

中国少数民族文学丛书

# 中国少数民族民间文学概论

赵志忠著

辽宁民族出版社



中国少数民族文学丛书

# 中国少数民族民间文学概论

赵志忠 著

辽宁民族出版社

© 赵志忠 2006

图书在版编目(CIP)数据

中国少数民族民间文学概论 / 赵志忠著. — 沈阳:  
辽宁民族出版社, 1997.7(2006年5月重印)

(中国少数民族文学丛书)

ISBN 7-80527-939-x

I. 中… II. 赵… III. 少数民族文学—概论—  
中国 IV. I207.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 14512 号

---

出版发行者: 辽宁民族出版社

(地址: 沈阳市和平区十一纬路 25 号 邮编: 110003)

印刷者: 沈阳市航空发动机研究所印刷厂

幅面尺寸: 145mm × 210mm

印 张: 9 $\frac{1}{2}$

字 数: 261 千字

印 数: 500-1500

出版时间: 1997 年 7 月第 1 版

印刷时间: 2006 年 5 月第 2 次印刷

责任编辑: 吴昕阳

封面设计: 杜 江

责任校对: 李 姚

---

定 价: 25.00 元

联系电话: 024-23284345

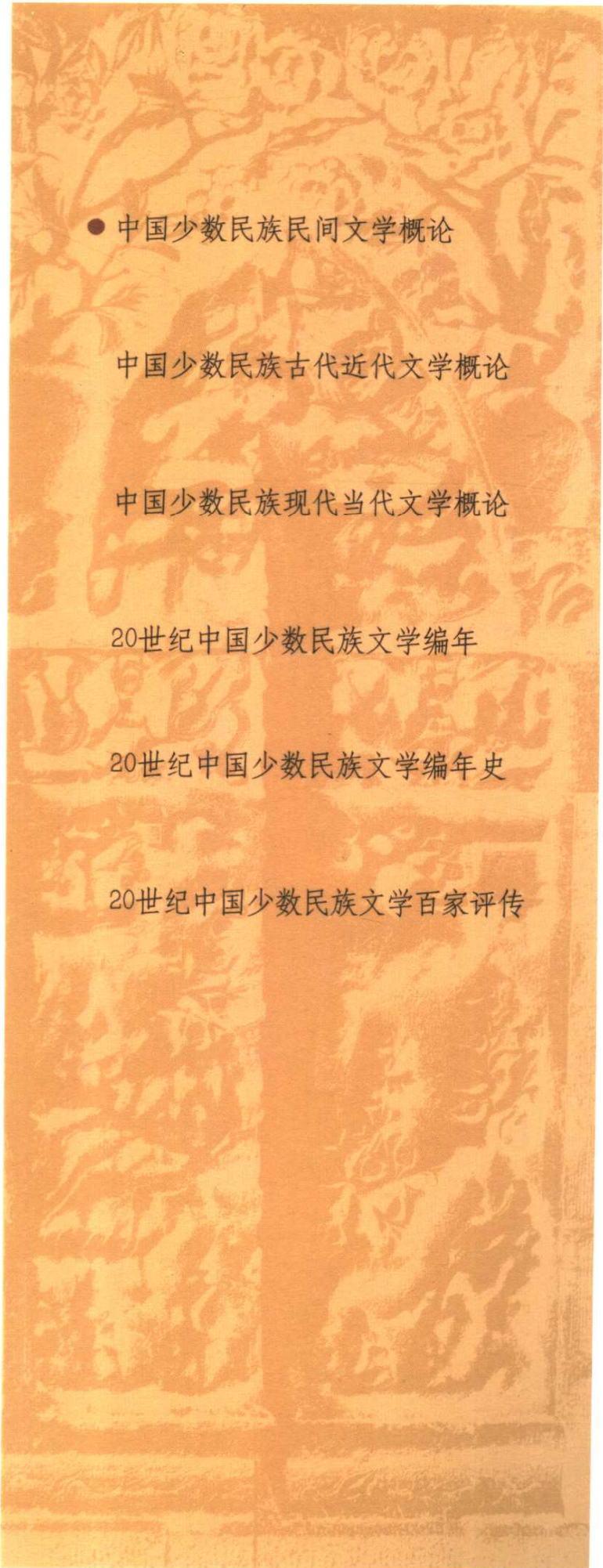
邮购热线: 024-23284335

E-mail: lnmz@mail.lnpgc.com.cn

## 内 容 提 要

《中国少数民族民间文学概论》比较全面地论述了中国少数民族民间文学的历史与现状。贡献与特色，以及在整个中华民族文学史上的地位。在少数民族民间文学的概论、范围、特点，以及神话体系、说唱文学分类、民间戏剧的产生与发展、文学与宗教等方面提出了自己的观点。全书共12章，分别论述了少数民族神话、英雄史诗、民歌、传说、民间叙事诗、故事、谚语、谜语、说唱文学及民间戏剧。并且分专章论述了民族民间文学与宗教，民族文学的搜集、整理、研究等问题。





● 中国少数民族民间文学概论

中国少数民族古代近代文学概论

中国少数民族现代当代文学概论

20世纪中国少数民族文学编年

20世纪中国少数民族文学编年史

20世纪中国少数民族文学百家评传

中央民族大学国家“十五”“211工程”建设项目

## 《中国少数民族文学丛书》编委会

---

主 编 李云忠 李 陶 赵志忠

撰稿人 (按姓氏笔画为序)

李云忠 李 陶 杨 春

赵志忠 徐健顺 梁莎莎

魏 强



## 序

中国少数民族文学是各少数民族创作的民间文学和作家文学的总称。它与汉族文学一起构成了中华民族文学。中国少数民族文学以其民族众多、内容丰富、特色鲜明而著称于世。

在民间文学领域里，各少数民族创作了大量的神话、传说、民间故事、英雄史诗、民歌、民间叙事诗及民间戏剧等作品，从而进一步丰富了我国民间文学的宝库。中国少数民族神话蕴藏丰富、篇目浩繁，不仅填补了中国神话的许多空白，而且可以与古希腊神话相媲美。中国少数民族“三大英雄史诗”：藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《江格尔》、柯尔克孜族的《玛纳斯》，是我国英雄史诗的杰作，在世界上享有盛誉。特别是英雄史诗《格萨尔王传》，以其广阔的社会历史空间，宏大的史诗结构，百万余行的篇幅，被称作世界英雄史诗之冠。中国少数民族民间叙事诗也是相当发达的。许多民族都以民间叙事诗之多而引以为骄傲，像傣族、哈萨克族、蒙古族、壮族、彝族等。傣族历史上曾创作了近500部民间叙事诗，哈萨克族大约200余部。此外，蒙古族还创作了大量的中、短篇英雄史诗约300部。一个民族在历史上能够创作出这么多的民间叙事诗、英雄史诗，这在世界上也是罕见的。中国少数民族大多是能歌善舞的民族，少数民族地区又被誉为“诗海歌乡”。民歌与各族人民的生活紧密相连，生产中的劳动歌、民间习俗中的仪式歌、启蒙

教育中的儿歌、谈情说爱中的情歌等，都极富生活气息和民族特色。

中国少数民族作家文学虽然出现得比较晚，影响不那么大，但从唐宋一直到明清，也出现了一大批很有成就的诗人、词人、小说家、散文家、戏剧家、文学评论家。这些作家及其作品，在整个中国文学史上也占有一席之地。比较突出的少数民族作家有：石君宝、李直夫、杨景贤、萨都刺、耶律楚材、李贽、纳兰性德、曹雪芹、文康、顾太清等。这些作家与同时代的汉族作家一起登上了中华民族文坛，个别人甚至代表了那个时代文学的高峰。

由于历史的原因，中国少数民族文学整理、研究得还很不够。50年代初期，在全国进行民族社会历史调查时，出现了第一次大规模民族文学的搜集、整理工作高潮。不久，由于文化大革命被迫停止了。党的十一届三中全会以后，中断了十多年的民族文学工作得到了恢复。经过广大民族文学工作者的不断努力，近些年来出现了可喜的成绩。各少数民族文学史、文学概论、文学作品选相继出版发行，使人们看到了中国少数民族文学的丰富多彩及其美好前景。

为了适应中国少数民族文学发展的需要，为了更好地培养出高水平的研究人才，1995年我校中国少数民族语言文学学院成立了少数民族文学系。1995年我院的少数民族语言、少数民族文学专业被国家教委批准为“文科基地”。1996年开办了少数民族文学基地班。基地班中的部分优秀学生，可以从本科生一直读到硕士生、博士生。成立少数民族文学系及开办少数民族文学基地班，这在全国范围内还从来没有过。为了办好民族文学系和基地班，我们首先抓了民族文学教材的编写工作。这套《中国少数民族文学丛书》就是其中的教材之一。本书由我院部分专家、教师合作编写，其中大部分是中青年教师。全书拟分三册出版，分别为《中国少数民族民间文学概论》《中国少数民族古代近代作家文学概论》及《中国少数民族现代当代文学概论》。同时，我们还准备在这套书出齐后，继续编写一套《中国少数民族文学作品选》，使民族文学教材系统配套。



这部教材的出版，将使我院民族文学专业的教材建设走上一个新台阶，并且希望能为少数民族文学研究提供一部可以借鉴的新成果。中国少数民族文学研究工作任重道远，我们还需要不断地努力才能够走出自己的道路，建立自己的理论，才能够为中国文学走向世界作出贡献。

我的研究领域主要在语言学，但对少数民族文学也有兴趣。我对这套教材的作者，能够在不太长的时间内，拿出这样一套著作，感到由衷的高兴。特致数言，以示祝贺。

**戴庆厦**

1997年3月24日

# 目 录

## 第一章 概 说

- 第一节 民族民间文学的概念与范围 ..... 1  
第二节 民族民间文学的特点 ..... 4  
第三节 民族民间文学在中华民族文学史上的地位 ..... 8

## 第二章 神 话

- 第一节 神话的产生与流传 ..... 14  
第二节 神话的分类 ..... 18  
第三节 神话的特点 ..... 44

## 第三章 英雄史诗

- 第一节 英雄史诗产生的年代 ..... 56  
第二节 三大英雄史诗 ..... 58  
第三节 其他英雄史诗 ..... 83



## 第四章 民 歌

- 第一节 民歌的产生与流传 ..... 93  
 第二节 民歌的分类 ..... 98

## 第五章 传 说

- 第一节 传说的产生与流传 ..... 118  
 第二节 传说的分类 ..... 123  
 第三节 传说的特色 ..... 142

## 第六章 民间叙事诗

- 第一节 民间叙事诗的产生与流传 ..... 150  
 第二节 民间叙事诗的分类 ..... 153  
 第三节 民间叙事诗的特色 ..... 176

## 第七章 故 事

- 第一节 幻想故事 ..... 184  
 第二节 生活故事 ..... 190  
 第三节 智人故事 ..... 195  
 第四节 动物和植物的故事 ..... 204

## 第八章 谚语与谜语

- 第一节 谚语 ..... 210  
 第二节 谜语 ..... 214

## 第九章 说唱文学

- 第一节 说唱文学的产生与流传 ..... 220  
第二节 说唱文学的分类 ..... 223

## 第十章 民间戏剧

- 第一节 民间戏剧的产生与发展 ..... 243  
第二节 民间戏剧的分类 ..... 248

## 第十一章 民间文学与宗教

- 第一节 民族宗教信仰 ..... 272  
第二节 宗教文学 ..... 275

## 第十二章 民间文学的搜集、整理、研究

- 第一节 民间文学的搜集、整理 ..... 286  
第二节 民间文学的研究 ..... 292

- 参考书目 ..... 296  
后 记 ..... 298

# 第一章

## 概 说

我国 55 个少数民族在漫长的历史长河中，创造了自己灿烂的民族文化。这些文化是整个中华民族文化的重要组成部分，也进一步丰富了中华民族文化。在少数民族民间文学领域里，各个民族同样创作了大量的民间文学作品，并且在神话、英雄史诗、民间叙事长诗等方面令世人瞩目，使得整个中华民族民间文学更加丰富多彩，在世界文学中占有重要的地位。

### 第一节 民族民间文学的概念与范围

中国少数民族民间文学，是少数民族人民在长期的生产劳动和生活中创作的口头文学作品。它集中地反映了少数民族的社会生活和民族心理，表现了他们自己的审美观念和艺术情趣，并且在少数民族中世代流传。

首先，民族民间文学是与汉族民间文学相区别的。民族民间文学是指我国 55 个少数民族历史上创作的口头文学作品。这些作品最直接地反映了他们的社会生活、民族情感、民族风情。不论从作品的内容，还是从作品的形式上看，它都足以代表少数民族民间文学的传统。汉族民间文学是汉族单一的民间口头创作，它与少数民族民间文学既有区别又有联系。所谓联系，是指两者之间的相互接触与影响，并且共同组成了中华民族民间文学。区别是显而易见的，二者既不可以相互代替，又不可以以偏概全。由于历史的原因，长期以来民族民间文学得不到应有的重视和整理，使得人们几乎不知道它的客观存在。一提起民间文学，仿佛只有《女娲补天》《精卫填海》《大禹治水》《孟姜女》《白蛇传》《七仙女》《梁山伯与祝英台》等汉族民间文学作品，而不知道还有《格萨尔王传》《江格尔》《玛纳斯》及整本整本的“神话集”、“古歌集”、“叙事诗集”等民族民间文学作品。少数民族民间文学研究是与汉族民间文学研究相并列的学科，二者相互依存、相互补充，缺一不可。

其次，民族民间文学是与民族作家文学相区别的。民间文学是任何一个民族的第一文学，也就是说不论哪个民族都是先有民间文学，后有作家文学，民间文学的历史要比作家文学悠久。民间文学是口耳相传的口头文学，作家文学是用文字创作的书面文学；民间文学是集体创作的文学，作家文学是个人创作的文学；民间文学是处在不断变化、完善的“动态文学”，作家文学是基本上不变的“静态文学”。作家文学存在的首要条件是一个民族要有自己的民族文字，或借用其他民族文字。从历史上看，我国少数民族创制自己民族文字的并不多，拥有自己作家文学的民族也较少。在少数民族古代文学中，满族、蒙古族、维吾尔族、回族、哈萨克族、藏族、壮族、彝族、苗族、白族、侗族、土家族、纳西族等曾产生过自己的作家文学，并且出现了一大批自己民族的作家。其他一些民族也在近代或现代分别产生了自己的作家文学，从而形成了中国少数民族作家文学圈。这些民族作家是在民间文学的土壤中产生出来的。



他们吸取了民间文化的精华，继承了民族文化的优良传统，把本民族的文学提高到了一个新的阶段。

中国少数民族民间文学的对象和范围大体上可以确定为在少数民族人民中间世代相传的，反映他们社会生活的所有口头文学作品。

其一，包括了我国 55 个少数民族不同历史时期所创作的民间文学作品。由于历史的原因，我国少数民族的社会历史发展不平衡。新中国成立以前，大多数民族已经进入了封建社会或新民主主义时期，一些民族停留在奴隶社会时期，个别民族仍停留在原始社会末期。社会发展的不平衡，使得文学发展也不平衡。在民间文学领域里，大多数民族各种样式的口头文学作品发展得很充分，已经有了从神话、传说到说唱文学、戏剧文学的发展全过程，民间文学十分繁荣。但在一些民族中，民间文学并没有得到充分的发展，民间文学的样式也不齐全，正处于一种发展阶段。尽管如此，所有 55 个少数民族不同历史发展阶段的民间文学，都应归入民族民间文学范围之内。

其二，包括了我国 55 个少数民族所创作的各种样式的民间文学作品。一般地说，民间文学样式大体上可以分为神话、传说、民间故事、民歌、英雄史诗、民间叙事诗、谚语、谜语、说唱文学等。在民族民间文学中，除了包括这些样式外，还有一些与之相似的样式。比如，宗教神话、宗教诗歌、宗教戏剧、石牌话、理词、说亲词、彩话等。这些民族民间文学样式既与一般民间文学样式相区别，又与一般民间文学样式相联系。它与少数民族的社会生活和民间文学的发展有着最直接的关系。从宗教文学的角度讲，由于我国少数民族普遍信仰宗教，大多数民族信仰原始宗教，一些民族信仰佛教和伊斯兰教等现代宗教。这些宗教在这些民族中几乎是全民的，在他们的整个社会生活中占有重要的地位，甚至可以说无处不在、无处不有。文学，作为社会生活的反映，也就必然带有浓重的宗教色彩。因此，在一些民族中宗教文学就比较发达，神话、传

说、诗歌、故事、戏剧等民间文学样式中都不免带有宗教的烙印。但不管怎么说，只要这些民间文学作品在少数民族中流传，并且具有鲜明的民族文学色彩，都应当列入民族民间文学范围之内。

其三，包括了我国一些少数民族历史上流传至今的书面文学作品。这些作品主要指的是一些民族用民族文字记录下来的民间文学作品，如满族、蒙古族用满文、蒙古文记录的萨满神歌，纳西族用东巴文记录的神话、传说，傣族用傣文记录的故事、叙事长诗，彝族用彝文记录的神话、传说、民歌等。这些作品尽管是用民族文字记录下来的，并且长期流传于这些民族之中。尤其是那些与原始宗教、原始信仰有关的文字记录，比如满族萨满所唱的神歌，东巴经中的神话、传说，师公唱本中的神话，毕摩祭经中的神话、诗歌等，更给人以一种近乎作家文学的感觉。但它们毕竟没有具体作者的名字，没有具体的创作年代，而是来自民间。它们虽然也是一种书面文学，但只不过是一种民间文学作品的记录，还不是作家文学。因此，对于这样一批具有民族民间文学特点的书面文学作品，也应该将其划入民族民间文学范围之内。

民族民间文学概念和范围的确立，对于我们搜集整理和研究民间文学是十分必要的。没有这样一个概念，我们就无法明确何为民族民间文学；没有这样一个范围，我们就无法界定哪些是民族民间文学，哪些是别的民间文学。确立民族民间文学的概念和范围，是我们学习和研究民族民间文学的开端。

## 第二节 民族民间文学的特点

民族民间文学与一般民间文学有着基本相同的特征。那就是人们通常所说的，民间文学所具有的集体性、口头性、变异性和传承性。也就是说，民间文学是一种集体创作、集体流传的特殊文学；民间文学是一种存在于人们口耳之间的活动着的文学；民间文学是

一种处于不断修改、变化状态中的文学；民间文学是一种在艺术形式上有所继承、相对稳定的文学。除此之外，人们还将民族性作为民族民间文学的基本特征来看。其实，民族性对任何一个民族的文学来说都是必不可少的特征。一个民族的文学如果没有民族性是不可想象的，也是不存在的。没有民族性的文学，就不会称其为一个民族的文学。同其他艺术形式一样，文学艺术也应该是先有民族的，然后才有世界的，那种超越民族的文学是没有的。

从一定意义上说，民族民间文学的基本特征与其他民间文学的基本特征是一致的，没有什么大的区别。如果说有一些区别的话，那是因为民族民间文学与其他民间文学比较起来，具有如下一些特点。

### 一、民族民间文学是一个集合概念

民族民间文学这一概念是相对汉族民间文学而言的。它包括了除汉族以外的 55 个少数民族的民间文学。民族民间文学的研究是把这 55 个少数民族民间文学作为一个整体来研究，缺一不可。把握住这个整体，将各个民族的民间文学进行对比、综合研究，从而找出其规律和特点，这便是民族民间文学研究的基本任务。当然，民族民间文学研究的整体性，并不排斥每一个单一民族的民间文学研究。相反，它把单一民族的民间文学研究作为它整体研究的一部分，作为它的研究基础，而最终为其整体研究服务。

由于，民族民间文学研究把 55 个少数民族民间文学作为一个整体，这样就使得民族民间文学异常丰富。在内容上，它可以反映原始社会、奴隶社会、封建社会、殖民地半殖民地社会民间文学的全过程。这种反映既是远古的又是近代的，因为一些少数民族刚刚从原始社会末期、从奴隶社会、从农奴社会进入到社会主义社会。这些民族的民间文学，普遍带有原始、古朴、纯真的特色，是真正的民间艺术的“活化石”。在艺术形式上，可以将不同民族、不同

时期的民间艺术排列起来，我们可以看到活生生的从原始社会初期艺术萌芽到今天成熟艺术之间的艺术画廊，各种各样、丰富多彩的民间艺术令人目不暇接。把 55 个少数民族民间文学作为一个整体，不论在数量上，还是在质量上，都会令世人惊叹的。如果将一本本的民族神话编辑到一起，我们可以得到几十万乃至上百万字的神话集子。如果将一本本民族英雄史诗、叙事长诗编辑到一起，这部民族民间长诗集将是世界上数量最多、质量最高的长诗集。把民族民间文学作为一个整体来研究，有它的许多优势，但也存在着一定的问题。诸如，各民族民间文学发展不平衡问题，各民族民间文学形式如何互补问题，每一个民族民间文学发展规律与整个民族民间文学发展规律的关系问题等等。所有这些问题，都需要在民族民间文学研究中不断加以解决。

## 二、民族民间文学在整个少数民族文学中占有重要的地位

民族民间文学与民族作家文学一起构成了中国少数民族文学。从文学发展的角度来看，民间文学是先于作家文学的。少数民族的作家文学形成时间比起汉族作家文学来要晚得多，比起民族民间文学来要晚得更多。

从历史上看，我国少数民族创制文字最早的是藏族。大约在公元 7 世纪，吐蕃时期的藏族语言学家吞米桑布扎在考察了古代印度几种文字的基础上，结合藏语言的特点，创制了藏文。大约在十二三世纪时，在藏族作家文学中产生了像《米拉日巴道歌》《萨迦格言》这样的伟大诗篇，标志着藏族作家文学的成熟。比较早地产生文字的民族还有女真族（12 世纪）、傣族（约 13 世纪）、蒙古族（约 13 世纪）等。这些民族文字的创制，说明我国少数民族文学已经进入了一个新的历史时期，一个作家文学发展的时期。由此可见，中国少数民族作家文学成熟期，应该在公元七八世纪左右，大约在我国的唐代初年。尽管在此之前，也产生过一些少数民族用汉



文创作的诗歌，但这只能是整个中国少数民族作家文学的萌芽时期，作为一个整体中国少数民族作家文学还没有登上中国文坛。<sup>(1)</sup>

历史上，中国少数民族曾经创制过自己民族文字的并不多，大概只有十余个，而绝大多数的少数民族没有自己的民族文字。这种现象表明，在过去的历史年代中，中国少数民族作家文学是不够发达的，绝大多数民族所拥有的是丰富的民间文学。这些民间文学反映了这些民族千百年来的历史、经济、宗教、习俗、生产劳动等方面，是他们整个民族文化的重要组成部分。洪水神话、英雄史诗、宗教传说等民间文学作品，不仅是他们文学的一部分，也是他们历史的一部分。这种民间文学发达，作家文学相对落后的事实表明：中国少数民族文学是以民间文学为主的，民间文学不仅先于作家文学存在，而且远比作家文学丰富。

### 三、民族民间文学古朴、自然，是民族古文化的真实写照

中国少数民族在历史上经济文化相对落后。他们中的大多数，地处边远地区，比较封闭，受外来文化影响比较少，千百年来逐渐形成了自己独特的民族文化。比如，我国北方的一些民族形成了萨满教文化，南方的一些民族形成了傩文化，还有纳西族的东巴文文化、彝族的彝文文化等等。这些大大小小的文化圈，构成了我国少数民族文化的多样性和特殊性。从民族民间文学的角度看，这些文化特色无不渗透到自己的神话、传说、民间故事、民间叙事诗等文学作品当中去。在我国北方民族中存在着大量的萨满神话、萨满神歌、萨满传说、萨满故事等民间文学作品。这些作品从各自不同的角度，反映了原始初民对自然界、社会及人类自身的认识，表现了原始艺术朴实、粗犷的风格。随着社会的不断发展，人们对自己古代的、传统的文化越来越感兴趣，返朴归真的欲望也越来越强烈。如果你走近少数民族的边寨，如果你投入到他们的民间艺术之中去，你就会感到有一种古朴、清新、自然的文化气息，有一种重归

大自然的感觉。

一个民族的古文化，除了在一些民族古籍中有所记录以外，主要依靠的是民间口传的形式。对于大多数没有文字的少数民族来说，更是如此。透过那色彩斑斓、多姿多彩的民族民间文学，我们不仅可以从宏观上感受到他们的社会历史与生活，而且可以从微观上感觉到他们衣、食、住、行等方面的风俗习惯。比如，南方一些民族中的傩戏，是从傩这种原始宗教信仰中演变出来的。我们在傩戏中不仅可以看到一系列傩的宗教色彩，而且可以看到一些傩文化的细节。傩的面具及其文化是整个傩文化的重要组成部分，傩戏对此有很好的保留。代表各种各样人物的面具，千姿百态，别致细腻。让你仿佛走进了古代艺术的博物馆，面对的是一个个神、神话人物、妖魔鬼怪，一览原始初民为我们创造的神秘世界。

### 第三节 民族民间文学在中华民族文学史上的地位

少数民族文学与汉族文学一起构成了中华民族文学，民族民间文学与汉族民间文学一起构成了中华民族民间文学。但是，由于历史的局限性，长期以来中国少数民族文学并没有自己的地位，甚至被排斥在中国文学史之外。使得中国文学研究具有极大的局限性与片面性，并且得出了一些不符合实际的结论。

尽管中国少数民族文学在总体上略逊于汉族文学，但在许多方面也有汉族文学所不及之处。就作家文学而言，中国少数民族历史上曾出现过曹雪芹、纳兰性德、萨都刺、耶律楚材、杨景贤、李直夫、石君宝、李贽、文康、顾太清等著名作家。这些作家，不仅在中国少数民族文学史上占有重要地位，而且在整个中国文学史上也占有重要地位。他们的文学成就与影响，丝毫不比他们同时代的汉族作家逊色，个别的甚至于超过了汉族作家。

在民间文学领域里，中国少数民族民间文学在许多方面更为突出。

### 一、绚丽多姿的少数民族神话令世人惊叹

中国到底有没有神话？中国神话为什么不发达？这一系列问题让近代中外学者讨论得一塌糊涂。其实，他们所讨论的并不是中国神话，而是中国的汉族神话，与中国少数民族神话无关。而事实上，就汉族神话而言，即使汉族人再“缺乏想像力”，也不可能没有神话。因为，神话是原始初民对天地万物、人类自身的总看法，任何一个民族的先人或多或少总是要有点看法。每一个民族在历史上都会有自己的神话，没有神话的民族恐怕不会存在。汉族，作为一个具有悠久历史的民族也不例外，说汉族无神话是不符合事实的。

另一方面，在汉族文献中也确实很难找到神话。在《山海经》《淮南子》《楚辞》等书中，虽然也能看到一些神话。但这些神话大都是零碎的、不完整的，个别的只有神话片断和神名。我们通常所说的盘古开天辟地、女娲补天、夸父逐日、精卫填海、刑天舞干戚、羿射十日等神话，在一些史书记载中只有几十字、上百字。而在《楚辞·九歌》中所保留的神话，大都是一些神话人物的名字，如湘神、山鬼、河伯、日神等等，却缺少神们的具体故事。那么，汉族神话为什么保留得如此不完整呢？这个问题一直为学者们所关注，并且见解不一。多数学者认为，中国汉族神话短缺的原因，主要在于古人将神话“历史化”。而历史化的主要代表人物就是儒家学说的创始人孔子。他的“不语怪、力、乱、神”的主张，直接影响了儒家的历代思想家。他对“黄帝四面”、“夔一足”等神话人物的解释，被看作是神话历史化的典型。客观地说，汉族在历史上并不缺少神话，那些汉文文献中所记录的大量神话片断、神话人物，就足以构成一个庞大的神话体系。<sup>(2)</sup>但令人遗憾的是，这些神话由于

种种原因，并没有流传至今，人们还看不到它的本来面目。

而保留完整的多姿多彩的中国少数民族神话，却足以弥补“中国神话不发达”的缺憾。少数民族神话与汉族神话一起所构成的中华民族神话，绝不比世界上任何一个民族、任何一个国家的神话逊色。中国少数民族神话不论在数量上，还是在质量上都是一流的。从数量上看，55个少数民族几乎都有自己完整的神话，大多数民族的神话都可以编辑成册，如果把它们集在一起那将是相当可观的神话巨著。从质量上看，少数民族神话几乎包括了所有神话的种类，开天辟地神话、人类起源神话、洪水神话、宗教神话等等，应有尽有。而南方民族的洪水神话，北方民族的萨满神话别具特色。少数民族大都是能歌善舞的民族，其歌与诗是很发达的。在少数民族神话中，不但有散文神话，而且还有韵文神话。这种长篇的韵文神话在众多民族中流传，也成为少数民族神话的一大特色。

中国少数民族神话以其数量多、质量高、独具特色，在中华民族神话中占有重要地位，在中华民族文学史中也应该有一席之地。少数民族神话内容之古朴，种类之繁多，色彩之鲜明，神系之庞大，在世界神话领域里不可忽视，甚至可以与希腊神话、埃及神话、印度神话等相媲美。

## 二、少数民族英雄史诗在世界上享有盛誉

到目前为止，在汉族民间文学中还没有发现英雄史诗。而在少数民族民间文学中，英雄史诗却大量地存在着。

英雄史诗产生于英雄辈出的年代，反映了奴隶社会初期及各民族部落战争的历史。中国少数民族的社会历史发展进程要比汉族来得晚，在汉族已经结束奴隶社会，进入封建社会的时候，少数民族大部分还处在原始社会时期。这有可能是少数民族英雄史诗得以保存至今的一个重要原因。另外一个原因，是中国少数民族历来有说、唱的传统，民族古歌谣、宗教神歌构成了英雄史诗产生的基



础。中国少数民族英雄史诗的存在，使得中华民族文学内容更加丰富，形式更加完美。

英雄史诗在许多少数民族中都有流传，在藏族、蒙古族、柯尔克孜族、维吾尔族、哈萨克族、纳西族等民族中更为广泛。其中，藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《江格尔》、柯尔克孜族的《玛纳斯》被称为“中国三大英雄史诗”，并已经引起世界各国学者的关注，成为世界著名的英雄史诗。这三部英雄史诗不论从篇幅上，还是从质量上都足以与被西方学者奉为经典的《伊利亚特》《奥德赛》相抗衡。而《格萨尔王传》更是以其多达60余部，120多万行，成为世界英雄史诗之冠。

除了“三大英雄史诗”外，蒙古族还有《格斯尔》《勇士谷诺干》《宝木额尔德尼》《英雄希林嘎拉珠》等长、短篇英雄史诗。哈萨克族中有《英雄塔尔根》《好汉康巴尔》《霍布兰德》等英雄史诗。柯尔克孜族中有《库尔曼别克》，维吾尔族中有《乌古斯传》，纳西族中有《黑白之战》等英雄史诗。这些英雄史诗构成了中国少数民族英雄史诗群，使得我国英雄史诗更加丰富、更加系统。

### 三、少数民族叙事长诗让人目不暇接

中国少数民族民间叙事长诗的高度发达，与汉族叙事长诗的极不发达形成了鲜明的对照。汉族民间叙事长诗的短缺是人所共知的，到目前为止能够称得上叙事长诗的只有《孔雀东南飞》和《木兰辞》两部，而且比起众多的少数民族叙事长诗来既显得孤单，又显得简短。

在中国少数民族民间文学中，几乎每一个民族都有自己的民间叙事长诗，个别民族甚至有几十部、上百部，而傣族和哈萨克族是其中的佼佼者。据不完全统计，傣族民间叙事长诗近500部，包括《召树屯》《娥并与桑洛》《布桑盖与亚桑盖》《叭阿拉吾射金鹿》

等著名长诗。哈萨克族民间叙事长诗共有 200 多部，其中《巴克提亚尔的四十个故事》《四十个大臣》《鸚鵡故事四十章》《克里木的四十位英雄》被称为哈萨克族的“四大奇书”。除此之外，在其他民族中流传的作品还有《成吉思汗的两匹骏马》《成主传》《艾里甫与赛乃姆》《阿诗玛》《马五哥与尕豆妹》《嘎达梅林》等。这些民间长诗多层次、多角度地反映了我国少数民族人民的社会历史与生活，是我国各族人民的宝贵财富。

中国少数民族民间叙事长诗以它超群的数量与质量，引起了越来越多的中外学者的重视。我们相信，随着人们对这些叙事长诗的不断整理与研究，它的艺术魅力及价值将会进一步显露出来，为世人所青睐。

中国少数民族民间文学在中华民族文学史中的地位是不可低估的。除了上面谈到的神话、英雄史诗、民间叙事长诗之外，少数民族民间文学在民歌、宗教文学、说唱文学、民间戏剧等方面也很突出。从一定意义上说，汉族文学与少数民族文学是难解难分的一个整体，缺一不可。如果没有少数民族文学，就不会有中华民族文学；如果没有少数民族民间文学，也就不会有中华民族的民间文学。

#### 注 释：

(1) 祝注先主编：《中国少数民族诗歌史》，中央民族大学出版社，1994 年版。

(2) 袁珂著：《中国神话传说》，中国民间文艺出版社，1984 年版。

## 第二章

# 神话

神话是民间文学源头之一，是一个民族的最初文学。它作为原始初民对客观世界和人类自身的认识，具有古朴、纯真、曲折的特点。在历史上，每个民族都曾经创造过自己的神话，以此描绘他们心目中的世界，表现他们与自然界抗争的民族精神。对于神话的认识与研究，历来为各国学者所重视，并且提出了一系列的神话理论，为神话研究作出了一定的贡献。但由于各国学者对神话认识的局限性，及研究方法、研究角度不一，对神话的看法也不一致。从民间文学的角度看，神话是民间文学的一种形式，是远古人类所创造的反映自然界、人与自然的关系以及社会形态的具有高度幻想性的故事。中国少数民族神话是各族人民在历史上创造的，反映了他们自身对世界万物及人类社会的看法，具有浓郁的地方特色和民族特色。尽管各少数民族的社会历史发展不平衡，神话的数量不一，但都是原始社会形态的产物，具有鲜明的时代特征。

## 第一节 神话的产生与流传

神话产生于人类的童年时期，流传于后代人的不同历史时期。神话的产生，标志着人类思维能力的提高及原始人类世界观的初步形成。对于一个民族的文学艺术来讲，神话也是这个民族最早的文学艺术之一。一个民族的神话一旦产生，就会在这个民族中广为流传，经久不衰。并且成为这个民族文学艺术的土壤，对其他艺术产生深远的影响。古希腊神话对整个欧洲的戏剧、音乐、绘画、雕塑、文学、建筑等方面的影响，是有目共睹的典范。

神话产生于人类对自然界最初的认识。原始人类的生产力十分低下，他们对于千变万化的自然界无能为力。风、雨、雷、电、洪水、猛兽在时时地威胁着他们，在他们面前所展现的是极为恶劣的生活空间。另一方面，由于他们的认识水平有限，对于这些自然现象无法认识和改造，对于日落月出、白天黑夜、高山、大河、动物、植物等无法理解。而这些自然现象及万物，几乎每天都在伴随着他们，不去认识和理解已经是不可能了。于是，原始人类只好从自身入手去认识那个光怪陆离的世界。在他们看来，天地间的万事万物同人一样都是有生命的。在它们背后都有一个神在支配着它们。这就是我们经常所说的，原始人类所信仰的“万物有灵论”。在这种思想的支配下，原始人类的头脑中就产生了无数的神灵。自然界的一切都可以冠以神灵来解释，天有天神，地有地神，风有风神，雷有雷神，山有山神，水有水神等等，天下神灵数不胜数。对这些神们由来的解释，对这些神们事迹的说明以及幻想出来的众神故事，便构成了神话。这些神话带有原始人类朴实的思考和丰富的想像，为我们创造了一个个神奇的世界。在中国少数民族神话中，我们同样可以看到众多的神灵。比如，阿布凯恩都里是满族神话中的天神；罗拉甲伍、杀拉甲伍在藏族神话中被称作天老爷和地老

爷；在阿昌族神话中毛鹤早芒为太阳神，勾娄早芒为月亮神；在苗族古歌中仡梭为雷神，南火为火神等等。所有这些神祇，都是少数民族的先人通过自己的想像创造出来的，并具有鲜明的民族特色。

在原始人看来，人与自然界的万物相通，万物也有自己的感觉和生命。人与自然又是平等的，人是自然界的一部分。在众多民族的神话中，我们可以看到许多人造万物及自身变成万物的说法。汉族神话《盘古开天辟地》中说：“首生盘古，垂死化身：气成风云，声为雷霆，左眼为日，右眼为月，四肢五体为四极五岳，血液为江河，筋脉为地理，肌肉为田土，发髭为星辰，皮毛为草木，齿骨为金石，精髓为珠玉，汗流为雨泽。”在少数民族开天辟地神话中，神人化为天地万物的神话也很多。布依族《力戛撑天》神话中说，力戛撑住天后，将天钉住，“力戛钉天的牙齿，就变成了满天星星；拔牙流下的血，就变成了彩虹”。力戛钉天累得又喘气，又流汗，“喘出的气，就变成了风；淌下的汗，就变成了雨；他一不小心，头上的花格帕掉下来了，就变成了银河；他眨眼睛就变成了闪电；他咳嗽一声，就变成了雷响；他热了，把白汗衫脱下来，就变成了云朵”。力戛死后，“大肠变成红水河，小肠变成花江河，心变成鱼塘，嘴巴变成水井，胳膊和手腕变成了山坡，骨骼变成石头，头发变成树林，眉毛变成茅草，耳朵变成花，肉变成田坝，筋脉变成大路，脚趾变成各种野兽，手指变成各种飞鸟，他身上的虱子变成牛，跳蚤变成马”。这种人与自然彼此不分，融为一体的神话故事，是原始人类对人与自然关系的最初认识。尽管这种认识是一种充满幻想的，形象而生动的，甚至幼稚的，但就人与自然的关系是互相依存，不可分离这一点来说还是具有现实意义的，多少包含着一些朴素的哲理。

神话产生于人类对自身的最初认识。原始人类最初不但对自然界的万物不可理解，而且对自身的认识也很肤浅。人的生、老、病、死等现象，思想、梦幻等活动，喜、怒、哀、乐等感情，对于原始人类来说，简直是无法理解。对于人为什么能生的不理解，产



生了原始人类的性崇拜；对于人为什么能死的不理解，产生了灵魂不死的观念；对于人为什么做梦的不理解，产生了灵魂游离的想法等等。尤其是人类起源问题，一直是原始初民最为关心的问题。在众多民族中，人类起源神话占有重要地位。尽管各民族神话中对人类起源问题，有各种各样的解释，但大都充满了朴素的唯物主义思想。在汉族神话中有著名的“女娲抟黄土作人”的说法，彝族神话中说人是格滋天神撒雪变成的，侗族古歌中说棉婆孵蛋变人，哈萨克神话中说人是创世主迦萨甘用泥捏成的等等。这些神话反映了当时人类对人的起源及生命起源的基本看法。对人类起源及人类自身的认识有一个漫长的历史过程，尽管人类至今还没有完全解决这些认识，还没有得出令人满意的结论，但原始人类对自身的这一认识具有十分重要的历史意义。神话作为原始人类这一认识的载体，流传至今，功不可没。相反，如果没有人类对自身的这一认识，也就不会产生这样优美的人类起源神话。

神话与宗教也是难解难分的。在原始人的眼里，还不会有神话和宗教之分，神话中的神和宗教中的神也不会有什么区别。从两者产生的思想基础来看，那就是原始人类所恪守的“万物有灵论”。对许多民族来说，原始宗教中所信仰的神与神话中所塑造的神大体相等。比如，在信仰萨满教的民族中间，所信仰神灵的数量相当多，天神、地神、日神、月神、风神、雨神、虎神、马神、山神、祖先神等等，应有尽有。而这些神灵，也会一个不少地在这些民族的神话中出现。原始人类创造神话和宗教的目的不仅仅是为了认识这个世界，而更重要的是为了改造这个世界。他们企图用所创造的众多神灵来代表他们的意志和愿望，进而去控制自然、战胜自然和改造自然。这也是原始人类创造神话和宗教的思想基础，也是他们的功利目的。神话与原始宗教有着共同的思想基础，共同的社会历史条件，共同的信仰和共同的功利目的，所以很难分出哪儿是神话，哪儿是宗教的。在神话研究领域里，有一种理论认为，神话与宗教是同时产生的。从神话与宗教的密切关系上看，应该说是有一

定的道理的。当然，从现代神话理论和宗教理论看，神话与宗教是有一定区别的。其主要区别在于，神话中的神在大自然面前往往有一种积极进取的精神。他们不屈服于大自然，并且试图支配大自然，战胜大自然。汉族神话中的小小精卫鸟试图填海，壮族神话中的巨人侯野射下了 11 个太阳，仡佬族神话中祝融的妹妹用石来补天等等，所表现的都是人类企图战胜自然的美好愿望。原始人类在大自然面前无能为力情况下，通过幻想创造了一系列神话人物，把所有的希望都寄托在他们身上。这些神人可以开天辟地，填海造田，甚至死后全身可以变成日月江河。神或神人是原始人类理想的象征。而宗教在大自然和神灵面前所表现的却是软弱无力，屈服与乞求。宗教往往通过一定的仪式，祭祀和乞求众神灵来保佑人们，把希望全部寄托在神灵的慈悲之上，完全是一种消极的态度。这种积极进取与消极等待，战胜大自然与屈服大自然的不同态度，正是神话与宗教最本质的区别。

神话在少数民族中流传得相当广泛。从民族上看，我国 55 个少数民族在历史上都创造了自己的神话，并且流传至今。尽管各个民族神话的数量不一，质量不等，但都独具特色。彝族神话中的韵文神话，壮族神话中的洪水神话，瑶族神话中的伏羲兄妹神话，朝鲜族神话中的朱蒙神话，高山族神话中的射日神话等等，都是很有特点的神话。从流传区域上看，居住在我国边疆各地区的少数民族中各类神话均有流传。从南到北，从东到西，许多族源、语源相近的民族还形成了不同的神话圈。东北、西北地区形成了北方民族神话圈，西南、华南、中东南地区形成了南方民族神话圈。在北方民族神话中又可以分成东北森林民族神话圈，西北游牧民族神话圈。在南方民族神话中也可以分成壮、侗民族神话圈，苗、瑶民族神话圈等。从流传方式上看，少数民族神话大多以口传形式流传下来，用文字记录下来的很少。保留在宗教神本子中的神话，是那些萨满、师公、东巴、毕摩等宗教人士记录下来的，从中也可以看出神话与宗教的密切关系。不论是口耳相传的神话，还是文字记录下来

的神话，都是少数民族先人留给我们的珍贵的历史文化遗产，都应该完整保存，使其具有永久的魅力。

## 第二节 神话的分类

各国学者对于神话的不同理解，就产生了不同的神话类别。人们从不同的角度去看待神话，也可以分出不同类别的神话。神话可以从地区、国家、民族等方面去分类，也可以从内容、形式等方面去分类。诸如，东方神话、埃及神话、印第安人神话、洪水神话、韵文神话等等。我国学者大多采用从内容上分类的方法，将神话分成若干类。从中国少数民族神话的实际出发，我们将其大体上分为五类，即开天辟地神话、人类起源神话、射日神话、洪水神话、宗教神话。

### 一、开天辟地神话

开天辟地神话是指有关天地万物的起源及形成的神话。这类神话在中国少数民族神话中占有重要地位。每一个民族几乎都可以找出一些这样的神话。这些神话反映了中国少数民族先人对于天地万物的最初认识，体现了他们古老的观念和习俗。由于中国有众多的少数民族，因而其开天辟地神话比较丰富，形式多种多样，为我们展示了一幅幅形象生动的民族神话画卷。

蒙古族神话《麦德尔创世》中说，女神麦德尔骑着神马，踏遍三千个宇宙。马踏洪水溅起烈焰，将宇宙尘土烧成灰，灰尘越积越多形成大地，使天地从此分开，又将自己的一个化身落入大地，生出万物。

哈萨克族神话《迦萨甘创世》中说，创世主迦萨甘创造了天和地。他把天地做成三层，地下、地面和天空。后来，他还创造了人

类和万物。

白族神话《创世纪》中说，盘古、盘生为兄弟，盘古变天，盘生变地。天不满西南，只好用云来补。地不满东北，只好用水来补。

壮族神话《姆六甲》中说，天地没有分开的时候，宇宙中旋转着一团大气，越转越快，变成了一个蛋。后来，蛋爆开分成三片，一片飞到上头为天，一片飞到地下为水，一片留在中间为大地。

畚族神话《高辛与龙王》中说，始祖高辛王降生时，天地幽暗。他用松树枝编成一个球，点着火挂在天上，便是太阳；用杨柳条编成一个球，点着火挂在天上，便是月亮；他看见天破了，便拾许多宝石做钉子，把天补好，便成了星星。

瑶族神话《密洛陀》是典型的开天辟地神话。神话中所叙述的造天、造地、造山川的过程与其他民族略有不同，具有独特的瑶族民间文化色彩。神话中说：

几万年以前，密洛陀用师傅的雨帽造成天，用师傅的两只手和两只脚做四条柱，顶着天的四个角，用师傅的身体做大柱撑着中间，天地就造成了。接着他就造大河、小河，造花草树木，造鱼虾和牛马猪鸡鸭……

密洛陀叫诤恩造山，休息的时候，诤恩取火烧烟，不小心失了火，大火烧掉了地上所有的树木花草，地面变成了一片光秃秃的。密洛陀知道了，很是伤心，她用白布黑布铺盖地上，但已不像原来的样子了。她就叫牙佑带着银子，走了很远很远的路，买回树种，然后拿上山去撒，大风一吹，就撒遍了所有的山山岭岭。

密洛陀是瑶族神话中的重要女神，也是开天辟地之神。《密洛陀》神话在瑶族民间广为流传，并且有多种变体。在瑶族神话中密洛陀不但可以开辟天地，创造太阳、月亮、星星、彩云等，而且可

以开劈山川、疏导河流、创造生命。密洛陀创造天地的方法也是与众不同的，用雨帽造天，用身体和两手两脚做柱，分成天地。这些极富幻想的创世方法，是瑶族先人聪明、智慧的结晶。

在哈尼族神话《天、地、人的传说》中，也有原始人类对天地及万物的最初认识。这则神话把人们带到了那遥远的过去，使人们仿佛置身于那暗淡无光、无声无息的混沌世界，领略到了天地开辟时的情景。神话中说：

相传，远古年代，世间只有一片混沌的雾。这片雾无声无息地翻腾了不知多少年代，才变成极目无际的汪洋大海，从当中生出了一条看不清首尾的大鱼。那大鱼见世间上无天、下无地，空荡荡，冷清清，便把右鳍往上一甩，变成天；把左鳍向下一甩，变成地；把身子一摆，从脊背里出来七对神和一对人。世间这才有了天和地，有了神和人。

天和地是有了，但是那时的天和地高低凸凹太大，一点也不平坦。于是，神们便商议改天换地。他们有的拖着金犁犁，有的拉着银耙耙。犁天耙天的时候，他们劲头大，干得认认真真，结果犁得好，耙得好，整个天都变光滑了。犁地耙地的时候，他们劲头小，干得马马虎虎，结果犁得差，耙得差，有的地方犁得深，有的地方犁得浅，有的地方耙着了，有的地方耙漏了。耙着的地方成了平坝；耙漏的地方成了大大小小的山峰。犁沟成了深浅不同的山谷，浸水的山谷成了各种各样的湖泊和河流。

这则神话所叙述的年代更为遥远，似乎不仅仅涉及到了天地开辟，而且涉及到了宇宙空间及生命的起源。世界形成的线索大约是：一片混沌的雾——变成大海——生出一条大鱼——鱼的右鳍变天，左鳍变地，脊背出来七对神和一对人——神们造山川河流。这种原始人类对宇宙及万物起源的认识，尽管有其历史的局限性，但



仍然可以看作是人类对这一问题的最初探讨，并且带有一些唯物主义的倾向。对于鱼（龟）驮大地，一动就成为地震的说法，在许多民族神话中都有所涉及，尤其是在东北民族中更为盛行。满族神话《天神创世》中说，大地是由三条大鱼驮着的，每当它们饿了晃动身体时就发生地震。鄂温克族神话《用泥土造人和造万物的传说》中说，大地是由神龟的四只脚擎着的，每当它累了松动一下身体时就出现地震。而在这则哈尼族神话中鱼的作用更大，它可以造天造地，生神生人，成为真正的创世主。这种同一类型神话的不同细节，表现出了这些民族神话中神系的不同及文化传统的不同。

## 二、人类起源神话

人类起源神话是原始初民对于人类自身的最初的认识。人类是怎么来的和天地万物是怎么来的一样，在时时困扰着原始初民。人们在不断地与自然界抗争的同时，也在不断地思考着这个问题，并且从各自不同的角度，得出了不同的解释。这种不同的解释，就是我们今天所看到的不同民族的人类起源神话。从广义上说，人类起源神话也包括了族源神话。因为，探讨一个民族的起源和探讨整个人类的起源一样，都是回答人到底是怎么来的这一问题。二者的区别在于，一个是个性问题，一个是共性问题。

中国少数民族中的人类起源神话异常丰富，每一个民族都有自己的这类神话。在探讨人的来源及自己民族来源的神话中，各个民族都充分发挥了自己的想像力，使得这一类神话更为精彩。在少数民族人类起源神话中有泥土造人说、猴子变人说、木头造人说、卵生说、兽骨造人说、葫芦出人说等等。

门巴族神话《猴子变人》中说，很久以前地上没有人，但已有了猴子。有一次，姑鲁仁布切神召集猴子讲经，想把他们变成人。后来，那些闭目听经的猴子吃了熟食脱毛，变成了人。

布依族神话《人和动物是怎么产生的》，对于人类的产生作了

描绘。几位大神觉得地上没有人太冷清，就开始造人。他们拔来许多树，用神斧把树枝砍掉，又把树干砍成一段一段的，然后开始造人。他们用树段砍成人的样子，并朝木头人哈了一口仙气，人就活了。

朝鲜族族源神话《朱蒙神话》中说，其祖先朱蒙之母，被太阳所照而有孕，生一卵，大有五升。后其母用东西裹上，放在温暖的地方，有一男孩破壳而出。这个男孩就是朱蒙。

基诺族神话《玛黑和玛妞》中说，人是从女始祖玛黑和玛妞所种的葫芦中生出来的。第一个出来的是布朗族，第二个出来的是基诺族。

满族神话《天神创世》是很典型的人类起源神话。神话中所叙述的天神造人，为他们提供生活空间等细节都很有特点。神话中说：

天，有十七层；地，有九层。人住的地方叫地上国，神住的地方叫天上国。主宰十七层天的和九层地的，是至高无上的天神阿布卡恩都里。

原来没有地。天连着水，水连着天。是天神阿布卡恩都里照着自己的样子，造了一男一女两个人，然后把他们放在一个石头罐子里，又把石头罐子放到了水里，罐子就在水面上漂着。

这一男一女婚配生了许许多多的人，一代又一代，这个罐子也跟着越长越大。后来，石头罐子里的人太多了，太挤了。阿布卡恩都里就给自己造的人，再筑一个栖身的地方。于是用土做了一个很大的地，把地放在水面上，又命令三条大鱼驮着它。还打发一个天神，每隔几天给三条大鱼送一次食物。有时，送食物的小天神贪懒，没按时送到食物，驮地的三条大鱼饿了，忍不住要晃动身子，地也就随着晃动起来，这便是地震。

再后来，地上的人越来越多，又住不下了。阿布卡恩都里

就把天上的一棵最粗最大的树砍倒了，接在土地的边缘上，人类从此沿着树的枝丫发展下去。所以，世界上才有了各色各样的人种。

这则神话的想像是很丰富的，天神阿布卡恩都里首先按照自己的样子造人，然后为了人类的生存，又造了地，又砍了天上的树。天神造人之初，没有地，只有水，人类只好在石头罐子里，漂在水面上生活。人多了以后，天神造了地，人类在陆地上生活。人又多了以后，天神又砍了天树，接在地的边上，让人类沿着树枝发展。所有这些想像和细节都反映出，满族先人们对人类自身及其生活空间的认识。那天连水，水连天的泽国，似乎是原始洪荒时期人类唯一的生活环境。那按树枝生长的“人类树”，也是对世界不同人种的一种解释。

独龙族神话《嘎美嘎莎造人》也很有特色。两个大神嘎美、嘎莎虽然也用泥土造人，犹如汉族神话中的女娲抟土造人，但其造人的方法和细节是很耐人寻味的。同时，这则神话还解释了人为什么要死的原因。神话中说：

在荒远的古代，地上没有人。一天，上天的大神嘎美和嘎莎来到了姆逮义陇嘎地方，打算在这里造人。这里是一大块望不到边的岩石，嘎美和嘎莎用双手在岩石上搓出了泥土，用泥土揉成了泥巴团。又用泥巴团来捏人。不一会儿，人的头捏出来了，身子捏出来了，手捏出来了，脚捏出来了。人捏成功了。嘎美、嘎莎想：有男有女才能相配，有男有女才能传后代。两个大神就捏出了一男一女。第一个捏出来的是男人，取名叫普。第二个捏出来的是女人，取名叫姆。可是，这两个人的身上没有血液，也没有呼吸。嘎美和嘎莎就往他俩身上吹了一口气，顿时他俩身上有了血液，也会呼吸了。但是，普和姆还是什么也不懂，什么也不会。嘎美和嘎莎又教会他俩怎样去干活、怎

么生育后代。普和姆懂了，普和姆会了。在他俩中，姆最聪明、最能干。这是因为嘎美和嘎莎在捏她的时候，在她的肋巴骨上多放了些泥土的缘故。

自嘎美和嘎莎造出了普和姆以后，人逐渐多起来了。那时，地上吃的、用的东西都有；人生下来后也不会死，就像蛇那样长生不老。不知过了多少年代，还是有人死了。这第一个死的人名叫布和男。消息传开，人人惊愕、个个悲伤，大家都赶来看，嚷着“布和男不该死，布和男应复活！”四脚蛇也来了，它对人们说：“人死了还会有后代，人死了应该用土埋。大家快去找肉找酒，对死去的人祭奠一番。”人们听了四脚蛇的话，急忙拿来了肉、酒，还找来了一件蓑衣给四脚蛇披上，让它背上布和男去埋葬。

从布和男死了以后，人就会死了。老一辈人死了，新的一辈又生出来。从布和男开始，人死了以后都举行葬礼仪式。因为人是用泥巴捏成的，所以人死了以后也要用土埋。

用泥土造人的神话，在许多民族中都有流传，但在独龙族神话中却描写得比较细腻。大神嘎美和嘎莎用双手在岩石上搓出泥土，揉成泥巴团，再捏出头、身子、手、脚，然后分出男女，吹一口气让他们有血液、有呼吸。造完了人以后，大神还教他们干活、生育后代。这些造人的细节和一些方法是独龙族神话所特有的，反映出独龙族先民的丰富想像。在人类起源神话中，大多数民族神话只讲述了人是如何生的，而没有交待是如何死的。在上面的独龙族神话中，出现了人要死及死后要用土埋的说法。大神造了一男一女以后，地上的人多了起来，出现了一个长生不老的世界。但不知过了多少年，终于死了第一个人布和男。人们按照四脚蛇的意思，为第一个死人举行了祭祀，并且用土埋了。因为人是用泥土造的，所以死后要用土埋。这种人生于土，又归于土的说法，将独龙族人类起源神话创作得很完美，并且具有自己的民族特色。

族源神话是整个人类起源神话的组成部分。它更具体地说明了一个部族、民族的来历，与这个部族和民族有着最直接的关系。在族源神话中，一些民族往往将自己的族源神话与后来的帝王出生相联系，使得这种族源神话带有了封建色彩。比如，汉族的“玄鸟生商”神话说，商人的祖先契之母简狄，吞吃玄鸟之卵生契；满族的“三仙女”神话说，三仙女佛库伦吃朱果生满族先人布库里雍顺，姓爱新觉罗；《蒙古秘史》中的“黄金家族”神话说，阿阑豁阿感光而生其子，久后要做帝王等等。这些神话的主题不过是说，其先人为上天之子或神之子，为其做帝王造舆论。其实，如果将这些后人加进去的尾巴去掉，这些神话也是很好的族源神话。

族源神话在任何一个民族中几乎都有流传。这些神话不但说明了自己民族的来历，而且形象生动地反映了这些民族的经济文化背景。比如，鄂伦春族的族源神话《族源的传说》中说：

古时候，兴安岭上长着一眼望不到边的大森林，高大的树木遮天盖地，真是好一片林海呀！美中不足的只是没有人。天上的恩都日想，别处都有了人，唯独兴安岭没有人，这哪成呀！于是，就捡来飞禽的骨和肉，做起十男十女来。等男人做完了，正做女人的时候，禽骨禽肉不够用了。于是又找来泥土作补充。泥土作补的女人，浑身一点劲儿也没有，恩都日就用神术给了一点力气，结果变得力大无比，连男人都不是对手。恩都日一看，这还了得！于是又用法术从女人身上抽回了一点儿力气。

当初这十男十女不知穿衣，全身毛茸茸；两条腿因为没有膝盖，跑得贼快。他们和恩都日做成的十只鹿、二十只狍、五十只狍子混在一起，日夜奔跑在遍地长满藓苔、针叶树和灌木林的森林里。那时候虽然没有弓箭，但是因为奔跑如飞的东西，捉野兽不费吹灰之力，几天就把恩都日做的野兽全给生吞活剥地吃光了。这下子可把恩都日气坏了，他那发脾气



好似打雷一般，震天撼地，吓得十男十女拔腿就跑。可他们能逃出恩都日的掌心吗？恩都日迈出几步就把他们追回来了。据说这十男十女就是最初的鄂伦春人。

神话接着说，为了让这些人与野兽有所区别，天神恩都日用开水将他们身上的毛烫掉，并教他们做衣服，后来他们又学会了用火烤煮食物。这个神话是一则很典型的族源神话，说明了鄂伦春民族的来源。其中，那一眼望不到边的大森林，那长满藓苔、针叶树的灌木林，那一只只鹿、狍和狍子等，正是鄂伦春人生活的环境。天神恩都日用飞禽的骨和肉造人，也反映出鄂伦春人的森林民族特点。那些用泥土作补的女人，力大无比，男人都不是对手的细节描写，也多少反映出鄂伦春人早期母系氏族社会的状况。

族源神话，作为一种探讨自己民族来源的神话，在许多民族中往往与人类起源神话一起存在。它们都从不同的角度探寻了人类及自己民族的起源，为我们研究人类自身的来源、民族的发展提供了形象生动的原始材料。另外，人类起源神话往往不单独成篇，大都附于创世神话之中。在讲述天地万物起源的同时，也就说到了人类的起源，从而组成了天地、万物、人类这样的大千世界。

### 三、射日神话

射日神话是自然神话中的一种，是中国少数民族神话中较为突出的一类。所谓自然神话，是指那些对于自然物及自然现象解释的神话，主要包括日月星辰、山川河流的形成及对风雨雷电现象的解释。如果说，开天辟地和人类起源神话是最初的神话的话，那么自然神话将是对这些神话的进一步解释；如果说，最初的神话为我们描绘的是宏观世界的话，那么自然神话为我们描绘的将是微观的和具体的世界。这两类神话可以说是相辅相成，不可分割的。在我国少数民族神话中，自然神话也是比较发达的。它们都从不同的侧

面，反映出了少数民族的先人们对自然物和自然现象的认识。

彝族神话《梅葛》中说，天神格滋让造天五弟兄引虎造天地，将虎的左眼作太阳，虎的右眼作月亮，虎须作阳光，虎牙作星星，虎油作云彩，虎气作雾气。

塔吉克族神话《慕土塔格的故事》中说，一位勇敢的青年为了得到爱情，从悬崖陡壁爬上山顶摘取仙花。守花的天女同情青年，让他将花带到了人间，而触犯了天规，被锁在了山顶上。她那永远流淌的泪水，变成了山巅的冰川。

黎族神话《雷公根》中说，雷公偷了英雄打占的豹尾和藤条，打占追赶并在南天门外砍断了雷公的左脚。打占将脚带回家，用刀一节节剁下来。他每剁一节，天上的雷公就疼得擂鼓、抽豹尾和藤条，这就是天上的电闪和雷鸣。

高山族泰雅人神话中说，鹿沐浴玩水时，水波涟漪，即成微风；灌洗耳朵时，水波涌起，化成大风。

射日神话是典型的自然神话。这类神话，一方面反映出原始人类对自然界的认识；另一方面也体现出原始人类对自然界的抗争。人们通过对各种射日英雄的塑造，集中反映了他们那种征服自然、改造自然的美好理想。

汉族的《羿射十日》神话是典型的射日神话，出自《淮南子·本经训》。其神话中说：

逮至尧之时，十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食。猰貐、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇，皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野，杀九婴于凶水之上，缴大风于青丘之泽，上射十日，而下杀猰貐，断修蛇于洞庭，擒封豨于桑林。万民皆喜，置尧以为天子。

这则神话写出了上古尧当政之时，羿射十日，为民除害的事迹。其射日神话虽然也很精彩，但文字略少，只有数行，故事还嫌

简单。在少数民族神话中，射日神话是很发达的。其数量之多，篇幅之长，在中国神话中占有特殊的地位。诸如，满族有《三音贝子》，蒙古族有《乌恩射太阳》，壮族有《侯野射太阳》《特康射太阳》，高山族有《射日的故事》，珞巴族有《太阳和公鸡》《九个太阳》，羌族有《射太阳》，畲族有《太阳和月亮》《公鸡请太阳》，彝族有《三女找太阳》，独龙族有《猎人射太阳》，布依族有《公鸡请太阳》《王姜射太阳》《射太阳》《伏羲王妹》，侗族有《救太阳》，仡佬族有《喊太阳》，黎族有《人类的起源》《大力神》，纳西族有《靴顶力士》，布朗族有《顾米亚》，苗族有《阳雀造日月》《公鸡请日月》《九十八个太阳和九十八个月亮》《杨亚射日月》，瑶族有《太阳和月亮的故事》《格怀射日月》《勒光射太阳》，阿昌族有《遮帕麻与遮米麻》等等。所有这些神话，组成了中国少数民族射日神话的系列。在这个系列中，各个民族的射日方法、射日手段不一，太阳出现的数量不一，射日英雄的形象不一，从而构成了多姿多彩的少数民族射日神话画卷。

畲族神话《公鸡请太阳》是一则具有典型意义的神话，此类神话在布依、苗等民族中也有流传。相传很久很久以前，天上有九个太阳。它们不按天帝的命令轮流出没，而是一起出来，给人间和万物带来了灾难。这时，一个巨人用斧头砍下了七七四十九棵大树，劈下七七四十九条大藤，又花了七七四十九天工夫，做成七七四十九尺长的弓箭，一口气射下了天上的八个太阳，剩下的一个太阳吓得躲进了东海里。没有了太阳，天下一片漆黑。人们让公鸡来请太阳，它飞到大海边，对着大海“喔喔喔”地叫了三遍，终于把太阳请了出来。

苗族神话《阳雀造日月》是一则很有特色的射日神话。神话中说，很古很古以前，天上没有太阳和月亮。聪明的阳雀打了九个石盘，制成九个太阳；又打了八个石盘，制成八个月亮。火一般的阳光把大地晒得焦热，阳雀便砍了一棵树，做成弓，用树枝当箭，射下了八个太阳和七个月亮。

高山族中有关太阳的神话很多，据统计大约有 30 多种。在布农人、赛夏人、曹人、泰雅人中也广为流传着射日神话。《射日的故事》中说，远古时天上只有一颗太阳，没有月亮。太阳半年升起，半年落下，大地上有半年不见阳光。人们决心将太阳分成两半，有白天黑夜之分。三个青年背着自己刚出生的儿子，向太阳走去。走啊走，青年变成了老人死去了，婴儿变成了青年继续走。三个青年终于走近了太阳，他们发出三支利箭，深深地扎进了太阳的咽喉，大量的鲜血从太阳的身上溅出。射日成功了，天空中出现了太阳和月亮，分出了白天和黑夜。

在射日神话中，有一些神话把侧重面放在了“找太阳”和“救太阳”上，使得神话的内容更为丰富。比如，彝族神话《三女找太阳》、侗族神话《救太阳》、回族神话《太阳的回答》等等。彝族神话说，七个太阳被喜欢黑暗的夜猫精用身上的羽毛当箭射下了六个，剩下的一个不敢出来了。三个姑娘历尽艰辛，终于找回了太阳。侗族神话说，太阳被吃人的恶魔用 999 丈长、99 个人合抱那么粗的铁棒捅了下来。人们打死了恶魔，找回了太阳，并将太阳放在火炉中炼，让它重新发光。回族神话说，爷爷被太阳晒死了，孙子伊斯麻去找太阳的阿娘说理。他不知走了多少里，终于找到了太阳的阿娘并见到了太阳。他们教会了伊斯麻怎样种地，怎样剪羊毛，并且告诉他用清泉可以救醒爷爷。

中国少数民族射日神话，从地域上讲可以分为南方神话圈和北方神话圈。这两个神话圈的射日神话各有特色，而其中以壮族的《特康射太阳》和满族的《三音贝子》神话为代表。《特康射太阳》神话中说：

古时候，天上挂着十二个太阳。十二个太阳像团火，田里禾苗晒焦了，山上树木晒干了，山泉断了水，江河见石头。

女人去挑水，挑着空桶走回家；男人去找水，干着嗓子回家来。人们渴得活不下去了，大家同声呼号：“哪个本事大，

杀死太阳精；哪个射箭狠，射落毒太阳！”

有个英雄叫特康。他决心射落十二个太阳，解除人间的灾难，便挺身而出对大家讲：“我造了一把万斤力的弓，我削了十二支千斤力的箭，我去射落毒太阳。”

特康半夜就起来吃饭，天还没亮就出了门，手中拿着强弓，身上背着硬箭，迈步如飞，天未亮就到了高高的巴泽山上。

特康站在山顶上，拉开万斤力的弓弩，搭上千斤力的利箭，瞄准天上火辣辣的太阳，嗖的一箭射去，第一个太阳被射落了。

特康又拉开弓，搭上利箭，嗡的一声射去，同时射落了两个太阳。

十二个太阳射落了三个，还有九个在天上瞪着血红的眼睛。

特康感到这些太阳仍很焦热，又狠狠地射出第三支箭。这一箭射得很有力，一箭射落了四个太阳。其余的太阳吓得全身打颤，团团旋转。

“特康啊特康！留下一个太阳晒谷子，留下一个太阳暖人间。”特康对自己说，“十二个太阳只射落了七个，还有五个在天上。五个太阳太多了，我再射落四个，留下一个照人间。”说着，又猛力把弓一拉，射出了第四支箭。那箭儿不偏不倚，正好射穿四个太阳。

四个太阳一齐掉落了，天上只剩下一个太阳啦。人们十分高兴。

这时，剩下的这个太阳见其他太阳都被射落，害怕极了，在天上摇摇晃晃，慌慌张张，很快躺进大海里躲起来了。

唉！天上没有了太阳，大地立刻变成了一片黑暗。毒蛇猛兽到处横行，鸡鸭不敢出笼，雀鸟要找东西吃，有眼也看不见，人们无法生活下去。

人们商量，要去把那个躺在大海里的太阳请回来。但要去请那个太阳，必须到海中那座最高的岛上去喊。派谁去呢？大家说，派嗓音最响亮的去喊。

……

公鸡站在海岛上，昂起脖子，放开嗓子，一连叫了三天三夜，天天高声喊：“太阳啊，出来吧！太阳啊，出来吧！”白天喊，黑夜喊，喊到第四天清早，只见东边的海面上，透射出五彩缤纷的霞光，接着一轮金灿灿的太阳露出海面来了。

这则神话是南方射日神话的代表作品，类似的神话在南方许多民族中都有流传。像上面所说的《公鸡请太阳》《三女找太阳》《喊太阳》《救太阳》等神话，其基本情节大致相同。这类神话的基本模式是，远古时天上出现了若干个太阳，一个英雄出来射太阳，剩下一个太阳不敢出来，人们只好自己或让公鸡去请太阳。南方民族的射日神话很发达，许多民族甚至有几个不同的射日神话。壮族不但有特康射日，而且还有侯野射日；布依族有《王姜射太阳》等四则射日神话；苗族有《杨亚射日月》等四则射日神话。这些神话比较集中地反映了南方民族射日神话的基本特点，也在一定程度上代表了南方民族自然神话的特点。

与南方民族射日神话不同的北方民族射日神话，不像南方神话那样程式化，而更具每一个民族的个性。蒙古族的《乌恩射太阳》神话说，大水过后，天上出现了十二个太阳，乌恩射落了九个太阳，后来又射落了两个逃走的太阳，剩下的一个经过苦苦地哀求才被留下来。赫哲族的《日耳》神话说，开天辟地之初，天上三个太阳，莫日根射下了两个太阳，留下一个照大地。满族的《三音贝子》神话更具民族特色。其神话中说：

当年阿布凯恩都里造出人类以后，把他们送到地上生活。那时大地没有光、没有热，黑洞洞、冷森森，人们没法活。这



时，阿布凯恩都里又派四徒弟给地上人们造几个太阳。这位四徒弟做事总是粗心大意，办事不加考虑，总怕造的光和热不够用，一口气造了九个太阳挂在天上。他嘱咐这九个太阳说：“每个太阳要轮班照射，谁也不许偷懒。谁发的光最亮，发的热最多，我可以保奏天神封官加禄。”他也没给排好班次，就匆匆忙忙地到另一处天地造新的太阳去了。

四徒弟一走，这九个太阳一个不让一个，都争先恐后地早早出来，晚晚回去，用最大的力量发光发热。这样一来，可把大地晒坏了。九州十八川七十二道河，晒得干干巴巴。山上林子晒焦了，飞禽走兽晒死了，人们眼看要渴死饿死，晒得没处藏没处躲。

……

三音贝子回到窝集部，部落人知道他要制伏太阳，把储存的粮食、肉干通通献了出来，作为制伏太阳时的口粮。

就在树叶黄的那天，三音贝子拿着强弓硬箭、砍山刀、五彩天绳、天池神泉水，向着太阳升起的地方走去。正好第九个太阳从他头上走过去，三音贝子把五彩天绳拧成套索，紧紧拴在箭头上，弓开满月，嗖地一声射了出去。只听一声巨响，山崩地裂似的，一团熊熊烈火从天上落了下来。三音贝子赶快喝一口仙泉神水，顿时全体清凉。三音贝子把套下的这个太阳，拖到万丈沟，土地神运来一座大山把第九个太阳紧紧地压住。八条大蟒送来三江水，部族人送来百石粮。三音贝子吃喝完了，又奔向第八个太阳。就这样，一连又套下三个太阳。套下第六个太阳以后，剩下三个都跑到大海里躲了起来。天顿时黑了，真是对面不见人，伸手不见掌。三音贝子纵有天大本领也没法下海里去捉住太阳啊！

故事接着说，三音贝子在喜鹊和乌鸦的帮助下，又套下了一个太阳。剩下的最后两个，一个做了太阳，一个做了月亮。这则神话

比起上面介绍的壮族射日神话来，有许多不同。首先，天神的徒弟造了九个太阳，被三音贝子套下七个以后，剩下的分别做了太阳和月亮。而壮族等南方少数民族神话，却以请太阳或救太阳作为故事的结尾。另外，一些细节也有所不同，满族神话中的三音贝子用箭射出五彩天绳将太阳套下来，并用五岭三山土埋掉。而壮族等南方民族神话中的射日英雄，却是直接用弓箭射落太阳，也无需埋掉。

我国少数民族的射日神话，是整个自然神话的重要组成部分。它从一定意义上反映了我国各民族的先人对日月形成的基本看法。射日神话在许多民族当中，又往往与火的神话和火的崇拜有着最直接的关系。太阳多了，会给人带来灾难。但人们也离不开太阳，它给人以温暖，给万物以生机。许多民族神话中的“窃火之神”大部分是从天上窃火给人间，其天火大都与太阳有关。射日神话还曲折地反映出各个民族的先人对于干旱等自然现象的认识。那十日并出或十几个日并出，将山林晒焦，大地晒干，飞禽走兽晒死，人将渴死饿死的描写，其实是原始人类在干旱等自然灾害面前无能为力的一种表现。人们战胜不了干旱，也不知道干旱为什么会出现在。只好想象出天上有许多太阳，把希望寄托在他们自己创造出来的射日英雄身上。各民族中的射日英雄虽然有所不同，但他们都是这些民族的希望与美好理想的象征。从这个意义上说，这些神话和射日英雄也正好表现了原始人类那种改造自然、战胜自然的精神。

#### 四、洪水神话

洪水神话同射日神话一样也属于自然神话。它所反映的是原始人类对于洪水这一自然现象及其灾害的认识。洪水神话还有一个很重要的特点，那就是与人类起源神话有一定的联系。神话中所描绘出的人类及世界的再生，对于我们认识原始人类及其世界具有一定的意义。洪水神话在中国少数民族中流传得十分广泛，不论是南方民族，还是北方民族，都有自己的洪水神话。南方民族大多处于高

温多雨地带，江河湖泊较多，其洪水神话更为发达。不但每一个民族都有自己的洪水神话，而且这些神话都有一定的模式，形成了一定的类型。

纵观中国少数民族洪水神话，其基本情节大体上是：由于雷公发怒或地震，大雨倾盆，洪水四溢，淹没了万物，淹死了人类。只有兄妹二人，乘坐葫芦或船而得救。为了繁衍人类，兄妹二人按照天意结成夫妇。

藏族的《洪水故事》中说，地震过后，连降大雨，导致洪水暴发。洪水淹没了一切，人类几乎要被灭绝了。洪水暴发的时候，姐弟俩正在杀牛，他们赶紧做了个牛皮囊，钻了进去。姐弟得救了，地上的寨子没有了，人也没有了。为了不使人种绝迹，弟弟想与姐姐结成夫妻。姐姐不同意，于是两个人分别从阳山和阴山上往下滚磨盘，两个磨盘扇合上就成夫妻，否则不能成为夫妻。结果没有合上。他们又找来一个簸箕，一个筛子，仍从山上滚，又没合上。他们又在两个山头上点火，结果两股烟飘到一起，合为一股。他们终于结成夫妻。不久，姐姐生了个又粗又长的麻绳，弟弟生气地将其砍成一节一节。结果，这些一节一节的麻绳都变成了人。

仡佬族的《洪水朝天》神话中说，很古很古的时候，天下涨了大水，伏羲兄妹二人得到一个大葫芦，钻了进去，才没有被淹死。洪水消了，世上只剩下他们两个了。为了传宗接代，哥哥提出要与妹妹成婚，妹妹不同意。在滚磨盘和点烟火的过程中，磨盘和烟火都合到了一块儿，妹妹无法推托，只好成婚。结婚以后，第一胎生下一个肉团子，他们用刀割成许多块挂到树上，变成了许多人。

瑶族的《伏羲兄妹的故事》中说，天上的雷王与地上的大圣相斗，雷王战败被大圣关在缸里。大圣要杀死雷王作腌肉，出去买盐和坛子。临走时，告诉他的儿女伏羲兄妹，好好看守雷王，不要给他水喝。雷王骗了伏羲兄妹，得到了泔水，有了力量，跑了出来。为了感谢伏羲兄妹，雷王给了他们一颗牙。雷王回到天上，下起瓢泼大雨要淹死大圣。伏羲兄妹见到大水，赶紧把雷王送给他们的牙

齿种到地上，转眼间，开花、结果，长出一个大葫芦。兄妹二人将葫芦开一个孔，钻了进去。七天七夜过去了，地上没有了树木和人烟。乌龟和竹子劝他们成婚，被他们砍成了两半，但又长好了。在仙人的指点下，他们从山上滚磨盘滚到了一起，在对面山上梳头梳到了一起。兄妹只好成婚。不久，妹妹生了一个像冬瓜般的肉团。他们把肉团砍碎，变成了平原的汉族和山上的五种瑶族人。

傩傩族的《洪水滔天和兄妹成家》神话中说，洪水来临的时候，妹妹双赤双散和哥哥勒赤勒散躲进了葫芦里。洪水过后，人都死光了，只剩下他兄妹二人。经过推磨盘，射麻团和射针眼之后，妹妹听从天意与哥哥成了亲。他们生儿育女，繁衍后代，并分别生下了傩傩人、汉人、独龙人、怒人、白人。

壮族作为南方民族中人口众多的民族，其洪水神话流传地域更为广泛。《卜伯的故事》是壮族洪水神话中的代表性作品。这个神话比起其他民族神话来，不但篇幅要长，而且故事情节更为完整。《卜伯的故事》共分为九个部分，分别是雷王收租、拔龙须、求雨、斗雷王、擒雷王、雷王逃走、启明星、兄妹结婚、故事的结尾。故事说，天上住着雷王，地上住着卜伯。雷王与卜伯发生矛盾，不给人间下雨，卜伯从日月树爬上天，找雷王要雨。雷王答应给雨，但又反悔，来到地上找卜伯报仇。雷王冲到卜伯的屋顶，中了卜伯的计，一直滑到了地上，被卜伯捉住了。卜伯决定杀掉雷王，去街上买盐准备腌肉。伏羲兄妹没有听父亲卜伯的话，给了雷王蓝靛水，结果是：

雷王吸了第一口，喉咙湿润了起来；雷王吸了第二口，身上力气长起来；雷王吸了第三口，脸上变成了蓝靛色，翅膀也展动起来了。

雷王把碗里的蓝靛水吸完，全身充满了力气，用力一挣，谷仓劈里啪啦散了架，蓝靛碗跌碎了，房子倒了，伏羲兄妹吓得哭着跑了。

雷王想着要把世间的人都杀光，但又一想到人死光了以后就没人来供香火了。便把伏羲兄妹叫了过来。

伏羲兄妹哭丧着脸说：“你骗了我们，还要杀死我们，你好狠心！”

雷王说：“我不会杀害你们，我拔下一颗牙齿送给你们，以便报答你们的救命之恩，你们赶紧把牙齿拿去种下吧！过几天就要发大水，天下的人都会死光，你们兄妹可以活下来！”

雷王拔下牙齿送给伏羲兄妹，便左手招来风，右手招来火，腾风驾火回天空去了。

……

伏羲兄妹见到爸爸的脸色骤变，害怕挨打挨骂，便跑到后园去种雷王送给的牙齿。谁知牙齿刚埋下地，立刻就发芽长苗，洒下一点水，苗就像纺车扯棉线一样，长出藤条来。一夜之间开花结果，三天就长出一个房子那么大的葫芦来。伏羲兄妹用刀把葫芦开了个口，掏出了瓢，霎时雷声隆隆，电光闪闪，天上的天河河堤决口了，天河天池的水往地下倾倒。两兄妹就钻进葫芦瓜里去躲雨。

……

地上的水退了，伏羲兄妹躲在葫芦里也落到地面上来。因为葫芦有弹性，所以没有摔烂。但是地面上的人都死光了，怎么办呢？

兄妹在大地上走来走去，碰到一个金龟，金龟说，“天下没有什么人了，你们兄妹结婚再造新世界吧！”

伏羲兄妹说：“兄妹怎能结婚呢？如果我们把你打死，你能再活转过来，我们就结婚。”说完，就将金龟打死。当 they 要走开时，金龟又活转过来，哈哈地笑着走开了。伏羲兄妹再往前走，突然，一株竹子向他们叩头弯腰说起话来：“地上没有什么人了，你们兄妹结婚再造新世界吧！”

伏羲兄妹说：“兄妹怎么能结婚？如果我们把你砍断了，

你能再活转来，我们就结婚。”说完，把竹子砍断成节节。当他们走开时，竹子又一节一节连起来长活了，向他们叩头弯腰地笑着。

伏羲兄妹到处见不到人，伤心得抱头大哭。哭声惊动了天上的启明星——他们的父亲卜伯的灵魂。

启明星从云头中探出头来对他们说：“世间的人都死光了，你们兄妹结婚再造新世界吧！”

伏羲兄妹说：“哪有兄妹结婚的道理？”

启明星说：“这样吧，你们兄妹各到东西两个山头去，各人点燃一堆烟火，如果两股烟能够合拢在一起，你们兄妹就可以结婚了。”

伏羲兄妹听见启明星的话，各人便跑到东西两个山头去，各人自己点燃起一堆烟火来。两堆烟火直冒上云霄，到了云端以后，就和天上的云彩混合了起来，云彩一走动，两支烟就合拢在一起了。启明星看着两股烟合拢在一起，满意地哈哈大笑起来。

伏羲兄妹结婚后，不久就生下一个肉团团，这肉团团没有眼、没有嘴、没有手、没有脚，不知是鬼还是怪，伏羲兄妹使用刀把肉团团砍碎，往山下一撒，就变成了许多人。人类就这样繁衍下来了。

这则神话与其他民族的洪水神话大同小异，其基本情节和人物也大体相同。尽管我们在其他民族神话中可以看到一些不同的细节，但故事的模式没有什么区别。在侗族神话《捉雷公》中，雷公发水的原因，是有那么兄弟四人要用雷公的胆给妈妈治病。还有一个小细节是，雷公得到兄妹给的水后，送给他们的是一颗葫芦籽。除了这些外，再没有什么不同之处了。南方民族洪水神话的这种程式化和一致性，说明了历史上各个民族文化的交流与影响。许多民族神话中所说的，兄妹结婚之后生下的各种人，包括汉族人、白族

人、独龙族、怒族人、傈僳人等，正是这种文化交流的佐证。对于那些族源、语源相同的民族来说，这类神话的相似之处更大，因为很有可能它们就是一种同源神话。

洪水神话给人以启迪有二。其一，在人类历史上的冰河时期，由于冰川溶解确实给人类带来了极大的灾难。神话中所描写的洪水淹没大地，灭绝地上的各种生物和人类，正是这种历史灾难的曲折反映。另一方面，也说明了原始人类的生产力还很低下，在自然灾害面前无能为力，是雷公与神的力量才使得人类没有绝种，留下了一对兄妹繁衍人类，并再造一个新世界。其二，兄妹结婚的现象在每个民族神话中几乎都有。按照今天的观点，这种极为近亲的婚姻是不妥当的，甚至是不道德的。其实，这不过是原始人类当时婚姻状况的真实反映。人类的婚姻经过了群婚制、对偶婚制及一夫一妻制。群婚制是一种最原始的婚姻方式，以血缘作为婚姻的依据。在这种血缘婚姻中，凡是同一血缘的同辈男女，都可以互为夫妻。所有的祖父母辈都互为夫妻，所有的父母辈都互为夫妻，所有的兄弟姐妹也都互为夫妻。洪水神话中所说的兄妹互为夫妻，也正是这种血缘婚姻的客观记录。在原始人看来，兄妹结婚并不违反道德，而是极为正常的。在一些神话中出现的妹妹不同意兄妹成婚，结婚后生出了肉团团等细节，多少带有点后人加工的成分。因为，近亲结婚的不良后果，在当初人们并没有认识到。当原始人类认识到这一点时，人类的婚姻形式已经开始向更高的形式转变了。

## 五、宗教神话

宗教神话是指与少数民族原始宗教信仰有关的神话。它主要包括一般原始宗教神话和图腾崇拜神话。其实，原始宗教与神话产生于同一历史年代，二者有着十分密切的联系。宗教里面有神话，神话里面有宗教，二者难解难分。为了将宗教神话与一般的神话相区别，我们所说的宗教神话是指那些以宗教人物形象为主的神话。比

如，萨满神话、师公神话及图腾神话等等。

原始宗教信仰在中国少数民族社会历史上普遍存在过。我国北方民族，包括东北和西北的阿尔泰语系各民族，在历史上曾普遍信仰过萨满教。其中有些民族将这种宗教信仰保持至今，在其文化生活中仍然可以见到萨满教的成分。南方民族中的原始宗教信仰，虽然没有北方民族那样一致，但原始信仰雉的崇拜，在众多民族中都有留存。师公、毕摩等宗教人物及雉文化的各种形式在民间仍有一定的影响。对于那些已经信仰现代宗教的民族来说，其原始宗教文化的历史积淀，仍然潜在于他们的文化之中。信仰喇嘛教的藏族，其喇嘛教本身就是佛教与自己原始宗教本教相结合的产物。本教及其宗教思想已经融进了喇嘛教之中。对于蒙古族来说，萨满教文化与喇嘛教文化一样是其文化的重要组成部分。在信仰伊斯兰教的维吾尔族文化中，仍然可以找到其原始宗教信仰萨满教的痕迹。原始宗教信仰在中国少数民族文化中占有重要地位，这不仅因为他们历史上曾经信仰过，而且更重要的是大部分民族在今天仍然保留着。

萨满神话在我国北方民族神话中是比较典型的原始宗教神话。作为原始宗教的使者和代表人物的萨满，在神话中同其他神人一样具有非凡的能力和超人的本领。鄂温克族神话中说，人是由一个能抚育万物的女萨满赐与的。萨满不但可以主持宗教仪式，而且还可以参与开辟天地、创造人类。神话《用泥土造人和造万物的传说》是很典型的鄂温克族萨满神话。其神话中说：

很久很久以前，有个叫保鲁恨巴格西的天神，他用地面上的泥土，捏成一个一个的人形和世界上的万物。从此就有了人类的繁衍和世间那些为人所用的物件。可是，捏来捏去，把眼前的泥土全用光了，再也不能捏成别的什么东西了。保鲁恨巴格西是位明鉴的天神，知道还有许多泥土，只是想取也取不出来，因为那些泥土都压在一个叫阿尔腾雨雅尔的大龟的身子底下。阿尔腾雨雅尔是个很有法力的神物，连天神都不敢稍微去



惊扰它；因为慈和的保鲁恨巴格西天神，实在不愿意去伤害天下任何一个生灵。

正当那天神左右为难的时候，看见从东边出太阳的那个地方，奔跑着下来一位身骑白马、背负弓箭的尼桑萨满。他俩走到一起，尼桑萨满就问天神道：

“你做什么呢？”

“我正在造人和造万物，可是，泥土都使尽了。那大量有用的泥土，都压在阿尔腾雨雅尔巨大的身子下面，你能叫它挪动一下吗？”

尼桑萨满一听，忙告诉他：“我有办法叫它离开，咱俩一起合力去造人和造万物吧。我这里有弯弓利箭，万一它不听从指使摆布，可以把它杀掉！”

可是，保鲁恨巴格西天神，不光自己从不杀生，也不忍看见别人这样做。就对尼桑萨满说道：

“那就把阿尔腾雨雅尔降伏下来，保住它一条性命吧！”

尼桑萨满听过，也只好依从慈祥天神的吩咐。

英武的尼桑萨满，驾上闪电似的白马，飞奔到阿尔腾雨雅尔俯卧着的地方附近，卸过雕弓，搭上支羽箭，猛地向大龟射过去，果真破了它的护身法力，把那支箭深深射进阿尔腾雨雅尔的后颈项。酣睡中猛受一箭的神龟眨眼间就四脚朝天，仰起肚皮，昏晕过去。从此，保鲁恨巴格西天神就从神龟移走的地方，得到了像山峰似的堆积在那里的无数泥土。尼桑萨满帮着他，威慑着神龟。于是，那天神又继续日夜不息地造人和造万物了。

从那时起，人渐渐多起来，世间的万物种类也越来越多，人类开始走向和美和幸福。那阿尔腾雨雅尔仰起的四只脚，渐渐变成四根粗大的柱子，支撑着茫茫无边的苍天。这样，天和地也就慢慢地分清了界限。

只是，当阿尔腾雨雅尔的四只脚，擎举苍天的时间太久了，

也觉得太劳累，因而总要松动一下身子。每当欠动身躯时，总要引起天地剧烈地连着摇晃，有时还要溢出滔天洪水。这样，就出现了人间的“地动”。

这是一则很好的开天辟地神话，天神保鲁恨巴格西用泥土造人和万物。但里面却出现了女萨满尼桑的形象，为这一神话增添了原始宗教色彩。女萨满或女巫师是原始宗教的最初使者，她们比那些男萨满或男巫师要早上许多。汉文中的“巫”字，其本意就是女巫，而后来出现的用来专指男巫的“覡”字，是在巫字的基础上再造的。可见，不论哪一个民族，其原始宗教中最先出现的都是女巫。这也从一定意义上反映出，每一个民族在历史上都经历了漫长的母系氏族社会。在神话中女萨满的出现，也正好说明她们所处的年代是神话与宗教并出、并生的年代。在鄂温克神话中，女萨满尼桑不单单是一个宗教人物，而且是一个与天神一样的神话人物。她与天神一起创造了人类和万物，如果没有她，天地和万物就很难造出来。神话中虽然并没有去有意刻画尼桑萨满这一人物形象，但从有限的文字中，我们却看到了一个弯弓搭箭，乘马如飞，英武果敢的神话人物形象。

雉的原始信仰及其雉文化，在我国南方的许多民族中表现得很充分。雉戏，作为一种古老的戏剧，越来越为人们所青睐。雉作为一种原始宗教信仰同萨满教一样，与各民族神话有着千丝万缕的联系。今贵州思南地区是我国雉文化保存较好的地区，在土家族、苗族、仡佬族等少数民族中仍流传着较为完整的雉戏，并深受人们的喜爱。有关雉的信仰及雉戏的来源，在民间多有传颂。其中有代表性的一种传说中说：

很久以前马桑树长得齐天高，孙猴子沿着马桑树爬上天庭，被玉皇大帝发现。孙猴子害怕受惩罚，就编了个谎话说人间遭了大旱，田土龟裂，草木枯死，人畜性命危在旦夕。玉皇

大帝听了非常着急，就端起金盆向下泼去。这一泼，洪水齐天了，眼看洪水快要淹进南天门。玉皇还不知这是为哪样，突然发现滚滚波涛间有一个葫芦。打捞上来一看，葫芦里蹲着两个人，那就是雉公雉母。他们向玉皇大帝讲了下界洪水泛滥的情况，玉皇大帝又气愤又悔恨，连忙派李古老拿着定海神针，一钻一个湖，一拖一条江，七天七夜水就退了。玉皇大帝又叫雉公雉母到地面上繁衍人类，他们不愿，说：“亲兄妹怎么能成亲呢？”土地公公劝了好久，雉母只好提出滚磨子、栽葫芦藤、扔石片等苛刻条件。奇怪的是两个山头滚下的石磨合在一起，从两个山脚长起来的葫芦藤缠在一起，从两个山头扔出去的石片也贴在了一起。兄妹俩只好成亲，从此，地上又有了人烟。<sup>(1)</sup>

这个故事实际上是一则很好的神话。如果我们将开头的“孙猴子”、“玉皇大帝”等汉族文化色彩去掉的话，这篇神话与其他民族的洪水神话没什么两样。洪水齐天，葫芦载人，兄妹滚磨石成亲等情节，是洪水神话最为典型的情节。所不同的是，这里面出现的兄妹不是一般的兄妹，而是雉信仰的主要崇拜对象雉公雉母。雉公雉母在洪水神话中出现，一方面是人们对于雉信仰起源的一种解释；另一方面也说明了雉文化与神话之间的密切关系。在北方民族有关萨满教起源的神话中，也有类似的解释。比如，满族神话《天空大战》中说，女神阿布凯赫赫派神鹰抚育了女婴，使她成为世上第一个大萨满。并使她通晓星卜天时，有传播生育术的能力，让她成为世间百灵百慧的万能神者，以便安抚世界，传接百代。这里面所说的世上第一个女萨满与雉公雉母一样，也肩负着人类传宗接代的任务。她们既是宗教使者，也是神话中独具特色的神话人物。

图腾崇拜是原始人类的一种独特信仰。它与原始人类的“万物有灵论”有着最直接的关系。在各民族的图腾崇拜中，其所信仰的图腾既可以是动物、植物，也可以是石头等无生物。图腾崇拜的实质是信仰者将图腾视为与自己有血缘关系的亲族。在我国少数民族

中图腾崇拜也是许多民族的重要信仰。历史上，苗族、瑶族、畲族等以狗为自己的图腾；壮族以青蛙为自己的图腾；傣族以狗、鸟、龙等为自己的图腾；白族以龙为自己的图腾；彝族以虎、龙、鸟等为自己的图腾；普米族以草、虎、熊等为自己的图腾；北方的一些森林民族以鸟、熊、狗等为自己的图腾；一些草原民族以狼为自己的图腾。<sup>(2)</sup>所有这些图腾都与这些民族的社会生活有着密切的联系，有关图腾的来源、图腾的解释，既反映出他们的信仰与生活，也构成了这些民族的图腾神话。

居住在我国东北大兴安岭上的鄂伦春族，是一个典型的森林民族。他们祖祖辈辈生活在这片浩瀚的森林中，以狩猎为生。萨满教是他们的原始信仰，森林中的熊是他们的主要图腾。在鄂伦春族中《熊的传说》广为流传，它不但是一篇很好的族源神话，而且是一篇典型的图腾神话。神话中说：

传说遥远的过去，有一个猎人被一只母熊抓去，关在山洞里不让出来。同居了几年，母熊生了一只幼熊。母熊想，都一块儿过了几年了，又有了孩子，他不会再走了，于是就放松了对他的看管。有一天，母熊领着幼熊外出采集食物，洞口没有盖严，猎人就趁机逃跑了。

猎人跑到江边，正好有一个木排顺流直下，便跳了上去。

黄昏，母熊领着幼熊背着食物回来，洞口大开，进洞一看，猎人不见了。母熊就领着幼熊沿着猎人脚印追到江边；又沿江追了好久，才发现猎人坐在江中的木排上。母熊舍不得猎人，像人似地直立起来，用两只前脚招呼，劝他回来，猎人不理睬；母熊伤心得直淌眼泪，猎人照样不理睬，直气得母熊昏倒在地上。

母熊醒来一看，木排又流下去好远。母熊又追上了，恨不能一下子就跳上木排，可是江面太宽了，跳不过去。母熊气得没办法，把幼熊抓起来用力一撕，撕成两半：一半儿扔给猎

人，一半儿抱在怀里，一边哭着一边往回走去。从此以后，这一母所生又分成两半儿的幼熊就分居两地：随母者为熊，随父者就成了鄂伦春人。

鄂伦春人在狩猎过程中经常与熊打交道，最了解它的习性。熊看上去很笨，但它可以像人一样地站立行走，动作很像人。熊对于猎人们来说，既可怕又崇拜。上面这则神话把猎人与熊的这种图腾关系，描写得既形象又生动。以动物作为自己图腾物的民族有很多，但选择何种动物作为自己的图腾，却常常由这些民族的经济类型和自然环境所决定。比如，与鄂伦春族同处北方的维吾尔族，其先世突厥人曾以狼为自己的图腾。在大西北的草原和戈壁滩上，狼是出没最多的动物。它既凶狠残暴，又勇敢顽强，并富有智慧。人们把它作为图腾，正是建立在一种恐惧和崇拜的矛盾心理之上的。尽管图腾神话中所讲述的图腾物与人的关系是不科学的，但它毕竟是原始人类对自身来源的一种解释。在他们看来，图腾神话并不是神话，而是当时社会的现实。

### 第三节 神话的特点

中国少数民族神话与汉族神话和外国神话相比具有自己的特色。从时间上看，少数民族神话产生及其发展所跨越的时间很长，贯穿于原始社会时期至解放初期。一方面，少数民族神话所反映的年代比较遥远，有些神话不仅讲述了开天辟地、人类起源，而且讲述了宇宙的形成、生命的起源。另一方面，有些少数民族神话离他们的社会生活又很近，原始人类的社会生活仿佛就发生在昨天，仍然历历在目。因为这些民族，是刚刚从原始社会末期过渡到今天的，神话离他们还很近。原始性与现实性并存是中国少数民族神话的一个很重要的特点。除此之外，内容上的丰富、形式上的多样以

及神话体系的多元化，也是少数民族神话不同于其他各种神话的突出特点。

### 一、内容丰富

中国少数民族神话是由 55 个民族的神话所组成。每一个民族在历史上都创造了大量的丰富多彩的民族神话。这些神话从各自不同的角度，表达了每个民族的先人对世界万物的总看法，反映了他们原始的社会生活及风俗习惯。

我们从少数民族开天辟地神话中看到，原始人类对天地来源、世界诞生、生命起源等方面的认识。各民族神话中对天地未开之前的描写，更是独具特色。哈尼族神话中说，远古时代世间只有一片混沌的雾；景颇族神话中说，很古很古以前，世间没有天，没有地，也没有万物，一片混混沌沌；仡佬族神话中说，很古的时候，世上是个黑洞洞，人们称为黑洞时代；满族神话中说，世上最古最古的时候是天地不分的水泡泡，天像水，水像天；壮族神话中说，远古的时候，天和地紧紧地重叠在一起，结成了一块坚硬的岩石，不能分开；怒族神话中说，相传在开天辟地的时候，天与地只有一人之隔。这种多姿多彩的描绘，给人们展示了一个广阔的空间，使人们对原始人类有了更进一步的了解。

同样，我们从少数民族的人类起源神话、射日神话、洪水神话、宗教神话等方面，可以看到更为广阔的思想观念和社会生活。少数民族神话中有关人类起源的种种说法，射日神话中众多的射日英雄，洪水神话中存在的相同模式和不同类型，宗教神话的独特性等方面，是任何一个民族或国家神话很难与之相比的。仅射日英雄在少数民族神话中就大约在 40 位，几乎每个民族当中就有一个，个别民族中有一二位，最多的达到四五位。这个数字在任何民族神话中都是惊人的。透过这些各种各样的少数民族神话，我们仿佛看到了原始人类社会生活的再现。原始人类的婚姻与家庭生活，图腾

崇拜及其信仰，洪水、干旱等自然灾害的困扰等等，让你感到目不暇接。

种类齐全也是中国少数民族神话丰富的标志之一。神话研究者把神话分成了众多的类型，但不论从何种角度去分，少数民族神话都不会缺少任何类型。从内容上看，除了上面我们介绍的开天辟地、人类起源、射日、洪水、宗教等五种神话外，其他各类神话在少数民族神话中都有存在。比如，自然神话、物种起源神话、与大自然抗争的神话、与魔鬼斗争的神话等等，都可以找得到。我们上面所谈到的五种神话，不过是少数民族神话中比较有代表性的几种，还不是它的全部。

中国少数民族神话的蕴藏量是很可观的。从50年代开始，特别是近十几年，人们对于整理少数民族民间文化越来越感兴趣，罩在少数民族神话上面的神秘面纱也被揭了下来，渐渐地显露出了它的本来面目。从近年出版的各种少数民族神话集、故事集来看，少数民族神话是相当可观的。不但每个民族都有自己的神话，而且这些神话都是这些民族难得的民间文化精华。当然了，少数民族神话搜集、整理得还很不够，许多民族的神话仍然流传在民间，将这些财富搜集起来还需要做大量的工作。如果有一天，我们能够将少数民族神话全部搜集、整理出来的话，那将是一部惊动世人的巨著，必将为中华民族神话写上辉煌的一页。

## 二、形式多样

从形式上看，神话不外乎可以分成散文体神话和韵文体神话两种。有些学者又将韵文体神话称之为创世史诗。从内容上看，创世史诗与神话基本上是一致的，与其称作“史诗”，不如称作“神话诗”，因为创世史诗的实质并不是诗，而是神话。中国少数民族神话的形式是多样的，它不但有一般的散文神话，而且还有很发达的韵文神话。就韵文神话而言，各个民族的形式也不完全一致。

中国少数民族韵文神话主要源于民族宗教祭歌、民族古歌及民族口传历史。宗教祭歌是少数民族原始宗教的记录，由于神话与原始宗教的密切关系，在这种祭歌中也保留了大量的神话内容。这种具有原始宗教色彩的唱的神话，与其他说的神话一样，是少数民族神话的重要组成部分。民族古歌是一个民族的古老民歌，因为它古老，所以在这些民歌中保留了一些神话的成分。民族口传历史与民族古歌比较接近，人们在传唱自己历史的同时，也往往唱出了自己民族的来源，以及先人们对于天地万物的一些认识。韵文神话在我国南方各民族中表现得更为充分，这些素以“歌的民族”著称的南方民族，在韵文神话的创作上发挥出更大的天才。彝族的《梅葛》《阿细的先基》《查姆》《勒俄特依》，纳西族的《创世纪》，壮族的《布洛陀》，瑶族的《密洛陀》，拉祜族的《牡帕密帕》，阿昌族的《遮帕麻与遮米麻》，侗族的《侗族的祖先哪里来》以及苗族古歌、彝族古歌、侗族古歌、布依族古歌、白族的打歌、土家族的《摆手歌》、水族的双歌等等，都是少数民族韵文神话的代表作品。

彝族是我国西南地区的古老民族，在历史上曾经创造了灿烂的古代民族文化。在文学领域里，彝族的韵文体文学非常发达，韵文神话、长篇叙事诗、民歌等占有重要地位。仅韵文神话就有 20 余部，而且大部分是长篇的，其中包括著名的《阿细的先基》《勒俄特依》等。彝族的韵文神话大部分靠口头流传于民间，也有像《查姆》这样用老彝文记录在“毕摩经”里的。韵文神话《勒俄特依》在彝族中间广为流传，彝语“勒俄特依”就是“历史之书”的意思，可见彝族人民把它作为口头历史来对待。这部神话共分为天地演化史、开天辟地、喊日月、创造万物、支格阿鲁史、射日月、喊独日独月、选住地、合侯赛变等 12 章。实际上包含有开天辟地神话、射日神话、自然神话及族源神话等。在另一部韵文神话《查姆》中，彝族先人把神创造的人类，分成了“独眼睛时代”“直眼睛时代”“横眼睛时代”。这种用人眼睛的变化来划分时代的做法，是彝族先人的独到想像。



《阿细的先基》是彝族著名的韵文神话，包括引子、最古的时候、男女说合成一家、尾声四部分，主要由开天辟地神话、人类起源神话、洪水神话等组成。这部神话的篇幅较长、结构宏大、韵律和谐，其中洪水神话的描写更为细腻流畅。下面引用的是其中的一段：

天上的金龙神，  
飞下地来对兄妹说：

“你们两个嘛，

要做一家了，

要做一家了。

如果不成一家，

如果不配夫妻，

这个世间上，

就没有人了。”

哥哥不敢答应，

妹妹不敢答应。

天上的金龙神，

叫兄妹滚石磨，

石磨滚下能合拢，

兄妹便成婚。

哥哥妹妹两个人，

站在高山上，

哥哥站这山，

妹妹站那山。

哥哥滚上扇磨，

妹妹滚下扇磨。

石磨滚下山，

石磨滚到山凹里，

妹妹的磨扇在底下，  
哥哥的磨扇在上面。  
滚过了石磨，  
再滚筛子簸箕。  
兄妹两个人，  
站在山头上，  
哥哥站这山，  
妹妹站那山。  
哥哥滚筛子，  
妹妹滚簸箕。  
筛子滚到山洼里，  
簸箕滚到山洼里，  
妹妹的簸箕在下面，  
哥哥的筛子在上面。  
对门山洼里有条小河，  
河里淌着清汪汪的水，  
妹妹站在河边，  
哥哥站在河中。  
妹妹拿着一根针，  
哥哥拿着一团线。  
哥哥把线抛去，  
线就正正地，  
穿进了针眼里。  
就是这样子，  
兄妹两个人，  
还是不敢成一家，  
还是不敢配成婚。  
哥哥在这座山，  
架起一塘火，

妹妹在另座山，  
也架起一塘火，  
妹妹的火堆冒起烟，  
烟子顺顺地飞，  
绕到了哥哥的火烟下；  
哥哥的火堆升起烟，  
烟子顺顺地飞，  
绕到妹妹的火烟上。  
他们兄妹两个，  
一齐这样说：  
“怎么这样奇怪，  
这是什么道理？”  
天上的金龙男神，  
天上的金龙女神，  
这样对他们说：  
“世上已经没有人了，  
没有人了嘛，  
后代要绝种。  
你们兄妹两人，  
应该做一家，  
应该配成夫妻了。”  
聪明的小姑娘呢！  
我说得合吗？

这部洪水神话在内容上与其他洪水神话没什么两样，用滚石磨、滚筛子、滚簸箕、点烟火等方法来决定兄妹是否可以成婚的一些情节，与其他民族神话也基本相同。所不同的是，散文神话是说出来的故事，而韵文神话是唱出来的故事。《阿细的先基》这部韵文神话，原文为五言形式，并且按照彝语的韵律押韵。现在所见到

的长短句式的汉文是翻译的结果。

在少数民族韵文神话中，还有一种比较多的形式为各民族的古歌。这种古歌形式在我国南方的许多民族中都有流传，如苗族、布依族、彝族、侗族等。古歌所反映的内容大部分与神话相近，其中不乏开天辟地、人类起源、射日、洪水等神话。苗族是一个古老的民族，其古代文化异常丰富。由于苗族历史上没有自己的文字，她的传统文化只好靠口耳相传。苗族古歌是苗族人民传承历史、宗教、文学、民间艺术的主要载体。透过苗族古歌，我们可以看到苗族人昔日的社会生活、风俗习惯及经济状况。苗族古歌是很发达的，许多著名的篇章在苗族中间广为传颂。如《古老话》《开天辟地歌》《金银歌》《开天辟地》《开山辟土歌》《洪水滔天歌》《枫木歌》等等，都是典型的苗族古歌，而其中不乏像《枫木歌》那样的长篇巨著。《古老话》是苗族古歌的重要篇章，其中第一部分《开天立地》，讲述了天地开辟、山川形成、人类起源等问题，是一部典型的创世神话。神话的开头部分说：

从前黑沉沉，  
古时云浑浑；  
从前天地相身，  
古时空土相近；  
水里不通船路獭路，  
地上没有马路骡路；  
天空也没有飞鸟，  
水里也没有游鱼。  
盘古开天；  
南火立地，  
地才有土有岩；  
天才有日有月。  
从前有十二个太阳；

古时有十二个月亮。  
白天黑夜一个样；  
黑夜白天分不清。

古歌接着唱十二个太阳和十二个月亮给人们带来的灾难，并引出“仡射才来射日，仡脚才来射月。射日日落，射月月坠”的射日月的英雄来。以上所引仅仅是一个开头，但从中也看出了苗族古歌的基本特点。神话内容是古歌的主要内容，唱的神话是古歌的主要形式。在南方的一些民族中，韵文形式的文学要比散文形式的文学发达。许多神话、传说、民间故事是用唱的形式来表现出来的，许多鸿篇巨制是用韵文形式传颂的。比如，我们上面所介绍的彝族文学、苗族文学、瑶族文学等，他们的《阿细的先基》《枫木歌》《密洛陀》等文学名著都是韵文形式的作品，并且越来越为中外学者所重视。

中国少数民族神话形式上的多样，韵文神话的发达是与这些民族的民间文化传统分不开的。民族古歌的发展，促进了民族语音韵的发展与完善；民族神话的发展提供了韵文神话的内容。韵文神话是民族古歌的形式与民族神话内容的有机结合体，二者缺一不可。中国少数民族素以歌舞见长，歌是他们生活的必须，婚丧嫁娶、衣食住行都离不开歌。这种歌的传统，不仅促进了少数民族韵文文学的发展，而且也成为民族神话形式多样的主要原因。

### 三、多元的神话体系

中国少数民族民间文学是一个集合的概念，包含有 55 个少数民族的民间文学。中国少数民族神话也是一个集合的概念，所有的少数民族神话都包括在其中。这种多民族的神话概念，就决定了神话体系的多元性。

所谓神话体系是指神话中诸神的系列及其关系。神话体系是神

话发展到后期的产物。它的形成与完善，是一个民族神话发达的重要标志。神话体系的产生，说明原始人类对天地万物、宇宙空间认识的基本完成，已经形成了一种独特的认识系统；人类基本上脱离了原始状态，开始向文明社会过渡。作为原始社会产物的神话，这时也已经逐渐失去了产生的土壤，不再发展了。在世界各民族神话中，被公认为神话体系最为完整的是古希腊神话。神话创造了庞大的神的家族体系，宙斯是众神之首，同时还有太阳神、火神、海神、猎神、战神、幽冥之神、商业之神、爱神、文艺之神、命运女神等等。

从整体上看，中国少数民族神话是由众多个民族神话所组成的，其神话体系很难确立。每一个民族在族源、语源上的不同，地理位置、生态环境以及文化背景、文化传统的不同，就决定了她们神话体系的不同。汉藏语系民族的神话与阿尔泰语系民族的神话相去甚远，不属于同一神话体系；同一语系中的藏缅语族的神话与苗瑶语族的神话，尽管有一些相似之处，但也不尽相同；突厥语族的神话与满—通古斯语族的神话也很难放在同一神话体系中。因此，从整体上说，中国少数民族神话还不可能形成一个独立的一元的神话体系。相反，在中国少数民族神话中，每一个民族几乎都有自己的神话体系。这些神话体系或单一、或复杂，或残缺、或完整，但都是自己民族神话的直接体现。中国少数民族神话的原始性，决定了它的神话体系的原始性。也就是说，在中国少数民族神话中，众多的神还是原始的、平等的神，像宙斯那样成为众神之首的神还很少。因为，中国少数民族的原始信仰是“万物有灵论”，万物皆有灵，谁也管不着谁。当然了，对一些社会形态发展比较平衡的民族来说，其神话体系也比较完整。比如，满族、蒙古族、壮族、藏族等民族，他们都先后完成了从原始社会、奴隶社会到封建社会的转变。其神话产生的年代与消失的年代之间的界限比较分明，神话发展后期的特点也比较清楚。当然，神话体系的完整与否也是相对的，每一个民族神话都有它自己的特点。我们说，古希腊神话体系

的完整也是相比较而言的。古希腊神话体系也并不是衡量神话体系是否完整的唯一标准。在中国少数民族神话中，我们很难找出像“爱神”、“商业之神”、“文艺之神”、“命运女神”等这样的西方之神。如果仅从这点就断定，中国少数民族神话体系有所欠缺的话，似乎不大公平。在中国少数民族神话中，那众多的原始神也是西方神话中所没有的。

中国少数民族神话体系是多元的，而不是一元。它是由众多民族神话体系所构成的。这种神话体系的多元性，是符合我国少数民族神话的实际情况的，也是少数民族神话发达、繁荣的重要标志。它将为我们的提供更多的比较研究领域，促进我国神话研究及其神话学的建立。

**注 释：**

(1) 卢朝栋主编：《思南雒堂戏》，贵州民族出版社，1993年5月版。

(2) 宋兆麟著：《巫与巫术》，四川民族出版社，1989年5月版。

## 第三章

# 英雄史诗

英雄史诗是中国少数民族民间文学中的独特样式，在许多民族中广为流传。藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《江格尔》、柯尔克孜族的《玛纳斯》是其中的代表作品，被中外学者誉为“中国三大英雄史诗”，在世界上有较高的声誉。英雄史诗不仅在我国藏族、蒙古族、柯尔克孜族中广为流传，而且在纳西族、傣族、维吾尔族、哈萨克族等民间也有流传。中国少数民族英雄史诗的整理与研究具有重要的意义。它不但证实了中国英雄史诗的客观存在，弥补了汉族无英雄史诗的缺憾，而且证明了中国英雄史诗与世界上任何民族的英雄史诗相比，毫不逊色。中国少数民族英雄史诗像一座历史的丰碑，将永远记录下自己的民族英雄，记录下这些英雄形象在中国文学史乃至世界文学史上的地位。



## 第一节 英雄史诗产生的年代

英雄史诗产生于“英雄辈出”的部落战争年代。它是在神话和古歌谣之后产生的又一类民间文学样式。它产生的特定历史时期，大约在原始社会末期和奴隶社会初期。在这一时期，原始社会即将解体，奴隶社会即将开始，正处在新旧交替的变革之间。从文学角度看，人类的最初文学神话已经逐渐失去了土壤，开始走下坡路。新的历史时期需要新的文学形式来反映新的社会生活。英雄史诗就肩负起了这一历史使命。

人类经历了漫长的原始社会阶段，对于天地万物、宇宙空间及人类自身都有了一定的认识。在与大自然进行斗争中，人们也逐步地积累起了一定的经验，增强了与自然界抗争的信心。随着生产力的不断发展，人们的生产环境和生活环境有了进一步的改善。随着人类自身的能力和大脑思维能力的提高，人们已经不满足于自己昔日绘出的神话蓝图。那种幼稚的、远离自己的神话世界已经越来越没有吸引力了。他们需要从神话中走出来，走到现实世界中来，从现实世界中得到更多东西。在经历了漫长的原始群生活之后，原始人类逐渐建立起了氏族、部落等新的生活群体。为氏族与部落的利益而战，也已经成为一种时尚，因为每一个人的个人利益就是氏族与部落的整体利益。为了争夺土地，争夺水源及某种权力，氏族、部落之间经常爆发战争。这种群体的，甚至大规模的战争需要有领袖人物来统帅，当时的氏族首领及部落酋长充当了这一角色。随着部落战争的不断升级，战争作用的不断增大，人们也就越来越崇拜和敬仰自己的领袖人物，并把他们作为民族英雄来看待。人们这种从神话到现实的观念的转变，应该说是一个历史的进步。人类由对自然的崇拜开始让位于对自身的崇拜，即对自己氏族祖先和部落英雄的崇拜。这些英雄人物也就成为后来英雄史诗的主要人物。围绕

着这些英雄人物展开的英雄史诗，应该说是有一定历史背景和历史事实为依据的。英雄史诗将这些史实进行加工、提炼、再创作，使得史诗中的这些人物更加丰满，成为人们心目中永远的英雄形象。部落战争是历史的必然，也是为生存而战。随着生产力的不断提高，财富的积累也越来越成为可能。那些氏族首领、部落酋长们，将战争得来的财富及氏族、部落的财富占为己有也是很自然的了。人们走到了原始社会末期的历史时刻，私有观念已经开始萌芽，文明社会已经向他们招手。

英雄史诗在那个特定的历史条件下产生，也不免带有那个时代的痕迹。史诗中主人翁所处的环境，已经不是昔日神话中的仙境，而是地上的现实。人们将要征服的也已经不是自然，而是人类自己。这种全新的观念和全新的环境是神话时代所没有的。但人们毕竟是从过去走过来的，昔日的思想与历史不会荡然无存。反映在英雄史诗上，昔日神话的影子并没有完全消失。首先，英雄史诗中的英雄人物，常常被称为神之子，是神的力量才使英雄如此强大。《格萨尔王传》中的主人翁就被称为上帝的儿子，是天王派他投胎人间，除暴安良，统一天下的。其次，英雄史诗中的某些描写也带有神话色彩。英雄人物的聪明才智与力大无比，是神赐予的；史诗中出现的许多魔鬼形象与神话中的魔鬼形象有许多相似之处；史诗中也不免有些天国及富有神话特色的环境描写。

人们通常把英雄史诗和创世史诗合称为史诗。其实，英雄史诗与创世史诗是有严格区别的。所谓创世史诗，是指那些与神话内容相同的，反映原始人类对天地万物及人类自身认识的长诗。严格地说，它属于神话的范畴，除了韵文形式外，与神话没有什么根本的区别。英雄史诗则是在神话之后产生的，以反映人类自身的社会生活为主。尽管在形式上基本相同，但在内容上与创世史诗相去甚远。

中国少数民族英雄史诗发达的原因，应该说是多方面的。丰富而又独具特色的各民族的社会生活，是英雄史诗产生的生活基础；

中国少数民族社会形态相对滞后，为英雄史诗发展提供了更好的机会；少数民族韵文文学的发达，为英雄史诗产生提供了必要的形式等等。所有这些原因，都在一定程度上促进了中国少数民族英雄史诗的产生和发展，并且使得少数民族英雄史诗发展到了一个前所未有的高度。

## 第二节 三大英雄史诗

三大英雄史诗是中国少数民族英雄史诗中的杰作。它们以丰富的内容、宏伟的结构、超长的篇幅、优美的诗句饮誉世界。从一定意义上说，是三大英雄史诗使人们认识了少数民族英雄史诗的价值，是三大英雄史诗使世界承认了中国英雄史诗的客观存在。三大英雄史诗，虽然在许多方面有其相似之处，但又各有千秋、独具特色。《格萨尔王传》篇幅之长、诗行之多，当属世界英雄史诗之冠；《江格尔》以其广阔的草原风情，独具魅力；《玛纳斯》用它那多层次的结构，讲述了一代又一代的英雄故事。

### 一、英雄史诗《格萨尔王传》

英雄史诗《格萨尔王传》在藏族人民中间广为流传。大约在公元11世纪产生以后，就深受广大藏族人民的喜爱。后来，在说唱艺人“钟恩”的加工、提炼下，使得《格萨尔王传》更加完善。当初，可能只有《天神卜筮》《英雄诞生》《霍岭大战》等几部，发展到现在竟有几十部。《格萨尔王传》所反映的历史，正是公元11世纪以前的藏族史。奴隶制的吐蕃王朝崩溃以后，西藏地区陷入一片混乱，出现了群雄割据的局面。战乱使人们流离失所、无家可归，希望和平、要求统一，已经成为当时藏族人民的强烈呼声。英雄格萨尔王正是这个时代呼唤出来的英雄人物。他为民除害，反对

侵略，保卫家乡，统一天下的雄心与行动，代表了千百万藏族人民的心愿。所以，我们完全可以说，时代造就了英雄史诗《格萨尔王传》；而英雄史诗《格萨尔王传》所反映的正是那个时代。

我国藏族学者对英雄史诗《格萨尔王传》关注得比较早，大约在18世纪左右就有人对史诗发表过自己的看法。新中国成立以后，在五六十年代就开始整理、翻译、出版这部史诗。到目前为止，已经先后出版了30余部藏文本和一些汉译本。《格萨尔王传》不仅在藏族人民中间广为流传，而且在我国蒙古族、纳西族、土族等民族中流传。在国外，英雄史诗《格萨尔王传》也有一定的影响。在过去的几个世纪中，《格萨尔王传》已经分别被翻译成了俄文、德文、英文、法文等。与我国毗邻的国家，蒙古人民共和国、不丹、锡金等，也有《格萨尔王传》在流传。尽管到目前为止，我们还见不到《格萨尔王传》的全貌，但它已经引起了国内外学者的广泛重视。有关《格萨尔王传》的研究，已经成为一种国际性的学科，并且将不断取得新的进展。

英雄史诗《格萨尔王传》到底有多少部、多少行？到目前为止还是一个谜。但一般地说，整部史诗大约有60多部，120多万行。其中主要有：《天岭卜筮》《英雄诞生》《十三轶事》《赛马称王》《降服魔国》《霍与岭国之战》《岭与姜国》《门岭大战》《大食牛国》《松岭大战》《西宁马国》《安定三界》《中华与岭国》《世界公桑》《地狱救妻》等部。《格萨尔王传》以英雄格萨尔为主人翁，围绕着他叙述了一系列的故事。格萨尔是白梵天王的最小儿子，叫顿珠尔保。当时，下界的人间妖魔鬼怪到处横行，残害无辜。观世音菩萨与白梵天王商议，派顿珠尔保下界投生，降服妖魔。他生在人间，母亲叫尔擦拉毛，父亲叫僧唐饶杰。父亲是一个小头人，因听信叔父的谗言，将怀孕的妻子赶了出去。他一出生就受到叔父的迫害，与母亲相依为命，过着贫穷的生活。长大以后，他与部落中贤惠美丽的珠牡相爱。后来，通过全部落选王的赛马比赛会，得到第一名，成了岭国国王，并娶珠牡为王妃。从

此，作为岭国国王的格萨尔王，便南征北战，先后征服了魔国、霍尔国、姜国、门国、大食国、西宁马国等十多个国，为民除害，战功卓著。

尽管《格萨尔王传》在内容上，有一些佛教的消极思想的影响，但瑕不掩瑜，除暴安良、保卫家乡、盼望和平、主张统一仍是史诗的主流。一部《格萨尔王传》就是一部民族英雄的颂歌，歌颂了英雄的业绩，歌颂了人民的希望。在艺术上，史诗《格萨尔王传》采用了藏族人民传统的说唱形式，运用了浪漫主义的想像，刻画了众多的人物形象。史诗在人物形象的塑造上，成就最高，给人的印象也最深。全诗中主要的人物形象大约有上百人，加上其他的人物形象，总共约有近千人。这么大的人物形象群体，在同一部作品中出现恐怕是不多见的。在众多的人物形象中，给人们印象最深的要数主人翁格萨尔、聪明漂亮的王妃珠牡及英雄甲擦协尔、老英雄察根等。

格萨尔王是史诗中的中心人物，也是史诗着力刻画的人物。在他的身上既有某些神的特征，更有许多人的气质。他既是一个具有神奇色彩的人物，又是一个具有同情心、正义感的凡人。他那为降服妖魔奋不顾身，为救民于水火勇往直前的精神，在史诗中处处可见。在史诗《降服魔国》中，当格萨尔听说北方魔国国王残暴凶狠，以人为食，魔国人将要灭绝时，他力排众议并拒绝了爱妻的挽留，毅然前往。史诗中说：这时，岭尔大部落的黎民百姓，因为得到了开会的通知，都来聚在岭国的都坛大会场。其中有岭国的30位兄弟英雄战将，有13位有名的王妃，还有岭国各大部落的人。他们不分老幼强弱，都来聚会。格萨尔大王在万众云集当中，唱了一支交付国事的歌，歌道：

翁木那埃，阿拉拉毛阿拉，  
塔拉拉毛塔拉。  
喇嘛本尊和三宝，

请在我头顶莲花座上坐下来，  
把三千世界转向法，  
把岭国的佛教立起来。  
这个地方你若是不认识，  
这是东方岭朶宝珠地。  
我这个人你若是不认识，  
我在上面天宫时，  
名叫门欽微朶尔白梵天王子；  
以后降生上岭朶，  
在通瓦达门国土里，  
在僧珠达孜不变城，  
名叫果萨格萨尔良母子。  
这支歌曲你若是不认识，  
这是威镇大会场狮子曲，  
这支歌曲要在大会场唱，  
对民众下命令时唱这支曲。  
以甲擦协朶尔为首的，  
岭国大英雄共三十，  
还有身强体弱平常的人，  
今天都要听这支曲。  
高贵的用心听这支曲，  
低下的用耳听这支曲。  
听到的虽然不是佛正法，  
会听的它比佛法还有利。  
现在大梵天王对我有命令，  
天母巩固姐毛来传旨。  
天帝的预告这样说：  
“在北亚尔康八山四口魔境里，  
楂惹木保平原地，

有一座九尖魔鬼城。  
上边人血落如雨，  
中间冤魂起旋风，  
下边人尸筑成墙，  
是一座可怕的魔王宫，  
妖魔路赞住在那里。  
他是南瞻部洲的众人敌，  
更是中央上岭尔的大仇敌。  
现在降魔的日子到，  
不能错过快快去！”  
因此我要去魔国，  
降服老魔路赞去。  
……

大王唱罢这支歌，正要动身前往魔国的时候，僧姜珠牡王妃左手拿着一个吉祥碗，右手拿着满瓢美酒，走到格萨尔大王马前站住，用九经六变的曲调唱道：

……  
藏族有一句古谚语：  
雪山不留要远走，  
丢下白狮子住哪里？  
大海不留要远走，  
丢下金眼鱼住哪里？  
草山不留要远走，  
丢下花母鹿住哪里？  
岭国大王不留要远走，  
丢下珠牡姑娘托身在哪里？  
你丢下岭国去外边，

有谁来管国内的事？  
岭国大部落众臣民，  
你们想想这话是不是？  
歌唱错了我忏悔，  
话说错了请原谅。  
岭国的大王大臣啊，  
请把这话记心上！

王妃珠牡这样唱了以后，格萨尔大王又这样唱道：

……

珠牡妃子你听着，  
以前老人有谚语：  
高雪山不留要远走，  
雪山还留手掌那么大，  
白狮子可以住那里；  
大河水不留要远走，  
河水还留明镜那么大，  
金眼鱼可以住那里；  
高草山不留要远走，  
草山还留鞍垫那样大，  
花母鹿可以住那里。  
岭尕格萨尔大王我，  
为了降服妖魔要远去。  
哥哥甲擦协尔，  
他代理我在岭地。  
珠牡你要依靠他，  
一心一意别猜疑。  
要好好服侍果萨母，



不要发愁别焦虑。  
我降魔很快就回来，  
珠牡妃子要把这话记心里！

上面所引述的，基本上是格萨尔王在出征降魔之前，与王妃珠牡的对唱。一个是为民降魔要远征，一个是善意劝说勿远行。尽管格萨尔王知道，王妃珠牡所说的有一定的道理，远征他乡具有很大的危险，但为解救一方百姓于水火，他还是义无反顾地前往。在这里，格萨尔王的那种坚毅、果敢、知难而进的人物性格，那种不畏强暴、勇往直前的斗争精神，表现得十分充分。

英雄史诗《格萨尔王传》，在注重塑造主人翁格萨尔王这一人物形象外，还塑造了许多其他人物形象。这些人物形象也同样具有鲜明的个性，并描绘得栩栩如生。王妃珠牡是史诗中的重要人物，对她的刻画也是很成功的。她美丽大方、聪明贤惠，虽出身名门望族，却没有等级的偏见。尤其是，她当初看上了还没有称王的苦孩子格萨尔，而拒绝了大食国王子。有一段珠牡与她妈妈的对话，很有助于我们了解珠牡这一人物的性格：

妈妈唱道：

“岭地的三姐妹，  
去挖蕨麻去。  
走到半路上，  
私自把亲许。  
不选核桃仁，  
却要核桃皮。  
珠牡你这傻丫头，  
断送了今天的好福气。”

珠牡在门外唱道：

“岭地的三姐妹，  
去挖蕨麻去，  
走在半路上，  
自愿把亲许。  
选了核桃仁，  
没要核桃皮。  
我嘉洛·珠牡啊，  
才算真有好福气！  
……”

妈妈又唱道：

“岭地的三姐妹，  
去挖蕨麻去。  
走到半路上，  
私自找女婿。  
不选大食财宝王，  
却选‘觉如’穷孩子。  
傻丫头还多嘴，  
你有什么好福气！”

珠牡答唱道：

“岭地的三姐妹，  
去挖蕨麻去。  
走在半路上，  
自愿把亲许。  
不选大食财宝王，  
选中了‘觉如’穷孩子。  
富贵贫贱我不管，  
珠牡得了个好女婿！”

这是一组很好的对唱，从每段相同的句式和不断重复的形式上看，颇具民歌特点。也在一定程度上反映出，英雄史诗《格萨尔王传》对藏族传统民间文学形式的吸收与继承。在这里，采用民歌对唱的形式，一方面使得史诗的演唱活泼多样，另一方面也有助于对珠牡这一人物形象的刻画。从对唱中我们可以感觉到，珠牡的聪明与顽皮及对爱情的坚贞不渝，妈妈的世故和无可奈何。珠牡这一人物形象也具有一定的现实意义。在她的身上，融进了许多藏族妇女的优秀品质，使得这一形象更具有典型意义。我们从这一人物形象身上，仿佛看到了藏族妇女的那种勤劳、智慧，吃苦耐劳的优良传统，以及不嫌贫爱富、忠于爱情的美好心灵。

## 二、英雄史诗《江格尔》

蒙古族英雄史诗《江格尔》的故乡，是我国新疆卫拉特蒙古族地区。有关《江格尔》产生的年代问题，学者们的意见并不统一。但多数人认为，它大约产生于13世纪，蒙古族统一体形成之前。从整部《江格尔》所反映的社会形态、思想内容上看，它主要产生于原始社会末期和奴隶社会初期蒙古族的部落战争年代。自从史诗《江格尔》诞生以来，在广大的蒙古族地区广为流传。在民间艺人江格尔奇的不断加工、创作、传播下，史诗《江格尔》越来越完善，成为一部远近闻名的蒙古族文学史上的不朽诗篇。

英雄史诗《江格尔》，从它产生的那天起，就很快地传向其他蒙古族地区。17世纪，随着蒙古族卫拉特部向伏尔加河下游迁徙，史诗《江格尔》又传到了俄国。时至今日，蒙古族史诗《江格尔》在俄罗斯的布里亚特自治共和国、图瓦自治共和国，在蒙古人民共和国及阿尔泰地区都有流传，并有德文、日文、俄文等多种译文出版。从19世纪开始，人们就进行了有关史诗《江格尔》的搜集、出版及研究工作。目前，人们发现最早的写本，是用新疆蒙古族的

托忒文记录的 13 章本。同时，在俄国、蒙古人民共和国也先后发现了一些其他本子。在我国，50 年代时曾首次出版过《江格尔》的汉文改写本《洪古尔》，80 年代出版过两种 15 章的汉文本《江格尔》。蒙古文本《江格尔》在我国出版的比较多，它们包括托忒蒙古文本、传统蒙古文本、15 章蒙古文本、60 章蒙古文本等。90 年代以来，国内外学者对《江格尔》的研究已经取得了很大的进展。俄罗斯学者 A·科契克夫先后用卡尔梅克文和俄文出版了《英雄史诗江格尔》《江格尔研究》两部著作，我国学者仁钦道尔吉出版了《中国少数民族英雄史诗〈江格尔〉》的论著，把国际上的《江格尔》研究推向了一个新阶段。

到目前为止，在我国、俄罗斯、蒙古人民共和国共搜集到史诗《江格尔》60 余部，共计 10 万余行。其中，在我国新疆蒙古族地区搜集到的最多，约 50 部；在俄罗斯出版的有 25 部；在蒙古人民共和国搜集到的，约有 30 个片段。最流行的本子是我国新疆蒙古族托忒文的 13 章本。这个本子比较详细地描绘出了主人翁江格尔和其他众英雄与其他部落之间的战争，反映了蒙古族早期的社会生活。其 13 章的具体内容大致如下：

第一章，讲述了江格尔与阿拉谭策吉的故事。大力士西克锡力克见小英雄江格尔高贵不凡，可能会统治天下生灵，便想杀死江格尔。可是，他五岁的儿子洪古尔却冒着生命危险救了江格尔。他又生一计，让江格尔去赶老英雄阿拉谭策吉的马群，结果途中受了箭伤，又被洪古尔的母亲治好了。后来，西克锡力克做了老英雄阿拉谭策吉的俘虏。阿拉谭策吉和洪古尔成了江格尔的勇士。

第二章，讲述了洪古尔的婚事。江格尔为洪古尔聘娶了美人参丹格日勒为妻，但在洪古尔前往相见的时候，却看见参丹格日勒正与大力士图赫布斯拜天地。洪古尔一气之下先后杀死了图赫布斯和参丹格日勒。受到参丹格日勒诅咒的洪古尔，在归途中遭到了许多磨难。当他走投无路时，被查干兆拉可汗的女儿哈林吉腊相救。后洪古尔娶哈林吉腊为妻，一同返回故乡宝木巴。

第三章，江格尔派英雄喀拉·萨纳拉去讨伐无道的扎干泰吉可汗。经过一番激战后，萨纳拉战胜了扎干泰吉，胜利凯旋。

第四章，讲述了洪古尔与窃马贼之间的一场恶仗。

第五章，讲述了洪古尔和芒迺可汗的战斗。芒迺可汗要进攻宝木巴，洪古尔挺身而出。虽然，在战斗中洪古尔受了重伤，但他仍与江格尔等英雄一起，打败了敌人。

第六章，讲述了萨布尔出走和返回的故事。萨布尔认为自己被埋没，而离开江格尔去投沙拉·裕固的三位可汗。当夜，江格尔遭到敌人偷袭，被抓了起来。萨布尔的马听到江格尔的呼救声，叫醒萨布尔。萨布尔返回宝木巴，打败了敌人，救出了江格尔。

第七章，讲述了三位小英雄远征的故事。江格尔的儿子吉拉干、洪古尔的儿子霍顺乌兰、阿拉谭策吉的儿子阿里亚双合尔，来到巴达玛乌兰的国土。用巧计活捉了英雄巴达玛乌兰，为宝木巴清除了大敌。

第八章，洪古尔酒醉，自信天下无敌，江格尔派他去活捉吉拉干可汗。洪古尔将吉拉干可汗抓回，但又逃走了，他只好再去抓吉拉干。后来，在吉拉干的谋士建议下，与江格尔和好结盟。

第九章，讲述了美男子明彦赶回突厥可汗的一万匹豹花马的故事。

第十章，江格尔命明彦去征讨要进攻宝木巴的库鲁门可汗。在阿拉谭策吉的帮助下，克服了重重困难，明彦活捉了库鲁门可汗。

第十一章，在江格尔漫游天下之机，西拉·古尔古汗袭击了宝木巴，并抓走了坚守宝木巴的洪古尔。江格尔和勇士们重返宝木巴，打败了敌人，救出了洪古尔，重建家园。

第十二章，讲述了强大的喀拉·黑纳斯派勇士布赫查干与江格尔、洪古尔战斗的故事。

第十三章，讲述了洪古尔与西拉·蟒古斯的战斗。西拉·蟒古斯是个强大的恶魔，发誓要消灭江格尔。洪古尔一人去迎敌，当他克服千难万险活捉了西拉·蟒古斯时，八千员战将、十万大军来围击

洪古尔。洪古尔与这些敌人鏖战八年，血水淹没了战马的膝盖，他自己也疲惫不堪。这时，江格尔带人来增援，消灭了敌人，取得了胜利。

上面所叙述的 13 章故事，是蒙古族英雄史诗《江格尔》的主线，构成了史诗的主要内容。其中的每一章，都可以成为一篇独立的故事，将它们放在一起又是一部宏大的长篇史诗。每一章又是一篇部落战争的记录，代表光明与正义的宝木巴人尽管遇到各种各样的挑战，但胜利总是属于他们的。如果将每一章的部落战争加起来，那连绵的战争、年年的征战，恰是一部战争史和部落战争英雄史。战争，部落战争，在这部英雄史诗中得到了充分的体现。尽管有时战争是很残酷的，在奴隶社会初期，为了掠夺人畜，扩大草原牧场所进行的战争异常激烈，但以江格尔为代表的正义战争，始终得到了人民的支持。史诗《江格尔》中所表现出来的英雄主义与理想主义的乐观精神，正是蒙古族人民对正义战争的必胜信念及对未来生活的美好向往。

英雄史诗《江格尔》在艺术上也有许多独到之处。首先，史诗为我们塑造了众多的人物形象，每一个人物形象都有他鲜明的个性。整部史诗为我们塑造出了大约一百多个人物形象和十多个主要英雄人物形象。在宝木巴这块宝地上产生了一个英雄群体，他们包括统帅江格尔，智囊阿拉谭策吉、胡恩柏，勇士洪古尔、萨布尔、萨纳拉，美男子明彦，善良美丽的女子阿盖·莎茹塔拉、格莲吉勒、山丹·格日勒等等。这些人物形象不但为史诗增添了光彩，而且在蒙古族文学史上也有一定的地位。其次，诗情画意般的草原风光描写及游牧民族的古老风俗描写，使史诗《江格尔》具有了浓重的地方色彩和民族色彩。史诗中所表现出的这种草原风格、游牧气息是独特的，是在其他民族史诗中很难找得到的。再次，宏大的艺术结构、个性化的人物描写、多变的诗歌韵律及淳朴的民族语言等，都是史诗所追求的不同艺术效果。

草原是蒙古族世代生息繁衍的地方，对草原的眷恋是他们所具

有的共同情感。游牧生活是游牧民族的独特生活方式，蓝天、白云、烈马、羊群是他们朝夕相伴的“朋友”。英雄史诗《江格尔》中就有许多这样的描绘，对草原、对马匹的情感溢于言表。史诗中的第十一章，写江格尔漫游之前，宝木巴地方的一片祥和。其中有这样一段描写：

春天给草原带来了新的生命，  
春天给草原换上新的盛装。

勇士们怀着纯朴的愿望，  
携带着纯洁的奶食，  
要敬献给江格尔可汗。

胡恩伯备好了乌龙驹最先出发，  
他的三千名“伊勒登”都跨上骏马，  
携带奶食飞向英雄江格尔的宫殿。

沿着深深的黑海滨，  
空中升起滚滚的红尘。

骏马奔腾惊动了阿拉谭策吉，  
他跨上大红马，  
带领三千名伊勒登，  
去给英雄的可汗祝贺新春。

马蹄哒哒敲击大地，  
惊动了江格尔的三十五个勇士，  
惊动了七十二个可汗，  
他们争先恐后飞向江格尔的宫殿。

在高高的陶格鲁盖山麓，  
黑压压的人群遮天盖地，  
沿着蜿蜒的八十二条散丹河，  
歌声嘹亮人声鼎沸。  
在沙嘎达尔雍和尔山旁，  
人群熙熙攘攘，欢腾若狂。

在江格尔的宫殿外围，  
簇拥着七百万祝贺的人群。  
在江格尔的宫殿附近万头攒动，  
祝贺的人群摩肩接踵。

宫殿里勇士们分左右两席依次入座，  
亲切地交谈，热情地问候。

人们若问：右手第一席上坐的是谁？  
那是神机妙算的千里眼阿拉谭策吉。

左手第一席上坐的是哪一位呢？  
是名震内外的胡恩伯大力士。

左右两席的勇士们彼此不分，  
欢聚一堂好比亲密的同胞兄弟。<sup>(1)</sup>

这段描写是对草原春天景色和草原风情的再现。那“春天给草原换上新的盛装”，“马蹄声哒哒敲击大地”，“空中升起滚滚的红尘”的描写给人以春的气息，仿佛让人们感受到了草原上那嫩草的芳香，骏马的长啼。这种草原景色和人们愉快心境的描写，不仅让



人们见到了一片生机的草原，而且见到了心目中的理想圣地宝木巴的和平与繁荣。

马，是草原的精灵，牧民的希望。对马的喜爱和赞叹，在蒙古族文学中占有重要的地位。史诗《江格尔》在对马的描写和赞扬方面，可以说是极富创造力的。在史诗中，对每一位勇士的描写并没有停留在勇士的自身，而是包括了对其所乘马匹的描写。在史诗的第十一章中，当江格尔要去漫游时，对其所乘之马进行了细致入微的描写：

过了片刻，宫殿里寂静无声，  
只听圣主江格尔在呼唤：  
“马夫宝鲁·芒乃，  
你把我那心爱的阿兰扎尔宝马套来！”

宝鲁·芒乃拿着闪亮的笼头，  
拿上崭新的银辔头跑出了宫殿。

从那绿色的草原上，  
从宝苏鲁四条散丹河汇合的地方，  
逮住绊着腿放牧的阿兰扎尔。  
给它带上银笼头和银辔头，  
系咽革的时候，马鞍的攀胸丁当鸣响。

在光秃秃的沙地里，  
在漂亮的檀香树上，  
把阿兰扎尔赤骥，  
空腹拴了二十一个日夜。  
阿兰扎尔这才称心如意，  
它满意到什么程度？

它腹部的肌肉收缩了，  
它耳边的鬃毛直立了，  
眼旁的鬃毛蓬松了。

它的优点集中在它的臀部，  
它的美丽集中在它的胸部，  
它的速度集中在它的四蹄。

它有骞驴的脊背，  
它有漂亮的后腿，  
它有劲秀的前腿，  
它有雕塑般的美丽的头颅，

它有神亮的眼睛，  
它有宽阔的胸膛，  
它有坚硬的四蹄，  
它有八十度长扫帚似的长尾，  
它有八度长的珍珠似的鬃毛。

阿兰扎尔的母亲在七百匹优良品种的骡马中，  
是最快的一匹好马，  
阿兰扎尔的父亲，  
是罕见的好驹马，  
阿兰扎尔是它们的第一个儿子，  
把这油光闪亮的阿兰扎尔，  
牵到江格尔的宫殿前备鞍。

先铺洁白的薄毡片，

再铺平整的鞍屉，  
阿兰扎尔炮蹶子撒欢。  
备上铁砧般的雕花银鞍，  
它举起扫帚般的长尾，  
华美的后鞯落在臀部上。  
雕鞍上铺金黄的鞍垫，  
勒住了有二十五个银白卡子的肚带，  
勒紧了有七十二个金黄扣子的胸带。  
在铁砧般的银鞍的鞍桥上，  
挂上崭新的银缰。  
儿郎们牵着偏缰站在银门前。(2)

这种如此篇幅、如此详尽的对一匹马的描写，在其他民族文学作品恐怕是不多见的。从马的头颅、眼睛、胸膛、脊背、臀部，写到它的鬃毛、肌肉、尾巴、腿部、蹄子；从马的鞍子、鞍垫、鞍桥、笼头、辔头、缰绳，写到它的肚带、胸带；从马的性格、心理，写到它的出生、“门第”。即使是这样，史诗也并没有放弃对它进一步的描写。由于，这匹马是英雄江格尔的马，也就与主人一样显得“高贵”。马夫从草原将它牵回来以后，为它加鞍备马的细节也是很详尽的。铺上薄毡片，铺上鞍屉，备上银鞍，铺上鞍垫，勒住肚带，勒紧胸带，挂上银缰等等，让你读起来有一种身临其境的感觉。草原与马是史诗《江格尔》中“永恒”的主题，因为正是草原与马哺育了史诗《江格尔》。从一定意义上说，如果没有草原与马这样的蒙古人的生活，也就不会有《江格尔》这样的史诗。蒙古人的草原与马，将和史诗《江格尔》一样永恒。

### 三、英雄史诗《玛纳斯》

《玛纳斯》是流传于柯尔克孜族中的一部规模宏大、色彩绚丽

的英雄史诗。尽管人们对这部史诗的产生年代，有许多不同的看法。但多数学者认为，这部史诗大约产生于公元前1世纪。后来，经过不同历史时期的民间艺人“玛纳斯奇”的加工、补充，大约在18世纪的时候形成现在的规模。公元前1世纪，柯尔克孜族的先人，正处在氏族社会末期，并出现了私有制的萌芽。这种特定的历史环境，正是英雄史诗《玛纳斯》产生的历史背景。史诗中那种连年征战的描写，那种几代人前赴后继的斗争精神，所反映的正是柯尔克孜族先人的部落战争史，和为正义而战的民族精神。

英雄史诗《玛纳斯》，不仅在我国柯尔克孜族中流传，而且在俄罗斯、阿富汗等国也有流传。从现有材料看，我国柯尔克孜族民间艺人尤素普·玛玛依演唱的《玛纳斯》最为完整，共八部，20多万行。史诗《玛纳斯》叙述了以英雄玛纳斯为首的八代英雄的征战业绩。史诗以每一位英雄的事迹为一部，每一部既可独立成篇，也是整个史诗的有机组成部分。这种结构是《玛纳斯》这部英雄史诗的个性特征，与《格萨尔王传》和《江格尔》有明显的不同。

演唱英雄史诗《玛纳斯》的民间艺人被称为“玛纳斯奇”。玛纳斯奇在保存、传播史诗方面作出了巨大贡献。如果没有这些民间艺人，史诗《玛纳斯》就不会保存得这样完好。民间艺人的演唱也具有独特的风格，他们用自己民族的语言唱出了史诗那独特的韵味，他们用自己的激情唱出了民族的希望与理想。史诗与民族的历史、民族的兴衰紧紧地连在了一起。老艺人尤素普·玛玛依在史诗《玛纳斯》的开头唱道：

奔流的河水，  
有多少已经枯干；  
绿色的河滩，  
有多少已经变成了戈壁滩；  
多少人迹罕到的荒野，  
又变成了湖泊水滩；

平坦的大地冲成了深涧，  
高耸的山崖变低塌陷。  
从那时候起啊！  
大地经历了多少变迁：  
戈壁上留下了石头，  
石滩又变成了林海，  
绿的原野变成河滩，  
山涧的岩石已经移迁。  
一切都发生了巨大的变化啊！  
唯有祖先留下的史诗，  
仍在一代代地流传。

这里所唱的开头，很有民间说唱的味道。艺人用很朴实的语言，向人们述说了沧海桑田的人间变化。但尽管时间、空间已经发生了巨大的变化，人们总是不会忘记自己的根，自己祖先留下来的史诗。接着，老艺人按照史诗《玛纳斯》的八大部，进行了演唱，把人们带到了那古老的岁月，带到了那个部落战争的英雄年代。

第一部《玛纳斯》，讲述了第一代英雄玛纳斯，联合其他柯尔克孜部落和受奴役的其他民族，组成了一个强大的部落联盟，反抗卡勒玛克压迫的斗争事迹。

第二部《赛麦台依》，讲述了第二代英雄赛麦台依，继承父亲玛纳斯的遗志，与外部进行斗争，并立下了功绩。同时叙述了由于大将坎乔劳勾结敌人，杀害赛麦台依，使柯尔克孜人又遭奴役的过程。

第三部《赛依台克》，讲述了第三代英雄赛依台克，赛麦台依的儿子，惩罚内奸，为父报仇，驱逐外敌，重建家园的英雄业绩。

第四部《凯耐尼木》，讲述了第四代英雄凯耐尼木，赛依台克的儿子，平息内忧外患，严惩富豪巴依，杀死许多妖魔，为柯尔克孜人创造安定生活的事迹。

第五部《赛依特》，讲述了第五代英雄赛依特，凯耐尼木的儿子，不畏艰险斩杀七头恶魔，为民除害的英雄业绩。

第六部《阿斯勒巴恰、别克巴恰》，讲述了第六代英雄，赛依特的两个儿子阿斯勒巴恰和别克巴恰的主要经历。哥哥阿斯勒巴恰早年夭折，弟弟别克巴恰继承父兄的未竟事业，继续与卡勒玛克的统治进行斗争。

第七部《索木碧莱克》，讲述了第七代英雄索木碧莱克，别克巴恰的儿子，打败卡勒玛克、唐古特、芒额特的众多名将，驱逐外来掠夺者的英雄事迹。

第八部《奇格台依》，讲述了第八代英雄奇格台依，索木碧莱克的儿子，与入侵的卡勒玛克掠夺者进行英勇斗争，并将其打得狼狈逃窜，取得胜利的事迹。柯尔克孜人又得到了幸福、安定的生活，并将英雄的事迹永远传颂。

英雄史诗《玛纳斯》热情地讴歌了以玛纳斯为首的八代英雄的辉煌业绩。他们的那种为了部族的自由、和平而战的精神，也正好体现了柯尔克孜先人的时代精神。史诗中反映出的玛纳斯几代人，与卡勒玛克人所进行的斗争，表现了古代的柯尔克孜人反对外族压迫、渴望美好生活的理想。英雄史诗《玛纳斯》，不仅是一部八代英雄人物的家族史，而且是一部古代柯尔克孜人的民族史；不仅是一部壮丽的诗篇，而且是一部永恒的英雄史篇。

《玛纳斯》在艺术上也取得了很大的成功。在人物塑造上，史诗为我们创造了 100 多个人物形象，并且都富有鲜明的个性。其中主要人物形象就有十多个，如玛纳斯和他的妻子卡尼凯依，玛纳斯的后代众英雄们等。给人们印象最深的除了第一代英雄玛纳斯外，就是其他各部的英雄。《玛纳斯》在八部英雄史诗中，所塑造的八代英雄人物，可以说每一个都很突出，每一个又都有个性。在语言上，史诗除了注重自己民族语的运用外，还特别注意诗歌的韵律、节奏。从整部诗歌看，每一行多为七八个音节组成，每一个诗段大都押尾韵，少部分押中韵、头韵。

玛纳斯是史诗中的主要人物。他不但是玛纳斯家族的第一代英雄，而且是足智多谋的领袖。他为人心胸开阔、任人唯贤、善于团结他人，使各路英雄围绕在他的身边，为反对外族的奴役与压迫作出了自己突出的贡献。史诗在塑造玛纳斯这个英雄形象时，一方面对他进行了正面的描写，另一方面将这一人物放在特定的环境中进行刻画。比如，史诗第一部中对他的一些正面描写：

他有饿狼般的胆量，  
他有雄狮般的性格，  
他有巨龙般的容颜，  
他有不凡的相貌。  
他会成为一个狮子般的英雄啊！

英雄阿依库勒玛纳斯，  
前面看去像白虎，  
后面看去像巨龙，  
顶上看去像苍鹰；  
他若发怒哼一下，  
赛过四十只狮子的吼鸣。

这两小段描写是对玛纳斯的直接歌颂。诗中用不同的凶猛的动物来形容玛纳斯，既是对他英勇无敌精神的赞美，也是柯尔克孜人对自己英雄人物的独特比喻。那“雄狮”“巨龙”“白虎”“苍鹰”等都来自他们的社会生活，具有独特的民族色彩。

史诗在写玛纳斯一生南征北战、英勇杀敌的同时，还写到了他的家庭和婚姻情况，以便在多方面塑造这一英雄形象。比如，当玛纳斯看上了卡拉汗的公主卡尼凯依时，便派阿吉拜去求婚。史诗中唱道：

数星星望月亮，  
玛纳斯计算着阿吉拜的归期，  
阿吉拜回来的讯息，  
玛纳斯已经知晓，他说：  
“该是回返的时候了！”  
他出去打猎放鹰，  
准备迎接阿吉拜的归程，  
当他看到阿吉拜跃马驰来，  
情不自禁地笑逐颜开。  
“好呵，阿吉拜英雄，  
你前往那里可曾受到款待？  
你这年轻的猛虎般的勇士，  
可曾使美丽公主喜爱？  
你是为我定下了亲事，  
还是空手扫兴地归来？  
你的马背上的彩礼，  
是否说明了对对方愿意联姻？  
姑娘的名字你可曾探听明白？”  
听到玛纳斯这样询问，  
阿吉拜急忙回答：  
“我去那里曾受到热诚的接待，  
你年轻的部属阿吉拜，  
也曾同你的公主相遇，  
姑娘的美丽和多情真是世上罕见。  
身负你嘱托的重要使命，  
我怎能空手回来。  
怎么议定了婚礼，  
我已经向你的父亲禀告明白；  
我也曾仔细地问了公主的名字，



她赠给你的礼物我已经带来。  
卡尼凯依就是她娇美的名字，  
随同手帕献上了她纯洁的心怀。”  
玛纳斯接过来姑娘定情的礼物，  
手帕是用珍贵的金丝银线织成，  
所绣的动物真是神态活现，  
还闪耀着彩虹般的光彩，  
从手帕可以想象出她美丽的面影，  
英雄的心对姑娘产生无限的倾爱。  
这桩婚姻多么合适！  
我们的婚姻让卡拉汗放心。

……

他同阿吉拜假扮作商人，  
踏上了崎岖的道路要同心爱的姑娘相会。

……

阿吉拜为他询问卡尼凯依公主的消息，  
都说贤淑的公主常常留在家里。  
玛纳斯仔细地向四周察看，  
有座六扇栅栏的大毡房，  
六个卫士守卫得十分森严。  
别人不说英雄早已知道，  
那间房里住着他朝朝暮暮思念的公主。  
他机智得不让人察觉，  
半夜里乘着月色走进公主的毡房，  
从毡房的隙缝中朝里窥视，  
大房子里灯烛辉煌，  
在角落里系着一只银白的羚羊。  
床铺上铺叠了层层锦被，  
高贵的卡尼凯依仰卧在上面，

圣洁的脸庞像皎丽的月亮。

勇士实在按不住心头的激动，  
摆脱不了爱情的煎熬，  
悄悄地走近床前，  
想抚摸那温柔的躯体。

卡尼凯依被这粗鲁的行动惊醒，  
迅速地抽出她身边的短剑，  
刺伤了玛纳斯的肩，  
鲜血染红了卡尼凯依的被子。

玛纳斯惊惧地逃走，  
一股怨恨填塞了他的心扉。

“卡尼凯依这个剽悍的女人，  
竟用刀子刺伤了我的肩，  
使我流出了血水。”

这真将勇士的胸臆气破，  
第二天早晨就叠起帐篷，  
驮上了行装急速返回。

六年内一直未娶卡尼凯依公主，  
就让她留在他父亲的家里；  
他驱狗、放鹰、打猎，排遣心中的积愤。

汗曲瓦克知道了便向他劝慰：

“卡拉汗是你的岳父，  
卡尼凯依是你要娶的妻室，  
你不要让她苦受熬煎，  
消损了青春变成了老年。”

玛纳斯听信了曲瓦克的劝告，  
派了秃子巴依玛特出使卡拉汗那里，  
“把卡拉汗的女儿卡尼凯依拉来！”

如若卡拉汗不允许，  
玛纳斯就要伸出强劲的手！”  
谁知真把没有智慧的人派为使者，  
巴依玛特气势汹汹地走到了卡拉汗面前，  
粗暴地说出了这般话语：  
“玛纳斯派我前来，  
卡拉汗你如果不这样办，  
我们杀你个地覆天翻！”  
卡拉汗极为贤明智慧，  
他没有把这话放在心里，  
也没有给以责备。  
他从乡亲们那里聚集了牲畜，  
给女儿陪赠了丰厚的嫁礼，  
选出了二十个手巧的媳妇，  
外加上二十位剽悍的青年，  
随着公主出嫁到那遥远的地点。  
卡拉汗凭借了自己的力量，  
将公主护送到撒马尔罕城边；  
焦急的玛纳斯派人去迎接，  
终于把娇媚的公主接到了。  
在奇依尔迪那漂亮的宫殿，  
他俩举行了盛大的喜宴，  
英雄和公主真是称心如愿，  
新的媳妇卡尼凯依，  
英俊的丈夫玛纳斯，  
在新婚里有多少欢快！

这段描写应该说是很精彩的。对玛纳斯这一人物形象的刻画，也采用了很多有效的手段。对他心理活动的描写，对他面部表情细

微变化的刻画等方面，都给人留下了深刻的印象。“数星星望月亮，玛纳斯计算着阿吉拜的归期”、“从手帕可以想象出她美丽的面影，英雄的心对姑娘产生了无限的倾爱”、“玛纳斯惊惧地逃走，一股怨恨填塞了他的心扉”等描写，都是很有特点的。史诗中对玛纳斯与卡尼凯依公主之间的爱情描写，也是很耐人寻味的。玛纳斯为了能看到爱人卡尼凯依，偷偷进了她的房间，不想被卡尼凯依误伤。结果，一连六年玛纳斯没有娶她做妻子，只是到了后来在别人的劝告下，才与她成婚。这个小情节的安排，可以说是史诗的独具匠心之处。一方面，使玛纳斯与卡尼凯依之间的爱情生活，增添了一些曲折的色彩；另一方面也进一步刻画了玛纳斯这一人物形象的性格。在这里，玛纳斯既有疾恶如仇的英雄气概，也有普通人的儿女情肠。将二者集于人物一身，使人们对这位叱咤风云的英雄又增添了几分敬意。

### 第三节 其他英雄史诗

除了三大英雄史诗之外，在中国少数民族中还有其他一些英雄史诗流传。这些史诗与三大英雄史诗一起，构成了我国少数民族英雄史诗群。从总体上看，我国北方民族的英雄史诗比较发达，不论在数量上还是在质量上，都名列前茅。像蒙古族不但有驰名中外的英雄史诗《江格尔》，而且还有长篇英雄史诗《格斯尔》及中、短篇英雄史诗《勇士谷诺干》《喜热图莫日根》等300余部。维吾尔族有英雄史诗《乌古斯传》，哈萨克族有英雄史诗《英雄托斯提克》《英雄塔尔根》等十余部，柯尔克孜族有《库尔曼别克》《英雄扎西吐克》等，乌孜别克族有《阿拉巴米西》等。南方民族的其他英雄史诗以纳西族的《黑白之战》为代表，使得我国少数民族英雄史诗形成了南北呼应的局面。

### 一、英雄史诗《格斯尔》

《格斯尔》是广泛流传于蒙古族民间的长篇英雄史诗。多数学者认为，这部史诗脱胎于藏族英雄史诗《格萨尔王传》，大约在16世纪传入到蒙古族地区。但经过几百年的加工、补充以及民族化，这部史诗已经成为一部独立的蒙古族文学作品。多年以来，史诗《格斯尔》一直以手抄本形式流传。最早的一部蒙古文手抄本为康熙五十五年（1716年）出版的七章本。除此之外，在蒙古人民共和国有蒙古文本《岭格斯尔》和《扎扬格斯尔》，在俄罗斯有十章、九章本《阿伯格斯尔》。这部英雄史诗不仅在中国，而且在世界上也有一定的影响。

史诗《格斯尔》塑造了主人翁格斯尔及众多的英雄人物形象，反映了蒙古族早期的社会历史生活，具有浓郁的浪漫主义色彩和鲜明的草原民族风格。目前，比较完整的版本为13章本，也是流传比较广泛的本子。这个本子是在康熙五十五年本子基础之上，加上新中国成立以后发现的六章续本而编成的。每一章的基本内容大致如下：

第一章，格斯尔是天神的儿子。他接受天神赫尔木斯塔的旨令，降生人间，铲除妖孽，救民于水火。格斯尔以自己的勇敢与智慧，杀死了七大妖魔，战胜了残暴的统治者和上层喇嘛，成为人民的领袖。

第二章，讲述了格斯尔可汗消灭了体大如山、吃人的黑色斑斓虎的故事。

第三章，格斯尔可汗娶契丹国公主娜仁高娃为妻。

第四章，讲述了格斯尔可汗杀死了十二头魔王，救出爱妻朱慕高娃的故事。格斯尔可汗的叔叔为了得到朱慕高娃，招来十二头魔王，抢走了朱慕高娃。格斯尔克服重重困难，杀死了魔王，救出了妻子。

第五章，北方强敌锡莱河三可汗，侵占格斯尔的土地，抢走他的妻子朱慕高娃。格斯尔听到消息回到家乡，与敌人进行殊死之战，打败了锡莱河三可汗，解救了爱妻，惩罚了叛徒叔父。

第六章，一个喇嘛用药使格斯尔变成了毛驴，格斯尔的妻子阿珠莫日根打败了那个喇嘛，使格斯尔恢复了原貌。

第七章，格斯尔的母亲死后落入地狱，格斯尔经过了千辛万苦的努力，把她从地狱中救了出来，送到了神境。

第八章，讲述了格斯尔用灵丹妙药，救活了在锡莱河战斗中死去的 30 名勇士的故事。

第九章，征服安都拉玛汗的故事。

第十章，消灭魔王阿而嘎聪的故事。

第十一章，打死体大如山的黑斑虎的故事。

第十二章，征服拉克希则王，并娶其王后贵贺拉高娃的故事。

第十三章，大战北方杭盖地方那钦汗的故事。

从以上所介绍的 13 章《格斯尔》史诗的内容上看，与藏族史诗《格萨尔王传》有些相似之处，如整个第一章、一些章节中的征战内容及喇嘛教对史诗的影响方面等。但从整体内容上看，大部分是不相同的，主要的还是反映蒙古族社会生活及具有蒙古民族特点的故事。试看其中的一段：

英雄的格斯尔可汗，  
又恢复了人的模样，  
再把神赐的枣红马，  
从天庭招到身旁。

敏捷地跨上马背，  
格斯尔又奔前方。  
魔鬼居住的城池，  
就在不远的前方。

隐隐约约地望见，  
那是高耸的宫墙，  
要找出入的宫门，  
可得费一番愁肠。

贴近骏马的耳朵，  
格斯尔细心叮咛：  
“施展出你的神技，  
越过魔鬼的城墙。

“飞过我去的地方，  
如同圣物从天降，  
寻见阿尔勒高娃夫人，  
但愿你效劳相帮。

“如果满足不了我的愿望，  
休怪我扭断你的脊梁，  
然后背起你的鞍辔，  
我只好徒步返回故乡。

“你尽管使出全力，  
勇猛地飞腾翱翔，  
我如果摔摔下来，  
愿作饿狗的食粮。”

纵情驰骋的神马，  
立刻向圣主保证：  
“对我敬爱的可汗，

尽我生平所有的力量。

“走向险恶的魔宫，  
绝不让你摔下负伤，  
为了你和夫人相会，  
接受我最好的愿望。”

嚼口扯到尽头，  
可汗稳坐不慌，  
神赐的骏马，  
风一般飞扬。

挺直的疏尾，  
垂柳般松开，  
蔚蓝的天空，  
在脚下铺开。

快如一次闪电，  
骏马飞过城垣，  
找到魔鬼的宫殿，  
准确地降落门前。

这是史诗中格斯尔骑着骏马征服魔鬼的一段描写。史诗中将格斯尔与马之间的对话写得十分生动。把格斯尔的骏马人格化，并且将它与主人的心理活动一起描写，使得人与骏马之间的感情更进了一步。主人与他心爱的骏马之间的相互依存，共担艰险的关系是草原民族最能体会到的。在蒙古族文学中，马的形象是经常出现的，这与他们的游牧民族经济有着最直接的关系。文学是社会生活的真实写照，这一点在此得到了充分的印证。



## 二、英雄史诗《黑白之战》

纳西族英雄史诗《黑白之战》是一部重要的东巴经文学作品。还有一部可以称得上英雄史诗的作品是《哈斯争战》。这两部东巴经文学作品从各自不同的角度，反映了纳西族部落战争时期的历史。为我们了解纳西族早期的社会生活，以及东巴经文学的发展提供了重要材料。

史诗《黑白之战》，纳西语称“东埃术埃”，直译为“东术仇斗”，描写的是东部落与术部落之间的战争。史诗中说，在古老的时候，上边发出的喃喃声音和下边发出的嘘嘘气息，变成了白蛋，白蛋变成了木、火、铁、水、土五样“精威”，五样精威变成白、绿、红、黄、黑五股风，五股风变成五个彩蛋。白蛋变出东主，代表光明。黑蛋变出术主，象征黑暗。黑与白之战，东部落与术部落之战，也就是光明与黑暗之战。黑白之战的结果是东部落取得了胜利，光明战胜了黑暗。从整部史诗的内容来看，这部史诗产生得比较早，受神话的影响很深。尤其是开头，在叙述黑、白部落起源时，颇有点人类起源神话的特点。在其他方面，我们也可以经常看出一些这样的描写。比如，当东主的儿子要去术族地界开辟天地时，东主这样告诫儿子：

你一定要到术界开天辟地吗？  
神族和鬼族不是一样，  
东地和术地不是一样，  
你要把术的天开成歪的，  
你要把术的地辟成斜的，  
你要把术的山川开成倒的，  
你要把术的树木辟成反的。

开天辟地本是神话中神们的事，在这里东主的儿子也要去做，其开天辟地的神话痕迹是很明显的。在史诗《黑白之战》中，有关黑白双方争战的原因，也作了同样的解释。史诗中说：

米丽达吉海边长着含英宝达树，  
开着金花和银花，  
结着玉石珍珠果，  
术鬼要砍宝达树，  
东族用天地不死药来浇灌，  
不分昼夜把它卫护，  
东和术的争斗从此开始了。  
为了翘角银锭而争斗，  
为了耀眼黄金而争斗，  
天地间的结仇战争开始了。

在若保山的套拉久初海里，  
两尾金鱼在争玩一颗金蛋，  
上边那只咬住不放，  
下边那只就来争抢，  
为争夺吃食饮用的争斗从此开始了，  
东和术争夺吃喝的械斗从此开始了。

黑白争战的直接原因是保护还是砍倒宝达树，东族要浇灌它，术族要砍掉它。史诗中出现的这棵神树、不死之药、金蛋等，也充满了神话般的想象。当然，在《黑白之战》中，部落战争的主要原因还不仅如此，神树只不过是一种争征。正如史诗中所述说的那样，“为争夺吃食饮用的争斗从此开始了，东和术争夺吃喝的械斗从此开始了”。英雄史诗所产生的年代，正是这种为争夺土地、争夺水源、争夺生存空间的部落战争年代。英雄史诗《黑白之战》中

的东族、术族之战，反映的正是纳西族早期部落战争的历史。

### 三、英雄史诗《乌古斯传》

《乌古斯传》是一部长期流传于维吾尔族中的英雄史诗。它又称作《乌古斯可汗传》和《乌古斯可汗的传说》。关于史诗产生的年代问题，国内外学者看法不一。有些学者认为，史诗大约产生于公元前3世纪至公元3世纪之间。有的学者认为，史诗大约产生于公元3世纪至6世纪之间。从整部史诗的内容上看，这部史诗所反映的最早年代是维吾尔族先人的部落战争年代。这时期，维吾尔族先民正处在由父系氏族公社制向奴隶社会过渡的时期。

流传至今的《乌古斯传》版本较多。回鹘文本是目前发现最早的手抄本，现存于法国巴黎国民图书馆。其次，还有察合台文本、拉拖德《史集》和阿不勒哈孜《突厥世系》记载本。

史诗《乌古斯传》以写实的手法和多种艺术手段，叙述了乌古斯的一生经历，塑造了这一民族英雄的形象。乌古斯生下来只吃了一口母奶，就开始吃生肉饮酒。40天以后，他长得腿像公牛腿，腰像狼腰，肩像紫貂肩，胸像熊胸，全身长满了毛。一天，他在祈祷上苍时，爱上了一位姑娘。姑娘生下了三个儿子，大的叫太阳，二的叫月亮，三的叫星星。一天，他在打猎时，又爱上了树洞里的一位姑娘。姑娘生了三个儿子，老大叫天，老二叫山，老三叫海。乌古斯举行盛典自立为汗，要求四周的部落都要臣服他。由于，左侧的乌鲁木可汗抗旨，他决定出兵讨伐。在一只苍狼的带领下，乌古斯取得了胜利。接着，又使葛逻禄部、卡拉奇部归属，征服了女真、康里，占据了身毒、唐古特、沙木等地方，建立了一个十分强大的汗国。在他老年时，将这些土地分给了自己的儿子们。

从上面的介绍中，我们可以看出史诗产生的年代很久远，神话色彩的描写处处可见。英雄降生时的举动、长满长毛的身体、多妻多子的婚姻等，都是原始社会时期的时代特征。史诗中，带领他们

百战百胜的苍狼，更是维吾尔族先人图腾崇拜的记录。当然，在整部史诗中，乌古斯的英雄事迹和围绕他所进行的部落战争是主要的。下面，让我们来看一段乌古斯称汗时的描写：

“我做了你们的可汗，  
让我们拿起盾牌和弓箭。  
我们的族标是‘吉祥’，  
我们的号令是‘苍狼’，  
我们的铁矛像森林一样。  
让野马布满我们的猎场，  
让江河在我们的土地上流淌。  
让太阳做我们的旗纛，  
让蓝天做我们的穹庐。”

乌古斯从称汗的那天起，就开始四处争战。上面的一段描写，犹如一篇战争宣言，向世人显示了乌古斯为土地、为部落利益而战的决心。史诗中，那形象生动的比喻、象征性的描写给人们留下了极为深刻的印象。蓝天做的穹庐、太阳做的旗纛、森林般的铁矛、苍狼作为号令，充满了神奇的想像。

#### 四、英雄史诗《英雄托斯提克》和《阿勒帕米西》

《英雄托斯提克》是一部哈萨克族的英雄史诗。全诗约有数万行，并有《英雄托列干》《苏尔猎人》《汗猎人》《绍尔潘猎人》等多种变体。<sup>(3)</sup>这部史诗反映出哈萨克族先人漫长的历史和广阔的社会生活。

主人翁托斯提克是叶禾那扎尔的幼子。因为他的八个兄长外出未归，他历尽艰险，终于找回了他们。他的宝物磨剑石被巫婆用计盗走，他又跋山涉水，排除万难，找回了磨剑石。在巧手、飞毛

腿、大力士、喝水大王、巨鹏的帮助下，托斯提克将公主帕木尔接到了蛇王巴佛尔的王宫里。接着，他杀死巨蟒，打死巫婆的儿子，战胜了魔女，与自己的妻子柯尼吉凯团聚，过上了幸福生活。

《阿勒帕米西》是一部乌孜别克族的英雄史诗。不仅在我国乌孜别克族中广为流传，而且在中亚的其他突厥民族中也有流传。史诗的变体较多，格式也有所不同。从内容上看，史诗《阿勒帕米西》反映了乌孜别克族先人，父系氏族公社后期的社会生活。史诗首先描写了英雄阿勒帕米西的出生和成长过程，赞扬了他青年时代不同凡响的武功。接着，用大量的篇幅描写了他四处争战，与敌人英勇斗争的业绩。史诗的最后，描写了英雄阿勒帕米西战胜敌人，统一各个部落，建立汗国，自主称汗的整个过程。

注 释：

(1) (2) 色道尔基、梁一孺、赵永铎编：《蒙古族历代文学作品选》，内蒙古人民出版社，1980年8月版。

(3) 耿金声编著：《西北民族文学史》，天津古籍出版社，1995年8月版。

## 第四章

# 民 歌

中国少数民族历来以能歌善舞著称于世，其民歌传统具有悠久的历史。民族地区素有“诗的王国”“歌的故乡”之誉。在少数民族生活中，不论是宗教祭祀、生产劳动、日常生活，还是衣食住行、婚丧嫁娶等方面，都离不开民歌。在民族地区，几乎人人会唱歌，个个是歌手。人们通过演唱民歌来抒发自己的情感，及对美好生活的向往。民歌的发达，也促进了其他民间文学样式的发展。举世瞩目的英雄史诗，枚不胜数的叙事长诗，精练独到的谚语、谜语，都是在民歌传统的基础上发展起来的。少数民族民歌以其丰富的思想内容，独特的表现形式，在少数民族民间文学中占有重要地位。

### 第一节 民歌的产生与流传

民歌作为一种民间文学样式，其产生年代是比较久远的。古歌是各民族民歌中最古老的歌，也是

我们研究民歌产生的重要依据。

按照一般的艺术起源理论，民歌大约产生于人类社会的初期。其中的劳动歌，诸如“抬大木歌”“劳动号子”“舂米歌”等，被视为人类最早的民歌。这种民歌是伴随着原始人类的劳动生活而产生的。这种“艺术起源于劳动”理论的创始人，是俄国的普列汉诺夫。他的代表作是《论艺术〈没有地址的信〉》<sup>(1)</sup>。在我国，普列汉诺夫的理论也被广为接受。在论述“劳动论”时，人们一般都以鲁迅先生的一段著名论述作为依据。鲁迅先生说：“我们的祖先原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳动，必需发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学。”<sup>(2)</sup>这段话虽然不是艺术起源的唯一解释，但对于“艺术起源于劳动”这一学说的阐述，还是很形象生动的。

原始艺术的主要特征之一是诗、歌、舞一体。作为文学的诗，与作为音乐、舞蹈的歌舞是连在一起的。最初的诗与歌是不分的。我国最古老的诗歌总集《诗经》，以及后来的许多古代诗歌都是可以用来演唱的。现代诗歌的发展，使诗与音乐逐渐分离，成为一种独立的只供人们阅读的文学样式，只能读不能唱。而民歌，特别是少数民族民歌，至今仍然比较完整地保留了古代诗歌的特点。许多民歌不但可以演唱，而且还可以与音乐、舞蹈一起进行表演。这种表演是一种纯民间的娱乐形式，是他们喜怒哀乐等思想情感的一种表露。在我国少数民族中，许多民间艺术仍然保留着诗、歌、舞一体的特点。在壮族的“三月三歌会”上，在彝族的篝火晚会上，在白族的节日欢庆时，都可以看到这种歌舞的表演。

原始民歌与原始宗教的密切关系，是民歌产生与流传的一个重要因素。原始宗教与神话一起构成了原始人类对天地万物的最初认识。原始宗教信仰对于原始人类的生产、生活等各方面产生了极大的影响。人们所举行的祭天地、万物，祭祖先、神灵等各种仪式，

都是这种原始宗教信仰的具体体现。在这些宗教仪式中，原始艺术的特点表现得很充分。在中国少数民族中，许多民族至今保留着比较原始的宗教信仰。其中北方民族中的萨满教，南方民族中的巫、傩等教，就是比较有代表性的原始宗教。在这些宗教仪式中巫师们的演唱及其舞蹈表演，比较好地保留了原始艺术的特征。神歌作为巫师们向神灵祈祷的祭词，既是原始宗教的一部分，也是原始民歌的一部分。神歌的那种古朴、自然、原始的特点，也正是原始民歌的突出特点。神歌与原始宗教一样，产生于人类的童年时期。其原始艺术的诗、歌、舞一体形式也表现得十分充分。从一定意义上说，原始宗教神歌既是原始民歌的一部分，也是原始民歌产生的源头之一。原始宗教作为中国少数民族的宗教信仰，虽然历经千百年的沧桑，但仍然保留至今，说明其具有强大的生命力。原始宗教神歌伴随着原始宗教，也走过了千百年的历程，并且流传至今，成为目前我们能够见到的最完整的古歌。中国少数民族的原始宗教信仰，不仅为我们研究原始宗教提供了丰富的材料，也为我们研究原始民歌提供了难得的素材。

在中国少数民族民歌中，有一种较为原始的民歌形式，称为“古歌”。这种古歌所反映的历史年代比较悠久，内容比较丰富，形式比较单纯。比如，苗族古歌、彝族古歌、布依族古歌、侗族古歌等。这些古歌的内容大都与神话内容相关，所反映的故事大都是神人的故事。比较著名的少数民族古歌有：苗族的《枫木歌》《洪水滔天歌》，彝族的《天地论》《天生地产》，布依族的《赛胡细妹造人烟》，侗族的《棉婆孵蛋》等。苗族古歌《枫木歌》是一首具有神话色彩的古老民歌。从内容上看，它所叙述的是有关人类起源的故事。人类的祖先是怎么来的呢？

歌中唱道：

枫树砍倒了，变作千百样。

树根变什么？树根变泥鳅，



住在泥水里，总是不露头。

树桩变什么？树桩变铜鼓，  
有了喜庆事，大家拿来敲，  
唱歌又跳舞，有说也有笑。  
树干生疙瘩，疙瘩变什么？  
树干生疙瘩，变成猫头鹰，  
深夜对明月，咕噜咕噜叫。

树叶变什么？树叶变燕子，  
春天来回飞，翩翩空中舞。  
树梢变什么？树梢变鹤宇，  
一身绣花衣，俊俏又美丽。

还有枫树干，还有枫树心，  
树干生妹榜，树心生妹留。

这个妹榜留，古时老妈妈。

在这首苗族古歌中，枫木被描绘成为万物之源。它既能够变成泥鳅、飞鸟、铜鼓等物，也能够变成世间的生灵始祖妹榜留。“妹榜留”为苗语，意为“蝴蝶妈妈”，在苗族神话中为人、兽、神的共同母亲。《枫木歌》正是从遥远的过去，一步一步地叙述了天地间的一切万物、生灵的起源。从枫木到妹榜留，从妹榜留到人类，这一过程的叙述，正是苗族先人对人类起源的认识。

少数民族古歌给我们带到了那天地开辟、万物生成及人类诞生的原始社会初期。它所反映的内容与神话十分接近，它所采用的形式与诗、歌、舞一体的原始民歌和宗教神歌十分相似。通过对这些古歌的研究，我们可以进一步认清少数民族民歌的起源与发展，了

解少数民族民歌在自己社会生活中的重要作用。少数民族古歌都是用自己民族语创作的，研究这些民族古歌，对于认识这些民族诗歌的韵律、格式、语言等特点，以及这些民族的民歌传统具有十分重要的意义。

中国少数民族的悠久民歌传统，决定了民族民歌的广为流传。少数民族民歌从它产生的那天起，就具有了无限的流传时空。从原始民歌、古歌、宗教神歌，到各种生产歌、劳动歌、习俗歌，各种形式的民歌在民间广为流传。从人类社会初期民歌产生那天起，经历了上下几千年的风风雨雨，民歌一直伴随着人们，成为他们生活中必不可少的“精神食粮”。少数民族民歌的流传空间是十分广阔的。在生产劳动中，在日常生活中，在婚丧嫁娶中，在几乎所有的场合，都可以听到那悠扬的民歌。唱民歌，已经成为中国少数民族日常生活中离不开的娱乐形式。民歌的传统还表现在，许多少数民族在长期的民歌流传中，还形成了自己独立的歌节及固定的民歌演唱地点，使民歌的表演更加经常化、民俗化。南方民族的“三月三歌节”、西北民族的“花儿会”以及“芦笙会”、“火把节”、“游方”、“行歌坐月”等活动，都是很典型的少数民族唱歌、对歌、以歌会友的好地方。少数民族民歌传统的另一个重要表现是，在民族地区人人会歌，不论男女老少，个个是歌手。想唱什么唱什么，到什么山唱什么歌，更是众多民族歌手的特长。歌离不开人，人离不开歌，在人生旅途的每一站都有相应的歌可唱。婴儿出生的洗礼歌、长大成人的成人歌、成家立业的婚礼歌、告别人世的丧葬歌等，都是许多民族所固有的传统民歌样式。也正是这些歌，流传了一年又一年，培养了一代又一代；也正是这些民歌，维系了这些民族的传统，构筑了这些民族的精神。

## 第二节 民歌的分类

民歌分类各家说法不一。从地域上分，可以分为南方民歌、北方民歌、四川民歌、广西民歌等；从民族上分，可以分为汉族民歌、俄罗斯族民歌、蒙古族民歌、哈萨克族民歌等；从演唱对象上分，可以分为成人歌、儿歌等；从时代上分，可以分为古代民歌、近代民歌、现代民歌等。而大多数学者，一般都喜欢从民歌的内容上进行分类。从中国少数民族民歌的流传情况看，我们大体上可以将其分为：劳动歌、礼俗歌、生活歌、情歌和儿歌等五大类。

### 一、劳动歌

劳动歌是人们在生产劳动过程中所演唱的歌。它可以包括劳动号子、田地歌、山歌、采茶歌、放牧歌、渔歌、狩猎歌等等。在众多的民歌中，劳动歌是产生比较早的民歌。早期的劳动歌，曾作为“艺术起源于劳动”理论的最好证据。从各种劳动歌的情况看，劳动号子可能是早期劳动歌的代表形式。它简短、明快、粗犷、豪放，具有古歌的特色。劳动歌在生产劳动中，不但起到了协调动作、提高效率的作用，而且还显示出劳动者团结向上、不畏艰险、勇往直前的奋斗精神。

原始的劳动歌，由于年代久远我们很难见到。但现今流传的劳动号子，其词简短，其乐简单，颇有点原始歌谣的味道。有一首常被人引用的原始歌谣《弹歌》，是人们公认的古歌。其词曰：

断竹，续竹；飞土，逐肉。

此歌出自东汉赵晔《吴越春秋》。越王勾践被吴王夫差打败后，

向陈音请教射技，以图复仇。陈音引用了这首歌，讲述了制作弹弓的过程和目的。这首先秦时期记录下来的歌谣，流传时间一定很久远。远古时代的越、楚之地，是我国南方许多民族的祖先三苗、百越生息之地。当时中原的华、夏，北方的东夷与南方的三苗，是今天中华民族的先人。毫无疑问，《弹歌》应该属于我国少数民族先人所创作的原始歌谣。这首歌用汉语记录下来，只有四句歌词。每句二字，动宾词组搭配，一气呵成。我们从这首原始歌谣中，可以大概窥视出古歌谣的原始形态。

在我国北方民族中，鄂伦春族是典型的狩猎民族。他们的猎歌是比较发达的，同时又具有原始、古朴的特点。有一首《打猎》歌是这样唱的：

驮上吊锅呀，驮上锅，  
驮在马背上去打猎。

备上马鞍哪，备马鞍，  
骑着骏马去打猎。

登上山坡呀，登山坡，  
走遍群山去打猎。

这首歌有三段歌词，每段只有两句。如果去掉重复的句子，也只有三句歌词，即“驮上吊锅去打猎，备上马鞍去打猎，登上山坡去打猎”。内容上简单，篇幅上简短，形式上单一，是这首打猎歌的特色。如果我们将这首《打猎》歌，与上一首《弹歌》相比，会发现两者有许多相似之处。淳朴、自然、简练、短促等特点，给人们留下了深刻的印象。

我国南方民族大多是农耕民族。这些民族的种地歌、播种歌、插秧歌、生产歌等比较发达。景颇族的《种地歌》是一首具有代表

性的农歌。这首民歌共分六段，下面我们来引其前三段：

我去找地，  
找了六个山，  
跑了六个坳子，  
找到了一块好地。  
拿着地上的土，  
带到家中了，  
放在枕头下，  
做梦也梦到它，  
梦着九个太阳九棵大松树，  
有芭蕉，有甘蔗，  
这是好地了。

砍地了，  
不会砍地看牛尾巴，  
牛尾巴咋甩你就咋甩，  
会砍了，砍好了。

白天太阳晒，  
晚上大霜扎，  
三天太阳晒，  
三天大霜扎，  
草干了，草碎了，  
烧地了，烧着了。  
地头烧，地脚烧。  
中间烧成花了，  
地上火头跳，  
地烧得像火鸡翅膀一样，

地烧好了。

这首民歌从找地、砍地、烧地一直到种地，比较详细地叙述了景颇人种地的全过程。从民歌中，我们可以看出景颇族早期劳作的艰辛，及那种“刀耕火种”的原始生产方式。那“不会砍地看牛尾巴，牛尾巴咋甩你就咋甩”的歌词，多少带有点原始农耕生产的特点。

## 二、礼俗歌

礼俗歌是人们在各种仪式、习俗中所演唱的歌。它通常与人们的宗教信仰、风俗习惯有最直接的关系。比如，祭祀祖先、祈盼丰收、祈求免灾、驱逐鬼怪以及结婚、生子、丧葬等各种仪式，都离不开礼俗歌。礼俗歌的一个突出特点是程式化。许多礼俗歌都有比较固定的歌词和唱法，其仪式的程序也是基本不变的。像祭祖歌、婚礼歌、丧葬歌等，几乎年年都在演唱，其仪礼是千百年传承下来的。

在各民族的生产劳动中，不论是农业民族、牧业民族，还是渔猎民族，他们往往都需要祭祀各种有关的神，以便获得丰收。人们播种之前祭祀土地神，游牧开始祭祀的畜牧神，狩猎之初祭祀的山神等，都是必不可少的。布朗族是我国南方的一个农耕民族，其耕作仪式是比较独特的。首先要打卦选地，然后由头人、祭师到地里砍倒两棵树，并叫魂。选择吉日，全村人一起去砍地。在出发之前，总头人手里拿着一对蜡条，向氏族神祈祷。各家在砍地之前，要用一对蜡条、一包饭菜来祭祀神祇。同时，在第一次薅秧时，还要请和尚到地里去叫谷魂。其中的一首祭歌唱道：

我们是召王、召千<sup>(3)</sup>的奴隶，  
为吃饭来这里开地，  
召王、召千给了我们种地的权力，  
大鬼、小鬼请搬到别的地方去！

代洼么、代洼那<sup>(4)</sup>哟，  
我们砍不倒的树请帮我们砍倒，  
我们烧不透的地请帮我们烧透；  
如果火烧过界，  
请在地边帮我们灭大火。  
我们期待啊，  
期待着少种多收。

这首歌是整个祭歌中的一首，一般在每家砍地时演唱。歌中向神灵祈求，保佑他们少种多收。在一些民族中，除了向各种神灵祈求外，还向自己的祖先祈求。比如，高山族中流传的一首《淡水各社祭祀歌》，就是一首祭祀祖先的民歌：

虔请祖公，  
虔请祖母。  
尔来请尔酒，  
尔来请尔饭和菜。  
庇佑年年好禾稼，  
自东到西好收成，  
捕起鹿来快又多。

在众多的礼俗歌中，婚礼歌影响最大，表现得最为充分。在许多民族的婚礼仪式上，都有不同形式的婚礼歌，其中包括新娘赞、新郎赞、媒人赞、迎亲歌、送亲歌、哭嫁歌等等。哭嫁歌或哭嫁调，是我国少数民族婚礼歌中比较独特的民歌形式。在苗族、瑶族、土族、佤族、哈萨克族、土家族等民族中，都有类似的民歌流传。哭嫁歌所表现的是，出嫁女子对家乡、对亲人、对朋友的一种眷恋之情。土家族的《哭嫁歌》比较有代表性，包括有哭父母、哭哥嫂、哭姐妹、骂媒人、哭祖先、哭穿露水衣、哭梳头、哭戴花、

哭上轿等等。其中《哭上轿》歌唱道：

哥哥呀，哥哥呀，  
你把我背到岩坎上倒了吧，  
让我变成鸟儿飞去了吧。  
哥哥呀，哥哥呀，  
你把我背到深潭里倒了吧，  
让我变个鱼儿游去了吧。  
变只鸟儿，  
我飞到无边无际的天里头哩；  
变个鱼儿，  
我游到无边无际的大海里哩。

这首哭嫁歌是姑娘上轿时所唱，表达了姑娘对自由自在的女儿时期生活的留恋。在其他一些民族的哭嫁歌中，往往表现出了一种强烈的，对包办婚姻和买卖婚姻的不满。比如，哈萨克族的《怨嫁歌》唱道：

摘去姑娘的鹰翎小帽，  
戴起媳妇的头巾面罩，  
用我心中的滴滴苦水，  
化成乡亲们满面欢笑。

大铁锅里熬硷水，  
放进半斤野甘草，  
再丢两把青酸梅，  
我心中的滋味谁知道？

……



男儿贵如脊椎骨的骨髓，  
女儿家不如一张羊皮；  
我哪儿像是要出嫁，  
不过把骨头扔进了狗嘴里。

我也在牧场放过马，  
我也给爹娘烧过奶茶，  
狠心的爹娘卖了我，  
不管丈夫的年纪有多大！

暴风中的白杨树啊，  
向阳的枝儿断了！  
被换了牲畜的我啊，  
两只眼全哭烂了！

这首歌是对父母包办婚姻的一种控诉。“狠心的爹娘卖了我，不管丈夫的年纪有多大”，“被换了牲畜的我啊，两眼全哭烂了”，这如泣如诉的歌声唱出了姑娘对包办婚姻的不满和对自由婚姻的向往。面对不如意的婚姻，姑娘的心已经碎了，对婚姻的不满渐渐变成了对人生的不满。所以，这首歌中最后唱道：“要来看我快点来，看我的日子怎样熬，来的晚了见不到，新坟上长青草”。

### 三、生活歌

生活歌是人们在日常生活中所演唱的歌。它包括反抗歌、苦歌、四季歌、摇篮曲等等。生活歌的内容相当广泛，除了劳动歌、礼俗歌、情歌、儿歌之外，其他民歌都在生活歌的范围之内。

在生活歌中，苦歌是比较有代表性的。从一定意义上来说，苦

歌是阶级社会的产物。在中国少数民族的社会生活中，奴隶主对奴隶的压迫，农奴主对农奴的欺压，土司、头人对劳动人民的统治，地主对农民的剥削等，便构成了少数民族阶级对立的根源。同时，也构成了少数民族苦歌的基本内容。苦歌是劳动人民对统治阶级的控诉，也是一种无声的反抗。

遍山的羊群是奴隶主的，  
软软的皮鞭是奴隶主的，  
牧羊的姑娘是奴隶主的，  
牧场响起了悲歌，  
唯有歌声才是自己的。       (彝族)

即使雪山变成酥油，  
也被官老爷所占有，  
即使大海变成乳汁，  
我们也无权喝一口。       (藏族)

养得一头好牛，  
土司拖去犁地；  
喂得一头好马，  
土司拖去骑；  
生得一个好儿子，  
土司抓去当兵；  
生得一个好姑娘，  
土司抢去做小老婆。       (哈尼族)

阿昌苦，  
阿昌吃尽人间苦，  
天上乌黑没日头，

田地树上杨家主，  
高飞怕那黄鹰打，  
落地又怕箭穿腹，  
阿昌世代无路走，  
滴滴泪水湿黄土。                   (阿昌族)

这一组苦歌是很有代表性的少数民族苦歌。在那些剥削阶级的眼里，劳动人民不过是一些会说话的工具，除了劳动之外没有任何权力。在统治阶级的剥削、压迫下，劳动人民吃尽了人间苦，世世代代为他们出力，但仍然过着牛马不如的生活。正如歌中唱道，“遍山的羊群是奴隶主的”，“牧羊的姑娘是奴隶主的”，“即使大海变成乳汁，我们也无权喝一口”，那么劳动人民“唯有歌声才是自己的”。这些苦歌，唱出了少数民族劳苦大众的心声，也是对那些不劳而获的剥削阶级的血泪控诉。

在少数民族生活歌中，摇篮曲也是很典型的歌。这种歌伴随着儿童的成长，也是儿童们的启蒙歌。尽管各个民族的社会经济生活不同，但每个民族都有自己的摇篮曲。这些摇篮曲虽然唱词单一，曲调简单，却具有悠久的历史传统文化。从民歌起源的角度看，摇篮曲应该是一个民族比较早的歌。因为，摇篮曲从它产生的那天起，就与人类自身的繁衍有关。那悠扬、淳朴的歌声从遥远的古老部落传到今天，唱出了人类生育、生存、繁盛的历史。摇篮曲也是最具民族特色的歌。它的独特曲调、自身的生活内容、民族语言的特点，都是其他民族所无法相比的。从一定意义上来说，一个民族的摇篮曲是这个民族古歌的组成部分。它对于研究一个民族的诗歌、音乐及语言等方面，具有十分重要的意义。

在中国少数民族摇篮曲中，大部分曲名都叫《摇篮曲》，也有一些民族称作“悠孩调”“母亲歌”“宝贝歌”“慰儿歌”“催眠歌”等。下面我们就引录几首《摇篮曲》：

博悠，博悠，我的宝贝，  
星星睁开了眼睛，  
小鸟闭上了嘴，  
夜色多么美！

博悠，博悠，我的宝贝，  
月亮朝你笑，  
森林伴你睡，  
睡吧，我的宝贝！

(鄂温克族)

喂，喂，困睡吧，睡吧！  
睡吧，睡吧！困长高长大。  
好好睡，不要哭，不要哭，  
要让妈去做工，  
妈做工去远远；  
妈在田里做工完了，  
妈就捡果子带回来。  
摘回酸酸的芒果，  
摘回菠萝，  
给你闻闻，  
给你咬咬，  
给你拿着放在掌上，  
给困吃吃。

(黎族)

轻轻地悠你呀，  
心肝宝贝！  
用榆木摇篮悠你呀，  
心肝宝贝！

甜甜蜜蜜地睡吧，  
心肝宝贝！  
用松木摇篮悠你呀，  
心肝宝贝！

(达斡尔族)

太阳太阳照我，  
阴凉阴凉躲开，  
不要哭，不要哭，  
宝君孩——陶来。  
呜！呜！  
宝君孩——陶来。

月亮月亮照我，  
黑夜黑夜躲开，  
不要哭，不要哭，  
宝君孩——陶来。  
呜！呜！  
宝君孩——陶来。

(蒙古族)

阿勒德依！阿勒德依！  
快睡吧，别淘气！  
你生在动荡的年代，  
像一头可怜的小鹿，  
掉进了苦难的罗网里。  
安静地睡吧，别哭啼！  
妈妈的手臂都累酸了，  
没有甜炒面来喂你。

阿勒德依！阿勒德依！  
快睡吧，别淘气！  
牧主又在门外骂了，  
不是妈妈愿意离开你，  
扭动着身子的小骆驼，  
安静地睡吧，别心急！  
妈妈去打柴火就回来；  
也好积一点奶汁喂饱你，  
阿勒德依！阿勒德依！

(柯尔克孜族)

上面这几首《摇篮曲》，除了柯尔克孜族的较长为节录外，基本上引用的是全文。从中可以看出，简短、重复是这些《摇篮曲》的一大特点。由于母亲演唱时面对的是不懂事的孩子，其词简练、反复，重在哄睡，正是《摇篮曲》不同于其他民歌的地方。另一方面，我们从这些抒情、甜美的歌声中，也可以体会到母亲对自己孩子的柔情与希望。

#### 四、情歌

情歌是青年男女在谈情说爱时所唱的歌。爱情是文学永恒的主题，情歌正是这种永恒主题在民间文学中的充分表现。尽管每个民族都有自己的情歌，并且在形式上与其他民族有所不同，但爱这个主题是相同的，情歌所表现的内容是相同的。情歌，在中国少数民族民歌中是比较发达的，在他们的民歌传统中也占有重要的地位。“以歌为媒”是我国众多的少数民族婚姻习俗，也是情歌在这些民族社会生活中必不可少的体现。有歌才有情，有歌才有爱，没有歌就无法谈情说爱，这一点正是中国少数民族情歌的重要特点。

少数民族情歌不仅数量多、质量高，而且形式多样、种类繁多。在许多民族中从男女青年相识、相知到相恋、相爱都有一整套

的歌。诸如，查问歌、羡慕歌、赞美歌、试探歌、追求歌、初交歌、相思歌、起誓歌、送情歌、重逢歌、别离歌、埋怨歌等等。壮族是民歌比较发达的民族，著名的“歌墟”和“歌仙”刘三姐名扬海内外。壮族情歌也同样十分发达，在整个少数民族情歌中显得十分突出。壮族情歌一般都在歌墟上演唱，而且大都是男女对唱形式。其内容包括天文地理、古今故事、农业生产等等；其对歌形式又可以包括盘歌、猜歌、花果歌等等。两人对唱起来，有时要唱几个小时，有时要连唱几天。下面引录几首：

(男) 姻缘全由我俩定，  
不对八字不求神。  
树缠藤来藤缠树，  
哥有意来妹有情。

(女) 妹心比铁还坚硬，  
和哥自家订婚姻，  
爹娘若把塘水看，  
两块田水共田塍。

(初交歌)

(男) 春天来了百花开，  
哥见情妹才开怀。  
明年春来花开早，  
不知情妹几时来。

(女) 正月人人结伴游，  
红红绿绿满圩头。  
妹来不见哥影子，  
不到半路眼泪流。

(男) 吃饭拿碗又忘筷，  
夜里睡梦见妹来。  
情妹回去问爹妈，

几时能到哥家来。

(女) 乌云遮月黑黝黝，  
低头想哥心发愁。  
虽等三年不泄气，  
就怕黑发变白头。

(相思歌)

(男) 妹呀妹呀离别罗，  
死别容易生别难。  
只怨月亮出来早，  
只恨太阳快落山。

(女) 哥呀哥呀离别罗，  
别哥容易见哥难，  
眼泪流到眉毛湿，  
从此隔水又隔山。

(男) 别人回家能成双，  
庙里菩萨最凄凉，  
天上月亮有星伴，  
情哥回家伴灶王。

(女) 我俩如同一笼鸡，  
同吃同住又同啼，  
如今金鸡别笼去，  
剩下情妹好孤凄。

(离别歌)

这几首情歌韵律和谐，感情真挚，表达了壮族青年男女对美好爱情生活的向往和追求。我国少数民族的婚姻大多是比较开放的婚姻，比起汉族那种“父母之命，媒妁之言”的封建婚姻来，是相对自由的。青年男女的终身大事，一般都由自己做主。正如歌中唱道，“姻缘全由我俩定，不对八字不求神”，“妹心比铁还坚硬，和哥自家订婚姻”。以歌相识，以歌相恋，以歌决定终身，成为许



多少民族的婚姻习俗。这一方面反映出少数民族的婚姻观念，另一方面也反映出少数民族的民歌传统。

情歌有长有短，长的可以唱上几天，短的只唱几句，但也同样表现出人们对爱情的渴望。下面我们分别来看几首短的情歌：

唱支山歌试妹心（羌族）

隔河看见妹穿青，  
心想过河又水深；  
丢个石头试深浅，  
唱支山歌试妹心。

我没敢问她（哈萨克族）

美丽的姑娘站在树下，  
浑身上下都是花，  
从小和她一块儿长大，  
好像今天才认识她。

一句话儿千遍万遍在嘴边转，  
“何时才答应人娶她？”  
世上所有的话都说到了，  
就是一句我没敢问她。

莫非阿哥给我放了爱情药（佤族）

莫非阿哥给我放了爱情药，  
假若我和你分成了两条路，  
我眼泪要掉满路上的每个石头。  
我时刻想念阿哥！  
莫非阿哥已经抓住了我的心灵，  
假若我和你变成了两棵树，

我眼泪要洒满树上的每片叶子。  
我不能离开阿哥！

只有一个是我心爱的（毛南族）  
天上星星千万颗，  
只有一颗是最明亮的；  
村子里的姑娘像星星一样多，  
只有一个是我心爱的。

我心爱的这个姑娘哟，  
不是爱她长得美貌，  
也不是爱她家有钱，  
而是爱她劳动强、人才好、绣花巧。

只要哥妹一条心（仡佬族）  
百样鸟雀百样声，只要哥妹一条心；  
雨打花落枝不断，风吹树倒留得根。

你真美丽（侗族）  
天说天干净啊，天有云；  
水说水干净啊，水有沙；  
玉说玉干净啊，玉有瑕；  
你的脸真干净啊，像一朵桃花。  
你的发髻油亮亮，  
照花了我的眼睛，  
你竹叶似的眉毛下面，  
一双眼睛透明像水晶。

你的颈子像洁白的绸缎，

你的双手像刚刚弹出的棉团，  
你的衣服染得像公鸡的羽毛，  
你的银镯项链火闪一样发亮耀眼。  
你真狠心呀，姑娘！  
为什么把姑娘的美都集中在你身上？  
你真美丽呀，姑娘！  
害得天上的仙女不敢下凡。

这一组情歌多姿多彩，从不同的角度反映出这些民族对爱情生活的赞叹与憧憬。我国少数民族情歌，以其自然、清新、明快，并富有民族特色见长。在这些情歌中，没有华丽的词藻，没有过多的修饰，更没有无病呻吟似的句式，读起来使人感到亲切、自然。那“唱支山歌试妹心”，“就是一句我没敢问她”，“莫非阿哥给我放了爱情药”，“只有一个是我心爱的”等句子，比喻恰如其分，语言生动明快，感情真挚强烈。而把姑娘的颈子比喻成“洁白的绸缎”，把双手比喻成“刚刚弹出的棉团”，把衣服比喻成“公鸡的羽毛”等，却是极富生活特色和民族特色的描写。

## 五、儿 歌

儿歌是儿童们在游戏、玩耍时所唱的歌。它可以培养儿童的道德品质，增长她们的知识，开发她们的智力。儿歌的内容比较广泛，形式活泼多样，适合于儿童的心理发展。许多儿歌又是在游戏中演唱的，使得儿歌更具有实用性和趣味性。儿歌的教育作用、娱乐功能以及广泛的知识性等使得它具有“儿童百科全书”的美誉。

我国少数民族儿歌在各民族中间流传得也比较广泛。由于各个民族的经济生活、社会生活、风俗习惯、文化传统等方面的不同，在培养儿童、教育儿童方面都有自己的一套方法。以歌来传授知识、开发智力历来是少数民族的传统做法。这也是整个少数民族民

歌传统的一部分。少数民族儿歌的语言生动，形式多样，并具有自己的民族特色。

小小年纪坐木墩，骨碌下地浑身泥。  
现在我小作哭匠，将来长大当歌师。 (侗族)

团团结棉花，结成什么样？结成花苞大；  
团团结棉花，结成什么样？结成小杯大；  
团团结棉花，结成什么样？结成大杯大；  
团团结棉花，结成什么样？结成小碗大。 (纳西族)

采蕨菜呀，  
采蕨菜，  
采来蕨菜吃蕨菜；  
摘酸果呀，  
摘酸果，  
摘来酸果吃酸果。  
宁愿吃野菜，  
不愿卖儿子，  
宁愿吃野果，  
不愿卖女儿。 (傣族)

小黄鸡，啄簸箕响，  
小白狗，舔舔饭汤，  
花猫儿，翻倒油罐，  
……  
我最恨，小小耗子，  
又钻进，我家粮仓。 (水族)

鸡刚叫，  
天刚亮，  
妈妈早早起了床，  
要问妈妈为啥忙，  
妈为肥猪备口粮。 (布依族)

桌子支好吃晚饭，  
桌子四脚筷四双，  
大鱼盖盘底。  
妹我拈起给哥吃，  
哥哥接过又给爹；  
我妈教我讲礼貌，  
从小学规矩。 (白族)

这些儿歌比较短小，适合儿童的说唱特点。从孩子的眼光里，我们仿佛看到了一个更为纯洁、真实的世界。他们对于不同小动物的爱与恨，对于妈妈早起床的思考，对于生活艰辛的态度等，都带有孩子般的稚气。侗族儿歌中“将来长大当歌师”的理想，正是少数民族民歌传统的体现。许多少数民族的歌师，也正是从小唱着这样的儿歌步入歌坛的。白族儿歌《从小学规矩》，以兄妹让鱼为题，对于培养儿童的礼让精神是一首很好的儿歌。

注 释：

(1) 普列汉诺夫：《论艺术〈没有地址的信〉》，生活、读书、新知三联书店，1973年版。

(2) 鲁迅：《门外文谈》，见《鲁迅全集》，人民文学出版社，1958年版。

(3) 召王、召千：这里泛指主宰者。

(4) 代洼么、代洼那：指男神、女神。

## 第五章

# 传说

传说是劳动人民创作的，与一定的历史人物、历史事件和自然风物、风俗习惯相关联的故事。历史上，每个民族都创作了大量的传说，用以反映自己的历史与生活。传说是在神话之后产生的又一重要的民间文学样式。它与神话、民间故事一起，构成了民间文学的三大散文体文学。传说重在传史，各个民族历史上所发生的重大历史事件，出现的重要历史人物，在传说中都可以找到。传说还反映一个地区，一个民族的地方风物和民族习惯。各个地区高山大川名称的由来，历史古迹的来源，以及衣食住行等风土人情，在传说中都有充分的反映。中国少数民族传说全面地反映了各个历史时期的社会生活，生动形象地讲述了不同民族的习俗，是我们了解民族历史文化的极好材料。

## 第一节 传说的产生与流传

传说是伴随着历史而产生的。在原始社会时期，人类是靠古老神话来传承自己的历史的。尽管神话是一种幻想性很强的故事，神人们远离现实生活，但它毕竟是那个时代的产物，折射出的是那个时代的社会生活。人类在初步完成了认识外部自然界的任务之外，对于自身的历史与历史人物的兴趣越来越大。他们迫切要求歌颂自己氏族、部落的领袖人物，以团结氏族、部落，战胜敌人，扩大自己的势力范围。传说也正是在这种历史背景下产生的。

早期的传说具有某些神话色彩。人们最初创作传说的时候，是在神话的基础之上完成的。神话中的某些情节、人物，也经常被早期传说所借用。从一定意义上来说，神话的“历史化”与“俗化”，是早期传说的主要特征。在汉族民间文学中，炎帝、黄帝、尧帝、舜帝、禹帝等等，都是神话中的人物，并且都有神话故事流传。比如，据《山海经》记载：

洪水滔天，鲧窃帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝令祝融杀鲧于羽郊。鲧复（腹）生禹。帝乃命禹卒布土以定九州。

共工之臣名曰相繇，九首，蛇身，自环。食于九土……禹堙洪水，杀相繇。其血腥臭，不可生谷；其地多水，不可居也。<sup>(1)</sup>

《山海经》不仅是一本“山水之经”，而且是一本“神话之经”。在这本书中保留了大量的古代神话，是研究我国各民族神话的重要著作。从上面的记载中，我们可以看出大禹治水神话的基本情节。鲧治洪水，没有得到天帝的命令，私自偷窃了天帝的息壤，被祝融杀死。鲧死后，从肚子里生出了禹。禹接受了天帝之命，杀死了相

鯀，制服了洪水，平定了九州。这则神话流传很广，但传来传去，大禹身上的神性越来越少，而人性却越来越多。甚至加进了许多新的情节，如“三过家门而不入”等等，使大禹这个人物形象逐渐演变成为历史人物。至今，在历史教科书当中，大禹已经成为中国的先帝之一。其他的一些神话人物也是如此，炎帝、黄帝、尧帝、舜帝也成为我国汉族的先帝。汉族自称为“炎黄子孙”，正是这种神话“历史化”、“传说化”的见证。

在我国少数民族传说中，一些传说也带有一定的神话色彩。那些族源传说、迁徙传说往往又被称作族源神话、迁徙神话。其实，这大都是神话的“历史化”和“俗化”的结果。比如，哈萨克族的《哈萨克民族名称的传说》、白族的《氏族来源的传说》、瑶族的《盘王的传说》等，都是这类传说的代表。

在瑶族民间文学中，盘王是很重要的文学形象。《盘王的传说》是由《般瓠》神话演变而来的。有关《般瓠》的神话，在我国许多古籍中都有记载。比如，《后汉书·南蛮传》中说：

昔高辛氏有犬戎之寇。帝患其侵暴而征伐不克。乃访募天下，有能得犬戎之将吴将军头者，购黄金千镒，邑万家，又妻以少女。时，帝有畜狗，其毛五彩，名曰般瓠。下令之后，般瓠遂衔人头造阙下。群臣怪而诊之，乃吴将军首也。帝大喜，而计般瓠不可妻之以女，又无封爵之道，议欲有报而未知所宜。女闻之，以为帝皇下令不可违信，因请行。帝不得已，乃以女配般瓠……经三年，生子一十二人，六男六女。<sup>(2)</sup>

这个神话流传久远，并且涉及到后代的许多南方民族。般瓠又称盘瓠，有关盘瓠神话在汉族中也有流传。可以说，般瓠神话是中华民族神话的重要组成部分。经过千百年的流传，有关般瓠的神话已经逐渐地演变成传说。《盘王的传说》是保存较好的瑶族传说。在瑶族民间《盘王的传说》又可以分为《龙犬》《驸马》《黄泥



鼓》《千家峒》《牛角与香炉》等部分。传说讲述的故事与古籍记载大同小异，并有所发展。古时候，有个皇帝叫高辛王，没有王子，只有三个公主。有一年，番王出兵攻打高辛王。高辛王无奈，贴出告示，“谁能打败番王，重重有赏——金银财宝任其拿取，三个公主任其选娶。”高辛王身边的一只龙犬掀下告示，到番王国，咬死番王，成为高辛王的驸马。龙犬白天是条狗，晚上却是个美男子。后来，龙犬变成了人，被封为南京十宝殿盘护王，俗称狗王。后来，盘王夫妻生下了六男六女，被高辛王封为瑶家十二姓。在一次带儿子打猎过程中，不幸摔死在半山崖。盘王成为瑶族人的祖先。这个传说基本上保留了远古神话的内容，但在一些情节、细节上更具瑶族民间特色。在这个传说中，盘王成为瑶族人的祖先，并且产生了与其相关的敬狗，不食狗肉的习俗。还有瑶族人的传家宝——《过山榜》；瑶族男女缠头巾，裹脚套的习俗；祭祀时，瑶族人敲打黄泥鼓，唱盘王歌的习俗等，都与《盘王的传说》有最直接的关系。这样看来，盘王的形象已经不是过去的神话人物形象了。他已经成为瑶族的先人，过着与常人一样的生活。这个神话也已经演变成瑶族先人及其民族习俗的传说。

传说又被人们称作“口传的历史”。在各民族传说中，我们可以清楚地看到这些民族历史上发生的主要历史事件，出现的主要历史人物。而这些历史事件和历史人物，往往是确有其人，确有其事。正如日本著名的民俗学家、民间文艺家柳田国男所说：“传说的要点，在于有人相信。”<sup>(3)</sup>也就是说，在传承过程中人们往往相信，这就是自己民族的历史，自己民族所走过的路。所谓“口传的历史”，是指在人民大众口头上流传的历史，而不是用文字记载下来的历史。从一定意义上说，口传的历史比文字记载的历史要早上许多年。尤其是没有文字记载的历史出现之前，人类的历史完全靠人们的口头传播。在我国，虽然汉族早在殷商时期就有了文字，并在汉代出现了像《史记》那样的辉煌的历史文献，但远古的历史，没有文字记载之前的历史，还是要靠口传的历史来补充。在史前史

研究中，一是靠考古资料，一是靠口头传说资料。如果没有这两种资料，研究人类的远古史，就无从谈起。在中国史研究中，我们常常可以看到传说入史的情况。比如，在殷商前的历史研究中，就不得不用“中国远古居民的传说”，“尧、舜、禹的传说”，“夏朝的传说”<sup>(4)</sup>等。传说在传承历史方面的重要作用可见一斑。

对于中国少数民族来说，传说的口传历史作用尤为重要。一方面，我国少数民族创制自己民族文字的时期比较晚，大多数史书都出现在唐代以后，口传历史仍然是他们民族历史的重要来源。另一方面，我国少数民族大部分没有自己的民族文字，口传历史就是他们的唯一历史。在众多的少数民族群众眼里，传说是他们民族的源流史、迁徙史，是他们民族的成长史、发展史。许多没有文字的少数民族，能够把自己民族从洪荒远古到如今的历史说清楚，主要的依据就是民间传说。传说对于这些民族来说，更显得不可缺少。当然，一般所说的正史与口传的历史是有一定区别的。正史往往是没有什么文学夸张成分的史实，而传说却是一种以文学形式来传承的历史。但不管怎么说，传说的口传历史作用和认识历史的作用是不可低估的。

传说的发展也是与历史有关的。随着历史的发展，新的传说也将不断地涌现。这正是传说的生命力之所在。这些新传说比起那些原有的传说来缺少了神话的痕迹，注重了人物的刻画和对现实生活的反映。它们将担负起传承一个民族新的历史，勾勒这个民族历史发展轨迹的任务。

传说一旦产生就会很快流传。这种流传往往是广泛的、深入的和持久的。传说所载有的历史内容、风物内容以及民俗内容是任何一个民族生活中都具有的。这些实实在在的，与人们社会生活具有直接关系的内容，既让人念念不忘，又让人津津乐道。自己民族的历史、民族的英雄，身边潺潺的流水、巍巍的高山，以及亲身经历的各种祭祀、礼仪等等，都会使人具有浓厚的兴趣。在少数民族社会生活中，传承自己民族历史的场合、形式，多种多样。祭祀祖先

时，要讲述自己民族的来源；实行成人礼时，要告诉下一代祖上的功德；在节日期间，要载歌载舞歌颂民族的英雄；在丧葬仪式上，要让灵魂沿着祖先的迁徙路线回归。由于传说与一个民族的历史、风俗紧密相连，所以它的流传比起其他民间文学形式来，就具有一定的优势。对于那些没有文字记载历史的民族，对于那些注重自己民族历史传承的民族来说，其传承优势更为明显。

流传中心问题是认识和研究传说的重要课题。所谓流传中心，是指一部传说最初产生与流传的地点。任何一部传说都有它产生、流传、传播的过程。一部重要的传说，一经产生就会千百年传承下来。随着传承时间和空间上的不断变化，传说也就会越传时间越长，越传地域越广。这时要想弄清这部传说的来龙去脉，相互影响，就必须搞清它的流传中心。比如，汉族著名的四大传说《牛郎织女》《孟姜女的传说》《梁山伯与祝英台》《白蛇传》，在我国流传得十分广泛，不仅在汉族地区，而且在少数民族地区也有流传。在我国苗族民间流传着《牛郎织女的故事》，在水族民间流传着《梁山伯与祝英台》的短歌，在白族民间流传着用梁祝故事改编的《读书歌》，在壮族、彝族、布依族等民族中也有各自的梁祝故事流传。从大的方面来说，少数民族民间流传的这些传说，无疑都是来自汉族地区。对于广大汉族地区来说，这些传说的流传中心还需要继续研究。比如，《孟姜女的传说》就是一个流传久远的传说。据一些学者考证<sup>(5)</sup>，它的原型应该是《左传》中记载的“杞梁妻”的故事。从杞梁妻拒绝齐侯郊吊的简单情节，到隋唐之前变成孟姜女哭倒长城的故事，经过了几百年来的不断加工、完善。那么，《孟姜女的传说》的流传中心无疑是以“杞梁妻”为代表的战国时期的齐地。

《刘三姐的传说》在我国民间流传得也比较广泛，许多文献古籍中都有所记载。据一些专家研究<sup>(6)</sup>，刘三姐传说是我国南方著名的民间传说。它的流传地区遍及广西、广东、云南、贵州、湖南等省，以广西地区最为广泛。从民族的角度看，刘三姐的传说，其流

传中心问题势必引人注目。随着民族文学研究的不断深入，随着电影《刘三姐》及壮族歌节的影响日益扩大，人们越来越觉得《刘三姐的传说》的流传中心应该是广西的壮族地区。在壮族民间，刘三姐被奉为“歌仙”，尊为神，并以塑像供举。刘三姐又叫刘三妹、刘三娘，为唐代人，大约生于公元705年到710年之间。刘三姐以其能歌著称，她留下来的歌，千百年来在壮族民间广为流传。壮族是一个能歌的民族，其“歌墟”传统源远流长。在这样一个民族中走出来一个为世人所崇拜的“歌仙”，是最恰当不过的了。

研究传说的流传中心问题，往往涉及到文化接触、文化影响的理论。两种文化在相互接触过程中，必然产生相互影响。民间传说的流传及其影响，也不是孤立的，它往往以文化接触为背景。没有文化接触的大背景，也不会有传说之间的相互影响。我们上面所说的汉族四大传说对少数民族民间文学的影响，完全是汉族文化对少数民族文化全面影响的结果。长期以来，我国汉族与少数民族在地域上的接触，经济上的往来，使他们在文化上也产生了相互影响。传说流传过程中的你中有我，我中有你现象，正是这种相互影响的必然结果。传说流传中心的研究，有助于我们对各民族传说的深入研究，认识两种文化接触过程中的某些特点，将民间文学研究推向一个新阶段。

## 第二节 传说的分类

根据传说的定义和特点，从我国少数民族传说的实际出发，我们大体上可以将少数民族传说划分为四大类，即人物传说、史事传说、地方风物传说及习俗传说。这些传说比较全面地反映了我国少数民族不同历史时期的社会生活、地方风物以及民族习俗。透过这些不同民族，不同地域，不同历史时期的传说，我们仿佛看见了一幅幅多姿多彩的民族生活画卷。那蒙古草原上的马群，那世界屋脊

上的皑皑白雪，那苍山洱海的迷人风光，那原始森林中的古柏青松，那西双版纳的动人歌声，使人流连，让人陶醉。

### 一、人物传说

人物传说是指那些歌颂历史人物、民族英雄的传说。这种传说往往以自己民族历史上产生的真实人物为基础，进行文学上的加工、创作，使人物形象更为丰满，更具典型。我国汉族的历史文化悠久，曾经产生过许多重要的历史人物。因此，人物传说比较丰富。诸如历代帝王的传说、农民起义领袖的传说、文人传说、重要官吏的传说、能工巧匠的传说等，应有尽有。相比之下，我国少数民族人物传说就显得比较单一，只有民族英雄的传说、农民起义领袖的传说比较突出。两者构成了我国少数民族传说的主要内容。

民族英雄是一个民族中最具民族特征的历史人物。他往往在历史的关键时刻，挺身而出，为自己民族的自由与解放作出重大贡献。民族英雄的一生与自己的民族息息相关。在我国少数民族传说中，蒙古族的成吉思汗传说、满族的努尔哈赤传说显得尤为突出。他们在反对外来民族压迫，提高自己民族地位，发展自己的民族文化等方面作出了自己的贡献。同时，他们还建立了我国历史上仅有的少数民族王朝——元朝和清朝，打下了基础。成吉思汗与努尔哈赤的事迹在蒙古族和满族人民中间广泛流传。人们把他们看作自己民族的骄傲与自豪，看作心目中的英雄。

清太祖爱新觉罗·努尔哈赤（1559—1626），不堪忍受明代腐朽王朝的统治与民族压迫，以祖、父遗甲十三副起兵。先后统一了女真各部，创制了满文，建立了后金政权，完善了八旗制度，占据了辽沈等东北地区。有关努尔哈赤的传说，在满族民间广为流传。特别是一些与满族习俗有关的传说，在东北地区更是家喻户晓，人人皆知。努尔哈赤的传说很多，《清太祖传说》<sup>(7)</sup>一书中就收入64篇。其中，《小罕逃生》流传最为广泛，影响最大。小罕，是满族

民间对努尔哈赤的一种称呼。据说，小罕曾在明将李总兵的手下当过佣人。一天，他给总兵大人洗脚的时候，发现总兵脚上有三颗红瘡子，并无意中说出了自己脚上长了七个瘡子。李总兵一听，这不正是皇上下诏书要抓的“真龙天子”吗。回到房里，他将此事说给了小夫人，并决定明天禀奏皇上领功。小夫人将此事告诉了小罕，让他赶快逃命，自己却悬梁自尽。李总兵上奏天子回来，发现小夫人已死，小罕也不在了，明白了事情的真相，马上派人四处追赶。

小罕跑到天光大亮，就听见后头有追兵赶来，慌忙钻进大林子，把马也扔了。不敢走大道，专挑毛道走，出了林子又钻进了荒草甸子。这工夫他业已困得不行了，不知不觉就躺在草棵里睡过去了。

等官兵追到草甸子，估摸小罕一准躲在草棵里，就放把火把草甸子点着了。这火借风威越烧越旺，眼看就要烧到小罕的身边，这工夫也不知从哪跑出来一条大黄狗，它一看荒火要烧着小罕，就蹦高儿跑到水洼子里，把身上蘸湿，磨身再回火场，围着小罕在草地上打滚。等把身上的水骨碌干了，再跑去蘸水，就这么左一趟、右一趟地蘸水骨碌，把小罕身边的草都沾湿了，火一烧到这儿就灭了，救了小罕一条命。可小罕还像没事似的睡呢，等他醒来一瞧，只见荒草甸子差不离都烧光了，就自己周围的草没烧着，再一看，有条大黄狗躺在身边，身上还湿漉漉的呢，小罕一下子明白过来了，它是为了救自己活活累死了。这工夫小罕跪在神犬旁边，对天发誓：“我久后得帝，让我们满族人都来报答神犬的恩德！”从那以后，就留下来咱满族人不吃狗肉、不戴狗皮帽子的风俗。

再说烧光了草甸子，不就把小罕给露出来了吗？有的官兵说，那边好像有个人躺着，就要过去看看。可是还不等他们动弹，也不知从哪儿忽拉一下子飞来一大群老鸱、喜鹊，嘎嘎地叫着落在小罕身上。官兵一看是老鸱在叨吃死尸，也就没再过

去，又朝前追去，又使小罕得了救。这就是“乌鸦救驾”。后来满族人家门口立的索罗杆子上，都有个小斗，里面放上五谷杂粮，那就是专门喂老鸹的，叫后人不忘乌鸦救主之恩。

这个传说所叙述的是努尔哈赤年轻时候的故事。他虽然身为下人，年龄不大，但却有很大的抱负。传说中，说他脚踏七星，必成“真命天子”，多少有点“天命论”的味道，不出封建皇帝为“天子”的旧窠，但作为一种文学的夸张也不过分。这个传说在满族民间广为流传的原因很多，其中与满族历史上重大的历史事件、风俗习惯有关是最主要的。按照传说解释，清朝之所以称为大清，是因为努尔哈赤逃命时骑的马为“大青”马，故国号为“大清”。小夫人为努尔哈赤而死，被尊为“佛拓妈妈”，世代祭祀。由于黄狗救了努尔哈赤，满族人不许吃狗肉、戴狗皮帽子。“乌鸦救驾”，满族人要立神杆、放小斗喂乌鸦。所有这些，都与满族的社会历史及人们的宗教信仰、日常生活习惯分不开。这些对满族不食狗肉禁忌的解释，对立神杆、祭乌鸦及祭佛拓妈妈的宗教信仰的解释，多少带点牵强的成分。因为像禁食狗肉、祭祀乌鸦等满族习俗，都多少带有一些图腾崇拜的原始信仰观念，其产生年代是相当久远的。但作为一种民族英雄的传说，作为一种与本民族社会生活息息相关的传说，人们并不觉得有什么不妥，而是信以为真。这也许就是传说的魅力之所在。

农民起义领袖的传说，在整个少数民族传说中也比较突出。这些人物身上往往反映出这个民族的反抗精神，寄托了这个民族的美好愿望。侗族的吴勉的传说，苗族的吴八月的传说，瑶族的侯大苟的传说，回族的杜文秀的传说，壮族的依智高的传说，傈僳族的恒乍绷的传说等等，都是比较典型的少数民族农民起义的传说。

吴勉是侗族起义的领袖，曾在明代领导了贵州黎平一带侗族、苗族的农民起义。明洪武十一年（1378）黎平一带的侗族、苗族人民，为了反对统治阶级的剥削和压迫，举行了声势浩大的农民起

义。在吴勉的带领下，起义军不断壮大，到了洪武十八年已经发展到了15万多人。他们先后多次打败官府派来的大军，并且占据了广大地区。在明王朝30万大军的镇压下，起义军失败了。但吴勉和这些起义英雄们的事迹，却留在了民间，流传至今。吴勉的传说不仅仅是对他个人的歌颂，而且是对整个农民起义的歌颂。吴勉的传说在侗族民间流传得比较广泛。从他的出生、家事到他长大成人以后的业绩，一直到他失败以后牺牲，都有故事流传。《三支箭》是吴勉传说中比较有代表性的故事。

吴勉听到父亲被害的消息后，压制着悲痛，按照父亲的遗言，召集起义队伍说：“皇帝怎样对付我们，我们就怎样对付他；官家杀掉我父亲，我就杀掉皇帝来报仇。”这样吴勉便由罗汉头变成了起义队伍的领袖。他铸造了三支神箭，准备在皇帝上朝时射死他。吴勉花了七七四十九天，把三支神箭铸好了。他跟他的姨妈说：“为了铸造这三支神箭，人累了四十九天没睡觉，现在先让我睡一觉，明早听到鸡叫再喊醒我。”吴勉的姨妈准备了一面铜锣等候鸡叫，但是因为年老，在半夜里睡着了，她把铜锣放在鸡笼上。那时，恰巧有一只黄鼠狼跑来偷鸡，打翻了铜锣，咣当一声响，黄鼠狼吓跑了，可是鸡笼里的鸡也被响声吵醒了。公鸡听到响声以为是天已经亮了，就喔喔地啼了起来，寨上的公鸡也随着喔喔乱叫。吴勉被这些叫声吵醒了，连忙喊醒大家跑上山头。他站在山头上，向着京城，扯满了弓，朝金銮殿接连狠狠地射出了三箭。可是天色还早，皇帝还没有上朝，三支箭射在皇帝坐的龙椅上。吴勉刚射完三支箭，弓弦断了，知道射出的箭落空了。到了上朝时间，皇帝和满朝文武见到龙椅上整整齐齐地钉着三支箭，箭头穿过椅子背面，吓得目瞪口呆。皇帝见箭上刻有吴勉铸造的字样，查问出吴勉是替父报仇，又听说他深得群众拥护，非常害怕，立刻下令，派了十万大兵来捉他。



这个故事比较集中地代表了吴勉及其农民起义军那种不怕天，不怕地的大无畏精神。皇帝怎样对付我们，我们就怎样对付皇帝；官家杀掉了我父亲，我就杀掉皇帝。这就是农民起义军对统治阶级剥削与压迫的最好回答。故事用丰富的想像，勾勒出了射三支箭杀皇帝的情节。虽然，由于天色较早的原因，没有射死皇帝，但那齐刷刷的钉在龙椅上的三支箭，却足以让皇帝和满朝文武发抖。刻有吴勉字样的三支利箭，正是农民起义军反抗压迫，反抗官府斗争精神的象征。农民起义虽然失败了，但人们并不相信吴勉这些起义英雄会死。故事《信洞坎的石门关上了》中说，吴勉并没有死，他去练神兵了。老人们每年到信洞坎去找他，在岩洞里发现有金子酒杯、银子碟子、宝石盆等，但谁也拿不出去。府台老爷知道后，就带人爬进了山洞，将金银等各种宝贝装了几十口袋。但洞口小了，人出不去。府台老爷叫石匠凿大，但一声巨响，洞口完全关上了。府台老爷和他的那些奴才，被永远关在石洞里。这个故事完全是广大人民群众对起义英雄的一种怀念。起义失败了，但英雄不死，英雄的精神不死，它将永远活在人民群众的心里。

少数民族人物传说，除了民族英雄传说和农民起义领袖传说外，还有一些其他人物传说。比如，文人传说、歌师传说、宗教人物传说、能工巧匠传说等等。满族民间的《曹雪芹的传说》、壮族民间的《刘三姐的传说》、东北民族民间的《尼山萨满》的传说、白族民间的《鲁班与鲁师娘的故事》以及藏族民间的《文成公主的传说》等，都是这种传说的代表作品。

## 二、史事传说

史事传说与人物传说有一定的关系，因为任何一个历史事件都离不开具体的历史人物。但两者的侧重面又有所不同，人物传说重在论人，史事传说重在说史。流传至今的少数民族史事传说，大都

是这些民族历史上发生的重大历史事件。这些事件，对于这些民族的历史进程、社会生活具有一定的影响。所以，人们才能够念念不忘、世代相传。

在少数民族史事传说中，反对外来侵略、维护祖国统一、捍卫民族尊严方面的传说比较突出。这些传说，记录了各民族人民反侵略斗争的英雄业绩，填写了民族历史上的新篇章。北方民族反对沙皇俄国的斗争，南方民族反对英、法殖民主义者的斗争，成为此类传说的主题。在北方的满族、达斡尔族、赫哲族、鄂伦春族等民族中，在南方的壮族、佤族、傈僳族、白族、独龙族等民族中，都有这种传说流传。比如，达斡尔族的《萨将军的炮》、壮族的《巧破老番洋枪阵》、赫哲族的《金鹿的传说》、佤族的《刺客》等传说，就是这种传说的代表作。

传说《萨将军的炮》反映的是清康熙年间满族、达斡尔族、赫哲族等民族军民共同抗击沙俄侵略的历史事件。从清代初年开始，沙皇俄国就不断对我国东北地区进行武装入侵。到了康熙年间，派萨布素为第一任黑龙江将军，驻守在黑龙江江边，驱除侵略势力。传说以萨布素使用过的我国第一门大炮作为标题，其意义是很深远的。这尊用十六匹马才能拉动的重炮，像一个卫士那样，挺立在伦图尔山上，目视敌方。大炮在萨布素将军的手里，犹如长了眼睛，“炮弹准确地连连落在哈巴罗夫匪帮的城堡上，只见浊烟滚滚、一片火光”。在大炮的攻击下，这些侵略军被“吓得丧魂落魄，屁滚尿流，乱成一团，兵丁们死的死，伤的伤，逃的逃”，惨不忍睹。当我方军队暂时失利，撤离伦图尔山，大炮落入敌人之手时，大炮却很有灵性。

俄国佬占领伦图尔山后，对我国那门傲然挺立的大炮，简直无计可施。他们调来二十四匹好马，想牵引着拖下山去。但是费了九牛二虎之力，怎么也拖不动。萨将军的炮就像植根于伦图尔山上的一块巨岩岿然不动。

罗刹气得鼓鼓的，把萨将军炮的炮口硬扭向我国大军，想用我国的炮消灭我国的军队。可是，萨将军炮的炮筒，就像安装了特殊弹簧似的，刚刚扭过去，一松手“咯噔”一声，又扭转过来对准罗刹的贼堡——库玛尔堡。

气得鼓鼓的罗刹，第二次派出两名膀大腰圆的哥萨克，紧紧扭住大炮不放手，对准在黑龙江打鱼的几十名达斡尔族渔民。可是，装上炮弹后，刚点上导火索，“哐当”一声，炮筒又转回原来瞄准的方向，把死死扳住炮筒的两个哥萨克兵，甩进江里去了。炮弹落到敌人阵地上，杀伤罗刹几十个人。

这种生动、细腻的描述，凝聚了人民对沙俄侵略者的憎恨，对取得最后胜利的自信。大炮，萨布素将军的大炮，是正义之师，正义之气的象征。在各族人民的共同努力下，反对沙俄侵略的斗争终于取得了初步的胜利。传说的结尾却是耐人寻味的。从清初到清末，这尊屹立在国门的大炮，看到了几百年来国家的兴盛，也体验到了国家的耻辱。清末，《璦琿条约》签订以后，大炮看到江北大片国土被占，感到耻辱，自行放射出最后一颗炮弹，把在璦琿城里参加酒宴的俄国人震昏。从此，大炮日渐下沉，一直沉入伦图尔山里。萨将军的炮沉没了，它那宁可葬身国土，绝不屈服于敌人的气概，正是我国各族人民不屈不挠精神的体现。

南方民族在反对英、法等侵略者的斗争中，也留下了许多可歌可泣的英雄事迹。佤族传说《刺客》是一部很有特色的传说。故事说，英国的两个刺客来到阿佤山，要杀死班洪王子，占领阿佤山。两个刺客的阴谋被鸽子揭穿了，吓得向王子请罪。

王子叫两个刺客站了起来，要他们到客厅坐下。王子庄重地说：“佤族人是不会用刀先杀人的，更不会到别人家里去暗害好人。”

两个刺客又忙在大厅中跪下，低下头报告王子：某月某

日，皇家分四路出兵来攻打你们，要烧毁村寨，杀死百姓，赶走牛马，占领阿佤山……

得到这消息以后，班洪的人就在英国兵要来的路上，挖了许多暗坑，下了无数的竹杆，还放发数不清的碓窝，准备着九捆长的毒箭和照得见人影的长刀，等候着敌人的到来。

过了几天，英国兵真的按期来了，前面走着一群大象，后面跟着一长串的人，从山头下到山脚，又从山脚爬到半山腰，密密麻麻的，比阿佤山上的石头还多呢！

太阳刚刚爬上山头，王子命令阿佤人放出一支又一支的毒箭，大象中箭后转头就跑。象脚踩在碓窝上，碓窝往下乱滚，压死了许多英国兵。剩下的几个皇家军官，吓得丢下军装，甩下军鞋，抱着脑袋狼狈地逃跑了。

这个传说，记录了佤族人民不畏强暴，敢于同入侵的英国侵略者斗争的重大历史事件。面对着众多的、装备良好的侵略者，佤族人民依靠自己的力量，利用有力的地理优势，筑起一道道防线，把敌人打得落花流水，狼狈不堪。传说既塑造了阿佤山王子的个人形象，又塑造了阿佤山人民的群体形象。在敌人面前不后退，不怕流血牺牲，勇于战斗，正是佤族人民英雄气概的真实写照，也是中国少数民族历史传说的重要特点。

### 三、地方风物传说

凡是一个地方山川名称的由来、花虫鸟兽的命名、名胜古迹的故事等，都属于地方风物传说。这类传说，虽然与历史传说有比较明显的不同，但却与人们生存的外部空间有着最直接的联系。对于身边存在的各种事物，自然的山川河流、飞禽猛兽，人为的名胜景物等，人们都给它们冠以漂亮的名称，传颂其美丽的故事。

我国少数民族地方风物传说比较有特色。民族地区地域广阔，

人烟较少，那里的一山一水，一草一木都保留着比较传统的色彩。清新的山水，清新的土地，流传着清新的传说。藏族的《珠穆朗玛峰的传说》、满族的《牡丹江的传说》、高山族的《日月潭的传说》、蒙古族的《白桦树》、朝鲜族的《金达莱的传说》、黎族的《五指山的传说》、撒拉族的《骆驼泉》以及白族的《望夫云》等，都是这种传说的代表作。

黎族的《五指山的传说》讲述了一个生动感人的古老故事。在很古很古的时候，五指山这地方是一片平地。在这里，住着一对夫妻和五个儿子。他们靠刀耕火种苦苦干了很久，才开出半亩地。一天，父亲在梦中受到神人指点，在屋子旁挖出了一把宝锄和一把宝剑。按照神人的说法，他高举宝剑叫了声“砍”，一声巨响，许多树木一齐倒下；又高举宝锄叫了声“挖”，一片片果园和良田出现在眼前。从此，他们过上了幸福的生活。

日子一天天过去，父亲的年纪越来越大，身体渐渐不行了。一天，父亲把五个儿子叫到跟前，嘱咐他们好好地耕种这块肥沃的土地，说完就合上眼睛去世了。儿子们为了表示对父亲的敬意，依照母亲的话，把宝剑陪葬了。

宝剑陪葬的事传到坏人亚尾的耳朵里。亚尾高兴极了，想趁机抢掠宝锄和宝剑，便串通海贼，派来了数百人围攻五兄弟。结果母亲被杀，五兄弟被亚尾捉走了。

亚尾用铁链锁着五兄弟，拷打了十天十夜，逼他们说出埋宝剑的地方。五兄弟谁也不肯说出来。亚尾发怒了，把他们拖到很远的坡地上，架起火，活活地把他们烧死了。临死时，他们痛苦地哭泣着，流下来的泪水把平地冲成五条溪。他们死去之后，四面八方的熊、豹、白蚁、马蜂、鹰鹫等，成群结队地奔来，成千上万地飞来，把亚尾和海贼咬死了，并且搬来许多泥土和岩石，掩埋了五兄弟的尸体，堆成了五座高高的山。后来人们便把这五座山叫做“五子山”。因为五子山笔直耸立，

像手指一样，人们又把它叫做“五指山”。

这是一个有关五指山名称由来的传说。故事曲折、动人，并且充满了幻想的成分。五兄弟那种宁死不屈，含恨而死的精神，惊天地，泣鬼神，令世人赞叹。而那些熊、豹、鹰鹫等精灵，更是为五兄弟鸣不平。它们成千上万地奔来，咬死了坏人和海贼，替五兄弟报了仇。那用泥土和岩石堆成的五座高山，犹如五座丰碑，并且同他们五兄弟的名字一起，记录下了这个故事，在人间千古流传。

撒拉族的《骆驼泉》的传说是一个古老的传说。这个传说，不但说明了骆驼泉名称的来历，而且也说明了泉水对“街子”这个地方发展的重要。很早以前，街子这个地方没有人烟。一天，一伙人来到这里。五天来，他们又饥又渴，找了半天也没有一滴水。晚上他们突然发现了一股清泉，顾不上多想就大口大口地喝了个饱。

后来他们记起了骆驼，可是到处去找也没有找到，驮的东西也不见了。奇怪，哪里去了呢？他们寻了一夜，到天明时，才回到水边，就顺水而上。走不多远，忽然发现骆驼在那里卧着，驮的东西还在骆驼背上。他们就去赶骆驼，可是骆驼一动也不动，仍然卧着。仔细一看，不是真的骆驼，是一块和骆驼一模一样的白石头，嘴里喷着水，那就是泉眼。他们就给这个泉取名骆驼泉。那泉水静静地流着，清亮亮的，使他们再也舍不得离开了。

水是人类赖以生存的重要条件。传说以找水为题，为我们讲述了一个骆驼泉来历的故事。有了泉水，也就有了人烟。当人们发现此地有水后，就很快定居在这里，使这片荒凉的土地变成了一片绿洲。传说的最后说，人们定居的那天“正是明朝洪武三年五月十三日，街子就是这样发展起来的”。这个详细的年代，不一定是撒拉人定居于此的年代。但传说与历史有一定的关联，传说能够反映

历史这一点，在这里表现得很突出。也就是说，不但历史传说与人们的社会历史有联系，就是那些地方风物传说也与人们的历史有一定的联系。这也许就是传说重在传史的特点之所在。

云南大理地区是我国重要的风景名胜。这里的苍山、洱海、蝴蝶泉等景观，闻名遐迩。白族人民长期生活在这块土地上，这里的一山一水、一草一木都与他们息息相关，并且留下了许多脍炙人口的传说。《望夫云》是大理地区的一道重要的风景，也是一个感人至深的传说。

大理的山川，翠绿雄伟，实在迷人。十八条溪水由苍山倾泻下来，像一条条闪光的银链，悬挂在高耸着的山峰之间。苍山有十九峰，其中有一个叫玉局峰。每到十冬腊月，玉局峰上便出现一缕洁白的云彩，袅袅婷婷，宛如一个姣洁美丽的女子，伫立在玉局峰顶，深情地向洱海眺望。这朵云彩一出现，大理一带就狂风大作，刮得平静的洱海顿时白浪滔天，波涛滚滚。直到海底的一块石坪吹得露出水面，狂风才停息下来。这朵神奇的云彩有一个动人的名字，叫做望夫云。关于它流传着一个优美的传说。

故事说，在一千多年前，南诏王有个公主，善良、美丽。众多的公子王孙向她求婚，都没有让她满意。一次，在“绕三灵”的节日里，公主爱上了一个猎人。但突然有一天，南诏王将她许给了大将军，并择吉日就要成亲。公主哭肿了眼睛，让小喜鹊将这个�息告诉猎人。猎人在一位神人的指点下，冒着生命危险，摘下了崖壁上一棵桃树上的桃子。他吃了以后，竟飘飘悠悠地飞上了天空。晚上，他飞到了王宫，把公主带到了玉局峰。他们就在岩洞里成了亲。但不久，就被南诏王请来的罗荃法师发现了。法师派一只乌鸦到苍山传话，如果公主不回去，就用雪封锁苍山，将他们活活冻死。公主誓死不从。法师就下起了大雪，冻得公主直打哆嗦。猎人

心里很难过，就去罗荃寺拿法师的八宝袈裟来御寒。但在回来的路上，被法师的蒲团打中，从空中坠落下来。掉到海底变成了一只石骡子。

公主迎着风雪，在岩洞中等待丈夫归来。她从清晨盼到黑夜，从黑夜盼到天明，始终不见丈夫的踪影。她正万分焦急的时候，罗荃派来的乌鸦告诉她：猎人已被罗荃打死身坠洱海，变成石骡子永远埋在海底了。公主又悲又愤，非常痛苦，几天之后，就忧愤地死在洞里。她死后，精气一直冲向玉局峰的顶端，化为白云，忽起忽落，好像在向洱海深处探望。这时洱海上面也有白云飘浮，和峰顶白云遥相呼应，顿时狂风大作，掀起巨大的波浪，直到把海水刮开，现出石骡，风浪才停止。

从此以后，每年十冬腊月，人们就把玉局峰上出现的这朵白云，叫做望夫云。

这个传说确实很优美、很感人。故事虽然以男女主人翁的爱情悲剧作为结束，但他们那种为爱情而牺牲的精神，却为人们留下了难以忘怀的记忆。人们年年来看望夫云，不时地讲述公主和猎人的动人故事，就是对美好爱情生活的向往。《望夫云》作为一个地方名胜传说，把爱情故事与地方景观很好地结合到一起。使人们一见到这个自然景观就想起这个故事，一想起这个故事就仿佛见到了这个景观。这一点，也许就是风物传说能够长期流传，经久不衰的重要原因。

#### 四、习俗传说

习俗传说就是人们日常生活中风俗习惯方面的传说。它包括人们的衣食住行、婚丧嫁娶、人生礼仪、喜庆节日、宗教信仰等各种不同习俗方面的传说。习俗传说往往可以解释不同民族中存在的各



种风俗习惯的由来、起源及其作用，成为我们认识一个民族社会生活的极好材料。

我国各个少数民族，由于经济结构、文化背景、历史发展等方面有所不同，因此产生了许多独特的风俗习惯。对于这种风俗习惯的不同解释，就构成了我国少数民族独特的风俗传说。由于这些风俗习惯与这些民族的社会生活紧密相连，其传说也就流传得比较广泛。少数民族习俗传说的数量是相当可观的，每一个民族都有许多类似的传说。比如，傣族的《泼水节》、佤族的《佤族泼水节的传说》、水族的《卯节的传说》、傈僳族的《火把节》、彝族的《火把节》、壮族的《美丽的壮锦》、满族的《高底木鞋的来历》、纳西族的《七星披肩的来历》、维吾尔族的《维吾尔族姑娘梳小辫和葡萄的由来》、土家族的《吊角楼的来历》、羌族的《土葬的起源》、苗族的《射花轿》、赫哲族的《三月三、九月九的来历》、瑶族的《祭祖》、黎族的《绣脸的传说》、高山族的《吴凤的传说》等等，都是习俗传说的代表。

火把节是我国南方众多民族的重要节日。在彝族、傈僳族、基诺族、纳西族、拉祜族、哈尼族、白族等民族中，都有过火把节的习俗。火把节的时间大都在每年农历的六月二十四日，也有在二十五日的。各民族过火把节的形式和内容都不大一样。白族人过火把节是为了纪念柏洁夫人，届时家家竖起一小型火把，还要饮酒欢聚，载歌载舞，并进行摔跤、射箭、拔河等各种活动。基诺族过火把节时，要放假一天，人们汇集在火把周围纵情歌舞，常常通宵达旦。哈尼族还要在火把上拴各种果子，火着线落，果子让人抢玩儿。各民族不同形式的火把节，构成了不同火把节的传说。

彝族《火把节》的传说是一篇具有奴隶反抗精神的斗争故事。故事说，从前有个叫那召召的奴隶主，有钱有势，家里的奴隶比天上的星星还多，半个云南都是他家的土地。可是他还不满足，异想天开要把自己的奴隶一个接一个地排起来，一直排到京城跟皇帝比个高低。可是，他的奴隶只排到了湖南就没有了。于是，他就到四

川成都去抢，抢回的奴隶还排不到京城。他的管家说，大老爷这样做是没有什么用的，你把奴隶排到了京城，皇帝也不会给你赏钱，还不如把奴隶卖了，修一个魁阁，上面刻上你的名字，让后代人都知道有你这样一个富有的那召召。他接受了管家的意见，要修起一个几十丈高，砖瓦数不清，一块石头有几百斤重的魁阁。奴隶们累死累活地为他干，不知死了多少人，为了活命，奴隶们四处奔逃。但一夜之间就被那召召抓回两三千人，当着众人的面就杀了500人，剩下的准备在魁阁建成时再杀了祭神。奴隶们忍无可忍了，他们在一个叫阿真的奴隶带领下，举行了暴动，冲向了那召召的家。

官兵有刀有枪，奴隶赤手空拳，攻了一天也没有攻进那召召的家。聪明的阿真，看见那召召的羊群赶到山上去了，赶快派人到山上把羊群圈进石窝里，让它们饿着。二十四日傍晚，阿真让人们在每只羊的角上捆上一束火把，等天黑净了，他叫大家点燃羊角上的火把，让羊走在前面，奴隶们举着火炬跟在羊群后头。这群羊本来就饿慌了，再加上点火，便一个接一个拼命向那召召家跑去。官兵见那么多的火光，分不清羊和人，乱砍乱射，不一会儿，羊倒了一地，那召召见了心痛起来，叫官兵不要砍，不要射，先让羊进去。阿真就趁机带着奴隶跟着羊群冲进那召召的家，用火烧死了那召召，救出了被抓的奴隶。那召召的家也被熊熊的大火吞灭了。

天亮后，阿真和奴隶们聚到冷衣边。冷衣边上蝴蝶飞舞，冷衣边里鱼儿在跳跃，奴隶们弹起三弦，吹起笛子，尽情地唱歌跳舞，跳得太阳落西坡，唱得月儿从东来。

从那以后，每年六月廿四日各村各寨都要杀牛宰羊纪念这个日子。二十五日晚上举行火把游行，并把五月端阳那天拴上的黑线剪断丢进火里烧掉。后来阿细人就把六月二十四日这天叫做火把节。

这个有关火把节来历的传说，与其他民族传说有很大的不同。彝族阿细人在每年的六月二十四日举行火把节，完全是为了纪念奴隶起义的胜利和那些死去的奴隶。这是一种对反抗精神和向往自由愿望的肯定，表达了阿细人对美好生活的憧憬。各民族火把节的主要内容，除了要点燃大量的火把外，就是边歌边舞，尽情娱乐。在歌舞中，人们去体会先人们生活的艰辛，体验胜利与丰收的喜悦。火把节的传说也将同火把节的习俗一起，在少数民族人民中间不断地传承下去。

丧葬习俗是每个民族都具有的独特习俗。在我国 55 个少数民族中，丧葬的形式是多种多样的，包括土葬、水葬、火葬、天葬、塔葬、风葬、悬棺葬等等。土葬是我国丧葬习俗中最常见的，有关土葬的传说也可以找得到。羌族传说《土葬的起源》很有代表性。

以前，羌族珠耳寨和其他寨子，人满六十后，就由儿女把老人背到雪隆包丢了，只给老人留点口粮，吃完了就饿死在那里或被野兽吃掉。

珠耳寨最早来的是祁家，祁家有个独儿子，不久又来了孔家，孔家有九弟兄。有一年，孔家九弟兄的父亲老了，儿子们就把父亲背到雪隆包丢了。

又是一年，祁家独儿子的父亲说：“娃儿吔，人也满六十罗，你还是把我背上山去丢了。规矩嘛，不丢也不行，就下决心准备吧。”

独儿子把老汉背起，走到半路上，老汉看到地上有片布筋筋，就说：“儿子，你把那布筋筋捡到，有用啊！”儿子捡了。又走几步，地上有根棉线，老汉又说：“儿子，线也捡到，有好处啊。”儿子又捡了那根线。

儿子背着父亲往山上爬，在滑石头上一溜，儿子的脚拇趾踢出了血，父亲说：“儿子，用那布筋筋和线包扎起来吧。”

儿子被父亲感动了，说：“父亲硬是想得周到呢。”

背了两三天了，到了雪隆包下，一只老鸦哇哇地叫开了。儿子问：“爸爸，这是啥子呀？”

父亲说：“这是要啄我的眼睛啊！”

又跑出来一只狼。儿子问：“爸爸这是啥子啊？”

父亲说：“这是要吃我的肉哩！”

又钻出一只狐狗来。儿子又问：“爸爸这是啥子啊？”

父亲说：“这是来拖我的骨头的。”“是这样的吗？”儿子不忍心，说：“爸爸，我把你背回去。”父亲说：“哎呀，从古到今，老了就是丢在这雪隆包下，你把我背回去做啥子？”儿子说：“我不忍心啊，我要背你回去！”

就这样，独儿子又把父亲背回来了。住了三年，父亲死了。独儿子很伤心，边哭边用土把父亲埋了。

人老了，到60或者70岁，就扔到远处让他饿死、冻死或被野兽吃掉，这也许是一种古老的习俗，是我们现在所见到的各种丧葬习俗的前奏。类似的传说在许多民族中都有流传。近代蒙古族学者罗布桑却丹，在他的《蒙古风俗鉴》<sup>(8)</sup>一书中讲述了一个更为详尽的故事。据说，古印度皇帝有一项法令，人到73就要扔到荒郊野外。也有说100岁、81岁扔掉的。抛弃的方法是，老婆婆由儿媳妇扔，老头由儿子去扔。送到野外时，要带上三天的饭。把碗、筷等装在一个篮子里，到了一个很远的地方，告诉老人这就是你永住之地。让老人坐在地上，把篮子放在老人面前，给老人磕三个头，围着老人划三个圈儿，说这是三层铁城。过了七天或十天去看一次，如果人死了就到眼前去看，如果人没死就远远地看完再回来。老人不出三个圈而死在圈中者，被称为正直的死。

传说，有一家婆媳二人的关系特别好。婆婆到了被扔的年纪时，媳妇无奈只好将老人带到遥远的山洼。二人难分难舍，痛哭了一阵，当媳妇把食品筐和碗筷摆在老人面前时，婆婆说：“我已经

要死了，这碗筷对我没有什么用处了，留给你作为遗物吧，将来你老了被扔时用吧！”媳妇听了婆婆的话大惊，并有所醒悟。于是， she就把老人背了回来，偷偷地藏了起来。过了一段时间，一个外国皇帝派使臣带三样东西来到这个国家。并且说，哪个国家的人能认出这三样东西，哪个国家的皇帝就是最大的皇帝。皇帝发出旨意，让全国各地的聪明人都来认，谁认出来有重赏。婆婆的儿子在朝中任职，近来每次回家都愁眉不展。媳妇问：“什么原因发愁？”她丈夫说：“如今给国皇送来三种东西，谁也不知道是什么东西。一个身子似象，尾巴似鼠尾；一个是一段木头，哪端是根，哪端是梢不知；再一个是一对蛇，长得一样，分不出雌雄。”媳妇把这个难题偷偷问了婆婆，她说：“鼠有大如象者，但虽大而怕猫；蛇者，雄蛇尾细，雌蛇尾略粗，如触动则雄蛇先动；木段可放入水中，根端必下沉，并顺树干朝上，则有倒刺。按照这三种方法可以认定。”媳妇把婆婆的话告诉了丈夫。第二天，丈夫用猫试出了大老鼠；用水试出了木头的根；用触动蛇尾的方法找出了蛇的雌雄。众人大惊，外国使者也极为佩服。皇帝召见了她，并从媳妇那得知，主意出自一个被抛弃的老人之口。皇帝深有感触，从今以后不许再将老人扔掉。

抛弃老人的习俗，应该说是一种比较原始的习俗。它产生的最直接的原因很有可能是当时的生产力不发达，人们没有更多的剩余食物来抚养老人。老人们年纪大了，没有劳动能力了，成为了社会的负担，没有办法只好将他们扔掉。随着生产力的提高，物质方面有了一定的积累，这种习俗也就被人们逐渐地丢掉了。那么，随之而来的就是各民族、各地区丧葬习俗的形成。人们对于死者不同方式的处理，就构成了不同的丧葬仪式。人们对于这种不同仪式产生、由来的不同解释，就构成了不同的丧葬习俗传说。

一个民族的任何习俗都有一个发生、发展、变化的过程。随着时间的推移，有些习俗保留了下来，有些习俗被淘汰了下去。当然，那些被淘汰的习俗大都是一些不适应新形势的“陋俗”。在过

去的高山族中，有一种“馘首”的习俗，就是取他族人头来祭神。直到清代的康熙年间，有一个叫吴凤的人到这里任通事，才改掉了这种习俗。人们怀念吴凤，对他为革除陋俗献身的精神而感动，至今《吴凤的传说》仍然在高山族人民中间流传。故事说，吴凤到高山族地区为他们办了许多好事，深受人民的爱戴。当他们在秋季要举行人头祭的时候，吴凤建议他们用过去剩下的骷髅首级祭祀。可是，40多年过去了，骷髅首级没有了，人们又来找吴凤。吴凤只好说服他们不要再采用人头祭了，一连过了两年，到了第三年，大家再也忍不住了。

吴凤眼看拖不过去，决心牺牲自己的生命来感化高山族人民，他端坐在官厅中央的椅子上，严肃但又语重心长地说：“你们这种杀人的习俗是国法不能容忍的。但我答应过帮助你们解决这一问题，说了是要算数的。明天早晨，村路旁有个穿红衣戴红帽的人走过。你们可以把他杀死，取下首级祭祀，不过，千万不能杀害别人。否则，神会发怒而惩罚你们的。”

第二天清晨，天刚蒙蒙亮，几十名手带弓箭的高山族人埋伏在村路旁。不一会儿，果然有个全身披红的人从路边缓缓地走来，他们争先恐后地拉弓发箭，那人立即中箭倒地。他们欢呼着奔到跟前，翻过尸首一看，啊，竟是大家敬仰的吴通事。看着身上几处中箭、紧闭着双眼的吴通事，大家失声痛哭起来了。

这是一个十分令人感动的传说。为了高山人的长远利益，为了革除杀人祭的陋习。吴通事用生命谱写了这一可歌可泣的事迹。当然，令人感到欣慰的是，从此高山人彻底废除了这一陋习。他们为吴凤盖起了一座四角形庙亭，定期举行纪念吴凤的仪式；在吴凤庙前埋下了“吴凤石”，刻下了高山人永远革除馘首习俗的誓言；在吴凤献身的地方，立碑题字“义人吴凤从难处”，供人凭吊。阿里

山的连绵山峰作证，日月潭的淙淙流水证明，高山族人民将不会忘记吴凤，他那动人事迹也将在高山族人民中间永远流传。

### 第三节 传说的特色

传说不但在内容上反映了一个民族的社会历史、地方风物、风俗习惯，而且在艺术上也有自己的独到之处。传说本身所具有的传奇性、幻想性等特色，使得它更具神奇的魅力。我国少数民族传说，以其民族众多，地域广阔，形式多样而著称于世。传说中的那种神秘的传奇性、高度的幻想性、浓郁的民族性，构成了它的主要特色。

#### 一、传奇性

传奇性是民间传说的重要特色。传奇性一般是指作品采用文学上的夸张、渲染、虚构等手法，对传说中的人物、情节进行加工与再创作，使作品的故事情节更加曲折离奇，人物形象更有感染力。民间传说的传奇性是艺术的加工与创作的结果。传说中的人物、事件与现实生活中的人物、事件有一定的距离，也就是说，传说中的生活是一种经过加工的艺术上的真实。

传奇性在人物形象塑造上，往往表现得比较突出。虽然传说中的人物大都是现实生活中的人物，但经过艺术上的再创作，这个人物比起生活中的人物来，更加丰满，更加形象生动。傈僳族《阿弓玛的传说》塑造了一个女能人阿弓玛的形象。传说中说，她的法术高明，变化无穷，早晨是个老头子，中午变成老太太，晚上又变成漂亮的小姑娘。打仗的时候，为了蒙蔽敌人，会把她的兵变成森林。她不但能带兵打仗，而且能盘田种地，会建筑房屋，会纺线织布，会冶炼铁，会造桥。当然，她还有许多与众不同的工作方法。

比如，在造桥时，“她用泥土捏成石头，那石头也不需人抬人撬，只要她吼一声，许许多多的石头，就像羊群一般自动地跑拢一堆，扣连成桥墩”。在打仗时，“她的宝刀横架在敌人的山口上，第二天去看时，敌人都剁成两节，尸体像苍蝇一样，堆满了刀的两旁”。这个传说把一个普通的傣族妇女，写成了能文能武、智勇双全的人物。她虽然是一个出生在维西县江边的平凡女子，但经过这种富有传奇色彩的描写，使这一人物形象更加高大、完美。

农民起义领袖传说，在人物塑造上也注重夸张与虚构的运用，使得这些人物形象更具传奇色彩。农民起义领袖本来也是普通的农民，他们在不能忍受统治阶级的剥削与压迫之下，毅然率领农民起来反抗。领袖是在斗争中造就的，领袖的才干是在实践中增长的。在传说中，为了表现领袖的才干和领袖的作用，人们往往将其神奇化、典型化。在瑶族《侯大苟的传说》中，侯大苟可以用两个茅草叶，放在手上一扬，变成两把闪闪发光的利剑，飞向北京插进皇宫的墙上，险些杀死皇上。在瑶族《金龙出大洞》的传说中，农民起义领袖赵金龙“一张弓能把空中飞鸟射个对穿，一扫腿就能把五六十斤重的石头踢得粉碎”。侗族传说《吴勉》，更是把英雄吴勉写成从小就具有神奇色彩的人物。在吴勉出生的时候，“一群雀子歇在他家屋顶上，红光围绕着房屋，异香布满了全寨。他从娘胎里带着两件宝贝来到世上：左手拿着一本书，右手拿着根小鞭子。刚落地就会喊爸爸妈妈；三岁就敢光着屁股满山跑，老虎豹子也不怕；五岁的时候就躺在牛背上，放着全寨的牛上山吃草”。这个传奇人物，一生下来就有许多传奇的事儿，红光绕梁、异香布寨、从娘胎里带来两件珍宝等等，让人觉得吴勉确实是一个与众不同的奇人。

传说中这种富有传奇色彩的描写，既塑造了全新的人物形象，又使作品增加了感染力。人们不仅对历史上的真人真事感兴趣，而且对传说中那丰满的人物形象、传奇色彩的描写更有兴趣。



## 二、幻想性

传说的幻想性与传奇性，应该说有一定的联系。它们都注重文学的虚构与联想，使故事的情节与人物更加生动、形象。如果说有区别的话，那么传奇性更侧重于人物形象方面的塑造，幻想性更注重于情节与细节的描写。

传说的幻想性与神话的幻想性也有关联。传说的幻想往往是以真人真事作为基础，它的幻想成分大都不会超出这个基础，而只是在这个基础上的一种加工。神话的幻想却不一样，它可以没有任何现实的基础，在人物、事件、情节等方面可以任意编创。但它们两者又是有一定联系的，传说——尤其是早期的传说——在许多地方受神话的影响比较突出。神话的幻想性往往在传说中有表现。在人物形象、故事情节等方面，似乎可以看到一些神话的影子。

泼水节是南方民族所特有的节日。在节日期间，人们把一盆盆清水泼洒在对方身上，互相祝福，共庆吉祥。有关泼水节来历的传说，在一些民族中也有流传，其中傣族的《泼水节》传说独具特色。故事说，很早以前，有一个凶恶的魔王独霸一方，无恶不作。他已经抢来了11个妻子，还不知足，又抢来了第12个。这个妻子装得很温顺，并用甜言蜜语得知了魔王的弱点——拔下一根他的头发，勒住脖子就能勒死他。第十二个妻子在魔王睡熟的时候，就按照这个办法，真的把魔王勒死了。

十二个妻子想把魔王的头用火烧掉，但火一触到头皮便到处飞起烈焰；她们又把它埋在地下，不料地面上却发出了极其难闻的臭味；她们再把他抛到河里，河水马上滚沸成灾。不管怎么做都会造成世间的灾难。于是，十二个妻子只好轮流着把魔王的头抱在自己的身上，虽然自己受一点苦，但世间就不会有灾难了。她们每天轮换一次，轮换时用水洗一次魔王的头。

后来，傣族人民为了感谢这 12 个姑娘除掉了魔王，在每年的清明节后第七天，给她们泼一次水。这就是傣族泼水节的来历。传说中，凶狠残暴的魔王、为民除害的 12 个姑娘以及整部故事的情节、用头发勒死魔王的细节等，都充满了幻想。这些幻想成分使得故事内容更加丰富，情节更加跌宕，读起来给人一种艺术上的享受。

同样是泼水节，同样是泼水节的传说，佤族的《佤族泼水节的传说》却是另一番景色。传说，很久很久以前，人们过年没有祭神鬼。神鬼发怒了，不准神龙播雨，无水种田，人们靠吃草根、树皮过活，尸横遍野。这时，有七个姑娘出来到阿佤山去找水。她们经过了千辛万苦，终于在一个石洞里找到了水。为了能让水流出山洞，她们用石头来堵落水洞，可是水流太急，石头都被冲走了。她们为了使阿佤人能够活下去，纵身跳进了落水洞，堵住了落水洞，让清凉的泉水流到了每个村庄。阿佤人得救了，可那七个姑娘为了保卫那口活命泉，变成了七块坚硬的石头，月月年年让泉水从自己的怀抱里流过。人们为了纪念这七个为阿佤山献身的姑娘，每年在旱季过去雨季来临的时候，就随着象脚鼓、铙锣声，翩翩起舞，互相泼水，祈求一年五谷丰登。后来，这种形式就逐渐形成了佤族人一年一度的泼水节。

阿佤人的这个传说，幻想性也是很强的。七个女子不畏艰险寻找水源，最后为人们能够得到泉水而献身，并且变成七块石头。其故事情节很耐人寻味，其主人翁的变化也是充满着丰富的想象的。传说所讲述的这个美丽动人的故事，所塑造的七个女子的形象，给我们留下了极其深刻的印象。那泉水中的七个善良少女的形象，宛如一组充满活力的雕塑，将与阿佤人的泼水节一样让人们年年不忘，世代永存。

### 三、民族性

传说的民族性是指传说中所反映的与某个民族社会生活有关的特征。也就是说，在一个民族的传说中，我们既可以看到民族历史、民族英雄，又可以看到民族的地方风物、民族的风俗习惯等。作为传承民族历史、风俗的传说，在众多的民间文学样式中，其民族特征表现得更为明显。

在我国少数民族传说中，民族特征比较突出。一方面是因为很多少数民族要靠传说来传承自己的历史，另一方面因为少数民族的许多生产劳动、娱乐活动、宗教仪式、节日庆典等，都与传说有一定的关联。传说的民族特征在习俗传说中表现得比较充分。不论是节日习俗、婚姻习俗、丧葬习俗，还是娱乐习俗、信仰习俗等，都可以找到相关的故事。这些故事在一定程度上，反映了这些民族的特征以及民族的意识、民族的精神。

《珠浑哈达的传说》是满族的一个古老的传说。故事说，在很早很早以前，镜泊湖旁边的珠浑哈达<sup>(9)</sup>，有一个古老的部落。部落里有个小伙子叫英森库尔，是远近闻名的猎手。在一次打猎中，他认识了一位老人，并拜他为师。学了三年后，英森库尔回到了部落，被推举为穆昆达<sup>(10)</sup>。穆昆达里有一个虎背熊腰、一脸横肉的猎手叫都尔浑，对英森库尔当穆昆达极为不满。在秋祭的时候向英森库尔发难。下面让我们来看一看满族秋祭的盛况：

本来，秋祭是个喜兴事儿。太阳刚压山，珠浑哈达的大甸子上，面南背北支起四个大帐篷。对面明晃晃地插着一溜猎人的武器。东西两边架起两口大锅，肉饭喷香扑鼻儿！猎人们把自己打的所有猎物都送到甸子中央；没打着野兽的也不怕，把箭插到那边，同样参加分份儿。

天黑下来，四转圈的火把点着了。高高祭桌上摆好祭祀的

猪肉，山五土河树神位<sup>(11)</sup>前点起了达子香<sup>(12)</sup>。老萨满头戴神帽，腰扎腰铃，领头跪在神案前头，敲着抓鼓，和着嚓齐<sup>(13)</sup>台鼓，唱起了“巴音博罗”<sup>(14)</sup>赞歌。

接着，两对——“四面斗”，四对——“八面风”，八对——“十六开花”……空齐舞<sup>(15)</sup>跳到九弯十八式，慢三点敲到紧三点。人们嘴里唱着，脚下跳着，那场面热闹极了！

当人们分配猎物的时候，都尔浑说英森库尔分配不均。但众人并没有听他的话，他便恼羞成怒，与众猎手分裂，领着20几个亲门近支跑了。从此，都尔浑老是找英森库尔的麻烦。并且多次破坏部落，企图杀害英森库尔。最后，在英森库尔师傅白胡子老头的帮助下，戳穿了都尔浑的阴谋，并被英森库尔射死在山涧。

这个传说为我们描绘了一幅满族古老部落时期的风俗图。那狩猎的早期社会生活、那盛大的祭祀场面、那载歌载舞的热烈情景等，都具有浓郁的满族民族特色。而传说中出现“穆昆达”、“达子香”、“山五土河树神位”、“巴音博罗”、“空齐舞”等，更是满族所独有的民俗特色。空齐舞是满族传统的歌舞形式。在节庆之日，人们边歌边舞，场面热烈。这种舞蹈又称“莽式”，舞蹈动作有九弯十八式，因在歌舞过程中众人以“空齐”相和，故得此名。莽式舞在清代进入宫廷，又分为喜起舞与扬烈舞，成为清代宫廷的重要舞蹈之一。在整部传说中，我们可以明显地看出，满族的萨满祭祀、满族的歌舞、满族的狩猎生活、满族的氏族部落内部结构等一系列情况，是我们了解和认识满族社会生活的极好材料。

吹木叶或吹草叶以自娱，是我国南方许多民族的习俗。那么，这种习俗是怎么来的呢？土家族《吹木叶的传说》向人们讲述了这样一个故事。

传说有一个青年，爱上了一位像映山红一样美的姑娘，两

人好得连一个鸡蛋都吃不完。每次上山砍柴时，经常躲到岩洞里唱山歌，吹木叶。男吹女唱，不到天黑不回寨。时间一久，两人好比黄刺骨渗汤——浓妥妥的。哪知好景不长，这事被多嘴婆把风吹到了姑娘阿爸阿妈的耳朵里。从此，再也不准他们俩上山砍柴了。后来，两人订下了吹木叶的暗号。姑娘只要听到她熟悉的木叶声，便悄悄溜出寨外相会。真是木叶牵红线，山歌做月老。久而久之，他们终于冲破了重重困难，成了夫妻。从这时起，土家族男女青年，便把会吹木叶、会唱山歌，当作找如意对象的条件，这个风俗习惯，一直流传到今天。

唱山歌，以歌为谋是我国南方少数民族婚姻习俗的重要组成部分。唱山歌与吹木叶一起，构成了谈情说爱的极好方式。吹木叶，既是男女青年的一种联络暗号，也是一种传情的工具。在许多民族中，人们将树叶也作为一种乐器，用它来吹出各种歌曲。将这种极普通的、随手可得的树叶作为表达爱情的工具是再好不过了，既十分经济又极富民族特色。

#### 注 释：

(1) 袁珂校译：《山海经校译》，上海古籍出版社，1985年9月版。

(2) 范晔撰：《后汉书·南蛮传》，见《二十五史》，上海古籍出版社、上海书店，1986年12月版。

(3) [日]柳田国男著：《传说论》，中国民间文艺出版社，1985年12月版。

(4) 范文澜著：《中国通史》，人民出版社，1978年6月第五版。

(5) 顾颉刚、钟敬文等：《孟姜女故事论文集》，中国民间文艺出版社，1984年版。

(6) 钟敬文：《刘三姐传说试论》，载《少数民族文学论集》

(第一集), 中国民间文艺出版社, 1983年版。

(7) 金洪汉编: 《清太祖传说》, 春风文艺出版社, 1987年版。

(8) 罗布桑却丹著: 《蒙古风俗鉴》, 辽宁民族出版社, 1988年版。

(9) 珠浑哈达: 满语, 山背峰。

(10) 穆昆达: 满语, 族长。

(11) 山五土河树: 即山神、五道、土神、河神、树神。

(12) 达子香: 满族祭祀时所用的香, 即迎春花。

(13) 嘹齐: 一种用三块木板做成的击节乐器。

(14) 巴音博罗: 满语, 丰收之秋。

(15) 空齐舞: 满族民间的一种舞蹈。因边歌边舞, 众人常以“空齐”相和, 故称此名。

## 第六章

# 民间叙事诗

民间叙事诗是各民族历史上创作的长篇韵文形式作品。它是在古代歌谣、英雄史诗之后兴起的又一个新的民间文学样式。这种文学样式大约产生于奴隶社会末期，发展于整个封建社会时期，并且流传至今。我国少数民族民间叙事诗是很发达的。在长期的历史过程中，各族人民创作了许多内容充实、形式各异、流传久远的民间叙事诗。这些长诗把我们带到了一个广阔的民族生活空间，让我们饱览了各民族的社会风情及一系列传统文化。少数民族民间叙事诗的发展，也进一步丰富了我国整个民间叙事诗的宝库。那些富于民族色彩、来自遥远生活的长诗，不论在质量上，还是在数量上都足以与世界上任何民族的叙事诗相媲美。

### 第一节 民间叙事诗的产生与流传

民间流传的长篇韵文作品，一般可以包括创世

史诗、英雄史诗、民间叙事诗三种。创世史诗产生得最早，大约在人类的童年时期就已产生了。它应该属于神话范畴，是一种韵文神话，或者称其为神话诗。英雄史诗是在神话诗之后产生的，基本上反映了奴隶社会部落战争时期的历史。民间叙事诗又产生于英雄史诗之后，几乎占据了整个封建社会时期。因此，我们完全有理由这样说，神话诗繁荣于原始社会时期，英雄史诗繁荣于奴隶社会时期，民间叙事诗则繁荣于整个封建社会时期。

民间叙事诗产生的基础有二。一是韵文形式作品的发达，为叙事诗的韵律、句式等形式方面打下基础。有了这一基础，才能够驾驭语言，按照特定的形式完成长篇的创作。民间叙事诗是在民歌和英雄史诗之后产生的，所以它可以直接借鉴和采用现有的形式，直接进入创作。二是散文形式作品的发达，为故事的叙述、情节的安排打下基础。民间叙事诗，重在叙事，重在叙述一个完整的故事。所以人们又把叙事诗称为“故事诗”、“诗体故事”。神话故事、传说故事应该是民间叙事诗故事的主要来源。正是因为有了这些韵文的形式，有了这些散文的故事内容，才使得民间叙事诗迅速发展，达到一个前所未有的高度。

中国少数民族叙事诗发达的原因很多，但其中各民族的诗歌传统是最主要的原因。在各民族生活中，歌不离口，口不离歌是人们的传统习俗。喜庆时候要唱，悲哀时候也唱；结婚时候要唱，离别时候也唱。唱歌自娱及娱人，在少数民族生活中是司空见惯的。广泛的群众基础，悠久的历史传承为民间叙事诗的产生与流传打下了坚实的基础。广大人民群众的喜悦及参与，使得民间叙事诗更接近生活，更便于流传。

少数民族诗歌传统在民间叙事诗的流传过程中，也表现得很突出。那些美妙的歌声、动人的故事，在人们的口头久唱不衰。尤其是那些与他们生活息息相关的故事，那些真实感人的故事，更使人们难以忘怀。比如，云南大理地区的白族中，有每年正月十五过“青姑娘节”的习俗。这个习俗来自一个真实的故事。善良的青姑



娘从小给人家做了童养媳，却遭到了婆婆和丈夫的虐待，在走投无路的情况下，投河自杀了。青姑娘的遭遇，引起白族人民的同情与不满，每到青姑娘的忌日正月十五，人们就用竹、纸扎成她的模样，从河边迎到广场，围着她边跳边唱。时间长了，这个祭祀就相沿成一种习俗，成为白族人特定的一个节日。这个真实的故事也被人们长期传唱，就逐渐形成了一部白族民间叙事诗《青姑娘》。这种以生活中真实故事为题材的叙事诗创作，与民间习俗紧密相连的叙事长诗，是很难失传的。它将与“青姑娘节”习俗一起，在白族民间世代流传。

民间歌手在叙事诗传承过程中的作用，是不可低估的。在许多民族中，优秀的民歌传统也造就了一大批优秀的民间歌手。这些歌手有的是职业的，有的是半职业的。他们在传承一个民族的民间艺术方面是令人称道的。也可以说，没有这些歌手，就很难有现在这么多少数民族民歌、英雄史诗、民间叙事诗。歌手的超人记忆、演唱技巧、自身的文化修养及号召力等方面，是其他人所无法相比的。如果没有这些歌手，像《阿诗玛》《召树屯》《艾里甫与赛乃姆》《嘎达梅林》等优秀的少数民族长篇叙事诗，就很难流传至今。另一方面，这些歌手不但参与叙事诗的演唱、流传，而且参与叙事诗的修改、完善。歌手们在演唱一部叙事诗之前，必定按照自己的想法来处理故事的情节、唱词、结构等，以便适合自己的演唱特点。这种处理本身就是一种再创作，一种新加工。

我国少数民族民间叙事诗的产生与流传，与各民族的社会历史及文化传统有着最紧密的联系。那些优秀的长篇叙事诗，在反映各民族的生产劳动、日常生活及爱情生活等方面，都有自己的独到之处。少数民族诗歌传统也是与各民族的社会历史相关联的。在长期的社会历史发展中，我国少数民族大部分没有自己的文字，口传文学、口传历史、口传生产经验，是他们唯一的选择。在少数民族民间，许多优秀歌手并没有文化，但凭借他们的聪明才智，却可以演唱出长达几万行、几十万行的长篇叙事诗。民族生活是民族叙事诗

产生、发展的源泉；民族诗歌传统造就了民间歌手，促进了民族叙事诗流传。

## 第二节 民间叙事诗的分类

民间叙事诗的内容很广泛。大凡历史人物、历史事件、社会生活、生产斗争、风俗习惯等方面，民间叙事诗都可以涉及到。从现有的中国少数民族民间叙事诗情况看，反映婚姻爱情方面的叙事诗比较常见，其次是反映民族历史和民族历史人物方面的叙事诗，再次就是反映民族风俗、宗教信仰、伦理道德等方面的叙事诗。这些内容，与整个少数民族社会生活和诗歌传统是基本上一致的。因此，我们将少数民族叙事诗大体上划分为三个部分，即爱情叙事诗、历史叙事诗及其他叙事诗。

### 一、爱情叙事诗

反映爱情方面的叙事诗，在整个少数民族叙事诗中占有重要的地位。这不但因为它在数量上占有绝对优势，而且在质量上也是上乘的。爱情生活是美好的，也是每一个年轻人所向往的。爱情这个主题，在民间叙事诗中表现得十分突出。人们向往爱情，歌颂爱情，视爱情为人类的一种崇高感情。爱情叙事诗正是以饱满的热情，浓重的笔墨，通过男女主人翁的故事，来反复渲染这种情感，赞颂这种情感。

中国少数民族在婚姻恋爱方面，比较主张自由、独立，较少汉族那种传统的封建意识。但由于其他一些原因，诸如政治干预、金钱诱惑、宗教信仰、民族差异等，在少数民族婚姻恋爱方面也会出现一些悲剧。这些悲剧以民间叙事诗的形式出现，往往给人们留下深刻的印象。爱情的悲剧往往比正剧更能够打动人心。人们同情弱

者，心向美好，主张婚姻自主等方面的倾向，是悲剧成功的思想基础。著名的爱情悲剧《梁山伯与祝英台》，之所以在广大人民中间流传，并且改编成各种艺术形式久演不衰，其主要原因就是因为它是一出动人魂魄的悲剧。如果梁祝之恋以大团圆结局，恐怕就不会有这么大的魅力。在中国少数民族叙事诗中，像梁祝这样的爱情悲剧有很多，并且都具有自己民族的特点。

少数民族爱情叙事诗，比较全面地反映了各个民族对婚姻、爱情方面的认识，展示了独特的民族婚姻习俗，是我们了解和研究少数民族恋爱生活的重要材料。少数民族爱情叙事诗比较发达，其中彝族的《阿诗玛》《妈妈的女儿》，傣族的《召树屯》《娥并与桑洛》《线秀》《叶罕佐与冒弄央》，哈萨克族的《少年阔孜和少女巴颜》《少女吉别克》，维吾尔族的《艾里甫与赛乃姆》，回族的《马五哥与尕豆妹》，土族的《拉龙布和奇门措》，裕固族的《黄黛婵》，土家族的《锦鸡》，侗族的《娘梅歌》，壮族的《达稳之歌》，苗族的《娘阿莎》《娥娇与金丹》，瑶族的《桑妹与西郎》等等，是比较有特色的代表性作品。

彝族的长篇韵文作品比较发达，除了大量的神话诗流传外，民间叙事诗也是其中的佼佼者。据不完全统计，到目前为止已经整理出来和初步发掘的达到了40余部。著名的长篇叙事诗《阿诗玛》《妈妈的女儿》以及《雪峨养雀》《赛玻嫫》《放鹅娄记》《阿惹妞》等，都是其中的重要篇章。长篇叙事诗《阿诗玛》是一部远近闻名的作品，在彝族的撒尼人中间广为流传。全诗共分为13章，1500多行，以阿诗玛、阿黑反抗不合理的婚姻为线索，歌颂了撒尼人反对强暴，向往美好生活的愿望。自从1954年译成汉文本出版以来，在社会上引起了很大反响，并且被译成多种文字，在许多国家流传。长诗《阿诗玛》为人们叙述了这样一个动人的故事。阿诗玛和阿黑都生在穷人家，阿黑善于骑射，能力过人；妹妹阿诗玛生下来就十分漂亮，干活、唱歌等方面都超过别人。财主热布巴拉看中阿诗玛，想让她与自己的儿子阿支成亲。他以金钱财富以及权

势来诱逼阿诗玛，但都遭到了拒绝。在趁阿黑出去放羊之际，热布巴拉抢走了阿诗玛。但阿诗玛仍然不从，只好把她关进大牢里。阿黑为了救出阿诗玛，与热布巴拉进行了一系列的较量，先后进行了对歌、砍树、接树、撒米、拾米等，并一一取胜。热布巴拉又放出老虎，阿黑三箭射死了老虎。再放三箭，其中一箭射中了热布巴拉的祖宗牌子，使得他不得不放了阿诗玛。在他们回家的路上，热布巴拉纵容岩神放水，淹死了阿诗玛。最后，阿诗玛化成了回声，回荡在群山峻岭之间。诗中唱道：

阿诗玛兄妹二人，  
望见懒猫过了河，  
兄妹二人仍卷裤脚，  
过到河中间，  
遇到了大雨，  
河里涨大水，  
兄妹二人水冲过，  
阿黑哥已渡过河。

阿诗玛在河中被浪冲，  
浪花冲打到这边，  
恶水风浪又生起，  
阿诗玛又卷到半石岩，  
阿黑哥在河这边喊。  
只听见阿诗玛的回音，  
不见人下岩。

阿诗玛用回声说：  
“我已不能下岩，  
阿黑哥你几时喊我，

我几时应声。”<sup>(1)</sup>

这是一首反抗的长诗。这是一首爱情的颂诗。尽管叙事诗的结局是带有悲剧色彩的，但阿诗玛那种不贪图富贵，不畏惧强暴的精神深深地打动了每一个人。阿诗玛虽然走了，但她却化成了回声，与人们永远相伴。

另一部彝族叙事诗《妈妈的女儿》，广泛流传于四川大小凉山的彝族地区。这部长诗以奴隶社会买卖婚姻为题材，揭示了这种婚姻给广大彝族妇女带来的不幸。长诗以主人翁一个女子在婚姻上的遭遇，控诉了不合理婚姻给妇女带来的一生痛苦。全诗大约近千行，我们看一看下面的一段：

妈妈的女儿哟！  
泪水绵绵地流……  
想坐不想起来，  
起来也不想走，  
可是呵！不走是不行了。

叔爷父兄们，  
心肠真正硬，  
只顾吃女儿的身价钱，  
哪管女儿的死活！

叔爷父兄们，  
馋了吃狗肉，  
狗肉止不住馋；  
渴了喝狗汤，  
狗汤解不了渴；  
冷了穿狗皮，

狗皮抵不住冷；  
穷了哟就卖女儿，  
卖来的身价钱还算不得财富。

……

妈妈的女儿哟！  
血已换成酒喝，  
肉已换成肉吃，  
骨头换成钱用，  
女儿不走也得走了！

这是一种血与泪的控诉。妈妈的女儿没有地位，到了出嫁的年龄，只有卖给人家做媳妇。女儿的心事，女儿的愿望，女儿的爱情，在买卖婚姻面前显得苍白无力。“只顾女儿的身价钱，哪管女儿的死活”。女儿的血，已经变成了喝的酒；女儿的肉，已经变成了吃的肉；女儿的骨头，已经变成了用的钱。女儿还有什么？剩下的只有悲哀与痛苦，还有那终身的遗憾。女儿在这里所诉说的怨与恨，不仅仅是指责自己的父母，而更重要的是指向整个不合理的奴隶制婚姻制度。长诗所写的正是一个普通弱女子与不幸命运的抗争。

傣族的民间叙事诗也是很发达的。据 14 世纪的《论傣族诗歌的种类》一书的统计，傣族人民共创作了 450 多部叙事长诗。随着时代的变迁，许多叙事诗已经失传。但流传至今的版本和手抄本，在傣族民间仍然可以找到 260 多部。其中，《召树屯》《娥并与桑洛》《线秀》《南兑罕》《玉南妙》《兰嘎西贺》《宛纳帕丽》《南娥洛桑》《孔雀姑娘》等，都是比较有代表性的作品。在傣族长篇叙事诗中，悲剧作品占有一定的地位。从公元 14 世纪至 18 世纪，傣族文学称其为思可法时代，也被称为傣族悲剧叙事诗时代。傣族文学史上的几部著名的悲剧叙事诗，如《宛纳帕丽》《南波冠》《娥并与桑洛》《线秀》《叶弄佐与冒弄央》等等，都是那个

时代的作品。

叙事诗《娥并与桑洛》，同《线秀》《叶弄佐与冒弄央》被称为“傣族三大悲剧”。《娥并与桑洛》是一部著名的反封建的爱情悲剧。这部长篇叙事诗共有13章，1600余行。它向人们讲述了一个令人感动，又催人泪下的故事。在傣族的景多昂地方，有一个漂亮的男孩儿叫桑洛，许多姑娘都倾慕他。可是，他妈妈却给他找了两个有钱人家的姑娘，阿扁和安佐。桑洛一个也没看上，他的心已飞向了远方。为了做生意，桑洛来到了勐根地方。在热闹的大街上，桑洛认识了勐根最美丽的姑娘娥并。两人一见钟情，用歌声来倾吐自己心中的爱情。聪明的娥并唱道：

你真像一个猎人  
手里却拿着鱼网  
猎人应该到山林里去  
猎人怎么会坐到船上  
在船上的哥哥啊  
为什么你的网只撒在水面  
是不是要叫鱼儿  
自己跳进小船去

桑洛接着唱道：

娥并的名字  
像粉团花一样芳香  
我却闻到了粉团花的香味  
不管这里有没有人叫娥并  
不管你的名字叫不叫娥并  
天神已经把我送到你的身边  
没有得到爱情啊

## 我决不回去

两个人的情是真摯的，两个人的心是相通的。他们用歌声认识对方，用歌声了解对方，用歌声赞美对方。就这样，一对年轻人的心紧紧地连在一起了。爱情使他们难舍难分。这种自由恋爱，这种冲破封建婚姻束缚的爱，理所当然地遭到了桑洛母亲的反对。尽管桑洛并不示弱，并且说，“你不准我娶娥并，我偏偏要和她成亲。如果你真不答应，从此我不叫你母亲。”但问题并没有得到解决。桑洛知道娥并已经怀孕了，却不能将她接来。没办法，娥并只好自己来找桑洛。到了桑洛的家里，桑洛的母亲用各种恶毒的方法来对付娥并，并且趁桑洛不在家时，把娥并撵了出去。娥并在树林子里生下了孩子。婴儿刚刚落地，就死在了她的身边。她伤心地哭着，强忍着回到了勐根。“她前脚踏进门，后脚还没进，就倒下地死去了。”

当桑洛知道母亲将娥并撵出去后，就骑上马去追。他抱起了娥并，痛苦地呼唤着，“即使你不能原谅我，也要等一等我。像山一样的爱情，被狂风吹倒。留下桑洛一个人，活着也不再会有生命。”娥并终于睁开了双眼，眨了三下，带着微笑死去。桑洛抽出自己的长刀，将衣袋里的银子撒满地，趁人们抢着捡银子的时候，用刀自杀了，倒在了娥并的身边。一对真心相爱的人，就这样离开了人世。他们用自己的鲜血和生命，维护了爱情，赞美了爱情。他们用自己的行动，向封建婚姻制度发起了挑战。尽管，他们的爱情是以悲剧告终，但他们对爱情的渴望，对恋爱自由的追求，将唤起更多人的同情，更多人的向往，并且将最终冲破封建婚姻的羁绊，得到真正的爱情。

《黄黛琛》是裕固族民间叙事诗，主要流传于甘肃省肃南裕固族自治县。这部长诗共600余行，分四个部分，即爱情、逼婚、冤枉、屈死。整部长诗以少女黄黛琛与苏尔旦的爱情为线索，述说了—一个双双身亡的悲惨故事。长诗说，黄黛琛是一个美丽的姑娘，她



与苏尔旦产生了爱情。正当他们热恋的时候，父母将她许给了有钱人保尔威。黄黛琛不贪钱财，不惧权势，誓死不从。保尔威只好强娶黄黛琛，苏尔旦前来搭救，却葬身湖底。为了给死去的情人苏尔旦报仇，她前去刺杀保尔威。她报仇未成，投井自尽。

这部叙事诗比较成功地塑造了主人翁黄黛琛的形象。她对自由婚姻的向往，对钱财权势的蔑视，对爱情的至死不渝，构成了这一人物形象的突出特点。在她的身上，集中体现了裕固族人民对封建买卖婚姻的不满和反抗。爱情是美好的，自由的婚姻历来是人民所追求的。千百年来人们歌颂爱情，甚至于为爱情献身，就是为了珍惜它、得到它。在这部裕固族叙事诗中，也不乏对美好爱情的描写。

黄黛琛唱：

自从阿娜把心儿给了我，  
我就把心血溶在海子<sup>(2)</sup>水里；  
要是你真想喝口清泉水，  
也应该和我一样：  
快把心儿掏出来献上。  
让两颗心铸成明镜，  
一生一世闪耀出日月的光芒。

苏尔旦唱：

星星多哟数不清，  
森努是最亮的启明星。  
沙粒儿密哟淘不尽，  
阿哥是颗沙里金。  
海子水呀亮晶晶，  
森努的心血如甘露。  
千年百载流不完哟，

阿哥愿变成腾云的龙。

黄黛琛与苏尔旦同唱：

要问我们的情意有多长，  
就问海子水送走了多少时光；  
要问我们的情意有多深，  
就问海子水底的芦芽根<sup>(3)</sup>。

苏尔旦唱：

沙漠中的清泉水，  
就像血浆一样珍贵；  
寒夜中的篝火哟，  
就像救命星一样稀罕。

黄黛琛唱：

饥寒中的友谊哟，  
就像太阳一样温暖；  
贫困中的爱情哟，  
就像白玉一样纯洁。  
海螺磨出的“董”<sup>(4)</sup>哟，  
已在头面上嵌满；  
虽没有千万颗璀璨的珍珠，  
红玛瑙却在我心中镶满。

苏尔旦唱：

吉日的晨光哟，  
已洒落在阿哥的房前；  
虽没有绫罗绸缎，  
爱情却赶走了心上的严寒。

黄黛琛与苏尔旦同唱：

一对白天鹅将要飞向蓝天，  
彩霞为我们铺上绒毯。  
海子水为情人映出俊美模样，  
芦苇花为恋人拨动了悦耳琴弦。

这是一对恋人在海子边上，互唱情歌，来表达自己心中的恋情。演唱形式比较独特，具有少数民族传统的对歌形式。男女恋人，你唱一段，我唱一段；你送一首，我回一首。越唱越知心，越唱越亲近。在情感达到一定高潮时，两人还同唱一首歌。在这段情歌对唱中，男女主人公既表达了心中的思念之情，又唱出了独特的地方风情和民族风情。那“要问我们的情意有多长，就问海子水送走了多少时光”，“海螺磨出的‘董’哟，已在头面上嵌满”等诗句，正是裕固族民间对爱情的比喻与赞叹。

回族民间叙事诗《马五哥和尕豆妹》，是根据一个真实故事创作的。长期以来，这部长诗一直在西北广大地区流传，并且有多种不同的变体。全诗共由九部分组成，计300多行。这九部分是：序曲、初恋、婚变、相约、热恋、逼杀、一告、错断、尾声。长诗在形式上采用了西北地区传统民歌“花儿”的形式；句式上运用传统的双句式，每段两行；语言上运用典型的西北方言，使得整部叙事长诗既有民族特色，又有地方特色。故事说，清朝光绪七年，在甘肃的临夏县莫泥沟有一对青年马五哥和尕豆妹，他们从小在一起长大，青梅竹马，两小无猜，互相爱慕。正如，长诗里唱道的：

一岁儿小来两岁大，  
我俩苦水里泡者大。

你没老子我没娘，

婚姻（哈）自个儿来商量。

世上的男子千千万，  
只有马五哥我喜欢。

川里的牡丹开不败，  
只有尕豆妹惹人爱。

你把我疼来我把你爱，  
指甲连肉分不开！

对着胡大把咒发：  
活不分手死一搭！

但是，他们的这种纯真爱情好景不长。不久，有钱人马七五看上了尕豆妹，以自己十岁儿子娶妻为名，想霸占尕豆妹。“人家的天来人家的地，尕豆妹死活者不愿意。人家有钱者势力大，尕豆妹穷者没办法。”尕豆妹虽然被抬走了，但她的心并没有变。她恨公公马七五，骂媒婆丧天良，怨胡大不公道。最后决定“哪怕它钢刀拿来头割者去，要和马五哥成夫妻”。在他们相约与热恋的过程中，无意将马七五的儿子掐死。马七五把他们告到了兰州城，在有理无钱别进来的衙门里，马五哥和尕豆妹双双被杀害了。从这个真实的故事当中，我们可以看出，在整个封建社会里，劳动人民是根本无法得到恋爱自由、婚姻自主的。尽管长诗中的主人公采取了一些不得已的自我保护办法，但仍然没有逃脱悲剧的命运。在婚姻不能自主的封建社会里，在穷人们被剥削、被压迫的制度下，劳动人民要想得到真正的爱情、自由的婚姻是不可能的。人们对这种制度的抗争，甚至以鲜血和生命作为代价，也只能以悲剧作为结束。悲剧的价值就在于，把那些美好的东西撕碎了给人看，以引起人们的同情

与支持，唤起更多的人去为美好的爱情而奋斗。

## 二、历史叙事诗

历史叙事诗是指那些反映少数民族社会历史方面的叙事诗。那些反映民族历史人物、民族历史事件、民族来源、民族迁徙的长篇叙事诗都在此例。历史叙事诗重在反映一个民族的历史，展现一个民族昔日的社会生活。这类叙事诗往往以历史上的一个重要人物、重要事件为主，向人们展示出广阔的民族历史与生活，描绘出一幅幅形象生动的民族生活画卷。

在众多的历史叙事诗中，蒙古族的《成吉思汗的两匹骏马》《嘎达梅林》，锡伯族的《迁徙歌》，布依族的《调北征南》，侗族的《忆祖宗歌》，壮族的《唱离乱》《中法战争史歌》，苗族的《安屯设堡歌》《张秀眉之歌》，达斡尔族的《薄坤绰》，布依族的《伍焕林》《罗华先》等，是比较有代表性的作品。

在蒙古族文学中，英雄史诗和长篇叙事诗占有重要地位。除了英雄史诗《江格尔》《格斯尔》之外，著名的叙事诗有《成吉思汗的两匹骏马》《嘎达梅林》《孤儿传》《箭筒士阿尔嘎聪的传说》《诺利格尔马》《陶克陶胡》等。《成吉思汗的两匹骏马》是一部很有特色的蒙古族叙事诗。从内容和语言形式上来看，这部叙事诗大约为十三四世纪的作品。这部作品的独到之处在于，一方面反映了蒙古族的民族英雄成吉思汗时代的社会历史，一方面反映出蒙古族人对于马的依赖、珍视的习俗。这部叙事诗以拟人的手法，描述了两匹骏马与成吉思汗的为人和他的历史功绩，从而间接地歌颂了明主成吉思汗。这部长篇叙事诗广泛流传于蒙古族的鄂尔多斯地区，并以口头语和书面形式流传。早在本世纪初的1916年，蒙古国就出版过纯韵文的版本，后来的喀尔喀本、鄂尔多斯本，也是比较好的本子。

叙事诗《成吉思汗的两匹骏马》为我们叙述了一个耐人寻味的

故事。故事说成吉思汗的坐骑生下了两个牡驹，在成吉思汗的调养下长得特别好。在它们三岁的时候，成吉思汗就骑着它们去围猎。在围猎中，两匹骏马表现得很突出。可是，在十万猎军中却没有一个人夸奖它们。小骏马感到十分委屈，无法忍受，就决定远离家乡出走。大骏马反复劝说没有用，就只好跟着小骏马走了。成吉思汗听说两匹骏马出走后，就派十万大军追赶，结果一无所获。两匹骏马在阿尔泰山整整度过了四年。小骏马整天无忧无虑，长得又肥又壮。而大骏马却思念主人，思念家乡，身体很差。最后，小骏马听从了大骏马的要求，跟哥哥一起回到了主人身边。成吉思汗高兴地迎接了两匹骏马。经过几年的调养之后，又让它们参加围猎，得到了十万猎军的赞扬。两匹骏马的心愿得到了满足，并由主人成吉思汗封为神马。这部叙事诗一共只有一个人物成吉思汗和两匹骏马的形象。两匹骏马是整部叙事诗的主角，全部的故事也是围绕它们展开的。它们的形象、对话及想法，都被描写得惟妙惟肖，近乎人情。我们来看一段两匹骏马在出走前的对话：

啊，我的哥哥！  
让我们跑到鄂嫩地方，  
欢畅地生活吧！  
在那里，  
森林茂密，草原葱绿，  
碧绿的河水啊，蜿蜒长流，  
走吧，哥哥，我们走吧！  
让我们平安地跑到那里，  
美满地生活吧，我的哥哥！

不是吗？  
他对阿拉珠宝尔马亲如兄弟，  
他对老黄马像娇子一样，

可对我们却冷若冰霜；  
他对银鬃红马爱如贵妃，  
可对我们俩凶如仇敌，  
走吧，哥哥，我们走吧！

不是吗？  
数九天把我们拴住，  
戴上那冰冷的铁嚼，  
备上那污垢的鞍鞯；  
炎热的夏天把我们吊拴，  
吊得我们舌焦口干，  
只好用沙砾充饥。  
这样的日子怎么熬啊！  
干脆走吧，我的哥哥。

听完小扎格勒的诉说，  
大扎格勒向它弟弟劝道：  
啊，亲爱的宝尔托如木，  
你这是在胡说些什么哪！  
世上有几个主人能和我们的圣主媲美？

天下有几个母亲像我们的慈母那样？  
好汉不会因为一时的胜利把头脑冲昏，  
马儿不会因为肥胖而皮开肉绽。  
我的亲爱的宝尔托如木，  
你这是信口开河说些什么呀！

听罢哥哥的规劝，  
小扎格勒回答说：

啊，我的哥哥呀，  
善良的人家不是朋友多吗？  
骏美的马儿不是主人多吗？  
兄弟多的人不是亲人多吗？  
孑然一身的人不是无依靠吗？  
多心的人儿不是疑虑多吗？  
啊，我的哥哥，快走吧！

大扎格勒继续劝道：

我亲爱的宝尔托如木，  
和蔼可亲的人才朋友多，  
离群的马儿追捕的套索多，  
孤傲不逊的人儿冤家多，  
疲塌不前的驽马鞭印多。  
离群的牲口要遭众人追打，  
会把我们当作敌人群起缉拿，  
也可能当成害群之马引弓射杀！  
我亲爱的宝尔托如木，  
即使吃那岩石上的枯草，  
也不要离开这可爱的家乡。

大骏马与小骏马的对话，让人听起来完全不是马在对话。其口气、其语言、其思想、其内容，完全人物化了。从对话中，我们似乎了解到了马与主人之间的关系，马对人的某些要求。在蒙古族人民生活中，马占有重要位子。在广袤的大草原上，在长期的游牧生活中，马既是牧民的生产工具，也是他们的伴侣。马，在蒙古族文学中也得到了较为充分的描写。在民间文学中，在作家的笔下，马的奔放、马的温柔、马的体态、马的性情等方面，被写得无比生动形象。但像《成吉思汗的两匹骏马》中，这样大段大段地进行马的



心理描写还是不多见的。从这个意义上说，这部以写马为主的长篇叙事诗，在蒙古族文学中占有特殊的地位。

《嘎达梅林》是一部反映蒙古族人民现代斗争生活的长篇叙事诗。它产生于本世纪30年代，在我国少数民族现代文学史上占有一定的地位。从形式上看，整部叙事诗散韵结合，韵文部分达到了1000余行。这部长诗，是以牧民起义领袖嘎达梅林的真实故事为基础，进行创作的。在中国现代史上，东北军阀张作霖为了进行内战，不管人民的死活，勾结科尔沁的达尔罕王的宠妾刘福晋，在牧场开荒。那些失去了牧场的牧民，四处奔波，无家可归，达尔罕草原一片凄凉。当时，身为达尔罕手下管理民兵的梅林官嘎达目睹了这一切，便向达尔罕提出了禁止开荒的要求。达尔罕不但不听嘎达梅林的意見，反而革去了嘎达的职务。嘎达不死心，又联合好友上书，并亲自到沈阳面见王爷。这一举动惹怒了张作霖和刘福晋，派人将嘎达抓了起来，并准备处决。当嘎达的妻子知道后，就联合其他起义军首领，救出了嘎达。在忍无可忍的情况下，嘎达终于举行了起义。嘎达一呼百应，在短短的几天里，起义军就由十几个人发展到数千人。他们到处打击屯垦军，毁掉屯垦局，为广大牧民的土地而战。但是，统治者并不甘心于自己的失败，他们里应外合，以大量的兵力围追起义军。在一次战斗中，嘎达梅林被敌人围住，不幸中弹牺牲。嘎达梅林的英雄事迹在广大蒙古族人民中间产生了强烈的反响。半个多世纪以来，人们深深地怀念他，传唱着他的英雄事迹。

南方飞来的小鸿雁呵，  
不落西拉木沦河不起飞，  
要说起义的嘎达梅林，  
是为了蒙古人民的土地。

北方飞来的海骝色雁呵，

不落西拉木沦河不起飞，  
要说造反的嘎达梅林，  
是为了蒙古人民的土地。

这首序歌在蒙古族人民中间唱了一代又一代，一年又一年。为了蒙古人民土地而战的嘎达梅林，也成为蒙古族人民心目中的民族英雄。叙事诗中的这一人物形象，既有历史人物嘎达梅林的影子，又有文学形象的再创作。在他的身上，集中地体现了蒙古族人民那种不畏强暴，敢于斗争的民族精神。叙事诗在嘎达梅林这一人物形象塑造上，也注意到了他的形象变化。从一个在王爷府当差的官吏，到一个为民请愿的清官，最后变为一个将生死置之度外的民族英雄，在叙事诗中都可以找到这种变化。当嘎达梅林被解职之后，他又联合众人上书到沈阳。在蒙古王爷和封建军阀面前，他并不示弱，而是据理力争。

世袭罔替十代为王，  
百姓将你视如青天，  
为何不体察民众疾苦，  
不纳部下进谏忠言！

执意典卖故乡土地，  
莫非着魔神志错乱？  
勾结敌人残害百姓，  
难怪人道是禽兽一般！

承袭继位九代为王，  
百姓视你为父母官，  
不知体谅百姓疾苦，  
是非不辨如此愚顽！

执意放垦所属领地，  
倒行逆施一味蛮干，  
勾结敌人欺压百姓，  
难怪人道是蠢虫一般！

这段唱词锋芒直指王爷。那毫不留情的慷慨陈词，那一字千钧的无情怒骂，把叙事诗推向了一个高潮。嘎达梅林的人物形象也出现了新的转变。当面怒斥王爷，是嘎达梅林从官吏到起义领袖转变的关键。如果说在此之前嘎达梅林对王爷还有些幻想的话，那么到这时，当他亲眼看到王爷与封建军阀相勾结，共同欺压百姓的时候，他已经开始转变，已经由很客气地上书，变成了当面痛斥了。那“勾结敌人残害百姓，难怪人道是禽兽一般”，“勾结敌人欺压百姓，难怪人道是蠢虫一般”的话语，正是这种转变与觉醒的明证。

《张秀眉之歌》是流传于苗族民间的长篇叙事诗。张秀眉是苗族近代史上著名的农民起义领袖。清咸丰五年（1855），在太平天国运动的影响下，他领导了黔东南各族人民的农民起义。这次起义，历时18年之久，沉重地打击了清王朝的统治，给各族人民以极大的鼓舞。长诗《张秀眉之歌》，就是根据这一历史事件创作的。全诗分为四部分：第一部分序幕，写人民不堪统治阶级的剥削与压迫，揭竿而起，举行了规模浩大的农民起义运动。第二部分，写农民起义军在张秀眉的领导下，向封建王朝的地方政权发起攻击，并取得节节胜利。第三部分，写清王朝增兵，并采取收买、诱降等手段，使起义军遭到很大损失。第四部分，写张秀眉被俘，大义凛然，英勇牺牲。

苗族叙事诗《张秀眉之歌》，用较大的篇幅，浓重的笔墨，塑造了张秀眉这样一位农民起义的不朽英雄。他那为人民幸福生活而战，为人民抛头颅洒热血的精神，永远留在人民心中。叙事诗在塑

造张秀眉这一人物形象时注重对他语言与行为的直接描写，并且让他在特定的环境下展示英雄的本色。最引人注目的是，当张秀眉被捕入狱，官家用各种方法逼他投降时，他表现出了一个农民起义领袖所具有的不屈的气概。

你是不是张秀眉？  
是就快投降，  
投降有官当，  
你还可以回家乡。

秀眉吼官家：  
叫我投降有官当，  
当官还要杀人民，  
我这良心不像你们样。  
只要留我在一天，  
我还是要反一天。

官家用投降可以当官来诱惑张秀眉，但在张秀眉眼眼里，当官又有什么用，“当官还要杀人民”，为了人民的利益，他只有选择造反。“只要留我一天，我还要反一天”，这朴实而掷地有声的语言，这农民起义领袖身上的铮铮铁骨，令这些当官的心惊胆寒。官家没有任何办法让这位英雄屈服，只好将他杀害。面对死亡，张秀眉并不示弱，他唯一的遗憾是没有取得起义的最后胜利。但是他对相送的人们说：

这辈子我去了，  
二辈子我再转来，  
转来和大家，  
起义杀官家，

把他们杀光！

张秀眉去了，他所领导的农民起义也失败了。但他的精神还在，农民们为自由幸福而奋斗的精神并没有失去。正如张秀眉临死之前所说的，他这辈子没能消灭官家，但来生仍然不会放弃这种努力，仍然要起义，仍然要杀官家。这种不屈不挠的精神，也正是人民前赴后继英勇斗争精神的具体体现。在张秀眉身上，我们也看到了各族人民对美好生活的向往。

《中法战争史歌》是一部独具特色的壮族民间叙事诗。这部叙事诗虽然不长，只有 100 多行，但却以自己独特的视角，比较全面地反映了中法战争的全貌。这部叙事诗以我国黑旗军首领刘永福战胜法国侵略军的历史事实为基础创作的。有关刘永福抗击侵略者，保卫国土的故事，在人民中间广为流传。据说，刘永福，又称刘二，出身于“绿林好汉”，在冯子材镇守镇南关时，加入了抗法斗争。在刘二的领导下，黑旗军屡战屡胜，令侵略军闻风丧胆。正如叙事诗中所写的那样：

刘二大人心情愤，才和老番硬对硬。  
丁勇磨拳又擦掌，双方打出刀和枪。  
老番全凭枪炮利，刘二全靠丁勇强。  
白帽番旗丢满地，黑旗招展满城墙。

面对敌人的枪与炮，刘二军队的大刀和长矛显然处在下风。但刘二靠的是士兵们的勇敢，聪明的才智，使得侵略军占不到半点便宜。传说，刘二在与法国兵作战时，每个战士都带上与血一样颜色的“苏木水”。在一次与敌人的遭遇战中，当敌人用火枪齐射时，战士们都应声倒下，在身上洒满了红色的苏木水，装作中弹。当敌人冲向这些“尸首”时，战士们纷纷跃起身来，手持大刀、长矛，向敌人冲去，将敌军杀个大败。这些死而复活的军队令敌人心惊胆

战，只好狼狈逃窜，滚出中国领土。

### 三、其他叙事诗

除了爱情叙事诗、历史叙事诗之外，其他方面的叙事诗，我们统称为其他叙事诗。这些叙事诗，大致可以包括风俗叙事诗、宗教叙事诗、哲理叙事诗等等。由于这些叙事诗的数量比较少，我们只好将它们放在一起进行论述。在中国少数民族叙事诗中，布依族的《六月六》、朝鲜族的《成主传》、瑶族的《妮生和银根》、壮族的《传扬歌》、水族的《诘俄伢》等，都是这类叙事诗的代表作。

《六月六》是布依族的一部节日风俗叙事诗。在这部古老的叙事诗中，不但解释了六月六这一传统节日的来历，而且体现了布依族人民征服自然、支配自然的愿望。全诗共 600 余行，分别由引子、序歌、正文、尾声等四个部分组成。故事说，有一年在布依族地区发生了虫灾，严重威胁到了人民的生活。这时，有一对夫妻得茂、阿菊，主动要求去向太阳、月亮求援。在蜘蛛、燕子、蛤蟆的帮助下，他们克服了重重困难，终于找到了太阳和月亮。太阳和月亮对他们的英勇行为大加赞许，并传给他们治虫的办法，用两匹白马送他们回到了故乡。经过一场激战之后，人们消灭了害虫，取得了胜利。这时，两匹白马双双离去，得茂夫妻也死去了。人们见状痛哭不止。太阳又派白马重新回来，救活了得茂夫妻，让他们骑上白马，飞上天空，成了神仙。此后，每年的六月六，人们都要祭祀白马和得茂夫妻，并希望他们重返故乡。正如，叙事诗中太阳公公所唱：

今天六月六，  
田中要插龙莽竹，  
年年此时献双马，  
岁岁此时晒衣服。

晒死毒虫穿在身，  
布依家家衣食足。

这一古老习俗一直沿袭至今。每年的六月六到来之际，布依族人民都要祭山神，打寨赶鬼，预祝丰收。有的地方还要在田地角上，插蘸了鸡血的小三角旗、小纸马，以便驱虫。一些人还在这一天把衣服拿出来晒，以防虫咬。长诗正是以这一古老的习俗为题，讲述了一个令人感动的故事。一部节日风俗的叙事诗，就是对于六月六来历的极好解释。

朝鲜族的《成主传》和瑶族的《妮生和银根》，是宗教方面的叙事诗。《成主传》是流行于朝鲜族中的一首长篇巫歌。全诗达500多行，述说了朝鲜族家宅神成主的来历。诗中说，古时候，有一个叫黄羽阳氏的工匠，被统治者抓去修宫殿。在去工地的途中，他遇到富家子弟沼津郎。沼津郎知道黄羽阳氏有一个漂亮的妻子，便哄骗他与自己换了衣服。沼津郎穿着黄羽阳氏的衣服，来到黄氏家，妄图霸占黄氏的妻子。结果被黄氏聪明的妻子识破。黄氏妻子为了躲避沼津郎，逃到野外，度过三年。黄羽阳氏在梦中得知妻子的遭遇，赶了回来，并用法术将沼津郎囚禁在石洞里。正如诗中唱道：

你的后代将变为城隍，  
靠来往商旅行人的唾沫充饥。  
就连你家的禽兽，  
也将在后山变成鸽子和麋鹿，  
躲不过猎枪的射击。

这场善与恶的斗争，终于以善良者黄氏夫妇的胜利而告终。邪恶者沼津郎得到了被后人唾弃的可耻下场。后来，人们就把黄羽阳氏奉为家家都祭祀的成主神。

《媪生和银根》是一部在瑶族巫师演唱的赎魂歌基础上整理成的叙事诗。全诗虽有一些宗教迷信的色彩，但总的来看，也是一部有一定教育意义的作品。故事说，丈夫银根带着钱到集上去买牛，不幸落入古龙河里淹死。妻子媪生听到这个消息之后，决心淘干古龙河的水救银根，为他招魂还愿。但有一财主巴福，想霸占古龙河，不许媪生淘水。媪生只好八方习武求师，并邀来天兵天将，将财主打败。但古龙水总是淘不干，最后银根的骨肉化成了鲤鱼和古龙水，为瑶家世代造福。

壮族的《传扬歌》是一部富有哲理性的叙事长诗。全诗达 2000 多行，分《天下不公》《富人》《穷人》《养育》《训子》《勤劳》《孝敬》《为妻》等篇章。从内容上看，它是一部壮族人民分清是非、荣辱，与人为善，教育青年的伦理诗。正如诗中所说：

编几句壮欢，留后世子孙。  
好人得箴言，恶人发深省。  
人生路漫漫，听来句句真。  
前辈心血成，字字赛黄金。

这部长诗从明代产生以来，在壮族人民中间流传很广。人们把它当作“法律”一样看待，成为日常生活中的行为准则。整部诗采用了对话、夸张、比喻等修辞手段，寓诗于理，寓理于诗，把深刻的道理与形象生动的描写融为一体，使人读起来，从中得到启迪，而不感到枯燥。像这么长的哲理诗，在我国少数民族文学中还是比较少见的。《传扬歌》理应在中国少数民族文学史上占有一席之地。



### 第三节 民间叙事诗的特色

中国少数民族民间叙事诗，不仅在数量上占有优势，在内容上相当丰富，而且在艺术形式等方面也有自己的特色。从叙事诗的形式上看，大多数的少数民族叙事诗都采用自己民族的语言，并且按照自己民族语言的韵律、格式、修辞等特点进行创作，这就使得这些叙事诗带有浓郁的民族语言特点。少数民族叙事诗受自己神话诗、英雄史诗的影响，其理想和幻想的成分比较多，使得叙事诗又多神奇有神奇的描写。少数民族叙事诗的题材也是十分广泛的。从这些叙事诗中，我们可以看到广阔的民族生活，多层次、多角度的民族社会历史以及多姿多彩的传统文

#### 一、题材广泛

题材广泛是中国少数民族叙事诗的一个重要特点，也是民族叙事诗发达的显著标志之一。从整个少数民族情况看，各个民族的历史发展不平衡，文化传统不一样，他们在利用长篇叙事诗表现自己生活的时候，也会有许多不同。那些长期从事农业生产的民族，就会出现大量的具有农业民族特点的叙事诗；那些游牧民族，长诗中就多羊群与草原；那些森林民族，在他们的叙事诗中就常有动物与树林；那些渔业民族，就会产生与鱼、水有关的叙事诗。比如，同样是反映爱情方面的叙事诗，傣族的《召树屯》与维吾尔族的《艾里甫与赛乃姆》就有许多不同。漂亮的勐板加王子召树屯与公主南穆诺娜在孔雀之乡的恋情，虽多有曲折，但两人终成眷属。而宰相儿子艾里甫与国王女儿赛乃姆，在西北边疆的爱情却遭到国王的破坏，酿成双双殉情的悲剧。在这两部叙事诗中，南方民族四季如春、多山多水的生活环境，与西北民族四季分明、多风多沙的地

理位置；农业民族的风俗习惯，与游牧民族的风土人情，形成了强烈的反差。

爱情及其悲剧题材的叙事诗，在少数民族叙事诗中占有一定的数量。悲剧的最后结果虽然相同，但酿成悲剧的原因却各有不同。在彝族民间叙事诗《阿诗玛》中，阿诗玛爱情悲剧的主要原因是封建的婚姻制度；而在另一部叙事诗《妈妈的女儿》中，女儿被迫卖给人家，得不到爱情的自由，其根本原因在于奴隶社会的买卖婚姻。在反映民族反抗、民族起义题材的叙事诗中，同样是起义的领袖、反抗的英雄，但他们之间又有所不同。蒙古族叙事诗《嘎达梅林》与苗族叙事诗《张秀眉之歌》，一个叙述的是牧民起义领袖，一个述说的是农民起义领袖；一个是草原的民族英雄，一个是土地的保护神。

纵观中国少数民族叙事诗中除了上面我们曾经提到过的爱情叙事诗、历史叙事诗、习俗叙事诗、宗教叙事诗、哲理叙事诗之外，还有《薄坤绰》这样的达斡尔族的“士兵歌”，《孤儿传》这样的蒙古族的“论酒歌”，《不愿出嫁的姑娘》这样的哈尼族的“哭嫁歌”，《唱英台》这样的壮族的“外来歌”等等。这些叙事诗，都从各自不同的角度，采用了不同的题材，叙述了一个又一个的故事。这些故事，全面地、立体地反映了我国少数民族的社会生活，成为人们了解少数民族生活的窗口。

少数民族叙事诗题材广泛的特点，不仅从整体上可以看得出来，就是从—一个民族叙事诗的个体上也可以看得出来。在我国少数民族中，傣族、壮族、彝族、苗族、布依族、蒙古族、哈萨克族等民族的民间叙事诗比较发达。他们的叙事诗，少者几十部，多者上百部，甚至几百部。哈萨克族的叙事诗，在整个北方民族中比较突出。据学者们初步统计，在哈萨克族中流传至今的民间叙事诗，大约有 250 部之多。哈萨克族民间叙事诗大约分为四类，即婚姻爱情叙事诗、英雄叙事诗（包括传说英雄叙事诗、历史英雄叙事诗）、传奇叙事诗、宗教叙事诗。在这些叙事诗中，比较著名的有爱情叙

事诗《少年阔孜和少女巴颜》《少女吉别克》《萨丽哈与萨曼》，有历史人物叙事诗《萨巴拉克》《别根拜》《哈班拜》《阿尔卡拉克》，有古代英雄叙事诗《英雄塔尔根》《康巴尔》《阿勒帕梅斯》《阔布兰德》等。这些不同题材的叙事诗，从各个不同的角度再现了哈萨克民族的社会历史生活，表现了他们对美好未来的向往。哈萨克族是一个历史比较悠久的民族，长期生活在西北广大的草原上。在他们的叙事诗中，草原的广阔、放牧的艰辛、美好的爱情、生活的甘苦等，都得到了充分的表现。从一定意义上说，哈萨克族悠久的历史 and 传统的文化是其叙事诗发达的重要因素。如果没有深厚的历史生活作为基础，没有诗歌形式等传统文化作为后盾，那么哈萨克族民间叙事诗就不会有今天这样的辉煌。

## 二、形式多样、语言淳朴

民族语言是一个民族区别于其他民族的特征之一。每一个民族在历史上都用自己的语言进行交流，进行创作。民间叙事诗作为民间文学的样式之一，在语言上更体现了自己民族的特点。在众多的中国少数民族叙事诗中，绝大多数都是用自己的民族语言创作的。它们大都按照自己民族诗歌的形式，来安排叙事诗的韵律、格式、句式、行数、段数等，从而形成了自己民族叙事诗的独到之处。

少数民族叙事诗在语言上的不同，也决定了形式上的多样。在长期的文化生活中，各民族创造了一系列的、有自己特点的诗歌形式。这些诗歌形式，从某种意义上来说，代表了这些民族的诗歌传统。比如，在西北民族中流传的“花儿”，在维吾尔族中流传的“十二木卡姆”，在壮族中流传的“欢”，在西南民族中流传的“打歌”，在瑶族中流传的“香哩歌”，在苗族中流传的“古歌”，在水族中流传的“双歌”等，都是比较代表性的少数民族诗歌形式。这些诗歌形式在各民族叙事诗中，得到了广泛的应用。我们在壮族民间叙事诗《传扬歌》中，看到了“壮欢”的特点；在回族民间叙

事诗《马五哥和尕豆妹》中，看到了西北“花儿”的形式；在维吾尔族民间叙事诗《艾里甫与赛乃姆》中，听到了著名音乐套曲“十二木卡姆”的曲调。比如，回族叙事诗《马五哥和尕豆妹》的“序曲”中唱道：

光绪十年怪年成，  
莫泥沟出了个大事情。

有心人编成“花儿曲”，  
唱到了各州府县里。

曲儿未唱心先酸，  
曲儿唱完泪淌干。

这种两句为一段或一首的形式，是比较有代表性的花儿曲式。从韵律上看，每首自成一韵。“成”与“情”，“曲”与“里”，“酸”与“干”，相互押韵。花儿曲的字数不等，以七言、八言最为常见。像上面的第二首为八言，第三首为七言，都是比较典型的。花儿曲在我国的西北地区广为流传，在甘肃、青海、宁夏等地，在汉族、回族、土族、保安族、东乡族、撒拉族等民族中都可以听到那悠扬的曲调。花儿曲不仅具有强烈的地方色彩，而且具有浓郁的民族特色。

少数民族民间叙事诗，大都采用自己的民族语言、传统的诗歌形式进行创作，使叙事诗的民族性更为突出。同时，各个民族叙事诗的语言也更为朴实、自然、清新，读起来有一种亲切感。比如，在苗族叙事诗《娥娇与金丹》中，写娥娇被迫出嫁时的心情：

娥娇要出嫁了，  
娥娇好伤心；

有话向谁说，  
有泪向谁流？  
话向东风说，  
风叫呜呜呜；  
泪向床边流，  
棉被湿漉漉。

姑娘娥娇与小伙子金丹，从小青梅竹马，长大相爱。但古老的舅权制，将她嫁给舅家。娥娇当然反对，此时此刻的心情是可想而知的。叙事诗用了最普通的语言，最常见的比喻，却形象生动地道出了这种苦衷。“话向东风说，风叫呜呜呜”，仿佛东风解人心，将她的一切烦恼和忧伤带走；“泪向床边流，棉被湿漉漉”，仿佛只有流泪才能减轻内心的痛苦。在傣族叙事诗《葫芦信》中，王子把公主比喻成“宝石”，并且唱道：“但愿我是一个银匠，把宝石镶在我的心上，世间所有的金银珠宝啊，再也不会在我眼前放光”。这里虽然只有短短的几句话，但却形象地表达了王子对公主的爱慕之情。语言淳朴、生动，无任何修饰。在彝族叙事诗《阿诗玛》中，阿黑唱道：“哥哥像一顶帽子，盖在妹妹头上。”妹妹唱道：“妹妹像一朵茵子，生在哥哥大树旁。”这种比喻既贴切、得当，又富有生活情趣。

### 三、富于想象

少数民族叙事诗是在神话诗和英雄史诗之后产生的。它在许多地方必然受到这些韵文诗歌影响。在内容上、形式上、表现手法上等方面，都可以找到这种传统诗歌的影子。想像，是任何一种诗歌形式所不可缺少的。它是诗歌的翅膀，诗歌的魂灵。少数民族民间叙事诗在运用诗歌的想像方面，显得尤为突出。

在人物的塑造上，少数民族叙事诗为了使人物更加生动、形

象，更加丰满，运用了大量的想像成分。比如，在傣族叙事诗《召树屯》中，召树屯与孔雀公主的爱情，既浪漫又有神话色彩。故事说，勐董板孔雀国的七个孔雀公主，每隔七天就从“云雾缥缈的孔雀宫殿”飞到湖边洗澡。一天，勐董板王子召树屯骑马追一只金鹿，来到湖边，看见了七个公主。他一眼就看上了七公主南穆诺娜。当她们再次来湖边洗澡时，王子将七公主的孔雀衣取走，把南穆诺娜留在了身边。这个叙事诗的开头，给人一种扑朔迷离的神秘感觉。其情节、其人物、其环境，都带有神话的色彩。那碧波荡漾的湖水，那从云雾缥缈中飞来的七个孔雀公主，那象征爱情的孔雀衣，仿佛不是在人间，而是在仙界。这种独具特色的想像，不但增强了故事的神话色彩，同时也给人一种美的享受。在彝族民间叙事诗《阿诗玛》中，阿诗玛的形象可谓光彩照人。在阿诗玛这一人物形象塑造上，我们也可以看到一些想像的成分。在故事的结尾，阿诗玛被岩神迫害，让洪水卷走，变成了回声。这里的岩神，完全是想像出来的，它是那种恶的势力、旧的传统象征。在强大的岩神面前，一个弱小的女子是无能为力的。她的不满与反抗也只能以失败告终。这一点也恰恰是《阿诗玛》悲剧结局的根本原因。但是，人们并不愿意看到这种悲剧的结局，在阿诗玛的身上寄托了美好的愿望。所以，在故事的最后让她变成了回荡在山谷中的回声，通过想像来喻意阿诗玛的精神不死，永远和人们在一起。

在故事情节上，少数民族叙事诗更是充分运用了想像的成分，使得叙事诗的故事性更强、更有感染力。比如，苗族民间叙事诗《娘阿莎》，整篇故事都充满了想像。在苗语中“娘阿莎”的意思是“清水姑娘”。故事说，娘阿莎从井里出生，长得像井水一样清纯、动人。她的美丽让人倾慕，蜜蜂、画眉、樱花等向她求爱，但都遭到了拒绝。后来，她却轻信了乌云的巧语，嫁给了薄情的太阳。在她独守了六年空房之后，与月亮产生了爱情，并最终嫁给了他。这个故事的想像成分更是显而易见的。整部故事都是虚构出来的，故事中的主人公娘阿莎本身就是一汪清水。而太阳、月亮、蜜蜂、樱

花等其他人物，只不过是一种拟人化的形象。这种纯靠想像编撰出来的叙事诗，虽然有些虚无缥缈，但它所反映的仍然是现实生活中可能发生的爱情故事。主人公清水姑娘在经历了感情的纠葛以后，终于得到了真正的爱情，也是对人间美好爱情生活的一种歌颂。

想像，在中国少数民族叙事诗中占有重要的位子。除了我们上面所说的在人物塑造、故事情节方面得到了很好的运用外，在故事细节、环境描写、时空变化等方面都可以找得到。比如，在傣族叙事诗《相勳》中，主人翁“一箭便能把魔鬼的胸膛射穿”，“一吼便能骑着大象在天空中飞翔”；在叙事诗《召温邦》中，对佛国与魔鬼之国的描述；在瑶族叙事诗《桑妹与西郎》中，当他们二人历经磨难，私奔出来，走投无路时，“天空现朵大红云，红云飘处红光闪，达发姆<sup>(5)</sup>在笑盈盈”，达发姆天神抛下一条红绿绳，把桑妹与西郎接到了天上成婚。所有这些富有想像力的描写，都在一定程度上增强了叙事诗的表现力，把叙事诗的艺术感染力提高到一个新水平。

#### 注 释：

(1) 李缙绪编：《阿诗玛原始资料集》，中国民间文艺出版社，1986年2月版。

(2) 海子：方言，湖泊。这里指肃南境内的明海。

(3) 芦芽根：即芦苇根。

(4) 董：头面上的装饰品。大都用贝壳、玉石、白石头磨成。

(5) 达发姆：瑶族神话传说中管婚姻的天神。

## 第七章

# 故事

民间故事是指除神话、传说之外的，富有幻想色彩和现实性较强的口头创作的散文作品。广义的故事概念，包括了神话、传说和民间故事三种形式，我们在这里所说的是故事的狭义概念。民间故事与神话和传说相比，既不像神话那样充满了怪诞神奇的幻想，也不像传说那样具有浓郁的传奇色彩和口传历史的作用。民间故事更注重的是现实生活，以反映人们日常生活为主。中国少数民族民间故事是所有民间文学作品中数量最多、反映生活面最广的文学作品。它比较全面地、多层次、多角度地再现了少数民族的社会历史生活，是人们了解少数民族的风俗习惯、经济生活、文化传统等方面的极好材料。

民间故事的分类比较复杂，人们从不同的角度，可以分出不同的类别。目前，世界上比较通用的分类方法是所谓“AT分类法”。这种方法从故事内容和故事结构上进行分类，使一个民族或一个地区的民间故事组成一个完整的系列。从这个系列



中，我们可以看出这个民族或地区民间故事的全部内容和类型。美籍华人丁乃通教授编写的《中国民间故事类型索引》一书，是用“AT分类法”对中国民间故事进行分类的成功之作。我国学者比较注重从内容上对民间故事进行分类，一般将故事分为：童话、寓言、动物故事、植物故事、幻想故事、生活故事、魔法故事、新故事、机智人物故事和笑话等。根据中国少数民族民间故事的实际情况，我们将其分为四类，即幻想故事、生活故事、智人故事、动物和植物的故事。

## 第一节 幻想故事

幻想故事又称作魔法故事、魔术故事，也有人称作民间童话。这类故事往往带有比较多的幻想成分，故事中的某些人物、某些事物及情节也总是带有一些超乎寻常的色彩。这些幻想成分与神话相比，虽然有些相似之处，但在整个故事中还是微不足道的。故事所反映的是人们的现实生活，神话所反映的却是神们的事迹；幻想贯穿于整部神话之中，而在故事中它只不过是一个小小的“道具”而已。

幻想故事的内容大多是说，在弱小者或善良人遭到不幸时，总是有一种神奇的力量来帮助他们，使他们转危为安，得到幸福。其主题思想往往是扶弱救贫、歌颂善良、鞭挞邪恶。在幻想故事中，人们又常常将它们分成，好人得宝的故事、与异类婚配的故事、动物报恩的故事、怪孩子的故事等。在我国少数民族民间故事中，此类故事很多，并且大都带有一些民族生活特点。满族故事《桦皮篓》、朝鲜族故事《神磨》、达斡尔族故事《宝铃铛》、彝族故事《宝扁担》、瑶族故事《美丽的香草鱼》、德昂族故事《青蛙和绣花姑娘》、藏族故事《花狗姑娘》、鄂温克族故事《狐狸姑娘》、蒙古族故事《虎姑娘》、高山族故事《螺螄变人》等，都是此类故事的

代表性作品。

满族民间故事《桦皮篓》是一个典型的好人得宝的故事。故事说：

传说很久以前，有那么小哥俩，住在花脸沟一个十多户的小屯子里，靠放山打猎为生。他们每次放山打猎回来，都把山货和猎物交给屯里的穆昆达<sup>(1)</sup>，由他把这些东西平分给大家。

有一年，来了领兵的葛珊达<sup>(2)</sup>，一眼看中这块地方，硬是把小屯给占了。从此，屯里人都被迫为葛珊达干活。

一天，那哥俩给葛珊达上山打猎。临太阳卡山，哥俩坐在树下，掏出干粮刚要吃，见林子里趑趄趑趄地走来个白胡子老头。老头背个破旧的桦皮篓，浑身冻得发抖，来到哥俩跟前就倒下了。哥俩慌忙上前，边喊边给他揉心口。过了一会儿，老人缓缓醒过来，吃力地睁开眼睛说：“好心的孩子，我三天三夜水米没沾牙了，你们把我救过来，没东西吃，怕还得冻死饿死啊！”

小哥俩二话没说，脱下身上的衣服给老人披上，把干粮送到老人手里。老头也不客气，几口就把干粮吃光了。

第二天，哥俩上山打猎，又碰上那白胡子老头。老头说：“孩子，救人救到底吧，行点好，再给我口吃的吧！”

哥俩又掏出干粮给老人吃了。兄弟俩瞧着这个挺眼生的老头问：“老爷爷，你从哪来？到这就做啥呀？”

老人答道：“从很远的地方来，我是出来找儿子的。”

老头三口两口把干粮吃光，却盯着哥俩肩上的孢子和野鸡道：“孩子，我饭量大，这点干粮哪能填饱肚皮呀！你们再给我点孢子肉吃吧！”

哥俩忙说：“这可不行，我们是给葛珊达老爷打猎啊，拿不回去猎物要挨鞭子的！”不过，小哥俩是热心肠，经不住苦苦哀求，还是把猎物分给老人一半。结果，回去葛珊达见猎物

少了，兄弟俩各挨了二十鞭子。

就这样，哥俩每天在山上，都遇见那奇怪的白胡子老头来分吃干粮。直到第九天，白胡子老头解下背上的桦皮篓说：“好心的孩子，我该走了。这些天我吃你们不少东西，临走没啥报答，就把这桦皮篓送你们吧，往后或许有点用场！”哥俩不好推却老人的心意，磕个头，接过桦皮篓。白胡子老头笑眯眯地点点头，眨眼功夫没影了。

再说，这哥俩几天来就没吃顿饱饭，肚子饿得咕噜噜直叫，回到家掀开米柜，见一粒粮都没了，俩人你瞧瞧我，我看看你，皱着眉头发愁。天还没黑透，哥俩把桦皮篓挂在北墙上，早早上炕睡下了。

不曾想，第二天早上，哥俩没起炕就闻到一股香喷喷的饭味。起来一掀锅，真怪呀，锅里热气腾腾，又是饭又是糕，俩人实在饿急了，顾不得细想，狼吞虎咽地吃个饱。

打那以后，天天锅里有饭有糕，可就是猜不透饭是哪来的。哥俩越想越怪，决心揭开这个谜。

这天，兄弟俩见家里烟囱又冒烟了，就悄悄溜回家，躲在窗外，把窗户纸舔个窟窿往里偷看。这一看不打紧，小哥俩都惊呆了。原来厨房里有三个仙女一样的姑娘在做饭。不一会儿饭做好了，三个姑娘轻轻一跳，化成三股青气钻进桦皮篓。哥俩这才知道桦皮篓是个宝物。打这，哥俩像敬神似的供奉那个桦皮篓。

日子一天天地过去了，给葛珊达干活的人们更加吃不饱饭了，一天晚上，哥哥对弟弟说：“兄弟呀，咱俩是不愁吃不愁穿了。可乡亲们还照样穷哇！咱何不祷告桦皮篓，让大家伙都有饭吃呢！”弟弟也喜笑颜开地说：“好啊！”于是两人跪在桦皮篓下边，诚心诚意地祷告心里的愿望。说来也怪，第二天，屯里的乡亲们果然家家锅里有饭有糕。大伙又惊又喜，闹不清楚怎么回事，只有那穆昆达老额娘，知道事情的底细，她对大

家讲了。众人都感谢哥俩的救济，说他们兄弟做了好事，感动了神。

故事接着说，不久事情被葛珊达知道，领人把宝物桦皮篓抢走了。葛珊达贪得无厌，向桦皮篓要了金银四大篓后，还想要三个姑娘，结果从桦皮篓里出来三条火蛇，烧死了葛珊达。兄弟俩将金银分给了乡亲，又过上了好日子。这个故事很有典型意义，穷人虽穷有好心，好心有好报。哥俩为了帮助素不相识的老人，宁可自己忍饥挨饿、遭受鞭打，但终于得到了老人的报答，有了一个宝物桦皮篓。这类故事的模式也大体上相同，好人做好事或帮助别人，得到了一件宝贝，使他有吃有穿过上了幸福生活。结果，被坏人知道了，他们抢去了宝贝。宝贝自己有神力，将坏人致死，宝贝又回到了好人手中。每个民族由于所处的自然环境和社会生活不同，故事中出现的宝物也不同。在满族故事《桦皮篓》中，宝物为桦皮篓，是满族这一森林民族社会生活的反映。在昔日满族的渔猎生活中，桦树皮曾是他们日常生活中离不开的材料。它可以造船、做屋，制作各种桶、篓、碗、杯、箱子等等，几乎是无处不有。桦皮篓的出现，使得这个故事带有一种浓重的森林民族的色彩。

瑶族民间故事《美丽的香草鱼》是一个典型的与异类婚配的故事。故事说：

从前，大瑶山有个青年人，名叫卜寿，家里很穷，在邻村一个叫勒带的大山主家打长工，想挣几个钱回家奉养老母亲。

年底，勒带拿出一百文铜钱，交给卜寿说：“年关到了，你娘一定想你啦。这是你一年的工钱。记着，过完年可别忘了再来帮我做工啊。”

卜寿看了看那一百文铜钱，吃惊地说：“就这么一点钱？原先讲过，除了吃的以外，你一年得付给我工钱一千二百文。”

勒带皮笑肉不笑地说：“对对，原来是这样说过。可是住

我的房子，总得交点房租吧。一年三百六十五天，每天按最低的价钱三文算，三三得九，三六一十八，三五得一十五，加起来就是一千零九十五文，另外，夏天你打烂我家一只碗，少说也得赔我五文钱吧！”

卜寿见山主这样刻毒，欺负穷人，心里十分气愤。他想：好汉吃亏一次过，来年就是饿死也不再来给你做工了。于是他接过那一百文铜钱，一甩手，离开了勒带的家。他翻过一座山。回到了自己村前的小河旁。这时，只见在河边钓鱼的一个老公公把钓竿往上一提，钓上一条香草鱼来。那条香草鱼真好看，眼睛亮晶晶的，尾巴金黄黄的，鱼鳞像瑶锦般地闪闪发光，真是哪个见了哪个喜爱。

香草鱼望着卜寿，不断地摇摆着金色的小尾巴，好像在对他哀求地说：“救救我吧！”

卜寿见香草鱼十分可怜，就对钓鱼的老公公说：“公大，把这条香草鱼放了吧，你看它多可怜啊！”

老公公说：“是呀，我也很想把它放掉。可是我那小孩子病得快要断气了，我得把它拿去卖点钱买贴药啊。”

卜寿听了这话，急忙解下捆在腰带上的一百文铜钱，交给老公公，并对他说：“把香草鱼卖给我吧。趁现在太阳还没落山，你赶快上街去买药，救病人要紧。”

老公公道了谢，把香草鱼交给卜寿，急急忙忙地走了。卜寿接过香草鱼，见鱼的嘴唇上被钓钩钩伤了，他看看四周没有什么药草，就用口水在鱼的伤口上涂了涂，然后把它放下河去。香草鱼在水面上欢快地游了一个圆圈，回过头来，向卜寿点了三下头，然后潜到深水里不见了。

回到家里，当晚，卜寿睡得正香，突然被一阵笃笃的敲门声惊醒，开门一看，只见一个年轻的姑娘，站在他的面前，笑咪咪地望着他，于是惊讶地问：

“姑娘深更半夜啦，你到我家做什么？”

姑娘一边往屋里走，一边落落大方地说：“天上的月亮做媒，地下的清风送嫁，勤劳善良的哥哥呀，我来跟你拔公巴<sup>(3)</sup>。”

卜寿为难地说：“你是一个如花似玉的美女，我家穷得锅头常常墙上挂，你怎么能过得了这种苦日子呢！”

姑娘笑了，说：“我既然要来跟你结为夫妻，就不怕穷、不怕苦。再说，我也有一双会劳动的手呀！”

卜寿见姑娘这样诚心诚意，不觉大喜，当晚两个人便高高兴兴地拜过天地，拜过老娘，结为夫妻。

故事接着说，卜寿娶了个漂亮媳妇的消息被山主勒带听见了，他想出个坏主意，把一袋银子偷偷放在卜寿的大门外，说卜寿偷了他的银子，并提出让卜寿把老婆让给他，否则就打官司。妻子答应跟勒带走，到了勒带家后却看不见她的身影。她告诉勒带，只要做一个能装两三百斤水的大木桶，装满水就能看见她。勒带照办了。只见一条香草鱼跳进桶里，尾巴一摆，滔滔的洪水就从桶里涌了出来。把勒带一家全都淹死了。从此，姑娘与卜寿过上了美满的生活。这种人与异类婚配的故事在少数民族故事中普遍存在。我们通常所说的“天鹅仙女型”、“田螺姑娘型”、“龙女型”等故事，就是指这类故事。与异类婚配故事也有一定的模式，故事往往说，一个善良的穷苦人救了某种动物，这种动物为了报答他，嫁给了穷苦人。但有一个坏人出来破坏，结果被有灵性的动物打败。穷苦人与异类变成的女子过上了幸福的生活。这种富有灵性的异类出现在故事中，是人们充分利用想像的结果。人与某种动物的这种亲密关系，也很容易让人们想起人类早期的图腾崇拜观念。尽管那个时代距离故事产生的年代已经很遥远，但在这些故事中似乎还能见到一些当年的痕迹。

## 第二节 生活故事

生活故事是直接反映现实生活的故事，也称“世俗故事”、“写实故事”。它与幻想故事相比缺少丰富的想像，而更注重人们的日常生活。生活故事的特点是十分贴近生活，因此在反映生活的深度、广度及时间长度上要比其他故事强出许多。如果人们要想了解一个民族的全部社会生活，就必须去读一下这个民族的生活故事，从中可以看到更加细致入微的平常人的生活。中国少数民族的生活故事，从多方面反映出了各民族的社会生活。这些生活故事还以它独特的反映方式，展示了各民族故事那浓郁的地方色彩和民族特色。

生活故事的内容十分丰富多样，其中家庭生活故事、爱情生活故事及生产方面的故事，是故事中常见的主题。从数量上看，这些故事大约占全部生活故事的绝大多数。由于在中国少数民族中民族众多，生活故事也十分发达，每一个民族在过去的岁月里，都创作了许多优美的生活故事。比如，达斡尔族的《火盆唠嗑》、维吾尔族的《桑树阴影的故事》、满族的《考媳妇》、瑶族的《长工与财主订合同》、壮族的《百鸟衣》、藏族的《老爷的奴隶》、朝鲜族的《父亲的遗嘱》、回族的《白兔姑娘》、鄂温克族的《伦吉善和阿依吉伦》、彝族的《彩虹》等，都是少数民族生活故事中的杰作。

达斡尔族的生活故事《火盆唠嗑》是典型的生活斗争故事。讲述了地主与穷人之间的矛盾与斗争。故事说：

不知有几百年了，在达斡尔人中流传着这样一个故事：

达斡尔人家里都有一个火盆。穷人家对火盆非常亲热，里里外外收拾得干干净净，什么脏东西也不往盆里扔。地主家就不一样，火盆里不是经常空空的，就是剩一些火灰。地主的

婆尽用烟袋锅子磕打火盆，把火盆沿都快磕打坏了。她还总是“不啣不啣”往火盆里吐唾沫，小孩的屎尿也往火盆里倒。

有一天晚上，穷人家来了一个亲戚，这个亲戚懂得家具说话。

夜深了，人们都睡得很香。这个亲戚没有睡，他想听听有没有家具说话。不一会儿，就听见地主家的火盆和穷人家的火盆唠上嗑了。

地主家的火盆对穷人家的火盆说：“我家的主人对我太刻薄了！一点好东西都不给我吃，竟把小孩的屎尿往我嘴里扔。这还不说，灶里有的是火，他们不扒点倒在火盆里，天天把我冻得直打寒战。等明天一早起风的时候，我就把房子给他们烧了。”

穷人家的火盆说：“我家的主人对我可真好！给我好吃的，把火给我扒得满满的，可暖和啦。哎，你刚才说的要烧你主人家的房子，有个事得求你一下了！”

地主家的火盆问：“什么事？”

穷人家的火盆说：“就是我主人家的马鞍子被你们家主人借去了，还没送回来，你点火的时候，可千万别把我家主人的马鞍子给烧了！”

地主家的火盆说：“你放心吧！我不烧，我想办法用我家主人的火锅给扣上，你看怎么样？”

穷人家的火盆说：“行呀！太好了！我先替我家主人谢谢你啦！”

穷人家的亲戚听完火盆唠嗑，知道了这家地主这么刻薄、厉害，他心里想：狠点烧一烧，才解恨呢。他心里一高兴，翻过来覆过去睡不着觉。穷人家的主人醒了，问他：“为啥还没睡呢？”亲戚说：“刚才我听你们家的火盆和地主家的火盆唠嗑来。”

穷人家的主人说：“你别瞎扯了，我才不信呢。”



他亲戚说：“你不信不要紧，等明天早晨地主家失火，你的马鞍子一点也烧不着，你就该信了。”

第二天清早，风越刮越大，地主家的火盆发出火，就把地主家给烧了。先烧房子，把柜里的好东西都烧光了。后烧仓房，烧粮食囤子，把穷人赊欠的账簿也烧掉了。

地主一看失火了，连哭带喊找人救火。可是风大火旺，火越来越厉害，怎么扑打也扑不灭。地主只好眼巴巴地瞧着房子烧得落了架。这一场大火，把地主家烧得溜光。地主到灰烬里去扒拉东西，看见火锅里扣着穷人家的马鞍子，一点也没烧坏，就火了：“这是你们谁干的？”

谁也不知道是谁干的。穷人家的亲戚从人群中出来说：“你别埋怨人，这是你们家火盆干的，因为你们得罪了火神爷爷啦，他还要烧你们呢。”

这时候，穷人家的主人一边往回搬鞍子，一边对地主讲了昨天晚上火盆唠嗑的事儿。

地主家本来很迷信，听这么一说，又听穷人家主人那么一证明，地主完全信了。他急忙问懂得家具说话的人：“我们也不知道怎么得罪了火神爷，把我家烧得精光，听说你懂家具说话，你一定知道火神爷为什么生气。”

……

穷人家的亲戚说：“你去叫你们家的人，把火盆打扫得干干净净的，把火扒得满满登登的，还放在你西炕沿边上，再杀一口肥猪供上。完了再请街坊邻居到你家里，吃上一顿酒席，你跪在地上发誓：火神爷别见怪，凡是穷人家欠的债和地租，都一笔勾销，再不找后账，求火神爷饶恕。你若能做到这些，就能免灾。”

地主很迷信，无奈只好一样一样地照办了。

从那以后，这个地主对穷人再不敢像从前那么刻薄了。

这个故事很有意思，表面上看是两个火盆的对话，而实际上是在借火盆之口，述说的是地主与穷人的关系。为地主劳累一年又一年的农民，年年所剩无几，他们的不满与反抗，要求过上幸福生活的愿望，统统倾注到了故事中。把地主的家产烧个精光，把穷人的债务一笔勾销，正是劳动人民的想法。这类故事的结尾往往被安排得比较好，经过斗争统治阶级被制服了，人民得到了某种胜利。上面这篇达斡尔族的故事说，地主认输了，不要穷人的债务了，也不敢那么刻薄了，多少带有一些理想的成分。

爱情生活故事是生活故事中比较具有吸引力的故事。男女主人翁之间的纯真爱情，以及他们对爱情的执着追求、生死与共的精神，千百年来一直为青年人所感动。在过去的年代里，由于种种原因青年男女之间的恋爱生活往往是不美满的，甚至是带有悲剧色彩的。在中国少数民族爱情生活故事中，虽然封建婚姻观念表现得不是那么严重，但我们也可以看到一些爱情的悲剧。

彝族故事《彩虹》是一个典型的爱情生活故事。这部故事的主人翁，虽然也是以悲剧告终，但那象征爱情永存的彩虹，却给人们留下了难忘的印象。故事说：

从前，有一个撒尼姑娘，长得非常美丽，远近村寨的小伙子都对她产生了爱慕之心，求亲的人像蜜蜂一样向她家拥去。通向姑娘家的路被他们踏平了，大门被挤倒了，可是姑娘都不中意，父母也没有办法，只得让求婚的人懊丧地回去。

姑娘的美名越传越远。有一个放羊的小伙子赶着羊经过姑娘的村寨，也悄悄地爱上了这个姑娘，可是想到自己家境贫困，始终也不敢向姑娘表露真情。

有一天，放羊的小伙子听说姑娘要去赶街。就假扮成一个小姑娘也去赶街。小伙子长得很俊秀，因此装扮起来也看不出什么破绽。一到街上，果然遇见他心爱的姑娘，两人就谈起话来，谈得很投机。等到赶完街子，她们已经像亲姐妹一样挽着

手转回去了，可是小伙子不愿意离开姑娘，就把背来的一袋黄豆故意撒在地上，请姑娘帮他捡。两人一边捡一边谈起自己的身世，不知不觉已捡完一半，小伙子看看时间还早，就向姑娘说：“阿妹，我们别把土也捡进口袋，最好用蒿枝篾一粒粒慢慢地捡。”于是两个人都用蒿枝篾捡，等到捡完，太阳已经落到山后去了。这时他才向姑娘说明自己是个放羊的小伙子，因为家贫不敢来求亲，特意扮成姑娘和她接近。姑娘听了很感动，而且她已经爱上了这个放羊的小伙子。

从此，小伙子每天到姑娘的村寨找她谈心。小伙子吹竹笛，姑娘轻轻唱：“锣锅饭最好吃了，放羊郎最可爱了……”

这件事被姑娘寨里的一个有钱人知道了。原来他家儿子来说亲时，也曾遭到姑娘的拒绝。因此便同毕摩商量，要来破坏姑娘和小伙子的爱情。

这个毕摩有一套害人的本事，他接受了有钱人的礼物后，使用纸剪了个豹子放在寨子外，不一会儿功夫，纸豹子马上活了起来，跑进山林里去了。

从此，小伙子每次和姑娘约会，都会遇到那只豹子追他。小伙子就想出一个办法，用一个葫芦装上些石子，遇到豹子就“晃朗、晃朗”摇起来，豹子听见响声，吓得不敢再追过来。

有一天，放羊郎的妹妹趁他出去干活，就拿下他的葫芦来玩儿。一倒出来，见装的是些小石子，妹妹想：“我哥哥大概肚子饿了就吃石子吧！他的命好苦啊！”妹妹就把小石子扔掉，悄悄地给他装了些炒面。

谁知小伙子放羊回来，仍然拿起葫芦走了。走到半路，豹子来追他，他摇了摇葫芦，奇怪！怎么不响了？仔细一看，葫芦里没有石子，却装满炒面。他将炒面倒了一些在地上让豹子去吃，自己趁机跑了，但是豹子吃完了，仍旧扑了上来，只等葫芦里的炒面都倒空了，他还没赶到姑娘家，豹子一头向他冲来，把他的肚子咬破了。小伙子忍痛用头巾扎住伤口，终于逃

到姑娘的家里，一进门就倒在地上了。姑娘忙把他扶起来，看见鲜血染红了他的衣襟，心里难过极了。她怕父母知道，就让小伙子睡在马槽子里，用芭蕉叶做成被盖，土基做枕头，姑娘守在旁边，忧伤地弹起口弦：“马槽是阿哥的睡处，芭蕉叶是阿哥被盖，土基是阿哥枕头……”谁知这一来，惊动了姑娘的阿妈，连忙找人把小伙子送回家去。不料，小伙子回到家，第二天早上就死了。

姑娘得知这个消息，心里悲痛极了。当小伙子火葬的那一天，她也起来了。她一面哭一面猛地向火里扑去，但却给人们阻挡住了。她忙把自己的银手镯扔得远远的，乘人们去拾手镯，她就跳进大火中。等到人们来抢救，已经来不及了。

姑娘死后，那一家有钱人也赶来，命人把姑娘尸体抬回寨子火葬。哪知火葬时迸发出的火焰，正和小伙子火葬的火焰飘合在一起，变成了一道长长的彩虹，每当雨过天晴，人们总能看见他们。

这则故事在彝族民间流传较广，故事的内容也很动人。主人翁对爱情炽热的追求，不为名利的纯洁的爱，让人为之感动。撒尼姑娘的殉情，虽不可取，但却足以表达她对放羊哥哥的真情，同时也在一定程度上表现出了对恶势力的抗争。姑娘和小伙子虽然都死了。但他们的精神不灭。每当人们看见天边出现的彩虹时，就会想起他们，就会重现他们的音容笑貌。

### 第三节 智人故事

中国少数民族智人之多，智人故事之多是闻名遐迩的。每当人们津津乐道地谈起这些智人的时候，总是被他们的机智、幽默、侃侃而谈所倾倒。机智人物的故事在各民族中具有广泛的群众基础，

为人民大众所喜闻乐见。从一定意义上说，智人形象是一个民族智慧的化身。在他的身上，既体现了人民群众的聪明才智，也代表了他们对美好生活的向往。

智人形象在每一个少数民族文学中，几乎都有出现。除了人们熟悉的维吾尔族的阿凡提、藏族的阿古顿巴、蒙古族的巴拉根仓、苗族的反江山、纳西族的阿一旦以外，北方民族中还有维吾尔族的毛拉则丁，蒙古族的沙格德尔，满族的莫尔根、哈拉素，锡伯族的霍托哈吉，东乡族的玉斯哈，哈萨克族的和加纳斯尔、阿勒达尔库萨等；南方民族中还有藏族的聂局桑布，彝族的罗牧阿智、么刀爸、张沙则、松谷克忍，壮族的老登、公颇、佬巧、公天，傣族的召玛贺、艾苏、艾西、干达来，侗族的卜贯，傈僳族的光江桑，布依族的甲金、曾候，佤族的岩江片、达太，瑶族的卜合，白族的艾玉、赵成、六八，哈尼族的门帕，布朗族的艾掌来，基诺族的阿推，水族的金贵等等。这些智人形象一共有几十位，多数民族有一二位，个别民族有三四位。这么多的智人形象组成了一个庞大的智人形象群体，为我国少数民族文学人物画廊增添了新的光彩。

北方民族的智人形象，以维吾尔族的阿凡提、蒙古族的巴拉根仓、满族的莫尔根等人为代表。他们的故事广泛地流传于各个地区，在各民族中有很大的影响。阿凡提的故事在中亚各国及我国的维吾尔族、哈萨克族、柯尔克孜族、乌孜别克族中广为流传。阿凡提的形象也已经随着电影、电视走进了我国的千家万户，成为知名度很高的人物。

#### 给大阿訇理发（维吾尔族）

阿凡提当理发匠，大阿訇来剃头，总是不给钱。阿凡提很生气，想狠狠整他一下。

有一天，大阿訇又来理发。阿凡提先给他剃光了头，在给他刮脸的时候，问到：“阿訇，您要眉毛吗？”

“当然要！这还用问！”阿訇说。

“好，您要我就给您！”

阿凡提说道，飏飏几刀，就把阿訇的两道眉毛刮下来，递到他手里。

大阿訇气得说不出话——谁叫他自己说过“要”呢。

“阿訇，胡子要吗？”阿凡提又问。

“不要，不要！”大阿訇连忙说。

“好，您不要就不要。”

阿凡提说着，又飏飏几刀，就把大阿訇的胡子刮下来，甩在地上。

大阿訇对镜子一看，自己的脑袋和脸都刮得精光，简直就像个光溜溜的鸡蛋。这一下他可气坏了，就大骂起来。

“得啦，得啦，您还生我的气吗？”阿凡提说，“这不都是遵照您的吩咐做的吗？要是能依我的话，不要说眉毛胡子，连您的头发，我本来也不愿意剃哩！”

### 让王爷下轿（蒙古族）

一次，王爷出门，坐的是八抬大轿，跟的是前后随从、卫士，开道锣，助威鼓，人喊马叫，真是威风凛凛，神气十足，没想到半路遇上了巴拉根仓。

“谁这样大胆，见着王爷还不闪在路旁跪下！”王爷气得吹胡子瞪眼，粗声粗气地喊。

“报告王爷！”随从把巴拉根仓抓到轿前说，“这就是那不怕天不怕地的巴拉根仓。”

“是，我叫巴拉根仓。”巴拉根仓不慌不忙说：“小民没认出是王爷大驾。”

“哈哈……，你就是巴拉根仓？”王爷说，“听说你最能用谎言骗人，是吗？”

“不敢，小人是最爱说实话的人”巴拉根仓说。

“都说你最有本事，今天你能把我从轿子里骗下来吗？”王

爷自以为难住了巴拉根仓，得意地大笑起来。

“不敢，不敢，我怎么能把王爷赶出轿来呢！如果王爷下了轿，我倒有办法马上请您上轿。”

“真的吗？”

“凭小人这点智慧来说，这点小事并不难办到。”

王爷心里想：我偏不上轿看你怎么办。便答应说：“好，好。”说着从轿里跳下来。

巴拉根仓等王爷两脚刚一落地，笑着说：“聪明的王爷，这不是把你骗下轿了吗！”

王爷被巴拉根仓耍得张口结舌，直瞪着那双臃肿的眼睛，一句话没说就又钻进了轿子。

“看！聪明的王爷，我不仅让你下了轿，还让你一句话没说又上了轿！”

随从们见王爷气得嘴歪眼斜，都偷偷笑起来。

“真是个骗子！快抬轿走！”王爷大怒说。

轿子刚抬起来，巴拉根仓喊道：“站住！”

王爷以为巴拉根仓又出什么鬼点子，忙叫轿子停下。巴拉根仓哈哈大笑说：“谢谢王爷按照巴拉根仓的话又把轿停了下來！”

巴拉根仓说着催马赶路去了。

### 拍卖脸皮（满族）

一天，莫日根穿着破衣服走在人群里。巴彦<sup>(4)</sup>觉得这是奚落莫日根的好机会，就走上前去拦住他，说：“莫日根，你的穿戴有多寒酸哪！连衣帽都弄不整齐的人，还谈什么智慧呀？你看我，缎袍绸褂，满面红光，有多富态啊。想发财，今后你还得跟我学。”

“谢谢巴彦老爷的指教。”

巴彦当众羞辱了莫日根，正得意洋洋，一抬头，见莫日根

站在一个高台上，向人们喊着：“乡亲们，为了跟巴彦老爷学发财，因此，我要把脸皮卖掉。有谁要买，请上前来，给到价钱就卖。”

巴彦听了，赶忙挤上高台，质问道：“莫日根，你这是在干什么？”

“拍卖脸皮。”

“为什么？”

“跟你学，不要脸了。”

巴彦一听，气得脖筋老高，把手杖往台上捣了两下，嚷道：“我怎么不要脸啦？”

莫日根说：“你身上穿的这绸缎衣褂哪件不是跟你额娘<sup>(5)</sup>一般大岁数的老太太伏跪在地上缝制的？你的手杖，曾抽断过比你阿玛<sup>(6)</sup>还大的老人脊梁。你这满面红光是哪来的？这很清楚，你每天都在吃三个比你女儿还小的年轻妇女的奶。你还要脸吗！”

人们听了，异口同声地喊：“巴彦真不要脸！”

上面引录的三个智人故事，分别来自维吾尔族、蒙古族和满族。从这些智人身上，我们不但看出了他们的聪明才智，而且看到了不同民族特点在智人身上的反映。阿凡提的机敏、巴拉根仓的“油滑”、莫日根的刻薄，给人们留下了很深的印象。智人故事的一个重要主题是斗争，富人与穷人的斗争、剥削者与被剥削者的斗争、坏人与好人的斗争。我们在少数民族智人故事中，可以清楚地看到这一点。阿凡提的主要对立面是巴依，巴拉根仓的对手是王爷，莫日根的挑战者是巴彦。这些人都是社会恶势力的代表，人民痛恨的对象。而故事中的智人，不仅是人民智慧的化身，而且是人民希望之所在。

南方民族的智人形象以藏族的阿古登巴、苗族的反江山、纳西族的阿一旦、彝族的罗牧阿智、壮族的老登、布依族的甲金等为代



表。在南方民族的智人故事中，智人形象比较多，有的民族多达四个，但大多数人物的故事不多，智人形象也比较单薄。藏族的《阿古顿巴的故事》是南方民族智人故事中的突出作品。故事为我们塑造了一个乐观开朗、聪明机智、善于助人的人物形象。同时，在他的身上也可以看出一个具有反抗精神的被剥削、被压迫的农奴特点。

### 佛爷偷糌粑（藏族）

阿古顿巴家的糌粑吃光了。他邻居是一户财主，家里的糌粑堆得像山一样高，可是一点也不肯借给阿古顿巴。因为阿古顿巴太穷了，怕不但捞不到利息，就连老本也捞不回来。于是，阿古顿巴就想了一个对付财主的好办法。

一天夜里，阿古顿巴燃起一堆树叶，火光熊熊，把财主家的院子也给照亮了。财主不知道怎么回事儿，便走到阿古顿巴家里问道：“深更半夜，你点火做什么？”阿古顿巴回答道：“听说拉萨的糌粑很贵，我想炒几克<sup>(7)</sup>青稞，磨几袋糌粑做一次生意。”

财主听他这么一说，动心了，就对阿古顿巴说：“很好，我和你一块儿去吧！”

第二天，财主装了两口袋糌粑，用牦牛驮着。阿古顿巴没有糌粑，装了两口袋树叶，用毛驴驮着。财主在前面赶着牦牛，阿古顿巴在后面赶着毛驴，一同向拉萨走去。

走到半路，天黑了，阿古顿巴和财主住在一座小庙里。夜间，财主睡得很甜。阿古顿巴悄悄爬起，把自己口袋里的树叶倒出来喂了毛驴，把财主口袋里的糌粑装进自己的口袋，又把财主的两条空口袋放在佛像的两只手上，抓了一把糌粑抹在佛像嘴边，自己才躺下来睡觉。

天亮以后，财主起来发现糌粑口袋没有了，就叫阿古顿巴一起去找。最后，在经堂里佛像面前找到了两条空空的糌粑口

袋。阿古顿巴说：“世间上人们好久不敬佛爷了。大概是佛爷饿得没办法，才把你的糌粑给吃光了吧！”

财主拿着空糌粑袋，呆呆地对阿古顿巴说：“你自己去好了，我要回去啦。”

阿古顿巴说：“你既然要回去，那我一个人也不想去拉萨了。”

### 阿一旦的诗（纳西族）

有一年的十月间，百岁坊一家姓和的地主的花园里，开了朵牡丹。虽说十月天气还不冷，但十月开牡丹的事还从来没有过。因此，全丽江城议论纷纷，有人说是丰收的征兆，有人说要出真命天子。

一天，丽江城大小官员和文人学士都去那里赏花吟诗，饮酒取乐，祝贺十月开牡丹这件奇事。

这时，木家的势力已经大大衰退，木土司听说十月开牡丹，认为是好兆头，就坐上暖轿，带着阿一旦去赏牡丹。

官员们见木土司来了，就纷纷出来迎接，互相礼让了一番。接着，就借歌咏牡丹来颂扬木氏的功德。在诗中，有的把苍老的木土司比做鲜艳的牡丹，说牡丹赛过不怕寒冷的梅花；有的说这朵牡丹是为木氏而开，木家将重新兴盛起来。木土司非常高兴，捋着胡须，十分得意。

忽听得阿一旦喊道：“我也题一首。”木土司和官员们大吃一惊，都用惊讶和怀疑的眼光看着他。只见阿一旦不慌不忙地拿过纸笔，很快就写好了。写完后，他高声念道：

“十月开牡丹，  
何必赛梅花，  
明年春三月，  
完了！”

木土司一听，气得像个泄了气的革囊，倒在靠床上。官员

们一个个哑口无言，不知如何是好，最后不欢而散。

### 大官哭了（佤族）

有个大官对岩江片说：“老大，老大，你很会哄人，能哄我一次吗？”

岩江片说：“我不哄人罗！要哄我就要把你哄哭。”大官不信。

有一天，岩江片约当官的到河里捉鱼。在回家的时候，他信口有事先走了。

岩江片跑到大官的家里，大官的婆娘问他：“你怎么一个人先回来？”

“快，快，大官被河水淹死，赶快扛门板去抬他！”岩江片气喘吁吁地说完，拆了门板就跑了。大官的婆娘急得哭了起来。

岩江片扛着门板在半路碰上大官，大官见他这样匆忙，就问他：“你扛着门板去干嘛？”

“你还不快跑，你的房子着火了！我救得快，扛了块门板出来，是跑来给你报信的。”

大官急得直哭，拼命往回跑。在路上正好碰见老婆哭着跑来了。两个人一问，才知道是被岩江片哄了。

### 过时了（布依族）

有一天，财主阴倒蒸糯米饭吃，被甲金看见了。甲金跑到谷仓下面，用肩头支住仓柱，大喊：“仓要倒了！仓要倒了！”财主慌了，急忙出去帮着撑住。甲金说：“你支住，我去找根棒子来撑。”他就跑到灶房里，把甑上的糯米饭吃光，把烂棉花絮塞进去，完了，拿根棒子去撑谷仓。财主赶忙回去，打开甑子一看，呀，怎么都是烂棉絮？甲金跟进来说：“大家常说，过时就成烂棉絮，你的饭过时了。”财主叹道：“可惜过

时了。”

#### “对不起”（景颇族）

一天晚上，有一个偷东西的人，蹑手蹑脚地摸进了仇片的家。仇片看见后，便悄悄地躲进了竹篾箱子里。

景颇人是最珍贵的东西放在竹篾箱子里的。偷东西的人直朝着竹篾箱子摸去。他轻轻地打开竹篾箱子，伸手一抓，抓着了仇片的手，吓得目瞪口呆。

仇片从竹篾箱子里站起来，说：“对不起！我家没有什么珍贵的东西让你可偷，你就把我偷去吧！”

#### 动不得土（白族）

有一天，老财去挖老墙，墙塌下来压住了老财，老财大喊救命！艾玉跑来，老财说：“快把土刨开，救我出来！”艾玉深知老财很迷信，便说：“老爷每次动土都要看皇历，想必今天不宜动土，才被压着啦！”老财说：“你快去翻翻皇历，再喊几个人来救我！”艾玉打了个转回来说：“老爷，皇历上说今天动不得土。”那老爷听了说：“那么咋个整？”艾玉又说：“老爷忍着点，换到明天再动吧！”

这几个智人故事，虽然长短不一、情节不同，但都带有南方民族的生活气息。景颇族人家的竹篾箱子、布依族“过时就成烂棉絮”的成语、丽江十月开牡丹的奇闻、藏族人家的糌粑等，无一不反映出南方民族的日常生活及风土人情。在少数民族故事中，智人形象大多有生活基础，有的甚至在生活中确有其人。比如，阿凡提的这一人物形象，据说是生活在13世纪的一位土耳其学者，他除了留下许多幽默故事外，还写了很多诗文。纳西族的阿一旦形象，也有人说是生活在清代咸丰、同治年间的人，是一个出生在丽江县黄山村的农民。但不管怎么说，这些智人大都来自民间。有原型的

也好，没有原型的也好，他们已经不是原来现实生活中的个人了，而是被加工、创作过的文学形象。也就是说，阿凡提已经不是个学者，而是个智人了；阿一旦也不再是个农民，已经变成故事中的人物形象了。文学形象比生活中的人物，更具有典型意义。他可以是一个众多人物的混合体，可以集众多人物的长处为一身，使得这一人物形象更丰满、更典型。从少数民族智人形象身上，我们就可以看到这些特点。这些智人已经代表了这些民族，表现了这些民族的智慧与力量以及他们对美好生活的向往。

#### 第四节 动物和植物的故事

动物和植物的故事是民间故事中的一个特殊类型。它们往往将故事中的动物和植物拟人化，通过它们之间的矛盾与斗争，编成一个很有趣的故事，以便说明一个道理。这类故事有点像童话，更有点像寓言，读起来总是给人以启迪和教育。故事中动物和植物所反映出来的思想与情感，其实是人的思想及喜、怒、哀、乐各种情感的具体表现。动物和植物的故事也经常分为，寓言性故事和解释性故事两种。寓言性故事的侧重点在于要阐明某些道理，具有一定的教育意义；解释性故事重在解释动物和植物自身的某些特点，说明它们的某些特征和习性。我国少数民族由于居住在广阔的地域里，其特产丰富、环境优美，动物和植物的种类也异常多样。这就为动物和植物故事的发展提供了得天独厚的条件。在少数民族动物和植物故事中，我们很容易看到那浓重的地方色彩和民族特征。

动物故事的产生，似乎与人们的渔猎生活和畜牧业的发展有一定的关系。因为人们只有了解动物，熟悉它们的习性后，才能够编造出它们的故事。在生产和生活中，人们不仅把动物作为自己的生产对象，而且逐渐成为了他们的朋友。把某些情感倾注到动物身上，也就促进了动物故事的发展。在少数民族的动物故事中，我们

可以看到许多可爱的动物以及它们上演的有趣的故事。比如，鄂伦春族的《鹿原来有四只眼睛》、朝鲜族的《猪、蚂蚁和蓬雀》、鄂温克族的《山鸡的眼睛为什么是红的》、彝族的《鹤鹑为什么短尾巴》、珞巴族的《猴子的屁股为什么是红的》、纳西族的《狡猾的鳙鱼》、毛南族的《鸡为什么帮鸭孵蛋》、黎族的《蛇为什么有毒》、撒拉族的《聪明的鹿》、土族的《黄鼠、老牛和山雀》等，都是很有特色的故事。

#### 鹿原来有四只眼睛（鄂伦春族）

鹿原来有四只眼睛，哭瞎了两只，才剩下两只。鹿为什么哭？说法可多了。

传说早先年人们想吃鹿肉。可是鹿很狡猾，三十里外有人，它都知道跑开。人们始终打不着它们。

后来“恩都力”<sup>(8)</sup>给了人弓箭，一箭能射死一只鹿。鹿哭了，一哭哭瞎了两只眼睛。

从前，人们用弓箭射鹿。弓箭没有响声，不让鹿知道动静，就打死它，人觉得于心不忍。就改用枪打，枪有响声，鹿听见枪响，能跑的还可以跑掉。可是鹿一看见用枪打它们，到底伤心，哭了。

鹿哭瞎了两只眼睛，变成了两堆眼眵。这眼眵可以治病，因为人心毕竟还是好的，鹿用眼眵来报答人。

#### 猪、蚂蚁和蓬雀（朝鲜族）

从前，猪嘴不是扁的，蚂蚁腰不是细的，蓬雀的嘴不是尖长的。它们怎么变成现在这个样子的呢？这里面有段故事。

有一天，猪肚子饿了，出外去寻食。它半路上碰到蚂蚁和蓬雀也去寻食，它们便结伴同行。路上，它们碰上了一个身穿短裙，头顶饭包的姑娘。猪叫蚂蚁悄悄爬到姑娘大腿上去咬她。姑娘被咬疼，“哎哟”一声叫，伸手去摸自己的大腿，头

顶的饭包掉下来，米饭撒了一地。这时猪跑过来，张嘴就吃。蚂蚁要吃它不让。蓬雀要吃它也不让。那饭是热的，猪贪吃，拼命吃，嘴巴被热饭烫成扁的了。蚂蚁看见，幸灾乐祸，忍不住双手伸腰一笑，结果把腰伸细了。蓬雀呢，怕笑出声来，捏着嘴笑，结果，把嘴给捏长了，捏尖了。

### 聪明的鹿（撒拉族）

有一天，鹿到很远很远的地方去吃草，不巧遇上了老虎。老虎看见鹿，高兴极了，心想：“看我今天怎么把它全吃掉。”慢慢走近鹿，一看，见了它满身的花纹，不由诧异地问：“鹿弟，你那一身的花纹是怎么生的？”鹿已经明白了老虎的用心，灵机一动，说：“说起这很简单，每当我活活吞掉一只老虎，身上就长出一个花纹，今天你，嗯……”说着往前走，摆出一副吞噬的架势。老虎一听，早已吓得魂不附体，大叫一声，撒腿飞跑了。

### 黄鼠、老牛和山雀（土族）

有一棵杨树，树上的一对山雀筑了巢，住得很安然。树根里住着一只黄鼠，它终日辛辛苦苦，抬来各种杂草打造草垛，准备过冬。可是老牛常来把黄鼠辛勤积累起来的草垛几大口吃得一干二净。为此，黄鼠请求山雀说：“你经常在家，如果见老牛来吃我的草垛，请你劝阻一下。它可吃的草遍山都是，不要糟蹋我的这点穷光阴。”

山雀听了待理不理的。见老牛真吃黄鼠的草垛，也不说一声，认为与己没有什么相干。这样，黄鼠辛勤积攒起来的小草垛又叫老牛吃光了。

黄鼠很气愤，就想方设法对付一下这头不通情理的老牛。一次它藏在草垛里等候，老牛又来吃黄鼠的草垛了。黄鼠突然猛力一跳，钻进老牛的鼻子，使劲乱咬。老牛疼得惨叫一声撞

在杨树上，杨树咔嚓一声被撞倒了，山雀的巢也给摔了个粉碎。

这一组动物故事，两个突出了教育功能，两个突出了解释作用。鄂伦春族是一个森林民族，以狩猎为主，其动物故事相当丰富。他们对于每天都能见到的各种动物，如熊、鹿、野猪、狍子、獐子等，了如指掌。在《鹿原来有四只眼睛》故事中，鄂伦春人作了自己的解释，其想像力是很丰富的。朝鲜族的故事，在解释猪的扁嘴、蚂蚁的细腰、蓬雀的尖嘴方面也是很有特色的。撒拉族的《聪明的鹿》和土族的《黄鼠、老牛和山雀》的故事，一个赞扬了鹿的勇敢与聪明，一个批评了只顾自己、不顾别人的老牛和山雀。其教育和启迪的作用是很明显的，让人们从中也领悟到了一定的哲理。

植物的故事似乎没有动物的故事那么生动、可爱。因为动物有它的可动性，与人更容易接近。而植物却是原地不动的，人们对它的注意还很不够。但在中国少数民族植物故事中，也有许多值得一读的篇章。比如，苗族的《柿子树和松树》、壮族的《无根草》、瑶族的《稻苗与稗草》、景颇族的《桦桃树为什么会掉皮》、满族的《人参与松树》、纳西族的《麦子和荞子》、布依族的《麦子肚皮上的印子哪来的》等。这些故事读起来也是很有情趣的。

### 柿子树和松树（苗族）

很久以前，柿子树积蓄了很多油脂，这些油脂能点火照明。

那时候，松树还没有油脂，便到柿子树家里去借，它对柿子树说：“今天我们祭祖先，特来向你借油脂去点火照明，用过后再还给你。”

柿子树就把所有的油脂都借给松树了。可过了很长时间，松树还没把油脂还给柿子树，柿子树就到松树那里去讨油脂，松树对柿子树说：“对不起，油脂都用完了。”

柿子树听了，很不高兴，没讲哪样就走了。一天夜里，柿子树发现从松树家里射出明高的火光，于是到松树家去骂松树



道：“你为哪样这么不要脸，借了我的油脂也不还？以后斧头砍你，柴刀砍你，砍你以后永远再不会发芽……”

松树回骂道：“不发芽也好，断根也罢，只要风把我的种子吹到哪里，哪里就有我的后代。我生七千棵，你才能生七棵；要是我只生七棵，你就要绝子绝孙……”

所以直到现在，松树被砍过后就再不发芽了，但是风把它的种子吹到哪里，那里就生出很多小松树来。柿子树却长得很少很少。

### 无根草（壮族）

春天到了，万木复苏，百花盛开。一条条金黄色的无根草摇摇晃晃，攀附在柚果树上。

柚果树对无根草苦口婆心地说：“金草老弟，不是我撵你走。说实在话，你不在泥土里扎根，等到老天不下雨，那时你会后悔不及的！”

柚果树这话已经说了好几次，无根草非但不愿意听，反倒气乎乎地说：“朋友，别怕我沾你光，到时候，我自然会扎根到泥土里去的！”说罢，仍然摇摇晃晃，悠哉悠哉，攀附在柚果树上。

夏天到来了，有一次一连十几天没落一滴雨。火辣辣的太阳一晒，无根草就干枯死了。

### 《稻苗与稗草》（瑶族）

稗草混在稻田里，对稻苗说：“我又高又壮，稻田是我的天下。”稻苗说：“你再高再壮总是稗草；稻田是我们稻苗的。”稗草勃然大怒：“你这丑货，竟敢顶撞我这天生的‘超苗’？”稻苗毫不示弱，据理反驳：“住嘴！天地分南北，万物分真假。在光天化日之下，你混不长久了的。”稗草无言以对，只得说：“好！我们走着瞧，看这稻田是谁的天下。”

日子一天天的过去，稗草伸出长长的须根，吸吮着田里的肥料，长得比稻苗还粗，摊开两臂挤压稻苗，得意地叫嚷：“我生来就高人一等，谁能把我怎样！”

一天，晴空万里，一群农夫来到田边。在灿烂在阳光下，农夫像长了金睛火眼，一下就认出稗草，拔出扔上田埂。太阳一晒，稗草就软瘫瘫地死了。

秋天，稻禾绽开金黄的小嘴，纵情地欢呼：“稗草完蛋，稻田从此太平了。”“不！”农夫听了立即告诫说：“稗草哪能一次锄尽？来年还会有有的，得不断地锄呀！”

这一组植物的故事，通过植物之间的关系和矛盾，既说明了植物的某些特征，又说明了一些道理。《柿子树和松树》的故事，利用两个树的矛盾编出了一个很好的故事。它向人们讲述了松树多、柿子树少的原因，并且说明了松树油脂多的由来。当然，这个故事也不是单纯地讲树的特征和多少，而且也潜在地向人们讲述了一个道理，在任何时候都要讲诚实与信用。《无根草》和《稻苗与稗草》的故事，通过柚树与无根草、稻苗与稗草之间的对话，告诫人们对生活要脚踏实地、对恶势力要长期作战。植物故事的这种劝诫作用，使人们在欣赏这些作品时，潜移默化地得到了一些受益。

#### 注 释：

- (1) 穆昆达：满语，族长。
- (2) 葛珊达：满语，屯长。
- (3) 拔公巴：瑶语，结成夫妻。
- (4) 巴彦：满语，富贵、富人之义。
- (5) 额娘：满语，母亲。
- (6) 阿玛：满语，父亲。
- (7) 克：藏语，计量单位，一克相当于14斤。
- (8) 恩都力：鄂伦春语，天神。

## 第八章

# 谚语与谜语

谚语与谜语是民间文学中短小精悍的韵文作品。它们从各自不同的角度反映了社会生活的方方面面，具有一定的娱乐功能，也有一定的教育意义。中国少数民族的谚语与谜语，几乎在每个民族中都有流传。这些作品从许多方面反映了他们的生产劳动、经济生活、日常生活及其他各个方面。从形式上看，谚语与谜语都比较简短，而且大都要求有一定的韵律。用一句话或几句话就能说明一个道理，构成一个作品，是谚语与谜语的最大特点和长处。由于，我国少数民族的经济生活比较多样，自然环境比较复杂，他们所创作的谚语与谜语也显得多姿多彩，并有一定的民族生活特点。

### 第一节 谚 语

谚语是劳动人民生产知识、生活经验的高度概括和总结，是劳动人民智慧的结晶。它不但短小，

只有一二句话，而且往往包含着一定的哲理，并有一定的教育作用。谚语是一个民族语言的精华，它像一颗颗璀璨的明珠，大大丰富了民族语言和民间文学的宝库。它不但可以向人们传授各种生产知识、生活经验，而且可以教育青少年一代如何做人、如何学习，成为人们在日常生活中取之不尽的“小百科全书”。

我国少数民族历来重视对谚语的应用和搜集、整理工作。在历史上出现的许多重要著作中，民族谚语都占有一定的地位。在《蒙古秘史》《满文老档》《突厥语词典》《吐蕃赞普传记》以及《格萨尔王传》《江格尔》《玛纳斯》《萨迦格言》《仓洋嘉措情歌》等历史著作和文学作品中，民族谚语随处可见。这些谚语都被后人所接受，并且保留在各自民族的文学之中。从一些谚语中，我们可以看出谚语在少数民族生活中的重要地位和作用。哈萨克谚语说：“最干净的水是泉水，最精炼的话是谚语。”蒙古族谚语说：“井里没有鱼虾，谚语没有假话。”维吾尔族谚语说：“男人美的是胡须，语言美的是谚语。”人们通常把谚语分为反映自然和生产的谚语、反映社会生活的谚语、富于哲理性的谚语等。

谚语在形式上，往往用大量的比喻、暗喻、对比、对偶、排比等修饰手段，来说明一个问题，阐述一定的道理。韵律也是谚语中比较注意的形式，各民族那丰富的语言，都有自己一套独特的韵律，使得谚语更具民族语言的特点。

有被盖的牲畜多一条命，  
没有被盖的牲畜半条命。（哈萨克族）

狐狸总是埋怨捕兽夹，  
从来不怪自己尾巴长。（维吾尔族）

不会骑马不要去打猎，  
不会拉弓不要去打仗。（满族）

老虎吃猪才修圈，屁股露了才补裙。（布依族）

青草只是一夏之盛，苍松可是四季常青。（鄂伦春族）

马匹好坏骑着看，朋友好坏交着看。（鄂温克族）

吃不穷，穿不穷，计划不好一世穷。（回族）

虚伪的朋友骗你时，说出的话都是甜的。（基诺族）

马是英雄的翅膀。（柯尔克孜族）

太阳出东落回西，椰子树高挡台风。（黎族）

秋天不堆羊草，春天就堆死尸。（蒙古族）

勤劳的男人，有吃不完的三仓谷，  
手巧的女人，有穿不完的三箱布。（苗族）

困难时，别人送给你一只木碗，  
富裕时，你应答谢一只肥羊。（普米族）

穷要穷得干净，饿要饿得新鲜。（水族）

即使你的敌人像马鬃上的一根毛，  
你也要当作一头野熊来对待。（塔吉克族）

一只脏牛尾巴会把一千头牛弄脏。（塔塔尔族）

与好人一起能达到愿望，  
与坏人一起会引来羞耻。（乌孜别克族）

宁可养育愚蠢的孩子，  
莫要养育说谎的孩子。（锡伯族）

没有放牧的，种地的会冻死。  
没有种地的，放牧的会饿死。（彝族）

瘦马紧跑不停蹄，坏人假装笑嘻嘻。（裕固族）

饿死不吃谷种，饿死不吃菜秧。（壮族）

田地就像你的父母，只有对它老老实实。（佤族）

低头的谷穗最饱满。（白族）

水深不响，水响不深。（傣族）

山泉的滴水也能装满竹筒。（德昂族）

刀砍树皮树身痛，口出恶语伤我心。（傈僳族）

有酒大家喝才香，有话当面说才亲。（景颇族）

嘴上讲佛经圣人，心里想珠宝金银。（藏族）

以上我们列举了近 30 个民族的谚语，从中可以看出这些谚语

都与他们的社会生活、生产劳动有着十分密切的关系。那些森林民族，如满族、鄂伦春族、鄂温克族等，其谚语大都有森林民族的特点。比如，“不会骑马不要去打猎，不会拉弓不要去打仗”、“马匹好坏骑着看，朋友好坏交着看”。那些游牧民族，如蒙古族、哈萨克族等，其谚语大都有游牧民族的特色。比如，“秋天不堆羊草，春天就堆死尸”、“有被盖的牲畜多一条命，没有被盖的牲畜半条命”。那些农业民族，如壮族、彝族、苗族等，其谚语又大都有农业民族的色彩。比如，“饿死不吃谷种，馋死不吃菜秧”、“没有放牧的，种地的会冻死；没有种地的，放牧的会饿死”。而对于一些信仰宗教的民族来说，其谚语又往往带有民族宗教特点。如藏族谚语“嘴上讲佛经圣人，心里想珠宝金银”，就是对那些表面上讲仁义道德，骨子里干尽坏事的伪君子的一种揭露。

谚语作为一种文学样式，是任何一个民族的民间文学所不可缺少的。在民间文学中，谚语最接近人们的日常生活，随时随地可以指导人们的行为、生产、劳动等各个方面。谚语虽然短小，但小中可以见大，一二句话可以说明一个大道理。谚语作为一种语言艺术，深受人民大众的喜爱，如果经过很好的整理、研究，必定会发挥出更大的作用。

## 第二节 谜语

谜语是一种特殊的民间文学样式。它灵活多样、变化无穷，体现出广大劳动人民的聪明才智。谜语又是一种娱乐形式，逢年过节、农闲休息等时间，田间地头、家庭、灯会等地点，都是猜谜活动的好机会。谜语一般由谜底、谜面两个部分组成。谜面又称喻体，是谜语的表现形式，用以提出问题供人猜想。谜底又称本体，是谜语的答案。人们运用自己丰富的想象，采用对比、比喻等多种修辞手段，来创作谜语。使其成为一个既神秘莫测，又有内在的巧

妙联系的整体，读起来耐人寻味，猜起来费人思考。

谜语一般可以分为：字谜、物谜、事谜等类。所谓“打一字”、“打一物”、“打一事”，是也。我国汉族的谜语很发达，并有“猜灯谜”的传统活动，从古至今又为我们留下了大量的谜书，为我国的谜语发展作出了很大的贡献。中国少数民族谜语，虽然没有汉族那样历史悠久、数量巨大，但每个民族在历史上也创作了自己的谜语。由于这些谜语大都是用民族语言创作的，所以不仅反映了自己民族的社会生活，而且具有自己民族的语言特色。

山洞里有个花牛犊，  
花牛犊最害怕沙土。——眼睛（蒙古族）

纸包银，银包金，剥外皮，吃心心。——鸡蛋（苗族）

猜谜谜，猜谜谜，红毡子辮过去，黑毡子辮过来。  
——野火烧山（普米族）

母唧唧，儿子肥胖；母去玩儿，儿子不壮。  
——纺纱（水族）

不分昼夜和寒暑，不知疲倦走不停，  
若问终生多少岁，一生只有十二更。  
——手表（塔吉克族）

头大得像大皮帽，脚细得像葡萄枝条。  
肠子在肚子外边，耳朵长在脚上。  
——“得他尔”琴（乌孜别克）

一个光老头儿，只会四处磕头。——馓头（裕固族）



有两个竹筒，个个争先行。——腿（壮族）

人在船中走，船在身上行。——跑旱船（满族）

野兽头，鱼鳞身，野鸡尾。——萨满的法衣（达斡尔族）

地上扣着四个碗。——马蹄（鄂伦春族）

姑娘出门很谨慎，回来已经怀了孕。

——水桶（鄂温克族）

一个生灵四只蹄，性情温顺没脾气，

时髦打扮全不会，只把皮袄翻着披。

——绵羊（哈萨克族）

去时咚咚响，来时泪汪汪。——竹水筒（基诺族）

比马高，比狗低。——鞍（柯尔克孜族）

一把伞，百叶扬，向天上。——椰子树（黎族）

一块煎饼，吃也不能吃，卖又卖不掉，拿到市场去也没人要。

——抹布（裕固族）

每家都有弟兄仨，老大总把气来发，

老二心肠总不佳，老小日子最富华。

——烟袋锅、烟袋杆、烟袋嘴（达斡尔族）

一只鸟嘴尖又尖，一口咬死猓达猓。

——弓箭（鄂伦春族）

身高，体长，细绳一抖，奔向前方。

——骆驼（哈萨克族）

以上我们引录了 20 余条谜语，从中可以看出少数民族谜语在反映生活上有许多独到之处。北方民族的谜语大都与狩猎、游牧生活有关，鄂伦春族谜语“马蹄”、鄂温克族谜语“水桶”、哈萨克族谜语“绵羊”、蒙古族谜语“眼睛”等，都是很有地方特色的谜语。而南方民族的谜语，又大都与他们的农业劳动和生活环境有关。如普米族谜语“野火烧山”、水族谜语“纺纱”、基诺族谜语“竹水筒”、壮族谜语“腿”、黎族谜语“椰子树”等，都很有特点。在少数民族谜语中，我们也可以看到一些想象力很丰富、谜面构成精巧的谜语。比如，哈萨克族的“骆驼”、鄂伦春族的“弓箭”、裕固族的“镢头”、达斡尔族的“烟袋锅、烟袋杆、烟袋嘴”等，让人们读起来多有回味。

在中国少数民族谜语中，还有一个特殊的谜语类型——歌谜，或者叫谜歌、猜歌。这种歌谜是唱出来的，而不是说出来的。歌谜的出现与少数民族的歌舞传统，有着最直接的关系。既然，歌无处不在、无处不有，整个生活都离不开歌，那么歌在少数民族谜语中出现就不足为奇了。歌谜经常出现在相互问答的“盘歌”之中，一问一答，一个唱出谜面，一个唱出谜底，更能表现出对歌者的机智与灵敏。下面，让我们来看几段：

问：什么花开满园新？什么花开好爱人？

什么花开斗合斗？什么花开心合心？

什么花开成双对？什么花开打单身？

什么肚里长牙齿？什么肚里有眼睛？

答：青菜花开满园新，菜籽花开好爱人。

豌豆开花斗合斗，蚕豆开花心合心。

红豆开花成双对，茄子开花打单身。

磨子肚里长牙齿，灯笼肚里长眼睛。（布依族）

问：苍公传下书一本，啥字合来变成村？

汉语诗书谁能识？何字合来变成群？

答：苍公传下书一本，木字合寸就成村；

汉语诗书人人识，君字合羊变成群。（黎族）

甲：你猜什么是尖头五？

你猜什么是虾子房？

你猜什么是水盖板？

你猜什么能盖天？

猜对了就来唱歌，

不会猜就靠那边。

乙：我说笋子就是尖头五，

我说水藻就是虾子房，

我说浮萍就是水盖板，

我说白云能盖天，

我说错了你管骂，

我猜对了你快来这边。（水族）

这三组歌谜形式上基本一样，就是双方对答，你来我往。从谜面的构成上看，比较简单，与我们常见的谜面有一定的区别。但不管怎么说，我们在其中也可以看出猜与谜的成分。上面所引录的布依族和水族的对答形式，是大多数民族歌谜的主要形式。对比起来，黎族的唱猜字更接近传统的谜语。这种猜字看上去虽然很简

---

单，但形式上就是我们经常所说的猜“字谜”。只不过黎族是唱出来的，其他民族是说出来的，没有什么本质的区别。这种唱的谜语，主要流传于我国的南方民族之中。除了上面介绍的布依族、黎族、水族之外，在京族、壮族等民族中也有流传。

## 第九章

# 说唱文学

说唱文学是民间文学的样式之一，是说唱结合的艺术形式。我国说唱文学有着悠久的历史，几乎每个民族在历史上都创作过自己的说唱文学作品。这些作品不论是在内容上，还是在形式上，都具有浓郁的地方色彩和民族风格。中国少数民族说唱文学的发展还很不平衡，有些民族的说唱文学已经达到了很高的水准，有些民族的说唱文学还处在初级发展阶段。从形式上来看，各民族说唱文学的形式多样，各具特色。但不管怎么说，少数民族说唱文学的客观存在，及内容上的广泛、形式上的多样，都将进一步促进我国说唱文学的发展。

### 第一节 说唱文学的产生与流传

说唱文学是在民歌和民间故事发达的基础上产生的。民歌为说唱文学提供了韵律形式，民间故事为说唱文学提供了故事情节与内容。这种说与唱的

结合，是众多民族说唱文学的基本形式。说唱文学也是戏剧文学的一种过渡形式，它为各民族戏剧文学的产生作出了自己的贡献。

中国少数民族历来有能歌善舞的优良传统。这种传统对于说唱文学的产生与发展，起到了相当重要的作用。一些民族中出现的“琵琶歌”“表演唱”“采茶调”等说唱文学形式，都与自己民族的这一传统有关。比如，侗族的说唱文学形式琵琶歌，侗语称“君”，它大约产生于元代，是一种讲唱结合、散韵相间的民间艺术。这种艺术形式就是在侗族的传统民歌、念词和民间故事的基础上发展起来的。在西北各民族中，广泛流传着“表演唱”的形式。像维吾尔族的《十二木卡姆》、哈萨克族的“阿肯”、撒拉族的《撒赫稀》、裕固族的《黄黛婵》等，都是这种表演唱形式的代表。这种亦歌亦舞，外加表演的艺术形式，很明显是来自这些民族的传统歌舞。当然，这种表演唱形式与歌舞形式已经有了很大的区别，歌舞只是一般的表演，重在舞；而表演唱所要演唱的则是一个完整的故事，重在故事。壮族的采茶调，也是一种边舞边唱边说的说唱文学形式。表演时，一人扮“茶公”，八女扮“茶娘”，手拿彩扇，腰扎红绸，一边歌舞、一边说唱，气氛十分热烈。这种又说又唱，又歌又舞的说唱艺术形式，是我国少数民族说唱文学的独特形式，也是他们民族歌舞传统的具体表现。

中国少数民族说唱文学的产生，与民族的宗教信仰也有一定的关系。这种关系主要反映在原始宗教信仰中的神歌对说唱文学的影响。在少数民族原始宗教信仰方面，以北方民族的萨满教和南方民族的傩最具代表性。北方民族，即阿尔泰语系民族几乎毫无例外地信仰萨满教；南方的许多民族有原始宗教傩的信仰。这种原始宗教信仰在这些民族文化中占有重要的地位，而萨满神歌、师公调等原始宗教歌舞，对这些民族的说唱文学也有很大的影响。比如，在满族说唱文学中，子弟书是很有影响的说唱形式。它大约产生于清代前期，在清代曲坛盛行了一二百年。在这种说唱文学形式中，我们可以发现，有一些音乐素材就是来自满族传统的萨满神歌。它与满

族民间的民歌、小曲一起构成了子弟书曲调的基础。满族萨满神歌对于说唱文学子弟书的产生，所起到的作用是显而易见的。师公调是壮族民间说唱文学样式之一，源于自己民族传统的宗教信仰。师公是原始宗教仪式中的主持人，他在主持宗教仪式中，总要唱上几段或几个唱本，以便求神免灾。这些唱本的内容很丰富，包括了一些神话、传说等民间文学形式，很吸引人。于是，在人们娱乐休息的节日及空闲时间，师公就唱上几段，供人消遣。长此以往，这种纯宗教的曲调就发展成为一种独立的壮族说唱文学形式。

与壮族说唱文学师公调有最直接关系的，是壮族戏剧师公戏。师公戏与傩戏有一定的渊源关系，与师公调一样都是源于原始宗教信仰。从原始宗教发展到文学的轨迹上，我们可以看出：神歌—师公调—师公戏，这一发展过程。神歌是师公调和师公戏的基础，师公调是师公戏发展的一个中间环节，师公调是唱与故事的结合，比神歌向前发展了一步，如果再加上故事中人物的角色扮演就成为了戏剧。这种源于宗教的文学变化，与一般的说唱文学到戏剧的变化一样，说唱文学都起到了承前启后的作用。这种关系也就好比说，如果没有元代的散曲和套曲，就没有元杂剧一样，散曲和套曲在元杂剧形成过程中所起的作用是不可低估的。

我国少数民族说唱文学在各民族中广为流传，并深受各民族人们欢迎。从一定意义上说，中国少数民族说唱文学与各民族的社会文化生活有着十分紧密的联系。它们来自民间，又回到民间，成为一种全民的传统艺术。与汉族传统说唱艺术不大相同的是，少数民族说唱艺术的欣赏对象是全民的，创作者大部分是民间艺人，演唱者大部分是民间艺人。而汉族传统说唱艺术的产生是与市民阶层产生有着最直接的关系。早在宋代，随着城市经济的发展及市民阶层的扩大，出现了大批“瓦肆”、“勾栏”等说唱艺术场所，造就出大批的专业说书家和作家，随着时间的推移，这种说唱艺术越来越成为城市的艺术、市民的专利。当然了，在少数民族说唱文学中，有些民族的说唱文学形式也已经达到了很高的标准，与汉族的传统

说唱艺术不分上下。比如，满族的子弟书、侗族的“琵琶歌”、白族的“大本曲”等。在这些说唱文学中，有的民族产生了自己的说唱文学作家，有的民族产生了自己的专业说唱家。但这种情况，在整个少数民族说唱文学中还是少数，绝大多数民族的说唱文学还基本上创作、演出、流传在民间。

少数民族说唱文学的流传形式，大致分为两种：一是书面方式，一是口头方式。对于一些有自己民族文字和借用汉族文字的民族来说，他们的作品大都以书面形式流传，如满族、维吾尔族、壮族、侗族、白族等。对于一些没有自己民族文字的民族来说，他们的作品大都以口头方式流传，如赫哲族、鄂伦春族等。不论是以书面形式流传的作品，还是以口头形式流传的作品，它们都是中国少数民族说唱文学的重要组成部分。整理、研究和利用这些优秀的文化遗产，对于繁荣少数民族文学艺术，丰富人民的文化生活具有十分重要的意义。

## 第二节 说唱文学的分类

中国少数民族说唱文学的内容比较丰富，它从各个方面，反映出了千百年来我国各民族的社会生活及风土人情，说出了各民族人民对自己民族英雄及故乡的热爱，唱出了他们对美好生活的向往。说唱文学在我国各民族中广为流传，在满族、蒙古族、赫哲族、鄂伦春族、达斡尔族、维吾尔族、哈萨克族、撒拉族、锡伯族、裕固族、柯尔克孜族、壮族、侗族、布依族、苗族、土家族、白族等民族中，都有许多优秀的篇章。其中，满族的子弟书、蒙古族的好来宝、维吾尔族的表演唱、赫哲族的伊玛堪、鄂伦春族的摩苏昆、壮族的师公调、侗族的琵琶歌、白族的大本曲、苗族的理词、瑶族的石牌话等，都是少数民族说唱文学的代表形式。

从说唱文学的表演形式上看，中国少数民族说唱文学可以分成



三大类，即只唱不说的演唱类、只说不唱的说词类和又说又唱的说唱类。只唱不说和说唱结合的形式，是说唱文学中比较流行的和传统的形式，只说不唱的形式是一种特殊的形式。下面，我们来分别介绍这些形式。

### 一、演唱形式

演唱形式的说唱文学作品，在整个少数民族说唱文学作品中占有重要的地位。这种类型的作品不仅数量多，而且质量也很高。它的特点是只有大段大段的唱段，没有一句道白和说明，一唱到底。这种形式的出现，可能与我国少数民族演唱类文学发达有关。比较有代表性的说唱文学样式有，满族的子弟书、蒙古族的好来宝、维吾尔族的表演唱等。

#### （一）满族子弟书

子弟书是地道的满族说唱文学形式。因为是清代满族八旗子弟所创，所以称子弟书。清人顾琳在其子弟书专著中说：“书之派起自国朝，创始之人不可考。后自罗松窗出而谱之，书遂大盛。”<sup>（1）</sup>清代满族人震钧在其所著《天咫偶闻》一书中说：“旧日鼓词有所谓子弟书者，始创于八旗子弟。”<sup>（2）</sup>子弟书是满族人民在自己的传统民歌、民间小曲及萨满神歌的基础上，吸收了汉族曲艺的一些形式，在乾隆初年始创的。子弟书主要盛行于乾隆中后期，并且一直流传到清末，其间大约有一个半世纪左右。它的流传地域主要在北京、沈阳及东北的一些城镇，其听众也大都是这些城镇的市民。从听众的民族成分上看，子弟书不只局限于满族，在汉族、蒙古族、回族中，也有热心的观众。

子弟书的内容主要取材于历代通俗小说、戏剧及清代的社会生活。其中，以反映现实生活的子弟书最具特色。在形式上，子弟书只有唱段，没有读白；其句式大都以七言为主，讲究格式和韵律；演唱时，大都以三弦伴奏。子弟书的语言形式有三种，即满汉合

璧、满汉兼、汉语形式。满语和汉语合璧的子弟书有著名唱段《寻夫曲》，满语汉语兼而有之的子弟书有《升官图》《螃蟹段儿》等，汉语形式的子弟书占有绝大多数。满语在子弟书作品中出现，反映了清代初期满语在社会生活中的地位。从子弟书的艺术风格上看，它又分为东调、西调两派，东调子弟书曲调慷慨激昂，西调子弟书比较委婉。

子弟书的作品，大都出自那些不大得志、能够接触下层人民的作家之手。并出现了罗松窗、韩小窗、鹤侣这样的子弟书大家。据傅惜华先生在《子弟书总目》中统计，流传至今的子弟书曲目大约有400余种，千余部之多。这些子弟书作品大部分收藏在国内的各大图书馆和私人手中。从民国至解放以来，人们在子弟书的整理和研究方面做了大量的工作，并且先后出版了《西调选》《东调选》《子弟书选》《红楼梦子弟书》《子弟书钞丛》《清蒙古车王府藏子弟书》等子弟书选集，为人们欣赏和研究子弟书打下了很好的基础。

在众多的子弟书作家中，满族作家鹤侣是与罗松窗、韩小窗齐名的大家。鹤侣姓爱新觉罗，名奕赓，为清庄亲王五世子。他于道光年间做过六年侍卫，晚年穷困潦倒。据统计鹤侣有子弟书16种，其中《老侍卫叹》《鹤侣自叹》《借靴》《疯僧治病》《集锦书目》等，是他的代表作。他的作品以反映现实、揭露时弊、发泄不满为主。其艺术风格，大多以讽刺、幽默见长。比如，《疯僧治病》中的一段：

闻听他治病原无符与水，  
或用足踹或用手摸，  
多年沉疴应手而愈，  
传闻他许多圣迹无量的功德。  
京师的风俗本好造言生事，  
意欣欣千百成群叩拜活佛。

纷纷过耳传来话，  
件件说的活跳活脱，  
也有说某人的喷嚏是罗汉治好，  
也有说多年的气蛊只一摸索，  
也有说罗锅子应手将腰直起，  
也有说病腿手医的快跑如梭，  
也有说瞎子头上击一掌登时睁眼，  
也有说哑巴身上踹一脚立刻把话说，  
也有说曾与室女同眠将痲虫靠，  
也有说曾与痲疾捉病魔，  
许多的灵迹俱是愚人附会，  
最可怪书香世族亦奉信无讹。

这是一个揭露骗子行医治病的段子。写一个乡下农民装成活佛，到处招摇撞骗为人治病，最后被揭穿的故事。作者那辛辣的语言、幽默的笔调，将骗子的丑态暴露得一览无遗。看了“罗锅子应手将腰直起”、“病腿手医的快跑如梭”、“瞎子头上击一掌登时睁眼”、“哑巴身上踹一脚立刻把话说”等描写，会让你忍不住笑出声来，一个骗子也就活灵活现地出现在你的面前。

## (二) 蒙古族好来宝

好来宝是蒙古族的一种传统说唱文学形式。“好来宝”的意思是“连起来唱”。这种艺术形式大约已经有700年的历史了，最初在内蒙的科尔沁、喀拉沁一带流传，后来传遍了整个蒙古族地区。演唱时，以马头琴、四胡为主要伴奏乐器。唱词多以四行为一小节，并有多种韵律变化形式。好来宝的演唱形式比较多，有单人好来宝，双人对唱好来宝和多人好来宝等。好来宝的最大特点是，即兴创作、即兴发挥，所以其内容相当丰富，可以唱古老的故事、传说，也可以唱眼前之事，既可以歌颂，也可以讽刺。

演唱好来宝的民间艺人很多，现代比较有名气的有绰旺、毛依

罕、包锁柱等。他们演唱的曲目较多，主要有《还是当艺人好》《献给希里布总管的“赞词”》《罕乌拉山颂》《虚伪的社会》《黑跳蚤》《暴君土谢图王爷》等。下面，我们来看一首绰旺的《献给希里布总管的“赞词”》：

以说书为生的绰旺，  
周游过草原上的各族，  
今日扎赫日格其诺彦下令<sup>(3)</sup>，  
要我为他说书顶纳税。

讲今道古的说书艺人，  
理应诉说实话真情；  
既然扎赫日格其诺彦下了令，  
我只好唱一唱自己的见闻。

黑老鸹虽然天天饱吃生肉，  
直到它死也不会增添肥膘；  
希里布虽然搜刮着万民的血汗，  
直到他的末日也不见得会好。

敲诈来的财富虽然堆积如山，  
那是隐藏着火星的祸端；  
建立在人民痛苦之上的享乐，  
终有一天要毁灭完蛋。

诺彦们一见旁人的钱财，  
便挖空心思地去勒索、诈骗；  
他们从头顶到脚底，  
好像空心树一样永远填不满。

蒙古包的天窗梁要折断，  
有你用柱子顶住的那一天；  
“圪拉嘎”的支腿被压弯<sup>(4)</sup>，  
有你用砖头垫起的那一天。

饭锅的底子被砸穿，  
有你用铅水灌注的时候；  
土谢图旗扎赫日格其诺彦，  
你作威作福的日子不会久远。

你欺压黎民剥削百姓，  
抢来无数牛羊成了巴彦，  
你临死必定受到惩罚，  
你的子孙后代也不会安然。

绰旺（1856—1928）是哲里木盟扎鲁特旗人，著名的说书艺术家。他所创作的好来宝深刻地抨击了时政，揭露了统治阶级的罪恶，深受人民群众的欢迎。这首“赞词”，就是对旗总管扎赫日格其诺彦剥削人民、压迫人民罪行的有力批判。这个希里布总管本打算让绰旺当众为他评功摆好，没想到绰旺却用这一机会，对他的罪行进行了无情揭露。一篇“赞词”，竟成了一篇名副其实的讨伐檄文，令这位总管无地自容。

### （三）维吾尔族表演唱

《十二木卡姆》是维吾尔族表演唱的代表作品。演唱时，一般为三四个人的集体表演，并以手鼓、沙拜依、都塔尔等乐器伴奏。演唱的内容大都是长篇的民间叙事诗，也演唱一些民间的歌谣。著名的民间长诗《艾里甫与赛乃姆》，就可以用这种表演唱形式来演唱。

《十二木卡姆》就是十二套大曲，即拉克木卡姆、其比雅特木卡姆、木夏威莱克木卡姆、夹里夏赫木卡姆、璠吉夏赫木卡姆、乌孜哈勒木卡姆、艾吉姆木卡姆、乌夏克木卡姆、巴雅特木卡姆、那瓦木卡姆、斯夏赫木卡姆、依拉克木卡姆。其中，每套木卡姆大曲又包括了大耐俄曼、达斯坦、麦西莱甫三个部分。全部《十二木卡姆》共包括 170 多个曲牌、72 首乐曲。如果从头到尾演唱一遍，大约需要 20 多个小时。下面，让我们看一首演唱民歌的片断：

河滩的石子，一根树枝挑不完，  
痛苦来到，眼泪擦不干，  
架着鸱鹰到处都走遍，  
哪一座花园我和情人没有流连？

转眼间又过了几年，  
心里的苦水变成血浆。

这是“璠吉夏赫木卡姆”中用“赛乃姆”曲牌演唱的一首民歌。这类民歌来自民间，篇幅较短，便于演唱。它们从多方面反映了人们的思想感情和社会生活，也在一定程度上丰富了《十二木卡姆》的内容。

## 二、说唱形式

说唱结合的形式是说唱文学中比较常见的形式。这种形式大都以唱为主，以说为辅；或者以唱来表现人物对话和人物性格，以说来叙述故事情节。在中国少数民族说唱文学中，说唱结合的形式被大多数民族所采用。其中，比较有代表性的是壮族的师公调、侗族的琵琶歌、白族的大本曲、赫哲族的伊玛堪以及鄂伦春族的摩苏昆等。

### (一) 壮族师公调

师公调是壮族传统的民间说唱文学形式，它源于原始宗教信仰及巫术活动，形成于唐宋时期。师公调的唱本一般都是由民间长诗组成，多数诗行为七言，五言较少。按照壮族语言的特点，韵律以押腰韵、脚韵为主。整个唱本不分段落，两句为一组。师公调的曲调各地有所不同，大部分采用二三个曲调轮唱的方法进行演唱。常见的曲调有“盘古腔”、“三界腔”、“莫一行游腔”、“婆王行游腔”等。乐器只有一锣、一鼓，仅仅用于过门。

师公调的唱本大都是用壮语演唱的。它的唱本很丰富，其中有代表性的作品是《月圆人也圆》《布卓》《八姑》等。师公调《月圆人也圆》是一部很完整的唱本，讲述了一位聪明的壮族女子，以自己的机智、勇敢战胜了一个好色财主的故事。唱本的开头唱道：

凤山县，文里乡，住着一对好青年。  
 男的叫做唐有德，女的叫做张义莲。  
 有德天天把牛看，义莲日日纺棉线。  
 ……  
 乡里有个大财主，外号名叫大麻脸。  
 听闻义莲生得美，口中流出三尺涎！

这个财主姓周名龙，硬要义莲去做他的小老婆。到义莲家求婚不成，就去抢义莲。义莲与有德商定暂时分手。义莲到财主家后，有意装病，叫财主去龙王殿烧香。有德在通往龙王殿的河上架起一座独木桥，当财主走上桥时将桥拉翻，财主掉进河里。财主为了活命，以送回义莲为代价，被有德救了上来。但财主马上反悔，等义莲到家后，又将其抢走。唱本接着说道：

那义莲也是个绝顶聪明的人，见周龙如此心狠，便装病对周龙说：“南山洞口有种钢铁草，你给我采了回来，吃罢病

好，我俩就好团圆。”这麻脸哪有不肯？就命狗腿子到南山洞去采钢铁草。一连采了三次，义莲三次都说不是。她对大麻脸说：“看来只有我俩一同上山去找，才能找到那真正的钢铁草啊！”麻脸哪有不应当之理？第二天便同义莲上山去找草了。

南山高高入云巅，洞口就在云上边。

周龙使劲往上爬，汗水流满大麻脸。

义莲乘机猛一掌，麻脸坠岩归黄泉。

……

恩爱夫妻重见面，天上月圆人也圆。

上面这一段既有说，又有唱，是很典型的说唱形式。道白与唱词之间结合得比较紧密。从诗行的形式上看，基本上是七言为一句。其韵律隔行相押，既显得很整齐，又显得很和谐。

## (二) 侗族琵琶歌

琵琶歌是侗族有代表性的说唱文学形式，侗族称它为“君”，又称君体文学。这种文学形式大约产生于元代，清代达到了它的全盛时期。这时，不仅创作出了大量的说唱文学作品，而且涌现出了大批说唱艺人。琵琶歌一般都以一人多角的形式演唱，有的用大琵琶伴奏，有的用牛腿琴伴奏。这种君体文学是一种说唱相兼的文学形式。其说的部分一般用来介绍人物、描写环境等，作为唱词的补充。这一部分往往由艺人即兴说出，变化比较大。在众多的唱本中，说的部分往往被省略，而只记录唱的部分。这对于侗族君体文学来说，也是一个独到的特点。

琵琶歌的唱本广为流传，内容十分广泛。表现爱情生活的唱本有《采桑之歌》《金汉烈美》《郎夜或美》《元董金美》等；歌颂人民反抗精神的作品有《金银王》《志太歌》《珠郎娘美》等；反映人民日常生活的唱本有《美道之歌》《莽岁榴美》等；取材于其他民族文学的唱本有《山伯英台》《门龙绍女》《毛红玉英》等。



《美道之歌》是一部流传久远、独具特色的侗族说唱文学作品。它大约产生于元明时期，是一部有关婚姻改革方面的唱本。故事说：过去侗家同姓不开亲，姑娘要嫁到很远。一天，美道对丈夫英郎说，要让他陪自己回娘家。英郎说活正忙没法去。美道只好自己上路。没想到夫妻的对话被老蛇精听见了，扮成小伙子在半路上将美道拖进岩洞，一住就是好几年。一天，美道骗说要回娘家换衣服，跑到丈夫家。最后，他们杀死了老蛇精，并走遍各村各寨，劝说人们不要将女儿远嫁。侗族人家接受了这一教训，改变了旧的婚姻制度，实行分姓开亲的新规定。这个唱本在侗族中广为流传，其说唱分工也很明确。唱词部分主要用于人物对话和人物内心刻画，说词部分主要用于叙述故事情节。下面，我们来看一段美道与老蛇精的对话：

老蛇说：

天黑了，

千种鸟儿——寻找树枝歇。

阳雀飞行——找那樱桃树。

我留情妹——进我屋。

美道说：

天黑了，

千种鸟儿——寻找树枝歇。

阳雀飞行——找那樱桃树。

我走大路——哪用进你屋。

他俩话顶话，语对语，老蛇行蛮，将（美道）一把拉到背上，一爬一爬地爬进洞去。

从上面引录的部分可以看出，老蛇与美道所说的部分为唱段。两人对话，一人一段。而下面的说词部分，却是对故事发展的进一步交待。从唱词上看，每行的唱词比较短，按照侗语的语言习惯进

行排列。

### (三) 白族大本曲

大本曲是白族的传统说唱文学形式。一说源于唐代，一说源于明代，其历史比较悠久。大本曲是在白族民歌的基础上发展而成的，最初“大本曲”不过是演唱故事内容的民歌曲调，后来逐渐发展成为独立的说唱文学样式。大本曲中的“大本”就是指长篇的曲本。

大本曲以唱为主，并有一部分说白。唱词的基本格式是“七七七五”，韵律比较严格。韵律有“花上花”“油鲁油”“捞利捞”“翠茵茵”等四大韵，在四大韵之下有许多小韵。大本曲的唱腔很多。以大理为中心，可以分为“南腔”“北腔”。南腔分为三腔、九板、十八调；北腔分为三腔、九板、十三调。一般说来，南腔比较细腻，北腔比较豪放。表演时，一人演唱，一人弹三弦伴奏。

大本曲的传统唱本很多。民间有“三十六大本，七十二小本”的说法。比较常见的唱本有《松明楼》《杜文秀起义》《安南亡国史》《梁山伯与祝英台》《铡美案》《秦香莲》《董永卖身》《蓝季子会大哥》等。

唱本《蓝季子会大哥》，又称《血泪衫》《王素贞观灯》，是白族大本曲的代表作品。它取材于白族的民间故事，在白族人民中间有广泛的影响。故事说，蓝钟灵、蓝钟秀兄弟逃荒从军，后带兵到大理，战胜白王，在大理当了官。其弟蓝季子历尽艰辛，到大理找两个哥哥。哥哥终于找到了，他又将嫂嫂从危难中解救出来，使哥嫂们团聚。下面，让我们看一段唱词：

一进门来是天井，  
上面盖的是玻璃瓦，  
门前一对石狮子，  
石狮子下铺八宝砖，  
后面团团草花园，

风花雪月好地方，  
抬头看到无数花、无数花，  
真是花上花。

这段唱词是弟弟蓝季子到大理，来到哥哥门前时演唱的。唱词虽然比较短，但一方面描写了蓝季子眼中的客观环境，另一方面写出了此时蓝季子的心情。作品写发生在白族地区的故事，给人以亲切感，从中也让人们看到了白族地区的社会生活和民族风情。

#### (四) 赫哲族伊玛堪

伊玛堪是赫哲族的说唱文学形式，说与唱结合，说一段、唱一段是伊玛堪文学的突出特点。在一部伊玛堪中，散文的述说部分，大都用来交待故事情节和背景；韵文的演唱部分，大都用来完成人物对话和心理描写。表演时，伊玛堪歌手用本民族语赫哲语进行演唱，其韵律多以头韵、尾韵为主。演唱伊玛堪时，歌手一人边说边唱，没有任何乐器伴奏。虽然在赫哲族中，出现了一批很有才华的伊玛堪歌手，并为伊玛堪的发展、保留作出了重要贡献，但还没有出现专业的伊玛堪歌手。他们仍然是不要任何报酬的业余歌手。

从内容上看，每一部伊玛堪就是一部英雄故事。它的基本情节是：一个莫日根<sup>(5)</sup>从小失去父母。长大以后，为寻找父母向西征战，战胜了一个又一个敌人，征服了一个又一个部落。在争战中，他每征服一个部落，就娶那个部落的一个女子为妻。这些妻子都能变成阔力（神鸟），帮助他争战。最后，莫日根杀死了仇敌，救出了父母。有代表性的伊玛堪作品是《安徒莫日根》《满斗莫日根》《香叟莫日根》《阿格弟莫日根》和《马尔托莫日根》等。

《马尔托莫日根》是说唱文学伊玛堪的代表性作品。主人公马尔托莫日根的身世同其他主人公一样，从小失去了父母，长大以后去救父母，经过多次战斗，战胜了对手，终于找到了父母。作品的最后是这样描写的：

阿郎——

举行完了隆重的祭奠，各位神灵受了祭奠的香烟和肉味，各自回归住处。马尔托和前来参加祭奠的人们，坐在肉山酒海的宴席上，举杯吃喝起来。

等到酒足饭饱，马尔托莫日根站立起来，对大家说：

(唱) 赫哩啦赫哩啦——

今天庆祝西征胜利，

凯旋家园。

祭过众神灵，

请大家喝足吃饱。

西征途中，

遇到千难万险，

是兄弟米亚特，

帮助我脱离危难，

还有我夫人依勤德都，

随时赶来助战。

这时，阔恩古力米亚特站起来说：

(唱) 赫哩啦赫哩啦——

尊敬的大哥，

英雄的马尔托。

这番跟随你西征，

学到了许多本领。

如今胜利凯旋，

我想要返回家园。

如果你想我时，

叨咕三声我就飞奔上前。

阿郎——

马尔托见米亚特要走，强留不行，只好准备了厚礼相送。第二天，米亚特领着自己的福晋<sup>(6)</sup>，乘船返回自己的家乡去

了。

马尔托莫日根当了额真<sup>(7)</sup>以后，带领当地百姓辛勤打猎捕鱼，过上了太平日子。

三位福晋为他生下了三男三女，全家人丁兴旺，生活美满。马尔托莫日根的英名，四方传扬。

这段结尾很能代表伊玛堪作品的形式。开头“阿郎——”一词是每一段讲述之前的衬词。随后，是说的内容。再后，就开始演唱，就这样说一段唱一段，唱完一段再说一段，反反复复，直到表演完为止。从伊玛堪的内容、形式及民族语言特点、韵律等方面去看，它是一种很古老的说唱文学样式。那史诗般的英雄故事、说唱和谐的演唱形式、民族语言的独特韵味，都足以证明赫哲族的伊玛堪是东北民族说唱文学的典范。

#### (五) 鄂伦春族摩苏昆

摩苏昆是鄂伦春族的说唱文学形式。鄂伦春语“摩苏昆”的原义，就是“说说唱唱，唱一段，说一段”<sup>(8)</sup>的意思。这一点与赫哲族的伊玛堪大体相同。说的部分用来交待故事的情节，唱的部分用来描写人物对话和心理活动。演唱摩苏昆的歌手，也没有专业的。他们往往都是通过口耳相传学来的，并且在任何场合都可以演唱。在演唱摩苏昆时，也不需要任何乐器伴奏。

从内容上看，摩苏昆所反映的社会生活比较广泛。一类为莫日根型故事，与赫哲族的伊玛堪内容相似；一类为传说型故事，属风物传说故事；一类为生活故事，包括爱情生活故事、动物故事等。比较有代表性的作品是《英雄格帕欠》《波尔卡内莫日根》《布提哈莫日根》《娃都堪与雅都堪——姐妹山的传说》《鹿的传说》《特尔根吐求婚记》和《诺努兰》等。

《诺努兰》是鄂伦春族摩苏昆的代表性作品，全文5000余字，有20个唱段。故事说，新娘诺努兰不满意嫁给一个又矮又丑的娃娃亲丈夫。不久，她便偷偷骑上马，向自己的心上人驰去。下面，

我们来看一看故事的开头：

今天我给你们来一段摩苏昆。什么是摩苏昆，你们懂吗？就是说一段、唱一段的说唱故事。这个《诺努兰逃婚》的故事，可能是真事儿，也可能是上辈人根据真事添枝加叶顺下来的。反正都知道，有这么回事。

这一天，天气格外晴朗，小鸟啾啾欢唱，小草披上露水洗过的青翠欲滴的绿袍子，心情肯定格外地舒畅。那枝繁叶茂的树丛，更显得由衷欢喜，正扬起笑脸，挥动双臂，起舞婆娑。怎么回事呢？原来是一溜迎亲的马队打这路过。

穿着花花衣裳的小鸟们欢快地唱着歌：

叽叽喳喳快来看哪，

难怪天气这样晴朗。

叽叽喳喳快来看哪，

迎亲马队喜气洋洋。

这时，骑在马背上的男男女女，纷纷唱起迎亲歌：

今天哟是值得高兴的日子，

今天哟是选定的迎亲吉日。

现在哟是迎送新娘的时刻，

现在哟是欢唱喜歌的时刻。

阿拉尔骏马哟，

花纹显得多么斑斓；

是美丽的新娘，

低垂脸颊坐在彩鞍上面。

卡拉尔骏马哟，

毛皮显得油光锃亮；

是……“壮实”的新郎，

得意地仰脸坐在新鞍上。

库勒尔骏马哟，

鬃毛似泉水洗过一般；  
细心的伴娘，  
并没有着实打扮一番。  
布鲁尔骏马哟，  
皮毛似炭灰蹭过一般；  
眼尖的伴郎，  
并不想特意装扮一番。  
蹄声哟，  
震得森林海响一般；  
歌声哟，  
荡得山群呼喊一般。  
马队走过的地方，  
树木花草变得多么新鲜；  
小鸟儿都欢唱起来，  
那是对新婚男女的祝愿……

这是整部故事的开头。从演唱形式上看，说一段、唱一段的结构很明显。首先，演唱人说了一段对故事情节发展有所交待的文字；然后，用小鸟的歌声来烘托迎亲队伍的喜悦；接着，马背上的男男女女唱起迎亲歌。演唱时，歌手们用自己的民族语言来表演，并且按照鄂伦春族语言进行押韵。摩苏昆的演唱方式同伊玛堪的演唱方式一样，只是一人表演，无须任何乐器伴奏。从一定意义上说，摩苏昆不是在一般地讲故事，而是在说唱长篇故事。这也正是东北民族说唱艺术的突出特点。

### 三、说词形式

说词形式的说唱文学，是中国少数民族说唱文学的独特形式。它的特点是只说不唱，也不入乐，仅用口头独诵。作品多为长短不

一的对偶句，并且比较讲究韵律和上口。在这种文学形式中，苗族的“理词”、“议榔词”，瑶族的“石牌话”、“说亲词”、“彩话”等，是比较有代表性的。

### （一）苗族理词

理词是苗族的一种说唱文学形式。所谓“理词”，就是说理之词。在苗族人民的社会生活中，人与人之间如果发生冲突和矛盾，就需要找寨老、理老进行调解。在调解过程中，寨老和理老所讲的话就是理词。理词所包括的内容十分广泛，家庭财产纠纷、婚姻纠纷、邻里纠纷等，都需要用理词进行调解。下面，我们来看一段理词：

我和你家开亲，  
我和你家结戚，  
烧火只烧一个火坑，  
开亲只开一处；  
客也欢喜，  
主也乐意，  
才用牛祭祖，  
才嫁女到你家。

……

到了三个周岁，  
公公做雷公打谷仓，  
婆婆做暴风吹晒架，  
米不给我舂，  
水不给我挑，

……

公公装耳聋，  
婆婆做黑脸。  
公公错了公公知道，



婆婆错了婆婆明白。

……

论情是你错，

论理是你输。

这段理词调解的是家庭纠纷。男方认为妻子不好，女方家里请来理老进行调解。这段话就是其中的一段理词。按照苗族的习俗，男女双方各自请来理老为自己辩解，经过双方理老唇枪舌剑似的辩论，哪一方辩论不过，没有词了，就算败方。从这个意义上说，苗族的理词是很发达的。它作为一种说唱文学样式，在苗族人民中间具有广泛的影响。

## （二）瑶族石牌话

石牌话是瑶族说唱文学的一种形式。它是瑶族“石牌制度”的产物。在广西大瑶山的瑶族中间，长期以来一直有立石牌、制法规的习惯。这种石牌法规，实际上是一种乡村公约式的简单条文，是现代法律的最初形式。“石牌话”是石牌头人宣布习惯法，处理民间矛盾时所说的话，与上面所介绍的理词有许多相似之处。石牌话的句子长短不一，也不讲究韵律，但比较注重对偶与排比。下面，让我们来看一段石牌话：

我们二十四花山，  
我们三十六瑶村，  
我们是偏僻小地方，  
三家为一村，  
五户为一寨，  
小村靠大树，  
大树靠石牌。  
天下有百种粮，  
世上有百样人；

人有乖有笨，  
就怕乖人欺笨人；  
人有善有恶，  
就怕恶人欺善人；  
人有好有坏，  
就怕坏人欺好人。  
世上坏人虽不多，  
一颗鼠屎能毁一碗汤；  
人心隔肚皮，  
防范不可忘。  
这样，才砍树置牌，  
这样，才杀牛立牌，  
才制十二条“三多”<sup>(9)</sup>，  
才定十三条“俄料”<sup>(10)</sup>。

这是著名的《三十六瑶石牌法律》，全文 240 多行，分为三个部分。第一部分是“序言”，说明大瑶山石牌制度的来源。第二部分为具体法律条文，包括戒偷戒盗、男女婚姻、保护生产等方方面面。第三部分是“结尾”，告诫人们要遵守这些法律条文，以利于人们的生产和生活。上面所引用的只是其中的一小段，说明了为什么要在大瑶山立石碑的原因。其语言朴实自然，并有一定的权威性。

注 释：

(1) (清) 顾琳著：《书词绪论》，见关德栋、周中明编《子弟书丛抄》，上海古籍出版社 1984 年版。

(2) (清) 震钧著：《天咫偶闻》，北京古籍出版社 1982 年版。

(3) 扎赫日格其：旗衙门的总管，管旗章京。

(4) 图拉嘎：火撑子、锅架、锅撑。

- 
- (5) 莫日根：赫哲语，猎人或英雄。
- (6) 福晋：赫哲语，夫人。
- (7) 额真：赫哲语，主人或城主。
- (8) 李水花口述、孟淑珍整理：《“摩苏昆”的由来》，载《黑龙江民间文学》第十七集。
- (9) (10) 三多、俄料：均为瑶语，即法律、法规的意思。

## 第十章

# 民间戏剧

中国少数民族戏剧，虽然没有神话、英雄史诗、民间叙事诗那么发达。但在历史上，许多民族都创造和发展了自己的民族戏剧。由于各少数民族的社会发展不平衡，文学传统不一样，其戏剧的产生与发展也不同步。有被称作戏剧“活化石”的傩戏，有在歌舞传统影响下产生的舞戏，有在自己民族文化传统影响下产生的各种民族戏。这些不同民族、不同地区、不同年代产生的民间戏剧，便构成了中国少数民族戏剧的全部内容。中国少数民族戏剧的产生与发展，不仅证明了少数民族文学样式的齐备，而且也进一步丰富了整个中华民族的戏剧文学。

### 第一节 民间戏剧的产生与发展

戏剧是一种综合艺术，集文学、音乐、舞蹈、绘画等艺术为一体。从戏剧产生和发展的历史来

看，它通常分为民间戏剧和作家戏剧两种。民间戏剧是指那些广泛流传于民间的、人民集体创作的传统戏剧；作家戏剧则是指作家个人创作的戏剧。民间戏剧属于民间文学，作家戏剧属于作家文学。从戏剧发生学的角度看，先有民间戏剧，后有作家戏剧。作家戏剧是在民间戏剧基础上产生的，没有民间戏剧就不会有作家戏剧。在中国少数民族戏剧史上，民间戏剧比较发达，作家戏剧发展较晚。

中国传统戏剧与西方戏剧有所不同。大多数的戏剧及地方剧种都是以唱做念打为一体的。而没有那种纯说的话剧，纯跳的舞剧，只唱的歌剧，只表演的哑剧。少数民族戏剧同汉族戏剧一样，也维系了这种传统。从戏剧产生的这个角度看，中国传统戏剧产生的条件要比话剧、哑剧等戏剧形式多出许多。韵文文学的发达、民间音乐的发展、舞台绘画艺术的开始、戏剧性表演的出现等，都是戏剧产生与发展的重要条件。中国少数民族历来有歌与舞的优良传统，歌是戏剧演唱的基础，舞是戏剧表演的基础。少数民族民歌的发展，促进了诗歌与音乐的发展。各种民歌曲调逐步形成了较为固定的曲调，成为后来戏剧曲调的基础。舞蹈中的举手投足及各种身段的表演，都是后来戏剧表演的基础。从一般的文学发展史上看，诗歌的发展是曲艺发展的基础，而曲艺的发展正是戏剧发展的必然。诗歌、曲艺、戏剧是文学发展中有相互联系的三个阶段。

中国少数民族戏剧产生的原因很多，诸如宗教信仰、文化传统、外来影响以及经济发展、地理环境、民族审美心理等等。而其中宗教信仰、文化传统、外来影响则是最主要的原因。

少数民族宗教信仰是民间戏剧产生的主要原因之一。在我国 55 个少数民族中，宗教信仰在他们的生活中占有重要的地位。从历史上看，我国各个少数民族大都有自己的原始宗教信仰。以南方民族为代表的雉与巫的信仰，以北方民族为代表的萨满教信仰，是我国少数民族的传统信仰。宗教作为一个民族的精神支柱，渗透到了社会生活的各个方面，并且对戏剧文学也产生了一定的影响。在雉信仰的直接影响下，南方众多民族产生了雉戏。在萨满教的影响下，

北方一些民族的戏剧也都有萨满神歌、萨满舞蹈的痕迹。

傩戏是傩信仰的直接产物，在民间又称作傩坛戏、傩堂戏。傩的信仰在我国许多古籍中都有记载，《周礼·更官》中的“国傩”，《论语·乡党》中的“乡人傩”，《吕氏春秋·季冬》中的“大傩”等，是比较早的记载。傩戏起源于古老的驱鬼仪式，其边歌边舞的娱神形式及头戴假面具、手拿武器的造型等，被傩戏所吸收，从而演变成原始的民间戏剧。傩祭与傩的歌舞是傩戏的雏型，头戴假面具的演出方式被傩戏所沿用，傩的歌舞成为傩戏音乐舞蹈的重要组成部分。傩戏在我国流传很广，除了汉族以外，在壮族、彝族、土家族、苗族、侗族、仡佬族、布依族、水族等民族中均有流传。<sup>(1)</sup>其中，彝族的“撮泰吉”、壮族的傩戏、土家族的傩堂戏是比较有代表性的少数民族傩戏。彝族傩戏“撮泰吉”被认为是到目前为止发现最早的傩戏。其剧情简单、表演原始、人物形象拙朴，反映出民间戏剧的原始形态。从一定意义上说，傩戏是我国少数民族戏剧的最初形式，其产生年代是相当久远的。这种原始宗教对戏剧形式的直接影响，是少数民族戏剧产生的主要原因之一。

宗教对少数民族戏剧的影响，不仅表现在原始戏剧上，而且表现在对后来产生的戏剧上。我国的藏族和傣族都是信仰佛教的民族，其藏戏与傣戏的产生就与佛教有关。据有关藏文文献记载，14世纪噶举派僧人汤东结布在佛教跳神仪式中，融进了一些宗教神话和民间故事内容，向群众进行宗教宣传，从而形成了最初的藏戏。<sup>(2)</sup>这种藏戏最初无疑是为宗教服务的，其形式是佛教酬神醮鬼的仪式，其内容是有关佛教的故事。傣戏的产生更是与佛教的诵经活动有直接的关系。自从佛教传入傣族地区之后，诵经活动兴盛，到了清代由寺院推广到了民间，并逐渐形成了以坐唱为主的“板凳戏”。<sup>(3)</sup>这种形式的戏剧虽然还很简单，人物也同诵经时一样坐着表演。但完整的故事情节、众多的人物形象以及民族化的各种曲调，足以构成了最初的戏剧形态。藏戏和傣戏虽然分别产生于14世纪和清代，但现代宗教佛教的影响却是显而易见的。不论是原始宗教还是现代

宗教，它们对我国少数民族戏剧的产生，起到了一定的作用。

少数民族的传统文化是民间戏剧产生的又一个主要原因。除了宗教对少数民族戏剧具有深刻的影响之外，少数民族自己的社会生活、传统民族文化对民族戏剧也有重要的影响。从民族戏剧产生的整体情况来看，有些民族的戏剧就是直接产生于自己的传统文化之中的。在内容上，反映少数民族社会生活的剧作占有突出的地位。大量的神话故事、传说故事以及日常生活故事，都成为少数民族戏剧内容的来源。比如，侗族的《丁郎龙女》为六场神话侗戏，傣族的《相勳》是由长篇叙事诗改编而成的傣戏，被称作八大藏戏之一的《文成公主》取材于历史传说，壮族师公戏《秧姑》上演的是一出爱情悲剧。所以说，少数民族的传统文化及其社会生活是民间戏剧取之不尽的源泉。

从形式上看，少数民族戏剧主要继承和发扬了民族歌舞的传统。在戏剧的唱词、音乐、表演等方面都充分体现出了这一传统。唱腔是戏剧形式的重要方面，大凡中国戏剧都离不开唱，少数民族戏剧也是如此。在唱腔上，民族戏剧大都借鉴了自己民族的民歌形式及其音乐传统，从而形成了具有自己民族特色的戏剧唱腔。比如，白族传统戏剧吹吹腔就是在白族民歌、小调、民间吹奏乐及民间舞蹈的基础上发展起来的。从傣族戏剧中，我们也可以看到孔雀舞、象脚鼓等傣族传统的艺术形式。满族传统戏剧“朱春”，也揉进了萨满神歌的曲调、八角鼓等民间说唱的音乐。在表演上，少数民族戏剧主要吸收了传统的舞蹈身段、民间说唱的形式，从而形成了最初的戏剧表演。这种表演在戏剧产生的开始阶段尤其显得突出。比如，在门巴族民间戏剧《阿拉卡教父子》中，一共有五场戏，竟有两场戏是没有对白、没有唱段的舞蹈戏。第一场降魔，主要表现了大鹏与恶魔之间的战斗；第二场兴旺，主要描述了猪、牛驱赶魔鬼入地府，保护土地上安宁的斗争。这种只有舞蹈，不见说唱的戏剧形式，带有明显的戏剧初期的形态。

少数民族戏剧产生的另一个重要原因是汉族戏剧对少数民族戏

剧的影响。从汉族戏剧的传统和影响上看，秦代的傩、汉代的百戏、唐代的参军戏、金代院本、元代杂剧、明代传奇及清代的京戏、众多的地方戏等，对不同历史时期的少数民族戏剧都产生过一定的影响。大部分的少数民族戏剧产生于明、清时期，当时的汉族地方戏对其影响很深。侗戏产生于清代，在此之前大量的汉戏已经传入到侗族地区。侗族人统称汉族剧种为“戏嘎”，当时的汉戏有湘剧、桂戏、花鼓戏、彩调、阳戏等。这些汉戏逐渐为侗族人所接受，并且在侗寨也成立了自己的汉戏班子。但语言不通却成为侗族大多数人欣赏汉戏的障碍，后来在侗族地区又出现了用侗语道白、演唱的新戏“戏更”（侗戏）。以后，经过侗族戏剧大师吴文彩的加工、改造、创新，形成了完整的侗戏。<sup>(4)</sup> 侗戏的产生是与汉族戏剧的影响分不开的。首先是接受了汉戏；然后是改造了汉戏；再是经过吸收、创造，形成了自己的戏剧。汉族戏剧对少数民族戏剧的影响还表现在，少数民族戏剧吸收了汉族剧目及传统故事。在许多民族戏剧中，以汉族生活为题材的故事很多，甚至占整个剧目的一半以上。在壮族传统戏剧富宁壮剧中，有名目可考的剧目达340余出。其中，绝大部分取材于汉族历史小说，《三国演义》《说唐》《东周列国志》等。在18大本连台合戏中，借鉴了粤剧的传统剧目，包括《三国演义》《说唐》《罗通扫北》《薛仁贵征东》《薛丁山征西》《薛刚反唐》《西游记》《粉妆楼》《飞龙传》《杨家将演义》《万花楼》《五虎平南》《五虎平西》《水浒传》《说岳全传》《正德游江南》《七剑十三侠》《大闹三门街》。<sup>(5)</sup> 在布依族戏剧中，我们也可以看到《柳荫记》《四下河东》《玉堂春》《秦香莲》《祝英台》《琵琶记》《薛仁贵》《乔太守乱点鸳鸯谱》《说岳传》《天仙配》《陈世美》《杨门女将》等众多的汉族剧目。<sup>(6)</sup> 这些剧目对于少数民族戏剧的语言、唱腔、武打等方面的形成与发展具有相当大的影响，也在一定程度上丰富了少数民族戏剧。

除传统戏剧以外，少数民族戏剧在新中国成立以后又有了新的  
发展。不但创作了大量反映现实生活的新剧目，而且还产生了一大



批新剧种。比如，彝戏、苗戏、满戏、蒙戏、畚族小歌剧等。这些新剧种，都是在各民族传统歌舞和传统戏剧的基础上发展起来的，具有很强的时代特征和民族色彩。新剧种的产生，标志着我国少数民族戏剧走上了一个新阶段，一个从民间戏剧到作家戏剧的阶段，象征着我国少数民族戏剧事业的兴旺与发达。

## 第二节 民间戏剧的分类

中国少数民族戏剧是由众多的民族戏剧构成的。各民族戏剧产生的年代不同，文化传统不同，其戏剧的分类就有不同的划分标准。从年代上分，我们可以将少数民族戏剧划分为古代戏剧与现代戏剧；从形式上分，又可以划分成歌舞剧和说唱剧。当然还可以有宗教剧、世俗剧、爱情剧之分。但从少数民族戏剧的实际情况出发，我们按民族进行分类，将民间戏剧划分为：彝族戏、壮族戏、藏族戏、门巴族戏、白族戏、傣族戏、侗族戏、布依族戏、苗族戏、满族戏、蒙古族戏等。下面我们就其中有代表性的戏剧进行介绍。

### 一、彝族戏“撮泰吉”

“撮泰吉”是彝族的原始戏剧，也是到目前为止发现的最古老的傩戏。这个剧种流传于贵州威宁彝族回族苗族自治县板底乡裸戛村。“撮泰吉”中的“撮”，意为“人”；“泰”，意为“变化”；“吉”，意为“游戏”。所以，又称作“人类变化的戏”或“变人戏”。

“撮泰吉”的演出活动与彝族人的原始信仰有关。据古老的传说讲，有一年，阴历六月初二降大霜，将庄稼都冻死了，人们没有了种子。这时，有几个撮村老人把种子带来，人们重新翻种，并获

得了丰收。后来，人们每遇到天灾人祸，就在阴历正月初三到十五晚上，化妆成“撮村姐”进行演出。<sup>(7)</sup>这种演出活动以具有迷信色彩的“扫火星”为名，以“驱灾除邪，迎吉祥，夺丰收”为内容。因此，当演出队到各村寨演出时，深受广大人民群众欢迎。“撮泰吉”活动是彝族人的一项传统活动，从远古到今没有间断。1984年，裸戛演出队再度演出，在国内外引起了很大的反响。

“撮泰吉”是一种比较原始的戏剧形式，是后来戏剧的雏型。它虽然也有戏剧的主题，有人物形象，有矛盾冲突，但还缺乏完整的故事情节，没有什么唱段等。在剧中，表演者头戴面具，踩着矮脚步，晃来晃去，两人牵着耕牛，两人扮演狮子，其他人挥动着手里的木棍，发出猿猴一样的叫声。然后，他们向天地、四方神灵、山神、谷神敬酒，跳上一段祭祀舞，说上一段祝词。开始演出正戏。几个撮村老人来到深山老林，刀耕火种。在山神的帮助下，用钱物换来了耕牛，开始播种。从犁地、撒种，到收割、入仓，完成了一系列的表演。再说第二段祝词。这时，场上一片丰收的景象。莽粒越堆越高，老人们非常高兴。在锣鼓声中，狮子翩翩起舞，老人们也挥动手中的木棍，与狮子玩耍，在一片欢乐中演出结束。

剧中的人物不多，演员一共只有13人。他们是：

惹戛补：山神老人，不戴面具，穿彝族长衫，脸挂纸黑胡须，戴眼镜。

阿布母：老爷爷，1200岁，戴白胡子面具。

阿达母：老婆婆，1200岁，戴面具，身背婴儿。

阿 戛：小娃娃，戴面具，后半场上场。

马洪母：苗族老人，1000岁。

哼 布：汉族老人，800岁，兔唇铁嘴，戴无额兔唇面具。

狮 子：二人扮演。

耕 牛：二人扮演。

伴 奏：三人，锣鼓一套。

从整部剧的人物看，山神惹戛补、老爷爷阿布母、老婆婆阿达

母是主要人物。他们在剧中一直出现，并且担任了主要歌舞表演。全剧没有唱段，只有祝词和歌舞表演。剧中出现的两段祝词是有一定特色的。比如，其中的一段：

拜四方山神，  
拜支锅桩的火神，  
猪年已过去，  
鼠年又来接，  
鼠年十二月。  
十三月已来，  
家家清吉又平安。  
清吉平安，不扫，  
子孙繁衍昌盛，不扫。  
口嘴扫，口舌扫，  
伤风咳嗽扫，  
牛瘟马瘦扫，  
鸡羊病瘟满盘扫。  
儿孙如满天飞鸟，  
飞到你家来，  
家庭纠纷与不和，  
跟着那四个老人去，  
千家万家，  
不准靠一家，  
千院万院，  
不准靠一院，  
千人万人，  
不准靠一人，  
所有害人的一切东西，  
全部扫掉。

走喽！走喽！

这首祝词是由山神惹戛补领诵，几个撮村老人用抽气发音法跟着说的，具有很浓厚的原始宗教色彩。从内容上看，它很像是一首祭祀神灵的神歌。“拜四方山神，拜支锅桩的火神”，其目的是“家家清吉又平安”、“子孙繁衍昌盛”、“所有害人的一切东西，全部扫掉”。

尽管“撮泰吉”的戏剧形式还很不完善，还缺少完整的情节等，但它毕竟表现出了戏剧艺术的最初特点。那样式不同的面具、那原始歌舞的表演、那一锣一鼓的伴奏等，都具有戏剧的一般特征。同时，戏剧中所反映的社会生活也是很古老的。那象征原始人裸体的白布缠身，那刀耕火种的原始种田方法，那表演中出现的性交动作等，把我们带到了遥远的过去。

## 二、土家族傩堂戏

土家族傩堂戏也是一个古老的剧种。它是由祖先崇拜、驱逐鬼疫的宗教祭祀活动演变而来的。傩堂戏在湘鄂川黔等省的土家族地区均有流传。在贵州省的思南、德江等地现在仍有傩戏的演出。

傩堂戏的演出场地一般都在主人的堂屋进行。这也许就是傩堂戏中“堂”字的由来。德江土家族傩戏在演出时，分为三个阶段，开坛、开洞、闭坛。开坛、闭坛即酬神、送神，表示对祖先、神灵及先师们的祈求和忠诚。开洞是正式演出的开始，因为是给活人看的，又称作阳戏。如果说，开坛、闭坛是传承下来的祭祀仪式的话，而开洞则是纯粹的戏剧表演。在土家族傩堂戏中，阳戏又可以分为全堂戏、半堂戏。全堂戏为二十四出，半堂戏为十二出。据贵州德江地区的老人回忆，他们演出的二十四出戏分别为：上半堂十二出，唐氏太婆、金角将军、关圣帝君、周仓猛将、引兵土地、押兵先师、开山猛将、九洲和尚、十洲道士、柳毅传书、开路将军、

勾愿仙峰；下半堂十二出，秦童挑担、三娘送行、甘生赴考、杨四将军、梁山土地、李龙神王、城隍菩萨、灵官菩萨、文王卦师、丫环、蔡阳大将、勾薄判官。这二十四出剧目是土家族傩戏的传统剧目。除此之外，还有古城会、八仙闹海、梁祝、劈山救母等。<sup>(8)</sup>

傩堂戏的道具和服装比较古朴，既有原始宗教傩的色彩，也有戏剧人物的特色。其中每人一副的面具，更能突出傩戏艺术的特点。演员在演出时，将面具带到脸上，通过面具上的眼、嘴、鼻处开的小孔进行表演。面具的造型是根据剧本人物的需要雕刻的。从一定意义上来说；面具雕刻的好坏，是否生动，将直接影响到演出的效果。所以，傩堂戏中的面具在整部戏剧演出中占有重要的地位。面具雕刻得好，面具多，也是土老师演出水平和地位高低的标志。

土老师是土家族职业宗教者，同时也是傩戏的导演和演员。土老师也是傩戏的传人，他们往往靠口耳相传将前人留下的剧目传给后人。这种口耳相传的特点既是宗教传播的手段，也是民间戏剧传播的途径。

土家族傩戏的音乐舞蹈，逐渐形成了一种程式化的表演。德江地区的傩戏音乐有“九板十三腔”的说法。“九板”是指锣鼓的九种不同的打法，即扑灯蛾、凤点头、双拍翅、单夹双、三捶锣、双凤朝阳、朝金殿、豹子头、三击鼓。“十三腔”是指各种不同唱腔，即滴水、神河、悲哀、二黄、慢三眼、喜乐、猛虎、三黄快、倒数、桃花拜柳、二黄原、三黄散、四平调。舞蹈动作也有较为固定的单插翅、双插翅、单金、双金、起飞式等。

《柳毅传书》是傩堂戏传统的二十四出戏之一。这出戏显然是受到了汉族传统故事的影响。但经过“傩戏化”后，这个故事就有了傩戏的特点。我们来看一看剧本的开头：

剧中人：（略）

（柳毅上）

柳毅（念）：满盘琴棋书画，尽是读书之家，  
家是黄金用斗量，诗书更比黄金强，  
黄金有价书无价，有子须当送学堂。

（白）：学生姓柳名毅，乃杨柳县人士，父亲柳员外，母亲张氏老安人，无有三兄四弟，母生柳毅一人。七岁攻书读到一十八岁，今即大试之年，皇王开科取选，取得天下文武全才，问问我娘意下如何？  
道：娘亲娘亲今乃大试之年，皇王开科取选，儿要进京赴考，不知我娘意下如何？

（娘上）

娘（白）：我儿呀，你听为娘嘱咐于你，你要进京赴考，要早些进店，迟些出门，平时一不饮酒，二不赌博，花街柳巷不可去行，进店看书必要至诚。开科取选，取得头名。行李雨伞，我把你收拾齐备，今日便可启程。

柳毅：娘亲，门前霜风甚大，不可乱出瑶台。

娘：为娘知道，孩儿请了。

柳毅（唱）：坐在客堂把话论，列位老少听我言，  
主人求还仙雉愿，搬出花戏长精神。  
雪山放羊这幕戏，自由婚姻来造成，  
已是闲言风飘散，两足忙忙登阳关。  
双足离了自家门，要往京中走一巡，  
过山只见山头转，过河只见河水翻，  
上坡犹如弓箭射，下坡好似风送云，  
站在关上打一望，京城不知在哪方？

……（9）

这个开头有人物的对话，人物的唱、念、说白，很难找出雉的痕迹来，与普通剧本没有什么两样。从中我们可以看出，雉戏在经过了千百年来流传之后，已经越来越脱离了雉的宗教信仰而独立

起来。尽管大多数傩戏的内容比较简单，唱腔比较单一，人物较少，剧本较短，但戏剧构成的基本要素已经具备，并且在广大人民群众中广为流传，具有旺盛的生命力。

### 三、壮族师公戏

壮族有较为发达的戏剧文学，并有七种民间戏剧流传。它们是师公戏、木偶戏、广南壮戏、隆林壮戏、田林壮戏、马隘壮戏、富宁壮戏，并有南路壮戏、北路壮戏之分。壮戏主要产生于清代，至今已有二三百年的历史。壮戏在长期的发展过程中，形成了自己的一套程式。在戏剧唱腔、道具、人物脸谱、表演、乐器伴奏等方面颇具特色。

师公戏是壮族的传统剧种，广泛流传于广西的武鸣、武宣、宜山、来宾等地。从来源上讲，师公戏与壮族人的传统宗教信仰有关。作为宗教巫人，师公在从事宗教活动中，祭祀用的巫歌、巫舞等，都具有了戏剧的最初形态。另外，在壮族民间广为流传的“师公调”“师公舞”等民间说唱和舞蹈，成为师公戏产生的基础。师公戏源于古代宗教，其历史相当久远。但作为现代意义上的戏剧而言，作为独立于宗教的戏剧而言，它却形成于清代的同治年间。据说，演出师公戏最早的是贵县的鹤山村，后来其他地方受其影响，逐渐形成了一个独立的剧种。<sup>(10)</sup>

师公戏大都用壮语演唱，曲词有五字、七字、十字组成，并以七字为最多。最初的师公戏很少有念白，往往一唱到底。在唱腔方面，除了原有的师公调外，还创造了一些新的唱腔。比如，乐腔、路腔、做活腔、老旦腔、抒情腔、花子腔、颂腔、和尚腔等。传统的师公戏只有打击乐伴奏，丝弦乐器是后来增加的。

演员的服饰最初也较为简单，身穿长袍、红衣，脸上戴有面具。这种戴面具的表演与傩戏有相同之处。

师公戏演出剧目，早期的大都与宗教有关，后来又移植了一些汉族传统剧目，并创作了一些反映自己民族生活的剧目。比如，《三元》《九郎》《红灯》《白马姑娘》《达七与六丘》《莫一大王》《顺知屏海》《秧姑》等。

《达七与六丘》是师公戏中的传统剧目。它是在师公调故事的基础上，逐渐演变而来的。故事说，在壮族地区有一对青年，女的叫达七，男的叫六丘，他们在歌墟相爱。但达七的母亲不愿意将女儿嫁给穷苦的六丘，逼她嫁给土司的儿子。六丘前来求婚时，母亲故意出难题，让他送一条三千斤重的金色鲤鱼，祭祀达七父亲的亡灵。六丘到南海捉鱼，正好碰上龙王招驸马。结果被公主看中，做了驸马。结婚之后，六丘总是闷闷不乐。在公主的劝说下，六丘把他跟达七的事全说了。公主听了非常感动，说服了父王，让六丘回到了人间，并送给他一条三千斤重的金色鲤鱼。当六丘把鲤鱼送到达七家时，她母亲又提出一个新要求，把门前的一座大山铲平。六丘去开山，母亲却将达七骗上了轿，并让土司的儿子去劫轿。当母亲和土司的儿子走到山脚时，正赶上六丘撬下的大石头飞下来，将他们压死。达七和六丘终于得到了爱情。

这出戏是很典型的壮族师公戏。它不但在戏剧内容上反映的是壮族生活，而且在唱段、音乐、表演等方面也具有师公戏的特点。

#### 四、门巴族戏剧

门巴族戏剧也是一种比较原始的戏剧形式。从流传至今的剧目《阿拉卡教父子》<sup>(11)</sup>来看，剧情简单，歌舞表演为主，并带有较为原始的宗教色彩。演出时，演员们都戴有面具，以区分各种角色。整场戏剧以舞蹈为主，道白较少。唱词比较自由，不受音节、句数的限制。曲调也不固定，随着内容和感情的变化而变化。这种以跳为主，唱词与曲调的随意性特点，正是戏剧发展的初期形态特征。我们从门巴族戏剧中，得到了极其珍贵的原始戏剧信息。



《阿拉卡教父子》是流传在西藏南部门隅地区的一部民间戏剧文学作品。全剧共分五场：

#### 第一场 降魔

老猎人阿拉卡教带着两个儿子弯弓射猎。魔鬼来到山谷兴风作浪，给世间带来灾难。大鹏出场，与魔鬼恶战，并降服它们。

#### 第二场 兴旺

猪、牛诞生。它们乞求土地供其生存。魔鬼在土地上作恶，降灾于大地。猪、牛与魔鬼战斗，并将其赶入地府，使大地安宁。

#### 第三场 人间

阿拉卡教为两个儿子求亲，想娶两个美丽的公主。但二王子前来阻拦，并与父子发生战斗。结果父子得胜。

#### 第四场 出猎

父子三人出猎，唱《下套歌》《悲歌》《唤狗歌》《喜歌》等。为了猎鹿，父子与贡布多杰激战。

#### 第五场 地狱

在地府中有阎王、白神、黑魔、罪人（指猎人）、肯达改觉（善人）等形象出现。罪人因“杀生”而遭惩罚。

下面让我们来看一看第三场的原剧：

#### 第三场 人间

（猎户父子三人出场）

老父阿拉卡教向儿子们介绍人间。

阿拉卡教为儿子们求亲，欲娶两位漂亮的公主。

（两位公主出场）

父子三人备办婚礼。老父阿拉卡教吩咐儿子购买青稞，以做酒和糌粑。

(磨糌粑时) 父子三人唱：

两个磨盘叠，  
磨轴却弯曲，  
如同“依如”鸡<sup>(12)</sup>，  
一走一歪颈。  
磨出糌粑面，  
粗的敬老父；  
细的糌粑面，  
奉献给公主；  
不粗也不细，  
儿子自家食。  
“呜鲁日”<sup>(13)</sup>

“呜鲁日”

父子三人迎娶公主，请入上席，斟酒各三杯敬献，以示祝福。

(二王子出场)

二王子扬威而来，诬父子三人抢走公主，特为此前来夺亲。

阿拉卡教问二王子：“你们是他们的亲人么？”

二王子称是。

阿拉卡教父子相求。父子三人唱：

“多伦巴，多伦巴”<sup>(14)</sup>，  
格桑结布<sup>(15)</sup>，  
请上前来；  
格桑结布，  
请首席上坐；  
格桑结布，

请坐高垫；

格桑结布，

请干这杯酒。

二位王子危坐首席。

阿拉卡教父子再三相求，二王子不理。

阿拉卡教父子不肯让出二公主。

二位王子怒，回国搬兵。

王子再来，与父子战。父子得胜。

但王子却割下了公主的鼻子，逃走。公主只好用袖子遮面。

这是第三场戏的全部内容与情节。从中我们可以大致看出门巴族戏剧的基本情况。作为戏剧的雏型，门巴戏已经有了人物、情节、唱段及舞蹈的表演，但这些还表现得不是那么充分。从戏剧情节上看，第一场、第二场及第五场都与主人翁父子三人没多大关系，整部戏剧还没有一个自始至终的完整的故事情节。从唱段上看，似乎还没有形成定型的唱腔，大部分还是如《放狗歌》《喜歌》那样的民歌。另外，戏剧化的人物对白也很少。整部戏剧就好像是一部歌舞剧，还没有形成一套传统的程式化的，集唱做念打为一体的综合艺术。

## 五、藏族戏剧

藏戏在我国少数民族戏剧中占有一定的地位。藏戏不仅历史悠久，剧目丰富，而且比较完备。据藏文史料记载，大约8世纪时，赤松德赞赞普建成桑耶寺后举行庆典。莲花大师导演了佛教酬神醮鬼的跳神仪式。到了14世纪，僧人汤东结布跳神仪式中，加进了一些宗教神话和故事，从而形成了早期的藏戏。17世纪时，五世达赖成立起了职业性的剧团，使藏戏从宗教仪式中分离出来。

藏戏主要在广场演出，演员们有简单的化妆，并戴有面具。这方面还保留了藏戏初期的一些特点。演员歌舞时，有打击乐器伴奏。幕间另有人用“快板”向观众介绍剧情。藏戏有比较完备的唱腔，不同的角色有不同的唱腔，加起来大约有20多种。藏戏中的舞蹈大都来自民间，使戏剧演出更具地方色彩和民族特色。

历史上，藏族人民创作了大量的传统藏戏。这些藏戏大都以木刻本和手抄本流传。其内容有佛经故事、民间故事、传说、历史故事等。流传至今的藏族八大戏是传统剧目中最有影响的作品。它们是《文成公主》《白玛文巴》《卓娃桑姆》《顿月顿珠》《赤美滚登》《苏吉尼玛》《诺桑王子》《囊萨雯波》等。

藏戏《文成公主》全名为《松赞干布迎娶文成公主记》，叙述的是一个世人皆知的历史故事。剧中说，藏王松赞干布派禄东赞等使臣到唐朝求婚。当时，天竺等九国也向唐朝求婚。唐太宗很为难，让各国使臣比智慧，谁胜了就答应谁。经过七次比试、三次发问，禄东赞取得了胜利，求到了公主。公主带上各种宝物、书籍等，历经艰辛，来到了拉萨，与松赞干布完婚。

下面让我们来看一段藏戏的原文：

公主回到宫中，父王面谕公主道：“女儿，现已将你嫁往吐蕃，你意如何？”

公主道：“我舍不得离开父母。”

父王道：“女儿不要这样说，理该前往。那吐蕃王神通广大，威力无比，文采精湛，英明善断，以法治国，百姓听命，尊贵至极。一切美好安乐，还是去的为好。”

公主听后，拜了父王禀道：

“父王已经允诺了吗？”

母亲已经应许了吗？”

兄弟们失言答应了吗？”

哎呀，这事真奇怪！

如果将我嫁吐蕃，  
雪城之地我心颤：  
地势高来又严寒，  
猛兽多得遍雪山，  
石山入云峰又险，  
犹如野牛角一般。”

皇帝听后，亲切地劝慰公主道：

“我爱如眼珠的女儿啊，  
那号称吐蕃的雪域之邦，  
风光美好胜过其他地方：  
玉山矗立形成天然宝塔，  
四湖碧绿好像摆着曼扎<sup>(16)</sup>一样，  
长满鲜艳金花的好地方，  
……

哎，女儿啊真舍不得你，  
肺腑之言望儿莫忘记。  
为了安抚吐蕃雪城人，  
你的行为举止要谨慎，  
视野要宽行动要检点，  
言语温和还要善措辞，  
对人主要尊敬，对臣仆要心慈，  
要知礼义廉耻、谨慎、谦虚……”

太宗对女儿作了许多人间之道的教导，决定陪送许多珍贵的东西。公主听后，拉着父亲的手，舍不得离开，但想到要去吐蕃，也只好同宫女一起来到了使臣禄东赞跟前……

临行，太宗皇帝欢宴了吐蕃使臣，并以父母惜别之情，又一次对公主进行了人间之道的教导，率领群臣，送一短程。于是公主一行，便向吐蕃出发了。

这段剧情叙述了唐太宗对女儿的开导及公主出嫁的重要意义。从剧本的形式上看，还保留了昔日民间戏剧的样子，说唱文学的特点还很浓。藏戏从它诞生那天起，就在广大藏族人民中间流传。几百年过去了，藏戏为我们留下了许多优秀的剧本，从而进一步丰富了中国少数民族戏剧。

## 六、白族戏剧

白族传统戏剧称作“吹吹腔”，大约产生于明代。有关吹吹腔的产生，在白族民间有许多传说。比如，有人说大理国爱民皇帝出征凯旋，受到白族人民的欢迎，人民吹唢呐，唱调子去迎接。这就是白族吹吹腔的来源。一般地说来，白族的吹吹腔是在白族人民的歌舞、说唱传统的基础上，在汉族的滇戏等地方戏剧的影响下形成的。在长期的演变过程中，白族戏剧逐渐形成了一套比较完备的表演程式，比较固定的唱腔三四十个，并有剧目 300 多个。

吹吹腔的人物有一定的行当分工，有服装和脸谱。主要行当分为生、旦、净、丑。并有老生、小生、老旦、花旦、黑净、红脸等分工。吹吹腔的表演大都讲究“四功”、“五法”。角色的亮相、跳场、自报家门等表演，都有一定的程式。吹吹腔的伴奏乐器主要有，唢呐、板鼓、钹、锣等。并有文场重唢呐，武场重锣鼓之分。

吹吹腔的传统剧目可以分为两种。一种是取材于白族社会生活的，其中包括一些由传说、故事改编的，如《火烧松明楼》《渔樵耕读》《牟尼陀开辟鹤庆》等。一种是根据汉族传统故事改编的，如《木兰从军》《梁山伯与祝英台》《白蛇传》《三国》等。

《血汗衫》是吹吹腔的传统剧目之一，在白族人民中间广为流传。根据 60 年代整理演出的本子《火烧磨房》看，吹吹腔已经发展成为很完整的剧种。《火烧磨房》是传统剧目《血汗衫》中的一折。故事说，明朝时陕西渭南有一个员外叫兰芳草，前妻早亡，留下二子在外当兵。后娶乔氏，并带一子。后妻百般虐待前妻之大

儿媳妇王氏，并趁王氏在磨房磨面之机，妄想放火烧死王氏，霸占全部家产。此事被后妻亲子兰季子发现，救出王氏，连夜逃跑。下面，我们来引一下剧本的开头。

人物 兰芳草——50多岁。

乔氏——兰芳草继室，40多岁。

兰季子——乔氏的“随娘子”，十六七岁。

王氏——兰芳草的大儿媳，20余岁。

### 第一场

兰芳草上。

兰芳草（对）人老一年添一岁，树老渐渐无枝丫。（诗）

荡荡长江水，悠悠无尽头。

暮年遭不幸，何日愁云收！

老汉兰芳草，兰家庄人氏，不幸前妻亡故，丢下中林、中秀弟兄二人。后娶乔氏，随带一子，名唤季子。中林、中秀在外吃粮当兵，至今杳无音信，儿媳王氏在家，为我倒也贤孝，只是乔氏经常虐待于她，朝日吵闹不休，眼看家业衰败，真真愁闷人也。

（唱云龙“二黄腔”）

昨晚一夜睡不着，

满怀忧愁对谁说。

老汉想起一双儿，

心上如刀割。

可恨乔氏没良心，

刻薄儿媳理不合。

今日想到东庄去，

在家心不乐。

乔 氏 (唱云龙“摇旦腔”)

老身今年四十多，

好吃好穿又好说。

忽听员外长叹息，

上前来问过。

员外万福！

兰芳草 安人免礼，请坐。

乔 氏 坐着，坐着，请问员外，为何网坐草堂长叹？

兰芳草 安人有所不知，只因一双孩儿吃粮当兵，音信杳无，老汉网网不乐。今日天气晴和，想到东庄走走，闲散几日，只是家中之事，放心不下。

乔 氏 员外不必多虑，家事有我料理。待我唤出季子收拾伙食行李，也好出门。我儿走来。(17)

这部戏共有三场，上面引录的只不过是全剧的一个开头。从整部戏剧的形式上看，唱段、对白、表演等方面都很完整。在全剧的唱腔上，有二黄腔、摇旦腔、平腔、二黄滚板、一字丑腔等。这些唱腔与对白、表演等一起构成了白族戏剧吹吹腔的完整戏剧形式。

## 七、傣族戏剧

傣族戏剧大约产生于清代的嘉庆、道光年间，是在傣族传统歌舞和民间表演艺术在基础上，吸收了汉族戏剧的艺术经验，逐步形成和发展起来的。傣族历来有民间歌舞的传统，在西双版纳、德宏、孟连等地，大批的歌手活跃在民间。他们把民间传说、叙事长诗及生活中的故事，编成唱词进行演唱。后来，这种演唱形式发展成为男女数人手摇纸扇，相对而坐的对唱形式，同时还有一些简单的表演动作。此后，又和傣族传统的歌舞形式“双白马”相结合，形成了最初的傣戏《十二马》。然后，又和从佛教诵经习俗发展起



来的“板凳戏”相结合，又吸取了汉族皮影戏的表演特点，最终形成了具有傣族文化特色的一个新剧种。

傣戏全部用傣语演出，所唱曲调也完全是傣族化的。伴奏乐器为打击乐器，最初采用傣族象脚鼓的节奏，后来吸收了滇戏锣鼓的节拍。傣戏的角色分为生、旦、净、丑。

傣戏的剧目大约有 250 多个。反映傣族社会生活的戏剧有《十二马》《布腾那》《相勐》《帕罕》《阿銮南道》《兰嘎西贺》《沐英征南》《三牙象》等。根据汉族故事改编、移植来的剧目有《红莲宝》《王昭君》《庄子试妻》《八仙过海》《大闹天宫》等。这些剧目是傣族戏剧的传统剧目，比较好地反映出了傣戏的风格和特点。

《帕慕鸾》是一出经过改编的傣族剧目。故事说，教头屯金纳的美丽妻子帕慕鸾在河边洗衣，被甘勐大臣看见，抢至其家，威逼成婚，被帕慕鸾拒绝。大臣诬告屯金纳降敌造反，妄想让国王将帕慕鸾赐给他。没想到好色的国王，一见到帕慕鸾就想将她留在宫中取乐。当帕慕鸾不同意时，国王将帕慕鸾的婴儿摔死，帕慕鸾精神失常，在宫中痛骂国王和奸臣，被赶出了宫殿。下面，我们来引一段戏文，以观傣戏的特点。当甘勐带着帕慕鸾来见国王时，国王被帕慕鸾的美貌所打动，并想将其留在宫中。阿勐大将军好言相劝，但国王却置之不理。

哥朗国王 我的事情你们敢管，谁再多言定办重罪。

(下座，走至帕慕鸾前，唱)

脸如秋月的美人呵，

我的好意你要仔细思量，

难道你要随有野心的丈夫，

胆敢将我反抗！

帕慕鸾忙上前哀求，哥朗国王拂袖不理，

要请阿勐说情，又见阿勐敢怒不敢言，只

得抱住婴儿哭啼。

帕慕鸾 (唱) 我的小宝宝呀,  
你熟睡在母亲的怀抱里,  
不知道母亲遭到多大的痛苦,  
不知道父亲受到多大的暗害,  
我的心像烈火焚烧,  
灾难呵! 怎能摆脱开。

哥朗国王 (见帕慕鸾不搭理自己, 大怒) 我与你说话, 为何不答?

甘 勃 帕慕鸾你耳朵聋了吗? 国王问你为何不作声。

帕慕鸾 (见国王威逼, 更难受, 退于一边) 我的孩子呵, 我的心肝!

(唱) 你好好的安睡吧,  
不要睁开眼睛,  
不要看见那害人的妖怪。

哥朗国王 (见帕慕鸾只看小孩, 更怒) 卫士们, 将小孩与我抢过来! (二卫士上前欲抢, 帕慕鸾紧抱婴儿, 二卫士也不忍强抢)。

哥朗国王 (见帕慕鸾深爱婴儿, 计上心来) 帕慕鸾, 你既爱你的小孩, 就快快答应留在宫中陪伴于我, 如若有一丝抗意, 先把小孩杀了再治你的罪! (18)

接着, 国王真的将小孩子抢过去摔死在地上。帕慕鸾扑在婴儿尸体上痛哭, 并且精神失常。这出戏的主题是非常鲜明的, 那就是对国王等统治者的批判与揭露, 对不畏强暴的帕慕鸾进行歌颂。从戏剧形式上看, 戏剧的唱段、道白、对话及表演等都很清晰。傣戏作为一个独立的剧种, 已经是很完整了。

## 八、侗族戏剧

侗戏产生于清代，主要流传于贵州的黎平、从江、榕江及广西三江、湖南通道等地的侗族民间。侗戏的始祖是出身于农民家庭的吴文彩（1798—1845）。当时，大量的汉族戏剧传到侗族地区，得到了侗族人民的喜爱。但对于大多数侗族人来说，他们还不懂汉戏。为了让侗族人能够听懂戏剧，为了侗族人有自己的戏剧，吴文彩潜心研究，创作三年，终于将汉族传书《二度梅》和《薛刚反唐》，改编成用侗语演唱、对白的侗戏《梅良玉》《李旦凤姣》。后来，他又设计了侗戏的唱腔，使之更加完善，并逐渐发展成为一个独立的民族剧种。

侗戏的角色有生、旦、净、丑之分。演员的服装一般都是侗族的传统服装。侗戏的唱腔是比较固定的，主要有“普通腔”“哭腔”“仙腔”“大过门”“小过门”等。这些演唱的曲调，大都来自民歌的音乐。伴奏乐器主要有，锣、鼓、钹、二胡、琵琶。侗戏重唱，而不太注意表演。这主要是受说唱文学影响的结果。

侗戏的流传剧目大约有 100 种。其中反映侗族社会生活的作品有《金汉列美》《丁郎龙女》《芒岁刘美》《珠郎娘美》《三郎五妹》《撒岁》《吴勉》《美道》等。从汉族剧目移植来的有《陈胜》《万良姜女》《山伯与英台》《刘高》《陈世美》《刘志远》等。这些剧目，在一定程度上代表了侗族戏剧的传统特点。

《撒岁》是侗族的传统剧目之一。全剧共有序幕和一至九场戏，叙述了古代侗族女英雄杏妮的事迹。“撒岁”是后人对杏妮的尊称，即至高无上的女祖。故事说，杏妮跟父亲打猎，被财主李昌顺抢走了猎得的老虎，打死了杏妮的父亲，又来抢杏妮。杏妮只身逃跑，想去六甲寻找舅舅。途中遇到喜道，二人相爱并结婚，在歌会上，财主李昌顺抓住了杏妮，想让她做他的四姨太。在喜道的帮助下，他们逃出了财主家。三年后，喜道他们在打鱼时，捞上来一把

宝刀，并且见到了杏妮的舅舅。李昌顺带人前来捣乱，被喜道他们打跑。侗寨长老贯公给杏妮一把宝扇，希望她能为乡亲们报仇。在杏妮和喜道的带领下，乡亲们造反了，杀死了财主李昌顺，抓住了大管家王树，分了李家的财产的田地。但王树并没有死心，他乘上山开荒之机，用巨石砸死了喜道。后来阴谋败露，被杏妮处死。李昌顺之子李顶郎为报杀父之仇，带领官军来打杏妮。结果被杏妮打败。李顶郎回到皇宫，主上欲封杏妮为“锦伞夫人”。李顶郎为报私仇继续围攻杏妮，得到了惨败的下场。

下面，让我们来看一看其中的一段：

喜道 (上，边砍柴边唱)

(唱) 单身的纳汉把气叹，

独刀独担独汗衫。(杏妮暗上)

人穷没有姑娘伴，

蚕儿抽丝靠自家缠。

杏妮唱 是耳环总要配成对，

是筷子总要成一双。

是篱笆你就莫性急，

总有牵藤的花儿爬上墙。

喜道 (四方查视不见人影)

(唱) 单身的纳汉单身的命，

水中有鸳没见到鸯。

云上有天不见地，

枝头有凤没见到凰。

杏妮唱 有鸳有鸯能成对，

有凤有凰必成双。

金花银花同生死，

有情有义共火塘。

(喜道顺歌找人，终于找到了杏妮。)

喜道 杏妮，你怎么到这里来了？

杏妮 这山准你砍柴，就不准我讨猪菜？

喜道 你的歌唱得真好！

(唱) 姑娘唱歌情意浓，

只怕不是知心话。

梦里攀花终是假，

一觉醒来眼睛花。

杏妮 (唱) 恩人面前怎能有假言，

妹是芙蓉又酸又涩哥莫嫌。

苦涩都是哥自家选，

苦做甜来涩也做甜。

喜道 我没得银手镯，送哪样给你做把凭呢？

杏妮 我也没有布匹送你。我俩就以蒿代香，对天盟誓。

喜道 好！(二人跪地)

喜道

杏妮 (合) 上有苍天，

下有厚土；

哪个变心，

雷击锅煮。

这是第二场遇险结缘中的一段。主人翁杏妮与喜道从相识、相爱到最后结成夫妻。从戏剧形式上看，对白、唱段、表演都比较完整。从唱段上，我们似乎看出了侗族情歌的某些特点。那男女对唱的形式，那一对一答的内容，都是侗族民歌传统的表现。戏剧的唱段与民歌的演唱，在这里是一脉相承的。

## 九、布依族戏剧

布依族戏剧产生于清末，大约有 100 多年的历史。布依戏是在

民族歌舞传统的基础上，在略带宗教色彩的“敬奶”娱乐活动的影响下，吸收了其他民族的艺术形式，而逐渐发展起来的。

布依戏的主要剧种有：地戏、布依戏及花灯戏。

地戏是布依族的一个古老剧种。由于它是从春秋两季的祭神活动演变来的，所以与布依族的农事活动有关。地戏主要流传于贵州的安顺、平坝、长顺等地。作为民间戏剧，地戏大都在平地演出，不设戏台，四面都可以看戏。“地戏”之名可能与此有关。地戏的一个重要特点是，演员们的面具不戴在脸上，而戴在额头上，脸部则用黑布遮住。在唱腔上，地戏吸收了许多民歌的唱法，使得这个剧种独具民族特色。

布依戏源于贵州和广西相邻的兴义、册亨一带，大约有 100 多年的历史。据有关资料显示，布依戏是在接受了北路壮戏的许多特点发展起来的。在演出实践中，布依族的戏剧大师们不断地加工、改造布依戏，使之成为具有自己民族特点的独立剧种。

花灯又称布依彩调，是在贵州花灯和广西壮族的彩调影响下产生的。主要流传于贵州的独山、荔波、册亨等地。花灯戏的故事情节简单，其对白、演唱大都采用汉语，其唱腔主要来自壮族的彩调。

## 十、满族戏剧

满族民间戏剧称作“朱春”，大约产生于清代初年。它是在满族传统的歌舞表演、民间说唱艺术的基础上发展起来的。据一些民间老艺人介绍，在清代的康熙、乾隆年间，朱春艺术广泛流传于北京、热河、木兰围场，黑龙江的瑗琿，吉林的乌拉街、扶余等地。

满族戏有小戏、大戏之分。小戏只有两个演员，一个扮丑，一个扮俊。演出时，从两边出场，边歌边舞，颇有点像今天的东北二人转。大戏有生、旦、净、末、丑之分。大凡满戏一定有歌舞，唱腔也大都采用满族曲调，并吸收了一些民歌曲调。满族戏一般都采用满语演唱，唱词以押头韵为主。满族戏的伴奏以四弦为主奏乐器，

以鼓点掌握节奏。并有大抓鼓、小抓鼓、八角鼓、板、云锣、笛等乐器。

满族戏的剧目，随着清末满族人放弃满语而大都遗失了。现今人们所知道的主要剧目有《莉坤珠与森额勒斗》《祭神歌》《额真汗》《错立身》《虎头牌》《济尔图勃格达汗》《胡独鹿达汗》《奥尔厚达喇》等。

新中国成立以后，一些满族戏剧研究者，对满族戏剧做了挖掘整理工作，并先后创作了《对菱花》《挎柳斗》《凤姑游花园》等剧目，使朱春这一古老的戏剧又有了新的发展。

#### 注 释：

(1) 庾修明著：《侗戏·侗文化》，中国华侨出版公司，1990年6月版。

(2) 中央民族学院《藏族文学史》编写组编著：《藏族文学史》，四川民族出版社，1985年9月版。

(3) 岩峰、王松、刀保尧著：《傣族文学史》，云南民族出版社，1995年10月版。

(4) 《侗族文学史》编写组编著：《侗族文学史》，贵州民族出版社，1988年12月版。

(5) (10) 胡仲实著：《壮族文学概论》，广西人民出版社，1982年6月版。

(6) 《布依族文学史》编写组编著：《布依族文学史》，贵州民族出版社，1992年5月版。

(7) 杨光勋、段洪翔：《彝族古戏“撮衬姐”》，载《侗戏论文选》，贵州民族出版社，1987年10月版。

(8) 庾修明著：《古朴的戏剧，有趣的面具——贵州省德江土家族地区的侗堂戏》，载《侗戏论文选》，贵州民族出版社，1987年10月版。

(9) 卢朝栋主编：《思南雄堂戏》，贵州民族出版社，1993年5月版。

(11) 于乃昌整理：《门巴族民间文学资料》，西藏民族学院科研处编，1979年12月。

(12) 依如：门巴语，鸡名。

(13) 鸣鲁日：磨糌粑的声音。

(14) 多伦巴：即乞丐，用以讽刺二王子。

(15) 格桑结布：对二王子的称呼。

(16) 曼扎：即曼荼罗。

(17) 李春芳、杨汉演出本，云南大理白族自治州白剧团整理《火烧磨房》，载《少数民族戏剧选》（一），中国戏剧出版社，1962年版。

(18) 陈龙荪、肖德勋改编：《帕慕鸾》，载《少数民族戏剧选》（二），中国戏剧出版社，1963年版。

(19) 戏师梁普安、翻译梁家成、整理李瑞岐：《撒岁》，载《民间侗戏剧本选》，贵州人民出版社，1986年12月版。



## 第十一章

# 民间文学与宗教

民间文学与宗教的关系是难解难分的。你中有我，我中有你。我国少数民族的宗教信仰比较复杂，在历史上大部分民族信仰原始宗教，只有一部分民族信仰现代宗教。在中国少数民族文学中，有一种特殊的文学形式宗教文学。这种文学介于文学与宗教之间，既是宗教的文学，也是文学的宗教。在这种宗教文学中，民间文学占有突出的地位，宗教神话、宗教传说、宗教神歌、宗教故事等，无所不有。宗教文学为传播宗教作出了自己的贡献，也进一步扩大了文学的领域。

### 第一节 民族宗教信仰

宗教作为上层建筑的一部分，与任何一个民族的社会生活都是分不开的。不论是原始人类的原始宗教，还是现代人类的现代宗教，都是人们的精神支柱，都在潜移默化地在指导人们的思想与行为。

我国少数民族的宗教信仰，在他们的整个社会生活中占有重要的地位。不管是信仰原始宗教的民族，还是信仰现代宗教的民族，他们的宗教信仰都是全民的。其中的每一个成员，既是民族的一员，也是宗教的一员。他们的全部生活与宗教有着密不可分的联系。

就现有我国 55 个少数民族而言，他们的宗教信仰大体上可以分为原始宗教信仰和现代宗教信仰两种。也就是说，除一些民族信仰伊斯兰教、佛教等现代宗教外，大部分民族信仰的是原始宗教。

原始宗教信仰是一个民族的最初宗教信仰，任何一个民族都经过这一信仰阶段。在我国少数民族中，原始宗教信仰主要表现为，萨满教信仰和雉、巫的信仰。这些宗教信仰都是建立在原始人类对天地万物、人类自身不可知的认识基础之上的。它又可以分为自然崇拜、祖先崇拜等方面。原始宗教信仰与现代宗教信仰的主要区别在于，原始宗教没有现代宗教那样的完整的宗教思想、固定的宗教场所、一定的宗教仪式等。它的组织也十分松散，仍处于一种自然宗教状态。由于，在历史上许多民族受外来宗教影响不太大，其传统文化根基又比较深厚，尽管经历了千百年来风风雨雨，但他们的原始宗教信仰并没有多大变化，而且一直保留至今。

萨满教是我国北方民族的原始宗教信仰形式。可以说整个阿尔泰语系民族在历史上都信仰过萨满教，其中包括后来改信伊斯兰教的突厥语诸民族、改信藏传佛教的蒙古语诸民族。即使是现在，我们仍然可以从维吾尔、蒙古等民族宗教信仰中看到昔日萨满教的痕迹。除了这些民族之外，现在的满族、赫哲族、鄂伦春族、鄂温克族、锡伯族及达斡尔族等，都以萨满教作为自己民族的主要信仰。在这些民族中间，还保留着一些萨满祭祀、祭神、祭祖的仪式，还演唱着萨满神歌，还在流传着一些有关萨满的神话、传说、故事。可以说，萨满教及其文化已经成为这些民族文化的重要组成部分，并且正在影响着这些民族社会生活的方方面面。

雉与巫是我国南方民族的原始宗教信仰形式。在历史上南方民族基本上都信仰过这种原始宗教，其中包括藏族、傣族这些后来改

信佛教的民族。藏族历史上曾信仰过原始宗教本教。佛教传入西藏以后，本教与佛教相互影响，便产生了今天的藏传佛教。在藏传佛教中，我们仍然可以看到原始宗教本教的一些痕迹。傩的原始信仰在我国有着悠久的历史，早在春秋战国时期就有“大傩”“乡人傩”的记载。据史书记载，“傩”是古代的一种腊月驱逐疫鬼的仪式。舞者手拿干戚，头戴假面具，一边歌一边舞，以此驱鬼娱神。在我国南方的一些少数民族中，傩的信仰一直保留至今，并且留下了由宗教仪式演变出来的傩戏。在壮族、彝族、土家族、侗族、毛南族、仡佬族及藏族等民族中，仍然可以见到傩戏演出。傩及其傩文化可以说是南方少数民族文化中的重要组成部分。除了傩的宗教信仰外，在南方的一些民族中还有巫的原始信仰。比如，布依族中的布摩、彝族中的毕摩、壮族中的师公、纳西族中的东巴等，都是这些信仰的代表人物。他们在这些民族的文化中，占有重要的地位。

在中国少数民族中，现代宗教信仰主要是伊斯兰教和佛教。这两种宗教虽然是外来宗教，但由于这些民族的长期信仰，并且大都对它们进行了“民族化”，已经成为他们民族文化的组成部分。

伊斯兰教大约在公元7世纪传入我国，先后被称为“回回教”、“清真教”等，主要信仰民族为回族。大约在公元10世纪，伊斯兰教传入新疆，成为维吾尔等民族的宗教信仰。在我国，目前有10个民族信仰伊斯兰教，即回族、维吾尔族、哈萨克族、东乡族、撒拉族、柯尔克孜族、保安族、塔吉克族、乌孜别克族、塔塔尔族等。伊斯兰教是这些民族的全民宗教信仰，并且已经产生了自己传统的伊斯兰教文化。据1990年全国人口统计，在我国的伊斯兰教信仰总人口，已经达到了1700多万。

佛教在我国少数民族中，分为藏传佛教和小乘佛教两种。公元7世纪左右，佛教传入我国藏族地区。经过了原始宗教本教与外来宗教佛教的长期斗争后，最后产生了具有藏族特色的佛教——藏传佛教。藏传佛教是少数民族宗教与外来宗教融合的结果，是具有我国少数民族文化特色的宗教。大约在16世纪以后，藏传佛教开始

在广大蒙古族地区流传，并且逐渐影响到其他一些民族。在我国，除了藏族、蒙古族以外，土族、裕固族、门巴族、珞巴族、羌族等少数民族也有这种信仰。小乘佛教又称上座部佛教，是我国云南少数民族信仰的佛教，主要信仰民族有傣族、布朗族、德昂族等。<sup>(1)</sup>

在这些现代宗教信仰中，宗教文学是很丰富的。其中包括宗教神话、宗教传说、宗教故事、宗教诗歌等。有关穆罕默德、释迦牟尼的神话与传说，佛教的诗歌，伊斯兰教的故事，在这些民族中广为流传。这些宗教文学不仅是他们宗教信仰的一部分，而且是他们民族文学的一部分。

## 第二节 宗教文学

宗教文学是指那些反映宗教内容的文学作品。这些文学作品既是宗教的一部分，也是文学的一部分。在许多宗教文学作品中，我们可以明显地看出，宣传宗教、传授教义的地方。人们最初创作的这种文学，还不是为了文学而是为了宗教。从民间文学角度看，宗教文学主要包括，宗教神话、宗教传说、宗教故事、宗教诗歌、宗教戏剧等形式。中国少数民族宗教文学是比较发达的，不论在信仰原始宗教民族中，还是在信仰现代宗教的民族中，宗教文学形式处处可见。这里面的一个重要原因就在于，中国少数民族的社会生活与其所信仰的宗教关系十分紧密。宗教及其文化已经成为他们文化的重要组成部分。有关少数民族宗教神话、宗教戏剧的内容在上面的一些章节中已经有所论述。下面，就其他一些具有代表性的宗教文学形式进行介绍。

### 一、《尼山萨满》传说

《尼山萨满》传说是流传于我国北方民族中的萨满教传说。在

满族、达斡尔族、赫哲族、鄂伦春族、鄂温克族中都有类似的传说流传。用满文记录下来的传说，流传得比较广泛，并有多种抄本保存下来。到目前为止，满文《尼山萨满》传说已经被译成俄文、德文、英文、意大利文、日文、朝鲜文、汉文等，在世界各国广为流传。《尼山萨满》研究也正在逐步形成一门独立学科“尼山学”，为各国学者所重视。

在满族民间流传的《尼山萨满》传说，手抄本比较多，故事情节最为完整，是整个东北民族《尼山萨满》传说的代表作品。达斡尔族传说称作《尼桑萨满》，其情节也比较完整，并带有达斡尔族的民族文化特点，其中有关萨满教起源的说法很值得注意。赫哲族的《一新萨满》传说，被记录在《松花江下游的赫哲族》一书中，其时间在1934年。鄂温克族的《尼桑萨满》传说，虽然情节比较简单，但反映的内容比较古老，并有多种变体流传。鄂伦春族的传说称作《万能的萨满——恩都利萨满》，作品中虽然没有出现“尼山萨满”称呼，但从故事情节上看，万能的萨满就是尼山萨满，其作品比较古朴、具有神话特色。

《尼山萨满》的故事说，从前有一个富人叫巴彦，晚年得有一子塞尔古岱·费扬古。其子15岁时，到山上打猎而死。巴彦请尼山萨满救他的儿子。尼山萨满经过闯关、过河、过阴，来到了阴间，要回了费扬古的灵魂，救活了巴彦的儿子。这部作品的故事情节比较简单，人物也不多，但在萨满教的起源、萨满的过阴形式、萨满神歌等方面，给人们留下了深刻的印象。可以说一部《尼山萨满》传说，就是一部很典型、很生动的萨满教“教科书”。下面让我们看一看，其中的一段：

尼山萨满道谢后，就又上了路。不久，又到了红河岸边，往四周一看，没有渡船，甚至连个人影也没有，没办法，只好求助于神，开始念神歌：

唉库勒 叶库勒 在天上盘旋的

唉库勒 叶库勒 大雕  
 唉库勒 叶库勒 在海上飞旋的  
 唉库勒 叶库勒 银鹤鸽  
 唉库勒 叶库勒 在河边盘绕的  
 唉库勒 叶库勒 怒蛇  
 唉库勒 叶库勒 在占河边盘旋的  
 唉库勒 叶库勒 八度长蟒  
 唉库勒 叶库勒 小主人我  
 唉库勒 叶库勒 要把这条河  
 唉库勒 叶库勒 渡过  
 唉库勒 叶库勒 众神祇们  
 唉库勒 叶库勒 请帮助渡吧  
 唉库勒 叶库勒 快快地  
 唉库勒 叶库勒 使出本领  
 唉库勒 叶库勒

尼山萨满把手鼓扔到河里，站在上面如旋风似的，一会儿就过了河，将三块酱、三束纸作为报酬给了红河主人，就又赶路了。她走得很急，很快就到了第一道关……（2）

这一段主要写尼山萨满过河的经过，接下去分别要过三道关。从上面的引文来看，首先反映了萨满的“神术”，她可以邀请众神，站在手鼓上飞渡红河；其次保留了比较完整的萨满神歌，并且按照自己民族语韵律进行押韵。在整部《尼山萨满》传说中，像这样的神歌保留很多。这不但为我们研究东北民族古歌提供了珍贵的材料，也为萨满教研究带来了新的信息。

## 二、东巴经文学

东巴经文学是我国纳西族宗教文学的代表性作品。东巴经是东巴教经师所诵经文，其经文用独特的象形文字东巴文记录。东巴经的内容十分广泛，包括各种祭祀类经文、占卜类经文、道场类经文等，并涉及到天文、历法、农业、牧业、风俗习惯及文学、音乐、舞蹈、绘画等方面。到目前为止，在国内外收藏的东巴经文本约有2万余种，计1000多万字，成为纳西族古代文化的重要组成部分。

东巴经文学是整个东巴经中最重要的组成部分。它包括了东巴经神话、创世史诗、英雄史诗、故事及祭歌等多种体裁的民间文学作品。其中，《创世纪》《黑白之战》《鲁般鲁饶》《哈斯争战》等作品是东巴经文学的代表作，在整个纳西族文学中占有重要的地位。

《鲁般鲁饶》是一部东巴经叙事长诗，在纳西族文学中有一定的影响。故事说，羽勒排与姑娘久咪相爱，但遭到羽勒排父母的反对。姑娘多次捎口信给羽勒排，但得到的是羽勒排父母的诅咒。久咪很失望，到十二岩子坡吊死。当羽勒排得知后，便点起大火，与情人久咪一道殉情。下面一段是对姑娘久咪临死之前内心情感的生动描写：

水花绿漾漾，  
波光明亮亮，  
久咪眼睛呀，  
也是明亮亮；  
阿哥羽勒排，  
爱过久咪这双眼，  
阿哥没叫久咪死，  
久咪怎能投水死！

太阳照高岩，  
岩壁白生生，  
久咪脸庞呀，  
也是白生生；  
阿哥羽勒排，  
爱过久咪这张脸，  
阿哥没叫久咪死，  
久咪怎能跳岩死！

雨雪洗松树，  
松叶青油油；  
久咪发辫呀，  
也是青油油。  
阿哥羽勒排，  
爱过久咪好发辫，  
阿哥没叫久咪死，  
久咪怎能去吊死！<sup>(3)</sup>

这一段描写很细腻、很生动。通过对绿松、白岩、亮水波的景物描绘，联想到久咪的双眼、脸庞、发辫及昔日情人间相亲相爱的情景。此时此刻，寓情于景，寓景于情，达到了情景交融的境地。从即将离开人世的久咪身上，我们也仿佛看到了她对美好生活的眷恋和向往。那反复出现在长诗中的“阿哥没叫久咪死，久咪怎能去吊死”的诗句，正是这种情感和矛盾心理的反映。在这种故事情节、环境、人物中，我们很难看出它的宗教特点。置身于这种故事的气氛之中，我们被主人翁的爱情悲剧所感染，已经忘却了它的宗教性。叙事长诗《鲁般鲁饶》在整个东巴经文学中，是最富文学性的宗教文学作品，不论在故事情节、人物塑造，还是在修饰手法、



语言运用上，都可以说是上乘之作。

### 三、毕摩祭歌

毕摩是彝族宗教仪式和活动的主持者。在长期的宗教活动中，毕摩为后代留下了大量的经书。这些经书包括祭经、作斋经、驱鬼经、百解经、祈福经、指路经等等。在这些经典中，保留了大量的神话、民歌等民间文学作品，反映了彝族这一古老民族的传统文化。在彝族古籍中，韵文形式的作品非常发达，众多的长篇神话诗、民间叙事诗、宗教祭歌等，令人目不暇接。毕摩祭歌是毕摩进行宗教活动时所演唱的神歌，其内容大多是祈求上天和祖先的保佑，其形式却是很典型的彝族古歌。

毕摩祭歌在毕摩的各种经典中几乎都有所保留，而《指路经》则是流传较广、保留较为完整的一种。《指路经》是毕摩在“送灵”仪式上所念诵的一种经文，由于采取的是一种韵文形式，其句式整齐，韵律和谐。《指路经》是彝族宗教信仰的产物，是古老的万物有灵、祖先崇拜的具体体现。人死之后，需要“送魂归祖”，毕摩所指之路正是一条通往祖先的道路。由于《指路经》所指之路大多是祖先迁徙之路，所描写的场所大都是阴间，对于研究彝族的社会历史、民间风俗、宗教观念等方面都具有十分重要的意义。《指路经》与彝族的社会生活有着最直接的关系，因此在彝族地区广为流传。在四川、贵州、云南等地，流传着各种不同的《指路经》经文，为我们研究彝族宗教信仰以及各种经文的变异，提供了珍贵的资料。下面，让我们看一段《指路经》的译文：

青松杉为伴，  
磕松栎树伴。  
俩毕摩结对，  
我俩念经文。

为舅家祭奠，  
奠舅家亡灵。

……

打开阴门时，  
阴间亮堂堂。  
阴门四方开，  
八方亮堂堂。  
人间黎明时，  
阴间快落月。  
源泉崖峭间，  
小泉边猴戏。  
黑猴崖峭戏，  
黑猴嬉叫声，  
叫声震崖谷。  
山中野牛闹，  
野牛哞哞嚎，  
嚎声荡山岳。  
山中麂子闹，  
麂子吼吼叫，  
叫声遍丘岭。

……

屋内雄鸡闹，  
雄鸡展开翅，  
频频扇翅膀，  
雄鸡喔喔啼，  
啼声唤人起。<sup>(4)</sup>

这段经文主要写了阴间的情况，其情其景与阳间没有什么不同。阴间的峭崖、小泉、黑猴、山牛、麂子、雄鸡等自然环境的描

写，让人们感到阴间也充满生机，人们最后归宿的地方也并不阴森可怕，因为那是祖先生活的地方。这些传统观念都是彝族宗教信仰的表现。从诗歌形式上看，彝语诗行比较整齐，每行诗歌大约都是五言，并且按照彝语的特点进行押韵。

#### 四、摩经文学

摩教是布依族的古老宗教，其宗教主持者称为布摩。摩经文学是指布摩宗教经典中的文学。这种文学，是一种与民族宗教信仰有着最直接关系的宗教文学，在布依族文学中占有重要的地位。

摩经文学是通过宗教经典保留至今的，其中大部分作品是民间文学作品。摩经文学主要包括，神话史诗、古史歌、传说（歌）、故事歌、登仙歌、嘱咐歌、忆恩歌等。这些作品，由于出自宗教经典，大部分是诗歌形式的韵文作品。不论是神话、传说，还是古史、故事都采取唱的形式。这也是布依族韵文形式作品发达的一个重要标志。

《殡亡经》是摩教经典中数量较多、文学色彩较浓的经典。它大体上可以包括《祭棺经》《入冥经》《出冥经》《绕棺经》《嘱咐亡灵经》《登仙经》《解灾经》《孝男孝女祭经》等。在这些经典中，我们往往可以看到许多民间文学作品。比如，贵州荔波地区的《殡亡经》中说：

吃了静静听，  
吃了侧耳听，  
听我讲根由，  
听我说当初。  
讲当初古代，  
讲盘古开天，  
从前天上没有云，

古时天不会下雨，  
分不出早晚，  
也不分早餐和晚餐，  
地不分高低，  
没有山坡和草木。  
…… (5)

这段经文，看上去既不像宗教的说教，也不像在举行殡亡的仪式，却很像在给人们讲古老的神话故事。那“盘古开天”、“天上没有云”、“地不分高低”等说法，完全是原始人类对天地万物来源的总看法。布摩的宗教殡亡仪式，在这里被神话故事冲得很淡很淡。摩经文学作为布依族文学的一个组成部分，大大地丰富了自己的文学。如果没有摩教及其文化，众多的民间文学作品就很难保留到现在。这也正是宗教对文学的一种特殊贡献。

### 五、《尸语故事》

《尸语故事》是具有佛教色彩的宗教故事。大约在公元2世纪，《尸语故事》由印度传到我国西藏，经过在藏族民间广泛流传、加工、改造，成为藏族自己的宗教故事。后来，这个故事又传到了蒙古地区和满族民间，使《尸语故事》又有了蒙文本和满文本。

藏族的《尸语故事》来源于印度的《僵尸鬼故事二十五则》，是由一个大故事串起24个小故事组成。故事说，健日王每天收到一个出家人给他的果子，果子里藏着一颗宝石。为了答谢这个出家人，健日王答应夜里到火葬场，把一具死尸搬到祭坛上去。当他背着死尸走时，死尸就给他讲故事。讲完了故事，死尸便提出一个难题。健日王很聪明地回答出了每一个问题。但由于他破坏了背尸时必须沉默的条件，使得死尸又回到了原处。就这样反反复复背了24次，死尸讲了24个故事。当讲到最后一个故事时，健日王被难住

了，沉默不语。死尸便告诉健日王，那个出家人要害他。最后，健日王杀死了出家人。

《尸语故事》在藏族民间广为流传，并有 13 则故事、16 则故事、21 则故事等抄本。如果将这些抄本中的故事合到一起，去掉相同的部分，共有 35 则故事。经过改造的藏族《尸语故事》，与原来的故事有了很大的不同。其中一种说法讲，王子、富人子、乞儿一起打树上的鸟巢，并发誓打不下来不回家。结果，王子中午回家了，富人子下午也回家了，只有乞儿遵守诺言继续打。这时，龙树大师来了，问清了情况后，觉得这个孩子不错，想收他为自己的徒弟。为了考验他，龙树大师让他到尸林背死尸，并告诫他不能和死尸说话。在背尸的途中，死尸给他讲故事，乞儿每每发出惊叹的评语，结果死尸又回到了尸林。就这样不断反复，死尸讲了许多故事，直到乞儿不说话为止。<sup>(6)</sup> 这个《尸语故事》来源的故事，与健日王故事有了一定的区别，加上藏族中多出来的 10 则自己创作的小故事，使得《尸语故事》更具藏族文化特点，成为藏族人民自己的《尸语故事》。

蒙文《尸语故事》，大约是在 13 世纪下半叶由藏文《尸语故事》翻译而来的。目前，流传在蒙古族地区的版本很多，有 13 章、26 章、30 章、35 章等，30 多种版本。在流传过程中，蒙古族也按照自己的民族特点创作了一些故事，使得《尸语故事》也具有了蒙古族文化色彩。据学者们研究，在蒙文《尸语故事》中，前 13 章与藏族本 13 章基本相同，而 13 章以后却是蒙古族人的重新创作。许多故事加入了蒙古族故事的独特母题；一些故事减弱了佛教色彩，增加了故事情节；故事的篇幅比起藏族故事来也比较短。<sup>(7)</sup> 所有这些都说明了，蒙文《尸语故事》在接受了藏文《尸语故事》后，对其进行了一定的加工与再创作，使得《尸语故事》成为蒙古族民间文学的一个组成部分。

满文《尸语故事》，大约成书于康熙初年，共有 21 个故事。据学者们研究，满文《尸语故事》源于蒙文 21 章本，但在流传过程

中又加进了一些满族文化特点。比较突出的加工与创作的地方是：主人翁吉祥仁义汗所背的不是死尸，而是一位灵丹药神；增加了满族宗教信仰萨满教的色彩，在故事中出现了“萨满”、“瞞尼”这样的宗教人物；满族风俗的描写随处可见，出现了大量的满语称谓词、满族礼节等独特的细节。<sup>(8)</sup>

总之，《尸语故事》在我国少数民族民间文学中是一组很典型的宗教故事。尽管它来源于印度，并带有很浓的佛教色彩，但是在长期的流传过程中已经逐渐地被民族化和文学化了。不论是藏族的、蒙古族的，还是满族的《尸语故事》都已经成为我国民间文学的重要组成部分。

#### 注 释：

(1) 马启成著：《宗教与中国少数民族》，天津古籍出版社，1993年12月版。

(2) 参见拙文：《东北少数民族中流传的〈尼山萨满〉传说比较研究》，载《黑龙江民族丛刊》，1991年，第4期。

(3) 和钟华、杨世光主编：《纳西族文学史》，四川民族出版社，1992年8月版。

(4) 果吉·宁哈、岭福祥主编：《彝文〈指路经〉译集》，中央民族学院出版社，1993年10月版。

(5) 周国茂著：《摩教与摩文化》，贵州人民出版社，1995年2月版。

(6) 中央民族学院《藏族文学史》编写组编著：《藏族文学史》，四川民族出版社，1985年9月版。

(7) 陈岗龙、色音：《蒙藏〈尸语故事〉比较研究》，载《民族文学研究》，1993年，第4期。

(8) 季永海：《〈尸语故事〉在满族中流传》，载《民族文学研究》，1993年，第4期。

## 第十二章

# 民间文学的搜集、整理、研究

民间文学的搜集、整理工作是十分必要的。它对于保留一个民族的优秀民间文化遗产，弘扬自己的民族文化具有重要意义。搜集、整理是民间文学研究的基础，如果不很好地搜集、整理自己民族的民间文学作品，民间文学研究也就无法开展，弘扬民族文化也就成为空谈。由于历史的原因，中国少数民族民间文学的搜集、整理工作做得还很不够，研究工作还刚刚开始。抢救那些濒临失传的作品，保护那些年事已高的老歌手、老艺人，研究现存的民间文化遗产，形成自己的民族民间文学理论，是当今民族民间文学工作者所面临的重要任务。

### 第一节 民间文学的搜集、整理

由于受汉族传统观念的影响，新中国成立以前，中国少数民族文学并没有得到应有的重视，全面地搜集和整理少数民族民间文化遗产是不可能

的。在汉文古籍当中，我们几乎见不到任何少数民族民间文学作品的记录。如果有的话，也只能是只言片语、一句半句。在一些有自己文字的民族中，从他们的历史、文学、宗教等方面的著作中，我们也可以看到一些民间文学的记载。比如，满族的《满文老档》、蒙古族的《蒙古秘史》、维吾尔族的《突厥语词典》、藏族的《萨迦格言》以及纳西族的《东巴经》、彝族的《指路经》、布依族的《布摩经》等，都有一些民间文学作品被记录下来，并流传至今。但从总体上来看，这些民间文学作品只是这些民族民间文学作品的一部分；这些民族的民间文学也只是55个少数民族民间文学的一部分。我们从这仅有的一点文字记载，还看不出中国少数民族民间文学的总体轮廓，看不出任何一个民族民间文学的全貌。

新中国成立以后，我国各少数民族得到了与汉族相等的民族权力。他们的民族文化也得到了相应的重视，并且在50年代和80年代开展了两次大规模的民间文化搜集工作，取得了历史性的突破。这两次搜集工作，为我国的少数民族民间文学的整理与研究打下了雄厚的基础，让世人了解到了中国少数民族文学，并且确定了中国少数民族文学在中华民族文学史上的地位。

50年代初期，随着我国少数民族社会历史调查的开展，作为民族精神文化一部分的民间文学也得到了应有的重视。在当时的“全面搜集，重点整理，大力推广，加强研究”的“十六字方针”指引下，在全国范围内开展了民族民间文学的采风活动。从整体上说，这次采风运动是有史以来第一次在全国范围内对少数民族文学进行搜集。其规模之大、地域之广、参加人员之多是我国少数民族文学发展史上前所未有的。1958年在全国范围内进行的新民歌创作运动，也影响到了少数民族民间文学的搜集工作。我们从众多省份出版的民歌集中，也能够看到一些少数民族集中地区的新民歌集。这场采风运动尽管有些不尽如人意之处，对后来文学有些不良的影响。但从一定意义来说，它也促进了少数民族民间文学的搜集。人人都重视民歌，处处都在搜集民歌。这样一种文化气氛，使人们对



民族民间文学的认识，有了新的提高。从新民歌、新故事开始，一直到传统民歌、古歌、神话，人们对少数民族民间文学的搜集、整理工作一步一步地向前推进。

随着搜集、整理工作的不断进行，一批批的搜集成果先后被整理出来。从各个民族自治区、自治州、自治县，到其他民族聚居的地方，几乎都陆续出版了自己地区的民间文学专集。这些专集的出版，让人们看到了中国少数民族民间文学的巨大潜力，看到了它从内容到形式上的多样性。在众多的歌谣、故事、传说、神话、说唱文学、戏剧等集子中，不仅有单一民族的、多民族的，而且还有地区性的、跨地区的。比如，1959年编辑了《中国少数民族歌谣》；1959年《壮族文学史》编辑室编辑了《壮族民间故事资料》（1—4集）；1959年宁夏文联编辑了《回族歌谣》；1960年内蒙古人民出版社出版了《巴拉根仓的故事》；1963年青海人民出版社出版了《阿古顿巴的故事》等。许多民间文学资料长卷更是令人瞩目，如中国作家协会贵州分会、中国民间文艺研究会贵州分会编辑《民间文学资料》，1958—1963年，共编40余集，其中包括苗族、布依族、侗族、彝族、水族、仡佬族等民间的民歌、故事、传说、长篇叙事诗、戏剧等民间文学作品。1983年以后又陆续编辑了近20集，使这本《民间文学资料》达到了60余集。这套资料集，比较全面地反映出贵州地区少数民族民间文学的面貌，对于每一个民族的文学资料都进行了细致地编辑，为本地区的民族民间文学研究打下了良好的基础。民间长篇叙事诗的搜集、整理工作也在全国的各个民族聚居地方广泛地开展起来。1953年，云南出版了彝族支系撒尼人的民间长诗《阿诗玛》；1956年，又整理出版了傣族民间长诗《召树屯》；我国著名的三大英雄史诗《格萨尔王传》《江格尔》《玛纳斯》在当时也开始进行了搜集、整理工作，并取得了长足的进展。

20世纪60年代后期开始的“无产阶级文化大革命”，将民间文学划入封、资、修之列，几乎断送了少数民族民间文学搜集、整理

的全部成果。优秀的民间文化遗产被焚烧，大本大本的民间文学集子被撕毁。人们心中所燃起的希望之火，被无情地熄灭了。

“文革”结束之后，各项工作重新走上了正轨。许多文艺工作者又走向了田间、工厂，走近了民间故事家、歌手，记录下他们辛勤的收获。与此同时，各地编辑、出版的民间文学集子如雨后春笋般地涌现了出来。1978年，新疆人民出版社出版了《谚语选》；1979年，青海民间文艺研究会编辑了《青海民族民间文学资料》；1979年，上海文艺出版社出版了《达斡尔族民间故事选》；1980年，上海文艺出版社出版了《侗族民歌选》；1981年，中国民间文艺出版社出版了《云南少数民族机智人物故事选》；1981年，上海文艺出版社编辑出版了《新疆民间文学》（1—9集），包括维吾尔族、哈萨克族、塔吉克族、柯尔克孜族等民族的故事、民歌、谚语等多种民间文学作品。这些民间文学作品集，只不过是这些年编辑、出版的全部作品集的一小部分。中国少数民族民间文学浩如烟海，这些集子也只能是沧海之一粟了。

在这不到20年的光阴中，中国少数民族文学发展达到了前所未有的高度。一些民族跟上了时代的步伐，有了一个新的起点；一些民族在原有的基础上，又前进了一大步。满族民间文学的搜集、整理工作在少数民族中一直是比较落后的，50年代的第一个高潮基本没有赶上，在人们心目中满族似乎没有自己的文学。但从1979年开始，满族先后出版了《满族民间故事选》（一、二集）、《满族三老人故事集》《满族民间故事选》（上海故事大系）、《满族神话故事》《满族古神话》《七彩神火》（故事集）、《女真传奇》《康熙的传说》《乾隆的传说》《满族民歌集》《尼山萨满》（传说）、《曹雪芹传说故事》等，大约十余种民间文学集子。这些神话、传说、民间故事、民歌等民间文学作品，不但证明了满族文学的客观存在，而且填补了中国少数民族文学的一大空白。与满族不同的许多民族，其民间文学在50年代搜集、整理的基础上，又有了新的的发展。像布依族，他们在原有的基础上又有了提高，近年来

分别出版了《布依族民间故事》《布依族古歌叙事歌选》《布依族民歌选》《布依族民间故事集》《甲金的故事》《浪哨歌》《布依族酒歌》等。赫哲族近年来搜集、整理、出版了一系列说唱文学伊玛堪作品，使得伊玛堪为世人所知，其文学也踏上了一个新的台阶。侗族从50年代始直到80年代中期，一共编辑、出版了大约50多本，有800多万字的民间文学作品集。如果再加上没有编辑成册的分散资料，共有大约2000多万字的民间文学资料。所有这些事实都表明，这些年来我国少数民族民间文学搜集、整理工作已经取得了可喜成绩。

在众多的少数民族故事集中，还有一些很有特色的集子，值得一提。

《黑龙江民间文学》是中国民间文艺家协会黑龙江省分会的会刊。从80年代初期开始，十多年来先后出版了20余集，近千万字。在这些集子当中，几乎包括东北所有民族近年来搜集、整理到的民间文学作品，并且为鄂伦春族、鄂温克族、满族、赫哲族等民族出版了专集。80年代搜集、整理出来的赫哲族的伊玛堪、鄂伦春族的摩苏昆，就是在这个刊物上发表并为世人所知的。从一定意义上来说，《黑龙江民间文学》是研究东北民族民间文学必不可少的资料。

《中国少数民族民间文学丛书·故事大系》是近年来公开出版的、颇有影响的少数民族民间故事专集。本书由上海文艺出版社从1982年起陆续出版，计划出版56卷，每一个民族一卷，并有索引及其他资料一卷。本书包括各个民族民间故事的精华，神话、传说、民间故事多有收入。其中，《毛南族京族民间故事选》《东乡族保安族裕固族民间故事选》《土族撒拉族民间故事选》及《珞巴族门巴族民间故事选》等，是比较难得的小民族的故事选集。故事大系是中国少数民族民间文学的巨大工程。它向人们全面展示了我国少数民族民间文学的优秀成果，让人们更好地了解和重视少数民族民间文学。全部故事大系现已出齐，一套共16卷精装本。由于

加进了汉族民间故事，故更名为《中华民族故事大系》，包括了56个民族的神话、传说、民间故事，是研究整个中国民间文学的重要作品集。

始于80年代中期的“三套集成”（即《中国民间故事集成》《中国歌谣集成》《中国谚语集成》）工作，目前已经接近尾声。全国各地，省、地、市、县各级部门都把这一工作当作大事来抓，各地的集成资料本已经编辑成书，经过层层筛选即将出版。“三套集成”工作是新中国成立以来，第一次在全国范围内的民间文学全面整理、编选工作。我们从有关的县、市资料本来看，选定的地域之广、民族之多、故事之丰富是历史上少见的。如果，我们将全国各地的集成资料本放到一起，很难想像出会有多少册，会有多少字。如果用“数之不尽”这句话来形容，也许会更合适。“三套集成”工作也是对少数民族民间文学的一次全面搜集、整理工作。各个民族地区，也将会在原有民间文学搜集的基础上，编辑好自己地区、自己民族的“三套集成”本子来。

中国少数民族民间文学的搜集、整理工作，经过广大文艺工作者和各民族人民的努力，已经取得了很大的成绩。少数民族文学也因此受到了越来越多的关注，许多优秀作品也逐渐被介绍到国外，受到国外学者的重视。但是，我们也应该看到，对中国少数民族民间文学的搜集、整理，还有大量的工作要做。各民族中，许多优秀的民间文学作品还没有得到搜集，特别是那些留在老人记忆中的作品，如果不及时抢救出来，势必造成巨大的损失。少数民族的许多民间叙事长诗、民间谚语、民间戏剧等，还需要花大气力进行搜集。尤其是“三大英雄史诗”，我们到现在为止还没有看到它的全貌，许多流传本、变体本还没有得到搜集、整理。所有这些，都在不断地提醒我们，我国少数民族民间文学的搜集、整理工作任重而道远，只有不断地继续努力，才能够完成时代赋予我们的历史使命。

## 第二节 民间文学的研究

中国少数民族民间文学的研究工作是在搜集、整理的基础上进行的。研究的第一个阶段是在 60 年代，随着第一次大规模的民族民间文学的搜集、整理工作而进行的。这一阶段的研究虽然比较浅显，但为下一阶段的研究打下了很好的基础。研究的第二阶段是在 80 年代中期，也是在第二次民族民间文学搜集、整理的基础上进行的。这一阶段正在继续，并且已经取得了一定的成绩。

早在 60 年代初期，人们就开始对搜集来的大批民族民间文学材料，进行整理、研究工作。在少数民族比较聚居的地方，整理与研究工作开展得较好，并且出现了一大批初步的研究成果。各地的报刊、杂志出现了许多介绍、评论少数民族民间文学作品的文章。随之而来的是编撰各民族文学史和文学概况的工作。1958 年，中共中央宣传部召开有关人士座谈会，讨论编写我国少数民族文学史、文学概况的问题，并确定了第一批编写书目，责成中国科学院文学研究所主持编写工作。1960 年，文学研究所召开第二次少数民族文学史编写工作座谈会。1961 年，文学研究所又对已经完成的 10 种文学史、14 种文学概况中的部分书稿进行讨论。这几次会议的召开，大大地促进了中国少数民族文学的研究工作，并且为我国少数民族民间文学的研究打下了很好基础。

据不完全统计，我国 60 年代编写出来的，少数民族文学史和文学概况大约有 20 多种。比如，《白族文学史》《广西壮族文学》《广西壮族文人文学史概要》《拉祜族文学史纲》等等。所有这些，都是我国少数民族民间文学研究所取得的最初成果。尽管时间比较匆忙，质量也很难保障，但这必定是我国少数民族文学研究史上的一次突破。许多历史上没有自己文学史、文学概况的民族，今天终于写出来了，既填补了自己民族文学的空白，也进一步丰富了整个

中华民族文学。

从 80 年代开始，中国少数民族文学的研究工作进入了一个新的发展阶段。1979 年，中国社会科学院文学研究所召开了第三次少数民族文学史编写工作座谈会，重新恢复中断多年的文学史编写工作。1984 年，中国社会科学院少数民族文学研究所，召开了第四次少数民族文学史编写工作座谈会，并决定编撰出版《中国少数民族文学史文学概况丛书》。经过多年的努力，目前已经先后出版了 30 多个民族的文学史和文学概况。其中包括《蒙古族文学史》《藏族文学史》《壮族文学史》《满族文学史》《彝族文学史》《纳西族文学史》《布依族文学史》《侗族民间文学史》《毛南族文学史》《水族文学史》《苗族文学史》《瑶族文学史》《鄂伦春族文学》《赫哲族文学》《保安族文学》《东乡族文学史》《羌族文学史》《佤族文学史》《京族文学史》《土家族文学史》《回族古代文学史》等。这些文学史和文学概况的编写，集中了全国各地的有关专家、学者，并经过中国社会科学院少数民族文学所专家们把关，其质量要比 20 多年前编写的文学史和文学概况有很大的提高。如果再过若干年，55 个少数民族的文学史、文学概况都编写出来，那将是我国文学史上一件划时代的大事。同时，也将标志着中国文学百花齐放、万紫千红春天的到来。

学者们在集中注意力编写各民族文学史、文学概况的同时，也注意到了整个少数民族文学的综合研究。这其中《中国少数民族文学》《中国少数民族文学作品选》《中国民族民间文学》《中国少数民族文学史》等书，最为引人注目。

《中国少数民族文学》一书是由中国社会科学院文学研究所编，并由毛星担任主编，1983 年由湖南人民出版社出版。全书分为上中下三册，共 150 多万字；按照不同的地域又分成天山南北与昆仑山、青藏高原、黄土高原与内蒙古高原、黑水白山、从辽河口到海口、东南丘陵、贵州高原与湘西山地、金沙江流域与元江流域、澜沧江流域、怒江流域等十个地区；每个民族的文学概况单独成篇，55

个少数民族文学尽收眼底。这本书是第一次较全面、系统地介绍我国各民族文学的著作。不但展现了中国少数民族文学的多姿多彩，而且将我国少数民族文学研究提高到了一个新的高度。

《中国少数民族文学作品选》一书是由马学良主编。全书共分为五册，将近有 150 万字，由上海文艺出版社作为高等学校文科教材，于 1981 年出版。这本书的重要价值在于，它是第一次集 55 个少数民族文学之精华编辑而成的，以往并没有这样大型作品集子；其次，这本书明确标有“高等学校文科教材”的字样，说明中国少数民族文学已经列入高等学校的课程。

《中国民族民间文学》一书是由中央民族学院少数民族文艺研究所编。全书包括我国 55 个少数民族的民间文学，共 62 万多字，1986 年由中央民族学院出版社出版。这本书是在各民族民间文学普查的基础之上写成的，集中地反映了新中国成立以来，民族民间文学调查与研究的成果。它不但是一部很有特色的学术著作，而且是一部研究我国少数民族民间文学必不可少的参考书。

《中国少数民族文学史》一书是由马学良、梁庭望、张公瑾主编，中央民族学院出版社 1992 年出版。全书分为上下两册，共 80 多万字。该书共分成四编：第一编原始社会时期的民族文学、第二编奴隶社会时期的民族文学、第三编封建社会时期的民族文学、第四编半殖民地半封建社会时期的民族文学。这部著作是有史以来的第一部，包括我国 55 个少数民族文学在内的文学史。它也是多年来我国民族文学研究所取得的最新成果。这本书的宗旨在于，编写一本完整的中国少数民族文学史，为将来编写出一本包括汉族和所有少数民族在内的，中华民族文学史作准备。

在中国少数民族文学研究中，值得一提的还有《民族文学研究》杂志。这本杂志是由中国社会科学院少数民族文学研究所主办。创办于 80 年代，每年出版四期，现已出版 60 多期。如果按照每年发表 60 多篇论文计算，10 多年来已经发表的论文大约有 900 多篇。这本杂志是目前我国最具权威性的民族文学研究杂志。它在

神话研究、民族史诗研究、民歌研究以及作家文学研究等方面作出了自己的突出贡献。此外，在其他民族地区出版的有关民族研究的杂志上，每年也有大量的民族民间文学研究的论文发表。比如，《满族研究》《西北民族研究》《新疆大学学报》《内蒙古社会科学》《西藏研究》《民族艺术》《北方民族》《黑龙江民族丛刊》《苗侗文坛》等。这些杂志与《民族文学研究》一起，成为我国民族民间文学研究的重要基地，为少数民族文学的繁荣和发展作出了贡献。

我国少数民族文学研究队伍初具规模。在北京，有中国社会科学院少数民族文学研究所、中央民族大学少数民族文学系。在全国各地，有省一级的民族院校、民族研究所以及有关的院校和研究所。比如，中南民族学院、西南民族学院、西北民族学院、广东民族学院及新疆大学、内蒙古大学、延边大学、辽宁大学等。在这些单位里，都有从事民族文学教学和研究的专门人员。与此同时，在全国和各少数民族聚居的省市，还先后成立了各种研究学会。比如，中国少数民族文学学会、中国史诗《江格尔》研究会、中国史诗《玛纳斯》研究会、中国蒙古文学学会、辽宁满族文学学会等。所有这些研究机构和社会团体，都是中国少数民族文学研究的主力军，必将进一步推动我国的民族文学研究。

从总体上来看，中国少数民族民间文学研究还有许多工作要做。不论从研究的广度上，还是从研究的深度上，都需要继续努力。各民族民间文学研究的不平衡，一些较小民族的文学研究还刚刚起步，许多优秀作品的研究还没有开始等一系列的问题，都要求我们认真对待。我们坚信，只要经过不懈的努力，刻苦的研究，就能够建立起我们自己的民族民间文学理论，走在该学科的世界前列，为整个民间文学研究及其理论建设作出自己的贡献。



## 参 考 书 目

1. 《中国少数民族文学史》，马学良、梁庭望、张公瑾主编，中央民族学院出版社，1992年版。
2. 《中国少数民族文学》，毛星主编，湖南人民出版社，1983年版。
3. 《中国民族民间文学》，中央民族学院少数民族文艺研究所编，中央民族学院出版社，1987年版。
4. 《民间文学概论》，钟敬文主编，上海文艺出版社，1980年版。
5. 《民族民间文学理论》，陶立璠著，中央民族学院出版社，1990年版。
6. 《少数民族民间文学概论》，朱宜初、李子贤主编，云南人民出版社，1983年版。
7. 《藏族文学史》，中央民族学院《藏族文学史》编写组编著，四川民族出版社，1985年版。
8. 《蒙古族文学史》（一），荣苏赫、赵永铄、贺希格、陶克涛主编，辽宁民族出版社，1994年版。
9. 《满族文学史》（一），赵志辉主编，沈阳出版社，1989年版。
10. 《壮族文学概论》，胡仲实著，广西人民出版社，1982年版。
11. 《彝族文学史》，李力主编，四川民族出版社，1994年版。
12. 《侗族文学史》，张人位等主编，贵州民族出版社，1988年版。
13. 《纳西族文学史》，和钟华、杨世光主编，四川民族出版

社，1992年版。

14. 《布依族文学史》，何积全、陈立浩主编，贵州民族出版社，1992年版。

15. 《赫哲族文学》，徐昌翰、黄任远著，北方文艺出版社，1991年版。

16. 《鄂伦春族文学》，徐昌翰、隋书今、庞玉田著，北方文艺出版社，1993年版。

17. 《中国少数民族文学作品选》，马学良主编，上海文艺出版社，1981年版。

18. 《中国少数民族神话汇编》，陶立璠等编，中央民族学院科研处发行（内部资料）。

19. 《蒙古族历代文学作品选》，色道尔基等编，内蒙古人民出版社，1980年版。

20. 《达斡尔鄂温克鄂伦春民歌》，呼伦贝尔盟文联、文化局编，内蒙古人民出版社，1981年版。

21. 《中华民族故事大系》（1-16卷），上海文艺出版社，1995年12月版。

## 后 记

本人从事少数民族语言文学教学多年，写有几十篇论文，出过几本书。但写一本全面论述中国少数民族民间文学的著作，还是第一次。其中不足之处在所难免，敬请诸位专家、学者提出批评。

在写作过程中，看了大量的少数民族文学作品、文学史、文学评论、文学资料，恕不能一一开列，定有挂一漏万之嫌，敬请诸家谅解。

最后，感谢我校语言文学学院及民族文学系各位领导的大力支持，感谢出版社编辑们的辛勤劳动，还要感谢中央民族大学中国少数民族语言文学学院院长戴庆厦教授在百忙之中为本书作序。

著 者

1997年3月于京西糊涂斋

中國少數民族民間文學叢論

ISBN 7-80527-939-X

定价：25.00元

ISBN 7-80527-939-X



9 787805 279398 >