

多民族中国的 少数民族非物质文化遗产

李祥林

摘要：四川地处中国西南地区，在人称“藏彝走廊”的这方土地上，世代栖居着汉、藏、羌、彝、苗、回、傈僳等14个民族，多元的族群分布，多样的族群风貌，绘写出了四川地区少数民族文化的丰富色彩。立足四川乃至西南地区，结合藏、彝、羌，分别从文学、音乐、戏剧切入进行考察民族民间文化，有助于我们了解多民族中国丰富灿烂的非物质文化遗产。

关键词：彝族诗学遗产；格萨尔藏戏；藏羌多声部民歌

中国是多民族的国家，56个民族共同组成了中华民族大家庭。四川地处中国西南地区，有如相邻的云南、贵州，向来也是众多民族共居的省份。在人称“藏彝走廊”的这方土地上，世代栖居着汉、藏、羌、彝、苗、回、傈僳等14个民族，从川东到川西，从川南到川北，千姿百态的民族风情，交流融合的民族文化，让我们目不暇接，也让我们刮目相看。就在四川，有毗邻西藏的第二大藏区，有中华版图上最大的彝族聚居区，也有羌族在当今中国的主要聚居地。多元的族群分布，多样的族群风貌，绘写出四川地区少数民族文化的绚丽色彩。立足四川乃至西南地区，结合藏、羌、彝，分别从文学、音乐、戏剧切入进行考察民族民间文化，有助于我们了解多民族中国丰富灿烂的非物质文化遗产。

（一）可贵的彝族诗学遗产

先以诗学或文艺理论为例。从多民族文化视角切入中国文艺或美学史批评史，对少数民族诗学遗产的深入关注和挖掘，无疑将为当代人书写更完备的中国文艺批评史或美学史提供不可取代的资源。

以民族生活与民族传统为基础，少数民族诗学及美学遗产在中国文化史上资源深厚且各具特色，其中有诗论、文论、画论，有乐论、舞论、剧论，有工艺论、雕塑论、建筑论，等等，堪称积淀深厚、丰富多彩，是凝聚着民族智慧、反映着民族文明的宝贵精神财富。在中国西部，地处云、贵、川区域的彝族，是拥有悠久历史和发达文明的民族，其不但有自己的起源古老的文字，而且有诸多文献典籍传世，

其中不乏诗学论著。纵观长城内外、大江南北，比较可知，中国少数民族文论中，彝族传统诗学是很有代表性的，既有自成体系的诗歌理论著作，也有即使放到整个中华文化史上也不逊色的批评家。举奢哲是彝族古代大经师，也是著名的诗人、思想家、政治家、史学家和教育家，博古通今，著述多多，他的《彝族诗学论》是彝族古代诗学的奠基之作。就其时代言，这位彝族学者大约生活在南北朝至隋朝期间，跟中国文论史上有口皆碑的《文心雕龙》（刘勰）、《诗品》（钟嵘）年代相近。举奢哲的这部诗学著作包括“论历史和诗的写作”、“诗歌和故事的写作”、“谈工艺制作”等五个部分，立足文艺创作实际，论述了艺术想象和艺术虚构、作品内容和作品特点、文艺的审美功能和教化功能等等，不乏深刻之见。除了大学者举奢哲，还有一位跟他生活时代接近的著名的女经师、女诗人、思想家、教育家理应重视，她就是阿买妮。由于这位女性对彝族文化贡献巨大，彝族民众甚至把她尊奉为传播知识、文化的女神，顶礼膜拜。在文艺美学方面，《彝语诗律论》是阿买妮的杰出贡献，影响不小。在这部著作里，阿买妮从创作美学角度讨论了彝族诗歌的体式和声韵、作者的学识和修养等等重要问题。

举奢哲和阿买妮在诗学上成就甚高，备受本民族推崇。纵目世界文艺美学领域，说到“诗”与“史”的异同，人们会想到亚里斯多德的《诗学》。在这位古希腊哲人看来，历史描写已然发生的事情，诗歌描写可能发生的事情，二者遵循不同的规律。在东

方诗学领域,人称“先师”的举奢哲也从创作实践出发提醒作者:历史务必真实,诗歌驰骋想象,“所以历史家,不能靠想象。不象写诗歌,不象写故事。诗歌和故事,可以是这样:当时情和景,情和景中人,只要真相象,就可做文章。可以有想象,夸饰也不妨。”这位彝族学者尽管生活年代晚于西方古代哲人,但由于地域和语言的巨大界隔,若套用比较文学中的“影响研究”来观照二者恐怕很难。在我看来,从各有其文化发生土壤的角度审视,东西方这两位诗学家不存在谁影响谁的问题,他们观点相近实际上是各有所本的“英雄所见”。也就是说,异邦学说应该尊重,本土理论也不可忽视。翻开阿买妮的《彝语诗律论》,可以看到“风”、“骨”等范畴的使用,但其美学含义自具民族特色。如论诗歌之“骨”云:“诗文要出众,必须有诗骨,骨硬诗便好,题妙出佳作。”“诗有诗的骨,诗骨如种子,种子各有样,各样种不同”。“写诗抓主干,主干就是骨,主骨抓准了,体和韵相称。”不可忽视的是,彝族诗学有本民族的话语系统及美学涵义(如其诗学中的“骨”,就基于彝族传统文化的“根骨”意识),对之若不加分辨地套用汉族诗学理论去解读,难免发生错位。比如,后世布麦阿钮《论彝诗体例》中的“写诗要有主,有主才有题”、“题、主各有类,类别广又多”,其中“主”、“题”两个范畴就不同于人们寻常所见,前者指主干、主体或主脑,即诗歌中所写的客观对象或事物(如咏水则水是主,咏鱼则鱼是主),后者指题旨、题目或题材,即由此对象或事物所生发出来的情感、意向、行为及情节、意义等(“题由主所出,骨肉连相紧”)。至于阿买妮讲的“诗有多种角,诗角分短长”、“韵协声调和,诗角更明朗”,这“角”就更是有关彝族格律诗的一个独特诗学范畴。在文化彼此交融的多民族中国,少数民族诗学论有跟汉族诗学论相通之处,但前者仍有不乏自身特色的学术理念及表述逻辑,对其异质性特征务必充分尊重。

传统深厚的彝族诗学以举奢哲、阿买妮为开端,经过本民族一代代学人传承,不断发扬光大。除了二位先哲,彝族诗学家有举娄布陀,他生活的时期约为唐代,其著有《诗歌写作谈》;有布麦阿钮,他大约生活在唐宋时期,其著作除了《论彝诗体例》,尚有《天地论》、《酒礼歌》、《论婚姻的起源》等;有布阿洪,他著有《彝诗例话》,其生活年代大致在宋;有漏侯布哲,其生活年代不详,著作有《谈诗说文》等。

(二)魅力别具的格萨尔藏戏

再来看看本土藏民族的戏剧。藏戏是中国戏剧

文化的重要组成部分之一。说起藏戏,人们会想到西藏以及甘肃、青海,对四川往往留意不够。20世纪80年代问世的《中国大百科全书·戏曲曲艺》分卷为“藏剧”立有专条,云:“藏族戏曲剧种。流行于藏族地区。藏语称‘阿吉拉姆’(意为仙女大姐),简称‘拉姆’,亦名‘朗达’。8世纪,藏王赤松德赞(742—797)请印度高僧莲花生(白玛老本)入藏,修建山南桑鸢寺,779年举行落成典礼时,采用藏族原始宗教‘苯波’巫师仪式,并与当地土风舞结合,形成哑剧性的跳神仪式,以宣扬佛教哲理,此即藏戏的起源。至15世纪,僧人汤东杰布(1385—?)为募捐造桥,把民间艺术引入跳神仪式,用来表演民间或佛经故事,形成载歌载舞的戏剧形式,这种形式被视为藏戏的开端。到17世纪五世达赖罗桑嘉措(1617—1682)时,藏剧从寺院宗教仪式中独立出来”,更趋成熟,也影响日著。不难看出,该条目基本上是在介绍西藏自治区的藏戏,尽管其中亦说“藏剧的流行地域,除了西藏外,还有四川、青海、甘肃等省的藏族地区”,但仅此而已。前些年有关方面编纂《中国少数民族戏曲剧种发展史》,组稿之初便将四川漏掉了,后来是我找上门去主动争取,随后又由我来组稿和统稿,该书中才有了介绍“四川藏戏”(以及羌族释比戏)的篇章。不过,当年由于时间匆忙,对相关资料掌握有限,入书的文稿中对于格萨尔戏剧缺少介绍。有鉴于此,下面就着重谈谈格萨尔藏戏。

《格萨尔》是中国少数民族三大英雄史诗之一。把英雄史诗搬上藏族戏剧舞台,这是藏戏发展史上重要篇章。说到格萨尔藏戏,不能不提及四川藏区的德格和色达。德格印经在藏区有很高的知名度,德格县还有藏传佛教的五大教派祖寺:藏区噶举派(白教)祖寺八邦寺,康区萨迦派(花教)祖寺更庆寺,康区宁玛派(红教)祖寺竹庆寺,康区格鲁派(黄教)祖寺更沙寺,康区苯波派(黑教)祖寺丁青寺。其中,创建于1685年、辖分寺200余座的竹庆寺,跟格萨尔藏戏的由来有密切关系。由宁玛派主持的竹庆寺又译“竹钦寺”、“佐钦寺”或“竹箐寺”,是康巴地区十分有名的大寺院。德格为中国藏区三大文化中心之一,相传藏族英雄史诗《格萨尔》的主人公就出生在这里,当地老百姓口碑中流传着有关他的种种神奇故事。作为藏戏中具地方特色的种类,德格藏戏使用本地方言,戏曲舞步多采用寺庙跳神身段并参杂有本地民间歌舞舞步。追根溯源,“竹庆寺在过去由说唱格萨尔转化为演格萨尔方面开了先河。”格萨尔王作为莲花生大师的化身,为宁玛教派供奉的主神之一。在藏传佛教寺院乐舞史

上,是竹庆寺率先以寺院羌姆形式演绎史诗《格萨尔》,为格萨尔文化的传播开辟了新途径。藏语“羌姆”指跳神,是藏传佛教僧人的一种祭祀舞。寺庙中的格萨尔藏戏跟传统寺庙乐舞一样,也属于仪式性演艺。此外,《格萨尔》寺院羌姆表演时要戴面具,而且面具甚多。格萨尔藏戏的创始人为竹庆寺第五世活佛土登·曲吉多吉(传说是莲花生大师托梦给他去完成的),他生于1847年。格萨尔藏戏开编于1870年,从剧本到曲调、从面具到服装、从戏曲音乐到身段步法均由土登·曲吉多吉主持确定,最后在竹庆寺破九节上跳演并流传至今。其表演阵容庞大,上场角色有100多个,穿插有序,场面壮观。表演内容主要是格萨尔大王从诞生、降魔、征战、成佛的全过程。据有关资料,2002年以来,由竹庆寺自行投资,恢复建立了该寺格萨尔藏戏演出团体。格萨尔是深受藏族民众喜爱的大英雄,在多康藏区演唱格萨尔的寺院有不少,据笔者了解,也包括格鲁派的寺院。

戏剧至于藏民族有悠久的历史 and 古老的传统。从形式上看,神奇的格萨尔藏戏既有寺院藏戏,也有舞台藏戏。在四川地区,经过我省专家委员会推荐,已被列入国家级非物质文化遗产名录的既有德格藏戏也有色达藏戏。在色达县,“到近代,色达塔洛活佛在继承传统的基础上结合北派藏戏的艺术风格创立了藏区独树一帜、很有影响的格萨尔藏戏。其主要特征是:充分保持了《格萨尔王传》本身的语言特色,曲多白少,以唱腔渲染剧情,以叙事的诗性结构,唱词的音乐结构,组合成格萨尔藏戏一种独特的舞台风格……”。值得注意的是,色达格萨尔藏戏不仅仅是将史诗变成了戏剧,而且进一步将开放式的广场剧转变成了剧场里的舞台剧,并且根据人物特点设计了简明生动的对白、富于变化的唱腔和极具特色的各种服饰,并且将格萨尔说唱以及本民族歌舞、体育、服饰与风俗融于其中,使之成为生动活泼、欢快明朗、戏剧性强、适应面广的新型藏戏,受到大家欢迎。不仅如此,在四川地区多民族文化交融互渗的背景下,如当地申报材料所言,“色达格萨尔藏剧是民族文化交流的结晶。它在表演程式和乐器方面大胆地吸取了京剧、川剧和秦腔的一些东西,并加以本土化的改造,以丰富其表演艺术。在色达格萨尔藏剧身上,生动地体现了中华各民族在文化上‘你中有我,我中有你’的‘多元一体’关系和藏汉民族长期互相学习、亲密一家的水乳交融关系。”对此文化特征,研究者也不可忽视。

被称为“藏戏的保护神”的汤东杰布,如研究格萨尔史诗的西方学者所指出,“他与格萨尔的关系非常多,如他是来自岭地的喇嘛,并招致了龙母

的降临”,而格萨尔正“是一个叫做岭的地区的国王”,后者的英雄故事“在整个西藏出现,尤其是出现在其东部(康区和安多)与西部(拉达克边缘地带)”。目前,英雄史诗“格萨尔”和“藏戏”作为中国申报的项目,均已被联合国教科文组织列入人类口头和非物质文化遗产代表作名录。关于源自四川藏区的格萨尔藏戏,笔者在《独具特色的川西北藏羌戏剧文化遗产》中有所介绍,可供读者参阅。如今,格萨尔藏戏不但在青藏高原东南缘有广泛影响,而且走出国门,亮相在越来越多的海外观众面前,赢得好评。

(三)多姿多彩的藏羌多声部民歌

最后,说说川西北的藏羌民歌,这是今天通过媒体而为许多人所知的。“从民歌看,藏、羌民歌包括山歌、劳动歌、酒歌、舞蹈歌以及祭祀、丧葬歌五大类,以及某些特定习俗或用途的民歌(如羌族的‘出征歌’)。羌族、阿尔麦藏族及部分嘉绒藏族、白马藏族均有二声部或多声部民歌,如羌族北部地区的‘古纳’、‘杂罗’(山歌)、‘沙蒙’(劳动歌)等,阿尔麦藏族的‘纳玛’(酒歌)、‘色娄’(男女对歌),嘉绒藏族的‘嘛呢’(祭祀歌)。在多声部民歌分布区,当地羌、藏民族有自己的审美情趣和演唱习惯,如羌族北部地区喜欢二人或多人形成‘你高我低,你低我高’的声部配合;阿尔麦藏族则要求‘两头要唱得平,中间要鼓(凸)起’,并特别喜欢使用喉头颤音的发声方法‘嘎吾斯嘎’(意为有波纹似的唱),此种唱法奇特少见,效果别具,特色鲜明。”这是2002年底我们在《岷江上游民族民间文化调研报告》中写下的文字。我们应邀参加的这次调研由省人大及省文化部门组织,重心放在川西北地区的藏羌文化上,由本人执笔的调研报告形成后上报给省委、省政府,“为有关方面的决策提供了参考的依据”。

近年来,自从松潘的“毕曼组合”在中央电视台举办的青歌赛上亮相后,来自大山里的羌族多声部民歌渐渐为世人所知。从分布看,羌族多声部民歌如今主要存留在阿坝州松潘县小姓乡与镇坪乡的少数羌族山寨。从地理环境看,这里地处高山峡谷地带,交通闭塞,往来不便,为保存羌族多声部民歌提供了有利条件。从曲调看,羌族多声部民歌由二声部构成,比如宴席中的酒歌或劳动中的牧羊歌,是以两名歌手按时间先后分别唱出各自独立的高、低两个声部结合的旋律。根据演唱场合及社会功能的不同,羌族多声部民歌大体可分为山歌、劳动歌、酒歌、风俗歌和舞歌五类。^①譬如山歌,主要有《哈依哈拉》和《哈拉哈依》两种。《哈依哈拉》因歌尾所

用衬词得名,是当地人中传唱最广的山歌,而《哈拉哈依》则为情歌。山歌的演唱形式为同声合唱或男女群体对唱,歌词没有具体含义,仅借以抒发内心情感。音调高亢,旋律进行中常常出现大跳,节奏自由。又如舞歌,乃是喜事或丧仪时,男前女后围成圆圈或弧形,边舞边唱的仪式歌曲,其歌唱形式为男女群体对唱,舞蹈节奏鲜明,歌唱节奏的强弱交替感明显。再如酒歌,“有酒必歌”是羌族传统习俗,它是在婚丧喜事及节日聚会中唱的礼仪性或敬酒应酬的歌曲,一般由男性歌唱,音调激越、粗犷,节奏较自由。作为藏缅语族少数民族多声部音乐的代表之一,羌族多声部民歌的旋律多为五声性,两个声部一般采用领唱先起唱,跟唱声部相隔一拍或数拍与领唱声部重叠,句尾以同度相合的进行方式。羌族多声部民歌的二声部频频出现四、五度及大二度音程的纵向结合,或跟唱声部超越领唱声部,还有别的地区少见的大幅度慢速颤音唱法,由此形成了自己的风格特色,成为中国民间多声部音乐花园中的奇葩。羌是古老的民族,从歌种与曲目的丰富、形态的稳定、结构的完整、歌唱的成熟和风格的古朴来看,羌族多声部民歌也无疑有悠久的历史。

来自阿坝黑水流域的藏族阿尔麦多声部民歌,如今在媒体中也出镜率不低。以黑水县东北部的知木林乡为例,该地的二声部民歌从古老年代流传至今,是人们喜爱的艺术。二人演唱时,他们要求一个唱“细”点,一个唱“粗”点,即高音和低音。“要挖底脚”,此乃当地藏族同胞的说法,是说低声要唱得宏亮、浑厚,才符合要求。阿尔麦人还认为,演唱时要求“两头平、中间鼓”,这是指乐曲的开头和结尾。

“平”指的是同一旋律,“中间”指的是乐句,“鼓”则是指两声部分开,并成反方向行进。这“平”、“鼓”之说,是阿尔麦人唱歌的行腔原则,是他们祖祖辈辈的经验总结。阿尔麦多声部民歌的演唱形式又分为“纳玛”和“热玛”,前者指男声二声部民歌,后者指女声二声部民歌。他们告诉来客,“忽拐拐(日阿)玛尔直撒”指男声多声部民歌,“直拐拐(日阿)玛尔直撒”指女声多声部民歌;还有“若尔波”,则是专门指男女对唱情歌的多声部民歌。从具体内容划分,黑水阿尔麦二声部民歌包括抒情山歌、劳动山歌、男女情歌、出征歌以及伴舞歌,等等。2005年8月,包括笔者在内的课题组一行人赴黑水考察民间仪式歌舞“卡斯达温”(铠甲舞),也曾多次有幸聆听当地民众跳铠甲时的多声部演唱。^⑫在地属雅安的宝兴县硃碛藏族乡,也有生动的多声部民歌,其形式多样。比如,在当地一年一度的“抬菩萨”(转经会)上,成千上万善男信女向菩萨顶礼膜拜祈求平

安时,一路上不停地吟唱,而不断叠加的众声合唱便形成二声部、三声部、多声部,场面壮观,气势感人。其声部组合,要么是男领后,男二声部加入,女三声部加入;要么是女一声部后,女二声部进入,男声再加入;要么是男领后,男女声部同时进入,并形成较长时间的二声部,等等。“抬菩萨”的多声部合唱皆是散板,在同一基调上先后出现并且即兴自由发挥,给演唱者留下很大空间。对硃碛藏族多声部民歌,业内人士亦给予了良好评价。

由四川省申报的藏、羌多声部民歌,均已列入了国家级非物质文化遗产名录,对其独特价值和重要意义,今天不再有人怀疑。但是,行内人士皆知,对于中国少数民族多声部民歌这份文化遗产,国内外学界曾经历较长的认识过程,是20世纪80年代以来才真正加以关注的。过去,在西化思维定势的制约下,东西方音乐研究者普遍认为中国没有多声部民歌,这其实是很大的误解。在多民族文化源远流长、丰富灿烂的中国,“实际上,在少数民族的民歌中,有许多民族都保持和发展了原始的和声复调民歌,形成了精湛独特的民歌体系。处于原始艺术范畴的多声部民歌与现代音乐创作的和声思维虽有一定差距,但它有自己特有的逻辑形式,有自己独到的音乐形象,有自身的规律,它是原始民歌自然发展的极致,有深厚的历史渊源和民族传统。”^⑬既然如此,从文化人类学研究的“主位”立场讲,对于这些扎根民众生活、体现族群文化、具有本土传统根基的艺术,我们务必予以充分尊重并在此前提下展开实事求是的研究。

注释:

本节所引举奢哲、阿买尼、布麦阿钮等的诗论,均见《中国少数民族文艺理论集成》,北京大学出版社,2005。

关于举奢哲和阿买妮,参阅李祥林《性别、民族、中国文艺批评》,载《民族文学研究》2008年第2期。

《中国大百科全书·戏曲曲艺》第567页,中国大百科全书出版社,1987。

有关情况请参阅李祥林《羌族戏剧文化遗产亟待抢救保护》、《为边缘化的羌族民间戏剧呼吁》,这两篇文章均被收入2008年8月汶川地震后冯骥才主编的《羌去何处——紧急保护羌族文化遗产专家建言录》,中国文联出版社,2008。

《史诗的家园——格萨尔故里文化遗产撷珍》第165页,四川省甘孜州文化局、甘孜州格萨尔办公室编,中国文史出版社,2007。

《中国·四川·甘孜州非物质文化遗产名录》第6页,中国戏剧出版社,2008。

非物质文化遗产项目申报书《色达藏戏》,(下转66页)

此,生产不仅为主体产生对象,而且也为对象生产主体。”^[1]正是基于此,民族民间舞蹈在节日活动这种特殊的环境中,通过人体动态美的表现形式,唤起了人的审美感情。民族民间舞蹈这种特殊的表现形式,在节日中最能表现创造主体的感情,也由于它吻合了人们的心理因素,故能唤起欣赏主体的感情。列夫托尔斯泰说过:“在自己心里唤起这种感情之后,用动作、线条、色彩、声音以及言词所表达的形象来传达出这种感情,使别人也能体验到这同样的感情——这就是艺术活动”。^[2]因而民族民间舞蹈这种艺术美,唤起欣赏者美好感情的过程,也就是欣赏者的感情受到陶冶的过程,亦即他的审美能力得到提高的过程。

其次,节日活动中群体的心理因素,彼此是较为统一和积极的。这就为审美主体创造了有利的主观条件。节日期间,当人们在欣赏民族民间舞蹈的表演时,很自然地产生联想,形成了与欣赏对象相适应的审美能力。试想、如果让一位外族或外籍的公民,来参加某一个民族的群体节日活动,他在观看舞蹈时的情感体验,与本民族的人民所产生的情感冲动是有差异的。这就是说审美主体欣赏审美对象的程度、特点,也是与本质力量的性质有关的。从某种意义上讲,正是这种审美主体的条件因素,使审美主体较容易形成在一个点上。在节日活动中,审美

主体、客体的关系是相互统一的。因而使舞蹈美得到了较好的体现。

从另一角度来看,民族民间舞蹈的审美主体、审美客体是一体的。这是舞蹈所特有的二重性。如当某一社会个体在观赏舞蹈时,被舞蹈所感染情不自禁地加入到舞蹈者的行列里,翩翩起舞。何以会产生如此的冲动?自然归结为民族民间舞蹈美的作用所致。因为民族民间舞蹈美有其特殊的欣赏价值——是这一艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众。从而使人们意识到它的价值存在,反过来促进舞蹈的繁荣与发展。

党的十八大指出,要加强重大公共文化工程和文化项目建设,完善公共文化服务体系,提高服务效能。如今文化得到空前的重视,节日也被赋予了更深的文化内涵,民族民间舞蹈将会有更好的发展空间,我们从事舞蹈这一行的有志者,应抓住节日活动这一良机,大展宏图,以求得民族民间舞蹈的日新月异。

参考文献:

- [1]转引自龚再华.舞蹈的起源与发展[J].舞影天.1980(12):89.
[2]转引自李怡然.舞蹈的社会价值[J].审美艺.1982(32):100-101.

(作者单位:四川省自贡市文化馆)

责任编辑:洪霞

(上接63页)四川省色达县文化馆2007年4月制作。

【法国】石泰安《西藏史诗和说唱艺人》第557、3、5页,耿昇译,中国藏学出版社,2012。

李祥林《独具特色的川西北藏羌戏剧文化遗产》,载《内蒙古大学艺术学院学报》2012年第2期。

《四川省非物质文化遗产保护工作大事记》,载《四川非物质文化遗产》2007年第1期。

①关于羌族多声部民歌,学界有不同分类,但大同小异,请参阅金艺风、汪代明等《中国羌族二声部民歌研究》第3—5页,民族出版社,2010。

②具体情况请参阅课题组完成的《四川黑水流域民间歌

舞——卡斯达温》一书,四川美术出版社,2007。该书是中国首批非物质文化遗产保护试点项目的成果。

③向云驹《中国少数民族原始艺术》第229页,青海人民出版社,1994。

(本文为教育部人文社科规划项目“民俗事象与族群生活——人类学视野中的羌族民间文化研究”的阶段成果,项目编号:10YJA850023)

(作者单位:四川大学文化与新闻学院、四川大学中国俗文化研究所)

责任编辑:洪霞