

欢迎按以下格式引用:冯莉. 神话叙事与仪式身体——以纳西族东巴仪式舞蹈为例[J]. 长江大学学报(社会科学版), 2021, 44 (3): 1-9.

编者按:

在世界神话学界,“向后看”视角迄今占据主导地位,阻碍了神话学者对当下社会现实的充分关注,束缚了神话学的发展。就“神话资源的创造性转化”这一主题而言,已有敏锐的学者做出了探索,也有先行者取得了出色的成绩,但是总体而言相关研究较为薄弱。近年来,神话主义研究产生了积极的学术影响,但亟待修正、补充、完善,以推进学科体系的创新,建立源于学科传统,又“朝向当下”的当代神话学。这一语境下,神话的现代转化路径研究显得特别重要。重构神话叙事的语言文本、表演性重构呈现、景观叙事与景观生产,是神话转化为教育资本、娱乐资本和经济资本的基本形式。神话学家必须深究这些转换形式,才能在神话资源转化的过程中有所作为。著名神话学家、北京师范大学杨利慧教授主持的 2018 年度国家社会科学基金重大项目“中国神话资源的创造性转化与当代神话学的体系建构”,是她带领的学术团队长期的神话资源转化实践探索的结果,也是杨教授与中国神话学界互动生成的学术结晶,因此,这一重大项目的国家立项,是中国神话学界近十年来的标志性学术事件。为此,本栏目与中国神话学会、杨利慧教授项目团队合作,计划用三年时间,集中刊发国内外神话资源创造性转化领域的前沿成果,展现当代社会的神话资源转化实践面貌,探索神话传统的现代应用价值,以期对中国社会主义文化建设和人类命运共同体构建产生积极的原创理论贡献。欢迎专家学者参与讨论。

神话叙事与仪式身体

——以纳西族东巴仪式舞蹈为例

冯莉

(中国文联民间文艺艺术中心,北京 100083;北京舞蹈学院 民族舞蹈文化基地,北京 100081)

摘 要:在多元文化的系统中,纳西人在东巴仪式实践场域里遵循着自身的逻辑叙事和系统认知。仪式舞蹈作为东巴仪轨系统中的单元结构,与神话叙事的神灵体系、宇宙模式、语言逻辑相关。在纳西族社区的瓦次毕仪式、超度什罗仪式、祭教祖仪式中的舞蹈,呈现了神话记忆和动作逻辑系统的共构关系。在仪式场域下身体语言逻辑和动作形成了仪式身体表达体系,舞仪通过神祇的操演秩序来强化族群信仰、社会道德和价值理念。

关键词:神话叙事;仪式舞蹈;本土逻辑;身体语言

分类号:B932 **文献标识码:**A **文章编号:**1673—1395 (2021)03—0001—09

收稿日期:2021—03—01

基金项目:国家社会科学基金艺术学项目“纳西族仪式舞蹈研究”(13CB104);北京舞蹈学院民族舞蹈文化基地资助项目“中国舞蹈学科理论体系”(RCMDXM20190014)

作者简介:冯莉(1977—),女,甘肃张掖人,中国文联民间文艺艺术中心副研究员,北京舞蹈学院客座教授、民族舞蹈文化基地特聘研究员,博士,主要从事艺术人类学、非物质文化遗产保护研究。

神话与仪式舞蹈研究一直是西方人类学和舞蹈史学比较关注的领域,也由此产生了大量的理论、方法和相关的学术概念。19世纪90年代,查尔斯·伍德拉夫(Charles Woodruff)、吉尔伯特·汤普森(Gilbert Thompson)、弗兰克·罗素(Frank Russell)、维纳尔·瑞德(Verner Reed)在《美国人类学家》(*American Anthropologist*)杂志发表了关于印第安人仪式舞蹈的文章。其研究包括“跳舞的时间、地点,舞蹈过程,舞者的服饰,舞蹈目的,舞蹈与宗教和历史的联系等”^[1]。拉德里夫-布朗(Aadcliffe-Brown)在1922年阿曼达岛民(Andaman Islanders)研究中涉及关于阿曼达岛民的舞蹈行为、庆典和社会功能的描述。^[2]埃文斯·普里查德(Evans-Pritchard)1928年发表了一篇对阿赞德(Azande)舞蹈的分析。他认为,这种舞蹈“包括刻板的形式、行为的规定,公认的领导,细分的组织形式和规程。如果观察者的脑中没有问题,他可能可以写出有趣的描述,但绝不可能写出有巨大价值的、细节丰富的理论文章”^{[3](P18)}。19世纪30年代,舞蹈史学家库尔克·萨克斯(Curt Sachs)在舞蹈史巨著《世界舞蹈史》^①中关于仪式舞蹈的研究,地域广,内容体量巨大,注重细节的描述,并大量使用口头传统和当地习俗对仪式舞蹈进行整体性的文化分析阐释,他的研究提供了基本的民族志书写规范和动作记录分析经验。1950年,葛楚德·库拉斯(Gertude Kurath)在与人类学家的合作中,分析了舞蹈的内容,将行为与产生它的社会文化背景联系在一起。^{[3](P18)}阿德里安·凯普勒(Adrienne Kaeppler)《汤加舞蹈结构分析的方法与理论》(*Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance*, 1972),艾琳·鲁塔扎凯(Irene Loutzaki)对现居希腊的南色雷斯难民的舞蹈研究(*Dance as a Cultural Message. A Study of Dance Style Among the Greek Refugees from Northern Thrace*, 1989),弗兰克·埃利(Frank Hall)对美国木鞋舞(clog dance)的研究(*Improvisation and Fixed Composition in Clogging*, 1985),采用了主客位分

析法,更加关注当地人的视角,舞步和动作的当地语汇,动作编排的逻辑规则,舞蹈中舞者的性别关系,动作在当地社会中的象征意义,以及当地人如何感知时间、空间和身体。

中国当代舞蹈理论自吴晓邦开创以来,不乏对仪式舞蹈内容的关注。吴晓邦在《舞蹈基础资料理论分科上的一些问题》^②中提出,研究舞蹈史不能只是单纯地、孤立地看待舞蹈资料,而应从与舞蹈有关的历史文物、民族神话与传说、民俗仪式中,用考古学、民俗学、人类学的资料来丰富自身。

上个世纪90年代至2010年以前,仪式舞蹈研究更多运用文化人类学、舞蹈生态学、民俗学等学科方法,如资华筠等《舞蹈生态学导论》^{③[4]}、冯双白《青海藏传佛教寺院羌姆舞蹈和民间祭礼舞蹈研究》^[5]、罗斌《假面阴阳:安徽贵池傩舞的田野考察与研究》^[6]、王宏刚等《萨满教舞蹈及其象征》^[7]、马盛德、曹娅丽《人神共舞:青海宗教祭祀舞蹈考察与研究》^[8]、王杰文《仪式、歌舞与文化展演——陕北·晋西的“伞头秧歌”研究》^[9]等。

就东巴仪式舞蹈而言,从上个世纪80年代开始,学者们从舞蹈史学、舞谱学、舞蹈传承角度关注东巴跳神舞蹈,如杨德銋、和发源、和云彩合作的专著《纳西族古代舞蹈和舞谱》^[10]、林向肖《纳西族舞谱〈磋模〉和〈磋摆磋历〉的初步研究》^[11]、胡克《纳西族跳神舞蹈考察简记》^[12]、戈阿干《东巴神系与东巴舞谱》^[13]、吴宝兰《东巴舞谱形成年代研究》^[14]、冯莉《东巴舞蹈传人——习阿牛、阿明东奇》^[15]、和力民《纳西族东巴舞蹈研究的过去、现在和未来》^[16]。

近十年中国仪式舞蹈的研究,开始以身体行为和身体语言为视角,将身体行为与其产生的本土文化背景、日常信仰生活的语境相联系,这逐渐成为趋势,如张素琴、刘建《舞蹈身体语言学》^[17]、李菲《嘉绒跳锅庄:墨尔多神山下的舞蹈、仪式与族群表述》^[18]、王阳文《族群·身体·表征——当代白马人的舞蹈言说》^[19]等。

本文运用舞蹈人类学和身体语言学理论,通过田野调查和文献资料梳理,回到仪式的地方性语境

① 原著出版于1937年。中文译本由郭明达翻译、恒思校,第一版1992年由上海音乐出版社出版,第二版2014年由上海世纪出版集团、上海音乐出版社出版。

② 内部资料,1986年。

③ 资华筠提出,将“信仰崇拜、传信地域、宗教组织、教义信条、教规教仪作为宗教生态链的内部结构因子,分别就这五项对舞蹈的影响进行考察”。参见资华筠等:《舞蹈生态学导论》,文化艺术出版社1991年版。

中,观察仪式行为和舞蹈序列——舞词(动作元素)、舞句(动作序列)、舞段(舞句序列)三个层级是如何组合的,思考动作形态背后的动机、体系以及动作表达的隐喻,剖析神话叙事与舞蹈动作系统的逻辑关系。

一、东巴神话中的神灵系统

纳西族东巴舞仪主要流传于滇、川、藏三省区交汇处横断山脉地区金沙流域的纳西族聚居地区。

6~7世纪以来,纳西先民信仰先后受到苯教、藏传佛教、道教和汉地佛教等宗教的影响,逐渐在白地一带形成了自身的信仰系统——东巴教。东巴教的仪式系统中的开丧、超度、祭风、祭什罗、祭拉姆、祭胜利者、祭工匠、求寿、解秽等仪轨中,都有舞蹈在仪式场域中的身体表达。

“本土现在代表着文化的日常秩序,这是在没有经过机构性代码(institutional codes)或控制进行调解的人与人的互动中发展起来的。”^[20]东巴教是融会了纳西族原生的本土信仰、苯教、藏传佛教、道教乃至印度婆罗门教等文化因子的一种民族宗教形态^{[21](P264)}。因此,东巴神话中的神灵系统具有阵容庞大、纷繁复杂的特性。约瑟夫·洛克在《纳西语英语百科全书》(下卷)中,把东巴教的神灵分为大神(232条)、神(97条)、女神(101条)、半神人(327条)、嵩技蹦神(126条)、嵩斯胚神(185条)、冷门神(167条)、嵩神(38条)、段戈(端格)神(51条)、优麻神(88条)、祭司神(249条)、山神(154条),共12类1815条^{[22](P283)}。

众多的神灵融合于多元宗教文化系统中,纳西人在东巴仪式实践中遵循着自己的使用逻辑和系统认知。纳西学者白庚胜按照东巴神话的起源、职能、造型、性质,将神灵系统分为旧神、新神、最新神三个系统:旧神根植于纳西先民原生信仰,包括始祖神、自然神、创造神、生产神、生殖神;新神来自早期苯教信仰时期,这些神已经有了等级差别,分善恶两系,排列上对称有序,但神灵之间的关系松散;最新神来自晚期苯教及佛教,特别是藏传佛教传入时期,也有小部分旧神与新神的衍生体,包括至尊神、战神、护法神、教祖神,等等。^{[23](P52)}

纳西学者戈阿干^[24]和杨福泉^[21]在文章中表示,纳西东巴教文化中有着比较明确的两套神祇谱系。本土神祇谱系主要记载于《创始纪》,该谱系建立在自然崇拜和祖灵崇拜的基础上,在祭祖、祭猎神、祭五谷神、祭村寨神、祭家神、祭死者、祭放牧者、

祭星、祭风等仪式上,基本上都是本土神祇,这些神祇与纳西先民的历史和传统信仰有着相当紧密的关系。外来神祇主要是以丁巴什罗为轴心的苯教和藏传佛教体系的神灵。这类神祇记载于东巴经《丁巴什罗传略》。

“神话通常被看作口语文化中的最高成就。它对局外人最有吸引力,有时也很难体悟,因为虽然它关注宇宙,在一定程度上却是最本地化的文体,最深刻嵌入文化行动之中,有时还与仪式活动最精确地捆绑在一起。”^{[25](P51)}可以说,神话与仪式是共生相融的关系,它们是建构地方性知识体系的重要元素。

纳西大型的仪式分三大类:祈福类、超度类、禳鬼类。第一类称为“呷”,第二类称为“务”,第三类称为“慈吐”。^{[26](P101~102)}两套神灵系统在纳西东巴教三大类仪式的实践中并不交叉混合使用。

祈福类祭祀仪式。如:《美呷》(祭天)、《余呷》(祭祖)、《素苦》(迎家神)、《诺呷》(祭畜神)、《仁妹》(求子女)、《厘呷》(祭猎神)、《嘎呷》(祭战神、祭胜利神)、《耿呷》(祭星神)、《津温呷》(祭村寨神)、《吉本呷》(祭雷神电神)、《吾呷》(祭丰收神)、《什日舍》(祭山神)、《三朵舍》(祭守护神三朵)、《左舍》(祭灶神)、《汝仲呷》(延寿仪式)、《署古》(祭自然神)。敬神祭祖的祈福类仪轨“呷”中的神祇,以本土神祇自然神、生产神、始祖神(祖先神)、传造(世)神、生活神灵为主,这一系统的神灵在纳西人日常生活中起着很大作用,通常出现在以家庭为单位和村落祈福献祭的仪式中,在生活习俗和禁忌中多有体现。这些祭仪的基本功能主要围绕着自然和社会秩序的生产以及亲属社会的关系,关注人畜、植物的繁衍,婚姻继嗣和姻亲关系。

纳西仪式中超度类仪轨“务”、禳鬼类仪轨“慈吐”。如《失气务》(超度死者)、《西务》(亡者死后三年内举行丧仪)、《什罗务》(超度丁巴什罗,凡有东巴去世即举行的仪式)、《拉姆务》(超度拉姆女神,拉姆相传为丁巴什罗的妻子,东巴妻子去世,举行仪式)、《恒日屏》(开神路,为《什罗务》中一个程序)、《纳富吐》(为夭折的儿女举行此仪)。这两类仪轨以外来的神灵系统为主。仪式中的神祇基本属于苯教和藏传佛教的神灵,在东巴经的神话中,神祇与最新神系统对应,如天界的至尊神(萨英威登、英古阿格、恒迪窝盘、盘孜萨美、丁巴什罗等),战神(胜色柯久、冒米巴拉、朗久敬久、卡冉、格空都支、莫比精如等),神灵坐骑(大鹏、龙、狮、豹、孔雀、牦牛、熊、马等)。

在纳西东巴祭祀仪式的三大类别中,敬神祭祖

类仪式很少有舞蹈,而丧葬和驱鬼类仪式中则有着大量的东巴舞仪。舞仪按照仪轨的流程,配合口诵经,在仪式场景中共同构建杀鬼除灾的仪式内容。东巴舞仪是镶嵌在东巴仪轨系统中的单元结构,探究舞仪结构在不同的仪轨语境中是如何构成和分类的,需要从纳西东巴仪轨中的潜在哲学和深层结构来理解。

以下我们将梳理东巴仪轨中的舞仪,分析其中神祇角色相对应的神灵系统的具体层级。

二、仪式舞蹈中的神话叙事

根据笔者的田野调查和文献梳理,众多东巴仪式中具有相对丰富舞蹈段落的仪式如下:

“多纳肯”(to⁵⁵ na²¹ khw⁵⁵)禳多鬼仪式^①中有12个舞段的舞仪,比如格空舞段、优麻舞段、朗久舞段、牦牛舞段、老虎舞段、生翅膀神舞段等^②。

“什罗务”(ṣər⁵⁵ lər³³ ŋv⁵⁵)为东巴葬礼上的超度仪式,此单元的东巴舞段最丰富,仅丁巴什罗舞段首先就要跳丁巴什罗母亲的舞段、什罗出生舞段、什罗学步舞段、什罗压鬼舞段等几个连续的系列。

“拉姆务”(la³³ mu²¹ ŋv⁵⁵)是超度东巴妻子的仪轨。除了要跳东巴超度仪式中的全部舞段,还要增加拉姆舞段、灯舞、花舞。

“促布”(tṣhər⁵⁵ pv⁵⁵)仪式^③,跳大鹏鸟舞段、龙舞段、狮子舞段、英古阿格舞段、恒者阿普舞段、萨英威登舞段、丁巴什罗舞段、白马舞段、胜色柯久舞段、冒米巴拉舞段。

“赫拉里肯”(hər³³ la³³ lu²¹ khw⁵⁵)是大祭风仪式,祭祀非正常死亡者,跳丁巴什罗舞段、恒依格空神舞段、达拉米悲神舞段、朗久敬久神舞段、各方优麻(护法)神舞段、考绕米纠神舞段、松余敬古神舞段、罗巴塔哥神舞段、米当巴哇神舞段。

“恒布”(hər³³ pu⁵⁵)是小祭风仪式,跳大鹏鸟舞段、青龙舞段、狮子舞段、卡日尼久舞段、日巴拉茨舞段、莫比精如舞段。

从这些仪式中的舞段名目可知,舞仪中的大部分神祇是与丁巴什罗相关的神祇系统,其功用是在

仪式框架中起驱鬼禳灾的作用。“体系,当然是无法被直接观察到的,但是可以通过对特定舞蹈世界的分析得到。这些体系存在于记忆中,作为动作、形象和系统而被唤起,并被用来创作具有社会和文化意义的舞蹈表演。”^{[3](P19)}每一个在舞仪中出现的天神和战神、坐骑甚至动物都有着自己的次序,他们是一个庞大的具有等级秩序的系统,在仪式中,这些次序具有神圣性,不能被混淆或颠倒,否则会影响整个仪式的效力。“表演中的一切都是为了使氏族神秘的过去再现于人们的脑海中。一个群体的神话,就是这个群体全部的信仰。这种神话是人们不断地回忆群体的传统,而群体传统表现的,正是社会体现人和世界的那种方式,这是一种道德、宇宙观,同时也是一段历史。”^{[27](P537)}舞仪中神祇的排序象征着纳西社会的秩序,舞仪的作用是通过仪式中的神祇秩序来强化祖先共同的历史记忆。

在纳西人的精神世界中,如果遇到疾病、灾害、口舌是非、非正常死亡等,都被认为是各种不洁净的鬼引起的混乱,人类世界的秩序由此被打乱,所以需要针对不同的情况举行不同类型的仪式。仪式最激烈的部分就是天神与鬼的对抗,仪式中的舞仪的单元往往是完整性的次层级仪式。

丽江鸣音乡鸣音村举行的“瓦次毕”(ua³³ tshl²¹ py²¹)退口舌是非灾祸仪式^{[28](P102~105)},在仪式神坛的布置和舞段中反复强调着神话中的次序层级。仪式神坛的神祇布置分为两个系列:一个是五方东巴神坛。在祭祀粮上放置萨英威德、英古阿格、铎趣构补以及牦牛头与虎头的面偶神像,神坛上方墙壁上悬挂萨英威登、英古阿格、恒迪窝盘、恒依格空、丁巴什罗挂像;另一个祭坛是这个仪式的主要神祇莫比精如战神,盛有祭粮的簸箕上插绘着精如战神的木牌画与木片制成的三叉戟。其上方的板壁上悬挂莫比精如、多格优麻、朗久敬久等战神挂像。瓦次毕仪式中,一共要跳四次战神舞,领头的主舞人代表莫比精如战神。在仪式中,参加舞仪的东巴是战神的化身,迎请战神后,他们吃祭祀主家供奉献祭

① 该仪式流传于丽江北部宁蒗县拉伯乡,四川木里县俄亚乡、依吉乡。因生病而做过许愿多(to⁵⁵)鬼仪式者、家人遭厄年者或预防灾祸者,在农历九月、十月或十二月择吉日杀牛,举行四天的仪式;财力有限者杀猪、羊,举行三天的仪式。参见和力民《田野里的东巴教文化》,民族出版社2016年版,第164页。

② 访谈对象:和国军,丽江宁蒗拉伯乡托甸村三江口人;访谈人:冯莉;访谈时间:2015年3月31日。

③ 云南迪庆州香格里拉县三坝东坝果睹村大东巴汪照旗讲述,2006年2月2日,冯莉记录。参见冯莉《东巴舞蹈传人——习阿牛、阿明东奇》,民族出版社2007年版,第138~139页。

表 1 瓦次毕仪式流程

仪式流程	地点	口诵经内容	身体行为	对象
除秽,请天神、祖先神、家神,聚鬼	火塘边的神龛前,走廊神坛	《tshl ³³ gw ³³ mu ³³ gw ³³ 》(仪式来历)《开坛经》《为卢神、沈神除秽》《烧天香》	东巴敲响板铃,摇手鼓,挥舞竹竿驱赶出屋	房屋中的鬼
迎请战神,杀牲献祭,驱鬼	神坛前,鬼寨	《迎请莫比精如大神》《请优麻战神镇压瓦鬼》《献猪鸡牺牲》《牺牲的来历》《开脱杀牲的罪责》《抛送考吕面偶》	各种战神舞段,砍五个鬼木偶的头	瓦鬼
午后:迎神,压鬼	正房,大门外葬鬼穴	《迎请莫比精如大神》	莫比精如战神(领舞)与人对话,念咒语	口舌是非鬼
迎神,捣毁鬼寨,葬鬼	院子内,鬼寨	《迎请丁巴什罗大祭司》《十八位启神的来历》《解除冤结经》《招魂经》	战神舞段	鬼寨,鬼木偶,灾祸木,灾祸石,灾祸栖息之树
驱除潜留鬼	院中心,大门外	《驱除垛鬼、铎鬼等九方仇鬼》《白刃利刀镇压扣古鬼》	战神舞段,追赶砍杀	垛鬼,铎鬼,扣古鬼
免罪过,求福泽,送神	祭坛	《把罪过托付马匹》《祈求福泽经》《送神经》	跪拜	

的肉粥。领舞的人手持木质的三叉戟作为武器,不仅要用身体动作来表达战神镇杀鬼怪的场面,还要用日常语言与主家的青年对话,来进行仪式单元之间的过渡,用咒语来驱赶恶鬼。在仪式中,主家的人和旁观众人都要配合喊“砍杀仇鬼! 砍杀是非鬼! 砍杀灾祸鬼”。在扮演莫比精如战神的东巴的带领下,人们随着领舞的“战神”一起“捣毁鬼寨”,将象征鬼的木偶、象征灾祸的石头和绳子埋葬在大门外的葬鬼穴。整个仪式构建了一个虚幻的神祖、人、鬼在同一场景下的“场”,舞仪按照不同的分类的次层级小仪式,在不同的时间(程序)和空间(不同的祭坛、鬼寨)进行。

在瓦次毕仪式中,由主神“莫比精如”引领的众东巴在空间上有四个场域:主屋火塘神龛前、神坛—鬼坛、鬼寨、大门外葬鬼穴。时间次序为“除秽—请祖神—聚鬼—请战神(舞)—献牲—驱鬼—迎神—压鬼—迎神—捣毁鬼寨—葬鬼—驱除潜留鬼—免罪过—求福泽—送神”。在时间和空间的结构中,舞仪在不同的坐标场景中被再分类。尽管都是仪式身体的实践,但由于时空的变化在不同流程和场景中保持连续,这些战神舞、身体行为和口诵经共构了不同的杀敌内容。仪式中人们以集体性的参与,共享了集体的情感记忆和价值原则。

仪式中的东巴口诵经则规定了舞仪中以莫比精如为代表的战神系统的次序。在东巴经《退送是非灾祸·迎请莫比精如大神》^[29](P125~298)]中,莫比精如战神的祖父为恒迪窝盘,祖母为古爪吉姆,其父为古

劳构补,母为劳奏余梭。他所辖的有三种生翅的胜利神,三种生斑纹的胜利神,三种生角的胜利神,以及三百六十个弟子,成千上万个英勇善战的盘、禅、高、吾之兵将。其所居之地在十八层天界,建有九寨。寨头由三个生翅的胜利神及青龙、白狮、白鲲鹏守卫,寨尾由三个生斑纹和三个生角的胜利神守卫,寨东由白海螺狮子守卫,寨南由绿松石青龙守卫,寨西由黄金大象守卫,寨北由大黄虎守卫,寨门左由牦牛守卫,寨门右由老虎守卫。另有近十个手执梭镖、斧头、扁斧的卫士守于门前。

神话中莫比精如下凡,“第一次变青龙,第二次变大鹏,第三次变狮子,第四次变红虎,第五次变金孔雀,第六次变白鹤,第七次变鹞鹰,第八次变飞龙,第九次变金象,第十次又变大鹏,从日月界至人间界,消灭了毒鬼、仄鬼、猛鬼、恩鬼、吊死鬼、绝后鬼、秽鬼等,使人间重新获得了幸福与安宁”^[30](P159~232)]。

“实践是符号价值生成与否的关键,频繁的仪式实践必然生成系统化的意识底层,因为在实践的过程中,所有的仪式表达指向的价值都被谱写入仪式,并在意识底层上呈现为结构。”^[31](P274)]在瓦次毕仪式中,东巴通过口诵经的话语实践,将仪式呈现在意识层面。象征主神莫比精如的领舞者和众东巴的战神舞,则是意识层面的身体实践表达。在仪式的体系中,领舞者和众东巴用舞蹈动作显示战神镇鬼驱鬼的威力,呈现了生翅、生斑纹、生角三类胜利神、三百六十位弟子的神威。“杀鬼”单元,一方面用舞段中舞蹈的身体语言表达杀鬼;另一方面,“莫比精如”用

真实的行为对象鬼的木偶进行“砍头”,并将其丢到葬鬼穴内,以土埋葬。战神类的舞段在结构中被赋予了主要的位置,领舞者成为仪式实践中“杀鬼”角色的实施者。东巴运用这两种身体实践,达到仪式中针对不同界域的交流效果。

三、“三界五方”:仪式舞蹈中神话叙事结构

正如梅洛-庞蒂所言:“在我们的身体和周围环境之间存在着一种逻辑联系,正是这种逻辑联系,使我们形式多样的知觉体验成为可能……在我们拥有身体的同时,也拥有了由身体建立的与周围世界的一系列关系。”^[32](P167~168)

丧葬仪式中,东巴在仪式中围绕起舞的《神路图》,将宇宙三界图式的观念形象化在布绘的长卷中。纳西人认为,人死亡后一定要将其灵魂送往天上的神祖界才能庇佑家族平安。丧葬仪式中东巴的舞仪,其任务就是将阻碍亡者灵魂的各种鬼灵镇杀、驱除,让亡者的灵魂顺利回到祖先居住的神界,逝者家族方能平安吉祥,人畜兴旺。

三界的观念在仪式舞蹈结构中得到了充分的身體再现。《神寿岁与舞谱》^[33](P6~25)中对三界的叙事顺序如下。首先,迎神跳天神仪式舞蹈,展现神威:萨英威登大神舞—恒迪窝盘大神舞—恒依格空大神舞—丁巴什罗舞—胜色柯久舞—冒米巴拉舞。其次,仪式中帮助人类斩杀鬼灵的战神序列:莫比精如舞—朗久敬久舞—罗巴塔哥舞—塔依塔巴舞,然后是杀女鬼的白马、除妖的孔雀、白牦牛、犏牛等神性动物,分别象征对付人界署界不同空间的生翅的、生爪的、生角的鬼。

笔者在白地吴树湾村观察记录的祭祀教祖东巴舞仪中,仔细分析了舞段的动作语汇。丁巴什罗、优麻神、格空以及朗久敬久、罗巴塔哥和塔依塔巴等神灵的动作,大神、战神出场的动作体现神的特性形态。其中多数是以板铃和手鼓在上层空间的舞动,表现神的气质和品格,象征神灵的高贵和威严。舞蹈中镇魔杀鬼的动作,力的显要动作都在下层空间。如:在格空、朗久敬久、罗巴塔哥和塔依塔巴等舞段中,频繁出现抬腿杀鬼的大幅度动作,主要是以地面为目标的上下肢对抗性动作。

在迪庆州香格里拉三坝乡东坝日树湾村,东巴舞类别中三界观的呈现,其仪式舞蹈分为:天神舞,萨英威登、恒者阿普、丁巴什罗、恒依格空、恨色色白、蔡日崩波、五方大神、拉姆舞等;战神舞,吐智优麻、里黛优麻、目式优麻、波为优麻、碾念优麻等;动物舞,生角的动物(牦牛、马鹿、羚羊、犀牛、山鹿、野牛等)、生爪的动物(老虎、龙、狮子、黄鼠狼、水獭、豹子、猴子、野猫、豺狼等)、生翅的动物(白鹤、夏曲、雕、孔雀、老鹰、乌鸦、白鸡、喜鹊等)。^[15](P74~75)

在空间方位上,仪式中的舞仪根据纳西先民以自身身体为中心与自然环境和社会环境的认知关系,通过神话叙事的反复强化构建起的五方观念,作为行为的方位性秩序。

在东巴教的仪式中,五方观念在不同的仪式场景单元结构中的舞段,通过身体演绎五方大神、五方战神、五方东巴祭司、五方动物神,反复强调五个方位的秩序。

在丽江鲁甸新主乡^①的超度什罗仪式^②中,第十四单元“从四方招魂”中,有五方东巴舞段、五方动物神的舞段。

首先,念东巴经文《超度什罗仪式·在居那若罗四面招魂》:

远古的时候,天不平,地不正,神的九兄弟开出天,神的七姐妹辟出地,但是天地之间还要有一座山顶住。人们建造了能撑天镇地的居那若罗山,居那若罗山的上方住着人,也住着其他的生灵。人类的祖先从天上降到人间,无所不帶,就是没有帶不死药,人便有了生老病死。人死以后,其灵魂会游荡在五方,五方的鬼会捉拿、伤害死者的灵魂。祭司要为死者举行仪式,用黑山羊、黑绵羊、黑犏牛、黑牦牛赎魂,用金黄板铃声、绿松石大鼓声、白海螺号角声赎魂,向五方招魂。向死者敬上金黄的灯火,献上宝贵的弓箭,献上酒、茶、饭、肉,把死者送往祖先居住的地方,送往神灵居住的幸福吉祥的三十三地。^[34](P230)

在东巴口诵经的文本叙事中,隐含着举行“招魂”单元的缘由“人死之后灵魂会游荡五方”,东巴用身体来跳五方神灵系列舞段的动机是为了“寻魂”。

随后,东巴口诵《祈求神力·招死者灵魂》经文,

①鲁甸新主乡位于丽江市西北130公里处,海拔2700米左右。

②东巴去世后,众东巴为其举行的超度仪式。

向天上的盘朱沙美神求赐威力。东巴起舞,跳东方的格衬称补舞,跳南方的胜日明恭舞,跳西方的纳生初卢舞,跳北方的古生扼巴舞,跳中央的梭余晋古舞。

随后,由畜朵^①拿着一只洗了双脚的公鸡随着东巴向五方献酒、茶、饭,往五个方向抬一下公鸡,意为向五方招魂。^[34]

之后,东巴齐声喊“什罗长者”,没有回应。大东巴道:“什罗听不见喊声,已经不在祭坛边,不在祭粮旁。生前曾到五方去主持仪式,灵魂有可能睡在五方。”

东巴再次起舞,在东方跳红虎舞,在南方跳青龙舞,在西方跳刺猬舞,在北方跳大象舞,在中央跳大鹏舞。

在超度什罗仪式的场地上,要布置8个祭祀用的神坛和祭坛。除了主要的神坛外,有专属于五方大神的神坛,以表示对五方神灵的重视。在东西南北中五个方位放置桌子,每个桌子上摆放柏枝、花朵、油灯、香烛,放一簸箕米,米里插一面旗子,一只拴着五色线箭、用青稞炒面做的面偶。每个桌上的面偶根据方位对应:东方——骑巨掌红虎的格衬称补,南方——骑绿松石青龙的胜日明恭,西方——骑墨玉刺猬的纳生初卢,北方——骑金黄大象的古生扼巴,中央——骑白海螺大鹏的梭余晋古,中央交叉铺上两卷白布。

与五方大神的神坛相对应的是五方鬼王的祭坛。东巴用五块木牌画出五个鬼王的名字和形象,象征着鬼寨中的五方鬼王。

仪式的第三十七个单元是“驱赶冷凑鬼”。因东巴生前举行仪式时经常会用动物头作为祭品,东巴死后长动物头的冷凑鬼会阻拦死去东巴的灵魂去往神灵居住之地。“跳东方的大掌红虎舞镇压黑虎,跳南方的青龙舞镇压黑龙,跳西方的刺猬舞镇压长狗头鬼,跳北方的金黄大象舞镇压黑鼠鬼,跳中央的白海螺大鹏舞镇压黑鸡鬼。用血给木牌抹血,烧骨头施食,破坏冷凑鬼坛,铲除冷凑鬼木牌。”^{[34](P235)}仪式中,要用口诵经、板铃、板鼓的声音召唤魂魄。祭坛中的祭品象征着神灵与鬼对抗的真实在场。东巴身体动作语汇形成再现神灵威力的动作象征系统,仪式的声音、物质、色彩、身体,共构了三界五方的宗教场域空间。

四、仪式舞蹈动作语言与神话逻辑

东巴舞仪在仪式中的运动有着自身的系统结构。在仪式中,身体行为的表达与口头表达(口诵经)共构了仪式的象征意义和叙事逻辑。“每个仪式活动都有自己相应的语词,因为总是有一种最简单的表达方式来表达仪式的性质和目的,即使只是以一种身体内部的语言来实现这种表述。”^{[35](P71)}东巴教仪式中身体表述意义的解读,必须依靠仪式所归属的文化系统。“舞蹈作为‘拟语言’——非语言符号的一种艺术形式,它与诗中的语言功能一样,具有象征和隐喻功能。”^[36]笔者拟通过仪式事件,结合东巴舞谱和舞蹈动作来分析其动作构成的语法结构。

2004、2011年,笔者参加了正月初九在云南迪庆州香格里拉县白地吴树湾村举行的“祭教祖舞仪”。按照白地东巴传统,祭教祖仪式一定要到“阿明灵洞”(a⁵⁵ mi³³ ne³³ kho³³)前举行。仪式的祭祀对象是东巴教的两位教祖——丁巴什罗(ti³³ pa³³ ʂər⁵⁵ lər³³)和阿明什罗(a⁵⁵ mi³³ ʂər⁵⁵ lər³³)。

祭祀两位教祖,迎请各位天神,目的是为东巴“加威灵”,让东巴在今后做仪式时神威在身。舞仪主要内容是以丁巴什罗从天上到人间,带领其弟子除魔杀妖的神话故事为中心,用身体演绎神话中的故事情节进行操演献祭。

整个仪式由6个程序组成:烧天香—诵经(法器的来历)—加威灵—舞仪—送神—圣餐。其中,舞仪部分共有10个舞段,按照先后顺序分别是优麻舞、什罗舞、格空舞、孔雀舞、兹谷优麻舞、智兹优麻舞、匡兹优麻舞、朗久敬久神舞、罗巴塔哥神舞和塔依塔巴神舞。

在祭教祖舞仪中,优麻是丁巴什罗的开路神,所以第1个舞段就是优麻舞(iə³³ ma³¹ gə⁵⁵)。舞段共有4个舞句构成的6个序列。第3、4个舞句分别重复反面一个序列。舞句中核心动作语句包括:双腿半蹲,左屈臂90°,右臂旁伸直180°,脚步顺着身体走,走步同时左臂摇动板铃,然后换反面动作;左上步,右腿跪腿,同时左臂伸直向下,右臂屈耳旁90°;左转身,左脚端抬腿于右腿(左脚端在右腿大腿上),左手板铃摇三下,右手鼓摇三下;双腿半蹲,左侧弯腰先摇鼓,再摇板铃;右侧弯腰,保持双腿半蹲,先摇鼓,后摇板铃。据笔者观察,优麻舞段高频出现的动

① 在仪式中配合东巴举行仪式的人,不必习得东巴经书,熟悉仪式程序即可,在仪式的各个环节充当东巴的助手。

作“双展翅下旁腰”,在其他舞段中比较少见,属于该舞段语句中专用动作语词。据东巴讲,这种“双展翅下旁腰”动作主要表现优麻战神从天上下凡到人间的飞翔动态和英勇善战的神态。在东巴神话的神灵次序中,优麻是战神和保护神,他奉至尊神(丁巴什罗等天神)的旨意,专司惩治鬼魔、匡扶正义和维护人间秩序。

祭教祖舞仪的核心角色是丁巴什罗,在舞蹈仪式操演顺序中,该舞排在优麻舞段后面。当地的解释是,“优麻是开路的神仙,之后才是丁巴什罗从天上来到人间”。在纳西族东巴神话中,丁巴什罗原是天界战神,为了拯救人类于水深火热之中才借母胎受孕,在九个月又十三天之后降生于人世。^{[37](P119)}白地吴树湾村祭祀舞仪中,丁巴什罗舞段动作比其他舞段更加丰富,高频出现的动作有:勾脚抬腿,半蹲下后侧腰拧身,弓步俯身背手,单跪腿行进,跪腿双展臂晃头。主要表现的是丁巴什罗从十八层天上精神抖擞地来到人间,英勇杀魔的动作及机警睿智的威猛动作形态。

格空是丁巴什罗的护卫者,因此该舞排在丁巴什罗舞段之后。在神话中,恒依格空有九头六臂,身穿战甲,头戴银盔,骑赤虎,拿弓箭,显得威武勇猛、法力无边。格空舞段主要表现格空杀鬼的具体动作。舞段开始,先是三个上步吸腿舞句动作,然后开始转身圈外,做两个吸腿杀鬼动作短句,做上前走步的过渡性动作后,做圈内吸腿杀鬼动作两次。这一段动作在该舞段中重复两次,是该舞段中的重点表意舞句。重复在此舞段中起到一个强调和突出内容的作用,表现了格空威武地与鬼决斗的过程。

兹谷优麻、智兹优麻、匡兹优麻分别是神话中生翅、生爪、生角的战神,在仪式的场景中他们的舞段主要是对付生翅、生爪、生角的鬼怪。笔者在调查访谈中得知,三位战神专门杀非正常死亡的横死鬼,分别杀天上、山上和地狱的鬼。这三个舞段的动作形态主要体现在上肢,模拟神话中三类战神的身体形态特征。

朗久敬久、罗巴塔哥和塔依塔巴是丁巴什罗的三个弟子。三个舞段动作主要集中在下肢,动作的幅度、力度的变化、步伐的流动构图都比上肢丰富,多有呈直角状对抗式的动作形态,表现了三位大神横扫三界鬼怪的威武气魄和戏剧情节。在东巴神话

中,空间被切割成天界、地面和地狱界,人、神、鬼在空间上严加区别。东巴祭教祖舞仪大多是象征神灵的动作,在表现正义与邪恶的斗争中,东巴们表现神灵的威武,以表达神话中对正义力量的崇奉之意,唤起在场者的敬畏之情。

“现象是人通过身体图式向他人、世界开放并与他们互属、共有的方式与处境,身处其中的人会有所体验,而且这种体验在我们进行反思之前就‘已经存在’。”^{[38](P205)}象征性动作与日常性的模仿和再现性的动作不同。“象征性动作有着自己的形貌和节奏。语言表达感觉、情绪、感情,或者某些心理和精神状态,只能接触哑剧形貌和节奏唤起的内心反应的边缘,动作用它的简短概括,比文字描绘的长篇大论能述说更多的内容。”^{[39](P48)}在仪式中,象征性动作运用动作元素塑造天神的性格特征,如眼神的方向,手臂延伸不同的空间,脚部动作“伸、缩、踩、踏、踢”,这些单一的动作构成的语词通过组合、重复,形成动作的序列,构成流动的舞句表达意义。

五、结语

东巴仪式中本土的行为系统体系、文化要素之间的连接模式,存在于文化主体的神话记忆和身体再现动作系统中,被仪式实践者反复操演。东巴舞仪是若干个舞段构成的叙事场。它们由舞词(动作元素)、舞句(动作序列)、舞段(舞句序列)三个层级结构^①,根据神话中角色的排序进行逻辑编排。在仪式的场域,舞词符号信息按照本土语法逻辑程式编排,形成表意性舞句。舞句与舞句之间根据表意需要形成程式化序列。仪式实践者通过大量象征性隐喻动作,与在场者一同形成动觉共情。整个东巴舞蹈洋溢着神魔争斗的激烈气氛。东巴通过不同的虚拟性的舞句来构建神鬼搏斗的叙事场景。这些舞句序列构成了一个象征符号的体系,能够完成核心角色表意功能的段落,从而形成了舞段层级。舞仪由此传达出正义战胜邪恶、生命战胜死亡的主题,从而潜移默化地传达和深化东巴神话的宇宙观和世界观。

仪式参加者在讲述、观看或重演神话的过程中,回到一种虚幻的叙事情境,造成一种心理效应场。仪式将观者引入杀气腾腾的争斗场面,让在场的仪式参与者共同回忆纳西先民曾有的情感记忆。神话

①关于东巴舞仪表意符号的三级构成,参见冯莉:《纳西族东巴舞仪的文化阐释》,《民间文化论坛》,2005年第2期。

叙事中的部落之争,通过舞仪中威严的角色和动作序列,回到了身体和内心的原点。这种情感性特征恰恰表现了舞蹈动作中最深层的能够体现人类生命意义的内核。

参考文献:

[1]李永祥. 西方舞蹈人类学的理论和方法[J]. 国外社科研究, 2009 (5).

[2]Radcliffe-brown, A. R. The Andaman Islanders[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.

[3]Adrienne L. Kaeppler. The Mystique of Fieldwork[A]. Theresa J. Buckland Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography[C]. New York: Macmillan press Ltd, 1999.

[4]资华筠, 等. 舞蹈生态学导论[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1991.

[5]冯双白. 青海藏传佛教寺院羌姆舞蹈和民间祭礼舞蹈研究[D]. 中国艺术研究院, 2003.

[6]罗斌. 假面阴阳: 安徽贵池傩舞的田野考察与研究[D]. 中国艺术研究院, 2007.

[7]王宏刚, 荆文礼, 于国华. 萨满教舞蹈及其象征[M]. 沈阳: 辽宁人民出版社, 2003.

[8]马盛德, 曹娅丽. 人神共舞: 青海宗教祭祀舞蹈考察与研究[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2005.

[9]王杰文. 仪式、歌舞与文化展演——陕北·晋西的“伞头秧歌”研究[M]. 北京: 中国传媒大学出版社, 2006.

[10]杨德盛, 和发源, 和云彩. 纳西族古代舞蹈和舞谱[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1990.

[11]林向肖. 纳西族舞谱《磋模》和《磋摆磋历》的初步研究[A]. 中国艺术研究院舞蹈研究所. 舞蹈艺术(第 5 辑)[C]. 北京: 文化艺术出版社, 1983.

[12]胡克. 东巴舞蹈的内容形式和继承发展[J]. 民族舞蹈, 1983(2).

[13]戈阿干. 东巴神系与东巴舞谱[M]. 昆明: 云南人民出版社, 1992.

[14]吴宝兰. 东巴舞谱形成年代研究[J]. 民族艺术研究, 1990(4).

[15]冯莉. 东巴舞蹈传人——习阿牛、阿明东奇[M]. 北京: 民族出版社, 2007.

[16]和力民. 纳西族东巴舞蹈研究的过去、现在和未来[J]. 体育学刊, 2013(3).

[17]张素琴, 刘建. 舞蹈身体语言学[M]. 北京: 首都师范大学出版社, 2013.

[18]李菲. 嘉绒跳锅庄: 墨尔多神山下的舞蹈、仪式与族群表述[M]. 北京: 北京大学出版社, 2014.

[19]王阳文. 族群·身体·表征——当代白马人的舞蹈言说[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2017.

[20](美)陶乐茜·诺伊斯. 民俗的社会基础[J]. 王艺璇, 等, 译. 民间

文化论坛, 2018(6).

[21]杨福泉. 东巴教通论[M]. 北京: 中华书局, 2012.

[22]和力民. 田野里的东巴教文化[M]. 北京: 民族出版社, 2016.

[23]白庚胜. 东巴神话研究[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2002.

[24]戈阿干. 滇川藏纳西东巴文化及源流考察[A]. 边疆文化论丛(第一辑)[C]. 昆明: 云南民族出版社, 1988.

[25](英)杰克·古迪. 神话、仪式与口述[M]. 李源, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2014.

[26]白庚胜, 杨福泉. 国际东巴文化研究集粹[C]. 昆明: 云南人民出版社, 1993.

[27](法)E·杜尔干. 宗教生活的初级形式[M]. 林宗锦, 彭守义, 译. 北京: 中央民族大学出版社, 1999.

[28]和即贵, 和品正. 丽江鸣音乡鸣音村退送是非灾祸仪式[A]. 云南省社会科学院东巴文化研究所. 纳西族东巴教仪式资料汇编[C]. 昆明: 云南民族出版社, 2004.

[29]杨树兴, 王世英. 退送是非灾祸·迎请莫比精如大神[A]. 云南省社会科学院东巴文化研究所. 纳西东巴古籍译注全集(第 38 卷)[C]. 昆明: 云南人民出版社, 2000.

[30]和云彩, 李即善. 分清黑石与白石[A]. 云南省社会科学院东巴文化研究所. 纳西东巴古籍译注全集(第 37 卷)[C]. 昆明: 云南人民出版社, 2000.

[31]鲍江. 象征的来历: 叶青村纳西族东巴教仪式研究[M]. 北京: 民族出版社, 2008.

[32]何静. 身体意象与身体图式——具身认知研究[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2013.

[33]和云彩, 和发源, 和力民. 神寿岁与舞谱[A]. 云南省社会科学院东巴文化研究所. 纳西东巴古籍译注全集(第 100 卷)[C]. 昆明: 云南人民出版社, 2000.

[34]和开祥, 习煜华. 超度什罗仪式[A]. 云南省社会科学院东巴文化研究所. 纳西族东巴教仪式资料汇编[C]. 昆明: 云南民族出版社, 2004.

[35](法)马塞尔·莫斯, 昂利·于贝尔. 巫术的一般理论: 献祭的性质与功能[M]. 杨渝东, 梁永佳, 赵丙祥, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007.

[36]冯莉. 纳西族东巴舞仪的文化阐释[J]. 民间文化论坛, 2005(2).

[37]木仕华. 东巴教与纳西文化[M]. 北京: 中央民族大学出版社, 2002.

[38]俞吾金, 等. 现代性现象学与西方马克思主义者的对话[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2002.

[39](匈牙利)鲁道夫·冯·拉班. 动作符号的象征寓意[A]. 郭明达, 译. 中国艺术研究院舞蹈研究所. 舞蹈艺术(第 32 辑)[C]. 北京: 文化艺术出版社, 1990.

特约编辑 孙正国

责任编辑 强 琛 E-mail: qiangchen42@163.com