

明代遗存的“勃石细哩”探究

——一部存活的纳西族安魂套曲

○张兴荣

摘要 云南明代遗存的安魂套曲“勃石细哩”，充满缠绵悱恻、哀伤凄婉之情，常用于纳西族丧葬仪式中。现仍传承于纳西族的有9首器乐歌舞曲牌。其来源与族属众说纷纭，目前暂无定论。笔者认为“勃石细哩”源起于明代，它的创作及形成，与凭吊纳、普米（西番）之战或纳、藏（吐蕃）之战双方阵亡将士之阴魂有关，同时，也在逐渐的完善过程中，融入了蒙古族带来丽江的一些乐器及音乐调式风格，后又经吸收了东巴文化及大量的汉族音乐（如明清曲牌、道教音乐）等，最终形成的。最早流行地是丽江的白沙。

关键词 明代 套曲 勃石细哩

一、民族简况

纳西族，分布在滇、川、藏三省（区）结合部，即云南省西北部的丽江、维西、中甸、宁蒗、永胜等县及四川省的盐源、盐边、木里、西藏自治区的芒康等地，而以丽江纳西族自治县最为集中。据1996年底的人口统计，云南纳西族有28.60万人。纳西族源于古代的氏羌部落集团，是古代从西北高原迁徙到西南高原的。一千九百多年前成书的《史记》等史籍中就有关于纳西族先民的记载。汉代的“牦牛种”、三国时期的“牦牛夷”及唐代的“磨些蛮”，都是纳西族的先民。约3世纪后逐渐南迁至丽江、永宁一带，逐渐由游牧生活转入定居的农业生产。纳西语属汉藏语系藏缅语族彝语支，划分为以丽江坝区为代表的西部方言和以宁蒗永宁为代表的东部方言。祭司东巴用来书写经书的文字有两种，一种是图画象形文字“斯究鲁究”（意为“木

石之记录”）、另一种文字称“哥巴”（表词的音节文字）。古典舞谱“蹉姆”（用东巴文写成）、白沙壁画和长篇史诗《创世纪》、古乐“勃石细哩”（俗称“别时谢礼”、“白沙细乐”）、“洞经音乐”等，是纳西古文化的精粹。纳西族居住在山区或坝子，以农耕和畜牧业为主，丽江坝子物产丰富，出产良马。主要节日有火把节（农历六月二十四）、小年（农历十一月十二日）、二月八、骡马会（农历七月）、祭天（分正月大祭、七月小祭）、弥老会（即“棒棒会”，农历正月十五）、三多节（“三多”为纳西族最崇敬的保护神、战神，据传属羊，所以多在二月初八或二月第一个羊日举行）、龙王会（农历二月二十八）、永宁摩梭支系的“转山节”（去狮子山设坛，祭格姆女神）等。信仰东巴教，崇奉多神，部分人信仰道教、藏传佛教。婚姻家庭的历史发展进程极不平衡，西部方言区的纳西族约在宋元时即已确立了以父系制为中心的一夫一妻式婚姻家庭形态，妇女在家庭和社会中的地位较低下；东部方言区（如宁蒗县永宁和盐源的摩梭支系）的妇女则与之相反，女性在家庭和社会中均享有极高地位。家庭中一切继嗣权均属女性所有，一切大小事均由妇女作主。现今仍实践部分历史沿传的走访婚俗，称之“阿夏”婚（意为伴侣），即“男不娶女不嫁，男女各居母亲家”，男子在晚上到女“阿夏”家过偶居生活，次日清晨仍返回母亲家里，暮合晨离。所生子女由女方抚养。人死后，自古通行火葬，现在逐渐实行土葬。

二、纳西族音乐的地方风格

由于分布地区的地理环境、社会历史、经济发

展诸多差异和方言的关系,形成东、西部音乐的不同风格和特色。西部以玉龙山的西、南地区为主,包括丽江县、中甸县三坝乡等地;东部以玉龙山的东、北地区为主。包括宁蒗县永宁的摩梭支系、维西县塔城等地。

	西部音乐特征	东部音乐特征
音调情感	凄苦委婉,吟咏性强	热情明朗,歌咏性强
调式	五声羽、角调式 四音列、三音列构成的羽、宫调式	五声征、羽、宫调式
旋法	多“较链式重复型”旋律、旋律线曲折级进、高起低落。	少“较链式重复型”旋律、旋律线波浪型起落,上扬式终止。
节奏	常用前短后长的节奏型,律动性有板	律动性有板
曲式结构	乐汇变化重复构成段落的结构较多	单乐句变化重复的乐段结构较多
演唱风格	“吉令者勒” ^① (慢速下波颤音)唱法、装饰音的频繁使用	永宁摩梭人不用“吉令者勒”唱法,少装饰音;中甸三坝则用者勒唱法。
歌词形式	多五字句,并有“借字谐音” ^② 和倒装式迭唱回环的特点	同左

三、安魂套曲“勃石细哩”的来源与族属

云南明代遗存的安魂套曲“勃石细哩”,充满缠绵悱恻、哀伤凄婉之情,常用于纳西族丧葬仪式中。现仍传承于纳西族的有9首器乐歌舞曲牌。

勃石细哩,直译为“白沙穷人转经曲”,意译为“白沙管弦乐”,曾用名“白沙(地名)细乐”、“别时谢礼”。以器乐合奏为主,亦有歌和舞。其来源与族属,众说纷纭,暂无定论。目前有以下三种观点:

一说,“勃石细哩”为“元人遗音”(蒙古族音乐)。元世祖忽必烈,为褒奖纳西族土司麦良协其攻陷大理之功,而将所带音乐并半个乐队馈赠木氏祖先,传承至今。其“本”源自蒙古族。此观点较早见于清·乾隆八年(公元1743年)《丽江府志略》载“相传为元人遗音”。此说亦有民间艺人和锡典追述左证。“勃石细哩”的乐器配置中的色古笃、波博分别与元朝宫廷宴乐中的乐器“贺不思”、“头管”相似;连音乐的某些部分,其调式风格等也很接近,甚至说丽江北有一村名“沃罗阔”,意为“蒙古人居住的地方”,说明蒙古人在丽江留住过。关于此说,近期学者疑点为:“勃石细哩”与元世祖馈

赠乐队无关,因《木氏宦谱》中,忽必烈赐予阿良的各种礼品的明细清单中,只字未提送一个乐队;徐霞客1639年(崇祯12年)在丽江住了15天,与木土司交往甚密,其“游记”中也未提及……。^③因而,此说实难让人确信。

二说,“勃石细哩”为“创自民间”(纳西族音乐)。此观点较早见于赵藩1914年撰:《云南丛书》集部之六十三“一笑先生诗文抄”中的《巨甸居人》一诗之注释(清代李玉湛)载:就究此曲创自民间。木氏盛时,永宁夷(普米族/古称西番)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。其“本”源自纳西族。其说主要依据纳西族民间故事《龙女树》。故事梗概是:明代土司木天王欲吞并永宁普米王领地,嫁龙女公主与普米王子。后召龙女回丽江并令其谋害王子。龙女修书普米王子,出征讨伐于北沙中埋伏。龙女因此被囚玉龙亭致死,亭毁生树,后人称之为“龙女树”,为祭奠双方阵亡将士及龙女,民间艺人集体创作了安魂曲以吊之。迄今,丽江白沙乡玉水山寨唱奏的就名为《龙女树套曲》,含七个乐章。此说,近期学者疑点为:历史上无纳西与普米战争的史实记述,确有嘉靖27年及嘉靖40年,丽江知府木公及木高与金沙江边石鼓上刻的诗辞及碑文,记述了纳西与藏族争夺势力范围的战争。而依东巴象形文字及正确读音,则与藏族有关^④。

三说,“勃石细哩”为“多元音乐文化的子遗”(即多民族音乐文化融合的结晶)。其文化背景可贯穿纳西族地区东巴文化、吐蕃(藏民族)文化、明清汉传文化等各种不同文化历史发展之始终。进一步说,它的产生与最终成型是上述文化背景中,东巴音乐、民间音乐、道教音乐和部分明清戏曲曲牌音乐相互融合的必然结果^⑤。

笔者认为“勃石细哩”源起于明代,它的创作及形成,与凭吊纳、普米(西番)之战或纳、藏(吐蕃)之战双方阵亡将士之阴魂有关,同时,也在逐渐的完善过程中,融入了蒙古族带来丽江的一些乐器及音乐调式风格,后又经吸收了东巴文化及大量的汉族音乐(如明清曲牌)等,最终形成的。最

早流行地是丽江的白沙(明·洪武元年前,纳西族政治、经济、文化的中心)。因“勃”方言念 Pu 或 Bo,与族名普米族和地名白沙有关;“藩尸”(Fan Shi)与藏(吐蕃)、普米族(西番)阵亡将士有关,以至造成名称与族属的长期疑义。

四、套曲“勃石细哩”的曲目解析

“勃石细哩”整部套曲,充满缠绵悱恻、哀伤凄婉之情,常用于纳西族丧葬仪式中。现存 9 调(曲)。《笃》的旋律核(下行五度的动机)贯穿各曲。

1、《笃》序曲,意译为“开丧曲”。原为器乐合奏,但常由笛独奏代替,是整部套曲的主要乐曲之一。



2、《纵拾》意译为《一封书》(汉语纳西音读为“夜分手”),器乐曲,汉传音乐。曲名见诸于元明戏剧文献及维西县“大词戏”曲牌。该曲保留完整,演奏难度较大,结构长大而复杂,全曲由 14 个乐句组成,民间称“长节子”、“三起三落”(旋律线)、“三环扣”(三个乐段首尾承接)。是整部套曲的主要乐曲。羽调式。怀念、凄凉、愤懑交织。

曲例《纵拾》(一封书)头三句。其中,一、二句为上下句乐段结构(7+4)*G 羽调式。



3、《三思吉》即“三思渠”(源于丽江白沙的三条人工开凿的河流),由器乐曲与歌曲组合而成。歌颂三思水给当地人民带来利益,从中反映出一幅人民安居乐业的生活画面,与纳西人传统的轮

回、转生观念吻合。如歌词第一段:白沙三思水,三股流三处;一股流五托,五托燕麦熟。

4、《阿里里个及泊》是一首带伴奏的歌曲。意译为“规劝亡灵离去的歌”。以白云、白鹤、鹰,比喻死者,表达对死者的难舍之情和祝死者进入天堂。歌词唱道:白鹤随云飞,鹰随白鹤飞,飞到北方去,飞到家乡去,……。旋律充满了伤感、凄凉和思念的离愁别绪。多用于丧葬活动的送魂仪式。所表达的文化心理为:“徘徊于丽江上空战死的亡魂呀!请回去吧!回到西北方你们的祖先曾居住过的地方。”



5、《美咪呜》意译为“母女哭”(曾被译为“公主哭”),箏篥(笛)独奏。丧事“鸡鸣祭”仪式中,要由妇女哭述死者生前的公德,表达亲友的怀念,形容祭品的丰盛等。

6、《跽蹉》意译为“赤足舞”,驱鬼送亡。源于巫舞,表示已为亡灵返祖归宗的道路扫清了障碍。表演时有歌和乐伴奏,歌时不舞,舞时不歌,舞者伴随音乐绕灵台而跳,有祝死者升天之意。舞时以箏篥 2、色古笃 1 伴奏。

7、《看蹉》意译为“弓箭舞”,源于东巴祭司祭天仪式中的射靶、射鬼仪式。喻意射杀敌人、威慑鬼魔,缅怀祖先功业。表演时有歌和舞。舞时伴奏乐器有:箏篥 2、雷紫箏篥 1、博波 1、色古笃 1、箏 1、二簧 1、胡琴 1。

8、《老麻蹉》意译为“云雀舞”,双人舞,已失传。表演时有歌和舞。舞时以箏 1、色古笃 1 伴奏。

9、《幕布》意译为“送魂”,引伸作“挽歌”,清唱不舞。源于东巴丧葬仪式唱腔“幕兹”(唱丧歌),并吸收民间哭丧调的演唱特点。穿插于《三思吉》、《跽蹉》、《看蹉》各曲之中。



10、《南曲》(笛子独奏)。现今较少演奏。

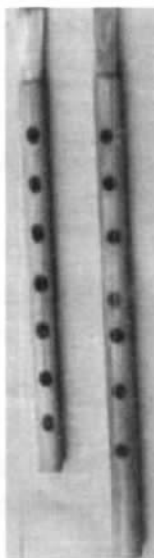
五、原“伯石细哩”的乐器图：

(筚篥,即横笛,同汉族竹笛,下列图中省略)

乐器配置:筚篥(横笛,同汉族笛,主奏乐器,筒音作 Sol 或 do)、雷紫筚篥(直笛,筒音作 Sol);博波(芦管,筒音作 Sol);遮(琵琶,新增乐器)、色古笃(定弦 mi la re sol,多用大幅度的下划音)、箏(原为 13



色古笃



波白



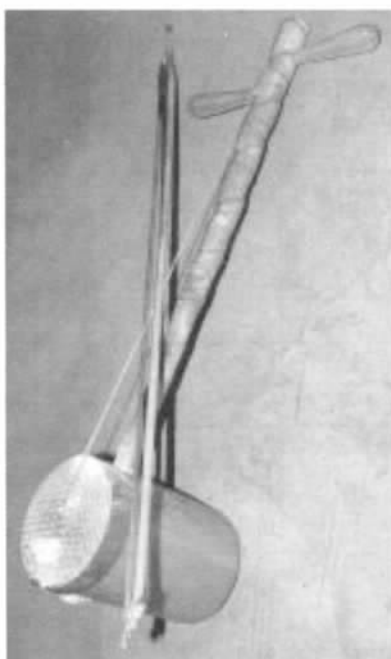
胡琴



箏
演奏



波白(芦管)演奏



二黄



琵琶(侧面)

弦);二簧(似京胡,四度调弦)、胡琴等。乐队人数不固定,多时可达 8-10 人,少时 4 人亦可(笙箫、博波、色古笃、胡琴各 1 人)。

六、套曲“勃石细哩”在土葬习俗中的运用^⑥

	程 序	大 致 内 容	《勃石细哩》 相应曲牌
落 气	接气	给街口物、祭师念经	
	断气	给亲友近邻报丧	
	买水洗尸	孝女以外的人洗尸	
	穿寿衣	穿戴梳洗及陪葬物的准备	
	布置灵台	点长明灯等八项仪式	
	入棺	入棺、封棺	
悬 白 ^⑦	第一次祭献	更换落气时供的供品	
	第二次祭献	孝子行哭祭礼	《笃》
	念祭文	对死者的评价等	《纵拾》(一封书)
	亲友吊孝	举行叩首礼等三项仪式	《笃》
开 吊 〔 正 祭 〕	鸡鸣祭	妇女唤醒亡灵行哭祭	《美咪呜》
	点主 ^⑧	孝子刺破手指点“主”	《纵拾》
	祭礼	亲友祭奠仪式	《笃》
	孝子孝女哭祭	向亲友发孝布等三项仪式	《阿丽丽个及泊》
	休闲	全体人员听《勃石细哩》	《笃》《纵拾》《三思吉》 《阿丽丽个及泊》 《看蹉》《蹉蹉》
	孝子亲友拜灵	亲友戴孝后再行叩礼	《墓布》
出 殓	起灵	祭师念祭词等二项仪式	《笃》、《纵拾》
	送灵	丧家搭“人桥”等三项仪式	《阿丽丽个及泊》
尾 声	做“七”	做“四七”“五七”“七七”	
	百日祭	丧家赴墓地祭奠	
	岁祭	做“年斋”	复请《勃石细哩》 乐队演奏

七、“勃石细哩”的音乐特征

1、音乐调式风格的综合性:整部乐曲,融纳西

族、蒙古族、藏族、普米族的音乐风格为一体。在本土文化的基础上,巧妙的借鉴和吸收了外来文化的特点,丰富和扩大了自身的音乐文化内涵。如长音 La 的润饰,《蹉蹉》的开头,运用了连续的上方小三度抹滑,显现了蒙古族的音乐特征;而《阿丽丽个及泊》的终止音 La,运用了慢速的连续下方大二度的垫音,显现了藏族的音乐特征;长音 mi 的下二度慢波颤音润饰(纳西语称“吉令者勒”),又强化了纳西族的音乐特征;《三思吉》开头的动机音调, re·do-la la,则接近普米族的标识性音调。

整部乐曲的主要调式为 $\sharp G$ 羽,即具有纳西族西部方言区的音乐调式特征,也贴近蒙古族、藏族的音乐调式风格。仅《幕布》(挽歌)为 $\sharp D$ 角,《南曲》为 $\sharp F$ 商,在整部乐曲中形成一定的对比。

2、整部乐曲的框架结构:仅以《关于〈北石细哩〉的调查报告》(毛继增执笔统修)中的曲谱为例,列示如下:

	《笃》	《纵拾》	《三思吉》	《阿丽丽个及泊》	《美咪呜》	《蹉蹉》	《看蹉》	《南曲》
调性: E 调	B 调	B 调	B 调	E 调	E 调	G 调	E 调	
调式: 式 $\sharp C$ $\sharp G$ 羽 $\sharp G$ 羽 $\sharp G$ 羽 $\sharp C$ 羽 $\sharp C$ 羽 B 角 $\sharp F$ 商 羽								
速度: 87 (自由)	84	99	41	自由	自由	60	自由	
形式: 笛独	合奏	合奏	唱、奏	笛独	笛、跳	清唱	笛独	

从以上的简示,可见整部乐曲构思中的起伏跌宕;调性的回旋(E B E G E)及复归、演奏形式的再现;唱、奏、舞形式的浓淡变化对比;速度的变化对比;再结合主导动机及核心乐汇在各曲中的贯穿发展等手法的运用等等,真可谓之独具匠心。

现在,纳西族原生态文化传承地“玉水山寨艺术团”,以《龙女树》套曲为名,其演奏的曲序为:《笃》《纵拾》《美咪呜》《三思吉》《蹉蹉》《看蹉》《阿丽丽个及泊》。演奏结构形成:笛——合奏——笛——合奏——舞(笛)——唱(合奏),浓淡变化

的对比及情绪的起伏更有艺术效果。

3、乐队织体方面:以箏(6孔横笛,E调,音色高亢明亮,演奏技法多用快速或慢速下颤音、慢速波音)主奏;其它乐器作“加、减花”式的支声复调式衬托。

4、演奏(唱)特征:

(1)“吉令者勒”(慢速下波颤音)奏(唱)法的广泛应用,如 La do mi sol 四个长音符上。下波颤的幅度为大二度至小三度范围;下波颤的频率每秒约 2-3 次,有些近似羊咩声或哭泣的音调,给人以不安和不均衡之感。

箏(横笛)演奏技法多用快速下颤音或慢速下波颤音;

博波(芦管)长音时多作慢速下波音润饰;

色古笃(定弦:mi la re sol)一般不奏旋律,而多用大幅度的下划音填空;常用的音型如:



二簧、胡琴,演奏按指触弦在左手一、二关节间,接触面较大;多用长弓;奏长音时,多用“压揉”法,形成悲伤呜咽的效果;有时运弓中以持弓的中、名指点压,形成点状重音。

(2)弦乐器的四度调弦法及四(三)度下滑音的应用;

(3)回音、倚音的广泛应有。

5、套(组)曲的主要旋法:

(1)旋律核(主导动机)贯穿法;



(2)风格性终止式的运用法。



注释

①西部地区的“吉令者勒”(慢速下波颤音)唱法,多用于 La do mi sol 四个长音符上。下波颤的幅度为大二度至小三度范围;下波颤的频率每秒约 2-3 次,有些近似羊咩声或哭泣的音调,给人以不安和不均衡之感。东部宁蒗县永宁摩梭支系因受藏族、普米族音乐的影响,旋律音调舒展高亢,一般不使用“吉令者勒”(慢速下波颤音)唱法;而北部的中甸县三坝一带的演唱,则仍运用“吉令者勒”(慢速下波颤音)唱法。

②“借字谐音”法,纳西语称“增苴”,指的是下一诗句重复上一诗句的一个字或词,使之临近两句谐音。如:三月和风吹,风吹乌云散。高山出红日,红军到丽江。歌词入谱时,“倒装迭唱”为:和风吹,和风吹,三月和风吹,乌云散,乌云散,风吹乌云散。……歌词的这种“倒装迭唱”法,对民歌“链式重复型”旋法的运用,有着很大的影响。

③毛继增执笔统修《关于〈北石细哩〉的调查报告》,刊于《纳西族社会历史调查(二)》P114,云南民族出版社 1986,12。

④桑德诺瓦《纳西文化中的古代音乐遗存》,刊于《艺术学》11 期,P46--中国·台湾“艺术家出版社”,民国八十三年三月。

⑤桑德诺瓦《一台乐舞满堂学问》载《中国音乐》2001,4-24-25

⑥桑德诺瓦《纳西文化中的古代音乐遗存》P60,刊于《艺术学》11 期,中国·台湾“艺术家出版社”,民国八十三年三月;毛继增执笔统修《关于〈北石细哩〉的调查报告》,刊于《纳西族社会历史调查(二)》P114,云南民族出版社 1986,12。

⑦“悬白”,丧葬礼仪,将白纸糊的笼子悬挂于大门,以示死者灵魂在里面升天。

⑧“点主”,丧葬礼仪,将祖宗名字写于牌上,“神主”二字写为“神三”,由孝子割破中指头填写最后一笔。

作者单位 云南艺术学院