

1997 創刊號／年度學刊

HUMANISTIC NARRATIVES IN MUSICS

韓鍾恩／主編

音樂人文叙事

F2

00

在這裏，
曾經有一天——
一個古老敘事。既
在事實文本，又
在文獻者。



韓鍾恩

音樂人文敘事（年度學刊）/HUMANISTIC NARRATIVES IN MUSICS (ANNUAL)
一九九七創刊號（總第一卷）/1997年12月12日出版/北京
主 編 韓鍾恩/EDITOR-IN-CHIEF: PHILIP HAN
資助人 林谷芳/SPONSOR: LIN KU FANG
目錄翻譯 孟憲福/ENGLISH TRANSLATOR: MENG XIAN-FU
封面設計 蔣代平/FRONT COVER DESIGNER: JIANG DAI-PING
編 輯 音樂人文敘事編輯部/100027/中國北京東直門外新源里西一樓
電 話 0086-10-64608689 (Tel.), 0086-10-65065599×9931 (Bp.)
出 版 中國音樂學雜誌社
承 印 中國藝術研究院音樂研究所印刷廠
發 行 中國藝術研究院音樂研究所
北京郵購 北京東直門外新源里西一樓中國音樂學雜誌社、中國音樂年鑑編輯部
字 數 250,000字
印 數 1,000冊
刊 號 ISSN 1103-0042 CN 11-1316/J
定 價 人民幣：壹拾伍元（¥15.00）
美 元：壹拾伍元（US\$15.00）
新臺幣：壹佰元（NT\$100.00）
港 幣：伍拾元（HK\$50.00）



【版權聲明】

本學刊所有文本版權保留，如欲轉載、翻譯或收錄本學刊文字，或移用封面及版式設計，必須先獲得本學刊書面承諾或許可。

All rights reserved. Permission by writing must be obtained for reproduction or translation of texts appearing in this Annual.

【學術策略】

是為年度學刊，以音樂人文敘事為主體，并兼及其他。

本學刊以“立學科建設之本，接傳統論域之續，純化理論語境，強化學術範型”為宗旨。目的在於：倡導一種學風。

有感於當前國內音樂學刊物，多見論述性文論，而少見甚至不見敘事性文論，這對學科總體建設而言，顯然是有缺陷的。與此同時，也會有意無意地推助已日益顯見的學理推論方式對人文敘事方式的全面覆蓋，甚至顛覆，以至造成不良傾斜。為此，本學刊主要針對兩種不同文本進行敘事作業。一者，針對口頭文本採取實錄方式，并納入文化人類學學科框架，對傳統的田野實地考察或者現場作業進行整合；再者，針對書面文本採取集錄方式，并納入歷史哲學學科框架，對傳統的文獻資料貯存或者檔案作業進行整合。其中，相當部分將採取跟蹤方式進行系列敘事。在此之後，設入詩學策略，并求本體還原。甚至，將個別術語當作具體學科乃至理論的概念模型，并隨着操作規程的持續深入，再進行元理論的提升。作為寫作，將盡可能或者有意識地強化主體自覺，與此同時，將真實性之評估，由“主體前”之原真引向“主體後”之持續，并在充分個體性與私有化的基礎上或者之後，形成“新巴比倫精神”。

【評審制度】

1. 主編負責初審來稿，然後進入編審程序，未獲初審認可的文稿，自收稿之日起一個月內退稿。

2. 文稿均由主編約請特約編審進行評審，在可能情況下，擬採用國際通行之匿名方式進行，每篇文稿的評審工作均須由一至兩名特約編審參與。

3. 負責評審工作的特約編審，須對評審文稿提出書面報告，并依照：①可考慮採用，②須經修改再作評審，③不宜採用，等項提出意見。

4. 文稿最終採用與否，由主編根據具體評審意見仲裁，採用者由主編綜合評審意見寫出正式評審報告（五百字以內），於三個月內通知作者，并供文稿發表時作為編審案語附後。

【約稿規則】

以專題委約與自由投賜兩種方式組織稿源，約稿對象以音樂學學界同仁為主，兼及其他人文學界同仁，并國外專家學者。來稿一般以一萬字左右至二萬字為宜。本學刊歡迎打印稿，尤其歡迎電腦軟體投稿。為提升學科風範，嚴格學術規則，除正文之外，本學刊設定以下體例規範——

1. 正文之前標示關鍵術語若干個（一般在二至五個以內）。
2. 正文之前標示內容提示一則，三百字以內。
3. 正文之前標示文本形式，或學術論文，或調查報告，或文獻檔案，或其他文論，等等。
4. 正文之前標示學科類別，或音樂美學，或音樂史學，或民族音樂學，等等。
5. 正文之前標示相關論域，或歷史學，或文化學，或人文學，或考古學，等等。
6. 正文之前標示文本字數。
7. 正文內如含譜例，一律用五線譜標示。

正文之後，設定以下體例規範——

1. 注釋，指直接引用文獻者，採用尾注方式。

著作引文要求按序標示：作者，著作名稱，卷次，版本（出版部門，出版時間地點，版次），頁碼。

譯著引文要求按序標示：作者（包括外文原名），著作名稱（包括原文，原文用斜體或加底線），譯者，版本（包括外文版本，出版部門，出版時間地點，版次），頁碼。

2. 參考文獻，僅針對間接文本，也須明確標示，并以尾注方式。置注釋之後。
3. 寫作時間—地點。
4. 作者簡介（一百字以內，姓名，性別，出生年月，現在工作狀況，代表性論述，等等）。
5. 作者名址（通訊地址，郵政編碼，電話號碼，等等）。

來稿請寄：100027/中國北京東直門外新源里西一樓音樂研究所韓鍾恩收。請勿一稿兩投，一經發現將撤稿，或者公開聲明并扣除稿費。

來稿一經審核刊用或者退修、退稿，均由本編輯部通知作者本人，一般時限，在編輯部收稿日之後三個月內，便有明確答復。

音樂人文敘事/年度學刊
HUMANISTIC NARRATIVES IN MUSICS/ANNUAL
一九九七創刊號/總第一卷
INITIAL ISSUE, 1997
目錄/CONTENTS

1	● 殷升群	○ Inaugural Statement
3	● 蕭 蕭：彝族傳承與變遷中的文化主題 ——一次納西“祭天”儀式助敘事與引申	○ XIAO Mei : Trace the Cultural Theme in Transmission and Changes; The Narratives and Implication at One of the “Worshipping Heaven” Rites of the Naxi People
26	● 蕭建中：時序性民歌與月令文化傳統	○ QIAO Jianzhong : Time Sequenced Folksongs and the Cultural Tradition of “Monthly Ordinances”
34	● 張振濤：雲南音位的樂學研究——與京津笙管樂研究之三	○ ZHANG Zhentao : A Study of the Tone Positions of the Yun-luo(gong-chime) in the Tone System
46	● 周凱模：雲南民族音樂的背景及文化結構	○ ZHOU Kaimo : The Background and Cultural Structure of the Minority Music in Yunnan Province

- | | | |
|-----|---|---|
| 54 | ● 于慧泳著,沈 洽校譯:
民族民間音樂腔詞
關係研究 | ○ YU Huiyong
(Editorially revised and annotated by
SHEN Qia):
Studies on the Relationship between
Melody and Lyrics of Traditional
Chinese Music |
| 92 | ● 宋 瑾: 論詞腔變:
後現代主義藝術
附/“後現代主義音樂”
的簡單界定 | ○ SONG Jin: Post-Modernist Arts with
Supplement (Outline
of Phrase Meaning)/
A Brief Definition
of Post-Modernist Music |
| 99 | ● 韓建軍: 敘辭今典/
音樂語彙原由,
并意圖敘辭先驗還原 | ○ Philip HAN: Today's Descriptors
of the Thesaurus/
Aesthetic Intention
in Music, and
Transcendental Reduction
of Descriptors for Intention |
| 118 | ● 編後記 | ○ Editorial Note after Compilation |

發刊辭

INAUGURAL STATEMENT
INAUGURAL STATEMENT
INAUGURAL STATEMENT

《音樂人文敘事》，就此發刊。
并以【一九九七】作為始元紀年。

事情。人物。
作為最最基本本原者。
凡事皆有情；有人便有物。
何以起源？

敘事。敘辭。
作為最簡單單純者。
所敘者，事也，并本文；
能敘者，辭也，并文本。
就此開端。

起源/開端，以此成就——
有說，自然。天成也。
有說，人。造成也。
又有說，人與自然本為一體。生成也。

《四個四重奏》說：
我們稱為開始的經常是結束，/
作一次結束就是作一次開始。/

顯然，是為應和自然次第，
并其周而復始。
進一步，又續：
玫瑰的時刻和杉樹的時刻/
同樣的持久。一個沒有歷史的民族/
從時間中得不到拯救，因為歷史是一個/
無始無終之時刻的圖案。-----/

無疑，除了自然，又有了人文與歷史。
繼而，就此人文與歷史折返：
-----這裏，現在，永遠——/
一種完全單純的狀態/

文者，紋也。
有曰：錯書也象交文。
又有曰：物相雜故曰文。
文/紋，
於音義同源以外，
并顯現動態之後，
再以人者為本，
遂成人文。
有曰：觀乎人文，以化成天下。
又有曰：觀天下以極變，察人文以成化。
是為人文及動以成化。

理者，治玉也。
任一紋動必依其則。
文中涵理是為自然。
依此有理之人文，
遂成紋理。
有曰：技理，法理，學理，道理。
又有曰：在感性感受，知性體驗，
理性認知，靈性覺悟。
是為完形人本結構系統。

自然而然，經由
人本之道，便
文而化之，歷而成史。于是，
凡人文歷史者，在此——
入典。

典者，五帝之書，并常也。
典範，典型，經典，古典，均依此為模。
在此敘者——
立今典之足，
逐及古典，經典，
再旁及別典，潛典，
以至終及元典，聖典。

在此所敘——

個中之事情人物，不僅
繼往及當下持續流變，況且
同人并後者視為存在。
遂以今典冠之。

紀事，紀言，紀人，紀物……，
敘事是為中軸。
文本，本文，辭語，詮釋……，
敘辭是為關鍵。

古今中外，但凡敘事者，無不關涉其法。

——我注六經，六經注我；
——詩去史來，詩史相屬；
——地下實物與紙上遺文互相釋證，
異族故書與吾國舊籍互相補正，
外來觀念與固有材料互相參證；
——以語文考證建立信史；
——史學致知；
——重建過去如當初；
——史哲合一；
——六經皆史；
——從史實中求史識；
——古史辨，今史鑒；
——等等。

有鑒於此，本《敘事》

將口頭文本與書面文本及其相關者——
設入文化人類學之框架內，
并基於歷史哲學之上。

通過敘事，對——

事項－事象狀態（敘之對象本體），
思維－思想方式（前者事之現象），
詩學－詩義策略（前者思之現象），
史變－史辨軌迹（對前三者事思詩的最後承諾），
進行整合——

事/思并鑒，

詩/史互證，

事/思/詩/史相屬。進而，

通過敘辭自身的折疊——

以增加敘事的厚度并力度。

意志形態，意象形態，意義形態，
統則，以意識形態冠之。由是，
立價值設入之約，
守價值無涉之則。
并事物秩序之列，
續意義譜系。

是為——祛除遮蔽，敞開原真，甚至
不惜原始知識的設入，積累——
史之實在（全向），并理之純粹（空向）。

由此，敘事，敘辭，

——於不同層面的呈現之後。又在

——超驗，基礎，反省，時間——之“後設論述”
（Metadiscourse，集百家之說大成繼而再言說）
之後。

就這樣，被還原者，以此方式樣態——

……在這裏，曾經有一天……

一個古老敘事。既在事實文本，又在文獻者。

有人尋找最初一個，有人

追問最後一個，末了，還是——

從最最簡單單純的地方開始，

經過時間的中介，又

在最最基本本原的地方終結。

回到〔元敘事/Metanarrative〕。

并非為了復現英雄史詩的敘事，

也不是對當下（二十世紀）人文化時段
進行末日審判。

乃是象《聖經》敘事世界的起源/開端一樣，
架構一個終極儀式——

……起初這樣，現在這樣，以後也這樣，
永無窮盡！……

意義形態是為居住家園，

人文敘事是為話語依托。

——是為發刊辭。并以此文本題獻。

韓鍾恩

一九九七年十二月十二日聖誕前夕

寫在燕東新源里



傳承與變遷中的文化主題

——一次納西“祭天”儀式的敘事與引申

XIAO MEI:
TRACE THE CULTURAL THEME IN TRANSMISSION AND CHANGES:
THE NARRATIVES AND IMPLICATION AT ONE OF THE "WORSHIPPING HEAVEN" RITES
OF THE NAXI PEOPLE

蕭梅

- 【主體敘辭/文化主題，傳承—變遷】
- 【相關敘辭/納西—祭天，署神，血緣脈傳，交換互惠，自然觀，二元結構，郎巴舞】
- 【內容提示/這是關於筆者 1995 年在雲南省中甸縣三壩鄉，親歷納西祭天儀式的敘事與引申。它通過對祭儀及其變遷的描述，解析其中隱含着的，有關血緣脈傳制度與交換互惠的自然觀這兩大文化主題。并從筆者在納西地區的其他見聞，試圖說明這些主題與納西社會生活及其文化過程的關係，說明它們作為納西社會的基本價值取向是如何面對文化的傳承、接觸、吸融，并成為保存自身魅力的“內核”。再通過解析這兩大文化主題在納西藝術中的延續，闡述納西音樂文化為生命而歌的本質特徵。】
- 【文本形式/音樂文化事象實錄與研究】
- 【學科類別/音樂文化人類學】
- 【相關論域/文化學，民俗學，語言學】
- 【文本字數/（主體文本）26,000 字，（編審文本）15,000 字】

● 【針對編審案語文本所說】一直想做一個雙文本的讀物，在此設置。即：作者主體文本/編者案語文本。并非簡單比照，也不是有意阻斷閱讀。而是在敘事的基礎上，設入學理對話的架構。通過多文本（一個以上）以成就一種新的讀物形式，作為我的一個願望和實驗，算是有了着落。盡管談不上空前，但在音樂學學界，可謂之創舉。

無疑，從單一文本到眾多文本，無論在寫作，還是閱讀，都具有結構性的轉換意義。不僅只是為了擴張閱讀空間，而且，還是一次（寫作之間，或者寫作與閱讀之間）[互文/Inter-text] 的持續實現。我估計，不，可以肯定，當讀者在閱讀這雙文本的時候或者之後，一定會產生第三文本，乃至第四、第五……文本。引申而言，在我的案頭讀本（蕭文）中所涉及的“局內人”與“局外人”關係者，同樣，也具有上述“互文”意義在內。回過來說，閱讀本身就是一個文本，況且，閱讀過程則更會有諸

多文本的參與。於是，在擴張閱讀空間與互文持續實現之後，我的一個目的，就是從中推助或催化「作者/編者/讀者」系統之意向結構的進一步成熟。因為我相信，復合的力度，其剛性至少在一個方面會優於化合之柔性力度。因為，復合本身是一個新的，但它並不拆解舊的兩個或幾個，而化合雖然也是一次新的成就，但原本的兩個或幾個，就再也不獨立存在了。因此，「我信奉 $[1+1>2]$ 的定理。於是，由此結構多文本，並非 $[1+1=1]$ 式的化合或融合，且可能 $[1+1<2]$ 之結果；而是 $[1+1=1+1]$ 式的復合或者并置，且為 $[1+1>2]$ 之結果。就此，通過「作者/編者/讀者」的互文性——各自獨立主體的散點共振，以成就起一種新的主體間意義： $[1+1+1>3]$ ，并且，實現「超越文本/Hyper-text」。這是我的一個學理觀念，一種學術立場。或者可以說，是在一定價值引導下的行為標識，也算是一種「文化主題」。顯然，以下雙文本，因對象不同，故兩者之話語方式與敘事邏輯也完全不同，前者針對事實文本，求史之實在（全向），後者關注

在文獻者，求理之純粹（空向）。但不管怎麼說，都算是一種敘事。因此，就閱讀文本而言，作者文本謂之主體，編審案語（包括引錄其他文本者）只是一個副本，在一般情況下，每個獨立段落基本對應於作者主體文本（當然，也不排除其他無針對性的敘事，以及引入更多文本參與對話，并形成具網絡性質的「互文」）。但就其話語方式與敘事邏輯而言，兩者（或更多參與者）均具獨立意義：即形成多重性，並彼此可復合之意義體系。

【附記/為使以下雙文本有清晰的顯示，作者主體文本置左邊（可先單獨閱讀），編審案語文本置右邊（可與主體文本對照閱讀），後者每個段落以前均標示●符號，並標示對主體文本的針對性（以【針對主體文本No.X中的……問題】為導引），同時，以主體文本基本段落為單位，增加標示【No.1】等等。此外，凡引用或參考文本，均附後，并按引用先後為序；文內僅標示：作者，著述名稱，頁碼。】

題 記

【No. 1】文化主題（Cultural theme）這個概念最早是由美國學者 M.E.Opler 提出的^①。他認為對任何一種族群文化來說，其行為都是受價值引導的。所謂「文化主題」的概念指的就是在族群文化內公開或隱藏的一種控制社會行為的基本假定、要求或價值態度。乍看起來，它與「文化模式」理論相似。但它們真正的區別在於前者是用「幾個」主題取代「一種」模式的概念，在於這「幾個」主題並非是一個文化的完形結構，而是隨着「對於人類有機體和社會生活的維持延續與發揮功能作用具有基本意義的活動」而不斷產生的。因此，這一理論被看作是對以前的「文化模式」理論的修正^②。它力圖闡明文化模式形成、聯想、態度以及合理化內因，並在對文化主題的性質、表現及相互關係裏找到各種文化的特徵、結構和演化方向的關鍵因素。

說心裏話，在多年的田野調查中，見多了的是一種文明在他種文明沖擊面前的急速失落，是文明沖撞中的無序狀態，這確實是「文化相對主義」者的人類關懷所無法掩蓋的事實。因此我一直在想，我們的田野工作，不能僅僅立足於去恢復一個過去的歷史圖景，還應該立足於現在。通過對歷史與現實材料的多重觀察，去發現一個文化群體是如何面對變化的——接觸、交流、涵化、對抗甚至重組。更重要的是

●【針對主體文本No. 1中的敘事立場，以及相關「文化主題」等問題】但凡一次涉足，就會顯現一種立場。不管是事實的，還是觀念的，也不管是現場的，還是意向的。因此，文化主體，以及與此問題相關聯者，田野調查，進化學，相對論，局內一局外，主位一客位，等等行為、姿態，都將如此。況且，變化又具有一種永動的性質，因此再度涉足，仍然將會有新的立場顯現。此謂，即「現在/Present」者所是——不斷涌現并與我共在（參見韓鍾恩：「不斷涌現并與我共在——關於一種研究思路的自解」中的有關敘事），在兩者（無限的可能與必要的限定）的復合下，當「實有所變」與「變有所依」的條件得到充分滿足時，顯現與在場，才是真實的。於是，歷史與邏輯，既互為開端，又互為終結；事實的尋求與意義的追問之統一，歷史的確認與文化的認同之統一，始求原在與終得原真之統一。其實，立場本身就包括了價值的因素，甚至在某種程度上說，就是一種價值。即便把邏輯當作意向之最初開端，或者把歷史當作存在之最後場所，都不可能完全消解或者拆除它。誠如米蘭·昆德拉：「六十三個詞」中所說，儘管自 60 年代開始，結構主義將「價值」視為一個括號內的問題，但是，如果拒絕價值問題，滿足於某一作品（從屬於某一歷史時期、某種文化的，等等）的描述（主題的、社會學的、形成的）；如果我們同等對待所有的文化和所有的文化行為（巴赫和搖滾樂，喜劇連環畫和普魯斯特）；如果藝術批評（關於價值的沉思）不能再為藝術表現開拓空間，那麼，「藝術的歷史發展」就將失去其歷史意義，就會瓦解，就會變成一座荒唐而龐雜的作品倉庫（p.156）。甚至，作為文化當事人，往往也會因此而處於一種無意識的狀態之中，正像博爾赫斯：「阿根廷作家與傳統」所言，傳統的本土特色問題，僅僅是永恆的決定論的一種當代的短暫的形式（p.89）。

●【針對主體文本No. 1中的「文化主體」與價值指向，以及由此引申者「完形人本結構系統」問題】進而，如上所述，文化主題，以及與其相關者，都難以從根本上擺脫受價值的引導，這種「在族群文化內公開或隱藏的控制社會行為的基本假定、要求或價值態度」，將時時并且處處，與人的

通過這種觀察，去思考和發現這一文化群體在面臨新的世界秩序與關係的過程中將如何重構自身的生命力並利於其生存和發展。同時，我又深深地感受到，一個文化群體生命力重構的力量並非來自於外力，而取決於內在，取決於這種內在力量在面對他文化刺激中的“應激狀態”。比如，什麼因素被保留？什麼因素發生了變化？什麼使得一種文化被同化？或者反過來，又是什麼使得一個文化在對外來文明吸收和消化的同時保持自身文化的固有魅力？

文化，作為人類的一種存在方式，其形態與行為、觀念及其相應着的結構、功能、價值體系密不可分。而“文化主題”的概念，由於一方面涉及了基本的價值態度，一方面又隨着族群文化的過程而產生，它的生命力堅強與否，正是解答上述問題的核心。

本文試圖從一個在現實中發生的納西“祭儀”入手，通過尋找其中的文化主題及其流變，解析納西音樂文化所面對的歷史傳承與變遷。當然我所面對的納西“祭儀”，包容了豐富的文化信息，而我又不可避免於對它們的選擇。因此，我一直在自問：一種為解析而存在的邏輯化，是否真能符合於歷史真實？它真的如其所是地在對象社會中發生着作用？這仍舊是一個“局內人”與“局外人”的問題。“研究就是為了改變自己”，因此，本文僅僅是一個“局外”人的嘗試性敘述。

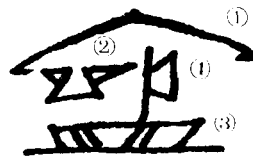
文化行為同時共在。所不同者，在於價值系統本身的結構形態或者行態：歷時衍變而成？共時復合而就？這裏，有一個問題與主體文本所及“文化完形結構”有部分相應。作為人類所有全部文化的一個前提，文化當事人以什麼樣的結構介入文化活動，或者說，以什麼樣的姿態賦予對象以文化意義，同樣也是必不可少的。在此，提出“完形人本結構系統”概念，作為對文化主體及其價值問題的當下關注。就此問題，韓鍾恩：“架構可持續發展框架——再及跨世紀中國音樂學學科建設”認為，作為人文存在之合式合理與否的仲裁，以及之所以“可持續發展”的基本前提，可將“完形人本結構系統”視為一種人文化全面發展的歷史機制，具體而言，在共時復合者，則理應包括——感性界域/感受方式，知性界域/體驗方式，理性界域/認知方式，靈性界域/覺悟方式——及其整合；在歷時衍變者，則必須注意——諸階段或者環節的彼此銜接，甚至循環，比如，處於理性界域中的認知方式，雖然在當下占據主導（憑藉一種精確與實在的方式予以展示），并具標示人文化進程的功用，但是，在人類全部（廣義的，或者擴張了的）知識進程中，它僅僅是一個階段，或者一個環節，因此，作為其中的一種，僅僅由處於感性界域中的感受方式與處於知性界域中的體驗方式轉換而來，再向處於靈性界域中的覺悟方式轉換而去，以至形成一個知識的完形；再可注意者，當前諸多文化人類學或者宗教人類學研究成果表明，處於靈性界域中的覺悟方式，不僅在其他諸種界域一方式之後，且之前，甚至不僅在之外，且之內，至全方位，貫穿始終（pp.415-416）。除此之外，對一個文本的讀解或者詮釋，都離不開主體的價值守護，況且，（對象）符號的不確定性，必然導致（主體）讀解或者詮釋結果的多義性。于是，迄今為止，人們還必須有賴於語言，無非，是否真正恰當得體，再有賴於“真實/真誠”作為評估標準，如同羅蘭·巴特：《戀人絮語》所言，“符號并非證明，既然誰都能製造出虛假或模糊的符號來。由此不得不接受（完全是自相矛盾地）言語的至高無上權威：既然沒有任何東西能給言語作擔保，我就將言語當作唯一的、終極的保險：我不再相信詮釋。我把對方的任何話都當作真實的符號來接受；而且，當我說話的時候，我毫不懷疑對方也把我的話當真。”（p. 239）

一、祭儀之變

1. 這是“祭天”儀式嗎？

【No. 2】1995年農曆二月初七天未亮時，我站在位於滇西北哈巴雪山腳下一個叫白水臺的山崗上，等待着拍攝一個納西人的傳統儀式——祭天。這次拍攝是中國藝術研究院音樂研究所與臺灣群視國際文化事業股份有限公司合作制作的大型電視藝術系列片《中華樂舞——納西專題集》中的內容。不過這樣的儀式在今天的納西地區中已很難得見。所以，當我隨着攝制組為拍攝雲南省中甸縣納西人的大型民俗活動——二月初八白水臺歌舞集會，來到這個叫三壩的地方，又聽說位於白水臺南面的波灣村，要在二月初七舉行年度例行的祭天儀式，我的內心真是狂喜不已。我雖是三進納西，對這個儀式的了解，也不過是查閱資料、採訪東巴以及觀看一部由麗江東巴研究所演繹的，帶有復原性質的祭天錄像了。今天能有機會親自參與這樣的儀式，正是我所長久渴望的。

更重要的是，納西人自稱為“祭天人”。他們把祭天視為每年周期性舉行的最為重要的儀式。每一個舉行祭天的“群落”，都有專門的祭天場地。這個“群落”一般是由一個“崇窩”（納西語，意為“根骨”，指一個共同遠祖後裔組成的家族）之下的幾個近親家支組成^①。它與特定的氏族、血緣群體及其繁衍分支



圖為東巴象形文字

意為：①天；②開；

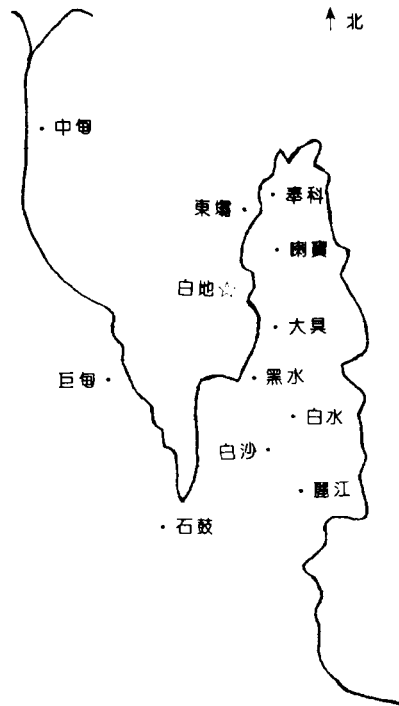
③地；④壩。

合為：開天壩地。

有著密切的關係。所以，人們又將祭天喻為創造和維持納西社會的必不可少的信念。這不正是我們尋找納西文化主題的切入口嗎？

當波灣村的主祭大東巴數銀甲帶着他的兩個助手先於村民出現在通往白水臺的小路上，并在鄰近的一塊小空地上擺鈴誦經，開始了一個關於祭天的除穢儀式之前，我的心一直處於提問狀態。首先，傳統納西人的祭天應該在正月，波灣村為什麼在二月？又恰恰在二月初八白水臺集會的前一天？在雲南省社會科學院和鍾華所撰《中甸三壩地區納西族可人生活習俗和民間文學情況調查》一文中有關於白水臺集會“過去波灣八日集會，故名村八日準備九日集會，現在一律八日集會”的文字，但文中未見有波灣集會的性質和內容。在雲南民族出版社1991年出版的《納西東巴聖地民間文學選》有關白水臺集會的傳說中說，二月初八原為東巴教教祖東巴什羅與麗江的英雄三朵約會的時分，可三朵沒來，來了三個妖怪。其中有一個妖怪躲進跳舞的人群，只有用雞蛋才能使它現形。波灣村人及時拿來了雞蛋，所以後來他們就比別人有了參加集會的優先權。可為什麼波灣人不說他們的祭儀是白水臺集會的前奏，而認定它是祭天呢？原來的波灣人在正月是否還有一個傳統意義上的祭天呢？另外，就祭天群來說，波灣村為什麼是以村落為單位呢？我所將見到的祭天又與傳統的祭天有什麼區別？

我知道，在地理上三壩鄉東北部的連綿群山與四川木里相鄰，經東南流繞而北向折過的金沙江，又天然地劃了與麗江等地的隔離。長期以來，除了一條林區公路通往縣城，與外界的联系只能依靠翻山越嶺。因此，既相對封閉又處於納西族聚居區的邊緣地帶；其次，因為東巴教一直流傳於民間，其儀式活動總局限於各戶人家及村寨範圍，所以不可避免於傳承及地域上的差別。但即使如此，今天的三壩也與以往不同，隨着林區公路的不斷修繕，文化教育、商業網點、行政渠道等方面都在影響着這條山谷。所以，作為特定人群特定時間特定地點特定風格的特定儀式，它必定是一個傳統在流變的某一瞬間所呈現的“活體”，因此具有特定的價值。那麼，就先記錄下這個“活體”吧。



簡明地理示意圖

圖中線條為金沙江；

☆為三壩鄉政府所在地白地。

2. 我見到了什麼？

【No. 3】六時將至，晨霧朦朧。只見東巴們壘起幾塊石頭，燃起火堆，焚燒樹枝。他們先是揮動燃着的樹枝，在小空地的空間驅趕了一會，隨後，又將一顆雞蛋放置火堆烤焙，然後將其中的一部分撒在一個由九枝短柳條，一枝長柳條插成圓形的欄柵上，剩下的大半個蛋則頂於中央最高的枝條上……在這些過程中，東巴們每進行一項程序便吟誦一段經文。據東巴說，這是在祭天之前除穢，目的是驅趕“扯”（鬼），以示淨化。在除穢將要結束時，村民們便到達了。他們手持火把走上白水臺，抬着一口大鍋，以及一頭肥豬、兩只雞、一頭羊（據說羊能清除祭天場內的陰影）……隊伍中的人們手裏都捧着松枝、杜鵑及桃枝，有的拿着畫着的木牌（這是東巴畫的木牌畫，上面畫着人首蛇身的“署”神形象），每戶人家都有一男子背着一個頭寬、細脖、肚圓而長，用細篾編成的簍子。這個簍子是專門用來放獻祭神米的。

祭天場在白水臺靠近龍潭的一棵大樹下，那裏有一段石頭壘成的香臺。圍着香臺的地上覆蓋着一片青松針，在最靠近香臺的地方，插着三棵黃栗樹，這三棵樹就是祭天樹了。在神樹下，分別放着三棵短樹枝和三塊小石頭。在周圍，各家各戶大小不一的神米簍排成一堆，據說，神米簍的大小與長子或幼子相關。一位村民說，因為是木猪年，屬黑，所以村民們在神樹的旁邊插了兩面三角紙紅旗，以示紅克黑、火克木（依漢族五色配五行說，木猪（豕）似是木配青，非黑）。家家戶戶的人們將松枝搭放在點燃的香臺上，并撒上白色的米面（淨面），謂之“燒天香”。這時東巴們開始誦一部消災經文，有一位東巴抱着那只放生雞，人們紛紛將彩色的毛線系在雞的羽毛上，接着又隨

●【針對主體文本No. 3中儀式程序及其變化問題】蕭梅、韓鍾恩：《音樂文化人類學》認為，儀式是借助行為（無言的交往），傳遞人們情感的一種大規模的，由群體共同參與的模仿活動；通過這種活動，使得原先分散的個體能憑借某種相對的“共識或信念”牢固地連繫在一起，并由其規則程序（外在方式）與行為傳感（內在方式），使人們在與感性對象（如特定角色）的碰撞之中得以互向對應，或者，在與理性對象（如圖騰象徵）的觀照之中謀求彼此同情（p.113）。其中，最具直觀者，當數規則程序。進而，最具意味者，同之。因此，從某種文化意義上說，規則程序就是對儀式的一種承諾。此以基督教婚姻儀式為例（參見彭聖儒編寫：《崇拜聚會程序與禮文》，僅舉其程序及相應動作）：序樂（唱詩班及主禮牧師進堂，牧師立於臺前，并宣布儀式開始，請新

之走向龍潭。他們將帶來的木牌畫順着龍潭插滿，又在龍潭邊的燒香臺燃起天香，在水源處倒入牛奶，爭先恐後地用象征潔淨的水洗臉，並於誦完經後將鷄放生。

祭天場上村民們吹起牛角號，東巴繼續着誦經。那是著名的關於人類起源的納西東巴教經典《崇班紹》。

在東巴誦經的過程中，幾個壯年村民在村長的帶領下合力殺豬。殺畢，東巴將豬頭放置在祭壇前的松枝上，並將豬的板油及腎臟、肝膽挂在三棵祭天樹上（東巴說這是為了祭祀戰神），并用松枝蘸着豬血塗抹在木牌畫及祭天樹的樹根上。這叫“生祭”。放完祭品，又開始分“福澤肉”。只見村長指着分別擺放在祭壇外圍的份肉，挨戶喚人，被喊到的人先在祭壇前朝神樹磕頭膜拜，然後拿走村長指定的肉塊，回到自己家分散在周圍樹林中的火塘。從肉的份數可以看出參加祭祀的有六十五戶人家。“福澤肉”分完後，家家戶戶的火塘已是熱霧騰騰，青壯年的男人和女人在白水臺上開始歌舞。他們手拉手逆時針繞圈而舞，圈內有一男子吹奏葫蘆笙為舞者伴奏并領舞，未成年的孩子們跟在舞隊的末梢時而模仿時而嬉戲。我注意到，在正式的祭儀裏，沒有女人，她們跟老人和孩子在火塘邊忙着做飯。

主祭大東巴始終沒有停止誦經。他的助手在祭壇北邊宰殺另一只鷄，那裏也設了一個與進入祭天場之前的除穢儀式類似的“欄柵”，在短枝條上頂着兩小塊豬肉，並將鷄血淋在其它的枝條上。他們巧妙地將鷄皮整張取下，並將其懸挂在一棵樹枝上為它念咒，而後舉着它插到祭天場的北上方。據說，這只鷄是用於祭祀“美汝可羅”的，因為始祖娶天女為妻時，天女已許配給其舅舅的兒子“美汝可羅”，為不使其發怒，故以鷄祀之，以頂天上所降之災^④。

飯做好後，又開始了一個“熟祭”的儀式。村民們將各自家中的熟食送至天香臺。此時女人可以進場獻食，男人們給天磕頭。而後，村民們踴躍上前折下神樹上的枝葉，帶回家中，並將之插在火塘邊上的那根用以支撐房屋大梁的中柱（納西語為“美杜”，意為擎天柱）上以示避邪。

東巴最後念誦“哈適”（獻飯經），助手將祭過的神樹拔起，插於祭天場的外上方，意為送天神。又不斷用松枝蘸着酒水灑至祭壇及眾人。男人們再一次圍攏聆聽經文，助手則把祭壇前的九塊神石取齊，放入天香臺下的小洞中，以備來年再用。

約為午後三點左右，祭天儀式就結束了。

3. 這一次的“祭天”與以往的資料有什麼不同？

【No.4】無疑，波灣村人確實是在“祭天”。從祭儀的程序看，除穢——生祭——熟祭——抵災等內容正好是“祭天”中大祭的內容。

對祭儀中東巴攜帶的裝有經書的口袋所蘊藏的繁復內容，我只能大略地知道一些梗概。由於語言的障礙，我無法真正領略那些象形文字所具有的深邃內涵，然而，在擺鈴、號角和天香烟霧中，那長達數小時的韵文節律，卻使人確信那不僅僅是優美的詩文，而是祭司打開的一扇溝通人神、溝通古今的大門。那些參加祭天的村民們，似乎就在這例行的活動中，接受了一次精神上的旅行，一次對現實的承諾。盡管如此，我還是明顯地感覺到它與我所接觸的資料，在祭儀、神話以及傳說的基本敘事結構之外的差別。

只是這一切似乎太匆忙。

在一切的變化中，最為明顯的是祭儀中的時間、參與人員、地點及神祇。如將它們做一個初步歸納，則有：

●時間的變化——

郎、新娘入席，新郎立於牧師左邊，新娘單獨或由其父親或其他男性長輩攙扶，在樂曲聲中由門前緩步行進至牧師右側，與新郎并立；宣召（主禮牧師說）；詢問（主禮牧師向新郎、新娘說，即問答願意與否）；禱告（牧師禱告說）；讀經（主禮牧師宣讀有關婚姻的經文）；勉勵（主禮牧師勉勵新婚夫婦，并簡要講道）；獻唱（唱詩班獻唱，此時，新郎、新娘隨主禮牧師上聖臺中央）；宣誓（主禮牧師對新郎、新娘說）；交換戒指（牧師取戒指，并讀祝文）；禱告（牧師說我們要禱告）；宣告（新郎、新娘互握右手，主禮牧師按右手於他們手上宣告說）；唱詩；祝福（新郎、新娘同跪，牧師祝福）；禮成，奏結婚曲（新郎、新娘攜手離聖臺）（pp.67-71）。再以民俗性儀式為例（為患者治病的薩滿跳神，參見葉磊：“鄂倫春族白銀那民族鄉更新村薩滿跳神的調查報告”），其程序先後為——1. 供奉獵物，懸挂神像；2. 穿衣戴帽，持鼓執鞭；3. 圍繞篝火，席地而坐；4. 擊鼓請神，吟唱神歌；5. 焚燒香草，淨化環境；6. 諸神下降，相互譚議；7. 神靈附身，求情許願；8. 驅魔祈禱，祛病除災；9. 敬奉神酒，諸神享用；10. 恭敬送神，離走入穹；11. 共享供品，盡情歡樂。總起來，可將薩滿跳神視為：熔——詩/歌/樂/舞/說/術——六種方式為一體者（pp.210-211）。至於承詔者，則不僅動作規程，而且行為涵意，均有敘事在其中。



東巴象形文字
意：擺鈴。



東巴象形文字
意：手鼓。

(1) 時間的縮減。原來定於正月的祭天要從臘月準備，正月裏的祭儀也要花上八至九天。并分別完成搓天香、量神米、沐浴除穢、演習殺獸、小祭清竈等祭儀。而現在保留的只是包括生祭與熟祭的大祭儀式（大東巴告訴我，他們現在已將搓天香改為購買）。就在大祭儀式中，原應誦完長篇創世經文後才能殺豬的生祭，也改為村長殺豬，東巴誦經同時進行了。

(2) 時間的變更。應該在正月完成的祭天，變更到白水臺集會之前的二月初七。

●參與人員及角色的變化——

(3) 據我所知，村中原有撲篤、古展兩個祭天群，現在卻合二而一，改為以村落為單位。

(4) 祭儀中原來由族長擔任的分福澤肉等職責，改為村長擔任了。

●地點的變化——

(5) 波灣村原有的兩個祭天群各有各的祭天場。在祭儀結束返村的路上，村長指給我看這兩個位於村外附近茂密樹林中的隱蔽場地。

●祭祀對象及其象徵物的變化——

(6) 祭儀中加了龍潭祭“署”神（這是納西人喻為龍王的自然神祇）的儀式。

(7) 在生祭中添加了對戰神（又叫勝利神）的祭祀。

(8) 三棵神樹原來是以左右的黃栗木代表天地父母，中間的柏木代表舅舅，而今全為黃栗木。

(9) 史料所見神樹後的白楊木頂災杵及其上應放置的雞蛋，在這個祭壇上并未見到，與此相關的，只是祭天場外除穢時喂鬼食以消災的頂於柳枝上的半個雞蛋。

(10) 原來在熟祭中要在北方獻食臺向神鳥或烏鴉施食以求與神靈溝通的環節，現在融合到與祭祀美汝可羅相關的那張阻擋來自上天災難的雞皮。

……

在上述變化中，我已知第(7)條對戰神的祭祀是屬於區域性的，三壩有關於祭天同時祭戰神的民間傳說。此外最核心的變化，用圖式表達則一目了然：（圖一）

事 象	原 來	現 在
時間（農曆）	正月	二月初七
地點	村外樹林中	白水臺
人員	撲篤、古展兩個“群”分別	全村一起
祭儀象徵	一棵柏樹、兩棵黃栗樹	三棵黃栗樹
祭儀程序		添加了龍潭的祭署神儀式

儀式往往反映了一個文化的總體社會現象，它作為某一文化歷史與現實的縮影，內含着生活在這種文化中的人，如何理解自身所處的世界秩序和關係。儀式中的象徵器物及其程序，雖然是以一個共時的結構向我們展開，但在這個共時結構中，每一個因素都以象徵的方式掩飾着一個古老歷史的存在。繁雜表象下的種種儀規，是在漫長的歷史道路中形成的，都有其歷史成因。歷史上的部落活動和傳說、地理特點、狩獵、游牧、農業、定居等等不同的生活方式，支配着這些結構因素的形成和變化。所以，它們在特定的儀

●【針對主體文本No.4中的儀式敘事問題，并與神話進行比較】與神話相比，儀式的敘事功能更為隱蔽。如果說，神話敘事及其所依托之構架，呈逐漸邏輯化，那麼，不同者儀式，則愈益程式化。以李維斯陀：《神話學》作為例證，其第一卷《生食和熟食》，旨在建立一套嚴謹的邏輯構架，并以〔生/熟〕對立表示主題，前者屬於自然範疇，後者屬於文化範疇，兩者的差異及變換以火的發現為指涉的焦點，并以此泛化〔世俗/神聖〕、〔靜默/音響〕等等；其第二卷《從蜂蜜到烟灰》，則在上述基礎上進一步建構形態的邏輯，視蜂蜜為自然屬性，并為食物的一部分，予烟草以文化屬性，并非主食的一部分，前者象徵向自



東巴象形文字
意：東巴祭司。



東巴象形文字
意：署神。

式中就不可能完全顯示出一致性。那麼，在“這個”儀式中所發生的變化，意味着什麼？從表面上看，時間的縮減一方面象徵着現代文明時間節奏的緊與快，另一方面或許是因為傳統遺存的逐漸削弱。村長與族長角色的替換似乎與當今行政制度有關，而祭天群與村落的關係又使變化深了一層。是幾十年的社會制度對氏族意識的沖擊？那麼場所的變化又意味着什麼？祭天樹種的變化是否相關着祭天內涵的演化？署神內容的加強與納西文化的深層內涵有何關係？

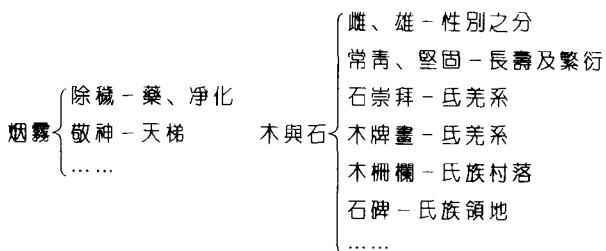
我得嘗試對這些變化作出解釋。解釋的過程，就是我对納西文化主題的尋找過程。在這個過程中，雖然完全可能因為我对對象的誤解而使解釋出現謬誤，但我確信，這個解釋只會引起我对納西文化更深的興趣。而對於解釋的不斷深入又將憑借時間的過程使這種解釋獲得歷時性的依據，從而融入對象的延續與變遷之中。它也許是“存在”，也許游離於“存在”，更重要的是“意義”。因為這種不斷挖掘出來的“主題”意義，在本質上正是由對象的豐富性所決定的（想到這一點，我就像一個慣於惡作劇的孩子那樣開心）。

那麼，納西人的這個儀式將告訴我什麼？

然的回歸，後者則由其迷幻作用，使人與超自然溝通，和上述生與熟相比，[生/熟]只具靜態的意義，而[蜂蜜/烟灰]則在邏輯體系裏引入了動態的不平衡關係；其第三卷《餐桌禮儀的起源》，通過分析有關禮儀的神話，探究表達時間之連續性及不連續性的方式；其第四卷《裸人》，則以具體的南美和北美神話作比較，并探討各類型之間的對稱關係。而儀式則通過自身動作的愈益程式化，并形成相應的範型，來支撐歷史的進程。正如喬治·克拉克在《新編劍橋世界近代史》總導言：“史學與近代史學家”中所言，“……由於在每一項儀式之中都有一種不能用語言表達的東西。在較早時期，即使有體現法律行為的文件，也還要舉行儀式，而且儀式比文件更起作用。當我們不相信語言能有效地記錄下事件的實質時，我們就保留禮儀。”（p.25）質言之，神話作為對歷史的一種詮釋，儀式作為對歷史的一種貯存。此外，伴隨動作程序的進展，主持儀式者，還能以說話者身份或者代言人的角色出場，以某種不（變）易的話語，強化敘事的成分，如同基督教聖餐儀式，主禮人牧師所說所做（參見彭聖儒編寫：《崇拜聚會程序與禮文》）——（主禮人讀）……我主耶穌在被賣的那一夜，拿起餅來，（主禮人持餅盒）祝謝，舉開（主禮人舉餅）分與門徒說，你們拿這個吃（主禮人按手諸餅上）。這是我的身體，為你們舍的，你們以後當這樣做，以記念我。晚飯以後，又拿起杯來（主禮人持杯）祝謝，遞與門徒說，你們都拿這個喝（主禮人按手在杯上）這是我的血，就是新約的血，為你們和眾人，為免罪流的。你們以後喝這個的時候，當這樣做，以記念我（pp.35-36）。

二、祭儀中隱含的文化主題

【No. 5】在納西儀式中，最使人眼花繚亂的就是儀式器物所具有的象徵意義。比如焚燒烟霧，在除穢儀式中象徵着淨化之藥，在敬神儀式中則代表人神相通的天梯。又比如，在各種祭儀中反復出現的樹木和石頭，則蘊含了更為複雜的意義：有時樹被指認為雌性，石被指認為雄性；有時它們分別因形狀及顏色的不同而代表雌雄；樹木是常青的，石頭是堅固的，所以它既是長壽的象徵，又代表了生殖繁衍的能力；另外，它們還可以成為辨識族源流脈的憑據（白石崇拜及木牌畫插地之俗與古羌人的淵源）；以及早期氏族生活的遺迹（木為氏族村落之柵欄，石為氏族領地之界限）等等。（圖二）



如此羅列，無非說明了納西文化豐富的歷史層積，及其相關於社會生活廣泛領域的多重復合之內容。因此，為了進一步深入我所要探討的問題，最有效的途徑就是從祭儀所用的器物（如神祇象徵



東巴象形文字
意：石。



東巴象形文字
意：樹。



東巴象形文字
意：神樹。

物)、地點、時間等方面入手了。

1. 神樹的意味與血緣脈傳

【No.6】祭天儀式中的三棵神樹分別被稱為美、達、許。據東巴們說，它們即為天神、地神和中央許神。這個天地神和中央神又代表了什麼？是宇宙自然中天、地、人的關係嗎？

祭天中最重要的長篇大祭經文《崇班紹》可以為我們揭示其中的訊息。這篇經文追根尋源地唱出太初有九兄弟開天，六姐妹劈地，因他們相互婚配，污染了天地，引發了宇宙洪荒，而納西始祖崇忍麗恩在洪荒之後為繁衍後代如何娶妻的曲折故事。在這個故事裏，崇忍麗恩要娶的妻，名為天女嫫紅褒美。當他歷盡艱難解決了嫫紅之父知勞阿普和嫫紅之母嫫恆澤祖的種種考驗之後，終於娶得了天女為妻。然而，娶妻後，他們卻不能生育。後來依靠蝙蝠與灰狗這兩位使者從天上打聽到要在曠野中行祭天之儀，遂祭天以得子。但因開始的祭天，祭祀的只是天女的父母，結果生下的孩子是啞巴。故兩位使者又從天父天母打聽到要祭祀天舅，祭天方能如法，孩子方能開口說話。因而，他們就在原來祭天的兩棵黃栗木神樹中間，加上了一棵柏樹，這就是被稱為舅舅的“許”神樹。

這是一個創世神話，它的主要線索圍繞着娶妻生子的環節。其中“祭天”及其祭儀的規範，是納西始祖能否繁衍後代的關鍵，而這一關鍵的辦法則得自於妻子的一方。祭壇前的三棵神樹，確如東巴祭司們明確指認的那樣，代表着天女的父母與舅舅。於是祭祀始祖的“妻”方親屬，應該是祭天之“天”的重要內涵。

對這一點，經文中關於“美”(天)神的描繪也是“在最古最古的時代，從高處首先出現斯布班羽(即知勞阿普)的天，……這天是知勞阿普的天”等等，而納西語中“天”讀為“mu³³”，“田”讀為“me³³”，僅為一音之變。又據和志武先生的調查，有的地區保留有“堆布”(dy³³py³³)即“祭地”之俗。主要的祭祀對象是達和許，即田與舅^④。

那麼，三棵神樹所顯示出的具體的始祖內容，就不單純是從男性始祖的角度來看血緣傳承的祖先崇拜了^⑤。因為單純從祖先崇拜和男性始祖的角度來看，容易使人將祭天的內涵定位於父權制社會對父系祖先的創世祭祀。並因此忽略其中隱含的血緣脈傳制度的重要內容。

如前所述，三棵神樹的神性，分明指向天女的父母及舅舅。始祖之祭，實際上是針對母系祖先的。它的含義與一般人(包括漢民族)所說的祖先崇拜不同。母系祖先對於納西始祖來說是妻子的給予者，祭天之祭，則構築了娶妻者和給妻者之間的關係。並且決定了始祖之後的繁衍。(圖3)

器	物	神樹
所	指	妻方親屬
隱	義	婚姻、繼嗣、社會關係

關於這一點，可以從祭儀中對“美汝可羅”的祭祀中得到參考。在大祭經文中，天女原本已許配給舅舅“美汝可羅”做兒媳。也就是說，天女若不被奪，就將嫁給舅舅的兒子，這是一種屬於舅舅的優先權利，即要求外甥女嫁給自己兒子的交表婚。這種婚制被稱為亞血緣婚的殘余。它的作用是加強親族感情和某種繼承特權。一方面是舅舅的兒子娶了姑媽的女兒，以此作為當年姑媽外嫁的一種補償和交換；另一方面它又保證了婚姻既在不同的世系群中發生，又維持穩定的姻親交換關係。

然而，在祭天的創世神話中，始祖崇忍麗恩戰勝了重重困難娶到了天女，

●【針對主體文本No.6中的生殖繁衍問題，以及由此衍生之兄妹關係問題】毫無疑問，即使在現代文明人看來，生殖繁衍也是構成男女關係的一個不可回避的問題。有意思的是，由此衍生的兄妹關係，究竟在人類發展史的漫長歷程中，扮演什麼樣的角色，或者當事人何以確定自我的身份。可引證者，在列維-斯特勞斯：《野性的思維》附錄中，引錄了烏克蘭的一則傳說，稱：“有一天，哥哥背着父親娶了自己的妹妹(他不知道她是自己的妹妹)。當兩人後來明白無意中已犯了重罪，悔恨萬分。於是惹起上帝的憐憫，把他們變成了這種花(三色堇)，從此它一直被叫作‘哥哥’(bratky)”(p.312)。頗有意思的是，這則傳說令我很自然地想起，當亞當與夏娃偷吃禁果犯了神規時，並沒有得到上帝的憐憫，反而，是被懲罰下了凡。可見，以上來自不同文本，就有神規與民俗針對同一事項的不同態度。也許，上帝造人，並以男女相異作為基本前提，並不考慮兄妹關係的存在，以及由此進一步的可能。於是可發現，在被祛除的文明遮蔽及其積層之屬性，一切都是人為的。而當自然被還原之後，則一切又是如此的合理。有見證者，可見當代法國人薩特在其自傳體文本《詞語》中的敘事，卡爾哼起小曲“除了兄妹之外，再無更親的人了……”，他就會感到一種困惑，並幻想：假如我恰巧有一個妹妹，將成為我的情人，相互親吻，許願同睡一床，並犯亂倫罪，為此而經常在女性中尋找這樣的妹妹(pp.36-37)。

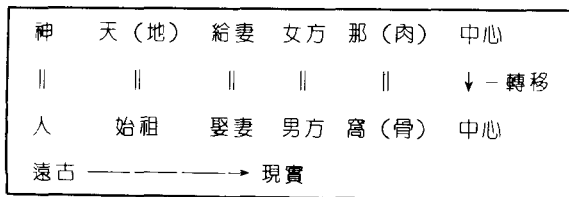
使得天女不再嫁到舅舅家。對舅舅而言，崇忍麗恩就成了一個奪婚者，并與其妻方父母一道處於對舅舅的欠債關係中。這個結果導致了他的孩子是啞巴，而不能說話的啞巴，是不能成為文化意義上的“人”的。非但如此，也還隨時有遭受天災的可能（有趣的是，在經文中舅舅的兒子被說成是一個專司雷電冰雹的惡魔）。所以，只有依靠祭祀才能夠挽回這一切。這就是祭儀中頂災杵要置於“許”神樹下，以求“天舅”的保護的作用（在波灣村的祭祀中，它被顯示為祭天場外的一張頂於樹冠的鯊皮）。

始祖奪婚的故事反映的正是婚姻制度以及社會關係的變化，它有着更為深層的內涵。如同前述，祭天群落是以“崇窩”為基礎的。它的“根骨”含義，指向父方的共同遠祖後裔。這裏涉及到了納西人親屬稱謂中的兩個重要概念，即稱父方親屬為“窩闊”，稱母方親屬為“那闊”。其中，“闊”具有血親與氏族的含義，在東巴的圖畫文字中寫作𑄎，狀如柵欄（令人聯想到住在一個柵欄裏的氏族）。而“窩”是“骨”、“那”是“肉”，在東巴文字中它們分別用一根骨頭和一块瘦肉的象形示之。即稱父方的親屬為“骨親屬”，母方的親屬為“肉親屬”，也就是說，母方之“那”（肉），具有向父方之“窩”（骨）輸入血肉的能力。那麼，對父方來說，不斷擴大其“那”親屬，將不屬於原來聯姻關係的“外人”轉變為“那闊”，就將獲得更大的利益。在此，父方世系借助“那闊”展開了一個姻親世系的網絡。其目的和效果都是為了實現與限定繼承權相關的繼嗣與聯姻觀念。

在祭天的創世神話中，始祖崇忍麗恩戰勝了給妻者，扮演了成功的娶妻者和奪妻者。這意味着一個父方繼嗣世系的確立。他要擺脫給妻者對於他的特權，并力圖將這些特權據為己有，掌握繼嗣與聯姻的主動權。那麼，從這個崇窩所要舉行的祭儀以及始祖娶妻的困難來看，我們不難想象曾經存在另外的一個中心，一個屬於母方的中心。

在納西社會中，不難找到以母方為中心的遺痕。納西語中用 me^{33} 指稱女、母、雌；以 zo^{33} 指稱男、公、雄。同時，前者又意為“大的”，後者意為“小的”。如稱大樹為 $dzo^{41}me^{33}$ ，小樹為 $dzo^{41}zo^{33}$ 。在母方為中心的世系裏，舅舅的觀念是最大的。這在今天的摩梭人那裏仍舊是一個社會準則。而父方姑表優先婚又是母系世系中實行外婚的方法。也就是說，某個女子雖然和她的舅舅同在一個母系世系中，但舅舅的兒子是屬於另一個世系的。為了在世代交替的連鎖婚姻中避免錯誤，母女聯名的體制就自然成為一着妙棋。天女嫫紅褒美和其母嫫恒澤祖名字上的關聯反映了這一類型。而祭天經文中敘述的納西始祖之譜系，採用的恰恰是父子聯名制^⑥。這是否為父系繼嗣體系表象之下隱藏着的有關母系社會的真實？

值得指出的是，納西創世神話中的洪荒時代不是出現在兄妹婚之前，而是九兄弟七姐妹婚配之後。洪荒的原因是兄妹的血緣婚配造成的。而始祖求娶天女，正是要確立新的婚配和繁衍的規則。它關注的正是一個民族的“自我”來歷以及確保“自我”延續的事。它詠敘始祖上天娶妻的艱難，正是為了強調新的婚姻制度來之不易。這正是祭儀被作為向“天”求娶婚配，保證母系一方的“妻子”來源，進而繁衍後代，完成“生物性與社會性再生產”（人的繁衍與親屬制度及其所影響的社會關係）的“交換”代價^⑦。我們今天看到的祭儀，雖然僅僅發生在一個特定的時空間，但其中蘊含的卻是歷史的過程。在祭天的這則迎娶天女的繁衍神話中，透露的正是一個古納西社會母系（母權制）與父系（父權制）錯綜的婚姻與繁衍生殖，乃至於社會關係變遷的歷史。（圖四）



東巴象形文字



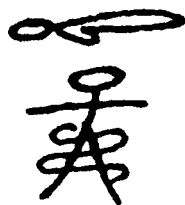
崇忍麗恩



嫫紅褒美



父戚



母戚



骨



肉

另外，祭天儀式歷來有着女人不能進入祭天場的禁忌。以往有學者認為這是受漢族重男輕女的封建思想影響的，而從上述婚姻制度的演化歷史來看，我以為它的產生或許不是漢文化意義上的男權主義或重男輕女，而正像一個男性相對於母權制的活動，是父系繼嗣與母系繼嗣在變革中立定的某種“秘密”和“契約”，是一個古納西人關於社會關係轉換的“宣言”。如同我在祭儀中見到的那樣，參加祭天的男子要從黃栗神樹上摘下枝葉帶回家插在家中的“擎天柱”上用以避邪，而這個“擎天柱”支撐的又正好是對納西人來說代表女性意義的房子的大樑。把祭天樹枝帶回家，意味着把肉注入骨。把祭天樹枝插在“擎天柱”上，意味着擺脫了給妻者的特權，並確認了父系形象的完善。這不正是一個從祭儀到現實生活的結構延續，並通過這一結構延續保證了觀念上的延續嗎？

可見，祭天之所以不是納西社會中完全以父系世系繼嗣下門戶自立的小家庭或家族舉行的祭祖儀式，與其根本目的不單單屬於個體生命的再生產，而與親屬制度及其社會關係再生產的觀念有關。需要補充的是，本文曾經提到納西始祖娶妻生子，並通過祭天而使啞巴孩子說話的環節。三個啞巴孩子在祭天之後，分別以不同的語言開了口。老大說的是藏語，老二說的是納西語，老三說的則是白族語。這不僅僅反映了納西人與這兩個兄弟民族的相鄰相處的史實，更因為祭天儀式，強調了納西人對自我民族的自覺，而使得血緣脈傳制度同時又是確立自我民族及其文化的保證（從這個角度而言，後來的關於三棵神樹代表了天、地、人皇的說法，則又是納西文化融入了漢族一類他文化的意義衍生和流變）。因而，祭天不是一種超越塵世的宗教行為，它是一個遵從共同遠祖生存的儀軌，是納西人理解和把握社會、自然、人生，並對今生今世規範行為的教義。

這正是一個在給妻者與娶妻者關係中構築的，有關納西社會血緣脈傳制度的文化主題。

2. 時間，地點，“署”神與互惠交換的自然觀

【No. 7】雖然我們通過三棵神樹，解析了納西社會的血緣脈傳制度。但祭天儀式中包含的文化主題，卻不僅此而已。

在上述的創世神話中，納西始祖因施行祭天而使三個兒子開口說話，他們說的第一句話就是“馬吃蔓菁”。這箴言似的話語，以馬和蔓菁象徵了畜牧與農耕。因此，有人認為它內含着納西人是氏羌系南下與南方農耕民族融合的信息^⑩。人類從來沒有單純生物性存在的歷史，納西始祖的繁衍，同時必須伴隨着生活物資及生存關係的繁衍。在畜牧與農耕并重的生產方式下，其生殖繁衍與作物豐收，都是塵世生活不可缺少的基本方面。所以，祭天儀式在生物性與社會性的血緣脈傳之外，還包含了大量關於抵禦自然災害、祈禱豐收等維持生存所必需的作物再生產等內容。而納西人如何與自然——這個可以供給他們生存物資和生產空間的對象——相處，則是祭儀所顯露出的另一個文化主題。

首先是祭儀所選擇的時間。傳統納西人的祭天，一般分為大、小兩次，並呈現一年一度的周期性。大祭在正月，小

●【針對主體文本No.6中的禁忌問題】不管何種諸系之宗教，但凡關涉人的靈魂者，無不以禁忌為人的行為之規約，進而，不僅僅行為的禁忌，還有人的禁忌，物的禁忌，甚至詞的禁忌。有資料顯示，英語中的taboo（塔布=禁忌）一詞，來源於玻利尼西亞語的“tabu”，意指“禁止做的”或“被禁止的”，可以用於任何種類的禁忌。就儀式的禁忌而言，拉德克利夫-布朗：“禁忌”認為，應當使用“儀式的避諱”或“儀式的禁忌”來討論習俗，並且用“儀式的狀態”與“儀式的價值”這兩個術語來加以定義；進而，他認為，儀式的禁忌是一種行為的規則，這種行為規則與人們的某種信仰有關，如果參與儀式的人不能嚴格遵守規則，那麼這種違犯規定的行為就會使儀式產生不受歡迎的結果，盡管在不同的社會裏，人們以不同的方式看待儀式的變化，但萬變不離其宗，總是有一種觀念會貫穿始終，即可能會有或大或小的災難降臨到犯規者身上（pp.102-103）。因此，以上主體文本所述，女人不能入場，此類有悖現代文明規約者，在特定時空界內，則被視為合理，反之，則為非法。在弗雷澤：《金枝》中，便有對處於月經期或者分娩後的女人忌諱的記載（pp.312-313）。西方音樂史中，有關巴赫時代女人不得入教堂的規定，雖然沒有上述生理周期式的忌諱，但從社會層面上，似乎也顯現出某些習俗，或者與等級事項相關的痕跡。在言及弱的禁忌時，弗雷澤認為，由此習俗影響所至，許多舊詞不斷被淘汰，許多新詞相繼出現（p.375）。很明顯，相比禁忌之社會層面歸屬，似乎在文化層面的凝聚更為真實，因此，與其將“禁忌”視為社會事象，不如視其為文化事象，更具有歷史的深層意義。

●【針對主體文本No.7中的“互惠交換”的自然觀，並由此引申人的“元約定”與“後約定”問題】人與自然形成“交換互惠”的關係，不僅僅是一種自然觀的體現，而且，更是人的現實生存所必然。因為，人與自然的現象分離與本體合一，均取決於人自身的主體存在。與“意識形態四假象”（即培根所謂：族類假象，洞穴假象，市場假象，劇場假象）所顯示的“局限性”相比，“歷史人文四約定”（在自然文化時段，主要是人與自然的約定；到了人文化時段，則擴大為以下三種約定：人與人自身，即文化當事人的約定；人與人的創造，即文化的約定；人與人的創造結果，即文化物的約定）則更顯示出：人文現象不斷建構與人本主體不斷解構之間的互動制衡。在此過程中，無論是經濟史的劃分（體力產業，資本產業，知識產業），還是文化史的劃分（感性範式，理性範式，非理性範式，超越感理性範式），或者是產業史的劃分（原始農業，手工業，大工