角	宗教音乐
器乐独奏	孤古亢	蜜蜂过江	口 弦	五声羽	
	竿箫调	猴子舞	横 笛	五声羽	
	捩 噙	纳西小调	麦 管	五声羽	民俗音乐
	嘿 木	黄 咨	树 叫	五声羽	民俗音乐
	葫芦笙调	妞 美	葫芦笙	五声羽、角	
民间歌曲	东巴唱腔	鲁般鲁统	打击乐类	五声角	用于宗教仪式
	阿丽丽	包 仔	无	五声羽	
	劳动歌	厄泽仔	无	五声羽	
	习俗歌	阔 授	无	五声角	
	儿 歌	很母布	无	羽宫角三音列	
	山 歌	拉伯伍久咪	无	五声宫、角	拉伯古凄调
	情 歌	时 授	无	五声宫、角	
	小 调	三思吉	无	五声羽	
	大 调	相会调	无	五声宫、角	多数使用古凄调
	耆老歌	纳西党古计	无	五声羽	
	哦猛达	爬巴布	无	五声羽	
歌舞音乐	东巴舞蹈	什罗蹉	打击乐类	五声羽	宗教舞蹈
	哦热热	彝布仔蹉	无	五声羽、角、徵	专用于丧葬仪式
	哦猛达	猛达蹉	无	五声羽	
	多罗利	余庄多罗利	横笛、葫芦笙	五声羽	
	猛 达	伍拾耐犁尼	横 笛	五声羽	
	阿卡巴拉	尺九仔	无	五声角	源于普米族舞蹈
	古凄蹉	思突图	无	五声羽	
	锅庄舞	卜甸锅庄蹉	弦 子	五声羽	源于藏族舞蹈
	勒儿巴蹉	塔城勒巴蹉	打击乐类		源于藏族舞蹈
	热美蹉	些木布	无	五声宫	

附录三 丽江(洞经)古乐及其它音乐谱例数首

《水龙吟》

南宋·张炎 词
今人·周夔填词

♩=65



仙人掌上芙蓉，涓
应 是浣纱人妒，褪



涓犹滴金盘露。轻装照
红 衣被谁轻误。闲情淡



水，纤柔玉立，飘飘似
雅，冶姿清润，凭娇



舞，几度消凝。
语，隔浦相逢。



满湖烟月，一汀鸥
偶 然 间 盖，似 传 心

鹭。素。 记怕小舟夜悄，波
怕湘春佩解，绿
明香远，浑不 见
云十里，卷西
花 开 处。 风 去。

演奏：西安街古乐会 记谱：和云峰

《小白梅》

♩ = 100

演奏：巨甸古乐会 记谱：和云峰

《楔子》

啊 道 之 一 字 户

宣 扬，

(打击乐段) 唉 道 教 流

传 得 正 方；

(打击乐段) 道 有 五

常 生 五 帝

(打击乐段) 道 分

三 气 降 三 皇。

演奏：白华古乐会 记谱：和云峰

《山坡羊》

The musical score for 'Slope Sheep' (山坡羊) is presented in ten staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The melody is written in a single voice line. The score begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with a mix of eighth and quarter notes. The third staff features a more active eighth-note pattern. The fourth staff has a similar eighth-note pattern. The fifth staff continues with eighth and quarter notes. The sixth staff has a mix of eighth and quarter notes. The seventh staff continues with eighth and quarter notes. The eighth staff has a mix of eighth and quarter notes. The ninth staff continues with eighth and quarter notes. The tenth staff concludes the piece with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2. rit'), both consisting of eighth and quarter notes.

演奏:大研古乐会 记谱:和云峰

《浪淘沙》

$\text{♩} = 70$

The musical score for "浪淘沙" is written on ten staves. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 70. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests and a repeat sign at the end of the second staff.

演奏：白沙古乐会 记谱：和云峰

《到 春 来》

The image displays a musical score for the piece '到春来' (Spring Comes). The score is written on ten staves of music, all in treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The music features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff includes a first ending bracket and a second ending marked '2. rit' (ritardando), leading to a final cadence.

演奏:白沙古乐会 记谱:和云峰

《到夏来》

The image displays a musical score for the piece '到夏来' (To Summer Comes). The score is written on ten staves of music, all in a single melodic line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several repeat signs (double bar lines with dots) throughout the piece. The final staff ends with a double bar line and a fermata-like symbol. A dynamic marking 'rit' is present above the final staff.

演奏:大研古乐会 记谱:和云峰

《到 秋 来》

The image displays a musical score for the piece '到秋来' (Autumn Comes). The score is written on ten staves of music, all in a single melodic line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. A 'rit' (ritardando) marking is present above the final staff. The piece concludes with a fermata over the final note.

演奏:金山古乐会 记谱:和云峰

《到冬来》

The image displays a musical score for the piece '到冬来' (Winter is Here). The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is composed of a single melodic line. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. The first ending is marked with a '1' and the second ending with a '2' and the instruction 'rit.' (ritardando).

演奏：长水古乐会 记谱：和云峰

《一江风》

The image displays a musical score for the piece 'One River Wind' (《一江风》). The score is written on ten staves of music, all in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The piece is identified as 'No. 11' in the bottom right corner of the final staff.

演奏:大研古乐会 记谱:和云峰

《万年欢》

♩ = 48

结束时渐慢

结束

演奏:大研古乐会 记谱:和云峰

《元 始》

元(啊)始 天

王 降 吉 祥,

惟 愿 慈

悲 降 道 场。

今

晨 合 会 增 福

寿。

皈 依 原 始

大 法

王

演奏:大研古乐会 记谱:和云峰

《十 华》

太清紫 华 (打击乐后奏)

飞 神度 命 (有节奏地)

岑保 觚 华, 吉祥

音 坛 炆 钧。

太清 丹 华,

飞光 保 生, 朔

懋 密

吉 祥 音

钧。

演奏: 大研古乐会 记谱: 和云峰

《慢 五 言》

♩ = 47

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#). The tempo is indicated as ♩ = 47. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs. The final two staves include first and second endings, marked with '1' and '2' respectively.

演奏:大研古乐会 记谱:和云峰

《柳 摇 景》

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like *rit.* and *v*. The piece concludes with a double bar line.

(有节奏地)

演奏:大研古乐会 记谱:和云峰

《步步骄》

$\text{♩} = 60$

1

2 rit. V

演奏:大研古乐会 记谱:和云峰

《代 五》

♩ = 48

1. 2

3

演奏：大研古乐会 记谱：和云峰

《八 卦》

元 始 天 王
降 吉 祥,
惟 愿 慈 悲 降
道 场。
今 展
合 会 增 福
寿, 皈 依
元 始
大 法 王。
rit.

演奏: 金山古乐会 记谱: 和云峰

《笃》

速度较自由地

The musical score for 'Duo' (《笃》) is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some measures containing triplets. Phrasing is indicated by slurs and breath marks. The piece concludes with a final triplet of eighth notes.

演奏:和锡典 记谱:和云峰



《嫫 咪 鸣》

速度自由、随意地



演奏:和锡典 记谱:和云峰

《三 思 吉》

$\text{♩} = 94$

san da wa, ji da wa,
 san da wa, ji da wa,
 san na li yi wo, ji da
 wa, li na li
 san da wa, san na li yi
 ji ji da wa, ji da
 wa, ji chi sa da
 wa, sa chi ji da
 wa, san chi ji da
 wa.

传谱:和锡典

记谱、译词、配歌:和云峰

《阿丽丽构汲律》

$\bullet = 75$

a li li gou ji pai, a li li gou ji pai, ji paili na guo;
 gou guguo, guo gugou, luo lei hou, chi gou lie wuohou, te gou
 lei wu hou, lei ju le mou zuo. lei ju le mou zuo.

传谱:和锡典

记谱、译词、配歌:和云峰

《鲁般鲁饶》

$\text{♩} = 85$

a la (wei) mou she ni,
 zhong chi bu me ru lu wei,
 gu ni bu. ri chi ji ni
 jiu ku wei, bu ni zhen.
 ji chi ni mi suo suo wei,
 gu ni yi lei bu lu bu
 a wei mu tu shen
 ren hu hua bu wei. mu tu
 shen chong ben chong ru wei
 mu tu shen. lu ben lu ru
 wei tu mou mou luo

唱授:和开祥

记谱、译词、配歌:和云峰

附录四 本书相关图表索引

- 汉语——白狼语——纳西语（语音对照表）…………… 25 - 26
- 中国历朝史书对纳西族先民之称呼及举例表…………… 28
- 有关乐器之东巴象形文字一览表…………… 35 - 36
- 有关歌与舞之东巴象形文字一览表…………… 38
- 《南诏奉圣乐》节日程序与乐队编制一览表…………… 50
- 纳西族上酉世系与各上酉执政时期代表性音乐
参考一览表…………… 78
- 大祭天仪式及其音乐使用一览表…………… 82 - 83
- 纳西族木氏土司世系及各土司执政时期代表性音乐
参考一览表…………… 133
- 纳西族丧葬古俗仪式及其唱腔一览表…………… 153 - 154
- 《勃拾细哩》在丧葬仪式中使用程序一览表…………… 155
- 《勃拾细哩》及其曲牌称谓一览表…………… 178 - 179
- 《勃拾细哩》历史发展分期及曲牌一览表…………… 182
- 丽江洞经古乐曲牌分类一览表…………… 190 - 191
- 丽江洞经古乐传统乐器及乐队编制一览表…………… 192 - 193
- 丽江洞经古乐谈演经坛布置平面图…………… 197
- 丽江洞经古乐在丧葬仪式中使用一览表…………… 203 - 204
- 纳西族“勒巴”蹉代表性一览表…………… 216 - 217
- 摩梭人丧葬礼仪及其相应歌曲一览表…………… 314 - 316

附录五 本书作者有关纳西族音乐文化方面的研究论著【目录】

一、专著（止1999年）

1. 《纳西文化中的古代音乐遗存》，（台湾）艺术家出版社，1994.3。
2. 《纳西文化背景中的传统音乐》，中央音乐学院（硕士学位论文）1994.1。
3. 《纳西族音乐史》，中央音乐学院（博士学位论文），1999.6。
4. 《中国少数民族传统民间音乐舞蹈鉴赏》（纳西族部分），中央音乐学院教材，1999.6

二、论文（止1999年）

1. 史论研究
 - 1) 《纳西文化与上古羌人文化的相似性》载《云南艺术学院学报》1989.2。
 - 2) 《“女儿国”的婚姻形态及情歌》载《音乐探索》1989.4。
 - 3) 《“女儿国”之声——摩梭人的情歌与婚姻、家庭形态》载《云南艺术学院学报》1990.1。
 - 4) 《对〈勃拾细哩〉考释的若干质疑》载《民族艺术研究》1992.2。
 - 5) 《云南少数民族的情歌及其婚姻、家庭形态——以彝语之民族为中心》（其中涉及大量纳西族音乐文化的内容）载《云南文史资料丛刊》1993.2。
 - 6) 《纳西族〈勃拾细哩〉考》载《民族艺术研究》1993.3。
 - 7) 《论孔兴询等汉族流官与云南纳西族的儒学礼乐》中国传统音乐学会“第九届年会”提交论文 1996.11.
2. 形态研究
 - 1) 《“古王国”之声——纳西族民歌浅析》载《音乐探索》

1988.4。

2) 《纳西族民歌的调式与旋律特点及演唱风格》载《音乐探索》1991.1。

3) 《民俗之魂——纳西族的风俗歌曲及其习俗》载《中国音乐》1991.3。

4) 《丽江洞经音乐的传说、曲牌及形态》载《民族艺术研究》1996.2。

3. 综合研究

1) 《纳西族“窝热热”的图腾痕迹》载《民族艺术研究》1989.3。

2) 《丽江洞经音乐的功能、变异及现状》载《民族艺术研究》1995.2。

3) 《东巴音乐研究》载《艺术研究》1997.3。

4) 《摩梭人的乐舞文化》载《国际音乐交流》1997.3。

5) 《东巴神路图的文化透析》载《国际音乐交流》1997.5。

4. 调查报告

1) 《东巴歌舞与丧葬占俗——以宝山教派为中心》载(日本·筑波大学)《比较民俗研究》，1992.3。

2) 《东巴仪式音乐的若干调查与研究》载《中国音乐学》，1995.4；

5. 分类研究

1) 《纳西族东巴唱腔的旋律风格及分类》载《中央音乐学院学报》，1993.3。

2) 《纳西古乐的实际内涵与分类》中国传统音乐学会“第十届年会”宣读论文，1998.11。

6. 其它

(策划、制作、出版) CD《纳西族音乐》(精选版)，中国民族音像出版社，1999.10。

附录六 纳西族音乐文化相关论著、论文与介绍性文章【目录】(1958—1998年)

一、专著

《纳西族的歌》刘超 人民文学出版社 1959年版

《白沙细乐》中国音乐研究所(油印本)白沙细乐调查工作组 1962.3

《洞经音乐调查记》(油印本)云南省宋词乐调调查组 1962.9

《纳西族、普米族民间音乐》丽江地区文教局 云南人民出版社 1985.2

《纳西族民间歌曲集成》寇邦平主编 云南民族出版社 1995年

《纳西族民歌译注》和志武 云南人民出版社 1995.6

《中国纳西族歌曲选》和新民、崇先主编 云南民族出版社 1996.12

二、论文

《纳西族古老的耆老歌会》绿豆 《人民音乐》1958.12

《纳西族民歌简介》寇邦平 《云岭歌声》1979.3

《唱歌的星星落在丽江》禾雨 《音乐爱好者》1980.2

《纳西族民间歌舞曲“窝热热”》绿豆 《云岭歌声》1981.6

《纳西族古代音乐概谈》杨德馨 《民族音乐》1982.

《纳西族东巴歌曲——吉日经》绿豆 《云岭歌声》1983.4

《古老的合唱曲“窝热”》杨放 《音乐爱好者》1983.4

《摩梭民歌简介》张金云 《云岭歌声》1983.5

《纳西族“猎歌”试辩》白庚胜 《民族文学研究》1984.3

《纳西族音乐概述》寇邦平 《民族音乐》1984.4

《白沙细乐小议》宣科 《民族音乐》1984.4

《纳西儿歌“节令歌”》崇先 《云岭歌声》1984.5

- 《乐观豪放的摩梭“赶马调”》潘秉正 《天津歌声》1984.10
- 《纳西族牧歌——阿里里》和新民 《云岭歌声》1985.1
- 《东巴音乐初探》黄镇方 《民族文化》1985.2
- 《纳西族的民间合唱》樊祖荫 《中国音乐》1985.4
- 《东巴音乐述略》杨德崧 《东巴文化论集》云南人民出版社1985.6
- 《纳西族民歌“阿里里”简介》式啸 《天津歌声》1985.12
- 《纳西族音乐》寇邦平 《中国音乐》1986.2
- 《活的音乐化石》宣科 《音乐学习与研究》1986.2
- 《纳西族民歌与神话》式啸 《民族音乐》1986.4
- 《采自女儿国里的歌》殷海涛 《音乐探索》1987.2
- 《纳西音乐中的杜鹃——阿默达》禾雨 《民族音乐》1987.4
- 《“白沙细乐”考》毛继增 《民族艺术研究》1988.1
- 《纳西族〈祭天古歌〉和〈楚词·九歌〉艺术特色的比较》陈烈 《黄钟》1988.2
- 《摩梭人的“阿夏”情歌》殷海涛 《云岭歌声》1988.3
- 《丽江洞经音乐调查》崇先 《民族艺术研究》1989.1
- 《纳西族的东巴调》杨友明 《云岭歌声》1989.5
- 《纳西民歌的“一领群和形式”》崇先 《民族艺术研究》1990.4
- 《纳西族民歌概论》和新民 《音乐探索》1990.4
- 《漫谈“白沙细乐”》杜亚雄 《音乐生活》1990.9
- 《东巴经里的歌声》杨德崧 《云岭歌声》1990.3
- 《纳西族的“苏古独”与“火不思”》赵宽仁 《云南民族音乐论文集》1989.9
- 《热美蹉的来历经之研究》宣科 《云南艺术学院学报》1990.1
- 《摩梭儿歌漫谈》杨海 《云岭歌声》1991.3
- 《音诗〈纳西一奇〉欣赏》钱仁康 《音乐研究》1991.3

- 《“别石细哩”考证》莫尔吉胡 《音乐艺术》1991.4
- 《生活启示录——主题启示录》朱践耳 《中国音乐学》1991.4
- 《白沙细乐探源》宣科 《民族音乐论集》云南民族出版社
1991.7
- 《纳西族——管多簧乐器“窝窝”》杨曾烈 《民族音乐论集》
云南民族出版社 1991.7
- 《丽江洞经音乐》袁炳昌 《音乐生活》1991.11
- 《云南丽江洞经音乐》何青 《中央民族学院学报》1992.2
- 《东巴音乐简述》赵兴文 《民族艺术研究》1992.4
- 《白沙细乐之谜》黄镇方 《民族艺术研究》1992.5
- 《白沙细乐考辩》刘蓝 《音乐艺术》1993.2
- 《丽江纳西族洞经音乐》袁炳昌 《国际音乐交流》1993.3
- 《国宝埋藏在喜马拉雅云岭深处》何昌林 《人民音乐》
1993.11
- 《蒙古族、纳西族音乐文化的结晶——白沙细乐》毛继增
《音乐研究》1997.3
- 《金沙江大湾的旋律——纳西音乐的颤音色彩》杨德莹 《民
族艺术研究》1998.1。
- 《纳西族歌曲创造的回顾与思考》崇先 《民族艺术研究》
1998.1。

附录七 参考文献

主要参考书目大致可归为如下几个部分：

一、文献学参考资料

文献学参考资料来源于与本民族直接相关的文献资料或与本民族间接相关的文献资料两个方面：

1. 与本民族直接相关的文献资料

本民族文献资料的来源可分为东巴文、汉文、外文三种文字记录和书写的历史资料：

1) 东巴象形文字研究资料

用东巴文书写的 1500 余部《东巴经书》可谓纳西族古代社会的百科全书，但此类文献所面临的最为普遍的问题就是，经书的撰写者传统上不落其撰写的日期和姓名，反而经书的抄录者却允许留下名号，但仍然不允许留下其抄录的确切时间，因而，此种现状使得后来的研究者不易准确地判定其成书的确切年代。目前我们仅知最早的一批东巴经书抄录者留下的时间是明·万历元年（1573 年），其中一本经书的确切落款时间是该年的八月十四号（9 月 17 日）^①，而美国国会图书馆所收藏的最早的一批东巴经书的落款时间，则只是在清·康熙七年（1668 年）^②。这些文献如今已被研究者作了不同程度的翻译、注释和研究，其成果可谓浩如烟海，本论选择的仅为以下几种：

《么些象形文之初步研究》闻宥 《人类学集刊》第二卷 1、2 期，民国 29 年

《汉古文学与纳西东巴文比较研究》王元鹿著 华东师范大学出版社 1988 年

《从么些文看甲骨文》（上、中、下）董作宾著 《大陆杂

^① J. F. Rock *The Life and Culture of the Na - khi tribe of the China - Tibet Borderland* Wiesbaden. 1963.

^② 李霖灿《么些研究论文集》第 127 页，台湾故宫博物院，1984 年版。

志》第三卷(1—3期)。

《么些文字》方国喻编撰 章太炎作序 《制言》62期,民国29年。

《纳西东巴古籍译著》(1—3)云南民族古籍办公室 云南民族出版社1986—89年

《纳西象形文字谱》方国喻编撰 和志武参定 云南人民出版社1981年

《么些象形文字字典》李霖灿编著 国立中央博物院专刊(重庆版)民国33年6月

《祭天古歌》戈阿干主编 中国民间文艺出版社1988年

《纳西族东巴舞谱》(油印本)中国社会科学院东巴文化研究所1983年

《么些经典译著九种》李霖灿 台北中华丛书审编会1978年

2) 汉文研究资料

用汉文书写的这部分史料有着很高的历史价值,并能较为确切地判定撰写的年月,例如著名历史学家方国喻所称道的《木氏宦谱》“历代详记事迹,多具年月、职名、诰命之类,大都与史籍相符,而《宦谱》特详。此为元代至清初约五百年丽江统治家谱之谱系,其势力范围包有滇西被及西康属若干地区,在此区域之编年史,多可资证。元明以来,云南土官、土司之家多有谱牒,所见莫详于《木氏宦谱》也。《宦谱》所载与史籍多有异同,往往以《宦谱》为可信”^①。此方面的资料又可进一步归纳为历代古籍、研究论著、调查报告三个部分:

(1) 历代古籍

《木氏宦谱》(甲种本)明·正德年刻本

《木氏宦谱》(乙种本)明·万历年刻本

《丽江木氏六公传》见明·冯时可、蔡毅中所撰“木氏刻本”

《乾隆丽江府志略》管学宣、万咸燕纂修1743年成书

^① 方国喻《云南史料目录概说》第一册,第474页,中华书局,1984年版。

《雪山庚子稿》明·木公撰

《山中逸趣》明·木增撰

《寄秋轩稿吟草四卷》清·牛焘撰

《一笑先生诗文抄》(三卷)清·李玉淇撰

《永保平安序》清·和庚吉撰

《光绪丽江县志》1898年成书

(以上著作与论文分别收藏于丽江县、丽江地区、云南省、北京、北京大学、中央民族大学等各级图书馆和资料馆中)

《云南志校释》唐·樊绰著 赵吕甫校释 中国社会科学出版社 1985年

《大理行记校注》元·郭松年撰 王叔武校注 云南民族出版社 1986年

《云南志略辑校》元·李京撰 王叔武校注 云南民族出版社 1986年

《南诏野史会证》明·倪辂辑 木芹会证 云南人民出版社 1990年

(2) 研究论著

《纳西族诗选》赵银棠辑著 云南人民出版社 1985年

《玉龙旧话新编》赵银棠著 云南人民出版社 1984年

《纳西族史》郭大烈 和志武著 四川民族出版社 1994年

《纳西族文学史》和钟华 杨世光主编 四川民族出版社

1992年

《东巴文化论》郭大烈 杨世光主编 云南人民出版社 1991年

《纳西族古代舞蹈和跳神经书》杨德璠、和发源、和云彩著 文化艺术出版社 1990年

(3) 调查报告

《纳西族社会历史调查》(1—3辑) 云南民族出版社 1983—88年

《四川省纳西族社会历史调查》四川省社科院出版社 1987年

《丽江县文史资料》(1—18辑) 丽江县政协文史组编 1985—1999年

《云南民族情况汇集》上(丽江专区部分) 云南民族出版社 1986年2月翻印

《云南、四川纳西族文化习俗的几个专题调查》中国社会科学院民族研究所 1981.12

《摩梭人民间歌谣集成》中国民间文艺出版社 1991年

3) 外文参考资料

J. F. Rock *The Ancient Na - Khi Kingdom of Southwest China* Harvard - yanjing Monograph Series VIII, 1947

J. F. Rock *The Life and culture of the Na-khi tribe of China-Tibet Borderland* Wiesbaden, 1963

J. F. Rock *Na-khi culture as expressed in the their Literature: An Encyclopedic Dictionary* Roma, 1972

A. Jackson *Na-Khi Religion* The Hague Holland, 1979

P. Goullart *Forgotten Kingdom* London, 1955

《中国西南纳西族の农耕民性与游牧民性》諏访哲郎著 学习院大学 1988年版

《纳西族の丧葬制度》斋藤达次郎 载中国大陆古文化研究会编《中国大陆の古文化研究》第八辑《纳西族特集》1978年版

《东巴歌舞と葬仪古俗——宝山教派を中心に》桑德诺瓦 载筑波大学比较民俗研究会编《比较民俗研究》第110—131 1992.9

2. 与本民族间接相关的文献资料

间接相关的文献资料也可分为历代古籍、调查报告、研究论著三个部分:

1) 历代古籍

《史记全译》(1—5卷本) 汉·司马迁原著 吴兆基等译 黄山书社 1997年

《诗经全译》袁愈译诗 唐莫尧注释 贵州人民出版社 1981

年

《唐文云南史料辑抄》袁伍远等辑 云南人民出版社 1989.3

《夔古通纪浅述校注》尤中校注 云南人民出版社 1989.3

《明史云南土司传笺注》龚荫著 云南人民出版社 1988.7

《明清云南土司通纂》龚荫著 云南民族出版社 1985.7

《清史录——有关云南史料汇编》卷四 云南民族出版社
1986.9

《西康纪事诗本事注》贺觉非 著林超校 西藏人民出版社
1988.8

2) 调查报告

《白族社会历史调查》云南人民出版社 1983 年

《云南彝族社会历史调查》云南人民出版社 1986 年

《云南民族民俗和宗教调查》云南民族出版社 1985 年

《云南方志民族民俗资料琐编》云南民族出版社 1986 年

3) 研究论著

《云南简史》马曜主编 云南人民出版社 1983 年

《云南地方沿革史》尤中编著 云南人民出版社 1990 年

《普米族简史》普米族简史编写组 云南人民出版社 1988 年

《彝族简史》彝族简史编写组 云南人民出版社 1987 年

《白族简史》白族简史编写组 云南人民出版社 1988 年

《羌族简史》羌族简史编写组 四川民族出版社 1986 年

《西藏文史考信集》王尧著 中国藏学出版社 1994 年

《菩提树下——藏传佛教文化圈》扎洛著 青海人民出版社
1997 年

《南诏和大理国》邵猷书著 吉林教育出版社 1990 年

《南方丝绸之路文化论》该书编书组 编云南民族出版社

1991 年

《南方陆上丝绸之路》徐治等著 云南民族出版社 1987 年

《中国史学史》李宗侗著 友谊出版公司 1984 年

《世界原始社会史》蒙盖特等著 王培英等译 云南人民出

版社 1987 年

《中国原始社会史》宋兆麟等 文物出版社 1983 年

《原始社会史》林耀华主编 中华书局 1984 年

《中华民族多元一体格局》费孝通等著 中央民族学院出版社 1989 年

二、语言学参考资料

《维西麽些语研究》之一语音 傅懋绩 华西大学《中国文化研究期刊》第一卷四期 1940 年

《维西麽些语研究》之二语法 傅懋绩 华西大学《中国文化研究期刊》第二卷 1941 年

《维西麽些语研究》之三语汇 傅懋绩 金陵、齐鲁、华西《中国文化研究汇刊》1943 年

《纳西族图画文字〈白蝙蝠取经记〉研究》傅懋绩 日本东京大学语言文化研究所 1981 年

《纳西语简志》和即仁 姜竹仪 著民族出版社 1985 年

《语言学概论》马学良著 中央民族学院教材

《语言与神话》恩斯特·卡西尔著 于晓译 三联书店 1988 年

三、考古学参考资料

《丽江石鼓碑刻》木高 1548、1561 年分别刻于丽江石鼓

《中甸释理达多禅定处摩崖》木高 1554 年刻于中甸白地

《木氏历代宗谱碑》1883 年刻现存丽江黑龙潭

《云南青铜器论丛》该书编写组 文物出版社 1981 年

《云南青铜文化论集》云南省博物馆编 1991 年

《云南人类起源与史前文化》云南省博物馆编，云南人民出版社 1991 年

《云南考古》汪宁生 云南人民出版社 1980 年

《云南文物古迹》李昆声 云南人民出版社 1984 年

- 《云南碑刻与书法》顾峰 云南人民出版社 1984 年
《西周甲骨文研究》王宇信著 中国社科出版社 1982.1
《建国以来甲骨文研究》王宇信著 中国社科出版社 1982 年
《中国大百科全书——考古卷》大百科全书出版社 1986 年

四、音乐学参考资料

- 《纳西族、普米族民族民间音乐》云南人民出版社 1985 年
《纳西族民歌译著》云南人民出版社 1995 年
《白沙细乐》毛继增著 中国音乐研究所 1962 年油印本
《纳西族民间歌曲集成》寇邦平主编 云南民族出版社 1995 年
《中国纳西族歌曲选》和新民、崇先主编 云南民族出版社 1996 年
《中国古代音乐史稿》杨荫浏著 人民音乐出版社 1981 年
《古代丝绸之路的音乐》岸边成雄著 人民音乐出版社 1988 年
《传统是一条河流》黄翔鹏著 人民音乐出版社 1990 年
《中国人的音乐和音乐学》黄翔鹏著 山东文艺出版社 1997 年
《民族音乐论文集》田联韬主编 中央音乐学院报社 1993 年
《民族器乐的体裁与形式》叶栋编著 人民音乐出版社 1983 年
《民族器乐》袁静芳著 人民音乐出版社 1987 年版
《戏曲音乐概论》蒋菁著 中央音乐学院教材
《汉族民歌概论》江明惇 上海音乐出版社 1982 年
《中国民歌》周青青 人民音乐出版社 1993 年
《蒙古族古代音乐舞蹈初探》乌兰杰著 内蒙古人民出版社 1985 年
《民族音乐结构研究论文集》中央音乐学院本书编写组 1986 年

《中国大百科全书——音乐舞蹈卷》大百科全书出版社 1986年

《中国大百科全书——戏曲曲艺卷》大百科全书出版社 1986年

《民族音乐学译文集》董维松等编 中国文联出版公司 1985年

《音乐与民族》上海音乐学院等合编 1984年

《民族音乐学词条汇编》人民音乐出版社 1988年

《歌唱测定体系》艾伦·洛马克斯著 章珍芳译 中国音乐研究所 1986年(资料)

《匈牙利民歌》巴托克·贝拉著 金经言译 中国音乐研究所 1986年(资料)

《论各民族的音阶》埃利斯著 方克等译 中国音乐研究所 1986年(资料)

《论匈牙利民间音乐》柯达伊著 人民音乐出版社 1985年

《关于世界音乐的研究》布鲁诺·内特尔著 蒲实译 中央音乐学院硕士学位论文 1992年

五、民族学参考资料

《中国大百科全书——民族卷》大百科全书出版社 1986.6

《民族学概论》杨堃著 中国社会科学院出版社 1984年

《西方民族学史》施正一编著 时事出版社 1990年

《外国民族学史》托卡列夫著 汤正方译 中国社会科学出版社 1983年

《中国民族关系史研究》翁独健主编 中国社会科学出版社 1984年

《民族研究文集》云南民族研究所编 云南人民出版社 1987年

《民族新论》徐杰舜等著 广西人民出版社 1987年

六、民俗学参考资料

《中国地方志民俗资料汇编——西南卷》(上、下) 目录文献出版社 1988 年

《中国民俗史籍举要》刘德仁编 四川民族出版社 1987 年

《民俗学概论》陶立璠著 中央民族学院出版社 1987 年

《中国民间禁忌》伍聘著 作家出版社 1991 年

《人类学研究》中国人类学学会编 中国社会科学出版社 1984 年

《人类学研究》续集中国人类学学会编 中国社会科学出版社 1987 年

《文化人类学事典》日·祖父江孝男等著 陕西人民出版社 1992 年

七、宗教学参考照料

《宗教史》克罗维列夫著 乐峰译 中国社会科学出版社 1984 年

《艺术与宗教》乌格里诺维奇著 王先睿译 三联出版社 1981 年

《金枝》弗雷泽著 徐育新等译 中国民间文艺出版社 1987 年

《世界七大宗教》朱森溥等著 重庆出版社 1987 年

《宗教，一种文化现象》马德邻等著 上海人民出版社 1987 年

《巫术：周易的文化智慧》王振复著 浙江古籍出版社 1990 年

《原始宗教与神话》施密特著 肖师毅译 上海文艺出版社 1987 年

《巫术科学宗教与神话》马林诺夫斯基著 李安宅编译 上海文艺出版社 1987 年影印本

《原始宗教论》杨学政著 云南人民出版社 1991 年

《宗教·神话·民俗》杨智勇著 云南教育出版社

《宗教词典》任继愈主编 上海辞书出版社 1985 年

八、其它

《丽江纳西族民居》朱良文主编 云南科技出版社 1988 年

《云南民族民间文学艺术》云南人民出版社编 1985 年

《云南歌舞戏曲史料辑注》顾峰辑注 云南艺术研究所戏剧研究室编印 1986 年

《云南地名探源》吴光范著 云南人民出版社 1988 年

《文明与野蛮》罗伯特·路威著 吕叔湘译 三联书店 1984 年

《穴居文化》陈伟著 文汇出版社 1990 年

《人的创世纪》张猛等编著 四川人民出版社 1987 年

《中国婚姻史》陈顾远著 上海文艺出版社 1987 年影印本

附录八 本书索引

纳西族音乐大事记····· 336

1. 相关索引——乐器

【铜鼓】·····	10
【葫芦笙】·····	12
【三孔笛】·····	14
【口弦】·····	14
【鼗鼓】·····	15
【树叶】·····	36
【铜锣】·····	36
【钟】·····	37
【铃】·····	37
【唢呐】·····	44
【牛角】·····	45
【海螺】·····	46
【碰铃】·····	46
【板铃】·····	46
【箏】·····	53
【箏箏】·····	54
【琵琶】·····	54
【铜钹】·····	54
【大鼓】·····	55
【号筒】·····	55
【苏古独】·····	111
【箏箏】·····	111
【波波】·····	112

2. 相关索引——乐舞、歌舞、曲目

禱歌与咒词····· 9

铜鼓舞	10
葫芦笙舞	12
旄人与旄舞	16
西汉《行人歌》	18
东汉《笮都夷歌》	20
民间古歌谣（古凄）	38
民间古歌舞“古凄蹉”（即唱跳古凄）	39
民间古乐舞“呢木磋”（即芦笙舞）	39
民间“品木”习俗（即吹奏树叶）	40
民间“姑古侃”习俗（即弹口弦）	41
《数羊歌》	76
祭天仪式中的古代歌曲	84
【南曲】	127
【北曲】	127
【南北曲】	127
【叨叨令】	127
【一封书】	127
【寄生草】	127
【笃】	189
【大调】	189
【小调】	190
【杂曲】	190
【打击乐曲牌】	190
【确知已失传的曲牌】	190
《狗追马鹿》	75
《抗蹉》	117
《蹉蹉》	117
《老麻蹉》	118
《跨蹉》	118
《墓布》	121

《欢乐调》	157
《赶马调》	157
《殉情调》	158
《雪柏相会》	159
生育习俗调	160
成丁习俗调	161
婚姻习俗调	164
《喜歌》	164
《迎新娘》	165
丧葬习俗调	165
劳动习俗调	166
生活习俗调	166
《相会在一起》	166
《毵毵褂子》	167
《人间永远是黑暗的》	208
《把人苦成鬼》	209
《当兵苦》	209
《死也不愿嫁舅家》	209
《殉情歌》	210
《三月和风吹》	231
《三月鲜花开》	231
《红军到丽江》	232
《金沙江》	234
《玉龙山白雪曲》	238
《我们是解放军》	240
《心心相连就是力量》	241
《快快冲》	241
《世上坏人多》	242
《采茶调》	245
《劳喂调》	246

《农民协会歌》	247
《阿丽丽》	247
《呀丽丽》	247
《阿里里》	248
《祭龙王》	292
《敬酒歌》	292
《阿力主》	293
《妈妈呀》	294
《鲁般鲁饶》	296
《崇般统》	296
《优麻调》	297
《什罗朝神舞》	298
《吉日经》	299
《燃神灯》	300
《唱神灯》	301
《请什罗》	301
《祭山神》	302
《古凄》	306
《时授》	307
《送郎送到大桥头》	308
《一直来到这点歇》	308
《生要连来死要连》	309
《终有一天好日子》	310
《可惜花好无人见》	310
《赞美阿夏》	310
《约定的口哨声始终没有响》	311
《阿丽丽》	317
【弦子】	317
《金色的太阳》	318
【锅庄】	318

《日牙模阿罗给托摩诺》	318
【窝孟达】	318
《窝热热》	319
《勒儿巴蹉》	212
【打拉丽】	321
【葫芦笙舞】	321
【金色蛙舞】	322
《水龙吟》	342
《小白梅》	343
《开经偈》	344
《山坡羊》	345
《浪淘沙》	346
《到春来》	347
《到夏来》	348
《到秋来》	349
《到冬来》	350
《一江风》	351
《万年欢》	352
《原始》	353
《十华》	354
《慢五言》	355
《柳摇景》	356
《步步骄》	357
《代五》	358
《八卦》	359
《笃》	360
《嫫咪鸣》	361
《三思吉》	362
《阿丽丽构汲律》	363
《鲁般鲁饶》	364

3. 相关索引——乐会、人物、传说

桂香诗社·····	185
雪社·····	235
大研古乐会·····	273
新安街古乐会·····	276
白华古乐会·····	277
金山古乐会·····	278
长水古乐会·····	279
石鼓古乐会·····	279
拉市古乐会·····	280
白沙乡古乐会·····	280
丽江县古乐展演团·····	281
丽江东巴宫·····	304
【李氏家族】·····	219
【和氏家族】·····	223
【周氏家族】·····	224
【牛氏宗族】·····	224
【习氏宗族】·····	224
【木氏宗族】·····	224
【马子云】·····	137
【牛焘】·····	138
【习杏樵】·····	173
【李玉湛】·····	183
【杨泗澡】·····	183
【杨元之】·····	185
【周兰坪】·····	186
【王竹淇】·····	186
【和庚吉】·····	187
【周冠南】·····	205

【和锡典】	210
【和成典】	211
【和顺良】	211
【王光明】	211
【和耀淑】	212
【许蕴藻】	225
【杨德润】	225
【周樊】	235
【周霖】	237
【寇邦平】	252
【那少承】	253
【张云鹏】	253
【杨友和】	253
【和崇善】	256
【李玉龙】	256
【李云庆】	256
【绿豆】	256
【赵敬修】	257
【李秀香】	269
【李梦才】	269
【李文先】	269
【李文义】	270
【宣科】	271
【杨曾烈】	272
【陈秋元】	272
【和毅庵】	272
【张麟汉】	273
【王良】	273
【牛维炯】	273
【周乾】	276

【和国伟】	277
【和诚兴】	278
【赵煜贤】	279
【木灿文】	280
【和惠涵】	281
【杨尔良】	282
【和开祥】	283
【和玉才】	284
【和即贵】	285
【和年恒】	286
【和积福】	286
【杨学才】	286
【和云章】	287
【杨万勋】	287
【和云彩】	287
【和玉贵】	287
【和国光】	288
【和国华】	288
【兰伟】	303
【杨琦】	328
【和鼎正】	329
【余崇先】	329
【和新民】	329
【和云峰】	329
【康建中】	330
【王凤英】	330
【和少虎】	331
【李正义】	331
【周群芝】	332
【李润莲】	332

【孙少兰】	332
【赵琼霞】	332
【赵兴文】	333
【范汝义】	333
【李承翰】	333
【彭建新】	333
【和美珍】	333
【和能刚】	334
孔明携人说	145
南诏传入说	146
乐工落籍说	146
移民殖人说	146
宫廷真传说	147
改土归流说	147
穷人转经曲	113
藏族安魂曲	114
白沙管弦乐	115

4. 相关索引——传承、会员、戏曲

【宫观会】	198
【家庭会】	198
【纳西剧团】	250
【丽江地区民族歌舞团】	251
【丽江地区滇剧团】	251
【丽江市民族歌舞团】	251
【丽江地区业余文工团】	268
【丽江勒儿巴艺术团】	268
【大研古乐会传习馆】	326
【县古乐展演团传习组】	326
【东巴宫传习组】	326

【李氏家族传习组】	326
【丽江地区师范学校文艺班】	328
【永保平安·序文部分】	221
【永保平安·会员名录】	221
【杨守其、黄阳泰丽江洞经古乐研究基金】	275
【大词戏】	226
【京剧与滇剧】	227
【歌舞剧与其它戏剧】	228

5. 相关索引——重要参考文献

一、文献学参考资料	371
1. 与本民族直接相关的文献资料	371
1) 东巴象形文字研究资料	371
2) 汉文研究资料	372
(1) 历代古籍	372
(2) 研究论著	373
(3) 调查报告	373
3) 外文参考资料	374
2. 与本民族间接相关的文献资料	374
1) 历代古籍	374
2) 调查报告	375
3) 研究论著	375
二、语言学参考资料	376
三、考古学参考资料	376
四、音乐学参考资料	377
五、民族学参考资料	378
六、民俗学参考资料	379
七、宗教学参考照料	379
八、其它	380

出版附记

本书在历经近6年的“尘封”后，终于同广大读者见面了。

在此，首先要感谢中央音乐学院学术委员会的推荐并资助，及中央音乐学院出版社总编辑俞人豪教授的鼎力相助；其次要感谢我的导师田联韬教授为本书所作的序言；最后，感谢著名画家兰碧英女士为本书所作的封面设计。

目前看来，6年前封稿的《纳西族音乐史》尚有一些未尽人意之处。但考虑本书是笔者当年研究思路的真实反映，其中的不足之处能起到时时鞭策之作用，故此刻意只字未改。如能再版，定将做进一步的修订与补充……。

桑德诺瓦（和云峰）

2004年5月于中央音乐学院

后 记

多年以来，我就期望并准备写一部全面研究、介绍纳西族传统音乐文化与历史的书稿，这个想法终于能在近期付诸实践。

本书的写作前后历经了5年。1994—1999年间，本人曾经15次往返于北京——云南丽江之间；先后采访了98位纳西族民间艺人、文人以及社会贤达；收集、整理了近120万字的原始资料（包括录音、录像）和笔记；参阅、浏览了近100部相关书稿。从开始写作到定稿经历了如后几个阶段：1997年9月完成初稿（字数共47万有余）。1998年1月完成二稿（字数筛减到33万）。1999年3月完成三稿（字数压缩至27万）。1999年4月定稿（字数为23万）。1999年7月完善、补充期间，还利用电子邮件、传真、电话、信件等通讯工具征询了当事人的意见、建议。

本书是我对母体（纳西族）音乐文化所进行的初步清理、诠释与反思，同时也是我对本民族传统音乐文化做出的责无旁贷的历史总结和养育回报。书稿虽已写毕，但肯定存有挂一漏万的现象，因此，还有赖后学做进一步的调查、研究、充实、完善或批判。我相信，这决非是2000多年纳西族音乐历史发展的最终定论，而仅仅是一个“摸着石头过河”的初步尝试。

此时此刻，我由衷地感激我的博士学位导师田联韬教授长期以来对我的严格要求、悉心指导与无私栽培。

借此机会，我要衷心地感谢中央音乐学院袁静芳、伊鸿书、周青青、郑祖襄诸教授及修海林研究员，中国音乐学院沈怡教授，中国艺术研究院伍国栋研究员等对本书的审阅，以及他们针对本书所提出的严格要求、修改意见或中肯建议。

与此同时，我还要感谢10余年来始终给予我大力协助、无

私支持的一大批纳西族民间艺人、东巴祭司和同道师友，假如没有他们的精诚合作、积极鼓励与支持，本书将难以取得预期的结果。

最后，我要感谢我的妻子巩海蒂女士多年来对我无微不至的照顾、支持与帮助。

桑德诺瓦（和云峰）

北京海淀·西三旗·育新花园

1999年8月20日

