

乞桥·乞巧·鹊桥:从文化编码论看七夕神话的天桥仪式原型<sup>\*</sup>

●叶舒宪

**摘要** 七夕神话包含着三级文明编码:史前文化的一级编码——祭神的乞桥(启桥)仪式:只有织女没有牛郎的七夕仪式活动之原型;父权制文明的二级编码——人向神乞巧:从象征天桥的史前玉璜形象八千年传承和甲骨文“虹”字中透露的双头龙虹桥神话以及乞巧节《搭桥歌》的天人沟通,七夕神话可上溯到大传统的祭神仪式,并体现了父权制文明对史前女神独尊现象的改造;三级编码——引渡织女与牛郎相会的鹊桥神话母题:正月七日为人日的礼俗和七月七日为乞巧节的礼俗相对应,体现了阴阳消长的神话宇宙观支配下的仪式历法行为。

**关键词** 七夕神话;搭桥仪式;乞巧;女神文明;仪式历法

**文章编号** :1003-2568(2013)06-0005-08

**中图分类号** B932

**文献标识码** A

**作者** 叶舒宪,博士生导师,上海交通大学致远讲席教授、中国社会科学院研究员。 邮编:200240

## 一、七夕神话的多级编码辨析

如今每年农历七月初七,我们都要面临一个当代文化难题:是和大众媒体一起庆祝所谓的“中国爱情节”或“情人节”,还是坚持本土文化的原有理念,过一个以乞巧为主的女儿节?

民俗专家们的意见大多倾向于后者。七夕节是怎样在华夏文明史中产生的?能否相对地复原出这一节庆的仪式原貌,并解释相关的神话传说以及演变历程呢?本文运用以多级编码为内容的文化符号学和大小传统再划分视角,对流行于甘肃陇南的乞巧仪式活动做深度的历史性审视,尝试提出对中国七夕神话礼仪的系统性新认识,即史前文化的一级编码——祭神的乞桥(启桥)仪式;父权制文明的二级编码——人向神乞巧;三级编码——引渡织女与牛郎相会的鹊桥神话母题。

七夕神话一级编码在如今社会中的主要遗留形态,表现为陇南地区的民间习俗中,那就是织女独在而无牛郎的乞巧节民俗仪式活动。甘肃乞巧仪式活动还以化石的形式直接显现出其原型结构——天神降临型的请神仪式。

西和县民俗学者杨克栋收集的乞巧歌中的“祈神祭祀表歌词”,第一首题为《搭桥歌》:

三张黄表一刀纸,我给巧娘娘搭桥子。

三刀黄表一对蜡,手攀的红绳把桥搭。

巧娘娘穿的绣花鞋,天桥那边走着来。

巧娘娘穿的高跟鞋,天桥那边遊着来。

巧娘娘穿的缎子鞋,仙女把你送着来。

巧娘娘穿的云子(云形图案)鞋,登云驾雾虚空(天空)来。

巧娘娘,香叶的,我把巧娘娘请下凡。<sup>②</sup>

歌词的题目与主旨都围绕着搭天桥这一神话想象的内容,同时也代表着七天八夜的节日活动始于以临时性天桥的出现为标志的人神的沟通。歌词中虽然也掺入一点现代生活的内容,如“高跟鞋”,但是其所呈现的核心象征也是乞巧节礼俗活动的核心象征——“手攀的红绳”。这种红绳能够把虚构想象中的织女从天界接引到人间,构成乞巧节全部仪式行为的神话想象基础(图1)。

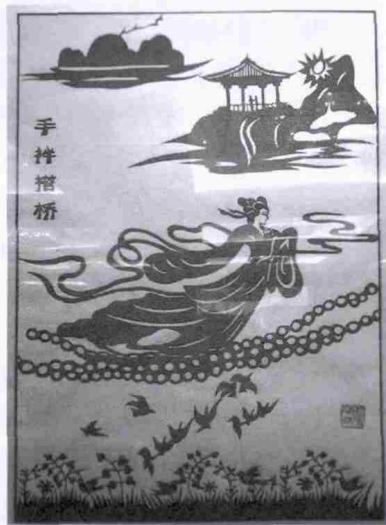


图1 甘肃西和剪纸乞巧节开端的“手攀搭桥”

<sup>\*</sup> 国家社科基金重大项目“中国文学人类学理论与方法研究”(10&ZD100)阶段性成果

<sup>①</sup> 关于文化的多级编码理论,参看叶舒宪《文化文本的N级编码论——从大传统到小传统的整体解读方略》,《百色学院学报》2013年第1期;夏陆然《一以贯之的神话——N级编码系统理论的评述与思考》,《百色学院学报》2013年第1期。关于大小传统再划分,参看叶舒宪《中国文化的大传统与小传统》,《光明日报》2012年8月30日,“光明讲坛”版。

<sup>②</sup> 杨克栋整理《仇池乞巧民俗录》,西和县文联印制,内部资料,第55-56页。

当地的仪式礼俗行为从六月三十日晚开始至七月初七晚结束,共历时七天八夜,世所罕见。仪式全程分为十二项程式,分别是:手攀搭桥、迎巧、祭巧、唱巧、跳麻姐姐、相互拜巧、祈神迎水、针线卜巧、巧饭会餐、供饌、照瓣卜巧、送巧。在这十二项程式的名目中,以“巧”字命名的有迎巧、祭巧、唱巧、拜巧、针线卜巧、巧饭、照瓣卜巧、送巧,一共八种,占了十二项中的大多数,好像整个风俗仪式活动的主旨就在于一个“巧”字。更深入的分析则表明,以“巧”为主题的名目虽多,却都被包装在以“桥”主题为核心的仪式框架结构中。如位列十二项程序之首的一项,名叫“手攀搭桥”,最后一项名叫“送巧”,实际还是重复七天之前的手攀搭桥,让织女能够上天桥回到天界。换言之,乞巧仪式以营造天桥接引巧娘娘(织女)下凡为开端,又以天桥送巧娘娘(织女)上天为结束。其间的七天八夜活动全部以女性参与为特征,没有男性神灵或神话人物出现。这确实是中国文化中保留的远古大传统之遗音绝响。

把西和县乞巧节仪礼与屈原的《九歌》以及我国南方傩祭仪式相比,其先请神下凡最后再送神回归天界的仪式结构几乎如出一辙,由此不难看出七夕牛女鹊桥相会神话的根源还是祭神礼仪活动。天桥的神话母题源于祭神礼仪的结构要素。以杨嘉铭所调研的贵州铜仁地区傩堂戏演出为例,演出之前的傩祭仪式共有16个程式:(1)开坛。(2)发文敬灶。(3)搭桥。(4)立楼。(5)安营扎寨。(6)造席。(7)差发五猖。(8)铺帷下网。(9)判牲。(10)膛白。(11)和会交际。(12)上熟。(13)造船清火。(14)大遊傩。(15)送神上马。(16)安香火。16个程式中的“搭桥”旨在请神下凡,“送神上马”旨在送神归天。有关“搭桥”的细节是:搭桥仪式是法师用白布一匹,从大门外牵到傩堂中师坛位前,白布上铺画案(画案上绘有各种傩神)搭成桥状,名曰天仙桥,目的是请各路神祇从桥上来到傩堂为愿主赐福驱邪。表演时法师……围绕“桥”上下左右穿花跳唱。主要内容有:上坛、启口语;发锣(迎神下马、观师、参神、采木、架桥、扫桥、亮桥、坐桥、讳桥、锁桥,以上用歌舞动作表示伐木造桥、用桥的象征性过程);遊傩(托傩母像表示在桥上观景过程);拆桥(拆去“桥”祭祀各位神祇);卸装。

对照之下,南方傩堂戏演出开始于祭祀请神的

“天仙桥”母题,与甘肃西河乞巧节活动始于“手攀搭桥”,其信仰上的原理完全一致。乞巧这种源于祭神礼仪活动的民俗节庆,给沟通天地与人神的祭祀需求披上歌舞表演的外观,在大多数地方已经脱离出宗教信仰的环境土壤,好像是纯粹世俗的初秋民间节日了。西和县乞巧节的搭天桥、制巧(制作纸质的巧娘娘偶像)、迎神、祭拜、供奉、神灵附体的跳麻姐姐(图2)、反复占卜等礼仪活动内核,让今人通过活化石的方式看到七夕礼俗背后的大传统要素就在于女性社会群体对独立存在的女神祭拜活动全过程,其中既没有男神的陪衬或陪祭,一般也不需要男性成员的参加,这完全是男性中心主义的父权制宗教意识形态出现之前,史前女神文明时代的神话礼仪风俗的遗留形态。据此可知,西河乞巧节礼俗属于残存在父权制社会中的前父权制宗教和礼俗的罕见遗迹,其以女神为中心的神话想象和仪式活动,大体上见证着来自史前期的大传统文化余脉。在其中,直接来自大传统的天桥神话观与女神神话观的相互交织,构成七夕信仰实践活动的原型编码,即一级编码。

采用国内文学人类学派提出的知识考古学的分层次透视分析法即“四重证据法”,可以大体认识到甘肃陇南地区七夕乞巧神话仪式综合体的发生和演变过程,分别找出其原生意蕴(底层)、次生意蕴(中层)和派生意蕴(表层),重建各种文化意蕴的历史生成程序。简单概括地讲,七夕乞巧的原生意蕴在于乞桥,即人间女子祈求与天界女神相沟通的桥梁,亦即女神从天下凡的天桥,而与青年女子们祈求智慧与生活技巧并没有太大关系。后一方面的内容是次生的或派生而来的。



图2 甘肃西河剪纸乞巧节中的“跳麻姐姐”

①杨克栋整理《仇池乞巧民俗录》,西和县文联印制,内部资料,第15页。

②杨嘉铭《贵州省德江县傩堂戏及其面具文化调查报告》,见赵心愚等著《西南民族地区面具文化与保护利用研究》附录,民族出版社,2013年,第312页。

③参看雷海峰主编《乞巧风俗志》,内部资料本,2007年,第38-67页。

④关于史前女神文明的研究,参看叶舒宪《千面女神》,上海社会科学院出版社,2004年,导论部分。



从七夕节原生性的意蕴“乞桥”祭神到次生性的“乞巧”给人，后者是史前祭祀女神的文化大传统在进入文字小传统之后，根据汉字的谐音原理派生出来的再联想内容，从文化编码程序上看属于大传统要素在汉字小传统中的再编码即二级编码。在“桥”与“巧”之间发生的这种目标转换，相当于从神到人的转换，即从人请神下凡到神赐福于人的转换。二者的逻辑联系就出自于祭神仪式的结构和功能的对应本身。

至于在中国各地突出表达的七夕节为织女牛郎相配对的恋爱主题，与陇南乞巧节的神人同庆的女儿节模式相比，显然属于更晚些的文化发明，尤其为古代文人们所津津乐道，可视为父权制社会一夫一妻家庭观念的第三级编码。由于后人大都生活在父权制一夫一妻社会环境中，第三级编码的七夕爱情神话后来居上，成为流传最广也影响最大的风俗观念。各地区的民间人士在早已无从分辨古今的情况下，就将最流行的默认为七夕神话的正宗原版主题了。唐代大诗人白居易《长恨歌》中的名句：“七月七日长生殿，夜半无人私语时。在天愿做比翼鸟，在地愿为连理枝”，足以将牛郎织女故事对表现人间爱情题材的非常魅力体现无遗。生活在后《长恨歌》时代的知识人，确实很难分辨七夕的情爱色调渲染背后之乞桥和乞巧的真相，伟大文学作品的发明传统力量，于此可以得到生动的体认。

有关七夕节日仪式的想象发端，建立在具有双关意义的天桥神话上。天桥既是跨越阻隔在织女与牛郎间的天河之桥，也是跨越天地之间的界限、实现人神沟通的天桥。七夕节的宗教礼仪背景和原型基础，就此和盘托出：仪式为什么要选择在七月初七

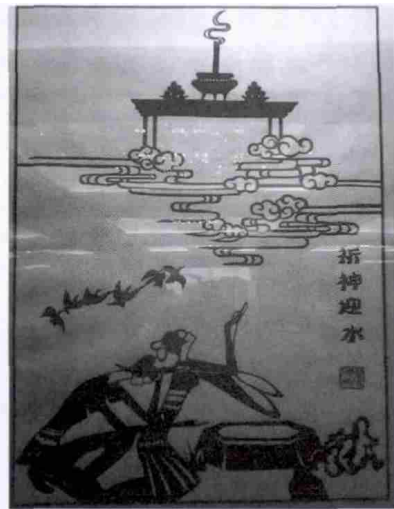


图3 甘肃西和剪纸乞巧节中的“祈神迎水”

呢？原因在于此时天上的星象变化能够给出明确的搭桥神话想象之信号：横跨在天汉之上的鹊桥，给隔河相望的织女星牵牛星提供了年度交通的机会。天汉上的鹊桥虽然纯属神话想象的意象，但是根据天人合一的神话逻辑，地上的人间方面也由此得到搭建

重新沟通天地之天桥的时间信号：天上的鹊桥一旦要出现，那当然也是人间搭天桥请神下凡的大好机会吧。至于为什么这一次的人神沟通节庆良机没有让陇南社会中男性唱主角，反倒让女性唱主角，成为名符其实的“女儿节”，其中的深层原因还是照例来自先民的神话宇宙观，属于天人合一对应思维的选择产物（图3）。

观察礼县、西和县两地的乞巧节仪式，一个十分明显的事实是，仪式的开始和结束都紧紧围绕着搭天桥这个核心象征。众多的乞巧歌，内容虽然五花八门，但是结尾处的副歌歌词却万变不离其宗，只有两种。或曰：“巧娘娘，下云端，我把巧娘娘请下凡。”或曰：“巧娘娘，上云端，我把我巧娘娘送上天。”

下凡和上天，一下一上，均指织女神降临人间的神话旅行。这完全符合拜神仪式上的先迎神与后送神之程序。问题是巧娘娘的一下一上神话情节，都要借助神话的交通工具——天桥。这里的天桥意象也有双关语义的，一是指织女在天上先要渡过天河的桥，二是指织女从天上降下人间的桥。《西河乞巧歌》“颂”部分的“坐神迎巧篇”第四首云：

三刀表纸一对蜡，我用手攀把桥搭。

巧娘娘穿的绣花鞋，天河那边走着来。

一对鸭子一对鹅，我把巧娘娘接过河。

一根香，两根香，我把巧娘娘接进庄。

如前所述，织女的祭拜者用手攀搭天桥，是乞巧节礼俗的开端和收尾的双重功能意象，成为该祭祀礼仪的框架结构要素。从注解中得知：“手攀：西和一带五月端午节除小孩子带荷包之外，男女孩子还要在手腕上带五色丝线搓成的花手攀，带到七夕节脱去。女孩子的手攀在送巧时一起脱去，挽结起来，拉在河两岸，象征性地搭桥。有的地方在迎巧时也用来搭桥。”前后两次用手攀搭天桥的仪式象征，就此成为考察七夕乞巧仪礼整体的关键点。

## 二、天桥神话的史前大传统深度求证

只要能够在史前时代找到类似的天桥神话的证明，则乞巧节之前身为乞桥（启桥）礼仪的推测就可得到实际的验证。具体的求证步骤是：

第一步，从当代看到的手攀象征天桥，上推到汉字起源的商代甲骨文形态，从中找出“彩虹象征天桥”的“虹”字，看其双头龙下凡喝水的神话叙事形象特征，理解初民的神话想象逻辑：彩虹出现在天下雨之后，意味着天上的水大量流失后，天神口渴了，化

①②赵子贤编《西河乞巧歌》，香港银河出版社，2010年，第94页，第96页注一。

作双头龙从天上降到地上来喝水。甲骨文“虹”字写作双头龙一身,张开大口向下喝水的“虹桥”形状(图4)绝非偶然。再将西河县乞巧节上手攀所用的五彩



图4 甲骨文中的“虹”字,写作双头龙从天下凡喝水形状

丝线,照例追溯其古老的原型象征为模仿性的五彩彩虹,这样就从彩虹神话母题与仪式象征的意义上,把握住神话思维类比逻辑的统一性。

第二步,从写成双头龙形象的甲骨文“虹”字,再度向前文字时代的神话想象世界上溯,找出先于甲骨文时代而出现的双头龙形象原型——玉璜,再通过各地大量史前文化遗址出土的玉璜形制及造型特征,说明玉璜象征天桥是目前可知最古老的天桥神话之表象,能够落实其发端到兴隆洼文化的玉璜(当代又称“玉弯条形器”)生产,距今足足有八千年之久。而南方的玉璜以浙江余姚河姆渡文化为早,距今约七千二百年左右。明确雕刻为双龙首形象的玉璜,则以辽宁建平



图5 象征虹桥的双龙首玉璜(红山文化,距今约5500年,现存辽宁省博物馆)

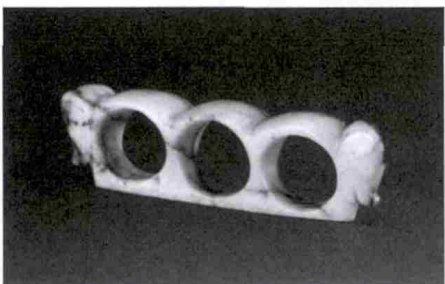


图6 象征虹桥的双熊首三孔玉器(红山文化,距今约5500年,现存辽宁省博物馆)

东山嘴红山文化祭坛出土的一件(图5)为最早,距今约五千多年。考古出土的红山文化文物中还有双人首或双熊首的三孔桥形玉器(图6),其对应的神话观念是:大雨之后天上的水都流到地下,天神口渴就化作双头人或双头龙、双头熊的形象下凡喝水。此类神话旨在解释彩虹现象的起因。

而玉璜的发明则是人工制作的彩虹桥,象征天地沟通和人神的沟通。总之,以表现为玉礼器的天桥观念为标志看,它们出现在中国版图的时间要比汉字早一倍以上。史前先民对天桥的神话构想,通过先于文字的玉器符号传播数千年之后,在距今约2700年的西周



图7 晋侯墓地出土西周多玉璜组佩(距今约3000年,现存山西省博物馆)

时期晋侯墓地,派生出动用二百多件玉器组合而成的联璜玉组佩,外加两只玉雕大雁(图7)。其仿效飞禽而祈祝佩戴者魂灵升天的意图,通过玉璜天桥加大雁的形象加以表达。这与西河《乞巧歌》中歌唱的天桥与一对鸭子一对鹅同在的情况,神话幻想的升天方向与辅助飞禽意象如出一辙。

据赵逵夫教授的研究,织女的原型或出自秦人祖先神话中的女祖先女修,乞巧祭礼的祖型当为秦人的祭祖仪式。我们从女修吞玄鸟卵而生大业的秦人鸟图腾祖先神话叙事看出秦人先民的女祖先崇拜,同样表现为知母不知父的史前母系社会神话观念;同时也隐约透露着史前女神文明独尊时代的鸟女神崇拜的影子。至于织女牛郎组合型叙事,反映的是七夕神话的后起之再编码,已如上文所论。从先后程序看,织女牛郎型叙事的文本案例,是父权制社会性别文化的二元对立模式对史前母神独尊时代的意识形态加以再造的结果。

等到男尊女卑的观念占据绝对统治地位以后,女性为先为尊的织女牛郎型叙事,又要再度置换变形,即出现所谓牛郎织女型爱情叙事,实为七夕神话的三级编码,对应于鹊桥母题的形成。这可视作父权制社会男性为尊女性为卑的价值模式对古老神话礼俗观念的再度改制后的表现。

①关于彩虹比喻天桥及龙的神话类比模式,参看叶舒宪《四重证据法重建中国非物质文化遗产体系》,《贵州社会科学》2012年第4期;《龙-虹-璜:玉石神话与中华认同之根》,《中华读书报》2012年3月21日。

②赵逵夫《汉水、天汉、天水——论织女传说的形成》,《天水师范学院学报》2006年第6期。



### 三、鹊桥与神女:女神文明的回光

春花秋月,是世界的诗性文学最常见的歌咏主题。伤春悲秋,则是我们中华文学的一个原型表现传统。就古代文学而言,牵牛与织女的凄婉爱情神话给中华文学的悲秋主题带来年复一年而历久弥新的动力和生机。下文首先探析鹊桥意象发生与神女的关系,从另一角度审视女神文明在父权社会中的遗留。

众所周知,织女是以善于纺织为特征的女子形象,牛郎是以牛耕为基础的农夫形象,华夏农业文明自古就把男耕女织作为和谐社会的理想。不过,当代考古学发现却揭示出:在标准的男耕女织的社会分工模式出现以前很久,史前先民曾经经历过一个“女耕女织”的阶段。也就是说,当社会团体中的男性成员们还在忙着外出打猎时,是留守家园的妇女率先发现了农业种植方面的知识,并且率先掌握了农作物的培育技术。女性发明农业之后相当一段时期,她们都是农业生产的主角。后来男人们才逐渐放弃狩猎生活,加入到农业生产中来。与史前的女耕女织时



图8 女神文明说的中国物证:距今6000年的女神石像,模拟蹲踞临产孕妇形象(河北承德滦平县金沟屯镇出土,现存滦平县博物馆)

代相对应,在意识形态上流行的是先于男神的女神宗教和神话。考古学家在整个欧亚大陆各地的发掘表明:一种只供奉和崇拜女神的文明,自2万年前到5千年前曾经普遍存在(图8)。这些新的文化发现对于考察古代神话提供了前所未有的视角。下面就试解析鹊桥这个母题的由来。

关于鹊桥的记述最早见于汉代文献。《岁时广记》卷二十六引《淮南子》:“乌鹊填河成桥而渡织女。”汉代末年的《风俗通义》也说:“织女七夕当渡河,使鹊为桥。”汉代的这两种说法不同:一个说乌

鹊,另一个说鹊;一个说乌鹊自愿填河成桥,另一个说是织女让鹊搭桥给自己渡河用。两种说法的共同点是:鹊只与爱情离合故事中的女主人公织女相关,而不与男主人公牛郎发生直接的关联,甚至没有提到牛郎的名字。这一点看似无足轻重,其实却是意味深长的。因为这一点清楚地表明:国人习惯称为“牛郎织女”的故事,本来的真正主角是女性一方,不是牛郎一方。这与上文中讨论的七夕神话在史前大传统的一级编码为女神对应女儿节的情况相关。

更有甚者,如果以传承活态的乞巧民俗而著称的甘肃西和县乞巧节为参照,则在当地女性参与的乞巧节祭拜礼俗中,只能看到织女的替身巧娘娘受到隆重祭祀,根本见不到男方即牛郎的一点踪影。从现实中依然一年一度上演的乞巧节活态神话剧看,汉代文献记载中的七夕神话内容是比较接近原生态的叙事:使鹊搭桥填平银河的是织女,亲自走过鹊桥去会情人的还是织女。在这里,男方牛郎似乎只是一位无足轻重的角色,至多也是一个相对被动的陪衬角色。如果不是织女一方的单方面努力,借助超自然力,所谓七夕相会也就没有可能了。所以我们需要本着追溯本源的原则,用“织女牛郎”的说法替代父权制社会中改变了性别顺序的“牛郎织女”说。以这种女性主动的认识为前提,可以进一步从有限的资料背后去探索失落的女神文明之信息。

从古诗所言“乌鹊南飞”就可以知道,鸟雀的规则性出没其实也是一种季节变换的征兆。什么“布谷鸣春”、“春江水暖鸭先知”,就是古人从布谷鸟和鸭子的叫声就听出春季到来的信号。大雁乃至其它禽鸟飞向南方,则是秋天来临的物候。在七夕的天象中出场的银河与填河的乌鹊,其实都是秋季来临的征兆。这就是神话背后的隐情,值得今天的学人去发掘。

《古今注》卷中说:“鹊,一名神女。”《说郛》卷三十一《奚囊橘柚》云:“袁伯文七月六日过高唐,遇雨宿于山家,夜梦女子甚都,自称神女。伯文欲留之,神女曰:‘明日当为织女造桥,违命之辱。’伯文惊觉,天已辨色,启窗视之,有群鹊东飞。有一稍小者从窗中飞去,是以名鹊为神女也。”高唐是著名的古代艳情故事发生地。楚怀王梦遇神女的事件经过宋玉写的《高唐赋》而在文学史上传为尽人皆知的佳话。如果按照以上记载,为牛郎织女搭桥的喜鹊是来自高唐的神女所化成的,那么就可以说高唐神女就是性爱女神的置换化身。正如古希腊神话让一位阿佛罗狄忒女神(维纳斯)来主管人间性爱事物,中国的高

①袁珂、周明合编《中国神话资料萃编》,四川社会科学院出版社,1985年,第117页。

唐神女显然也是为人间的旷男怨女之结合牵线搭桥的神秘中介角色。她所化身为鹊这个神话情节其实也不是哪一位作者偶然发明出来的,而是遵循着近万年以来的女神宗教信仰的传统——鸟女神的观念。

希腊的阿佛罗狄忒女神的标志是一只鸽子,而在西亚、印度和地中海史前文化和早期文明的考古文物中,鸽头或者鸟头人身的女神形象屡见不鲜。当代女神研究家已经将此类形象上溯到新石器时代的女神宗教。

在古代中国的礼教笼罩下,性爱方面的事情,被认为不登大雅之堂的肮脏污秽之事,像高唐神女这样主管性爱的女神也只能以隐形的、隐喻的、半遮半掩的形式在幻梦中出现。所谓高唐梦、阳台梦或者巫山云雨(《红楼梦》写贾宝玉初次性爱经历,用的章回标题叫“贾宝玉初试云雨情”),都是用神女故事所发生的地点及其气象变化来隐喻表达性爱结合的。这在中国汉族文学史上形成了一种因袭不变的表现传统。隐蔽和隐藏的最终结果是把真实身份隐掉了,也就逐渐被后人所遗忘。“鹊桥”这个神话意象在牛郎织女神话中充当着沟通银河两岸、使天堑变通途的关键功能,关系到男女主人公是否能够相会,所以是非同小可的。这样的神秘职能又不是所有的人间力量和智慧所可企及的,必然需要借助于超自然力。在史前女神信仰的时代,这类超自然力的代表就是女神,所以由高唐神女来化作喜鹊,让大批喜鹊的自我牺牲为织女牛郎相会创造条件,这透露出女神时代特有的神话想象如何在父权制社会中经过变化改造而遗留后世的。其结果是女神的身份逐渐被隐去而遭遗忘,剩下的只是女神的化身动物——鹊。女神以自己的超自然神力如何能够独自填平天空上的银河,我们在至今流传河南民间的口传神话中还可以找到实例:乌龟变作老人,预告伏羲女娲兄妹如何藏进他的龟甲之中躲过天塌地陷、洪水滔天的宇宙浩劫。灾难过后,女娲站在伏羲的肩膀上,用兽皮筋缝好了天上的大裂缝(银河),又用五色石子填补上天空中的无数小洞(即星星)。他们兄妹二人居住在玄鼋山的玄鼋洞(又名轩辕洞)内,繁衍后代人类。上帝因为乌龟老人对人类有救命和再造之恩,特封他当了玄武星座。也就是后人供奉为玄武真君或玄武大帝。

陕西长安城太极宫(隋朝大兴宫)北面的正门叫玄武门,可见古人在地上的建筑如何尊奉天人合一逻辑而规划(绝不像今人胡乱开发和随意建筑)。唐高祖次子李世民于此发动“玄武门之变”(杀死太子

李建成),自己先被立为太子,随后登上皇位。唐代长安大明宫北门也叫玄武门。这个玄武门比唐太宗兵变的那个还要有名,因为唐代政治兴废的一些重要事变皆与此门有关。如唐玄宗李隆基除韦后、唐代宗李豫除张后皆发难于此玄武门。北京复兴门外原来有真武庙供奉玄武大帝,陕西合阳县还有玄武殿,南京的玄武湖闻名海内外,恐怕如今很少有人去追究这些名目背后的天人合一的星象学知识底蕴吧。

邻邦缅甸有情人星的传说:很久以前,一对要好的青年男女,因为出身贵贱不同,在人间不能结成夫妻,死后变成天上的两颗星星,一个住在日出前的东方天空,一个住在日落后的西方天空,每过三年他们都飞到天空的正中来相会。

缅甸情人星的例子表明,用人间男女之间的爱情离合来解说天上的星移斗换的变化现象,是各民族神话思维的一种通则。

#### 四、星宿神话的奥秘——仪式历法

20世纪初出现过一个人文研究的“剑桥学派”,又称“仪式学派”,其基本主张是神话以及以神话为源头的文学实际上产生于仪式。文化人类学对众多的无文字社会的仪式研究打开了西方知识界重新认识古希腊文学与文化的仪式根源的眼界,拓展出一种从仪式活动来考察宗教、信仰宇宙观的新思考空间。仪式历法,也就是在这样的背景中凸现出其贯通古人的知识、神话宇宙观与生活实践的强大铸塑作用。

在人们还没有现成的历书和年历可以翻阅参考的情况下,按照固定的时间周期举行的社会群体的仪式活动就起到了历法规则的作用。对于任何一个农业社会来说,最重要的大事就是及时把握耕种和收获的农时节奏。所以自从大约一万年前,人类开始学习农耕生产方式,也就同时开始了所谓“观象授时”的节气历法实践。年复一年地观天象以获得时间和时节的信息,使得人们对星象及其规则变化有了非常精细的认识。神话想象的作用又使星象具有了拟人化、人格化或者动物化的表象。不论是中国的织女星、牛郎星还是西方的什么大熊星座、猎户座、人马座、射手座之类的名目,都是星象在这种神话类比较作用下的生动表现。

中国文献最早提及牛郎织女的一篇是《诗经·小雅·大东》:“维天有汉,监亦有光。跂彼织女,终日七襄。虽则七襄,不成报章。……宛彼牵牛,不以服箱。”从这首诗的表现看,二者之间的爱情离合的情节还

①叶舒宪《高唐神女与维纳斯——中西文化中的爱与美主题》,中国社会科学出版社,1997年。

②关于鸟女神观念,参看金芭塔丝《活着的女神》,叶舒宪等译,广西师范大学出版社,2008年,第一章。



不清楚,我们只知道他们是银河边的两个拟人化的星座名称。

在六朝殷芸的《小说》中,出现了相对完整的牛女故事:“天河之东有织女,天帝之子也。年年机杼劳役,织成云锦天衣。帝怜其独处,许嫁河西牵牛郎,嫁后遂废织纴。天帝怒,责令归河东,但使一年一度相会。”天河东西各方的女主人公和男主人公,本来究竟承载着什么样的天文历法意蕴呢?要回答这个疑问,需要理解上古天文知识中的二十八宿信仰。

“宿”与“舍”同义,就是停宿、住宿的意思。二十八宿指的是古人心目中日月五星在天上运行的临时住所。按照东南西北四方来划分,每一方有七个住所,分别叫做东方七宿、南方七宿、西方七宿和北方七宿。与四象和四季相配合,则有东宫苍龙七宿:角、亢、氐、房、心、尾、箕;西宫白虎七宿:奎、娄、胃、昂、毕、觜、参;南宫朱雀七宿:井、鬼、柳、星、张、翼、轸;北宫玄武七宿是:斗、牛、女、虚、危、室、壁。虽然这里出现了“牛”和“女”的名称,但是不能将二者等同于牛郎星和织女星。

与牛郎(河鼓)织女二星的位置关系最近的是牛宿。牛宿有六星,六星联起来形状如同牛头上长着牛角。女宿四星,形象像箕,附近有十二国星、离珠五星、败瓜五星、瓠瓜五星等。《诗经·七月》有“七月食瓜,八月断瓠”一说,可知秋季到来与采摘瓜果葫芦一类物候植物密切相关,也是“败瓜”“瓠瓜”一类星名的农事意蕴所在。虚宿周围有哭星、泣星,听起来就给人不祥之感。因为虚星主秋,包含着万物肃杀的意味。随后的危宿就更不用说了。有学者认为“危”的名称表明古人在深秋临冬时节内心的不安。“危”宿之后的“室”和“壁”,似乎都在暗示为了度过寒冬,人们要如何小心关注给自己挡风避寒的居住之所。

对“七”与“七日”的神秘性体认,关键在于由实践仪式历法的远古时代所遗留下来的神秘数字传统。一年之中有两个月的第七天最为重要,而且这两个第七天又是巧妙地呈现为规则性的对应特征的,那就是“正月七日为人日”的礼俗和七月七日为七夕乞巧节的礼俗。

人日与七夕的对应处:二者的时间间隔恰好是半年。一年之中最重要的日子,莫过于春节和秋节。因为远古时期并没有四季观念,只有两季观念。换言之,初民最初不知道夏和冬的概念,夏包含在春之中,冬包含在秋之中。农耕社会春种秋收的生活节奏完全对应吻合着草木一岁一枯荣的大自然的生命循环节奏。

《诗经·豳风》里有一首著名的农事诗,题目就是《七月》。为什么反反复复地唱“七月”如何,“八月”或者“九月”又如何。为什么不从其它月份开始唱呢?因为农历七月是一年之中最重要的季节转换时节。也就是说,古人只知道两个季节的转换,即从春季到秋季。按照初民的阴阳消长互动的宇宙哲学,两大季节的变换也就是自然的阴阳两大元素此消彼长的结果。秋季转到春季是由于阳气生长壮大,压倒了阴气,而春季转到秋季则是由于阴气生长壮大,逐渐盖过了阳气。所以古人有一种季节性的性别情绪变动观念,所谓“春女悲,秋士哀”的信念就是如此。在阳气兴盛并压倒阴气的春季,属阳的男性是得天时的,属阴的女性则是不得天时的,而到了阴盛阳衰的秋季,情况恰好反过来:是该轮到男性感到悲哀的时候了。古人习惯所说的“伤春悲秋”,如果仔细辨析的话,显然会看到微秒的性别差异。

“春日迟迟,采芣苢,女心伤悲,殆及公子同归。”《七月》里所唱的歌词,分明体现出“春女悲”的季节性情绪波动。

为什么七夕乞巧这样真正属于女性自己的节日恰好被确定在一年内阴气抬头阳气衰减的初秋时节,我们从仪式历法和阴阳宇宙观的角度去理解就顺理成章了。

在《诗经》的《氓》一诗中,女主人公拒绝了前来求婚的男子,提出“秋以为期”的要求看来不是出于偶然。在《邶有苦叶》一首中,女子也明确提出:“士如归妻,迨冰未泮”的期限。可见,秋季为什么成为女性真正的节日。

对于保留古代的仪式历法习俗最重要的一部书《荆楚岁时记》,是同时重视人日和七夕的古代见证。新春之际人日的礼俗活动,为的是按照仪式历法精神来追忆和庆祝开天辟地时的第七日,因为那是创世神话造人(下转第16页)



图9 乞巧节的女神祭祀因素,甘肃西和剪纸“祭巧”

①关于人日神话与礼俗的研究,参看叶舒宪《中国神话哲学》,中国社会科学出版社,1992年,第七章第三节。

剧到明清年间,无数卓越的文人倾注心血于戏剧创作,因此留下了大量足以自傲于世界戏剧之林的杰作,另一方面,从南宋直到清末,始终存在一条独立于文人创作之外的、更显汹涌澎湃的戏剧之河,这个民间的演艺群体在舞台上开拓了极其开阔的自由创造空间,他们的表演与文人的戏剧创作相互交织、相互影响、相互提供素材和激发灵感,共同建构起戏曲的民间传统。只有同时关注这两个方面,我们对戏曲的认识才有完整性。

从明初到明中叶,各地方剧种蓬勃兴起,接续了南宋戏文一脉,体现了戏剧极强的生命力。在这样的大背景下,民间戏剧借助市场化的力量迅速崛起,不仅占领了从城市到农村广阔的舞台,这些更具民间性的地方剧种兴起,同时也影响了戏曲理论的发展。焦循的《花部农谭》是第一部把注意力转移向各地方戏曲剧种的文献。尤其是明代后期,地方剧种的兴盛早已不容忽视,焦循的题记这样写道:“梨园共尚吴音。‘花部’者,其曲文俚质,共称为‘乱弹’者也。乃余独好之。盖吴音繁缛,其曲虽极谐于律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》十数本外,多男女猥褻,如《西楼》、《红梨》之类,殊无足观。花部原本于元剧,其事多忠孝节义,足以动人,其词直质,虽妇孺亦能解,其音慷慨,血气为之动荡。郭外各村,于二、八月间,递相演唱,农叟、渔父,聚以为欢,由来久矣。自西蜀魏三儿倡为淫哇鄙谑之词,市井中如樊八、郝天秀之辈,转相效法,染及乡隅。近年渐反于旧。余特喜之,每携老妇、幼孙,乘驾小舟,沿湖观阅。天既炎暑,田事余闲,群坐柳阴豆棚之下,侈谭故事,多不出花部所演,余

因略为解说,莫不鼓掌解颐。有村夫子者笔之于册,用以示余。余曰:‘此农谭耳,不足以辱大雅之目。’为芟之,存数则云尔。”

各地方剧种在逐渐发育的戏曲市场中尽得先机,也在各类新兴的大众媒体上抢足风头。清末报纸上有关京剧等地方剧种的消息和评论,又在为这些更平民化的剧种推波助澜,让秦腔、梆子、川剧、汉调等渐次进入人们的视野。它改变了戏曲理论的重心,相对而言,明清两代的戏曲理论始终把昆曲置于最为关注的地位,20世纪的戏曲理论却是以京剧为中心的,而当京剧成为戏曲理论关注的中心,戏曲理论的视野所出现的变化,就不仅是剧种或声腔此消彼长,最为重要的是,文字形态的戏曲剧本第一次将它在戏曲理论中的核心位置让给了戏曲的舞台呈现,其中最重要的是表演。戏曲文献的演变历史,在20世纪才出现真正的变化,重新回到戏剧本身。

戏曲是综合艺术,戏曲理论应该包括文学剧本的研究、舞台呈现的研究和戏曲诞生、成熟、发展过程的研究。在不同时代,人们对戏曲的功能及意义的理解并不一样,这决定了戏曲理论重心的变化,我们可以从它的演变中看到明晰的发展路径。由于传播方式的差异,不同时代的戏曲文献的体裁也呈现出不同的类型。对戏曲理论全面完整的梳理,既可以通过这些文献的解读,了解戏曲的历史、形态、特征与现实发展,同时也可以通过对不同时代戏曲理论的认识,看到戏曲发展进程中历史与文化的变迁。进而,更可将戏曲看作中国传统艺术之有机组成部分,通过戏曲理论与音乐、美术及文学理论的共通之处及差异,加深对中国艺术的认识与理解。

①焦循《花部农谭》,《京剧历史文献汇编》,清代卷第1册,凤凰出版社,2011年,第385页。

(上接第11页)的纪念日。初秋之际的七月七则是女性的节日、少女的节日。这一天的规定礼俗是乞巧,而乞巧的实质在于婚礼上对女方的仪式考验节目。

春女悲、秋士哀,其中隐含着性别情感周期的季节差异现象。原因是宇宙之间的阴阳两大力量的消长发生了实质性的变化,所以任凭牛郎多么的虔诚与忠心,都无法在七夕的阴盛阳衰时节追上在前面飘然而去的织女!

汉字“婚”的造字表象就是一天之中的特殊时刻——黄昏,也就是太阳落下阴间之时。由于这标志着宇宙的阳性力量与阴性力量的结合,所以也是人

间的男女两性缔结良缘的时刻。“婚”这个从“女”和“昏”的组合字形,已经把先民的天人合一思想体现得淋漓尽致。而作为仪式的婚礼,则将仪式历法的实践特色和盘托出了(图9)。

宇宙大自然的节律,两个季节的循环时间观,决定了一年之中最重要的事情安排。所谓天人合一,说的也就是如何调整人的社会活动,使之对应吻合大自然的生命时间节律。

无论是七夕女性乞巧风俗,还是织女勇敢渡天河的举动,还是神女化作鹊桥,这些都充分表明这是一个源自女神文明时代的异常古老的节日,也表明秋季何以对女方来讲是婚配结合的最佳期。

①参看叶舒宪《中国神话哲学》,中国社会科学出版社,1992年,第二章二节。