

三足鸟文库·学术研究·刘锡诚主编

申明淑 著

中国纳西族 东巴舞谱研究

——兼论巫与舞、舞蹈与舞谱



學苑出版社

三足鸟文库·学术研究·刘锡诚主编

申明淑 著

中国纳西族 东巴舞谱研究

——兼论巫与舞、舞蹈与舞谱



学苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国纳西族东巴舞谱研究: 兼论巫与舞、舞蹈与舞谱 /
申明淑著. —北京: 学苑出版社, 2007.10
(三足乌文库·学术研究 / 刘锡诚主编)
ISBN 978-7-5077-2912-2

I. 中... II. 申... III. 纳西族—舞谱—研究—中国
IV. J721.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 115605 号

责任编辑: 刘 涟

封面设计: 徐道会

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼 100079

网 址: www.book001.com

电子信箱: xueyuanyg@sina.com

xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话: 010-67674055 67675512 67678944

印 刷 厂: 河北省三河灵山红旗印刷厂

开本尺寸: 720 × 980 1/16

印 张: 17

版 次: 2007 年 10 月北京第 1 版

印 次: 2007 年 10 月北京第 1 次印刷

印 数: 0001—1000 册

定 价: 52.00 元



《三足鸟文库》出版献辞

“三足鸟”是中国神话中的太阳鸟，化身于光明，象征着生命。

王充《论衡·说日》曰：“日中有三足鸟。”《淮南子》记：“尧时十日并出，草木焦枯，尧命羿射十日。中其九日。日中九鸟皆死，坠其羽翼。”留下的一鸟系三足，传为日精，或驾日车者，为中国先民所崇拜。民间文化源远流长，代代相承，如“日精”之生生不息，如“日车”之滚滚向前。民间文化与上层文化，共同构成中华文化的博大与精深，本“文库”名为“三足鸟”，正是取意于此。

愿三足鸟驾太阳之车，永向光明。

序

——关于“三足乌文库·学术著作”

刘锡诚

从2000年冬起，我们就着手筹划编辑出版以民间文化为研究对象的学术著作“三足乌文丛”系列，历时三年，先后出版了10部作品。嗣后，从2004年7月起，我们整理了出版思路，又着手筹划编辑出版了“三足乌文库·民间图像”系列，希望拓展和丰富民间文化研究的内容，把一向被忽视和埋没于草野之中的“民间图像”纳入学术的畛域。至今，“民间图像”系列已出版了三种作品，但在这方面我们做得还远远不够，可开拓的空间还很大。现在，我们愿意再开一个窗口，编辑出版以“学术研究”为主题的“三足乌文库·学术著作”系列，希望为“中国民间文化学”的学科建设和当下正在开展的“非物质文化遗产保护与研究”提供一片园地、注入一点儿活力，推出和积累一些支柱性的学术著作。

笔者曾在“三足乌文丛”的总序里提出，要把文化“整合”作为“文丛”选稿和出书的宗旨，即通过开掘和阐释民间文化的某些具有典型意义的事例背后被遮蔽着的意义世界，提高其文化价值和功能意义，从而把下层文化与上层文化整合起来。当代，应该是一个文化整合的时代。民间文化浩瀚无垠、种类繁多，我们提出的这个学术意向，迄今只能说是开始或“试掘”，充其量不过是揭开了其冰山的一角，大量的事象和资源，对中国人文学界和文化界来说，仍然是些未知的领域。这一学术方向，无疑仍然是“三足乌文库·学术著作”所要追求的。希望有志于民间文化发掘和研究的学人加入进来，从不同的视角和以不同的理念，揭开诸多民间文化事象背后所隐藏着的文化密码。只有当人们对大量司空见惯而又未被深究的民间文化进行学理上的开掘与阐释，并赋予或还原其固有的文化含义时，所谓的“下层文化”才有可能被主流文化所承认，才有可能改变其被“忽略”，甚或“歧视”的地位，登上“大雅之堂”，中华文化的整合也才有可能真正



实现。

在全球化浪潮以排山倒海之势滚滚而来的 21 世纪，世界范围内文化理念的变化给我们带来了新的机遇。近几十年来，我们的“文化”理念曾一直是“双轨”的：在人文学界，只是把以文字为载体的文化、或如有的学者所说的“大传统”的文化当作是“文化”，而不承认以口头语言或其他物质为载体的、或如有的学者所说的“小传统”的文化是“文化”；在文化界，则只是把“文化”理解为种种形态的表演艺术，而把表演艺术之外的门类纷繁的文化事象，悉数排除在“文化”的门外。这种长期以来以“双轨”运行的“文化”理念，显然是一种不符合事物本来面貌的理念。尽管学术界历来对“文化”有种种不同的界说，但在把“文化”理解为由物质的和非物质的两部分组成这一基本点上却是一致的。我们的问题，无论是学术界，还是文化界，主要出在对“非物质的”这一部分的价值判断和认识上。联合国教科文组织的专家们，前后经过十多年的反复讨论磋商，其间制定过多种相关文件，直到 2003 年 10 月，终于形成了一个为全世界所认同的概念——“非物质文化遗产”，并在对其实行保护，以期保持世界文化多样性的理念上达成了一致。这个新的文化理念，率先被我国政府所接受，我们的文化政策也开始相应地进行调整，对以“口传心授”方式传承的草根文化，采取措施予以保护。在中国，我们今天所做的，是 20 世纪初文化先锋们开始做而未能贯彻下去的。这真是一个时代性的进步。

与 19 世纪末、20 世纪初的“西学东渐”情况不同的是，21 世纪初的这次世界性的“文化”理念的提出与传播，在中国，却并非是学界先行，而是政府先接受，学界才部分地、逐渐地提高认识并跟进的。但由于中国文化研究的习惯势力的强大，对一向被压抑和歧视的“非物质文化遗产”的文化地位和价值判断的阐发和提升，还要假以时日，不是一下子就能收到成效的。但由于全球化、现代化对农业文明的颠覆力度很大、速度很快，在农耕文明条件下滋生和发展起来的“非物质文化遗产”“民俗生活形态”，以从未有过的速度在衰微甚至消亡之中，故我们没有多少时间可以等待。我们要加紧对“非物质文化遗产”的保护，同时也要加速民俗学学科的建设。而加强学科建设的最有效的方法，不是奢谈什么大而无当的理论或生吞活剥地搬运一些西方的理论框架来，而是在调查的基础上，

遵循理论与实际结合的原则，扎扎实实地撰写出几十部、上百部堪称“支柱性著作”的学术著作来。到那时，我们中国式的“民间文化学（民俗学）”“非物质文化遗产学”的大厦就可矗立在眼前了。

如果可以把“三足乌文库”比作一个建筑的话，它的编者们，热切地期待着抱有同样思想和理念的学者们一起来为它添砖加瓦。

2007年8月28日

前言

我是学舞蹈的，大学和硕士研究生毕业之后又从事若干年的舞蹈艺术工作，为了更深层次地认识自己喜爱的职业，后来又转向舞蹈研究。作为一个韩国人，我酷爱本民族的舞蹈艺术，但是在研究实践中发现，韩国舞蹈与中国舞蹈有着千丝万缕的联系，而且两国文化往来源远流长。要想深入了解韩国的舞蹈艺术，必须了解中国的舞蹈历史，因此我把研究方向转向中国。1993年春，我到北京学习汉语文，翌年9月考入中央民族大学民族学系，在邵献书教授的指导下，重点研究中国西南民族舞，并将云南纳西族的东巴舞谱作为我博士学位论文的题目。

为什么要选择这样一个课题呢？原因是这样的：没来中国之前想得比较简单，但是到中国学习之后，我发现中国历史悠久、民族众多、文化博大精深。从纵向说，中国有5000年的文明史，其文献史料和考古文物浩如烟海；从横向说，中国历史上民族很多，仅现有民族就有56个，民族学资料十分丰富。这使我在选题方面束手无策，不知如何下手。后来在学习和研究中认识到，应该抓一个有代表性的课题，它不仅应该有丰富的舞蹈文化内含，而且还应该是民族文化的载体。通过剖析个别例子，再推而广之，进而了解中国的舞蹈艺术。为此，我选择了纳西族东巴舞谱作为研究的切入点。

在人类文化史中，舞蹈的历史是极其悠久的，但用文字记载舞蹈的时间却较短，因文字难以完善地描述舞蹈的动作。纳西族东巴流行象形文字，其舞谱则独具特色：1. 舞谱具体、形象，易于理解；2. 这些舞谱至今依然为东巴所用，如果说东巴舞谱是古代传下来的“死化石”，那么今天东巴跳的舞蹈则是“活化石”，两者可以互证，这种文化的传承性对本课题研究极为有利；3. 乍看起来东巴舞谱讲的是舞蹈，但其内含远不止此，还包含了纳西族的历史、文化，甚至包



括舞蹈的起源，因此东巴舞谱具有重大的学术价值。

从事纳西族东巴舞谱研究，难度是很大的，不仅要通晓有关舞蹈艺术的基础和专业知识，还要熟悉纳西族的历史、文化、信仰以及该民族与周围诸民族的文化联系。应该说，我是熟悉舞蹈知识的，但有关纳西族的历史文化知识就要从头开始学了，这对我是比较困难的，为此我学了一门古代汉语，这对我的研究工作是有帮助的。为了开展课题研究，我从以下两方面做了努力：

首先，阅读了有关纳西族的历史、文化、宗教和东巴文字等资料。中国学者和西方学者在这方面留下了许多调查报告、学术论著，东巴舞谱的著作也有出版，这些作品给了我很大的帮助，我的研究就是在前人研究的基础上进行的。所不同的是，我是以一名专业舞蹈者的身价投入东巴舞谱研究的。

其次，为了加深理解上述典籍，增加感性知识，我还深入民族地区进行考察。我曾于1995年春与夏两次去云南丽江考查纳西族东巴文化，翻阅了有关文字资料，有幸观赏了东巴的各种舞蹈表演，向东巴们请教了许多问题。1996年的四五月间，我又赴四川凉山考查彝族的巫教，包括苏尼和毕摩文化，同时还对当地西番人的宗教信仰进行了考察，目睹了巫师的舞蹈。此外，我还到过西藏、青海、新疆一些民族地区进行考察，搜集了很多相关舞蹈资料。田野作业是民族学的基础工作，它不仅使我得到许多第一手资料，还给了我丰富的感性知识，弥补了书本研究之不足，更有益于我对东巴舞蹈文化的理解。

本书是我研究课题的一个总结，其主体内容是对“中国纳西族的东巴舞谱”的研究，同时也涉及与此有关的巫与舞、舞蹈与舞谱。全书共分八章，前三章为巫与舞、舞谱与舞蹈、纳西族与东巴教，主要作为研究东巴舞谱的理论观点和背景资料。后五章，即东巴舞谱的内容与分类、东巴舞的象形文字注释、东巴舞谱的记述和分析、东巴舞谱的特点与比较、用文化比较观点看东巴舞的起源。应该说后五章是本书的主体部分，就东巴舞谱各个方面层层深入展开研究，最后对东巴舞的起源做了些探索。

在“纳西族舞谱研究”的写作过程中，始终得到我的导师邵献书教授的热情指导和帮助。同时应该提到，1996年5月我第二次赴云南昆明期间，曾带着不少问题拜访了纳西族舞谱研究专家杨德教授，他在百忙中抽出时间，同我谈了两次

话，耐心指点，对东巴舞进行了精辟的分析。还有，我去四川凉山西番人地区考察时，巧遇中国历史博物馆研究员、中央民族大学兼职教授宋兆麟先生，他同我有过不少对话，帮助我解开了不少难解之谜。西昌市考古专家黄承宗先生、彝族学者罗家修先生，也给了我很多帮助。在写作的过程中，我还得到北京舞蹈学院彭松教授的具体帮助。没有上述导师、老师的帮助，这部书稿不会顺利完成，实际上书稿中凝结着诸位老师的心血，我谨在此表示深深的谢意！

目 录



“三足乌文库·学术研究”序……刘锡诚

前 言…… (1)

第一章 巫与舞…… (1)

第一节 巫的出现和巫舞的发生…… (2)

第二节 巫舞的大致分类…… (9)

第二章 舞蹈与舞谱…… (25)

第一节 “notation”与“舞谱”之区别…… (27)

第二节 中国古代舞谱的种类及研究…… (33)

第三章 纳西族与东巴教…… (47)

第一节 纳西族简史…… (49)

第二节 东巴教…… (55)

第四章 东巴舞谱的内容与分类…… (63)

第一节 舞谱目录…… (65)

第二节 舞谱分类…… (69)

第五章 东巴舞的象形文字注释…… (133)

第一节 动作象形文字…… (134)

第二节 法器 and 神象及鬼象象形文字…… (167)

第六章 东巴舞谱的记述与分析…… (175)

第一节 舞谱的记述形式…… (176)

第二节 舞谱的初步分析…… (180)

第七章 东巴舞谱的特点与比较…… (197)

第一节 舞谱的特点…… (198)

第二节 与中国古代舞谱之比较…… (209)

第八章 用文化比较观点看东巴舞的起源…… (213)

第一节 东巴舞与青蛙传说…… (216)

第二节 东巴与北方萨满的青蛙信仰…… (223)

第三节 东巴舞起源于巫舞…… (235)

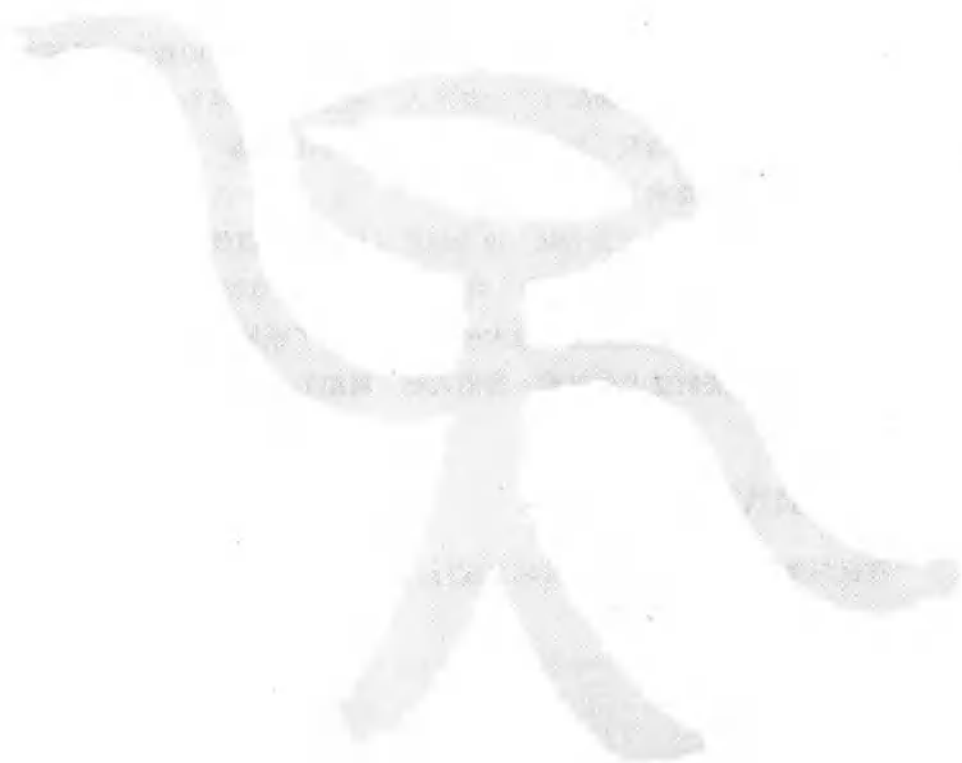
第四节 周边文化对东巴舞的影响…… (243)

结 语…… (251)



第一章

巫 与 舞





第一节 巫的出现和巫舞的发生

舞蹈是人体艺术，是随着人体的动作和姿势的变化而形成的具有一定节奏、能表情达意的动作体系。不遵守一定的节奏，不具备表情达意的动作，便不能称之为舞蹈。舞蹈的产生与其他文化一样，是人类自身发展到一定阶段，由该时代的精神所创造的结晶。因此，舞蹈的产生是一个漫长的过程。

原始舞蹈的产生期大约在旧石器时代的晚期。其时间，大约长达几万年至几十万年。在中国，1933 年在北京西郊周口店发现的“山顶洞人”^{〔1〕}，1951 年在四川资阳县黄鳝溪桥基旁发现的“资阳人”^{〔2〕}，1958 年在广西柳江通天岩发现的“柳江人”^{〔3〕}，都属于这一时期的人类。舞蹈的产生既然是历史的产物，那么它赖以产生的条件至少有下列三个：

（1）占人类除了用磨制石器（中国以片石器为特点）、骨器、投枪等工具猎取必需的食物以维持生存外，出现了多余的时间并具备了相当的智力、灵巧和技术，能够制造一些小型的装饰品（“山顶洞人”制作的装饰品有穿孔兽牙、穿孔小砾石、穿孔海蚶壳、骨管、钻孔鱼宛鱼眼上骨、小石珠等）美化自己的身体，即出现了初步的审美要求。

（2）人类学会人工取火的方法，这为战胜自然环境，提供了更多的保障，促进了原始生产力的发展，产生了年龄、性别的劳动分工，使妇女地位有所提高。

（3）人类的精神领域已经有了较大的进步，萌发了原始宗教与艺术，出现了与生产劳动直接有关的巫术和巫覡一类的人物。舞蹈的产生，与原始巫有着密不可分的联系。

（一）舞法起于巫祀

在极为漫长的原始社会中，巫风很盛行。原始信仰的特点是信奉多神，敬天

地、重灵魂、祀鬼神。于是为了沟通神与人关系，出现了巫这种专门的人物。根据已经出土的文物和岩画，特别是甲骨文、神殿、祭坛、巫觋形象、巫具等的发现，证明了巫这种人物在旧石器时代晚期就已登上了历史舞台。

到氏族社会母系处于社会生活领导地位时，宗教领袖与政治领袖融为一体。因而巫这种沟通神与人关系的职责，自然是为妇女所独占。当氏族社会由母权过渡到父权之后，对内政治和对外武功之权，渐而转入男子之手，而沟通神与人关系之职，却仍为女子所持有。而实际上，据饶宗颐的研究，古巫并非都是女性，也有各个地方的巫和各种层次的巫不是女性。殷墟卜辞中就有“祭四方之巫、各地之巫”及其名称。韩国至今巫俗盛行，所祀之巫，有用木头写着四方等名号的，如：东方青帝逐鬼大将军、南方赤帝逐鬼大将军、西方白帝逐鬼大将军、北方黑帝逐鬼大将军。是依四方再配上五色，加号曰人将军。而殷人只有四方，无五色。^[4]

据殷人卜辞及周以后的中国古代文献记载，巫是一种专门的官职。为什么会出现巫这种官职呢？《国语·楚语》曰：昭王问于观射夫曰：《周书》所谓重黎实使天地不通者，何也？若无然，民将能登天乎！对曰：非此之谓也。古者民神不杂，民之精爽不携二者而又能齐肃衷正，其知能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则神明降之，在男曰覡，在女曰巫，是使制神之处位次主。……及少嗟之衰也，九黎乱德，民神杂糅，不可方物，夫人作享，家为巫史，无有要质，民匮于祀。这段话的意思是：巫觋是民众之中最精爽又能专心一志的，他具有特殊的智力，所以神明看中了他，降灵于其身，他便成了神和人的中介。到了后来，家家都有巫史，民众滥于祭祀，神和民的关系就弄乱了。于是，重黎负责断绝地天的沟通，这是对过度迷信和滥用巫术的一种纠正措施。关子巫男覡，《汉书·郊祀志》颜注曰：“巫覡亦通称耳。”^[5]

古代巫的职责是：（1）祝史。《说文》：“巫，祝也。”卜辞“祝”字从示从兄，兄像人跪地张口而呼，或于一手画舞饰。“故知祝者即舞者，舞即巫也。”（2）预卜。巫通神明，故能察往来、卜休咎。（3）巫又是医。《世本》《说文》均谓巫彭始作医；《山海经·海内西经》《山海经·大荒西经》均奉巫咸、巫彭为神医。（4）巫能占梦，能降神明。《说文》：“灵，巫也。”（5）舞者。从字源上来考



查，巫、舞一字，故巫者事舞雩。^[6]巫者被认为具有通神的法力，在重黎“绝地天通”（断绝天地之间的沟通，不准一般人自由上天下地）之后，只有巫才具有上天下地、沟通神人的本领，而这本领（巫术）又是通过舞蹈来实现的。

“巫术行为的核心乃是情绪的表演。”^[7]巫者行巫事时的情绪表现为二：一为舞蹈，一为歌呼。《礼记·乐记》说：“故歌之为言也，长言之也；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。”意思是说，原始歌舞是结合在一起的。据陈梦家研究，中国出土的甲骨卜辞中出现的“舞”字，毫无例外地都与求雨有关，或可说是求雨之舞。巫者求雨时行巫事，歌舞是其必备的情绪行为表现形式。中国古籍中常把歌舞二者结合起来称为“舞雩”。雩就是歌呼的意思。《周礼》：“旱暵则舞雩。”《礼记·月令》注：“雩，吁嗟请求之祭也。”《尔雅·释训》：“舞，号雩也。”郭注：“雩之祭，舞者吁嗟而请雨。”天旱不雨，人们怀着渴望的心情祈求上天降雨，用歌舞来抒发其内心的情绪，借以感动神灵。可见，说原始的歌舞起源于求雨的仪式和巫术的行为，也是说得通的。

中国近代国学大师刘师培曾指出：“舞法起于祀神”。《说文》云：“巫，祝也，女能事无形以舞降神者，象人两褰舞形，与工同意。”是巫象舞形。古代之舞，乐舞最先，故乐官与巫联职。《尚书·虞书》言“舜命夔典乐，八音克谐，神人以和”。又夔言“夏击鸣球，搏拊琴瑟，以咏祖考来格”。又言“箫韶九成，凤凰来仪。”《墨子·非乐篇》引《汤之官刑》曰：“其恒舞于宫，是谓巫风。”恒舞系指乐舞而言，说明乐舞之职专属于巫，而巫必有歌舞之盛，巫者的专长是跳舞，以跳舞达到通神明之事。刘师培认为，夏商周三代以前的乐舞，无一不源于祭神。^[8]

（二）与舞蹈有关的巫觋形象

（1）在欧洲旧石器时代的洞穴壁画中，发现过一个著名的巫师形象（图1-1）。头戴鹿角，身穿鹿皮，画在洞穴的深处，四周的墙壁上，绘满了鹿及其他猎物的形象。在中国，已出土的旧石器时代的文化遗物中，尚没有发现任何有关巫觋的形象。而新石器时代考古发掘出土的文物中，巫觋形象则多有发现。被认为

巫觋形象的有：本世纪 20 年代瑞典人安特生在甘肃宁定半山区购买的一件陶钵上的骨架式小孩人骨像；在青海柳湾马厂类型遗址采集到的一件彩陶壶上的裸体人像；在河南濮阳西水坡遗址发现的后冈类型墓葬（M45）中用蚌壳摆塑的三组动物形象，等等。但这些被认为是巫师形象，都与舞蹈没有关联。而与舞蹈有关的巫觋形象，以 1982 年 10 月在甘肃秦安五营乡大地湾遗址发现的巫觋地画最为典型。^[9]

大地湾地画发现于一所被命名为 F411 的仰韶文化晚期居室遗址的地方，所占面积东西长约 1.2 米，南北宽约 1.1 米，作画年代为距今 5000 年左右。画面由黑色染料（炭黑）绘制而成。地画分上下两部分（图 1-2）。



图 1-1 巫师图（旧石器时代欧洲洞穴壁画）



图 1-2 巫觋舞蹈图（大地湾地画）

地画的上部：正中为一人物，头部较模糊，似长发飘散，肩部宽平，上身近长方形，下身两腿交叉直立，似行走状，左臂向上弯曲至头部，右臂下垂内曲，手中似握棍棒类器物。此人的右侧，仅存黑色染料的残迹，推测也应为一人物。正中人物的左侧，也绘一人物，头近圆形，颈较细长而明显，肩部左高右低，胸部突出，两腿也相交直立，似行走状，左臂弯曲上举至头部，右臂下垂也作手握器物之状。

地画的下部：绘有一略向右上方倾斜的黑线长方框，长 55 厘米，宽 14-15