神奈川大学国際交流事業

国際シンポジウム
“瑤族の歌謡と儀礼”予稿集

開催日時：2015 年 11 月 28 日（土）10：00〜17：40
開催場所：神奈川大学横浜キャンパス 3 号館 305 室
主　　催：一般社団法人　ヤオ族文化研究所

国際シンポジウム

“瑶族の歌謡と儀礼”予稿集

目　　次

プログラムスケジュール……3

開催にあたって ……5

雲南省河口の藍靛ヤオにおける婚礼儀式音楽の研究 …… 11
中央音楽学院　楊民康

過山瑤婚俗儀式音楽研究 …… 38
―広西賀州聯動村を事例として―
河北師範大学音楽学院　趙書峰

瑤族儀礼歌謡における武神の研究 …… 65
バイエルン州立図書館　Lucia OBI

瑤人経書『従人・財楼科』に見える歌謡と儀礼 …… 68
―米国議会図書館蔵清代の写本を例として―
中南民族大学　何紅一

ヤオ族宗教文献「意者書」から見る還家願儀礼 …… 80
筑波大学　丸山宏

招兵願における五穀魂・陰兵・元宵神について …… 81
國學院大學　浅野春二

過山系ヤオ族『盤王大歌』の版本と演唱の特徴 …… 96
湖南省永州市藍山県瑤族文化研究学会　馮栄軍　趙金付　盤栄富

儀礼における歌書の読誦……110
―湖南省藍山県ヤオ族還家愿儀礼に行なわれる歌問答―
湖南省永州市藍山県瑤族文化研究学会　趙金付
神奈川大学　廣田律子

タイ北部におけるミエンの歌謡と儀礼の新たな形態について ……127
東京学芸大学　吉野晃

展示ベトナムヤオ族神画解説……139
広西民族大学　譚静

プログラムスケジュール

10:00－10:10	趣旨説明	
10:10－10:50	雲南省河口の藍靛ヤオにおける婚礼儀式音楽の研究	楊民康
10:50－11:30	過山瑤婚俗儀式音楽研究 —広西賀州聯動村を事例として—	趙書峰
11:30－12:10	瑤族儀礼歌謡における武神の研究	Lucia OBI
12:10－13:10	休憩	
12:50－13:10	展示　ベトナムヤオ族神画解説	譚静
13:10－13:50	瑤人経書『従人・財楼科』に見える歌謡と儀礼 —米国議会図書館蔵清代の写本を例として—	何紅一
13:50－14:20	ヤオ族宗教文献「意者書」から見る還家願儀礼	丸山宏
14:20－14:50	招兵願における五穀魂・陰兵・元宵神について	浅野春二
14:50－15:00	休憩	
15:00－15:40	過山系ヤオ族『盤王大歌』の版本と演唱の特徴	馮栄軍 趙金付 盤栄富
15:40－16:20	儀礼における歌書の読誦 —湖南省藍山県ヤオ族還家愿儀礼に行なわれる歌問答—	趙金付 廣田律子
16:20－16:50	タイ北部におけるミエンの歌謡と儀礼の新たな形態について	吉野晃
16:50－17:00	休憩	
17:00－17:40	総合討論	

開催にあたって

一般社団法人　ヤオ族文化研究所　所長　廣田律子

今回2009年8月、2012年8月に続き国際シンポジウム“瑶族の歌謡と儀礼”が開催できることは大変に幸いなことである。開催にかかわりご尽力いただいた方々に心より御礼申し上げたい。

この4月に神奈川大学ヤオ族文化研究所は一般社団法人ヤオ族文化研究所に改組したが、2008年の設立以来、湖南省文聯・民間文芸家協会はもとより藍山県政府、藍山県の伝承者の祭司、儀礼の主催の方々をはじめとする現地の方々のご協力のもと研究成果を積み重ねてきた。この書面を借りて深謝申し上げる。

ヤオ族文化研究所は日本の文部科学省科学研究費補助金基盤研究（B）2008年度～2011年度「ヤオ族の儀礼と儀礼文献の総合的研究」、同2012年度～2014年度「ヤオ族の儀礼知識と儀礼文献の保存・活用・継承」、トヨタ財団2009年度アジア隣人プログラム 特定課題「アジアにおける伝統文書の保存、活用、継承」、公益財団法人横浜学術教育振興財団研究助成2014年度「ヤオ族儀礼文献の文化資源としての活用―文献資料のデータ化と公開へ向けての試み―」を得て活動し、また神奈川大学アジア研究センターのメンバーとして共同研究「湖南省藍山県過山系ヤオ族の言語学的研究」を遂行してきた。今回の国際シンポジウム開催にあたり、神奈川大学の国際交流事業の支援を受けている。以下にこの数年の活動を紹介する。

湖南省藍山県ヤオ族が2008年11月に実施した度戒儀礼の儀礼内容の分析と合わせ、儀礼で使用された大量の儀礼文献及び文書の録文作成、校訂作業、解読分析、現代語訳を進め、儀礼の実践と儀礼文献の対応を明確にし、宗教儀礼知識の総体に関して立体的研究を行なっている。2011年11月には藍山県の盤家で実施された還家愿儀礼調査を行ない、家を単位とする中規模の儀礼内容、使用文献を把握したほか、2010年8月には藍山県で実施された葬送儀礼の調査を実施することで小規模の儀礼内容、使用文献を把握したが、儀礼間の異同を確認するために必要な資料を得た。2009年8月以降2012年8月、2013年8月、2015年1月に儀礼の祭司及び受礼者に対し聞き取り補足調査を行ない儀礼内容と使用文献及び受礼者の家族親族等についての確認作業を行ない儀礼の全容の解明に努めた。年中行事及び言語に関しても調査を進め、2012年3月中国湖南省藍山県送船儀礼調査（国際常民文化研究機構の共同研究「アジア祭祀芸能の比較研究」班としてヤオ研のメンバーが参加）、2013年2月湖南省藍山県春節調査、2014年3月湖南省藍山県言語調査（予備）、2014年8月湖南省藍山県言語調査（神奈川大学アジア研究センター「湖南省藍山県過山系ヤオ族の言語学的研究」主催による）、2015年8月湖南省藍山県言語調査（前述の神奈川大学アジア研究センター共同研究班主催による調査。趙金付氏を招聘して行な

った)。中国以外のヤオ族への調査も進め、2014年1月北タイヤオ族調査、2015年3月ベトナムヤオ族調査、2015年9月ベトナムヤオ族調査を実施した。

また、ヤオ族の関連儀礼文献を収蔵するバイエルン州立図書館（250件、2010年3月)、オックスフォード大学ボードリアン図書館（100件、2010年8月、2012年12月)、アメリカ議会図書館（45件、2014年9月）及び南山大学人類学博物館（130件、2011年3月、2011年6月、2012年6月、2015年8月）で文献調査を行ない比較分析の材料を収集し、国際的なネットワーク形成を図った。2009年8月中国長沙において湖南省民間文芸家協会と共同で「第1回湖南瑶族伝統文化研討会」を開催し、地元研究者との研究交流及び地元への還元を図った。2010年11月に神奈川大学においてバイエルン州立図書館員、現地中国湖南省の研究者及び伝承者（祭司）を招聘し「ヤオ族伝統文献研究国際シンポジウム」を実施し、歴史学、文化人類学、地理学、言語学等多分野の研究者間での活発な研究交流を図った。さらに2011年1月に東京大学で「『ラオス北部のランテンヤオ族民間伝統文書の保存・集成・解題』プロジェクト・神奈川大学ヤオ族文化研究所共同研究会」を開催しラオスのヤオ族研究者との研究交流を深めた。2015年1月にはヤオ族文化研究所主催講座“アジアに生きる少数民族の文化を知る”を実施し一般の方々への研究成果の公開を行なった。

なおヤオ族文化研究所は年に6回程度研究会を開催し『ヤオ族伝統文献研究国際シンポジウム予稿集』及び『瑶族文化研究所通訊』1〜5号を刊行し、さらに神奈川大学歴民調査報告12集『中国湖南省藍山県ヤオ族儀礼文献に関する報告Ⅰ』(神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科発行)、同14集『中国湖南省藍山県ヤオ族儀礼文献に関する報告Ⅱ』及び同17集『南山大学人類学博物館所蔵上智大学西北タイ歴史文化調査団収集文献目録』でも研究成果の公表に努めた。この際映像資料に字幕を付すことで儀礼の実践と読誦されるテキスト及び呪文を明確化する取り組みをした。儀礼文献・文書及び画像資料は、ヤオ族文化研究所ウェブサイト（http://www.yaoken.org/）で公開している。

さらにメンバーが国際学会「地方道教儀礼実地調査比較研究」(香港大学)、「道教の帰依と伝度に関する国際会議」(フンボルト大学)、「アメリカ人文基金セミナー　道教の文献と歴史」(コロラド大学)、日本民俗学会第64回年会（東京学芸大学)、日本道教学会第63回大会（名古屋大学)、宗教生命関懐国際学術研討会（正修科技大学通識教育中心)、NEHセミナー「道教の文献と歴史への入門」(コロラド大学)、日本文化人類学会第47回研究大会（慶應義塾大学)、日本タイ学会2013年度（第15回）研究大会（横浜市立大学)、國學院大學中國學會第53回大会、同56回大会、同57回大会、道教文化研究会例会（専修大学)、華僑大學中日宗教文化論壇2010華僑大學哲學與社會發展學院主辦（華僑大學)、にも招聘を受けるなど研究交流の成果を挙げた。

今回のようにヤオ族の複雑な儀礼知識の中でも特に解明が必要である歌謡にかかわる会が開催できたのも、調査研究の積み重ねの結果といえるが、何よりヤオ族の伝統文化が世界中の種々な学問分野の研究者から関心を集めていることを表わしているのであり、今回

のシンポジウムを通じてヤオ族伝統文化が高く評価され、また総合的に研究される必要があることを高らかに表明したく考える。

またヤオ族は中国ばかりでなくタイ・ベトナムをはじめとする東南アジア大陸部やアメリカ等世界各地に分散して居住しており、収集した儀礼文献・文書の公開を通じてヤオ族自身自民族の文化を再発見し、再評価することに繋がると考える。すでに本研究所の活動に呼応して、近年新たに省レベルで湖南省瑤族文化研究センター、県レベルで藍山県瑤族文化研究学会が設立されたほか、相同の儀礼知識を伝承してきたタイのヤオ族と中国のヤオ族の間の交流を実現したほか、この 12 月と来年 2 月にもベトナムのヤオ族と中国のヤオ族の交流の計画が進んでおり、ヤオ族の儀礼伝承にさらなる展開が予想される。それぞれの国で程度の差こそあれ儀礼知識の継承が難しい状況ある中、儀礼と儀礼文献・文書及びその使用法を収集記録保存することは、ヤオ族の社会にとどまらず人類文化の保存継承の観点からもその意義は大きい。

中国・日本・欧米と諸機関と連携し国際的な研究ネットワークが構築され、研究交流がさらに活発に行なわれることを切望するが、今後とも引き続き関係の皆さまのお力添えをお願いしたいと考える。

今回の国際シンポジウム予稿集の要旨の翻訳は、神奈川大学非常勤講師曹咏梅氏、同倉澤茜氏、そしてこの春、神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科を修了し広西民族大学の教員になった譚静氏が担当した。ベトナムの神画等の展示は、市川市立歴史博物館学芸員兼神奈川大学非常勤講師の三村宜敬氏を中心に担当した。あらためてシンポジウムにさまざまな形でご参加くださった諸先生方に衷心より謝意と敬意を表わしたい。

致　辞

一般社团法人 瑶族文化研究所 所长 广田律子

此次，继 2009 年 8 月、2012 年 8 月之后又能够召开国际研讨会“瑶族的歌谣与仪礼”，真可谓幸甚至哉。会议的举办得到了多方的鼎力支持，在此向各位致以衷心的感谢。

今年 4 月，神奈川大学瑶族文化研究所改组为一般社团法人瑶族文化研究所。自 2008 年研究所成立以来，湖南省文联・民间文艺家协会自不用说，在蓝山县县政府、蓝山县传承人的祭司、仪式的承办方等为首的，包括当地群众在内的多方协助下，研究结出了累累硕果，借此文致以深深的谢意。

瑶族文化研究所是获得了，日本文部科学省科学研究费补助金基础研究 (B) 2008-2011 年度“瑶族的仪式和仪式文献的综合研究”、同基础研究的 2012-2014 年度“瑶族的仪式知识和仪式文献的保存、活用、继承”、丰田财团 2009 年度亚洲邻人计划特定课题“亚洲传统文书的保存、活用、继承”、公益财团法人横滨学术教育振兴财团研究助成 2014 年度“作为瑶族仪式文献的文化资源的活用-面向文献资料的数据化及公开的尝试”的诸研究经费来开展科研活动的。而且还作为神奈川大学亚洲研究中心的成员，共同研究“湖南省蓝山县过山瑶的语言学的研究”这一课题。而此次国际研讨会能够顺利举办，也是得到了神奈川大学国际交流事业的支援。下面，我来介绍一下研究所这些年开展的科研活动。

首先，配合湖南省蓝山县瑶族在 2008 年 11 月实施的度戒仪式内容的分析，将仪式上使用的大量的仪式文献及文书进行了录入、校订、解读、分析、并逐步译成了现代文体。明确了仪式实践和仪式文献的对应性，对宗教仪式知识的总体做到了立体性的研究。2011 年 11 月，通过对蓝山县盘家实施的还家愿仪式的调查，掌握了以家族为单位的中等规模的仪式的内容及仪式所用文献。除此之外，又于 2010 年 8 月，对蓝山县举行的葬送仪式进行了调查，掌握了小规模仪式的仪式内容及所用文献。不仅如此，为了确认不同仪式间的异同，还获得了必需的资料。自 2009 年 8 月以来，2012 年 8 月、2013 年 8 月、2015 年 1 月，还对实施仪式的祭司及受礼者做了听取补充调查，针对仪式内容、使用文献及受礼者的家属亲戚等方面进行确认，厉行解明仪式的全貌。此外，与每年定例的活动仪式以及语言相关的调查也在有序的进行：2012 年 3 月，中国湖南省蓝山县送船仪式调查（以国际常民文化研究机构的共同研究“亚洲祭祀艺能的比较研究”班组的资格，由瑶族文化研究所成员参加）；2013 年 2 月，湖南省蓝山县春节调查；2014 年 3 月，湖南省蓝山县语言调查（预备）；2014 年 8 月，湖南省蓝山县语言调查（由神奈川大学亚洲研究中心“湖南省蓝山县过山瑶的语言学研究”主办）；2015 年 8 月，湖南省蓝山县语言调查（由前述的神奈川大学亚洲研究中心共同研究班主办并开展调查，邀请祭司赵金付赴日实施调查）。再者，积极推进对中国以外的瑶族的调查研究，

目前为止，2014 年 1 月的泰国北部瑶族调查、2015 年 3 月的越南瑶族调查、2015 年 9 月的越南瑶族调查均已得到顺利的实施。

另外，为了谋求国际化网络的形成，研究所对收藏有瑶族相关的仪式文献的德国巴伐利亚州立图书馆（250 件、2010 年 3 月）、英国牛津大学图书馆（100 件、2010 年 8 月；2012 年 12 月）、美国议会图书馆（45 件、2014 年 9 月）、及南山大学人类学博物馆（130 件、2011 年 3 月；2011 年 6 月；2012 年 6 月；2015 年 8 月）进行了文献调查，并收集了大量的比较分析的材料。考虑到与当地学者的学术交流以及对当地的回馈，2009 年 8 月在中国长沙，我研究所与湖南省民间文艺家协会共同举办了“第一届湖南瑶族传统文化研讨会”。为使史学、文化人类学、地理学、语言学等多领域研究学者之间能进行活跃的交流，又于 2010 年 11 月，邀请了巴伐利亚州立图书馆馆员、中国湖南省当地的研究学者以及传承人（祭司）赴日，在神奈川大学举办了“瑶族传统文献研究国际研讨会”。还于 2011 年 1 月，在东京大学举办了“《老挝北部蓝靛瑶的民间传统文书的保存、集成、解题》项目、神奈川大学瑶族文化研究所共同研究会”，与老挝瑶族研究学者进行了深入的交流。并于 2015 年 1 月，我所举办了讲座：“知晓生活在亚洲的少数民族的文化”，将研究成果对一般市民进行了公开。

此外，瑶族文化研究所年均召开 6 次左右的研究例会，现已出版了《瑶族传统文献研究国际研讨会予稿集》及《瑶族文化研究所通讯》1-5 号。为尽力发表研究的成果，还出版了神奈川大学历民调查报告 12 集《中国湖南省蓝山县瑶族仪式文献相关报告Ⅰ》（神奈川大学研究生院历史民俗资料学研究科发行）、同一调查报告的第 14 集《中国湖南省蓝山县瑶族仪式文献相关报告□》及第 17 集《南山大学人类学博物馆所藏上智大学西北泰历史文化调查团收集文献目录》。现今又致力于给影像资料添加字幕，为使仪式实践中诵读的仪式文献及咒文能得以进一步的明确。调查收集到的仪式文献、文书以及图像资料均已在瑶族文化研究所官网上公开（http://www.yaoken.org/）。

在此之上，我研究所成员还受邀参加了诸多国际学会：“地方道教仪式实地调查比较研究”(香港大学)、“与道教的归依传度相关的国际会议”(洪堡大学)、《美国人文基金研讨会—道教的文献与历史”(科罗拉多大学)、日本民俗学会第 64 届年会（东京学艺大学）、日本道教学会第 63 届大会（名古屋大学）、宗教生命关怀国际学术研讨会（正修科技大学通识教育中心）、NEH 研讨会“道教的文献及历史入门”（科罗拉多大学）、日本文化人类学会第 47 届研究大会（庆应义塾大学）、日本泰学会 2013 年度（第 15 届）研究大会（横滨市立大学）、国学院大学中国学会第 53 届大会、同会的第 56 届及 57 届大会、道教文化研究会例会（专修大学）、华侨大学中日宗教文化论坛 2010 华侨大学哲学与社会发展学院主办（华侨大学），研究交流的成果不胜枚举。

正如此次能够举办与在瑶族复杂的礼仪知识中格外需要阐明的歌谣相关的会议，可以说是调查研究积累的必然结果，但更重要的还表现为瑶族的传统文化引起了全世界各学术领域的专家学者的关注。通过此次国际研讨会，想要表明的是：瑶族的传统文化被高度评价、也高声呼吁对其做综合性研究是有必要的。

瑶族，不仅是居住在中国，也分散居住在泰国、越南等东南亚内地，及美国等世界各地。现通过对收集到的仪式文献、文书的公开，可以重新发现重新评价瑶族自身的本民族的文化。响应本研究所的研究活动，近年来湖南省又新成立了省级的湖南省瑶族文化研究中心，以及县级的蓝山县瑶族文化研究协会。除此之外，还实现了与传承有相同仪式知识的泰国瑶族与中国瑶族之间的相互交流。并且今年的 12 月及来年的 2 月，还计划进行越南瑶族与中国瑶族之间的交流，可以预想这将使瑶族仪式的传承更进一步的展开。正因为各国国情不同而产生的差异，使得仪式知识的传承处境维艰。而收集记录保存仪式和仪式文献、文书以及其使用的方法，不仅仅局限于瑶族社会，对全人类文化的保存及继承来说其意义也是重大且深远的。

殷切的期望，与中国、日本、以及欧美的诸机关单位相互提携，共同构筑起国际化的研究网络、使研究交流能够更加活跃的展开。今后也还请诸位能不遗余力继续鼎力相助。

此次国际研讨会予稿集论文概要的翻译，由神奈川大学非常勤讲师曹咏梅、同仓泽茜，以及今年春天毕业于神奈川大学研究生院历史民俗资料学研究科现任广西民族大学教师的谭静负责。越南仪式神画的展示，主要由市川市立历史博物馆学艺员兼神奈川大学非常勤讲师的三村宜敬担任。最后，对以各种形式参加此次研讨会的诸位老师，再次表示衷心的感谢和崇高的敬意。

云南河口蓝靛瑶婚礼仪式音乐研究

中央音乐学院　杨民康

该类婚礼通常在每年 12 月至次年 1 月间的农闲时节举行。

一、基本活动过程

1．预备程序：事先送请柬、男方备启程、启程；2．“进门”：到达女方家、见面歌（拦路歌）、敬酒歌；3．献礼：秤肉歌、罐罐歌；4．聚会：唱同心酒；5．结束：谢别。

二、对唱方式及规则套路

1．基本套路——二声部轮唱

男女各一组，一方先起唱，另一方即进入对答，形成二声部轮唱。唱答方想何时候进入，何时唱完，均无一定之规。男女双方各唱 14 个字，整体反复一遍，共 56 字。

2．婚礼现场对歌——轮唱+叠唱=混唱（混响）

男方接亲队伍到达，接、送两方改变对唱方式，改为两男对两女，多组同时对唱。

3．单一声部中的“领唱+跟唱（帮腔）”

对唱双方都有一位主唱歌手，旁人可以帮腔。帮腔方式：主唱者起唱，帮腔者即紧接进入，以致在每一组对唱内部，对唱两方及主唱与帮腔之间再度叠置，产生复合性音响。又由于室内、室外有多组对唱同时进行，汇聚为浩浩荡荡的“混唱”洪流。

4．提词人所起到的引领方向和掌控全局作用

提词人（歌师）在场上掌控着对歌的全局过程。是固有的唱词或即兴编创，都在其实际掌控之中。

结语

在这类民俗仪式活动里，突出地展现了瑶族民歌所具有的重要的仪式性功能作用，体现出在瑶族内部，上述民歌的演唱“套路”作为某种含语言、文学、音乐诸要素在内的传统文化模式，乃寓居于一个相对稳定、固态的核心文化层面，起到凝聚族群社会心理，提升整体文化精神的功能作用。

至今，上述瑶族的民歌演唱“套路”还主要应用于民间婚嫁仪式、节庆对歌等传统活动中，带有自发性、内部操作性等特点，符合民间口传文化的自身发展规律。这就为官方、学界所掌控的口头非物质文化遗产保护工作预留了一定的操作性余地，并且提供了较好的、但稍纵即逝的文化契机。

雲南省河口の藍靛ヤオにおける婚礼儀礼音楽の研究

中央音楽学院　楊民康

雲南省河口ヤオ族自治県における藍靛ヤオの婚礼は通常は毎年12月から翌年の１月までの農閑期に行われる。

一、基本的な婚礼儀礼の過程

１、準備：事前に書状を送る。婿側が出発の準備をし、嫁迎えに出発する。

２、進門：嫁側の家に到着し、「見面歌（攔路歌）」と「敬酒歌」を歌う。

３、献礼：「秤肉歌」、「罐罐歌」を歌う。

４、聚会：「同心酒」を歌う。

５、終了：礼を言い、別れる。

二、対唱[1]の形式及び規則と手順

１、基本的な方法―2パートに分かれ、輪唱する

男女各１組に分かれ、一方が先に歌い始め、もう一方は即座に歌で答える。このように２パートに分かれて輪唱する形をとる。歌い掛ける側と答える側は、いつ歌い始めるのか、いつ歌い終わるのか、すべて一定の決まりはない。男女双方はそれぞれ、14文字の歌詞を歌い、またもう一度繰り返すので、合わせて56文字の歌詞となる。

２、婚礼の場での対歌―輪唱＋重唱＝リバーブ（混ざりあった残響音）

婿側の嫁を迎える隊列が到着すると、迎える側と送る側の対唱形式に変え、男女二人ずつの編成とし、複数のチームが同時に歌掛けをする。

３、単一の声部の「音頭取り＋唱和」

対唱する双方の隊列には、一人ずつ音頭をとる者がおり、それ以外の者は唱和して歌う。唱和形式について、音頭をとる者が歌い始め、唱和する者はすぐ後に続く。その結果一組の対唱する組の中で、対唱する双方の音頭をとる者・唱和して歌う者の間に何度も重唱が起こり、複合した音響が発生する。また室内、室外において同時に複数の組みの対唱が行われるため、壮大な「リバーブ」となる。

４、プロンプター（歌師）が歌の演奏方向と全体的な役割を制御しリードする

プロンプター（歌師）は対唱の場において、歌の全プロセスをコントロールしている。固有の歌詞であれ、即興的に創作した歌詞であれ、すべて掌握している。

結語：

これらの民俗儀礼には、ヤオ族民謡の持つ重要な儀礼における機能及びその役割が鮮明に現れている。ヤオ族において、先述した民謡の歌唱形式は、言語・文学・音楽などの諸要素を含み、

---

[1] 二人の歌手または二組の歌唱隊が交互に歌うこと。

比較的しっかりと固定化した文化の中心に位置づけられる。それはエスニック・グループの社会心理を凝集し、社会全体の精神文化を高めるという役割を果たしている。

現在に至るまで、先述したヤオ族の民謡を演じる形式は、今なお主に民間の婚娶儀礼、祭日や祝典の際に行われる対歌などの伝統イベントに応用されている。これは自発性及び内部作用という特性を持っており、民間口承文芸の発展の法則と合致する。これは政府や学界が把握している口承非物質文化遺産に対する保護作業にかかわる一定の余地が確保されているといえるが、良好であるものの、すぐにも消え失せてしまう文化的機会といえる。

云南河口蓝靛瑶婚礼仪式音乐研究

瑶族是中国各民族中一个人口较多、跨国界分布的少数民族。在瑶族诸传统民间信仰要素中，图腾崇拜信仰如今在瑶族传统仪式里主要表现为原存的和历时性的因素，梅山教文化表现为外来的和共时性的因素，主要在盘瑶中流行的“还盘王愿”和在蓝靛瑶中流行的“度戒”，可说是迄今为止被学界谈论最多的两种代表性的瑶族传统信仰及仪式类型。而婚礼、丧礼和成年礼及其仪式音乐则是瑶族世俗性人生仪礼的代表性类型。并且，后者还在仪式性功能上与前者存在着互相交集的状况。

1995 年 1 月 24 日晚至 25 日晨，笔者一行五人，在河口县瑶山乡坡头村参加了李文福家的婚礼。本文将在相关音乐民族志描写的基础上，对瑶族婚礼仪式歌的展演过程、演唱方式、规则套路及其仪式性功能作用予以讨论和分析。

一、瑶族人口及民族概况

据 2000 年第五次人口普查的统计资料，中国瑶族已有 260 余万人。其中，云南瑶族有 190610 万人。瑶族内部使用语言，一般可划分为瑶语支、苗语支、侗水语支和汉语支四大支系。在瑶族总人口中数量高居于第二位的荆门土语人口，即指主要居住在云南省境内的蓝靛瑶支系，其自称有“荆门”（或“金门”）、“秀门”、“门”等。

河口瑶族自治县位于云南省南端，红河哈尼、彝族自治州的东南部，总面积为1332平方公里，东北与马关县相连；西隔红河与金平苗族瑶族傣族自治县相望；西北与蒙自县连接；北部与屏边苗族自治县毗邻；南沿红河，东南沿南溪河、坝吉河；东从戈峰山嘴起，沿黑山坡山脉的分水岭，竖碑22座与越南民主共和国分界，国境线长193公里，许多县属的村庄星罗棋布地分散在国境线附近。河口瑶族自治县分布有瑶、苗、壮、彝、汉、傣、布依等23个民族，分布于全县的十四个乡，主要聚居于大围山区。

蓝靛瑶，又称顶板瑶。成年女子用芭蕉叶（或用笋壳、现多用塑胶板或三合板）蒙白布作平顶帽，青布盖头，黑色衣裤，上衣长，两侧开叉，并将下沿上卷系于腰间。胸前饰银排扣，系满长及腹部的粉、白绒线和绒球。未成年女子常戴粉、白绒线帽，衣服下沿自然下垂，十四、五岁“换装”（女性成年礼）后，梳起发髻，改戴平顶帽，衣服下沿也改系腰间。男着汉式对襟上装，缀上彩纹。

二、婚礼和坐歌堂的民俗背景及基本活动过程

河口瑶族人的婚礼通常在 12 月至次年 1 月间的农闲时节举行。本次婚礼活动的举办时间是 1995 年 1 月 24 至 25 日。在此前后的一段时间里，笔者一行还参加了该乡瑶族的《换妆》（女性成年礼，24 日晨）、对歌（乡政府与坡脚村男女青年，24 日午）、婚礼（坡头村李文福家，24 日晚至 25 日晨）、《祭龙》（又称“祭众“、“扫寨”，26 日）、《度戒》（27 日晚饭后至 29 日午 12 时）等民俗活动，并对整个仪式过程进行了摄像、摄影、录音和现场记录等采访工作，27 日还对几位民歌手进行了瑶族民歌的采访。1 月 29 日至 3 月之间，又陆陆续续对瑶村瑶族的道教仪式活动作了进一步的补充采访。现将婚礼和坐歌堂的民俗背景及基本活动过程描述如下[1]：

通常，河口瑶族男女青年结婚，女方要在自己寨子里举办一次婚事活动，其内容有：请男方全家及媒人、大小陪郎等组成的迎亲礼宾团吃一顿饭；然后，由男方的迎亲礼宾团与女方由大接客和大小陪娘组成的送亲团对歌堂。此外的较细致的礼节，则根据事主的意愿和财力，可简可繁。该活动事先要请好媒人，选好吉日。媒人的人选，只要是亲戚朋友，长者，懂婚礼程序即可。以直系亲属为好，若没有，请其他朋友也行。当日坡脚村瑶族婚礼仪式的主要成员有：女方家主人：李文福；女方证婚人：李春元，49 岁；新郎：盘少福：19 岁；新娘：李开秀，23 岁。男女双方为同村寨人。在坐歌堂里起重要主持作用的两位歌师，分别为男方媒人李永辉（36 岁）和女方媒人李玉芬（36 岁）。

该类婚礼由“进门”之前的预备程序和之后的一系列婚礼仪程构成。由于本次婚礼双方为本寨人，故免去了“进门”之前的预备程序。为完整叙述起见，在此补充加入了这部分程序内容。

其预备程序及具体过程是：

第一部分：预备程序

1．事先送请柬

举办活动之前，男女双方经过协商定下日期，先送请柬告知双方亲友和家人，某日要办婚礼，请大家前来光临。同时告知新郎、新娘，届时换上民族盛装，戴上各种银饰，做好婚礼的必要准备。

2．男方备启程

若新郎来自其他村寨，婚礼当天，男方迎亲礼宾团由大媒人率领，从己方村寨出发，此时一般不唱礼歌。启程之前，要预先通知沿途村寨，并备好相关礼品，一般是准备几分钱给

[1]除了笔者的现场观察及描述之外，还事后采访了瑶山乡志办李寿宁，省地质学校团委书记李正民等报导人，对相关内容进行了核实和订正。

前来迎接的老人。

3．启程

迎亲礼宾团每过一个村寨，该寨村民要杀鸡备酒迎接，大媒人则回送礼金，互致尊重之意。若此行礼宾团未预先告知，企图闯寨而过，寨民一旦事先知晓，既不会杀鸡备酒招待你，该寨寨民会在路上拦下你，歌班唱起专门的拦路歌，让你还歌谢罪。

第二部分："进门"

4．到达女方家

当日的婚礼迎宾礼大约于黄昏吃晚饭前开始。晚饭前，男方接亲礼宾团到达女方家，女方有人前往迎接。一般小陪郎（即伴郎）先到，新郎与大陪郎随后，媒人在最后。室内，女方主持人居中坐在上方，大接客坐右边，小接客坐左边。女方接待者（迎宾）把新郎接到家中坐下，而把男方媒人、陪郎等礼宾团成员拦在门外。按照传统习惯，即使主人家里本来有门坎，也会在门外设置条凳，上置烟袋，象征女方家的三道门坎，来者不能随便逾越。此类场合，男女两方歌班一般要先后连续对唱《见面歌》（含《进寨歌》《进门歌》）、《称肉歌》和《罐罐歌》三套瑶族民歌。

5．见面歌（拦路歌）

图 1：门外对歌（摄影：杨民康）

此时，对歌双方分列于家门口，由条凳搭成的"门坎"内外。女方 3 人，以两位媒人居首，列于内。男方连媒人，陪郎共 3 人，大媒人居中，左首小陪郎，右首大陪郎，在门外排成一行（图 1）。大媒人为本村文书，其余二人均为男方的本寨亲戚。大媒人向女方告知："我

们来迎亲了!”然后开始对歌。先唱进寨歌，女方 3 人，男方 4 人。再唱进门歌，改为女方 4 人，男方 3 人。均采用具有较典型本地瑶族语言和音乐风格的“复唱”及“平唱”（具体参见后文）演唱方式，旋律曲调为“喊唱”[2]。其具体的对唱过程为：送婚人要过三道门坎，进一道门，主客双方对歌，女方先唱。男方对唱进入。女方起唱内含 7 字两句，共 14 个字唱词的“拦路歌”，仍为上下句体，前乐句 La=C，后乐句 Sol=^{b}B；男方在低大三度（La=^{b}A，Sol=^{b}G）音区回唱一首[3]。有时候，女方先起唱一会，男方的对答就开始了，双方形成二声部轮唱。据了解，这种轮唱里，没有固定的“卡龙”，唱答方想何时候进入，何时唱完，均无一定之规。唱毕一段，双方再对一轮，再唱 7 字 4 句，28 个字。前后共 8 句，56 个字唱词。此外，在对唱 56 个字唱词（实词）的过程中，双方均会按照一定的规则套路，掺入大量的衬词，而使曲体及内容的结构得到较大程度扩充。概言之，这场对歌里，若客方要进三道门，主客双方须通过对唱，完成一个包含 168 个字基本唱词，有长大的曲体结构，丰富的唱词内容及繁复多样的体裁、词格的“拦路歌”套曲的演唱过程[4]。

图 2：隔门对唱《进门歌》（摄影：杨民康）

6．敬酒歌

唱毕进门歌，两个男方大媒人跨进门坎，迈入女方家，男方携入带来的酒罐，用灌酒的方式，向东家的主持人敬酒，并对女方说，我们来唱歌玩吧。这时，两个伴郎还不进门，与

[2] 一种旋律高亢、悠长的曲调唱法。

[3] 这里涉及的调高概念乃是即兴演唱的结果，局内人对此并无任何预先设定。

[4]参见杨民康《论云南蓝靛瑶道教仪式音乐中的民歌演唱套路》，《中国音乐》，2014 年，第 2 期，第 37-41，50 页。

两个年轻陪娘，共 4 人，仍然隔门对唱《敬酒歌》。先由女方请男方唱，男方先唱 14 字，女方复 14 字，共 28 个字唱词。仍然采用群体对唱、轮唱及“复唱”演唱方式。

《见面歌》和《敬酒歌》唱毕，大家客气一下，移开凳子，男方客人向女方男主人分发和赠送香烟。主人在室内摆开长桌，无论长幼，仍然一男一女相隔就座，共进晚餐（图 3）。

图 3：共进晚餐（摄影：杨民康）

第三部分：献礼

7．称肉歌

图 4：称肉的秤及酒盏（摄影：杨民康）

晚饭毕，主人在屋内摆起小桌子，上置称肉的秤和酒盏（图 4）[5]，新郎新娘立于一侧。女方主持人起问：“你们今天来做什么？”男方媒人回答：“我们送新郎来成婚。”再问：“今天带什么东西来啊？”答：“带来的是肉。”几位女方家的年轻人在屋内，拿一把秤发问：“你们带来多少肉？”两方众人即以此为题开始对唱《称肉歌》。结合称肉的过程，对唱里便包含互相调侃、逗乐的内容。如女方的掌秤者故意把秤放低，对唱者就唱：“肉太少，不够分，不够吃”。这时，接亲与送亲两方在对唱的方式上有所改变，由以往的男女各一组、两组之间对唱改为两男对两女，多组同时对唱。如室内是女方两位主持人与男方两个媒人隔桌对唱（图 5），一名中年男子手持歌书，坐于凳子上，为演唱者充当提词人的角色（图 6）。室外是众陪郎与陪娘再分为两男两女对唱。各组内部仍然采用轮唱方式，一般先由男方唱，女方后唱。一方唱过去时，对方紧跟着进入。各唱各的，但相互间岔开时间。都是先各唱 14 个字，28 字的一段唱毕，再唱另一段 28 字。两段共 56 字。若周围的人多时，其他男女青年可以为各组对唱帮腔。帮腔的方式是，主唱者起唱刚开始，帮腔者即紧接着进入，两者唱同样的内容，相隔仅几秒钟时间。这样，在每一组对唱内部，对唱两方之间的轮唱和主唱与帮腔的跟唱之间再度叠置起来，产生了复合性的音响；而又由于在室内和室外有多组对唱在同时进行，便在整个歌场上汇聚为一股浩浩荡荡的“混唱”的洪流。除此而外，由于几对歌者

[5]此时，男方所带来的鲜肉并未拿到屋内，只是将秤置于桌上，象征秤肉的行为。

同时在唱，整个演唱的时间和过程便要少一半不止，基本上是由起到收，一次性结束。

图 5：主持人与媒人隔桌对唱（摄影：杨民康）

图 6：提词人（摄影：杨民康）

在此类场合，接亲方带不带酒、肉并不重要，但这个众人参与和让人十分激动、兴奋的活动（仪式）过程却是必须的。大家称肉完毕，又开始互相灌酒和对唱。

8．罐罐歌

媒人与陪郎先进。男的先进，女的后进。女方主持人开始第二次发问：“你们还带些什

么东西来？”男方媒人回：“罐罐。”众接亲者把带来的酒罐放在桌上（图 7），又开始了以对唱（轮唱）为主的一项重要仪程。

图 7：酒罐（摄影：杨民康）

这时，仍然是双方媒人在室内对唱。一对陪郎（娘）在门外轮流对唱，各唱各的。在陪郎（娘）的对唱中，男方各找女方的相应部分，陪郎找陪郎，陪娘找陪娘，结对而唱。这时，表面上看是陪郎与陪娘对唱，其实还有奥妙。即对唱过程中，每一次都以一人为主，大陪郎与大陪娘先对，小陪郎与小陪娘帮唱，各唱两句 14 字正词（衬词未计），唱完共 28 字正词。小陪郎与小陪娘再对，大陪郎与大陪娘帮唱，也是一共 28 个字。这样大陪郎（娘）为主对唱时，小陪郎（娘）帮唱。换另外两人唱时，另两个人再帮唱。而大陪郎、小陪郎，大陪娘、小陪娘四人每人均有一次主唱的机会。此外，周围的青年男女都可以参加帮唱。

第四部分：聚会

9．唱同心酒

唱到最后，女方主持人问：带来的酒喝不喝？来者将罐罐打开，将酒碗和下酒菜放上桌，大伙簇拥着新郎新娘，一齐开始喝同心酒，并对唱同心酒歌。两人一起吃饭，表示已经结成夫妻，所唱形式和内容均为夫妻对答（图 8）。

图 8：新郎新娘对饮和对唱（摄影：杨民康）

开始时，新郎新娘对坐，互问：“我们两个结成夫妻了，唱点什么？”两人又唱又说，唱的部分，也是男女双方各唱两句一段 14 个字正词，共 28 字。这部分内容，一般是顺着唱，不含叠唱、混唱等。均采用瑶族风格的“复唱”及“平唱”演唱方式，旋律曲调同“喊唱”。女唱 La=D，男唱在下方五度调性（La=G）进入。

以上内容均为进东家家门时所唱。唱毕，将由东家请寨子里的几位老人吃饭。当晚客人宿于女方寨内。

第五部分：结束

10．谢别

25 日晨，男方迎亲礼宾团将要回程，这时将举一个男女双方互换座位的简短仪式。昨日迎接客人时，女方主持人和陪娘坐于上方主位。今天早上，则改为男方媒人、陪郎等坐在上方。男方大媒人居中，左首副媒人、小陪郎，右首大陪郎。主持人则在下方相陪。分手时，女方主持人与男方媒人再次率领大家唱《送别歌》，演唱双方，男方 5 人，女方 8 人。相互酬唱。男方的新郎、媒人与大小陪郎等先站在门内，门外女方媒人、陪娘则唱《拦路歌》。男方众人各拿出 2 至 4 分钱（或以上），放在门前表示拦路的橙子上。女方也放上红腰带、毛巾等，以示挽留之意（图 9）。

图 9：出门唱拦路歌（摄影：杨民康）

唱毕，若女方收起腰带、毛巾，男方便可离去。女方送行者相继立于门内和门外，以歌声为客人送行（图 10）。主客相互表达各种感谢和辞别的内容。女方表示对挽留的谢意。男方说：“这次我们前来接亲，给大家添不少麻烦，特此致谢！”并祝愿女方全家安康。遇上丰年，无病无灾。云云。按惯例，这时橙子只能搬开一半，堵住一半。宾客双方可一起混合歌唱，并在送别的路上相互酬唱（图 11），以表示依依不舍之意。

图 10：主人立于门外送行（摄影：杨民康）

图 11：送别路上（摄影：杨民康）

三、蓝靛瑶婚礼歌的曲式构成与旋律、唱词演唱套路

蓝靛瑶婚礼歌中，主要使用各种音乐性较强，可用于独唱或齐唱的咏唱调(歌腔)，此类歌腔又可分为带有汉、瑶混融风格特点的简唱型和具有本民族民歌风格特点的复唱型两类。

1．简唱型（短歌体）

在瑶族民歌中，凡在曲体内部没有局部的音乐和歌词片断要进行规律性的重复演唱者，都属简唱型歌腔。一般情况下，若用“简唱”唱法演唱，按歌词顺序演唱完后，旋律曲调的进行便告一完整段落。若有重复，也将是以此同样的整段曲调反复唱(或加变唱)不同的歌词内容。这一类歌曲与后面要介绍的复唱型歌曲相比，一是衬词少，二是音乐形态较规范有序。如旋律的音高、音程和调式较稳定、明确，旋律线条起伏较大、轮廓清晰，节奏较鲜明，音乐结构一般较为短小。唱词通常为七字句，例如云南省河口县一带蓝靛瑶婚礼中演唱的《封筵歌》，系由 5 段，10 个七字句唱词构成：

谱例 1：封筵歌[6]

封筵歌

（齐唱　读音唱）

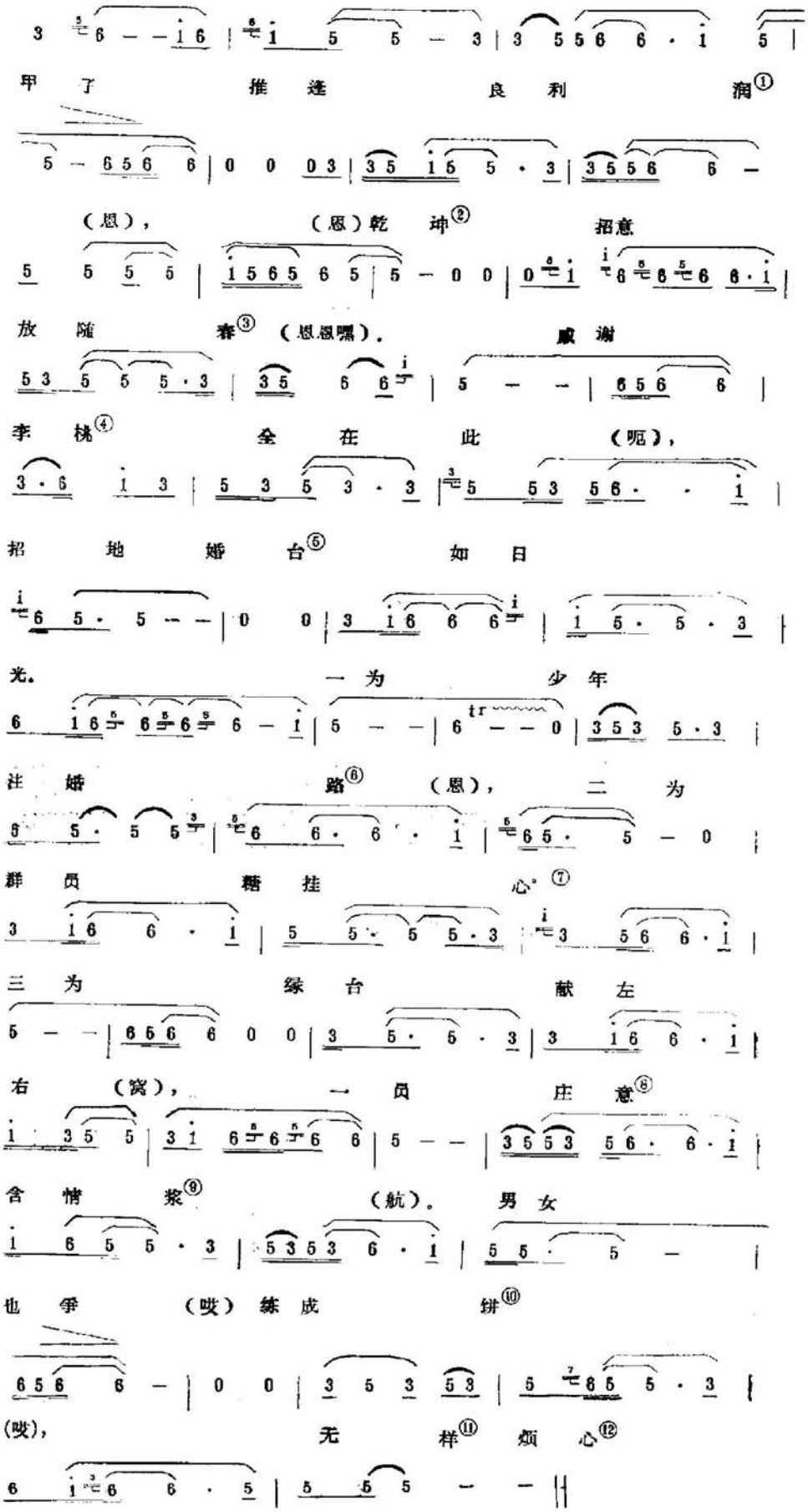
河口县蓝靛瑶

$1 = C \frac{6}{4} \frac{3}{4} \frac{2}{4}$

♩ =96

豪爽、内在地

[6]此曲转引自尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成　云南省红河哈尼族彝族自治州　河口民歌卷》，河口瑶族自治县文化局等编，1990 年（内部发行），第 58-60 页。


甲了 推逢 良利 润①
（恩）， （恩）乾 坤② 招意
放 随 春③ （恩恩嘿）。 感 谢
李 桃④ 全 在 此 （呃），
招 地 婚 台⑤ 如 日
光。 一 为 少 年
注 婚 路⑥ （恩）， 二 为
群 员 糖 挂 心⑦
三 为 缘 台 献 左
右 （窝）， 一 员 庄 意⑧
含 情 浆⑨ （航）。 男 女
也 爭 （哎）练 成 饼⑩
（哎）， 无 样⑪ 烦 心⑫

前　面　　良⑬。

注：

①喻指吉利良好时、日。②喻指天地。③喻比办喜事随如春光样美好。④喻比男为"李"、女为"桃"。⑤喻指招待地，婚事筵席。⑥注订这庄婚缘大事。⑦请大家吃喜糖、喝喜酒，心甜如蜜地。⑧"一贡"意为一切，"庄意"意为准备。⑨喻指新婚夫妻的结合。⑩喻指唱歌祝贺。⑪一样都没有。⑫麻烦大家心意。⑬喻意现祝贺大家安好。

演 唱 者：李文祥，男，30岁，兰靛瑶，宣传干部，瑶山、坡脚
　　盘开荣，男，37岁，兰靛瑶，村长，瑶山、牛塘
翻　　译：盘朝恩、李万恩
采　　访：廖纪文、尹祖钧
整　　理：廖纪文、尹祖钧
国际音标：廖纪文

采录时间：1985年1月10日

2．复唱型(瑶语：哎仲金[7]，长歌体)

凡按传统习惯要在某些特定的乐句和词语片断部位进行程度不同的重复演唱的瑶族歌腔，均为"复唱型"歌腔。从体裁分类上看，此类歌腔形式一般属于民歌范畴，但若在道教仪式场合使用，则兼含宗教仪式歌特点。由于此类歌曲一般都有较长大的歌词结构，歌曲的篇幅也相应地拉得很长，为区别于前一类"短歌体"，故把复唱型称之为"长歌体"。复唱型主要包含两种具体的结构形式：

（1）顺唱（荡哀[8]，$tʌŋ^{31}ɛl^{33}$）

"顺唱"是指仅在一首歌曲尾部重复音乐和歌词片断的"复唱型"歌腔。此类歌曲的一个重要特点是：演唱每两句7字句歌词的最后三个字时，要先唱最末两个字，再从倒数第三字开始，重复唱最末三个字。当地的红头瑶、白线瑶称这种唱法为"平唱"，而兰靛瑶(富民县)则称为"顺唱"。

（2）隔唱（约哀[9]，$lə^{31}ɛl^{33}$）

"隔唱"是指在一首歌曲的中间和尾部均要重复演唱某些音乐和歌词片断的复唱型歌腔。在此类唱法中，必须重复演唱的程度比"平唱"复杂得多。在整个歌曲结构上，一方面将歌词的不同片断揉碎，并在这些词语之间加入许多的衬词进行填充，另一方面则把乐曲中间和尾部的某些词语片断提出来，按一定的传统习惯，有规律地反复吟唱，其唱词演唱的一般规律是：

---

[7] 哎仲金，文山蓝靛瑶吉门语。"哎仲"歌唱之意；"金"，反复、回转之意。参见梁宇明编著：《文山州民间歌曲选》，云南民族出版社，2011年版，第204页。

[8]此为文山富宁县蓝靛瑶吉门语。河口县称平唱，蓝靛瑶侯门语，并哀（$peŋ^{53}ɛl^{33}$）参见尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成　云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》（内部资料），1990年，第8页。

[9]此为文山富宁县蓝靛瑶吉门语。河口县称回转唱，蓝靛瑶侯门语，永奋（$dzoŋ^{13}fµn^{51}$）。参见尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成　云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》（内部资料），1990年，第9页。

第一步，两个七字句，共 14 字唱词中，首先唱完前句及后句的头 4 个字，共 11 字；

第二步，返回前句，从第三个字开始，唱到后句第四个字，共 9 个字；

第三步，再按照前述“顺唱”的路子，先唱后句最末两个字，再从倒数第三字开始，唱最末三个字。

按此途径，短短的两句歌词，加入了许多衬词后，被放大为可包含十余个乐句的长大篇幅。

下面择文山州富宁县的《婚宴对歌》和河口县的《难相遇》两首民歌为例，将其上下句 14 字唱词按字位排列，以比较其唱词规律基本特点：

图表 1：

唱词字位：	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	(13	14) 12	13	14	备注：
富宁县：	本	是•	混	年	正	恩	乐，	四	处	街	头•	(样	寅) 百	样	寅[10]	衬词 29 字
河口县：	各	在•	各	山	难	相	会，	今	日	暂	逢•	(在	前) 团	在	前[11]	衬词 143 字

以云南省富宁县蓝靛瑶的《婚宴对歌》（谱例 2）为例，全曲共有 8 个乐句，第一乐句有引子性质，以 sol 起始和结束；其后的正曲有 6 个乐句（第二至第七乐句），内含三对带变唱的上下句式复叙体乐段，每段前句以 la 结束，后句以 sol 结束；末乐句（第八乐句）为结束句，结音为 sol。

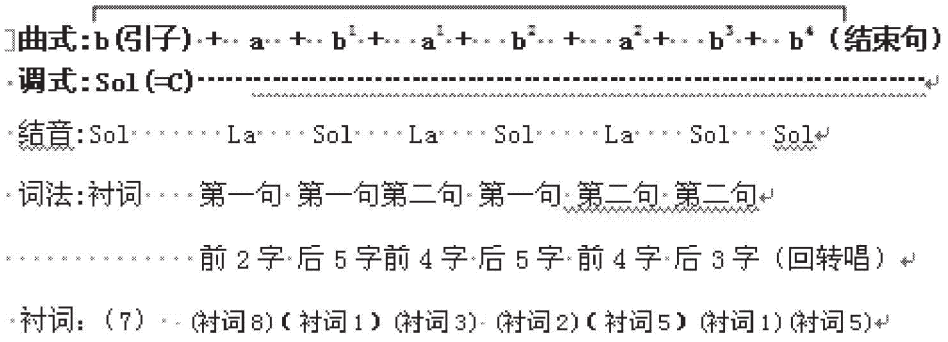
从唱词看，引句全用衬词，第二、三、四乐句包含唱词套路第一步骤中的实词 11 字；第五、六乐句包含第二步骤中的 9 个字，第七乐句包含用“回转唱”方式来唱的最后三个字（实词均见谱例中加框的地方），结束句（第八乐句）均为衬词。第二乐句至第七乐句，每乐句内都要在实词前后加入数量不等的衬词。

此类唱法及结构方式，当地的红头瑶和部分兰靛瑶称其为“返唱”、“歌问”等，而富宁县兰靛瑶则称为“隔唱” (谱例 2) 。

图表 2：《婚宴对歌》曲式结构图

[10]引自蓝靛瑶民歌《婚宴对歌》，杨民康、杨晓勋 1995 年采录，载杨民康、杨晓勋：《云南瑶族道教科仪音乐》，北京：文化艺术出版社，2014 年版，第 314-315 页。

[11]引自蓝靛瑶（侯门）民歌《难相遇》，尹祖钧等采集于 1985 年，载尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成　云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》（内部资料），1990 年，第 76-80 页。

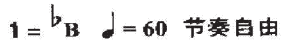


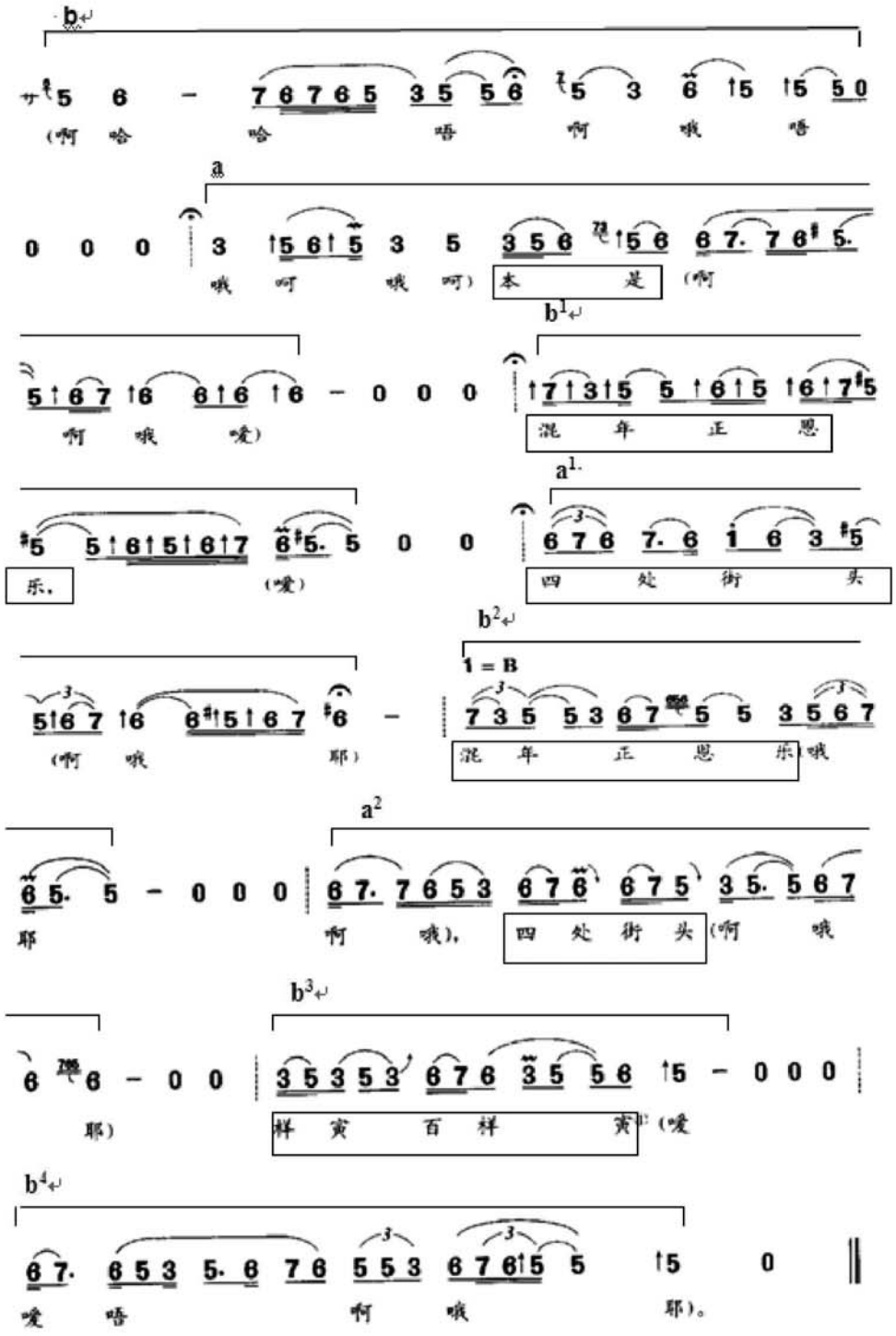
谱例 2：富宁县蓝靛瑶婚宴对歌

婚宴对歌

（男唱、复唱）

富宁县蓝靛瑶





文山州富宁县蓝靛瑶
演唱:黄开和
译词:黄廷锋
记谱:杨晓勋
采录：杨民康 杨晓勋

采录时间：1995年 2月 10日

四、蓝靛瑶婚礼歌对唱的规则套路及其行为方式

1．基本套路——二声部轮唱

在云南省的河口、文山等地，蓝靛瑶复唱型民歌几乎都采用群体对唱、轮唱或齐唱方式。这样，便通过群体互动往还的表演行为方式，将一首首支曲串连起来，既用以表达比“复唱”的结构更为复杂、篇幅更加长大的内容及乐思，又使复唱所造就的另一重“无词歌”音效推向了更高的一层境界。

为了便于分析比较，现将上述婚礼仪式中包含的一系列涉及群体对唱的活动程序（或仪程）列一简表于下：

图表 3：

仪程	演唱形式与内容	演唱者、提词人	演唱环境及场合	阶段特点及演唱时间	备注
沿途村寨拦路	复唱、群体对唱、轮唱《拦路歌》《谢罪歌》	沿途村寨歌手与接亲队伍（大媒人等）	村寨路口	前往接亲路途中	男方接亲前，要预先通知沿途村寨
进女方家门	复唱、群体对唱、轮唱《进门歌》	男方媒人、陪郎共四人，女方正副陪娘四人	女方家门前，过三道门坎，每过一道均要对歌	进入女方家门之前	新郎进家，把其他人拦在门外，不能超过门坎
	复唱、群体对唱、轮唱《敬酒歌》	两个年轻陪娘和两个伴郎对唱	在女方家门外	进入女方家门时	
献礼程序之一：“秤肉”	复唱、群体对唱、轮唱《秤肉歌》	门内外女方主持人与男方媒人对唱，陪郎与陪娘对唱	在女方家门内外	进入女方家门时	
献礼程序之二：进	复唱、群体对唱、轮唱《罐	同上	进入女方家门	进入女方家门时	

酒	趯歌》				
接亲仪式（一）	复唱、群体对唱、轮唱《接亲歌》	大小陪郎陪娘，各找异性同类对歌，一方两人，可以帮唱，提词者持歌书提示	女方家中，头天女方主持人居上方，大、小接客分居左右。男方大媒人居下方，副媒人、大小陪郎分居左右。次日轮换座位	进入女方家门之后	女方表示对挽留的谢意。男方祝愿女方全家安康、丰年、无病无灾。
接亲仪式（二）	复唱、群体对唱、轮唱《接亲歌》			第二天上午	
男方离寨	复唱、群体对唱、轮唱《分手歌》	门内男方主持人、大小陪郎与门外女方媒人、陪娘对歌	女方为拦路人	离寨前	
离寨后，路上相互酬唱	复唱、群体对唱、轮唱（可混唱）《问答歌》	接送双方对唱	接亲路上	离寨后	

上表列入了两天的婚礼中所涉及演唱仪式歌及坐歌堂活动的 9 个重要环节。在此有必要再对其民歌演唱方式再做进一步的描述和分析：

从基本的表演程序看，婚礼仪式里的对歌，通常不用那种一板一拍，唱一句对一句的应答方式，而是一方先起唱一会，另一方的对答就开始了，双方形成二声部轮唱。同时，这种轮唱里，也没有固定的“卡龙”，唱答方想何时候进入，何时唱完，均无一定之规。据两位报导人介绍，凡此类歌，均需男女各唱 14 个字，加起来 28 字。再反复一遍，共 56 字。在演唱过程中，对唱双方之间含有某些共同的默契，当女方起唱时，“你唱一分钟，我（男方）就知道你唱什么了。女方要先唱完，唱不完，不能答。（我）一边听，一边答（即听一句，答一句）。……我听你唱完一句词，我跟进去。你唱第二句，我再跟答。我完全听你唱完，时间就不够了。”因此，主唱方唱毕一段，若应答方仍在继续，可不等对方唱毕，即直接进入新的一轮（段）对歌。如此循环反复，直至整个对唱结束。一轮歌唱下来，至少要唱十几二十分钟。

2．婚礼现场对歌：轮唱+叠唱=混唱（混响）

当男方接亲队伍到达女方家（或女方村寨）时，接亲与送亲两方在对唱的方式上有所改变，由以往的男女各一组、两组之间对唱改为两男对两女，多组同时对唱。如室内是女方主持人与男方两个媒人对唱，室外是众陪郎与陪娘再分为两男两女对唱。在陪郎（娘）的对唱中，男方各找女方的相应部分，陪郎找陪郎，陪娘找陪娘，结对而唱。表面上看是两个陪郎与两个陪娘对唱，其实还有奥妙。即对唱过程中，每一次都以一人为主，大陪郎与大陪娘先对，小陪郎与小陪娘帮唱，各唱两句 14 字正词（衬词未计），唱完共 28 字正词。小陪郎与小陪娘再对，大陪郎与大陪娘帮唱，也是一共 28 个字。这样大陪郎（娘）为主对唱时，小

陪郎（娘）帮唱。换另外两人唱时，另两个人再帮唱。而大陪郎、小陪郎，大陪娘、小陪娘四人每人均有一次主唱的机会。此外，周围的青年男女都可以参加帮唱。

在对唱过程中，各组内部仍然采用轮唱方式，一般先由男方唱，女方后唱。一方唱过去时，对方隔一会儿再进入。各唱各的，但相互间岔开一定的时间。都是先各唱 14 个字，28 字的一段唱毕，再唱另一段 28 字。两段共 56 字。

3．单一声部中的“领唱+跟唱（帮腔）”

另外，上述每一组对唱中，双方都有一位主唱歌手，若周围的人多时，其他男女青年可以为各位主唱者帮腔。帮腔的方式是，主唱者起唱刚开始，帮腔者即紧接着进入，两者唱同样的内容，相隔仅几秒钟时间。这样，在每一组对唱内部，对唱两方之间的轮唱和主唱与帮腔的跟唱之间再度叠置起来，产生了复合性的音响；而又由于在室内和室外有多组对唱在同时进行，便在整个歌场上汇聚为一股浩浩荡荡的“混唱”的洪流。除此而外，由于几对歌者同时在唱，整个演唱的时间和过程便要少一半不止，基本上是由起到收，一次性结束。

4．提词人所起到的引领方向和掌控全局作用

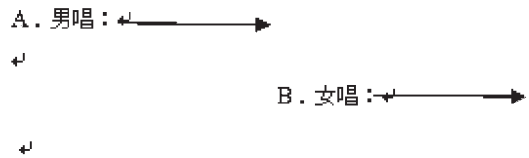
另外，在轮唱的场合，提词人（歌师）也在履行自己的职责，以自己丰富的经验和学识，掌控着对歌的全局过程。他们的提词必须以七个字为准，否则内容将不完整。同时，哪些该提，哪些不该提。哪些是固有的唱词，哪些是歌师临时即兴编创（报导人说，“这样做起来，技巧比较高”）。都在他们的实际掌控之中。

五、几种瑶歌对唱的基本模式及其变体

在此，将瑶族民歌中几种主要的对唱方式及其规则套路归纳为以下 4 种基本模式或变体：

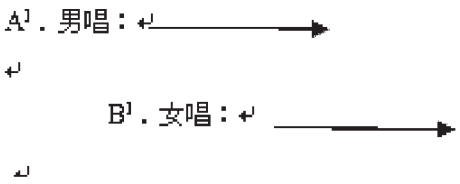
1．第一种（基本模式之一）：情歌。群体对唱。男唱一段（A）；女唱一段（B），相互完全隔开，形成呼应性的领、随关系，但不存在二声部叠唱因素。

图表 4：



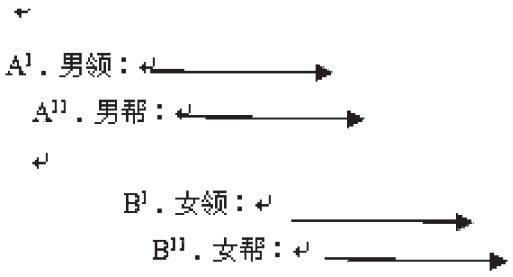
2．第二种（基本模式之二）：如瑶族婚礼的情况。一对多人轮唱。男唱一段（A^{I}）；女唱一段（B^{I}），相互交叉，但并未完全隔开，同时包含呼应性的领、随关系和具非规则性“混唱”性质的二声部叠置（唱）关系。

图表 5：



3．第三种（模式变体之一）：如瑶族婚礼的情况，一对多人轮唱、跟唱。在第二种形态基础上，A^{I}、B^{I}两声部各自都紧随其后加入多人跟唱，形成不同于普通合唱的混唱（或非典型合唱）的状态。

图表 6：



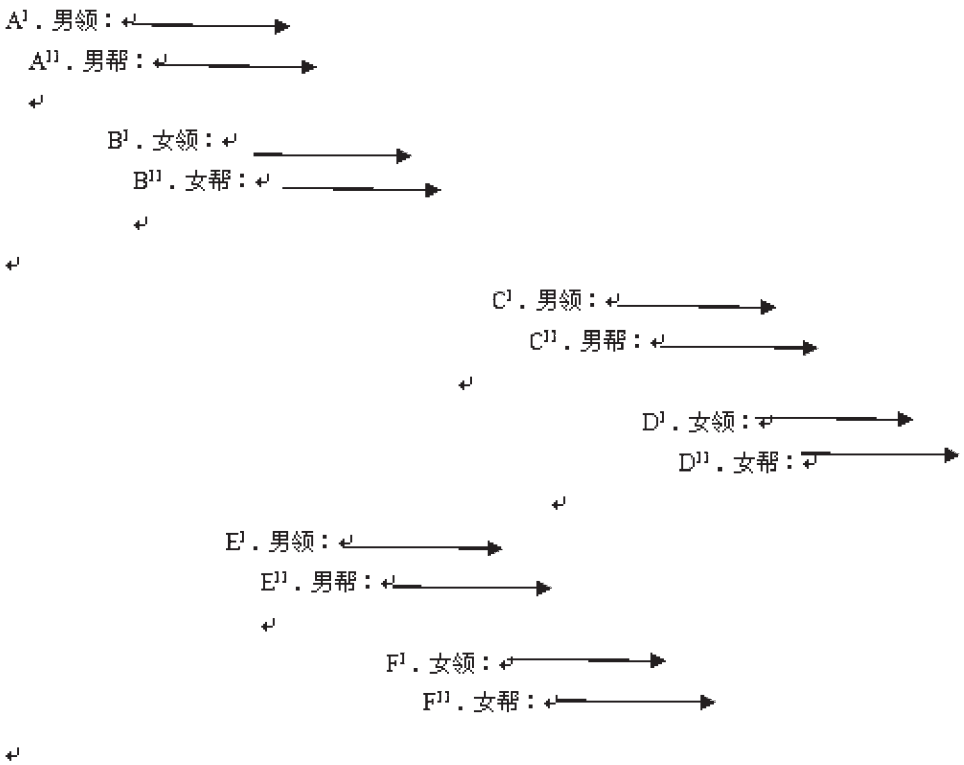
4．第四种：（模式变体之二）婚礼。轮唱、跟唱、叠唱与混唱。

第一层次：一对四人轮唱（A^{I}.+B^{I}.）

第二层次：一对四人轮唱（A^{I}.B^{I}.）+多人跟唱（A^{II}.B^{II}）=叠唱和混唱（A^{I}.A^{II}.B^{I}.B^{II}.）

第三层次：多对（A.B.C.D.E.F.）轮、叠混唱（A.A^{II}.B.B^{II}.C.C^{I}.D.D^{I}.E.E^{I}.F.F^{I}.）

图表 7：



六、婚礼歌的仪式性功能作用

在有关蓝靛瑶婚礼仪式歌的研究中，除了必须关注主体性表演行为所构建的艺术空间之外，还需提及从本文的音乐民族志描述中显露出来的，由于宗教和民间仪式环境的“装载”和重构，更使瑶族传统仪式中包含了一些仪式与音乐、舞蹈同型同构的，躯体更加庞然、宏大的复合性社会结构因素，以及婚礼仪式歌在其中所起到的功能作用。

在传统社会民俗中，人一生不同时期必行的仪礼——人生仪礼占有重要的位置。特别是人类生活中普遍遵循的诞生、成年、婚、葬四大仪礼习俗，标志着每一个社会成员成长过程的四个重要阶段。

一般认为，人生仪礼同“过关仪礼”有密切关系。如今，宗教人类学界较多采纳范根纳普（Arnold Van Jenep，1873-1957）给“过关礼仪”下的定义：“伴随着地点、状态、社会位置、年龄的每一变化而实施的礼仪。”并且，“一切过渡礼仪有三个阶段：分离（separation）、边缘（或阈限，liminality）、聚合（reintegration）。在最初的分离阶段中，象征行为意味着个人或团体离开了他们以前在社会结构中所占据的固定位置，或离开了一组文化状况（一种状态）；在居间的阈限时期，仪式主体（‘过渡者’）的状态含糊不清，他所经过的领域几乎不带过去的或将来的状态的任何特性；在第三个阶段中，转化完成了。这时仪式主体即个人或团体再次处于稳定的状态，从而有一些明确规定的‘结构上的’权利和义务，人们期望

他的行为符合某些约定俗成的规范和道德标准。”[12]由此可以看到，在蓝靛瑶整个婚礼活动期间，昨天（分离阶段）还有着官员与百姓、男人与女人、新郎（娘）与来客等身份差异的人们，在今天的婚礼（阈限阶段）中却相互混杂，不分彼此，共同在歌场上欢歌劲舞。而明天一早（聚合阶段），当官的当官，种地的种地；男人与女人重又开始“授受不亲”，新郎与新娘则完成了婚礼的“过渡”，进入了夫妻关系的另一重稳定状态。因此，本文所要想揭示的蓝靛瑶婚礼仪式歌的文化个性或特殊性，正是寓居于带有“阈限”阶段特征的婚礼仪式期间，融汇在前文所描述的那些令人难忘的庄重、热烈的婚礼仪式歌展演场景之中。

在云南蓝靛瑶传统社会里，婚礼和“度戒”通常以自己包括仪式音乐在内的，较为完整、丰富的传统活动内容，而被视为两种较具代表性的传统仪式。其中，婚礼主要具有世俗性人生仪礼的性质，而“度戒”则兼具瑶传道教入教礼仪和成年礼两者因素，两类仪式因素的相互重叠，使其世俗性与宗教性兼于一身。而从世俗性人生礼仪的角度看，婚礼亦可看作是对成年礼的一种延续。若对之加以比较，可以看出前述于婚礼——“阈限”阶段展示出来的文化个性或特殊性，以及其中以“简唱型”（兼含汉族民歌风格因素）和“复唱型”（本土民歌风格因素为主）两类瑶歌贯穿于仪式首尾的状况同样存在于“度戒”仪式之中。换言之，从仪式音乐角度看，不同仪式之间在仪式音乐的使用及音乐展演行为上存在着明显的共通性，反映出世俗性与宗教性仪式以及各种人生仪礼之间，在阈限阶段诸环节特征上存在着明显的一致性。[13]由此说明了蓝靛瑶传统仪式音乐文化里，世俗性、宗教性因素融为一体，“外来—本土”诸种艺术风格集于一身，从艺术文化层面反映了瑶族传统仪式的基本社会面貌和文化特征。

七、仪式环境空间：音声结构拓展的社会成因

民歌的套路、婚礼歌的表演行为及演唱套路化入整个婚礼仪式行为之中，由此营造出某种特有的仪式环境空间。关于蓝靛瑶运用复唱“套路”的一般原因及其表现功能，瑶族音乐研究的前辈学者尹祖钧曾经指出：“复唱”的两种基本形式里，“回转唱”“使用场合及演唱内容均与‘平唱’相同。因曲调冗长，唱起来更费时间，故一般均不以‘回转唱’来对歌，仅在时间充裕的情况下，才偶尔唱上次把‘回转唱’，以显示歌手的才华。”[14]笔者则根据田野考察的结果认为，若从演唱环境及歌唱习俗的角度看，河口蓝靛瑶除了仅在为数不多、时

[12]维克托·W. 特纳：《模棱两可：过关礼仪的阈限时期》，载史宗主编).《西方宗教人类学文选》（下卷），上海：上海三联书店，1995 年版，第 512-530 页。
[13] 参见杨民康、杨晓勋《云南瑶族道教科仪音乐》（简体版），北京：宗教文化出版社，2014 年。
[14]载尹祖钧主编：《中国民间歌曲集成　云南红河哈尼彝族自治州河口民歌卷》（内部资料），1990 年，第 9 页。

间不固定的婚礼中唱复唱类民歌外，多年来已经基本没有在度戒、祭龙等宗教仪式里唱此类民歌的习惯。在此情况下，说该地瑶族乃“偶尔”唱“回转唱”，这是可以自圆其说的。然若从文山地区各县蓝靛瑶的度戒仪式来看，由于其中出现了许多由瑶族歌女（“司香玉女”）临场演唱复唱歌曲的场面，其时既要有庄严、肃穆的仪式气氛，又因为仪式耗时长久的原因，产生了以扩充歌曲结构和使用对唱、轮唱方式，以增加仪式表演内容、延长演唱时间长度的需求。同时，在瑶族婚礼仪式中，常有多组对唱同时出现（如前述河口的例子）。而在度戒仪式里，采用复唱形式的瑶族民歌体同采用简唱形式的一般风格民歌由瑶女、师公和道公同场演唱。则造成了更为繁复的仪式音响空间。因此，在这类宗教仪式活动里使用复唱类民歌与婚礼歌中的使用状况一样，既突出地展现了瑶族民歌所具有的重要的仪式性功能作用，同时还体现了在仪式过程较为频繁、大量地演唱复唱类民歌，一度成为了一种为不同瑶族传统仪式活动所必不可少的，整体意义上的功能性需求。此外，再从共同文化心理角度看，上述现象体现出在瑶族，乃至信奉道教（梅山教信仰）内部，复唱“套路”这类以蓝靛瑶为基本族群范围的多民族语言、文学、音乐文化模式，乃寓居于一个相对稳定、固态的核心文化层面，起到凝聚族群社会心理，提升整体文化精神的功能作用。

然而，正如后文将进一步分析的那样，如今在一些汉化程度较高的蓝靛瑶居住区，在仪式里演唱复唱类民歌的习俗已经逐渐消退和减少，而使该类民歌的基本功能也渐渐向民间仪式（如婚礼仪式）和一般民俗活动场合倾斜，更由于文化全球化及旅游业发展的浪潮影响，受到那些先期发展旅游业少数民族地区给予的诸多示范，一种一种仅注重表演，带有媚俗性、时尚性特点的“现代”瑶歌演唱习惯也随之在瑶族地区不断漫延。因演唱环境（尤其是传统仪式环境）的改变而使传统民歌演唱习俗和内部规范逐渐消失的窘境，也不免在这类地区屡屡重演。

结语

本文从多民族（或单一民族）到社会个体的多层族群文化心理及社会性角度，通过对稳定、固态到非稳定、非固态的社会行为及艺术文化形态的分析描写，意在阐释（或解读）发生在蓝靛瑶民歌表演过程中的某种人（社会）与文化之间的文化关系。本文的阐释、解读方式是客位的，其读解的具体对象及其表现形式则力图体现主位的、地方性的文化样态。

到目前为止，瑶族的民歌演唱“套路”还主要应用于民间婚嫁仪式、节庆对歌等传统活动中，带有自发性、内部操作性等特点，符合民间口传文化自身发展的原有规律。这一切都很大程度受赐于在该地域内商业演出、旅游表演、学校传承等主要借助外力促成的表演行

为还未形成较大的气候，从而为这类传统的传承、传播方式留下了必要的生存空间。当然，这也同样为官方、学界所掌控的口头非物质文化遗产保护工作预留了一定的操作性余地，提供了较好的、但稍纵即逝的文化契机。作为瑶族传统音乐文化研究者，如何适时地把握好这个契机，已经成为衡量我们目前所从事的瑶族音乐“非遗”保护工作成败的一个重要标尺。

発表要旨

瑶族婚俗仪式音乐的考察研究

—以中国滇、桂瑶族为考察个案—

河北师范大学音乐学院　赵书峰

本文选取广西贺州过山瑶、云南文山州蓝靛瑶的婚俗仪式音乐作为考察对象，初步认为：相同之处：瑶族婚礼音乐具有典型的瑶传道教特色，如拜堂仪式中的诵唱道教经文。其次，瑶、汉文化互动、交流的产物，如同时带有些许汉文化色彩，如婚礼乐班中的唢呐乐器与及其曲牌有些来自于汉族传统乐器与曲牌，如唢呐及其曲牌《朝天子》《大开门》《小开门》有些来自于汉族地区。，等等。第三，两地瑶族婚俗音乐均体现出本土化与现代性的二元建构特点。在现代化、流行文化的影响下，导致两地瑶族婚俗仪式音乐呈现出鲜明的“本土性与现代性”的二元融合局面。亦即婚礼中不仅有瑶族传统音乐的展示，同时部分仪式环节还带有以娱乐为主的流形文化的呈现，如唱流行歌曲《父亲》《小苹果》《大花轿》等。其次，滇、桂瑶族婚俗音乐的不同之处是：广西贺州过山瑶婚礼音乐汉化较为严重，如“坐歌堂”环节在逐渐消失与淡化，仪式中缺少对歌场景。相比云南文山州的蓝靛婚礼音乐对族群的认同感较强，婚礼对歌场面较为热烈，而且充满着仪式的各个环节。其次，第三，在婚礼中唢呐曲牌的运用上，广西贺州过山瑶瑶族婚礼中的唢呐曲牌十分丰富，而云南文山州蓝靛瑶的唢呐曲牌较少，多为对歌场景。第四，本土化与现代性的二元建构。在现代化、流行文化的影响下，导致两地瑶族婚俗仪式音乐都呈现出鲜明的“本土性与现代性”的二元融合局面。 亦即婚礼中不仅有瑶族传统音乐的展示，同时部分仪式环节还带有以娱乐为主的流形文化的呈现，如瑶族青年聚在唱流行歌曲《父亲》《小苹果》《大花轿》等，以及邀请当地的流行乐队（如湖南江华瑶族婚礼邀请“阳光艺术团”）。第三五，跨族群音乐文化的二元建构。云南蓝靛瑶婚俗仪式音乐体现出典型的苗、瑶文化色彩，因为唢呐乐班中苗族乐手的组成其文化身份与音乐属于苗族，而音乐是为瑶族婚礼所服务的为瑶族婚礼服务，这种族性身份的二元融合鲜明地体现出蓝靛瑶婚俗仪式音乐文本的，这也就是体现出瑶族仪式过程与苗族音声环境的二元叠加，这种复合型的仪式音乐文本的构成体现出典型的仪式音乐文本的互文性特点（即主体间性）。即苗族乐手说他们的乐班是游走于不同族群传统仪式中为其服务的，而且苗瑶唢呐音乐基本也是相同的，但是由于处于不同的族群身份建构，仪式中唢呐音乐与乐手的族性特征以及与唢呐音乐所产生的因而所产生的仪式文化意义是值得认真思考与关注的。也是不同的。它体现苗瑶音乐文化的互文特性。假如结合表演符号学来解释它，可以看出这种表演文本与仪式中的歌唱文本有时候是并行发展，有时候是相互补充，共同建构瑶族婚俗仪式音声环境。第六，将瑶族婚俗仪式音乐作为发展广西上思本地的民俗特色旅游重要的文化名片。演绎瑶族过山瑶婚礼。探亲、迎亲、定亲、拜堂仪式组成。本次举办了瑶族婚礼演绎，可以看出地

方为了推广本地民俗文化举行过山瑶族婚礼展示，意在为了宣传本地的民俗文化。第四七，民族音乐学者的反思：学者的介入对瑶族传统音乐文化的原生性保护与传承问题将会带来哪些正负面影响？婚俗仪式及其音乐的建构带来的影响。如文山蓝靛瑶有些仪式是由摄像师人为导演的进行的（还有文山瑶族的婚礼仪式日期的决定收到了学者们的影响），以及广西贺州瑶族婚礼中的“坐歌堂”环节是由笔者建议才组织的（说明其仪式音乐逐渐在流失）。

关键词：中国；婚俗仪式音乐；过山瑶；蓝靛瑶；滇桂；本土性与现代性

作者信息：赵书峰，博士，河北师范大学音乐学院副教授，福建师范大学音乐学院进站博士后，日本神奈川大学瑶族文化研究所项目研究员，研究方向：中国少数民族传统音乐

通讯地址：北京市丰台区新发地银地家园小区 22#6-101 信箱，邮编：100070，邮箱：musicologyshufeng@163.com，电话：13381267580 / 13426223628

Study on the Marriage Ceremony Musics of Yao Nationalities

-- Taking the Yao nationalities of Yunan and Guangxi in China as case studies

Zhao Shufeng

Abstract: This paper selects wedding ceremony musics of Guoshan Yao in Hezhou, Guangxi and Landian Yao's in Wenshan, Yunnan as the objects for study. By comparing the author preliminary thinks similarities between them are as follows. Firstly, Yao’s wedding musics typically has Taoist characteristics, for example, in the bride ceremony people commonly chant the Taoist Scriptures. Secondly, the musics are the products of the cultural interaction and communication between Yao and Han nationalities, such as the wedding Suona musics and the tune of the sky, opening the big door and oping the small door, some of which are from Han areas. Thirdly, the marriage musics of the two places reflected the construction characteristics of music localization and modernity.Under the influence of modern and popular culture, the Yao marriage ceremony musics have shown a distinct "local and Modernity" binary fusion situation. Namely, in the wedding ceremony we can appreciate not only the Yao's traditional musics, but also manifold culture, entertainment oriented ritual aspects, such as singing pop songs "father", "little apple" “the big sedan" and so on.

The difference between them are as follows. Firstly, the wedding ceremony musics of Guoshan Yao in Hezhou, Guangxi are more effected by Han nationality, for example,"sit song hall has gradually disappeared and we can find the lackness of antiphonal singing scene. In contrast, in Wenshan Prefecture of Yunnan Province indigo the wedding musics of ethnic identity are stronger.Moreover, the wedding antiphonal singing scenes are warmer and complete. Secondly, the wedding

ceremony suona musics of Guoshan Yao in Hezhou, Guangxi are richer for Qupa than that of Wenshan Landian in Yunnan, which are full of antiphonal singing scenes.Thirdly, the construction of combination with ethnic music cultures. The marriage ceremony musics of Landian Yao in Yunnan reflect the typical feature of Miao and Yao nationalities' culture, because the suona ensemble in Hmong musicians for Yao wedding service, obviously reflecting the ethnic identity of the binary fusion of intertextuality characteristics (i.e.,inter subjectivity.) As different ethnic identities, the ethnic characteristics and cultural significances of the ceremony Suona musics are worthy of serious consideration and attention. Fourthly, national music scholars should reflect what effects will be brought by the intervention of them. Will they bring positive or negative effects native protection and inheritance for traditional music culture of Yao nationality? For example, Wenshan Landian Yao ceremony is directed by the cameraman, and in Guangxi Hezhou Yao wedding "sit song hall" part is suggested by the author.

Key words: China; marriage ceremony music; Yao; Landian Yao; Yunnan and Guangxi; native and modern

Author information: Zhao Shufeng, Ph.D., associate professor of the college of music of Hebei Normal University , postdoctoral stint of Music College ,Fujian Normal University , researcher for the Yao nationality culture in the University of Kanagawa , research direction: Chinese Minority Traditional Music

Address: 22#6-101 mailbox in the residential homes of Xinfadi silver, Fengtai District, Beijing, zip code: 100070, e-mail: musicologyshufeng@163.com, Tel: 13381267580 / 13426223628

ヤオ族の婚礼音楽に関する考察と研究

—広西賀州聯動村を事例として—

河北師範大学音楽学院　趙書峰

本稿では、広西壮族自治区賀州市の過山系ヤオ族及び雲南省文山壮族苗族自治州の藍靛ヤオの婚礼音楽を考察の対象とする。基本認識として、類似点は次の通りである。第一は、ヤオ族の婚礼音楽は典型的なヤオ族に伝わる道教の特徴をもつ。例えば、拝堂儀礼の際に唱えられる道教の経文にその特徴が表われている。第二は、ヤオ族の婚礼音楽はヤオ族と漢族の文化がお互いに交流した産物であるため、漢文化の傾向を有していると考える。例

えば、唢呐（チャルメラ）及びその曲調の「朝天子」「大開門」「小開門」などは漢族の居住する地域から流入したものである。第三は、この二つの地域のヤオ族の婚礼音楽は、いずれも主たる地域性と現代性の二つの要素からなる特徴を有している。現代化及び流行となる文化の影響下において、ヤオ族婚礼音楽は鮮明に「地域性と現代性」が融合した状況を呈す。すなわち、婚礼の中で伝統的なヤオ族の音楽が演奏されるばかりでなく、同時に部分的には儀礼において、娯楽を主とした「父親」「小苹果」「大花轎」などの流行曲も演奏される。

雲南省と広西壮族自治区のヤオ族の婚礼音楽の差異に関しては、広西壮族自治区賀州市の過山系ヤオ族の婚礼音楽は漢化の状況が比較的甚だしく、例えば「座歌堂」という科目が次第に演奏されなくなったため、儀礼において対歌の場面が見られなくなった。それに比べて雲南省文山壮族苗族自治州の藍靛ヤオ族の婚礼音楽は民族のアイデンティティーを感じる面が比較的顕著であり、婚礼中での対歌の場面も比較的に盛んである。第四は、婚礼のチャルメラの曲調の運用に関して、広西壮族自治区賀州市の過山系ヤオ族の婚礼では演奏する曲調が非常に豊かである。それに比べて雲南省文山壮族苗族自治州の藍靛ヤオの方は比較的に少なく、対歌の場面が多いということである。第五に、地域性と現代性の二元構造については、現代化及び流行文化の影響下にあって、二つの地域のヤオ族の婚礼儀礼音楽は、「地域性と現代性」の二元融合の情勢がはっきりと表われている。すなわち、婚礼ではヤオ族の伝統的な音楽が演奏されるばかりでなく、同時に娯楽を主とし一部の儀礼程序においてヤオ族の若者たちが集まって「父親」「小苹果」「大花轎」などの流行曲を歌うシーンも見られる。また地元の楽隊を招請して流行曲を演奏してもらうこともある（例えば、湖南省江華ヤオ族自治県のヤオ族の婚礼の際に、「陽光芸術団」を招請した)。第六は、民族集団を越える二元構造については、雲南省の藍靛ヤオの婚礼儀礼音楽は、典型的なミャオ・ヤオ族文化の傾向を示している。チャルメラ楽隊にはミャオ族出身の吹奏者がおり、その吹奏者自身の文化的な背景及び音楽はミャオ族に属しているが、ヤオ族の婚礼で音楽を演奏している。このような民族的背景の異なる二つの融合は、藍靛ヤオの婚礼儀礼音楽テキストにおいて、すなわちヤオ族の儀礼過程とミャオ族の音楽環境とを重ね合わせたことがはっきりと表わされている。このような複合型の儀礼音楽テキストの構成は、典型的な儀礼音楽テキストのテキスト間相互関連性（すなわち相互主観性）を示している。ミャオ族出身の吹奏者によれば、彼らの楽隊は往来して異なる民族の儀礼でサービスを提供するが、ミャオ・ヤオのチャルメラの音楽は基本的に同じである。しかし、属する民族が異なるため、儀礼中のチャルメラの音楽と吹奏者の民族性及び音楽によって発生する儀礼文化の意義については熟考し注目する価値がある。それはミャオ・ヤオの音楽文化でのテキスト間相互関連性を表わしている。表演符号学と結合してそれを解釈すれば、この種の演じられるテキストと儀礼中で歌われるテキストは、時には平行して発展し、時にはお互いに補足し、共にヤオ族婚礼儀礼音楽の環境を構築している。第七は、ヤオ族の婚礼音楽を広西地域の民俗的特色を備えた観光事業にとって重要な文化の代名詞とすることであ

る。過山系ヤオ族の婚礼を演繹すると、探親（親族を訪ね）、迎親（花嫁を迎え）、定親（縁談を決め）、拝堂（婚礼を執り行う）という儀礼で構成されており、今回婚礼から述べれば、地元は自らの民俗文化を押し広め、宣伝したいという願いがあることは明らかである。第八は、民族音楽学者の反省として学者の介入が、ヤオ族の伝統音楽文化の伝統の保護及び伝承などの問題にどのようなプラスとマイナスの影響をもたらしたのかという点である。婚礼及びその音楽の構築にもたらされた影響に関していえば、文山の藍靛ヤオが伝承している一部の儀礼は、映像監督によって人為的な演出が行なわれた（文山ヤオ族の婚礼の日取りの決定は学者たちの影響を受けた）。また広西賀州瑤族の婚礼中の「坐歌堂」という儀礼科目は、筆者の提案によって構成されたものである（その儀礼音楽が次第に失われていくことを証明している）。

キーワード：中国；婚俗儀式音楽；過山瑤；藍靛瑤；滇桂；本土性与現代性
作者情報：趙書峰、博士、河北師範大学音楽学院助教授、福建師範大学音楽学院進站博士后、神奈川大学ヤオ族文化研究所項目研究員、研究方向：中国少数民族の伝統音楽
住所：北京市豊台区新発地銀地家園小区　22#6-101 郵箱　郵便番号：100070
メールアドレス：musicologyshufeng@163.com　電話番号：13381267580／13426223628

瑶族婚俗仪式音乐的考察研究

——以湘、桂、滇瑶族为例

赵书峰

内容提要：本文选取湘、桂、滇瑶族婚俗音乐作为考察对象，初步认为：瑶族婚俗音乐具有典型的道教色彩；其次，婚礼中【朝天子】【大开门】【小开门】等唢呐曲牌是瑶、汉文化互动、交流的产物；第三，在现代化、城镇化等多重因素影响下，瑶族婚俗音乐均体现出本土化与现代性的二元建构特点。亦即婚礼中不仅有瑶族传统音乐的展示，同时部分仪式环节还带有以娱乐为主的流行文化的呈现，如唱流行歌曲【父亲】【小苹果】【大花轿】等。然而不同区域内的瑶族婚俗音乐也呈现出一定的差异性：其一，广西贺州过山瑶婚礼音乐汉化较为严重，如“坐歌堂”环节在逐渐消失，仪式中缺少对歌场景。相比云南文山州的蓝靛婚礼音乐对族群的认同感较强，婚礼对歌场面较为热烈，而且充满着仪式的各个环节。其二，在婚礼音乐上，广西贺州过山瑶婚礼的唢呐曲牌十分丰富，而云南文山州蓝靛瑶较少，多为对歌场景；其三，与云南蓝靛瑶婚礼相比，广西贺州过山瑶婚礼中打击乐曲牌十分丰富，并且与唢呐曲牌相互配合演奏；其四，跨族群音乐文化的二元建构。云南蓝靛瑶婚俗仪式音乐体现出典型的苗、瑶文化色彩。即由于处于不同的族群身份建构，仪式中唢呐音乐与乐手的族性特征以及与唢呐音乐所产生的仪式文化意义是值得认真思考与关注的；其五，民族音乐学者的反思：研究对象面对镜头前后生活状态的真实性问题？学者的介入对瑶族传统音乐文化的原生性保护与传承将会带来哪些正负面影响？等等上述问题需要学界认真进行反思。

关键词：婚俗仪式音乐；过山瑶；蓝靛瑶；湘、桂、滇；本土性与现代性

导 言

瑶族婚俗仪式主要由求婚、会亲家、订婚、耍嫁、坐歌堂、迎亲等构成，仪式中含有丰富的唢呐曲和瑶族婚礼歌曲。研究瑶族婚嫁仪式音乐，对于考察与研究瑶族历史、社会生活、宗教信仰，以及保护与传承瑶族语言，传承瑶族民俗文化，具有重要的社会意义与现实意义。同时，研究瑶族婚嫁仪式音乐（如“坐歌堂”仪式中向邻居“哭别”环节），对于维系和提升瑶族乡邻关系，以及构建当下的和谐社会也具有积极的社会意义，同时也有助于丰富和弥补瑶族传统音乐的整体性研究。

近些年来，由于受现代化、城镇化、汉文化等多重文化的影响下，致使瑶族婚俗仪式的原生语境存续状态岌岌可危，加快对其进行保护与传承成为必要之举；其次，婚姻观念的转变，致使瑶族的社会结构发生诸多改变。特别是语言、习俗的逐步蜕化，致使其仪式的传承与发展空间越来越狭窄；其三，随着国家大力倡导对非物质文化遗产的保护政策，作为瑶族民俗仪式中重要组成部分之一的婚俗仪式音乐没有给予整体性、系统性的考察研究，虽有部分音乐学者曾给予关注，但多是一种个案性的研究。没有展开瑶族婚俗仪式音乐的微观与宏观相结合的分析比较研究；其四，随着传承人（如主持师公、歌娘等）的逐渐离世，加紧对其保护和挖掘势在必行。为此，笔者通过选取 2013 年 11 月、2014 年 12 月、2015 年 1 月、5 月期间在湘、桂、滇等瑶族聚集区（过山瑶、蓝靛瑶）婚俗仪式音乐作为分析文本，将其对其于瑶族所面临的现代化、城镇化、流行文化等多重语境中进行观照与审视，重点考察其仪式音乐特征与文化隐喻、发展状况等相关问题。

一、瑶族婚俗仪式音乐概述

本文是对广西贺州贺街镇联动村、湖南蓝山县汇源瑶族乡，江华瑶族自治县，以及云南文山州麻栗坡县等地瑶族（过山瑶、蓝靛瑶）婚礼中的“招郎”（图 1）、嫁女[①]的田野考察。通过对上述个案的观察与梳理，初步认为，瑶族婚俗仪式音乐具有以下特点：

（一）广西贺州联东村瑶族婚礼音乐特点

1.以器乐为主来建构瑶族婚礼仪式音乐文本

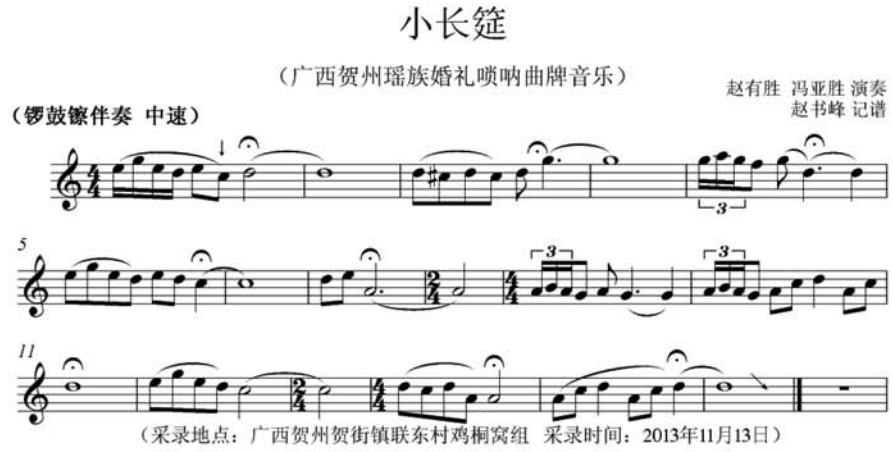
过山瑶婚俗仪式过程基本上是由唢呐曲牌与打击乐构成。乐曲主要有【大开门】（汉族传统曲牌）【大长筵】【小长筵】（谱例 1）【催官上马】【安位】（谱例 2）【排位】【柑枝由乡】【扫台】【收台】等等。除了主持师公在请神、拜堂仪式中的诵唱经文之外，其他都是唢呐音乐建构而成。婚礼乐班的作用主要为迎客——接客——拜堂——送客等环节服务。在迎客阶段，每一拨参加婚礼的客人进入主家客厅之后入座喝茶，此时唢呐乐班要吹奏【催官上马】【安位】【排位】三个固定曲牌，其文化隐喻是请诸位客人尽快入座抽烟喝茶。吹奏唢呐曲之前通常有长号吹出三段较为自由的引子（其喻意类似于牛角）（图 2），乐曲结束部分打击乐节奏相对较为自由。整个仪式音乐中的精彩部分属于拜堂仪式环节，通常在夜里十二点后举行，此环节语言性音声与器乐音声相互辉映，共同组成拜堂音乐。拜堂开始部分为“起台”，双方长辈、主人乐手要相互问候喝酒，乐手吹【数酒杯】与主家客人互动，它属于整个仪式与音乐的高潮部分。从整个仪程看出，过山瑶婚俗音乐基本是由器乐建构的，仪式中的各个环节都有特定的唢呐曲牌所镶嵌，而且每一首曲子都有自己特定的能指与所指（文化隐喻）。仪式中的歌唱环节较少（只有联动村鸡冲口婚礼中临时组建的坐歌堂活动中才有部分对歌的环节），整个仪式中只有拜堂中师公诵唱【拜堂歌】，以及主持师公喃念的请神经文(或

[①]一个有趣的现象是广西贺州鸡冲口瑶族婚礼中的瑶族新人是生了孩子之后才举行婚礼，其中广西贺州贺街镇联动村鸡冲口婚礼就是属于此种情况。

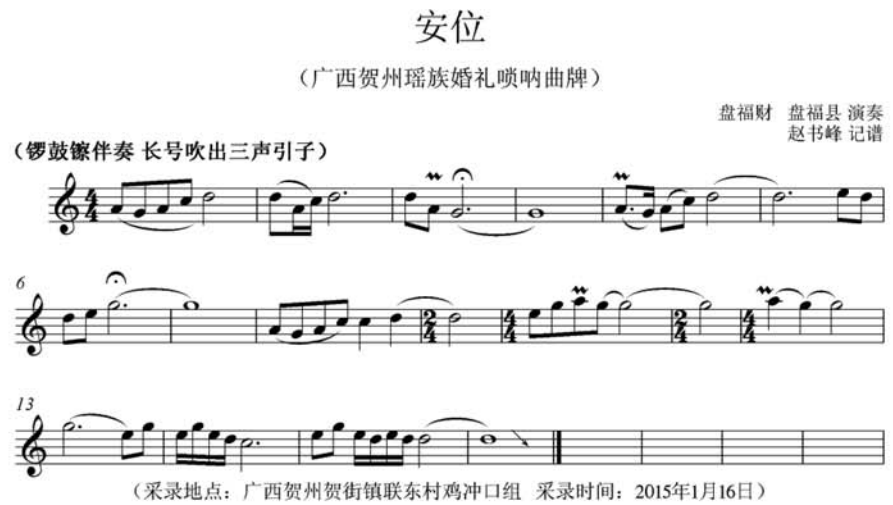
马头意者)等语言性的音声文本。总之看出，瑶族婚俗仪式音声主要分为两部分：声乐（师公唱拜堂曲、诵念经文请神）、器乐部分（唢呐曲牌与打击乐，主要用在接客、吃酒席、拜堂、送客等），但是后者构成了仪式的主要部分。

（图 1[②]：贺州市联动村鸡桐窝组瑶族“招郎”仪式，2013 年 11 月拍摄）

谱例 1：



谱例 2：



② 文章图片除特别标明外，均有作者本人所拍摄。

（图 2：长号作为唢呐曲之前的引子，2013 年 11 月 13 日拍摄）

2.仪式与音乐同型同构

广西贺州过山瑶族婚礼仪式的唢呐曲牌内容都有特定的文化隐喻。亦即其仪式音乐文本所隐含的能指（音声符码）与所指（仪式文化象征）内容是相互指涉的，而且其符号特征是由特定的文化内容作为表征的。婚礼中的不同仪式环节都有其特定文化涵义的唢呐曲牌与之对应。例如贺州黄洞瑶族乡的婚礼音乐：【起台】（代表整个婚礼仪式开始 ）【小开门】（汉族传统曲牌）、【大开门】（汉族传统曲牌）、【朝天子】（汉族传统曲牌，谱例 3）、【上潮湾】（上菜）、【下潮湾】（上酒）、【催官上饮】（催客人上桌喝酒）、【大歌堂】（客人送红包）、【鲤鱼下海】（送嫁客人，新娘进入大厅后都要先洗脚、洗脸）、【象红花】（女嫁给男方，也要把女方家的祖先神请到主家摆上贡品，祭祀后放在大门口左边）、【大莲娘】③（唢呐吹三遍，新娘出来拜堂）、【上正席】【道州牌】（新娘、新郎拜堂结束回洞房）【喝杯酒】（感谢煮饭等人，向他们敬酒，表示祝贺，拜正厨、副厨等人）【溜山谣】（挽留客人不要着急回去，继续在这里吃酒席）【黄蜂过岭】（送客人）【收台】（整个婚礼仪式结束）④。可以看出，唢呐曲牌的文化内涵建构了仪式的整个过程。换然之，过山瑶婚礼仪式的不同环节都有特定的唢呐曲牌与之相互对应，都有其相互指涉的音声符码，在特定的婚礼仪式语境中产生了序列性的所指链（即仪式象征隐喻）。所以也体现出瑶族婚俗仪式与音乐之间呈现出的同型同构关系。

谱例 3：

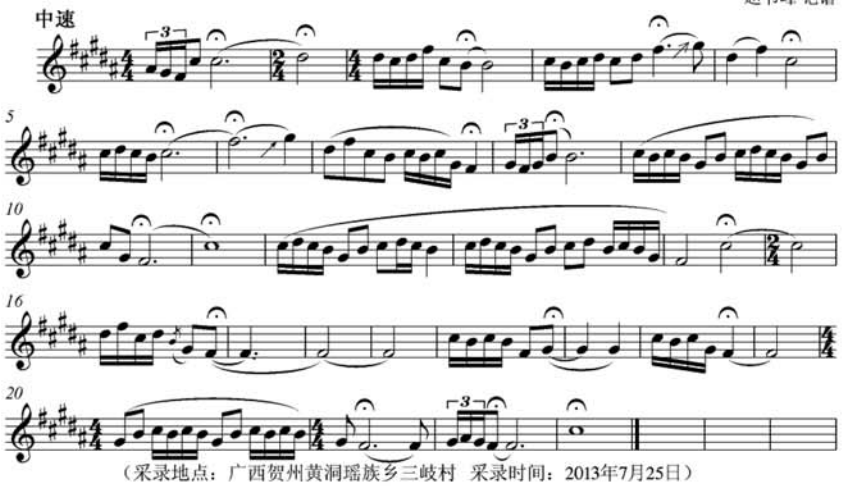
③ 湖南蓝山汇源瑶族婚礼曲中又称又叫【大离娘】，曲调悲凉，激发新娘思念父母的思绪。

④ 据广西黄洞瑶族乡盘生安介绍，这里的有部分唢呐曲牌是来自湖南江华一带的瑶族。

朝天子

（广西贺州黄洞瑶族婚礼唢呐曲牌）

盘生安 演奏
赵书峰 记谱



（采录地点：广西贺州黄洞瑶族乡三岐村　采录时间：2013年7月25日）

3.瑶、汉音乐的文化互文

瑶族婚礼乐班中的乐器组合与器乐曲牌（如唢呐曲牌）具有典型的汉文化元素。首先是婚礼乐班中的乐器构成与周边汉族传统乐器有很多相似之处，比如长号、唢呐、小鼓、镲、铜锣等[5]（图 3）。如上世纪四十年代著名作曲家黄友棣先生曾经考察了广东连南的过山瑶，他认为瑶族的乐器很多都是采借于汉族地区的。正如他说“瑶人的乐器，也便是汉人那些最古老的乐器，……他们现在所用，都是牛角、鼓锣，及道法上应用的铃子，……都仰給於汉人。”[6]其次，婚礼中的唢呐音乐如【大开门】【小开门】【朝天子】等等传统曲牌多来自于汉族地区。因此从广西贺州联动村瑶族婚礼看出，其乐器与曲牌音乐都带有浓厚的汉文化因素，都是瑶、汉族传统文化互动、交流、吸收的产物。正如人类学文化传播学派认为，“文化采借多于发明”[7]。总之，瑶族婚俗仪式音乐的文本构成，主要是瑶族与汉族传统文化长期的社会文化历史互动的文化产物，是瑶族传统文化与周围族群传统文化（主要是汉族文化）濡化与涵化的现代结局。

[5]据笔者在广西贺州联动村采访，这里瑶族使用的乐器都是来购买于汉族的乐器商店，与汉族没有两样，然而从唢呐的音律与调式的特性来看，与汉族还有很多不同，需要我们认真的考察研究。

[6] 黄友棣：《连阳瑶人的音乐》，载于国立中山大学研究院文科研究所编《民俗》（第一卷）1942 年第 4 期，第 32 页。另参见杨民康主编《瑶族传统仪式音乐论文集》，文化艺术出版社 2014 年版，第 70 页。

[7] 黄淑娉，龚佩华：《文化人类学的理论与方法》，广东高等教育出版社 2004 年版，第 58 页。

（图 3：广西贺州贺街镇联动村鸡冲口瑶族婚礼乐班，2015 年 1 月 15 日拍摄）

（二）云南蓝靛瑶婚俗仪式音乐概述

1.仪式概述

笔者于 2014 年 12 月 20 日至 25 日前往云南文山壮族苗族自治州麻栗坡县杨万乡梅汤村考察蓝靛瑶招郎入赘婚俗仪式。该村居于中越边境，与周边的汉、壮族、苗、仡佬族等族群杂居。本场婚礼吸引了很多外地来的瑶族同胞，以及学者、媒体的关注。整个仪式主要参与成员有：新娘邓为霜、祭神人（那曼公）：李凤山（解煞、祭祖）（蓝靛瑶经文传承、风俗传承人，大师公）、伴娘两位：李廷艳（已婚）、邓为芳（未婚，新娘妹妹）。正府官：李廷学。二府官：邓正兴、三府官：邓登奇。门卫（哎 tdai）：邓正明（对歌）、李天林（唱山歌）。男方人物（格来门）主要有：新郎：王正昊，主差郎 2 人（主、辅），部理公 2 人（主、辅），媒人 1 人、伴郎 1 人、唢呐 2 人。仪式框架主要有：送郎到新娘家门口，举行“众人酒差”仪式，新娘家门边会设有一道拦路门（寨门），格来门带着新郎将在“寨门”内外的“门卫”对唱山歌（图 4），对歌结束之后，“门卫”才放行，进了“寨门”，就到第二道拦门酒，称作“亲戚门”，也是要唱山歌，再进入第三道“拦门酒”，就是新娘的家门。其中三道门主要有第一道是寨门，第二道是主人家的门，第三道门是新郎、新娘的洞房门。整个婚礼的参与者有苗、瑶、壮等族群参与。

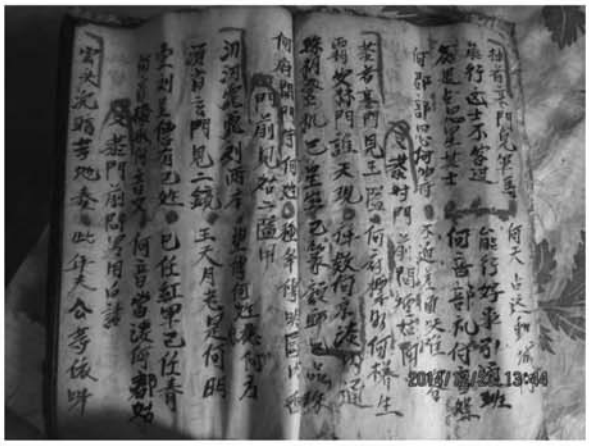
（图 4：云南蓝靛瑶婚礼中的寨门对歌场景，2014 年 12 月 23 日拍摄）

2.云南蓝靛瑶婚俗仪式音乐特点

（1）以歌唱为主，唢呐音乐与对歌活动并行发展

云南文山州蓝靛瑶婚礼是以歌代言为主。从新郎进入寨门一直到两位新人入洞房的各种环节，都是通过对歌形式完成的。唢呐只有在个别仪式中用到。婚俗仪程基本是由送亲、接亲双方的对歌程序完成。对歌之时，歌者边唱边有韵律的左右晃动身体，与歌唱形成默契配合。歌毕向接亲的男方客人敬酒。对歌场面贯穿整个仪式场景。很多仪程基本是通过歌唱文本来建构的。其次，蓝靛瑶婚礼中的歌唱环节也有特定的内容，每一仪式环节都有特定的歌唱文本（图 5），与过山瑶婚礼中唢呐曲牌的文化隐喻相类似。婚礼中的唢呐音乐主要用在发亲、接亲、吃饭环节。唢呐曲调基本上是以单一旋律作为基本曲调，通过变化性反复以及改变调高的特点进行变奏。曲调结构较为简单，多以 do 调式为主之后改变调高转入 sol 调式，后来又转入 do 调式，形成一个再现式的三段体结构（谱例 4）。

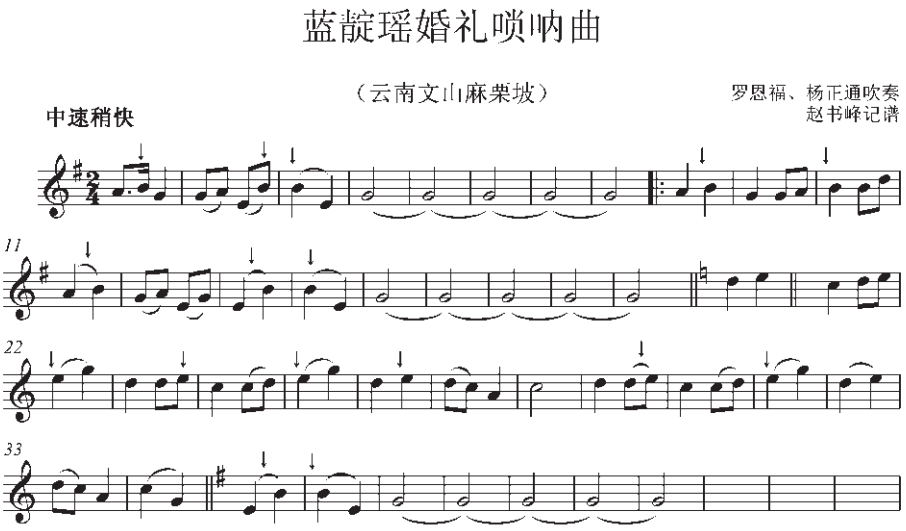
其次，文山州蓝靛瑶婚礼中的唢呐器乐与对歌活动彼此之间并行发展。也就是说在有些仪式中对歌性的语言性音声与唢呐曲牌同时为仪式象征之服务，语言性的歌唱文本与其器乐文本相互烘托整个仪式氛围，尤其是歌唱文本的内容都是特定仪式内容的真实表征。比如新郎在进入第三道门时，此时新郎、新娘家客人对歌活动之时，旁边的苗族唢呐师傅吹奏的音乐与婚礼双方的对歌仪式相互融合，共同建构蓝靛瑶婚礼仪式音乐。



（图 5：蓝靛瑶婚俗中的歌唱用书，2014 年 12 月 23 日拍摄）

谱例 4[⑧]：

⑧ 记录时间：2014 年 12 月 23 日，记录地点：云南文山州麻栗坡县杨万乡梅汤村。



（3）苗、瑶音乐文化的互文

本场蓝靛瑶婚俗仪式音乐体现出鲜明的苗瑶文化色彩，因为唢呐乐班人员的文化身份属于苗族，而其吹奏的音乐是为瑶族婚礼服务的，因此看出本场蓝靛瑶婚俗音乐的族性结构呈现出典型的跨族群特性的互文特点。据笔者采访（图 6），文山州苗、瑶、壮族群的唢呐乐手经常游走于跨族群传统民俗仪式中（如各种民间的婚丧嫁娶中），但是由于处于不同的族群身份建构，因而产生的仪式文化意义也是不同的。另据中国艺术研究院的李宏锋博士介绍，他在贵州考察时也曾看到苗族婚俗仪式中有布依族唢呐乐班为其助兴。[9]这种现象体现出族群之间传统音乐文化的互动、交流与融合的现象，同时这种情形也是不同族群之间相互杂居现状所致。其次，婚礼中唢呐音乐与仪式歌唱文本有时候并行发展，有时候相互补充，共同建构瑶族婚俗仪式音声环境互文族性特征。也就是说，蓝靛瑶仪式中苗族乐手的唢呐音声代码在其特定的仪式空间场域内不但是产生特有的仪式文化之象征意义，而且其音声符码也具有强烈的烘托仪式氛围之作用。同时其音声意义代码的所指也实现了婚礼中双方新人的文化身份的解构与重构过程。但是由于唢呐师傅特有的苗族身份，其建构的音乐实际上带有典型的苗族文化属性，因此看出，瑶族婚俗的歌唱文本与苗族唢呐音乐文本共同构建了蓝靛瑶婚俗仪式音乐文本。

[9] 笔者 2015 年 3 月在与中国艺术研究院的李宏峰博士电话交流时得知此信息。

（图 6：苗族唢呐乐手[9]为瑶族婚礼助兴，2014 年 12 月 23 日拍摄）

（4）仪式与戏剧——表演文本与戏剧性文本

蓝靛瑶婚俗仪式音乐包含有两个方面的文本类型：即戏剧性表演文本、神圣性仪式象征文本。前者注重表演特性的戏剧性张力的呈现，后者则体现出典型的仪式象征功能内涵。如入洞房环节新郎、新娘、双方客人的一系列对话、对歌过程既幽默又诙谐，具有很强的戏剧性效果。特别是新郎入洞房环节与父母、伴郎之间的对话内容更带有典型的戏剧性张力，给观众与亲朋好友带来强烈的情感体验，使亲情、爱情、友情三个部分得到强烈的释放与体验。尤其在新郎入洞房后，找寻新娘环节颇具强烈的戏剧效果，为整个仪式空间增添了很多浓重的仪式表演氛围。因为“在这些事件中，一种文化处于既为了其自身又为了外来者而被封装、上演和加以展示的状态。”[11]同时看出，入洞房环节通过新郎的扮演与接亲的对歌活动实现的，此时的仪式象征功能意义的转换主要通过仪式戏剧符号的张力以及瑶歌所蕴含的情感与歌词内容所产生的系列所指域逐步转换成一种具有象征内容与戏剧张力的仪式表演，这种表演文本也是实现新人文化身份转换的中介环节（阈限）的最后一个阶段（入洞房环节）。此时的仪式体现出浓厚的表演文本色彩，新郎通过别具戏剧张力特性的装扮与表演，给亲朋好友与周围观众营造了强烈的具有情感冲击力的仪式表演，使整个婚俗仪式达到了高潮。

二、湘、桂、滇瑶族婚俗仪式音乐之比较

（一）区域性瑶族婚礼音乐之比较——以广西贺州为例

贺州瑶族婚礼中的唢呐曲牌之间也有细微区别。笔者先后于 2013 年 7 月、2015 年 1 月分别考察黄洞瑶族乡、贺街镇联动村的瑶族婚礼音乐。据黄洞瑶族乡的唢呐师傅赵学林先生讲，黄洞瑶族乡虽与贺街镇相距不远，但是前者的唢呐曲牌数量比后者较为丰富（前文已述及，表 1）。另外，由于婚礼仪式环节的差异，也会造成唢呐曲牌数量各有不同。如贺街

[9]笔者于 2014 年 12 月 23 日对云南文山州麻栗坡县杨万乡梅汤村蓝靛瑶婚礼中的唢呐乐手进行了访谈。他们分别是苗族洛恩福（58 岁，麻栗坡杨万乡龙林村），杨正达（55 岁，麻栗坡杨万乡龙林村铜厂村）。

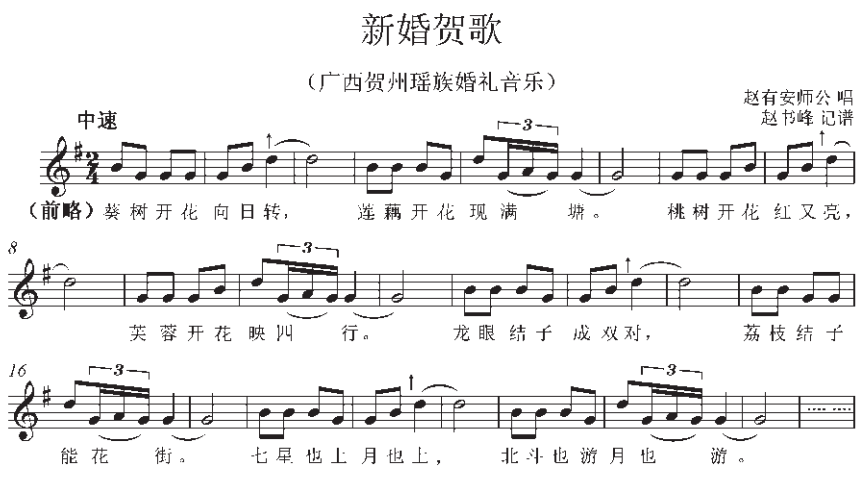
[11][美] 理查德·鲍曼 (Richard Bauman) 著，杨利慧，安德明译：《作为表演的口头艺术》，广西师范大学出版社 2008 年版，第 89 页。

镇联动村的两场过山瑶婚礼，嫁女中的接亲环节从内容到音乐都比招郎仪式相对较为复杂（图 9）。但是两者的婚礼曲牌大同小异，只是乐手的不同而已。如婚礼中拜堂仪式（图 8）中师公唱【拜堂曲】（谱例 5、6），从唱词到主旋律与曲调骨干音基本相同，只是曲调的旋律节奏方面存在一些差异。相比而言，鸡桐窝组婚礼中师公唱的【拜堂曲】曲调的节奏较为丰富，语调的韵腔较为多变。另外，联动村鸡冲口组瑶族婚礼中临时举行了对歌活动（图 7），与鸡桐窝族的那场相比，仪式中的语言性音声文本比较丰富。

表 1：广西贺州过山瑶婚礼唢呐曲牌比较

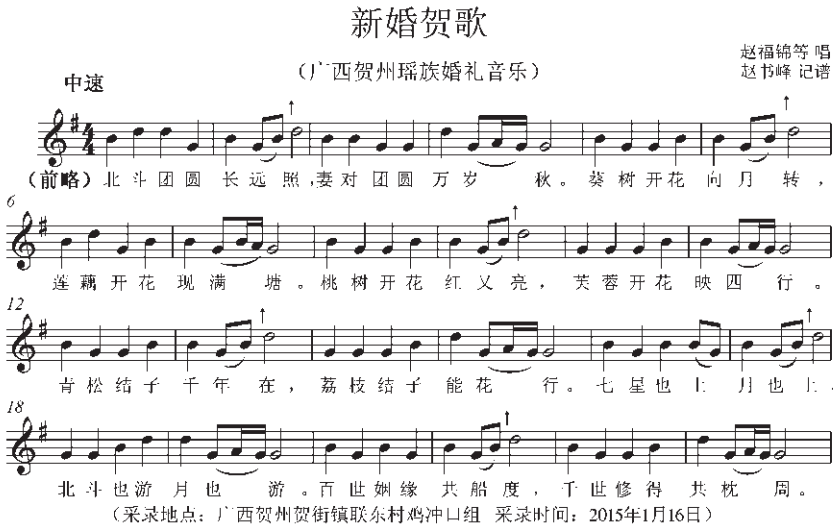
黄洞瑶族乡三歧村婚礼唢呐曲牌	贺街镇联动村婚礼唢呐曲牌
【起台】【小开门】【大开门】【朝天子】【上潮湾】【下潮湾】【催官上饮】【大歌堂】【鲤鱼下海】【象红花】【大莲娘】【上正席】【道州牌】【喝杯酒】【溜山谣】【黄蜂过岭】【收台】	【大开门】【大长筵】【小长筵】【催官上马】【安位】【排位】【柑枝由乡】【扫台】【收台】

谱例 5：



（采录地点：广西贺州贺街镇联东村鸡桐窝组 采录时间：2013年11月14日）

谱例 6：



（采录地点：广西贺州贺街镇联东村鸡冲口组 采录时间：2015年1月16日）

（图 7：广西贺州鸡冲口婚礼中“坐歌堂”仪式，2015 年 1 月 15 日拍摄）

（图 8：贺州市联动村鸡桐窝婚礼“拜堂”仪式，2013 年 11 月拍摄）

（图 9：贺州贺街镇联动村鸡冲口“接亲”仪式，2015 年 1 月 15 日拍摄）

（二）跨区域瑶族婚俗仪式音乐之比较——以湘、滇、桂为例

1．滇、桂瑶族婚礼仪式与音乐之比较

云南文山州、广西贺州两种瑶族支系的婚礼中虽都有招郎入赘习俗，但是仪式与音乐大有不同。广西贺州瑶族婚俗音乐主要以唢呐曲牌和打击乐为主，而语言性为主的音声文本较少，唢呐曲牌充满了婚礼的各个环节。仪式过程的音声表达是通过唢呐曲牌的文化隐喻实现的。尤其是歌唱性的音声文本很少，只有师公在请神、送神、拜堂环节呈现语言性的音声文本。广西贺州瑶族婚俗音乐的汉化、现代化进程较为明显，特别是婚礼中用歌曲来建构仪式音乐文本的习俗（如坐歌堂）在逐步淡化。文山州蓝靛瑶婚礼中主要以对歌为主，尤其是新郎进入三道门接新娘环节大约需要六个小时的对歌活动，仪式中的对话内容都是在歌声中完成的。以对歌活动为媒介实现新郎、新娘双方客人信息的交流，通过歌声实现仪式的象征功能，但是其唢呐曲较少，且无打击乐伴奏。唢呐基本用在婚礼中进第一道寨门，宴请、入洞房的部分环节，并与对歌活动相互融合。尤其是接新郎过程中（如过三道门），送亲与迎亲之间主要是以对歌场景为主。尤其是在进入第三道门面对新娘的长辈们，双方的对歌以及对答环节体现出十分智慧、滑稽可笑的场面。仪式场景中对话与装扮都涉及很多搞笑内容，不时引发全场爆笑。同时，婚礼仪式进行之余，旁边的客人在院子里围着火盆在进行对歌活动，以表对婚礼的祝福。

其次，在现代化、汉化的影响下，两地瑶族婚礼仪式音乐都呈现出传统与现代的相互结合。因为，不仅有瑶族传统的婚俗仪式环节，而且新郎也从文山订制了婚礼花车（图 10）。尤其是婚礼的头一天晚上，整个主人家院子里歌声不断，既有蓝靛瑶传统的围着火盆喝着美酒的对歌活动，又有播放当今流行音乐【小苹果】等乐曲，整个婚礼聚会活动体现出传统与现代的双重融合。相比广西贺州过山瑶婚礼则相对显得较为内敛保守，缺少很多热闹的对歌活动。只有新郎、新娘的朋友在洞房中伴随着流行歌曲的节奏，大家即兴而舞。

（图 10：云南文山州麻栗坡蓝靛瑶婚礼，2014 年 12 月 23 日拍摄）

2．湘、桂瑶族婚俗仪式音乐之比较

由于湘桂之间距离较近，具有相似的地理文化空间，湘桂交界处大多属于过山瑶支系，在婚俗仪式上是大同小异。相比而言，湘南瑶族婚礼从仪式及其音乐方面保存的较为完好，

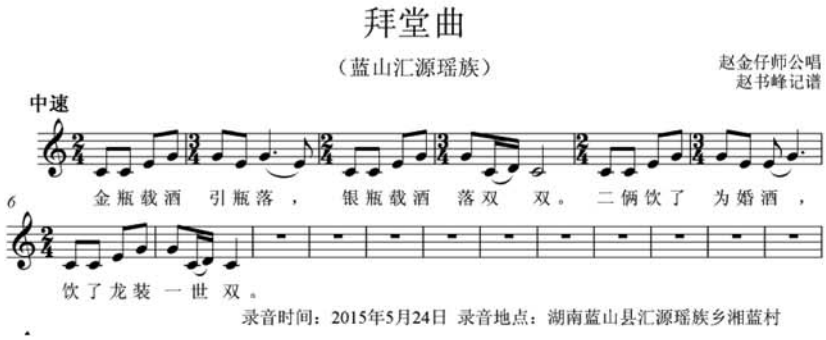
比如湖南江华瑶族婚礼中至今还保留传统的哭嫁习俗，其音乐形态特征还表现为双声现象。哭嫁歌曲内容主要与仪式有关，包括赞姐妹、送姐妹、女离娘、骂媒人等内容。还如在接亲环节，除了唢呐与打击乐烘托仪式氛围的同时，通常有 2 男 2 女，和着音乐跳起长鼓舞迎接新娘，这个过程一直延续到新郎、新娘进入主家的正房，准备举行拜堂仪式。[12]还如蓝山汇源乡的瑶族婚礼中“招五谷神”(图 11) 环节至今还有保存。[13]据湖南蓝山县汇源瑶族乡赵金仔师公讲，这里的瑶族婚礼仪式一般是 3 天 2 个晚上，而且拜堂仪式是在白天举行。首先是两位新人认亲仪式然后喝酒唱歌。这里的瑶族唢呐乐班没有长号，而是唢呐乐开始之前由大锣自由敲击，然后唢呐奏乐开始。唢呐曲牌基本是一曲多用的情况。具体的仪式与音乐为：唢呐乐手外出接新娘，吹【请君上马】【大开门】【竹叶青】，然后接客，吹奏【观音台】(图 12)。接到新娘后吹【请君上马】【南岳调】【小开门】【观音台】，然后带客人走吹【慢慢过桥】【狮子过坳】。到屋门口，继续吹【请君上马】【南岳调】【小开门】，然后吹【观音台】绕着新娘三圈，然后杀鸡斩杀 (或称赶煞，与相邻的宁远县瑶族婚礼相同)，结束后进屋。新娘进屋后唢呐师傅继续吹【请君上马】【南岳调】【小开门】，后吹【洗脚曲】，新娘进屋后，女客进屋，然后男客进屋分三次。吃完午饭后，举行拜堂仪式，由师公请神，说【马头意者】，请君领拜，然后吹【请君上马】【南岳调】【小开门】，邀请新娘出来拜堂，如果新娘不愿意，嫌弃主家给的礼金少，就不出拜，此时唢呐乐手就吹【离娘曲】【插花曲】后。然后拜堂仪式中师公【拜堂曲】(谱例 7)，仪式结束后吹【脱花曲】。然后吹下席三曲：【下席曲】【南岳曲】【观音台】。之后，双方交亲认亲 ，向双方来客祝酒，吹【祝酒曲】【劝酒】。最后阶段送客时吹【观音台】。

[12] http://v.youku.com/v_show/id_XNTczMjI3Mzky.html 优酷网

[13]笔者于 2015 年 5 月对湖南蓝山县汇源瑶族乡赵金仔师公进行了采访。

（图 11[14]： 湖南蓝山县汇源瑶族婚礼中的招五谷仪式，刘治国拍摄于 2012 年 5 月）

谱例 7：



（图 12[15]：湖南蓝山汇源瑶族婚礼——接亲，刘治国于 2012 年 5 月拍摄）

湖南宁远县与蓝山县相邻，而且两地的瑶族之间有很多来往，但是两地的瑶族婚礼之间不但仪式内容都异常丰富，而且也有一些细微不同。比如宁远瑶族婚礼仪式[16]的整个过程主要分为：定亲、坐歌堂（新娘出嫁的头天晚上，新娘的亲朋好友要聚在新娘家一起唱哭嫁歌）、踏门（男方到女方家商讨第二天的婚礼事宜）、迎亲（男女方邀请的唢呐乐班在约定的村口汇合）、抢亲（在新娘出嫁的路上会出现瑶族男人突然抢新娘子的戏剧场面）、赶煞（在新郎村口师公会斩杀一只公鸡，用鸡血淋两位新人一周，寓意驱邪保平安，唢呐乐班奏乐烘托仪式氛围）、拜堂仪式（师公唱拜堂曲，两位新人拜天地诸神，祖先神、父母、百客等）、正酒（亲戚朋友们喝酒唱歌恭贺新人）、烧灰（客人们唱完酒歌围着火塘喝油茶）、送客、谢媒人。其中婚礼仪式中有长鼓舞、伞舞、扇舞，以及大量的器乐曲牌、瑶族歌曲的呈现。[17]总之，

[14] 本图片由湖南蓝山县吴开嫦女士于 2012 年 11 月提供。

[15] 图片由蓝山县吴开嫦老师 2012 年 11 月提供。

[16] 湖南宁远瑶族婚礼习俗主要分布在该县的九嶷山瑶族乡，棉花坪瑶族乡、桐木漯瑶族乡、荒塘瑶族乡。

[17] 湖南宁远县民委、文化馆拍摄的有关瑶族婚俗非遗申报片。参见 http://www.56.com/u74/v_NjU3Njc0Nzk.html

可以看出，湖南瑶族的婚礼音乐从仪式时长、唢呐曲牌等方面与滇、桂之间有很多不同之处。湘、桂之间的过山瑶婚礼中仪式则是大同小异，而且唢呐音乐都吸收汉族传统曲牌，基本都是以瑶族传统的器乐曲为主。仪式中的坐歌堂的对歌场景较少。尤其是湖南江华瑶族婚俗仪式中的坐歌堂仪式中目前还保存有双音现象，笔者认为这是一个值得研究的问题。而在湘滇瑶族婚礼音乐之间则区别更大，原因由于瑶族支系不同，同时由于两个区域地处遥远，彼此之间的文化互动交流较少，以及两地的处于不同的地理文化圈内，两者之间与其所处的地理文化语境差别很大有关。两者之间虽然在信仰（都举行度戒仪式）、语言之间有很多联系，但是在婚礼仪式与音乐差别很大。

总之，通过对湘、桂、滇瑶族婚俗音乐的比较与分析，可以看出，同一个区域内的相同瑶族支系之间的婚礼仪式音乐之间区别不是很大，而跨区域不同瑶族支系之间的瑶族婚俗仪式与音乐之间则有很多不同之处。如文山州蓝靛瑶从仪式到音乐之间主要以对歌形式完成整个婚礼过程，而湘、桂过山瑶的婚礼则以唢呐音乐为主来建构仪式音乐，仪式中的语言性音声文本在逐渐减少。

三、瑶族婚俗仪式音乐文本的文化隐喻

（一）通过婚俗仪式强化族群认同、文化认同

很多族群文化认同大多是通过民俗宗教仪式等文化符号呈现的。瑶族也不例外，作为其民俗宗教仪式中最为重要的一个部分，瑶族婚俗仪式的象征隐喻体现出鲜明的族群身份认同、文化认同特性。比如从新郎、新娘到参加婚礼的客人都要身穿鲜艳的瑶族服装，以及仪式过程中运用瑶语对歌等系列内容都是无意识化状态下的族群认同、文化认同的自我强化。换然之，瑶族的族群认同、文化认同是靠通过重要的民俗节庆仪式活动来实现并加以强化的。尤其是在当下的全球化、现代化、后工业等政治、经济、社会语境中，对传统文化的冲击日益严重，加强瑶族族群传统文化的自我保护与传承显得尤为重要。所以瑶族与其他族群一样，每年的重要的宗教礼仪等民俗节日成了瑶族实现族群认同的最好载体，同时也是传承与保护瑶族传统文化的一个重要的渠道。比如瑶族婚俗经文中含着浓厚的祖先信仰、盘王信仰等带有族群认同、文化认同特性的文化信息。譬如："恭贺祖、恭贺主人接祖宗；娶媳妇归堂接祖宗，儿孙代代出相公。恭贺祖、恭贺主人接六亲，众亲得饮成婚酒，主人贵地出黄金。试来贺，来贺一双富贵人，满身装裸如龙凤，面容相对又相亲。试来贺，来贺一双好鸳鸯。堂中鸳鸯又相对，同如鸳鸯叫声长，当初盘王置下礼，今世含双堂上由。"[18]

总之，对湘、桂、滇三省瑶族婚礼仪式的考察发现，通过仪式强化瑶族文化的认同感，通过仪式强化其对族群集体性的认识，通过仪式实现瑶族传统文化（语言、音乐、习俗等）的延续与传承。同时举办婚俗仪式也是为了重构瑶族传统文化的历史记忆，以及实现瑶族传统文化的发展、延续与传承。同时印证了"很多边缘群体使用音乐是为了自我认同——把整

[18] 广西贺州联动村鸡冲口婚礼仪式用书，由赵福锦师公于 2015 年 1 月 16 日提供。

个群体集合到一起来，而在很多情况下，则是针对一种强势文化的冲击而提出他们自己的文化形式，或者是为了表达社会和政治评论的需要。”[19]

（二）通过婚俗仪音乐活动不断强化社会秩序，重构婚礼主人的社会文化身份属性

首先，通过瑶族婚俗仪式活动不但有助于实现、强化其族群认同、文化认同同时对于构建团结和谐友爱的族群集体感、集体性具有很大帮助。因为只有通过举办重要的民俗节庆活动，才能实现族群自我文化的互通与交流，同时也可以抹掉政治、经济、社会赋予的秩序化的等级观念，让参与婚俗仪式的人们之间可以彼此心平气和的进行情感的交流。因为，“仪式的作用在于让人短暂地做好人，让社会短暂地团结起来，抹平平常的等级差异与矛盾，短暂地让人们放松地成为一个平等交往的团体，接着又把人们控制在社会规范的范围之内，回归到它的等级平常态。我们一般将这种模式称为‘结构到反结构，反结构到结构’。”[20]

其次，通过仪式化过程实现对瑶族人生仪礼的社会化身份与属性的解构——结构——重构过程。瑶族婚礼仪式活动经历一个社会从结构到反结构到重构的过程：即婚礼仪式前新郎新娘是作为一个社会自然状态属性中人的存在方式（结构），而在婚期订好之后一直到婚礼举行之日，就是一个反结构（解构）的阈限（临界）状态。此时婚俗仪式主人的身份是在悄悄地发生变化，婚俗仪式主人在社会中的文化身份属性具有双重性特征（自然属性的人——女孩，社会属性的人——新娘）。这个阶段要遵从很多社会禁忌，在举行婚礼过程中其社会文化身份的逐渐变化是通过仪式与音乐产生的文化象征隐喻来实现的。随着婚礼仪式的结束，婚礼主人则有重新回到社会的自然状态中，但是其蕴含的社会身份也将发生变化。比如，由女孩成为女人，由女儿变成了儿媳，同时还要融入新的社会生活环境，来适应日后的各种日常社会活动。尤其在社会交往、伦理道德方面都要承担新的角色，进入了一个新的社会结构与秩序中，同时新婚夫妇还要承担未来的养儿育女等等一系列社会角色。同时，通过婚俗仪式中的音声文本不断强化、重构新郎新娘的文化身份属性。因为，当新郎进入洞房之前，意味着新郎身份的转换（阈限阶段），新郎与其身边的母亲依依不舍的骨肉情、亲朋好友之情油然而生，以及对于未来美好婚姻生活的期待。因此，此时的对歌场景也是实现新郎、新娘文化身份转化的一个阈限阶段，唱歌活动的持续进行也是新郎文化身份从结构走向反结构的一个过程，只不过这些转换是通过歌手的音声符号代码所指涉性的象征意义实现的。因为，“声音（sound）和运动（movement）渗透在表演环境当中并允许人们以多种多样的形式——从静静的观察到聆听到激烈复杂的运动与喧闹——来进行参与。不仅声音与运动被组织进我们所认可的音乐和舞蹈当中，而且打击乐器也在许多文化表演中扮演着重要的元交流角色（metacommunicative role），钟、鼓和其他的打击乐器，还有焰火，都被广泛用来标记种种**过渡**（transitions）。”[21]

---

[19] [美]威廉A.哈维兰著，瞿铁鹏、张钰译：《文化人类学》，上海社会科学院出版社 2006 年版，第 437 页。

[20] 王铭铭：《人类学是什么》，北京大学出版社 2002 年版，第 93-94 页。

[21][美] 理查德·鲍曼 (Richard Bauman) 著，杨利慧，安德明译：《作为表演的口头艺术》，广西师范大学出版社 2008 年版，第 93 页。

（三）体现出鲜明的瑶传道教音乐文化

通过对湘、桂、滇瑶族婚礼的考察看出，瑶族婚礼仪式中带有典型的瑶传道教文化特色，从仪式开始的请神到拜堂仪式中的各种诵经活动、仪式结束阶段的送神回宫，带有很强烈的道教文化成分。譬如师公请神仪式不但要进奉家神、祖先神、盘王等，还要奉请玉皇大帝、太上老君等道教神（图 14）。主持师公通过焚烧纸钱、喃念咒语、诵唱经文、挽手诀（图 13）等仪式符码的呈现达到与神灵的沟通以及对婚礼仪式中新人的美好祝愿。如蓝山县汇源瑶族婚礼中的招五谷神仪式（图 11），以及湖南宁远瑶族婚礼中的“赶煞”仪式，都是师公运用道教法事达到为新人驱邪保平安的仪式象征目的。同时看出，瑶族婚礼的音声特点也具有道教特色。如拜堂仪式中师公通过喃念、诵唱具有道教色彩的经文，奉请系列家先神、堂神等。如《又十二拜用》唱道：“一拜堂神请到位，香火堂神到位先。到堂领了亲婚拜，富贵荣华千万年。二拜香火来受领，香火堂神玲一双。共领新婚拜先祖，千年保佑得安康。三拜宗祖领三拜，夫妻前世好姻缘。前修共得双双拜，神仙赐福得周全。四拜众神来受领，夫妻深深跪下修。三拜四拜成婚了，保命长生命里招。五拜拜到香坛内，灵神赐福共商量。来到案前双双领，六修今日结鸳鸯，六拜堂神第一先，幸福生活旺千年。……十二拜荣华多富贵，长生不老好鸳鸯。万结千秋青常在，十二拜拜了拜爹娘。”[22]

（图 13：广西贺州鸡桐窝赵有安师公在请神，2013 年 11 月 13 日拍摄）

[22] 由广西贺州贺街镇联动村赵福锦师公于 2015 年 1 月 16 日提供。

（图 14：云南文山州蓝靛瑶婚礼仪式经文，2013 年 12 月 23 日拍摄）

四、瑶族婚俗仪式音乐的发展现状思考

（一）现代化、城镇化、商业化语境中的瑶族婚俗仪式音乐的文化变迁

随着现代化、城镇化进程的加快，促使瑶族的生存环境与生活方式发生很大变化。比如大批瑶族青年外出打工，成为现代城市环境中新兴农民工的典型代表。他们的生活、审美、婚姻观念正在遭受城市中现代化、汉化、流行文化等因素的多重影响，致使他们对传统的婚姻观念与习俗逐渐淡化。据笔者在湘、粤、桂、滇四省区瑶区调查发现，传统的瑶族婚礼仪式中的坐歌堂、哭嫁仪式很难看到。因此看出，在上述多重语境因素的日趋影响下，瑶族婚礼仪式文化特性与内涵在逐渐丧失。比如广西贺州鸡冲口瑶族婚礼仪式中的坐歌堂活动也是在笔者的积极建议下临时组织的。据举办婚礼的主人李明金介绍，大约 20 年前这里的瑶族婚礼中还有对歌活动，然而当下却很难看到。可以想象，这里瑶族传统文化保护与传承的生态环境令人堪忧。同时也折射出瑶族对歌场景不是在一张自我、自然的状态下发生的，而是在研究者倡导下临时建构的。尤其是现场对歌的老年人多数不会唱瑶歌，而且对歌的氛围十分平淡。所以看出，贺州瑶族的传统民俗仪式的生存语境岌岌可危。其次，瑶族婚礼仪式符号弱化，不但体现在坐歌堂环节，而且参加仪式的瑶民也都不愿意穿其民族服装。因为瑶族的文化认同不但体现在以服装为代码的外在符号上，同时也反映在语言、音乐及其文化象征的内在隐喻上。所以，诸多内外因素的影响下，呈现出瑶族民众对其传统文化符号的认同上出现弱化现象，这无形中不利于其传统民俗音乐文化的保护与传承。例如，笔者于 2015 年 1 月考察广西贺州鸡冲口瑶族婚礼时，整个盛大的婚礼场面只看到约 5 至 6 人穿瑶族服装。所以可以说这里的瑶族的族群认同意识在逐渐淡化。最后，当下过度的社会商业化，给瑶族婚礼仪式带来较大的经济压力。据统计举办一场瑶族婚礼仪式少则几万元，多则十万元。这给本来并不富裕的瑶族家庭带来很大的经济负担。笔者于 2013 年 7 月在广东连南塘凼村考

察过山瑶婚礼音乐时得知（图 15），目前这里的过山瑶婚礼很少，主要是由于婚礼中消费很大，很多都承受不起。在湖南宁远县瑶族，有的是在政府的支持下才有能力举办传统的瑶族婚礼仪式。比如湖南宁远县民委于 2009 年资助了该县九疑山瑶族乡的冯兆先生举行传统婚礼。[23]所以，过大的经济负担，导致瑶族婚礼仪式音乐的生存环境面临巨大困难。

（图 15：考察广东连南瑶族自治县塘凼村过山瑶婚礼音乐，2013 年 7 月 21 日拍摄）

（二）以瑶族婚俗为载体，打造当地旅游名片

目前，地方文化部门为了宣传其传统文化，发展其民俗经济，纷纷依靠其传统民俗文化品种来宣传与打造当地旅游文化名片。如湖南江华瑶族自治县在 2014 年 12 月的盘王节祭祀活动中举办了一场瑶族婚嫁仪式展演[24]，将当地最具特色的瑶族婚礼仪式作为一种民俗现象进行舞台化展示与呈现，借以宣传和展示当地浓郁的民俗文化资源，目的是为推动和促进当地旅游文化经济的快速发展。据笔者在瑶区的多个地方田野考察发现，很多的瑶族民俗仪式音乐被放置在一些民俗旅游村作为一种文化展演呈现给旅游者。它完全脱离了一种原生语境，变成了一种纯粹的民俗文化表演。如广东连南瑶族某民俗文化村的《瑶族 Style》表演。[25]更有甚者有些地方的瑶族婚礼仪式甚至被作为一种扮演与模仿，通过对当地过山瑶婚礼的展示（包括探亲、迎亲、定亲、拜堂仪式），来吸引媒体的眼球，达到推广、发展其民俗旅游经济的目的。如“2012 广西上思•十万大山原始森林旅游文化节”[26]活动，如“2012 广西上思•十万大山原始森林旅游文化节”[27]活动。

（三）外界的介入对仪式音乐的保护与传承会带来正负面的影响

通过对湘、桂、滇瑶族婚礼仪式的考察发现，每一场仪式及其音声文本都存在人为建构的因素。以文山州蓝靛瑶婚礼为例，仪式过程带有浓厚的模仿与扮演的痕迹。比如仪式中“回

---

[23] 湖南宁远县民委、文化馆拍摄的有关瑶族婚俗非遗申报片。参见 http://www.56.com/u74/v_NjU3Njc0Nzk.html

[24] 《湖南江华瑶族自治县上演原生态瑶族婚嫁习俗》，参见 http://www.chinanews.com/tp/2014/12-09/6857074.shtml 中国新闻网

[25] 有关此问题的展开性论述，笔者将以专文进行探讨，敬请关注。

[26] http://v.youku.com/v_show/id_XNDgwOTI0MDE2.html 优酷网

[27] http://v.youku.com/v_show/id_XNDgwOTI0MDE2.html 优酷网

门”环节是为了迎合婚礼录像制作者的要求，进行了多次的演练拍摄而成的。还如文山州蓝靛瑶婚礼中新郎具有戏剧表演特性的入洞房环节也带有迎合拍摄者的痕迹。其次，贺州鸡冲口婚礼仪式中的坐歌堂仪式是在笔者的建议下临时举办的，且仪式时间十分短暂。因为这里的瑶人很多都不会唱歌，即使有的会唱也记不住歌词，有的是临时记写歌词。总之，笔者认为，外界因素的干预无形中会对瑶族仪式音乐的保护与传承带来一些正负面的影响。首先，从人类学角度进行思考就是：被研究者在面对镜头时的心态问题，也就是说我们的研究对象，呈现的影像文本是否是他们真实的生活状态，值得我们认真去思考。其次，作为研究者，我们的言行是否影响到瑶族婚礼仪式与音乐的建构，使瑶族婚礼缺少了一种自在语境下的原生呈现，更多地留下了外来者痕迹。比如仪式中的婚礼摄像者，在整个仪式过程中不时地指手画脚，意思是婚礼场景都要按照他个人拍摄画面的意图来布置。第三，作为十分朴实的瑶族民众，他们非常看重外来研究者考察他们的文化，因此，从婚礼规模一直到婚礼仪式的建构都会潜意识的彰显其文化的传统性、原生性与现代性的宏大场面。譬如，笔者看到的文山州蓝靛瑶的那场瑶族婚礼。

（四）婚俗仪式音乐本土化与现代性的二元建构

传统与现代的二元融合构成了瑶族婚俗仪式音乐文本的全部内容。在湘、桂、滇瑶族婚礼中，受现代化、流行文化的影响下，瑶族婚礼不但是传统文化的呈现（如打长鼓），而且仪式场景中加入了很多流行文化元素。比如云南文山州麻栗坡蓝靛瑶婚礼中花车与迎接的唢呐乐班，构成了传统与现代相互交融的婚礼场景（图 10）。尤其是主家举办篝火晚会时邀请大家和着流行歌曲《小苹果》音乐即兴起舞。还有湖南江华瑶族婚礼中不但有唢呐打击乐，而且接新娘仪式中还伴随有跳瑶族长鼓舞场景[28]。湖南江华瑶族新娘出嫁的前夜，主家会邀请当地的流行乐队前来助兴，唱【父亲】【大花轿】之类的祝福歌曲以表达强烈的仪式感。可以看出，与广西、云南瑶族相比，湖南江华瑶族婚礼中的传统与现代性更为浓重，尤其是流行音乐的加入更增添了仪式的喜庆色彩与象征意义。

五、结语

在中国少数民族人生仪礼中，瑶族婚俗音乐的文化与艺术内涵极其丰富，而且呈现出鲜明的地域性与跨地域性特色。它们彼此之间既有区别又有联系，这些都是瑶族不同支系的传统文化与周边族群传统与现代化互动、交融、采借的文化产物；其次，瑶族婚俗仪式中不但含有丰富的器乐音乐，而且有大量的瑶族民歌存在；第三，婚礼中的坐歌堂环节对于构建瑶族民众和谐的社会关系，培养瑶民族群集体意识，实现与强化其族群文化认同具有积极意义。然而正是由于当下社会过度的商业化、现代化、流行文化等因素的多重影响，致使瑶族婚俗的坐歌堂在逐渐消失，因此加紧对其抢救性保护迫在眉睫；第四，整个婚俗仪式文化内涵是通过器乐与歌唱文本不断建构而成的，仪式过程与音声符码的象征隐喻相互指涉，形成一种

[28] http://v.youku.com/v_show/id_XNTc0NTM3MTgw.html 优酷网

既同型同构，又并行发展的仪式音声结构；第五，瑶族婚俗从信仰体系的构建、仪式过程、音声特点等文化符号带有鲜明的瑶传道教色彩；第六，全球化、现代化、城镇化进程的影响下，瑶族婚俗仪式呈现出传统与现代的二维特性；第七，外来者（包括研究者）对于瑶族婚俗仪式音乐保护与传承所带来的正负面影响需要我们认真去思考。最后，我们有理由相信在中国文化部门大力倡导非遗政策方针的指导下，瑶族民俗仪式音乐的发展与保护工作将会做得更好。

附言：本文为上海音乐学院中国仪式音乐研究中心课题：《瑶族婚嫁仪式音乐的地域性与跨地域性比较研究——以湘粤桂瑶族为例》（编号：13YS20）的系列成果之一。

作者信息：赵书峰，博士，河北师范大学音乐学院副教授，研究方向：中国少数民族传统音乐

通讯地址：中国北京市丰台区新发地银地家园小区 22#6-101 信箱，邮编：100070，

邮箱：musicologyshufeng@163.com，电话：13381267580 / 13426223628

Study on the Marriage Ceremony Musics of Yao Nationalities

-- Taking the Yao nationalities of Yunan and Guangxi in China as case studies

Zhao Shufeng

Abstract: This paper selects wedding ceremony musics of Guoshan Yao in Hezhou, Guangxi and Landian Yao's in Wenshan ,Yunnan as the objects for study. By comparing the author preliminary thinks similarities between them are as follows. Firstly, Yao's wedding musics typically has Taoist characteristics, for example,in the bride ceremony people commonly chant the Taoist Scriptures. Secondly, the musics are the products of the cultural interaction and communication between Yao and Han nationalities, such as the wedding Suona musics and the tune of the sky , opening the big door and oping the small door, some of which are from Han areas. Thirdly, the marriage musics of the two places reflected the construction characteristics of music localization and modernity.Under the influence of modern and popular culture , the Yao marriage ceremony musics have shown a distinct "local and Modernity" binary fusion situation. Namely, in the wedding ceremony we can appreciate not only the Yao's traditional musics, but also manifold

culture, entertainment oriented ritual aspects, such as singing pop songs "father", "little apple" “the big sedan "and so on.

The difference between them are as follows. Firstly, the wedding ceremony musics of Guoshan Yao in Hezhou, Guangxi are more effected by Han nationality, for example,"sit song hall has gradually disappeared and we can find the lackness of antiphonal singing scene. In contrast, in Wenshan Prefecture of Yunnan Province indigo the wedding musics of ethnic identity are stronger.Moreover,the wedding antiphonal singing scenes are warmer and complete. Secondly,the wedding ceremony suona musics of Guoshan Yao in Hezhou, Guangxi are richer for Qupa than that of Wenshan Landian in Yunnan, which are full of antiphonal singing scenes.Thirdly, the construction of combination with ethnic music cultures . The marriage ceremony musics of Landian Yao in Yunnan reflect the typical feature of Miao and Yao nationalities' culture, because the suona ensemble in Hmong musicians for Yao wedding service, obviously reflecting the ethnic identity of the binary fusion of intertextuality characteristics (i.e.,inter subjectivity.)As different ethnic identities, the ethnic characteristics and cultural significances of the ceremony Suona musics are worthy of serious consideration and attention. Fourthly, national music scholars should reflect what effects will be brought by the intervention of them. Will they bring positive or negative effects native protection and inheritance for traditional music culture of Yao nationality? For example,Wenshan Landian Yao ceremony is directed by the cameraman , and in Guangxi Hezhou Yao wedding "sit song hall" part is suggested by the author.

Key words: China; marriage ceremony music; Yao; Landian Yao; Yunnan and Guangxi; native and modern

Author information: Zhao Shufeng, Ph.D., associate professor of the college of music of Hebei Normal University , postdoctoral stint of Music College ,Fujian Normal University ,

発表要旨

Martial Divinities in Yao Ritual Texts

《瑶族仪礼歌谣中的武神》

Bayerische StaatsBibliothek　Lucia Obi

Most of the martial deities figuring in Daoist ritual have their roots in Tianxin, Shenxiao, and Tantrist traditions of the Song-Dynasty. Which of these can be found in Yao liturgical texts and paintings? Which information concerning their iconography, hagiographies and role in the rituals can be gathered? What information can be gained about the migration of texts, traditions or Yao groups?

Among 优勉 儀礼神画 the 三将軍 (三元, 上, 中, 下元) are depicted together on one single scroll, these are quite frequent in Hunan, but rarely found in other areas. In 优勉 manuscripts the 三元 are listed almost entirely in talismans, in combination with 步罡 diagrams and requests to destroy malevolent spirits. Their function is attested already in 天心 texts.

Among 荊門師公 and 道公 there is one separate scroll for each of the 三元, constituting the main set of paintings of the priests. According to 荊門师公 texts, the 三元 are the 祖師 of 梅山教. The shigong seal's inscription 三元考召印 is another link to天心 texts describing 考召 rituals to hunt down demons. In 荊門道公 texts the 三元 are only listed in sequences of 神目科 and otherwise not made a topic.

The 四大元帅, 關, 趙, 馬, 温 of the "orthodox" 正一派, figuring prominently in rituals all over South China, are rarely mentioned in 尤綿 texts, however, they are represented in most of the sets of their scrolls: In Hunan they are 趙元帥, 王霊官 and 馬元帥, while 王霊官 is replaced in Guangxi und Southeast Asia by 鄧元帥. On 荊門師公 and 道公 scrolls particularly 趙, 馬, 鄧 and 關元帅 are often depicted on a set of two scrolls, mostly in pairs or in groups of three. 荊門师公 texts rarely ever mention the 四元帅, while in道公科儀 they are regularly invited to the rituals.

海翻and 太尉 take over functions of the 元帥 as protectors of the inner altar in 尤綿 Rituals. The iconography and hagiography of 海翻 merges features of divinities of various Southern ritual traditions, 太尉functions as a complementary figure. 儀礼神画 depicting 海翻 and 太尉 are found in all 优勉 groups and are part of a basic set of 儀礼神画. They never occur in 荊門神画 and are never mentioned in their texts.

In all texts of all Yao groups and traditions, martial figures assigned to the thunder department 雷部 and wuleifa 五雷法 are mentioned. Some of the yuanshuai show iconographic traits of thunder deities of the 神霄 Tradition or tantric influences.

ヤオ族儀礼歌謡における武神の研究

バイエルン州立図書館　Lucia Obi

道教儀礼にみられる武神のほとんどは、宋時代の天心や神霄、密教の伝統にルーツをもつ。瑤族の儀礼テキストや神画にみとめられるのは、これらのうちのいずれであろうか。また、それらの聖像学や聖人伝、儀礼上の役割についてどのような知識を得られるであろうか。さらに、儀礼テキストあるいは伝承、瑤族諸集団の移動についてどんな情報を得られるであろうか。

ユーミエン儀礼の神画では、三将軍（三元・上・中・下元）は単一の掛け軸形式の神画に描かれている。この描き方は湖南省では広くみとめられるが、他の地域では稀である。ユーミエンの文書中で三元の名は、悪霊を破壊する歩罡の図および祈祷文とともにほぼ完全な形で護符に記される。このような役割はすでに天心のテキストのなかで証明されているものだ。

キンムン師公や道公のあいだでは三元のそれぞれに一つずつの掛け軸形式の神画があり、司祭のもつ神画セットの中核をなしている。キンムン師公のテキストによれば、三元は梅山教の祖師である。師公の印章に刻まれた「三元考召印」という句は、悪鬼を駆逐するとされる考召儀礼を描いた天心テキストとの今ひとつのつながりを示す。キンムン道公テキスト上での三元は単に神目科の一覧に並ぶだけで、さもなくば言及されることもない。

四大元帥、すなわち「正統な」正一派の關・趙・馬・温は、中国南部のいたるところで目に付くが、ユーミエンのテキストでは滅多に言及されない。とは言え、たいていの掛け軸形式の神画にはその姿が描かれている。湖南では、これらの神々は、趙元帥や王霊官、馬元帥であり、広西や東南アジアでは王霊官は鄧元帥に入れ替わっている。とくにキンムン師公や道公の掛け軸形式の神画では、趙および馬、鄧、關元帥は、多くの場合に2巻1組の掛け軸形式の神画にペアあるいは3柱で描かれている。キンムン師公のテキストはほとんど四元帥に触れないが、道公科儀によれば儀礼に召還されるのが通例となっている。

ユーミエン儀礼における内壇の守護者という元帥の役割は海翻と太尉が引き継いでいる。海翻の聖像学および聖人伝は、南方の様々な儀礼伝承の神々の特徴と融合し、太尉は

これを補完するような役割を担っている。すべてのユーミエングループに、海翻や太尉を描いた儀礼神画があり、儀礼神画の基本セットとなっているのに対し、キンムン神画ではこのようなことは無く、彼らのテキストにも全く触れられていない。

いずれの瑤族グループのテキストでも、武神は雷部に属し、五雷法への言及がある。元帥の一部には、神霄伝承の雷神の痕跡あるいは密教の影響がみとめられる。

瑶人经书《从人·财楼科》中的歌谣与礼仪

中南民族大学　何红一

《从人·财楼科》为美国国会图书馆馆藏瑶族写本之一[1]，瑶族支系蓝靛瑶道公为丧家举办“打斋”仪式用本，“清光绪四年戊寅”（公元 1878 年）抄成，分从人科和财楼科两大部分。本文运用民族文献学、民俗学理论，对其中相关歌谣与礼仪作必要的考疏与解读。

一、《从人·财楼科》简介

《从人·财楼科》又名《从人科赞财楼共本》，属丧葬礼仪中用于从人、财楼仪式的科仪文书[2]。

所谓“从人”即随从、仆从，指用以陪葬的纸扎人俑；“财楼”，又名宝楼、灵屋，是孝家为亡者准备的供其在阴间居住的寝所。两者都是民间纸扎匠手工扎制的纸质冥器，这种冥器在传统中国社会曾广泛流行于民间丧仪中。瑶族道公使用该经书为丧家“打斋”，说明瑶族丧俗文化的多元与开放性，也说明中华文化多元一体。

在现存的瑶族丧葬经书中，此类文献尚不多见。《从人·财楼科》记录下这一习俗，为学界提供新的瑶族民间文献资料，可弥补瑶族丧葬科仪经书文本该内容之空缺，丰富的瑶族丧俗文化，为我们全面了解瑶族丧葬习俗提供重要的文献参照。

二、“从人科”中的歌谣与礼仪考释

“从人科”由“赞从人”、“开光从人”、“祭酒”、“从人契式”、“庆从人”构成。论文引述文本中的相关歌谣与礼仪，从从人的出身、外貌、从人的开光、奠酒、从人契文几方面进行考疏与解读。

三、“财楼科”中的歌谣与礼仪考释

“财楼科”由“召水”、“神水解秽”、“开光财楼”、“请灵上楼”、“绕财楼”、“请灵下楼”、“赞楼车”、“孝男祭酒”、“财楼契式”、“财楼对式”构成，论文引述文本中的相关歌谣与礼仪，从召水解秽、财楼开光、绕财楼、赞财楼、奠酒、财楼契式几个方面进行考疏与解读。

小结：

瑶人经书《从人·财楼科》文本叙述多用歌谣体，押韵上口，风格亦真亦幻，亦庄亦谐，体现了瑶族经书的一贯风格，为丧葬礼仪文献中富有人情味和民间美学趣味的精彩篇章。文本中所透露的丧俗礼仪文化，为世人了解瑶族丧葬中的“从人”与“财楼”科仪面貌，进一步考证其中的相关细节，提供了宝贵的文史资料。

关键词：美国国会图书馆；瑶人经书；歌谣与礼仪；考释与解读

---

[1] 关于美国国会图书馆馆藏瑶族文献的来源问题，参见何红一《美国瑶族文献文献收藏及其来源》，[J]《文化遗产》2013.06,89-94.

[2] 参见何红一、黄萍丽、陈朋《美国国会图书馆馆藏瑶族文献的整理与分类研究》，[J]《广西民族研究》2013.04，124.

瑤人経書『従人・財楼科』に見られる歌謡と儀礼

―アメリカ議会図書館蔵清代の写本を例として―

中南民族大学　何紅一

『従人・財楼科』は米国国会図書館所蔵のヤオ族の写本の一つである。この写本は、「清光緒四年戊寅（西暦 1878 年）」に書かれ、ヤオ族の支系である藍靛ヤオの道公（祭司）が葬送儀礼の「打斎」儀礼で用いる。その内容は「人科」「財楼科」の二つの部分に分かれている。本稿では、民族文献学及び民俗学の理論を運用し、その中の歌謡及び儀礼について考察・解読したい。

一、『従人・財楼科』の概要

『従人・財楼科』は、別名『従人科賛財楼共本』と称される。葬送儀礼おける「従人」「財楼」儀礼の際に用いられる儀礼文献である。

「従人」とは、随行・従属ということであり、陪葬するために作られた紙人形のことを指す。「財楼」は、また「宝楼」「霊屋」と呼ばれ、死者のために用意したあの世での住居、寝室である。両者はすべて民間の紙細工職人の手作りの紙製明器（死者とともに埋められる品）である。伝統的な中国社会において、この種の明器は民間の葬送儀礼に多く使われている。ヤオ族の道公はこの儀礼文献を用い、葬式を行う家のために「打斎」儀礼を行う。これがヤオ族の葬送文化の多元性と開放性を表していると言え、中華文化の多元一体（多様な文化）を証明することができる。

現存するヤオ族の葬送儀礼に関する儀礼文献の中でも、この種の文献は非常に少ない。『従人・財楼科』に記述されている葬送儀礼に関する習俗は、学界に対して新たなヤオ族の民間文献資料を提供することで、ヤオ族の葬送儀礼文献の内容の不足部分を補うことになり、ヤオ族の葬送習俗を我々が全体的に理解するための重要な参照文献となる。

二、「従人科」の歌謡及び儀礼に関する考察と解釈

「従人科」は「賛従人」「開光従人」「祭酒」「従人契式」「慶従人」によって構成されている。本稿では、儀礼文献から歌謡及び儀礼に関する部分を引用し、「従人」部の出身・容貌・開光・奠酒・契文について考察し、その解読を行う。

三、「財楼科」の歌謡及び儀礼に関する考察と解釈

「財楼科」は「召水」「神水解穢」「開光財楼」「請霊上楼」「繞財楼」「請霊下楼」「賛楼車」「孝男祭酒」「財楼契式」「財楼対式」によって構成されている。本稿では、歌謡及び

儀礼に関連する部分を引用し、召水解穢・財楼開光・繞財楼・賛財楼・奠酒・財楼契式について考察し、その解読を行う。

まとめ：

瑤人経書『従人・財楼科』の文面は歌謡の形式を用いて叙述されることが多く、韻を踏んでおり、歌いやすい。そのスタイルは真実でもあり、幻でもあり、荘厳でもあり、ユーモラスでもあり、ヤオ族の儀礼文献に一貫する特徴が表されている。葬送儀礼文献において、人情味にあふれる民間の美学の趣向が凝らされた素晴らしい文面であると言える。文献に表された葬送儀礼文化は、世の中の人々にヤオ族の葬送儀礼中の「従人」及び「財楼」儀礼の全貌を理解させるばかりでなく、さらに関連する事柄を詳細に論証することで、文学と史学の貴重な資料を提供することになる。

キーワード：米国国会図書館、瑤人経書、歌謡与儀礼、考釋与解読

参考：何紅一、黄萍麗、陳朋《美国国会図書館館蔵瑤族文献的整理与分類研究》，［J］《広西民族研究》2013.04，124.

瑶人经书《从人·财楼科》中的歌谣与礼仪

——以美国国会图书馆馆藏瑶族写本为例

中国·中南民族大学 何红一

摘要：《从人·财楼科》为美国国会图书馆馆藏瑶族写本之一[1]，瑶族丧俗“打斋”仪式中用于“从人”、“财楼”仪式的文书，“清光绪四年戊寅”（公元 1878 年）抄成，分从人科和财楼科两大部分。本文运用民族文献学、民俗学理论，对其中相关歌谣与礼仪作必要的考疏与解读。

关键词：美国国会图书馆；瑶人经书；歌谣；礼仪；文化解读

一、《从人·财楼科》简介

《从人·财楼科》又名《从人科赞财楼共本》，为美国国会图书馆馆藏 241 件瑶族文献之一[2]。《从人·财楼科》是丧葬礼仪中用于纸扎从人、财楼仪式的科仪文书，按笔者对美国国会图书馆馆藏瑶族文献的分类整理研究，归为第一大类经书类中的 5 小类，即丧葬仪式用书类，[3]编号 AE011。该书为清光绪四年戊寅（公元 1878 年）抄成，共 40 页。由书主李妙禄、李玄清习置，据书主名称及文本内容判断，应为瑶族支系蓝靛瑶道公为丧家举办“打斋”仪式用经书。

所谓“从人”即随从、仆从，是丧葬仪式中用以陪葬的纸扎人俑；“财楼”，又名宝楼、灵屋，是孝家为亡者准备的纸扎居所，供其在阴间居住。“从人”与“财楼”都属于祭祀纸扎类，是纸扎匠手扎的纸质冥器。冥器亦叫明器，用于丧葬和祭祀仪式。《释名·释丧制》曰“送死之器曰明器”。中国古代的陪葬明器早在新石器时代墓葬就已有了，在数千年的发展历程中，明器经过了泥、陶、竹木、瓷、铅锡等材质制作的更替。随着纸的发明与普及，北宋以来，纸质明器以廉价、轻便等优势成为陪葬明器之大宗，在民间丧葬仪式中非常普及。宋人赵彦卫《云麓漫钞·卷五》说：“古之明器，神明之也。今之以纸为之，谓之冥器，钱曰冥财”。

纸扎又称“扎纸活”、“扎作”、“扎彩”、“扎纸库”等，指以纸为主要材料扎制、裱糊而成的民间手工艺品。纸扎按功能分，可分为祭祀纸扎、装饰纸扎和娱乐纸扎。祭祀纸扎主要指用于祭祀及丧葬活动中的纸制明器，它便是本文所讨论的纸扎范围。民间丧葬中的纸扎十分丰富。有纸人纸马、纸船纸桥、纸钱纸币、纸衣纸袍、金山银山、金仓银库、金箱银柜、楼台亭阁、灵屋宅院、车马轿辇、戏楼牌坊、摇钱宝树、甚至包括桌椅板凳、锅碗瓢勺等物件，人间日常生活与社交场景，在祭祀纸扎中应有皆有。人间没有的和想象中的奢华，也尽在其中。用于丧葬的祭祀纸扎在民间手工艺术的包裹下，凝聚着丧家对亡者的哀思与悼念，表达对亡者切身利益和长远利益的关注，是丧家对亡者情感寄托的物质化体现。

祭祀纸扎为丧葬道场礼仪中不可或缺的组成部分，并有专门的经书科仪相伴。

---

[1] 关于美国国会图书馆馆藏瑶族文献的来源问题，参见何红一《美国瑶族文献文献收藏及其来源》，[J]《文化遗产》2013.06,89-94.

[2] 关于美国国会图书馆馆藏瑶族文献的来源问题，参见何红一《美国瑶族文献文献收藏及其来源》，[J]《文化遗产》2013.06,89-94.

[3] 参见何红一、黄萍丽、陈朋《美国国会图书馆馆藏瑶族文献的整理与分类研究》，[J]《广西民族研究》2013.04，124.

经书《从人·财楼科》便是其中之一。《从人·财楼科》分从人科与财楼科两大部分。亦称《从人科、赞财楼（科）共本》，即从人科和财楼科的合抄本。

《从人·财楼科》的主要内容围绕丧仪纸扎明器“从人”与“财楼”展开。有对“从人”与“财楼”外观的描述和赞颂、有对其“开光”意义及开光后神力效应的描绘、有用于阴阳沟通的契约文本“契式”、也有表达人神互动的奠酒唱词。唱词用韵文体，风格亦真亦幻，亦庄亦谐，不失为丧俗文献中富有人情味和民间美学趣味的精彩篇章。

本文拟运用民族文献学、民俗学理论，对《从人·财楼科》中的歌谣与礼仪进行文化解读，并参照美国国会图书馆馆藏其它丧葬文本，通过与现存汉族与瑶族丧俗调研材料的比对，解析从人·财楼科》文本背后的文化内涵，以及丧俗纸扎“从人”与“财楼”的艺术形态及功能与价值。

二、“从人科”中的歌谣与礼仪考释

“从人科”由“赞从人”、“开光从人”、“祭酒”、“从人契式”、“庆从人”构成，主要内容归纳如下。

1. 从人的出身

书中多次称呼从人为“苑三哥郎”、“苑哥郎”、“苑人”、并有歌句描述其来由：“从人形貌甚非常，苑草结成本姓张”。笔者以为“从人”的这一称呼来自古代殉葬的草人。《礼记·檀弓下》曰：“孔子谓为明器者，知丧道矣，备物而不可用也。哀哉!死者而用生者之器也，不殆于用殉乎哉!其曰明器，神明之也。涂车、刍灵，自古有也。明器之道也”。孔子所谓的“涂车、刍灵”是指用泥做的车，用草扎的人。[4]人殉的替代物“刍灵”，即“束草为人形”。朱熹在《孟子集注·梁惠王上》中释曰：“俑，从葬木偶人也。古之葬者，束草为人，以为从卫，谓之刍灵，略似人形而已。中古易之以俑，则有面目机发而太似人矣……”[5]陶榖《清异录》卷下“丧葬·大小脱空”条记载，“长安城里有专门生产和经销‘脱空’的许多店铺，组成‘茅行’”[6]。这里的“脱空”指纸扎偶像；“茅行”则为扎作行，也指明茅草类材料在扎作行里的作用。

清范寅《越谚》卷中：“纸扎，全以彩纸糊竹腔为人物，丧用居多，又名像生。”这里的像生就是俑人。可见。“当时的纸俑已经不是剪刀剪成，而是竹子扎成腔体，外面用彩色纸张裱糊，是立体的人俑，小者高尺许，大者与真人相等。清代皇家出丧时的俑人还保留摄影图像，立体的腔体外用彩色纸，甚至彩帛裱糊，比例得当，形象逼真，数量庞大，呈现出各种姿态，远观与真人无异”[7]。

现代学者对丧葬纸扎行所作的田野调查，也证实纸扎世家的工艺纸人的骨架从清代起都是用苇草、茅草、麦草、稻草、竹蔑、芦柴等材料扎制[8]。云南金平红头瑶丧仪中的“烧灵”仪式，“由三个师公和一个妇女扎一个茅草人，由死者的侄辈为茅草人洗身，然后由师公在家中把茅草人烧掉”。[9]上述调研与《从人·财楼科》里的描述也比较契合。

---

[4] 王文锦《礼记译解》，［M］北京，中华书局，2001，124.

[5] 宋朱熹《孟子集注》，［M］济南，齐鲁书社，1992， 6.

[6]【宋】孟元老：《东京梦华录》，［M］北京，中国商业出版社，1982， 43.

[7] 陆锡兴《古代的纸扎》，[J]中国典籍与文化 2007.4，107.

[8] 参见路春娇，张磊《河北磁县闫氏纸扎制作工艺及艺术特征解析》，[J]石家庄职业技术学院学报 2013.8,75. 窦兆娜《汉族丧葬礼俗中纸扎文化的考察与研究——以山东沂水县许家湖镇为例》，广西民族大学 2009 级硕士学位论文和荣新《鲁西南丧葬纸扎研究》，山东大学 2014 年博士学位论文。

[9] 《云南苗族瑶族社会历史调查》，［M］云南民族出版社 1982，152.

“从人本的是奴身，眼眉怀想贱人生”，“贱人生”告知从人的低贱出身，也暗指它的制作材料低贱。“苑三哥郎”、“苑哥郎”、“苑人”之名，来源古老也。

2. 从人的外貌

从人的主要任务是为亡人挑夫，充当侍从，承担体力活。俗话说“脸大撑门面，手大好作田”，力气大，能干活是孝家的首选条件。歌中描绘的“从人”，正是这样一位身强力壮的男性。“得形分尘身壮健，手长脚大是殷勤。口光面净多伶俐，头黑身乌是苦辛”，一个五大三粗、身躯健硕、手长脚大、做事利索的劳动者形象。虽然生得皮肤黝黑，是个天生的“苦辛”命。但是“口光面净”，也显出几分和善与伶俐，不是横蛮凶煞之辈。在长相上具有亲和力，焉能讨主人欢心，使孝家乐于接受。

3. 对从人的开光

开光为宗教术语，是神像完成后，供奉前必不可少的仪式。开光作为一种宗教仪式，最初来自道教，为道教仪式之一，所谓开光就是把宇宙中无形的、具有无边法力的真灵注入到被开光对象中，使之具有法力之灵性。不光是神塑像、神画像需要开光；人物、动物的七窍需要开光；仪式中所用法器、物件也都需要开光。

正规的道教神像开光，须经由高功法师，择良辰吉日进行开光点眼之仪，仪式中含：清净、请神、发旨、发令、七星、八卦、入神、敕笔、敕镜、敕鸡、开光、发毫等十二种科仪。《道教开光》对此有介绍：举行开光仪式时，当道长给神像“开窍”，每开一窍都要问一声：眼光开了没?众人齐声回答：开了!如此，直到所有的窍都开完为止。这时，道长一击令牌，说：“开了三千六百骨节，八万四千毛窍，节节相连，窍窍相通。开光之后神无不应。”众答：“法众声声谢神恩，万道光明送苍穹。”道长接着问：“开光以后，神无不应，试问天下光明否?”众答：“天下光明，神光普照”。[10]

道教开光传入民间，形式必然会有变异和简化。瑶族神画像开光仪式，主要步骤有：请神、开光、点睛、送神、定神等。最重要的步骤是点睛，具体做法是道师将绘制好的神像画挂在家里香火龛上，许愿请神仙降临。道师每叫一个神仙的名字，画师就用画笔在画上相应人物的眼睛上画上一点，好似画龙点睛那样。画师点上一点之后，道师用鸡血在画的顶端也点上一点。[11]瑶传道教有为元始天尊画像开光的经文，“开你头中头戴帽，开你耳中又听十方，开你眼中又看十方，开你鼻中又闻明香，开你口中又说文章，开你手中起手龙车，开你肚中又载文章，开你脚中又行十方。今日吾师祖等，元始天尊，当坛开光点土得风流，三朝两日出行游”。[12]

从人开光经文：

召请从人苑三哥郎，一夫四体未全身，身不及六道未俱，吾不开光者如张纸，故吾不开眼者，如天无日月。今吾开相方，伏（复）得光明。

“奉请张天大法师、李天师大法师、十二圆光童子，手护毫光利笔、杨柳枝头，与吾点开从人眼，眼照九州。点开从人口，口吃受香荤。点开从人耳，早听鸡啼起。点开从人心，挑担去如风。点开从人头，发滑如油。点开从人手，百般

---

[10] 宗清《道教开光》[J].武当，2012，05，44.

[11] 黄建明《神像画研究——以广西金秀县道江村古堡屯盘瑶神像画为例》，广西民族大学2008年硕士学位论文。

[12] 盘才万、房先清收集，李默编注《乳源瑶族古籍汇编》（上），［M］广州，广东人民出版社 1997 年版，106.

都为造。点开从人喉，叫唤你低头应。点开从人脚，盘缠缚着腰。道士开光完成，一去到西天”。

由两位瑶传道教中的关键人物“张天大法师和李天师大法师”，外加“十二圆光童子” 手持“毫光利笔、杨柳枝头”，分别点开从人的眼、口、耳、喉、心、头、手、脚等部位，使从人脱离虚幻之身，“从人哥郎一身完备，四体完成”，“苑人身形成就，一点就成人，挑担往西方，跟从考/妣灵魂，以今命道开咽喉”。

4. 奠酒

奠酒一词的本义是设酒食以祭奠。多特指向亡者供献祭品以表恭敬。这里的“奠酒”是专门应对从人的。从人既然是亡者的侍从，其伺奉亡者的态度，直接影响亡者的生活质量，这一厉害关系买家十分清楚。故买家要通过奠酒仪式，对从人行奠酒礼，对其拉拢讨好，使之更好地为亡者服务。对从人“三盃礼斟三献”，借奠酒之际，“孝男厶奉赠衣裳财贿等件”，请之受纳。奠酒歌词如下：

初奠酒，大担好把手，菜蔬｛的｝在盘中，任便你郎送。吾般供养好安排，今有银钱抱缚腰，转头担挑去如风，休寻花问柳。若然不依我教言，斩你奴手脚。初奠酒，从人歆（欣）纳受。

二奠酒，许汝欢喜宴。饮之气力高强，方得身壮健，跟随从人亡故冥路去，遥遥衣常（裳）钱库好担擎，钱贯文分莫陋（漏）落，若然误失一化空，打你奴万万片。二奠酒，从人欣纳受。

三奠酒，三盃六盏，秉放汝手敛，袴衿积裙，便勤巾发｛子｝用力擎担行里（李），才闻呼叫你一声，宽万喜，休作懒惰，你低头重的你，三奠酒，从人饮纳受。

奠酒词中孝家不忘对从人交代注意事项。告知从人应当如何做，不应当如何做。“若然不依我教言，斩你奴手脚”或“打你奴万万片”。言辞中软硬兼施，先礼后兵，折射出人世间复杂的主仆关系。

5. 从人契式

从人契式相当于孝家与从人之间签订的买卖合同。契文合同在丧仪中当众宣读，“就今时契文，谨当宣读，从人跪听”，以便生效，使从人与亡者的从主关系法律化：

嘱咐从人路向东，参随亡者升天宫；
奈何江畔困便歇，有力长行急谁风。
嘱咐从人路向南，衣裳行李好担挑；
前世有缘今日遇，莫论前三及后三。
嘱咐从人路向西，休言长短说高低；
好担钱笼并钱贯，莫偷物，莫非违。
嘱咐从人路北行，莫与主人乱相争；
有酒有饮两分吃，休听别人教生疏。
嘱咐从人路向中，有些好恶慢商量；
听他使唤听他叫，莫交迟漫捧来伤。
嘱咐从人苑大郎，好担行李莫蹉跎；
主人叫你轻轻应，修（休）言催物说如何。
嘱咐苑郎好记取，出路行程莫怒吾（语）；
买得你来服侍他，有福同归快乐天。
从人出路莫应口，去处主人共相寻；
莫要争吃主人增（醋），被骂被嫌方可丑（由）。

嘱咐从人周完了，嘱咐从人专听言；
休贪花色失钱财，谨记好收莫要抛。
嘱咐你了在今时，千万随他莫要离；
天寒天热你也去，喝水喝汤忍肚饥。
若你再逃捉得你，长枷纽（扭）锁送阎王；
黄泉无兄又无弟，又无姐妹及妻儿。
一年守等七月节，目连赦罪得回归；
十五中元皆贺日，家家斋供献亡衣。
衣裳任从你穿着，由你拍手唱啰哩；
一二三四嘱咐你，蜘蛛结网慢寻丝。
认取本来直正面，直登九品自连（莲）池；
道教依言嘱咐你，参随亡者礼慈悲。

唱词中用了 12 个嘱咐，可以说是千叮咛，万嘱咐，反映孝家对亡人独赴黄泉路的依依不舍。虽有从人作伴，但担心从人照顾不周，欺瞒主人，故采用恩威兼施，恐吓加威胁的方式来重申从人与亡者的主仆与买卖关系，告诫从人必须恪守信誉，忠实主人；老实听话，任劳任怨，这样才能“有福同归快乐天”。否则，将扭送阎王，使之沦为孤鬼。

三、“财楼科”中的歌谣与礼仪考释

“财楼”为孝家为亡者准备的纸扎居所，供其在阴间享用。“财楼科”由“召水”、“神水解秽”、“开光财楼”、“请灵上楼”、“绕财楼”、“请灵下楼”、“赞楼车”、“孝男祭酒”、“财楼契式”、“ 财楼对式”等部分构成，归纳如下。

1. 召水解秽

丧俗中的水，通常是很重要的法器之一，一般丧礼开始时都有“请水”仪式。即请来南海圣水清洗尸身，为亡者更衣。金秀大瑶山瑶族有用白纱纸将一支新毛笔和几枝柳树枝绑在一起，蘸清水洒棺的“净棺”仪式[13]。召水，即召请四方神圣引来圣水，前来为宝楼沐浴解秽。也是通过上香拜请“五龙八卦、九宫雨师洒水，道合千神吏”，“降水盂中为今解秽”。

2. 开光“财楼”

与“从人”一样，“财楼”落成后也要开光。首请相光有（自）在天尊，然后依次请东、南、西、北、中五方开光童子，“茗香酒食奉献诸神，召请众神降下羽流法水，荡涤污秽”，为奉道沐浴化衣孝男厶出钱舍买启的一座宝楼开光。

经文及唱词云：

以今乞为奉道沐浴化衣，孝男厶等伏惟修斋。正为亡故厶正魂归冥府，命返泉关，男女出钱拾买启宝楼一座，未曾开光伏道流方开点。

“我今稽首向东方，亡灵弃世入阎王。孝主拾钱买一座，羽流法水点开光。一心奉请东方青灵开光童子降赴玄穹，为吾手执利毕（笔）法水，杨柳枝点开东面楼角。东方大楼柱，碧水绕洒东城渐枝双鱼挂，上下悉皆通，东方开备启备周完。”

以下依次奉请“南方赤灵开光童子”、“西方白灵开光童子”、“北方黑灵开光童子”、“中央黄灵开光童子”共计五灵童子降赴玄穹，为财楼五方楼阁开光。五灵童子与财楼五方，准确对应着道教的五方、五色，而暗含天地间的五行：东方的青灵童子属木、南方的赤灵属火、中央的黄灵属土、西方的白灵属金、北方的黑灵属水。

[13]卢敏飞《广西瑶族的丧葬习俗》，[J]《广西民族研究》1998. 04, 79.

开光的方法与程序与“从人” 开光相似。由五灵童子“手执银灯，口含法水，手执杨柳枝”，逐一点开东、西、南、北、中五方大楼的大楼柱。在民间信仰中，圣水、桃柳枝都是辟邪物，经常被用在宗教仪式中，也成为开光的法器。

3. 绕财楼

财楼开光后，便请亡灵上楼绕财楼。绕财楼是对财楼各部分的巡视，让亡灵熟悉新的环境。

“楼亭一座好风光，亡灵自在万年闲，孝主一心来下拜，请灵移步上楼台”、“亡灵快乐上楼台，救苦真人来接引，升度直上宝楼台，快乐广无边”。

“极乐宝楼台，来了去去了来，自在上楼台。东方青灵童子次第排，玉宝天尊来接引，起灵亡者上东街，自在广无边”。之后分别唱出五方五灵童子和各方天尊前来接引亡灵登楼的情景，歌中再现了一个虚幻的极乐世界。

4. 赞财楼

虽然在开光和绕财楼中，已出现一些关于财楼的描述。但是对财楼最集中的一段赞美还在于此：

楼台一座甚妙哉，巧匠良工为剪裁。
昔日鲁班有尺寸，四边绣出祝英台。
楼上便盖琉璃瓦，楼下便砌琉璃街。
奉请考/妣灵楼上坐，永为亡者万年家。
赞祝安座已周完，上挂灯明看四方。
四角结成三十宅，八角铜铃自徹天。
第一楼居正望月，月肢（？）团圆现四边。
第二楼居莲花朵，九品莲花金宝台。
第三楼居亡灵住，腾长三十二重天。
第四楼居南床暖，娇鹅（娥）眉（美）女半（伴）同游。
第五楼台亡灵住，逍遥自在大罗天。
玉女笙歌持无接，仙童菩萨念真言。
宝盖仙童托花献，珍馐法食供灵前。
鲁班亲手莊完备，报思故（父考/母妣）灵义。
奉请亡灵登宝座，速随紫府礼神仙。
孝主志诚誉天地，亡灵从此升生天。
送到浮黎国中住，逍遥自在任登眠。
楼上栽出双鱼榭，八角飞天用力牵。
奉请亡灵楼上坐，春秋四季百花开。
三十八将山神揖，二十四孝绕楼前。
楼亭一座好安居，亡灵用在宴天庭。

唱词中所描写的财楼概貌非常豪华：五层楼阁，三十房宅，巧匠良工营造。香榭鱼池，八角飞檐，珍馐佳肴，仙童玉女伺候；四季花开，三十八将揖拜；笙歌宴舞，二十四孝绕膝……

关于瑶族祭祀纸扎的文献，笔者迄今为止见过的，仅此一部。

由于纸扎用过即焚，与之相应的实物，也恐难以找寻。张有隽先生曾撰文介绍桂南十万大山中的山子瑶（亦称蓝靛瑶）丧俗——人死三年后的“修醮”仪式，涉及到类似灵屋。张指出，山子瑶认为人死后不能马上升天，要在地狱服役，三年后（亦有改为一年）请道公设醮，将亡灵释放，送入天宫，并在家堂香火上正式安上神位，接受供奉，此为“修醮”。做这项仪式时，要用纸糊一座房子，写

上“逍遥宫”、“快乐乡”、“十道真人来接引”等匾额、对联，于法事完后烧掉。[14]这条关于“纸糊房子”（灵屋）的记载过于简短，只有只言片语，但仍然看得出与本文所论及的“财楼”相契合的地方。例如“逍遥宫”、“快乐乡”、“十道真人来接引”等句，都可以在《从人▪财楼科》中找到对应关系：“亡灵快乐上楼台，救苦真人来接引，升度直上宝楼台，快乐广无边”、“极乐宝楼台，来了去去了来，自在上楼台”、“第五楼台亡灵住，逍遥自在大罗天”。还有下文“财楼对式”中对联的描述，也明显地看出两者的相同因素。

再有胡光曙曾在《梅山地区的纸马文化》一文中记载了自己祖母去世时焚化的一座特大型五彩灵屋：“那灵屋竟耗资一百大洋，请了众多纸马匠，费时一月有余，建造得面积宽阔，由多栋‘房舍’组合成一大院落。那些‘屋柱’均用整条楠竹锯成，院墙高大，门楼雄壮，院内长廊环绕，楼阁毗邻，栋栋飞檐翘角，金碧辉煌。屋内各种家具摆设，无不应有尽有。一支僧道队伍，竟能在灵屋中穿堂入室，进到每间房间中泼洒‘净水’，履行法事。其二年后，纸马匠们谈起他们这一杰作时，仍然眉飞色舞……”[15]。湖南梅山地区曾是瑶族的居住地，梅山文化与瑶族文化有密切关系。胡光曙记忆中的梅山纸扎灵屋，其规模可与《从人▪财楼科》中的记载相媲美。

5　奠酒

奠酒仪式的功能与从人科“奠酒”一样，不过此处是孝家为亡亲奠酒，“生有人情之义，死有祭别之盅”，以酒辞别，情义绵长。

初奠酒，喜利勘（甚）馨香，酒是社（杜）康家里造，刘令（伶）饮了醉三春；

二奠酒，玉液妙还丹。酒江池含妙药，即知五味吐青莲，紫府渐红莲；

三奠酒，美酒斟金瓯；玉吐三声通四壁，青牛引去上金楼，三岛任遨游”。

6. 财楼契式

用于当众宣谕孝家购买财楼合同，使之合法化，具有法律效应。契式主要有如下内容：

某某因为家堂有父/母亲因疾病故丧，无车俺（掩）载。“孝男厶就于前到彭老人处价买宝楼一剩（乘），二面相见”。“其楼东有楼驱、南有玛瑙、西有琉璃、北有处璧、中有山胡（珊瑚）、上有高台、下有广明珠，四至完（圆）成宝座，｛交与｝买主厶于财物九万九千九百九十九文正（整）交与楼主彭老人亲手领受，就相（将）宝楼与孝男厶受领，其楼与亡故厶出坡遮盖亡人万年、立冢遮盖永远受用。老人亲手立契一张，给与孝男厶等将父/母受领，执契为照者。引保人张坚固，同见人李定庶。

厶皇号某月某日彭老人契　东极宫中慈悲太乙救苦天尊 证盟”

契约参照人间契约样式。例如售楼者“彭老人”、 引保人张坚固，同见人李定庶为民间契约虚拟的名姓。“彭老人”或许托寿星“彭祖”之名？在美国国会图书馆馆藏另一册瑶族斋亡书《醮墓式在头，丧家在尾》中，也类似的财楼契式和从人契式，文本中的“彭老人”和张坚固、李定庶名称一致，证盟者都为“东极宫中慈悲太乙救苦天尊”，二者可以互见。

7.　财楼对式

财楼对式指贴于财楼上的对联。自宋代起，对联就由文人的雅好戏作流向民

---

[14] 张有隽《瑶族传统文化变迁论》，［M］广西民族出版社 1992，159.

[15] 胡光曙《梅山地区的纸马文化》,收入中国第四届梅山文化学术研讨会暨首届梅山旅游文化艺术节组委会．中国第四届梅山文化学术研讨会论文集:《中国第四届梅山文化学术讲座会文集》(内部资料)2006,565.

间，逐渐通俗化，走进千家万户，成为人们表达志趣爱好及良好祝愿的一种艺术手段。每当新年来临或新屋落成，人们都要贴上对联，以示庆贺，形成约定俗成的传统。对联由对仗工整的诗歌构成，不仅朗朗上口，而且音律和谐，便于诵读。财楼对联内容如下：

外城对：万代衙门居千岁，千世城墙住万年
左右对：东起城墙金沙地，西立衙门玉殿台
中城对：鲁班造成三间屋，丹青彩画九重楼
又中城对：玄灵升上三门屋，法师登品九重楼
后兰（栏）对：金兰果熟千香宝，玉楼花开万岁香
禾仓对：仓载千般金银宝，库藏万珠玉钱银
下屋对：慈尊引接归楼内，救苦提携临宇中
下屋对：三岛蓬莱游自在，九重山上赞逍遥
中屋对：万丈高楼花彩凤，千年紫竹耀玄龙
中屋对：三魂三宝三清界，七魄真人七品天
中屋对：九色楼台居楼座，五桂藤芳与子孙
上屋对：得入金门黍米殿，获升玉台宝珠中
上屋对：三魂升归逍遥殿，七魄达登快乐天
上屋对：三魂逍遥常自在，五明宫内任遨游

从所列举的对联分布看，可知财楼拥有外城、中城、后栏、禾仓、上屋、中屋和下屋；联中精彩的文字，仙境般的描述，不仅可以使我们了解丧俗中对联的形式，更能从中感受到财楼奢华的规模与恢宏的气势。

四、小结：

丧葬纸扎只是伴随丧葬礼仪而存在，在礼仪进程中就被焚毁，是短命的艺术。但是它却居然在民间存在了千余年，而且屡禁不衰，至今仍然顽强地存在着，说明它又是长寿的艺术，民众需要的生活艺术。瑶族丧葬纸扎经书记录这一习俗，有着以下重要价值。

1. 了解瑶族丧葬文化的多元性

现存的瑶族丧葬经书中，所保留的与丧葬纸扎相关的文献极少。新近出版的《中国少数民族古籍总目提要·瑶族卷》中，“打斋送亡”经书收有 67 册，但是并没有发现类似科仪文书。湖南省少数民族古籍办公室编印的《瑶人经书》中收有道场经 39 册，也未见类似篇章。

以往的瑶族丧葬习俗调查材料表明，瑶族支系众多，丧葬习俗呈多元状态，有岩葬、火葬、土葬、二次葬等葬式。其中白裤瑶的岩葬、盘古瑶、高山瑶等支系的火葬、马山瑶族的二次葬、广东排瑶的“尸僵坐秤”，即亡人出殡“坐椅子”葬俗，都是非常有特点的。丧仪动用大量纸扎，应不是瑶族固有的习俗，可能为瑶族在漫长的迁徙过程中，与汉族等南方其他民族交往融合过程中的产物。说明瑶族民俗文化的多元性与开放性，也说明中华文化的多元一体。

美馆藏清代《从人·财楼科》，为学界提供新的民间文献资料，可弥补国内瑶族丧葬科仪经书文本内容之空缺，从一个新的侧面展示瑶族的丧俗文化，为全面了解瑶族丧葬习俗，提供重要的文献参照。

2. 为民间生活美学及信仰习俗提供新的研究空间

祭祀纸扎属于民间纸扎的一个重要组成部分，近年来，一些地方的民间纸扎纸扎被列为非物质文化遗产，这对从业人员是一大鼓舞，将推动纸扎工艺的研究

与保护。在祭祀纸扎领域，研究论文及研究力度犹嫌不足。上世纪8-90年代虽有潘鲁生《民间丧俗中的纸扎艺术》(《民族艺术》1988年第1期)和张道一《魂归何处——谈丧葬和祭祀的纸扎艺术》(潘鲁生主编《中国民间美术全集·祭祀编·供品卷》所附专论)，以及陆锡兴《古代的纸扎》等力作问世，近年又新添少量关于民间纸扎的硕博士论文。但是总的说来，这些研究的着眼点，还是比较多地集中在汉族和中原地区，研究对象也多集中于对纸扎艺术及相关文化的田野调查和对纸扎工艺的研究。南方少数民族丧葬纸扎研究仍显欠缺，纸扎文献的梳理更是空缺。

美国国会图书馆瑶族经书中出现的清代瑶族纸扎科仪文书，为这方面的研究提供了鲜活的历史史料。可以通过解读丧葬文化与民间纸扎艺术的关系、了解民间祭祀中使用纸扎人俑和楼阁房舍的详细信息、以及瑶汉丧葬文化的影响与互动，从而推进丧葬纸扎文化的研究。

3. **了解瑶族丧葬文化中最富情感因素的一面**

《从人·财楼科》的可取之处，还在于它的民间性。虽为礼仪文书，但其中大量运用歌谣体，文辞朴素、自然流畅，朗朗上口，体现了瑶族擅歌唱、喜歌堂的文化传统。“歌为心声”，歌谣是感情的艺术，它将丧家与亲人阴阳分割的不舍之情、对亲人的缅怀与思念之情表达得淋漓尽致，这是一般礼仪文本所不能做到的。

文本中的歌谣，无论是对从人的叮嘱，还是对亲人的祭奠，都言辞恳切、发自肺腑，在衣食住行等桩桩件件的细节上都能未雨绸缪，考虑设想周全，是只有亲人才有的情感倾诉。这类歌谣往往能催人泪下，令听者为之动容。

由于文本所体现的是“喜丧”习俗，所以其中也表现出较强的民间娱乐成分，显示出乡民直面死亡的理智而达观的生活态度。“传承于民间的大部分民俗活动，都带有极其浓厚的娱乐性质。就是一些比较隆重和严肃的宗教习俗和丧葬习俗，也充斥着娱乐内容”[16]。

经书中花了大量的笔墨赞美纸质明器的精美，以生动的形象和绚丽的色彩来渲染阴间美好场景，看似为亡者准备，实质上还是为了满足生者的各种心理需求，达到心理慰藉的目的。是丧家情感疏导和情感表达的需要。虽然我们看不到“从人”和“财楼”实物，但是从歌谣的描绘中，便可想象它的精彩和绚丽。忘却感死亡的可怕，而是感到浓烈的人间味和人情味。亲友邻里来参加丧仪，不仅起到精神关怀的作用，还通过这一活动，学会面对死亡，乐观应对，自我疏导，化解悲伤的生活智慧。

总之，对《从人·财楼科》中歌谣与礼仪的整理与解读，可以帮助人们认识丧葬纸扎文化的本来面目、认识它与民众生活的关系、揭开其中所包含的人生谜团。进而分清其优劣：摈弃其中的迷信愚昧等消极成分，弘扬其中尊宗敬祖、报恩孝亲、悼念祝福等与社会民生有用的成分，将其纳入人类礼仪的轨道，使之更好地为现实服务。

[16] 陶立璠《民俗学》，［M］北京：学苑出版社，2003年，第67页。

発表要旨

從瑤族宗教文獻《意者書》看還家願儀式

筑波大學　丸山宏

本報告希望以勉系瑤族所流傳之宗教文獻《意者書》為主要史料，初步地掌握《意者書》所記載的內容，從其內容看還家願儀式的若干特徵和意義。筆者有一次難得的經驗，當時邊看《意者書》邊看還家願儀式實況，覺得為了理解儀式內容《意者書》所提的信息非常重要。《意者書》中按照傳統寫出舉行儀式的背景、籌備儀式的過程、與神明許上的供品與儀節等，內容極為豐富。〈意者〉原來指的是法師將重要的事項對神明講述的意思，當法師的人要在儀式中用口述的形式流利地講述各種意者。瑤族法師們一般藏有前人用筆寫成的或者親自寫出的《意者書》作為參考或根據。本報告想簡要地提起如下幾個課題。1)《意者書》的種類、2)不同儀式上所用的意者書之間有沒有共同之處、3)個別儀式中所展演之大小儀節與《意者書》之間的關係如何、4)地域、法師、所屬姓氏之不同如何反映在《意者書》中等等課題。最後想提起研究《大廳意者》的重要性。

ヤオ族宗教文献「意者書」から見る還家願儀礼

筑波大学　丸山　宏

本報告は、湖南省藍山県のミエン系ヤオ族が創造し伝承してきた宗教文献の中、意者書に注目して、意者書をめぐる諸問題を提起し、また意者書を用いて還家願儀礼についての理解を深めることを目的とする。意者とは神に意を陳述することであり、挙行する儀礼の背景、個別の儀礼を行うにいたる過程、法師の儀礼の経歴など重要な情報を含む。意者は口述で表現されるのが一般的である。その一方で、漢字により書写されて、「意者書」のジャンルの宗教文献としても存在する。本報告では、意者の種類、儀礼の種類ごとの意者の異同、他の儀礼文献・文書との関係、個別の儀礼行為との対応関係、地域・姓氏・法師ごとの異同などについて問題提起したい。また特に豊富な内容を持つ大庁意者を読み解き、還家願儀礼の全体的構造がどのように示されているか検討したい。

発表要旨

在“招兵愿”仪式中的五谷魂、阴兵、元宵神

浅野春二

“招兵”仪式在“还家愿”仪式中，以“招兵愿”形式举行。“招兵”又称“招五谷兵”，为了招揽“五谷魂（兵）”，立“五谷幡”。一般认为其目的是祈祷五谷丰收，笔者过去也有同样的认识。然而，据瑶族文化研究所于 2015 年 1 月进行的补充调查表明，此仪式不仅招“五谷魂”，还招“家先兵”。笔者在此报告中，根据通过补充调查得到的资料，重新研究“招兵愿”的内容，加以若干考察。

在此仪式中招揽的对象是“五谷魂”和“家先兵”（祖先保有的“阴兵”）。两者本来都是办仪式之家的“五谷魂”和“阴兵”，随着时间的推移，渐渐离开出去。“五谷魂”减少后，家里的谷物陷入不足。“家先兵”是祖先保有的“阴兵”，被当作是家里的财产，其减少同样也是不好的事情。因此，借“还家愿”等机会，进行“招兵”仪式。

在此仪式中，法师进行“开天门”敬请“天兵天将”的来临，在“天兵天将”的证明下，主持仪式。为了搜索并带回离家出走的“五谷魂”、“家先兵”，派遣法师的“阴兵”和办仪式之家的“阴兵”。家里的“阴兵”还包括没离开家里的“家先兵”。对“家先兵”用以“兵旗”指挥、诱导、带回，而“五谷魂”不能自己移动，由“元宵神”搬运它。对“五谷魂”来说，被派遣的“阴兵”的作用只是搜索“五谷魂”，实际带回“五谷魂”是“元宵神”的作用。

笔者在此报告中，围绕上述的“招兵愿”仪式，对“阴兵”和“元宵神”的作用，对“五谷魂”和“家先兵”进行的“招兵”的方法等问题，重新加以研究。

招兵願における五穀魂・陰兵・元宵神について

國學院大學　浅野春二

「招兵」儀礼は、「還家願」儀礼の中では「招兵願」として行われる。「招五穀兵」とも称され、「五穀幡」を立てて「五穀兵」を招き、五穀豊穣を祈る目的で行われるとされてきた。私自身もそのように認識していたが、ヤオ族文化研究所の 2015 年 1 月の補足調査で、「五穀魂（兵)」だけではなく、「家先兵」も招く内容を持っていることが分かってきた。そこで、補足調査で得られた資料をもとに、「招兵願」の内容を再検討し、若干の考察を行いたい。

この儀礼で招く対象は、「五穀魂」と「家先兵」（祖先が持っている「陰兵」）である。ともに本来は儀礼を行う家の魂・兵であるが、時間の経過とともに少しずつ離れていって

しまったと考えられている。「五穀魂」が減少すると、その家の穀物が不足することになる。また「家先兵」は家の先祖の持っている兵であり、その家の財産として考えられている。これが減っていくことは、その家にとってやはり好ましいことではない。そこで、「還家願」等を機会に、この「招兵」が行われる。

このときには、法師が「開天門」を行って天の将兵の来臨を請い、天の将兵に証明をしてもらう（見届けてもらう）ことで儀礼を行っていく。その家から離れてしまった「五穀魂」・「家先兵」を、探して連れ戻すために派遣されるのは、法師の「陰兵」と儀礼を行う家の「陰兵」である。儀礼を行う家の「陰兵」には、その家から離れずに残っている「家先兵」も含まれる。「家先兵」については「兵旗」で指揮・誘導することで連れ戻すことができると考えられているが、「五穀魂」については、自身で移動することができないので「元宵神」がこれを運ぶと考えられている。「五穀魂」については、派遣された「陰兵」はただ探すだけであり、これを実際に連れ戻すのは「元宵神」なのである。

以上のような「招兵願」の儀礼について「陰兵」や「元宵神」の役割、「五穀兵」や「家先兵」に対して行われる「招兵」の方法について改めて考察してみたい。

招兵願における五穀魂・陰兵・元宵神について

浅野春二

はじめに

中国湖南省永州市藍山県における調査[1]に基づいて、過山系ヤオ（瑤）族（ユーミエン）の「招兵」儀礼について若干の考察を行いたい。「招兵」儀礼は、「招兵」「招五谷（穀）兵」とも称され、「還家願」儀礼においては「招兵願」の形で行われる。こうした「招兵」儀礼は、「五穀兵（＝五穀魂）」を招くことによって五穀豊穣を祈る儀礼である。私自身もこうした認識であったが、ヤオ族文化研究所で実施した 2015 年 1 月の補足調査（藍山県の趙金付氏・馮榮軍氏・盤榮富氏よりの聞き取り調査）によって、この儀礼で招く対象に「家先兵」（家の先祖の持つ陰兵）が含まれていることが分かった[2]。五穀豊穣を祈るだけではなく、遊離した「家先兵」を集めることで、家の繁栄と安定を祈る儀礼でもあることが明らかになってきたのである。そこで、2011 年に調査した「還家願」儀礼中の「招兵願」の事例を中心に、その後の補足調査で得られた資料に基づいて、「五穀兵」と「家先兵」に対して行われる「招兵」の方法について検討し、「招兵」儀礼の内容や性格について改めて考察してみたいと思うのである。

1、「招兵」を行う機会

「招兵」は、「還家願」儀礼に際して「招兵願」として行われるほか、「度戒」や婚礼を機会としても行われる。また、家の運が思わしくないときにも行われることがある。

(1)、「還家願」における「招兵願」

「招兵」が「還家願」儀礼中の一科目として行われる場合には、前もって「許招兵願」が行われる。神に対して「招兵」を行って五穀豊穣を祈り、供物を供え紙銭を焼いて感謝する約束をして、それを許してもらう。つまり、そうした願掛けをあらかじめ行った後に「招兵」儀礼が行われる手順となる[3]。このようにして「招兵」を行う場合には、必ず「上光」「紙馬」（「大運銭」の中で紙銭を神にささげる）「拆願」（願解き）を含めて行わなければならない。こうした場合には「招兵願」と称するのである。「還家願」儀礼[4]では、「招兵願」（程序番号 339～502[5]）の中で「招兵」を行い、さらに「還招兵願」（程序番号 505～615[6]）

---

1 ヤオ族文化研究所では、2011 年 11 月 16 日～21 日（農暦 10 月 21 日～26 日）に、中国湖南省永州市藍山県所城郷幼江村の盤榮富氏宅で行われた「還家願」儀礼の調査を実施した。その後、儀礼の実施に関わった方々を日本に招いて聞き取りを行う形で、現在までに三回の補足調査を実施している。第一回は 2013 年 8 月 2 日～9 日、第二回は 2015 年 1 月 4 日～6 日、第三回は 2015 年 7 月 26 日～8 月 2 日である。小稿で使用する「招兵」に関する資料は、主に藍山県在住の祭司である趙金付氏から得たものである。

2 拙稿「招五穀兵について―中国湖南省瑤族（過山瑤）の還家願儀礼から―」（『瑤族文化研究所通訊』第 5 号、2015 年 3 月）は、2013 年 8 月の補足調査までに得られた情報によってまとめたものである。この拙稿の末尾の「補足」には 2015 年 1 月の補足調査で得られた情報の要点を簡単に記している。

3 「還家願」儀礼を行うに際しては、複雑な「許願」の手続きが存在する。通常最初の「許願」を行ってからすぐに「還家願」を行うことはない。ここでは詳しい説明は省くが、「許招兵願」は「還家願」の準備段階で行う願掛けの一つで、この「許招兵願」については、「還家願」儀礼を実施する当年になってから行うことになっている。

4 2011 年 11 月に調査した「還家願」儀礼の程序（プログラム）については、「還家愿儀礼程序」（『神奈川大学歴民調査報告』第 14 集中国湖南省藍山県ヤオ族儀礼文献に関する報告Ⅱ、神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科、2012 年 3 月）参照。

5 「還家愿儀礼程序」（2012 年 3 月）の大儀礼名「招兵愿」に該当する部分の程序番号。以下小稿では必要に応じてこの「還家愿儀礼程序」の程序番号を示していく。

6 「還家愿儀礼程序」（2012 年 3 月）の大儀礼名「還招兵願」に該当する部分の程序番号。

によって「還願」（願解き）を行う形となるのである。

「還家願」は、いくつかの願を還す願解きの儀礼であるが、この儀礼の中で、祭司になるための通過儀礼である「掛三燈」（掛燈）も行われる。この「掛三燈」を経た者は、「法名」を得て、「下壇兵馬」を授けられ、先祖の香炉を継承する資格を持つことになる。そして「行師」神画の所持・使用ができるようになる[7]。さらに祭司としての位階を高める通過儀礼である「度戒」儀礼を機会としても、「招兵」が行われる。

（2）、「度戒」における「招兵」

「度戒」では「掛十二燈」が行われ、「上壇兵馬」（三清兵馬）を授けられ、「開天門」の儀礼を行えるようになる。そして「三清兵馬」神画の所持・使用が可能になる[8]。「度戒」では、受礼者が各自家に帰った後に「招兵」を行うことになっている。2015年1月の補足調査に際して趙金付氏が「度戒の時は新しくもらった兵を招かなければならない」と説明しているので、この場合には「新度兵」（新しくもらった兵）に対する「招兵」に重点があると考えられる。

（3）、婚礼における「招兵」

さらに「婚礼」に際しても「招兵」が行われる。婚礼の準備段階で「招兵」を行い、そのあとで「迎親」（婚礼の当日に新郎の家から新婦を迎えに行く行事）を行う。「結婚式が円満に行えるように五穀兵を呼ぶ」のだという。

（4）、運が思わしくないときに行う「招兵」

以上のような機会の他に、家の運が思わしくない時に行う場合がある。以下に2015年1月の補足調査で聞くことのできた話の一部を紹介する[9]。

家の運が不順のときは、兵馬が分散している。そういう時は、「招兵」を行うことができる。

1987年に、皇竹平というところで還家願を行った家の向かい（対面）の家が、五穀がとれなくなった。それで「招兵」を行ったことがある。

（こういう場合には）すぐに行うときもあるし、すこしたってから行うこともある。

その家の人が、五穀兵が分散して、食糧が減ってしまったと、自分で考えたときに行う。米櫃の中身が少なくなった。減り方が予想したのよりも早い。減り方がやけに早い。そうした時に行う。減ってきて、どうもよくない、と感じて行う。

虫とか動物に食べられて、畑の中で減っている。これも不順の中に入る。種をまいても芽が出ないというのも不順と考える。

かつてはこのようにして「招兵」が行われたが、現在は考え方が変化して、家の運が思わしくない時に「招兵」を行うことは少なくなっているという。

ここまで「招兵」を行う機会について述べてきたが、基本的な考え方は、「食料が減ってきてしまった」「家の運が振るわない」と感じたときに、「五穀兵」を招くというものであろう。実際に問題が生じていなくても、「還家願」「度戒」「婚礼」のような機会にこれを行うのは、家の重要な儀式・行事に際して、家の繁栄と安定を確実なものにしようという意図が働くためだと思われる。

2015年1月の補足調査の時に、この「招兵」が引越しに際して行われるかどうかを尋ねてみた。引越しの際に兵たちがどこかに行ってしまう心配はないのかと思ったからである。しかし、引越しに際して特に「招兵」を行うことはないという答えであった。どうやら、家の神壇にいる兵隊については統制がとれて

---

7 譚静「儀礼実践から見たミエン儀礼神画の使用」（『瑤族文化研究所通訊』第5号、2015年3月）67頁。

8 譚2015年、71頁。

9 以下に引用する説明は、祭司の趙金付氏によるものである。

おり、勝手にどこかに行く心配はないようである。そうだとすれば、「招兵」で招かなければならない「兵」たち（五穀兵と家先兵）[10]は、どのような機会に失われると考えているのかが問題になる。これについては後に述べることとする。

2、「招兵」にかかわる神々と陰兵

（1）、招く対象

「招兵」で招くのは、「五穀兵」（＝五穀魂）と「家先兵」である。

「五穀兵」は、五穀の魂であり、これが家に集まっていなければ穀物が必要な分だけ得られないと考えられている。招くのは、何らかの事情によって家から離れてどこかに行ってしまった「五穀兵」である。

「家先兵」は、家の先祖が「還家願」や「度戒」を行って得た「陰兵」である。「家先単」（家の先祖の名簿）に記された先祖の持っている「陰兵」は、必要な時に呼び出せると考えられている。子孫の家に一種の財産として受け継がれていくと考えられているのである。招くのは、そうした先祖たちの兵（「家先兵」）の内、何らかの事情で家から離れてしまった者たちである。

（2）、天兵・粮神・地域の神・喫斎の神

失われた「五穀兵」「家先兵」を招くのに働く神々や「陰兵」については、いくつかのグループに分けることができる。

まず、儀礼を見届けて「証明」する「天兵」「天将」がいる。「開天門」によって天の門が開かれ、天の神（「三清」等）によって派遣されて降ってくる将兵である。「天兵」「天将」は、（屋外の）香炉の線香・紙銭のところや文台のあたりに並んで、儀礼を見ていてくれる。

次には「五谷大王」などの穀物に関わることを扱う神々（粮神）がいる。2013 年の補足調査の資料で示すと以下のような神々である。

五谷大王　　搭車大王　　＊「搭」トウ。のせる。
車徳大王　　粮苗使者　　＊「粮」リョウ。「糧」に同じ。
粮扣大王　　移種娘娘　　＊「扣」コウ。
禾花姐妹　　五谷仙娘
把倉封印　　開鎖郎官
挑籮童子　　鑒秤二郎　　＊「籮」ラ。＊「鑒」カン。「鑑」に同じ。
守耗童子　　赶耗一郎[11]　攤耗二郎　　＊「耗」モウ、コウ。＊「攤」タン。
開山童子　　耕種老人

これらの神々は、地域の五穀を管理する神で、普段から五穀に関していろいろと働いている神である。屋外（家の入口の向かって左外）に設けられた卓に祭って感謝する。この他に地元の神々も合わせて祭る。同じく 2015 年 1 月の補足調査の資料によって示す。

屋檐童子　　把門将軍　　＊「檐」エン。ひさし。のき。
本方地主　　本洞廟王
把界地主　　欄路大王

高漢二郎　　土地公公　　土地婆婆

---

[10] 2013 年 8 月にヤオ族文化研究所で実施した補足調査によると、この世の人間の世界は「陽」であり、死者や神の世界は「陰」であると考えられている。陽の世界に生きている者には「陽魂」と「陰魂」とがあり、このうちの「陰魂」が「陰」の世界に行って交流することができる。家先（家の先祖）の「兵」は「陰魂」（＝陰兵）である。「五穀兵」（＝五穀魂）にも「陽魂」と「陰魂」があるが、「招兵願」で招くのは「陰魂」の方である。拙稿 2015 年 3 月、59～60 頁参照。

[11] この神については、2015 年 1 月の補足調査の資料によって補う。

求財八宝　衆官
金剛大将　　過往神童

以上は、「招兵」に際して感謝して祭られる地上の神々である。これらの神々は、「五穀兵」や「家先兵」を探しに行くわけではない。

このほかに、「祭七星」（程序番号 405～409）で祭られる神々がいる。2015 年 1 月の補足調査によれば、ここで祭られる「七星」は、「天上の神」であり、「喫斎の神」であるという。具体的には次の神々である。

鉴斋大王[12]
天斗星君
七星姊妹

「天斗七星」は北斗七星であるという。庁堂の中に、庁堂の入口に向かって左側に卓を置き（外向き）、そこに供物を供えて儀礼を行う。こうした神々を祭る理由は次のように説明を受けた。

家族の人が喫斎状態になっている。（そのとき家族の人は）その神を尊敬して祭る。
神様が立派に精進しているから、人間も精進する。

祭り方については次のように説明を受けた。

喫斎の神は「肉を食べない神様」であるので、酒と紙銭を与えればよい。（他の神々とは）別に祭る。
酒は飲んでもよい。

「招兵」儀礼の中でなぜ「喫斎の神」を祭るのかをたずねたところ、北斗の神が穀物を取り返してくれたという伝えがあることを説明してくれた。

（喫斎の神には）苗が生えてくることまで祈っている。
泣いていたら、それを見て下りてきてくれた。小さい穀物、小米を蒔いた男がいて、鳥が来て全部食べていってしまった。そうしたら北斗七星の姉妹が来て、取り戻して、みんな蒔いてくれた。それで芽が出てきた。そういう物語がある。鳥のお腹の中から種を取り戻してくれたという物語がある。
この神は、穀物しか食べられないので、穀物と酒を供える。
穀物が大切。取り戻して、蒔いて、芽が出てきた。恩を蒙ったので、忘れないで祭る。

「招兵」儀礼において「祭七星」を行うのは、穀物を十分に得られるようにすることに関わっているようである。「北斗七星の姉妹」が穀物を取り返してくれたので、恩を忘れずにこの神を祭るが、この神は穀物しか食べない。だから人間たちも喫斎して祭りを行うという。「北斗」と穀物との関係はさらに考察する必要があると思われるが、この伝えにおいて、人々が祭りに「喫斎」する、すなわち、肉を食べないで精進料理を食べ斎戒すること自体が、穀物を取り戻してくれた恩に結びつけられているのは興味深い。

以上のような「喫斎の神」については、「五穀兵」や「家先兵」を探して連れ戻すことには直接関わらないが、「穀物」を取り戻してくれた恩があるので祭るという考え方については注意される。鳥から穀物を取り戻すという「北斗七星の姉妹」の働きは、「五穀兵」を招くという儀礼そのものの一つの起源を示しているのではないかと思われる。穀物を取り戻してくれた神を祭って、その神が行ったように穀物を取り戻すというのが、「招兵」儀礼の一つの儀礼的文脈であることを示しているように思われる。

（3）、探して連れ戻す役割を負った者たち

「五穀兵」や「家先兵」を探しに行って連れ戻すのに直接的に働くのは、祭司の「陰兵」および施主をはじめとする受礼者たちの家の「陰兵」（「家先兵」を含む）[13]と「元宵神」である。

祭司の「陰兵」は、祭司が施主の家に来るときに連れてくる。施主の家の「家先兵」は祭司が「家先単」を読み上げて呼び出す。

---

12 儀礼の際に掛ける「鑑斎」の神画の下部には、精進料理を作っているところが描かれている。
13 家壇に祭られている兵をすべてひっくるめて「家壇兵」とも称する。この「家壇兵」には、家壇で祭られる寺廟の兵やその家の「掛燈」や「度戒」を経た現在生きている者の兵も、亡くなって祭られている幾人もの先祖の兵もすべて含まれることになる。

「元宵神」[14]は次のような神々である。2013 年の補足調査の資料によって示す。

大位元宵　　小位元宵

山宵　水宵　　常郎元宵

白公元宵

帮粮帮料元宵

戯粮戯料元宵　　添粮添料元宵

「元宵神」は身近な神のようである。2015 年 1 月の補足調査では、次のような話を聞くことができた。

人に食べ物を渡したら、食べていないのに無くなる。これは元宵の仕業。そういう時は、「元宵が持っていった」とよくいう。

他人の家に運ぶ。食料を運ぶ。

ものを運ぶのが得意な神で、食糧を運ぶときは彼らが運ぶ。

彼らにお願いする。運んでください。運んでくださいと。

五谷大王に感謝すると、食糧を運んでやるか、ということになる。

元宵に命令して運ばせる。

食糧を、物を運ぶ神。

豊かになったり貧乏になったりするのは、元宵のせい。

急に豊かになったり、急に貧しくなったりする。それは元宵が運ぶことによる。

ありがとうといって感謝すると、ものを運んできてくれる。（だから必ずしも悪い神ではなく）正しい鬼、いい神様[15]。

もし、財産、食べ物を運んできてもらうとき、「他人の家に行って持って来たらだめだよ」と言ってお願いをする。

家の外の机で五谷大王などと一緒に祀る。

「五谷大王」に感謝すると、「五谷大王」が「元宵神」に「五穀兵」を運ぶように命じるという。「元宵神」がものを運ぶ神として考えられているのも面白いが、「五穀兵」が自分では移動できない存在であるのも面白い。「兵」とも「魂」とも称されているが、この現実世界の穀物のようなイメージなのである。

「五穀兵」については「陰兵」たちは探しに行って帰るように促すだけであり、実際に運んでくるのは「元宵神」の役割なのである。

それに対して家を離れた「家先兵」については、「陰兵」たち（仲間の「家先兵」たちを含む）が「兵旗」という旗を使って呼び集め、誘導して帰ってくると考えられている。離散した「家先兵」は、「兵旗」によって導かれて、自分自身で帰ってくるのである。

３、招兵の方法

次には、2011 年に行われた「還家願」儀礼中の「招兵願」によって、「招兵」の手順・方法について述べていきたい。「招兵」の儀礼の細目（程序における「小儀礼名」[16]）を挙げて一つ一つ述べていかなければならないところであるが、ここでは省略し、招く手順・方法の概略を示し、現時点で気が付いた点を述べることとしたい。

（１）、五穀兵（魂）を招く

ａ、五穀幡と五穀粮

---

14 「元宵」の「宵」については「魈」とも記すが、調査地ではみな「宵」の表記であったので、ここではすべて「宵」と表記することとする。

15 本来は善でも悪でもない神として考えられているのであろう。人間側の対応次第で善にも悪にも働くので、人間の側が正しく接すれば、「正しい神」「いい神」として働いてくれるという意味でこのように説明したのだと思われる。

16 「程序」における「小儀礼名」については前掲「還家願儀礼程序」2012 年 3 月参照。

「五穀兵（魂）」を招く方法であるが、実際の儀礼でまず目に付くのは「五穀幡」と「五穀粮」（五穀穂）である。

「五穀幡」は竹に五穀の穂を多数結び付けて、屋外に立てたものである。わが国の七夕の行事で立てる竹のようなもので、短冊・色紙の代わりに五穀の穂が吊るされていると思っていただきたい。五穀は、2011年11月に湖南省永州市藍山県で行われた「還家願」儀礼[17]では、稲、粟、稗、高粱、玉蜀黍が用いられた。基本的に穀物が五種類揃えばよいそうである。五穀の穂にはそれぞれ紙銭が一枚取り付けられていた。この「五穀幡」に、まず「五穀兵」が付くという。穀物の穂が多数取り付けられた竹を立てたところを見ると、いわゆる依代としての機能をまず考えたくなる。そして、これを目がけて「五穀兵」が空中を飛んで集まってくるようなイメージを持ってしまう。しかし、「五穀兵」は自分で移動することができない。「五穀兵」は「元宵神」が運んでくるのである。それでは、これは「元宵神」に見せる目印なのであろうか。しかし、こうした点を細かく考えすぎると、実際の儀礼から離れた詮索に陥ってしまい勝ちである。ともかくも、「五穀幡」は、「五穀兵」を集めるために立てられ、ここにまず「五穀兵」が集まってくるのである。

この「五穀幡」であるが、「穀物がいっぱい実っている様を表している」という説明がなされる。これは、「招兵」の後半部分で、「五穀幡」を家の中に運び入れて、神龕の脇に立てることが行われる（程序番号489など）が、なぜこのように「五穀兵」を招くのに使った「五穀幡」を家の中に運び入れて立てて置くのかを尋ねたときに返ってきた答えである。そして次のような説明を受けた。

> これを立てておけば、この家には食べきらないほど食糧があるという意味になる。五穀豊穣になって苗がのびて永遠に食べきれない。家の中に立てる。未来のことを言っている。これからどんどん穀物があり続ける。未来のことに意味がある。

どうやら五穀が沢山吊り下がっている竹を立てて置くことには、予祝的な意味があるようである。そうすると「五穀幡」は穀物が沢山実っている様を表しており、「五穀兵」を招く時にも、そうあってほしい状態をあらかじめ表現しておいて、そこに「五穀兵」を集めようとする考え方が働いていると見るのがよいかもしれない。

「五穀幡」の他には、「五穀粮」（五穀穂）を用意する。これは五穀の穂を束ねたものである。まず「五穀兵」は「五穀幡」に付くが、これを次には「五穀粮」に移す。この「五穀兵」のついた「五穀粮」が、家の穀物倉に納められる。こうした手順については、もう少し詳しく説明していく必要がある。

b、架橋と陰兵の派遣

「五穀幡」「五穀粮」を用意した上で、儀礼を始める。「開天門」（程序番号364以下）を行って、「天兵」を派遣してもらう。「収瘟」（程序番号 435・436）では、「家の中にどのような疫病神がいるのかを見て、全部出て行ったのを証明する。」「勅水」（水を聖化し、呪力をこめる。程序番号440〜443）を行い、この水によって「勅旗」（程序番号442）「勅幡」（程序番号443）が行われる。これによって「兵旗」と「五穀幡」が「勅変」され「解穢」される。そして「架橋」が行われる（程序番号446）。「架橋」については次のような話を聞くことができた。

> 橋を架ける。祭司は手を広げる所作を行い、七星罡を踏む。清めて穢れをよそへどけ、そのあと障害物を切って通していく。手を広げる所作をして、邪魔になるものを切り開いていくことを表す。次に、手を重ねていくような所作をする。一歩一歩橋を架けていくことを表す。
> 運ぶ者が通る橋がなければ、五穀魂はこっちに来ない。運ぶ者が五穀魂を運んでくる。
> 陰兵は、派遣されて、探して、督促する。追い立てるのが仕事。運ぶのは元宵の役割。

祭司が、「五穀兵」いるところまで橋を架ける。橋が出来上がると、「陰兵」が派遣され、「五穀兵」を探して、帰ってくるように追い立てる。「五穀兵」は自分で移動できないので、それを「元宵神」が橋を渡って運んでくる。そしてまず、「五穀兵」は「五穀幡」にたくさん付くのである。

---

17 「還家願儀礼程序」2012年3月および拙稿2015年3月参照。

ｃ、五穀粮を棹秤（さおばかり）で量る

次には「五穀兵」が「五穀粮」に移されるが、このとき「五穀兵」が集まって来て「五穀粮」についたかどうかは、棹秤で重さを量ることで確かめられる。

まず「架橋」の前に、「五穀粮」を棹秤に掛けて重さを量る（程序番号 444）。「架橋」の儀礼の後、紙銭を巻いたものを棹秤に掛けてある「五穀粮」に挟み込み、重さを量る（程序番号 448～451）。

秤の穂の中に紙の中に包み込んだ五穀魂を挟み込む。挟み込んでから量り始める。紙銭をただ巻くだけであるが、それで五穀魂が包み込まれることになる。

重くなったことで「五穀兵」がついたことが確認される。

紙銭を巻く時に唱える詞は次のようなものである。

五谷之魂 失落东方 通得东方收归
失落南方 通得南方收归
西
北
中
失落山猪马户（驴？）肚中 通得山猪九肚那中收归
失落乌鸦百鸟 通得百鸟口中收归
失落石空泥空木空 通得石空木空泥空收归
五谷之魂 禾男禾女禾子禾孙 扶粮仓

「五穀魂」を東西南北中から呼んで集めている。イノシシ、馬、ロバ、カラス、百鳥（いろいろな鳥）に食べられたもの、石、泥、木などの隙間に落ちたものを全部呼んでいる。

棹秤で量って、秤の棹が平らになっている（傾かない）ときは、まだ「五穀兵」がついていないので、そういう場合には「もう一回運んでこい」と、運ぶ役の小さな神（「元宵神」）に言う。「五穀幡」の方から「五穀穂」に移ってきたら、秤は傾く。

ｄ、五穀兵が家を離れてしまう原因

紙銭を巻く時の詞から、「五穀兵」が失われてどこかに行ってしまう原因が分かるが、同様の詞を 2013 年の補足調査の資料からも挙げておきたい。

東南西北中
失落石空・木空・泥空・水空・江辺・水辺・八叉路頭・十字路口
失落山猪・馬驢九肚腸中
丙年丙月丙日丙時出錯米粮売錯米粮
不知何年何月何日何時打發乞丐出錯米粮

これには、石・木・泥の隙間のほか、水の中、川べり、水辺、路がいくつにも分かれているところ、十字路で失くしたり、猪・馬・驢馬に食べられたり[18]、間違って売ったり、乞丐を立ち去らせるのに与えたりして失ったものが挙げられている。家族の者が食べた分は、五穀兵はそのまま家に留まるが、どこかで落としたり、売ったり、動物に食べられたり、乞丐に与えたりした分の五穀兵はどこかに行ってしまう。そうした五穀兵を「招五穀兵」によって取り戻さなければならないのである[19]。

e、五穀粮を穀物倉に納める

18 2015 年 7 月の補足調査に際しては「人が食べるときは煮炊きをするから大丈夫であるが、動物は生で食べるから魂がいなくなる」という説明を受けた。
19 拙稿 2015 年 3 月、60 頁。

次には「五穀粮」についた「五穀兵」を家の中に運び入れるのであるが、この手順についてはやや詳しく記しておきたい。

「五穀幡」に「五穀兵」がついたならば、これを棹秤ごと施主に担がせ、庁堂の入り口に内向きに立たせる（程序番号 445）。その背後で祭司が水と剣によって清める。続いて祭司が手訣（関封訣・老君訣）を組んで「五穀兵」が逃げないようにする。祭司が卜具（ポエ）で占う（程序番号 457）。「陽卦」を得たら「进去了」、すなわち（「五穀兵」が家の中に）入ったことになる。

祭司は「五穀幡」に触れながら唱えごとをする（程序番号 458）。そして五方に向かって散米（米粒を撒く）をする（程序番号 458）。こ「五穀幡」に触れての唱えごとと散米は３回繰り返すが、１回目は庁堂に入るように、２回目は壇に入るように、３回目は倉庫に入るように唱えるという。

散米をするときは、３回ともに以下の通り唱える（2013 年補足調査の資料）。

差兵差到東方東路去
東方東路収禾回
差兵差到南方南路去
南方南路収禾回
差兵差到西方西路去
西方西路収禾回
差兵差到北方北路去
北方北路収禾回
差兵差到中方中路去
中方中路収禾回
左手接右手回　禾公禾母
禾男禾女禾子禾孫
你付（扶？）々上粮倉　上粮倉　上粮倉[20]

これが終わると、祭司の弟子が師棍を施主の右肩に置いて、それに（棹秤に掛けた状態のまま）「五穀粮」を掛ける。祭司の弟子は、施主の後ろに立って左手で師棍の端を持つ。そうして施主と弟子の二人で「五穀粮」を掛けた師棍を支えて、庁堂の中に入り、向かって右側の階段から二階に上がり、二階の穀物を入れる桶に「五穀粮」を棹秤から外して収める（程序番号 459）。これで家の穀物倉に収まったことになる。

この後、「家先兵」を招く儀礼を行う中で「五穀幡」が庁堂に運びこまれて、神龕の横に立てられる。これを立てる意義については、すでに述べたとおりである。

（２）、家先兵を招く

ａ、家先兵

続いて「家先兵」を呼び集める儀礼が行われるが、これについては、まず「家先兵」に関する情報から整理してみたい。

家先兵は（先祖が）代々もらってきた兵。時間が経って分散している兵を連れてくる。時間が経つと、離れていってしまう。

先祖が「代々もらってきた兵」というのは、先祖が「還家願」儀礼中の「掛三灯」や「度戒」儀礼を通じて得た「下壇兵馬」や「上壇兵馬」を指している。亡くなった後もそうした兵馬を持ち続けており、それが子孫の財産となっていくという考え方があるようである。「時間が経つと、離れていってしまう」ということに関連して、次のような話も聞くことができた。

（「家先兵は戦死することはあるのか」という質問に対して）戦死したりするという考えはない。構ってあげないで、ずっと経つといなくなる。ほっておかれるといなくなる可能性がある。
関係を維持していくには、紙銭をあげて、挨拶するということが、一つの方法になる。

[20] 拙稿 2015 年 3 月、61 頁。

（家先兵は）雇っている兵隊なので、ちゃんと取り扱っていないといなくなってしまう。

（「ほかの家の兵になることはあるのか」という質問に対して）そうしたことはない。ありえない。ちゃんと祭らなかったら、不順なことが起こる。

陰間（あの世）で、祖先と陰兵は一緒にいる。

兵を祭らないと祖先を守る兵がいなくなる。

「家先兵」は、定期的に紙銭などを贈って祭らなければいなくなってしまう可能性がある。「家先兵」との関係を保つには、繰り返し関係を確認していく必要がある。しかし、いなくなったからといって、他の家の兵になってしまうことはないとしている。また兵隊であるからといって、敵と戦って死ぬというような考え方はしていない。

先祖との関係では、「家先兵」が「陰間」で先祖とともにいるという考え方が注目される。「家先兵」は「陰間」で先祖を守っている存在でもあるのである。

いなくなる理由として「時間の経過」ということが言われているのは、おそらく、こうした兵の数が多いので、たとえ定期的に祭っていたとしても、気のつかないうちに少しずついなくなるという感覚が伴うためであろう。

兵の数については儀式書中（ヤオ族文化研究所整理番号 A-16）にある「招五谷転兵用」に、東方の兵は「九九八十一万一千兵」、南方の兵は「八八六十四万四千兵」、西方の兵は「六六三十六万六千兵」、北方の兵は「五五二十五万五千兵」、中央の兵は「三九二十七万七千兵」と記されている。

ｂ、「家先兵」を招く方法（家先単・兵旗・招兵橋）

「家先兵」を集める際には、まず「家先単」で先祖の名前（家先単に記された法名）を確認することが必要となる（程序番号 450・460）。

家先の持っていた兵の分散したものを呼び集めるから、家先単で名前を確認していく。（その中には）度戒を受けてもらった兵、（度戒を経て）増えた分も含めて全部いる。

家の継承者となるためには「掛灯」儀礼[21]を経て「法名」得る必要がある。「家先単」に記された先祖は当然みな「掛灯」を経ている。「度戒を受けてもらった兵」というのは、「掛灯」を行った後さらに「度戒」を受けた者について言っているのである。祖先の中の「度戒」を受けた者については、「度戒」で得た兵も含めてすべてが対象になることを言っているのである。

そして「家先兵」を呼び集める際には、旗が特に重要な役割を果たす。

（家先兵は）兵旗で集める。家先兵は旗を持った兵が集めてくる。

この「兵旗」は、実際の儀礼空間では庁堂入口の向かって左側の机に準備される。庁堂入口の向かって左側の机は、向かって左向きに置かれ、奥の位置に竹筒に生の米[22]を満たしたものを五つ並べておく。これに「兵旗」を挿して立てる。この「兵旗」は、竹を割って作った棒に切り紙（剪紙）の旗をつけたもので、紙は赤い紙を使用している。切り紙で表現された模様の上部は「三清兵」を表し、下部は「天狗」を表しているという[23]。

「五穀粮」（五穀穂）を家の穀物倉に運び込んだあと、祭司は引き続き庁堂入口前の「五穀幡」が立てられている場所で儀礼を行う。祭司は、まず庁堂入口向かって左の卓上の竹筒から「兵旗」を抜き取り手に持つ（程序番号 464）。2011 年 11 月に調査した「還家願」儀礼では５軒の家から受礼者が出ている[24]ので、

---

21 藍山県では「還家願」儀礼の中で「掛三灯」として行われる。張勁松・趙群・馮榮軍著『藍山県瑤族伝統文化田野調査』（岳麓書社、2002 年）95～97 頁参照。日本語訳は『神奈川大学歴民調査報告』第 14 集　中国湖南省藍山県ヤオ族儀礼文献に関する報告Ⅱ（神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科、2012 年 3 月）141～144 頁にある。

22 この「竹筒の中の米」は「養兵米」「養米」であるという。すなわち「家先兵」たちの兵糧米である。

23 「三清兵」は「度戒」で受ける「上壇兵馬」を表すと考えられる。「天狗」についてはいろいろな兵を表しているとのことであった。

24 2011 年 11 月の「還家願」儀礼の受礼者については、『神奈川大学歴民調査報告』第 14 集　中国湖南省藍山県ヤオ族儀礼文献に関する報告Ⅱ　2012 年 3 月、28 頁参照。受礼者には、このとき受礼した３人の兄弟のすでに亡くなっている父親が含まれており、合計６名となるが、家の数としては５軒になるので、「兵旗」の数は５本となった。「五穀幡」「五穀粮」の数についても同様である。

「兵旗」の数は５本であった。次に祭司は「文台」（祭場に置かれた木の板）に乗り、その上でしゃがみこんで卜具で占ったり、立って旗を振りつつ唱えごとをしたりしていく（程序番号 465・466）。さらに庁堂に向かって立って米を撒いたり、家先単を見て「兵旗」を分ける仕草をする（程序番号 469）。

こうした儀礼については次のような話を聞くことができた。

家先兵が帰ってきたら、家壇の兵（家先兵）を収兵する。

（いなくなった兵を探すために）派遣した兵も全部もどってこさせている。

五つの方角に働きかける。（このとき）五色の旗があることについて、歌の中で歌っている。

「東方の兵　何万人…」と歌っている時は、（実際には赤い色の兵旗を振っているが）緑の旗を振っていることになる。

分散していなくなった兵は、派遣した兵が引き連れて帰ってくる。旗を持った兵が先頭で先導する。

旗を使う部分は家先の兵を招いている[25]。

散米については次のような説明を受けた。

米を撒くことについては三段階がある。進庁、下壇、上壇。米を撒いて命令している。このときは文台を踏んでいなければいけない。方角ごとに米を撒いて「収帰」している。

米を撒くのは、「領兵」する（兵隊を統率する）という意味。動作全体で、各方向に米を投げることで、兵が庁堂の中に入り込むということを表している。撒く方向が大切である。

「米を撒くこと」については、「庁堂に入ってください」、「下の壇に上がってください」「上の壇に上がってください」と三段階で命令していると解することができる。米粒が兵隊を表すわけではなく、撒く動作によって兵隊を統率しているという説明をしている。穀物を撒くことは、下位の霊的存在に対して供物を投げ与えているという解釈も可能であるので、この散米もそうした理解ができるのかも知れない。祭祀において、供物は神霊を招き寄せるための道具立てとして重要である。米を撒くことによって兵が集まってくるのである。

「家先兵」が戻ってくる時には「五穀兵」の時と同様に橋を用いるが、この橋については次のような説明を受けた。

家先兵は、（自分で）橋を渡ってくる。（五穀魂のように）元宵が運んで来るのではない。

（五谷兵と家先兵とは、一緒に戻るのか、それとも別々に戻るのかという質問に対して）五谷兵は元宵に運ばれてくる。家先兵は自分で歩いてくる。

（派遣した兵が）集めて案内して連れてくる。同じ橋、招兵橋を渡ってくる。

（家先兵を渡す時には）路を改修する。「貼」をする（上にくっつける、修理するということを意味するらしい）。橋を一回修理する。穀物倉庫のところに橋を架けたあと、（修理して）神様がいるところ、（すなわち）宮殿（梅元殿、大羅殿）などの行き先を示す標識のようなものを貼る。

これによれば、「家先兵」を連れ戻す時に渡る橋は、「五穀兵」が「元宵神」によって運ばれてきた橋と同じ橋であるが、一度改修して使う。ここに示した説明によれば、修理するのは、兵の行き先が異なっていることと関係するようである。橋を改修すると、「家先兵」が自分で橋を渡ってくるのである。

ここで「兵旗」が米を満たした竹筒に戻される（程序番号 470）。「兵旗」を挿した竹筒は、庁堂の入口で祭司から受礼者に渡され[26]、受礼者によって家の神龕に置かれる（程序番号 471～474）。これで「兵旗」に導かれた「家先兵」（「旗兵」）は、派遣された兵も離散していた兵も家の壇に戻ったことになるが、これで「家先兵」が全部戻ったことにはならないようである。続いてさらに「収兵」の儀礼が行われる。

玉皇大帝に証明してもらって収兵する。

収兵のために、収兵のための橋に変化させる。

旗兵ではない、鑼鼓兵、傘をさす兵、鶴に乗る兵、騎兵とかの兵を収兵する。

これらはみな家先兵である。

「収兵」では、「旗兵」以外の、「傘をさす兵」「鑼鼓を鳴らす兵」「牛角を鳴らす兵」「鶴に乗っている兵」

---

25 馮榮軍氏の説明によれば「家先の兵を集めるときは、家の兵隊に旗を持っていかせる。その家の旗を見てみんな帰ってくる」のだという。またこのとき「祖師が重要な役割を果たす」のだという。

26 祭司は、このとき庁堂に向かって散米する。撒く米はあらかじめ竹筒の中の米を少しつまんで手に持っておく。

「騎兵」などを呼び戻してくる。これらの兵もみな「家先兵」であるという。この区別は少し分かりにくいが、「家先兵」について、「兵旗」で先導されるグループと、「傘をさす兵」「鑼鼓を鳴らす兵」「牛角を鳴らす兵」「鶴に乗っている兵」「騎兵」などのグループに分ける考え方があるらしい。前者が離散していた兵で、後者が派遣されて探しに行った兵という区別ではないようである。「兵旗」で先導される兵にも「傘をさす」「鑼鼓を鳴らす」などの兵にも離散していた兵が含まれており、派遣されて探しに行った兵と一緒に戻ってくる。その際には、橋をもう一度変化させて「収兵」のための橋にするのである。

そして祭司は、外向きに文台の上でしゃがみ、紙銭を筒状に巻く（程序番号 475）。これによって「家先兵」が紙銭に巻き込まれることになる。この紙銭を巻いたものを剣（祭司が儀礼に用いる小型のもの[27]）に結びつける（程序番号 477）。「踢兵」で、その剣を家の神壇に蹴り入れるのである。

c、上兵・踢兵回壇

証明するために天兵を派遣してもらったことに感謝して紙銭を焼き、天兵を天に帰す（「閉天門」。程序番号 479・482・484）。そして五穀大王などの粮神に感謝して紙銭を焼いて帰す（「送粮神」。程序番号 480・481・483）。

それが済むと、祭司は背中に剣を挿して「引兵」を行う（程序番号 485 以下）。兵を率いて帰るのである。これとともに、庁堂の前に立ててあった「五穀幡」を庁堂の中に運び入れて立てる「樹五穀幡」を行う（「引帯五穀幡」「樹五穀幡」。程序番号 487・489）。「五穀幡」は、神壇の「家先単」の置かれている場所の近くに立てる。

そして「上兵」を行う（程序番号 490）。これについては次のような説明を受けた。

祭司が家先壇（神龕）の前で兵に挨拶し、手を広げるなどの動作を繰り返す。
まず、「尋路」。草木が多いので、それを分けて道をひらく動作をする。
次に「砍路」。右左と草木を切る動作。
次に「鏟路」。鍬で道をなおす。
次に「掃平路」。道を平らにする。
これが終わったら「鼓兵」を行う。やる気が出るように兵を励ます。両手で、親指を立てて片方ずつ振るようにする。「鼓励」する。
そして、手で兵隊を並べる動作。ちゃんと並ばせる。
（このとき、並行して祭司の弟子二名が「賀兵」を行っていく[28]。肩を組み足をつけて、それぞれ片足で跳ねる動作をする。これは兵たちの喜びを表しているという）。
次に「通信兵」の動作。手を前で組み合わせる。
次に「旗兵」。
次に銅鑼や太鼓を鳴らす兵。
次に嗩吶（スオナア）、牛角、楽隊。
ここまで終わったら、「鼓兵」して、兵を排列する。
次に槍兵、刀兵、斧兵、棍兵、拍子兵、鎚兵、錐兵。指で武器をあらわす。
ここまで終わったら、「鼓兵」して、兵を排列する。
次に龍、馬、虎、白鶴に乗る兵（手訣で表現する）。
次に琴を弾く兵。
次に轎に乗る兵。腰に手を当てる。籠に乗っている様を表す。[29]
終わったら、献酒、献茶する。
グループごとに一段落したら鼓兵して、排列してを繰り返す。
一段落したら、また鼓兵して、排列して、一段、一段進めていく。

---

27 祭司が用いる法具については、張勁松・趙群・馮榮軍 2002 年、254～257 頁参照。
28 弟子二名は「両位大尉」の絵を頭につけている。これは「上光」している状態である。
29 以上のような兵の順序は、「大道橋梁」に描かれた神々の行列と基本的に同じであるという。

一通り終わって、献酒、献茶する。献酒、献茶の動作をする。神壇につぐような所作。

酒を出し終わったら、（剣を）蹴り入れる（踢兵）。

武器を持った兵隊は、（次々に行く兵隊の中に）護衛として（何度も）途中にはさむことができる。

祭司が神壇の前で様々な「家先兵」を仕草で表現し、様々な「家先兵」たちが帰ってきたことを表している。ここで手訣を集中して使うが、法師（祭司）は、いわばそれによって様々な兵に変身しているということができる。

こうして帰ってきた「家先兵」が家の神壇に入るところは、先ほど紙銭を筒状に巻いたものを取り付けた剣を、祭司が神壇に蹴り入れること（足の甲に乗せて蹴るようにして壇に入れる動作）で表現される（程序番号 490）。

（祭司は）剣を蹴る時に、家先の中の一番えらい人（家先主）に、「私は今から蹴り入れますから、受け取ってください」という。もし受け取ってくれなければ、入ることができない。

（そして白い布を持って）兵隊たちに、「並んでください」「家庭を守ってください」という。

（剣は）香炉の上を目がけて蹴り入れる。

蹴って、何回も入らなかったら、この家に問題があるということになる。

蹴り入れて剣が神壇に入ったら、「家先兵」がみな戻ってきたことになる。剣から紙銭を巻いたものをはずして、「兵旗」が挿してある竹筒に差し込む。棒（師棍）を横にして持ってお辞儀をし、祖師に感謝する。以上が「踢兵回壇」である。これを受礼者の各家で行うのである（程序番号 492～502）。

小結

「招兵」儀礼について、2011 年 11 月に行われた「還家願」儀礼中の「招兵願」の事例と、その後に行われた補足調査で得られた資料によって検討を試みた。まだ十分とはいえないが、現時点までに把握できた内容およびいくつかの気がついた点を述べて、ひとまずの結びとしたいと思う。

「招兵」で招く対象は、家から離れてしまった「五穀兵」と「家先兵」である。「五穀兵」は、その家の穀物の収穫に影響を与える存在であり、その家の「五穀兵」が減ってしまうと穀物の減り方がなぜか早い、穀物が育たない、収穫量が減る等の悪い影響が生じる。「家先兵」は、その家の先祖たちが持っている「陰兵」であり、本来は先祖とともにいて先祖を守る存在である。これが減ってしまうと、いろいろな悪い影響があり、家にとって好ましくない事態が起こってくる。そこで、遊離した「五穀兵」と「家先兵」とを招く「招兵」儀礼が、「還家願」儀礼や「度戒」儀礼、結婚式等の機会に、家の繁栄と安定を確実なものにするために行われたり、家にとって好ましくない事態が生じたとき（特に穀物が減ってきたとき）に行われたりする。ここで注意したいのは「還家願」（「掛三灯」）・「度戒」という祭司の資格を得るために行われる通過儀礼に際して「招兵」が行われる点である。特に「度戒」で行われる「招兵」については、通過儀礼によって新たに得られた「陰兵」（「新度兵」）を家に導いて神壇に収めるために行うことが意識されている[30]。それに対して「還家願」では、「招兵願」として行われているので、還願儀礼の一環であり、「掛三灯」で得た「陰兵」と「招兵」で招く「五穀兵」「家先兵」とのかかわりはないように思われる。しかし、「掛三灯」が行われる「還家願」にも、「招兵」が含まれているのは興味深い。新たに「陰兵」を得るための通過儀礼とかかわる何らかの儀礼的な脈絡が、「招兵」儀礼にあるのかもしれない[31]。

「五穀兵」と「家先兵」を招くときに祭る神は、天の神・粮神・地元の神、喫斎の神である。こうした

30 「還家願」の場合は家で行われるが、「度戒」の場合は儀礼の場所が別に設けられ、受礼者がそれぞれ家に帰ったあとに「招兵」が行われる。家に帰ったときに家で行う儀礼として「招兵」が位置づけられているところから、「新度兵」を招く儀礼として意識されるのだと思われるが、このときも「五穀樹」を立てて「五穀魂」を招いている。「新度兵」だけを招いているのではない。

31 「還家願」における「招兵願」に、「掛三灯」で得られた「陰兵」との直接的なかかわりは認めがたいが、「還家願」に「招兵」が行われ、これによって「陰兵」と「五穀兵」とが招かれて、家の神壇に収められることには、何か理由があるように思われる。「招兵」と「掛三灯」とのつながりを想定すると、そこに穀霊信仰的なものを見出せるかもしれない。「招兵」では「五穀樹」を立てることが目を引くが、招く「陰兵」に（「五穀兵」だけでなく「家先兵」にも）みな穀霊的な性格がどこかに含まれていると考えることができれば、「五穀樹」は「五穀兵」だけを招くものではないことになる。こうした儀礼で考えられている「陰兵」の性格については、さらに検討していく必要があると思われる。

神々の力を借りることで、「招兵」の儀礼を行うことができるのである。「招兵」では、まず天の神々にお願いして「天兵」「天将」を派遣してもらい、この儀礼を行うことを「証明」してもらう。儀礼が正しく行われるように見届けてもらうのである。このほかに「五谷（穀）大王」をはじめとする「粮神」たちと地元の神々を祭る。そうして「五谷大王」から「元宵神」に「五穀兵」を運ぶように命令を出してもらう。さらに「喫斎」の神々を祭り、かつて「北斗七星の姉妹」[32]が鳥から穀物を取り戻してくれたことに感謝する。「招兵」の穀物の魂を取り戻すという側面に注目すると、「北斗七星の姉妹」が鳥から穀物を取り戻してくれたという物語には、「招兵」儀礼の起源を説明する神話的な性格があるように思われる。「招兵」儀礼は、「北斗七星の姉妹」が行ったことを行っているという一面があるように思われる。

以上のような神々は、直接に離散した「五穀兵」・「家先兵」を取り戻しに行くわけではないが、離散した兵を招く際には、いわば後ろ盾となって、儀礼の効力を保障してくれるのである。こうした神々の力によって「招兵」儀礼を行うことができるのである。

「五穀兵」・「家先兵」を探して連れ戻しに行くときに実際的に働くのは、祭司の「陰兵」と施主・受礼者の家の「陰兵」（それぞれの家の「家先兵」を含む）である。「五穀兵」については、まず「陰兵」たちが探して見つけることをする。見つけたら、「五穀兵」たちは自分で移動できないので、「元宵神」が運んで帰る。「元宵神」は「五谷大王」などの「粮神」の命令によって、そうした働きをすると考えられている。「家先兵」については、仲間の「家先兵」を中心とした「陰兵」たちが先導して連れて帰る。こうした仕組みになっている。

「招兵」儀礼には、さまざまな霊的存在がかかわっているが、その中で「陰兵」についての考え方が注意される。過山系ヤオ族（ユーミエン）の宗教的文化においては、「陰兵」が重要な働きをしているといえる。その「陰兵」についての考え方や「陰兵」を用いる儀礼的伝統の内容については、天師道（正一道教）の籙および籙の神々のあり方、および、法教の儀礼における「兵」のあり方などと比べて考えていく必要があるが、ただ単純に道教や法教の儀礼を受容して利用しているだけではない、独自の文化伝統が息づいているようにも思われる。「陰兵」をめぐってさらに調査研究していく必要があるであろう。

「招兵」の方法については、病気治し等に見られる招魂儀礼との類似が指摘できる。病気治しの招魂儀礼に典型的に見られるのは、内在魂に対する招魂である。内在魂が遊離したことが病気の原因であり、遊離した内在魂を取り戻して身内に鎮めれば、病気は治るとされる。ここに取り上げた過山系ヤオ族（ユーミエン）の「招兵」儀礼の場合は、人の身体に遊離した魂・兵を戻すのではなく、家に遊離した魂・兵を戻して鎮めるものである。家を人の身体のように考えれば、その類似は明らかである。「五穀兵」も「家先兵」も、ともに本来は家にいるべきものとして考えられている。この一部が失われると、その家にとって好ましくないことが生じてくる。これは人が病気になるのと同じである。そうした好ましくない状態を解消するために失われた「陰兵」を取り戻そうとするのは、「魂」を取り戻して病気を治そうとするのと同じ発想である。「招兵」においては「家」が（病気治しの招魂の際の）「人」の身体と同じなのである。それから、5つの方角へ呼びかけたり、「五谷之魂」が居そうなところを次から次にあげて呼びかけたりするのは、招魂歌の類型にも見られるところである[33]。過山系ヤオ族の「招兵」儀礼は、内在魂に対する招魂の類型から解釈できる内容を持っていると思われる。この点についてもさらに資料を集めて検討していきたいと考える。

---

[32] 北斗の女神と魂を招くこととの関係は、宋代以降の黄籙斎で行われる神虎召魂法にも見出せる。しかし、なぜ北斗の女神が召魂に関わるのかは、まだよく分かっていない。

[33] 各方角に向けて呼びかける形は、楚辞の「招魂」にも見られる招魂の詞の典型である（楚辞の「招魂」の場合は、天地四方の6方）。筆者が検討したヤオ族（ユーミエン）の『招魂書』に記された病気治しのための招魂儀礼にも繰り返し表れて来ている。拙稿「バイエルン州立図書館所蔵『招魂書』に見るヤオ族の招魂儀礼について」（『瑤族文化研究所通訊』第3号、2011年11月）参照。また、魂が居そうなところに次々に呼びかける形は、「遊離した魂のいそうなところを幾箇所も想定して、そこに呼びかけて魂を誘いだし、身内に帰り鎮めるために歌う」という藤野岩友のB類（大掃除型）招魂歌の形に一致する。藤野岩友『楚辞』（漢詩大系3、集英社、1967年）13頁および藤野岩友『巫系文学論』（大学書房、1951年）228～233頁参照。

过山瑶《盘王大歌》的版本与演唱特征

湖南省永州市蓝山县瑶族文化研究学会　冯荣军 赵金付 盘荣富

《盘王大歌》是瑶族人民的艺术珍品，她展示了瑶族人民智慧、文化艺术和社会生活等，也记述了瑶族的祭祀礼仪和崇奉的神祇，其内容丰富包罗万象，具有较高的研究价值。

《盘王大歌》的版本特征

蓝山过山瑶珍藏的《盘王大歌》分上下两本。上本载二十三段歌词，四经“天堂歌”曲；下本载十三段歌词，三任“天堂歌”曲。祭祀礼仪中，每演唱一段歌词，法师都要道颂一段“上情意者”。“上情意者” 自古以来按照祖师口头传授，歌词分段依照“上情意者”的程序划分。

《盘王大歌》的版本是经瑶族先民巧妙缩写而成，如第一段起始歌词：

人话郎村歌堂到，踏上船头听后（来、行）

郎小听声又听后，听得娘来郎也（来、行）

这首歌词，将“来”、“行”二字并排后句，将八句歌词缩为四句。演唱时法师将其改为一问一答的对唱歌词。

过山瑶的歌词用语独特，歌词用一种特殊的“师话”唸唱。用“师话”唸歌词用词考究，比拟词、形容词多，隐用词、双关语也较丰富，称谓上都用尊称，对地方村寨也不用俗称。

《盘王大歌》的演唱特征

在“歌堂良愿”中，由还愿灵师演唱《盘王大歌》，先唱曲“沙优啥沙优”，后接唱各段歌词。歌娘歌女有规范的“还愿歌书”，内容与《盘王大歌》三十六段歌词相似。也有“经曲”，以贺歌居多。歌娘歌女唱“仙拜”是先歌后曲，唱完歌词后加上“仙拜”二字落音。

蓝山过山瑶，四句歌词要唱八句，待二、四句唱完，再重唱一遍。第一句的末尾留一字不唱，第二句的开头加上第一句留下的字。第三句只唱第一句的后三个字，第四句将歌词的第二句唱完，这种唱法称为“叠唱”。

《盘王大歌》用[七任曲]唱插曲，[任]是[層]的意思，因此也叫[七層曲]。这七个曲子既是插曲又是仪式层次，把《盘王大歌》分七个大段进行吟唱，每一大段插一个曲子。为突出曲子的旋律，每曲子以不襯词为[歌团]。唱法是以一段歌母为引子，然后接唱正词。

七任曲的唱腔简单，音调和节奏强调旋律化，唱腔吸收了瑶歌[那法]、[罗累]和[中留]的菁华。一般由法师吟唱，无旋律乐器和打击乐伴奏，基本规律是一字一音，唱中有念，念中似唱。或句尾停一拍，或曲末延长一拍，少有拖腔。

我们认为，整个《盘王大歌》他充满了怀念、虔诚、祭祀、真切、可信和[神化]的民族特点。虽然地域以及师道公的流派不同，但吟唱大同小异。加之，由于瑶族没有自己的文字，《盘王大歌》只是口头传下的手抄本，书中的文字和读音难以辨别，有待今后去探讨和研究。

過山系ヤオ族『盤王大歌』の版本と演唱の特徴

湖南省永州市藍山県瑶族文化研究学会　馮栄軍 趙金付 盤栄富

『盤王大歌』はヤオ族の人々の貴重な芸術品であり、ヤオ族の知恵、文化芸術と社会生活などを示され、またヤオ族の祭祀儀礼及び崇拝する神々についても記述されている。その内容は豊富で、あらゆる事項が含まれており、高い研究価値を有している。

『盤王大歌』の版本の特徴

藍山県の過山系ヤオ族の秘蔵している『盤王大歌』は上下二冊に分れている。上冊には23段の歌詞と四つの「天堂曲」、下冊には13段の歌詞と三つの「天堂曲」が収録されている。祭祀儀礼の中で、祭司はどの段の歌詞を歌う前にも、必ず「上情意者」を唱える。『盤王大歌』の演唱の歴史は古く、長く伝承され続けてきたが、「上情意者」は祭司が独自に編じ唱える。歌詞の段落を分けることも「上情意者」の程序によって区分される。

『盤王大歌』の版本はヤオ族の先人によって巧妙に略して書かれている。例えば第 1 段の初めの

人話郎村歌堂到、踏上船頭聴后来／行

郎小聴声又聴后、聴得娘来郎也来／行

という歌詞は、「来」・「行」の 2 文字を並べて文末に置く。つまり 8 句の歌詞を縮めて 4 句にしている。歌う際に、祭司は歌詞を問答形式に変えて交互に歌う。

過山系ヤオ族の歌詞の用語は独特で、歌詞は特殊な「師話」で歌われる。「師話」で歌詞を歌うには言葉に工夫が凝らされ、比喩表現と形容詞が多く用いられ、隠語や掛詞も比較的に豊富に用いられる。呼称は尊称を使い、地方名や村の名前も俗称を使わない。

『盤王大歌』の演唱の特徴

『盤王大歌』は「歌堂良願」儀礼の中で、還願零師によって歌われる。先に「沙優啥沙優」という曲を歌い、次に各段落の歌詞を歌う。歌娘と歌には決められた「還願歌書」があり、その内容は『盤王大歌』の三十六段の歌詞と似ている。また「経曲」もあり、賀歌が多数を占めしている。歌娘歌女が「仙拝」を歌う場合、先に歌、その後で曲を歌う。歌詞を歌い終わった後に“仙拝”の 2 文字を加え終了する。

藍山県の過山系ヤオ族は、4 句の歌詞で 8 句を歌わなければならない。2 句、4 句を歌い終わると、もう一度歌う必要がある。第 1 句の末尾の 1 文字を残して歌わず、第 2 句の冒頭に第 1 句の残した文字を加えて歌い、第 3 句は第 1 句の最後の 3 文字しか歌わず、第 4 句を歌うとは歌詞の第 2 句まで歌い終ることである。このような歌い方は「畳歌」と称する。

『盤王大歌』は「七任曲」という間奏曲を歌う。「任」は「層」の意味であり、そのため

「七層曲」とも呼ばれる。この７つの曲は間奏曲であり、また儀礼の区切りでもあり、『盤王大歌』を７つの大きな段落に分け、段落ごとに一曲を挿し込む。メロディーを強調するため、曲は「不襯詞」を「歌団」とする。歌い方は一つの「歌母」を前奏として唱え、そして続けて正式の歌詞を歌う。

七任曲の節回しは簡単で、音調とリズムでメロディーを強調し、ヤオ族歌謡の「那法」「羅累」「中留」の真髄を吸収している。一般的に祭司によって歌われ、メロディーがなく打楽器の伴奏もない。基本的な規則は一つの文字は一つの音で、歌うことと唱えることを混ぜ合わせ、歌い方は唱えるように聞こえる。あるいは一つの文を歌い終わったら、1 拍休む。あるいは曲末を 1 拍延長する。長く引っ張って節回しをすることは少ない。

『盤王大歌』は追憶、敬虔、祭祀、真実、信用、及び「神化」という民族的な特徴を持っていると考えられる。地域と師道公（祭司）の流派が異なっても、歌い方はほぼ同じである。これに加えて、ヤオ族は自分の文字を持っていないため、『盤王大歌』は口頭で伝承されてきたことを漢字で記したテキストであるので、文字及び読み方は非常に複雑で、今後の課題として研究していきたい。

过山瑶《盘王大歌》的版本与演唱特征

冯荣军、赵金付、盘荣富

《盘王大歌》是瑶族人民的艺术珍品，是瑶族民间百科全书，是瑶族民间收藏的神圣宝书。她集中展示了瑶族人民的智慧、思想、通往观念、文化艺术和社会生活，内容丰富，包罗万象，主要包括：瑶族先民的自然观，人类起源说词。因此记述了瑶族的祭祀礼仪和崇奉的神祇，总之《盘王大歌》有较高的研究价值。

——过山瑶《盘王大歌》版本特征

《盘王大歌》是瑶族民间“还愿”科仪中，答谢三州三庙圣王所保人丁、五谷丰登、人畜兴旺，庆贺阴府丁间的重要经书。

蓝山过山瑶的“还愿”科仪，要执行四项“还愿”仪式：即“摧春愿”、“元盆愿”、“招兵愿”和“盘王愿”（亦称“歌堂良愿”）。还前面三个愿，仪式场内张挂着”灵宝天尊”、“道德天尊”、“太岁天尊”……刀兵祖师加上四幅“行司”共十八幅神轴圣像，这充分说明：瑶族宗教早期渗入道教。

法国的雅克•勒穆瓦纳教授说：“瑶族道教直到本世纪，仍保持着六朝时代（公元 222 年——589 年）汉人道教集体度戒的传统”注①（雅克、勒穆瓦纳《论瑶族文化及有关问题》载瑶族研究论文集》民族出版社 1988 年 189-200 页）。道教

在过山瑶中的传播已有久远历史，至今仍保存早期传统，是研究道教历史的活化石。

蓝山过山瑶“还愿”科仪中，前三个还愿仪式场的设置，祭祀神圣，喃唱经书都展示着浓厚的道教内容，待“招兵愿”还毕，进入奉还“盘王愿”（歌堂良愿）前，要重整祭坛，将张挂的神轴挂像卸下圣袋收藏，供品及其祭案全部更换，祭坛换挂“红罗段”祭案摆上“四脚牲头”（原猪）“龙江清水”、“莲花酒碗”、油麻粑粑，糍粑上面插上三十六朵剪纸花朵，烧上“太白明香”，挂上“黄杆串钱”。装点肃穆，呈现瑶族原始宗教景象。由此推测，《盘王大歌》有可能创始春秋晚期，与道家学习同期创始。

蓝山过山瑶珍藏的《盘王大歌》分别是指，清时期的手抄本，版本基本一致，分上本、下本装订，上本内容载二十三段歌词，四经“天堂歌”曲，分别是：

一段《起声唱》、《齐入席》、《隔席唱》、《论娘唱》、《日出早》、《日正宴》、《日正中》、《日正斜》、《日落流》、《日落鸟》、《夜深深》、《夜黄昏》、《天星上》、《天上星》、《大星上》、《大见怪》、《日亮亮》等十九小段。

二段：《天地动》　三段《天柱倒》　四段《天暗鸟》

五段：《北边暗》　六段《洪水发》　七段《雷落地》

八段：《葫芦生》　九段《葫芦熟》　十段《洪水尽》

十一段《为婚了》十二段《更会分》十三段《造天地》

十四段《置天地》十五段《刘王种竹》十六段《唐王出世》十七段《信王出世》十八段《盘王起记》十九段《色娘早》二十段《随桥上》二十一段《秀才修国传天下》二十二段《大盘州》二十三段《小盘州》。

四经“天堂歌”曲、《洪水沙曲》、《逢闲曲》、《曲子监》和《荷叶杯》。

下本内容载十三段歌词，三任“天堂歌”曲，分别是二十四段《桃源闾山》二十五段《鲁班造寺》二十六段《。邓古何物》二十七段《彭祖郎老》二十八段《木倒地》二十九段《船成了》三十段《船到水》三十一段《神去也》三十二段《神意急》三十三段《解神意》三十四段《开龙放燕》三十五段《满天飞》三十六段《收席歌》(亦称为零散歌词)。三任“天堂歌”曲分别是：《南花子》、《飞抛江南》和《梅花大碗》。

《盘王大歌》的三十六段歌词，在祭祀礼仪中，每演唱一段歌词前，主导法师要道颂一段“上情意者”三十六段歌词要道颂三十六段“上情意者”。蓝山过山瑶演唱《盘王大歌》历史十分悠久，自古以来，一代传一代，代代相传，按照祖师口头传授，自编自道“上情意者”。歌词分段式依祖师道颂“上情意者”的程序划分。

《盘王大歌》的版本是缩写版本，聪明的瑶族先民，巧妙缩写，缩短篇幅，当时节省竹筒，现实誊抄节省纸张。如《盘王大歌》第一段起始歌词；

人话郎村歌堂到，踏上船头听后（来、行）

郎小听声又听后，听得娘来郎也（来、行）

这首七七七七句式歌词，用字考究，将“来”、“行”二字并排后句，本是八句歌词，巧妙缩为四句版本，成了二合一。更为值得一提的是：在“歌堂良愿”中，执行演唱法师按祖师口传，又分改为一词一答的对唱歌词：

原歌词：人话郎村歌堂到，踏上船头听后（来、行）

郎小听声又听后，听得娘来郎也（来、行）

分改后：唸话唸村唸堂到，唸上唸头唸后（来、行）

唸小唸声唸听后，唸得唸来唸也（来、行）

（唸即是什么）分改后的歌词实是：

问：什么语什么村什么堂到，什么上什么头什么后（来、行）

答：（人）（郎）（歌）　（踏）　（船）　（听）

问：（郎）（听）（又）　（听）　（娘）　（郎）

把“什么”两字缩写“唸”一字，将四句歌分变十六句歌词，做到了形式多样与押韵多变的结合，句式有七七七七、五七七七、三七七七句式，合而分，分而合，合分自如，值得研究的是《盘王大歌》创作艺术。

过山瑶的歌词有它的独特用语，与瑶话不尽相同唸起来平反分明。唱起来韵味较浓，歌词不是用通常的瑶话来读，而是用一种特殊的“师话”唸唱。一般说来，能讲瑶话的不一定懂得歌词，用瑶话唸非常别扭，用“师话”唸歌词情感韵味

并存，歌词格单纯，用词奇特，比较考究，比拟词、形容词多隐用词、双关语也较丰富，以物拟人，天地、日、月、花鸟树林，风云雷雾，山水田园用得恰当。在称谓上都用尊称不落俗套，人称上讲哥妹，他称为：仙、偶、娘（姑娘）、锦阳、情仙、七仙、九龙、姣容等。自称为：苗、单、贱、寒、郎、崽（仔）等，对地方村寨也不用俗称，取广义和尊称，如：步州、天国、京海、广州、广县等。

蓝山过山瑶视《盘王大歌》为神圣宝书，平时不是随意想看就能看得到的，祭祀礼仪前后，持书人谨收书柜中，“歌堂良愿”中，要经还愿灵师跪落东厅过芽三请大神父母，立齐流乐三州三庙圣王改愁心意，听歌听曲，点过三姓单郎，三姓青衣女人，请出男人出唱歌案，斟献谷花米酒三庙圣王，宽宽坐落圣席头上，检过良筵大席“七星银盏”、“七星银筷”、“金鹅小瓶”、“光油细菜”（即蔬菜）、“目嘴小双”（即老鼠肉）……等七碗盘筵，交纳三十杠当许还愿答谢白纸银钱。再以三十杠白纸银钱请出三十六段歌案、歌词七任“天堂歌曲”，请刘三妹阴声阳气交把坐席老人，坐席后生，青衣女人，唱歌唱曲，燕贺阴府圣王，一度风情完满。一各还愿灵师道颂“码头意者”，“意志”已过，再颂咒《三番》：

第一轮

一个还愿家主，也今请客，上席请流乐贵客，下席请得贵客女，请得大哥也会是大人，请得叔公也是大人，请得大

舅也是大人，请得大孙也是大人，东方坐上，南方坐下，无能得比，比能青山树木排行，吃菜比能牛马吃草，吃肉比能龙光过山，比能水推沙石，吃酒比能黄龙闪令，四行坐席老人，坐席后生，淹起龙门，斗起龙寺，大家起首行贺第一位宝书也。

第二轮

一轮过了，二轮以来，心中慌慌坐落人乡，心中蒙蒙坐落人冲，坐着行中，站着行位，不曾行过筵边，不知筵尾，不曾行过水边，不知水路，不曾行过三期学堂门外，不曾行过九州学堂门外，不曾接刘三妹娘歌案歌曲，行到歌堂中道真言，坐着行中，站着行位，思着不唱，不是刘三妹娘歌案歌曲，行来歌堂地中，但唱三句贱言粗语，不过连州、行平、伏灵、福江、五旗兵马，本祖家先心中之意，不过四行坐席老人、坐席后生心中之意，淹起龙门大家起首行贺第二保书也。

（以上各行往右推两字）

第三轮

二轮过了，三轮以来，手拿三寸横厘沙板，通过鲁班歌头七郎王，鲁班歌尾八郎王，打开刘三妹娘藤箱 笼，请出36段歌词，七任天堂歌曲，交把下席头上坐席老人，坐席后生一朝一夜唱唱曲行贺三州三庙圣王，通得刘三妹娘衫胸衫袖里头，请出陰声阳氧，龙如现声，得过四行坐席之人声氧

游游，影过九州，声气凉凉影过人乡，声气演演过九村，莫放声干气落，声干气落，声干气落，三十六 歌词，七任歌曲难得完满。大神父母所现。

众席之人淹起龙门,闻起龙寺,大家起首行贺第三任保。书也。

《三番》经文过后，还愿灵师行藏书包袱牒出《盘王大歌》上本，交把坐席老人，坐席后生唱歌唱曲行贺三州三庙圣王。

待《盘王大歌》唱完上本二十三段歌词和四段天歌曲，还愿灵师接着 唱,《盘王大歌》中心《拓榴岭》歌词：

拓榴生过拓榴岭　　拓榴生过拓榴山

人话石榴不生子　　拓榴生子落青山

拓榴生过拓榴岭　　拓榴生过拓榴源

人话拓榴不生子　　拓榴生子落山源

……　　……

《拓榴岭》虽载《盘王大歌》上本末页，但她不属三十六段歌词是《盘王大歌》中心散歌，叙事歌：歌词大意是段宝书《盘王大歌》的下本，叙述取书经往路途；即是：从还愿主家出发.路径一座大青山,沿青山行至一条溪流源头,从源头沿半山腰行至一个大崩坡,又沿坡而卜,下至一条大河，又沿大河顺水而出，出至一片大河滩，从河滩出至一个大水洞，再沿河流而出，行至一座经河大坝，又沿大坝的引水渠

道而行，行至一片大良田，从良田行至藏书的京城，从京城又行沿藏书的州.县.乡.村，再行至藏书大院，从大院进入大门楼，从门楼进入藏书大门，进入大门厅堂，从厅堂进入藏书室，踏上书案进入藏书柜，找宝书，取出宝书，出书柜，下书案，出书室.....沿路返城。

《拓榴岭》歌词喃唱完毕，还愿灵师起身从藏书包袱谨慎地取出《盘王大歌》下本交把坐席走人，坐席后生。

《盘王大歌》演唱特征

《盘王大歌》的三十六段歌，七任天堂歌曲。在“歌堂良愿”　　,由还愿灵演唱,光曲后歌,“沙优啥沙优”后接唱歌词，曲调温柔，意境绵绵，情感交织，浇水涓涓。歌娘歌女唱的歌词，不是《盘王大歌》中三十六段歌词；歌娘有规范的“还愿歌书”内容接近《盘王大歌》三十六段歌词。同样也有“经曲”以贺歌居多，贺王，贺圣，贺师，贺主，曲
调高吭豪放，娓娓含曲，高低和谐，情真意切，似高山流水，豪情奔放，滴水有声，歌娘歌女唱“仙拜”是先歌后曲，唱完歌词后加上“仙拜”二字落音。

蓝山过山瑶，一首四局歌词，要唱八句，分别待二、四句唱完，再来重唱一遍。如：

人话郎村歌堂到，踏上船头听后来。

郎小听声又听后，听得娘来郎也来。

歌堂到　　踏上船头听后来

郎小听声又听后，后听得娘来郎也来。

又听后　　听得娘来郎也来。

唱第一句的末尾留一字不唱，唱第二句的开头加上第一句留下的字。唱第三句只唱第一句后三个字，唱第四句将歌词的第二句唱完这种唱法称之为“叠唱”。

“歌堂良愿”以歌为主，祭祀先祖，配有锣鼓笙箫、长鼓舞、场面热烈。祭祀生气　，热闹非凡。

歌娘歌女的贺主，贺师的贺歌结速盘玉良愿。歌娘为了感谢主家为这场“还愿”承办及法师操劳，恭贺主家今后人畜兴旺，五谷丰登，恭贺，招财进宝，幸福美满，及法师万事顺意，人香门旺，出门行好运，家中百样齐，即：（摘录部分歌词），

来贺主，

娘少贱言贺主娘，

家主有心还良愿，

门前石壁变成银。

来贺主，

今日行来贺主郎（声），

家主声声还良愿，

五谷丰登千万年。

来贺仔(师)

来贺歌堂新挂师，

难为二位师爷引带新师界经过七星八挂银桥路。

年年人请下街来，

口吃珍珠多财宝，

银盏双双落下台。

家主有心还圣愿，

贺仔家中百样齐。

来贺仔

来贺歌堂对庙师，

对庙师人香门旺，

年年双信入香坛。

总之《盘王大歌》是经历代巫师的创作和收集民间歌谣而成的，在还盘王愿时欢唱于盘王祖神前，中国湖南瑶族的《盘王大歌》流传至今的有三种形式，即 12 段词，24 段词和 36 段词，内容的详略不同，歌词最详的有三千多行，且内容丰富多姿，是以盘姓为主的蓝山过山瑶中保存最完整的史诗。而《盘王大歌》用[七任曲]吟唱。七任曲吟唱《盘王大歌》中的插曲，亦是瑶族巫师必唱之曲。[任]是[層]的意思，又叫[七層曲]。七任曲的七个曲既是插曲，又是仪式层次，即把《盘王大歌》分成七个大段进行吟唱，每一大段插曲一个曲子。每个曲子以不襯词为[歌团]，突为此曲的旋律。唱法是先来一段歌母为引子，然后接唱正词。我们从历史渊源考证，或许当时没有记谱的符号，只是用不襯词代替，读会了不襯词就等于唱熟了乐谱一样，所以歌的开头都用上襯

词。据我的考查，《盘王大歌》的插曲共有九支，还愿时常把其中的[三六曲]和[牛角尖曲]两曲不唱，其原因不明。

七任曲的唱腔比较简单，音域不宽，常在几度或几十度音之内，均属吟唱范畴；其音调和节奏强调旋律化，唱腔吸收了瑶歌[那法]、[罗累]和[中留]的菁华。一般曲法师吟唱，通常无旋律乐器和打击乐伴奏；他的基本规律是一字一音，唱中有念，念中似唱，或句尾停一拍，或曲末延长一拍，少有拖腔。如二、三曲，虽有快慢之别，主音[1、3、5]的乐汇发展还是一致的，只是二曲轻快活泼，三曲由于节奏放慢，使人听后有某种[重人生感情，不忘蹉跎岁月]的惋惜心理。四、六曲元音相似，节奏明快，吟唱自如。如四曲中的四个5566六曲的五个55、55，它虽然是唱也有念之感，使人听了易学易记，只是前者高低音相差七度，后者相差八度，正如此，更体现了瑶族师道公的再创造。我们认为，整个《盘王大歌》他充满了怀念、虔诚、祭祀、真切、可信和[神化]的民族特点。由于环境和地域以及师道公的流派不同，对所吟唱亦有大同小异之别，加之，由于瑶族没有自己的文字，《盘王大歌》只是口头传下的手抄本。在书中的文字和读音难以辨别。有待今后去探讨和研究。

発表要旨

关于仪礼中歌书之诵读

－湖南省蓝山县瑶族还家愿仪礼中所进行的歌唱问答－

湖南省永州市蓝山县瑶族文化研究学会　赵金付
神奈川大学　广田律子

本发表将就居住在中国湖南省蓝山县的过山瑶中传承的通过仪礼－还家愿仪礼中，在对救世主盘王进行祭祀（盘王愿仪礼）时所诵读的歌书及有关歌唱作以汇报。在诵读中使用的是汉字文献，并且是由七言上下句成对、四句为一内容的定型经文所构成。定型经文的内容是形成瑶族（Mien）主体性的根本，它涉及了神话、历史叙事、仪礼的执行内容和作为祭司必须遵守的教训、口头传承纪录等多方面。不单是从道教的借用，其中也凝聚了瑶族独自的信仰知识，而且还运用了对句、反复及多义的比喻等表现手法。经文所使用的汉字不是汉语发音，而是日常使用的瑶语（Mien 语）以及不同于汉语的瑶族独自的音训，经文付上这种音训会诵读歌唱出各种节奏与旋律。在仪礼的实践中，不只是按照经文的文面诵读，而是把口头传承和书面传承混在一起，并且经常使用对口说唱特别是对口问答的形式。诵读歌唱法虽然变得很复杂，但是由于有着独特的歌唱体系，因此由祭司传承并延续下来。

本发表将以在中国少数民族瑶族的仪礼场面中，记载着民族起源和历史的经文（歌书）在仪礼执行时是如何诵读歌唱这一内容为焦点，着眼于定型的经文以问答形式来歌唱这一事例，对祭祀歌谣的特性进行深入考察。

儀礼における歌書の読誦

—湖南省藍山県ヤオ族還家愿儀礼に行なわれる歌問答—

湖南省永州市藍山県瑶族文化研究学会　趙金付
神奈川大学　廣田律子

本発表では、中国湖南省藍山県に居住する過山系のヤオ族に伝承されている通過儀礼の還家愿儀礼において行なわれる救世主盤王への祭祀の場面（盤王愿儀礼）で読誦される歌書とその歌唱に関する報告を行なう。読誦には、漢字文献が使用されるが、七言上下句が対をなし四句をまとまりとして構成される定型の経文である。定型経文の内容は、ミエン・ヤオ族のアイデンティティーの根幹をなす神話や歴史叙事、儀礼の執行内容や祭司として守るべき教訓、口承の記録等多岐にわたるが、単なる道教からの借用ではないヤオ族独自の信仰知識が凝縮され、対句や反復や多義の比喩表現が用いられている。漢字は漢語読みされるの

ではなく日常使用されるミエン語や漢語とは異なるヤオ族独自の音訓が付され経文によっては異なるリズムと旋律を付され読誦歌唱される。儀礼の実践では経文を文面通り読誦するだけではなく、口承と書承部分を混在させたり、掛け合い特に問答形式が多用されており、読誦歌唱法を大変複雑にしているが、独自の歌唱システムが存在し、それは祭司によって伝承され続けている。

本発表では中国少数民族のヤオ族の儀礼の場で、儀礼の執行において民族の起源や歴史の記された経文（歌書）がどのように読誦歌唱されるのか、中でも定型の経文が問答形式で歌われる例に着目し、祭祀歌謡の特性まで踏み込んで考察したい。

儀礼における歌書の読誦

―湖南省藍山県ヤオ族還家愿儀礼に行なわれる歌問答―

湖南省永州市藍山県瑤族文化研究学会　趙　金付
神奈川大学　廣田　律子（文責）

ヤオ族は儀礼の実践において漢字文書（経典）を使用するが、種々な儀礼で読誦される定型の経文は、七言上下句が対をなし四句をまとまりとし構成され、日常使用されるミエン語や漢語とは異なる音訓が付され、経文によって異なるリズムと旋律をそなえた曲節を付けて発声される。定型経文の内容は、ミエン・ヤオ族のアイデンティティーの根幹をなす神話や歴史叙事、儀礼の執行内容や祭司として守るべき教訓、口承の記録等多岐にわたるが、単なる道教からの借用ではないヤオ族独自の信仰知識や伝統的概念が凝縮され、対句や反復や多義の比喩表現が用いられる。儀礼の実践では経文を文面通り読誦するだけではなく、口承と書承部分を混在させたり、掛け合い問答形式で進める等極めて難解な法則が存在する。男性祭司と女性歌手とでは同時進行でも経文や歌唱法が異なる。今まで充分になされてこなかったこの定型経文の儀礼における読誦歌唱システムの解析を進める必要を感じている。

今回、漢字文書のうち儀礼執行に欠かせない代表的な『大歌書』の読誦言語を国際音声字母を用いて記録化を図るために、その前提作業として『大歌書』が読誦される還家愿儀礼の盤王愿部分の詳細な儀礼執行程序の作成を進めた。その報告を以下に行なう。

1．還家愿儀礼

今回儀礼の実践と使用文献と歌謡の内容を接合させた詳細な程序の作製のための聞き取りを実施した還家愿儀礼の全体について概説する。還家愿儀礼は、藍山県所城郷幼江村の盤家において 2011 年 11 月 16 日～ 11 月 21 日（旧暦 10 月 21 日～ 26 日）実施された。盤家の跡継ぎである盤栄富とその妹婿の盤明古、そして盤栄富の父の妹の夫である盤林古（故人）とその子で栄富にとってはいとこである盤継生・盤認仔・盤新富の 3 兄弟、計 6 名が受礼者となり祭司となる法名を得、家を継ぎ先祖の祀りを行ない、自分も家先単に加えられ祀られる資格を得るために行なわれる掛三灯儀礼が中心となる。さらに盤家では 1930 年代に流行病によって 7 人が亡くなる不幸があり、その時に願を掛け、2011 年にも願を掛け、願ほどきの儀礼を行なうことを約束したので、願掛けが成就したことに対する願ほどきの儀礼、さらなる願掛けの儀礼、さらに盤王を祀る儀礼が行なわれる。3 人の祭司が招兵師・還愿師・賞兵師・掛灯師と称し、その弟子たちと共に役割を分担し、祭祀を行なう。そのほかに供物を準備し、儀礼の段取りを取り仕切る主厨官、文書作成を担当する書表師、歌を担当する歌娘、若い男女 3 名ずつの三姓単郎と三姓青衣女人、はやし方の笛吹師・鑼鼓師等の役割がある［神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科　2012：23-116］。

祭場は盤栄富宅の庁堂において行なわれ、入口入って正面右側に盤栄富の先祖を祀る常設の祭壇（家

先壇）があり、中央に祭壇がしつらえられ、壁には元始天尊の左右に道徳天尊、霊宝天尊を配し、この三清を中央とし、左に聖主・太歳・十殿・李天師・地府・大海番・海番張趙二郎・把壇師、右に玉皇・総壇・張天師・三将軍・天府・鑒斎大王の神像の描かれた 17 種 22 軸が掛けられる。祭儀の進行に従って、先祖を祀る壇には紅紙の切り紙が掲げられたり、七星姐妹を祀る祭壇や開天門の儀礼を行なうための場等が加えられる。祭儀の後半の盤王を祀る儀礼の祭壇は前半と一変し、神像画の軸は外され、正面に盤王を象徴する紅紙を切り抜いた紅羅緞が貼られ、丸ごと豚 1 頭が供物として並べられ、その上にちまきが置かれ、切り紙の花旗が挿される。

2. 還家愿儀礼の程序

神像画の軸を掛けて行なわれる儀礼の度戒儀礼・還家愿儀礼・葬送儀礼は、規模の大小はあるものの儀礼の骨格をなす基本構造は一致し、祭司が祭場の準備を整え、開始の酒を飲み、祭司の資格を告げ、神を招き、祭司の師匠の助けを求め、神に祭りの目的等を伝え、神を喜ばせ、叙任の儀礼を行ない、神に紙銭等を献上し、願掛けをし、願ほどきをし、神を送り、師匠に感謝し、ねぎらいの酒を飲み終了する構成を取る。それぞれの儀礼の目的に合わせ、この骨格に特徴ある肉付けがなされる［廣田　2013b：1-25］。

中規模の儀礼に位置付けられる還家愿儀礼だが、全体の儀礼執行の程序を表にして示す。

還家愿儀礼程序表

日付	大儀礼名	内容
11/16	落兵落将	祭司各自が連れて来た陰界の兵を施主の家先壇に入れる。
11/16	脱鞋酒	祭司と施主と厨官が酒を飲む。
11/16	做紙馬	神に献上する紙銭作り。
11/16	石鑿銭酒（做紙酒）	さらに手伝いの人も交え酒を飲む。
11/16	写愿簿	家先単作り。
11/16	紙馬進堂	祭司が紙銭を家先壇に置く。
11/16	落脚酒	祭司および受礼者、厨官、歌娘等が酒を飲み、祭司は自身の資格、儀礼の趣旨説明を行なう。
11/16	掛聖	神像画の軸を掛ける。
11/16	冷排盞	厨官が供物盆を出し礼拝。
11/16	点香	厨官が線香灯明を家先壇に供える。
11/16	羅鼓開始	はやし方の鳴り物が始まる。
11/16	恭賀主家	祭司から施主への祝金が準備される。
11/16	昇香	厨官が祭壇を整え、祭司が線香を壇に供える。
11/16	安祖先（安家先）	分家に香炉を分け祖先を迎える。
11/16	接外祖	妻方の祖先を迎える。
11/16	写家先対聯	書表師が対聯を準備する。
11/16	請聖	祭壇に神々を招聘し、儀礼の目的、経過、式次第を説明。祭場を清める。
11/17	做紙馬	紙銭作り。
11/17	添香	厨官が線香と灯明を供える。
11/17	準備五穀幡	五穀幡を準備。
11/17	入席	はやし方が演奏。
11/17	請聖	神々を祭壇に招聘し、儀礼の経過、式次第を説明。
11/17	封斎	斎戒の開始。
11/17	掛家灯	祭司となる通過儀礼。
11/17	入席	はやし方が演奏。
11/17	做紙馬	紙銭作り。
11/17	開壇還愿	神々を招聘しあらためて願が伝えられる。壊れた盆を修復し再び陰兵の受け入れができるようにする。願ほどきが行なわれる。

日付	大儀礼名	内容
11/18	招兵愿	神兵を招き、五穀豊穣を祈願して行なわれる。
11/18	入席	はやし方が演奏。
11/18	招兵愿	天の門を開き神兵を招き、五穀豊穣を祈願して行なわれる。
11/18	還招兵愿	兵を楽しませるために行なわれる。願ほどきが行なわれる。
11/18	大運銭	献上される銭が届けられる。
11/18	送孤神	孤神を送る。
11/18	鑒牲	豚を犠牲とする。
11/18	謝師	師匠に感謝する。
11/18	鑒香	線香を供える。
11/18	収聖	神像画を片付ける。
11/19	盤王愿	盤王に感謝し行なわれる。
11/20	盤王愿	盤王に感謝し行なわれる。願ほどきが行なわれる。
11/20	拝師	師匠に感謝する。
11/20	散袱酒	祭司、歌娘、厨官等がテーブルに着き、それに対し受礼者が礼拝。
11/20	散袱拝師	祭司に対して受礼者が礼拝。
11/20	唱賀歌	歌娘が歌い言祝ぐ。
11/21	分紅	厨官が肉を分配。
11/21	拆兵	祭司は家先壇から自身の兵を取り戻し、帰り支度をする。
11/21	奉倉庫	倉庫を作る。
11/21	上馬酒	最後の酒盛り。

3. 儀礼盤王愿の実践

還家愿儀礼の後半において『大歌書』の読誦歌唱が行なわれる大儀礼名「盤王愿」部分を取り上げ、儀礼の実践と読誦される文献の内容について報告を行なう。

2011 年 11 月 19 日から 20 日に実施された大儀礼名「盤王愿」部分の儀礼執行程序のうち重要な箇所を取り上げ調査によって明らかになったことを以下に示す。さらに請聖でそらで唱えられる「大庁意者」(「東方意者」) [(1)] の内容が儀礼の実践にどのように反映されているのか明らかにするために「大庁意者」の内容と対応する儀礼内容には「大庁意者」に述べられていることを加えて記す [(2)]。

1、(19 日 7 時 45 分頃～) 庁堂正面に祭壇をしつらえる。

祭壇の様子は、紅紙の切り紙 (上から柱歯・石榴花・大紅花・荷花・盤王印・天狗・香炉)、その下に黄紙の切り紙 (金魚) が貼り付けられた紅羅緞が正面に飾られる。その両脇に紙銭がつるされている。

供物は、豚の頭部に脂の膜がかぶせられ、その上に盤王の塩信・碗の灯明・箸の束が置かれる。頭部の両脇には内臓、その脇に胴・足が置かれる。右に 2 足、左に 1 足、胴の上はちまきに覆われ、ちまきには色とりどりの切り紙の旗が挿してある。さらに正面には背骨と 1 足がつるされている。血の入った桶は右に置かれる。

豚の頭部前には、左右に 3 つずつの碗、中央に香炉碗、左右に米の入った碗・水杯・塩の入った杯が並べられる。血の入った桶は右に置かれる。

祭壇に供えられるものについては「大庁意者」には「紅羅花帳 (紅羅緞) 脚下金魚、三十六朶龍鳳花園、龍鳳花廳 (色とりどりの切り紙の旗)、花園腳下備辦油麻糯糍 (ちまき)、裝起請王聖席、處備上席三封托盤錢紙 (紙銭)、下席四杠回車下降排前坐位銀錢 (紙銭)、四邊三十杠當許勾愿銀錢 (紙銭)、高臺已位燒起一爐海岸太白明香 (香炉碗)、太白明燈 (碗の灯明) 明水 (水杯)、六雙六對蓮花酒碗 (左右三ずつの碗)、四邊珍珠白米 (米の入った碗)、大斗下桌一命四腳牲頭 (豚の頭部)、壁上竹籬背上豬腿 (吊るされた背骨と一足)、臺頭安血 (血の入った桶)、零散零肉、臺盤腳下牒出還愿大酒缸 (酒か

め)」とあり儀礼の実践との内容の一致が見られる。

2、(8 時 20 分頃) 主厨官が祖先壇に線香をともす。

3、(8 時 20 分頃～)「剪花酒」を行なう。庁堂に祭司とその弟子、歌娘、主厨官がテーブルを囲み着席し、祭司が盤王愿を行なう施主盤家の願掛けの経緯、願ほどきの実施内容等を説明する内容の「意者」を暗唱する。招聘する神名および祖先の名を唱える。神々に献酒後皆で酒を飲む。「大庁意者」には「處備剪花谷花米酒火爐細溫細暖(酒席が設けられる)、托出東廳高臺己位、五七名童子(祭司と弟子)、三姓單郎、三姓青衣女人(歌娘)行動求良坐落臺頭臺尾、不敢貪飲添言說句、行動求良通行三州三廟聖王面前頭上添起一爐海岸太白明香、太白明燈明水(主厨官が線香を点す)陞起鑼鼓宣宣(囃子方チャルメラを鳴らす。)、一名童子牒出當初許愿邦愿世間碼頭意者還愿意者串破一度龍門(祭司が意者を暗唱、家先単を読む)、三州三廟聖王陰貪在前、陽貪在後、坐落凳頭、抬頭貪飲、臺尾留杯、琉璃碗盞(神々に献酒後皆で酒を飲む)、收歸碗櫃內藏——中略——第一封奉還歌堂良愿寶書回章把中谷花米酒交把大廟靈師承接(祭司から酒を飲む)不敢貪飲、中途一停推把還愿家主當家理事之人承接(施主が飲む)不敢貪飲——中略——有去有回回轉一杯無去無回回轉光杯(神々に献酒後、皆で酒を飲む)」とある。

4、(10 時頃～) 祭司は祭壇前で「意者」を暗唱する。

5、(10 時 10 分頃～) 祭司は祭壇前で「請盤王」を行なう。この時招聘する神名と神についての叙事文を暗唱する。「大庁意者」には「大廟靈師着衣衫帶起羅帽(祭司は正装し)、四邊出唱二郎手拿琉璃沙板横吹竹笛相伴(弟子がカスタネット笛をもつ)、大廟靈師搖鈴請聖請王一便協王一便請王二便協二便(祭司は玉簡と鈴をもって唱えごとをし神を招く)又牒出奉還歌堂良愿寶書碼頭意者(「意者」を暗唱する)」とある。

6、(10 時 30 分頃～) 祭司は祭壇前で献酒および献紙銭し、足りたかどうか卜具で確かめる。「大庁意者」には「再打開臺盤腳下還愿大酒一缸請出下馬酒杯相獻、第一勸王下車之酒、第二勸王落馬酒杯、第三有約酒中酒齊(献酒)」とある。

7、(11 時 30 分頃～) 祭司は「意者」を暗唱し、神が受け取ったかどうか卜具で占う。「大庁意者」には、「牒出奉還一個解愁解意歌堂良愿寶書東廳意者(祭司は「意者」を暗唱する)」とある。

8、(14 時 10 分頃～) 祭司は神名を暗唱。神々を招聘するため紙銭三十扛を献じる。

9、(14 時 15 分頃～)「流楽」が開始される。祭司は卜具で占った後、経典の「点男点女過山根」(文献 Z-15[(3)]) 箇所が読誦される。「大庁意者」には「男站前女人站後點男點女牒出來由去處(男が前に女が後ろに立ち「点男点女過山根」が読誦される)」とある。

10、(14 時 25 分頃～)「陰声保、陽声気」とされ、祭司は神の声がわたされ歌詞が引き出されたか卜具で占う。この時男女が歌う歌の題が表明される(文献 Z-15 を読誦)。米が撒かれ、神声がわたされたことを表わし、歌が開始される。歌女は文献 Z-29 を読誦歌唱する。三姓青衣の女性は祭壇前に並ぶ。「大庁意者」には「請出小位二十四路歌詞行賀三州三聖王(歌の題が表明され歌が開始される)」とある。

11、(15 時 15 分頃～) 祭司により上光儀礼が進められる(文献 Z-32a を読誦)。「大庁意者」には「托上光己位把中谷花米酒交把一名童子承接(上光儀礼が進められる)」とある。

12、(15 時 50 分頃～) 祭司は文献 Z-26 を読誦。

13、(16 時～) 祭司は戸口のところで内外に別れて問答を行ない、内の者は紙銭の金を払い、外からの来訪者は贈り物を表わす楽器(長鼓・笛・沙板・角笛・鈴)を送る。

問答の内容は、

どこから来た	鉄の産地の塘村から来た
何しに来た	工具（刀、斧刀等）を作りに来た
いくらかかる	７千８万
８万７千だろ	
何しに来た	お祝いに
何をもって来たのか	牛、鴨、鵝をもって来た

である。

状況としては、歌堂が催されると聞きつけ、鉄の産地の塘村から神々が訪れるのに橋を架けるために必要な鉄製工具を作りにさらに供物となる品々を携え祝いにやってきた来訪者と歌堂を催す家の者との問答である。７千８万と言い間違えると８万７千と直し、そこで笑いを誘う。

14、(16 時５分頃～）弟子たちは祭壇前で鍛冶屋が橋を架けるための工具を作る様子を演じる。木を切り製材し橋を作る様子を演じる。

15、(16 時 15 分頃～）祭司は手訣で陰兵を派遣し三廟に至る橋を架けることを表わす。卜具で占い、橋が架かったか判断する。

16、(16 時 20 分頃）玉簡は橋を表わし、弟子は橋を平らにする等演じる。文献 Z-26 を読誦。「大庁意者」には「一名上光已位承接修山造路架橋使者、家使者、殺牲使者、鋪臺下案紅羅花帳、進廟歌詞、長沙木鼓、横吹竹笛、琉璃沙板、行賀三州三廟聖王（三廟聖王を招くために橋を架ける：13、14、15 を含む)」。

17、(17 時 10 分頃～）祭司は神々に献酒を行ない、文献 Z-26・『善果書〇乙本』(文献 Z-16）を読誦。

18、(17 時 55 分頃～）祭司は戸口で内（女性を演じる）と外（男性を演じる）で文献 Z-15 および文献 Z-26 を使用し問答を行なう。

１女問：お尋ねします。どの州のどの県の方ですか？　何しにいらしたのですか？　門前で鼓を打ち、歌堂を歌うなんて。

１男答：お尋ねにならないでください。連州から来たのです。連州から山を半分来たところで夜になりました。あなたは私を気の毒だとは思いませんか？

２女問：お尋ねします。どの道から来たのですか？　どうしてこんなに遅くなったのですか？

２男答：答えましょう。遠いからです。連州から山を半分来たところで日が沈みました。まだいい方です。その日のうちに着いたのですから。

３女問:お尋ねします。どちらからいらしたのですか？　明るいうちに何で着かなかったのですか？何でこんなに遅くなったのですか？

３男答：お答えします。小さい声で劉三娘に答えます。お聞きしたところご主人は還家願をなさるそうで私は参加しに、歌いに来ました。

４女問：お尋ねします。遠くからいらした厚意の方でしょう。還家願があると知っているようですが、誰が歌堂があるといったのですか？

４男答：３日前にあることを知っていました。主人は厚意があり私も厚意があります。真心を込めてこのためだけに参加したいと来ました。自分のことを怒らないで遠くて遅く着いたことを。

５女問：疑っていました。理由もなくあなたを責めてつらい思いをさせてしまいました。あなたが

私のところに来てくれ申し訳ありません。ハンサムボーイに夜道を来てもらってもともと遠かったのが分かりました。

5男答：自分を恨まないでください。道が遠かったのだから。連州から山を半分来たところで夜になりました。あなたは私を気の毒だと思いませんか。

6女問：恨みはしません。ハンサムボーイさん遠路はるばる来てくれて怒らないわ。疑っていたけれどご苦労さま。

6男答：先に着いている3人の女性は大王の娘です。盤王のために来たのです。遠くから来て皆集まっていて女性たちは歓迎して待っていました。

7女問：遠くからいらしたのに、あなたを責めてつらい思いをさせてしまいました。連州の山を越える時奇怪なものを見ませんでしたか？　もし怪しいものに会ったら、隠さないでください。

7男答：連州の山で小怪を見ました。猪がついて来ました。家で還良愿を盛大にやっています。金銀財帛がくっついて来て、家に入って来ました。

8女問：お尋ねします。行平大郎にお尋ねします。行平の山を越える時、何か奇怪なものを見ませんでしたか？　隠し事をしないでください。

8男答：行平の山を越える時怪を見ました。猪が笑ったのを見ました。家で還良愿を盛大にやっています。金銀財帛がくっついて来て家に入って来ました。

9女問：お尋ねします。伏霊大郎にお尋ねします。伏霊の山で怪を見ませんでしたか？　どうぞどんな怪に会ったか、ちゃんと話してください。

9男答：伏霊の山で小怪を見ました。亀が道をふさぎ寝ていました。家で還良願を盛大にやっています。金銀財帛がくっついて家に入って来ました。

10女問：お尋ねします。伏江のお二人にお尋ねします。伏江の山で怪を見ませんでしたか？　どうぞどんな怪にあったか、ちゃんと話してください。

10男答:伏江の山で怪を見ました。狸が飛んで天を横切ったのを見ました。家で還良愿を盛大にやっています。五穀豊穣が末永く続くように。

11女問：頭のよい連州の人たち。歌いながらやって来ました。種々な怪についてみんな話してくれました。とても頭のよい人たち。

11男答：門の前に一晩立っています。ずっと門を開けてくれませんでした。お手数をお掛けしますが、迎えてください。ご主人を言祝ぎにすべてそろいました。

12女問：お手数をお掛けします。あなたは心掛けがよく、ありがたいです。誠心誠意門を開けてお入りいただきます。あなたを入れ、一緒に神に感謝します。

12男答：湖南大門が開かれます。大王を祀る儀礼の場ができています。紅羅帳も貼られ、大王の娘も集まっています。

13女問：女性の左手で男性の鼓を招き、女性の右手で男性の鈴を招きます。連州から貴人がやって来ました。若い男性の両手をもって大庁に招きます。

女：感謝します男性の情は天のように大きい。感謝します男性の情は沙糖のように甘い。門を開け男性を入れます。本当に心があり厚情の人です。

女：左手で男性のもって来た笛を受け取り、右手で男性のもって来たドラを受け取ります。伏霊、伏江からやって来た貴人は門の外に到着し両手を取って部屋に招きます。

女：ありがたい。とてもよい心の方でありがたい。家では還良願を行ない、みんな誠をもって

神に感謝します。

女：門前の石垣の花が開きうれしい。主人は心を込めて神を招きます。主人は真心をもって神を招き、男性は今夜歌堂で歌います。

状況としては、主家で歌堂があると聞き、連州、行平、伏霊、伏江から歌を歌いに来訪した男性と主家の女性との問答である。

19、(18 時 20 分頃～) 外から人を室内に招き入れ酒を勧める。

20、(18 時 30 分頃～) 主厨官等が「做鼓」「置鼓」「試鼓」を演じ、祭司は『善果書〇乙本』(文献 Z-16) を読誦する。

「試鼓」の時祭司は問答を行なう。木を切り長鼓を作製する内容

どこへ行った？　　山へ

何をしに？　　木を切ってきた

何にする？　　長鼓を作る

の問答を行なう。主厨官は長鼓をもち舞う。舞の動作は瓢洋過海の神話や祭祀の内容、焼畑、儀礼、家作り等を表現する。

その後祭司が「聴鼓」「唱歌堂」を『善果書〇乙本』(文献 Z-16) を読誦し表現する。

21、(18 時 40 分頃～) 祭司、歌女は戸外に出てそれぞれ『善果書〇乙本』(文献 Z-16)・Z-29 を読誦する。三姓青衣の女性 3 名三姓単郎の男性 3 名は対面して並ぶが、その間を弟子は 8 字に回り串歌堂を意味する。「大庁意者」によれば「引出三姓單郎、三姓青衣女人、三天門外、游天轉地、游地轉天、圍破愿頭、串破愿尾、回頭轉面 (男女 3 名が対面して並び、その間を弟子が 8 の字に回る)」とある。

22、(18 時 50 分頃～) 祭司は祭壇正面で『善果書〇乙本』(文献 Z-16) を読誦し、読誦に神名があがるごとに、弟子は箸で祭壇上から卜具を床に落とし、神に対して供物の数を数え確認したか満足したかを占う。「大庁意者」によれば「解開神愁神意、一名童子賞浪兵頭　賞浪兵物 (弟子は箸で祭壇上から卜具を床に落とし、神に対して供物を確認したかを占う) とある。

23、(19 時 25 分頃) 祭司は脱童の儀礼を行ない、『善果書〇乙本』(文献 Z-16) を読誦。「大庁意者」によれば「脱童歸去脱馬歸鞍 (脱童)」とある。

24、(19 時 35 分頃) 祭司は師父に感謝する。「大庁意者」によれば「謝勞陰陽師傅 (師父に感謝)」とある。

25、(19 時 45 分頃) 祭司は神々を招聘し、約束した紙銭を献納する。供物 (おかず・酒等 7 組) を献納する。数を数え確認したか、食べたか卜具で占う。「大庁意者」によれば「處備七星銀盞、七星銀筷　先油細菜　眼睡細雙　金銀瓶鵝嘴　良行大席大廟靈師着起衣衫帶起羅帽站在臺頭臺尾三州三廟聖王若下下席臺頭上點過第一降過第一點過第二降過第二第三一便 (7 組の供物を献納する。数を数え確認したか等卜具で占う)」とある。

26、(19 時 50 分頃) 祭司は請盤王の声音で歌唱し、神の声 (劉三妹娘の声) と歌詞を引き出す。紙銭を献ずる。「大庁意者」によれば「請出三十六段歌詞、七任天堂歌曲 (歌詞を引き出す)」とある。

27、(21 時 30 分頃)「唱盤王大歌」が開始され、祭司は祭壇前で「意者」を暗唱したのち『大歌書一本上冊』(文献 Z-19) を読誦する。「三幡」部分は唱える。『大歌書一本上冊』(文献 Z-19) の本文は、段ごとの冒頭は問答形式で読誦する。『大歌書一本上冊』(文献 Z-19、khi20111117IMG_0894) 部分を例にすると、

唸 (意味は何、読みはニャン) 話唸村唸堂到

唸上唸頭唸後来

唸堂到
唸上唸頭唸後行
唸小唸聲唸聴後
唸得唸来唸也来
唸聴後
唸得唸来唸也行

と１人が歌うと、もう１人は本文に従い、

人話郎村歌堂到　（人の話では男の村で歌の祭りがあるそうだ）
踏上船頭聴後来　（船の舳先に登り、聞いてから来る）
歌堂到　（歌の祭りがある）
踏上船頭聴後行　（船の舳先に登り、聞いてから行く）
郎小聴聲又聴後　（彼は音を聞いて聞いてから）
聴得娘来郎也来　（聞けば彼女が来れば彼も来る）
又聴後　（聞いたら）
聴得娘来郎也行　（聞けば彼女が来れば彼も来る）

と答える。

１人が七言上下句四句を、一句の一言、三言、五言、二句の一言、三言、五言、三句の一言、三言、五言、四句の一言、三言、五言を唸（ニャン、何の意味）に置き換え歌うと、２人目が唸部分に回答を入れ歌う。この時文面通りではなく、一句七言、二句七言、一句七言の末三言を繰り返し、二句七言、三句七言、四句七言、三句七言の末三言を繰り返し、四句七言を歌う。それが終わると祭司２人で左右の頁を分担し読誦が進められる。

「洪水沙曲」を初めとする「七韻曲」がはされまれるがこの時は読誦のメロディーが変わる。「曲」に入る前主厨官が線香を献じ、祭司が沙板を鳴らし、問答があり「曲」ごとに調子を合わせるために、「曲」の調子を表わすとされる「拉里連郎里拉利　連郎拉里利拉里　里呀連郎利　連郎拉里利拉里」（「洪水沙曲」用）を歌い「曲」の読誦が始められる。この時の問答は、

問 青天白日		答 白日青天	
問 各歌乱唱	（それぞれの歌を歌う）	答 各曲乱排	（それぞれの曲を歌う）
問 乱排乱唱	（めちゃくちゃに歌う）	答 乱唱乱排	
問 唱歌唱曲	（歌と曲を歌う）	答 唱曲唱歌	（曲と歌を歌う）
問 唱到第一洪水沙	（第一洪水沙に歌い至る）	答 伸過第一洪水沙	（第一洪水沙に至る）
問 唱得句句也是歌	（歌っている一句一句は歌）	答 唱得句句也是曲	（歌っている一句一句は曲）
問 唱得有頭有尾之歌	（始めと終わりのある歌を歌う）	答 得唱得無頭無尾之歌	（始めと終わりのない歌を歌う）
……			

の掛け合いで行なわれる。「曲」が終わると『大歌書一本上冊』（文献 Z-19）の本文部分に戻るが、初めの数頁は問答形式で読誦される。

28、（20 日 3 時頃～）祭司が歌娘に鈴を与え『四廟歌書』（文献 B-2）「四断完了又接鈴歌語」を読誦し、次に歌娘が祭司に鈴をわたすと、祭司は『大歌書一本上冊』（文献 Z-19）「接鈴用」を読誦し、歌娘の歌を評価する。

29、（4 時 40 分頃）祭司は『大歌書一本下冊』（文献 Z-20）を取り出すために問答を行なう。歌書を管理している劉三妹娘の書棚から、下冊を取り出して歌の場に戻ってくる様子を問答形式で表現す

る。

問　何楽嶺　何楽生子何楽源何楽山
　　人話石榴何生子何楽生子出何源出何山
答　石榴嶺　石榴生子石榴源石榴山
　　人話石榴要生子　石榴生子出深源
　　要生子　石榴生子出深山

源山部分を旗／埂、排／崩、河／洞、儷／埧、沟／田、京／州、鄉／村、街／院、楼／門、庁／房、京／棹、廂／書の順に置き換え、さらに廂書から源山へとさかのぼって置き換え、歌書を歌の場に導くための道筋が示されており、この問答を行なうことで、下冊を歌の場に取り出すとされる。

30、(5 時 15 分頃～)『大歌書一本下冊』(文献 Z-20) の初めは問答形式で読誦。「又何物段」部分は全部問答で構成されている。

冒頭部分を例にすると経文の文面の七言上下四句は、

何物変　　変成何様得娘連　(何に変われば、何に変われば彼女に繋がることができようか)
得郎変成銀梳子 上娘頭上作横眠　(彼が銀の櫛に変われば彼女の頭の上で横になって眠ることができる)

とあるが、実際には、

問　何物変　変成何様得娘連　(何に変われば、何に変われば彼女に繋がることができようか)
　　得郎変成何様子　上娘頭上作横眠　(彼が何に変われば彼女の頭の上で横になって眠ることができるだろうか)
　　何様子上娘頭上作横眠　(どうすれば彼女の頭の上で横になって眠ることができるだろうか)
答　容易変　変成一様得娘愛　(変われる　一度変われば彼女のハートをつかめる)
　　変成二様得娘連　(二度変われば彼女に繋がることができる)
　　容易変　変成二様得娘連　(変われる　二度変われば彼女に繋がることができる)
　　得郎変成銀梳子　(彼が銀の櫛に変われば)
　　上娘頭上作横眠　(彼女の頭の上で横になって眠ることができる)
　　銀梳子　上娘頭上作横眠　(銀の櫛なら彼女の頭の上で横になって眠ることができる)

と歌唱される。女性の頭から足元まで身に着けるものに男性が変身する内容が続くが、本文の七言上下句四句のうち三句目と四句目が何に変身するか、変身するとどのようかという答えになっており、それを引き出すために、一定の調子が繰り返される。「何に変わればよいのかな、何に変われば○○になるかな？」「簡単簡単何に変わればよいかって、○○に変われば○○になる」のように謎掛け形式で次々と反復展開される。「大庁意者」によれば「起席三蟠　唱歌唱曲　唱得第一洪水沙、第二三峰閑、第三滿段、滿齋赦放四腳牲頭　曲子鄔位　女人依禮奉別行賀三州三廟聖王　第四荷葉盃　第五南花仔　五郎行山、金鼓行鄉　第六飛江南　出席掏愿　大杯谷花米酒　曲子鄔位　掏出愿頭交把三姓單郎三姓青衣女人掏出愿尾（27、28、29、30 を含む『大歌書』の目次が述べられる。読誦が進められる)」とある。

31、(10 時 50 分頃) 祭司は神々への供物 (内臓・紙銭・鈴・碗・箸) を船に積み込む。

32、(10 時 55 分頃) 戸外で三姓単郎 3 人三姓青衣女人 3 人は対面して並ぶ。歌娘と男性歌手は「遊愿」の読誦を続ける。「大庁意者」によれば「交把三姓單郎三姓青衣女人行出三天門外游天轉地、游地轉天　扯◎破愿頭　拆破愿尾回頭磚面　扶上愿頭扶上愿尾　第七梅花湯碗 (男女 3 人は対面して並ぶ、「大歌書」の読誦が進められる)」とある。

33、(11 時 42 分頃)「打令放船」では、主厨官が心臓の入った碗を運び、酒と箸を並べる。祭司は杯を倒し酒をこぼす。『大歌書一本下冊』(文献 Z-20)「解開船檳放船去」の内容の読誦を続ける。

34、(11 時 52 分頃) 退席は祭司により文献 Z-15 が読誦されるが問答形式で、片付けることを神々に知らせる。

酒是何人酒　棹是何人棹　何人声々還良愿　酒是大王酒　棹是大王棹　家主声々還良愿　何人棹上得分明　大王悼得分明

酒は誰の酒　船の櫂は誰の櫂　誰が還家愿を行なうのか　酒は大王の酒　櫂は大王の櫂　施主が還家愿を行なう　誰が船のこぎ方を分かっているのか　大王が船のこぎ方を分かっている

片付けることを盤王に知らせる内容である。

35、(14 時 10 分頃～)「送王」で祭司はまず神々を招聘し、献酒を行なう。「大庁意者」によれば「三州三廟聖王面前頭上添香復請上宮請上　下宮　元納　一勾一請一勾二請　打開臺盤腳下還愿大酒一缸　請出酒來相獻一碗勸王二碗三碗勸王四碗五碗勸王　六碗七碗勸王八碗九碗勸王十碗千人同碗萬人同杯　大王托給小王　小王托來推給大王　會貪之人多貪一碗 (献酒)」とある。

36、(14 時 35 分頃～) 祭司は神々に約束した紙銭を献上し、足りたかどうか卜具で占う。「做証」してくれたありとあらゆる神々や師父、関係する神霊に対して銭を献じる。「拆愿」は、すべての願ほどきを完了させるために願掛けの証書を消却させる。「大庁意者」によれば「交納連州唐王聖帝下車下馬銀錢各納銀錢行平十二游師下車下馬銀錢　伏靈五婆聖帝下車下馬銀錢各納銀錢　福江盤王聖帝下車下馬銀錢　祖司五旗兵馬下車下馬銀錢　相陪眾位宗祖家先人人下車下馬銀錢　各拿銀錢　求財銀錢　買財銀錢　所保銀錢　忌禁銀錢　冷腳銀錢　退進銀錢　說前銀錢　說後銀錢　為合銀錢　打筊定筊銀錢　一臺零散銀錢　足夠還是未曾足夠　銀錢足夠打轉太陽之筊 (神々に紙銭を献上し、足りたかどうか占う)」とある。さらに「大庁意者」には、勾愿のための献納金として 30 扛ずつ「交納當許銀錢三十杠　還愿銀錢三十杠　許多還少銀錢三十杠　許少還多銀錢三十杠　還愿不清勾愿也清三十杠　許愿不明勾愿也明三十杠　許愿不齊勾愿也齊三十杠　把筆銀錢三十杠　把簿銀錢三十杠　打箱銀錢三十杠　打籠銀錢三十杠　連州唐王聖帝三十杠　行平十二游師三十杠　伏靈五婆聖帝三十杠　福江盤王聖帝三十杠　祖司五旗兵馬三十杠　相陪眾位宗祖家先三十杠　當許勾愿銀錢　當許勾愿銀錢也有求財銀錢三十杠　買財銀錢三十杠　所保銀錢三十杠　收禁銀錢三十杠　冷腳銀錢三十杠　退進銀錢三十杠　說前銀錢三十杠　說後銀錢三十杠　為合銀錢三十杠　當許勾愿銀錢足夠還是未曾足夠　銀錢足夠杯轉太陽之筊　再來交納屬師銀錢四個三十杠　屬女銀錢三個三十杠　屬廚銀錢四個三十杠　屬瑤銀錢三個三十杠　銀錢足夠　打轉太陽之筊　又來交納貼大板銀錢三十杠　貼上錢團銀錢三十杠　貼香銀錢三十杠　貼水銀錢三十杠　貼燈銀錢三十杠　貼米銀錢三十杠　貼酒銀錢三十杠　貼碗銀錢三十杠　貼缸銀錢三十杠　貼桌銀錢三十杠　貼鹽銀錢三十杠　貼帳銀錢三十杠　貼花銀錢三十杠　貼魚銀錢三十杠　貼粑銀錢三十杠　貼筷銀錢三十杠　貼瓶銀錢三十杠　貼頭銀錢三十杠　貼圈銀錢三十杠　貼●銀錢三十杠　貼腿銀錢三十杠　貼篙 (尾) 銀錢三十杠　貼巾 (乃) 銀錢三十杠　貼血銀錢三十杠　貼腸銀錢三十杠　貼肝銀錢三十杠　貼肚銀錢三十杠　貼肺三十杠　貼肉銀錢三十杠　貼箍銀錢三十杠　貼筊銀錢三十杠　貼簡銀錢三十杠　貼鈴銀錢三十杠　貼鼓銀錢三十杠　貼笛銀錢三十杠　貼板銀錢三十杠　貼鑼銀錢三十杠」と、神々へ献納するとある。さらに証明を行なってくれたことへの謝礼として「上壇兵馬為邦作証糇愿銀錢三十杠　下壇兵將為邦作証糇愿銀錢三十杠　福江盤王聖帝為邦作証糇愿銀錢三十杠　五龍司命灶君三十杠　宅住龍神三十杠　眾位宗祖家先人人三十杠為邦作証糇愿銀錢　神王神將三十杠　何娘姊姐三十杠　部籙眾兵　伏童小將三十杠為邦作証糇愿銀錢　大廟靈師出門托帶一堂行司官將三十杠　開教師爺出門托帶一堂行司官將三十杠　三戒弟子出門托帶一堂三清兵頭玉皇玉物三十杠　都是為邦作証糇愿銀錢　五七名童子於各人陰陽師傳人人三十杠　為邦作証糇愿銀錢　連州唐王聖帝三十杠　行平十二游師三十杠　伏靈五婆聖帝三十杠　福江盤王聖帝三十杠　祖司五旗兵馬三十

杠為邦作証耦愿銀銭　鑒齋大王三十杠　天斗星君三十杠　七星姊妹三十杠為邦作証耦愿銀銭　屋簷童子把門將軍三十杠　本方地主三十杠　本洞廟王三十杠為邦作証耦愿　大位元宵三十杠　小位元宵三十杠　山宵水宵三十杠　長郎元宵人人三十杠　白公元宵三十杠為邦作証耦愿銀銭　高漢二郎三十杠　土地公公三十杠　土地婆婆三十杠　求財八寶眾官三十杠　金剛大物　過往神通三十杠為邦作証耦愿白紙銀銭　男人行動求良隨身隨去家先三十杠　女人行動求良隨身隨去家先三十杠　三姓單郎隨身隨去家先三十杠為邦作証耦愿銀銭　許愿童子把愿判官三十杠　邦愿童三十杠　轉愿童子三十杠　珍珠磨書磨墨把筆之人三十杠　打箱三杠　打籠三十杠　管簿消簿郎三十杠　前代後代做師香花門路老位各人三十杠為邦作証耦愿銀銭　師男●大廟靈師勾愿耦愿陰陽師傅人人三十杠勾愿耦愿白紙銀銭　耦愿也有求財買財各有三十杠　郎保三十杠　忌禁三十杠　冷腳三十杠　退進三十杠　說前三十杠　說後三十杠　為合三十杠　請神不到給銭不勻三十杠　還愿不清勾愿不明三十杠　解愁解意三十杠　打筈定筈三十杠」と、做証の神名を挙げ、献上金を示し、足りたかどうか占う内容が記されている。さらに「大庁意者」は折愿の内容へと続く。(●は不明箇所)

37、(15 時 5 分頃) 祭司は神々に繁栄と五穀豊穣、家畜の増殖、金銀財宝を願う。瘟神、災殃、傷神、耗、七精八怪等の害をなすものから守ってくれるように願う。

38、(15 時 8 分頃) 祭司は献酒を行なう。

39、(15 時 12 分頃) すべて紙銭が燃やされ神々に届けられる。祭司は納めたか卜具で占う。

40、(15 時 24 分頃) 祭司は米を撒き、神々を送り去る。

41、(15 時 25 分頃) 祭司は戸外に香炉と水杯を持ちだし、伏せて中身を出し、線香で符を書き「送王」を終了する。

以上『大歌書』いわゆる『盤王大歌』が歌唱される儀礼の程序の詳しい復元を試みた。

ヤオ族の漢字文書読誦には、儀礼語（サイワァ）と歌謡語（ズンニェンワァ）の別がある。『盤王大歌』はズンニェンワァのうちテキストを使う読歌（ドゥヅォン）に属す。さらにズンニェンワァにはテキストを使わない唱歌（バァヅォン）と念歌（ニェンヅォン）と造歌（ツゥヅォン）がある。師話（サイワァ）は、テキストの読誦に用いられるが、漢語とヤオ語と歌謡語が混ざった読み方である。例として「意者書」などを読むのに用いられる。「盤王大歌」は七言上下句四句からなり、現地語で上句をアンジュウ、下句はハアジュウ、四句をビェジュウ、七言節句つまり一句語をイエジュウワァ、七言下句四句一條をヤッディズォンと称す。

漢字文書は、限られたスペースに漢字が連ねられており、分け字で記されることも多く、祭司は謡誦される順番を頭にしっかり入れた上歌唱している。さらに今後は『盤王大歌』の漢字経文がどのような音訓と節が付され歌唱されるかを歌謡語の実態を明らかにしていく必要がある。

神話や歴史を叙述する大歌の詞章は祭祀性の強いとされる七言からなるが、祭祀の場において読誦歌唱という形態をとって表出されることで、より一層呪力が発揮されると考えられていると推測する[廣田　2009]。神から頂いた声によって、七言の調子でヤオ族の重要な民族知識が伝えられることに意義があるといえる。『大歌書』の読誦の歌唱は多くの場面で問答形式を取り、謎掛けと謎解きが行なわれ、祖先の移住が記憶されている地から来た来訪者との遭遇が表現される。謎掛けと謎解きは極めて重要な意味をもつが、民族の知識を引き出し、民族の歴史を学習する仕掛けともなってる。さらに謎掛けにより知りたい欲求も増長され修辞的反復繰り返しにより民族知識の定着に繋がることになる。もともと対句と反復は儀礼において重要な意味をもつとされるが『大歌書』においても複数の修辞の反復が確認でき、民族の神話や歴史が記述された『大歌書』の読誦歌唱における反復は祭祀において歌われる歌謡の特性といえる。

注

(1)　2015 年 7 月趙金付さんが来日の際、文字に起こした「東庁意者」をもってきてくださった。それに基づいて記述する。

(2)　「大庁意者」の文面と（　）内は儀礼の実践を記す。程序に挙げていない行動は行動主と時間をあらためて示す。

(3)　文献番号は神奈川大学プロジェクト研究所ヤオ族文化研究所の閲覧収集資料番号を示す。文献の多くは題名が記されていないからである。

参考文献

浅野春二

2011　「バイエルン州立図書館所蔵『招魂書』に見るヤオ族の招魂儀礼について」『瑶族文化研究所通訊』第 3 号 ヤオ族文化研究所 pp.103-137

2015　「招五穀兵について―中国湖南省瑤族 (過山瑤) の還家願儀礼から―」『瑶族文化研究所通訊』第 5 号 ヤオ族文化研究所 pp.52-63

神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科

2011　神奈川大学歴民調査報告第 12 集『中国湖南省藍山県ヤオ族儀礼文献に関する報告』 I 神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科

2012　神奈川大学歴民調査報告第 14 集『中国湖南省藍山県ヤオ族儀礼文献に関する報告』 II 神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科

2014　神奈川大学歴民調査報告第 17 集『南山大学人類学博物館所蔵上智大学西北タイ歴史文化調査団資料文献目録』 II 神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科

黄海・邢淑芳

2006　『盤王大歌―瑶族図騰信仰与祭祀経典研究』貴州民族宗教文化研究叢書 貴州人民出版社

泉水英計

2011　「家屋と家先単からみるヤオの家族史」『瑶族文化研究所通訊』第 3 号 ヤオ族文化研究所 pp.46-60

竹村卓二

1981　『ヤオ族の歴史と文化』弘文堂

張勁松

2002　『藍山県瑶族伝統文化田野調査』岳麓書社

鄭長天

2009　『瑶族坐歌堂的結構与功能―湖南盤瑶剛介活動研究』瑶学叢書 民族出版社

廣田律子

2009　「湖南省藍山県ヤオ族の還家愿儀礼の演劇性」『中国近世文芸論―農村祭祀から都市芸能へ―』東方書店 pp.99-128

2011a　『中国民間祭祀芸能の研究』風響社

2011b　「「盤王大歌」―旅する祖先―」『万葉古代学研究所年報』第 9 号 万葉古代学研究所 pp.167-216

2011c　「資料紹介 文献に見る盤王伝承」『瑶族文化研究所通訊』第 3 号 ヤオ族文化研究所 pp.61-74

2011d　「“ 囉哩嗹（ルオリレン）” の詞章に関する研究」『神奈川大学国際常民文化研究機構年報』2 神奈川大学国際常民文化研究機構 pp.235-247

2013a 「祭祀儀礼に見る旅―中国湖南省藍山県ヤオ族の通過儀礼を事例として―」『旅のはじまりと文化の生成』大学教育出版 pp.210-244
2013b 「構成要素から見るヤオ族の儀礼知識―湖南省藍山県過山系ヤオ族の度戒儀礼・還家愿儀礼を事例として―」『國學院中國學會報』第 58 輯 國學院大學中國學會 pp.1-25
2013c 「湖南省藍山県過山系ヤオ族の祭祀儀礼と盤王伝承」『東方宗教』第 121 号 日本道教学会 2013 年 pp.1-23
2013d 「祭祀儀礼と盤王伝承―儀礼の実施とテキスト―」『瑶族文化研究所通訊』第 4 号 ヤオ族文化研究所 pp.88-106
2013e 「ヤオ族春節調査」『瑶族文化研究所通訊』第 4 号 ヤオ族文化研究所 pp.133-136
2013f 「願掛け願ほどきの民俗―中国福建省漢族の元宵会と湖南省ヤオ族の還家愿儀礼を事例として―」『東アジア比較文化研究』第 12 号 東アジア比較文化国際会議日本支部 pp.56-68
2013g 「ボードリアン図書館蔵ヤオ族テキスト盤王関連校訂用資料」『麒麟』第 22 号 神奈川大学経営学部 17 世紀文学研究会 pp.58-68
2013h 「湖南省藍山県勉系瑤族道教儀式調査研究―以表演性項目為中心之考察―」『「地方道教儀式実地調査比較研究」国際学術検討会論文集』新文豊出版股份有限公司 pp.217-306
2014 「儀礼知識の伝承に関する研究―身体コミュニケーションによる伝承とテキストによる伝承から―」『国際常民文化研究叢書 7―アジア祭祀芸能の比較研究―』神奈川大学国際常民文化研究機構 pp.199-230
2015a 「湖南省藍山県ミエン・ヤオ族調査報告」アジア研究センター年報 2014-2015『神奈川大学アジア・レビュー』No.2 神奈川大学アジア研究センター pp.82-96
2015b 「湖南省藍山県過山系ヤオ族（ミエン）の祭祀儀礼にみる盤王の伝承とその歌唱」『歴史民俗史料学研究』第 20 号 神奈川大学大学院歴史民俗資料学研究科 pp.103-146
2015c 「儀礼における歌書の読誦―湖南省藍山県ヤオ族還家愿儀礼に行なわれる歌問答―」國學院雑誌 第 116 巻第 1 号 國學院大學 pp.225-254
2015d 「湖南省藍山県過山瑶的還家愿儀礼与盤王伝承及其歌唱（中文）」『民俗曲藝』第 188 期 財団法人世合鄭民俗文化基金会 pp.177-249

松本浩一
2010 「「掛三燈」の儀礼」『瑶族文化研究所通訊』第 2 号 ヤオ族文化研究所 pp.6-16
2011 「度戒儀礼に見える神々：呉越地方・台湾の民間宗教者の儀礼と比較して」『瑶族文化研究所通訊』第 3 号 ヤオ族文化研究所 pp.24-34

丸山宏
2010a 「湖南省藍山県ヤオ族伝統文化の諸相―馮栄軍氏からの聞き取り内容―」『瑶族文化研究所通訊』第 2 号 ヤオ族文化研究所 pp.21-22
2010b 「2010 年 3 月バイエルン州立図書館所蔵ヤオ族写本調査報告」『瑶族文化研究所通訊』第 2 号 ヤオ族文化研究所 pp.58-59
2011a 「中国湖南省藍山県ヤオ族の度戒儀礼文書に関する若干の考察―男人用平度陰陽拠を中心に―」『知のユーラシア』明治書院 pp.400-427
2011b 「中国湖南省藍山県ヤオ族度戒儀礼に用いられた女人用陰陽拠―その校訂と書き下し―」『瑶族文化研究所通訊』第 3 号 ヤオ族文化研究所 pp.41-45
2013 「湖南省藍山県勉系瑶族宗教儀式文字資料的研究価値－以度戒儀式文書為中心之探討」『「地方道教儀

式実地調査比較研究」国際学術研討会論文集』新文豊出版股份有限公司 pp.185-215

森由利亜

2010　「榜文の翻刻と現代和訳の一例―約束榜―」『瑤族文化研究所通訊』第２号 ヤオ族文化研究所 pp.26-28

ヤオ族文化研究所

2009　『瑤族文化研究所通訊』第１号 ヤオ族文化研究所

2010a　『瑤族文化研究所通訊』第２号 ヤオ族文化研究所

2010b　『ヤオ族伝統文献研究国際シンポジウム予稿集』ヤオ族文化研究所

2011　『瑤族文化研究所通訊』第３号 ヤオ族文化研究所

2012　『第２届国際瑤族伝統文化研討会―資源与創創意―会議論集』ヤオ族文化研究所

2013　『瑤族文化研究所通訊』第４号 ヤオ族文化研究所

2015　『瑤族文化研究所通訊』第５号 ヤオ族文化研究所

吉野晃

2001　塚田誠之編「中国からタイへ―焼畑耕作民ミエン・ヤオ族の移住―」『流動する民族―中国南部の移住とエスニシティ―』平凡社 pp.333-353

2008　塚田誠之編「槃瓠神話の創造？―タイ北部のユーミエン（ヤオ）におけるエスニック・シンボルの生成―」『民族表象のポリティクス―中国南部における人類学・歴史学的研究―』風響社 pp.299-325

2010a　「タイ北部におけるユーミエン（ヤオ）の儀礼体系と文化復興運動」『東アジアにおける宗教文化の再構築』風響社 pp.273-299

2010b　「ユーミエンの儀礼の研究における課題：儀礼の意味と伝承、不易と変差」『瑤族文化研究所通訊』第２号 ヤオ族文化研究所 pp.17-18

2010c　「ユーミエン（ヤオ）の国境を越えた分布と社会文化的変差」塚田誠之（編）『中国国境地域の移動と交流―近現代中国の南と北―』有志舎 pp.237-258

2011　「〈掛三台燈〉の構造と変差：タイ、ラオス、中国湖南省藍山県のユーミエンにおける〈掛燈〉の比較研究」『瑤族文化研究所通訊』第３号 ヤオ族文化研究所 pp.35-40

2012　「タイ北部、ユーミエン（ヤオ）の船送り」『国際シンポジウム報告書Ⅲ“カラダ”が語る人類文化―形質から文化まで―』国際常民文化研究機構 pp.141-147

2013a　「ユーミエンにおける〈家先〉祭祀―タイと藍山県との〈家先単〉の比較―」『瑤族文化研究所通訊』第４号 ヤオ族文化研究所 pp.82-87

2013b　「廟と女性シャマン―タイ北部、ユーミエン（ヤオ）の新たな宗教現象に関する調査の中間報告―」『東京学芸大学紀要 人文社会科学系Ⅱ』第64巻 東京学芸大学学術情報委員会 pp.115-123

2014a　「タイ北部ユーミエンの儀礼における女性と歌謡」『国際常民文化研究叢書』7 国際常民文化研究機構 pp.141-155

2014b　「タイ北部、ユーミエンにおける儀礼文献の資源としての利用と操作」塚田誠之（編著）『中国の民族文化資源：南部地域の現在および分析』風響社 pp.67-95

2014c　「タイにおけるユーミエンの家族構成の社会史―合同家族から核家族へ―」クリスチャン・ダニエルズ（編著）『東南アジア大陸部 山地民の歴史と文化』言叢社 pp.219-246

2015a　「歌と儀礼の越境―タイ北部、ミエン社会における〈歌〉と〈設鬼〉のカテゴリー間の越境現象について―」吉野晃（編）『越境の動態的地域研究―空間とカテゴリーの越境の地域間比較をめざして―』研究代表者 吉野晃 東京学芸大学教育学部人文科学講座地域研究分野 pp.37-43

2015b　「〈歌〉の詠唱法と儀礼への応用―タイ北部、ユーミエン (ヤオ) 社会における新たな宗教現象に関する中間報告 3―」日本文化人類学会第 49 回研究大会 2015 年 5 月 30 日 国際交流センター (於大阪府) 『発表要旨集』p.70

李祥紅等

2010　『湖南瑤族奏鐺田野調査』岳麓書社 p.77

発表要旨

关于泰国北部勉瑶的歌谣与礼仪的新形态

东京学艺大学　吉野晃

泰国的勉人社会中出现了新的宗教现象，其特征如下：1）迁徙不定的勉人社会建立起固定的祭祀设施(庙)。2）女性巫师开始参与一直由男性垄断的仪式执行。3）女性巫师执行仪式活动的方式，由以往的诵经改为歌咏。本文将以泰国 Chiang Rai 県 Mueang 郡 HCP 村庙仪式为例，着重探讨第 3 点特征。

以往仪式中的男性中心主义

以往的仪式活动中，男性中心主义的色彩非常浓厚。宗教职能者（祭司、巫师）、参加仪式人员、直会参加人员、诵读仪式文本时所必要的汉字学习者等，都限定于男性。长久以来，这些体制基本上没有发生大的变化。然而，学习汉字的男性越来越少，祭司也后继乏人。这些问题的产生，促进了女性巫师对仪式执行的的参与。

以往仪式中的诵读

仪式中所诵读的经文有散文体和韵文体两种。诵读的时候，散文体只需和着调子，而无需抑扬。韵文体的形式为七言诗，既要和着调子，也要有抑扬。仪式所用语言为 *tsiə waa*（勉人认为，这是广东话 *kek waa*）或勉人口语 *miən waa*、云南汉语 *khɛʔ waa*。韵文体经文大多采用 *tsiə waa* 来诵读。经文中有以《〇〇歌》为题的，这些和一般所唱的〈歌〉不同，采用的方式是诵读韵文。除了歌堂 *dzəu daaŋ*仪式中所唱的〈歌〉 *dzuŋ*以外，以往的仪式中根本就不存在〈歌〉的咏唱。

优勉的〈歌〉

〈歌〉 *dzuŋ*构建了与仪式不同的领域。歌谣所用的语言不是上述仪式语言，而是歌谣语言 *dzuŋ ɲei waa*。*dzuŋ ɲei waa* 是勉语，但所用词汇并不同于勉口语，而是专门用于歌谣的。勉口语中的有些词汇没有对应的汉字，而 *dzuŋ ɲei waa* 中的词汇基本都有可以确定的对应汉字。在同一个汉字的读法上，勉口语和 *dzuŋ ɲei waa* 又多有不同。所以，如果只掌握勉口语，就不能理解并演唱〈歌〉*dzuŋ*。除了宴席上的唱歌以外，也有某些个人把自己的心情、思绪等记在〈歌〉*dzuŋ*里，一并唱诵。与定型的经文相比而言，这些〈歌〉*dzuŋ*具有即兴、创作的特点。

咏唱法

〈歌〉 *dzuŋ* 有四种咏唱法，即：1） *paau dzuŋ*，2） *tshen dzuŋ*，3） *toʔ dzuŋ*, 4） *kɔŋ dzuŋ*。

1） *paau dzuŋ*：有广义狭义之分。广义指一般的唱歌，狭义指按照韵律，和着悠长的曲调歌唱的咏唱法。按照一定的规律插入拍子句，复唱偶数句。这种唱法来源于男女对歌。

2) *tshen dzuŋ*：指婚礼宴会或新年仪式中所唱的，用于催促干杯、祝贺的即兴歌的咏唱法。

3） *toʔ dzuŋ*：将恋爱、劳动、哀悼等内容的歌词文本，和着轻轻的调子，以“诵读”的形式咏唱的方法。

4） *kɔŋ dzuŋ*： 据发表者的调查，可以知道 *kɔŋ dzuŋ*有三种咏唱法。①和着短小的曲调，咏唱有韵定型的即兴歌词（*dzuŋ*）。②不和调子，念诵歌词。③和着调子，唱诵非定型文歌词。

歌词

〈歌〉的唱词，若以汉字书写，则采用七言为一句，以四句为“一套歌”。上述 *paau dzuŋ*中男女对唱的〈歌〉，就是对唱这“一套歌”。这些歌的歌词就是 *dzuŋ ɲei waa*。

仪式中的歌唱

女性巫师主持的仪式分为以下几种：1）委托人的灵魂强化仪式（不用祭坛，不摆供品）。2）使用祭坛、供品的祭祀仪式。3）对委托人的苦恼商谈，使神灵降临唱歌传达神谕的仪式等。据发表者的调查，可以知道：1）简单的强化仪式采用 *kɔŋ dzuŋ*③，2）祭祀仪式和 3）神谕仪式，采用 *kɔŋ dzuŋ*①。但不排除进一步详细调查的可能。在其它村寨的勉祭司提供给我们观看的 HCP 村的仪式影像里，基本上都是采用 *kɔŋ dzuŋ*，而几乎看不到 *paau dzuŋ*。可知，简单仪式和复杂仪式之间并没有分别使用咏唱法（目前尚不清楚其中是否有意图）。

总结

由此可见，优勉的〈歌〉是与以往的仪式不同领域的活动。其中所使用的语言、发声的方法都不相同。HCP 村的新仪式中选择了歌唱的技法，并将它作为执行仪式的手段来运用，从而促进了女性对仪式执行活动的参与。

タイ北部におけるミエンの歌謡と儀礼の新たな形態について

東京学藝大学　吉野晃

タイのミエン社会において、新たな宗教現象が生じている。その特徴は以下の通りである。1)移動生活を続けてきたミエン社会に固定的祭祀施設〈廟〉が建設されるようになった。2)男性が独占してきた儀礼執行に女性がシャマンとして参入しはじめた。3)女性シャマンは、従来のような読経ではなく、〈歌〉によって儀礼を執行している。この発表では、3)の側面に重点を置いて報告する。採録した事例はタイ王国チエンラーイ県ムアン郡 HCP 村の〈廟〉における儀礼の事例である。

従来の儀礼における男性中心主義　従来の儀礼は男性中心主義的な傾向が濃厚であった。宗教職能者(祭司/シャマン)、儀礼の参列者、直会の参列者、儀礼テキスト読誦に必要な漢字の学習者全てが男性に限られていた。この体制は大きくは変わらないが、漢字を学ぶ男性が減少し、祭司の後継者難がある。そこへ女性シャマンが参入してきたのである。

従来の儀礼における読誦　経文読誦は、散文的な経文の場合は、余り抑揚を伴わず節を付けて読み上げる。韻文の経文は七言詩になっており、抑揚を伴った節を付けて読誦する。儀礼言語は *tsiə waa*（ミエンは広東語 *kek waa* だと言う)か、ミエン口語 *miən waa* あるいは雲

南漢語 *khɛʔ waa* である。韻文経文は多くの場合 *tsiə waa* で読誦される。経文の中に「○○歌」という経文があるが、通常唱われる〈歌〉とは異なり、韻文読誦である。例外として〈歌堂〉*dzəu daaŋ* という儀礼の中では〈歌〉*dzuŋ* が唱われるが、これ以外には、従来の儀礼の中で〈歌〉が唱われることはない。

ユーミエンの〈歌〉　〈歌〉*dzuŋ* は儀礼とは異なる分野を構成する。歌謡で用いられる言語は上記に挙げた儀礼言語ではなく、*dzuŋ ɲei waa* という歌謡言語である。*dzuŋ ɲei waa* はミエン語であるが、ミエン口語と異なる語彙を多く用い、専ら歌謡にのみ用いられる。ミエン口語では語彙に相当する漢字が見いだせないことがあるが、*dzuŋ ɲei waa* の語彙は相当する漢字がほぼ同定できる。同じ漢字の読みでも、ミエン口語と *dzuŋ ɲei waa* では異なることが多い。それ故、ミエン口語を知っているだけでは、〈歌〉*dzuŋ* を理解することも唱うこともできない。宴席での歌唱の他、個人が自分の想いや考えを〈歌〉に書き、唱うこともある。経文が定型文であるのに対し、〈歌〉は即興・創作される点で異なっている。

詠唱法　〈歌〉*dzuŋ* には 1) *paau dzuŋ*，2) *tshen dzuŋ*，3) *toʔ dzuŋ*, 4) *kɔŋ dzuŋ* の 4 種の詠唱法がある。1)*paau dzuŋ*：広義では一般的に「歌を唱う」ことを指すが、狭義では韻律に従った歌詞を長い節を付けて唱う詠唱法である。規則的な拍子句の挿入と偶数番句の再唱とが伴う。本来は男女の歌掛けの形式で唱われる。2)*tshen dzuŋ*：婚礼の宴席あるいは新年の儀礼で乾杯を促す言祝ぎの即興歌を唱うこと。3) *toʔ dzuŋ*：恋愛、労働、哀悼などの内容を持つ歌詞テキストを軽い節を付けて「読む」スタイルで唱うこと。4) *kɔŋ dzuŋ*：発表者の調査では、この *kɔŋ dzuŋ* には三種類ある。①韻律と定型に従った即興の歌詞(*dzuŋ*)を短い節を付けて唱うこと。②歌詞を節をつけずに読み上げること。③歌詞の定型に従っていない文章を節をつけて唱うこと。

歌詞　〈歌〉の歌詞は、漢字で書けば 7 文字になる 7 音節句を単位として、それが 4 句で「一首の歌」となる。上記の *paau dzuŋ* の男女の〈歌〉の掛け合いは、この「一首の歌」を掛け合う。これらの歌詞は *dzuŋ ɲei waa* である。

儀礼の中における歌唱　女性シャマンが行う儀礼は、幾つかの種類がある。1)クライアントの霊魂の強化儀礼(祭壇・供物は伴わない)、2)祭壇・供物を伴う祭祀儀礼、3)クライアントの相談に対して、降神して歌唱し託宣を伝える儀礼などである。発表者の見たところ、1)簡単な強化儀礼では、*kɔŋ dzuŋ*③、2)祭祀儀礼と 3)託宣儀礼では *kɔŋ dzuŋ*①を用いているようである。但し、更なる精査を要する。他村のミエン祭司に儀礼の映像を見てもらい検討したところ、HCP 村の儀礼では *paau dzuŋ* はほとんど見られなかった。基本的には *kɔŋ dzuŋ* であるが、簡単な儀礼と複雑な儀礼とで使い分け(意図的であるか否かは不明であるが)がなされていると看取される。

総括　これまで見てきたように、ユーミエンの〈歌〉は、従来は儀礼とは異なる領域の活動であり、使用言語も発声法も異なっていた。HCP 村の新しい儀礼では、その歌唱の技法を選択し、儀礼執行の手段として応用することで、女性の儀礼執行への参入を促進しているのである。

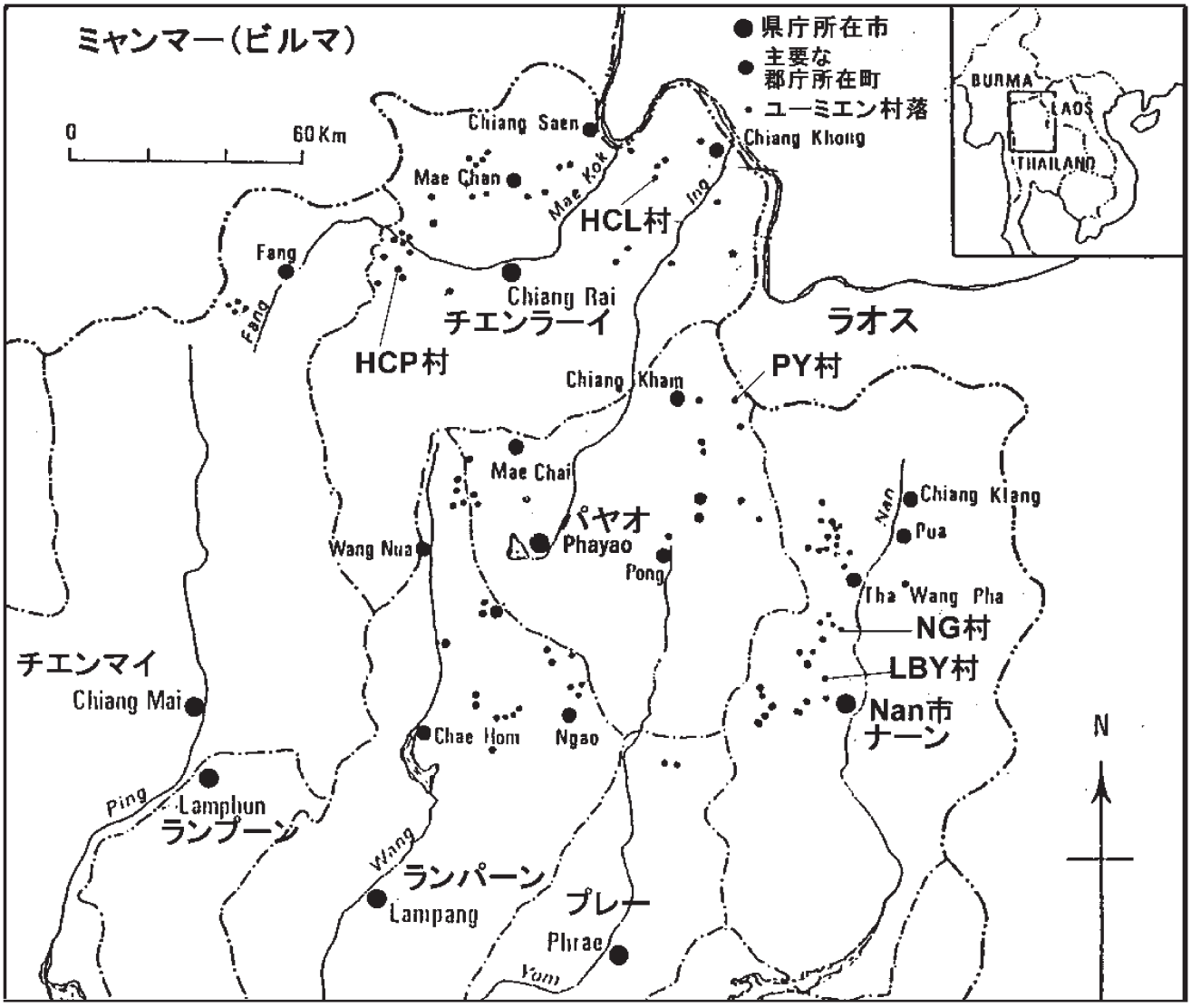
タイ北部におけるミエンの歌唱法と儀礼の新たな形態について
―〈歌〉の詠唱法と儀礼への応用―

吉野　晃
（東京学芸大学）

1．ユーミエン

ユーミエンはミエン語を話し、ミエン（Mien）あるいはユーミエン（Iu　Mien）を自称する人々である。彼らは中国南部と東南アジア大陸北部の山地に分布し、その分布域は、中国の広東、湖南、広西、雲南の各省、ベトナム北部、ラオス北部、タイ北部の広範囲に亘る。彼らは移動の途上で漢族文化を多く受容してきた。漢字の使用や道教的色彩の強い儀礼群にそうした漢族文化の影響が見られる。

タイには5万人弱のユーミエンがいる（2002年時点で45,571人［Krom　phatthana:sangkhom　lae' sawatdika:n 2002:18］）。現在のタイ王国の領域へユーミエンが移動してきたのは19世紀後半と推定されている。焼畑耕作に伴う移動によってタイへ到った。タイにおいても、移動はしばしば行われた。こうした移動生活はユーミエンの様々な社会文化制度の基盤となってきた。移動を前提とした行動様式が人々の生活を支えてきたのである。



地図1　タイ北部のユーミエン村落

しかし、他の国と同様に、タイにおいても焼畑耕作を行ってきたタイの山地民族の多くは、焼畑耕作を抑制し定住化を図る政策の結果、定住を余儀なくされている。ユーミエンも亦た焼畑耕作から常畑耕作へ移行せざるを得ず、同時に定住化も進んでいる。かつて移動生活を送ってきた人々が定住化する。それに伴う一つの現象として、移住生活を送ってきた人たちの定住化に伴う新たな宗教現象が生じている。固定的祭祀施設を建設し、そこで女性がシャマンとして儀礼を行う現象が出来しているのである。

2. 新たな宗教現象

これまで、タイのユーミエン社会における新しい宗教現象について報告してきた(吉野 2013、吉野 2014)。概略を述べると、チエンラーイ県ドーイルアン準郡の HCL 村で一人の男性に神降があり、それをきっかけとして 2000 年にミエンの救世神たる〈盤王〉*piən huŋ*[(1)]を祀る〈廟〉*miu* が建設された。この廟において、女性シャマンが登場した。その後、同じチエンラーイ県ムアン郡の HCP 村で、2004 年に「ユーミエン文化センター」Su:n Watthanatham Iu Mian(タイ語)と称して〈廟〉を建設した。2009 年に最初の神降があり、女性 1 名と男性 2 名に降神し託宣を述べた。その後、この廟においては、男性祭司一人を中心にして、二十名以上の女性シャマンが陰暦の毎月初一日と十五日に降神を伴うセアンス儀礼を行っている。陰暦初一日と十五日に儀礼を行うのは、初発の HCL 村でも同様である。このほか、ナーン県ムアン郡 LBY 村でも、〈廟〉はまだ建設していないが、〈盤王〉を降神する女性シャマンが儀礼を不定期に行っており、また、同じナーン県ムアン郡 NG 村では女性シャマンは不在であるが、〈盤王〉を祀る〈廟〉を建設した。このような〈廟〉建設と女性シャマンの活動とは、両方が重なる場合も一方が欠ける場合もあるが、複数の村に広がり、さらに広がる趨勢にある。

筆者が重点的に調査してきた HCP 村における儀礼では以下の特徴が見られた。

1) 移動生活を続けてきたユーミエン社会に固定的祭祀施設〈廟〉が建設されるようになった。

2) 男性が独占してきた儀礼執行に女性がシャマンとして参入しはじめた。

3) 女性シャマンは、従来のような読経ではなく、〈歌〉*dzuŋ* によって儀礼を執行している。

1) の特徴は、焼畑耕作に伴って移動を繰り返してきたユーミエンの人々のもとでは生じ得なかった事態である。逆に言えば、定住化が進んだことがこうした固定的祭祀施設の建設をもたらしたのである。2) も、従来の儀礼にはみられなかった現象である。後に述べるように、ユーミエンの従来の儀礼は男性中心主義が顕著である。少なくとも女性が宗教職能者として儀礼を執行することは考えられない事態であった。3) は、女性が宗教職能者として儀礼に参入する時の参入方法である。従来は男性祭司が経文の読誦で儀礼を司祭してきた。そこに、唱歌を以て読誦に代え儀礼を執行する新しい形が生じているのである。

本論では、主に 3) の側面、即ち〈歌〉の文化の背景とその儀礼への応用について報告する。従来の儀礼では無かった〈歌〉を唱って儀礼を執行する形が表れた。そうなると、〈歌〉についてどの如何なる詠唱法があり、どの詠唱法が儀礼に応用されているかについて明らかにする必要がある。採録した事例はタイ王国チエンラーイ県ムアン郡 HCP 村の〈廟〉における儀礼の事例である。さらに筆者が長年調査地としているパヤオ県チエンカム郡の PY 村の複数の祭司に HCP 村の儀礼の映像を見てもらい、教示を得た。

3.従来の儀礼

従来の儀礼は「男性中心主義」であった。主催者として儀礼の場に参列する者、儀礼司祭する祭司、儀礼の後の直会の出席者もすべて男性が前面に出ていた。また、儀礼で読誦する経文は漢字で書かれているが、漢字を学ぶのも従来は男性だけであった。漢字の経文を読誦するに、儀礼によってはミエン口語ではなく、ツィア・ワー〈謝話〉*tsiə waa* という儀礼語(後述)で読まなくてはならないが、それを習得しているのも男性に限られていた。更に、祭司による儀礼でなく、降神を伴うプットン *put tɔŋ*〈発童〉というシャマン儀礼も男性がシャマンとなっている。

ユーミエンの儀礼体系は、実は様々な宗教運動の影響があった。道教の正一派と同じ〈三清〉(元始天尊、霊宝天尊、道徳天尊)を祀る儀礼のセットがある一方で、そうした三清に関わらない儀礼のセットもある。これまで、タイ北部において観察あるいは伝聞した儀礼を表 1 に挙げた。この中で、三清に関わるのは、2 ～ 4 の儀礼である。道教の神々を描いた掛軸のような画〈大堂画〉*Tom tɔŋ faaŋ* を十数枚壁に掛け、その神々を勧請して祀る。しかし 1 〈歌堂〉は、そうした画を用いない。B 列の儀礼は、三清とは異なる〈玉帝〉という神に対する祈

願儀礼である。C 列の儀礼は様々な祖先祭司儀礼、治療儀礼、厄払い儀礼などである。こうした儀礼の種別に応じて、祭司もランク付けされる。C 列の儀礼を司祭できる者をシップミエン・ミエン(〈設鬼人〉*sip miən miən*)、B 列の儀礼まで司祭できる者をツォウサイトン･ミエン(〈做師小人〉*tsəu sai tɔn miən*)、A 列の儀礼も司祭できる者をツォウトムサイ・ミエン(〈做大師人〉*tsəu tom sai miən*)という。それぞれの儀礼に漢字で書かれた経文がある。C 列の儀礼は短く、大方の祭司は経文を暗誦しているが、A 列と B 列の儀礼は長く、経文を読誦することになる。

表 1　タイにおけるユーミエンの儀礼

	A〈大堂画〉*tom tɔŋ faaŋ*を掛け、高位の神霊を招請する。	B〈中空〈半天高楼〉に住む〈玉帝〉*ɲut tai*へ向けた祈願を行う(〈當天〉*tɔŋ tin*または〈叫天〉*heu luŋ*)。	C　AとBのいずれもなし。
1　〈盤皇〉祭祀			〈歌堂〉
2〈修道〉	〈掛燈〉〈度戒〉〈加職〉〈加太〉		
3　祖先祭祀	〈超度〉	〈當天安墳〉*　〈析解〉[〈掛燈〉〈超度〉〈做身〉の儀礼分節として行われることが多い]　〈安翁太牌〉	〈尚翁太〉〈尚家先〉〈尚外祖鬼〉〈尚外家鬼〉〈収兵〉*〈平安墳〉
4　人生儀礼	〈做身〉[葬儀]		〈添人口〉〈斥人口〉〈出花林〉〈做親家〉[婚礼]
5　収魂[生者の魂を呼び戻す]		〈當天架橋〉	〈架平橋〉[多種]　〈叫魂〉〈贖魂〉〈贖花〉〈搶魂〉*
6　穀霊祭祀		〈入春〉	〈招稲魂〉〈贖稲魂〉
7　土地霊祭祀			〈設地方鬼〉〈設地鬼〉〈給秋〉〈開山〉
8　厄祓い			〈解煞〉
9　願掛け･返礼			〈許願〉[多種]　〈還願〉[多種]　〈賀年〉*
10　謝罪			〈釋師父〉〈釋天地〉〈釋契父〉
11　その他			〈設太陽月亮〉〈設元肖鬼〉〈奏星〉〈設百家姓〉

*〈発童〉というシャマン儀礼を伴う。

4.儀礼における女性の参入

タイのミエン社会における儀礼の男性中心主義は大きくは変わらない。ただ、現状では漢字を学ぶ男性が減少し、儀礼の存続が危ぶまれている。それに対応して女性シャマンの参入が生じたと考えられる。しかし、その条件は単純ではない。実は、1990 年代に別の村において、女性が儀礼に参与させようとする動きがあった。1990 年代初期にパヤオ県で調査を行った H.ジョンソンの報告によれば、「ユーミエン協会」(2)が設立されたとき、女性にも儀礼に参与させよとの要求と論議があった。そのときには、年長者たちに、伝統を盾に拒絶されたという[Jonsson 2005:116, Jonsson 2014:135-136]。こうした事例と実際に起きた新しい宗教現象から推察するに、女性の儀礼参入への指向性は、以前からユーミエン社会に広く潜在していたとみることができる。その点で、女性シャマンがいる HCP 村や HCL 村、LBY 村も同じである。しかし、これらの村で女性の儀礼参入が実現したのには、幾つかの条件がある。その一つは、歌唱による儀礼執行である。経文読誦という書承文化に基づいたものではなく、読経に代わって、降霊したシャマンが〈歌〉を唱って儀礼を執行する形をとっている。すなわち、〈歌〉が女性の儀礼執行への参入の鍵となっているのである。

新しい宗教現象の活動の特徴を、従来の男性祭司が司祭する儀礼の特徴と比較したのが表 2 である。新しい宗教現象は HCP 村のみならず、複数の村にわたり、さらに広がる動きを見せている。その中にあっては祭神や儀礼の執行方法などに相違があるが、ここではもっとも盛んに儀礼活動を行っている HCP 村の事例を典型例として挙げた。表 2 に見られるように、従来の儀礼の男性祭司の場合、あくまでも祭司(priest)として儀礼を司祭するのであるが、一方で HCP 村の廟では、女性シャマンの活動が顕著である。従来型の男性祭司は降神しないが、シャマンは降神して直接託宣を述べる、あるいはシャマン祭司(shaman-priest)として神降したまま儀礼を司祭する。

表2　従来の儀礼と〈廟〉における儀礼

	祭司が執行する従来の儀礼	HCPの〈廟〉における儀礼
儀礼執行者	男性祭司	女性シャマン(圧倒的多数) 男性シャマン・男性祭司(通常の司祭も降神しての司祭も行う)
降神	しない	する
儀礼執行者の類型	Priest(祭司)	Shaman(シャマン) Shaman-priest(シャマン祭司)
唱え言	経文(テキストあり)の読誦 漢字知識が必要	歌(テキストなし) 漢字知識は必要なし
言語	*Tsiə waa*儀礼語(「広東語」) *Khɛʔ waa*漢語雲南方言 *Miən waa*ミエン口語	*Dzuŋ ɲei waa*　歌謡語(文語) *Miən waa*ミエン口語
祭神	〈大堂画〉の神々(道教) 〈玉帝〉 経文に登場する神々 祖先　師父 盤王・唐王(像なし)	老君 郎老 伏羲姉妹　} 口承伝承における神々 七姐 太白先生 盤王・唐王(像あり)

この表に示されているように、新しい宗教現象の特徴は従来の儀礼の特徴と対照的である。個々の特徴の分布は両者の間で相補的傾向を示し、重複がわずかである。従来型の儀礼の儀礼執行者が男性独占であるのに対し、新しい宗教現象では女性が儀礼執行者として圧倒的多数を占める。従来型の祭司は降神しないのに対し、新しい宗教現象の女性シャマン・男性シャマン、男性祭司ともに降神する。これらの特徴により、祭司（降神しない)／シャマン(降神する)の対比が明確である。さらに、儀礼で使用される言語もミエン口語を除けば異なっている。祭神も、一部重なる神があるが、経文に登場する神／口承伝承に登場する神といった対比が明確である。その中の唱え言も、経文読誦(テキストあり)／歌唱(テキストなし)と対照的である。

5. 言語

ミエンが使う「言語」には数種類の区別がある。まず、一般的に日常生活で用いるミエン口語ミエン・ワー *miən waa*、儀礼で用いる儀礼語ツィア・ワー *tsiə waa*、歌謡で用いるヅゥン・ニェー・ワー *dzuŋ ɲei waa*(あるいはヅゥン・ワー *dzuŋ waa*)の三種である。パーネルはヅゥン・ニェー・ワーを文語 literary language と言っている[Purnell 1991:373, Purnell 1998:279]。儀礼で用いられる言語には、このうちツィア・ワーとミエン・ワー、そして雲南漢語ケッ・ワー *khɛʔ waa* がある。ツィア・ワーは、タイのミエンによると、ケック・ワー *kek waa* ＝広東語だという。確かに経文の漢字の読みは通常の漢語(北京語)の発音とは異なる。ツィア・ワーは表 1 の A 列、B 列の儀礼で読誦に用いられる。一方、C 列の儀礼はミエン・ワーあるいは雲南漢語で執行する。C 列の儀礼の多くはミエンの祖先が対象なので、祖先に分かるようにミエン・ワーか雲南漢語で読誦するという。

〈歌〉 *dzuŋ* は儀礼とは異なる分野を構成する。歌謡で用いられる言語は上記に挙げた儀礼言語ではなく、ヅゥン・ニェー・ワーである。ヅゥン・ニェー・ワーは、日常会話で用いられるミエン口語と異なる語彙が多く、専ら歌謡にのみ用いられる。同じ漢字の読みでも、ミエン口語とヅゥン・ニェー・ワーでは異なることがある。一つの例を示すと、「不」の字の読みは、ミエン・ワーではマイ *mai* あるいはム *m* であるが、ヅゥン・ニェー・ワーではヤーム *jaam*、ツィア・ワーではパッ *pa?* である。

6. 従来の儀礼における読誦

例外として〈歌堂〉 *dzəu daaŋ* という儀礼(表1の第1行)の中では〈歌〉 *dzuŋ* が唱われるが、これ以外には、従来の儀礼の中で〈歌〉が唱われることはない。この〈歌堂〉で唱われる〈歌〉は予め経文に書かれた〈歌〉である。それを読んで唱う。その意味で、定型文の詠唱である。また、経典の中に「○○歌」という経文があるが、これは通常唱われる〈歌〉 *dzuŋ* とは異なる。

経文の読誦は、散文的な経文の場合は、余り抑揚を伴わず節を付けて読み上げる。韻文の経文は七言詩になっており、抑揚を伴った節を付けて読誦する。しかしその節回しは〈歌〉の節とは異なっている。また、使用言語も儀礼ではツィア・ワーを用いるが、〈歌〉ではヅゥン・ニェー・ワーを用いるという具合に異なっている。広義のパーオ・ヅゥン *paau dzuŋ*(歌を唱うこと)と、儀礼の唱え言は別物なのである。

写真1　儀礼経典の一例　右頁が散文体、左頁が韻文体の経文

7. ミエンの〈歌〉の詠唱法

ミエン社会における〈歌〉は、婚礼などの儀礼に伴う宴会において言祝ぎに唱われるほか、個人が自分の想いや考えを〈歌〉に書き、唱うこともある。総じて見れば、経文が定型文であるのに対し、〈歌〉は創作される点で異なっている。この点で、〈歌堂〉で唱われる〈歌〉とは一線を画する。ユーミエンの〈歌〉に関する研究は、パーネル(H.C.Purnell)が先駆的に行ってきた。パーネルは、儀礼における〈歌〉と儀礼外の〈歌〉を区別し、後者を「世俗歌」secular song と言っている[Purnell 1991, Purnell 1998]。この区分には筆者も同意する。上に述べてきたように、同じ「歌」という字を使っていても、その使用言語、節回しなどが異なるからである。

ユーミエンの〈歌〉の定型的な歌詞は、７音節が一つの単位となる。漢詩で言えば七言詩の形である。この７音節＝七言の単位をイェット・ガン *jiət gan* あるいはイェット・チョウ・ワー *jiət ciəu waa* という(*jiət* は「１」の意)。２ガン 14 音節で１行となる。書かれた歌詞は漢字で縦書きされるが、この１行の上の７音節を上句、下の７音節を下句ということにする。２行＝４ガンをイエット・ティウ・ヅゥン　*jiət tiu dzuŋ* という。訳すと「一つながりの歌」、漢字で書くと〈一條歌〉である。これが歌の単位となる(図１)。

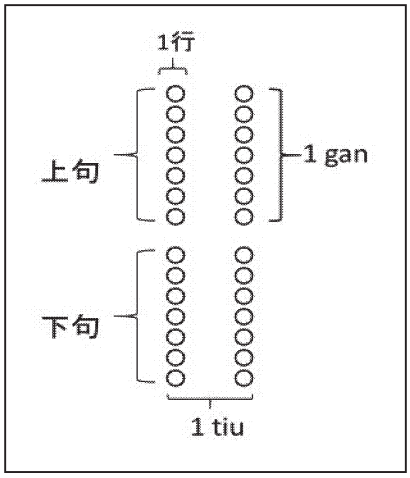


図１　歌詞の型

パーネルは、トッ・ヅゥン *toʔ dzuŋ*、パーオ・ヅゥン *paau dzuŋ*、 ツェン･ヅゥン *tshen dzuŋ* の三種の詠唱法を上げている[Purnell 1991:378, Purnell 1998:291-292]。しかし、筆者が HCP 村の村人と PY 村の祭司たちから聞いたところでは、〈歌〉の詠唱法にはもう一つ、コン・ヅゥン *kɔŋ dzuŋ* という類型がある。それらをまとめると以下のようになる。

7-1. パーオ・ヅゥン *paau dzuŋ*

パーネルが編集した *An Iu-Mienh - English Dictionary with Cultural Notes*[Purnell(comp. & ed.) 2012. 以下、IMED]には、「(1)伝統的な歌を高度に装飾的な発声スタイルで唱う。(2)一般に歌を唱うこと。」[IMED:611]とある。狭義では韻律に従った歌詞を長い節(*chiə daau*)を付けて唱う詠唱法である。一字ごとに「産み字」(母音長音)をつけ、規則的な挿入音節(囃子詞)が入る。比較的高音になる。本来は男女の歌掛けの形式で唱われる。婚前の求愛活動の歌掛けの唱い方である。その時にイェット・ティウ・ヅゥンごとに唱い合う。1 行の上句を一度唱い、その後下句を二度唱う。挿入音節が差し挟まれるのが特徴である。挿入音節にはツェイ *tsei* とファー *faa* の二種類がある。ツェイは上句の第 3 音節或いは第 4 音節の後に「ツェイ」という挿入音節を差し挟むものである。下句は二回繰り返して唱う。その二回目の冒頭に、「ファー」という挿入音節を入れる。PY 村の祭司によると、「パーオ・ヅゥンは、イェット・ティウ・ヅゥンに 2 回のファーと 2 回のツェイを伴うが、トッ・ヅゥンやコン・ヅゥンはファーもツェイも伴わない」という。

7-2. トッ・ヅゥン *toʔ dzuŋ*（〈讀歌〉）

IMED には「軽快な装飾を伴った『読む』スタイルで歌を唱う。[文化的説明] 歌を読むスタイルは、比較的装飾のない平板なメロディーを用いる。この読誦形式は、主に恋愛歌や労働歌、哀歌などのような俗な歌に用いられる」[IMED : 612]とある。トッ *toʔ* は「読む」の意味で、漢字を当てれば「讀」であり、「本を読む」は *toʔ səu*(〈讀書〉)となる。祭司の説明を加えると、用いる言語は歌謡語であり、パーオ・ヅゥンと比べて節が短い(*chiə naŋ*)。パーオ・ヅゥンのように下句を二度唱うことはしない。同じ歌詞をパーオ・ヅゥンで唱うことも、トッ・ヅゥンで唱うこともできる。図２にその一部の例を示した。

「後生女子的歌」
həu sɛŋ siə tɔn ɲei dzuŋ

取明今年癸丑歲
tshi meŋ ciem nin kwei tshaau fui

細意遊遊会貴街
fai ei jəu jəu wui kwei caai

白紙提成新文本
pɛq tsei ti tsjaŋ siən wen puən

献上有情府上街
sin tsaaŋ maai tshiŋ fəu tsaaŋ caai

献上東天玉京巷
sin tsaaŋ tɔŋ thin ɲut kiŋ hɔŋ

望情抽手接苗書
mɔŋ tshiŋ tshaa siəu tsip miu səu

秀書不因那条路
fiəu səu ɟaam yin ˌlaai tiu ləu

謂尽愁情卦肚慌
wui tsien dzau tshiŋ kwaa təu hwaaŋ

図2　歌詞の一例(*toʔ dzuŋ*の歌詞の一部)

7-3. コン・ヅゥン *kɔŋ dzuŋ*（〈講歌〉）

IMED には「（1）軽快な抑揚を伴ってテキストを唱う、あるいは読み上げる。（2）文語でなく且つ韻律規則にも従っていない歌を唱う」[IMED:612]とある。コン *kɔŋ* は一般に「話す」を意味する動詞である。PY 村の祭司と HCP 村の村人から聴取した発表者の調査では、このコン・ヅゥンには三種類の詠唱法が含まれる。

①韻律と定型に従った即興の歌詞(*dzuŋ*)を短い節(*chiə naŋ*)を付けて唱うこと。節は基本的にトッ・ヅゥンと同じである。

②歌詞を節をつけずに読み上げること。

③歌詞の定型に従っていない文章を節をつけて唱うこと。

パーネルがコン・ヅゥンを詠唱法の一つとして挙げていないのは、基本的な節がトッ・ヅゥンと同じであるからであろう。しかし、トッ・ヅゥンが既成の歌詞を読み唱うのに対し、コン・ヅゥンには即興で唱うこと(コン・ヅゥン①)が含まれる。即ち、即興で且つトッ・ヅゥンの節で唱うのがコン・ヅゥン①である。

7-4. ツェン･ヅゥン *tshen dzuŋ*

「婚礼で乾杯を促すときに唱う歌」[IMED:611]である。結婚式の宴席で言祝ぎのために、また婚礼の諸役割を担う人々(主催者、祭司、料理人、奏楽者など)を褒めるために唱われる[Purnell 1998:292]。また、パーネルは婚礼に限定しているが、PY 村の祭司によれば新年の〈拜年〉*paai ɲaŋ* という儀礼の時にも唱われる。節回しはトッ・ヅゥンと同じである。イェット・ティウ・ヅゥンごとに、冒頭の第 1 行の前に *tsen*+挿入音節+*tsen-na* という挿入句が入るのが特徴である。

7-5. 〈歌〉の曲節とスタイル

パーネルは、曲節と歌唱形式を一括してスタイルとしている。これは、ミエン自身の分類によるものでもあるが、筆者が調査した結果として、唱い方には、パーオ・ヅゥン、トッ・ヅゥン、コン・ヅゥン、ツェン・ヅゥンの四種類あることが分かった。ミエンの〈歌〉の民俗分類では、曲節とスタイルとの区別が為されていない。それ故に、コン・ヅゥンに見られるような、多義的な解釈が可能となるのであるが、これらを整理すると以下のようになる。

節回しの類型としては、1. パーオ・ヅゥン調と 2. トッ・ヅゥン調とが基本的な類型である。ツェン･ヅゥンは、トッ・ヅゥン調に独自の挿入句が入るが、曲節としてはトッ・ヅゥンと同じであり、トッ・ヅゥン調の亜型と見なすことができる。コン・ヅゥン②は、曲節を伴わない歌の読み上げであるので、曲節の類型には入らない。一方、歌唱形式としては、A. パーオ・ヅゥン形式、B. トッ・ヅゥン形式、C. コン・ヅゥン①形式、D. ツェン･ヅゥン、E.コン・ヅゥン③形式、の 5 形式となる。パーオ・ヅゥン形式は本来掛け合いの即興歌である。トッ・ヅゥン形式は、歌のテキストがあり、それをトッ・ヅゥン調で唱い上げることである。これに対し、コン・ヅゥン①形式は同じくトッ・ヅゥン調で唱うのであるが、トッ・ヅゥン形式とは異なり、テキストなしに即興で唱う。ツェン･ヅゥン形式は、トッ・ヅゥン調で、且つ即興で唱うが、独自の挿入句が入る点と、唱う機会が婚礼と新年儀礼とに限られる点で他とは異なる形式である。コン・ヅゥン③形式は歌謡語ではない歌詞を 2.トッ・ヅゥン調で唱うものである。

8. 儀礼の中における歌唱

それでは、女性シャマンが参与する儀礼において、歌はどのような詠唱法で唱われているのであろうか。HCP 村の女性シャマンが行う儀礼には、以下の幾つかの種類がある。

1)クライアントの霊魂の強化儀礼(祭壇・供物は伴わない)。

2)祭壇・供物を伴う祭祀儀礼。

3)クライアントの相談に対して、降神して歌唱し託宣を伝える儀礼。

PY 村のミエン祭司に HCP 村の儀礼の映像を見てもらい検討したところ、HCP 村の儀礼ではパーオ・ヅゥンは稀な例を除きほとんど見られなかった。基本的にはコン・ヅゥンであるが、簡単な儀礼と複雑な儀礼とで使い分け(意図的であるか否かは不明であるが)がなされていると看取される。

筆者の観察したところでは以下の通りである。1)簡単な強化儀礼では、コン・ヅゥン③形式で唱う。節回しはトッ・ヅゥン調であるが、歌詞は歌謡語ではなく、ミエン口語を用いている。2)祭祀儀礼と 3)託宣儀礼ではコン・ヅゥン①形式で唱っている。この場合は、歌詞に歌謡語を用いている。このほか、定型ではないが、節回しがパーオ・ヅゥン形式に近いと見られる詠唱もあった。これには更なる精査が必要である。

いずれにしても、儀礼の中で唱われる歌は即興である。基本的に、神が降りてきて歌で託宣を述べたり、歌を唱って儀礼を執行したりするとされている。従って、歌のテキストはない。この点で、〈歌堂〉における唱歌のように「盤王大歌」といったテキストがあり、それを読んで唱うのとは形式を異にする。そもそもパーオ・ヅゥンは即興の歌掛けの唱い方であった。テキストなしで、トッ・ヅゥン調のコン・ヅゥン①形式で即興歌を唱う事例も筆者は多く見ている。こうした儀礼外の〈歌〉の唱い方たる即興のコン・ヅゥン①形式が新しい儀礼に浸透していると見なせるのである。

こうした世俗的な〈歌〉の詠唱法を用いて、女性が儀礼を執行する新たな儀礼形式が作られた。これが意図的か、あるいは意図せざる結果としてこのような形式ができたのかは不明であるが、HCP 村などで女性シャマンが登場し、宗教職能者としての役割を果たしているのは、こうした新たな形式ができたからからに他ならない。ジョンソンが報告した女性の儀礼参入の要求が拒否された事例［Jonsson　2005:116］と比べると、そのときの要求が従来型の儀礼への女性の直接の参入を目指したものであったのに対して、新しい宗教現象では、4 章で述べたように従来型の儀礼のやり方と競合せず、相補的な儀礼の形式を創出して従来の儀礼と共存している。その故に多くの女性シャマンが輩出しているのである。経文の読誦に代わるコン・ヅゥンによる儀礼執行は、そうした新たな儀礼形式創出の一側面である。

9. 総括

ユーミエンの〈歌〉は、従来は儀礼とは異なる領域の活動であり、使用言語も読誦・詠唱法も異なっていた。HCP 村の新しい儀礼では、コン・ヅゥンという歌唱の技法を選択し、儀礼執行の手段として応用することで、新たな儀礼の形式を創り出した。この新しい儀礼形式は従来型の儀礼形式と競合しない相補的な形になっており、それ故に女性の儀礼執行への参入を促進しているのであった。

注

(1)　ミエン語の表記は基本的に IPA に従う。但し、印刷の都合上、以下の変則を設ける。/ʰ/=h、/a:/=aa。
ミエン語の表記としては、Purnell（ed.）2012 の *Iu-Mien-English Dictionary* の表記が標準となっているが、ミエン語を専らとする読者以外には甚だ読みにくいものである。そのため IPA 表記に近づけた表記とした。声調は煩瑣となるため省略した。ミエンが用いている漢字は〈　〉で括った。

タイ語の表記は IPA ではなく、以下の方法で表記する。基本的にアルファベットのローマ字読みである。/ʰ/=h、/ ŋ/ ＝ ng、/j/＝ y, /c/=c, / ə/=oe, /ɯ/=ue, /ɛ/=ae, /ɔ/=oa, /i ə/=ia, /u ə/=ua, /ɯ ə/=uea, /:/=:, / ? / ＝'。

(2)　ジョンソンは「ユーミエン協会」Sama:khom Iu Mian hae:ng Prathe:t Thai が設立されたと記述しているが［Jonsson 2005:116-117］、その後の経緯では、「協会」ではなく「ユーミエンネットワーク」Khrueakha:i Iu Mian hae:ng Prathe:t Thai として活動し、現在に到っている。

付記 1　本稿は、以下の科研費による調査研究の成果の一部である。科学研究費補助金基盤研究(B)(海外学術調査)課題番号 22401046-1　研究代表者：塚田誠之)、科学研究費補助金基盤研究(C)課題番号 23520982　研究代表者：吉野晃)、科学研究費補助金基盤研究(A)課題番号 22251003　研究代表者：片岡樹)、科学研究費補助金基盤研究(C)課題番号 26370944　研究代表者：吉野晃)。

付記 2　本稿は拙稿「〈歌〉の詠唱法と儀礼への応用―タイ北部、ユーミエン(ヤオ)の新たな宗教現象に関する調査の中間報告２―」『東京学芸大学紀要　人文社会科学系』67 集(2016 予定)に部分削除・加筆したものである。

謝辞　この報告を作成するに当たっては、馬場雄司氏（京都文教大学教授）と有澤知乃氏（東京学芸大学准教授）の教示を得ました。茲に深く御礼申し上げます。

参照文献

IMED→Purnell (compl. & ed.) 2013.

Jonsson, H. 2005 *Mien relations: Mountain people and state control in Thailand*. Ithaca: Cornell Univesity Press.

Jonsson, H. 2014 *Slow anthropology: Negotiating difference with the Iu Mien*. Ithaca: Cornell Southeast Asia Program Publications.

Krom phatthana:sangkhom lae' sawatdika:n 2002 *Thamniap chumchonbon phue:nsu:ng 20 cangwat nai prathe:t Thai P.S. 2545*. ［Bangkok］:Krom phatthana:sangkhom lae 'sawatdika:n, Krasuang phattana:sangkhom lae' khwa:mmankhong khoang manut（タイ語：社会開発・人間安全保障省社会開発・福祉局 2002『仏暦 2545 年タイ王国 20 県内山地村落目録』［バンコク］：社会開発・人間安全保障省社会開発福祉局）

Purnell, H. C. 1991　The metrical structure of Yiu Mien secular songs. In Lemoine, J./Chiao Chien（eds.）*The Yao of south China: Recent international studies*. Paris: Pangu, Editions de l'A.F.E.Y., pp.369-394.

Purnell, H. C. 1998　Putting it all together: Components of a secular song in Iu Mien. In Chelliah, S. / de Reuse, W.（eds.）*Papers from the Fifth Annual Meeting of the Southeast Asian Linguistics Society 1995*, Tempe, AZ: Arizona State University, pp.277-302.

Purnell, H. C.（compl. & ed.）2012 *An Iu-Mienh - English Dictionary with Cultural Notes*. Chiang Mai: Silkworm Books.

吉野　晃　2013「廟と女性シャマン ― タイ北部、ユーミエン（ヤオ）の新たな宗教現象に関する調査の中間報告―」『東京学芸大学紀要　人文社会科学系Ⅱ』64,pp.115-123。

吉野　晃 2014「タイ北部、ユーミエン（ヤオ）の儀礼における女性と歌謡」神奈川大学国際常民文化研究機構（編）『アジア祭祀芸能の比較研究』（国際常民文化研究叢書第 7 巻）神奈川大学国際常民文化研究機構, pp.141-155。

展示ベトナムヤオ族神画解説

作成者：譚静

以下紹介する神画は、一般法人ヤオ族文化研究所で所蔵するベトナムのミエンの儀礼神画である。
下面介绍的神画，是一般法人瑶族文化研究所收藏的勉瑶仪式神画。

V-1 海旛、V-8 海番公

［日本語］

海旛は法を伝授する師である。ミエンの儀礼神画に描かれている海旛は、紅色の衣あるいは鎧を着、酒杯と剣を持ち、龍に乗る。「度戒」儀礼の「上刀梯」儀礼の際に、海旛神画は刀梯（刀の梯子）の左右の柱に掛けられて使用することが見られる。それだけではなく、神画にも刀梯を登る場面が描かれている。

［中国語］

海旛是传授法术之师。勉的仪式神画中描绘的海旛，或身着红衣，或身披铠甲，手持酒杯和剑，骑于龙上。在“度戒“仪式的“上刀梯”仪式中，可以看到海旛神画是被悬挂在刀梯两侧的柱子上使用的。不仅如此，神画中也描绘了爬刀梯的场景。

V-2 太尉

［日本語］

太尉は、法を伝授する祖師であり、兵を統率し、邪師を処罰できる位が高い武将神である。神画に描かれている太尉は、紅色の衣を着、白馬に乗り、剣を持ち、威風凛々である。

［中国語］

太尉是传授法术的祖师，是能统帅兵马、并能处罚邪师的高阶位武将神。神画中描绘的太尉，身着红衣，骑着白马，手持宝剑，一派威风凛凛之相。

V-3 総壇

［日本語］

総壇神画は、ミエンの信仰神の系譜を反映するイメージ図である。神画には、他の種類の神画に描かれる主神らも含めて約 70 柱以上の神々が描かれている。神々の位により、上から順番に九つの階層に分けて描かれている。それぞれの階層の中央に主たる神を描き、左右両側の神々は中央に向かって拝謁する姿勢をとる。

［中国語］

总坛神画是反应勉信仰的神祇谱系之图。神画中描绘了包含其他神画的主神在内的大约 70 余位乃至更多的神明。并且根据诸神的阶位高低，由上至下分 9 层描绘。每一层的中央位置都绘有一位主神，左右两侧的诸神面向中央呈拜谒之姿。

V-4 四府功曹

［日本語］

四府功曹は、四府と称される天府・地府・水府・陽間の四神に文書を届ける役割の神である。鶴に乗るのは天府功曹（V-4-3）であり、虎に乗るのは地府功曹(V-4-1)であり、龍に乗るのは水府功曹(V-4-2)であり、馬に乗るのは陽間功曹(V-4-4)である。神画に描かれている功曹たちは手で文書を持ち、前へ高くあげ、一つの大きな手に文書を進呈する姿勢となる。この種の神画から、四府功曹は瑞雲の中で往来して文書を届ける様子を読み取れる。

［中国語］

四府功曹，是给被称为四府的天府、地府、水府、阳间四神投递文书的小神。骑鹤的是天府功曹；骑虎的是地府功曹；骑龙的是水府功曹；骑马的是阳间功曹。神画中所绘的功曹们，手持文书，向前高举，呈现出向一只大手敬献文件的姿态。从这类神画我们可以看到四府功曹往来于祥云之中通风报信的样子。

V-5　大道龍橋

［日本語］

ミエンが伝承してきた神画の中で、大道龍橋神画は細長いタイプの神画である。最も長いのは 5 メードルぐらいのものが見られる。神画を向かって左から見ると、祭壇が描かれており、神々が降臨することを恭しく迎える意味を表わす「恭迎聖駕」という字が書かれている。その右には、楽器の吹奏者、旗・刀・華蓋・提灯などを持つ将兵、橋子や車に乗る高位の神々が行列して祭壇に向かって遣ってくる様子が描かれている。

［中国語］

在勉传承下来的神画中，大道龙桥神画是细长类型的神画。能见到的最长的神画有大约有 5 米左右的。面向神画从左侧看起，画中绘有祭坛，写有表示毕恭毕敬迎接众神降临之意的“恭迎圣驾”的字样。祭坛的右侧，描绘了乐器吹奏者、手拿旗・刀・华盖・灯笼等法器的兵将、以及乘着轿子或车的高位神祇等一列众神正列队面向祭坛走来的样子。

V-6 李天師

［日本語］

李天師は法を教える師である。神画に描かれている李天師は、紅地の八卦模様の衣を着ている。体の横に剣を立ってられ、剣身に龍が絡まっている。

［中国語］

李天师是授法之师。神画中描绘的李天师，身着红地八卦袍，体侧竖立着一把宝剑，剑身上缠绕着一条龙。

V-7 康元帥 辛元帥、V-14 鄧元帥 馬元帥 関元帥

［日本語］

ミエンの儀礼神画に描かれている康元帥・辛元帥・鄧元帥・馬元帥・関元帥などの元帥は、雷部に属し、邪鬼を滅ぼし、祭壇を守備する役目を持つ勇猛な武将神である。

［中国語］

勉的仪式神画中描绘的康元帅・辛元帅・邓元帅・马元帅・关元帅等诸元帅，隶属于雷部，是具有消灭邪鬼守卫祭坛的职能的武将神。

V-9 十王公

［日本語］

十王公神画には牛頭・馬頭・10 人の王及び幾つかの地獄の風景が描かれている。十王とは冥界にあって亡者の罪業の処断を司る 10 人の王、すなわち秦広王・初江王・宋帝王・五官王・閻魔王・変成王・太山王・平等王・都市王・五道転輪王を指す。

［中国語］

十王公神画中描绘了牛头、马面、十王以及一些地狱的情景。十王是掌管冥界判决死者生前罪孽并给予相应惩罚的十位王，即秦广王、初江王、宋帝王、五官王、阎魔王、变成王、太山王、平等王、都市王、五道转轮王。

V-10 玉皇

［日本語］

玉皇は宋代以降の中国民間諸神中の最高神である。玉皇大帝・玉皇上帝・昊天玉皇・玉帝などとも称される。天界の支配者であり、その下の地上・地底に住むあらゆるものの支配者でもある。

［中国語］

玉皇是宋代以后的中国民间诸神中阶位最高的神。也被称作玉皇大帝、玉皇上帝、昊天玉皇、玉帝等。不仅仅是天界，同时也是阳间和阴间的一切事物的支配者。

V-11 天帝 水帝 、V-17 地帝 岳帝

［日本語］

ミエンの儀礼神画の中で、四府（天府・地府・水府・陽間）が描かれている対となる 2 点の神画がある。1 点の神画にはそれぞれ二神が描かれ、合わせて四神が描かれる。V-11 と V-17 に描かれている天帝・水帝・地帝・岳帝は、すなわち天府・水府・地府・陽間である。

［中国語］

勉的仪式神画中有四府（天府、地府、水府、阳间）神画，为 1 对两幅。每幅画中绘有两位神明，2 幅合起来共绘有 4 位神明。V-11 和 V-17 神画中描绘的天帝、水帝、地帝、岳帝也就是天府、水府、地府、阳间。

V-12 太清

［日本語］

太清神画に描かれているのは、団扇を持つ道徳天尊である。道徳天尊は道教の神である。三清の天界のうち、太清境に住まって、玉清境に住まう元始天尊、上清境に住まう霊寶天尊と共に、道教三尊と称する。

［中国語］

太清神画中描绘的是手持法扇的道德天尊。道德天尊是道教神，住在三清境的太清境，和住在玉清境的元始天尊及上清境的灵宝天尊，共称道教三尊。

V-13 聖旨

［日本語］

聖旨は聖主・星主とも称される。一般的に言えば、ミエンの儀礼神画に描かれている聖旨は、V-10 に描かれている玉皇のように頭に帝王を象徴する冕を被り、黒地の龍袍を着る。しかし、この神画に描かれている

聖旨の姿容は三清にそっくりである。ベトナムのミエンが理解している聖旨の姿容は異なっている可能性もあると考えられる。現地調査の際に確認しておく必要がある。

［中国語］

圣旨也被称作圣主、星主。一般而言，勉的仪式神画中描绘的圣旨如 V-10 中的玉皇一样，是头戴象征帝王的冕冠，身穿黑地的龙袍的。但是这幅神画中描绘的圣旨的姿容却与三清一模一样。考虑到越南的勉所理解的圣旨的姿容也有可能是有所不同的，在田野调查的时候有必要做进一步的确认。

V-16 上清

［日本語］

上清神画に描かれているのは、如意を持つ霊寶天尊である。霊寶天尊は道教において最高の天上界、三清境の上清境の弥羅宮に住むことから上清（天尊）の呼び名がある。

［中国語］

上清神画中描绘的是手持如意的灵宝天尊。灵宝天尊因住在道教中最高天界三清境之一的上清境弥罗宫，因此也被称为上清（天尊）。

V-18 玉清

［日本語］

玉清神画に描かれているのは道教中の最高神の元始天尊である。元始天尊は三清境の玉清境を支配する主神である。

［中国語］

玉清神画中描绘的是道教中阶位最高的神明元始天尊。元始天尊是掌管三清境之一的玉清境的主神。

神画の出処について

V-1~V-3 の出処はトゥエン・クアン省（TUYEN QUANG）のチエム・ホア県（HUYEN CHIEM HOA）である。

V-4~V-18 の出処はクアン・ニン省（QUANG NINH）の MONG CAI 市である。

V-1~V-3 的出处是：宣光省（TUYEN QUANG）的占化县。

V-4~V-18 的出处是：广宁省（QUANG NINH）芒街市（MONG CAI）。

V-1 海旛

V-2 太尉

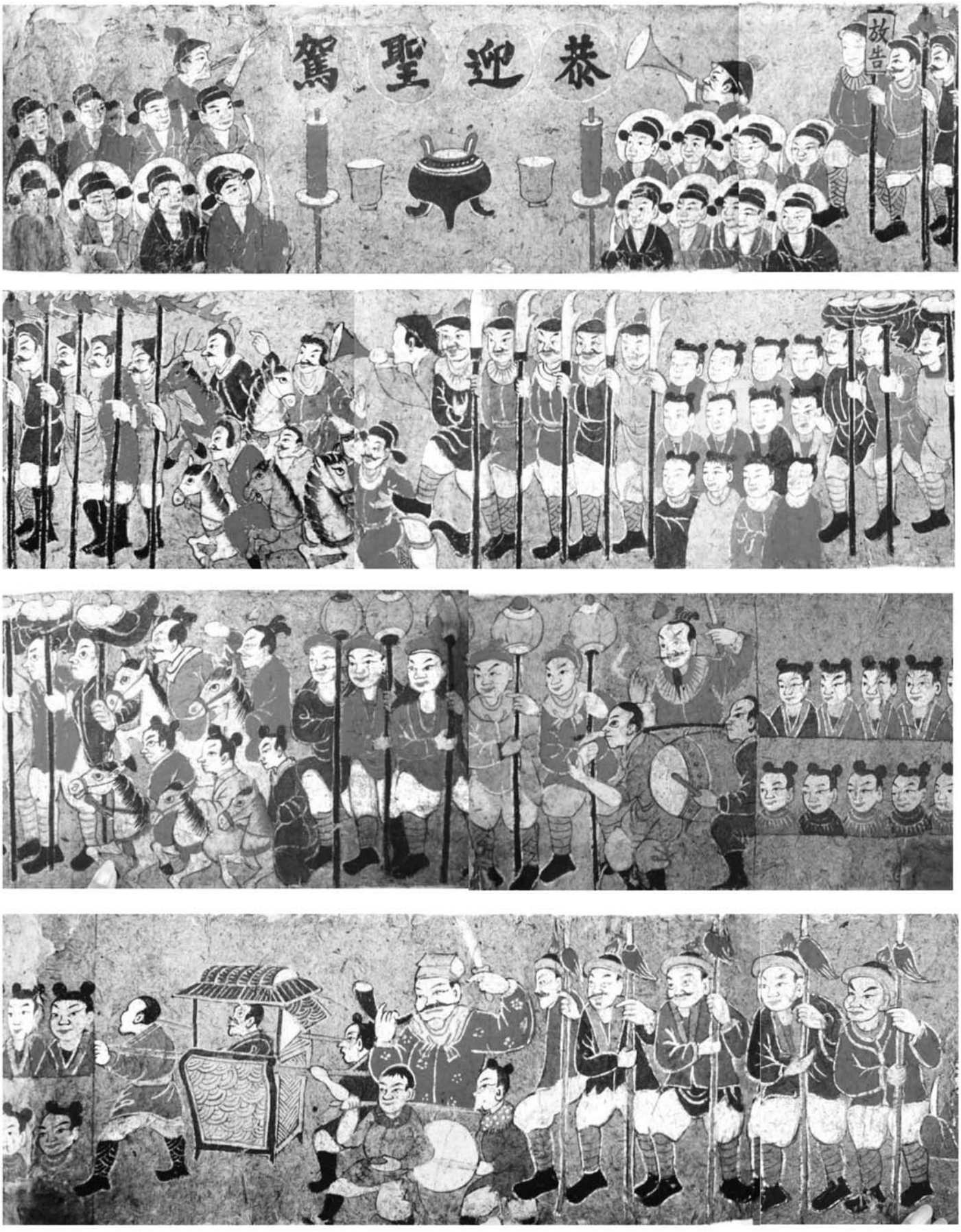
V-3 総壇

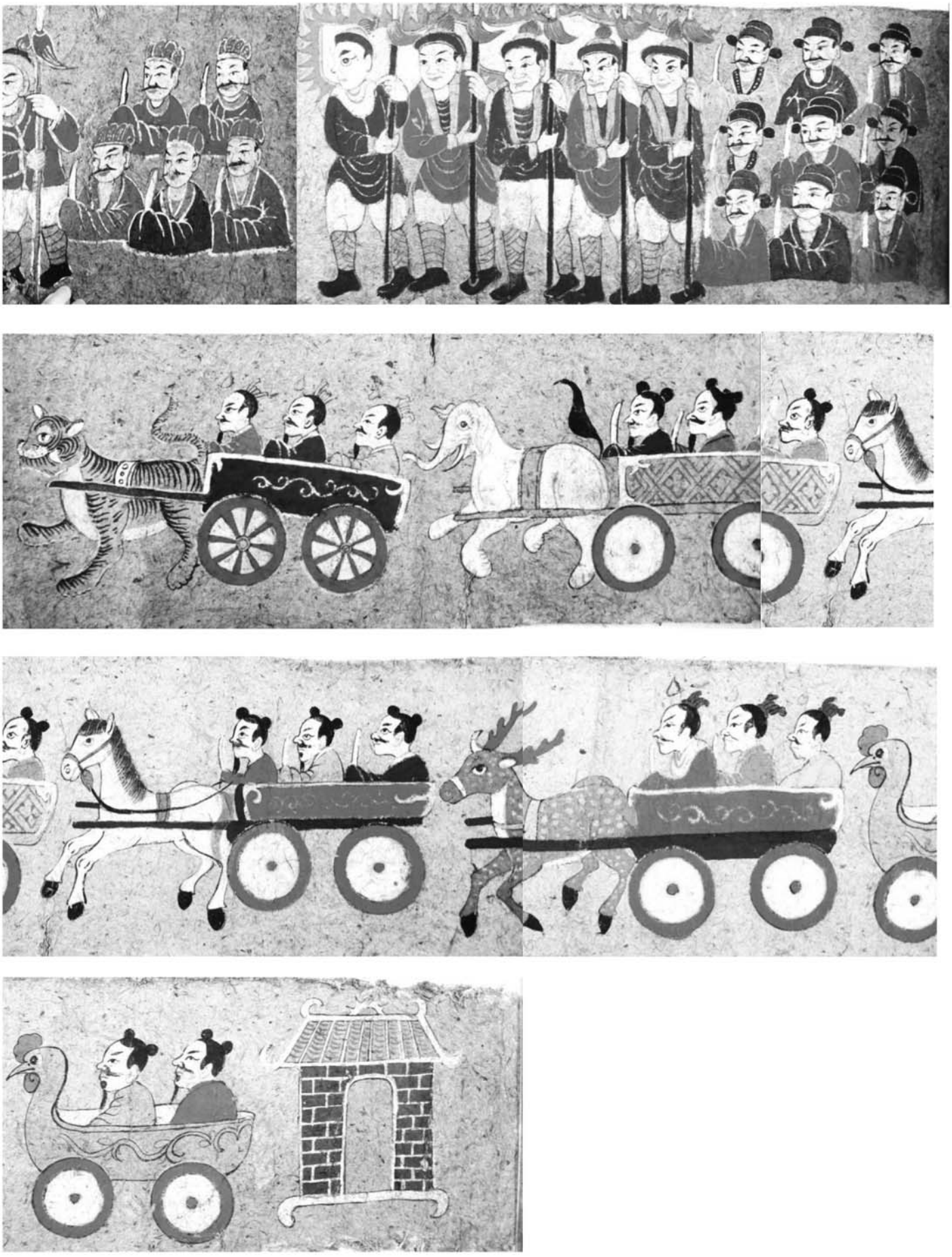
V-4-1 地府功曹

V-4-2 水府功曹

V-4-3 天府功曹

V-4-4 陽間功曹


恭迎聖駕
放告



V-5 大道龍橋

V-6 李天師

V-7 康元帥 辛元帥

V-8 海番公

V-9 十王公

V-10 玉皇

V-11 天帝水帝

V-12 太清

V-13 聖旨

V-14 鄧元帥 馬元帥 関元帥

V-15 張天師

V-16 上清

V-17 地帝 岳帝

V-18 玉清

国際シンポジウム “瑶族の歌謡と儀礼”予稿集	
発行日	2015年11月25日
発行所	一般社団法人　ヤオ族文化研究所
印刷	有限会社　シュープリント

※本書の内容について文書による許可なく無断転載・複製することを禁じます。