

神性与美

东巴文化及其对当代人的启示

于长江

如果我们把艺术视为人类精神和人格的一种根本性的创新和拓展,那么以艺术的名义,不同文化之间的交流、碰撞、交流、吸纳和融合,会彼此之间互相激发更多的灵感。在对现代艺术的诸多讨论中,如果能够引入一种象东巴文化这样一种新奇的但又是古典的要素,对于今天的艺术探索,会具有一种独特的激励。

笔者向艺术界推介东巴文化的目的,不是从民俗研究或民族学的角度探讨东巴文化“是什么”的问题,而是尝试建议更多的同行,参与探索东巴文化对当前社会文化建设——包括当代艺术发展——的可能的启迪。

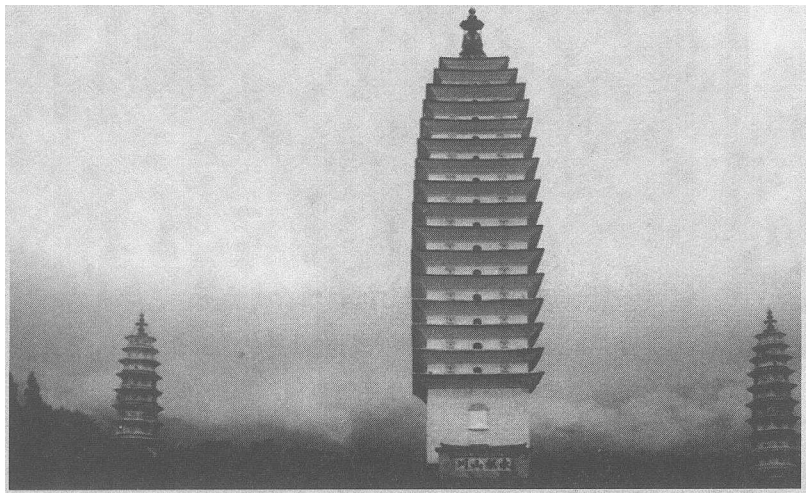
一、作为族群主体精神的东巴文化

东巴文化,是中国纳西族古典文化(classic culture)的主要载体和核心,近年来出于发展旅游等等的原因,已经广为宣传和展示,但这种比较表面化、展示化、表演化的外在形式,其实并不是东巴文化的全部,也不是东巴文化存在的全部“意义”之所在。纳西族作为一个历史悠久、文化昌盛的族群,其古典文化具有相当深邃的内涵。纳西人的宗教体验和人生感悟,具有一种相当深沉的特点,如果人们有机会真正深入纳西人基层村落的日常生活,就会体会到

这种并非溢于言表的内向性的特征。笔者田野调查的体会是,纳西人是一个沉稳而刚健的族群,他们实际拥有的,要比一般公众常见的、外在表现出来的要多很多。

东巴文化作为纳西族族群精神文明的主体,它首先是代表着一种深层的宇宙观和人生观,这些基本价值,构成了纳西族精神和人格力量的基础,体现在每一个真正被“文化化”(cultured)的纳西人身上,这种颇具力度的精神和人格特质,在外表上常常是看不见摸不着的,也不是完全可以通过语言文字来表达和传递的。事实上,要体会这种文化感受,就要具体深入地融入到纳西族人的生存共同体中,真正成为纳西社会的一部分,通过一种从“客位”向“主位”的转变,用纳西人的视角来认识和感受世界,在人们生产生活的日常具体的感觉、态度、信仰、交往、仪式等等实践中,找到这种文化体验。

纳西文化不是一种侧重于外在张扬的文化,如果说存在着一种“东巴精神”的话,它在很大程度上是一种深沉的精神体验、淡泊的人生态度和超越时空、通达人神的崇高境界,它本来是无需透过世俗的追捧而自我实现的。在外部世界全球化、市场化等等力量强烈介入之前,纳西人的种种“文化”,本来就是纳西社会日常的各种生活方式和仪式活动本身,就



是纳西人的“人生”，纳西人自己本来不会、也没有必要用一个现代意义的“文化”的概念，把它概括出来。这种“文化”的标定，本身就具有强烈的“他称”的色彩，而不是主体自然而然的感受。即使作为其形而上的宗教形式的东巴教，也主要是人们各种祭祀活动的精神指南，是针对“本地人”（locality）的各种关照而服务的，他本来没有一种对纳西族之外的“外人”（outsiders）展示的功能，这种状态下，文化是“人们”精神和物质生活最“平常”最“正常”的组成部分，这是一种具有高度主体意识和自觉性的民族文化。

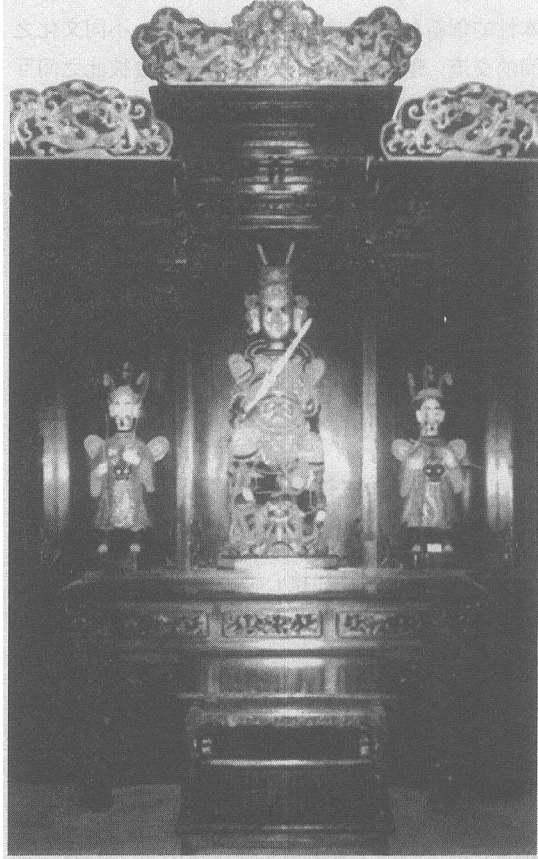
纳西族是中国诸多民族中一个比较特殊的族群，据今天学术界一般的共识，纳西族古代曾经是西北黄河、湟水地区古羌人的一支，后来向南迁徙到岷江上游，又向西南，到雅砻江流域，最后西迁到今天的金沙江流域。在这种漫长颠沛的史诗般的长征中，纳西人也经历了一个艰难沧桑的心灵与精神之旅。这种动态的民族集体记忆和历史意识，并非任何族群都能体会到。在不断的迁徙之中，纳西族的族群自身主体意识不但没有被消熔，反而不断升华，成为自身文化构建和重构的一种重要的机制，这是纳西族一个卓越的优势，套用一位著名人类学家的用语，可以叫“漂泊中的永恒”。这种品质，不正是今天动荡、迷茫的世界中必须具有的一种品质么？我们当代不管是艺术、文化、信仰的拓展，都需要这样一种持久的、韧性的、机敏的主体性，永远不能迷失自己独立的判断和价值。

在纳西族的历史上，7世纪到11世纪，是一个比较重要的时期，当时纳西族的先人（么些人），处于吐蕃、唐和南诏三大势力之间，曾经被南诏击败，后来南诏在吐蕃和唐之间摇摆，直到吐蕃和唐两大帝

国相继瓦解，群雄并起，西南地区各民族各区域社会急剧动荡变迁，发生了翻天覆地的变化，纳西人也经受来自各方面的、不同文明中心的强大军事、政治、经济和文化势力的冲击，但即使在这种激荡冲突的格局中，纳西先人顽强地适应周围环境，保存了自身民族文化的延续，没有被其他文化同化或吞并。事实上，正是在这一时期，纳西族吸收了苯教文化，把古纳西文化发展为东巴教的雏形；在此基础上，到11世纪，中甸白地乡的阿明什罗等人，开始利用象形文字写经传教，同时大量吸收藏传佛教、汉地佛教、道教等，形成系统的东巴教。纳西族作为一个人数相对比较少的族群，在波澜壮阔的历史变局中，坚守本族渊源，拒绝随波逐流，博采众家之长，但不失本体精神，反而使自己的民族文化获得了极大的滋养和提升，为后来纳西族的发展奠定了坚实的基础。

二、神与神性

作为东亚文明的一部分，纳西族的文化之源，也基本上属于东亚“萨满文化”或“巫文化”的范围内，其基本特点，就是一种基于万物有灵论和泛神论的多神教。东巴教在这方面，和西藏原来的苯教、汉地的道教、道士的萨满教，都有相近特征。在这方面



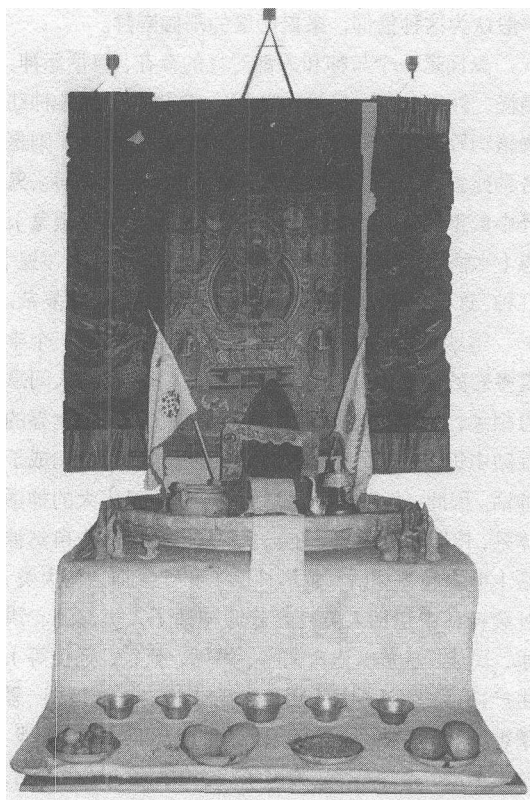
近年学术界已经有诸多论述；但是，很多论者把这种关联性，集中在苯教、道教对东巴教的“影响”上，这种观点固然不是不对，但它似乎忽视了另一个更为重要的文明体系和基础方面的问题，那就是事实上，东亚地区的绝大部分本土的原始宗教，本来就具有共同的文明基础，这种基础，被著名人类学家张光直称之为“玛雅——中国文化连续体”，它存在一个共同的“巫教的底层”（张光直），所以事实上不管是哪一个民族的原始宗教，其实本身就具有很多共性，它不一定是后来已经定型之后互相“影响”的，而是原来更早期的时候，就已经具有共同的基础，后来在更大程度上，是分化和多样化甚至走向某种程度的异质化的过程。

东巴文化的一个重要的特点，就是所有教义、仪式和意义，都是围绕着万物有灵、多神以及人神关系进行的，它首先基于一个庞大的神灵体系，这是一个不同于凡人的另一个世界。按照纳西族学者白庚胜先生的观点，东巴中的神灵体系，大概可以分为三个系统：旧神、新神、最新神，另外还存在一个“人”的系统：

1、旧神系统，主要体现在《崇搬图》（又译为《创世纪》）等古代文献中，包括自然神（天、地、风、火、电、日、月、雷、雨等）、创造神（创造天、地、日、月、山川、树木以及文字、武器、工具等）、生产神（狩猎、畜牧、农业等）、生活神（长寿、快乐、灶神、家神、村神、门神、道祖神等）、始祖神（不同民族、动植物等等）五大类，这些神是来自古老的信仰和生产生活，其中主神是“董”神，也是创造之神，他与“色”神（有的说是兄妹，有的说是父女）共同创造和发明了很多基本的存在物。

2、新神系统，分为善恶两系，主要包括在《崇搬图》中诞生于黑蛋和白蛋的神鬼系统，有很多神，它们的特点是善恶分明、分工具体、空间固定，这些神中的所有善神，均统一于英格阿格，一切恶神，则统一于英格鼎那。

3、最新神系统，主要是从外来宗教引进的神，这些神数量众多，大体上分为天界、地界、地下界三个层次，“神灵”在天界，“人”与“署”在地界，地下界为“鬼怪”的范围。所谓“署”，是掌管自然空间的神灵，与“人”是同父异母兄弟，“署”主自然，人主社会，两者互相依存，又有冲突。署大多为两种动物或人与动物的混合体，但基本上总是有蛇的形象。在这三个层次中，鬼怪常常闯入地界害人，天界神灵下凡拯救人类，在这种互动中，东巴担当一种十分重要的角色，代人祈神，代神镇鬼，也借神力调节人与



署的关系。东巴的沟通人神的作用，在这里集中体现出来。

其中天界的神灵，包括一个“至尊神”的群体，包括创造者董神、色神，也包括东巴教主东巴什罗。此外，还有一个庞大的“战神”系统，分人体、兽体、禽体三类。而神灵的乘骑也很重要，包括大象、狮子等。署神名目繁多，完全按照人类社会的结构组织起来，它不同于一般的血缘结构，而是一种社会结构，



一般认为这种信仰，来自印度的那伽崇拜。

鬼怪是一个与神和人都对立的存在，包括恶神、精怪、外来鬼、亡灵等。“精怪”是指自然界各种动物植物等成精，其中一部分变成鬼怪；“亡灵”则是各种死去的人，包括吊死鬼、情死鬼、无后鬼等。鬼怪中最重要的，是毒（魔）、仄（仇鬼）、猛（饿鬼）、恩（水怪）、尤（情死鬼）、朵（反常鬼）、骤（秽鬼）几种，这些鬼怪，与署又合作又冲突，关系错综复杂。

这些神灵系统，成为古代人们想象中的丰富多彩的生活的世界，它不同于人间，但与人间息息相关，人们感觉到所有生活，都是在和这个世界的互动中进行的。而那个世界发生的事情，也就构成了神话。因此，与东巴神灵系统相应的，是庞大的神话体系，依照白庚胜先生的分类，东巴神话分为自然神话（世界起源神话、解释神话）和社会神话两大类，社会神话中包括人类社会起源神话（人类起源、洪水、民族、氏族、语言文字、婚姻、死亡、迁徙等）、生产神话、生活神话（居住、礼俗、文艺、宗教）、爱情神话、战争神话（武器起源、争战起源、神灵争战、神魔争战、人神争战、人魔争战）几大类，这些神话，构成了东巴文化庞大的精神世界和想象空间。

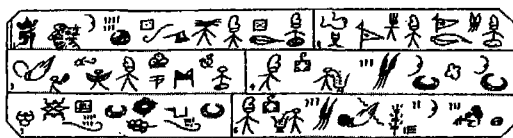
神的世界和神的故事，成为一种想象中的“真实记忆”和存在，这种存在，又常常是不准确的，多样的，模糊的，常有不同的版本，这是东巴文化对我们今天的文化颇有启示的方面。尽管几乎所有民族都存在着大量的神和神话，但东巴神灵体系，在很多方面

体现出一种“适度”的特征，其他文化，比如藏传佛教、汉地佛教、伊斯兰教、基督教等，已经发展到一种“成熟”的状态，这种成熟，使得它内在艺术的创造性，受到形式和逻辑的抑制或规范，而东巴文化（包括神灵、神话和其他方面），则正好处于一种“保鲜”的状态，它没有象其他所谓“成熟文化”那样固化，但又具备了所有“成熟文化”的基本要素，在神灵和神话方面，就体现出这一点。东巴神灵体系和神话体系，明显具有一种混杂性，它是融合了不同文化体系中的诸多神灵构成的，好像一直处于没有“定型”的状态。必须指出的是，如果我们不拘泥于古典进化主义的视角，忽略那种粗浅的线性的“进步观”，而是基于一种功能主义、文化相对主义或某种新进化论的视角，那么这种所谓“不成熟”，绝不是意味着“低级”，而是意味着一种文化自身“保鲜”能力的强大，它使得一种文化，得以维持在一种似乎“未完成”的状态，避免了过早地老化和僵化。依照梁漱溟等学者的观点，某种程度上说，汉文化中具有某种早熟和固化的因素，这是造成后来汉文化与西方的对抗中表现疲弱的原因，而同处东亚文化体系中的纳西文化，这方面表现出某种自我保鲜的机制。

东亚近现代很多族群传统文化的崩塌，伴随着泛灵论多神体系的崩溃和破产，使得东亚亿万民众，丧失了世代守护的精神家园，与之相应的，是大面积的神圣性、严肃性的匮乏。当人们试图以意识形态建构神圣性的努力失败之后，世界只剩下“人间”这一个王国，人们越来越倾向于一种简单还原论式的生活态度，把一切都还原成衣食住行的简单的需要，但人类本能的神圣性的冲动，又无法泯灭，所以人们进退两难，媚俗者在编制各种粗制滥造的“信念”填补神圣感的匮乏，隐忍者试图在文明废墟中吃力地翻捡旧砖残瓦来构筑神圣，不管怎样，现代艺术只剩下“人”这一个方面，因为失去了一个自由、坦荡、真诚而持久的神的世界，当然也就不再有东巴那种“人神中介”的使命和豁达了。

三、东巴文字：过渡性构成与创造性使用

在探讨现代艺术的抽象和具象走向的时候，不禁让人们联想到东巴文字的特点，它是纳西族在千百年的宗教文化生活中，不经意地制造出来的一个“抽象化”的艺术品，也构成了东巴文化鲜活特征的一个重要的方面。尽管它的“抽象”，与现代艺术的所谓“抽象”并不是完全相同的范畴，但它对今天的艺术具有一种重要的启发，就是东巴文字所反映出来的“拒绝成熟”的“永远的过渡性”。



1. 姑娘很古的时候，东边地方有喜文，住在恩恩河水边。 2. 海曼地方有喜文，住在独独河水边。 3. 射野地方有喜文，住在会恩河岸边。 4. 那三个喜文女人，人同鸟同不一样。 5. 会恩河满的有，独独满的有。 6. 那三个喜文女人，手不摸麻线，已有三年了。



7. 早上喜文水，已经三朝了（地）。 8. 那三个喜文女人，养有三匹好马，骑上马去捉鱼。 9. 村头水满了，村头就不停。 10. 村头水满了，村头就不停。 11. 那三个喜文女人，融在时尤喊人，使人会融不答，使人不起来，自己起来了。 12. 带着水的木桶。 13. 带着水的木桶，自己起身打水。



14. 她的影子映在水中，水中影子映在她脸上。 15. 自己老了不晓得，以为是星光影子。 16. 仰望天上看一下，星星早已落去了。 17. 以为是星星的影子，从地上望一下，地上星星没有生。 18. 人老了才发觉，白头发，知道自己是老了。 19. 水桶丢在路上，水桶丢在路上，不打水的回来了。

1、“永远的过渡性”

纳西族的文字，一共有两种，一种是纳西象形文字，另一种是“哥巴文”(它是一种音节文字)。哥巴文的渊源学术界尚有争论，这种文字流行范围不大，文献也不多。我们通常说的“东巴文”，主要是指前者，即纳西象形文字，这种文字，主要是东巴们掌握，用来书写经书等，一般民众不认识，东巴文化的一个重要方面，就是用东巴象形文字书写的大量经书和文献。这种文字，在过去100多年，受到国内外很多学者的关注，成为学术界一个专门的研究领域。

按照纳西学者和志武先生的研究，东巴文是一种介于图画文字和表意文字之间的原始象形文字，它不同于纯粹的图画记事(比如美洲土著人中大科达人的图画字)，也不同于典型的表意文字(比如甲骨文、金文等)，它大概具备几个特点：

1) 象形符号为基础

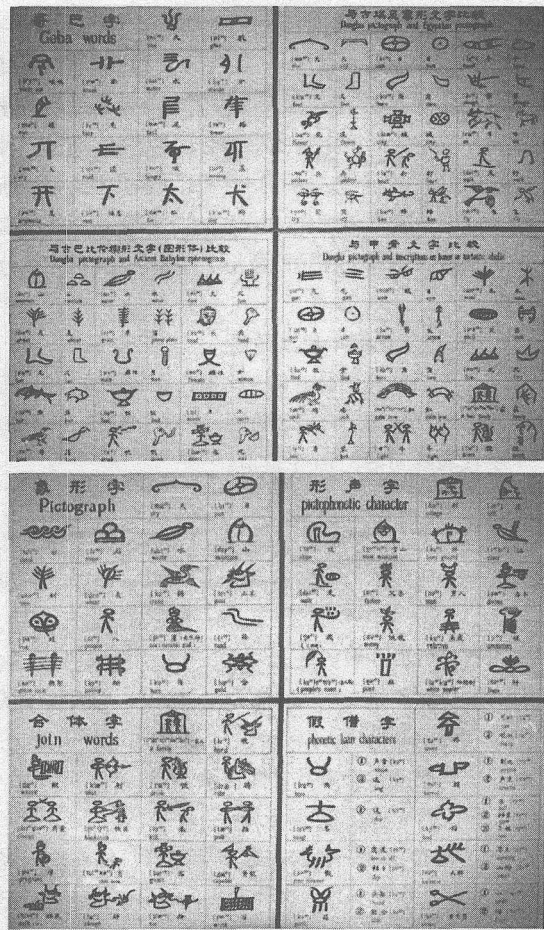
东巴文很多符号，是简化了的固定图形，比如有些表示动物的符号，仅画一个头，有些物品名词，仅画其轮廓或几根粗线条，这些符号，已经和语言单位有了固定的联系。同时，已经出现了两个或两个以上形象符号组成一个新字的形式，包括两个完整形象合成一字、一个完整形象附加一个简单符号、两个以上简单符号等三种形式。东巴文中也有“合体字”，就是两个或两个以上符号合成一个词组或短语。此外，转意字也发展出来，一个词的含义，发生改变，变成跟本义有关的另一个含义，包括抽象化、概括化等，内涵外延发生变化。

2) 发展了标音符号

东巴文字具有很多借字标音的符号，就是“假借字”，借它字之形、音为此字之形、音，也就是同音和近音的替代，这种假借字，约四五十个；而一半表义、一半表音的“形声字”，约有100多个，

3) 附加符号和字形变化表意法

东巴文中，有一类不能单独成字的重要笔划，被称为“附加符号”，主要有5种，包括以一些点点表示“繁多”和“杂色”、以黑点表示“大”或有别意、以单线表示声音、以多条线表示各种“光”和“声”等。应该指出，由于东巴教没有统一的寺庙或宗教组织，只有分散在各地各家的自给自足的东巴，而这种文字的适用范围又很小，没有统一的规范文字的社会基础，所以很多东巴经书在传抄过程中出现一些误差和差异、前后不一致等，这种符号尤其不稳定。另一类是以一个基本的象形符号为核心，附加一些笔划或字形，稍加变化后，就变成与基本字有联系的新字，读音和词义都有差别。其他变化还包括倒置、倾斜、



折断、无睛、削减等，可以构成新字，也有一字多种写法，来源不同，但读音词义相同的，以及异体字等。

在上述各种构字法中，值得注意的是，东巴文字对于人们视觉形象的抽象化，与东亚其他族群古代文字符号的抽象化，具有很大的相似性，比如，东巴文和仰韶文化、大汶口文化等出土的图形相比，具有很多相似性，同样，跟汉族古文化原始记号相比，也有很多相通之处，所以一些学者认为，这种相似性，表明人类认知结构的普遍性和一致性。不管这种结论是否合理，但它为我们汲取东巴文字的审美意义，提供了可能性。

从艺术审美角度来看，东巴文字作为一种从具象形象到抽象认知的符号系统，其重要特点，在于克服了汉字等文字体系过于“早熟”、过早固化而造成的思维和审美的某些失缺，也不同于使用音素文字的民族那种文字过早脱离绘画性、而美术完全基于写实性的审美取向。东巴文字是一种典型的“适度文化”，它不是一味地沿着一个方向无限制地“前进”，而是“停止”在某一个最佳的适度的演化状态上，既达到了抽象化的作用，又保留了具象形象中某些不该轻易流失的意义，

2、写与读：主体互动的创造

东巴文字最大的特点，不在于其构成，而在于其实际的使用方式。东巴文实际书写和阅读不是我们通常文字逐字逐句确定性的书写阅读的方式，而是一种“看图说话”的创造性的方式，因为随机性太强，所以又需要一套具体细化的操作方法，根据纳西族学者方国瑜教授编纂的《纳西象形文字谱》，这种大体分3类：

1) 以字记忆，启发音读：

这种方式是图画式的，比如在《崇搬图》中，有一段13个字，要代表27句话、183个音节，平均每个字代表两句话、14个音节。

2) 以字代句，帮助音读：

这种方式，文字多一些，但仍然不是每个音节都有文字，所以称为“省略词语表意法”，比如某一段经文，15个字代表10句话、64个音节，这种方式，是东巴经文的主要方式，占据东巴经文绝大多数。这种方式仍然不是完整的读音纪录，所以一个人仅仅认识文字还不能阅读，必须经过特别的学习，也因此，东巴文化必须言传身教才能传承。

3) 以字代词，逐词标音：

这种方式跟一般的表意文字一样，但在东巴经文中很少，仅有几本，这种方式，多用在占卜书、记事、通信、协议等方面，始终不是东巴文的主流。

具体写法上，东巴文字一律横写，从左到右，从上到下，每页三个横格，用直线分段隔开，语言段落不一定协调，字序词序也不一定一致。

东巴文字，就是这样一个一半靠规范、一半靠联想和想象来使用的连接人与神的符号体系，它的想象的部分，同时也就是一种“再创造”的过程，这种书写和阅读过程中不断的创造和再创造活动本身，构成了东巴们精神世界和思辨活动的一部分。这样一个精神王国，是由所有参与者共同不断地创造出来的，是一个活的、有生命的不断制造“意义”的文化行为，而不是一种“结果”和“成果”。事实上，东巴文字不是由一个特定的“作者”单方面具有霸权性的撰写、再由一个特定的接受性的“读者”来阅读的符号，而是一种由所有具有“主体性”(subjectivity)的参与者——东巴们——共同“参与”、“共享”的意义解读和创造过程，这种方式，反而很大程度地体现了当代人文研究领域所探讨的一种“互为主体”(intersubjectivity)的理念，那就是，每一个人，不管你是什么身份，研究者、演讲者、执政者、管理者等等，你和“对象”的互动，是一种主体和主体的关系，而不是主体和客体的关系，在文化艺术领域，意

义的制造，是在这种主体之间的互动中形成的，现代艺术的审美意涵，就是在自由意志的艺术家和自由意志的欣赏者之间，通过精神、文化、心理和情感的互动，来共同构建的。我们说东巴文字是人类自然形成的、又持久延续的一种最典型地表达这种主体互动关系的符号体系，实不为过。

四、祭祀道场的解读

纳西族东巴文化中一个十分重要的方面，就是各种做法道场活动，这类活动，既是一种社会化了的宗教活动，也是一种宗教化了的社会活动。它体现了中国和东亚“巫文化”中宗教信仰基于社会生活、服务于社会生活的属性，是一种信仰与社会融会贯通的实用性的仪式。东巴教共有大小道场四五十种之多，其规模也各不相同，大的要进行3到7天，杀猪宰羊，甚至杀牛献牲，小的则只需要半天或一夜，用一只鸡或一个鸡蛋贡献。参加大小做法道场的人数，多的6到12人，小的只需要1、2人。做法道场的主要活动之一，是诵经，东巴经文，分8个大类，主要包括：

1、祭风经(小祭风经、情死祭风经、恶亡祭风经、绝后祭风经、大祭风经)

2、消灾经(小消灾经、大消灾经)

3、开丧经(开路)

4、超荐经(什罗超荐经、老姆超荐经、男长寿者超荐经、女长寿者超荐经、官员超荐经、官娘超荐经、武官超荐经、铁匠超荐经、麻风病人超荐经、夫妻超荐经)

5、祭山神龙王经(小祭龙王经、大祭龙王经)

6、除秽经(大除秽经、小除秽经)



8、灵杂经,也叫“儿女经”(祭天经、小祭天经、祭祖经、小祭祖经、祭家神经、祭谷畜神经、祭战神神经、祭星神经、求子女经、祭村寨部落神经、祭牛神经、抵天灾经、祭木幡经、祭桑多北岳神经、祭山神经、祭城隍经、退口舌是非经、送鬼经、赶恶鬼经、赶火鬼经、大秽鬼经、送倒霉鬼经、祭水鬼经、截死门经、送瘟神经、祭猎神经、赶不育鬼经)。

以上8大类经中,念前7类经的道场,一般比较大,3到5天,4到5个以上东巴共同作道场,而最后一类灵杂经的道场比较小,通常1名东巴,1天或1夜就完成。

道场本身,是一种重要的场景,在这种场景的定义下,每一项活动的意义,都被特殊构建出来了。比如,所有的诵经活动,并不是单纯的“阅读”,而是一种“行动”,在这种活动中,这种语言本身,是具有力量和能量的,它是祈求、命令、指导、昭示和承诺,是一种“意志”(Wille),尤其是一种“本质意志”(Wesenwille)的范畴。它的基本审美价值,在于“意志”和“力量”,而不是一般的“赏心悦目”之类的娱乐或观赏;这种具有“力度”的审美,是人类传统审美——特别是萨满文化审美的一种重要的属性,东巴文化在此具有重要的代表性。在今天现代、后现代社会文化场景中,这种能量和力度(所谓“法力”)构成的审美价值,往往受到若明若暗的否定,而代之以各种以“欲望”为基础的审美取向,这种趋势,值得我们反思和再评价。重温古老的东巴祭祀活动,根据这种具有指向性的“法力审美”,也许可以激发我们重新发现人类审美的另一些发生和扩展的维度。

在各种祭祀活动中,舞蹈是一个重要的方面,跟跳神相关的各种舞蹈,是宗教活动的一部分,这些舞蹈,并不是今天意义的娱乐表演的“舞蹈”,而是一种“仪式”(ritual),它也同样意味着一种“行动”,是东巴与神鬼互动、沟通、较量的现实过程,因此会跳舞的东巴,被视为比不会跳舞的法力强、地位高。东巴的舞蹈,根据活动规模大小,有七八人、十几人参加的,也有几十人参加的。总的来说,越到近世,随着祭祀活动的演变,大规模的舞蹈趋于减少,一般都是一二人、三五人同时舞蹈,目前最常见的,是东巴独舞、双人舞、三人舞。具体内容,大给分为几类:

- 1) 神舞(祭龙王舞、某些鬼的动作等)
- 2) 鸟兽虫舞(坐骑或神豢养动物、具有特殊含义的动物、娱乐性表演)
- 3) 器物舞(乐器、法器、日常用具等),这些动作,都直接用东巴象形文直接描绘出来。
- 4) 战争舞(刀舞和叉舞,剑舞与弓箭舞、护法

神舞等),也叫胜利舞。

5) 踢脚舞

东巴跳舞的时候,用鼓、铃、锣等伴奏,形成一种简单的节奏,一般是2/4拍子,节奏比较慢,根据各种舞蹈的含义和功能不同,也有一些变化。这种舞蹈在造型和动作方面,首先是体现宗教信仰的主题,在特定的信仰定义下,各种舞蹈动作都具有特定的功能性的内涵,包括东巴自身状态的表达、神鬼的模拟、祭祀任务的执行、情绪的抒发、气氛的营造等等,比如驱鬼的舞蹈,也就是东巴驱鬼的程序和方式,这种动作本身,也就是驱鬼的“行动”本身,因此,东巴舞蹈的审美取向,更多地是为了达到一种宗教活动所需要的“行为”,而不是简单的“表演”。

在各种东巴道场中,最隆重的是祭天,纳西语“美布”。祭天是纳西族一种十分重要的活动,甚至作为民族象征,纳西族有所谓“纳西美布丁”(纳西重祭天)和“纳西美布若”(纳西祭天人)的说法。纳西族的祭天活动,是以纪念先祖为核心,由东巴咏诵祭天经文,伴之以各种仪式化的动作。这种仪式在组织形式上也体现纳西族内部氏族的分化,它是按照“祭天群体”为基本单位分别举行的。纳西族古代“术、麦、禾、尤”四个氏族群体,逐步演化形成几个祭天群体,分别为“普杜”、“古许”、“古展”、“古禅”、“阿余”等群体,祭天仪式就以这种群体为单位进行,近代以后也有单独家庭祭天的,但人们观念中,仍然具有这种群体的强烈意识。不管怎样,祭天都要由东巴主持。祭天仪式的整个过程和相关的活动,蕴含着纳西族民族文化的很多最基本的要素,实际上成为纳西族传承文化和族群认同的主要方式之一。在祭天活动中,东巴的人神中介的角色,得到充分的体现。在这种背景下,东巴的语言、服饰、舞蹈、造型艺术等,都代表了一种超越世俗人间的更为宏大的审美主题,它首先不是娱乐性或观赏性的,而是功能性的。由于东巴是沟通和代理人神的一种特殊的媒介,它既不简单属于人的感受,也不简单属于神的感受,这种独特性,要求东巴文化的各种仪式,在审



美方面，也必须具有“超越”人神鬼各界的一种极为特殊的境界，任何简单意义的媚俗或迎合公众品味，都会偏离东巴这种游走于人神之际的特殊的“超然”状态。

五、绘画和色彩

东巴文化中，直接跟狭义的“美术”相关联的，一个是东巴绘画，另一个就是东巴文化的色彩观念。东巴文字作为一种象形文字，看似绘画，但其主要功能在于文字，我们不作为绘画来探讨，在东巴文化中，还有属于真正意义的“绘画”：

竹笔画，纳西语叫“本画”，主要指东巴经书的封面装帧、题图、插图、各种图画符号和画稿，以及一些用于祭祀和巫术中的纸牌画，这种画，是由竹片削成笔尖，蘸自制的松烟墨汁，画在树皮制成的硬纸上，包括白描和彩色，其中最具有代表性的，属于东巴经书中的画稿部分，叫“东木”，这是纳西族自身古老绘画的风格。竹笔画也有一些实用的范本和画谱等，内容繁多，这些画，一般都出自东巴之手。

木牌画，纳西语叫“课牌”，它是东巴进行各种宗教活动的时候配合使用的一种特殊绘画形式，大概分两类，一类是尖头彩色的木牌，一类是平头的木牌，不上色。这种画是用毛笔，画在砍平了的木板上，先用粗矿的黑线，然后再敷以色彩。这些木牌画，造型特异，画法粗放，具有非常强烈的民族风格和文化内涵。

卷轴画，这是纳西族吸收周边其他民族——藏族、汉族等绘画艺术而形成的一种绘画形式，由长卷、多幅、独幅等多种，早期用麻布，后来用土白布，也有用纸画的。内容多涉及解释宗教故事或民间信仰。

东巴绘画中，也有用毛笔绘制的纸牌画，也有一种水墨画，学者认为，这些很可能是受汉族绘画影响

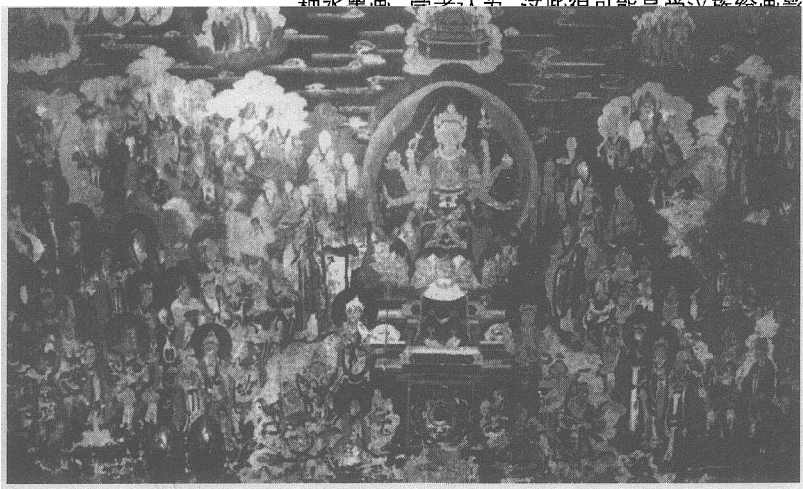
的产物。

东巴绘画，是一种具体的美术作品，而它背后所依托的色彩方面的取向和旨趣，具体浓缩了纳西族更为广义的审美观念和价值。纳西族的色彩文化，一直引起多方面专家学者的重视，因为它不仅反映了纳西族文化在审美方面的基本特征，而且隐含着纳西族族群和东巴文化曲折、丰富的历史演化过程。

比如，纳西族的一种基本的色彩倾向，是对于“黑”和“白”的界定。事实上，纳西族的观念中，“黑”、“白”是一种二分的世界观范畴，它构成了一个基本的认知分类体系，“白”一般代表神灵的、阳性的、好的、善的、美的、光明的、正面的等等，而“黑”正相反，代表鬼怪、阴性的、坏的、恶的、丑的、黑暗的、负面的等等。这种观念，在神话史诗《黑白战争》中集中体现出来，也成为今天纳西族日常生活和认知的基本范畴。但是，我们不能因为当下纳西族这种普遍习俗，就视之为天经地义理所当然的东西，忽视了这一现象背后复杂的可能性空间。事实上，种种迹象表明，纳西族本来并不是褒白贬黑的，而是正相反，古代纳西族，是崇尚黑色的！今天纳西族的审美，是一个历史过程的终端，是一个完全翻转过来的结果。事实上，纳西族自称的族名“纳西”，就是“黑族”的意思，“黑”是纳西族的自称！在纳西族语言中，“黑”至今仍然含有大、强等含义，在地名、服饰、建筑等方面，都遗留着崇尚黑色的习俗，这种复杂的多重的色彩观念，引起学术界广泛的讨论，很多问题至今没有定论。

不过，如果综合各种说法，大体上说，纳西族的色彩取向的这种黑白置换的转变，是跟纳西族族源和东巴文化的形成过程有着密切的关系，随着纳西先民从西北向横断山脉迁徙的过程而进行的，也跟纳西族不断吸收各种外来宗教文化，逐步确立东巴教的过程有关。纳西族的北方族源——游牧的古羌人，是崇尚黑色的，有学者认为这可能跟牦牛崇拜等有关系，也跟西藏苯教的崇尚黑色相符合；后来随着这些先民向横断山区迁徙，逐步与当地土著农耕民族融合，出现了色彩观念的转变，而同时，藏区佛教取代苯教，也可能是纳西族色彩观念发生变化的原因之一。

纳西族“黑”、“白”观念的这种复杂的审美演化过程，从最粗浅的意义上，也可以丰富我们对于诸如“黑”、“白”这一类简单色彩的文化涵义的印象，至少它可以给我们习以为常的最简单的“黑”、“白”颜色，赋予如此众多的一个民族历史兴衰的“意义”。当人们已经获得了这些知识的时候，再见到或欣赏“黑”、“白”颜色的时候，就会怀有一种不同的感受



了,这种感觉的扩展,对于我们今天艺术创作活动中如何理解和开掘色彩丰富意义和历史社会内涵,具有很强的支持作用。

除了作为基本世界分类体系的黑白颜色之外,纳西族也有着丰富的一般色彩审美观念,它包括了命名、文字、礼仪、服饰、建筑、占卜、鬼神形象等诸多维度。这些色彩审美有一个重要的特点,就是“色彩”与现实事物,保持着密切的关联性,比如每一种色彩,都自然地链接着某一种具体的事物;在语言中和认知中,色彩总是与某种具体存在物浑然一体的。这种认知倾向,是一种抽象化过程的中间状态,就像象形文字的“适度”原则一样,色彩的不完全抽象,极大地保持了人们在认识现实事物过程中信息的鲜活、丰富和多种可能性,不会因为一种不必要的“概化”或“抽象化”而屈从于一些常规化的从俗的删减。因为常规化的抽象化,不但不能保持色彩概念脱离实物而抽象化带来的“自由”,反而极容易陷入一种熟视无睹、随波逐流的陷阱。具体而言,比如,灰色在纳西族观念中,是跟“大火燃尽之后灰烬”这种意象的颜色相联系的,它的内涵中包含了“烧”的成分,而灰色介于“黑”、“白”两色之间的特点,仿佛是沟通协调了两个极端之间的力量,在纳西文化中又被理解为“和谐”、“巧妙”的涵义,是人们非常喜欢的一种优美的境界。但在今天一般汉族主流民众的认知中,灰色主要的不是跟“灰烬”有关,而是“黯淡”或“严肃”的意象,更很少有“巧妙”、“和谐”的感觉。在今天的某些社会方言中,灰色位于黑白中间的状态,是沿着另一个方向解读,成为“不明”、“不确定”的意思,如“灰色收入”、“灰色地带”等。然而,从审美和艺术创造的角度,并不存在某一个语义就比另一个语义更“优越”的问题。尽管“现代化”和“进步”的话语霸权,会把“灰色收入”的灰色概念,作为“更现代”的词语而置于更优越的地位,仿佛高于“灰烬”的意象,但在艺术面前,很可能情况正好相反,“灰烬”的意象,比“灰色收入”具有更高的审美和艺术价值。从这个意义上说,研究纳西族这种传统审美,至少对我们是一个重要的提醒,那就是要在不受各种“常规”概括方式左右的情况下,更自由地构建我们现代艺术的审美意象和语义。

六、总结:文化自觉的契机

纳西族的东巴文化是一个博大精深的宝库,它作为一种历史,又是一种现实,这种跨越时间的存在,对现代社会所谓“当下状况”,构成一种鲜明的“比照”(contrast)和“提示”(suggestion),可能

激活我们思想的“超越”。作为现代性的受益者同时也是牺牲品,现代人的人文生存状态,不断唤起我们对自身文化生态的反省,也促动我们对时间、空间上的“他者”人文状况的眺望,这种冲动,也就是所谓“文化自觉”(费孝通)。从理论上说,文化自觉是可以以任何文化进行比照的,并不一定要拘泥于某一个特定的族群文化,但在现实中,东巴文化这样一种规模不大、容量丰富、颇具历史纵深和明确族群载体的文化形式,是某种程度的历史偶然性造就的一种难得的契机,面对东巴文化这样一种“天赐良机”,我们无法无动于衷。笔者在此仅仅选择和简单推介了东巴文化在民族性、神话、文字、祭祀和色彩等方面的一些片断和评论,旨在向艺术界提供一个最基本的影像,希望以此建议人们从“当代意义”的视角,关注东巴文化,把一种古老的精神,变成新时代的一个新的梦想。

参考书目

- 白庚胜,1999,《东巴神话研究》,北京:社会科学文献出版社。
白庚胜,2001,《纳西族风俗志》,北京:中央民族大学出版社。
白庚胜,2001,《色彩与纳西族民俗》,北京:社会科学文献出版社。
白庚胜、和自兴(主编),2002,《玉振金声探东巴——国际东巴文化艺术学研讨会论文集》,北京:社会科学文献出版社。
陈烈,2000,《东巴祭天文化》,昆明:云南人民出版社。
方国瑜、和志武,1991,《纳西族的渊源、迁徙和分布》,郭大烈、杨世光(编),1985,《东巴文化论集》,昆明:云南人民出版社。
费孝通,1998,“反思、对话、文化自觉”,《田野工作与文化自觉》,北京:群言出版社。
郭大烈(编),1992,《纳西族研究论文集》,北京:民族出版社。
郭大烈、杨世光(编),1985,《东巴文化论集》,昆明:云南人民出版社。
和士华,2002,《纳西古籍中的星球、历法、黑白大战》,北京:民族出版社。
和志武,1985,“东巴教和东巴文化”,郭大烈、杨世光(编),《东巴文化论集》16页,昆明:云南人民出版社。
和志武,1985,“试论纳西象形文字的特点”,郭大烈、杨世光(编),《东巴文化论集》136-153页,昆明:云南人民出版社。
和志武,1985,“纳西族的古文字和东巴经类别”,郭大烈、杨世光(编),《东巴文化论集》155-171页,昆明:云南人民出版社。
兰伟,1985,“东巴画的种类及其特色”,郭大烈、杨世光(编),《东巴文化论集》,412-423页,昆明:云南人民出版社。
马戎、周星,1998,《田野工作与文化自觉》,北京:群言出版社。
木丽春,1995,《东巴文化揭秘》,昆明:云南人民出版社。李丽芳、杨海涛,2002,《凝固的旋律——纳西族音乐图像学的构架与审美阐释》,昆明:云南人民出版社。
木仕华,2002,《东巴教与纳西文化》,北京:中央民族大学出版社。
杨德(璠)和发源,1985,“纳西族古代舞蹈与东巴跳神经书”,郭大烈、杨世光(编),《东巴文化论集》387-411页,昆明:云南人民出版社。
杨世光,1985,“东巴神话的形象美”郭大烈、杨世光(编),《东巴文化论集》155-171页,昆明:云南人民出版社。
杨正文,1999,《东巴圣地——白水台》,昆明:云南人民出版社。
张光直,“中国文明的形成及其在世界文明史上的地位”,《中国文明的形成》第九章。
赵世红、和品正,2002,《东巴艺术》,昆明:云南人民出版社。