

白马藏族傩文化的符号表意系统考察

张淑萍

(兰州城市学院 外国语学院,甘肃 兰州 730070)

【摘要】白马藏族傩文化以像似符号为主要表意媒介。其中符号与对象之间的像似程度有级差,在形象像似、图表像似和比喻像似之间游移。傩文化符号系统的各个子系统总是以形象像似、图表像似或比喻像似中的某一种为主体,在此基础上累加其他两类像似的特征。通过分析意义(meaning)的生成过程,白马藏族傩文化的意义可以分为三层,即意图意义、文本意义、解释性意义。在意图意义的注入和文本意义的形成过程中,明喻、隐喻、提喻、转喻、夸张和象征等修辞手法被大量使用,以期傩文化的各类符号文本能准确、有效地表达意图意义。就叙述方式而言,白马藏族傩文化是多层次、程式化展演系统,其静态组合、动态构成方面均具有明显的秩序性和结构规定性,其制作者力求墨守成规,传承一套约定俗成的符号系统、表达一套既定的意义集合。

【关键词】像似符号;意义;修辞;叙述

【中图分类号】J01 **【文献标识码】**A **【文章编号】**2095-7009(2023)01-0016-07

On Meaning Generating Process of Nuo Ritual of Baima Tibetan

ZHANG Shu-ping

(School of Foreign Languages, Lanzhou City University, Lanzhou 730070, China)

Abstract: The Nuo culture of the Baima Tibetan takes iconic sign as the main form of expression, and it has a multi-layer but conventional structure. As to its sign system, the ritual signs of the Nuo are of iconic sign in which image, diagram sign and metaphoric sign coexist more or less. To be specific, one of the image sign, diagram sign and metaphoric sign dominates each branch of the sign systems and the other two also appear but in a subordinate way. By analyzing the generation process of meaning, the meaning of Baima Tibetan Nuo culture can be divided into three layers, namely intention meaning, text meaning and explanatory meaning. In the process of intentional meaning injection and text meaning formation, simile, metaphor, metonymy, exaggeration and symbolism are widely used, in order to accurately and effectively express the meaning of intention in various symbolic texts of Nuo culture. Meanwhile, the narrative style of the Nuo is of great importance with its varied but formulated performance system. The syntagmatic component and structure are predestinated. Its producers strive to follow the rules, inherit a set of conventional symbol system and express a set of established meaning collection.

Key words: iconic sign; meaning; rhetoric; narration

DOI:10.13805/j.cnki.2095-7009.2023.01.018

联合国教科文组织 2003 年 10 月 17 日颁发的《保护非物质文化遗产公约》中,界定了非物质文化遗产的涵盖范围,包括:口头传统和表现形式(包括作为非物质文化遗产媒介的语言);表演艺术;社会实践、仪式、节庆活动;有关自然界和宇宙的知识和实践;传统手工艺。2008 年 6 月,国务

院公布了第二批国家级非物质文化遗产名录和第一批国家级非物质文化遗产扩展项目名录(国发[2008]19号),甘肃陇南白马藏人的祭祀性傩舞“池哥昼”荣列其中。作为白马藏人的非物质文化遗产,傩舞“池哥昼”是综合体,几乎包括了联合国教科文组织所定义“非物质文化遗产”的全部内

【收稿日期】2022-04-20

【基金项目】教育部人文社会科学青年项目(19YJC850016)

【作者简介】张淑萍(1972-),女,甘肃定西人,兰州城市学院副教授,硕士,主要从事文化符号学研究。

容:首先,傩舞“池哥昼”是春节期间举行的驱邪纳吉仪式(ritual),是白马藏人一年一度集体参与的最大节庆活动(festive event);其次,傩舞“池哥昼”是集舞蹈、歌唱为一体的表演艺术(performing arts);再次,傩舞“池哥昼”的面具、沙嘎帽、服装、番鞋、道具均为白马藏人的传统手工艺(traditional crafts);而且,傩舞“池哥昼”的仪式歌均用已经在现实生活中消失了的白马古语(oral tradition)演唱,以追述历史、解释自然、传授知识、分享经验、教化族人为主体的内容,同时涵盖了非物质文化遗产内容的第一条、第四条。

总体而言,傩舞、歌谣、服饰三部分的有机组合构成了傩舞“池哥昼”仪式系统,使之成为综合性傩文化非物质文化遗产,撑起了白马藏人的民族精神,鼓励其团结一心、克服无数困难,从遥远的古代走到了今天。今天的白马藏人聚居在甘肃陇南,四川平武、九寨沟、松潘一带的高山丛林地带,其生活来源主要依靠农耕与狩猎。白马藏人有强烈的民族意识,仅限族内通婚,也不认同建国后将其归为藏族的族属划分。学术界也多有讨论,通过史籍资料查考以及当地民俗文化研究,多数学者认为他们是白马氏人,为古代氐人的后裔^①。氐人最初生存在西北,后向西南迁徙。两晋南北朝之际的仇池国是氐人的兴盛期,氐扬政权被北周所灭后,氐人大部分汉化,其中一支逃逸至深山密林之中,就是今天的白马藏人。白马藏人没有文字,却有自己的语言,属于汉藏语系中的藏缅语族,但与其族属问题一样,白马藏语的支属问题也没有定论。部分学者认为白马藏语属于藏语支,是藏语支的一种独立语言;也有学者认为白马藏语是藏语的一种方言^②。

虽然白马藏族未能创造出的一套文字来巩固其语言系统,作为补充,他们却创造出了一套规范性和叙述性极强的傩文化符号表意系统,在面具、服饰中呈现,在舞蹈中展演。白马藏族的舞蹈是祭祀性傩舞,在面具、服饰以及木剑、牛尾刷等道具的装扮下,在春节期间上演,按照既定的程式舞蹈之。面具图式、服饰符号、舞蹈动作在各自表意的基础上,组配成上一级符号表意系统,叙述着白马藏族之起源、迁徙及发展历程,描摹白马藏人在生产和生活方式的变迁中逐渐建构起来的民族文化心理和文化生态。

一、白马藏族傩文化的符号特征

白马藏族傩文化的面具、服饰和舞蹈是以像

似为主导的文化符号。面具主要包括池哥昼^③面具、麻昼^④面具、甘昼^⑤面具三类。其中池哥昼面具具有池哥四兄弟面具四副、池母面具两副;麻昼有狮、龙、虎、牛、猪、鸡等六个生肖动物面具,甘昼是猫面具,共四副。依照符号与其表达对象之间像似性的级差程度,白马藏族的面具、服饰符号可以分为三类:形象像似符号、图表像似符号、比喻像似符号。形象像是初度像似,符号与所指代的对象之间存在较多形象上的一致性,即理据性,属于直观而具体的像似,像似关系一目了然。图表像是二度像似,比形象像似更为抽象,理据性减弱。符号与对象之间不是外形上的直观像似,而是双方的各个组成部分在比例及其关系方面具有结构上的像似性^[1]。比喻像是三度像似,抽象程度进一步加深,符号与其所指之间不是直观而清楚的形似,而是一种认知或者思维上的像似,理据性较隐蔽。符号再现的是对象的某种品质(quality)^[2]。

形象像似、图表像似和比喻像似经常并存于同一副面具、同一套服饰或同一段舞蹈中,甚至一个符号可同时是形象像似符号,图表像似符号或比喻像似符号。其组合原理是在形象像似的基础上进一步建构图表像似和比喻像似。池母面具构图单纯,是典型的形象像似符号;池哥、麻昼和甘昼面具造型较为复杂,符号组合集形象像似、图表像似与比喻像似为一体。首先,池哥、麻昼和甘昼面具从整体上来说也是形象像似符号,外形基本上能表现出人或动物的面相轮廓,而其五官的布局与所指对象之面部轮廓的比例搭配,则是图表像似。池哥外凸的眼球、眉心夸张的纵目、鸡翎子头饰是基于形象像似基础之上的比喻像似,遥指一位与白马藏族生存息息相关的人或物、记录一次历史事件,追忆一段岁月,并由此映射一种残存在集体无意识中的社会关系方式,如鸡翎子提喻那只叫醒了被敌人追赶却仍在沉睡中的白马藏人迁徙队伍的白公鸡;纵目提喻氐人的先祖刑天氏,转喻白马先祖聚居地奇股国,即刑天与黄帝因“争神”而遭黄帝斩首、断腿的地方。刑天受过劓刑,额上留下一个纵纹的裂口。刑天死后,其后裔奉其为三目神,为了纪念他,更为了族裔认同,白马藏人在较长一段时间内保留额头刻纵纹的习俗^[3]。这一历史记忆最终保留在傩舞神祇面具中。

虽然白马藏人服饰中的形象像似符号不少,

如对花、草等植物的形象描摹。但无论从数量上还是图案整体结构的组配上,图表像似依然是主体,如圆圈纹、三角纹、十字纹、米字纹、方块纹及其复杂的搭配样式。服饰中的图表像似是形象像似符号进一步抽象化为几何图形的结果,其组合不限于形式的多样化和结构的复杂化,更包涵深刻的寓意,从而将比喻像似纳入其中,并将比喻像似作为服饰符号的终极旨归。如沙嘎帽上,帽檐前部用红丝线绣出三角形图案喻指鸡头;帽檐两侧饰以扇形纹饰,意为鸡翅;帽檐后部绣着“个”字形纹饰,比喻鸡爪,且沙嘎帽的色彩均为白色,以此纪念那只救了白马藏人性命的白公鸡,记录那次化险为夷的迁徙事件^⑥。服饰符号中,三角形指代鱼,圆点指代星星,米字纹指代太阳^[4]。在这些几何纹中,依照空白空间的大小,绣上各类团花,各花瓣所占比例相当,呈匀质化分布,用来指涉月亮。圆形纹、三角纹、十字纹、米字纹与其中的花瓣纹随机搭配,产生不同的组合。如女性百褶衣背部的符号组合,与衣领一起,形成一个抽象鱼纹,遥指鱼作为生殖图腾而备受崇拜的岁月^⑦,以及女性作为生育者所应承担的主要社会职能,图表像似转化为比喻像似。

傩舞之舞蹈本身集形象像似与比喻像似为一体,在形象像似的基础上累积比喻像似。首先,从舞蹈的每个动作元素到傩舞整体,都在模仿生活,从模仿一个日常举动到模仿一次大型活动。比如在傩舞“帕贵寨”(汉语意为“杀野猪”)中,一位舞者头戴野猪面具,模仿野猪,到处觅食,糟害百姓的庄稼,其他舞者手拉手围拢野猪,围着它转圈,瞅时机将其击倒,众人一起捕获野猪,拼命击打并杀死伺机逃窜的野猪,然后步调一致地做剥皮、肢解等动作,并象征性地朝围观的民众分发猎物。这样一整套的舞蹈动作,无不是对原始狩猎场面的形象模仿^⑧。由此可见,傩舞也是一种历史性比喻像似,用仪式的方式将遥远的集体狩猎场景及其文化记忆做超时空的投射。

同时,傩舞并不自我设限,拘泥于像似符号,而是延及指示符号和规约符号领域,并在一定的条件下与指示符号、规约符号相互转化。首先,傩舞在模仿生活即符号在模仿对象,追求像似的基础上,指示着符号与对象之间的因果、邻接、部分与整体等关系。如池哥手里的木剑指代武器,与真实的利剑之间是邻接关系,与武器之间是部分与整体关系,与先民的生存状态之间是因果关系。

指示符号的功能是让符号组合秩序化,在因果、邻接等关系中,让整个傩舞之符号文本有一个相对规整、协调的排列方式,实现符号的有序化^[5]。并以秩序化的符号体系反过来影响并建构现实生活,引导现实生活的秩序化发展。其次,傩舞作为像似符号,在年复一年的重复使用中,其像似性会逐渐淡化乃至消失,成为一套人们习以为常的、后人不能轻易改变的傩舞体系,使得像似符号规范化为常规符号^[6]或者说规约符号,不容使用者做自由的发挥和创造。事实上,不仅傩舞如是,其他符号均如是。当一套面具模式、服饰符号经过千百年经年累月的使用,其文本的组合方式就变成了一套程式化规定,最初的像似符号和指示符号转化为这一民族约定俗成的规约符号,成为白马藏人的集体记忆,族裔认同由此产生,也被不断重申和强化。

二、白马藏族傩文化的意义生成及解释机制

白马藏族傩文化有丰富而深邃的涵义,这些涵义或意图意义(purport)在傩文化符号产生之前预先存在,在面具、服饰、舞蹈的符号文本生成过程中“强加”至文本。意图意义包括文本制作者的意图意义和该民俗文化群体共享的集体无意识意图意义。制作者的意图意义指面具、服饰制作艺人以及舞蹈的编排艺人特有的价值观、世界观和生命观;集体无意识意图意义既包含原始先民的集体无意识,也充满后世先民有意赋予并逐步强化的民族文化记忆因子,在世世代代的传承过程中从有意渗透到潜移默化,最终内化于该族群的集体文化意识之中。对意图意义的解读,可以通过考察面具、服饰、舞蹈之符号文本的各类伴随性文本来倒推构筑^[7]。伴随性文本有两类,一是显性文本,包括面具符号文本、服饰符号文本、舞蹈符号文本的作者及其身世等副文本(如白马藏人口口相传的故事“班启明振兴面具舞”),以及该文本的题材及风格等型文本;二是生成性文本,如一副面具、一个纹饰、一段舞蹈产生以前的各种同类型面具符号文本、服饰符号文本和舞蹈符号文本及其产生以前的整个白马藏族的民俗文化史等前文本,在制作该文本的当时出现的各种影响因素,包括甘、川两省各个白马藏人村寨现存的傩舞面具造型、服饰纹和舞蹈动作流程等同时文本,也包括该面具、服饰、舞蹈之符号文本制作时的文化氛围,如傩舞“池哥昼”在被列入国家级非遗前、后

的人文环境,年岁季节以及庄稼的收成情况等自然环境以及民俗活动等各类边缘文本。

面具、服饰、舞蹈之符号文本形成后,文本本身便具有了意义。文本意义“一旦实现,就一定与意图意义有差距,只是在大意上类似于意图意义。”^[8]于是就有了文本意义的解读。文本意义的解读与解释性文本有极大关系。解释性文本包括元文本、链文本和先后文本。一件面具符号文本产生后、被解释者解读前出现的各类评价,包括对此作品的精细程度及其作者的声誉等评论是元文本。元文本会先入为主地影响解释者的解读态度和解读行为。其次,在解读某文本时,解释者会自觉不自觉地与某些其他符号文本一起解读,参与解释的这些符号文本为链文本^[9]。链文本的形成与解读语境、解释者的身份、阅历及相关知识的储备等相关,如在解读某一面具、服饰符号文本时,解释者先前所见到过的所有面具、服饰符号文本都有可能被想起来作为参照。再次,如果两个文本之间有特殊关系,如新的面具符号文本是对旧的面具符号文本的模仿,该新、旧面具文本即为先后文本。由于白马藏人注重文化的接续和传承,所以先后文本不仅在面具、服饰符号文本中最为常见,也在舞蹈符号文本中出现的频率极高。

三、白马藏族傩文化的表意方式

白马藏族傩文化蕴含的丰富意义是通过修辞来表达的。面具、服饰、舞蹈符号是图像符号,使用的是超语言的概念比喻,包括明喻、隐喻、提喻、转喻、夸张和象征等。语言符号中本体和喻体基本上都出现,用喻词“像、是”等来提示比喻关系;图像符号中的比喻关系较隐晦,没有喻词,本体也不出现,只出现喻体,意义完全蕴含在喻体中,接收者按照习俗惯例做相应解释。

明喻看似简单,实际上极为复杂。明喻和隐喻总是交织在一起,利科用“一个谜(enigma)”^[10]来形容其错综复杂的关系,他用了大量的篇幅来辨析隐喻和明喻,最终得出的却只是几个区别性特征:“明喻的基本特点在于它的散漫性(discursive character)”“明喻是展开的隐喻”“明喻通过明显的比较展开”^[10]。赵毅衡认为,符号中“明喻的特点是文本中强迫性连接,不容解释者忽视其中的比喻关系……隐喻的本体和喻体之间的连接比较模糊。”^[11]对明喻的这几种界定足以表明明喻本身的复杂性及其本体与喻体之间的像似关系

之悖论性:散漫的、展开的、明显的、强迫的。表面看来,明喻的这几个特征不清不楚,相互矛盾。实际上却从不同的角度表明了明喻的文化性:本体与喻体之间原本没有物理上的像似关系,是文化习俗的规约性使然,让本体和喻体“这个象那个”。如池哥昼和秋昼面具中的彩面、獠牙指代狰狞,旨在让目睹者恐惧,发挥以恶制恶,吓退鬼魅的功能;白色表示吉祥,沙嘎帽上插白色的鸡翎,房屋的脊兽是白色的公鸡,崇拜的神祇是白马老爷;黄色指涉善良与温情,是池母面具的主体颜色,将女性的形象与母亲的角色相联系,建构女性的社会角色;黑色指涉潦倒,知玛面部涂锅底墨,意指违反本民族风化者应有的结局,发挥的是教化功能。

实际上,白马藏族文化中的黄色与善良、白色与吉祥、黑色与潦倒、彩色与恐怖之间原本没有固有的联系,正如汉族文化中红色与喜庆之间没有必然联系一样。白色在白马藏族中的崇高地位源于其族裔传说:一只白公鸡的啼叫曾惊醒了沉睡中的乡民,让他们逃过了汉族官兵的追杀,因此在追封白公鸡为民族保护神的同时也赋予白色以吉祥之色^⑥。而汉族以红色作为吉祥色也是源于其文明进程中的文化规定性。一万八千年前的山顶洞人在死者周围撒红色矿石粉,这时红色的意味是不是喜庆并不确定。大地湾一期(距今7800—7350)出土的陶器,或在口沿外绘有一圈红色宽带纹,或在口沿内绘有一圈红色窄带纹。很难说这圈红是喜庆的装饰色,还是辟邪的厌胜颜色。《诗经·国风·邶风》中写到:“我朱孔阳,为公子裳。”^[12]表明时至周代,红色明确成为汉民族文化中的吉祥色。文化习俗的规约性把色彩与生命、生活以及由此而生成的仪式强制性联结、调配并规定为社会习俗,成为该民族大众心照不宣的文化常识。于是,色彩与生命、生活乃至仪式之间的比喻关系显得合情合理、明确自然且不言而喻。

与明喻不同,傩文化中隐喻的本体与喻体间经常表现为思维像似,即人们根据自己的主观感受对不同的物类加以类比,发现某种相似性,进而做跨类别的概念投射^[13]。故隐喻中喻体与本体间的关系比较模糊,解读依语境,呈一定的开放性。如麻昼中的十二相隐喻十二地支、十二神兽、十二生肖等,但在具体语境中隐喻的是十二地支、十二神兽还是十二生肖,全靠它们跟谁组合形成符号文本。提喻是在同一个概念域内两个事物的

相互替代,丰塔尼埃(Fontaniér)认为,提喻的“‘两个对象’(本体与喻体,作者注)形成一个整体,形成了物理的或形而上的整体,一种对象的存在或观念包含在另一种东西的存在或观念中”^[14]。这一定义适用于傩文化符号中的提喻,如池哥昼、麻昼面具眉心的纵目是刑天的提喻、沙嘎帽上的白鸡翎提喻白公鸡、舞蹈中作为道具的牛尾提喻牛。转喻的本体与喻体是两个独立的整体,但彼此间存在指示关系或邻接关系,如因与果、容器与所盛物品、地点与衍生物、事物与其特征、工具与其使用者等。因果关系体现的是时间上的逻辑顺序,如傩舞道具中的木剑与作为武器的利剑邻接,同时,作为巫术灵物,木剑又是降魔除怪的工具,与池哥之间是工具与使用者式的转喻关系。

夸张手法主要体现在面具中。池哥昼面具和麻昼之神兽面具中,最凸显的部分是眼睛,暴眼怒目,眼球外凸,占整个面具结构的三分之一还要多,是面具刻意表现的器官,旨在传神:恫吓鬼魅;甘昼面具、池哥面具中,嘴巴的刻画也充分体现夸张的特征。简化嘴唇,突出表现牙齿:獠牙拉长,牙龈和双排牙齿完全暴露,既阔又长,占面具一半的面积。嘴角上扬者其长度直达双耳,嘴角下拉者其长度延至面具双侧边沿。夸张表现锋利牙齿和大嘴旨在将大型动物最令人类畏惧的“吃相”再现、借用到保护神身上,赋予其“吃鬼”的功能,达到驱邪的目的。尽管我们分开来分析傩文化中常用的几种修辞,但在实际语境中,这几类修辞经常混合使用,甚至几种修辞手法可以同时叠加,用在同一个符号上,这就是钱钟书所说的“同喻异边”现象:“比喻有两柄而复具多边。盖事物一而已,然非止一性一能,遂不限于一功一效。取譬者用心或别,着眼因殊、指(denotatum)因而旨(significatum)则异;故一事物之象可以子立应多,守常处变”^[15]。如麻昼中的六个动物面具:狮、牛、虎、龙、鸡、猪指代十二神兽或十二相是提喻,表现部分与整体的关系,进而指代十二生肖和十二地支又是隐喻;牛尾与牛是部分与整体的关系,提喻,却是农耕文明的隐喻。

象征是用具体的事物表达一种特殊的文化精神。莲花之于佛教徒、梅兰竹菊之于儒家士君子,均为一种精神的象征。这种精神是形而上的存在,较为抽象,难以说清楚,遂用具体的事物加以类比和说明。可见,象征是基于各类比喻的一种

概括性修辞。当一种比喻被其使用者所在的文化共同体接受、认同,进而广泛使用,并被一代代传承下来,成为该文化共同体的一个重要的精神组成部分时,这个比喻就成了象征。所以说,“象征不是一种独立的修辞格,是基于比喻的二度修辞格。”^[11]白鸡翎是白公鸡的提喻,同时,白公鸡也隐喻白马藏人的保护神白马老爷。白公鸡与保护神白马老爷之间由于民间传说而被联接起来,这种关联在民间文学的口口相传中进一步文学化、神秘化,且不断强化,彼此间原本任意的关联性被常规化。由此,彼此的指示关系被族群当成理所当然而全盘接受,即自然化。于是,彼此间的任意武断性逐渐流逝,理据性增长,白公鸡成为保护神的象征,白色成为喜庆的象征。总之,象征的形成是一个意义的不断积累过程,即某个比喻在其被反复使用的过程中,其本体与喻体间原本较弱的理据性联系,诸如主观的、局部的、区域性的,甚至武断的联接关系,不断得到强化,从而使微弱的理据性逐渐增强,这一过程就是比喻的象征化过程。

四、白马藏族傩文化的叙述结构

在面具、服饰以及木剑、牛尾刷等道具的装扮下,白马藏人在节庆期间依据仪式的需要舞之蹈之,上演各类陈规性傩舞。从整体而言,白马藏族傩文化是符号学意味十足的一种文化类别,其傩舞从服饰、面具及舞蹈本身,极具结构—符号学特征。辅之以道具和乐器,服饰、面具、舞蹈有机组合,构成一个类似于舞剧的表演艺术和多层次表意系统。在静态的构成方面,傩舞的服饰、面具和道具(如牛尾、木剑等)均具有程式化的模式,体现在显性的组合层面和隐性的聚合层面。就面具的组合层面来说,其构成要素及其组合方式具有格式上的规定性。比如,池哥昼面具一定是在凸出的双目中间饰一纵目、彩面、獠牙且嘴巴大张。不过,池哥四兄弟的面具在遵循此格式规定性的基础上,组合风格仍有差别,其纵目可以是半月形,也可以是方形、圆形或水滴型。事实上,观者也是依据这些纵目的形状来区分池哥们的长幼次序及其身份。

此外,不同的手艺人制作出来的池哥昼面具,也多多少少有风格上的差异。手艺人可以根据组合的需要、材料的结构和自己的喜好进行聚合的选择,如面具组成要素的比例关系,面部器官颜色的搭配取舍、嘴巴的张开幅度、嘴角的抑扬等。其

中,颜色的聚合幅度较宽,如脸蛋可以是红色,也可以涂成黑色或绿色,额头、鼻子、下巴等亦然。就服饰纹而言,其基本构成元素不变,包括圆形、三角形、十字形、米字形、花瓣形等,但其组合方式在有限的范围内可变,如十字纹、米字纹的空白处可以绣上圆点纹、花瓣纹,也可以不绣。沙嘎帽的帽饰一定是扇形纹、三角纹、个字纹和白鸡翎,在此原则不能改变的前提下,扇形纹、三角纹、个字纹的大小、繁简、色彩以及白鸡翎的数量则可自由选择。当然,白鸡翎的数量也因佩戴者的性别身份而有数量上的差异,男帽上一般只插一支,女帽则较多,但以不超过四支为宜。

在动态构成方面,傩文化也表现出明显的结构化特征,主要体现在傩舞中。傩舞的全部动作构成要素,诸如磋步、踢腿、扶腰、跺脚、屈膝、碰肩、甩手等都是先祖流传下来的一套程式化动作。傩舞表演就是在道具及锣、鼓、钹等打击乐的伴奏下,有节奏地将这套程式化动作以舞蹈的形式反复展演。在年复一年的展演中,傩舞俨然成为一个程式化的、表演性的艺术整体,但总体而言,傩舞的仪式性和宗教性意味比艺术性意味更浓烈一些,这也使得傩舞的聚合层面呈窄幅,即表演者自由发挥的余地少,其舞蹈的基本动作之构成要素诸如磋步、踢腿等不变。而且,动作的先后顺序也不变,舞蹈的节拍也不变。变化的只有动作的幅度大小。就叙述媒介而言,傩舞是以身体——实物为介质的表演性叙述,在程式化的身体律动中展开故事情节。就叙述时间而言,傩舞以此时此刻的方式,即以现在时的方式展开叙述,虽然它讲述的是已经过去的历史陈迹。傩舞的这种陈规化、格式化的叙述层次总是被一个特殊的角色——知玛打破。知玛属于丑角,一方面替池哥开道,也为傩舞所到之处的每家每户祈福纳吉;另一方面,作为自由人,知玛不受叙述层次的限制,在故事的展演与现实的情境中穿插,即使在庄严的傩祭仪式上,也可以插科打诨,开任何人的荤玩笑,让虚构与现实、艺术与生活之间的界限不断被打破,神圣和世俗得以交合。

白马藏族如此严整的傩文化体系,总有一个创作者吧。不过,依据以上分析,我们可以看出,面具和服饰符号文本的制作者、舞蹈符号文本的编排者和表演者都不是创作者,而是一套成规或一套价值观的遵循者和传承者。几乎所有的制作者、编排者、表演者都毫无例外地追求自己的作品

与祖辈流传下来的符号文本之间保持“像似”。同样,几乎所有的白马藏族傩文化的参与者与旁观者的评价标准也是这些新的符号文本与旧的符号文本的像与不像。可见,傩文化这套既定的组合元素、表演程式及其负载的意义有一个永恒的共同隐含作者。这一共同隐含作者应该不是一个具体的人,而是白马藏人在历史文化长河中逐渐形成的一个“类人格”。这一类人格既深谙该民族之社会文化形态、文化观念、文化心理,也代表了白马藏族的集体意志。更准确地说,这一类人格是三位一体的,既是全知全能的创作者,也是白马藏族傩文化的意义集合体本身,更是意义传承的监督者。

【注释】

- ① 认为白马藏人是氏族的学者主要有孙宏开、钟利戡、谭昌吉、向远木、徐中舒、缪钺、邓子琴、李绍明、黄英等,详细讨论参见:孙宏开:历史上的氏族和川甘地区的白马藏人——白马藏人族属初探,《民族研究》[J],1980年第3期,第33-43页;钟利戡:今天的白马藏人是古氏人的苗裔,《文史杂志》[J],1988年第3期,第38-39页;谭昌吉:白马藏人论稿,《西北民族学院学报》[J],1989年第1期,第49-54页;向远木:略谈白马藏人的族属问题,《四川文物》[J],1990年第4期,第51-55页;徐中舒:川甘边区白马藏人属古氏族说(与唐嘉弘合写),收入四川民族研究所1980年编印民族研究丛刊之二(内刊本)《白马藏人族属讨论集》[C];缪钺:略谈五胡十六国与北朝时期的民族关系,收入1984年《中国魏晋南北朝史学会成立大会暨首届学术讨论会论文集》[C];邓子琴:试论四川平武等地区的达布人,为中国古代氏族后裔说,《西南师范大学学报》[J],1980年第3期,81-85页;李绍明:羌族与白马藏人文化比较研究,《思想战线》[J],2000年第5期,第39-41页;黄英:白马藏人族源探析,《兰州大学学报》[J],2002年第4期,第62-69页。认为白马藏人是藏族的学者主要有桑木旦、杨士宏、拉先等,详细讨论参见:桑木旦:谈谈“达布人”的族别问题,收入四川民族研究所1980年编印民族研究丛刊之二(内刊本)《白马藏人族属讨论集》[C];杨士宏:“白马”藏族族源辨析,《西北民族大学学报》[J],1985年第4期,第42-47页;拉先:辨析白马藏人的族属及其文化特征,《中国藏学》[J],2009年第2期,第111-116页。
- ② 认为白马藏语属于藏语支,是藏语支的一种独立语言的学者主要有孙宏开、桑木旦、黄布帆、张明慧等,详细讨论参见:孙宏开:白马藏人的语言,收入四川民族研究所1980年编印民族研究丛刊之二(内刊本)《白马

藏人族属讨论集》[C];孙宏开:六江流域的民族语言及其系属分类——兼述嘉陵江上游、雅鲁藏布江流域的民族语言,《民族学报》[J],1983年第3期,第99-274页;孙宏开:试论中国境内藏缅语的谱系分类,收入西田龙雄60诞辰纪念文集《东亚语言与历史》[C],日本松香堂出版,1988;孙宏开:白马语是藏语的一个方言或土语吗?《语言科学》[J],2003年第1期,第65-75页;孙宏开、西田龙雄:《白马译语的研究》[M],日本京都松香堂,1990年;孙宏开、齐卡佳:《白马语研究》[M],北京:民族出版社,2007年;桑木旦:再谈“达布人”的族别问题,《西南民族学院学报》[J],1988年(语言文字专辑);黄布帆、张明慧:白马话支属问题研究,《中国藏学》[J],1995第2期,第79-118页。认为白马藏语属于藏语,是藏语的一种方言的学者主要有曾文琼、阿旺措成、王建民等,详细讨论参见:曾文琼:试论“达布人”的族属问题,收入四川民族研究所1980年编印民族研究丛刊之二(内刊本)《白马藏人族属讨论集》[C];阿旺措成、王建民:白马藏区语言调查纪实,《西南民族学院学报》[J],1988年(语言文字专辑)。

- ③ 池哥昼是四川、甘肃两省所有的白马藏人村寨最为隆重的集体性祭祀性傩舞,由男性扮演池哥、池母和知玛,从正月十三开始,为每户人家驱邪纳吉。文县称之为池哥昼,昼即跳;平武县、九寨沟县、松潘县称为跳曹盖。池哥与曹盖系方言变音,所指一致。
- ④ 麻昼是六人傩舞,由男性头戴狮、龙、虎、牛、猪、鸡面具扮演,流行于平武县、九寨沟县、松潘县和文县石鸡坝乡的白马藏人村寨中,但文县铁楼藏族自治乡的白马藏人不跳麻昼。麻昼与池哥昼的时间一致,一般跟在池哥队伍的后面跳,舞步有12大阵、72小阵,功能是驱鬼纳福。
- ⑤ 甘昼也叫做阿里改昼,是双人或四人傩舞,由男性头戴猫面具扮演,流行于平武县、九寨沟县、松潘县和文县石鸡坝乡的白马藏人村寨中,但文县铁楼藏族自治乡的白马藏人不跳甘昼。甘昼一般在麻昼表演的间歇时间跳。
- ⑥ 调查资料。时间:2016年1月20日,地点:文县石鸡坝薛堡寨村,对象:班代寿(男,43岁,薛堡寨村人,市级非遗传承人)。
- ⑦ 调查资料。时间:2019年9月30日,地点:文县县城,对象:余流源(男,77岁,原文县宗教局局长)。
- ⑧ 调查资料。时间:2016年1月23日,地点:文县铁楼藏族自治乡强曲村,对象:余林机(男,54岁,强曲村人,

国家级非遗传承人)。

【参考文献】

- [1] CHARLES SANDERS PEIRCE, The Collected Papers [M]. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1958:531.
- [2] CHARLES SANDERS PEIRCE, The Collected Papers of Charles Sanders Peirce [M]. Bristol UK: Thoemmes Continuum, 1998.
- [3] 赵逵夫. 刑天神话源于仇池国考释——兼论“奇股国”、氏族地望及“武都”地名的由来 [J]. 河北师范大学学报(哲学社会科学版), 2002(4): 45-51.
- [4] 刘吉平. 太阳、月亮、星星及鱼——白马藏族服饰中的符号语言特征 [J]. 天水师范学院学报, 2010(4): 45-49.
- [5] UMBERTO ECO. Semiotics and the Philosophy of Language [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1984: 214.
- [6] 丁尔苏. 皮尔士符号理论与汉字分类 [J]. 符号与传媒, 2010(1): 42-51.
- [7] WINFRIED NOTH. A Handbook of Semiotics [M]. Bloomington: Indiana University Press, 1995: 332.
- [8] LEVI-STRAUSS CLAUDE. The Savage Mind [M]. George Weidenfeld, trans. Letchworth: The Garden City Press, 1966: 21.
- [9] DANIEL CHANDLER. Semiotics: The Basics [M]. London: Routledge, 2004: 134.
- [10] RICOEUR PAUL. The Rule of Metaphor [M]. London: Taylor & Francis, 2004: 26.
- [11] 赵毅衡. 符号学原理与推演 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2011: 191.
- [12] 陈戌国. 四书五经校注本 [M]. 长沙: 岳麓书社, 2006: 1394.
- [13] GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON. Conceptual Metaphor in Everyday Language [J]. Journal of Philosophy, 1980, 77(8): 453-486.
- [14] 保罗·利科. 活的隐喻 [M]. 汪堂家, 译. 上海: 上海译文出版社, 2004: 77.
- [15] 钱钟书. 管锥编 [M]. 北京: 中华书局, 1979: 39.

【责任编辑:王敬儒】