

「画骨」传统与文化渊流

彝族毕摩巫祭造型艺术探源

● 巴莫曲布嫫

提 要: 神图鬼板是大凉山彝族原生宗教的产物。从其神秘诡谲的图像、“画骨”写意的线条、泼墨凝重的字符、古拙质朴的形制中,可以发见到一种历史悠久、蕴涵深厚、活化生动的原生宗教之巫祭造型艺术,并从中读解其丰富的民俗文化底蕴,也可由此寻绎诸多早已淹没在历史风尘中的古文化谜底,并可成为考究中国远古羌戎文化源流中的彝族毕摩文化、纳西东巴文化以及“藏彝走廊”上的族群历史流动与文化分合流变之关联的一种参照。

关键词: 神图 鬼板 巫祭造型 “画骨”风格 氏羌传统

作 者: 巴莫曲布嫫,女,彝族,1964年生,中国社会科学院少数民族文学研究所副研究员,北京师范大学中文系博士生。邮编:100732

巫祭造型这一古老的文化传统一直延续到今日的山地彝族社会,与毕摩的职司与传承惯例紧密相关,巫祭造型首先是为了适应毕摩职司活动的需要。一般而言,毕摩的知识构架是以仪式为出发点而展开和伸张的,主要包括神鬼知识、经书知识、谱牒和史地知识、历法星占知识、造型艺术知识、仪式仪轨知识和民间口传文学知识等方面的内容^①。只有具备上述知识技能的方方面面,毕摩才可建立一个主持仪式所需要的知识技能系统,实现从毕惹(生徒)到毕摩(出师)的宗教司职角色的转化。我们知道,彝族原生宗教仪式的特点是献祭与控驭并重,祭祀与巫术并行;仪式活动已形成相对固定的程式,仪式中的各种惯例、禁忌神圣而严格。要胜任毕摩的职司,就必须通晓巫祭造型的仪式规范,熟悉仪式程序,掌握造型技巧。正是在毕摩的传承轨范下,绘画、草扎、泥塑、雕刻、剪纸等巫祭造型的文化传统得到承继和发展,而神图与鬼

板则构成了最为典型的巫祭绘画范式——以“画骨”为其基本的构图方式与观照特征。笔者认为,这一风格的衍成有其文化的规定与文化的境域为制导:一则与彝民族文化心理中的“根骨意识”有密切关联,二则与远古氏羌文化传统有直接的源流关系。

一、“画骨”传统与文化理念

彝族祭司毕摩代代相传的神图与鬼板,作为原生宗教仪式上的巫术操作手段,也是彝族传统绘画中以“画骨”为其造型特征的艺术范式。笔者之所以关注彝族毕摩绘画中的“画骨”特征,则得益于几年前与表哥阿古扎摩关于彝族传统绘画的一次对话。记得当时这位毕业于西南师范大学美术系的彝族当代青年画家曾作过这样的比较:古代汉族曾说:“画龙画虎难画骨”,即是说龙虎可画出其外形特征,但内部结构却难于掌握,也就是说龙虎画得再像,却非龙虎。除此而外,汉族绘画讲究“形神兼备”,故宋人黄伯思有“韩干画马形胜神,曹霸画马神胜形”之说。到现代徐悲鸿画马结合西洋画法,洋为中用,使其笔下之马雄健奔放,不呼已出,创造了神与形有机统一的悲鸿画马之顶峰。但彝族毕摩绘画却恰恰相反,其特征是不是从皮肉看骨头,不是由表及里,而是从骨头看皮肉,由里及表,可谓“画龙画虎先画骨”。这种“画骨”法常见于毕摩经书典籍之中以及巫祭仪式场上的神图鬼板之上,往往以日月星辰、地理方位、天象时节、珍禽异兽、宗教仪式、创世英雄、骑马猎物、驾牛耕地等为题材内容;作画的手法古拙、简洁,即观物之形而绘物之骨,注重物体内在结构特征的表现;其构图中的点、线、面技法则凸现出一种古拙的原始风格。在此,我们试以一幅彝族阿哲支系地区的原始岩画^②与毕摩绘画作以下比较和示意:

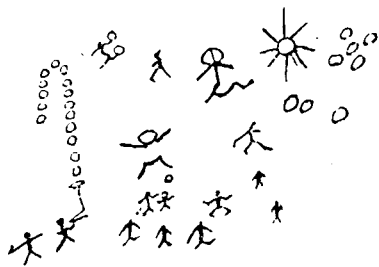


图1 弥勒金子洞坡原始崖画

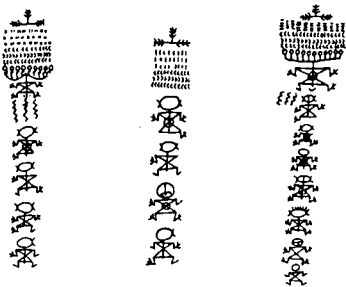
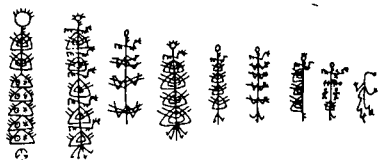


图2 毕摩经籍中的绘画(鬼像)

(引自《凉山彝族民间美术》,四川民族出版社1992年版)

毕摩的神图与鬼板，初看似是人类洞穴时代的岩画造型，保持着原始绘画的某些典型特征，其实这种重骨特征也是彝毕摩巫术绘画中重视“画骨”的一种表现。从神鬼之群像中，我们不难看出毕摩绘画往往以线条来“画骨”并为其构图的主要方式，大有早期岩画中的作浮雕般的阳文刻画风格，它不是立体的造型，而是平面的，弃绝了光和影，只以流动的实线勾勒出对象的主要特征。毕摩大致就是只追求这种宛如有生命的“骨”的线条来传达出其所要表现的事物的内部结构和内在节奏，从其线条的强烈、粗犷、诡奇，到其内涵的神秘莫测，体现出原始艺术特有的风格，简洁单纯，含巧于拙，天然率真。其本身就是一种依赖原始意象（神与鬼）所创造的形象，反映出神秘渗透的宗教意念。如前文所述的“初几”鬼板的作画者，往往将对象的一般外形特征在记忆中略去，而将视觉感受最强烈的特征——“骨”抽引出来，使其成为具有概括性的典型象征。这里也体现出了毕摩绘画中在塑造一个特定形象时，往往以感性的东西——人体自身为出发点（麻风病者往往有脱发掉眉、四肢渐渐溃烂而不全的症状），却又超出了一般感性界限，抽象的观念使他们撇开与事物本质毫不相干的外形现象，而根据对象的形象结构特征（秃头、无发、跛足、掉趾、断臂等），进行选择 and 改造以表达意念。原始艺术本能是用直觉的必然性从自身出发创造出那种抽象与概括的造型能力，而这种能力在思维方式和造型意识上，虽属远古的原始经验和原始幻想，但越过漫长的历史岁月，已经悄然沉积在毕摩们的深层心理结构之中。由此可见，毕摩们在选择形象和表述象征时，也具有抽引其适合自己宗教理念的本质的概括和抽象能力，而画“骨”即是切中其宗教意象与文化原型的典型的表现。

从这些神图巫符中我们可以看到，日月星辰、风雨雷电、神灵神绩、魍魉魍魉等等有形的或无形的事象事理都可具象化地成为各种图象和符号，它们往往以各种图式内化为相应的集体心理表象，并能经由表象和意象的类化而产生特定的意义指归。在意义与图象的混沌合一、多向交融的文化——心理基础上，这些神图巫符大都以象征形式的符号方式——“画骨”表达着意义，并以直觉感悟的思维方式把握图象的所指所喻。这其间的思维是具体形象的，其表现和传感也是具体形象的。与此同时，毕摩们往往也要作超自然、超现实的处理或组合，以表达和含括日趋复杂的宗教理念和信仰内涵，但“取象”与“类比”是其基本的象征方式，并通过“画骨”而实现。

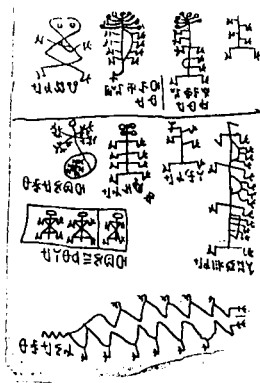


(引自《凉山彝族民间美术》，四川民族出版社1992年版)

图3 毕摩经籍绘画的画骨示例(草鬼) 泥塑等巫祭造型之中。毕摩经籍中所书画的鬼像，不论其施用仪式与操作手段如何变化，其所内化的观象取比特征也反映了“画骨”这种象征思维的致思趋向。如草扎之鬼与泥塑之鬼，在毕摩经籍中皆以“画骨”之法来加以规范和传承^③，在具体的仪式操作中则按经籍中所书画的“骨像”来进行“造像”：

神图鬼板虽是毕摩用于宗教活动中的巫祭造型，也是彝人信仰和民俗的艺术符号。不少学者频频论证过古代艺术同宗教仪式的联系，英国学者杰恩·赫丽生认为艺术与仪式“本出于同源”，“去掉一个，另一个便无法了解。”他还认为古代艺术与仪式“实际上出于同一的人性的冲动。”^④亦即古代艺术包括绘画在内，与宗教仪式有着血缘联系。人类实践经验、情感思想以及民俗文化的交流、发展、延续，都要靠符号——文字、语言、图象来进行表达；而艺术就是人类创造的具有审美因素、情感因素和表现因素的特殊符号。艺术符号实际是人类文化的历史产

神图鬼板构图的取象思维可以概括为“画骨”。或以“骨”为“某一事物代表、表示别的事物”，即以“骨”的结构暗示着观念中各具其形的神灵鬼怪；或为“把细节、个别的事物作为一个整体的部分逐项展开出来”，即以“骨”的局部特征来展示具体神鬼的整体属性。“画骨”观念非且反映在以绘画为载体的神图鬼板之中，也同样反映在毕摩的草扎、



【释图】以上草鬼之像分别为蛙鬼、九头独脚鬼子、八头独臂鬼子、无头鬼子，原野鬼树下的女麻风病“初”鬼，四头“地木”湿气病鬼，无首“丝寄”风湿病鬼，由乌云变幻而来的“丝尔”风湿病鬼，水中秃发的男麻风病“初”鬼，交尾双蛇鬼。

图4 毕摩经籍中所规范的草鬼摹本

物，是意识形态的外化。因此任何符号都是人的主体精神和客体社会或自然相互作用的反映与表现。法国宗教社会家迪尔凯姆（E. Durkheim）就认为：“宗教是以象征性语言书写的社会生活，是观念和行为的暗喻系统。从某种意义上说，宗教是一种艺术形式，它为那些不能以平常方式表达的情感和方式提供了一种表达渠道。诗歌和音乐是以非线性的、省略的方式表达日常语言不能表达的东西。宗教除了是一种社会学语言外，也是生活中的忠诚、希望、痛苦、恐怖和疑虑的诗篇，宗教在世界各地总是与艺术形式联系在一起，圣歌是宗教的必然伴侣，绘画、雕塑是宗教表现主题的主要方式，宗教象艺术一样表达了普遍理解和表达方式不能表达的东西。”（《宗教生活的基本形式》1915年英文版）彝族毕摩以神图鬼板为主要载体形式的原生宗教绘画，最完整、最丰富地保留着人类群体文化演进的历史轨迹，其主题一向是对人类生命繁衍的讴歌，对族群生活理想的希冀，故成为研究彝民族文化史和美学史的最珍贵的艺术符号。

二、“画骨”传统的文化探源

毕摩的绘画、草扎、泥塑、雕刻、剪纸是一种原生宗教的巫术造型，也是一种视觉艺术。无论是哪一种造型，皆要取象，要观象制物，观象制图等等，它们与彝文字初创时“观象于天”、“观法于地”、“观鸟兽之文”同出一辙，也是“近取诸身，远取诸物”的结果，而且与汉族八卦之造一样，为的都是“通神明之德”，“类万物之情”（《周易·系辞传》），我们不难看到，彝族毕摩宗教绘画的典型特征便是“画骨”。画中“骨”的取象思维主要来自于对人自身“形”的直觉观照，通过对人自身本体去完整地驾驭观念中神鬼对象。这种观照方式与汉·王弼所说的“察己以知之”、“反诸其身”以“得物之情”，才能“尽理之极”的推己及物的认识方式是相同的。与其说“画骨”是一种类比的方法，倒毋宁说一种审美的直观。但它们不仅仅是“艺术”的，也不仅仅是“视觉”的，它们所表达的“象”，不是物象的简单“反映”和“摹写”，而是心灵的幻象——在神鬼那诡谲的形式——“像”之上，积淀着彝人深厚的原生宗教心理的种种神秘意象，也投射着民族传统思维方式的许多灵动之光。

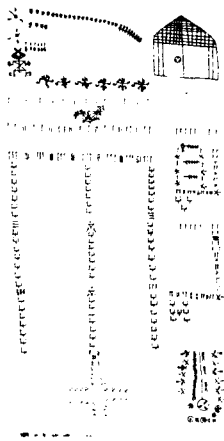
“画骨”之法的衍成，可以说是直接从彝族文化的母体之中孕育成长起来的造型艺术手段。在此，我们有必要从彝人传统的“根骨观念”之本源上加以考辨，以期说明彝族毕摩绘画手法的衍成自有其历史轨迹，其观象取比的方式也有其独自の

民族特色。彝族古代社会的家支宗法制度有着极其强烈的血缘意识色彩。我们知道任何社会制度的形成与长期延续都有其历史合理性，并且对社会意识形态也有着相对的制约作用，例如，希腊城邦制度的兴起及由此形成的社会政治体制，对于希腊人的思想和哲学的发展给予了深刻的影响^⑤。彝族古代社会普遍沿传的家支宗法制度同样也对彝族人的思想和古代哲学思考产生了重大的影响，而且这种影响在彝人所承继的远古氏羌文化传统——父子连名制中有着难以磨灭印迹。

家支宗法制度形成并长期延续当然有其特定的历史条件和社会环境，但在意识形态中，其精神内涵和思想内核正是彝族根深蒂固的根骨意识和血缘观念的产物，父子连名制正是其依托的外在形式。对此，我们须从语义学的角度略加以分析：凉山彝族的家支称号为“伟”，其义项为“血亲”，又称“茨伟”，“茨”义为代、世代，“茨伟”即世代血亲。一个家支内部又分若干氏族、亚氏族，层层分化出“茨伟”（家支）——“茨及”（氏族）——“茨布”（亚氏族）——“茨则”（户）等概念。但“伟”的原始义项又是什么呢？有关学者的研究为我们论证了“伟”所潜存着的文化原型是“骨”。民族学资料表明，世界上有些尚处于原始阶段的民族，常用各种不同的东西来表达“血亲”或“近亲”的抽象概念。并且这种象征“血亲”或“近亲”的概念内涵往往渗透于他们的文化体系中。例如新喀尼多尼亚的一些部落还处在原始母权制下，他们有在祭祀或文化习俗中用“肝”表示或象征“母亲、肝脏、后代”等“血亲”概念的习俗。这些名词属近属性，而“父亲、心脏、生命”等名词则属远属性。凉山彝族家支称号“伟”的语言、语义，从各方面的比较和文化习俗来看，都是用“骨”来表示“血亲”或“近亲”的概念内涵的，血缘崇拜在此以“骨”的物化方式得以具现^⑥，这便是彝族“根骨”观念与血缘家支制度的内在贯通。

从相关的文化传承来考察，我们可以发现“骨”这一原始义项所指归的文化象征：其一，历史上彝族骨卜的通行范围更广，云南武定、禄劝的毕摩经籍中就有专门解释骨卦的文辞，弥勒东山发现的骨头彝文已被收入《中国民族古文字图录》。骨卦及骨质彝文的应用主要是为了配合彝人原生宗教的卜术和祭祀，人们认为只有用祭祀时饗神的牺牲之骨，才能得到神意和灵兆。其二，凉山彝族过去一向以“骨头黑白”来论人的等级，黑彝自认为血统高贵，就以自己骨头是黑的为据，白彝的骨头即是白的，而对非“彝根”的人来说，他们的骨头往往被认为是花的，属不纯之列。这显然是根骨观念和血缘意识与阶级社会中的等级制度与血统论定紧密联系的结果。其三，彝族历史上延行火葬，但实际上严格来说是经过火葬之后又行捡骨

葬的“二次葬”，即在火葬之后由执掌化尸的专人先在骨灰旁放上炒面、鸡蛋等祭品，再用一双苦蒿秆把未焚尽的余骨从头至脚捡入麻布袋里，由死者子女送往深山竹林并撒于家支、家族所圈定的历代祖先的骨灰地里。经过数日，就要延请毕摩举行“安灵”仪式“玛堵叠”，即以竹根替代亡者之“骨”，并经毕摩之手雕刻成象征亡灵之体的祖灵偶像——灵牌供于神龛上，受家人祭祀和敬拜；以后又择吉日举行送灵仪式，将灵牌送往祖灵管洞，以象征亡灵回归祖界。之所以选择“竹根”作为祖灵之“骨”，一则与彝人“竹图腾”神话有关^⑦，二则取义于山竹之根须的丛生和紧密，象征族裔的繁盛和团结。其四，“骨”也是彝族毕摩诗学中最为古老又最有活力的范畴之一。最早标立“诗骨”一说的是魏晋诗学先贤、毕摩大师举奢哲，后世诗论各家相沿袭用并反复论述，其间大有乐此不疲的探索精神。历代毕摩不仅广泛沿用了“骨力劲”这一诗歌美学命题，而且对“骨”这一范畴的探索和论述均表现出相当的理论力度和深度，从而使“诗骨说”反映出古代彝族诗学最基本的诗歌美学理想^⑧。以上文化事象皆反映了彝人自古相沿的“根骨”意识之内化，这便是毕摩“画骨”传统的文化基质之所在。



(引自《凉山彝族民间美术》，四川民族出版社1982年版)

图5—1 毕摩经籍插画中的“画骨”风格(神枝仪式图)

从“根骨”到“画骨”的转接，其实是作为彝族文化集大成者的祭司毕摩们在其职司活动中往往都施行着社会文化控制的多重角色的自然联结，同时也是原生宗教活动中传统意识观念与巫画结构之中思维方式的交互制导和影响的结果：“骨”凝聚了对对象的灵性与血脉，只要抓住了“骨”便切中并概括了对对象的根本；“骨”连带着对象的“血亲”与“近亲”，只要画出了“骨”，便把握并超越了对对象以及与对象发生关联的“类群”之全部和整体。此外，彝族原始巫术中的骨卜法及其筮占取兆的思维方式也影响了巫祭造型的意象组合，对神图鬼板的观照方式及思维方式——画骨通灵也有相当的制约。故而，画出神鬼之骨，便驾驭了神族鬼类，一幅神图或一块鬼板就可以代表神意行使毕摩的法力，而驱动神灵、役使鬼怪，

以实现拘鬼制鬼的目的。如此说来，彝人在幻想中制造了鬼神，也在幻想中驾驭了鬼神，从而在非理性的思维逻辑中超越了自己，也超越了人生的苦难际遇与生存的心理重压。这些原始古拙的图像，无疑折射出彝人深层意识形态中的原生宗教观念与“根骨意识”的文化传统观念。



图 5—2 世传毕摩曲比索莫在经籍中的绘画



图 5—3 曲比索莫毕摩的布画神枝图谱



【释图】从左而下至右分别为：龙鹰之子支格阿鲁，九翅天马“斯木都迭”；神孔雀“苏里乌勒子”，神蟒“巴哈阿友子”。

图 5—4 毕摩经籍中“骨”化的“支格阿鲁降鬼图”

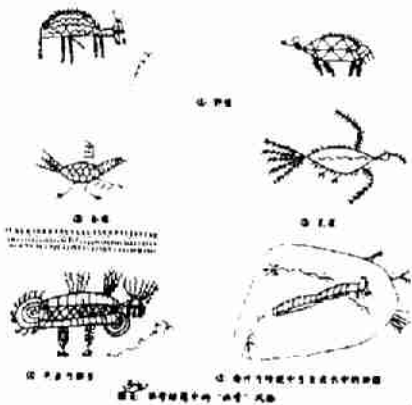


图 5—5 毕摩经籍中的“画骨”风格

“根骨意识”与“画骨之法”的整合正体现了彝人重视“骨”的文化传统，“骨”正好说明彝人在把握认知对象时抓住了事物的外在的感情特征和内在的结构丰筋，通过浑厚的线条和写意的形象来传达观念中的神鬼信仰，以“真实”的神鬼形象来凸现空灵虚幻而难以捉摸的宗教理念，在毕摩宗教化的构图中形成了一种道劲峭拔、原始奇诡、虚实相生的浪漫艺术氛围。在毕摩哲学著作《宇宙人文论》中，毕摩布慕鲁则曾说：“左眼是金太阳，右眼是银月亮，金属骨，木属筋，筋骨强健，视力才好，才能把事物的影形反映出来。”^⑩而如前文所述，在毕摩古老的灵魂学说中，“影”即灵魂的存在表征，“形”则是灵魂栖居的躯壳而已。这种哲学上关于主体认识的直观反映论或许可作为毕摩巫术绘画中以“画骨”为特征的观照方式的一种最佳阐释。

源远流长的毕摩文化发展到今天，在凉山彝区依然保留着其原始的诗性思维，而尚未发生裂变的“蒸馏”。从彝文字到造型艺术，从宇宙哲学到诗歌艺术，无一不是毕摩诗性思维方式和思想传统的产物：古彝文初创于“立象以尽意”^⑪；宇宙生成图式也以老虎尸解而创世的类比、比喻、具象和象征来加以阐释（史诗《梅葛》与《查姆》）；“夷经”（即彝经）更是“好譬喻物”的艺术（东晋常璩《华阳国志·南中志》）；神图鬼板这样的巫祭造型也同样立于以事象喻理，重视取比和象征……这些都透露出毕摩文化素有类比、比喻、象征的具象思维传统，而这种思维方式注重的是事事相喻，物物相证的直观比较和平面推论，这样便形成了重类比、重参验、重象征的文化系统。因而，以我们可以将这些文化传统视为毕摩巫祭造型艺术的一个参照系，由此来理解彝族古代绘画传统的象征方式——“画骨”，它决定着毕摩绘画传统的导向，并对表象材料的取舍和加工具有统摄作用。故而在对宗教和绘画进行把握的同时，彝族毕摩有着与其他民族不尽相同的取象选择，而且这种“画骨”法在经过长久的历史积淀后，被意识化、观念化、宗教化，其本身附着了独特而幽邃的民族文化意蕴和民族精神趣尚。对“画骨”这一传统手法的探究，既说明作为祭司的毕摩们将自己的民族文化进行全面把握后，在本民族传统的文化心理上找到了宗教绘画的“立象以尽意”的“预成图式”，同时也说明作为擅长诗画合一之技的毕摩们在关于宗教理念与巫祭造型的形象化阐释中，凭借自己的艺术直觉和对本民族“根骨意识”的全新开掘，以“画骨”之法重新“叙述”了彝民族远古的那一段原本就不可以实证的生存现实和精神境界。

通观毕摩巫祭造型中的“画骨”之法，虽然在绘画技法上至为古朴稚拙，但同

样也是“成功地运用直觉和视觉绘画艺术”进行写实传意,无论题材、用色、用线、构图,均不失独成体系、具有浓郁民族风格的绘画特征。这些“画骨”之作,以无拘无束的绘画笔法,运用自如的绘画语言,随心所欲地创造出“第二自然”,使作品内在的思想文化内涵极其深刻,外在的生活画面丰富多彩,具有强烈的生命活力和永久的艺术魅力,在当代彝族绘画艺术中,我们也可以清晰地看到其重要的借鉴作用。

三、木牌符画与文化渊流

从文化源流上来寻绎彝族毕摩的神图鬼板之滥觞,我们可以发见这种巫术手段曾是远古羌戎族群的文化传统之一。据国内外学术界近一个世纪以来结合历史学、语言学、考古学、文化人类学、民族学的资料所进行的综合考证与研究表明,今天藏缅语族诸民族与古代分布在西北甘青高原和西南云贵高原的氐羌(又称羌戎、古羌、西戎)部落集团有密切的族源关系。氐羌文化可追溯至甘青高原上的古氐羌族群:远在距今6000~7000年以前的新石器时代,矫健骠悍的古羌部落就从西北河湟流域的族群发祥地出发,开始向四方发展,足迹所及,西北直抵天山之麓,西南则逾金沙江南岸(《后汉书·西羌传》)。在古代,羌戎、氐羌都是一个族群系统的多种民族的概称,不论氐和羌都包括许多支派。西南民族史研究者认为:“古代居住在西南地区属于氐羌系统的部落,是分别发展为近代藏缅语族各兄弟民族的核心。”^①当时向今西藏地区迁徙的“发羌”和“唐旄”与当地以“博”(发、伯特)为中心的土著居民融合而形成了今天的藏族之先民(《新唐书·吐蕃传》);有的长途跋涉到了今天新疆的天山南麓,即后来的“诺羌”(《汉书·西域传》);也有一部分北上迁居到今内蒙古额济纳旗一带(《居延汉简篇文》卷一);氐羌先民中的更多的陆续沿着横断山脉及其水系——澜沧江、金沙江、雅砻江而南下,足迹遍布西南,并与西南原土著民族日渐融合,形成了“六夷”、“七羌”、“九氐”(晋·常璩《华阳国志·蜀志》),也就是史书中所谓的“武都羌”、“广汉羌”、“越羌”、“青羌”、“昆明”、“劳浸”、“靡莫”等族属,成为彝族及彝语支和羌语支其他各族的先民。总之,古羌戎遗裔民族有藏、羌、普米、彝、纳西、白、哈尼、傣、拉祜、基诺、景颇、阿昌、土家、怒、门巴等藏缅语族诸民族。这些民族的迁徙流动、同而未化、融而不合,历史地形成了北起甘肃南部和青海东部,向南经四川西部和西藏东南部至云南西北部,并延伸到缅甸和印度北部的“藏彝走廊”^②。在历史上彝族与纳西族两个民族基本上承继着本民族远古文化的传统和气质,这些都具体地反映在本民族的

民俗文化中。故此,我们可从藏语族民族纳西族的“课标”木牌画,并兼及藏族苯教中的“羌谱”画来观照彝族毕摩符咒的基本特征及其文化溯源:

纳西族东巴的木牌画“课标”与毕摩的神图鬼板同属一种宗教造型手段——仪式的符号载体。考古学家汪宁生先生认为,从本世纪初期到70年代,以下先后在我国西北地区出土的“人面形木牌”,与东巴木牌画相类,“原应是羌人的习俗”,前者“是一种原始的形式,而‘课标’则有了发展和变化。”“纳西族原是羌人之后裔,是自西北地区南迁来的,他们必然也带来了故乡一些文化习俗。”^①有学者认为纳西族的“课标”木牌画“是一种颇为特殊的古文化现象,在其他民族中是不曾见到的。”^②其实,除彝族神图(包括神牌)鬼板鲜为学界所知之外,羌戎后裔之一藏族也不同程度地沿袭了这一古老的文化观念,据在藏学方面研究有素的谢继胜研究员提供给笔者的材料表明,藏族原始苯教用于咒术或降神仪式的“羌谱”与藏族宗教咒仪上运用的鬼板与神牌在形制、绘图、功能方面也十分相似。故笔者认为这是彝、纳西与藏族三个民族所承袭的羌戎族群的远古文化传统之一。如图所示:



图6 敦煌出土“人面形木牌”
(引自《西域考古记》图版LII)



图7 居延出土的“人面形木牌”
(引自《内蒙古额济纳河流域考古研究》图21、179)

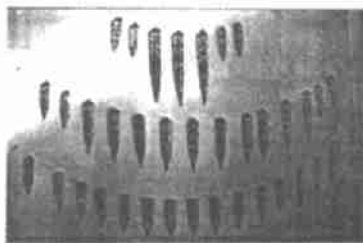


图8 纳西族东巴的“课标”木牌画



图9 彝族毕摩的“羿梵斯嫩”鬼板

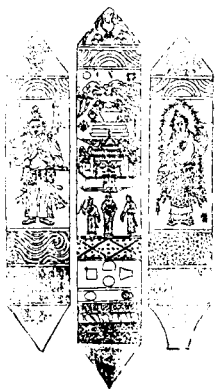


图10 藏族苯教中的“羌谱”

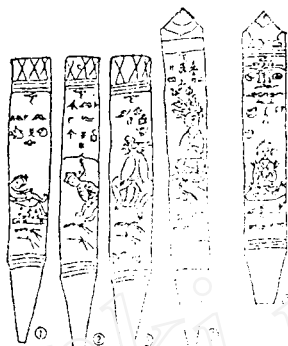


图11 纳西族东巴的“课标”

纳西族的东巴“课标”画与东巴教密切相关，这种源于原始巫术的古老宗教发展到了今天，仍然保持着自然崇拜和多神崇拜等特征。东巴教中与自然崇拜有关的原始祭祀活动有祭天、祭星、祭风神、祭山神、祭水神、祭火神、祛灾（祭风雨雷电神）等等，各种祭祀仪式也要使用相应的“课标”。图中的藏族“羌谱”所画内容为神鬼之像；而纳西东巴“课标”是东巴教 dolkeel 消灾仪式上东巴所画的 derg 恶鬼形象，从左至右分别是：地震炸死之恶鬼，天空雷劈死之恶鬼，村火烧死之恶鬼，人首蛇身山神龙王之门卫 kuggai，西方鬼王勒钦司普。

东巴“课标”中遗留着许多原始崇拜，如纳西民家大门两边竖立着两块石头，分别代表阳神“米利东阿普”和阴神“勒金色阿仔”，如有较大的祭祀活动，则邀请东巴将其形象画在木牌即“课标”上，钉在大门两侧，以求消灾驱难。纳西族另有一种驱鬼的门神画，左边画“米汝古汝”，右边画“丁汝史汝”，传说这两位天神养育着能叼鹿的黑鹰和能咬虎的白狗，是威力无比的天神。这两位天神的上方还要画大鹏、青龙和狮子，即长翅的禽类和长角、生爪的兽类之王；下方则画有家畜中最凶猛的牦牛和野兽中最凶猛的老虎（二者还可单独画作门神）用以驱鬼。凡鬼见了这些神兽都会惧怕，所以凡有凶死，就要把它们画在“课标”上，供东巴作法镇邪用。还有画山神龙王的神牌，祭后插在村寨附近的井泉旁的大树下；画有纳西“先祖三代”即美利东主、从忍利恩、高来秋的神牌，用后插在神台、天柱或厨房（祖房）门上。东巴教发源地中甸三坝的东巴画保留着较浓厚的原始风格，画中多

有奇形怪状的鬼神形象，双头、三头、六头、九头妖魔凶恶可怖，巨口獠牙，尖首长舌，显露着神秘的原始气息^⑤。

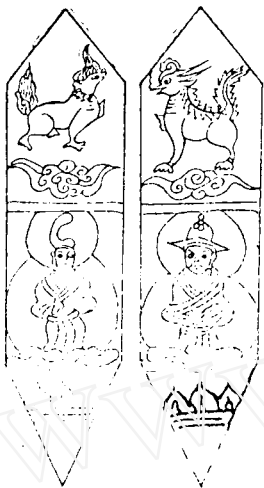


图 12 纳西族门神“课标”

以上纳西东巴“课标”和神图与彝族毕摩的神图鬼板有诸多的相似或相类之处，我们暂且不作细述，仅从以下几方面来看其中所存在着诸多文化流变之后的相异之处：

其一，使用的仪式场合：纳西东巴“课标”的施用场合则大多用于祭祀类仪式，在众多祭祀礼仪中插地使用，如各种“祭风”仪

除“课标”以外，东巴绘画中也有神图，如东巴教祖丁巴什罗之画称“什罗扎”，画中有镇压东西南北中五方妖魔鬼怪的神：管东方的骑虎之神“格则猜布”；管南方的骑鹿之神“猜日蒙果”；管西方的骑象之神“纳采出吾”；管北方的骑水兽之神“古色克布”；管中央的骑大鹏金翅鸟之神“索耶采古”；此外还有神灵、奇兽、高山、大海等绘于其下。在每个东巴家里，都有这张东巴祖师画，是祭天、祭龙、祭风、撵鬼、祭祀东巴亡灵等仪式的必挂之物。下例神图也有降神制鬼的宗教功用，在东巴的心目中有如彝族毕摩所崇仰的“支格阿鲁神图”，如下图：



图 13 纳西族东巴绘画中的丁巴什罗神图

式时用的“课标”中画有各种神鬼：有人首龙（蛇）身的，有腾云驾雾的，有坐念经文的，也有手持兵器的等等。而彝族的神图鬼板则主要用于巫术类仪式，虽然也有祭鬼祀神的意义，但召神制鬼是最终目的；使用方式上，原来也插地施用，现今或立靠于地面，或倒放于地面，简化后已不甚严格。其二，书画内容：“课标”所画内容有各种神（阴阳神及三代先祖神主）、山神龙王及所献动物牲品和八宝（藏传佛教之圣物）；各种鬼怪妖魔等数十种。而彝族神图只画日神、月神、支格阿鲁大神及神禽、神兽食鬼之像，较为单一；鬼板则书画各类与仪式相关的鬼魅。其三，形制象征：“课标”的形制因神鬼而异，神类“课标”砍成形如蛙头、人身、蛇尾的形状，多为彩色；鬼类“课标”砍成平顶（无头）、人身、蛇尾的形状，称无头“课标”，多为黑色；故神只能绘在蛙头“课标”上，鬼只能画在无头“课标”上，有严格的区分。彝族神图大多为龙头龙尾，取龙鹰之子支格阿鲁的神力而成；鬼板则为蛇头蛇尾，也有蛇头平尾形的，因为“蛇”是鬼类的象征。这些制形观念一则与彝族的次生图腾崇拜有关，一则与纳西族古老的原始物占法《巴格图》（金蛙八卦）有关，而两个民族的原生图腾皆为虎。其四，书画风格：东巴“课标”图画以象形为特征，注重的是“形”。彝族神图鬼板则以“画骨”为特征，重视的是“骨”。这皆由纳西东巴的象形文字传统和彝族的根骨意识为各自书画的制导，在风格上也就呈现出不同的旨趣，东巴绘画显得复杂、细腻，与藏族“羌谱”更为接近，这也许是因东巴文化历史上也曾受到藏族苯教及藏传佛教影响而致，且纳西的“课标”与藏族的“羌谱”更多汲取了佛教造像艺术的细腻手法；而彝族毕摩绘画则简约、古拙，保持了更为原始的文化风貌。其五，施用处理：东巴“课标”一般皆在天井里或仪式场地上插地祭祀，祭完之后，山神龙王类“课标”送到井泉边插之；鬼怪类“课标”送到野外丢弃；阳神阴神“课标”插于大门两边；三代先祖神主“课标”插厨房天柱或神主堂。彝族的神图或神牌，既可挂于门户之侧，也可挂于内室墙壁，用于防卫安宅，还可当做佩符护身；鬼板则通常丢弃野外用石头压住或驱送到特定的道路旁，其弃置方向有严格规定，即朝向是西北方向的德布洛莫鬼山。

通过以上简略的比较可知，我们或可发见彝族毕摩的神牌鬼板与纳西族东巴的“课标”既有不同之处，也有诸多的相似点，而彝族符画风格更为简略、原始和古朴；同时在功能、形制与“画骨”笔法等方面，也可见出二者与西北氏羌故地的“人面形木牌”同出一辙。正如纳西族学者和志武先生所进行的比较而言：“人面形

木牌与东巴木牌画有很多相似之处：首先二者形制相同，甚至大小长短亦大体一致；其次，二者都数量较多，皆为大量消耗之物；再者，前者所绘人面较为粗糙，奇形怪状，代表某种鬼神。后者描绘内容较为细致，均为较完整的鬼神形象，但两者所画内容都是鬼神形象，这是基本相同之处。当然，两者也有明显的差异点，那就是人面形木牌只画鬼神面孔，而东巴木牌画一般画鬼神全身，并注有东巴文，显得复杂细致。这种简单和复杂，粗糙和细致的差异，恰巧说明人面形木牌是原始的形式，而东巴木牌画是一种变化和发展。”^⑩这或许就为我们提示出木牌符画源于远古羌戎文化，而将符图从木板移植于纸质之上，则是后出的制符方式，是随着纸介品的产生及其运用的普及程度而衍生出来的交神材料。

“人面形木牌”仅见于中国西北地区，而同类之物在今天的藏缅语族中的彝、纳西及藏诸民族中遗存，则决非偶然之巧合。纳西族东巴的“课标”木牌，与彝族毕摩的神牌鬼板，包括藏族苯教的“羌谱”在内，同样继承的是远古氏羌文化的古老传统，正是在相同的文化策源地孕育而出，并在各自的文化发展中保持着这一相似而独特的民俗传承，并绵延千年而未衰绝；与此同时，我们还可由此发见到彝族、纳西族与藏族在文化渊源上同出关系，及其文化传统在族体的历史性流动中所发生的民俗衍变之所在。1983年英国出版了爱德华·威耶尔所著的《今日原始民族》，书中论述了彝族的习俗、礼仪、历史、文化、宗教和社会结构，书中指出：“关于傩人（彝族）的详情仍有许多东西需要了解，他们古老的习俗可能使我们对亚洲民族和文化的早期活动有更清楚的认识。对于人类学家来说，这一直是一个令人极感兴趣的研究主题。”因此，我们在探索“藏彝走廊”上诸民族共同体作为羌戎遗裔的远古文化特征及其在族群发展史中的同源异流的演变规律时，彝族古老的巫祭造型艺术——神牌鬼板，不但演绎出了藏缅语族诸民族在文化上同源异流的某些参证信息，同时也为远古氏羌文化研究提供了一种源波讨源的“原文化”解码。本文仅是初步尝试，旨在抛砖引玉，以期引起更多中外学者的关注与研究的深入。

①参见巴莫阿依：《试论彝族毕摩的传承与教育》，载于其《彝族祖灵信仰研究》，四川民族出版社1994年版，第215页。

②该崖画位于云南省弥勒县巡检司独家村金子洞坡的断层石壁上，上有人和太阳等图像六十多个，其中九个太阳中，有八个无光，古彝文字十七个，其中有几字的意思是“炎热三月，骑马到此”，“天天舞”等，有学者将之解释为彝人阿哲支系先民欢庆英雄俄普浦罗射日而

- “舞天”，故命名为“舞天”，便是以一种“交感巫术”的心理，以幻想的调谐去达到实际的人和自然的调谐。图文转引自邓启耀著：《宗教美术意象》，云南人民出版社1991年版，第64—65页。
- ③毕摩经籍多有“画骨”式的插图作品，参见凉山州文化局选编：《凉山彝族民间美术》（图集本），四川民族出版社142—166页。
- ④【英】杰恩·赫丽生：《艺术与仪式》，载于《外国现代文艺批评方法论》，江西人民出版社1985年版，第129—133页。
- ⑤杨适：《哲学的童年》，中国社会科学出版社1987年版，第74页。
- ⑥参见朱文旭：《凉山彝家支称号Vi³³的起源与演变》，载于其《彝族文化研究论文集》，四川民族出版社1993年版。
- ⑦即“竹王神话”：“夜郎者，初有一女子浣于遁水，有三节大竹流入足间，闻其中有号声，剖竹视之，得一男儿，归而养之，及长，有才武自立为夜郎侯，以竹为姓。”（《后汉书·西南夷传》）“有竹王者兴于遁水，有一女子浣于水滨，有三节大竹流入女子足间，推之不肯去，闻有几声，取持归，种之，得一男儿，长养有才武，遂雄夷狄。氏以竹为姓，执所破行于野，成竹林，今姚祠竹林是也。”（《华阳国志·南中志》）此二则竹王神话仍流传于滇东及贵州南部一带，即滇桂边界。夜郎国是彝族先民六祖武部后裔“液哪部”在征服濮人的过程中所建的地方政权。彝文祭祖经诗《六祖魂光辉》中也有竹君的记载；马学良先生也曾收录过彝族白彝人的竹生祖的神话：“太古时代，在一河水面上浮着一个楠竹筒。这个竹筒流到崖边爆裂了，从筒里出了一人来，他叫做阿楼……。”以上记载请参见马学良先生所著的《云南彝族礼俗研究文集》，四川民族出版社1983年版，第88—89页。
- ⑧参见笔者拙文《试论彝族古代诗学理论的立象取比特征》，载于《贵州民族研究》1996. 4，第91页。
- ⑨罗国义、陈英翻译，马学良审订：《宇宙人文论》，民族出版社1984年版，第96页。
- ⑩呗博伯歌据鸟兽足迹、万物形象创造了彝文；毕阿史拉则根据神马阿风布依在沙滩上舞后所留下的足迹而创造了彝文等传说。
- ⑪参见尤中：《中国西南民族史》，云南人民出版社1985年版。
- ⑫参见费孝通先生《民族社会学调查的尝试》一文，载于《中央民族学院学报》1982. 2；另见刘达成《关于“藏彝走廊”研究的几个问题》一文，载于《云南社会科学》1993. 6。
- ⑬汪宁生：《纳西族源于羌人之新证》，载于《思想战线》1981年第5期。
- ⑭参见和志武：《炎黄、古羌与纳西东巴文化》一文，载于郭大烈、杨世光主编《东巴文化论》，云南人民出版社1991年版，第47页。
- ⑮此据邓启耀：《宗教美术意象》，云南人民出版社1991年版，第82页，第109—112页，图12、13引于此书。
- ⑯参见和志武：《祭风仪式及木牌画谱》，云南人民出版社1992年版，第83—84页，图11引于此书。