

全国艺术科学“十五”规划课题研究成果

# 红水河民族文化艺术考察研究

容小宁 主编

广西人民出版社

# 《广西民族民间传统文化丛书》

## 编辑委员会

主 任：容小宁

副主任：李格训 陈映红

委 员：（按姓氏笔划顺序排列）

马红英 李格训 李 萍 陈映红 陈 菊 陈巧燕

吴伟峰 周建新 容小宁 黄启善 黄燕熙 覃 溥

覃乃昌 覃彩銮 覃德清 蒋廷瑜 曾宪娥 廖明君

总主编：容小宁

副总主编：李格训 陈映红

执行副总主编：廖明君

# 目 录

1/弘扬民族文化,促进社会发展 .....	容小宁
9/红水河流域的神话世界 .....	农学冠
26/红水河流域稻作文化研究 .....	覃乃昌
56/红水河流域铜鼓文化综述 .....	蒋廷瑜
104/稻香中的壮族传统文化 .....	陆文东 郑超雄
127/红水河流域壮族民居文化考察与研究 .....	覃彩銮
154/红水河流域花崇拜文化研究 .....	廖明君
179/红水河流域壮族民间师公沟通鬼神手段探析 .....	杨树喆
190/红水河流域舞蹈文化考察与研究 .....	韩德明
203/红水河流域民族史诗研究 .....	史 晖
217/红水河壮族情歌审美初探 .....	潘春见
228/东兰铜鼓乐初探 .....	韩德明
236/红水河流域民族传统建筑的美学理念 .....	黄怡鹏
249/红水河流域民族旅游文化研究 .....	黄燕熙
279/红水河流域民族工艺品的保护和开发 .....	吴伟峰
286/红水河文化艺术资源与壮族现代化模式的建构 .....	覃德清
301/走过红水河——红水河民族文化艺术考察札记 ...	容小宁 廖明君
388/空间与信念——红水河流域佳晏屯巫文化考察与研究 .....	韦克游

# 弘扬民族文化，促进社会发展

容小宁

## 一、引言

1998年，我从南宁市调到广西壮族自治区文化厅工作。不久，根据分工，我的联系点定在河池市。从那以后，我与河池市的联系就不断增多了。

在地理位置上，整个河池市大致上都处于红水河流域的范畴之中。而且，红水河流域的腹地基本上都处于河池市的行政辖区内。更为重要的是，由于主客观方面的原因，目前，红水河流域的很多重要的民族文化艺术事象，基本上传承于河池市各民族之中。

这些年，随着经济全球化进程的加快，随着现代化一步步地推进，人们开始寻找自己的文化之根，民族文化的保护与发展，又重新进入了人们的思考范畴。红水河流域的民族文化艺术，也再一次引起了人们的关注。随着国家西部大开发战略的实施，人们对红水河流域的关注也就越来越强。其中，红水河流域民族文化艺术的保护与发展更是受到了众多有识之士的关心。

2001年初，在向国家文化部有关领导汇报工作的时候，红水河流域的民族文化艺术资源受到了特别的关注。部领导希望我们能够尽快组织做好课题论证，申报文化部的科研规划项目，以争取在西部开发背景之下，系统、深入地考察、研究红水河流域民族文化艺术。

广西壮族自治区文化厅党组对此给予了高度重视，经研究，决定由我担任课题组组长，就“西部开发与红水河民族文化艺术考察研究”组织课题论证和设计。

2001年10月，我们组织申报的《西部开发与红水河民族文化艺术考察研究》通过了部级评审，被批准为国家文化部艺术科学规划科研项目。

尽管课题组的同志基本上都到过红水河流域进行有关民族文化艺术的考察研究，但为了更加全面地深入地把握好红水河流域的民族文化艺术，在大量查阅文献及总结、借鉴过去考察成果的基础上，课题组决定

组织相关人员前往红水河流域主要是红水河腹地进行实地考察，并在此基础上开展专题性学术研究。

## 二、红水河民族文化艺术的概况与特点

### （一）红水河民族文化艺术产生的地理环境

红水河属于珠江流域西江水系干流，上游发源于云南省沾益县的南盘江，并在贵州省望谟县蔗香村与北盘江汇合，始称为红水河。由此，红水河自西而东横穿广西中部，全长 659 公里，至来宾市象州县石龙镇与柳江汇合后改称黔江。其流域面积达 63162 平方公里，约占广西总面积的 37.4%，包括西林、隆林、田林、乐业、凌云、天峨、南丹、凤山、东兰、巴马、平果、河池、大化、都安、马山、宜州、忻城、合山、来宾、柳州市、象州、武宣、桂平等县市。

红水河自云贵高原的边缘，经东风岭、都阳山等山区流至桂中平原，是广西岩溶地貌发育最典型、最集中的地区，石山面积约占其总面积的 40%，向以千山万壑著称于世，如红水河流域的都安、大化两县就是著名的“石山王国”，石山面积占全县总面积的 90% 以上。

红水河河床深切，坡降大，河水湍急，年径流总量达 13000 亿立方米，为黄河的 3 倍，是广西水力资源分布最为集中的区域，水力资源量占广西的 70% 以上，被誉为我国水能资源的“富矿”，是国家重点开发的三大水电基地之一。

奇特的地形地貌和亚热带季风型气候，使整个红水河流域形成了相对独立自成体系的生态环境，从而为各民族人民的生活以及红水河神秘而奇特的民族文化的形成打下了良好的自然生态基础。

### （二）红水河民族文化艺术产生的民族基础

红水河流域是我国大西南一个重要的民族走廊，壮、汉、瑶、苗、侗、彝、水、布依、仫佬、毛南、回、仡佬十二个民族在这里居住。其中，壮、侗、水、布依、仫佬、毛南和仡佬等壮侗语民族为土著民族，在红水河流域有着漫长悠久的居住历史，汉、瑶、苗、彝、回等民族则是分别在不同的历史时期迁徙到红水河流域居住。在漫长的历史进程中，红水河流域各民族人民充分发挥了自己的聪明才智，结合红水河流域独特的生态环境，创造出了丰富灿烂的民族文化。其中，师公文化、铜鼓文化、歌谣文化、蚂蛭（青蛙）崇拜文化、那（稻作）文化、长寿文化以及“歌圩”、“求花”、“不落夫家”、“裸浴”等民族习俗最为著名。

### （三）红水河民族文化艺术的原生性

红水河流域由于具有特殊的地理位置和人文环境，使得其文化艺术的原生态状况得到较好的保存，其在人类文化中的地位，相当于生物界中没有遭到过破坏的遗传多样性中心，在这里几乎囊括了人类所有发展阶段的各种文化类型。红水河流域民族文化由于地处偏僻，所以保持着较好的原生状态。这些文化类型在一些发达地区也许是早已绝迹了的，但它们在红水河流域的某些地方还保存完好，具有较好的原生性。

### （四）红水河民族文化艺术的多样性

2000年6月，在巴黎举办的重点探讨经济全球化对文化领域影响的首届国际文化节上通过了《文化性和文化多样性权利宪章》，会议对经济全球化带来的负面影响深感忧虑，担心少数民族及其文化、宗教、语言艺术等会在全球化浪潮中被吞没。把红水河流域的民族文化比喻为一个“金矿”，是因为它拥有罕见的文化多样性。从地理位置看，红水河流域位于云贵高原边缘、五岭之南，南临中南半岛和北部湾；从人文角度看，红水河流域处于中华文化圈与东南亚文化圈的交会点，同时也是山地高原文化、平原丘陵文化与海洋文化的交会点，还是稻作文化与旱地文化和渔猎文化的交会点。因而，它是各民族各种文化类型交融的重要节点和人类文化遗产的共生宝库。各个民族各种文化在红水河流域的长期共生共荣，使之成为了一个特点鲜明的多民族文化形态共生带。

## 三、红水河流域开发与红水河民族文化的保护、传承与开发、利用

### （一）红水河民族文化艺术的发掘与保护

红水河流域拥有大量的历史文化遗存和丰富多彩的民族文化资源，包括有形文化遗产如文物古迹，无形文化遗产如民族民间文化艺术。对这些文化遗产和文化资源如何进行抢救保护和开发利用，是红水河流域大开发中面临的一项非常紧迫而重要的任务。

红水河流域是中华文明的重要发祥地，具有丰厚的文化历史底蕴和鲜明的民族特征。红水河流域也是中国革命的重要发源地，孕育了深厚的革命文化传统。红水河流域有着光荣的革命文化传统，这些传统将继续贯彻在红水河民族文化艺术建设的实践中，并确保红水河民族文化艺术建设永远遵循着先进文化的前进方向。

红水河流域又是我国少数民族及其文化的集萃地，特色鲜明、丰富多彩的多民族文化艺术，成为中华民族文化的有机组成部分。红水河流域是少数民族聚居集中的地方，蕴藏着极为丰富的民族民间文化。各地

各民族的民间歌舞、戏曲、剪纸、服饰、民居、岩画和民间故事、民间文学、宗教艺术等，有如一个巨大的民族民间文化艺术宝库，亟待加以保护、整理和开发利用。

在岁月剥蚀、市场冲击以及当代外来文化的撼动下，红水河流域民族文化艺术面临濒危，许多文化遗产遭到掠劫，不少语种在消失，许多习俗在解体，若不加紧保护，“开发”便会造成“破坏”，令红水河流域民族文化艺术生态面临灭顶之灾。

我们应唤起人们对红水河流域民族文化艺术的保护意识，让每一个人都认识到红水河流域民族文化艺术的保护与民族自尊心、民族自豪感血肉相连。

红水河流域的十二个民族，每一个民族都拥有悠久的历史和文化传统。民族文化存在多样性与丰富性：民居风格、饮食习惯各不相同，礼仪习俗丰富多彩，民族服饰五彩斑斓、各有千秋。有关红水河流域民族文化艺术的保护是多方面的，全方位的，但也要分主次、先后，法律、政策、产业的保护都不可缺少，政府、专家、企业、普通群众都是保护的主体，保护的深度与广度都要加大，国内外的经验教训都要总结借鉴。当前，保护的重点应放在抢救上。

在红水河流域大开发中，要注重民族文化资源的保护、开发与利用。民族文化保护是一个非常复杂的问题，应处理好这几方面的关系：①保护与利用的关系。②保护与开发的关系。③共性与特色的关系。④经济发展与文化生态环境的关系。保护民族文化资源不是保护落后，不是一成不变地静态地维持原有的文化，更不是排斥外来文化和现代文明。红水河流域民族文化艺术的保护要与现代科技相结合，要采用多种方式进行保护。

民族文化资源的合理开发与利用可以直接带来经济效益，发展民族文化产业，建立特色经济，发展旅游业，是红水河流域民族地区经济发展的重要途径。同时，更要注意提升红水河流域民族文化中的优良传统，使之发展成为现代文明。

## （二）红水河民族文化艺术的传承与发展

民族文化发展是每一个民族发展的有机组成部分，民族文化具有增强民族凝聚力、加强民族团结的功能，发展民族文化对提高少数民族的素质、提升人们的精神境界具有特殊的作用。我们知道，文化的生命力体现在其传承力上。传承是保护的根本途径，没有传承的保护只能是消极的、被动的保护。因此，我们要积极创造条件，让红水河流域民族文化艺术在传承中发挥其动能，增强其活力，让红水河流域民族文化艺术

在传承中更新自我，发展自我。

传承红水河流域民族文化艺术，要遵循民族文化自身的内在规律，借助现代传媒及高科技手段。要鼓励、支持一切合法的、健康的、有利于社会主义现代化建设事业的红水河流域民族文化艺术传承。

### （三）红水河民族文化艺术的开发与利用

随着民族文化产业的发展，在开发利用红水河流域民族文化资源等方面存在的一些问题也逐步显露出来。这些问题可以概括为以下三个方面：①对民族文化的发展潜力和经济价值缺乏足够的认识，没有把发展民族文化作为“产业”看待，热衷于伸手要钱投入，而忽视其产出，致使民族文化产业未能成为新的经济增长点。②对民族文化资源开发利用还处在较低层次，开发中重硬件、轻软件；重民族文化的表面包装，轻民族文化内涵的深层次挖掘；重短期效益，轻长远规划。③对民族文化资源保护不力。

民族文化资源的开发较之于自然资源的开发是一种可持续发展的过程。可以说，红水河流域丰富与多样的民族文化资源甚至比红水河流域的自然资源更具开发潜能。比如，旅游产业在着力拓展民族文化过程中，可以形成一种良性互动：旅游产业以民族文化开发为依托，形成自身特色与风格，使红水河流域民族文化得以宣传与弘扬，并因此带动红水河流域旅游产业的发展，而旅游产业的发展又反过来促进红水河流域民族文化的保护与传承。旅游产业通过整合红水河流域的民俗文化、宗教文化、饮食文化、史迹文化和名人文化，可以开发出一条极富经济价值和文化价值的集文化民俗资源和自然风光资源为一体的高质量旅游长廊。这既使红水河流域民族文化艺术多层次、多角度地得到开发和传承，又通过旅游活动的开展带动经济发展。

当然，对红水河流域丰富的历史文化遗产和民族文化资源必须实行保护性开发战略。这是在红水河流域开发中必须遵循的一条根本性原则。红水河流域得天独厚的民族文化资源优势，在红水河流域开发中应当得到充分的重视，并加强对这些资源的抢救、保护和合理利用，进一步建立良好的民族文化生态环境。要认真贯彻“保护为主、抢救第一”的方针和“有效保护、合理利用、加强管理”的原则，实施保护性开发战略，正确处理好抢救保护与开发利用的辩证关系。要把这些方针和原则体现在开发的整体规划之中，要制定有利于经济发展和文化保护的相关政策。同时，在实际工作中更要切实克服重利用、轻保护，重眼前、轻长远的倾向。

在红水河流域开发过程中，传统文化变迁是不可避免的。但是变迁



一般有两种方式：一种是主动选择，主动适应；一种是外力改变，造成被动适应。后者将使民族文化在迎接外部冲击时不能做出正确调适。在保护和传承红水河流域民族文化的基础上，我们还必须在红水河流域开发中努力创造红水河流域新文化。因为任何一种优秀的文化，只有跟上时代的前进步伐，才能具有永恒的活力，并给现实生活以永不枯竭的推动力。我们要坚定不移地坚持党关于文化建设的方针政策，大力弘扬红水河民族文化艺术的优秀传统，同时又要立足于社会主义现代化建设的实际，坚持面向世界，面向未来，面向现代化，努力创造既有地域特色、民族特色，又具有时代特色的红水河流域新文化。

首先，要解放思想，更新观念，服务大局，营造有利于红水河流域开发的文化氛围和文化条件。创新是一个民族的灵魂，也是文化发展的不竭动力。创造红水河流域新文化，一个十分重要的问题就是文化观念的更新。红水河流域有着深厚的文化底蕴，改革开放以来，文化建设与经济建设一样取得了令人瞩目的成就。但同时应该看到，由于历史、地理等因素的制约，在红水河流域特别是一些偏远贫困地区，人们的生活方式、风俗习惯、思想观念仍处于相对落后、保守和封闭的状态，对一些适应时代发展的新的思想观念和生活方式存在着一种由来已久的不自觉的隔膜、抵御和排斥。

其次，加强红水河流域的文化普及工作，丰富人民群众的文化生活，提高人民群众的整体素质。改革开放以来，红水河流域的各项事业都有了很大的发展，取得了巨大的成就，文化事业也有了长足的进步。但是，与其他经济发达地区比较，红水河流域文化事业的发展仍相对滞后，特别是一些边远的农村，人民群众的文化生活相对贫乏，劳动者的素质相对偏低。这是制约红水河流域发展的深层原因。因此，要立足基层，面向群众，扎扎实实地抓好群众文化工作的基本阵地、基本队伍、基本活动内容和基本活动方式的建设和。坚持从实际出发，根据群众的需求，大力开展丰富多彩的文化活动，满足各族群众日益增长的文化需求。要大力普及科学文化知识，倡导健康文明的生活方式，促进良好的人际关系和社会风气的形成。

同时，要从文化资源的保护性调查入手，重点是传统知识、技艺、产品等可实现资本化运营的资源；扶持和引导民间文化传承人成为类似“科技示范户”那样的新型生产带头人，帮助文化蕴涵深厚的乡村作为文化产品生产的“专业村”走向市场，组织特殊技艺、特色品牌申请专利权；培训和推动乡村文化人向文化策划人、产业经纪人发展，尝试并推行基层文化馆站向兼有文化策划、经纪、生产、营销职能改制或部

分转型的体制创新；在具备规模化前景的项目上引入社会资金建立文化产业股份公司，等等。

最后，文化依附于一定的社会形态，并由其经济生产所决定。社会形态变化则必然导致文化形态变化。红水河流域民族文化艺术一直依存于自给自足性的小农式的自然经济，而目前所面对的是追求工业化、都市化的市场经济。这是一个历史的进步，同时也要求红水河流域民族文化艺术进行适时、适度的转型，以适应工业文明、都市文明的发展需要。否则，古老的民族文化传统只能成为社会进步的阻力，最终被历史所否定。对于红水河流域民族文化转型过程中出现的不适应性，要及时予以调整、引导。

#### 四、弘扬民族文化，促进红水河流域开发

民族文化是各族人民在漫长的社会历史实践中，经过世代努力和发挥聪明才智创造的宝贵的精神财富，它源于中华民族悠久的历史积累，又植根于有中国特色社会主义建设的伟大实践，是中国特色社会主义文化的重要内容。

西部大开发是中国政府在 21 世纪初期国家经济发展规划中举足轻重的一步棋，也是位于西部地区的红水河流域各民族群众生活水平得到更快改善和提高的机遇。因此，我们要做的事情就是要尽快地考察研究红水河流域原生态的民族文化艺术，建立红水河流域民族文化艺术基因库，为红水河流域开发提供具有可行性的参考意见。

我们要充分认识民族文化艺术在红水河流域开发中的地位和作用。在红水河流域开发中，要以“三个代表”重要思想和十六大精神为指导，在发展红水河流域经济、改良红水河流域环境的同时，大力加强红水河流域的民族文化和精神文明建设，使红水河流域经济建设和文化建设协调发展，相互促进，推动社会全面进步。

加强红水河流域的文化建设，对于增进民族团结、保持社会安定具有特殊重要的作用和意义。维护国家的统一、民族的团结，是一项重大而长期的政治任务。有中国特色社会主义文化，是民族团结的精神纽带和思想基础。繁荣发展这一先进文化，有利于丰富各族人民的文化生活，增强中华民族的凝聚力，保持国家长治久安。

民族文化自身也要在红水河流域开发中发展壮大，成为一个地区综合实力的标志。特别是要借助西部开发的东风，加快发展民族文化产业，使之成为新的经济增长点。譬如，红水河流域民族文化艺术资源具有极大的旅游开发前景，充分利用红水河流域的自然景观和人文景观并

形成以旅游为重点的第三产业规模，就可以培育出红水河流域的支柱产业。我们必须加强红水河流域的民族文化产业建设、文化产品开发、文化市场拓展。红水河流域民族文化建设要找到与经济、技术的最佳结合点，让民族文化转化为经济效益，让民族文化与经济更好地依托技术特别是高科技的创新来提高文化产品的质量与竞争力，扩散民族文化的影响力。

总之，如何有效地保护、传承、开发和利用红水河流域丰富的民族文化艺术资源，是当前红水河流域开发中值得注意的一个重要课题。在西部大开发的背景之下进行红水河民族文化艺术的考察研究，其最为根本的目的就是在深入考察研究红水河民族文化艺术的基础上，推动红水河流域各民族文化在多样性基础上平衡、发展的社会进步，切实优化生产力，努力提高劳动者的基本素质；同时，在红水河流域民族文化多样性基础上推动民族文化互补优化的创新发展，探索开发高文化含量产品和产业的人文经济发展新路，以达到发展红水河流域各民族文化，提高红水河流域各民族群众的生活水平的目的，为民族团结、文化发展做出特殊的贡献。

# 红水河流域的神话世界

农学冠

红水河穿山凿崖，从云贵高原俯冲而下，河水湍急，河床幽深，河沿高山耸立，水之红和岸之绿，相互映衬，颇有鬼斧神工造设的奇趣。生活在红水河流域的壮、汉、侗、水、苗、瑶、布依等各族子民，在这独特的自然生态的氛围中，不仅摄取各族历史文化的丰厚营养，创造了许多独特的神话传说，而且融会了来自四面八方的许多神话因素，构筑起红水河流域的奇异的神话世界。这个神话世界，位于我国西南文化和岭南文化的结合带，具有鲜明的边缘性和丰富性。从地理学角度而言，红水河流域仅指天峨、南丹、凤山、东兰、巴马、都安、大化、马山、忻城、合山、来宾十一个县市，但从文化学的角度看，红水河的源头主干南盘江流域的乐业、凌云、田林、隆林、西林五县也应纳入当中，它们的文化底蕴使红水河流域的神话世界更富有系统性和完整性。

探讨红水河流域的神话世界，既对我们了解西南文化和岭南文化的关系有所帮助，又是中国神话研究的一个重要课题。20 世纪 40 年代以后，茅盾、闻一多、芮逸夫、陈炳良等先贤学者对红水河流域某些神话如伏羲神话、雷王神话、葫芦神话等有所涉及，但材料多限于古籍。本文旨在对新搜集到的田野资料进行探险式的梳理，科学地阐释红水河流域神话的生成土壤及其类型、功能、叙事结构特点和它的意义，整体地呈现于我国神话学的平台。

## 一、奇丽而神秘的生成土壤

“土壤”是植物生长生存的最基本的条件，是五行学说中的基本元素之一，并在排列中位于中央。人类一切生活必须仰赖于土地。万物生长离不开土地，人的生存也离不开土地。故其排位，确切表达了我国古代人类的一种生存智慧。从生态的含义理解，“土壤”首先是人类的生成环境。红水河环境，在《珠江源碑记》中已经包含。碑曰：“沃水千里，源出马雄。古隶柯，今属曲靖。地当黔蜀之冲，山接乌蒙之险。三冬无冰雪四季尽葱茏。滴水分三江，一脉隔双盘。主峙巍峨，老高峙立。溪流涌泉，若暗若明。汇涓蛰流，出洞成河。水流汨汨，终年不

绝。是乃珠江正源，海拔 2100 米。穿牛鼻，过花山，南盘九曲，清流千嶂，夹岸崇深。飞泻黔浔，直下西江……”<sup>①</sup> 红水河是珠江的干流，南盘江是红水河干流，南盘江的源头也就是珠江的源头。本文所述的包含南盘江在内的红水河，“汇涓蛰流，出洞成河”<sup>②</sup>，可谓令人惊奇！而“清流千嶂，夹岸崇深”<sup>③</sup>，又是何等险峻、何等气势磅礴！大化县羌圩的壮民说，雷公造雨，米洛甲造河。米洛甲搬动石山，用脚拱土，用手扒泥，脚板裂成五趾，手掌裂成五指，米洛甲用贝壳做了趾甲和指甲，继续扒着，终于挖出了河床。但没有水，米洛甲叫青蛙（雷王之子）通知雷王开天塘放水，雷王拒绝，米洛甲用竹竿把天塘捅个大窟窿，塘水哗哗地流。雷王怕水流干，急叫米洛甲送黄泥上天补塘，米洛甲慷慨给了，但最后一箩是沙子，雷王照拿去用，天塘还是渗漏了水，这才成了红水河的水。在乐业县雅长乡的茂密原始林里，流传着这样的故事：红水河边有一脉连绵起伏的山峦，那不是山，而是一条很大很大、很长很长的蟒蛇藤，拦在河边，人们过往受阻。头人根据大家的意愿，决定锯断这根藤。锯得很辛苦，锯了很久很久才锯断，但过不久藤又自生自长地弥合了伤口。后来巫师用计，锯断了藤就马上用铜水来涂抹，这下可灵验了，藤口再不能长合，藤化的蟒蛇真的死了，它的血汨汨地流个不停，把清流染成了红水河<sup>④</sup>。而来宾县所流传的红水河传说则与青葛藤连在一起，说此藤就是妖龙的化身，猎人呵退了拦路的蟒蛇、野猪和老虎，找到凤凰姑娘，并在麒麟山老人的帮助下制服了恶龙，使山里河沟畅通了，猎人带领大家在河两岸种草种树<sup>⑤</sup>。这则传说反映了红水河下游地段自然环境的恶劣和人类坚忍不拔的精神。

把今人碑记和古代传说放在一起比较，我们可看到，红水河流域的地理环境具有这样的特点：高山多、石头多、山洞多，山洞连绵幽深，涧水纵横，河水充足，但河床幽深，两岸耸立千嶂万壁，河水湍急。岸上纵有人家居住，也喝不上红水河的水：一方面是岸陡路险，从岸上到水边要走百十丈的陡路；另一方面是河水积泥过多，水色发红，不便饮用，故岸上住户多用泉水和雨水。俗谚曰：“常在河边住，就是没水喝。”此话并非夸张。人可“化”环境，环境也“化”人。在这样险恶的环境中，人们的求生的本能特强，不仅练就了艰苦劳作的本事，也催生了他们如何与大自然取得和谐共生的美好幻想。在该流域考古出土的

①②③ 唐正柱主编：《红水河文化研究》，第 59 页，南宁，广西人民出版社，2001。

④ 《乐业县故事集》，第 27 页，乐业县文化局、民委、文化馆编印，1987。

⑤ 《来宾县故事集》，第 21 页，来宾县“三套集成”领导小组编印，1988。

150 万年前的元谋人、马坝人，以及数万年前的干淹人、甘怀岩人、九楞山人、麒麟山人，都是谛听红水河的涛声、吮饮红水河的水而成长直至生命熄灭的原住民<sup>①</sup>。他们的后裔在山地和丘陵平垌之中从采集到种植芋薯和稻谷，制作了大石铲、陶器、木犁等农具，逐渐形成了“那”文化。“那”文化既是生存于此的壮族先民对周围自然环境认识和利用的生活经验积累，也是他们依赖自然环境而养育成的自然崇拜和宗教信仰等文化观念的集中体现。像布洛陀神，应该说是红水河“那”文化创造出来的。神是人仿照自己造的，神的观念，既是人类对自然的感激也是对自然的敬畏。总之，神话的产生与地理环境有着密切的关系。

红水河流域神话的生成与该地区的文化“土壤”也有密切的关系。“文化”的概念向来被解释得比较宽泛。曾有学者统计，国际上各学科学者关于“文化”的定义就有 160 多种。由于角度不同，范围大小不同，研究的对象又有所侧重，各种说法常常交叉渗透，很难说哪家的说法更优。不过在此我们据马林诺夫斯基《文化论》一书所说“文化是指那一群传统的器物、货品、技术、思想、习惯及价值而言的”<sup>②</sup>，意思应包括了物质文化、精神文化、语言文化和社会组织相关的规矩等相当广泛的内容。在此，主要涵盖种族、经济、政治三方面。

在我国，自 20 世纪 80 年代“文化热”的态势形成之后，中华文化源头的研讨引起了人们极大的关注，并开始形成了中华文化源头的理论。我们所在的珠江流域，也是中华文化的发源地之一，而作为珠江干流之一的红水河两岸古老的文化，无疑是构成珠江文化的重要组成部分。红水河流域的文化非常古老，从春秋至秦汉时期，众多部落活动频繁，史说的“夜郎”和“牂柯”，都与此流域相关。史学家徐中舒、江应梁、王燕玉诸位先生曾详细考证了夜郎的变迁过程。王先生在《夜郎沿革考》一文中论证尤详。他认为，春秋末期以前，夜郎是西南职方（掌管一方地图、军制、征讨之官）外邑名，为古牂柯国国都。战国初期至西汉中期，夜郎为西南职方外的大国名，疆域为当今之黔、川、滇及桂之凌云、西林。秦时设夜郎县属象郡，西汉武帝时属牂柯郡，牂柯郡辖 17 县<sup>③</sup>。这 17 县属地今人说法不一。其中几个县值得提及。其一是句町县，《汉书》《后汉书》《水经注》均有所记载，其地大约在当今

① 唐正柱主编：《红水河文化研究》，第 288 页，南宁，广西人民出版社，2001。

② 《文化论》（费孝通译），第 2 页，北京，华夏出版社，2002。

③ 此段关于夜郎、句町、牂柯的历史论述，采纳了江应梁、徐中舒、王燕玉、侯哲安、田曙岚、覃圣敏等诸家某些观点材料并予以发挥，详见《夜郎考》（讨论文集之一、之三，贵阳，贵州人民出版社，1979、1983）及《红水河文化研究》的相关篇目，在此不作细注。

的云南广南、富宁及广西隆林、百色、西林一带。据考古材料，它的中心在西林。西汉昭帝始元五年（公元前 82 年），句町首领毋波率其邑君长人民帮助汉王朝镇压益州郡的反汉势力有功，受封町王，故名句町国。其二是镡封县，《汉·地理志》云：“温水东至广郁入郁，过郡二，行五百六十里。”温水为今南盘江，郁水为红水河。郡二指牂柯、郁林二郡，镡封位于这流域开始处，即今西林乐业间南盘江南岸。其三为漏卧县，原先为漏卧国，有君长，汉成帝河平间（公元前 27 ~ 前 25）有漏卧侯俞，后夜郎王抗叛被灭，归兴古郡。漏卧之地在云南广南府及广西西隆州一带。其四是毋敛县，先秦时为“国”，贵州荔波、独山、都匀及广西南丹北部属之。仅从这些郡县设治情况来看，红水河流域在汉代之前就广受牂柯文化、夜郎文化及句町文化之浸润，牂柯部落和句町部落均属越人的系统，这已为大家公认。至于夜郎部落，虽曾有苗说、彝说，但大都还是认为其是越族和濮族（或进一步认为濮越同族），这并非空穴来风，当地民族的经济生活、语言文化、宗教信仰及出土文物，都有足够材料来加以证明。“夜”应是“越”的音记，越族后裔读越为 Yi。贵州布依族的“依”也就是“越”，“布依”音译就是“越人”。至于“郎”字，我们可从贵州布依族和广西壮族对竹笋的称谓上看出：布依族读音 za :ŋ，壮族读 γa :ŋ，都是竹壳的称谓。这容易让人联系到晋代《南方草木状》所提的“越王竹”和《华阳国志·南中志》所记的“竹王”的传说。由此追溯到春秋时代的“夜郎”称谓，应为“越人”的音译，显示越人早期的竹崇拜文化的踪迹。

政治上，红水河上游的部落林立，王侯相互攻掠，腥风血雨，变幻无常。《汉书·西南夷传》记载，汉成帝河平中，夜郎王兴，为了巩固其黔中地区盟主国地位，与句町王禹、漏卧侯俞举兵相攻。汉王朝派陈立砍杀了夜郎王兴，并消灭了他的兵力，巩固了牂柯郡的统治权。这种部落间的杀伐征战，或王朝与南夷部落的矛盾斗争，以及后来羁縻制、土司制等政治形式的笼罩，酿成无穷的灾祸，黎民百姓感到吉凶难料，前途未卜。于是恐惧与期望，忧郁与崇勇，求生与尚武，使巫祝文化在百越大地丛生。竹王、蜂王、飞头僚等奇幻思维编织在红水河流域的神话传说之中。总之，红水河流域神话的产生，归根结底是越人对红水河流域自然世界和社会生活的不自觉的艺术加工，带有浓重的历史的影子。

经济上，越人是稻作民族。稻，布依族称“谷”，壮族称“好”，傣族称“考”。种植水稻的水田壮族称为“那”，水稻品种主要是籼稻，此外还有旱田种植的粘米、粳米、糯米等，说明生活于红水河流域的壮

族稻耕文化较为发达。由于农耕与水的关系密切，壮族先民朴素地想像天上的雷是主雨的神，蛙声报雨，蛙则成了雷神之子，自然也是神。故红水河流域壮民敬畏雷神，东兰、凤山等县还形成隆重的祭蚂蛭（蛙）的节俗，并把铜鼓当作雷鼓看待。

## 二、诸神谱系类型的比较

红水河流域的神话世界绚丽多彩。最具特色的是壮族的《米洛甲》、《布洛陀》、瑶族布努支系的《密洛陀》，其神话故事完整，叙述的神均是宇宙起源型。盘古、布伯、雷王、伏依、蚂蛭王、莫一、甘（柑）王等神话也流传甚广，这当中除了盘古等宇宙起源型外，还有雷王、特光等天象起源及洪水遗民生人型，伏依（羲）等人类起源型，布伯、莫一、蚂蛭王、甘（柑）王、侬王等民族英雄型。现在分述几个有代表性的神话。

米洛甲神话流传于大化、东兰等地。神话说，古时空中旋转着一团大气，大气在旋转中形成一个蛋的样子，蛋里有三个蛋黄。这蛋由一只拱屎虫推着转，一只螟蛉虫爬在蛋壳上钻出个洞来，蛋就爆开了，分为三片，一片飞上成了天，一片落下成了水，中间一片成了大地。大地上风吹雨打长出许多草，有棵草开出一朵花，花里长出满身长毛的米洛甲。“米”是壮话，母亲的意思；“洛甲”是一种鸟名；米洛甲就是我们人类的老祖宗。随后，螟蛉虫去造天，拱屎虫造地，天窄地宽，米洛甲把地皮一抓，鼓起的成了山包高地，凹下去的变成了山谷、河床，水往低处流成了湖海。米洛甲用自己的尿来和泥，捏成泥人（另一神话说：泥人没长成，又用芭蕉造人，也不成，最后是用蜂蛋和蝶蛋来造）。这些人活了起来到处跑；米洛甲把杨桃和辣椒采来撒向泥人。吃了杨桃的成了女人，吃了辣椒的成了男人。米洛甲又把泥土乱捏乱撒，成了飞禽走兽。米洛甲累了，张开双腿就坐下来，变成了人类和鸟兽躲雨的大岩洞。

米洛甲神话真实反映了壮族社会的发展进程。米洛甲是壮族最早的神祇。她从花中生出，这是人类诞生的一种说法。她又搀和泥土造人，仿佛看出陶器制作时代的影子，与汉族女娲、美洲印第安人及基督教《圣经》讲上帝用泥土（尘土）造人的情节相似，颇有世界性。20世纪70年代，河池市郊岩洞中发现古代棺木，棺内上层有师公经典中古壮文手抄本之一《米洛甲》，记叙米洛甲是布洛陀的母亲。而口传的神话则多说布洛陀和米洛甲是夫妻关系。

布洛陀神话流传于巴马、东兰、天峨、西林、田林等地。天峨的布



洛陀神话传说：红水河边的云榜村附近有一座布洛陀山，山腰上有一个布洛陀岩洞，洞里有一张布洛陀睡的石床。布洛陀是神仙，小时候不但能呼风唤雨，还懂得各种禽兽和花草昆虫的语言。他还能呼叫草木帮他出力，但草木跑来得太多，把他母亲的灶锅都挤翻了，他只好喊树木定根，要用时再用刀斧砍来。古时的鱼专在山里吃蚯蚓，人们挖土时就可挖鱼来吃。鱼感到很不安全，到布洛陀那里告状，布洛陀便给鱼到河中过夜。仙翁托梦给布洛陀，叫他用一条纱线把母亲的发簪系上，拉住一头，把系簪的一端抛到对河山上，就可把石山拉拢过来，堵住红水河，造起良田。但要记住，拉山时，千万莫让别人看见，自己的母亲也不给看见。第二天，布洛陀向母亲说，挖山种包谷不是长久之计，我要拉山拦河引水种稻谷，现就马上上山，并叫母亲帮搓一根九丈九长的红纱线，并送一个发簪给他带上山，还交代母亲一天送一顿饭给他。布洛陀上山后住在岩洞里，天黑了，就抛线拉山，山也缓慢移动，但未到位天就亮了，布洛陀只好睡觉休息了。母亲白天送饭给儿子，连续几天只见他在睡大觉，就对他拉山拦河造田种稻的事起了疑心。有一天，天未亮，母亲就带着饭上山探看，只见儿子用那根红纱线拉着对岸的山慢慢移动，母亲惊呆了，情不自禁地劝说：纱线太细，要断了！话音刚落，山不动了，水也平静了。布洛陀气得咬断舌头断了气，跌倒在地上。母亲抱着布洛陀痛哭，也倒在岩洞里死了<sup>①</sup>。

这个神话情节有几个母题类型颇具象征意义，它显示了以下功能：

①高山岩洞是人类的庇护所，也是理想的境界，除了安全，还方便工作，可供秘密筹划大事，最后死时也葬于此。②水是生命之源，布洛陀拦河取水，出自种稻的目的；鱼求活命，布洛陀安排它到水里生活。③二元对立的结构。母亲的窥视违反禁忌，使儿子事业化为泡影。④“母亲”可能是米洛甲的泛称，女权逐渐让位给男权。

田林的布洛陀神话如此说：

洛陀生来体弱多病，财主逼其父诚拿他去祭鳄龙。诚悄悄带着七岁的洛陀躲到深山野谷里去。洛陀在深山里遇上一老人。好心的老人把洛陀带到了仙山，于是洛陀渐渐学会了呼风唤雨、搬山移屋之术，并服了仙丹，身体突高六丈三，力大无比。大家都称他布洛陀。有一次他出猎，无意之中踩死了躲藏在草丛中的十几只黄猯，又在山上遇到姆（米）洛甲。姆洛甲身高四丈二，呲牙咧嘴长头发。布洛陀一见

---

<sup>①</sup> 《天峨民间故事集》，第102、103、107、108页，天峨县“三套集成”领导小组编印，1988。

就动心地问：“你有男人了吗？”姆洛甲答得很痛快：“没有呀！我才二百六十岁呢！”布洛陀说：“那好呀，我已有三百六十岁。”姆洛甲说：“你比我大一百岁，多大就多大吧，今天有缘来相会，就结合吧！”布洛陀问：“你会做什么？”姆洛甲答：“会做巫！你呢？”布洛陀答：“会做道！……我们是同世人，都老了，想来不会生儿育女了！”姆洛甲反诘：“彭祖八百岁还唱山歌过街呢！”布洛陀会心地笑了！“你不嫌我，我们就结伴吧，但我没房子，我们先想办法起一间大屋吧！”但一年三百六十天，就是找不到个好时辰！那天想盖房子怕虫蛀，这天想盖怕白蚁，今天去砍木头遇上乌鸦叫，明天去砍木头又闻黄猿啼，只好住在岩洞里。有一次布洛陀去打猎，姆洛甲在山梁一头叉开大腿，布洛陀用阴茎当鞭子驱赶野兽，受惊的山猪和黄猿都逃上沟顶，躲进姆洛甲的阴道里，姆洛甲撒了一泡尿，把山猪、黄猿淹死了。待布洛陀来到，见七头山猪八只黄猿静静地躺在山沟里，惊呆了。……世上的人和动物，都急切向布洛陀询问后代繁衍的事，老虎急着先求，布洛陀说：“你就一年生十窝，一窝生十只吧！”黄猿在旁听见这么一说就慌了，马上去央求布洛陀：“你给老虎生这么多！我们更难生存了！”布洛陀说：“你说的也对，你就在半路等着，它是一路走一路念的，你在它前面大叫一声，它受惊就忘记了，得来第二次。”黄猿按布洛陀的吩咐去做，老虎果然被惊吓，忘了布洛陀原先所准许的数字，重去请祖上再讲。布洛陀说：“记好了，一年生一窝，窝有窝没有！”老虎接过这话边念边走了。黄猿这才去问布洛陀。布洛陀说：“你就一年三窝，一窝三个！”黄猿满意地走了。因为这样，现在的山里才有老虎少黄猿多的现象。布洛陀和姆洛甲去打猎，太阳很猛，水总不够喝。他们想开垦土地却没砍草的刀，想种地又没有犁。布洛陀提出，把石头堆成堆，把太阳拉下来，用太阳光来烧炼，制成刀，制成犁。有人说：“太阳离我们这么高，我们都感到那么热，如果把它拉下来烧石成铁，世上的人不就被烧死了吗！”那人派一孩子天天扛着一把锄头走过布洛陀洞口，对布洛陀说：“祖上，你不要急忙拉太阳下来，让我们先挖好地洞躲进去，要不我们会被烧死的。”布洛陀答应了那小孩，吩咐他快挖。小孩说：“地洞起码要挖十几丈深才行，我尽力挖就是。”小孩天天去挖，天天遇见布洛陀。布洛陀关心地问：“你真的去挖了吗？”小孩答：“我要挖大洞，让村里所有的人都能躲进去，要不人会灭种的。”布洛陀久不久就问那小孩挖洞的情况，小孩也不断地答道：“我力气小，哪天挖成就算哪天！”就这样，小孩天天去挖，直到布洛陀死了，也还未挖成，太阳还是高高挂在

天上<sup>①</sup>。

这个神话含有一些新的神话因素：①布洛陀孩时被遗弃，这是英雄故事中受考验的模式原型。②布洛陀外形奇特，身高而力大，神气非凡。③布洛陀与姆洛甲相遇，巫道结合，共同打猎，其办法与远古生殖器崇拜观念相关。④布洛陀安排动物的生育计划，是创世神话的重要内容，涉及生态平衡的观念和认识。⑤布洛陀想借助阳光来烧炼铁器，还没成功就死去，反映当时已有铁器生产的史迹。

再看西林神话的故事：

娅洛甲父母是天界神仙，他们降临大石山区的竹林间，要给壮乡造人烟。母亲刚怀娅洛甲时，腹中胀出半节竹子长；怀至五月，母腹胀得像母牛吃饱的肚子；怀至八月，母腹隆起半座小山，怀至十月，母腹隆起像座小山，肚皮胀得又薄又透亮。巨婴生下，哇地一声大哭，惊天动地。三天就会说话，七天就能走路，母亲的乳汁喂干了，就让女婴去喝山泉水。三岁时，娅洛甲的四肢像木柱一样粗，能和父亲去打猎了。她一巴掌能砍断一棵大树，一天能猎到几百只飞禽走兽。母亲见女儿已长大，便嘱咐说：“往后遇见哪位像你一样粗壮的男人，你就和他成亲，给天下造人烟。”说完话给她留下一块七色锦布，就跟父亲飞回天界了。娅洛甲长到十三四岁，像山一样高，一餐能吃几十头野猪，一口气能把一条泉水喝干。一天她出猎爬上山顶，迎面扑来一阵强风，远望去只见一个巨大的男人划着旱船飞奔过来，追撵着一群群飞禽走兽。娅洛甲高声喊道：“喂，你是哪里来人？”布洛陀答：“我是管山、管水、管人间的布洛陀！”娅洛甲反讥：“我是管山管水管人间的娅洛甲！”布洛陀恼怒了：“天地山川是我造的，你有什么理由来管？”娅洛甲数落着他：“你造的天不高，你造的地不平，你造的山没高矮，你造的河川没宽窄。我要重造天地山川！”于是，布洛陀表示要与她比本领。第一回合，布洛陀说“你能挡住我飞奔的旱船，我认你为娘”，娅洛甲用手指一顶，布洛陀的飞奔旱船被定住了，娅洛甲又用手把旱船举过头顶，还旋了三圈，然后轻轻放下。布洛陀不服，娅洛甲又说：“你有什么本事快使出来，要是我输了拜你为父，要是我俩功夫相等，娅洛甲要你为夫！”第二回合，布洛陀指着脚下的山脉说：“我巴掌一扇，能把天下的山峰赶过来，堆积成一座大山。”说着伸出右手掌猛力一扇，带起一阵狂风，那些大大小小的山峰都移动着汇集到他身旁。接着他抓起一座座山，叠成一座高耸入云的大山。而娅洛甲也不示弱：“我一巴掌能把天下的飞

---

① 《田林县民间故事集》，续9（1~5）页，第10页，田林县文化局、民委编印，1988。

禽走兽赶进我的衣裙里！”说完左手张开衣裙，右手掌一扫，狂风顿时呼啸，飞禽走兽都被卷进她的衣裙里。他俩各有各的本领，各人的本领都为对方所惊叹，最后，两人结为夫妻。第二年春，娅洛甲怀孕，肚子胀得特别大，布洛陀怕胀破了，赶忙上天界告诉姆洛甲的母亲，母亲给他一个柑果，带回去给娅洛甲吃，还给九张飞锦，吩咐婴儿生下后即用飞锦裹好抛往天界，日后长大了好练武学艺。布洛陀带回柑果剥开皮，有九瓣果肉，姆洛甲吃下，一阵剧痛，提前分娩，一连生下九子。她赶忙用飞锦包裹住抛向上界，外婆在天河旁接住九个婴儿。过了十五年，九兄弟分别练就了一种本领。仙师依序给他们起名：一先锋（舞三万三千三百斤重的大刀），二大力（用铁头打木桩），三板刀（身体被刀砍成三截而不死），四剥皮（剥了旧皮长新皮），五沉水（能潜水不死），六大肚（能吃下三万斤米饭），七长脚（有一双长脚），八牛力（能用脚拇趾犁地），九穿山（能穿山）。仙师叫他们返回人间会见他们的父母，说：“你们父母是地上神人，武艺高强，你们与他们比武，如能取胜，方能出师。”九兄弟遵嘱分别与父母一一过招。布洛陀未学到穿山本领，一头往山体穿去，一声巨响，山把他压在山体深处。这下子娅洛甲急了，便撒了三天三夜的尿，形成洪水，把山淹了，山体岩石、硬土都溶成了泥浆。洪水退后，她用手扒开泥浆，急着寻找布洛陀，但找呀找，时间久了，泥浆又变成了硬块，变成高高矮矮的山峰，积水的地方变成了无数道河流<sup>①</sup>。

这个神话包容许多文化因子：①详细记述了布洛陀和娅洛甲的身世，折射了壮民族是多个部落融合组成的大群体。②他们的融合是平等的，各有神赋的本领，自愿结合。③他们在天神的帮助下，吃了柑果而生下九子，九子又得到天神的辅助，学会了别人无法替代的本领，连父亲也败在他们手下。④布洛陀被大山压住，娅洛甲为救布洛陀，导致洪水发生，重造山河。⑤巫道风行于壮族民间。神话渗透许多神秘的文化因子，并以洪水是神人屙尿的象征来反映重造世界的自然历史。

红水河中游的巴马、东兰、凤山等县也广泛流传布洛陀的神话。布洛陀是壮族祖宗。他聪明，三界的事他全知道，过去和将来的事他也全懂。大家推他为头目。有一回，一只鸟和一只兽到布洛陀那里告状：“让人迁到平地去住吧，那些小孩不讲道理，捉拿和碾死我们的儿子，这样下去，我们就要绝种了。”布洛陀就叫人到山坡上住，让鸟兽单独住在林子里。后来人们去向布洛陀反映：“我们住在山上没树遮，没洞

① 《西林县民间故事集》，第1~10页，田林县文化局、民委编印，1988。

躲，热天挨日晒，夏天受雨淋，替我们想个办法吧！”后来，布洛陀教大家砍芦苇搭棚住，剥下树皮做衣穿，又教大家烧山开荒种粮种果树，从此大家学会种植，吃穿不愁。一次，林中的水牛、马、狗、猪忍受不了老虎和狮子的侮辱，跑来向布洛陀告状，布洛陀叫它们跟人打“老虎”，人们收留了它们，并给它们分工：水牛耕田，狗守家门，猪造肥料，马驮人。过不了几天，它们觉得太辛苦，人们待它们不好，又去告诉布洛陀。布洛陀说：“你们帮人做工人们就保护你们，再回到林中被老虎和狮子吃掉，哪样好你们自己选择！”它们只好忍气吞声地来帮人们劳动。但水牛仍不服，眼瞪得鼓鼓的，人用芭蕉树皮打落了它的上门牙，水牛显得更凶，人用艾叶烧它的下巴，以致变成了哑巴。现在水牛一见芭蕉树就恨之入骨，要用犄角去触坏它。鸟兽吃光林中的果子，就到平地吃人们的杂粮还跟人斗嘴，布洛陀就规定人鸟语言分开，鸟兽由人来管，各自食其力，不劳动不得吃。从此鸟兽就不再讲人话，见人就慌张。原来，草木也会讲话，懂得飞行，人们用火煮饭，在门口喊一声，柴火就自己飞进火灶。有一年三月三，一妇人做糯饭，蒸桶放不稳，柴火飞进来时碰倒蒸桶，糯粒倒在地上。那妇人恼了，就去告诉布洛陀，布洛陀对柴草说：“以后只准你们生根长高，头朝上，不长嘴，不长耳，人们要烧就自己去砍！”从此，柴草就定根生了。但妇人又愁了，她问布洛陀，拿什么去砍？布洛陀就教人炼铁铸刀，并叫布伯去劈柴，叫布伯的妻子去纺纱。布伯对布洛陀诉苦：“我劈柴斧头碰着天，上界的人总骂我，怎么办？”布伯妻子也诉苦：“织布机一织布地就震动，下界的人常骂我，怎么办？”布洛陀就叫上界的人把天升上三十三根树干那样高，叫下界的人把地填补上三十三座山那么厚。从此，三界的人讲话互相听不到了。上界和下界也不大理会布洛陀的要求。有一次，雷王故意发洪水，布洛陀火了，用火钳夹住雷王的阴囊，雷王被吓得直伸舌头认输，表示此后从良。布洛陀想把自己真本领传给布伯，但本领没传授完就死去了<sup>①</sup>。

这则神话故事反映了壮族先民质朴的生态观念。如虎与黄獐的生数表现了先民的生态平衡观，三界的距离既是人与自然和谐生存的基本要求，又是人改造自然的一种力量象征。故事情节发展的始末，是生态最低级的和谐态分化和差异由不和谐到新和谐的发展过程，是一种进化和创新。正如这则故事的结尾所说，布洛陀开始时满足于岩洞的生活，到临终却以死于岩洞为遗憾。

---

<sup>①</sup> 《巴马县故事集》，第30~39页，巴马“三套集成”编委会编印，1990。

红水河中游的巴马、都安、大化等县流传的《密洛陀》也是本文论及的重要神话。

《密洛陀》是布努瑶的创世神话，主要流传于红水河中游的巴马东山和大化七百弄一带。由于山高峯深，故事差异性较大。

巴马《密洛陀》的故事梗概是：天地抱作一团，不断旋转着，生出一阵阵雾气，又变出两条彩虹。雾气变成阳风和阴风，阴风阳风不断地吹，生出一个又高又大的女人，彩虹翻身，那女人便站立起来，她便是密洛陀。密洛陀见雾气中有九个浮动的影子，这就是她的九个守护神。密洛陀稍稍伸开自己的肢体，苍穹就缓缓上升，大地就慢慢下降。空间渐渐宽阔起来。但天地间没有光亮，密洛陀摘下自己的金耳环吹气，抛上天空，变成了太阳；脱下自己的百褶裙抛上天空，变成了白云和红云，密洛陀摘下自己的银耳环吹吹风，抛上天空变成了月亮。密洛陀安排了九个大神的工作：山神卡恩开山治山，水神罗班治水，火神都称造火，树神布桃牙佑造树，谷神昌朗也造谷，铁神昌朗义造铁，弩神昌朗初造弓，土地神分恋造田造地，花神分今种花种草。一次，密洛陀出游，见山林被火烧了。山光秃秃的，便叫牙佑去很远很远的地方买树种，牙佑买回的树种不久就爆裂长芽。密洛陀叫都称去撒播种子，又叫昌朗也去探看草木生长，昌朗也后来采花草和果子来给密洛陀看，密洛陀很高兴，并相应造了野猪、野牛、黄獠、熊、象、山羊以及果子狸、野鸡、野鸭、斑鸠、画眉等，使整个环境充满了生机。后来牙佑告诉密洛陀说：“山上有建房木材，河边有围房竹子，山边有盖房的茅草，你应建房了。”密洛陀添置了各种工具，选四面环山、林多花密、河水常流的地方建起一座宫殿。密洛陀后来住了宫殿，各种禽兽都舍不得让她离开。密洛陀开始研制人类，先后用泥巴、芭芒叶、红薯、石头来造，但造出的是一些蝗虫、猿猴等怪物来。密洛陀叫蝗虫去看守玉米，蝗虫吃了玉米；又派猴子去看守，猴子与蝗虫打起架来。蝗猴大战，猴吃了败仗，带着弩上山去了。密洛陀派卡恩去收缴，卡恩用计，故意让自己被猴抬到岩洞里去，最后把弩弓收缴回来了。后来，小铁人变成妖虎，吃了石人，密洛陀怕它以后吃掉人类，就叫卡恩等用计杀死妖虎。一天，密洛陀见铜人和锌人比武，不分胜负。九个大神对密洛陀说：“它们会念经变法，能造福人类。”后来密洛陀护送一对铜人上天庭去深造，铜人变成天庭神皇；又送一对银人到阴间路上，银人变成死者西归的带路人；还送一对银人去农家，变成保佑人畜安康的土地神。这些神和人差不多，可吃米饭、喝酒、吃肉，当神法附身时，又可吞吃铁片、碗片和谷穗等东西。密洛陀造不出人类之前，先去选择一个好环境。她先后

派出熊、虎、乌鸦、长尾鸟、啄木鸟、猪、鹰去，前面六种均不能完成任务，光顾觅食东西，受到密洛陀惩罚后逃之夭夭，唯独老鹰守信，完成任务。但卡恩不满它的吹牛，把它捉去坐石牢。后来老鹰逃出岩狱，回来向密洛陀报告选到育人的好地方。密洛陀听了老鹰的话，拿卡恩去坐牢。满妹知道大哥坐了牢，就送饭给他，老鼠、穿山甲和竹鼠也同情他，最终打通了地洞，把卡恩救了出来。密洛陀吩咐九个大神为造人类创造条件，并用蜂蜡捏成人形，放进箱里，过了三天就成了人形。密洛陀用自己的奶养大了，第一箱成了汉人，第二箱成了壮人，第三箱成了布努瑶人<sup>①</sup>。

大化的《密洛陀》神话与巴马文本的情节大抵相同，但有几个母题较为特别：①传说远古时的气团、天地之间，有一面铜鼓，铜鼓中睡着个女人，女人睡了九千九百年后醒过来了，她就是万物之母密洛陀。②密洛陀的九个守护神是卡享（恩）、罗班、布桃娅右（佑）、山拉把、花密样、卡恋、昌郎也、昌郎仪、昌郎永。③密洛陀用蜜蜂、古蜂、黄蜂、马蜂的蜡和蜜汁捏成人形，放到四个箱子里。第一箱是马蜂，变成“布卿”（汉族）；第二箱是黄蜂，变成“布羌”（壮族）；第三箱是蜜蜂，变成“布苗”（苗族）；第四箱是古蜂，变成“布努”（瑶族）。④虎群想吃孩子，密洛陀用尿布裹住石头藏在马茅岭上诱虎群，虎群来了就把茅草点燃，烧得老虎焦头烂额，所以老虎才有现在的斑纹。⑤密洛陀请来蜘蛛纺纱织布，分别给汉人穿彩绸衣，给壮人穿鸳鸯衫，给苗人穿锦裙，给瑶人穿百褶裙。⑥孩子病了，密洛陀请山羊采草药来治，山羊采了九十九味药，少了一味，从此山羊忏悔自己的过失，至死也不瞑目。⑦密洛陀告诉孩子们大了要分家。天刚亮老大汉人就起来，拿起扁担箩筐一杆秤，到平地去做生意；老二拿了犁耙去耕田，一边耕田一边唱山歌；老三起了床拿起斧头上山砍树放排；瑶人起床最晚，什么财物也没得，哭着找密洛陀。密洛陀告诉小儿子，自己上山砍树造木屋，烧荒种小米。说着给他一斗小米种并送他上山。从此瑶人住在深山里。后来，密洛陀又给瑶人一面铜鼓，野兽来糟蹋庄稼就敲铜鼓撵鸟兽。从此，铜鼓成了瑶人的传家宝。⑧密洛陀告诉孩子，五月廿九是她生日，从此大家都来给密洛陀做寿，但瑶人穷，很犯难，密洛陀就说，做一缸小米酒，敲着铜鼓，提前三天来祝贺就够了。从此，每年这一天便成了瑶年。瑶年又叫“祝著节”、“祖娘节”、“达努节”、“二九节”。布努瑶的瑶年是隆重的。都安、巴马、大化、马山、平果、隆安等县的瑶民

① 《巴马县故事集》，第1~26页，巴马“三套集成”编委会编印，1990。

都有节庆活动。在大化七百弄，五月廿七日瑶人在师公的带领下登上最高的山峰，设坛念经，虔诚请密洛陀从天庭下凡，来到人间接受瑶人的还愿。欢庆的方式有打铜鼓、对歌、打陀螺、斗画眉、赛马、射箭等活动，直至五月三十日才尽兴而归<sup>①</sup>。

红水河下游的来宾、忻城、马山一带，广泛流传卜伯斗雷王的神话。雷王在天界管水，但游手好闲，人界要雨水，他不管死活。卜伯会法，他先到天庭恭请，雷王许言准备降雨，暗里想害卜伯。不久，雷王携斧冲下来，踩着青苔滑倒在天井里，被卜伯擒拿。雷公变成一只大公鸡，卜伯用鸡罩罩住他。公鸡变马，卜伯不断策马去溜达，马变了牛，卜伯用铁条穿牛鼻拉去犁田耙地，牛变一老头，卜伯又命他去编草绳。卜伯吩咐伏依兄妹看好雷王，他上街去买个大坛子来腌雷王肉，叫他们不能给雷王饮水。雷王从伏依话里知道自己生命的危机，于是骗伏依给水喝，撑破了笼子。雷王拔了一颗牙交给伏依，交代他们兄妹马上种下，让它长芽开花结葫芦瓜。大水来了就钻进葫芦里，芦壳当船，芦籽当粮，飘到天上找他，讲完就腾空而去。卜伯在街上听到雷声大作，马上赶回。洪水大发，卜伯就坐着庖斗赶到天庭。雷王惊吓，立即变公鸡飞逃。大水退了，伏依兄妹在太白金星劝说下结了婚，生下个磨刀石，刀砍碎了再向四方撒去，成为当今的人类<sup>②</sup>。

从神话谱系来看，卜伯是布洛陀的后裔，他与雷王之争即是人与自然界矛盾之争，也是再造人类的起始。他们之间的矛盾，表现了人类对大自然期望的不断增大。盘古神话，在来宾、武宣一带仍有流传，且有不少盘古庙、盘古村、盘古岭、盘古洞、盘古钟、盘古像、盘古唱本等组成的盘古文化丛<sup>③</sup>。此外，还出现了像《莫一大王》等神话化的传说，弥补了壮族先民无文字记载的历史缺憾。

通过以上几个神话的故事内容，我们可以归结出红水河流域神话强烈的生命意识、主体意识和超越意识的特点以及献身、追求和抗争的悲剧精神。

### 三、神圣叙事的传承意义

恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中提到：“荷马的史诗以

① 据笔者的田野调查记录。

② 《来宾县故事集》，第3~11页，来宾县“三套集成”领导小组编印，1988。

③ 据广西壮学学会专家组调查材料。



及全部神话——这就是希腊人由野蛮时代带入文明时代的主要遗产<sup>①</sup>”。红水河流域的神话也是如此，它作为一种珍贵的遗产，包括了原始的科学、哲学、历史、宗教、文学等在内的综合了原始时期壮、瑶、布依、水等民族先民的认识、经验、感情以及寄托着他们的理想、愿望、要求，具有多方面意义的精神财富。这里着重从几个方面来阐释红水河流域至今还在传承的神圣叙事的神话意义。

### （一）生殖崇拜观念是社会发展的动力

恩格斯认为人类的两种生产是历史发展的决定因素：“一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具有的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的蕃衍。”<sup>②</sup>《米洛甲》、《布洛陀》神话和《密洛陀》神话直接表达了人类两种“生产”的进程。如密洛陀女神为了繁衍人类，先后派出许多男神和禽兽去物色环境优美、秀丽、宁静的好地方，作了长期的准备，说明造人类的重要性。两则神话中虽然没有叙说创造人类的全过程，但布洛陀和密洛陀猎取食物都依靠自己的男根和女阴去围猎、驱赶和装取，以满足人们的欲望。田林神话叙说布洛陀用自己长长的生殖器当作赶鞭不断敲打树叶草丛，以“打草惊蛇”，惊骇野兽向前跑，而姆洛甲则站在山沟上叉开两脚，让野兽躲进自己的阴道里。描写非常直露。从世界历史现象看，埃及、印度、希腊、叙利亚等地都有许多艺术品表现出生殖崇拜的感性形象。在红水河流域，岩洞一般是女阴象征，石笋是男根象征。当地有个俚语：“牛卵对马尿，养得广东和广西”，是就遥遥相对的岩洞而言的，传说岩洞里面藏有很多金银，但俚语却带上浓重的生殖崇拜味道。这与印度先民以莲花象征女阴、以颈屏膨起的眼镜蛇象征男根有所相似。黑格尔曾对古印度关于自然生殖现象的描绘大惑不解：“这些描绘简直要搅乱我们的羞耻感，因为其中不顾羞耻的情况达到了极端。”他提及印度的神谱时又说：“在这些神谱里主要的范畴都是生殖，但是其他民族的神谱都不像印度的那样放荡恣肆，在塑造形象方面那样随意任性，不顾体统。”<sup>③</sup>其实，这种生殖崇拜是世界性的，我们应该冷静看待，况且神话显示了生殖器的强大功能，而不是“性”的淫乱，只见“性”的严谨，而无“性”的放荡。在红水河流域的壮族青年男女，恋爱时到岩洞烧香，订婚时爱向祖先神发问当婚否，经诗常有“去问布洛陀，去询姆洛甲”的发问模

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第22页，北京，人民出版社，1972。

② 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第2页，北京，人民出版社，1972。

③ 黑格尔著、朱光潜译：《美学》，第2卷，第57~58页，北京，商务印书局，1972。

式，几乎成为一种仪式。在铜鼓上的叠蛙造型也是壮人生殖崇拜的“遗留物”，是神话生殖崇拜观念的传承。

## （二）巫觋文化对社会发展的功能

巫术是“前宗教”，更是“前科学”。在岭南和西南少数民族中，至今还有众人笃信“巫术”，一方面试图用它去召唤某种自然力，以求福避灾；另一方面用医术给人治病，壮傣语族的人们俗称的“摩雅”就是会巫术的医生。《列子·说符》所记载的“楚人鬼而越人祝”<sup>①</sup>，就是古代楚人和越人崇尚巫觋的一种习俗。而与巫术相近的“法术”更加神秘更加古老。田林神话中所说的姆洛甲会作“巫”，布洛陀会做“道”，大抵反映了巫、觋（师）、道等信仰的先后现象。当然，布洛陀所言的“道”不一定是严格意义上的道教，而只是一种超自然的“法力”而已。如他会搬山移屋之术，左手一扇，山岭便向他拢来，由于他本领高强，智慧过人，被尊为王。娅洛甲的“巫”，即民间所说的“摩”或“麽”。“摩”无师自通，多为神经质的妇人为之。而“道”、“师”则需拜师学经，才能入门。神话说布洛陀小时到天庭（宁静空间）学法十年（长久时间），就是这种求教道经的历程。从神话的思维上，由于人们视万物均具灵魂的观念，故才有布洛陀和姆洛甲诸多创造性的神迹，体现了人类的一切幻想和联想受到山川气候环境的影响，又表现了人类与大自然的亲和力。布洛陀后来受到了九个儿子强有力的挑战，已表明人类社会迈进了一个新阶段，九个儿子各显其能是社会分工的象征。瑶族密洛陀更是一位至高无上的主宰神，“密”即女人、母亲、女祖的意思，她不受男神所左右，也没有任何男神敢于抗拒，她指挥着手下的九个大神（六男三女）和各种飞禽走兽为她所设计的蓝图去效力。布努瑶按照她的“遗愿”，每年农历五月廿九日祭奠她的神灵，过着隆重的瑶年（达努节）。神话所显示的母氏社会的根基是牢固的。神话与宗教仪式在这里得到了强有力的互证和延伸。

## （三）神话结构多元化的文化阐释

神话是一个充满着矛盾对立的统一体。结构主义神话学家列维-斯特劳斯（Lévi-Straus）曾对此有过深刻的阐述，提出二元对立的学说。我们按这学说来分析红水河流域的神话文本，大体能言之成理。像《密洛陀》神话，密洛陀是一元性的主宰神创世神，她在滚动的气团中从铜鼓里诞生出来，有九个守护神也应运而生；她创造了天地，但又为天地间没有生命而烦恼；她造了植物，又感到没有动物的声音而寂寞；她造

<sup>①</sup> 杨伯峻撰：《列子集译》，第260页，北京，中华书局，1979。

了各种动物，各种动物的厮杀使她无法安宁；她一方面惩罚为恶者，又派其他神人和鸟兽去寻找安宁的地方；她创造了人类，但人类纷纷远走去谋生，她知道这就是个理，到她老死时，只希望儿子们记住她的生日。从故事中我们看到，神话的世界好像建立起来就是为了被打碎，以便在原有的废墟上重建新的神殿。像《布洛陀与娅洛甲》<sup>①</sup> 则是一个二元对立的互补型神话。他们的行为构成了神话运动：

男神——女神

布洛陀——米（姆、娅）洛甲

道——巫

左扇山——右扇树

男根——女阴

赶猎鸭——装猎物

取柑子——怀孕

父——子

压死——胜利

布洛陀与娅洛甲的婚姻是两种强力矛盾的妥协，暂时获得平衡，子辈出现后，布洛陀被征服了，意味着新模式的建立。

《布伯斗雷王》<sup>②</sup> 的结构模式显示了水是绿色生命的象征和符号：

上界（天）——中界（地）

雷王——布伯

雨水——庄稼

封水——求水

拒绝——擒拿

变形——惩罚

禁水——得水

牙齿——葫芦

洪水——再造人类

#### （四）再现远古历史的重要手段

神话是原始意识的一部分，它活在它的传承者生活当中，它是原始现实的描述，作用于社会的现行制度和活动中。特别是在无文字的南方少数民族里，神话被当作历史一代代地相传，让后辈记住自己民族的根基，记住民族祖先业绩，其历史功能是非常明显的。如田林的布洛陀神

① 田林文本，见《田林县民间故事及谚语集》，田林文化局、民委编印，1988。

② 《来宾县故事集》，来宾县“三套集成”领导小组编印，1988。

话所说的，祖先在竹林里生活，用竹子来起房屋，用竹笋作食物，都表达了壮族先民与竹的密切关系。广为流传的夜郎王生于竹的传说便是竹崇拜的一种表现。此外莫一大王的传说就有用竹节神秘养育兵马的情节。自先秦至宋代，红水河流域的夜郎文化有过急剧的变迁，如汉成帝时，夜郎与句町战争，不分胜负，汉灭夜郎后，句町“入粟千斛，牛羊劳吏士”，说明句町与汉王朝的友好。到王莽时，句町王邯不满被贬为侯，为牂柯周钦诈杀，颇像莫一等英雄，刀砍头落仍不死，提头回家时一路问事，多少折射了古代兵戎相见的历史情景。田林关于郎羌王、侬王、岑土王的传说，虽无确定的时间性，但依稀闻到历史上的腥风血雨的气味。

### （五）开拓进取，舍命牺牲的民族精神的再现

共同生活在红水河流域的壮族和瑶族，各自创造了自己民族的神话，但各自的神话又表现了某些情节的相似性，如天地的旋动，环境的艰苦恶劣，物种的贫乏，但祖神发挥了自身的想像力，创造人类之所需。米洛甲造天地、造人、管花山；布洛陀“定万物”、造牛、养鸡鸭、取火、开红河、造万物，反映了壮族农耕生产的特点和积极创业精神；密洛陀的造动物、缴弓箭、买树种、杀虎等情节，反映了布努瑶山耕的生产特点和吸收外来文化的开放精神。但两个民族的神话体系及精神气质并不完全相同。壮族神话带有浓烈的悲剧精神。布洛陀之死有说是壮志未酬而老死的，有说是在比武中被大山压死的，布伯最终是被洪水淹死的，莫一是被砍头的。他们的献身带有阴郁的悲壮性。当然在神话的严肃的叙事中偶有诙谐幽默的智慧火花，如布洛陀与娅洛甲的初次相遇的风趣对话，布伯对不断变形的雷公的顺心惩罚，也无法改变他们的悲剧命运。密洛陀之死是福兆的“寿终正寝”行动，她钦定自己的诞生和后人祭祀的规格，带有严肃的正剧精神。但不管悲剧也罢，正剧也罢，红水河流域的神话始终给人一种积极向善的精神，它以道德完善、功业完善、力和智的完善的范式展现在世界文化的平台上。

山歌云：“红水河呵三十三道弯。”一湾造一湾，湾湾都积淀着绮丽的神话。这些神话，是亚热带山地文化的必然产物。而红水河，犹如一条从天上垂吊下来的古藤，藤上纽结着一个坚硬如磐的葫芦瓜，历经沧桑，斑驳陆离。我们顺藤摸瓜剖看，便清楚见到那混沌创世、自觉造人、艰维生命、复活再生的丰富内涵。这根藤，恰是我们人类“生命意识”编织的永不断裂的一根韧带。

# 红水河流域稻作文化研究

覃乃昌

## 一、红水河流域的自然地理环境及族群

红水河是珠江流域西江水系干流，发源于云南省曲靖地区的马雄山，东流至广西西林县与清水河汇合，称南盘江，成为贵州、广西的河界。南盘江流经广西的西林、隆林、田林和贵州的兴义、安龙、册亨等县，在贵州省望谟县蔗香村与北盘江汇合后称红水河。红水河向东横穿广西中部，在象州县石龙镇与柳江汇合后改称黔江。红水河干流长 659 公里。本文所指的红水河流域是指广西境内红水河干流及支流沿岸的 21 个县（自治县、市），即西林、隆林、田林、乐业、凌云、天峨、南丹、凤山、东兰、巴马、河池、大化、都安、马山、宜州、忻城、合山、来宾、象州、武宣、桂平。总面积 63162 平方公里，约占广西总面积的 37.4%。在行政区划上涉及百色、河池、南宁、柳州、贵港五个市。

红水河流域位于北回归线偏北，属亚热带季风气候，夏长冬短，无霜期长；热量丰富，年日照时数大致在 1400 ~ 1800 小时之间，年平均气温在 17 ~ 22 之间；雨量充沛，年降雨量 1550.5 毫米，比全国年平均降雨量 629 毫米和世界年平均降雨量 730 毫米高出一倍多。红水河流域农业可分为两种区域，一是下游的平原和丘陵梯地，适宜种植水稻。二是上游的山区。上游的山区又分为三种情况，一是低山区（中丘区），一般海拔在 500 ~ 800 米之间，少数在 300 米左右，多分布于中山区边缘、红水河及其支流沿岸和盆地周围，坡度较缓，土热条件较好，宜粮宜林宜果。在低山断裂的相交处形成开阔的山谷和盆地，水土条件好，光照也比较充足，适宜水稻种植。二是中山区（高丘区），这些地方坡陡，日照短，耕地少而且分散，属红壤、黄壤和黏性土质，土层较厚，气候温和湿润，仍以水稻、玉米种植为主，旱谷、小米、豆类为辅。三是岩峰区（岩峰丛洼地），这些地方石山高大，山峰林立，连绵不绝，大小洼地一个个，深嵌在群山之中，地面缺少河系，地下水埋藏很深，多数洼地干旱缺水，人畜饮水困难，少数洼地易旱又易涝，只能

在底部和四壁种些农作物，不适宜水稻种植。

红水河流域处在云贵高原向华南丘陵低地的过渡带上，河床深，坡度大，河水湍急，是广西水力资源最集中的区域，其资源量占广西水力资源总量的70%以上，可以开发十个梯级电站。同时，红水河流域又是连接云贵高原和华南低地的一条重要的民族走廊，这里居住着壮、汉、瑶、苗等民族。从考古学、民族学和历史文献记载看，壮族是这里的土著民族，汉族是秦汉以后陆续进入这一地区的，苗、瑶民族则是在唐宋以后才进入这一地区的。

## 二、远古时期红水河流域的居民与稻作农业

1956年1月14日，中国科学院古脊椎动物研究所野外调查队在广西来宾县桥巩圩麒麟山的一个洞穴里发现了一具残破的人类头骨、一件粗制石器和一件人工打制的石片，这就是后来被考古学界所称的麒麟山人。据测定，麒麟山人化石属旧石器时代晚期，年代距今约5万~6万年。它不仅是红水河流域首次发现的年代最早的古人类化石，而且也是广西发现较早的古人类之一。虽然麒麟山人头骨化石远不如柳江人化石完整，但却发现了与麒麟山人共存的原始打制石器和零星鹿牙、猪牙和田螺、鸟蛸等腹足类、斧足类动物介壳，这些珍贵的资料，对研究红水河流域当时人类的生产、生活形态具有重要的意义。

从1964年到1979年，考古工作者在红水河流域又发现了一些旧石器时代遗址。1981年，广西开展文物普查和复查工作，先后普查和复查了涉及红水河流域的南宁地区、柳州地区、百色地区和河池地区，基本掌握了上述地区的原始文化遗存的分布情况。同时，随着红水河、大化、岩滩、天生桥、恶滩、龙滩等十个梯级电站的兴建或准备兴建，文物工作者对上述库区水淹区进行了详细的专题调查，又发现了原始文化遗存54处，其中旧石器时代文化遗存6处，新石器时代文化遗存48处<sup>①</sup>。从20世纪80年代开始，对这些文化遗址进行小范围的试掘，进入90年代以后，开始了较大规模的发掘工作。

这些考古发掘给我们带来了以下信息：

### （一）红水河流域早在旧石器时代晚期就有人类生息

麒麟山人头骨化石仅有颅底部分包括大部分上颌骨和颞骨，右侧的颞骨和大部分枕骨，三者不连续，石化程度中等。上颌骨保留有右侧的

---

<sup>①</sup> 梁旭达：《红水河流域原始文化概述》，见唐正柱主编《红水河文化研究》，南宁，广西人民出版社，2001。

三枚臼齿和第一前臼齿以及左侧的第一臼齿和第二枚前臼齿，其余牙齿则已磨蚀到齿颈部分。头骨表面粗糙，牙齿较大。上述特征表明其属一老年男性个体。贾兰坡等古人类学家认为，麒麟山人的犬齿窝较浅，鼻梨状孔的下颌较宽，臼齿齿冠略呈长方形，枕平面的矢状弧长于顶平面的矢状弧，枕内隆凸位于同一水平，和现代人十分相似，无明显原始性质。共存的动物化石均为原生种，没有发现陶片和磨制石器，时代可能属更新世晚期，是旧石器时代晚期的人类。

考古工作者发掘了干淹岩人类化石点。干淹岩位于都安瑶族自治县加贵乡东南一公里处的一座石灰岩孤山上，距地表6米左右。在洞内下层黄色黏土顶部发现两枚牙齿，一枚为上右侧门齿，一枚为左下第一（或第二）臼齿，牙齿呈黄色，已石化。牙齿特征较一般猿人、尼人要进步，而与智人接近。洞内发现的哺乳类动物化石皆为牙齿，无其他骨骼，种类计有豪猪、熊、熊猫、沙獾、剑齿象、巨獭、中国犀、猪、鹿、麂、牛类。干淹岩人类化石推测其年代可能为更新世晚期。而位于都安瑶族自治县地苏乡的九楞山人类化石点发现4枚人类牙齿化石，其中三枚为恒齿，一枚为乳齿。前者可能分属两个中年个体，后者属7~8岁的小孩个体。发现的动物化石以偶蹄类个体为最多，约占90%，加上长鼻类、灵长类、奇蹄类等生活在森林和草原生活的种类，说明当时此地为森林间有草原的环境。其中还有水栖类型，如蟹、鳄等，说明九楞山附近水域和沼泽广阔，有动物群中的象、犀等喜温动物存在。洞内外厚厚的红黄色黏土堆积和许多强烈的岩溶状态，说明当时红水河流域的今都安一带属热带、亚热带气候，较今温暖湿润。据共存动物化石推断九楞山人化石年代亦在晚更新世。考古工作者还发掘了隆林各族自治县那来洞人类化石地点、龙洞人类化石地点、都安瑶族自治县巴独山牛洞遗址这三个旧石器时代人类文化的遗存。红水河流域的这些文化遗存依其内涵大致可分为遗址和人类化石地点两类。据出土的人类头骨、牙齿化石和共存物化石，地质年代为晚更新世，距今5万~6万年。从打制石器的特点看，它们与广西相邻地区的旧石器文化有密切关系。

（二）红水河流域新石器时代文化遗存共发现有48处，比旧石器时代文化遗存分布的范围更广，数量更多，说明进入新石器时代以后，这一区域社会发展的速度加快，而且已经出现了稻作农业

学者普遍认为，稻作农业最初使用的可能是石斧、石锛，后来在石斧的基础上发展成石铲。华南的石铲通称大石铲，是新石器时代稻作农业的重要工具。稻田翻土，使用石铲，效率比其他石制工具大大提高。大石铲的出现，被看成是稻作农业发展的标志。而石杵、石磨棒、石球

等则是新石器时代先民加工粒状食物的重要工具。农业史学家认为，我国新石器时代出现的石磨盘和石磨棒，都与谷物脱粒和脱壳有关，而随着农业的产生和发展，谷物加工工具的作用日益广泛，于是就出现了以石杵舂捣代替石磨盘、石磨棒脱粒、脱壳。“考古调查和发掘材料表明在石磨盘和石磨棒还十分盛行的新石器时代早期最后阶段，石杵就出现了”。<sup>①</sup> 在华南珠江流域，古代粒状食物主要是稻谷。小米（粟）的原产地不在华南，至今华南仍很少种植。小麦是唐代才传入华南的，高粱、玉米的传入更是后来的事情。因此，学者普遍认为，华南珠江流域出土的新石器时代的石杵、石磨棒和石球等，是远古人类加工稻谷用于脱粒和脱壳的重要工具，它们是伴随着稻作农业的出现而出现的。20世纪50年代以来，在红水河流域新石器时代遗址的考古发掘中，出土了石斧、石锛、石铲、石杵、石磨棒、砺石、石夯、石球、石纺轮、石锤、石制刮削器等大批石器。许多石器加工精细，如一些双肩石斧、石锛大多用深灰色的砾石磨制而成，有些磨成斜刃；石铲有的加工比较精细，有的仅作刃部加工。陶器是人类将一种物质改变成另一种物质的创造性活动，是人类文明史上的重要创造。“从民族学资料来看，在陶器出现之前，人们煮食往往是用动物的胃作为容器，或采用石烹法，即在木器内盛水和食物，然后不断地往水中投掷烧热的石块（一般称作烧石），将水煮沸。而比这更早的时期，人们只能用烧烤作为熟食的方法。”<sup>②</sup> 唯有到了新石器时代，出现了农业，粮食成了人们的主食以后，“制陶技术才真正发展起来，相传‘神农耕而作陶’，正反映了农业和制陶的关系”<sup>③</sup>。陶器的出现是农业出现和人类开始过上定居生活的重要标志。红水河流域新石器文化遗址出土的陶器基本相同，说明新石器时代红水河流域的古人类已学会制造陶器，并从事稻作农业和开始定居生活。

（三）红水河流域包括稻作农业在内的原始文化的创造者，是生活在这一区域的原始居民

红水河流域原始文化从距今5万~6万年来宾麒麟山人文化遗存到距今4000多年前的忻城三堆大石铲文化遗存，一直都连续不断地发展着，没有中断。一般来说，制陶、农业、驯养业是定居生活的基本要素。如上所述，从考古发现看，红水河流域的人类很早就学会制陶，并从事稻作农业，过上了定居生活，成为这一流域的原始居民。定居是使

---

① 马洪路：《再论我国新石器时代的谷物加工》，载《农业考古》，1986年第2期。

②③ 杨堃：《民族概论》，第207页，北京，中国社会科学出版社，1984。



氏族向部落转化的重要条件之一。部落的发展，就形成了以后居住在这一流域的土著民族。根据考古学、民族学资料分析，壮族是红水河流域的土著民族，也是该流域史前人类的传承者：①红水河流域的柳江人、麒麟山人均属智人阶段，根据体质人类学测定，他们与现代壮族有传承关系①。②现在红水河流域的地名中以含“那”、“板”、“都”等为最多，这些都是壮语地名，说明壮族是这里最早的居民，他们是从史前文化发展而来的。③壮族主要从事稻作农业，该地区史前古人类也是以稻作农业为主，这点从前述出土的生产工具可以证明，他们之间的承袭关系是显而易见的。

### 三、“那”：红水河流域稻作文明的历史印记

田是稻作农业劳动的主要对象，也是稻作农业基本的条件。“田”在壮泰语中称为“那”，或者说，“那”是壮泰语“田”的汉字记音，有时也记作“纳”，并且被广泛地嵌入地名，我们称之为“那”字地名。从地图上可以看到，东起我国的珠江口，西到缅甸西南部，南起泰国南部、越南中部、老挝和我国的海南省，北到我国的贵州省中部，这一个广大的区域内，分布着大量的“那”字地名。而区域范围较小、在地图上未能标出的“那”字的地名，更难计其数。壮侗语民族以稻作为主，他们居住的地方往往与稻田连在一起，而且生活也与稻田息息相关，因而他们聚居的村落（一般称为“板”、“曼”、“班”）常以他们俗称的各类田命名。这种以“田”字命名的地名的主要特点是：以各类田的俗称作为标志，采用“类名加专名”的办法，构成以“那”起头的“齐头式”地名。红水河流域大量分布着冠“那”（纳）字的地名，从地图上看，巴马瑶族自治县有那桃、那社、那弄、那门、那敏、那坝、那朝、那莫、那勒、那享、那浪、纳乐、纳标、纳盘、纳塘、纳克、纳怀、纳就、纳立、纳维；凤山县有那兵、那爱、那拉、那烘、那老、那乐、那英、那王、那东；天峨县有纳直、那里、纳特、纳碍、纳合、纳洲、纳沙、纳赖；南丹县有那地、纳定、纳老、纳弄、纳塘、拉纳、纳庄、纳包沟、纳沙、那茶、纳羊、纳巴、纳腰、纳造、纳奎、纳瓜、纳劳、纳更、纳母；马山县有塘那、排纳、那细、那敏、上那龙、新那兴、那楼、那仙、那烟、那乐、那达、那鸡、那荷、那卜；大化瑶族自治县有那浪、那定、那色；都安瑶族自治县有弄纳、那共、纳维、那作、那伍下、那墨、那造、那盘、那麻、那料、那图、那浩、那甘、

---

① 李富强、朱芳武：《壮族体质人类学研究》，南宁，广西人民出版社，1993。

那烈、那燕、西纳、纳兴、那瓦、纳上、纳坝、纳坡；忻城县有那满、那北、上六纳、那卧；来宾县有那垒、小那角、大那赖、那谷；武宣县有江那，等等。地名是人们在社会生活中为地理实体、居民聚落和地域区划所取的名称，是特定的语言符号和人类活动的历史印记，它具有鲜明的地域性和民族性，又有着顽强的延续性和稳定性。德国著名的语言学家 T. Grimm 说：“关于各民族的情况，有一种比之骨头、工具和墓葬更为生动的证据，这就是他们的语言。”<sup>①</sup> 根据语言发生学原理，事物的名称是随着这一事物的出现而出现的。“那”字地名的出现，是与稻作农业的出现联系在一起，是稻作文明出现的历史印记，它在一定程度上保留了壮族稻作农业文化的本来面目。这种以“那”为主要特征的文化现象，我们称之为“那”文化。“那”文化即稻作文化，是华南—珠江流域独具特色的稻作文化，它具有深层次的文化内涵。

#### 四、布洛陀神话和《麽经布洛陀》中的稻作文化

红水河流域广泛流传着布洛陀神话和壮族麽教经文《麽经布洛陀》，其中包含着丰富的稻作文化内涵。

布洛陀神话是 20 世纪 60 年代初开始搜集到的，到 70 年代才陆续整理发表，直到 1991 年由广西壮族自治区少数民族古籍整理办公室整理出版《布洛陀经诗译注》一书，它才以比较完整的形式出现。布洛陀神话和《麽经布洛陀》主要流传于红水河流域及其上游南、北盘江流域，右江流域及其上游驮娘江、西洋江流域，红河上游盘龙江和普梅河流域。主要涉及壮族、布依族、水族等壮侗语民族。

##### （一）布洛陀神话与稻作农业

20 世纪 60 年代初搜集到的布洛陀神话，以《保洛陀》为题发表<sup>②</sup>。其大意是：古时候天地分成三界，天上面叫上界，地面上叫做中界，地下面叫做下界，上界由雷王管理，中界由保洛陀管理，下界由龙王管理。中界的保洛陀很聪明，他无所不知，无所不晓，人人都敬佩他，归顺他，称他为“通天晓”，推举他为头人。他一生做了许许多多的事情：①造房子。人和鸟兽本来都住在树林里，因为孩子们经常打烂鸟蛋，捏死小鸟，保洛陀就叫人搬到平地去住，但没有大树挡阴，日晒雨淋，保洛陀便教大家造房子，做棕衣，用来遮风避雨挡阴。②种五谷。大家住在平地，每天要到树林里采摘果子，往返很远，经常挨饿。于是

① 容观琼：《人类学概论》，中山大学，1982 年油印本。

② 农冠品、曹廷伟编：《壮族民间故事选》，第 1 集，南宁，广西人民出版社，1982。

保洛陀又教人们用火烧死树木，拔除杂草，捡光石子，开辟畲地，播种五谷杂粮，又移植果树。这样人们学会造田地种五谷，过着比较安定的生活。③养家畜。牛、马、狗、猪原来住在树林里，因受不了老虎、狮子的气，来找保洛陀要地方住，保洛陀叫他们跟人住，并安排牛耕田，狗守门，马驮人，猪驮粪。④制万物。人和鸟兽本来可以通话，因鸟兽经常吃五谷，还和人们争吵，保洛陀便令鸟讲鸟话，兽讲兽话，人是中界万物的主人，鸟兽都由人管理；草木本来能飞能走，但乱冲乱撞，撞翻蒸笼；保洛陀教布伯夫妇劈柴纺线，但劈柴的斧头碰着天，被上界的人骂，打桩纺线凿穿了地皮，被下界的人骂。于是保洛陀便叫上界的人把天升高，叫下界的人把地加厚。⑤求雨求火。天升高地加厚之后，三界的人讲话彼此都听不到，中界人用火都不方便，保洛陀便教人们采用烧烟点红蜡和敲锣打鼓的办法，求天下雨，求地生火。

20 世纪 80 年代搜集到的《布碌陀》<sup>①</sup> 神话，内容比前者更丰富，特别是与稻作农业有关的内容，如造谷物、造牛、教打鱼、开红水河，等等。关于造谷物，大意是：世界发大洪水，淹没了谷种，只有案州这个地方还有谷种，布碌陀派斑鸠、山鸡从天空飞去取，派老鼠从海里游去取，它们到案州后吃光了谷种再也不返回。布碌陀亲自骑蛟龙去到案州令斑鸠、山鸡和老鼠吐出谷种，他取回七八颗谷种培育，直到颗颗像柚子般大后，就把谷种敲碎撒播各地，这样各地的稻田都长出稻谷。关于造牛，大意是：布碌陀用黄泥捏黄牛身，用黑泥捏水牛身，用枫木做牛脚，奶果做牛乳房，弯木做牛头，蕉叶杆做肠，风化石做肝，红泥做肉，葵叶做耳朵，千层树皮做牛角，苏木泡水做血。安装好后，用嫩草来喂，泥牛成了活牛，就帮人犁田耙地，等等。

关于“布洛陀”三字，壮族民间手抄本《麽经布洛陀》中常用“𪔐洛陀”、“𪔐碌陀”、“𪔐淥陀”、“洛陀公公”等，20 世纪 80 年代初搜集整理出版的资料中，开始用“布洛陀”，以后在出版物上也多用“布洛陀”三字。其中“𪔐”（布）读 bou<sup>5</sup>，在壮语中指地位较高的祖公。布洛陀 [pu<sup>5</sup>lo<sup>4</sup>to<sup>2</sup>] 按壮语原义有多种解法，一是通晓法术并善于施法的祖神。其中“布”[pau<sup>5</sup>] 是祖公；“洛”[lo<sup>4</sup>] 即通晓、会做；[to<sup>2</sup>] 意为法术、施法。二是指知道事理最多的老祖公。神话传说称其无所不知、无所不能。这里“布”即祖公，“洛”即通晓，“陀”即全部、足够的意义。三是身为孤儿的祖公。其中“洛”念成 [lwk<sup>8</sup>] 即

① 《广西民间文学丛刊》，第 5 集（1982 年），农学冠《岭南神话解读》，第 75～76 页，南宁，广西民族出版社，2000。

孩子，“陀”念[tok<sup>8</sup>]即单独、独自，“洛陀”念[lwk<sup>8</sup>tok<sup>8</sup>]即孤儿。神话传说中布洛陀没有父母，是从石蛋里爆出来的，为世界上的第一个孤儿。最近笔者赴传说为布洛陀文化的发源地的田阳县敢壮山及其周边地区做田野调查，进一步了解了民间关于“布洛陀”三个字的读音及其含义。敢壮山下那贯村壮族居民读[pou<sup>5</sup>luŋ<sup>2</sup>to<sup>2</sup>]，其中“洛”读[luŋ<sup>2</sup>]，是指山间弄场；但附近的那社、那嘹两村又读[pou<sup>5</sup>luo<sup>2</sup>to<sup>2</sup>]，其中“洛”读[luo<sup>2</sup>]，是指有溪流的山间谷地。两者的区别在于：前者多为种植旱地作物的地区，后者多为种植水稻的地区；前者多为石山区，后者多为土岭区。在敢壮山附近，有一片田垌，当地叫“垌布洛陀”，即布洛陀田垌。因此，我们认为，“布洛陀”的解释应是居住在山间弄场的通晓并会施法术的祖公或居住在岭坡谷地中的通晓并会施法术的祖公。由此看来，布洛陀不仅是壮族的祖先神，更像是一位农业神。根据考古学资料，华南古人类一般是先居住在石山岩洞，而后才陆续迁到后来被称为“垌”的岭坡间的谷地定居的。至今壮族地区及壮族先民曾经居住过的地区仍分布有大量带“六”、“碌”、“录”、“洛”、“雒”、“骆”、“鹿”、“陆”、“罗”（均用汉语柳州方言读音）的地名，这些地方一般都是岭坡间的谷地，而且其间大都有溪河流淌，适合稻作农耕，这些地方也称为“垌”。壮族地区还有许多带“弄”、“笼”、“龙”、“隆”、“洞”等字的地名，大都是石山间的弄场，大都是种植旱地作物的地区。史书上记载的“骆越”指的就是耕种骆（洛）田的越人部落群体，骆田即洛田，即岭坡谷地中的田。史书记载的“随潮水上下”，耕种骆田，指的就是耕种这种岭坡谷地中溪流两旁的田。每当下雨，雨水从岭坡上流下，溪水上涨时引水灌田，待雨停水退后即耕种，现在许多壮族地区仍然如此。传说中的布洛陀就是居住在这种岭坡谷地中耕种骆（洛）田的人们的祖公或首领，他无疑是一位农业神。

神话是人类祖先所特有的一种社会意识形态，是“人民幻想中经过不自觉的艺术方式所加工过的自然界和社会形态”<sup>①</sup>。在原始社会，由于生产力低，人们的思维能力低，不可能科学地认识自己周围的事物以及千变万化的自然现象和社会现象，认为自然界的一切变化，都有超自然物的神灵在主宰。于是他们就“用想像和借助想像”，把一切自然力加以形象化、人格化和神化，从而产生了神话的半神半人形象。原始宗教又在神化的形成和发展中起到重要作用。布洛陀就是这样的神，布洛

① 马克思：《政治经济批判导言》，见《马克思恩格斯选集》，第2卷，第113页。

陀神话反映的是原始社会时期壮族先民如何处理人与自然、人与社会、人与人之间的关系，同其他神话一样，布洛陀神话“在自己的基础上乃是现实主义的”<sup>①</sup>。布洛陀神话所反映的历史可以推测的是：布洛陀是处于父系氏族社会时代壮族先民部落或部落联盟的首领，他不仅是行政首领、军事首领，而且按照氏族部落社会的习俗，他还有祭司的职能，是本氏族部落的宗教领袖，具有至高无上的权威，受到人们的尊敬。在他去世后，人们把本氏族部落的兴衰过程，本氏族部落所创造的业绩——钻木取火、疏通河渠、建造房屋、发明渔猎、稻作农业等都加到他的身上，使他成为本氏族部落的始祖神、创世神和宗教神。这就是布洛陀由人变神的演化过程。从布洛陀神话我们可以了解到，红水河流域是稻作农业的起源地之一，这里的原始居民是稻作农业的创造者。所谓布洛陀教人们种植水稻，实际上是这里的原始居民发明了水稻种植。有关原始居民如何采集和驯化野生稻，如何以石为犁耕田种地以及用牛耕等稻作农业产生、发展的情况，下文还有详细的论述。这说明，红水河流域稻作农业的历史十分悠久，稻作文化的底蕴十分丰富。

## （二）《麽经布洛陀》与稻作农业

《麽经布洛陀》是壮族麽教经文，是壮族布麽在做宗教法事时念诵的经书。在壮语中，麽经叫“司麽”[θw<sup>1</sup>mo<sup>1</sup>]，“司”即书。麽公叫“布麽”[pou<sup>4</sup>mo<sup>1</sup>]，即麽教神职人员，做麽教法事叫“古麽”[ku<sup>6</sup>mo<sup>1</sup>]。

壮族麽经具有明确的宗教功能，这一功能归纳起来就是敬请布洛陀降临人间，帮助人类驱邪赶鬼，消除灾难，化解冤仇，保佑赐福。而要实现这一功能，就必须有麽教神职人员，这就是布麽。在壮族的观念中，布麽就是布洛陀的替身和代言人，通过喃诵麽经，为民众消灾祈福。在广西东兰、巴马、田阳等地的许多麽经手抄本里，都有这样的记载：布洛陀把啃吃稻叶的昆虫用纸包住，昆虫爬来爬去，画出了古老的文字符号，布洛陀借助这些文字符号造出了一摞摞的麽教经书。从此，布洛陀就通过喃诵布洛陀经书，为世间芸芸众生驱邪赶鬼，消灾除难，化解冤仇。而布麽则是以布洛陀替身和代言人的身份，以布洛陀的名义，通过喃诵麽经为民消灾祈福的。

麽经是一种符号，是具有特定宗教意义的符号。在原始社会，当人们产生了宗教神灵观念后，认为这些神灵有时会支配人们的行为，给人们带来灾难，于是就要求与这些神灵进行交流，而能与这些神灵进行交流的，必须是那些具有通神本领——包括知道并能呼唤鬼神的姓名，了

<sup>①</sup> 高尔基：《苏联的文学》。

解神的习性，能执行神界的有关规定和仪式，掌握神鬼世界的有关权力的人。在古代的巫术中，能通过神秘的咒语通神的人就是巫师。而壮族的布麽就是通过一定的训练和仪式成为精通麽教经文并且能与神灵沟通的人，麽经就是沟通神灵的符号，喃喃麽经就成为布麽沟通神灵的手段。这样，麽教经文客观上就成为人神交感的桥梁，使从教者具有了修炼成麽的手段，成为镇妖驱邪的工具。同其他民族的宗教一样，壮族麽教是从早期的巫分化出来的。在它分化出来的早期阶段，还没有树立布洛陀为大神，或者说人们观念中尊崇的像布洛陀这样的英雄神还未出现，麽教经文也尚未形成体系，所以早期的一些麽教经文中都未提到布洛陀。后来随着麽教的发展和成熟，麽教开始把布洛陀奉为始祖神和上神（主神），此后的麽经中，才开始出现布洛陀和姆禄甲。麽教法事中大凡消灾解难赐福和超度亡灵时，布麽都要请出布洛陀和姆禄甲来指点、引路，愿望才能实现。因此，这一类的麽经都属于布洛陀麽经，按壮语习惯就叫“麽经布洛陀”。

原始宗教一般没有经典，即使有也是零星不成系统的。壮族麽教已是原始宗教向人为宗教的过渡，它不仅较为系统的经书，而且各地壮族麽经内容大体相同，功能基本一致，数量也十分丰富。所有经书都是古壮字记录，抄录于民间土制的细沙纸上，以浸泡过桐油的沙纸或麻布做封面封底，手工线装成册，由布麽一代一代地珍藏、保存、传承。布麽喃喃经文时，不能翻看经书，只能背诵，喃喃某一内容的经文必须从头到尾念完，不能中途停止。做大型法事时，还要求“三顺三逆”，即顺着念完三遍，然后又倒着念完三遍，这就要求布麽对每一部经文倒背如流，烂熟于心，而且还要经常温习。正因为这样，布麽把麽教经书视为传家宝物，有些老布麽去世时还要将经书放进棺材陪葬。

壮族麽经内容丰富，但按其功能，可分为“麽𠵿”[mo<sup>1</sup>pe : ŋ<sup>1</sup>]、“麽呷”[mo<sup>1</sup>kjaɸ<sup>7</sup>]、“麽叭”[mo<sup>1</sup>pja : it]三大类。“麽𠵿”是关于驱除生活中不吉利的事象和不祥之兆的经文，诸如母猪生独崽、母狗生七崽、鸡鸭上神台、母鸡打鸣、屋梁长木耳、牛栏长竹笋等，生活中这种不祥事象和征兆共计有七十二种。“麽呷”是用于驱赶清除东南西北中各路冤鬼殃怪的经文，诸如老来求子、丢失钱财、牲畜失踪等，属生活中一些难以遂心之事。“麽叭”是用于灾难发生后举行的驱赶、剥离、砍断灾难的仪式的经文。诸如某些人家一再发生的某种灾难，如祖辈有人跌山身亡，今父辈又有人跌伤手脚；上辈有人死于“湿身”（难产），这辈又有人难产，等等。《麽经布洛陀》在叙述如何驱除上述这些灾难的同时，向我们传递了原始社会壮族先民创造包括稻作农业在内的各种

物质文化和精神文化方面的信息。而这些信息中，有不少又得到壮族地区考古学文化的印证。现仅就《麽经布洛陀》中有关壮族先民创造稻作文化方面的内容摘要分述如下：

### 1. 寻找并驯化野生稻

在《布洛陀造方唱本》<sup>①</sup>第二章中记叙了在原始社会，人类繁衍，人口增多，人们开始造田造地和种植谷粮的情况。在尚未有稻种的时候，布洛陀叫人们到山上、沟边去找野生稻谷，拿到田里去撒播，施放粪肥，使野生稻变成了栽培稻。经诗中唱道：

造田很顺利，/造地也完成；/没有种子播，/想来想去没办法，/只好坐在路上哭，/只好去路的尽头喊，/恰好遇上布洛陀，/恰好遇到姆淥甲，/布洛陀就问，/为什么到大路上哭？/为什么到路的尽头喊？/子民就回答：/我们造了田，/我们造了地，/没有种子播，/我们出生来天下，/什么也没有，/吃什么养命？/我们无奈就出来，/到大路上哭，/到路尽头喊。/布洛陀就答，/姆淥甲就说，/你们莫用哭，/无奈也不用喊，/你们去巡走山边，/你们去巡走坡岭，/有一种野生稻谷，/你们拿它来栽种，/分种四方田，/拿粪肥去秧田洒，/拿火灰去苗根壅，/到五月中旬，/你们就去田中间仔细看，/你们就到墙脚去仔细瞧，/禾苗根部得吸几个月火灰，/田里的秧苗就变成禾稻。

在《麽经布洛陀》<sup>②</sup>中描写了远古时候有一年发生水灾，洪水滔天，淹没天下，只有“郎老”<sup>③</sup>、“敖山”<sup>④</sup>和“岩州眉”<sup>⑤</sup>三座山没有被淹，上面有稻种。

古时水淹天，/古时水泡云，/没有哪座山不被淹，/没有哪座山坳是干的，/只有郎老山，/只有坡敖山，/只有郎汉家，/还有岩州眉，/全部的谷菜都堆积到那个地方，/所有的动物都跑到那个地方。/淹得三个月，/淹了九十天，/水自退成潭，/水自退成河。

后来，混沌、盘古、老君造天地、造人、造村、造府县、造田造地，但人没有米饭吃。

---

① 编号：东兰 DLD<sub>1</sub>P，存广西少数民族古籍整理办公室，“东兰”即从本东兰县收集的版本，“DLD<sub>1</sub>P”为序码代号，下文同。覃剑萍翻译，黄桂秋、覃承勤整理。这里“造”即创造；“方”指天地，即四方万事万物；“唱本”即用以演唱的经本。

② 编号：巴马 BMA，存广西少数民族古籍整理办公室，覃承勤翻译，覃承勤、韦如柱、黄桂秋整理。

③ 郎老 [la ŋ<sup>6</sup>la ŋ<sup>4</sup>]：壮族神话传说中的山名。

④ 敖山，壮语“坡敖”[poŋau<sup>2</sup>]：壮族神话传说中的山名。

⑤ 岩州眉 [ŋa m<sup>2</sup>ɸulmi<sup>2</sup>]：壮族神话传说中生长野生稻的山。

混沌懂造天，/老君懂造地，/天下有子民，/天下有百姓，/有人没有米，/吃茅草当早饭，/吃牛草当晚饭，/吃山坡上的野草粗糙，/吃茅草也厌，/孩子吃了长不大，/孤儿吃了脸不白净，/姑娘吃了脸不红润，/土官的儿子吃了瘦死。/逊王<sup>①</sup>懂虽懂，/盘古造虽造，/造成稻谷养天下，/造在香炉<sup>②</sup>那边，/稻谷在坡遨山，/稻谷在郎汉家，/稻谷在岩州眉，/船去接不来，/竹筏去接不得，/叫村老来打算，/和地方的长老来合计，/有一位长老嘴巴伶俐地说，/给鸟飞去叮啄，/给老鼠去咬，/呼啦跨海去，/呼噜过江河。

鸟和老鼠去叮啄得稻米后，各自吞吃下嗦囊和肚里。见它们很久不回来，王越想越不对，便去问布洛陀、姆渌甲。布洛陀叫他们做三个圈七十个套，拿去装在山口上。王遵照祖公布洛陀的教导去做，把鸟套装在窄的地方，装在田垌口，老鼠一回来就被捉，鸟一回来就被抓，王的儿子很机灵，用脚踏老鼠的上颌，用手撬开它的上颌，取出四粒稻谷，拿去养天下的百姓：

拿去壅做种子，/拿去浸做种子，/申日拿去撒，/拿去撒在田垌中，/拿去旱地里种，/七月就抽穗，/吉时稻谷就结粒。

但稻谷长得很大，像只柚子那么大，怎样也挑不起，为此夫妻俩相骂，婆媳俩相争，要用槌来槌，用舂杆来打，谷粒裂开岔。

拿去田垌中播，/拿去播田中，/一粒落在野外，/变成芭芒谷，/一粒落在园子里，/变成了牛谷，/一粒落在寨脚，/变成了玉米，/一粒落在墙脚，/变成了稗谷，/一粒在畲地，/变成了小米，/一粒落在田垌中，/变成了籼谷，/变成了黄牛肉谷，/变成大糯谷，/变成黑糯谷，/变成粳糯谷，/变成晚粳谷。/小粒变成籼谷，/大粒变成粳谷，/旱谷种坡顶，/黑糯谷种斜坡边。

王派老鼠和鸟到坡遨山和岩州眉去取的谷种可能是野生谷种。谷种经过培育后，繁殖出各种亚型稻谷，其中包括籼谷；粳谷，粳谷中又有晚粳；糯谷，糯谷中又有大糯、粳糯、黑糯，这些都符合珠江流域稻的亚种分类情况。此外，麽经中提到的芭芒谷，在珠江流域的沼泽中及池塘水边都有生长，是一种类似水稻，秆、叶似芭芒，有谷穗的植物。稗，即稻稗，杂生在水稻中，叶、秆似稻，谷穗像粟，也是珠江流域稻

---

① 逊王 [ɸan5v<sup>2</sup>]，即岑逊王，壮族神话中开挖红水河的英雄。传说壮族地区山多，每年山洪暴发，受山阻隔，水流不出去，泛滥成灾。岑逊铸了一把大铁刮，疏通水路，形成红水河，又打了一条扁担，把阻隔水路的山搬走，排列在红水河两岸，至今红水河两岸壮族聚居地区还有不少岑逊王庙。

② 香炉 [jiŋ<sup>1</sup>lo<sup>2</sup>]：地名。



田中常见的植物。玉米是明清之际才传入红水河流域的，由于壮族麽经原为口头流传，古壮字抄写成文的年代据目前发现最早在清嘉庆十八年（1813年），关于稻种变成玉米等可能是后人在记录麽经时加上去的。通过这段描述，我们可以大致了解到远古时代这一地区壮侗语民族先民把野生稻驯化成栽培稻的大致情况。这些稻的亚型种是红水河流域自古以来就种植的。此外还提到稻衍化为芭芒、稗谷，以及稻谷中的小粒是粳谷，大粒是粳谷，旱谷种坡上，黑糯谷种斜坡边等，这些都是符合红水河流域稻的种植情况和特点的。

栽培稻的发明和稻作农业的起源地问题，是世界性的重大学术课题，有多种观点。关于栽培稻的发明，必须具备以下几个前提条件：一是要有栽培稻的野生祖先种——普通野生稻；二是要有适合栽培稻生长发育的自然地理环境和气候；三是该地要有以栽培稻为主要食品并具有将野生稻驯化为栽培稻的能力的古人类以及相应的稻作农业工具。具体地说，该地区必须有被考古学证明为在文化上具有承袭关系的从石器时代到现代的各个时期的人类遗址和其他遗物，以表明居住在这一地区的人类没有出现大规模的迁徙，而保持其发展上的连续性。野生稻的存在，是发明水稻栽培最主要的物质条件，只有在野生稻分布的地区，野生稻驯化为栽培稻才成为可能。根据农业科研部门的调查，红水河流域是野生稻特别是普通野生稻分布比较密集的地区<sup>①</sup>。红水河流域地处北回归线两旁地区，属中亚热带与南亚热带气候区，年平均气温 12 ~ 22，年降雨量在 1250 ~ 1750 毫米之间，约为全国年平均降雨量的一倍，长夏无冬，春秋相连，热量资源十分丰富，有利于水稻的生长繁殖。如前文所述，红水河流域有从文化上具有承袭关系的从旧石器时代到新石器时代早、中、晚期并直到现代的各个时期的人类遗址和其他遗物，说明这一地区的人类没有发生过大规模的迁徙而保持了其发展上的连续性。此外，红水河流域居民历来以稻米为主食，玉米是明清之际才传入这一地区的，粟（小米）等其他作物从来没有成为这一地区的主要粮食作物。由此可以说明，红水河流域是稻作农业的起源地之一。《麽经布洛陀》中传递的关于原始社会红水河地区居民采集野生稻谷种子并将它们培育成栽培稻，从而发展稻作农业的信息，从考古学、民族学、人类学和遗传学等材料分析，其可能性是存在的，它印证了红水河

---

<sup>①</sup> 详见吴妙燊：《广西野生稻资源考察报告》，见《野生稻资源研究论文选集》，北京，中国科学技术出版社，1990。野生稻有三种，即普通野生稻、疣粒野生稻和药用野生稻，其中只有普通野生稻可以成为栽培稻的祖本。

流域乃至整个珠江流域是稻作农业的起源地之一，世世代代生活在这一地区的壮侗语民族，是创造了稻作农业的民族，为人类文明做出了巨大的贡献。

## 2. 造田地，造犁，造牛耕田

《布洛陀造方唱本》中还叙述了布洛陀教人们造田地的情况：

天下这么多人，/有人住在红红的天角，/有人住在紫云边。/有高处低处，/低处才有水，/鸭鹅水中游。/造田就成田，/造水车成水车。/四月天下雨，/水车转动水进田。/水车架在山脚边，/水不过高处，/丢山留受旱。/住在高处的人们，/没有东西来养命，/去问布洛陀，/去问姆渌甲。/布洛陀就说，/姆渌甲就讲，/子民莫用愁，/不怄气操心，/你们用柴刀去砍，/你们用锄头去挖，/你们用脚犁去翻，/你们用长刀去割，/你们用锄头去铲，/把泥土搞溶，/要谷种去播。/干处就播撒，/三百种旱谷；/低处就播放，/四百种稻谷。

《麽经布洛陀》中还叙述了布洛陀为了造田耕地，教人们用长石来犁田，要山石来犁地，但人拉犁一身疼痛，于是又造了黄牛水牛，造了翘犁、九齿耙，用牛来耕田耕地。如《麽奴魂糈一科》<sup>①</sup>中讲到：

前世无水牛，/要长石来犁田，/要山上的石头来犁地，/王晚上浑身疼痛<sup>②</sup>，/王常有病在身。

于是，王按照布洛陀的指点，开始造水牛黄牛。

造水牛在河边，/两角朝向后；/造黄牛在塘边，/两角朝向前。……/要红泥做肉，/要蜂窝做肚，/要青藤做肠子，/要鹅卵石做肝，/要苏木做血<sup>③</sup>，/要龙眼果核做眼睛，/要树桠做肋骨，/要桡木做角，/要芦苇做尾巴。/造黄牛在泥塘边，/造水牛在山谷。/壅水牛在平地，/王过七早去探，/王九早去瞧，/成四蹄挣扎，/成四腿弯曲，/十个拉不走，/九个拉不起。/去问祖公布洛陀，/去问姆渌甲。/布洛陀就讲，/姆渌甲就说，/拿青麻来搓成绳，/竹筒钻在前，/麻绳穿在后，/一人也能拉得动，/一人也能牵得走。……/前代人聪明，/有人会造犁，/有人会造耙，/会造翘口的犁头，/会造九齿耙。/要牛去开塘，/王就得吃鱼；/要牛去犁田，/王得吃稻米饭；/要去迎娶媳妇，/就种田种地。/在上方的田播秧，/下方作大田。/要糯谷去播，/要粳谷去撒。/四月拿

---

① 编号：田阳 TYF<sub>1</sub>P，手抄本，存于广西少数民族古籍整理办公室。唐云斌翻译，潘其旭整理。

② 这里的王可能是指布洛陀管辖之下的氏族首领。

③ 苏木，其木质呈红色，浸泡或煮水，水亦变成红色。

去种，/九月收回家，/十月谷进仓。/小伙吃了脸就白，/姑娘吃了脸红润。

这里涉及用石头来犁田犁地和造牛来拉犁拉耙这两个史前社会农业发展史上的重大问题，虽是神话传说，但与广西的考古发现相吻合，对考古发现有印证作用。在迄今所知道的神话传说中，这是第一例有关用石头来犁田犁地的神话传说，因而具有重要的文化学意义。

20 世纪 70 年代，考古工作者在扶绥县境内金光农场同正分场新石器时代遗址发掘到石犁一件，用砂岩制成，犁嘴锐圆，两边略呈弧形，犁面光平，后部为凹弧形，残长 10 厘米，宽 13 厘米，厚 4.5 厘米。共同出土的除大量石铲外，还有石锄、石斧、石锛、石凿、穿孔石器、石祖等<sup>①</sup>。1978 年又在今钦州市独料新石器时代晚期遗址发掘出石犁二件，器身略呈扁平三角形，平顶，犁口打制成尖状，长 13 厘米，顶宽 14.4 厘米，厚 4.2 厘米<sup>②</sup>。1979 年在隆安县大龙潭新石器时代晚期遗址中除发现大量石铲外，还发掘出 14 件类似大石铲但与大石铲又有区别的石器半成品，石质坚硬厚重，有的无柄，少数腰弯如镰形。这些石器为交互打击而成，疤痕极不规则，第二步加工仅限于石器边缘，都不经过磨制，器的一面修理较为平整，有的一面稍为隆起，似有意制造，有学者认为这些可能是石犁。以上三处均为新石器时代晚期遗址，经碳-14 年代测定，同正分场和大龙潭遗址距今 6500 多年，钦州独料遗址距今 4500 多年。前者为我国出土的最早石犁之一。从红水河流域也有大石铲出土的情况看，这一地区在新石器时代晚期可能也出现了石犁，《摩经布洛陀》中所说的石犁，正是这一时期使用石犁的真实反映。

犁是用动力牵引的耕地农机具，也是农业生产中最重要的整地工具。从我国考古发现看，石犁一般用石板打制成三角形的犁铧，上面凿钻圆孔，以便固定在木柄即犁架上使用。但由于木质犁架易腐坏，难以保存下来，因此石器时代的犁架结构情况不清楚<sup>③</sup>。从上述出土的石犁看，其中有一件根部有断裂的痕迹，可能带孔部分已崩裂无存。从石犁的刃部两边看，它的主要作用是起土和松土；从石犁本身强度不大，而所需的拉力却较大的情况看，它可能只在潮湿松软的土地上使用，或者

① 广西文物考古训练班、广西文物工作队：《广西南部地区新石器时代晚期文化遗存》，见《广西文物考古报告集》，南宁，广西人民出版社，1993。

② 广西文物工作队、钦州市文化馆：《广西钦州独料新石器时代遗址》，载《考古》，1982 年第 1 期。

③ 陈文华：《中国农业考古图录》，南昌，江西科学技术出版社，1994。

只能把泥土搅烂，促使泥水混合。在使用时，前面有人拉，后面有人扶，水平前进，其效率比耜耨、石铲高得多。根据石犁本身的功能，在红水河流域，石犁只能用于稻作农业。因为史前时代红水河流域的农业作物种植主要是水稻种植，而小麦是在唐代，玉米是在明清之际才传入广西的。块根植物种植不仅数量少，而且都是山地作物，使用石犁的可能性不大。从《麽经布洛陀》的内容看，造犁也主要是耕田种水稻：“要牛去开塘，王就得吃鱼，要牛去犁田，王得吃（稻）米饭”……“在上方（田）播秧，下方作大田（插秧的田）。”带有犁架的石犁已具备了动力、传动、工作三要素，它远比其他农具复杂，可算是最早的农机具。我国的铜犁、铁犁都是从石犁、木犁发展而来的，它们的出现在农具史上具有特别重要的意义。这一事实表明，红水河流域壮族先民犁耕农业源于原始社会晚期，同时它预示着，这时壮族地区的原始稻作农业已从耜耕农业进入了犁耕农业阶段。犁耕的出现，是红水河地区农业生产力发展到一定水平的重要标志。

《麽经布洛陀》中的“王”是布洛陀管辖下的小首领，可能是氏族部落的首领。诗中叙述“王”用石头犁田犁地，由于人工拉犁负载太重，因此全身疼痛，“王”把耕田的这种艰辛报告布洛陀，于是布洛陀便教人们驯养野牛和造牛来耕田耕地。现在壮族一些地区还有古代驯养野牛的传说。如在广西邕宁县壮族民间传说中就有：古时候在山林中生活着成群的野牛，人们设法捕来一头黄牛，驯之以耕地、拉车，以后又慢慢驯养水牛，用来耕田<sup>①</sup>。这些牛一代一代繁衍，后来壮乡都有了耕牛。牛在稻作农业生产中具有特别重要的地位，有了牛，人们可以免去劳作的许多艰辛，于是人们十分敬重牛，并形成了爱牛、敬牛、崇拜牛的习俗和观念。许多壮族地区在每年开始耕田的时候，举行祭牛栏活动，祈求新的一年里牛能平安，也祈求新的一年有好收成。到每年稻谷成熟收割时，又举行敬牛活动，有的用五色糯米饭喂牛，为牛赎魂，因此又有牛魂节。有的地方牛魂节十分隆重，除了举行祭祀活动外，各家各户还把牛牵到一个地方，对牛进行评比，赞颂牛对农业生产的贡献。在一些壮族地区，由敬牛祭牛活动还逐步演变成“唱春牛”、“舞春牛”的娱乐活动。

20 世纪 50 年代以来，包括红水河流域在内的广西地区史前时期的牛骨化石或牛骨骼已发现了 33 处，地点一般在岩洞或河旁贝丘遗址，其

---

① 黄润柏：《壮族“舞春牛”习俗初探》，载《广西民族研究》，1997 年第 4 期。

中有些可以确定牛的种类：有 19 处为犀牛、11 处为水牛<sup>①</sup>。从牛的体形特征看，广西历史上存在水牛、黄牛和犀牛三种，据学者考证，黄牛源于我国青藏高原上的牦牛及其祖先原牛，是古羌人在东征、西进、南下时把这一种类的牛扩散到全国的；犀牛是因自然地理环境和气候条件的变化等原因而自然消失的。从考古发现看，广西在旧、新石器时代就有野生水牛。由于气候温暖，雨量充沛，牧草茂盛，红水河流域十分适宜水牛繁殖生长。但是，这里的古人类何时将野生水牛驯化为畜用水牛，则未见记载。但在冷水冲型和灵山型铜鼓纹饰中，都有水牛形象，其体形特征与现代华南地区的水牛相近，属小型种，为地方所驯养繁殖的水牛，说明壮族地区驯养水牛的历史久远，牛已成为人们观念文化的重要内容。《麽经布洛陀》叙述的十二氏族部落中，就有水牛部落（即以牛为图腾的部落），说明在氏族部落时代壮族先民中就有对水牛的崇拜，还有为牛赎魂的宗教活动并有专门在举行赎牛魂仪式上喃喃颂的经文。现代壮族的牛魂节等活动，其源头就是氏族部落时代壮族先民的赎牛魂宗教仪式。现引述《麽经布洛陀·本麽叭》中的赎牛魂的内容：布洛陀教人们造成水牛以后，又教人们用竹筒套麻绳穿牛鼻子把牛牵回来拴在晒台边。后来不小心，牛吃了王的禾苗，王十分痛苦，用三支箭去射，牛跑过两重山，箭也追过两重山，击中了水牛的头部。王的水牛死了，叫众人分割牛肉来吃，那些没有分得牛肉的人就争吵起来。从此没有水牛耕田，养公牛不会繁殖，养母牛也不成种畜。王去问布洛陀，布洛陀说，你的牛魂被吓散了，要举行仪式，把牛魂赎回来。于是人们便举行赎牛魂仪式，布麽唱道：

王在主家立神龛，/王安神龛来禳解，/要黑毛鸡去祷请，/用司晨鸡去赎。/做哪样魂才消退，/都照前人的办法去做，/不管出自哪方天和地，/到这一代我们都采用。/现在我来叙说，/说牛魂消散，/在坡尾的牛炼塘，/用鸡来祭塘神，/请放牛回来。/用鸡来祭地神，/赎要魂回家，/回来吧，魂！/下来吧，畜牲！/魂的根在天上，/架梯子要魂下来！/魂的根在深洞，/架梯子要魂上来！/母牛魂在归德<sup>②</sup>，/公牛魂在归饶<sup>③</sup>，/阉牛魂在归顺<sup>④</sup>，/大水牛魂在隆安<sup>⑤</sup>，/一起牵它们回来！/在癸亥的魂要回来！/在子午的魂也要回来！/在丑未的魂也要回来！/我

① 陈小波：《壮族牛崇拜出现时间的考古学考察》，载《广西民族研究》，1998 年第 4 期。

② 归德，即归德州，治所在今广西平果县地。

③ 归饶，即功饶州，治所在今广西田东县地。

④ 归顺，即归顺州，治所在今广西靖西县地。

⑤ 隆安，一说在今广西隆安县；一说今广西田阳县地，即《麽经布洛陀》中说的“安”（即安圩）。

们把你们来汇集，/我拢你们在一起。/回来吧，魂！/下来吧，牲畜！/过今天不回，/你就变成猪被杀，/变成马被人骑。/过今天不回来，/你就变成树梢上的乌鸦。/魂别留在独田中，/魂别留在合龙<sup>①</sup>。/独田是鬼域，/合龙是图额出没之地。/回家住得自在，/回家住在干栏下。/生雌牛犊婷婷，/生公牛仔威风凛凛。/旧魂跟回来，/新魂全回来，/千万个魂都回来！/追魂回来齐，/一头大水牛和一头母牛，/一头牛犊和一头公牛，/全部都追回来！

这种赎魂经文与《楚辞·招魂》十分相似，这是值得深入研究的。现引一段如下：

魂兮归来！/北方不可以止些。/增冰峨峨，/飞雪千里些。/归来归来！/不可以久些。/魂兮归来！/君无上天些。/虎豹九关，/啄害下人些。/一夫九首，/拔木九千些。/豺狼从目，/往来侏侏些。/悬人以媵，/投之深渊些。/致命于帝，/然后得瞑些。/归来归来！/往恐危身些。

今天壮族地区的牛魂节可以追溯到远古时代的赎牛魂活动。壮族是稻作农耕民族，稻作农业对牛的依赖及牛对稻作农业的巨大贡献，是形成壮族敬牛、祭牛和赎牛魂习俗的根本原因。

### 3. 水稻种植时令及耕作制度

《麽嘒布洛陀》<sup>②</sup> 还介绍了水稻种植时令及耕作制度。

二三月交春，/众人都起早；/先听杜鹃啼，/又听春蝉鸣。/杜鹃叫耕田，/茅蝉叫播秧，/蝴蝶邀人们来运粪。/天上响春雷，/春雨落下地，/下三天不停，/下七天不断。/父亲去疏通水渠引水灌田，/儿子去开挖水渠的急水口。/水跳过水口哗哗响，/水进田哗哗。/小水牛去学拉犁，/公牛去犁田。/要粳谷把来脱粒，/要糯谷把来脱粒。/浸水过三天，/四天拿出潭。/吉日拿去播，/申日拿去撒。/谷种撒下去就能成长，/谷种撒下地就生长。/秧播下土就长高，/二十五天就扯秧，/二十六天就插秧。/妇女扯秧扎成把，/男人把秧整成堆。/秧插在田中像花纹图案，/秧插在垌中像图案花纹。/过三周<sup>③</sup>成苗，/过五周耘田，/初耘又复耘。/七月稻抽穗，/八月稻可收。

---

① 合龙 [hop<sup>8</sup>luŋ<sup>6</sup>]：原指四周环山的垵场。因其地有溶洞通地下河，大雨水涨便成泽国，雨停后水消退流入地下河。传说这些地方常有图额出没。图额是壮族民间敬奉的水神。

② 编号为巴马 BMA，现存广西少数民族古籍整理办公室，覃承勤翻译，覃承勤、韦如柱、黄桂秋整理。

③ 这里“周”是汉译，壮语是“合”[hu：om<sup>1</sup>]，表示一个周期，不是现在所称一个星期的“周”。

关于水稻的种植时令及耕作制度在《麽经布洛陀》其他版本中还有许多论述。

#### 4. 赎稻魂

壮族是古老的稻作民族，基于“万物有灵”的原始观念，认为稻种从发芽、长成禾苗，到抽穗扬花，结成谷子，是一种生灵的生长还原过程，其中稻谷的“魂魄”起决定作用。故在壮族民间信仰中，尤为崇奉“稻魂”，从播种、插秧、护苗、收割到稻谷入仓的耕作和收获过程，都有一系列的仪式，还形成传统的“稻魂节”——在稻禾即将抽穗时，备一些糯米饭或糍粑到田头，随之拔几根禾青捎回家中，挂于神龛，意为迎接“稻魂”回家供祭，以求丰稔。若遇旱、涝、虫害等灾变，或禾苗长势不好，便认为是殃怪作祟，使稻魂逃散所致，便延请布麽来做法事，麽诵《赎稻魂经》，意在把逃散的稻魂赎回来，祈求年景好转。

在《麽经布洛陀》的各种版本中，都有赎稻魂的内容，反映了远古时代人们的稻魂观念。这里列举巴马瑶族自治县收集到的《赎魂糍麽》<sup>①</sup>中赎稻魂的内容。

布洛陀教人们从山上采来稻种后，又嘱大家种好水稻和旱稻。但不幸的是一些人人心不足，居心不良，把稻种在缺水的地方，有的不犁地就种下，使稻生虫旱死，稻魂逃散，农业失收，人们生活困难，于是布洛陀又教大家赎稻魂。

王筹备赎魂，/把米放到田里去赎，/把鱼放到河里去赎。/用老母鸭去赎，/用大公鸡去赎。/这样做才对，/整修成这样才好，/王酿酒才出酒，/舂谷才得白米。/王的家才宝贵，/王家的稻谷才满柜，/王家的稻谷才满仓。/造给天给地，/让人们知道和牢记，/让当今的人跟从。/你我都述说，/不讲遥远的过去，/不讲是哪个宗姓，/就讲那家人。/讲那家主人的姓，/稻谷不满柜，/旱谷不满仓，/今天准备招魂，/今天就赎魂。/用田里的谷来供，/用溪里的鱼来赎，/出了个土地神，/土地神把稻魂放回来！/土地神把话传回来！/土地公公送稻魂回来！/旱谷魂回到地里，/稻谷魂回到田里。/回到地里不许出灾厄，/回到田里就让稻谷有好收成。/回来跟我吧，稻魂！/下来跟我吧，稻谷！/就这个时候回来！/回来跟我在一起，/叫你回到茅屋里，/找你回自己的家。/来

---

<sup>①</sup> 编号：巴马 BMF<sub>1</sub>P，存于广西少数民族古籍整理办公室，覃承勤翻译，潘其旭整理。《赎魂糍麽》意为麽赎稻魂的经文。

跟我就容易，/让你走过布桥来<sup>①</sup>。/过了这时若不来，/明天不得供，/后天不得祭。/今天五符降临，/不去下面三家，/不去上面五家。/上面家会喊你吃，/下面家会讲坏话，/独有这家心肠好，/惟独这家待人最真诚。/来和我在一起，/我们一起走上花桥，/带你走过布桥。/上桥花来到，/过布桥来朝。/回来吧，魂！/今天降临，给我来赎你！/下来跟我吧，魂！/回来吧，稻魂！/回来和稻谷在一起！/世世真白在，/代代保安宁。/善良得像官弃印，/疼爱得哭出声。/三元常宽容<sup>②</sup>，/万众愿随同你。/无灾又无害/永保得安宁！

红水河流域赎稻魂宗教仪式原生于远古时代的巫，以后，对稻魂的崇拜成为人们观念文化的重要组成部分。

## 五、蚂蛭节与铜鼓：壮族对稻作丰稔的精神寄托与追求

### （一）蚂蛭节

红水河流域壮族崇拜多神。诸如天地龙王，山川巨石，古木花草，鸟兽虫鱼，三界，祖先师圣等，都被立为神，敬仰而膜拜。但其中最突出和最独特的是对蚂蛭（青蛙）的崇拜。

在红水河中上游流域，传承着蚂蛭节习俗。至今仍盛行蚂蛭节活动的主要有东兰、天峨和南丹县的红水河沿岸地区。以东兰县为例，有金谷、巴畴、堂房、长江、兰阳、城厢、隘洞、坡拉、切学、长乐、坡豪、大同、板坡等乡、镇和村还举行蚂蛭节活动。举行传统蚂蛭节的地方一般都建有蚂蛭亭 [die<sup>2</sup>ave<sup>3</sup>]，这些地方共有蚂蛭亭 160 多座。

“蚂蛭”是壮语对小青蛙的称呼。在壮语中，大的青蛙叫 [km]，小的青蛙叫 [kje<sup>3</sup>]，在一些壮族地区，那种腿、肚都很长，能跳跃很远，并能在树上飞来跃去的青蛙也叫 [kje<sup>3</sup>]。

关于蚂蛭节的来历，有这样一个传说。很古的时候，有一个叫东林的人，嫌蚂蛭吵得他不安宁，于是叫人用烧开的水泼向村边的蚂蛭，蚂蛭死伤遍地，其他蚂蛭见到了，逃的逃，躲的躲，于是喧闹的野外没有了蚂蛭的叫声。当年，人间遭到大旱，农作物失收，很多人背井离乡，遍地哀歌。东林去问布洛陀，才知道蚂蛭是天帝指派到人间，专门为天帝报告人间旱涝灾情的。如今蚂蛭死了逃了，无法与天上沟通，引起大

① 布桥，壮语“桥朋”[ki ɯ<sup>2</sup>paŋ<sup>2</sup>]：布麽在举行招魂法事时，从神坛展拉一块长布延至屋外，以之代“桥”，喻称“花桥”，旨在为离散的魂灵搭桥，让其沿桥布返回家中。

② 三元 [θa ɯ<sup>1</sup>φuən<sup>2</sup>]：壮族师公教的唐、郭、周三个主神。



旱。东林为自己的鲁莽无知而后悔不已。布洛陀告诉东林，蚂蚱死了的要逐个捡回来，举行仪式进行安葬，逃走的要请回来让它们安居。东林按布洛陀的交代去做了，捡了三天三夜，得了成担的蚂蚱，并为它们举行安葬仪式。东林的行动感动了天帝，从那时起，年年风调雨顺，五谷丰登，人畜兴旺。人们为了表达对蚂蚱的敬重之情，在每年农历新年到来之时，举行盛大的蚂蚱节，或叫蚂蚱歌会。

蚂蚱节分四个阶段进行。第一阶段是找蚂蚱。农历新年初一或初二，以蚂蚱亭组织为单位选出一名有威望的首领，称为“卜杰”[bo<sup>2</sup>kje<sup>6</sup>]，意为长老，由他带领5~7人的找蚂蚱小组，到田间荒野的土块、草堆中翻找蚂蚱。找到一只蚂蚱后，放一只小纸炮在其身旁，点燃纸炮，如蚂蚱四脚朝天，预示当年可能有旱情；如四脚伏地，则风调雨顺。然后找一只蟋蟀[壮语叫dak<sup>8</sup>avei]作为蚂蚱的老婆，于是烧香烧纸放纸炮，将它们装入一个竹筒做的棺中，抬回村庄挂在蚂蚱亭内，早晚烧香祭供。

第二阶段是蚂蚱拜年。壮语叫“麽蚱”[Moavei]。次日，由“卜杰”领队，抬蚂蚱棺，敲铜鼓，带上礼物，到属本村蚂蚱亭的各家各户拜年，并唱蚂蚱歌：

蚂蚱到这一家，/咳嗽病是给老虎的，/耳聋病是聋猪的。/聋猪在草堆里，/耳聋去给树上的乌鸦。/由布麽麽三遍，/扫就扫其他地方，/刮就刮其他地方。/乌鸦不要来闹这一家，/老鹰也不要来闹这一家。/红薯仔长在山旮旯，/芋头长在水沟里。/红薯像背棚<sup>①</sup>那样大，/芋头像手臂那样粗。/四个人来抬，/三个人来扛。/如果生女孩，/三个人三张棉被，/六个人六床被单；/如果生男孩，/就能考状元。/男青年脸色白嫩，/女青年脸色红润。/读书时戴布帽，/回来时戴桂冠。/好一嘍！

主家听了蚂蚱歌，喜笑颜开，端出备好的礼物献给蚂蚱。

第三阶段，孝蚂蚱[yao<sup>5</sup>ave<sup>3</sup>]。即为蚂蚱守孝。每天入夜，除“卜杰”烧香点蜡烛外，各家各户也有人来祭供，并挤在蚂蚱亭下守孝，老人们讲故事，小孩子玩耍嬉戏，青年人对唱山歌。

第四阶段，葬蚂蚱[肯圭，Gaem<sup>3</sup>ave<sup>3</sup>]。以十二生肖中的鼠日为下葬日，送其灵魂上天。一是祈求它保护人间安居乐业；二是把老鼠打入地狱。这一天，人们制作各种纸旗，画上龙、凤、狗、青蛙、蝴蝶、燕子等，涂上色彩，挂上旗杆，并蒸五色糯饭，酿豆腐圆，杀鸡杀鸭，煮

---

① 背棚，壮族地区用竹篾、竹叶编织的雨具，可背在背上挡雨。

好彩蛋。先在自家神台前祭拜，然后穿上节日盛装，打着彩旗，带上供品到蚂蚱墓地祭祀。下葬时间一般在下午四时。祭祀场上竖着 10 多米高的大幡，壮语叫“同考”[dong<sup>2</sup>aau<sup>3</sup>]，幡上是用竹木制作的三角形的吉祥图案，吊挂三条几乎着地的彩色长纸。当铜鼓敲响时，各家各户的人手持彩旗，围拢到幡下，由村老打开墓地里上一年下葬的蚂蚱棺，验看蚂蚱骨骸，骨色金黄的，象征今年有好收成，这时铜鼓声四起，人们欢呼雀跃，唱歌庆贺；骨色白者，预示当年棉花丰收，妇女们则笑得合不拢嘴；骨色为黑者，预示当年年成欠佳，于是唱歌祈求蚂蚱关照。随后给蚂蚱下葬，各户将彩旗插在大幡周围，摆上供品，这时礼炮齐鸣，人们打起铜鼓，欢歌四起。下葬结束，布麽在蚂蚱墓前喃保苗经，这时众人目不转睛地仰望着“同考”上的长纸条，在几分钟内，三条纸条往西飘，预示当年有旱情；往东飘，预示当年雨水多，要作防涝准备。如不飘动，则风调雨顺，预示有好收成。

最后是从当天晚上开始，举行规模盛大的蚂蚱节歌会。青年们带铜鼓到附近的岭顶高处敲打，还焚上烟火，此举为约定俗成，向邻村通报本村从今晚起举办山歌会的消息，于是四方歌手观众纷至沓来，青年男女们对唱山歌，把蚂蚱节推向高潮。

关于红水河流域的蚂蚱节，史籍上也有记载。1919 年出版的《河池县志》记载：“是月（正月），各哨村民皆埋蚂蚱，众铙鼓送之，坟上遍插色旗，至除夕发现蚂蚱骨色以卜来岁祥祲。”1947 年的《东兰县政纪要》记述得更具体：“此外赛会有一恶风，名为唱‘蚂蚱歌’，每届旧历元旦，男女群向田中捉蚂蚱，先捉得者为‘蚂蚱头’，以竹筒装蚂蚱于其中，二人抬之，挂纸插香，如乡俗的死丧一般，群少拥簇，挨户滥唱淫词，各家赠以米一筒、糯米粑粑两大块，或赠以银钞，迨择吉日送蚂蚱入山安葬。届时竖长幡通知四邻各村，集合青年男女对歌，唱至情投意合，达旦始散。”据调查，这种蚂蚱节活动除了“大跃进”和“文化大革命”年代停止外，其余时间仍然举行。仅据东兰县的粗略统计，历史上举行过蚂蚱节的村落有 157 个，后来仍保持此项活动的有 98 个。

红水河流域有许多壮族的传统节日，这些节日基本上是按照稻作农耕的季节依次展开的，如开耕节、开秧节、牛魂节、谷魂节等，这些节日都是稻作文化的历史积淀，具有丰富的内涵，但是唯有蚂蚱节规模最大，持续时间最长（每年农历正月初一到十五日），举行的仪式最复杂，也最隆重。这是因为蚂蚱节所反映的是稻作民族对雨水的祈求和对稻作丰稔的企盼。蚂蚱节体现的对蚂蚱的虔诚崇拜，应是远古时代壮族

先民崇拜蚂蛭之俗的遗风。

根据廖明君先生在《壮族自然崇拜文化》<sup>①</sup>一书中的论述，从自然崇拜文化来看，不同的民族，由于他们所处的自然环境及生产方式的不同，他们所崇拜的主要对象也不同。以中原汉族而论，在自然崇拜文化中，所崇拜的对象多表现为土、土地；而壮族则多表现为水和与水有关的动物。其原因是汉族特别是中原汉族是以旱作为主的民族，土、土地对他们的生存至关重要；而壮族是稻作民族，水对稻作民族是至关重要的。当然，土、土地和水对两个民族都重要，只是相对而言，旱作民族对水的依赖相对比稻作民族小些；稻作民族对土地的依赖相对于旱作民族也小些。而壮族对蚂蛭的崇拜又源于对水的依赖。壮族大都居住在江河两岸和山麓岭坡之间。史籍上记载的“仰潮水上下”耕种“骆田”的骆越人，就是壮侗语民族的先民，他们居住的地方许多称为“骆”，红水河流域至今还保留着许多带骆、洛、麓、录、陆、六、罗字的地名，其壮语的意思就是山麓岭坡之间的谷地，这种谷地一般有溪河，史籍上记载的“溪峒”指的也是这些地方。在这些地方生活的人们往往是依赖天下雨，溪水上涨才能耕作稻田，亦即“仰潮水上下”耕种“骆田”，适度的雨水对稻作农业的收成关系重大。降雨过多，带来涝灾；降雨过少，带来旱灾，都直接影响到一年的收成，从而影响人们的生活甚至生存。在长期的生产生活实践中，人们通过观察，发现青蛙与雨有着密切的关系。在下雨之前，田间洼泽里的青蛙总是叫个不停，“青蛙叫，雨来到”。由于人们对青蛙的生理特性缺乏认识，对青蛙与降雨的关系更无法解释，只感觉到青蛙与降雨有一种神秘的关系。他们从自身的经验出发，赋予青蛙神秘的灵性，把它看成是天上雷王（在壮族的观念中，雷王是天上主管下雨的神）的女儿，是雷王派它到人间为人们呼风唤雨的。青蛙叫，即呼唤雷王降下甘霖。当人们把青蛙与雨水联系在一起的时候，它就开始受到人们的关注乃至把它神化并对它加以顶礼膜拜，青蛙成为天上雷王的使者和化身，人们只有虔诚地崇拜它，它才会开口鸣叫，天上才会降下雨水。人们把风调雨顺之年归结为敬奉青蛙的结果，把干旱之年归咎为触犯青蛙的结果。把青蛙当作神灵，形成了求风调雨顺必先敬青蛙的习俗，于是便形成传统的蚂蛭节。

红水河流域壮族对青蛙的崇拜是随着原始农业的出现而出现的，历史十分悠久。青蛙崇拜还表现在红水河流域的民间宗教文化中。例如红水河中下游地区的壮族民间宗教——“筛”[sea]即师公仪式中师公

---

<sup>①</sup> 廖明君：《壮族自然崇拜文化》，南宁，广西人民出版社，2002。

舞的动作，与蚂蛭节中蚂蛭舞的动作十分相似，从而给我们传递了远古时代蚂蛭崇拜的信息。这种模仿蚂蛭跳跃的师公舞后来还演变成为具有故事情节的师公剧，受到广大人民群众的喜悦，从而完成了由娱神到娱人的转变。这种对蚂蛭的崇拜，在被称为“世界八大原始崖壁画”之一的广西宁明花山崖壁画上也有表现。正如壮族学者蓝鸿恩先生所说的，在左江流域崖壁画里，“每个人的形象都是叉开双脚，两手拱起，手指和脚趾叉开形同青蛙。而来宾师公的舞蹈，也是这个形状，分明是青蛙的造型。红水河中游的蚂蛭舞，是用竹子扎成青蛙状，如同人们舞狮子一样拿来舞弄，步伐全按青蛙跳跃的形态，这是青蛙表演”<sup>①</sup>。这也说明红水河流域壮族蚂蛭崇拜的历史十分久远。

## （二）铜鼓

近代著名民族学家罗香林先生说：“古代越族文化之最令人注意者，为铜鼓之制作与使用。而越制铜鼓，又以骆越为最盛，故又称骆越铜鼓。”铜鼓是产生、流行于我国西南和岭南的最富有传奇色彩的历史文物，一些民族曾把它当作财富和权力的象征，又把它当作能消灾降福的神器。同时铜鼓又是一种综合的艺术品，它“从不同的侧面反映了铸造铜鼓的民族当时的经济状况、文化面貌和心理素质，是一部不成文的民族历史的百科全书”<sup>②</sup>。

红水河流域是出土铜鼓较多的地方，更为重要的是，这里民间收藏的铜鼓可称得上“世界之最”，河池市地处红水河流域的8个县市，仅登记在册的民间传世铜鼓就达1400多面<sup>③</sup>。其中仅东兰县就有560多面，被誉为“铜鼓之乡”。该县文化馆馆长李坤荣先生说：原来东兰县的铜鼓不止此数，1958年大炼钢铁时，为了“放卫星”，收缴民间铜鼓砸成“废铜”送去工厂，仅长江乡和兰阳乡一天就砸200多面，县物资局一夜就装7大卡车“废铁”，其中有大量的铜鼓。如今幸存的铜鼓，是农民冒险深藏的结果，由于改革开放和文物保护政策不断深入人心，才又听到壮家的铜鼓声<sup>④</sup>。

在红水河流域，关于铜鼓起源的传说，充满了神秘的色彩。在许多地方，铜鼓被视为天上的神物，是一位叫“天娘母”的女神（天上最高的神）送给人类的，作为人间与天庭相联系的圣物。例如，流传于东

① 蓝鸿恩：《壮族青蛙神话剖析》，载《广西民间文学丛刊》，1985年第12期。

② 蒋廷瑜：《铜鼓艺术研究》，第1页，南宁，广西人民出版社，1986。

③ 梁富林：《河池传世铜鼓的“神器”功能》，载《广西民族研究》，2000年第1期。

④ 李坤荣：《东兰铜鼓考》，见《壮学首届国际学术研讨会论文集》，南宁，广西民族出版社，2003。

兰县长江乡一带的壮族祭铜鼓词在叙说铜鼓的来源时说：

古时天无云，/天旱九个月，/人在河里口渴死，/人在家里死口干。  
...../天娘母动心，/放下倾盆雨，/雨滴大如鼓，/雨滴大如筐。/雨滴  
几个月，/洪水遍天下。/洪水淹大地，/只剩祖义坡。/布洛陀得知，/  
上天报天娘。/洪水淹人间，/天娘泪涟涟。/不是天娘错，/天地相距  
远。/天娘在天宫，/本主持公道。/铸个大铜鼓，/造个好铜鼓。/叮嘱  
布洛陀，/送宝给人间。/人间有灾祸，/打鼓报天娘。

这则祭鼓词，在讲铜鼓的来源时，就讲出了铜鼓与雨水的关系。

一些地方传说铜鼓是壮族创世大神布洛陀制造的。东兰县大同乡一带民间流传着一首壮族的《铜鼓歌》，说的就是布洛陀造铜鼓：“布洛陀造天地，造星星日月，造唱歌唱欢<sup>①</sup>，造铜鼓唢呐.....”根据传说，布洛陀造的这面铜鼓是母鼓，它与龙一道降服红水河里的水怪“图额”后，布洛陀就让它长住人间。但它感到很孤单，经常在夜间到河边哭，希望能与龙在一起，于是布洛陀又造了一个新鼓，与之配对：

布洛陀知道，/造新鼓才是。/把火石来砍，/造个公铜鼓。/铜石掺  
红石，/还要放金石。/母鼓配公鼓，/结对在壮家。/布洛陀发话，/留  
作人间宝。.....

现在红水河流域的铜鼓都有公母之分，打铜鼓要公母配对，这样打起来才悦耳动听。

铜鼓文化是和稻作农业联系在一起的，它是源于稻作农业的一种文化。铜鼓上最普遍、最广泛的纹饰就是青蛙的塑像，“有青蛙塑像装饰的铜鼓，从中国的广东、广西、贵州、云南到越南北部、泰国、缅甸东北，覆盖了最主要的铜鼓分布区。但最多最典型的青蛙塑像铜鼓则集中在广西境内”<sup>②</sup>。青蛙是铜鼓的象征，不少民族把铜鼓直接叫“蛙鼓”。正如前文所述，青蛙与稻作农业有着密切的联系，自然铜鼓也与稻作农业有着密切的联系。对此，法国学者 M. P. 塞斯蒂文论述得十分精辟：“马·凯坦马克提到，铜鼓饰以青蛙的图像，通常都与水，特别是与咆哮着的急流中的水神联系，当铜鼓被击打时，发出隆隆的雷声，激动人心。铜鼓也象征着主宰丰收的自然神，能保证农业丰收，居民繁衍。蛮人把铜鼓埋在土中，是希望天上的雷与地下的水接触，使水流得更快，土地得到灌溉。”<sup>③</sup> 我国老一辈民族学家罗香林也说：“至谓铜鼓制作，

① 欢：红水河流域壮族把山歌叫“欢”，唱山歌叫“唱欢”。

② 蒋廷瑜：《铜鼓艺术研究》，第82页，南宁，广西人民出版社，1986。

③ 蒋廷瑜：《铜鼓艺术研究》，第85页，南宁，广西人民出版社，1986。

并与祈雨有关，则亦有客观依据。观鼓面常铸立体蛙蛤或蟾蜍，殆即因祈雨而作。”<sup>①</sup>

在红水河流域，铜鼓与稻作的密切关系表现尤为突出，其主要表现在铜鼓的功能上。

### 1. 求雨功能：铜鼓神与蚂蛭神的传说

前面已谈到红水河流域蚂蛭节来历的传说，这个传说还跟铜鼓连在一起，其内容是：东林捡回被烫死的蚂蛭后，布洛陀叫人们举行隆重的祭祀仪式，将蚂蛭骨安葬，这样才能求得雷公的宽恕。但是怎样才能使远在天上的雷公知道人们所做的这些事而宽恕人类呢？布洛陀告诉人们，祭祀蚂蛭时要敲打铜鼓，只有铜鼓才能把人间的信息传到天上。后来人们在举行蚂蛭节时都打起铜鼓，这是为了使雷公知道人间祭祀蚂蛭的活动<sup>②</sup>。

至今红水河流域的东兰、巴马、南丹、天峨等县壮族群众每年农历正月初一到十五日举行的蚂蛭节，节日期间的找蚂蛭、游蚂蛭、葬蚂蛭等几个阶段的活动都在铜鼓的伴奏下进行，其中在为蚂蛭卜葬时唱《铜鼓歌》：“打鼓响一声，万村得太平；不受水旱灾，不受虎狼侵。打鼓响二声，五谷得丰登，一穗三百粒，十粒有半斤。……”和着铜鼓声和歌声，青年人还跳起蚂蛭舞和铜鼓舞。在这里，人们把铜鼓和蚂蛭都看成是能带来雨水，能保稻作丰收的神，通过歌舞娱神，祈求风调雨顺，人寿年丰，六畜兴旺。

除祈求天上适时降雨之外，还必须使地上的那些妖蛾鬼魅远离村寨，鸟兽虫害远离田野，正如《麽经布洛陀》中所说的：“蝗虫不来咬，鸟兽不来望。”“瘟疫让它在荒岭，野鬼让它在岩洞，哮喘归老虎，耳聋归聋猪，归到山那边的聋猪，归到树梢上的乌鸦。”要实现这一愿望，仅仅祈求雷公还不够，还必须祈求另一位大神，即此活动的主祭之神——蚂蛭神。蚂蛭神神通广大，上天入地无所不能，地上的妖魔鬼怪、鸟兽百虫都惧怕它。红水河沿岸流传的《蚂蛭王的故事》甚至说它带兵出征，“拿着铜鼓，环首刀和宝剑，骑着水牛去同蛮王作战，战无不胜，攻无不克”。因此，人们对它十分崇拜。但是要请来蚂蛭神，要靠铜鼓，只有铜鼓才做得到这一切。在葬蚂蛭的祭词中就这样告诉蚂蛭神：蚂蛭神，蚂蛭神，今天给你来送行，铜鼓伴你回天宫，明年铜鼓

---

① 罗香林：《古代越族文化考》，载《少数民族史论文选集》（三），广西民族研究所资料组，1964年8月编印。

②② 梁富林：《河池传世铜鼓的“神器”功能》，载《广西民族研究》，2000年第1期。

一响你就回，铜鼓召唤你就来<sup>②</sup>。

“原始人是相信有相当多的鬼神存在的，不过他们对这些超自然力量的态度，总是限于想尽办法使他们为自己谋利益。为了讨好某个鬼神，非洲野蛮人竭力设法使它愉快。他用美味食品（祭品）来收买它，并且为了表示尊敬，给它跳一些他自己从中得到最大快乐的舞蹈。”<sup>③</sup>人们举行蚂蛭节，祭祀青蛙，就是希望青蛙为自己谋利益，竭力使它愉快，给它美味食品（祭品）外，给它唱歌跳舞。祭蚂蛭活动起源于原始时代，而铜鼓是在人类进入文明时代后才出现的，但是，铜鼓在蚂蛭节中承担重要角色，成为蚂蛭节赖以存在的基础，以至于人们认为没有铜鼓就不能举办蚂蛭节。据不完全统计，红水河流域自大化瑶族自治县板升乡至天峨县芭暮乡，1950 年经常使用的葬蚂蛭场地（即青蛙墓地，一个青蛙墓地一般固定为一村或数村所有）达 100 多处，其中仅东兰县大同乡就有 33 处。现在这一区域内仍在使用的葬蚂蛭场地已不到 10 处，而东兰县大同乡，这一活动已经绝迹。究其原因，就是这里的大批铜鼓在 1958 年“大炼钢铁”及 20 世纪 60 年代“文化大革命”时几乎全部被销毁了<sup>④</sup>。铜鼓与蚂蛭节紧密联系在一起的重要原因，在于铜鼓音响的神秘性，人们无法解释铜鼓这种神秘的音响，认为它可以向天上传递信息，让雷神听到人间的愿望和呼声，能沟通人间与天神的联系。另一方面，人们还相信铜鼓具有愉神的功能，只有铜鼓才能使神愉快，使神得到“最大的快乐”，这样铜鼓就与蚂蛭节和稻作农业紧密地联系在一起了。

## 2. 镇水患，消除水灾的功能：铜鼓与图额的传说

图额 [du<sup>2</sup>ŋək<sup>8</sup>]，在《麽经布洛陀》和其他古壮文文献中有时也写为“图厄”、“图兀”、“溺”等，是壮族民间敬奉的水神。据壮族神话传说，图额和雷王、老虎、布洛陀是四兄弟，图额是老二，专管水界。传说中的图额形似巨鳄或巨蟒，类似汉族传说中的蛟龙，颜色黝黑，长有火冠，有四爪、鳞甲，居于江河深潭之中，能呼风唤雨，造河沟泉塘，还会变成人形与人交往。壮族民间认为，若图额变形出现，一般预示着发生灾变。但图额有时亦会变成善良可亲、同情并帮助弱者的人或动物。壮族民间广泛流传着有关图额变成俊男靓女，常在歌圩时节来往于歌圩中与异性对歌、谈情说爱和交换信物的故事。还说若当事者发现它的异常表征而探问，它会立即隐身于沟渠水塘或江河中，还会传

③ 朱天顺：《原始宗教初探》，上海，上海人民出版社，1982。

④ 梁富林：《河池传世铜鼓的“神器”功能》，载《广西民族研究》，2000 年第 1 期。

来悠悠的山歌声。在壮族麽经《麽王曹》等几个版本中，说到一小女因不满父母包办婚姻，到河边哀叹，图额为之同情，变成美男子与她幽会。姑娘怀孕并生下“额儿”，取名王曹。额儿长大后受人欺侮，在水宫中寻求其父图额的神助，成为武艺超群的英雄，最后战死沙场，变成阴间野鬼的鬼王。

在东兰县，流传着铜鼓与图额搏斗，保稻谷丰收的传说<sup>①</sup>。红水河横贯东兰县境，两岸壮族人民耕田种地，金秋稻谷满仓；清晨傍晚，人们在红水河上摇舟撒网捕鱼，过着幸福的生活。谁知有一年，红水河里不知从哪里窜来一头叫“图额”的水鬼，头长角，全身鳞甲，形态多变，忽隐忽现，兴风作浪，撞翻过往船只，吞食渔民，伤害人畜。有时还造成洪水泛滥，毁坏庄稼，震惊了两岸的人们。两岸人们联合起来与图额斗，但图额深藏水底，箭射不到，刀砍不着。情急之中，大家抬出铜鼓到河边敲打，图额被震天动地的铜鼓声震住了，不敢作恶。可是，到了傍晚，当人们抬铜鼓回家后，图额又出来捣乱。图额的作恶多端，不仅激怒了红水河两岸的人们和过往的船工，也激怒了铜鼓。铜鼓认为图额之罪天理不容，不可宽宥。它要求主人在它的两耳拴上一对山羊角，让它下河与图额搏斗，并且说：“当我与图额搏斗时，你们在岸上敲打铜鼓助威，并且向河中抛撒五色糯米饭。”铜鼓自知这场搏斗的艰险，因为水底搏斗，无法发挥自己豪迈的气势和声音。只有战胜图额才能回来，如战败，就被埋在水底。它对主人说：“如果我回不来，将会在水底变成一块石头，日后你们到搏斗的地方就会找到我。”说完，铜鼓便一个猛子跃入水底。人们按照铜鼓的吩咐，在河边一边敲打铜鼓助威，一边向河里投五色糯米饭。一时间，河中泥沙翻腾，图额被撞死浮出水面。铜鼓胜利了，乡亲们给铜鼓戴上红花，高高兴兴地把铜鼓抬回家，供奉为铜鼓王。从此，红水河两岸庄稼得到保护，人民过上了安定的生活。每年春节人们都祭祀铜鼓，并把铜鼓收藏在谷仓里，用禾穗挂在鼓耳上，表示与铜鼓相依为命。

以上是东兰县的一个传说，而红水河地区关于铜鼓与图额斗争的传说还有很多，其内容大致是：传说铜鼓会飞，会在夜间飞下水去与图额打架。图额是水中恶龙（有的说是水怪），时常兴风作浪，祸害人间。铜鼓容不得图额为非作歹，常在夜间从主人家的窗口或屋檐下飞出去，与水里的图额搏斗。它若胜，就会在第二早天亮之前飞回家中；若败，

---

<sup>①</sup> 李坤荣收集：《壮族铜鼓情》，油印资料，1999年8月作者赴东兰县进行红水河民族文化考察时由收集者提供。



就会被图额卡在水底永远上不来。人们说，一个地方只要有图额作乱，铜鼓就一定会在夜间飞出去，就是铁链也锁不住它。人们为了保住铜鼓，有的就在它的耳上挂一副山羊角，让它以此为武器去战胜恶龙；有的就将铜鼓藏于粮仓内，或在鼓身上挂一把谷穗，或用稻草拴其耳，目的是让铜鼓看到它身边时时有粮食，就以为图额已经不敢出来捣乱，人间已经年年粮食丰收了，这样就能安心住在主人家中<sup>①</sup>。上述传说故事的主旨是铜鼓具有镇水患、保农业丰收的功能，把铜鼓人格化、神化，使铜鼓变成了象征着主宰农业丰收保卫人间安宁的自然神，并形成了对铜鼓的崇拜。因此铜鼓文化与稻作农业是紧密地联系在一起的。稻作农业及稻作民族赋予了铜鼓丰富的文化内涵，使之成为稻作文化的重要组成部分。

### 3. 祈求丰年：春节打铜鼓的习俗

在巴马瑶族自治县盘阳河流域，许多壮族村屯中间的空旷地方都建有一个凉亭式的棚子，当地称为“比曼”。棚子里有一根横木，村中有重大事情，将铜鼓挂于横梁上击打，以召集全村的人。历史上，亭棚是村中都老（壮语：du<sup>2</sup>lao<sup>5</sup>，即村老、寨佬、头人的意思）议事的地方。笔者在《红水河文化考察与研究》（载《广西民族研究》2000年第2期）中称这种都老议事制度为“亭棚制”，并作了论述。这里说的是人们在亭棚中悬挂铜鼓并通过击打铜鼓祈求丰年的习俗。这里的村屯每年过春节时，在正月初一晚第一遍鸡啼即初二凌晨开始打铜鼓。在大年初一凌晨起到打铜鼓前这段时间，各家各户不能舂米、磨米、挑水、劈柴以及进行农事活动，米、柴、水等生活用品要在此之前备足。犁、耙、锄、镰刀、斧、碓、磨、桶等工具和农具都要收拾好，能移动的都要集中到神台下。入夜，村老就把铜鼓挂到亭棚下，旁边还摆放一根叫“陇”的大木槽，并准备若干根与人一样高的木杵。届时，由若干人手持木杵站在木槽两边，按节拍击打木槽及对打，以配合铜鼓的敲击声。这时各家各户的舂臼和石磨里都要放满谷糠，铜鼓一响，要做舂米和磨米的动作，使舂臼和石磨发出响声，以祈求来年粮食能像现在这样富足。最后，在亭棚边烧一堆火，等待凌晨的到来。

当晚，村老负责检查各家各户的执行情况。不能有小孩哭叫，有小孩哭叫，就意味着今年要闹饥荒；牛栏里的牛要拴好，不能给牛头向内，如有牛头向内，就意味着今年青苗要被虫害，粮食歉收。一切准备就绪，当第一遍鸡啼声响，村老就在亭棚下高声呼喊：“隆陇罗——隆

---

<sup>①</sup> 梁富林：《河池传世铜鼓的“神器”功能》，载《广西民族研究》，2000年第1期。

陇罗！”随着鞭炮齐鸣，敲响铜鼓，在打陇声的配合下，发出阵阵声响：咚咚当当咚咚当，咚当咚咚咚，咚当咚，咚当咚咚咚咚当——如此反复敲击，周而复始。这时各家各户的舂米声和磨米声也隆隆作响，顿时，整个村子沸腾起来了，特别是在群山环抱之中的村屯，鼓声阵阵，余音回荡不绝，场面动人心魄。和着这热烈的乐声，媳妇们抢着去挑回新年的第一担水，称为新水<sup>①</sup>。

在这一习俗中，铜鼓不仅起到乐器的作用，更重要的是起到神器的作用，成为活动的中心。因为人们相信铜鼓具有镇妖驱邪、保农业丰收、保人畜平安的超自然力量。铜鼓成为稻作农业民族的精神寄托，正如壮族民间一首《村寨铜鼓歌》中唱的：“鸟靠翅膀高飞，房靠柱子屹立。寨有铜鼓才吉祥，福气永无穷尽时。粮满下家仓，财满上家门，有吃又有穿，村人多高寿。……”

---

① 黄大业：《巴马壮族铜鼓习俗》，载《河池日报》，1998年6月18日。

# 红水河流域铜鼓文化综述

蒋廷瑜

红水河是西江的主流，上游南盘江发源于云南省东部沾益县马雄山，沿滇桂、黔桂边界东下，至贵州望谟县蔗香村双江口与北盘江汇合后，始称红水河。红水河干流斜贯桂西北丘陵山区，左岸支流有北盘江、格凸河、蒙江、曹渡河、刁江，右岸支流有布柳河、清水江等，至象州县石龙镇与柳江汇合后称黔江。流域总面积 526 000 平方公里，包括广西的凌云、乐业、凤山、东兰、南丹、巴马、大化、都安、马山、上林、忻城、合山、来宾，贵州的长顺、惠水、罗甸、平塘等县市。红水河流域是壮族聚居的心腹地区，同时世代居住着汉、布依、苗、瑶、水、彝等民族。他们为创造中华民族共同的历史文化做出了重要的贡献，而铜鼓是其中最具特色的文化载体。

为了照顾到红水河流域铜鼓文化的完整性，本文的论述有时候会对红水河流域的左右上下有所延伸，会涉及其上源南北盘江；白裤瑶族生活区绝大部分在龙江—柳江流域，但管辖它的南丹县城在红水河流域，与红水河流域铜鼓文化密切相关，因而也一并在此论述。

## 一、红水河流域铸造铜鼓的传说

红水河流域最早于何时拥有铜鼓，壮族和瑶族都有自己的传说。

### （一）壮族传说

壮族传说，铜鼓是壮族开天辟地的老祖宗保洛陀造的。传说保洛陀造了天地和人以后，就在天上安家了。但是他有时打开天门飞下地来倾听人间的意见，继续补造一些东西。后来发现地上“缺少星星”，保洛陀马上带领人们挖来三色泥，做成一个个两头大中间小的模子，又采来孔雀石，砍来青钢柴，进行烧炼。经过三天三夜，孔雀石变成了金光灿灿的熔浆。保洛陀领着大家把熔浆倒进三色泥模子里，很快就把铜鼓造出来了。保洛陀拎起一个来，用拳头一擂，铜鼓便“抛曼抛奔”“抛曼抛奔”地响起来。保洛陀说：“这些东西叫阿冉，它们

就是地上的星星。”<sup>①</sup> 壮语“阿冉”就是铜鼓，从此壮家就有了铜鼓。

壮语“保洛陀”有时被汉译为“布洛陀”。流传于红水河和左右江流域的布洛陀麽教经书中有《铜源歌》，讲到人们遵照壮族祖神布洛陀的旨意，找铜铸造铜铃、铜鼓的故事；老人死后，要请工匠铸造铜鼓，敲击铜鼓驱鬼送葬，用铜鼓陪葬和作葬具。

在东兰县金谷、长江等乡，流传着《壮族造铜鼓歌》，说壮族先民在红河边撒网捕鱼，从河里网到黄铜锭、红铜棒，然后砍来青铜木，在沟边烧炉子，装模子，最后造出铜鼓来。

## （二）瑶族传说

瑶族传说，铜鼓是瑶族始祖密洛陀派他的儿子制造的。传说月神把天升得高高的，同时生出十二个太阳，把大地烤焦了。密洛陀感到不妙，就吩咐她的孩子们，把山上的石头炼成铜和铁，造一个像太阳那样大的铜鼓，抬到世界上最高的山顶上去猛敲。天上的太阳听到铜鼓声，往下一看，见到铜鼓上的星星闪闪发光，以为是某个太阳掉下地，便都跑下来营救。密洛陀的孩子们拉开弓箭，接连射下十一个太阳。大地恢复了清爽，从此瑶族年年敲铜鼓以示庆贺<sup>②</sup>。

瑶族的另一个传说是：密洛陀的三个孩子长大了，密洛陀便让他们出去谋生创业。临走那天，老大起得最早，密洛陀送给他一杆秤，老大拿着秤到坎者坎苏的地方做生意，生活过得很好，其子孙成了后来的汉族。老二起得稍晚，密洛陀送给他一把犁，老二扛着犁到平坝犁地耕田，日子过得也不错，其子孙成了后来的壮族。老三起得最晚，家中没有好东西了，密洛陀送他一把刮子、一把托铲、一捧小米、一捧玉米，让他拿到山里去种地。老三辛辛苦苦种下庄稼，到了收成季节却被山禽野兽糟蹋了。老三找到密洛陀诉苦，密洛陀给他一面铜鼓，叫他在庄稼成熟时，打铜鼓驱赶鸟兽，逢年过节，敲铜鼓作乐。老三住山里，其子孙成了现在的瑶族。铜鼓也就成了瑶族的传家宝。

流传于大化瑶族自治县板升乡一带的布努瑶创世史诗《密洛陀》详细地叙述了密洛陀发动她的子孙炼铜造鼓的过程。

传说的时代跨度很大，带有不同时代因子的积淀，因而难以分辨其确切的时代。一般来说，传说时代是比较模糊的，历史根据不足，但可以给我们一些启示，隐约知道历史上发生过类似事件。

---

① 农冠品、曹廷伟编：《壮族民间故事选》，第1集，第48~51页，南宁，广西人民出版社，1982。

② 《达努节的来历》，载《南风》，1985年第4期。

## 二、红水河流域早期青铜器

红水河流域散布着许多原始文化遗址。从旧石器时代起，红水河流域就有了原始人类的活动踪迹。他们开始制造粗糙的打制石器，过着集体采集、捕捞、狩猎的生活；约在距今1万年前，步入新石器时代，学会制造磨制石器，发明制陶，经营原始农业和饲养业，过着比较稳定的定居生活。在距今3000~4000年前，产生了青铜文化，人类进入文明社会。在来宾、忻城、大化的一些早期崖洞葬中，发现了不少青铜器。如来宾县溯社乡古旺崖洞葬出土过双肩斜弧刃铜钺、弧溜斜肩云雷纹铜匕首；来宾县良江乡白面山崖洞葬出土过曲刃铜矛；忻城县忻城镇矮山崖洞葬和忻城县宁江乡合山崖洞葬都出土过桥形钮和环形钮乳钉纹铜铃，等等<sup>①</sup>。1986年11月在东兰县长乐乡长乐村拉军屯中沟里发现一件铜扇形钺，长7.1厘米、刃宽8.1厘米、厚1.1厘米。特别是1987年9月在东兰县长江乡板龙村那谷屯桥龙山脚发现两件青铜器，一件甬钟，舞纵6.5厘米、铣间宽26厘米、通高28.2厘米，重1.35千克，腔体有枚，鼓部饰卷蛇纹，卷蛇纹及枚的四周遍饰网纹，甚是奇特；一件铜釜，敞口，长颈，斜直腹，小平底，颈中部环一圈凸弦纹，腹铸两耳，口径26.5厘米，腹径25.5厘米，底径13.5厘米，高19.5厘米。这件铜釜很像倒置的原始形态铜鼓。这两件铜器的年代可定在春秋时期，距今2500多年<sup>②</sup>。最早的铜鼓起源于云南中部偏西的礼社江流域，然后顺江而下，往东和东南传播。红水河是东传的必经之路和最大的通道，在这里发现原始形态的铜鼓将不会是意外。

## 三、红水河流域早期铜鼓

红水河流域中心地区目前还没有发现年代较早的铜鼓，但在它上游和下游地区有较早时代的铜鼓出土。比如，属南盘江下游的隆林各族自治县扁牙乡共和村于1990年出土一面石寨山型铜鼓，鼓面直径44.4厘米，鼓身高30厘米，重9千克。鼓面中心太阳纹8芒，芒间饰羽状纹；二弦分晕，主晕是翔鹭纹，其外是锯齿纹夹切线圆圈纹，面沿空白；鼓胸饰锯齿纹、切线圆圈纹；鼓腰以宽条锯齿纹竖分为六格，每格

---

① 彭书琳等：《红水河流域崖洞葬初步调查》，见《红水河文化研究》，南宁，广西人民出版社，2001。

② 梁富林：《东兰县长江乡出土两件青铜器》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，2002年第18期。

内有一线刻牛纹<sup>①</sup>。此类铜鼓被定为西汉时期的产物，距今约有 2000 年。1993 年 9 月在红水河下游的马山县合群乡造华村下康屯出土一面冷水冲型铜鼓，鼓面直径 69.5 ~ 70.5 厘米、通高 45 厘米，重 25 千克；鼓面出檐 2.8 厘米，鼓身明显分胸、腰、足三段；面沿有青蛙塑像四只，逆时针环列；鼓面中心饰太阳纹，12 芒，芒间为双翎眼纹和重叠“V”字形纹间隔；主晕在第 10 晕和第 13 晕，第 10 晕是变形羽人纹，第 13 晕是翔鹭纹和定胜纹，各为四对，两两相隔；其余晕圈或素，或饰栉纹夹同心圆纹、复线交叉纹。鼓身纹饰，胸部为素晕和栉纹夹双行同心圆纹带，腰部由六组与胸部相同的纹带分成空格，足部自上而下为素晕夹栉纹和圆心垂叶纹。这是冷水冲型晚期鼓的较早作品，流行于南朝时期，距今约 1500 年<sup>②</sup>。上林县三里镇双罗村云聪屯于 1992 年 2 月出土四面铜鼓。一面有屎壳郎塑像，面径 80 厘米，通高 61.6 厘米，重 48.5 千克，鼓面饰太阳纹 12 芒，芒间夹蝉纹，双弦分晕，分别饰水波纹、同心圆圈纹、栉纹、复线交叉纹、羽人纹、翔鹭纹、眼纹等；面沿逆时针环列四蛙，中间立屎壳郎一只。胸部饰水波纹、栉纹、同心圆圈纹、两两相背的船纹；腰部饰变形舞人纹、栉纹、同心圆圈纹、水波纹；足部饰叶脉纹、网纹、三角垂叶纹、眼纹。一面有二蛙负鱼塑像，面径 78.5 厘米，通高 63.5 厘米，重 39.5 千克，鼓面太阳纹 12 芒，芒间夹蝉纹，单弦或双弦分晕，分别饰水波纹、同心圆圈纹、栉纹、叶脉纹、复线交叉纹、羽人纹、翔鹭纹、眼纹等；面沿逆时针环列四蛙，其间相随的二蛙各负鱼一尾。胸部饰叶脉纹、同心圆圈纹、两两相背的船纹；腰部饰变形舞人纹、叶脉纹、同心圆圈纹、网纹、水波纹；足部饰叶脉纹、网纹、三角垂叶纹、眼纹。一面有小童推龟塑像，面径 75.7 厘米，通高 54 厘米，重 33 千克，鼓面饰太阳纹 12 芒，芒间夹蝉纹，单弦或双弦分晕，分别饰水波纹、席纹、栉纹、复线交叉纹、叶脉纹、羽人纹、翔鹭纹、眼纹等；面沿逆时针环列四蛙，间立饰一龟，龟后有一小女童推搦，极生动。胸部饰水波纹、栉纹、连线纹、席纹、变形船纹，每船上有一尾鱼；腰部饰变形舞人纹、网纹、栉纹、水波纹；足部饰叶脉纹、网纹、三角垂叶纹、眼纹。第四面铜鼓面径 80 ~ 81 厘米，通高 58 厘米，重 46 千克，鼓面饰太阳纹 12 芒，芒间夹蝉纹，单弦或

① 陈应生：《隆林县首次出土石寨山型铜鼓》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，1999 年第 15 期。

② 农学坚：《广西马山县出土一面铜鼓》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，1993 年第 9 期。

双弦分晕，分别饰栉纹、圆圈纹、复线交叉纹、羽人纹、翔鹭纹、眼纹等；面沿逆时针环列四蛙，背饰小涡纹，纹饰高度图案化。胸部饰栉纹、圆圈纹、变形船纹；腰部饰变形舞人纹、栉纹、圆圈纹、稻穗纹；足部纹饰极为简洁，除靠腰处有三角垂叶纹外，看不出有其他纹饰。这四面铜鼓都是冷水冲型<sup>①</sup>。这些都是年代较早的铜鼓。再将这些情况同左右江流域和柳江流域出土的铜鼓相比，估计在相当于隋唐时期的这段时间，红水河流域已有铜鼓流传和使用。铜鼓文化在红水河流域的传统不绝如缕，没有间断。

#### 四、历史文献记载的铜鼓

历史文献记载的红水河流域铜鼓至少可以追溯到宋代。

《宋史·蛮夷列传》载：南丹州蛮，亦溪峒之别种，地与宜州及西南夷接壤。宋太宗淳化元年（990年）酋帅莫洪曦卒，其弟莫洪浩袭称刺史，莫洪浩“遣其子准通来贡银碗二十、铜鼓三面、铜印一钮、旗一帖、绣真珠红罗襦一”。又说，“抚水州蛮，在宜州南，其族铸铜为大鼓，初成，悬于庭中，置酒以召同类，争以金银为大钗叩鼓，去则以钗遗主人。相攻击，鸣鼓以集众，号有鼓者为都老，众推服之”。这时用的铜鼓主要是遵义型铜鼓。

明代有关铜鼓的记载较多。战事用铜鼓，祭祀、赛神，甚至打更报时也用铜鼓。据王世贞《名卿绩纪》卷二载：镇压广西八寨和大藤峡壮瑶农民起义的韩雍搜缴了不少铜鼓，以至在他“晋都察院右都御史”时，“军门列铜鼓数十”<sup>②</sup>。明代应橧《苍梧总督军门府志》也记载：苍梧总督军门府有铜鼓大小14面。这些铜鼓都是从少数民族地区缴获得来，其中不乏红水河流域铜鼓。当时有人从内地来广西做官，朋友送别时也会做诗提醒他在广西的民族地区有使用铜鼓的习俗。明代人徐勃有两首七言律诗说到广西铜鼓。如《送赵淇竹都阃擢粤西参将》诗：

西拂旌霓桂岭寒，辕门号令肃材棺。

秋挝铜鼓擒蛮垒，夜枕金戈卧将坛。……（《粤西诗载》卷一九）

又《送凌云孚司马擢粤西太平郡守》诗：

节钺西行象郡賒，褰帷闻看刺桐花。

匏笙吹月春驱骑，铜鼓闾云早放衙。……（《粤西诗载》卷一九）

清代地方志已明确记载铜鼓的使用情况。

① 叶展新：《广西上林县旧村出土四面铜鼓》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，第9期。

② （明）沈节甫：《纪录汇编》卷九八。

道光二年（1822年）黄金声纂《上林志稿》卷六记载：

今巷贤乡留仙村莲花寺有铜鼓两面，其一已裂，一尚完好。相传庙自始建即有铜鼓，叩之久而欲裂，村人即别掘得以代。自始至今，更代数面不绝，以是为灵验云。

从这段记载来看，上林县巷贤一带在道光初年还在使用铜鼓，但已不铸造铜鼓了，原有的铜鼓破裂以后，用出土的铜鼓代替，已经更换了数次。据民国23年（1934年）《上林县志》记载：清康熙至同治年间，上林白圩寺、三教寺都有铜鼓，三教寺有3面；同治年间，三圣宫、清平寺、莲花寺、演德庵有铜鼓；到光绪年间出塘团还掘得铜鼓。这些放在寺庙中的铜鼓到民国时期仍在使用的。

庆远府，即今河池地区，使用铜鼓的情况载于道光八年（1828年）《庆远府志》卷三：

瑶僮俱尚铜鼓，而所用之时不同，有用之于吉礼，有用之凶礼。南丹惟丧事用之。犹须卜占，可击则击，不可击则止。

清代，有的衙署仍用铜鼓作升堂的信号。清代人金虞《来宾官署偶题》诗说：雷江都是僮人家，铜鼓声声早报衙，坐客春风无长物，绿梅花顶寄生茶。（《柳州府志·艺文》）

民国时期地方志记载的就更多了。

民国31年（1942年）《广西凌云县县志》记载：

铜鼓，铜质作苍碧色，形似鼓，有面无底，颈围中蹙，前龕而后移，四耳以备侧悬。本地所见面颈，自营造尺：一尺三寸至一尺五寸不等，其径一尺三寸，腰径（即颈）一尺一寸强，边径（即底）一尺二寸五分，高一寸半，凡两耳相距约三寸，高八分，阔一寸，长二寸。不著年代，制大小从同，惟花纹各殊。面心作平输寸半，有射角十二。每角之隙复作三角回纹。面心至缘环棱九，乳突三围：内围有细乳四十四；中围七十有一；外围八十有八。颈上疏乳一道，连贯耳中，其数二十，每环棱之间绘丝络，或花叶及人物、耒耜、旌旗、云雷、福、寿，篆斜方连套人字，牙角等纹，重二十一斤，有至三十余斤者，俗称伏波铜鼓，或孔明铜鼓，鉴古家则谓为蛮乐器。尝见瑶人歌舞，扣之中节，其音沉洪，闻者动心。故俗传为神物，谓能自遁，往往以铁练之。城乡所在，迄今数不盈十，为私家或者一屯保有，多珍秘。

民国35年（1946年）《凤山县志》记载：

隆梅乡有九龙村黄文观，隆梅村黄伯器，砦牙村罗文书、龙昌运、罗明圆、罗润芝、罗明总等七人收藏铜鼓，乔音乡大同村罗广都也收藏铜鼓。



民国 37 年（1948 年）《隆山县志》记载：

县属中、西、南各乡村街童子，每于残腊将尽，辄十数群，敲锣击鼓，游行取乐，一为恭喜旧年，欢迎新岁。至元旦后，则老少参加，作大规模之赛鼓会。或于本村自热闹，或会合数村，而作集团竞赛，情况极为热烈。曾昌霖有赛鼓词云。

清代隆山县的治所在今马山县治白山镇。

此外，民国时期一些游记和考察报告也提供了红水河流域使用铜鼓的信息。

民国 23 年（1934 年），刘锡蕃《岭表纪蛮》载：

今蛮人集议军警公益一切事件，亦以撞击铜鼓为其惟一号召之方法，流俗相沿，犹未少变。但此物不尽用之于行军集会，私家娱乐，亦尝制之。……即数十年前，黔桂边境一带，往往掘得，连续埋藏，动辄以数十计，均在深溪密箐间。吾人由此推测，可知有鼓者，不限于“都老”，亦不限行军，凡民多财而好之者，皆可以铸。故其物之多如此。

民国 24 年（1935 年），田曙岚《广西旅行记》载：

东兰属之东院、都彝、长江、隘峒四区之各乡村，对歌之风尤盛，每届正月，农事未兴，认为游乐之月。各村悬挂铜鼓，整日成群敲打，以供娱乐。青年男女，心花怒放，常常结队唱歌，此唱彼和，或有亲戚交游，夜餐甫毕，即设席对唱。

1935 年《太白半月刊》（2 卷 12 期）刊登黄芝冈的文章《说铜鼓》，说到“东兰各乡村有葬虾蟆的一种风俗”，使用铜鼓，认为铜鼓为蛮酋所有，“是苗瑶种族的守护神”。东兰新年各村高悬铜鼓，日夜敲打。鼓是以几具做一组的，敲鼓的是童子，左手用小木条敲鼓面的边缘，右手用附着碎布的槌敲鼓的中心，丁东啞嗒，此起彼伏，极尽声音之妙。

## 五、有年款铭文的铜鼓

留存下来的确认为红水河流域的，且有铸作年款的铜鼓都是明清时期的。明代的只有“天元孔明”鼓和“成化十五”鼓。

“天元孔明”鼓在都安县发现，已藏入广西壮族自治区博物馆。面径 47.8 厘米，身高 27.5 厘米。胸部有绳纹扁耳两对。鼓面 9 晕，太阳纹 12 芒，芒间饰筒体翎眼纹，其外有酉字纹、花朵纹、乳钉纹、带圈乳钉纹、羽纹，旁边有“坎卦”纹 4 处，主晕铸汉字铭文，小字为“天元孔明”，大字为“寿福进宝”，二者互相间隔，其间还有一个大“寿”字。鼓胸有乳钉纹，腰足有贝纹和三角形“主”字图案。“天元”

(1378 - 1387)是元后主的年号。

“成化十五”鼓广西东兰县纳桑1号鼓，鼓面面沿有反书“大明成化十五学生陈金习”铭文，“十五”之后应漏一“年”字。这种铭文应是正刻在鼓范上形成的。这面铜鼓也应是明代产品。成化十五年即1479年，当时已在使用铜鼓，一直流传到今，已有500多年历史。

有清代年款的铜鼓较多。其中乾隆款1面，道光款10多面。

“乾隆四十年”鼓现存于东兰县纳桃，即纳桃2号鼓。面径46厘米、高26.5厘米。鼓面10晕，太阳纹12芒，芒间夹心形纹。第2晕同心圆纹，第3、6晕光素，第4、7、10晕乳钉纹，第5晕是主晕，有龙、鱼、马、牛、羊、猪图案和回纹，第6晕栉纹，第8晕叶脉纹，第9晕回纹，面沿有羊、牛、鸡等家畜8只。鼓身自上而下为乳钉、素、四出钱纹、回纹、如意形云纹，腰有突棱一周，以下为S形勾头纹、回纹、复线角形纹。鼓内壁有汉字铭文“丰记号进宝”、“乾隆四十年”。“乾隆四十年”应是铸鼓之年，即1775年，离现在已300多年。

铸作“道光”年款的铜鼓，有道光二年、道光四年、道光五年、道光六年、道光七年、道光八年、道光十年和道光十二年的。

“道光二年”鼓至少有3面：如东兰县巴英3号鼓、那肯1号鼓、巴马44号鼓，均铸有“道光二年建立”的铭文。

东兰巴英3号鼓面径49厘米，高27厘米，鼓面8晕，中心太阳纹12芒，芒间夹翎眼纹，第2晕两字纹，第3晕云纹，第4、6、9晕乳钉纹，第5晕是主晕，饰游旗纹、符篆纹，有汉字铭文“万代进宝”、“永世家财”，横印“道光二年建立”。第7晕回纹，第8晕素，面沿素。鼓身，突棱以上第1晕符篆纹，第2、4晕回纹，第3晕不清。鼓腰突棱以下有符篆纹、回纹、兽云纹、复线角形纹。

东兰那肯1号鼓面径48.9厘米，高26.7厘米，鼓面一弦分晕，共9晕，太阳纹14芒，芒间夹心形纹，芒尖穿至第3晕，其第2晕西字纹，第3晕兽云纹，第4、6、9晕乳钉纹，第5晕是主晕，饰根花纹和符篆纹，另有“永世家财”、“万代进宝”、“道光二年建立”铭文，第7晕回纹，第8晕素，面沿也光素。鼓身以腰部突棱为界，上部（胸）依次是回纹、西字纹、回纹、符篆纹，下部依次是复线角形纹、符篆纹、兽形云纹、复线角形纹。

巴马44号鼓面径49.5厘米，高27.5厘米，鼓面9晕，太阳纹12芒，芒间夹翎眼纹，第3晕缠枝纹，第4、6、8晕乳钉纹，第5晕是主晕，饰游旗纹，其间有“万代进宝”、“永世家财”、“道光二年建立”铭文，第7晕回纹，第8晕栉纹，面沿素。鼓身自上而下，第1、2晕

回纹，第3晕缠枝纹，下有一道突棱，突棱以下又分别饰栉纹、酉字纹、回纹、回纹、复线角形纹。

黄增庆在《广西出土铜鼓初探》一文中提到，在巴马县采集到一面有“道光二年建立”铭文的铜鼓（《考古》1964年11期），洪声在《广西古代铜鼓研究》提到巴马小学有1面“道光二年”铭文铜鼓，这面铜鼓面径47厘米，高26.5厘米，有“万代进宝”、“永世家财”、“道光二年建立”铭文，1956年还存于巴马小学，是否即是巴马44号鼓？但因其尺寸大小不合，加上缺乏其他资料对比，不能确定。

“道光四年（1824年）”鼓1面，即东兰县旧州3号鼓。面径49厘米，高27厘米，鼓面10晕，太阳纹13芒，芒间夹心形纹，芒尖穿至第3晕，第2晕酉字纹，第3晕符篆纹，第4、6、9晕乳钉纹，第5晕是主晕，饰团寿纹、槲花纹，并竖印“万代进宝”、“永世家财”，横印“道光四年建立”铭文。第7晕栉纹，第8晕回纹，第10晕兽形云纹。鼓身以腰间突棱为界，上部自上而下是乳钉纹、回纹、云纹、回纹，下部是云纹、回纹、回纹、复线角形纹。鼓面内有圆印，可见“××双×号”等汉字。

“道光五年（1825年）”鼓已知2面，一在巴马，一在上海。

巴马18号鼓面径48.5厘米，高27.5厘米，鼓面10晕，太阳纹12芒，芒间夹翎眼纹，第2晕酉字纹，第3、7晕回纹，第4、6、9晕乳钉纹，第5晕是主晕，饰双龙献寿，与之对应的一方，在兽面纹底上印“道光五年建立”横章，下方右印“万代进宝”，左印“永世家财”竖章。第8晕也是主晕，饰兽形云纹，印“福如东海”、“寿比南山”竖章。第10晕缠枝纹，面沿素。鼓身上部依次是乳钉纹、兽形云纹、回纹、素，下部依次是素、兽形云纹、复线角形纹。

上海博物馆藏鼓面径48.1厘米，高26.7厘米。鼓面10晕，中心太阳纹12芒，芒间夹坠形纹，第2晕酉字纹，第3晕S形勾头纹，第4、9晕乳钉纹，第5晕云纹，第6晕栉纹，第7晕雷纹，第8晕是主晕，在卷云纹之上加印四个团“寿”图案，第10晕缠枝纹。在鼓边有汉字铭文，左右两旁竖印“万代进宝”、“永世家财”，上方横印“道光五年建立”铭文。鼓胸有乳钉纹、雷纹、云纹，鼓腰上部有凸棱一道，下部为云纹、雷纹、缠枝纹，鼓足是复线角形纹。

“道光六年（1826年）”鼓有3面，一在东兰，一在巴马，一在台湾。

东兰下雍3号鼓面径49厘米，高27.5厘米，鼓面10晕，太阳纹12芒，芒间夹心形纹，芒尖穿至第3晕，第2晕酉字纹，第3晕S形勾

头纹，第4、6、9晕乳钉纹，第5晕是主晕，有“道光六年建立”铭文，第7晕回纹，第8晕又是主晕，有回纹、符篆纹和双龙献寿图，还有“福如东海”、“寿比南山”铭文，第10晕水波纹。鼓身上部自上而下是乳钉纹、如意云纹、回纹、云纹、回纹，突棱一道，以下是云纹、回纹、云纹、复线角形纹。

巴马27号鼓面径47厘米，高27.5厘米，鼓面9晕，太阳纹12芒，芒间夹翎眼纹，第2晕西字纹，第3晕S形勾头纹，第4、6、8晕乳钉纹，第5晕是主晕，双龙献寿图，“福如东海”、“寿比南山”，“道光六年建立”铭文。第7晕又是主晕，饰游旗纹，第9晕缠枝纹，面沿素。鼓身上部自上而下是乳钉纹、如意云纹、缠枝纹、回纹，突棱，以下为回纹、缠枝纹、回纹、复线角形纹。

“道光六年”鼓还有一面在台湾，现藏台湾省立博物馆，编号南960号。据龙村倪先生介绍，此鼓面径47.6厘米，高26.7厘米。太阳纹12芒，光体突起如饼，光芒细长，出弦穿晕，芒间饰复线双坠纹。鼓面主晕为龙纹，中有汉字铭文“万代进宝”、“永世家财”二行，另有后刻加框之“□光六年□□造”字样一行，其他为乳钉纹、游旗纹、西字纹等等，鼓身有辫纹带耳两对，其他几何纹有大方雷纹、芒线云纹、倒三角复线纹等等<sup>①</sup>。香港饶宗颐先生揭示此鼓，说横行加以外框者“六字”，似是“？光六年？□造”。此鼓未见图像发表，所谓后刻应是在鼓模上加盖之印章，字数应是六字，其文应是“道光六年建立”。据说台湾省立博物馆旧藏铜鼓是日本占领时期从广东地区搜购的<sup>②</sup>，这面铜鼓可能来自广西西部或贵州东南部。

“道光七年（1827年）”鼓1面，即东兰县高新1号鼓，面径48厘米，高27厘米，鼓面10晕，太阳纹12芒，芒间夹翎眼纹，第2晕西字纹，第3晕S形勾头纹，第4、6、8晕乳钉纹，第5是主晕，饰双龙献寿、云纹间夹棣花纹，有“永世家财”“寿比南山”铭文。第7晕回纹，第8晕又是主晕，饰云纹、寿字纹，“万代进宝”“福如东海”、“道光七年建立”铭文。第10晕缠枝纹。鼓身自上而下为乳钉纹、素、回纹、云纹、回纹，腰部有突棱一道，以下为云纹、回纹、纹云纹、复线角形纹。鼓面内壁有“独山双和号”圆印。

“道光八年（1828年）”鼓至少也有两面。

一面是1963年从广西河池地区废旧物资公司征集，现藏广西博物

① 龙村倪：《铜鼓齐敲唱海歌——漫谈铜鼓》。

② 饶宗颐：《铜鼓余论》，见《选堂集林·史林》，香港，中华书局香港分局，1982年。

馆。面径 47 厘米，身高 26.5 厘米。鼓面 9 晕，太阳纹 12 芒，芒尖穿至第 3 晕，芒间饰复线翎眼纹，其外有酉字纹、乳钉纹，其中第 5 晕饰双龙献寿图案，与之相对应的一方印“道光八年建立”横章，两旁分别印“万代进宝”、“永世家财”直条章铭文，第 7 晕在“道光”铭文外侧又有一组双龙献寿图案。鼓身也饰乳钉纹、雷纹、云纹。

另一面是东兰县拉江 1 号鼓，面径 47 厘米，高 26.5 厘米，鼓面 9 晕，太阳纹 12 芒，芒尖穿至第 3 晕，第 2 晕酉字纹，第 3 晕素，第 4、6、8 晕乳钉纹，第 5 晕是主晕，饰双龙献寿图，有“万代进宝”、“永世家财”，“道光八年建立”铭文。第 7 晕也是主晕，饰游旗纹，第 9 晕云纹，面沿素。鼓身自上而下是云纹、回纹、云纹，突棱，云纹、回纹、云纹、复线角形纹<sup>①</sup>。

“道光十年（1830 年）”鼓一面，上海博物馆藏。此鼓面径 46.8 厘米，高 27 厘米。面有 9 晕，中心太阳纹 12 芒，芒间夹坠形纹，第 2 晕酉字纹，第 3 晕 S 形勾头纹，第 4、8 晕乳钉纹，第 5 晕有二龙献匾纹，匾中横印“道光十年建立”铭文，两侧竖印“万代进宝”，“永世家财”铭文。第 6 晕素，第 7 晕云纹，第 9 晕雷纹。鼓胸有乳钉纹、云纹、雷纹；鼓腰上部有凸棱一道，下部为雷纹、云纹；鼓足饰复线角形纹。

在黑格尔著《东南亚古代金属鼓》一书中著录了一面“道光十二年（1832 年）建立”铭文的铜鼓。此鼓面径 46.8 厘米，高 27 厘米。鼓面 9 晕，中心太阳纹 12 芒，芒线穿至第 3 晕，芒间饰翎眼纹，第 2 晕为酉字纹，第 4、8 晕为乳钉纹，第 5 晕是主晕，上方是双龙献匾，匾上印“道光十二年建立”铭文，两侧是竖印的铭文“万代进宝”、“永世家财”，下方是双龙献团寿，第 6 晕是素纹，第 7 晕是云纹，第 9 晕是回纹。此鼓当时藏奥地利维也纳宫廷博物馆，是从中国广东获得的。从字体和铭辞体例来看，与上述诸“道光”鼓完全相同，估计不会是赝品。这是已知铸造年款最晚的一面铜鼓。

“道光口年”鼓多件。

天峨那洞 1 号鼓面径 48.4 厘米，高 26.4 厘米，鼓面 11 晕，太阳纹 12 芒，芒间饰翎眼纹，第 2 晕绉纹，第 4、10 晕乳钉纹，第 5 晕是主晕，饰双龙献游旗，有“万代进宝”，“永世家财”，“道光口年建立”铭文，第 6 晕素，第 7 晕水波纹，第 8 晕兽形云纹，第 9 晕回纹，第 11 晕兽形云纹。鼓身自上而下饰乳钉纹、兽形云纹、如意云纹、回纹、云

<sup>①</sup> 梁富林：《广西河池地区传世铜鼓铭文统计表》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，第 14 期。

纹，突棱以下是回纹、云纹、复线角形纹。

东兰纳化1号鼓面径46.8厘米，高26.8厘米，鼓面9晕，太阳纹12芒，芒间饰翎眼纹，第2晕西字纹，第3晕水波纹，第4、6、8晕乳钉纹，第5晕是主晕，饰双龙献寿，“福如东海”、“寿比南山”，“道光□年建立”铭文，第7晕云纹，第9晕兽形云纹，面沿素。鼓身胸部自上而下饰回纹、云纹，突棱以下饰回纹、云纹、复线角形纹。

广西博物馆64号鼓原在都安县民间，1973年，河池地区废旧物资公司收购，面径46.8厘米，高26.5厘米，鼓面9晕，太阳纹12芒，芒尖穿至第3晕，芒间饰翎眼纹。第2晕西字纹，第3晕栉纹，第4晕乳钉纹，第5晕是主晕，饰双龙献寿和双龙献匾，横匾印“道光□年建立”铭文，两对龙之间饰“福如东海”、“寿比南山”竖印铭文，第6晕空白，第7晕宽带云纹，第8晕乳纹，第9晕窄带云纹，边沿素。

道光二年（1822年）、道光四年（1824年）、道光五年（1825年）、道光六年（1826年）、道光七年（1827年）、道光八年（1828年）、道光十年（1830年）、道光十二年（1832年），不断铸出铜鼓，连绵不绝，此外，还有一些仅有“道光□年”，没有添注具体年份的铭文铜鼓，都可视为清道光年间（1821—1850）的作品。这些情况说明，麻江型铜鼓至清代中叶以后还在大量铸造。大约自鸦片战争以后，麻江型铜鼓停止铸造，铸造铜鼓的技术自此失传。现在壮族民间收藏和使用铜鼓除极个别是地下出土的以外，绝大多数都是那时流传下来的传世品。

## 六、当代使用铜鼓的民族及其铜鼓的分布

在红水河流域，当代仍在使用的民族有壮族、瑶族、苗族、彝族、水族。

### （一）壮族

以东兰、天峨、南丹、巴马等县最多，田林、西林也有不少。

据1994年9月出版的《天峨县志》记载：铜鼓是壮、苗的一种打击乐器，原县内各乡村民间均有保藏，经“文革”、扫“四旧”，只余下极少部分。1985年都隆村存1面，云榜村保存3面，板花村6面，龙茶村1面，全县仅有11面。

1988年，梁富林还在东兰县当文化局局长的时候，就组织人对东兰县传世铜鼓进行了普查，发现民间传世铜鼓多达357面。这些铜鼓大多数分布在红水河沿岸地区，计有金谷乡121面，长江乡71面，坡拉乡63面，隘洞乡24面，东兰镇33面，长乐乡15面，三弄乡6面，坡

峨乡 8 面，大同乡 4 面，四合乡 5 面；此外，离开红水河较远的弄占乡 1 面，泗孟乡 3 面，五联乡 3 面<sup>①</sup>。

1990 年，梁富林调到河池地区文物工作站后，组织了整个地区的铜鼓普查，据他 1992 年公布的对 9 个县市调查结果，发现河池地区现存铜鼓 1417 面，其中东兰县 562 面，南丹县 401 面，大化县 229 面，巴马县 140 面，天峨县 42 面，都安县 16 面，凤山县 16 面，罗城县 2 面，河池市 1 面，专署所属机关 8 面。散存于民间的这些铜鼓，每年都拿出来使用<sup>②</sup>。

梁富林组织的调查是逐乡逐村进行的，以亲见亲闻为准，能保证结果的精确度，而在过去的调查中因为有些人隐瞒不报，产生遗漏，使得调查结果有些保守。以天峨县为例，《天峨县志》编者只登记到 11 面，显然不符合实际，他们这次查的结果是 42 面。东兰县的铜鼓数，经过深入调查也比 1988 年那次增多了 205 面。

百色地区使用铜鼓的习俗仅次于河池地区，但至今尚未有人对现存铜鼓作详细调查。顾有识在广西民族学院民族研究所编印的《民族研究集刊》1985 年第 2 集上发表过一篇《田林史事札记》，公布了他在田林县调查当地使用铜鼓的一些情况。他于 1985 年 8 月 15 日与定安圩三位老人座谈时，老人还能准确无误地说出解放前定安圩上有 9 面铜鼓，分别属于壮族九户人家所有。加上民国 27 年（1938 年）《田西县志》记载旧州圩的七面铜鼓，这两个圩镇就有 16 面，其他地方没有作调查统计。田林县民间收藏铜鼓甚多，但到 20 世纪 80 年代，全县范围仅存 6 面，其中利州乡一对、浪平乡瑶弯屯一对、潞城乡瑶恕屯一对，仅利州一对为壮族所有，浪平、潞城的都属瑶族所有。20 世纪 80 年代末至 90 年代初，广西人民出版社出版了一套《乡土读物丛书》，在《可爱的田林》、《可爱的西林》等书中提供了一些铜鼓信息，但不全面。《可爱的田林》在祭祀栏提到壮族祭将军庙用铜鼓，在文物栏提到散存在田林县民间的铜鼓还有 20 面。1996 年出版的《田林县志》提到该县曾有铜鼓 28 面，后来俄外、祥杏的铜鼓被盗，瑶昂 1 面被火烧熔，八渡 2 面用来煮烤胶被烧毁，田林县文化馆的 1 面和俄外的另一面被做废铜卖掉，百谷屯 1 面下落不明，现在群众手中还有 20 面。《可爱的西林》（1995 年版）载：西林县在解放前约有铜鼓 400 多面，其中马蚌乡村村寨寨都有铜鼓，少则一对，多则三对，全乡至少有 200 面。清水江、南盘江、驮

① 梁富林、韦云生：《广西东兰传世铜鼓多》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，1990 年第 7 期。

② 梁富林：《河池传世铜鼓调查及其他》，载《民族研究动态》，1995 年第 2 期。

娘江、西洋江沿岸各村寨都使用铜鼓。1958 年以前，那劳小学一直以铁锤敲打铜鼓作师生作息信号，敲坏了不少，20 世纪 50 年代收购破铜时，不少铜鼓被砸烂当废铜出卖，但有的铜鼓被文博单位所征集才得以保存。据 1975 年 4 月和 6 月调查，巴桑、马桑、田湾、那托、浪吉（达南）、那岩、火把、罗广、坡卡、老王坡等村寨都还有铜鼓，火把农两双有两面、田湾王卜国有两面，其他户都是一面。1976 年文博单位到马蚌公社征集铜鼓，公社通知铜鼓所有者到生产大队部集中，叫他们第二天把铜鼓送到供销社，由供销社收购，这一次就征集到 17 面，后来有 12 面转到百色右江革命文物馆，县里留下 5 面，现存西林县博物馆（据 1989 年调查）。西林铜鼓现存西林县博物馆 7 面，百色右江文物馆 13 面，广西壮族自治区博物馆四面，广西师范大学历史系文物馆 5 面，都是从西林县壮族村寨征集的。桂林博物馆也有从西林壮族村寨征集的铜鼓。上海博物馆有的麻江型铜鼓也是从西林县流散出来的。西林县 20 世纪 90 年代所剩的铜鼓以马蚌乡最多，田湾、巴桑、那杠等村寨有 14 面。

隆林各族自治县原来有不少铜鼓，1964 年桂林市文物管理委员会一次从隆林县征集的铜鼓就有 16 面。右江民族博物馆先后也从隆林征集到 6 面铜鼓。1989 年 10 月，者保、革步都还各有 2 面铜鼓，金钟山也有，隆林县博物馆存有 2 面，县公安局有 3 面。

乐业县逻沙出土过 1 面铜鼓，花坪乡高楼的壮族仍在使用的铜鼓。

凌云县博物馆现藏铜鼓 1 面，力洪乡壮族、瑶族至今还在使用的铜鼓。

## （二）瑶族

瑶族的支系很多，使用铜鼓的只有布努瑶系，包括大化、都安、巴马一带的番瑶，南丹的白裤瑶，田林的木柄瑶。

布努瑶族使用铜鼓的情况，史籍多有记载。《泗城府瑶人献岁碑》中说：“每岁正月首，偕诸寨瑶人诣府行献岁礼，击铜鼓、鐸于一唱百合。”泗城府即今广西凌云地区，这一地区现在还住着许多布努瑶族。《嘉庆重修一统志》说：“瑶在思恩，男子短褐青衣，妇女小袂长裙，岁首祭先祖，击铜鼓为乐。”布努瑶的社会生活离不开铜鼓，过去每遇重大事件，都以击铜鼓为号，聚众议事或共度佳节，也以敲击铜鼓传送信息。每年种下庄稼后，都要在田头地角架起铜鼓，一边敲打，一边舞蹈，祈求丰收。

白裤瑶有一种以血缘关系为纽带的社会组织名叫“油锅”。每个油锅组织都有铜鼓。白裤瑶的铜鼓，平时秘藏不宣，只有喜庆和祭丧才拿



出来，用于娱乐和祭祀。春节喜庆敲喜鼓，祭礼送葬打哀鼓。喜庆多用双鼓，阴阳共鸣，丧事多用单鼓，死者是男性则打公鼓，是女性则打母鼓。春节时，铜鼓多是悬挂在屋内敲奏，不设铜鼓场。如果同一油锅的铜鼓多，也集合起来演奏，由牛皮大鼓指挥。起鼓的时间一般在腊月二十七或二十八日，意思是迎接祖先回来过年；收鼓的时间是正月初三、四、五，择其中的吉日，敲奏铜鼓送祖先返回天庭。

木柄瑶，自称“诺莫”，“木柄瑶”是他称。他们主要居住在广西田林县浪平、平山等地，保留有使用铜鼓的习俗。到每年腊月逢龙日才把埋藏的铜鼓挖出来，除夕祭社神和正月春节使用。

### （三）苗族

广西西林、隆林一带的偏苗有《洪水横流歌》，说远古时期，洪水泛滥，伏羲氏创造人种，“人种造成了，就在鼓里头”，这种鼓就是铜鼓（徐松石《粤江流域人民史》），别处苗族《创世纪》故事中也提到铜鼓。

居住在广西南丹县的苗族有两个支系，一支自称“仡雄”，因妇女穿红裙，被称为“红苗”，分布于大厂、车河、城关一带，20世纪40年代以前也用铜鼓，现在没有铜鼓了。一支自称“仡磨”，因妇女穿花裙，又被称为“花苗”，主要居住在中堡、月里等乡，至今仍在使用铜鼓。据姚岚1990年的调查，花苗居住的村寨基本上都有铜鼓。其中中堡3面、油元3面、三幔1面、九立4面、油照5面、拉纳8面、油且3面、油角2面、中岭1面、拉晒1面、甲麦2面、拢结3面，月里的化良、比度屯5面，合计41面。据推算，20世纪50年代初的铜鼓至少是现存铜鼓的两倍，那时有的一个村寨就有10多面铜鼓。1958年大炼钢铁时，把铜鼓当作废杂铜强行收购，“文革”期间，又把铜鼓当作“四旧”，强行收缴，致使“仡磨”铜鼓大量减少。现在能幸存下来的铜鼓，大多是铜鼓所有者冒着生命危险，私自埋藏或转移才保留下来的。

居住在天峨县龙茶村的苗族也用铜鼓。

### （四）水族

水族是个酷爱铜鼓的民族。水语称铜鼓为“Yean”（年亚）。“年亚”是水族对铜鼓的专有名词，说明水族很早以前就有铜鼓了。水族民间传说，他们的祖先原来居住在广西邕江流域，由于战争等原因，先民们背着铜鼓往桂黔边境迁移，然后才到现在居住的地方定居下来<sup>①</sup>。在

---

① 《端节的由来》，见《水族民间故事》，贵阳，贵州人民出版社。

三都水族自治县和荔波县境内，分布着一种明清时期的石板墓，墓室的两端雕刻着铜鼓鼓面纹饰，就是水族在明清时期已广泛使用铜鼓的明证<sup>①</sup>。据民族调查，20 世纪 30 年代“水族每家必备铜鼓，传系孔明遗物”<sup>②</sup>。据 1983 年调查，三都水族自治县民间还有铜鼓 314 面，其中 287 面属水族收藏使用，占总数 91.4% 以上。而在 1958 年，水族地区几乎每个自然村寨都有铜鼓，总数约为现在的 5 倍以上<sup>③</sup>。

使用铜鼓的水族主要居住在红水河支流曹渡河东岸以东地区，移居广西南丹的水族已经没有铜鼓了，他们要打铜鼓只能回到原来的世居地。

### （五）彝族

隆林德峨的彝族在 20 世纪 60 年代以前还在使用铜鼓。据隆林县文物管理所王文魁说，他家在德峨镇岩头寨，祖上原有铜鼓 3 面，其中一面陪嫁给大姑婆，带往者邦大鹏，一面分给老二，他家的一面传了五代，“文革”时被当“四旧”没收，放在公社办公室当钟敲，后来下落不明<sup>④</sup>。

此外，极个别汉族也拥有铜鼓。据梁富林调查，东兰县长乐乡草坪村是个汉族村寨，居民从江西迁来已九代，他们原有 4 面铜鼓，雌雄各二，1958 年把两面雌铜鼓当废铜卖掉，现只留下两面雄铜鼓。他们使用铜鼓的方法与当地壮族相同。

## 七、红水河铜鼓的来源

现代红水河地区已不会铸造铜鼓，但流传着许多铸造铜鼓的歌谣，尚可推知当年铸造铜鼓的神奇场面。

对现在铜鼓的来源，有三种说法。一种说法是祖上传下来的，一般已传五代以上，难以弄清何代祖先在何地得到铜鼓。第二种说法是祖辈从外地买来的。在东兰流传的古老民歌《铜鼓歌》就这样唱道：

员外有钱又有金，当年富贵图名声，

买得铜鼓来敲打，我们相随到如今。

从这首民歌可以看到，他们使用的铜鼓是“买得”的，那个时候

---

① 席克定：《贵州石板墓中铜鼓鼓面纹饰石刻》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京，文物出版社，1986 年。

② 岑家梧：《水家仲家风俗志》，见《西南民族论丛》，广州清华印书馆，1949。

③ 焦斌：《贵州三都水族自治县的铜鼓现存情况及其他》，见《第二次古代铜鼓学术讨论会资料集》，1984。

④ 《广西隆林彝族的铜鼓》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，第 2 期。

已经出现有钱有势的“员外”了，而买铜鼓的目的，是显示他们“富贵”。铜鼓到哪里去买呢？有的说是从贵州买的，也有的说是从百色购买或在本地区内各县之间互相买卖获得的。如东兰县长江乡巴英村廖卜农等老人说，他们的一些铜鼓是从百色一个叫芭蕉洞的地方买来的，芭蕉洞是铸造铜鼓的地方，但那里铸造铜鼓的技术不如贵州。有些铜鼓是外地人带来卖的，凤山县砦牙乡那母村的几面铜鼓据说就是外地人带来卖给他们的。但这些外地人从何处来，也不得而知。第三种说法，说铜鼓是外地师傅到本地来铸造的。说这些铜鼓师像今天的补锅匠一样，带着徒弟、工具，走村串寨，哪里需要铜鼓就到哪里去铸造。东兰县长江乡周赖村的拉桃，板龙村的那谷，板林村的乾能，坡豪乡的坡豪，兰阳乡的旧州等，传说都曾架起炉灶，铸造过铜鼓。其中坡豪、旧州曾是东兰州州府所在地。东兰一些老人说，外地铜鼓师铸鼓时是不许本地人观看的。铜鼓铸好以后还要拿到附近的山洞中去调音，也是保密的。所以大家都不知道他们怎么造。这些外地人究竟是何方人士，当地多数群众说不知道，部分人说是从贵州来的，或从庆远府来的。据成书于明弘治年间的《贵州图经新志》记载，明代龙里卫（今贵州龙里县）“仲家，范铜为鼓”。又《丹寨县志》载有都匀县朱毓松《铜鼓诗》，说到当地民族“梗顽未及道诗书，炼冶铜鼓代莽卤”。又《咸同年事史》记载王柏心《得唐炯征苗所贻铜鼓歌》有“清平边夷无烦苛，家家范铜铸为鼓”句。由此可见，明清时期，贵州黔南、黔东南一带的少数民族确实还在铸造铜鼓。再联系到东兰县高新1号铜鼓上有“独山双和号”印记，民间流传铜鼓匠师来自贵州之说似为不谬<sup>①</sup>。

在研究这个问题时，我们也留心了红水河流域现存的古代铁钟，发现这些铁钟大都是当地村民或寺庙善男信女捐资请外地工匠来铸造的，如凌云县博物馆展出的四口铁钟，迎晖寺铁钟是泗州府土官岑永昌命匠铸造的，钟铭曰“广西泗城州信官岑永昌于天顺二年立寺命匠铸钟号”。原存加尤乡磨贤狮子洞寺的铁钟，铭文是“居士主持人张国治即玄徒真法金火匠士邓镜魁等人铸造”；原存玉洪乡乐里村那灯庙的铁钟，是贵州金火匠邓元珊等铸造；原存县城东北15公里的官仓村灵应寺铁钟，也铸明贵州金火匠邓元璋造。隆林县博物馆藏禹门宫铁钟，嘉庆十六年（1811年），金火匠邓元珊、熊美玉等造，似说明贵州金火匠邓氏为铸铁钟世家。隆林县博物馆藏文庙铁钟，道光十一年（1831年），遵

---

<sup>①</sup> 梁富林等：《河池地区红水河流域传世铜鼓调查报告》，见《红水河文化研究》，南宁，广西人民出版社，2001。

义匠郭下贵、郭朝珠等造。铸造铜鼓大概也采取类似办法，到附近作坊定做，或请匠师来村寨铸作。

南丹县中堡花苗铜鼓的来源，姚岚作过专门调查。中堡苗族铜鼓来源有两种：一是祖传，拉纳村拉纳屯8面铜鼓中有7面是祖传的。中堡寨拥有铜鼓的岑乔宝是该铜鼓的第八代传人；油元寨拥有铜鼓的马柱庭是继承铜鼓的第四代传人；拉纳屯拥有铜鼓的莫明芳是继承铜鼓的第三代传人。铜鼓继承法，一般是传给较有打鼓经验，且在家族中有一定威望的男子。二是购买。有从外地购买的，也有从本族内部购买的。九立寨陆友才的铜鼓是20世纪40年代他祖父从贵州罗甸苗族地区买来的，曲照屯余化龙的铜鼓是在1990年从贵州罗甸县大桥乡买来的；油元寨莫应周的铜鼓，是1983年从同乡东井村纳贡屯壮族莫强手中买来的；拉纳村油且屯余光其的铜鼓是从中堡寨岑应山和岑耀德兄弟手中买来的。当时铜鼓价格，每面少则1千元，多则2000~3000元<sup>①</sup>。

## 八、红水河铜鼓的功能

从历史演变的角度来看，铜鼓有它的发生、发展历程，它的用途也由单一用途发展到多种用途。铜鼓是从铜釜演化而来的，原本是生活的实用器皿，因为敲奏它，才兼具有乐器功能，这时期，是鼓与釜并用的过渡期。然后从炊具分化出来，成为独立乐器，才具有打击乐器的特色。因为响度大，传声远，可以向远方发出讯号，具有传讯功能；也适用于战阵鼓舞士气，用作战鼓；使用的民族赋予它很多神奇功能，从而成为神器，兼具数种功能。

### （一）娱乐功能

在壮族、布依族、水族、瑶族、苗族的广大农村中，凡传统节日、庆祝集会及婚嫁喜庆，都还有敲铜鼓跳舞的习俗。在瑶族、苗族、壮族、彝族、水族之中，还有铜鼓舞，布依族中有铜鼓刷把舞。广西都安瑶族在过达努节时男女青年大跳铜鼓舞。1956年还把这种铜鼓舞带到北京怀仁堂献演。红水河流域的壮族，至今每当农闲之时，相邻各村的农民仍好聚集在村郊的山头赛铜鼓。每当农历正月初一、十五、三十，某一村寨的青年打一阵铜鼓之后，集合几个人，带足干粮，将铜鼓背上附近山坡，搭好鼓架，挂起铜鼓敲打。铜鼓声传向四面八方，邻村的男女青年闻声而至，找一个合适的坡顶，共同搭一个鼓棚，协商铜鼓比

---

<sup>①</sup> 姚岚：《南丹苗族铜鼓》，中国南方及东南亚地区古代铜鼓和青铜文化第二次国际学术讨论会论文，1991。

赛。附近村寨，凡有铜鼓的人家都把铜鼓背上山来。每村各选出4面，公对公，母对母，按顺序轮番敲奏，每面铜鼓配3名鼓手，轮换敲打和休息，使鼓声保持持续不断。打鼓有固定节律，按“七三七”、“七单七双”、“闹斑鸠”、“倒穿行”、“小姐妹”等节律打下去。如果一方乱打或打错，就算鼓手失败，取消比赛资格。鼓声清脆响亮，打得久，打得动听，就算赢。鼓声哑了，或者铜鼓裂了，就算输。其他青年男女，一边看赛鼓，一边唱山歌。赛铜鼓结束后，拿出自己带的干粮、美酒，聚在一起野餐<sup>①</sup>。

## （二）祭祀功能

沿红水河两岸的天峨、南丹、东兰、巴马、大化、都安等县的壮族有一个隆重的青蛙节。壮族称青蛙为蚂蛭，因而青蛙节俗称蚂蛭节。青蛙节是赛神祈丰收的节日。过青蛙节的时候，凡有铜鼓的村寨必用铜鼓。从旧历正月初一开始，从找青蛙，然后抬着青蛙棺材走村串寨挨家挨户祈祷，到最后葬青蛙都要打铜鼓。特别是葬青蛙那一天，早餐后，青年们就扛着铜鼓到附近的高坡上敲打，用铜鼓声报告天庭，也向世人宣布，今天要葬青蛙了。附近村寨的人听到铜鼓声都会成群结队地赶来为青蛙送葬。葬了青蛙之后，又打铜鼓狂欢跳舞。在男女对唱的《祈蚂蛭歌》中，开头一段就唱到：“蚂蛭神呀蚂蛭神，打着铜鼓接你来到，敲着铜锣迎你光临。”最后一段又唱到：“蚂蛭神呀蚂蛭神，明年铜鼓响了你要来到，铜锣响了你要光临。”（《东兰歌谣集》）

## （三）神器功能

由于相信铜鼓有神，有些民族以自己的身体和身上装饰的某种物件在特定的场合与铜鼓接触，就可以获得神的佑护。西林县的那劳、那兵等地的壮族，在新春佳节敲击铜鼓祈年的时候，妇女们常拔下发髻上的银簪扣击铜鼓，她们认为这样可以使自己的头发永不变白，自己永远年轻漂亮。东兰县长江乡一带在春节敲击铜鼓祈年时，未出嫁的壮族姑娘配戴银簪连同自己的发辫一起往铜鼓上甩打，然后把银簪拔下来，送给在场的意中人。男女双方都认为这是最隆重的礼物。等到成婚之日，丈夫将此银簪奉还妻子，可望夫妻白头偕老，鬓发不衰。都安瑶族自治县保安乡一带的瑶族和壮族男女在新春击铜鼓祈年时，也常以银簪扣击铜鼓，以鼓声传情，用鼓调达意，一旦物色到对象，即将银簪作为定情物，送给心上人。大化瑶族自治县七百弄地区的瑶族妇女，在春节和达努节击铜鼓为乐时，也有拔簪击鼓之俗。她们也是希望通过拔簪击鼓，

<sup>①</sup> 《壮族风情录》，南宁，广西人民出版社，1991。

获得铜鼓神灵的佑护，永葆美丽的青春<sup>①</sup>。

## 九、红水河铜鼓的管理

历史上铜鼓曾为民族头所独占。《隋书·地理志》说：“有鼓者，号为都老，群情推服。”“都老”是壮语“老者”，其中“都”表示人，“老”表示年长者，意译应为“头人”，是壮族村民对其族长和头人的尊称。直到20世纪40年代，红水河上游地区壮族中仍存在着比较完整的都老制，而在巴马瑶族自治县盘阳河流域，至20世纪末还保留着都老议事厅，即亭棚。因而有的学者称这里的都老制为亭棚制。亭棚是建在村屯中心旷地之上的凉亭，是这个村屯的核心，是村老议事的场所，具有村屯权力中心的性质。都老有领导制定村规民约，维护社会秩序，掌管全族公共财产，主持集体庆祝和祭祀活动，组织公共设施等职责。村中长老会议和其他重大议事活动，都在亭棚举行。在举行重大活动，或与外界发生冲突需要聚集村民行动时，则在亭棚的横梁上挂起铜鼓，以鸣鼓为号令<sup>②</sup>。以前，铜鼓由土酋、贵族统治者占有，是他们统治权力的象征。自明清以后，由于改土归流，土酋贵族统治者的权力逐渐削弱，以致最后全部丧失，铜鼓不再为他们所垄断，而逐渐成为平民百姓的祭祀神器和娱乐用器。现在壮族地区的铜鼓大都为个人或宗族所有。解放前，拥有铜鼓最多的是南丹县那地罗氏土司，有24面，1944年，日寇入侵，将土司衙门付之一炬，24面铜鼓全被烧毁。现在个人拥有铜鼓最多的是东兰县兰阳乡人韦万义，共有12面（原河池地委宣传部长韦优说有14面），被当地壮族称为“铜鼓王”。东兰还有一位姓牙的老人收藏铜鼓8面，另一位姓韦的老人收藏4面。

宗族所有的铜鼓，一般由长房保管，有的由族内各家轮流保管。

西林县博雅村的一面铜鼓为李姓公有，由长房李金亮保管，谁借铜鼓，非他点头不可<sup>③</sup>。

铜鼓是镇寨之重器，传家之至宝。对于一个村寨来说，拥有一面铜鼓，整个村寨就会祥光永罩。壮族民间有一首《村寨铜鼓歌》唱道：

鸟靠翅膀高飞，房靠柱子屹立。

寨有铜鼓才吉祥，福气永无穷尽时。

---

① 潘世雄：《“取钗击鼓”探源》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京，文物出版社，1996。

② 覃乃昌等：《红水河文化考察与研究》，见《红水河文化研究》，第43～44页，南宁，广西人民出版社2001。

③ 汪宁生：《铜鼓与南方民族》，长春，吉林教育出版社，1989。

.....

铜鼓也是一个村富裕的标志，哪村有铜鼓，哪村的人就受别人的尊重，说话有人听，办事有人信。如若这个村没有铜鼓，这个村就显得很衰，见人低三分，男人讨老婆都难。铜鼓也是村魂，敲打铜鼓不但使人欢乐，而且使村屯温暖，人心舒畅，安宁祥和。同样，对于一个家庭、一个宗族来说，拥有一面铜鼓，就会时时吉星高照。民间常有这样的情况，一面铜鼓是同宗几个家庭的共同财产，这面铜鼓就由这几个家庭轮流保管，用他们的话说是“让福气轮流转”；某个家庭（或宗族或村寨）若感到连年运气不佳，首先想到的也是如何设法买回一面铜鼓，以驱散晦气。东兰县金谷乡板路村华姓群众还说：从前他们的一位先祖起新房时，地理先生说此地犯凶，除非有一面高音铜鼓来镇守，否则不能居住。该先祖即与族中几位弟兄外出找铜鼓，走了三天三夜，找到了铜鼓师。铜鼓师铸了一面 42 斤重的公鼓给他们带回来，后来家中果然一直平安无事。

木柄瑶的铜鼓由年长而又懂巫道的人保管。每次用过之后，由他们将铜鼓秘密地埋在地下。到第二年再用时，也由他们秘密祭祀后从山上“请”回。

白裤瑶的铜鼓，一般由油锅头人收藏和掌握，每个油锅成员都可使用。但仅限于办事和春节使用，其他时间一律埋在土里保藏。

## 十、红水河铜鼓的使用

春节是红水河流域各民族共同的大节，壮族、瑶族、苗族都使用铜鼓庆贺；壮族、瑶族在建新房和婚嫁时用铜鼓，壮族、瑶族、苗族在丧葬时用铜鼓；他们还各自有传统的使用铜鼓的节日，如壮族的蚂蛳节，瑶族的祝著节，苗族的秋节，水族的端节等。以铜鼓带动的文化现象，在红水河流域丰富多彩。

### （一）春节用铜鼓

壮族一般在腊月末将铜鼓取出，擦拭干净后悬挂家中，即可任人敲打。东兰、南丹一些村寨在除夕之夜或正月初一，敲打铜鼓挨家挨户登门贺年。有些村寨自正月初一起，将铜鼓悬挂于村中的凉亭，让人们敲打娱乐，凉亭就成了歌场，本村和邻村的人都可以来这里打铜鼓，唱山歌，欢度春节。

番瑶一般在腊月二十九日将铜鼓取出，祭鼓以后，即可悬挂于家中任人敲打。收鼓的时间通常在正月十五，有的则一直打到正月三十。

白裤瑶在春节喜庆敲喜鼓。铜鼓悬挂在屋内敲奏，不设铜鼓场。如

果同一油锅铜鼓多，也集合起来演奏，由牛皮大鼓指挥。起鼓的时间一般在腊月二十七或二十八，意思是迎接死去的老前辈回来过年。收鼓的时间是正月初三、四、五，择其中的吉日，敲铜鼓将老前辈送走。

木柄瑶春节打铜鼓在正月初三，主祭人将铜鼓平放地面，公鼓在左，母鼓在右，母鼓右侧放置一个皮鼓。主祭人在公鼓上放两个粽子，在母鼓上放一个粽子，再在铜鼓上各放一只烤熟的鸟和一张纸钱，然后点香，斟酒，烧纸钱。祭毕，将两面铜鼓悬在中堂横梁上，皮鼓悬在右厢房桁条上，主祭人先打一轮，别人才接着打。开始打得缓慢柔和，后来逐渐加快。打皮鼓的两人，既是鼓手，又是领舞者，边打边舞。到正月三十日，由保管铜鼓的人将铜鼓秘密地埋入地下<sup>①</sup>。

中堡苗族铜鼓一般也在除夕取出，祭祀后，可以通宵敲打。春节打铜鼓庆贺，称为“庆鼓”。除夕晚上，凡有铜鼓的人家都准备好酒肉，烧香化纸祭供铜鼓，用酒象征性地清洗鼓面，念祭词，祈求鼓神禀报祖先，回来与子孙共度佳节，并保佑子孙人丁兴旺，五谷丰登。祭祀完后，先用棕绳系皮鼓捆在鼓架上，然后将铜鼓“请”出，在鼓耳上系一对水牛角，另用铁丝穿住鼓耳，侧悬在鼓架上，与皮鼓平行。主人在铜鼓上象征性地敲打三下，鼓鸣三声，叫做试鼓，说明敲奏铜鼓开始了。敲击皮鼓的人是正鼓手，敲击铜鼓的人是副鼓手，还有长号、唢呐等乐手。正鼓手手举酒杯，对副鼓手、乐手和前来助兴的人群高呼一声：“唔一喂！”，“好久啰！”大家跟着齐声喊“好久啰！”即刻演奏。自此以后，整个春节期间，村中男女老少都可以来打鼓。正月十六至三十这段时间，因农事渐起，打铜鼓的机会渐少，但是铜鼓还是悬挂着，若村中来客，仍可敲打娱乐。正月三十晚上收鼓。

## （二）婚嫁用铜鼓

东兰县兰阳乡、长江乡等地的壮族，娶亲时，在新娘过门的前一天就要将铜鼓悬挂在家中敲打，一直到整个婚礼结束，宾客散尽。壮族迎亲喜庆用铜鼓，在《迎亲歌》中有所反映。如“客气”歌中，客人唱：“刚才唱赞歌，有几首来和。灯油耗尽了，灯心点不着，我们无歌才，今唱不成歌。铜鼓打烂面，怎么粘得合？”主人则唱：（你们）“四面大铜鼓，八面大铜锣，处处敲得响，心中尽是歌。”

布努瑶婚礼一般要两天。第一天在女方家，比较简单。第二天到男方家，比较隆重。巴马、东兰一些有铜鼓的瑶族村寨，在男方请客这一天要挂铜鼓出来敲打，以示庆贺。当迎亲队伍的唢呐声传到男方村寨

<sup>①</sup> 李懋椿主编：《可爱的田林》，南宁，广西人民出版社，1995。



时，男家的铜鼓就要敲响。新娘进门之后，要新娘、新郎打一轮铜鼓。接着男方的亲戚朋友跟着轮番敲打，一直到最后一位客人离开，中间不能停顿，否则就被视为不吉利。

### （三）建新房用铜鼓

东兰县的兰阳、长江、巴畴等地壮族村寨建新房也要打铜鼓。当新房的木架在地基上竖起来以后，即将铜鼓悬挂于木架上敲打庆贺，直到把整个木架安装完毕。

布努瑶起新房，一般要由舅家送大梁。当大梁送到时，主家要举行一套迎接大梁和安放大梁的仪式。在整个仪式过程中，都要打铜鼓，直到大梁安装完毕。大梁安放后，有时还要跳铜鼓舞和举行赛马等娱乐活动。

### （四）丧葬用铜鼓

东兰县兰阳乡的壮族老人去世以后，在出殡前一天晚上，众人将铜鼓带到将要安葬死者的墓地敲打，直到第二天安葬结束。金谷乡接浪村的壮族在为村中有威望的老人送葬时，通常打一面低音铜鼓（母鼓）为之送葬。这面铜鼓跟在送葬队伍中，走几步打一下，不停地敲打，直送到墓地，安葬完毕。

白裤瑶丧葬打铜鼓主要是配合砍牛送葬，向死者致哀，这时要设专门的铜鼓场。所用的铜鼓除本油锅的以外，主要由前来吊丧的亲友从外村寨背来，常常形成二三十面铜鼓同时演奏的壮观场面。在铜鼓场集体演奏时先要祭鼓，主鼓手把牛皮大鼓摆在铜鼓场中央，正对看铜鼓架，铜鼓则一字儿排列悬挂在铜鼓架上，主人家族（油锅）的铜鼓排在第一号，其他铜鼓依次排列。舅爷的铜鼓最受尊重，排在正中，面对牛皮大鼓。牛皮大鼓是指挥铜鼓的，敲击牛皮大鼓的人一般是长者，他会跳铜鼓舞，能演奏各种不同的调式。每一面铜鼓需要两名鼓手，一名鼓手左手执鼓槌，右手持竹片，站在铜鼓左侧，另一名鼓手捧着助音木桶，站在铜鼓的后面。一切安排妥当之后，寨老出来点燃三炷香，摆上牲头、酒、饭，以祭大鼓。祭完大鼓后，拿稻穗、米酒祭铜鼓。祭完铜鼓，寨老双手举起鼓槌，双腿齐跳，敲击大鼓左右鼓面，继而再轻轻敲击鼓面三声，然后依次敲击各个铜鼓鼓面，演奏就正式开始了。铜鼓一经打响以后，常常是持续不断的，鼓手轮番演奏，通宵达旦，一批鼓手累了，另一批鼓手主动前来接替。铜鼓演奏一直持续到将灵柩抬出村寨为止。铜鼓在完成送葬仪式之后被带回原在村寨之前也要寨老出来逐个念咒送行，并打发每面铜鼓一团糯米、一块肉、一盅酒，以便回去再做收鼓仪式。

苗族老人的丧事用铜鼓，30 岁以上的中年人去世后，经魔公卜算，认为使用铜鼓吉利的，也可以用铜鼓。有铜鼓的村寨一般都有几名世袭的职业铜鼓手，丧葬中铜鼓、皮鼓的开打和收场，都由这些人进行。丧葬打铜鼓称为“哀鼓”。他们不但把铜鼓看成财富，而且还视为神灵。认为凡人死了，都应打铜鼓送葬，以求吉利。铜鼓声可以超度亡魂，为死者开路，以便冲破途中的九十九道难关，顺利到达阴间；铜鼓声也寄托子孙对死者的无限哀思和敬重，祈求祖先保佑子孙百业俱兴，家族发达。一次丧事活动需打两次铜鼓。第一次是在死者入棺之后。老人死后，先要请巫师择吉日，由巫师在尸体旁烧香化纸，把铜鼓、皮鼓请出来，悬持在屋中的支架上，亲自敲三声，接着到后门鸣炮三声，向周围村寨传递老人过世的信息。接着，巫师用一块白布在碗里沾水，象征性地给死人“洗澡”。然后，死者亲属给巫师盛一碗酒，给鼓手、乐手各斟两杯酒。巫师吟道：某某老人，今天过世了，子孙用铜鼓、皮鼓和唢呐、大号为你做热闹，送你老人家到阴间去发财致富，你也要保佑子孙富贵平安。请来帮忙的各位鼓手、乐手齐呼“好久啰”！手一扬，所有鼓声、乐声和亲人的哭声，交织在一起，奏出特有的“哀乐”。开鼓后至下葬前，铜鼓、皮鼓可任人敲奏。下葬前一天晚上第一遍鸡叫时，须开一次棺，让死者女儿给死者送钱。此时主人的舅家将带来的谷穗挂在铜鼓、皮鼓上，让舅家将一只小狗在棺上撞死，也挂在皮鼓上。然后由鼓手作第二次开鼓。第二次开鼓后，众人即轮流打铜鼓，一直到出殡。将要出殡的时候，须由舅家的人打铜鼓和皮鼓，舅家人打过一轮，将鼓槌交给职业鼓手，棺木旋即出门。鼓手再打几轮后即可收鼓。

#### （五）壮族青蛙节用铜鼓

青蛙节主要流行在东兰、巴马、凤山、天峨等县，是当地壮族隆重的原始宗教盛典，又是一个传统的节日。举行青蛙节活动一般以一个自然村或相邻的几个自然村联合为一个单位。每个村寨都有一个蚂蚱亭，即平时的凉亭，有葬蚂蚱的固定坟地。青蛙节活动时间多统一从旧历正月初一或初二开始，结束时间不尽相同，最早的是在正月鼠日，最晚的要延迟至二月初二。可各地的主要仪式程序却大致一样，分为三个阶段：第一阶段找青蛙，第二阶段孝青蛙，第三阶段葬青蛙。活动结束后，举行歌圩，即蚂蚱歌会，俗称“蚂蚱歌圩”，唯独天峨县六排乡云榜村，在葬青蛙的隆重祀仪之后，举行“蚂蚱系列舞”的表演，其中穿插一些算命先生调笑，互相盘歌，以及各种游戏杂耍等娱乐活动。青蛙节的组织者是当地的自然领袖，称“蚂蚱头”或“蚂蚱父”，主祭者则是魔公（道公）。举办青蛙节一定要有铜鼓，没有铜鼓是不能举办青

蛙节的。

铜鼓在青蛙节中的作用是为了酬神，即为了取悦雷公和青蛙两位大神。怎样才能使远在天上的雷公知道人们所做的这些事呢？壮族始祖布洛陀告诉人们，举行“青蛙节”时要敲打铜鼓，只有铜鼓才可以把人间的信息传到天上。于是人们在“青蛙节”就要打铜鼓，目的是为了雷公知道人间的祭蛙活动。

举行“青蛙节”是为了祈求风调雨顺，人寿年丰，六畜兴旺。除了要求天上适时降雨之外，还必须使地上的妖蜮鬼魅远离村寨、鸟兽害虫远离田野。正像他们在《蚂蚱歌》中所祈祷的那样：“蝗虫不来咬，鸟兽不来望”、“瘟疫让它在荒岭，野鬼让它在岩洞，哮喘归老虎，耳聋归聋猪，归到山那边的聋猪，归到树梢上的乌鸦。”要实现这些愿望，仅仅祈求雷公还不够，还必须祈求另一位大神，即青蛙神。青蛙神神通广大，上天入地无所不能，地上的妖魔鬼怪、鸟兽百虫都惧怕它。红水河沿岸流传的《蛙王的故事》，甚至说它带兵出征，“拿着铜鼓、环首刀和宝剑，骑着水牛去同蛮王作战”，战无不胜，攻无不克，因此人们对它十分崇拜。但是，怎样才能请来青蛙神和送走青蛙神呢？人们认为还是要依靠铜鼓，只有铜鼓才能做到这一切。他们在葬蛙的祭祠中这样告诉青蛙神：青蛙神，青蛙神，今天给你来送行，铜鼓伴你回天宫。明年铜鼓一响你就回，铜鼓召唤你就来临。

在青蛙节中，铜鼓音乐贯穿始终。大年初一找青蛙之前，是敲着铜鼓去的。找到青蛙后，又是敲着铜鼓向大家报喜的。当大家围拢过来后，又是在铜鼓乐的节奏中唱《蚂蚱歌》：

大年初一敲铜鼓，请蚂蚱进村同过年，  
让它坐上大花轿，全村男女庆新年。

……

在迎接青蛙进寨时，也要敲起铜鼓高唱：  
敲起铜鼓请蛙婆，喊得天天雨水落，  
天女新年进村寨，送来春暖吉祥歌<sup>①</sup>。

在为青蛙卜葬时，还是要在铜鼓声的伴奏下唱《铜鼓歌》：  
打鼓响一声，万村得太平，  
不受水旱灾，不受虎狼侵。  
打鼓响二声，五谷得丰登，  
一穗三百粒，十粒有半斤。

---

① 覃剑萍：《壮族蛙婆节初探》，载《广西民族研究》，1988年第1期。

.....

打鼓响十声，报给万众人，  
来年风调雨又顺，万家笑盈盈。  
今日埋蚂蚱，求玉皇开恩。  
祈求及时雨，干旱莫来临。

铜鼓在青蛙节中，还起着伴歌节舞的作用。壮族习惯以歌代言，在节期，经常唱起山歌，把自己心中的祈愿向蛙神倾诉。唱歌之前，每每要敲一轮铜鼓，酝酿情绪，营造气氛。在具有娱神作用的对歌比赛中，又常以鼓声作为歌中的间歇。铜鼓在这里起着起止山歌的作用；在跳“蚂蚱舞”时，人们随着鼓声节奏，或进或退，或蹲或举，铜鼓声又起着节舞的作用。

铜鼓在青蛙节中担当如此重要的角色，以至于人们认定没有铜鼓就不能举办青蛙节。据不完全统计，红水河流域自大化县板升乡至天峨县芭暮乡河段，1950年以前经常使用的葬蛙场地（即青蛙墓地。一个青蛙墓地固定为一村或数村所有）达100余处，东兰县仅大同一个乡葬蛙场地即达33处之多。现在这一区域内仍在使用的葬蛙场地已不到10处。

#### （六）布努瑶祝著节用铜鼓

旧历五月二十九日是布努瑶的年节——祝著节，又称“达努节”，也是布努瑶使用铜鼓最重要的场合。主持人在高山顶上敲铜鼓，鼓声传到各个弄场和村寨。凡有铜鼓的村寨，在这一天都需将铜鼓携至村外较平坦的山坳上，任全村男女老少敲打。大家听到铜鼓声，从四面八方纷纷赶来，参加节日的活动。聚集在山上唱山歌，跳铜鼓舞，有的还举行骑马、射弩比赛，一直进行到六月初一，尽兴方归。

跳铜鼓舞的地点，有的选择在室外地坪上，有的就在住家的厅堂里。

祝著节在室外演奏铜鼓时，场面很大，皮鼓置于场地中央，将四面铜鼓分别悬挂在四根木柱所拉的绳索上，演奏队由一男四女组成。男子在中央敲击皮鼓，绕着皮鼓跳舞；女子从四个不同方位敲击铜鼓，与皮鼓声交汇。另有数名男子按鼓点节奏绕场起舞，制造热烈气氛。有时演奏队由一男三女组成。两位女子面对面敲击铜鼓，一男子在一旁敲击皮鼓，并以传统的鼓点和节奏，一边敲击，一边舞蹈，另一名女子手持瑶锦带、藤圈、竹帽等物，踏着鼓点跳舞。

室内打铜鼓，一般场面较小，通常将公母两面铜鼓高悬于厅堂左右梁上，公鼓在右，母鼓在左，先打母鼓，后打公鼓，以示母亲为大，父

亲次之。

### （七）苗族秋后用铜鼓

秋收以后，农事转闲，此时村人若有兴趣，也可将铜鼓挂出来敲打。此外，秋季至春节前这段时间，苗族还有两个节日，一个是农历九月初九，一个是农历十一月三十，也可以使用铜鼓。这时用铜鼓，直接取出来就用，不需祭鼓。

### （八）使用铜鼓的仪式和禁忌

红水河流域的瑶族、苗族和部分壮族都有祭铜鼓的习俗。瑶族在每次使用铜鼓之前和使用之后都要祭一次；苗族及部分壮族则仅在除夕之夜祭鼓，其中苗族在祭鼓之后还需由职业鼓手先打一遍，其他的人才可敲打。

壮、瑶、苗祭鼓方法大致相同，即将收藏的铜鼓取出擦净后，置于家中厅堂的神台前，主祭者壮、瑶多为当地魔公，点上香，在铜鼓前摆上酒、肉、饭，然后念祭词。祭词内容因族而异，布努瑶祭词内容是告诉神今天是什么日子，为什么要用铜鼓，请求神允许使用并保佑他们平安。壮族祭词内容是诉说铜鼓的来历以及请神灵回到铜鼓身边。祭词念毕还需以阴阳二板（半月形木板，一面凹一面凸，魔公法器）掷于铜鼓面上，得到期待的结果时，则认为神已来到并允许他们使用铜鼓，这时铜鼓就可以悬挂敲打。

传说铜鼓是神造的，具有神一样的威力。因此人们对铜鼓总怀有一种敬畏之心，生怕因为对铜鼓不敬而使自己失去神的保佑和受到神的惩罚。一些壮族人是不允许异姓人敲打自己的铜鼓的，甚至用手摸一摸也不行。他们担心异姓人的手沾有耳屎或其他污秽物，如果触及鼓面的太阳纹就会使这面铜鼓太阳纹的“火”熄灭，从此打不响。与壮族错居的布努瑶忌讳女性坐铜鼓，他们认为女性不洁，坐了铜鼓，会使祖宗发怒。凤山县金牙乡的瑶族甚至禁止一切人坐铜鼓，认为不管男人女人，坐了铜鼓都会招来灾难。白裤瑶族不允许妇女靠近铜鼓，在演奏铜鼓时，她们只能站在远处观看。

由于铜鼓可以用来炫耀势力，壮族禁忌敲打铜鼓从异姓村前经过，否则就被认为是向异姓村挑衅。如果需要敲打的话，必须事先征得该村的同意。届时该村也会将铜鼓抬到村前敲打相迎。若该村没有铜鼓，经过该村前绝对不能敲打铜鼓。

## 十一、铜鼓音乐和舞蹈

在各民族中，铜鼓大都是作为乐队中的主要伴奏乐器使用的。在演

奏时虽以单独敲奏为多，但也与其他乐器一起合奏，有时还处于其他乐器的从属地位。南丹县那地圩原有四面铜鼓，节日演奏时架在一起，由四人分别各击一鼓，构成旋律。东兰、天峨等地壮族青蛙节敲奏铜鼓，也都习惯每四面铜鼓为一组。大化瑶族自治县七百弄的布努瑶打铜鼓时也仍配以沙锣。

现代壮族敲击铜鼓常用皮鼓相伴，白裤瑶族敲击铜鼓时用一面皮鼓作指挥，有时还吹奏牛角、拉利（乐器名）烘托气氛。

### （一）演奏方法

演奏铜鼓时，铜鼓的放置方式，因时因地，因民族习惯的不同，表现为多种多样的形式，有正置于地的，有侧置于台的，有正悬于架的，有横悬于架的，还有抬着边走边打的，五花八门，不一而足，但总的来看，只有固定式和移动式两大类<sup>①</sup>。

#### 1. 固定式

即将铜鼓放在固定的位置上演奏。用这种方式演奏，鼓手可较准确地敲击，获得比较满意的声音效果，以便发挥更加细腻的演奏技巧，表现更加深刻的感情。固定式中又可分为四种：①平置固定式。将铜鼓鼓面朝上，鼓足朝下，固定于地面、平台或木架之上进行演奏。固定于地面或平台者需用石块或木块垫高其足，以利声音外传，此法古已有之。这种方法，因鼓足接触地面或台面，抑制了鼓身的振动，声音显得沉闷，一般不大采用。②侧置固定式。将鼓面鼓足朝向两侧，横置在地面、木架或平台上进行演奏。这样安置，铜鼓受抑制的点、面较少，声音较平置固定式要好。侧置于台，常见于公母鼓对置，两面铜鼓面对着面，中间相距约 50 厘米，由一人执槌敲奏。布努瑶的公、母二鼓采用这种放置方法，分别由男、女二人演奏，两鼓之间距离不限。与侧置于台类似的还有一种是侧置于架，南丹那地壮族击铜鼓，用三条木棍交叉作成架，将铜鼓横摆于架叉上敲击。③平悬固定式。是用绳索分别系住四耳，吊于有一定距离的两根平行的横木之上，或分别系于四根竖立的木柱之上。正悬的铜鼓，鼓足与地面有一定距离，利于声波的传递，便于演奏，同时也为悬挂安置助音器提供了方便。④侧悬固定式。即用绳索系住铜鼓的一只耳或相邻的两只耳，横悬于木架上。红水河流域的壮族，大化、巴马的番瑶族、南丹的白裤瑶族，隆林的彝族等都采用这种侧悬方法。侧悬击鼓，鼓后常配以木桶助音。贵州《八寨县志稿》对此早有描述：“以绳系耳悬之，一人执槌力击，一人以木桶合之，一击

<sup>①</sup> 何洪：《铜鼓乐论》，载《民族艺术》，1994 年第 4 期。

一合，鼓声宏而应远。”这种助音的木桶是用薄木板制成的，使用时由一人捧着，正对铜鼓的足，配合鼓点来回摆动，以增加音量，并控制余音长短。由于助音木桶对着鼓足的来回抽动或左右摆动，使铜鼓共鸣腔内的空气时紧时松，能发出嗡嗡隆隆多变的聲音。南丹的白裤瑶族用此法。各族执桶的方法和摆动的方向又各不相同。有的双手执之；有的悬桶于柱，以手扶之。有的作纵向，来回抽动；有的作横向，左右摆动。纵向来回抽动木桶，不断改变声音的反射距离，距离越近，余音越短促；距离越远，余音越长缓。横向往右摆动木桶，不断改变声音的反射面积和反射方向，使音色回环多彩。红水河流域的壮族，大化、巴马的番瑶族，南丹中堡的苗族，在侧悬击鼓时则不用助音器。

## 2. 移动式

是指铜鼓在运动中演奏的一种方式。宋人范成大《桂海虞衡志》说：铜鼓“两人舁行，以手拊之”，说的就是这种演奏方式。这种方式，适合游行、送葬等场合。移动式可分平悬移动、侧悬移动、背负移动和口衔移动等方式。侧悬移动是比较常见的。红水河流域的壮族，在青蛙节抬着青蛙游行和给青蛙送葬时，就用这种方式演奏铜鼓。两人合抬一条木杠（或竹杠），以绳系铜鼓一耳，侧悬于木杠下。两人一前一后，向同一个方向前进，后者右手执鼓槌敲击鼓面，左手持石块或金属块敲击鼓腰，边走边打，走村串寨，或挨家挨户去唱青蛙歌。1998年12月在南宁庆祝广西壮族自治区成立40周年的游行队伍中有大化瑶族自治县的五十面铜鼓，由一百名铜鼓手分别抬着分十行纵队经过民族广场，就是一边行进，一边敲击铜鼓。背负移动式，用绳系鼓耳，一人将绳套在额头上或挂在肩头，把铜鼓固定在背上向前行走，另一人跟在其后，用鼓槌敲击铜鼓。带着铜鼓走远路，在行进中需要敲击时常常采用这种方法。斜背移动式，用绳系鼓耳，将绳斜搭于肩，让铜鼓侧置于胸前，腾出双手来，边走边敲击。在1991年东兰县铜鼓文化节上看到这种演奏法。衔击法是东兰县三弄乡布努瑶的一种奇特演奏法。铜鼓手口衔铜鼓足部，将铜鼓置于颈、胸前，双手分别执鼓槌和鼓棍，边走边敲击鼓面和鼓身。这种方法只见于带有比赛性质的场合，平时绝少使用。

敲奏铜鼓的方法有双槌击和单槌击两种。双槌击即是鼓手两手各执一根鼓槌，同时或交替敲击。这种敲击方法可以奏出快速的鼓点和较复杂的节奏，能够灵活自如地轮奏鼓心音和鼓边音。单槌击即是鼓手手中只有一根鼓槌。这种鼓槌一般比双槌击的鼓槌要大，敲击的力度较强，但是难以奏出快速的鼓点和复杂的节奏。巴马、都安等地的番瑶在作公母鼓对击时，由男女各执一鼓槌，分别击之，就是单槌击法。此外，还

有一种槌条混击法，演奏者一手执鼓槌，一手执竹条或木条。演奏时，鼓槌击鼓面，发音浑厚、低沉；竹条或木条击鼓胸或鼓腰，发音清脆、短促。鼓面音和鼓身音对比强烈，表现力较强。这种演奏法流传地域最广，壮族、苗族、水族、布依族、白裤瑶族、彝族等采用之。

铜鼓在使用时经常成双成对，这种成双成对使用的铜鼓往往称为“雌雄鼓”，或曰“公母鼓”。最早提出铜鼓分雌雄的是明代著名学者邝露，他在《赤雅》一书中说：“伏波铜鼓……东粤二鼓，高广倍之，雌雄互应。夷俗赛神宴客，时时击之。”清人屈大均在《广东新语》中记载了雌雄铜鼓的区分和使用情况。在当代使用铜鼓的民族中，铜鼓分雌雄的现象比比皆是，深藏着阴阳相合的内蕴。铜鼓的雌雄如何区分？屈大均《广东新语》说：“凡为铜鼓，以红铜为上，黄铜次之，其声在脐。雌雄之脐亦无别，但先炼者为雄，后炼则为雌耳。”但是，何以“先炼者为雄，后炼则为雌”，令人难以捉摸。从民族学调查材料来看，铜鼓分雌雄，主要由外观和音响两方面因素决定。外观上要看该铜鼓的大小、形制和装饰纹样；音响上要看该铜鼓的音量、音色。东兰、凤山一带的壮族，把腰细、声音高亢洪亮的铜鼓称为公鼓（雄鼓），把腰粗、声音深沉浑厚的铜鼓称为母鼓（雌鼓）。此外，他们还看铜鼓上的纹饰，把鼓面中心太阳纹光芒细长、平展的铜鼓看做公鼓，把太阳纹光芒粗短而又凸起的铜鼓看做母鼓。有的又看铜鼓鼓面最外一晕是否有四条对称的浇铸痕，认为有浇铸痕的是公鼓，没有浇铸痕的是母鼓。南丹白裤瑶区分公母鼓的标准，也特别看重鼓面中心太阳纹的光芒。他们把太阳纹光芒细而平展者视为公鼓，把太阳纹光芒粗而凸起者视为母鼓。同时也根据鼓壁的厚度和音响来区分，认为壁厚、胸长、声音清脆的是公鼓，壁薄、胸短、声音低沉的是母鼓。由此可见，东兰、凤山的壮族，都把形体较小的、声音高昂的铜鼓视为公鼓（雄鼓），把形体较大的、声音低沉的铜鼓视为母鼓（雌鼓）。南丹白裤瑶族也把声音清亮的铜鼓视为公鼓，把声音低沉的铜鼓视为母鼓。出现这种不同的区分标准，除了因为民族、地域不同之外，还有待于进一步研究。

雌雄铜鼓的演奏方式各族也不尽相同。壮族在跳铜鼓舞时，一般要四名铜鼓手：如果使用四面铜鼓，则两公两母，每人各击一面；如果使用两面铜鼓，则一公一母，每两人合击一面。番瑶使用公母鼓时，常常是一公一母；公鼓居右，母鼓居左，男子击公鼓，女子击母鼓<sup>①</sup>。瑶族在跳铜鼓舞时，用木头搭成铜鼓架，公母鼓分别悬挂在横杠的两端，相

① 姚舜安：《布努瑶与铜鼓》，载《中南民族学院学报》，1986年第1期。



距若干米，另用一把木梯搭在横杠正中，捆绑一面木腔皮鼓。演奏时，鼓手站在铜鼓的外侧，面对着面，男子击公鼓，女子击母鼓，另一人打皮鼓，互相呼应<sup>①</sup>。而且一般是先击公鼓，后击母鼓，雄鸣雌应。在铜鼓的演奏中，就这样雌雄相配，一呼一应，二响循环，将情绪逐步推向高潮，使人听来如醉如痴。正如屈大均《广东新语》所言：“粤之俗，凡遇嘉礼，必用铜鼓以节乐。击时，先雄而后雌，宫呼商应，二响循环，音绝可听。……而雄声洪而亮，雌声清以长，一呼一应，和谐有情，余音含风，若龙吟而啸凤也。”

在许多民族看来，万物皆有灵，铜鼓也是有灵之物，是神的化身。神和人一样，有血有肉，人分男女，铜鼓也就有雌雄。有的民族演奏铜鼓时，母鼓居左，是上位，公鼓居右，是下位，先击母鼓，后击公鼓，母鼓打节奏，公鼓打花点，雌鸣雄应，反映了母权制的残余。而另外的民族则相反，将公鼓悬挂起来，居主位，将母鼓侧置于地，居次位，演奏时先击公鼓，后击母鼓，有如夫唱妇随。有的民族甚至规定只有男子才能演奏铜鼓，女子不能接近铜鼓，她们只能站在远远的地方观赏，反映了这些民族牢固的父权制思想或男尊女卑的道德观念。但是，不管是雌鸣雄应，还是雄鸣雌应，都是一公对一母，又是人世间一夫一妻制的反照。广西隆林彝族甚至把公母铜鼓配合演奏比之为男女对唱山歌，公鼓打一个调过来，母鼓打一个调过去，一来一往，一唱一合，真个是“一呼一应，和谐有情，余音含风，若龙吟而啸凤也”，多么富有诗意！

## （二）铜鼓舞

舞蹈是最古老的艺术之一。人的劳动实践，是一切艺术的起源，更是舞蹈的直接源头。铜鼓即在孕育时期，也必然就有铜鼓舞的萌芽。我们知道，铜鼓是由炊煮用的铜釜演化而来的。当人们从铜釜内取尽食物之后，将铜釜翻倒过来，用木棍敲打着，在简单的节奏之下，舞之蹈之，重现狩猎、采集或农耕中的某些精彩动作，这就是最初的铜鼓舞。当铜鼓形成以后，铜鼓舞也就作为一种独立的舞蹈形式广为流传了。几乎可以毫不夸张地说，凡有敲击铜鼓的地方，都必然伴随着翩翩的舞蹈。壮族就有“铜鼓不响不开舞”的名言。东兰民歌唱道：“心想打铜鼓，又怕鼓点错。跳的莫忙坐，再等过一槌。”说明打铜鼓是伴舞的。

壮族铜鼓舞有两种表现形式，一种是自娱性的，是集体舞蹈，比较原始素朴粗犷；一种是表演性的，接近于舞台艺术，有一定的表演程

---

<sup>①</sup> 蓝秋云、蓝克宽：《壮瑶族审美特征异同论》，载《壮族舞蹈研究》，南宁，广西人民出版社，1988。

式。

自娱性的铜鼓舞流行于东兰、凤山、巴马一带的壮族村寨。每当新春佳节，人们就将寨里的铜鼓集中到比较空旷的场地上，按铜鼓的大小次序，排列出一定的“音阶”。由一个熟知铜鼓音阶和声律的老鼓手敲着锣指挥，鼓手们一人一鼓，按照统一的指挥，敲出各自的鼓点，与其他的铜鼓配合，形成特有的节奏和旋律。跳舞者穿着节日的盛装，应声起舞。舞蹈的内容一般有“开场”、“春耕”、“夏种”、“秋收”、“冬藏”、“迎春”六个部分。鼓手们听从指挥，按一定的节拍掌握鼓点的疏密缓急，轻重高低，以表达四季农事紧张繁忙的情调。跳舞者随着鼓声表演各种优美感人的动作，再现各种农事情景。鼓声传闻十数里之外，其他村寨的人听到鼓声，也集合男女老少抬着铜鼓来助兴，有的村寨与村寨之间展开比赛。赛铜鼓的活动常常从正月初一开始，直至十五结束。结束那天晚上进入高潮，满寨、满峒灯火通明，金鼓齐鸣，万人空巷，舞场上人声鼎沸，极为壮观。

表演性的铜鼓舞原是祭神的舞蹈。它的“观众”对象是神，是跳给神看的，用各种舞蹈动作满足神的欲望，以祈求神的护佑。神是人的化身，只有人认为美的，才能博得神的欢心。所以表演给神看的舞蹈，同时也就是人欣赏的舞蹈。

东兰县壮族表演性的铜鼓舞用7人表演。这7人的分工是：铜鼓手4人，皮鼓手1人，伴舞者2人。舞场后两边立杆，两杆之间横架一条长竹木，用绳子将铜鼓悬挂其上。铜鼓4面，两公两母，相间排列。鼓面朝向观众，鼓与鼓之间相隔1米左右。皮鼓摆在铜鼓的正前方，距离铜鼓约3米。开始，先由铜鼓手上场，他们各自站在要打的铜鼓左边，右半侧身向观众，右手持鼓槌击鼓面，左手执小棍打鼓腰。公鼓先打，母鼓随后，形成鼓点|：嘟当咚哒，|反复数遍后，开始加花点，一对公母与另一对公母前后交叉，闹场一阵。接着皮鼓手上场，一边打鼓，一边舞蹈。这时的鼓点节奏平缓。皮鼓手舞一阵后，伴舞者上场，一人执雨帽起舞，一人扛竹梆敲打。自此时起，鼓点越来越急，舞蹈越跳越激烈。皮鼓手是这个舞蹈中的中心人物，按照铜鼓奏出的节拍，一边打，一边做出各种舞蹈动作。打皮鼓的动作有正面打，侧身打，抬腿打，翻身打，转身打；有时打鼓心，有时打鼓边，有时两根鼓槌互相击打。动作变换快速而有力。手拿雨帽的舞者和肩扛竹梆的舞者跟着鼓点起舞。持雨帽的舞者，忽儿给皮鼓手扇风，忽儿表演播种、插秧等动作，忽儿将雨帽伸到皮鼓面上和皮鼓手头上，有的甚至表演男女交媾的姿势，动作诙谐风趣。扛竹梆的舞者，左肩扛着竹梆，右手执木棒不停

敲击，忽儿蹲下，忽儿跃起，表演追赶鸟兽、保卫农作物的动作。接着，击鼓者、执雨帽者、扛竹梆者，一起圆场起舞，鼓声越敲越急，气氛越演越热烈，整个场面使人极度兴奋，进入如醉如痴的境界。

壮族铜鼓舞的表现内容与劳动有关，雨帽是劳动用品，竹梆是驱赶鸟兽的用具。表现农民在欢庆一年丰收之时，又希望来年经过辛勤劳动，再获丰收的心愿。1956年，东兰县文化工作者对此舞蹈加以改造，内容定为庆丰收，并附以播种、穿山洞、驱赶鸟兽、收割、筛米、庆丰收等情节，将原有道具雨帽改为米筛，在铜鼓架上贴“庆祝丰收”四个红字。搬上舞台表演，深受观众欢迎。此套舞蹈语汇不多，动作精练，然而皮鼓手的幽默风趣，伴舞者的豪放粗犷，却十分突出。其独特风格是，全以鼓点伴奏。鼓起舞起，鼓停舞停。由于铜鼓声浑厚雄壮，鼓点变化多端，因而舞蹈气势磅礴，且始终处在一种热烈气氛之中。铜鼓四面，两公两母，鼓点有单声、双声、加花三种，三种鼓点互相交织，形成各种不同节奏，以增强舞蹈的表现力<sup>①</sup>。

南丹县中堡苗族乡也有铜鼓，“十年动乱”期间铜鼓被当作“四旧”没收，铜鼓舞一度销声匿迹。粉碎“四人帮”以后，铜鼓还了家，现在又听得到铜鼓声，看得到铜鼓舞了。

铜鼓舞也是瑶族民间传统的舞蹈之一，大化、都安、巴马瑶族自治县的番瑶，南丹县的白裤瑶，田林县的木柄瑶，现在仍盛行铜鼓舞。

都安瑶族自治县的番瑶的铜鼓公、母成套，相互配对。跳铜鼓舞时，除了两面铜鼓之外，还有一面皮鼓伴奏，“咚，叮，当，咚，叮，当……”节奏对称匀称，构成多声部乐章，豪放动听<sup>②</sup>。

都安番瑶的铜鼓舞一般都是在厅堂举行。在厅堂后方悬挂两面铜鼓，中间置一面小皮鼓。两名铜鼓手分别敲击铜鼓时，共同敲击那面小皮鼓。鼓点由慢而快。这种打法难度较大，两手打击节奏不同，两人分工，敲出四种音响，要求协调不乱。铜鼓点是整个场面节奏的指挥。厅堂中央摆设一面大皮鼓，由另一位男子随着铜鼓的鼓点入场敲击表演。他一边敲击皮鼓，一边舞蹈，以踏跳步和踢跳步为主要步法，踩准铜鼓的鼓点节奏，踏跳敲击。两侧另外又出两人扇动雨帽助舞，模仿击大皮鼓者的姿态、舞步、动作，踏跳旋转摇摆。慢鼓阶段，鼓手悠然自得，神态凝重憨厚，以表情感人，表现出一种似风似雨、似雷似电的舞蹈效果。快鼓阶段，鼓手舞步敏捷，动作急促。快速的铜鼓鼓点，使击

① 梁富林：《东兰县民族民间舞蹈资料汇编》，1986年1月。

② 《都安瑶族自治县概况》，南宁，广西民族出版社，1983。

大皮鼓者如飞如闪，如火如潮，俯打、仰打、翻打、正击、背击、腋下击、胯下击，动作变换急剧，果断利索，给人以紧张热烈、诙谐风趣的美感<sup>①</sup>。

户外展演的铜鼓舞以祝著节最热烈。祝著节又称为“达努节”，是番瑶最隆重的传统节日，时间是旧历五月二十九日。节日那天，番瑶人民抬锣抬鼓到歌山来，在一块较平的地方架起铜鼓和皮鼓，由五人出场表演。一人敲公鼓，一人敲母鼓，一人打皮鼓，一人打铜锣，还有一人手拿竹帽起舞。当铜锣一响，铜鼓、皮鼓便有节奏地敲打起来。打铜鼓、铜锣、皮鼓的四人边打边舞，忽儿侧身，忽儿反背，忽儿像雄鹰腾空，忽儿像鲤鱼跳龙门，动作粗犷有力，舞姿优美大方，象征着耕作、狩猎和与自然作斗争。拿竹帽者，穿插在四个鼓手之间，扇风欢舞，有时学猴偷桃，有时学猴攀崖跳树，为旁观者逗乐。据说这个角色是瑶族始祖密洛陀最疼爱的小儿子老三。他的功夫最深，舞蹈也最娴熟<sup>②</sup>。

巴马番瑶的铜鼓舞，所用两面铜鼓并排悬挂，男子打公鼓，女子打母鼓。打公鼓者左手执鼓槌敲鼓面，右手执小木条敲击鼓边；打母鼓者右手执鼓槌敲击鼓面，左手执小木条敲击鼓边。二人正好面对着面。皮鼓架在二铜鼓之间，表演者主要也是皮鼓手。在铜鼓舞进入高潮的时候，有一人或二人手执簸箕入场，跳簸箕舞以助兴。这簸箕有如都安瑶族铜鼓舞中的竹帽，表演动作也很相近，起到逗乐嬉笑，渲染热闹气氛的作用。他的诙谐动作，常招引围观的众人喝彩，把整个舞蹈推上高潮。

马山瑶族跳铜鼓舞时，一人背铜鼓，一人手执鼓棍敲铜鼓，另一人手持簸箕扇动振声。敲铜鼓的人不断变换动作，有前弓步击鼓，左弓步击鼓，右弓步击鼓，膝下击鼓等。通过击鼓，扇风，三人诙谐的配合舞动，表达他们庆贺新春的喜悦心情<sup>③</sup>。

新中国成立以后，都安县的文艺工作者曾将铜鼓舞搜集整理，排出新节目公开演出。1955年秋，由民间歌手、鼓手主演的《瑶族铜鼓舞》参加了南宁地区的业余文艺会演和广西省民间文艺界会演，获得优秀节目奖。1965年瑶族铜鼓舞还上过北京，进怀仁堂演出。现在保存在番瑶中的铜鼓舞也是最普遍的一种铜鼓舞。

白裤瑶族也广泛流行铜鼓舞，这种铜鼓舞瑶语叫“勒泽格辣”，只

①③ 《桂西文史录》，第6卷，南宁，广西人民出版社，1995。

② 南宁师范学院广西民间文学研究室：《广西少数民族风情录》，南宁，广西民族出版社，1984。

有在秋收之后为死去的老人办丧事时才跳。舞蹈充分地表现老猴在看到铜鼓时的惊喜状态和欢欣情绪。在砍牛结束后，身着节日盛装的瑶民和鼓手一起来到鼓场。舞蹈人数不限，看铜鼓多少而定，铜鼓多时，将悬挂铜鼓的鼓架排成“门”形。在这个“门”形阵式的正前方，摆一面高约100厘米，直径约70厘米的木腔皮鼓。铜鼓先敲响，待所有铜鼓声整齐后，皮鼓手双手各持一根长约20厘米的鼓棍入场。用四种不同的鼓点节奏敲击，指挥所有铜鼓，精心演奏和舞蹈。皮鼓手是舞中的主角，也是整个舞场的指挥。他双臂伸直，击鼓面一次后，双腿原地半蹲，双臂屈肘再击鼓一次。将此动作重复一轮后，开始进行大跳跃击鼓，依次向右向左跳跃并敲击鼓面和鼓边，使“嘞嗒”、“嘞嗒”的声音对错成韵，共跳40拍之后，右脚向前迈一步，左腿屈膝抬起，上身前俯，同时双手举至头顶，鼓棒相击一次，作猴子欢呼状。继而左脚向前落地半蹲，向左拧腰，左手击鼓一次，自然放下，然后左腿直立，右腿屈膝抬起，上身稍向前倾，双臂屈肘抬至右耳旁，击鼓棍一次，再以右脚落地向前半蹲，躬身向右拧腰，右手击鼓身一次，自然放下，作猴子倾听状。接着分别在颈后、腋下、腰后、大腿外侧、大腿内侧、小腿前、小腿后、脚底等部位方向以鼓棍相击，似猴子腾跃跳挪和欣赏宝物的各种姿态。每段落结束之际，众人齐发如群猴惊狂的呼声。段落可连续反复，接跳若干次。如果将这种舞蹈的每个段落分为14个步骤，共70个节拍，那么，从第五个步骤开始就是猴子戏鼓的情景<sup>①</sup>。

## 十二、红水河铜鼓类型

铜鼓研究学者将中国境内的铜鼓分为八个类型，万家坝型、石寨山型、冷水冲型、遵义型、麻江型、北流型、灵山型、西盟型等。

现代红水河流域流行的铜鼓，除极个别冷水冲型铜鼓和遵义型铜鼓之外，几乎为青一色的麻江型铜鼓。

马山县、上林县出土的冷水冲型铜鼓，我们在前面已作了介绍。

遵义型铜鼓，以贵州省遵义市南宋播州土司杨粲夫妇墓出土的铜鼓为代表。这类铜鼓的特点，鼓面无蛙，面沿略伸于鼓颈之外，面径、胸径、足径相差甚微；胸、腰、足各部的高度相当接近，胸腰间缓慢收缩，无明显分界线，胸腰际附大跨度扁耳两对，鼓面边缘无青蛙塑像，但有蛙趾装饰。纹饰简单，几何纹用同心圆纹、连续角形图案、羽状纹、雷纹构成，主纹则是一种由一个圆圈缀两条飘动的带子组成的游旗

---

<sup>①</sup> 徐金文：《与猕猴有关的一种舞蹈》，载《广西文物》，1990年第4期。

纹。红水河流域在使用的铜鼓中只见到两面遵义型铜鼓。

麻江型铜鼓，以贵州省麻江县谷峒火车站一座古墓中出土的铜鼓为代表。这类铜鼓的特点是体形小而扁矮，鼓面略小于鼓胸，面沿微出于颈外，鼓身胸、腰、足间的曲线柔和，无分界标志，腰中部起凸棱一道，将鼓身分为上下两节，胸部有大跨度的扁耳两对。早期麻江型铜鼓鼓面一般都有两晕乳钉纹，太阳纹芒间填以翎眼纹，主晕施以宽大游旗纹或燕尾游旗纹，或施以复杂的符篆纹，或配以十二生肖纹，鼓身花纹一般分上、中、下三段。其中许多铜鼓铸有汉字铭文，如“万代进宝，永世家财”，“福如东海，寿比南山”之类的吉祥语；有的铸有年款铭文，如“道光×年建立”之类，因此知道许多铜鼓是鸦片战争前铸造的。

其中有几面比较特殊的铜鼓，兹举如下。

东兰县坡峨乡和平村庭锐1号鼓面径、身高与一般麻江型铜鼓相同，但是鼓面直径51.5厘米，略大于鼓胸（51厘米），鼓腰中部没有一般麻江型鼓那样的一条突棱，而是呈平滑的弧状，足部不像一般麻江型鼓那样外侈而略大于鼓面，而是呈直状而略小于鼓面。鼓面七晕，用单弦、双弦、四弦分晕。中心饰太阳纹12芒，芒间饰三角蝉纹，其余为水波纹、云纹、三角人字纹、游旗纹、十二生肖图案等，在一般麻江型铜鼓上常见，所不同的是在第六晕的部位铸有四只等距离蹲踞的青蛙塑像<sup>①</sup>。

那田2号鼓藏凤山县砦牙乡拉英村，面径49.2厘米、通高28厘米、胸径51.3厘米、腰径42.8厘米、足径49厘米。面上单弦分晕，共8晕。太阳纹12芒，余为乳钉纹、雷纹、四瓣花纹、同心圆纹及绉纹。鼓身只有胸部饰一圈乳钉纹，突棱以下有一圈缠枝纹，余皆素。其奇特之处是，鼓面第7、8晕间及鼓身胸部各等距离铸四只小蹲蛙，鼓面的蛙头向鼓心，胸部的蛙头朝鼓面。

板六1号鼓藏东兰县金谷乡板路村。面径50.8厘米、通高32.8厘米、胸径53厘米、腰径44.7厘米、足径50.4厘米。鼓面八晕，太阳纹12芒，芒间夹翎眼纹，其余为同心圆纹、栉纹、处长线角形纹、游旗纹等。鼓身饰乳钉纹、栉纹、同心圆纹及复线角形纹等。其特殊之处是鼓面主晕第五晕有等距离的四翔鹭，顺时针飞翔，翔鹭间夹定胜纹。

巴江5号鼓藏东兰县金谷乡接浪村。面径47.4厘米，通高28.6厘米，胸径49.7厘米，腰径43.9厘米，足径528厘米。鼓面七晕，太阳

---

<sup>①</sup> 梁富林、韦云生：《广西东兰传世铜鼓多》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，1990年第7期。

纹 12 芒，芒间夹复线角形纹，其余为乳钉纹、栉纹等，有二晕漫漶不清，第四晕等距离饰四翔鹭，顺时针飞翔，翔鹭间夹定胜纹<sup>①</sup>。

东等 1 号鼓藏南丹县里湖乡仁广村。面径 49.7 厘米、通高 28 厘米、胸径 50 厘米、腰径 44.4 厘米、足径 49 厘米。鼓面 10 晕，太阳纹 12 芒，芒间夹复线角形纹，其余为同心圆纹、栉纹、乳钉纹、游旗纹、叶脉纹、绶纹。胸部饰乳钉纹及栉纹，足部饰栉纹及复线角形纹。其特殊之处是鼓面第八晕有等距离的四翔鹭，顺时针飞翔，翔鹭间夹定胜纹<sup>②</sup>。

### 十三、红水河铜鼓纹饰

铜鼓纹饰丰富多彩，欲要一一介绍，则需很大篇幅，我们在这里只能选几种有代表性的作些说明。

#### （一）太阳纹

是居于铜鼓鼓面中心的光体纹饰，是铜鼓上最早出现和最基本的纹饰，也是各类铜鼓所共有的纹饰。铜鼓上的太阳纹，一般都有光体和光芒两个部分。红水河流域铜鼓的太阳纹，芒数一般都是 12 道，但有的芒线穿透一、二晕，有的光芒像矛头，有的光芒凸出起棱脊，壮、瑶常以此来区分公母鼓。

#### （二）酉字纹

它是汉文化典型的阴阳纹。它的基本组成是阳纹部分，内是一个上横长，下横短的“工”字，外是包裹下横的不封口的方框。在这两个符号之间的空白则形成阴纹鱼篓形敞口壶。外观像汉字“酉”字。垂直下笔只有一道，而且与中心一横联接。其中也有变化，有的是单线，有的是双勾。这种图案主要装饰在紧挨着太阳纹的第二晕，当太阳纹穿透这一晕时，它们则为两两一组，填饰在两条芒线之间。麻江型铜鼓鼓面用得相当普遍。

#### （三）游旗纹

由图案化羽人纹演变而来，象征道教的幡，是飘幡的一种。在这些游旗纹上有二游的、三游的，更多的是它的变体，用简单的线条代替飘带。

#### （四）符篆纹

是由图案化羽人纹演化而来的，与游旗纹不同的是，它的飘带是左

---

① 梁富林：《河池传世铜鼓中的特殊纹饰》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，1995 年第 11 期。

② 梁富林：《河池传世铜鼓考》，1994 年铅印稿。

右对称的。

### （五）乳钉纹

实际上是突起的圆点纹，是麻江型铜鼓十分流行的纹饰。“天元孔明”铜鼓鼓面第六晕为圆点圆圈纹，第四、九、二晕是圆点纹，而这些圆点正好和圆点圆圈纹中的圆点相等大。鼓面布置三晕乳钉纹在明代以后成为固定格局，只是乳钉纹的圆点较之这面铜鼓的圆点更粗大、更突起而已。现代壮族称此一纹为“奶”，并从某一角度来数，以奶的多少定吉凶。“天元孔明”铜鼓正处在圆圈纹向乳钉纹过渡阶段。除此之外，在麻江型铜鼓胸部也有乳钉纹，排列显得比较稀疏，有的呈品字形或梅花点形。这种排列，曾使一些人误以为它们是模仿木腔革鼓的鼓钉。因此，有的文献上称它们为“鼓钉纹”。（《郁林州志·金石》）

### （六）牛耕图

右江革命文物馆 07 号鼓，1976 年从西林县马蚌公社田湾老村征集。耕田图在鼓胸部，牛是长角、竖耳、大眼，轮廓不清，四腿直立，尾下垂，似有牛轭联结后面的犁弓，犁面平直，略向前斜，有调节杠穿过犁弓，犁把近乎垂直；农夫穿扎袖衣，左手扶犁把，右手扬鞭。虽然画得很稚拙，但吆喝之声似可闻。在这图像的前后，还有三匹奔马，昂首，扬蹄，掀尾，以近似相同的姿态，向前奔跑。在鼓面的装饰中，也有马、牛、羊、狗图像。

### （七）奔马图

有的是一匹马，有的是两匹马，有的是八匹马，都呈奔跑状。广西壮族自治区博物馆藏 049 号鼓，1972 年从南宁废品仓库拣选。鼓胸在一晕乳钉纹之下饰八匹骏马，每两匹为一组，向着同一个方向奔走，有昂首向前的，有回头张望的，姿态略有变化。广西壮族自治区博物馆藏 291 号鼓，1965 年从南宁二级站征集，鼓面有八匹骏马图。广西壮族自治区博物馆藏 020 号鼓，1970 年从南宁废旧公司征集，鼓面在梅、兰、竹、菊和四宝间也有奔马图。右江革命文物馆 05 号鼓，1976 年从西林马蚌公社罗广村征集的，鼓身乳钉间有两匹奔马。广西博物馆藏 257 号鼓，胸部在花卉间有三匹奔马。端方《陶斋吉金图》载“盘古”铜鼓胸部也有两匹奔马，马体上有圆形斑点。

### （八）龙纹

仅见于麻江型铜鼓，是对汉文化的吸收。有单独的龙和雌雄双龙两种。单独的龙常与鱼在一起，形成鱼龙之戏；有的作为十二生肖之一的面目出现。双龙都是一雌一雄，头面相对，或共戏一珠，或共捧一匾，形成双龙戏珠、双龙献寿和双龙献匾图像。独龙，以广西博物馆藏 310



号鼓为例，这是 1977 年东兰县钢精厂送南宁金属制品厂而后由广西博物馆征集的，在鼓面主晕上有四条张牙舞爪的龙，龙须、龙鳞、龙爪、龙尾都极生动，与它们相间的是四条同样大的鲤鱼。双龙，以广西博物馆藏 052 号鼓为例，是 1972 年从南宁废品仓库征集的，鼓面主晕是两组双龙，都献“下簾遮红”印，此鼓边缘另有四对羊图像。双龙献寿、双龙献匾见于汉字铭文铜鼓。

### （九）鱼纹

在麻江型铜鼓上，鱼纹多作鲤鱼形象，口、须、眼、腮、鳍、尾、鳞，都清晰，完全是写实。有的以水波纹相衬托，表现“富贵有余（鱼）”，有时与龙纹、钱纹、畜禽纹等组合，成复合主纹，是吉祥图案，象征吉庆有余。如广西博物馆藏 310 号鼓，鼓面纹饰鱼纹、龙纹在水波纹间，形成鱼龙戏水图案。广西博物馆藏 017 号鼓，鼓面在梅花四叶纹、潮水纹间有四宝四鱼纹。广西博物馆藏 039 号鼓，鼓面在珠宝纹间有鱼纹，同时还有牛、马、猪、狗纹，反映六畜兴旺，年年有余。

### （十）十二生肖纹

即十二支，子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥相对应的十二种动物，即鼠、牛、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪。图形有浮雕和线刻两种，浮雕是剪影式的阳纹，线刻则勾画出外部轮廓，一般都勾画得很稚拙。广西博物馆藏 213 号鼓，是 1962 年从柳州收购站征集的，鼓面主晕在第七晕，饰十二生肖，十二生肖都作剪影式阳纹，皆顺时针走向，每两个生肖之间用游旗纹相隔。广西博物馆藏 021 号鼓、080 号鼓、201 号鼓、206 号鼓、250 号鼓、283 号鼓、303 号鼓、312 号鼓，南宁市博物馆 910444 号鼓，柳州市博物馆 640044 号鼓，鼓面都有十二生肖图。

### （十一）汉字铭文

道光年款铜鼓，都是道光年间铸造的，形制、大小、纹饰、铭文体例等都很相近，有明显的时代风格，可作晚期铜鼓的断代标准器。这时铜鼓上的纹饰和铭文几乎都是采用印模捺印的，双龙献寿的龙纹和团寿纹，都是一个模式，两条龙一左一右可分公母，但一组同一组相比，则各自的形象完全相同，证明用的是同一个模。“万代进宝”、“永世家财”两直行铭文也是用手写体刻成两条印模，分别捺印在不同的铜鼓外范上的，尤其是“道光□年建立”铭文，周边长条方框还在，显然是一个横条印模，“光”与“年”字之间空缺，在制鼓范时再在其间将实际年份填下去，就是道光某年了。而没有填刻年份数字的，此处则是空白。

吉祥语铭文鼓与道光年款鼓流行的同时，另有一种没有年款，只有吉祥语铭文的铜鼓，也大量涌现。这类铜鼓是铭文鼓中最多的，据1980年统计，全国所藏至少有19面。

“万代进宝”、“永世家财”铭文鼓，这种鼓面主晕是双龙献寿图案，加上“万代进宝”、“永世家财”铭文。除了缺少年款一项外，在形制、花纹各方面与上述道光年款铭文铜鼓完全相同。将“万代进宝”和“永世家财”八个汉字分别制成两条竖向的长方形条章，在做鼓模时，分别捺印在主晕上，使它们左右对称，很像一副对联。

广东省博物馆89号鼓在“万代进宝”、“永世家财”铭文之外，还加铸了四个“红帘遮户外”篆字方印，显得更加丰满。“红帘遮户外”篆字方印在广西博物馆藏同类铜鼓上也有，如广西博物馆藏66号铜鼓，主晕是双龙献寿，左右两条铭文是“万代进宝”、“永世家财”。此鼓是1973年从河池地区废旧物资公司征集的，鼓内保存有粉笔字：“弄水队韦姆堂”。又如广西博物馆藏85号鼓，主晕是双龙献游旗，左右两边铭文也是“万代进宝”，“永世家财”。此鼓也是1973年从河池地区废旧物资公司征集的，鼓的内壁也保存有粉笔字：“盘宽大队韦朝公”。这两面铜鼓都有地名和物主姓名，以“弄”，“宽”字冠首的地名多集中在红水河流域的壮、瑶聚居地区。

广西博物馆藏112号鼓除“万代进宝”、“永世家财”铭文，还有“福如东海”、“寿比南山”两条铭文。“福如东海”、“寿比南山”同样被制成长方形条章，捺印在相对称的位置，构成又一副对联。四条汉字吉祥语铭文同时出在一个鼓面上，也是罕见一例。

## 十四、与铜鼓有关的器具

### （一）鼓槌

敲击铜鼓所用的鼓槌也是很讲究的。但是这种鼓槌都用竹、木、革等质料所作，不易长期保存，所以很难发现古时的鼓槌，它们的形制只能从现代民族中去求得。铜鼓鼓槌的形状大多呈T形，槌头用长约10~15厘米，直径6~8厘米的横木做成，中部凿一长方形孔，以木柄或竹柄装之。有的地方则用一段竹子，将其一端剖开，以布缠成球，夹于其中做成鼓槌。有的鼓槌很讲究，取野猪、水牛或黄牛的睾囊，掏空后，用细软物充填其间，然后在囊口插入木棒，或以带节木棒插入，待干后使用。

铜质的鼓面，远比皮质鼓面张力大，需用较强力度的敲击，要求作鼓槌的材料必须具备一定的硬度和较强的韧性，因此就地取材，常常用

鸡血藤、油麻藤。如果找不到这种理想的材料，则制造它的软硬度，如用布缠成槌头，或在木槌头上扎布团，成为软槌。用鸡血藤和油麻藤做的鼓槌，用清水浸泡就会柔软，以便敲出柔和的声音，同时也避免击伤铜鼓。

敲击鼓腰的工具，一般用竹条或木条，随处可获，不甚讲究。东兰县壮族则执小硬物，如一枚硬币，一把小刀，一只钥匙扣或一颗小石子，一块小瓷片，都可作配音的敲击物。

## （二）助音桶

从当代铜鼓演奏方式可知，不少民族在敲奏铜鼓时，需用一种器具在铜鼓足部推送、拉出和摇晃，以增加铜鼓声音共鸣和改变铜鼓音色、音量，使铜鼓声更加悦耳动听。

一般的助音器是木质桶形器。这种桶形器是专门制作的，而不是平常担水用的木桶。因为铜鼓是神圣之物，与它配用的助音器也是神圣之物，制作木料相当讲究。据广西隆林彝族和西林壮族说，最好的木料是阴杉木，将它们刨成十二片，再镶合而成。如果没有那么多阴杉木，用别的木料也可，但其间一定要有一块至三块阴杉木。桶有提耳，可系绳，便于捧执。助音桶是与铜鼓配套的，每次用铜鼓时，祭请铜鼓，也同时要祭助音桶。按苗族习惯，铜鼓悬挂起来还未敲响之前，助音桶则垫在下面，当敲奏铜鼓的时候，先把助音桶抽出，铜鼓就自然侧悬。如果铜鼓被外族或外村人借用，助音桶要同时被带走。如果买卖铜鼓，助音桶也随着一起买卖。

## 十五、红水河铜鼓的研究

1933年，广西学者刘锡蕃将他在苗山见到铜鼓的事实写入《岭表纪蛮》一书。这是学者研究红水河铜鼓之始。早期研究铜鼓最著名的学者徐松石，在1927年、1935年和1938年，多次到广西各地考察，曾深入白裤瑶区，前后目验各族铜鼓50多面。他在1938年冬出版的《粤江流域人民史》一书中专辟第二十二章谈《铜鼓研究》。对铜鼓的起源、创始铜鼓的民族，铜鼓的用途和铜鼓出土的情况，作了详细论证。前面说到，旅行家田曙岚在东兰考察，记录了埋蛙婆用铜鼓的情况。广西学者陈志良，1943年于桂林出版的《旅行杂志》上发表《铜鼓研究发凡》长文，提出了他对铜鼓研究的意见。

1964年黄增庆在《考古》上发表《广西出土铜鼓初探》，详细地论述了第四类型鼓（即麻江型），说这类铜鼓在广西各地都有出土，而以中部、西部出土的数量较多，并首次说到在巴马县采集到一面有“道光

二年建立”铭文的铜鼓。1974年洪声《考古学报》第1期上发表《广西古代铜鼓研究》，详细地论述了丁型鼓（即麻江型），载有广西铜鼓分布示意图，显示天峨、南丹、巴马、都安（含现在的大化），都在丁型铜鼓分布区，但把凤山列为不明类型分布区，东兰却是空白。说明当时对红水河流域铜鼓还缺乏了解。1980年，为筹备中国古代铜鼓学术讨论会，广西壮族自治区博物馆派人到南丹、河池作过调查，但未深入到红水河流域中心地区。对红水河流域铜鼓仍不甚了解。

1981年，我趁调查岩滩水库水淹区文物的机会，对南丹白裤瑶使用铜鼓的情况作了专门调查，发表了《南丹白裤瑶的铜鼓》。

为此，河池地区的文物工作者，以梁富林为首，自80年代后期开始，逐步开展了对红水河流域铜鼓的专题调查，并陆续公布了一些调查材料。1990年，梁富林、韦云生发表《广西东兰传世铜鼓多》，介绍了东兰县铜鼓的分布情况；1993年李楚荣发表《麻江型铜鼓制造刍议》，根据铜鼓上有“独山双和号”印记和“希吕氏记”方印，推断明清时期在黔桂边境有专门制造铜鼓的手工作坊。1995年梁富林发表《河池传世铜鼓调查及其他》，较全面地介绍了河池传世铜鼓的情况。同时发表《河池传世铜鼓中的特殊纹饰》，揭示了铜鼓上一些特殊纹饰和印记。2000年梁富林在《广西民族研究》上发表《河池传世铜鼓的“神器”功能》从功能角度讨论河池传世铜鼓，认为河池地区的壮族及其他民族将铜鼓奉为神器，笃信铜鼓是神赐之物，具有神奇的本领，是酬神驱鬼、祛灾纳吉的神圣之器，因而总是在最隆重的祭祀中使用。2000年9月，在大化县召开的红水河文化研讨会上，我们宣读了《河池地区红水河流域传世铜鼓调查报告》，就河池地区红水河流域传世铜鼓的数量、类型与分布、来源、作用，和有关铜鼓的一些其他习俗，作了简要论述。通过这些文章的陆续发表，红水河流域铜鼓的真实面目才逐渐为世人所知。

在这期间，也有一些境外学者关注红水河流域铜鼓的研究。包括法国、日本、泰国、澳大利亚等国，和我国台湾、香港地区从事民族文化研究的专家、学者。

1991年2月，日本立足大学、弘前大学等校学者专程前往东兰考察青蛙节用铜鼓的习俗。

1996年2月，法国科学研究中心中国与印度支那半岛人类学研究中心大理安派博士一行前往东兰县作人类学专题考察。

1996年春，台湾中国文化大学艺术研究所硕士研究生刘客养在完成硕士论文《广西壮族铜鼓音响的研究》的过程中，专程到广西考察

壮族铜鼓，以东兰县红水河流域的长江乡巴英村、兰阳乡板登村为主要考察对象，参与了青蛙节等民间打铜鼓的活动。

但是，到目前为止，对红水河流域铜鼓的研究还是极不充分。据万辅彬教授通过中国学术期刊和其他途径查询，发现从1994年至今，只有五篇文章是关于红水河流域河池铜鼓的，而且多是从民间使用铜鼓的角度进行研究。他认为这远远不够，于是向国家自然科学基金会申请了《麻江型铜鼓振动模式的调音机理研究》，重点放在红水河流域。并于2002年6月再次走进东兰。

## 十六、铜鼓文化的弘扬

铜鼓是历史的，也是现实的。铜鼓艺术的无穷魅力影响着当代戏剧、舞蹈的创作。在新创作的戏剧、音乐、舞蹈中，铜鼓题材反复得以展现。

1988年广西第二届三月三音乐舞蹈节的大型乐舞有以铜鼓为题材的歌舞《红水河图腾》。

1991年11月，第四届全国少数民族运动会在广西南宁举行，开幕式《民族之光》大型民族歌舞利用铜鼓这一传统重器，显示民族的风采与性格，河池地区拿出一台重头戏《金鼓齐鸣》，由东兰县100面壮族铜鼓、南丹县40面瑶族铜鼓和20把牛角号、20把长号、90个壮族蜂鼓组成方阵，走过检阅台前，140面铜鼓同时擂响，惊天动地。壮族铜鼓激越高亢，瑶族铜鼓深沉浑厚，交相演奏，有如惊雷在空中滚动，气势夺人，428名壮族、瑶族男女在铜鼓阵中欢呼跳舞，表现出壮瑶人民勤劳、勇敢、强悍的民族性格和欣欣向荣、奋发向上的壮志豪情。歌曲也在唱道：点燃心中的火炬，挺起民族的胸膛；肩并着肩，挽起江河大川，心连着心，迎着五彩霞光。奋进的铜鼓，激昂地敲响，力的角逐，迸发出辉煌。……在当时引起了很大的震动。

20世纪80年代在河池地区出现过一个铜鼓艺术团，他们复制了成套的定音铜鼓，创制了适于演奏的微型铜鼓，专门表演以铜鼓为乐器和以铜鼓为题材的音乐舞蹈节目。在1988年广西春节电视晚会上，首次亮相，立即引起轰动。同年在广西第二届“三月三”歌舞节上，铜鼓艺术团的《铜鼓乐舞》获集体表演一等奖。同年10月，受中国南方及东南亚地区古代铜鼓首次国际学术讨论会邀请，专程赴云南昆明，为与会八个国家和地区的铜鼓研究家作专场演出。12月，在南宁参加广西壮族自治区成立30周年文艺晚会首场演出。中国人民政治协商会议副主席程思远给该团题词“愿铜鼓古乐之声飘出桂乡，传遍世界。”此

后，该团的微型铜鼓随中央和自治区领导人出访，或随相关展览展示，先后到美国、法国、德国、加拿大、澳大利亚、新西兰、新加坡、泰国、日本、南斯拉夫等国家演出，铜鼓之声真的由铜鼓艺术团带出国门，响遍全世界。河池铜鼓艺术团的铜鼓乐舞节目分三大部分。第一部分是红水河畔的铜鼓之声，包括铜鼓乐合奏《欢腾的红水河》；第二部分是铜鼓梦，包括羽人舞、鹭舞、鹿舞、盾牌舞、铜鼓舞，前四个舞蹈都是根据铜鼓上羽人、翔鹭、跑鹿、武士持盾等写实图案生化出来的抒情舞蹈，表演细腻、热烈、粗犷，赞美大自然，歌颂勤劳、勇敢、善良，寄托着祖先如诗如画的心愿，如痴如醉的豪情；第三部分是铜鼓节，有铜鼓合奏《打起铜鼓庆丰收》，有舞蹈《铜鼓上的蚂蚱》，有民歌联唱《铜鼓民族的歌》，有歌舞乐《铜鼓声声》。整个舞台充满壮乡瑶寨浓烈的乡土气息。铜鼓艺术团还专门举办过《铜鼓之声》音乐会，演奏的乐曲有铜鼓乐《欢乐的酒歌》、《铜鼓声声》，有铜鼓三章《羽人》、《船从远方来》、《蚂蚱祭》，有铜鼓吹打乐《喜迎春》。演奏这些乐曲，除了敲击各种定音铜鼓之外，还用羊角钮铜钟、争尼、牛角胡、波咧、竹笛、芦笙、蜂鼓等传统民族乐器。

1992年，东兰举行首届“三月三”铜鼓会，出动了226面铜鼓，用钢架，一层一层地摆放在烈士陵园正门的百级台阶上，壮观至极。

河池地区自己还有一个铜鼓山歌艺术节。自1999年开始，一年一度全面展示铜鼓艺术。首届在金城江举行；2000年10月在宜州举办第二届，出动铜鼓210面，其中壮族铜鼓150面、瑶族铜鼓60面；2001年12月在大化举办第三届，来自东兰和大化的铜鼓队在开幕式《红水河之魂》中敲响了201面铜鼓。

铜鼓在音乐创作中也占有很重要的地位，有关南方民族的大型协奏曲中慷慨激昂的旋律，总免不了高亢豪放的铜鼓声，在各类抒情歌曲中，总离不开铜鼓这个包含乡情万种的语汇。铜鼓文化是红水河把它哺育长大的，也以红水河流域积淀最为厚实。一唱到铜鼓就会想到红水河，一唱到红水河，也会想到铜鼓。

红水河，红水河，你从远古的长天飞落。

开拓百越文化长廊，吸引金凤凰安家做窝。

映染花山神秘的画卷，传播铜鼓喜庆的余波。

——《红水河，壮家的河》

红水河啊，红水河，

我点燃火把唱起歌，火光照亮红水河。

我敲起铜鼓唱起歌，鼓声震荡红水河。

红水河啊，红水河，  
你可知道我的梦，你可听见我的歌？

——《红水河》

流过千山，流过万壑，家乡的血脉是红水河。  
浇铸一个个铜鼓，浇开一朵朵山歌，  
惊涛击鼓歌逐浪，山韵悠悠波连波。  
依恋大山，依恋红水河，共同心愿是家乡乐，  
敲亮一个个太阳，唱出一声声收获，  
豪情击鼓歌引路，山韵悠悠路宽阔。

——《山韵悠悠》

## 十七、铜鼓文化的危机与出路

铜鼓已流传两千多年，在大部分地区和民族中已相继退出历史舞台，只留下某些遗迹和历史的回忆，只有很小部分地区和民族，还保存着使用铜鼓古老习俗，成为绵延千古的铜鼓文化的“活化石”。就目前所知，保留铜鼓文化“活化石”的地区只有两大块：一块是中国南部贵州黔南和广西桂西北接壤的地区，这个地区往南到云南的文山、红河地区，并伸入到越南西北部地区；另一块是中南半岛西北部，以缅甸东部掸邦高原与老挝、泰国交界的山区为中心，往北伸入中国云南南部边境。这两大块互相靠近，断续衔接，历史上都比较封闭。在这两大块铜鼓分布区里生活的壮侗语族的壮族、布依族、水族、侗族、泰族，苗瑶语族的苗族、瑶族，藏缅语族的彝族，孟—高棉语族的佤族、克木人等，都还使用铜鼓。红水河流域，以东兰、天峨、南丹、巴马等县为中心的这一块，是积淀铜鼓最多的地区。

铜鼓文化已走过了两千多年的历史长河。两千多年来，作为娱乐用具，铜鼓已满足了祖祖辈辈的精神需要，每当节日庆典，人们都不约而同地沉浸在它的铿锵声中，如疾如狂，冲刷心灵的痛苦与烦恼，借以与神灵沟通，获得吉祥和慰藉。铜鼓声也曾激励他们，不断与敌人抗争，战胜人为的和自然的艰难困苦，朝着希望奋进。铜鼓已成为这些民族凝聚力和认同感的标志。但是历史的浪涛也在不断地冲刷着铜鼓文化的载体，20世纪以来，30年代的风俗改良，50年代的破除迷信，60年代的“文化大革命”，一次又一次给铜鼓文化以毁灭性的打击，当80年代重新估价这一历史文化时，群众手中幸存的铜鼓已经为数甚微了。铜鼓使用地区已从桂北、桂中、桂南退缩到桂西、桂西北的狭小范围，一大片使用区的铜鼓已荡然无存，只在年长者的头脑中留下一些依稀的记忆。

80年代初有过一次铜鼓还家的举动，南丹县文化馆将原先征集到的10多面铜鼓，“按图索骥”归还了原来的拥有者，但是更多的铜鼓已无法再度找回，有的已熔化成铜液，变作他用，永远消失了。

改革开放给壮族地区带来了经济的发展及文化的进步，同时也使得人们的传统观念发生变化。一些原先赖传统观念而生存的传统文化受到冲击，铜鼓文化即首当其冲。红水河流域有如此众多的铜鼓保存至今，与使用铜鼓的老百姓视铜鼓为“神器”的观念有关。他们认为铜鼓是一种神物，可以酬神驱鬼，祛灾纳福，因而将它们视为镇寨之重器，传家之至宝，悉心呵护，代代珍藏。丢失铜鼓就像丢了魂，意味着精神支柱的丧失。出卖铜鼓就像出卖祖宗牌位，意味着对祖宗的背叛。铜鼓的损失是一个家庭、家族，乃至整个村寨的衰败和不幸。正因为如此，他们拼死拼活也要保护住铜鼓；再苦再累，以致倾家荡产，也不能出卖铜鼓，而要使其代代相传，为了保护铜鼓，甚至不惜牺牲个人性命。但现在不同了，由于科学文化知识的提高，他们已不再迷信铜鼓，不再相信铜鼓的神奇功能，不再敬畏它和崇拜它，只把它作为一种娱乐工具。而现在的娱乐，除了蚂拐节、唱山歌、跳铜鼓舞以外，还有电影、电视等丰富多彩的文化生活，对铜鼓的依赖已逐渐微弱。这种传统观念的改变，给铜鼓文化的传承带来了空前的危机，以致20世纪80年代以来，为了现实的物质生活，有的人变卖祖传的铜鼓，有的人甚至铤而走险，偷窃铜鼓，倒卖铜鼓，再次造成铜鼓的流失。1991年7月7日《中国青年报》用半版篇幅以《流失流失，河池铜鼓声咽》为题报导此事。为了保护这一传统文化遗产，各级文物部门做了大量工作，东兰县人民政府和河池地区行署为此专门发布了保护铜鼓的通告，但铜鼓外流之风仍然屡禁不止。

铜鼓面临的另一个问题是自然损坏。现在使用的铜鼓都是一百多年甚至数百年前留下來的，由于一代代人的不断敲打，不少铜鼓已经破裂，有的沙哑，有的破碎，已经不能再敲打了；但又因为铸造工艺失传，没有新的铜鼓补充，损坏一面少一面。长此以往，数十年之后，将再也没有可供敲击的铜鼓了。“皮之不存，毛将焉附？”铜鼓文化将会随铜鼓的消失而名存实亡。

据河池地区文物站于2000年5月组织人力对东兰、大化部分壮族、布努瑶族铜鼓的抽样调查，所调查的6个乡镇35个自然村的87面铜鼓中，完好无损的只有22面，占调查总数的25.29%；不同程度破损的有65面，占总数的74.71%，其中严重破损、完全不能使用的有9面，占总数的10.34%。2000年10月在宜州市举办河池地区第二届铜鼓山歌



艺术节时，东兰县带去 150 面铜鼓，当场逐一查看，其中不同程度破损的有 66 面，占其参加艺术节铜鼓总数的 44%。

铜鼓文化已有二千多年历史，是许多民族共有的优秀传统文化的重要载体，如果这些民间铜鼓损坏消亡，那将是民族文化遗产的重大损失。因此，亟待采取保护措施，以挽救民间传世铜鼓，挽救这一民间传统文化。

由于红水河流域民间至今仍在使⽤铜鼓，保护传世铜鼓的最有效的办法，就是想⽅设法恢复铸造铜鼓的传统⼯艺，铸造出新的铜鼓给群众使⽤，以替换其破损铜鼓，并使铜鼓得到不断补充，延续这一文化载体的存在。为⽊好这一⼯作，从 1996 年起，河池地区（现为河池市）⽂物站就与北京科技大学冶金史研究所联合进⾏民间铜鼓铸造试验，至 1999 年，试验基本取得成功。他们将新铸造的四面铜鼓拿给东兰县群众试⽤了半年多，发现还存在⼀些问题：⼀是太厚太重，⼆是纹饰太粗糙，三是难以区分公母鼓，四是腰部弧度太⼩，看起来不顺眼，五是鼓耳装得不准确，挂不平，六是音质不纯，没有余音等，还需要进⼀步改进。但是，这是容易做到的。⽤新铸铜鼓更换损坏铜鼓并不断补充是可行的，群众是可以接受的。现在铸造供群众使⽤的铜鼓，在技术上已经没有什么困难。因此，河池市⽂物站拟与北京科技大学合作铸造新的铜鼓以替换民间破损铜鼓，并将其中有价值的铜鼓征集起来收藏以供研究之⽤。这项⼯作计划⽤ 7 年时间完成，整个⼯作分三步进⾏：第⼀步是前期准备阶段。第⼆步，对现存铜鼓的音⾼进⾏全面普查，从中挑选出两组最好的铜鼓，其中壮族铜鼓 8 面（4 对）、瑶族铜鼓 4 面（两对），作为该地区铜鼓的标准器。将这 12 面铜鼓逐⼀编号，测定其音⾼及其他数据。同时征集与之相同的 12 面已破损的铜鼓，进⾏取样，作合金成分的分析。第三步将新铸的标准鼓带到农村，让各地群众与其原有铜鼓进⾏比较，并让其试⽤，他们认为其中哪⼀号铜鼓与他们原先⽤的铜鼓相同或相近，可以替代他们已破损的铜鼓，就按他们的要求定铸这种铜鼓。新鼓铸出来后，再拿到该村让他们使⽤⼀段时间，觉得满意，即将破损的铜鼓换出，由⽂物站征集收藏。有的铜鼓，公母⼀对，已缺失⼀鼓者，也可按此办法帮他们补铸，缺公鼓的就新铸公鼓，缺母鼓的就新铸母鼓，使之重新配套。

保护⼀种传统文化，并不是真的把它作为化石，送到博物馆供奉起来，而是要把它发扬光大。铜鼓文化不能作为阻碍历史前进的守旧文化，它必须在现代化潮流中获得新生，与时俱进，融⼊社会主义精神文明建设中去，成为社会主义新文化不可剥离的有机组成部分。要为它找

到一个历史与现代的交融点，青蛙节要注入新内容，铜鼓舞要不断创新，提升其文化底蕴，使之成为民俗旅游的亮点，铜鼓山歌艺术节花样要翻新，为西部大开发“唱戏”，铜鼓艺术要借助于现代美术、音乐、舞蹈、戏剧获得新生，走出山区，走向世界，这都是赋予铜鼓文化新时代的历史使命。

# 稻香中的壮族传统文化

陆文东 郑超雄

走进红水河流域的壮村瑶寨，都能听到这样的说法：“壮族住水头，汉族住街头，苗族瑶族住山头。”这种说法形象地刻画出各民族的居住环境 and 经济形态。在红水河流域，壮族是原住民族，汉族、苗族、瑶族等都是后来的民族。这在考古学和文献记载中都有证可查，而且已经是学术界不争的事实。早年在来宾县红水河北岸发现的麒麟山人，属蒙古人种南亚支系，经体质人类学测试，是壮族的先民，近年在红水河流域发现的都安干淹岩人、九楞山人，巴独山牛洞人，隆林县那来洞人、龙洞人等古人类化石，都与麒麟山人一样，属于新石器晚期人类，其年代距今3万~5万年前。进入新石器时代，红水河流域沿岸的洞穴、坡地及台地上共发现了48处文化遗存。就整体而言，洞穴遗存属早期文化遗存的较多，年代相对较早。山坡遗址有些处于大河两岸台地上，亦有处于一些小河流、小溪流的坡地上。大河两岸台地上的遗址大多位于河流转弯或处于干支流交汇的三角地上，这些遗址的年代相对较晚。在晚期的坡地遗址中多出现有石斧、石镞、石铲及陶器等农业生产工具和生活用器。综合上述可知，在距今3万~5万年前，红水河流域的人种即已经形成，进入新石器时代以后，壮族先民族群实体渐渐发展壮大。他们最早在红水河流域用简陋的石器垦荒造田，开创了稻作文明。进入历史社会以后，稻作经济一直是壮族的主体经济，这就是“壮族住水头”的根本原因。由于壮族具有悠久的稻作文明历史，因而他们的神话传说、民间故事、音乐舞蹈、人生礼仪、宗教信仰等无不烙下稻作文化的印记。

## 一、记忆中的稻作溯源

从经济文化类型来看，红水河文化是以稻作为主的农耕文化。那么，红水河流域的稻作历史是从什么时候开始呢？尽管考古发现为稻作的起源提供了一些线索，但由于壮族在古代没有自己的文字，我们无法从壮族自己的文献记载中详细和完整地了解壮族先民的稻作历史，汉族文献中的零星记录更是挂一漏万。但文献并不是记载历史的唯一载体，

人类历史也存在于人们的记忆这“活的化石”当中，壮族的记忆文学（包括神话传说故事、民间传说故事、歌谣谚语等口耳相传材料）中有大量的稻作农业内容，用人类学、民族学的“解读”方法，我们也可以从另一侧面了解壮族源远流长的稻作历史，在记忆长河中找到远古时代壮族先民们在红水河流域创造出的稻作文明，找到壮族先民们筚路蓝缕发明、种植水稻的历史痕迹。

在红水河流域有关稻作起源的神话传说故事中，最多和最典型的是《布洛陀》和《岑逊王》的故事。

壮族创世史诗《布洛陀》<sup>①</sup>中，有关稻作的起源是这样说的：布洛陀创造和安排了天地万物，创造了田地与稻谷，把田地分成了秧田与本田。布洛陀告诉大家要到很远很远的甘埃和甘安这两个地方去取谷种回来种，并规定了三月份是种地的季节，四月份是种田的时节。牙嘉（壮族人名）取回来了一把糯米和粳谷，分给大家种，由于人们无种谷经验，当年的稻谷没有收成。布洛陀又教人们怎样播种、插秧、耘田、施肥，到了七月份，谷穗已长得很茂盛，八月份人们开始割稻谷，那时的谷粒长得像柚子那样大，谷穗长得像马尾一般长，三个人同吃一粒米，七个人同吃一穗谷即已足够。但由于人口太多，谷物并不能满足人类的温饱需求。后来天下发大洪水，整整淹了三个月，壮族先民的田地都毁于一旦，人类也是难逃一劫，只有郎山与敖山不受淹，所有的谷物都集中到了那里栖身。等到洪水退去，布洛陀再造天地与人类。这时的壮族先民中，有些人没有谷米吃，只好把山上的茅草、牛草当饭吃，而吃了这些东西后，小孩子长不大，小伙子脸不白，姑娘肤色也不红润，人们再也生活不下去了。天神春王知道在哪里能找到布洛陀创造出来以供养天下人的谷物，告诉人们说只有水淹不到的孤岛郎山与敖山上还有谷物种子残存，于是人们用船去装、用竹排去运，都不成功。后来有个脑子特机灵的人建议让鸟与老鼠到孤岛去把谷物搬回来。老鼠游过江水，得到谷物后就自己藏了起来，跑到丛林去居住了；鸟得到谷物后也不再回来，到了野外栖身去了。人们没有办法，只好再去求教于无所不知、无所不晓的始祖布洛陀。布洛陀教人们做了大网去放在鸟飞过的地方，做铁猫放在老鼠经过的地方，终于把鸟和老鼠捉住了。聪明的头人用脚踩住了鸟的下腭，用手撬开了鸟的上腭，见到了前年的粳谷和糯米种，把它们分发给了黎民百姓，让它们拿去育种播种在田垌里，到了七月谷粒饱满时收割，谷粒大得像柚子。人们就用木槌和棍子来打，谷粒裂开

<sup>①</sup> 《布洛陀》的故事见张声震主编《布洛陀经诗译注》，南宁，广西人民出版社，1991。

了，变出了芭芒谷、牛口谷、玉米、鸭脚粟、小米、粘谷、粳谷、黑谷和糯米谷（即旱谷与水稻谷），旱谷种在陡坡上，水稻种在水田里。到了二三月份时，天上下了大雨，父亲与儿子去修渠灌田，犁田、耙田，浸种、播种，拔秧、插田、耘田（初耘又复耘），可是到了八九月份收获的季节，人们才发现禾莠不抽穗，抽穗不结粒，旱谷含花死，稻谷含苞死，稻谷断了穗。人们又只好去请教于布洛陀，布洛陀告诉人们那是因为谷魂到处逃散的缘故，要安放赎谷魂的神台，这样秧魂与谷魂才能赎得回来。人们听从了布洛陀的话，搭起了扎花的神龛，安起了赎谷魂的神位。于是谷魂召回了田里，死去的旱谷又重新生长，稻谷又长得饱满，人们从此过上了丰衣足食的生活。

红水河流域是布洛陀神话的故乡。《布洛陀》这部史诗，大约产生于原始社会的后期，是壮族流传至今的影响巨大的解释自然神话的重要作品。壮族道公（或巫师）或是民间均是以极其严肃的态度和无比虔诚的心情来吟唱这部经诗的。这样的一部历史教本和百科全书在整个壮族的精神生活中占有特殊的重要地位。考古发现表明，至少在距今四五千年前的新石器时代晚期，生活在红水河流域的壮族先民们就已开始了稻作作业，布洛陀神话故事产生的时代与考古发现中壮族稻作的历史在时间上是吻合的。在这里，布洛陀神话以幼稚的、想像的、幻想的方式，曲折地反映了壮族先民发明水稻、种植水稻的艰难历程。从经诗中我们可以看出：壮族先民们对于稻谷的重视是无以复加的，为了得到真正的稻种，人们费尽心机，不辞劳苦，他们心中有一个信念：只有人类有了稻谷种植，幸福生活才有保障，稻谷是人们生活中的定心丸。

布洛陀神话故事中，《创世歌》讲述的是布洛陀怎样造农作物、耕牛和其他禽畜，在《造谷米》一章中，提到种植的粮食作物就有米、糯米、玉米、小米、高粱等，还叙及有关犁田、耙田、播种、耘田、施肥、收割等一整套的耕作方法。而有了稻作作业之后，牛在其中的作用不言而喻，所以在布洛陀的故事中，有关“造牛”<sup>①</sup>的章节就很详细。从前没有牛，由猪狗来耕地，但猪狗显然不适合做这个工作，于是布洛陀为人类造出了牛。牛是怎么造出来的呢？“挖来红泥土，用它做牛肉；砍来白皮木，用它做牛骨；捅来马蜂窝，用它做牛肚；砍来芭蕉叶，用它做牛肠；挖来红石块，用它做牛肝；采来稔子花，用它做牛肺；捡来鹅卵石，用它做牛肾；摘来酸枣果，用它做牛奶；挖来枫树莢，用它做牛头；挖来老山薯，用它做牛蹄；割来棕榈毛，用它做牛毛；扯来芦苇

---

① “造牛”的故事见张声震主编《布洛陀经诗译注》，南宁，广西人民出版社，1991。

花，用它做牛尾……”牛造出来后，人们不懂得怎么样去牵它，布洛陀又教人们穿了牛鼻，才有牛犁田。然而有一头牛去滚了浪加（壮族人名）的田，浪加把它杀了。引起牛群的惊慌，死的死，逃的逃。人们又为无牛犁田而手足无措，布洛陀告诉大家这是因为牛魂飞走了，要把它赎回来。大家为牛举行赎魂仪式后，牛又重新回到人间，从此人类种植水稻有了得力的助手。

流传于桂西一带（包括红水河流域）的岑逊王传说故事中，岑逊王是壮族传说中最先开垦、疏通河道治水的英雄。在岑逊王生活的时代，山洪是威胁人类生存的最大敌人，频繁的洪水泛滥迫使人们不得不搬到高山上去住，而高山上毒蛇猛兽又太多，不适合人类居住。岑逊王决心要为人类治好洪水，消除毒蛇猛兽的威胁。他走遍了壮人居住的山山水水，后来造出了一把一千头牛也拉不动的大锄头，一锄可以挖起十丈深的泥土，挖出的泥土堆成了山岭；又做了一条一头着地、一头插到云霄的扁担，一扁担可以敲倒一座山，历尽千难万险挖出了两条大江与一条大河，就是现在的左江、右江和红水河，岑逊王接着又挖了无数小河，制服了洪水。他用手掌一按，就造出一块田地，教人们制造犁耙，播种五谷，捕杀毒蛇猛兽，人们从此过上安居乐业的生活……<sup>①</sup>

稻谷是怎样创造的？是由什么人创造的？在岑逊王的故事里，稻谷是由岑逊王创造的；而在布洛陀故事中，布洛陀又是创造稻谷的神，似乎两者有矛盾。细细分析我们就知道，壮族先民们由于对自然界的幼稚认识，他们不可能真正认识到稻谷的来源，把它当作某一神话人物的创造，这在神话故事中并不奇怪，世界上很多民族的神话故事也有这个特点，如汉族的盘古故事、神农氏故事、燧人氏故事，无一不把人民群众创造发明的东西归功于某一个“神”。但正如高尔基所说的那样：“在原始人的观念中，神并非一种抽象的概念，一种幻想的东西，而是一种用某种劳动工具武装着的十分现实的人物。神是某种手艺的能手，人们的教师和同事。”<sup>②</sup>在壮族的神话故事中，所谓的“布洛陀”与“岑逊王”其实是壮族先民集体智慧的象征，它是半神半人的形象。产生于原始社会的这两个“神”都不约而同地创造与发明了稻谷，实际上也可以“解读”为壮族先民自己独立地创造与发明了稻谷，红水河流域是稻谷的发源地之一，壮族地区是稻作农业的起源地之一。

① 壮族文学史编辑室编印：《壮族民间故事资料》，第2集，南宁，1959。

② 高尔基：《个性的毁灭》，见中国民间文艺研究会编《苏联民间文学论文集》，北京，作家出版社，1958年。

壮族民间故事里有关稻作的故事也是很多的。流传于桂西地区的《谷种与狗尾巴》<sup>①</sup>的故事讲的是谷种的来源。古时天上有谷子而地上没有。由于地上的人口越来越多，东西不够吃了，就求天上的人们给一些谷种，但天上的人不愿意。人们只好派九尾狗上天去偷。九尾狗上天后在天宫门前找到晒着的谷子，就偷偷地将九条尾巴弯下，让谷粒沾满尾巴。天上人发现了，用斧子追杀狗。九尾狗东躲西藏拼命逃走，最后九条尾巴还是被砍去了八条，只剩下一条尾巴把一些谷粒带回地上。人们就用这些谷种种出了谷子，狗尾巴也从此只有一条。而现在种出的谷穗都像狗尾巴，就是因为谷种是粘在狗尾巴上从天上带到地上来的。

有了谷种，开始了稻作，安放好了谷魂，稻谷才会长得饱满，可是人们的幸福生活并不是就此可以高枕无忧，因为稻作的丰歉与雨水有很大的关系。在壮族民间中，有关抗旱抗洪的故事成为壮族征战自然神话的第一主题。首先是抗旱的故事，版本很多，讲的大都是远古英雄怎样与太阳作斗争，消除旱灾，如《古时候的天》《候野射太阳》《特康射太阳》《郎正射太阳》等<sup>②</sup>。神话故事的内容大同小异：古时候天上有十二个太阳，把大地晒得像火烧一样，农作物无法正常生长，人们的生活没法过下去了。壮族小伙子候野（或特康或郎正）力大无穷，他做了一张最大最硬的弓箭，弯弓射下十一个太阳，只留下一个太阳给人们晒稻谷。地上的人们从此才过上正常的生活。另一个民间故事的主题则是人们与司管雨水的雷王和洪水作斗争的，如《布伯》《雷公换世》《洪水淹天的传说》《伏依兄妹》《盘古》等<sup>③</sup>。故事的内容也是大同小异：从前天上的雨水由贪婪凶暴的雷王掌管。开始时雷王还能按时播放雨水给人间种稻谷，但后来雷王不断要求人间供奉更多的“香火”，找借口说人间不祭供他，把天塘天河收起，要旱死地上的生灵。布伯是布洛陀的继承人，他为民解难，上天打败了雷王，限雷王三天之内下雨，雷王假装答应，却阴谋要杀死布伯。雷王来到地上要偷袭布伯时，被早有准备的布伯设计抓到了。可雷王仍不愿下雨给人间，布伯于是决心杀掉雷王。可狡猾的雷王在布伯外出时哄骗了布伯的两个小孩伏依兄妹（或盘古兄妹），喝了一口水后挣脱牢笼逃跑到了天上。雷王上天后报复人类，放下天闸，倾盆大雨下个不停，造成洪水滔天，人类遭到灭顶之灾。布伯和雷王再次展开搏斗，最后壮烈牺牲。

壮族的这些民间故事显然是壮族在进入农耕社会后因对时旱时涝的

① 韦其麟：《壮族民间文学故事概观》，南宁，广西人民出版社，1988。

②③ 《广西民间故事选》，第1集，南宁，广西人民出版社，1982。

自然现象无法理解而创作的，反映了古时候人们在与大自然的斗争中处于劣势的客观情况。农业的丰歉与雨水关系如此密切，壮族先民对风调雨顺的祈求与渴望自然是可想而知的，特别是人们对大自然规律的无法把握，在生产水平低下、改造大自然能力不高的情况下，先民们只好用臆想的方式表达他们对神秘大自然的畏惧、崇敬、好奇和渴望了解的心情。

每一部作品都有产生它那个时代的深刻烙印。在数不胜数的壮族民间故事中，不论是反映人与自然关系的故事，还是反映人的社会关系的故事，其内容或背景也多是与稻作农业紧密相关的，反映了壮族先民与大自然的斗争，衬托出稻作在壮族历史上的重要地位。在各民族的有关神话、民间故事传说中，壮族有关稻作的故事是比较多的，说明了稻作在壮族人民心目中的分量。

稻作在壮族人民历史中的重要性也在壮族民歌中有所体现，民歌中存在着大量与农耕文化有关的内容。例如，《喜雨歌》与《苦旱歌》反映的是壮族对雨和旱两种截然不同的态度与心情。《喜雨歌》<sup>①</sup>里这样唱道：

正月二十几，搭桥来祈雨。  
诚心来求拜，不愁没有雨。  
只要雷公响，就是雨来时。

.....

清明三月初，家家去扫墓。  
雷公隆隆响，大雨倾如注。  
每月下场雨，丰收把得住。

.....

八月秋分来，溪水盖田头。  
不论高低田，田水淙淙流。  
风调雨又顺，收成无须忧。  
九月是重阳，田野收割忙。  
家家吃新米，粮食收进仓。  
感谢老天爷，降雨来相帮。

.....

《苦旱歌》<sup>②</sup>反映的则是另一个景象：

.....

---

① 欧阳若修等编著：《壮族文学史》，第1册，南宁，广西人民出版社，1986。

② 欧阳若修等编著：《壮族文学史》，第1册，南宁，广西人民出版社，1986。



二月来惊蛰，早上太阳逼。  
田无水来耙，地更不能犁。  
秧苗干枯死，晒台可拆除。  
今年无收成，人人心焦急。

.....

五月是芒种，谷物无法种。  
下种下不了，以后怎做工？  
雨水等不到，无心机劳动。  
误过了季节，秋收定落空。

.....

十月立冬到，颗粒不进仓。  
天旱禾枯死，晒楼全拆光。  
今年无收成，锅头挂屋梁。  
东家逼债紧，人人心发慌。

这“喜”与“苦”反映的是这样一个事实：在靠天吃饭的农耕社会中，风调雨顺至关重要。像这样的壮族农事歌几乎涵盖着农业生产的方方面面，反映了壮族人民在从事农业生产活动中，已看到“稻禾”与阴阳、风雨、干旱、肥、水之间的联系，长期的关注气象使人们在气象方面也积累了丰富的经验，这在民歌歌谣中也有所体现。这些知识是人们对生产生活中事物联系的概括，是壮族人民生产经验的总结，抒发人们在农业生产中的思想感情与心理活动，这些农事歌与其他形式的民间文学（如壮族情歌、盘歌、风俗歌、民间长歌、壮族谚语等）构成了壮族稻作文化的一个独特风景，反映了壮族以农为本、以稻为主的历史生活。

记忆文学是一个民族生产、生活的提炼和总结，是一个民族文化的载体。在红水河流域，稻作是人们主要的生产活动，构成了壮族传统文化的基础，因此有关稻作的内容在壮族的记忆文学里刻下深深的烙印，这是不足为奇的。它的时间跨度很大，贯穿古今，从原始社会到近现代社会，正是壮族稻作历史绵绵不绝的真实体现。

## 二、铜鼓、蛙、人合一的稻作原野艺术

在红水河流域的东兰、南丹、天峨等县的壮族民间，至今仍盛行着蛙婆节祈年活动，每年正月初一开始，至月末为止，前后历时一个月。这是人们一年中最快乐的日子，同时也是人们祈祷美好愿望的日子。蛙婆节从始至终贯穿一条主轴线，即是寻蛙、孝蛙（为蛙守灵）、葬蛙的前后过程。其间伴随着敲铜鼓，唱铜鼓歌，跳蛙舞，唱守灵歌，老人叙

说壮族远古旧事，青年男女对唱情歌等，它是集鼓乐、舞蹈、歌唱、叙说、恋情、礼仪、节日庆典等为一体的系统艺术工程。大地稻田，青山绿水，白昼阳光，夜幕月色是这个艺术工程活动的舞台和背景，这是一个不需要任何修饰的原野艺术舞台。这个舞台序幕起于稻田，谢幕于稻田。人们明显的功利目的，是祈求稻作农业丰收。

鼓乐最能激发人们的愿望激情，鼓点声声能使人们获得愉悦、欢快之美感，并且能节律舞蹈动作节奏，鼓舞宗教愿望的狂热。在古代壮族社会，有歌必有舞，有舞必有铜鼓。原来壮族蛙婆节中，是将青蛙置于铜鼓面上一并埋葬于土中，翌年挖掘鼓与蛙骨，视蛙骨颜色变化以卜定吉凶。后来因所葬铜鼓常遭盗窃，遂不再葬铜鼓，仅卜葬青蛙，但在葬青蛙时一定要敲击铜鼓，高唱铜鼓歌，否则蛙卜就会不灵验。铜鼓、蛙的宗教意味世代传承下来，年代愈久远就愈朦胧依稀，害得不少考古学家、历史学家、人类学家、民族学家去做没完没了的考证研究。其实，你只要深入到红水河流域的壮族村寨，听一听他们高唱的铜鼓歌，就会明白铜鼓的功用是怎么回事。

打鼓响一声，万村得太平，  
不受水旱灾，不受虎狼侵。  
打鼓响两声，五谷得丰登，  
一穗三百粒，十粒有半斤。

.....

打鼓响十声，报给万众人，  
来年风调雨又顺，万家笑盈盈。

打铜鼓能保证“五谷得丰登”，种出的稻谷“一穗三百粒，十粒有半斤”。在这里，铜鼓已经不是普通的凡间乐器，其背后潜隐着很大的神力世界。流传于东兰县长江乡一带壮族祭铜鼓词在叙说铜鼓的来源时说：“古时天无云，天旱九个月，人在河里口渴死，人在家里死口干。天母娘动心，放下倾盆雨，雨滴大如鼓，雨滴大如筐。雨滴几个月，洪水遍天下，洪水淹大地，只剩祖义坡。布洛陀得知，上天报天娘。洪水淹人间，天娘泪水流。不是天娘错，天地相距远。天娘在天宫，本主持公道，铸个大铜鼓，造个好铜鼓。叮嘱布洛陀，送宝给人间。人间有灾祸，打鼓报天娘。”<sup>①</sup>在人们的心目中，铜鼓是沟通人与神的中间媒体，人的愿望可以通过鼓声传给神知道，神的“旨意”则通过铜鼓下达人间。无形中，铜鼓就变成了人们的保护神，是神灵的具像符号。因为有

---

① 梁富林：《河池传世铜鼓的“神器”功能》，载《广西民族研究》，2000年第1期。

灵气，它变成了万能之物。东兰县长江乡未出嫁的壮族姑娘，在蛙婆节期间击铜鼓时，不用鼓槌，而是将银簪连同自己的发辫一块打到鼓面上，然后将银簪惠送给在场的意中人。男女双方都认为这是最贵重的礼物，他日成婚后，丈夫即将银簪奉还给妻子，认为日后可望获得美满幸福生活<sup>①</sup>。用钗击铜鼓，古代有之，在《广州记》云：“富豪子女以金银为大钗，执以叩鼓（铜鼓），叩竟，遗留主人也。”壮族青年女子用银钗与发辫叩击铜鼓，目的是为了头乌黑不白，永葆青春漂亮，这一切都是为讨得意中人的欢心、喜悦。头发美是女子容貌美的重要标志，头发美的标准是乌黑而有光泽，一个女子，如果她的头发稀少且枯黄无光泽，这是营养不良引起的，她的形象自然不会引起异性的美感。银钗、发辫击鼓是壮族姑娘追求人性之美，是祈望铜鼓之神能保佑自己的青春永驻。

铜鼓还具有镇寨的特殊功能，对于一个村寨来说，拥有一面铜鼓，全寨人就会兴旺发达。壮族民间有一首《村寨铜鼓歌》<sup>②</sup> 唱道：

鸟靠翅膀高飞，房靠柱子屹立。

寨有铜鼓才吉祥，福气永无穷尽时。

粮满下家仓，财满上家门。

有吃又有穿，村人多高寿。

在现代壮族的民间故事中，铜鼓还有镇水妖的功能。传说铜鼓会飞，会在夜间飞下水去与图额打架。图额是水中恶龙（有的说是水怪），时常兴风作浪祸害人间。铜鼓容不得图额为非作歹，常在夜间从主人家的窗口或屋檐下飞出去，与水里的图额搏斗。它若胜，就会在第二天早上天未亮之前飞回家中；若败，就被图额卡在水底永远上不来。人们说，一个地方只要有图额作乱，铜鼓就一定会在夜间飞出去，就是铁链也锁不住它。人们为了保住铜鼓，有的就在它的身上挂一副山羊角，让它以此为武器去战胜图额；有的就将铜鼓藏于粮仓内，或在鼓身上挂一把谷穗，目的是让铜鼓看到它身边有粮食，就以为图额已经不敢出来捣乱，人间已经年年粮食丰收了，这样它才能安心住在主人家中<sup>③</sup>。

在铜鼓的众多社会功能中，其最具体最直接的功能，是祭天求雨的功能，祭天求雨的目的是希望稻作农业获得丰收。因而，铜鼓与蛙神是

---

① 潘世雄：《“取钗击鼓”探源》，见《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京，文物出版社，1996年。

②③ 梁富林：《河池传世铜鼓的“神器”功能》，载《广西民族研究》，2000年第1期。

形影不离的结合体。汉晋时期的北流型、灵山型、冷水冲型的铜鼓，鼓面上都铸有立体蛙饰，有些甚至是累蹲蛙。唐朝刘恂《岭表录异》收集到这样一则故事：“僖宗朝（公元874~888），郑綯镇番禺日，有林藹者，为高州太守。有乡野小儿，因牧牛，闻田中有蛤鸣，牧童遂捕之，蛤跃入一穴，遂掘之。深大，即蛮酋冢也。蛤乃无踪，穴中得一铜鼓，其色翠绿，土蚀，数处损阙，其上隐起，多铸蛙龟之状，疑其鸣蛤即鼓精也。”<sup>①</sup>现代壮族收藏和使用的铜鼓全部都是麻江型，虽然上面没有立体蛙饰，但人们在葬蛙时是放在铜鼓鼓面上下葬的，与鼓面上饰立体蛙的文化内涵是一致的，在此意义上可以理解为蛙鸣即雷鸣，雷鸣则下雨，有雨则田中有水，有水在田则好插秧；同样蛙鸣则有雨，有雨则能耕田，两者异曲同工，目的是一样的。蛙婆节期间，相近邻村击鼓比赛，有些搬鼓到山头上敲，让其声音远播，一般都是在村子中央搭建一鼓棚敲击，鼓声相传，各有韵律。若某村鼓调杂乱无章，或是鼓声先停，则为负方。下葬“蛙神”仪式是一件庄重热烈的大事。人们把希望寄托在这一天，葬仪场所就设在田野间，一片彩旗歌海，彩旗上画着五谷六畜，虫鱼鸟兽，色彩缤纷。而此时，鼓乐最能激发人们的狂热。这天，铜鼓声终日不停，下葬青蛙时，铜鼓声领头，地炮声、牛角号声、唢呐声，惊天动地。入夜，人们又在铜乐声节奏下，踏歌、起舞、访友、宴席、逗乐、叙谈。鼓声歌声在原野中升起，在原野中消失，人们企盼的是秋天金灿灿的稻浪，沉甸甸的稻穗。

在红水河流域的蛙婆节活动中，蛙神当是祭祀的主神，没有蛙神作为祭祀对象，蛙婆节就没有存在的意义了。崇蛙敬蛙的功利目的是什么？学术界众说纷纭，计有生殖崇拜说、祈求雨水说、农耕说、保护神说。但从壮族的石刻、绘画、舞蹈艺术表现的内容看，壮族崇蛙的功利目的似乎更重于种族的繁衍及祈望蛙神对稻作丰收的感应功能。

在天峨县芭暮村桥头屯有一尊蛙人合一的石雕像，当地壮族称其为“娅圭”。在壮语中，“娅”意为婆婆、妇女，但也有“巫婆”含义；“圭”即青蛙，在此可译为“蛙婆”，并含有神性。蛙婆石像置放在村子前面一座小石桥北端，背后是一条长年不干涸的小河水，四周是平坦的稻田。据村民黄兴辉老人说，蛙婆石像原来不是置放在石桥处的，而是放在村子西侧约30米远的山坡上，这里原来有一棵大榕树。村民们在大树下盖有一座小石头房子，作为社庙，蛙婆石像座在庙的中间，原来两侧还各立有一尊“圭勒勒”（即小蛙人），现已不知流失何处。石

<sup>①</sup>（唐）刘恂：《岭表录异》，广州，广东人民出版社，1983。

像主体高 90 厘米，宽 40 厘米，正面端坐，双脚刻成两只张嘴的蛙首，耳、鼻、嘴像人，惟双眼圆突似蛙眼，手臂也刻成蛙皮纹样，脑后刻有椎髻，腰系花结带，双乳硕大，腹部微突，胯下桥形叉开，显然是位孕妇形象。蛙婆石像原来是跨坐在一个石槽上，现石槽仍保存在庙北原处的玉米地内。石槽呈长方形，通体长 60 厘米，宽 40 厘米，高 20 厘米；槽深 12 厘米，长约 40 厘米，宽 20 厘米。石槽在 20 世纪 60 年代被一个村民搬回家做猪槽用，又在 90 年代初期认为是神物，于是搬回原处。原来社庙的旧址，现已垦为玉米地。蛙婆石像跨坐在石槽上，胯下与槽沟构成深洞，显然是女性阴户的象征，新中国成立前，甚至是新中国成立初期，桥头屯每年都举行蛙婆节活动，社庙的前方约 5 米远便是稻田，这是举行蛙婆节活动的场所。在葬蛙时，由村老将殓有死蛙的小竹筒棺从蛙婆石像下阴轻轻插入石槽深处，翌年观察蛙骨颜色以卜年时，则伸手从石像下阴进入深槽内取出蛙棺，不管是插入蛙棺还是取出蛙棺，操作者的手必须与蛙婆石像的“阴壁”摩擦，甚至是反复摩擦几次。据言，村子内凡结婚后未生育的妇女，皆向蛙婆像祭拜，以求早生贵子。

蛙婆石像并不是一尊普通的民间艺术品，它具有非常丰富的审美意蕴。从刀法上看，它粗陋简朴，与真的人体结构比例失调，但却给人以强烈的美感。石像的总体结构，既像人又有蛙的特性，这不是祖先图腾的结合体吗？在这里蛙即人，人亦蛙，人蛙一体，同为祖宗。丰硕的乳房，隆起的腹部，下胯与石槽构成的女性阴户，反映的正是生殖繁衍之美。在生产力低下的原始时期，种的繁衍是至关重要的生产力。原始艺术中生殖繁衍成为重要的审美题材。传说壮族的第一代创世始祖姆六甲，她的生殖器很大，像个大岩洞，当风雨一来，各种动物就躲进里面以避风雨。宁明花山崖壁画中，有些裸体人物以及孕妇都踏着青蛙舞步，无疑都是性舞的表现形式，而赤裸裸地表现性交动作的画面在宁明花山崖壁画上也有发现。其中一组画面中，有一个腹下有勃起性器的男性，与一个脑后有长辫子，腹部隆起的女性在做交媾动作，周围的人皆跳青蛙舞蹈动作。现在天峨县六排镇云榜村与纳垌村壮族每年举行的“蛙婆节”活动中，有一个是繁衍节目，“四名女青年正踏着舞步悠然作舞时，有六位男子上场，各人手持一根一尺五寸长的木棒，棒的一头包着红布（寓为男性生殖器），兴奋地与场上的织布姑娘、绕线妇女、纺纱老奶奶挑逗调情，作一些粗鲁、狂野的猥亵动作，风趣欢乐，反映了先民们古朴粗犷的野性和对民族繁衍生息的强烈愿望。这些舞蹈均踏

着鼓点节奏，以青蛙舞的基本动作为基础”<sup>①</sup>。

从上述材料中我们不难发现，蛙的繁衍功能在壮族的石刻、绘画、舞蹈艺术中都有充分的表现，它已具有普遍的社会审美性。这种审美观众的形成，与壮族所处的地理环境及经济模式有密切关系。壮族往往与汉、瑶、苗等民族杂居，但不管居住在山区还是平原地区，壮族的村子都建在水源较好，能耕种水稻的地方。蛙婆石像所在的芭暮村桥头屯就是桂西山区典型的壮族村寨模式，村子坐南向北，背靠一座大石山，前面有一条 10 米宽的小河，平缓向东流向红水河，小河前方是一片平坦的稻田。这里山清水秀，植被很好，如果不受人为（如兵灾匪祸）及自然（诸如旱灾水涝）的侵害，村民们完全可以过着自给自足的平静生活。于是，希望年年都是风调雨顺变成村民们普遍的审美追求，并一代代往下传承。但是，现实社会生活并不顺从人们的意愿，天旱水涝是经常发生的，人力无法与自然灾害相对抗，希望有一个法力无边的神来管束自然灾害（在他们看来是一种恶妖），这个神就是青蛙。有学者认为：“壮族先民信奉蛙图腾，是其生活环境，主要是经济生活决定的。壮人很早就发展农业。农业的丰歉，与气温及雨量有密切的关系……在气象科学极不发达的年代，人们往往只根据蛙鸣来判断天气……便以为它（蛙）和雷王有什么特殊关系，能呼风唤雨，并且给人传递风暴将来的信息。于是一面‘喜祀蛙神’，一面把它当作保护者顶礼膜拜，尊为图腾。”<sup>②</sup>又有学者指出：“在气象科学技术极其落后的远古时代”，人们只有根据青蛙的鸣叫现象，作为判断风雨的依据，认为青蛙能给人传递风雨的信息，是预报风雨的神灵。于是，便对它产生了恐惧和崇拜，恐惧创造神，青蛙成了壮族先民民族图腾崇拜的偶像<sup>③</sup>。从气象学的角度来判断壮族产生青蛙崇拜的动机，恐怕有些欠妥，因为稻作农业初始出现时规模很小，还不能成为人们经济生活中的主体经济，而且，稻谷最早从野生驯化时仍是山坡旱地上耕种，并不是今日的水田种植，人们对稻作对天雨的依赖性认识并不很清楚。因此说那时候就有崇拜青蛙以求雨水而有利于稻作生长的概念，恐失于牵强。壮族先民最早崇拜蛙神，应该是出于对蛙繁殖功能的崇拜。“蛙类代表着女性的生殖象征。蛙的大腹，象征着母性怀孕的体态；蛙卵的繁多，更为那些盼望有众多

① 罗仁德等：《广西天峨县壮族埋蚂蚱节礼仪》，见（台湾）《民俗曲艺》。

② 梁庭望：《壮族图腾初探》，载《学术论坛》，1982 年第 3 期。

③ 黄增庆：《广西铜鼓立体蛙饰是壮族先民图腾崇拜的反映》，《中国铜鼓研究会第二次学术讨论会论文集》，北京，文物出版社，1986。

子嗣的人们所倾慕。蝌蚪，一方面和象征女性生殖器官的贝壳中的软组织相类似，又和男性的精虫有点相近，更容易被古人看做是阴阳交泰的感生物。所以蛙成为月亮的神灵与象征，它和月亮一样，具‘夜光何德，死而不育’的不死功能和生育能力。”<sup>①</sup> 在前述壮族的绘画、石刻、舞蹈等蛙图腾艺术中，所表现的都是生殖繁衍的审美意蕴。氏族具有像蛙一样的繁衍速度，人口增多，就是力量之美。人们完全相信，人或动物的旺盛繁衍能力能够传感，促使植物的茂盛生长。“中非的巴干达人非常强烈地相信两性交媾与大地丰产有着密切关系……如果有一对夫妻生了双胞胎子女，这就表明他们的生殖能力超乎异常，巴干达人便相信这两口子也有使植物园的果树丰产的相应能力，于是就供给他们日常的主要粮食。在孪生婴儿出生后不久，就举行一次仪式，让妈妈在房子附近的茂密的草地上仰面躺着，采下园内一朵大芭蕉花放在她两腿之间，然后请她丈夫过来用他的生殖器把花挑将过去。这种仪式的目的很清楚，就是想把这一对夫妇的生育能力传给那园内的果树。此外，这一对父母还走遍本地各处，在所有要好朋友种植园里跳舞，其目的显然也是为了使果树结更多的果实。”<sup>②</sup> 性交、繁衍促使农作物茂盛生长，在壮族的舞蹈艺术中屡见不鲜。在广西浦北、灵山两县南部及合浦县一些地方，现在仍有一种“跳岭头”的春祭活动，于每年春天插完秧后举行。其中有一个项目，一人拿着画有女性生殖器的画板，另一人拿着象征男性生殖器的道具，跳着舞蹈动作，使劲往画着女性生殖器的画板上戳，同时还往上面喷水。其目的很明显，就是祈望通过人的强大繁衍能力，促使刚刚插下的秧苗茁壮生长，以求年内获得丰收。桥头屯蛙婆石像蹲坐在石槽上，胯下与槽沟构成了女性的“阴户”，每年都由一个男性族长将盛有蛙尸的小棺从“阴户”插入槽底部，翌年也是从“阴户”中取出“蛙棺”，卜视蛙骨是否鲜黄，若鲜黄就预示着当年风调雨顺，若是呈现其他颜色则意味着当年有灾害。这是一种生殖繁衍的巫术行为。当众伸手插入“阴户”内，在文明人看来是一种羞耻行为，但在村民看来却是一种美的行为，人们追求的是生殖繁衍与作物茂盛生长并获得丰收的审美心理满足。

在壮族蛙婆节中，有一条脉络轴线是最能引起人们的审美兴趣的。这条轴线即是“蛙郎”与“蛙妹”结成“夫妻”的庆典贯穿蛙婆节的始终。蛙婆节开始是寻蛙，到田中寻蛙者都是男性，谁先找到青蛙谁就

---

① 辛立：《男女、夫妻、家园》，北京，国际文化出版社，1984。

② 弗雷泽：《金枝》，北京，中国民间文艺出版社，1987。

是“蛙郎”，他是村民们公认了的“蛙妹”的“丈夫”。从此以后“蛙郎”即成为所有活动项目的中心人物。在众人簇拥下，“蛙郎”、“蛙妹”夫妻俩要到各家各户拜年，走田垌，陪伴在蛙亭内（这里是他们的洞房）直至将“蛙妹”埋葬。在短短的半个月或是一个月的时间内，人们选出自己最优秀的青年与蛙妹联成姻缘，并陪伴终身（葬蛙），这是一种媚神之美。在人类社会，结婚是最大的幸福快乐之事，庆典非常隆重。人们用人间最快乐的幸福喜事来获取蛙神（蛙妹）的愉悦，目的是希望她能够保佑农作物的丰收。人们追求稻作丰收的审美心理不是积压在心中，而是表现在欢快的耙田、插秧、薅秧、丰收舞蹈之中，请看：

耙田舞。两个男舞者扮演“牛”，一人掌“牛”头，一个舞“牛”尾。架“牛”耙田者是个妇女，她背着小孩。“牛”时而回头撩人，时而狂跳奔跑，时而滚地耍赖不听使唤。妇人则表现出矫健能干的姿态，灵活机警地制伏“顽牛”，直至使其驯从耙田。舞者皆以蛙舞为基本动作。

插秧舞。八位女青年头戴竹帽，顶上搭有壮锦手巾，伴着铜鼓点节奏，以蛙舞为基本动作，做扯秧、捆秧把、抛秧和插秧等舞蹈姿态。

薅秧舞。八位女青年以蛙舞的基本动作，表现薅秧、除虫等生产劳动，八位男青年扮成青蛙形象，欢快地穿梭在薅秧女中间跳除虫舞。

丰收祭祀舞。同是薅秧舞的八位女青年，伴着铜鼓点节奏，以蛙舞为基本动作做割禾、打谷、挑谷的舞蹈，不时发出呼喊声，表示丰收后的喜悦心情。女青年虚拟挑谷下场后，八只“青蛙”上场跳丰收欢乐舞。舞毕，八位女青年捧着煮熟的乳猪、羊头、花糯饭、糍粑及稻穗、布匹作祭祀青蛙的舞蹈。这时全场欢乐，形成一个高潮。

芳香的稻田作舞台，如画的山水作幕景，人在画中跳蛙舞，这是人与自然结合的环境美。透过壮妹身段婀娜的舞姿，你的审美思绪必将回到那洪荒时代的氏族社会，钩沉一段段有意味的舞蹈语言。在稻香熏陶的舞台上，女人耙田、女人插秧、女人薅秧，女人捧着煮熟的乳猪、羊头、花糯饭祭拜蛙神。这不是导演的疏忽，而是有意识的安排。人类学家会告诉你，女性是人类生殖繁衍的具体表现者和完成者；历史学家也说：当男性尚在山林追捕野兽而终日不归家时，是女人在采集经济生活中发明了水稻的种植。就凭以上这两点，安排女性通过舞蹈语言，祈求万能的蛙神大显神威，保佑人们永远获得稻香之美，应是非常顺理成章的事。



### 三、人与神之间的稻香媒介

《楚辞·离骚》云：“巫咸将夕降兮，怀椒糈而要之。百神翳其备降兮，九疑缤其并迎。”王逸注云：“椒，香物，所以降神。糈，精米，所以享神。言巫咸将夕从天上来下，愿怀椒糈要之，使占兹吉凶也。”宋洪兴祖补注：“糈音所，祭神米也。”<sup>①</sup>屈原在诗中所说的是古代荆楚地区用精米以邀神的习俗。这种习俗在红水河流域的壮族古代社会也有存在，来宾县良江乡白面村白面山南部山坡上有一处战国时期的墓，葬式非常特殊，尸骨之下垫有许多牛骨，也有少量鹿骨，经考察可知是用多副牛骨及鹿骨垒成棺床，并在这些牛骨架中撒有许多稻谷，另外在骨床四周还撒有一圈很厚的稻谷，其中有一件青铜矛陪葬。这里出现的稻谷，无疑是人们相信灵魂不灭，死者到阴间世界，而其魂仍活着，过着阳人一样的生活，因而墓中出现稻米，即是送给死者在阴间世界享用的。人们这样做的目的有两方面，一方面是希望死者之魂有了粮食之后，安心在阴间世界享用，不要跑出来作祟于活人；另一方面因死者是新亡之魂，恐其受野鬼之魂欺负，置放粮食于墓周围，野鬼魂有了粮食吃，就不会来伤害死者了。这种原始的宗教意识越往后发展就越复杂，现代生活在红水河流域的壮族，不但仍保存有用米来送葬的习俗，如在死者装棺之前，照例须喂一口饭给其“吃”，然后再装棺。而在诸如招魂、祝寿、节庆、建房等礼仪活动中，往往都离不开用米作为媒介，以沟通人与鬼魂及神仙世界的情感关系。

现代红水河流域的来宾、天峨等县的壮族有一种招生人魂的习俗。凡人病重或是受到某种意外惊吓染病，便被认为是魂已离身，被野鬼勾走了，需将走失的灵魂招回附体，病人才能康复。如小孩不慎落水受惊，染有小疾，母亲就要为儿子举行招魂仪式，其过程大致是：母亲先在一竹篮内装一斤精米，上置煮熟鸡蛋一个，于傍晚时到儿子落水的地方，燃香三束并烧纸钱，撒几把米于水中，又叩拜三下，然后念招魂咒语，其意是：“水中的鬼神啊！我儿不懂事冒犯了您，请您宽恕他吧！我现在带来很多米和钱，供您享用，您把我儿的魂放了吧！”念毕，手持稻草火把，边晃着火把边沿途撒米，嘴里不断地叨念着：“我儿的魂啊！别害怕，妈妈已用钱和米将你赎回来了，你只管跟着妈妈的背影回家，不要回头看哟！”走到家门口，母亲迅速从篮子里拿出鸡蛋握于手中，将剩余的米全撒在屋外，熄灭火把。进屋后反手关紧门，剥光蛋壳

<sup>①</sup>（宋）洪兴祖注本：《楚辞补注》，北京，中华书局出版社，1983。

将蛋送给病孩吃。据言这样做以后，小孩就可以康复。另外还有一种用鸡笼招生人魂的仪式。大凡家里有人病重，久治不好，被认为是人魂离体走远，迷路不知返回。于是在鸡笼内放一碗米，其上置一个鸡蛋并燃一盏灯于笼内，将笼放在病人床前，然后念咒语：“魂啊莫走远，玩够快回来，点灯照你路，鸡笼是你屋，屋中有米饭，归来哟魂！”据认为这样做的目的有二：一是将未走散的魂拢在病人身上；二是让走散的魂从远处归来，并附入病人身体中。

在红水河流域居住的壮族，给老人祝寿仪式中，稻米是最主要礼品，马山、都安一带壮族民间有一种添粮补寿习俗。老人年满60岁，家中晚辈就选购一个可装四至五公斤的陶缸，俗称“寿米缸”。立缸时，先请老人坐于堂屋，燃放鞭炮，众人向老人祝寿，然后将缸置于老人床头边，子孙们每人都将自己带来的“祝寿米”倒入缸中，意为老人增“寿粮”。装满后，在缸口压张红纸或红布，再扣上缸盖。安完缸，全家人为老人设宴祝寿。此后，老人如有不适，除请医生医治外，就用缸中的米给老人煮吃，但忌将米吃完，否则预兆寿数殆尽。每月的初一、十五及重阳节，都给寿米缸添米，吃去多少就添多少。寿米实际上是一种魂米，在红水河流域上游的云南文山州的壮族，在举行“添粮补寿”仪式时，要在大门口地坪上设一个祭坛，从祭坛拉两根稻草绳至大厅内的祖先神桌并绑住，凡亲朋好友送来的米则从祭坛排列摆放直至祖先神桌前。祝寿仪式开始时，师娘（巫婆）在屋外神台前，焚香烧纸钱，高唱咒语：“四方鬼神听着，老人已高寿，有米吃，也送米给你们吃，请你们不要来勾走他的魂！”而在广西德保一带壮族民间，在祝寿时举行“运魂米”仪式。将众亲友送来的大米装入一个竹箩中，放在神龛下，俗称“魂米”。在老人的床头放一空竹箩，两个竹箩之间挂一块黑布。参加祝寿的人，每人拿一个小碗排坐在黑布两边，先由左边第一人往箩内舀米，倒给对面（即右边）第一人，再转达、倒给左边第二人，依此左右先后顺序，将米运到老人床前的空箩内，直到运完为止。每运一碗“魂米”，要间运一次“魂钱”，每次一枚，老人寿龄多少，就运多少“魂钱”。运完后，由道公将一束棕叶插入米箩中，两小时后取出察看，棕叶缝隙中所夹“魂米”越多越好，以示老人寿运长。在特殊仪式处理后，寿米变成了魂米、神米，老人吃了这些神米之后，就可以身体健康，长寿百岁。

作为稻作民族，人们企望每年都风调雨顺，稻作丰收。至于说稻作能否丰收，人们都很想提前知道，于是便出现了占卜预测的巫术活动。用米卜年，人们相信是很灵验的。旧时东兰县有一种卜谷魂习俗，当地

壮族认为，农作物受灾时会落魂，须请师公卜谷魂，预测当年农作物的丰歉，届时在屋里的桌上放一碗稻谷，由师公焚香念经后卜卦。如三卦都成阴，则预示农作物还要受灾；如三卦都是阳，则丰歉各半；如三卦都是顺，则预示丰收。米不但可以卜占农作物丰收与否，同时也能卜占鬼神作祟的情况。壮族有一种占米卦，用米投入水盆以卜定所触犯的鬼神，祈求解除病患。其法据近人刘锡藩《岭表纪蛮·迷信》载：由巫师先问病人年庚及得病时日，继而焚香化纸，口念咒语，请神降临。然后取数粒米掷入盆中，如米粒沉底成团则认为神灵来到，再依前法请之，并按米粒入水后所排列的形状而定其所犯鬼神。如果呈“∴”形，则为丧神，因其形似棺材也；如呈“⊥”形，前门作法则为家神，后门作法则为外鬼；如果呈“⊥”形，前门作法则为外鬼，后门作法则为家神；如呈“×”形，则为家神与外鬼勾结作祟。其余形状，均自有其解。如祖坟不安、灶神不宁之属，遂按卜定而禱祭，祈求赎罪消疾<sup>①</sup>。

在壮族的新婚庆典中，稻米往往起着预兆夫妻美满幸福的媒介作用。广西东兰县有一种吃洞房婚俗。新娘刚要跨进洞房门时，主家立即抢先将五色糯米饭倒到事先放在房内的簸箕里，一个姑娘用新扇不断地把热气扇向新娘，洞房里充满香气，表示未来生活美满香甜。同时送去瘦肉两斤，贴上写有“情投意合”的红纸条、红喜酒一斤，瓶上写有“双喜临门”；挂面、粉丝各有一斤，上写“银丝银线”；烟两包，上写“吐气扬眉”；盐一碟，上写“海底银晶”；竹笋二两，上写“南国金丝”。新娘分出一半，给好友享用，其余留新娘与伴娘享用，然后伴娘唱祝福歌：“芙蓉配上红牡丹，今日同吃洞房饭，哥一半来妹一半，哥交心来妹交肝。”五色糯米饭的香气，预祝新婚夫妇日后生活美满甜蜜。在红水河流域和柳江沿岸的壮族，旧时还有一种吐饭习俗。新娘上轿之前要举行一种特殊仪式：新娘坐在堂屋中，背靠香火，由一个父母、儿女双全的人把夫家送来的一碗饭端在手里，司仪高诵祝词：“一碗米饭白莲莲，糖在上面肉在间，女家吃了男家饭，代代儿孙中状元。”周围的人答：“好的！有的！”端碗的人轻轻把碗里的一根葱、一块鸡腿、一块红糖拨过一边，给新娘扒三口饭，她吃三口吐三口，吐出来的饭由弟妹用裙子接。接着又将筷子从肩上递给后面的小弟妹，自己不得朝后看，表示永不后顾地到夫家生儿育女，过上美好生活。在这里值得注意的是，新娘是在祖宗神坛前吃三口饭又吐三口饭的，似乎是向祖先神表示自己吃尽娘家的饭，并且还恩于娘家，从此以后不再吃娘家饭，到夫

<sup>①</sup> 刘锡藩：《岭表纪蛮》，北京，商务印书馆，民国23年（1934年）4月。

家生儿育女，好好生活。这三口饭已经不是普通的饭，而是具有灵性的神饭。另外，在壮族中还有一种撒谷迎亲的婚俗，也是通过“神米”祈求生活美满幸福的愿望。他们用牛车迎亲，当接亲牛车把新娘迎至家门口时，男方家人即以草席铺地，从牛车边直铺至洞房门口。新娘入屋时，燃放鞭炮，由一父母健在、儿女双全的中年妇女主持撒谷迎亲仪式。将稻谷、玉米、小麦、黄豆、三角麦等盛于一特制的黑布口袋内，向着新娘边撒边念彩词，在五谷缤纷落地之际，新娘缓步进入洞房。据说举行这样的仪式以后，预兆着新婚夫妇组成的家庭年年五谷丰登，吉祥如意。

桂西地区的壮族，在建造新房时，都有很多的祭祀仪式，米或米饭在其中起着重要的作用，如春墙供糍粑习俗，建房春墙之始，要先杀鸡烧香，做糍粑到屋基前祭供，祈祷所春之墙能如糯米糍粑一样粘固。上梁仪式最为隆重。大梁一般都是由舅家送来，中间用红布缠绕，两端悬挂谷穗。上梁前，主家杀一只公鸡，到梁木前焚香烧纸钱供祭，请道公作法祈福。道公将公鸡鸡冠咬破，以血滴洒梁木，吉时一到，道公便鸣放鞭炮，高呼“上梁大吉！”“四季平安！”等吉祥语，众人一边随声附和，一边用绳索将梁木吊起。安好大梁后，主家将糯米糍粑、糖果、硬币等抛上去给梁上的人，上面的人接住后，吃一部分，将其余的掷下，让众人争抢。新房落成之后。须选择吉日举行入房仪式，各地仪式有所差异，但都离不开神米（饭）的媒介作用。隆林县一带壮族入新宅时，要先挑一担谷、一担水，点一把火，搬纺织机等先进屋。接着屋主进屋并呼猪叫狗唤鸡，以示粮食丰足，水火得宜，纺纱织布，家业兴旺。广西南丹的壮族则先鸣鞭炮入屋，接着挑一担米及柴、油、盐入屋，再生一堆熊熊大火于屋内。广西环江壮族在入新屋时，先在新屋内的火塘里生一堆大火，吉时一到，屋主高举一对空的谷竹箩筐，一踏进大门就高呼：“我来啦！这是我的家，居住在这里的妖魔鬼怪全部走开！”东兰县一带的壮族，则是晚上入新屋，主家左手拿一枚铜钱，右手拿一筒米，率家人进屋后，即生一堆大火，接边三日，通宵达旦。

关于神米在壮族生产生活及宗教活动中的媒介作用，还有很多例子，不再一一赘述。用米来邀神灵不是每个民族都有的习俗，像那些游牧民族和山地民族、渔业民族就不可能产生这种习俗。壮族及其先民自古以来就是稻作民族，而且还是世界上最早发明、栽培水稻的民族之一。稻谷是他们赖以生存的主要物质基础，因而他们的宗教思想意识也必然是在这个物质基础上产生的。

#### 四、稻作礼仪和稻作禁忌

壮族是一个自然崇拜盛行的民族，万物有灵的观念深入人心，他们认为世界万物都由“神灵”所主宰。稻作农业是壮族人民生产生活中的头等大事，在人们生活中的重要性可想而知，与稻有关的万物之“灵”都受到人们的由爱戴而产生的尊敬或是由害怕产生的“避讳”，希望与恐惧交织在一起，这就形成了日常生活中有意识地以娱神为目的的诸多农业礼仪和由于畏神而产生的众多农业禁忌。

稻作农业是否丰收，应是与自然环境、气候条件以及人类的生产技术、生产态度有密切关系。但在一部分壮族的观念中，他们认为上述的因素不是农作物丰收与否的决定性条件，“神灵”的旨意才是起决定性作用的。因而在壮族的不少生产环节中，多伴有举行祭祀仪式以求丰收的活动。壮族农业礼仪按其在农业生产过程中的不同阶段，可分为预祝性礼仪、播种礼仪、插秧礼仪、成长过程礼仪、收获礼仪五大类，这些礼仪活动多与壮族每年按稻作农耕季节依次展开的传统节日交织在一起，此外还有一些因时性的礼仪。

预祝性的礼仪主要表现在每年初春之后农事开始之前，壮族人民举行各种活动祈求该年风调雨顺，预祝农业获得丰收。红水河流域一些壮族村寨在大年初一的清晨，家长要到自家的田边去祭拜“田神”。家长拿着铲或锹到田头，象征性地铲一下田边的草，或疏通缺水口，以向田神显示自己的勤劳，祈求“田神”的保佑。在春节时的正月十五或是立春，人们要到村寨的小庙里祭祀社王，以祈求风调雨顺，人畜平安，庄稼丰收。都安、马山等地的壮族村寨，正月初一至十五，人们举行打春堂表演，表演的内容多是根据壮家农事的活动进行，一般分为四个阶段：①耙田插秧。②戽水耘田。③收割打场。④舂米尝新。南丹等地举行的“动土节”（或称“社日”）也是有这层含义，人们在田边地头举行隆重的仪式，请求“神灵”下来保佑农事的顺利进行，预祝风调雨顺，五谷丰登。而东兰、南丹和天峨等县壮族在正月初一至二月初二举行的重大节日“蛙婆节”更是祈求风调雨顺的典型。人们在春耕前举行各种礼仪的目的不外是要祈求各种“神灵”帮助人们消除旱涝和虫灾等，祝愿农事获得丰收。

播种是农事的开始，隆重的播种礼仪活动在红水河流域也是必不可少的。人们一般都要在播种时举行祭田仪式。在耕作秧田之前，在选好的秧田边烧香，供上鸡、熟肉、五色糯米饭和红鸡蛋等祭品，口中念念有词。然后用柚子叶或野芋插到田中，才能开犁。犁耙好秧田后，要请

人看好日子，择吉日插秧。或是在插秧之前要请道公摇铃作法，进行驱鬼活动，以使秧苗不受旱涝和不受虫害。红水河流域有些地方的壮族在“三月三”期间也举行各种仪式活动，其中一项重要内容便是祈求神灵保佑，避免旱灾。在广西凌云、乐业一带壮族，旧时每年都要举行祭春田活动，届时，由群众在春田旁搭盖彩棚，县官乘轿到田间率吏属作示范式春耕。县官使犁，在春田内犁个大圆圈，众吏在后撒谷种于犁铧翻起的新土内。撒完后回到棚内，观看舞狮等媚神活动。次日为抬春日，举行拜春牛仪式，群众在彩棚旁用稻草扎成一头春牛，涂上泥巴，再用彩纸裱糊，黄色表示五谷，白色表示棉花。县官手持彩鞭作鞭牛状，并唱祝词：“一打风调雨顺，二打国泰民安，三打万民乐业，四打五谷丰登……”唱毕，礼生举斧砍“春牛”，各乡来的壮族群众争抢用作“春牛”的稻草、糊泥、裱纸等，随后撒进自己的春田牛栏内，以祈求稻谷丰收，牛群繁衍。

居住在红水河流域的壮族在栽秧的第一天也要举行仪式，表示插秧的开始，祈求风调雨顺，庄稼丰收。这一天，家家户户备齐三牲和五色糯米饭先在家中神台祭拜祖宗，再到神农庙去祭拜神农，而后到一块固定的田边祭拜。每年都要先插这块田，然后才能插其他的田。在四月初四和四月初八，举行隆重的“开耙节”，人们唱着“四月四，田水簌簌流；四月八，田水哗哗流”的歌谣，欢快地开始了一年的插秧工作。每年农历四月初四日，是东兰、巴马、凤山一带壮族的“秧姑节”日。相传宋朝年间，凤山县九文村有位聪明美貌的壮族姑娘，名叫秧姑，因反抗土司逼婚，死于山顶秧田中，并化身为“秧姑鸟”，专吃土司秧田里的谷种以报遗恨。人们为了纪念她，并祈求“秧姑鸟”不来吃自家的谷种，便于四月初四日祭祀秧田。是日清晨，各家各户盛上一碗米饭（须盛尖满）摆在田头，并在秧田中央插上一串纸幡，烧香化纸，口念咒语：“生为饿人，死为饱鬼，专吃土司，不吃穷人。”西林县在四月初八后庆祝“泼泥节”的到来，因为在那里有着泼泥浆迎丰年的佳话。在巴马和东兰等地，壮族要在四月初八庆祝“牛魂节”，他们认为，“有牛来犁田，田里堆黄金；有牛来犁地，地里铺白银；人人勤耕种，岁岁乐丰登”。在壮族村寨，牛总是受到人们的无比爱护，这与壮族人民自古以来就以农业生产为主和很早就使用牛耕有关。

在稻作成长过程中举行的礼仪也不外是要祈求禾苗长得壮实，保佑禾苗茁壮成长，不受旱涝。例如在南丹，每年的农历六月初六都要举行敬田土的仪式，各家各户提着酒肉、香纸到田边地角敬保苗土地，祈求当年五谷丰登。在桂西地区，还有一种祭青苗的习俗，每年农历七月间

择日举行。届时，以米饭、猪肉作为供品摆在村外田边，表示让禾苗神享用，接着开始路禁，以免惊扰苗神，同时全村老少聚集在一起，一边饮酒，一边高唱农事歌，预祝丰收。

收获之时也要举行仪式。包括先割谷种。选择精壮饱满的稻穗，收割后扎成捆挂在神台前和火堂上。表示有二：一来有献祭于神，以求保佑之意；二来让火烟将谷种熏烤，以保证谷种不会变坏。各地“尝新节”也是在收割之前进行。其形式是选一吉日将最先熟的稻穗割下来，与芋头、小米、豆等挂在神台上敬神，并用新米、芋头、小米、豆等一起煮熟，拿到土地神、田神、神农等与农事有关的庙祇去敬神，借以庆祝谷物之丰收。而在东兰长江乡的壮族在收割完最后一块水稻时，主妇要将一条头巾或一件衣服举过头顶用力旋转，同时屏气念咒，咒语大意是：你们在野外，风吹雨打，现在我请你们到我家里去了，谢谢你们，希望明年再获丰收。而在粮食丰收后，各地壮族都要举行敬谷仓的活动，感谢一年来在神灵的护佑下人们获得了丰收。

以上这些农业礼仪是壮族人民在农业生产某个阶段必定要举行的，属于例行性的活动。在这些农业礼仪活动中，人们从播种之前的预祝（稻作丰收），到播种过程中的祈求（神灵保佑风调雨顺），最后是收获之时的感谢（神灵的帮助），一套完整的敬神娱神礼仪系统清晰地表现在我们的面前。除此之外，壮族在农业生产中如果碰到某些问题时也举行仪式活动，比如求雨仪式、驱除虫害仪式、安放谷魂仪式等。

禁忌指禁止与“神圣”的东西或“不洁”的人和事物接近，以免招致超自然力量的惩罚的观念。壮族是稻作民族，农业在壮民族的发展过程中一直起着支配性的作用，是贯串着壮族历史发展的一条主线，因此壮族的农业禁忌也是名目繁多，人们对所禁忌的东西是毕恭毕敬，谨小慎微，以免“渎及”诸神而招来农业上的歉收。以下是红水河流域壮族比较典型的农业禁忌，这些农业禁忌在其他地方基本上是一样的。

### （一）天峨壮族

正月初一忌往饭里加汤水，否则会使当年大旱，导致农作物收成不好。正月到三月由雷鸣起，第一次禁五天不准下田生产，第二次禁四天，依次递减，直至禁完五次为止。否则当年水大冲崩田基，稻谷失收。

忌风雨——正月二十日是土地神（壮族民间认为它是司五谷的神）的生日，此日严禁动土，认为动土会得罪土地神，使风不调雨不顺，农民难以种庄稼。

忌戊——立春之后，忌逢“戊”日动土。当地老百姓传说头戊敬

天地不动土，若动土不会得到天地菩萨保佑，二戊敬阳春不动土，动土阳春收成不好。

## （二）南丹壮族

春耕时逢戊日和破日不用牛耕田地，否则牛疲倦无力。

春节打新雷那一天是属于甲子中的什么日子，必须记住，头一次播种和种玉米都禁用这个甲子日，如不禁忌，当年雨水不好。

四月八日和五月五日不用牛耕地，因为四月八日是黄牛的生日，五月五日是水牛的生日。

父母死的那一天是属于什么甲子日，每年开始种某一种作物时，要避开此日，否则禾苗长得不好。

立秋日禁止到地里劳动，否则当年棉花和辣椒的果实会掉落。

甲子这日不种作物，否则作物不生长。

种玉米、播种子禁忌讲鸟，否则农作物会被鸟吃掉。

年头第一次吃新米，必须选择好日子，当餐忌食油，否则蚂蚁会蛀食作物。此外在吃新米时，全家必须在同一时候吃，否则当年稻谷就会东倒西歪，参差不齐。

修理谷仓要选用闭日和猫日（即寅日），忌用开日和鼠日（即子日），否则会遭盗窃和鼠害。

每年农历十二月初一到初十和正月初一到十五，禁忌在家晒衣服、砍柴、舂米、磨米、缝补衣服、打鞋底和在寨内晒谷子，如不遵守，大风会把屋瓦吹翻，把作物吹倒。

敬米魂——农历十月初十杀鸭一只敬谷仓。此鸭不让外人同吃，连已订婚的女儿也不让吃。否则怕来年米魂不归家，引起粮食歉收。

吃新饭卖新米——每年稻谷将成熟时，各家各户都悄悄地把最先黄的稻穗剪下来，用火烘干舂去壳，一部分煮饭，一部分装到竹箩里。吃新饭前，由孩子们捧着竹箩到村外去撒，一边撒一边叫：“卖新米！”每撒一把就捡回一颗小石头（象征银锭）。撒完即回家向父母报喜：“新米好卖得很哟，得多多的钱呀！”父母也高兴地说：“发财了！发财了！我们吃饭吧！”这一餐外人不能吃，已订婚的女儿也不让吃。

正月里妇女全月不得梳头，因为那会使天下雨时雨水像梳头一样从斜坡上冲下肥土，以致造成水土流失，也会引起水淹田地，所以妇女在除夕前就把头发牢牢梳起来。

不要在“逢地火”（即忌日）的日子播种，否则秧苗会枯黄或遭其他自然灾害。要请巫公、道公或自己选皇历，其他如种棉花、玉米等也要选日子。



亲戚们从办丧事的人家回来，必须在家里宿上一宵，至少也要睡上一觉，否则不能去田地里搞生产，因为身上带有“晦气”，庄稼会长得不好。

播种时忌讲鸟，如果讲鸟，它会飞来把农作物吃掉。

### （三）都安壮族

“大暑”日一律不下田、下地干活，因为这一天是作物杂交之日，下地不吉利。

每逢“浮”日不得耙田，否则牛会疲惫不堪。

父母忌日不下种，如父母死在某年某月十五日，那么每年逢该月初五、十五、二十五等三日均不下种。

### （四）凌云壮族

农历六月八日，种田人家不得拿谷子到门外，也不得煮饭吃，只能吃前一天煮好的冷饭，因为这一天是谷子的生日，如果动用谷子，必使农业歉收。

春节大年初一忌说鸟兽之名，否则禾苗受灾；忌煮新饭菜，全吃年三十晚吃剩下的，意为年年有余，顺心如意。谷雨这天忌在屋外烧火。相传雨神正在造雨，如烧火、吸烟，会使雨神受伤而无法造雨，从而造成旱灾。

奥地利的精神分析学家弗洛伊德认为：“塔布（taboo），即禁忌，就我们看来，它代表了两种不同方面的意义。首先，是‘崇高的’、‘神圣的’，另一方面，则是‘神秘的’、‘危险的’、‘禁止的’、‘不洁的’。”<sup>①</sup> 农业禁忌就是基于以上两个原因而要限制和禁止某些行为，以免触怒神灵，保证农业生产的顺利进行与丰收。

稻作礼仪以积极的心态去争取“主动”，目的是争取神灵的保佑以获得农业上的丰收；而稻作禁忌则是以不触怒“神”为出发点，从消极的方面去争取“神”的护佑，两者殊途同归，具有异曲同工之妙。在壮族稻作礼仪与禁忌这种民间信仰中，功利性是其最大的特点，无论是敬神还是畏神，都以祈求“神”的保佑以确保五谷丰登为主题。无论是稻作礼仪还是稻作禁忌，人们都是以无比虔诚的态度去对待，这也是壮族作为稻作民族所具有的独特的文化符号和标志。

---

<sup>①</sup> 杨庸一译：《图腾与禁忌》，北京，民间文艺出版社，1986。

# 红水河流域壮族民居文化 考察与研究

覃彩銮

红水河穿流于桂西隆林各族自治县及田林县北面的南盘江和发源于黔南的北盘江在乐业县西北隅汇合后，向东奔流，至天峨县北部折而南流，在崇山峻岭之中穿流于天峨、南丹、东兰、巴马、大化、都安、马山、忻城、来宾等县，至武宣、来宾、象州三县交界处与南流的柳江汇合为黔江。红水河流域约占广西总面积的四分之一，自古以来一直是壮族及其先民的主要聚居地，是壮族的重要起源地之一，也是壮族原生态文化积淀最丰厚的地区。从隆林、都安、忻城、来宾等县市境内发现的古人类化石可知，早在数万年以前的旧石器时代，原始先民已经在红水河流域生息、劳动和繁衍，开启了这一地区早期历史的帷幕。其后的历史一直延续下来，并不断地发展着。生活在这一地区的壮族及其先民为了适应当地的自然生态环境，在采集和狩猎活动的过程中，发明了原始农业和居住建筑，过上了定居生活。他们以自己的勤劳智慧和不屈的进取精神，开创了以“那文化”（即稻作文化）为核心的传统文化体系，推动着壮族社会从荒远的原始时代逐步走向文明时代。以干栏式建筑为载体的民居文化，是红水河流域壮族源远流长、内涵丰富、独具特色的传统文化体系中的重要组成部分，也是文化含量较高、特色鲜明、成就显著的一个部分。因此，开展对红水河流域以干栏式建筑为表征的壮族民居文化的考察和研究，揭示干栏式建筑的起源、发展、变迁以及民居文化的特征及其中的合理性或科学性，对于加深对壮族文化发展规律的认识，继承和弘扬民族文化的优良传统，发展民族文化旅游产业，加快红水河地区壮族社会的发展以及在城镇化建设中走地方民族特色之路，构建既有鲜明的地方民族风格，又有显著的时代特点的新的民居文化模式，都具有积极的意义。

## 一、红水河流域壮族民居建筑的类型

居住建筑是人类社会发展到一定阶段的产物，是人类使用特定的材料和技术所营造的一种实体空间。因此，不同的自然环境和生产方式以

及不同的生活习俗以至审美观念，会出现不同的居住建筑形式，并随着社会的发展、生产力水平的提高和营造技术的进步，其建筑结构亦不断改进，日趋合理适用，建筑形式和建筑材料也日趋多样化，以适应和满足人们日益增长的居住生活的需要。这是人类适应自然，利用和改造自然，不断开拓进取的结果。红水河流域的壮族民居建筑也是如此。经过了数千年历史的不断演进，红水河流域的壮族社会已经从荒远的原始时代步入了社会主义时代，其民居建筑形式也随着社会的不断发展进步而历经嬗变，无论是建筑材料的使用，还是建筑结构、平面布局、居室分隔以及附属构件的配套等方面，都表现出较多的进步性、合理性和实用性，原生形态的建筑形式已被次生形态的建筑所取代。另一方面，由于各地的地理环境、自然条件和受汉族文化影响程度的不同，其社会经济的发展存在着较大的不平衡性，民居建筑的结构形式也不尽相同，呈现出丰富多样的地方特点。

红水河流域的民居建筑形式，主要有干栏式和硬山搁檩地居式两大类型。其中以各种形式的干栏式数量最多，分布最广，历史最悠久，特色也最为鲜明。

### （一）干栏式建筑

“干栏”是壮语〔 $\text{knw}^2 \text{ra} : \text{n}^2$ 〕的汉字记音。在壮族语言中，“干”（ $\text{knw}^2$ ）系指“上面”，“栏”（ $\text{ra} : \text{n}^2$ ）指“房子”。“干栏”意为“建在栈台上的房子”。由于“人居其上，牛羊猪畜其下”的木结构干栏式建筑不仅是我国传统建筑中的主要两大类型之一（另一类是起源于中原的硬山搁檩式建筑），而且起源于我国南方地区，历史源远流长，地方特色鲜明，因而“干栏”已成为我国建筑学中的一个专用名称。壮族先民是最早发明营造干栏式建筑的主要民族之一，红水河流域则是干栏式建筑分布的主要地区，从上游的隆林、田林、天峨、南丹等县，到中游的东兰、巴马、大化、都安，直至下游的忻城、来宾等县市，皆有干栏分布。由于各地的自然环境和社会经济文化发展程度的不同，干栏建筑的结构形式也不尽相同；即使是在同一个县的范围内，其干栏建筑亦有所差异，具有较为显著的地方特点，呈现出形态上的多样性、结构上的丰富性和风格上的独特性，显示了不同地区的不同质态的干栏建筑并存的格局。在干栏建筑的立面形态上，主要有歇山式、半歇山式和悬山式三种，其中又有高脚全楼居、矮脚半楼居之别；在建筑剖面上，主要流行以立柱和小瓜柱分则承桁的形式，也有的采用“人”字三角梁架承檩或直接将桁条架搁于呈双斜坡的山墙脊之上；在平面布局上，主要有规整的长方形、曲尺形、凹字形三种；在建筑材料的使用上，更是丰

富多样，计有全木结构和木石结构、木砖（泥砖）结构、土（夯土）木结构、木石砖或土混合结构；在营造工艺和干栏建筑的质量上，也存在着粗糙、简易和精巧、复杂之别，等等。正是上述干栏建筑的丰富多样性，构成了红水河流域干栏建筑及其文化的同源性、变异性和独特性。

### 1. 全木结构高脚全楼居干栏

全木结构高脚全楼居干栏式民居建筑是红水河流域形态较为古老、风格也较古朴独特的一种干栏建筑类型。主要分布于红水河上游的隆林、乐业、天峨和中下游的东兰、忻城等交通闭塞的偏僻山区的山岭坡地上。这类干栏的共同特点是整座干栏的主体构架全部用木料构成，即地面上以纵横相对的粗大挺直的杉木为立柱，立柱底部用凿刻加工成圆墩形的石础支垫，以防止立柱因荷载屋体重量而下沉或泥水对木柱的侵蚀；立柱中、上部采用穿斗式的榫卯构造方法，使用加工规整的长方形穿木从后檐柱经中柱直穿至前檐柱，将纵向的三根或五根立柱紧密地连为一体，再用横向的枋木将各榀立柱稳定相连，构成干栏的骨架。在立柱中部的穿木上有序架设楼檩木，铺板为楼面，沿立柱用木板分隔成小间居室；屋顶上用小瓦覆盖，流行双斜坡悬山式。干栏有上、下两层，下层高2~2.2米，内中的一部分用木条围成栅栏，用来圈养家畜，其余部分用来堆放肥料或其他杂物；上层为居住层，大门居中，门前设有长形回廊，前缘设有封闭性半腰栏杆，既用作过道，又可歇凉，还有利于居室的采光和通风。回廊一端设有固定的宽木梯供人上下。有的还在居住层之上设有半边阁楼，既可用于储藏粮食或放置杂物，又能起到隔热挡尘的作用。但是，因地区的不同，这类干栏所使用的木料、建筑结构和营造方法等，存在着一定的差异，各具地方特色。

红水河上游的隆林、乐业一带山区的壮族村落中的全木结构高脚全楼居干栏，所用木料多为粗大的优质杉木，流行四或六榀五柱式，即面阔三或五开间，进深四进间；流行悬山式，上、下层四周及居室皆用木板封隔，上部采用穿斗构造的方法，立柱间有序地铆入穿木，各托一根瓜柱，依次抬高形成阶梯状，各柱（包括立柱和瓜柱）顶端分别承搁一条桁条，形成双斜坡屋顶。优质的木料和立柱与瓜柱分别承檩的穿斗构造方法，使得干栏的各个木构件环环相扣，紧密相连，平衡稳定，而且居室空间高大宽敞，合理实用，显示出严密粗犷、稳重朴实的风格，反映了干栏建筑的发展和营造技术的进步。

红水河中游的东兰县部分地区的全木结构全楼居高脚干栏又别具特色，其突出的特点是干栏造型呈歇山式，流行六或八榀五柱式，即面阔

五或六开间，进深四进间。干栏有上、下两层，下层架空，高约两米，内设栅栏圈养牲畜，四面用竹木条结栅遮拦；上层为居住层，空间高大宽敞，大门居中，门前设固定宽木梯供人出入；居住层之上设有半边阁楼式，用来存放粮食或杂物。其独特巧妙之处在于左右开间的边楹之柱矮于中部的立柱，并从左右的第二楹的内柱上部开凿斜向卯眼，四根内柱分插入斜向的梁木，上架桁条铺楠板并盖上小瓦，使屋顶形成四坡式八角形的歇山式，显得造型美观别致，别具一格，并成为壮族形式丰富多样和复杂多变的干栏式建筑中的典型代表。这是壮族工匠在长期的营造过程中，随着营造技术的进步和审美观念的升华而不断改进的结果。

红水河下游的忻城县古朴、板团一带的全木结构高脚全楼居干栏又是另一种风格。其典型的形式是平面呈“凹”字形，流行四楹五柱式，即面阔三开间，进深四进间。立柱底部用加工成长约一米、上小下大的柱形石础支垫；木柱细长，立柱间以稀疏的纵横穿木和枋木铆连，上部采用“人”字形桁木构成梁架，屋顶的桁条直接架置于梁木上，上盖小瓦，形成双斜坡悬山式。干栏的下层用来圈养家畜，四面用竹木条围拦；上层为居住层，大门居中并内凹，门口设固定的宽木梯供人出入。居住层内的房间布局流行在大门左右第一进间用木板分隔而成，一般为子女们居住；另在右后进间沿立柱隔成一间，一般为父母或老人居住；厨房设在右后进间，其余地方通畅无隔。在居住层的居室上方多用木板架设成半阁楼式，主要是用来存放粮食或其他杂物，同时也起到隔热挡尘的作用。居住层四周用木板稍作遮挡，有的虽用席垫遮挡而欠严密，常有多处漏孔。另在前檐的左边，还流行用竹木搭成一个供晾晒稻谷或衣服的方形晒排，其下以长条形石柱支撑，独具风格。更为巧妙奇特的是，这里的壮族人家还在晒排之上另制作一个晒排，并设有可前后活动的木制轮槽，需要晾晒谷物时，便拉动拴在晒排枋木上的绳索，使晒排向户外移动至固定晒排之上，晚上若遇下雨，就拉动绳索，其晒排便从檐口外移动至屋内，简便实用。这类干栏结构显得简易粗朴，缺乏严密的稳固性，所用木料多为杂木类，显得参差不齐，营造方法也较粗糙，形态原始，风格古朴。类似形态简易古朴的全木结构高脚干栏，在红水河中游的东兰县长江垌英一带的壮族乡村中也较流行，所不同的是垌英一带的干栏平面呈长方形，三楹三柱式，四周用席垫遮挡，结构简约，风格古朴。凡是干栏建筑结构严密稳固、营造工艺较为精巧、木料优良规整的地方，其经济生活条件则相对较好；反之，凡干栏建筑结构简易古朴、营造工艺较为粗拙、木料参差不齐的地方，其经济生活条件往往较落后贫困。由此可知，居住建筑质量高低和居住条件的优劣，与当地

社会经济和文化的发展水平是相适应的。从居住建筑发展的规律（即生存优先→经济优先→质量优先→人格优先）来看，社会经济的发展，必然会促进居住条件的改善，并出现因地区或家庭经济条件的不同，其居住建筑有空间的大小、构造的精拙、质量的优劣等差异的情况。事实说明，社会经济的发展是居住建筑发展的物质基础。

## 2. 石、砖、土、木混合结构干栏

这是红水河流域壮族地区由全木结构的干栏演变形成的一种次生形态的干栏式建筑。其共同特点是仍保留干栏的基本形式和使用功能，即房屋为上、下两层，下层用来圈养家畜，上层为一家人的居住层；除四周的墙体外，内部仍保留木质结构，立柱架楹，铺板为楼，沿立柱合板分隔成小间居室。只是在底层四周或左右山墙及前后檐用石块、土砖或夯土筑砌而成。这类多种材料混合构造而成的干栏的出现，主要原因应是由于社会的发展、人口的增多和居住范围的扩大以及森林或木料的减少，促使人们在保持干栏建筑基本形式和功能的基础上，采用其他多种建筑材料相组合进行营造，如此一来，既能增加居住建筑的稳固性、耐久性和安全性能，又能节省木料，降低房屋造价。这种由全木结构到向多种材料组成的混合结构，经历了一个由少到多、由点到面、由局部到大范围的渐次演变、扩大与发展的过程。首先是干栏的主体建筑仍为全木结构，只是底层四面用石块垒砌为毛坯挡墙；其次是左右边和后檐墙为石块和土砖或夯土筑砌而成，即底部（即墙基或墙脚）用石块加灰浆砌成（具有经受雨水的侵蚀或浸泡的作用，也有的地方以石块砌至顶部），腰部以上则用土砖或夯土筑砌而成，但前檐墙及内部仍保持两楹立柱及其构架，并架设楼檩木，檩木上铺板为楼面；最后发展演变成除了居住层的楼檩木、楼板和顶部的桁条及瓦桷为木料之外，四面墙体全部是用石块、土砖或夯土筑砌而成，屋顶桁条直接架设在双斜坡的墙脊上。这种混合结构的干栏多为三开间两进间，整座干栏较为矮小，底层高度一般为 1.50 米左右，开间宽度为 3.50 米左右。中间厅堂明间到顶，左右厢房多架设有半边阁楼，用来存放粮食或杂物。大门居中或内凹，门外用石板砌成宽幅阶梯。此类多种材料混合结构的干栏与全木结构的干栏相比，具有材料资源丰富易取、建筑结构稳固、寿命耐久、防卫或防火性能好、节省木料、造价低等优良特性，是传统的干栏式建筑向硬山搁檩地居式建筑发展的一种过渡形式，因而属于次生形态的干栏式建筑，标志着壮族民居建筑的发展与进步。在红水河上、中、下游地区凡交通较为便利的地方，都有这种类型的干栏建筑，其中以上游的天峨特别是中游的东兰、都安和下游的忻城等县数量最多，分布最广。

## （二）硬山搁檩地居式建筑

硬山搁檩地居式建筑是相对于全木结构楼居式干栏建筑而言，是红水河流域数量最多、分布最广的一类民居建筑。“硬山”，是指房屋的山墙（包括前后檐墙）使用石块、砖或夯土筑砌而成的结构紧密坚硬的墙体；“硬山搁檩”是指屋顶上的桁条直接架置于以石块砖或夯土筑砌而成的呈双斜坡的山脊上；“地居式”即居室的地面便是居住面。这种形式和结构的建筑最早起源于我国的黄河流域，是为了适应中原地区冬季气候寒冷、寒风凛冽的自然环境而营造的一种具有良好的封闭性和避风寒的建筑形式。随着汉族在中原地区的形成、发展以及逐步向周边地区迁移，这类硬山搁檩式建筑亦随之向周边地区传播，成为我国分布最广的一种传统建筑形式。但由于各地的地理环境、气候条件、生产方式、社会经济发展水平以及习俗文化和居住习惯的不同，其建筑材料、建筑造型、居室布局、立面结构、附属构件和装饰符号也不尽相同，各具地方特色或民族特色。红水河流域的硬山搁檩式建筑同样是在中原汉族的同类建筑的影响下产生和发展起来的，是壮族工匠学习和借鉴汉族传统的居住建筑模式，并根据当地的地理环境和气候条件，吸收其传统的干栏式建筑的合理结构，建造成既不同于传统的干栏式建筑，又不完全同于中原地区的汉式硬山搁檩式的具有显著地方民族特色的硬山搁檩式地居式居住建筑。这类建筑的布局形式主要有三开间为一幢和院落式两种类型。

### 1. 三开间单幢式民居建筑

三开间独立成幢的硬山搁檩式建筑，是红水河流域广大壮族乡村最常见的一种民居建筑形式，在红水河的上、中、下游均有分布，尤以中、下游数量最多，分布也最广。它的出现和流行，一方面是由于人口的增多和森林或木料的减少，人们不得不寻求利用其他建筑材料来修建房屋，以弥补木料的不足；另一方面是在受汉式硬山搁檩式建筑的影响下发展起来的一种新型的居住建筑形式，并且与壮族地区一夫一妻个体农村家庭的社会组织结构相适应。其房屋以三开间成为一个小单元，墙体基脚一般使用石块拌灰沙垒砌而成，山墙和后檐墙用土砖或夯土筑砌而成，双斜坡屋顶用小瓦覆盖，形成悬山式；前檐墙多用土砖或夯土筑砌而成，也有的用木板构合密封；大门居中，居室内的山墙亦多用土砖或夯土筑砌而成，并用土砖或夯土墙分隔为两进间，也有的用两楹（纵排五柱式）木柱和穿枋构成梁架承檩，并沿木柱用木板分别分隔成两进间。如红水河上游的天峨县一带的壮族民居，左右山墙及后檐墙用石块、土砖或夯土筑成，内部则采用两楹立柱穿斗构架的方法，以

“人”字梁承檩，前檐墙亦用木板封隔。进入大门为厅堂，正中墙壁上设有神龛，供奉祖先神台；神台后的居室一般为老年人居住，其上架设有阁楼，用来存放粮食；儿女则按照男左女右的传统例规，男子居左边厢房，女子居右边厢房。有的还在主房边或前檐外，再搭建一间单坡式的小房，用作厨房或牛栏。房前多有一块空地作为晒坪，专用来晾晒稻谷或其他作物；有的还在晒坪前沿及左右两边筑砌围墙或种植荆棘篱笆作为围拦，使一家形成一个相对独立的居住生活单元，也有同一房族的房屋相连成排，前有晒坪和巷道，后有一块小菜园。

## 2. 院落式民居建筑

在红水河流域邻近乡镇或圩市的交通较为便利和经济生活条件较好的壮族村落中，流行小院落式的民居建筑。其平面略呈正方形，由主房、厨房、牛栏、门楼、围墙组成。主房为三开间，位于院落后部，建筑形式和结构与单幢式硬山搁檩房屋相同，只是略为高大；前有一小块空地，作为晒稻谷的地坪或天井，小门楼与主房相对，门楼上用木料构成一个小双斜坡瓦檐；门楼内左右两边各修建一小间双斜坡悬山式房屋，用作炊煮的厨房和圈养牲畜的栏房；小房两边砌以围墙，形成一个封闭的院落式建筑。经济富裕或社会地位较高的家庭，不仅院落规模较大，而且所有建筑皆用青砖砌成，建筑装饰也较精美繁缛，显示出高贵的气派。

红水河流域的硬山搁檩式民居建筑，是在中原汉族的南迁及其汉式建筑的影响下发展起来的。中原汉族及其建筑文化何时传入壮族及其先民聚居的红水河地区，史书缺乏明确记载。根据中原汉族南迁的历史及其先进入下游地区，而后渐次进入中游和上游的情况来看，大约自汉代以来，中原汉族及其建筑文化已逐步传入红水河地区。秦朝初年，秦始皇派兵统一了包括今广西在内的岭南地区，设置了桂林、南海、象郡三郡，委派官吏，并将南征的数十万大军留戍岭南各地的险关要隘，随后又应戍守岭南将士的请求，征调15 000名未婚妇女前来岭南为“士卒衣补”，这是大批中原人进入岭南之始。汉代以后，特别是魏晋南北朝时期，中原战争纷起，社会动荡不安，大批中原各阶层的汉族人为避战乱，纷纷举家南迁，进入社会较为安定的岭南各地。这是中原内地汉族进入岭南各地的第二次高潮。此后，历经隋唐宋元明清，中原内地的汉族各阶层人士进入岭南有增无减，明末至清代达到了高潮，其人口总数逐步超过了当地的土著居民，其分布范围也由广西东北部和东南部逐步向中部、西北部和西南部扩展。这些入居广西的汉族为了适应当地炎热多雨、气候潮湿、瘴气浓重、猛兽横行的自然环境，学习和借鉴土著的



壮族及其先民离地而居的干栏建筑形式和营造方法，也修建具有干燥、通风、凉爽和安全功能的干栏式建筑，这在贵港、合浦、梧州等地的汉代墓葬里出土许多的干栏建筑模型可资为证。另一方面，南来的中原人仍按照传统的硬山搁檩式建筑的基本形式，并根据岭南的自然环境和气候特点，在营造硬山搁檩式建筑时，将房屋加高加宽，增加通风孔口，使居室形成一个干燥、通风、凉爽的居住环境。随着汉族迁入的增多，分布范围的扩大，这种硬山搁檩式建筑逐步在壮族及其先民聚居的广西地区传播。到了清朝末年及至民国时期，凡地势较为平旷，交通较为便利的地方，多流行此类建筑，而且在分布的地区和数量上逐步占据主导地位。传统的干栏建筑则退居次要地位，只有在交通较为闭塞的偏僻山区才较完整地保留着。

## 二、红水河流域壮族民居建筑的风格与特征

如前所述，壮族是世居在红水河流域的土著民族。其先民为了适应当地炎热潮湿、猛兽横行的自然环境，发明了离地而居的干栏式建筑。随着社会生产力的提高、社会经济的发展、营造技术的进步以及社会生活需要的不断增长，其建筑结构亦不断得到改进和完善。一方面，其干栏式民居建筑既然是壮族先民为适应当地的自然环境和满足人们的社会生活及审美需要而发明营造的，因而，其建筑结构必然具有自己的地方民族风格与特征；另一方面，随着中央封建王朝对岭南的统一和中原汉族移民的不断南迁以及汉族文化在岭南地区的传播，壮族在与南迁的汉族的接触和交往的过程中，不可避免地受到包括汉式建筑技术在内的汉族文化日益深刻的影响。壮族在对汉族建筑技术乃至构造方法的学习和吸收，与对汉族其他文化的吸收一样，总是根据本地区或本民族的实际需要，学习和吸收汉式建筑中的合理因素，将之融合于本民族的建筑营造之中，形成具有鲜明民族风格的建筑形式，以丰富和发展本民族的建筑文化，并且使传统的干栏建筑的造型、结构、营造工艺及装饰图案等，都具有自己的地方民族风格。

这里所说的民族风格，一方面是指通过与其他民族的同类建筑进行比较，找出不同于其他民族的特点，这些特点不仅为本民族所特有，而且是本民族所开创，其历史源远流长，而后又不断向外传播，为其他民族所学习和吸收，对其他民族的建筑及其文化产生影响；另一方面，壮族学习移居岭南的汉族工匠的营造方法与建筑结构，将之吸收和融合到本民族的传统建筑的营造之中，并有所改进和创新，形成既不同于汉式建筑风格，又不同于本民族原生态的传统硬山搁檩建筑结构，而是在前

两者的基础上形成的新的建筑形式。因此，揭示和论述壮族传统建筑的风格特征，就是将之与其他民族同类建筑进行比较和甄别，找出它们之间的异同及其原因，从中归纳出若干较为显著的民族风格或特征。

干栏式建筑是中国南部和西南部以至东南亚地区广为流行的一种具有地域性的传统建筑形式。而壮族（包括我国的壮族、侗族、毛南族、仫佬族、水族、黎族、傣族、布依族和泰国的泰族、老挝的老族、缅甸的掸族、越南的岱族、侬族，等等，东南亚及港台学术界称之为“台语族”）及其先民越人（分布于我国西南一带的濮人亦属于百越族群）是这一地区的土著居民，是最早发明和营造并流行居住干栏式建筑的民族之一。早在八九千年以前的新石器时代，西瓯、骆越先民已经在这一地区生息繁衍，为了适应原始农业发展和定居生活的需要，壮族先民根据当地气候炎热、多雨潮湿、猛兽横行的自然环境，发明了“依树积木，以居其上”的“巢居”式原始干栏。随着社会的发展、生产力水平的提高和营造技术的进步，先民们开始在地面上埋柱架楹，苫茅结棚，上以自处，下养牲畜，而后又发展为立柱架楹盖瓦，营造了离地而居的干栏式建筑。大量的考古发现及研究成果表明，居住在我国南方地区的壮族的先民越人是最早营造和居住干栏式建筑的主要族群，并随着其民族的迁徙而逐步向外传播，又随着其民族的发展而世代传承下来。壮族是至今保留古越族传统文化最多、分布最为集中的一支主要后裔，直到现在，“人栖其上，牛羊犬豕畜其下”的干栏式建筑，仍在壮族居住的广大地区保存着。其他民族（包括瑶、苗及云南的氏羌族系诸民族）多是后来从中原内地和西北地区迁居岭南及西南地区。为了适应当地的自然生态环境，这些外来的居民受到壮族及其先民传统的干栏式建筑结构原理的影响，也营造离地而居的干栏式木结构建筑，并根据其居住的自然环境和生活习惯而有所发展与变异。其实，无论是壮族，还是后来迁入的其他民族，由于其居住的自然环境、社会生产力发展水平、生活习惯、宗教信仰、审美观念以及营造工艺的不同，其干栏建筑的结构形式、材料、造型、居室布局、建筑装饰等方面也不尽相同，各具地方或民族特色。如云南傣族的干栏以尖顶长斜坡歇山式竹楼为主要特征；普米、纳西、彝、白、怒、独龙、藏等民族的传统干栏建筑结构以叠木式的木楞房（或称“井干式”、“剁木房”、“木罗子”）为主要特征；而湘西、桂北、黔东南等地的苗族、云南的佤、布朗、德昂、景颇、基诺、拉祜、傈僳等民族，因与古越人及其后裔壮族相邻而居，所处的自然环境基本相同，所以，他们将干栏的构造方法吸收融入各自民族的干栏营造之中，极大地丰富了干栏建筑的形式。

红水河流域壮族的民居建筑及其文化具有鲜明的特点。

### 1. 聚族而居，干栏依次坐落在山岭的坡地上

壮族历来有聚族而居的传统，其村寨分布在河谷田垌边沿依山靠岭傍水近田的坡地上，朝向一致，一座座干栏依坡而建，密集排列，鳞次栉比，坐落有序，各幢干栏之间有用石板铺砌成的小巷道，蜿蜒整洁，四周绿树成荫。

### 2. 因形就势营造法，是壮族营造干栏的显著特点

壮族多居住在丘陵山区，以稻作农业为本，依赖土地为生，历来珍惜土地。因而，其村落建筑多选择在坡地上修建，尽量不占或少占耕地，尤其不占用良田。因坡地陡峭不平，沟壑丛生，自然给营造房屋带来了不便。壮族则因形就势，采用穿斗营造法可提升干栏木构架的高度和跨度的特点，根据不同地形，在坡地上先开辟出一个平台作为基点，立柱架楹，然后运用穿木或枋木向外伸出，再以粗大挺直的长条杉木立于平台之外的坡下作为立柱，以支撑外伸的屋体。站在坡下向上眺望，整座干栏有如凌空飞架之势，给人以轻盈飘逸乃至险峻之美感。

### 3. 流行双斜坡悬山式和半歇山式的重檐或披厦高脚木结构干栏

壮族的干栏主体为木架结构，屋顶为双斜坡式，前坡略高且短，后坡略低且长，具有昂首挺立、重心靠后的稳重特性。旁侧多建有披厦，既可保护山墙木板免受日晒雨淋，又可扩大干栏空间，减少屋基和立柱的荷载，也使干栏凭添了造型的变化，增加了干栏的美感。干栏形式多样，既有悬山式，又有歇山式（俗称“八角楼”），还有半歇山式，即干栏的一边为悬山式，另一边为歇山式。每座干栏建成上、中、下三层，流行三、五或七开间，造型高大凝重，布局规整对称，结构严密稳固，空间宽敞实用，配套设施完善，居住功能优良。下层架空，内设栅栏圈养牲畜；中层为居住层，内设有宽敞的厅堂、居室、储藏室、火塘等；上层为阁楼，供存放粮食、杂物或居住；前或后檐外用竹木架成方形晒排，供晾晒谷物。

### 4. 采用穿斗构造法，以立柱和穿枋卯接构成干栏骨架，立柱和瓜柱构成双斜坡梯形承托顶部檩条

壮族干栏的营造是依形就势，在坡地平台上有序地密布纵横对称的粗大立柱，流行4~8楹五柱式，采用榫卯衔接的穿斗构造法，以穿木将各楹立柱衔接成排，再用枋木将各楹立柱连接成干栏骨架，立柱上部以穿木承托童柱，形成双斜坡阶梯状，立柱和童柱顶端各承托一条横向的檩木，使干栏顶部的重量均匀地分载于各立柱上。立柱底部以石础支垫，以防立柱下沉或雨水侵蚀。然后用木板拼合为墙，铺板为楼，再沿

立柱用木板分隔成小间，顶部用小瓦覆盖。整个干栏木构骨架材质优良，环环相扣，浑然一体，工艺精巧，构合紧密稳定，具有良好的抗震与居住功能。

5. 合理运用力学中的杠杆原理，将上下两条穿木通过前檐柱卯眼向外伸出，末端衔接一根与二层楼底面平直的矮柱，下方的穿梁木上架檩铺板，形成向外突出、底部悬空的具有鲜明民族风格的吊脚楼

“八角楼”即是干栏顶部近似歇山式，形成美观且颇具特色的八角形状，故得名。

#### 6. 有别具特色的建筑装饰

壮族传统建筑的装饰，往往因建筑的性质、功能以及家庭的经济条件和社会地位的不同而异。普通民居建筑主要是注重其合理的实用功能，装饰较为简洁朴实，一般多为避邪或吉祥类花纹图案。由于长期受到汉族文化的影响，因而其花纹图案乃至文化内涵具有较为浓厚的汉文化色彩，既反映了汉族文化的南传及其对壮族建筑文化的影响，也反映了壮族对汉族文化的认同和吸收，并将之融入本民族的建筑装饰之中，以丰富和发展本民族的建筑文化。如壮族民居流行在屋顶中脊的中心位置用瓦片构合成蝴蝶形或铜钱形，既标志着一座房屋的中心位置以及下方厅堂中的祖宗神台位置，又寓意招财进宝、财源广进、生活富足之义；同时在中脊两边用瓦片构成向上翘起的牛角形，寓意六畜兴旺以及人们对耕牛的崇拜心理；也有的在中脊两边各塑一凤鸟形，寓意富贵吉祥，美好平安。这些点缀性的装饰，既寄托了壮族人民追求平安富足生活的愿望和对各种灾祸的防范心理，同时又起到了美化干栏脊棱和“画龙点睛”的效果，使平直单调的屋脊增添了线条的起伏变化，凭添了内蕴深邃的文化韵味，显示出普通民居简朴的装饰风格和带有功利性的文化心理。

壮族还流行在干栏建筑的吊脚楼、檐柱、栏杆等木构件的下端，凿刻上莲花形、灯笼形、瓜瓣形、宝瓶形、圆球形、葫芦形等装饰造型。这些装饰图案多取材于自然界中的植物、花卉及生活用器，其雕刻工艺虽较简约粗犷，但形象多较生动，寓意吉祥美好，使古朴粗犷的干栏构件增添了艺术美感。另外，在壮族的意识观念中，大门既是人们出入居室的主要通道，也是招财纳福、迎神御鬼的重要关口，同时还具有通风采光和防盗的作用。因而，人们对于大门开设的方向和装饰十分重视，即使是普通人家的大门，总要设置一些构件和符号式图案，既为装饰，又有特定寓意。如流行在门楣上镶嵌两个圆形木簪，分别刻上规整的太极图案或八卦中的乾、坤图形，以示避邪护宅，确保居住平安。有的则

在左右两边的门枕木上分别刻以钱形或葫芦图形，寓意招财进宝，人财两旺。富裕或文人之家，则在门板上雕刻各种镂空或浮雕式的奇花异草及飞鸟等精美生动的花纹图案，玲珑剔透，线条流畅，规整对称，具有很强的艺术美感，能给人以丰富的联想和美的享受。窗户的装饰更是形式多样，造型美观，内涵丰富，变化多端，风格独具。计有加工成菱形或葫芦形的棧条式；有用规整均匀的木条拼合成方格形、菱形、曲回形、米字形或圆弧形等图案；还有的采用拼接、雕刻和镶嵌相结合的方法，在菱形的格木交接处镶刻蝙蝠（寓意福、寿），花卉或图案化的福、禄、寿等吉祥类图案，这不仅使窗户增添了艺术与灵秀之美，而且寄托了人们对平安富足生活及成就功名的美好宿愿。挑手的装饰是壮族民居建筑中最为精美的构件之一，而且形式多样，造型美观，工艺精巧。挑手本来是用于檐下承托檐檩、使屋檐向外延伸的一个木质构件，壮族工匠在保证其实用功能的基础上，刻意雕刻成各种造型和纹饰，达到美化主体建筑的作用。其挑手有单挑、双挑或三挑等形式，其雕刻装饰是在主挑木之下附加一个形似单手臂状的托拱，拱头镂刻成霸王拳状墩或云叶如意上托荷花墩，也有的镂刻成兽头衔物或牛角状，造型优美，形态生动，线条流畅，工艺精巧，韵味无穷，令人百看不厌；同时也反映汉文化对于壮族传统文化的影响及其民族的审美心理。

### 三、壮族民居建筑及其文化中的合理或科学因素

壮族在长期的居住生活和营造干栏住屋的过程中，为了居住的舒适安全、建筑结构的紧密稳固和增加干栏的合理实用功能，不断总结经验，改进营造工艺和建筑结构，在保持与自然环境相和谐的同时，坚持生存优先、以人为本和满足人们日益增长的居住生活需要的原则，在聚落的分布、聚落和干栏的朝向、建筑结构、居室布局及附属设施的设置与功能等方面，具有诸多的合理性和科学因素，体现了壮族的勤劳智慧与创造进取精神，反映了壮侗民族在合理利用自然资源、保持与自然的和谐、营造技术等方面的进步及其文化成就。

#### （一）聚落分布与营造中的合理或科学因素

红水河流域属喀斯特地貌，到处群山绵延，奇峰耸峙，丘陵起伏，江河纵横。在山岭之间或江河两岸，分布着一片片面积大小不等的盆地或平峒。“七山二水一分田”，是对红水河流域地形地貌的形象概括。千姿百态的地形地貌、广袤的土地和丰富的水源，为壮族提供了广阔的生活空间。自古以来，壮族一直在这块土地上生息、劳动和繁衍，并且以稻作农业为主要的传统生产方式。而稻作农业离不开土地、水和充足

的阳光。因此，遵循自然法则，顺应自然规律，适度开发自然资源，珍惜土地和水源，重视居住生活的环境质量，追求人与自然生态的和谐，是壮族聚落分布与生产活动的基本原则与显著特征。

壮族聚居的红水河地区，因地处僻壤，交通闭塞，自然环境恶劣，历史上一直是地广人稀的“蛮荒”之地。虽然秦汉时代以来，中央封建王朝相继统一了岭南，并派兵和移民“与越杂处”，开垦土地，发展生产。但一直到唐宋时期，瘴气浓重的广西地区仍被中原人视为畏途，成为中央封建王朝贬谪和发配犯罪官吏之地。直到明清时期，大量的汉族及其他一些民族才陆续进入壮族世代居住的广西地区，并且从桂东南地区逐步向桂中及桂西北地区扩展，其人口总量逐渐超过了当地的原住民族。凡地势较为平旷肥沃、交通较为便利的广大地区，多为汉族所居住和开垦“凡城乡市镇以及山巅水涯，悉为汉族蕃殖之地”。而土著的壮族，在汉族迁入与定居生活的过程中，或被融合同化，或渐次迁往平峒边缘的坡地及丘陵山区，建立新的聚落，开辟新的生活空间。壮族在建立聚落和生产活动中所追求的与自然生态环境相和谐的理念，主要体现在以下几方面：

#### 1. 聚落分布与环境容量的和谐

壮族居住的红水河流域多属丘陵山区，由于面积较大的平峒和可耕地面积相对较少，人口的容量有限，这就要求聚落分布的密度、间距和规模必须与自然生态环境的容量相适应，才能使聚落居民既有足够的耕地和生活空间，又能保持在人口适度繁衍增多的一定时期里具有可持续性发展的余地，否则就会生发生活的危机，引发一系列的社会矛盾。在汉族人大量涌入，或因其他原因促使壮族向丘陵山区迁移的过程中，他们化整为零，一般以一家或几兄弟为一路，各自选择尚无人烟和有充足水源及土地的地方安营扎寨，开荒种田，创家立业，繁衍后代。随着人口的不断繁衍，原初的聚落规模逐步扩大，有一部分居民又向邻近的地方迁移，建立新的村寨，开辟新的生活空间。壮族在迁移过程中选择聚落时，根据地形的特点和可耕土地的容量来决定聚落分布的规模和距离。按其村落分布的地形，可分为三类：①平峒类型。在红水河流域，山岭之间分布着大大小小的平峒或小盆地，其地势较为宽阔平旷，土地可耕面积较多，人口容量较大，所以聚落分布较为密集，聚落规模相对较大，人口也较多。聚落与聚落之间一般相距1~2公里，一个聚落有50~150户，最大的可达200户以上，按平均每户5人计算，其聚落人口250~750人，最多的有1000多人，其居民以稻作农业为主。②丘陵河谷类型。在丘陵地区，石山丘陵绵延，溪河穿流其间，可耕地有两

种：一种是将溪河两边狭长的缓坡一带开辟成参差错落的梯田，种植稻谷；另一种是将山脚岭坡开辟为畲地，种植各种旱地作物。因其水田较少，聚落的分布较为稀疏，一般相距 2~4 公里，而且沿着河谷分布，规模也相对较小，一般为 20~30 户，多的有 50 户，其农业生产为稻作、畲作、林业三者兼营。③高山类型。在地方较为偏僻的山区，群山绵延，层峦叠嶂，少有平地，壮族在高山的山窝平台或高坡上建立聚落，并将山坡开辟成层层梯田，引山上流下的泉水灌溉，因而，其聚落分布稀疏，一般间距多在 4~10 公里以上，聚落规模普遍较小，一般为 20~30 户。但也有耕地较为集中的高山地区，聚落分布较为密集。但无论是平峒地区分布较为密集、规模较大、人口较多的聚落，还是丘陵山区分布较为稀疏、规模相对较小的聚落，周围都有足以耕种的土地及宽阔的生活空间，能满足居民生产和生活的需要。直到现在，壮族的人口已有了大幅度的增加，由于实行科学种田，采用优质高产的稻谷品种，有效地提高了稻谷产量，广大乡村的居民仍在先民们开创的聚落中安居乐业，过着自给自足的生活，许多地方生产的粮食还自给有余，没有因为聚落过密、人口过多而出现耕地不足乃至生活危机的现象。壮族及其先民凭着朴素的经验与感性认识，较好地处理聚落、人口与自然环境的关系。他们对于聚落分布与调控的合理性及科学性，保持与环境容量相适应相和谐发展所表现出来的智慧和自然环境观念，确实令人折服。

## 2. 聚落分布及其对土地的适度开发与可持续发展

在红水河流域的壮族乡村，由若干个体家庭及其居住建筑组成的一个个规模大小不同的聚落，分布于平峒、丘陵和山区之中，世代以农业经济为生。作为一个农业民族以及每一个聚落的居民群体，其生产和生活对于各种自然资源的需要，构成了一个环环相扣、相辅相成的综合体系，不仅要有足够的土地（水田和畲地）可供耕种，要有充足的水源可供灌溉和饮用，以满足其生产和生活的需要，而且还要有足够的活动空间和其他的自然资源，包括畜用的牧场和采伐柴薪的山林，这是壮族生产和生活的基本要求，也是先民们选择和建立聚落点及其分布的基本原则，这样才有可能保证聚落居民生产的可持续发展。因此，壮族及其先民在选定和营造聚落以后，因地制宜，将平峒及溪河两边地势较低或临近水源、便于灌溉的土地开垦为水田，种植水稻。水田较多并能满足其生活需要的聚落，只开垦临近的少许畲地，种植芋薯、花生及瓜豆类，以满足其自给自足的生活需要。而可耕水田较少的地方，就要开垦较多的畲地，种植芋、薯、麦等杂粮和瓜、豆、花生等作物。但无论是

以种植水稻为主的平地聚落，还是半田半畲或畲多田少的聚落，对于周围的土地总是渐次开垦，以满足人们的生活需要为原则，并非寸土必垦，寸荒不留，否则会给人以垦光吃尽的危机感。这种对于土地资源的适度与合理的开发，避免了对自然生态环境的破坏，维护了自然生态的平衡，保证了传统农业的可持续性发展。直到现在，在壮族聚落附近的河谷两边的山脚和岭坡上，仍有较多植被覆盖的荒地，仍具有开垦与发展的潜力。事实证明，传统农业不会对自然生态环境造成大的破坏。只有发展到了工业时代以后，才出现了对环境日趋严重的破坏的现象，造成了生态环境日益严重的恶化。

另一方面，由于农耕的需要，壮族的农家，普遍饲养有1~2头耕牛（黄牛和水牛），一个聚落的耕牛数30~50头。因此，几乎每个聚落都有宽旷的可供放牧的畚场，以保证耕的牛放养和生殖繁衍的需要，同时也是聚落居民发展农业生产的需要。此外，聚落居民的生活离不开用于修建房屋的木料和用于炊煮或烤火取暖的柴草，需要有充足的木材及柴草供应的山林资源。因而，在壮族聚居的村寨附近的山上，多保持有一片片绿色葱郁的杉树、松树、毛竹和其他木料的山林植被，并订有严格的保护山林的村规民约，人们采伐有度，严禁乱砍滥伐。这样的山林，不仅满足了聚落居民建筑用材的需要，增加居民的经济收入，而且还绿化了聚落区的环境，防止水土流失，维护自然生态的平衡。另外，每一个聚落多有可供砍柴割草的大片荒山。按壮族的传统习惯，凡生活炊煮乃至烧制砖瓦所需要的柴草，总是舍近求远，即对聚落四周特别是村寨背后的山岭实行封山育林，不准砍伐。其目的一是为了美化聚落环境，防止水土流失；二是防止山上岩石因风化崩塌而损坏聚落民居伤及人畜，因此要到远离聚落的山畚里去砍柴割草。其砍割的方法也同样具有一定的合理性，即并非剃头式地成片砍光割尽，而是选择高大的柴草，留下矮小的，而且不断地变换采伐地点，以保证山上植被的再生能力，使柴草资源不断绝，保证聚落居民生活用柴的需要。

### 3. 聚落分布与水资源的合理利用和保护

水是生命之源。人类生活和生产始终离不开水，古今中外，概莫能外。特别是世代以稻作农业为主的壮族，对水更有着深深的依赖。自从原始时代开始定居生活以来，壮族先民就选择在依山傍水近田的坡地上建立聚落居住，以方便生活和生产。因此，由于其生产方式未变，其傍水而居之俗也一直传承了下来。

壮族聚居的红水河地区，雨量充沛，江河密布，地上地下水源丰富。在群山起伏、丘陵绵延的广大地区，既有终年奔流不息的大江小



河，也有潺潺涓流的山泉小溪，还有终年不干涸的水潭和泉水。种类丰富多样的水源，不仅为壮族的生产和生活提供了极为有利的条件，而且也为壮族选择聚居地提供了有利条件。人们在选定新的聚落地时，一方面沿承传统的经验，选择有水质清纯、流量较大和终年不干涸的水源地方，以满足其生活和生产的需要；同时又吸收了发端于中原汉族的风水学说的内容和“堪舆”之术（选择阳宅居址的风水原理与方法），根据水的方位和流向来确定聚落的位置。按民间说法，水可荫地脉，滋润万物，聚落居址临近水源，植物才有盎然的生命活力，人气才能旺盛，聚落才能兴旺繁荣。但聚落不宜直面来水，以避“水冲门庭”之忌；也不宜直面去水，以避“财气流走”之忌；更不宜背向流水或溪水从聚落中间穿流而过。而以位处溪河曲隈处为最佳。如果溪河从聚落附近流过，人们便修筑堤坝拦水，既可引水灌田，方便生活用水，又应风水所说的“拦蓄财气”原理。但壮族在溪河中所筑堤坝的高度和所拦截的流量，以满足其聚落农田灌溉的需要为原则，一般只是用石块砌成稍高于正常水面的堤坝，一边留有泄水孔，略为提高溪水的水位而已，并非堵死截尽，因而保持溪河下游流水不断，使下游的居民也可正常用水。这种合理利用水资源的传统习俗，使生活于同一河谷两岸的居民能共同进行生产，和睦相处。如果聚落前或旁侧没有溪河，人们就在泉眼处挖掘并修筑成水井，以便于聚落居民的生活用水或引水灌田；或在聚落前挖掘池塘以蓄水。因此，现在壮族聚落附近，多有水质良好且充足的水源，保证其生活和生产用水的需要。而且其水分为居民的饮用水、牲畜饮水、洗刷水和灌溉用水之分。平峒和丘陵地区居民的饮用水多挖掘并修建水井，提取地下泉水，因而水质多清纯洁净，有利于居人的健康；居民日常洗刷用水，通常是將水池分隔为二、三格，除内格泉口处为饮用水外，外面二、三格即为洗刷用水，如水井之中不便分隔时，人们就到溪河或池塘里洗刷。山区居民以饮用山泉水为主，即在聚落上方的坡地上修建蓄水池，使从山上流下的泉水在池中沉淀，各家各户再用竹笕将水引至家中。

由于壮族人民对水有着特别深厚的情结，因而对水格外珍惜和爱护。民间不仅将水以神化，赋予水以神格，认为水由水神或龙王掌管，冒犯之会惹来灾祸，以此强化人们对水源的保护意识，而且各村寨多订有保护水源的规约，尤其是对饮用的水源，严禁在饮水处洗澡或洗刷衣物，更不能将污物投入水井，大家都能自觉遵守。违犯者不仅受到众人的谴责，而且还要受到严厉的处罚。

在长期的社会生活中，壮族人民不断加深对大自然的认识，认识到

树林植被与水的关系。因此，壮族历来重视对于聚落环境的绿化，不仅在聚落四周种竹植树，而且还在水源一带保持有成片的山林，俗称“风水林”，并将之神秘化，认为风水林是树神或山神栖息之地，不得擅自闯入，否则会冒犯山神树神，引来灾祸。这种借助神灵的威慑力以强化人们保护山林的意识，客观上有利于水源林乃至自然生态环境的保护，使青山翠绿，溪水常流，人民安居乐业。

总之，壮族对于聚落点的选择及其分布，始终注意保持与自然生态环境容量的和谐；在定居以后的生产活动过程中，注意对包括土地、水源、山林等自然资源的适度开发与合理利用，保证了其生产和生活得以一代接一代地持续发展。千百年过去了，壮族已从原始落后的状况走向了文明进步和繁荣，其社会面貌和人们的经济生活也发生了巨大的变化，但江山依旧，青山绿树的秀美景色犹存，溪河流水不断的良好居住环境未变。一处处鳞次栉比的干栏建筑掩映在绿阴丛中，田野稻花飘香，处处充盈着祥和、宁静、生机与活力，这正是壮族人民的生产生活顺应自然规律的结果。这种追求人与自然的和谐关系和与自然相依相存，无疑是壮民族智慧、文明与进步的体现。人们在生活实践中所形成的朴素的自然生态观及其优良传统，在今天看来仍不乏其合理性和科学性，值得继承和大力弘扬，以保护我们赖以生存的环境。

#### 4. 聚落与干栏朝向中的科学因素

人类的居住生活离不开阳光和空气。而充足温暖的阳光、清新的空气和畅通的气流，与地理环境、地形位置及方向有着密切的关系。因此，壮族及其先民历来重视聚落（即“村寨”）及干栏房屋基址所处的位置、朝向和气流风向的选择确定。特别是在源于中原内地的风水学传入岭南并为壮族所接受和吸收以后，聚落及干栏建筑的地理位置和朝向的确定，又被注入了更加理性乃至神秘的说教与内涵，使人们对于聚落及房屋朝向的观念日趋规范和模式化。

壮族所居住的丘陵山区，到处丛山绵延，丘陵起伏，地形复杂多变。这样的地形地貌，既给壮族建立聚落和营造住宅及其朝向提供了更多的选择余地，同时也增加了一定的难度。就一座山或岭而言，以日照充足的南面为阳，日照不足的背（北）面为阴。但相对而言，随着太阳的升降运行，上午太阳升起时，山岭的东面为阳，西面为阴；而太阳西落时，西面山岭坡上因阳光照射而复转为阳，东面则为阴。因此，壮族在长期的居住生活中，逐步形成了较为明确的地理方位及日照方位的概念，在选择聚落和住宅基址位置及朝向等方面积累了丰富的经验。一个聚落基址的地理位置和朝向的选择，是一个综合性的系统工程，从人

们居住生活的实际需要出发，首先需要有丰富的水源和足够的耕地，其次是要有充足的阳光和顺畅的气流且又要避免北面寒风，四者缺一不可。因此，壮族的聚落及干栏建筑普遍分布在向阳的山岭坡地上，其中以坐北朝南者居多，以应风水学所主张的“负阴抱阳”之说；也有朝向东南或西南的，朝向东北或西北者较少，这大概是受中原风水学中“喜东南厌西北”观念影响的结果。如果无法避开而在山岭的西北或东北面坡地上建立聚落及干栏式住宅，那么在修建房屋时，也要将其朝向略转向西或东面。壮族地区极少有将聚落建立在山或岭的正北面。另外，其聚落和房屋均背靠山或岭，前方有溪河流过为佳。如果实在没有溪河，就在聚落前人工挖掘成一口池塘蓄水，以应风水学中所主张的“背山面水”或“水可荫地脉、滋万物”之说。

综观壮族对于聚落及干栏住宅朝向南面、东南面或西南面，其中的合理性和科学因素是显而易见的。首先，聚落及房屋修建在向阳且地势较高的坡地上，具有地基厚实稳定、地面干爽、便于雨水排泄和不会被洪水淹没等优良特性；其次，因地势高而宽敞，前临溪河和平旷的田垌，给人以视野开阔、轻松舒适的感受；最后，光照充足，每天从日出至日落前，聚落建筑及其居民都沐浴在灿烂的阳光之中，既可满足人的生理对阳光的需要，又有利于聚落周围植被的生长，使聚落掩映在绿阴之中，形成人与自然相和谐、充满盎然的生机与活力的空气清新的生态环境；同时，充足的阳光，不仅使地面干爽，防止因地面潮湿而滋生霉菌，影响人的健康，而且还有利于居民晒谷物、衣物，使之不发生霉变，此外还有利于房屋建筑材料的保护。由于光照充足，避免因受雨水湿气对木结构的干栏建筑的侵蚀，可延长其使用期，使聚落和住宅内外充盈着阳刚与光明之气，满足了人们居住生活的生理和心理需要。

#### 5. 聚落营造所体现的以人为本和与自然相和谐的理念

人类为了生存和发展，必须进行物质生活资料 and 人类自身的生产，即马克思所说的“两种生产”。在社会生产力尚较低下的原始时代，单凭个人的力量是难以与大自然作斗争并获得生存的，必须与其他社会成员结成一定的关系，依靠集体的协作力量，共同进行物质生活资料的生产和其他社会活动，以弥补个人生活能力的不足，从而获得种的生存与繁衍乃至社会的发展。这种人与人之间所结成的社会关系，体现在居住生活中便是由若干个体家庭及居住建筑组成的聚落。因此，聚落是人类为了定居生活的需要，在经过选定的位置，使用竹木等物质材料，由人工营造的由若干个体家庭或同一氏（宗）族及其居住建筑和其他附属建筑所组成的一个物质性实体的居住生活空间，以满足人们生理（物

质)和心理(精神)的需要。早期的聚落是由若干具有血缘关系的家庭组成(社会人类学称之为“宗族型聚落”)。后来,随着社会的发展和人口的繁衍,人们的通婚范围逐步扩大,迁徙也日趋频繁,逐步出现了一个聚落居住着若干个不同宗族或不同姓氏的人的聚落类型(社会人类学称之为“地域型聚落”)。壮族聚落的发展,也经历了从血缘类型、宗族类型到地域类型的发展过程。现在的聚落虽然以地域类型为主,但宗族类型的聚落仍普遍存在。即使是在若干不同宗族共同居住的聚落里,同一宗族的家庭及其住宅建筑仍相对集中在一起,房屋相互毗邻。正是由于传统的宗族制度及其观念的影响,壮族对于聚落的营造及聚落内部的分布格局,不仅保留有浓厚的宗族制的遗迹,更体现了以人为本和与大自然相和谐及相互依存、共生共荣的理念。

壮族对于聚落的营造,主要表现在聚落范围内的房屋、巷道的布局以及寨门、围墙、庙宇、道路、桥梁等附属建筑的修建以及聚落内外的绿化等方面。如前所述,壮族的聚落多分布在依山傍水的坡地上,尤其是在山区,人们皆选择在空间容量较大的山坡上营造聚落。不占耕地或少占耕地,特别是少占良田,这是壮族营造聚落和修建房屋的基本原则和显著特点。建房时,先在山坡上开辟出一个平台作为房基,然后在台基上立柱架楹,构建成木结构或石木结构的干栏式建筑。聚落中房屋的分布,一般是早期的房屋(即最先开辟聚落时建造的房屋)处在坡地的中央或山岭脚下,后建的房屋向四周扩展延伸,每幢3~5开间。同一房族或宗族的房屋多相互毗邻,或相连成排,鳞次栉比,错落有致;各幢房屋左右之间留有4~5米的空间作为巷道,前后之间则留有8~12米的空地;巷道用石板铺砌成80~100厘米宽的石板路,通至各家门前,并延伸至聚落外;沿石板路两边是略为下凹的小沟,既是排水沟,又是牛羊行走之道。壮族因地制宜,就地取材,采用石板砌成道路,既方便下雨时人们行走,又能保持村寨里的环境卫生,给人以整洁舒心的感受。另外,在建立时间较长、规模较大的聚落中,还留有一块面积较大的空地,作为聚落居民在节庆时举行各种文娱活动和寨里头人议事的场所。

在壮族依坡而建的聚落中,鳞次栉比、高低错落有致的干栏分布,不仅给人以一种很强的秩序感,更为重要的是每排房屋高低错落,一排高过一排,有利于每一幢干栏居室内的通风和采光,使室内保持着空气清新、光线明亮、通风凉爽,满足人们居住生活的需要,并给人以舒适、轻松的感受,由此而形成人们爱家、思家和归家的向往心理。而相互毗邻、坐落有序的房屋排列形式,又寓含着壮族崇尚集体、团结互

助、遵守秩序、循规蹈矩的传统观念。同一房族或宗族的房屋相互毗邻或相连成排的布局形式，反映了壮族重视宗族关系的心理意识，便于各家庭之间的相互交往、联系和相互照应，达到密切关系、增强人们的宗族或亲族意识和团结与凝聚的目的，还使居民的心理有一种依托感和安全感。因为壮族历来就有很强的宗族观念和集体意识，按照传统习惯，同一宗族或同一聚落的居民之间，有相互帮助协作和相互保护的责任与义务，特别是在同一宗族中，一家有难，众人相助，诸如婚娶、丧葬、建房、农忙等事项，彼此都会自觉且无条件地帮助，有力出力，有钱出钱，有物出物，争取把事情操办得体面完满。如果见难不帮，诸事办得不体面，就会被其他宗族的人耻笑或小视。如果同一宗族或聚落的人无辜被外人欺侮，将被视为对本宗族或聚落人的欺侮，全体居民会挺身而出，主持正义，讨回公道。

聚落中各幢干栏之间留出一定距离的空间，同样是为了适合人类居住生活的需要而设置的，其合理性乃至科学性也是显而易见的。首先，它满足了人们居住生活及生产对室外空间的基本需要。因为人们的居住生活，除了居室，其活动范围还要延伸到居室之外。一方面是房屋前需要留出一定的空间作为与邻居交通和通向聚落外的巷道，以便出入或从事各种生产与社交活动；另一方面作为一个以种植水稻为主的农耕民族，收获的稻谷需要有临近住房、便于管理的地坪摊晒。因此，人们就利用房前的空地修建成晒谷地坪，或在干栏的楼房前檐外用竹木搭成一个约10平方米宽的晒排，供摊晒稻谷或其他物品，以满足人们生产和生活的需要。还有的将房屋前的空地开辟成一个小菜园，四周围以篱笆，园内种植各种季节性瓜豆蔬菜，以供家庭自给自足生活的需要。其次，因壮族地区气候炎热，多雨潮湿，房屋之间留出一定的距离空间，有利于居室的通风和空气的流通，降低室内的温度，保持居室干燥凉爽；同时也有利于居室的采光，保持居室的明亮度，造就一个通风、干爽、明亮的居住空间。由于各幢房屋之间留出一定距离的空间，给人一种宽敞轻松的感受。如果房屋间距过于拥挤，不仅给人们的生活带来诸多不便，而且还会给人们的心理产生压抑感，同时也不符合风水学的主张。

壮族对聚落的营造，还表现在聚落及房屋四周种植各种竹树以绿化，使聚落房屋掩映在一片葱郁的绿阴之中，营造出静谧清幽和充满生机的生活环境。自古以来，壮族及其先民一直生活在气候炎热、树林葱郁的环境中。正由于气候的炎热，人们才深切地感受到绿树与阴凉及其与涵水的关系，感受到人的生活离不开绿树，并且把树视为生命活力的

象征，认为树林葱郁的地方，自然也就适合于人类居住。因此，壮族历来有伴树而居的传统，并对青竹绿树有着深厚的情结。在建立聚落及住屋之后，人们就会在房前屋后遍植各种竹木和果树（有的是自然生长，人为保护成树）。后来，起源于中原地区的风水文化的传入，使得壮族在聚落及住宅四周种竹植树之举更加理性化，而且赋予人们某种神秘的观念，进一步强化了人们在聚落四周种竹植树意识。按照风水学的主张：“村乡之有树，犹如人之有衣，稀薄则怯寒，过厚则苦热，此中道理，阴阳务要冲和。”<sup>①</sup>对于何方宜植何种竹树，风水术中亦有明确的说法，“如四面山环局窄，阳气不舒，不可有树以助其阴，即或堂局宽平而局外有低山护卫者，亦不可种树，惟于背后左右之处有疏旷者密植以障其空，若上手不是障空，不必种树以闭天门”<sup>②</sup>。因此，壮族往往按照风水的主张和要求来种竹植树。如分布在平峒边上的聚落，因后山较矮或背对山坳，两侧的地势较为平旷，人们就在村寨后面植树为屏，形成一道人工造林带，以挡住或减弱强风对村落建筑的吹袭，填补“后龙”之空缺。另外，凡依山而建的村寨，皆实行封山育林，并建有山神庙，以强化人们自觉保护山林的意识，严禁砍伐，违者重罚。因此，凡村寨背后的山体上，皆植被茂密，绿树掩映，郁郁葱葱。除了在聚落及房屋四周种竹植树之外，在聚落中多保留有一至数棵枝繁叶茂、绿茵如伞的大树，大树下多建有社坛，人们奉之为一村之神树，是一个村寨兴旺的象征。因而，人人自觉爱护其树，不准损害和砍伐，即使是枯枝折落也忌捡回家烧用，否则会遭惹祸灾。所有这些，使聚落形成了一个绿茵的生态环境，有利于调节聚落区的小气候，防止水土流失，保持生态平衡，达到人、建筑与自然环境的和谐统一，使聚落区充盈着一派生机与静谧的氛围。长期在这样优美静谧和充满生机的环境里生活，有利于人们的身心健康，塑造了壮族宽容平和、恋土爱乡和追求平静生活的性格，反映了壮族重视生态环境保护、与自然相和谐和共荣共生的传统理念。

另外，在壮族的聚落中，人们普遍采用当地出产的石料来铺砌成巷道中蜿蜒的石板小路，既美观整洁，又便于雨天行走。同时，聚落中的排水系统也颇具科学性。每一幢干栏的前后檐下，都设有一条小型排水沟，而且相互连通，最后汇入若干沟渠，雨水通过这些沟渠流到坡下的溪河中，从而得到及时排泄，使聚落内无积水。

---

①② （清）林枚：《阳宅会心集》卷上《种树说》。

## （二）干栏建筑结构中的合理或科学因素

自古以来，壮族聚居的红水河地区，山林遍野，木材资源丰富，人们因地制宜，就地取材，利用木料构建“人居其上，牛豕羊畜其下”<sup>①</sup>的干栏式建筑。因其建筑形式适合在岭南地区的自然环境中居住，因而世代传承下来，成为一种具有鲜明的地方民族特色的传统居住建筑形式。壮族工匠营造干栏建筑的特点是：没有事先设计和绘制的施工图样，而是凭着长期积累的经验和技艺，按照传统的建筑结构的模式，根据地基地形和主家的物力财力，将长短不一、粗细不同的木料加工营造成一座座结构紧密、环环相扣、浑然一体、造型别致的干栏式建筑。诚然，工匠们在营造干栏的过程中，为了提高建筑的质量，不断吸收汉族合理先进的营造工艺，改进传统的建筑结构，并有所创造，使建筑构件日益合理科学，增强其实用功能，以适应和满足人们对居住条件日益增长的需要。因此，在壮族传统的干栏建筑构造之中，表现出诸多的合理性和科学因素，凝聚着壮族人民的智慧和创造才能。这些合理性和科学因素，主要表现在以下几方面：

### 1. 因形就势营造法

如前所述，壮族多选择在地势较高的坡地上建立聚落建筑，尽量不占耕地或少占耕地，尤其不占良田。因此，建房时人们先在山坡上开辟出一个平整的台阶作为房基，然后用石片在坡的下方垒砌一道挡土墙，防止松土下滑，保持平台填土的坚实稳定。由于山坡土质坚硬，要开辟出与所建干栏同等长宽度的平台，工程颇大，往往超出一家劳动力（包括房族兄弟义务帮工）的承受能力。因此，人们便因形就势，只开辟出相当于整座干栏长度约三分之一或三分之二面积的平台，在其上立柱架楹，构成干栏式木构架；而前面一进间则用硕长的木柱直接竖立在坡底的地面上，柱底用石础支垫，以保持其稳定性；立柱的中上部设卯眼构入穿木，然后在穿木上架设横向的楼橧木，橧木之上再铺宽木板，形成底部架空且伸出地基的楼房，后部与建在平台地基上的木结构干栏连为一体，俗称半楼居高脚干栏。采用这样的营造方法，其巧妙之处在于工匠们利用了拉力、应力和杠杆的力学原理，将承托楼层重量的梁木从后檐柱通过内柱的卯眼一直穿至前檐柱，使竖立于坡底的木柱只起着承托和稳定作用，而楼层的主要重量则荷载于竖立在平台基地的木柱之上，这样既扩大了干栏居室空间，又节省了因开辟山坡、平整地基所要耗费的大量人力物力，而且使整幢干栏建筑造型显得参差错落、轻盈美观。

<sup>①</sup> 《魏书·僚传》。

从坡下向上眺望，干栏有凌空飞架、拔地而起之势，平添了几分雄姿，显示了壮族大胆而严谨的构思、匠心独运和富于创新的营造才智。

## 2. 匠心独运的穿斗构造法

壮族传统的木结构干栏建筑，采用穿斗构造法，以榫卯相扣接的方法将经过加工的木料构合成一座纵横交错、环环相扣、紧密稳定的干栏骨架。工匠们先是在地基平台上竖立4~7楹五柱式纵横排列的粗大木柱，然后在木柱中及上部开凿纵横相向的卯眼，将加工成长方形的穿木从后檐柱经内柱、中柱直穿至前檐柱，将整楹五柱紧密地连为一体，再在各楹立柱上横向的卯眼分别插入枋木，将各排立柱连为一体。在各楹立柱的上部，又用穿木卯接，使各立柱的连接更为牢固，再在穿木之上依次设立童柱，使立柱与童柱构成梯形的双斜坡顶架，各柱端分别承托一条桁木。这种以立柱和童柱分别承托檩条的构造方法，在其他民族的传统建筑中尚较少见。它具有布局合理、分力均匀、相互依托、环环相扣和浑然一体的特性，其巧妙和科学构造的方法是显而易见的。在桁木之上，有序地铺设桷板，上以小瓦或杉树皮覆盖，便形成了一座造型规整对称、结构紧密平稳的干栏住宅。在干栏的营造过程中，工匠们巧妙地运用了杠杆及分力、拉力和应力等力学原理，以立柱为支点和应力，以穿木和枋木为拉力，以伸出檐柱外的穿木和挑手为杠杆，承托檐檩和吊脚楼之矮柱，而整幢干栏的重量荷载则分别在作为支点与应力的各立柱之上。立柱底部用石础支垫，以防止立柱因荷载房体重量而下沉，保持干栏整体的平衡与稳定。这样的构造方法，使整幢干栏结构环环相扣，规整对称、平衡稳定。特别值得称道的是，壮族工匠合理地运用了杠杆原理，将穿木从后檐柱直穿至前檐柱外，再在前檐柱体上卯接一短穿木，然后在穿木的外端卯入一根底部悬空的矮柱，再在下方的穿木上铺设楼板，形成向外伸出、底部悬空、具有鲜明的地方民族特色的吊脚楼。正是这种杠杆原理的合理巧妙的使用，使整座干栏的重量均匀地荷载于各立柱之上，即使干栏构架中的一两根立柱因雨水冲刷造成房基塌陷悬空，整座干栏也不会歪斜或倒塌。这种合理巧妙的构造方法，既扩大了干栏居住的空间，又使干栏造型具有层次感，显得美观别致。与此同时，工匠们灵活运用穿斗构造的方法，在干栏两侧的前后边脊的檩木末端，再增设童柱并承托向前伸出，形成半歇山式。这一巧妙的变化，使传统的长方形四角干栏变成了八角干栏，俗称“八角楼”。这样不仅扩大了居室空间，而且造型美观别致，风格独具。所有这些，一方面反映了壮族干栏营造技术的不断改进与提高，同时也说明壮族工匠已娴熟地掌握了木结构建筑中穿斗构造的原理与方法，并熟练地运用于干



栏建筑的营造之中。其创造性，使其营造的木结构建筑以别致的造型、巧妙的构造、独特的风格和卓然的成就，屹立在壮乡的青山绿水之间，卓立于中华民族丰富多姿的建筑之林，极大地丰富和发展了中华民族源远流长的建筑文化。

### 3. 实用的披檐营造法

在壮族传统干栏民居建筑的两侧山墙下，常设有一披檐（或称披厦），其下为一开间；或在前后檐下加设1~2层披檐。披檐之设，是壮族工匠在长期的居住生活中，为了增强干栏构件的实用功能，方便和满足人们居住生活的需要，提高其居住生活质量而不断摸索和改进的结果。它的实用功能主要是为了适应岭南地区炎热多雨的气候。一为避免烈日和风雨对木质干栏建筑的暴晒与吹刷，对干栏建筑起着保护作用，延长其使用期；二则可以起到遮阳挡雨的作用，使人们在回廊中活动不受日晒雨淋之苦，让人舒心又有安全感。另一方面，披檐的设置，使干栏规整的长方形形态增加了造型的变化与美观效果，凸现出壮族传统干栏建筑的风格特征。

### （三）居室布局的合理或科学性

壮族营造的传统干栏建筑，其目的是为了满足不同人们居住生活和储藏财物的需要。因而，居室布局也是根据人们居住生活的需要，按照传统的习俗规制分隔设置的。随着社会的发展和人们生活水平的逐步提高，人们的居住条件也相应地不断得到改善。为了适应和满足人们日益增长的居住生活需要，传统的干栏建筑结构和实用功能也因此而得到不断的改进和完善，因而具有宽敞舒适、安全隐秘、合理实用的特性。

#### 1. 干栏的下层是稻作农业的肥料储存与供应基地

自古以来，红水河流域的壮族一直以稻作农业为生，故而具有以田为本、依田而居的传统。其干栏建筑分为上下两层，架空的下层四面用木板或砌土砖、石墙封挡，里面空间宽敞，只有一部分用木条围成方形栅栏，用以圈养猪、牛、羊等家畜；也有的在侧用木板围成一小间茅厕；其余的空间用来堆放农具、柴草、肥料等杂物。其架空的下层除了具有隔离人们居住的楼层以防潮外，还是一家人从事农业生产的肥料储存和供应基地。如前所述，壮族是以稻作农业为主的农耕民族，长期过着自给自足的生活。因而，农家肥是壮族使用的主要肥料。所以，每一家都在干栏下层用木条围成栅栏，圈养有1~2头黄牛或水牛，用作耕田。耕牛饲养的方法很简单，农闲时赶到山岭上吃草，农忙时则割草投放在栅栏里喂养。每家还普遍饲养有1~2头猪，供过年、结婚或办丧事时宰杀。为了稻作施肥的需要，人们定期地清理猪圈、牛栏里的粪

便，将之集中堆沤在栏圈外的地面上。待到春耕夏种需要施肥时，便将平时堆沤储存的肥料进行搀和加工，挑至田间施放。一个家庭饲养的牲畜所积蓄的肥料，基本可以满足稻田施肥的需要。在干栏下层储存、堆沤和加工由牲畜粪便构成的肥料，既便于肥料堆积、管理和加工，又能保持其肥力，还有利于聚落的环境卫生。如果把肥料堆积在户外，难免受日晒雨淋，既造成肥料及肥力的损耗，又不利于聚落的环境卫生，还会使人们在对肥料进行加工时遭受日晒雨淋之苦。楼板上设有投料孔（亦可随时观察牲畜的动态），因而，在人们居住的下层圈养牲畜，便于家人对牲畜的管护。从上可见，其合理实用的功能是不言而喻的，也是其他形式的居住建筑所无法比拟的。

## 2. 规整对称的居室布局

干栏的上层是一家人的居住的生活空间，其开间流行奇数（单数），即三、五或七开间，用木板沿立柱分隔成小间，厅堂及中堂所设立的供奉祖先神台的神龛居于中心位置，左右两边的居室均衡对称，反映了壮族家庭以男子为中心的父系制传统及其所寓含的对均衡法则的崇尚与追求心理。自从进入农业社会以来，由于男子在农业生产中发挥着重要作用，因而，壮族一直流行父系家长制，世系按父姓计算，由男子继嗣。所以，家庭供奉的祖先神位亦以父辈为主体，以此来加强父系男子的权威及其在家庭和社会上的主导地位，增强人们的家庭观念与团结凝聚力。人们在长期的社会生活实践中，逐步认识到均衡与平稳协调的关系及其作用，犹如人们挑担一样，两边均衡便会平稳顺利而行；反之，两边轻重失衡则寸步难行。类似原理被引申到人们生活的各个方面，包括中医学所认为的人体若阴阳平衡则健康，阴阳失调则患病。干栏建筑也是如此，如果其构件和重量均衡则平稳牢固，否则就会失衡倾斜，居住难安。在这种观念的主导下，壮族在居室开间的布局上流行奇数，设有神台的厅堂居中，左右均衡对称，既使其建筑结构具有平衡稳定的效果，也使其居民的心理有一种平衡感，达到安居乐业的目的。

## 3. 各具功用的居室分隔

居室是人类为满足居住生活的需要而营造的相对独立于自然的一种实体性的物质空间。随着社会生产力的提高和经济生活条件的改善，其布局也不断得以改进，由早期简陋的栖身型逐步向宽敞的舒适型乃至显示家庭经济能力与人格的形态转变，居住功能也日趋多样化、合理化和优良化。壮族的居室分隔、设施及功能也是如此。首先是厅堂的位置与空间安排的合理性。由于壮族的聚落多分布在山岭的坡地上，干栏多为辟坡而建，聚落内少有平地，加上气候炎热，雨量丰沛，地面潮湿，因

而，壮族的许多大型活动（包括祭祖、宴客、聚会、生寿及婚丧仪式等），多是在居室内进行。所以，在其干栏居室中，厅堂是一个家庭活动的中心，同时也被认为是祖先神的栖息之所，具有神圣的地位，因而处在干栏上的中心位置，周边的小居室都门向厅堂，既便于出入及聚集，又象征着一个家庭的向心力和团结凝聚力；而且空间宽敞，厅堂的面积往往占整个居住楼层的四分之三以上，以满足众多人聚会活动的需要。主火塘设在厅堂的左侧，是一家人炊煮、餐饮、烤火取暖的地方。其次是根据家庭的人口在干栏的后一进间和左、右边开间沿立柱用木板分隔成居室，也有的在前一进间的大门两边，居室之上用木板密铺为阁楼，既可存放粮食和其他物品，又能起到隔热挡尘、保持居室清洁阴凉的作用。居室按传统习俗进行分配，神台后面的居室为老年男性居住，相邻为储藏室，存放日用粮食、食油、酒坛、酸坛等，以方便取用；左边为男儿的居室和客房，右边为女儿居室，未婚女青年多住在大门两边的居室，以方便其出入进行社交活动而不扰动家人。每个家庭成员都有相对独立的居室空间，以便互不干扰，保证安静的休息空间和个人的私密性。这样的居室布局，均衡对称，大小合理，主次分明，且各具功用，满足了家庭各成员居住生活的需要。

#### 4. 干栏附属设施的合理配置

壮族的干栏除了居室之外，还根据人们生活的需要，配置有一系列的附属设施，包括楼梯、走廊、阳台、晒排、碓房等。这些附属设施各具实用功能，是对干栏主体建筑和人们居住生活的补充和完善。

（1）楼梯：是人们出入干栏居室的唯一通道，因此，壮族十分重视楼梯的设置，不仅用料优良，而且对安放的位置亦很慎重，须请地理风水师择定，楼梯的宽度和级数也有一定的规制（流行单数，忌偶数）。

（2）回廊：从楼梯口至大门之间，通常设有一道宽约两米、长约四米的过道或回廊，是人们上楼梯后进入居室的过渡带。回廊的内侧板壁上可供挂雨具、遮阳具和小型工具，外侧为封闭式的半腰栏杆。其功用一是可使人们外出或进入居室时有个过渡地带，从户外回来时，可在回廊处放挂雨具或换鞋，不将泥水带入居室，以保持居室的清洁卫生。夏季还可以在回廊的坐凳上休憩，凭栏远眺青山绿水。每至秋收后，人们在前檐下的栏杆上披晒稻把，更增添了干栏独特的韵味和民族风情。

（3）晒排：由于壮族的聚落及干栏建筑多处在山岭坡地上，室外平地较少，因而，流行在干栏的前檐外或旁侧，用木竹构搭成与楼面平行、面积 15~20 平方米的晒排，作为主体建筑的配套设施，便于各家

庭晾晒稻谷、茶籽、辣椒及衣物等，方便实用。

（4）碓房：由于壮族多居住在交通不便的丘陵山区，长期过着自给自足的生活，日常的食物加工，多利用自家的石磨、石碓进行。因而，在全楼居的干栏主体建筑后面，专门开辟有一个10平方米左右的地基平台，后侧两角各设立一根木柱，内侧与主体房屋连接，四周封以木板，形成一间小房，内设石碓和磨盘，既便于自家舂谷磨米加工豆类副食品，又可避免因舂碓或推磨形成的震动力而造成对木结构干栏稳定性的影响，满足了人们生活的需要。

总之，由干栏建筑为主要载体的壮族传统民居建筑文化中所体现出来的合理性和科学因素是多方面的，是其民族在长期的居住生活中，按照“生存优先”、“以人为本”和顺应自然、与大自然和谐共存的原则，不断摸索、不断改进和不断创造的结果。它从一个侧面反映了壮族人民的智慧和社会生产力的提高及经济、文化的发展面貌。所有这些，归根结底是为适应和满足人们日益增长的生活需要的结果。正是基于生活需要的不断增长，构成了人类发明创造的根本动力，也构成了民族文化发展的根本动力。

# 红水河流域花崇拜文化研究

廖明君

在远古时代，人们在长期的采集生活中，首先为植物之花的色泽、形状所吸引。后来，人们逐渐注意到花作为植物的生殖器官对于植物繁殖具有重要的意义：绝大多数植物是通过开花、结果来繁衍下一代的。因此，在原始先民的生殖崇拜文化中，植物的花也就被列入了思考的范畴。

首先，花是因为其外形与女阴类似而受到先民的注意的。

我们知道，性器曾一度是原始先民的生殖崇拜对象，其中又以女阴最早引起人们的重视。后来，随着母系氏族社会的瓦解和父系氏族社会的出现和发展，女阴崇拜虽然不再独霸天下，但却仍保有一定的地位。因此，与女阴相类似的器物，仍然受到先民的青睐。

郭沫若先生在《释祖妣》一文中曾认为，“帝”的初字是“蒂”，而“蒂”本是花朵全形。这就是说，花朵之全形实际上与女性生殖器中的阴蒂大有干连。赵国华先生也认为在前农耕或早期的农牧时代，人们甚至可能以繁复的花草纹饰作为生殖器官的象征，而以花朵为女阴的象征，“反映了远古人类对植物形态观察的细密，可以认为是人类对植物学最早的建树之一”<sup>①</sup>。

在大汶口文化遗址出土的彩陶中，就有不少花卉纹样——它们一般由几个花瓣组成，而且特别注意花心的表现。它明显体现了先民对于花尤其是花心的重视，说明了先民已认识到阴蒂对于人类生殖的意义。

有关阴蒂与生殖关系的现象，在当代社会中依然存在，如陈观胜、曾强、陈志强就曾撰文对至今仍在非洲地区盛行的“女性割礼”进行过介绍与分析，认为非洲一些国家的人们相信割掉姑娘生殖器上的阴蒂会有利于生殖<sup>②</sup>。

实际上，不管是视阴蒂为生育的保障，还是视阴蒂为生育的障碍，阴蒂都对生育具有重要的意义。而在阴蒂与生育的关系中，阴蒂更多地

① 赵国华：《生殖崇拜文化论》，第235页，北京，中国社会科学出版社，1990。

② 陈观胜、曾强、陈志强：《女性割礼》，《世界民族研究通讯》，1985年第2期。

被视为有利于生殖。据说，非洲巴拉人在举行女性割礼后，“有时割下的阴蒂还用作护身符，医治不育症”<sup>①</sup>。因此，当人们把花与女阴、花心与阴蒂进行类比联系后，花及花心也就具有了促进生育的能力，人们甚至进一步把花神化，使之成为生育的象征。

## 一、花生人的文化意义

在古代印度神话传说中，有这样的内容：创造者大自在天毗湿奴（Vishnu）从脐眼里生出莲花，大梵天（Brahman）从莲花中生出。因此，大梵天的造像通常都是趺坐于千叶莲花之上。而我们知道，在古代印度神话中，大梵天恰恰又正是创造万物的宇宙大神<sup>②</sup>。

为了进一步了解在红水河流域民族文化中花与人类生命的生殖关联，我们来看两则红水河流域壮族的神话传说。

当人类还在混沌时代，宇宙间只有一团由大气结成的东西，由屎壳郎来推动。后来飞来一只螺蛳，这螺蛳有钢一样的利齿，把这一团东西咬破了，出现了三个蛋黄一样的东西，一个飞向天上，成为天空；一个飞到下边，成为水——海洋；在中间的就是大地。大地后来长草，草上开了花，花里长出一个披头散发赤身裸体的女人，这就是人类的始祖姆六甲。姆六甲受风而孕，撒了一泡尿，润湿了泥土，姆六甲挖起泥土按照自己捏成人形，后来就有了人……<sup>③</sup>

这是红水河流域壮族一则关于人类起源的神话传说。它叙述了世界的诞生，也叙述了人类始祖的出现以及人类是怎样创造出来的。

另一则壮族的神话传说则是这样的：

从前天地没有分家的时候，先是在宇宙中旋转着一团大气，渐渐地越转越快，越转越急，最后变成了一个蛋的样子，但这个蛋和鸡蛋不一样，它内中有三个蛋黄。

这个蛋在宇宙中由一个拱屎壳郎推动它旋转。另外，有一个螟蛉子每天都爬到上面钻洞。钻呀钻呀钻，有一天终于钻出一个洞来，这个蛋就爆开来，分为三片：一片飞到上边成为天空；一片下地底成为水；留在中间的，就成为我们中界的大地。

宇宙虽然分成上、中、下三界，但是，各界之中，什么东西也没

---

① 陈观胜、曾强、陈志强：《女性割礼》，《世界民族研究通讯》，1985年第2期。

② A. Cotterell, A Dictionary of World Mythology (《世界神话辞典》), G. P. Putnam's Sons, New York, 1979, 65~66.

③ 《中国各民族宗教与神话大词典》，壮族部分，第751页，北京，学苑出版社，1990。

有。

突然，中界的大地上，长出一朵花来。这朵花说不上是什么颜色，花一开，中间却长出一个女人来。

这个女人就是我们人类的始祖。她披头散发，全身一丝不挂。满身長毛，但却很聪明，因此后世人叫她姝六甲。因为她有智慧，足以做聪明人的师傅，所以又叫她姝洛西。

.....

姝六甲见大地毫无生气，便想造起人来。她撑开两脚，站在两座大山上，突然吹来一阵风，觉得尿很急，便撒一泡尿，尿湿了土地。她用手把泥土挖起来，照着自己的样子捏了很多泥人，用乱草蒙盖起来。经过七七四十九天，打开蒙盖的草一看，这些泥人竟活起来了。

活着的人到处乱跑乱跳，叫也叫不住他们，姝六甲便到森林里采集很多杨桃和辣椒，向人群中撒去，这些活着的泥人便来抢，结果抢到辣椒的便是男人，抢到杨桃的就是女人。从此，这宇宙间才有男人和女人出现<sup>①</sup>。

.....

把这两则神话相比较，我们不难看出，尽管神话的女主人公的名字不尽相同，但她们的的主要事迹确是基本相同的。也就是说，透过这两则神话，我们可以把握到红水河流域壮族先民对于花与生殖的联系的认识。

壮族《巫经》有云：“凡儿出生，精魂蒂结于花树之间。花之花粹，花婆主之。”壮族称处于春情萌发状态的女性或雌性动物为“花”，也叫受孕的女性和雌性动物为“得花”。由此可见，花在壮族先民的原始思维中，是与人或动物的繁殖有一定联系的。因此，在上述两则神话中，当人类始祖母姝六甲从花中出来后，我们不难察觉这实际上是壮族先民对花的生殖崇拜的结果。而且，这种对花的生殖崇拜是那樣的强烈，花不仅生了姝六甲，而且其生殖力还通过姝六甲继续发挥作用——创造出了人类万物。

彝族族源神话《马缨花》也同样涉及了花与人类繁衍的关系：

远古的时候，洪水滔天，淹没了人世间，一切生灵都灭绝，唯有两兄妹躲在葫芦里渡过了洪灾，幸存下来。为繁衍人类，兄妹结为夫妻。婚后，妹妹生下一个肉团，肉团里长出五十个童男、五十个童女。肉团

---

<sup>①</sup> 黄世杰搜集整理：《中国各民族原始宗教资料集成》，壮族卷，第603～604页，北京，中国社会科学出版社，1998。

皮甩在一棵小树上，这棵小树就开出红彤彤的马樱花。这天正是夏历二月初八，于是演化为马樱花节。后来，五十个童男、五十个童女长大后，就互相婚配，他们就是彝、汉、苗、回、藏、白、傣、傈僳等民族的祖先<sup>①</sup>。

与上述花生人的神话相比较，《马樱花》虽然也是以人类的繁衍为主要情节，但在人与花的生殖互换这一环节上，却从上述神话的花生人变为人（肉皮）生花。也就是说，在《马樱花》中，虽然也出现大洪水之灾，虽然人类也面临着灭绝的危险，虽然人类最终也是在葫芦的帮助下得以幸存，但在这里却不再是花生人而使人类得到繁衍。与此相反，在这里，花不但不生人，反而是人自身繁衍后的附带物。然而，通过《马樱花》神话的人生花主题以及结合有关花生人的神话传说，我们却恰恰可以了解到从花生人到人生花的生殖循环之间的关联。

朝鲜族的民间宗教信仰认为，所有的植物都具有一定的生命性。如老姑花便是由孙女待奉善终的老妪之魂变化而成。同样，百日红花则是这样而来：有一个渔夫出海捕鱼，百日未归，其女儿因久等不至，哀伤而死，灵魂变成了美丽的百日红。著名的金达莱花，也被认为是由受继母虐待而夭亡的少女的精灵变化而成<sup>②</sup>。这里所体现的，也是花生人的反面，即人生花。

此外，壮族神话则认为，远古的时候洪水淹没了天下，只有伏依兄妹躲在大葫芦里活了下来。洪水退后，伏依兄妹结婚生下“磨石仔”，便将之剁碎撒向四面八方。一时间，到处的树上都开满了红花和白花，这些红花和白花后来都变成了男人和女人。于是，撒花成人的伏依妹子被敬称为“花婆奶”，是专管生育的女神<sup>③</sup>。

细心比较，我们不难发现，红水河流域壮民族这一有关“花婆奶”的神话传说，与我们在上面已经论及的彝族的族源神话《马樱花》较为接近。只是，在《马樱花》中，是人（肉）皮撒在树上变成了马樱花，而在这里，同样是大洪水，同样是兄妹婚，同样是兄妹婚后生出“怪胎”，人类后代的出现却不是像《马樱花》那样由肉团直接变成人，也不是直接地由花而生人，而是呈现出人——花——人这样的生殖连环。很显然，花在这里是人类繁衍的关键性的中间环节。这也正好体现出自然（花）与人类的文化关联。

---

① 《中国各民族宗教与神话大词典》，第 681 页，北京，学苑出版社，1990。

② 《中国各民族宗教与神话大词典》，第 58 页，北京，学苑出版社，1990。

③ 《壮族风情录》，第 222 页，南宁，广西人民出版社，1990。



## 二、花：求育中的文化中介

在红水河流域马山县的东部地区，当妇女久婚不育或有生育而无法养活时，人们就认为有凶星恶鬼作怪，挡住了花的来路，或是让花迷了路。于是，就要请师公来作“求子送花”仪式<sup>①</sup>。

“求子送花”仪式一般在求子的人家举行。

“求子送花”仪式的举行时间一般由师公决定，整个仪式所需的物品则由岳父岳母准备。

一旦举行“求子送花”仪式的日子到来，师公便来到求子人家，在白天做好摆供桌、剪色纸等准备工作，等到晚上才正式开始“求子送花”仪式。

“求子送花”仪式开始时，师公要首先询问求子夫妇的姓名，然后请求双方老祖宗降临，并从供桌上的碗里抓一把白米撒向四方，表示为神引路。

之后，师公拿起七星剑，垂躬屈膝，双目微闭，口念经词：“真武祖师大将军，头是猛虎身是人，不吃人间茶和食，专吞邪鬼过光阴。一年四季游天下，专驱妖魔不正神。今日奉请齐来此，邪鬼看见走纷纷。吾奉太上老君，急急如律令敕。”以此来赶走堵塞花婆送花道路的绝房鬼或其他作怪的凶星恶鬼。

与此同时，师公还要不断地问求子的夫妇：“愿不愿改？”夫妻俩要答曰：“愿改。”即愿意改掉过去不生育或生育夭折的不良状况。

之后，师公从供桌上分别捡起一个红纸人和一个白纸人以及两张纸钱，放在供桌下焚烧。接着，收起一段布桥。

就这样，反复多次，直到唱完唱词，布桥也恰好收到求子夫妻的卧室门口。这时，师公要用七星剑在门楣上打上一个“×”符号，以示已把作怪及堵塞花路的恶鬼赶出了门外。

接着，师公要用供桌上点着的花生油灯作火种点燃放在求子夫妻卧室门口的那盏灯，烧三至五根线香插在门口旁，同时，把放在小凳子上的红布展开来挂在门楣上。人们认为，红布醒目，花（婴儿）一看见就会向主人家走来。而桌上又有许多纸制的小孩，也必定能引导新生婴儿来临。

接下来是接花仪式。

---

<sup>①</sup> 黄世杰搜集整理：《中国各民族原始宗教资料集成》，壮族卷，第530页，北京，中国社会科学出版社，1998。

届时，师公站在供桌边，点燃五至七根线香，交给求子的妇女。然后，让那求子的妇女提起放在供桌下的那对一公一母的小鸡，走在前头，其夫跟在后面，一起走向卧室。之后，要把线香插在供桌上的香炉里，鸡则放在供桌下。这时，岳母要跪在供桌前，恭恭敬敬地叩头，然后用衣襟接过师公从供桌上拿起的那碗插花的熟糯米饭。由于糯米黏，可以表示怀孕的孩子结得牢，不会流产或夭折。同时，在回卧室的路上，不能开口说话，以免惊扰了花（婴儿）而让之失掉。

再接下来是安花仪式。

岳母用衣襟把那碗插花的熟糯米饭拿回到卧室后，求子的妇女就双手接过碗，恭恭敬敬地放在床头的供桌上。之后，她要拿起供桌上的那把剪刀，把插在糯米饭上的那朵花剪下来，装在事先准备好的一个盒子里，放在床头，面向东方。

最后，燃烧纸钱，以谢花婆送花到来。

值得注意的是，插了花的那碗糯米饭要由求子的夫妻在当天吃完，其他人不能吃。同样，那对一公一母的小鸡也要由求子的夫妻养大，自己杀了吃（不能拿去卖），也不能请其他人吃。

在这一“求子送花”仪式中，不但需要对花婆所送的花进行供奉，同时还必须注意到其他与花有着密切关联的物品。我们知道，壮族地区大多是以稻作生产为主，并且在漫长的历史长河中对稻米产生了独特的文化信仰。因此，在上述“求子送花”仪式中出现一碗糯米饭是非常自然的。尽管如此，值得我们注意的是，那碗糯米饭在“求子送花”仪式中，已不再是原来的糯米饭，而是通过师公把花插在其上而与生育神花婆发生了文化关联。同样，在“求子送花”仪式中作为供奉花婆的祭品的那一公一母的小鸡，也可以说是在祭祀中与生育神花婆发生了文化关联。之所以要强调只让求子夫妇吃那碗糯米饭以及让他们把鸡养大后自己杀来吃，显然是有针对性的。

正是由于视人间生命为花婆花园里的一朵花，因此，为了达到生儿育女的目的，就必须通过师公来向花婆祈求。于是，在壮族师公的经文中，也就出现了以向花婆求子为主要内容的《求花经》。《求花经》的内容大致如下：先唱受主家重托，“巴”神找花婆求花，一路上如何披荆斩棘，跋山涉水，最后在土地神的帮助下，如何爬上六层七十二阶梯，来到了花婆的花园。又如何叩见花婆，说明向其求花的缘由，并向花婆诉说主家平日对神灵的虔诚祈祷和供奉，祈求花婆赐给好花。接着，唱花婆如何开恩赐给好花，又如何嘱咐栽培护理，直到“巴”代主家一一作出承诺。此后，唱迎接花婆赐给的花，叩谢花婆，过金桥，

把“巴”神送至土地庙，一直到将事先准备好的一朵白花或红花交给主家，要求主家把花贴到神台或床头<sup>①</sup>。

确实，由生子→女性子宫→花宫→花婆→花的文化连环，我们明显地可以了解到先民对于花的生殖崇拜。

瑶族的“求花娘”也充分体现了瑶族群众对于花娘（花）的生殖信仰。

瑶人认为婴儿是花婆神送来的，因此，夫妇结婚后如果没有生育，就必须向花婆神求子。同时，如果婚后得子，则要向花婆神酬谢，举行还花仪式。

在瑶族地区，“求花娘”仪式以山子瑶最为普通也最具特色，下面我们将以山子瑶的“求花娘”仪式为例，来进一步探讨花所具有的生殖文化功能。

在山子瑶地区，举行“求花娘”的时间一般都是在每年的二、三月份。届时，结婚后没有生育的夫妇，必须要请来师公，在屋子里设置祭坛，并要挂上花婆神的神像以及三元（上元、中元、下元）的神像。

仪式开始时，师公先随着鼓声的节奏跳起三元舞，以此来引出花娘。

把花娘迎来之后，要把用竹子和色纸扎成的“花楼”抬到山坡上——人们认为花娘到来后就坐在“花楼”里。求子者也跟随师公来到山坡上，并在向花娘祈祷之后，唱起花王歌：

太平春，  
十二月花姐妹临。  
今日娘在□山殿，  
天婆差妹到坛心。  
上筵领受歌茶酒，  
从头起唱妹原因。  
正月花王寅时女，  
二月花王卯屋人。  
三月花王辰时女，  
四月花王巳屋人。  
五月花王午时女，  
六月花王未屋人。

---

<sup>①</sup> 黄世杰搜集整理：《中国各民族原始宗教资料集成》，壮族卷，第574页，北京，中国社会科学出版社，1998。

七月花王申时女，  
八月花王酉屋人。  
九月花王戌时女，  
十月花王亥屋人。  
十一月花王子时女，  
十二月花王丑屋人。  
今日才郎有状请，  
同来保护你花魂。

唱完了花王歌，就在山坡上举行“抢花”仪式。先由一名师公摇动“花楼”，以象征花娘向求花者招手。然后，由一名师公扮装求花者，逐步向“花楼”靠近；另一名师公则扮演魔鬼，阻止求花者“抢花”。这时，山坡上鼓声、锣声、唢呐声齐鸣，双方进行激烈的争抢。最后，求花者终于把花抢到手。得花者手舞鲜花跑到绿树花丛中，认为此后就可以生儿育女，传宗接代了<sup>①</sup>。

除了求花以外，在红水河流域壮族地区还流行着“送花”的生养习俗——

壮人一般认为，如果婚后不生育，或者只生女而不生男，那么，只要在狮子登门舞庆时送给一枝花，就可以达到生育目的。在壮族地区，每逢新春佳节，都有舞瑞狮登门舞庆时优先登门舞送。送花时，求子者于卧室自内至外用一幅约丈余的红布摆一条“布桥”，然后，“狮子”便随着锣鼓声，走上“布桥”，舞着将纸花送到室内的花神坛上<sup>②</sup>。

这里的“送花”，不再有师公等人物参与，而是与庆贺年节的娱乐活动融为一体，但花所代表的生殖力，却保留了下来，并渗入了人们的日常生活之中。

“送花”的出现，表明了人们希望“花”能较为主动地将其独具的生殖力赋予人间。为此，便有了“送花娘娘”的产生。

“送花娘娘”是壮族信奉的又一生育神，壮语叫做“Duzham”。旧时结了婚的妇女，都要在房内立龛位敬奉“送花娘娘”。神龛的设置非常简单：用长约尺许、宽约八寸的木板平搁于墙上，板上放一小竹筒为香炉。祭祀的时间没有特别具体的规定，一般是在久婚不孕或子女多病的时候才进行祭拜。具体来说，久婚不孕者，每年要祭拜一次。届时必

---

① 胡德才、苏胜兴编：《大瑶山风情录》，第309～311页，南宁，广西民族出版社，1990。

② 《中国各民族宗教与神话大词典》，壮族部分，第764页，北京，学苑出版社，1990。

须请村中生育力强、子女双全的妇女来主持——由她先到山野采回一束花，插在神龛上的香炉里，然后让需要拜祭的妇女烧香跪拜，请“送花娘娘”送花。这时，主持者从神龛的香炉上摘下一朵花，丢进拜祭妇女的怀中，以示花已送到，生育有望。如果是小孩生病，则需要小孩的母亲抱着小孩给送花娘娘烧香叩头，虔诚祷告：“送花娘娘，你送给我的花有点蔫了，请你洒下露水，让他茂盛如故。”在上述祭拜中，不必为“送花娘娘”特别准备祭品，只需从平常食用的饭菜中取一些来即可<sup>①</sup>。

这里虽然没有点明“送花娘娘”与姆六甲的关系，但从整个祭祀过程来看，它却比上述“求花”、“问花”等祭祀仪式更为质朴：既没有巫师出现，也不需要特别的祭品，所求之“花”更是直接丢入拜祭者的怀中。而且，“送花娘娘”实际上已由那一位生育力强的妇女来代替。在这里，一切都已经平民化了，神在这里仅仅只是一个符号而已，人们所注重的是那能繁衍子孙的生殖力。

下面再来看一下壮族另一与花有关系的生育神“房门婆”：

房门婆，壮语叫 yavdurog，广西红水河一带壮族信奉的司管子女安宁的女神。凡是生男育女的妇女，产后都要在自己的房门立花门，为房门婆立神位。花门以两根竹子为柱，紧贴房门两旁。花门上的竹片剪贴着一排手拉手、肩靠肩的红纸娃娃图案，并挂五个小竹箩，箩内装红蛋。立花门时，要请摩公来唱经，诉说房门婆护佑孙子之功劳，请她守好门窗，不许疾病入房。传说立了花门，房门婆有了神位，小孩就能够健康成长<sup>②</sup>。

壮族地区，“土气多瘴疠，上有毒草及沙虫、蝮蛇”<sup>③</sup>，故人容易生病而死亡。小孩由于体质孱弱，夭折率更是非常高。因此，人们一方面渴求生育而产生了向“花婆”“求花”的信仰。同时，他们更希望生出的孩子能长大成人，所以他们便希望“花婆”不但能给他们“送花”，还能为他们“护花”。于是，专门护佑小孩的“房门婆”就应运而生了。这一类生育神还有“床头婆”——

床头婆，壮族信奉的生育神、儿童守护神，壮语叫“花婆”。妇女生下小孩后，就在床头前边立一个花婆神位，插上一束从野外采来的花枝。传说不论男孩女孩，都是花婆家中庭院所种的神花的花朵，男孩是红花，女孩是白花。所以，孩子一生下来，娘家就要为这小外甥去请花

①② 《中国各民族宗教与神话大词典》，壮族部分，第762页，北京，学苑出版社，1990。

③ 《旧唐书·南蛮·西南蛮传》

婆；小孩生病了，母亲要给花婆上供，要请巫婆神游花婆的花园，看孩子是哪一朵花，看它是缺水还是有虫，并请巫婆代为除虫或浇水。小孩长大后，大年初一拜年时，还得先给花婆磕头作揖<sup>①</sup>。

由“送花娘娘”、“房门婆”到“床头婆”，壮族的生育神一步步进入了壮人的家庭。当然，不管是“送花娘娘”、“房门婆”、“床头婆”，还是什么别的神祇，壮族的女性生育神在本质上都有其民族女始祖神姆六甲的影子。也就是说，她们都建立在壮族先民对花的生殖力的崇拜之上。

实际上，从以上的介绍和论述中，我们不难发现，无论是巫术中的相似律还是现代生殖科学的影响，它们虽然都导致了男性在生殖中的出现（以模拟的男性生殖器为代表），但我们却不得不承认，男性的作用在整个仪式中是处于次要地位的——不但人们祭祀的对象依然是花婆，而且那模拟的男性生殖器也只是作为祭祀花婆的祭品而已。也就是说，对于婴儿护佑的崇敬，依然是以花婆即以花为核心的。换言之，是花的生殖力量在发挥着主导性的作用。

直到现在，泰国的盘瑶还一直认为，人的生育并不仅仅是男女两性结合的产物，小孩是“花皇”送来的花魂。他们在没有出生的时候生活在“花皇”的花园里，他们出生到人世之后，其命根也还留在“花皇”的花园中。因此，不但小孩出生后的三朝至五朝要举行“添丁”仪式，以把人丁添给祖公，让家中命星大的老人用自己的命星来管好小孩，当小孩长到十二岁的时候，还要为之举行“出花园”仪式，请求“花皇”不要再管小孩的命根，请“花皇”把命根交给小孩的“本命星”照管。此外，男女婚后若无小孩，则要举行“求花”仪式，同时还要架“花桥”<sup>②</sup>。

这里所谓的架“花桥”，也即“架桥接花”。在红水河流域，妇女结婚后久不生育或是虽有生育却无法把孩子养活时，就要请先生公来为她“架桥接花”。

在进行“架桥接花”仪式之前，要先准备好一具用五彩纸剪贴的、用一弓形竹片扎成的纸桥，并用红纸剪成红花六朵（或十二朵），用白纸剪成白花六朵（或十二朵），小狗一只，糍粑一百四十四块，米饭六斤，酒一斤，油伞一把，一些油豆腐和纸钱。

举行“架桥接花”仪式时，要请一个儿女众多的先生公，另外再

---

① 《中国各民族宗教与神话大词典》，壮族部分，第762页，北京，学苑出版社，1990。

② 张有隽：《泰国瑶族考察》，第198～235页，南宁，广西人民出版社，1992。

请两个（或四个、六个，但必须取偶数）儿女多的亲人或邻人相陪。

仪式开始时，要把所有准备好的祭品都带到十字路口或大树脚下，把祭品摆好后，由请来的先生公念诵经文，架起炉灶杀狗，并用狗血淋过纸钱，把狗耳、狗爪、狗牙、狗尾用两个碗盛着，连同十二个铜钱一起埋在架桥的地下。

当先生公念完经后，就把六朵红花交由儿女多的人带回家去，以示接花老人送花的意思。

布依族的宗教仪式“架桥”也与花和生殖有关。布依族的传统文化认为，宇宙可分为三界。其中，人住的地方为上界，鬼住的地方为下界，未投胎的童男童女住的地方为花界。住在花界的孩子称为花，掌管这些花的母神为生育母神。花界与上界相隔一条河，求子者必须“架桥”过河，祈求母神过桥送子。因此，只有举行“架桥”仪式，妇女才可能怀孕生育。也正因为如此，“架桥”就成为了布依族最为隆重的人生仪礼，一般都要进行七天七夜，酣歌达旦。在整个“架桥”仪式中，又以“背鸡”和“送花”为高潮所在。

具体说来，所谓“背鸡”，即是在离大门 50 米之外，由布摩抓一只大红公鸡，口中念念有词；主人则弓着身，并在背上撒一把米；然后，布摩把大红公鸡放在主人背上，让其背回家中去。此时，众人前呼后拥，唢呐声声，爆竹连鸣，主人背上的公鸡却是不惊不慌，让主人背进房间，直到布摩念完解咒，公鸡才离开主人的背上。举行“背鸡”的目的全在于“公鸡引子进屋”。而“送花”则是在堂屋中设宴，于桌上插一筒外婆送的花。然后，由布摩手持木棒，于棒端挂一条白布，边念“挽花歌”边用白布擦花；当花瓣沾到白布上时，便是象征已经得子，要将其装进筒中。这时，参加仪式的众人齐声高唱“送花歌”，并把花筒送进房间挂在墙壁上。此后，每逢过年过节，都要烧香并以糯米饭进行祭祀，直到夫妻超过生育年龄<sup>①</sup>。

鸡一直在大多数的生殖崇拜仪式中担当着十分重要的角色，因此，在以上布依族的“架桥”仪式中，那只具有浓重生殖崇拜文化色彩的鸡的出现，已向我们指出了整个仪式的生殖崇拜的文化意义。如果说，鸡在这一仪式中的主要生殖作用是“引子进屋”的话，花所起到的作用则更为重要了：鸡虽然引子进屋，但仅此却尚未能够认为已经达到了生育的目的，只有当花发挥了生殖作用，才最终得以生儿育女。

除了以花求孕，红水河流域的各族群众甚至还把怀孕质量的高低与

<sup>①</sup> 《中国各民族宗教与神话大词典》，第 33 页，北京，学苑出版社，1990。

花联系到一起。如在广西马山县东部的壮族地区，如果妇女怀孕超过了正常的十个月而未分娩，就认为是天上专管生儿育女的花婆王送来的花儿的质量不好，正处于迷糊不醒之中，怀了所谓的“怪胎”。这时，如果要想早日生产，就必须悄悄地从婆家走路回娘家所在的村寨。一路上，无论是遇见生人还是熟人，都不能开口打招呼。到了娘家所在的村寨后，也不能走进娘家的门，而是要直接走进村寨里的一个寡妇家，自己找一张凳子坐下，也不能开口说什么话。那寡妇一见这种情况，心里自会明白是怎么回事，就会马上洗锅生火煮一些粥饭给她吃。怀孕妇女吃完粥饭，把所坐的凳子踢倒，便出门走向娘家，一路上不能回头看后面。民间把这种行为称为“吃谋月饭”，认为这样就可以加快胎儿出世<sup>①</sup>。

从上可知，人们对于妇女的非正常怀孕，不但视之为“怪胎”，更是将其产生的原因与花婆联系到一起。而其解决的办法，与寡妇及娘家又发生了联系。我们知道，在传统文化中，寡妇一向处于一个非常特殊的地位。在一定意义上，寡妇因为再生育而让人们以为她会具有充沛的生殖力，因此，怀了“怪胎”的妇女进到寡妇家里去吃粥饭，实际上应该是为了获得寡妇所具有的强大的生殖力，以帮助自己所怀胎儿的顺利生产。另外，我们已经知道，在壮族传统文化中，人类的生命是来自于生育神花婆的花园中的一朵花，于是，怀了“怪胎”的妇女一定要回到娘家村寨中的寡妇家里，实际上也正是暗示着她向自己的来处（花婆）靠拢，以取得花婆的帮助。

在以上的论述中，我们更多的是讨论对于人类繁衍的特殊生殖功能，同时也讨论了人们为了获得花的生殖帮助，不惜许下种种心愿。但是，正如任何事情都会有例外一样，有时候一旦达到了目的，有人就会把自己曾许下的愿抛到九霄云外。那么，如果真的出现了这种情况，又会是怎样的一个结果呢？我们可以从红水河流域毛南族有关“韩仲定”的传说中获得了解。

“韩仲定”又叫“谭仲定”，是毛南族民间宗教传说中的一个角色。其事迹主要在毛南族的“还愿”红筵法事中由师公来进行念唱：韩仲定是一个孤儿，父母早丧，长大后又无钱娶妻。这时候，花王圣母赐给他一个名叫刘氏囊的仙女。成婚之后，两口子同心合力共同建家立业，但就是一直未能生育孩子。于是，夫妻俩便向花王圣母许愿求花赐子。

---

<sup>①</sup> 黄世杰搜集整理：《中国各民族原始宗教资料集成》，壮族卷，第530页，北京，中国社会科学出版社，1998。



花王圣母向花林仙官讲述了这件事，花童们听了都争先恐后地赶来仲定家投胎。很快地，韩仲定的妻子就相继生下了五男二女。只是，有了孩子之后，韩仲定就不再把原先许下的愿放在心里，并把那许愿书放在鞋里当鞋垫用。于是，在壬子那年六月初二寅时，花王圣母派遣花兵下凡，把韩仲定的七个儿女全都收回花山。因此，韩仲定夫妇哭天喊地，十分伤心。秀才仙家见了，赶来询问原因，韩仲定夫妇一五一十地告诉了他。秀才仙家听了之后，就把韩仲定带到花王圣母的驻地，远远看见孩子们被关在空中楼阁里，大家都伤心地哭了起来。韩仲定这时已经明白是自己错了，急忙脱下鞋子取出许愿书交由秀才仙家转给花王圣母，然后赶回家去筹办还愿法事。花王圣母领愿之后，让土地神把韩仲定的孩子带回家中。从那以后，人能生男育女，都是花王圣母送给的福。因此，生了孩子之后，为了摆脱失子的灾难，每一对夫妻都要举行一次还愿法事，以还报花王圣母的送子之恩<sup>①</sup>。

坦白地说，以上有关“韩仲定”的传说，不乏师公们出于自己的利益而过分渲染的成分，但蕴涵于其中的文化内涵却依然是非常明显的，即花王圣母不但具有赐子的生殖崇拜文化功能，同时还具有收去孩子的具有惩罚性的生殖崇拜文化功能。

正是由于花的生殖即护佑功能在中华各民族的传统文化中具有深厚的底蕴，因此，人们除了出于生殖的目的要进行“求花”、“送花”等仪式外，还要举行“还花”仪式。

瑶族的一个支系茶山瑶普遍认为小孩是花仙婆（婆王）送来的，因此，孩子们在成人之前一直受到花仙婆的保护。为了让花仙婆尽心护佑孩子，就必须在孩子成长的过程中根据其年龄的增大而举行“鱼祭”、“蛙祭”、“七星桥”、“沟桥”、“冲桥”、“四蹄”、“平楼”、“还花”等一系列仪式。这样，孩子才可能脱离花仙婆的护佑进入人生的另一个阶段。

具体说来，“鱼祭”一般是在婴儿出生满月后举行，由师公用鱼来作为祭品祈求花仙婆等三位仙婆保护婴儿并把没有生育的老妇人及六害除去。如果在举行“鱼祭”之后，家中的小孩仍不断在夜间啼哭，就必须举行“蛙祭”，即在晚上吃过晚饭后，由师公用一只青蛙和六个粽子作为祭品来祭祀花仙婆等三位仙婆。举行了“鱼祭”和“蛙祭”之后，在小孩满七岁之前，要举行“七星桥”仪式。“七星桥”仪式一般在花开的季节里举行，目的在于请求花仙婆等神灵保护孩子完成一个新

<sup>①</sup> 《中国各民族宗教与神话大词典》，第414页，北京，学苑出版社，1990。

的人生阶段的过渡。其余“沟桥”、“冲桥”、“四蹄”和“平楼”仪式也都与祈求花仙婆等神灵护佑孩子成长有关。现在我们重点来讨论一下其中的“还花”仪式。

“还花”是上述仪式中的最后一个，也是最为重要的一个。在茶山瑶，一般女性经过了“还花”仪式后就可以算是成年了。男性如果不需要继承财产或家境不太富裕者也大多以“还花”作为其成年仪式的最后一项。所谓的“还花”即是把花还给花仙婆的意思。因为茶山瑶一向认为每一个孩子都是花仙婆花园中的一朵花。花仙婆花园中的花朵一般都是由花仙婆送出并投胎到人间成为每一户人家的孩子的。于是，在小孩出生后至成年前，都要受到花仙婆的保护。“还花”仪式的主要意义就是象征性地把代表孩子的花还给花仙婆，此后孩子就可以脱离花仙婆的保护，成为一个能够独立的个体。

正因为“还花”具有酬谢、过渡及成年的意义，于是，“还花”也就成为了茶山瑶成年礼中仅次于度戒的盛大仪式。“还花”一般都是在上面论及的那些仪式完成之后进行，通常是在孩子十五岁以前举行。女孩子早一些（与其生理发育及月经初潮有关），男孩子则可以晚一些。

“还花”仪式可以一个孩子单独做，也可以二到三个孩子一起做，但如果是三个孩子一起做，则必须有一个是异性。参与仪式的师公越多越好，一般是先请近亲师公，然后是远亲师公，最后才是外人师公。

“还花”仪式都是在福生日或大吉日举行。一旦决定了举行“还花”仪式的具体日子，孩子的父亲就必须准备有关的祭品，祭品一般是一个猪头、一条猪尾、一只公鸡、一只母鸡、一只姐鸡、三十八个蛋等。

在举行“还花”仪式之前，先由师公用竹子在厅屋中扎三个楼坛，然后用红、黄、绿、白、蓝五种颜色的纸来剪出周形花符，并用各色彩纸在竹枝上扎成一枝花枝，再在花枝上挂上七个纸剪的小孩（五男二女），同时还要在花枝上挂上用纸扎成的大花，花朵的数目与参与仪式的小孩的数目相同。这一枝花枝在仪式结束后要留下供在家中的神龛上，而另外一枝用绿色纸扎成的素花则在仪式结束后由师公拿走并丢掉，以示还花给花仙婆。

上述工作完成后，就可以开始举行“还花”仪式了。

“还花”仪式主要由以下步骤构成：

- (1) 着装；
- (2) 打鼓三次；
- (3) 上香；

- (4) 做保；
- (5) 念意者；
- (6) 香火地官；
- (7) 香火意者；
- (8) 拜请功曹；
- (9) 解秽；
- (10) 洁净；
- (11) 接圣；
- (12) 做保；
- (13) 保福、献祭品；
- (14) 宣素；
- (15) 腾身；
- (16) 起香案；
- (17) 起楼；
- (18) 罡官接众神；
- (19) 读上楼书；
- (20) 穿楼；
- (21) 唱中楼；
- (22) 差功曹；
- (23) 安花；
- (24) 差功曹；
- (25) 开坛送圣；
- (26) 收灾难；
- (27) 抬官六；
- (28) 差功曹；
- (29) 拆坛；
- (30) 结束。

在“还花”仪式结束之后，孩子的父母要将保命符缝在孩子黑色衣服的背上给孩子穿，仪式中用彩纸扎成的花枝则珍藏于神龛中。可以说，“还花”仪式是茶山瑶女性及部分男性最重要及最后的一个成年仪式。孩子们经过了“还花”仪式，就可以正式换穿成人的衣服，享受

成年人的社交生活，可以对唱山歌及结交异性<sup>①</sup>。

我们知道，在一个人的一生中，成年礼可以说是最为重要的人生礼仪之一。即使是站在生殖崇拜文化的立场来审视，成年礼也是具有非常重要的地位的。因为，人类生命只有在长成之后，才可能具有繁殖能力。而正如上述茶山瑶的“还花”仪式所表明的那样，在人类生命的成年礼仪中，花的生殖作用依然是非常重要的。

### 三、花：从死亡到再生的生命显示

至此，我们已经讨论了花在红水河流域人类的生育、成长过程中的作用。现在，我们再来看一下花对于死亡世界的影响。

从前，壮族有个姑娘，排行第三，长辈们都叫她达三，小辈则称她为三姑。

达三为人忠厚善良，聪明勤劳。她十六岁时父母双亡，两个姐姐出嫁远方。上无兄下无弟，便嫁给邻村覃六养为妻。

六养的父亲也早已去世，母亲辛苦带大了六养，如今娶了个儿媳，老来倒有福享。家中日子过得很愉快。

可是好景不常，结婚后第三年，六养突然暴病身亡。六养的母亲妹养和达三都伤心极了。

妹养是个心地善良的妇女。她知道守寡是怎样的滋味，何况达三连个儿子都没有。因此，她便下了决心劝达三改嫁。

达三却不忍心妹养无人养老，死活都不答应改嫁，要养妹养一辈子。

后来，妹养不忍心达三就这么守着自己一辈子，一狠心，就趁达三外出做工，在家中上吊自尽了。

妹养的弟弟得知消息后，以为是达三要改嫁而逼死了自己的姐姐，便上告到官府。

县官看到达三年轻美貌，便以为达三真的为了改嫁而害死妹养，便判了达三死刑。

这样，达三回到花山还原成一朵花。

一天清早，妹洛甲巡看百花，见一菟花的花瓣上布满了露水，走进去看，那花上的露水竟像泪珠一般纷纷跌落。这时候，妹洛甲看清楚了

---

<sup>①</sup> 苏德富、曹之鹏、刘玉莲：《四论道教文化与茶山瑶民间文化之关系——茶山瑶的成年礼》，见黄世杰搜集整理《中国各民族原始宗教资料集成》，瑶族卷，第416~426页，北京，中国社会科学出版社，1998。

这花是达三，便问她为何提前回来。于是达三便向妹洛甲哭诉了心中的冤情。

妹洛甲听了，便找妹养来对证。妹养见到达三，一切都明白了，说道：“想不到我一番好意反而害了你。”

妹洛甲问明了真情，就把县官和妹养的弟弟招回花山，但却不让他们还原成花，而是罚他们变成蚯蚓在花山为百花松土。

最后，妹洛甲又把达三、六养两莧花送出花山，再到人间结成恩爱夫妻，过着幸福的生活<sup>①</sup>。

这是流传于广西红水河流域来宾、武宣壮族地区的《三姑娘的故事》。其中的妹洛甲即壮族始祖姆六甲，花山即为她管辖下的百花生长的地方。

虽然由于改嫁及县官的出现，使这一传说打上了封建社会的烙印。然而，认真考究，我们不难发现，这一传说中矛盾的起源、展开、高潮及结局，却都是在社会道德外衣的掩盖下，围绕着人类生殖而进行的——达三姑娘因出嫁而来到妹养家；妹养因儿死且媳无子女才劝其改嫁，无效后才上吊自尽；妹养的弟弟以为达三想改嫁而害死家婆才报官；且官则因达三年轻美貌而认为她不会甘心守寡才判她死刑。一切都是围绕着婚嫁、子嗣、死亡来展开。此三者，恰又与生殖有莫大关系。由于妹洛甲的出现，花山的出现，达三、六养、妹养的死亡与再生，则是把人与生殖的关系通过花的形象来体现。故事中妹洛甲对此事的处理无论是奖——把达三、六养两莧花送出花山，再到人间结为恩爱夫妻，还是罚——招县官和妹养之弟回花山，不让他们还原为花，而让他们变为蚯蚓在花山为百花松土，都是以花以生殖为衡量标准的。此外，《三姑娘的故事》还向我们提供一个重要的信息，即在壮族先民的思维中，花对生殖的作用，不仅表现在现世人类生命的繁衍，还表现在生的另一方面——灵魂的安宁与转生。

我们曾讨论过原始先民对于死亡世界的认识，指出灵魂不灭的信念一直指导、制约着先民对于死亡世界的了解。因此，具有特殊生殖意义的花，也就在灵魂不灭的死亡世界中继续扮演着重要的角色。这一点，除了上述《三姑娘的故事》外，壮族地区还有不少的材料。

壮族先民认为，人间诸人，无论男女或生死，都是花婆花园中的一枝花。婴儿降生，是花婆把花魂从花山放到人间；人若死亡，则是花婆将该人的花魂收回花山去了。因此，如果想知道死去的亲人在另一世界

<sup>①</sup> 《壮族风情录》，第160~162页，南宁，广西人民出版社，1999。

里的情况，可以通过仙婆（巫婆）查问花的情况。

问花的具体做法是：在家中以一八仙桌为神台，问花人先向仙婆奉上钱、米，点燃三炷香插在神台的香炉上。仙婆问明要查问者的出生年月日和具体时辰，便匍匐于台上，口中念念有词，手足颤抖不已，好一会儿才“还阳”醒来，将上天考察此花的情况告诉问花人。有时，仙婆偶或还用死者的口吻与问花人对话，诉说阴间的情况<sup>①</sup>。

据覃剑萍先生介绍，壮族还有一种“还花归天娘”的丧俗，也是与花和天娘（花婆）大有关连。壮语称“还花归天娘”为 Soenga Vadaug meh，意为退还死婴灵魂回天堂，重向天娘讨儿求女。

在广西东兰、巴马、都安等县，婴儿或未满十六岁的子女夭折（尤其是独生女），父母就要在三天内备办鸡、鸭、小猪、红蛋、红糯饭及红纸花两扎，放在房门口的竹桌上，先由摩公诉说主人的哀思，然后由丧子之母肩挑红蛋等物品站在条凳上，随摩公上天，向天娘诉说命苦，退还白纸花（死者的灵魂）并恳求天娘再送儿女，赐给红花。摩公在代表天娘训斥她管养不周之后，赐给她一枝红花，告诫她今后要精心护花，疼爱子女。丧子之母回到“凡间”后把红花插在房门上，烧香朝拜，转悲为喜，满怀生育的希望<sup>②</sup>。

这里，天娘（花婆）可谓极尽生杀予夺之大权，死与生已没有明显的区别，从而使得丧仪也就成为了生育仪式，如“花灯求子”就是如此。

为了进一步说明花在生死转换中特殊的生殖意义，我们再来看一下壮族地区的“少妇产死植蕉”的丧葬习俗。

在壮族地区，妇女在产前或产后死亡，叫做“大潭”，意为“死于血潭”。这时，丈夫要在妻子坟前种一莛芭蕉树，同时，还要在坟边搭一个棚子，安上床铺，白天要来给芭蕉浇水，晚上要来陪睡守灵，直至芭蕉树返青、开花为止。整个过程大约需要九个月，并也叫做“还花”。其意思就是，因为芭蕉开花象征着产妇已顺利生下了小孩，消除了她在阴间的痛苦，并已能从血潭中爬起来投生，丈夫再娶时，才不会有鬼魂作祟<sup>③</sup>。当丈夫最后要离开妻子的坟墓的时候，还要唱一首《还花谣》：

种下的芭蕉花，

① 《中国各民族宗教与神话大词典》，壮族部分，第764页，北京，学苑出版社，1990。

② 《中国各民族宗教与神话大词典》，壮族部分，第772页，北京，学苑出版社，1990。

③ 《壮族风情录》，第231页，南宁，广西人民出版社，1999。

如今长蕾了。  
你“歹同”九个月，  
今天得归阴了。  
我陪伴九个月，  
现在要离别了。

你洗浴九月满，  
我陪伴九月整。  
扇雾气给你洗脸，  
积露水给你洗身。  
滴泪水给你洗脚，  
用恩爱安慰你的亡灵。  
如今你已洗得干干净净，  
你的灵魂即可归阴。  
长得最大的是芭蕉叶，  
我已经待它长足。  
开得最慢的是芭蕉蕾，  
我已经待它长出。  
世间最恩爱的是夫妻，  
我已经陪你九月足。

你尽了你的情，  
我也尽了我的愿。  
快摘下这朵花蕾，  
重返美丽的仙山。  
快带上这朵花蕾，  
我已经陪你九月足。

你尽了你的情，  
我也尽了我的愿。  
快摘下这朵花蕾，  
重返美丽的仙山。  
快带上这朵花蕾，  
重变洁净的姑娘。

我俩的恩爱固然深重，  
可惜它已化为青烟。  
我俩的生活固然美好，  
可惜它太过短暂。  
值得安慰的唯有这茛芭蕉树，  
日后来往就偷偷流连。<sup>①</sup>

很明显，在壮族这一丧葬习俗中，花确实贯通了生与死。生命在花的生殖力影响下，可以转死为生。

壮族民间还认为，姆洛甲在阴间专门司管生男育女之事。因此，如果家中有子女夭折，就要请摩公来将死者的灵魂送回始母，重新讨要新儿女，此即“还花”、“讨花”。具体的做法：死者的母亲站在房门口的条凳上，肩挑一担纸花、糯米饭和熟蛋——一头为白花、白饭、白蛋，以送夭逝者归天；一头为红花、红饭和红蛋，以迎接未来的孩子。当摩公唱念“领路”时，母亲就“飞”到姆洛甲面前，痛哭一场，诉述衷肠。

摩公代替始母发给红花后，母亲揣在怀里，“飞”回家来，把花插在自己的房门上，初一、十五敬香。母亲重新怀孕，人们都认为这是姆洛甲赐给的新花。如果母亲一直都不能再怀孕，就要怪自己对姆洛甲敬奉不周，要向姆洛甲认错，重新再讨“红花”<sup>②</sup>。

#### 四、花神与生育神

正是由于花在人类生命的繁衍、长成及再生中具有十分重要的文化功能，于是，在漫长的历史进程中，红水河流域各族先民对于花的生殖崇拜的文化积淀也愈积愈厚，进而产生了不少与花有关系的生育神。如除了在上面已经论及的姆六甲，壮族地区还存在着一系列以“花王神”为代表的女性生育神。

据蓝鸿恩先生介绍，花王神是壮族信奉的主管生育的女神，她是以姆六甲为原型的。由于姆六甲是从花朵中生出来的，所以，壮族人便认为人们都是姆六甲屋后花园里的花转到世上来的。因此，没有生育的妇女在花王神生日那天，都要到野外采花来佩戴。而且，到怀孕时，因为担心小孩出生没有灵魂，还要请师公到野外求花，同时还要在路边小沟

---

① 覃承勤、覃剑萍：《壮族风俗歌谣》，打印稿。

② 黄世杰搜集整理：《中国各民族原始宗教资料集成》，壮族卷，第528页，北京，中国社会科学出版社，1998。



举行架桥仪式，以便花能从桥上过来。小孩出生时，要请巫婆到野外去请花——摘一把野花放到产妇的床头来安花王神位。从此，每逢初一、十五都要对花王神位拜祭，以保佑小孩健康，直到孩子长大结婚成家，母亲床头的花王神位才能拆除。

在红水河流域的壮族地区，人们认为农历二月十九是花王的生日，妇女们在这一天都要举行庆祝活动。其中必不可少的内容是村上同一辈的妇女结为异姓姐妹——大家凑钱买鸡鸭猪肉来祭祀花王神，然后成群结队到郊野摘花互戴，以佑养育之福<sup>①</sup>。

与此相似，在红水河流域来宾县壮族地区，盛行着求花立花婆神位的做法：

旧时，来宾县有一个山庙，庙里有个女菩萨，民间传说她是掌管民间生男育女的，称她为“花婆”。男女青年婚后不久，就由家婆拿着供品到庙里去摇签，问花婆儿媳有没有生养，此即所谓“问花”。如果有生育，就要求花婆赐给五男二女，此所谓“求花”。

孩子出生后，马上在床头立花婆神位，焚香秉烛抱婴儿来拜。一来表示对花婆的感谢和尊敬，二来请花婆保佑孩子快长快大。

立花婆神位的具体做法是：用一个能装三斤水的瓦罐，放上八成满的草木灰，压实后放在床头。床头的墙上贴一张红纸，用约三尺长的红布，分三截叠成门口形挂在红纸的上方和左右两边；两角插上用金锡折成的扁形花朵。做完这一切后，就请师公来请花婆就位。

每年农历初一、十五这两天，都要给花婆烧香，并抱小孩来祭拜。大人口中要念“请花婆保福保佑，给孩子快长快大，长快如竹笋，力大如雷公”等语。过年过节，祭祀了祖宗之后，还要祭祀花婆。

花婆神位要小心保护，防止把瓦罐打烂。如果不小心打烂了，要请师公来重新请花婆归位<sup>②</sup>。

从以上有关“花王神”、“问花”、“求花”的介绍可知，花确实在红水河流域具有特殊的神圣地位。花的生殖力是以花神的形式来支配着人们的生育繁殖的。

为更好地了解花婆在红水河流域传统文化中的独特地位，我们再来看看红水河流域壮族地区是怎样立花婆神位的。

在广西柳江县壮族乡村，人们称生儿育女为“开花”、“添花”，其中，“开花”指的是初婚生子，“添花”则指的是婚后再多生子女。民

① 《中国各民族宗教与神话大词典》，壮族部分，第762页，北京，学苑出版社，1990。

② 《壮族风情录》，第226页，南宁，广西人民出版社，1990。

间认为，远古的时候洪水淹没了天下，只有伏依兄妹躲在大葫芦里活了下来。洪水退后，伏依兄妹结婚并生下“磨石仔”，便剁碎之并撒向四面八方。一时间，到处的树上都开满了红花和白花，这些红花和白花后来都变成了男人和女人。于是，撒花成人的伏依妹子被敬称为“花婆奶”，是专管生育的女神。

人们一般采用“冲花”和“安花”两种方式来立花婆奶（花婆）神位。

### 1. 冲花

如果家中祖辈或父辈已经有把花婆奶接到家里的“底子”（花本），初婚或初育的夫妻就在原来“花本”的基础上采用“冲花”的形式来立花婆奶神位。

具体的做法是：由岳母家砍来两根金竹，师公截取其中的几节，边唱《花歌》边做“花筒”和“花枝”。“花筒”用三直一横四个竹筒制成，“花枝”则是用五色纸剪成锯齿形长条，并将之缠绕在竹枝上制成。在做好了“花筒”和“花枝”之后，就在产妇的房门上用竹条扎满“花枝”拱成“花门”，再将“花筒”钉在房里的墙壁上，盖上红布，又从前辈的“花筒”里拿过一两枝“花枝”，再连同新的“花枝”一起插到新的“花筒”里。

### 2. “安花”

壮族民间把原先家中没有“花本”的情况下第一次给花婆奶立神位的仪式，称为“安花”或“剪花”。

“安花”的时间一般是在小孩满一周岁的前后选吉日来进行。进行“安花”的时候，岳母家也同样要砍来两根金竹，同时还要送来五色糯米饭、公鸡、红鸡蛋、小孩的衣帽鞋袜等物品，并要请一班师公来开坛“唱花”、做“花筒”、扎“花枝”以及拱“花门”和架“花桥”。

上述准备工作做好之后，由师公带领两个老年妇女去社王处“领花”。两个老年妇女用一条七尺两寸长的染成半红半白的布把“花”抬接回来。在回来的路上，一边撒米花、银钱，一边喊着：“子呀孙呀回家来啰！”“红花呀白花呀开在我家啰！”师公则一路走一路唱《接花王歌》：

花呀花，  
花丛上下来，  
我家有钱米，  
请来呀花。  
花呀花，

长在苦瓜棚，  
花朵笑咪咪，  
这回有了家。  
花咧花，  
长在丝瓜棚，  
我不要白花（女孩），  
要红花（男孩）回家。  
花咧花，  
长在桐树上，  
人仔要娘领，  
我仔进自家。

……

“接花”归来的时候，必须要经过事先架好的“花桥”。“花桥”一般是用石条来做，并在两旁扎上“花枝”。当“接花”的人回到“花桥”上时，就停下来进行祭祀，师公要唱《接花过桥歌》。

“接花”回到家门口时不能停留，要直接送上堂屋，把“花枝”放在正堂桌上或师公坛上。等到师公祭祖和唱完《花上苑歌》后，才能把“花枝”插进“花筒”，并用一块红布盖上，再把“花筒”钉在媳妇住的房间的墙壁上。

与此同时，外婆也要给小孩穿上新衣新鞋并戴上新帽，并喂小孩吃一点师公作过“法”的“魂饭”和“魂肉”。至此，“花婆奶”就算是已经“落户”“保花”了。此后，每逢节日或小孩生日，都要祭祀“花婆奶”。

整个“安花”过程要用两天一夜的时间，这期间，主家、外家、师公相互配合进行活动。各位参与“安花”的师公都要穿上各式各样的法衣，唱各种内容的歌谣，跳各式各样的舞蹈，全村男女老少则聚集观看。到第二天“花上苑”阶段，有两种人需要悄悄离去：一是家中安有“花婆奶”的主妇，需要回家去焚香拜祭自家的“花婆奶”，守住自家的“花”，不让它到安新花的人家去，以免影响自家今后的生育；一是还没有生育过的已婚妇女，要赶回去在自家门前焚香敬天地，摆出丰厚的祭品，以吸引散出来的“花”来到自己家中，使自己日后能够生儿育女。有些求子心切的妇女，还要在家门里面跪着祈祷“花婆奶”送“花”进门。

在“安花”之后，如果要搬迁新居，首先要搬的是香火牌、香炉，接着要搬的是“花婆奶”神位，然后才是媳妇的床。

“安花”之后，如果小孩有了三灾六难，还必须请外家来祭祀“花婆奶”，祈求她“护花”、“暖花”等<sup>①</sup>。

实际上，红水河流域壮民族对花的生殖崇拜，还不只体现在其民族的女性生育神之上，它甚至还体现在男性生育神的身上。

1992年3月，笔者参加广西傩戏学国际学术讨论会时，在柳州观看了师公表演。当时，笔者注意到当地师公在演出时，按常挂上了一幅幅神图，其中一张尤为特殊：在神图上，除了有花、婴儿和生育神花婆外，还出现了一个男性神，这在别的地方的花婆神图中是不易见到的。笔者曾就图中男性神的出现请教了一位老师公，他回答说那是与花婆一起负责降生的“花外公”。

布依族一种名叫“祧”的傩祭，以祈求生育、保佑子女为目的。“祧”一般要举行七天七夜，共需祭祀三十六位神祇，其中与花及生殖有关的，就有如下几位：

(1) 万岁天尊圣母，女性，面目慈祥，专管分配生育指标。祭小猪一头。

(2) 花林仙官，女性，面目清秀如仙女，专管送“花”（子女）给主人。祭小猪一头。

(3) 六桥蟒蛇判官，男性，神态严肃，目光锐利，监督花林仙官送“花”给主人。祭小猪一头。

(4) 托生花王庙父，男性，神态和善，负责保佑、护养子女长大成人。祭小猪一头。

(5) 本殿三元师祖，男性，三元即唐、郭、周三兄弟，同父异母，是送“花”媒人，同时保护坛师及弟子。祭公鸡三只。

(6) 九娘，女性，面目慈善，协助花婆送“花”。祭猪肉一吊<sup>②</sup>。

在红水河流域环江毛南族自治县下南乡波川村，有一座被当地群众称为“婆庙”的寺庙。“婆庙”为毛南语，意即“花王圣母庙”，是人们向花王圣母求子的地方。此外，毛南族师公的经书认为，人间所有的小孩都是从“花山”来的。“花山”上有三层楼：上层住的是九天玄女，中层住的是白大娘，下层住的是花王圣母。另外，还有五座楼：东楼住的是花林仙官，南楼住的是六桥，西楼住的是托生花王，北楼住的是花家队相，中宫住的是花府群仙。上述诸神都是掌管人间生育的。因此，如果想要生男育女或是保佑母子平安，就必须祭祀上述居住在

① 《壮族风情录》，第222~226页，南宁，广西人民出版社，1990。

② 《中国各民族宗教与神话大词典》，第35~36页，北京，学苑出版社，1990。

“花山”上的神灵。

在毛南族与花有关的生育神中，以“花王圣母”最为重要。“花王圣母”也叫做“婆王”、“花婆”、“三尊圣母”、“圣母娘娘”、“万岁娘娘”。民间认为，“花王圣母”住在“花山”，专司婚姻和生育，她如果赐给谁家红花或金花，谁家就可以生男孩；她如果赐蓝花、白花或银花给谁家，谁家便生女孩。她如果把两枝花移栽在一起，世间的一男一女就会结成夫妻。而人死后都要回归花山还原为花，以等待花王圣母再次赐花下山时再转为后人。

与“花王圣母”职能相近的是“花林仙官”。“花林仙官”是一护花神，主要负责协助“花王圣母”给人间送银花（女孩），同时还负责给主家孩子的祖母送长生鸡。关于“花林仙官”的来历，毛南族的师公唱本《还愿》中有所涉及：“花林仙官”本是人间一女子，姓李，父母生下其兄妹二人后即相继去世。她长得很美，从小爱花，经常把野花采来插在头上。后来，哥哥结婚之后，嫂子经常虐待她，不久还与她分了家。于是，她就成了一个孤儿，只好去跟伯父伯娘住。有一天，她到哥哥家去看一看，和侄子顶了嘴，又被嫂子骂了一顿，气得只好跑到村外的一座桥上伤心地哭了起来。这时，花王圣母见她身世可怜，就收留了她，让她住在花山上的东楼里。后来，花王圣母让她去花山种花管花。由于她种的花特别好，就被毛南人奉为花林仙官，成为了护花神<sup>①</sup>。

通过花林仙官的来历，我们恰好能够了解到在毛南族先民的思维中，尘世之人与天上之仙并没有根本性的隔阂。相反，在花（花王圣母）的帮助下，尘世之人同样可以实现生命的转型，并具有强大的生殖能力。

总之，由于日常生活的接触，由于花的形状与女阴相似，由于一年一度花开无数、果实累累，这一切恰好与红水河流域各族人民祈求自身生殖繁盛、繁衍不息的愿望相吻合，于是，就出现了视花为女阴象征，并对其生生不息的生殖力崇拜不已的现象，进而引发了“花婆”、“花外公”、“花山”、“求花”、“问花”等一系列围绕着花而展开的生殖崇拜现象，从而构成了红水河流域生殖崇拜文化中最为核心的花崇拜文化。

---

<sup>①</sup> 《中国各民族宗教与神话大词典》，第414～417页，北京，学苑出版社，1990。

# 红水河流域壮族民间师公 沟通鬼神手段探析

杨树喆

宗教职能人员如何同超自然的存在取得联系，是一个带有普遍性的问题，沃勒斯指出，全世界的宗教使用十二种活动（尽管不一定同时出现）来同超自然取得联系，即祈祷、音乐、生理经验、规劝告诫、吟诵法规、模拟、灵力或禁忌、宴会、牺牲、集会、神灵启示和符号象征<sup>①</sup>。就壮族民间师公而言，为了实现其为民禳灾祈福的职能，他们所使用的通鬼神手段集中体现在歌舞与法术两个主要方面，前者是搬演歌舞谄媚鬼神以与鬼神“和解”，后者是施行法术驱鬼消灾以与鬼神“较量”。

歌舞是人类用喉咙和手足表达感情的一种方法。原始时代的人们去狩猎满载而归，或农业获得丰收而心情愉悦时，为了表达内心的喜悦之情，自然产生了唱歌跳舞的形式。这大概是生产性歌舞的萌芽。但是，在那“万物有灵”的年代，人们不仅相信有鬼神的存在，而且还向他们求助和膜拜。原始人认为鬼神也像人一样具有感情，所以在求福求助的时候，应该先使鬼神高兴；如果鬼神不高兴，或对人不满意，是不会降福或答应人们的求助的。因此，当他们向鬼神求助时，便举行一种使鬼神高兴、讨鬼神欢心的活动。这种活动一般以祭祀牺牲、唱歌跳舞，或两者并行的方式来表现。于是，生产性歌舞与事鬼神的行为相结合而产生了祭礼性歌舞。

恩格斯在谈到北美洲印第安人的崇拜仪式时曾指出：“各部落各有其正规的节日和一定的崇拜形式，即舞蹈和竞技；舞蹈尤其是一切宗教祭曲的主要组成部分。”<sup>②</sup> 壮族民间师公祭祀时也不例外，其法事活动俗称“唱师”或“跳师”便是有力的证明。而师公歌舞离不开以下几

---

① [美] C. 恩伯/M. 恩伯著，杜杉杉译：《文化的变异——现代文化人类学通论》，第489页，沈阳，辽宁人民出版社，1988。

② [德] 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》，第4卷，第89～90页，人民出版社，1972。

个基本要素：

首先是师坛，也就是进行法事活动的场地。壮族师公的法事活动有室内祭、室外祭之分，又有大筵法事、小筵法事之别。小筵法事无须设师坛，大筵法事开始前则必须先将师坛布置好，所谓“有舞必设坛，无坛不作舞”。师坛的陈设布置很富有象征意味。现以笔者1999年4月30日调查的上林县西燕镇师公“架桥保命”法事的师坛为例。此法事是农民韦某请师公为其体弱多病的小孩做的，因此师坛就设在主家大约20平方米的堂屋里。其总体设置是：

(1) 在主家祖龕下的正壁中央悬挂师公最为尊崇的神灵的画像，左起依次为“玄天真武大帝”、“中元祖师葛将真君”、“上元祖师唐将真君”、“三楼圣母”、“下元祖师周将真君”、“张天大法师”。这些神像画，均为师公自己绘制。画像比例协调，端庄可爱，尤其是“三元祖师”的神像画，除了画有主神，主神两侧和下面还分别画有其他十多位神灵。

(2) 神像画下方置一方桌以摆设各种物品。物品的摆放颇有讲究。从里侧起，第一排自左向右依次为：①一个装满大米的口盅，砂纸封口，上插宝剑一把，代表“真武宝剑”。②半碗水里放有只带三张叶片的小柑树枝，代表“月府太阴”。在法事过程中，经师公念咒语，焚烧纸钱，并将纸灰放入水碗内之后，此碗中之水即成了可以荡涤净化一切污秽的“五龙水”。③一碗大米做香炉，上插三根点燃的线香和一个小幡，同时放有人民币三元六角和三片柑树叶，代表“金星”。④一碗大米上置一花生油碟，碟边伸出一根点燃的灯心，代表“日宫太阳”。第二排是主家提供的祭品，有“三牲”（即一大块熟猪肉、一只熟鸡和一条生鱼）、甘蔗、水果、粽子、糍粑、饼干等以及三杯水酒和三双筷子（杯与筷间隔放）。第三排是师公使用的各种法器，有法铃、玉简（笏）、面具、刀、斧、符笏（即卦木）、法印，其中符笏法印连同人民币三元六角一起放在一碗大米上。

(3) 方桌前摆放一张长凳，代表神灵降临时就坐的“降宫凳”；长凳前面的地上铺一张草席，谓之“金沙铺地”；堂屋中央，“金沙铺地”尾端的上方，拉一条绳索连接左右两壁，上挂数十条写有诸如“恭迎懿驾，保寿延年”之类文字的粉红、黄、绿、白色条幅，谓之“散花”。此外，堂屋右墙上（略靠供桌一方）贴有“架桥保花榜文”一份，说明主家姓名、籍贯以及请师公做法事的因由等内容。

(4) 堂屋正门门楣上贴四张分别写有“南”、“唐”、“照”、“会”四个字的白、粉红、绿、黄色条幅。堂屋外的庭院中设有“将坛”（又

称“外坛”)。将坛用椅子作依托,椅背上撑起一把雨伞,代表天宇;坐板上摆放一碗大米做香炉、一盏花生油灯、三杯水酒、三双筷子及“三牲”、果饼等供品;香炉内插三根点燃的线香和六个纸做的签条,上面分别写有“东掌九夷赵都督”、“南压八蛮邓天君”、“西定六戎马元帅”、“北安五狄康大神”、“中主三臻玄天帝”、“天界天香使者浮空而至”。椅子后面是一面靠墙而立的令旗,旁边备放着装有一只公鸡的鸡笼。

(5) 以上是师坛的基本布置,在仪式举行的过程中,还根据仪式的内容增加若干设置,如在“禁坛”仪式中,用白布将一杯水包住且捆好,然后倒挂在神像画的上方,与此同时,以一只公鸡代表神兵神将,让其啄食代表妖魔鬼怪的大米。又如“做桥种花”仪式中,在堂屋正门与师坛之间的地上,用长一丈二尺的蓝布铺成一座“桥”,“桥”头置放三个纸剪的“花盘”,“桥”中间摆放三“桌”丰盛的佳肴,供主要亲戚食用。

从上述的介绍中,可以清楚地感觉到,师坛的布置虽不是十分复杂,但无疑也要花费相当的时间和精力。主家的堂屋经过这样的精心布置,本来是世俗的空间于是变成了森严肃穆的神圣空间。在这一祭祀场所中,我们可以看到两个基本要点:一是代表各种神灵的神像画以及神灵凭依物;二是筵请神灵降临师坛的各种装置。设坛祭祀表演在我国民间具有相当的普遍性,有研究者指出,祭坛与古代的山信仰有着直接的关系,具有神灵之下都和神界与人间之通道的两重属性<sup>①</sup>。对师坛恐怕也可以作如是观。

其次是唱师与跳师。在歌舞表演的过程中,有一个关键点是不可忽视的,即所有参加的师公自然地分成两个组:歌组和舞组。歌组坐在师坛两边负责念唱“请神词”或“颂神词”,同时负责敲打锣鼓和手摇法铃为舞者伴奏;舞者则身着师服、头戴师冠或面具、手持法具,在坛场中央跳起与所请神灵相对应的舞蹈。歌与舞交替进行,一般是歌者不舞,舞者不歌。各地壮族民间把这种表演又称为“唱师”或“跳师”,清楚地指明了上述的要点。不过在整个过程中,歌或舞并非固定于某几个师公,而是由所有师公共同轮流承担。例如,1997年11月末,在柳州市郊举行的一场“武坛”师公法事,共有“开坛”、“唱三元”、“唱功曹”、“唱天师”、“唱雷神”、“唱梳妆娘子”、“唱白马仙娘”、“唱引

---

<sup>①</sup> 黄强:《神人之间——中国民间祭祀仪礼与信仰研究》,第4章,南宁,广西民族出版社,1996。



红仙娘”、“唱梁吴二相”、“唱土地”、“闭坛”十一项仪式。前后的开坛、闭坛是迎请神灵和送神回归的仪式，由掌坛师公主持。降神仪式之后，师公扮成所降神灵依次登场表演。各个神灵登场时，还有简单的请神降临的仪式，师公一边烧纸钱一边念“请神词”。首先请的是“三元祖师”，歌者师公唱道：

无圣不通，凡有威力皆同。有事弟子当来请，无事不敢惊动诸神公。上一位请何神，下一位请何神，迎请上元唐将、中元葛将、下元周将，三元祖师请上堂，勘临盛会，梅山弟子跳舞参拜<sup>①</sup>。

唱毕，一位师公从神案上取出三元面具，戴于脸上，然后在鼓乐声中舞蹈。接着，歌、舞交替进行，歌者每唱完一段四句“颂神词”后，便轮到舞者跳一阵舞，直到唱完全部唱词。唱词如下：

香烟渺渺朝上界，南北东西回神来，太上老君为会首，三元祖师上坛场。

上元祖师唐家子，中元祖师葛家人，下元祖师周家子，唐葛周师三将军。

弟兄三人去学法，齐去梅山拜老君，老君教传龙虎法，回转阳间做师公。

遇着邪鬼来斗法，三人斗法入花园，邪鬼斩头挂树上，三人破肚取肝心。

三人拍手呵呵笑，邪鬼头脚乱纷纷，弟兄三人去谢法，再去梅山拜老君。

前传后教师尊位，也来坛上领凡情，上筵有香茶和酒，坛前再请未来神<sup>②</sup>。

请完“三元祖师”后，接下来依次筵请下一位神，其基本过程与此完全相同，但扮神舞蹈者由另外一位原来是歌组成员的师公承担，而原先扮神舞蹈的师公则变成歌组的成员。

从以上的叙述看，有两点要点是必须注意的：首先，在开坛、闭坛仪式中的掌坛师公和在歌舞表演过程中在旁边伴唱伴奏的师公，从他们在法事活动中的作用、地位来看，主要起着执行仪式和协助舞蹈者扮神表演的作用，因此可以说他们具有祭司的属性；其次，戴面具舞蹈的师公无疑是代表那些被迎请而降临的神灵，他们的表演可以说是“神灵”的表演，这样，从整个过程来看，他们就有着“人→神→人”的转化

① 广西艺术研究所编：《广西传统剧目曲目汇编》，第2辑，第26页，内部刊印，1988。

② 广西艺术研究所编：《广西传统剧目曲目汇编》，第2辑，第27页，内部刊印，1988。

过程，也就是说，他们有着被神灵凭依的属性，有点类似于日本学者吉田禎吾所说的“凭灵型萨满”<sup>①</sup>。

再次是师公乐与师公舞。沃勒斯指出：“使用各式各样的乐器、歌曲、赞美诗和舞蹈不仅能起到召集神灵的作用，而且还起到人们整合起来的作用。”<sup>②</sup> 壮族民间师公教的音乐和舞蹈既是带有艺术性形式、内容和目的的因素的艺术文化产品，也是沟通鬼神的传媒工具和手段。

师公教音乐分为声腔乐和打击乐两种基本体裁。二者不仅外在形式和表现内容上有所不同，在功能作用上也有差异。以笔者调查的上林县西燕镇师公为例，其音乐以打击乐为主，声腔乐为辅。打击乐以木鼓为主奏，以两面铜锣、大小铜钹和铜铃配合。所用曲牌分为开场鼓、快鼓、慢鼓、过门鼓、收场鼓等。演奏手法较为单一和随意。较多地显示出古朴、自然的形态特征。在节奏类型上，通常有顺节拍型（不同的乐器在正规节拍中交替击奏，强音乐器在前，弱音乐器在后，二者时值相等或前者长于后者）、逆节拍型（不同的乐器在包含变位重音的节拍中交替击奏，弱音乐器在前，强音乐器在后，二者时值相等或长于后者）、顺逆结合型（在同一小节中综合使用顺节拍型和逆节拍型，以构成特殊的音响效果）、齐击型（不同乐器同时击奏时值相等的音符）、疏密重叠型（不同乐器同时击奏时值不等的音符，构成交替出现的音响效果）。师公交替使用这些打击乐节奏类型，指挥和调度着整个仪式的歌舞表演。

在声腔乐方面，分为“师腔”和“欢腔”（山歌腔）两种，以师腔为主。师腔多用于叙事，又分为悲腔、哭腔、平腔、高腔、快腔和帮腔等，其中保留着古朴、简陋和浓郁神秘色彩的旋律，口语性和吟诵性是其旋律上的重要特征。欢腔是辅助唱腔，主要用于抒情。在曲式结构上，一般由一段体组成，具体可分为单乐段和复杂段两种基本形式：单乐段一般每个乐段只有上下两句唱词，但可以通过不改变旋律骨干音、调式逻辑和句读落音而反复演唱更多的唱词；还可以在开头和结尾，或者上下句之间，加入衬词衬句，以使乐意扩展得更加充分。复乐段一般是每个乐段有四句唱词，故又称四句头复乐段。这种曲式的规模比单乐段大，可容纳更多的内容，已经初步具有起、承、转、合的程序。在复

---

① [日] 吉田禎吾著，王子今、周苏平译：《宗教人类学》，西安，陕西人民教育出版社，1991。

② [美] C. 恩伯/M. 恩伯著，杜杉杉译：《文化的变异——现代文化人类学通论》，第489页，沈阳，辽宁人民出版社，1988。

乐段中加入衬词衬句，不但使乐意表述得更加详尽，而且旋律也显得更加丰富。在演唱方式上，师公的演唱全部使用壮语方言，演唱形式的清唱、滚唱和帮唱三种。清唱的特点是演唱不依托管弦伴奏，表情达意全凭歌喉；滚唱是一种近似于朗诵的演唱，通常以同一曲调的自然反复演唱多段唱词；帮唱则是一人唱众人应，独唱与伴唱此起彼伏、交替重叠的演唱方式。

舞蹈也是师公歌舞的重要因素。师公的舞蹈动作不多，且比较简单，但有相对规范脚位、舞姿造型和动律特征。其基本脚位是“蹲点步”，即一腿半蹲，另一腿曲膝点地。基本舞姿有“凤凰型”和“蛙型”两种。凤凰舞姿为一手举于头旁，另一手按于胯边，同时蹲点步；蛙型舞姿为双臂屈肘举过头旁，五指张开，两脚成八字蹲踏式。在动作韵律上，师公舞有着十分鲜明的特征：①颤。即双腿屈膝，自然上下颤动。这是师公舞最突出的动律特征，贯串于各地不同风格的师公舞蹈之中。但因地而异，如贵港、来宾、武宣、象州一带以慢颤为多，柔而缓，因而动作显得比较舒展从容；而上林一带的“颤”则脆而快，幅度较大，动作比较轻松风趣。②晃。即上身、头部在舞蹈中向前后左右晃摆而形成的颤中带晃。尤以上林师公舞最为突出。连续不断的“晃”，给人一种扑朔迷离、神乎其神的感觉。③扭胯蹲摆。“扭胯”包括胯部的扭、弹、送、磨。“扭”和“弹”是通过胯部有力、快速的横向扭摆和弹动，表现出欢乐的情绪；“送”和“磨”是通过胯部柔缓的圆形转动后送出，表现诙谐风趣的情绪。“蹲摆”指在两腿屈膝下蹲的同时，身体随之向两旁转动，是动作蹲中带摆，给人一种稳健感。④悠吸点弹。这是师公舞中富有民族风味的动律特征。“悠吸”指在腿或受臂悠悠抬起之后，迅速将小腿或下臂吸回（或屈回），使动作刚中带柔，动中有静，富于韵味。“点弹”指前脚掌点地后迅速弹起的动律，动作敏捷、轻巧，富有弹性<sup>①</sup>。这些基本造型和动律特征贯穿于各种动作当中，使舞蹈始终保持“下蹲微伛、步蹇”的姿势，给人一种有如神灵附体的感觉。

如果说搬演歌舞谄媚鬼神以与鬼神“和解”，是师公必备的“软功夫”；那么另一种手段——施行法术驱鬼消灾以与鬼神“较量”，则是师公要掌握的“硬功夫”。

壮族民间师公将他们沟通鬼神、驱鬼逐疫的手段和技能称为“法术”，壮语称 fap [fa: p<sup>7</sup>]。从法术具有可操作性这一点来看，它与弗

① 中国民族民间舞蹈集成编辑部编：《壮族舞蹈》上册，内部刊印，1988。

雷泽的巫术概念有相似之处，但笔者以为，二者虽然有联系但不能等量齐观，因为弗氏巫术概念的着眼点正如 J. M. 英格所说的，是在于“要操纵与支配”<sup>①</sup>，而师公法术则除了操纵与支配之外，还有祈求的成分。当然，如果按照有的学者所认为的，“巫术本质上是相信某种自然力量的存在，人们可以凭借它实现自己的非人力所能实现的意图”这一广义的理解<sup>②</sup>，而把师公所谓的“法术”归入广义的“巫术”范畴之中，也是不无道理的。

师公的法术不仅名目繁多，各有所用，而且具有很大的神秘性和保守性，一般对外人是绝对保密的。师公认为如果泄了密，轻者法术就会不灵验，重者泄密者将受到惩罚，甚至丧命，可见其禁忌是很多的。这就给调查研究带来诸多困难，因此，要想比较全面地认识师公法术，还有待进一步地开展田野调查和研究。现择其要做初步的分类。

### （一）祈求、比拟法术

祈求超自然力量或神灵的保护，获得实物的丰收和人丁的安全与兴旺，是原始初民普遍运用的巫术手段。考古发现，原始人在一些洞穴或者崖壁上刻划动物图像，认为将动物画出来或用弓箭射杀它们，会产生一种魔力，增加狩猎成功的机会，这是比拟和模仿巫术的最典型的例证。壮族民间师公对此有所继承和发展，使之成为师公教的法术手段之一，以寄托着人们的幻想与愿望保佑，其手段主要也是通过模仿或模拟的方法。例如，东兰县有一种“种命树”的习俗。大凡有孩子食欲不佳或瘦弱多病，父母则认为孩子命薄，便请师公来种竹子或植树，以增补孩子之命。种命树之前，先由父母在屋边或路口挖好坑，选好一棵健壮的嫩竹或小树，并在坑边摆放酒肉、米饭、鸡蛋、红糯饭等祭品，然后请师公念唱有关祈求青竹大树赐予安康的咒语，念唱三遍后，师公立树并埋下第一把土，接着请一位父母双全的男人继续培土，师公则撒几粒大米并在树上挂红纸条，随后领着小孩回家。种下竹子和小树后，主人要勤加护理，包种包活，否则便不吉利<sup>③</sup>。显然，这一祈求、比拟法术寄寓着家长对小孩在神灵护佑下像竹子或树木一样茁壮成长的美好愿望。类似的还有红水河流域一带的“架桥补命”。生儿育女之家，请来师公在村边架一座小桥，其实是一张小的长凳，架“桥”时，师公先唱述主家如何心地慈善与热心公益，其子女一定能茁壮成长之类的彩话，接着先扶小孩从“桥”上走过，尔后在“桥”头立一小竹竿，上

①② 吕大吉：《宗教学通论新编》，第299、296页，北京，中国社会科学出版社，1998。

③ 《中国各民族宗教与神话大词典》，第765页，北京，学苑出版社，1990。

系一红棉线一直拉到主家房门，谓之“补命线”。此后，在此桥凳上落座的人越多，称赞架桥者热心公益的人就越多，其小孩也就越能健康成长。

又如上林县西燕镇的“求花”仪式中，从祭坛上方架起一块布，一直延伸到求嗣夫妻的房门，布上撒些纸花，两位师公戴面具扮成雷王和花林仙婆来撒纸花，求嗣夫妻双双跪在布桥下，伸出衣襟将纸花接住，象征接到了雷王和花婆送的子嗣。大化县一带的师公认为伤死现象有一种一脉相承、遗祸后代的规律，因此，对于非正常死亡的人，必须实行“砍殇”仪式，以免殇鬼延及后代。其做法是以狗、牛或者马代替殇鬼，将它们拉到野外，由师公挥剑斩断其首，以一剑能断之为灵验，若不断则另换殇鬼再斩，直至能一剑了断为止<sup>①</sup>。在这两种目的不同的仪式中，师公所用的也是祈求、比拟的法术手段。

## （二）接触、驱赶法术

接触法术是通过一定的中介物来达到法术的目的巫术手段。比如家里死了人，为了不使死者的阴魂继续扰乱家人，就要进行“隔魂”。“隔魂”有两种，一是把死者生前使用的衣物全部烧掉，让其依附在衣物上的阴魂，随着上升的烟火远远地离去；二是家人每人将一件衣物交给师公，让师公对着这些衣物一一作法，即手持刀剑念咒语或在火堆上晃三次，然后口含清水喷向衣物，这样就使每个人的衣物上都带有了师公的法力，阴魂再也不敢前来骚扰，家人就可以平安无事了<sup>②</sup>。邕宁县和钦州市部分地区有一种“盲六娄”（壮语音译，意为“斑鸠鬼”）的仪式舞蹈，由师公三人头戴斑鸠头具，下穿开摆裙，扮成斑鸠模样，在供桌前一边走八字罡舞步，一边给香火炉（一碗大米）上香，另有两位师公分别扮成地方乡老和三元祖师，前者在旁边专事逗趣，后者在鼓乐伴奏下唱请阴师助阵。之后，才将各家各户捐集的供品摆上供桌，待装扮地方乡老的师公代表神灵各取一点后，众人一哄而上，将所有供品一抢而空，说是这些供品带有祖宗的灵气，人吃了可以获得祖宗所赐之福<sup>③</sup>。这也可以看做是接触法术的一种运用。

与接触法术稍有不同，驱赶法术是借助神的力量将信士身上的疾病或家里的邪恶、凶兆赶走，以保其平安。属于或运用这种法术的有“放

---

① 潘其旭主编：《壮族百科辞典》，“砍殇”条，第342页，南宁，广西人民出版社，1994。

② 笔者1999年3月在上林县调查时曾亲眼目睹过师公做“隔魂”法事的情景，此法事在出殡结束之后在庭院里进行。

③ 《中国各民族宗教与神话大词典》，第754~755页，北京，学苑出版社，1990。

客过油”、“舔炽铁”、“吞火炭”等等。“放客过油”又称“过油赶鬼”，一般在家中有人因夜间出门受惊而生病时进行，其做法是：在病人的睡垫下面放刀一把，请来师公一人，剪纸衣若干，于酉时来到村外僻静之处或竹林里，先用桐油烧红油锅，然后师公一手提油锅一手持剑回到病房，巡游各个角落，不时口含水喷向油锅，使之起火更旺，以至照亮整个病房的每一个角落，从而达到驱走“惊鬼”的目的<sup>①</sup>。“舔炽铁”是将犁头或锅铲烧红，师公舌头舔之，不被伤害。其目的有二：一是师公治病时以舌头舔触炽铁，冒出一股热气，当即将热气吹向病人，如此反复多次，意为祛邪除灾，以求治病；二是师公的一种特技表演，以示自己法力高强。“吞火炭”：师公在镇妖赶鬼时，将一块拇指头大小、烧得正红的木炭送进口中吞下，嘴和舌不被烧伤。吞完之后，对着阴暗的角落大声呵叱道：“走！造孽的鬼，作祟的妖，站着的跪着逃，蹲着的爬着走，趴着的滚出去！”声色俱厉，煞有其事。因为鬼是怕火的，所以师公吞火炭的用意是：“我能吞火，鬼怎敢不听！”<sup>②</sup>

### （三）诅咒、灵符法术

咒语是原始初民对口头语言极端崇拜的产物。费尔巴哈在分析巫术与宗教的本质区别时指出：“在这巫术中，人的单纯意志显然就是支配自己的上帝。”<sup>③</sup>那么，初民“单纯的意志”通过什么方式来表达与实现呢？主要的方式之一就是具有魔力的语言——咒语。他们认为咒语可以支配自然、控制自然，可以作为制服敌对力量的武器和消除灾难的手段，还是可以沟通人、鬼、神关系的神奇力量。《周礼·郊特牲》中记有这样的咒语：“土返其宅！水归其壑！昆虫勿作！草木归其泽。”从中我们可以看到汉族初民是那样的自信，按其单纯的意志行事，去控制和征服自然。

灵符的显现应当晚于咒语，它是书面语言灵物崇拜的产物。符是一种看上去似懂非懂的图画文字，用它可以镇宅护身，还可以镇压妖魔，驱使鬼神。《道藏》的《太上洞渊神咒经》里面就有十二卷之多，内容为誓魔、谴鬼、缚鬼、杀鬼、禁鬼、斩鬼等。

壮族民间师公无论是请神、驱鬼、护身、镇宅、祷雨、祛旱、解秽、立幡，还是上刀山、下火海、拔钉、解厄、安龙、破狱、求夫妻和睦、家庭平安、治病、求嗣，疾病中甚至包括牙痛、脚气、吐血、大小

① 《中国各民族宗教与神话大词典》，第779页，北京，学苑出版社，1990。

② “舔炽铁”、“吞火炭”为笔者在马山县进行田野调查时所得到的调查材料。

③ [德] 费尔巴哈著，王太庆译：《宗教的本质》，第45页，北京，人民出版社，1999。

便不通畅、妇女奶水不足等等，也都少不了咒语和灵符。咒可以说是一种不见具体形态的东西，是用口明念或默念的语言来表达神的意志与愿望；符则基本上是一种具体的实在之物（师公有一种叫做“空符”的除外），即用朱笔或墨笔在纸上书画成似字非字、似画非画、但寓有一定意义的纸条。咒与符，一虚一实，相互配合，成了壮族民间师公的法术手段之一。例如，笔者在上林县曾亲眼目睹过的师公为病人赶鬼治病的情景，其做法是：先给神龛上香和供品，同时供桌上放几张“驱鬼斩妖”符，接着手持柳木剑行罡步舞，随后口含一口冷水（名曰“五龙水”），朝病床喷去，并低声念诵咒语（大意）：“含口法水向前喷，九天玄女救众生。……东是楼上李大帝，西是太上李老君。自古开天又立地，一年要救几多人。今晚弟子来退病，三灾八难出门庭，出门庭。”唱毕，用柳木剑在床头上猛地一拍，使病人吓一跳。最后，将灵符烧化即完成赶鬼治病的全部法事。

又如，忻城县师公樊法光（法号）的《雪山符法咒语》抄本中，记有专门用于进行“上刀山”、“过火炼”法事活动的咒语和灵符。据介绍，其中“过火炼”符与咒的用法是：师公安坛、请圣后，首先是在架柴点火的过程中，念起藏身经，将“三魂七魄”藏于水碗之中（象征藏于五湖四海之中）；接着在火炼两端各画五道“空符”，即用手上的玉简（笏）分别书空加上雨字头的“寒”、“相”、“冷”、“冰”、“垢”五个字，每书空完一个字之后，画一圆圈将字包住，并在圈尾连着画三个小圈圈代表三元祖师；之后，反复念诵“变身咒”：

吾身不是非凡身，化作梅山法主真身，又化作普庵祖师真身……扶吾弟子口耳中、眼鼻中出雪，弟子身中七孔出雪，十个手指搬雪到，运雪来，纷纷下炼堂，冷冷如雪，冻冻如霜，奉请雪山圣者雪门开。

念毕，又在四角五方贴上各种灵符。进行以上仪式环节大约需要一个小时，最后师公赤脚飞步越过“火炼”（烧红的火炭）<sup>①</sup>。

师公在法事中念诵的咒语要绝对准确无误，否则法术就无效。而所用的灵符必须盖上法印印章，有印，灵符才能产生法力；因为符是师公代神传达命令的敕书，具有权威性和不可抗拒性，但一般人也会描画“伪造”，于是就像世俗生活中的各类文书必须要有钤印为凭一样，在神圣领域中，师公的法印就起到了钤记的作用。

---

<sup>①</sup> 顾乐真：《广西雒文化撷拾》，第108页，南宁，广西艺术研究所、民族艺术杂志社，1997。

#### （四）占卜、卦问法术

占卜法术在师公教活动中占有十分重要的地位。师公无论作大、小法事都要打占卦，以确定神灵是否已经降临或臆想之目的是否已经达到。请神时，打一喜卦，表示神灵已请到位；向神灵诉愿望时，打一胜卦，表示神灵已同意满足诉说者的要求。法律过程中的一些禁忌，也要通过占卜来决定。

壮族民间师公使用的占卜方法有蛙卜、蛋卜、占茅卦、占米卦、竹卦等。其中鸡卜是历史非常久远的占卜手段之一，汉代史书就有关于越巫“鸡卜”的记载，唐代柳宗元在柳州为官时，亲眼看到当地人用鸡骨头占卜年成的情形，写有“鸡骨占年拜鬼神”的诗句。宋代周去非《岭外代答》记云：“南人以鸡卜，其法以小雄鸡未孳尾者，执其两足，焚香祷所占，而扑杀之。取腿骨背于挺之端，执挺再祷。左骨为侬，侬者我也；右骨为人，人者所占之事也。乃视两骨之侧所有细窍，以细竹挺长寸余者，遍插之；或斜或直，或正或偏，各随其斜直正偏，而定吉凶。”今之师公的鸡卜不仅与古者无太大差别，而且有《鸡卜辞》流传于世。其辞共收有478卦，以一对鸡骨定卦局为一卦，每一卦又按右、左鸡骨上的血窍签数、方向、结构形状来命名为“娄××”卦或“鳞××”卦，并以此判断“娄”（古壮字，即我们）卦和“鳞”（古壮字，即你们或他们）卦的吉凶。以血窍签数少为吉，无窍无签为最吉。此外，卜卦时要选择冠全无损、健壮的雄鸡祭供品，祭神后方可取其骨望卦。望鸡骨卦则要遵守“死鸡望倒卦，左手拿卦右为主，主为娄方，左为鳞方”的原则，但是执卦的方法必须经过师傅传授、考核合格后方为准确<sup>①</sup>。

竹卦是师公最经常使用的占卜方式。其占卜吉凶之法器称为“符筊”，是作竹子根部略斫削成蚌形而中分为两片，这是仪式中于神前占卜吉凶之法具。师公以“符筊”为卦极其简单，两仰或两俯都属于胜卦，主吉；只有一仰一俯属于丑卦，主凶。

---

<sup>①</sup> 黄昌礼、王明富：《初探 鸡卜辞 与壮族早期预测学》，未刊稿，首届壮学国际学术研究会（广西武鸣，1999.4）论文。



# 红水河流域舞蹈文化考察与研究

韩德明

本文所说的舞蹈文化是指民族民间舞蹈文化。笔者以聚居在红水河流域的壮族、瑶族的舞蹈文化为主要考察研究对象，该地域是这两个少数民族的主要聚居地（广西六个瑶族自治县中这里占了三个），他们的舞蹈文化有非常浓郁的地方特色与民族特色，有着深厚的内涵与悠久的历史，同时也非常具有代表性。河池、天峨、南丹、东兰、巴马、大化、都安是我们考察的重点。

## 一、舞蹈的分布状况

民族民间舞蹈文化是由一个个具体的舞蹈构成的，从民俗学的角度上说，一个舞蹈就是一个舞蹈事项，要对红水河流域的舞蹈文化进行研究，就应对该地域的舞蹈分布有一个基本的了解。从我们考察的情况来看，以村落集中聚居的民族才能保持完整的舞蹈事项。红水河流域有壮、汉、瑶、苗、水、毛南、仡佬等民族，集中聚居的少数民族有壮族、瑶族、苗族，其余的少数民族大都为分散居住。因此，该地域的舞蹈事项主要分布在壮族、瑶族、苗族居住的区域。如马山、都安两县的“打扁担”，东兰县长江乡板龙村的“舂榔舞”、大同、四合乡的“铜鼓舞”，天峨县六排镇那洞村那鲁屯的“蚂拐舞”（蚂拐即青蛙），南丹县吾隘乡那地村的“板鞋舞”，以及遍布各县的“师公舞”等。这是壮族舞蹈的大致分布情形。瑶族舞蹈有分布在南丹县里湖乡、八圩乡的“勤泽格拉”（白裤瑶“铜鼓舞”，又叫“猴鼓舞”），巴马、都安、大化、乐业、东兰的“铜鼓舞”（也称“猴鼓舞”），忻城县、马山县、上林县的“猴鼓舞”（又称“兴郎铁玖舞”），等。苗族舞蹈有天峨坡结乡龙茶村的“猴鼓舞”，南丹县中堡乡中堡村的“长鼓舞”（长鼓实为大木做成的皮鼓，其传说与艺术形态跟“猴鼓舞”相似）。从分布情形来看形成了壮、瑶、苗三个族群的舞蹈板块，但从舞蹈的形式结构、动律特点、名称传说比较分析，苗、瑶二族的舞蹈相似的地方很多，再者史学上认为苗、瑶具有同源的关系，因此笔者把苗、瑶二族的舞蹈放在一起作为一个板块。

## 二、舞蹈的历史源流

民族民间舞蹈是随着民俗的沿袭而传承下来的，有许多是以口碑的方式来讲述其形成的历史，文献记载较少也较散乱，地方志、游记、杂记等时有零星记述，这可为我们提供一条探寻的线索。依据壮族舞蹈的形式与习俗的差异大致可分为四个体系：“春榔舞”、“打扁担”为一类，属文献中所说的“春堂舞”，“铜鼓舞”是在“蚂蛭节”期间跳的舞蹈，与“蚂蛭舞”归属一类，其余的各成一个系统。由前述的理由，苗、瑶的“猴鼓舞”归为一类。关于“春堂舞”的记述较早见于唐朝刘恂的《岭表录异》：“广南有春堂，以浑木剜为槽，一槽两边约十杵。男女间立，以舂稻粮。敲磕槽舷，皆有遍拍。槽声若鼓，闻于数里，虽思妇之巧弄秋砧，不能比其浏亮也。”<sup>①</sup>文中所指的“广南”即是岭南的广大地区，这一带正是壮族栖息之地，其时的“春堂”虽是具体的劳作行为，但已具备了舞蹈的动律与节拍的变化。宋代周去非在《岭外代答》也有一则关于“春堂”的记述：“静江民间获禾，取禾心一茎藁连穗收之，谓之清冷禾。屋角为大木槽。将食时，取禾舂于槽中，其声如僧寺之木。女伴以意运杵成音韵，名曰春堂。每旦及日昃，则春堂之声，四闻可听。”<sup>②</sup>从这两则记述来看，“春堂”是日常生活的行为方式，尚未演变为一种岁时礼俗或人生礼俗的仪式，因此其作为具有独立意义与价值的舞蹈尚未形成。此种情形一直延续到清朝，这可从清·陆次云《洞溪纤志》的一则记载得以佐证：“八番之蛮，每临炊，始舂稻，谓不得宿舂，宿舂则头痛。臼深数尺，相杵而下，其声丁冬，抑扬可听，名曰椎堂。”<sup>③</sup>但到民国年间地方志的记载就有了很大的不同。民国37年（1948年）《隆山县志》（即今马山县）载：“惟打春堂之习，相传久已，今犹未衰。每年，自元旦至元宵，为自由正当娱乐期间。妇女恒三五成群，作打春堂之乐，其意预祝年丰，故有谚云：‘正月春堂声轰轰，今年到此禾黍丰。’但浑大木近颇难得，春堂之用鲜矣。妇女每用木板以代其法，以一长方坚经之木板，两端垫以长凳，两旁排列妇女二三，手执扁担，上下对击。或以锣鼓遍拍轰鞞，高下疾徐，自成声调，远近闻之，几欲为之击节。”<sup>④</sup>这一则记载，实际上记述了由

①（唐）刘恂著，商璧、潘博校补：《岭表录异》，第53页，南宁，广西民族出版社，1988。

②（宋）周去非：《岭外代答》，卷四，42页，上海，商务印书馆，1936。

③（清）陆次云：《洞溪纤志》，第17页，上海，商务印书馆，1939。

④ 吴克宽修、陆庆祥纂：《隆山县志》，1948。

“舂堂”转化为“打扁担”的过程，其原由是“浑大木”难得。但在这里却明确地指出：“舂堂”已不是舂稻粮的日常劳作行为，而是沿袭为一种娱乐的方式，并有固定的日期<sup>①</sup>。民国4年（1915年）《武鸣县志》也有颇为相近的记载：“按：浑坚大木近颇难得，故舂堂之用鲜矣。”这样的转变发生在什么时候呢？前后联系起来看，大致在清中叶至末期的这段时间里。也就是说，“打扁担”从“舂堂”的日常行为中独立出来，成为具有象征意义的舞蹈，成为岁时礼俗的仪式是经过漫长的岁月演进的。然而，何以由“男女间立”演变而为“两旁排列妇女二三”的呢？至今仍是个谜。同属一个源头，东兰县的“舂榔舞”却是全由男性承当。其演变过程又是一个谜。两者无论风格、技巧都截然不同。关于“舂榔舞”另有一起源的传说。20世纪80年代中，《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》东兰县编写组的同志曾采访长江乡板龙村年近八旬的壮族民间老艺人牙朝英，据这位老人说：宋朝末年牙氏祖先由河南迁到此地，当时争战动乱，盗匪猖獗，为防备盗匪和附近野蛮部落的侵袭，青壮男子或持木棒习武或执杵舂榔，击打声远传村外颇有声势，外敌不敢侵犯。以后便沿袭下来<sup>②</sup>。这似乎给男子舂榔一个注解。因考察时间太短，无法到长江乡做深入的调研，只能存疑。

以铜鼓作为标志的“铜鼓舞”起源于何时，至今尚未定论，笔者以为当在春秋战国时期。首先，铜鼓以鼓的器用形态铸造出来，便表明它具有乐器的使用功能。1978年第十期《文物》刊载的云南万家坝发掘简报中，有关于铜鼓的起源与使用功能的论述：“万家坝所出铜鼓，是迄今为止我国经科学发掘所获铜鼓中之最原始者。这批铜鼓器身似釜，而且大部分鼓表面有眼痕，明显曾作炊爨之用；与此同时，有的釜又是利用铜鼓改制的，如M1：1。这些都足以证明本地的铜鼓不但是从釜发展而来，而且尚停留在乐器、炊器分工不十分严格的初期阶段。”<sup>③</sup>铜鼓的器用功能虽然具有双重性，但作为乐器的形制其目的性仍是明确的。万家坝的铜鼓，考古学家断定为春秋战国时期，因此铜鼓的使用当以此为上限。其次，有铸有“铜鼓舞”场面的考古实物，如云南石寨山出土的贮贝器（M12：2）“通身都铸造着平面的阴文。鼓身有牧牛、牧马和春耕播种祭仪图。鼓面是击打铜鼓、舞蹈、送酒等画面。其中击

① 温德溥修、曾唯儒纂：《武鸣县志》，册3，第47页，1915。

② 东兰县民族民间舞蹈集成编写小组：《中国民族民间舞蹈集成·广西卷·东兰县资料汇编》（内部资料），第33~34页，1986。

③ 云南省博物馆文物工作队、四川大学历史考古专业：《云南楚雄县万家坝古墓群发掘简报》，北京，文物出版社，1978年第10期。

鼓者的形象非常生动：一面平放在地下的铜鼓，两侧各坐着一个滇族男子，他们挥舞着双臂，击打铜鼓，头微仰起，大张着嘴，好像还在唱着动听的歌。”<sup>①</sup>这个贮贝器属西汉中期的文物。它印证了“铜鼓舞”早期的形态。而且在我国古代诗、舞、乐三位一体，有铜鼓乐应当会有铜鼓舞。壮族“铜鼓舞”是否由此演化而来？目前尚未有确切的考证。但在左江流域的宁明花山壁画里就有击打铜鼓祭神的画面，该壁画据专家用碳-14测定上限为战国时期，下限至东汉时期。这就证明“铜鼓舞”至少在战国时期就已在壮族中盛行。流传于东兰县的大同、四合乡的“铜鼓舞”，是在“蛙婆节”中跳的舞蹈，其发生、流传与“蛙婆节”有某种必然的关联。“蛙婆节”是动物崇拜的节庆仪式，它的核心是祈求风调雨顺。动物崇拜是原始宗教观念之一，其发生的历史极为久远，崇拜青蛙是农耕文化在信仰方面的一个表征。虽然这种观念其发生具体年代不可考，不过壮族的稻作历史可上溯到万年以前，在这长期的耕作中对青蛙、害虫、雨水、丰收的关系当有详细的观察与体悟，因此形成崇拜青蛙的观念有数千年的历史是可信的，“蛙婆节”的形成当不至于晚得太多。但具体到东兰县的“铜鼓舞”，则又不可将它直接与“蛙婆节”等同起来，因为东兰县历来不产铜，不铸造铜鼓，铜鼓的来源多为购买与祖传，有一段民歌颇能说明：“员外有钱又有金，当年富贵图声名。买得铜鼓来敲打，我们相随到如今。”<sup>②</sup>宋代周去非的《岭外代答》中也记载：“交趾尝私买以归，复埋于山，不知其何义也。”<sup>③</sup>这就说明当时交趾一带已有铜鼓的民间交易。而且东兰县的铜鼓属麻江型，这一类型的铜鼓最早在宋朝，因此铜鼓运用于“蚂拐节”当不超过宋朝，“铜鼓舞”的形成也应在此之后。

“蚂拐舞”是一个颇为独特的系列舞蹈，也是“蛙婆节”中极其重要的仪式，其内容从“蚂拐”的出生到最后的驱尽邪秽获得丰收，整个的演示了耕作的全过程。就此而看“蚂拐舞”的发生应是源于稻作文化中动物崇拜观念，是这种观念的具象化呈现。前面我们已经说到动物崇拜是原始宗教的观念之一，但一种观念要成为可视、可听、可操作的仪式必定要经历一个相当长的积累酝酿过程和一个具有突发特征的偶然因素，这个过程、因素就是我们要寻找的事物产生的源头。然而，我们知道这过程、因素完全是活态的，一般来说找不到能够将其记录下来

① 王大道编著：《云南铜鼓》，第103页，昆明，云南教育出版社，1986。

② 中国民族民间舞蹈集成编辑部编：《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》，第75页。

③ （宋）周去非：《岭外代答》卷四，第42页，上海，商务印书馆，1936。

的实物载体。就“蚂蚱舞”而言，它的实物证据在哪呢？唐代刘恂在《岭表录异》中有一则记载：“僖朝中，郑綯镇番禺日，有林霭者，为高州太守。有乡野小儿，因牧牛，闻田中有蛤鸣，牧童遂捕之，蛤跃入一穴，遂掘之，深大，即蛮酋冢也。蛤乃无踪<sup>①</sup>，穴中得一铜鼓，其色翠绿，土蚀数处损阙。其上隐起，多铸蛙之状，疑其鸣蛤即鼓精也。”这是目前发现最早记录铜鼓铸有青蛙的文献。宋代范成大的《桂海虞衡志》也有记述：“铜鼓，古蛮人所用，南边土中时有掘得者。相传为马伏波所遗。其制如坐墩，而空其下，满鼓皆细花纹，极工致。四角有小蟾蜍。两人并行，以手拊之，声全似鞞鼓。”<sup>②</sup>宋代周去非在《岭外代答》中记录得更为详细：“广西土中铜鼓，耕者屡得之，其制正圆，而平其面，曲其腰，状若烘篮，又类宣座。面有五蟾，分据其上。蟾皆累蹲，一大一小相负也。”<sup>③</sup>这些文献表明铸有青蛙的铜鼓在唐、宋时期已累有出土。而近、现代出土的铜鼓也以铸有青蛙者为多。最早是云南江川李家山出土的石寨山型铜鼓，鼓面正中铸有一只青蛙，其年代为东汉至南北朝时期。这些实物和文献虽不能直接证明“蚂蚱舞”的起源，但将青蛙铸在铜鼓上却不能不说是动物崇拜观念的具体体现，而铜鼓又运用于舞蹈之中，应当说两者之间是有着密切关联的。这些实物恰又能给人们提供可视的图像、可听的声音、可操作的方式，其目的、作用已非常明显，作为“蚂蚱舞”的起源证据是成立的。据此可以说“蚂蚱舞”可上溯到东汉时期，至晚也可追溯到唐代。在“蚂蚱舞”系列中有一个“拜铜鼓舞”，这表明铜鼓是一神器，是一种观念的象征，把它与铸有青蛙的铜鼓联系在一起看，也许此舞的发生时期拜的就是铸有青蛙的铜鼓，从这一角度审视，当可作铸蛙铜鼓是“蚂蚱舞”起源实证的旁证。“蚂蚱舞”在过去是由男子来跳的，但近年来已有年青女子参与。这种变化的具体缘由是什么，目前尚未作深入的调查，难以定论，但有一点可以肯定，改革开放以来民族民间信仰仪式得以恢复以及文化教育的大力普及，在相当的程度上推动了妇女参与此类事物意识的觉醒。

相对来说，“板鞋舞”的起源要晚得多，据南丹县文化馆馆长陈爱民（原那地文化站站长）说，“板鞋舞”源于明代，为当地训练戍兵的

---

①（唐）刘恂著，商璧、潘博校补：《岭表录异》，第44页，南宁，广西民族出版社，1988。

②（宋）范成大、齐治平校补著：《桂海虞衡志》，第14页，南宁，广西民族出版社，1984。

③（宋）周去非：《岭外代答》，卷七，第74页，上海，商务印书馆，1936。

一种方式。那地村拉潭屯有一座名叫“干喊”的山，山顶有石碑，碑文记载了明嘉靖三十年（1551年）那地州事罗武杰领兵赴江浙一带抗击倭寇及练兵的事迹，碑文为明万历年间修造。该山的一面崖壁绘有一幅三人被一长条形棍状物捆绑在脚上的图像，是描绘当时练兵的情景。当地盛传这碑文与崖壁画是“板鞋舞”起源的物证，可惜在20世纪80年代初因开山修路崖壁画和石碑皆被毁。1899年仲秋那地州领事罗权为了颂扬其祖德，筹建了那地州戏馆，组建了那地桂戏班，该戏班曾以当地流行的“板鞋舞”排演了桂戏《大练兵》、《梨花斩子》、《三岔口》等剧目，其内容似乎与民间流传的练兵之说相关。“板鞋舞”原来只在那地村流传，自1989年参加在桂林举办的“三月三”文化艺术节之后便在全区范围内普及推广。

“师公舞”是流布最广的壮族舞蹈。关于“师公舞”的起源，至今仍未有人作深入的探究，或者说未见有这方面的学术专著，一时也难以论断。据我们的考察，“师公舞”不是一个单独的舞蹈，而是在打斋、做醮等祭祀活动中的系列舞蹈。红水河流域的“师公舞”因流传地不同在舞蹈动律上会有较大的差异，但在舞蹈的名称上却有许多相同的地方，如《三元》、《三光》、《四帅》、《开坛》、《压坛》、《请师》、《送师》等等。这些舞蹈也是祭祀活动中非常重要的祭祀仪式，其中的《三元》指的是唐道扬、葛定应、周护正三人（此三人的名字各地有不同的说法，通常简称唐、葛、周），而“三元”是所有壮族地区流行的“师公舞”中必不可缺的。壮族师公自称所信奉的是“师教”（又称“梅山教”），是唐、葛、周三人到梅山习道回来后所创立。相传唐、葛、周为元朝人，是同母异父的三兄弟，自小就到梅山修道，习练有成之后回到壮乡传道布教、行医逐疫，为乡民做了许多的好事，得到人们爱戴和崇奉。从此“师教”便在壮乡盛行起来。这似乎是“师公舞”起源的依据，然而细究起来便可发现，事实并非如此。首先，师公并不是“师教”创立后才有的民间神职人员，而是由巫师传承而来的。杨树喆在《试论壮族师公的传承与师公技艺的传习》一文中说道：“师公选定继承人时所采取的两条必然途径：一是子承父业，代代相传；二是经过算命、卜卦或占问仙婆而定，也就是由神来意定。”<sup>①</sup>这第二种传承途径是主要的，大多数师公都是由这种途径而当上师公的。师公的传承途径与巫师的传承途径相一致，尤其是在神灵意定这一点上，这就为

---

<sup>①</sup> 杨树喆：《试论壮族师公的传承与师公技艺的传习》，载于见唐正柱主编《红水河文化研究》，597页，南宁，广西人民出版社，2001。

由巫师到师公的传承演变提供了动态依据。而在文献上也有记载。乾隆二十年（1755 年）《庆远府志》载：“《粤西诸图记》日记云：春秋社，祭神于庙，提筐挈筭，陈设酒醴，延巫师，红袍执笏，若降神然。”<sup>①</sup> 民国 8 年（1919 年）《河池县志》云：“土著多壮人，尤喜酬三界，素封之家有无故许愿者，有因祈祷许愿者，例于门外搭棚设坛，请摩公祝咒，戴面具，演三界暨莫一、冯四、社官、地婆等故事，名曰跳鬼。”<sup>②</sup> 这里的摩公、巫师就是师公。其“跳鬼”、“降神”就是“师公舞”。就此而言，师公并非因“师教”而产生，而是沿巫师一脉而承袭下来。其次，巫师的历史比“师教”的历史久远得多。《史记》载：“是时既灭南越，越人勇之乃言‘越人俗信鬼，而其祠皆见鬼数有效。……’乃令越巫立越祝祠，安台无坛，亦祠天神上帝百鬼，而以鸡卜。”<sup>③</sup> 先秦文献《山海经·大荒西经》有：“大荒之中……有灵山。巫咸、巫即、巫盼、巫彭、巫姑、巫真、巫礼、巫抵、巫谢、巫罗十巫，以此降升，百药爰在。”<sup>④</sup> 西汉吴缙在《桂阳郡俗篇》中说得更清楚：“五岭，山高林密，地阔人稀，民族性剽悍，巫舞、傩舞流行其间。”<sup>⑤</sup> 在这些文献里，不但有巫还有巫舞、傩舞，而且也让我们明了巫是师公的源头，巫舞、傩舞是“师公舞”的源头。因此我们可以肯定地说，“师公舞”的起源起码不晚于先秦。

“猴鼓舞”是在红水河流域瑶族、苗族中广泛流传的舞蹈。其称谓很多，依不同的族群支系甚至地域上的不同而有称谓上的差异。如白裤瑶称之为“勤泽格拉”，布努瑶称之为“铜鼓舞”（红水河下游的上林、马山、忻城等县的布努瑶则称之为“兴郎铁玖舞”），天峨县的苗族称“猴鼓舞”，南丹县的苗族则叫“长鼓舞”等等。但“猴鼓舞”的称谓却是共同拥有的，其传说都与猴子有关。该舞蹈是否因模仿猴子的习性而发生的呢？笔者以为尚不能如此论定，因为以传说作为舞蹈的起源只是一个孤证，尚缺乏有力的旁证。另外此传说并没有断代的标志，无法确定其产生的年代。

①（清）李文琰修、何天祥等纂：《庆远府志》，乾隆二十年（1755 年）。

② 黄祖瑜修、黎佳宣纂：《河池县志》，卷二，第 25 页，1919。

③（西汉）司马迁：《史记》，卷一二，第 478 页，北京，中华书局，1959。

④ 佚名，（晋）郭璞注、（清）毕说校：《山海经》，第 111 页，上海，上海古籍出版社，1989。

⑤（西汉）吴缙：《桂阳郡俗篇》，转摘自周冰的《巫·舞·八卦》，第 23 页，北京，新华出版社，1991。

### 三、红水河流域舞蹈文化的特征

红水河流域舞蹈文化的特征是什么？主要表现在哪里？这是一个见仁见智的问题，不同的学者会选择不同的视角来思考与解答。笔者以为如下几个方面是不可或缺的：

#### （一）民族性

原生态的民族民间舞蹈总是在特定的族群中发生的，人类最早的舞蹈其发生时的形态如何？意义指向如何？我们都无法了解，但当人类以部落、族群聚居时其舞蹈的发生必定带有这个部落、族群的特定的意义指向，而这种舞蹈所蕴涵的意义是被这个群体所认同的，这就是舞蹈的民族性的最早体现。就现在而言，红水河流域的舞蹈集中体现在两大族群：壮族与瑶族上。“蚂蚱舞”、“舂榔舞”、“打扁担”、“铜鼓舞”这些壮族舞蹈凝聚着这个民族对稻作文化的认知；对青蛙的崇拜，对丰年的祈求，成为生长在这里的壮族人民千百年来情感表现方式之一；把青蛙、雷王、雨水、害虫、丰歉预兆以舞蹈的方式表达出来，便是将这认知与情感融为一体，成为民族生存繁衍的精神寄托。人与自然的协调、生存是其意义指向，舞蹈的民族性便因其生命意识的彰显而得以阐扬。如果说“蚂蚱舞”、“舂榔舞”、“打扁担”、“铜鼓舞”展现了人与自然的协调共生的关系，那么“师公舞”则是在驱邪逐疫的仪式行为中表现出社会的等级观念，敬奉的神祇按“三清”、“三元”、“四帅”、“雷神”、“莫一大王”、“冯四将军”等排列，暗含着社会的等级体系。“莫一大王”、“冯四将军”都是壮族民间传说中的英雄，把他们列入宗教的神谱体系，这就意味着“师公教”已具备社会宗教的初级形态，虽然是多神崇拜，但已具有信仰的系统性。英雄神在这个系统中受到敬奉，其意义不仅在于彰显神的功德，而且通过舞蹈的展现使之具有向心力，凝结起民族的情感。“师公舞”是一个庞杂的舞蹈体系，从形式上看，它的意义指向是驱邪逐疫，但从“莫一大王”、“冯四将军”、“三界公爷”等舞蹈来看，更多的是一种民族自尊的流露，或许这才是舞蹈的内涵所在。

瑶族“猴鼓舞”以击皮鼓者模仿猴子的形态而著称，也是在红水河流域瑶族聚居地广泛流传的舞蹈，从流布范围广、名称相同、传说相近、动律相似等特点来看，该舞蹈应是被散居在红水河流域各地的瑶族同胞所认同，也就是说，“猴鼓舞”是瑶族具有代表性的舞蹈。一个具有民族代表性的舞蹈，它的民族性特征必然突出。那么，“猴鼓舞”的民族性特征是什么呢？一是游耕、狩猎文化的动态观察与模仿特征，一



是在群体中突出个体的特征。换句话说，“猴鼓舞”的意义指向是强调个人技能的高超性，突出自我的个性。所以在这个舞蹈文化氛围里，击皮鼓者的技艺越高超越受人尊敬，而且这种尊敬也在日常生活里表现出来。瑶族是一个生活在大山里的民族，旱作物、狩猎是他们的食物来源，居住环境的险峻恶劣逼迫他们要有一副强壮灵活的身体，环境需求与社会经济形态促使他们对事物的观察偏重于动物的动态，因此就形成了“猴鼓舞”中侧重于表现对猴子的模仿与个人的技艺。群体在这里是作一种陪衬或者说是背景。这与壮族舞蹈强调整体的协调性是大相异趣的。

## （二）地域性

红水河流域舞蹈文化的地域性分析可从整体与局部两个方面着手。整体，就是将红水河流域的舞蹈分为上游与下游两大块来观照、比较；局部是以某个舞蹈流行的特定地域及其差异进行对比。就整体而言，都安以西为上游，属峰丛地带，都安以东为下游，逐渐向桂中平原靠近。上下游之间的地理环境差距较大，舞蹈的风格差异也相当大。上游的舞蹈显得刚劲、朴拙、简略，下游的舞蹈则妩媚、细腻、多变化。这些风格上的差异实际上也构成地域性文化的差异。如地处红水河上游的河池市金城江镇、保平乡的“师公舞”以武术动作为主，尤其是“莫一大王”、“冯四将军”、“三元”、“四帅”等舞蹈，无论从动律、服饰、锣鼓点等方面都显得朴拙、凝重，充满力量感与厚重感。而地处红水河下游的上林、马山、来宾等地的“师公舞”特别强调颤膝、拧胯、晃肩的动律，在沉稳中产生飘忽感，于凝重中多了些妩媚与细腻，武术动作也运用得较少。两者在舞蹈风格上存有较大的差别。再如红水河上游东兰县的“春榔舞”与下游马山县的“打扁担”同出一源，使用的舞具也相似，但在舞者的组成、舞蹈的风格上都截然不同。前者全由男性组成，舞蹈动作简洁有力，击打的节奏鲜明，没有繁复的变化，但很有声势，阳刚之气十足，让人有一种演武练兵的身临其境之感，恰如其传说的练武以防外寇而造声势。后者则由女性组成（20世纪80年代又发展成男女互击同舞），动作明丽爽朗富有变化，却又具有女性的妩媚柔和的韵味，击打的节奏也富于变化，虽然是女子的舞蹈，却无柔弱之感，让人在其活泼俏丽之中体悟到一种坚韧的品格。舞蹈主要是通过动作来体现其所承载的文化内涵，而动作呈一种周期规律的运动并成为某种意义的载体时便形成动律。当动律与服饰、舞具、音乐共同构成一种舞蹈风格时，它就呈现出某种文化的意味，或者说具备某种文化特质，风格就成了文化的结晶体。这种风格上的差异实质上就是文化上的差异。结

合舞蹈的分布状况，舞蹈形成的历史原因，我们可以说红水河上下游的舞蹈文化差异实际上是由于地域的不同，自然环境、经济环境、人文环境的不同，以及历史上的某些因素或事件而形成的。局部，是指某一舞蹈只在一特定的地域里流行，形成一种独特的地域性舞蹈文化现象。如南丹县那地村的“板鞋舞”，天峨县那鲁屯的“蚂蚱舞”，东兰县长江乡的“春榔舞”等都是。这些舞蹈各有自己的传说，各有自己的结构，各有自己的风格，长期以来谨守着产生它的这块土地的人们，造就了一种独特的文化消费方式。它的地域性差异就在于，这是该地域所独有的。如“板鞋舞”虽然现在已在广西大部分地区流传，但那地的“板鞋舞”仍保留有其原生态的特点，即板鞋束脚手执刀枪习武训练对阵。这样的文化意味在外地流传的“板鞋舞”中是没有的。

### （三）礼俗仪式性

礼俗分为岁时礼俗与人生礼俗两大类，生日祝寿、成年礼、葬礼等属于人生礼俗，节庆活动属岁时礼俗。礼俗注重仪式，通常说的民族民俗文化就是在这两大类礼俗仪式中集中表现出来的。民族民间舞蹈以礼俗活动作为其展现的舞台，这就必然带有礼俗的仪式特征，甚至是礼俗仪式的一部分。当舞蹈成为某种礼俗仪式时，它就必然承载着这种礼俗的特定的文化内涵。同一个舞蹈因使用的场合不同，礼俗不同，其文化意味就会发生很大的变化，其表达的情绪情感也截然不同。如南丹县里湖乡白裤瑶的“勤泽格拉”（又叫“铜鼓舞”、“猴鼓舞”）是在秋后葬礼上跳的舞蹈（一般不在节庆跳，也有个别村寨在春节期间跳），也是葬礼中重要的仪式之一。在砍牛之后跳的“勤泽格拉”主要是表现击皮鼓者的舞技，表演者可轮换上场，既有表达对死者的敬意也有较技的意思，其情绪是欢乐的；但到凌晨五点左右出葬之前跳的“勤泽格拉”一定要由巫公来跳，此时击皮鼓（击皮鼓者即独舞者，铜鼓作伴奏）很有讲究，如死者是男性，则击鼓轮数为单数，死者属女性则击鼓轮数为双数，70岁以上的老人去世则击鼓十轮以上，40岁以上70岁以下则击鼓七至九轮。这时舞蹈的气氛肃穆悲戚，痛别亲人的情感充分流露。最后一轮鼓打完，整个活动仪式结束。由此可以了解到“勤泽格拉”的仪式功能在整个葬礼中极其重要，每一轮鼓都有其特定的含义，意义指向非常明确，这也是其独特的文化魅力所在。如今“勤泽格拉”不仅保留了其在葬礼中独特的仪式功能，而且在重大的节庆活动中表演，其功能和意义都发生了变化，兼有人生礼俗与岁时礼俗的文化内涵。这是红水河流域舞蹈文化发展的现象之一，这一点又说明礼俗的变迁会导致舞蹈文化的变化。

#### （四）多元性

多元是本土文化与外来文化相互交融的一种现象，或者说是主体文化与客体文化的融合，在舞蹈中这种现象倒是颇为常见的。在民族舞蹈中服饰通常是民族属性的标识物，我们以河池市壮族“师公舞”的服饰为例，从中探询舞蹈文化的多元特征。师公袍是“师公舞”的重要标志之一，但从袍服的形制、纹饰的构图来看就有许多耐人寻味的东西。首先在形制上是圆领、宽袖、对襟、胸部系绳，有宋代服饰的特点；其次在章纹上是绣制或绘制龙凤图案，胸背处各有一个补子，这又是明、清时期的官服纹饰；再次在袍服的襟脚绣绘的是竖线条的纹样，与戏台上的蟒袍无甚差别。这三点与壮族的服饰可以说是风马牛不相及，但它却用在壮族“师公舞”上。确实穿上这种袍服戴上面具起舞降神，肃穆、凝重、神秘之感充斥整个舞场空间。文化的多元在这里有机地结为一体。

### 四、舞蹈的价值

红水河流域的舞蹈由于其内容及其丰富，因此其价值是多方面的。探讨它的价值有利于我们从多个层面进行保护与开发。这也是应对西部文化开发的举措之一。

#### （一）文物价值

民族民间舞蹈属于无形文物之一，更准确地说是“人类口头和非物质文化遗产”，这是与建筑文物、出土文物等有形文物相比较而言的。在红水河流域里，那些存活着的民族民间舞蹈反映了该民族或该群体的历史渊源、宗教信仰、生产方式、生活习俗等，保留有文化的历史变迁的痕迹。有许多我们无从窥探的已消逝的某个历史阶段，从舞蹈中可以得到一些重要的信息。如“蚂拐舞”在过去击皮鼓者是由两个戴女性面具的男子扮演，表明击皮鼓者是女性的身份，通过这层信息我们可以体察到其原初形态或许就是由女性来击打皮鼓，而皮鼓在该舞蹈中又处于尊崇的地位，这就让我们联想到这很可能是母系权力遗存的现象。如今击皮鼓者又由女性担任，是否是一种历史螺旋性的回归呢。这层信息在有关壮族的文献中难以找到，但联系到“蛙婆节”祭祀“蛙婆”以及“蛙婆”神像文物的发现，两相对照，这有形文物与无形文物便可互为佐证了，其文物价值是巨大的。文物价值的另一面就是迫切需要保护，否则随着西部文化的开发一旦保护不力便有消亡的可能。在该地域，有一些舞蹈便面临着生态危机。如“蚂拐舞”新中国成立前在天峨、东兰、凤山等县皆有流传，目前只有天峨的那鲁屯有此舞。又如东

兰长江乡的“春榔舞”现今主要存留在板龙村，而且舞者皆是40岁以上的男人。只有先把它们作为文物保存下来，开发才有可能。

## （二）审美价值

审美是对事物美丑的判断，审美价值是指审美对象具备何种美的属性以及它能给人们何种审美愉悦。舞蹈呈现的是一种美感，是舞者对美的一种体验，也是舞者对美感的一种表达和传递。民族民间舞蹈是一种由一个民族、一个群体以自己的肢体来展示的审美体验，这种审美体验是长期积淀下来的，表现在红水河流域的舞蹈里就呈现出美的多样性。如“打扁担”中手腕、手臂的灵巧转动，呈现出女性的柔韧之美；“春榔舞”那赤裸的肩背在有力的击打中把肌肉抖动出一种力量、一种气势，展示出阳刚之美；出葬前的“勤泽格拉”在一轮又一轮的雄浑鼓声中，把悲伤、祈祝之情推向极致，美得既悲戚又雄壮。这些不同的美的感受是由舞者（审美客体）传达给观者（审美主体）的。审美价值就在这感受与传递之中实现。在具体的考察中，我们感受到红水河流域的舞蹈文化不仅具有多种多样的美的形式，而且特别强调善的意义，虽然不像哲学家那样鸿篇巨制系统论述善恶美丑，但在这肢体的展示中却深刻地表达了一个民族对善的意愿和理解。从构成性看，质朴是红水河流域舞蹈文化美的本质，具有元素性功能；从伦理上看，善是红水河流域舞蹈文化的本质内涵，具有隽永的哲学意味，其审美价值是巨大的。

## （三）品牌价值

社会效益、经济效益是品牌的标志。红水河流域的舞蹈具有品牌价值吗？笔者的回答是肯定的。“板鞋舞”自1989年在桂林参加“广西三月三文化艺术节”之后，便由那地这个小山村走向了全国，获得了相当大的社会效应，成为有代表性的壮族舞蹈之一，其品牌的价值呼之欲出，或者说已具有品牌的雏形。笔者认为该地域的民族民间舞蹈具有品牌价值并不是说它们现在已成为品牌，而是指出它们具备成为品牌的潜在价值。如大化七百弄布努瑶的“猴鼓舞”，将其与七百弄的自然景观共同构成一个特定的文化生态区，通过周密的计划与运作，就完全有可能打造成一个知名的文化品牌。

## （四）研究价值

无论是在形式上还是在内涵上，红水河流域的舞蹈文化都具有很高的学术研究价值。从形式上研究，可以提取某个舞蹈动作的基本特征，作为民族舞蹈的动作元素，并运用于教学。早在20世纪50年代老一辈舞蹈艺术家许淑英就曾深入到壮乡采风，将壮族“采茶舞”提炼出几个基本动作元素，用于课堂教学。现今广西艺术学院的张小春也尝试着

把上林县壮族“师公舞”提炼出几个动作元素，运用于教学与创作。这些都是从形式上研究所取得的成果，也是研究价值的体现。从文化内涵来研究，其范围就要广得多，不仅能解释舞蹈是什么，还能解说为什么舞蹈。把舞蹈的动作、结构、内容、场地以及舞蹈所传达的情绪情感、特定时间等，作为一个整体来研究，提炼出一系列的壮族舞蹈元素、瑶族舞蹈元素，成为建构壮族舞蹈体系、瑶族舞蹈体系的一个重要组成部分，应当是红水河流域舞蹈文化研究的重要价值之一。以往在这方面认识不足，研究的力度不够，这也是壮族舞蹈未能在民族舞蹈之林独树一帜的原因之一。

## 五、结语

文化多元化是当今世界发展的趋势，如何打造广西主体民族的文化品牌，使之发扬光大是我们研究者的职责。红水河流域的舞蹈文化矿藏非常丰富，如何保护和开发是一个必须认真对待的问题，在文化开发的步伐逐步加快的时候，理论研究需及时地走在前面，为保护、开发、传承提供依据和尺度。考察红水河流域是我们进行民族民间文化艺术研究的重要一步，也是一个探索和起点，更是我们为建设文化多元化，打造民族文化品牌的一个准备步骤。

# 红水河流域民族史诗研究

史 晖

红水河流域独特的生态环境、人文资源孕育了当地各民族丰富多彩的文化艺术，其中民族史诗以其珍贵的文化内涵、独特的艺术个性、迷人的美学价值、深刻的社会意义吸引着研究者的目光。

作为广西各少数民族的主要聚居地，红水河流域世代繁衍生息着壮、汉、瑶、苗、侬佬、毛南等各民族，其中壮族是土著民族，而瑶族是后来才到红水河流域定居的。这两个民族的史诗——壮族的《布洛陀经诗》与布努瑶族的《密洛陀》，从文化内涵到艺术技巧都具有代表性，不但构成民族民间文学的重要组成部分，而且还是继承发展民族艺术的着眼点之一，因此是本课题研究的对象。

一直以来壮瑶民族史诗的研究工作都在进行，史诗比较研究领域也出现了很有学术价值的资料与成果。举例来说，在原生态神话与次生态神话的比较上，在古代人类先后经历过的社会形态、生产状况、社会组织等史诗所折射出的内容的分析上，前人的分析研讨都为我们的研究提供了观念的借鉴、学识的基础。然而在世界经济全球化、文化多元化的大格局下，在继承、弘扬民族文化艺术的背景下开展的红水河民族史诗研究，必然要承担在新的历史条件下保护、传承、发展民族艺术的历史使命，必然要在理论上有了新的追求。这新的追求体现在以下几方面：首先，将红水河民族史诗研究放置于华南、于全国乃至整个人类文明的网络格局中。其次，在研究角度上引进母题研究的切入点。最后，主要采取比较的研究方法。总之，既要突显民族独具一格的艺术风貌，又要强调与世界其他文化的共性，显示民族文化的开放性、宽容性，更要挖掘其存在的现实意义与社会意义，为民族艺术的创造性发展提供理论依据。这就是本课题开展的核心所在。以下将分五部分：母题研究部分、艺术形象研究部分、艺术特色研究部分、历史的传承与发展及创新中传承与发展部分展开研讨。

## 一、《布洛陀经诗》与《密洛陀》母题比较研究

“母题”一词是英文 motif 的中文对译。在文艺创作领域的具体使用

上，音乐家、美术家乃至文艺学家们对这个词的理解分歧较大。然而，在国际民间文艺学界，大家对“母题”的含义及其用法已渐趋一致。简言之，母题就是民间叙事作品（包括神话、传说、民间故事、叙事诗歌等）中最小的情节元素。这种情节元素具有鲜明的特征，能够从一个叙事作品中游离出来，又组合到另外一个作品中去。它在民间叙事中反复出现，在历史传承中具有独立存在能力与顽强的继承性<sup>①</sup>。

本世纪以来，人们从对叙事文学的体裁、主题、题材、情境等的宏观研究，正一步步向叙事文学的类型、原型、母题以及叙事语言等更小的元素发展。国际民间文艺学界对于民间文学作品中的母题研究，已逐渐形成一种崭新的方法，我们将它称之为“母题分析法”。在红水河史诗研究中引入母题分析有以下意义：首先，我们知道，人类的遗传，主要是通过人体细胞中那 23 对染色体上所携带的遗传基因进行的。正是这些基因世代遗传，将我们与我们的祖先及我们的后代紧紧连在一起。而在人类文化发展的链环上，母题的作用亦相当于遗传基因。在每一个民族的文化中，都有一些带有鲜明特色的神话母题世代传承，构成民族文化的特色之一<sup>②</sup>。红水河史诗研究，正尝试从微观入手，切入民族文化艺术的内核，这相对于外在的追源溯流，又能打开新一层探索的空间。而且立足于保护和发展民族民间艺术的史诗研究，也正需要一种“可视”的传承、可操作的保护、可物化的发展，这一切都可以在一个看似小实则大的“母题”身上展开。其次，民族史诗中的母题，既体现了各民族先民们的社会生活、思维方式，又体现着各自的文化心理与文化性格。母题比较分析，可以将红水河流域民族史诗研究纳入世界文化艺术的广阔背景之下，将古与今，中与西融合起来，既认识人类共性的精神特质，又欣赏彼此的差异，更进一步走向互相交流、共同繁荣的境界。对此费孝通先生早有精辟之语，即我们必须要从“各美其美”发展到“美人之美”，再进入“美美与共”，最终才走向大同。以下是六个母题分析。

### （一）宇宙开辟母题

20 世纪 80 年代由蒙冠雄、潘泉脉收集整理的布努瑶族史诗《密洛陀》，主要流传于红水河流域大化瑶族自治县七百弄、板升等地，它这样描述宇宙的开辟：古时天地紧相连，密洛陀在云中睡了九千九百年，天上滚雷电，密洛陀醒来，站在天地裂缝边，用臂顶天，脚踏地，天地

① 陈建宪：《神祇与英雄》，第 11 页，北京，三联书店，1994。

② 陈建宪：《神祇与英雄》，第 17 页，北京，三联书店，1994。

才分离。

由广西少数民族古籍整理出版规划领导小组组织整理的《布洛陀经诗》中对宇宙的开辟、天地的形成有多种描述，经诗中既有螺蛳造天地、蜣螂造天地，又有盘古造天地、老君造天地、霹雳造天地等，反映壮族独特的原始观念，又明显反映了汉文化的影响。这里需要强调的是，无论造天地者为谁，经诗中诸种起源说都认为世界的最初本无天地，一片黑暗。

壮汉文化的交融使我们有必要比较中国盘古神话：

“天地混沌如鸡子，盘古生其中，万八千岁。天地开辟，阳清为天，阴浊为地。盘古在其中，一日九变，神于天，圣于地。天日高一丈，地日厚一丈，盘古日长一丈，如此万八千岁。天数极高，地数极深，盘古极长。后乃有三皇。”<sup>①</sup>

我们可以看到，壮、汉、瑶族关于宇宙开辟母题共通的地方在于天地未分前的混沌，区别在于不同的神分开或创造了天地。这反映了各民族先民原始的思维方式，我们可以称之为“混沌思维”。从消极的一面看，混沌思维不分主客体、不分你我，天地万物一切混沌，似乎是人类童年必经的一种幼稚。然而，将其放置在当下的环境中，当我们过分分清主客观界限时，混沌则达到了万物的平等，浑然天志，显现出其滞后中隐含着的超前因素。由此可见，混沌思维是一种至今仍具有鲜活生命力的思维，从中我们也许感受不到哲学的思辨美，然而我们可以感受到另一种神秘美。这种审美价值一旦发掘出来，必对当下的艺术传承与创作产生深刻的意义。

## （二）万物（除人类）起源母题

从世界民族民间文学的范围看，万物起源母题大致可分为神的创造与神的化生两类。如《布洛陀经诗》属于前者，经诗中布洛陀获得神符，与其他多位神祇创造了日月星辰，山川万物。然而更多的类型属于后一种。如《密洛陀》中这样描述：

福华赊的东西一叠叠，  
发华风的遗物一件件，  
拿什么来造地？  
用什么来造天？  
密姥的大伞，  
撑开大无边，

---

<sup>①</sup> 《艺文类聚》，卷一，见徐整《三五历纪》。



密姥的长衫，  
张开广连连。  
密本洛西心欢喜，  
密阳洛陀笑开颜。  
拿衫来做地，  
用伞来做天。  
天盖地，  
地托天，  
天地紧相连。  
密本洛西想了想，  
密阳洛陀再三思：  
密姥死去了，  
尸骨在眼前，  
密姥的四肢，  
可做四条天柱。  
天柱四方立，  
顶住地角天边，  
天圆地广各分离。<sup>①</sup>

在这里，经密洛陀运用形成天地的是密姥的尸骨及衣伞，也即福华赊、发华风，她实际上就是整个大自然的化身。

在我国西南少数民族传说中，神化生万物的母题非常丰富：在布依族中，开天辟地后化身为万物的是大神布杰；在彝族传说中，化生万物的是民族祖先阿卜多莫。在世界上其他国家的神话中也能见到该母题，例如巴比伦神话中说，天神马杜克杀死狮身龙首女怪，以其尸体造成天地。印度神话中，诸神的夏普神的身体造成了世界。

万物起源母题的意蕴在于它体现了民族先民们对天地万物互相转化的一种朦胧观念，在他们眼中，太阳每天晚上死去，早上又复活；月亮初一死去，在十五又复活；人死之后，尸体会变成一堆土，土中又会生出一丛野草或一棵树苗……万物互相转化的朦胧观念对艺术创造、艺术想像有着非常特殊的作用。

### （三）人类起源母题

世界各地神话以及中国许多民族神话中广泛地流传着“泥土造人”

---

<sup>①</sup> 蒙冠雄、蒙海清、蒙松毅搜集整理：《密洛陀》，第34、35页，南宁，广西民族出版社，1998。

的母题，说明这个母题具有原始文化与原始心理的普遍性质，它产生于人类社会发展某一阶段上特定的社会背景中。

在我国最典型的泥土造人母题当属女娲造人传说。《太平御览》卷七八引《风俗通》中的一段记载说：传说天地开辟时没有人类，女娲先是以黄土捏泥人，但觉得太慢，忙不过来，于是拿起一根绳子，放在泥浆中一蘸，抽起来猛一撒，撒出去的泥点点就变成了人。

世界其他民族的泥土造人母题有：《旧约·创世纪》中，上帝以泥土按照自己的样子做成了第一个人——亚当；巴比伦神话说，天神马杜克以自己的血和着泥土捏出了人类；古埃及神话说，大神赫鲁木用尼罗河的黏土在陶轮上塑造出人类的祖先……

与世界其他神话相比较，《密洛陀》在造人母题上显示出独具民族特色的传奇色彩。史诗描绘密洛陀大祖神在布挑牙幼的启发下，取来蜂蛹，又用蜂窝制成黄蜡，蜂蛹和蜡一起捏，做成人模，放在四只箱子里，她“九三二百七十夜，九三二百七十天，从不离缸边”。过了三百二十天，终于产生了人。

与天地开辟母题相类似，《布洛陀经诗》中关于人类起源的母题也体现出不同说法的共存，隐含着一种文化上的开放性与兼容性。首先《布洛陀经诗》讲到伏羲兄妹结婚生下一个肉团，兄妹去请教布洛陀和么淥甲，他们告诉说：要杀牛祭神。兄妹照办了，结果这团肉才长出头脚和双手，而这个人就是后来人中的领袖<sup>①</sup>。然而经诗中还有一种说法与之并存，那就是智慧祖神布洛陀创造人：

神仙布洛陀，  
飞来天下作主，  
做一枚印来传令，  
他第一放下鸡，

……

第七放下人。  
那时地王已回上边，  
人还没有长得完全，

……

布洛陀在上面看见一切，  
仙人在上面来作主，  
造出印把来传令，

---

<sup>①</sup> 《布洛陀经诗》，第27页，南宁，广西人民出版社，1991。

派下一个四脚王，  
四脚王来到地上造人，  
造了手又造脚。  
用坡上的茅草来烧，  
捏泥巴做头和颈，  
造出新人笑盈盈，

……

从此地上有人烟，  
天下处处人繁衍。<sup>①</sup>

造人母题除了烘托出神的意志与力量，还反映出人的力量与觉醒。“我从哪里来？”世界各民族的先民们，都曾那么郑重地问自己，壮族和布努瑶族的回答，只是世界绚烂多彩的艺术长河中的一分子，然而在多元中欣赏这份独特，保护这份独特，又显得十分重要。

#### （四）大洪水母题

洪水母题是世界上流传最广、影响最大的母题，不仅见于欧洲与亚洲，还可见于大洋洲、美洲和非洲。

《密洛陀》史诗中没有明确的大洪水描写，该母题遗存于瑶族《伏羲兄妹》这一神话故事之中。《布洛陀经诗》在不同的章节大致说明了洪水的起因——世人没有伦理规矩，布洛陀派四脸王造水淹到天；同时又描写了洪水的经过：

从前洪水淹到天，  
从前雨水淹到云彩，  
没有哪座山高到水面，  
没有哪道坳不受淹，  
只有郎老山露出山顶，  
唯有遨山山顶不受水淹。  
只有郎汉的家未受水淹，  
只有州眉坳这地方未受水泡，  
谷种瓜菜全汇集到那里，  
所有的动物都到那里栖身。  
大水整整淹了三个月，  
大水足足淹了九十天，  
洪水退去变成潭，

---

① 《布洛陀经诗》，第127～133页，南宁，广西人民出版社，1991。

洪水回落现出滩，  
混沌再造天下，  
盘古重造百姓，  
.....<sup>①</sup>

若将《布洛陀经诗》中洪水母题与《圣经·旧约》中的神话相比较，会发现惊人的相似点：上帝看到人类道德败坏，于是准备降下大洪水将人类毁灭，但顾念到一个名叫“挪亚”的义人，就将要发洪水的消息告诉了他，并教他造一只巨大的方舟，让他的一家避难。同时，还嘱咐他要把各种飞鸟、牲畜、爬行动物等，按种类各带一雌一雄进入方舟之内。一切都准备好后，上帝就打开天上、地下所有的水源：洪水来势汹汹.....水势愈来愈大，把地面各处的高山都淹没了。最后，水面比山岭还要高出二十二尺。世界上所有的生物，包括飞鸟、牲畜、野兽、爬行动物以及人类都死了。.....只剩下挪亚和那些跟他同舟的人和动物了。洪水淹没大地共达 150 天之久<sup>②</sup>。

荣格认为神话形象给人类的典型经验赋以形式。这种理论对洪水神话来说是适用的，因此洪水母题体现了毁灭性的天灾人祸在人们心中刻下的难忘记忆。《布洛陀经诗》与《旧约》中惊人相似的一些描述，留下了比较文化研究的更待发掘的课题。

#### （五）射日母题

射日母题也是一个非常有普遍性的母题，而且由于这个母题寄寓着人类征服自然的愿望，表现着人类征服自然的象征性壮举，因而在各民族民间文学的传承发展中，形象越来越丰满，情节也越来越丰富，形成了一首首英雄的颂歌。

《布洛陀经诗》中没有明显的射日母题，这个母题存在于比《布洛陀经诗》时代更晚的神话故事《郭正射太阳》与《特康射太阳》之中。而《密洛陀》中则有专门的章节《杀日月》进行精彩描述：太阳和月亮悄悄结为夫妻，生了十一对日月，石头被烧得像蜂窝，大地被烧得像锅巴，各路大神来告急，百兽百鸟来哭诉。为拯救万物，密洛陀派哈升等九位武神，上天去杀日月，并嘱咐射日的昌郎也和昌郎仪两位大神：“箭尾加箭羽，箭头泡毒液，草有毒，蜂有毒，马尿泡三夜，毒液泡七

① 《布洛陀经诗》，第 267 ~ 270 页，南宁，广西人民出版社，1991。

② 陈建宪著：《神祇与英雄》，第 96 页，北京，三联书店，1994。

日、毒汁能毒死太阳，毒箭能射死月亮。”<sup>①</sup>大神们历经周折，付出了巨大的代价，终于杀了十一对日月。

在汉文古籍里，也有著名的羿射日的故事。首先言及羿射日的是屈原的《天问》：“羿焉彀日？”《淮南子·本经训》记载：“逮至尧之时，十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食。……尧乃使羿……上射十日……”<sup>②</sup>在我国其他民族的原始性史诗中，也有射日母题，如《勒俄特依》、《奥色密色》里的射日，《阿嫫尧白》里的追打日，《傣巴傣玛》里的刀砍日树等等。

射日母题标志着人类与自然关系的转折，人不再是神灵手中无足轻重的泥偶，在这里，人的力量的显现（当然有的民族民间文学中仍然以神的名义出现）与民族独有的表达方式相结合，构成民族史诗如《密洛陀》中既独特又有普遍意义的审美意蕴。

#### （六）取谷种母题

谷种是农业生产的第一个重要因素。《密洛陀》史诗与《布洛陀经诗》中都有关于获取谷种的母题，而且都以专门的章节精心描述，我们可从中比较出两者文化心理上的异同。《密洛陀》中有章节《买种子》，讲述谷种掌握在天神密烟规（即创世祖神密洛陀之姐）手中，密洛陀派布挑牙幼历尽千山万水，找到密烟规，买回谷种，播撒人间，造福人类。在这里，神的崇尚与全能依然得到宣扬与强调。《布洛陀经诗》中谷种虽是神造，但谷种的获取却依靠人的智慧，通过掰开老鼠的嘴和抓住鹧鸪的脖子找到了残留其中的谷种。

引入母题比较研究方法的同时也必然强调这样一个观念：世界各民族的文化艺术不是独立存在、孤立发展的，彼此间有着千丝万缕的交融与联系，而且当今的时代趋向更是多元并存、交流发展的。因此，红水河流域民族史诗研究的价值既在于挖掘壮族和布努瑶先民在艰苦的生存发展斗争中展示的人类共性的智慧与创造力，又在于显示他们在特定社会生态环境下智慧的取向与创造力的个性，这是两部史诗在世界民族民间文学中获得定位又显现异彩的前提。

## 二、《布洛陀经诗》与《密洛陀》艺术形象研究

《布洛陀经诗》与《密洛陀》塑造的艺术形象是这两部史诗艺术个

① 蒙冠雄、蒙海清、蒙松毅搜集整理：《密洛陀》，第115页，南宁，广西民族出版社，1998。

② 《淮南子》，第79页，延边大学出版社，2001。

性的重要组成部分，也是史诗社会文化内涵的主要载体。以下主要比较并分析两部史诗中的祖神形象、英雄形象和一些动物形象。

《布洛陀经诗》中的布洛陀是壮族智慧祖神的形象。在壮族先民看来，宇宙间没有主宰一切的主神，布洛陀之所以比其他神祇显得突出，是因为他是无所不知的智慧祖神。布洛陀与其他神祇共同创造了天地万物，他帮助壮族先民在生产生活中战胜困难，并且在人们的伦理道德、宗教禁忌方面起着决定性的指导作用。因此可以说，布洛陀是壮族先民维系人与自然、人与社会、人与人关系的保证，也是人民希望保持与自然、与社会、与人关系和谐的意志的体现。更值得探讨的是，布洛陀的“神性”比其“个性”要突出得多，布洛陀形象充满无所不知、无所不能的神性。

《密洛陀》成功刻画了造物神兼始祖神密洛陀的形象。密洛陀是组织能力非凡的造物主，但并不是全能的神，她在创造世间万物的过程中历尽艰辛，也受过挫折，发过脾气，曾放声痛哭，震动山河，她的身上充满了人性的光辉、母性的光辉，她是一位母亲神。当世间万物向密洛陀哭诉烦恼时，密洛陀总是慷慨解难：太阳升起来了，站在云端哭又喊：“密呀密，天上冷雨又寒风，冻得身抖颤，我难长久放光芒。”于是，“密洛陀听了，眼睛含泪心头烦，手抓片彩云，轻抛蓝天边：‘红的给你做帽子，白的给你做衣裳，绿的给你做锦被，遮风挡雨不怕寒。’”密洛陀形象体现了瑶族勤劳勇敢、坚忍不拔的民族精神，寄托了他们征服自然的理想和愿望。

更能体现布努瑶族毅力与韧性的是卡亨与罗班两位英雄的形象。卡亨为了治山，“淌过千条河，爬过万重山，直到鼻梁生草头长树，才回到密洛陀身边”。罗班为了治水，“淌过千条水，涉过千重山，直到脚趾长青苔，直到肚脐长水茵，才回到密洛陀身边”。形象感人至深。

《密洛陀》中具有民族文化气息的一些具有灵性的动物形象，如泥猪、乌鸦、长尾鸟帮密洛陀去看地方，山鹰和卡亨是兄妹等等，反映布努瑶先民古老、朴素的观念以及在生产生活中与动物建立的纯朴感情。

### 三、《布洛陀经诗》与《密洛陀》艺术特质研究

从艺术创作的角度考量，史诗的创作是精神的生产制作，是人的内部现实转换成外部存在的一种方式，是一种意象的形成过程。

特定的文化生态和历史条件决定了壮族和布努瑶先民们在艺术创作过程中一般通过形象进行思维，使用具象的语言进行表达，因而在他们的表述成果里形成很多象征性的意象。关键在于从意象向形象的过渡，

打个比方就是如郑板桥所谓的“从胸中之竹”变成“手中之竹”的过程，这个过程是体现《布洛陀经诗》、《密洛陀》不同于进入阶段社会后的相关古典艺术的特质所在。这里我们不妨引入一个相关艺术形态某一层面的比较：《论语》中记载了孔子关于绘画的言论，孔子提出“绘事后素”。从孔子的伦理批评思想及其色彩观念来看，可将“绘事后素”理解为：要懂得绘事必须先懂得色彩的标准之后。这反映出在礼乐社会制度中，色彩的使用是有严格的等级规定的，例如礼服、官服、便服在色彩上都应有严格的区分<sup>①</sup>。这种区分深刻影响着古典艺术的创作观念：在意象走向形象的过程中逐步确立统一的、理想的规则。与之相比，作为原始先民的智慧结晶《布洛陀经诗》与《密洛陀》中从意象向形象过渡没有古典艺术那样多的规范，因此显得特别大胆、神奇、奔放，同时又体现着做为首先进入“社会”的“人”的自觉与有序，感性的层面下潜埋着理性的觉醒——这种艺术精神，这种审美情操，因具备了人类共性的普遍意义而久经磨砺而不衰。

《布洛陀经诗》的作者们凭着自己的智慧，在广漠的宇宙空间，腾起幻想和想像的翅膀，任意飞翔，比如讲到螺蛳造天地：

---

<sup>①</sup> 李一：《中国古代美术批评史纲》，第26页，哈尔滨，黑龙江美术出版社，2000。

宇宙大地未形成，  
前辈精又巧，  
古人精又乖，  
造出两只螺蜂，

.....

它的爪子利如剑，  
两只前爪利如锯，  
它咬东西吱喳响，  
边啃边鸣叫，  
碎屑纷纷落，  
它用嘴啃树叶，  
成钵的屎往下撒，  
它唧唧地咬了三年，  
它咕咕地咬了七载，  
大石块现裂缝，  
像田螺开了口，

.....<sup>①</sup>

螺蜂造天地的描绘体现出大胆、泼辣、自由的创作风格。

《密洛陀》中对密洛陀的描绘亦充满了壮美感：密洛陀“东海深一千三百丈，淹不过她一双大脚板；罗立山高三千三百尺，高不到她的膝盖缘；九州平地三千里，放不满她那张大手掌；大江大河千里长，比不过她一根头发截成三”的巨大形象，如在眼前。

#### 四、《布洛陀经诗》与《密洛陀》的历史传承

《布洛陀经诗》与《密洛陀》的历史传承可归纳为以下形态：

##### （一）在祭祀仪式上的形态

都安布努瑶族每年在农历五月二十九日“洛陀节”（传说中始祖密洛陀生日）举行祭祀仪式，仪式中师公们要对着祭台唱史诗《密洛陀》，叙述密洛陀和她的儿子们造天地造人创业等丰功伟绩。

《布洛陀经诗》中《唱童灵》章节讲到童灵的母亲死了，众人嚷着要吃她的肉，童灵念及母亲的生养之恩而不忍那样做，代之以杀牛分肉给乡亲，并说服亲人为母亲带孝守灵。至今在红水河流域还保留着杀牛

---

<sup>①</sup> 《布洛陀经诗》，第81~85页，南宁，广西人民出版社，1991。



祭祖宗的风俗<sup>①</sup>。

人们在祭祀仪式中对民族史诗的需要，已经超越了具体的功利要求，实际上受到了民族共同历史和传统的教育，维系了内部的团结，激发了群体的斗志。

## （二）在生产生活中的形态

红水河沿岸壮族有一风俗，在补田坎时唱道：“布洛陀造的田地，千年万代种棉粮，祖先留下的田坎，后人代代走遍……祖宗的功劳大过天。”农历四月初八牛节唱牛歌：“始祖布洛陀，可怜就开恩，他把牛来造，造福给后人。”接着叙唱造牛的情形，最后“七七四十九（天），牛才造得成。从那时候起，有牛把田耕”<sup>②</sup>。

由上可见，人们在生产和生活中吟唱原始性史诗，具有明显的虚幻的功利目的，这种吟唱史诗的形式的产生，基于人们直接的生存需要，基于人们在生产生活里对幻想中神秘力量的渴求<sup>③</sup>。

## （三）在人生礼仪中的形态

红水河沿岸的瑶族地区，瑶民在婚嫁丧葬活动中也常常念念不忘始祖娘娘密洛陀的恩德。说亲时，男方派出的歌手对女家唱道：“密洛陀的神灵牵动我的心，特地到你这里来。”娶亲时，女方邀来的歌手替女方接下礼物之后唱道：“密洛陀留下的礼教，大家不能把它轻抛。……情应如何谢？义该怎么报。”迎接新生的孙子进门时也唱：“心要正，眼要灵，依布洛西做事，照密洛陀做人，伤天害理都不做，才是真正布努人。”人死了唱挽歌也提到密洛陀定下的规矩：“按照密洛陀之理，送葬要有舅辈亲临。密洛陀发明的我们要沿用，密洛陀创造的我们要继承。勤劳的人过世了应该凭吊，贤慈的人旧阴了应该缅怀。”<sup>④</sup>

巴马等地壮族男方到女方家接亲的那天晚上，男方接亲的人要在女方家唱《布洛陀》中的“选婚姻”、“造风俗”、“造礼仪”等内容，从而显示男方这一家的人懂历史，懂古训，有知识，有教养，让女方家放心。唱时气氛庄重，女方家三亲六故都要来听，都要来评判<sup>⑤</sup>。

在人生仪礼中吟唱民族史诗，是对民族传统，民族文化的进一步认

① 《布洛陀经诗》，第9页，南宁，广西人民出版社，1991。

② 《红水河文化研究》，第507页，广西人民出版社，南宁，2001。

③ 刘亚湖：《原始叙事性艺术的结晶——原始性史诗研究》，第35页，呼和浩特，内蒙古大学出版社，1991。

④ 《红水河文化研究》，第508页，南宁，广西人民出版社，2001。

⑤ 刘亚湖：《原始叙事性艺术的结晶——原始性史诗研究》，第38页，呼和浩特，内蒙古大学出版社，1991。

同，认同的方式既有庄严肃穆的，又有娱乐性质的。

#### （四）在各民族间互相交流、影响中的形态

红水河流域，由于民族杂居，各民族在经济、政治、文化方面的交流和影响必然发生。瑶族盛行“打老同”（交朋友）的风俗，瑶话叫做“布荡”，壮族深为瑶族热情憨厚、诚实坦率的民族气质所感动，久而久之，他们便相约结为“布荡”。这种频繁的交往导致了文化上的密切交流。如瑶民聚唱《密洛陀》，除用本民族语言和混合一些较古老的汉族语言来表达之外，还有一种方式是用较古老的壮语来演唱，而听瑶民聚唱《密洛陀》的壮民也接受瑶族的古老文化，从而受到神话艺术魅力的吸引和再传播<sup>①</sup>。

#### （五）在现代社会生活中的形态

在现代社会生活中，民族史诗的传承体现出这样的特点：多数生活场景下史诗的出现一不为通神，二不为律己，主要是配合一种无拘无束、无欲无求的娱己的活动。而史诗的传承者、传播者也进一步的发展、分化：从开始的巫公、师公发展出专职吟唱史诗的歌手，再分化出民间歌手等等。

总之，综观《布洛陀经诗》与《密洛陀》两部史诗的历史传承，我们可归纳出言传和身传这两种文化传承模式。言传体现在史诗以口头语言方式传承，这种原始、朴素的传授方式虽然是经验性的、直观的传递，没有附加成分，没有所谓含蓄的因素，但它将复杂的事物单纯化、单纯的事物规律化，实际上蕴含着可使接受者能直观地认识事物并达到再创造的作用，是有深刻历史意义与价值的；身传主要是民族史诗的文化内涵，艺术技巧在壮族和瑶族人民丰富的社会实践中及后继的艺术创作中的传承，是文化艺术传承的重要方式，具有广泛的社会意义。

### 五、《布洛陀经诗》与《密洛陀》史诗在创新中的继承与发展

#### （一）在理论研究中继承与发展

《布洛陀经诗》和《密洛陀》融壮族、瑶族神话、宗教、伦理、民俗等为一体，是社会科学研究丰富宝藏。随着对两部史诗蕴涵的哲学思想、伦理观念等课题研究的展开，史诗的文化价值得以体现并延续。但在一些研究领域，尚存在空白点或不完善的地方，更值得深入探究。比如《布洛陀经诗》不但保留了大量的古壮语、俗语、宗教术语，而

<sup>①</sup> 《红水河文化研究》，第510页，南宁，广西人民出版社，2001。

且保留了大量的古壮字。原手抄本的古壮字约占 20%，语言文字材料十分丰富，可供从事少数民族语言文字学者作比较研究，还可供其他学科学者作立体研究。

## （二）在艺术创新中继承与发展

通过前文母题分析，我们可以看到两部民族史诗包孕的丰富的文化艺术内涵，深入发掘这种内涵，不仅有利于现代的民间文学创作，其他的艺术门类，诸如音乐、舞蹈、戏剧、美术等都可以从各个母题中吸取灵感，获得丰富的创作源泉。例如史诗里以幻想形态体现着人的生命能力自由而全面地发展的“原型”、情境等，在民间传说可以得到长足的继承、发挥。史诗里天神、巨人的开天辟地，在山水传说里变成英雄的移山绣水；史诗里动物或神的化生万物，在传说中变成志士仁人化生利民益民的山水花草……

除了文化内涵，民族史诗还以其象征隐喻的描述方法和超时空的结构方式，吸引着当代作家的兴趣，他们吸取史诗中的这些营养，进行再创作，并且注入新的历史背景下人们对民族命运的关切、思想、焦虑、希望等等，他们的创新实现了民族史诗的传承与发展。

通过对《布洛陀经诗》与《密洛陀》这两部民族史诗的研究，我们还取得了以下理论认识上的收获：

两部史诗以象征等手法反映了壮、瑶族先民顺应、征服自然、创世创业的历史实践，展开了红水河流域原始社会生活的巨大历史画卷，对其思想文化内涵及艺术技巧的把握，对于保护、继承和发展民族文化艺术有深远意义。

从纵向上看，前代艺术总是将自己强大的影子投射于后代艺术的成长之上，而后代的艺术总是要吸收融会前代已有艺术成果合理的成分并变成自己的东西。这种前后相继的连续性，从艺术的内容到形式，从创作方法到艺术技巧都有体现。我们对此进行把握，实际上是把握了民族文化艺术传承中一些具体规律性的东西。

艺术中有普遍意义的东西，不因时代的更换而更换，如道德、团结、爱国主义等等方面的内容。通过对母题分析的梳理，我们将弘扬民族文化艺术的主要内容强调并突显出来。

最后，我们得出这样的认识：民族文化艺术的发展必须始终与民族的发展振兴相结合，与地区精神文明建设相结合，与创新相结合。这样，包含民族史诗在内的民族艺术才能发挥其历史价值和体现其现实意义。红水河壮族情歌审美初探

# 红水河壮族情歌审美初探

潘春见

红水河壮族的情歌是指红水河上游东兰、凤山、巴马、大化、天峨、南丹等地的壮族情歌。在红水河畔，青年男女为了寻找意中人，每到歌圩会期，便三五成群，赶赴一定的场所，通过唱歌寻找知音。一般说来，男的主动发歌，热情地邀约姑娘对唱。而姑娘则审慎地观察对方，如果满意便接过对方的歌韵还歌对唱；如果不满意，则任凭对方唱得口干舌燥也不会理睬，男方便自动知趣地走开。在对唱中，各村异性的青年男女得以互相接触、了解，渐渐产生爱慕之情。于是群体之间慢慢分化出一对对青年男女，双双到比较偏僻的地方进行缠缠绵绵的情歌对唱，达到“以歌传情，依歌择配”的目的。

红水河沿岸的壮族人家，凡有村落必有山歌，而在浩如烟海的山歌世界中，情歌是其中最绚丽的篇章。根据初步掌握的资料，红水河情歌有一定的特点。

## 一、红水河的情歌对唱讲究文学动态和诗歌意味的动人心魄

在红水河的歌圩场上，青年男女除了抒发相互爱慕的婚恋之情，神话、史诗、传说、故事、谚语等也都在他们的对唱中各占一席之地，天文地理、历史沿革、生产生活等各方面知识的综合智力考察也往往成为他们情歌对唱的先声。因此，漫步歌圩，徜徉歌海，不但文化意象缤纷多彩，而且文学动态处处可感，诗歌意味处处飘逸。

### （一）成歌、套歌的审美追求

在红水河畔的歌圩场上，人们互相邀约对唱山歌，在对唱中，只有歌才相当，才能如民歌所唱的：“会唱山歌歌接歌，会织绦罗梭接梭”，“唱歌好比转‘高车’，这筒倒水那筒接”<sup>①</sup>，形成红火的对歌阵势，把对歌一次又一次地推向高潮。这种对唱或按传统民歌的套路而唱，或一反常套，海阔天空地自由应和，直唱几天几夜，仍逸兴飞扬，不分胜

---

<sup>①</sup> 柯炽编：《广西情歌》，南宁，广西人民出版社，1980。

负，这就叫“成歌”。如果对歌双方的歌才相差悬殊，就可能会出现“歌声断了就难还”的断声现象，从而不能成歌。因此，在红水河的歌圩场上，成歌是对歌的关键，是对双方歌才进行评判的一种审美标准。在这一标准中，各类散歌互相争妍斗艳，但格式相对固定的传统套歌、长歌则独领风骚，是显示歌手歌才的高低的王牌。

套歌把男女婚恋的全部过程，既从见面的定情，又从定情到离别等一系列的经过，都按恋情发展的一般顺序及人类心理历程的一般规律，通过一定的歌唱程序，一一唱完。每个程序都有特定的歌词内容，既相对独立，又环环相套，所以叫套歌。套歌本来也属于触景生情的即兴之作，但一经创作出来，就会口耳相传，在集体修改中，其精华部分得以留存并代代相传，成为歌圩场上传唱不衰的内容之一。因此，在不少歌圩场上，人们并不是一开始便即兴对唱，而是先唱成套的传统民歌，直唱到歌酣意浓，才转入一对一的即兴对唱。在这个过程中，对唱的双方都必须首先判明对方所唱的属于哪一套、哪一个程序的歌，然后才能准确地回答。否则就如刘三姐所唱的：“各位兄弟散了吧，再学十年打转来，小妹若还输给你，帮你三年打草鞋。”<sup>①</sup>不但得不到异性青睐，而且被对方奚落嘲笑，只好落荒而逃。可见套歌在情场上的重要作用。

套歌所固有的迷人魅力及所包含的丰富知识使其成为锻炼、启迪年轻歌手的摇篮，是打开年轻歌手智慧之门的钥匙。因此，初涉歌海的歌手，其基本功的磨炼必须从对套歌的掌握开始。而红水河畔的男女青年掌握套歌的时机很多，如劳动之余、走亲访友或红白喜事的歌唱场，都可成为他们向老歌师学习套歌的机会，但一般来说，为期一个月的蚂蜗歌圩会期则是当地男女青年学习套歌的最好时机。每年的正月初一至二月初一，是红水河畔各村屯最为隆重的蚂蜗节。在长达一个月的蚂蜗节期间，每个晚上，各村屯的男女老少汇聚在停放蚂蜗灵柩的亭棚下为蚂蜗守灵，村外的山歌爱好者则走村串寨，形成各村屯几人、几十人或一两百人聚集对唱的夜歌圩。他们散坐或分男女两排对坐在蚂蜗灵柩的周围，通宵达旦地对唱山歌。在这个过程中，年轻人向老歌手习歌练唱，学习本地民歌的精华，而掌握其中的各路套歌则是他们日后闯荡大型歌场的基本功，也是他们能否找到心上人的基本条件。因此，当一个月的蚂蜗孝期已过，在各地举行的隆重热闹的葬蚂蜗歌圩盛会上，会涌现出成百上千的歌场新手。这些歌场新手通过在歌圩场上自由抢歌、答歌而施展他们的歌才，在你来我往的“接歌”中实现“成歌”之美。以后

---

① 邓凡平选编：《刘三姐山歌集》，南宁，广西民族出版社，1996。

再经过“三月三”、中元节、中秋节等大型歌圩及平时走街串寨的约会对唱，他们中的佼佼者便可以在“成歌”的基础上成为当地令人敬仰的歌师或歌王。

套歌可短至几十行，也可长达几百行甚至万行以上。在红水河情歌中，东兰的《屋里歌》、《七字排歌》是这类套歌中最长的篇章，要从头至尾通宵达旦地唱。但一般情况下，男女对唱除了按套歌固定的套路从头至尾一一对唱外，多数情况下，男女对唱是根据实情需要，选取套歌中一些最能代表当时双方情感所向的章节来对唱。如果在对唱中，双方歌才不相上下，便可以一反常套，跳出套歌所设定的固定套路，通过自由发挥唱出一番新天地，那才是成歌的最高境界。在这一境界中，起伏万变的情感波涛，酸甜苦辣的生活体验，自然、社会、人生的种种思考，都化作斗智逗情的诗歌较量，镶嵌到亲切、朴素且优美的山歌旋律里，使美的形象、美的意象不断涌现，从而在歌圩场上引起轰动效应，在歌海中掀起万丈波涛。

## （二）“迭相歌和”与“一人唱歌万人和”的和谐美

在红水河畔的歌圩场上，人们的演唱方法有独唱、对唱、合唱、重唱，“迭相歌和”既是一种演唱方法，同时也是一种审美追求。它除了要求对唱双方的起歌和还歌都要对题、对韵外，还要讲究合唱、重唱部分的集体性音色、音高和旋律的和谐优美。当歌圩场上出现令人陶醉的“一人唱歌万人和”的壮观场面的时候，“迭相歌和”由于被注入了一种令人一往情深的内涵而得到更高层次的美的表达，产生出令人回味无穷的艺术魅力和最能打动人心的审美效果。

首先，对题、对韵是“迭相歌和”的基本要求。所谓对题，就是还歌一方必须按照起歌一方的歌意、歌式，起兴而生发扩展。

如男的唱：

妹在红天角，哥在紫云边，  
各人在各方，今夜喜相逢。

女的答：

红水河汇流，滩头鱼合欢，  
今遇棉花开，得攀枝相会。<sup>①</sup>

两首歌的主题都是隐喻男女双方喜相逢的喜悦心情，当男的用“红天角”和“紫云边”隐喻男女双方住处的遥远时，女的则通过“红水河汇流，滩头鱼合欢”道出了有缘来相会的必然，不仅在意思上对应上

---

① 覃剑萍整理：《红水河壮族对歌·排歌》。

男方所唱的内容，同时起兴、扩展都完全围绕着男方所唱的“各人在各方，今夜喜相逢”而展开。

而所谓对韵，则以和韵为标志，要求还歌一方必须根据起歌一方的韵律、节奏和韵行的方向，选好韵点，进行即兴创作。然后，歌起韵行，形成起歌和还歌都按韵行、节奏的同一方向自然变动、伸展和起伏的旋律特征。如勒脚歌的旋律特征为“弓”字形的韵行路线，回环复沓式的旋律结构，平押平、仄押仄，平起平收、仄起仄收，一句话以内则平仄间隔的节奏规律等都要求起歌和还歌双方必须配合默契，否则是无法进行“迭相歌和”的。同样，排歌的“之”字形韵行路线，波浪式旋律方向，平押平、仄押仄，一句话以内的平仄要求不规则，末尾的字避免同一个音调等，都是红水河歌圩场上“迭相歌和”的演唱方法在长期的实践中形成的独创性和审美性。那种环环相扣，连绵不断的韵律、韵行，突出的节奏、旋律，悠扬、悦耳的音乐曲调，使歌圩场上一切协和进行的节奏、旋律、文学创作、演唱方法等一一汇入到依歌渐进、合拍合序、意义深远的群体性情感奔泻与铺排的汪洋大海之中。这一切及其形成的“一人唱歌万人和”的壮观场面，使汹涌的情感波涛在力和美的展示中给人以无限的愉悦。而这一切就如刘锡蕃在《岭表纪蛮》第18章“歌谣”中所描绘的：“蛮歌有五言、七言、多言之别，又有单唱、合唱、男女对唱之分……其押韵不限在语脚，凡语中任何一字，俱无不可，但必上下和谐，跌宕有势。僮歌尤悦耳，唱时，一呼疾起，曳声入云。在余音袅袅中，急转直下，再跌再起，长声绕天，回旋不散。若联合多人同声齐唱，抑扬顿挫，四山回声相应，虽远隔数里，而声彻耳鼓，使人怦然动怀。”

其次，集体性音色、音高、旋律的和谐优美是形成“迭相歌和”美的最高境界。红水河壮族情歌大多为单声部民歌，就像民间所唱的“口唱山歌要好声，手绣绒花要好针；八幅罗裙要好带，井里打水要好绳”一样，除了讲究歌词的生动自然，意境的灵动与奇妙，情感的表达细腻而真诚外，还特别讲究音色、音高、旋律的和谐优美，并利用独特的演唱方法来实现这种和谐优美的音乐形象美。如流传于马山、上林一带的三声部民歌，分为高、中、低三个声部。高声部是主要声部，起到主旋律作用，一般由一个歌喉最为嘹亮飘逸，歌腔最为高亢、明亮、突出，音色特别甜美逗人的歌手担任。中声部和低声部是由主旋律变化派生出来的，起到和声作用；担任中声部的歌手（一般也只有一个）要求歌腔平稳、声音浑厚，起到补充和润色主要声部的作用；担任低声部的歌手（起码两人以上），要求歌腔迂回婉转，并常用鼻音哼唱，起到

与高声部、中声部前呼后应，并加以发挥的作用。三声部同声合唱，既突出主旋律，又使三个声部相互交错、重叠，并在同一的旋律动向、同一的支柱音和终止音及相似的旋律轮廓、节奏、音乐曲调风格的基础上，构成完美的音乐形声，给人以极大的艺术感染力。特别是在野外歌圩，青年男女用木叶、禾叶、草叶卷叠放到唇间，模拟大自然风吹草叶、鸟语虫鸣的种种自然音响，吹奏伴唱；或吹起口哨，让清亮的口哨声与高声部争鸣交融，从而，大自然的声响和山歌的合声、口哨声一时间交织融会，形成一曲别开生面的、声势浩大的交响乐。沉浸其中，令人心动神摇，处处感受到美的熏陶。

除了三声部，在马山、东兰等地还有高低音或真假音结合在一起的二声部民歌。在东兰长江一带，唱法是两个人肩并肩，手拉手，一人担任假声，一人担任真声，两人相依附耳引亢高歌，同时根据审美要求，配上一些贬音、颤音、吟震音等，使音域辽阔，音色昂扬激越，和谐悦耳，荡气回肠。

总之，红水河情歌的歌词结构与韵律结构，单声部与多声部民歌的演唱方法和音乐形象，都使歌圩场上的文学创作和情感表达如天作之合，产生出令人玩赏不尽的审美效应。正是那种“开口一唱歌成河，你会开头我接尾，好比织绵线跟梭”，“唱得好来唱得乖，唱得乌云朵朵开，唱得青山团团转，唱得江河滚滚来”，“唱得好，唱得云开天也开，唱得狐狸团团转，唱得金鸡把头抬”<sup>①</sup>等审美追求，把歌圩场上的“迭相歌和”一次又一次推向高潮，把人们的审美情怀一次又一次推向崇高和伟大。

### （三）自然、朴实、幽默、泼辣、豪放的艺术韵味

在红水河畔的歌圩场上，“木棉飞絮是圩期，柳暗花明任所之，男女行歌同入市，听谁慧舌制新诗”的诗歌创作，与听、赏、评、唱糅合在一起的其他文学娱乐活动，自成体系地构成其别具一格的艺术审美乐园。其中，除了成歌、套歌的审美经验和追求，单声部和多声部情歌“迭相歌和”的音乐美、节奏美、旋律美之外，自然、朴实、幽默、泼辣、豪放的艺术韵味，则是构成红水河情歌美的主要因素。

自然、朴实、幽默、泼辣、豪放的艺术韵味与歌手们的天赋才气，锋芒毕露的诗歌展示，千回百转的婚恋心路等密切相关，相得益彰。

首先，天赋才气奠定了自然、朴实的红水河情歌艺术美的最高境界。这种境界所达到的审美效果就如壮族著名诗人韦其麟对家乡山歌的

---

<sup>①</sup> 柯炽编：《广西情歌》，南宁，广西人民出版社，1980。



审美评价一样：“小时候跟祖母或伯母到深山里去，总时不时听见不知从哪片山林里飘来几句山歌，悠然而深情，像在诉说什么，又像询问什么，而这倾诉是没有对象的，这询问也不求回答，这歌声给我的感觉，如山顶飘逸的白云，如山间晶莹的流泉，如带着草木和野花的芳菲的和风，令人陶醉。这情景，至今仍是我最美好的记忆之一，这美好的记忆常伴我失眠的夜或百无聊赖的时候。”<sup>①</sup> 这种朴实如山顶白云、山间流泉的诗歌韵味，源于红水河歌圩多在野外的山涯水湄间举行，风光秀丽，景色和美的自然风光充溢着炫人的天籁之灵气，点拨着万物之禅心。以节日习俗之形式相约召唤而至的少男少女们，带着萌动的喜悦指点于情，激扬于歌，以歌结缘于红水河岸边；溪水相汇的山坡；露雾浓重的林中叶间；林果之下，花树之根及寻常万物的柔情蜜意中。如东兰的《屋里歌》以花果鸟兽、虫鱼蝶凤、日月星辰、云彩、山泉、树木、村寨、圩场、道路、桥梁等为背景抒发男女之情，其中的《走街歌》和《答走街歌》，以一对青年男女走街进店，或问价或买绸，歌一路，情一路，亦步亦歌、亦景亦情的结缘游历为红线，通过他们的所见所闻、所感所为，把壮乡圩镇特有的风物人情、人文地貌都一一汇入一幅清新淡雅的世俗人生图之中。

其次，直白的诗歌展示尊定了红水河情歌朴实生动的诗歌韵味。

红水河情歌的许多篇章都是直抒胸臆之作，互诉衷情的男女双方在感情上不遮遮掩掩、拐弯抹角，而是直指“情”意，淋漓尽致地把他们的情感通过直白式对唱而层层展露。

如男的唱：

正月到立春，想你心烦乱，  
时时想念你，滚落床不起，  
哪时哥恁气，思妹在心窝，  
哪时思妹多，眼花倒庭院，

.....

哪时想起你，饭不吃也饱，  
想妹手脚软，不记得农活，  
黑夜数星星，思念我金妹，  
坐哪里也想，站哪里也念，

.....

女的答：

---

<sup>①</sup> 潘其旭：《壮族歌圩研究》，南宁，广西人民出版社，1991。

正月开新花，妹十分爱哥，  
两天不见面，必酸塞心头，

.....

想起你同伴，有话说不清，  
黑夜仰头望，不见凤凰飞，  
哪时想到你，见人不招呼，  
哪时想到你，入睡说梦话。<sup>①</sup>

这相思中的一男一女的对唱，没有比兴，没有夸张，除了“不见凤凰飞”是比喻之外，其余全部是赋，但却把人类最为缠绵、复杂、痛苦的相思之情，真挚热烈的男女之爱，真实形象地表述了出来。这种朴实生动的诗歌韵味是红水河情歌的一大特色，沉浸其中，可以分享到朴实无华的审美愉悦。

还有，含蓄的诗歌展示奠定了红水河情歌细腻、浪漫的审美情怀。

以物为媒，以物比兴，在曲折的心路历程中传递爱的信息，是红水河情歌内容展示的重要形式，也是情歌对唱的一大景观。

如女的唱：

蝴蝶站桃枝，妹拿杆去接，  
难攀垫起脚，越近蝶越飞，  
蝶转飞城头，怕往他处飞，  
出外找竹杆.....

男的答：

蝴蝶落桃枝，尽管用杆接，  
只怕妹无心，就说摸不着，  
蝴蝶无福分，岂敢飞远处，  
妹有心来恋，蝶不飞他方.....<sup>②</sup>

男女对唱都以蝴蝶做比，把女方爱慕男方，但又不好直接表达的芳心，通过“难攀”、“怕蝶飞”等手段隐喻女方对心上人有意，但又担心高攀不起的复杂心态。而男的则在回答中也以蝶比兴，曲折表达自己没有心上人及对女方的爱慕之心。

最后，考察爱情时的现实主义和浪漫主义的巧妙结合奠定了红水河情歌诙谐、幽默的基本情调。

在红水河的歌圩场上，一对对的青年男女都痴迷于以歌交友，以歌

---

① 覃剑萍整理：东兰《屋里歌·相思》。

② 覃剑萍整理：《红水河壮族对歌·排歌》。

交情。但要获得对方的青睐，可不是一件易事，为了追求真挚的爱情，一般来说，女的必须对男的进行百般考察，只有真心相爱，才以心相交。考察中，男女双方的机智、幽默不断碰撞出耀眼的火花，给情爱之花增添了无限的情趣。并且这种机智和幽默又在某种程度上反映了壮民族在文学艺术手法上对浪漫主义和现实主义的驾轻就熟。如流传在上林、忻城、来宾三县交界处的《谢凳歌》。本来有客人进家，主人家搬张凳子请客人坐是生活中最自然不过的事情了，可是，在情歌对唱中，却别有一番周旋：哥再三恳求情妹赏张凳子坐，可妹一再推托，说家里没凳，又说凳给烛灯烧焦了，给洪水冲走了。想去外村借，外村又正在打斋唱戏，所有的凳都拿去坐了。万般无奈，只好“若哥要坐高，和妹煮早餐，与妹煮午饭，去和妹栽树，同栽凤凰树，共同育命树，等命树成长，妹去请师傅，请师傅到家，凿口它不钝，刨刀它不卷，劈得快又平，才制成新凳”。不仅如此，还要“真心请道公，请道公到来，让他育榕树，让他育命树，让命树高大，郎才有凳坐”<sup>①</sup>而有了凳，还要说明这凳是“虎脚凳”，只有“好坏哥都坐”，才最后赢得情妹的赏凳、送凳。全诗三百多行，题为“求凳子坐”，但却引出了烛灯烧凳、打斋唱戏、栽树育树、劈木裁凳等生活常事，让人玩赏，但又余兴未尽，等到慢慢嚼来，才恍然大悟：原来女主人公的推托之辞，全是考察爱情之意，并在考察爱情时，委婉道出只有在共同的劳动中，在互相了解、互不嫌弃的基础上，才有种树种情的心的期待。像这类在平淡的生活中幻化出幽默和新意，又在幽默和新意中托出心灵的密语，从而使平淡的生活在情感和心灵的渗透下，变得五彩缤纷、富丽迷人。现实主义和浪漫主义相结合的艺术表现手法，是红水河情歌妙趣天成的一大景观。

总之，红水河情歌是一座充满着神奇魅力的艺术之宫，徜徉其中，乐趣无穷。

## 二、红水河情歌的求偶功能展示了当地婚姻价值观的审美取向

受歌圩所固有的以歌传情、依歌择偶传统的影响，直到今天，红水河流域的壮族仍有不少的青年男女热衷于通过赶歌圩的形式在歌圩场上寻找终生伴侣。如大化岩滩水电站建成后，在岩滩水电站的红水河大桥上，每年三月初三都聚集成千上万的壮族青年男女，他们通过对歌、碰红蛋建立感情，结为夫妻。

---

<sup>①</sup> 张声震主编：《嘹歌》，南宁，广西民族出版社，1993。

而在对南丹、天峨、东兰、巴马等地的调查中发现，当地以歌传情结为夫妇的现象在 50 岁以上的中老年人中极为普遍，而在 50 岁以下的年轻人中，虽以歌择偶之风渐弱，但以歌为媒的婚姻传统依然一脉相承。如生于 1920 年的巴马瑶族自治县甲篆乡百马村的壮族歌手杨秀明，年轻时，由于家境贫寒，姑娘们都不愿嫁给他。后来，平安村有位女歌手，与他对过几回歌，每次都败给他，便对他产生爱慕之情，决心嫁给他，但遭到父母反对，原因是杨秀明家太穷。为此，杨秀明三次上女方家门唱歌：第一次唱歌女方父亲不开门；第二次唱歌女方父亲开门不请进；第三次唱歌，杨秀明不唱求婚歌，而是唱叹身世歌、礼貌歌，结果感动了女方父母，最后把女儿嫁给他。生于 1926 年的巴马瑶族自治县巴马镇盘阳村坡利屯的黄仲胜，是个盲歌手，他一生结过三次婚：第一次结婚不久妻子病故；第二次结婚，妻子嫌他眼瞎而跟他离婚；第三次是他在歌圩场上遇到一位年轻姑娘，双方约定，如果姑娘对歌输了，就嫁给他。结果经过几年几个回合的歌才较量，姑娘终于认输并遵守诺言嫁给了他，成为他的第三任妻子。几年前，东兰金谷乡有一个女孩，父母都是干部教师，家庭条件非常好，按一般人的想法，她肯定是嫁到城镇享福，可这个姑娘被巴畴乡巴英村的一个穷小伙子的歌才所吸引，在父母不同意的情况下毅然来到巴英村与小伙子结婚。现年 38 岁，家住巴马甲篆乡赐福村那彩电的歌师陈福堂，曾在南丹矿务局工作，娶一个当官人家的女儿做妻子，因家穷，不时把工资的一部分拿回家接济家里的父母，为此，夫妻俩经常吵架，最后陈福堂不得不与妻子离婚。离婚后，陈福堂原来的工作被别人取代，自己被安排到煤矿井下作业，因工作环境太恶劣而离开矿井回到家乡务农。因家庭穷得连买油盐的钱都没有而倍感凄凉苦闷的他，无奈之下出去唱山歌解闷，因歌唱得好，很快便在唱歌中遇到知音，并结为百年之好。

另外，历史上红水河一带的壮族有交“情依”之俗。所谓“情依”是男女双方在歌圩场上自由歌唱，结下恋情之后，由于“父母之命，媒妁之言”或其他原因而不能结为夫妻者，为反抗不合理的婚姻制度，或为了弥补婚姻生活的感情空白而在婚外寻找的心灵依托。有“情依”关系的男女一般不追求“性”的结合或“成婚”，但可以借年年月月的歌圩活动而大大方方地在歌圩场上互诉衷情，并在平时的婚、丧大礼中，以“情依”的身份互相往来，“情依”之间互赠的信物，按习俗婚后要归还对方，但不少却保留到子孙满堂也没归还。这除了有些“情依”之间山高路远，见一面不容易外，更重要的是这些信物都是青年男女在对歌中两情相依、山盟海誓、至死不悔的定情凭证。男女双方一旦

在歌圩场上因歌因情所恋而互交信物私下结成“情依”关系后，便一辈子都一往情深，这种精神相恋往往胜过“父母之命，媒妁之言”的婚姻关系，而信物则成为这种感情依恋的物化依托，并作为一种精神象征陪伴他们的一生。

可见，以歌传情和依歌择偶既是红水河歌圩的功能展示，同时，也是当地歌唱人生活的重要组成部分，人们热爱歌唱生涯中的精神交往，追求这种精神交往中的心心相印。正因为这样，世俗婚姻恋爱观中的财富和美貌，在唱歌人的情感世界中就比不上真正的诗歌智慧和正直高尚的人品，而这一切，正是红水河情歌的魅力之所在。

### 三、红水河情歌的歌式繁多，内容丰富

红水河情歌一般有勒脚歌和排歌两大歌式，其中的勒脚歌式主要有五言八行、五言十二行、五言十八行、七言八行、七言十二行这几种形式。排歌的长短不一，有八行、十行、十二行以至上千行不等，但形式只有五言、七言及五言、七言的镶嵌体。

由东兰文艺工作者覃剑萍搜集整理正待出版的《红水河壮族情歌》，共计1513首，10074行，其基本歌式就包含了勒脚歌歌式和排歌歌式这两种常见的歌式。全歌由五言歌、七字歌、排歌及各种混合歌式（如喻物歌、连情歌、恩爱歌、送别歌等）四大组歌构成，其歌式繁多，内容丰富。如相逢歌有：相逢歌、巧遇歌、探家情、说家情、劝当家、回劝当家、反探歌、再劝歌、答劝歌等章节；花鸟歌有：盼花歌、答花歌、望花歌、月季歌、说月季、访情歌、花鸟歌、说花歌、十月歌、说十月、十二月歌等内容；寓意歌有：七十二歌、答七十二歌、图腾歌、答图腾歌、寓鸟歌、加寓鸟歌等组歌。此外，还有根歌、结交歌、嘱咐歌、七字排歌、无题歌、鸡啼歌等组歌或篇章。其内容可谓上至天文，下至地理及四季轮转，无所不包。

在当地，青年男女要在歌圩场上唱传统的红水河情歌，一般要从根歌、相逢歌开始唱起，如果这些歌可当众在村中、屋里、歌台上对唱，没有不便公开的隐情、私情，则被当地人称为屋里歌，否则就称为屋外歌或野外歌。一般来说，屋里歌多安排在正月的蚂蛸歌圩、“三月三”歌圩、中元节歌圩、中秋节歌圩等大型歌圩场上对唱，而屋外歌虽也可以在各种大型歌圩场上对唱，但其程序一般安排在夜歌圩的后半夜。大多数情况下，唱野外歌的机缘要比屋里歌灵活，恋爱中的男女双方平时可自由相约对唱，如走街路遇或走亲戚都可以相约对唱，这种对唱一般没有外人在场，只有恋爱的男女双方互诉衷肠。因此，其所唱内容往往

与他们的感情隐私有关系，且大部分是情爱所致的诗篇，因而特别动人心魄。而红水河的正统情歌则有相当一部分是从这种野外歌转化而来的。野外歌中那些不朽的篇章被人偷听后而慢慢传唱开来。一般来说，如果男女双方还处于试问探情的阶段，唱的多数是屋里歌，又以唱五言长歌、短歌为主，而当男女双方的感情发展已达到一定程度，则唱的多数是野外歌。如果是在歌圩场上，则歌圩的前半夜唱的是屋里歌，后半夜唱的是野外歌。而歌圩的前半夜以五言长歌、短歌为主，后半夜则以七字排歌为主。

综上所述，红水河情歌具有令人玩赏不尽的审美魅力，初涉红水河歌海，就被她的冰山一角所倾倒，但愿学会在其激流中畅游，尽享其艺术之妙趣。

# 东兰铜鼓乐初探

韩德明

东兰县号称“中国铜鼓之乡”，目前有铜鼓 612 面，是民间收藏铜鼓最多的地方。在民间，铜鼓的使用一般是在节日、婚礼、葬礼、祭祀等场合，遇有重大的节庆活动往往是百数十面铜鼓齐聚敲击，声势浩大，形成了独特的铜鼓乐风格。本文就是想通过对东兰铜鼓乐的考察探询它的源流及其发展趋势。

## 一、铜鼓乐的起源

铜鼓乐源于何时？东兰铜鼓乐如何形成？回答这两个问题似乎都涉及铜鼓初始的器用是怎样的这个根本问题。铜鼓有炊器、礼器、乐器之用，哪种是器用之初呢？换句话说，铜鼓的铸造是由形体相似的陶釜、铜釜演变而来，还是由木鼓演变而来？蒋廷瑜在《古代铜鼓通论》一书中论到：“铜鼓是铜釜演变而来的，万家坝铜鼓与铜釜共出，酷似铜釜，是最原始的铜鼓。这个结论逐渐为大家所接受。……但是，仅仅说铜鼓起源于铜釜还不完全确切。因为早期铜鼓与铜釜常常共存于青铜文化的墓葬中，目前还很难找到一处遗址或墓葬只出铜釜而不出铜鼓，不足以说明铜釜是铜鼓的原始形态。有的学者认为，楚雄万家坝出土的五面铜鼓严格说起来并非专门乐器，从它们底部有烟炆，花纹在内壁，以及圈足向上的情况看，应该是一种炊具兼乐器，而以炊具功能为主的器物，是铜釜和铜鼓的共同祖型，与其称之为‘釜形鼓’，还不如称之为‘鼓形釜’。因此，他们主张，不能笼统地说起源于铜釜，而应该说铜鼓和铜釜共同起源于‘鼓形釜’。鼓形釜的前身则是当地民族在原始氏族公社时期使用的双耳陶罐。有的学者同意铜鼓起源于炊具陶器，但不以双耳鼓腹陶罐为然，而主张是鼓形陶釜。这种鼓形陶釜在新石器时代已经出现，应该是原始铜鼓和铜釜的祖型。”<sup>①</sup> 在出土的木鼓文物中均找不到与铜鼓相近的原型，因此铜鼓源于炊具这个结论已被大家所认同。万家坝的“釜形鼓”和“鼓形釜”为釜与鼓的演变过渡阶段，其

<sup>①</sup> 蒋廷瑜：《古代铜鼓通论》，第 32 页，北京，紫禁城出版社，1992。

器用性质是混合性的，当它做乐器用时，只是人们根据对容器的共鸣功能的认知，而采用一器多用的方式，并未作为独立的乐器来使用。虽然如此，但作为铜鼓乐的源头可以说是成立的。

依据考古学界的测定，万家坝铜鼓为春秋战国时期的物品，这便表明铜鼓乐在春秋战国时期已经产生。那么东兰县的铜鼓乐何时形成的呢？虽然东兰的铜鼓之多可称世界之最，但到目前为止东兰县尚未有冶铜遗址的发现，也没有关于铜矿开掘与铜鼓出土的文献记载，这就从客观上否定了铜鼓在东兰产生的可能。东兰县何以成了铜鼓的会聚之地呢？这的确是一个难解的谜。没有考古实物与文献依据来证明东兰县铜鼓乐的形成，我们或许能从民俗礼仪中寻求到较为合理的解答。“蛙婆节”（即蚂蚱节）流行于东兰、天峨、南丹、凤山、河池等地，较早记述此节日活动的是陈自良的《漫俗杂记》：“东兰的特俗有‘埋虾蟆’之举，俗名曰‘埋蛙婆’，盛行于县属旧东院，都彝，长江，隘洞四区之各乡村，……及至月杪，或二月初一、二等夜，为葬蛙婆之期，男女共集于一定场合，轮班击铜鼓，唱歌作乐，仍请巫师临场祝祷，将去年所埋之蛙挖出，验其骨色，黄者为丰稔之兆，黑则歉，然不甚验。同时将今年之蛙埋入旧穴，村童各插绘花旗于其上，并携酒肉供之，谓之‘埋蛙婆’。……相传此俗创自土官云。”另据《壮族风俗志》载：“蚂蚱节的第一阶段是正月初一，三五个壮族村寨联合起来，男女老少成群结队到田野寻找冬眠蚂蚱。人们在不绝于耳的铜鼓声中拨草翻石，希望自己时来运转，先找到蚂蚱。……第二阶段是给蚂蚱守孝，时间从初一直到月底。白天，由孩子们抬着蚂蚱，在百十人簇拥下，边走边唱，挨家挨户祝贺，在每家门前唱《蚂蚱歌》。主人送些米、糍粑、肉粽、彩蛋或钱。黄昏满载而归，大家分吃熟食品，然后各人分些米带回家去，是为‘百家粮’。……夜幕降临，凉亭内外篝火通明……人们争着为蚂蚱守灵，同时也趁此机会“玩凉亭，老人们挥动双臂，尽情敲击铜鼓和皮鼓逗得人心勃兴，青年们便在鼓声中挥舞着雨帽、竹筒、簸箕，尽情地跳起铜鼓舞。……守灵二十五夜，游村二十五天，到月末便进入第三阶段——葬蛙。……下葬前，请长者打开上一年埋葬的蚂蚱宝棺验尸，如果尸骨呈黑色或灰色，人们认为这是年景不佳的预兆，便须烧香叩头，祈求蚂蚱上天为人们讲好话。如果是金黄色，顿时欢声雷动，锣鼓齐鸣，并鸣地炮二十一响，把新蚂蚱安葬。”<sup>①</sup>关于“蛙婆节”，当今学者多有考察，与上述两则记述差别不大。“蛙婆节”究竟给我们提供了

<sup>①</sup> 梁庭望编著：《壮族风俗志》，第92~93页，北京，中央民族学院出版社，1987。



什么信息呢？第一，以青蛙为崇拜对象，是动物崇拜在农业文化的表现；第二，验蛙骨的色泽以判断来年的丰歉；第三，对歌、打铜鼓贯穿全过程；第四，儿童、青年、中老年各有不同的过节方式，各自有独特的内容。依据这些信息，我们可以作一些分析判断。首先，动物崇拜是一种原始自然崇拜的形式，是人们在不同的自然环境、社会经济环境中依据自身的需求对动物的观察而形成的。东兰等县的“蛙婆节”就是该地域的壮族人民在长期的农耕生产方式中，对青蛙与稻作的丰歉关系有了深刻的认知，对之产生崇敬的心理进而拜之，长此以往逐渐形成一种固定的节庆仪式。从这个角度说，“蛙婆节”的形成由来已久，这就给我们判断“铜鼓乐”的形成提供了一个参照系。其次，在整个“蛙婆节”的仪式中，都以敲击铜鼓来营造气氛，不同的氛围便敲击不同的鼓点，这些代表各种不同情绪的鼓点或许就是东兰铜鼓乐的原型。再次，儿童的游村祈讨“百家粮”，青年男女守灵的“玩凉亭”，中老年人们的击铜鼓助兴，验蛙骨、葬蛙的肃穆、沉重、欢乐都蕴涵着生息繁衍的生命意识，对歌、敲铜鼓都是生命力张扬的一种形式或者说是生命激情的发泄，铜鼓在这里就成了情绪情感的载体。当铜鼓以其独特的声响烘托渲染人们的情绪情感时，一种别致的艺术形式铜鼓乐便由雏形而走向了成熟。

虽然我们推测出东兰铜鼓乐的形成与“蛙婆节”有极大的关联，但仍无法推测它发生在何时。笔者以为从铜鼓的形制类型来探讨或许可以得到一些启示。东兰县目前经调查登记的铜鼓有两种类型，一为遵义型，一为麻江型。前者只有二面，其余皆为后者。遵义型铜鼓属唐代到宋代的形制类型，但东兰的这两面铜鼓形成年代却无法判断。麻江型铜鼓分早、中、晚三期，属南宋到清代晚期的形制类型，东兰的麻江型铜鼓早、中、晚三期都有。那么是否可以说东兰县早在宋代就有了铜鼓和铜鼓乐呢？这就涉及铜鼓的来源。据河池市文物站梁富林调查了解，东兰县的铜鼓来源有四种说法：①祖传。②外地购买（贵州、百色、庆远府所属有铜鼓的县）。③外地人带铜鼓到东兰。④外地工匠在本地铸造。最后一种说法只有极少的地方流传，并有铸造地址的指证（未经发掘证实）。祖传的铜鼓没有家谱、族谱的记载，购买的铜鼓、外地人带来的铜鼓又具有很大的流动性，都难以对东兰铜鼓乐的形成提供一个确切的结论。但大量使用及早、中、晚三个时期齐全就让人不得不思考东兰铜鼓乐形成于南宋的可能性。综合起来考量：贵州是麻江型铜鼓的主要铸造地之一，与天峨、南丹等县相邻，铜鼓的交易应当是较早就有的。天峨、南丹是“蛙婆节”流传的地域，与东兰县相邻，均属庆远府所辖，

同族、同俗、地域相邻，成为东兰购置铜鼓的渠道之一也是事实。（宋）周去非在《岭外代答》一书中也有这方面的记述：“交趾偿私买以归，复埋于山，不知其何义也。”<sup>①</sup> 因此推断东兰县在南宋时期就使用铜鼓而形成铜鼓乐是有可能的。

## 二、东兰铜鼓乐的艺术形式及其演变

如果仅从形式上看，东兰铜鼓乐是相当简洁的，既没有歌也没有舞，只有铜鼓排列的阵式，与古代的诗舞乐三位一体之“乐”有很大的区别。那么它是如何演变成现今这样一种艺术形式的呢？从云南晋宁石寨山 12 号墓出土的一具汉代铜鼓形贮贝器残片上可以看到早期铜鼓乐的形态：“鼓面是击打铜鼓、舞蹈、送酒等画面。其中击鼓者的形象非常生动：一面平放在地下的铜鼓，两侧各坐着一个滇族男子，他们挥舞着双臂，击打铜鼓，头微仰起，大张着嘴，好像还在唱着动听的歌。”<sup>②</sup> 另一具诅盟铜鼓贮贝器是一个结盟的场面：“十六面铜鼓被陈列在会盟的高台上，作为滇王权力、财富象征的重器。……台下人群中又对称安放两面巨大的铜鼓，……一个架上还倒悬着一面铜鼓（乐器）和一具鐸于，一个人正拿着锤击打演奏。形象地表明了古代铜鼓的打击方法”<sup>③</sup>。上述两种铜鼓击打方式中，前者称之为“座击法”，后者称之为“悬击法”，还有一种由俩人抬着铜鼓在行进中以手拊击或执槌敲击，称之为“舁击法”。除“座击法”现今不再使用，其余二种都在使用。从这两个例子我们可以看到古代铜鼓乐是在两类场合中使用：一是会盟、祭祀，此种场面肃穆隆重，铜鼓具有礼器与乐器的功能，礼器的功能更为突出，或可称之为“正乐”。一是欢庆场面，此刻的铜鼓作为乐器使用，礼器的功能潜隐在后，或可称之为“娱乐之乐”。但在数量的组合上也没有什么变化。这两种不同的铜鼓乐形式都有其发展的脉络。“娱乐之乐”突出的是载歌载舞，如彝族的“跳宫”（又称“跳铜鼓舞”），瑶族的“铜鼓舞”（又称“猴鼓舞”），壮族的“蚂拐舞”、“铜鼓舞”等都是舞者在铜鼓声和皮鼓声中翩翩起舞，铜鼓主要起到节舞的作用，烘托气氛、衬托舞姿的功用较为明显。这些舞蹈强调的是“舞”的功能。在“正乐”中没有载歌载舞，而是铜鼓与别的乐器共同使用，“器”的功能更为凸显。这种使用方法在现今的一些壮族习俗仪式中仍有保留，如“蛙婆节”的找蛙、葬蛙仪式就是在铜鼓声中进行

①（宋）周去非：《岭外代答》卷七，第 74 页，上海，商务印书馆，1936。

②③ 王大道编著：《云南铜鼓》，第 102～103 页，昆明，云南教育出版社，1986。

的，尤其是葬蛙，沉闷的铜鼓点与悲哀的唢呐声相协相和给人以浓烈的仪式感。此时铜鼓的礼器功用处于一种明显的地位，虽然乐器的功用仍在，但相对于礼器而言则要轻些。又如布依族（布依族与壮族有着极为密切的族源关系）的葬礼，死者入殓之前要敲九声铜鼓，以示声达天庭，天神闻之则派仙人下凡接引<sup>①</sup>。此时的铜鼓完全是作为礼器来用的，这鼓声所显示的是乐音的中正平和、洪亮悠扬，同时更是法音通天神力的展示。礼器的功用强于乐器的功用。这可以说是“正乐”的一种传承方式。“正乐”的另一种传承方式就是东兰“铜鼓乐”。东兰“铜鼓乐”是沿着祭祀仪式的鼓乐之脉络而来的，但在使用场合方面已经有所不同。在东兰县巴畴乡一带的壮族村寨，春节、结婚、入住新房、蚂蚱节、老人过世等场合都要打铜鼓。这些民俗礼仪有着悠久的历史，铜鼓在其中的使用既是一种存续，也有着改变的痕迹。其形式虽然仍沿袭古代铜鼓乐的悬击方式，但有了声响的组合、铜鼓数量的组合、队列阵势的组合的变化。基本队列形式为一字长排列，通常由十二面铜鼓按两公两母配为一组。这种组合方式主要出现在“蛙婆节”的铜鼓比赛中，通常以村寨为单位，一个屯往往只有一两面鼓构不成队阵，造不出声势，一村或数村的铜鼓汇集一起便可组成一个较大的铜鼓队。1958年以后，这种铜鼓比赛逐渐消失。但以四面铜鼓为一组的基本组合却延续了下来，成为当今东兰铜鼓乐的基本形态。这个基本组合的构成要素是高音铜鼓与低音铜鼓相匹配，即民间所说的公鼓与母鼓的搭配。公鼓声音高亢，母鼓声音低沉，高低音铜鼓的选配，是对音色、音域的直观感受，也是铜鼓乐寻求变化的雏形。红水河流域的壮族、瑶族使用公鼓、母鼓搭配是最为常见的。如“蛙婆节”祭台上的两面铜鼓，瑶族“猴鼓舞”的两面铜鼓都是如此。两个铜鼓的搭配形成高低音的对比，较之无选择的数面铜鼓并置无疑是进了一步，当可看作是东兰铜鼓乐的一个演进阶段。这一阶段持续了相当长的一个时期。四面铜鼓按公、母、公、母的顺序来配置，击打时按先后次序右手执槌敲击鼓心一下，左手执硬物敲击鼓边四下，构成东兰铜鼓乐的基本节奏形。在这种节奏形中不难看到寻求不同音高的意图，这就有了音律变化的色彩。这种配置的出现，意味着东兰铜鼓乐的成型。它是在两鼓的配置上演变而成的，一直延续到现在。东兰铜鼓乐的队阵变化也以此为基础。东兰铜鼓乐的阵式趋于成熟是近几年的事，源于各级政府主办的各种大型的活动中用东兰铜鼓乐来进行表演，如第四届全国少数民族运动会、河池地

① 汛河编著：《布衣族风俗志》，第93页，北京，中央民族学院出版社，1987。

区的铜鼓山歌艺术节、2000年第九届中国金鸡百花电影节和南宁国际民歌艺术节等。这类大型活动的表演场面壮观，铜鼓乐要造出声势势必有一定数量的铜鼓，在画面构图上也要有所讲究，因此东兰铜鼓乐的阵式便应运而生。正是这些大型的广场艺术表演给东兰铜鼓乐提供了展现自我的机遇，在艺术形式上也发生了较大的变化，发展成为由旗语指挥的数量上多达两百多面铜鼓的大型铜鼓乐。

### 三、东兰铜鼓乐的发展趋向

东兰铜鼓乐要往哪个方向发展首先面临的是如何定位。是把它定位在民族民间艺术这个层面上，还是把它定位在舞台艺术这个层面上？不同的定位所产生的效应是完全不一样的。我们可就此作一番探讨。如果以舞台艺术为其发展目标，很自然地会去寻求铜鼓乐器的音阶化，使之具有表达丰富音乐形象的能力，随之而来的是乐器的和声功能、转调功能等等，铜鼓乐便会沿着这个趋势向雅乐的形式发展，最后便会像编钟一样成为一套极为精致的能创作大型器乐曲的编铜鼓乐器。定位在舞台艺术，有利也有弊。利，在于曲目的创作必然是其立足之基，编铜鼓必然会成为一种新的乐器种类，其创作力、表现力必将得到大大的丰富。其弊在于，这样的乐器组合，这样的创作曲目与表演方式，必然会与活生生的民族民俗行为拉开距离，与具体民俗行为中的铜鼓所具有的文化蕴涵逐渐剥离，成为地道的舞台表演乐器。一旦与民间民俗行为没有直接的关联，这样的铜鼓乐也就不再是民间民俗的一个象征物。如果定位在民族民间艺术这个基点上，其发展途径有二：一是保持现在的自然发展态势，以民间的需求为主，只有在政府部门主办的大型活动中作为一种文化点缀来特别使用。二是各级政府以积极的姿态来推动东兰铜鼓乐的发展，在春节、“蛙婆节”等民族节日中开展铜鼓比赛，甚至可以创办一个铜鼓节（与政府办的“铜鼓山歌艺术节”不同，利用民族民间的节日来举办，充分调动民间的积极性），以村或乡为单位进行铜鼓赛事。韦东平在《青蛙歌会惹人醉》一文中有这么一段关于铜鼓比赛的描述：“这边歌声正酣，那边鼓点骤起，原来是精彩的铜鼓对打比赛开始了。你看，对垒的双方已立好了支架，鼓面对着鼓面地挂好两公两母四面铜鼓，并用红布把它们连在一起，随后就拼命地敲打。敲打者还不时变换着花点，什么三操花、枫果花、回头花、四合花、戏龙花等等，轮番齐上，令你目不暇接；变化莫测的花点又不时敲出‘团结战斗、五谷丰登、六畜兴旺、国泰民安’等成语的谐音来，更使你叹为观止。这

样的对打比赛一直进行下去，人停鼓不停，直到一方把铜鼓打哑为止。”<sup>①</sup>这说明中断了几十年的“蛙婆节”铜鼓比赛又获得了恢复，如能以政府引导的方式加以展开，将能全面激发民间的艺术创造力。有条件的可以成立民间铜鼓社，推动铜鼓艺术的研创与发展，营造浓郁的铜鼓文化氛围，打造铜鼓文化艺术品牌。在这样一个大的文化背景下，铜鼓艺术必定会获得极大的发展，成为广西少数民族文化艺术的一个标志。

对东兰铜鼓乐有一个明确的定位，其目的就是打造铜鼓文化艺术品牌。品牌是有经济效益与社会效益的。从第四届全国少数民族运动会开始，东兰铜鼓乐便向世人掀起了它神秘的面纱，随着各类大型活动的参与，尤其是1999年中央电视台拍摄的专题片《中华鼓王》将东兰铜鼓乐广为传播，社会效益逐渐打开，但仍处于一种被动宣传的局面。河池地区连续几届的“铜鼓山歌艺术节”都把东兰铜鼓乐放置在大型歌舞之中，确实也起到了一定的宣传效应。但这样的操作方式还是在“文化搭台，经济唱戏”的理念中绕圈子，没有把文化置于主角的地位，或者说没有把铜鼓乐的文化产业价值认识清楚，仅仅把它看作是一种民族民间艺术，只是利用它的社会效益价值来提高本地区的知名度。这样的操作方式既有计划经济的惯性思维，也有难以为继的弊端。笔者以为应当把思路放得更宽些，把民俗、工艺、旅游、生态环境、人文景观、艺术形式等综合起来以铜鼓乐为标志形成一个新型的文化产业，品牌才能打造出来。这样才能真正做到保护、传承、发展铜鼓乐这宝贵优秀的民族民间文化遗产。

当我们在强调如何发展铜鼓乐，如何打造铜鼓文化艺术品牌之时，切切不可忽略对铜鼓乐的保护。笔者最近了解到一个情况应当引起有关决策者的重视：据河池地区文物站在东兰、大化两县六乡十几个村屯对87面铜鼓的抽查了解，完好无损的有22面，占总数的25.29%，不同程度损坏的有65面，占总数的74.71%，65面里严重损坏而不能使用的有9面，占总数的10.34%，预计在十几二十年内将会有大多数铜鼓因破损而不能使用。铜鼓文化以铜鼓为物质载体，如果大量的铜鼓遭到损坏必然会在相当大的程度上影响铜鼓文化的传承与发展，即便在短期内推出铜鼓文化艺术品牌，也将因大量铜鼓的损坏而导致铜鼓文化遭到破坏而后续乏力。因此，当从无形遗产与有形遗产两个方面来考虑铜鼓

---

<sup>①</sup> 韦东平：《青蛙歌会惹人醉》，载于韦可耀、温远涛主编的《长寿之乡河池行》，第327页，贵阳，贵州民族出版社，2002。

文化的保护问题。就目前而言，铜鼓文化的开发与拓展应当在保护的前提下进行。如何保护，可由有关主管部门汇集各学科的专家进行专门研究。文化是呈动态状态的，总会在时代的进程中有其适应性的变化，如何准确的把握这变化的契机，是每一个关心它的人都应认真去思考的。

# 红水河流域民族传统建筑的美学理念

黄怡鹏

红水河是珠江流域西江水系干流，上游发源于云贵高原，源头是云南省沾益县的南盘江。红水河是崇山峻岭间的一条大河，河谷深、滩头多、水流急，气势磅礴。红水河流域高峰林立，交通闭塞，土地贫瘠，自然灾害频繁，生态环境、生活条件十分恶劣。红水河流域地处南亚热带向中亚热带的过渡带，气候总体特点是气温高、雨量多、湿度大，年平均气温为  $20^{\circ}\text{C}$ ，年降雨量为  $1500 \sim 1800$  毫米。山石陡峭、山多地少等恶劣的自然条件，严重地扼制了附近地区社会与经济的发展。

恶劣的环境使得在红水河流域生活的壮族和其他少数民族的先民们以乐观的精神来对待恶劣的生活条件。由于耕地少，为了解决粮食问题，千百年前的壮族先民就利用山坡上的一些荒地来种植农作物如玉米、红薯等；在近水源的地方开垦一些水田，种植水稻。由于山多地少，人们为了更好地利用耕地，这样就形成了一种依田而居、依山傍势的建筑形式——干栏。这种建筑主要是利用山区坡地来建屋，尽量少动土方，以降低建筑造价和节省用工。

正是这种艰难的生存条件，恶劣的生活环境，以及世世代代的磨炼、发展与丰富，才使得广西各少数民族创造了一整套便于在山区繁衍生息的民居建筑艺术。

干栏在新石器时代晚期的河姆渡文化遗址中就有发现，至今已有数千年的历史。干栏建筑形式经历了长期的发展过程，最初的干栏只是在大树桠上架木搭棚，上层用竹或木为楼板，供人居住，下层敞空。后来移到地面，竖柱建屋，下层围以竹、木或砌石为墙，用以饲养牲畜，便于防兽防盗。再后来，则发展为具有较高建筑艺术和布局合理的干栏建筑。作为同时代的古建筑——东甌人浙江河姆渡的干栏已成为一种遗址、一种遗迹而存在。而干栏却仍在壮族地区不断地被广泛使用着，传承着。红水河流域潮湿多雨，气候炎热，瘴气横行，对人们居住生活不利，而干栏建筑则很好地解决了这个问题。这种建筑有效地隔离了潮湿的地面与人的居室，人的居住环境比较干燥，有利于人们在亚热带生殖

繁衍。所以在壮族地区干栏建筑流传千年而不绝。

干栏从最初的“避群害”、“避寒暑”、“待风雨”发展到住居，进而发展为一种建筑文化，经历了几千年，从简单的架木搭棚到具有较高的艺术审美特征，是红水河流域人民生存发展的要求与体现。

广西各民族主要聚居在山多地少的山区，生存环境非常恶劣。广西各民族先民们以世代的艰苦磨炼出一种坚忍不拔的性格，在心态上是平和的，他们利用自己的聪明才智创造出适合山区生存发展的生存文化。这样使生活在红水河流域一带的壮族和其他少数民族有一个与自然和谐的生活环境，养成质朴、善良的性格。红水河流域的壮族和其他民族在建筑上体现出共同的美学理念即以生存为本的美学理念，具体说来主要表现在以下三个方面：一是实用，即以生存为目的；二是便利，方便人们与外界的沟通和联系；三是在心理上要求平和，也就是说人们在生活上要求有一种安全感，求得心理上的平衡，达到一种与自然和谐共生的境界。

## 一、红水河干栏建筑——多民族文化交融的表现

红水河流域的民居建筑是生活在当地的各民族在长期发展过程中形成的，它受多方面的影响。多民族的文化交流，使得红水河干栏建筑形成一种独具特色的地域干栏文化。

一方面，壮族干栏建筑在发展过程中，受到其他民族建筑文化的影响，吸收了其他民族建筑文化中的合理成分，如汉式建筑。自秦汉以来，随着中原汉族不断移居广西，壮族人民在与汉族接触交往中，学习和吸收了汉族建筑的先进性，并运用到干栏建筑中，促进了干栏建筑的发展。汉族建筑中的卯榫技术和穿斗构造工艺对壮族干栏建筑的影响甚大，壮族先民在建筑干栏时，主要是采用原始的绑扎式和利用天然树杈相互支撑的方法来构筑房屋的骨架。这种方法既不稳固也难持久，而且限制了居室空间的扩展。汉族先进的卯榫和穿斗技术传入广西后，壮族工匠在干栏建筑中巧妙地运用了这些技术，使得干栏构架更为规整均衡，紧密稳固，而且可以根据居住生活的实际需要，提高楼层的高度和梁架的跨度，扩大居室空间；同时还使门窗、楼梯和栏杆等附属构件的制作趋于规范化和多样化，从而使壮族干栏建筑逐步走向美观实用和成熟。居室空间的扩大和干栏的构架稳固对人们的生活更为便利和实用。这样，居住在红水河流域一带的壮族人民就不断地优化着自己的住居环境，提升了自己的生活质量，使他们得以更好地生存。

另一方面，壮族的干栏建筑也影响着其他民族的建筑形式。首先是



对汉族民居建筑的影响，汉族的民居形式以矮小且封闭性强的硬山搁檩地居式住宅居住，而在岭南，尤其是在桂西的红水河一带，气候炎热多雨，地面潮湿，当地壮族构建的是高大宽敞的开放式干栏建筑，这种建筑是当地壮族在长期的生活经验中总结出的一种建筑形式，适合岭南的气候条件。汉族进入广西后，一方面向当地壮族工匠学习构建干栏住宅的方法和技术，按照壮族的干栏建筑形式来营建自己的住宅。另一方面，中原汉族移民迁居岭南后，由于传统的居住习惯，他们仍按照中原地区的营造方式，构建具有汉族建筑风格的硬山搁檩式住居，但同时吸收了当地的干栏建筑中的一些合理结构，如提高房屋高度，扩大居室空间，前后皆开设便于通风和空气对流的门窗，前后檐墙上部留空而不密封，并且设置挑手支撑檐檩，使屋檐向前延伸，防止雨水对檐墙的飘洒与侵蚀，同时还可使檐下形成一道宽长的廊檐，既便于人们避雨行走，又可放置柴草或杂物，厢房内架设阁楼，既能用以储存稻谷，使之保持干燥而不受潮，又能起到居室隔热的作用，便利了人们的生产和生活。因而，移居广西的汉族居民所建造的硬山搁檩式住居建筑，既不同于当地壮族的干栏建筑，也有别于中原传统的汉式建筑，而是将二者合理取舍和巧妙结合，具有鲜明的广西地方特色。

其他少数民族的民居建筑也受壮族干栏建筑的影响，唐宋以后，瑶、苗、侗等少数民族先后移居广西，与当地壮族杂居，这些移居民族学习和吸收壮族的稻作农业生产技术及居住文化，他们按照当地壮族干栏建筑的基本形态与结构来建造居室，或者请壮族工匠帮助建造，并且根据本民族的习俗和需要，在建筑结构、装饰艺术及空间布局等方面加以改进，使之具有本民族的风格特征。这样在广西这个多民族的地区，建筑就有了其独具特色的文化形态——干栏文化。正是由于不同民族对美的不同要求，使得干栏文化呈现出多姿多彩的层次。

干栏建筑在广西通过多民族文化的融合和发展，逐渐形成了独具特色的干栏文化，这种文化既方便了人民的生产和生活，又是一种人们对自然的认识和理解，内部和外界达到了有机的结合，并且与自然和谐共生。这就是广西以壮族为代表的各民族的最高审美追求和美学理念。

## 二、以实用为目的的建筑形式——干栏

干栏建筑，壮话则称高栏、葛栏或麻栏，是我国古代流行于长江以南地区及沿海的一种较原始的民居住宅形式。

干栏的起源也许是如《韩非子·五蠹》篇中所说的：“上古之世，人民少而禽兽众，人民不胜禽兽虫蛇，有圣人作，构木为巢，以避群

害，而民悦之使天下，号曰‘有巢氏’。”①应该说这就是最早的干栏建筑的形成了。《庄子·盗跖》言：“古者禽兽多而人民少，于是民皆巢居以避之，昼拾橡栗，暮栖其上，故命之曰‘有巢氏’之民。”②这种干栏式建筑在远古时代就已经在南方地区广为流传了。说明远古人们构木为巢建造干栏的最初目的是为了“避群害”，躲避禽兽的危害。

“干栏”一词，最早见于《魏书·僚传》：“僚者，盖南蛮之别种……种类甚多，散居山谷……依树积木，以居其上，名曰‘干兰’。干兰大小，随其家口之数。”“僚”是壮族的古称之一。可以说，这时候的干栏已在南方壮族地区成为一种代表性的建筑了，南方少数民族普遍居住的建筑就是这种形式的干栏建筑。这里既说明了干栏式建筑的居住者，又说明了干栏的规模大小与人口的关系。不过在这里尚未写明干栏的主要地区。在宋代，周去非在《岭外代答》中说：“獠在右江溪峒之外，俗谓之山獠，依山林而居。”又说：“民编竹苦茅为两重，上以自处，下居鸡豚，谓之麻栏。”这里“獠”即当时对壮族的称呼，说明在宋以前，右江流域的壮族已经有了干栏（麻栏）式民居了。

《易·系辞传》说：“上古穴居野处，后世圣人易之以宫室，上栋下宇，以待风雨。”这里说的就是典型的原始居民的住居形式。晋人张华也说：“南越巢居，北溯穴居，避寒暑也。”（《博物志》）这里说的巢居即干栏式建筑，穴居则如陕西的窑洞，这是由于南北气候差异所形成的不同建筑样式的住居。干栏不仅是为了“避群害”，躲避禽兽，而且还有一点是为了“避寒暑”，“待风雨”。

实用是广西各少数民族干栏建筑的首要审美原则。房子造出来，不管它是怎样简陋粗糙或怎样豪华，主要目的还是为了人类能够更好生存下去。壮族干栏建筑最主要的是实用功能，壮族地区的干栏建筑是随着原始农业的产生和先民们定居生活的需要而出现的。

干栏建筑在广西地区普遍流行除了它的居住功能，更为主要的是它具有离地而居、干燥、通风、避潮湿、防猛兽等特点，特别适合在炎热多雨、潮气重、瘴气浓、猛兽多的自然条件下居住。红水河地区的先民们生活的岭南地区，气候炎热，多雨潮湿，瘴气弥漫，猛兽横行，在这种气候条件下，当地原始居民们总结发明构建的一种住居建筑形式，这种住居建筑形式具有通风干燥、凉爽舒适、安全实用等特点，在壮族先民聚居地流行起来。可以说壮族先民们在审美观念上，首先看重的是舒适实用。

先是“依树积木”“居其上”，随着壮族地区社会生产力的提高、稻作农业的发展和营建技术的进步，干栏建筑的结构也不断得到改进，

当壮族社会进入青铜时代乃至铁器时代以后，随着青铜工具和铁制工具在建筑中的使用，干栏的建筑技术和建筑结构都有了新的发展与进步，在结构上逐步懂得使用卯榫和穿斗构造法，使其建筑结构更为紧密稳固，而且能有效地扩大居室的空间，并且还可根据居家人口增长的需要，使用卯榫和穿斗构造法将梁架向两边扩展，这样就能很好地克服因木料长度的限制，有效地扩大房屋的高度和居室的空间，而且也使干栏建筑的结构更为紧密稳固了。同时干栏建筑在居住条件上也更为实用了。

在壮族干栏建筑的发展过程中，壮族人民吸收汉族和其他少数民族的技术，改进了干栏建筑，增强了干栏的稳固和规整均衡性。

红水河流域的其他民族如汉族、瑶族、苗族、水族等，都在当地壮族的影响下，形成干栏文化。在红水河流域，不仅壮族住居在干栏建筑，其他各民族如汉族、苗族、瑶族等都以干栏作为自己的建筑形式。红水河干栏文化在红水河各民族千百年来的经验和总结下发展得更为完善和实用了。

壮族的干栏式传统建筑形式有土木结构、草木结构，可分为全楼居、半楼居两种形式。全楼居即高脚干栏，在地上立柱，凌空而起；半楼居多依山而建，劈山为平台，以平台为屋基的后半部或左部、右部，另一半则立柱悬空为楼，上铺楼板，与平台齐，成为半楼。建筑的用料与式样因地制宜。丘陵和平地，多为泥瓦或砖瓦结构，除楼板与隔墙用木板，四周墙壁均用三合土春墙或砌砖石，房顶盖瓦。山区一般都是草木结构，楼板、外墙都用木板合成，木柱下垫石礅或石板，有的楼下支柱间用木条或竹篱围起，或用石头砌墙，房顶盖茅草。干栏分为上层、下层与阁楼三个部分。上层住人，下层关养牲畜、堆放杂物，阁楼主要是存放粮食。干栏有三开间、五开间的，也有七开间的。在干栏的四周，人们喜欢用荆棘为篱笆围上一圈。篱笆与干栏之间的环形空地是院子，一般种上蔬菜、木瓜、柚子、芭蕉、柑橘与翠竹。

为适应山区地形变化，建筑空间布局合理，构思巧妙，处理灵活，或围或透或伸或退，都因地制宜，依山就势，巧在因借，灵活其中，使整体建筑与环境有机结合十分得体。底层较低，楼层较高，阁楼矮小，无不从功能着眼，功能需要区分主次，按需设置。

瑶族习惯居住在高山顶或山腰上，村落较小，分布比较零散，一般只住十多户有血缘关系的同姓家族或亲戚，以窄小的茅屋居多，瓦房较少，人畜分居。晚上围着铺设在火坑四周的木板、木棒上而眠。每户都在正房旁边建一个圆形小仓库装粮，茅草盖顶，半中架楼，周围用篱笆

围到顶，仅留一小门取米出入，四根柱子靠楼底处，都套进一个敲穿了底的缸子作防鼠之用。

瑶族的干栏式建筑有自己的特点：房屋狭长，纵深二至三进，有门无窗。楼上住人，楼下关养牲畜；大门雕龙刻凤，绘花饰草；门框刻有横匾、对联等装饰；大门侧上方的墙上开有一扇侧门，直通阳台（晒楼），即从正门的墙上伸出几根长约一米的木条，上铺厚板，面积约二平方米，四周围有木栅，供晾晒衣物和姑娘晚上与情人谈情用。这些房屋几乎是一间紧靠一间，前后成排，在紧靠左邻右舍的两面墙上，各开一扇侧门，过去，遇到土匪抢劫村寨时，打开侧门便可从一家跑到另一家，一直跑到村外。

以民居为主的各类壮族、瑶族民用建筑，不仅保证了居民的生活需要，也反映着民众利用自然、战胜自然的智慧以及他们的生产方式、家庭家族关系和审美情趣。

### 三、便利生活、美观的建筑形式

依山傍水，是壮族干栏的特点。依山，则少占耕地，山区地少，不以住房占耕地，就能保证粮食生产；傍水，则对农作物有利，生产方便，而且阳光充足，空气流通，干栏式建筑合理利用空间，以最少的占地，达到较多的空间利用，高效利用土地资源。干栏住居建筑成高脚楼阁式，下层敞空，用以圈养牲畜，上层为居住层，是人们起居饮食、待客和举行各种祭祀活动的场所。在猛兽横行的年代，只有高出地面才安全，所以人们建筑干栏以居住，牲畜则在下层用木或石拦住，以防猛兽的攻击，达到保护人畜安全的目的。

广西少数民族的村寨和北方农村住宅不同，北方一家一户一般是正方形或长方形，一般坐北朝南，而广西的各个村落是以山势地形来布局，既没有整齐的道路，也没有规整的住房，根据山势、河流状况起伏、蜿蜒，或树枝状，或放射状，或收或放，或掩或伸，错综复杂。

壮族在选择村址时，以“天人合一”、“以天地为庐”的玄学意识为指导，选址多靠山面水，在缓坡或半山腰上，前面或附近都有比较开阔的平地，既有利于生产，也方便生活。人们需要定居的生活，开阔的平地有利于稻田的耕作，附近河流有利于稻田的灌溉和生活用水，这是经过长期生活人们得出的审美经验。

我们在红水河考察过程中发现，我们所到村落一般都是分散在山坡上，有些在水边，有些在山脚。我们知道壮族是农耕民族，对土地的要求很高，一是近水源，二是由于红水河流域一带地少，所以各族人民在

营建房屋时，多选择依山傍水近田的缓坡或台地上，既近田又不受水淹，且不占用耕地，同时因地势高敞且地质结构厚实，地面多较干燥，通风良好，空气清新，加之村落多背靠山岭，既能使人们的心理有一种依托感和安全感，又能遮挡村落后面来风，适合人们居住生活的需要。

壮族的干栏式民居，多数为两层，底层常常是一面靠坡，或全部架空，主要有三种围护形式：①四周设通透栅栏。②三面围合。③一面透空或全部开敞。底层的功能主要是用来存养牲畜、饲养家禽，也用于堆放农具、杂物，或用作家庭手工业的作坊。这种功能在现在红水河流域一带还是主要的，虽然干栏的用料在一定程度上有所改进，如用水泥砖瓦等建造房屋，但底层功用基本还保持着和以前一样，即存养牲畜、饲养家禽或堆放农具、杂物等。一般都是视该家庭的经济而定，条件好的，不用牲畜耕种，一般就存放一些现代化工具，如摩托车等，而条件一般者，在底层均是存养着牲畜，以备耕田之用。而在街镇上的民居底层一般是做铺面用。在村落里的民居底层一般都不高，只有一人高或比人高些，传统民居有用木或竹构成，现代的民居有些则是用石灰岩、砖石等建成。在我们考察的红水河流域内，壮族干栏多改用砖瓦，而巴马的瑶族因经济原因却大多仍用竹木建成干栏，无论从外观或者从内部结构来看，都较现代干栏简陋得多，且内部比较黑暗，不利于光线的射入。

二层一般是民居的主层，是全宅功能中心，堂屋、火塘、神龛、卧室等，都在第二层，这一层一般比较高大宽敞和明亮。在结构上由早先原始的巢居发展为较为现代的干栏建筑，内部构造比较完备，从一般简单满足居住到复杂的多居室，在空间上的划分有了一定的独立性，从一开间一进间逐步向三开间或五开间发展。一家人的日常起居饮食就逐渐分开了。首先是厅堂与寝室的分隔，然后是厅堂与男女寝室的分隔，进而是厅堂、男女寝室、储藏室以及厨房的分隔，其居室布局结构朝着日趋合理实用、复杂多变和功能完善的方向发展。

一般壮族的大型活动多是在居室内进行，所以在其干栏居室中，厅堂是一个家庭活动的中心，同时也被认为是祖先神的栖息之所，具有神圣的特性，因而处于干栏的中心位置，周边的小居室都是门向着厅堂，既便于出入，又象征着家庭的向心力，空间宽敞，厅堂的面积往往占整个居住楼层的四分之三以上，以满足众多人聚会的需要，主火塘设在厅堂的左侧，是一家人炊煮、餐饮、烤火取暖的地方。其次是根据家庭的人口在干栏的后一进间和左、右开间沿立柱用木板分隔而成，也有的在前一进间的大门两边，居室之上用木板铺为阁楼，既可存放粮食和其他

物品，又能起到隔热挡尘、保持居室清洁阴凉的作用。居室按传统习俗进行分配，神台后面的居室为老年男性居住，相邻为储藏室，存放日用粮食、食油、酒坛、酸坛等，以方便取用。

广西各族居民在选择住址时，还会考虑到一个实际的问题，那就是这个环境不仅要接近水源，而且还能易于排污，水流通畅。因为生活中，总会有污水污物排除，这样村民就自觉地挖掘土坑用于堆埋死猫、死鼠、鸡鸭毛等污物，另外在村中常建筑有厕所便利村民使用。有些人在自家后院里建造，一是方便使用，二是可以积肥。

干栏式建筑发展到一定阶段后，比较注意外观和内部结构的美。干栏一般常采用“出挑”和“吊柜”等手法，这些建筑手法更是实用原则和美观原则的共同体。一方面这些挑台、挑廊使房屋的外部形式更为灵活和美观，另一方面，这些建筑方式更主要的还是对居民的生产生活有实用价值，方便人们夏日纳凉、秋天晒粮食，日常盥洗和晾晒衣物等。

壮族一般是“逢楼必挑”，出挑，多数由二楼出挑，出挑有挑廊、挑台两种。挑廊，一般由穿斗式木构架的第二层（如第三层也出挑，则由第三层）横梁出挑悬臂，上下悬臂端都贯以悬空木柱铺设楼面和栏杆。挑台，即是在楼层出挑的基础上，在窗栏高度再挑一通长台板，外檐设栅窗。出挑台板，主要用于夏日坐卧纳凉等。这样的干栏既满足了壮族人民的生活需要，又做到在村落中错落有致，形成一种别具特色的错综之美。在重峦叠嶂中显得格外的别致。由于“出挑”和“吊柜”的方式不同，这样在村落中，就形成形态各异的干栏，有一种错综之美。

干栏建筑又增加了望楼、挑廊、抱厦、偏厦等。望楼供乘凉、眺望；抱厦作为望楼的扩大部分，突出在建筑的前部，打破了一般干栏的“一”字形，使造型更为美观；偏厦相当于半个开间，多设在一年之中风来得最多的方向，以增强干栏侧向的抗风能力。这些附属结构使房、楼、阁、舍、廊融为一体，形成一个造型多变、高低相就、整体丰满的多层建筑。

在造型上，干栏建筑也符合美学原则，底层用料粗朴，上层细致空透，厅堂高大宽敞通透，处在主要轴线上，两侧为居室稍低，主次分明。达到了与自然环境的高度和谐统一。

红水河一带干栏建筑在结构形式和建筑用料方面也有着诸多不同，在桂西河池地区一带，由于地属僻壤，到处群山起伏，重峦叠嶂，河深流急，道路崎岖，交通闭塞，自然条件差，移居其地的汉族比较少也比

较晚，当地壮族的干栏民居建筑受汉式建筑的影响比较小，由于经济、文化等诸多方面的原因，桂西红水河流域的干栏建筑在保持其基本形态与功能的基础上，在建筑结构、营造工艺和使用的建筑材料上，逐步朝着多样化的方向发展，这一地区的壮族村落多分布在山岭之间的平峒和山谷边缘的缓坡上，地势较为平缓，地形也较开阔，干栏住宅流行三开间二进间，既不特别宽大，也不窄小，四周略加遮封，山墙或前后檐下也多敞开留空，同时还设有门窗，以利通风和空气流通。中间为堂屋，两侧以木板或砖石装垒成屏风，分隔成卧室或房间，阁楼用以囤放米粮或家具，附带建筑有吊楼、偏厦或晒楼，吊楼外侧装上栅栏，可起家庭走廊作用。有些干栏没有阁楼，即以屋顶为储物所在，在横梁上储藏粮食或其他杂物。壮族民居与瑶族不同，瑶族的粮仓是另起的，壮族则把粮食存放于阁楼，即第三层，也有把阁楼做夹层的，有的还顺势延伸，建成望楼、排楼或晒排等。但存贮为主要功能。

干栏建筑内在结构的多方向细化发展和外在形式的变化使得人们生活得更为便利，与社会、与自然的联系与接触就更为密切了。

#### 四、红水河建筑美的主要特征——追求内在心理的平衡

随着社会的不断发展，人类的居住环境在不断提高。建筑形式也在不断改进。根据不同民族的审美习惯，红水河流域的建筑形态可谓异彩纷呈。

建筑是人们起居的中心，各民族在民居内的构造也体现出不同的民族风格。

住宅一般是以满足人的居住需要为目的的，但随着社会的发展，居室的社会功能逐渐占据了主要的地位，即以祭祀为中心的神龛，壮族人民有对祖先的崇拜，所以，一般在每一座干栏住居里都设有祭祖会客的厅堂，而且位居干栏的中心位置。干栏内的布局和空间的分隔都是围绕这一祭祖会客的厅堂而设的。壮族干栏一般是以堂屋为中心、以火塘为中心和以神龛为中心三种形式。其实三者并不能截然分开，因为堂屋是人们活动的地方，是整所干栏的交通枢纽，人们在堂屋即厅堂进行祭祖、会客、吃饭、取暖等活动，同时，厅堂又是出入干栏和居室的必经之路。神龛在壮族家庭中地位更不容忽视，因为神龛是祭祀祖先、放置牌位的地方，相较而言，这个位置更为神圣，因为每个家庭都希望得到祖先的庇护，从而在心理上保持一种平和的心态，较为稳定的发展。

一般较大住宅，神位都设在建筑的主轴上，并用“楼井”加以强调。以神龛为中心的布局，神龛作为“楼井”形式，直通屋顶。屋顶

四周，设置栏杆。四周的围墙开窗很小，光线从屋顶亮瓦直接照到楼井，增强了“神”的神秘气氛，渲染了“神”的超人形象。神龛后是一个封闭的空间，侧向而入，沿建筑主轴线左右两侧，是一系列的生活用房，火塘在堂屋的两侧，大型住宅中，火塘与堂屋一般不作分隔，形成完整统一的生活空间。

火塘在壮族群众的生活中占有重要的位置。火塘一般在堂屋或厨房掘地为坑，坑中置一三脚铁灶或三颗石头，用以架锅煮食、热水，四周镶木板供踏脚，天冷时便于此向火取暖。除满足做饭、取暖，火塘还是重要的社交活动场地。桂西红水河山区，地处高山，天气潮湿，无论春、夏、秋、冬，人们都习惯地以火塘为中心围聚。议事、相会、团聚等，都在火塘旁举行。

火塘中央是一块青石板，青石板由方木架起，嵌在支柱的穿枋上。火塘表面，则镶嵌硬质木条，加以装饰。火塘的底部是悬空的，便于防火。其实现代的干栏建筑已用现代火塘取代了传统木式火塘，开始用水泥灶或者煤炉来取暖和做饭了。在我们考察的红水河流域里，已不见传统的旧式火塘，基本上是用煤炉或水泥砌成的灶台及铁质三角架。可能这和现在的经济发展有关，一方面不用在火塘边取暖，另一方面，在农村的人口越来越少，人们议事、会面不一定要在火塘边，还可以到外面去活动。火塘虽不多用，但是堂屋却不可取消，不可取代。这是一个家庭活动的场所，会客、吃饭和一些重要的社交仪式都会在堂屋举行。

可以说，堂屋是壮族人民的社交中心，是与社会沟通，与文化的交流，达到与自然、与社会和谐共生的一个重要载体。

现代干栏多为三开间或五开间，没有双数开间。先立跨拱木结构，后筑四周墙。墙有三合土夯春，也有用木板筑围。一般房子以高2.4米、长2.4米、宽1.2米为度。尺度大都按鲁班八字来量，也有按九曲尺来量的。门前有走廊或栏杆，屋顶多为悬山顶，中间有瓦脊，多用板瓦正反相扣。干栏建筑不受地理环境影响，凡山区、平地、河湖均能建造。它四角垂直顶脊流线平整，两侧瓦面均衡对称。给人以稳重、舒适的感觉。

壮族不仅追求外在的舒适，更为主要的是，他们要达到一种内在的心理平衡，也就是说他们追求的更主要是心里的安全感。因为稳定的心理是壮族人民的内在美的表现。表现在建筑形式上，则主要是寿亭、亭棚等。这些建筑样式体现了壮族人民质朴、善良的性格。

在红水河一带，有一种别具特色的建筑形式，那就是寿亭，也称“功德亭”、“添寿亭”或“风雨亭”，主要流行于东兰、天峨一带，是



壮族人家为老人消灾祛病、延年益寿、积德行善而在乡间大道旁建造的供行人歇凉避雨的一种建筑。

自古以来，红水河流域的壮族民间，流传着一种奇特的传统习俗，即家有年届 60 岁以上的体弱多病的老人，认为是其前世做了缺德之事而受到报应和惩罚，需要做些积德行善之事，以弥补前世所欠的孽债，才能得到鬼神的宽恕，其灾可消，其病可愈，才能延年益寿，修成正果。

壮族流传的民间寿诞习俗是为家中老人修建寿亭和安寿椅，这些习俗主要是为了让家中的老人、病人长寿。壮族人民在村中、路口、坳口等行人必经之地，选用最好的木材和瓦片，请亲友协助建造凉亭，供行人休息避风雨。亭内设置石凳，周围种植花草树木，有的还于亭旁挖口水井，供行人饮用。家中有人久病不愈，除请道公、巫婆驱邪招魂，家人还择吉日，在村民常聚集会之处固定安放一排长椅，供人们早晚歇坐。这样老人可以长寿，病人可以转危为安，长命大吉。

上面我们所说的这些建筑形式一般是指壮族人居家之常用，是具有个体性的，而在壮族的建筑中，还有一些是与全体村民有着密切关系的，如石狗、风水林、亭棚等。这些建筑形式体现了壮族的一种整体观，对于外在环境的整体协调。

石狗，在壮族地区是相当普遍的，每一个村庄、每一个村落都有这样的建筑物。在桂西红水河一带的村寨外面都设有石狗雕像，一般高一米，用整块石头雕刻而成，成蹲坐状，双眼注视前方。石狗在村外的放置没有方向性，只要村民们认为某个方向有邪煞入侵村内，便在这个方向置放石狗，以避邪煞。比如，南丹县吾隘镇那地村的那地土司衙门，原来的衙门口放着两个石雕，因为无头，难以辨认是何种动物，南丹县的文物工作者认为是石狮，说是请来了一些国内知名的文物专家来考察，专家认为是石狮，但壮学专家们则认为那不是石狮，而是石狗，一方面，因为壮族人对狗有一种崇拜，认为狗能驱邪，另一方面，壮族人和汉族人不同，他们没有狮文化。南丹那地的这两个无头石像在当地也被称为石狗，是用来驱邪避凶的，挡住村口对面的一座形如蝙蝠的山的攻击，避免蝙蝠吸血。所以无论那地土司衙门的门口朝向怎样变，石狗始终朝向西边的蝙蝠山。而且这两个石狗在造成时就是无头的，并不是后来被毁掉的。就算现在那地土司早就没有了之后，两个石狗仍放在朝向蝙蝠山的位置上，村民说，若不如此，全村都会遭灾。说明当地壮族仍流传着这种习俗。这些都说明红水河流域的壮族以这种方式来寻求心理上的平衡。其实不只那地村有，我们在红水河沿途考察的过程中，所

到之地都有，有些石狗在村子外面，挡住村外山的压力，有些石狗在村边河旁，静静地看着村民们悠闲的生活着。而有些在县城居住的壮族人在自家建造的房门前也放两个石狗，用以驱邪守屋。文化的传承仍在延续着，缓慢而潜在的发展。

从天峨县到东兰的沿途，我们所见的村民住房都是以干栏为主。在巴马，干栏住房比之前两个县虽少些，但亭棚却在每个村都有。亭棚是红水河流域一带常见的建筑，主要的功用是全村进行议事时聚会的地方。亭棚一般都由全村集资共同修建而成的全村议大事的地方，因为全村大事到哪一家去议都觉得不合适，而且亭棚平时也作为大家聚会聊天的地方或者是遮阳避雨的地方。当地壮族在寨中较为平坦的地方建一座凉亭，供寨上的人休息、乘凉、议事。久之成为一种习俗，所以在红水河流域几乎每一个村落都有一座这样的亭棚。

在巴马县我们所到之处见到的亭棚都各有特色，有些是用木材修建而成的，比较简单，如龙芳屯的亭棚，是20世纪90年代建的。而有些亭棚则是用水泥砌成，如金边屯的亭棚，大概当时是由广西日报社捐资修建的，所以在亭棚上写着“广西日报”几个字样。其他我们所见的亭棚则有用砖瓦砌成的，如松吉村的亭棚在全村的保寨庙前的台阶下，用砖瓦砌成。

风水林是红水河流域村落民间居住习俗。壮族村寨附近，都有几株大树或一片树林，用于安置社王，或供人们乘凉休息，不许随意砍伐。这主要是受汉族风水文化的影响，按照风水的说法：“村乡之有树，犹如人之有衣，稀薄则怯寒，过厚则苦热，此中道理，阴阳务要冲和。”所以村前村后，村中村外，均有树木植被茂密生长。一来是保护了村落的水土，形成了一个良性的生态环境，二来也使村中有一个休息乘凉的地方。这样让村民生活在一个和平团结，相互融洽的环境中，有利于人们的身心健康。

## 五、结语

总体来说，干栏文化实际上始终是一种生存文化，不论是从干栏的外部形式还是从内部构造看，干栏文化始终是一种山地生存文化，它适应壮族人民的生活生产方式，外部形式是以少占耕地为要义，内部则主要突出壮族文化的特点。干栏文化有一种聚向性，如干栏建筑中的堂屋、村落里的亭棚都有聚众的功用，这样就使得全家全村有一种向心力——团结。可以说这些是民族的核心，是文化内核中最为重要的部分，而壮族文化的外延又相当的广阔，向外延伸。壮族所有的建筑实际上都

是以生存为原则的，即以实用为本。在生存之下力求美观。与环境合成一个自然和谐的整体。

内部的空间居室布置规划分隔是按照人们的居住生活的需要、按照传统习俗来进行的。在人们日益增长的生活需求之下，干栏建筑结构和实用功能也在不断地改进和完善，完全符合人们合理实用、安全舒适的要求。

所以说红水河传统的干栏建筑体现着当地各民族的审美心理，即这种建筑样式是一种以人为本的生存文化，它体现着红水河流域壮族及其他民族在生存繁衍上的一种深层的心态。他们以一种平和的态度来看待人生，在红水河恶劣的生存条件下，他们用自己勤劳的双手建造出一个美丽的家园，生生不息地繁衍着，传承着他们的文化、他们的生存为本的美的理念。

# 红水河流域民族旅游文化研究

黄燕熙

为了便于旅游网络的建立和旅游线路的开辟，本文所说的红水河流域，指广西境内红水河主干道、支流经过的县市以及临近的地区：西林、隆林、田林、凌云、乐业、天峨、南丹、平果、河池、宜州、环江、罗城、东兰、巴马、凤山、大化、马山、上林、都安、忻城、合山、武宣、来宾、象州等县市。

红水河流域聚居着十一个少数民族，其中壮族和瑶族最多，是红水河流域的主要民族。另外还有仫佬族（近来又确定贵州省有一部分）、毛南族等广西特有的民族。

今天的人们拥有两份遗产：一份是天然造化的神奇的大自然，一份是祖先在千百年的历史中创造的文化。神奇的大自然的开发，是从前旅游资源开发中最重要的内容，如今，文化尤其是民族文化资源的开发和利用几乎成为旅游建设的半壁江山。这两年来，昆明世界园艺博览会和西藏旅游热线能与北京、上海等大城市和桂林、黄山等传统的自然风景地抗衡就是一个事实。

红水河干流全长 659 公里，支流流经面积广阔，具有十分丰富的旅游资源，有“世界上喀斯特高峰丛深洼地发育最典型的地区，具有世界自然遗产等级”的国家级风景名胜区——七百弄风景名胜区、世界第一洞——百魔洞、金伦洞等级别较高的自然景观；有名闻国内外的麒麟山人等古人类遗址；有独特的土司文化遗址；有大化电站、岩滩电站、天生桥电站等现代文化旅游资源，然而，与国内国外其他国家级、国际级旅游景点相比，这些景点要么是一枝独秀，难成气候；要么是蒙尘珍珠，尚未发出夺目光芒；要么是步人后尘，同中求异的“异”字没有发挥得淋漓尽致，因而都还不是旅游热点。在近段时间内，由于交通以及各种客观条件的限制，不可能一下子就培育出一个大市场，唯有民族文化——十一个少数民族丰富而独特的民族文化，才是红水河流域近期内旅游市场的卖点，它可以作为桂林这个国际品牌的辅助旅游产品而独立存在。

## 一、红水河流域具有丰富的特色鲜明的民族风情

一个民族在其生存和发展的过程中，形成了有别于其他民族的文化特点。这些特点，正是大家想了解、体验的内容，因此形成了旅游的竞争力。

### （一）倚歌择偶的歌圩文化

壮族的歌圩，称谓各种各样：浪花歌、会歌、坡会、圩会等，壮语中它被称作“窝坡”、“窝墩”、“欢龙垌”、“欢窝敢”等，是壮族民间传统的文化活动形式，也是男女青年进行社交活动的场所。歌圩以相互酬唱、彼此对歌为主，并且“每场聚众不下千人”，多者上万人，如武鸣县城歌圩曾达五万人，平果山心歌圩也曾达三万人，男女老少“唱和竟日”，俨如唱歌的圩市，因此古代文人称之为“歌圩”。

宋元时期，广西壮族出现了专为人祈祷的巫覡之类的官职，专门祈祷神明，以求祛灾降福，山歌就慢慢地由谢神悦神蜕化出来，以文化娱乐和男女恋爱为主要内容。明朝时期，歌圩发展到了成熟期，邝露在《赤雅》中有记载：“峒女于春秋时，布化果笙箫于名山。五丝刺同心结百组鸳鸯囊，选峒中之少女妙者伴峒官之女，名曰天姬队。余则三三五五，采芳拾翠于山淑水媚，歌唱为乐。男女亦三五群歌而赴之。相得唱歌竟日，解衣结带，相赠以去。春歌正月初一，三月初三，秋歌中秋节，三月之歌，谓之浪花歌。”由此可见，明朝时期的歌圩，与今日已经相近。清朝时期，歌圩的规模更大，多者竟达数千至万余人，“抛绣球”、“抛帛”、“博扇”等内容也一天一天地丰富起来。

歌圩活动，主要是青年男女参加，在村镇以外不远的山坡、平地、牧场、田垌或者较为宽阔的地带，他们聚集在一起，借此机会用唱山歌的形式交流思想，交流生活经验，谈情说爱，寻找对象，选择伴侣。他们歌唱的内容极其丰富多彩，天文地理、历史故事、生活细节、生产知识、道德规范、理想追求、生活意愿，以至生丧婚寿，无所不包，无所不容。尤其可贵的是，他们歌唱的内容，事先毫无准备，完全是临场发挥，都是随口编，随口答，而且，其对答如流，环环相扣，犹如登山，一步比一步高，唱者激情迸发，听者拍手叫好。男女双方，各有参谋，各有听众，然而，他们又是参谋，又是听众，又是主角，你方唱罢我登场，你累了到我上，我答不上时你提醒，因此，整日不停地唱，持续两三天，也是屡见不鲜。参加歌圩的人们不仅有未婚青年，而且还有有夫之妇和有妇之夫的中老年歌手，他们通过山歌，互相了解，结成友谊，进行社交活动。

“如今广西成歌海，都是三姐亲口传。”<sup>①</sup> “往日歌仙只一个，今日歌手何其多，不是三姐亲口传，哪能人人会唱歌。”<sup>②</sup> 广西山歌的美名远播，与电影《刘三姐》的发行有相当密切的关系，就像《五朵金花》与蝴蝶泉的关系一样。有关刘三姐的传说，在广西流传已有一千多年。传说中，涉及最多的是她的歌声，她的美丽、勇敢、聪明都是通过歌声表达出来的。她每每用歌声赞美劳动，赞美自然，揭露封建地主阶级对劳动人民的剥削和压迫，表达劳动人民的愿望和理想，深得劳动人民的爱戴，人们把她当作理想的化身，并尊她为歌仙。

在歌圩上，各村屯的男女青年，各自三五成群，寻找别村的青年，集体对唱山歌。通常由男青年主动先唱“游览歌”，观察物色对象，遇有比较合适的对象，便唱起“见面歌”和“邀请歌”；得到女方答应，就唱“询问歌”；彼此互相了解后，便唱“爱慕歌”、“交情歌”；分别时则唱“送别歌”。歌词随编随唱，比喻贴切，亲切感人。

除了男女青年的对歌外，还有丰富多彩的游戏活动，如精彩的抛绣球，有趣的碰红蛋，热闹的放花炮以及演出群众喜闻乐见的壮戏等，真是老少咸宜，各得其所。不但是年轻人，而且老年人和少年儿童也高高兴兴地参加歌圩，看热闹是一个方面，另一方面，老年人要充当歌师教歌，少年儿童则趁机学歌。所以每逢歌圩之日，宁静的壮乡山村顿时沸腾起来，接连活动三五天，才兴尽而散。它使人们获得生动有趣的艺术享受，同时也促进了各村寨之间的团结。

## （二）祭天祭祖的铜鼓文化

铜鼓是古代南方各民族普遍拥有的打击乐器和礼器。从文献记载和考古发现资料来看，广东、广西、云南、贵州、四川、湖南等省区是铜鼓的主要分布地区，其中尤以广西发现和保存的最多最完整。红水河流域的铜鼓收藏量最大，仅东兰县的藏量就有 612 面，占全国乃至世界藏量之首。

铜鼓是权威和财富的象征。拥有一面铜鼓，是莫大的荣耀，壮、侗、佬、布依、侗、水、苗、瑶等民族十分珍爱这种乐器，保存了很多珍品。大化瑶族自治县瑶民蓝氏，生活贫困，但家中却一直珍藏着一面铜鼓，20 世纪 90 年代初有人愿以 10000 元人民币购买该铜鼓，他却不为所动。当时的 10000 元，确实能办很多事，对他这样的家庭，更是一笔非常大的收入。

---

① 《彩调“刘三姐”讨论集》，第 81 页，南宁，广西人民出版社，1960。

② 《彩调“刘三姐”讨论集》，第 51 页，南宁，广西人民出版社，1960。

铜鼓以音铜为主配，以其他金属铸造而成（其铸造过程仍是个谜，20世纪90年代，广西民族学院拨出专项资金，进行研究，并到上海铸造。结果是，外形虽酷似，却没有传统铜鼓的音色和音质，只是徒有其表而已）。铜鼓形状大小不一，重量不等，直径最大的在一百厘米以上，最小的仅十余厘米；重量有的数十斤，有的数百斤甚至上千斤。鼓面都有浮雕图案，图案中心有太阳，光芒四射；每个铜鼓的花纹图案都不同，有人鱼纹、兽形纹、云雷纹；鼓面图案有人物、畜禽、钱宝、房屋、龙凤、十二生肖，有反映生产场面的，有体现舞蹈图案的。

铜鼓以敲击体振发音，音色粗犷浑厚、洪亮铿锵，显得威严庄重，其音可传数里之外。民间传说铜鼓有公母之分，公鼓高亢，母鼓低沉，配对使用，敲时先公后母，相互呼应。

演奏时多为合奏，用若干个铜鼓与大革鼓组成鼓乐队，合奏伴舞或边击边舞，这种乐舞并茂的状况在壮族、瑶族中经常见到；有的是铜鼓与芦笙组成鼓吹乐队，如苗族、水族的芦笙铜鼓舞；有的则与其他更多的乐器组成混合乐队，伴奏舞蹈。总之，无论在何种形式下演奏，均是乐舞合璧，载歌载舞。因民族、地域的不同，铜鼓的使用场合也不同。击铜鼓为乐，用于节日盛会、喜事庆典历来普遍，铜鼓本身的乐舞图案饰纹就是历史的真实反映，历代文献中也广有记载，如《太平御览》就有“击铜鼓歌舞饮酒”之类的记载。现在，在南方一些少数民族地区，当农闲或节日、丰收喜庆之时，相邻村寨之间聚会赛铜鼓舞之风尚盛。

都安、大化、巴马、马山、东兰一带的布努瑶，每年农历五月二十九日过祝著节（旧称“达努节”）时，男女老少身着民族盛装，成群结队到达预定的地方敲起铜鼓吹响唢呐，进行铜鼓舞、赛马、斗鸟、赛箭等多项民间传统文化活动，其中最引人注目的莫过于铜鼓舞了：既是一种民间乐舞，又是一种民间娱乐比赛。在较平的地方架一根横木，上面系上两个铜鼓，另搭一梯于横木上，梯上置一小皮鼓。每次出场均为一男三女，其中二女敲铜鼓，一男在旁敲皮鼓为之伴奏，且边敲边舞，另一女则拿芦竹雨帽手舞足蹈穿插其中。有时，在皮鼓手前有两男持扇或斗篷边扇边舞。皮鼓手边打边舞，动作粗犷有力，舞姿大方。舞蹈内容涉及耕作狩猎以及其他生产生活方面，舞蹈形象生动。跳至高潮时，还有六七个姑娘手持铜鼓及花环随着鼓点翩翩起舞。场上舞者舞姿优美和谐，场面壮观，气氛热烈。

苗族的铜鼓舞除了用在节日喜庆，还用于丧葬活动。节日喜庆的铜鼓舞必须在主家院内进行，同村同寨的爱好者及主家人均可击鼓。边击

鼓边饮酒助兴边唱酒歌，同时还和着鼓声跳酒舞。丧葬击铜鼓唱歌则不同，一般分为两个程序。第一个程序是在停尸屋内击鼓，另备一个木鼓。由死者家族中威望较高、击鼓水平较好的两个人先击鼓，然后其他人接着击鼓。先击铜鼓，后击木鼓，一旦木鼓声响，铜鼓声、唢呐声也随之齐响。每击鼓一转，就喝一口酒，鼓声一响，丧家的人就由家族中的老人领唱哭丧歌，这时鼓声轻缓，哭唱声悲哀凄凉，表达出无限的悲痛。第二个程序是送葬时由丧家的舅亲击鼓。击鼓的动作本身就是一个沉重悠长缓慢艰难的舞蹈动作，伴着哭声歌声，生离死别也就在乐舞合璧中完成。

铜鼓是中华民族智慧的结晶，已成为中华民族灿烂文化的象征，在全世界都有着极其深远的影响。

### （三）母氏社会的活化石：白裤瑶

白裤瑶，是瑶族的一个分支，因其男子穿白裤而得名。聚居在南丹县、河池市和贵州省荔波县。直至今日，他们的生产生活和习俗仍与其他民族不同，与瑶族的其他分支也有很大差别。

白裤瑶族的社会组织叫“油锅”，是同一祖先之意。这是以血缘为纽带的原始社会残余组织。它有如下特征：

（1）油锅成员是由血缘亲属组成。

（2）油锅有一定范围的地域，油锅成员可以在这些地域内迁徙。森林、牧场、水源、生荒地和耕地公有，成员可以自由享用。

（3）每个油锅都有头人，称油锅头，瑶语叫“的盘”，即地方首领之意。

（4）油锅实行族外婚，同一油锅成员不能通婚，但也不和汉、壮等别的民族通婚。

（5）油锅成员可以互相继承财产，寡妇再嫁时其财产必须留于油锅内。

（6）油锅成员有互相照顾的义务，建房和婚丧大事都要互相帮助。

（7）有共同的宗教节日活动，每年旧历六月三十日为“半年节”，同一油锅成员要杀牲祭盘古庙。

（8）有共同的墓地。本油锅成员，死后葬在一处，而且还要“砍牛”祭祀。

白裤瑶族的头人不论是油锅还是寨主，都是群众公认的自然领袖，由较年长的办事公道的人担任，他们没有特权，也没有世袭，他们的职责是为本油锅或寨内成员排解纠纷，纯粹是一种义务。要是他们办事不公或者没有能力，得不到群众的信任，就无人去找他，他的头人职能就



自然而然地消失。他们有强烈的民族自尊心和民族自豪感，即使本民族的生活和文化生活落后，他们也非常眷恋本民族。他们也很团结，一旦受到外来欺侮，他们的愤怒之火就立刻燃烧，整个白裤瑶都会行动起来，保卫他们的尊严。如今，虽然有外界的影响，但由于有油锅这个民族的基本原则来维护，所以白裤瑶族社会基本还是保持着古老纯朴的遗风。

白裤瑶族在吃、衣、住、婚、丧、喜、庆等方面都保留着许多古习俗，如留长发、特殊的服饰、走妹（或称玩表）、砍牛头、吃酸肉等。这些习俗，越是白裤瑶聚居的大寨子保存得越浓厚。

留长发：白裤瑶青年男女，在未婚前留短发，头发下垂，结婚后就留长发。有的以年龄为限。男青年 22 岁左右开始留长发，姑娘则 18 岁左右开始留长发。一般将长发挽起，用白布包裹，黑布包在外面，黑白相间，把长发包起来。这是一种古老的装束。

白裤瑶族男子的衣服是用黑布做成的对襟衫，无纽扣，背后衣脚开口；裤子用白布制成，没有裤头，长度只到膝盖，而且还是紧身的。裤脚用黑布包边，用红丝线绣花点缀，并在膝盖处绣着五根直的红线条，形状像手印。女的上衣分冬装和夏装。夏装很特别，称为挂衣，没有衣袖，面前一块，背后一块，两边肩上各用一条黑布连着，腋下没有扣子，全部敞开。挂衣的布料是黑色，上面用彩色丝线绣成各种图案，大多数图案都像一块方印。下装是百褶裙，用各色丝线绣上层层花边，精致美观。一条裙子一般重三至五斤，有的竟达十斤八斤，要绣几年才能绣好，可穿二三十年，甚至一辈子。不论男女老幼，腿上均扎着黑绑带。

砍牛送葬：要是老人去世，家里有牛就要砍牛送葬，富裕的人家可能砍上三五头。在田野调查中得知，有一家曾砍过八头牛。砍牛时需举行仪式，由魔公念词并敲击铜鼓。砍牛必须由舅家的人砍，砍下的牛头用来祭死者。白裤瑶的砍牛与云南省瓦族的剽牛相似，都是很古老的原始习俗。

白裤瑶族保留着比较原始的宗教，他们信仰的是以盘古为主的多神教。每年旧历六月三十日是村村寨寨要过的半年节，在解放前需杀牛来大祭盘古。祭盘古的目的是纪念自己的祖先，以求得神灵的保佑，消灾降福。另外，遇有争执，当头人排解不了时，就在庙前赌咒，求神灵裁决，于是，宗教也就成了一种无形的权威。这些都带有原始宗教的色彩。

#### （四）壮族传统大型歌舞节日：蛙婆节

地处广西红水河两岸缺水多旱的东兰、天峨、南丹、凤山、河池各县市的壮族山村，从古至今，每逢新年到来，都要欢度一次盛大的蛙婆节（蚂蛭节）。蛙婆节自农历正月初一开始，节期长短因地域、年景而异，常见的有三天、五天、七天、九天、十五天，最长的延续到二月初二。届时，村村寨寨铜鼓声不断，男女老少沉醉在欢乐的歌舞之中。

蛙婆节的来源都与天旱、求雨有关，蛙婆节的功利目的就是祈求五谷丰登。人们通过对上年所葬蚂蛭的骨头的颜色来判断来年的收成，如果骨头是黄色的，那来年肯定是有大收成，如果骨头是黑色的，那来年将是欠收。祭天求雨是蚂蛭节的直接目的，娱乐歌舞是蚂蛭节的附属产品。

天峨县的蚂蛭节活动，共有 16 个程序：取仙水、找蚂蛭、立篙悬幡、孝蚂蛭、唱蚂蛭、集资筹粮备火把、制蚂蛭桥、制作服装、制作面具、周游田垌和村寨、跳蚂蛭舞、咒骂皇后、大头仙驱瘟、游戏娱乐、埋蚂蛭和拦客赴宴，其中跳蚂蛭舞最为热闹。蚂蛭舞表达了人们在水稻生产中祭祀青蛙、祈求风调雨顺、确保农业丰收的情景，是水稻生产活动的再现，其过程如下：

##### 1. 皮鼓舞

两位女青年身着壮族传统服装，脚穿绣花布鞋，手持鼓棍，伴随着铜鼓、锣鼓的节奏，分别敲打舞场上的两面大鼓，边敲边舞，舞姿潇洒，热情奔放，整个蚂蛭舞均以鼓点贯穿全程。

##### 2. 蚂蛭出世舞

由四个小男孩组成，各穿一条小裤衩，全身裸露并画着黑白相间的蚂蛭文身图案，伴随着铜鼓与大皮鼓的节奏声，从舞场的东南西北四个角翻筋斗入场，作蛙跳状和蟹行状动作，寻觅食物，捕捉昆虫，嬉戏逗乐，任意跳跃，无拘无束。

又一阵密鼓声中，又有四个裸身画着蚂蛭文身图案，头插羽毛的男青年舞者从正面台前翻筋斗入场，与小蚂蛭同场跳跃，舞姿随大皮鼓和铜鼓的节奏变化，多作半蹲裆式脚尖点地，双脚向左右成“八”字形打开，双手向前分开扩胸，平膀曲肘而不伸直，五指则大幅度张开；双脚顿地并有侧身后退、向前运行的狂野舞步。大小蚂蛭随鼓声的激烈节奏发出“哇、哇、哇”的呼喊声。

##### 3. 毛人舞

鼓声沉闷，唢呐停奏，两个毛人（即瘟神）全身套着毛茸茸的棕毛衣，鬼鬼祟祟地手捧各类“害虫”出场，作挥散捧屎、蚕食等舞蹈

动作，它恣意横行，多作凶恶、恐怖姿态。

#### 4. 驱邪灭瘟舞

紧接上面的毛人舞，四只（或者多只）小蚂蚱翻筋斗上场，奋力灭虫害。毛人发觉后，上前与小蚂蚱们搏斗，小蚂蚱大战毛人，双方不分胜负之势，四只大蚂蚱舞者翻筋斗上场，与毛人奋战几个回合，毛人战败倒地。

#### 5. 拜蚂蚱舞（也叫“长板敬蚂蚱舞”）

舞场香烟缭绕，头戴各种面具的大头仙、耙田人、牛神、插秧姑娘、打鱼郎、纺纱婆、织布嫂、算命先生等舞者伴随着鼓点节奏，侧身磋步、跨腿划弧点步跳“之”字形舞蹈，然后向场上正台的蚂蚱文身舞者作揖礼拜三拜。

#### 6. 拜铜鼓舞

拜罢蚂蚱后，八只蚂蚱与耙田人、牛神、插秧姑娘、打鱼郎、纺纱婆、织布嫂、算命先生等一起向铜鼓拜三拜后，有两位戴面具的舞者，一手斜撑拐棍，一手挥舞小树枝入场跳舞，舞者以拐棍斜撑于地，整个身体向拐棍紧靠倾斜，人的重心靠拐棍支撑作半蹲状，舞步仍为脚尖点地，撩腿侧身跳，并向皮鼓以蟹行磋步移动。持树枝的手按鼓点节奏左右晃动，或者画圈抖动，有时将树枝拍打大腿，有时拍打肩膀，有时拍打腰部和臀部。两人不时交叉互变舞位，按“之”字形路线向皮鼓前进，并与两位击舞姑娘交错而舞，有时与女舞者轮换击鼓，鼓声重而密，犹如天上鸣雷之势。

#### 7. 耙田舞

由四个男青年分别罩在两头水牛道具内扮作“牛”，一人撑牛头，一人舞牛身，两位背着孩子的中年妇女架牛犁田，耙田。牛时而回头撩人，时而狂跳奔跑，时而打滚耍赖，不听使唤。而妇女则表现出矫健能干，灵活机警地制服了“顽牛”，直至“牛”驯从地耙田。舞蹈的“牛”与人配合得十分默契而又幽默滑稽，观众捧腹大笑，乐不可支。

#### 8. 插秧舞和薅秧舞

八个以上女青年头戴凉帽、搭上毛巾，身着壮族锦边服装，伴随着鼓点节奏，以蚂蚱舞脚尖点地划弧撩腿磋步跳的基本动作，做扯秧、捆秧把、抛秧和插秧等舞蹈姿态。这些动作多次重复，女舞者每人拿来一根拐棍，支撑于地，上身倾斜，用脚一左一右作薅秧舞姿前进。

#### 9. 打鱼捞虾、纺纱织布舞

两位男青年裸露上身，下着短裤，打赤脚，腰系鱼篓，一人张开撒渔网，一人手持拦渔网，边撒边拉边作脚尖点地划弧跳，动作轻盈潇

洒。两个妇女，一人背着背篓，手执撮箕；一人挂着鱼篓，从对面进场。随着鼓点节奏跳跃而舞，这边撮撮，那边捞捞，两男两女均以小丑姿态出现，诙谐有趣：时而争抢鱼虾，时而互打水仗，时而做打滚动作，时而满怀相撞。舞蹈以逗乐有趣为主，男女舞者在舞场动作恣意舒展，无所顾忌。

纺纱织布由两位躬背老奶奶手捧纺纱车分别从舞场两边上场，到舞场中间按鼓点节奏作纺纱动作。另两位中年妇女各背一名小孩，左手执纱线架，右手拿着纱线筒；伴随鼓点节奏，以蚂蚱舞的基本舞步边绕线边跳出场，并与纺纱婆逗趣作乐，场面富有浓郁的生活气息。这时又有四位姑娘上场穿梭做牵纱织布动作而舞。

#### 10. 丰收祭拜蚂蚱舞

同跳薅秧舞的几位青年，伴随鼓点节奏以蚂蚱舞的基本动作做割禾、打谷、挑谷姿态舞蹈，不时发出呼喊声，表示丰收欢乐的喜悦心情，挑谷下场；十只蚂蚱舞者跳跃上场，伴随欢乐的唢呐声、铜鼓皮鼓和锣鼓声，欢乐跳跃，然后退向铜鼓边，面向皮鼓列成横排，八位吹唢呐者和两位击皮鼓者也边吹边击鼓扭动身躯起舞；接着十多位女青年捧着煮熟的乳猪、羊头、谷穗、花糯米饭、糍粑和布匹跳祭祀蚂蚱的舞蹈；打鱼郎、纺纱婆、织布嫂、大头仙、算命先生与其他观看的观众一齐祭拜。

#### （五）风味独特的祖传美食

红水河流域的各个民族在生产和生活的长期实践中，接触和认识了各种可食用的野生植物和动物，故美食风味甚多。他们居住在亚热带，气候炎热多雨，烟瘴重，各种疾病易于发生，因此各种美食风味又与气候相关。

五色糯米饭，是壮族有名的传统美食，色彩斑斓，味道香醇。每年三月三歌节、清明节、四月八等节日，几乎家家户户都做五色糯米饭，以作祭祖祭神之用，或作赶歌圩时食用。他们选好优质糯米，采来紫蕃藤、黄花、枫叶、红蓝草，浸泡出液，分别拌着糯米，然后合蒸而成。

油炸果，做法是先将优质糯米磨浆，滤压成半干状。以花生拌红糖、芝麻或豆蓉拌红糖作馅。捏成鸭蛋形，放进油锅中炸成金黄色，取出后撒上一把芝麻，粘于外皮上。此风味食品又甜又香，受人称道，也是走访亲友时常送的礼品。

烤香猪，是巴马、环江各族独特的民族佳味，皮脆肉软，香滑爽口。当地饲养的土种猪，因水土及饲料的影响，身短、脚矮、皮薄，肉质特别鲜嫩。烤猪就选用 10 ~ 15 斤重的乳猪，宰杀脱毛后，使用当地

出产的香粳稻秆将其熏烤成金黄色，然后开膛去内脏，切成小块，以水煮熟，配以当地产的香草、姜、蒜。或用香粳稻秆烤过后，去内脏，涂上生油，再用木炭烤熟即成，切成小块后，即可配以作料及白糖食用。当地往往在办喜事、过年节或迎接贵客时才烤乳猪，平常则难以尝到。

猪（羊）红，活血食品，风味独特。宰猪（羊）时，将其血置于洗净的瓦盆中，撒些盐，使之凝结。然后将血切成小块，佐以上好米酒、姜、蒜，以除去其腥味，便可食用了。有些地方还将猪羊的内脏与各种配料炒熟，然后与血搅匀食用，可活血补身。

鸭酱，杀鸭时，先置上好米酸水一碗，将鸭血倒入拌匀，鸭血变成灰黑色。拌些姜、蒜、紫苏等作料，蘸拌鸭肉食用，会觉得味酸而清爽，并无肉腻感。

龙棒，杀猪时用猪血及碎肉拌上优质糯米，佐以葱、蒜，灌入洗净的小肠中，用细线扎成一节节，入锅煮熟即成。食用时可成节吃，也可切片吃，壮族人家常把龙棒分送给邻居尝尝，回报平时大家对自己的关心与帮助。

豆腐圆，壮族山区盛产黄豆，他们就以黄豆制成风味食品。先将水豆腐捣烂，再以半肥瘦的五花肉、花生、香葱及芫荽等香料，拌和着糯米饭，混合成馅，嵌置于豆腐中，制成小圆球状，最后煎熟或油炸好，吃时再焖煮一下。

豆腐摇，以黄豆、南瓜子磨成粉状，用冷水稀释，经慢火煮沸，放些新鲜青菜，再放些米酸水，使之凝结成“豆腐摇”，味道鲜美而富于营养，是壮族农村特别是山区农村的常用食品，对平时食用肉类较少的山区来说，这也是一种美食。

鱼生，民间传统菜肴。将二至五公斤重的活鲤鱼、草鱼、花鱼等刮鳞去皮取净肉，切成薄片，拌以糖、醋、酒、盐、姜、蒜、生抽、花生油及薄荷、鱼腥草、紫苏、芫荽等香料，略为腌制，和以花生米、酸料即食，味鲜嫩而甜。另外一种做法是将黄豆粉炒熟，然后把以上所列的配料及鱼片倒入拌匀即可。鱼生的做法很灵活，调料也很随机，酸甜辣由个人自行调制。

鱼肠酒，将两斤以上鱼的鱼肠整副留下，烧红锅以油爆之，然后趁热置酒中饮食，谓曰“鱼肠酒”，有清热去毒之功效。壮族还有猪肝酒、蛋酒、姜酒等特色酒。

煎没六鱼，民间传统菜肴。没六鱼洞与地下河连通，由于地下河通道较窄小，超过六市斤的鱼出不来，由此得名“没六鱼”。这种鱼产量不高，但煎时不用油，加工洗净后放入锅中煎，鱼体便慢慢渗出油来，

用其自身的油煎炒，鱼香四溢，故有“一家煎鱼百家香”之说。其味清香甜美。

骨丸，民间传统菜肴。将带少量肉的猪骨或羊骨砸碎，加姜、葱、盐、酱油、五香粉等捏成手指头大的骨丸，或煮或炸，既脆又香，对长身体的儿童尤为适宜。

包菜，传统食品，将鸡蛋、蒜苗、葱、姜、盐与大米饭一起炒香，盛于一张洗干净的生菜叶上，包成团送入口中，味道甚美。

火麻豆腐菜，一种营养价值较高而又容易做的瑶族便菜。将火麻籽捣碎，与磨好的黄豆浆一块煮，水开后将蔬菜、南瓜苗等放下去煮熟，其味鲜美清香。都安、巴马、大化等地的瑶族居民常吃此菜，据称这样可以长寿。

山鼠肉，瑶族特有的野味。将捕捉的山鼠剥皮，去掉内脏，腊干，砍成小块，用盐、酒、姜、蒜等略腌片刻，放在锅中炒煮，味美鲜甜。

羊（牛）酱，又叫羊精、羊别，是一种别有风味的传统食品。杀羊（牛）时将小肠割下，把小肠中的溶液放入锅里，与青菜、羊肉、内脏等煮熟成酱，食味微苦而甘，俗称“百草药”。若当地杀羊请客如无此菜，则客人不满意。

#### （六）斑斓实用的服饰文化

红水河流域各族群众的服饰文化很丰富，有为实用而设计的日常服饰，有为漂亮而设计的华贵的喜庆服饰。其中以瑶族的服饰最有特色，其式样、头饰、胸饰、脚饰，其刺绣、银饰、铜饰、木饰都很有特点。

服饰可分为服装和装饰。服装作为一种文化，它隐含了一个民族、一个地区的社会风貌、民俗民情、社会历史、经济水平、审美观念等丰富的内涵，集中地反映了一个民族在社会生产、生活、宗教、哲学、道德、美学、风俗习惯等方面形成的传统观念和心理素质，是民族文化的重要组成部分，也是工艺美术的主要组成部分。红水河流域地区各民族的服饰式样丰富，有便装和盛装之别，便装是平时劳动和在家穿着的服饰，式样简单，装饰较少；盛装是节日喜庆和宴会时穿的服饰，式样新颖别致，色彩艳丽。

瑶族的纺织印染，早为史籍记载。宋代时，“瑶斑布”就颇有名气。瑶族人生活在山区，用当地出产的蓝草制成蓝靛，用来染布，色泽蓝黑，经久耐用，适应他们的经济条件，于是在生活中原先穿的白麻布就让位于这种青白花斑布了。他们虽生活在深山，但自古以来种棉植麻，自织自染。女孩从小就学会了纺纱织布的本领，成年妇女多是纺织、印染能手。她们平常衣着多是自给自足，少量依赖于市场。她们还

能用各种色线织出花纹锦布，用作头巾、头带、腰带和绑腿带等，甚是漂亮。他们的五色衣服、斑衣花裙，多是靠挑花刺绣制成。瑶族妇女无须预先描绘图案，而是凭自己聪明的头脑和灵巧的双手，在蓝、青、白的底布上依据裙、巾的大小，用红、黄、绿、橙、紫等色丝、绒线按布的经纬，采用十字绣法挑出各种花、鸟、龙、凤、鱼等象征吉祥如意的图案。

瑶族服饰的款式不下六七十种，各支系各地方有所不同。一般来说，男子穿对襟或右衽上衣，或圆领花边丫形上衣，腰扎腰带，下身穿宽脚长裤，扎绑腿。妇女一般穿圆领花边对襟或右衽长衣，下穿挑花长裤或百褶长裙，扎绣花腰带或围裙，也缠绑腿。无论男女，服装一般喜用青布制作，多用红、蓝、黄、绿、白、紫等色彩点缀。这些点缀品是用各色丝线经过挑、绣、织、染等工艺制作而成，看上去鲜艳精美，各种图案也十分生动逼真。穿起衣服时，无论从正面、背面还是侧面看，都令人觉得非常协调。此外，瑶族男女都习惯使用绣花青布头巾或红布头巾包头。特别是妇女的头饰，其式样千姿百态，有塔式、钢盔式、平顶式、飞檐式、银簪式、絮帽式，等等，并喜欢佩戴各种银饰，如四方银牌、项圈、银钗、手镯、耳环、银链和串珠等。银饰上身，闪闪发亮，尤其是姑娘的各种礼服，上上下下，五光十色，灿烂夺目。

在各种饰物中，头饰最复杂，最引人注目。盘瑶支系头饰分为顶板高架、平头和尖头三种不同装饰。为便于生产劳动，瑶族男女老少都喜欢平头式头饰，人们称平头装饰的瑶族为平头瑶。女孩子十岁左右开始缠头，用白纱线从齐耳的上端绕起，层层缠至头顶，与头顶成一水平面，外圈成喇叭形。内戴一个长形夹黑布筒帽，让黑布筒从白纱线裹的中间空当处伸出，拖到后脑顶部，向天的一面挑绣花纹。在横切边缘缀上红、黄等色的玻璃珠。在前额白纱线外端镶上彩色锦带、花线，形如狗牙，此外还有阑干齿、阑干乌等纹饰。中青年妇女则在白纱外圈装饰彩珠，罩上头帕或花毛巾，以防外出劳动走密林草丛时，被树枝、荆棘钩住白纱线。盘瑶以红绒线或红布缠头，被称为红头瑶。由于长期和壮族杂居，在布努瑶居住比较集中的地区，绝大多数布努瑶妇女和男子头饰与壮族头饰相近，只有巴马番瑶和南丹白裤瑶还保存有传统头饰。番瑶妇女包丈余长的黑头巾，前额系瑶锦带，上嵌玻璃珠石，头插7根银簪，下缀14条银链于脑后，长至腰部，走起路来丁当作响，清脆悦耳。中年妇女在头巾上挂满白中珠，男子则在头巾两边垂吊一簇簇红绒球，美观大方。白裤瑶姑娘把长发挽成髻垂在脑后，用蓝色或白色头巾系紧，男子蓄发围白巾或黑巾。

瑶族各支系佩戴的饰物以银饰居多，此外还有金、铜、竹、木等饰品。饰品有头簪、头钗、耳环、项圈、串牌、链带、手钏、戒指、烟盒，等等，花样繁多，各显其美。各种饰物既有实用的价值，也有美化人体、标志族别和社会地位的作用。

盘瑶妇女胸饰有8~16块银牌，以区别于其他瑶族妇女。银牌上刻有同心四瓣、车轮等花纹。盘瑶男女均用银做排扣，胸前背后挂几条甚至十几条银链，链下缀有各种动植物装饰品。盘瑶女子出嫁以银饰作嫁妆。

近几十年来，大多数瑶族人民只在节庆或参加民族活动着盛装时才拿出各种饰物来佩戴，平时仅戴戒指和手钏。这两种银饰不仅是装饰品，而且还是青年男女爱情的信物，老年人也用它作为重大事情的见证。

刺绣，是在底布上用各色丝线绣出各种花纹图案。瑶家妇女颇善于挑花、刺绣。瑶族姑娘心灵手巧，从小就学会了这种技艺，长大后，就能挑绣自己的嫁衣。恋爱时，男方常以五彩丝线相赠，以试对方的手艺如何，女方自然倾尽心思，以最好的手艺挑绣出最美的礼物，送给自己的恋人。挑花和刺绣手艺的高低被作为择偶的一种条件，反映出他们美好的心灵世界。瑶族刺绣图案有云龙游动、双马对立，龙背马背上站立着鸟，有树、藤、花等植物，有斜“十”字、正“十”字、“人”字、“米”字、“5”字形，还有猎人捕鹿的场面。壮族刺绣多有“卍”字、藤蔓和花朵。“仿八卦”刺绣图案颇有特色，它以纵向组合的八节莲藕构成三个互套的内圆，圈内绣上凤凰、麒麟、鲜花、太阳和星星，绣有鸟蝶嬉戏于花枝上的图像，意蕴丰富。

### （七）独有的师公文化

师公，渊源于古老的巫术，其发展过程深受道教的影响，并逐步形成一种以壮族原始宗教为主，兼蓄道教部分内容的古老民族宗教；它有比较完整的教规和教义，入教者必须经过拜师受戒、背诵经文（唱本）、习练舞蹈、杂技等本领，并见习三年，出师后方算入教。入教者被称为师公或尸公、鬼师、鬼童、巫士等。他们均是半职业性的男性农民，不忌酒肉，唯忌狗肉、牛肉，可建家室。一个师公班子（俗称“一坛”）通常有5~12人不等。每个师公班子都有一个为首的领班，叫掌坛师公，他不但是跳神的总导演，而且是整个法事活动和祭祀仪式的主持人。

壮族师公与道教有一定的渊源关系。根据其与道教不同流派的联系，师公流派可分为梅山派和茅山派。东汉末，张陵在四川鹤鸣山创立



了道教；东汉末年，张角创立太平道，发动黄巾起义，与张鲁的五斗米道相呼应。起义失败后，张鲁割据汉中，归顺曹操，拜将封侯，五斗米道得以合法传播。张陵死后，其孙张鲁继续在川西、陕南一带传道，传至第四世，由四川迁至江西龙虎山，奉张陵为“正一天师”。故名“正一道”或“天师道”。南北朝时，嵩山道士寇谦之对道教进行改造，把儒家的“佐国扶民”思想吸收进去，世人称之为“北天师道”。南方的道士陆修静，吸收了佛教仪式，编成了道教新的斋戒仪范，世称“南天师道”。后道教又分许多派别，张盛的子孙从江西龙虎山分出一支教派到江苏的茅山，此为茅山派；而另一支向西发展，到了湖北武当山，继而进湘西的梅山，此为梅山派。之后，茅山道派和梅山道派南传进入广西，与壮族的民间宗教结合起来，分别形成了茅山派师公和梅山派师公。茅山派经文是汉字写成，梅山派经文一般是用古壮字写成。按表演风格分，梅山派师公称为武师，在进行法事时，以表演武功为主；茅山派师公又称文师，在进行法事时，以唱经为主。从禁忌习俗分，有肉师和斋师。前者饮食不忌荤，后者平时不忌，只在举行法事时不吃肉。而两派都严禁吃狗肉和牛肉。

师公做法事时，多带面具。面具，俗称“假面具”、“鬼脸壳”、“代面”、“傩面”、“戏面”、“假面”、“神面”、“面壳”、“木壳”等，是师公扮演者使用的立体脸谱。一般用木头雕刻彩绘而成，个别小鬼神的面具则用硬纸壳或竹壳剪制而成。师公神祇有三十六神七十二相，每神每相皆有其面具，故师公共有一百零八角色。

师公的宗教职能是为民间驱鬼酬神，特别注重为非正常死亡者超度亡灵。其法事仪式大体有如下几种：①打醮。即群众性的祭天求雨、驱瘟逐疫、丰收酬神、春节赛会等。②做斋。即为成年死者超度亡灵。③跳岭头。即在庄稼长势特好之年，于开镰前或收割之后，在山坡上设坛祭祀野外的群神众鬼。④跳南堂。是一种还愿性质的祭祀活动，内容相当广泛，如孩童常年多病，青年婚礼喜庆，老人生日祝寿，父母入土三年大孝期满，夫妻久婚不育祈花求子，等等。⑤调香火。即以姓氏房属为单位举行的一种大型祭祖活动。⑥游神。在某神诞期，从庙中抬出该神的塑像或画像，沿街坊、村落游祭，如河池、宜山之游莫一，以表示对该神的重视，求其多加保佑。游祭中，师公边走边歌舞奏乐。所到之处，各户燃放爆竹，从屋里撒出几把谷米以祭神。⑦赶鬼。村上有人发病，延巫婆问卦，若说某家有鬼，便请师公赶鬼。这是小型法事活动，仅用师公一名，他手执宝剑，画符念咒，烧油锅，最后他含一口清水喷到正在沸腾燃烧的油锅里去，使之腾起一团火焰，就算是已把鬼魂驱

散，仪式即告结束。

师公的活动形式有“跳神”、“解秽”、“扫坛”、“上幡”、“演武”、“砍殇”、“踩花灯”、“殓瘟”。“跳神”又称“跳鬼”或“跳庙”，是师公法事的总称。内容包括打醮、做斋、跳岭头、跳南堂、调香火、游神和赶鬼等。此俗由来久远。由于师公每举行法事必“跳神”，因而民间就有“跟着渔翁跳龙门，跟着师公跳鬼神”的俗语。“解秽”，民间认为遇邪鬼侵扰，就要进行解秽。小解秽可以自己进行，是预防性质，大解秽则要请师公行法事。其法是：用一木盆，盛柚子叶、桃子叶水，把犁头放进灶内烧红，师公以一碗酸水倒在犁头上，随即浸入木叶水里，然后令病者坐木盆熏沐冒出之水气。如此则鬼驱秽除，病者恢复健康。“扫坛”又称“净坛”。师公把三炷香插在香炉里敬祖师，右手握剑，左手托一碗清水向五方划请：东洞将兵东九夷、南洞将兵南八蛮、西洞将兵西六戎、北洞将兵北五狄、中洞将兵中三臻；以及东方青兵、南方赤兵、西方白兵、北方黑兵、中央黄兵的千军万马守护道场，驱除三十六病气、七十二凶星及雌雄二鬼。“上幡”，壮族师公引魂上天之祭祀仪式。其法为：用竹木三条——上挂幡龙三条：一条伤亡灵上，一条正常亡灵上，一条师道家亡灵上。各条幡顶同挂一对小鸡，代表天公地母来接亡灵上路。每条竹竿下面均摆三牲供品，师公列队绕竹竿而行，击鼓奏乐，埋竹竿并上幡。“演武”，师公捉妖赶鬼的模拟表演，也是战胜妖怪后的祝捷庆典：在师公所有法事程序即将结束的前夜，以田垌或郊外草坪为场地，四周燃起松明、火把。师公们戴上面具，穿起绯袍表演武艺和杂技节目。武打有刀、枪、剑、戟对打和徒手对打两类，皆为民间传统之武术；杂技有台角顶马、人梯揽月、钻火圈、钻刀圈等，皆为民间古老杂技节目。另外还有巫术表演，如上刀山、下火海、吞火、舐炽铁、踩油锅等。其气氛之热烈，场面之浩大，为师公所有仪式之最。“砍殇”，师公在为非正常死亡者超度亡灵时的一个重要仪式。师公的宗教观念认为，伤死现象有一脉相承、遗祸后代的规律，因此，在为非正常死亡者超度亡灵时，必须砍殇。认为如此可砍断殇脉，勿使灾情延及后代。其做法是以狗、牛或马代替殇鬼，并把它拉到野外，由师公挥剑斩断其首。以一剑能断之为灵验。若不断，则换取牲畜再斩，直至一剑断之为止。“踩花灯”，师公法事仪式。在野外的平地上，用9~12盏灯（多为24盏排）成方形；灯用五色纸做成，内点菜油灯（称为“花灯”）；方形中间摆一盆花，众师公化妆后在花灯中穿梭奔走，故名踩花灯。一是表现诸神将护送所需保护的村庄名称、地址以及户主姓名和时间的表文到天庭的过程；二是表现衔仙给各家各户送福缘，无生育

的夫妇可花三元六角钱（代表人的 36 骨节），领回花灯中的花盆，认为如此就可以生儿育女。“殓瘟”，一名师公身着师公服，戴着邓元帥面具，左手执三角旗，右手握短剑，两小孩抬一条纸船，两人抬一顶油锅，一人拿一只公鸡，敲鼓打锣逐村逐户巡收殓瘟。每到一户，小孩抬船在门外，师公入内过油：户主摆两碗米，碗内放一文钱和荆棘一条，师主把荆棘放入船内，自己收米，同时户主向船内纳二至五文钱，师公念咒贴符。殓瘟之后，外村人不准进入，名曰“封村”。

#### （八）神秘莫测的巫术文化

巫，古代称越巫。壮族巫分两种，女曰“禁”（ya gimq 巫婆），男曰“魔”（baeu mo）。“禁”是通神巫师，皆为久病成巫者；“魔”是成年男子在健康清醒之时，有意拜师学法，随习三年，恪守巫教清规戒律，出师后独立为业者。巫的职能是通神问事、酬神赶鬼、祛病送亡、择吉避凶、预卜休咎，探究病灾原由；魔公的职能是劝神赶鬼，消除病灾根源。巫婆在通神前，必须喝酒或符水，使自己昏昏然，然后用山歌与鬼神对话。据说巫婆可以过阴，把死者的灵魂请回来，附在自己身上，使自己变成死者的化身，与其亲属对话，诉说离别之苦、思念之情以及意愿和要求等，其音容笑貌与原人十分逼真。如果主家有病痛或灾难，请巫婆通神，巫婆就会以主人的声音语气与神对话，此时巫婆既是人又是神，一身二腔，一句人语一句鬼话，一问一答地表明主家病灾的原由。在巫婆问明病灾的原由之后，再由主家择吉日请魔公举行法事。如果病灾是由祖先或其他神灵引起的，就杀畜禽敬祭，劝离神仙，禳解厄难；如果是恶鬼妖怪作祟的，则要舞刀剑，烧油锅，镇妖赶鬼。在一些地方，也有巫魔司职不分的现象，即巫婆和魔公各自都能卜禳、通神、赶鬼，兼而为之。

红水河流域的巫术主要以“上刀山”、“下火海”、“舐炽铁”、“吞火炭”等较为动人心魄。“上刀山”即上刀梯，原为佛教“下地狱”法事中之巫术，后为壮族巫师所吸收并加以改造的巫术活动。在上刀山之前，巫师以两根木杆为梯架，在其间横拴七至九把刀作为梯级，架成刀梯，并且刀口朝上，锋利无比。巫师对着刀梯作法，绕着刀梯行走三圈，杀鸡敬神，以鸡血涂抹刀口；有的则以猪头敬神，以一小方纱纸垫住刀口，然后赤脚沿刀梯逐级登上，直至梯顶。在登梯时，巫师足底被刀口上的鸡血染上，成为一道道血痕；若是以沙纸垫住刀口的，则每登上一级，沙纸被刀口割断，分为两片，飘落于地，围观者无不毛骨悚然，为之捏一把汗。巫师登至梯顶后，还表演各种动作：或张开双臂，上下摆动，名曰“蝴蝶恋枝”；或独脚站立，用手接住观者抛来的食

物，名曰“猴子偷桃”；或双手握刀，身子倒立，名曰“雷公俯瞰”……表演之后，巫师又沿刀梯逐级而下，落地后得意洋洋地载歌载舞，并向观众亮其足底，表明没被割伤。上刀山是隆重的葬礼仪式，是专门为非正常死亡者超度而举行的，表示孝子对故亡父母的替罪和尽孝。“下火海”，又叫“跳火炼”，原为佛教“下地狱”法事巫术，后为壮族巫师所吸收加以改造成为巫术活动。即人在熊熊燃烧的炭火上行走而不被烧伤。壮族巫师、师公、道公均可为之。在巫师下火海之前，先由主家做个“火海”：在地上挖一个长约十尺、宽约二尺、深约五寸的坑，将数筐木炭倒入坑内铺平；或者直接将木炭铺于地上，置上火种，用竹笠或簸箕把火扇旺，使之变成熊熊燃烧的火海。巫师对着火海祷告，默念咒语、画符施法，然后踩入火海，从从容容地在火上行走、跳舞。跳了一阵之后，主家的孝子也背着父母的灵牌或尸骨跟着巫师坦然地踩过火海，也不会被烧伤。“舐炽铁”，即把犁头或锅铲烧红，巫师以舌头舐之，不被烫伤。舐炽铁有两种目的：一种是巫师治病，巫师将舌头舐触炽铁，冒出一股热气，当即将热气向病人吹去，如此反复多次，意为祛邪消灾，以求治病；另一种是师公的特技表演，以表示自己法力无边。“吞火炭”，是巫师将一块如拇指大的燃烧正旺的火炭送入口中吞下，嘴舌不被烧伤。吞火炭是巫师和师公在镇妖赶鬼时的一种施法手段，意思是说：“我能吞火，我的话有神力，鬼不敢不听”，巫师吞下火炭后，对着阴暗的角落大声叱道：“走，造孽的鬼，作祟的妖，站着的跪着逃，蹲着的爬着走，趴下的滚出去”，声色俱厉，煞有介事。

### （九）土味十足的舞蹈文化

红水河流域各民族群众在长期的劳动实践和休闲娱乐中，创编了许多土味十足的舞蹈，可分为敬神、祭祖、祈福、志庆、反映爱情和劳动生活等类型，它们都具有悠久的历史。

绣球舞，绣球用皮革、土布制作，边缘粘有彩羽，内盛豆粟，宋代称为“飞纶”。歌圩佳节，男女列队对立，在铜鼓声中互相抛接，女方有意把绣球抛给心爱的男子以表爱情。绣球舞由抛球活动中的回旋、摆旋、远抛、跳跃、抢接等动作组成。

扁担舞，劳动之余欢庆之际，男女手执扁担（古用舂杵）对立成两行，在木槽或长条凳上敲击，发出清脆而有节奏的响声。唐代时称“舂堂”，壮语称“特砦”。舞蹈动作模拟各种劳动动作，如耙田插秧、戽水耘田、收割打场、舂米尝新等，舞至高潮时发出“呼喂”的高喊声，欢乐气氛浓重。

捞虾舞，男女青年通过钓鱼捞虾的渔猎劳动边舞边唱，颇有韵味。

师公舞，各地师公舞表演形式不同，但一般为肩摆动、膝屈伸颤动，腿有顿点步、朝阳步等。河池师公舞有很多片断演化为独立的莫一舞、三界舞、抗旱舞、丰收舞、蜂鼓舞、朝阳舞等。改革后的师公舞如横鼓舞、丰收乐、新风赞、花山战鼓等广受观众欢迎。

板鞋舞，南丹当地壮族“三人穿板鞋”的传统舞蹈，源于明代嘉靖年间那地州土司的刑具练兵法，三人连成伍，九人排成队，带着木枷出操，只能前进不能后退。经过严格训练，士兵个个英勇顽强，后随瓦氏夫人赴江浙平息倭患。

长鼓舞，又名黄泥鼓舞，瑶族习俗舞蹈。每年农历十月六日跳长鼓舞以纪念民族祖先盘瓠王。长鼓形状两头大，中间小，分公鼓和母鼓两种。公鼓身长面窄，音韵清脆高亢；母鼓身短面宽，直径尺许，高约三尺，音韵浑厚柔和。为使鼓音动听多变，于鼓面糊上厚度不同的黄泥浆，故称黄泥鼓。传统的长鼓舞只在盘王节举行，现在春节或喜庆婚礼也使用。舞蹈形式有双人舞、四人舞和集体舞数种。开始时由一人胸挂横置的母鼓上场，双手分别掩着鼓的两端拍击，左右舞动，或向前跳跃，或弯腰后退，以诙谐有趣的动作和鼓声逗引观众；接着四个手拎公鼓的舞者上场，边拍鼓边起舞，与母鼓应和，并以母鼓为轴心，围成圆圈沿顺时针方向跳转。这时，一位歌师带领一群手持花巾的姑娘翩跹起舞，穿插其中，随着鼓声的节奏，观众也情不自禁地加入歌舞行列。

捉龟舞，传说十二姓的瑶族人逃难时，江上船翻，雷姓遇难，大家江中捉龟以祭盘王，果然灵验。此舞表现了捉龟前后的经过：立柱，织围（围江中一角），探龟，戳龟，捉龟，绑龟，杀龟，破龟，剥龟，串龟，分龟，挟龟，背龟，拆柱。舞时四个舞者手拿钹子围绕置于中间的缺一角的香钵和缺一截的牛角，随着锣鼓节奏起舞，动作粗犷有力。

兴郎铁玖舞，“兴郎铁玖”是瑶族的布努语音，汉译为“庆祝达努节而欢跳”。此舞包括猴鼓舞、藤拐舞、猎兽舞、开山舞、南瓜舞、采茶舞、丰收舞、牛角舞、芦笙舞、花伞舞等诸多内容。猴鼓舞舞者四人，一人扮猴王，背酒葫芦，负责打鼓，一人打小钹，二人闲耍。舞者随鼓声起舞，并学着猴子的各种动作，如摘桃、收桃等，诙谐有趣。其他舞蹈反映了瑶族人爬山、狩猎、耕种、拼搏以及欢庆等劳动、战斗的生活场面。

铜鼓舞，流行于南丹、河池、环江、宜州、田林、乐业、凌云、上林、马山等地瑶族节俗之中。此舞先将铜鼓、皮鼓置于庭前，一人用槌击铜鼓，一人双手持鼓，集合鼓声，使之分出轻重快慢；同时一人持皮鼓，半蒙牛皮，用手拍之，大家围绕鼓器盘旋而舞，舞时动作如猿，应

和着铜鼓响声之节拍。舞蹈内容古朴，如南丹的跳猴舞，仿母猴教小猴跳跃；诱虎舞，仿虎捕食小猪而跳跃陷入笼内；挡虎舞，模仿人虎相斗的动作。此外，龙胜的龙灯舞，田林的绣球舞，金秀的白马舞、山郎舞、雷王舞、三元舞、灶王舞等，各有特色，与习俗相伴。

木面舞，毛南族传统舞蹈，是从“肥套”舞中脱颖而出的新舞。舞者七人，均身着兽皮衣、树叶裙，面戴木面具，以转胯、点跳步的舞步表现割草、砍树、开路、架桥等劳动生活。

#### （十）就地取材的竞技游戏

娱乐是人的天性。红水河流域各族人民群众在劳动之余，在聚会之时，充分利用劳动工具和日常生活用具进行竞技和娱乐。

跳桌子，群众性的竞技活动，流行于全区各地，多在春节期间举行。用三张八仙桌，两张并排放，一张搁在上面，四周铺上禾草和竹垫。人员双数，分两组互相对跳。先跳桌角，再跨桌面，进一步跳高桌，下到平桌翻筋斗下地，类似现代跳木马运动。

打灰包，仡佬族的射击竞技活动。罗城仡佬族自治县东门乡中石村农历五月五为“款”日，人们以蚊帐布缝成直径约五寸的小袋，装上石灰粉作为靶物，射击者在四十米外用粉枪射击，若粉袋有粉尘飞出，即算击中，给予奖励。

射弩，瑶族传统射击竞技之一。弩用一截一米多长的木杆刨成方形，顶端凿横孔，套上一条竹板，竹板两头绑上牛筋或麻绳做的弦线，木杆正上面挖几道箭槽，中下段凿孔安上扳机，使用时将弦线拉下搭在扳机上，射程可达几十米。

推杠，瑶族传统体育竞技活动之一，用一根长二三米、直径七八公分的木杠或竹杠，两人或多人分为两方，各方手握杠的一端，站定位置，裁判员宣布开始，各方尽力向前推，被推出划界为负方。也有横推方式，即双方紧握横杠互推。推杠运动流传于桂北和桂南的瑶族民间。

抢花炮，流行于壮、汉、侗、仡佬民族的民间传统竞技活动，一般在春节、三月三歌节时在旷野举行。花炮用铁炮或厚纸做成圆筒状，内盛火药，一端内置小铁环一个。炮燃后，铁环直冲霄汉。参加竞赛的各个队伍，每队十至二十人不等，大家都以铁环为目标，待落下时蜂拥而上，拼命争夺，夺到后，又把铁环巧妙地在同队中转移，最终以把铁环交至主持者手中为胜。每届放头、二、三炮，分别标有“福禄寿喜”、“升官发财”、“人丁兴旺”的彩语，依次颁奖。获奖者相互簇拥庆贺，认为抢得花炮是“天赐之福”。此俗源于古时赛神之集会。20世纪80年代以来，抢花炮已成为民族传统体育项目，是广西第七次民运会项目

之一，也是第三、第四次全国民运会竞赛项目之一。在第三次全国民运会上广西队荣获此项冠军。

打磨秋，磨秋取一米多长的坚木做桩固定于空旷地上，用一根长约六米的木杆横置于立柱顶上，使其转动，如同秋千般能上下升降，状如推磨，故名磨秋。玩时，横杆两端人数相等，双方推动磨秋，略跑几步后即骑上横杆或匍匐杆头，随杆转动起伏，落地一方用脚蹬地，使杆弹起并向前推移，旋转不止；边唱山歌边磨秋，在磨秋上不用手扶杆子也能翻上翻下，动作娴熟，欢乐无比。

打陀螺，壮、汉、瑶、侗等民族的儿童有打陀螺习俗，多在秋冬和开春举行。陀螺用金刚木、油茶树、栗木、枕木等坚硬木头制作，形似圆锥，斜削芒顶，小的像鸡蛋，大的像拳头。做长三四尺的布绳或麻绳一条，自芒顶至较大处有次序地紧缠，将绳一端夹于手指缝间，用力一丢一抽，陀螺落地旋转多时。赛陀螺有单打、双打和集体打三种，方法灵活多样。比旋转时间的长短是基本的方法，旋久者为胜；一方旋放一方攻击又是一法，以击中者为胜，有的则以击中而又旋久者才为胜。另一法是双对打，在旋转前进中互相撞击，一方被撞退或撞倒者为负。南丹白裤瑶每年正月十五赛陀螺之风甚盛，观众多达几百人。侗族儿童则多在鼓楼上或岩坪上玩斗陀螺。

打尺，又名“打棍”，“打鸡仔”，古名“地鹑”、“机（鸡）头”。用一尺多长的木棍（直径七八分）做“鸡母”，用几节约四寸长的木条做“鸡仔”，在地上挖一狭长小坑做“盆”。打法有二：或放“鸡仔”一头入盆内，用“鸡母”敲打露在盆外的一头令其弹起，再横打之，使之远飞，计其长度决胜负；或把“鸡仔”横置盆上，用“鸡母”用力挑起，使其远抛，让对方用“鸡母”拦击，击中为胜。

鸢鹰抓鸡，儿童游戏习俗。人数不限，列成纵队，推一人代表“母鸡”站在队首，其余为“小鸡”，依次拉着前面一人的衣尾，犹如长龙；另选一人代表“鸢鹰”做抓鸡表演。“母鸡”伸展“双翅”左右摆动保护“小鸡”。“鹰”则机灵地扑向“小鸡”，抓着谁谁就被罚为“鹰”，继续表演。此游戏广泛流传。

拣石子，女孩子游戏习俗。把四颗（或多颗）石子撒在地上，顺手拣起一颗抛起，再去拣一颗，然后又接住抛起未落地的那颗，直至拣完石子。随后把四颗石子同时抛起，用手背接住。

打花笼，仡佬族习俗游戏。“花笼”是竹篾编织的小圆球，大若鸡蛋，内装铜钱、陶片或沙石，摇动有声。两人相对拍打，或用手掌，或用硬笋壳，以花笼久不掉地为胜。

## （十一）人畜同居的民居文化

哪里有民众，那里就有民居。红水河流域主要民族的壮族、瑶族民居既是自然美的设计，又是艺术美的创造，其中以干栏建筑最有特点。

干栏早在新石器时代晚期的河姆渡文化遗址中就有发现，至今已有数千年的历史。干栏建筑形式经历了长期的发展过程，最初的干栏只是在大树桠上架木搭棚，上层用竹或木为楼板，供人居住，下层敞空。后来移到地面，竖柱建屋，下层围以竹、木或砌石为墙，用以饲养牲畜，便于防兽防盗。再后来，则发展为具有较高建筑艺术和布局合理的干栏建筑。

壮族的干栏传统建筑形式有土木结构、草木结构，可分为全楼居、半楼居两种形式。全楼居即高脚干栏，在地上立柱，凌空而起；半楼居多依山而建，劈山为平台，以平台为屋基的后半部或左部、右部，另一半则立柱悬空为楼，上铺楼板，与平台齐，成为半楼。建筑的用料与式样因地制宜。丘陵和平地的干栏建筑，多为泥瓦或砖瓦结构，除楼板与隔墙用的木板外，四周墙壁均用三合土舂墙或砌砖石，房顶盖瓦。山区一般都是草木结构，楼板、外墙都用木板合成，木柱下垫石礅或石板，有的楼下支柱间用木条或竹篱围起，或用石头砌墙，房顶盖茅草。干栏分为上层、下层与阁楼三个部分。上层住人，下层关养牲畜、堆放杂物，阁楼主要是存放粮食。干栏有三开间、五开间、七开间。在干栏的四周，人们喜欢用荆棘为篱笆围上一圈。篱笆与干栏之间的环形空地是院子，一般种上蔬菜、木瓜、柚子、芭蕉、柑橘与翠竹。新中国成立后，干栏建筑又增加了望楼、挑廊、抱厦、偏厦等。望楼供乘凉、眺望；抱厦作为望楼的扩大部分，突出在建筑的前部，打破了一般干栏的“一”字形，使造型更为美观；偏厦相当于半个开间，多设在一年之中风来得最多的方向，以增强干栏侧向的抗风能力。这些附属结构使房、楼、阁、舍、廊融为一体，形成一个造型多变、高低相就、整体丰满的多层建筑。

瑶族的干栏式建筑有自己的特点：房屋狭长，纵深二至三进，有门无窗。楼上住人，楼下关养牲畜；大门雕龙刻凤，绘花饰草；门框刻有横匾、对联等装饰；大门侧上方的墙上开有一扇侧门，直通阳台（晒楼）。阳台即从正门的墙上伸出几根长约一米的木条，上铺厚板，面积约两平方米，四周围有木栅，供晾晒衣物用。这些房屋几乎是一间紧靠一间，前后成排，在紧靠左邻右舍的两面墙上，各开一扇侧门。过去，遇到土匪抢劫村寨时，打开侧门便可从一家跑到另一家，一直跑到村外。



以民居为主的各类壮族瑶族民用建筑，不仅保证了居民的生活需要，也反映了民众利用自然、战胜自然的智慧，反映着他们的生产方式以及家族关系和审美情趣。

## （十二）世界长寿之乡的长寿文化

流入红水河的盘阳河，是一条长寿河，许许多多长寿老人聚居在其间，养育了世代百岁老人，其中有百岁兄弟、百岁姐妹、百岁夫妻，被誉为“人类生命的摇篮”。

盘阳河发源于凤山县桥音，流经凤山水源洞，穿行于巴马百魔洞、百鸟岩，通过最后一个出口注入赐福湖，因中段流经巴马盘阳村，故名“盘阳河”。盘阳河两岸风景如画，从西北向东南注入红水河的盘阳河的整个流域，东西长约 150 公里，南北宽约 80 公里，是一个长寿老人密布的长寿带。这个长寿带的百岁长寿率比世界平均寿命最长的日本高出近十倍（日本百岁长寿率是十万分之三）。1990 年全国人口普查得出，巴马有百岁以上老人 69 名，占全县人口十万之三十点零八。1971 年 11 月 1 日巴马被国际自然医学会认定为第五个“世界长寿之乡”。1998 年 3 月联合国科教卫生组织、国际老龄人口认定委员会专家到巴马抽样调查，确认巴马是名副其实的长寿之乡。

经中外专家学者的长期研究，认为盘阳河流域之所以成为世界一流的长寿带，与其土地、空气、草木、禽畜、鱼虾、农作物、土特产品、饮食习惯、起居劳作和民族民俗有关。

### 1. 人类生活最理想的气候环境

盘阳河流域的气候属于亚热带生物圈气候，夏无酷暑，冬无严寒，春秋凉爽，年平均温度在 10℃ 以上的月份有十个月左右，雨热同季，植物茂盛，种类达 2000 多种，四季常青，对气候的调节、空气的净化起到关键作用。盘阳河流域的河畔、山谷里，空气中含有大量有益于人体的负离子，其含量达到每立方米 2 万个左右，比城市街道空气中的负离子含量高出近十倍。这么高含量的负离子，吸入人体，能促进新陈代谢过程，减轻呼吸道炎症，缓解支气管哮喘，稳定血压，增强身体抵抗能力。

### 2. 丰富的营养价值极高的绿色食品

专家们对盘阳河流域百岁老人聚居乡村的水田、旱地、菜地抽样采集土壤进行微量元素分析，测定出含有锰、锌、铜、镍、铬、镉等八种元素，而且八种元素呈高锰锌低铜镉的分布状态。这种状态，与心血管呈负相关，在这种状态下生长的植物，有的也成了长寿植物资源。饮食在高锰锌低铜镉土壤中生长的粮食、蔬菜、水果、禽畜和涌出的山泉河

水，能使人身轻气清，健康长寿。长寿专家研究发现，盘阳河流域的玉米、蔬菜、水果，特别是野菜、野果，各种人体需要的维生素、氨基酸和植物纤维都高于其他地区。

长寿带的人们主食以粗食为主，喜吃豆类和蔬菜。①玉米是主食。以熬粥为主，煮干饭很少，符合中医“以糜粥自养”的主张。玉米纤维素多，肠胃病少，大便畅通。②豆类是第二主食。黄豆、饭豆、竹豆、豌豆、绿豆、猫豆等豆类，营养丰富。③薯类是食粮之一。薯类可防动脉粥样硬化，避免过度肥胖，预防心血管系统的脂肪沉淀。④蔬菜水果。蔬菜：春夏——苦苣菜、芥菜、白菜、南瓜苗和各种瓜类；秋冬——萝卜、芥菜、苦苣菜含有丰富的维生素 C、维生素 B，胡萝卜起到消炎解毒、安神益气的作用。水果有香蕉、柑果、黄皮果、桃、李等水果。⑤火麻仁、芝麻、黄豆油是食用油，以火麻仁为主，每人每年平均吃火麻仁 15 公斤，老人一般都以吃植物油为主。

### 3. 水

饮用的水有三种：一是泉水，二是天然雨水（石山区），三是山间小溪水。山泉溪水是硬水，水源未受污染，可减少心血管病。

### 4. 常年劳动

终生劳动，日出而作，日落而息。常走山路爬坡，肩挑背驮，使肌肉发达，关节灵活，骨骼坚实，心肌纤维强壮有力，维护心脏和整个循环系统的功能处于较高的水平，这对防止老年性心血管疾病有一定的作用。1980 年卫生部组织的广西、广东、湖北医学工作考察队对此地 50 位 90 岁以上的老人进行体检，其心血管患病率仅为 10%。2002 年 9 月，广西文化厅红水河考察团在巴马县龙劳屯考察时，101 岁的黄彩顺老人还在切猪菜、下菜园，还能纺纱并当场示范表演。生命在于运动，劳动是增强体质、延缓生理衰老的最重要的因素。

### 5. 浓厚古朴的民族风情

这里指的是有益于健康长寿的优良民族传统、婚姻生活、生活习惯、文化娱乐等。盘阳河流域是壮、瑶民族聚居区域的中心地带，壮、瑶民族性格开朗，尊老爱幼，家庭和睦，形成和谐的家庭生活环境和社会生活环境。他们一生坚持早上热水洗脸、晚上热水泡脚的良好习惯。生活在河边的人家，傍晚男男女女到河中洗澡，男女各有地段，互不干扰，习以为常。2002 年 9 月，广西文化厅红水河考察团在巴马甲篆乡四海饭店吃中午饭时，谈起裸泳一事，老板娘拿出一个镜框，里面有两张在河边裸浴时的照片，笔者还翻拍了照片。在甲篆平安村龙牢屯考察时，101 岁的黄彩顺说她还经常到河边洗脸洗脚。这些生活习俗，与这

里人们的健康长寿有密切的关系。

## 二、红水河民族文化旅游资源开发

### (一) 民族文化旅游资源开发具有的优势和特点

民族文化旅游活动，具有探秘性、参与性、苦乐性等特点。不论是从民族文化旅游资源本身的开发还是从民族文化旅游活动的旅游对象而言，都具有其他旅游类型所没有的优势。

#### 1. 求知欲强

旅游者无论出于猎奇心理还是出于考察目的，对千奇百怪的“异国情调”和色彩斑斓的“异域风俗”都充满强烈的好奇心和探索欲。他们或参观了解，或询问记录，或进入民家的生活，去直接体验其他民族的生产生活方式。

#### 2. 住宿随和

许多神秘、奇特的民族文化旅游资源通常存在于比较闭塞的地理环境当中，这些异地他乡普通人家平凡的生活方式本身就是一种旅游资源，同时。绝大多数旅游者或只是走马观花，或仅仅想“尝尝鲜”和过把瘾，了解、领略、参与、体验另一种生活方式，因此他们往往都有一定的心理准备，其对食宿等接待条件一般不大苛求。为了追求新鲜、刺激的感受，哪怕遇到这样或者那样的不习惯，也能泰然处之，甚至能够乐在其中。

#### 3. 注重态度

作为接待硬件“先天不足”的补偿，旅游者较看重当地人的态度，尤其是东道主的态度。有道是：出门看天色，进门看脸色。倘若东道主热情、真诚、周到，那么，即使住宿条件、卫生条件有限，他们也会十分满意。一般说来，对于旅游目的地的接待设施，民俗风情旅游者的期望值不会太高。另一方面，他们对旅游目的地的服务质量，尤其是服务态度却抱有较高的期望。因此民族文化旅游产品的精华往往隐藏在目的地优质的服务之中。

就民族文化旅游业的现实而言，“速度和效率”、“礼仪礼节”、“做好工作的条件和本领”以及“严格的保证制度”的提高、培训、完善，还需要一个时间过程。然而，“热情程度”和“做好工作的态度”却是各个少数民族地区群众与生俱来的优秀品质，只要接待者热情尽心、无微不至，相信绝大多数客人会对其他“指标”和“条件”放宽要求尺度甚至会忽略不计。

#### 4. “全民皆东”

观光旅游业和度假旅游业的从业人员，基本上都是专职的，即其员工一般不从事第二职业，而民族文化旅游业的从业人员，除了有一批专职的员工，还有一股不容忽视的力量，那就是民众。他们平常可能是普通的城镇居民、务农百姓、公职人员、在校学生和社会青年，一旦游客光临，他们都可能成为轻车熟路的兼职民俗风情旅游从业人员，成为地地道道的东道主。这种群众性和广泛性的特点，是其他任何一种专门性旅游业的从业人员所没有的。

#### （二）红水河民族文化旅游资源的特点

红水河民族文化旅游资源与天然形成的自然旅游资源相比，它是人类生活和智慧的结晶；与同属人文旅游资源的历史古迹、建筑园林、文学艺术、娱乐购物等相比，它具有自己独特的魅力。红水河民族文化旅游资源的特点：多、特、原、古、情。

##### 1. 丰富繁多

红水河流域是我国大西南地区一个重要的民族走廊，自古以来就是一个多民族聚居的地区，壮、瑶、苗、侗、彝、水、回、布依、仡佬、毛南等少数民族占总人口的82%以上。各民族的风俗旅游资源丰富多彩，生养婚娶、饮食起居、服饰冠履、往来应答、岁时节令、游艺竞技、宗教禁忌、丧葬祭祀、民间工艺、文学艺术等，习俗之多，令人目不暇接。就岁时节令而言，壮族有春节、清明节、五月五、八月十五等全国性的节日，也有铜鼓节、蛙婆节、花王节、三月三、莫一大王诞、七月十四、达汪节、歌圩节等地区性的节日；就节季而言，每个月都有一个节，多者有二三个节；瑶族有盘王节、祝著节、敬鸟节、吃虫节；仡佬族有依饭节、走坡节等。

##### 2. 鲜明的民族性

由于各民族特殊的历史传统和风俗习惯不同，红水河流域各个民族的旅游资源与其他民族一样，具有鲜明的民族特色和地方特色。以农事为例，壮族就有烧香开耕、屏息开犁、葬犁、祭田插秧、烧船驱蝗、拜秧、丢鱼求雨、射水求雨、戴笠求雨、烧笠求雨、捉龙求雨等习俗。

由于地域、自然环境和气候条件以及历史文化背景的不同，我国的民居建筑千差万别，各具民族特色。壮族、瑶族的干栏和陕北的窑洞、北京的四合院、蒙古族的蒙古包、傣族的竹楼一样，充分体现了不同民族的风格。

##### 3. 和谐的原生性

民族文化旅游资源多姿多彩，具有美学学科中所概括出来的种种美

的因素，然而其最突出者为自然美和淳朴美。红水河流域地处偏僻，受外界影响小，其民族文化旅游资源有一种“自然发展”的感觉，这主要表现在它的原生性与和谐性上，无论是服饰、饮食、民居，还是礼仪、节庆、民风，都是该地区各民族人民生活的真实反映。

#### 4. 古老的神秘性

各民族在生存、发展的漫长过程中，形成了许许多多的习俗，在众多的民俗事象中，有不少带有不可捉摸和不可理解的神秘色彩。诸如：傣族社会中流传着的“迷药”，拉祜族社会中盛行的“鸡卦”，藏族社会中传统的“天葬”，爱斯基摩人的“冰屋”和豪萨人的“手语”等，红水河流域的瑶族、壮族等民族也不可避免地具有一些带着神秘性的习俗。它们或出自于人对自然和自身的认识有限，或出自于充分利用和适应地理环境，或为了某种“神圣”，总之，正因为它们神秘莫测，人们才对它们心驰神往。

#### 5. 浓厚的人情味

由于生存竞争的加剧和生活节奏的加快，也由于商品经济的发展和单元式住宅的普及，人与人之间逐渐变得隔阂、虚伪、自私和缺乏交流，也变得缺乏人情味。而红水河民族文化旅游资源却更多地为人们展示了富于人情味的东西：打动人心的接待礼仪，“人人为我、我为人人”的合作方式和分配制度，心心相印的爽直风格，“来者都是客”、“客人为上”的古朴民风……

### （三）红水河流域旅游资源的开发和利用

现在，人们已对“民俗风情旅游是大有作为的一个旅游项目”形成了共识，但于如何科学、合理地开发，遵循哪些原则去开发，还未进行深入的研究。笔者认为，在开发民俗风情旅游资源时，应遵循以下原则。

#### 1. 特色性原则

所谓特色，就是“你无我有”、“独一无二”。红水河流域有许多“唯我独有”的民俗风情旅游资源优势，可以创造出“独一无二”的民俗风情旅游项目。

判定红水河流域民族文化旅游项目是否具有独特性，可以参照旅游资源的主要度量指标：珍稀度、古悠度、奇特度、规模度、完整度、审美度、组合度，以此作为客观、科学的依据，因地制宜地利用自身的人文优势和自然优势，挖掘蕴藏着的独具特色的民俗风情旅游资源，利用本地区独特的条件创造性地开发新的民俗风情旅游特色产品。

## 2. 保护性原则

保护性原则有二重含义：一是指对民俗风情旅游资源的保护，二是指对人类生存空间的保护。

世界上许多国家都把保护旅游资源和生态环境看作旅游业兴旺发达的生命线。“破坏了名胜古迹，就失掉了旅游业赖以生存的属性和环境。”许多有识之士都有这样的共识，在开发民族文化旅游资源时，必须以保护民族文化旅游资源为前提。民族文化旅游资源是人类社会的巨大财富，现在有的旅游经营者对旅游文化的战略意义认识不足，他们只是把旅游业视为一本万利的“摇钱树”，为攫取利润，不顾风景区的人文自然特点，进行破坏性和掠夺性的开发，结果风景名胜和文化遗产遭到不同程度的破坏。

保护和抢救民俗风情旅游资源是开发、利用的前提，没有保护的开发是掠夺性、破坏性的开发。如果没有抢救即将消亡的民俗风情旅游资源的先决条件，开发和利用民俗风情旅游资源就只能是一种断绝子孙活路的短暂行为。

## 3. 参与性原则

如今，越来越多的旅游者要求旅行生活能有文化的吸引、运动的内容乃至冒险的趣味，要求参与其中而不是从旁观赏。民俗风情旅游最大的优势是旅游者能亲身体验民俗风情，参与民间活动，感受浓郁的人情味。以色列有一个阿拉伯人居住的村庄，那里没有秀丽的风景，也没有更多可供观赏的人文景观，仅有一个很小的展示早期阿拉伯人生活、劳动用具的陈列室，一个破旧的帐篷，向游人展示阿拉伯人过去的居住方式。在这个极其简陋、酷热的帐篷中，热情的主人邀请客人们跳舞、唱歌、娱乐，并让客人们品尝阿拉伯人特有的食物：一种特制的大饼和极其苦涩的咖啡，但就是这样的参与性活动，给旅游者留下了极其深刻的印象，令人难以忘怀。

在民俗风情旅游项目的开发中，应多注意开发那些能让人试一试、尝一尝，置身于异国情调、异地风情中的节目。传统的博物馆的展示方式远远没有让人感受到参与活动项目时的那种亲切与激动人心。

## 4. 注入文化内涵

近年来，我国许多旅游区和旅游点，都在不断注入文化游乐和欣赏的活动内容，其中有的已形成文化游乐型产业。即使是以自然观赏为主的旅游点，现在也融入文化旅游的内涵，并且取得了纯自然风景无法取代的社会效应。没有文化或文化品味不高的旅游产品、项目是不会给投资者带来多大效益的，因为旅游者和经营者之间所达成的协议虽然是经

济的，但在服务内容上则要求满足其精神文化享受的需要。

旅游者为了追求文化享受才进行民族文化旅游活动，因此民族文化旅游是一项文化性很强的旅游活动。在此背景下，民族文化旅游项目的开发，无论是就其“形”还是就其“神”，都需要体现出各种不同的文化特色才能吸引旅游者。

#### 5. 乡土性和古朴性原则

民族文化反映的是本土性的民风民情、民俗生活、民族历史传统等，它具有区域性、传统性和古朴性。如果在开发民俗风情旅游资源时不遵循这一原则，将民俗风情庸俗化或“洋化”，就会导致传统文化及其特色的丧失。在开发民族文化旅游资源时，我们应当展现当地的历史和现状特色，不仅内容，而且格调、造型、色彩都要有浓郁的古朴性，给人以亲切、真实、淳朴、乡土、怀古悠思的心理感受，把继承传统和移风易俗结合起来，寓个性、特色于共性和发展进化之中。当然，提倡乡土性、古朴性不是把民间习俗不加提炼、不做选择地全盘托出，通俗不是民俗的一切，它应当是生产力发展、经济繁荣、社会进步、民族进步的集中体现。

#### （四）红水河流域旅游资源利用和开发的途径

##### 1. 饮食文化的开发和利用

饮食，是旅游活动中最重要的、不可缺少的条件。饮食不仅满足人们果腹抗饥的需要，而且古往今来饮食被人们赋予审美、艺术、礼仪、禁忌等文化内涵，并不断赋予新的内容和形式，造就了一代又一代的名厨和名餐馆、美食家，创造了无数珍馐佳肴和药膳。各个民族和地区，因地域、物产、饮食习惯的不同，形成了各民族自己独特的风格。食用的氛围、餐具和方式，构成了丰富多彩的饮食文化。应当充分利用、开发红水河流域各个民族的饮食文化，将其作为重要的旅游产品之一。比如开发盘阳河的长寿食品，是大有可为的，它也是红水河流域旅游产品营销的重要手段。

##### 2. 民居建筑的开发和利用

住宿是旅游者最重要的基本需求，也是旅游者停留时间较长的地点。在民族山区，住宿设施可以因地制宜，充分利用现有的民族特色浓郁的民居，让旅游者在休息和享受舒适的同时，能够领略当地民族独特的文化氛围、异地风情和异国情调。

人类的居住形式是人类物质文化的反映，人们居住地的自然环境、气候条件、社会经济发展水平各异，因此，人们的居住习俗也就各具特色。民居建筑是时代的写照，是艺术、文化、科技高度集中的反映。各

个历史时期的建筑，都反映了其所处时代的文化、民族和地域特色。所以，民居建筑有巨大的艺术容量和强烈的艺术表现力，它能映射某一文化环境中的群体心态，构成了民俗风情旅游资源中一道绚丽的风景。

### 3. 民俗节日、庆典活动的开发利用

从人类社会进入文明时代后，红水河流域各民族就形成了形形色色、数目众多的民俗节日和庆典活动，我们从中可以挖掘出内容健康、展示性强、独具特色的民俗节日和庆典活动，使旅游者在浓烈的节日气氛中满足其物质、文化的需求。在某种意义上而言，民俗节日是该民族民俗生活的一次集中演练，是民俗活动的大展示，旅游者可以直接了解和考察该民族或地区的民俗生活，他们不仅在群众性的狂欢中受到感染和熏陶，增加了知识，而且得到休息、娱乐，使身心愉快和松弛。

在节日中，人们把民族文化展现得淋漓尽致，把各种民俗娱乐活动推向高潮，这是旅游者平时所看不到的“风景”，所体验不到的民情，这是一座待深层次开发的民族文化宝库。

### 4. 民俗旅游商品的开发利用

各地民族的土特产品、工艺美术品是旅游购物的主要对象，在旅游收入中举足轻重。根据全国旅游外汇收入构成统计资料，一个旅游者在香港的开支为：游览费占 2.8%，旅游费占 17.2%，膳费占 9.6%，娱乐费占 5.1%，购物占 60.3%，其他占 4.1%。由此可见，旅游购物在整个旅游过程中，占据着极其重要的位置。我国内地旅游购物在各项消费中占第四位，但与香港相比，海外旅游者在内地的旅游购物费用是相当低的，与其他发达国家的国际旅游购物存在着更大距离。主要原因是我们对于民俗旅游商品的利用、开发远远落后于旅游业的发展。我国的土特产品、美术工艺品为旅游者所喜爱，是值得利用、开发的民俗风情旅游项目。

红水河流域各个民族有许多土特产品和美术工艺品，都是我们深层次开发、利用的民俗风情旅游资源，只要我们在开发、利用这些资源时，从民族特色、地方风味出发就可以满足旅游者购物的心理和动机，就可以打开民俗旅游商品市场。

### 5. 民俗娱乐活动的开发利用

为了改变旅游者“白天看庙、晚上睡觉”的单调、枯燥的旅游生活，旅游开发者必须重视娱乐、文化生活的开发和利用。

民间音乐、舞蹈、戏剧、曲艺是人们喜闻乐见的艺术形式，这是开展各种夜间活动的文化资源。云南自成立云南旅游歌舞团以来，每天都有表演。那些具有浓郁乡土气息和质朴自然、富有感染力的歌舞节目，



使旅游者得到美的享受的同时丰富了夜间生活。

民族体育和民族游戏也是民族旅游重要的民俗风情旅游内容。民族体育是民族风俗文化的一部分，它反映了一个民族的兴趣爱好，具有广泛的群众性，能使旅游者休息娱乐、锻炼身体、愉悦身心。

红水河流域民族旅游资源的开发，应朝着复合型多功能的方向发展，单一的旅游活动已很难充分满足旅游者的多种需要了。复合型多功能的旅游是多种形式、多种功能的旅游，它涵盖了民俗风情、文化知识、娱乐消遣、探险、保健、医疗、商务、会议等各种专项旅游。实践证明，这种复合型的多功能旅游是旅游市场发展的趋势。在开发旅游产品时，还应该注意产品的组合性，把观光与参与性、民俗文化与自然风光、动态与静态、度假休闲与经贸活动等方面组合起来，多层面地展示民俗文化，推出多功能的复合型的旅游产品。

# 红水河流域民族工艺品的保护和开发

吴伟峰

民族工艺品不但具有文化的意义，更具有实用的经济价值。其文化意义体现在民族文化的具体反映和传承，以及优秀的民族心理、审美特点。在实用方面，民族工艺品有的是必不可少的生活用品。在经济方面，民族工艺品有可以出售的经济价值和潜在的社会经济发展的推动力，对保护和弘扬民族传统文化，加快旅游资源的开发和利用，繁荣城乡经济都有重要的现实意义。

红水河流域蕴涵着丰富的民族文化资源，特别在民族工艺品上，有得天独厚之处。但很多方面直到现在还是有待开发的宝藏，而且随着社会的发展，更面临着亟待保护的 task。

## 一、红水河流域的民族工艺品种繁多

红水河流域的民族工艺品的品种很多，具有历史悠久、特色浓郁等特点，代表性的民族工艺品有壮锦、铜鼓、蜡染、刺绣。此外，还有竹编、手工纸等。

壮锦这一传统工艺以历史悠久、织法独特、色彩绚丽而闻名，据研究广西贵县罗泊湾汉墓出土的织机部件和织锦残片与今天的壮锦织机、壮锦很接近。宋代范成大的《桂海虞衡志》和周去非的《岭外代答》记载壮族地区的纺织品有多种织物，有的“白质方纹”、“佳丽厚重”，采用了提花技术，与今天的壮锦相似。明清两代的典籍如《西事珥》、《广舆揽胜》、乾隆《柳州府志》、《粤西琐记》等记载显示当时的织锦已与现在的壮锦无异，北京故宫博物院收藏的清乾隆年间广西供奉的井字纹锦被和百花锦道条，和广西博物馆收藏的清代壮锦以及今天壮族民间还在使用的壮锦比较，其用途、质地、图案都是一样的。20 世纪 80 年代之前，壮锦以红水河流域的忻城为起源，在宜山、河池、环江、宾阳等壮族地区广为流行。壮锦是嫁妆的必需品，主要用做被面、床单、背带芯、挂包等用途，是壮族必备的、象征美好祝愿的厚礼。但 20 世纪 90 年代以后，壮锦逐步走向衰落，呈灭绝的趋势。

刺绣是红水河各民族的民间传统工艺，在南丹、东兰、都安、大化、巴马等地都有分布。品种繁多，在现代生活中仍然广泛运用，有背带芯、门帘、帐围、鞋帽、衣裙等。在刺绣的技艺中，又有平绣、锁绣、贴绣、挑花等，简洁丰富，有很高的工艺水平。

铜鼓首先是一种历史文物，红水河流域中目前还没有发现年代较早的铜鼓，但在它的上游和下游地区有较早时代的铜鼓出土。属南盘江下游的隆林县扁牙乡共和村 1990 年出土一面石寨山型铜鼓<sup>①</sup>。此类铜鼓的年代为西汉时期，距今约有 2000 年。红水河下游的马山县合群乡造华村下康屯 1999 年出土一面冷水冲型铜鼓。该鼓为冷水冲型晚期鼓的较早作品，流行于南朝时期，距今约 1500 年<sup>②</sup>。上林县三里镇双罗村云聪屯 1992 年出土四面冷水冲鼓<sup>③</sup>。说明红水河流域使用铜鼓的历史很悠久。据调查，仅河池地区红水河流域的传世铜鼓现已发现的有 1417 面，分布于天峨、南丹、东兰、凤山、巴马、大化、都安等七县 109 个乡镇<sup>④</sup>，为当地的壮族、瑶族、苗族等收藏和使用。可见，铜鼓在社会生活中的影响力是相当大的。由于铜鼓具有的历史、社会、艺术、科学、经济等价值，铜鼓文化的发展也越来越需要重视它的工艺价值。

蜡染也是红水河流域少数民族的传统工艺品，极富特色，这里说的蜡染是一个总称，细分又有蜡染、扎染、豆浆染等区别，主要分布在南丹、天峨等地，使用民族有壮、瑶、苗等。运用很广泛，多用在服饰和床上用品中，是红水河流域少数民族生活中必不可少的用品，体现了这些少数民族的审美意识。

## 二、红水河流域的民族工艺品具有不可低估的效益

红水河流域的民族工艺品当中，壮锦、刺绣和蜡染等这样的传统工艺首先是一门生计，有不可低估的经济效益和意义。20 世纪 80 年代以前，壮族民间有使用壮锦的传统，生活中离不开壮锦，壮锦拥有广大的市场，在此基础上壮族生产由一种家庭手工艺发展为规模化、产业化的大集体性质的工厂生产，成为壮族的特色产业。20 世纪 40 年代，忻城县城关镇 100 多户人家，几乎家家户户都有一两台织锦机，到了 1957 年，忻城壮锦厂成立，当时拥有 30 多台织锦机。刺绣也有着类似的情

① 陈应生：《隆林县首次出土石寨山型铜鼓》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，第 15 期。

② 农学坚：《广西马山出土一面铜鼓》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，1993 年第 9 期。

③ 叶展新：《广西上林县旧村出土四面铜鼓》，载《中国古代铜鼓研究通讯》，第 9 期。

④ 梁富林：《河池传世铜鼓的“神器”功能》，载《广西民族研究》，2001 年第 1 期。

况，如都安等地有以刺绣为主的民族工艺厂。然而其开发、设计、生产、经营管理仍然是一种传统的方式，没有创新，与社会发展带来的需求有很大的差距，满足不了旅游业高速发展的需要。

社会的发展带来传统文化的不断消失，但传统的优秀文化能给社会和经济带来积极的促进作用而应该受到非常的重视，这是毋庸置疑的，如北京的故宫、长城、历史博物馆，西安的秦始皇陵兵马俑、华清池、乾陵、法门寺等都是传统文化的表象，具体到民族工艺品来说，则有着民族象征性的作用。如看到壮锦、绣球，就会想到壮族。荷兰是一个旅游大国，说到荷兰，人们往往最先想到的就是风车、木鞋。荷兰的旅游工艺品很多，光是木鞋一类就有几十种样式和颜色，摆在一起，非常壮观，深刻地反映了荷兰的传统和特点。类似的无形文化遗产如能够得到保护和发展，对增强民族自信心和自豪感有巨大作用，对民族经济的发展也有很大的促进作用。

民族文化的表象如上述的民族工艺品总体来说处正在一个消失的过程中。南丹中堡苗女装，过去的刺绣用的都是自产的丝线，现在丝线已经很少了，改用毛线等代替，这样的服饰跟原来的有很大差别。典型的例子是忻城壮锦。忻城的壮锦在 20 世纪的 50 年代到 80 年代还广为流行，影响波及汉族地区的宾阳县城一带。壮锦的生产具有规模效应，但从 20 世纪 90 年代开始，壮锦的生产逐步衰落。作为壮锦的起源地，忻城壮锦厂已在两年前倒闭。红水河流域的民族工艺品保护和发展的前景不容乐观。

红水河流域的民族工艺品体现了制造和图案等造型的技术，而这些技术如织锦、蜡染、刺绣等，特别是壮锦，是一种传统的甚至可以说是古代的技术。根据史料记载，一千年以前的花机和今天的织锦机基本上没什么差别。壮族的织锦存在着技术滞后、效率低下、成本偏高等问题。忻城、靖西等地民间生产的背带芯在市场上售价几元钱，除掉成本，一天的工作也就只有几元的收入。蜡染、刺绣也一样工序繁多，耗时费日。图案、功能也没有太多的创新和发展。这些因素限制了民族工艺品的发展，也决定了民族工艺品需要改进技术和管理，还需要经济因素以外的保护。

### 三、红水河流域的民族工艺品的保护和开发需要更新观念

只有端正认识，才能正确处理好民族工艺品的保护和开发的问题。文化是一个民族长期积累形成的一种精神，是民族的魂和根，而工艺品是民族文化的具体表象，我们要站在一个宏观的高度来把握民族工艺品

的保护和开发，充分认识到民族文化的保护和开发对各民族增强自身的自信心和自豪感所带来的巨大作用。我国的藏族是一个很有特点的民族，具体表现在工艺品方面，藏族工艺品非常丰富，有藏刀、唐卡、地毯、挂毯、卡垫、珠宝玉器、佛像、石刻经板、转经筒、木碗等，看到这些，就会想到藏族、藏文化。民族文化的内涵就是由这些因素构成的，需要大力弘扬和塑造。贵州安顺的蜡染也是一个很好的例子，安顺根据自身的地域和民族特点，确定以苗族蜡染为主的民族工艺品的保护和开发，使得蜡染成为当地经济的支柱产业之一，产品远销国内外，甚至广西很多旅游城市卖的蜡染大多数是贵州安顺产的。这对当地经济的发展和更好地保护民族文化起到了巨大作用。以壮锦、铜鼓、刺绣和蜡染为例，这些实物都是民族文化的代表和缩影，都具有重要的文化功能和经济意义，这就需要我们正确的认识和切实的行动。

政府对民族工艺品的保护和开发应该起到主导作用，其他的事业单位或团体起辅助、实施的作用，这是毋庸置疑的。政府应通过相关的部门，对本地区的民族工艺品进行认证，成立相应的机构，把民族工艺品的保护和开发列入法律法规、政策导向和地方发展的规划中。民族工艺品的保护和开发在当今社会高速发展的环境下，最关键的是要解决保护和开发机制的问题，这只有政府才能规划和协调。红水河流域要突出的特色是民族文化，要坚定不移地倡导和弘扬。具体的措施除了通过铜鼓艺术节、刘三姐山歌艺术节等文化活动弘扬红水河流域的民族传统文化和特色，还应该通过一些硬件设施的投入来进一步保护红水河流域的整体民族文化氛围，要留下一点东西。重要的是与之相应的文化环境的营造。红水河流域虽然蕴涵着丰富的民族文化，民族工艺品繁多也很精美，但却缺少一种强有力的支持，具体地说就是没有从动态到静态的文化氛围，工艺品的生存环境只停留在民间，难以引起人们的广泛关注和爱护。比如上述民族工艺品连一个保管、保护、展示的场所都没有，怎么能显示文化遗产的珍贵？红水河流域应该建立一个以民族文化为主要展示内容的铜鼓博物馆，使民族文化和工艺品有保护的专门场所。从整个广西的情况来看，红水河流域的民族文化有特色、也保存得相对完好，这是红水河流域的优势，这一地区应该突出自身的优势，植入当今文化建设的新理念，建立民族生态博物馆、壮锦博物馆。具体在南丹白裤瑶地区建立白裤瑶生态博物馆，在忻城建立壮锦博物馆。南丹白裤瑶民族文化特征突出，有打铜鼓、砍牛、对歌、岩洞葬、谷仓、刺绣、蜡染等文化表象，具有非常深刻的内涵。壮锦博物馆可与壮锦的生产相结合，即工场、作坊本身就是博物馆的一部分，这样的博物馆理念很新

颖，本身具有一定的生命力，符合时代发展的潮流。通过这些设施和有关展示活动，将宝贵的民族文化加以保护并使之延续，必将受到民族学家、人类学家、社会学家等科学工作者的普遍欢迎，推动当地的社会、经济发展。有助于扩大和加强民族文化和民族工艺品的影响力，增加当地的知名度，对民族工艺品的保护和开发有直接或间接的作用。同时也使民族工艺品的保护和发展处在一个良性循环当中。

民族工艺品的保护和开发要明确目标和职责。民族工艺品兼有无形文化和有形文化的特征，更多体现了无形文化的因素。民族文化保护的内容和范围应该大大扩展，除了有形的文化，还要涉及无形文化，既要注重民族文化本体的保护，也要注重形成民族文化的生态系统环境的保护和人文环境的保护，即对制造民族工艺品的手工艺人、技术的保护。如国外把无形文化财产中具有特别重要意义的确定为文化遗产，对能高度体现这些技艺的个人和团体给予认证，拨给特别津贴，特别是对认证的手工艺人每年都发给固定的津贴，使这些传统得以保存。实践证明这是对民族文化进行保护和开发的一条好路子。中华人民共和国国务院1997年颁布的《传统工艺美术保护条例》第九条规定“国家对认定的传统工艺美术技艺采取下列保护措施：（一）搜集、整理、建立档案。（二）征集、收藏优秀作品。（三）对其工艺技术秘密确定密级，依法实施保密。（四）资助研究，培养人才”。第十六条“国家鼓励地方各级人民政府根据本地区实际情况，采取必要措施，发掘和抢救传统工艺美术技艺，征集传统工艺美术精品，培养传统工艺美术技艺人才，资助传统工艺美术科学研究”。第十九条“国家对在继承、保护、发展传统工艺美术事业中作出突出贡献的单位和个人，给予奖励”。但在具体执行过程中，还存在一些具体问题，主要是职责不明和认识不清。壮锦是有着千年历史的壮族优秀文化遗产，在忻城、宾阳等产地得到的发展资金微乎其微，基本谈不上有保护经费，资助研究和培养人才更是无从谈起。这就使得壮锦无法跟上社会发展的步伐，手工艺人生活无法保障，壮锦生产走向迅速崩溃的境地。无形文化的保护应纳入相应的管理部门范围内，明确主管部门和职责范围。壮锦逐步消失的主要原因一部分是职责不明。其实如果每年有几万元的补贴，壮锦厂的生存问题就能解决。壮锦的发展和保护涉及轻工业、民族事务、文化等部门，但任何一个部门也不能起到关键的作用。《传统工艺美术保护条例》第十一条规定“国家征集、收购的珍品由中国工艺美术馆或者省、自治区、直辖市工艺美术馆、博物馆珍藏”。珍藏应该与保护、发展结合起来，壮锦、刺绣、蜡染等有形无形兼而有之的文化遗产应纳入文物的管理和保护范

围。2002年10月20日至24日在上海举行的国际博物馆协会亚太地区第七次大会的代表提议：作为保护人类非物质文化遗产建设性合作伙伴关系的推动者，博物馆应创立跨学科、跨行业的方法，使可移动与不可移动、物质与非物质、自然与文化的遗产融为一体。努力确保以符合地方特色的方式，真实地保护、展示、诠释遗产资源。评估并着手开展物质与非物质文化遗产统一管理所需的培训和能力培养。这应该是一个长远的保护和发展的有效途径。

民族工艺品的保护和开发必须加强对红水河流域民族工艺品的研究。民族工艺品的研究应与生产实践相结合，但红水河流域在这方面是一个薄弱环节，与丰富的民族工艺品资源极不相称。红水河流域的铜鼓、壮锦、刺绣、蜡染都极富特点，广西其他地方在这方面无可比拟，这是要大力发挥的优势。研究的内容包括对民族工艺品的历史及现状的研究，对工艺及技术的研究、对图案设计的研究、对市场的研究等。铜鼓的研究近年来有很大的进展，成果显著，与自然科学有很好的结合，逐步在音域、复制等方面有所突破。目前存在的问题是民间还在使用的铜鼓已进入破损期，需要保护、更新，市场对仿制铜鼓工艺品的需求有很大的潜力。今后还需要加强在音调、复制工艺、成本等方面的研究，使铜鼓的制造工艺能够满足民间使用和市场对民族工艺品、旅游纪念品的需求。壮锦、刺绣和蜡染的研究相对而言几乎是个空白，工艺的烦琐和复杂使得研究有一定的难度，大量的实践过程需要时间、资金和人力设备的投入，千变万化的市场也需要不断认识，因而相关的研究是一项长期的特别需要重视的工作。

民族地区的旨在弘扬民族文化的艺术节应包含有传统工艺的宣传和展示活动。这类展示对任何一个国家任何一个民族来说都是必要的。本地艺术节的目的是弘扬民族文化，扩大本地区的知名度和影响力，以此来带动社会和经济的发展。民族工艺品的展示将会突出本地区、本民族的文化特点，对文化和经济的可持续发展有重要的意义。反过来，相关的展示活动对于民族工艺品的保护和发展将是一个很大的促进。这实际上是对民族工艺品进行系列的宣传活动之一。民族工艺品很容易形成品牌效应，如铜鼓已成为广西壮族代表性的标志，体现在城市雕塑、宣传品、纪念品等方面。靖西的绣球也是同样的情况。这些都是通过长期的展示宣传获得的品牌效应，其他的民族工艺品也需要持之以恒的宣传和弘扬，培育一个丰富多彩的民族文化和工艺品市场。

民族工艺品的保护应具有产业意识，同时要有发展和创新，在经济性、图案和用途方面要适应时代的发展需求。经营和开发是民族工艺品

保护的积极手段。民族文化不仅有社会效益，也有直接的经济效益。民族文化属于上层建筑，但也可以作为一种经济产业来开发，这方面的潜力相当大。红水河流域民族工艺品的产业经营和开发应有明确的目标，那就是针对旅游业和休闲业。红水河流域拥有很好的条件如众多的自然、人文景观和民族文化的素材，应该大有可为。靖西的绣球是一个典范。绣球过去在靖西的旧州是一种普通的带有吉祥意义的工艺品，当地素有刺绣的传统工艺，绣球经过加工改进，近年来逐步成为广西有名的民族工艺品、壮族传统文化的标志，旧州农民的人均收入也有了大幅度的提高，比全县的人均纯收入高出近两倍。靖西的大道、安德、新靖等乡镇的农民还发挥刺绣的传统工艺，加工外销的刺绣工艺品，增加了收入。民族文化和民族工艺品不但得到了很好的保护，也有长久的可持续发展。与此相关，在红水河流域的旅游城市中，应该重视文化街区的规划和实施。在很多著名的城市中，都有经营古文化、民族文化产品的商业区。如拉萨的八角街、天津的古文化街、贵州都匀的石板街等都是当地有名的景观，突出了地方文化，满足了人们的需求，促进了经济的发展。有关部门应积极引导和规划，在红水河流域的旅游城市营造民族文化商业街区，成为游客、市民游览和购物的好去处，也会推动地方民族特色的形成和旅游休闲业的发展。这些民族文化的载体将对民族文化、民族工艺品的保护和发展起到积极的作用。

红水河文化艺术资源与壮族现代化模式的建构

# 红水河文化艺术资源与 壮族现代化模式的建构

覃德清

## 一、研究的缘起与问题的提出

红水河以丰富的水能资源闻名于世，红水河十个梯级电站的开发已经对华南地区的社会发展注入巨大的潜能，然而，包括民族文化艺术在内的红水河流域异常深邃的人文资源，尚未得到深入的调查研究和有效的阐扬。广西壮族自治区文化厅组织开展“西部开发与红水河民族文化艺术考察”，是在全球化的时代背景之下，以更全面的社会发展观，重



新审视民族文化艺术的真实传承形态，使之在现阶段的社会发展和文化建设的过程中，实现应有的价值。这对于发掘红水河流域的另一个“富矿”——丰富多彩的民族文化艺术资源，推进自然资源与人文资源的协调发展，相互促进，相得益彰，将具有深远的意义。

近几年来，红水河流域社会文化的研究取得了显著的进展。先后出版了陆群和主编的《红水河开发与民族问题》，李甫春主撰的《桂西老区开发新论——桂西盘阳河流域长寿、旅游资源开发研究》和唐正柱主编的《红水河文化研究》论文集和韦可耀、温远涛主编的《长寿之乡河池行》等论著。其他为数众多的关于红水河流域的论文内容主要涉及红水河流域的自然崇拜与生态文明、天峨的蛙节、东兰的铜鼓、山歌与师公文化、巴马的长寿现象、南丹白裤瑶风情、大化的电站开发等方面。综观红水河文化研究的总体形态，可以看出，经济开发与追求经济效益的价值取向超过了人文资源价值的阐发；着力于红水河流域特定文化事象的调查研究超过了在全球化的大背景下对红水河文化整体的人类文明史深刻反思；就事论事的单一视角不足以将红水河流域深含的哲学意蕴及其对人类文明未来发展方向的启迪价值得到充分的展示。本论文意欲探讨的主要问题是：

（1）红水河流域独特的民族文化艺术传统早已为世人知晓，但在目前全球一体化进程加快，地方文化面临外来文化冲击而纷纷濒临失传和消歇的时代背景下，红水河流域的传统艺术当前的实际传承情况是怎样的？

（2）在许多人的心目中，桂西的红水河流域往往同“贫困”、“落后”、“封闭”等消极的负面文化意象联系在一起，但是，这里又有丰富多彩的文化艺术和远近闻名的“世界第五长寿之乡”，至今百岁以上的长寿老人不断出现，在越来越重视生存质量的时代，红水河流域这方水土造就的人生模式，可以为忙忙碌碌的现代人提供何种启迪？

（3）关于现代化模式与民族文化演进目标的思考。人类社会是否只能选择以西方工业文明为尺度的发展方向？壮民族迈向现代化是否只有选择工业化和都市化的道路？

（4）人类文化的趋同倾向势在必然，但是，符合人类生存本性的特定区域的文明智慧如何融入现代文明的重构之中？东方民族的天人观、思维方式、艺术追求、审美体验与对理想人生的憧憬，何以在西部开发进程中得到基本的尊重，进而得以发扬光大？

（5）特定区域的民族文化艺术不见得能够自然而然地转化成具有某种价值的可供开发利用的人文资源。通常说来，要求相关人士像开发

红水河的自然资源那样，重视红水河的人文资源开发，是不切实际的。但对于人文社会科学的研究者来说，深入阐扬包括文化艺术在内的红水河人文资源的现代价值，是责无旁贷的职责。如何富有创造性地激活潜在的红水河流域人文资源，促使红水河民族文化艺术精髓得以传承和发展？这个问题应引起我们足够的重视。

## 二、红水河民族文化艺术传承现状的初步观察

笔者于1999年5月参加广西区党委宣传部组织的“红水河文化调查研究”系列活动，从南宁出发，途经大化、都安、巴马、东兰、天峨、南丹、宜州等，选择的是从东南向西北溯红水河而上的考察行程，而2002年9月参加的广西区文化厅组织的“西部开发与红水河民族文化艺术考察”，则是先到河池集中，接着历经南丹、天峨、东兰、巴马、大化和都安等县，基本上沿着红水河顺流而下。1999年的考察主要是听当地党政有关部门领导和文化人介绍当地的历史沿革、社会发展情况、风土民情、文化传统和旅游开发等情况，然后选择有代表性的村落或者文化遗址进行考察。2002年的考察重点是观看民族文化艺术展演，与当地的民间文化传承人做近距离的访谈，切实感受民族文化艺术的熏陶，恰好同第一次考察形成一种互补，从官方和民间的不同侧面加深了对红水河文化的认识和理解。两度考察活动，虽然基本上属于民俗学的采风问俗的层面，离规范化的人类学田野作业还相差甚远，但是，每次考察都给人以心灵的震撼，红水河文化艺术的精灵，久久萦绕心间，铭刻在脑海中。

红水河流域的主体在广西河池地区，河池地区文化部门肩负着搜集、管理和发扬红水河文化的重任。我们在河池地区文化局局长蒋学鹏和地区文物站梁富林站长的引领下，参观了河池地区文物站收藏的文物。麻江型铜鼓“青蛙立雕”在铜鼓演化历史过程中颇有象征意义，它标志着铜鼓文化从滇黔地区向岭南壮族地区传播，开始同壮族蛙神崇拜的信仰习俗相结合。岩洞葬的棺木原来有鸟头装饰，意味着当地居民盛行鸟崇拜习俗。还有体现壮汉文化融合的师公面具，据说有三十六神，七十二像，诸如汉族的唐僧、孙悟空、孔明、关云长，壮族的特当、特勒、莫一大王和花婆的面具等，再次印证壮汉文化多重认同、水乳交融的特点。河池地区文化局研发了微型定音铜鼓、微型羊角编钟、石琴、改良王争尼等乐器，让古乐奏出新声。已经连续举办了三届的河池地区铜鼓山歌艺术节，也体现了河池官方致力于弘扬民族文化的积极探索精神。前几届先后由大化、宜州等县市承办，而第四届铜鼓山歌艺

术节将由南丹县承办，为了承办艺术节而扩建、新建的场馆也成为展示地方经济实力和政绩的难得契机。

2002年9月6日，考察组一行从南丹县城沿着崎岖的山路前往里湖乡怀里村白裤瑶聚居地。一路上偶尔看见白裤瑶同胞的身影，我感觉到我们已经进入另外一种文化的领地。据南丹县文化人徐金文先生介绍，南丹瑶族自称“朵努”，意为“我们这种人”，或者自称为“吉努”，意指“讲我们这种话语的人”。他认为，因为白裤瑶男子身穿长过膝盖的白裤，而称之为“白裤瑶”，是不恰当的。白裤瑶语言属于汉藏语系苗瑶语族苗语支，南丹“朵努”现有人口2.6万多人，主要分布在八圩瑶族乡和里湖瑶族乡。白裤瑶人身材比较矮小，灵巧而富有耐力。早就听闻白裤瑶人具有鲜明的民族意识，不穿民族服装不准进村，这次真正接触白裤瑶同胞，所见所闻更多的是他们脸上乐观开朗的笑容，落落大方的待人礼节，幽默风趣的对歌和热烈爽朗的笑声，让人感觉到他们是活得很开心、很自在的民族。我们驱车来到怀里村，里湖瑶族乡文化站的干部黎政君先生已经做好了接待的准备。十多位瑶族枪手列队鸣枪，表示欢迎。接着是敲铜鼓，吹牛角——吹两声表示贵客临门；吹三声意谓强盗进村。吹拉利表示庆贺丰收；吹木叶，唱细话歌，用以表述爱慕之心。这实为自成一体而有自身文化法则的民族文化表述模式。这种独特的话语以及沉醉其中的乐趣，外人难以深切体会得到其中的无穷奥妙。白裤瑶每家都在屋外选址，在四根柱子上筑成别具一格的粮仓，以避免家中火灾蔓延烧到粮食，这体现了白裤瑶人的生存策略。粮仓没有锁具，不用担心外人盗窃，体现了白裤瑶地区淳厚的民风。南丹县公安部门收缴枪支，对白裤瑶人却网开一面，允许他们携带和使用枪支。白裤瑶人从未发生过用枪支行凶的案件，其文化自律的严明程度，可见一斑。

白裤瑶人对自然界的万事万物抱着诚敬之心，模仿小鸟的叫声、猴子的动作，都惟妙惟肖，令人叹服！有俗语云“瑶族三件宝：鸟枪、鸟笼和酒壶”。白裤瑶男子痴迷于斗鸟，在捉鸟、养鸟、训鸟、斗鸟的过程中，找到了无穷的乐趣，获得了一种心灵的满足。曾听闻有人为追逐一只鸟，奔跑十多里路也在所不惜。我们在里湖集市上听到训鸟者模仿鸟叫的悦耳动听的声音，并目睹他们手拿一面小镜子，照着小鸟，小鸟以为是另一只小鸟前来寻衅，便打斗起来。瑶族的斗鸟，常常让人联想到印度尼西亚巴厘岛上的斗鸡习俗。美国人类学家格尔兹用文化深描的手法，揭示了斗鸡习俗背后的象征意蕴，开创了人类学研究的新格局。其实，每一种文化习俗都存在一个深层结构，如何深度阐释它就变成了

关键的问题。相比较而言，白裤瑶的斗鸟更多地具有自娱自乐的特点，不像巴厘岛上的斗鸡，包含着经济方面的赌博、心理上的荣辱感以及政治层面的钩心斗角与权力之争。但是，白裤瑶对玩鸟与斗鸟的痴迷，也同样令人深思。鸟始终伴随白裤瑶同胞，从人世间直至“另一个世界”，所以，在白裤瑶同胞的坟墓上，后人也为死者挂一个鸟笼。

作为与自然亲近的民族，白裤瑶还崇拜鸡，他们按照鸡的习性来安排日常的生活。新娘在出嫁之日，要在当天早上鸡鸣前梳妆完毕，要等到当天晚上鸡进笼后，才能进入新郎家。是日，亲属们还用鸡蛋做占卜。做法是将鸡蛋置于碗中，盖起来摇晃，揭开一看，鸡蛋大头朝内，预示新娘今后比较顾家；如果朝外，则心向外。白裤瑶认为雉——原鸡，是最有灵性的动物，所以，按照雉发、花羽、翘尾、白肚腿、花爪脚等特点设计装饰图案。白裤瑶男子用头巾盘发，翘出一缕发尾，以对应雄雉的雉发，衣服背面的下部，叠加一个小衩口，象征雉的尾巴，腰部和背部绣有“米”字形的红、白、黑三色图案，好似放射状的羽毛。白裤瑶妇女的装束，也模仿雌雉的形态和毛色，使她们对自然物的崇敬之心，切实地体现在自己的身上和日常的行动中。哲学家们所说的“物我合一”，环保主义者呼吁的“动物是人类的朋友”，这些文明人类的话语和所追求的境界，早已融会在白裤瑶同胞的日常生活与潜意识当中，由此说明，少数民族的一些思想观念已经超越了现代思维模式。不要把他们当作“前现代”的传统民族，在某些方面，他们的文化是属于“后现代”的范畴。或者本来就不应该用“前现代”、“现代”、“后现代”这些单线进化论的观点去审视任何一个民族的文化。

9月6日晚，南丹有关部门安排考察组观看有关白裤瑶文化习俗的录像。给我们留下深刻印象的是白裤瑶丧葬仪式中的砍牛场面和“群恋”习俗。白裤瑶同胞若有族人去世，则砍牛祭祀，少则一两头，多则八九头，认为宰牛越多越荣耀。砍牛之前，先选择一块平地，立一根木桩，将水牛拴于其上。先敲数遍铜鼓，然后由死者舅家手执长刀，向牛脖子上砍去，常见鲜血淋漓，令人顿生恻隐之心。据传说，古时有吃死人肉之俗，当地名为“老洒”的后生，看见母牛产仔的痛楚，回来告知母亲，母亲说，“我生下你们的时候，比牛还要痛苦，希望我死后，不要撕我的肉来吃”。及“老洒”之母去世，他使用牛肉分给众人，相沿而成俗。与此相类似的故事，在壮族当中也广为流传。政府部门常把砍牛当作不利于发展生产的陋习，这又是客位文化立场的解释模式的偏差。其实，白裤瑶地区山多田少，耕牛易于饲养，将牛赶到山间的小盆地，里面有丰富的水源和牧草，只要拦住山坳上的出口，牛群就可以

在里面生殖繁衍。据民国时期《广西年鉴》的统计数据，1942年，南丹县有人口7万，有水牛18865头，黄牛14060头，水田13万亩。一头牛的价格和一头猪的价格相差不大，宰牛祭祀不足以对农业生产构成不利影响。白裤瑶人认为，宰牛才能表示孝敬，才能使死者到阴间有牛可用。这也是对死者遗产的一种处置方式。同时，白裤瑶人认为牛是通灵之物，牛可以背负阴魂到“另一个世界”，所以，把牛角挂在墓前的通天柱上，以便乘牛升天。

白裤瑶的“群恋”习俗同样饶有兴味。在里湖集市上，夜幕降临之后，数千白裤瑶同胞相聚在一起，择伴对歌，谈情说爱，新老情人互诉衷肠。两情相悦，双手相互搓摸，而第三位相好者也可以毫无顾忌地参与其间，甚至是三双手交织在一起，没有嫉妒，没有排他性，没有争风吃醋，最终以对歌作为抉择的方式。优胜者以歌才让对方自动退出，退出者也表示下次再来，绝无尴尬之情。而后，彼此中意的双方可以共度良宵，有雨伞遮盖则百无禁忌。白裤瑶夫妇对对方的情人抱有宽容之心，在许多重要场合，第三者可以堂堂正正地以情人的身份出现。在生产生活中遇到困难，情人间有责任相互帮助，在婚丧嫁娶等礼仪上，情人作为来客赠送礼物时，特别用红线和红纸作为区别标志，众人皆知这是其情人送来的礼物。人类爱情的排他性缘何而生，往何而去？经过何种演化的历程？未来的演化趋势是趋于淡化抑或强化？没有嫉妒的宽容之心，是否预示着未来人类情感的理想发展状态的演化方向，这些问题都有待从社会学、人类学、心理学、伦理学等多学科的角度做进一步的研究。

以蛙神崇拜为核心的文化习俗既是红水河文化的重要组成部分之一，在某种程度上说，也是壮族作为稻作民族的传统文化的重要载体。需要指出的是，壮族的蛙神崇拜，不能简单地套用图腾理论，图腾（Totem）的印第安语的本义是“他的亲属”，包含“血亲联系”、“执行族外婚”以及“族徽”等多种含义，对之顶礼膜拜，只是其中相应的习俗，所以，对自然物的崇拜，不一定是图腾。红水河一带的壮族人认为青蛙是雷王之子，是沟通天上和人间的使者，并不认为自己的先祖或者人类的起源同青蛙有关，这就失去了作为图腾的最基本的要素。作为稻作民族，关注青蛙与雨水的关系，祈求风调雨顺，应是蛙神崇拜的原初意义。天峨蛙神崇拜的相关习俗，更说明了其中浓郁的稻作文化色彩。天峨县有关部门在六排镇纳洞村纳鲁屯的索发河边，为考察组表演了完整的蛙神崇拜歌舞礼仪。只见宽阔的田垌间，竖起高约10米的竹竿，上挂一个白布做成的三角形图案，中间绘有一只红色的青蛙，图案

下端连着三根长长的飘带。竹竿下是祭祀青蛙的神台，神台上方以红布为底，上绘绿色青蛙，青蛙上书“王”字，红布两旁书有“风调雨顺，五谷丰登”八个大字。神台上摆满了祭品，桌后挂着两个铜鼓，桌前摆放两个大皮鼓。神台两边各色旗帜一字排开。随着鼓声响起，蛙舞表演正式开始。依次演出的是蚂蚱出世舞、拜蛙神舞、拜铜鼓舞、耙田舞、毛人舞、驱邪灭瘟舞、插秧舞、薅秧舞、庆丰收舞、打猎舞、打鱼捞虾舞、纺纱织布舞和繁衍舞等。舞蹈格调欢快、活泼、风趣、幽默，节奏明快，刚健有力，体现了稻作民族一年四季主要的农事活动。

蛙神崇拜习俗历经时代浪潮的洗刷，在有些村落已经失落了，或者只留下一些遗迹。比如，天峨县岜暮乡桥头村 20 世纪 50 年代还过蚂蚱节，而现在相关蛙神崇拜的习俗只留在一些老人的记忆里，遗留的蛙婆神像，成为珍贵的文物。现在，天峨县有关部门拨款 10 万元重建的“蚂蚱神庙”，被列为县级重点文物保护单位。蚂蚱神像上书“善求必应”，而不是“有求必应”，反映了当地信仰观念的变化。

东兰的山歌艺术和铜鼓文化早已远近闻名，从天峨到东兰，首先造访巴畴乡的巴英村。刚下汽车，就听到了悦耳的迎客歌和铜鼓声，有 12 面铜鼓排列在村委前。东兰的领导说，更壮观的场面还在今天晚上，已经有两百多面铜鼓将在县城为考察组做专场演出。如此兴师动众，我们深感不安。9 月 8 日，我们到了东兰县长江乡板隆村那谷屯，再次聆听了婉转悠扬的壮族山歌，该乡文化站站长牙剑峰的歌才，令人钦佩。东兰负责接待的干部还安排一位村民为我们讲述了关于铜鼓的故事：清朝末年，有一位秀才，他的铜鼓和独生子被兵匪抢去了，要两千元才能赎回来。秀才只筹集了 1000 元，他先赎了铜鼓，然后才想办法赎孩子。因为孩子可以再生，而铜鼓是传世之宝。最后故事讲述者动情地说，我们东兰人民看重铜鼓胜于生命啊！

9 月 8 日晚，随着“东兰县铜鼓文化联欢晚会”的开始，整个考察活动达到了高潮。只见东兰灯光球场灯火通明，210 面铜鼓整齐地排列在球场中央，所有鼓手全部赤膊上阵，看台上的观众越集越多，场面十分壮观。感人肺腑、动人心魄的鼓声响起来，时而是由几面铜鼓敲起嘈嘈切切的清脆的鼓声，时而是由一组一组的铜鼓依次响起，像海潮从远处渐渐地涌来，蓄势腾空，形成排山倒海之势，把强烈的气氛烘托到极致。而后渐渐地转入舒缓的旋律，构成起伏跌宕的动人交响曲，确实给人以极富艺术震撼力的美的熏陶，令人终身难忘。

晚会上壮族的春榔舞、瑶族的皮鼓和猴鼓表演，也给人留下深刻的印象。春榔舞通常以八人为一组，每人手持两米多长的木棍，站在枫木

制作的长木槽的两旁，有节奏地敲击，双方的棍头棍尾交叉碰撞，同时变换花样，节奏紧凑，使古朴的敲击声悦耳动听。瑶族的猴鼓由领舞者模仿猴子的动作神态，幽默俏皮，灵活奔放。两名男子用牙齿咬起约有20公斤重的铜鼓边舞边跳，双手同时不停地敲打铜鼓，实为动人心魄。东兰人民借助铜鼓，展示了豪迈的情怀，可谓“红水河千秋万代涛声依旧，东兰世世代代鼓声相传”。

据统计，东兰县现存铜鼓总数为612面，其中金谷乡148面，隘洞乡114面，长江乡108面，坡拉乡68面。东兰铜鼓数目之多，人们对铜鼓感情之深，在广西乃至在全国，都是首屈一指。然而，在前不久全区“民族艺术之乡”的评比中，东兰县因为申报材料不够完善而落选了。这对东兰的干部和群众无疑都是很大的打击。他们想利用这次难得的机会，向区文化厅领导展示东兰铜鼓文化的丰厚底蕴。

盘阳河两岸风光旖旎，景色秀丽，正如甲篆乡坡月村亭棚的对联所云：“本是优雅四时清风临此地，何须装饰一品秀色早名流。”盘阳河流经的巴马瑶族自治县素来以“世界第五长寿之乡”闻名于世，中外学者纷纷前来考察，与长寿有关的论文为数众多。这次考察，专程访问了甲篆乡平安村龙劳屯的101岁的黄彩顺老人，她的妹妹也已经95岁。在巴盘村访问了黄妈吉、黄卜新、黄卜汉、黄妈仁、黄妈友、黄妈金六位百岁老人。他们恬淡、简朴、平和、安详的心境令人深受感动。而巴马人的信仰习俗和歌咏文化同样意蕴深邃。巴马也流行架桥求子之俗，盼望得子的夫妇叩求上仙，天降麒麟，他们在路边举行架桥仪式，有的还借助传感巫术的原理，将丝线连到卧室。有的请道公举行“封门”仪式，在前后房门贴上咒语符篆，以驱邪魔，保佑家中安宁。巴马歌师陈福堂对巴马民歌推崇备至，并讲述了他逐渐成长为当地有名歌师的历程。陈先生高中毕业后，曾任大厂矿务局的团支部副书记，历经家庭变故，而后借歌消愁，逐渐从在后台表演的歌手，成长为在后台出谋划策的兼通壮歌和汉歌的歌师。他说，壮族山歌很有教育意义，好言美语，形象生动，极富感染力，山歌影碟的开发具有广阔的前景。

考察组原计划从巴马到大化的板升、七百弄考察布努瑶的铜鼓和瑶族史诗《密洛陀》的传承情况，因为临时情况有变化，我们直接从巴马前往都安的地苏，观看师公表演，因而对壮族师公的神谱有了大致的了解。只见黄连府师傅家的神台上，两边的对联是：显治龛堂龙虎动，威行步下鬼邪惊。横批是：勇力威严。中间供奉着历代高曾祖考妣宗亲位、土地神位、灶君神位、财帛星君位、通天香火大郎君之位、六国九朝帝母之位，三十六花根二十四花王之王位、老祖天师高明大帝、三元考

召唐葛周将军以及万寿祖师等神位，具体展示了壮族师公多神信仰的文化特征。

### 三、红水河流域民族文化遗产与人生模式的现代思考

对红水河流域壮瑶族群文化的两次实地考察，笔者深深领悟到了红水河文化的独特魅力。在扑面而来的浓郁的民族民间文化气息面前，许多百思不得其解的学术问题，往往会自然而然地迎刃而解，答案水落石出。许多学者担心，全球一体化进程的加快，会对民间本土文化造成冲击，少数民族文化的传统会逐渐消失。其实，改革开放 20 多年来，中外文化不断在红水河流域交汇，越来越多的红水河儿女走向以汉文化为主导地位的大舞台，但是，红水河文化的精神内核依然赓续不绝，显示出顽强的生命活力：年青小伙跳起蛙舞依然生龙活虎；青春少女唱起山歌依然长声绕天，余音袅袅；人们对铜鼓依然痴迷而情真意切；长寿老人健朗的身姿，依然活跃在田间村头。红水河文化艺术不会消歇，贯穿其间的主旋律和人文传统，将会代代相传。尽管其中的某些因素会发生某些变异，但是，这种变异是文化演进与自我更新过程中发生的正常的新陈代谢。

近百年来红水河文化的发展轨迹深刻地说明，传统文化和现代文化、本土文化和外来文化、经济开发和文化发展，双方并不始终是相互对立、相互排挤的关系，有时恰恰相反，彼此之间唇齿相依，唇亡齿寒，是相互依存的对立统一的整体。我们不应该总是从二元对立的角度，看待多种文化的交流与整合。韦拔群可以接受来自国外的革命理论，使之在红水河流域生根开花，用壮族歌谣宣传革命的道理，干出一番惊天伟业。这从文化传播与文化交融的角度审视，可谓是只有外来与本土两种文化的碰撞，才激发出绚丽的光彩。民族文化的创造性的传承和发展，往往是以吸收外来文化的先进因素为前提的，民族文化的鲜明特征往往在同其他民族文化的互动中，才得以凸显，在同异族文化的比照中，方可更深刻地实现民族文化的自觉。民族文化的发扬光大，所依靠的不是以静态的眼光去看待和保护“原汁原味”的“原生态”民族文化。严格说来，追溯直立人到现代人类的演化历史，综观从采集狩猎文化到现代信息社会的发展，再展望“克隆”时代的来临，人类历史上所谓的“原汁原味”的“原生态”文化都是相对而言的，或者说根本是不存在的，大多只是善于炒作的旅游开发商用以招徕喜欢猎奇的游客的卖点而已。

这肯定了可以将少数民族有代表性的文化特质收藏到博物馆里，同



时也肯定民族生态村的建设不失为保护民族文化的一种有效方式。但是，还应意识到，少数民族普通的广大民众，是民族文化最主要的载体，民族文化的传承要更多地站在人类学的立场，立足于他们的生存境况与精神世界，去激发大众的文化自觉，以改善民众的生存质量，充实提升民众的精神境界，并以此作为制定文化传承方案的出发点和落脚点；不能以外来者的眼光，从满足游客的猎奇心态的角度，或从片面的保护文化多样性的理想愿望出发，要求少数民族同胞在表层文化上故步自封地拒斥现代文明。

另一方面，也不能以源于西方的社会发展指标和文化尺度来衡量少数民族社会的发展程度，指导少数民族社会文化变迁的方向。不能生硬地扭曲少数民族的生活方式和生活节奏，更不能人为改变讲究个性化的审美旨趣和心灵愉悦的途径，去追求泡沫时尚的娱乐方式。在巴马瑶族自治县的东山乡蓝有志家，大家看着挂满房椽的玉米，聆听瑶族歌手动听的歌声，觉得他们一年衣食无忧，有更多的时间唱歌会友，自得其乐，何必倡导一种工作紧张而承担巨大精神压力的心力交瘁的生活方式呢？西方的高消费建立在发达的工业文明基础和大量消耗地球能源的前提之上，少数民族地区有限的自然资源难以支撑类似西方人的生活方式。因此，在温饱无忧，保证小康水平的物质生活的基础上，应该强化高质量的精神生活，努力实现生命的充实、和谐、安详，让凝聚着少数民族诗性智慧的民族文化艺术得以发扬光大，以此引领少数民族文化传承发展的新方向。

经济与社会以及民族文化发展方向的设定，最终涉及人生模式的陶塑。传统的红水河经济发展水平和社会文化类型，造就了醇厚、朴实的民风 and 乐观、开朗的民族性格，人们在知足常乐的社会文化环境中，走完了生命的历程，其中不乏康乐而幸福的长寿者。不见得非要引进商品观念和竞争机制，打破这种宁静的文化氛围，才能称得上是实现了现代化。

即便是在现代的西方国家，回归自然，崇尚简朴生活（Plain Living），也成为一部分西方人士乐此不疲的新时尚。人们在某种程度上远离喧嚣的现代文明，不看电视，增多与家人交谈和沟通的机会，自己种菜，体验自给自足的生活乐趣，让家庭充满温馨和愉悦。这远远胜于逛迪斯尼乐园、购物商城和网上聊天的那种疯狂而带有几分可怜的虚假的

幸福<sup>①</sup>。面对欲壑难填的现代社会，自我节制消费不失为推进人类社会朝着可持续方向发展的理性选择。

#### 四、西部开发与红水河人文资源的阐扬路径

党中央制定的西部开发战略，已经明确地提出了西部开发的重点：加强基础设施建设；加强生态环境保护，实行退耕还林，退耕还草；积极调整产业结构，大力发展旅游等第三产业；大力发展科技和教育事业；加大改革开放的力度。把建设“经济繁荣、社会进步、人民幸福、山川秀美”的新西部作为总体的发展目标，实际上已经超越了片面追求经济指标的发展思路<sup>②</sup>。越来越多的人已经明确意识到西部开发不能照搬东部的做法，也不能把东部和国外淘汰的产业转移到西部来。但是，还有一些人认为，实现商品化、工业化、都市化，是西部发展的不可逾越的环节，是人类社会发展的普遍规律。假设将这一理论落实到红水河流域，山多地少的红水河流域如何实现工业化，可以发展何种工业？可以在什么地方发展现代都市以收容世代以农业为生的庞大的少数民族人口？壮族共有1600多万人口，不知要扩建或者新建几个都市才能容纳。所以，西部开发进程中红水河流域社会文化的发展目标，仅仅有工业化和都市化，是远远不够的，沿着“落后、欠发展、发展、发达”的线性方向演进，也不是唯一的选择。西部开发的重点，不仅仅是水电和矿产等自然资源，应当用创造性的思维，高度重视人文资源的开发。

西部开发固然离不开自然资源的开发，但是，不能孤立地看待自然资源的开发过程，因为区域开发作为一种经济活动，涉及资源所在地的族群结构、社会形态、文化传统，甚至涉及宗教信仰和禁忌习俗。自然资源所在地的人文环境和当地民众的合作程度，也直接影响到自然资源开发的效益。人文资源本身也可以产生经济效益和社会效益。作为人类活动所创造的物质产品和精神产品，诸如人力、知识、信息、教育、文化、艺术、社会环境等人文资源的表现形态，具有区别于自然资源的无形性、差异性、非同质性、历史性、间接性、可再生性和扩散性等特点。这些特点决定了人文资源具有更为精细而复杂的开发路径。虽然人文资源通常是无形的，但这种无形的力量同样制约着社会的发展。它可以是社会进步的原动力，也可以转变成社会转型的绊脚石。

---

① [美] 司各特·萨维吉编、蒋显璟译：《简朴生活读本》有关章节，北京，光明日报出版社，2000。

② 《西部大开发战略干部读本》，第105～106页，北京，中共中央党校出版社，2000。

西部开发进程中开发红水河流域的人文资源的前提条件之一，就是对红水河人文资源价值的确认。

首先，要抛弃直接经济效益至上，以一种先入为主的西方现代化的经济社会发展指标衡量一切的开发思路。不能笼统地将红水河流域的社会、经济、文化设定为是处在“封闭”、“落后”、“传统”、“前现代”的发展阶段，然后，以“破”字当头，削足适履地设定红水河区域开发的模式。因为某个区域也许经济是落后的，但却有丰富的人文资源，甚至有些文化观念昭示出人类文化演进的新方向。因此，只有更多地以文化相对论和主位客位相转换的观点审视红水河文化的整体，才能为红水河流域人文资源的开发，解决理论基础和开发的环境问题。

其次，对红水河流域的自然资源和人文资源进行总体性的省察，对人文资源的传承现状与潜在价值，做深入的研究，理清开发人文资源的基本思路。对红水河流域的人文底蕴给予更多的尊重，顺应当地特有的文化演进法则，广泛尊重民众的意愿，激发他们自主投入人文重建的积极性。

最后，探讨以民族艺术为核心的人文资源，得到新的展示机会以及融入旅游开发的可行性。红水河流域壮族的铜鼓、山歌、蛙舞以及瑶族的猴鼓舞等艺术精品，怎样才能从自发的表演、应酬性的演出，转变成具有一定经济效益的演出？这值得深入探讨，而同旅游结合可能是行之有效的途径。如何争取在国内的一些旅游景区（如深圳的中国民俗村和桂林的漓江风情园、世外桃源等地方）获得相对固定的展演机会，值得有关部门做一些新的尝试。

目前制约红水河流域的民族文化艺术资源介入旅游开发并发挥巨大效益的制约因素是：各县的旅游规划和旅游开发都是各自为政，缺乏统筹安排，每个县开发若干个景点，自己组织客源，小打小闹，不能形成规模，不能整体上档次，因而难以吸引游客。只有从根本上解决体制问题，将红水河流域人文资源做整体上的考虑，打破条块分割的局面，制定统一的发展规划，用股份制调节利益的分配，才有望开创红水河人文资源和旅游开发的新局面。

## 五、人文资源的现代载体与民族集镇的建设

红水河流域民族文化艺术的目前传承形态，基本上仍然以自然村落为主要的载体，以在过年过节时自娱自乐为主要的展示方式，实际上这还是潜在的尚未产生更多的社会效益和经济效益的资源，介入旅游可说是使之产生应有效益的途径之一。但是，自然村落比较分散，交通不

便，设施不完善，旅游可进入性差，难以承担起作为民族文化艺术现代载体的重任。

随着西部开发和全球一体化进程的加快，壮族地区的工业化和都市化会取得新的进展，会有相当一部分少数民族同胞融进工业文明体系，并在现代都市中获得生存发展的空间。但是，由于少数民族人民受教育程度和自身素质的限制，难以出现大量人口离开农村和小城镇而移居大城市的局面，难以形成以少数民族为主体的民族中心城市，因而，现代都市也不容易成为民族文化艺术的新载体。

能够称得上是民族中心城市的基本条件是民族人口要占一定的比例，以语言为核心的民族文化占主流地位，衣食住行等物质文化具有一定的民族特色。以此为基点考察南宁、柳州、桂林等城市，它们都是以汉族和汉文化为主体的城市，难以称得上是民族城市。普通话、粤语、桂柳话是这些城市的通用语言，难以找到壮语和壮族文化的踪迹。壮族人来到这些城市谋生，首先在语言上要被同化，离本民族的原生文化越来越远。可以说大都市是民族文化的大熔炉，以大都市作为民族文化的现代载体，显然不切实际。从区域经济的角度看发展中心城市，可以培养“经济增长极”，扩大中心城市的辐射功能。但是，中心城市也不能完全取代集镇的功能和存在的意义。各民族都离开乡村，离开集镇，本身就是不现实的。

还须廓清的两个概念是“壮族现代化”和“壮族地区现代化”。前者的主体是作为族群联合体的壮民族迈向现代文明社会的历程，不包括其他民族的社会发展；而后者是以壮族为主体或者为主导的特定区域的现代化，包括壮族以及居住在相对统一的地理区间内的各民族，从传统的农业经济向现代工业文明转化。在此主要讨论的是“壮族的现代化”。之所以认为壮族是无中心都市的民族，主要是因为壮民族（而不是壮族地区）缺乏作为现代化主要标志的工业化、都市化、信息化、科层化、批量生产和市场经济。

对于一个民族（而不是一个地区）来说，迈向现代化的途径和模式就更应该强调民族经济类型和社会文化基础的特殊性。在“现代”与“后现代”发展的不同目标的抉择中，应超越传统的现代化模式，从单一追求的“繁荣梦想”，过渡到讲究“天人和谐”的后现代新发展观，强化人文资源的开发，追求人与自然、人与人、人与自身的和谐。

壮族是具有深厚文化渊源和绚丽多姿的文化传统的民族，实现壮族的现代化，应充分考虑民族文化的现代传承和发展。由于生态危机频频出现，片面的经济增长危及人类自身的生存，“经济至上”理论日益暴

露出它的不适应性，生态文明的理论逐渐深入人心。强调天人和谐的东方文明传统的重建，就是在推进经济与社会现代化的同时，强化人的现代化与生存模式的人性化体现，倡导进取而知足，富足而简朴、心灵愉悦与生存质量齐头并进的现代化新趋向。立足于“后现代生态文明多元共生理论”，构筑具有壮族特色的现代化模式——壮族传统文化与外来现代文化的和谐共生；自给自足经济与现代市场经济的相互补充；以满足现代人的生存发展需要为宗旨，实现壮族社会文化的可持续发展和广大民众的幸福。

得以体现这一现代化模式的地理区间，主要不是村落，也不是现代都市。因为村落空间有限，不利于人文资源的聚集，而现代都市的形成有自己内在的规律，没有充足的自然资源和支柱产业，不可能建成现代都市。只能在原有城市的基础上，强化民族文化的特色。就桂西壮族地区而言，宜州、河池、百色三市可以在某些方面成为民族文化的载体，特别是宜州，被命名为“山歌城”，具备了作为山歌艺术新载体的良好条件。宜州本来就是地区级建制，并入河池地区不利于宜州的发展，河池地市合并，可以考虑参照梧州与贺州的分割模式，将宜州升格为地级市，使之获得更广阔的发展空间。而桂西各县的县城和经济实力相对较强的乡镇，可以重点考虑将之建设成为民族文化艺术的现代载体。

将民族集镇作为民族文化艺术的载体，并不是人为地凭空另起炉灶，不是在没有经济基础和文化基础的地方，建立新的集镇。重点还是在原有的红水河流域各县的县城，还有一些有潜力的乡镇的旧城改造和扩建的过程中，在建筑风格上尽可能做到统一规划，尽量体现民族特色；在建筑设施上，尽可能为民族文化的展演提供舞台；在吸收新的城镇居民方面，为民间文化传承人汇集到集镇中尽可能地提供便利条件，为旅游开发奠定良好的基础。改革开放以来，各地政府和个人投入了大量的资金用于城镇的建设，新楼房如雨后春笋般不断涌现，但是，在体现民族特色与鲜明个性方面，乏善可陈，主要不是缺少资金，而是缺少统一规划，没有展示民族文化的强烈意识，这限制了民族文化建设事业的发展。

## 六、结论：建构体现人文关怀的民族文化发展新模式

通过对红水河文化的初步考察，对红水河流域的人文资源传承现状与开发前景，可以形成以下基本的认识：

全球化进程的加快对红水河民族文化艺术虽然造成一定的冲击，有一部分民族文化事象已经失传或者后继乏人，但从整体上说，红水河流

域的原初传统显示出强劲的生命活力，有些文化形态在改革开放的新环境中得以复兴重振，甚至获得更为广阔的发展空间。比如，东兰的铜鼓艺术和山歌文化、巴马的长寿现象、天峨的蛙舞等人文资源，都得到较好的传承和发展。

红水河流域拥有深厚的人文传统和独特的文化法则，衍生出具有民族特色的人生模式。在推进西部开发的过程中，对这些人文传统应该给予足够的尊重，应允许各族群自主地遵循自我实现其生命价值的人生模式，不要轻易地改变。对其中深蕴的人文资源价值，应予以充分的估价。心灵疲惫而情感枯竭的现代人类可以从中吸取人生智慧，迈向更为充实而幸福的人生境界。

由于经济至上的现代发展观给自然生态环境和人类社会带来始料未及的严重危害，人们逐渐意识到经济增长不再是衡量社会进步的唯一指标，强调人的全面发展以及人与自然和谐共处的后现代生态文明发展观日益得到越来越多人的认同，并逐步成为 21 世纪人类社会发展的主流。西部开发进程中的红水河流域资源的开发，应高度重视生态环境的保护，超越单纯追求经济效益的做法，超越沿着“不发达”、“欠发达”的传统社会向“发达的工业社会”演进的单向度的发展模式。

文化相对主义的观点认为，每一种文化都是具有独特价值的自足系统，不能用一种文化的价值观标准去衡量另一种民族文化。中国各区域的族群文化不能简单地用唯一的经济指标去衡量它的先进或者落后。从人类学的角度审视人与自然、人与人以及人自身内心精神世界的和谐程度，应是衡量一个区域族群生存质量和民族社会文化的重要尺度。自然生态环境孕育了人世间的万事万物，社会的发展不应以损害自然环境为代价，要对自然界培植一种敬惜之心。在 21 世纪，与红水河流域社会进步相伴随的不应是经济竞争中愈演愈烈的钩心斗角和尔虞我诈，付出的代价更不应是牺牲了当地壮、汉、瑶等民族对艺术的执著追求、审美的深切体验，还有内心的安详和人生的乐趣。红水河两岸世代代古韵清扬，德音温良，远胜于片面的经济繁荣和源于西方的现代化数据统计目标的实现。

# 走过红水河

## ——红水河民族文化艺术考察札记

容小宁 廖明君

### 一、引言

千百年来，在我国云贵高原向华南丘陵的过渡带上，一条奔腾咆哮的大河，日夜不停地穿流于崇山峻岭之中，养育着两岸近 400 万各族人民。这就是红水河。

红水河是珠江流域西江水系干流，上游发源于云南省沾益县的南盘江，其在贵州省望谟县蔗香村与北盘江汇合，始称为红水河。由此，红水河自西而东横穿广西中部，全长 659 公里，至柳州地区象州县石龙镇与柳江汇合后改称黔江。其流域面积达 63162 平方公里，约占广西总面积的 37.4%，包括西林、隆林、田林、乐业、凌云、天峨、南丹、凤山、东兰、巴马、平果、河池、大化、都安、马山、宜州、忻城、合山、来宾、柳州、象州、武宣、桂平等县市。

红水河自云贵高原的边缘，经东风岭、都阳山等山区流至桂中平原，是广西岩溶地貌发育最典型、最集中的地区，石山面积约占其总面积的 40%，向以千山万壑著称于世，如红水河流域的都安、大化两县就为著名的“石山王国”，石山面积占全县总面积的 90% 以上。

红水河河床深切，坡降大，河水湍急，年径流总量达 13000 亿立方米，为黄河的三倍，是广西水力资源分布最为集中的区域，水力资源量占广西的 70% 以上，年发电量为 600 多亿度，被誉为我国水能资源的“富矿”，是国家重点开发的三大水电基地之一。

俗话说的好：“一方水土养育一方人，一方水土孕育一方文化。”奇特的地形地貌和亚热带季风型气候，使整个红水河流域形成了相对独立自成体系的生态环境，从而为各民族人民的生活以及红水河神秘而奇特的民族文化的形成打下了良好的自然生态基础。

红水河流域是我国大西南一个重要的民族走廊，壮、汉、瑶、苗、侗、彝、水、布依、仫佬、毛南、回、仡佬 12 个民族在这里居住。其中，壮、侗、水、布依、仫佬、毛南和仡佬等壮侗语民族为土著民族，

在红水河流域有着漫长悠久的居住历史，汉、瑶、苗、彝、回等民族则是在不同的历史时期迁徙到红水河流域居住的。在漫长的历史进程中，红水河流域各民族人民充分发挥了自己的聪明才智，结合红水河流域独特的生态环境，创造出了丰富灿烂的民族文化。其中，师公文化、铜鼓文化、歌谣文化、蚂蚱（青蛙）崇拜文化、那（稻作）文化、长寿文化以及“歌圩”、“求花”、“不落夫家”、“裸浴”等民族习俗最为著名。

因此，红水河流域的民族文化艺术，在广西民族文化中具有非常重要的地位，不但是国内从事民族文化艺术研究学者们重要的考察研究对象，也吸引了国外相关学科学者们的注意，不断前往红水河流域进行民族文化考察。

这些年，随着全球经济一体化进程的加快，随着现代化一步步地推进，人们开始寻找自己的文化之根之所在，民族文化的保护与发展，又重新进入人们的思考范畴。红水河流域的民族文化艺术，也再一次引起了人们的关注。随着国家西部大开发战略的实施，人们对西部的关注也就越来越强。其中，西部地区民族文化的保护与发展更是受到有识之士的关心。

在向国家文化部有关领导汇报工作的时候，有关红水河地区的民族文化艺术资源受到了特别的关注，希望我们能够做好课题论证，申报文化部的科研规划项目。

广西区文化厅党组对此给予了极大重视，由容小宁厅长亲自出任课题组组长，进行了申报前的课题论证和设计，并按时上报国家文化部。

很快地，我们申报的《西部开发与红水河民族文化艺术考察研究》被立为文化部艺术科学规划科研项目。

为了更好地完成这一科研课题，我们决定组合广西最强的力量来开展有关工作，并决定尽快进行红水河流域民族文化艺术的实地考察。

最终，参加这次实地考察的课题组成员有：组长容小宁，副组长廖明君，其他成员有：广西民族文化艺术研究院民族艺术研究中心主任韩德明、民族文化研究中心主任黄燕熙、实习研究员黄怡鹏、艺术教育中心主任梁梓群、广西师范大学中文系教授覃德清博士、广西大学东南亚研究中心潘春见副教授、河池地区文化局文物管理站站长梁富林副研究馆员。

## 二、走近河池

2002年9月5日上午7时，我们按计划离开文化大院，前往广西大



学接潘春见副教授。

7 时 20 分，到达广西大学门前，与潘春见副教授顺利会合。

在马路边随便买了一些早餐，满载课题组成员的面包车便在舒爽的晨风中驶上南宁市的环城高速公路，直奔第一站金城江。

谁都没有料到，当我们到达柳城县马山乡一带的时候，车油告急。按惯例车子在最近的一个加油站停下，可这里的加油站却无油可加。

梁梓群主任去与一个正蹲在加油站墙根边上吃炒饭的一个本地老乡询问情况，得到的回答是：加油站无油可加，如果需要，他可以帮助到附近的乡镇上去买来一些。

有些人以为我们今天遇到了活雷锋，但实际上在市场经济盛行的时代，即使是在偏远的乡村，也不会有白吃的午餐的。果然，当我们提出让那位老乡去帮助买一些汽油的时候，他所提出的每斤油的油价不但高得离谱，而且还提出了很高的手续费。

经过讨价还价，最终以手续费 40 元、油价每斤 2.5 元的价格请得动这位老乡骑上摩托车到附近的马山乡政府所在的集市买得 30 斤汽油，车子才得以继续上路。

然而，从马山乡到金城江，一路上的加油站都亮起了红灯——无油可加。弄得我们提心吊胆的，只好通过移动电话向在金城江的梁富林站长告急。这时，我们才得知，由于加油站整顿，从金城江到柳州沿线二百多公里的加油站全部停业。梁站长让我们不必着急，他在金城江准备好汽油和车子，一旦我们的汽油用完，给他打个电话，他就马上开车带上汽油来接应我们。

总算运气不错，高价买来的 30 斤汽油不负众望，当油箱再次亮起红灯的时候，我们已到达了金城江市郊。这时，大家高兴地看到前方的加油站已不再设置障碍，显然加油有望，于是在进金城江之前，给油箱灌满了油。

河池市位于广西西北部，处于桂北山区与桂中盆地交接地带，西北高东南低，金城江、刁江贯穿境内，为广西通往贵州的门户，有六甲小三峡、凉风洞、流水岩、珍珠岩等风景名胜。

中午 12 点多钟，我们按原计划到达河池市即河池地区行署所在地金城江镇。

与梁富林站长联系后，得知他们正在河池地区行署第二招待所等待我们，于是，我们的车子直赴那里。

到了“二招”，见到了河池地区文化局蒋学鹏局长和梁富林站长。

按原计划，我们下午在金城江还有考察活动。因此，稍事寒暄，就

马上开饭。

河池地委梁胜利书记和行署的杨才寿专员也与我们考察组的全体成员一同进餐，表达了对我们工作的支持。

吃完午饭，已经下午3时，我们来不及休息，马上按原计划开展考察活动。

在南宁的时候，我们就已经了解到河池地区文工团在民族器乐改革方面取得了一些成果。因此，我们首先来到位于“二招”附近河池地区文工团。

爬上两层楼，梁富林站长叫来了早已等候我们到来的文工团的同志，打开了陈列民族器乐的屋子的大门。

一进到屋子里，我们马上全被吸引住了。

首先引起我们注意的是微型定音铜鼓。

在此之前，我们已经了解到早在20世纪80年代，当时还在河池地区歌舞团工作的张颖中同志就已经率先研制出了定音铜鼓，于今终于有机会亲眼见到。

定音铜鼓的音域定在G（半音）至G（全音）之间，基本上与原始铜鼓的音色相似，音质纯净、清雅、柔美。

除了定音铜鼓，陈列室里的石琴也引起了我们的注意。

石琴分高音石琴和低音石琴两大系列。

高音石琴的音域为c - b<sup>2</sup>，既可以向木琴一样独立演奏，也可以参与大乐团的演奏，其音色介于木琴和钟琴之间，而音色却更为纯正优美。

低音石琴的音质明亮、圆润，余音短。

壮族竖式中音铮尼的定弦为小调式序列：6136136，其音域可达四个半八度，即A - a<sup>3</sup> - f<sup>4</sup>，其音质圆润、优美、浑厚、结实，高低音色统一协调，也有较大的音量，且便于演奏。

羊角编钟的音域为e - e<sup>2</sup>，属铜鼓系列器乐，主要作为色彩乐器，音质明亮，富于穿透力。

参观完河池地区文工团，按照计划，我们跟着梁站长直奔他的“老巢”——河池地区文管站。

上次在红水河流域进行民族民间文化考察的时候，我们在各县都听到说县里的好东西都叫梁站长拿走了。这一次来到河池，自然不会轻易放过他。

跟着梁站长爬上河池地区文化局的八楼，大家都有些气喘吁吁的。

文管站里的那些师公面具更是令我们兴奋不已，为了方便拍照，我

们把面具排成上下两排，其中，上排由左到右所代表的神依次为唐生、旦生、邓雷廷、马华光、（歪嘴）特勒；下排由左到右依次是孙悟空、小妹、特当、超孔明、关云长。

这些面具的雕刻艺术并没有达到太高的水准，但从这些面具的名称，我们却可发现民族文化融合的印痕，因为它们之中既有壮族的神名，也有属于汉族的神灵，但却为壮族的师公所供奉。

在河池地区，铜鼓文化是最为突出的，因此，在老梁收集到的宝贝中，自然少不了铜鼓。其中最为独特的是一面麻江型铜鼓。

据老梁介绍，这面麻江型铜鼓的特点是体型小，但上面有立蛙，这一点为麻江型铜鼓所罕见。

老梁收到的铜鼓固然非常重要，但我们却还没有死心，继续东张西望的。很快地，我们发现在旁边的木柜上，搁着两个猪槽似的东西，但我们知道它们绝对不会是猪槽，凭着老梁的精明，他是不会让两个猪槽来占领他的领地的。

果然，一问之下，老梁告诉我们那是从岩洞葬中拿回来的棺木。

据老梁介绍，此半边棺木来自河池五圩镇拉腊山的一岩洞内。此棺木由独木挖空而成，长约三尺，已呈腐朽状，其年代未详，据说棺头原有伸出的鸟头，但已朽化，目前已看不清楚鸟头原来的形状。

岩洞葬在广西壮族地区多有发现，如1984年，考古工作者对平果县和大新县的岩洞葬进行了考察，有了不少收获，其中尤为与河池文管站所收藏的棺木相似的是大新县仙岩的岩洞葬：

五山乡文应村委会位于大新县东北，距县城约35公里，章山屯在五山乡西北10公里左右的山凹里。那里群山环抱，树木葱茏，村子后面有一座高300多米的小山。岩葬位于距山脚约200米的悬岩之上一个宽大的自然洞穴内，当地人称之为“仙岩”，洞口南向，阳光充足。岩葬洞正面壁立陡峭，无法攀登，从洞左侧可以依靠荆棘葛藤攀缘而上。

大新县仙人岩岩葬棺木制作方法与平果县红岩岩葬的棺木相同，但棺盖的形制却非常特殊，每一棺盖的头部都是一个精心雕刻的鸟头。鸟头一般长24厘米，从颈部到头顶高约15~17厘米，鸟头有喙，喙的下部凿有深1~2厘米的槽口为口腔。鸟头上雕刻的眼睛，甚是传神。眼眶凿成凹陷，长方形，宽3厘米，长5厘米。长方形内又刻有凸出的眼珠，制作精美，栩栩如生<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 潘世雄、陈明芳：《广西平果县、大新县岩葬调查及探讨》，载《广西民族研究》，1986年第3期。

从以上的叙述可知，壮族先民在进行岩葬时，还把具有独特文化意义的鸟的形象也带了进去。

对岩葬中鸟形象的出现，有研究者作了如下推测：“大新县仙岩岩葬的棺头均作巨大鸟头，其寓意十分深刻。自从旧石器时代中期人们产生了原始宗教观念以后，一般认为人死后，‘灵魂’便到了另一个世界，上天被认为是最为理想的归宿。鸟常在天空飞翔，因此可以充当上天和下界的使者，它们可以带着人的灵魂飞升到天堂去。”我们以为，这只是根据鸟所具有的飞翔能力而作出的一般意义上的推论，虽不乏道理，但却仍有忽略了其中更为深刻的文化寓意之嫌。

鸟在人类远古文化中，已不仅仅只是具有飞翔能力的一般意义上的动物，而是作为男性生殖器的象征，并且具有较为广泛的生殖能力。因此，鸟的形象在岩葬中的出现，实有男女性生殖器交合的象征意义（鸟为男根的象征，岩洞为女阴的象征），它所体现的是先民希望以此而使死者获得强大的生殖（再生）能力。

盘点完老梁的“宝贝”，时间已近下午三点。按计划，我们应该离开金城江前往南丹了。

为了保证在较短的时间内尽可能多地安排考察内容，我们整个考察的地点基本上是沿着行走的路线来设计的。因此，在河池至南丹之间，除了在金城江见缝插针式地进行考察，中途还安排了考察中国工农红军第七军河池宿营地旧址的标语楼和河池镇大扬村拉敢屯的拉敢岩罗汉摩崖造像的活动。

河池地区文化局蒋学鹏局长加入了我们的队伍。车子开出金城江镇后不久，就离开了金城江到南丹的二级公路，右拐进了一条普通的公路，很快就来到了河池镇。

进入河池镇，从表面上看，河池镇也只是一个普通的山区小镇而已，看不出有什么特别之处。然而，这只是今日的河池镇，如果时光能够倒退的话，你就会发现 70 年前的河池镇确实是特别的热闹。而这一切，除了因为时代的变迁外，交通的变化也是极为重要的原因。在桂西北山区，一个圩镇的形成，与其所占据的地理交通位置有着极大的关联。而一个圩镇的繁华与兴衰，也是与其交通情况变化密切相关。

当年，通往桂西北以及大西南的道路都要经过河池镇，使得河池镇成为了出入桂西北和大西南的唯一门户。于是，河池镇不但热闹非凡，也成为了兵家必争之地。1930 年春天，刚刚诞生的中国工农红军红七军为了粉碎桂系军阀的重兵围剿，挥师向桂黔边境开展游击战争。3 月底，这支队伍北上到达河池县，驻扎在县城（今河池镇）休整。教书

的吴自若先生的两间两层楼房被军长张云逸、总指挥李明瑞选为军部驻房。是年5月，红七军从贵州榕江回师广西，第二次进驻河池。同年10月，红七军奉命到河池集结进行整编，军部设在这幢房子里。

红七军三进河池，在吴自若先生这幢土楼里几乎所有的内墙上，都留下标语和漫画，书写面积多达九十余平方米，并以楼房的第二进二层最为集中。这些用木炭、黑石粉写下的标语和漫画，较为全面地宣传了共产党的性质、纲领、任务、革命对象、革命前途、红军的性质和纪律，全面反映了第二次国内革命战争时期我党我军的革命路线、方针和政策，充满着无产阶级的革命豪情、崇高的革命理想、坚强的革命意志和乐观主义、革命英雄主义精神。标语之多，面积之大，内容层次丰富，集中而完美，这在全国是绝无仅有的。

于是，吴自若先生的这幢土楼，就被人们称为“红军标语楼”。

由于我们的计划早已通报给红水河沿线的文化部门，因此，当我们一行来到河池镇的时候，河池市及河池镇的有关领导也来到红军标语楼前等候我们。

红军标语楼正面临街，三向与新楼商厦紧紧相连，土木结构，干打垒泥墙，壁表粉饰，见木之处皆以红漆油过，顶罩人字蓝瓦，两间双层，高约四丈，建筑风格与左邻右舍迥然不同。楼的上层一层雕廊横贯，木屏刻栏，红漆油亮，隔出室内室外两个天地。下层左间一墙贯顶，中有木质窗格，漆红，窗旁挂匾，书曰：“广西壮族自治区文物重点保护单位——中国工农红军第七军河池宿营地旧址”；右间全为朱红木门，三开六扇，上横赤匾，魏碑金字，曰：“中国工农红军第七军河池宿营地旧址。”

在解说员的引导下，我们考察组全体成员进到楼中进行参观。

红军标语楼最引人的是二楼。

二楼后屋右间，是当年邓小平、张云逸、李明瑞、韦拔群等秉烛围坐长谈，作出有名的红七军河池整编决策的地方，至今还依旧样陈列着当年的门板床铺、木桌木椅和煤油灯。

在这幢楼里，红七军召开了第一次党代会。军长张云逸、政委邓小平、总指挥李明瑞、21师师长韦拔群在这里研究北上大计，并决定让韦拔群同志带小部分部队回右江坚持根据地斗争。旧址至今还保存这几位将领那晚就座的桌椅和张云逸军长的卧床——两块门板。

红七军离开河池后，房东吴自若先生用石灰将标语、漫画覆盖，以免遭国民党问罪。这些珍贵的遗迹，直到新中国成立后石灰剥落才现出冰山一角。1962年，经细心刮剥，全部标语、漫画才重新显露出来，

共有标语 52 条，漫画 6 幅。这时，吴自若先生主动将房子交给了人民政府。

在二楼，解说员把我们引到一幅标语前，让我们注意观察这幅标语的笔迹。

只见这一幅标语写道：

贫苦的工农友们！快团结起来建立自己的政府！（苏维埃！）

勇敢的青年们！快快参加工农革命

创造我们的新世界！

贫苦的工农友们！不要当白军的工具

替军阀当工具！

贫苦工农友们！我们的敌人就是国民党

军阀官僚豪绅地主！你们不要忘记了！

打倒军阀官僚豪绅地主！

总指挥部士兵委员会

仔细观察，我们都觉得这幅标语的笔迹似曾相识，倍感亲切，似乎是出自邓小平同志之手。这时，解说员才告诉我们，许多老红军战士看后也都指认这幅标语为邓小平同志的手笔。

1978 年 3 月，旧址被列为自治区重点文物保护单位。1978 年 12 月，经自治区有关部门批准，旧址正式对外开放。旧址开放迄今参观人数已达 100 万人次。

参观完红军标语楼，老梁告诉我们，这一幢楼的后面就是河池镇的文管所，收藏有不少好东西，值得一看。

可能是我们刚看望完红军标语楼的缘故，当地的同志便以为我们要进行的是政治考察，因而就产生了一些顾虑，不太愿意让我们看他们所收藏的东西。

经过再三说明，他们才答应把收集到的一些师公面具拿出来给我们看，但却不让我们进到库房里。

我们看到的师公面具具有六爷、家仙、功曹、仙婆（花婆）、上元、四爷、三界、莫一大王、雷兵、冯四。

据介绍，这些师公面具是 20 世纪 80 年代他们从河池镇一个壮族村屯的老农手上征集到的。前些日子，那位老农还因为觉得当时得到的报酬太少了而来要求增加。

离开河池镇的红军标语楼，我们继续向南丹前行。

很快地，我们来到了河池镇大扬村拉敢屯。

前些日子，老梁告诉我们，说在河池镇大扬村拉敢屯发现了罗汉摩

崖造像十八罗汉，希望我们能够来看一看。

到了拉敢屯，我们才知道事情并不那么简单，主要是罗汉摩崖造像位于村后一座石山的半山腰上，而且，到达罗汉摩崖造像的路十分地不好走。

严格说起来，我们所走的根本谈不上是路。那只是老梁在我们来之前的几天通过屯干部雇了几位农民临时用柴刀、锄头砍、挖出的一条通道。

当我们一行手脚并用地爬到目的地的时候，全部都是大汗淋漓，身上的衣服都已经湿透了。

大扬村拉敢屯的罗汉摩崖造像十八罗汉直接雕凿在岩洞口左侧石壁上，分上、中、下三层：最上层有六个罗汉，六个罗汉的分布以一个形象略为高大、尊贵的佛像造像为中轴线，呈左右相对均衡分布在佛像造像的两侧，其中，右侧的第二个罗汉的腰间环绕一条形象生动的龙，据说这是别的地方所未曾见到的罗汉造像。中间一层有八个罗汉，也是以最上层的佛像造像为中轴线，呈左右相对均衡分布；最下层是四个罗汉，均衡分布在前面两层罗汉的中心位置上。

在岩洞深处的右侧石壁上也还有罗汉造像，但除了三个罗汉造像还清晰可见外，其余都是只见到雕凿的痕迹。

带路的村民告诉我们，解放前，岩洞内供有观音，时常有人来烧香供奉。但现在已不见观音的踪影，也不见有香火供奉的痕迹。

从这些罗汉的雕刻风格看，估计是宋代的作品，但尚缺乏确凿的证据。老梁委托我们回到南宁后代为查一查。

俗话说得好：“下山更比上山难。”从山上下来，确实更加费劲，但一旦下到了山脚，全身却充满了轻松舒畅的感觉。

下到了山脚，看看时间还早，我们就在当地文化局同志的要求下，临时增加了一项考察内容：就近参观大扬村怀竹屯（壮族）的一个文化、科技、计生中心户。

天快黑的时候，我们赶到了南丹县城附近。

### 三、南丹的魅力

南丹位于红水河中上游，辖七镇六乡，面积 3916 平方公里，人口约 27 万，居住着壮、汉、苗、瑶等民族。

南丹具有较为悠久的历史，宋代时就开始置南丹州，元代改为南丹安抚司，明代时复称为南丹州，清代则称为南丹土州，民国初年改州置县至今。

南丹是桂、黔、川交通的重要枢纽，是历史上的“兵家喉地”。红水河流经南丹境内 100 多公里，其吾隘码头经红水河上可通贵州，下可达梧州。

南丹自然资源丰富，境内有锡、锑、锌、金、银、铜、铁、钨、钼等 20 多种有色金属，总储量 886 万吨，其中锡储量 144 万多吨，居全国首位，南丹因而被誉为“有色金属之乡”、“中国锡都”、“矿物学家的天堂”。

南丹境内地貌奇特，气候温和，加上浓郁的民族风情，使南丹与相邻的全国著名风景区小七孔一起构成了一条颇具吸引力的旅游带。

相比之下，南丹县城在红水河流域是最富于现代化色彩的，特别是南丹县城的新城区建设，统一由广西城市规划设计院进行设计，严格按照现代化城市建设的要求进行总体规划，其中包括高 15 层的农行金融大厦、12 层的建行大厦、饮食大厦、商贸大厦，8 座 8 层的现代建筑，均沿着新城区的主干道有序排列。在这些高楼大厦背后，则是一些典雅别致的欧洲风格的别墅群。

到了南丹，如果不能到白裤瑶那里看一看，算得上是一件非常遗憾的事。因此，在我们此行的考察计划中，对于南丹白裤瑶的考察，一直处于重中之重的位置。

2002 年 9 月 6 日上午，为了留有更多的时间在白裤瑶村寨进行考察，我们一大早就起了床，准备早早就出发。

吃完早餐，我们仍先是听从南丹县的安排，一是到南丹县旅游局观看有关南丹的民族风情摄影橱窗，一是顺道观看准备在南丹举行的河池地区铜鼓山歌艺术节的场地。

上午 8 点半，我们一行离开南丹县城，赶往里湖乡怀里白裤瑶村寨。

白裤瑶是瑶族的一个支系。瑶族的支系很多，有盘瑶、大板瑶、茶山瑶、蓝靛瑶、山子瑶、坳瑶、花篮瑶、红瑶、布努瑶、白裤瑶等，共 200 多万人，主要分布在广西、广东、湖南、江西、云南、贵州 6 个省区 100 多个县的大山里。

白裤瑶主要聚居在红水河流域的南丹县八圩、里湖瑶族乡和贵州省荔波县潮阳区瑶山乡一带，人口共 3 万多人。

南丹白裤瑶居住的地区属云贵高原的一部分，全境基本上是由石灰岩构成的石山，高耸绵延。居住在这特定的山区中，交通特别困难，所谓“白裤瑶家住深山，群峰重叠把路拦。猴子难跃千道涧，鸟儿难飞万重山”。



白裤瑶寨多属喀斯特地形，地面难聚水，地下多伏流，“大雨一来水汪汪，大雨一停水跑光”。水源极为缺乏，“瑶寨水浅地皮薄，闷水（伏流）清清难得喝。一天只得三挑水，夜晚还要走奔波”。“开天辟地几千秋，冬天吃水人发愁。一盆清水几样用，洗脸煮饭又喂牛。”

清人李文琰《庆远府志》云：南丹“瑶人居于瑶山，男女皆蓄发，男清短衣、白裤草履；女衣花衣裙，短齐膝”<sup>①</sup>。

从里湖到怀里，汽车走的是简易的山路，不算太远的路程，却也走了近一个小时。

怀里村人口 483 人，80 多户，除一户何家外，其余都是黎姓。据说，黎姓人家从贵州迁居而来，至今已有 400 ~ 500 年的历史。

当我们到达怀里的时候，由于县里已经作了通知，因此，参与纺织和铜鼓等表演的白裤瑶群众已经在村头的一块平地里等候。

我们把车子停在路边怀里小学的操场上，步行着走向表演场地。

在快要进到表演场地的时候，几位白裤瑶姑娘提着酒壶端着酒杯站成两排，按照白裤瑶接待客人的礼节要给我们敬酒。

考察组的各位成员各自喝了几杯酒，终于下到了表演场地。

尽管表演尚未开始，但大家却已经忙碌了起来。因为在表演场地四周的围栏上，挂满了白裤瑶的服饰，而一些白裤瑶妇女，则正在转动着纺车，进行纺织。

于是，拍照的拍照，访谈的访谈，更有一些同志兴致勃勃，把围栏上的白裤瑶服饰穿在身上，过了一把瘾。

我已经来过怀里一次，许多东西对我来说已经不再有新奇感，所以，我更多的是想借此机会对白裤瑶的文化有更多的了解。

在与白裤瑶群众的交谈中，我得知怀里村的女孩从小就会刺绣，有些还会纺纱织布。她们穿的裙子、衣裳一般是由她们自织、自染、绣上花边图案、手工精心制作而成。要做好一套传统的民族服装，往往需要耗费姑娘们一年的工余时间。

实际上，白裤瑶的得名，首先是与其男子的服饰有密切的联系。

白裤瑶男子的上衣为黑色，高领对襟无纽扣，背后衣服正中开一个“八”字形的小口，后幅下摆形似鲤鱼的鱼尾，拦腰系一条长约 1.5 米、宽约 10 厘米的蓝色腰带。白裤瑶男子的裤子似三角形，用白色土布制作而成，裤头大，裤裆宽，长度仅过膝盖，裤脚小，并用一寸宽的黑布镶边，在膝盖正面处用红丝线绣五条宽约 1 厘米、长约 10 厘米的长短

---

① 朱荣主编：《中国白裤瑶》，第 153 页，南宁，广西民族出版社，1992。

不一的红线，酷似人的五根手指。

白裤瑶妇女的上衣为兰黑色，分为前后两片，俗称“马鞍衣”。衣背用蜡染工艺绘制成四方形图案。白裤瑶妇女下身穿浅蓝色齐膝的百褶裙，裙边绣红丝线，裙面是一道道浅蓝色环形图案，前面从肚脐处系一块宽约15厘米的领带黑布带，作遮挡裙缝用。

总之，白裤腰的服饰具有“及膝白裤、背绣大印”的特点。这种特点的形成，又与白裤瑶历史有着密切的联系：相传在很久以前，壮族的莫氏土司用计骗走了瑶王印，并进攻瑶区。瑶王兵败，退走瑶山。由于瑶王双手负伤，血流不止，爬山时用手撑着膝盖，在膝盖上留下了十条血印。瑶王临终前，又在衣背上画上了瑶王印的图案。从此之后，瑶族子孙为了缅怀先王及壮烈牺牲的先辈，便在裤子的膝盖上绣上十条红杠，在衣背上绣上大印图案。

白裤瑶的婚恋，也非常具有民族特色。可以说，白裤瑶是因唱歌而相识，因唱歌而相恋，因唱歌而婚嫁。

每年从秋初到次年的春末，凡逢圩日或红白事的时候，白裤瑶的青年男女总是要成群结对地沿着古老的山路跋涉几十里路到歌场去唱歌、会友。

白裤瑶男女青年在对唱恋歌的时候，声音一般并不太大，故有“细话歌”之称。白裤瑶民歌曲调优雅动听，词句情浓意绵，且多为长短句，看似随口而出，却又章法严谨。如：

（男）：啾唷唷——

把我编成一张青竹编成的席，  
时时垫着表妹娇软的身体，  
虽然白天难得相会，  
一到夜晚我们就在一起。

啾唷——

我怕妹睡别的竹席遇到竹刺！

（女）：啾唷唷——

把我变成表哥的一件衣，  
一年四季替表哥挡住风寒，  
只要能靠在表哥的身上，  
风雪再大我也感到温暖。

啾唷——

只望表哥莫嫌衣服破烂。

啾唷唷——

我愿变作表哥的一双手，  
下种时，多十个指头，  
打猎时，多一支粉枪，  
老同来了，又多一双手敬酒。

啾唷——

就怕表哥嫌妹又笨又丑！

（男）：啾唷唷——

我愿变作表妹的一双眼睛，  
赶场时，不让表妹认错人，  
绣裙时，不错刺表妹的指头，  
相思时，永远望着表哥的家门。

啾唷——

就怕表妹已另有一双迷人的眼睛！<sup>①</sup>

白裤瑶在举行婚礼之前，一般要经过杀鸡看眼、请媒问亲、订婚、踩亲门、择日娶亲等几个步骤。其中，又以杀鸡看眼最为关键。

举行杀鸡看眼的时候，一般是由父母选择一个好日子，请瑶寨里一个通情达理、善于言谈、德高望重的老人来帮杀一只公鸡。

杀鸡前，先拿出一碗米，烧好一炉香火到堂屋下拜祖宗。然后，一边抓碗里的米佯装喂鸡，一边念道：“鸡呀鸡，今天不用你当二三月报春鸡，不用你当黎明报晓鸡，不用你当作逢年过节鸡，不用你当作走亲访友鸡，也不把你当作兄弟姐妹鸡，只要你正正当地当作媳妇鸡来处理，若儿媳双方有姻有缘，能结为夫妻，白头偕老，终身美满幸福，你紧闭的双眼就大小同等，挣开的眼睛明亮像以前一样。”之后，再向祖宗拜三拜，把鸡杀死煮熟，取出观察其双眼的闭合情况。如果是开、闭均匀，无异样，则说明这对青年男女命相投，可以结为夫妻。否则，哪怕感情再好，也认为婚后必有不祥之兆，因此不能结婚。

于今，怀里村的女孩一般十六七岁就开始找婆家，20岁左右结婚，而一些受过初中以上教育的女孩则认为这样的年龄找婆家太早，她们渴望能够出去闯世界，见世面。如有一个现年17岁的女孩，初中刚毕业，据她自己介绍说，因家庭困难，她是大姐，下面还有两个弟弟正在学校读书，为了送弟弟读书，只好回家干活，至今最远曾到过南丹县城。对于今后的打算，这个女孩说，她不希望现在就找婆家，而是想找机会到外边打工。而另一个也是初中毕业的女孩，今年21岁，曾到里湖政府

---

① 《莲花山仙踪》，第356页，广西民族出版社，1998。

招待所工作过一年，现因招待所没有什么活干而回到村里，当问及她的年龄和婚嫁大事，这个女孩虽叹说自己年龄大了、老了、快嫁不出去了等无可奈何的话，但还是不情愿现在就找婆家，而是希望再到外边找活干，并觉得在外边干活很快乐。

很快地，按照既定的程序，铜鼓表演开始了。

听到一阵阵清脆的铜鼓声，我们马上向场地中间靠拢，观看怀里村的瑶族铜鼓表演。

据介绍，南丹一带的白裤瑶有打铜鼓给老人送葬的习俗，一般是老人过世后，有些是在老人下葬的同时，有些是在老人下葬后的一两年，其子女一般要砍一两头牛给老人送葬，砍牛必打铜鼓，跳铜鼓舞。砍牛、打铜鼓的时机一般在秋后，具体日期视死者与生者的八字择定，时辰则安排在所择定日期的下午5点。砍牛前后都要打铜鼓，前打七轮，象征死者赶赴阴间所走过的七道关；后打九轮，象征生者送死者返回途中要经过的九道关。

在白裤瑶的传统文化中，丧葬仪式中的砍牛才是最为具有民族特色的。按照白裤瑶的习俗，年满36周岁者，死后就能上香火，并可以享受砍牛送葬的待遇。砍牛的头数，根据具体的家庭的经济状况来定。一般是砍一头，也有砍2~3头的，富有的家庭所砍的牛可以多达7~8头。

砍牛场一般设在离村寨不远的田坝或草坪中，砍牛一般都选在吉日进行。

砍牛的那一天早上，先请道师念诵驱赶邪恶的咒语，祈求祖先保佑砍牛成功。接着，在砍牛家的门口摆一张饭桌，摆上一碗土酒、一碗大米、一把砍牛刀、一匹白布和一把张开的布伞，祭供天地和祖宗。

在砍牛场上，两位孝家兄弟撑着伞，陪同舅爷先进场，站在拴牛桩对面五米的黑伞下。这时，一个戴着白布帽、肩扛一根金竹鞭的人牵牛来到场上，把牛交给管场人拴在木桩上，然后自东向西、再从西向东返回到主家的灵堂，告知准备工作已经就绪。

参加送葬的人闻讯，哭声大起，绕灵棺走一圈，并向舅爷跪拜，等到舅爷将大家一一扶起后，鸣放地炮三响。

放完地炮，披麻戴孝的人们一个个肩背细篾金竹帽，手拿一根夹有糯谷穗的青竹枝，先男后女，排队来到砍牛场上，轮流跪拜即将被砍的牛。拜毕，孝子牵牛绕桩往返三次，并用糯谷穗喂牛，然后出场回家。

这时候，道师用瑶语呼喊主家历代过了世的祖先，并掏出糯米撒向牛背，念诵道：“安葬在某某弄场的某某祖宗，今天，儿孙某某、孙媳

某某给你送牛送米来了。这是他们创造的财富，请你带去归祖归宗，接受某某与你们一起耕耘、生活。”

道师念毕，由押场人用鞭子抽打牛三下，再鸣炮三响（若死者为男性，则再加鸣五响猎枪）。接着，由5~7位身着裙子的姑娘绕场走一周，边走边把玉米粒撒向围观砍牛的群众，以示为他们添福添寿。

最后，站在伞下的舅爷出场给每头牛敬二口酒，撒三把米，跪拜三次，然后对牛说：“让我以舅爷的名义代礼，砍你们来祭祖宗，接待亲朋好友，而不是乱砍乱杀，是依据盘古开天地的传统礼仪进行的，要你们到阴间去与姐、妹、姑妈一道耕作……”

这时，砍牛正式开始，由孝家把砍牛刀抽出鞘，交给舅爷砍牛。

舅爷举起砍刀，对准每头牛的脖子处砍上三刀。之后，由孝家指定的亲朋好友用耙藤把牛脚捆好，将牛拉倒，用尖刀补杀死，剥皮取肉供参加葬礼的人聚餐。

聚餐时不能摆上桌子板凳，不能用碗筷，而是将一块快门板衔接着摆在地面上，把蕨杆折断代替筷子，蹲着进餐。

葬礼的最后，是把带角的牛额骨钉在刻有象征梯坎的杉木桩上，移到死者的坟前竖起。

在白裤瑶丧葬仪式上，一般都要吟唱《砍牛歌》（含《祭炮歌》、《祭桩歌》、《牵牛歌》、《哭牛歌》、《祭刀歌》）、《铜鼓歌》（含《祭鼓歌》、《送魂歌》、《辞魂歌》）、《送葬歌》（含《哭丧歌》、《哭坟歌》）等。下面所引就是白裤瑶在葬礼上所唱的《哭丧歌》<sup>①</sup>——

（老年男子唱）：

啾唷唷——

一壶酒刚喝去一半你就走了，

剩下的一半不知怎么喝。

在火坑边喝不感到温暖，

过年喝不感到高兴，

狩猎时喝不感到胆壮。

我喝不完了，

喝一滴酒就落两滴泪；

我喝不下了，

喝一口酒就锁住了喉咙；

我没有酒伴了，

---

<sup>①</sup> 《广西民间文学作品精选》，南丹卷，第301~305页，南宁，广西民族出版社，1998。

桌上只放着一个孤零零的酒碗。  
邀牛喝，  
牛只会喝水不会喝酒；  
邀鱼喝，  
鱼只会游水不会喝酒；  
邀酒坛喝，  
酒坛只会装酒不会喝酒。  
我不喝酒了，  
把酒碗摆在你的墓前，  
把酒坛挂到你的坟头。  
把酒坛砸了，  
把酒樽砸了，  
啾唷——  
我们的情像酒一样香醇。  
(老年妇女唱)：  
啾唷唷——  
一匹布刚织了一半你就走了，  
剩下的半匹我不知怎样织。  
织机坏了没有人修，  
布梭粗了没有人磨，  
棉纱完了没有人煮和洗，  
棉花尽了没有人种，  
棉花被老鼠吃了没有人灭鼠，  
棉花枯黄了没有人施肥，  
棉花开了没有人摘，  
棉布织好了也没有人穿。  
我的泪水流在织布机上，  
棉纱被泪水浸断了没有人接；  
我的手指碰在织机上，  
手被刺伤没有人帮找药。  
我不纺纱了，  
越纺心越乱；  
我不织布了，  
越织心越焦。  
我把棉线放在你的坟前，

我把棉布放在你的坟前。

啾唷——

我们的友谊向棉线相连。

（青年男子唱）

啾唷唷——

这把弓箭刚装好一半你就走了，

剩下的一半我不知该怎样装。

弓太硬了拉不动，

弦太粗了射不准，

弓太软了没弹力，

弦太细了又绷不紧。

实心竹做弓不硬不软，

但是哟去实心竹的路太险，

没有你做伴不行；

牛筋藤做弦最合适，

但是哟做弦的牛筋藤要九蒸九晒，

没有你蒸晒不行。

弓没有弦不行了哟，

我们离开无法生存。

我不扳弓了，

扳弓心越紧；

我不射箭了，

射箭箭穿心。

敌人来了没人叫我扳弓了，

野猪来了没人教我瞄准，

天神不能骂哟我要骂一声，

为什么让弓弦分离？

地神不能咒哟我要咒一声，

为什么让我们的老人归阴？

啾唷——

我们老少是弓弦不能分离！

（年轻姑娘唱）：

啾唷唷——

一张裙刚画了一半你就走了，

剩下的一半我不知怎样画成。

画裙用的黏膏不知怎样熬，  
哪个山的树熬成黏膏最有黏性？  
据说猴山的树熬的黏膏最好，  
我们又没有你登山的本领。  
画裙用的画刀太粗糙，  
没有你锻造的精细，  
没有精细的刀画裙哟，  
就画不出“万”字格花纹；  
没有“万”字格花纹哟，  
我们就不配做阿者、雅海的子孙。  
裙上的花只画了一半，  
还有一半记不清。  
我只画了几片花，  
不会画花萼和花柄。  
人死了裙上的花也残缺了，  
残缺的花实在叫人伤心。  
啾唷——  
花瓣花柄不能分。

上述《哭丧歌》，情真意切，形象生动，以不同的身份从不同的角度抒发了对死去亲人的悼念之情，只可惜今天我们没有机会听到了。

按照惯例，铜鼓表演之后还要有吹牛角、喇利等表演。

我们知道老梁也是多次来过怀里村，对这一切已经是非常熟悉的了，于是，等到表演结束，我们拖上南丹县文管所的徐金文先生，走进村子里，希望能够了解到更多的东西。

徐先生是一个南丹通，对南丹的历史文化有较为深入的了解，《民族艺术》就曾经刊发过他撰写的有关南丹民族文化的文章。

在一户人家的门前，我们发现在大门的门框上插有用许多红纸剪叠成的纸符，旁边还插有一些草类植物。廖明君院长告诉老梁他们，这一家肯定发生了一些不好的事。

老梁他们开始并不太相信，廖明君院长却坚持自己的看法，并让徐先生去问一问附近的群众。

徐先生去问了回来，告诉老梁廖明君院长的看法是对的，那一户人家目前正在人生病。

尽管老徐是南丹人，也到过怀里村多次，但鉴于他在怀里村并没有



熟人，即尚未能够与村里的群众打成一片，因此，我们不敢贸然地闯进村子里群众的家中，就在外围“游走”，但也还是得到了一些收获。

实际上，我们今天的行动，应该说是预谋的。因为昨天与老徐聊天的时候，说到白裤瑶的丧葬，老徐曾告诉我们他在怀里村考察的时候，曾经发现了一位清道光年间的白裤瑶头人黎前当的墓碑上雕刻着葫芦。

因此，看完铜鼓表演，我们马上就拉着老徐要去看一看黎前当的墓碑，老梁听到后，也欣然加入了。

在接近黎前当的墓地的时候，我们看到了白裤瑶的一个谷仓群。

只见在离房屋五十米左右坡地上，有几座尖顶圆形的建筑物。仔细观察，这些建筑物主要分成库脚、库身和库顶三个部分。

库脚由四根长1.5~2米的柱子构成，库身则是谷仓的主体，其底下是由柱子顶住的面板，四周则是用篱笆围严或是用木板镶好，库顶一般呈圆锥形，用茅草或瓦来盖，以防雨水渗漏。

白裤瑶谷仓的主要功能是防火。由于历史上白裤瑶的住房基本上是草木结构，容易着火。一旦发生火灾，往往整座房屋很快要化为灰烬。这时候，如果把打下的粮食藏于家中，那么，不但全家要面临无米之炊的危机，还会连来年的种子也无法保留，进而影响到全家往后的生产和生活。于是，为了保证在火灾发生的时候家中还能够有米吃有种子种，白裤瑶群众就把粮仓建在了离家五十米左右的地方。

在一般人看来，这似乎有些不可思议，特别是考虑到盗窃的因素。

可是，在白裤瑶地区，尽管生产力较为低下，但盗窃事件却极少发生。在白裤瑶群众的心中，谷仓的防鼠工作更甚于防盗。

于是，白裤瑶的谷仓，一般都要有防鼠装置。通常是把四根木柱的柱头刨光，再分别套上一个倒置而立、通低、过釉而十分光滑的小颈瓦罐，并在罐底盖上一块簸箕大小的石板。这样，就可以防止老鼠顺着木柱爬进谷仓偷吃粮食或咬坏其他东西。

当然，随着时代的变化，白裤瑶的谷仓也同样会相应地发生一些变化。比如我们就发现有几个谷仓防鼠用的瓦罐就已经改用光滑的铝皮来代替。这大概也算得上是与时俱进了。

值得注意的是，我们发现在几座谷仓的下部，都摆放着一到两副棺材。或许，在白裤瑶群众的心目中，除了食用的粮食，承载着生命走向另一个世界的棺材，也是需要给予重点保护的。

很显然，一座别具特色的粮仓，承载着的是白裤瑶群众的今生与来世。

正在这个时候，几声低婉凄厉的哭声，从村子里传了出来。

尽管我们都不知道具体是怎么一回事，但凭着一种本能和直觉，我们却都可以判断这大概与生命的死亡有关。

我当时曾就此向老徐请教，老徐也说不出具体是怎么一回事。

本来，我们一直希望能有机会亲自考察白裤瑶的丧葬文化。现在，尽管机会出现了，但由于不了解具体的内情，考虑再三，还是不敢贸然接近。后来，在我们即将离开怀里村的时候，才有机会了解到，这是前些日子村子里有人过世，今天正是其家人给他送水的时间。而如果有村里的人相陪，我们本来是可以前去了解一些情况的。

其实，我们所要寻找的黎前当的墓地，就在我们听到的那几声哭声的不远处。只是，就我们所看到的情况而言，这一墓地虽然就在村子中间，但已经长满了荆棘。由于徐先生视力不佳，一不小心碰到了其中一种不知名的植物，把他蜇得难受极了。

尽管黎前当的墓就近在眼前，但遍地的荆棘却使我们难以靠近去看个究竟。没有办法，我们既然来到了这里，自然不肯就此放弃。最后，东绕西拐，我们撇开荆棘，最终还是来到了黎前当的墓碑前。

据老徐介绍，在白裤瑶的墓葬中，极少立有石质墓碑的，由此亦可见出黎前当在白裤瑶社会中所享有的独特地位。

仔细观察，黎前当的墓碑的形制果然与红水河流域一带壮族、布依族等盛行的墓碑大致相似，碑顶为一葫芦造型，蕴含着丰富文化意蕴。

除了黎前当的墓地，由于荆棘过于茂密，无路可走，我们只得放弃在这一片墓地继续考察的想法，悻悻离去。

尽管如此，我们仍是抓紧机会在村子里进行考察，手中的相机不时抓拍下一些镜头。其中，老梁他们对廖明君院长拍下写在一户人家墙壁上的标语感到有些不解，问道：“廖院长，你不是来考察白裤瑶的文化的吗，怎么对这也感兴趣？”这一条标语的内容是：“养瑶鸡，创品牌，千家万户奔小康。”廖明君院长告诉老梁他们，尽管我们的考察是与白裤瑶的传统文化为主要对象，但由于白裤瑶的文化并不是一种静态性的文化，而是一种活生生的颇具活力的动态性文化，因此，我们在考察其传统文化的时候，还必须注意把握其随着时代的变迁。比如上述这一条标语，就可以告诉我们，白裤瑶的社会也已经进入到了市场经济之中，其传统的文化，也就必然要受到来自市场经济的碰撞与冲击。其间所蕴藏的文化意义，并不亚于传统文化本身。

考察完黎前当的墓地，我们开始往回走，一路观察一路拍照，最后回到了怀里小学。

在怀里小学，没料到能遇到两个来自广西师范大学的美术系 99 级绘画班的学生，他们来到怀里小学进行实习，就住在怀里小学。

很显然，这两位学生到怀里村来是非常正确的，因为只有在民族民间的文化土壤中，才有可能获得艺术创作上的灵感与动力。

怀里村小学共有在校生 150 名，其中男生 92 名，女生 58 名。男生明显多于女生，特别是二年级，共有 22 个学生，而女生只有四名。

据介绍，怀里村小学有十多个女孩在 7~12 岁的时候才开始读学前班，而按年龄她们应该是 1~4 年级的学生。出现女生入学年龄偏大的原因之一是，在 2000 年以前，怀里村小学辖区内的白裤瑶群众只能享受低收费的九年义务教育的优惠政策，因此，有很多学生特别是女生因交不起每学期的 20~30 元的学费而不能上学或辍学，而 2000 年以后，南丹白裤瑶的群众可以开始享受全免学费的九年义务教育的优惠政策，于是，一些本来早应读到小学一至四五年级的学生，特别是女生，才在这一优惠政策的照顾下进校读学前班。

正是由于小学教育基础的薄弱，怀里村至今没有出过一个大学生，近十年只有十几个初中毕业生，目前有一个正在南丹县高中民族班上学。

来怀里村之前，我们就决定对白裤瑶的丧葬文化作一番实地考察，尽管在村子里考察了黎前当的墓地，但仍觉得并没有完全达到目的，因为那显然是一个已经废弃了的墓地。我们还想看一看具有活态性的白裤瑶墓地。

于是，在怀里小学，我们继续向村里的人了解附近是否有墓地。还是俗话说的好：“踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫。”村子里的人告诉我们离小学不远的地方就有一个至今还在使用的墓地。

这时候，我们不再有丝毫的犹豫，马上按照村民的指点，赶往墓地进行考察。

远远看去，那只是一片荆棘丛生的荒地，令人很难相信那就是至今仍在使用的墓地。不过，认真观察，仍可发现这一个地方与黎前当的墓地有所区别，那就是在荆棘之中可以看到几根高高的木柱，而这些木柱，正好是白裤瑶墓地的主要标志。

走到了跟前，才知道与黎前当墓地不同的还有在荆棘之中，有几条弯弯曲曲的小道，而通过这几条小道，人们可以方便地进到墓地的腹地甚至可以穿越整个墓地。而最为主要的是在这一片墓地中，我们发现了几个显然是近年甚至是今年刚葬下不久的坟墓。

走近那几座坟墓，只见坟顶上挂着鸟笼、渔网、酒壶等，坟前没有

石碑，立着的是刻有象征梯坎的杉木桩，杉木桩上钉有带角的牛额骨。

按照白裤瑶的丧葬习俗，下葬的时候，砍多少头牛，就埋多少根桩，钉多少对牛角。因此，我们特别注意观察坟前的牛角数。果然，有的坟只钉有一副牛角，有的坟则钉有两副，有一座坟则钉着三副。

一阵山风吹过，仿佛传来一阵歌声：

啾唷唷——

我们已把你送到天庭了，  
这里就是你的家了，  
你不要挂心挂肠了，  
你的东西我们全给你送来了。  
口干了，你望见酒壶就像见到清泉；  
酒瘾发了，你望见酒壶就醉了，  
老同来了，你望见酒壶就有礼品了；  
心闷了，望见鸟笼就欢了，  
孤单了，望见鸟笼就有伴了；  
野兽来了，望见弓箭你就安然了，  
没有肉吃，望见弓箭就有野味尝了。  
我们为你准备详尽了，  
你要保佑我们平安。

啾唷唷——

你想要天星我们都设法去摘！

啾唷唷——

你不要挂心挂肠了，  
你的这个家我们帮你打理好。  
有杂草挡住你的家门，  
我们每天来扯掉一根；  
有杂树拦着你的去路，  
我们每天来砍掉一棵；  
有青藤缠住你的脚，  
我们每天用镰刀来割；  
有马蜂来螫你的身，  
我们就夜夜来烧。

啾唷唷——

只要在阴间得安宁，

愿时时守在你的坟头。

啾唷唷——

你不要挂心挂肠了，  
我们要把你的家业继续建造。  
竹楼我们再换大柱盖三层草，  
猪圈我们再添一个，  
牛栏我们再加一双，  
包谷我们再种一岭，  
小米我们再撒一坡，  
火炭我们再烧一窑  
木桥我们再架一座，  
山路我们再修一条，  
金竹我们再栽一片，  
蜜蜂我们再养一窝，  
鼠夹我们再放一串，  
山塘我们再开一口，  
木耳我们再捡一箩，  
花裙我们再绘一张，  
春蚕我们再养一合。

啾唷唷——

我们是阿者的后代，  
要把泪水变成欢乐。<sup>①</sup>

刚结束对墓地的考察，又有村里的人告诉我们在村子背后的石山上，有一处岩洞葬。

岩洞葬这一古代特殊的葬俗，主要流行于我国南方和东南亚一带的石山地区。其基本做法是不用土葬，而是把尸体或遗骨敛装于木棺之中，然后设法把木棺放置于悬崖峭壁上——或直接放在岩洞中，或是先把岩洞凿大再把木棺放进去，有时甚至是不惜耗费人工在悬崖上凿壁成穴来放置木棺。

在我国南方，广西壮族自治区是目前发现岩葬较多的地区之一，如在左江流域的扶绥、崇左、龙州、大新等县都有发现。这些地区的岩葬一般距离地面 30 ~ 50 米，且大多山崖陡峭，不易攀登。

原始先民实行岩葬的心理出发点主要在于他们相信人虽死而灵魂不

---

① 《广西民间文学作品精选》，南丹卷，第 354 ~ 356 页，南宁，广西民族出版社，1998。

灭。此正如恩格斯所指出的：“在远古时代，人们还完全不知道自己的身体结构，并且受梦中景象的影响，于是就产生一种观念：他们的思维和感觉，不是他们身体的活动，而是一种独特的、寓于这种身体之中而在人死亡时就离开身体的灵魂的活动。从这个时候起，人们不得不思考这个灵魂对外界的关系。既然灵魂在人死时离开肉体而继续活着，那么，就没有任何理由去设想它本身还会死亡，这样就产生灵魂不灭的观念。”<sup>①</sup> 这就是说，在原始先民的头脑中，人类的灵魂虽然存在于人的肉体之中，但并不随着肉体的死亡而死亡。正是基于这样的观念，才产生了包括岩葬在内的各种葬俗。当然，仅此还不能完全解释岩葬习俗的全部。至少，我们还必须进一步了解原始先民为何要把死者的遗体或遗骨置放在岩洞之中。

四川省珙县流传着这样一个民间传说：夔人部落首领阿旦因部族遭受恶性传染病，死亡者甚众，他自己也染上重病。他把弟弟阿段藤喊到病榻边，对他说：“听老人说，我们夔人远祖老奶奶住在很高的山头上，她知道一切，你快去找她，请她救救子孙后代。”阿段藤经历了千辛万苦找到了远祖老奶奶。老奶奶说：“你们对祖先不尊敬，埋浅了，任野兽糟蹋，要把棺材架在高岩上，才算是敬重祖先，子孙才会兴旺。”<sup>②</sup> 在这里，最值得我们注意的是把丧葬与子孙的兴旺繁衍联系到了一起。当然，埋葬的高低并不是导致这一切发生的根本原因。潘世雄先生就曾指出：“树高千尺，落叶归根。这些岩人生时既以岩为家，死时当以岩为葬。”<sup>③</sup> 实际上，是因为在先民的原始思维中，岩洞除了是他们生活的家外，更是他们及其先祖出生的地方，因此，他们才需要死后回到那里，以便重新获得再生的力量。

荷兰学者高罗佩曾指出，道家崇拜妇女，是“因为他们认为妇女比男人在本质上更接近这种原始自然力，在妇女的子宫里孕育着新生命”<sup>④</sup>。而瑞士心理学家荣格也曾指出：“石洞可能也是‘大地母亲’子宫的象征，成为转变和再生可以出现的神秘的地方。”<sup>⑤</sup> 荣格虽然指出了石洞与子宫的内在联系，但却没有将之直接与女阴相联系。实际上，

---

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第250页，北京，人民出版社，1972。

② 《夔人悬棺的来历》，见郑小江主编《中国死亡文化大观》，第218～219页，南昌，百花洲文艺出版社，1995。

③ 潘世雄：《对岩葬几个问题的探讨》，《民族学研究》，第4辑。

④ 李零、郭晓惠译：《中国古代房内考》，第60～61页，上海人民出版社，1990。

⑤ 荣格著，张举文、荣文库译：《人类及其象征》，第277页，沈阳，辽宁教育出版社，1988。

石洞固然可能是大地的子宫的象征，同时也更可能是女阴——子宫的象征。壮族生育女神姆六甲的性生殖器不但如同岩洞，更是可以成为动物及人类的藏身之处。显然，就容量而言，岩洞相对女阴则更接近女性的子宫。在仡佬族地区，曾盛行岩洞葬，主要以置棺于岩洞为特征，一般有三种形式：一是在悬崖陡壁上，用人工凿穴而置棺其中，人们称之为“先人洞”（即专给先人凿的洞）；一是在天然的岩穴中置棺，不施遮盖；一是在天然岩穴中置棺，以土石掩埋，垒砌成坟。在这里，尽管出现了不同形式的丧葬方式，但它们却有一个共同点——以岩洞作为葬地。仡佬族崇拜自然，崇拜祖先，信仰多神，认为死亡并不是生命的终结，而只是生命历程中一次重要的形式转换。因此，将死人葬于岩洞之中，显然是希望以此而让死者获得某种力量来帮助生命完成形式的转换。具体地说，他们相信岩洞具有他们所希望获得的力量。而在我们看来，这种带有生殖意味的力量应该与岩洞作为子宫甚至是作为女阴的象征物有关。

在对岩洞—女阴—子宫的生殖崇拜的观念支配下，原始先民甚至不用棺材等东西来装殓，而直接把死者置放在岩洞中，以便更为直接地获得再生的力量。在广西壮族自治区武鸣县、武宣县都曾发现过这类“岩洞裸尸葬”——将尸体直接裸露置放在岩洞内，不设葬具，只在尸体周围摆放一些陪葬品。如在武鸣县陆斡镇邕马山崖勒洞内，在两边洞壁上分别缀有六个洞龛，每个洞龛裸露置放一具尸骨，周围置放石凿、玉戈等陪葬品<sup>①</sup>。

实际上，在蒙古族一些地区，山洞也普遍被称为“母亲的肚子”。俄国学者加尔达诺娃的考察表明，豁里布里亚特人崇拜阿尔罕山上的“母腹”山洞。巴尔古津和豁里人经常来到奥耳杭岛上的胡梅·舒隆（石庙）山洞朝拜。据现在的人讲，豁里人的酋长曾去奥耳杭岛“求子”。当时进山洞的入口是关着的，愤怒的酋长用脚猛踢洞门并说：“你是这里的诺颜，而我是豁里之地的诺颜。”由于这个举动，酋长受到了惩罚——他最终没有得到子嗣。

同样，位于蒙古胡布苏古利斯克省、距通卡 180 公里的达扬·代尔希山洞则是通卡和扎卡姆斯克布里亚特某些氏族朝拜的地方。在这个山洞的入门前放有一块方石，以用来作为祈祷时的祭台。在这一地区，一直流传着不少关于达扬·代尔希的传说。如一些传说讲：代尔希是个英雄，在与敌作战中牺牲，变成了给人们带来财富和子孙的石神……另一

---

<sup>①</sup> 《中国各民族宗教与神话大词典》，第 770 页，北京，学苑出版社，1990。

传说则是如此说：代尔希是被达赖喇嘛打败的恶灵，最后被达赖喇嘛收为徒弟——沙比。达赖喇嘛命令自己的沙比：“派你去‘母腹山洞’，要治好病人，要使穷人变富，要使无儿无女者子孙兴旺。”于是萨满教神灵就在这个地方定居下来并成为此地的主神。因此，人们一向认为，谁能从这个山洞爬过去，谁就会成为一个富裕、健康、多子的人。

此外，如果在祈祷时代尔希石神发黑变暗，则意味着没有子嗣；如果行祈时，此石发亮，就好像蒙上一层金黄色，这将预示着乞求者不久将得到子嗣。

很显然，正如加尔达诺娃所指出的那样：“人们到这里是为了求得生子能力。”<sup>①</sup>而构成这一切的文化基础，正是人们对于山洞乃女性子宫并由此而产生的以生殖为目的的崇拜。

在村民的指引下，我们来到了怀里村村背的一座石山下。

爬上陡峭的山坡，再手脚并用地攀缘上十多米高的悬崖峭壁，我们终于来到一个岩洞下。为了保证安全，我们把身上背着背包交给带我们到岩洞下的一个白裤瑶姑娘，轻装上阵，爬上山岩，来到岩洞口，只见在岩洞内有一棺材，两头各用一根木棒垫在下边，棺材的外形仍保持完好，颜色也依稀可辨。据村民讲，这个岩洞里的棺材在他们祖先从贵州移居怀里村之前就已经存在。尽管村民们都知道岩洞中有棺材，但谁都不敢去乱动。

从山岩上下到平地，村子里的人告诉我们山脚的坡地上长着的就是粘膏树。而路边长着的那一棵粘膏树则把粘膏树的特点完全体现了出来：树很高，从树根到人手可及的地方长如棒槌，又圆又大，而往上则如一般的树干挺拔。据说这种树可产一种树胶，是妇女们用来染布的主要原料；取树胶的方法是用刀在树皮上切割，让树胶从割伤的地方流出。而这种树是越割它越长。这样，人手可及的地方是这种树被切割最多的地方，也是这种树长得最大的地方。

从怀里村回到里湖的时候，已经是下午一点多钟了。

乘车进到里湖乡政府，午餐已经准备好，都是当地的一些菜肴，大家都吃得津津有味的。

匆匆吃了午饭，来不及休息，我们又开始了当天的另一项考察任务——考察里湖的集市。这也是我们在制定计划时特意选定在里湖集市的这一天来到白裤瑶地区进行考察的主要原因。

---

<sup>①</sup> 加尔达诺娃：《喇嘛教前的布里亚特宗教信仰》，俄文版，第27~28页，见《中国各民族原始宗教资料集成》，蒙古族卷，第651页，北京，中国社会科学出版社，1999。



在里湖集市里，考察组的同志们各自开展了自己的考察活动。

里湖集市离乡镇府并不太远，面积也并不太大。

集市里各种摊贩随地摆卖，很少听到有大声叫卖的吆喝声，但市场人头攒动，熙熙攘攘。摆卖土特产和农产品，如蜂蜜、酸肉、瑶鸡、西红柿等的一般是白裤瑶的群众，而摆卖棉纱、土布、生活用品的则大多数是汉族或壮族群众。

赶圩的白裤瑶男女基本上都穿自己民族的服装，男的穿黑土布做成的唐装，但头上、小腿上缠绕白布，妇女不分老少，都穿鲜艳的短裙，上身所穿的衣服很有特色，分前胸后背两个部分，前胸比较简单，是一块裁剪得体，四周绣有花边图案的黑布料，后背则比前胸复杂，虽同是一块裁剪得体、四周绣有花边的黑布料，但由单一雷纹构成的主体花纹图案就如在后背上盖上一枚红色印章，据说这是南丹白裤瑶为纪念祖先皇印被外族偷窃而在服装上留下的印记。

在圩场一角，有几个白裤瑶男子正手提鸟笼或蹲或站静静地等候着合适的对象进行斗鸟比赛，其中有一位中年男子所饲养的一只灰颜色的鸟显得特别活跃。

或许是为了挑起这只鸟的好战本性，这个男子拿出一面小镜子对着小鸟照，看到镜中自身形象的小鸟便误以为是比赛的对手，于是，上下扑闪地尖声鸣叫，好像一场攻击性的比赛已经开始，那情绪激昂的样子惹得鸟的主人和围观者都发出欢快的笑声。

据主人介绍，这只鸟在当地已赢得“鸟王”之称，曾在去年的春节斗鸟比赛中打败群雄，自己也因此获得30元人民币的奖赏。据说白裤瑶男子都有养鸟的爱好，平时的劳动之余或圩日，便寻机进行斗鸟比赛，春节则举行争夺“鸟王”名誉的大赛，获得“鸟王”荣誉的主人，可奖励若干人民币或别的东西，而所有的这些比赛都是养鸟爱好者的民间自发活动，也是白裤瑶男子精神生活的一项重要内容。

据一位卖棉纱的汉族大伯反映，街上卖的棉纱、丝线和土布基本上都是到贵州的荔波县进货。荔波有一个很大的工厂专门生产这些产品，那里的布依族也喜欢穿戴用土布做成的衣裳。

在里湖圩从事棉纱、丝线、土布生意的小商小贩有20~30人，基本上都是贵州和本地的汉人，这些货品的主要顾主是白裤瑶群众，其中又以白裤瑶妇女为主，有时虽有一些白裤瑶的男子来问价，但最后是否成交则往往由他们的女人来决定。

与白裤瑶做生意，信誉很重要，他们一般不太相信商贩，而是相信本民族一些有经验的人的眼光。因此，一旦有某个比较精明的白裤瑶妇

女看上了某一摊贩的货物，就往往会引来一大群的白裤瑶妇女也同时对这一摊的货物感兴趣，或某个固定摊的货物被瑶族同胞买回去后，觉得不错，以后他们再要买同类货物时便会直奔这些摊主而来。

前几年，棉纱曾卖到每斤六元，但近一两年已跌至每斤3~4元，原因是现在白裤瑶养的鸡价钱下跌，其他农产品也不畅销，特别是去年农业收成不好，今年的棉纱价格不但价低且非常难销。

准备离开集市的时候，我们发现几位白裤瑶妇女背着小孩站在一起，便招呼梁主任过来为那几位可爱的小孩摄像。摄好像后，我们把镜头回放给他们看，周围的白裤瑶群众也非常好奇，都一起涌过来观看。

离开里湖回到南丹的时候，天已经黑了。

吃过晚饭，南丹县旅游局的梁惠仁局长带来了他们多年拍摄的有关白裤瑶民族文化与民族风情的录像。

一边观看录像，一边根据白天考察的情况进行讨论，我们对白裤瑶文化特别是“唱细话歌”、“砍牛”、“婚嫁”、“钓蜂”等习俗有了更为全面的了解。

9月7日上午一大早，按原定计划，考察组离开南丹县城，赶赴南丹县吾隘镇那地村进行考察。

沿着丹峨二级公路，中途顺道考察鸳鸯桥等著名旅游景点后，我们首先来到了吾隘。

那地离吾隘有十多里路，按照现在的交通标准，那地的交通条件显然是非常糟糕的。然而，正如俗话所说的那样：“三十年河东，三十年河西。”在尚未有公路而主要是以船和马作为主要交通工具的年代，那地由于靠近红水河且有一条通往河池的陆路曾经有过一段相当辉煌的时期。

那地在唐代时为那地峒，宋代熙宁初年，那地土人酋领罗志念纳土归附，授官世袭。崇宁五年（1106年），诸族纳土，遂置地州、那州，以罗氏知地州。到了元代，依旧设置那、地而州，其酋长世修常贡。明洪武元年（1368年），罗黄貌归附，诏那入地，改为那地州，隶属于庆远府，罗黄貌为世袭土官，并以流官吏目辅佐。罗黄貌之子罗明宝袭，传十多代至清初罗德寿袭。那地州是清朝末年广西境内四十三个土司之一。民国6年（1917年）实行改土归流后，那地州先后归东兰县、河池县承审。民国20年（1931年）将那地州并入南丹县，罗氏土官对那地的统治宣告结束。

从吾隘至那地，沿途地形相对比较平坦，稻田成片，显示出较为典型的壮族稻作田园风光。据说当年邓小平、张云逸率领的红七军就是在

佯攻吾隘之后强度红水河，经那地而前往河池的。

到了那地，我们先在一位村干部家里歇歇脚，然后就开始进行考察。

那地村并不大，现有人口一千多人，主要为莫、韦、何、罗四大姓氏家族，其中，又以韦、何两姓为最大。

那地村有一所较大的学校。和红水河流域其他村落的小学一样，那地的学校也是以土司的衙门作为校址的。只是，作为老革命根据地，那地小学前些年获得了一些资助，于是，大部分旧校舍被拆掉，盖起了教学楼。

学校的教学条件得到了改善，但作为当地最为宝贵的文化财富之一的土司遗址，却基本上已经荡然无存。这种现象从表面上看是一种历史的必然，但在根本上，却是与当地干部的文化理念有着很大的关联。

一方面，当地干部所接受的教育决定了在他们眼中只有以唐诗、宋词、鲁迅小说等为代表的上层文化才是文化，而本土的那些民族民间的文化，则是“封建迷信”的东西，打倒都还来不及呢。另一方面，则是鉴于当地目前有限的经济条件，使得他们在做出决策的时候，常常不得不尽可能最大限度地减少成本，哪怕这种成本的减少是以文化的破坏作为代价。于是，一旦文化有机会给当地带来一定的经济效益的时候，我们的干部这时候才发现当地的文化资源已经趋于消亡，后悔不及，倒是应了当地的一句老话：“晓得秤来猪肉都卖完啰。”

那地土司一共有九百多年的历史，但现在那地土司的衙门已荡然无存，只留下石鼓、石狮、石狗、石像、石碑等的一些遗迹，其中的石像相传为土司衙门的照壁，上面雕有各种花纹图案，是1999年那地学校扩建时在地下发现的。

在那地，我们所看到的土司文化，已经仅仅是一些残砖剩瓦而已，但就是这些残砖剩瓦，也让我们依稀看出当年土司文化的鼎盛之势。

可能是看到我们对土司文化颇感兴趣，老徐又带我们去走访罗氏土司的后人。

经过一次又一次的运动，那地罗氏土司的后人也同样缺乏兴盛之象。大概正如他们自己所认为的那样，罗氏的风水已经败了。

在那地，使我们的灵魂受到极大震撼的是老区的群众对于革命所做出的巨大贡献。

在走访邓小平、张云逸当年办公、歇息的地方的时候，当地的老人讲起当年的事情，仿佛就发生在昨天。其间，我们不止一次地听到，这一家那一户的孩子，当年跟着邓小平、张云逸闹革命牺牲了。

由于廖明君院长对那地的土司文化已经做过考察，因此，在其他成员忙于考察土司遗址的时候，他就开始独自行动，向村民打听有关“花婆”崇拜的问题。

问了几户人家，都说以前家中曾经安有“花婆”神位，但现在小孩已经长大，因此家中的“花婆”神位都已撤下。

尽管如此，廖明君院长毕竟是第一次亲自在红水河流域寻找到了“花婆”崇拜的文化痕迹，自是不肯就此罢休。而且，既然村子里有人家曾经安过“花婆”神位，就说明“花婆”崇拜在那地一带颇为盛行，只要用心，肯定能够找到安有“花婆”神位的人家。

正在廖明君院长继续向村民打听村子里哪一家目前还安有“花婆”神位的时候，潘春见副教授也闻声来到了。一听说是要考察“花婆”崇拜文化，潘副教授也来了劲，不肯再离去。

终于，在村民们的帮助下，我们打听到在村子另一头的朱立标家现在还安有“花婆”神位。

于是，在村委妇女主任的带领下，我们一起前往朱立标家进行考察。

来到朱家的时候，只有一个小孩在家。

当我们正以为希望又要落空的时候，妇女主任却为我们打听到朱家的老人在邻居家中，于是，便让那小孩去把老人请回来。

两位老人听说有客人来，很快就从邻居那里赶了回来。

妇女主任把我们向两位老人做了介绍，说我们是来自南宁的专家，来那地考察壮族文化艺术。

两位老人听完之后，善意地向我们笑了笑，表示欢迎。这时候，我们也忙着向两位老人致意，并把我们来他们家的目的说出来。

两位老人听到我们是来看他们家设立的“房门婆”（“花婆”）时，可能是太出乎他们的意料吧，一下子倒显得有些踌躇。但最后，老人还是接受了我们的要求。

朱家的“房门婆”设在朱力标的儿子朱建国、媳妇张怀英卧室的房门上，主要是把一束手工剪的纸花直接插在房门的门框上，纸花已有些褪色，但看得出原先的花色为红色，旁边还挂着当年外家送花过来的时候装花用的花篮。

在朱家，我们还了解到，那地一带家中有年幼孩子的都要在母亲卧室的房门上设立“房门婆”，以保佑小孩健康成长。设立“房门婆”的具体做法：当生下第一个孩子之后，满三朝或满月的当天，外家的人便来给新生儿设立“房门婆”。

带我们到朱家的村委妇女主任也告诉我们，设立“房门婆”一般要请道公来做才有效，但有些会喃口诀的群众也不用请道公，如她自己家的“房门婆”就由小孩的外公来安，而不用请道公，但对孩子还是很灵验的。

据说，安了“房门婆”后，每月农历的初一或十五要在房门外祭一下“房门婆”。如果遇到孩子哭闹或生病，也要祭拜“房门婆”。类似的祭拜一直坚持到孩子年满12岁。

当然，与其他民间习俗一样，那地一带的祭拜“花婆”习俗，也随着时代的变化而发生着相应的变化。例如，在朱家，我就发现了一个非常有趣的现象：就在“房门婆”神位的下方，张贴着的是香港女歌星张柏芝的大幅张贴画。

自从1984年在南宁举办的第一届全国少数民族运动会上亮相之后，壮族板鞋舞目前已经可以说是风靡全国，而那地则是壮族板鞋舞的发源地。因此，考察那地的板鞋舞，也是我们来那地的主要目的之一。

我们来到之后，十多位青年男女和一些小学生分别为我们表演了全套板鞋舞，令我们大开眼界。

那地一带的男女老少，基本上都会跳板鞋舞。

板鞋舞又名“三人穿板鞋”，流行于南丹县吾隘乡那地村一带，是当地人用于自娱的一种舞蹈。板鞋起初并不是用木板做成，也不叫做板鞋，而是以长丈余的宽竹片为材料，对折夹绑在二至三人的脚上，叫做木枷锁，是明清时期当地土司用以束缚奴隶的刑具。

据说明代嘉靖三十年那地州事罗武杰领兵赴江、浙抗击倭寇练兵便采用了木枷锁来训练士兵，三人成一伍，九人成方形，只能前进不能后退。该地盛传此为“三人穿板鞋”的起源。那地村拉潭屯的山顶有石碑四块，均为明朝万历年间修造。石碑记载有明嘉靖三十年那地州事罗武杰领兵赴江、浙抗击倭寇的事迹。另有一叫“敢喊”的崖壁上有一岩画，为三人的脚连在一长条的板状物上，与传说中的木枷锁极为相似。1981年，南丹县文化馆的同志曾采访那地桂剧老艺人余振坤，据他说1899年仲秋，那地州领事罗权为了颂其祖德，筹建了那地州戏馆，组建了那地桂班，请庆远府王小七为桂班班头。演员有：何瑞端（艺名何旦仁）、黄跃文（艺名魔石公）、张庆林（艺名张花脸）等三十余人。他们曾用三人木枷排演“桂戏”《大练兵》、《梨花斩子》、《三岔口》等剧目，到过庆远府、南丹、东兰等地演出。至今那地戏馆地址仍可辨认。1984年那地村文化站根据传说与岩画，挖掘整理出《三人穿板鞋》。1987年，那地村文化队在吾隘乡为河池地区精神文明现场工作会

演出了《三人穿板鞋》，引起了地委领导的重视，并作为体育竞技项目与文化娱乐活动普及推广，1989年参加在桂林举办的广西“三月三”文化艺术节，得到观众与专家的一致好评。从此在领导与专家的关注支持下，板鞋舞作为民族民间舞蹈形式登上了大雅之堂。板鞋舞的基本动律是在前进、后退、左右横移的基本步伐上，结合彩调中的“绣球扇”、“滚球扇”、“怀中抱月”、“风摆柳”等舞蹈动作而形成，音乐以吾隘、那地一带流行的《鬼撵歌》为基调，配合节奏鲜明的锣鼓点和嘹亮的哨子声，具有独特的壮族风格与地方特色。

在以上有关板鞋舞的介绍中，我们不难发现汉族文化的印痕。其实，除了板鞋舞，在那地，还有不少体现着壮汉文化共生的事象。例如，在土司遗址附近，我们发现了一些石刻雕塑品，其中有两个立体的动物石刻尤为引起我们关注。但是，由于这两个动物石刻的面部采用的是写意的艺术表现手法，使得其面部模糊不清，而由于其足下踏着一个石球，因此容易让人联想到狮子。陪同我们前往那地考察的徐金文先生就告诉我们，说是一些专家来考察后都认为这两个石刻是汉族的狮子。实际上，尽管脚踏石球，这两个石刻所雕塑的动物却并不是汉族的狮子，而应该是石狗，这乃是壮族狗崇拜文化的具体体现。一方面，从那地村老人那里得知，由于那地村子的正面有一座形似蝙蝠的石山，按照壮族的习惯，必须用石狗来镇住这一个蝙蝠，才可以保佑村子平安。另一方面，作为一个农耕民族，与游牧民族不同的是，狗在壮族传统文化中所起到的是与农耕密切相关的作用，即为人类从天上盗来了谷种——

在古老古老的时候，人间还没有谷米，人们饿了就拿野果野菜来充饥。

后来，人越来越多了，能吃的东西渐渐少了，大家常常挨饥受饿。

那时候天上已经有了谷子，地上还没有。天上的人害怕地上的人有谷有米吃了，繁殖得太多，会打到天上来，占领他们的地方，就一直不让一粒米一颗谷种落到地上来。地上的人哀求天上的人借一些谷种来种，天上的人总是不肯给。没办法，地上的人就派了一只九尾狗到天上去找谷种。

九尾狗来到天上，看见天上的人在天宫门前晒谷子，便弯下九根尾巴（据说那时的狗有九根尾巴），悄悄地向晒谷场走去。狗尾上密绒绒的细毛，碰着晒谷场上的谷子，谷粒就牢牢地粘住了。

九尾狗用九根尾巴粘满谷子，回头就跑。不料，刚跑了几步，就被看守谷子的人发觉了。他们一边呐喊，一边追赶，一边挥着斧钺乱砍。

九尾狗的尾巴，一根根被砍断了，鲜血不断地流下来。但它还是忍

着剧痛，使劲地往前奔跑。当第八根尾巴被砍下来的时候，它已经逃出门，越过天界，回到人间来了。九根尾巴还剩下一根，一根尾巴带来了几粒谷种。

人们很感激狗，拿狗尾巴上的谷种去种。人间从此才有了谷种。

狗因为被砍断了八根尾巴，所以现在的狗，只有一根尾巴。

狗把谷种带到了人间，救活了人们。人们为了报答狗，把狗养在家里，给它吃白米饭。而谷种长出来的谷穗，根根都象狗尾巴，据说就是这个缘故<sup>①</sup>。

以上是流传于广西壮族地区名叫《谷种和狗尾巴》的神话传说。通过这一神话传说，一方面，我们可以了解到稻谷原先并不是人间的东西，而是生长在天上的神物。这就超越了稻谷来自于野生稻的植物学过程，而是把在人类社会中的作用非凡的稻谷定位为一种文化物，进而为人类的禾（稻作）崇拜信仰的产生奠定坚实的基础。另一方面，尽管人类作为万物之灵长，但他们却依然不得不依赖于狗的帮助才可以获得水稻的种植权。这就不但表明了人类生命的有限性，同时更表明了在壮族的原初信仰中人与动物并没有太多的区别，而是互有长短，互相帮助的。

虽然水稻源于人类对于野生稻的驯化培植，但在壮族先民的心目中，水稻的来历并不仅仅具有植物学上的意义，而是具有非常浓厚的神奇色彩和重大的文化意义。于是，人类培植驯化水稻的过程也就与本民族文化的产生及其变迁紧密相连。这样，在壮族地区，一方面形成了以那文化为特征的稻作文化，同时，以狗为代表的动植物由于在壮族稻作生产中发挥了独特的作用而具有了特别的文化意义，进而形成了对狗等动植物的崇拜。当然，随着时间的推移，壮族这种对狗的崇拜，也逐渐发生了衍变，即在稻作崇拜文化的基础上，发生了一些变异，其原有的文化功能，从原来的为人类带来稻种变为镇邪驱祟。同时，随着汉文化的传入，在汉壮文化的碰撞中，也吸收了一定的汉文化因子。

这一切，在那地村的考察中，已经有所表明。实际上，在那地村的土司遗址中，除了这两个石狗，另外还有两个石狮子。也就是说，作为汉壮文化相互碰撞融合的一个界点，在那地土司遗址的石刻遗迹中，既有体现了汉文化特点的石狮子，也有体现了壮族文化内涵的石狗。而石狗脚下所踏的石球，所体现的正是壮汉文化的交融。

很显然，由于壮汉文化在很早以前就已经发生了接触、碰撞和融

---

<sup>①</sup> 《谷种和狗尾巴》，载《广西文艺》，1964年10月。

合，我们在对壮族文化进行考察和研究的时候，既需要考量到汉文化的因子，更千万不要忘记壮文化的主体性所在。即千万不要简单、机械地用汉文化的标准来套壮文化。

从那地赶回到吾隘的时候，已是中午十二点多钟了。

按原计划，我们的中餐安排在吾隘。

由于下午还有考察活动，我们匆匆吃完午餐，就马上上车，赶往天峨。

#### 四、神秘的天峨

天峨县成立于1935年，位于广西西北角，与贵州省接壤，处于云贵高原的边缘，全县属于大石山区，境内大山连绵，县名“天峨”即有“人伴山，山伴人”之意，民谣“天峨山连山，坐车像摇篮。男女并排坐，处处‘幸福’湾”形象、风趣地道出了天峨山路之颠簸。

从吾隘来到南丹与天峨交界处，天峨县的县委副书记、宣传部部长、天峨县的副县长、文化局局长、副局长等也已经赶到。

与南丹县的同志告别后，我们立即按计划赶往天峨县六排镇纳洞村纳鲁屯，考察壮族蚂蛭节活动。

纳鲁屯位于南丹一天峨的公路附近，在两县交界处约两公里的右侧，有一条山间小路直通村里，从公路步行至村里大约用二十分钟的时间。

下午两点多钟，我们来到了纳鲁屯。

纳鲁屯的壮族少女身穿民族盛装，手捧茶水、米酒，唱着壮族迎客山歌，在村前迎接我们的到来。

这时候，村屯前一片开阔的田垌之中，已是彩旗飘扬，人群鼎沸。其中，绘有“王”字蚂蛭画像的长杆幡旗据说就是当地举行蚂蛭歌会的标志，当地群众只要见到这个标志，就知道哪个村屯在举行蚂蛭歌会。届时，便汇来四面八方的群众参加一年一度的蚂蛭节盛会。

当地的老乡告诉我们，纳鲁屯的蚂蛭节一般在每年的正月初一至二月初一之间举行。人们多称之为“蚂蛭节”。蚂蛭节包含从找蚂蛭到祭蚂蛭、葬蚂蛭等过程，其中，以葬蚂蛭时举行的蚂蛭歌会和蚂蛭歌舞表演为整个蚂蛭节的高潮。届时，南丹、东兰、天峨等地的群众都会聚纳鲁屯，人数多达两三万。

以祭祀蚂蛭婆（即在节庆中找到的蚂蛭）为主要内容的蚂蛭节主要盛行于红水河流域的天峨、东兰、巴马、凤山等县的壮族地区，整个节庆的活动时间一般在一个月左右，主要有如下几个过程：①找蛙婆



(青蛙姑娘)。壮语叫“稚牙圭”。②孝蛙婆。壮语叫“腰牙圭”。③陪蛙婆出游。壮语叫“莫牙圭”。④葬蛙婆。壮语叫“肯牙圭”。

其中，以埋葬蚂蚱婆为整个节庆的高潮——人们把打死后装在一节竹筒里的蚂蚱葬在田野里，并同时把上一年埋下的蚂蚱挖出来，根据其骨骼的颜色来判断今年年景的好坏：骨骼呈白色，预示着棉花丰收；骨骼呈金黄色，则预示五谷丰收；骨骼呈黑色，则预示会发生旱涝灾害。

考古发掘表明，在我国出现的蛙类图像，以仰韶文化中陕西姜寨遗址出土的陶器上彩绘鱼蛙形为最早。而且在分布范围上，我国各地几乎都有数量众多的蛙纹彩陶出土。因此，在我国远古，存在着一种以蛙为载体的文化。

蛙曾被视为壮族远古图腾之一。这就是说，在壮族地区，自古以来也存在着对蛙的崇拜。

天下树有根，  
地上水有源。  
说起孝蚂蚱，  
更是有来源。  
说来根底长，  
数来源流远。  
说到布洛陀，  
数到姆六甲。  
才对它的根，  
才中它的源。

这是广西东兰、巴马、凤山等红水河流域壮族地区人们在每年农历元月初一到三十举行蚂蚱节时所唱的《蚂蚱歌》，其中布洛陀和姆六甲的出现，表明红水河流域壮族的蛙崇拜，可上溯到远古社会时代。鉴于它最终归之于姆六甲，而姆六甲又是壮族社会中的女性始祖，“姆”为壮族对妇女的统称。因此，具体地说，红水河流域壮族的蛙崇拜，当不晚于母系氏族社会。而正是在母系社会中，青蛙所具有的那些类似女性的生殖特征才会引起人们的重视，进而产生对他们的崇拜。

在红水河流域壮族地区，广泛流传着《东林郎的故事》：

远古的时候，壮族乡民有人吃人的习俗，即使是父母死了，后辈也要把他们的尸体吃掉。

后来，有一位壮族后生名叫东林郎，自小心地善良，对父母十分孝顺。因此，在母亲死后，他不忍心像其他人那样吃掉母亲，便悲伤得哭了起来。这时，屋外的蚂蚱不停地鸣叫，让东林郎烦躁不已，便用开水

把蚂蚱浇死。

从此，人不再吃人肉了。但是，“蚂蚱不叫了，日头似火烧；天下遭大旱，遍地哭当歌，草木干枯死，人畜尸满坡，鱼上树找水，鸟下河造窝，龙王喊口渴，天下遍哀歌”。人们眼看无法生存下去，便去询问始祖布洛陀、姆六甲。

姆六甲告诉人们说：“蚂蚱是天女，雷婆是她妈，她到人间来，要和雷通话，不叫天就旱，一叫雨就下，你们伤害她，就得给她‘赔情’、‘赔礼’”。

于是，人们就去找蚂蚱，“送她回天去，感动雷婆心”，“求雷婆下雨，保五谷丰收”<sup>①</sup>。

此外，在红水河流域壮族地区，还流传着这样一首《蚂蚱歌》：

很古那时候，  
天下人野蛮，  
人吃人的肉，  
吃心又吃肝，  
子盼父母死，  
死了得吃肉，  
兄弟刀相向，  
杀了来当餐。  
后来天开眼，  
出了东林郎，  
东林生下来，  
聪明又善良，  
孝顺爹和妈，  
一副好心肠，  
天下吃人事，  
没有东林郎。  
那年他妈死，  
东林好悲伤，  
夜拜母亡灵，  
日把母尸葬。  
为避人耳目，  
眼泪作羹汤。

---

① 丘振声：《蛙·图腾·美》，载《民族艺术》，1987年第3期。

屋外有蚂蚁，  
不解东林心，  
日里不停叫，  
夜里叫不停。  
听到蚂蚁叫，  
东林更烦躁，  
滚了三锅水，  
便把蚂蚁浇，  
蚂蚁浇死了，  
屋外静悄悄。  
谁知蚂蚁死，  
反把大祸招，  
蚂蚁不叫了，  
日头似火烧，  
天下遭大旱，  
遍地哭当歌，  
草木枯干死，  
人畜尸满坡，  
鱼上树找水，  
鸟下河造窝，  
龙王喊口渴，  
天下遍哀歌。  
找到我神祖，  
找到我神婆，  
布洛陀就讲，  
姆六甲就说：  
蚂蚁是天女，  
雷婆是她妈，  
她到人间来，  
要和雷通话，  
不叫天就旱，  
一叫雨就下，  
你们伤害她，  
老天就惩罚。  
现该怎么做？

现该怎么办？  
布洛陀又讲，  
姆六甲又说：  
当然要赔礼，  
理当要赔情，  
找来蚂𧈧尸，  
抬她去游村，  
送她回天去，  
感动雷婆心。  
布洛陀的话，  
的确真正灵，  
大家照着做，  
果然雨纷纷。  
……  
古人做的事，  
世代永流传，  
年年这时侯，  
抬蚂𧈧出游，  
求雷婆下雨，  
保五谷丰收。<sup>①</sup>

以上的神话传说和从远古流传下来的歌谣，都非常明白地告诉我们，整个事件的发生，是由吃母亲的尸体引起的。

“人食人”的现象，在现代人看来是野蛮、荒诞而不能接受的。但是，在人类历史上，却又实实在在地存在过，有的甚至延续到了今天。

从 20 世纪 20 年代起，人们在非洲大陆的东非、南非和北非发现了大量的南方古猿及早期猿人化石。值得注意的是，其中有不少带有明显的人工打击痕迹。有研究者视之为当时“人食人”习俗的遗存<sup>②</sup>。

20 世纪 20 年代初，我国在北京周口店一带发现了北京猿人头骨化石。后来，魏敦瑞在对北京猿人头骨化石进行研究之后，认为北京猿人存在食人的习俗。

大量的出土材料表明，食人之风同样进入了旧石器时代的中、晚期，即古人类学上的古人、新人阶段。

---

① 丘振声：《壮族图腾考》，第 51～54 页，南宁，广西教育出版社，1996。

② 李安民：《试论原始人类的食人风俗》，载《广西民族研究》，1986 年第 4 期。

1976年，考古工作者在桂林甑皮岩新石器时代早期洞穴遗址中发现了十四个人类头骨，其中至少有四个留有人工打击的痕迹。并且，这些痕迹既不是洞穴中石块袭击所致，也不是为豪猪等啮齿类动物所咬伤，而是受某种尖状物猛力打击所致<sup>①</sup>。这就有力地证明了壮族神话传说中有关“人食人”的说法确实是壮族远古社会历史的折射。

恩格斯根据蒙昧时期中级阶段食物来源严重不足的情况，推测“食人之风”发生在这一阶段。他说：“由于食物来源经常没有保证，在这个阶段上大概发生了食人之风，这种风气，后来保持颇久。”<sup>②</sup>

应该承认，食物的缺乏确实是“食人之风”产生的原因之一。但是，这种风气得以长久保持，特别是在食物已不是十分严重问题的时代仍有盛行，则意味着除食物短缺之外，造成“食人之风”流行当还有另外的原因。

实际上，吃不吃人肉已涉及人类自身的生存，涉及部落后代的繁衍。也就是说，它实际上已经与人类的生育繁衍发生了直接的联系。人肉，构成了解决这一问题的关键。

然而，我们知道，对女性而言，她们之所以在母系氏族社会具有极高的地位，很大程度是由于人们对她们所具有的生殖力的崇拜或迷信。

那么，在母系氏族社会中，女性特别是母亲具有无上的权威，为何现在她们的肉也要被后辈吃掉呢？

在红水河流域的壮族的另一神话传说《布伯的故事》中，当洪水泛滥人类只剩下伏依兄妹时，在神的旨意下，二人成婚并生下一个肉团团，而人类生命的再一次繁衍，正是依赖于这一肉团：

.....

伏依兄妹结婚后，不久就生下一大肉团团，这肉团团没有眼、没有嘴、没有手、没有脚，不知是鬼还是怪。伏依兄妹便用刀把肉团团砍碎，往山下一撒，就变成了许多人。人类就这样繁衍下来了<sup>③</sup>。

显然，在红水河流域壮族先民的思维中，肉团是具有一定生殖力的。于是，他们出于增强自身生殖力、使部落繁衍昌盛的愿望，才衍生出吃女性（母亲）之肉的习俗，后又在此基础上衍变为吃人肉的习俗。

在《东林郎的故事》中，直接引发人类面临灾难的并不仅是人们

---

① 张银运等：《广西桂林甑皮岩新石器时代遗址的人类头骨》，载《古脊椎动物与古人类学报》，第15卷，1977年第3期。

② 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》（第4卷），第20页，北京，人民出版社，1972。

③ 蓝鸿恩搜集整理：《布伯的故事》，载《民间文学》，1976年第10期。

不再吃人肉，而且还是由于东林郎用开水浇死了蚂蛭。然而，在本质上，母亲与蚂蛭，确实存在着一定的趋同性：①性别上，二者都同属雌性。所谓“蚂蛭是天女”即已把蚂蛭的性别确定。②从外形上，蚂蛭与女性颇多类似之处。③二者都具有较强的生殖力（蚂蛭的生殖力来源于生育神雷王，所谓“雷婆是她妈”）。

于是，红水河流域的壮族先民在其原始思维中，便把具有颇多共同点的母亲与蚂蛭进行了转型。因此，当女始祖神姆六甲告诉他们“蚂蛭是天女，雷婆是她妈。她到人间来，要和雷通话。不叫天就旱，一叫雨就下”之后，人们就不得不去找蚂蛭，以便向她“陪情”、“赔礼”、“送她回天去，感动雷婆心”，“求雷婆下雨，保五谷丰收。”

法国人类学家列维·布留尔指出：“一定集团的人们和某些特定的动物之间存在着密切的亲族关系。这些信仰常常在神话中表现出来。”①在红水河流域壮族地区，长期以来也一直流传着许多有关青蛙的传说。在这些传说中，最值得我们注意的，当是那些通过蛙人婚媾形式来表现青蛙的生殖力的。

从前，有一家人，仅父子四口。三个儿子中，老大、老二是懒鬼，只有老三诚实勤快。

日子一天一天过去了，三个儿子却都还没有娶上媳妇，眼看这么下去就要断了后，父亲心中非常焦急。

一天晚上，父亲梦见一个须发全白的老人家对他说：“你三个儿子该找媳妇了。三月初三那天，你叫他们射箭娶妻，每人射一箭，不管射落到什么东西面前，那东西就是他们的妻子。”

到了三月初三，三个儿子都按父亲的吩咐各自射出了一箭。结果，老大和老二的箭落到了两个漂亮的姑娘面前，他们高高兴兴地把姑娘带回家。老三的箭则落到了一只黑青蛙面前，他便双手把黑青蛙捧回了家，放到水缸中喂养。

就这样，老大、老二整天和漂亮的妻子在家里寻欢作乐，好吃懒做渐渐缺吃少穿，最后终于饿死。只有老三起早贪黑干活，黑青蛙也变成一个美丽的姑娘，嫁给了老三。两人勤快劳动，过上了美满的生活。

黑青蛙原本是仙子。所以，当老三年老病故后，她又回到了自己的仙界去②。

这是流传于红水河流域壮族地区的《青蛙仙子》。

---

① 列维·布留尔：《原始思维》，第 87 页，北京，商务印书馆，1981。

② 丘振声：《壮族蛙图腾神话》，载《民族艺术》，1992 年第 4 期。

在这一故事传说中，作为人类代表的老三一家，正面临着绝种的严峻境况。这时候，黑青蛙来到了他们中间。透过后人对好吃懒做的谴责，故事的中心落在了黑青蛙变人并与老三成婚之上。老大、老二和他们妻子的饿死，寓意着人与人婚媾生殖力的衰减，而黑青蛙与老三组成的家庭，却在此映衬下，突出其美满幸福的一面，从而显示了黑青蛙独特的能力。尽管黑青蛙最后又恢复了她原来的面目，但她的出现，毕竟揭示了青蛙能变人以及与人婚媾（当包括繁衍后代）的神奇的生殖力。

为了进一步证实青蛙的能变人及繁衍人种的生殖力，我们再来看一下另一则有关青蛙的故事传说——

古时候，有一个男子先后娶了十二个妻子，都没有生出一男半女。事有凑巧，有一位女子一连嫁了十二个丈夫，也没有生出一个孩子。

于是，这两个不能生育的男女自愿结成一对，但最后还是没有办法生仔。

一天，那妇人去河边挑水。突然，有一只蚂蚱跳进她的水桶里。妇人见后把蚂蚱拿出水桶放在地上，但在她挑水回来时，蚂蚱却又跳进了水桶中。妇人见状，又把蚂蚱从桶中捧出放到远处，然后才挑起水桶回家。

妇人刚走了两步，就觉得担子特别沉。这时，送走的蚂蚱又一次跳进桶内。说来也怪，那蚂蚱一进桶中，妇人就马上感到担子轻多了。

回到家，妇人把水倒入水缸，蚂蚱却跳到了地上，变作一个披着蚂蚱皮的婴儿。那婴儿一出世就叫那妇人为妈妈，叫那男子为爸爸。

蚂蚱长得很快，三年就长大成人，经常到邻村帮工。而且，凡是蚂蚱帮过的邻村，那一年都获得好收成。于是，村里的人都争着请他去帮工。

蚂蚱虽然人很勤快，脸蛋也长得很英俊，连百里之外的姑娘也都敬慕他，但却没人敢以身相许，只因为他身上披着蚂蚱皮。

后来，蚂蚱就娶了表妹为妻，两人恩恩爱爱，生活十分美满<sup>①</sup>。

这一流传于红水河流域天峨壮族地区的故事传说，直接把生殖放在了首要位置。所谓嫁娶十二次，则强调了生殖的迫切性和严重性。

当然，蚂蚱在这一故事传说中，不是以女性而是以男性的身份出现（这种性别转型的现象在壮族诸多蚂蚱传说中时有出现），但它却依然揭示了蕴藏在蚂蚱（青蛙）身上的深层次的生殖内涵。

与上一故事传说中青蛙进入水缸后变成人相似，这里，蚂蚱也是跳

---

① 罗仁德、陈祖华：《壮族蚂蚱舞》，载《民族艺术》，1988年第3期。

进水桶进入水缸后才变成人的。也就是说，蚂蛭变成人，多与圆柱状的水缸、水桶等物品有关。由于水缸、水桶的长圆外形以及其作为盛水的器物。所以，从生殖学的角度看，它们本身已具有女性子宫（圆形、有羊水）的特征。据此，我们可以说，蚂蛭跳入水桶（水缸）变成人，正象征着一个生殖过程。

于是，虽然不再像“花婆”那样的生育神通过给人间送子来体现其生殖力，但蚂蛭变成人，却也直接通过解决那一对夫妻（亦可视为人类生命）的繁殖问题来展示其蕴含的生殖力。

此外，蚂蛭的生殖力还表现在它能使农作物的增产上（这一点，在后来的农耕社会中一直受到人们愈来愈强烈的重视）。

红水河流域东兰县东兰镇那亨村唱的《蚂蛭歌》是这样说的：

它生下女孩，  
三月缝新被，  
六月缝新帐。  
生男儿成才，  
生女儿秀美。  
打得林中水獭，  
打得后山龙，  
打得林间马蜂，  
打得远方贼。  
捉它们来祭祖先，  
祖先灵魂显。  
吉祥降这家，  
福在这里转。  
福在这里生，  
富根牢固。

这首歌谣通过蚂蛭生下的后代所具有的神奇的能力，曲折地反映出蚂蛭自身所具有的能量巨大的生殖力量。

由是观之，在红水河流域壮族有关青蛙的神话传说中，生殖是青蛙崇拜的最原始动机。

如果说，在红水河流域壮族传统文化中，青蛙与生殖的文化关联，由于历史的久远等原因，已经产生了较多的衍变而不易把握的话，那么，青蛙与丰饶崇拜文化的关联，则至今仍一直比较清晰地保留在红水河流域壮民族的传统文化之中。

在红水河流域东兰县大同乡里龙村流行这样的《蚂蛭歌》：



蛙婆来到门前送礼，  
蛙婆进门就端礼品，  
送包五色饭和大鸡蛋，  
祝贺这家养鸡变金凤。  
养狗变猎犬，  
栏中生牛变斑牛。  
家里生下美貌姑娘和英俊少年。  
玉米竹筒大，  
高粱拳头粗，  
一支谷穗三百粒，  
禾菀七百穗。  
粒粒皆饱满，  
穗穗挂金谷。  
千年不移富苗根，  
百年不迁富贵门。

这里已不再有人蛙之间的生命对立，其所体现的，全是青蛙的生殖力对于人类农业生产的神奇作用。

这一点，在有关东林郎的歌谣中，也同样有所体现——

……

要赔礼认错，  
请她回村去，  
过年同欢乐。  
陪伴三十天，  
拜她为恩婆。  
葬她如父母，  
送她回天国。  
布洛陀吩咐，  
米（姆）六甲所说，  
东林郎照办。  
新年请蛙婆，  
跳舞又唱歌。  
喜雨纷纷落，  
五谷大丰收，

人畜得安乐。<sup>①</sup>

此外，一首名叫《蚂蚱歌》也唱道：

蛙婆——咯！  
正月进初一，  
新年又新春，  
事事得顺利，  
事事得成立。  
不育母牛也生崽。  
母牛常怀孕，  
家里乐洋洋，  
兴旺人发达。  
蛙婆——咯！  
千条树根盘村寨，  
百家高墙立村中。  
房屋林立，  
村寨亮堂。  
大风吹不倒，  
旋风刮不动。  
树根千年不移，  
家门百年不迁。  
富根不移，  
富门不迁。  
万事都吉利，  
百业都兴旺。  
金银滚滚来，  
养牛多生育。  
母猪多生息，  
鸡孵蛋不垮。  
阉猪猪不伤，  
寒冷牛不死……  
蛙婆——咯！

---

① 覃剑萍：《壮族蛙婆节初探》，载《广西民族研究》，1988年第1期。

别处无云雾，  
我山落云雾。  
别处无风雨，  
我田降风雨。  
簸箕大的黑云也降雨，  
筛子大的黑云也落雨。  
雨粒如鼓大，  
阵雨如倾仓。  
泡葛藤，  
打蕨草，  
留黑土，  
铲红泥。  
黑土留种姜，  
红土种蓝靛。  
蛙婆——咯！  
雨落吉垌和敬坝，  
雨落嫩坝都邑垌。  
处处连天雨，  
垌垌得丰收。  
堆放竹子仓，  
塞进桄榔仓。  
竹仓谷不轻，  
桄榔仓不空。  
吃前年米粮，  
存去年余粮。  
今年粮更多，  
粒粒鱼蛋黄。

东兰隘洞镇那怀村的《蛙婆词》则是这样唱的：

从前未设李树皇，  
从前未设蛙婆皇，  
泥血下河鱼绝迹，  
泥血下田禾不生。  
煮酒不见酒，

种树不结果。  
家中无男女，  
栏里无牛马。  
河水无鱼虾，  
村中无青年。  
没有白嫩后生，  
没有红花姑娘。  
后设李树皇，  
后设蛙婆皇，  
泥血下河就长鱼，  
泥血进田变米粮。  
煮酒就得酒，  
种树就结果。  
家中有男女，  
栏中有马牛。  
河里有鱼虾，  
村里有男女青年。  
有十位英俊后生，  
有十位美貌姑娘。  
脸红如桃花，  
肉白如棉花。

我们知道，在传统的农业生产中，水是最为重要的因素之一。在古代社会，农业生产所得到的水的多寡，基本上是受制于自然降雨。也就是说，每年雨水的多寡，直接影响到农作物的生成。因此，在壮族传统文化中，青蛙对于丰饶的影响，也常常是通过其与雨水的关联来体现的。在壮族至今仍在传唱的《蚂蛭歌》里就有这样的句子：

蚂蛭是天女，  
雷婆是她妈，  
她到人间来，  
要和雷通话，  
不叫天就旱，  
一叫雨就下。  
送她回天去，  
感动雷婆心，  
求雷婆下雨，

保五谷丰收。

关于青蛙与雨水的关系，英国著名人类学家弗雷泽也曾予以了关注。他在《金枝》一书中指出：“青蛙和蟾蜍跟水的密切联系使它们获得了雨水保管者的广泛声誉，并经常在要求上天下大雨的巫术中扮演部分角色。一些奥里诺科印第安人，把蟾蜍奉为水之神或水之主人，从而惧怕杀死这种生物。还曾听说当旱灾来临时他们就把一些青蛙放在一口锅下面，而且还要鞭打它们。据说艾马拉印第安人常制作青蛙或其他水栖动物的小塑像，并将它们放在山顶上作为一种求雨的法术。英属哥伦比亚的汤普森印第安人和一些欧洲人则认为杀死一只青蛙可以导致下雨；为了求雨，印度中那一些地区卑贱种姓的人们将一只青蛙绑在一根棍子上并盖上‘尼姆树’（Thenimtree, AyadirachtaIndica）的绿色枝叶，然后带着它走家串户同时唱道：‘啊，青蛙，快送来珍珠般的雨水，让田里的小麦和玉蜀黍成熟吧。’卡普人和雷迪人是马德拉斯的种植者和地主中的大姓，当缺雨时，这两个族姓的妇女们便捉来一只青蛙，将其活生生地绑在一个用竹子编的新簸箕上，撒上些树叶拿着它挨门挨户地去唱歌：‘青蛙夫人要想洗澡。啊，雨神！哪怕给她一点点水也好！’在这些卡普妇女唱歌时，屋里的女人便把水洒在青蛙身上并给一些施舍，相信这样一来将很快带来倾盆大雨。”<sup>①</sup>

有关青蛙与雨水的关联，在壮族神话传说中也可以发现。

红水河流域合山市的《蛤蟆传奇》说道——

在红水河东岸有个古林村，住着一个年过半百名叫特南的老人，无儿无女，打柴度日。一天，他从洪水中救起一个落水的人，当那人醒来明白了被救的经过后，化为一股青烟而去。

一年后，其妻怀胎，12个月后生下一蛤蟆，立即会叫爸爸。

特南要把蛤蟆抛出门外，但手中只剩下一张蛤蟆皮。他正在撕碎蛤蟆皮的时候，有一个铜铃般的声音说道：“爸爸，不要撕！”还说：“我是月亮上蟾宫里蛤蟆十二世的儿子，两年前溺水被救起，蟾宫爸爸很同情天下庶民，打发我们金、木、水、火、土五兄弟到人间投胎。我排行第三，名叫蛤水，投胎古林村一带，以便为恩人和他的邻居们做点好事报答大恩大德。”于是，特南就认了蛤蟆仔。

.....

有一年，龙王不给雨水，旱得石头冒烟。蛤水回到月宫，打开父亲的降雨伞，解救了旱情。龙王很生气，命令河神打开天河，淹没大地。

---

<sup>①</sup> 弗雷泽：《金枝》，上册，第110~111页，北京，中国民间文艺出版社，1987。

蛤水张开口，吸干洪水。龙王又继续放水，蛤水拼命吸水，坚持三天三夜，保护了百姓。玉帝派观音来到古林村，向正在吸水的蛤水吹了一口仙气，蛤水变成了一座蛤蟆山，山下有一个大溶洞，大水像一条河一样流入溶洞，古林村得救了。从此，天旱时有月亮撑降雨伞，天下大雨时有蛤蟆山消水，老百姓安居乐业，生活美好。壮族的老人们都说古林村的那座蛤蟆山是蟾宫里蛤蟆十二世的三公子投胎人间变成的<sup>①</sup>。

尽管这一则神话传说在流传的过程中加入了不少后世的事情，但其内核却依然保存着：作为人类生命代表的特南老人面临的是生殖的危机；作为青蛙象征的蛤蟆仔，具有与人类生命换型的生殖力。更为重要的是，这一蛤蟆仔还具有控制水旱的能力。

正是由于在红水河流域壮族的传统文化中，青蛙具有生殖及控制水旱的能力，于是，人们便进一步认为，可以利用青蛙进行预卜。如在红水河流域马山等地区的壮族群众中，如果要预测出门远行是否吉利、季节晴或雨等时多用田鸡卜。其具体做法：去野外找回一只田鸡，用竹刀杀死后，即斩取其大腿骨，撕尽肌肉，抹尽纤维，然后拿到屋外，面向东方，仔细察看田鸡腿骨，如果腿骨白色透明无斑点，主大吉，出门可顺利或天将晴。如果腿骨呈黑色，有斑点，主大凶，出门不顺利，甚至将有灾祸降临，或预示天要下雨。

红水河流域天峨县云榜村等村屯，在祭祀蛙婆时唱《蚂蚱歌》：

盘古开了天和地，  
不曾知道年月日。  
是谁造雨救庄稼？  
是谁明把四季分？  
是谁除灾保禾壮？  
是谁驱赶邪与瘟？  
春种夏理秋收割，  
冬天复把土地耕。  
它是管季节天子，  
它是造雨的雷神。  
它是社稷的真主，  
驱除灾害灭邪瘟。  
布壮有个老规矩，  
大年初一捡祥石。

---

<sup>①</sup> 广西合山市“三套集成”编委会：《合山市民间故事》（资料本）。

蚂蛭降到一卜李，  
卜李捧着回家去。  
新缸清水给它住，  
糯米黏饭给它吃；  
日防老蛇夜防猫，  
卜李精心来护理。  
七七四十九天后，  
蚂蛭摇身变成人；  
英俊漂亮龙王宝，  
能文能武万事能。  
时逢国难遭外侵，  
国王张榜聘将领；  
谁能带兵平战祸，  
愿许公主配成亲。  
蚂蛭揭榜把旨领，  
披挂领兵赴征程；  
三十六天平云南，  
四十二天收蜀岭，  
六万五千杀干净，  
蚂蛭班师转回程。  
路过村寨百姓送，  
回到朝中国王迎，  
公主出阁来敬酒，  
当日拜堂结成亲。  
蚂蛭转眼成附马，  
封当镇殿大将军。  
文武百官齐庆贺，  
珠光宝玉耀宫廷。  
蚂蛭当官在宫廷，  
黑花外衣披在身；  
百官四下多议论，  
不穿朝服名不正。  
皇后更嫌皮丑看，  
寻机丢进大火坑。  
蚂蛭无皮归阴去，

国王悲声哭恸天。  
为将蚂蛭来纪念，  
散发骨灰在民间。  
下令每年都祭奠，  
敬为雷神社亭间。  
香炉不断千年火，  
驱瘟去邪法无边。<sup>①</sup>

在红水河沿岸的广西东兰、巴马、凤山和天峨一带壮族地区，一直流传着一年一度的祭祀蚂蛭的盛会——“蛙婆节”（壮族一般称青蛙为“蚂蛭”，但对于祭祀盛典中请来的青蛙则不叫“蚂蛭”而尊称为“蛙婆”。“蛙婆”是吉祥的象征，母神的化身，非一般蚂蛭所能比拟）。

关于“蛙婆节”的来历，在红水河流域东兰县长江乡巴英屯流传的葬蛙婆的《祭词》中有所体现：

前世传，古人道，  
蚂蛭本是神仙变，  
帮助凡间把神造。  
蚂蛭原住雷乱塘，  
日夜欢乐叫声高。  
有个女人叫牙游，  
她嫌吵声刺耳难睡觉。  
她用牛锅把水煮，  
她用鼎锅把火烧。  
锅锅滚水塘里倒，  
大小蚂蛭塘面漂。  
侥幸活着上天去，  
玉帝面前把状告。  
天上玉帝听得说，  
圣旨降下凡间道：  
正月初一二月初，  
祭葬蚂蛭同吊孝。  
人畜平安百业旺，  
风调雨顺收成好。

---

<sup>①</sup> 演唱者：壮族农民向宝生，翻译整理者陈祖华、罗仁德，见《中国歌谣集成·广西卷》（上），第31～33页，北京，中国社会科学出版社，1992。



若还与天相对抗，  
有病有灾莫懊恼。  
从此设立蚂蛭节，  
代代都把蚂蛭保。  
年年田垌水冽冽，  
年年河溪水滔滔，  
年年五谷黄澄澄，  
无灾无难乐陶陶。<sup>①</sup>

东兰县流行一首师公经常演唱的古歌，也唱出了蛙婆节的另外一个来历：

远古的年代，  
天下人野蛮，  
人吃人血肉，  
杀母来过年。  
老人还盖房，  
刀杀来当餐。  
后来天开眼，  
出个东林郎。  
别人杀父母，  
他夺刀不让。  
天下吃人事，  
从此才了当。  
那年他妈死，  
东林泪汪汪，  
夜守母亡灵，  
思想更悲伤。  
屋外青蛙婆，  
为东林伤心，  
日里哇哇叫，  
夜里叫不停。  
东林不知情，  
心中好烦躁。  
烧了几锅水，

---

① 罗仁德、陈祖华：《壮族蚂蛭舞》，载《民族艺术》，1988年第3期。

把蛙婆淋浇。  
蛙婆死得惨，  
活的野外逃。  
地上断蛙声，  
人间把祸招。  
蛙婆不叫了，  
日头红似火，  
草木全枯焦，  
人畜尸满坡。  
鱼上树找水，  
鸟下河造窝，  
几年不下雨，  
遍地哭当歌。  
东林去见始祖。  
又找到始母。  
布洛陀讲了，  
妹（姆）六甲又说：  
青蛙是天女，  
分管人福祸，  
她呼风唤雨，  
她是天神婆。  
你们伤害她，  
要赔礼认错，  
请她回村去，  
过年同欢乐。  
陪伴三十天，  
拜她为恩婆。  
葬她如父母，  
送她回天国。  
布洛陀吩咐，  
妹（姆）六甲所说，  
东林郎照办。  
新年请蛙婆，  
跳舞又唱歌。  
喜雨纷纷落，

五谷大丰收，  
人畜得安乐。

这里所谓的“始祖”，指的是布洛陀，乃壮族神话中造万物和专司人安乐的始祖神。“始母”则指的是姝（姆）六甲，乃壮族神话中的生育神和保护神。

就整个“蛙婆节”而言，值得我们注意的，首先是作为主角的青蛙在人们心目中的地位，以及找到第一只青蛙者的身份。

在“蛙婆节”里，青蛙具有一定的独特性——不但具有神性，同时还被视为是女性——这在远古时代常是生育神的化身。

而且，神话传说中的人蛙婚媾在此亦得到了体现——第一个找到青蛙者被视为“青蛙姑娘”的配偶，从而被视为是生育神雷王的“女婿”，并因此而拥有主持“蛙婆节”的神圣权力。从“吉日接来蚂蚱娘，良辰结缘蚂蚱郎。壮家人人爱天女，年年天女嫁壮乡”的歌声中，不难发现壮族群众对于“人蛙婚媾”的认可和企盼。宜州市一带，青蛙甚至因此而成为企盼婚姻歌谣中比兴对象：“三月蚂蚱叫连连，想讨老婆没有钱。拿张板凳排妈坐，妈讲一年又一年。”

其次，在“蛙婆节”活动中，无论是《贺喜歌》、《蚂蚱歌》、《报喜歌》还是《祈蚂蚱歌》，其主要内容都是围绕着祈求生殖——农作物的丰收、六畜兴旺以及人类生命的健壮和寿命的延长来展开的。

再次，举办“蛙婆节”必不可少的铜鼓，本身就已积淀着许多生殖崇拜文化的基因。

最后，作为“蛙婆节”活动高潮的“葬青蛙”，自始至终，无不体现着人们对青蛙的生殖崇拜——

一是要把找到的青蛙打死。乍一看，这似与生殖崇拜产生了矛盾，其实这只是以现代人的思维进行考虑的结果。

著名神话学家泰勒在其名著《原始文化》一书中说过：“古代人认为，为了使一个状态产生变化，首先必须破坏原有的现状，由现状的破坏而产生和引导出另一个新的状态，因此对古代人而言，死亡不是生命的终了，而是达到再生的过渡，在原始宗教信仰中常见的是灵魂转生的信仰，死去的灵魂转化为人、动物或者植物而使原来的生命得以继续……”<sup>①</sup> 因此，我们可以说，在人们的信仰中，“蛙婆节”中被打死的“青蛙姑娘”并不是真正意义上的死亡，而是通过这一形式将其所具有的生殖力传给人类生命、农作物以及牲畜——人们通过青蛙的骨骼

---

<sup>①</sup> E. B. Tylor: Primitive culture, 417.

的颜色来预测年景的好坏便是一个力证。

实际上，人们对青蛙的死——生转形的生殖崇拜，甚至还导致他们对人类生命终结的处理。在红水河流域，盛行着一种叫“蛙形墓葬”的葬俗：当有人死后，人们要在山上用土筑坟，封土堆成椭圆形，然后在所封的土堆前另垒两个小的土堆，上用带草的土坯装饰成青蛙的前肢形状，在大的土堆前部也用同样的方法装饰成青蛙头部，远看极似青蛙扑跃状。当地壮族群众称之为“华扣”，意为蛙坟。这极可能寓示着人们企盼借助于青蛙的生殖力以帮助亡魂转生。

同时，密封青蛙的“宝棺”和安放“宝棺”的“蛙亭”也与生殖崇拜文化大有关联。

在“蛙婆节”中，人们之所以选择一节竹筒来作为装殓青蛙的“宝棺”，并不是随意的行为，而是他们企图通过竹子的生殖力来进一步加强青蛙的生殖力。

最后，尽管由于时代的变迁，“蛙婆节”中人们对青蛙的生殖崇拜大都以象征性的间接的形式出现，但作为一种古老的青蛙祭祀活动，其所蕴含的文化意义，都或多或少地有所外露。如“蛙婆节”中葬蛙后跳“蚂蚱舞”时，就出现有一位装扮成“奶娘”的人物。她怀抱“婴儿”（道具），不时向周围的大姑娘“讨奶吃”。这显然是人们祈求生殖繁昌的直接表露。

像上述体现着青蛙生殖崇拜的习俗，在红水河流域壮族地区还有不少。如壮族妇女经久不孕或腹部常疼痛，就会生吞小蟾蜍，以求雷王保佑。此实乃希望借生殖感应而把蟾蜍（蛙）和雷王的生殖力转移到自己身上。又如在桂中地区，父母死后再进行“拾骨葬”时，如果在其墓穴中发现有黄色的蟾蜍尸首，就认为该地是块风水宝地，骨头捡入“金坛”后仍葬在那里。此似也是出于对青蛙生殖力可以帮助亡魂转生的信仰。

天峨县云榜一带有两种传说讲到蚂蚱节的来历，一种传说是壮家有个传统习俗，每逢大年初一，不论男女老少都要到河边或井边喝一口水、洗一次脸，表示新一年吉祥如意，并拣一些小石子带回家放在神龛上，以示招财进宝。有一年旱情严重，田地干裂，草木枯萎。次年初一，人们照例到河边洗脸喝水，同时备三牲，搭台燃香，祈求雷神下雨。寨中有一位姓李的男人，年近五十，无妻无儿，那天，他也随众人到河边求雨，同时还乞求老天爷保佑他娶妻生子。祈祷时，突然有一只蚂蚱跳入他的怀中，他将蚂蚱掏出，放到地上，可是那只蚂蚱又往他怀里跳，如此反复三次，他感到奇怪，便把蚂蚱捧在手上，那蚂蚱眼睛一

眨一眨地看着他，并对他连叫数声。他认为这是苍天赐给他的儿子，于是就把蚂蚱带回家去精心喂养。七七四十九天后，这只蚂蚱变成了一个披着蚂蚱皮的英俊后生，还开口叫他“爹爹”，他非常高兴，便给他取名叫“龙王宝”。自从龙王宝降生后，年年风调雨顺，五谷丰登，人们过着平安幸福的日子。有一年，番邦入侵，皇帝发榜：凡能领兵征服番邦者，封为大将军，并以女儿相配，招为驸马。龙王宝欣然揭榜应征，将入侵的番邦平定，皇帝大喜，即将公主与之完婚，封为镇殿大将军。龙王宝当了镇殿大将军，不穿朝服，仍披蚂蚱皮，满朝文武评头品足，皇太后更是闷闷不乐。一天，趁龙王宝熟睡之际，她偷偷将蚂蚱皮丢入火中烧掉了。殊不知，那蚂蚱皮是龙王宝的命根子，丢了命根，他就无法活命了。皇帝得知龙王宝的死讯后，万分悲痛，亲自为他举行隆重葬礼，并将火化后的骨灰分给各地百姓进行安葬，还命令全国各地，每年此时都要举行祭奠活动，以纪念龙王宝的功德。这样代代相传，沿袭至今便成为现在的蚂蚱节。另外一种传说则认为：古时有一男人，娶了十二次老婆，未能生育一男半女。事有凑巧，有一妇人嫁了十二次丈夫，也没能生个孩子。他们的趣事一传十、十传百地传到了对方的耳里，于是，他俩不远千里，自愿凑合成一对。可是年复一年，仍无生养。一天，这位妇人到井边打水，见一只蚂蚱跳入桶内，妇人即将蚂蚱捧出，当她起肩挑水时，蚂蚱又跳进水桶，妇人又将蚂蚱捧出，放去较远的地方，连忙挑水往回走，不料这只蚂蚱又跳进水桶，此时妇人发觉担子轻了许多，她觉得奇怪，就把蚂蚱挑回家去。妇人将水倒进水缸时，只见蚂蚱跳到地上，变成了一个披着蚂蚱皮的男孩，开口喊妇人做妈妈，叫男人做爹爹。这对无生养的夫妇挑水得子，十分高兴，便精心喂养这蚂蚱儿子。蚂蚱儿子长得很快，三年长成了大人，一家人勤劳耕作，连年丰收。蚂蚱人还乐于助人，凡是他帮过的人家，禾苗长得特别好；凡是蚂蚱人走过的田峒，禾苗无灾无害。于是，家家户户争着请他帮工，这样，一年三百六十五天，帮了三百六十五家，家家粮食都得丰收。蚂蚱人心慈面善，大家都喜欢他，但是方圆百里的姑娘都不敢以身相许，因为他是个异人，还披着蚂蚱皮。后来，蚂蚱养母的弟弟将女儿许给蚂蚱后生为妻，成亲后两人恩恩爱爱，生活美满。但妻子总感到美中不足，觉得丈夫披着蚂蚱皮实在难看，于是一天夜里，趁蚂蚱人熟睡之时，把蚂蚱皮丢进火塘烧了。此时，蚂蚱人在床上显了原形，成了蚂蚱焦尸，妻子见状抱头痛哭，后悔莫及。父母知道后，即用五色纸制成彩轿，把焦尸置于轿内，抬到井边原处埋入，表示对蚂蚱的歉意和怀念。后来，人们为了祭奠蚂蚱，祈求五谷丰登，每年的这一天，把一只蚂蚱装入彩

轿，然后敲着铜鼓，吹着唢呐，抬着彩轿，列成长队周游田垌和村寨。寓意当年已有蚂蚱神走过这村寨和田垌，今年将无灾无害，喜获丰收，这种习俗一直流传至今。

很显然，以上两种传说，既反映了农耕文化的内蕴，也体现着生殖崇拜的文化意义。

蚂蚱节一般要连续活动一个月，从农历正月初一开始直到月底或二月初的子日——埋蚂蚱为止，目的是通过祭奠蚂蚱神祈求风调雨顺，驱灾逐疫，保佑人畜平安、五谷丰登。节日活动内容有找蚂蚱（当地壮语称“雅圭”）、孝蚂蚱（“耀圭”）、闹亭唱歌（“欢圭”）、游田垌（“游东”）、埋蚂蚱（“更圭”）、跳蚂蚱舞（“跳圭”）、驱瘟（“绣照”）七项。这些活动都由屯中长老（德高望重的自然领袖）指派专人组成若干小组分头组织筹备。蚂蚱节的活动项目完毕后，各家各户以丰盛的酒席热情款待外地宾客，整个蚂蚱节活动，在人们交杯换盏、猜拳行令的欢声笑语中结束。

在纳鲁屯屯委会的房子里，我们一行接受了村民的热情款待，在一阵阵山歌声中，喝下了一杯杯盛满壮寨人民情谊的茶和酒。

稍事休息之后，走出房间，沿着一座水上石头桥走过一条小溪，当地的领导把我们领向今天要举行蚂蚱节活动的场地。

当天的蚂蚱节活动的场地就设在村前的一块大田垌之中，据说这也是当地传统的蚂蚱节的举办地。

在场地的正前方除了插有长杆幡旗和五彩缤纷的彩旗之外，还供奉着蚂蚱神的神台，只是神台上的供品除了悬挂在神台上方梁柱上的玉米棒子是真玉米之外，其他如猪头、糯米糍粑、米粽等则是用泥巴做成。

纳鲁屯的村民告诉我们，如果是每年正式过蚂蚱节时，各家各户都要拿猪肉、糍粑、粽子来祭蚂蚱神，今天不是过蚂蚱节，而是表演蚂蚱舞，因此，用泥巴做供品并不是哄蚂蚱神而是娱乐而已。

在一阵鞭炮声中，鼓声、号声、锣声齐鸣，村里的长老列队给蚂蚱神上香。之后，蚂蚱舞表演正式开始了。

蚂蚱舞一般是在蚂蚱节的最后一天才表演，即在埋蚂蚱仪式之后进行，表演者都是本屯的男性农民（女性角色均女扮男装）。从正月初一找到蚂蚱之日起，就在村寨长老的统筹安排下，由专人组织屯中有经验的老人进行辅导和排练。

蚂蚱舞的表演场地按传统的规矩布置：蚂蚱轿置于东方较高的田坎上，轿的两旁分别插着绘有龙、凤、虎、蚂蚱的三角旗和许多小彩旗，蚂蚱轿正前方的田坎下悬吊着两具大铜鼓，铜鼓的两旁分别排列着锣鼓

和唢呐队；与两具铜鼓相距十多米处置两面牛皮大鼓。演员们就在铜鼓与大皮鼓之间的空地上表演。这一舞场的布置，自始至终不许搬动或改形，舞蹈活动结束后，由长老宣布收场，方能搬走道具和乐器。

蚂蚱舞是由许多小节目组合而成的，其内容主要是祭祀蚂蚱神和拜祭铜鼓，表现蚂蚱神领兵征战和农业生产劳动过程，以及一些日常生活场面的再现。整个蚂蚱舞由《皮鼓舞》、《蚂蚱出世舞》、《敬蚂蚱舞》、《拜铜鼓舞》、《征战舞》、《耙田舞》、《插秧舞》、《薅秧舞》、《打鱼捞虾舞》、《纺纱织布舞》、《谈情说爱》、《庆丰舞》十二个小节目组成。自始至终在铜鼓、大皮鼓、唢呐及锣鼓的伴奏下表演。

最先进行的是《皮鼓舞》，主要由两人男扮女装，戴姑娘面具，穿彩色短衣长裙，各执一对鼓棒，随铜鼓节奏边击鼓边舞蹈，动作有“扬臂击鼓”、“弓步击鼓”、“腰后击棍”，它既是一个独立的小舞蹈，又作为舞蹈伴奏，贯串于蚂蚱舞的全过程，由两组演员轮流表演击奏。

接着进行的是《蚂蚱出世舞》，由四个十一二岁的男孩表演，表演者不戴面具，只穿一条紧身裤衩，全身画满黑白相间的蚂蚱皮纹图案，扮作小蚂蚱从场地四角作“蚂蚱跳”上场，他们四肢弯曲趴地，形若蚂蚱，有时作互相逗趣嬉戏状，有时又作寻觅食物、捕捉害虫的表演，任意跳跃，无拘无束。

之后进行的是《敬蚂蚱舞》，又称《长板敬蚂蚱》，由两人表演，一人戴山神面具，另一人戴水神面具，左手持棍支撑，右手拿一根小树枝，从两个大皮鼓的对面上场，作“平马点步”走“之”形路线至大皮鼓前，再作“平马蹲转”，接着向击鼓者抱拳作揖三次，表示对蚂蚱神的怀念和敬奉，然后再作“平马点步”下场。

接着出现的是《拜铜鼓舞》，又称《拜寿舞》，由两人各持棍和树枝，分别戴禹王和尧王面具，从皮鼓前上场，面向铜鼓作“撩腿点步”走“之”形路线至铜鼓前，再作“平马蹲跳”两次，然后双手捧棍及树枝向铜鼓俯身躬拜三次，表现出对铜鼓顶礼膜拜的虔诚心情，最后再作“撩腿点步”下场。

接下来的《征战舞》由“蚂蚱拳”、“蚂蚱刀”、“蚂蚱棍”三个舞段组成。“蚂蚱拳”由两人各戴火神和纣王面具，徒手作拳术表演；“蚂蚱刀”由两人分别戴雷神和莫一大王面具，各执木制双刀，表演对打动作；“蚂蚱棍”由两人戴蚂蚱神面具，各执一根短棍表演，做武打格斗动作。这三个舞段寓意蚂蚱神领兵征战，英勇杀敌的情景。

在此之后，表演的舞蹈已经脱离了与蚂蚱相关的情节，而是以表现农耕生产为主。

最先进行的是《耙田舞》，由四人表演，两人着耕牛道具服扮牛，另两人各戴水神、农神面具，水神肩扛耙子在前，农神于后，两人裤筒卷得一高一低的，作驯牛动作上场。表演中，牛故做调皮动作不听主人指挥，驯牛者做出跌倒、被撞伤的样子，动作风趣，表演诙谐，引人发笑。由于驯牛者机智勇敢，最后犟牛也被驯服，便老老实实在地做耙田的模拟动作。耙田时，小蚂蚱上场，从牛肚下穿来穿去，嬉戏逗乐。

接着进行的是《插秧舞》，由四人表演，均戴姑娘面具，身着女式斜襟上衣和长裙，头搭毛巾，站成一横排，面向铜鼓做模拟插秧的动作。

《薅秧舞》则由四人表演，均戴后生哥面具，着农家便服，右手执拐棍，左手叉腰，站一横排做模拟薅秧的动作。

《打鱼捞虾舞》由两人表演，一人戴打鱼郎面具，身着青色上衣和短裤，腰间系渔篓，手持渔网，做撒网打鱼动作绕场一周；另一人戴村妇面具，着村妇便服，跟在打鱼郎后面，手持竹箕做捞虾动作。两人扮作一对夫妇，边劳作边逗趣，做许多令人发笑的滑稽动作，使舞场充满了欢乐的气氛。

《纺纱织布舞》由两人分别戴歪嘴老人及村妇面具表演，老人捧纺纱车、村妇执线绞上场舞蹈，除做纺纱绞线模拟动作外，两人还做伸懒腰、互相捶背、嬉戏等表演，生活气息较浓。

《谈情说爱》由四人表演，两人戴姑娘面具，着生活便服，攀肩搭腰，撑一把花伞走在前面；另两人戴后生哥面具，着生活便服，手牵手撑伞随后，缓步绕场对唱情歌，唱着唱着，场外的观众也情不自禁地脱口而唱，此时，演员和观众的情绪融为一体，场内场外的山歌声此起彼伏，场面非常热闹。

《庆丰舞》是蚂蚱舞中的最后一个舞段，由两人戴后生哥面具表演，动作有“抬腿跳步”、“拍掌跳跃”等，舞步活跃，节奏明快，表现出喜庆丰收的欢乐情绪。

此外，还有算命先生、讨奶婆和猴王等人物，在蚂蚱舞的表演过程中，自由穿梭于围观的群众之中，作逗趣性的表演，起到烘托气氛和维持秩序的作用。

蚂蚱舞由两种不同类型的动作组成，一种是模拟性动作，包括动物形态和劳动生产动作的直接模拟；另一种是程式化动作。小蚂蚱、猴王和牛的各种表演，以及耙田、插秧、纺纱、打鱼等动作属前类，特色不浓。《敬蚂蚱舞》、《拜铜鼓舞》中的“平马点步”和“撩腿点步”、“平马蹲转”、“平马蹲跳”等动作属后类，这类动作在别的舞种和舞蹈



中不曾见过，特色较浓。如“平马点步”动作，前两拍，双腿屈膝深蹲（平于大腿处），重心后靠，左手持棍夹于腋下，斜撑于身后为轴，向左、右作碎步作弧线行进，后两拍，保持以上舞姿，一脚快速点地四次后迅速用力抬起。由于深蹲后靠，难度较大，村中只有两位老人能跳，连下乡采风的专业舞蹈工作者也难于掌握。当地舞蹈工作者认为，屈膝深蹲的舞姿与蚂蚱体形有相似之处，快速点地则与蚂蚱鼓气鸣叫时的感觉有些雷同，这类动作的形成，可能开始也是基于对蚂蚱形态和习性的模仿。

跳蚂蚱舞的演员（除小蚂蚱和猴王外）一般均着当地壮族生活服饰，所用道具也均为当地群众所用的农具和其他生活用品，唯所戴之面具，由屯中的能工巧匠特别制作。面具制作的工艺原始，线条粗拙，但色彩对比鲜明，性格形象突出。从面具的不同形象看，大致可分为三类，一类是表现神和王的面具，均为头戴顶冠，浓眉大眼，方脸圆腮，神情威武，如禹王、尧王、纣王、莫一大王、山神、水神、雷神、火神、蚂蚱神等，一般表演祭祀内容的舞蹈都戴这类面具，使舞蹈增添了肃穆和神秘的色彩。另一类是表现黎民百姓的面具，形象比较温柔和美，接近生活现实，年轻姑娘的面具上还配以假发、毛巾和笠帽，表演劳动生产和生活情趣的舞蹈，戴上这类面具，使舞蹈更充满浓郁的生活气息。第三类是表现兽类的面具，主要是猴王面具，扮演者赤身裸体（穿三角裤衩）身上粘满黄色的蕨根毛，再戴上猴王面具，模拟猴子精灵敏捷的形态和动作，栩栩如生，妙趣横生。蚂蚱舞主要用打击乐伴奏，乐器有铜鼓、大皮鼓、小皮鼓、大锣、小锣、大钹、钹。唢呐自始至终同时吹奏，曲牌可自由选择，任意连接，与舞蹈动作关系不大，只起到渲染气氛的作用。

蚂蚱舞的风格原始粗犷，古朴简拙，具有较浓郁的民族特色。蚂蚱舞的动作特点是深蹲和沉稳。双腿屈膝深蹲，形若蚂蚱，这是该舞的基本姿态，不论是原地跳跃和踏点行进都贯串着这一基本舞姿。整个舞蹈的节奏单一平稳，步法稳拙坚实，重心后靠下沉，表现出一种沉稳的特色。这一特色在一定程度上体现了壮族人民含蓄内向的民族性格。

此外，从蚂蚱舞的内容和形式看，还具有如下特点：

（1）保留着某些母系社会的痕迹。舞场最显著的位置上放着两个大皮鼓，由两个戴姑娘面具的男青年扮女装击打表演。妇女击大鼓，这在广西各民族舞蹈中极为罕见，她们自始至终击鼓伴奏，实际上成了整场蚂蚱舞的指挥者，地位是很高的。再者《敬蚂蚱舞》中，由戴山神、水神面具的舞者至皮鼓前连续三次向击鼓者抱拳作揖，以示敬意。

这分明是将这两位女性击鼓者当作蚂蛭神或蚂蛭神的化身加以敬奉了。此外，蚂蛭节在民间又称“蛙婆节”。

(2) 渗透着动物崇拜的意识。对蚂蛭的崇拜无疑是农耕社会的产物，春天雷雨前，时有蚂蛭鸣叫；蚂蛭又能吃田间害虫，于是，壮族先民便把蚂蛭与雨水和丰收密切联系了起来，按照万物有灵论的思维方式，创造了许多有关蚂蛭的神话，把蚂蛭看作是至高无上的神灵，形成了许多禁忌和祭礼，于是，蚂蛭节和蚂蛭舞在历史的发展中应运而生。

(3) 具有原始舞蹈的特征。对动物形态和劳动生活的直接模仿是原始舞蹈的基本特征。蚂蛭舞中的蚂蛭和猴王形象，均裸体文身表演，猴王还戴上猴子面具，表演时惟妙惟肖地模仿蚂蛭和猴子的生活形态与各种动作，蚂蛭舞中的农作舞蹈片断，均系耙田、插秧、收割、纺纱、打鱼、捞虾等农耕生产的直接模仿，连道具也是生活中的农具和器物，整个舞蹈显示着鲜明的原始色彩。

(4) 反映了农耕社会的生活面貌。整个蚂蛭节和蚂蛭舞中既有反映壮族先民宗教意识的祭礼活动，还有表现农业和家庭副业生产的舞蹈；既有体现壮族人民生活情趣的对歌场景，又有振奋民族精神的大型体育比赛，使壮族先民农耕社会的各个生活侧面，得到较全面的反映<sup>①</sup>。

很显然，尽管我们看到的只是“蚂蛭节”的一个部分，但其却向我们展示了“蚂蛭节”最富艺术性的一面，且主要的内涵与我们先前了解到的基本吻合。因此，大家自始至终都处于非常兴奋的状态。

虽然这只是一次表演性质的蚂蛭节舞蹈活动，但除了我们考察组和天峨县各级政府的有关人士外，附近村屯的群众，也不约而同地聚集观看。

到了离开纳鲁屯的时间了，大家却似乎都有些依依不舍，纷纷要与纳鲁屯参与蚂蛭舞表演的群众合影留念。其中，又以蚂蛭的表演者和那两位擂大鼓的姑娘最受欢迎。

最终，我们一行还是离开了纳鲁屯，赶赴天峨县城，前往参观龙滩水电站。

9月8日上午，匆匆吃完早餐，我们离开昨晚住宿的天峨县林朵林场招待所，开展新一天的考察。

一上路，廖明君院长就先给大家打预防针，告诉大家今天将是这一次红水河民族文化艺术考察最为艰辛的一天。一方面今天的路途不但最

---

<sup>①</sup> 《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》，第55~57页，中国 ISBN 中心出版，1992。

远，且路况非常不好，全是乡村的泥沙道路。另一方面，今天考察的内容特别繁多，工作量较大。

果然，走过了一段坑坑洼洼的乡间道路，在上午九点多钟，我们一行来到天峨县岜暮乡桥头村。

桥头屯位于一座大石山下，全村 130 多口人，20 户，全部是韦姓壮族。一条小河从村边流过，村前是开阔的田垌。

我们一行在当地文化干部的陪同下，从岜暮乡政府步行来到蚂蛭庙。蚂蛭庙就建在村边的石山脚下。村边的小河就从庙前流过，庙不大，不高，而且没有太多的特点，远远望去也只是一般的瓦房建筑而已。

走进庙里，才发现所供奉的正是那一座原先随意放在桥边任凭风吹雨打的蚂蛭婆石像。石像约有一米高，呈坐立状，其上半身约占了整个石像的四分之三，下半身则只占约四分之一。乍一看，石像就如一位端庄朴实、身怀六甲的孕妇，但细节上则显露出半人半蛙的特征，其中，头、脸、手、腰的轮廓与人无异，但却在细节上得了蛙的神韵；石像的下半身虽然在雕刻技艺上不如上半身复杂、富于变化，但却是整个雕像的文化意义所在之处。其中，石像上的女阴之处被凿成一个比手掌略大的洞穴，洞穴上留有常被人用手捣挖、触摸的岁月的痕迹。据说，这是当地蚂蛭节葬蚂蛭以便来年蚂蛭节挖出蚂蛭骨头预测当年是否风调雨顺的地方。

桥头屯的群众告诉我们，蚂蛭婆神像据说雕刻于明代，原来还有一男一女的两个蚂蛭仔石雕一左一右地与蚂蛭婆同时在庙内受到供奉。蚂蛭婆神像前有一个石槽，作何用不详，以前曾有人把这个石槽搬回家作喂猪的猪槽用，结果，养的猪不是不会长大，就是发瘟而死，连续五年都养不成猪，主家只好放弃使用这个石槽。

原先，蚂蛭婆是放在村边的一座小庙里的。“文革”中，放置蚂蛭婆的小庙被毁掉了，从那以后，蚂蛭婆就一直被丢在村头的小桥边。黄兴辉老人告诉我，当地举行蚂蛭节时，整个程序和别的地方基本一样，但葬蚂蛭节的地方却是别具一格：不是把蚂蛭郎葬在土地里，而是葬在蚂蛭婆的阴部（两腿之间一个特意雕空的部位）之中。这就是说，人们对于蚂蛭的崇拜，确实与它的生殖力有关。

按照惯例，从每年的正月初一开始，到二月初二或初五之间，是桥头屯的蚂蛭节，但 1931 年出生的韦金权老人介绍，在 1955 年以前，桥头屯还盛行跳蚂蛭铜鼓舞，相传当时打铜鼓共有三十二套路，可惜现在已经失传。而现在，已经没有人会唱蚂蛭歌、跳蚂蛭舞了。

除了每年一度的蚂蚱节，过去如果遇上天旱，村民还要拿公鸡、猪头、猪仔来供祭蚂蚱神，并打铜鼓、跳蚂蚱舞求天下雨。更为值得注意的是，村子里婚后无生育的人家也要来祭蚂蚱神以求生儿育女。

在庙里进行了相关的采访和拍照之后，我们按照惯例，开始离开蚂蚱婆庙，进入到村子里，进行另一种形式的无具体目的的文化考察。

在村子里走了一遍，拍了一些有关壮族民居的照片，我们随意走进一户人家，和他们闲聊起来。

据这一户人家介绍，岜暮乡一带以稻作农业为主业，全乡每年人均纯收入大约 1000 元，年轻人大多数到广东打工，结婚很少举行婚礼，有部分人有了孩子后把孩子留给老人看管就双双外出打工。

由于研究课题的需要，我们又一次和他们聊起“花婆”崇拜文化的事。

主人告诉我们，以前家里也曾安放过“花婆”的神位，但现在孩子们都大了，也就把“花婆”神位撤了。我们追问村子里还有谁家保留着“花婆”神位，主人犹豫了一下，最后却告诉我们他对此不太清楚。或许是不忍看我们失望的样子，他的儿子告诉我们前些天岜暮桥头还有人家举行“架桥求花”仪式，我们可以去看一看。

实际上，那一“架桥求花”仪式所架的桥，就在我们先前走过来的路上，但由于没有预料到，结果就出现了“熟视无睹”的结果。

在桥头村村头（位于蚂蚱庙和岜暮乡文化站之间）的一棵古榕树下，我们发现一个制作精致、类似一扇门的穹形竹架，竹架上方的两头各挂一团用红纸垫、竹叶包的黑色糯米饭，竹架下平放一块类似门槛的木板，木板上的左右两边各放一叠剪成两指见方的三角形布条，布条的最上层为红色，木板上的还间隔均匀地摆放了五枚硬币，其中有两枚是摆放在布条上。经询问，这竹架在当地叫“花桥”，而这花桥是本村屯的一户人家为给孩子消灾除难，让患痴呆症的孩子心智开窍而请道公来安放的。由于花桥前天才安放，所以让我们有幸看到。值得注意的是，花桥已安放了两天，但花桥上的竹架、糯米饭、碎布条、硬币等的所有物件都明显地没有任何人为的践踏。可见，当地群众对于这种文化习俗还是非常信奉的。

这一点，在我们离开岜暮乡政府不久的一个山坳口考察革命烈士纪念碑的时候，也有所发现。

离开岜暮乡政府，我们的车子沿着陡峭的山路爬行到一个山坳口后，就停了下来。

走出车门，一眼就可以看到一座纪念塔和一座纪念亭。

天峨县陪同我们的同志告诉说，此地属于岜暮乡那楼村，在前边不远的山上有一个名叫拉好岩的岩洞。红军主力北上之后，1932年8月19日，桂系廖磊部和东兰等县地方民团一万多人进犯岜暮苏区，与中国工农红军第七军第三纵队激战数昼夜后，我方退守拉好岩。8月26日，敌人大举进攻拉好岩，在坚持战斗到弹尽粮绝后，大队长蓝志仁等八名红军战士各自抱着一名敌人跳下悬崖，壮烈牺牲。1954年，天峨县人民政府在此建立纪念塔和纪念亭，以纪念1925年至1932年在岜暮苏区牺牲的蓝志仁等123位烈士。

这时，覃博士却似乎在纪念碑前有所发现，叫我过去。

我们走到纪念碑前，才知道碑上所刻的是韦拔群烈士生前所写下的文稿。而顺着覃博士的指点，我们看到了这么一行文字：

浇灌革命之花王

惯熟门外的呼声，唤醒朦胧的愚梦，革命的花王，是由于寒雪水深之候，去栽培，浇灌者唯一勇敢勤劳，坚执维护，奋赴鸢迁滋蔓，以至于喧嚷而掀起了庄严灿烂永于世界。

很显然，就在大革命时期，红水河流域的花王崇拜文化，仍具有重大的影响，以至革命者在宣传时代新精神的时候，都仍然无法回避花王的存在。同时，也较好地体现了当时的革命者非常注意把马克思主义与本土文化相结合，以求达到最好的宣传目的。

## 五、东兰纪行

东兰县位于河池地区西部，云贵高原南缘，也是一个多民族（壮、汉、瑶、毛南等）居住的地区，辖两镇21乡，面积2400平方公里，人口27万多。东兰还是当年红七军的根据地，是韦拔群的故乡。

在巴英屯的路口，我们与前来陪同考察的东兰县的同志接上了头。

巴英屯位于天峨至东兰的公路边上，全屯300多人口，基本是壮族，共有马、廖、施、牙、韦、黄六个姓氏。屯里出过五六个高中毕业生，但至今还没有出过正式的大学毕业生。

铜鼓声声和壮家少女的迎客山歌让远道而来的我们沉浸在一片浓浓的乡情之中。

巴英屯组织了12面铜鼓迎接我们。据村民介绍，这12面铜鼓都是村民的珍藏，由老人一代代传承下来，到现在已无法说清楚这些铜鼓的来历。在巴英一带的村子，春节、结婚、入住新居、农历二月初二的蚂蚱节盛会、老人过世等都要打铜鼓。人们多认为，铜鼓声响起的地方就是有喜事的地方，而老人过世的铜鼓声也是代表着喜庆，意味着老人的

老有所终，也意味着老人的后代绵延不息。这一带的铜鼓分有公母，正式场合要求公母铜鼓相互匹配，有铜鼓的人家过年要把铜鼓放置神台，贴上红纸，用粽子、猪肉整块祭祀铜鼓，以求铜鼓对家人的佑护而平安吉祥。

除了铜鼓文化，巴英的山歌也是非常有名的。

据县里的同志介绍，巴畴乡的山歌剧团成立到现在已有 14 年的历史，现有团员 15 人，经常配合乡政府做公共道德、计生、财税、征兵、保险等方面的宣传工作，每年下村屯演唱的次数达 150 场左右，演唱的形式多数是壮族山歌剧、小品等。

在 50 岁上下的这一代同龄人中，男女婚嫁主要靠唱山歌，但现在的年轻人只有少数还唱山歌结婚。唱歌求婚一般是男的把唱歌的地点、时间编成壮歌，传递给女方，女方得到信息便约两个女友前往，男方也约两个朋友在约定的地点等候，双方经过以歌传情的多次约会，情投意合的便结为夫妻。

据说，解放前巴英屯有一个很穷的后生因歌唱得好而娶了一个地主的女儿。解放后，巴英屯也有一个家庭经济条件非常不好的男孩因唱歌好而娶到了金谷乡一个家境各方面都比他强的女孩子，这个女孩子的父亲当时是金谷乡的党支书，母亲是教师，对女儿的婚姻选择很不满意，于是这个女孩不举行婚礼便自行住到了男家。

此外，巴英一带的壮族过去有同姓不婚的现象，但现在这方面的禁忌已没有那么严厉，同姓而婚的现象时有发生。实际上，巴英屯的媳妇有远有近，远的有从凤山、天峨嫁过来，近的则有本村屯嫁本村屯。

具体而言，在巴英一带，男婚女嫁一般要经过送白、红八字、报婚、送礼、送门帘、送伞、下梯等程序。

当男有情、女有意之后并决定举行婚礼的情况下，男方家的老人便要备上 20 ~ 30 斤的猪肉，挑到女方家说婚，女方家则用白纸写上女儿的八字送给男方家来说婚的老人。得到白八字的男家便亲自由父母备上活鸡、活鸭、猪肉等再次来到女方家，并把带来的鸡鸭一家一只分给女方的叔伯。这时，女方的父母用红纸写上女儿的八字交给男方的父母，男方的父母用男女双方的红八字去择吉日。选好吉日后，由男方的父亲或母亲亲自带上礼物，一般是 20 斤猪肉、20 斤酒、20 斤米及一些糖果到女方家报婚期。举行婚礼的前一天，男方派二男二女挑着礼担到女方家，礼担有 120 斤米、120 斤酒、120 斤猪肉、一只项鸡、一盘红纸垫衬的白、黑、红三色糯米饭、一个大红包，大红包内又包 12 个小包，分别是油、盐、白糖、烟、香、烛等。

挑礼担的二男二女来到女方家后，便分头忙着杀鸡、煮鸡、煮鸡蛋等，煮好鸡之后，要把一个染成红色的熟鸡蛋放在鸡屁股中，并放到花色糯米饭之上，然后，与带来的十二个小红包一起摆到女方家的神台上，再点香点蜡烛祭供女方家的祖神。

在这一系列的过程中，女方及家里的亲属都不看、不闻、不问，同族的其他人也都是袖手旁观，但当男方家开始摆礼品祭祖时，同族或同村的人则不时出来看一下，如果发现对方把礼品摆错地方了，就要对他们罚酒。

祭过女方家的祖神之后，女方家便请来本屯、本家族的一些老人来共进晚餐。

婚礼当天，男方家派二男二女到女方家接亲，其中的一个接亲女要亲自把一把新伞送给新娘，当新娘要离开娘家的时候，男方家的接亲女要在女方跨出大门走下楼梯的时候给她打开新伞，下完楼梯便把新伞收好。当新娘来到男方家的时候，接亲女要把这把收好的新伞交给新娘，由新娘收藏。

女方来到男方家，不祭男家祖神，直接进入新房。新房必挂新门帘，新门帘由女方带来，一般为天蓝色，其最上部有精美的刺绣图案，有两条下垂的吊带，而下部则为彩色穗丝。

处于生育期妇女一般要在卧室的户门上供奉“房门婆”（也就是“花婆”），“房门婆”有些是用红纸剪的一排上有花朵、小人儿等图案的彩纸，有一个小竹筒（其内所装之物不详）。彩纸直接贴在房门之上，竹筒则挂在门边。

2001年，广西博物馆的郑超雄研究馆员带着馆里的几位年轻人来到巴英征集蚂蛭节上使用的面具，认识了面具的制作者廖敬堂，并把所了解到的情况写成了一篇文稿，刊发在《民族艺术》2002年第1期上。这一次，有机会经过巴英，我们自是要与廖敬堂聊聊。

廖敬堂非常热情，向我们介绍了所想了解的事情。于是，我们趁机提出去看看蚂蛭节葬蚂蛭的地方，他稍有犹豫，最终也还是答应了。

东绕西拐地，我们走进了一个地方。远远看去，那应该是村子的小学，我们怀疑廖敬堂是否是走错了地方。廖敬堂也看出了我们的意思，连忙解释道，这确实是村子的小学，但原先并不在这里，前两年发洪水把小学冲毁了，才把它建在这里。

走进学校，尚未到上学的时间，四处静悄悄的，只有一位老师出来打了个招呼。

可能是新建的缘故，学校里除了一棵上面挂着一段废钢铁可以敲打

让其发出声音作为上下课的信号的老树外，不再有别的树木。我们东张西望的，企图自己找出葬蚂蛭的地方来。

结果完全出乎我们的意料之外，廖敬堂告诉我，每年一度的蚂蛭节所葬下的蚂蛭，就埋在这一棵树下。

拍完了照片，我们匆匆赶回去吃午饭。

离开巴英的时候，廖敬堂已经显得有几分伤感，再三叮嘱我们抽时间再来。我们答应了。

从巴英赶到东兰县长江乡板龙村那谷屯的时候，只见两个身着盛装的壮族中年妇女手捧托盘在路边唱起迎客山歌，站在村口路边的其他村民则友好地向我们挥手致意。

很显然，这也是一个具有丰厚民歌文化内涵的地方。村里的群众告诉我们，每年正月十五以前，这一带的壮族人家在赶圩走亲时，路上都要注意观察哪一个村落的田垌中树起了旗杆。如果发现了某一个村子的田垌树起旗杆，就标志着这个村落将主持举行今年的蚂蛭节。届时，四面八方的群众便汇集到该田垌举行蚂蛭节盛会。

过去，村寨里的男女青年经常是在蚂蛭节上以歌相会、以歌交情，结成夫妻；有的则是结伴到别的村子去交游唱歌而结成夫妻。那谷屯有三个60岁以上名叫姆转、姆宾、波宾的老人，就是唱山歌而成家的。只是，现在的年轻人唱歌成为夫妻的并不多，一般只有家庭困难、按常规无法娶妻的男子才到外边唱歌求偶，也有一些女子因为男方歌唱得好受感动而不计男家的经济条件而嫁给男方的。

现在，那谷的年轻人多外出打工挣钱。据本村嫁本村的一个叫姆笑的少妇和另一个从兰古村嫁来那谷的少妇介绍，她们及她们的同龄人都曾到过广东打工，她们的丈夫也多数是在打工中认识的。结婚时一般要收取男方家2000~12000元不等的礼金，但礼金主要是用来置办嫁妆，女方往往还要倒贴一些钱才能把嫁妆办得体面一些。

最后，我们进到路边的一户人家，听当地壮族男女歌手对唱各种山歌。然后，再听村子里的老人说有关铜鼓的故事。

据说，在解放前，村子里的一户人家负责保管村子里的铜鼓。有一次，山上的土匪到村子里来抢劫，抢走了这户人家的独生子和铜鼓，并留下话叫拿钱去赎。那户人家匆匆筹集了一些钱，赶去与土匪交涉。土匪却说这些钱仅够赎回一样，要么是孩子要么是铜鼓。考虑到孩子固然是自己一家人的宝贝，铜鼓却是全村人的命根子，因此，犹豫再三，他们还是决定先赎回铜鼓，回到村子后再设法筹钱去赎回孩子。

或许有人会对此觉得不可思议，但如果他们了解到长期以来铜鼓对



于一个村子的重要性（影响到一个村子甚至一个族群的兴衰成败），那么，我们就可以理解这样的举动了。

铜鼓文化在红水河流域一带确实有着非常丰厚的积淀，据韦万义老人介绍，在兰阳乡周乐村，有一个名叫韦公下的村民与妻子吵架，谁去劝都不听，后来听到了铜鼓声，就马上自动停下来，跑去听铜鼓演奏了。

另一位名叫韦周成的村民，曾经把自己的铜鼓埋在地下 40 多年，后来被别人挖走，但却依然能够听出自己的铜鼓所发出的声音，并因此而找回了自己的铜鼓。

五点多钟的时候，我们离开了那谷，赶往兰阳。

兰阳乡位于重重大山之中，山清水秀，乡政府所在地兰阳圩颇有几分古镇之风，在街中心的一棵古榕树下，零星摆放着一些山货和农产品。估计是已经散圩的缘故，街上的行人不多，做买卖的也不多了。

县里的同志把我们引到一个僻静的拐角处，有古榕伸展如盖，一眼泉水从古榕根下冒出来，泉水清亮见底，并形成了一个长方形的水塘。

就在水塘边上，临时搭起的一个木架，面对泉眼悬挂着六面铜鼓，几位大汉正列队击打铜鼓，发出节奏分明，清浊、快慢、高低之音交互震响的铜鼓之声。从所选择的场地上看，估计打铜鼓与祈水有关。据说，兰阳乡向有裸浴之风，但未得一见。

离开兰阳赶到东兰县城的时候，天色已经很晚了。匆匆吃完晚饭，我们又赶到东兰县灯光球场，观看铜鼓表演晚会。

参加铜鼓表演的 210 面铜鼓全部是鼓手家中的珍藏。据介绍，目前由东兰民间收藏的铜鼓就有 612 面之多。

在《红水河畔歌声起》的壮族山歌迎宾曲调中，晚会开始了。

210 面铜鼓是这样排列的：共分前后两大部分，前面部分分横向两排，竖向两排。

所有的男子位于前台的中间位置，竖向两排列于横向两排的左右两侧。横向两排的前排为男鼓手，后排为女鼓手，左右两列则男女鼓手各占一半。除了前面部分，所有的铜鼓分六排横向排列，男鼓手都脚蹬黑皮鞋，着黑裤、光膀子，腰扎红绸带，显得英俊威武，而女鼓手则头戴花头巾，身着黑裤蓝衣或黑衣黑裤、花鞋、带花边的黑或蓝围裙，显得极为清雅秀丽、刚健灵巧。

《金谷齐鸣》最先开场：在前排的一鼓定调，三鼓试音，八鼓呼应的音阶、音律的交替转换声中，所有的 200 多面铜鼓山呼海啸般齐鸣，整个场面气势非凡，惊天动地。

铜鼓舞主要流传于东兰县大同、四合乡一带。该舞是壮族有代表性的舞蹈，一般是在蚂蛭节中表演，主要表现欢庆丰收、祈求来年五谷丰登的心愿。

跳铜鼓舞的时候，以公、母铜鼓各两面挂于表演区后方，一面皮鼓置于表演区中央，然后由四人敲铜鼓，一人敲皮鼓，二人伴舞。敲鼓者边打鼓、边跳舞，伴舞者一人手执米筛子，一人肩扛竹梆，在浑厚雄壮的铜鼓声中起舞，在热烈欢腾的情绪中结束。

“铜鼓不响不开舞，鼓声一停舞即停。”这是铜鼓舞的一大特点。在铜鼓舞中，鼓与舞有着密切的关系，舞蹈始终由铜鼓及皮鼓伴奏，在铜鼓及皮鼓的伴奏下，舞蹈显得特别豪迈奔放，“垫步吸腿跳”、“抬腿步”、“侧身击鼓”、“拧腰击鼓”、“胯腿击鼓”等是该舞的主要动作，贯穿于舞蹈始终。铜鼓舞的表演者身穿蓝靛色对襟上衣和中式长裤，系红色布腰带，穿黑布鞋。

铜鼓舞的伴奏乐器为四面铜鼓和一面皮鼓。铜鼓有公、母之分，鼓腰稍细、音调高亢者为公，腰身稍粗，音调较低者为母。同为公鼓和母鼓，又有音调高低之分。演奏时铜鼓挂在木架上，右手执鼓槌击鼓面，左手执棒击鼓边，边击边跳。公、母鼓声与皮鼓声交替混合，此起彼伏，可产生具有一定旋律性的音响效果。

铜鼓是我国南方少数民族的一种民间乐器。云南省晋宁县石寨山出土的铜鼓形贮具器盖上就有二人抬铜鼓，一人双手戴大圆环作舞之状。同时出土的铜饰物中，亦有用铜鼓作舞蹈伴奏的场面。石寨山文物的年代经考定为战国至西汉晚期，可见至少在秦汉时期铜鼓舞就已经出现了。至于东兰县铜鼓舞的出现，当晚于秦汉。做出这样判断的依据是：东兰铜鼓从其类型上说，均属麻江型，而这类铜鼓的产生最早能追溯到宋代。东兰有了铜鼓，铜鼓舞也才随之流行。最早的铜鼓舞一般多在节日、婚丧及其他祭祀活动时出现，后来才用于娱乐和礼仪活动。

铜鼓文化是壮族文化的一个重要组成部分，目前发现的鼓面直径超过 110 厘米的大铜鼓都出自壮族先民居住的地区，其中世界最大的“铜鼓王”的鼓面直径长达 165 厘米，高达 67.5 厘米，胸径 149 厘米，腰径 139 厘米，重 300 公斤。广西区博物馆目前共收藏有铜鼓 500 多面，是世界上收藏铜鼓最多的博物馆。东兰向有“铜鼓之乡”之称，全县在民间共收藏有 600 多面铜鼓。实际上，铜鼓不但是在东兰有，在红水河流域均有分布（多达 1000 多面），且源远流长，一身集乐器、神器和重器等文化功能，与一个部族或一个村寨以及一个家庭的生死存亡相联系。如《隋书·地理志》就有这样的记载：“自岭以南，二十余郡……

诸獠皆然，并铸铜为大鼓。初成，悬于庭中，置酒以招同类。来者有富豪子女，则以金银为大钹，执以叩鼓。竟，乃留遗主人，名为铜鼓钹。俗好相杀，多构仇怨，欲相攻，则鸣此鼓，到者如云。有鼓者号为都老，群情推服。”《明史·刘显传》也有这样的记载：“阿大泣曰：‘（铜）声宏者为上，可易千牛；次者七八百。得鼓二三，便可僭号称王，击鼓山颠，群蛮毕集，今已矣！’……鼓失，则蛮运终矣。”

因此，从某种意义上说，铜鼓与北方华夏民族所使用的铜鼎、铜尊在文化功能上有相同之处。然而，北方的铜尊早已失去了活力而成为了文物，南方的铜鼓虽然不再制作，至今却依然在壮、瑶、苗、布依、水等民族中使用。也就是说，铜鼓至今仍然在南方各民族的文化中“活着”，继续发挥着其所特有的文化功能。

铜鼓舞之后接下来是瑶族皮鼓舞：一面大皮鼓置于前台的中央，左右各三面铜鼓作竖向排列。大皮鼓鼓手是一敦实壮健的男子，铜鼓手则是清一色的女性，其中的大皮鼓鼓手猴腰鹰舞，鼓声和舞姿都强劲有力，而铜鼓手则如玉树临风，在身姿的摇曳中，在手与鼓的接触中，各种美妙的音响组合如清风流水般倾洒，加上绕鼓而舞的四男四女有节奏的竹板打击声，小皮鼓的配合声，一种由音响、节奏、舞蹈构成的世界让人赏心悦目。

最让我们喜出望外的是，在铜鼓舞之外，打碇舞也出现在晚会中。

“打碇”是壮语称谓，“打”乃敲击的意思，“碇”即舂米的木臼，汉人称之为“舂堂”。

“打碇”原来是在酬神还愿、求祥纳福的祭仪“打斋”中举行的活动。传说古时候，有一年大旱，田地龟裂，庄稼无法下种。人们仰天哀叹，望着空空的木臼，情不自禁地拿起榔杆敲击碇底，顿时发出震耳欲聋的咚咚声，传遍村村寨寨。随着各乡邻也打起碇来。如雷的碇声惊动了天上神仙，玉皇便派太白金星下凡察看，得知天下大旱的情景后，便派“职风”（魔礼青）、“职调”（魔礼红）、“职雨”（魔礼海）、“职顺”（魔礼寿）四兄弟（即风调雨顺）下凡，各显神通。雷公闪电打雷三七二十一天，旱情解除。人们奔走相告，碇声四起，一片欢腾。

后来，每个村庄都立了一座土地庙，并且不管天旱或下雨，每隔三年逢闰年时（当地认为闰年不吉利），都要到土地庙举行打斋活动，而打斋必须先打碇。打碇必须从正月初一开始，意思是辞旧迎新，让碇声把闰年里不吉利的东西赶跑，祈求五谷丰登、六畜兴旺。当时曾流传这样一首民谣：“初一打碇闹洋洋，人畜兴旺粮满仓。若是新年碇不响，全峒人畜闹饥荒。”人们从正月初一就开始打碇，跳起打碇舞，一直到

二月某日打斋时为止，打斋结束后，打碇舞才停止。

打碇舞的表演场地一般设在土地庙前的空旷场地或晒谷坪上，事先将碇置于场地中央。舞者不分男女老少，少则四人，多则十二人，任意从表演场地的一方按序进场，站于碇的两侧，双手持木杵（舂米的工具）或木棍，以木杵（棍）敲击碇壁、碇底和碇边，或以二人为一组对击木杵两头。打法有“拖打”、“冲打”、“点打”、“撩打”和“对打”等，各种打法可在一人指挥下任意反复和组接，尽兴而止。舞者以碇声为节而舞，节奏有  $2/4$  和  $3/4$  两种，无其他乐器伴奏，仅通过击打碇的不同部位和轻重对比，使之产生一种特殊的音响效果和独有风格。由于木杵的分量很重，故舞者持杵击碇动作的力度较强、幅度较大，并随之产生了双膝上下颤动、身肢左右摆动的动律，脚位也随之出现了并步、小八字步、踏步和点步等变化<sup>①</sup>。

跳打碇舞时，男的身穿蓝色对襟上衣、中式长裤，系红色腰带，女的则身着斜襟上衣、中式长裤，系胸兜。碇则以挠木挖空制成，长约八尺，宽约1尺5寸，高约1尺8寸，木杵和木棍以一般硬木削制而成，木杵约长3尺，木棍约长4尺5寸。

打碇早在唐代即有记载，唐人刘恂《岭表录异》云：“广南有舂堂，以浑木剝为槽，两边约十杵，男女间立，以舂稻梁。敲磕槽舷，皆有遍拍，槽声若鼓，闻于数里，虽思妇之巧弄秋砧，不能比其浏亮也。”宋人周去非在《岭外代答》中也有记述：“静江（今桂林一带）民间获禾，取禾心连穗收之，谓之清冷禾，屋角为大木槽，将食时取禾舂于槽中，其声如僧寺之木鱼，女伴以意运杵成音韵，名曰舂堂，每旦及日昃则舂堂之声，四闻可听。”因此，打碇舞是一个历史悠久的民间舞蹈。而随着历史的推移，打碇舞已不仅是打斋活动中的一个项目，而成为壮族人民喜闻乐见的一种节庆习俗舞蹈，广为流传。在20世纪80年代初，宁明县业余文艺队在打碇舞的基础上，改编排练了群舞《击棍舞》，该舞仍将碇置于台中，但将沉重的木杵改为轻巧的短木棍，这样解放了表演者的手脚，既可聚于台中击碇，又可散于舞台的任何部位击棍起舞，还吸收了当地师公舞和采茶舞中的动作和步伐，并配以乐曲伴奏，这样不仅丰富了舞蹈语和场面调度，而且气氛也更加活跃欢快了，较好地表现了壮族人民丰收后的欢乐心情。

此外，扁担舞也是一种在打碇舞基础上发展演变而成的由妇女表演的节庆习俗舞蹈，流传在红水河流域广西都安县的澄江、地苏、安阳

<sup>①</sup> 《中国民族民间舞蹈集成·广西卷》，第144~145页，中国ISBN中心出版，1992。

乡，马山县的白山、古寨、加芳乡一带。民国 37 年《隆山县志》云：“每年，自元旦至元宵，为自由正当娱乐期间，妇女恒三五成群，作打春堂之乐，其意预祝丰年，故有谚云：‘正月春堂声轰轰，今年到处禾忝丰。’但浑大木，返浑颇难得，春堂之用鲜矣。妇女每用木板以代其法，以一长方坚致之木板，两端垫以长凳，两旁排列妇女二三，手持扁挑，上下对击。”20 世纪 50 年以后，则进一步去掉了长方木板，直接以扁担敲击板凳，边击边舞，这就是当今流传的扁担舞。

扁担舞在当地流传十分遍及，不论是满头白发的老奶奶，还是六七岁的小姑娘，人人都会，有的学校还将它作为正常的体育活动，在小学生中进行训练，但最盛行的还是在春节期间，自初一至元宵，家家户户于自家门口，或于村头晒谷场上，摆上长凳，拿起扁担，成群结队地欢舞起来。清脆嘹亮的扁担声响彻山寨。它预示着当年的丰收，寄托着群众的希望。这一习俗代代相传，沿袭至今。

扁担舞表演时人数不限，但必须是双数，二、四、六人均可，舞者持扁担面相对立于板凳两旁，按规定的点子击打舞蹈。时而竖握扁担互相对击，时而又横握扁担，以两端敲击凳面。有时于板凳两侧的二人作一组互相对击，有时又可转身与旁边一人为伍对击，中间还可穿插以四人为一组的斜向交叉击打，点子非常丰富，计有：插秧、车水、收割、打谷、点春水、碰碰欢、虬列表、虬列谷、虬列分水、虬列分阜等。击打点子复杂多变，节奏明快紧凑，动作刚劲有力。扁担的击打技巧主要体现在手腕上，扁担的上下飞舞和左右碰击，都离不开手腕的运动，两腕必须保持灵活柔韧和张弛有度，击打动作才能做得轻松自如而富有弹性。

跳扁担舞时舞者的服饰为壮家妇女平时所穿的生活服装：包花头巾，穿中式斜襟上衣、中式长裤，系胸兜。道具有板凳、扁担两样，板凳为木制，长约 7 尺，宽约 1 尺 2 寸，高约 1 尺 5 寸；扁担为竹制，长约 4 尺 5 寸。表演时无乐曲伴奏，主要是按表演者以扁担敲击板凳和扁担互击发出的音响节奏为节而舞，节拍有 2/4、3/4、4/4、5/4 拍子交替击打，并配以竹筒、鼓、锣、小镲组合的打击乐伴奏，节奏鲜明有力，气氛热烈。

9 月 9 日，一大早，我们按照事先的约定，带上照相机前往韦万义老人的家中。

在韦老家中，我们看到了他所收藏的十二面不同类型的铜鼓以及一面石鼓，并一一拍了照。其中那一面被瑶族老人摔坏的铜鼓，更是拍了好几张——这面铜鼓的主人是一位瑶族老人，铜鼓是他的家族的祖传之

物，也不知传了多少代如今才传到他的手上。按照他们家族的规定，铜鼓只传男不传女，可是这位瑶族老人一生都没有男孩。于是，这面铜鼓就成了他的一块心病。终于，有一天，在大醉之后，老人于恍惚之中泪流满面地把铜鼓从楼上摔了下来……。

上午八时许，我们按计划离开东兰县城，赶往武篆镇，参观魁星楼和列宁岩。

上午十一时许，我们离开了列宁岩，赶往巴马。

## 六、巴马风物

巴马是壮语地名，“巴”即是“山”的意思，因县城东面有一座极为似马的山而得名。巴马瑶族自治县地处广西西部，其东部为丘陵低山，西部为高丘土山，南部为起伏不定的群山，北部为著名的岩溶山区。县境东西长 51 公里，南北宽 42 公里，由 1 镇 11 乡组成。巴马自古以来一直流传着这样一首民谣：“巴马（万冈）东巴马西，两只金鸡对面啼。谁能找得狮子地，金鸡连夜吐金粒。”这与我们在大化听到的那首民谣有相近之处：“亭豆东，亭豆西，九狮共一宝。哪个名师点中它，养得广东和广西。”如果说，大化岩滩电站的开发，使得滚滚电流源源不断地输往广东及广西，成为两广经济的重要动力支柱，正应了民谣所言的话，那么，巴马的这首民谣，又应该应在何处呢？

巴马还是世界著名的长寿之乡，有 90 岁以上的长寿老人 270 多人，100 岁以上的长寿老人近 70 人。早在清代嘉庆年间，嘉庆皇帝就曾为巴马 142 岁的蓝祥老人赋诗一首，近代广西提督冯子材也曾为巴马长寿老人邓氏题写“惟仁者寿”的横匾一块。1960 年，武汉医学院长寿科学研究所赴巴马调查了 18 位长寿老人，揭开了巴马长寿研究的序幕。此后，国家卫生部组织了广东、广西、湖北三省区的专家到巴马考察了 50 名长寿老人，进一步推动了巴马长寿文化的科学研究。据巴马长寿研究所所长陈进超先生介绍，迄今为止，中华老年医学会、《人民日报》、日本国际自然医学学会、美国《华尔街日报》、西日本电视台、泰国太平洋国际文化中心等海内外机构均已先后来到巴马进行长寿文化考察。1991 年 11 月 1 日，在日本东京召开的国际自然医学学会第十三届国际大会上，该会会长森下敬一正式宣布“广西巴马为世界第五长寿之乡”，纪录片《桃源乡——巴马》在日本播放后，有六分之一的日本人收看。

巴马的长寿文化现象，已经吸引了海内外众多学者前往考察。而对于其产生的原因，则是众说纷纭，至今难有定论。在坡月，我们看到了

清人冯子材为巴马长寿老人所题的“惟仁者寿”的横匾，如果透过儒家文化影响的表象，那么，这倒是很好地提醒我们，巴马的长寿现象，不应该仅仅从生理上寻找原因，而应与当地数千年以来所形成的独特文化即长寿老人所生活的自然生态环境（特定区域的水土、空气、食品）以及他们生存的人文氛围（生存方式和精神信念）相联系，如“五低两高”（低热量、低脂肪、低动物蛋白、低盐、低糖和高纤维素、高维生素）的饮食结构，多族群融合的遗传基因、晚婚晚育、节制性欲、长年参加劳动，活到老、动到老的生活习俗，以及乐天知命、知足常乐的人生理念、恬淡心境。

就在东兰与巴马交界的凤凰，我们与巴马县前来迎接我们的同志接上了头，立即按计划赶往巴马县的东山瑶族自治乡。

沿着攀缘于陡峭山间的泥沙路，经过一个多小时的行驶，中午十二点多钟的时候，我们赶到的了东山。

虽说是一个乡的行政建制，但与东部地区相比较，东山乡乡政府所在地的建设规模也只不过是普通的村子而已。

下了车，匆匆看了一下东山乡的道路，县里乡里的同志就已经在招呼去吃午饭了。

午饭安排在乡里一家个体餐馆里，在餐桌上刚一坐下，一抬头，廖明君院长马上有所发现，拿起相机就拍照起来。大家顺着他的镜头，也很快发现了目标。

原来，这一家餐馆的主人是壮族，因此，在他的堂屋的祖宗牌位上，除了有通常的“天地君亲师”外，还出现了“莫奕（一）大王”的神位。

在红水河流域一带，莫一大王的影响至今尚存。

《莫一大王》是壮族著名的神话传说，主要流传于红水河流域一带壮族村寨——

从前，南丹州有一个孤儿，父亲是个头人，因为反抗皇帝的压迫被杀，尸首丢到一个深潭里。孤儿后来跳入深潭里去找他父亲，在黑咕隆咚的深潭底下，发现一个岩洞，洞里住着一头神牛。神牛对孤儿说自己就是他的父亲，再也不能回去了。他送给孤儿一颗闪光的珠子，叫他拿回家去与乡亲们一起思谋着过日子吧！孤儿说自己长这么大，还没有名字呢。神牛说：你是牛的儿子，就叫莫一吧！莫一拿了珠子，十分高兴，不小心却把珠子吞到肚子里。他顿时觉得浑身发热，四肢充满力气。之后，他力大无穷，本领高强，能够搬山造海，给乡亲们做了很多

好事，大家奉他做头领。他因为对抗皇帝，最后被杀了。<sup>①</sup>

与这个神话同时流传的还有名为《莫一大王》的叙事史诗。《莫一大王》的叙事史诗长达数千行，共分为十章：一、吞珠；二、斗奸；三、当王；四、压日；五、赶山；六、种竹；七、射箭；八、扎兵；九、中计；十、变蜂。《莫一大王》叙事史诗的故事情节与上述神话传说大同小异，不过史诗更为夸张更加神奇。有关莫一“寻父吞珠”的情节，《莫一大王》叙事史诗是这样表述的：

莫一游到它（神牛）身边，  
水牯抬头把口张。  
吐出珍珠一大颗，  
飞到莫一手板上。  
莫一手把珍珠捧，  
贴在胸口笑吟吟。  
珍珠一跃进了莫一嘴，  
一下滑到肚里边。  
水牯转身大声吼，  
潜入水底无影踪。  
莫一想起珍珠吞下肚，  
又愁又喜在心中。  
莫一上了岸，  
走路脚生风。  
手扶树木树木倒，  
脚踩石头石头崩。<sup>②</sup>

尽管在这里无论是神话传说还是叙事史诗中出现的莫一的父亲是神的情节，似乎留有中国传统文化中有意通过拔高主人公身世以抬高其地位的印痕，但鉴于壮民族对牛的普遍崇拜，我们依然不得不承认，这样的情节的出现也并不是没有由来的。或者说，在对牛普遍崇拜的基础上，在壮民族的民间信仰中存在着牛神是非常自然的事情。至于把人视为牛神的儿子，恰好体现出壮民族“物我合一”的自然观。时至今日，人们依然相信壮族的莫姓乃出自于对牛的称谓。而从壮民族有关莫一事迹的神话传说或叙事史诗中，通过神牛和莫一所具有的神奇力量，我们自然能够感受到壮民族对于牛崇拜信仰的强烈性。

① 蓝鸿恩编：《壮族民间故事选》，第100～107页，上海，上海文艺出版社，1984。

② 《壮族文学史》（一），第118～119页，南宁，广西人民出版社，1986。



此外，莫一大王的故事在红水河流域壮族地区也还以其他的版本广为流传。如1919年的《河池县志》卷一就有记载：“按大王世传为县属兰江里公华村人（即现今河池市河池镇水任村），名一郎，生于后唐初，生时有虎来朝，瑞气绕屋，面赤如朱。四岁时，与群儿牧山中，常窃杀牛而食，留其皮骨，晚归，一郎画符喷水，此牛复活。年十二，值岁凶，村众议围水坝灌田，一郎令众砌河两旁，乃与其兄填塞中流，以手掏牛粪、杂石堆之，逐成坎，今水任村后燕翼河中，有巨石堵塞，如天然者，谓即一郎手迹也。后得异人传授兵法，能造火弓、火箭、神勇无匹。宋初，剿外寇有功，歿，封通天圣帝莫一大王，历代亦常显圣保佑地方，今其村祠宇犹存。但有无如此奇事，姑沿相传志之。”以上记载与当地师公所述基本相同，只是艺人又演义了故事的下半截，说莫一封王后，白天在京城做官，晚上飞行回家与妻子团聚，妻子怀孕后怕婆婆说她行为不端，收藏起莫一的靴子为证，莫一没了靴子不能准时回京上朝，便施法三天不升太阳，满朝文武议论纷纷，断定是莫一作怪，皇帝也深知莫一法力高强，怕他日后造反，便命抓住莫一关入牢中，谁知莫一双手一抖，摔断了手铐门锁冲出牢门。皇帝派兵追赶，莫一施法移山拦住兵马，后因坏人出卖，被官兵砍了头。当地群众为了纪念他的功德，纷纷立庙供奉，尊称之为“莫一大王”。而宋史于开宝七年（974年）、景祐三年（1036年）、元丰三年（1080年）、大观元年（1107年），均有关于广西南丹州（古地名，包括今河池市）溪洞酋帅莫洪、莫准戟、莫世忍、莫公俊或内附被封刺史，或抗命发兵讨擒的记载。可见于宋代，广西壮族莫氏酋长实有其人，当是莫一大王的原型。

至今在红水河流域的师公舞中，还有《莫一大王舞》。

《莫一大王舞》由一位师公身着红色师袍、戴莫一面具、右手持剑（柄上系有铜铃）来进行表演，动作有“行礼步”、“抖铃碾转”、“举箭蹲摆”、“摆身推剑”。除“行礼步”，其余动作各向东、南、西、北方各做一次，接着做“喊步上马”、“原地蹲跳”、“碎步急转”等，最后又做“行礼步”结束。这一舞蹈的动作刚健强悍，再伴以响亮的铃铛声，在一定程度上体现了莫一大王的威武气概。在敬酒（茶）跪拜之后，身着便服的师公又接着表演单人和双人的武术套路，借以渲染莫一大王的无穷威力，并增强坛场的热闹气氛。第二阶段的“古调”表演至此结束。最后掌坛师通过唱念进行“退三光”仪式，表示送众神返回驻地。

吃完午饭，我们先考察巴马瑶族自治县东山乡的文化站。随着国家对农村文化基础设施建设的重视，各级农村的文化基础设施有了较好的

改善。在东山乡，文化站就是一座刚建不久的两层水泥楼房。这样的条件在几年前确实是不敢想象的。

目前的问题是，硬件的条件好了，开展文化活动的经费却依然未能有较大的改观。由于没有固定的购书经费，图书室里摆放的大多是各级部门捐献的书，缺乏针对性，因而不可能从根本上解决广大农民看书难的问题。

更为严重的是，农村文化站少得可怜的文化内容基本上全部是现代科学知识，人文方面的图书基本上见不到，而本土文化民族文化更是难觅踪影。从理论上讲，一个地方的文化，除了由现代科技知识和人文知识构成，还必须以当地的本土文化民族民间文化为基础。

为了考察到原生态的民族文化，离开东山乡的文化站后，我们乘车赶往东山乡的卡桥村巴根屯。

据东山乡的同志介绍，虽然地处山岸，但巴根屯在东山算得上是自然条件比较好的一个村屯，主要是离乡政府及公路都不远。

巴根屯现有人口 220 人，共四十多户人家，村民有蒙、兰、罗三姓，全部是瑶族的一个支系布努瑶。

由于事先打了招呼，因此，一进到村子里，我们重点考察的瑶族铜鼓舞就开始了。

在村边的一个较为开阔之地，立有一个木架子，木架子两头各悬一面铜鼓，中央斜放木梯，木梯最下一级是一面小皮鼓，穿着盛装的布努瑶男女一组捧着美酒，唱着迎客歌列队欢迎考察团一行；另一组由一男一女组成的铜鼓手分别敲打木架子两头的铜鼓，另一男子则敲打木架子上的小皮鼓；第三组由一个女子拿着簸箕绕着小皮鼓做簸米状的舞蹈，虽然参加歌、鼓、舞的人数不多，但相互谐调的音乐、舞蹈、鼓韵别开生面。

据巴根屯屯长蒙玉田的介绍，其祖先是在 1929 年定居巴根屯的，至今已有 8~10 代。为纪念祖先密洛陀和布洛西，巴根屯的布努瑶在每年的正月初一和五月二十九都举行打铜鼓仪式。

除了考察巴根屯的铜鼓舞，巴根屯的瑶族细话歌也是我们重点考察的对象。因此，考察完铜鼓舞，我们一行随着县乡的同志，一起走进巴根屯蓝有志的家中。

在蓝有志家，几位巴根屯的群众为我们演唱了布努瑶史诗《密洛陀》的一些唱段。

唱完了《密洛陀》，几位男女青年又为我们唱起了瑶族情歌。

在唱情歌的几位女青年中，有一位名叫罗芳的唱得最好。有意思的

是，她原先的一位男朋友蓝朝王今天恰好从自己的村子龙山村来巴根屯走亲戚，见到热闹也挤了进来。于是，大家纷纷起哄，要他俩一起对唱情歌。

这时候，罗芳倒是显得特别大方，在大家的关注下，热情地邀请自己以前的男朋友。

就这样，两个青年男女唱起了情歌，并且唱得是那样的投入、痴迷。

听了一段时间的情歌对唱，我们又到村子里进行考察。

正当我们在村子里转了一圈，拍了不少照片，回到蓝有志家附近的时候，一位参与迎接我们的瑶族女青年恰好走过旁边，我们也就趁机和她们交谈起来。

这位瑶族女青年名叫蒙妮芝，今年 18 岁，还在乡里的中学读初中三年级。

看到蒙妮芝身上穿着民族盛装，十分好看，我们也就从瑶族的服饰聊起。

蒙妮芝告诉我们，巴根屯一带的布努瑶女孩如果嫁给布努瑶的男孩，出嫁时父母要给女儿送一套本民族的服装，祝福女儿出嫁后生活过得幸福。如果布努瑶的女孩要嫁给布努瑶以外的瑶族支系，父母虽不反对但不送民族服装。过去的布努瑶女孩不允许嫁给外族，现在虽有布努瑶女孩嫁给外族，但外嫁的布努瑶女孩得不到父母的服装和祝福，本族的人则把外嫁的布努瑶女孩当成是本民族的变种，过世时不允许给她穿上本民族的服装，这就意味着外嫁的布努瑶女孩死后再也无法回到祖先的故地。

现布努瑶的男女青年多数是靠媒人牵线搭桥才能成为夫妻。

现布努瑶的孩子多数只读到小学一二年级就不读书了，原因是家里太穷。蒙妮芝能够坚持读到初中三年级，非常的不容易。

我们为蒙妮芝照了相，也为她身上的服饰拍了不少的镜头。其中，我们特意察看了她挂在胸前的银饰。银饰上除了有美丽的纹饰和图案，还刻有这样的字样：“二龙相宝双凤朝花。”

在巴根屯的最后一项考察活动，是考察瑶族的斗鸟。

几位瑶族汉子把几笼鸟凑到一起，然后吹起口哨，挑逗鸟儿相互争斗。

下午五时许，我们离开东山，赶到了巴马县城。

9 月 10 日上午，在县政府招待所吃完了早餐，我们立即出发，前往盘阳河流域考察巴马著名的长寿之乡。

最先到达的是盘阳河流域的甲篆乡龙劳屯。

龙劳屯全屯共有 460 人，其中 100 岁以上的老人 1 人，90 ~ 100 岁之间的老人 6 人，80 ~ 90 岁之间的老人有 30 人，是一个名副其实的长寿之屯。

下了车，在村委了解了村子的一些基本情况后，我们就进入到村子里，开始有关民族文化的考察。

在村子的一株古老的大榕树下，有一名叫龙泉的泉水，泉眼不大，有水管把水引出，可饮可灌。

在龙泉那里拍了一些照片，我们在村干部的带领下，就近走进了一户人家。

这一户人家姓黄，男主人叫黄仲堂，今年 43 岁。

进到家中，我们发现两位老年妇女正在纺纱织布，一了解，才知道其中一位是黄仲堂的母亲，今年 85 岁，另一位则是黄仲堂的姨妈黄彩顺，今年已有 101 岁，其儿女均在外地工作，由于不习惯到外地去和儿女们一起生活，就来到了自己的妹妹家，与妹妹、外甥住到一起。

黄仲堂家的正中神台上贴有“中央镇宅龙神”符，神台左厢房是男主人夫妇的卧室，有门帘和平安符，楼梯口有“中央黄帝土德灶君安位坐”符，在牛栏门则有“六畜永安宁”符，这些符都是主人请道公来安的，具有护家佑平安的功能。

黄仲堂的妻子自称从没读过书，是从三四公里外的西山乡林村嫁过来的，至今已有 18 年，当时也没有登记结婚，由男家带点肉、米和酒送到女家，女家派五六个未婚姑娘送到男家就算结婚了。

离开黄仲堂家，我们随意走进另一户人家，与女主人聊了起来。

女主人告诉我们，在盘阳河一带，如果结婚后未能生育，就必须向摩公询问，摩公一般会告诉这是由于主家寿禄少的缘故。这时候，就必须带上鸡、鸭、猪肉以及四双鞋、两套衣服、十斤大米请摩公来举行“架桥求花”仪式。具体的做法：用两根木条来搭桥，让摩公到天上去向“花婆”求花，并必须用雨伞来遮住，以达到不让见天的目的。

举行了“架桥求花”仪式之后，如果在一年后有了生育，就认为仪式成功了。否则，就必须再做一次。

“求花”是壮族一个十分古老的习俗，遍及红水河流域一带。同样，“求花”的目的也是为了后代的繁衍，是出于对生殖的崇拜。壮族《巫经》就曾如此说道：“凡儿初生，精魂蒂结于花树之间。花之华瘁，花婆主之。”而在壮族关于人类起源的神话中，造出了人类的壮民族的女性始祖姆六甲就是直接从花里生出来的。也正因为这样，壮族人便多

认为人都是从姆六甲屋后花园里的花转生到世上来的。因此，没有生育的妇女在花王神生日的那一天，都要到野外采花来佩戴。而且，到怀孕了的时候，还要请师公到野外去求花，以保证孩子生出后有灵魂。到孩子出生之时，要请巫婆到野外去请花——采一把花放到产妇的床头来安花王（婆）神位。此后，每逢初一、十五，都要祭拜花王（婆）神位，以保佑孩子健康长成。这样，直到孩子结婚成家，母亲床头的花王（婆）神位才能拆除。

巴马盘阳河流域一带所盛行的“求花”，在祭祀的对象——花婆以及祭祀的目的——求子上，和壮族其他地区并无太大的区别，但由于这一带位于盘阳河边上，“求花”的习俗也就在形式上与别的地方有所不同：在巴马盘阳河一带，“求花”时间多在夜半时分，而且，向花婆求子的妇女必须在盘阳河下游的河流中间等待捞住进行祭祀的师公从上游放下来的花，并要把捞起的花带回家中供祭。

见女主人和我们聊得投机，男主人也爽快地把全家人的“八字”拿出来给我们看。

据介绍，屯里每家每户都有一本记载着全家人生日时辰的“八字”。孩子长大后找对象，要先合八字，八字相配才允许结为夫妻，八字不相配则不允许结为夫妻。

当然，现在村屯里的年轻人已不太讲究这些，即使八字不合、遭父母反对，仍有不少青年男女结为夫妻。

家中有老人过世，也要以八字看时辰来定送葬的日子和时辰。

在龙劳屯一户牙姓的人家中，我们发现其神台正中的位置上供有“牙廖氏先人纪念位”的神牌，询问身边的村民，才得知这一家的主人原为廖氏，后有牙氏先人上门，子孙跟上门的父姓，但仍供奉原来的廖姓先祖。因此，出现这样的神牌。

由于我们还带着为生态博物馆选址的任务，因此，考察完龙劳屯，我们向县里的同志提出能否找一个自然条件较好的地方看一看。

县里的同志答应了，很快把我们带到了位于金边村附近的百鸟岩一带。

从百鸟岩出来，时间已经不早了，我们马上匆匆赶到甲篆乡四海饭店吃中午饭。

吃完午饭，为了抓紧时间，我们就在四海饭店采访从那坝村请来的歌师陈福堂。

陈福堂今年38岁，是巴马镇那坝村那彩屯人，是一个壮、汉山歌都会唱的广西歌王。

陈福堂有两个哥哥和两个姐姐，由于父母都无文化，家中经济极为贫困，因此，高中毕业后，就开始到南丹大厂矿务局工作。

由于相貌英俊，加上工作勤快，能写一些东西，陈福堂很快就被安排在矿务局办公室工作，在矿务局很受女孩子青睐。后来，一位矿务局领导的女孩，不顾家长的反对，嫁给了陈福堂。

可是，由于生长的文化环境不同，婚后两个人的分歧越来越大，最后在是否抚养老人一事上发生了严重的冲突，最终导致了离婚。

这一件事对于陈福堂来说，并不仅仅是离婚这么简单，而是其人生的一个重大转折点。女方的家长原本就不同意这一桩婚事，如今见到女儿又离了婚，更是对陈福堂不满，于是便动用了手中的权力，把陈福堂调离办公室，重新安排到矿井工作。最后，陈福堂的工作还是被解除了。

没有了工作的陈福堂自然痛苦万分，却又万般无奈，只好重新回到自己的故乡。恰好这个时候，巴马一带的山歌正是最为热闹的时候，少年时代，陈福堂就到歌圩去听唱过山歌。从南丹回来后，百无聊赖的陈福堂自然会重新回到歌圩里去，但谁都没有料到，正是那些世代相传的山歌，给了处于人生苦痛之中的陈福堂极大的慰藉。就这样，陈福堂开始迷上了山歌，非常虔诚地拜当地著名的歌师为师。

由于有一些文化功底，加上颇具一些山歌天赋，陈福堂不但很快出师，而且很快就具有了一些火候，在当地有了一些名气，特别是在参加广西歌王大赛获得“广西歌王”的称号后，陈福堂的山歌在巴马一带更是具有了较大的影响。最后，陈福堂甚至又像前辈们一样，通过唱山歌从柳州柳城娶回了一个姑娘。

近人刘锡蕃曾论及唱山歌对于壮民族的重要性：“（壮族）无文字，述其先哲历史，完全以歌词传诵之，故蛮民眼光下之歌谣，几与历代‘宗谱’‘史乘’‘典章’同一珍贵。因此蛮人不分男女，皆以唱歌为其人生观上之切要问题。人而不能唱歌，在社会上即枯寂寡欢，即缺乏恋爱求偶之可能性，即不能号为通今博古，而一为蠢然如豕之顽民。”相反，“善唱歌者，能博得妇女之欢心，可借此为媒介而达到最美满之恋爱……进而达到美满结婚之目的。……善唱歌者，能博得全社会一般民众的赞誉”。在我的父辈一代中，就有不少人是通过唱山歌而结为夫妻的，如今，陈福堂的经历，又一次给予了证实。

当然，生活的磨炼，让陈福堂深知没有一定的经济基础，家庭就无法维持，山歌也就难以唱好。因此，根据自己的实际情况，陈福堂开始拜师学医，如今就在那坝村开起了卫生所，解决了基本的生存需求。同

时，陈福堂还根据当地各族群众喜欢山歌的特点，自己动手翻录一些深受群众欢迎的山歌，在歌圩上出售。这样，既满足了群众的文化需求，自己也得到了一些经济收入。

据陈福堂介绍，巴马一带大一些的歌圩，最多的时候有四五万人来参加，各种民族语言的山歌都有，山歌的种类主要有盘歌、情歌、祝寿歌、满月歌、古歌、丧歌、迎客歌、对歌等，而且各地的歌调都有所不同。

陈福堂一边介绍，一边唱一些有代表性的山歌，我们则记录、录音忙个不停。

告别了陈福堂，我们按计划赶往巴盘村，继续进行考察。

巴盘村背靠青山，面对的是绿水悠悠、缓缓南流的盘阳河，一座水泥桥、一座铁索桥横跨河上，沟通村子与外界的联系。村子两头的河床中，各有一座船形小岛。巴马一带的群众，则把巴盘村每年都有子弟考上大学的原因归结于是受益于村子前的河流中有这两座船形小岛——认为那正是风水宝地的象征。

全村有 500 多人，有 100 多人在外参加工作，其中有 40 多个是老师，因此巴盘被人称为教师之村。现有一个清华大学的在校生，5 个 100 岁以上的老人。

有了这些天的经历，大家开始有了一些经验。如今，一进到村子，就开始“东张西望”了。

走进村子不久，果然就有了发现——

在村前河旁路边，有一门形木架，“门”上方用毛笔写有“信士黄勇室人王银秋夫妻上仙叩求天降麒麟凤凰玉燕投怀叩求应感皇上天壬午六月二十一日吉时叩拜上天吉”。“门”左竖写“供奉尼送儿报子告婆知”；“门”右竖写“供奉桥头送子报儿千安公知”；“门”上有条丝线直牵至求子的主家，“门”上方的左右两头各挂一些小布条。从时间上看，这个求子仪式是在两个月以前做的。而且，有一条细线，从木架牵过一株树，横越过马路，一直进入到一户人家的窗户之中。

到了这时，大家不得不承认以生殖崇拜文化为内核的花崇拜文化在红水河流域所具有的影响。

在巴盘，我们采访了村子里的几位百岁老人。

黄卜新和黄卜汉老人均已有 104 岁高龄，当年他们曾经与韦拔群一起闹革命，如今还享受着政府发给的每月 120 元补贴。据黄卜新老人介绍，韦拔群当年到巴马一带闹革命的时候，就经常住在他的家中。

黄卜新老人共有四个儿子两个女儿，黄卜汉老人也有四男二女。

另外两位百岁老人黄妈吉和黄妈仁已有 101 岁，黄妈吉有二男二女，黄妈仁有三男二女。

据了解，本地向有为补粮之俗：年满 36 岁以后，如果经常感到不舒服，就请道公来做补粮仪式。父母补粮时，女儿一定要送一只公鸡和一斤猪肉、一斤米，其他人家含亲戚、同族、同村知道的也要送上斤把米。

在百岁老人黄卜新的家中，我们与他的儿子现年 70 岁的黄仲顺聊得挺投机的。

黄仲顺当过小学老师，有一男二女，平时喜欢参加村子里的一些文化活动。在他的家中，就收藏着村子里的一面铜鼓，而除了花婆神位，我们在他家的门前屋后，都发现贴有一些符。

## 七、走过大化与都安

9 月 11 日上午，告别了巴马县的同志，我们经过岩滩水电站赶往都安。

大化瑶族自治县位于桂西中部的红水河中游，东接都安，南靠马山，西邻平果和巴马，北界东兰和河池，县城离南宁 150 公里，其主体原先是都安瑶族自治县的几个乡，随着大化水电站的建成，为了便于管理，1988 年，以大化水电站所在的大化镇为县城，把都安、马山、巴马等县的一部分乡村划出来，成立了大化瑶族自治县。目前，大化瑶族自治县辖 3 镇 16 个乡，面积 2731 平方公里，共有人口约 41 万人，包括有瑶、苗、壮、毛南和仫佬等民族，境内有大化和岩滩两座大型水电站。

按原计划，我们今天应该是经过东兰赶往大化瑶族自治县的七百弄乡考察瑶族史诗传唱文化的，但由于当地负责帮助我们联系的同志因故未能到来，我们也就只好改变计划，取道岩滩、都阳、大化赶往都安。

上午十时，我们到达岩滩水电站。

岩滩水电站位于大化县城西北 78 公里处，总装机容量为 121 万千瓦。岩滩水电站的大坝长 525 米，高 110 米，开挖了 600 多万立方米的土石，倒入了 325 万方混凝土。

在岩滩一带，千百年来民间一直流传着在岩滩附近有一块风水宝地，如果能够找到，就可以获得无穷的宝藏的传说。对此，当地传有这样的一首民谣：“亭豆东，亭豆西，九狮共一宝。哪个名师点得中，养得广东和广西。”如今，随着岩滩水电站的开发，其源源不断的电力，除了供应广西，还输往广东。千年的传说终于获得了回应。



大自然的奥秘，有时候还真的是非常神奇。

在岩滩水电站大坝左侧，有一座并不太高的山，其形状恰似一美人静卧：头枕于河床之上，秀发舒展披下，一直延伸到库区万顷碧水之内，胸部隆起，五官轮廓分明。美中不足的是，有一输电线路从山上经过，电线杆恰好安在睡美人的胸部。对此，当地的人们只好无奈地这样来解嘲：“这是睡美人病了，正在给她打针。”

离开岩滩，我们按计划赶往都安。

经过都阳的时候，我们停车考察都阳土司衙门。

都阳土司最早的土司是王留，其于明代嘉靖七年（1528年）授职为都阳司巡检。后来，王留去世，又无后代承位，便以其手下壮族人黄罗继位。其后，代代相传，最后终于黄廷献。

解放后，都阳土司旧址一度成为乡政府的办公场所，除了整个构架还保存，现在则成为一座空空荡荡的房子。唯一能够引起我们关注的是大门口的石礅以及上面的雕像，其中出现有葫芦的一面尤为引起我的注意，赶忙把它拍摄下来。

在大化县城即大化镇北的182号，门前两只刻有“泰山石敢当，黄泉水能拦”的蹲式石狗，又让我们的车子停了下来。

离开大化后，我们马上与都安文化局的同志联系，请他们赶到县城外与我们汇合。

当我们赶到预定的汇合点的时候，文化局的同志还没有到达，大家便下车等候。

不久，都安县文化局的同志赶到了。

在县文化局同志的带领下，我们一行直奔都安瑶族自治县地苏镇拉堂村石桥屯。

按照事先的安排，我们在考察了村子大致上的地理环境后，进到该村群众黄连府的家中。和往常一样，我们先考察了黄连府家中的神台。

黄连府家中的神台为三层结构：第一层为祖先神位，第二层为花王香炉，第三层为摆放供品的八仙桌。

按照原定计划，我们在这里主要是考察石桥一带的壮族师公。因此，考察了神台，了解了有关花婆崇拜的情况后，也恰好等来了当地的几位师公。于是，我们一边考察这些师公举行仪式的时候所必须悬挂的画像，观看师公们有关仪式的表演（片断），一边进一步考察当地的师公文化背景和具体的活动情况。

按照当地壮族群众的习俗，凡家里连续发生麻烦的事情，如久病不愈、丢失贵重物件、生意亏本等事，便要去请巫婆问卦，如巫婆说你家

祖上给三界公爷许了愿，该你这代还清，你不还所以公爷生气了，这样主家便请师公班择吉进行还愿活动。

据了解，整个还愿活动至少进行两天一夜，包括祭祀仪式和跳神表演两部分内容。祭祀仪式在主家堂屋进行，内容主要有如下六项：

(1) 祭师，师公班（五六人）于还愿当天的早上集中于掌坛师公家拜祭三元祖师神位。

(2) 安坛，即布置坛场，用五条竹子四竖一横扎成框架，靠于墙上，顶端依次排列着三光、三元、仙婆、灵娘、三界、冯四、莫一大王等面具，框架上分别贴四条竖幅和三条横幅，横幅下面挂神像，神像前置一方桌为供桌（神台），桌上排列着这一次仪式所涉及师公神谱中的神的面具，并需用鲜果、饼干、花生、鸡、猪肉等供品和酒壶、酒杯、米碗、香炉、蜡架和几枝谷穗等物品，桌前摆放一张竹篾席。其左侧为师公班的座位和放置道具的地方。

(3) 点鼓开坛，先由掌坛师念全延大供唱本，意为请五峒兵马卫护坛场，请四帅压坛，请各社庙神圣、各位师圣降坛作主。念毕，卜筊（筊，一种卜卦的器具，以两个木块或竹块削成半圆形，平的一面中间挖空，周围再抠四个小孔，卜筊时，师公甩出筊木，以两片筊木抠孔处朝上为阳卦，说明所请之神已经降坛），然后持皮鼓以鼓棍于鼓面虚画符、念咒语、击鼓三次后乐师合奏，宣告还愿仪式正式开始。接着掌坛师拿起一件师公袍，用点燃的香在袍上虚画符后穿上并小舞一段，表示已化为神灵。

(4) 安家神，一般是在第二天清晨进行，由掌坛师于主家龙神、灶王、三祖等神位前及地宅、门户、内房门、牛栏等处焚香烧纸钱和喃唱念咒，请神灵护宅保家。

(5) 引花（即小孩），在跳神表演全部结束后进行。掌坛师手持一簸箕，箕内装有插着红花的糯米饭一碗，两边置三角粽，红花前放着一件彩纸剪成的圣母衣（壮语称“布朝牙”，圣母即婆王，是专管人间生育的神，人间生的小孩都是圣母送来的花），念唱引花词，烧纸钱，然后将簸箕送至主家卧室，表示圣母向主家送子送福。

(6) 烧船收坛，这是整个还愿活动的最后一步，一般分四个步骤进行：首先是击锣收场，由掌坛师重击大锣一声表示仪式结束。之后，众师公收神像、面具和供品，掌坛师拔起还愿手条扛一木棍跑出屋外，问：“谁认得我？”众答：“谁认得你！”意思愿已还清，以后谁也不欠谁的，谁也不认得谁了。第二步是拆坛装龙船，由掌坛师持剑向神台虚画符后砍断竹架，众人随后将竹架拆掉，连同香灰蜡烛一起装进一条由师公临时用

竹篾编成的龙船。接着掌坛师将还愿手条踩于脚下，又捡起撕烂后装入龙船。第三步是收禁倒桌，掌坛师于堂屋撒灰数堆，抓一公鸡于各灰堆念咒后将公鸡丢出门外。之后，将供桌拉出，以火砖敲其四角并画符念咒，将桌推倒，以柚叶点水洒桌后又口喷净水，复将桌翻起，以一碗盖于桌子中央。第四步是焚烧龙船，师公将龙船抬去野外僻静处点火焚烧，然后倒酒共饮，击乐放鞭炮。两天一夜的还愿活动至此全部结束。

据介绍，在师公的仪式活动中，一般每次都要跳《三元舞》等12个师公舞蹈，每个舞蹈的结构模式基本相同，12个舞蹈中仅有5个舞蹈的动作各不相同。

师公的服饰称师袍，有红、黑两种不同的颜色，师袍上画（绣）有山水日月和凤凰麒麟等图案，不论男神女神都统一着师袍表演。但面具在民间保存较为完整，木质厚实，雕工精细，形象生动，大多为褐色，显得古朴而庄重。师公的道具具有剑（柄端系有铜铃）、简木（当地艺人称相杆或勒杆，杆上刻有三元教召印等字样）和帕（白色毛巾）等，用打击乐伴奏，乐器仅蜂鼓和皮鼓两件，个别班子还用锣。12个舞目分三个阶段表演，《三元舞》、《灵娘舞》、《三界舞》为第一阶段的节目，于点鼓开坛后表演。

《三元舞》：三元是师公的始祖，每次法事必先请三元神降坛作主。民间多认为三元为同母异父的三兄弟唐、葛、周，他们先去西山学仙做和尚，按教规不能结婚、忌吃荤腥，有一次他们见到一只肥鸡，起了宰杀吃肉的念头，遂被师傅赶出山门，三兄弟又上梅山学法，三年学成回家。当年正值大旱，民不聊生，皇帝出榜，能求得天神降雨者，左丞右相任他选择。不料一夜之间榜文不翼而飞，两天过后突降倾盆大雨。皇帝大喜，派大臣四处查访揭榜求雨者，后得知为梅山教徒唐、葛、周三兄弟所为，遂封之为三元。此后，三元到民间立教收徒，为群众驱邪消灾，代代相传。该舞由一位师公着红色师袍、戴三元面具、右手持简木、左手执帕表演。舞蹈之前先由帮唱师公于神台左侧演唱其身世功德，此时表演者于一旁穿服装戴面具做准备工作。唱毕，舞蹈正式开始，先面向神台做“行礼步”，接做“撤步三摔”和“碾转变重心”，每个动作向东、南、西、北四方各做一次，最后又面向神台做“行礼步”结束，整个舞蹈显得端庄凝重、仙气横溢。舞毕端坐于神台前，一师公双手捧锣上，锣内置酒（茶）杯，另一师公持酒（茶）壶于一旁倒酒（茶），每倒一次主家于三元神前跪拜，连续三次，表示主家对三元神的虔诚供奉。

《三界舞》：三界又称三界公爷，是个神医，他能为群众治愈百病

而不收分文，过去乡人欲求人畜平安无病无灾，往往拜祭三界公爷并许愿于他，所以所谓还愿，一般是指还三界公爷的愿。此正如民国8年《河池县志》风俗篇所载：“土著多僮人，尤喜酬三界，素封之家，有无故许愿者，有因祈祷许愿者，例于门外搭棚设坛，请魔公祝咒，戴面具演三界，暨莫一、冯四、社官、地婆等故事，名曰跳鬼。”民间多认为，三界本姓李，从小丧父，母亲又体弱多病，故三界从小即以砍柴为业奉养母亲。一天上山砍柴时，遇见一小兔引路，将三界引至山顶，正值八仙在此下棋，见三界老实孝顺，便赠予铜镜一块、龙袍一件和灵丹仙药一包，并说：以铜镜照之可逢凶化吉；穿上龙袍可飞天而行；服此仙药可治百病。三界回家后，专为乡里治病，成为远近闻名的神医。《三界舞》由一位师公戴三界面具、着黑色师袍、右手持简木、左手执帕表演，表演模式与《三元舞》基本相同，但动作较多，幅度较大，力度较强，显得威武挺拔。主要动作有“行礼步”、“点弹步”、“喊马上步”、“点步摔手”、“磋步动肩”和“跳步动肩”，每个动作依次向东、南、西、北四方各做一次后，再做“踢袍小跳”、“碎步急转”、“前后碎步”等。敬酒（茶）跪拜后，三界神拿起供桌上的谷穗赠予主家，表示保佑主家丰收兴旺，同时掌坛师将还愿手条插于供桌一角，表示主家已向三界公爷还了愿。此时另有两位师公于大门外左侧的小神台上插上五面三角旗，并喃唱念咒表示五峒兵马已在此护卫坛场，保佑主家平安吉祥。最后掌坛师吩咐主家杀牛宰猪供奉三界公爷。至此第一阶段的古调表演结束。师公、主家和群众吃晚饭休息。

晚饭后接着进行第二阶段的仪式表演，有《三光舞》、《三元舞》、《灵娘舞》、《婆王舞》、《三界舞》、《冯仕舞》、《冯远舞》和《莫一大王舞》八个节目。其中《三元舞》、《灵娘舞》和《三界舞》与第一阶段表演的完全相同；《婆王舞》（婆王是掌管人间生育的女神）与《灵娘舞》相同，《冯仕舞》、《冯远舞》与《三界舞》相同，真正与前面不同的节目仅《三光舞》和《莫一大王舞》两个。

《三光舞》：三光是日、月、星三位女神的合称，是众神的引路人，通常由一位师公着红色师袍、左手持帕、右手持帕和铜铃表演。表演前将三光面具置于神台前的篾席上，演唱毕，三光于击乐声中做“七星步”上场，至神台前跪下戴面具，并做各种女性梳头、戴花和照镜等生活模拟动作，然后站起走“碎步”绕正、反圆形和“8”、“ ”形后下场，表示为众神引路。

第二天清晨，先由掌坛师主持安家神仪式，然后又跳《龙王舞》、《玉女舞》、《雷王舞》和《社王舞》，祈求神灵保佑主家平安兴旺、五

谷丰登。这些舞蹈也都是独舞，其中《玉女舞》与《灵娘舞》同，但于舞蹈最后加做洒水的动作（用柚叶蘸水为坛场去污洒净），其余三个舞蹈跳法和服饰、道具均与《三元舞》同，但唱词和面具却各不相同。表演结束后，由掌坛师主持引花和烧船收坛仪式，两天一夜的还愿活动至此全部结束。

上述师公的仪式活动均按演唱、舞蹈、敬酒（茶）跪拜的程序进行表演，也多为独舞形式，基本上于原地作舞，结构也基本相似，均为“行礼步”作为开始和结尾，中间每个动作都要向东、南、西、北四方各做一次。服饰则不分男女，打击乐乐器大部分为蜂鼓和皮鼓，面具的雕工十分精细，祭祀仪式也相对完整。

《婆王舞》则由两位师公表演，分别扮演婆王及其哥哥。说的是古代一次洪水淹没了整个世界，只有婆王及其哥哥坐于水瓢中活了下来，在金龟的再三劝说下，兄妹成婚繁衍了后代，后来被玉帝封为专管人间生育的神灵。表演时男神持花棍（代表男性生殖器）、女神双手执帕，舞蹈中有“双人对视”、“双人对抱”、“男追女退”等表现男女情爱的动作。

师公文化是壮族传统文化最为重要的文化类型之一，不但内涵丰富，而且历史悠久。据《粤西丛载》记载：“自唐宋时风俗颇多不美。如民之贫者归罪坟墓不吉，掘棺栖寄他处，名曰‘出祖’。……病不延医，杀牛赛鬼，名曰‘毛药’。”又载：“祭祖宴宾，多从其厚，惟喜赛鬼跳神，汉人时或效之。”

考察完石桥一带的壮族师公，已经是下午二时许了，我们赶回都安县城吃午饭。

下午六时许，考察组回到南宁，结束了这一次的红水河民族文化艺术考察活动。

## 空间与信念 ——红水河流域佳晏屯巫文化考察与研究

韦克游

红水河的两条支流——刁江与澄江，犹如两条青龙，蜿蜒于都安境内的崇山峻岭与山谷平地中。山得水而活，这两条“石山王国”的

“血脉”河，激活了这片土地上的千山万壑，孕育出了独特的山地文化。两江的分水岭处可谓山里青山，无数个自然小村屯承载着或多或少与时代不协调的神秘，安详地散落在这里，仿佛在聆听着某种已被埋在岁月深处的呼唤。每次从山外坐车进去，我总感觉到自己正在经历着时空的变幻，一种在时空深处梦寻家园的欣慰与惆怅霎时间弥漫心野——这当然主要是因为佳晏屯。

佳晏屯是一个只有二十来户人家的自然小村屯。对于养育我的这方水土，我历来怀有一种难以言传的沉重感，其中有庆幸，有无奈，有悲壮，有迷惘——毕竟，一种日出而作、日落而息的天人合一的生存方式正遭到现代文明毁灭性的打击，这里却暂时给它留下了一块“避难”的空间。可这似乎注定要与贫困和落后相厮守，何况这种“避难”只是暂时的，由半自然经济维系的山地文化生态早晚会被工业文明在“脱贫”的旗帜下扫荡一空。我生于斯，长于斯，一草一木总关情，心中自然别有一番滋味。往昔，这里几乎与现代化无缘，公路和电被大山严严实实地挡在山外，小村像在大山里酣睡了许多年的婴儿，狂躁的不可一世的所谓现代文明似乎并没有吵醒她，我童年的梦便伴随着小村落静静地躺在岁月的深处，摇曳着关于空间与信念的记忆残影，其中有那神女崖、黑巫、风水、家族恩怨……

## 一、充满魔力的神女崖

神女崖壮话音译为“巴仙”，“巴”乃“山”之谓，“巴仙”即“像仙女一样的山”，而文人则美其名曰“神女崖”。此峰坐落于佳晏屯东面的佳晏山上，轮廓极似古代妇人之首面，特别是在朦胧的月色中望去，栩栩如生。旁边有二峰，形如人状，惟妙惟肖。三峰相拥而坐，负抱衔依，有如佳士宴饮，故名“佳晏山”，佳晏屯因此山而得名。

佳晏人有一种与生俱来的“佳晏山”情结。比如我的三爷和四爷，三爷好舞文弄墨，四爷好风水阴阳，两位老爷在1992年和1996年相继过世了。在世时，他们都酷好此山，尤其是那神女崖。三爷尝于一月色溶溶夜，令众儿孙为佳晏山即景作联，好文墨却不甚了了的五叔（韦德熙，现在都安县拉仁中学任语文教师）为神女崖作一联曰：“天地妆成娇侍月，山水晏罢醉和云”，虽不是什么绝对，可三爷还是为此狠狠地夸了他一通，说此山有灵气，若非深得此灵气之陶冶，则欲为此山作好联，难矣。由此断定五叔深得此山之灵。三爷深受“天人感应”、“天人合一”思想的影响，所以这番话说得正儿八经。谁知五叔听他这么一说，也对自己刮目相看，老觉得自己真的有那么一股灵气，非同凡俗，

从此充满了自信，不用像以往那样要三爷连催带骂地逼他学习，他从此自觉发奋，就差点没学古人凿壁偷光、悬梁坐锥那个迂劲。就凭那股与村落空间有关并从中幻化出来的信念，他的价值观发生了很大的改变，几乎完全改变了对许多东西的好恶，最终不负三爷对他的期望，上了大学。本人在此无意宣扬“学而优则仕”的封建思想，只想客观地陈述这么一个具有文化学意义的事实——在一个比较封闭的山村，人若想改变自己的命运，就得走“学”的道路，而“学”的动力往往来自于人们从生存空间中幻化出来的信念。不仅是读书，人们在各个领域对自身命运的把握准则往往源于这种根深蒂固的神女崖情结。

地理先生对佳晏山也颇感兴趣，每至该屯，必相山而后归。曾有地理先生相过此山，说佳晏屯因此山而兴旺发达，但神女崖的煞气太大，村里会常闹不团结，在外的人则常会出事，要避此煞气，可于朝向此崖的门口贴上道公、师公或魔公所画的符，亦可在朝向此崖的门口安放一礅石狗或植上树，以挡住神女崖的煞气。因此很多人家按照地理先生的建议，于朝向此崖的门口贴上道公所给的符。有一两家则寻来一块大石头，不加细雕，将其粗略削成狗的模样，置于门口，以抗神女崖煞气。据风水先生说，这煞气有害也有利，因为从村外望去，神女崖似作杏眼圆睁、凶神恶煞样，这恰好可以镇住各种来自村外的妖魔鬼怪及各种邪气。

根据地理先生的说法，若让村外人在此山葬坟，则本村的风水（灵气）将受损。因此从1989年起，本屯村民再也不允许任何屯外人来沾佳晏山的光，谁来“沾光”都被视为对本屯的挑衅与侮辱。已经在此山下葬的外村坟墓亦被限期搬出，另葬他处。并且屯里立下了一条村规民约：不许任何人在此山上打柴，违者重惩，决不姑息。还请了师公来“封山”。这一点众村民十分自觉，倒不是怕人为的惩罚，而是慑于师公所画的符的魔力和出于对神女崖“神力”的景仰，人们对这种神力的存在确信不疑。因此此山几乎和村口的“社公山”一样，其山上的柴草没人敢窥觑。

神女崖的“煞气”一直左右着该村的聚居及道路布局。为了避此“煞气”，全屯没有一家敢将正门朝向神女崖。同样，村里的道路也尽量避开其“煞气”。为了交通方便，村里向乡政府打报告，要政府出炸药，自己出人力，修筑一条通往山外的村屯公路。报告批准后，上头派人来勘测路线，说如果公路要从村口通过，就必须得炸掉竖立于村口的一块大石头。可在村民的观念中，这石头是佳晏屯的村口守护神，如同侍卫一般，保护着全村人的安宁，不能随便炸。可如果不过村口，就得

从一个与神女崖遥遥相对的坳口通过，那正好在其“煞气”笼罩范围内，这更加遭到村民们的反对。经过反复权衡，最终作了一个两全的选择，即公路还是从村口通过，不过不炸掉那块守护石，而是宁可多耗资耗力绕几个大弯。其实佳晏屯原来就有两条石板路与村外相通，一条经村口从神女崖的“眼皮”底下通过，刚好躲过其“煞气”；另一条则通过西边的一个坳口，与神女崖正好打着照面，在其“煞气”范围之内，且是通往安纳村的必经之路，是安纳村人进出的要道，正是这条路对佳晏屯人具有重大的意义。

## 二、令人鄙视与畏惧的黑巫

安纳村是一个以瑶族同胞（大概为番瑶的一支）为主的邻近村，据说该村有很多人精通邪巫。

说起安纳村的邪巫，这里的人们便绷紧了每一根神经，尤其是上了点年纪的大妈大伯和未谙世事的黄毛小孩。因为以前这一带的人们认为，安纳村的人大都精通占卜术、魔法术或邪术，他们的祝福可以带来成功，他们的诅咒可招致可怕的后果。这种邪术有两种：一种是“场”，另一种是“禁”。

人们相信，安纳巫师能将一种致命的法术施加于人或家畜，这在当地称之为“场”，施加于人的就叫“邪场”，施加于家畜的就叫“太场”（“邪场”和“太场”皆为壮话音译）。听说这一带的壮族巫师当中也有人持有这种“场”，当然两者的巫理不尽相同，具体的操作方法也不一样。人们如果怀疑某个巫师在其家中施放了“邪场”的“太场”，习惯的做法：在巫师从其家出来时冲着他喊：“喂，你把东西落在这里了，请把它带走吧！”人们认为，如果他惊讶地回应，那即使他施放了法术也将变得无效，因为在他回应的那一刻，他所施放的魔法又跟他走了；如果他头也不回地走了，那就说明他的确已经施放了法术，而且这种法术已经开始生效。想要避免其为患于家里的人丁六畜，就必须请高手来做法事，叫做“解魔”。而这在佳晏屯的做法则不大一样：如果巫师从西头进屯，那就不必担心，因为在他进村时，神女崖的“煞气”就把他身上的邪气清洗一空；但若是从东头进屯，那情况就不一样了：如果巫师往西边出屯（进入神女崖“煞气”范围），则他的邪气在神女崖的“煞气”下变得无效，所以不必担心。否则就要冲着他喊：“往西边走吧！”只要他回应了就没事。因为大多数巫师不知就里，所以都随便应了，何况安纳村刚好在佳晏屯的西边，他们大多从西头出入该村，刚好撞上了神女崖的“煞气”，所以屯里的人不像其他屯（村）的人那



样对“场”那么敏感。记得小时候从安纳村来了一个老婆婆，她是讨钱来的。谁也不认得她是哪路神祇，只见她口中念念有词，谁也听不懂，但都认为这是在诅咒。邻村的人怕极了，她到哪家那家就得陪小心，讨好她，跟供奉社公没什么两样。可她到佳晏屯时就碰茬了，因为她是从西边进屯的，这正好迎着神女崖的“煞气”进来，这样一来，屯里人都认为，即使她有什么“邪术”，神女崖的“煞气”也使她无法施展，因此压根儿没拿她的“巫讹诈”当回事。

人们还认为，一些心术不正的巫师（主要是安纳村的）还会把人的灵魂收去，监禁起来，“酷刑”侍候，这叫“禁”或“禁魂”。狠心一点的，还会把人的魂拿到社公那里去“禁”，这是人们公认的最毒的邪术，轻则遭受重大经济损失，重则造成重伤。谁若是被黑巫“禁魂”，那就得请巫师来“解禁”。

据说这里的黑巫主要通过三种途径来施展“邪术”（法术）：一是打招呼或给人吃东西；二是通过持有一个人的头发、指甲或衣服上的一根线、扣子什么的来施展法术；三是通过掌握一个人的名字和生辰八字来对其施加法术。这与弗雷泽的“接触律”、“相似律”基本一致。有意思的是，这里的人们认为安纳村等地的黑巫虽然能将人折腾得死去活来，但绝不会导致人的死亡，原因是他们坚信“邪不压正”。因此凡是遇上可疑分子时，人们都要反复不断地在心里默念着“邪不压正”之类的咒词。人们还相信，持有“邪术”是极损阴功的事，若哪个巫师学了这种“邪术”，他必须以某种重大牺牲为代价，比如残废、凶死、无后、子孙不如人等等，具体将要付出哪种代价，是在学习邪巫之前就要许下的，听说日后必应。

人们对持有“邪术”的人极为鄙视，从黄毛小孩到耄耋老者，对黑巫都唯恐避之而不及，对那些心术不正的巫师常常是畏而远之。唯独佳晏村民依仗着神女崖与村落之间所构成的神性空间而对黑巫鄙而无畏。

### 三、两户人家的巫斗

然而，佳晏屯却因为空间信仰和黑巫而“硝烟弥漫”，鸡犬不宁。在其中“唱主角”的是小萍和小森（皆为化名）这两家。

小萍姓陆，小森姓苏（陆苏二姓是佳晏屯除韦姓外的两个姓氏。韦姓最先在此开基落户，陆姓和苏姓在晚清年间才先后到来的），论起来这两家还是亲戚呢，小森的父亲苏吉荣大叔是从本屯的苏家到陆家来“入赘”的，小森的母亲与小萍的父亲只隔三代远。开始两家所住的都

是“祖房”，这两个“祖房”是搭建在斜坡上的干栏式房子，苏大叔的房子位于小萍家房子的正前下方。按照当地风俗，姑婿的房子不宜位于舅爷家的前方，否则被认为是夺了娘家人的风光，有亏于娘家人。苏大叔来“入赘”后，开始时陆家（主要是小萍父母）对此有点耿耿于怀，后来苏大叔拆掉祖房在原地重建新房时，陆家曾要求他把房子挪往他处，可房子最终还是就地重建了起来。从此风云骤起，两家的摩擦还通过黑巫的较量来演绎，这是两种相差甚远的巫：一种是本地壮巫，一种是安纳黑巫。

安纳黑巫的介入缘于小萍的母亲，她是安纳村人，名叫蒙凤鸾，我们称她为蒙大妈，她的弟弟正是巫师——一个名叫蒙建材的常来我们村里惹“巫是非”的中年男子。为了能立足生根而不遭到另类看待，蒙大妈努力入乡随俗，至少从表面上看，她和本村人没什么两样。当然还保留了安纳村的一些特色，这点特色在她娘家人来的时候就突显出来。在我的记忆中，不管蒙大妈怎样入乡随俗，这里的一些村民（包括外屯）还是先入为主地把她当作异类来看待（主要是因为人们认为她娘家人有人精通黑巫，且确信她也或多或少沾染上黑巫），而且这种另类观念会“株连九族”，她的一家人似乎也成了另类，小萍自然也不能幸免。当然这种歧视心态“犹抱琵琶半遮面”，是以一种十分别扭和客气的方式若隐若现地显露出来的，因为除了不谙世事的黄毛小孩偶尔口无遮拦外，持这种观念的人都努力掩饰了这种心态。

这场较量在我们很小的时候便开始了。那时由于两家房子的方位问题，蒙大妈常东家长西家短地说小森家一些闲话，得罪了小森的父母苏大叔和陆大婶，因此两家的“冷战”不断升级。有几次蒙大妈送了一些好吃的东西给小森家，苏大叔和陆大婶见孩子们吃了以后，常嚷肚子痛，便怀疑是蒙大妈在所送的东西中施放了“邪场”，孩子在吃这些东西时便中了邪。吸取了“教训”后，每当蒙大妈再送吃的东西给他们时，如果是肉菜类食物，他们都小心翼翼地再行蒸煮，如果是果类或其他糖果什么的，也要象征性地过水或过火，认为只有这样处理后，施放的法术才变得无效。从科学角度看，很可能是孩子们吃了冷的或不卫生的食物而引起肚子痛，因此我们这些读过点书的年轻人便经常拿这来当笑料。对于小森父母的怀疑，蒙大妈当然能感觉得到，这自然又加深了他们之间的矛盾。1989年夏天，小森的姐姐苏艳莉（以下称小莉）由于脚上擦破了点皮，后来伤口感染，病情恶化，得住进医院治疗。等病情好转后，原本就有着浓厚的巫情结的陆大婶夫妇，决定医巫并用，陆大婶照例拿了三斤米和三块六毛钱到她娘家（在隔壁村）去请巫婆问

巫。结果是巫婆似是而非地“证实”了他们的猜疑——说有邻坊把小莉的魂给“禁”了，而且是拿到社公那儿去“禁”的，这可是“禁魂”中最致命的一种。他们马上请魔公来“做魔”，给孩子招魂。开始小莉不大同意父母为她“做魔”，因为这让她在同学中有点抬不起头，但执拗不过父母，最后只好同意。他们请的魔公姓陆，即陆家的远房亲戚，是都安县拉烈乡尚地村弄利屯的人，此人兼有道公和魔公两重身份（在这一带，道公往往同时也是魔公）。由他牵头，他又去找来了常和他搭档的一个师公——在这一带，重大法事必是道公和师公相互配合方能完成，因此人们在做扫家、扫寨、解禁、招魂等重大法事时，必是师道兼请，谓之文武搭档，具体人数看法事规模而定，先请为头的道公（魔公），再由他去找搭档师公。——由于陆大婶将“禁”小莉灵魂的恶主锁定在蒙大妈和她弟弟（据说是安纳村有名的黑巫）身上，这可给两个魔公出了难题，因为安纳村的法术（尤其是黑巫）从不外传，所以外人不谙其巫理，或者只知其一不知其二。斗法如对阵，知己知彼方百战不殆，而两位魔公对敌方法术不甚了解，所以都显得特别郑重。这次“做魔”程序大致如下：先是在堂屋的神台前设坛“做魔”，“吆”了一阵后，小莉便跟在魔公后面转油锅，魔公一边绕油锅一边诵念咒词，每念完一段咒词就用刀沾了点清水洒向油锅里，一股火苗就“噗”地蹿了上来，小莉便把装有她衣裳的篮子往火上摆转一圈，听说这是在消除她身上被人施放的邪气。可以说水与火在这一地方的巫事活动中具有非凡的意义，是消邪护正的重要凭据。然后在神台前铺上席子，挂上蚊帐，让小莉睡卧于内，意为“假死”，如此恶魔才不再缠身，灵魂方能拯救出来。一旦进帐就不能中途出来，直等到做完法事魔公允许后方可出帐。魔公接着“吆”了大约半个时辰后，便教主人家将已煮熟的十二个鸡蛋及事先准备好的十二条“命”（注：此地风俗，凡做魔时，按照魔公交代，准备好“命”。一般一只禽或畜算一条“命”，如果畜牲不够而需将就的，则一只大畜牲可破例取两条“命”。取“命”方法视禽畜大小而定，小则取整只，大则不必整取，只需从其身上割取一些具有代表性的肉即可。所以不必为一次“魔”大耗其资地杀几头猪，可以到市场上跟肉商买回，既方便又节约）、线团、一件小莉穿过的衣服等东西拿到村头的社公那里摆坛“做魔”，这里是这次“做魔”的“主战场”。设好坛后，他们摇铃打鼓，说唱念做，一直做了两个时辰的法事。一师一道，一唱一和，煞有介事，闹得不亦乐乎，目的是唤醒并救出被禁之魂。然后又拉了几根线，一直拉到小莉的床头，谓之“架桥”，让小莉的魂从此桥上归来，并在小莉的床头贴上一张符。“主战

役”结束之后，巫公们又回到家中的神台前继续“吆”，“吆”了一阵后，他们便请小莉从蚊帐中出来，这意为小莉的魂已得到解放。最后魔公还用柚子枝叶沾了点“符水”在小莉身上挥洒一番，一边挥洒“符水”一边高声诵念咒词，说这是要彻底清除她身上被人施放的邪气。约莫做了半个时辰的法事后，魔公郑重其事地交代小莉，要她在十二天之内把在做魔时用的十二个鸡蛋吃完，超过十二天则无效。听小莉说，当时她身上就起了鸡皮疙瘩，原因是她看到魔公们在“做魔”时，唾沫横飞，还到处用手乱抓这些已经被剥过壳的熟鸡蛋，恰好这个正在读初中的女孩子有洁癖，别说吃，光看都够她恶心了。因此她问魔公是否可以象征性地吃一点，魔公不容置疑地摇摇头，她又问是否可以在要吃的时候再煮一次，魔公犹豫了一下，最后同意可以再煮。记得当时邻坊有个不信巫的“愣头青”跟小莉开了玩笑说：“要密闭遮光，置于阴凉干燥处，在30摄氏度以下保存，请用温开水冲服，保质期只是十二天噢，逾期无效。”在一旁的陆大婶狠狠地瞪了他一眼。

蒙大妈陆大伯他们在一师一道一唱一和中听出了个中缘由。或许他们觉得自己无端蒙受冤枉，小莉家“招魂”过后，他们便经常指桑骂槐，还要求族里的长老主持公道。由于这里有一风俗，凡是在“做魔”后十二天之内禁止跟别人吵架，否则前功尽弃，因此小莉父母对陆大伯他们的寻衅装聋作哑，不作任何回应。十二天后，他们终于大吵特吵了一场。

两个月过后，蒙大妈说她头痛，也偷偷回她的娘家安纳村去问巫，这巫师是她的亲弟弟，他告诉蒙大妈说，是她的邻坊人家把她及她儿子的魂拿去“禁”起来了（这是她在后来的吵架中说出来的）。蒙大妈自然把这个作恶的“邻坊”锁定在陆大婶他们身上。她按照安纳村的做魔习俗，回来后带上一些东西及她儿子的一件衣服（注：当地做魔风俗，凡灾主不能亲临法事现场，则以衣代人，将其穿过的衣服置于篮内摆放在巫坛上即可），又回到她的娘家安纳村去请他弟弟帮她及其儿子招魂。据说她还叫她弟弟把作恶于她的“邻坊”的魂给“禁”了起来，这一点是在后来的吵架中她自己承认的，但她声称这只是正当报复行为，因为小森的父母不但冤枉了她，而且还禁了她的魂。小森父母便赶快请来师公道公大张旗鼓地做法事，为其“解禁”，拯救魂灵。十二天之后自然又是一场恶吵。

当然苏大叔较少开口，原因是他考虑到自己是入赘的。入赘的身份颇为尴尬，在女方家族里没有多少发言权，而且他只有一个男孩儿，处于“断香火”的边缘，所以凡事他都很少唱主角。而蒙大妈也常常忍

气吞声。我想原因可能是她清楚自己来自一个在民族、风俗习惯甚至语言等方面都与这个村大相径庭的另一个村落，逞强好胜只会招来人们的反感，这无异于自灭，最有效的办法是以弱者的姿态换取人们的同情与信赖，所以她不敢大肆地吵。

两家的争端经过陆姓长老和苏姓长老多次调解皆不见效，而且还牵连到了另外几户人家。

直到 1992 年一位老先生出面调解后这种状况才有了改变。这位老先生名叫陆荣耀，是陆姓家族的人，长期在都安师范学校任教，这一年，陆老先生退休了。其实老陆早就在县城五里桥街买了地皮并建了房子，房子一楼是临大街门面，二、三、四楼住人，他嫌街上住宿环境太嘈杂，所以退休后也常常到老家佳晏屯住上个把月，图个安宁自在。这一年冬春之交，他到老家小住，顺便着手解决这个老大难问题。详细了解情况后，他召开了家族会议进行调解。此次家族会议非同以往，是一次韦、陆、苏三姓家族长老及知识分子的“联席会议”，他坚决不用输赢是非来给两家“贴标签”，而是在会议上从科学的角度作了耐心的开导，说巫是自欺欺人的东西，没有任何科学根据。巫婆巫公不过是胡说八道，妖言惑众。如果谁非要相信不可，那也只能限于自家内通神问事、祈福禳灾等，不可有害人之心。因为从道德上说，企图用巫害人不仅是自欺欺人的愚蠢之举，而且这种动机是险恶的，是没良心的表现，没良心的人不配成为佳晏屯的一员，大家应群起而声讨之。村里人本来就对知识分子怀有一种崇敬之情，知识分子的话的权威性几乎比长老的高一筹，加之会后陆老先生继续耐心地从科学的角度进行开导，这两家从此井水不犯河水，各自相安无事，这种太平局面一直持续了几年。

#### 四、两个家族的“风水”恩怨

其实陆苏两家的纠纷只不过是本屯陆苏两个家族在历史上恩恩怨怨的演变罢了。屯里老一辈说，这两个家族曾因争夺“风水宝地”而闹得不可开交，还打过官司。事情大概发生在 20 世纪 30 年代，那时陆氏在附近一座名叫“巴实”（“实”在壮语中意思是黄牛，“巴实”即人们经常在上面放牛的山）的山上寻得一块坟地，听说这是块“风水宝地”，可这座山却是苏氏的山林（解放前，这个地方的山林实行族内共有）。为了防止苏氏拒绝让出此坟地，陆氏对这块“风水宝地”作了低调处理，不作任何渲染，甚至封锁了消息，只轻描淡写地与苏氏商量，说欲在他们的山上葬坟，愿以一块地相换。看在村邻的分上，苏氏自然是同意了，无偿地让陆氏在其山上葬坟。两年以后，从宜州庆远来了个

地理先生，在他的提点下，苏氏才知道那是块“风水宝地”，但已经无偿让给了陆氏。从此两个家族开始闹矛盾，一直闹到官府去，后来官府把那块“风水宝地”判给了苏家。陆氏虽然把坟地还给了苏氏，但心里极为不服。这座山的对面山林恰好属于陆氏所有，那山上有一溶洞，与这块坟地的“山向”遥遥相对，按地理先生的说法，坟墓的“山向”对面，不宜有洞口与之相对，否则煞气太大，风水宝地之灵气将被其吞噬。若有树木或其他掩体将洞口掩住则可消除其对坟墓的煞气。恰巧陆氏山上的洞口前有一丛茂盛的翠竹及杂生灌木将洞口掩住了，所以此洞对那块坟地影响不大。陆氏将“风水宝地”退还苏氏后，采取了报复行动，将那洞口前的翠竹与灌木全部砍光，露出黑乎乎的洞口与苏氏的坟墓遥遥相对，还在洞口立上几块尖而长的石头，把洞口弄成老虎张开血口大盆状。这样煞气就更大了，苏氏拿他们没办法，可怒不可言。两家从此形同陌路人，甚至明争暗斗，相互拆台。直到 20 世纪 60 年代初，两个家族才开始和解，进而关系升温，后来还出现了“和亲”现象，先是陆氏家族把一女子许给苏家（女的名叫陆春柳，男的名叫苏志明，听说先是两个年轻人有了那个“意思”，但在 20 世纪 60 年代，这一带尚遗存父母包办婚姻的现象，如果没有父母和族里长辈的点头，则有情人终难成眷属），后来是苏大叔到陆家“入赘”。在小萍和小森两家吵闹时，陆大伯及另外一些陆氏家族的人讽刺苏大叔是“入赘”的，有什么资格在陆家吵闹，苏大叔则提到了那段家族恩怨史，大骂陆氏家族不知廉耻，听说苏氏家族也常常有意无意偏袒了苏大叔。

## 五、两个“文化人”的原始信仰

当然，当年曾经为解决巫风波立下汗马功劳的陆荣耀老先生并没有卷入这种辱骂与偏袒的家族恩怨漩涡，这当缘于他本身的修养以及他没有地理风水与神秘力量的观念。可是后来发生的灾难使老先生的思想受到了很大的冲击，从此他对巫不再无动于衷——那是 1995 年夏天，老先生突然犯了一场大病，百般医治，才把病情给控制住了，但并未能从根本上医治，潜在的危险如达摩克利斯之剑，时刻威胁着他的健康。这场大病不但折腾了他的肉体，而且还折磨了他的灵魂。他要重新审视自己对巫的立场——信还是不信。最终他选择了信，并且派老家的人去拉烈乡尚地村的一个被称为“雅弄水”（弄水是个地名）的巫婆那里求神问巫。巫婆说他犯了什么煞，需要请魔公来解什么“羊寅关”、“白虎关”等，并约定了“做魔”的日期和地点（地点设在佳晏屯陆荣耀的哥哥陆荣香家里）。到了“做魔”的日子，陆老先生从县城赶回了佳晏

屯。这时我已经远离家乡外出读书了，没有亲眼目睹这场法事的操持过程，不过在堂弟的转述中，有一点引起了我的注意，那就是巫师在“做魔”伊始来了个非同寻常的开坛词，大意是：都安县永安乡仁业村佳晏屯陆荣耀，身患疾病，曾四处求医，今自愿相信迷信，并请本巫师前来驱邪镇妖。还说什么太上老君，举旗勒令。这可能是巫师在为自己做广告，因为他的话分明含有如下意思：瞧，人家陆老先生这么高明的文化人还相信我的巫术，可见本巫师的法术高人一筹。但仔细琢磨他的“自愿”和“迷信”这两个词，又觉得他并非仅仅在为自己做广告，而且还在为自己开脱。这可能不是他的真心话，而是对给陆老先生这么个文化人“做魔”的戒心，担心社会影响不好，说不定哪天乡政府还派人下来扫“六害”时把他给拎走，所以来了个融广告与开脱于一体的开坛辞。前年我回老家时去看望了陆老先生，他说了一句令我沉思良久的话：“不管有用与否，反正‘做魔’也没耗什么，做了心里才踏实，许多东西信则有之。现在我倒觉得超自然力量及灵魂的存在似乎是不容置疑的。”我深知他的生命现在需要信仰来支撑才得以延续下去，为了安慰他，我点了点头，表示同意。他欣慰地笑了，悬着的一颗心也放了下来。现在想来，这个例子正是帕斯卡“为信仰赌注”论的最好注脚。陆老先生那在河池师专读书的女儿对巫也不再坚决斥为迷信，而是持保留态度。

陆老先生以自己的行动否定了当年他在“佳晏屯家族联席会议”上的“科学精神”，但这对当年“联席会议”及其“决议”的权威性影响甚小。真正影响屯里安宁的是后来发生的一件很巧合的事。事情发生在1996年农历七月，当时小森还在宜山民族师范学校读书。那天早上，他赶去学校开学，刚出门不远就遇上了蒙大妈，当时蒙大妈正好拿着一把镰刀想下地干活，可能是忘了什么东西，所以她又折回来，刚巧遇上了小森。按当地风俗，凡出门办事或远行，最忌碰上女人带刀。如果真的遇上了就得折回来，另择时辰上路，否则认为事情必败无疑。小森是受过现代教育的年轻人，对于民间的这种禁忌，他根本不在乎，若无其事地上学去了。可这偏被他母亲瞧见了，她认为蒙大妈故意如此，因此十分不满。真是无巧不成书，这学期小森够霉的，先是丢了五百多块钱，接着在体育课上做单杠时摔了下来，把左胳膊给摔伤了。他母亲知道后便经常指桑骂槐地嚷街诅咒。蒙大妈也作了回应，并在吵闹中诅咒小森家的不幸是报应，活该！小森知道后便觉得他的倒霉好像与蒙大妈有关，他越想越觉得有那么回事。听说他放假回家后碰上蒙大妈也不打招呼，蒙大妈主动跟他打招呼他也不应，还狠狠地瞪了一眼就旁若无人

地走了。从此两家关系又有点僵了。当时小萍在都安二高读书，她对小森的做法充满了无奈、困惑与迷惘。

## 六、结语

多年来，根深蒂固的空间信念一直是佳晏屯人朴素的巫觋信仰的文化因子，各种禁忌、习俗及巫事活动都直接或间接地与这种信念有关。在这里，村落不但是人们肉体上的生存空间，同时也是人们精神上的凭依空间。客观地讲，这种现象不只存在于佳晏屯，其散布于红水河流域的千村万寨。此外，上文所记的诸人诸事皆有实人实事与之印证，为避免有窥人隐私或揭人短丑之嫌，部分人物用了化名。本人只想用一种客观的态度去陈述一种独特的文化事象，而决无意于窥人之隐或揭人之短。