

土家族摆手舞的流变

——仪式意动性特征管窥

朱 林

[摘要] 摆手舞作为一种本土信仰的祭祀活动，是土家族最大的民俗活动之一。摆手舞既是一种祭仪，也是一种雉仪，经过历史的变迁，它现在已经褪去了宗教的色彩，成为一种纯粹的民间舞蹈，2006年摆手舞还被列入“非遗”名录进入保护。考察摆手舞及其祭祀对象的流变史，我们可以总结出仪式的意动性特征。同时摆手舞及整个人类学意义上的仪式是口传时代的产物，要分析仪式，我们需要了解口传时代的文化特征和符号编码特征。本文就是从这一角度，结合人类学、符号学、土家族民族学等理论和材料展开的阐述。

[关键词] 摆手舞 仪式 意动性 符号

DOI:10.13760/b.cnki.csa1t.2015.0052

一、仪式与土家族摆手舞概说

回顾人类学的早期历史，它自一开始就保持着对古朴原始、神秘奇异的异文化的兴趣和偏好，这一点毋庸置疑。但是人类学又是最具有开放性的学科之一，传统的或现代的、自我的或异质的、都市的或乡村的群体、观念、事项等都在人类学关注的范围。仪式作为一种象征性的、表演性的、规约性的程式化行为，也一直满足着人类学家对于“原始社会”和“异文化”的胃口。从早期进化论学派到20世纪的反思民族志，从爱德华·泰勒的《原始文化》到马库斯的《写文化》，仪式与象征作为最能体现人类思想情感、本质特征的行为或符号方式一直处于人类学研究的中心位置。可以说一部仪式研究的历史可以被看作是人类学研究历史的缩影。传统的仪式研究主要是以马林诺夫斯基为代表的功能主义研究，主要关注仪式对于社会的调节、整合、缓释作用，而象征主义人类学家克利福德·格尔茨不满于这种对仪式的静态僵化研究，认为反映现代潮流的仪

式既具有整合调节作用,又具有分化瓦解作用。维克多·特纳与理查德·谢克纳对仪式过程和“社会戏剧”的研究则代表了仪式的本体论研究,反思民族志学者对仪式的女性主义、符号学、叙述学解读则代表了仪式的后现代研究。人类的知识与经验靠叙述而得,同时叙述也是人类认识世界的基本途径,仪式就是一种典型的叙述体裁和叙述方式,一种行为叙述。保罗·康纳德将这种以仪式为代表的身体实践叫作体化(incorporating)实践,与之相对应的则是一种刻写(inscribing)实践^①,如印刷、百科全书、索引、照片、录像带等。仪式作为一种行为叙述或体化实践具有当下情境性与直接施效性,是奥斯汀所谓的施为句(performative language),具有一种明显的符用力量。

土家族是一个生活在湘鄂渝黔交界地区的西南少数民族,其民族文化虽然有几千年历史,但因长期与苗族、仡佬族等处于杂居状态,加之汉化严重,所以其民族身份确立较晚。经过向达、潘光旦等老一辈民族学家反复的民族调研,迟至20世纪50年代中后期湖南湘西等地才被确立为土家族苗族自治州。土家族自称“毕兹卡”,汉语直译为“土家”,意为“本地人”的意思。土家族的民族成分以古代的巴人为主,同时又有原始的土著、濮人、巫蛮等。巴人的起源有多种说法,潘光旦先生在研究土家族的重要论文《湘西北的“土家”与古代的巴人》中分析了巴人起源的远近两种传说:发源于大西北,主要是甘肃天水秦安一带;发源于武落钟离山,即今湖北长阳县西北一带。前者的文献出处主要是《山海经·海内经》:“西南有巴国;大皞生咸鸟,咸鸟生乘厘,乘厘生后照,后照是为巴人。”巴人是西北氐羌人的后裔,后进入湖南、四川等地。后者的文献佐证主要是《后汉书》:

巴郡、南蛮郡本有五姓:巴氏、樊氏、暉氏、相氏、郑氏,皆出于武落钟离山。其山有赤、黑二穴。巴氏之子生于赤穴,四姓之子皆生黑穴。未有君长,俱事鬼神;乃共掷剑于石穴,约能中者,奉以为君。巴氏子务相乃独中之。……又令各乘土船,约,能浮者,当以为君。余姓悉沉,唯务相独浮。因共立之,是为廪君。……廪君死,魂魄世为白虎;巴氏以虎饮人血,遂以人祠焉。^②

这段话不仅揭示了巴人的起源,还介绍了巴人的氏族首领以及氏族神与部落图腾的联系。关于巴人的起源还有一说,即东来说,这一观点认为古代

^① [美] 保罗·康纳德:《社会如何记忆》,纳日碧力戈译,上海人民出版社,2000年,第91页。

^② 潘光旦:《湘西北的“土家”与古代的巴人》,见《潘光旦民族研究文集》,民族出版社,1995年,第183~184页。

巴人自江西迁徙而来。但这主要指江西彭氏的侵入，江西彭氏迁入鄂西并一时为王，著名的就是彭城，即后世祭拜的土王彭公爵主。巴氏东来一说缺乏完整的资料，且一氏的迁入并不能确证整个巴人部落的起源。现为学界接受的观点是巴人起源于武落钟离山，同时又有大批的氏羌人迁入。

摆手活动是土家族最大的民俗文化活动，土家语叫“舍巴日”，“舍巴”意为摆手，“日”即是“做”，土家语动宾倒置，汉语直译就是“做摆手”，或“跳摆手”。《龙山县志·卷十一·风俗》记载：“土民赛故土司神，旧有堂，曰摆手堂，供土司某神位，陈牲醴至期，既夕群男女并入酬毕，批五花被锦帕首，击鼓鸣钲，跳舞唱歌，竟数夕乃止，其间或正月或三月或五月不等，歌时男女相携，翩跹进退，故谓之摆手。”清朝土家文人常爱创作竹枝词，贡生彭施铎的《福石城》描写道：“福石城中锦作窝，土王宫畔水生波。红灯万点人千送，一片缠绵摆手歌。”^①足可见当时摆手活动的盛况。摆手舞作为一种群体舞蹈是土家族传统的祭祀舞蹈，这种舞蹈仪式的起源尚难考订，有的学者认为摆手舞起源于商周时代，是巴渝舞的一支，《华阳国志·巴志》上说：“周武王伐纣，实得巴蜀之师，著乎《尚书》。巴师勇锐，歌舞以凌殷人，殷人倒戈。故世称之曰，‘武王伐纣，前歌后舞’也。”但是该书中另有文字说：“阆中有渝水，賸民多居水左右。天性劲勇，初为汉前锋，陷阵，锐气喜舞。帝善之，曰：‘此武王伐纣之歌也！’乃令乐人习学之，因名‘巴渝舞’也。”《史记·司马相如列传》集解中注引郭璞的注说“巴西阆中有渝水，僚人居其上，皆刚勇好舞”，所以助武王伐纣的巴蜀之师主要是賸人、僚人，“其实賸人和僚人只是不同历史时期对板賸蛮民族不同的称谓而已……板賸蛮是崇尚黑色并以蛇为图腾的民族”^②，很明显摆手舞是土家族的祭祀舞蹈，而不是助武王伐纣的军前舞。土家族摆手活动由梯玛主持，在湘西酉水等地，梯玛又叫“土老师”。梯玛在土家族文化社会中的职能相当于彝族毕摩，他们是不脱产的巫师，最初只有女梯玛，清朝改土归流女性不能当巫师，之后一直由男性担任梯玛。梯玛是土家族的民间舞蹈家、歌手、神话学家、历史学家，土家族只有语言而没有文字，所以作为土家族史诗的《摆手歌》也是由梯玛口传心授，在摆手活动中演唱。可见，土家族摆手舞是一种原始的宗教祭祀仪式活动。

① 彭继宽、彭勃选编：《土家族摆手活动史料辑》，岳麓书社，2000年，第11~12页。

② 陈廷亮、黄建新：《摆手舞非巴渝舞论——土家族民族民间舞蹈文化系列研究之五》，《中南民族大学学报（人文社会科学版）》，2006年，第26卷第4期。

二、摆手舞及其祭祀对象的流变

“土家族作为一个单一民族形成于唐末，自土家族形成以后其社会文化得到迅速发展，根据土家族的发展历程，我们可以将其文化发展分为羁縻时期（唐宋）、土司时期（元至清初）、改土归流至辛亥革命时期（1735—1911年）、辛亥革命至新中国建立前（1911—1949年）、新中国建立以后至今这五个阶段。”^① 我们追溯土家族摆手舞的流变也可以就这五个阶段做一个勾勒。

羁縻时期中央政府并不对土家族地区进行直接管辖，而是任用当地首领进行统治，同时中央政府与羁縻州县订立盟约，其中最著名的就是五代十国时期楚国马希范与溪州刺史彭士愁立“溪州铜柱”订立盟约，彭士愁就是后世摆手活动中祭祀的土王之一——彭公爵主。羁縻时期土家族与汉族地区之间的人口流动和文化往来并不密切，为防止民族纠纷，中央政府执行“汉不入境，蛮不出洞”的政策。羁縻时期是否有已成规模的摆手活动尚缺乏足够的文献，目前只有这样一些文字记载：“巴人事鬼，伐鼓以祭祀，叫啸以兴衰，故人好巴歌，名曰踏蹄”；“巴氏祭其祖，击鼓而祭，白虎之后也”；“俗传正月夜，鸣鼓连腰以歌，为踏蹄之戏”；“初丧，击鼓以为道哀，其歌必号，其众必跳”；“巴子讴歌，相引牵连手而跳歌也”；“群聚歌舞，辄联手踏地为节”^②。后世土家族有“北跳丧，南摆手”的说法，同时土家族民歌发达，所以尚不能判定以上文字所述为摆手舞，但是“击鼓而祭”、“正月摆手”等特点说明在羁縻时期已经有摆手活动。

土司时期是土家族文化发展的重要时期，元至清初土家族地区设置了数十个土司，明朝创设卫所，卫所与土司分别成为管辖汉土的两种制度，同时也是汉土两种文化圈的中心。土司时期是摆手活动的成熟时期，各地纷纷修建摆手活动的举行之地摆手堂，或叫土王庙，供奉着八部大王、彭公爵主、向王天子、田好汉等神位，其中有名的摆手堂有来凤舍米糊摆手堂、龙山马蹄寨大摆手堂等。

改土归流是土家族急速汉化的时期，也是土家族文化的转折期。清朝雍正年间，中央政府对土家族地区废土司而设郡县，同时设立学校推行儒家文化。这个时期彻底打破了“汉不入境，蛮不出洞”的禁令，随着人口流动、垦田屯荒、设馆立学、科举取士等政策，土家族急速汉化，宗族制度传入土

① 段超：《土家族文化史》，民族出版社，2000年，第83页。

② 段超：《土家族文化史》，民族出版社，2000年，第90页。

家族地区，原本的土家族土王崇拜和巫术信仰不断衰落，梯玛的职能退化，不再有政治上的优越权，这时候的摆手舞也遭到中央政令的直接禁止，摆手活动、傩崇拜、原始鬼神崇拜都被视为“恶俗”。乾隆年间编修的《鹤峰州志》记载：

为严禁端公邪术事，照得：容美改土归流，旧日恶习，俱经峻改，而端公马脚蛊惑愚民，为害最深，合行严禁。为此示……切不可妄信罗神怪诞之术，上干法纪，除信习罗神邪教之家，业已著令各地保甲，查追妖魔鬼像与装扮刀剑等物焚毁……查律载：凡巫师假降邪神，佯修善事，煽惑人民为首者绞；为从者各仗一百，流三千里，里长知而不首者，各笞四十，如此律禁严明。^①

端公是客家巫师，尚且如此，土家梯玛自不待言。但是摆手活动并没因此绝迹，而是通过变异的方式得到保存。按洛特曼的文化符号学的说法，文化是一个多层次的整体符号系统，如果我们将以儒家文化为代表的汉族文化与北方萨满文化、南方巫文化作为一个整体符号系统看待，那么清朝初年的改土归流就是以儒家文化为代表的主流中心域对外部边缘域的主动侵入和外扩。“文化不是静止的均匀平衡机制，而是二分结构，即有序的结构对无序的结构侵入，同样，无序的结构也在侵蚀有序的结构。在历史发展的不同时期，某一种趋势可能占据上风”^②，包括摆手舞在内的土家族原始信仰活动被视为异端邪术未尝不是一种隔离和被动标出，这种被标出的文化有其自身的保存机制。汉族文化向少数民族文化的急速渗透不是先进对落后的取代，而是整体内部的文化消长，我们应该以文化人类学的包容态度看待这个问题。

辛亥革命之后革命文化兴起，社会的动荡，土家族摆手活动继续经历低迷的时期。民国时期的保甲制度改变了本已成熟稳固的宗法制度，“20世纪30年代以后，当时的政府为了实现对基层政权的牢固控制，对于异质性的民族风俗活动更是采取了直接压制的政策。甚至土家人出外时讲了土家话都有可能被诬为是说黑话，会受到严厉的制裁。加之，湘西地区土匪横行乡里，民不聊生。具有悠久历史的祭祀活动包括摆手舞都逐步丧失了活力”^③。这一时期，除了湘西龙山县马蹄寨等地区还举行祭祀八部大王的大摆手外，大多

① 转引自李星星：《曲折的回归——四川西水土家文化考察札记》，上海三联书店，1994年，第148页。

② 转印自郑文东：《文化符号域理论研究》，武汉大学出版社，2007年，第54页。

③ 李星星：《曲折的回归——四川西水土家文化考察札记》，上海三联书店，1994年，第138页。

数地区的摆手活动已经偃旗息鼓。马蹄寨的大摆手活动此时已不仅是一个神圣的祭祀仪式，而是融合了神圣与世俗、宗教与文娱、经贸与文化的整体，“特别是民国十三年以后，每年参加摆手活动的人达四万余人，马蹄寨附近所有村寨都住满了外地来客，有观看摆手的，有买卖各地货物的，有打牌赌博的，还有来表演各种戏剧和文艺活动的。由于人数众多，各地的戏班社团也赶来演出，有灯戏、阳戏、汉戏、高脚戏等，表演的曲艺有三鼓棒、莲花落、九字鞭等”^①。这一时期土家族摆手舞虽然只残存了一丝微息，但这一残存的仪式符号系统却是此时整个土家族文化符号域的缩影。符号域是1984年尤里·洛特曼在《论符号域》一文中提出的概念，之后他在《心灵宇宙》、《爆炸的思维》等书中继续发展了这一概念。洛特曼认为：“任何一个单独的语言都处于一个符号空间内，只是由于和这个空间相互作用，这个语言才能实现其功能。并不是单独的语言，而是属于这一文化的整个符号空间，应当被视为一个符号单位、一个不可分解的运作机制。这一空间我们定义为符号域。”^②符号域是广义文本的整体，是意义生成和交流的空间，是整体与部分的总和；文化符号学以符号、文本等概念分析文化，所以符号域就是广义的文化空间。这一时期土家族的摆手舞仪式既是本土信仰的体现，又在民族现代化进程中起了媒介和载体的作用，既受到政治的压迫，又经过蜕变和调试适应着革命化进程，神圣的宗教符号域辐射着世俗的社会生活，我们由此可窥一斑而知全豹。

新中国建立虽迎来少数民族发展的春天，但此时的土家族摆手舞已不再是一种宗教祭祀仪式——新时期的马克思主义无神论思想彻底褪去了土家族摆手舞的原始宗教性质。新中国成立后对摆手舞的发掘是与确立土家族民族身份的过程伴随在一起的，政府文化部门与民族学家在湘西永顺县、龙山县等地调查民间艺人，同时又组织摆手舞文艺汇演，摆手舞因此而成为一种民族舞蹈，这也是中央民委1956年在《土家族问题调查报告》等文件中对摆手舞的定性。在1966年兴起的“破四旧”运动中，土家族地区的宗祠、摆手堂几乎都被捣毁。摆手堂是摆手活动祭祀之地，其内供奉着八部大王、彭公爵主、向王天子、田好汉等，大摆手活动祭祀土家族神话传说中的祖先八部大王，小摆手活动祭祀彭公爵主、向王天子、田好汉等土王，所以摆手堂是摆手活动最神圣之地，是伊利亚德宗教思想中的“世界之柱”，也是维克多·特纳所谓的“支配性的象征符号”，它是支撑起摆手舞仪式语境的最主要的象征

① 彭继宽、彭勃选编：《土家族摆手活动史料辑》，岳麓书社，2000年，第23页。

② 郑文东：《文化符号域理论研究》，武汉大学出版社，2007年，第27页。

符号。之后土家族地区虽然重建摆手堂，但新建的摆手堂也只是起到了发展民族旅游、纪念民族文化的作用。20世纪80年代以后，摆手舞迎来了再次发展的春天。2006年土家族摆手舞入选国家级非物质文化遗产名录，改革开放后的现代摆手舞呈现出广场型、教育型和剧场型三个演化方向，摆手舞经过简化、美化成为一种民族广场舞，扮演了另一种文化角色，也担负起另一种文化职能。我们可以发现，在摆手舞的流变历史中，它一直与国家意识联系在一起，“有时候国家的力量威威赫赫地摆在那里，有时候国家以隐蔽的方式存在。人们在开展民间文化的复兴活动时，有时候越是能够成功地规避国家的力量，就越容易顺利地开展活动；有时候越是能够成功地利用国家的力量，就越是容易发展”^①。

仪式是高度意指化的符号系统，仪式由符号建构，或者说仪式就是符号束，仪式中的符号不仅是符号学中表意的一般符号（sign），更是具有高度符用理据性的象征（symbol），是一种广义的比喻修辞。仪式这种象征符号意指的就是一种信仰，“象征符号是仪式中保留着仪式行为独特属性的最小单元，它也是仪式语境中的独特结构的基本单元……象征符号本质上是社会过程的一部分”^②。土家族摆手舞仪式中最神圣的象征符号就是摆手堂，摆手堂中供奉着祭祀的对象。现存的文献、诗文和学术研究成果大多认为祭祀的对象就是土王，事实上这祭祀的对象与摆手舞本身一样也有一个流变的过程，梳理这个过程可以更好地了解土家族的民族信仰。

土家族以白虎为图腾，《后汉书》中说：“廩君死，魂魄世为白虎；巴氏以虎饮人血，遂以人祠焉。”摆手祭祀的对象首先是虎神。中国西部少数民族的神话与图腾很多都与虎相关，土家族、彝族都供奉白虎，“摆手开始这天，神庙披红挂彩，香烛高烧；神桌上供有打来的鸟兽肉；能打得全虎祭全虎最好，不能的话，供上虎皮也可”^③。从人类学的多重证据来看，图腾被赋予三层含义：图腾是血缘亲属；图腾是祖先；图腾是保护神。人类既祭图腾、敬图腾，又食图腾、杀图腾。依据雅各布森的说法，这是原始先民转喻性的思维，宗教与信仰就在隐喻与转喻二轴之间展开。

摆手祭祀的第二个对象是八部大神，也是大摆手祭祀的对象。八部大神是土家族神话中的人物，在《摆手歌》、《梯玛神歌》中都有他的故事。有学者认为八部大神为一个人，而在土家族流传的神话故事和摆手祭祀活动中，

① 郭于华主编：《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社，2000年，第325页。

② [苏格兰] 维克多·特纳：《象征之林》，赵玉燕、欧阳敏译，商务印书馆，2006年，第19页。

③ 杨昌鑫：《土家族风俗志》，中央民族学院出版社，1989年，第171页。

八部大神是兄弟八人。关于“八部大神”，湘西等地有多种说法，其中一说是古时候一对夫妇老来无子，遇到一神仙赠以茶叶，服而有孕产下八子，无奈无以抚养因而弃之荒野，八子在荒野中得虎龙哺育，长大后归见父母。其母后又生一女，女儿长大被召为妃，兄弟八人也被封为将，建立军功，皇帝嫌弃八兄弟并与其较量，最后皇帝服输，八兄弟被奉为八部大王，荣归故里。八部大王的故事与土家族洪水神话、兄妹成婚构成一个体系，并在湘西多地的摆手活动中被搬演。

第三类主要的祭拜对象就是土王，包括彭公爵主、向王天子、田好汉等，他们是小摆手祭祀的对象。这些土王是土家族羁縻时期和土司时期的首领，后经附会将他们与廪君、虎神联系在一起。有些地区除供奉这三位土司王外，还供奉有科洞毛人、努力夹巴等英雄人物。宗法制度传入土家族地区较晚，且属不同的文化源流，所以摆手堂内一直没有家先的出现，有些地区在摆手堂之侧还建有宗祠，足可见土家族对本土文化的自觉保存。

宗教是关于人类的本体论、宇宙论、道德、情感等的意识形态，理解宗教在于理解宗教的意义，而这种意义就凝缩在宗教的象征符号中。“意义只能被存储于象征之中：十字架、新月旗或长羽毛的蛇。这些宗教象征，或演之于仪式，或宣之于神话，对于可以引起共鸣的人来说，涵盖了关于此世之道的知识、其所持情感生活的特质及人在其中的何所当为。”^① 土家族摆手活动祭祀对象的演变是土家族宗教信仰变迁的外显，在西方人类学领域，我们有列维-斯特劳斯、维克多·特纳、玛丽·道格拉斯、乔纳森·史密斯等众多学者的理论成果可资借鉴。

三、摆手舞作为雉仪与仪式作为一种意动叙述

土家族摆手舞活动可以被放在整个中国古代南方地区“信巫鬼、重淫祀”的巫雉文化环境中考察，“雉和雉祭，是我国极为古老的传统文化现象，源远流长。由雉、雉舞发展而来的雉戏，在民间都是靠口头和行为转承下来的民俗现象，具有很高的民俗学研究价值”^②。湖南龙山县西湖乡卸甲村出土的《摆手堂碑》记载：“男女齐集神堂，击鼓歌舞，名曰‘摆手’。以笃神之观也，盖乡人雉之意也。”《论语·乡党》中说：“乡人雉，朝服而立于阼阶。”

① [美]克利福德·格尔茨：《文化的解释》，纳日碧力戈等译，上海人民出版社，1999年，第149页。

② 度修明：《雉戏·雉文化》，中国华侨出版公司，1990年，第15页。

朱熹在《四书章句集注》中注解“傩”时就说“傩所以逐疫”^①。在举行摆手活动的第一天，队伍“闯驾进堂”，并由梯玛主持祭祀，包括“猪祭”、“狗祭”等，之后集体跳摆手舞，演《毛古斯》，“毛古斯——这种群体舞蹈与戏剧表演杂糅交织、浑然一体的‘舞戏’，萌发于渔猎时期，属祭祀性的原生戏剧，远远早于戏曲（包括傩戏），它已初步具备了与戏曲（包括傩戏）相似的写意性、虚拟性、综合性和假定性等艺术品格”^②，所以土家族摆手舞本质上是一种集合傩祭、傩舞、傩戏为一体的本土傩仪。

叙事是人类组织经验的基本方式，世界上叙事作品之多可谓不计其数，种类繁多，体裁各异，叙述学也从经典的小说叙述学拓展到广义的符号叙述学。仪式（包括傩仪）就是一种典型的叙述体裁，它相当于一种言语行为（speech act），这一观点在西方人类学界受奥斯汀和塞尔言语行为理论的启发，已经取得了不少的成绩。赵毅衡先生在其《广义叙述学》一书中将广义的符号叙述分为记录类叙述、演示类叙述、意动类叙述，分别对应着过去、现在、未来三种时间向度，陈述、疑问、祈使三种模态和以言言事、以言行事、以言成事三种语力。^③ 奥斯汀将话语分为话语行为、话语施事行为、话语施效行为这样三层递进的模式：“说些什么经常甚至通常会随后对听者、说者或者其他人的情感、思想或行为产生某种影响，并且在说这些话时可能原本就有计划、有意图、有目的地创造这些影响。”^④ 仪式将身体、道具、动作、言语等集合在一个程式化的符号系统中，以言代行，以行附言，既是一种广义的话语行为，又是一种话语施事行为和话语施效行为，“当一个演说者演讲的时候，他追求的言语行为包括两个维度：以言指事——他演说的事实和内容，其中演说内容又包括两个方面，即提出观点、表达感情；而以言行事指一个人讲话的时候在干什么；以言成事指讲话后收到的效果”^⑤。同理仪式本质上是一种以言成事行为，一种意动性叙述。光绪年《古丈坪厅志》记载：“土俗各寨，有摆手堂，每岁正月初三至初五、六夜，鸣钲击鼓，男女聚集，摇摆发喊，名曰摆手；以袂不祥，此旧俗，今亦不尽有此堂。”^⑥ 摆手舞这种“袂不祥”、“走百病”的性质在各地摆手活动之后的“扫堂送驾”唱词中都有体现，例如龙山县四方村的唱词：

① 张伟权：《土家族摆手舞研究》，《湖北民族学院学报（哲学社会科学版）》，2005年第3期。

② 张子伟主编：《湘西傩文化之谜》，湖南师范大学出版社，1991年，第192页。

③ 赵毅衡：《广义叙述学》，四川大学出版社，2013年，第22~63页。

④ [英] 奥斯汀：《如何以言行事》，杨玉成、赵京超译，商务印书馆，2013年，第96页。

⑤ [芬兰] 埃罗·塔拉斯蒂：《表演艺术符号学：一个建议》，段练、陆正兰译，见曹顺庆、赵毅衡主编，《符号与传媒》（第5辑），四川大学出版社，2012年，第163页。

⑥ 彭继宽、彭勤选编：《土家族摆手活动史料辑》，岳麓书社，2000年，第11页。

那个天瘟地瘟哩，那个年瘟日瘟哩，
那个猪瘟牛瘟哩，那个头痛脚痛的，
那个作寒作冷的，作个痘麻关煞哩，
那个麻绳吊颈哩，那个五冤十气哩，
那个伤寒摆子哩，那个官非口舌哩，
那个打牌赌博哩，那个男盗女娼哩，
都带走了吧，十里茅岗送去吧。^①

摆手舞从传统的祭祀仪式演变为现代的民族舞蹈，其符号表意方式发生了质的改变，雅各布森将符号表意过程分为六个因素：



图一 雅各布森符号表意因素^②

在这六个因素中，某个因素占主导就会形成一种特殊的功能：仪式面向接受者，意动功能占主导，而由仪式演变而来的戏剧、舞蹈、诗歌等侧重于文本自身，诗性功能占主导。仪式具有明显的未来时间指向，是一种意动叙述，而戏剧、舞蹈、诗歌等着眼于当下，是一种演示类叙述。戏剧学家谢克纳对仪式与戏剧所作的区别与之类似：

表一 仪式与戏剧的区别^③

仪式	戏剧表演
功效	娱乐
结果	乐趣
连接着一个抽象的他者	只为在场的参与者
观众相信	观众欣赏
集体创造	个人创造
.....

① 彭继宽、彭勃选编：《土家族摆手活动史料辑》，岳麓书社，2000年，第45页。

② 雅各布森：《语言学与诗学》，见赵毅衡主编，《符号学文学论文集》，百花文艺出版社，2004年，第175页。

③ Richard Schechner, *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 2003, p. 134.

参与仪式的表演者同时集符号发送者、传达者、接受者、解释者于一身，他们以全部的主体投入这种表演中却无法自主地获得意义，他们凭借巫师、萨满或其他渠道沟通天人，仪式也只有一个目的，即让人相信，仪式本质上是一种纪实性叙述；由仪式衍化而来的戏剧、舞蹈、诗歌等是一种虚构型的叙述体裁，其符号发送者与接受者并不合一，而且各自分化出一个虚构的主体，这在叙述学领域已为常谈。所以，我们考察仪式的变迁可以作这样一个二元区分：

表二 仪式与戏剧、舞蹈、诗歌等的二元区分

仪式	戏剧、舞蹈、诗歌等
意动功能	诗性功能
意动类叙述	演示类叙述
纪实性叙述	虚构性叙述

四、仪式的符号三分及语境还原

仪式是一种象征符号系统，对符号的分类在符号学界表现为明显的二元和三元模式。索绪尔将符号分为能指和所指，只关注形式及其在符号系统中的区别，不关注实质和意义，认为形式和意义的联系是任意武断的，而皮尔斯则酷爱符号的三分法，他将符号分为对象（object）、再现体（representatum）、解释项（interpretant），其中的再现体通常被当做狭义的符号（sign），皮尔斯认为符号的形式与意义之间的联系不是任意武断的，而是具有理据性的。仪式作为一种符号对应于皮尔斯的符号三元，体现为这样一种图示：



图三 仪式的符号三元模式

仪式的演变是对仪式的翻译和解释，由仪式演变而来的戏剧、舞蹈、诗歌等努力跳过仪式的对象，即仪式所承载的文化和族群记忆。皮尔斯还将符号分为三种类型：像似（icon）、指示（index）、象征（symbol），像似在于符号与对象的相似性，指示在于符号与对象的邻接性，而象征则在于符号与对

象、形式与意义之间的规约性。一个符号可能同时具有像似、指示、象征三种形式因素，但是相对说来从口传时代到现在的电子时代，符号经过了从主要以像似、指示为主到象征的倾斜，或叫“恶性变迁”，维科看到了这种不同的特征，将以前以像似、指示为主的思维叫作“诗性逻辑”，而波德里亚则对现代资本主义时代充斥的象征深恶痛绝。仪式是口传时代的产物，也应该将其还原到口传时代来思考。对于土家族这种只有语言而没有文字的民族，它所拥有的仪式更应该作如是观。摆手舞的表演中有神话、民族迁移、战争、打猎，也有砍火畲、撒小米、打铁等农业时代的动作记忆，还有“学读书”、“接新娘”等土汉文化的交汇记忆，这些都是研究土家族仪式不能跳过的对象，而其中最值得整理的就是《摆手歌》，《摆手歌》是相当于土家族史诗的东西，却至今没有得到正式的承认。

仪式不仅具有由祭坛、神像、动作、语言、参加者等组成的直观的仪式语境，还具有经过风云变迁的文化语境，仪式在这两种语境中存在。仪式是口传时代的产物，口传时代是仪式最初的文化语境，口传时代的符号编码特征是人类学思考仪式的大背景。按照纳日碧力戈的说法，我们可以说仪式的变迁也经过了一个像似断裂的过程，“研究民族和族群，处理与民族和族群相关的问题，除了要关注符号问题，也要关注指标和拟像问题，更要关注它们之间的密不可分、缺一不可”^①。

作者简介：

朱林，四川大学符号学—传媒学研究所成员，研究方向为符号人类学、仪式符号学。

^① 纳日碧力戈：《民族问题、符号理论与结构耦合》，《中国社会科学报》，2010年6月22日第11版。引文中的“符号”、“指标”、“拟像”即分别为“象征”、“指示”、“像似”，属术语翻译不一的问题。