

[刘宗迪]鼓之舞之以尽神

——论神和神话的起源

作者：[刘宗迪](#) | [中国民俗学网](#) 发布日期：2009-08-12 | 点击数：1483

诸神由何而来？这是人文学术中的一个“老大难”问题，——谓之“老”，是因为它的历史与神话一样久远，自从人间流传诸神的故事，就有人在思索诸神的来历；谓之“大”，是因为它是人文学术的一个根本性问题，神话学、文化学和哲学等领域中许多问题都植根于此；谓之“难”，是因为古往今来不乏智者贤达为之苦思冥想，迄今却无确解。

一、文字学考证：神、“大”字与舞蹈

所谓神性或者说神的本质，其涵义主要包含下述两个方面：

其一，创世性。指神妙造万物，陶冶众生，开天辟地，品物流形。

其二，神秘性。指神造化无方，神秘莫测，不可言传，唯借世间万物而昭现。

被如此理解的神，就是一种神秘的创世力量，先秦典籍中的“大”字往往就表示这一涵义。

《论语·泰伯》云：“大哉！尧之为君也。巍巍乎！唯天为大，唯尧则之。荡荡乎！其民莫能名。巍巍乎！其有成功。焕乎！其有文章。”孔子所谓“大”，即天所具有的泽及万物惠被众生却无以名状的神性。“巍巍乎！其有成功，”言其创世性；“荡荡乎！民无能名，”言其神秘性。

《老子》云：“有物浑成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母，吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大。”所谓“大”，即周流六虚化生万物却不着形迹的“道”，或曰神。“可以为天下母”，谓其创世性；“吾不知其名”，则谓其神秘性。

“天”字是由“大”字演变而来，而“天”字在古汉语中，几乎被用为“神”的同义词，此亦足以证明，“大”字原本就具有神圣含义[①a]。总之，“大”字在最初还不是一个平凡的形容词，而是一个神圣的字眼，实际上，即使是形容词意义上的“大”，最初也并非指一般的体积或力量的庞大，而是指崇高或神圣的意思。

那么，先民们为什么要用“大”来命名神呢？古汉字象形，以“大”字意指神性，这只能是因为在先民们看来，神乃是以“大”字的形式存在和呈现的，因此，“大”字向我们提示了神最初的呈现方式。

“大”字的初文作口，它象征的乃是原始舞蹈中的舞者形象，这一点可由一系列与“大”字相关的文字诸如“舞”、“奕”、“美”、“文”、“雩”、“皇”等中得以证明：它们最初都是用来命名或形容舞蹈的。

1. “舞”字。首先，“舞”有大的意思。“无（无）”与“舞”同源，而从“无”之字多有大的意思，《方言》、《尔雅》并云：“@①，大也。”《诗·巧言》云：“无罪无辜，乱如此@①。”毛氏云：“@①，大也。”“无”谓大，故老子称“道”为大，又为无，并且，老子之“无”和《诗》之“大恸”都是意指天的至高无上的神性。“无”与“舞”同源，“无”谓大，故“舞”亦谓大。

“舞”字之初文作，本身就象征手持羽毛而舞之人，其中舞者正作“大”字之形。

2. “美”字。“美”有大义，郝懿行《尔雅义疏·释詁》有论，此不赘述。

“美”字初文作，此字象征戴饰物（羽毛之类）而舞的形象，此说已为定论 [① b]，而其中的舞者形象正作“大”字之形。

3. “奕”字。《诗·那》云：“万舞有奕，”“奕”字形容舞姿，《诗·简兮》云：“万舞侯侯，”“侯”借为“奕”，亦形容舞姿。

“奕”也有大义，《尔雅·释詁》：“奕，大也，”《说文》同，并引《诗·韩奕》：“奕奕梁山”为证。《诗·巧言》“奕奕寝庙”，毛氏训为大。“奕”之训大，当本自“亦”字，《诗·噫嘻》“亦服尔耕，”《丰年》“亦有高廩”等，郑玄并云：“亦，大也，”段玉裁《说文解字注》谓：“亦，即奕之假借，”则本末倒置矣，实则，“亦”为“奕”之本字，因它后来被假为语辞，才不得不缀以“大”字以存其古义，“亦”之本义即“大”。

“亦”初文作，正状一“大人”之形，“亦”既谓舞蹈，则知其中的“大”字亦象征舞者。

3. “文”字。“文”有大义，《诗·江汉》：“告于文祖”，“矢其文德”，“文”表示神圣、崇高，此正大的本来意义。《说苑·修文》云：“文，德之至也。”至者，至高无上之谓也，大也。故“文”常被用作帝王的谥号。

“文”又是舞蹈之名。《春秋·公羊传》云：“象舞为武舞，器用干戚；夏 yuè@②为文舞，器用羽 yuè@②。”“文”谓舞明矣。

4. “文”初文作，象文身之人，这一形象实亦“大人”，只不过为了刻画其胸前的文饰而夸张了“大人”的胸廓而已。而且，这一文身之人，只能是舞蹈之人。这是因为，文身的目的是为了自我表现，借文饰以展示自身之魅力，先民们在艰苦劳作之际无暇于自我表现，只有在劳作之余的游戏活动中才可能以自我表现为事，游戏是“生命存在的自我表现。” [② b] 而最直接最原始的游戏必然是肉体本身的游戏，即舞蹈，舞蹈是人类最早的自我表现方式，必然也就是人类最早用各种方式装饰自己的场合，直到现代，人类学家还能够发现，“澳洲人的画身，以参加舞会时所画最为富丽谨慎， [③ b]”因此，用“文”字所象征的必为文身而舞之人。文舞之称文舞，最初正因为是文身而舞，正如武舞之又称象舞，是因为头戴野兽面具（象）象征狩猎或战斗而舞。

5. “雩”字。《说文》云：“雩，舞羽也。”《尔雅·释詁》云：“雩，舞也。”

“雩”又有大义。“雩”从“亏”，“亏”即“于”，郝懿行《尔雅·义疏》云：“凡从于之字多训大，”故《释詁》有：“@③，字，大也。”

殷墟卜辞中有字，陈梦家释为雩字，此字正象一头戴假面持羽而舞之人，其中舞者形象也作“大”字形。

6. “皇”字。“皇”亦为舞名。《周礼·舞师》云：“舞师……教皇舞，”郑玄注云：“皇，书亦作@④，”《说文解字》云：“@④，乐舞以羽@⑤自翳其首以祀星辰也”。

“皇”也有大义。《说文》：“皇，大也。”故“皇”被用作神灵之名，如“三皇”、“皇帝”等。

“皇”与“黄”通，而“黄”字甲骨文作，亦作大字之形，“皇”为舞名，则此“大”字当象舞者，即佩璜而舞之人。

此外，大字与舞、神的联系，更可由原始岩画中的舞蹈场面得以证实，其中的舞者形象皆以大字的形象出现。与舞蹈的“大”字造型形成鲜明对照的是，岩画中表现劳作的人物造型多取侧面，远无舞者形象之高大堂皇。而且，这些原始岩画也与古汉字中那些象征舞蹈形象的文字一样，蕴含着浓厚的神圣

意味。舞蹈岩画所标志之地乃是先民祭神之所，舞蹈画面乃是先民顶礼拜膜的对象 [①c]。

大、神和舞之间这种三位一体的关系，也存在于其他语言中，如满语称巫师为“萨满（Shaman）”，此词又谓狂舞、天神和大神等意义。 [②c]

综上所述，足以表明，“大”字、神和舞蹈之间的关联决非巧合，而是体现了一种必然的人类精神宿命。也就是说，神性，最初只是以舞蹈的形式存在和呈现，并借此形式被领会和把握的。那么，舞蹈，是如何成为神的原初呈现之所的呢？

二、现象学阐释：舞蹈的造化力量

舞，作为人类原始的游戏活动，就是一种创世活动：在其中，人类被陶冶为真正的人。

人劳动，是为了生存，也就是说，为了满足其动物性的生存欲望和繁殖本能，人在劳作中为动物之所为，则必定是动物之所是，劳作的人尚未把自己与动物区别开来；另一方面，在劳作中，人将外在世界作为谋生的工具，他同时也就仅仅作为工具而存在，外在世界和人本身的丰富感性、生动色相以及灵跃生机对他尚无意义，尚隐而未现。 [③c]。

相反，在游戏中，人第一次摆脱了劳作所强加于他的动物性和工具性，“游戏的真正本质在于，游戏着的人从那种他于其中追求其目的的紧张状态中脱离出来。 [④c]”而成为自由的亦即真正意义上的人，游戏是“生命的自我表现”，因此，游戏的人就不再仅仅是为满足其生存和生殖欲望而终日碌碌的动物性的人。“只有当人游戏时，他才是完全的人。” [①d]

而舞蹈，由于是直接以人的肉体参与游戏，因此必定是人类最原始的游戏方式，也就是说，正是在舞蹈中，人才第一次把自己作为人看待并作为人存在。

另一方面，舞者既然是以自我——尤其是其肉体——为表现的对象，那么，那在劳作中被忽视或晦蔽的肉体整体存在就在舞蹈中首次得以绽现，得以充分的炫耀和渲染，在舞蹈中，人既是审美的主体又是审美的客体，他在自己体验那美妙的瞬间之同时也向人们展现了自身的雄健和妩媚。舞蹈，是肉体的自由运动和自我生成。人类在舞蹈之光的澄照下，第一次展现并看到了自己那灵性充盈的肉体，并将它描绘出来，这不是别的，就是那个“大”字。

这个“大”字映照舞蹈的造化灵光，凝结着舞蹈的神韵，因而也就成了舞蹈之造化力量的象征。

舞蹈不仅造就人类，而且也开辟世界。这是因为，舞蹈第一次使人进入了游戏—审美的存在境界，它在使人审美地存在之同时也使人审美地看待世界，世间万物不再仅仅是满足其动物性“胃口”的生存和生产资料，“万物静观皆自得”，通过舞蹈，那深邃的碧落、广袤的大地、宁静的家园，那世间万物丰富生动的感性才首次如其本然地向人们展现出来。在此意义上，可以说，舞是人类文明之光，其澄明宇宙、点化众生、开天辟地、雕刻众形。舞，“妙造万物”。

另一方面，舞的这种创造力量又是神秘的。原初之舞，天真烂漫，一任性情之所之而不知手之舞之足之蹈之，而无任何先在的规矩节制它、约束它，无规矩则无以成方圆，则无形。“大”为舞之形象，因为舞象无形，故“大”象无形——玄学命题自有其素朴的文化渊源——“大”象无形，故难以把握，不可言说。而“不可说的”，——用西哲维特根斯坦的话说——“就是神秘 [②d]”。

人之所以有关于神的信仰，只是因为他们曾经亲身体会到一种未知的超越自身的神秘力量，所谓神，实际上就指这种力量，正是在原始舞蹈中，人们才第一次获得这一体验。“游戏的魅力，就在于游戏超越了游戏活动者的主宰，”〔③d〕原始的舞者在这种神秘的造化力量的裹挟和激荡下，心狂神迷，出神入化，仿佛神灵附体，超凡脱俗，这也等于说，舞蹈使人变为神，每一个陶醉于跳舞之中的人都曾体验到这种神化境界。

综上所述，舞陶冶众生、妙造万物，舞又阴阳不测、不可言传，总之，舞是一种神秘的造化力量。如前所述，所谓神性，本质上讲，无非是指一种神秘的造化力量，因此，舞就是本真意义上所领会的神。舞使人成为神，并使人第一次目睹了神的形象——即跳舞的人，或曰“大人”。“游戏的最初意义其实就是指通神的意思，”〔④d〕神，源于原始舞蹈！

总结上文，我们通过对“大”字的字源学考察，揭示了神与舞之间的关系，随后，又通过对原始舞蹈的现象学阐述，说明和确认了这一关系。

这就足以说明，巫师以舞降神，决非一种可有可无的权宜之计，或者是出于一厢情愿的主观联想〔①e〕，也决非如卫道者所言，仅仅是礼崩乐坏之末世的一种胆大妄为的亵渎神灵的“淫祀”〔② e〕，而是与神沟通让神现身的唯一可行的方式：神，原本就是跳舞的人，舞姿兴，则神灵现，“鼓之舞之以尽神”。

三、发生学研究：由舞蹈到巫术到神话

神话是关于神的言说。神源于舞，故对神的言说源于对舞的言说。然而，如上所述，原初舞蹈的形式尚未确定。它不着形迹，不可言说。因此，要使神话成为可能，舞蹈必须首先规范化，以获得明确的形式，使之有形可察，然后才可名且可道。

由原始状态的自由率真演变为合规中矩，是舞蹈的内在宿命。舞蹈，作为游戏，必然自己为自己制定规则，“人类游戏的人类性在于，在运动的游戏里，它的游戏运动自己遵守规则，自己约束自己。〔③e〕”舞蹈，作为最直接最动人的游戏方式，在漫长的史前岁月中，必然被无数次重复，规则就在一次又一次的重复中积淀、建立起来，并反过来约束舞蹈，舞蹈遂由生命的自由律动蜕变为循规蹈矩的肉体仪式。

仪式化了的舞蹈就是所谓巫术礼仪。这可以由“礼”字的字源得以证明，其甲骨文作，此字象征鼓的形象〔④e〕。鼓，是约束舞蹈使之节奏齐一的主要打击乐器，“鼓，其乐之君邪！”（《荀子·乐论》）因此，先民们必定是通过鼓来体认和把握舞之规则的，于是，藉鼓来命名舞的规则就顺理成章。这就足以表明，礼，最初不过是舞蹈的规范化或规范化的舞蹈，许慎尤能体会“礼”字的古义，《说文解字》云：“礼，履也。”又云“履，足所依也”——鼓之节奏、舞之规则，不正是舞者举手投足、进退周旋、俯仰揖让的依据吗？随着礼教之泛化，“礼”字才被引申为泛指一切行为之“所依”。

《说文解字》又云：“礼，所以事神致福也，”“所以”者，手段也。礼作为事神致福的手段，就是所谓巫术，《说文解字》云：“巫，女能事无形以降神者也。”

说巫术是“事无形以降神”的手段，就意味着，巫术的参与者们总已经有了一定的关于神的观念，也就是说，巫术总以一定的关于神的观念为前提，然而，这并不等于说，在历史发生的顺序上，神话先于巫术。

如上所述，巫术是舞蹈仪式化的结果，巫术作为一种规则化的舞蹈，其规则要能够被人们普遍的了解和遵循，就必须用语言或其他符号形式将之确定下来，即用语言符号对舞蹈进行的具体方式，包括时间、

地点、巫师的角色、服饰仪容以及舞蹈的动作要领等加以描述。舞就是神，因此，对舞蹈的描述也就是最初的“神话”〔①f〕。神话一旦形成，就反过来指导、规范具体的巫术操作，只是在这时，巫术才是对先在的神话观念的肉身表达：“即用舞姿将神表现出来〔②f〕”。

这，涉及到神话学和文化人类学中的一个重大的理论问题，即巫术和神话孰因孰果、孰源孰流的问题，而国内外学术界恰恰对此问题缺乏清醒的认识。

在界定巫术与神话的关系时，首先应明确是在何种层面上讨论问题。说巫术是事神致福的活动，一定的巫术仪式总以相应的神话体系作为“理论”前提，这是就巫术形态学而言：先在的神话观念和据之而展开的巫术仪式，构成了成熟的巫术活动在形态上的二元论结构，这正如先在的理论体系和据之而展开的实践活动构成了社会实践的二元结构一样；相反，说神话是对于先在的巫术仪式的叙述，这是就巫术和神话的发生学关系而言：由肉身性的原始性舞蹈，到肉身性的规范化舞蹈，再到符号性观念性的神话体系，这说的是神话生成的历史发生学源流，这正如在发生学上，实践先于理论一样。

理论源于实践又反过来指导实践，神话源于巫术又反过来规范巫术，这正是存在和意识的辩证法，对这种辩证法的无知就导致了神话学、文化人类学等对巫术和神话关系的颠倒：人们囿于对成熟形态的巫术仪式的直观，以形态学关系推断发生学关系，将共时的“逻辑”关系误解为历时的发生关系，因为发现现存的巫术实践总有一定的神话体系为依据，就理所当然地认为巫术源于神话，从而以神话阐释巫术，以观念说明实践，而为了说明如此这般的神话观念，又不得不发明种种貌似有理实则神秘的“原始思维”学说，如“万物有灵论”（泰勒）、“象征律”（米勒）、“图腾崇拜说”（迪尔凯姆）、“互渗律”（列维—布留尔）、“原型说”（荣格）、“二元对立结构”（列维—施特劳斯）等，将神话之特殊叙事方式和巫术之特殊行事方式归结为莫须有的原始心理或思维结构，然后就万事大吉，而巫术之“荒唐”和神话之“神秘”却依然如故，并且又在原本朴素的原始神话之上，叠加了一系列精心构造的形而上学神话。

因此，为了说明原始神话就必须首先破除诸如此类的“现代神话”，以将被形形色色的形而上学体系颠倒的世界重新倒过来。

神话源于巫术，因此就应该以巫术说明神话而不是相反。神话的神秘最需解释的主要在于诸神形象的怪异和诸神故事的荒诞，而两者都可以从巫术得以解释。

（一）诸神名号的形成

命名是为了区分被命名者，而各种舞蹈赖以区分的最鲜明特征莫过于其各自不同的饰物，实际上，饰物的最初功能正是为了标志或区分。由于舞蹈的仪式化，各种舞蹈的饰物和道具因其功能的不同渐趋分化和确定，因此，舞饰就成了给舞命名的最可靠的参照物（reference），舞名，常常就是舞饰之名。例证，执干戚而舞谓之“武”，“武”从“止”从“戈”，象征操戈而舞之人；断发文身而舞谓之“文”，象征文身而舞之人；戴羽而舞谓之“皇”，皇，羽冠也；颈饰贝串而舞谓之“朋”，朋，串贝而成之颈饰也〔①g〕；佩璜而舞谓之“黄”，黄，象人佩璜之形。又据《周礼·乐师》，有绂舞、羽舞、旄舞等，自然分别是指绂而舞、饰羽而舞和缀旄而舞……

神即舞，则舞饰为舞赋形，为舞命名，也就等于说，它为神赋形，为神命名。

明乎此，则知神话中之所以有许多奇形怪状的形象和希奇古怪的名号，不过是由于巫术之舞中巫师们那千奇百怪的装束。例如，神鸟“凤凰”，原本为朋〔②g〕舞和皇舞之人，由于饰羽而舞，故羽化而为鸟；“皇帝”（或黄帝）与“皇鸟”同一渊源；“女魃”则是执“绂”而舞的女巫；“羲和”、“嫦娥”（以及“常羲”、“常仪）、“姜原”以及“女狄（翟）”等则是揉和了武舞和文舞之巫的产物，包戏（又称

伏羲、庖牺等)则源于“鼓腹(即击腹为鼓,包本义谓腹)而熙(借为戏)”[③g]之巫。由此可知,神话中那许多人面兽身、人首鸟身、半人半兽的神怪,实在只是化装而舞的巫师所托生。

总之,神话中关于诸神形象的描写和对诸神的命名,决非随意的捏造,而完全是据实而察形、缘形以赋名。

(二) 诸神故事的形成

如果说,诸神的形象和命名取决于巫师的舞饰,那么,神话中诸神的故事则源于对巫术仪式中巫师的如此这般的法术叙述。

叙者,序也。叙事是对一个事件各历时环节的记叙。从浑然未分的原始舞蹈到规范化的巫术舞蹈,其“起承转合”各个历时环节渐趋分化并确定下来,巫术形式化为一系列明确的行事情节构成的仪式,从而使对它的叙述成为可能。

舞即神,舞者的所作所为,也就是神灵的所作所为,因此,关于巫术舞蹈的情节演进和舞者如此这般的道术法力的叙述,在神话中就体现为惊心动魄的故事。例如,“羲和御日”(《离骚》)、“羲和生十日”(《山海经·大荒南经》)和“常羲(或常仪、嫦娥)生十二月”(《山海经·大荒西经》)等与日月有关的神话,不过是反映了郊天仪式上祭司(巫史)观测天象制定历法,从而据太阳一天内运行的十个位置将一个白昼分为十个时段[④g],以及据月亮的盈亏将一年分为十二个月这一原始历法制度,而在语言欠发达的远古,巫史正是以身体的动作语言即舞蹈来表达和颁布历数的,彝族至今仍有以十二神兽记时的舞蹈,“舞蹈的主要情节是由女巫带头表演仿效十二兽的声音和动作,以象征记时十二神兽的降临。”

[⑤g]此即《论语·尧曰》所谓:“天之历数在尔躬”;又如,屡见典册的“炎、黄之战”、“祝融共工之战”、“黄帝蚩尤之战”以及“大禹治水”、“汤祷桑林”等与“呼风唤雨”有关的神话,所反映的只是在禳除水旱之灾的仪式上,雨巫与旱巫之间的角斗较量,而黄帝等挥麾熊罴虎豹上阵助战,正是仪式中化装而舞的生动写照;再如,“女狄食玄鸟卵而生契”(《史记·殷本记》)、“姜原履大人迹而生弃”(《史记·周本记》)等感生神话,也不过道出了节日(春分等)狂欢中男女以舞相悦从而野合生子这一古老婚俗,此风俗后来演化为教化妇德祈求子嗣的郊媒仪式和淫逸放荡的桑间濮上之乐……总之,关于特定巫术仪式的叙述形成了具有特定的时间、地点、人物和情节的神话文本——在神话以语言讲述神的故事以前,巫术仪式已经以肉体演示它了。巫术是神的戏剧,而祭坛就是舞台。

因此,神话中那些非凡的诸神传奇,决非神话“创作者”的向壁虚构,而是对确实确实曾经发生于尘世的事情的朴素记载,神话一词在古希腊的含义就是“真实的故事”。[①h]

循以上思路,以诸神形象和名号与巫术仪容之间的关系以及诸神故事和巫术道法之间的关系为经,以对诸神名号和神话文本的文字学、训诂学考证和文化学、民俗学的考察为纬,就不难揭示神话的文化底蕴,这一点应成为神话解释学的基本方法论原则。本文的目的即在于阐明这一基本原则,其有效性则必须通过具体的阐释实践方能得以检验,由于篇幅所限,这一工作只有留待他文了。

①a 郭沫若肯定“天”字是由“大”演化而来的,但他认为“天”字最初只有平凡的含义,它的神性意义是后起的(《郭沫若全集?历史编》第一卷《先秦天道观的演进》),也就是说,在古人的心目中,天一开始只是自然之天亦即世俗之天,后来才(不知为什么)被神化了。这一观点不合乎人类认识发展逻辑:随着人类认识能力的提高,只能是原本神圣的东西日益俗化,而不会是原本凡俗的东西反倒被神化了。郭氏的根据是,在卜辞中,“大戊称为天戊,大邑商称为天邑商,都把天字当成大字的同意语”(321页),

天字在此仅仅表示大的意思，而他认为“大”只是一个平凡的形容词，实际上，天字在此恰恰表示“戊”和“商”的神圣性，而这也恰恰证明了“大”字的神圣性。忽视或否认“大”字的神圣性，乃是因为囿于“大”字在现代语文中的意义而导致的一种偏见。

①b 《哲学大辞典·美学卷》（上海，1991），羊人为美条，以及康殷《文字源流浅说》（北京，1992）111页。

②b 伽达默尔《美的现实性》（张志扬译，北京，1991）35页。

③b 格罗塞《艺术的起源》（蔡慕晖译，北京，1984）44页。

①c 参见《文艺研究》一九九二年第一期《岩画艺术》（陈兆复）和《中国岩画创作中的审美追求》（李福顺）两文中关于岩画环境神圣性的论述。

②c 萧兵《雄蜡之风》（江苏，1992）37页。

③c 历史唯物主义从劳动的角度解释人的生成，然而，流俗的观点一方面将马克思主义经典作家的劳动学说庸俗化了，另一方面也将“游戏”学说简单化了，并毫无道理地将两者对立起来，实际上，马克思的劳动学说与“游戏”学说并不矛盾，毋宁说，前者已将后者包含于其中。马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中指出，人的本质在于劳动，而人的劳动不同于动物的“活动”，它是“自觉自由的活动”，但是，并非所有由人所从事的劳动都是自由的，“事实上，自由王国只是在由必需和外在规定要做的劳动终止的地方才开始；因而按照事物的本性来说，它存在于真正物质生产的彼岸。”（《马克思恩格斯全集》第二十五卷926页。）“由必需和外在规定要做的劳动”就是所谓“异化劳动”，它使人蜕变为动物。只有在物质生产的彼岸，“作为目的本身的人类能力的发展，真正的自由王国，就开始了。”（同上，927页）这一自由王国只存在于劳动之外（彼岸），即只存在于闲暇中，因此，“工作日的缩短是根本条件。”（同上）这种在闲暇中进行的、以人自身的全面发展为目的的活动，不是游戏，又是什么？这表明，马克思虽然没有明言“游戏”这样的字眼，但“游戏”精神已贯穿于其关于劳动和人的生成的思考之中。可以说，要理解马克思关于人的思考，必须首先理解其劳动学说，而要理解其劳动学说，就必须首先理解游戏。

④c 伽达默尔《真理与方法》（王才勇译，辽宁，1987）155页。

①d 席勒《审美教育书简》（冯至、范大灿译，北京，1985）80页。

②d 维特根斯坦《逻辑哲学论》（郭英译，北京，1985）97页。

③d 《真理与方法》154页。

④d 《真理与方法》150页。

①e 例如，格罗塞认为：“原始人会假定那些舞蹈对于他成这样一个印象，也一定能够出力影响于支配他的命运的魂灵和恶魔的权力（按：即神）……派克曾经叙述澳洲人的一种舞蹈是求悦于一位可怕的恶魔魅帝。”（《艺术的起源》）普列汉诺夫认为：“野蛮人想让鬼神看见舞蹈快乐起来。”（《没有地址的信》）中国学者宋兆麟先生也认为：“巫师请神为什么必须跳舞呢？在巫师看来，鬼神同人一样，具有吃、穿的欲望，也有喜怒哀乐，因此，每逢请神必须上供以满足鬼神的食欲，跳舞则是取悦于神、讨鬼神的喜欢。”（《巫与巫术》）诸如此类对巫术以舞降神这一文化现象的解释，所循理路基本相同：因为人喜欢跳舞，以人度神，则神当亦喜欢跳舞，故借助于跳舞就可以取悦神灵，并使之降临人间。——这一解释的心理主义倾向是不言而喻的，都是以巫术当事人的心理动机作为解释的依据，但是，以舞降神既然是一种广泛存在于不同文化中的普遍现象，就一定有其深刻的历史发生根源，不应该将它与巫术当事人的动机混为一谈，而揭示这一发生学根源才是文化研究的目的所在，可以说至今为止关于此现象的研究都

将这两个不同层次上的问题混淆了。

②e 《国语·楚语》云：“古者民神不杂，……及少昊之衰，九黎乱德，民神杂糅，不可方物，夫人作享，家为巫史。”王国维《宋元戏曲考》云：“周礼既衰，巫风大行。”

③e 《哲学大辞典·美学卷》36页。

④e “礼”字从⑥，《说文解字》：“⑥，行礼之器也。从豆，象形。”王国维据卜辞复申许说云：“象二玉在器（按：即豆）之形。”（《观堂集林·释礼》），皆以“礼”字象豆，此说非也。古礼于行礼之器有严格的规定，《礼记·曲礼上》云：“执玉，其有藉者则裼，无藉者则褻。”郑玄注曰：“藉，藻也。”孔颖达疏曰：“凡执玉之时，必有其藻以承玉。”《礼记·杂记下》亦云：“藻之采六等。”郑注：“藻，荐玉者也。”孔疏：“藻谓以韦衣板以藉玉者。”《周礼·春官·典瑞》、《仪礼·聘礼》等亦言荐玉以藻（字作“纁”），据“三礼”之说，则古之置玉有专器，即所谓以韦衣板而成之“藉”，无以豆盛玉之事，豆为盛食之器，安可以之盛玉，滥用礼器，非礼也。“礼”字古文所象征的实为鼓形。鼓字在卜辞中其形象执椎击鼓，其左面即象征鼓形。古人于鼓，视为神器，今之“后进”民族依然，故对之极进夸饰美化之能事。鼓上多饰以羽毛，此风至汉时犹盛。综上所述则知，礼之初文象征鼓，实谓由鼓声所体现的舞蹈者抑扬盘旋之节律，当无异议矣。

①f 认为仪式先于神话，神话只是对先在的巫术仪式的描述，这一观点在文化人类学界和神话学界被称为“仪式说”，它最早是由弗雷泽提出来的，然而此说从一开始就陷于了恶性循环之中：仪式说的初衷是通过将神话追溯于仪式而说明神话，然而，因为不了解仪式的发生根源，为了说明仪式，又不得不反过来诉诸于先民的神话观念，将仪式看作对神话观念的表演，于是不可避免地陷于自我论证怪圈。正因为这样，仪式与神话，究竟孰先孰后，在学术界就一直是一个争论不休又毫无结果的问题，以至于最后被当成一个如同“是鸡生蛋还是蛋生鸡”一样毫无意义的问题而抛开不管（克拉克洪《神话与仪式：一般的理论》见《20世纪西方宗教人类学文选》149页）。舞蹈—巫术—神话三者之间的发生学关系的揭示，最终摆脱了这一恶性循环，并赋予传统的仪式说以新的生命。

②f 蔼理士《生命之舞》（徐钟钰译，北京，1989）33页。

①g 康殷《文字源流浅说》（北京，1992年）456页。

②g 参见拙文《黄帝蚩尤神话探源》。

③g 《说文解字》云：“朋，古文凤。”

④g 参见杨伯峻《春秋左传注·昭五年》及《周礼·冯相氏》。

⑤g 《雌蜡之风》428页。

①h 维柯《新科学》（朱光潜译，北京，1986）425页。*

字库未存字注释：

①原字巾加无

②原字竹头下加龠

③原字讠加于

④原字羽下加王

⑤原字寿加羽

⑥原字为灋右

(文章来源：《民间文学论坛》，1994年第4期，第2—8，18页。)