

仪式与舞蹈

马盛德

仪式是以特定的手段沟通、取悦、祈求神灵的一种活动,是人类历史长河中最古老、最普遍的一种社会文化现象。舞蹈是仪式活动的重要组成部分。本文从仪式与舞蹈的关系、仪式舞蹈的类型、仪式舞蹈的主要功能等角度,探讨人类在仪式活动中如何运用舞蹈、舞蹈在仪式当中又是怎样发挥其独特的作用及二者之间的深层关系、不同类型的仪式舞蹈的特点和它们所承载的文化意义。

仪式是人们在特定的时空环境中的一种行为方式。在仪式中,人们表达对于神圣者的尊重、崇敬和惧怕的感情,也表现了人类对时间、对自然界生命节律的敬畏和礼赞。仪式多以信仰为基础。在神灵信仰的前提下,实际上包含着不同的信仰心态,也产生了不同的价值观念,形成了不同的仪式方式。

中国的仪式活动自远古时期就和乐舞相结合,形成了以舞蹈为重要手段的仪式传统。这一传统至今仍然盛行,并深刻地影响着人们的生活。当我们去关注中国不同民族地区各种世俗与宗教仪式时,可以清晰地发现,用人的肢体语言来表达内心情感的舞蹈艺术在仪式活动当中发挥着重要的作用。大凡公开的仪式,很少是静止不动的,仪式过程大都贯穿着动作等表现形式。几乎所有人类重大的民俗活动和仪式都离不开舞蹈,仪式和舞蹈是紧密相连的。

与仪式相关的舞蹈,我们统称为仪式舞蹈。具体来说,仪式舞蹈在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合,可对仪式参与者产生生理和心理的效应。仪式舞蹈形成于特定的社会及其文化传统,并依存、归属和受制于其所处的社会和文化传统。

一、仪式与舞蹈的关系

仪式是人类历史长河中最古老、最普遍的一种社会文化现象。舞蹈是仪式的重要组成部分

分,许多仪式都借助仪式舞蹈来完成,通过仪式舞蹈的作用,在歌舞的氛围中将仪式的宗旨传递给大众。同时,仪式也是仪式舞蹈赖以产生和生存的空间和土壤,是仪式舞蹈得以流传和发展的途径。

从舞蹈的发生与发展历程来看,早在原始社会时期舞蹈就已作为祭祀礼仪的形式为神灵服务,它与原始宗教有着密切的联系。关于原始舞蹈,恩格斯在谈到印第安人的宗教观念和崇拜仪式时指出:“各部落各有其定期的节日和一定的崇拜形式,特别是舞蹈和竞技,舞蹈尤其是一切宗教祭典的主要组成部分。”^①这一论点,揭示了原始歌舞与原始宗教之间的关系。从我国考古发现的广西地区花山崖画、内蒙古自治区的阴山岩画、新疆呼图壁岩画等大量原始社会时期的岩画资料,都形象地反映了古代人的宗教仪式及文化生活,其中包括了丰富多彩的舞蹈活动。从形式上看,这些舞蹈有独舞、双人舞、三人舞和群舞,舞姿造型丰富,风格多样。1973年在青海大通县上孙家寨出土的新石器时代的“舞蹈纹饰彩陶盆”,属马家窑彩陶文化,距今已有五千余年历史。这是至今发现的舞蹈形象中最早的牵手而舞的图形,画面上先民们手拉手,走向一致,舞姿整齐,生动地记录了人类早期的舞蹈场景。1995年在青海省海南藏族自治州同德县宗日墓葬中出土的“舞蹈彩陶盆”,同属新石器时期,一组十一人,另一组十三人,连臂起舞,场面壮观,展现了原始人类“顿地为节,连臂踏歌”的景象,使我们充分领略了古代舞蹈的艺术魅力。这些都印证了原始社会时期舞蹈与仪式的密切关系。随着人类社会的发展和文明的不断进步,舞蹈的功能虽然逐渐由娱神转向娱人,但舞蹈仍然是宗教礼仪和人们世俗生活中重大仪式的不可或缺的重要手段。

以北京雍和宫“打鬼”为例。“打鬼”是雍和宫“大愿祈祷法会”中第七日的内容,又称“金刚驱魔神舞”,藏语称“羌姆”,蒙语称“布札克”,蒙汉结合语称“跳布扎”。“打鬼”起始于1409年,是传播佛教教义、弘扬佛法、祈愿国泰民安的一种宗教仪式。整个“打鬼”仪式由六个小段的仪式舞蹈(《色日吉木舞》、《阿修罗舞》、《骷髅面具舞》、《地狱主舞》、《尸陀林舞》、《牛、鹿舞》)构成。仪式舞蹈中朴素粗犷的舞蹈动作及其鲜明的人物形象,将各种神幻以具体可感的动态形象表现出来,使人们理解了每场舞蹈的寓意,显示出整个祈愿大法会庄严、稳重、神圣的气氛,将整个仪式推向高潮。

从仪式舞蹈在各种仪式中的地位来看,不论是在民众自发的祭祀活动、宗教色彩浓郁的寺院庆典中,还是在人们喜庆或哀伤的生活中,舞蹈始终融入仪式之中,在相延持久的特定民俗活动中传承,并反映出仪式的基本内容和特征。仪式舞蹈受仪式中各种戒律的约束,其舞蹈表演形式受仪式本身各种规定的限制,舞蹈风格也深深地烙上了仪式的印记,并在这些规定的约束下形成固有的模式、韵味和艺术特征。可见仪式舞蹈依赖于仪式而存在,并与仪式浑然一体。

以苗族地区盛行的芦笙舞为例。芦笙舞是苗族地区人们手持芦笙载歌载舞的一种艺术形式。在苗族人平日的生活中,芦笙舞以轻巧、快速、旋转、翻滚、灵活等特点而闻名。可是当芦笙舞进入到祭祀活动中进行表演时,由于庄重的仪式给人一种肃穆、神圣的感觉,祭祀中的芦笙舞也大多显得沉静、缓慢、柔和。祭祀性芦笙舞所形成的风格特点与仪式的整体气氛有着直接、密切的关联。

在全民信教地区,这些仪式性很强的祭祀舞蹈则在一定意义上成为人们信仰的载体。“卓舞”是藏族民间震慑邪魔、祈求吉祥的舞蹈,距今有一千多年的历史。在歌舞发达的青海玉树藏族地区,人们这样描述舞蹈的功德:“每跳一回求卓,有念一万遍‘六字经’的功德,每朝觐一次求卓,能驱散你来世的业障。”可见,这种祭祀舞蹈早已成为善男信女们观赏与朝觐的对象,

从中我们也能感受到仪式与舞蹈的关系是何等的密切。

“求卓”是青藏高原玉树藏族地区(康巴藏区之一)的一种古老的舞蹈,“求卓”又称“新寨求卓舞”,主要流行区域位于玉树州结古镇的新寨村,并因此而得名。“新寨求卓”,俗称“嘉囊都锐求卓”,由结古寺第一世嘉囊都锐·项秋帕旺活佛(简称嘉囊活佛)创编。

据史书记载,嘉囊活佛学识渊博,多才多艺。他一生共创编“求卓”一百八十余种,但到了上世纪60年代初只传下来八十种。约在公元1715年(藏历拉宗五年)嘉囊活佛在新寨举行了盛大的“世间第一嘛呢堆”的奠基仪式,来自四面八方的僧侣群众和商贾云集新寨,嘉囊活佛用射箭的方式选定地界。据《嘉囊传》载,在嘛呢石奠基仪式当天,嘉囊很兴奋,饮了些酒,有点似醉非醉,似狂非狂,他把人们领到新寨对面汉白玉山上,在采下的第一块石上亲自刻下了第一首六字真言(这块刻石至今收藏在新寨的庙宇内),之后就在山顶的平台上向人们传授了他的第一个“求卓”《金色的山顶》。舞蹈由慢板和快板两部分组成。慢板深沉、庄重、缓慢,讲究韵律,音乐用了藏族山歌较为自由的散板和低沉浑厚的诵经声,显示出宗教的威严、深邃,而又有“求卓”的优美,增强了观赏性。旋律中运用了山歌密集性短时置音和各类装饰音,有一种富丽堂皇、随风飘舞的艺术效果,加之它自由、随意的节奏和大量运用的切分、连音,使舞蹈的重拍往往落在弱位或弱音上,而拍子的弱位或弱音又常常在舞蹈的强拍上,强弱交错,相辅相成,构成了嘉囊“求卓”独特的艺术风格。

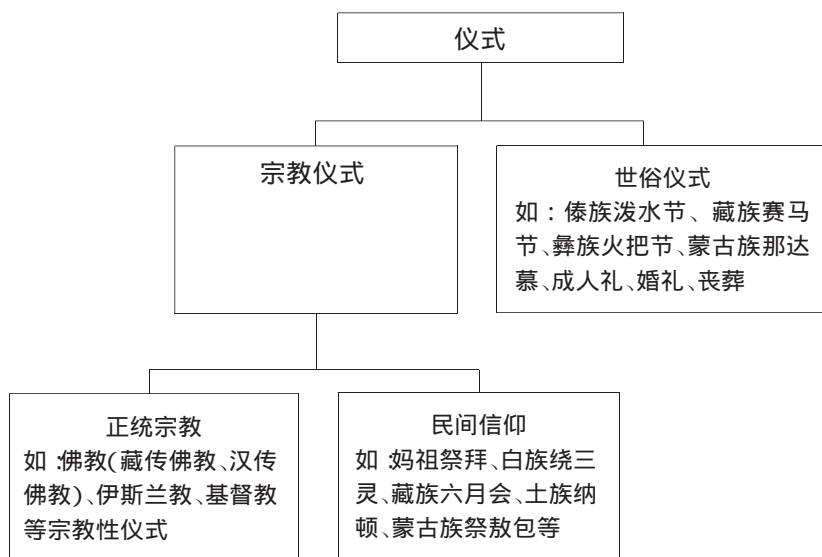
嘉囊活佛为了使“求卓”能保留延续下去,把它列入宗教祭祀仪式中,赋予宗教思想,成为神圣的带有民间歌舞欣赏性的宗教仪式,与寺院“羌姆”同等并列。规定它只能在嘉囊嘛呢的宗教仪式上表演。为了体现它的神圣、尊严,起到敬神驱邪的作用,规定只有男性才可以传唱表演,只有新寨的人才可以传唱。又为了不因此禁令而影响“求卓”的发展,他说:“每表演一回求卓,有诵万遍六字真言的功德,每朝觐一回求卓,能驱散你的业障。”因此人们把表演“求卓”和观赏“求卓”都作为一项宗教活动,为积累功德、消除业障而积极地投身其中。

几百年来,新寨村近百户人家不论贫富贵贱,大家都以雕刻嘛呢石为职业。能来新寨转一圈嘛呢堆,能在这里添放一块嘛呢石,观看一次新寨嘉囊“求卓”,被视为一次很大的功德。因此,来自各藏族地区的信奉者络绎不绝,嘛呢石越积越多,嘛呢堆越积越大,而且全是汉白玉,真正成为“世间第一嘛呢堆”。从嘛呢堆奠基仪式的第二年起,奠基日这一天成为远近闻名的宗教节“嘉囊邦琪”,新寨也成为藏族地区很有名的朝圣地。为了使“求卓”成为每年嘉囊邦琪节上的一个重要节目,为了使“求卓”在内容和形式上都更加完满,嘉囊活佛不停地创编,逐年增加,内容以敬奉三宝、歌颂宗教、讲述宗教故事、赞颂嘉囊嘛呢等为主。同时嘉囊活佛也很注重“求卓”的艺术效果和宗教思想的潜移默化。他把嘉囊邦琪的纯宗教活动和物资交流放在白天,而“求卓”的表演则放在夜晚。当夜幕降临时,首先燃起篝火,举行庄严的煨桑祭礼,让人们进入到一种威严、神圣的宗教气氛之中,产生肃穆之心。继而众女子高唱嘉囊嘛呢调(据传是嘉囊活佛编的嘛呢长调),紧接着表演第一个“求卓”《今日正是辰辰》。这是为了纪念这一节日而编的。这首“求卓”从结构上看由两个部分组成,但由于前面的煨桑、高唱嘛呢调,从而形成了三部曲的效果。从带有委婉的女声齐唱到舞蹈慢板的男声齐唱,到最后进入快板高潮,不论从情绪的发展,还是强弱的变化,都进行了精心的设计,层次分明,对比强烈,引人入胜,显示出嘉囊活佛很高的艺术修养和审美意识。他利用宗教的威严、神圣,为艺术表演营造一种气氛和环境,使艺术表演达到最佳效果,同时也利用艺术表演手段宣扬教义,感化众生,使人们在欣赏享受之余,感悟到佛性的深奥,佛法的浩荡,产生对佛的虔诚敬拜。

二、仪式舞蹈的类型

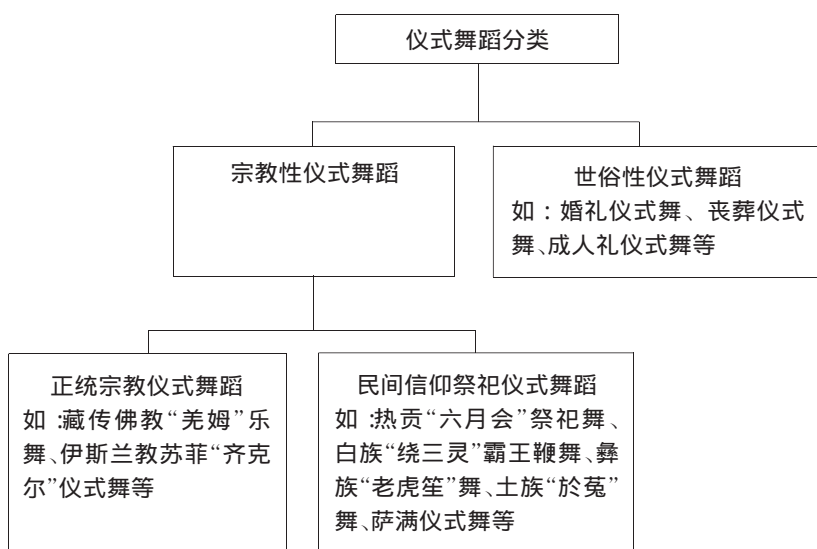
从人类漫长的历史发展来看,仪式一般分为宗教仪式与世俗仪式两种。宗教仪式是人类采用特定的手段沟通、取悦、祈求神灵的一种仪式行为,此类仪式的主要对象包括天神、地祇、祖先、鬼怪、精灵及各种超自然的灵物。各种宗教性的节日、活动庆典为其主要形式,例如佛教的法会,伊斯兰教的“古尔邦节”、“开斋节”等节日庆典仪式。世俗仪式是在宗教神学向世俗化发展的趋势下形成的,主要指我们常经历的各民族的传统节日和人们生活中的礼仪性活动。例如春节、元宵节、端午节、中秋节、婚礼、葬礼、成人礼等等。

仪式分类图表



由于仪式舞蹈是指与仪式相关的舞蹈,仪式舞蹈的分类也沿用了仪式的分类方式,分为宗教性的仪式舞蹈和世俗性的仪式舞蹈,其中宗教性的仪式舞蹈又分为正统宗教仪式舞蹈和民间信仰祭祀仪式舞蹈。

仪式舞蹈分类图表



所谓宗教仪式舞蹈是指与宗教仪式相关的舞蹈。由于正统宗教仪式本身具有的完整性、规范性,且由专业的神职人员参与,仪式舞蹈具有严谨的程式,固定的舞蹈群体和表演场地,注重舞蹈的形式感等特点。在仪式表演中,舞蹈常采取象征性的表演形式。例如藏族佛教宗教舞蹈——羌姆,就是以人体语言表现宗教仪轨的正统宗教性的仪式舞蹈。羌姆的舞者头戴各种神灵面具,形象威严,舞蹈步伐稳健,节奏舒缓,气氛严肃、隆重。这种舞蹈形式,只能是在寺院由神职人员表演,在民间是不能使用的。这是一种被宗教化了的艺术、艺术化了的宗教。正是有了这一特征,千百年来这一艺术形式始终兴盛不衰,在艺术的传承方面凸显出了相当的稳定性。

民间信仰祭祀仪式是指社会民众以特定的仪式活动来沟通、取悦、祈求神灵的行为。例如青海热贡地区藏族、土族村落的“六月会”,因在每年农历六月中、下旬举行而得名,意为“六月的祭神盛会”。“六月会”是在同一区域、同一季节内,以巫师为核心、以村庄为单位分别举行的大规模民间信仰传统祭祀仪式,内容包括沐浴、迎神、诵经、送神、神附体、贡献食品、煨桑、献牲、祭拉卜泽、放风马旗、插铁签、开山红、舞蹈娱神、滑稽表演、情歌演唱等。其主旨是通过祭祀本村保护神,以祈求风调雨顺、人丁兴旺。舞蹈是整个“六月会”仪式活动的主要内容,祭场上的仪式主要是在法师指挥和参与下男女舞队的一系列舞蹈表演,其他祭祀手段如煨桑、献祭等都是穿插于舞蹈节目之间的活动。仪式中,法师、领舞和队舞的分组舞、群体舞配合着,有序地展现出仪式的总体风貌和主体风格。舞蹈对“六月会”仪式形态和关系都具有直接的结构意义。舞队跳舞的目的在于娱神,而神附体后代表神显身于祭场的法师同样用舞蹈与舞队交流,此刻人神共舞,人和神在同一时空中感受身体律动所引发的狂热欢娱,体验舞蹈的激情所带来的宗教体验。同时,舞蹈者也用身体律动来表达自己的宗教情感。

世俗仪式舞蹈主要指,在世俗生活仪式中表演的舞蹈,包括各种与年节庆典仪式和人生礼仪相关的舞蹈。例如婚礼、成人礼、葬礼上的舞蹈。与宗教性仪式舞蹈相比,世俗仪式舞蹈要相对简单、朴素、自由。

在众多的世俗仪式舞蹈中,丧葬仪式舞蹈是一种十分特殊的舞蹈形式,它是现世的人们以舞蹈的独特手段对亡灵的一种祭奠、歌颂、缅怀他们的功德。这一仪式舞蹈所表现出的是人们对待死亡的一种态度和文化观念。

英国著名人类学家马林诺夫斯基指出:“对于面临死亡的个人来说,不朽的信念、临终的仪式与最后的安慰(无论哪一种形式总是普遍的现象),都证实了这样一种希望:死亡并不比今生更糟糕,也许会更好。临终前的仪式,证实了人们面对最高冲突时所需要的信念情感。如果不举行丧葬仪式,死者就会被抛入一片混乱的情感之中。这对于每个人,对于整个群体都是十分危险的。招魂与丧葬的宗教仪式都是帮助离去的灵魂,它们表达了死后继续存在和死者与生者之间保持联系的信仰。当活下来的人经历过多次丧葬仪式之后,他也为自己的死亡做好了准备。人们在生活经历中保持着对父母、兄弟、朋友不朽的信仰,从而也使之更加坚定了自己来时的信仰,所以,如对不朽的信仰乃是祖先崇拜、家庭祭礼、丧葬仪式和万物有灵论的基础,而这种信仰本身则产生于人类社会的组织结构。”^②在我国少数民族地区流行的丧葬仪式舞蹈中,我们会发现各种形式的丧葬仪式舞蹈都与人们的世俗信仰有着密切的关系。早在隋唐时期,土家族先民就有“其父母初丧,击鼓以道哀,其歌必号,其众必跳”之俗。至今,土家族的老者仙逝以后,附近乡亲皆来跳丧。《跳丧舞》是南方土家族地区广泛流行的丧葬舞蹈。在土家族地区,每当老人死亡,死者亲属及邻里乡亲都来参加吊唁,民间有“人死众家丧,一打丧鼓二帮忙”的俗语。“在出丧前的晚上,于亡者灵柩前击鼓发歌,亲朋好友、邻里乡人随着鼓点

节奏应歌接舞以兴哀,边歌边舞宴饮,多达数百人。群众性的跳丧活动,不仅是尊重死者和丧家的礼俗,也是乡人自娱的需要。跳丧的群众中走上几十里山路,去“热热闹闹跳一夜”者为数不少”^③。这种“跳丧舞”源于先民古老的丧葬习俗,它以其古朴的气息传达出原始群体强烈的生命意识,是人们生活习俗的组成部分,体现着人们的信仰和观念。正如土家族民间老艺人说:“跳丧是让死者在入土前再一次享受人间的快乐,死了的人不能光听哭声,还要看点舞蹈高兴一下。”老百姓这种极为朴素的话语,却道出了丧葬仪式舞蹈的深刻内涵。在我国海南岛地区的黎族“打柴舞”自古就是吊丧、送葬仪式中所跳的舞蹈。全部舞蹈分为七个舞段,通过一系列对生活场景、动物动作的模仿来歌颂先人的业绩和勤劳品德。

婚俗类的民间舞蹈,也是世俗性仪式舞蹈中十分重要的形式。它是以歌舞的特有形式为婚礼这一重要的人生礼仪营造隆重、热烈和喜庆的氛围,人们在舞蹈和歌声中去感受与体味人生的美好。如在我国西部的甘、青、宁等回族、撒拉、东乡、保安族聚居区普遍流行的“宴席舞”就是一种典型的婚俗民间舞蹈。当地群众称儿女嫁娶这一人生之礼为“吃宴席”,因此,凡在婚礼场合表演的歌舞即被称为“宴席曲(舞)”,它曾是这些民族民间传统婚礼仪式中不可缺少的艺术形式。在婚礼上,民间艺人们载歌载舞,唱古颂今,热闹非凡。宴席舞是一种在特定历史条件下形成的载歌载舞的民间艺术形式。以歌为主,舞蹈为辅,歌舞相融,并与富于抒情性的口头文学融为一体,成为宴席舞最显著的特征。同时,它又是一种伊斯兰民众进行自娱自乐、体现自我审美价值的重要方式。回族等伊斯兰民族的风土人情,直接或间接地融化到宴席舞中,使舞蹈具有浓厚的民族色彩。宴席舞并非简单的情感抒发,而是以真、善、美来表现一个民族的思想情操。舞蹈的形式与内容,与民俗有紧密的内在联系。

三、仪式舞蹈的功能

首先,仪式舞蹈与其他舞蹈一样,是为了发挥功能而存在的。以舞献祭、祭神愉悦是祭祀仪式舞蹈的最终目的。丰富多彩的民间仪式舞蹈是祭神愉悦的重要载体。它是不同地区民间宗教保持其多神崇拜的原始形态,更是民间艺术得以存活而又兴盛不衰的根本所在。

仪式舞蹈是祭祀仪式的重要载体,借助仪式舞蹈的肢体表现串联仪式的程序、掌控仪式的过程。舞蹈以其独特的动觉感和节奏感渲染仪式的气氛,营造出一个直感而神秘的空间。它通过象征性或表演性的方式在特定群体或文化中起着相互沟通的作用,具体地说是在人与神灵之间、人与人之间的沟通和交流,在娱神的同时也达到了娱人的目的。

祭祀活动从本质上说就是古人把人与人之间的求索酬报关系,推广到人与神之间而产生的活动,所以祭祀的具体表现就是用礼物向神灵祈祷或致敬。祈祷是目的,献礼是代价,致敬是手段。自从有了神的观念,原始的祭祀也随之产生。青海热贡地区“六月会”的祭礼仪式以法师率其神队为各家请神祝福为序,祭祀“拉卜则”为开场,以献舞祭祀送神为结尾,自始至终无不以祭神娱神为目的,是这种沟通人神的典型代表。仪式中,代表着保护神的法师和代表着全村人的队舞之间,以仪式舞蹈中的舞姿与韵律作为交流的手段,强化人与神之间的关系。

仪式舞蹈的动作无论简单还是复杂,它本身都具有对仪式参与者产生潜在影响的能力,当舞蹈的这种潜在能力应用于相应的仪式活动,成为仪式舞蹈时,就能成为仪式活动的一种驱动力。常见的神灵附体现象是各种仪式活动中非常重要的一个部分,舞者通过节奏和律动的舞蹈表演,产生出戏剧化或节律化的舞蹈动作,并在连续反复中进入迷狂状态,推动整个仪式达到高潮。

仪式舞蹈的另一重要功能表现为民族的一种凝聚力。在仪式活动中,个体通过集体的仪式舞蹈融入集体中,人们将相互依赖、互勉互助的群体情谊熔铸在共同的歌舞之中,在这种整体的仪式氛围中,舞蹈的节奏和律动不仅使人成为整体,而且也用共同情感把个体的舞者联系起来。当群体中不同年龄、不同性情、不同职业的舞者手牵手跳动时,大家就像是被一种情感所激动而舞蹈的同一体。合着同一的节奏,同踏一个步子,做同一个舞姿,群聚群舞,舞者们感受到的不光是一种自身的活力,更多的是整体的动力和强大,作为其中的一员,有一种集体认同的自豪感,从而增强民族或族群的团结和凝聚力,即个体成员通过仪式舞蹈强化了个体对集体的归附感,同时也强化了仪式的集体力量,将微弱的个体力量提升到了强大的集体力量之中。

- ① 恩格斯:《家庭、私有制和国家的起源》《马克思恩格斯选集》第四卷,人民出版社1995年第二版,第90页。
- ② 史宗主编《20世纪西方宗教人类学文选》上卷,上海三联书店1985年版,第98页。
- ③ 纪兰慰:《南方少数民族的丧葬习俗与丧葬舞蹈》,载《中央民族大学学报》(社会科学版)1997年第3期。

(作者单位 中国艺术研究院)

责任编辑 容明

·书讯·

《中国民舞》

马盛德 金娟 著

古吴轩出版社 2010年5月出版

《中国民舞》以第一批国家级非物质文化遗产名录的民间舞蹈项目作为分析研究对象,全书紧扣民舞与民俗的主线,首次从民间舞蹈的民俗功能角度,对民舞进行了学理性的归类和划分。全书通过民间舞蹈概说、信仰习俗舞蹈、节日习俗舞蹈、礼仪习俗舞蹈及生活习俗舞蹈五个章节,深入探讨了民间舞蹈与民俗活动的密切关系。在众多个案研究中,本书对民间舞蹈的文化背景,以及民俗与民舞的关系做了系统、深入的探讨,并提出和论证了民俗是民间舞蹈发生、发展和依存的土壤的论点。这一论点对于理解民间舞蹈的本质和功能具有重要的意义。

《中国民舞》选取各地各类最具代表性和典范意义的民间舞蹈。在关注特定民俗背景和氛围的同时,作者既重史料的梳理,又有舞蹈的呈现与分析。该书对当前我国非物质文化遗产保护工作中民间舞蹈类项目的保护和高校及科研院所的非物质文化遗产研究工作具有重要的学术参考价值。

该书写作风格质朴平实,资料丰富翔实,论述审慎清晰,并配有170余幅动感与观赏性较强的精美图片,以图文并茂的方式展现了中国民间舞蹈艺术的独特风采。