



上海人民出版社

# 中国面具文化

郭净·著

ZHONGGUO MIANJU WENHUA



J528.3  
1

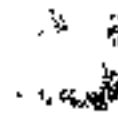
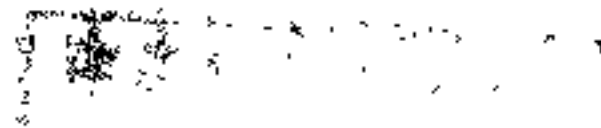
82422



\*200307854\*

# 中国面具文化

郭 净 著



上海人民出版社

(沪)新登字101号

责任编辑 王有为  
封面装帧 邹纪华

**中国面具文化**

郭 净 著

上海人民出版社出版、发行

(上海绍兴路54号)

新华书店上海发行所经销 常熟第四印刷厂印刷

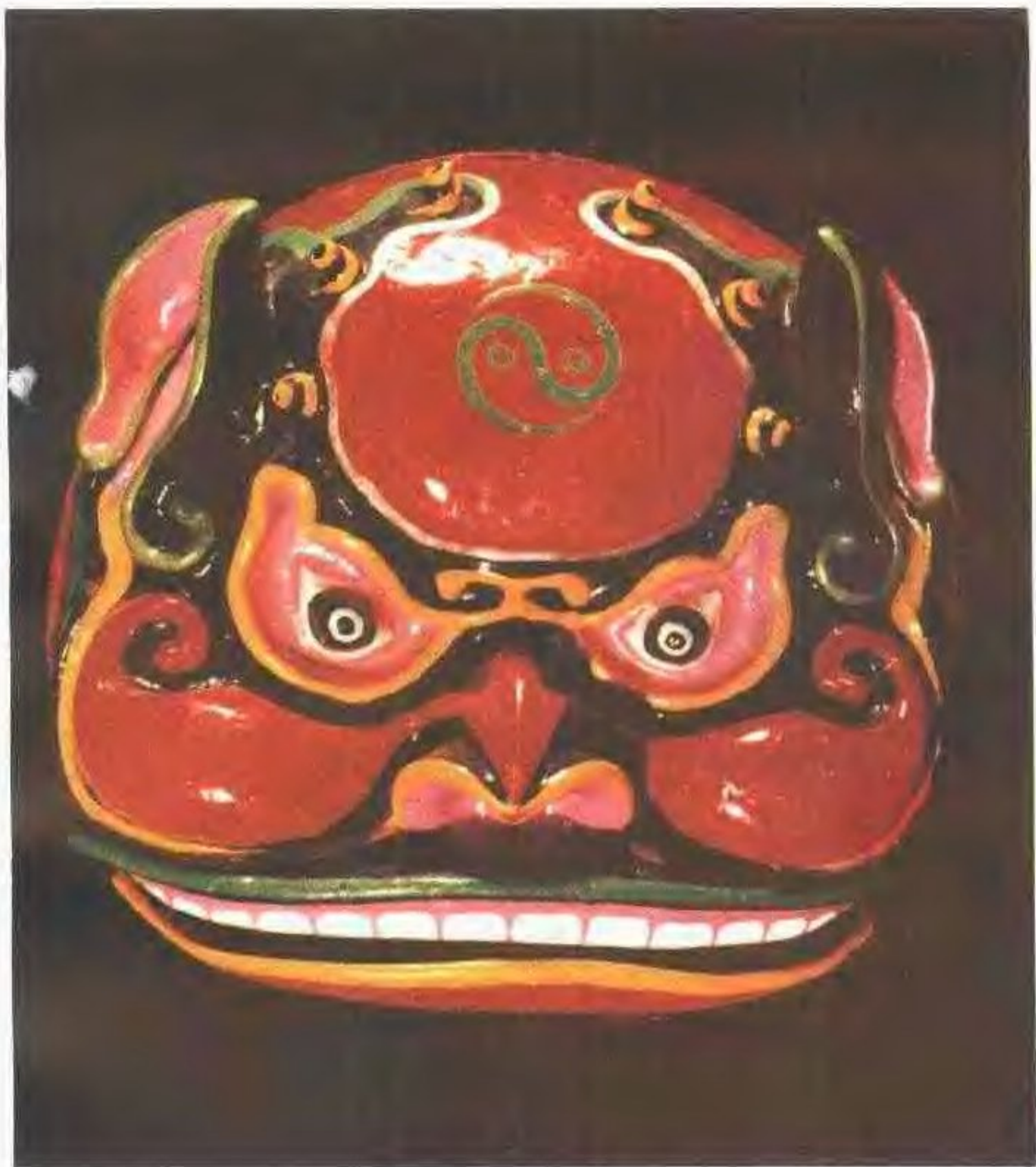
开本 850×1156 1/32 印张 17.75 插页 10 字数 379,000

1992年2月第1版 1992年2月第1次印刷

印数 1—2,600

ISBN 7-208-01270-9/K·303

定价 精装本13.60元 平装本11.15元

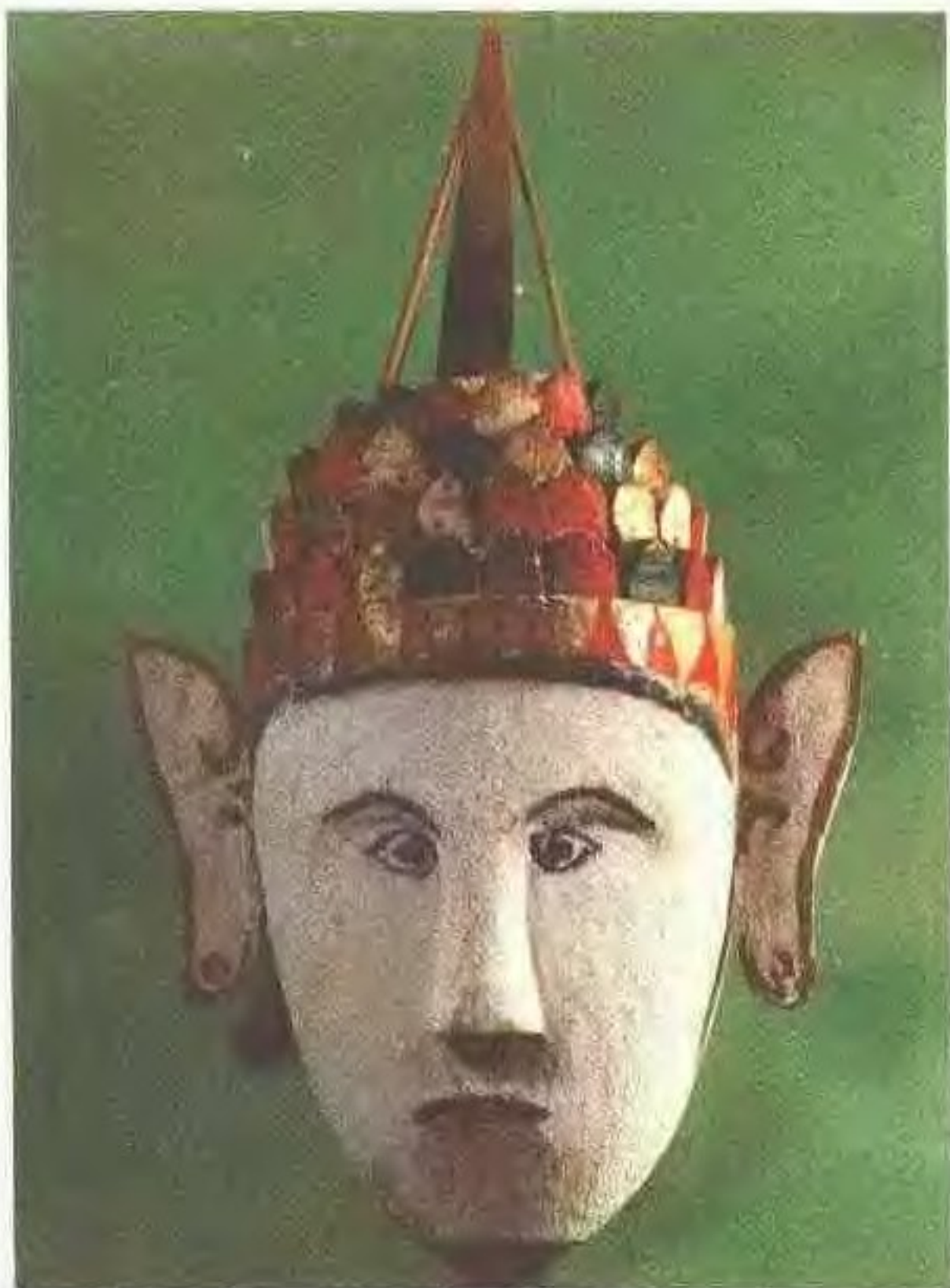


彝族送葬狮头面具 (邹永琼 郭 净摄)



傣族孔雀舞面具

(郭永琼 郭净梅)



汉族舞狮大头宝宝面具

(郭净梅)







汉族节庆化装游行队伍中的  
《西游记》面具

(张 彦 摄)



藏族跳神“青鹿”面具

(张 彦 摄)





藏族跳神“护法金刚”面具  
(张 刘 惠世龙摄)



彝族火把节仪式上的  
“天公”

(郭 净摄)





在彝族火把节仪式上  
头戴假面的“地母”向  
观众索取财物

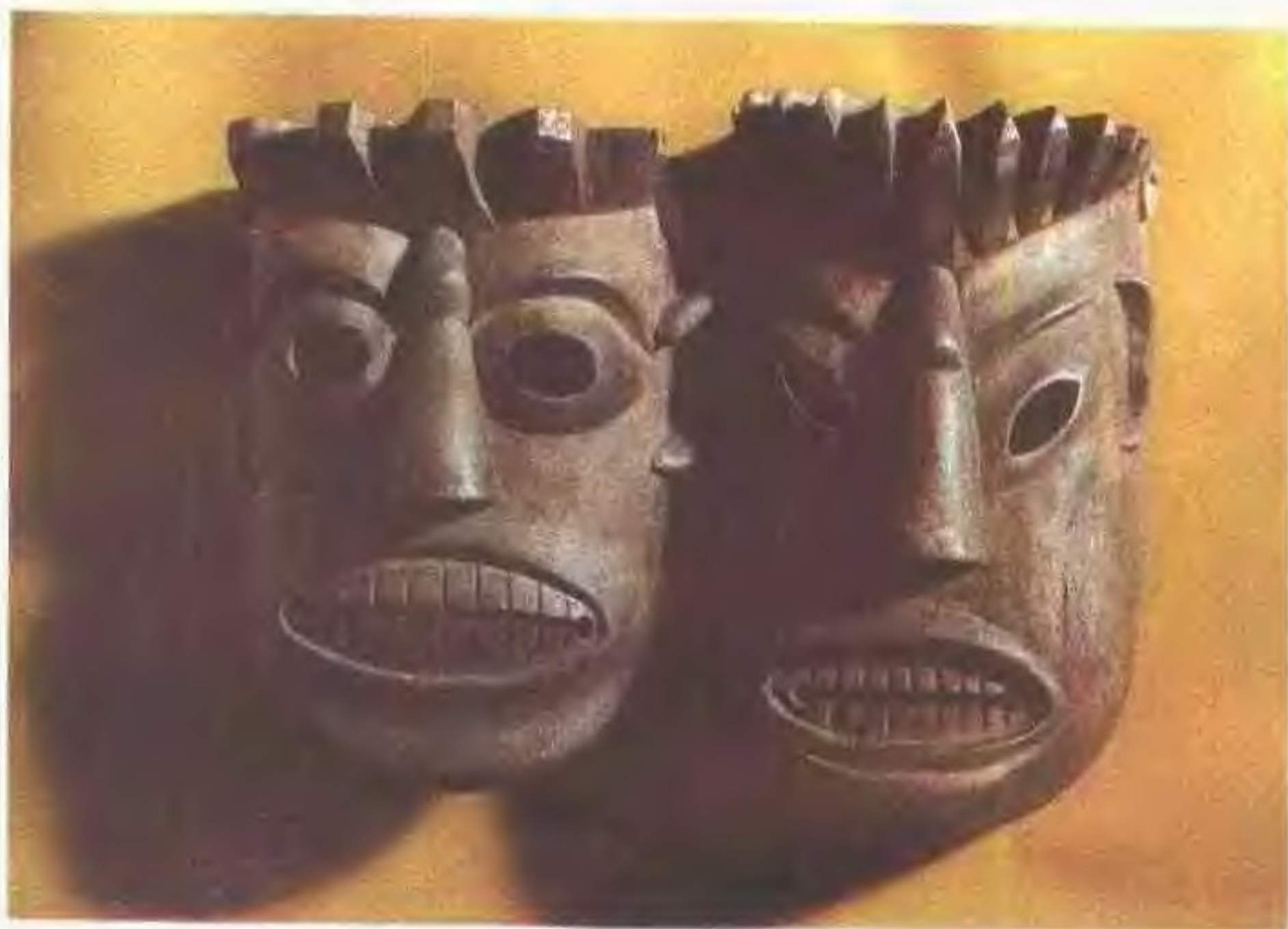
(郭 净摄)



彝族《变人戏》阿布摩  
面具

(顾朴光摄)





彝族火把节跳虎面具 (1954年摄 李 银川)

汉族地戏用的一堂胎子 (1954年摄 李 银川)







地戏“鸡嘴”、“鱼嘴”道人面具  
(郭 净摄)



地戏“小军”面具  
(郭 净摄)





地戏“薛仁贵”，“唐太宗”面具（郭 净摄）





地戏演员妆扮《李香明招》



土家族傩戏“歪嘴秦童”  
面具

(顾朴光摄)





"野合"表演，是中国民间  
假面戏的主要特征之一 (丰香明摄)





土家族傩戏“开山莽将”  
面具

(钟永德摄)

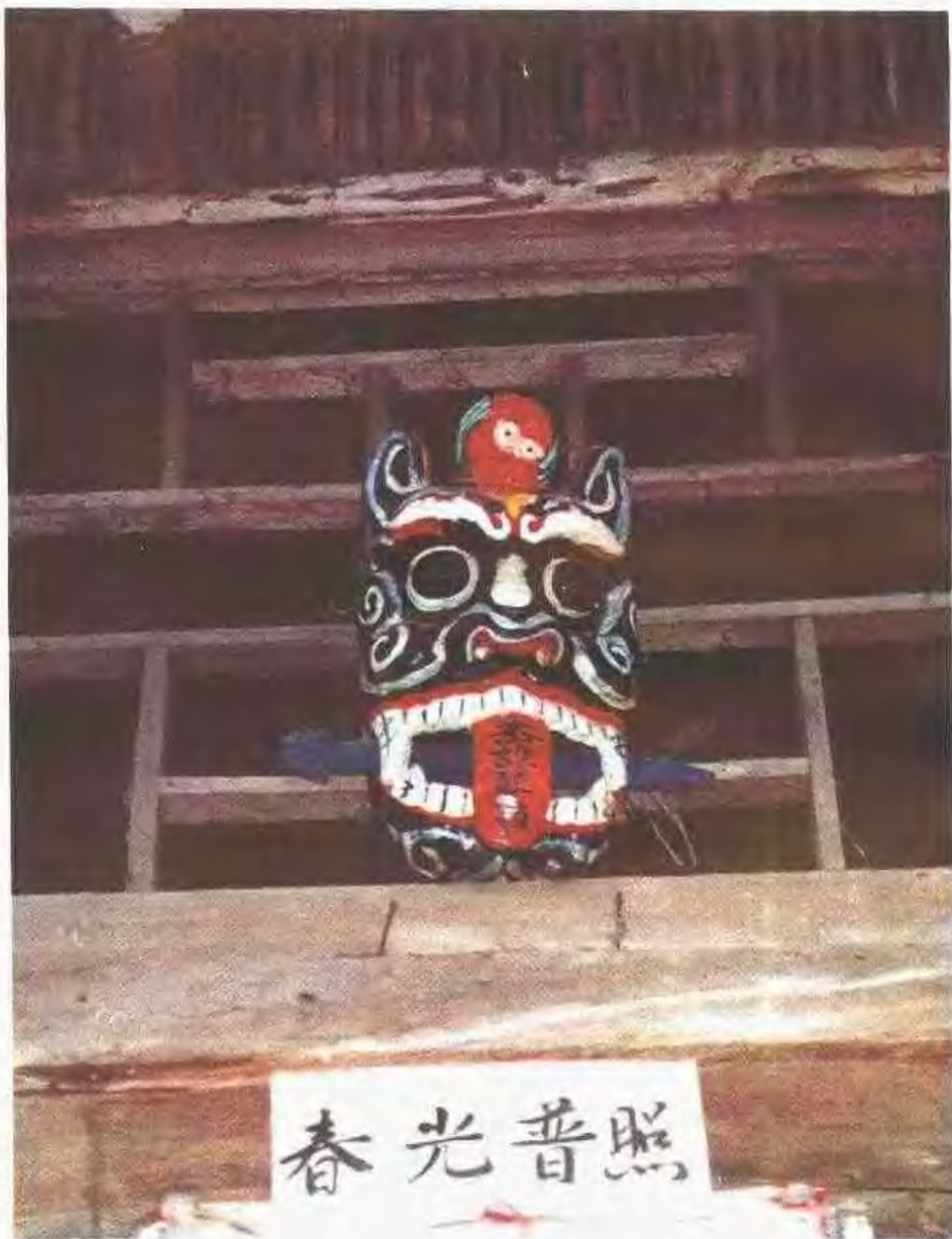


汉族关索戏“刘备”面具 (邵永德)



汉族关索戏“肖龙”面具  
(邵永德)





贵州农村汉族门首悬挂  
的吞口 (邱惠娣摄)





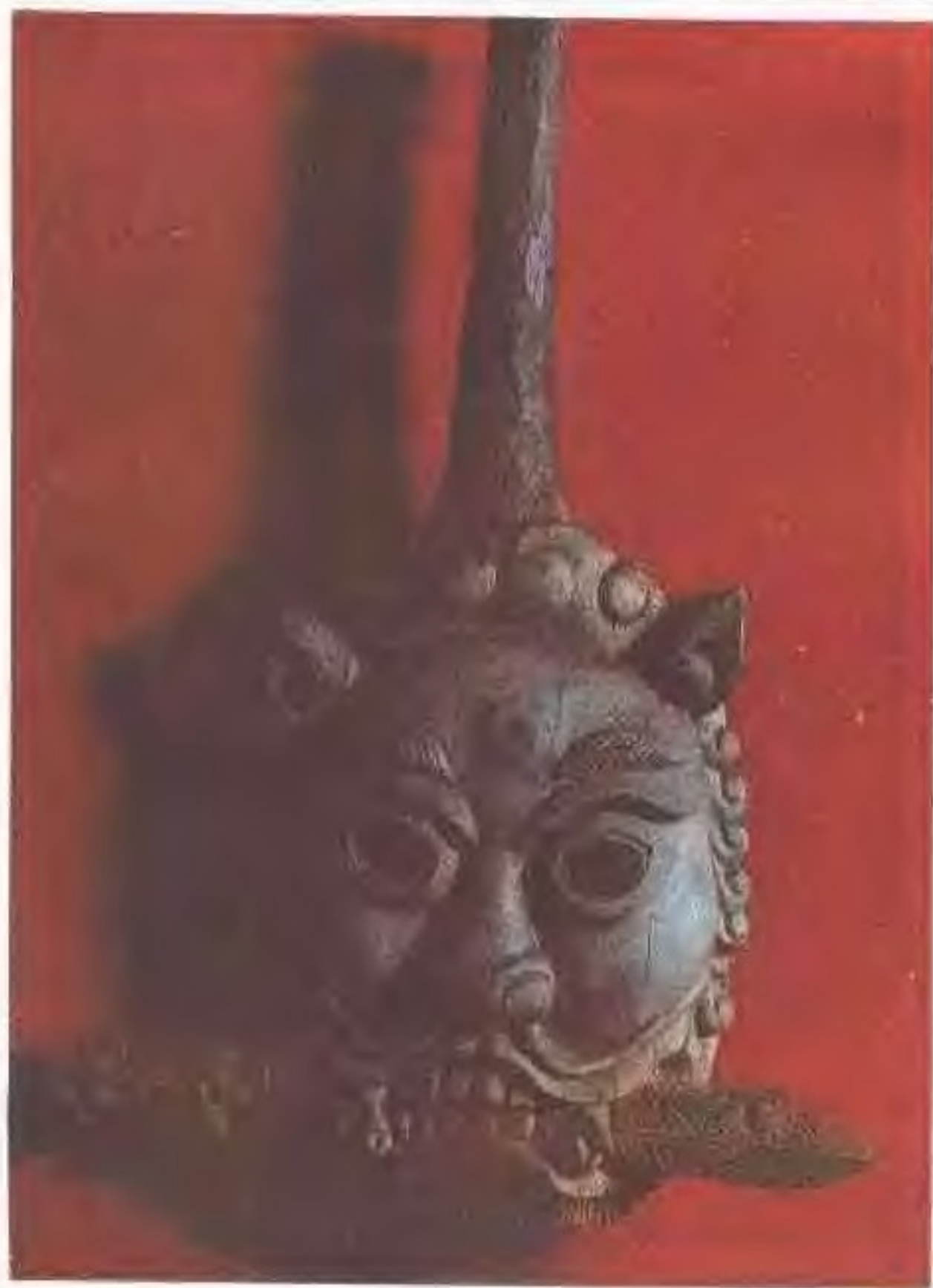
云南汉族陶制香口 (邹永琼 郭 净摄)





水族木制吞口分为五种，  
这是其中的两种

(邹永琼 郭 净摄)



云南汉族木雕吞口仍保  
留了长柄水勺的外型

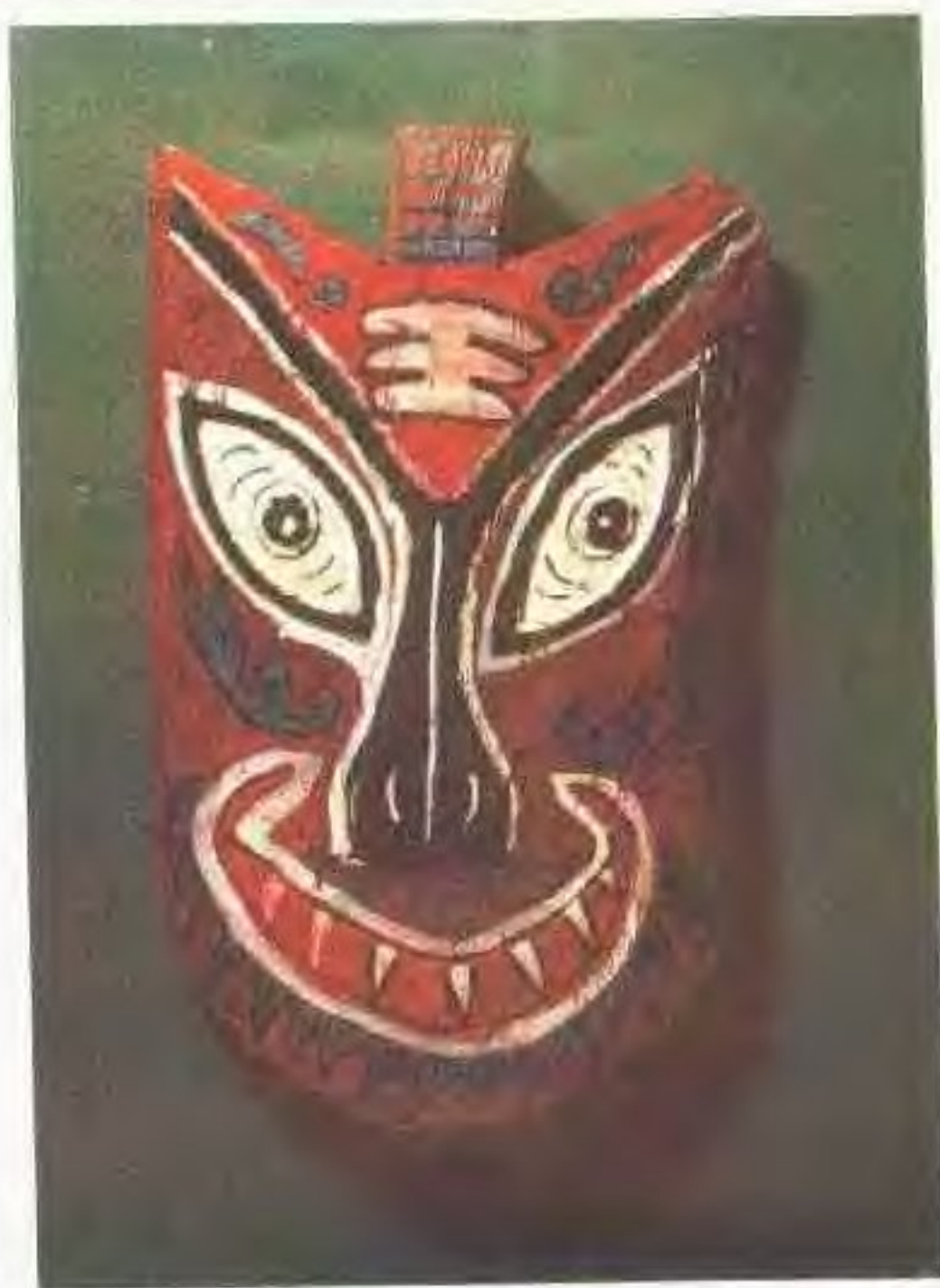
(邹永琼 郭 净摄)





彝族把公虎、母虎画在葫芦瓢上，挂于门首以镇宅

(邹永琼 郭 净摄)



彝族木制吞口刀法简练粗犷，着意突出虎的形象

(邹永琼 郭 净摄)





民间搬演假面戏。通常  
要供一对雌翁雄母 (顾朴武摄)



面具即是神灵。社火表演  
开场之前，人们首先要举行“开箱”仪式，焚  
香祷告，将诸神请出来 (郭 泽摄)

民间艺人制作木面具的  
情形 (李吉明摄)





# 目 录

## 绪论 世界面具文化概说

### 上篇 追根溯源

#### ——中国面具的历史

|     |                    |     |
|-----|--------------------|-----|
| 第一章 | 奇异的开端·····         | 32  |
| 第二章 | 威慑与逐除·····         | 79  |
|     | ——商周面具文化           |     |
| 第三章 | 浪漫时代的幻想·····       | 105 |
|     | ——汉代面具文化           |     |
| 第四章 | 东西文化交汇，官民祭仪分流····· | 135 |
|     | ——两晋至隋唐面具文化        |     |
| 第五章 | 神头鬼面戏·····         | 186 |
|     | ——宋、元面具文化          |     |
| 第六章 | 南盛与北衰·····         | 225 |
|     | ——明清面具文化           |     |

### 中篇 五彩缤纷

#### ——中国面具的类型

|     |            |     |
|-----|------------|-----|
| 第七章 | 通灵的巫师····· | 250 |
|     | ——跳神面具     |     |



DQ76/14

|      |               |     |
|------|---------------|-----|
| 第八章  | 神人共庆的盛会.....  | 297 |
|      | ——节祭面具        |     |
| 第九章  | 沟通生死.....     | 334 |
|      | ——生命礼仪面具      |     |
| 第十章  | 吞鬼魅,护家院 ..... | 366 |
|      | ——镇宅面具        |     |
| 第十一章 | 人生百态.....     | 398 |
|      | ——戏剧面具        |     |

## 下篇 假面象征

### ——面具与中国文化

|        |           |     |
|--------|-----------|-----|
| 第十二章   | 此岸彼岸..... | 454 |
|        | ——面具与传统宗教 |     |
| 第十三章   | 社火社会..... | 507 |
|        | ——面具与乡民社会 |     |
| 第十四章   | 土生土长..... | 528 |
|        | ——面具与乡土艺术 |     |
| 后记     | .....     | 556 |
| 重要参考书目 | .....     | 558 |



## 绪论 世界面具文化概说

人类最伟大最古老的梦想不是征服自然,而是超越自我。在肉体上的超越,表现为工具的制造和技术的进步;在精神上的超越,表现为宗教的想象和艺术的追求。而假面具的奇妙之处就在于它能将这两种超越的方式合而为一,使化装者的灵与肉在瞬间同时变成一种新的形态,跃入一个新的境界。无论这一重铸的形象偏向于丑恶的一端(如魔鬼)抑或是高尚的一端(如神灵),它都比人的本来面目更逼近人的本性。因为人的真正本性总是被他们所承担的社会角色淹没了。所以,人们塑造面具,就是在塑造另一个自我,一个超脱于你我他之上的具有象征意义的自我。

面具的象征性可以通过改变人的自身来实现,它的这种奇特功能任何其他宗教或艺术创造手段所难以企及的。由此可以理解:为什么古往今来,有那么多民族不约而同地执迷于假面化装表演;走遍五大洲,为什么处处都能看到面具的影子。不言而喻,中国面具当属于世界面具文化的一部分。只有以后者作为参照系,中国面具文化的意义和价值才能昭彰显扬。

现在,让我们西出阳关,到世界各地去作一番纵贯古今的考察。

穿出河西走廊,茫茫荒漠之中随处可见一堵堵斑驳的远古



岩画。其中有不少野兽和鬼怪的假面图像，若隐若现，我们称之为“幻面”。亚洲东部的幻面岩画分布甚广，从新疆、甘肃、经内蒙一直延伸到西伯利亚的萨卡奇——阿梁地区<sup>①</sup>。这一带向来是北方萨满教的盛行之地，岩石上遗留的幻面图画当属于萨满面具文化的范畴。



古埃及法老丧葬用的金面罩

穿越中亚，来到尼罗河畔，阅尽苍桑的狮身人面像依然在讲述着古埃及的传说。当年权位显赫的君主生前被奉为神的化身，死后则乘生命之舟返回众神的国度。因此，古埃及人总是竭尽全力保存国王的尸体，同时保存他们的神像，以期替王者的永生作双重保险。然而，

达到这一目的还有一条最佳途径，那就是给死者戴上象征永世长存的黄金面罩。今天我们有幸看到的一件实物，出土于新王国时期图坦卡芒王(Tutankhamun)陵墓，外形为庄严肃穆的法

<sup>①</sup> 刘锡诚《傩祭与艺术》，《民间文学论坛》1989年第3期。



老头像，他的头巾和胡子上镶嵌着蓝色的宝石<sup>①</sup>。

埃及隔地中海与欧洲相望。这片大陆上的原始居民早在旧石器时代晚期就学会了使用假面具。法国的史前洞穴壁画上有一幅“巫师图”绘一人头戴鹿首面具，身披兽皮，正模仿动物的姿态跳舞<sup>②</sup>。另一幅壁画中的巫师“躺着处于迷睡状态，戴着一副鸟的面具”<sup>③</sup>。

进入新石器时代，欧洲的先民们不再满足于用现成的兽头充当面具，而是发挥自己的想象力，运用陶、石等材料去塑造鬼神的面容。在巴尔干半岛的希腊和南斯拉夫一带，假面艺术尤其发达。希腊的面具造型，既有装饰瓶罐颈部的面具化头像，也有单独用来悬挂的面具。南斯拉夫出土的假面形状变化多端，公元前 6000 年以三角或椭圆面具为主，公元前 5000 至 3000 年则发展为五边形式样。



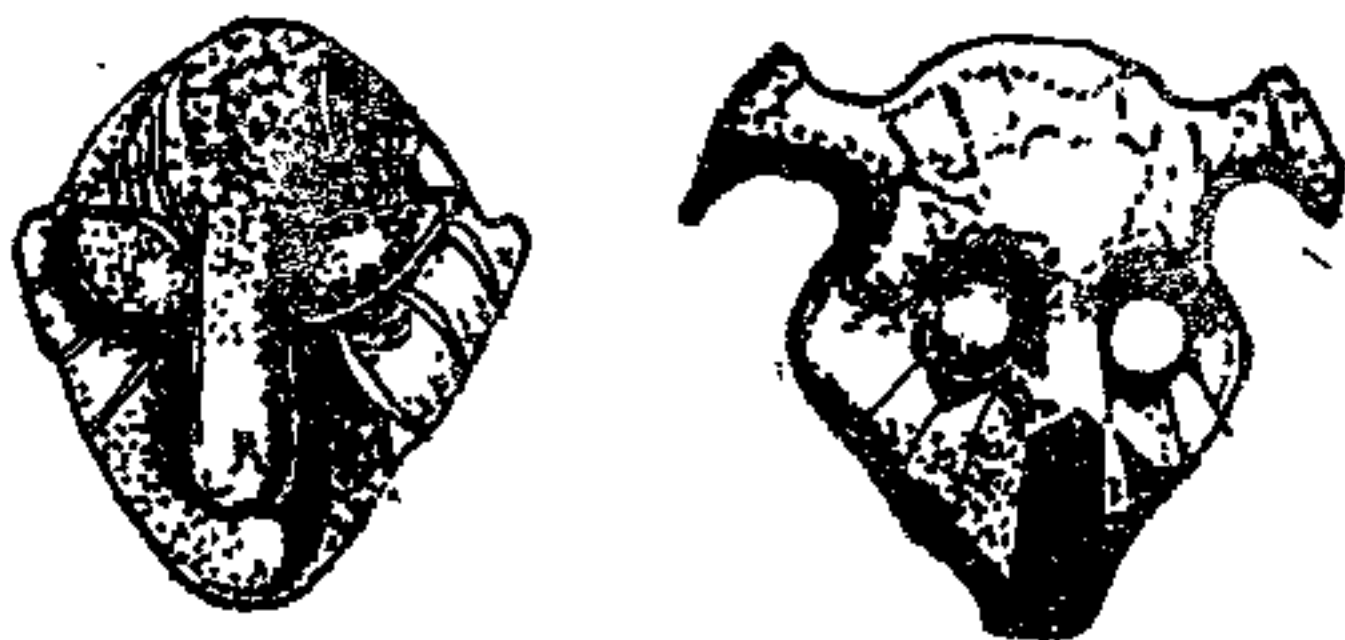
法国三兄弟洞穴旧石器时代  
壁画上的“巫师”图

① Glyn Daniel, A Short History of Archaeology, P. 12, London 1981.

② (苏)佩尔希茨等《世界原始社会史》第 164 页，云南人民出版社 1987 年版。

③ (瑞)荣格《人及其象征》第 134 页，河北人民出版社 1989 年版。





南斯拉夫新石器时代面具

欧洲新石器时代面具常表现出人与动物相混合的特征，如人与牛、人与鸟的混合，或女人与猪、熊、水鸟的互渗。而且许多面具都留有小孔，估计其用途是插入羽毛、花果等装饰物，以使假面更加引人注目。这些面具比希腊雕塑的黄金时代早了5000年左右<sup>①</sup>，它们无疑标志着欧洲面具文化的第一个发展高峰。

古希腊人继承了先辈的传统，并将其升华到一个辉煌的境界。崇拜牡牛的古克里特人在庄严的祭祀仪典上进行斗牛表演，威风凛凛的斗牛士上场时常戴着牛头假面具。有学者推测，希腊神话中可怕的牛人“米诺牛”，可能是依据假面斗牛仪式而创造的<sup>②</sup>。继克里特米诺斯古国而崛起的迈锡尼文化以膜拜黄金而闻名。凡有君王逝世，人们都要模拟他的面貌制作金面具，罩在他的脸上。这些假面均带有死者个人的特征，有的浓眉横生，有

① 朱狄《原始文化研究》第507～515页，三联书店1988年版。

② 兹拉特科夫斯卡雅《欧洲文化的起源》第110、121页，三联书店1987年版。



的淡眉微现,有的紧闭双唇,有的嘴唇浮肿。它们的面部表情也各不相同,或安详、或微笑、或严肃<sup>①</sup>。

古希腊假面之最,还要数戏剧面具。据传,将面具引入戏剧的第一个人是古希腊悲剧的开创者忒斯庇斯。当时的戏面用轻质木料、软木或麻布制成。面具的功能



古希腊迈锡尼丧葬金面具

在于掩盖表演者的个性而显示角色的神性。一部悲剧中的三个男演员可借助面具每人扮演几个角色,也可饰演女角。用于悲剧的假面约有30多种,每一种都尽量刻画出角色的性别、身份和年龄,以及与之相符的表情<sup>②</sup>。

欧洲面具文化不仅源远流长,而且流长。熟悉西方文学的读者大概记得:罗密欧与朱丽叶的因缘,原是通过化装舞会的假面一线相牵;而《基度山伯爵》中的浪荡公子阿尔培,则是在罗马狂欢节面具的遮掩下同一位无名女郎飞情传意的。这两段情节,正好联系着古希腊以后欧洲面具的两大类型:戏剧——舞会面具,以及节日面具。

中古时代,欧洲的假面在戏剧舞台上最为活跃。出现在宗教喜剧中的是可怖的魔鬼面具、镀金的神祇和天使面具。在意大利

① 兹拉特科夫斯卡雅《欧洲文化的起源》第110、121页,三联书店1987年版。

② (英)菲利斯·哈特诺尔《简明世界戏剧史》第10页,中国戏剧出版社1986年版。



发展起来的即兴喜剧,亦以假面表演而著名。它的面具各自属于易于辨认的不同类型,而为终身扮演某一特定角色的演员所专有<sup>①</sup>。英国的假面戏剧在伊丽莎白时代趋于繁盛。与戏剧泰斗莎士比亚同时代的大剧作家克里斯托弗·马洛就是假面戏的主要创作者。在他根据浮士德传说编写的一部剧作中,魔鬼靡菲斯特出场时身穿黑衣,头戴面具,从舞台的地板门里钻出来<sup>②</sup>。16、17世纪欧洲假面剧以其典雅风趣而深得王公贵族的喜爱,并大大影响了宫廷的娱乐习尚,由此而衍生出风靡英国、法国和意大利的宫廷化装舞会(masquerade)面具。

至于节日面具,除意大利的狂欢节假面外,欧洲民间节祭使用面具的例子还有很多。如从前德国和捷克斯洛法克农村举行降灵节,其中有一段斩去森林之王头颅的仪式。在波西米亚,参加节日的一群青年打扮成武士的样子,每人腰缠树皮,带一把木剑和柳木做的号角。扮演国王的人身穿缀满花朵的树皮袍子,头著缀着花枝的树皮王冠,脚缠羊齿植物,手持嫩枝王笏,他的脸被一副假面具所遮掩。降灵节的星期一那天,人们牵着林中之王穿过村庄,同时在他周围舞蹈、吹号。每到一个农家,国王便被赶着绕屋奔跑,有一人用剑击打他的袍子。在其他地区,人们还要象征性地砍下林中之王的脑袋<sup>③</sup>。

19世纪,西班牙加泰罗尼亚地方流行一种在狂欢节期间埋葬死神的习俗。在节日的最后一个星期天,大队的步兵、骑兵和各种戴假面具的人伴送波·皮大人的偶像穿过大街,然后接连

---

①② 哈特诺尔,上揭书第33、46页。

③ 詹·乔·弗雷泽《金枝》(上)第28章,中国民间文艺出版社1987年版。

欢乐三日。到狂欢节最后一天的半夜，游行队伍再次穿越街道。波·皮大人的尸体放在灵柩里，一队戴面具的人身穿教士的袍子，高举点亮的蜡烛，边走边唱着挽歌。街道两旁的每一个窗子、阳台和屋顶都挤满了化装得稀奇古怪的观众。人们来到广场，魔鬼突然冲出来抢夺波·皮的尸首。双方展开一番嬉笑打闹般的争斗，最终把死神葬入一座坟墓里<sup>①</sup>。

在瑞士的小镇苏尔塞，每逢圣马丁节期间，人们便要举行砍鹅仪式，这个习俗从中世纪一直延续至今。关于它的起源，一说是以鹅作为庆丰收的祭品；一说是因为当年鹅的叫声暴露了圣徒躲藏的地方，所以人们怨恨鹅。每年11月11日这天，苏尔塞的居民就聚集到天主教堂广场。他们先把鹅杀死，挂在木制平台的铁丝上。参加比赛的男女青年都喝了果酒，披上红色斗篷，用金色面具蒙住双眼，依次登上平台，用双手举起钝刀砍向鹅的脖子，以砍下鹅头的人为胜利者<sup>②</sup>。

欧洲各地还广泛流行一种名叫“摇马”(hobbyhorse)的假面民俗表演，在圣诞节、新年、万灵节和复活节期间均可演出。它的源头可追溯到14世纪的克尔特人那里，16世纪已盛行于布列颠。现代英国乡村的“摇马”表演有三个主要的角色：一个人身套马儿假形装扮摇马，另一人手持具有象征意义的棍棒，第三人扮成男扮女装的老妇。他们的后面跟着舞队以及头戴假面的化装者，有身穿小丑服装的傻子，执弓箭的儿童，戴鹿角的男子和女形木偶。这群奇装异服的演员由摇马领头，出现在节日、婚礼

---

① 弗雷泽，上揭书(上)第444~445页。

② 《奇特的砍鹅节》，《参考消息》1991年1月6日。



及其他公众庆典的场合，在小提琴、鼓、手风琴和口哨的伴奏下欢快地舞蹈<sup>①</sup>。

与欧洲仅一水之隔的非洲大陆，广袤而雄浑；非洲各族的面具也像这块神奇的土地一样，充满迷人的魅力。假面主要流传于西部非洲，使用面具的有几内亚的巴加族、托玛族、基西族；利比里亚的克培雷族；象牙海岸的塞努富族、科诺族、达思族、克兰族、古罗族、包勒族；马里的班巴拉族、多贡族；尼日利亚的约鲁巴族、伊博族、伊毕毕奥族；喀麦隆和加蓬的埃可依族、芳格族、姆邦维族；刚果的巴刚果族、巴库巴族、巴鲁巴族、巴桑果族；安哥拉的乔克维族、巴伦达族；赞比亚的巴罗策族等<sup>②</sup>。

西非的古代部族素以肖像雕刻而盛名远扬。考古学者曾在古老的诺克文化（公元前500年～公元200年）遗址中发现一些造型精巧生动的赤陶头像，从而证实非洲雕刻具有自己一脉相承的传统。后来在尼日利亚发展起来的伊费文化（公元12～14世纪达到极盛）亦创造出许多带有浓厚写实意味的青铜和石刻人像，其中便有男人型状的面具。继伊费而崛起的贝宁王国长期称雄于西非，至19世纪才因西方列强的入侵而没落。从15至19世纪，贝宁一直是非洲雕刻艺术的中心。它遗留下来的青铜和象牙制品，堪与古希腊和罗马造型艺术的杰作相媲美。贝宁“宫廷流派”的代表作品中有一类供装饰用的小型面具，最为精致华贵。佩于胸前者多以象牙刻制，如一件属于16世纪的象牙装饰面具，型状为一英俊、沉静的非洲男子，他头上的饰物由一群葡

---

① I·C·Crocker, "Ceremonial Masks", in Victor Turner, ed, *Celebration*, P.78~79, Smithsonian Institution Press, 1982.

② 张荣生《非洲雕刻》第51~52页，上海人民美术出版社1986年版。

萄牙人头像和串珠组成。若与华丽的宫廷服饰相配，定会显得光彩夺目。佩于腰间的面具则用青铜模压而成，造型有象征王权的豹头，以及眼窝和鼻孔里有蛇爬出的人首。据说这后一种怪诞的假面能赋予它的占有者去病消灾的神力<sup>①</sup>。

现代非洲面具更使古老的传统得以发扬光大，以其独具的风采而饮誉世界。非洲面具最大的特点在于它的多样性。首先是用材的多样。木头无疑是雕刻面具最常用的材料。其次为植物的茎杆、藤条、纤维和叶子等，另外还有陶土、金属、骨角、鸟兽皮毛、贝壳、玉石、串珠之类<sup>②</sup>。



象牙海岸木雕面具

但在很多情况下，一副面具要同时采用几种材

料方能制成。如马里班巴拉族的面具，主体用可抵御虫蛀的硬质塔罗树刻就，然后在上面嵌以小片红布和金属制品，再把它插入垂着酒椰纤维的木座上。这种纤维被染成黑色，又编织成四英尺多长的面罩，能将舞蹈者的面庞全部遮住<sup>③</sup>。

---

① 张荣生，上揭书 1, 2, 3 章。

② Ferdinand Anton, *Primitive Art*, P. 259~260, Harry N. Abrams, Inc., 1979.

③ 李·沃伦普《非洲的舞蹈艺术》，《舞蹈论丛》1982 年第 3 期。





刚果木雕舞蹈面具

非洲假面的多样性还表现在造型方面。写实性最强的是人物和动物面具。约鲁巴族、阿散蒂族、布尚果族的工匠都善于制作与死者形象肖似的面具，因为他们需要摹写祖先的肉体，以此作为先祖灵魂的栖藏之所。但大部份非洲面具都尽力避免与对象的形似，而力求通过洗练的手法和荒诞的造型结构传达某种神秘的信息，沟通人与鬼魂世界的联系。对于非洲的民间艺术家来说，重要的问题并不是一件作品能否具有写实或拍象的外在审美效果，而在于它是否符合在传统礼仪

和观念基础上形成的艺术程式。只要能做到与超自然力的“神似”，面具的创作者们便可以充分发挥想象力，在现实主义和抽象主义这两个极端之间作出无数种选择。利比里亚伊毕毕奥族的一件会社面具，为了起到恫吓的作用，非常逼真地塑造了一张畸形的人脸，满面灰黑，鼻梁扭曲，牙齿暴突，表情似笑非笑，显得十分可怕。象牙海岸的一件面具采用写实与夸张相结合的手法，极力突出患病者的神态，只见他两眼微闭，脸部浮肿，张开的双唇仿佛正发出呻吟<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> F·Anton, 上揭书第 309、310、299、273 页。

有些非洲面具干脆摆脱对人面与兽面的临摹，借简练的几何造型来传达内在的意韵。如刚果瓦奔伯族的舞蹈面具全无脸庞，只有两只白色的椭圆形眼珠充斥整个面部，漆黑的瞳孔呈菱形，炯炯逼人。巴彭得族舞蹈假面的造型更加抽象，圆盘状的平面四周装饰着华丽的羽毛，正中凸出枪管状的一对眼孔，极富于神秘感<sup>①</sup>。

非洲面具的功能亦同样丰富异常。举凡生产活动、社会组织、鬼神祭祀和节庆娱乐，都有与之相关的面具。或者说，面具代表神



刚果木雕面具



尼日利亚会社面具

<sup>①</sup> F·Anton, 上揭书第 309、310、299、273 页。



灵参加一切涉及群体生存繁衍的重大仪式：从求雨、播种、收割、驱邪、丧葬、成年到君王登基、巫师行医的各种仪式。非洲的假面祭典种类繁多，这里只能举一个例子，那就是多贡族的西吉节。

“西吉”节是多贡族 60 年一轮的盛大庆典，由多贡族的各部落轮流举行，直至席卷该族占据的整个区域。节日活动的高潮为面具王的复活。它的外形像蛇，是始祖魔力的容器。仪式开始以前，每个村庄都用几个月时间制作面具王，并从 15 至 40 岁的成年男子中挑选面具王的保管者，这些人便成为面具会社的新成员，他们也要为自己制作个人面具，以备庆典所用。

每个村庄的西吉节持续三个星期，届时人们在盛宴上狂饮滥食，沿村游行，会社成员还要戴上面具连续不断地进行化装表演。这些个人面具形状离奇古怪，有狮、豹、猿、狼、羚羊等野兽，鹤、鸵鸟和猫头鹰等鸟类，也有铁匠、鼓手、祭司、老者、伊斯兰教圣徒和欧洲医生等人物<sup>①</sup>。面具的几何状顶饰可高达 12 英尺，由许多十字组成，它们代表天地间的神圣秩序。有人说这些十字源于神话中的飞鸟，也有人以为它们表现了运送多贡族先祖渡过尼日尔河来到家乡的鳄鱼<sup>②</sup>。

居住在大西洋彼岸的美洲土著民族，也创造了非常发达的假面文化。美洲印第安人使用面具的历史相当悠久，分布于拉美各地的古代印第安文明遗址常有假面具出土。

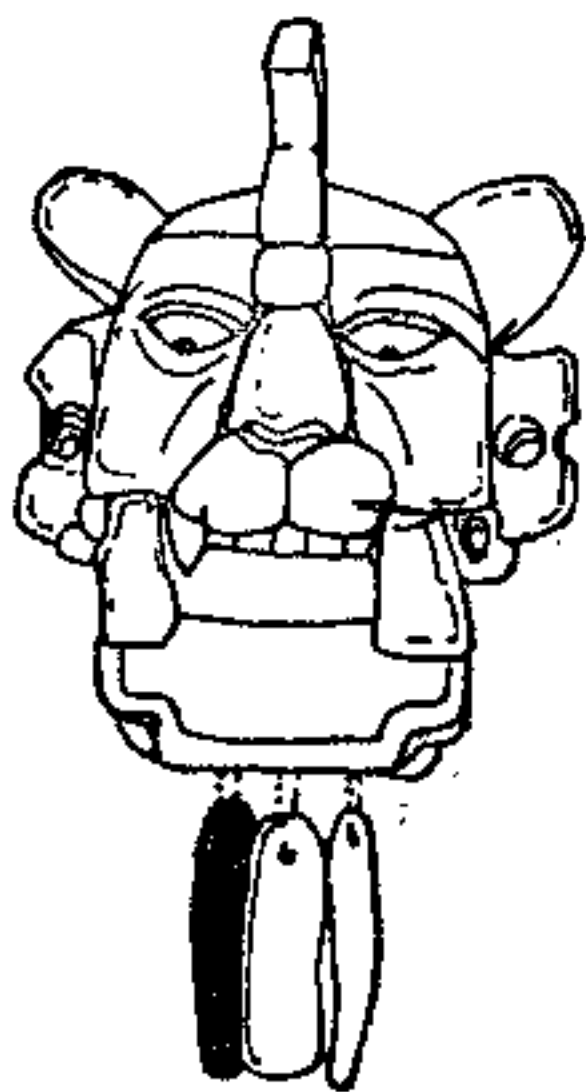
拉美北部。早在玛雅文明的“前古典期”（公元前 2500 年～

---

① 张荣生，上揭书第 55～57 页。

② 李·沃伦普，上揭文。

公元 250 年),古印第安人就已制作面具,其代表是危地马拉出土的绿石面具<sup>①</sup>。公元 250~900 年,玛雅文明进入鼎盛的“古典期”,面具在宗教仪式中的运用愈加广泛。目前发现的古印第安人假面多属于这一时代,如特奥蒂瓦坎文化(公元前 100 年~公元 400 年)遗址出土的大理石面具<sup>②</sup>和绿松石、贝壳镶嵌面具<sup>③</sup>;墨西哥尤卡坦半岛出土的泥塑人形面具<sup>④</sup>;属于扎坡特克文化蒙特阿尔班二期(公元前 200 年~公元 200 年)的贝嵌玉石恶灵面具<sup>⑤</sup>;



南美古印第安人恶灵面具

洪都拉斯科潘王墓出土的玉质死亡面具<sup>⑥</sup>。在玛雅文明“后古典期”(公元 900~1520 年)的遗址中,还发现了一副金制春神面具<sup>⑦</sup>。

拉美中部。在哥伦比亚的古印第安文化遗址中,出土一副年代在 900~1400 年之间的黄金丧葬假面<sup>⑧</sup>。

拉美南部。有出土于秘鲁的莫奇文化(公元 200~400 年)狮头金面具,和奇穆帝国(公元 1200~1463 年)的镶玉金银合金死

①③④ “Land of the Maya”, the National Geographic, No. 4, 1989。

②⑤ F. Anton, 上揭书第 37、39 页。

⑥ 《中国大百科全书·考古学》第 312 页,中国大百科全书出版社 1986 年版。

⑦⑧ F. Anton, 上揭书第 164、187、201 页。



亡面具<sup>①</sup>。

近现代的美洲印第安人，亦是制造和使用假面具的能手。让我们先看北美。散居在北极圈内的爱斯基摩人，其全部的生活须仰仗于渔猎经济。这种情形，规范着他们信仰与祭仪的趋向，也决定了他们所用假面的功能、意义和形式。爱斯基摩人的面具造型大部取自于海生动物，有时又糅进人的形象。例如一个水獭或海鸭面具，反面却现出魔鬼的脸孔。制作假面的关键，是灵活运用各种程式化的纹样以表达行使萨满巫术所必需的象征意义。



北美爱斯基摩人舞蹈面具

有一种名叫“阿满卦克”(aman guak)的面具，用于引诱鱼类，尤其是鲑鱼和海豹的仪式。它的表面涂成灰、白两色，两边生着两只手，脸上画着两根萨满教的咒棒，中间夹着一个海豹图。在面部左右两边的下面有两个方孔，方孔下带几个有孔的红色空圆球，以表示众多河流的入口。整个面具的图案旨在象征鲑鱼被萨满的法力驱逐到河里，任人们捕捉。在不明究竟的外人看来，这样的面具造型十分古怪。但实际上，它反映的恰是人类向大自然索取生存资料的普遍愿望<sup>②</sup>。

要说对幻面威力的洞悉和把握，北美北太平洋沿岸的印第

① F·Anton, 上揭书第164、187、231页。

② 格罗塞《艺术的起源》第142页，商务印书馆1982年版。

安部落才算得上是佼佼者。他们好用石头和木料制作大大小小的图腾柱,在上面雕刻河狸、鲨鱼等动物和海妖的图像。为取得强烈的视觉效果,印第安艺术家常缩小图像的身躯比例,把它们的脑袋雕得特别大,并突出表现其圆眼、粗眉、大嘴,完全演化成了面具化纹样<sup>①</sup>。

同时,北太平洋沿岸的印第安人也擅长制作供人佩戴的假面具。其形制分为人和动物两类。人形面具有的表现濒临死亡的战士,手法比较写实,非常逼真地刻画出印第安人宽大的下颌,棱角分明的脸庞和鼻子。有的表现被斩首的舞蹈者,头发披散,垂目张口,生动地再现了死者僵硬的神态。动物面具多以虎鲸、狼和鹰等为题材,造型往往与图腾柱相似,带有很强的象征性<sup>②</sup>。有的面具还做成活动式的,如加拿大夸扣特尔人的一件渡鸟面具,下腭用细绳相连,舞蹈者戴上它,可使其尖喙一张一合<sup>③</sup>。

北美印第安人组织了许多按年龄或性别构成的秘密会社,有不少假面表演活动都与会社的祭仪相联系。如加利福尼亚印第安部落对所谓“库克苏”(大头)尤为崇拜。这是一种神幻的形象。时至冬季,人们便在一特设的圆形巨屋内穿戴服饰和面具扮演之。仪式参加者全系男性,而且仅限于童年已领受加入仪式的人。可见这种假面祭典是在男子会社的范围内举行的<sup>④</sup>。

易洛魁人的“幻面”会社更依仗假面而发挥效力。该会社崇

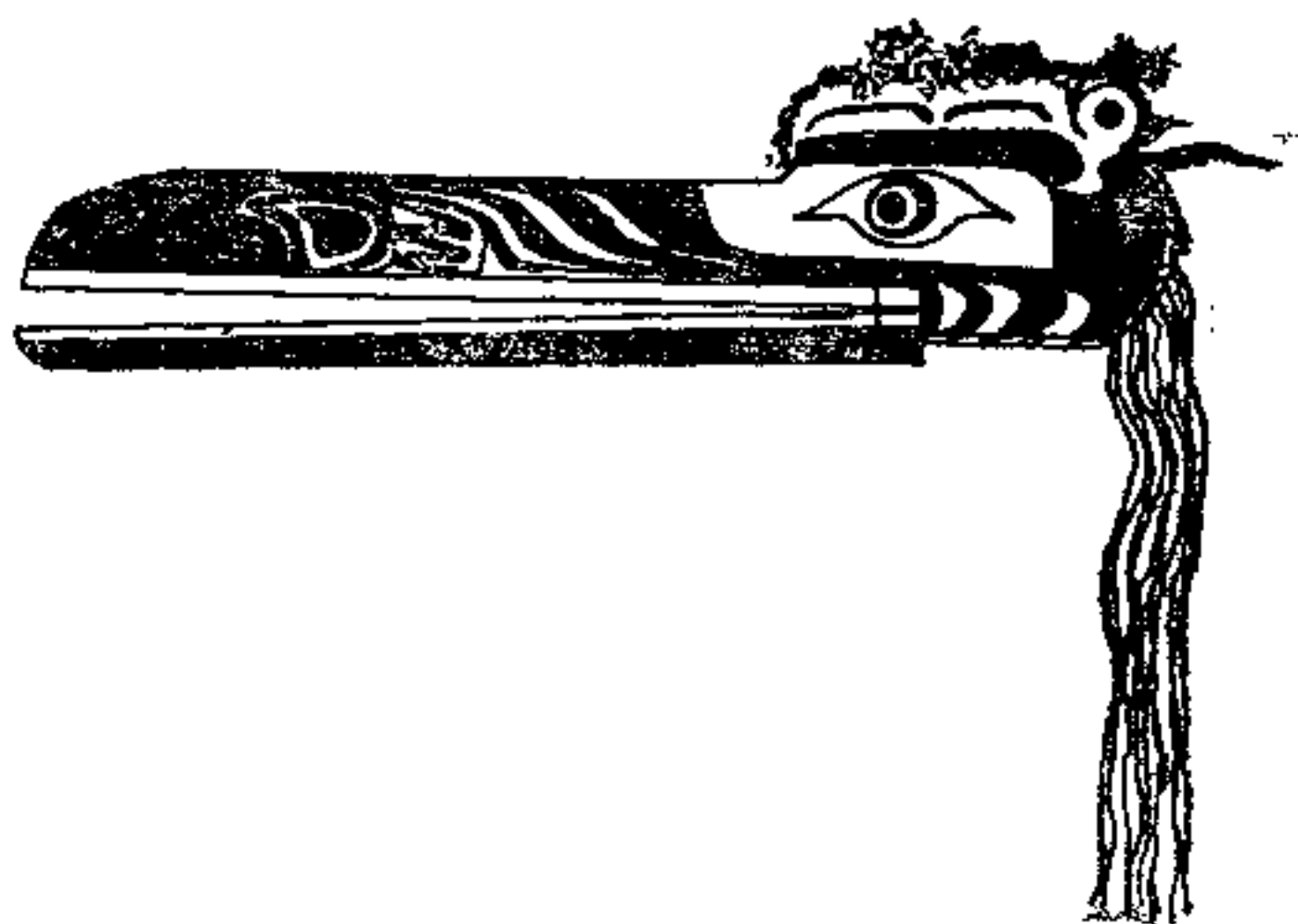
① 弗朗兹·博厄斯《原始艺术》第6章,上海文艺出版社1989年版。

② 博厄斯,上揭书第6章。

③ F·Anton,上揭书第225页。

④ 谢·亚·托卡列夫《世界各民族历史上的宗教》第128、141页,中国社会科学出版社1985年版。





北美温哥华岛印第安人渡鸟面具

拜一种无躯体，唯有面孔的恶灵，它奇丑无比，游荡于天地间，专门降病致厄。人们要禳灾祛疾，必须求助于幻面会社。会社成员均为男子，但首领为妇女。外人所知者惟有女首领一人，其他会员为何人均秘而不宣。凡由女首领派去为人治病的会员，都要戴面具掩盖其真实身份<sup>①</sup>。

新墨西哥州的祖尼人使用 100 多种面具，它们与之所代表的神灵完全一致。这些依附于面具而出现的神祇分为两类：一类为舞神“卡钦那”，另一类为“卡钦那”祭司。

舞神“卡钦那”是快乐和善的神灵，它们虽然居住在远处荒漠中的湖泊下，却时常回到祖尼人中间跳舞。一个人戴上面具，

---

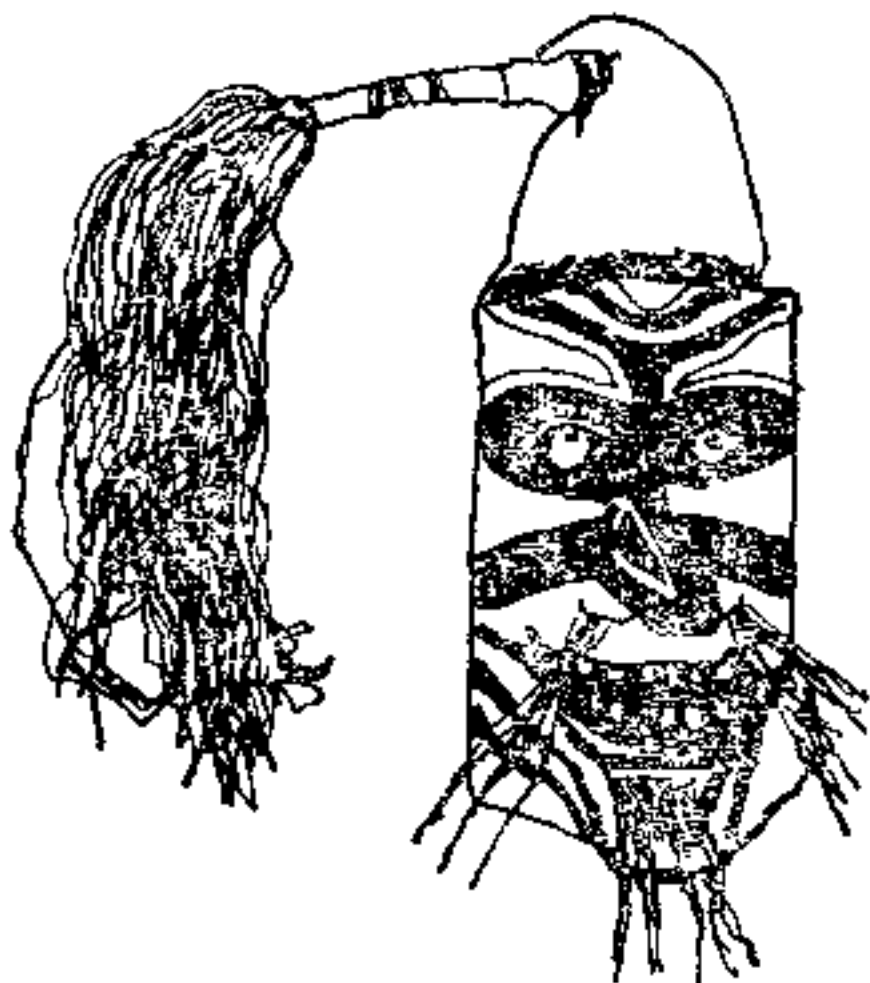
<sup>①</sup> 谢·亚·托卡列夫《世界各民族历史上的宗教》第 128、141 页，中国社会科学出版社 1985 年版。

就成为舞神本身，拥有神的权威，亦受到圣规的约束。神灵参加的假面舞会由全部落男子组成的“卡钦那”会社筹划及举办。这个会社分成六个群体，各有自己的仪式会所、管理人员、专有舞蹈和会员名单。

祖尼人的男孩到14岁时均要加入会社。入会仪式是通过戴舞神面具来完成的。在仪式上，祭司当着男孩的面取下舞神的面具，使他们第一次看到：威严的舞神原来是由凡人扮演的。祭司将舞神面具戴在男孩的脸上，让他们鞭答以前的舞神扮演者，并用神话海谕他们，万不可泄露舞神面具的秘密。从此，这些孩子就正式成为“卡钦那”会社的成员，取得扮演舞神的资格。

“卡钦那”祭司面具与舞神假面不同，它们不能任意制作或改装，而是属于祭司家族的传世之宝。祭司在年节祭典中出场，他们并不跳舞，只戴上面具执行特定的仪式任务<sup>①</sup>。

南美的民间面具继承了印第安文化的传统，同时又受到欧洲艺术的影响，显得多姿多彩。仅墨西哥一地的假面就有十多个大类。如



南美印第安人动物面具

<sup>①</sup> 潘乃德《文化模式》第4章，台北远流图书公司1983年版。



表现自然力的动物(鱼、虎、鹿、枭、犬、兔、螃蟹等)和恶魔面具；由前西班牙时代民间诸神衍化而来的神灵面具；寓意剧面具；狂欢节面具、万灵节面具、死亡面具、丑角面具、器乐面具、装饰面具、职业角色面具等<sup>①</sup>。墨西哥土著文化与外来文化的冲突和融合，在一个名叫“马林奇”(Malinche)的面具上集中地体现出来。马林奇是个印第安妇女，她曾为入侵南美的西班牙人科蒂斯作翻译，后来又成了他的情妇。因此，墨西哥的印第安人视之为民族的叛徒。但同时又对这个女人抱有某种崇拜的心理，认为她用法术制服了西班牙人<sup>②</sup>。

在美洲最南端的火地岛，住着一支名为“锡克兰”的部族。他们的成丁仪式也像祖尼人那样，以揭示神灵面具的奥秘面达到高潮。参加成丁礼的男青年必须与部族隔离很长一段时间，住到在森林边缘建造的小茅屋中。这时，一个头戴面具的魔鬼“绍特”突然出现，向年轻人发动进攻，吓得他们大声叫喊。直到他们亲手揭去“绍特”的面具，才发现从小迷信的魔鬼原来是部落成员装扮的。

经过数月的考验之后，部落的长老终于向青年们讲述本族最神圣的秘密——起源神话。据说，从前部落由女人统治，后来她们背叛男人，激起男人们发动起义。男子为了保卫自己的未来，才编出假面魔鬼的故事，这些魔鬼即由男子扮演，以恫吓不知底细的妇女。凡出卖这一秘密的人都会被处死<sup>③</sup>。锡克兰族的假面正是随着一个古老机密的保守和传授而获得了神的性

---

① 黑田悦子《メキシコの仮面》，《国立民族学博物馆研究报告》1987年12卷1号。

② J·C·Crocker，上揭书第83页。

③ 利普斯《事物的起源》第252～253页，四川人民出版社1982年版。

质。

越过美洲西海岸，便进入浩瀚的太平洋。在星罗棋布的太平洋岛屿上，生活着一些大大小小的民族。学者们把他们归为两大支系：一是分布于新几内亚的巴布亚诸族；一是马来一波利尼西亚语系诸族，其中又分成美拉尼西亚人、密克罗尼西亚人和波利尼西亚人。

太平洋诸岛的面具文化，以新几内亚和美拉尼西亚两地最为发达。新几内亚各族的假面具在用材方面分作两种类型：一种以植物编织而成，或以植物编好框架，再用土布蒙上。然后上色，或者在特定的部位缝上染过红、黑等颜色的布块，做法颇像现代的布缝壁挂。编织面具的数量比较少，因为这种假面只能由成年礼仪的主持者佩戴。

第二种类型的面具系用木头雕成粗坯，再施以彩画或装饰。塞毕河下游的部落通常只用红土描画面具，而中上游的部落则喜用单纯的红、白、黑色，使假面的色彩对比非常强烈。

新几内亚面具的造型亦体现出两种风格的差异。有一类面具形状颇似鸟喙，可称之为“鸟喙风格”。其特点是尖尖的鼻子如鸟喙般向前突出，且成勾状。另一类面具则处处追求曲线之美，脸庞和双目等器官均作曲线型，故可叫做“曲线风格”。奇怪的是新几内亚的木面具多不开眼孔。原来这类假面并不直接



太平洋新爱尔兰岛  
土著丧舞面具





太平洋新几内亚岛  
土著木雕面具

戴在人的脸上而是固定于植物编织的“帽子”，再戴在表演者的头上。演员完全可以透过织物的孔隙向四周观察。假面的使用多与成年仪式有关，届时人们要戴假面装扮部落神话中的祖先，为仪式的参加者表演面具舞。工匠在制作面具时必须遵守世代相传的程式，因为面具是祖先灵魂的依托物，它们的形制不可任意变更。人们甚至用死者的头发装饰假面，以增强它们的威慑力<sup>①</sup>。

在美拉尼西亚地区，秘密会社的势力十分强大，会社成员常以面具标志自己的特殊身份。俾斯麦岛有一种会社名叫“杜克—杜克”，原义为“亡者之灵”。其成员要着以令人恐怖的服饰和面具，扮成精灵的模样，震慑外人，向其诈取贝壳之类的财物。该会社每年举行一次假面仪式，持续近一月之久。事后则将面具毁掉，以表示“杜克—杜克”已经死亡<sup>②</sup>。

新不列颠的摆宁部族(Baining tribe)没有组织秘密会社的习俗。他们的面具因而可以向包括妇女在内的所有社会成员展示。人们戴上这些用土布制作的面具举行祭典，以祈求人口、家

---

① F·Anton, 上揭书第462~477页。

② 托卡列夫, 上揭书第81页。

畜和作物的繁殖。仪式完毕之时，他们从假面上撕下些许碎片埋入地里，目的是借面具的咒术之力获取丰产<sup>①</sup>。

从太平洋向西进入印度洋，沿途将经过地理状况复杂、民族支系众多的东南亚和南亚地区。活跃在这两大地带的面具艺术，大都与宗教戏剧有着千丝万缕的联系。

说起南亚的假面剧，就不能不提及影响遍及印度北部的《罗姆厘拉》(Ramlila)。此戏取材于著名的梵文史诗《罗摩衍那》，主要情节讲的是罗摩(Rāma)被母后放逐，携其妻悉达和弟弟进入森林。一天罗摩外出，悉达被阿旃加国魔王变化的修行者劫掠。罗摩闻讯，请来猴王哈努曼(Hanuman)率猴兵攻打阿旃加国。经过一番激战，罗摩终于杀死魔王，救出悉达，夫妻得以团聚。

每年雨季刚过，旱季初至的时候，印度北方各地就要举行盛大的祭典，庆祝罗摩讨伐阿旃加的胜利。此时正值朔望月期间，也是罗摩砍下魔王拉哇纳(Ravana)的20只胳膊和10颗脑袋的日子。届时，各地至少有一万出《罗姆厘拉》剧上演，最长的演出要持续30天，观众一次可多达10万余人。剧中的角色有的由儿童著金冠装扮，如罗摩和悉达等；有的则戴着精美华丽的假面具，如魔王、猴王之类。节日的第10天演出达到高潮，善与恶进行最后的决战。当罗摩一刀斩下魔王头颅时，一只热气球腾空而起，象一盏金色的灯笼越升越高，最后隐没在天际，它象征魔王已被天神的巨口吞没。扮演魔王的演员要摘下面具，拜倒在罗摩面前，亲吻他的脚。欢腾的群众用烟火焚烧魔王及其儿

---

<sup>①</sup> F·Anton, 上揭书第483页。



子和兄弟的巨型模拟像,表示恶势力被彻底征服<sup>①</sup>。

东南亚的假面剧在印度尼西亚最为盛行。巴厘岛有一个名叫《渣伦阿朗》的剧目,表现能使魔法的寡妇渣伦阿朗以幼儿为食,并散播瘟疫害死居民。剧中还有法术高超的“巴弄”及手持曲刀剑的百姓与渣伦阿朗搏斗的情节。妖妇所戴的面具形同怪兽,睁着血红的双眼,两枚粗大的犬齿伸出咆哮的大口之外。“巴弄”则是一只牛身巨兽,浑身長毛,头部为虎、狮、野猪、狗或象等形状。

印尼的假面剧深受皮影戏的影响。用牛皮刻作人形进行演出,叫做“哇扬”,意即“影子”。用真人扮演的便叫“人哇扬”,其剧目和演出都带有皮影戏的痕迹。流传比较广泛的“人哇扬”有爪哇和巴厘等地表演班芒故事的歌舞剧,演员多戴面具。主角班芒的面具造型柔和平滑,头饰花冠,眉如蚕虫,目光深邃,面涂绿色。他的妻弟古农沙里的面具白脸红唇,翘起两撇优雅的八字胡须。

其他的印尼假面剧多取材自印度古典史诗《摩诃婆罗多》。作为剧中道具使用的面具制作工艺都十分精湛,而且传神。如大名鼎鼎的比舞加达尼国王盖都加楂是一个神通广大的武士。他浑身铜筋铁骨,无翼能飞,上阵时总是赤手空拳,从空中闪击敌人,用手扭断敌人的脖子。雕刻家为了突出盖都加楂的威猛气概,将他的面具涂成暗蓝色,只留下红嘴白牙,仿佛隐藏在夜幕

---

① Richard Schechner, *Ramlila of Ramnagar and America's Oberammergau: Two Celebratory Ritual Dramas*, In Victor Turner, ed., *Celebration*, P. 89~93; 刘国楠、王树英《印度各邦历史文化》第110页,中国社会科学出版社1982年版。

中的精灵，透出一股肃杀之气。又如僧人杜尔纳，原在宫廷内传授武功和法术。他以卑鄙的伎俩欺骗并杀害了巴朗格隆国王巴尔古纳迪，终于在一场大战中遭到报应，被潜藏着受害者灵魂的利剑刺死。杜尔纳的面具虽然满面红光，但他含笑的眉眼和嘴唇却掩不住内心的奸诈。他脸上的纹路用黑白两色勾画，使这副道貌岸然的假面带上了几许丑角的意味<sup>①</sup>。



印度尼西亚戏剧  
面具“杜尔纳”

南亚和东南亚的居民不仅将面具用于戏剧和歌舞表演，也用之来驱鬼逐疫。斯里兰卡的僧伽罗人当病情危急，求医无助时，便请人来跳鬼。跳鬼者先给幽灵献上祭品，然后戴上鬼头假面跳舞，藉此把病人身上的病魔招到自己的身上。舞毕，他就躺到尸架上装死，让人抬往村外。等到四周无人时，跳鬼者才复活，回到村里讨要报酬<sup>②</sup>。

印尼苏拉威西岛的居民每当村子出现一连串灾害和瘟疫，就必须举办驱鬼仪式。让全村男女老少带上家里的东西住到村外。数日后，全体男子或戴面具，或涂黑脸，带着各种“武器”摸回村中，在屋里屋外敲打、呐喊、再高举圣火围着各家走几遍，以

① 参见杜拉《印度尼西亚民间雕刻》，人民美术出版社 1961 年版。

② 弗雷泽，上揭书第 776、784 页。



驱赶厉鬼。

印尼有的地方还专门创造了一对神灵，让他们驱除正在流行的瘟疫。女神名叫“日洛鲁”，男神名叫“日洛格德”。举行逐疫仪式时，人们戴着神的面具边走边舞，后面伴着歌声。平日，驱疫的假面和服装等用具都被当作圣物收藏在寺庙里<sup>①</sup>。

沿亚洲东海岸北上，就到了与中国一衣带水的日本。这个岛国的居民很善于体验自然和人生中蕴藏的艺术之美，奇妙的假面自然于此找到了一片乐土。

早在史前的绳文时代，日本的先民便已开始用贝和泥土制作假面。之后，日本民族又在融合外来面具文化和本土民俗假面的基础上，逐渐发展出一套极其复杂而独特的假面体系。就大的方面来讲，它包括以下几个类别：

### 1. 伎乐面

伎乐面属于宗教艺能的范畴，是传统迎神赛会所用的娱乐假面。此类面具最早从西域传入中国，又于大唐时期流入日本。每当寺院举行法会，人们便乔装打扮，列队绕着本寺和堂塔行进，谓之“行道”。其先导是戴高鼻假面的“治道”，其后跟随着著伎乐假面的队列<sup>②</sup>。主要角色有：狮子头、狮子儿、吴公、金刚、迦楼罗、昆仑、吴女、力士、婆罗门、大孤、大孤儿、醉胡王、醉胡从等 13 种。行进途中，演员们表演一些情节简单的短剧以兹娱乐。

另外，寺院僧侣在行道时也要使用面具，如天龙八部、二十

---

① 杜拉，上揭书第 27 页。

② （日）後藤淑《日本假面的历史》，《贵州民族学院学报》1989 年第 3 期。

八部众、十二天事之类。

伎乐面的型制都比较大,能遮盖整个面部,头后部还垂一块布帘。质料有的用樟桐等木头,有的用干漆。现日本各大寺院收藏的古代伎乐面共有 230 多副<sup>①</sup>。

## 2. 舞乐面

进入平安时代(794~1192年),受到寺院艺能局限的伎乐逐渐被舞乐所取代。舞乐的表演场所从佛寺扩展到神社和宫廷,而且载歌载舞,显得活泼而壮观,颇受上层贵族的青睐。舞乐假面亦受到中国文化的熏陶,如其中的陵王、拔头、胡饮酒、苏莫者等便传自唐朝。日本假面舞乐的名目为:

### 右舞

新乌苏(用小型面具),古乌苏,退宿德(用小型面具),进宿德(用小型面具),皇仁庭(用小型面具),绫切(用小型面具),八仙(用中型面具),贵德(用大型面具),纳曾利(用大型面具),地久(用小型面具),二之舞(用大型面具),胡德乐(用小型面具)。

### 左舞

太平乐,秦王,采桑老(用小型面具),陪驴,散手(用大型面具),胡饮酒(用大型面具),拔头(用大型面具),远城乐(用中型面具),苏莫者(用中型面具),安公子,菩萨(用中型面具)<sup>②</sup>。

舞乐面较之于伎乐面更抽象化,特别是其中用纸制作的藏

---

① 参见柳春《日本民俗舞蹈中的假面》,《舞蹈艺术》第6辑。

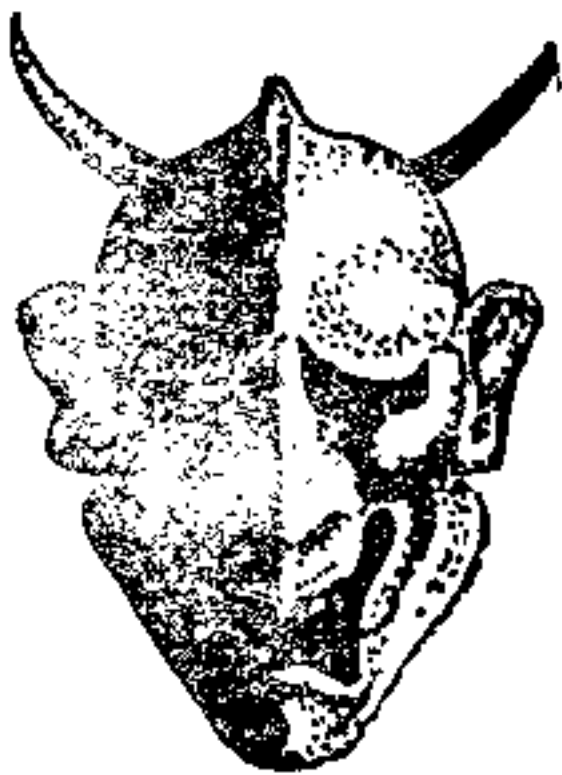
② 柳春,上揭文。



面，用类似花纹的图案象征性地表示人面。它们的另一个特点是在面具上大量使用活动装置，如吊颚和可以转动的眼睛、鼻子等，与我国的傩戏假面颇有相通之处。

### 3. 能面

“能”是最能反映日本表演艺术特色的剧种。它的发展经历了前后两个阶段。第一阶段以出自民间艺能的“猿乐”为代表。猿乐又叫“申乐”，系中国唐代散乐传入日本后演变而成。平安时代，京都街头已出现以猿乐为职业的演员，他们的表演以模仿乡



日本能乐面具

下人上京的举止为主，类似于滑稽剧。猿乐的生存与发展依赖于佛寺神社的庇护，猿乐假面亦渗透了宗教的因素。最有代表性的是“翁”这一角色，他在日本古代被当作神的化身，相传翁的面具是由鸟儿带到社坛上的。猿乐一开幕，首先亮相的便是翁。翁即是“老”，而“老”与神最为接近。故戴翁面表演者均为戏团的长

老<sup>①</sup>。

14世纪后期，观阿弥和世阿弥父子得到室町幕府将军的支持，对传统的猿乐加以全面改革，削弱其卑俗的滑稽色彩，引入跃动的舞蹈，抽离其宗教的因素，将之导向艺术化的发展，创造

---

<sup>①</sup> 李永斌《观世能剧与日本中世社会》，台北《历史月刊》11期。

了充满幽玄之美和象征意味的能剧,又称“能乐”。包括以神事为主的“胁能”,以亡灵为主的“梦幻能”和以现实人物为主的“现在能”<sup>①</sup>。

能乐不仅发展了猿乐原有的鬼神假面,而且创出一套独特的能面系统,而以写实类型的面具最为典型。能乐追求的是超越生活的幽玄之美,剧中人物若以“直面”即人的本来面目出现,无论怎样表演,都无法掩饰天然的缺陷。换言之,以能的美学标准衡量,真实的相貌都是丑陋的。为此,即使是非鬼神的角色,在能乐中也要佩戴经过艺术净化的假面登场<sup>②</sup>。

在能乐的幕间过场中,还有一种名为“狂言”的穿插演出,有时也使用假面具。

能面包括翁面、尉面、鬼神面、怨灵面、女面和男面六大类型。就艺术水平而言,能面堪称日本假面文化的典范。

其他用于祭典和娱乐活动的面具还有很多,如神乐面、神社挂面等。至于未成系统、分散在民间的假面,其数量更难以估计,人们比较熟悉的有爱知县的花祭面具,秋田县的正月来访神面具和鹿儿岛县的8月15日夜



鹿儿岛 8 月 15 日  
夜祭面具

① 李永斌,上掲文。

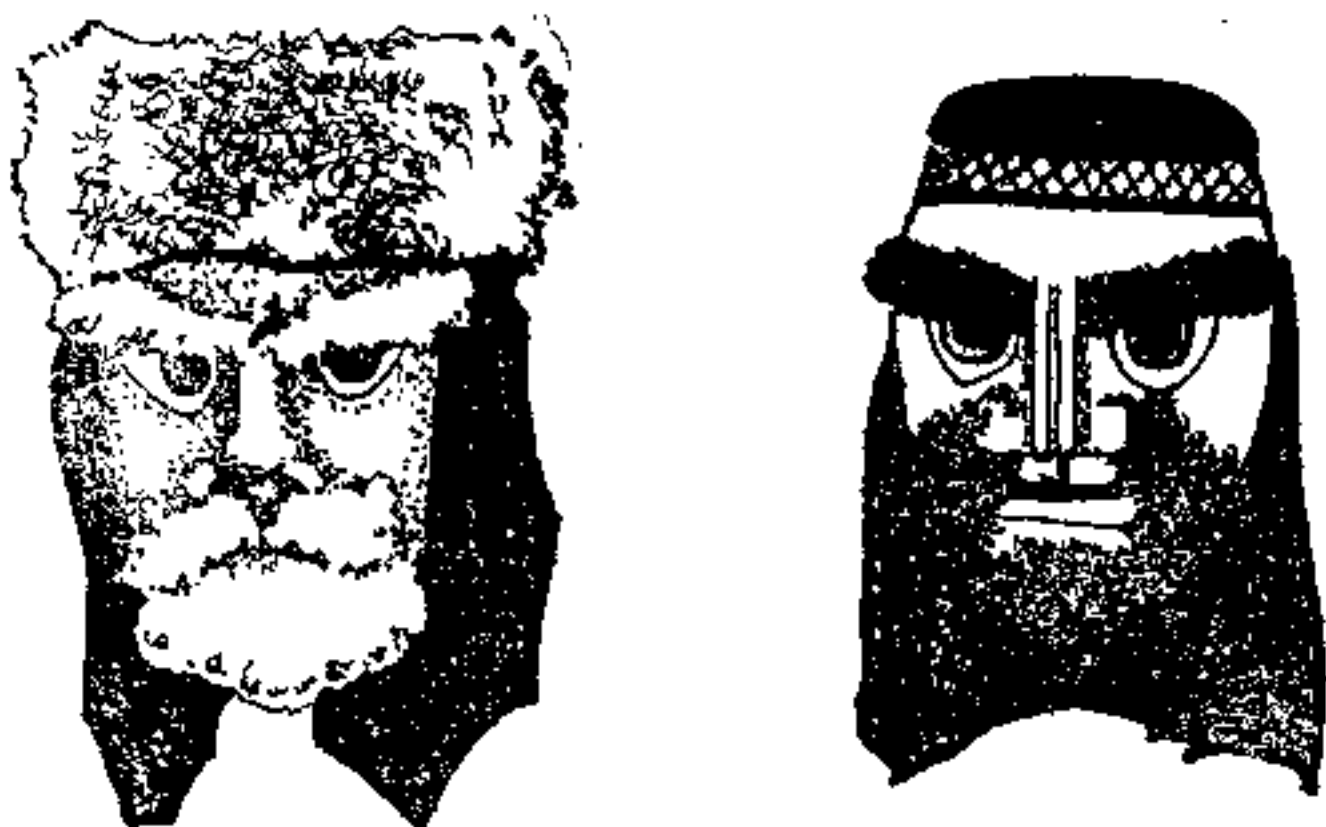
② 後藤淑,上掲文。



祭面具等<sup>①</sup>。

日本的近邻朝鲜也有其独特的假面表演艺术。例如有一种由男子跳的假面舞蹈，面具用葫芦瓢或其他材料制成，上面绘出不同的人面形象<sup>②</sup>。而流行于朝鲜北部的凤山剧面具，其造型更加新奇多样，至少有 10 多个品种<sup>③</sup>。

经过一番快速的环球巡礼，我们对人类面具文化的概貌已形成了初步的印象。然而，在由这些精美艺术品所构成的世界



朝鲜凤山假面剧所用面具

民族之林中，尚未见到中国人的面孔。这并不是因为中国人从不使用面具，而是因为从未有人将这些土头土脑的东西纳入“艺术”和“文化”的圣殿，加以介绍和研究。直到近年，随着贵州乡

---

① Richard M. Dorson, "Material Components in Celebration", in Celebration, P. 51~53.

② 《国立民族学博物馆展示案内》第 171 页，日本讲谈社昭和 61 年版。

③ 《国立民族学博物馆展示案内》第 138 页。

村的地戏首次在巴黎舞台上亮相，中国面具才以其迷人的魅力和独特的艺术价值引起世人的瞩目。

假面是一个民族、一个文明的自画像。中国面具的历史几乎同中国文化的发展史一样悠久。但它又非奇货可居的古董，在漫长的年代里，它不断地消失又不断地再生，至今仍充满勃勃的生机。无论在庙会的人海中，祭神的法坛前，乡间社火的戏台上，或是现代艺术的画廊里，到处都能见到令人惊诧不已的假面具。据近几年的调查，我国至今仍有 10 余个省区保留着各种形式的面具艺术，其影响波及汉、藏、苗、瑶、壮、彝、水、侗、佤、白、土家、仡佬、布依、哈尼、基诺、纳西、毛南、蒙古、门巴、赛夏、景颇、鄂伦春、鄂温克、羌等 20 多个民族。仅在西南地区一个县的范围内，便活跃着 100 多个业余假面戏班子。它们使用的面具，据说多达上万副！关于面具的各种名称，仅汉族就有：俱、相、象、假面、神面、鬼头、代面、钵头、魃头、脸壳、脸子、大面等等。如果加上少数民族的称呼，以及建筑、器物、服装上的各种面具装饰，那就更难数得清了。先人和今人费尽苦心地制作形形色色的假面，既为了展现世间的众生相，更为了探求中华民族的内心世界。其壮丽、高尚，其丑恶、卑俗，都藉假面的活动而暴露无遗。

假面不仅是人性的镜子，也是社会的镜子，它映出中国人生活与信仰的方方面面。它既属于宗教，又属于艺术；它可以在歌舞场上给人们带来世俗的快乐，又可以引发人们对彼岸世界的思考。它甚至还属于历史：如果把从古到今的各种面具排列起来，不就构成了一副中国文化的长卷么！

文化也和人一样，需要树立一个象征物以表达真实的自我。从这个意义上讲，中国面具就是中国文化的象征。



10

1

2

3

4

5

6

7

8

9

# 上 篇

## 追 根 溯 源

——中国面具的历史



## 第一章 奇异的开端

### 一、改头换面的灵魂

假面具并不假，它们是有生命的。作为远离巫术世界的现代人，我们很难在品味面具粗犷之美的同时去感受其中蕴含着的原始之力；但在创造和使用面具的乡民眼里，它们却永远充满了灵性。平时，它们被小心翼翼地收藏在庙宇殿堂之内，非伴之以“开箱”和“敬神”一类的仪式而不得展示于众。当特定的时刻到来，一面面用草扎、纸糊或木头刻成的脸壳便在震天价响的锣鼓声中相继出场了。不过转瞬之间，那纷繁嘈杂的日常图景就已隐然消失，只剩下无数的假面具在呵斥、在祈祷，在倾诉人们对于永生的渴望与追求。

面具之所以充满魅力，是因为它们象征着天上地下大大小小的鬼神和精灵。然而，这不过是一些改头换面的灵魂。倘若你站在外人的立场冷眼旁观，就会发现眼前往来穿梭的“诸神”徒有颗威风凛凛的脑袋，下半身仍土气依旧，有的甚至还穿着手工缝制的对襟布褂和敞口麻鞋。有一篇瑶族祭辞说得明白：

“画得神头<sup>①</sup> 有眼有耳

有鼻有口又无身，  
头是鬼头身是人。  
十字路头解无脱，  
阳人带去配阴间……”

它点破了假面表演的一个秘密：由阳魂向阴魂、由凡人向鬼神的转变，只是做了一番巧妙的“换头术”而已！这法子看起来简单，但切不可轻视了它。因为并不是任何会拜一拜天地山川之灵的民族都知道怎样发明和摆弄假面具的。事实上，面具的产生以及它“改头换面”之效力的维持，都必须以某些特殊的社会心理和宗教观念为基础。其中最重要的，便是对于头颅和幻面的崇拜。

### （一）头颅崇拜

有位研究美洲印第安文化的外国学者曾指出：中美洲传统宇宙观的一个重要内容，是相信人类和动物的灵魂，或其本质的生命力，一般居住在骨胳里面，而经常是在头骨里。他们的生命从其骨胳再生<sup>①</sup>。张光直先生对这种骨胳（包括头骨）精灵崇拜作了进一步的考察后认为，它实际上并非美洲萨满教的首创，而在很早的时期就已成为中国——玛雅文明连续体巫术宇宙观中最基本的元素之一。他举出仰韶文化半山彩陶器皿上的x光式人像为例，指出这种图像“早在旧石器时代晚期便在旧世界出现，后来一直伸展到新大陆。用这种方式画的人和动物常表现

① 神头即面具。参见Jacques Lemoine, Yao Ceremonial Paintings, P.154、155. Bangkok 1982。

② 张光直《美术神话与祭祀》第121页，辽宁教育出版社1988年版。





半山彩陶上  
的x光式人像

出他们的骨骼甚至内脏,好象是用x光照出来似的,是一种典型的与萨满巫师有关的艺术传统”<sup>①</sup>。

骨骼精灵崇拜是生命崇拜的一种特殊形式。这种观念在中国影响之久远,于史籍、于文物、于民俗,均有大量可依据的凭证。现以我国流传很广的一种特殊葬仪“二次葬”为例。其做法

是先将尸体埋葬或掩藏起来,待皮肉腐化,仅留下白骨,再将骨骼掘出重新安葬,以达到死后家人或族人团聚等目的。在新石器时代黄河流域仰韶文化中,二次葬相当流行,有的仅在一个墓坑中就埋了男女老幼 50 多具尸骨<sup>②</sup>。另外在华南和西南地区均发现有不少二次葬的证据。

先秦时期的二次葬,在《墨子·节葬篇》里有明确的记载,该书提到楚地之南的风俗,“其亲戚死,朽其肉而弃之,然后埋其骨,乃成为孝子”。隋代,分布于长江以南的蛮、左等族亦实行二次葬,“始死,即出尸于中庭,不留室内。敛毕,送至山中,以十三年为限。先择吉日,改入小棺,谓之拾骨。拾骨必须女婿,蛮重女婿,故以委之。拾骨者,除肉取骨,弃小取大”<sup>③</sup>,迄至近代,瑶族仍保留着与之相似的葬习,称作“花化”,即在尸体入土数年之后,又挖开坟墓,拣骨头装入罐内重新安葬。

二次葬有一道关键的手续,名叫“洗骨”。中国历史博物馆收

① 张光直《考古学专题六讲》第 6 页,文物出版社 1986 年版。

② 曾骥《我国史前时期的墓葬》,《史前研究》1985 年 2 期。

③ 《隋书·地理志》。

藏的清代《贵州民族》条幅，绘当地的土著“葬不用棺，期年后择（日）开棺取骨刷洗，用白布裹复埋，逾岁复洗七次止。遇家有病，谓祖先骨不洁，即取而洗之”<sup>①</sup>。这里说得很明白：洗骨者是把骨骸视之为祖先的，因而对亡灵的处置也就自然而然地同对骨骸的处置联系在一起了。

云南的拉基人更将灵与肉的差别等同于血肉与骨路的差别。他们认为：血肉属于人间，它是肮脏的；只有洁净的骨头才是亡魂的躯体。如果骨路受到污染，亡魂就会加害于人。所以等死者入土三年，血肉化尽之后，就要把骨骸刨出来，擦洗干净后再次掩埋。并且从此年年都要掘骨重葬，如此连续搞三代。每次洗骨，主人都得请巫师“波梅”向白骨祈祷：

“你的房子坏了，儿孙们来给你修房。你的身上脏了，儿孙们来为你擦洗，请求你赐福后代，保佑家庭兴旺发达”<sup>②</sup>。

中国传统的形神分离观，或许就是从对血肉与骨路的区别对待中抽象出来的罢。神者，魂也，荒忽而无形；肉体易腐，难以久驻，当然只好依附在不朽的骨头上了。由此推想，我国有些民族实行焚尸拾骨，其实是想用人工的手段加速灵与肉的分离。如云南永宁纳西族视遗骨为灵魂寄居的处所，因此素以火葬为重。在焚尸的过程中，看火的喇嘛须不断地往火里倒清油和酥油，让尸体烧得越快，灵魂也就能尽早远走高飞。烧尸的人临离开火场之前，要哄骗骨灰说：“你耐心等着，我们去给你拿吃的，一会儿就转来。”说完马上悄悄离开，不能回头，不许说话，到河边要

---

① 宋兆麟《清代贵州少数民族的风俗画》，《文物》1988年第4期。

② 雷中庆《拉基人及其原始信仰》，《世界宗教研究》1984年第4期。



洗手,以免灵魂跟回村里。

焚尸的当天和次日,要举行一个拾骨灰的仪式。从前是遣一人策马跑过骨灰,俯身拾骨。以首获者为神,珍藏在一匣内,塞入山岩石缝中。后来改做由本家的男子到焚过的遗骨中,从头到脚每个大的部位各拾一块,依次装入一个麻布口袋或小罐里。头骨放在最上面,盖上红布。无论用何种葬具,底部都要钻一个孔,供灵魂自由出入。拾回的骨骸先带到家里供祭,然后由两个男子送往本族墓地。骨灰袋放好后,他们又照例安慰灵骨道:“这就是您的家,您安安心心地住下,我们去给您拾柴取火。”说罢掉头就跑。两人返回时不能走同一条路线,遇人不答话,一直跑回家<sup>①</sup>。

可是,人浑身上下那么多器官,那么多骨头,俨然似一个小小的宇宙,孤独的灵魂该以何处为家呢?让我们先来看一看前人对另一个与之相关的问题是如何解答的吧。我们知道,中国有句老话叫做“灵魂出窍”。所谓“窍”,也就是灵魂出入人体的通道。这个通道倒底开在何处?老子在《道德经》里曾说过“天门开阖”的话;道教经典则称:“功满岁足,阳神欲出,……如鹤出天门,龙升旧穴,天门自开,弃壳而去。”<sup>②</sup>“阳神”即生人的灵魂;而“天门”又叫“顶门”、“天阙”,指的是头顶的百会穴。上面两段文字说的是等练功到了一定的程度,天门可以自由开合,灵魂便能从头顶飘然而出了。可见“窍”是开在头顶上的<sup>③</sup>。

---

① 杨知勇等编《云南少数民族生葬志》第220~221页,云南民族出版社1988年版。

②③ 参见张荣明《中国古代气功与先秦哲学》,第6章第2节,上海人民出版社,1987年版。

近来有学者著文指出：灵魂由头顶出窍的思想，早在史前就已形成。甘肃的几个陶塑人头的顶上留了黄豆大的小孔，著名的半坡彩陶鱼面人像，有的头顶开了个三角形的天窗。这些都和瓮棺上留的小洞一样，是原始人为灵魂出入开的通道<sup>①</sup>。

阳神之所以能从脑袋任意进出，因为它本来就驻居在这里。《春秋元命苞》云：“头者，神所居，上圆象天。”古人把天门叫做“灵府”，气功家把“开天门穴”和“三华聚顶”、“五气朝元”作为气功修炼的最高境界，都是对于“灵魂居于头”这一古老观念的认定和引申。

头颅即为灵魂之所在，对肉体的生死存亡便起着决定性的作用。大凡读过小说《西游记》的人都会记得孙大圣和虎力大仙在车迟国斗法的情景。那虎力大仙自恃功底匪浅，要与悟空比断头。悟空先上法场，让刽子手把头砍了。当他正念咒招回断头时，虎力大仙却使土地佬儿把头扯住。不料悟空情急生智，施展七十二变的本领，凭空又长出个头来。虎力大仙断头之后也想玩同样的把戏，却被悟空拔根毫毛变只狗，把大仙的头衔走丢到河边。大仙连喊三声人头不到，顿时倒在尘埃，现出了无头黄毛虎的真身<sup>②</sup>。可见，如果功夫不到家，即使神仙也须丢不得脑袋的。

这类“断头型”的故事其实并非吴承恩的发明。晋人干宝的《搜神记》里早有类似的记载，情节还更加离奇：

“秦时，南方有落头民，其头能飞。其种人部有祭祀，号曰

---

① 肖兵《西安半坡人面鱼纹新解》，《陕西师大学报》1979年第4期。

② 吴承恩《西游记》第46回。



‘虫落’，故因取名焉。吴时，将军朱桓得一婢，每夜卧后，头辄飞去，或从狗窦，或从天窗中出入，以耳为翼，将晓复还。数数如此，傍人怪之。夜中照视，唯有身无头。其体微冷，气息裁属。乃蒙之以被。至晓头还，碍被，不得安，两三度堕地，噫咤甚愁，体气甚急，状若将死。乃去被，头复起，傅头，有顷和平。桓以为大怪，畏不敢畜，乃放遣之。既而详之，乃知天性也。时南征大将，亦往往得之。又尝有覆以铜盘者，头不得进，遂死。”

生人的脑袋有阳神驻居，即使偶尔飞来飞去也无大的妨碍，并不足畏。可畏的是死者的头颅，它们充当着阴魂的载体，“阴气贼害”，带着一种与阳间相对抗的蛮暗力量。在中国民间的复仇传说中，人们常借“作祟的头颅”把虚无飘渺的鬼魂意象转化为具体可见的形象，让它们代表冤魂屈鬼诉怨报仇。这类故事很多是从上古神话和先秦史实中衍生出来的。请看下面几个颇具代表性的例子：

#### 蚩尤的故事。

相传当年蚩尤与黄帝交战，战败后被黄帝俘获，砍下了他的头颅。他的肢体被分解，搬到巨野县和寿张县阚乡城埋葬。前者埋肢骨，称为肩髀冢；后者埋头骨，称为阚冢和蚩尤冢。每当10月间人们到阚冢祭典时，便有一道赤气从坟顶直冲云霄，如高悬着一匹绛帛，人称作“蚩尤旗”<sup>①</sup>。

#### 防风氏的故事。

昔日大禹聚群神于会稽山，防风氏后至，被大禹斩首。以后，他的阴魂常在会稽郡一带作祟。其状如醉汉，左右小鬼共扶

---

<sup>①</sup> 《皇览·冢墓记》。

之。其头大如五石筲。当地人为之立庙，届时奏防风古乐，披发而舞，以祭祀这个大头鬼<sup>①</sup>。

#### 伍子胥的故事。

春秋时，吴国大臣伍子胥因直言反对吴王夫差出兵伐齐，被夫差赐死。临死前，伍子胥要门人将他的眼睛挂到吴国东门上，以亲眼看着吴都落入越军的手中。夫差闻讯大怒，命人将伍子胥的尸体投入大江，把他的头颅悬于高楼上，还忿忿地说：“日月炙汝肉，飘风飘汝眼，炎光烧汝骨，鱼鳖食汝肉，汝骨变形灰，有何所见？”然而不久，伍子胥的预言果成现实。强大的越军攻入吴国，夫差自刎而死。越兵长驱直入吴都南门时，“见伍子胥头，巨若车轮，目若耀电，须发四张，射于十里”。暴风骤雨漫天袭来，越军伤亡惨重，人心浮动，莫能救止。直到越将亲自稽颡肉袒拜了伍子胥的阴魂，灾难才告平息，越军方安然由东门入城<sup>②</sup>。

#### 眉间尺的故事。

楚国名匠干将为楚王铸剑被杀。他的妻子莫邪生下一男儿，取名眉间尺。这孩子长大以后，发誓替父报仇，但苦无良机。有一黑脸汉子自愿为他效力，不过需借他的人头骗取楚王信任。眉间尺复仇心切，毅然拔剑自刎。那汉子持头拜见楚王，楚王大喜，依其言将眉间尺的头颅放入汤镬中煮之。然而，那人头三日三夜煮而不烂，且在镬中瞋目大怒。汉子哄得楚王到镬边观看，趁势一剑将他的脑袋斩入镬中。两颗人头在沸水里相斗，汉子恐眉间尺不能取胜，遂把自己的头颅也砍落镬中。三头相咬，七日

---

① 《国语·鲁语下》，《述异记》卷上。

② 《吴越春秋·勾践伐吴外传》。



后一时俱烂<sup>①</sup>。

这些传说借助奇异而丰富的想象，表达了古人对于头颅不死、灵魂不灭的虔诚信仰。肉体的毁灭不可抗拒，但不灭的灵魂却能依附于骷髅头，以鬼的形式四处游荡，这真是比死亡更为可怕的事。为防止阴间的鬼魂对人间事务横加干涉，人们发明了种种仪式给头颅除秽。其中最常见的是用具有咒术力量的血液或红色的赤铁矿粉涂抹头骨，称之为“头颅涂朱”。远在旧石器时代晚期，山顶洞人在埋葬死者时，就用赤铁矿粉撒在尸体周围。新石器时代，遗骸和头颅涂朱的现象在中原地区时有发现，如属于仰韶文化的西安半坡、华县元君庙、洛阳王湾，以及属于龙山文化的山西陶寺墓地，都出土了在颅顶、前额、眉骨或下颌等处染上红色的尸骨。就连远处南方的广西，也发现在人头附近摆放红色矿石的现象<sup>②</sup>。这可能表明，有关头颅精灵的崇拜在当时已具有相当的影响。以头颅涂朱来防止鬼魂作祟的风习到近代仍未绝迹，广东连南瑶族在给死者举行洗骨仪式之后，还要滴几点鸡血在颅骨上以辟邪<sup>③</sup>。

但是任何事情都有正反两个方面。作为灵魂之容器的头颅，既可能散布死亡的病毒，也可能孕育生命的种子。如何将它毫无约束的冲动转化为促进生命繁殖的神力，是宗教仪式和宗教艺术所力图解决的难题之一。青海、甘肃、陕西和山西出土的许多史前彩陶器皿，就是出于这种动机而塑造的。那些未留下姓名的原始艺术家真可谓匠心独运，他们把储藏种子的陶壶、

---

① 《搜神记》卷 11。

② 《新中国的考古发现和研究》第 63、64、66、168 页，文物出版社 1984 年版。

③ 宋兆麟等《中国原始社会史》第 481 页，文物出版社 1983 年版。

陶罐盖子或颈部捏成人头状，点出双目口鼻，再用红、黑等颜色点染，使那泥胎之物顿时生出了灵气。如果说，那浑圆的壶身是在摹拟孕育生命的子宫，那活灵活现的人头不就象征着主宰生命的力量么？



青海柳湾史前彩陶  
罐上的人形造像

陶制的器皿尽管精美动人，但毕竟不像真正的人头祭品那样有效。只有后者才能打动嗜血的众神，才能将人的生命力与自然的生命力凝为一体。在我国古代的宗教祭祀系统中，人性向来是规格最高的，也是最灵验的。而人性的使用，通常采取“猎头血祭”的方式。考古学资料表明，我国的猎首之俗至迟在新石器时代已经产生，而且用于不同形式的祭典。大溪文化墓地的一个土坑内埋有四个人头骨，其中三个排成品字形，另一个与随葬品放在一起；良渚文化的一座墓葬中，在主人的脚后放着三个人头骨；甘肃马厂类型的一座土坑墓，主人尸骨下有一腰坑，坑内分埋猪狗四只，人骨一具，人头两颗，一颗被打破，另一颗被打碎后放入彩陶豆里，以上是与丧葬有关的猎首血祭<sup>①</sup>。邯郸涧沟一个半地穴室的烧灶周围，放着四个人的头盖骨，有砍伤和剥头皮的痕迹，这是与某种敬神仪式有关的猎首血祭。西安半坡遗址一座大房子的房基下埋了一个人头，这是与奠基巫术

<sup>①</sup> 参见曾骥《我国史前时期的墓葬》；《新中国的考古发现和研究》有关部份。



有关的猎首血祭。

商代的猎头祭祀之风更加炽盛，这里举几个甲骨文和金文的例子：

馘：甲骨文作、、，皆象手持人头之形；

伐：甲骨文作，左边为一人站立，右边是一把长戈，戈刃正砍在人的脖子上；

县(悬)：甲骨文作，金文作、，象根绳索把人头吊在树上<sup>①</sup>。

春秋战国以降，人头血祭在中原逐渐被摒弃，但在西南夷各



云南战国时期青铜  
剑柄上的猎头图像

部落中仍被视为最有效力的祭仪。他们猎首的对象主要是敌对部族的成员，猎首的方式或在战争中砍伐敌人的头颅，携回作祭；或将抓获的奴隶推上祭坛，斩首祈神。

以后历代，猎首祭仍流行于一些偏僻的地区，古文献对之屡有记载：

《太平御览》卷780引《临海志》：“(夷州民)战得头，著首还。中庭建一木，材高十余丈，以所得头差次挂之，历年不下，彰示其功”。

《裨海纪游》：“(野番)杀人辄取首去，归而熟之。剔去骷髅，加以豕，置

<sup>①</sup> 夏渌《古文字反映的南方民俗拾零》，《百越史研究》，贵州人民出版社1987年版；左民安《汉字例话》第48、106页，中国青年出版社1984年版。

诸当户。同类视其骷髅多者推为雄长”。

《赤雅·祭梟条》：“僚人相斗杀，得美髯者则剜其面，笼之以竹，鼓行而祭，竞以缴褊。”

元代李京《云南志略》记金齿百夷风俗，“遇破敌，斩首置于楼下。军校毕集，结束甚武髻插雉尾，手执兵戈，绕俘馘而舞。仍杀鸡祭之，使巫祝之曰：尔酋长人民，速来归我！祭毕，论功名，明赏罚，饮酒作乐而罢。”

若据神话资料考察，猎头祭祀历史上也曾在彝、苗、黎、哈尼、土家和纳西等民族地区流行过。如纳西族东巴经《东埃术埃》在讲述远古东族与术族的争战时说道：“阿璐被砍杀后，头被毒鬼抢走了，脚被争鬼抬走了，骨头也被术鬼瓜分了；黑蝴蝶也飞来吸血，黑蚂蚁也爬来啃肉。术家的黑巫师们，用阿璐的头颅祭典黑战神，拿阿璐的心窝血点作黑战神的药”。<sup>①</sup>

至近代还保留人头血祭传统的民族当以高山族和佤族为代表。高山族相信敌人的亡灵能够庇护本族人寿年丰，抵御甚至杀死外来之敌，他们希望将敌灵的魔力转化为保佑本族的神力。这种观念一度流行于台湾岛，使得猎首祭成了除雅美人之外的各族群最庄严盛大的部落祭典。猎首，台湾汉人叫做“出草”。各土著部落每逢农作物成熟之前，便派出一队武士，或袭入他族村舍，取其首而去，或隐置于树荫岩隙，待行人路过，先以铳弹弓箭射中，然后跃出挥刀砍头。当猎首的勇士凯旋而归，全寨男女老少便会聚而来，围绕人头载歌载舞，以娱敌灵<sup>②</sup>。

① 何志武《纳西族东巴经选译》（内刊）39页。

② 《林惠祥人类学论著》165页，福建人民出版社1981年版；参见明立国《台湾原住民族的祭礼》，第一部份，台原出版社1990年版。



云南佤族以刀耕火种的旱地农业为主导性经济形态，旱谷种植以及与其相关的农耕礼仪，自然成了佤族文化的基本内容。农业祭祀的中心场所在木鼓房，这里供奉着主管丰产的女神西奥布。当木鼓咚咚敲响的时候，主宰万物的大神木依吉也会降临于此，接受人们的供奉。

围绕着木鼓房展开的一系列祭祀活动，主要凭借人头血祭而发挥效力。“传说很早以前佤族是不砍人头的，那时谷子长不好，人死得多，牲畜也死，用狗头和猴子头等来祭还不好，最后砍人头来祭才好了”<sup>①</sup>。人头的再生能力一经得到神的认可，就会通过环环相扣的祭典传递给以谷种为代表的农作物以及所有社会成员，从而推动物质生产和人的生产持续不断地进行。所以猎头活动同一年四季的农业生产是紧密联系在一起的。

人头有鬼魂依附，它们本身又从祭品变成供奉的对象，并引



佤族猎头舞

---

① 《佤族社会历史调查》(二)第 32 页，云南人民出版社 1983 年版。

出一系列祭祀人头的宗教活动，如“砍牛尾巴”、做“偶普”等等，而这些祭仪都是用牛、鸡、猪和老鼠等动物作为献给人头的牺牲的。砍头活动一般在各年春播前后和秋收前进行。猎到的人头带回村寨，放到一个竹篾编的兜子里，轮流供在各家的鬼门外和寨内的木鼓房里。同时还要举行接头、祭头和送头的仪式。人们兴高彩烈地跳舞鸣枪，向人头撒米，并祈祷说：“愿你使我们有吃有穿，让我们谷子长得好，做什么事情都好”。这时最重要的一项程序是在人头上撒灰，让灰与鲜血混在一起滴落地上，每家分一些，待播种时和种子一道撒在地里，人和种子的生命力便相互融合了。

接下来便开始用动物祭祀人头。佤历一月到六月主要搞“砍牛尾巴鬼”，目的是把寨内供奉的旧头颅送到寨外鬼林中的人头桩处，这个仪式必须伴随着剽牛祭祀。从七月到八月则搞“偶普鬼”，即杀鸡宰猪，把旧人头的头发等送往人头桩处。不这样做，鬼就会咬人<sup>①</sup>。

将人头的生命力奉献给谷种，又将动物的生命力贡献给人头，然后人和动物再以吃食物的行为把谷种的生命力转移到自己的体内，这就是串连着佤族农耕礼仪的一条周而复始的生命之链。

头颅所包含的强大力量，如果只作为一种客体予以供奉，终究难以有效地利用。那么，能否找到一种方法，可以把躲藏在头骨里的精灵直接置于人的控制之下，将它独占的生命之泉源源不断地灌注到人的身上？

---

<sup>①</sup> 《佤族社会历史调查》(二)第31、34页。



办法当然会有的。远在石器时代，原始人就常常在狩猎和仪式活动中把动物或人的骷髅套在自己的头上，以扮作鸟兽和神灵的模样。这并不是一种偶然的游戏，它表达了人类想把自身与超自然的生命力融为一体的强烈欲望。当人们领悟到了这种换头术的奇妙之处，并有意识地加以运用时，头颅便转化成了最粗糙的面具。贵州土家族有两则关于面具起源的传说，非常形象地描述了从头颅崇拜到面具崇拜的转换过程。

第一个传说流行于铜仁地区：

很久以前，几个放牛娃在野外捡了一个骷髅，觉得好玩，便戴在头上，嘻嘻闹闹地赶着牛群返回村寨。当时寨子里正流行瘟疫，但由于放牛的孩子头戴骷髅在村里打闹，可怕的疾病便很快消除，病人也痊愈了。从此人们把骷髅视为神灵。事情传开以后，各村寨一碰上天灾人祸或举办酬神活动，就仿照骷髅的样子刻成木头面具，戴在脸上扮神灵驱鬼祛邪，以求平安。

第二个传说流行于石阡县：

宋朝时，杨么和马氏在洞庭湖起事，朝廷派牛皋前去征剿。杨、马两人水性好，能潜入水中几天不出来。牛皋守候许久，见湖水泛起波浪，就一箭射去，把两人射死，又割下他们的首级抛入水中。两颗人头随风飘到岸边，被放牛娃拣了去。他们用竹竿顶着人头，下面披着衣服，在村里玩耍。走到哪里，那里就风调雨顺，人畜平安。于是人们用柳木雕成杨么和马氏的偶像，当作椎公椎母供奉至今<sup>①</sup>。

土家族曾有以人头祭祀的传统，这并不是神话里的想象，而

---

① 罗星耀《土家族椎堂戏面具简述》，《民族艺术》1985年第1期。

是历史中的事实。据说土家族的先祖死后魂魄化为白虎。因白虎好喝人血，其后裔祭祖时就得用人头作牺牲，叫做“还人头愿”。后来虽然革除了这一陋习，但巫师在还愿时还要象征性地拿刀子在自己头上砍一道血口，将流出来的血滴在纸钱上，以告祭祖宗，称之为“还相公愿”。由此可见，由骷髅变成面具，并不像上述传说讲的那样是放牛娃偶然的玩耍行为所致，而是土家族传统的头颅崇拜发展演化的结果。

乍一看，上述第二个传说似乎同面具本身没有关系。但只要看过土家族假面表演的人都会懂得其中包含的喻义。在每一堂需要戴面具作法的仪式开始之前，人们都要把两个木雕人头放在盛满谷米的大碗里，供到神案上。它们就是传说中讲到的两位生命之神“傩公”和“傩母”（又说是伏羲和女娲）的头颅。神话的解释和仪式的解释在这里重合了。它们都在力图证明这样



贵州土家族演假面戏时供奉的木雕人头“傩公”与“傩母”



一个信念：面具的活力是驻居在头颅中的精灵给予的。

神话和仪式的解说可能过于深奥，我们不妨引J·E·利普斯的话作一个注脚：“死人的头骨或骨胳也作为含有‘灵魂力量’之物面受到崇拜；……既然头骨时常被当成灵魂之座位，自然就要获得它，保存它，假如它属于一个杰出人物如祭司或首领，更是如此。头骨崇拜不限于对祖先的头骨，而且扩展到任何能获得的头骨，无论它是朋友的还是敌人的。从死人崇拜和头骨崇拜，发展出面具崇拜及其舞蹈和表演。刻成的面具，象征着灵魂，精灵和魔鬼。”<sup>①</sup>

用人和动物头颅做的假面，在古今都能见到。内蒙阴山岩画中的骷髅图像，有些可能与面具有关。古代临海一带的土著，亦好用人头制作战争面具，“得人头，斫去脑，驳（剥）其面肉，取犬毛染之，以作须眉发，编贝齿以作口，出战临斗时用之，如假



藏族骷髅面具

① （德）J·E·利普斯《事物的起源》第183页，四川民族出版社1982年版。

面状,此是夷王所服”<sup>①</sup>。至今藏族跳神舞蹈中亦有骷髅神出场,所戴面具像死人头骨形状。据说骷髅神原是西藏本地的厉鬼。佛教大师莲花生入藏弘法时,它出来反抗,“以种种轮杵利器,乘大雪中投掷师身,纷如雨霰。师化雪为湖,鬼倏坠入,力竭将逃,师令湖沸”,将厉鬼煮成骷髅骨架后,又收伏为佛教最底层的护法神,以守护墓地和天葬台以及指引道路为职责<sup>②</sup>。

## (二)幻面崇拜

骷髅之所以受到崇拜,是因为它蜕去了所有的伪装。在它面前,一切外表华丽的或丑陋的东西都得恢复其本来面目。暴露于茫茫荒原上的白骨,代表了最原始、最本质的生命状态。在宗教心理的天平上,骨胳和头骨崇拜属于单纯的一极,它是混浊的人心为赤裸裸的纯洁所冲击、所震撼而作出的反应。

与之相对的另外一极,则是纷繁复杂的现实世界。这里面包含着五光十色的生命形式,而每一生命个体又无时无刻不在改变自己的外貌,以适应变化了的外部环境。面孔就是这一极最典型的代表。

俗话说:“天下找不到两张一模一样的脸。”这决非妄言。事情就是如此古怪:藏在里面的骨头那样单纯,包在外面的面孔却那样变化莫测。人们似乎永远猜不透在变来变去的各种面容和表情之下倒底隐藏着什么。于是,人们为单纯而感到震惊,又为复杂而感到困惑。而这种困惑也同样容易被引入宗教崇拜的氛

---

① 参见夏詠《古文字反映的南方民俗拾零》。

② 刘志群《藏戏与藏区的雉文化》,《中国雉文化论文选》,贵州民族出版社1989年版。



围中去。

贡布里希先生曾敏锐地发现：人往往有一种奇怪的心理意向，“那就是我们总是易于把图案中那些看上去隐约像眼睛和其他相应的面部特征的图形当作脸孔”<sup>①</sup>。环顾左右，这样的例子不是俯拾皆是吗？我们中国人甚至给此类难辨真容的面孔取了个贴切的名字，叫做“鬼脸”。战国时代，楚国发行一种货币，形



战国“鬼脸钱”

似贝壳。上头铸了个“冥”字，据专家考订，意思是“一贝”或“一货”。有趣的是，这“冥”字与贝币椭圆的外形结合起来，恍眼一看，倒很像一张圆瞪双目、鬼头鬼脸的怪面孔。因此这种古钱得了个俗名叫“鬼脸钱”，至今在考古学界还照样通用。这说明，无论是实在的或想象的面孔，都有可能因其难以捉摸而引起人们视觉上的焦虑和心理上的敬畏，转而成

为宗教崇拜的对象。我们给那些受到人们顶礼膜拜的面孔冠一个名称叫“幻面”；与之有关的宗教信仰便叫做“幻面崇拜”。

从某种意义上讲，幻面崇拜也是人对自身的崇拜，是人将自己的形象投射到彼岸世界、强加给超自然力量的结果。让肉体凡胎的人，特别是祖先和社群的首领升格为至尊的鬼神，是中国人惯常使用的造神手段之一。过去，有不少学者认为中国的鬼

---

<sup>①</sup> E·H贡布里希《秩序感》，452页，浙江摄影出版社1987年版。

神最初多带有鸟兽的特征,而后又经历了一个由兽形到人形,由非人格化到人格化的发展过程。其实并不尽然。近年来,在辽宁省喀左县东山嘴和建平县牛河梁的红山文化大型祭祀遗址中,连续出土了属于新石器时代的泥塑女神群像,年代大约为距今5000多年以前。女神们有的仅为真人的二分之一,有的与真人同大,也有的相当于真人的三倍。她们的形态大多为裸体倚坐状,而且腹部凸起,臀部肥大,明显带有丰产和孕育的象征含义。这一重大发现,打破了上面那种过于简单的结论。

最令我们感兴趣的是:在这两个遗址出土人像的上臂塑件空腹内,带有因火焚而多成骨渣状的肢骨,据观察为人骨。这就是说,红山文化女神像不仅是模拟人体、而且是直接根据某些尊贵的社会成员的形象塑造的。这是它们写实的一面。然而,这些造像的原型毕竟已经跨进死亡的大门,并因此丧失了一个有血有肉的人的个性,升华为祖灵,升华为社会秩序和社会力量的公共代表。这抽象的一面,又是如何在塑像中得到表达的呢?

我们注意到一个非常重要的细节:女神像的面部可能是经过特殊加工的。如保留最完整的一尊头像,脸上涂了鲜红的颜色,两耳肥大,双眼中还嵌着淡青色的圆形玉片为睛,显出淡漠和肃穆的神情<sup>①</sup>。这一切使女神的面容带上了浓重的装饰意味,与较为写实的躯体形成鲜明的对照。女神像塑造者的用意,或许正是想通过刻意的夸张和雕饰,在它们的脸部创造一种与人间母亲慈祥面容迥然相异的陌生感,以突出其非个性化和非

---

① 参见《辽宁省喀左县东山嘴红山文化建筑群遗址发掘简报》;《辽宁牛河梁红山文化女神庙与积石冢群发掘简报》,《文物》1984年第11期,1986年第8期。





辽宁牛河梁红山文化祭祀遗址出土的女神头像

人化的特征,拉开神与人的距离。

由此看来,古人在造神的时候,既要在自己和自然的形象中寻找现成的模特儿,又时时企图打破天造地设的和谐与完美,让鬼神变得怪诞,让它们超乎于现实形态和人的分类系统之上,以获得神的品性。模拟与变形这两种看起来相互矛盾的宗教艺术规范,实际上又相互补充。它从一个侧面反映了人类在人性和神性

这两个极端之间游移不定,并力求保持平衡的复杂心态。

对红山文化女神像的分析给了我们一个启示:古人往往通过面孔的变形改造来强调鬼神超自然、超人性的本质。这种“幻面式”的造神法,在内蒙古的远古岩画中随处可见,“尤其在壁立千仞、崖高涧深的地方,往往磨刻着许多人(兽)面像组成的神像壁。最大的神像壁宽有10—20米。比如磴口县黠勒赫图沟崖壁上,就有两片大面积的人面像,每片由10余个人面组成,其形貌千奇百怪、狰狞可怖而富于变化。凡是磨刻这类神像的地方,都是山高涧深,形势险要之地。古人大约认为,这些‘凡人’难于接近之地,恰是众神灵居住或登(升)天的地方”<sup>①</sup>。

在古代的神话和志怪小说里,人们也常用“幻面”的手法描绘鬼神的容颜。若给予大致的划分,则有神灵幻面、妖怪幻面和

---

<sup>①</sup> 盖山林《阴山岩画》第366页,文物出版社1985年版。

异族幻面几类。

神灵幻面：在古人的眼里，大凡尊严的神灵和半人半神的文化英雄都有一副异于常人的容貌。

开天辟地的盘古，有人说他“龙首蛇身”，也有人说他“龙首人身”，总之长了一颗吞云吐雾的四不像的脑袋：

伏羲和女娲一道繁衍了人类，他自己的面目却不太像人，传说他长得“长头修目，龟齿龙唇，眉有白毫，须垂委地”；

黄帝为华夏族的始祖，自然相貌奇伟，“河目龙颜，修髯花瘤，身逾九尺”；

仓颉造字，所以比凡人多出两只眼睛；

西王母和东王公掌握着永生不死的秘诀，一位“虎齿善啸，蓬发戴胜”，模样颇似猛虎；另一位“其喙赤，目黄如金”，容颜好像雀鸟儿；

皋陶也长着个鸟嘴巴，据说是表明他“决狱明白，察于人情”的缘故<sup>①</sup>。

老子本是肉体凡胎，但一朝登上神的宝座，面相便顿时高贵起来了。你看他“黄色美眉，广颡长耳，大目疏齿，方口厚唇，额有参牛达理，日角月庭，鼻骨双柱，耳有三门”<sup>②</sup>，哪里还有半点小小史官的影子！

妖怪幻面：古人们对于妖怪的感情可说是既怕又恨，所以总把他们想象得奇丑无比。即使出现几个像孙行者那样弃恶行善的，也还是脱不了猴儿精的本相：“七高八低孤拐脸，两只黄眼

---

① 参见袁珂、周明《中国神话资料萃编》有关条目，四川社科院出版社 1985 年版。

② 《唐）欧阳询《艺文类聚》卷 78，灵异部上，仙道。



睛，一个磕额头；獠牙往外生，就象属螃蟹的，肉在里面，骨在外面。”他自己倒不觉得羞愧，还厚着脸皮责问师父：“我也头圆像天，足方履地，一般有九窍四肢，五脏六腑，何以比人不同？”他师父回答得妙：“你虽然像人，却比人少腮！”一语道破了妖怪与人在面容上的差异。《西游记》的作者紧紧把握住这一关键，绘出了一幅千姿百态的“群鬼图”。那千万般变化，其实都在一张脸上。请看：

有的鬼，“一头红焰发蓬松，两只圆睛亮似灯。不黑不青蓝靛脸，如雷如鼓老龙声。”

有的鬼，“凤目金睛，黄牙粗腿。长鼻银毛，看头似尾。圆额皱鼻，身躯磊磊。细声如窈窕佳人，玉面似牛头恶鬼。”

还有的鬼，“青靛脸，白獠牙，一张大口呀呀。两边乱蓬蓬的鬓毛，却都是些胭脂染色；三四紫巍巍的髭髯，恍疑是那荔枝排芽。鹦嘴般的鼻儿挠挠，曙星样的眼儿巴巴”。

异族幻面：中国人对所谓“夷夏之防”，即“我族”与“他族”的区别看得尤其要紧。凡是远离中央帝国的异族异邦之人，都要给他们涂一张怪脸，驱逐到“文化”的范围之外。如《山海经》记海外的灌头国人，均为“人面鸟喙，有翼，食海中鱼。”唐代人杜佑在《通典·边防》中收了一条“女国”的传闻，说那里的男子“人身而狗头，其声如犬吠”。直到清代，这类记载在各类书籍中仍屡见不鲜，如李汝珍《镜花缘》写唐敖等人游历海外诸国，至两面国，其国民正面“和颜悦色，谦恭可爱”，反面却“鼠眼鹰鼻，舌如钢刀”<sup>①</sup>。或许作者另有所指，但以面相区别“夷”“夏”，的确是中国

---

<sup>①</sup> 袁珂《中国神话传说词典》“两面国”条，上海辞书出版社1985年版。



《山海经》里的怪面人“罐头民”

传统“世界观”的通例。

古代神话以及《西游记》、《封神榜》等小说中关于鬼神的描述，表达了我们古老文化的一个核心思想：宇宙间的所有部份既有差别，但又都属于一个有机的整体。它们相互联系，也可以相互转形，即任何一种生命形式都能在特定的条件下转化为另外一种生命形式，人可以变成鬼神、动物、植物，这些东西也可以变化为人<sup>①</sup>。变化的方式有各种各样，最高明而又最简便的是所谓“幻化”之术，它不需要任何外部手段的帮助。晋人葛洪所著

---

<sup>①</sup> 参见张光直《美术神话与祭祀》。

《抱朴子》，说木石之怪、山川之精皆能幻化为人或神仙以为害，

“山中寅日，有自称虞吏者，虎也。称当路君者，狼也。称令长者，老狸也。卯日称丈人者，兔也。称东王父者，麋也。称西王母者，鹿也。辰日称雨师者，龙也。称河伯者，鱼也。称无肠公子者，蟹也。巳日称寡人者，社中蛇也。称时君者，龟也。午日称三公者，马也。称仙人者，老树也……。”

这种变幻之术到了《西游记》的七十二变，可说达到了登峰造极的地步。在神话之中，凭着一双想象的翅膀，人与其他生命形式的交流和转形不费吹灰之力便可实现。但在实际的仪式活动中，“摇身一变”则必须借助各种通神手段的帮助才能做到。幻面崇拜正好为人们提供了一条思路：既然鬼神全凭了一张怪诞的面孔才获得与人相异的品格，人不也可以给自己戴一副幻面，到异域仙境中遨游，与祖先和神灵攀谈么？一旦人们将幻面崇拜的原则反施于自身，面具也就应运而生了。在这方面，幻面崇拜和头颅崇拜都经历了相似的转化。沿着这条路，超自然的灵魂观与人体灵魂观终于融合为了一体。

## 二、化装之术

原始的生命崇拜，为面具的发育生长提供了必要的宗教条件。但另一方面，面具的产生又同人体化装的演变密切相关。

早在旧石器时代晚期，我们的祖先就开始用各种加工精细的石珠、兽骨和角齿装扮自己的身体。进入新石器时代，由于各种生产和社会活动日趋频繁，人体装饰倍受重视，得到了越来越广泛的运用，其形式也变得更加复杂。然而需要说明的是，包括



面具在内的面部化装大多不属于通常意义上的人体装饰，因为它们并非为美的欣赏面设计，也不是为日常活动所必须的。它们是在“非常”情况下的装饰。人们只有在进入与日常生活相对立的某种特殊场合的时候，才力图以改头换面的方式来掩饰或改变自己的真实身份。这就是仪式的场合，它包括节日庆典、宗教祭祀和巫术礼仪等等。也正因为如此，面部化装便具有“临时”的特点，这与固定化的人体装饰显然有所不同。

由于缺乏足够的资料，我们很难断定面具是从哪些面部化装类型脱胎而来的。但大体说来，面具的产生与下面几种古老的化装术有直接的联系：

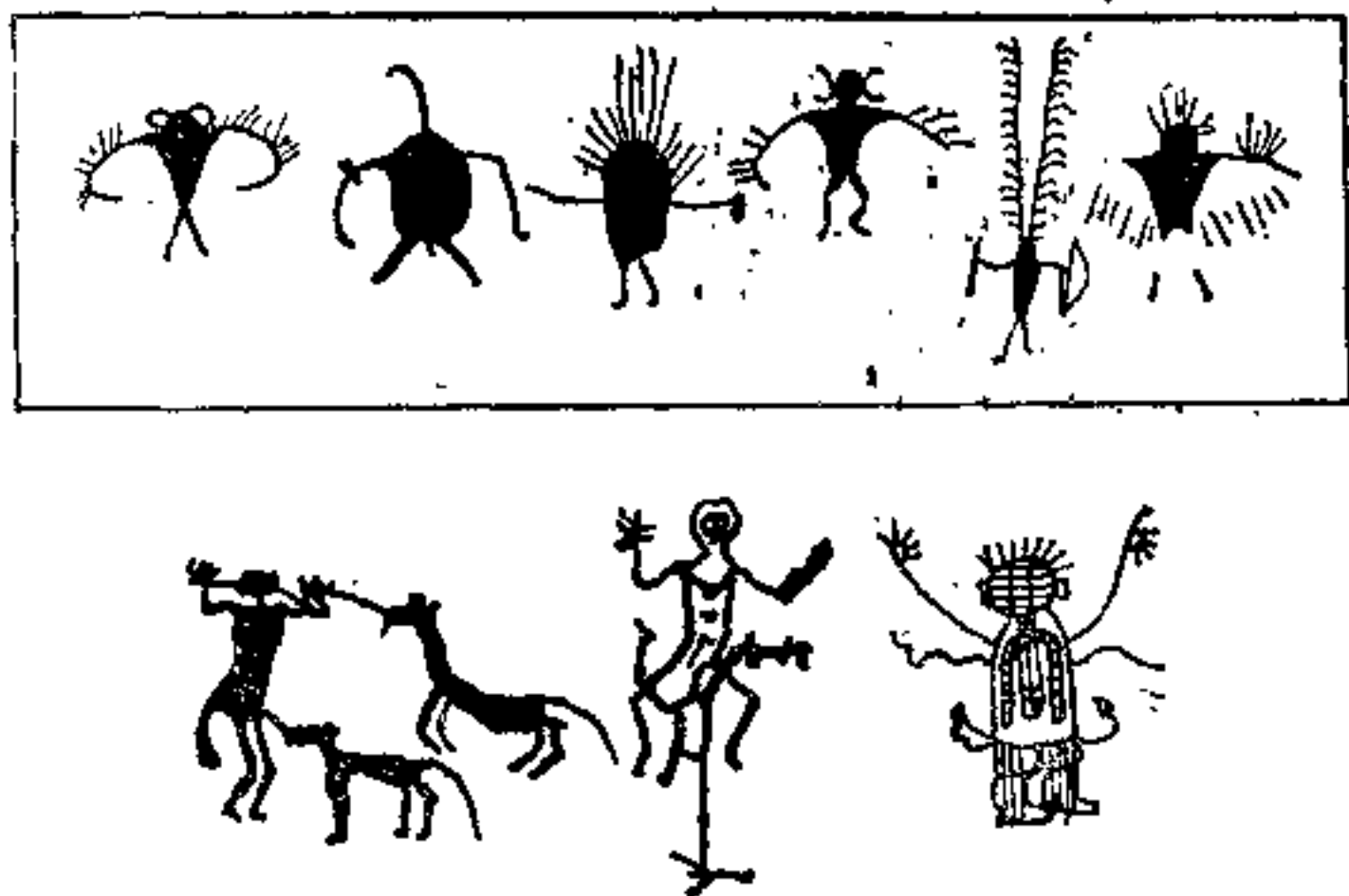
### （一）假形

上古时代，先民们在举行各种宗教仪式的时候，常常全身披挂兽皮，饰以鸟羽，像百兽百禽面舞。《吕氏春秋·仲夏记·古乐》曰：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰载民，二曰玄鸟，三曰逐草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总鸟兽之极。”其中玄鸟、逐草木和总鸟兽之极，显然是模仿各种禽兽动作的舞蹈。同书又说：“帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石击石，以像上帝玉磬之音，以至舞百兽。”可见在上古祭祀乐舞当中，拟兽装扮是很普遍的。古人把那些用鸟羽兽皮遮盖全身的化装叫做“假形”。很多“假面”就是从“假形”中分化出来的。

史前的假形化装，在彩陶纹样和远古岩画中屡有所见。青海大通上孙家寨出土的新石器时代彩陶盆上，绘了三组牵手作舞的人形。画面上可以清楚地辨认出舞者所佩戴的羽冠和尾饰。

在出土这件彩陶盆的同一墓葬里,还发现了穿孔的蚌壳、骨珠等装饰品和骨纺轮,证明人们已经学会剥取野生纤维和动物皮毛织布缝衣。由此推测,这几个舞人有可能是作全身假形装扮的。

云南沧源岩画第六地点三区,展现了一个复杂的大型祭祀场面。画面上的人物,有的头戴羽冠,身饰鸟羽,伸展双臂作振翅腾飞状;有的身体绘成长方形,头上画了许多竖线,似用茅草编扎的假形笼及全身,有如神话中的人物。另外还有几个人用绳牵来几头牛,可能是剽牛祭祀所用的牺牲<sup>①</sup>。这两种假形装扮,很有可能同面部的化装结合在一起。如我国古代南方铜鼓上的羽人像,头部多似鸟首;今天土家族和壮族的草人舞,亦用稻草或茅草遮饰面孔。这与沧源岩画所表现的情形非常相似。沧源岩画中还有许多头饰兽角的形象,联系到法国史前洞穴壁



云南沧源、内蒙阴山和四川珙县岩画中的假形化装

<sup>①</sup> 汪宁生《云南沧源岩画的发现与研究》,文物出版社 1985 年版。

画中头戴鹿首的巫师画像，其中有些人物或许佩戴着动物的头颅。

面部化装最初只是全身假形装扮的一个组成部份，形式也比较单调。久而久之，它便因其简便和效果独特而受到重视，逐渐以点代面，发展成为假面，而假形反而变成了陪附。尽管如此，假形仍然是面具表演必不可少的辅助手段，“只有在面具与特殊的服装相配合时才能构成面具配戴者的整个面貌，”才能产生一种与雕像相似的逼真的效果<sup>①</sup>。

## （二）涂面

用描画或涂抹面部的方法来暂时改变自己所承担的社会角色或掩盖自己真实的身份，是一种非常古老的习俗。仰韶文化的某些彩陶器皿，陶盖做成人头形状，面孔则以红、黑两色涂作粗细相间的条纹，这是我国最早的涂面例子。

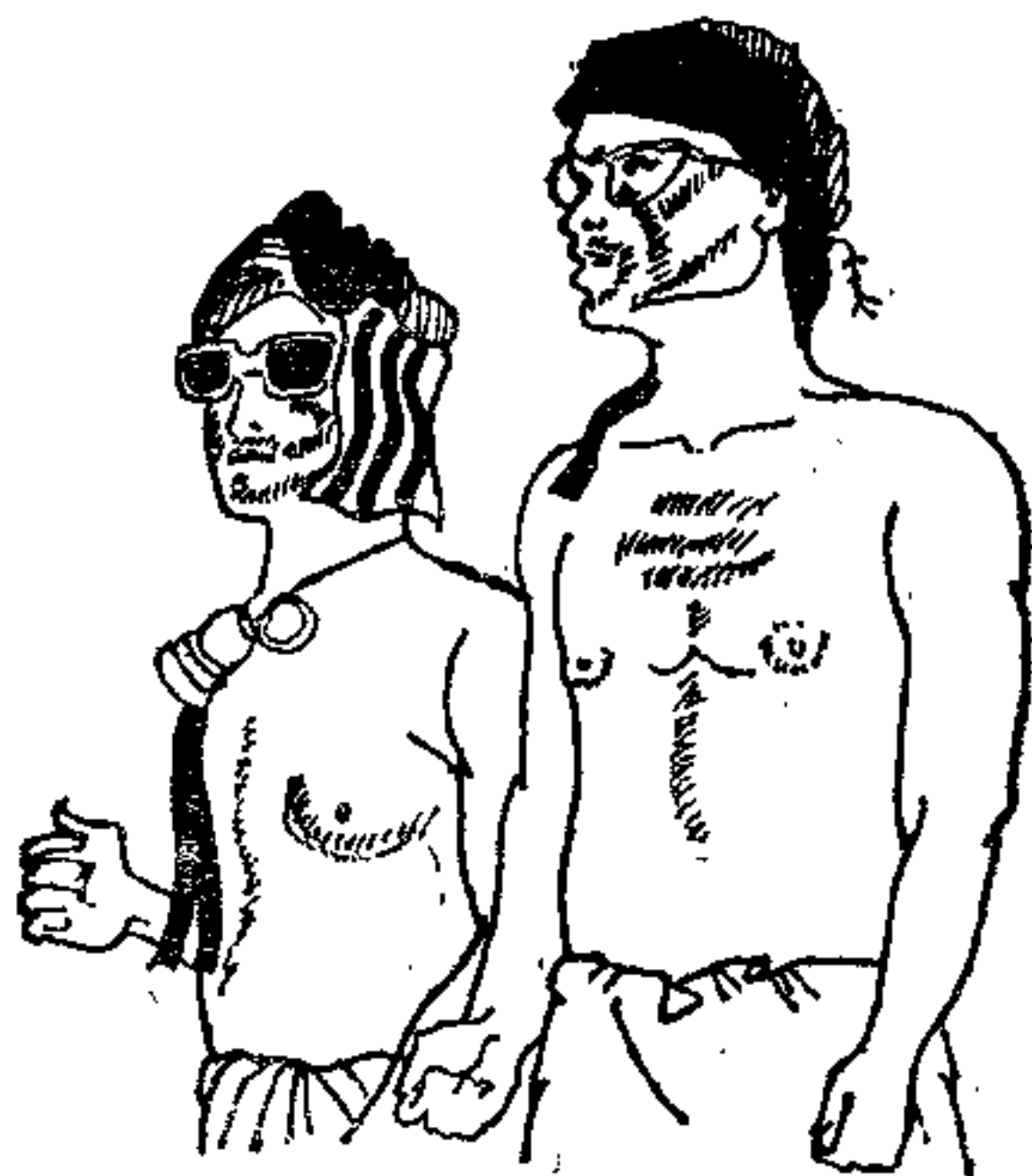
可以说，涂面就是画在脸上的假面具，涂一个大花脸同戴一张面具所产生的效果有很多相似之处。涂面既是一种超越常规的标志，它赋予人们在非常的时刻（如狂欢节）为所欲为的权利；也是一种掩饰物，使人放心大胆地行事而不用担心暴露自己的身份。求偶活动中的涂面便具有这样的功能。居住在广西和贵州交界地区的侗族，每隔一年的旧历八月间都要举行一次规模盛大的歌坪会。到赶会的这一天，寨中的姑娘都穿上新衣、戴上银饰，以鼓楼为单位，在善歌的老婆婆的带领下来到歌坪。在铁炮、鸟枪和爆竹声中依四方坐定，然后唱起优美的侗歌。正当众

---

<sup>①</sup> 《非洲雕刻》第53页，上海人民美术出版社1986年版。



人听得入神之际，寨中忽然拥出一群“叫花子”。这些人脸上涂着锅烟墨，或蒙着棕片和旧布，口中“哦嗨”乱叫。他们钻到歌坪当中，把外寨来听歌的姑娘团团围住，要她们唱调子来听。原来，这些都是寨上的年轻后生，为了无拘无束地玩耍，才如此乔妆打扮的。姑娘们的歌声一起，歌坪上就自然形成了许多听歌的圈子。后生们有心同姑娘对歌，纷纷跑去河边洗脸，进寨换装。他们重新来到歌坪上，向姑娘们道谢并馈赠食品。晚上，后生们又应邀到姑娘的寨里做客，在歌堂里对歌谈情<sup>①</sup>。



云南哈尼族过节时的涂面化装

<sup>①</sup> 《少数民族民俗资料》(二)下册第275、276页。

在宗教祭典中,涂面的含义发生了很大的变化,但大多与驱邪避祸有关。这类活动有的竟然也采用扮叫花子的方式进行,颇具嘲弄鬼怪的意味。如《清嘉录》引吴曼云《江乡节物词小序》,说:“杭(州)俗跳灶王,丐者至腊月下旬,涂粉墨于面,跳踉街市,以索钱米”。到了近代,装乞丐驱鬼的风俗仍在一些地区流行。如云南西部山区的白依人(属彝族支系)每年正月跳祭祀舞蹈“苏比阿里噜”以前,要在村里撵鬼驱邪,时间一般选在腊月廿九至正月初二之间。负责驱鬼的为中年男女各一人,他们身披蓑衣,脚裹棕匹,用锅烟把脸抹黑,手持拐棍,身背竹篮,装成叫花子,唱着“苏比阿里噜”的曲调,到村里挨家挨户要饭。主人家等到他们来时,把事先准备好的肉和饵块等串好的食物送给他们,并以酒肉款待之。再请他们在家里跳“苏比阿里噜”,以示逐邪之意。如此每家必到,若有缺漏,这家人定然不依<sup>①</sup>。

涂面化装不仅见于单个家庭的驱邪,也常用于村寨性的逐鬼活动。云南的哈尼族每逢建寨或瘟疫流行之时,都要举行大规模的撵鬼仪式。建寨撵鬼在四野寂静的半夜举行,以防路人被邪恶缠住。参加仪式者一律为男子,还要出钱聘请一名40岁以上的外族人和单身汉充当厉鬼。他用锅烟子和石灰拌合成浆状,在脸上涂抹三条粗粗的纹路;再反穿衣服,倒披蓑衣,口中含把锯镰作为利齿,东躲西藏地向前逃窜。驱鬼的队伍则在巫师“贝玛”的率领下随后追赶。贝玛边跑边向鬼逃窜的方向不停地射箭,并咒道:

“今晚我们用灰糠分界线,

---

① 罗贵荣《白依人和白依舞蹈》,《民族舞蹈》1986年第2、3期。

这里再没有鬼神歇脚的地方，  
飞落粗糠的地方是人的地盘，  
撒过火灰的地方是人的建房地。  
邪恶的鬼神呵，  
快离开这圣洁的乐土！  
假若你不搬家，  
我们用箭射你；  
假若你不快走，  
我们拿扫把扫除你；  
假如你不跑开，  
我们用白布把你拖到悬岩边。”

如此左冲右突，直到撵出一块百十家人的地基，直到把鬼赶到荫箸石岩边的“鬼房”中，再用灰糠划出人和鬼的分界线，方才罢休<sup>①</sup>。

在驱疫鬼的仪式中，厉鬼却不露面，而由许多未婚青年和儿童用锅烟子或各种颜色的汁液抹在脸上，手持刀枪、铜器和铁链等兵器，装扮神兵，到各家各户与鬼怪拚搏。待全寨上下都撵遍以后，再杀一只狗，用狗血淋洒寨门口或进出寨子的路口，以阻塞鬼路<sup>②</sup>。

有些地区巫师跳神，亦有作涂面化装的。如在贵州《毕节县志》记清代当地风俗，“每岁春时，城市乡村，醮钱延僧道作清醮，以纸扎龙船，巫以朱墨涂面，像灵官雷部各神，沿户搜捕，以禳瘟

---

①② 毛佑全、李强民《叶车人建寨礼俗》；卢朝贵《哈尼族哈尼支系岁时祝祀》，  
《云南民俗集刊》第四、五集。



疫”。

如果把涂面的效果用针刺等手段固定下来,就成了“纹面”。纹面古称“雕题”、“黥面”、“绣面”,早在《山海经》里就有记载。但很少有人注意到,纹面原本是从涂面演化而来的。据台湾泰雅人的传说讲,古时候,从一块巨大的裂石中走出兄妹二人。他们长大成人后,妹妹为了繁衍后代,把脸抹黑与哥哥成了婚。从此,泰雅人的女子就必须在婚前纹面,施术的方式也由抹脸改为针刺。今天,云南的独龙族在纹面时,仍先要用细竹签或树枝蘸锅水在脸上画出图案,然后才寻图刺戳。

如果把涂面的纹样转移到木头等材料上,则变成了面具。从仪式的角度来看,相貌固定的面具比涂面更容易掩盖个体的特征,因而也更利于宗教气氛的渲染。当然也不排除由假面具简化为脸谱的情况,京剧和藏戏就是这样的例子。但这是伴随着仪式性表演日益非宗教化而产生的现象;相反,涂面演变为面具则往往是表演中神性取代人性的结果。

### (三) 盖面

面部的装饰不仅用于生者,也用于死者。考古学者曾在我国史前遗址中发现一批奇特的墓葬,墓中枯骨的脸部都覆盖着红色的陶钵。民族学材料告诉我们:在丧葬时遮盖死者的面孔,主要是为了防止亡灵出逃并留在人间作祟。从古至今,为死者盖面的习俗在我国流传甚广,盖面的材料有布、纸、铜、陶、铁、金、银、石(包括玉石)等类。北方的鄂伦春人习惯用一块布或纸蒙在亡人脸上,使他的灵魂附在上面,不要胡走乱游<sup>①</sup>。纳西族

<sup>①</sup> 《中国少数民族宗教初编》第37页,云南人民出版社1985年版。

则在逝去的亲人脸部贴一张盖面罩，俗称阴阳纸。上面绘着送魂线路，目的是引导亡灵顺利到达阴间<sup>①</sup>。白裤瑶的敛葬手续更加复杂。他们先用一条白布勒住死者的下腭，不让他张口睁眼，以免他有所牵挂而不愿离去。然后再用其亲生女儿绣制的背牌盖住死人脸部，女儿多的常需盖若干层<sup>②</sup>。这种种盖面显然是“死面”的雏形。所谓“死面”，即用来遮盖死者面部的面具，多用黄金、玉石等耐久物品或能辟邪的材料制成。关于死亡面具，以后将有专门的章节予以论述。

#### （四）遮面

“遮面”与“盖面”不同，它要求不能把面孔盖得严严实实，而要亦露亦藏，忽隐忽现，以适用于特定的仪式场合。比如鄂温克、鄂伦春族的萨满（巫师）跳神时所戴的神帽，四周坠有珠串、布条和丝绦。这些东西并不是普通的装饰，而具有遮掩萨满面庞的功用。神帽的装饰长可蔽面，效果同萨满的面具很相似。在剧烈的狂舞中，它与萨满浑身的首饰和神鼓的敲击声相配合，可以帮助他很快进入自我陶醉的幻觉状态，并与附体神灵合二为一。

有些民族采用的遮面方法显得更加古朴。如佤族、壮族、土家族、基诺族和哈尼族在举行节祭活动时，要用笋叶、棕披、茅草等物将脑袋和身体罩住，仅在口鼻、眼睛等处扒开个口子，以便四下观望。这已经同面具没有多大区别了。

---

① 石高峰《摩梭葬礼》，《云南民俗集刊》（四）。

② 姜永兴、杨庭硕《白裤瑶葬礼中所反映出的原始遗风》，《月亮山地区民族调查》，贵州人民出版社1982年版。

### 三、假面登场

迄今为止,讲述中国艺术史和文化史的教科书,对面具的原始形态未有只字提及。这并非上古的先民们不会使用面具,而主要是因为史前的面具多以树枝、茅草、木头和兽皮为材料,在泥土中埋藏千万年,早已尸骨难寻了。更何况面具被视之为神灵,常常用完以后便立刻烧掉,后人再也无缘一睹它们的真面目。尽管如此,我国原始面具的踪迹并没有被无情的岁月完全抹去。在远古的岩画中,在琳琅满目的陶艺作品中,还有幸保存着与之有关的丰富的资料。以此为基础,我们便可能为中国史前时期面具文化勾划一个粗略的轮廓。

为了慎重起见,我们对下文将要论及的大多数图像均以“幻面”称之,只有少数可以断定属于面具的图形除外。这样做,是为了给进一步的讨论留下充分的余地。

#### (一)岩画上的幻面

近些年来,我国不断有新的岩画被发现,幻面是其中最古老而且最常见的题材之一。北魏时郦道元著《水经注》,就有关于幻面岩画的记载:“人滩水至峻峭,南岸有青石,秋没冬出,其石嵒崿,数十步中,悉作人面形。或大或小,其分明者,须发皆具,因名曰人滩也。”<sup>①</sup>据有的学者考察,内蒙地区岩画中的幻面图像,大都是距今6000~4000年狩猎鼎盛时期的作品。现在,我

---

<sup>①</sup> (北魏)郦道元《水经注·江水》。



们在汇集各地材料的基础上,将这类题材的岩画分为以下几类:

1. 骷髅。一种是人的头骨,线条粗放而简炼,有的连脸部的轮廓都不画出来,而着力突出其空洞的眼窝和暴突的牙齿。另一种是各种动物的头颅,还往往连着身体的骨骼,看上去非常怪异。这类题材的岩画主要见于内蒙地区,不仅反映了北方温带草原生态环境和狩猎—游牧经济的影响,而且与北方萨满教对骨骼灵魂的崇拜有关。如阴山岩画中反复出现以人和动物的头颅祭祀神灵的情景,在磴口县格尔敖包沟石壁上,画有供神的动



中国古代岩画中的骷髅图像

上排: 人的头颅

下排: 动物头骨

物,以及肢解成碎块的人面,有下颏、眼睛和牙齿,分置于各处。这种观念影响到宗教艺术,便出现了大量X光式的图像,即用骨架来表现人和动物的形体、面容,有学者称之为“花纹风格”或“匈奴风格”<sup>①</sup>。

2. 鬼神幻面。我国各地的岩画,以表现鬼神信仰的题材居多。在连云港市西南锦屏山麓,有一片平坦的山地,中心立有三块巨石。巨石周围的平地岩面上,刻凿出许多阴线的岩画,形象全部为幻面。它们的脸多为圆形,有的作尖嘴鸟喙,有的如同兽面,都不见身躯,而与芒状禾苗纹相联连,仿佛茂盛生长的作物。学者们对此各抒见解,俞伟超先生认为这些图画表现的是农神,并把以巨石和岩画为中心的整片遗迹推断成远古社祀活动的场所<sup>②</sup>,是比较合乎情理的。宁夏和内蒙远古岩画中的幻面更是千奇百怪,显示出绘画者异常丰富的想象力。



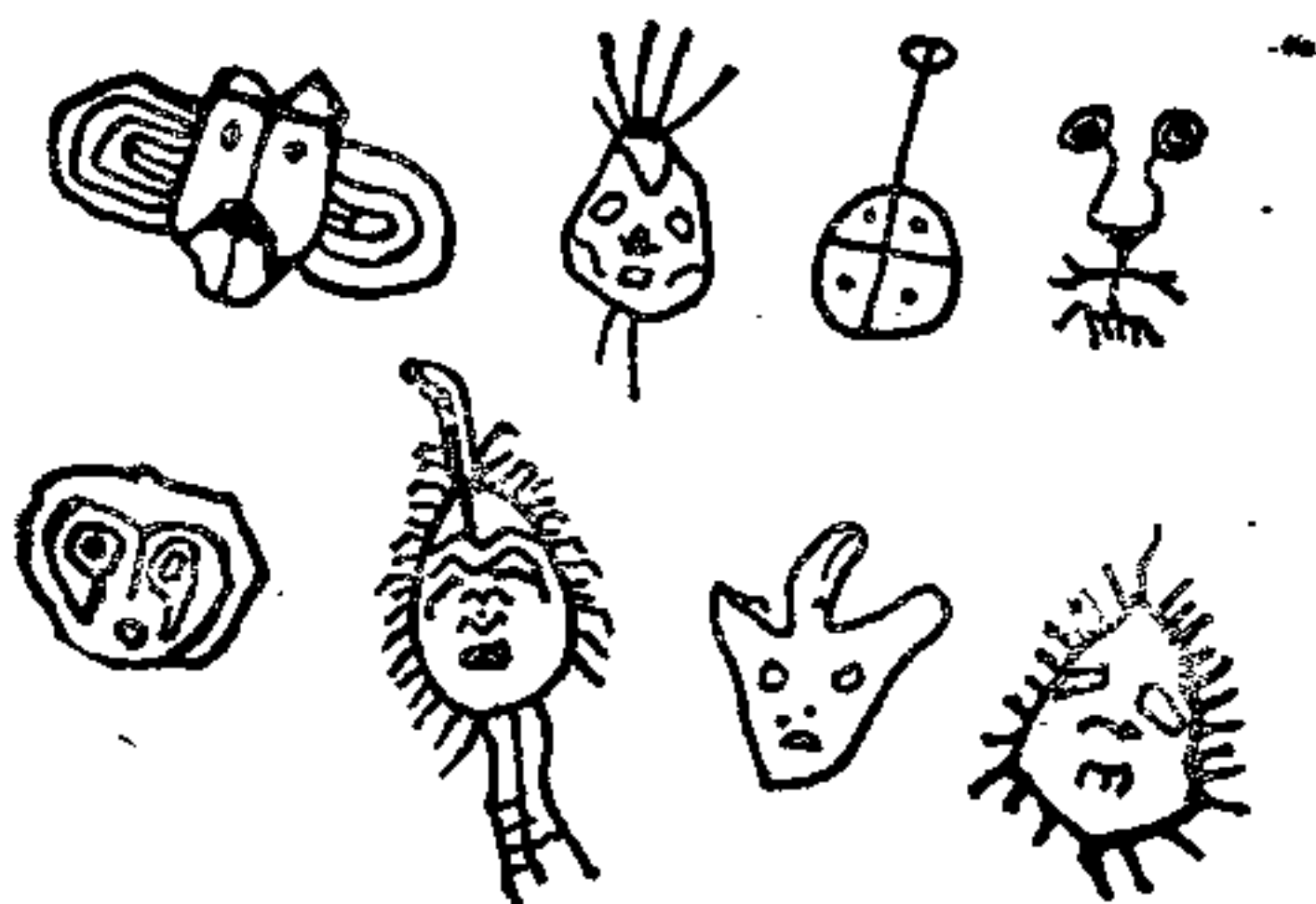
连云港岩画中的幻面

3. 假形。上一节曾提到云南沧源岩画里的假形装扮,在其他地区这类画面也有不少。如四川珙县一个岩壁悬棺的下方,绘一奇形怪状的人物,头和腿似用草状物绑扎,身上亦披挂着装饰

① 参见盖山林《阴山岩画》有关部份。

② 俞伟超《先秦两汉考古学论集》第60页,文物出版社1985年版。

物；两手高举，仿佛象征日月的形象<sup>①</sup>。内蒙阴山岩画上许多执弓射箭的人物，有的蒙着头，露出两只眼睛，身穿用以伪装的服饰；有的则扮作鸟形、兽形，也有的扮作似鸟似兽似人的怪物<sup>②</sup>。



内蒙和宁夏岩画中的鬼神幻面

4. 面具。上述形象是否为面具还很难判定，但仍有一些图形可以看得出是对巫术和狩猎面具的摹画。要说面具造型的繁多，当首推阴山岩画，有的通过对人脸的某些部份加以夸张而取得特殊的效果，有的则全凭想象塑造威严可怖的鬼神。内蒙桌子山的岩画面具图像比较集中，大多在头顶和假面的四周画满刺芒状线条，很像动物羽毛之类的装饰物<sup>③</sup>。

宁夏贺兰山口岩画中有一人物，头戴有双角的兽首面具，身

① 《四川珙县悬棺及岩画调查记》，《文物资料丛刊》第2辑。

② 《阴山岩画》第360页。

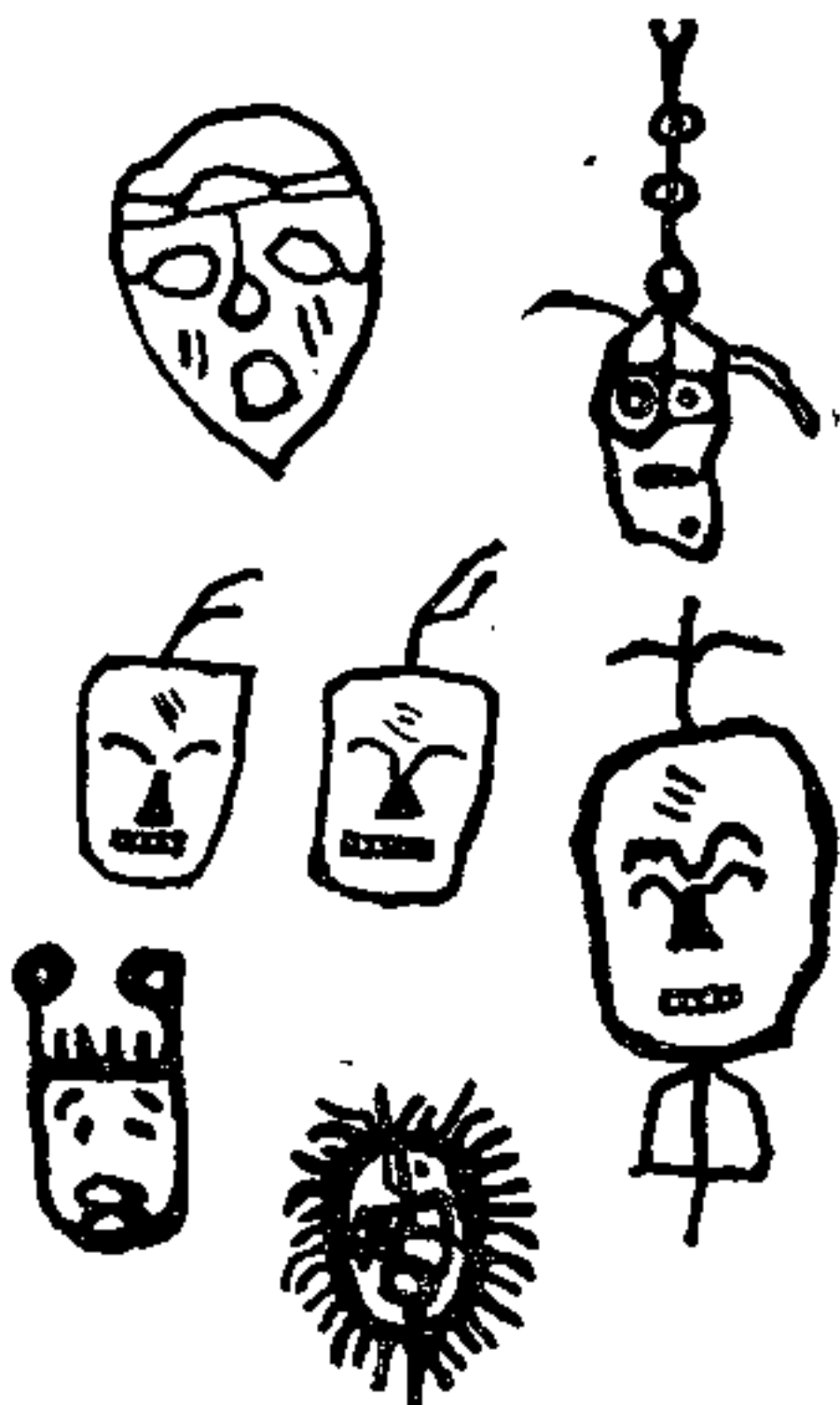
③ 参见《阴山岩画》有关部份。



披带尾的兽皮，很明显是作兽形化装<sup>①</sup>。四川珙县麻塘坝岩画也有一个类似的形象，头两旁饰以粗大的兽角，面部留白。而这一带岩画中的人物脸都涂成黑色；这个形象之所以面部留成空白，可能表明他戴着兽首面具<sup>②</sup>。

云南文山麻栗坡县城附近有一堵高大的岩壁，壁上用黑、红、白三种颜色绘制了一组画面，包括人物、牛、狗和各种图案共25个。画面主体是两个形体巨大的人物，全身裸体，垂臂曲腿，两手外展，作舞蹈状。

画面中其他人物的头部都比较合乎比例，唯独两个“主角”的脑袋特别地大，顶部有一突出物，四周涂成黑色，脸部由额头到鼻子画一条垂直黑线，没有嘴巴，其中一个形象也没有双眼。

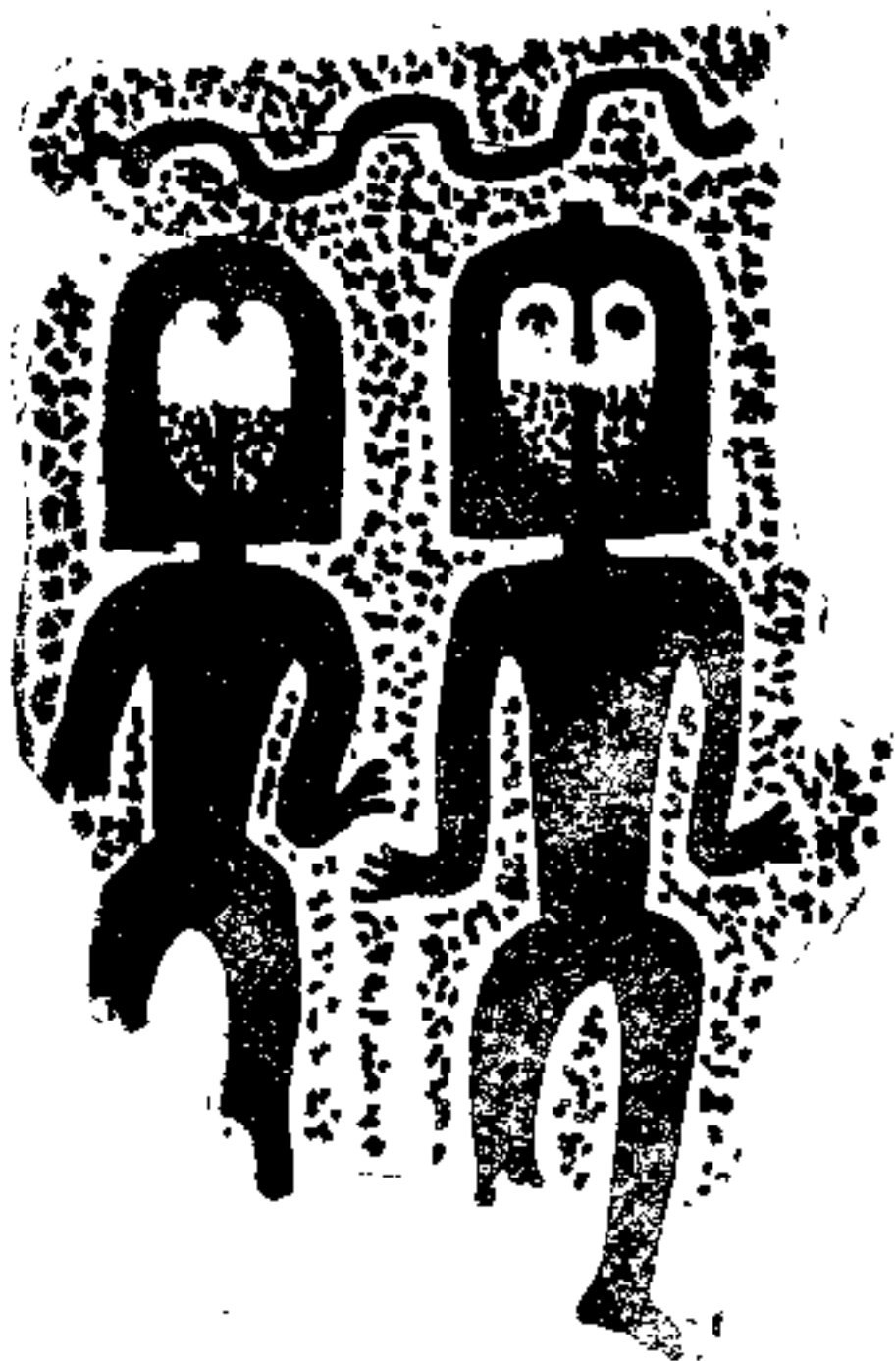


内蒙岩画中的面具图像

① 李祥石《宁夏贺兰山岩画》，《文物》1987年第2期。

② 《四川珙县僦人悬棺及岩画调查记》。

椭圆的面孔用红白两色分作上下两部份，显然不像同一画面中其他人物的绘制方法。我推测这是两个戴着假面具的形象<sup>①</sup>。



云南麻栗坡大王崖画中的幻面人

## （二）陶、石制品中的幻面

除岩画以外，我国新石器时期的陶、石制品中也保留着史前假面崇拜的证据。一种是与面具相似的人面雕像。甘肃马厂墓地出土的一件石雕人面，质地为白云石，眼睛、鼻孔和嘴巴均用

---

<sup>①</sup> 杨天佑《麻栗坡大王岩崖画》，《云南文物》1984年第15期。

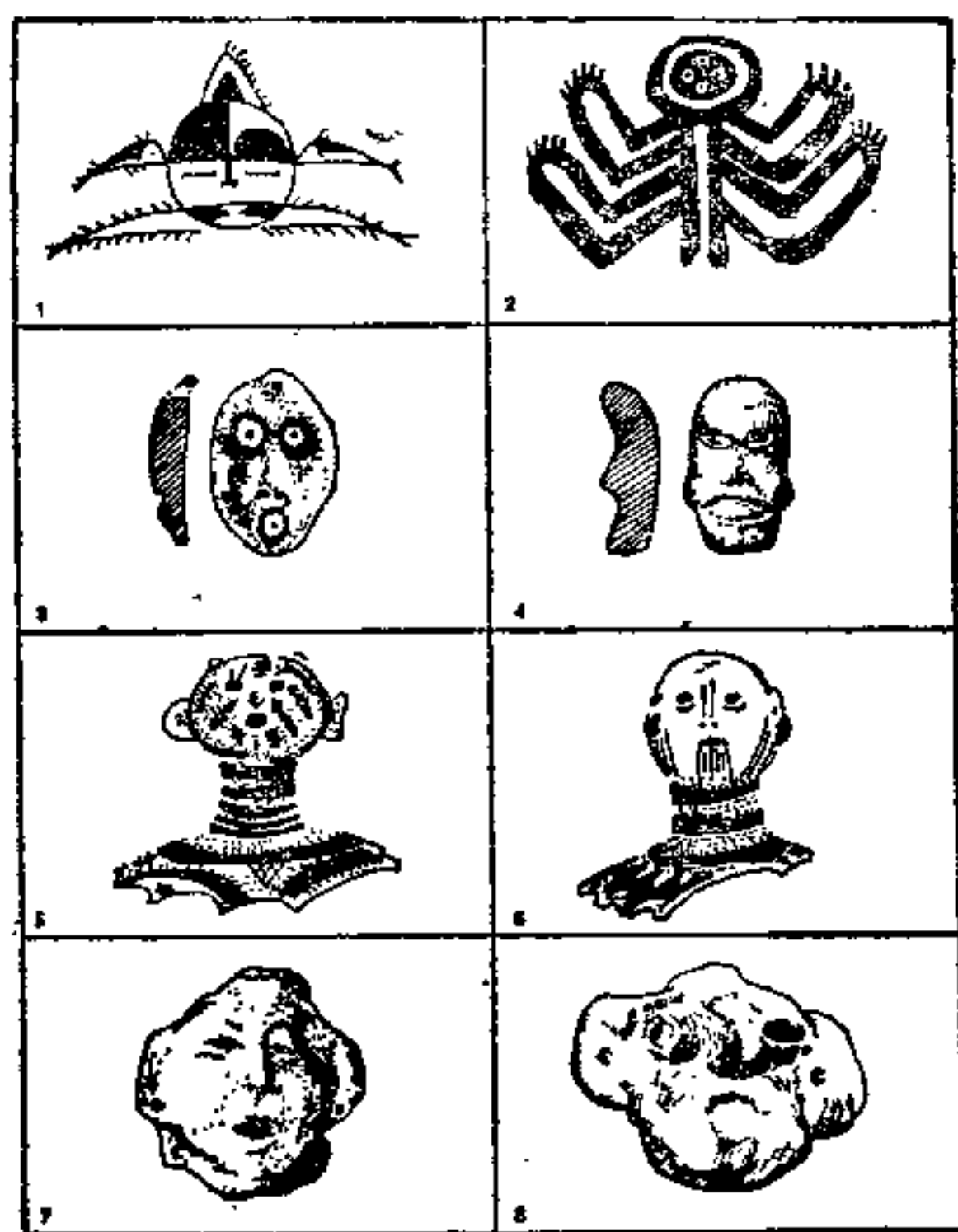
白色小骨珠镶嵌而成，手法在拙朴之中又见细腻。半坡和河姆渡的陶塑人面像造型比较写实，但又略带夸张。天水柴家坪出土的陶制人面细眉小眼，口微张。这些雕像的表情总的说来都比较冷淡，与红山女神像的神态非常相似，但与北方岩画中的幻面与后代呲牙咧嘴的饕餮纹却相去甚远。表情冷漠是中原地区新石器时代中期鬼神形象的一个重要特征。我国古代传说里有位奇特的天神名曰“浑敦”，《庄子》说他没有七窍，《山海经》说他“无面目”，总之，在他脸上是看不出喜怒哀乐的。这或许反映了上古时代华夏先民们朴素的神灵观念：他们不是以恐怖的容貌显示自己的威力，而是不声不响地与凡人拉开一段距离，冷眼旁观着人世的变迁。

另一种是陶制器皿上的人面纹饰和雕塑。我国北方尤其是西北地区出土的陶壶陶罐，颈部和盖子常做成人形或半人半兽的头像，器身或有人面堆塑，或画上人面纹样。史前的工匠们想用这种方法把活的生命注入到死的器物之中。最值得注意的是仰韶文化的人面纹。这个图案绘在随葬用的彩陶盆内，它头戴盛饰的帽子，双目紧闭，两耳和嘴角饰有鱼纹，与仰韶文化有密切联系的大溪文化曾发现死者口中衔鱼的葬式。从以上种种现象来看，这个图案当属于具有辟邪功能的丧葬面具纹样。

新石器时代中、晚期，中国大地上的政治权力结构已初具雏形，少数统治者对政治和宗教权力的垄断也逐渐成为历史的大趋势。于是，在传说中的颛顼时代，这位酋长式的君主“命南正重司天以属神，命火正黎司地以属民”，将神所居住的天与民居住的地分开，截断普通民众与神交往的渠道，开创了由巫师充当天地神人之沟通者的新时代。原始的祭仪演变成庄严的祭典，面



具也随之被赋予了特殊的意义：它们不仅是驱除邪恶的灵符，而



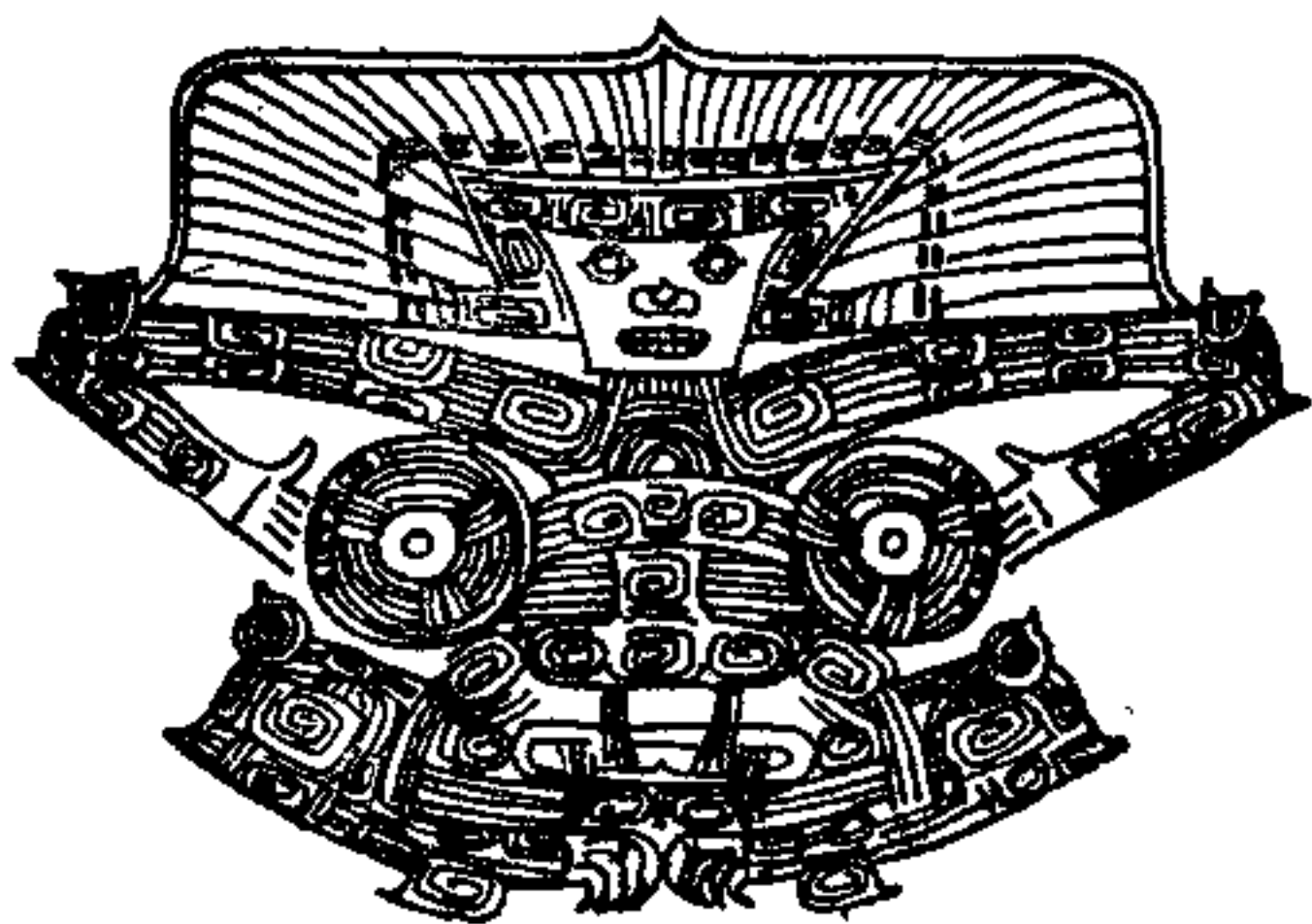
我国史前彩陶文化中的幻面造型：

1. 半坡人面纹      2. 马厂蛙面纹      3. 马厂石雕人面  
4. 河姆渡陶塑人面      5、6. 半山人头陶器      7. 甘肃  
柴家坪陶塑人面      8. 半坡陶塑人面

具成了政治权威的象征。从此，那些神情淡漠的幻面形象悄然消失，代之而起的是各种狰狞可怖的面孔。它们的代表便是古玉器上的兽面纹。

我国古代有一种祭祀天地的礼器，名曰“玉琮”。它用玉石制

成,外形呈柱状,内圆外方,里面中空,可以上下贯通。玉琮的外表,大多刻着一种几何状的兽形,粗眉圆眼,獠牙外露。这种兽面纹饰,在我国史前期的许多地区,尤其是江、浙良渚文化的玉器上经常出现,并在后来商周玉制和铜制的礼器上得到发展,成为中国古代文化的鲜明特征之一<sup>①</sup>。很久以来,不断有学者试图对它的含义和功能作出合理的解释,但始终未能得到令人满意的结果。



浙江余杭反山良渚文化墓地出土玉琮上的巫师御兽纹

1986年,在浙江余杭反山和瑶山出土的数千件属于新石器时代的良渚文化玉制品,终于为揭开兽面纹的奥秘提供了一次难得的机会。人们惊奇地发现:玉琮上单独的兽面纹,原来是从一种人兽复合纹样简化而来的。这种纹样的造型由上下两部份组成,下面为一蹲踞的怪兽,面目奇大;上面为一戴羽冠的“神

<sup>①</sup> 汪遵国《良渚文化玉敛葬述略》,《文物》1984年第2期。

人”，展开双臂，做出驾驭怪兽的姿态<sup>①</sup>。

1987年，这种人兽复合的母题又在河南濮阳西水坡的仰韶文化墓葬中以另一种更奇特的形式重现了。考古工作者在这里发现了三组用蚌壳铺成的动物纹样：



河南濮阳仰韶文化遗址中的巫师御龙虎图案

① 《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》；《余杭瑶山良渚文化祭坛遗址发掘简报》，《文物》1988年1期。



第一组见于一个大墓。墓中埋有四人。墓主为一壮年男子，躺在墓室正中。在他骨架的左右两侧，用蚌壳精心摆塑着一龙一虎。龙昂首曲颈，弓身长尾，前爪扒，后爪蹬，状似腾飞。虎圆目圆睁，张口露齿，形如奔走。

第二组在前一大墓之北，为一合体龙虎，虎背上还有一鹿。龙头部摆塑一只蜘蛛，龙头前方摆塑一个圆球。

第三组在第二组以南堆积层中，为一蚌壳摆成的龙，龙背上骑一人；龙以北又摆塑一虎，作奔跑状<sup>①</sup>。

濮阳西水坡的重大发现，将人兽复合形象的上限一下子推到了仰韶文化时期。张光直先生经过长期细致的分析，对从史前一直贯穿到中国古代文明中的人兽母题作出了深刻的解释：

濮阳遗址中的墓主和骑在龙背上的人物，以及浙江余杭玉器上的“神人”，都是史前时代的巫师，而用蚌壳摆塑的龙、虎、鹿以及玉器上的怪兽，乃是他们上天入地时的动物助手或伙伴，亦即后世道教典籍中所说的“三跷”（龙跷、虎跷、鹿跷）。“从考古学和美术史的资料来看，仰韶到魏晋这5000年间一直不断地有巫跷的符号存在，只是在过去我们没有把它的意义把握清楚，没有把这一类材料集在一起研究就是了。濮阳新发现的重要性之一，便是它在我们对历代巫跷符号的辨认上，发挥了点睛的作用。中国古代美术中常见的一个符号便是人兽相伴的形象，我们在这里不妨叫它作‘人兽母题’或径称之为‘巫跷母题’，也就是环太平洋地区古代和原始美术中常见的所谓alterego或‘亲密

---

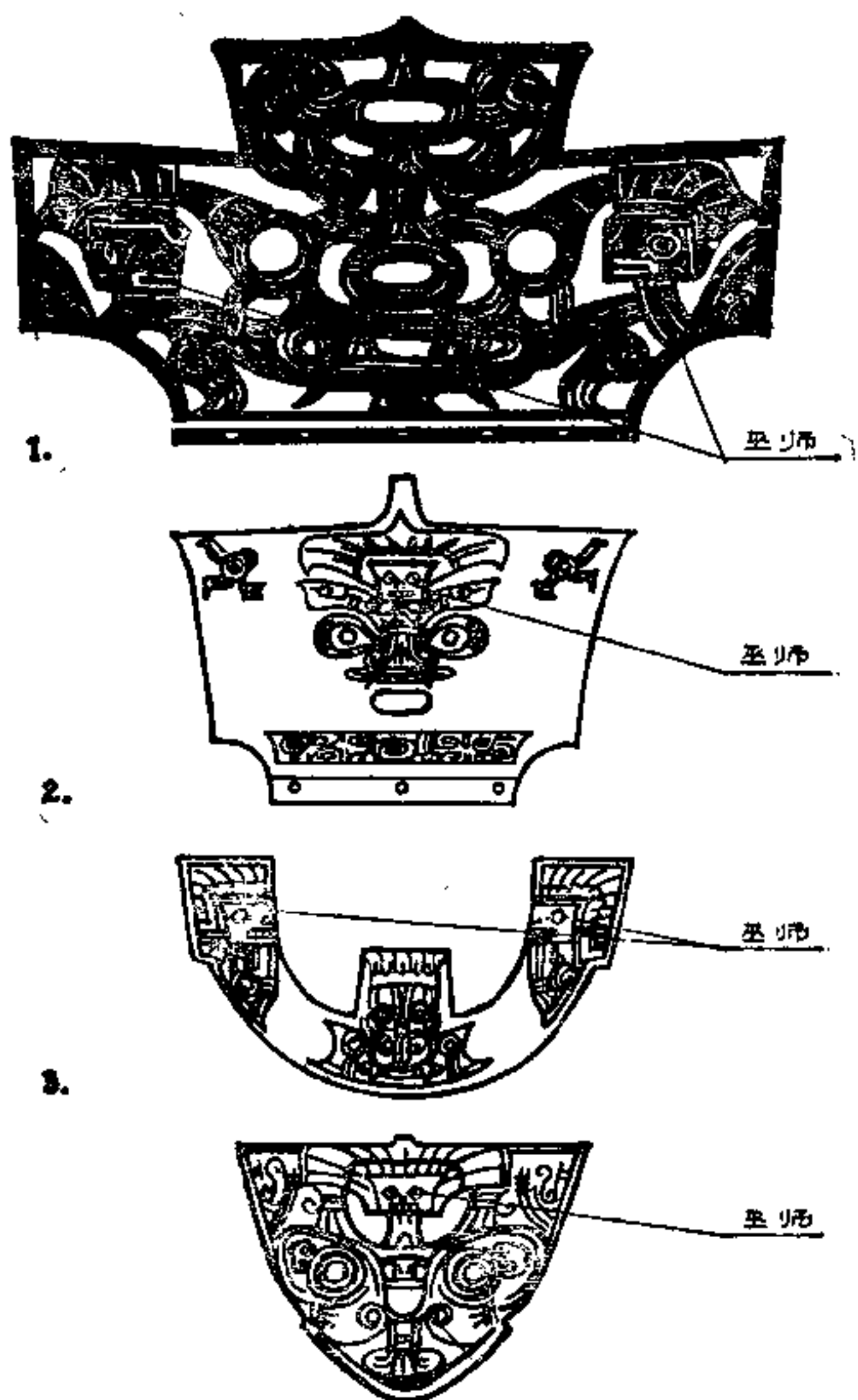
<sup>①</sup> 《河南濮阳西水坡遗址发掘简报》，《文物》1988年第3期；《濮阳出土六千年前的龙虎图案》，《中国文物报》1988年1月29日。

伙伴’的母题。从濮阳发现的启示,我们确定地认识到,这个母题的成分便是表现一个巫师和他的动物助手或‘轿’”<sup>①</sup>。

濮阳墓葬中用蚌壳铺成的动物,表现的是侧面的形态;良渚玉器上的怪兽则是从正面塑造的,并且常常省略了躯体和四肢,简化成为充满神秘色彩的面具纹样。骑在怪兽背上的巫师,头上所戴的高耸宽大的羽毛冠和伸展双臂的体态都带有写实的意味,但他脸部的轮廓却呈长方形状,并不像人的面孔,倒很象戴着一副容貌狰狞的面具。更有趣的是,在浙江反山和瑶山出土的玉器,无论玉镯、玉琮、玉璜、玉冠或玉三叉形器,上面巫师的面部不管正面侧面都是长方形的,没有一个纹样例外。可见良渚玉器上的巫师面孔是被有意地塑造成长方形,那很可能就是巫师在实际的祭祀活动中所戴面具的形状。面具也同乘骑的动物、麻醉品和羽毛冠等装饰物一样,是巫师通神时必不可少的辅助工具。这样说来,良渚玉器上的人兽复合纹样同时也就成了两个面具的复合图案:戴着面具的巫师同兽面的结合。这幅巫师借助假面沟通天地的图画真实地揭示了中国玉器时代的文化

---

① 张光直《濮阳三轿与中国古代美术上的人兽母题》,《文物》1988年第11期。  
“三轿”之说见《抱朴子》内篇十五:“若能乘轿者,可以周流天下,不拘山河。凡乘轿道有三法:一曰龙轿,二曰虎轿,三曰鹿卢轿。”又见《道藏》所收《太上登真三矫灵应经》:“三矫经者,上则龙轿,中则虎轿,下则鹿轿。……大凡学仙之道,用龙轿者,龙能上天入地,穿山入水,不出此术,鬼神莫能测,能助奉道之士,混合冥迕大道也。……龙轿者,奉道之士,欲游洞天福地,一切邪魔精怪恶物不敢近,每去山川江洞州府,到处自有神祇来朝现。”亦可参考张光直《谈琮及其在中国古史上的意义》,《文物与考古论集》,文物出版社1986年版。



浙江余杭出土良渚玉器上的巫师纹样

1、2. 玉冠状饰      3. 玉三叉形饰      4. 玉牌饰



精神：这是一个巫政结合、由特权阶级独占政权与神权的新时代<sup>①</sup>。

---

① 张光直先生在《谈琮及其在中国古史上的意义》一文中，主张把中国新石器时代至三代的文化发展划分为四个阶段：(1)石器时代，代表原始社会、阶级未萌的阶段；(2)玉器时代，代表巫政结合、产生特权阶级的时代；(3)青铜时代，代表巫政结合进一步发展为国家、城市和文明的阶段；(4)铁器时代，代表工商业城市发达、农业技术跃进的时代。玉器时代在中国正代表了由原始社会到国家城市社会中间的转变阶段。

## 第二章 威慑与逐除

### ——商周面具文化

中国的面具滥觞于史前，至商周已盛行于世。殷商上承原始社会的宗教，又加之现实社会压迫的需要，巫术的空气弥漫上下，鬼神禁忌笼罩人心。周替商鼎，虽然打起“敬天保民”的旗帜，但鬼神祭祀并未废弃，只是更加周密、更加系统化罢了。在这样的气氛之中，具有通神逐邪之魔力的面具无疑能派上很大用场。

#### 一、商代面具

中国在迈入文明门槛之后建立的第一个王朝是夏朝。对于夏朝的文物制度，我们的知识是一片空白。但商代却给后人留下了异常丰富的考古资料。据此，我们就可以对商代面具文化作较为深入的分析。

就比较广泛的意义而言，商代的面具有戴在脸上参加各种仪式用的假面，也有镂刻在器物上的各类人面和兽面纹样。它们的目的，主要不在于装点生活，而在于威慑和逐除。

### (一)仪式面具

殷人迷信鬼神，表现之一就是祭祀的繁多。他们每旬必祭，无事不卜，甚至不惜残民以事神，杀人而殉己。郭宝钧先生列举了商代五种主要的祭祀，“一曰乡，乡是伐鼓而祭。二曰翌，翌是舞羽而祭。三曰祭，祭是献酒肉而祭。四曰賁，賁是献黍稷而祭。五曰𡵚，𡵚是联合它种祀典，合历代祖妣合并而祭之”<sup>①</sup>。实际的名目还远远不止于此。为取得同鬼神和先公先祖直接对话的权力，也为渲染“演出”的气氛，殷人行祭祀之时往往使用假面。根据目前所能见到的资料，我们至少可以找出殷商时期与面具有关的两种仪式。

第一种仪式叫做“𡵚”。于省吾先生曾作过考证，𡵚字从宀从戣。宀即古代的宅字，戣则由殳和九两部分合成。九与鬼字声近相通，如《礼记·明堂位》之“鬼侯”，在《史记·殷本纪》中写作“九侯”。殳(Shū)在金文里写作，象一只手拿着弯柄的武器。它的本义是一种兵器，以竹木为之，尖端不用金属作刃，八棱而光，作撞击用。《诗·卫风》有云：“伯也执殳，为王前驱”。所以，“𡵚”的意思就是以殳击鬼。

𡵚字在甲骨卜辞里多次出现，如：

庚辰卜，大贞，来丁亥，𡵚寤(寢)出机，咎羌卅，卯十牛，十月。

又如：

丁亥，其𡵚寤，宰。十二月。

---

<sup>①</sup> 郭宝钧《中国青铜时代》第229页，三联书店1978年版。



以上寇字均作动词用。寤(寝)意为居室。寇寝的意思就是用人牲或物牲,搜索宫中和室内,以驱逐疫鬼之祭。说白了就是“打鬼”<sup>①</sup>。

打鬼的人必须戴上凶恶的面具扮作神灵,这类假面便叫做“魃头”。郭沫若先生在《殷墟书契前编》里指出:甲骨文的𩺰字,就是魃字。它似一人头戴假面作舞。面具为尖头状,两耳垂着饰物,眼部开着方孔以供佩面具者窥视。

被撵的鬼怪也由人戴上假面装扮,就象哈尼族建寨驱鬼仪式所做的那样。鬼字,《说文》认为“从人,象鬼头”。然而,人们对鬼字的上半部分却有点仁者见仁,智者见智。萧兵先生以为“鬼字面部为割痕,象纹面之俗”;夏渌先生则将鬼字与猎头相联系,认为“由”象一个放在竹笼里的人头。这两种说法都只能以后代的记载为据,而且与涉及到鬼的活动关系不



滦平县出土兽面石人

<sup>①</sup> 于省吾《甲骨文字释林》第48~49页,中华书局1983年版。

大。在甲骨文中，鬼字写作𩺰、𩺱、𩺲，姿态或立或跪，脑袋甚大。王延林先生推测“象人戴有奇异之假面具”<sup>①</sup>，以我之见，这一解说是比较有说服力的。因为殷人在搞宗教活动时戴面具装鬼神，已经被大量出土的实物所印证。1979年，在河北滦平县挖出一个兽面石人，据专家鉴定为夏家店上层文化的遗物，年代大致相当于商周时期。石人头部呈三角形，大嘴翘鼻，双目鼓突，形似鳄鱼或虎头。面部刻出短而直的毛发，有人字形纹。这件石雕的兽头比例较身体大了许多，而且体型似人，两腿蜷曲作蹲坐式，双肘支在膝上，手托下颌，状如沉思，很可能是仿照人戴套头动物面具的形象雕刻的<sup>②</sup>。用人戴假面装扮鬼怪的形象作为鬼的文字符号，在逻辑上完全说得通，而且完全符合殷商时代的社会心理。



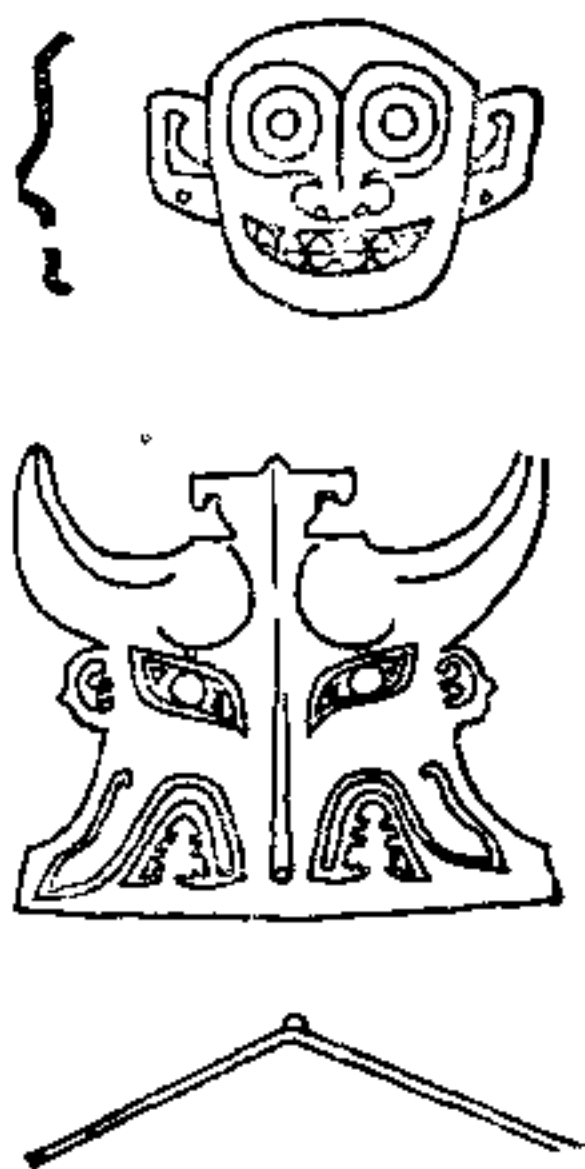
城固县出土殷商面具

更为幸运的是，我们今天还能见到不少商代面具的实物。自从1936年历史语言所在殷墟出土青铜面具以来，商朝的面具便时有发现。如1955年至1976年，在陕西城固地区陆续挖出了48件殷商铜面具<sup>③</sup>。其中23件为人形脸壳，面容凶煞，目眶深凹，眼球外突，中间留有圆

- 
- ① 王延林《常用古文字字典》“鬼”条，上海书画出版社，1987年版。  
② 《河北滦平县营坊村出土兽面石人》，《文物》1985年第2期。  
③ 《陕西省城固县出土殷商铜器整理简报》，《考古》1980年第3期。

孔,悬鼻突起,透雕獠牙。脸形有圆状和椭圆状之别,双耳有长方和椭圆之分,看来是代表两种类型的鬼怪。这些脸壳内面的形状与人的五官相符,尺寸大小也接近人脸,额顶和耳朵上有通孔,可用线系在头上。另外 25 件面具形状如同牛首,中部有直棱,两角粗大,两端上翘,圆睛鼓突,双耳各有一突,有孔,嘴角两侧亦有孔,可穿线。面宽 14~16 厘米,也与人脸相近。这批牛首面具报道者称为“铺首”,但我认为是供人佩戴用的。

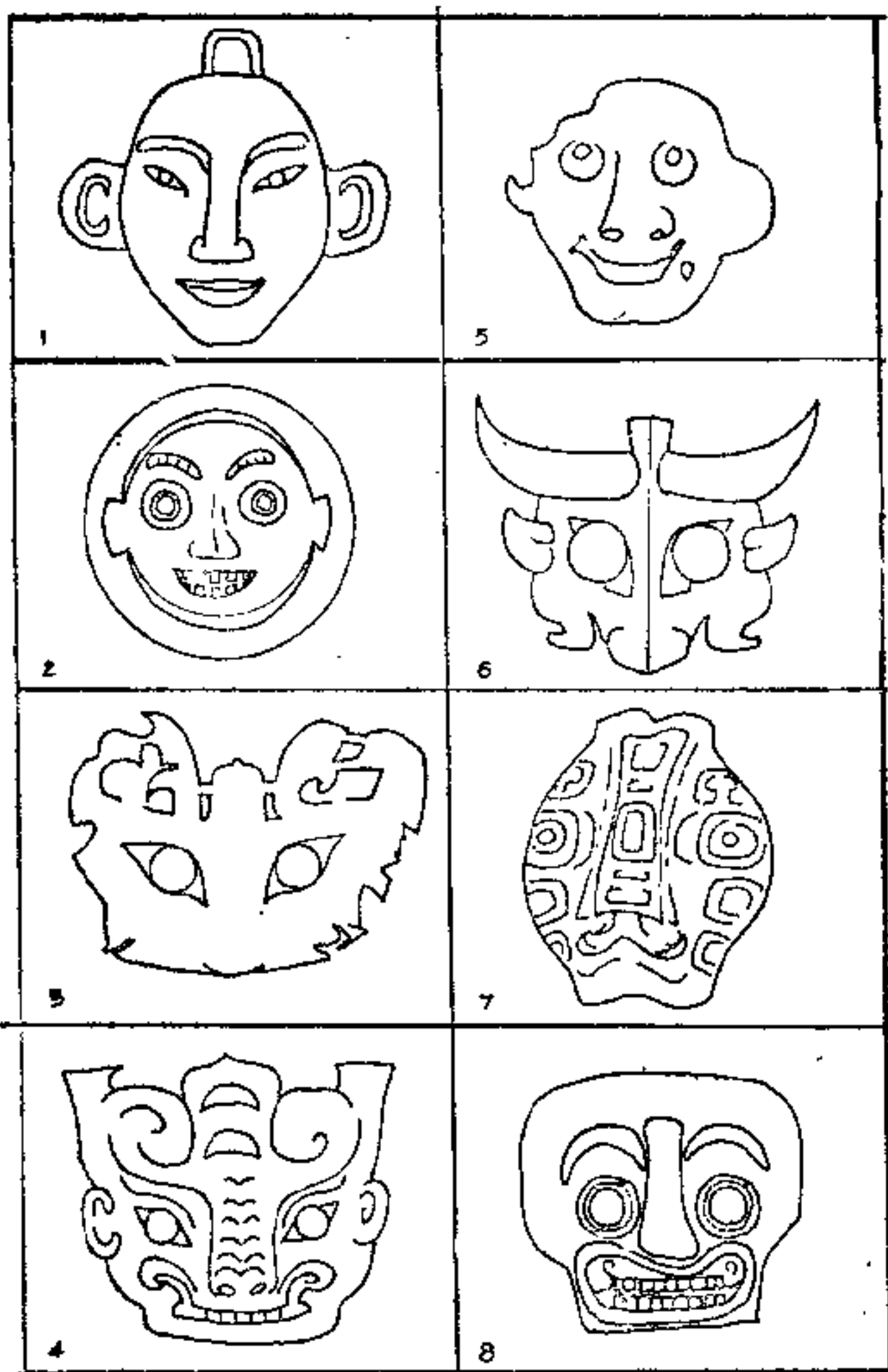
同样造型的面具在陕西洋县和西安老牛坡均有发现<sup>①</sup>。只是老牛坡出土者尺寸较小,有可能是巫师跳神时挂在身上的饰物。作为巫师法衣法帽的一部分,它们既有辟邪的功用,而且当巫师狂舞的时候,能同他身上的各种悬挂物相撞击,产生特殊的音响,以帮助巫师与神灵沟通。陕西岐山贺家村一号墓也出土过类似的铜兽面和人面。前者亦作牛首状;后者为圆形,鼓目露齿,人面突出如浮雕。背面中线上下有二纽,以备穿系。这些东西,学者们有的称之为盾饰,有的称之为马饰,我以为也有可能是巫覡之类



西安老牛坡出土  
商代面具型饰物

<sup>①</sup> 《西安老牛坡商代基地的发掘》,《文物》1988 年第 6 期。





商周各种铜面具

1. 河南安阳(商) 2. 陕西岐山(商) 3. 湖北盘龙城(商)  
4. 藏美国西雅图(商周) 5. 北京平谷(商) 6. 陕西岐山(商)  
7. 陕西宝鸡(周) 8. 陕西岐山(周)

的角色用于通神的装饰物<sup>①</sup>。另外，美国西雅图美术馆收藏了一件商末周初的兽形面具，高 25 厘米左右，形状如怪兽，两耳内卷。因没有见到实物，尚无法断定其用途<sup>②</sup>。

商代使用面具的第二种仪式叫做“燎祭”。1986 年，考古学者在四川省广汉三星堆发掘了两个商代大型祭祀坑，坑内埋有一批金质和铜质的面具以及人头像。一号祭祀坑出土金面罩一件，用纯金皮模压而成。双眉双目镂空，鼻部隆起，残宽 22 厘米，高 9 厘米，出土时盖在青铜人头像上。这是我国目前年代最早的金面具，也是除埃及和迈锡尼金面罩之外世界上最古老的金面具之一，堪称稀世珍宝。

同时出土的还有一些青铜面具，有的似人，宽脸圆颌，粗眉大眼，耳垂有穿孔；有的却显出人和牛的双重特征，大耳向两边伸出，双目鼓突如柱，阔嘴紧闭，高达 46 厘米。这批面具的型制差异甚大，有些尺寸小于人面，有些却长宽 1 米有余，重达数十公斤，其功用明显不同。

人们还发现，三星堆祭祀坑内瘞埋了大约 3 立方米经火焚烧又敲碎的动物骨渣，埋藏的金器、青铜器、玉石器、陶器和象牙等也用火燎过。坑内还出土一件高达 172 厘米的青铜人像，头戴冠，身着云雷纹左衽长袍，双手可能握着沟通天地的玉琮，其身份可能是主持祭典的巫师兼蜀王。还有一棵高达数米的神树，大概也属于连接此岸和彼岸世界的象征物。从这种种迹象来看，三星堆的祭祀或许就是古代典籍上所说的“燎祭”，即所谓

---

① 《陕西岐山贺家村西周墓葬》，《考古》1976 年第 1 期。

② 引自顾朴光《方相氏面具考》（未刊稿）。



1.



2.



3.

四川广汉出土殷商面具

1. 金面罩 2. 青铜人面 3. 青铜兽面



“燔柴于泰坛，祭天也；瘞埋于泰折，祭地也”<sup>①</sup>。但祭祀的对象，恐怕并不限于报道者所讲的天地山川等自然神祇，也应当包括先公先王等人鬼。因为祭祀坑里出土人头雕像造型与巫师立像相同，有一件上面还盖着金质面罩，可见它们的身份并非“人牲”，而是祖先等人格化的鬼神。人们以大规模的祭典沟通天地和阴阳两界，目的是与它们取得联系，并求得它们的保佑。在祭祀坑内埋藏面具、雕像等物，再用火加以焚烧，更是值得注意的现象。今天民间对面具的处理，大致有两种方法：一种是用完以后收藏到庙堂之中，另一种便是焚烧掩埋，待下一次祭典再做新的。面具和雕像都是神灵的化身，它们不能久居人间。一旦祭典完毕，就得让它们打道回府。焚烧和瘞埋，当是殷商时期巴蜀一带礼送神灵的特殊方式。

在目前发掘资料尚未完全公布的情况下，三星堆祭祀坑的内涵以及各种面具的功用还难以得到全面的解释。但我们至少可以作出这样的结论：在商王朝复杂的祭祀系统中，面具是一种极其重要的巫术工具。它的使用并不限于殷商王室统治的中心区域，而早已推及到象巴蜀那样偏远的地区。

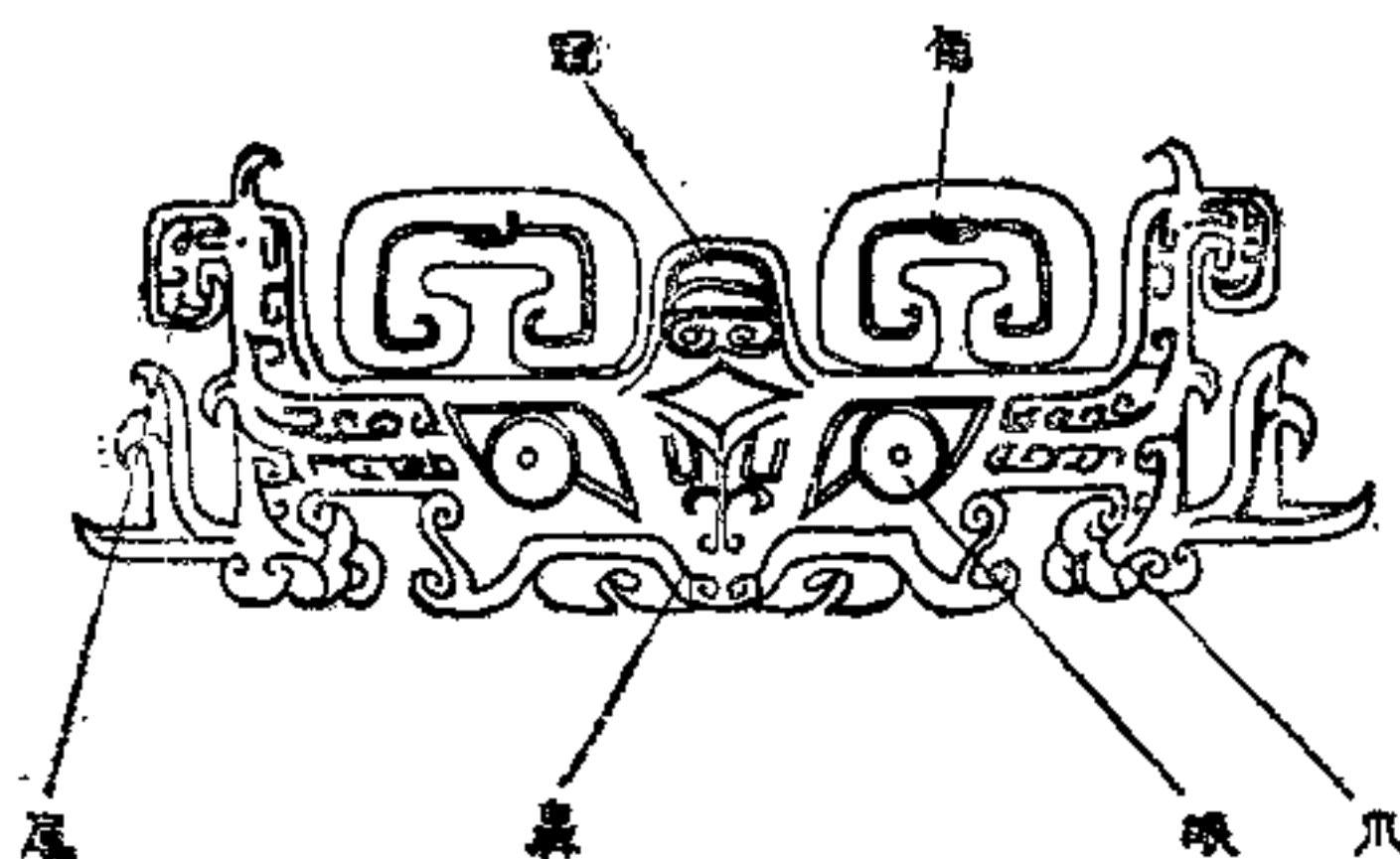
## （二）面具纹样

殷人对面具的敬畏和迷信，也处处表现在他们所用器物的装饰上。祭神用的方鼎，盛酒用的铜卣，杀伐用的斧钺，防护用的头盔，大凡想得到的地方，都要铸上镂上画上奇形怪状的人面

---

<sup>①</sup> 《广汉三星堆遗址一号祭祀坑发掘简报》；《三星堆二号祭祀坑青铜立人像初记》，《文物》1987年第10期。

和兽面，让人觉得他们每日每时都被幻面包围着、监视着。其中，能够变化无穷而又为人们所熟悉的，恐怕要数那大名鼎鼎的饕餮纹了。它是商代青铜器最常用的装饰母题，早已被视为殷商文化的象征。它所包含的意义如此神秘，它的构成又如此繁复，以至有人称它为“一个巨大的谜团”。



饕餮纹

法国著名的结构主义人类学家列维—斯特劳斯说过：“从纯粹形式的观点来看，人们会毫不犹豫地吧古代中国青铜器的饕餮面像看作是面具。”<sup>①</sup>然而，这个面具并不象有些人说的那样只是一种纯粹的装饰。在它复杂的形式后面，隐藏着同样复杂的内涵。简言之，它是一个有意味的形式。

关于饕餮纹的象征意义，古人今人都作过不少探索。有的

① 列维—斯特劳斯《结构人类学》第105页，文化艺术出版社1989年版。

把它与贪求财富和饮食联系起来，释之为“贪财为饕，贪食为餮”。《左传》甚至将此蕃衍成一个故事，说“缙云氏有不才子，贪于饮食，冒于货贿，侵欲崇侈，不可盈厌，聚敛积实，不知纪极，不分孤寡，不恤穷匮，天下之民以比三凶，谓之饕餮”<sup>①</sup>。

《吕氏春秋·先识篇》则把它理解为食人的怪兽，说它“有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也”。

有人又据《龙鱼河图》等书所载，黄帝制服蚩尤以后，画其像（又说铸其像于尊彝）以威天下的传说，断言饕餮是蚩尤的化身。

也有人断言饕餮的形象暗示了死亡之途<sup>②</sup>。

以上仅列举了有关饕餮的一部分说法，但已足以看出这一纹饰的含义是多么复杂。张光直先生敏锐地抓住古代器物上反复出现的人兽结合母题，对从史前玉器到商周青铜器上包括饕餮在内的动物形象作出了全面的阐释，指出它们都是协助巫师沟通天地的助手<sup>③</sup>。我之所以再次强调这一理论，不仅因为它给我们提供了一条理解饕餮纹样的重要途径，而且因为它的构架具有开放性，能启发我们作进一步的思考。

上述浙江余杭良渚文化玉器的发现已经证实：饕餮纹的原始形态并不是一个单独的动物，而是人（巫师）与兽的合体。有时巫师骑在兽的上面，有时两个巫师在兽的左右控制着它。这个图案非常形象地表达了以动物为巫师通灵之助手的观念，但它的构图比较繁缛，需借助比较复杂的工艺才能雕琢出来。而且如果纹样太小，里面的图形就不容易看出来。所以早在良渚

① 《左传》文公十八年。

② （英）艾兰《饕餮纹及其含义》，《中国史研究》1990年第1期。

③ 张光直《美术、神话与祭祀》第4章。



文化的时代,人们在各种玉器上再现这一人兽母题的时候,就在寻找简化构图的方法,通常是只刻出呲牙咧嘴的怪兽面部,而把驾驭它的巫师舍去。这逐渐成为一种惯例,后来良渚以及其他文化器物上出现的人兽母题,大都是表现单独的兽面,而没有人物。引起这种变化的可能还有另一层原因,即独立的兽面能比巫师合体的形象造成更清晰、更强烈的视觉效果,也更容易使人联想到这个纹样所要象征的彼岸世界,联想到人们所要通达的神灵,因而也具有更大的宗教感染力。

这一番构图上的变化虽然隐去了控制动物的巫覡,但对于生活在那个时代和那种特定文化环境中的社会成员来说,饕餮纹样的象征意义并未因之受到任何损害。他们清楚地知道:在兽面的背后还隐藏着巫师的形象,他们没有用肉眼看见他,却能凭自己的直觉感受到他的存在。所以,巫师没有因为图案的简化而消失,他只不过戴上了一张动物的面具而已。或者说,他与饕餮合二为一了。

从巫师驾驭动物的形象到单独的兽面之间,曾经出现过一种过渡性的纹样,它的特征是巫与兽的分离。在台北故宫博物院藏有一件可能属于龙山文化的玉圭,圭的一面刻着头戴羽冠的巫师面孔,另一面则刻着饕餮的图案<sup>①</sup>。在山东日照两城也发现过类似风格的玉觿。这件艺术品的巧妙之处在于:在同一时刻,人们只能看到单独的巫师或者兽面,但又知道在这一形象的背后还隐藏着另一个形象,它们相互都成了对方的面具。如果将玉圭快速地来回翻转,便会看到这两个角色在不断地相互

---

① 李学勤《论新出大汶口文化陶器符号》,《文物》1987年第12期。



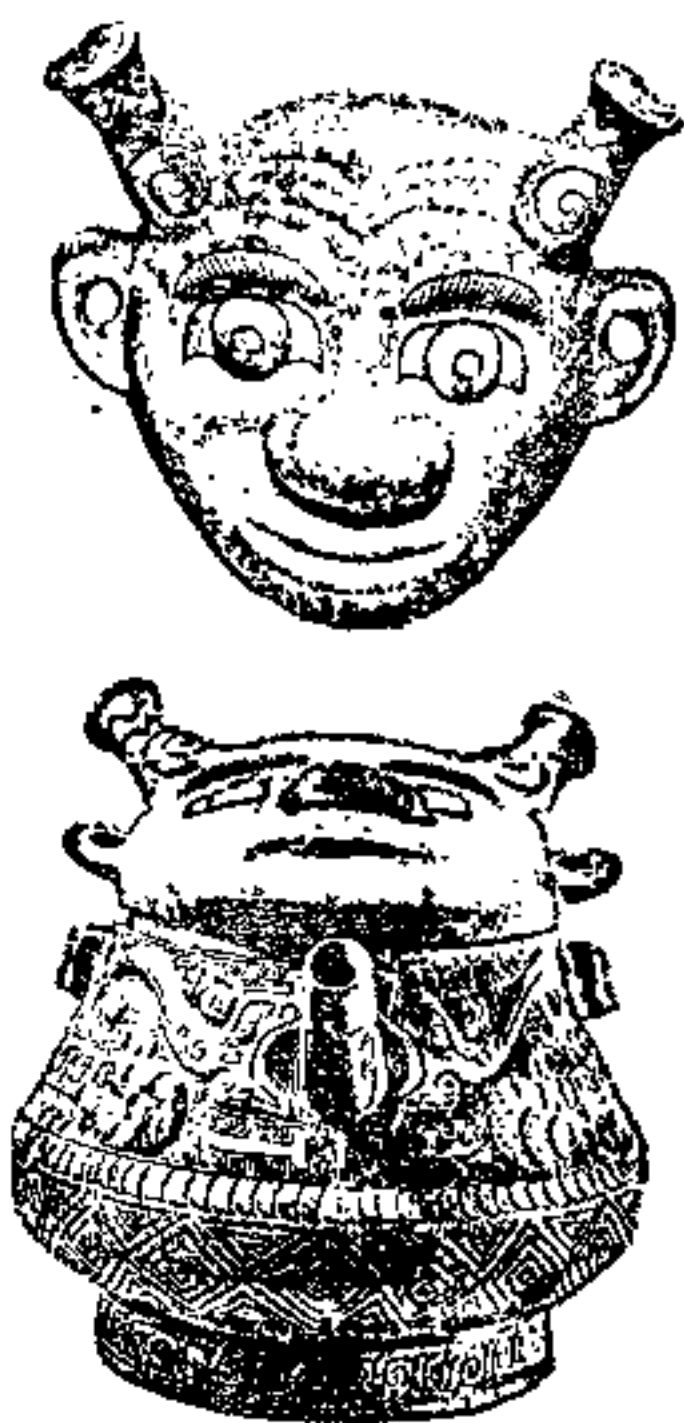
台湾故宫博物院藏玉圭  
一面刻巫师像，一面刻饕餮纹

转形。到了殷商时代，兽面已经成为青铜器装饰纹样的主体，也就是说，更多的是由动物充当巫师的面具了。只有在某些特定的场合，为了某种特殊的需要，人们才让躲在兽面后头的巫师露出他的庐山真面目，这一般用两种方式来表达：

一种方式是重视人一兽结合的母题。如殷商的少数青铜器上，有人形和动物共生的现象，有的是人和兽相互拥抱，有的是人将脑袋置于动物的大口之下或之间。张光直先生正确地指出，这里表现的并非饕餮“食人未咽”的情形，而是表现巫与兽亲密的伙伴关系<sup>①</sup>。

另一种方式是将人和动物的组合关系颠倒过来，不以兽面而以人面作为纹样的主体，然后给它加上某些动物的特征。如商代一件铜卣，盖于做成人脸的形状，圆眼宽鼻，但头上却安了两只兽角。又如湖南宁乡出土的一件方鼎，鼎腹四面都铸有一个

<sup>①</sup> 张光直《美术、神话与祭祀》第46页。



商代兽角人面卣

很大的人面像，脸庞宽阔，神情冷峻，两旁的纹饰却是饕餮的爪子<sup>①</sup>。

由此我们得出这样的结论：商代的饕餮纹样，是从史前玉器上的人—兽母题演化而来的。它表现的是单独的动物，却暗含着巫与兽结合的喻义，象征着巫师灵魂与通神动物的灵魂、以及巫师附体精灵的合二为一。所以它是一个典型的面具形象，巫师永远隐匿在饕餮的背后，在暗中控制和引导着它，这与巫师在仪式中佩戴面具具有异曲同工之妙。也正因为如此，饕餮这一威严而奇异的

图案可以在殷商的祭典中展现出多方面的象征性：它能代表人与鬼神的转换、巫与动物的结合、生命与死亡的相通，也能显示商王所掌握的巨大政治权力与宗教权力。

饕餮纹的外部造型，也同它的内在含义一样复杂。早在 30 年代，葛利欧(H.G. Greel)就发现饕餮纹的结构非常奇特。它

<sup>①</sup> 容庚《殷商青铜器通论》图版 95，文物出版社 1984 年版；《商周考古》图版 10，文物出版社 1979 年版。



采用了与北美西北海岸印第安人宗教艺术极其相似的造型手法,看上去既象一只身子向两边分开,从正面逼视着观察者的怪兽;又象两个面对面在鼻端接在一起的动物侧影。这两种印象既相互排斥,又同时并存,让人觉得难以捉摸。

此后,不少著名的中外学者都试图对饕餮纹的造型原则作出阐释,并将这种同时表现动物正面和侧面形象的方法称之为“分裂再现”(又译为“拆半表现”)①。葛利欧认为,饕餮纹设计者的原意是想表现正面的动物,仿佛有人抓住这只怪兽,把它的身子沿背脊一剖两半,向左右扯开,又在鼻子中部合一。但李济等人却持相反的意见,主张饕餮纹起始为两条单独的、面对面的龙,它们的头在中部连接,然后才构成了一个正向的兽面②,他们还拟出了由侧向龙纹演变成单一兽面的逻辑序列。这一观点得到英国著名艺术史家E·H·贡布里希的赞同③。

随着近年考古新资料的不断增加,我们已经有可能对饕餮纹的“分裂再现”手法及其演变作出比较切合实际的分析。上文曾经阐明:史前玉器上的动物绝大多数都是作正面刻画的。它们的原型是一只蹲伏着的怪兽,背上骑着一个头戴羽毛冠的巫师。这一人兽母题在良渚玉器上又衍化为各式各样的变型,最常见的是省略巫师的形象,仅琢出正向蹲伏的猛兽。进而这只怪兽的身体和爪子也被省去,唯独剩下一张狰狞的面孔。

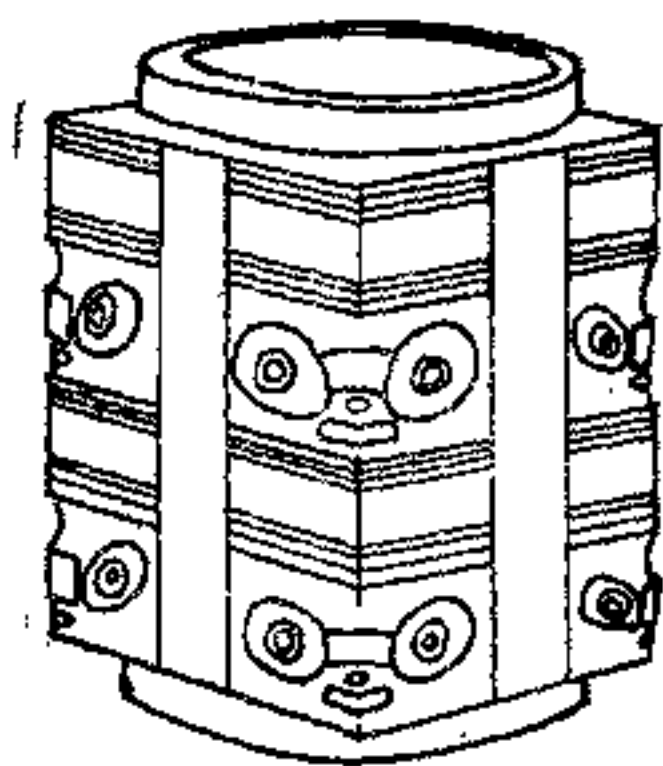
或许出于技法上的要求,在以这个怪兽为主题的各种变形图案中,逐渐产生了一种新的构图因素。例如古代祭天地用的

---

① 列维-斯特劳斯《结构人类学》有关章节。

② 张光直《美术、神话与祭祀》第61~63页。

③ 贡布里希《秩序感》第456页。



玉琮上的兽面纹

玉琮,形状呈内圆外方,四边有棱,上面的装饰主要为饕餮状的动物。这怪兽有时被刻在玉琮的四个面上,有的却刻在四条棱上。在后一种情况下,每一条棱都将动物的面部和身子从中间一分为二,左右两半各展现在玉琮的一个侧面。观察者如果正对玉琮的棱,便看到正向的

怪兽;若正对玉琮的面,看到的就是动物的侧影。这种表现手法被移植到一个平面的器物上以后,怪兽的身子便拆成了两半,被置于兽面的两旁。如浙江余杭良渚文化墓地出土的玉冠状饰和玉璜,有的将动物的眼睛和爪子拆开,分别放置在兽面左右上方的部位,构成单独的纹饰。原发掘简报称之为“神鸟”,显然是一种误解<sup>①</sup>。这实际上是玉琮上的分裂再现原则被搬到平面上的结果。至商代,人们出于宗教的目的,将分裂再现手法加以系统的运用,在正向的兽面两边添上曲折变化的躯体,使它看上去仿佛有一个脑袋、两个身子,而且呈现出正向与侧向动物这两种特征,终于创造了具有浓厚神秘色彩的饕餮纹样。

美国人类学家弗朗兹·博厄斯在他的名著《原始艺术》中说道:“象征艺术的主要特点是:毫不顾及透视的原则;强调主要的

<sup>①</sup> 《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》,《文物》1988年第1期。

装饰纹样，纹样的安排取决于装饰面的形状”<sup>①</sup>。他对北美海达人的分裂再现纹样进行了细致的分析，指出这种类型的动物图案首先是为了适应四边有棱的箱子和圆环型的手镯等物品而设计的，后来才被转移到平面造型艺术之中。从中国新石器时代玉器上的兽面图案到商代青铜器上的饕餮纹，也经历了类似的演变过程，即从棱边上的正向兽面纹转化为平面上正向与侧向动物的重合纹样。这一序列与李济先生构想的序列正好相反。

饕餮纹样的创造者巧妙地利用感知对象的不确定性给人带来的影响，有意地把两个相互排斥的形象和两种可能的解释融为一体，以造成一种“视觉双关”的效果，使它看起来又象此物，又象彼物，把观察者导入图案的迷津里而感到无所适从，并很快产生视觉的焦虑和心理的恐惧。不仅如此，饕餮纹的造型还大量采用动物“杂交”的手法，以打破对具体形象的模拟，并进一步增强视幻的效果。在史前的玉器上，它大概是由虎和蛙等动物合成的。到了殷商时期，人们赋予它更高超的变化本领，让它时而像虎，时而像龙，时而似羊，时而似牛。就这样在同一个母型或底板上不停地变幻，繁衍出千百种既相似又相异的造型，而每一种怪诞的形象都是人们心目中的鬼怪精灵以及一切神圣之物的化身。殷人就用如此简炼的方法筑成了他们理想的圣殿。

无论是“分裂再现”还是“动物杂交”，都能赋予僵化的图案以强烈的动感和丰富的表现力。一言以蔽之，它们能使形状获得生命。面对这样的纹样，“我们如果看得越仔细，我们就越可能发现这个形象会根据各种不同的读解，时而‘消失’，时而重新

---

① F·博厄斯《原始艺术》第6章。



组合。换言之，我们处于一个不断的、永无休止地对生命化纹样作读解的过程之中”<sup>①</sup>。当然，这些纹样的生命感不仅来自它们的形式，更来自于它们所象征的事物。这些事物超越于现实之上，显示出“不可归类”的特性。正是这种不可归类，把人们的反应从知觉领域导入情感领域，诱使他们从非理智的和宗教的立场来理解一切未知的事物，最终拜倒在它们的面前。

## 二、周代面具

周人灭商后，建立了中国历史上历时最长的周王朝。周室借分封的形式将其政治权力扩张至广大的区域。然而，随着各地诸侯势力的膨胀，它对方国的控制很快变得徒有虚名，只剩下一副貌似威严的空架子。至公元前770—前221年间，周王室的地位已降至一个普通的诸侯，群雄割据、争夺霸权俨然成为社会发展的主流。为论述的方便，本节的年代断限仍以周朝为标准，上迄公元前11世纪，下至公元前221年，包括春秋战国时期。

周人的宗教观念和制度较之商代有了很大变化，但戴假面逐疫驱邪的巫术活动在周代依然盛行，只不过发展得更加复杂和完备了。上文说过，殷人把这类祭典叫做“傩”；周人则给它取了个新名字：“魺”。《说文》段注曰：“见鬼惊词，见鬼而惊骇，其词曰魺。”《玉篇》将之定义为“惊殴疫病之鬼也”。《说文通训定声》则称：“此逐疫鬼正字，击鼓大呼，似见鬼而逐之，故曰魺。”这个字后来被“傩”(nuó)字取代。傩，《说文》训为“行有节也，从人，难声”。《诗经·卫风》中有这样的句子：“巧笑之瑳，佩玉之傩。”

<sup>①</sup> 贡布里希《秩序感》第439页。

徐华龙先生认为描写的是年轻女子笑得如同玉一般美好，身上的佩玉有节奏地晃动，如同在跳舞一样。假面逐疫的时候人们也要鼓噪狂舞，所以用“傩”来表示这种带有巫术色彩的舞蹈是很恰当的。从周代以降，“傩”字便逐渐成为假面驱疫活动的专称，并一直延用至今。有关的祭祀便叫做“傩仪”、“傩祭”；有关的表演叫做“傩舞”、“傩戏”；有关的宗教团体和祭祀场所则叫做“傩坛”、“傩堂”。

周代的傩仪已经有相当完备的型态，而且被当作关系着国计民生的重大祭典。若要对其特征下断语，不妨以一言蔽之，曰：通天及地。

通天者，谓傩仪与天道之运行密切相关也。周人立国，以天神、地祇、人鬼之信仰为其神权的三大支柱。他们将天命与人事之间的谐调看得尤其重要，相信自然的运转同人世的祸福息息相关。人们尤其是君临万众之上的天子，其服色、行止、饮食，以及社稷的典礼、音律、刑罚等等都必须和特定的季节和时辰相符。傩仪的举行当然也要应合这种先验的规律。

周人认为：一年中有三个关键的时刻，因寒暑变易，阴阳失调，鬼魂最易乘势作祟，瘟疫最易流行。它们是处于春夏之交的季春之月，暑热极盛的仲秋之月和冬春交替、寒气袭人的季冬之月。每逢此时，必须举行傩仪，以动员人间和神界的一切力量与邪恶的疫鬼相对抗，并力求战而胜之：

季春之月，“日行历昴，昴有大行积尸之气，气佚则厉鬼随而出行”，阴寒至此不止，害将及人。此时须行“国傩”，命方相氏帅百隶索室逐疫至郊外，又磔牲以禳四方之神，以除阴气<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 《礼记正义·月令》。

仲秋之月，“阳暑至此不衰，害亦将及人。所以及人者，阴气左行，此月宿至昂、毕。昂、毕亦得大陵积尸之气，气佚则疠鬼亦随而出行”。此月须行“天子之雩”，命方相氏逐疫，王居於明堂。在九门磔禋，以发陈气，阻止瘟疫发生。

季冬之月，年岁已终，为一年阴气最盛之际。“日历虚、危。虚、危有坟墓四司之气，为疠鬼，将随强阴出害人”。阴气若不去，凶邪来岁更为人害。此月，负责以日月星辰占梦吉凶的官吏要献吉梦于周王，王拜而受之，又舍萌于四方，除不祥之恶梦。继而周王下令举行“大雩”<sup>①</sup>。

及地者，谓周代雩仪与土地等级所有权紧密相连也。周朝实行土地分封制，作为国家代表的周天子为普天下唯一的土地所有者，他领有的王畿是一级领地。受到分封的诸侯国君则“受民受疆土”，分享天子的土地所有权，形成二级领地“国”。以下的普通民众，包括领有采邑的大夫，都不得自专土地。这种封建土地所有制反映到政治领域中，便是天子的“太社”、诸侯的“国社”和庶民的“民社”的划分<sup>②</sup>。而每年举行的雩仪当然也要从宗教的角度对这种严格的等级制度加以确认。为此，周人把雩仪恰当地分为三种形式：

一曰“天子之雩”，于仲秋之月举行。它为周王所专有，且限于太社的范围之内，诸侯与庶民不得参与；

二曰“国雩”，于季春之月举行。它是由天子和诸侯共同参与的驱邪仪式，不得越出国社的范围之外；

---

① 《礼记正义·月令》，《周礼·夏官》。

② 吴泽《两周时代的社神崇拜和社祀制度研究》，《王国维学术研究论集》第112～119页，华东师范大学出版社1987年版。



三曰“大傩”。因为这是全国上下，宫廷民间均要举行的假面驱邪活动，故冠之以“大”。一年里三次隆重的傩仪，仅季冬这一回下及庶民，所以又称“乡傩”。《论语·乡党》记载当年孔老夫子见民社里的乡人们行傩，便穿起朝服肃立于台阶之上，足以想见周代的傩仪是颇受社会各阶层重视的。

宫廷里隆重的驱疫祭典，通过一年一度的乡傩而流布于民间，逐渐衍为习俗。《庄子》曾借两个人的对话透露出这方面的信息：“游岛问雄黄曰：今人逐疫出魅，击鼓呼噪何也？雄黄曰：黔首多疾，黄帝氏立巫咸……击鼓呼噪逐疫出魅鬼”。那热闹的情形与今日的驱傩活动相比，似乎也毫不逊色！

中国的传统宗教从很早的时候起，就在对鬼神加以道德判断的基础上，发明了两个重要的概念：一曰酬神，一曰禳鬼。与之相应，宗教的祭典也分化为两类：由酬神观念衍生了祈求仪式，由禳鬼观念衍生了逐除仪式。在周代，前者以祭天、祭地、祭社为代表，后者则以傩仪为代表。当代的傩仪已经把祈求与逐除揉为一体，但它在上古时期还只有逐除一种功能，这从傩字的定义便可看得清楚。《吕氏春秋·季冬》曰：“命有司大傩”。注谓：“大傩，逐尽阴气为阳导也。今人腊岁前一日，击鼓逐疫，谓之逐除是也”。此类活动遵循的是所谓“模拟巫术”的原则，即根据同类相生和果必同因的臆想，企图用模仿驱鬼的化装表演来达到逐邪祛恶的目的<sup>①</sup>。古代的禳除巫术当然不止此一种，但傩仪的特异之处却是将幻面崇拜和驱邪巫术相结合，在禳除仪式中使用面具，借助幻面的咒术力量逐除疠鬼疫疾，同时也能加

---

① J·G·弗雷泽《金枝》第20页，中国民间文艺出版社1937年版。

强模拟表演的效果。

为增强面具的恐吓性和攻击作用，使其能与任何入侵者相匹敌，人们理所当然地要把它们做得同魔鬼一样可怕、一样丑恶。商代的面具如此，周代的面具亦如此。周代雒仪中出场的主神名叫“方相”。陈多先生在一篇文章里列举了他的三个特征：其一，与黄帝有关；其二，勇武卓绝，足以令一切恶鬼闻风丧胆；其三，面容奇丑，使人望而生畏<sup>①</sup>。陈先生经详细的考证后得出结论：上古神话中能同时满足这三个条件的人物，只有大名鼎鼎的蚩尤。他就是方相氏的前身。

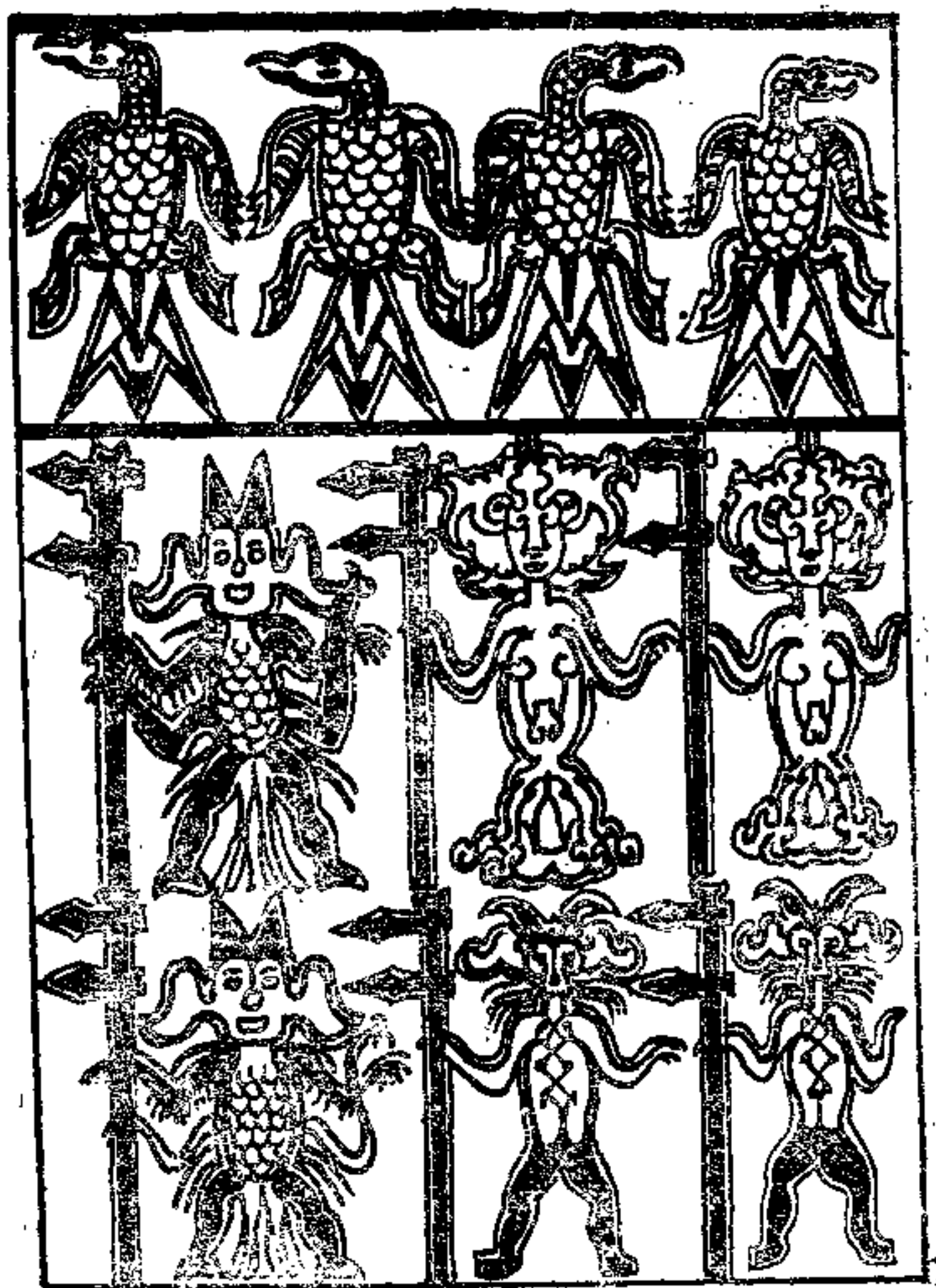
据各种古籍的记载，蚩尤的像貌的确奇丑无比。《龙鱼河图》形容他“兄弟七十二人，铜头铁额，食沙石”；《述异记》说他“耳鬓如剑戟，头有角。与轩辕斗，以角抵人，人不能向”。那么方相氏的尊容又长得如何呢？且看《周礼·夏官》对他的描述：

“方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时雒，以索室殴疫”。

据此可知，周朝宫廷里扮演方相的人身上披着熊皮，头上戴着黄金四目的假面具，也就是殷商时代所谓的“魃头”。《周礼·夏官》注云：“魃头，犹言假头，字亦作颡、俱”。有趣的是，这几个与假面有关的词在先秦和两汉的典籍中均被借用来表示“丑陋”的意思。如《荀子·非相篇》说“仲尼面如蒙俱”，形容孔子相貌长得有些难看。孙诒让在《周礼正义》中引慎子的话，说王嫱和西施是天底下最姣美的女子，但如果给她们戴上皮制的假面“皮俱”，那见到的人都要被吓跑。《说文》则直截了当地将“颡”字定

---

<sup>①</sup> 陈多《古雒略考》，《中国雒文化论文选》，贵州民族出版社1989年版。

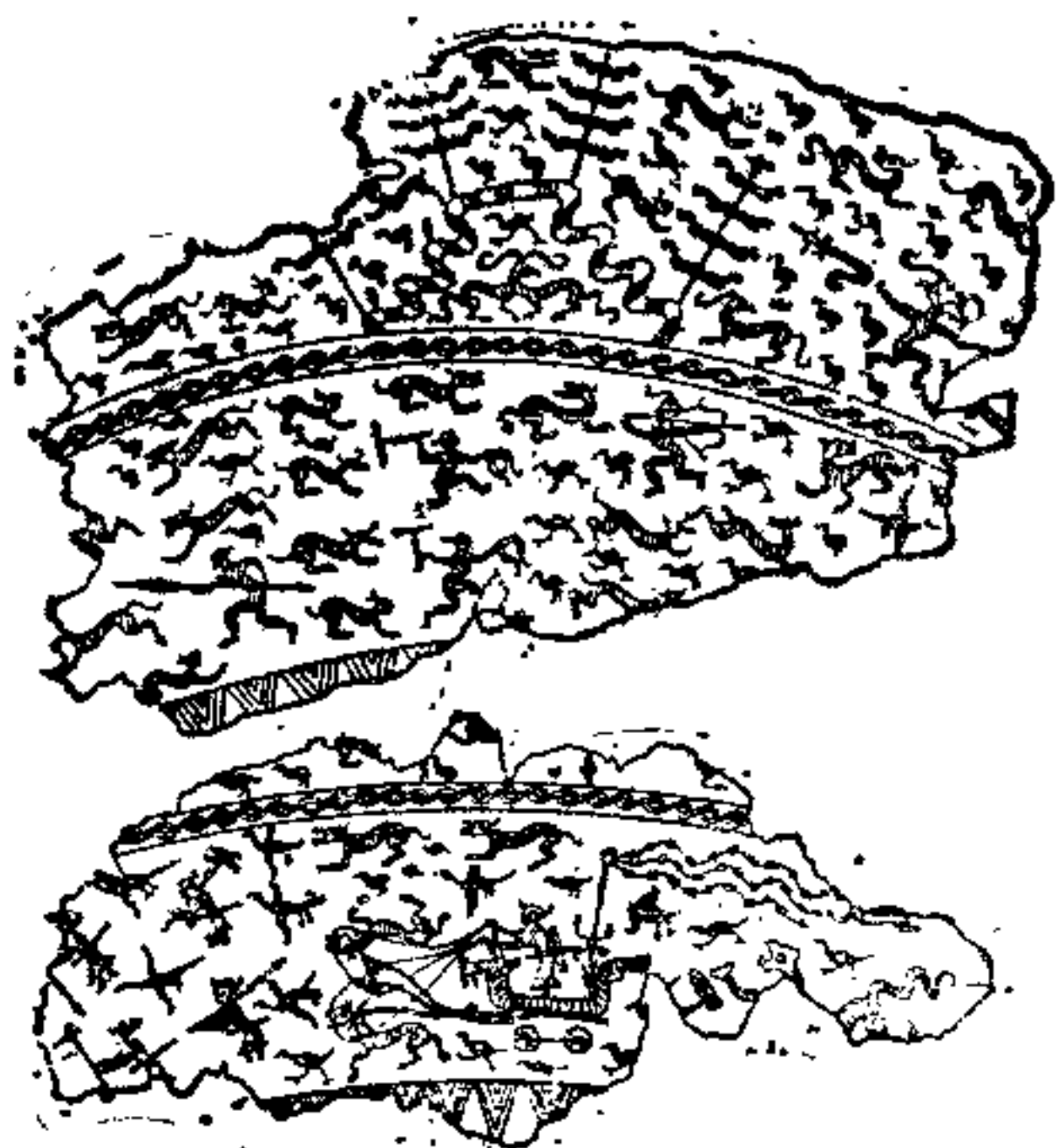


湖北随县战国墓出土漆棺画  
中戴假面的守护神

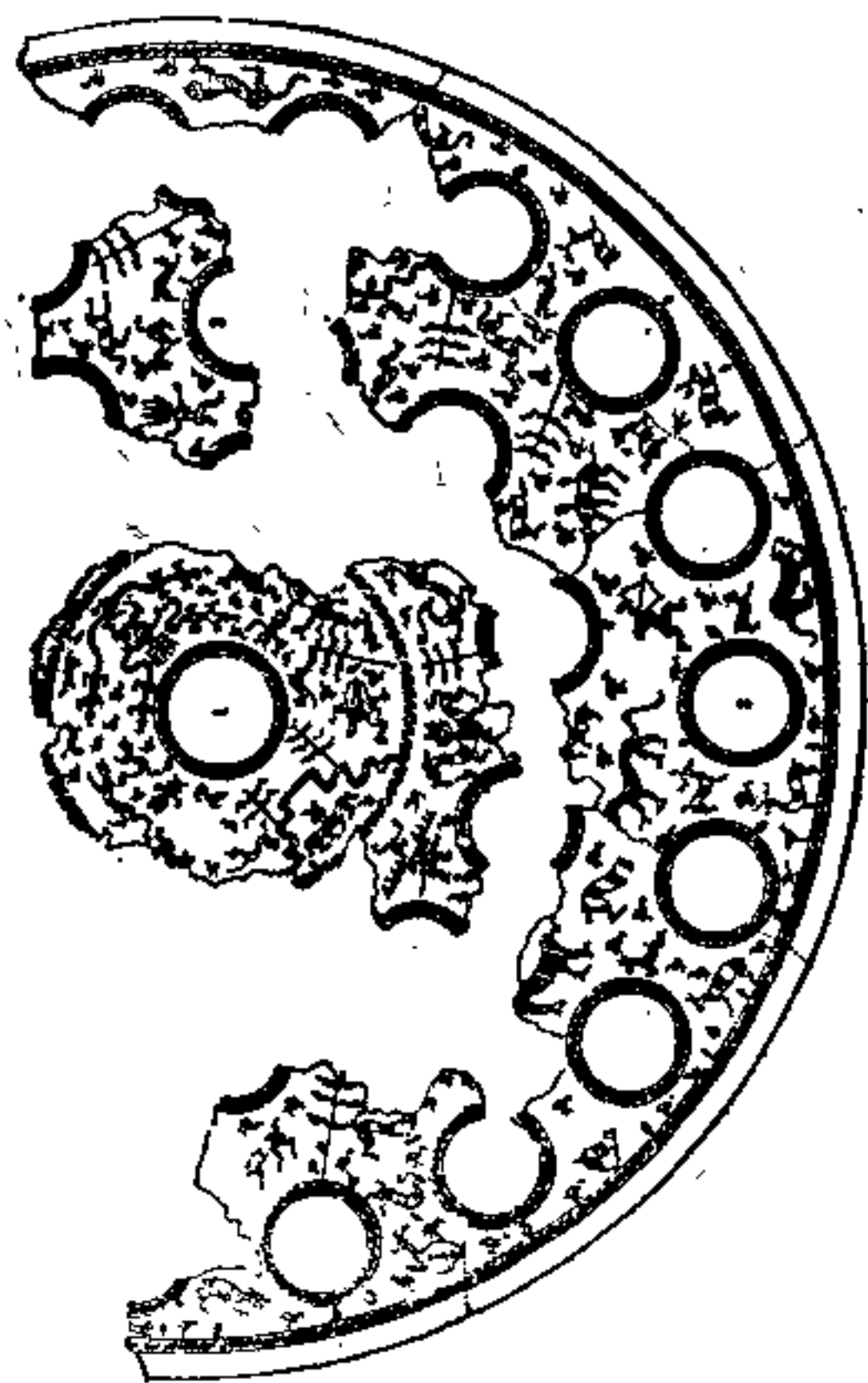




台北故宫博物院藏战国铜壶上的鸟人舞，舞者戴鸟面具



淮阴战国楚墓铜器“逐鬼图”



淮阴战国楚墓铜器“逐鬼图”

义为“丑也，从页其声，今逐疫有颡头”。凭以上几条证据，方相氏之丑恶是无可置疑的了。

逐鬼的神灵如此狰狞，与害人的厉鬼实在有点难分难辨。实际上，他们中确有不少是从厉鬼变来的，当然也保留了厉鬼的容貌。如陕西岐山贺家村西周墓出土的青铜面具，鼓眼阔嘴，凶狠异常。又如淮阴高庄战国墓出土的铜器，上面用阴线刻出许多场面宏大的神话和仪式图案。其中有一画面，刻有几个头戴鸟兽面具，手执弓弩、枪戟的角色，在象征“社”的众林里来回奔跑，追逐四下躲藏的动物<sup>①</sup>。这里展现的当是战国时代楚人行傩逐疫的情景，那奔逃的动物正是疫鬼的化身。逐鬼者所佩的面具凶煞而怪异，他们的动作也狂暴而放纵，大有一派誓把鬼魅魍魉赶尽杀绝的气势！

---

<sup>①</sup> 《淮阴高庄战国墓》，《考古学报》1988年第2期。



## 第三章 浪漫时代的幻想

### ——汉代面具文化

两汉自来被史家誉为古代中国一个极其昌盛的时期。它的国力之强、气度之大，前无古人，也为许多后代子孙所望尘莫及。

汉代文明的风范最突出地表现在它具有兼容并蓄的襟怀。尽管它背着罢黜百家独尊一统的恶名，但真正把六国纷争期间蓬勃发展起来的多元地域文化纳入一个合理轨道的，恰是豪爽风流的汉人，而非并吞八荒的暴秦。《汉书·地理志》曾以生动的笔调描述了汉朝疆域的辽阔、四方物产的丰富以及各地民风的多姿多彩：秦人的殷富骄奢，燕赵的任侠勇斗，齐地的足智好儒，楚越的火耕水耨……。这山川悬隔的地域和旨趣各异的人群能在大一统的旗帜下共同创造出许许多多令后人瞠目的伟业奇绩，不能不归功于汉朝的统治。反之，汉代文明的繁荣，也是多元文化凝聚和交汇的结果。正是在这百川汇流的基础上，汉代面具艺术才应运而生，并放射出了诱人的光彩。

在促成汉代文明高度发展的各种因素中，切不可忽视楚文化的深远影响。对此，姜亮夫先生早已作了阐发：“汉的建制虽是抄秦，但汉家的文化制度和趋向却又是楚国的。如《郊祀歌》便

是照抄《九歌》。此外，高祖的《大风歌》，武帝的《秋风辞》、《瓠子歌》也皆楚调。所以说除建制外，汉家的真正文化思想体系，大都是楚人的东西。”<sup>①</sup> 除开文学，汉代的宗教、神话、歌舞乃至假面化妆都带有楚文化的遗迹。楚人素以“信巫鬼、重淫祀”而著名，但他们的祭典虽则庄严，却并不为沉郁阴暗的气氛所笼罩，反倒时常伴随着醉人的歌舞，装饰着艳丽的图画。透过传颂千古的《九歌》，我们可以尽情观赏楚人“歌舞事神”的宏大场面。那里有窈窕的舞女，华贵的服饰，也有巫师装扮恋人倾诉的绵绵情话。其中虽然并未提及面具化妆，但我们从楚地出土的漆器和织物上，的确看到不少头戴假面的巫祝和神灵奔腾跳跃、载歌载舞的形象。由此可以想见，《九歌》里登场扮演云神、水神、河神、



湖北随县战国墓漆器上的假面假形鼓舞

<sup>①</sup> 姜亮夫《楚辞今绎讲录》第75页，北京出版社1981年版。

山神和命运之神的巫覡，或许都戴着瑰丽的假面具呢！倾心于楚国文物制度的汉朝君臣，自然把这一套都移植到他们敬神娱人的活动中去了。

宗教感情的热烈是汉代文化又一个显著的特征。如果我们对中国古代巫术文明的演进作纵向的观察，便会看出两汉在上古巫教和魏晋佛、道之间扮演了一个承先启后的角色。这一文明发端于史前，至夏商周三代达到鼎盛，在春秋战国时期因受到先秦理性精神的冲击而一度趋于衰落。汉朝立国，初以黄老之道为统治之本，到武帝时又改行“罢黜百家，独尊儒术”的政策。然而，汉代的儒教为宗教神学所渗透，与当年孔子的儒学已不可同日而语。若打个形象的比方，“儒术”一词可拆作“儒学”和“巫术”两个部份，它是具有复古倾向的儒家学说同传统巫术文化自上而下相互结合的产物。阴阳五行在政治领域中的运用，灾异说和神仙说的系统化，以及谶纬神学的四处泛滥，都是这种结合的明证。上古时代的巫术文明，经过两汉的封建化改造，又借大一统帝国的躯体得到了再生和延续。

然而时代毕竟变了。我们切不可将两汉的宗教信仰同殷人的宗教迷狂等而视之。因为前者与其说是出自对鬼神和报应的恐惧，不如说是人们将生活的价值和追求投射到彼岸世界的结果。曾有学者把汉武帝以至整个汉代社会对来世信仰的态度概括为四个字，曰：自做主宰。“只是因为现世的东西和时空太渺小，根本不足以显示人们的力量，于是才想起了宗教。所以现世的自信越强大，宗教的喜剧也就越热闹，场面也就越大，直恨不得要把宇宙踩在脚下做舞台。”<sup>①</sup>我们所关注的假面表演亦是这

<sup>①</sup> 王羲《开拓与自信》，《读书》1987年第9期。



大舞台上一个不可或缺的组成部份。

## 一、歌舞登仙

百戏，是唐以前各种歌舞、杂技和幻术表演的泛称。“百”者，多也；“戏”者，“三军之偏也，一曰兵也”<sup>①</sup>。百戏当发源于带有军武色彩的“角抵”活动，这已是前贤与今人一致的看法。秦并天下以后，取角抵而增广之，迄至汉代，更增以四夷之乐，奇幻之术，使之成为瑰丽壮观的综合性表演艺术。

百戏的一个重要特征，是充分施展幻化的技巧以增强表演的气氛。所谓幻化，既包括魔术变幻，也包括形体化装。前者是利用化学、物理乃至气功的手段来表演各种眩惑人的法术，如吞刀吐火，解牛易马，兴云吐雾，画地成川，撮土为岩等等。后者则除了服饰以外，还有假形和假面化装。汉代宫廷历来设置有一些专门的艺人，同其他鼓员、竿员和倡优并列，称之为“常从象人”和“秦倡象人员”<sup>②</sup>。《盐铁论》抨击汉朝的富豪“祈名岳，望山川，椎牛击鼓，戏倡午象”，也是把象人和倡优相提并论的。对于“象人”，《汉书》颜师古注里有一个解释：“孟康曰：象人若今戏鱼虾狮子者也。韦昭曰：着假面者也。”由此证明象人是当时对著假形假面装扮动物和人物的演员的专称。

假形假面的歌舞表演早在先秦时期就已相当流行。随县曾侯乙墓出土的木雕漆绘鸳鸯盒上，画两人扮作神怪击建鼓作舞，

---

① 许慎《说文解字》。

② 《汉书·礼乐志》。

他们的装束形似动物，脸上也明显戴着面具。河南辉县出土的战国壶盖上，绘有一幅女子采桑舞图，作舞者大都头戴形状奇特的假面。对于生性豪放而浪漫的汉代人来说，瑰奇且善变幻的面具更具有特殊的吸引力。用这种巧妙的玩艺儿来寄托他们奔天极地的幻想，的确再合适不过了。因此，假面假形便成为百戏最常用的化妆手段。

汉代的百戏种类繁多，我们在此仅挑最精彩的几幕来观赏：角抵。

角抵始于上古讲武仪式中的角力活动，至战国时演变为一种艺术表演，秦代更增添了不少内容。《史记·乐书》记秦二世在甘泉宫作“角抵俳優之观”，说明当时的角抵已同歌舞相融合。汉代的角抵发展成了规模宏大的演出，但它的本名并未废除，反而常被用来作为百戏的代名词，或称作“角抵戏”、“大角抵”，或称作“蚩尤戏”。如《汉书·武帝本纪》记元封三年春“作角抵戏，三百里内皆（来）观”；元封六年夏，“京师民观角抵于上林平乐馆”；及《汉书·西域传赞》所载：“孝武之世，开玉门，通西域，设酒池肉林以飨四夷之客。作巴俞都卢、海中磔板、漫衍鱼龙、角抵之戏以观视之。”

关于角抵戏的化妆，古籍中是这样描述的：“大角抵，出奇戏诸怪物，多聚观者。”<sup>①</sup>所谓“怪物”，首先是指大名鼎鼎的蚩尤，因为最早的角抵便是模拟上古时黄帝与蚩尤争战的情景。蚩尤作为战败的一方，被胜利者描绘成穷凶极恶的样子，长着一个铜头铁额的脑袋，又翘起一对难看的犄角，更象一头非人的猛兽。

---

<sup>①</sup> 《汉书·张敖传》。

古时冀州一带的乡民表演角抵，就仿照蚩尤的模样，“两两三三，头戴牛角而相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也”<sup>①</sup>。此处所说的戴牛角，在汉代实则戴的是装饰着双角的兽形面具。汉画像石上出现的蚩尤，都作弓头兽面、执剑握戟的形象。在百戏演出中，他的扮相想必也是这般模样。就我们所见到的两汉美术作品来看，凡以黄帝战蚩尤或角抵为题材的，画中人物大都戴有假面。如山东临沂金雀山九号汉墓用于随葬的一幅彩绘帛画，表现了天堂地府以及墓主人来世生活的设想。其中第三组绘有三个男



金雀山西汉帛画中戴面具的角斗士

子，居于中间和右侧的为一对壮健的武士。那中间的武士精神抖擞，筋腱发达，头戴长冠，腰束红带，手持兵器，身着肥大的罩袍，脸上还戴着一副神情凶狠的面具。右侧的武士头戴箭形茨

<sup>①</sup> 任昉《述异记》上。



菰叶饰，双手佩以红镯，神态威武。他们双方都在磨拳擦掌，并摆开架势准备进行一场激烈的较量。左侧有一位文官模样的男子拱手而立，或为这场角斗的裁判，或为一方的指导。这幅难得的帛画使我们有幸目睹了汉代角抵表演的真实情形<sup>①</sup>。

需要指出的是，上图角抵武士所戴的面具并没有模仿蚩尤的形象。其实这并不奇怪。因为当初汉武帝对角抵戏大加改造的时候，一定在其中加入了不少深受世人崇拜的鬼怪神灵。为此，《汉书·张骞传》才说角抵戏中出场的是“诸怪物”，而不是蚩尤一人。四川有幅东汉时期的画像石最能说明这一点：图中共有七个角色，均赤足戴假面。左边第一人面具似猴，手持长柄勾兵；第二人假面似猪，背负鼓形器，任第三人用力捶打；第四人头梳三髻，胸前执有斧、盾；第五人仗剑握盾，回首后顾；第六人手握一物；第七人持棍和一瓶状物<sup>②</sup>。这幅图像与《汉武故事》有关角抵戏“杂以童幼，有若鬼神”的记载完全相符，而且证明登台的鬼神是有多种类型的。

东海黄公。

晋人葛洪《西京杂记》中记载了这样一个故事：

东海地方有一人名叫黄公，年轻的时候学会了制蛇御龙的法术。他身佩赤金刀，以红绸带束发，时而兴云吐雾，时而化平地为山河。但及至衰老，力气羸惫，又加之饮酒过度，浑身的本事都失了效用。秦代末年，东海出现了一只白虎。黄公闻讯，不顾老迈，自告奋勇带上赤金刀前去镇伏。无奈法术不灵，自身反

---

① 刘宗骥、刘炳森《金雀山汉墓帛画临摹后感》，《文物》1977年第11期。

② 叶大兵《中国百戏史话》第37页，浙江人民出版社1985年版。

被猛虎所害。

汉代，关中有人将流传民间的黄公故事编排成歌舞上演，后被武帝收入宫廷，改造成为著名的百戏节目“东海黄公”。从张衡《西京赋》“东海黄公，赤刀奥祝。冀厌白虎，卒不能救”的描写来看，这是一出以人兽相搏为主题的角斗表演。“东海黄公”的情节极富戏剧性，而且具有很强的动感。为了使演出显得更加真实，演员需借助假形和假面化装。在山东沂南和河南出土的画像石上，迎虎击刺的黄公分明戴着古怪的面具。百戏中还有一些与此相类似的人兽格斗表演，如南阳画像石中的几幅斗牛图，徒手与牛相搏的武士也戴着装有犄角的假面具。由此看来，汉代较量膂力的角斗，无论是人与人对抗，还是人与兽搏击，都要戴上假面，配以乐舞，将惊心动魄的争战转化为滑稽轻快的喜剧，以达到娱人娱情的目的。



河南南阳画像石上戴假面的斗兽师

鱼龙曼延。

这是一个由人扮演仙界动物的大型假面舞蹈。“鱼龙”指其中的主要角色为舍利兽所幻化的比目鱼和黄龙；“曼延”即“变化”的意思。据《汉书·西域传赞》颜师古注，这个节日系表现“舍利之兽，先戏于庭极。毕，乃入殿前激水，化成比目鱼，跳跃漱水，作雾障日。毕，化成黄龙八丈，出水敖戏于庭，炫耀日光”。

汉朝大文学家张衡在集十年之“精思博会”而写就的《西京赋》里，以大量篇幅描画了京都假形演出的精彩场面。在他笔下，“鱼龙曼延”的情节更加丰富：

“神山崔巍，欻从背见。熊虎升而拿攫，猿狖超而高援。怪兽陆梁，大雀踔踔，白象行孕，重鼻磷磷。海麟变而成龙，状蜿蜒以蜺蜺。舍利颺颺，化为仙车。骊驾四鹿，芝盖九葩。蟾蜍与龟，水人弄蛇。奇幻倏忽，易貌分形”。

戏中如此众多的“百寻巨兽”，均是倡优们戴上假形假面装扮的。如山东沂南汉墓中室内所展现的大型石刻壁画“鱼龙曼延



百戏“鱼龙曼延”之一——豹戏

图”，系由“龙戏”、“鱼戏”“豹戏”和“雀戏”四个部份组成。黄龙和比目鱼体型巨大，由数人套假形扮演。豹戏演员则戴豹形面具，着豹衣。雀戏实为凤凰舞。扮凤凰的象人身穿五彩羽衣，身插双翼凤尾，头戴凤首羽冠，口含绶带。另有一人头戴高鼻大眼的假面，身着荷领彩衣，腰系流苏革带，执梧桐树引凤凰翩跹起舞。故而又称“梧桐引凤”<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 曾昭燏《沂南古画像石墓发掘报告》，文化部文物局1956年版。



借助诗赋和图像,我们也只能领略“鱼龙曼延”风彩之万一。遥想当年,那些华丽的假形假面辅以奇幻倏忽的水雾声光,配以悠扬动人的钟鼓箫笛,该是何等的迷人。即使让这一切出现在今天的舞台上,恐怕也会令人“心醒醉,盘乐极,怅怀萃”的吧!

总会仙倡。

这场歌舞之所以得名,因为它演的是群仙聚会的情景。这一幕堪称汉代祀神祈仙、以求长生久视这一社会风尚最形象化的体现。为此,“总会仙倡”在舞台布景的设置上,借用两个广为人知的象征符号点明了故事所发生的空间地点:彼岸的神仙世界。

其一是“华岳峨峨,岗峦参差”的仙山。在汉人的心目中,这仙山即是蓬莱。世界上有许多民族都把巍峨的山峰当作从大地通往天上的桥梁。美国学者埃里亚德(M·Eliade)对此有个术语,叫做“地柱”(axis mundi),意即巫师可以爬上这个柱子,从一个世界进入另一个世界<sup>①</sup>。我们的先祖从远古时代起就萌发了地柱的观念,并将其传至后代。这类地柱在历代典籍中被称为“神山”、“灵山”、“仙山”等等。从辽宁牛河梁史前巨型金字塔式建筑和高踞于山巅的女神庙<sup>②</sup>,到《山海经》关于十巫升降于灵山的记载,《离骚》关于昆仑逍遥之游的描述,再到战国秦汉时人们对于蓬莱仙境的憧憬,无疑都是地柱观念的流绪。关于渤海中有蓬莱、方丈和瀛洲三座神山的传说以及求仙寻药的“方士仙道”,大概是滨临窈冥大海的齐人吸收了西部昆仑神话的玄

---

① 张光直:《考古学专题六讲》第7页。

② 《辽西红山文化遗址又有惊人发现》,《光明日报》1989年12月23日。

想后而发明出来的<sup>①</sup>。自齐威王、齐宣王、燕昭王到秦皇汉武，寻找蓬莱仙岛的活动持续了 200 余年。在最高统治者身体力行的影响下，对蓬莱的信仰至两汉更弥漫于朝野。以至为死者送魂的帛画，也要仿照蓬莱的形状将外缘绘成一个壶形<sup>②</sup>。旨在表现和激发人们对于神仙世界之向往的“总会仙倡”，自然也就要把仙山的模型搬上舞台了。

其二是“神木灵草，朱实离离”的神树。它同仙山一样，也是通往彼岸世界的交通工具。象这类支撑着整个宇宙的参天树，常被人们称作“生命树”<sup>③</sup>。汉代人认为，大凡通天的神山，都必定长有这种生命树。如马王堆帛画上的扶桑树，昆仑山上生长不死药的不死树，月宫中随砍随合的月桂树，汉代绘画里的天地树，雕塑制的摇钱树，以及《淮南子》所列四方神山上的珠树玉树琬树绛树碧树瑤树乃至供群帝上下的扶木建木，都是生命树的衍生物。蓬莱仙山当然也不可少了这种灵物，所以《列子》才说蓬莱岛上“珠玕之树皆丛生，华实皆有滋味，食之皆不老不死”。

“总会仙倡”的表演就展开在一个由雄浑巍峨的神山和华实累累的神树所营造的氛围里。如果让尚未“形解销化”的凡人直接跑到台上，岂不要亵渎了这神奇诡谲的美景和世人羽化而登仙的理想！故而假形和面具在此便成为必不可少的化妆手段；或者说，成为象征彼岸世界的第三个符号。山东宋山县有幅描绘广寒天界的画像石，图中有几位仙人正跪拜祀神。他们的躯干和人一样，但背上插着羽翼，头部形似牛首和雀首，这正是当时人

① 顾颉刚《〈庄子〉和〈楚辞〉中昆仑和蓬莱两个神话系统的融合》。

② M·Loewe, Ways to Paradise, p37, London 1979.

③ E·H·贡布里希《秩序感》第 421 页。

们心目中的神仙形象。由此想见，“总会仙倡”里饮甘露、食仙果的群仙，也应当戴着类似的面具。发现于浙江海宁的东汉画像石上正好为我们提供了例证。其中有一幅画面，绘“山川树林中布满奇禽异兽，其间穿插乐舞人物，颇似‘总会仙倡’中女娥在歌唱，穿着羽衣的洪崖在指挥，禽兽在舞蹈。这是把神话故事以歌舞俳优的形式表演出来。西、北壁第二层众多的舞蹈人物形象，有的肩披羽衣，有的颈部左右飘着两条羽毛状的饰物，这都是化装古代传说中的人物。西壁画像中有戴面具化装成的怪兽和‘象人’，以及手执道具、多姿多彩的乐舞表演”<sup>①</sup>。看来，张衡所谓“奇幻倏忽，易貌分形”，应当是有所指的。那大概就是形容象人们戴上假面（易貌），套上假形（分形）以后，显得变幻莫测的神态罢了。

在优游嬉戏的群仙周围，还有熊豹打斗，白虎鼓瑟，苍龙吹箎。满山汉墓出土一件错金博山炉和一件镀银博山炉，它们虽没有汉武帝在建章宫所营造的仙山大池那般气派，却能在方寸之地展现出虚无缥缈的仙境。它们的底部或盛水或透雕浪涛和蛟龙以象征窈冥的大海。炉身和炉盖则以错金的流云托出玲珑剔透的仙山，山峦间有野兽奔走出没，有仙众驰射捕猎。整个画面与《西京赋》和《平乐观赋》里有关“总会仙倡”的描写极其相似<sup>②</sup>。

当我们阅读汉代百戏演出的文字或观看有关的图像时，每每为其中出现如此众多的奇禽怪兽而感到惊异。若考究他们的

① 岳凤霞、刘兴珍《浙江海宁长安镇画像石》，《文物》1984年第3期。

② 《满城汉墓》第49～51页，文物出版社1978年版。



身份，大体不外两种。一种是协助巫师和亡者灵魂渡往彼岸世界的使者或助手，如熊、虎、猿、鹿、龙、凤之类；另一种则属于脱胎换骨、长生久视的神仙。他们所以要以动物或人兽杂交之怪物的面孔出现在百戏中，因为这种非人的形象正是他们超然于现实和凡人的标志。故而可以说，汉代的假面化装表演不仅为大众娱乐提供了一种特殊的手段，而且寄托着古人对来世的美好想象和对永生的执著追求。

## 二、汉官逐疫

两汉时期，经诸多儒生和方士的巧妙规划，造就了一套以政治统治和巫术信仰之结合为特征的皇家礼仪制度。其精致和严密，较之商周又有过之而无不及。它当中包含了正负两方面的内容，正而者有敬天（封禅）、祭地（郊祀）、求仙等，这些典礼旨在祈求善神的保佑；负面者以幻面禳除巫术“傩仪”为主，它的目的是以暴力排除厉鬼对人事的干扰。这一打一拉的两面政策，恰恰反映出汉代人对鬼神的两种态度和与之交往的两种方式。

傩仪的举行，当依照季节的变换，顺应阴阳的消长。在这一点上，汉朝依然承袭了周代的旧制。只是汉代人对季冬大傩尤为重视，以至忽视了季春和仲秋时的另外两次傩仪。因此《后汉书·礼仪志》对季冬的傩仪记之甚详，对后两次祭典却未置只字。这一显著的变化，至少是由两方面的原因引起的。

一是由于政治风云变幻的影响。上文说过，周代一年三次傩祭，既为了照应天人相合的观念，也为了体现社会等级的差异。在分封割据的体制下，朝廷大权旁落，方国势力强大。为照

顾各方的利益，周王朝不得不对祭祀大权进行划分，于是便有了天子之雘、诸侯之雘（国雘）和乡人之雘（大雘）的差别。两汉的情形却不同，从武帝削藩之后，中央王朝集中了大部份军、政和宗教大权，原先由方国组织的岁时逐疫活动不再盛行，全国规模的雘祭大典基本由皇室一手操办，并集中到岁末统一举行。

二是由于节日民俗嬗变的影响。汉代，阴阳五行说弥漫于全社会，民俗活动的安排也多以之为依据。那些处于阴阳交接的关口，维系新旧两年更替的年节更普遍受到人们的重视，并形成了一整套以“除旧布新”为主题的节祭习俗。这些年节被按照阴阳盛衰的原则分为相辅相成的两个方面：岁末的活动以行雘逐疫为代表，它旨在“抑阴”和“辞旧”，体现出负面的价值；元旦的活动则以庆贺为主，旨在“扶阳”和“迎新”，体现出正面的价值。季冬时举行的大雘有“岁终事毕，驱逐疫鬼，因以送陈迎新内容”的重要意义<sup>①</sup>，自然要受到人们的关注了。

雘仪操办的具体时间，为“先腊一日”。汉代以冬至后第三个戌日为腊日，其实便定在除夕之夜，故时人有“卒岁大雘”之说<sup>②</sup>。皇室岁末逐疫的大典必须在“禁中”即皇宫里举行。民间的雘仪虽无明文规定，但其普及的程度和场面的热闹都是毋须怀疑的。两汉许多墓圻里出现的“大雘图”就是最好的证明。为此，王充甚至专门作了《论衡·解除篇》，对社会上逐除风习的泛滥大加抨击。

与民间的驱雘活动相比，汉宫的逐疫盛典当然要排场得多。

① 王充《论衡·解除》。

② 张衡《东京赋》。

除夕之夜，满朝文武均聚首禁中。到场者有权倾三公的尚书，陪伴君主的侍中，还有御史、谒者等大小官吏。京城卫戍部队的统领虎贲和皇宫禁卫军将领羽林郎亲率卫士四下把守。在宫廷内，城垣外，尚有大队骑兵待命。

驱傩的队伍阵容庞大。领头的人为宫内的宦官(中黄门)和冗从仆射。他们身后，排列着 120 名童男童女(侏子)，人人头扎红巾，身穿黑衣，手持一柄拨浪鼓(鼗)。驱疫的主帅是大名鼎鼎的方相氏，他的装束仍沿袭前代旧制，头戴黄金四目的面具，身蒙熊皮，赤裙黑衣。这身奇特的打扮，在洛阳西汉卜千秋墓的壁画上可看得非常真切。图中的方相氏的确戴着熊首假面，披着兽皮红袍，正张牙舞爪，对着角落里躲藏的鬼怪显威风<sup>①</sup>。

关于汉宫内摆出的这个庞大阵容，有两点值得注意。其一，它采用了黑红两种色调尤其是红色以体现“驱鬼”的主旨。120



洛阳西汉卜千秋墓壁画上的方相氏

<sup>①</sup> 孙作云《洛阳西汉卜千秋墓壁画考释》，《洛阳西汉卜千秋壁画墓发掘简报》，《文物》1977年第6期。



名侲子“丹首玄制”，威严的武士“赤帻陞卫”，方相氏“玄衣朱裳”。而卜千秋墓壁画上的方相氏连面具都是红色的。黑色的含义非常明确，它在先秦两汉的礼仪系统中被用来象征冬季的萧杀。季冬尚黑，所以天子以及参加冬季典礼的人们必须衣玄衣，服玄玉，建玄旗<sup>①</sup>。至于红色，自古以来便被我国很多民族当作辟邪逐鬼的颜色。汉代人以为鬼是红色的，“鬼阳气也，时藏时见。阳气赤，故世人尽见鬼其色纯朱”<sup>②</sup>，“人见鬼者，言其色赤。太阳妖气，自如其色也。鬼为烈毒，犯人辄死”<sup>③</sup>。《东京赋》“逐赤疫”一句亦可为证。以毒攻毒，以鬼制鬼，是我们祖先驱邪的故伎。鬼长相丑恶，逐鬼之神也当凶神恶煞；鬼怪色赤，打鬼者当然要以相同的色彩与之对抗。

其二，驱鬼的助阵者均为童子。对此，我们也可以从王充的另一段文字得到启发：“童子为阳，故妖言出于小童。童巫含阳，故大雩之际，舞童暴巫”<sup>④</sup>。这与在祭典中使用红色出于同一种考虑。童子与厉鬼均属阳性，所以让含有妖邪之气的儿童对付鬼域魑魅，完全符合“以其人之道还治其人之身”的巫术逻辑。

待到“夜漏上水”，一切安排停当，皇帝才乘輿姗姗来至前殿。中黄门趋前请示：“童子们等候在此，请开始逐疫！”只听得君王一声令下，中黄门领头唱起逐鬼调。侲子们随之敲响拨浪鼓，齐声应和。在一片鼓噪声中，方相氏跳入场内，率驱疫的队伍向厉鬼发起攻击。

暂且在此打住。让我们先对交战双方的成员作一番交代。

---

① 《淮南子·时则》。

②③④ 王充《论衡·订鬼，言毒》。

汉代雉仪中的十二神兽之一(山东沂南画像石)

进攻的一边除方相氏外，又增加了 12 个神兽。他们都披着“有衣毛角”的假形，戴奇形怪状的面具，口中“雉、雉”有声，为主帅方相氏增添了不少光彩。在《后汉书·礼仪志》中，我们找到了这 12 名勇士的姓名，他们是：

甲作、睚眦、雄伯、腾简、揽诸、伯奇、强梁、祖明、委随、错断、穷奇、腾根。

然而很遗憾，这 12 位尊神的来历大都不甚明了，仅有两位

尚可考证。

一位是强梁。郝懿行为《后汉书·礼仪志》作注时称：“疑强梁即彊良，古字通也。”而彊良曾在《山海经》里露过面：“大荒之中，有山名曰北极天樞，……有神衔蛇操蛇，其状虎首人身，四蹄长肘，名曰彊良。”<sup>①</sup>

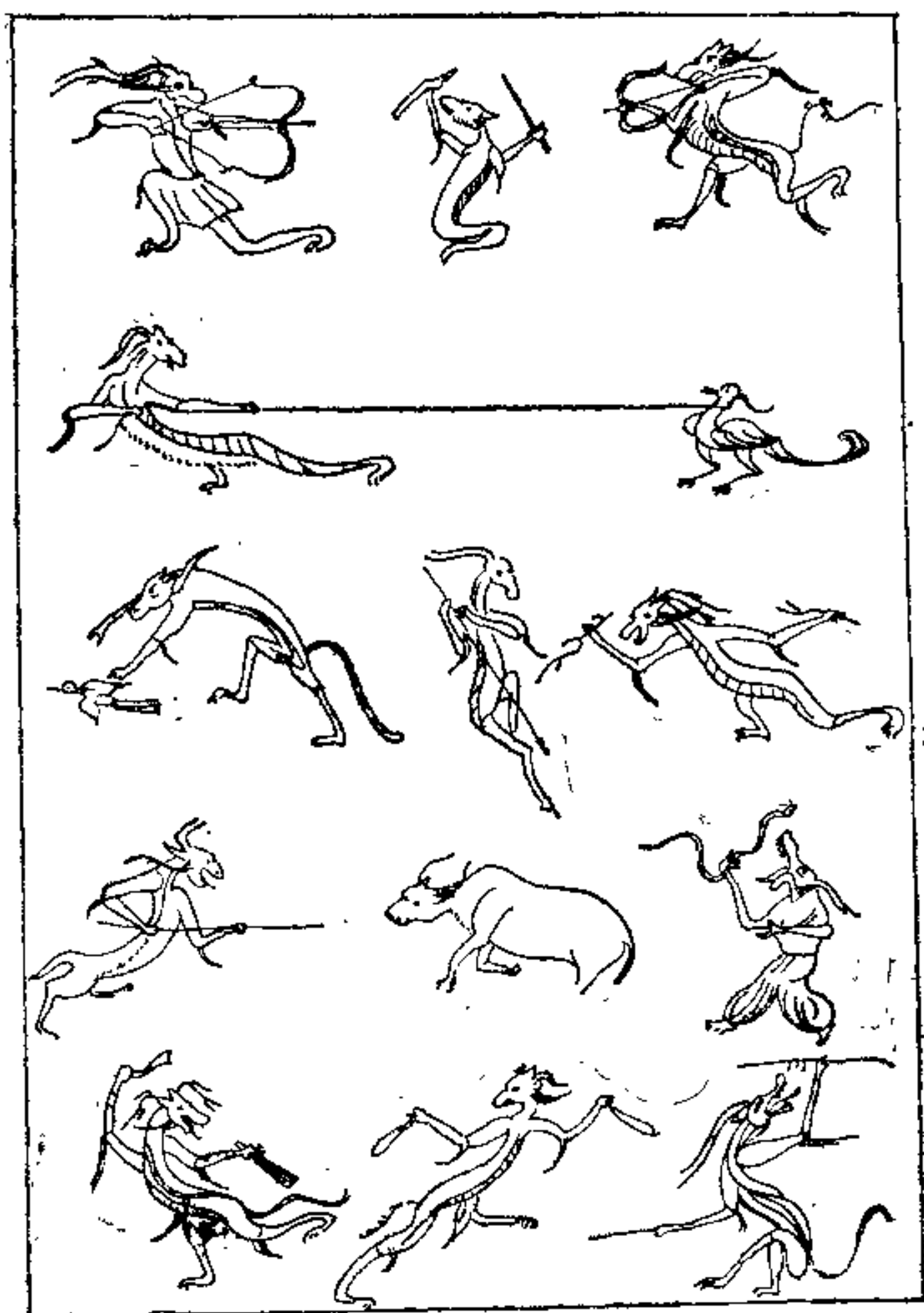
另一位是穷奇，他也是《山海经》中有名的怪物，“邽山，其上有兽焉，其状如牛，蝟毛，名曰穷奇。音如獐狗，是食人”。“穷奇，状如虎，有翼，食人从首始，所食被发。在罔犬北，一曰从足”<sup>②</sup>。《淮南子·坠形训》亦云：“穷奇，广莫风所生也。”高诱注曰：“穷奇，天神也。在北方，道足，桀（乘）两龙，其形如虎。”想来这是一种兼具牛和虎双重属性的神怪。《左传·文公十八年》亦称：“少皞氏有不才子，毁信废忠，崇饰恶言，靖譖庸回，服馋蒐慝，以诬盛德，天下之民，谓之穷奇。”看这段话的意思，并非说少皞的不才之子就是穷奇，而是以凶恶的穷奇来比喻他品德的败坏。我国古代有不少驱邪的神灵，都是从穷奇这类弃恶从善的妖怪变来的。伊藤清司先生对这种现象有个解释：“对外部世界那些超自然的存在物，内部世界的人们是充满敌意的，只是把他们当作逞凶的负价值物。这种对立一直保持到外部世界的超自然物成为祭祀对象时为止。祭祀使这些超自然的存在物发生了性质上的转变，外在超自然物成为祭祀对象后，变为保护内部世界秩序与安宁的正价值物。”<sup>③</sup>穷奇和强梁大概正是经过正负价值的转换过程，才升格为逐疫之神的吧。

① 《山海经·大荒北经》。

② 《山海经·西次四经，海内北经》。

③ 伊藤清司《山海经中的鬼神世界》，中国民间文艺出版社 1990 年版。





长沙马王堆西汉墓漆棺上的驱邪神兽纹样

作为个别的神灵，我们对十二神的了解到此便中止了；但如把他们视为一个整体，或许还有希望弄清他们的来龙去脉。十二神兽参与驱疫祭典的记录，最早见于《后汉书·礼仪志》。然而，我们在上文曾指出，雒仪的一个基本特点是与岁时运转相配合。不仅《周礼》保存了这方面的记载，还有其他史料可以为证。

《吕氏春秋》：“季春之月……国人雒。九门磔攘，以毕春气……

仲秋之月……天子乃雒，御佐疾以通秋气……

季冬之月……大雒旁磔，出土牛，以送寒气……”

《淮南子·时则》：“季春之月……令国雒。九门磔攘，以毕春气……

仲秋之月……天子乃雒，以御秋气……

季冬之月……命有司大雒旁磔，出土牛。”

上面两段文字以及《后汉书》的有关记载都有一个共同之处，它们都将雒仪放入四季循环的回流中，按月份对之加以叙述。既然如此，雒仪中的12位神兽就当与四季和十二个月的守护神灵有某种联系。

其实早在先秦时期，人们就已经给每个月份配置了一位守护神，以防止灾异影响岁时的正常运转。对十二月神的信仰在楚地尤为盛行。记得40年代长沙子弹库曾出土一件帛书，上面的字体经考证属楚国古文。帛书正中有两篇文章。一篇告诫人们要敬天顺时，否则上天会降以凶咎，使四时失序，星辰乱行，并呈现种种灾异之象。另一篇讲述上古神灵开天辟地的创业事迹。最值得重视的是帛书正文四周还环绕着12段文字。每段代表一个月份，略述该月应禁忌之事，如某月不可嫁娶，某月不可兴

动刀兵，某月不可营建居室等等。在每个月份的文字旁都配有一个神怪的图像，有的似蛇，有的似猴，有的长出三颗脑袋，有的人首鸟身。对这十二位神灵的身份，各家解说不同。其中以两种观点最具代表性：一种认为它们同汉代以来六壬所用的12神和大傩中的十二神兽有关，另一种则认为这些怪物当为楚人的十二月神，其名称也就是帛书四周各段文字的标题，如司春的“秉”，司夏的“夔”，司秋的“玄”，司冬的“蕤”等<sup>①</sup>。

上面两种看法都有自己的道理。如果考虑到十二月神有可能参与特定月份的岁时祭仪，这两种观点的分歧便不难消解。我以为这种可能性是存在的。首先，尽管子弹库帛书的来历众说纷纭，但它是一件随葬品却没有多大疑问。这就意味着楚人有用十二月神画像随葬的习俗。其目的很可能如安志敏和陈公柔二位先生所言：“当是为了呵护死者灵魂，借以辟除不祥。”<sup>②</sup>入墓圻逐鬼，也是先秦两汉傩仪大典的功能之一，这在《周礼·夏官》中早有记载。它同入宅驱邪的道理一样，只不过入墓圻击鬼是为了亡魂，入家宅逐疫是为生人罢了。

淮阴高庄楚墓的发现给我们提供了另外一条重要的线索。这座大墓出土的许多铜器上都刻有极其精美的图案，主题大多是表现一些不可名状的神灵在树林里追逐禽兽<sup>③</sup>。可以大致无误地说，这些图像正是楚人“国傩”场面的摹写。其中除了交战

---

①② 参见安志敏、陈公柔《长沙战国帛书及其有关问题》，《文物》1963年第9期；李零《长沙子弹库战国楚帛书研究》，中华书局1985年版；李学勤《东周与秦代文明》，文物出版社1984年版；高明《中国古文字学通论》，文物出版社1987年版。

③ 《淮阴高庄战国墓》，《考古学报》1988年第2期。



的鬼神，还有类似“偃子”的大型仪仗队，持戟开道的武士，以及乘舆行进的君王。更有趣的是，这些线刻图案的风格和鬼神的造型，与子弹库帛书上的十二月神像有许多类似之处。尤其是其中有些鬼怪脸孔呈方形，鼻子与上额相连，与帛书十二月神的造型手法几乎如出一辙。

如果考虑到地域和年代的悬隔以及表现手段的差异（帛书是笔绘，高庄铜器是镂刻），子弹库帛书与高庄铜器鬼神形像的相似之处就值得引起重视。即使目前尚不能得出任何肯定的结论，我们也不妨作一个假设性的解释：楚人可能早有把十二月神用于逐鬼祛邪的习俗。而楚对两汉的影响，尤以巫风巫俗为重。随着汉代对先秦特别是楚国岁时祭仪制度的承袭，十二月神遂被延引入两汉宫廷雘祭大典之中，并演变成了十二神兽。也许有人会指出汉代十二神与楚人十二月神的名称并不一致，其实这并不难理解。神的名称毕竟只是外在的符号，它们可能因跨文化和跨地域的传递而失真乃至发生很大的变异。而掩藏在各种称谓之下的真实内容却依然得以传承，那就是借助岁时守护神去驱除妨碍自然和社会正常运转之鬼怪的宗教信仰和祭祀行为。

若从更大的范围来观察，十二神也不过是雘仪同岁时运转相互联系的一个局部象征。在汉代雘仪系统中，12这个数字是贯穿一切的主线，以至人们不厌其烦地用各种符号来凸现它所包含的意义。如规定参加祭典的童子年龄必须在10岁以上，12岁以下；他们的人数必须为120，即12的10倍数等等。

打鬼一方的阵容非常整齐，而被驱逐一方的构成情况却有些复杂。这主要是由《后汉书》和《东京赋》记载上的出入引起

的。

据《后汉书·礼仪志》，出现在傩仪中的厉鬼有以下各位：魍、虎、魅、不祥、咎、梦、磔死寄生、观、巨、蛊。

而在张衡的《东京赋》里，遭到逐除的十二个妖怪却是：魍魅、獠狂、蜺蛇、方良、耕父、女魃、夔魑、罔象、野仲、游光、魑魅、毕方。

这两个记载中的鬼名竟然无一相同！该如何理解它们的差异呢？有学者认为：“看来这是两种命名系列，而未必是两套人马。原因出在张衡是在作赋，使用的是当时较正式的书而名称；而《礼仪志》所记是‘傩子和云’的唱词，则是口头习用的俗称、别号之类。”<sup>①</sup>这个推论不失为一家之言，可惜没有材料予以证明。而我却有另外一个设想。

试仔细分析《后汉书》和《东京赋》所记载的疫鬼，就会发现前者均没有来历，后者却多能找到出处，这显然是有悖情理的。若再加深究，我们又会看出《后汉书·礼仪志》记录的是当时傩仪的驱鬼词，其真实性不容置疑。那么问题出在什么地方呢？我想就出在《后汉书》所提出的鬼名并非指称某几个具体的鬼怪，而是某几类带有负面价值的怪异事象和厉鬼群体。先秦和两汉典籍对此有明确的记载：

魍：同凶。《汉书·艺文志》：“然星事魍悍，非湛密者弗能由也。”泛指凶邪的事象。

虎：《说文》释之为“山兽之君”。又引申为山林中危害人类的猛兽，如《晏子春秋·谏下之十》：“今日寡人出猎，上山则见虎，

---

<sup>①</sup> 陈多《古傩略考》，《中国傩文化论文选》，贵州民族出版社1989年版。

下泽则见蛇，殆所谓不祥也？”《山海经》中由猛虎变化而来的妖怪还有不少，如“𧈧”：“其状如虎而牛尾，其音如吠犬，其名曰𧈧，是食人”；如“马腹”：“其状如人而虎身，其音如婴儿，是食人”；如“泰逢”：“其状如人而虎尾，是好居于蒺山之阳，出入有光”。总之，在古人心目中，虎是百兽之长，也是所有食人怪兽的代表。有时，人们又将它封为正神，想借之“噬食鬼魅”，逐恶辟邪。此是后话，恕不详论。

魅：为疫鬼的通称。《庄子》云：“黔首多疾，皆魅为祟”。《韩非子·外储说左上》：“齐王问曰：画孰最难者？曰犬马最难。孰为最易者？曰鬼魅最易”。又可同其他字组合，表示具体的精怪，如魑魅、鼯魅等。

不祥：泛指各种不吉利的事物，《汉书·艺文志》著录有“执不祥劾鬼物八卷”。

咎：《说文》释曰：“灾也，从人从各，各者相违也。”

梦：为种种恶梦的统称。《周礼·春官占梦》：“以日月星辰占六梦之吉凶，一正梦，二噩梦，三思梦，四寤梦，五喜梦，六惧梦。”大雉所驱之梦为恶梦：“季冬，聘王梦，献吉梦于王，王拜而受之，乃舍萌于四方，以赠恶梦。遂令始雉殴疫。”

磔死寄生：磔死，《后汉书集解》惠栋释曰：“封禅书磔狗御蛊。菑文曰：梟磔死之鬼，亦为蛊。”寄生尚查无出处。这两个词合在一起，或指依附于人牲兽牲的各种鬼魂。今云南少数民族仍保留类似的信仰。如佤族认为用于献祭的人头和各种动物牺牲都有自己的附体鬼魂，若不行祭祀使之离去或保持安宁，便会害及人身。

观：尚无确切的解说。《周礼·夏官》司燿注云：“今燕俗，名



汤热为观。”将之引申到宗教上面，或指与酷热有关的灾异也未可知。

巨：无解。

蛊：泛指毒虫之害。《周礼·秋官·庶士》：“掌除毒蛊。”郑玄注：“毒蛊，虫物而病害人者。”又引申为一切毒害。《左传·昭公元年》孔颖达疏：“以毒药药人，令人不自知者，今律谓之蛊毒。”

显而易见，《后汉书·礼仪志》所记述的并不是一个个具体的鬼怪，而是十个鬼怪集团。它们包括：

魍——凶险邪恶之象；虎——食人之鬼；魅——疫病之鬼；咎——灾异之鬼；不祥——不吉之象；梦——噩梦；殭死寄生——附体之鬼(?)；观——热旱火灾之鬼(?)；巨——?；蛊——毒害。

从哲学的意义上讲，鬼神也是人们认识外部世界的一种思维工具。以“类”的概念对大大小小的鬼神进行归纳，在任何文明体系而言都是非常必要的。这方面，彝族的《献酒经》可以作为一个参照的例证。这部巫经将彝族所信奉的天神地鬼归为十多个大类，要人们对其供饌：

“神神十三种，献酒到座前，天神是阿父，地神是阿母，原神银幕穿，野神全帐围，树神白皎皎，石神黄焦焦，岩神鸟雅翅，水神鸭以祭，露神露浓浓，雨神雨淋淋，光神光明明，雾神雾沉沉，坑神气熏熏。”此外还有“农务之总神”和“猎虞之总神。”<sup>①</sup>

各民族的鬼神分类系统，反映了不同文化和思想传统所独

---

① 何耀华《彝族的自然崇拜》，《中国少数民族宗教初编》，云南人民出版社1985年版。

具的特征。对于进入阶级社会的文明来讲，可以借这种分类把人间的层序制度强加于鬼神世界，以保持阴阳两界的对称与平衡。除此而外，用“类”的范畴去界定鬼神尚有功利方面的意义。一般说来，任何大型的宗教活动都要涉及许许多多的鬼神，有时甚至多达上千种。如果不把有关的鬼神一一念到，就会招惹某位尊神，或放跑某个厉鬼，其后果不堪设想。但这样一来，祭典活动就势必变得冗长而繁缛，使参加者感到厌倦并失去兴趣。这种现象在今天民间的宗教仪式中真是屡见不鲜。为此，必须将祭祀的对象按性质加以归纳，两汉的宫廷大雉便是这样做的。

《东京赋》却全然不同。作为一篇歌颂大汉伟业丰功的文学作品，它没有必要恪守祭典的条例，把众多鬼魅一一记录在案。所以张衡采用了与逐疫唱词迥然相异的“以偏概全”法，列举出十来个具体的妖孽的名字，以加强作品的真实感和文辞的华彩：

“卒岁大雉，驱除群厉。方相秉钺，巫祝操茷；侏子万童，丹首玄制；桃弧棘矢，所发无臬；飞砾雨散，刚瘁必毙。煌火驰而星流，逐赤疫于四裔。然后凌天池，绝飞梁。捎螭魅，斮獠狂，斩蛟蛇，脑方良；囚耕父于清冷，溺女魃于神潢；残夔魃与罔象，殄野仲而歼游光。八灵为之震懼，况魑蜮与毕方。”

我们说张衡这篇赋是“以偏概全”，并非冤枉他。因为在马融的《广成颂》里，还出现了几个《东京赋》未曾提及的厉鬼：

《广成颂》：“导鬼区，径神场，诏灵宝，召方相，驱厉疫，走蜮祥，捎网两，拂游光，枷天狗，继罔羊。”

雉仪中出场的“反派角色”显然还远不止此。这些厉鬼在先秦两汉时期必定广为人知，故而多有明确的身份和来历：

螭(魑)魅:《左传·文公十八年》:“投诸四裔,以御魑魅”。注云:“螭魅,山林异气所生,为人害者。”《史记·五帝本纪》索隐引服虔云:“螭魅,人而兽身,四足,好惑人。”

獠狂:《文选》李善注引孟康曰:“獠狂,亦恶鬼也”。《汉书》王先谦补注引《萧该音义》注:“獠狂,无头鬼也。”

蜺蛇:《庄子·达生》:“桓公田于泽,管仲御,见鬼焉,……公反,谗诒为病,数日不出。齐士有皇子告敖者曰:“公则自伤,鬼恶能伤公?……桓公曰:然则有鬼乎?曰:有。……山有夔,野有𧈧,泽有委蛇。公曰:请问委蛇之状何如?皇子曰:“委蛇其大如毂,其长如猿,紫衣而朱冠。其为物也,恶闻雷车之声,则捧其首而立,见之者殆乎霸。”

方良:即罔两或类似罔两的精怪。

耕父:《山海经·中次十一经》:“半山……神耕父处之。常游清冷之渊,出入有光,见则其国为败。”

女魃:《山海经·大荒北经》:“蚩尤作兵伐黄帝……黄帝乃下天女曰魃。雨止,遂杀蚩尤。魃不得复上,所居不雨。”

夔魑:《说文解字》:“夔,神魑也,如龙一足,从文,象有角手人面之形。”《文选》薛综注云:“夔,木石之怪,如龙有角,鳞甲光如日月,见则其邑大旱。”

罔象:《庄子·达生》曰:“水有罔象。”释文云:“罔象,司马本作无伤。云状如小儿,赤爪,大耳长臂,一云水神名。”《国语·鲁语下》:“水之怪龙罔象。”韦昭注:“罔象食人,一名沐肿。”

野仲、游光:《文选》薛综注:“野仲、游光,恶鬼也。兄弟八人,常在人间作怪害。”清代卢文弨《群书拾补》辑《风俗通逸文》:“永建中,京师大疫,云厉鬼字野仲、游光……人情愁怖,复



增题之。”

魃(魃):《文选·东京赋》注:“汉旧仪曰:魃,鬼也,魃古字通。”《说文解字》:“魃,短狐也。”《春秋·庄公十八年》注云:“魃,短狐也。本草谓之射工,盖以含沙射人为灾”。

毕方:《山海经·西次三经》:“西二百八十里曰章莪之山……有鸟焉,其状如鹤,一足,赤文青质而白喙,名曰毕方。其鸣自叫也,见则其邑有讹火”。《文选》薛综注云:“毕方,老父神,如鸟,两足一翼者,常衔火在人家作怪灾也。”

魃祥:无考,或与魃相类。

罔两:《说文解字》释为“山川之精物也。”《国语·鲁语下》韦昭注:“魍魉,山精,好学人声而迷惑人也。”《左传·宣公三年》:“故民入川泽山林,不逢不若,魍魉罔两,莫能逢之。”杜预注云:“罔两,水神。”

天狗:《山海经·西山经》:“阴山……有兽焉,其状如狸而白首,名曰天狗,其音如榴榴,可以御凶。”同时,它也是一种作恶的鬼怪。

坟羊:《史记·孔子世家》:“季桓子穿井,得土缶,中若羊。问仲尼,云得狗。仲尼曰:以丘所闻,羊也。丘闻之木石之怪夔、罔阇,水之怪龙、罔象;土之怪坟羊。”

在十二神与山精水怪之间,展开了一场正与邪、善与恶的大搏斗。震耳欲聋的鼓声,此起彼伏的喧嚣声,熊熊燃烧的火炬,都为了对恶鬼形成强大的威摄。中黄门和偃子高声念诵的咒语更充满恫吓的意味:

“甲作食魑,睥胃食虎,雄伯食魃,腾简食不祥,揽诸食然,伯奇食梦,强梁、祖明共食磔死寄生,委随食观,错断食巨,穷奇、腾

根共食蛊！凡使十二神追恶凶，赫汝躯，拉汝干，节解汝肉，抽汝肺肠！汝不急去，后者为粮！”<sup>①</sup>

伴随着咬牙切齿的诅咒，头戴假面的方相氏与十二兽跳起疯狂的舞蹈。这种热烈的场面在汉代画像石中得到了生动的再现。沂南汉墓的梁额上有一幅盛大的“行帷驱鬼图”，画面正中是高冠长须、手持利斧的方相氏，两旁为张牙舞爪的十二神。他们形似猛兽，身贯铠甲，或挥动双剑，或持戈击刺，或张桃弓射苇矢，或播赤丸洒五谷，把化作奇禽异兽的厉鬼撵得四下逃散<sup>②</sup>。在这里，幻面巫术显示出了震撼人心的力量。此时此刻，仪式的参加者所看到的不再是戴着假面的演员，而是狂呼追逐的鬼神。帷仪正是要造成一个令人头晕目眩的氛围，使人在迷魂失神的幻想中实现与神灵的交感，获得征服鬼蜮魍魉的短暂胜利。



沂南汉墓画像石上的“行帷驱鬼图”(局部)

帷仪逐鬼的路线也大有讲究。如果祭典在禁中举行，方相氏和十二神便先在宫殿内往来搜索，如此反复三遍。继而手持

① 《后汉书·礼仪志》。

② 桃弓苇矢和赤丸五谷，都是具有辟邪作用的压胜之物，参见《文选·东京赋》李善注。

火炬，把疫鬼赶出端门。门外早有驺骑接应，他们高举火把直奔司马阙门，最后由等在城外的五营骑士将炬火送至洛水，投入水中，以示“凌天池，绝飞梁”，葬疫鬼于九泉之下。

民间的傩仪要简单得多，但由内至外的驱疫路线是任何情况下都不得更改的。孙作云先生有一段论述讲得很明白：

“打鬼须从室内，而且是室内的最深处打起，依次向外追赶，才能把鬼打到屋外；若从外向里面打，岂不把鬼打到家里？王城公园西汉墓壁画所画打鬼图，就先从墓的最内部、即后石室的奥壁画起，即打鬼仪式的准备图；在墓室正中即前后室当中的隔墙上，刻绘方相氏跳舞图和方相氏率领神兽打鬼、撵鬼图，这是打鬼仪式的正式场面；最后，在墓门上额，即墓门墙的背面（后壁）画神虎（强梁）吃女魃图，这是打鬼仪式的终结。”<sup>①</sup>

两汉时代这种由内及外的打鬼方式，形象地表达了傩仪的功能所在：它要通过一年一度的祭祀表演，重新标明“内部”世界和“外部”世界的边界，把人与鬼、文化与野生、洁净（pure）与污秽（impure）借一道象征性的樊篱分隔开来；使宇宙秩序恢复正常，使社会生活和思想观念得到净化。而这道象征的篱笆便是院墙、宫墙或城墙。故此，打鬼队伍必冲到墙外方能鸣锣收兵。

---

① 孙作云《洛阳西汉卜千秋墓壁画考释》，《文物》1977年第6期。



## 第四章 东西文化交汇,官民祭仪分流

### ——两晋至隋唐面具文化

由魏晋经南北朝迄至隋唐的 600 多年,是中国历史上一个大调整、大转变的时期。经过长期内乱外患的砥砺,华夏古文化终于登上了成熟和繁盛的巅峰。疆域的扩大,华夷血脉的交溶,佛教的广泛传播,与周边以至远方文明的频繁交往,更给它注入了新的活力。这一时期多元文化在中土的交汇,其范围之广和规模之大都超过两汉。异邦异族的新观念、新风俗和新的艺术样式通过北方、南方和海上丝绸之路接踵而来,令人目不暇接,使中国人的性情变得豁达,心态变得开放。假面艺术也趁这股风潮越出礼仪的樊篱和高高的宫墙,与民间文化结合,变得自由而放纵。无论在末代或在盛世,均曾有人出来阻止这种中与外、上与下的文化对流,但都不能扭转历史的趋势。

#### 一、聚戏狂欢

多亏汉代人发明了百戏。这种包罗万象、集乐舞杂技于一体的艺术形式,既适于帝王粉饰太平,也可供民众寄情欢娱,难怪它在两汉以后仍大受推崇,直到分化为各种分门别类的艺术而

止。那些与宗教关系不甚密切的假面表演也依附在百戏的机体上,继续得到发展。

汉以后的历朝皇帝对百戏面具十分喜好,且不时有新的发明创造。“文康乐”是东晋著名的宫廷乐舞,据《隋书·音乐志》记载,其中结尾的一段称作“礼毕”。此曲“本出晋太尉庾亮家。亮卒,其伎追思亮,因假为其面,执翳以舞,象其容,取其谥以号之,谓文康乐”。这本是官宦之家所养俳优思念故主的歌舞,后来被皇帝看上,引入宫廷,“每奏九部乐终则陈之,故以礼毕为名”,变成了正统礼乐的一部分。

文中的“假为其面”和“象其容”,有人理解为头戴面具,有人理解为涂面化妆。王国维先生主张前者,他在《古剧本脚色考·面具考》中说:“面具之兴古矣!……其用诸散乐,始于汉之象人,而文康乐、代面戏、安乐踵之。”在尚无新材料予以对证的情况下,吾从此说。

南北朝时期,百戏假面表演在北方非常盛行。北魏道武帝曾于公元403年“诏太乐总章鼓吹,增修杂伎。造五兵、角牴、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽,鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长趺、缘橦、跳丸、五案以备百戏。大綰设之于殿庭,如汉晋之旧也”<sup>①</sup>。其中人物和禽兽的假形假面装扮,颇具汉代遗风。

北周帝王亦乐此不疲,“广召杂伎,增修百戏。鱼龙曼衍之伎常陈殿前,累日继夜,不知休息”<sup>②</sup>。

---

① 《魏书·乐志》。

② 《隋书·音乐志》。

南朝的统治者也不甘寂寞。他们不仅生前大陈百戏，饮宴嬉戏，死后又把假面乐舞的图像带入坟墓，以供观赏。江苏丹阳县有座萧齐大墓，主室左右两壁对称装饰着“天人戏龙”和“天人戏虎”两幅大型印砖画。“戏虎”图中的“大虎”头面似狮，身有虎纹。它昂首翘尾，张牙舞爪，威猛却又显示祥瑞之情。戏虎的“天人”躯体修长，穿大开襟彩衣，腰束飘带，裤长及膝，脚着软底鞋，衣袖与裤管飞须飘动，若羽翼状。他腾空遨游，回首顾盼，两手托冠支带，作诱虎前行的姿势。

与之相对的“戏龙图”，刻“大龙”曲体临空御风而行。头上双角高竖，身布鳞甲，足爪伸展。导引它的天人形态如上图，但右手执一长柄勺，勺中火苗蒸腾，或盛炼丹之物，左手持一束仙草，拂向龙首<sup>①</sup>。

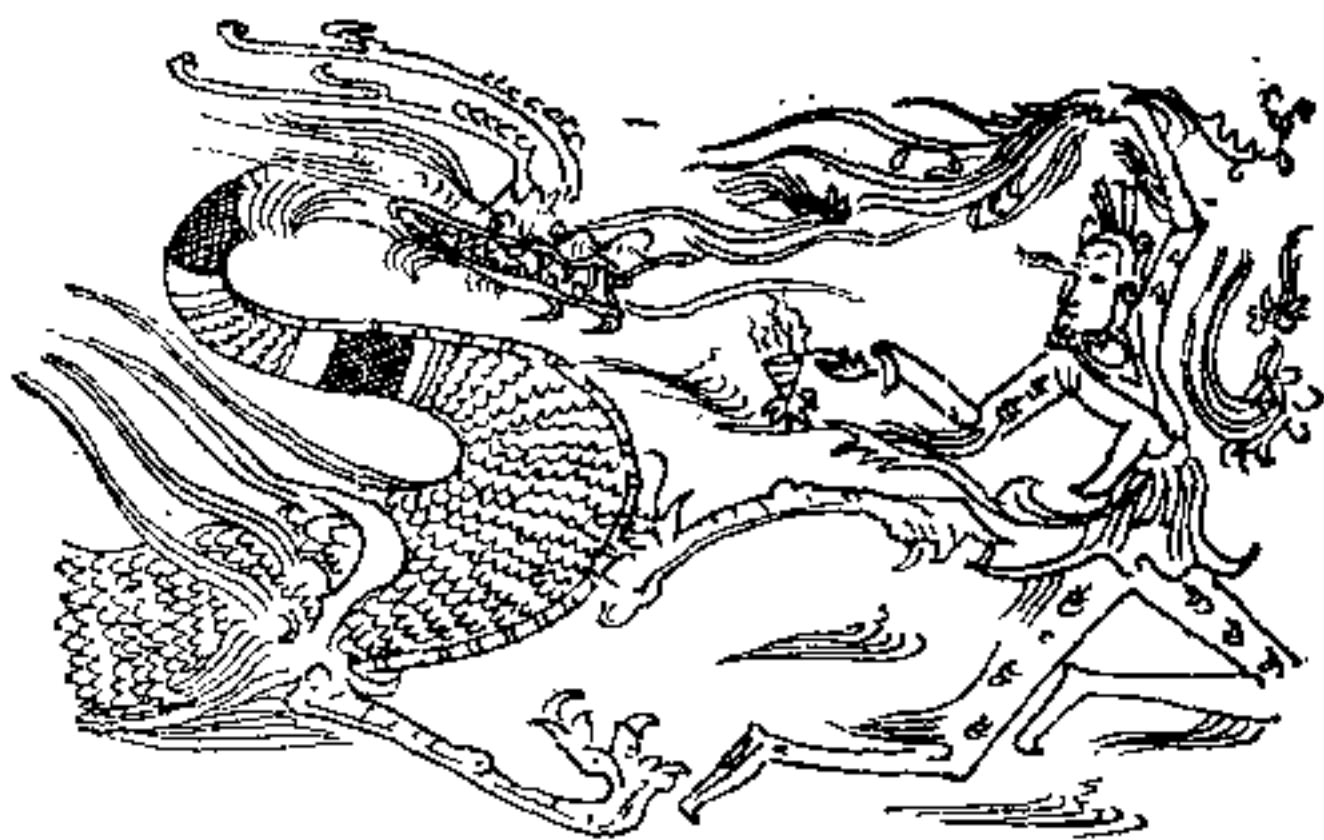
这两幅画上的天人都戴着面具，用带子系于颌下。腾跃的飞龙颈部有几道连接的痕迹，借以转动头面，或为鱼龙曼延之类的道具。整个画面以“羽化登仙”为主题，看来是参考宫廷百戏表演而绘制的<sup>②</sup>。

隋朝初年，鉴于南北统一未久，民生凋敝，一度罢演百戏。但炀帝登基后，奢华之风日盛。为向突厥和诸邦使臣夸耀“天朝”的文治武功，不惜代价“总追四方散乐，大集东都”。大业二年，炀帝在宫内芳华苑积翠池畔展演百戏，在汉代鱼龙曼延的基础上又添加不少新玩艺，“有舍利先来戏于场内，须臾跳跃激水满衢，鼉鼉龟鼈，水人虫鱼遍覆于地。又有大鲸鱼喷雾翳日，倏忽

① 《江苏丹阳县胡桥、建山两座南朝墓葬》，《文物》1980年第2期。

② 王少华《南朝模印砖画释义》，《舞蹈艺术》第6期。





江苏丹阳南朝墓戏龙戏虎砖画

化成黄龙，长七八丈，名曰黄龙变”<sup>①</sup>。此外还有神鳌负山，幻人吐火，“千变万化，旷古莫俦”。从此以后，朝廷随时召集艺人于太常教习。每岁正月，当万国来朝之日，于端门外列戏场，绵亘

<sup>①</sup> 《隋书·音乐志》。

八里，“百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢”。大业三年和六年，因诸夷来贡方物，宫廷又于天津街盛陈百戏，毫资巨大，“自海内凡有奇伎，无不总萃”<sup>①</sup>。

《隋书》为我们展开了一幅壮观的画面：

“金石匏革之声闻数十里外，弹弦抚管以上一万八千人，大列炬火，光耀天地，百戏之盛，振古未比”。京都的居民也纷纷涌上街头，加入游行庆典的行列。这哪里是百戏会演，分明是中国式的狂欢节！骄奢淫逸的隋炀帝的确有超出一般帝王的魄力和想象力，他这一大摆排场，客观上把王公贵族所专有的娱乐导入市井，为一般民众提供了参与的机会，并使单纯观赏性的艺术活动转变为表演同自娱相结合的娱乐形式，这是隋代百戏的一个重大发展。

古今中外的狂欢节，必有假面化装相伴随。隋代亦不例外。你看京城的遍衢大道上：

“伎人皆衣锦绣繒彩，其歌舞者多为妇人服，鸣环佩饰以花珥者，殆三万人。”<sup>②</sup>

薛道衡在《和许给事善心戏场转韵诗》里的描述尤为动人：

“欢笑无穷已，歌咏还相续。  
羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲。  
假面饰金银，盛服摇珠玉。  
宵深戏未阑，兢为人所难。  
卧驱飞玉勒，立骑转银鞍。  
纵横既跃剑，挥霍复跳丸。”

---

①② 《隋书·音乐志》。

抑扬百兽舞， 盘踞五禽戏。  
狡狴弄斑足， 巨象垂长鼻。  
青羊跪复跳， 白马回旋骑。  
忽睹罗浮起， 俄看邕昌至。  
蜂岭既崔巍， 林丛亦青翠。  
麋鹿下腾倚， 猴猿或蹲跂。  
.....”

柳鹼在上朝廷的奏章中说得更加明确：

“窃见京邑，爰见外州，每正月望夜，充街塞陌，聚戏朋游。鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂伎，诡状异形。以秽慢为欢娱，用鄙褻为笑乐。内外共观，曾不相避，高棚跨路，广幕陵云，袞服靓妆，车马填噎。肴醕肆陈，丝竹繁会，竭资破产，竞此一时。尽室并孥，无问贵贱；男女混杂，缁素不分。”<sup>①</sup>

“诡状异形”，是对各种假形假面化妆的统称；“人戴兽面”则点明了面具非人化和非生活化的奇异造型；“以秽慢为欢娱，用鄙褻为笑乐”更表明参加庆典的人们在仪式面具的掩饰下抛弃了符合日常规范的人生假面。五光十色的面具和震天动地的弦歌声共同营造起一座与正统道德生活相背离的舞台，任人们尽情放纵，以暂时显露自己的本性。

到了唐代，这种“广场式”的化装娱乐愈发普及，使规整庄严的宫廷乐舞显得相形见绌。从普通文人到朝廷显贵都为之所吸引，有的人亲身参与，有的人为之赋诗作文，有的人则引之登堂入室，以资娱乐。连皇帝本人也三番五次地跑到城楼上观看市

---

① 《隋书·柳鹼传》。



民的假面裸体游戏，想必还高兴得乐不可支呢！

## 二、胡公西来

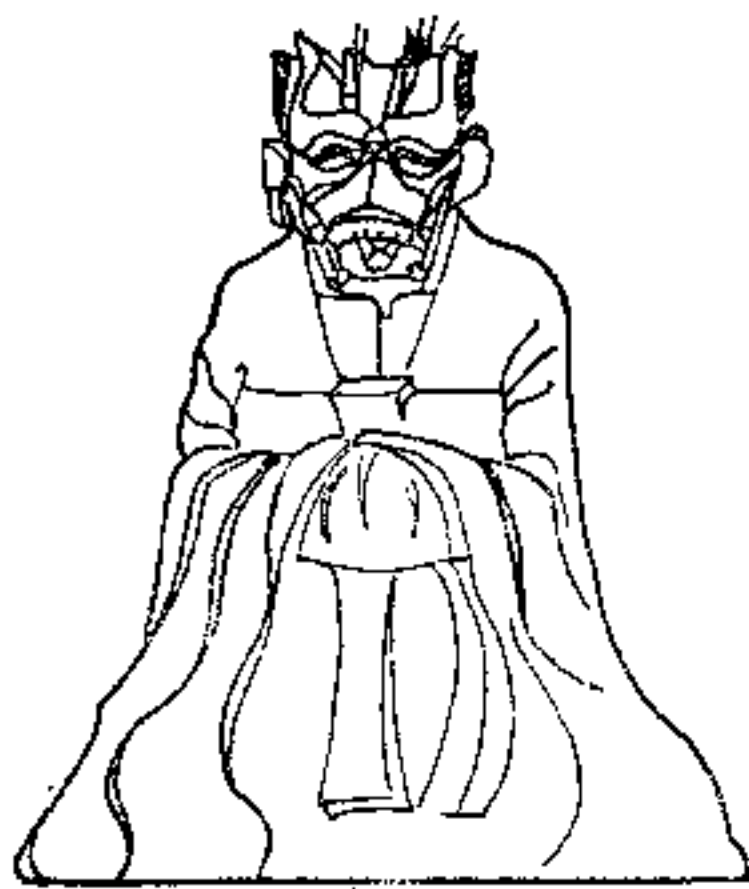
不知打何时起，从这一时期琳琅满目的百戏面具中冒出了一些新的角色，它们因为有一副高鼻深目的面孔而被冠之以“胡”的称号。

从史书记载来看，胡人面具最早进入的是萧梁的宫廷。《隋书·音乐志》列梁朝四十九项表演仪式，“第四十四，设寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿、胡舞，登连上云乐歌舞伎”。上云乐的主要情节为一“西方老胡”来梁朝瞻拜，呈技上寿，作胡舞、戏狮之类。扮演者戴胡人假面。

北周的“安乐”中也有胡人面具出场：

“安乐者，周武帝平齐所作也。舞者八十人，刻木为面，狗喙兽耳，以金饰之；垂线为发，画赭皮帽。舞蹈姿制，尤作羌胡状”<sup>①</sup>。

此类兽面未见实物，但隋代墓葬出土的



武汉东湖出土隋代兽面人俑

<sup>①</sup> 《旧唐书·音乐志》。

十二辰陶俑可资参考。他们长着人的身子，且宽衣博带，拱手盘膝而坐，脑袋却是尖耳突喙的动物模样。有论者把这些记载中的“胡”释为“丑恶之意”<sup>①</sup>，我想这应是后来引申的意思。所谓“胡面”，当指这些面具是以胡人作模特儿。

在古书里，“胡人”的概念既含混不清又时常变化。通俗地讲，它同近代的“洋人”一词含义相近。若从地域上划分，与汉人毗邻而居的北方民族和西域各族，再往西边的中亚人、西亚人乃至欧洲人，都曾包括在“胡人”的范围内。因中原王朝常把周边各族视为羁縻统治下的藩属，所以与他们与葱岭以西的胡人是有区别的。故《洛阳伽蓝记》云：“自葱岭以西，至于大秦，百国千城，莫不欢附，商胡贩客日奔塞下，所谓尽中国之区已”。

胡人从西方大批而来约是北魏以降的事。迄至盛唐，因经商、传教、留学和入质来华者已不知其数。他们主要聚居在广州、洪州、扬州、洛阳和长安等地。仅“长安一百万总人口中，各国侨民和外籍居民大约占到总数的百分之二左右，加上突厥后裔，其数当在百分之五左右”<sup>②</sup>。

胡人西来对中国文化的发展起到了积极的促进作用。从语言、宗教、饮食、服饰，到美术、音乐、舞蹈，无处不被他们打上“胡”的烙印。就连我们所关心的假面文化，亦深受“胡风胡雨”的浸染。兹举数例以证之。

### （一）驱疫胡公头

南朝人宗懔《荆楚岁时记》里有一条当时岁末民俗的材料：

---

① 任半塘《唐戏弄》第286页，上海古籍出版社1984年版。

② 沈福伟《中西文化交流史》第156页，上海人民出版社1987年版。

“十二月八日谚云：腊鼓鸣，春草生。村民打细腰鼓，戴胡公头，及作金刚、力士以逐除。”

文中提到的胡公头和金刚、力士，是三种仿照外邦人形象制作的面具，在以往的岁末逐疫活动中未曾出现过。胡公系汉族将北方胡人与厉鬼相附会而臆造的妖怪，参照当时的绘画和雕塑，它的模样多为秃顶尖头，犬齿暴突。为此，它的命名也同胡人、胡姬、胡乐、胡商、胡儿、胡舞等所有来自西方的事物一样，冠以一个“胡”字。金刚和力士则是佛教的护法神，他们因相貌威猛凶恶而被笃信佛教的乡民选中，以代替古老的方相氏。

## （二）泼寒胡戏

在南北朝和唐朝流行过一种名为“泼寒胡戏”的娱乐活动。每逢冬日，城里乡间的居民纷纷戴上面具，扮作胡人鬼怪，相互泼水追逐为乐。这一风俗在中土最早见于北周：

静帝大象元年(579年)十二月“甲子，还宫御正武殿。集百官及官人、内外命妇，大列妓乐。又纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐。”<sup>①</sup>

唐初，泼寒胡戏更风行于朝野：

“自则天末年，季冬为泼寒胡戏，中宗尝御楼以观之。至是因蕃夷入朝，又作此戏。”<sup>②</sup>

中宗“神龙元年(705年)十一月己丑，御洛城南门楼观泼寒

---

① 《北周书·宣帝纪》。

② 《旧唐书·张说传》。



胡戏”。<sup>①</sup>

这种“下里巴人”的游戏有何特异之处，令历代君王这般如痴如迷？据唐人记述，泼寒胡戏又作“泼胡寒”、“泼胡乞寒”、“乞胡寒戏”。其特征有四：一曰“裸形体”，即“裸体跳足”；二曰“灌衢路”，谓相互追逐，挥水投泥；三曰戴假面；四曰习竞伎，即里坊居民各自组队，骏马胡服，扬旗鸣鼓，喧哗腾逐，形同争战。其放荡、热闹兼而有之，深得城乡大众喜爱，故衍成岁末一大盛会。



日本所传《苏莫遮》舞，系从唐朝泼寒胡戏演变而来。

演员披草衣，著鬼面

泼寒胡戏的广为流行，引起某些古板官吏的不满，先后有并州清源县尉吕元泰、左拾遗韩朝宗和中书令张说等人上书，或对

<sup>①</sup> 旧唐书·中宗纪。

之大加抨击：“旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也；锦绣夸竞，害女工也；督敛贫弱，伤政体也；胡服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。安可以礼义之朝，法胡虏之俗！”<sup>①</sup>或搬出祖宗家规以责难之：“臣闻韩宣适鲁，见周礼而叹；孔子会齐，数倡优之罪。列国如此，况天朝乎？今外蕃请和，选使朝谒，所望接以礼乐，示以兵威。虽曰戎夷不可轻易，焉知无驹支之辩，由余之贤哉！且泼寒胡未闻典故。裸体跳足，盛德何观？挥水投泥，失容斯甚。法殊鲁礼，褻比齐优，恐非干羽柔远之义，樽俎折冲之道。”<sup>②</sup>甚至以刺客、天灾唬人：“……况匈奴在邸，实繁有徒，刺客密发，何限夷夏！卒然奔呼，掩袭无备”；“况天象变见，疫病相仍，厌兵助阴，是谓无益”<sup>③</sup>。

迫于朝臣的压力，玄宗登基后立即下令禁断泼寒胡戏：

“敕：腊月乞寒，外蕃所出，渐渍成俗，因循已久。至使乘肥衣轻，俱非法服；闾城溢陌，深点华风。朕思革颓弊，反于淳朴。《书》不云乎：不作无益害有益，功乃成；不贵异物贱用物，人乃足。况妨于政要，取紊礼经。习而行之，将何以训！自今以后即宜禁断。”<sup>④</sup>

泼寒胡戏在京城虽被废止，在民间却并未禁断。据南宋洪迈《夷坚志》载，此种戏乐至宋时尚存。

从唐人记载中“胡戏”、“胡服”、“外蕃所出”、“胡虏之俗”等用辞可看出，泼寒胡戏必由西方诸国传入。但究竟起源于何处，

① 《新唐书·宋务光传》。

② 《旧唐书·张说传》。

③ 《全唐文》卷301；《新唐书·韩思复传》。

④ 任半塘《唐戏弄》第569页。

古人今人都有很多说法：

康国说。元代马端临《文献通考·西戎》断言：“乞寒本西国外蕃康国之乐。其乐器有大鼓、小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。其乐大抵以十一月，裸露形体，浇灌衢路，鼓舞跳跃而索寒也。”《新、旧唐书》亦有记载为证：“至十一月鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。”<sup>①</sup>

龟兹说。唐人慧琳曰：“……此戏本出西龟兹国，至今犹有此曲，此国浑脱、大面、拨头之类也。”<sup>②</sup>

波斯说。今人向达先生曾说：“所谓苏莫遮之乞寒胡戏，原本出于伊朗，传至印度以及龟兹；中国之乞寒戏当又由龟兹传来也。为此者多属胡人，碧眼紫髯，指其为伊兰族而言耳。”<sup>③</sup>岑仲勉先生更以波斯萨山王朝每年三次泼水庆典为证，即供奉不死圣神的大新年节、春节和倾水节<sup>④</sup>。

此外，西域的高昌国亦有泼水乞寒的风俗：“……妇人戴油帽，谓之苏莫遮。用开元七年历，以三月九日为寒食，余二社，冬至亦然。以银或铜为筒，贮水，激以相射。或以水交泼为戏，谓之压阳气，去病。”<sup>⑤</sup>

上述观点各有所据，但它们的价值并不在于找出了泼寒戏的发源地，而在于勾画出了泼寒戏在亚洲的分布范围。从长安往西眺望，西域的龟兹、高昌，中亚的康国，西亚的波斯，这些在冬季泼水驱寒的国家，都被一条贯穿于亚洲的丝绸之路串连

---

① 《旧唐书·西戎传》。

②③ 见向达《唐代长安与西域文明》第73、74页，三联书店1979年版。

④ 岑仲勉《唐代戏乐之波斯语》，《东方杂志》47卷 17号。

⑤ 《宋史·高昌传》。



了起来。位于这条古道东端的大唐帝国，正是丝路上所输送的各种物质和精神产品的荟萃之地。沿着这条中西文化交流的大动脉，泼水乞寒的习俗也传入中土，渐渍成俗，并成为唐代假面文化的一个重要组成部分。在下一节里，我们还将看到它结出的丰硕成果。

泼水乞寒之戏带有一定的宗教色彩，故要戴面具装扮鬼神，这是西域各国的传统习俗：

“……或作兽面，或象鬼神，假作种种面具形状。或以泥水沾灑行人，或持绢索、搭钩捉人为戏。每年七月初公行此戏，七日乃停。土俗相传云常以此法攘厌驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。”<sup>①</sup>

所谓“兽面”，《酉阳杂俎》里说得更详细：

“龟兹国……婆罗遮并服狗头、猴面，男女无昼夜歌舞。八月十五日行像及透索为戏。”

北周“安乐”中作“狗喙兽耳”的羌胡面具，看来也是从胡人那里学到的。泼寒戏至唐代已演变为中土居民的娱乐活动，连皇太子亦微服观之；后来又被艺人们改编为著名的歌舞戏“苏莫遮”。然而，尽管其形式和内容都逐渐中国化了，使用假面化装的特征却始终保留着。

### （三）狮子舞

狮子不产于中国，这是普通的常识。但狮子为中国百姓所喜爱的程度，以及它对中国文化影响之深远，却很少有别的动物

---

<sup>①</sup> 引自向达《唐代长安与西域文明》第73页。

能与之相匹敌。

早在汉代，随着大月氏和安息遣使献狮于大汉朝廷，这种异兽的形象便频繁地出现在中土的艺术画廊之中。狮子之用于歌舞，或首见于南北朝。上文谈及的梁朝“上云乐”，有一角色自称“西方老胡”前来瞻拜：

“西方老胡，厥名文康。遨游六合，傲诞三皇。西观濛汜，东戏扶桑。南泛大蒙之海，北至无通之乡。昔与若士为友，共弄彭祖扶床。年年暂到昆仑，复值瑶池举觞。周帝迎以上席，王母赠以玉浆。故乃寿如南山，志若金刚。”

一看便知，这是个西方胡人与中华神仙的混合物。他出于对中土的仰慕，才“觐云候吕，志游大梁；重驷修路，始届帝乡；伏拜金阙，仰瞻玉堂”。同时，献上胡乐胡舞，以作庆贺：

“歌管悒悒，铎鼓锵锵。响振钧天，声若鹑皇。前却中规矩，进退得宫商。举技无不佳，胡舞最所长。”

随伴的歌舞队中，还有人扮作各种仙禽异兽翩翩作舞，如文鹿、孔雀、九苞凤凰，和五色狮子，“凤凰是老胡家鸡，狮子是老胡家狗”，原来它们都是西方仙人云游四方的侍从<sup>①</sup>。

盛唐时代，西方老胡戏狮的简单表演发展成为规模宏大的“五方狮子舞”。出场的五头大狮子有一丈多高，毛分五色，分立于东西南北中五方。两名狮子郎手执缰绳，挥动红拂逗引狮子欢腾跳跃。另有140人组成的乐舞队踏着悠悠的“太平乐”曲载歌载舞，场面十分壮观。

唐德宗年间，狮子舞经文人改编成一出脍炙人口的大型歌

---

① (梁)周舍《上云乐》。

舞剧《西凉伎》。它的产生，有一段特殊的历史背景。安史之乱爆发后，唐王朝倾全力平定中原，无暇顾及边陲。吐蕃乘虚而入，占据包括凉州在内的陇右六州。从此到公元9世纪中叶张义潮收复诸州为止，这片土地被吐蕃统治了80余年。朝廷几番计议出兵河、湟，均未成事，镇守西北边关的将领则终日宴饮嬉乐，不思对敌。《西凉伎》的编导者面对此情此景，感慨万分，遂借一流落长安的胡人之口，倾诉对家乡的思念：

“道是凉州未陷日，安西都护进来时。须臾云得新消息，安西路绝归不得。泣向狮子涕双垂：凉州陷没知不知？狮子回头向



敦煌唐代壁画上的引狮昆仑



西望，哀吼一声观者悲！”

《西凉伎》不仅情节感人，表演真切，它的假面假形化装也相当精彩。请看白居易《西凉伎》的描述：

“假面胡人假狮子，刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿。奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞”……

这出歌舞中的狮子是由演员披五彩道具扮成。对于这一点，无论是白居易的长诗《西凉伎》，还是出土的舞狮俑都能予以证明。而这类表演中的另一个角色——狮子郎，从来都是以胡人的形象登台。在梁朝的“上云乐”里，是“西方老胡”带领狮子和孔雀跳舞。关于他的长相，周舍《上云乐》说是“青眼颀颀，白发长长；峨眉临髭，高鼻垂口”；李白《上云乐》说是“碧玉灵灵双目瞳，黄金拳拳两鬓红。华盖垂下睫，嵩岳临上唇。不睹诡谲貌，岂知造化神”，仙风道骨中又分明透出洋人的派头。唐朝的舞狮者要扮成“昆仑象”，即外域的黑人。可见以胡人或假扮胡人戏狮，是历代的风尚。而装扮胡人，须戴雕成胡人模样的假面具，这又是白居易“假面胡人”的诗句讲得非常明白的。



日本伎乐“昆仑”面具

“假面胡人”的诗句讲得非常明白的。

在我国，作胡人状的狮子郎面具今已不存；但在一衣带水的邻邦日本，还收藏着名为“昆仑”的古伎乐面具<sup>①</sup>。它有力地

<sup>①</sup> 董锡玖《丝绸之路面具舞的东渐》，《舞蹈艺术》第14辑。

证明，唐代舞狮者扮演“紫髯深目”的胡儿，并非用涂面化装，而是戴了假面。正是因为胡公西来的影响，戴面具舞狮才衍为我国民间的传统，一直流传至今。只不过面具的造型不再作“昆仑象”，而变成了为百姓喜闻乐见的“大头宝宝”。

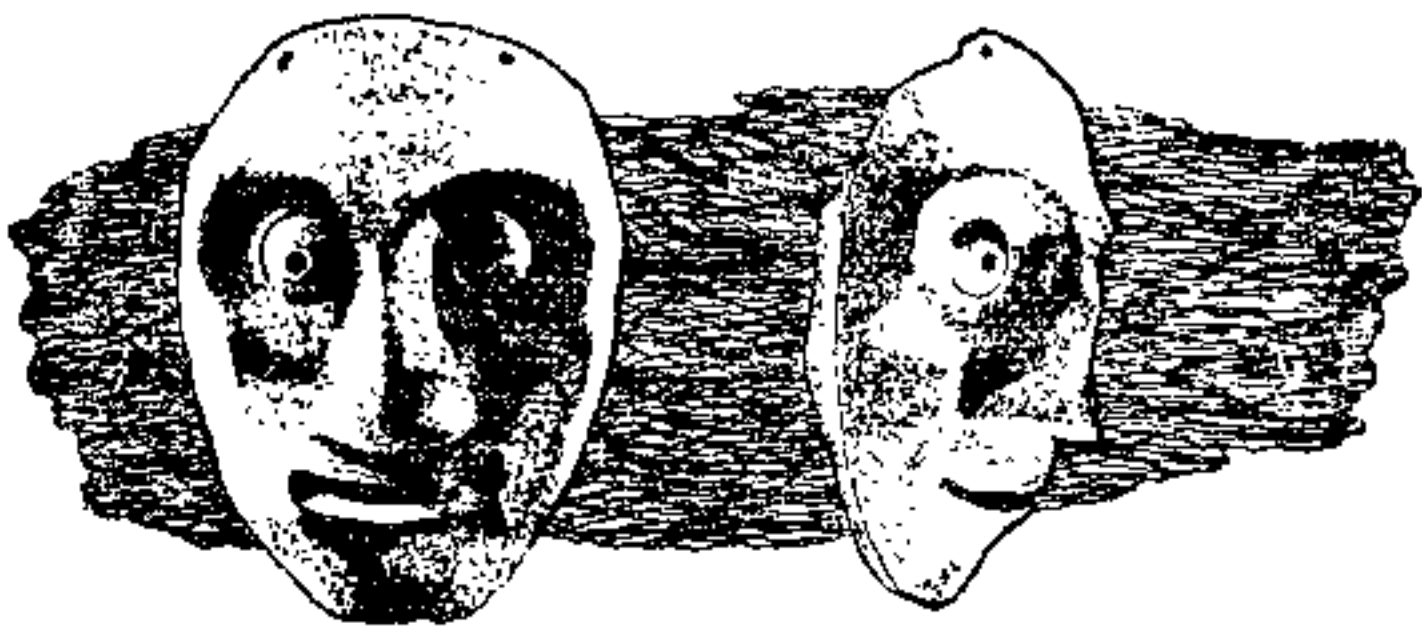
胡公面具由丝绸之路传入大唐，在西域留下了不少蛛丝马迹，其内涵远非上面零星的文字记载所能包容。在敦煌早期的舞乐壁画中，时常出现一些“大头”，可能与面具有关。据段文杰先生介绍，272窟属于十六国时代的壁画上有个穿袈裟的大头和尚；254窟的北魏壁画中有头顶梳绿色发髻的大头；251窟、248



近代民间舞狮的大头宝宝，源自唐代《西凉伎》中的假面胡人。（摹自《成都通览》）

窟均出现大头像，其中有的面方而大，青发，头顶有髻；有的为侧面大鼻，阔嘴光头；有的白发圆髻，唇留八字胡，耳垂大环。249窟的大头隆鼻梳髻，两撇八字胡，愁眉不展。这些形象有和尚头，也有婆罗门头。是否同西域传来的乐舞及面具具有联系，尚待进一步的研究<sup>①</sup>。值得一提的是日本学者曾在新疆库车发掘出木雕假面残片。虽只剩下左边一半，但从残存的前额、脸颊和耳饰大环来看，完全是胡人形象，且面型同敦煌壁画中的大头极为相似。有的研究者认为：“大头的位置总在天宫伎乐的开始或末尾。和木雕假面残片对照，可能就是丝绸之路舞队中的假面。”<sup>②</sup>

1979年，新疆修桥工人在新源县巩乃斯河畔发现石面具一件，使我们对“胡公”的形象有了比较直观的认识。这个面具上宽下窄，眼眶深陷，眼珠鼓突，瞳孔处有穿孔；鼻梁半隆鼻翼肥大，鼻尖上翘；嘴唇薄而微张，具有典型的胡人脸部特征。有人



新疆巩乃斯河畔出土石面具

---

① 《段文杰谈敦煌壁画中的舞蹈形象》，《舞蹈艺术》第8辑。

② 董锡玖，上揭文。





龟兹唐代舍利盒上的面具队舞(局部)

怀疑它属于契丹的丧葬面具<sup>①</sup>。但目前所见到的契丹面具均以金属为材料,而且面部造型完全为东亚民族式的,与这件石面具难以归入一类。要彻底揭开巩乃斯假面的奥秘,还有待时日,但它毕竟为丝绸之路上假面文化的传播提供了一个难得的见证。

近年库车唐代舍利盒资料的公诸于世,更令人们眼界大开。这件稀世珍宝现藏日本。它的腰部绘有21名行进中的乐舞者,从服饰和脸型判断均为西域甚至西亚民族。他们分为乐队和舞队两部分。乐队成员8人,除两名儿童抬鼓外,其余的人都穿滚边长袍,腰系短剑,分别演奏着排笛、长号、竖琴和一种弹拨乐器、敲打着腰鼓和大鼓。舞队13个人中有8人戴着各种奇型怪状的面具,有的深目长髯,作武士打扮;有的戴兔、豹、狗等假面,身着动物假形。他们相互牵手连巾,吸腿舞蹈,动作极富节奏感,围绕舍利盒形成一个色彩缤纷的圆环。<sup>②</sup>这幅假面歌舞图画,完全证实了古人的有关记载,而且比那些没有被历史灰尘所遮盖的片言只字真实得多,也形象得多。看到它,我们才会明白,丝绸之路上的胡人假面,当年是怎样撩动了长安百姓、王公和帝王的心!

### 三、大面东渐

如果把北方丝绸之路比作一条扁担,长安挑在中间,它的一

---

① 张玉忠《新疆巩乃斯河畔出土石面具》,《文物》1985年第1期。

② 王克芬《中国舞蹈发展史》图版46,上海人民出版社1989年版。

头是中亚、西亚和欧洲,另一头则是东瀛日本。沿着这条遐迩闻名的古道,假面文化不仅伴着叮当的驼铃由西而来,并且随着大唐礼义文物的东渐而输入扶桑之国。

隋唐时期中日两国间密切的文化交往,早已因鉴真大师事迹的传颂而广为人知。从贞观四年(630年)舒明天皇遣使来华,有唐一代日本先后派出“遣唐使”13次,迎送唐朝赴日使节的“迎入唐使”和“送客唐使”6次。日本赴华使团往往阵容庞大,有时多达500余人<sup>①</sup>。随团成员有医师、画师、僧侣、棋手,也有伎乐师。两国的乐曲和舞蹈,都从对方的艺术中吸收了不少有益的成份。如隋朝开皇年间所订的七部乐中,便杂有倭国等伎<sup>②</sup>。而日本文武天皇于大宝元年(701年)设立的雅乐寮,也有唐乐师12人,乐生60人。在雅乐的三个组成部份中,“唐乐”(燕乐)所占的比重甚至超过了日本的“和乐”和由朝鲜传入的“高丽乐”,而且最受重视<sup>③</sup>。中原的假面表演正是在日本积极引进唐朝乐舞艺术的同时泛海东渡的。

日本皇室、寺院和民间一直把从中国传入的乐舞视为国宝,代代相传,所以至今仍保留着不少大唐假面艺术的遗物。其一是正仓院法隆寺等处收藏的伎乐面具。这类假面不少最初都是由中国传去,后来才为日本所仿制<sup>④</sup>;其二是日本京都画家高岛千春绘制的《舞乐图》<sup>⑤</sup>。此图虽出版于1823年,但它是在收集

---

① 韩国磐《隋唐五代史纲》第244页,人民出版社1979年版。

② 《隋书·音乐志》下。

③ 彭松《唐舞图在日本》,《舞蹈论丛》1982年第2期。

④ 董锡玖《丝绸之路面具舞的东渐》,《舞蹈艺术》第14辑。

⑤ 彭松,上揭文。



12世纪日本画师所绘唐代舞姿图的基础上重新着色画成的，能够反映日本所传唐舞的真实面貌。全书分两册，一册为右舞，共收30图，画的是高丽乐和渤海乐；另一册为左舞，共收38图，画的是唐舞和天竺舞。其中的《秦王破阵乐》、《团乱旋》、《春莺啭》、《兰陵王》、《贺殿》、《胡饮酒》、《三台盐》、《五常乐》、《春庭乐》、《甘州》、《赤白桃李花》、《苏合香》、《倾杯乐》、《太平乐》、《打毯乐》和《拔头》等，都是著名的隋唐歌舞，在我国史籍中均有明文记载。

将日本所存的遗迹与中国的历史记载相对照，唐代假面艺术的面貌便清晰地展现在我们眼前了。兹举出其中最典型的几个例子：

### （一）《兰陵王》

我国古人交战，素有戴面具以护身的传统。从蚩尤“铜头铁额”的古老传说，和汉代壁画中著假面具的角斗士，都可以寻到一些蛛丝马迹。至南北朝和隋唐时代，连绵不息的战乱促使人们着意于战争工具的不断改进。作为御敌防身的铠甲，从早期掩蔽上体发展到全身披甲，以至“重铠浴铁”。头部的保护更加受到重视，将士临阵时，除头戴钢铁制造的兜鍪之外，还普遍使用了面具。

据《晋书·朱伺传》记载：“夏中之战，伺用铁面自卫。”《北齐书·神武纪》亦云：“西魏晋州刺史韦孝宽守玉壁城中，出铁面。神武使元盗射之，每中其目。”看来这种铁制面具可以遮盖整个脸部，只留下两个眼孔。《南史·侯景传》也说到庾信见敌军皆着假面上阵作战。

然而，最为人们所称道的还是假面将军兰陵王的英勇事迹：

“兰陵武王长恭，一名孝瓘，文襄第四子也。累迁并州刺史。突厥入晋阳，长恭尽力击之。芒山之败，长恭为中军，率五百骑入周军，遂至金墉之下。被围甚急。城上人弗识，长恭免胄示之面，乃下弩手救之，于是大捷。”

兰陵王之所以要“免胄示之面”，是因为他“白类美妇人”，自嫌不足以威敌，“乃刻木为假面，临阵著之”的缘故<sup>①</sup>。北齐的武士们被兰陵王的勇武精神所感动，于是作歌舞《兰陵王入阵曲》以赞颂之。

此舞传至唐朝，亦深得王公的喜爱。武则天太后当年御明堂设宴，王室成员登台献伎，其中的一出便是《兰陵王》：

“初，则天太后御明堂，宴。圣上（指玄宗）年六岁，为楚王，舞《长命□》；□□年十二，为皇孙，作《安公子》；岐王年五岁，为卫王，弄《兰陵王》，兼为行主词曰：卫王入场，咒愿神圣神皇万岁，孙子成行！”<sup>②</sup>

这出歌舞戏在段安节的《乐府杂录》里又称作“代面”，在杜佑《通典》和崔令钦《教坊记》中则称作“大面”。对于后一个名称，任半塘先生有一番辨证：

“大面意义，在专象人面，不兼象兽面…若象人，自属大面；若象兽，则与大面无关。”<sup>③</sup>

此说有一定道理，但又不尽然。兰陵王戴假面旨在威敌，必极尽恐吓之能事，使面具摆脱常人的形象，甚至溶入怪兽或妖魔

① （唐）崔令钦《教坊记》。

② 《全唐文》279郑万钧《代国长公主碑文》。

③ 任半塘《唐戏弄》第285页。







日本《舞乐图》“兰陵王”舞

本世纪 50 年代，我国著名京剧演员李少春赴日访问，向热田神宫的东仪先生学会了《兰陵王》舞，并带回国内表演。据当时在场观摹的专家评论，该舞演员出场时抬腿、亮底、度方步的动作，与我国戏曲武将出场颇为相似。舞者一手执桴，一手握“剑诀”，伸中指、无名指，屈食指、小指，押大指为之，以及“骑马蹲裆势”与“弓箭步”，都体现出中国传统武术和舞蹈的风韵。其表演的节奏缓慢凝重，也合乎宫廷艺术的规范<sup>①</sup>。

象这类在中土早已失传、却又保存于日本伎乐中的战争假面舞还有《秦王破阵乐》。它原是一首颂扬唐太宗李世民武功的歌谣，公元七世纪初正式列入宫廷乐部，在宫中演出，因其气势

<sup>①</sup> 王克芬《中国舞蹈史·隋唐部分》第 71 页，文化艺术出版社 1987 年版。

宏大而十分流行。后来又传入印度、吐蕃和日本。日本伎乐演员表演此舞的装束为：戴面具、穿金甲、襦裆、袍、铠、胡蓐、鱼袋，佩太刀、执杵，据说是依照唐代武士的装扮<sup>①</sup>。

## （二）《钵头》

“钵头”一名，源于唐人张祜诗和段安节《乐府杂录》。《通典》和《旧唐书·音乐志》则称作“拔头”。关于它的含义，各家说法不一。或释为西域“拔豆国”之对音，或以为“含有勇士的意思”，或认为指的是帽子之类的头饰<sup>②</sup>。

作为一出乐舞，《钵头》诞生在西域。杜佑《通典》卷146曰：

“拔头出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之。”

《乐府杂录》载：

“钵头，昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者披发素衣，面作啼，盖遭丧之状也。”

把上述两条材料综合起来看，《拔头》大概是一出悲剧，它包括胡人之子上山寻尸和杀虎报仇两个情节。前段为独角戏，由主角作盘山道八折而上的表演，配之以哀伤的乐曲；后段可能有老虎一角儿上场，作人虎相搏状，颇具武打戏的意味。主角“面作啼”，并不是指他的表情，而是指他戴着作哭丧状的假面具。

这样一出以悲剧为题材的歌舞，同时又带有调侃的色彩。张祜《容儿钵头》诗云：

---

① 彭松，上揭文。

② 参见王国维《宋元戏曲史》第一章；杨世泽《中国戏曲简史》第16页；任半塘《唐戏弄》第295页。

争走金车叱鞅牛，  
笑声唯是说千秋。  
两边角子羊万里，  
犹学容儿弄钵头。

此诗讲述宫中庆贺唐明皇生日，走车呈伎，人们学着艺人容儿的模样表演《钵头》以逗乐的情形。字里行间，哪有半点哀戚之情？一些学者认为，《钵头》所表现出的这种矛盾或出于它不仅限于“遭丧报仇”之一种剧情，当还有其他充满喜剧味道故事。但以我之见，我们大可不必以今人的眼光去评判前人的艺术。事实上，唐代所谓的悲剧，并不象现代的悲剧那样正统严肃，而时常渗入大量诙谐调侃的作料以姿笑乐。唐太宗对此有过非常精辟的论说：

“夫音能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲欢之情，在于人心，非由乐也。”<sup>①</sup>

他的这段话为唐人、也为中国古人的艺术观作了注脚。先人们观赏艺术，注重主观的心境与感受，其悲和喜，并不单纯依表现对象的形式和内容为转移。尤其是宫廷贵族对歌舞的品味，很少为了体验生活的艰难，思考人生的真谛，而是以娱情为主。即使象《何满子》、《叹百年》、《西凉伎》和《钵头》这类悲剧色彩浓郁的乐舞，一旦拿到皇宫上演亦可产生化庄重为诙谐，化凄切为嬉戏的效果。由此联想到唐人在乐舞表演中大量使用面具，正是为了在观众和舞台之间造成一种疏离感，以打破生活的幻觉，渲染欢悦的气氛，将现实中的悲剧变为艺术中的喜剧，以苦为乐。

---

① 《旧唐书·音乐志》。





日本《舞乐图》“拔头”面具

在程式化的戏剧脸谱产生之前，假面的这种特殊功能是一般涂面化妆所无法替代的。

唐代乐舞《钵头》传入日本后被称作“拔头”。大概由于它出自西域的缘故，《舞乐图》说它是天竺调，而《乐家录》则记为“中华曲”。日本《古乐面》一书里有拔头面具图，作红面披发，竖眉高鼻，似胡人样。《舞乐图》中《拔

头》的舞者亦戴披发面具，单腿跪地，持桴俯腰作悲哭状<sup>①</sup>。

### （三）《胡饮酒》

日本古伎乐中有一舞名为《胡饮酒》，又叫《醉胡王》、《醉胡乐》和《宴饮乐》。《舞乐图》题记为“唐朝，一人舞”，系表现一胡人狂饮沈醉的滑稽相。舞者头戴形似醉汉的面具，左手持桴，动作奔放。日本古乐书《教训抄》也载有“醉胡王”、“醉胡从”的面具名称，这两种伎乐假面至今仍存于正仓院。观其造型，头上裹的幘头巾子和深目高鼻的面相，都与唐三彩胡人造像完全一致，比高岛千春的绘画更接近唐代醉胡乐面具的原型<sup>②</sup>。

唐代表现醉汉丑态的歌舞并不止一出，最有名的当首推《踏谣娘》。据《教坊记》载：

“踏谣娘：北齐有人姓苏，鼯鼻。实不仕，而自号为郎中。嗜

<sup>①</sup> 王克芬，上揭书第69页，彭松，上揭文。

<sup>②</sup> 董锡玖，上揭文。

饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之，丈夫著妇人衣，徐步入场。行歌，每一叠，旁人齐声和之云：踏谣，和来！踏谣娘苦，和来！以其且步且歌，故谓之踏谣；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子。”

剧中角色显然有两位：一位是称冤诉苦的踏谣娘，她“美而善歌”，表演悲怨凄切，有唐代常非月《咏谈容娘》一诗为证：

举手整花钿，翻身舞棉筵。

马围行处匝，人簇看场圆。

歌要齐声和，情教细语传。

不知心大小，容得许多怜！

另一位角色是酗酒殴妻的苏中郎。他的扮相和表演极具讽刺意味：

“苏中郎，后周士人苏葩，嗜酒落魄，自号中郎。每有歌场，辄入独舞。今为戏者，著绯，戴帽，面正赤，盖状其醉也。即有踏谣娘。”①

文中的“面正赤，盖状其醉”，论者或释之为涂面化妆。然而，唐人韦绚《刘宾客嘉话录》中有段记载说得很清楚：

“隋末有河间人，鸱鼻酗酒，自号郎中。每醉必殴击其妻。妻美而善歌，每为悲怨之声，辄摇顿其身。好事者乃为假面，以写其状，呼为踏谣娘，今谓之谈娘。”

显然剧中的苏中郎是戴“面正赤，盖状其醉”的假面扮演的。

日本的《胡醉酒》，虽然不一定直接出自《踏谣娘》，但应当与

---

① 段安节《乐府余录》。



日本“醉胡王”面具

唐代此类表现狂生醉酒的歌舞有关。至于其中的“苏中郎”为何变成了“胡人”，我们可以从当时的“胡化之风”找一找原因。有唐一代，西域文明流布中原，而以酒文化的影响最大。高昌的葡萄酒、波斯的三勒浆、龙膏液，俱为时人所称美。坊间酒肆，歌舞侍酒者多为胡姬，故李白有“笑入胡姬酒肆中”的名句传世。胡人好饮酒醉酒，更为人所共知。唐代塑造的胡人像，手里常常提一把酒壶，仿佛以此作为这些外邦之民的标志。胡人酒酣耳热，

便要纵舞狂歌，正如《旧唐书·康国》所云：“其人深目高鼻……人多嗜酒，好歌舞于道路。”在好酒与好舞这两方面，苏中郎与胡人毫无二致，所以他的形象也就很自然地同胡人融为一体了。

我们的推论并非没有根据。唐代史籍谈到苏中郎，总强调他长着一个难看的“鼬(鼬)鼻”。鼬、鼬同鼬(疱)，指鼻子上的红疱。柳宗元《同刘二十八院长》诗曰：“骤歌喉易嘎，饮醉鼻成鼬”，蒋之翘辑注引黄震曰：“世俗所谓酒鼬鼻也”，亦即今人所说的“酒糟鼻”。这就是苏中郎面具的特征。无独有偶，日本伎乐中的“醉胡从”面具，既象唐代所塑的胡人头像，又刻意突出其醉鬼的“鼬鼻”，把它弄得又高又长，以至下垂掩住了嘴唇。这两种醉鬼面具的相似，或许正道出了中日两国表演艺术之间悠久的历史联系。



#### （四）《苏莫遮》

上文谈及风行长安的泼寒胡戏，在正式的演出中又叫做《苏莫遮》。这个词原指一种胡帽。《宋史·高昌传》有条记载，说该国“妇人戴油帽，谓之苏莫遮”。它的形状既大且怪，所以在泼寒胡戏中被当作假面使用。“又如苏莫遮帽，覆人面首，令诸有情，见即戏弄。老苏莫遮复如是。从一城邑至一城邑，一切众生，被衰老帽，见皆戏弄”<sup>①</sup>。这种用于戏耍的苏莫遮，可能有点像近代台湾赛夏人跳祭祀舞时戴的大帽和雅美人戴的银盔，能连头带脸一起罩住，形同面具。除此而外，表演《苏莫遮》时还要有各种各样的动物和鬼神面具出场，所以慧琳才说：

“苏莫遮，西戎胡语也，正云颞颥遮。此戏本出西龟兹国，至今犹有此曲，此国浑脱、大面、拔头之类也。或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状。”<sup>②</sup>

泼寒胡戏在玄宗年间被禁止，但由它演变而成的《苏莫遮》却影响甚广，其内容有乐、有歌、有舞、有竞伎。那位上书指责泼寒戏大逆不道的张说，却在他的文集中留下了五首《苏莫遮》的歌辞：

摩遮本出海西胡， 琉璃宝眼紫髯胡。  
闻道皇恩遍宇宙， 来时歌舞助欢娱！  
亿岁乐！  
绣装帕额宝花冠， 夷歌骑舞借人看。  
自能激水成阴气， 不虑今年寒不寒！

---

① 《理越六波罗密多经》，转引自向达上揭书第73页。

② 引自向达上揭书第73页。

亿岁乐！

腊月凝阴积帝台，豪歌击鼓送寒来。

油囊取得天河水，将添上寿万年杯！

亿岁乐！

寒气宜人最可怜，故将寒水散庭前。

惟愿圣君无限寿，长取新年续旧年！

亿岁乐！

昭成皇后帝家亲，荣乐诸人不比伦。

往日霜前花委地，今年雪后树逢春！

亿岁乐！

从这儿首歌辞分析，在宫内演出的《苏莫遮》已全然扫尽民间泼寒胡戏的野气，变成庄严神圣、歌颂皇恩浩荡的雅乐了。

关于此戏在日本的流传，向达先生论曰：

“《苏莫遮》曲传于日本，名《苏莫者》，为盘涉调中曲。序二帖各六拍；破四帖各十二拍；急失传。舞者别有一种服饰，戴假面，执桴；今犹有图可见。有答舞，名《苏志摩利》；答舞者左方先奏而右方从之之谓也。《苏志摩利》为双调曲，别名《庭巡舞》，《长久乐》，《回庭乐》，即新罗曲。舞者常服假面，戴帽着蓑笠。为此戏时，疑舞者步行，胡服骑马者则持盛水油囊作势交泼，舞者舞蹈应节，以象闪避之状。答舞者着蓑笠，犹足以窥泼水之故典。大阪天王寺乐人秦家尚传此曲，一乐人登台吹笛，舞者随笛声而舞。此与唐人所传已异，大约删繁就简，无复骏马浑脱之概矣。”<sup>①</sup>

据田边尚雄《东洋音乐史》所附插图，日本《苏莫遮》的扮演

<sup>①</sup> 向达上揭书第74页，图九。

者正是头戴鬼怪面具，身穿蓑衣，手中执桴的形象<sup>①</sup>。高岛千春《舞乐图》第33图题为《贺王恩》，注云：“唐朝，六人舞或四人。”此乐舞又名《感皇恩》，系大唐天宝末年将《苏莫遮》之金风调改名而成，后乃传至东瀛之邦。

日本伎乐面具中还有一副“吴女”面具。它的造型面庞丰腴，呈现出大唐女子的富贵之态；头梳双髻，似“长安女儿双髻鸦，随风趁蝶学天邪”；且“媚发轻垂额”，是典型的唐代少女装扮。而在中国方面，近年发现的贵州傩戏面具有的与日本伎乐面具非常相似，而且也使用“吊颧”之类的造型手法。对此，今后有必要进行更广泛、深入的比较研究。



日本“吴女”面具

谈到这里，细心的读者可能已经发现：由唐朝传到日本的假面艺术，往往又是从西边的胡人之邦流入中土的。可以说，中国不仅向日本输送了自己灿烂的文化，而且作为北方丝路东西两段的中转站，促进了印度、中亚和其他远方古文明向扶桑之国的传播。那些为人们所珍藏的乐舞面具，就是这段文化交流史的见证。

<sup>①</sup> 向达上揭书第74页，图九。



#### 四、伟哉儿郎

“傩”这种发源于上古，兴盛于两汉的逐鬼祭仪，到汉代以后仍然十分流行；并且把它的根须更广更深地伸展到民间，在相当大的程度上左右着中国古代节祭活动的流变。

在动荡不安的南北朝时期，一年一度的行傩大典依旧定期举行。《隋书·礼仪志》对北齐的大傩仪轨作过详细的记录：

“齐制：季冬晦，选乐人子弟十岁以上、十二以下为侲子，合二百四十人。一百二十人赤帻皂襦衣，执鼗；一百二十人赤布袴褶，执鞀角。方相氏黄金四目，熊皮蒙首，玄衣朱裳，执戈扬盾。又作穷奇、祖明之类，凡十二兽，皆有毛角。鼓吹令率之，中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。其日戊夜三唱，开诸里门，傩者各集被服器仗以待事。戊夜四唱，开诸城门，二卫皆严。上水一刻，皇帝常服即御座，王公执事官第一品以下、从六品以上陪列预观。傩者鼓噪入殿西门，遍于禁内，分出二上阁。作方相与十二兽舞戏。喧呼周遍前后，鼓噪出殿南门，分为六道出于郭外。”

隋朝历时甚短，却一反齐制，雄心勃勃地恢复周代一年三次行傩的旧规，以期奠定长治久安的基业：

“隋制：季春晦傩。磔牲于宫门及城四门，以禳阴气。秋分前一日，禳阳气。季冬傍磔大傩，亦如之。其牲每门各用羝羊及雄鸡一。选侲子如后齐。冬八队，二时傩则四队。问事十二人，赤帻襦衣，执皮鞭。工人二十二人，其一人方相氏，黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳；其一人为唱师，著皮衣；执棒、鼓角各十。有司

预备雄鸡、羝羊及酒于宫门。

为坎未明，鼓噪以入。方相氏执戈扬盾，周呼鼓噪而出。合趣显阳门，分诣诸城门。将出，诸祝师、执事预福牲刍醢之于门，酌酒褰祝，举牲并酒埋之。”<sup>①</sup>

唐代逐疫又改奉两汉季冬大傩的体制，但规模之浩大远远胜过前朝。其影响的范围，上至王公，下至庶民，而且远播边陲，成为最重要的岁末节祭活动。宫廷的大傩，详载于《新唐书·礼乐志》和《乐府杂录》。它的仪轨包括如下几项：

### （一）傩队组织

侏子 500 人。由年龄 12 岁以上、16 岁以下的童子组成。他们均头戴假面，朱衣素襦，以 24 人作一队，6 人为一列。

执事 12 人。皆赤帟赤衣，头戴朱发；各手执麻鞭，辫发为之，长数尺。这几位角色系从 12 神兽演变而来。

工人 22 人。其中 1—4 人为方相氏，戴冠及假面，罩熊裘，黑衣朱裳。另 1 人为领唱师。

鼓乐队。以 10 人合为一队，均著面具，穿皮衣；各持棒、鼓、角。每队由鼓吹令 1 人带领，还有 1 名太卜令，监领所部 2 名巫师。

禁卫军。专司把守城门、宫门之责。

### （二）岁前阅傩

大傩前 10 日，太常卿和诸位官员先于本寺检阅傩队，并遍

---

<sup>①</sup> 《隋书·礼仪志》。

阅诸乐。届时要大宴群臣，让僚属家眷上棚观赏，寻常百姓亦可入内看热闹。岁除前一日须再次检阅，以确保不出漏子。

### （三）当日布阵

驱鬼如同征战，自然要摆好阵势，壁垒森严，仅留一处活口让厉鬼逃遁。驱傩队伍要提前集合，携带打鬼装备在宫门外待命。当日天明之前，禁卫军按时刻守住城门宫门，并将仪仗一直排列到紫宸殿台阶前。这里便是驱傩大典的“主会场”。

唐朝宫廷的傩仪安排在紫宸殿举行，是有一定道理的。此殿位于大明宫内，为唐朝“三大内”之一。“三大内”即长安的太极宫、大明宫和兴庆宫，原以当宫城之正中的太极宫规模最大，地位最高。但唐高宗恶其地势卑下潮湿，遂在城郭外东北处的龙首山上营建大明宫，并迁此居住听政。从此，唐代皇帝大都循例在此举行朝会，而当时的政治活动中心也就从太极宫移到了这里。

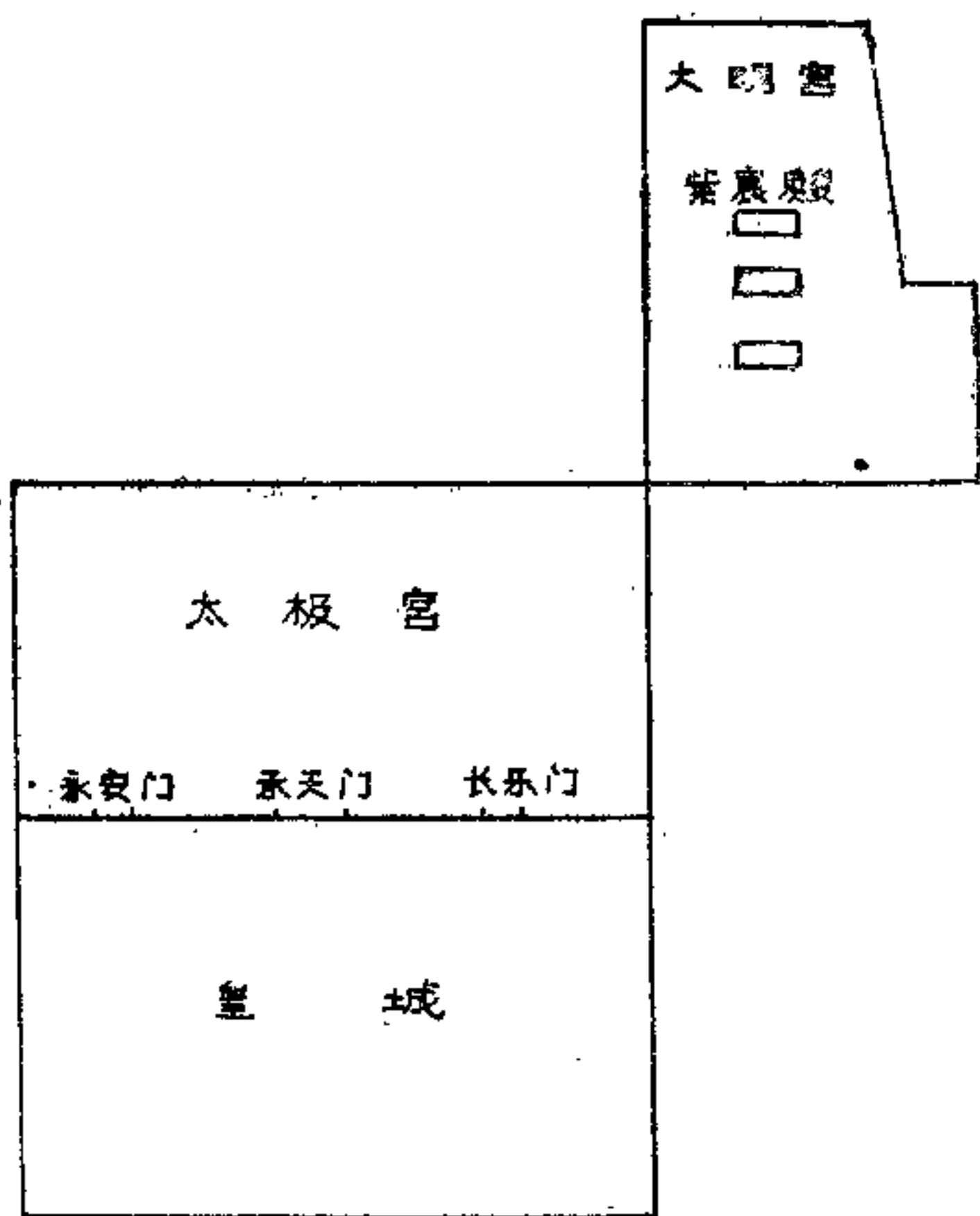
那么，唐朝是何时开始在大明宫举行大傩的呢？根据杜佑《通典》来看，《新唐书·礼乐志》所记载的大傩仪轨，在开元年间制定的五礼（又称《开元礼》）中就有明确的规定了，其中所说傩队出入的“左右上阁”就是进入紫宸殿所必经的宣政殿东西上阁门，故入紫宸殿又叫做“入阁”<sup>①</sup>。

另外，在大明宫行驱傩仪式尚有宗教上的考虑。这座宫殿高踞于龙首原上，向下俯视皇城乃至长安城。而紫宸殿又处在龙首原的最高点。由上往下驱鬼，显然符合先占“地利”的兵法

---

<sup>①</sup> 张永禄《唐都长安》第79页，西北大学出版社1987年版。





唐代皇宫格局

原则。并且，大明宫的布局分为前朝和后廷两个部份。前朝包括含元殿、宣政殿等建筑，为帝王举行“外朝”大典和“中朝”听政视事之处；紫宸殿则属于“后寝”地区，是皇帝在内廷引见亲信大臣和皇帝与后妃居寝之所<sup>①</sup>。可见，宫廷逐疫的重点，并非朝会

<sup>①</sup> 张永禄《唐都长安》第86页，西北大学出版社1987年版。

的殿堂，而是居寝的家宅。这对于皇帝和百姓来说都没有什么区别，而且早在商周时代便已如此。

#### （四）逐疫过程

唐朝大傩与前代有一个很明显的不同：逐鬼队伍不能事先等候在宫殿之内，而必须集中在宫城外，届时分路“杀入”大明宫，再把鬼魅从里面撵出来。所以声势和规模都非常浩大。

等到岁末将尽，天色未明之时，一切都已安排停当。只见一名内侍趋至皇帝所御的紫宸殿前，奏曰：“侏子备，请逐疫！”刹时间，鼓角齐鸣。6名寺伯分别引导傩队从皇宫南边的两座边门长乐门和永安门鱼贯而入，经大明宫前朝的左右上阁，齐声呐喊涌进紫宸殿前宽阔的庭院。方相氏扬戈舞盾，口作“傩！傩！”之声；12名红发红衣的执事挥动长鞭，其声凄厉；500个戴面具的儿童随着庄严的乐曲边唱边舞，“侏童丹首，操纓杂弄，舞服惊春，歌声下凤”<sup>①</sup>，场面可谓壮观。他们诵唱的咒语，与汉代的“驱傩调”完全相同，意即召唤甲作、隼胃、雄伯等12神兽速速追食恶凶。

大傩队伍在宫中周呼跳跃数遍，搜寻各个角落，又鼓噪而去，分队冲出宫城正门承天门，再由各城门逐疫直到长安城外。此时，早已守候在承天门和皇城诸门的太祝立刻命宰手杀死一只雄鸡，命斋郎酌清酒供于神席之上，由一位祝史跪读祝文曰：“维某年岁次月朔日，天子遣太祝臣某某昭告于太阴之神：元冬已谢，青阳驭节，惟神屏除凶厉，俾无后艰，谨以清酌敬荐于太阴之神。尚飨！”<sup>②</sup>祝罢，举牲并酒瘞埋于埽。

<sup>①</sup> （唐）乔琳《大傩赋》。

<sup>②</sup> 《新唐书·礼乐志》、《通典》礼93。

玄宗时颁布的《开元礼》对州县大雘 典 仪 也 作 了 明 确 规 定<sup>①</sup>。如关于驱雘的人员：

“州县雘，方相四人，执戈盾，唱率四人。偃子，都督及上州六十人，中下州四十人，县皆二十人。方相、唱率，县雘二人，皆以杂职差之。其偃子，取人年十五以下，十三以上充之。又杂职八人，四人执鼓鞀，四人执鞭戈，今以小戟。”

关于事前的准备：

“诸州县雘，则前一日之夕，所司帅领宿于府门外，其县门亦如之。”

关于驱雘的方式：

“诸州县未辨色，所司自刺史、县令请引雘者入。

诸州县雘，将辨色，官者二人出门，各执青麾引雘者入。无官者，外人引导。于是鞭击鼓鞀，俱噪呼鼓鞭，戈盾而入。

诸州县雘，官者引之，遍索诸室及门巷。讫，官者引出中门。所司接引出□。鼓噪而出大门外，分为四部，各趣四城门，出郭而止。初，雘者入，祝。五人各帅执事者以酒、脯各诣州门及城四门。雘者出，便酌酒奠脯于门右。褻祝而止，乃举酒、脯埋于西南，酒以爵，脯以筯。”

关于驱雘的祷辞：

“诸州县雘，其祝文曰：‘维某年岁次月朔日，予祝姓名敢昭告于太阴之神：寒往暑来，阴阳之常，度惟神以屏凶厉，谨以酒脯之莫敬祭于神，尚飨。’”

这些规定看起来很详尽，但远不能反映出民间节祭的丰富

---

<sup>①</sup> 杜佑《通典》礼93。



多彩。直到近年敦煌驱傩歌谣陆续披露于世，人们才看到了唐代宫廷以外驱疫活动的真实面貌。

唐代民间的逐疫风俗，在时人一星半点的记述中已有披露。罗隐《市傩》有云：“傩之为名，著于时令矣。自宫禁至下俚，皆得逐灾邪而驱厉。”下俚驱鬼的方式如何？过去只能以官方记载的大傩仪轨来比附。后来学者们才发现：在伯希和等人携往欧洲的敦煌卷子里，有一类题为《儿郎伟》的写本，正是唐代民间行傩的唱词。

敦煌的《儿郎伟》写本往往不甚完整，多写在其他卷子的背面，其纸张和字体的质量都较差，不易释读。因而长期为学术界所冷落。50年代，日本学者注意到这批材料的价值，刊布了其中的部分内容。80年代以来，法国学者对之进行了深入的研究<sup>①</sup>。近年，中国学者也在这方面取得了重要的成果。

“儿郎伟”一词，多见于古代建房时念诵的祝辞《上梁文》中，在宋人的文章里尤其常见。如王安石《景灵宫修盖英宗皇帝神御殿上梁文》，共重复“儿郎伟”达7次之多<sup>②</sup>。文天祥所撰《代曾衢教秀峰上梁文》，劈头便呼一声“儿郎伟”：

“儿郎伟！香城拔地，为庐陵之名山；大厦连云，新广文之甲第。<sup>③</sup>”

可见在两宋，这句呼语一定与某种流行于朝野的宗教祭祀有关。然而，《儿郎伟》在唐代并不见于正式的典籍，仅传布于民间。发现于敦煌的本子，是一种民谣体的唱词，一般为六言，也

①② 耿升《法国学者近年来对敦煌民俗文化史的研究》，《中国史研究动态》1990年第6期。

③ 《文天祥全集》卷12。北京中国书店1985年版。

杂有三、四、五、七等句式。写作的时间大致为唐至五代。

“儿郎伟”一词的含义，有学者认为系指在大傩中起主要作用的年轻人，后来才转变成打鬼时的一种呼语<sup>①</sup>。有人更进一步阐明：儿郎伟便是“伟儿郎”。这些勇武的青年男子在傩仪中扮演驱厉的神灵，所以人们将其唱的歌谣命名为《儿郎伟》。该词又可转称“儿郎卫”，以表明伟儿郎被敦煌民众视为卫国卫家的象征<sup>②</sup>。

上述论断无疑是站得住脚的，但我认为对“儿郎伟”的来源还可以作进一步的揭示。其实，远在两汉的大傩仪式上，伟儿郎的形象就已初现端倪。当时，为方相氏和 12 兽呐喊助威的有 120 名侲子，他们都是年方 10 岁以上、12 岁以下的中黄门子弟。到了唐代，侲子的数量增到 500 人，年龄也升格至 12 岁以上，16 岁以下。这些人已非什么“小儿”，而是健壮勇敢的青少年了。在宫廷大傩中，侲子为助战者；可在敦煌民间傩仪活动中，伟儿郎却俨然成为主力军。

引起这一变化的原因，可能因唐代民间傩仪完全仿照唐军与西北异族交战的格式，将打鬼比作一场战争。杜佑《通典》把大傩列入“军礼”，可以证明这一点。直至今日，贵州汉族演地戏驱疫祈祥，仍要继承傩仪的传统，摆出蕃、汉两座相互对抗的营垒。驱傩既然形同战阵，便要一批年轻勇猛的战士而不是小儿作为驱鬼队伍的中坚。他们在唐朝宫廷里仍被习惯地称为“侲子”，但民间却用了更贴近其身份的称呼——“伟儿郎”。因

---

① 耿升，上揭文。

② 高国藩《驱傩风俗和敦煌民间歌谣儿郎伟》，《文史》第 29 辑。

为“儿郎”正是军中对士兵的称谓。唐代的例子还有待搜寻，宋元的有关材料却不少，兹举几条如下：

《刘知远诸宫调》第12：“东西幕下，遣儿郎惯甲披衣，南北槽头，催战马盘缠坠蹬。”

《董西厢》卷三：“五百来儿郎，一个个刁厮，似初下云端来的驱雷使者。”

《水浒》第55回：“惯战儿郎，个个英雄如子路。”

敦煌虽孤悬于西北，它留给后人的遗产却能反映整个唐代的文化特征和社会习俗，这在学术界早已达成共识。《儿郎伟》亦不例外。可以说，它是唐朝民间驱傩仪式的缩影。这类唱词在起首和每一段的开头，都有几句话点明全篇的主题。如P.3270：

“齐声 儿郎伟！

今夜旧岁未尽，明招（朝）便是新年。

所有旧岁鬼魅，逐出境内他地。”

“驱傩岁暮，送故迎新。”<sup>①</sup>

又如P.4011：

“驱傩之法，送故迎新。

且要扫除旧事，建立新春。”

可以看出，唐代的大傩已成为春节民俗活动的重要组成部分。它包含“送故”和“迎新”两个内容。“送故”，是用驱除厉鬼的行动来完成的。驱鬼的主神，在官方仍然是方相氏和十二兽，

---

① 本文《儿郎伟》词，主要引自高国藩上揭文及《敦煌古俗与民俗流变》，海河大学出版社1990年版；黄征《敦煌民谣儿郎伟的价值》，《文史知识》1990年第7期。



在民间，人们却更乐意招请钟馗、白泽和五道将军。如P.3552：

“驱傩之法，自昔轩辕。

钟馗白泽，统领居仙。

P.4976：

“旧年初送玄津，迎取新节青阳。

北六寒光罢末，东风吹散冰光。

万岁随于古岁，来朝便降千祥。

膺是浮游浪鬼，付却钟馗大郎。

从兹分付已讫，更莫(恼)害川乡”。

钟馗在唐朝已被人“图写威神，驱除群厉”，但却不见于正史大傩仪轨，可见他在官方祭祀中的地位还远不及方相和十二神。但在敦煌地区，他已取代方相而登上驱傩主神的宝座，详论请见下文。白泽在我国古代传说中是一种通晓鬼神之事的神兽，据《云笈七签》卷100引《轩辕本纪》：

“帝巡狩，东至海，登桓山，于海滨得白泽神兽，能言，达于万物之情。因问天下鬼神之事，自古精气为物，游魂为变者凡万一千五百二十种。白泽言之，帝令以图写之，以示天下。”大概因为它知晓鬼怪的底细，唐代人便用之屏除不祥。所以瞿昙悉达才会说：“黄帝巡于东海，白泽出，达知万物之情，以戒于民，为除灾害。”①上引P.3552把傩仪的起源同轩辕帝扯到一起，或许正是白泽进入傩坛后产生的结果。时至今日，陕西社火脸谱中仍可见到轩辕黄帝的形象。这位华夏族的始祖能在傩仪的神席上占有一把交椅，唐人的首创之功不可没矣！

---

① 袁珂《中国神话传说辞典》第132页。

《儿郎伟》召请的另一尊大神是“五道将军”。P.2058.2中提到“五道大神执案”，将犯罪的鬼怪交付太山府君，以让他在阎罗王面前审判这些魔鬼<sup>①</sup>。李调元《新搜神记》引《通幽记》，讲述唐开元年间华州参军皇甫恂暴卒后游地狱的故事：“其魂神若在长衢路中，夹道多槐树，见数吏拥彗。恂问之，答曰：五道将军常于此息焉。恂方悟死矣。”闻说五道将军的大名便知自己来到地狱，可见唐代人是把这位尊神奉为专勾鬼魂到阎王殿的使者。在唐代《目连救母变文》中，五道将军又被封作把守阴间鬼门关之神：

五道将军性令恶，  
金甲明晶，剑光交错，  
左右百万余人，  
总是接长手脚。  
叫喊似雷惊震动，怒目得电光耀鹤，  
或有劈腹开心，或有面皮生剥。  
目连虽是圣人，煞得魂惊胆落。  
目连啼哭念慈亲，神通急速若风云。  
若闻冥途刑要处，无过此个大将军。  
左右攒枪当大道，东西立杖万余人。  
纵然举目西南望，正见俄俄五道神。  
守此路来经此劫，千军万众定刑名。  
从头自各寻缘业，贫道慈母傍行檀，  
魂魄飘流冥路间，若问三涂何处苦，

---

① 耿升，上揭文。

咸言五道鬼门关。畜生恶道人遍遶，  
好道天堂朝暮闲。一切罪人于此过，  
伏愿将军为检看。<sup>①</sup>

五道将军镇守鬼门，能辨善恶。请他来宅中驱鬼，最是万无一失。

除上面三位主神，《儿郎伟》还广邀各方各派神灵前来助阵。被请到的有佛教之神(P.3270)：

尚书敬重三宝，威光炽盛天边。  
八方总来跪伏，猊狎道舞殿前，  
恐怕恶鬼入界，请佛九处结坛。  
如此信心不绝，受命千年万年。  
还有袄教之神(P.3552)：

“自是神人咒愿，非干下媿之言。  
今夜驱傩队仗，部领安城火袄。  
以次三危圣者，搜罗内外戈铤。”

袄教于公元6世纪创立于波斯，因其崇火，又被称作“拜火教”。隋唐时期袄教经西域传入中土，唐代长安和洛阳都有袄祠，但最盛行的地方还在西北。《儿郎伟》将袄教也纳入驱傩队仗的行列，既说明地处丝路咽喉的敦煌是一个五方文化荟萃之地，也显示出民间傩仪多神崇拜的特征。

被驱逐的鬼怪种类更加繁多，有四方之鬼(P.3552)：

“圣人福祿重，万古难传匹。

---

① 《大目乾连冥间救母变文》，引自郑振铎《中国俗文学史》(上册)第221页。



剪孽贼不残，驱傩鬼无一。  
东方有一鬼，不许春时出。  
南方有一鬼，两眼赤如日。  
西方有一鬼，便使秋天卒。  
北方有一鬼，浑身黑如漆。  
四门皆有鬼，擒擒不遗一”。

此外还有浮游浪鬼、疹、酣大之鬼、贫儿之鬼、田舍之鬼、市郭之鬼、工匠之鬼、奴婢之鬼、僧尼之鬼、瘦病之鬼、盗窃之鬼、蛟蛇之鬼、羊司鬼、乡官鬼、送食鬼。那些坑害百姓的盗贼、偷儿和赃官也都被划入鬼的群体<sup>①</sup>。

唐代宫廷大傩和民间傩仪所尊奉的鬼神，显然属于两个不同的体系。前者仍严格维持着历代皇家礼仪的延续性，以方相氏和十二兽为主神，连驱鬼的咒语都与汉代的一字不差。后者则关心现实的生活，因时、因地和因民众的需要来选择崇拜的对象，以决定在驱傩仪式上当拜何方神祇，当撵哪家鬼怪。这也就是说，至迟到唐代，以敦煌《儿郎伟》为代表的民间傩仪已经逐渐脱离了官方祭祀系统的规范，并能以一套新的鬼神体系与之分庭抗礼；这就为宋代傩坛鬼神的大换班开辟了道路。

伟儿郎打鬼时也要著假形假面，打起钟馗的旗号，化装成虎豹熊罴。S.2055《除夕钟馗驱傩文》唱道：

“亲主岁领十万，  
熊罴爪硬，钢头银额，  
浑身总着豹皮，尽使朱砂染赤，

---

<sup>①</sup> 耿升，上揭文。

威称我是钟馗，捉取浮游浪鬼。”

驱鬼的手段真是无所不用：以桃符镇之，红索缚之，刀、枪、剑、棒击之，烈火攻之，乃至煎、烹、磨、煮，非穷追猛打，驱恶务尽而不可收兵(P.2569)：

“适从远来至宫宅，正见鬼子笑嚇嚇。  
偃墙下，傍篱栅，头崩鬚，眼隔榻。  
骑野狐，绕巷陌。捉却他，项底搭。  
塞却口，面上搯。磨里磨，碓里侧。  
饕汤烂，煎豆蔻。放火烧，以枪攫。  
刀子割，胥肉擗。因今驱帷除魑魍，  
纳庆先祥无灾厄。”

P.3552：

“适从远来至宫门，正见鬼子一群群。  
就中有个黑论敦，条身直上舍头蹲。  
耽气袋，戴火盆。眼赫赤，着绯裈。  
青云烈，碧温存。中庭沸漚漚，  
院里乱纷纷。  
唤钟馗，拦着门，去头上，放气熏。  
折肋折，抽却筋，拔出舌，割却唇。  
正南直须千里外，正北远去不须论。”

“今有定中殃，责罚功已毕。  
自从人定亥，直至黄昏戌。  
何用打桃符，不须求药术。  
弓刀左右趁，把火纵横烛。”

从头使厥雉，个个交屈律。  
岁岁夜狐儿，不许梦妖祟。”

据高国藩先生解释：文中的“亥”指一天十二个时辰的最后一个时辰，即夜九时至十一时，从此时至次日黄昏“戌”时（晚七至九时），整整一天一夜都是驱雉的时间。“随头便厥雉”，系指众人跟随头领逐鬼<sup>①</sup>。

这几段《儿郎伟》的结构和内容有些象汉代流传下来的傩子逐鬼词。同是恫吓鬼怪的咒语，敦煌歌谣比几百年一惯制的官方驱雉调更加生活化，更富有感染力，将人们对恶势力的深恶痛绝表达得痛快淋漓。

敦煌雉仪“迎新”的一面，是以酬神的形式来体现的。所酬之神，既有彼岸的，也有此岸的：上至大唐皇帝，下至地方长官，只要能为敦煌民众驱逐外敌，保佑他们生活安宁与幸福者，都会在《儿郎伟》中受到赞扬。如P.4011：

“万姓齐唱快活，家家富乐安眠。  
此至三月初春，天使只降宣传。  
便拜三台使相，世代共贺天缘。  
万姓岁贺太保，直得千年万年。”

又如P.4055：

“玄英斯夜将末，孟春来旦初开。  
千祥降临郡内，荡除旧岁妖灾。  
伏惟我大王宝位，千秋永坐金台。”

---

① 高国藩，上揭文。



加以常行十善，月月奉持六斋。  
遂感四王护世，于国每施慈哀。”

文中的“大王”，系指收复河西陇右地区的张义潮。《儿郎伟》为何对这位归义军首领大加赞颂呢？原来，安史之乱发生后，唐王朝被迫调动河西精兵南向以定中原。吐蕃乘虚攻陷凉陇诸州，统治河西走廊约90年。宣宗大中二年（848年），沙州人张义潮在敦煌率众举事，“缮甲兵，耕且战”，终于将吐蕃势力逐出河西诸州，使之重新归属唐朝，被朝廷先后封为归义军首领和凉州节度。其后，张义潮入唐朝觐，卒于长安<sup>①</sup>。张氏家族不仅驱逐吐蕃、回鹘有功，治理河西亦政绩突出，深受百姓爱戴。所以，在一年一度的除旧迎新仪式上，人们对他的功德热情赞颂，并表达自己盼望国泰民安、富乐安康的心愿。P.3702这样唱道：

“伏诏宣流紫塞，兼加恩赐西庭。  
皇帝对封偏奖，驰骑已出龙城。  
昨闻甘州告捷，平善过送邠宁。  
朔方安下总了，沙州差使祇迎。  
比至正月十五，毬场必见喜声。  
尚书加封七百，锦彩恰似撒星。  
大将幞头正帛，内臣亲捧来程。  
百姓总顶帽子，自后必合头轻。  
大家互须努力，营农休取柴桎。  
家国仓库盈满，誓愿饭饱无烦。”

这些朴素动人的唱词，向我们揭示了那个时代普通民众所

<sup>①</sup> 罗振玉《补唐书张义潮传》，载《敦煌学文选》上，兰州大学1983年版。

向往的“理想国”到底是什么样子：

在经济方面，它应当“锦露应时常下，湿润境内畴田；小种多收万倍，家家广庭麦棉；齐声皆唱快活，万户徭役不偏”（P.3270）；“牛羊遍满，谷麦如似泰山”（P.3270）；“治理二州八郡，孩童饭饱全衣”（S.6181）；“长使千秋一岁，百姓猛富足钱”（P.2552）。

在政治方面，应当“从此敦煌无事，城隍千年万年”（P.2552）；“逐鬼远走他国，攘灾镇威城池”（P.6181）。

在对外关系方面，应当“六蕃闻名憾颤，八蛮畏若秋霜”（P.4976）；“八方总来跪伏，狻猊道舞殿前”（P.3270）。

在延年益寿方面，应当“已后更不病疾，同寿彭祖相连”（P.3270）。

在伦理道德方面，应当“兄恭弟顺，姑嫂相爱相怜”（P.3270）。

在前途事业方面，应当“已后家兴人富，官高越迁越遯”（P.3270）；“副使司空忠孝，执笔七步成章。文武过于韩信，谋才得达张良。诸幼郎君英杰，弯弧百兽惊忙”（P.4976）。

透过这些文字，显现出来的是一幅自给自足，无忧无虑的小农经济的图画。它那么实在，以至全身心地关注人生种种最基本的需要而忽视了精神上的享受；它又那么坚实地植根于千百万民众的心底，成为他们谋生、求神乃至造反的原始动力。

我曾经在一篇文章中指出：现代的民间傩仪包括了攘鬼和酬神两个方面。与前者相联系的是逐除仪式，俗称“打鬼”；与后者相联系的是祈求仪式，俗称“还愿”<sup>①</sup>。从先秦至隋唐，有关大

<sup>①</sup> 郭净《试论傩仪的历史演变》，《思想战线》1989年第1期。

礼的官方记载都仅提及打鬼活动，可见傩仪在早期只有“逐除”一种功能。那么，傩仪是从什么时候起，才由单纯的打鬼仪式演变为禳鬼与酬神并重的呢？上面的论述其实已经作出了回答：傩仪中逐除仪式同祈求仪式的结合是在唐代下层社会的祭仪中首先完成的。这种结合将人们与彼岸世界交往的正、负两个侧面融为一体，为普通民众提供了一种简便易行的敬神驱邪手段，使假面禳除巫术的适应范围大大扩展，为宋代傩仪系统的重大改革作了铺垫。敦煌歌谣《儿郎伟》就是这一变革发端于唐代的有力证据。



## 第五章 神头鬼面戏

### ——宋、元面具文化

赵宋之世，边患不息，民变蜂起。然而这300多年的动荡岁月，偏又是华夏文明臻于成熟的时期。邓广铭先生有言：“两宋时期内的物质文明和精神文明所达到的高度，在整个封建社会历史时期之内，可以说是空前绝后的。”<sup>①</sup>商品经济的发达，市民阶级的崛起，推动着各种具有浓厚人文气息的艺术形式（如戏曲、说唱文学和文人绘画等）蓬勃发展。有这样一种适宜的环境和气候，假面文化的繁荣也就达到了极致。

随宋朝之后统治中国的元朝，立国甚短，资料不多，故而附于两宋一并叙述。

#### 一、超度亡灵

宋元两代对中华艺术的最大贡献非戏曲莫属。这种以演员装扮人物当众表演故事，且结合念、唱、作、舞为一体的艺术样式，至北宋时已逐渐成型，人称为“宋杂剧”。此后金室入主中原，

---

<sup>①</sup> 邓广铭《谈谈宋史研究的几个问题》，《社会科学战线》1986年第二期。

宋朝迁都江南，杂剧随之传布于南方。同时，留在金朝统治区的演员聚集于燕山（今北京），将宋杂剧改造为“金院本”，又叫“北杂剧”。而南方的民间村坊歌舞伎艺中又逐渐脱胎出一种新的戏曲——“南戏”。它与北杂剧交相辉映，各擅其长。迄至元朝统一全国，金院本遂在吸收各民族表演艺术特长的基础上演化为元杂剧。它的诞生，标志中国戏曲已臻成熟<sup>①</sup>。

宋元戏曲较以往的歌舞百戏更注重人物性格的刻画，更依重演员个人的创造。为了借眉目传情达意，涂面化装在杂剧领域中日益普及，面具则退而成为一种辅助手段。值得注意的是，戏曲假面的使用自宋元以来大体限于神怪、动物之类的角色，明人朱权《太和正音谱》分杂剧为“十二科”时，曾将神佛杂剧归入“神头鬼面”之列。在戏曲中分出“神头鬼面”一类，在南宋便已如此。南宋宁宗嘉定六年（1213年）出生于四川涪州的大觉禅师冉道隆，在观看蜀中杂剧之后赋诗云：

戏出一棚川杂剧， 神头鬼面几般多。

夜深灯火阑珊甚， 应是无人笑倚栏。

这些令观众惊愕不已的“神头鬼面”，就是宋代杂剧里的鬼怪面具。此类假面戏与作涂面化装表演的世俗杂剧迥然有别。其代表作，当首推声名赫赫的《目连救母》。

目连，全名为摩诃目犍连（Māhamaudgalyāyana），又名目乾连或大目犍连，目连是其简称。据西晋竺法护译《佛说盂兰盆经》，目连为佛祖十大弟子之一，称神通第一。他见其母堕饿鬼道受倒悬之苦，求佛解救。佛祖教之于每年7月15日“为七世父

---

<sup>①</sup> 参见张庚、郭汉城《中国戏曲通史》有关章节，中国戏剧出版社1980年版。

母及现在父母危难中者具饭百味五果，汲灌盆器，香油锭烛，床敷卧具，尽世甘味，以著盆中，供养十方大德众僧”。作此盂兰盆，替有罪孽的先人广施功德，即可使其获福升天。“盂兰盆”为梵语Ullambana之释，意为“解倒悬”，即盛百味于盆以供三宝，救饿鬼于倒悬之苦的意思<sup>①</sup>。

设盂兰盆斋，始于梁武帝大同四年(538年)，以后为历代所沿袭。唐及五代以降，超度之人须做“十斋”，即在死者离去的49天之内，做完头七、二七、三七至七七这七道斋，另外再做百日、一年和三年斋。宋朝继承了这一礼仪，敦煌写本S0086《淳化二年(991年)马丑女迴施疏》有“设供一七会，共斋僧二百三十人”之语。“一七会”即“头七斋”，这份文书证明北宋超荐死者照样要操办“十斋”。设斋时所写经书便包括《盂兰盆经》<sup>②</sup>。

宋元时全民性的盂兰盆会均定于7月15日举行。

盂兰盆会原为佛教仪典，以后道教见其影响日盛，也随后参加进来。道教其实也有自成体系的拔度仪式，叫做“黄箓斋”。它早在北周就已定形。编撰于当时的《无上秘要》讲述黄箓斋的功能，是从九幽玉柜长夜之府的苦痛中拯救九世父母，而且详细阐明了设坛献斋的仪规。两宋道教势力膨胀，订立三元祭祀规范<sup>③</sup>。并将盂兰盆仪典改头换面接纳进来，使之归属于专司赦罪的地官掌管，命为“中元节”。届时在各地宫观内举办拯救亡灵的大会：

“七月十五日，中元节。先数日市井卖冥器：靴鞋，幞头、帽

---

① 丁福保《佛学大辞典》有关条目，文物出版社1984年版。

② 高国藩，上揭书，第327页。

③ 《宋史·方技传》。



子、金犀假带、五彩衣服，以纸糊架子盘游出卖。潘楼并州东西瓦子亦如七夕，耍闹处亦卖果食、种生、花果之类，及印卖《尊胜目连经》。又以竹竿砍成三脚，高三五尺，上织灯窝之状，谓之盂兰盆，挂搭衣服冥钱，在上焚之……十五日供养祖先素食……城外有新坟者，即往拜扫。禁中亦出车马诣道者院谒坟。本院官给祠部十道，设大会，焚钱山，祭军阵亡殁，设孤魂道场。”<sup>①</sup>

佛教寺院亦照旧举行斋会：

“律院多依经教作盂兰盆斋。人家大率即享祭父母祖先。用瓜果楝叶生花花盆米食客，与七夕祭牛女同。又取麻穀长本者，维之几案四角。又以竹一本，分为四五足，中置竹圈，谓之盂兰盆。画目连尊者之像插其上。祭毕加纸币焚之。”<sup>②</sup>

元代，7月15日超度祭典仍为佛、道所并重之。周密《乾淳岁时记》有云：

“七月十五日，道家谓之中元节，各有斋醮等会。僧寺则于此日作盂兰盆斋，而人家亦以此日祀祖先。”

为扩大行善设斋的宣传，佛僧道士们把《盂兰盆经》里的目连事迹抽出来，加以改编，敷衍成长篇故事，到处讲唱。而且历代都有人为其添加情节，使它的内容日益丰富，故事日益动人。在唐朝，有《大目乾连冥间救母》和《大目连缘起》等多种版本的变文；在元末明初有《目连救母出离地狱开天宝卷》，而后又衍生出数不清的为妇孺皆知的劝善文书。这些都给历代目连绘画和表演艺术提供了丰富的素材<sup>③</sup>。

① (宋)孟元老《东京梦华录》卷八。

② (宋)陈元靓《岁时广记》引《岁时杂记》。

③ 郑振铎《中国俗文学史》(上册)第233页，上海书店1984年版。

关于中古时期目连传说的内容，我们可从唐代变文中知其梗概。它讲的是南耶王舍城人傅罗卜出家为僧，师事如来，取名目连。他证得阿罗汉果后，藉法力升入天宫，见到父亲，唯不见其母青提夫人。目连去询问佛祖，佛告诉他：青提夫人因生前造孽甚多，已被打入地狱。目连悲痛万分，遂“上穷碧罗下黄泉”，四处寻觅母亲的踪影。在遍访阴司的过程中，他象《神曲》中的但丁那样，目睹了世间罪人堕入地狱后遭受报应的种种惨状：

或值刀山剑树，穿穴五藏而分离；

或招炉炭灰河，烧炙碎尘于四体；

或在饿鬼受苦，瘦损躯骸，

百节火然，形容憔悴。

喉咽别细如针鼻，饮咽滴水而不容。

腹藏则宽于太山，盛集三江而难满。

当尔之时，有何言语？

目连凭借佛力一直闯到深处的阿鼻地狱，“才与备受折磨的母亲相见。他欲代母入地狱而不可得，只好再次求助于如来。如来为之感动，破开地府，让一切罪人皆得升天，唯独青提夫人罪根深结，又堕入饿鬼之道，受饥饿之苦，饮水食饭，皆变为猛火。目连再向佛祖求告，佛嘱曰：须在每年7月15日，“广造盂兰盆，诸山坐禅戒下日，罗汉得道日，提婆达多罪灭日，阎罗王欢喜日，一切饿鬼总得普同饱满。”目连依言广造盂兰盆，使其母得食饱饭。而后再引投胎为黑狗的母亲至王舍城佛塔前，忏悔念戒七日七夜，终于让她转却狗身，还复人形，从此皈依佛法<sup>①</sup>。

---

① 郑振铎，上掲书(上册)第6章。

目连传说借地狱之苦和升天之乐的对照来宣扬行善施斋的好处，颇受普通大众的欢迎。宋代的道士受到启发，也编造了大量“目连救母型”的故事，以广招信徒。宋人张君房所撰的道教典籍《云笈七签》，收集17则道教灵验事迹，有12则属于行黄箓斋的例子，其中又以超度亡人者最多，占10例；而超度父母的故事有三则<sup>①</sup>。现举其中“崔图修黄箓斋救母生天验”以资对照<sup>②</sup>：

“崔图者，坊州中都人，好游猎。驰马于野中猎，次马忽不行。鞭箠数下亦不进，怒下马，欲射之。马作人言曰：‘吾是汝之母也，不得相害。曾窃取汝三十千钱，私与小女为嫁资，不告于汝。吾死，冥司罚吾与汝为马八年。今限已毕，吾将死矣。’图闻之，举身自扑，迷闷良久，悲告母曰：‘儿之不孝，致令我母见受如斯罪！’马亦流泪，曰：‘吾为马身，报汝未了，更罚与汝为瞽目之婢。’仍复喑哑。图闻之号哭，言曰：‘如何免得此罪业？’母曰：‘吾闻罪障重者须作黄箓道场忏悔，即得免苦’，言讫而死。图收葬其马，焚射猎之具，请道流修黄箓道场三日三夜。至第三夜，图闻扣门之声甚急。出看，乃是其母还现本形，立于门外，谓其夫妇曰：‘人生世间，愿作善业，勿为恶事。冥司报应，一一分明。母用子钱尚被责罚如此，况他人非己之物，岂可盗乎！吾受此罪，苦痛万般，不可言说。赖汝夫妇为吾修无上黄箓宝斋，功德一切。吾乘此功德，已得升天，故来相别’。于是乘虚而去。图自此知罪福必应，大道可依。夫妇诣王屋山同志修道矣。”

① 【日】福井康顺等《道教》第181页，上海古籍出版社1990年版。

② （宋）张君房《云笈七签》卷120。



上述道教灵验故事与目连传说情节不同，结构相似。说到底，它们都是为超度仪式服务的。而《目连救母》杂剧的出现，又比一般说唱故事进了一步。它不仅有宣传信仰的功效，而且与拔度活动相结合，使演出过程化作祭典的组成部份，成为布施和还愿的一种方式。

宋代中元节演《目连戏》的情形，在孟元老《东京梦华录》中有一条记载：

“勾肆乐人自过七夕，便搬演《目连救母》杂剧，直至十五日止。观者增倍。”

话虽简短，信息量却不小。它既点明戏目为《目连救母》，是专职演员搬演的杂剧；又指出上演时间为7月7日至15日，历时8天；而且透露出这台鬼戏很受百姓的欢迎。

明朝剧作家郑之珍以民间目连戏为蓝本进行再创造，写出了气势弘伟的《目连救母行孝戏文》。但这出舞台剧有太重的文人气味，很难据之再现宋元目连戏的原貌。有鉴于此，下面的讨论将以新加坡莆仙同乡会搬演的《普度目连戏》为一个参照文本。因为这部戏所继承的本子比郑之珍本更早，而且未经文章高手的加工，有可能属于宋元古本的传统<sup>①</sup>，我们可从中窥见当时“神头鬼面”戏的表现形式和内部结构。

莆仙，指新加坡兴化府莆田、仙游两县。该地居民的先辈多来自福建，他们组织起“莆仙同乡会”，会中附设“莆仙业余剧团”。每年农历的七月十八、十九两天，莆仙同乡都要筹钱延请

---

① 下文有关莆仙目连戏的介绍，均参考〔日〕田仲一成《新加坡莆仙同乡会逢甲普度目连戏初探》，《中华戏曲》1988年第4期。

佛僧做法事,同时上演“目连小戏”(提线傀儡戏)。此外,每逢十年一度的“岁次甲子”,还要在郊外的神庙“九鲤洞”前举办“逢甲大普度”,届时,新加坡和马来西亚的莆仙侨民都前来与会,并搬演“目连大戏”(由真人戴假面表演)。

正式的活动在甲子年的农历七月甲子日开始,从初二到初八,共历时七天。整个大普度仪式又分为三个相互重叠的部份:

第一部份是佛、道法事。初二为序幕,道教作开光仪式,佛教作起旛、安坛仪式。从初三开始,佛僧行3天法事,道士行6天法事。佛教法事的内容为每日的早、午、晚朝和拜忏;在初四晚上进行亡灵超度(塔忏),初五晚上放水灯、放焰口。

道教法事则可划作前3日和后3日两部份。前3日行早、午、晚朝,进供,诵经,符合唐宋道教科范典籍《太上黄箓斋仪》和《上清灵宝大法》的规定。据说这是模仿诸天神每日寅、午、戌三时朝谒元始天尊的威仪<sup>①</sup>。后3日行请神献供仪式,以配合酬神戏剧的上演。

第二部份是初三到初五的3天目连大戏。

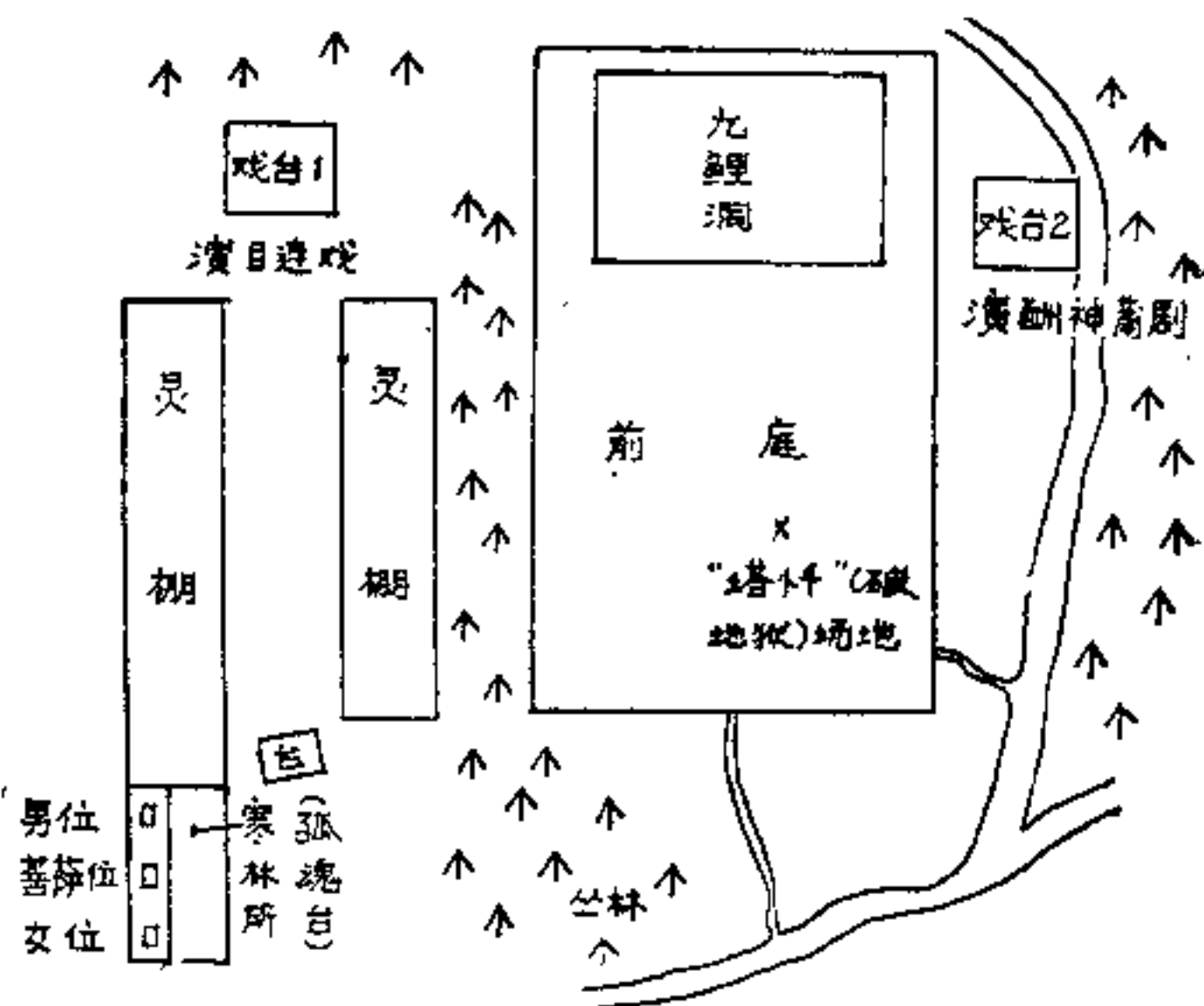
第三部份是初六到初八的3天酬神莆剧。

现在着重分析第二部份“目连大戏”。诚如田仲一成先生所说,莆仙大普度的关键是“目连戏跟法事齐头并进,法事中有目连戏,目连戏中有法事,两相呼应,溶为一体,难以分辨。所以此处的目连戏,与其说是戏剧艺术,毋宁说是宗教仪礼更为妥当。”目连戏的宗教性首先表现在戏场的布置上。戏台前面不设座位,只搭灵棚。其用意是要表明,看戏的观众不是活人,而是亡

---

<sup>①</sup> 福井康顺等,上揭书第177页。

| 日     | 道教仪式 | 佛教仪式 | 戏剧  |
|-------|------|------|-----|
| 7 月初二 | 预备   | 预备   | 目连戏 |
| 7 月初三 | 正斋   | 超度   | 超度  |
| 7 月初四 |      |      |     |
| 7 月初五 |      |      |     |
| 7 月初六 | 请神   |      | 莆剧  |
| 7 月初七 |      |      |     |
| 7 月初八 |      |      |     |



新加坡莆仙大普度会场(摹自田仲一成文)



魂。灵棚分为两种，一种设在戏台的两侧，里面供着数百位近年死去的同乡灵牌。灵棚一角为寒林所。“寒林”者，亦名尸陀林、恐惧林，是佛教所称西域的弃尸之处。莆仙人用它奉祀孤魂野鬼的灵位。有些地方把寒林当作凶死者的阴魂。近代成都有一种习俗，每逢街道上有人得瘟疫或遭暴而死，居民必蘸金演《捉寒林》戏。令一乞丐装扮寒林，相貌丑恶，如旱魃魍魉之类，伏于城外荒郊野冢间。会首及兵差手持刀枪，列队将其捕捉，押回戏台，囚入笼中，说如此可驱疫厉<sup>①</sup>。

莆仙目连戏每日开场，便要做一个典型的宗教仪式“超幽”，意即招引冥间鬼神及祖先之灵前来观戏。只见扮目连的男优立在戏台中心，植立锡杖，拜谒四方。然后冥司功曹将军登场显武，还有演员在台上台下抛撒纸钱。这一开场仪式，绍兴一带称之为“起殇”或“开丧”。做法是由鬼王率小孩装扮的鬼卒驰往野外无主坟地，将钢叉扎进坟土，拔出后奔回戏场，掷于台板上，就算把烧死吊死淹死屈死的冤魂请来瞧戏了。或鬼王及小鬼在锣鼓旗帜的引导下巡游村中，召集鬼魂到戏场<sup>②</sup>。

开场之后，正戏上演。历时3天的演出从始至终弥漫着阴惨恐怖的气氛。厉鬼冤魂主宰着舞台，时而女吊突现，阴风顿作；时而无常奔走，拘拿罪犯；时而冥界三堂会审，震慑人心。虽然白天演戏，台上锣鼓阵阵，台下却几乎无人观看。四野一片空寂，只有三三两两的人群手托灵牌出入于灵棚，情景甚是可怕。

戏的高潮是“目连超荐”。这一场完全脱离了假定性的舞台表演模式，转化为真正的超度仪式。只见目连藉佛祖法力，手持

① 傅崇矩《成都通览》(上册)第554页，巴蜀书社1987年版。

② 胡朴安《中华全国风俗志》(下册)第247页，河北人民出版社1986年版。

灯笼和锡杖，打破地狱之门，拯救母魂。一时间，门里走出许多鬼魂向他求救。目连使用锡杖在地上画咒文解救他们。正值此刻，一个惊人的场面出现了：

“台下的很多同乡也向台上目连恳求用同一方式超度亲人的亡魂。同乡们各各把自己死故亲人的神位和衣裳，交给一个装扮亡魂的少年，他手托着牌位，把衣裳挂在肩上，跪在目连前面，目连照样用锡杖在台上写咒字，表示超度其少年所代表的亡魂。台上装扮亡魂的少年一共有十几个，他们在地狱门里一起坐着，一个一个走到目连前面，代替同乡亡魂，表演《目连超度》的角色。这是剧外的宗教仪礼，此时停止演戏，暂时做这种仪式。要做这种超度的同乡，一共有300多个，一个一个做下去，总共需要4个小时。目连戏可以说为了这种同乡《目连超荐》而表演的。”

这一超荐“表演”的基本结构和主要象征，与道教黄箓斋颇有共同之处。现以台湾红头道士主持的超生仪式为例。其做法是先召请诸神，诵读宝忏，请阎罗王免除死者之罪。然后烧掉除罪和拔度文书。接下来，主持斋仪的道士借法力下到地狱，告知鬼王被拯救者的名字，再从关闭的地狱之枉死城里将亡魂救出。做这道仪式的时候，道士要用法剑把纸糊的地狱之城打破，名曰“打城”。然后从城中取出代表死者的假人，放入盆内沐浴，同时以卷席敲打地面，破坏狱城，把假人的衣服和纸钱一起烧掉。继而献供诵经，再让信徒手持假人随道士绕行纸桥，把死者带入净土。最后将假人、冥界纸房、冥界土地证等一齐焚化。全套法事需6至8小时<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 福井康顺等，上掲书第163页。

将目连戏同黄箬斋相对照,它们的相似性是很明显的。在结构方面,二者都包括请神、破狱和超度三项程序:

| <u>程序</u> | <u>目连戏</u>     | <u>黄箬斋</u>           |
|-----------|----------------|----------------------|
| 请神        | 目连向佛祖求问拯救其母的方法 | 焚纸、诵经、打卦<br>请诸神赦亡灵之罪 |
| 破狱        | 目连用锡杖打破地狱之门    | 道士用剑击破纸糊的狱城          |
| 超度        | 目连书咒文,超荐同乡亡魂   | 道士为假人沐浴、供奉、诵经,引之过桥   |

上面是一系列象征性的行为。在物的象征方面,二者也可以一一对应:但请记住,目连戏是在庙前大舞台上演的,黄箬斋是在道观内的模型舞台上做的:

| <u>被象征的人、物</u> | <u>目连戏</u>   | <u>象征物</u> |
|----------------|--------------|------------|
| 拯救者            | 目连           | 道士         |
| 被拯救者           | 拿死者衣服的演员(少年) | 穿纸衣的假人     |
| 地狱             | 戏台           | 纸做的狱城      |
| 破狱法器           | 锡杖           | 法剑         |

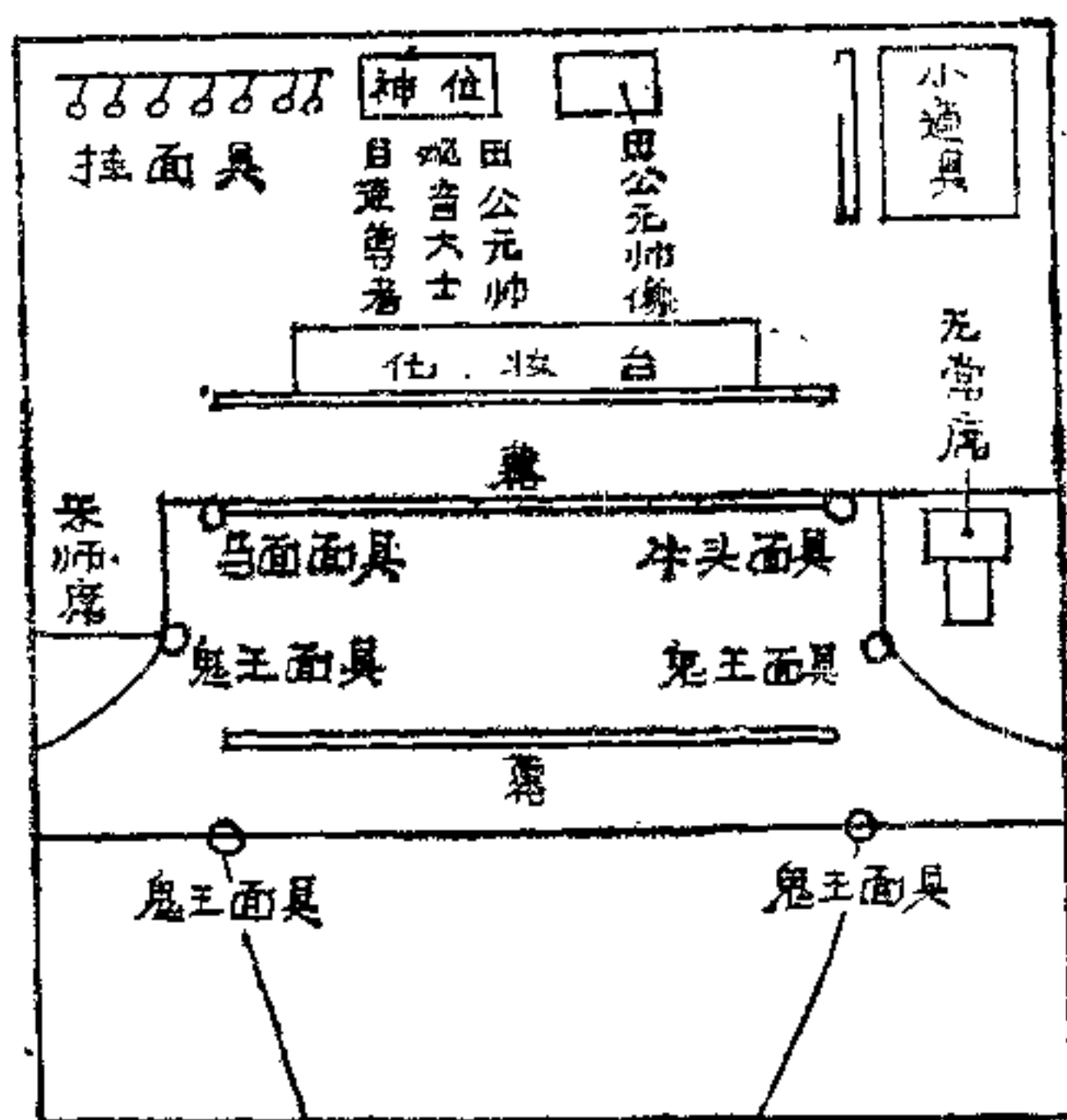
这并不意味着目连戏就等同于黄箬斋,而是说它们之间有着相互依存、相互交织的关系。目连戏是带有宗教色彩的表演,佛道的超拔仪典则是带有表演特征的祭祀。从黄箬斋用纸偶作法的行为来讲,它不啻也是一台小型的目连救母戏,与莆仙人用



提线木偶表演的“小目连戏”相似，只不过情节没那么复杂而已。

笼罩莆仙目连戏场的鬼域气氛，要靠演员的精彩表演加以渲染，也要用瑰异的假面来营造。作为冥界地狱的戏台，必有鬼怪把守。这鬼怪便以面具作代表。戏台分为前后两部份。前台为地狱，立四根柱子，上挂两对六个鬼王面具，形状恐怖；上场门和下场门，宋代俗称“鬼门道”，此处却真的挂着牛头、马面面具，前台下方设一个座位，让貌相吓人的勾魂使者“无常”据有。戏台两边贴满对联，或赞颂目连功德，或描绘剧中情景：

千万事忠孝为先，如尊者救母亲兼能度众



莆仙普度大会《目连戏》戏台布置

十八重地狱解放，望世人行善道推广宣扬

现一段慈祥覆兹世界

会两班鼓吹起尔幽冥

为富休不仁，生不带来死不带去

佐人应能干，忠能兴国孝能兴众

目连尊者尊佛囑

有佛有亲圆圣果

后台墙壁正中，供观音大士、目连尊者和本土乡神四公元帅联合牌位，让戏人进香。旁边悬挂一排演出时用的鬼怪面具。这些神头鬼面都要在人工造就的地狱中出场。当中最引人注目的便是无常使者。近代流行于村坊的劝善书说这位角儿有两人，一为“死有分”，又叫“阴无常”；一为“活无常”，又叫“阳无常”。可民间却没有作如此认真的区别。绍兴目连戏中的无常使者扮相已改成涂面，然而几笔涂抹，粉面朱唇，眉黑如漆，也很有味道。无常穿白衣或黑衣，手持勾魂牌、扇子或算盘、铁链，头戴纸糊高帽，上书“一见生财”、“一见有喜”、“一见大吉”或者“你也来了”！这鬼物装扮怪异，表演滑稽，颇得乡民尤其是孩子们的喜爱。鲁迅追忆童年时看目连戏的情景，对无常作了一段风趣的描绘：

“在许多人期待着恶人的没落的凝望中，他出来了，服饰比画上还简单，不拿铁索，也不带算盘，就是雪白的一条莽汉，粉面朱唇，眉黑如漆，蹙着，不知道是在笑还是在哭。但他一出台就



近代民间劝善书中的无常和马面(摹自鲁迅《朝花夕拾》)

须打一百零八个嚏,同时也放一百零八个屁……”<sup>①</sup>

周作人也曾为丰子恺画的“活无常”配短诗一首,表达他的感受<sup>②</sup>:

目连大戏看连场,扮出强梁有王伤。

小鬼鬼王都看厌,赏心只有活无常。

莆仙目连戏里的无常也有几段嬉闹的表演,但仍给人以恐

① 鲁迅《朝花夕拾·无常》。

② 钟叔河《丰子恺画周作人儿童杂事诗笺释》,《中国文化》第1期。



怖之感。他用假面假形装扮,身高九尺,穿绿衣,绿面长头,口吐宽大的红舌,面目狰狞,俗称“长头鬼”。这副模样,或许更接近古代无常的形象。我想,它在超度仪式上应是一个与目连对称的角色。如果说目连代表了佛祖扬善的法力,无常则代表佛尊惩恶的威仪。

其他登场的神头鬼面,还有阎王和鬼卒。戏演到中途,许多少年涂面装成小鬼,簇拥着阎王到九鲤洞接玉皇圣旨。转来后,又手持钺棒去捉拿罪犯。近代安徽铜陵一带演目连戏,鬼卒却戴假面,“小鬼蒙面具如箩筐,助声势,与黑无常斗”<sup>①</sup>。

在无常和众鬼卒的身后,跟随着丑恶的牛头、马面鬼。他们出身佛门,大号为“阿旁牛头马首”,担任地狱狱卒。唐宋时期,对牛头马面的信仰十分普遍,敦煌《目连变文》多次提及他们。如阿鼻地狱:“叫唤狱卒数万余人,总是牛头马面”;铜柱铁床地狱:“见一马头罗刹,手把铁杈意而立。”<sup>②</sup>四川大足宝顶山宋代“地狱变相”石刻中,施刑于各层地狱的鬼怪多为牛头马面形状。请看“镬汤地狱”:

“有一大铁锅置于猛火之上,热汤沸沸,锅内煮有数人,已成白骨;锅内一马面鬼正持叉搅拌”。

又看“锯解地狱”:

“图中是一人两脚分开,倒吊于架上,两腿中已嵌入一大锯,一牛头恶鬼及另一恶鬼分执锯之两端,用力拉之,血流如注。”<sup>③</sup>

① 胡朴安,上揭书第282页。

② 郑振铎,上揭书第237~238页。

③ 刘长久等《大足石刻研究》第486~487页,四川社会科学出版社1985年版。

莆仙逢甲大祭出场的马面牛头，可说是延续了古代鬼卒的装扮。这些凶恶的丑类能在目连戏中上窜下跳，只因为可借它们的表演展示地狱的可怕内幕，使乡民们观之、惧之，从此弃恶向善，以求来世超生天堂。另一个目的，则是拉这一班鬼怪去打另一群妖魔，活人们便可以在坐山观虎斗的同时获得片刻安宁。此类打鬼活动在莆仙逢甲大祭中似未出现，但在后世的目连戏里却屡见不鲜，如安徽泾县便有这种风俗：

“目莲戏，演目莲救母故事，皖以南盛行之……第三夜演目莲之母刘氏游十殿。就中以第三夜为最热闹，因东方亮妻之寻死，而有溺鬼缢鬼之争替。因两鬼之争替，而有闻太师之逐鬼。逐鬼谓之出神。闻太师者，纣臣闻仲也，俗谓之家堂神，专管人家之冥事。当出神时，台上灯火齐灭，缢鬼溺鬼，浑身冥箔，满台乱扑，作鬼噪声，状甚幽凄。闻太师手执钢鞭，数其扰乱人家之罪，而下驱逐之令，钢鞭一指，两鬼立即跳至台下；向坛上奔去。闻太师随后驱逐，人声喧哗，炮爆连天，两旁女台灯笼高挂，纸扇乱摇，一若以为真鬼，恐其近身讨替也，间有因惧怕而昏晕者。”<sup>①</sup>

闻仲何许人也？他原是商朝太师，助纣为虐，被云中子一把霹雳火烧死在绝龙岭，也可算得个鬼魂。泾县村民奉之为神，在目莲大戏之夜搬他出来，借其阴杀之气以击鬼，道法可谓高矣！

## 二、打鬼驱狐

如果说，假面在宋元杂剧中的用途非常有限，那它们在打鬼仪式上可就备受重视了。对北宋宫廷的大傩仪轨，孟元老有一

<sup>①</sup> 胡朴安，上揭书（下册）第280页。

段很生动的回忆：

“至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官。诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀金甲，装将军。用镇殿将军二人，亦介冑，装门神。教坊使南河炭丑恶魁肥，装判官。又装钟馗、小妹、土地、灶神之类，共千余人。自禁中驱祟，出南薰门外转龙弯，谓之埋祟而罢。是夜禁中爆竹山呼，声闻于外。”①

读了这段文字，不禁使人惊诧不已。因为其中出场的假面鬼神完全换了一班人马，过去每请必到的方相氏和十二神悄然消失了，代之而起的是许多至今仍受大众膜拜的俗鬼俗神。

南宋驱傩的阵容亦大率如此：

“禁中以腊月二十四为小节夜，三十日为大节夜。呈女童驱傩，装六丁、六甲、六神之类，大率如《东京梦华录》所载。”②

“十二月尽，俗云月穷岁尽之日，谓之除夜。士庶家不论大小家，俱洒扫门闾，去尘秽，净庭户，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌，祭祀祖宗。遇夜则备迎神香花供物，以祈新岁之安。禁中除夜呈大驱傩仪，并系皇城司诸班直，戴面具，著绣画杂色衣装，手执金枪、银戟、画木刀剑、五色龙凤、五色旗帜，以教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户神尉等神。自禁中动鼓吹，驱祟出东华门外，转龙池湾，谓之埋祟而散。”③

我国傩仪的鬼神家族，由汉至唐为一个系统，其主神为方相

① 孟元老《东京梦华录》卷十。

② (元)周密《武林旧事》。

③ (宋)吴自牧《梦粱录》。



与十二兽。因它们都作猛兽装扮，我们不妨称之为“动物神系统”。它溯源于先秦巫术文化，具有较为封闭的特点，长期保持着一种固定的模式。至宋代，傩仪则演变为另一个系统，因其鬼神多为人形，可称之为“人格神系统”。它发端于唐代以敦煌“儿郎伟”为代表的民间打鬼仪式，其神系较为开放；勿论何路神灵，都可请入傩坛，封为傩神。

宋代傩仪鬼神的大换班，与这一时代道教势力的膨胀有着密切关系。道教在两宋倍受尊崇，几乎被奉为国教。北宋初年，道士张守真预言太宗将继承帝位，得到朝廷的信任，道教的地位亦随之被抬高。此后，道士们又巧妙地以天书事件使真宗对道教着了迷，尊玉皇大帝为“太上开天执符御历含真体道玉皇大天帝”，等于成了国家最高保护神<sup>①</sup>。真宗还在京师和全国各地遍置宫观，为道教的大规模活动提供了方便。宋徽宗对道教的崇信更近于狂热，不仅遍求道经于天下，加强官府与道教的联系，甚至打算毁佛崇道。

宋代道教一面依附于国家政权，一面又不断加强向下层社会的渗透，从而开始了“民众道教”的时代<sup>②</sup>。所谓“民众道教”，是相对于以道观为基地的正规教团，亦即“正统道教”而言。在统摄各种民间信仰的基础上，道教的鬼神体系于宋代完全形成，此后再未发生根本的变化。据南宋《上清灵宝大法》，其神祇大致分作以下几组：

1)三清；2)六天帝君及二帝后；3)三十二天帝；4)十太乙；5)

---

① 《宋史·礼志》。

② 《日》福井康顺等，上揭书第13页。

日、月及诸星宿；6)三官；7)四圣；8)历代传经著名法师；9)三元；10)五岳及诸山神；11)扶桑大帝及水府诸神；12)酆都大帝及所属诸神；13)天枢院、驱邪院、雷府等部主宰及所属诸神；14)各种功曹、使者、金童、玉女、香官、吏役等；15)城隍、土地及以上各种神祇所属兵马。

这个系统与永乐宫道教壁画大体相符<sup>①</sup>。宋代出现在傩仪中的鬼神，有的被吸收为道教的低位神，如门神、六丁六甲和土地等。但很多并未入流，充其量只能算作道教役使的散兵游勇，专做些打鬼驱邪的勾当。这些原来仅为小民信仰的逐疫鬼神，得到道教的扶助后，势力大增，乃至冲垮了汉唐以来的官方傩仪体系，使两宋皇家大傩发生重大变革。从此，方相氏和十二神不再主司法事，它们留下的位置，被一群出自民间巫教而归附于道教门下的神灵所占据。它们当中有不少至今还在乡间傩仪中粉墨登场。

随着这一变化的发生，傩仪鬼神家族的“人口”从此猛增。孟元老说北宋禁中大傩登台的鬼神角色有千余人，绝非夸大之辞。宋徽宗政和年间，朝廷要举行大傩，桂府进贡各式面具，“比进到，称一副，初讶其少，乃是以八百枚为一副。老少妍陋无一相似者，乃大惊。至今桂府作此者皆致富，天下及外夷皆不能及”<sup>②</sup>。于斯，傩神队伍之庞大可见一斑。

这许许多多鬼神，姓甚名谁，何方人氏，大都无从查考。可喜的是，其中领头的几位身份却比较明确。

一位是名声显赫的钟馗。此公原本不作人形，而是古人打

① 王逊《永乐宫三清殿壁画题材试探》，《文物》1963年第3期。

② (宋)陆游《老学庵笔记》一。

鬼时挥舞的棒槌，叫做“终葵”。汉代马融《广成颂》里有“翬终葵，扬关斧”之句。《礼记·玉藻》曰：“终葵，椎也。”由于它具有辟邪的功用，古人常把它作为名字，以求辟除不祥。如北魏时有杨钟葵、张钟葵、于钟葵、李钟葵，北齐有宫钟葵、慕容钟葵，隋代有乔钟葵、宗宝钟葵，唐朝又有张钟葵<sup>①</sup>。

唐代，敦煌民间已经让钟馗代替方相氏统领伟儿郎驱鬼，故《儿郎伟》词才说“钟馗白泽，统领居仙”。它出征时，人们要高唱一曲雄壮的战歌《除夕钟馗驱傩文》。这位大神戴“钢头银额”假面，披豹皮，安熊爪，用朱砂把浑身染得赤红，率十万神兵“提取浮游浪鬼”。

唐朝宫廷虽然不让钟馗率领傩队，但部份吸收民间以钟馗逐疫的做法，在岁除之夜把它的画像贴在门上驱邪。好事者为了证明事出有典，编排了一个离奇的故事。宋代宫中藏唐代吴道子所绘钟馗图，卷首有段唐人题记云：

“明皇开元，讲武骊山，岁翠华还宫，上不怿，因疟作，将逾月，巫医殫伎，不能致良。忽一夕，梦二鬼，一大一小，其小者衣绛犊鼻，屣一足，跣一足，悬一屣，搢一大筠纸扇，窃太真紫香囊及上玉笛，绕殿而奔。其大者戴帽，衣蓝裳，袒一臂，鞭双足，乃捉其小者，剝其目，然后擘而啖之。上问大者：尔何人也？奏云：臣钟馗氏，即武举不捷之进士也。誓与陛下除天下之妖孽。梦觉，疟若顿瘳，而体益壮。乃诏画工吴道子，告之以梦曰：试为朕如梦图之。道子奉旨，恍若有睹，立笔图迄以进。上瞠视久之，抚几曰：是卿与朕同梦耳，何肖若此哉！道子进曰：陛下忧劳宵旰，以

<sup>①</sup> 参见宗力、刘群《中国民间诸神》第239页，河北人民出版社1986年版。



衡石妨膳，而店得犯之。果有蠲邪之物，以卫圣德。因舞蹈上千万岁寿。上大悦，劳之百金。批曰：灵祇应梦，厥疾全瘳。烈士除妖，实须称奖。因图异状，颁显有司。岁暮驱除，可宜遍识。以祛邪魅，益静妖氛。仍告天下，悉令知委。”<sup>①</sup>

钟馗在唐代声誉日隆，很快被道士们相中，拉入道坛。敦煌文献中有一幅《总坛式》图，绘道士作法所设神坛式样，把守东北方的就有“天蓬大师”和“钟馗”<sup>②</sup>。这表明，雉仪与道教的联姻，在唐朝便已开始了。

两宋时，钟馗的地位亦加显赫。无论官方民间，均以之为驱鬼的主神。有关他的记载较前代增加了许多，如沈括的《梦溪笔谈》、黄休复的《益州名画录》、叶梦得的《石林燕语》、郭若虚《图画见闻志》、陈元靓《岁时广记》都收其传说故事，载其信仰风俗。尤其到了岁末逐疫，钟馗不仅出现在假面盛会上，还被人图写形象，贴于门户。宋神宗就曾两度以钟馗刻板赐大臣：

“熙宁五年(1072年)，上令画工摹搨镂板印赐两府辅臣各一本。是岁除夜，遣入内供奉官梁楷，就东西府给赐钟馗之像。”<sup>③</sup>

“元丰元年除日(1078年)，神宗禁中忽得吴道子画钟馗像，因使镂板赐二府。”<sup>④</sup>

岁除之夜，跳钟馗舞、挂钟馗像在坊里乡间更加风行。所绘图像，有用绢素者：

“除夜。旧传唐明皇是夕梦鬼物，名曰钟馗。既觉，命工绘

---

① (宋)沈括《补笔谈》卷3。

② 高国藩，上揭书第89页。

③ 沈括《补笔谈》卷3。

④ (宋)叶梦得《石林燕语》卷5。

画之。至今人家图其形，贴于门壁。亦有用绢为图者”。<sup>①</sup>

也有用木雕板印制者，呼为“纸马”：

“岁旦在迩，席铺百货，画门神、桃符、迎春牌儿。纸马铺印钟馗、财马、回头马等，馈与主顾。”<sup>②</sup>

“近岁节市井皆印卖门神、钟馗、桃板、桃符，及财门钝驴、回头鹿马、天行帖子……”<sup>③</sup>

钟馗旁边，自宋代起配了一位小妹。他们俩时常双双出现在逐疫大典和门画上，由此开了后代《钟馗嫁妹》傩戏的先河。

再一位是大家所熟悉的门神。他们两位原来叫神荼、郁垒，或似鬼怪，或似门吏。宋以降多改为武士形象。百岁寓翁《枫窗小牍》说：“靖康以前，汴中家户门神多番样，戴虎头盔。而王公之门，至以浑金饰之。”《夷坚志》戊卷10谈武士门神来历，说是南宋绍兴年间有个名叫胡生的画工，居于县市，技艺平平。有一次邑人修葺城隍庙，请他绘门卫二神。胡生嫌钱给得少，便只用水墨涂绘，不画衣冠。夜里，他梦见两个仪貌雄伟、衣服敝恶的巨人，让他为其重加藻饰，当以回报。胡生醒来后，知道是他所绘神像来求，即刻买金箔五彩，为两位门神绘黄金甲，执金钺，冠带整严。此后他画艺大进，名声日彰。里巷遭疫疠，无一家不病，只有胡生独免。别人以为他有什么奇术，后来才知道是得了武士门神的保佑。

两宋门神的用法与钟馗相同，即在除夕请其出马驱傩，并刻印图像贴门上以镇宅。皇宫大傩时，让两名威武的镇殿将军介

① 金盈之《醉翁谈录》卷4。

② 吴自牧《梦粱录》卷6。

③ 孟元老《东京梦华录》卷10。

甯装扮门神，正与典故相符。

灶神。此神之祭，由来久矣。古代让他掌炊爨，从汉以后改司一家人财兴旺之职。相传灶神每年腊月 24 日要上天述职，汇报本户善恶行状。他说好说坏，便决定了这户人家来年的吉凶祸福，故祀灶被民间当作岁末的大事。宋人范成大有首诗就反映了当时崇拜灶神的情形：

古传腊月二十四，灶君朝天欲言事。  
云车风马小留连，家有杯盘丰典祀。  
猪头烂熟双鱼鲜，豆沙甘松粉饵圆。  
男儿酌献女儿避，酹酒烧钱灶君喜。  
婢子斗争君莫闻，猫犬触秽君莫嗔。  
送君醉饱登天门，杓长杓短勿复云，  
乞取利市归来兮。

短短一首《祭灶诗》，把宋代小民百姓贿赂灶王爷，以求清吉平安的心理描绘得活灵活现。至 24 日交年，家家户户便开始“备酒果送神。烧合家替代钱纸，贴灶马于灶上，以酒糟涂抹灶门，谓之醉司命”<sup>①</sup>。灶君既有家庭守护神的身份，又有通天打小报告的本领，宋人举办大傩，便也把它拉来参加，以壮大打鬼的声势。

判官。原为唐代的佐理之职，不入正品。宋朝置州、府，选派京官充任时称签书判官厅公事；各经略、宣抚、转运和中央政府的三司、群牧等使亦设判官。宋代还有一类“判官”，是专门管理阴司事务的，叫“阎罗王”，而且常以阳间忠正耿直之士充任。

---

① 孟元老《东京梦华录》卷 10。



如《云笈七签》卷121收录了“相国杜幽公修黄箓斋免阎罗王验”，说他死后被任命为阎王爷，做十坛黄箓斋后才得以退免。值得注意的是，古代被奉为阎罗的名人如寇准、范仲淹、韩擒虎、颜真卿、包拯等，均是隋唐及宋代名士。而其中的四大阎王（韩、寇、范、包），宋人便占了3位。这或许说明判官信仰在两宋曾十分盛行。判官掌生死命簿，辨善恶之途，请他们在除夕之夜前来降妖捉怪自不成问题。只是宋人崇拜的判官并非总是相貌堂堂，反带几分喜剧色彩，所以找了丑恶魁肥的教坊南河炭扮演。

土地。这位土地老公公心地善良，绥靖一方。他的前身是古代社神，历朝皆信奉弥笃。宋人眼里的土地爷，对本境土地人民照料甚勤。《夷坚志》景卷6载南宋宁宗庆元元年（1195年），城隍王奉上帝敕命，至平江市行疫。市内孝义坊土地神报称本坊居民良善无过恶，请免以病苦困之。城隍不允。土地乃求告以小儿充数。不久城中疫病大作，唯孝义坊仅儿童染疾。事后，坊众相率敛钱建大庙，以报土地之德。宋元道教已将土地收罗，列为品级最低的神祇，让他在各地保境安民。岁除打鬼，他也是傩队的成员之一。

六丁六甲。原为古代日值之神，后投入道教门庭。两宋朝廷崇道，对“真武”的信仰随而兴起，元朝又封之为“元圣仁威玄天上帝”，地位益显。真武属下有丁甲神将，据说能兴风雷、制鬼神。道士常用符箓呼之而来，祈禳驱鬼。丁甲神将至宋代已男女配对，六丁（丁卯、丁巳、丁未、丁酉、丁亥、丁丑）为女（阴）神，六甲（甲子、甲戌、甲申、甲午、甲辰、甲寅）为男（阳）神。南宋陆游《老学庵笔记》说：“抚州紫府真武殿像旁，设有六丁六甲神，而

六丁皆为女像，亦醴泉旧制也。”正由于此，禁中呈大傩仪，才用女童装扮六丁之神。这六位鬼神在大傩中露面，显示了道教对宋代傩仪的深刻影响。

在季冬逐疫之月，民间还要自发地搞一些打鬼活动，故苏轼《荆州》诗云：

残腊多风雪，荆人重岁时。  
客心何草草，里巷自嬉嬉。  
爆竹惊邻鬼，驱傩逐小儿。  
故人应念我，相望各天涯。

其中有一种由叫花子们组织的驱傩活动，起了个古怪的名称，叫“打夜胡”：

“自入此月，即有贫者三数人为一火，装妇人神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为打夜胡，亦驱祟之道也。”<sup>①</sup>

“自入此月，街市有贫丐者三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗、小妹等形，敲锣击鼓，沿门乞钱，俗呼为打夜胡，亦驱傩之意也。”<sup>②</sup>

文中的“打夜胡”，原来叫做“打夜狐”。敦煌写本P3468“岁岁夜胡儿”一句，在另一写本中作“岁岁夜狐儿”。可见“夜胡儿”和“夜狐儿”在唐宋是相通的<sup>③</sup>。

何以逐疫鬼要以打狐狸的方式进行呢？要说清楚这一点，就不能不考察我们的先辈对狐狸的看法究竟如何。

中国人视狐狸为怪物，自古亦然。其中有预示祥瑞之狐，如

① 孟元老《东京梦华录》卷10。

② 吴自牧《梦粱录》卷6。

③ 参见高国藩，上揭书第13章。

九尾狐；更有为祟为妖之狐。人们对狐狸的这种矛盾态度，在蒲松龄笔下表露得淋漓尽致，当然这已是后话。狐狸修炼成精，便能祸害于人，这是历代的共同认识。晋代葛洪《抱朴子》告诫入山修道者须警惕老物之精，内中便有自称“阳公”的妖狐。干宝撰《搜神记》卷18讲述一个千年老狐的故事：

晋惠帝时任司空的张华结识一位书生，见他风流儒雅，非常喜欢。于是二人论及文章，书生竟无所不通，无所不晓。张华乃叹道：“天下哪有这样博学的青年！我看他若非鬼魅，就是狐狸！”便按照朋友的建议，找条狗来试探，却毫无结果。张华忿忿地说：“这一定是真妖。听说狗只识得数百年的怪物，却辨不出千年老精。只有用千年枯木照之，才能让它即刻显形。”说罢派人到燕昭王墓前砍来千年华表木，点燃了照那书生，果然乃一斑狐。于是把它煮吃了。

《玄中记》有段话，概括了各种妖狐的特征：

“狐五十岁能变化为妇人。百岁为美女，为神巫，或为丈夫，与女人交接，能知千里外事；善蛊盛，使人迷感知智。千岁即与天通，为天狐。”

《宣室志》更借一唐代老狐的自白，点出了狐狸与阴阳五行的联系：

“吾命属土也，克土者木，日次于乙，辰居卯，二木俱王，吾其死乎！”

日本学者吉野裕子由此得出一个很精辟的见解：狐是五行中土的象征物，所以它的颜色为黄，居于土穴，命属土，为木所克。

土产生万物，万物死亡也要还原到土，才得以再生、发展。所



以,象征土的狐狸成为农耕文化的崇拜物,是在情理中的事。中国人对狐狸的崇拜,既有“事狐”的一面,也有“打狐”的一面。在阴气欲尽、阳气萌生的时节把狐狸驱出、克杀,同样符合五行相生相克的原理<sup>①</sup>。进言之,这与大傩抑阴扶阳的宗旨完全一致,所以民间把岁末行傩与猎狐合为一体。而且,传说狐狸作祟时要戴人头“面具”,如唐代段成式《酉阳杂俎》云:“旧说野狐名紫狐,夜击尾火出。将以为怪,必戴髑髅拜北斗。髑髅不坠,则化为人矣。”这真是一场假面与假面的对抗:髑髅充满人的灵气,狐狸藉之变作人形;人亦借奇幻的面具化为鬼神,与代表妖邪的鬼狐交战。

至于“打夜狐”的“夜”字,杨彦龄《杨公笔录》有个解释:“唐敬宗善击毬。夜艾,自捕狐狸为乐,谓之打夜狐。故俗因谓岁暮驱傩为打夜狐。”“夜”字有时又写作“野”,赵彦卫《云麓漫钞》卷9曰:“世俗岁将除,乡人相率为傩,俚语谓之打野胡。”“野”,谓狐狸出没于荒郊;“夜”,说它藏身于黑暗,都指狐狸的本性而言,可以相通。

那么,为什么要把“狐”写成“胡”呢?将异族视为可打可杀的异类和鬼怪,是古代世界的通例。早在葛洪的《抱朴子》里,就有山中精怪化身胡人的例子。南北朝时期,因“五胡乱华”,民族冲突加剧。中原的居民对北方的胡人怀有敌意,将其与鬼魅妖狐相比附,遂衍而成俗。《太平御览》卷909称:

“凉武昭王暕子歆为凉州牧时,狐上南门。主簿汜称曰:谚曰,野兽入家,主人将去。狐上南门,狐者,胡也。”南朝民间除

---

<sup>①</sup> (日)吉野裕子《神秘的狐狸》第4章,辽宁教育出版社1990年版。

夕戴胡公头装厉鬼，也有同样的意思。

打夜胡的习俗兴于唐，当时叫做“进夜胡”。“进”者，或同“驱”。叶廷桂《海录碎事》卷二：“岁除日进帷”，即驱帷之意，与此用法相同。中国历史博物馆藏唐代邛窑瓷碗一件，碗心以釉下彩书“天宝七载午时造”竖行年款。字的右边绘一人立云端之上，左手挥剑，右手指向一足踏云彩的人面兽身怪。邛窑所在的邛崃，是道教盛行的地区，报道者认为这幅画当表现道士戟指书符，仗剑驱除头戴骷髅的野狐<sup>①</sup>。

敦煌写本 P3468 所存 3 首宋代《进夜胡词》，是目前所见最早和最详细的有关打夜胡的文献，弥足珍贵<sup>②</sup>。第一首是驱四方鬼用的：

圣人福祿重， 万古难传匹。  
剪孽賊不殘， 驱帷鬼无失。  
东方有一鬼， 不许春时出。  
西方有一鬼， 便使秋天卒。  
南方有一鬼， 两眼赤如日。  
北方有一鬼， 浑身黑如漆。  
四门皆有鬼， 擒之不遗一。  
令有静中□， □□功已毕。  
更有十二属， 亦解为凶吉。  
自从人□□， □□黄昏戌。  
何用钉桃符， 不须求药术。

① 刘家琳《两件反映道教内容的邛窑瓷碗》，《文物》1984 年第 10 期。

② 参见高国藩，上揭书第 350~356 页。

弓力□□□， □火从横暖。  
 随头使蹶雉， 个个交屈律。  
 令朝一扫荡， 无处不周悉。  
 祇遗王千龄， 不合生一疾。  
 天门日昌炽， 库卷常盈溢。  
 岁岁夜胡儿， 长头霰优恤。

这首词与第5章所引的一首《儿郎伟》几乎完全一样，由此证明，“打夜狐”和“儿郎伟”本属同一种驱傩活动，只不过民间的叫法不同罢了。

第二首《进夜胡词》则诅咒各种危害生灵的厉鬼：

万乘之国， 城池廓落。  
 人物差殊， 鬼神杂错。  
 或良或贱， 或美或恶。  
 举止不同， 形容纷泊。  
 酷大之鬼， 汪汪博博。  
 贫儿之鬼， 嚟嚟削削。  
 田舍之鬼， 邈邈遑遑。  
 市郭儿之鬼， 瞿瞿灼灼。  
 工匠之鬼， 敲敲琢琢。  
 奴婢之鬼， 逡逡赳赳。  
 僧尼之鬼， 斗似科臙。  
 瘦病之鬼， 服(腹)如大洛(络)。  
 窃盗之鬼， 缘枷上阁。  
 悖逆之鬼， 无头有脚。  
 咬蛀之鬼， 唇口略绰。



遇箭之鬼，精神卓朔。  
万般千种，一呼百诺。  
远行箭射，近者刀斫。  
动嘴者兴拳，埋头者使钁。  
见到者科研，未来者追捉。  
书符不点朱砂，絜(皆)须门悬赤索。  
作岁捍(旱)者与棒，行瘴气者与药。  
一时点付团头，总遣五(杵)作家埋却。

文中所咒的鬼怪，颇有点行业神的味道。当然它们所干的行当，都与作祟分不开。

第三首《进夜胡词》，是人们在打跑群厉之后，放声歌唱太平的颂辞：

王畿之内，须陷逆地。  
风雨因而不顺，鬼神从而骤起。  
蝗旱并集，双槿顿责。  
赖我明王，德化潜被。  
变汤时之旱，弭尧年之水。  
降甘泽于秋风，下米价于东(冬)至。  
□店章店，匝于城市。  
饬行楷行，溢于廊肆。  
布一丈而列漫，绢三尺而达利。  
午生则处处乘骑，术子则家家秣饲。  
挾平一斗而五十，椎三百斤而千四。  
谷干大如牛腰，蔓菁贱于马齿。

人无饥色，食加鱼味。  
有口皆餐蒲葡，欢乐则无人不醉。  
万姓获福，百神降祉。  
至道兴行，妖气自弭。  
淮西残贼，不日应死。  
海内生灵，垂衣而理。  
刑罚不滥，车书无二。  
九合越于齐桓，一统超于秦始。

这段歌谣明显地用鬼怪来比喻涂炭生灵的外族统治者，将它们当作厉疫、灾害来驱逐。这种打鬼模式对后代的民间傩仪产生了深远的影响。

从以上 3 首唱词来看，打夜胡与驱傩在唐朝敦煌地区完全是一码事，但到了两宋二者便略有分化。宋代，驱傩仍然是有组织的社火活动，打夜胡则变成了居民特别是叫花子们自发性的戏耍行为。其特点一是“三数人为一伙”，临时凑成逐疫的队伍；二是以假面化装扮成妇人、神鬼，博得人们的嬉笑；三是挨门挨户撵鬼驱邪。苏轼《除日》有云：“府卒来驱傩，矍铄惊远客。”说明官府有时也以这种方式到街坊延门逐疫。但大多数情况下，跑到居民家中打夜狐的都是乞丐。他们的目的其实在“巡门乞钱”，不过借了打鬼的名义而已。上文所引《东京梦华录》和《梦粱录》的两条材料，就反映了这一事实。周密《武林旧事》也说：“市井迎傩，以锣鼓遍至人家乞求利市。”

一般这类打着驱邪纳吉招牌的乞讨活动，都带有某种强制性。说白了，就是给也得给，不给也得给。所以乞丐一上门，就先把好话说尽了，让你心甘情愿地给他施舍。今天贵州安顺乡

间正月跳地戏(一种驱傩活动),每日都有贫者挨村挨户“送财神”,就是拿财神、春牛、灶神等纸画给主人家贴挂。接到财神的人家就得用米、钱或粑粑作报答。乞者早在门外就唱起一只小曲:

新年对新节,门联对子两边贴。  
左边贴起金银宝,右边贴起万年财。  
万年财上一枝花,福贵主人到你家。  
快打发,我走二家;  
打发快,一年四季好买卖;  
打发好,一年四季吃不了。  
粑粑一双,银子满缸;  
粑粑一对,银子满柜。

好一点的,人家不给也就走了;若碰到那刁钻的叫花子,非唱一首歪曲让你破财不可。

两宋打鬼用的面具,其种类之多令人难以置信。陆游说仅一副就有八百枚,实在是一个惊人的数字。究其原因,除傩坛鬼神数量大增而外,还受了戏曲的影响。宋代傩仪是否已经转变为戏曲式表演的傩戏,学术界还有不同的看法;但它正在吸收杂剧艺术的长处,以增强对民众的吸引力,则是没有疑问的。因此,宋人常把驱傩的面具叫做“戏面”,意味着它具有某种表演和娱人的性质;禁中大傩也让教坊的优伶装扮鬼神,而且很注重演员形象。这些都说明宋代傩仪不再是完全的宗教祭典,它已渗透了歌舞、杂剧和百戏等艺术形式的因子,娱人的成份正不断加强。

两宋的城市里,时而可见小贩摇着货郎鼓兜售戏面具<sup>①</sup>。这

<sup>①</sup> (宋)洪迈《夷坚志》补 4。



这些东西是哪里出产的呢？曾任过静江府（今桂林为治所）知府的范成大揭破了这个谜：“戏面，桂林人以木刻人面，穷极工巧，一枚值万钱。”<sup>①</sup>原来，贩运和进贡到宋朝都城的面具大都是桂林的巧手工匠雕制的。

桂林人善制假面，主要因为这里的驱傩活动非常盛行。周去非《岭外代答》卷7说：

“桂林傩队，自承平时名闻京师，曰静江诸军傩。而所在坊巷、村落，又自有百姓傩。严身之具甚怖，进退言语，咸有可观，视中州装队仗似优也。推其所以然，盖桂人善制戏面，佳面一直万钱，他州贵之，如此宜其闻矣。”

这段话反映了一个重要的史实，即傩仪在两宋由北向南的传播。南方民族众多，素来便有“信巫鬼，重淫祀”的风俗，加上荆楚巫术文化的浸染，形成一种特殊的人文地理环境，为傩仪的流行提供了有利的条件。北宋时期，傩仪已经在南方生根发展，上文所说桂府向朝廷进贡面具一事可以为证。宋室南迁以后，幻面逐疫的活动在金、元统治的中原渐趋衰落，仅在山西、陕西等少数地区尚有余存；但它却在广西、江西、安徽、湖南和四川等地盛行起来。文天祥《衡州上元张灯记》，载湖南衡州一带正月期间假面舞戏的情景：

“岁正月十五，衡州张灯大合乐，宴宪僚于庭，州之士女倾城来观……州民为百戏之舞，击鼓吹笛，斓斑而前。或蒙俱（面具）焉，极其俚野，以为乐……当是时，舞者如傩之奔、狂之呼，不知其衰也。”

---

<sup>①</sup>（宋）范成大《桂林虞衡志·志器》。

而广西的桂林,更取代京城而成为南宋傩仪的中心,傩面具的制作也以此地最称发达。时至今日,继承宋代傩仪传统而又受道教影响的“师公舞”和“师公戏”,仍在桂林乡间流行。每三年的农历8月或10月,各村都要举办还大愿的活动。跳神是其中的主要内容,须由有威望的鬼师佬(师公)主持。跳神节目甚多,尚存者如开山、先锋、令公、盘古王、土地、判官勾愿等。而具有三十六神七十二相之说,有的可分数层,便于表现人物的不同性格<sup>①</sup>。

宋代可谓傩仪发展的转折时期,而其中最大的变化,是中原传统的幻面禳除巫术与南方各民族宗教文化的结合。前者因之找到了新的土壤,得以继续生长蔓延;后者因之找到了新的形式(内地传入的假面及其表演活动),逐步由粗糙变为精致。

元朝统治建立之后,中原固有的民间文化受到压制,加上戏曲脸谱化妆的兴起,汉族传统面具艺术在北方日益受到冷落。然而,在元朝宫廷的跳神仪式上,藏式面具却用得很多。其造型多取自孔雀明王、毗沙门天王和龙王等佛教鬼神。但也有的系模仿蒙古族所熟悉的动物。《元典章》里录了一条有趣的禁令,它规定:“今后不拣甚么人,十六天魔休唱者,杂剧里休做者,休吹弹者,四大天王休妆扮者,骷髅头休穿戴者。如有违犯,要罪过者。”这说明,藏式跳神面具舞蹈不仅朝中的达官贵人可以观看,在民间也曾流行过。

---

<sup>①</sup> 岑云端《漫话广西桂林傩舞》,《民族艺术》1986年第1期。

### 三、诸军鬼舞

宋代面具艺术有打鬼的、超度亡灵的，亦有杂之于百戏中的神鬼表演。这后一类，与杂剧之中表演故事人物的“神头鬼面”戏不同，它只注重情绪性的载歌载舞，且糅合杂伎和武打，又辅之以假面、烟火等幻术。它与逐疫的大傩也有一定区别，并不用于岁末打鬼的场合，只为节日助兴，在祭典时犒神。可以说，它更多地体现了前代歌舞百戏的风范。

为宫廷表演百戏的艺人，主要是“左右军”。“宋朝杂乐百戏，有踏球、蹴球、踏蹴、藏挟、杂旋、弄枪碗瓶、蹴剑、踏索、寻橦、筋斗、拗腰、透剑门、飞弹丸、女伎、百戏之类。皆隶左右军而散居。每大飨燕，宣徽院按籍召之。”<sup>①</sup>这里所说的“左右军”，并不是军人，而是居住在京师坊市两厢的杂伎艺人。平日各自居家，宫中有演出时再由宣徽院按户籍召集。他们表演的节目叫“左右军百戏”。

另外，确有一种由军士，也可能是军人同艺人合作表演的百戏，名为“诸军百戏”。

不管“左右军百戏”，还是“诸军百戏”，都包括“神鬼”的节目，也可以叫做“装鬼”或“装神鬼”。它是一种或者说一套戴鬼神假面表演的歌舞杂伎。每逢大规模的节庆社火，这些神头鬼面就要出场献艺：

元宵节。“正月十五元宵，大内前自岁前冬至后，开封府结

---

<sup>①</sup>（元）马端临《文献通考》147《乐考》。



缚山棚立木正对宣德楼。游人已集御街，两廊下奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里。”所呈奇巧百端，便有左右军杂伎在其中<sup>①</sup>。由他们组织的化装舞队，各各扮成故事、人物，如胡女、刘袞、乔三教、乔迎酒、乔亲事、仕女、杵歌、诸国朝、竹马儿、村田乐、汧龙船，即有傀儡，亦有戴假面的掉刀鲍老和神鬼<sup>②</sup>。

赛龙舟。3月1日宋京开金明池琼林苑，在池内举行龙舟大会。届时皇帝亲临池畔临水殿，大宴群臣，并观看争标竞赛和百戏演出。“近殿水中横列四彩舟，上有诸军百戏，如大旗、狮虎、掉刀、蛮牌、神鬼、杂剧之类”。竞渡完毕，皇帝又登宝津楼。诸军则呈百戏于楼下，出场的多为神头鬼面之戏<sup>③</sup>。

神宝观社火。6月24日，为灌口二郎李冰诞辰。在万胜门外“神保观”殿前露台上设乐棚，由教坊、钧容直作乐、杂剧、舞蹈。自早呈拽百戏，如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、学相声、道术之类，也有“装神鬼，吐烟火，甚危险骇人”<sup>④</sup>。

在京师瓦舍里卖艺的“百戏踢弄家”，也会扮鬼神耍儿套把戏。《梦粱录》所列举的有“索上走神鬼”、“舞判官”、“灵怪”等。《东京梦华录》记“崇、观以来（北宋徽宗年号），在京瓦肆伎艺”，共30余种，其中也有“神鬼”一类。

神鬼伎艺异常喧闹、刺激，适合于大型赛会，但在朝廷宴请百官和外国使者的场合却不宜演出。

① 《东京梦华录》卷6。

② 《梦粱录》卷1。

③④ 《东京梦华录》卷7。

“第三盏，左右军百戏入场，一时呈拽。所谓左右军，乃京师坊市两厢也，非诸军之军。百戏乃上竿、跳索、倒立、折腰、弄盃注、踢瓶、筋斗、擎戴之类，即不用狮豹、大旗、神鬼也。”<sup>①</sup>

宋代神鬼百戏包括哪些内容呢？

开场，有人来至台前致语唱曲。唱讫，一头扎红巾者舞弄大旗，引狮豹入场奋迅跳跃，叫做“扑旗子”。接下来是上竿、打筋斗之类的技巧表演。随后有百余名化妆轻健军士列队，各持雉尾蛮牌木刀，出阵对舞。正斗得起劲，忽听得一声霹雳般的爆仗，烟火大起。浓烟弥漫之中，跑出一个假面披发的鬼怪，着青帖金边短后之衣，帖金皂袴，口吐狼牙烟火，赤脚携大铜锣，边敲边舞，谓之“抱锣”。

紧接着又是一声炮仗，乐部奏起《拜新月》慢曲，踏着曲声出来一群“硬鬼”。它们均面涂青绿，戴金睛面具，身饰豹皮锦绣看带。有的手持刀斧，有的挥舞杵棒，脚步蘸立，作驱捉视听之状。

再听爆竹鸣响，出来一位神灵，戴假面，挂长髯，展裹绿袍，如同钟馗塑像。他旁边有一人敲小锣伴其舞步，这个节目叫做“舞判”。

随后有二三个死鬼上场。它们以粉涂身，戴白面金睛骷髅假面，系锦绣围肚看带，手执软杖，踉踉跄跄，举止诙谐，谓之“哑杂剧”。

忽而又是一响爆仗，烟火涌突，不见人面。烟雾中有七人披发纹身，执真刀相互格击，此谓“七圣刀”。

---

① 《东京梦华录》卷9。

又是一声爆竹，烟火复出。烟雾散处，只见青幕围绕，台上立着十余位怪人，皆戴面具，着奇装，如同寺庙里的神鬼塑像。这出戏称为“歇帐”。

假面表演最后一出叫“抹跽”。有一人执小铜锣，引导百余个鬼物上场。它们以黄白粉涂其面，或裹头巾，或扎双髻，各持木掉刀一口，随锣声列队拜舞后，列阵格斗<sup>①</sup>。

这一队队群魔乱舞，主旨是为了娱人娱情，逗乐取笑。但也看得出来，其中有些内容，如“舞判”、“硬鬼”之类，系从傩仪借来的。同时，它们又受了时尚的影响，大量采用假面和涂面相结合的化妆手段，使整台表演带有浓郁的浪漫色彩，充分显示了宋代假面表演艺术的高超水平。

---

<sup>①</sup> 《东京梦华录》卷7。



## 第六章 南盛与北衰

### ——明清面具文化

从宋元到明清，假面文化南盛北衰的格局已成定势。中原面具的流脉虽未断绝，其影响的范围却大不如从前。南方特别是西南地区的情形正与此相反。汉文化与少数民族文化的交汇融合为旧有的传统注入新的活力，从而奠定了近现代南方面具文化振兴的基础。

话分两头，我们先来看一看中原。

#### 一、中原：旧传统的失落

中原的面具文化从宋以后渐趋衰落，至明清已不复昔日的风貌。戏曲的兴盛和脸谱艺术的普及，无疑是造成这一变化的重要因素之一。

然而，我们所说的衰落是就北方面具文化演变的总趋势而言，亦是相对于明清以前、相对于南方地区而言。若仅就一时一地来看，北方各地节庆和祭祀中使用假面的例子还不少。

在这一时期，面具仍主要用于驱厉逐鬼仪式。明朝逐疫，依旧遵循历代风俗，于岁末举行大傩。宫廷傩仪归钟鼓司职掌。

《天启宫词》记皇宫大帷云：

传火千门晓未销，黄金四目植鸡翘。

执戈偃子空驰骤，不逐人妖逐鬼妖。

清代宫廷大帷似乎被喇嘛教的跳神仪式所取代。京师正月祭典，初三日于旃檀寺打鬼；20日在雍和宫打鬼<sup>①</sup>。打鬼北京人又叫“送祟”，而正式的名称叫“送布扎”，为蒙古语。这一驱邪仪式来源于藏传佛教；它在内地的流行，牵涉到清王朝同蒙、藏的特殊关系。

清朝初年，蒙古诸部势力强盛。先后有和硕部、准噶尔部等扩张至天山南北、青海和西藏，对意欲统一全国的清政府构成极大威胁。清初诸帝在以武力征服蒙古部落的同时，利用黄教在蒙、藏地区深入人心的现实，制定了“兴黄教，即所以安众蒙古”的抚绥政策<sup>②</sup>。早在满族入关之前，清太宗就与蒙、藏僧、俗领袖相通好；此后历朝，西藏达赖喇嘛和蒙古诸王赴京朝觐，都受到隆重的款待。清朝在蒙、藏地区确立统治权以后，继续提倡黄教信仰。在京师修建喇嘛寺，以作为蒙、藏宗教首领驻锡之所。<sup>③</sup>每年亦按照黄教规矩，定期举办跳神盛会。雍和宫原为清廷王府，至乾隆改设喇嘛庙，成为蒙古黄教僧侣在北京的主要寺院。

雍和宫的“跳布扎”带有一定的政治色彩。据北京旗籍老人讲，这一活动创制于康熙年间，旨在纪念清朝打败蒙古准噶尔

---

① (清)徐珂《清稗类钞·时令类》。

② 参见《蒙古族简史》第4章，内蒙古人民出版社1986年版。

③ 参见《藏族简史》第二部份，西藏人民出版社1986年版。

部，帮助六世达赖恢复藏地<sup>①</sup>。在乾隆、嘉庆、道光三朝，“跳布扎”由蒙古和北京的喇嘛寺在一年中轮流表演。12月除夕日于皇宫中正殿起头，1月间在北京各寺庙轮流举行；2月份沿北京东郊跳至东陵、热河、内蒙，6月传至外蒙库伦。从7月起，从库伦传遍蒙古各地，经张家口跳回北京，于12月除夕日重新在中正殿举行。

雍和宫的“跳布扎”包括前后两个大段。第一大段可称之为“喜庆舞”，其中分作四幕。

第一幕是“跳白鬼”。4名舞者白袍白裤，戴白色骷髅面具，手持木棍或皮鞭，跳至天王殿前。如果观众拥挤，他们便向四周扔白土子，名曰“洒煞气”，以此净坛。随着鼓乐响起，白鬼们飞旋起舞。

第二幕叫“跳黑鬼”。4名舞者黑衣黑裤，戴黑色骷髅面具，从天王殿跳跃面出，冲进舞场一阵狂舞。

第三幕为“跳螺神”。舞者穿五色绣花缎袍，所戴面具丑恶而呈嬉笑之容，他们代表水中鱼虾、螺等动物上场舞蹈。

第四幕名为“跳蝶神”。8位扮蝶



雍和宫跳布扎  
面具——蝶神

<sup>①</sup> 本文有关跳布扎的介绍，参考魏开肇《雍和宫漫录》，河南人民出版社1985年版。



神的喇嘛着花缎小袄，红兜肚，绣花裙，戴着圆眼大嘴的笑面，头着塔形五佛冠，两耳饰五色蝴蝶式的大翅膀，入场内飞舞。

以上四幕表现世间万物，听说诸神要前来扫除魔祟，给人们带来和平的好日子，都欣喜若狂，载歌载舞。同时也有给后面的正式表演作铺垫的意思。

从五至十三幕为第二大段，对厉鬼的围剿逐步展开。首先是四大金刚出场，他们身穿饰金彩绣花袍，戴狮、猴、象、夜叉面具，向恶鬼正式宣战。

接着出来几位星神。若为4人，叫“四星神”；为10人，叫“十天干”；12人，叫“十二地支”；28人，叫“二十八宿”。跳四星神的时候，两人为“文星”，两人为“武星”，均戴怒相面具，与四大金刚合舞。

再往后，四大天王阔步登场，戴大头怒相假面，为金刚和星神助战。

第七幕出来的是16个护法神，他们穿着五色缎袍，戴人、狮、象、虎、豹、狗等面具，领头的大威德金刚头着牛首假面。他们与诸神四处搜寻，终于发现了戴梅花鹿面具的魔王。于是把他围在中间，群起而攻之。

酣战良久，一群白度母和绿度母又加入战阵。善与恶的搏斗及至高潮，法力无边的弥勒佛降临了。只见6个小弥勒簇拥着大弥勒在乐声中出场，指挥80多位神灵困住魔王，终于将其擒获。众神一起狂舞，砍下代表魔鬼的面人脑袋，把镇住魔鬼灵魂的三角架抬到寺外焚化，跳布扎至此结束。

清廷在喜庆宴乐时唱戏、歌舞，有时也使用面具。戏曲面具主要见于连台本神怪戏，由赵翼《檐曝杂记》所说“有时神鬼毕

集,面具千面”,可以想见宫廷鬼神剧的假面阵容是相当可观的。至于宫中歌舞百戏面具,汤右曾作于康熙年间的《莽式歌》点到一句:“轻身似出都卢国,假面或著兰陵王。”<sup>①</sup> 清宫每年除夕,要搬演规模宏大的《庆隆舞》。其中第一幕名叫“扬烈舞”,由16名演员穿黄布画套和黑羊皮套,戴丑恶面具装扮野兽,“跳跃掷倒”。另有8人作满族装束,踩高跷骑竹马,张弓射箭,以夸耀满人祖先降服群兽的武功<sup>②</sup>。



清代《扬烈舞》

满族还有一种假面表演名叫《五魁舞》。它分大、小两种,都要戴面具。《大五魁》舞者手持弓箭棍棒表演打霸王鞭等绝技。

---

①② 王克芬《中国舞蹈史·明清部分》第149、160页,文化艺术出版社1984年版。

《小五魁》又称“童子五魁”，由儿童戴面具，拿短棍打节奏<sup>①</sup>。

北方民间伎艺、年节赛会，时有使用假面的情形。当盛大的歌舞、杂技和游乐表演出现在街头、寺院和乡场，在“炫服靓妆”的化装游行队伍中，会忽然跑出几个大头和尚、假兽头和奇形怪状的鬼脸，引起人们的注意：

痴猴假面绝倒人，瓦给木偶嫌非真。

于菟采眼吁可怖，调状不殊狗与兔<sup>②</sup>。

有些面具的模样十分吓人：

蓝面掀青唇，亦有胭脂染。

厥角鬻鬻然，怒目出啖闪<sup>③</sup>。

有的却滑稽可笑：

脂粉何嫌污，无端作态工。

长搯三寸舌，难剪一双瞳。

卖笑颜偏厚，藏羞面可蒙。

莫嫌真意少，色相本来空<sup>④</sup>。

然而，上面这些假面表演，已经不能代表明清面具文化的主流。它的影响，早就从繁华的都市转向了偏远的乡村；它的中心，已从文物荟萃的中原迁往山川阻隔的“苗疆”。

## 二、边疆：新文化的再造

查阅明清官书、方志，有关北方假面表演活动的记载较前代

---

① 宋铁铮《满族舞蹈采风记》，《舞蹈艺术》第5辑。

② （清）方元鹄《琉璃厂观百戏》，引自叶大兵《中国百戏史话》第152页。

③④ （清）黄模《面鬼》，程琯《面具》，王克芬，上掲书第143页。



大大减少；有关南方的内容却异常丰富，这从一个侧面反映了中国面具文化南盛北衰的历史趋势。

明清两代南方面具文化的发展究竟如何？让我们先由东到西看一看它波及的范围。

广东的假面主要保存在传统的驱疫大典里，“……遵洪武礼制，每里一百户，立坛一所，祭天祀鬼神。祭行傩礼，或不傩，则十二月大傩。傩用狂夫一人，蒙熊皮，黄金四目鬼面，玄衣朱裳，执戈扬盾。又编茅苇为长鞭，黄冠一人执之。择童子十岁以上、十二以下十二人，或二十四人，皆赤帻，执桃木而噪，入各人家室逐疫，鸣鞭而出。各家或用醋炭以送疫。黄冠倡，童子和”，所诵咒文与汉代大傩一字不差<sup>①</sup>。

江南各地春日游乐，时见假面登场。明人袁宏道《迎春歌》有诗句云：

假面胡头跳如虎，窄衫绣裤槌大鼓。

金蟒缠身神鬼妆，白衣合掌观音舞。

江苏宜兴双人面具舞《男欢女喜》，系从明代《目莲戏》中的《跳和合》演变而来。当地传说讲：明初宜兴闹瘟疫，被一位名医帮助治好。以后瘟疫再度流行，名医却已逝世。人们为表达怀念之情，照名医及其妻的脸型做成面具，跳舞祛灾<sup>②</sup>。

安徽贵池清代有许多社团，每于秋后举办名目繁多的迎神赛会，如城隍会、泾太驴子会、六邑龙灯会、新安灯会、财神会等。届时装扮鬼神，“本地邦神前则有黑白无常，戴高帽，极硕伟，小

---

① 屈大均《广东新语》。

② 王克芬，上揭书第13页。

鬼蒙面具如箩筐，助声势，与黑无常斗”<sup>①</sup>。

江西婺源汉族农村，过去兴跳迎神驱瘟的傩舞。舞者戴木面具，角色有人物、神怪和猪嘴鸡嘴怪物。当地年代最古的面具是清道光年间雕的。由此推断，此舞在江西的流行至少也有100多年了<sup>②</sup>。

广西在宋代就是假面艺术的中心，至明清面具文化依然很发达。据嘉庆《临桂县志》记载：“今乡人傩，率于十月。用巫者为之跳神，其神数十辈，以令公为最贵。戴假面，著衣甲，婆娑而舞，佗位而歌，为迎送神祠，具有楚祠之遗。”

湖南乡民戴面具驱傩，多演《孟姜女》，清代方志于之曾有记载：“始傩，击鼓铙镯以迎傩神，逐疠疫，舞者歌孟姜女故事。”<sup>③</sup>

四川假面，种类尤多：民间祈神，有“庆坛”等面具；川剧演出，有变脸面具；春日小儿嬉戏，亦有玩耍面具：“元旦日街市停贸易，关门闭户，只有小本营生者，专售小儿女之钱，如橘子、面食、凉粉、花炮、响簧、小灯、大头和尚、戏脸壳、灯影、糖饼、花生、升官图、纸牌、骰子之类。”<sup>④</sup>

这幅春日货郎担的景致，在清代《太平春市图》中表现得最为真切。此图是宫廷画家丁观鹏奉乾隆御旨所制。它以横轴长卷的形式描画江南村市新春观景的习俗。图中有耍猴的、说书的、卖饮食茶水的、看木偶戏的、跑旱船的各色人物。还有一个货郎敲着小锣走村串寨，一根扁担挑起两只竹篓，上头摆满了泥

① 胡朴安，上掲书（下册）第282页。

② 刘锡诚《傩祭与艺术》，《民间文学论坛》1989年第3期。

③ 同治《澧州州志》。

④ （清）傅崇矩《成都通览》（上册）第203页，巴蜀书社1987年版。



清代《太平春市图》中卖面具的货郎担

偶、磁瓶、如意、漆盒等小玩艺，横架上挂风筝和刀剑等道具，竟然还有两副面具，一作文相，一作花脸。正是上文所说的“戏脸壳”<sup>①</sup>。

这一时期，最吸引我们注意力的还是地处西南的云、贵高原。

滇、黔两省设治虽早，但“山高皇帝远”，长期孤悬于西南一角，是长江以南最晚受到内地汉文化彻底改造的地区。至明清两代，我国不同地域的经济文化交流模式逐渐由南北向转为东西向。中央王朝对云贵高原的开发在这一时期达到高潮，两个显著标志便是改土归流和移民屯田。所谓“改土归流”，即在少数民族地区废除土司制度，设置中央政府直接委派的流官。明

<sup>①</sup> 杜书华《太平春市图》，《故宫文物月刊》第11期。



精实行改土归流的重点在贵州和云南。为巩固中央政权对边疆<sup>①</sup>的控制,朝廷在靠近交通要道的地方修建城池,设立据点。将数十万大军留屯于此;又以屯垦边地的方式,让大批汉人由内地迁徙西南。据方志记载,仅明朝屯驻云南的汉军就达29万,到贵州军屯者也近20万人。民屯的规模更为历代所罕见。据专家估计,有明一代来云南屯田的汉人竟有40~50万人<sup>②</sup>。

汉族移民大批涌入西南,改变了这一地区“民夷杂处而夷居十之八九”的人口状况。在主要城镇和干道沿线,汉族人数逐渐超过土著的人数,“汉不入境,蛮不出峒”的封闭局面从此被打破。外来移民不但成为东、西部经济交流的主要媒介,而且充当了包括面具艺术在内的内地文化输入西南的载体。

在西南各民族的传统社会中,宗教和巫术所占有的地位要比在内地重要得多。举凡养生送死、除旧迎新、治病禳灾、社会整合、文化传承,都有与之相应的祭典和礼仪。然而,除彝、藏等少数几个民族之外,面具的使用在其他各族当中并不普遍。这样一来,从内地传入的假面便有了充分发展的余地。丰富多彩的面具及其表演艺术,为土著民族的宗教和社会活动提供了一种更精致、更有吸引力的形式。它们将难以言说的鬼神化作具体可视的形象,使枯燥繁缛的法事有了生动的情节,这无疑会加强宗教仪典的感染力,引起参与者的共鸣。

内地面具文化在苗疆夷山的传播大体有两种方式:

一种是随内地移民传入。明清两朝多次发兵西南,或扫荡

---

① 此处的“边疆”,并非指与外国接壤的边界地带;而是从文化区的概念着眼,专指远离汉文化中心的边缘文化带,如清人所谓的“苗疆”。

② 《云南各族古代史略》第21章,云南人民出版社1977年版。

元军，或平定吴三桂叛乱，或以武力改土归流，或镇压苗民起义。进军的大道横贯贵州，沿途必经的要塞，便留下军队镇守，又招来许多汉族移民屯居。这些人与当地民族杂居，经过几代，便成了亦汉亦夷的“土民”。因其先辈系屯垦而来，当地又呼之为“屯堡人”。早先驻扎贵州的明军，素有在节庆之际戴假面跳神的习俗，人称“军傩”。他们的后代虽然完全变成了“土人”，但始终保持着先辈的祭祀传统，并以之维系着自己的社群。

道光《贵阳府志》云：“土人，贵筑、广顺、贵定亦有之……岁首迎山魈，逐村屯以为傩，击鼓以唱神歌。所至之家皆饮食之，今已变为汉人矣。”

道光《安平县志》曰：“土人所在多有，县属西堡尤盛。岁时礼节，俱有楚风。正月自元旦以至十五，击鼓以唱神歌。妆扮傩神，沿村逐疫。所至之寨，必款以酒食。九月祀五显神，远近咸集，戏舞终日，至暮乃散。”

道光《松桃厅志》称：“自城市及乡村，皆有庙宇。土民祈禳，各因其事，以时致祭。有叩许戏文，届时扮演者。中元节每庙设醮，祈丰稔，禳灾疫，谓之平安清醮，乡村皆然。元宵有采茶歌，川调楚调不一，各操土音歌咏。”

有两件珍贵的清代图画，对贵州土人戴面具跳神的古朴风俗作了真实的记录。第一件是清代康熙年间所编《贵州通志》中的“土人跳鬼图”。图中画两个戴脸子的武将在一锣一鼓的伴奏下对阵交战，旁边有妇孺观看。这一场而在民国《平坝县志》里亦作了描述：

“春节后自初八日至二十日城乡各地跳神。跳法各组以数人击鼓锣，数人扮演《封神》或《三国》中等类人物，戴面具，执戈



康熙《贵州通志》“土人跳鬼图”，展示了清代  
农村演出地戏的情景

矛，作不规则之唱跳。类近戏剧，每剧呼为一堂。接神人家以堂数计，每堂酬些微金钱。扮者多为乡人，亦含有迷信中之游戏意味，并非谋利。”

另外一件是藏于中国历史博物馆的清代条幅《贵州民族》。其中第四联绘土人跳神场面。共6名男子，前一人吹唢呐；第二、三人各持一镖，头着面具，边舞边作驱赶状；第四人击鼓；第五人击钹，最后一人打锣。文字说明为：“土人在黔省各州县，婚姻与汉同。男贸易，女勤耕。岁首敲锣击鼓，演唱神歌，所至之家皆饮食之。在邛水者最好争斗，今亦驯良矣。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 宋兆麟《清代贵州少数民族的风俗画》，《文物》1988年第4期。



这些文字和图画所描绘的情景，至今在贵阳至平坝、安顺沿线的村落和乡镇，仍随处可见。当地人称之为“跳地戏”。

清代贵州文人写过不少状写“黔苗”、“蛮峒”岁时驱厉的竹枝词，实则反映的是汉族移民假面跳神的活动，现抄录数首以作参考：

伐鼓鸣钲集市人，将军脸子跳新春。  
凭谁认得杨家将，看到三郎舌浪伸<sup>①</sup>。

巫师载面舞傩傩，岁晏乡风竞逐傩。  
彻夜鼓钲村老唱，斯神偏喜听山歌<sup>②</sup>。

九月曾迎五显神，正月山魈又到门。  
一跳鼓歌男女笑，逐班挨挤到前村<sup>③</sup>。

田歌处处乐升平，芦曲吹时社鼓声。  
送得山魈迎五显，大家齐上竹王城<sup>④</sup>。

面目登时变，狰狞气概殊。  
未曾能骇鬼，可自厚颜无<sup>⑤</sup>。

- 
- ① (清)余上泗《蛮峒竹枝词》，载《大定府志》。  
② (清)胡奉衡《黎平竹枝词》，载《黎平府志》。  
③ (清)毛贵铭《西垣黔苗竹枝词》，载《黔南丛书》。  
④ (清)张澍《黔苗竹枝词》，载《养素堂诗集》。  
⑤ (清)余家驹《假面》，载《时园诗草》。

移民和商人打开通往边疆的道路，传教的巫师和唱戏的艺人也接踵而来。他们的活动，为内地面具文化输入西南提供了另一条途径。因为巫师跳神，要用面具作法器，艺人演戏，要用假面作道具。

在云南的东北部，流传着一种端公（巫师）跳神仪式，因其借假面唱戏的形式来做法事，所以人称“端公戏”。这种宗教戏的几支派别都是由内地巫师传授的。江西流派的端公戏系邹氏家族传入滇东北。据《邹氏宗谱》所载，邹家世代行巫，“为讲道巫之法，精通邪教，善于呼风唤雨，驱神遣将之妙。”其祖邹鲁文于明朝洪武年间从江西来到云南：“邹公讳鲁文先生，于江西起祖，遗留教法，传兵演教，邪如风火，佛法教典，永不可失；道巫神圣，遗留子孙，永传万代。”邹氏子孙在滇东北以跳端公戏而出名，至今已传18代。江西端公戏的另一支传人，为原籍江西吉安的李氏三兄弟。他们年少时拜本地师傅学跳端公，后被充军到贵州遵义，又于清道光年间移居云南，世代传徒，于今有6代以上。

四川流派的端公戏，多为清初云南人到四川学艺后带回。公元1665年，大关县一位姓曹的书生应试落第，遂前往四川端公坛门学法两年。出师后领法名“曹真儒”，返回滇东北传徒至13代。至于湖广流派的端公戏，是一位艺人在湖南学成，于道光年间迁居云南时传来的<sup>①</sup>。

发现于云南澄江县小屯村一隅的《关索戏》，流传的过程更为复杂。据专家考证，该剧或源于江浙吴语地区的假面傩戏，之后逐渐西传，经江西、安徽、湖北等省至贵州，成为地戏的一个

---

<sup>①</sup> 杨荣生《昭通端公戏源流初识》，《云贵川戏曲源流沿革研讨会文集》。

品种。清代,贵州某个演三国戏的地戏戏箱流传到云南,与当地崇拜关公之子关索的习俗相结合,衍变成今天祈神求福的假面关索戏<sup>①</sup>。

内地面具文化传入交通干道沿线的汉族地区之后,又以外来的移民作媒介,向四周少数民族聚居区渗透。先后被土家、仡佬、苗、瑶、水、侗、壮、彝、布依等民族所接受,与他们原有的歌舞、绘画、雕刻等艺术和宗教信仰、仪式渐渐融汇为一体。

然而,西南少数民族并不是外来面具文化的被动接受者。他们原本就各有一套运用自如的价值观念,当遇到新的事物时,便拿出来对之进行评判、选择,并加以改造或者排斥。最终使自身和外来的价值体系在一定水平上统一起来,重新铸就新的、更具适应力的文化系统。在这里,我们可以贵州的布依族为例,以说明西南的土著民族是如何将内地面具文化吸收到自己血脉之中的。

布依族约有 200 多万人,主要聚居在贵州省黔南、黔西南两个布依族苗族自治州,以及安顺地区和贵阳市郊区。他们居住的地域正是明末清初汉族移民大批屯居的交通干线。这种特殊的环境,培养了这个民族吸收消化外来文化的能力。布依族至迟在清代前期就已接触到汉族土民表演的假面戏剧,并很快将其纳入自己的村寨。当然,这一引进过程是有取有舍又有所改造的。大致说来,布依族对于陌生的内地面具文化作了三种形式的处理:

一曰基本照搬。他们对汉族的地戏便采取这种态度。布依

---

<sup>①</sup> 薛若邻《关索戏与关索》,《云南戏曲资料》第 2 辑。



族聚居的地方,是贵州地戏演出最普及、最活跃的地区。每年春节,屯兵和汉族乡民都要戴起脸壳在广场跳戏。布依群众耳濡目染,便也学了起来。如安顺么铺地方的歪寨,于清代乾隆、嘉庆年间向附近他族艺人学会演地戏;贵阳市花溪的布依族是在道光年间从安平(今平坝)请艺人来传授的<sup>①</sup>。

布依地戏的剧目与汉族的大致相同,如有《薛仁贵》、《樊梨花》、《杨家将》、《五虎平西》等。表演方式乃至面具的造型也无大的差异。面具用木料雕成,分文武男女等相。演员上场时在头部蒙上青纱,再把面具戴在头上,周围汉族跳戏也是这种戴法。演唱时用的语言视观众成份而改变,如汉族多,就用汉语;布依族多,则用布依语。在演出用的乐器和服装方面作了一些改进。服装备有两套,一套与汉族地戏相同;另一套却是本民族的绣花袍服,穿时腰系彩裙。乐器在原有的锣鼓之外,又加了布依族喜用的月琴、洞箫、铜鼓和铜锣。唱腔也采用本族群众爱听的七言民歌和十言礼酒歌<sup>②</sup>。

二曰局部加工。即将汉族的戏剧节目夹进布依族的宗教仪式中,使之成为还愿法事的一个组成部分。如贵阳郊区布依族搬演《杨家将》,就同正月祈神合在一起。初八日寨中树起大旗,村民持烛聚集,随“灯头”唱《点兵歌》以祭祖参神。初九开场,演员舞棍唱云:

小小红棍亮幽幽,两头打起铁箍箍。

狗子看到隔远走,老虎看到眼泪流。

---

① 《布依族简史》第135页,贵州人民出版社1984年版。

② 毛鹰《布依戏史话》第11页,贵州人民出版社1985年版。

舞刀唱道：

早开场，          早早开场等六郎。

自从开下天和地，三皇五帝镇乾坤，

教场鞭打刀剑舞，二十四路大开门；

三十六路花刀法，七十二路紧拴身。

苏秦背剑来挑起，八十二路大开门。

使罢黄莺来展翅，二路黄龙三转身。

将军亮相来跳起，马上抛刀杨六郎。

快快割断红绳索，拜倒观众快回程。

初十至十四晚，演员们扮作杨家将，到各家各户开财门，扫灾难。他们身穿红衣、红裤，扎红腰带，提红灯，将戴丑陋面具、身着黄衫象征灾祸的土地老爷扫出去。十五日正式演出《杨家将》，以示还愿。十六日送神化灯，整个活动到此结束<sup>①</sup>。

三曰全盘改造。布依族吸收了汉族、壮族的戏曲、歌舞表演艺术后，经过一番取舍融汇的功夫，终于在清朝乾、嘉时期创造了自己的戏剧——布依戏。它包括形式较为简单的布依板凳戏、布依彩调和比较成熟的布依剧。

布依戏在形式和内容方面，既体现出多元文化融合的特征，又表现了完整独特的民族风格。它的剧目分为“正戏”和“杂戏”两个部份。所谓正戏，其素材来源于布依族的民间传说和历史故事，剧目有《三月三》、《六月六》、《王宝莲》、《张奉文》、《金猫和宝瓢》、《一女嫁多夫》、《罗细杏》、《人财两空》、《三聘村姑》、《吹赌嫖游之害》等。演出时用布依戏装、道具、音乐，讲布依语。杂

---

<sup>①</sup> 李云飞《布依族傩戏探秘》，《贵州民族研究》1990年第1期。

戏则是移植汉、壮等族的剧目，有《柳荫记》、《玉堂春》、《蟒蛇记》、《秦香莲》、《梁山伯与祝英台》以及地戏节目等。演这类戏时，凡属于规定性的情节说汉语；抒情演唱、对话念白和插科打诨时讲布依语<sup>①</sup>。

布依戏所用面具的变化，更形象地反映了这个民族对外来的新事物具有很强的改造与消化能力。早年布依族跳神、弹唱，直接引入汉族的木面具，初期的布依戏仍照此办理。时间一长，演员们便感到木头面具笨重，不方便作戏，于是发明出一种新的笋壳面具。它们取材于本地竹林，由民间艺人编制而成，加以彩画。以后，人们发现笋壳容易变形，不能经久耐用，又创造了用篾丝编成的假面，外表糊上厚质白纸，再施以红、黑、黄、绿、蓝、紫六色彩绘，既轻便耐用，又富有表现力，深得演员和观众的喜爱<sup>②</sup>。

后来，由于其他戏剧表演的影响，布依戏别具一格的篾壳面具逐渐被涂面化妆所取代。然而，聪明的布依族戏师再次显示出独特的创造力。他们将原来绘在篾壳假面上的图案转移到戏服上，发明了脸谱化的“变格图”。有位老戏师如是说：

“变格图的使用，就是因为面具妨碍演员面部表情，才把它加以变化，下移到戏衣上的。也是因为人的善恶，不在脸上，要看心呀！”<sup>③</sup>

变格图主要用于汉族角色。如包公英雄盖世，胸部绘一雄狮；清官明鉴善恶，绘一面镜子；贪官见利忘义，画一枚铜钱。变

---

① 桂梅《布依戏形成之管见》，《贵州民族研究》1988年第2期。

② 毛鹰，上揭书第33页。

③ 李云飞，上揭文。



格图简直就是人心的外化；它的象征能力，绝不下于脸上所戴的面具。

老戏师的一番铮言，以及布依族对外来文化敢于接受、善于消化的气魄，表明这个民族不只是用眼睛，而且在用心灵观察周围的世界。

除布依族之外，西南地区的其他民族也都在按照自己的方式对外来的面具重加雕琢。有的把汉族假面表演的形式与本族的歌舞艺术糅为一体；有的直接套用内地假面戏的程式，将传统的祭神典仪转化为既娱神、又娱人的戏曲演出；也有的在汉族神头鬼面的队伍中加上本民族的英雄和神灵，让它们共同保佑人间的幸福安宁。天长日久，外来的面具文化便整个儿融化在土著民族的文化体系之中了。

经过上千年的传承和演变，中原古老的面具文化终于脱离故土，辗转南下，在大西南的群山之间扎下了根。从此，它不再属于宫廷，不再属于上层社会的贵族和文人；而属于那些热爱它，哺育它，甚至不惜性命保护它的普通大众。

中 篇  
五 彩 纷 呈  
——中国面具的类型

对世间万物进行分类,是人类及其文化与生俱来的本能,也是从事研究工作的需要。由于人们探求的对象总在不同层次和侧面与其他事物构成千变万化的组合关系,这些关系又不能被单一的类别系统所穷尽,所以任何一种事物都可以按照不同的原则进行分类。就拿中国面具来说,我们可以站在材料学的角度,将它们分成木雕、纸裱、陶塑、草叶编制、葫芦描画等类型;也可以按其使用的方式,分为人佩戴的面具和装饰性(主要用于悬挂)的假面;或者从面具与表演活动的关系来观察,列出歌舞面具、戏剧面具和说唱面具等类别。

上述的分类各有侧重,却都能帮助我们认识中国面具的文化意义。为了使读者形成一个总的概念,在展开具体分析之前,让我们先从区域文化的角度作一个概括。从文化类型的空间分布和传承来看,中国的面具有五大类型:

1.藏面具。它以青藏高原的地理、民俗和藏传佛教文化为背景,分成寺院及民间“羌姆”面具和藏戏面具两类,影响达于西藏、青海、甘肃、四川、云南藏区以及内蒙、河北和东北部分地区的藏、蒙、门巴、羌等民族。

2.傩面具。它发源于中原古代祭祀,商周时由原始宗教变为宫廷巫术;两汉时与封禅、郊祀等祭典共同构成维护中央集权



体制的巫术礼仪制度；宋代开始退出中原而流布于长江以南，与荆楚巫术传统、民间道教和少数民族祭典相结合；至明清又深入云贵高原，在封闭的乡村找到了生息繁衍之地，影响至今不绝。傩在历史上经历过傩仪—傩舞—傩戏的演变，主要类型有宫廷傩、民间傩和军傩等。傩面具是宫廷文化和民间文化、汉族文化和少数民族文化、北方文化和南方文化相互交织、融合的产物。它现在的分布东起苏、皖、赣，中经两广两湖，西至川、黔、滇三省，其中心在湘、黔、川交界地带。此外，它在北方陕西等省也有遗迹可寻。使用傩面具的民族主要是汉、土家、苗、瑶、壮、侗、水、布依、仡佬、毛难等。

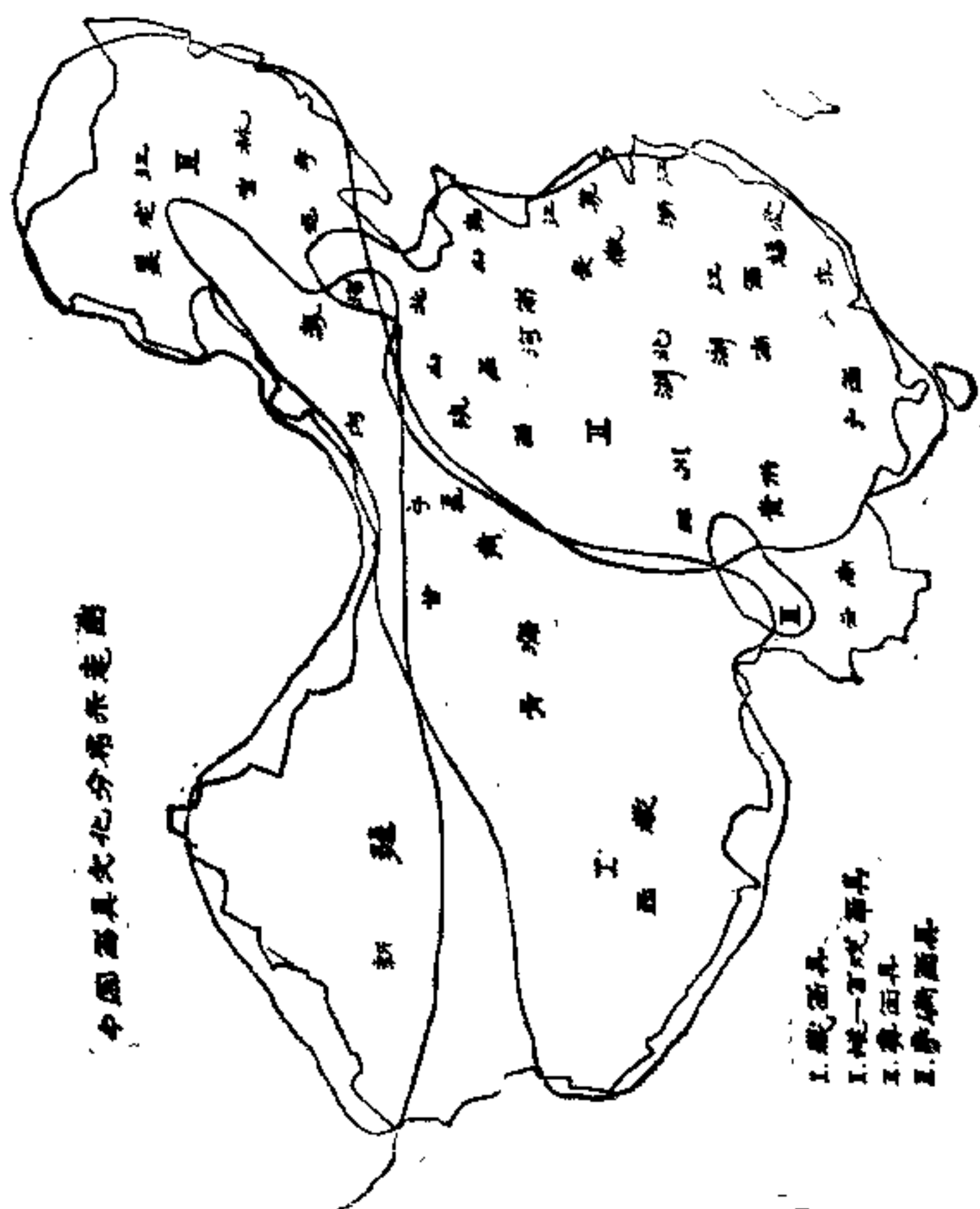
3. 百戏面具。产生、传播于中原汉文化所影响的地区，包括古代乐舞和杂技中的假面假形装扮，是我国近现代戏剧、民间歌舞和游艺假面的主要渊源。

4. 彝族面具。以彝族毕摩(巫师)文化和火崇拜为背景，流行于云、贵、川彝族聚居区，主要品种有节祭面具、丧葬面具和玩耍面具。

5. 萨满面具。以我国北方骑马民族的生活方式和萨满文化为背景，发展出丧葬面具和巫师跳神面具两种类型的假面，使用的民族主要是古代的契丹人，以及后来的蒙古族、赫哲族、鄂温克族、鄂伦春族和满族。现已濒于绝迹。

以上列举的是我国影响较大的几种面具文化，其中又以藏面具、傩面具和萨满面具历史最长，波及最广，呈三足鼎立之势。除此而外，还有不少仅限于一时一地的假面类型，如哈尼族的送葬狮子面具、“六月年”棕皮面具，基诺族送葬用的笋叶面具，土家族跳“毛谷斯”的草人面具，壮族草人舞面具，傣族舞蹈面具等

中國西具文化分佈示走圖



— 25 —

等。

下面各章的讨论则打算换一个角度，主要以“功能”作为标尺，对中国面具文化进行分门别类的考察。这五个类别是：

跳神面具、节祭面具、生命礼仪面具、镇宅面具、戏剧面具。

需要说明的是，我们的分类是为了研究和论述的方便而设立的，不能完全照顾到面具的实际使用情况，譬如跳神、节祭和戏曲三种面具就时常相互交叉。在此提醒读者注意，千万不要在概念与现实之间划等号。否则这些概念会变成一个个假面具，束缚我们的思想，限制我们的视野。



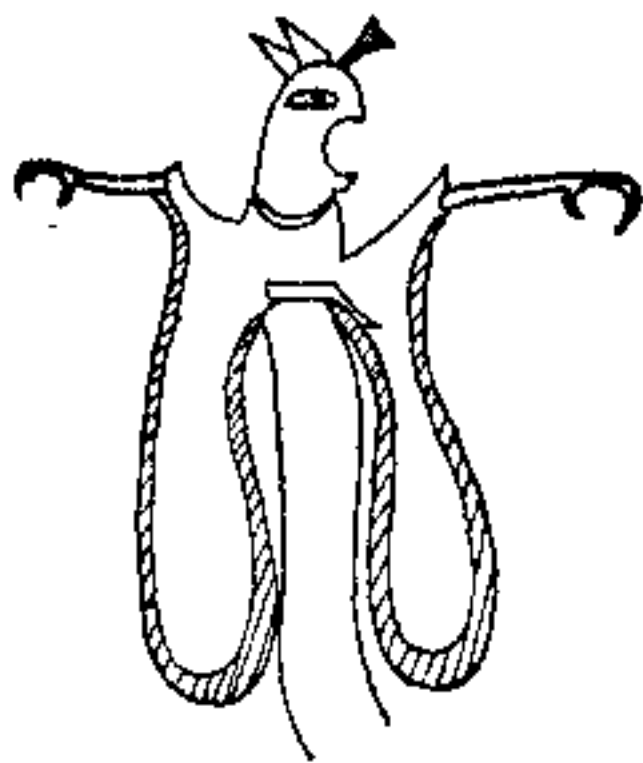
## 第七章 通灵的巫师

### ——跳神面具

将人类生存其中的世界划分为两个相互隔离而又相互联系的部分,如天与地、神与鬼、祖宗与子孙、阴间与阳间,是中国文化的一个重要特征<sup>①</sup>。能凭借神力将这两部分连在一起的人物,我们称之为巫师。巫沟通此岸与彼岸的活动,则叫做“通灵”。

巫师要通达彼岸,须借助一定的工具,如神山、神树、麻醉剂和各种各样的法器,当然还有面具。当巫觋跳神的时候,假面会产生双重的效应:一方面,它可以隔断面具佩戴者与现实世界的感官交流,使他很快沉入迷醉状态;另一方面,它又会让旁观者产生

巫师已同假面所代表之精灵合体的幻觉。于是,面具变成了一



河南信阳楚墓出土锦瑟漆画中的巫师,似头戴假面,作驱鬼状

<sup>①</sup> 参见张光直《考古学六讲》第4页,文物出版社1986年版。

只渡船，把巫师和旁观者的灵魂送达鬼神的世界。

## 一、雪域羌姆

许多人对西藏的印象，恐怕最先得自于那色彩斑斓的跳神面具。它们奇异而精美，显示出雪域文化空灵、超凡的气质，既让人恐惧，又令人向往。

跳神，藏语叫做“羌姆”。这是藏传佛教寺院最隆重的祭典之一。羌姆面具的根子，深植于藏文化的土壤之中。远在佛教传入之前，生息在世界屋脊上的先民们就已创造了一个充斥着神灵和动物的幻想世界。古老的苯教把宇宙划分为天、地、地下三层，各由天神、赞普（国君）和妖魔统治。它们手下又管辖着次一级的鬼神以及帮助巫覡登天入地的禽兽。苯教经典记述古代法师的本领，“手握修行印修行得道，能变虎狮驯伏众兽，能变大鹏腾飞天空，能使狐血如河水流淌，……能乘野牛鳄鱼驯伏水肿鬼妖魔，变化多端”<sup>①</sup>。藏族神话传说中的英雄，也能驾驭各种神兽飞禽。格萨尔王与北方魔国大战的时候，魔王“放出命根黄铜角野牛，那野牛大声呼啸，怪声狂吼，竖起尾巴，黑风发作，向岭国扑去，凶猛可怕的吼声震天动地。岭国的煨桑人，一时大乱。这时护佑格萨尔的十二位战神化身大鹏、青龙、白狮、红虎、野马、野狼、花鹰、黄熊、灰鹰、野鹿、人熊、金蛇协助格萨尔降服魔牛，格萨尔抽出一支神箭射去，咯、嗦、啦声震天动地，红风大起，

---

<sup>①</sup> 夏察·扎西坚参《苯教发展概况》，《西藏研究》1989年第1期。

铺天盖地，神箭射中魔牛前额，魔牛倒地而死<sup>①</sup>。

这些远古传说中的精灵都被雪域先民们搬上了祭坛、艺坛，由此而创造出最原始的跳神面具和舞蹈。据说当年藏王松赞干布为法律和文字的制定举行盛大庆典，人们“戴上假面具，装扮狮、虎、牛、豹”歌舞竞日<sup>②</sup>。今天居住在九寨沟的氏人，仍然保留着用真熊制作跳神假面的习俗。

藏族跳神面具发端于远古，但作为一个完整的艺术形式，它的形成还得之于佛教文化的滋养。公元755年，赤松德赞即吐蕃王位。这位年轻的君主倾心于佛教，派人到尼泊尔请印度僧人寂护入藏弘法，但遭到反佛势力的抵制而未能成功。寂护离去之前告诫藏王：吐蕃当引入佛教密乘较为适宜，并建议请印度密教大师莲花生前来破除魔障。公元750年，莲花生由尼泊尔入藏。他一路降妖伏怪而来，抵吐



布达拉宫壁画中的羌姆面具

① 周炜《格萨尔的哲学思想内涵》，《西藏研究》1989年第1期。

② 引自叶星生《西藏面具艺术》，重庆出版社1989年版。



蕃后的头件大事，便是兴建西藏第一个密宗道场桑耶寺。奠基仪式上，莲花生“制定诸所喜的祭祀物品，又说出了镇伏凶神的歌词，在虚空中作金刚舞”<sup>①</sup>，以调伏恶鬼。他在印度密教神舞的基础上，摄受苯教的山神、龙神、地方神、方位神、女鬼、独脚鬼等，又糅合了藏族传统的鼓舞、拟兽舞和苯教的假面仪式舞，创造了驱邪逐鬼的跳神舞蹈“羌姆”。12年后，桑耶寺正式落成，相传吐蕃全体人民为此举行了连续12年的庆祝活动。在开光典礼上，体现佛教威仪的羌姆舞登台表演。以后又经历代僧侣、艺人的整理加工，羌姆的形式和内容都不断得到完善，成为藏传佛教各派寺院最重要的假面祭祀舞蹈。

就象西藏的建筑、绘画等艺术一样，“羌姆”也融汇了汉文化的因素。远在吐蕃王朝建立之初，松赞干布就曾引进中原的佛

教造像。元代以降，中央政权的统治直接达于世界屋脊，汉族民俗里一些吉祥的人物，如罗汉、仙人、寿星、和尚等亦成为藏族面具创作的题材<sup>②</sup>。

羌姆面具的制作，历来严格遵守佛教造像的仪轨。藏传密宗诸神图像大体有两个系统：一类作善静之态，表现佛尊对众生说法的神情，称为“寂静相”，另一类作威猛之态，表现佛护法界、降伏妖魔的力量，称为“忿怒



羌姆“大头和尚”面具

① 引自刘志群《藏戏与藏区的傩文化》，《中国傩文化论文选》，贵州民族出版社1989年版。

② 叶星生，上揭书。

相”。羌姆面具呈寂静相者较少，大多数属于后一种类型，容貌十分恐怖。这显然是由跳神仪式的性质决定的。此外，羌姆面具还塑造了由佛尊发展而来的各种菩萨，以及卫护佛法的大小鬼神、罗汉、祖师和动物形象。

一般说来，藏族寺院跳神面具主要表现“益西巴”和“吉德巴”两大类护法<sup>①</sup>。“益西巴”系指已出世的本尊，包括各类佛像、菩萨像、天王、罗汉、明王、高僧以及他们的忿怒相。“吉德巴”则指那些受世力束缚的俗世鬼神，其中大部份是佛教摄受苯教、婆罗门教和各种异教的神灵，如苯教的“介波”（鬼王）、赞神（山妖）之类。

从根本上讲，藏族跳神面具不是供观赏，而是为宗教服务的。离开寺院的特定环境，离开佛教祭典，我们便无从了解它们的用途和意义。因此，还是让我们结合藏传佛教各教派的节祭仪式，来考察羌姆面具的内涵，领略它们的风彩吧！

### （一）红教羌姆面具

红教是藏传佛教的一个派系，它的正式名称叫“宁玛”，意为“古旧”。因该派之诞生早于藏传佛教其他各派，自称承袭了西藏早期密教大师的衣钵，具有悠久的传统，故得此名。而“红教”一词的来源，则由于宁玛派僧人均戴红帽的缘故。

宁玛派的教义和神系，比其余各派带有更浓重的密宗色彩。从印度传入西藏的密法，有三部为各派所共享（瑜伽部、受事部、行部），而其他的密法，如幻变密藏、金刚概法、诸护神法等无上

---

<sup>①</sup> 叶星生《西藏的宗教面具》，《中国西藏》1990年第2期。

瑜伽部密法,则为宁玛派所独有<sup>①</sup>。宁玛派供奉的神祇,就是这些密教义理形象化的产物。

宁玛派的根本密典有 18 部怛达罗,但通常奉行的只有 8 部,与之相关的也有 8 种神灵:

- 一、文殊,代表身,他能克服傲慢,带来世界平等智慧;
- 二、莲花,代表语,他能克服贪婪,带来区别智慧;
- 三、真实,代表意,他能克服愤怒,带来大大镜智慧;
- 四、甘露,代表功德,他能克服无知,带来了解本质的智慧;
- 五、金刚概,代表事业,他能克服忌妒,带来成就的智慧;
- 六、差遣非人,他能破除一切不祥遭遇,带来祈祷禳解的成就;
- 七、猛咒诅誓,他能破除一切恶事魔怪,带来成就同上;
- 八、供赞世神,他的功能同上。

以上 8 种神祇,前 5 种叫“出世五部”,是修道成佛时供奉的本尊;后 3 种叫“世间三部”,为俗世诸神,其中有传自于苯教的<sup>②</sup>。这 8 位统称“八保护神”,属于宁玛派密宗义理“方法”的崇拜对象。除“莲花”的正法轮身为慈悲观音,忿怒身为马头明王,其余均为文殊的不同表现。此外,属于“论说”崇拜对象的则有 58 尊善静保护神和 42 尊愤怒保护神,共合为 100 尊神<sup>③</sup>。

以上诸位神灵以及他们统帅的神众,在红教寺院的大典中要戴假面出场表演。四川阿坝藏族自治州的红教跳神舞保存得

① 中国佛教协会《中国佛教》(一)第 375 页,知识出版社 1986 年版。

② 参见王辅仁《西藏佛教史略》第 103 页,青海人民出版社 1982 年版;李安宅《藏族宗教史之实地研究》第 39~40 页,中国藏学出版社 1989 年版。

③ 李安宅,上揭书第 39 页。



比较完整。它一般举行三天，头一天练习，次日预演，第三天在寺院大殿前正式上演。整个神舞自始至终与祭典仪式相配套，演出程序是：

开场迎神。请戴面具的本尊及护法神从殿堂出来，绕场一周。

跳众神之舞“策斯金”。舞者戴法冠，脸蒙黑纱，手执短剑和哈达，庄严作舞。

跳金刚舞“蟬登”。有男金刚和女金刚，手执金刚杵、金刚铃，动作粗犷刚劲，以示摧毁妖魔的意志。

插舞“并比”。8人戴慈眉善目女相面具，击鼓悠悠舞蹈。此舞能起到调节大典节奏的作用。

跳“贡啦”（骷髅舞）。舞者戴头骨面具，代表魔王统率的饿鬼



红敬牛神舞

到人间破坏佛法。他们跳跃旋转，动作舒展而带滑稽的意味，倏忽奔走，颇似鬼怪来无踪而去无影。

跳鹿神牛神。演员头罩鹿头牛首，以角挑起代表魔鬼的俑，滚卧翻腾，与之搏斗。

跳“得尔鲁”和“从北”。先是执法金刚出来将魔鬼俑砍成碎块，然后众神在牛头神的带领下挥剑四下砍杀，以扫除群厉。

跳“汉玛”。舞者戴金刚面具，穿蓝衣，容貌为怡然自得的高僧。他手舞四色彩带，将魔鬼尸体抛撒四方。

收场舞“贡青”。请四方神前来镇妖防守。



红教狮神舞

下午的仪式以迎密教大师莲花生开场。只见由高僧妆扮的莲花生乘舆出殿，坐在大殿正面，左右有其妻、妹相伴。随行的仪仗中，有两个奇异的假面人，一位高鼻碧眼，另一位清癯长须。他们是跟从文成公主、尼泊尔公主到吐蕃的尼泊尔经师和汉族高僧。



红教僧鬼舞

跳致谢舞。舞者不戴面具。

接下来是朝拜舞、太阳舞、文殊舞、雪山女神舞、金面护法神舞和吉祥圣母舞，均表达赞颂诸神功德、祈求吉祥平安之意<sup>①</sup>。

## （二）黄教羌姆面具

---

<sup>①</sup> 蒋亚雄《绿野探踪》下卷（一），上海音乐出版社 1990 年版。



黄教是当今藏传佛教中最大的教派，正式名称为“格鲁”。这个词的含义诸家解说不一，或曰由该派始祖宗喀巴所创“迦登”寺演变而来，或曰为严密戒律的“善规”之义。当年宗喀巴倡导佛教改革，以黄色僧帽作为戒法重兴的象征，黄色遂成为格鲁派的标志。



黄教跳神

黄教的跳神活动既多且繁，现拣其重要者按月令叙述如下：  
正月十四日大跳神。这是甘肃格鲁派寺院正月祈祷仪式的项目之一，据说传自西藏日喀则的扎什伦布寺，是四世班禅到理想国归来后创制的。参加跳神的喇嘛有80~100多人，须事先练习1年。一经加入跳神队伍，就要连续干3年，而且负有帮助新来

者的责任。举办大典的主旨,是请法王降伏阎罗。

在这项仪式开始以前,要念10日经咒,以求得怖畏金刚和法王的许可和降福。开演时,乐手先吹号击钹,渲染气氛。继而4名小和尚妆扮的“托干”上场。他们是阎王的侦察童子,头着骷髅面具,大口白齿,眼鼻皆呈黑洞。身上短衫饰骷髅骨架,显得阴森可怕。

鬼卒舞罢,出来6个天界勇士,假面作长眉大耳,饰以耳环。其中3个黄面的叫“巴吾”(男神),3个绿面的叫“巴莫”(女神),身穿蓝袍,形象威武。

随后是6名少年戴鹿、牛假面登场,鹿喻示吉祥,牛象征威猛。他们持剑披甲,奔腾跳跃,勇猛异常。

接下来由4个死神“多尔达”作舞。他们也戴着骷髅面具,顶上又饰5个小骷髅,身穿锦绸奇服,缀“沙、沙”作响的串珠,围绕地毯上的木盘舞蹈。

听得一声筒号,法王和明妃先后出场。法王是阎王的降伏者,属于地位低于本尊的护法神。他的面具模仿阎王的水牛头,犄角上翘,饰五头骨冠,三只眼,蓝色。一手持人骨架棒,一手托头盖骨碗,里面盛象征妖魔心肝之物。

法王的明妃叫“怒者”(撒门底),她具有阎王妻子的身份,就如同法王模仿阎王一样。明妃的面具张开大口,要吞没俗世;发向下,表示驯服;饰五骨头冠,表示武勇。



“老寿星”面具

他们的身后跟随着毗沙门天王、依怙明王、天界勇士和阎罗，他们在法王的带领下作舞，表演斩除妖魔的动作，最后将画在布上的鬼怪焚毁。整个仪式到此结束<sup>①</sup>。这一场，有的寺院还要“以纱面和酥油做赤身人形，置三角木盘内，下衬三角绸幅，天王一人以小木剑而支解之。诵经毕，又以鼓乐鸣炮送之寺外一二里余面还”<sup>②</sup>。

大跳神还要于藏历4月14日和6月7日重复举行，凡参加和旁观此舞者，能在死后免除恐惧<sup>③</sup>。关于4月的跳神舞，民国《岷州志》作了详细的记述：

“14日跳护神。结坛于山门之内，先一白衣鬼执鞭静坛，一大头僧执纸扇满坛闲步。次扮龙、虎、狮、象舞于坛所。诸护神乃出，名曰二伯马汉、四伯马汉。面具或青、或赤、或黑，各衣大袖绣袍，袖方面劲，虽极跳舞，未尝少委。俄而一人登坛，牛首人身，云是观音变像，名曰野门达哈。右执旌旗，左执降魔杵，向南而立。随有鬼妇引出一怪，鸟首跣足，一鬼执短棍随之。于是，金鼓齐鸣，诸佛鬼怪绕场三匝而退。继择年少番僧18人，如喜佛时装束，以次而登，各执降魔杵，振金铎，旋绕诵经，且诵且舞，所谓天魔舞也。舞毕，众僧送施食于旷野，以火焚之，乃散。”

2月29日驱瘟鬼。据清代徐灏《旃林纪略》载：拉萨为瘟神之地，达赖喇嘛坐床后即逐之。这瘟神是牛魔王所变，所以拉萨驱瘟神又叫做“打牛魔王”。是日，藏兵列队大昭寺前，旗帜招展，

① 李安宅，上揭书第13章。

② 光绪《甘肃新通志》“岁时”。

③ 参见韩生魁《青海塔尔寺的喇嘛舞》，《民族艺术》1989年第2期；李安宅，上揭书第13章。



鼓笛齐鸣。只见一人扮喇嘛，另一人戴鬼头面具扮法师，先后入场对座。此时，又有十余人着花衣黑帽，冠插鬼头，衣服前后绣鬼形，在殿前跳舞诵经。须臾瘟神来到。他面涂黑白，与达赖相互诘难。辩得理屈词穷，便要赌掷骰。达赖的骰子以象牙为之，面面皆元，三掷三中。瘟神的骰子以木为之，面面皆么，三掷三负。他恼羞成怒，欲另斗法术。达赖与法师立刻予以斥责。在千百名僧众的诅咒声中，瘟神终于逃离拉萨，离河南去。并由营官解送至山南桑耶寺旁石洞里。这个洞内阴风惨惨，寒慄异常，躲在里面的人多难逃一死。因此，甘愿以钱换命、扮演瘟神者并不多①。



黄教骷髏面具

9月神舞。此项仪式为纪念9月22日释迦牟尼返回人间，为众生“转法轮”活动的一部份。于29日在大喇嘛的院子里举行。庭院四周布置代表地、水、火、风的大麦、三角等象征物，院内、走廊都挤满观众。

整个仪式具有祛邪的含义。第一场为土地神舞。他头戴五头骨冠假面，胸悬符咒镜，身串人骨珠，右手执旗，左手执枪。伴随他的侍从各各着黄、红、深黄、绿、红面具，执刀、索，围成圆圈

① 参见俞樾《茶香室丛钞》卷16；徐珂《清稗类钞》第1册。



护法神面具

跳舞。舞毕，有人将绘着妖魔的布放入场地。

第二场是法王舞。他戴绿色水牛头面具，执人骨架棒和套索；明妃戴无角牛首假面，执三叉戟和人头骨。他们的随从戴牛头、鹿头面具，亦周匝作舞。

第三场为北方保护王舞。他在喇叭声中登坛，率九名武士，各戴红、绿、黄、淡黄面具，其中一人执北方天王的法器猫鼬和伞。

第四场为供神除魔舞。先有一群舞者持杯抛撒金酒、麦粒，以供养神明，请求他们于愤怒之日保护佛法。金酒用铁、金、银、铜粉掺酒制成。

奠酒3次，人们开始攻击画在布上的恶鬼。他们分别拿起金刚杵、套索、链子、斧、刀、三股叉和短剑抛掷、击刺，伴之以咒语、舞蹈。最后将人形钉死，再用短剑砍入它的肉体。围观的群众纷纷朝天鸣枪，表示一切恶鬼都被消灭殆尽<sup>①</sup>。

藏历12月29日，拉萨大昭寺、木鹿寺以及云南等地的黄教寺庙都要举行盛大的跳神祭典。喇嘛装扮各种神佛鬼怪，绕行寺院，并放铙呐喊，驱逐邪鬼。寺内戴假面跳神，以除旧迎新。

### (三)白教羌姆面具

白教的正式名称叫“噶举”(又作迦举)。该词的词源一说为

<sup>①</sup> 李安宅，上揭书第13章。

僧人所穿的“白衣”，一说是“教授传承”的意思。噶举派的势力范围不仅限于西藏，在西康影响尤大，在云南亦有传播。噶举派寺院的跳神活动，主要在下述日期进行<sup>①</sup>：

4月初八、九，金刚杵化装表演。

6月，金刚亥母化装表演。

10月25日，胜乐金刚化装表演。

12月，双臂保护神化装表演。

其中以12月间的仪典最隆重。在云南的白教寺院，每年12月都要举办护法节，念经5、7、9天，最后两天，即28号、29号，表演跳神舞蹈。

寺院跳神由掌管该项事务的喇嘛“仇奔”具体组织，以跳神经典为根据。跳神的指导者须到西藏或西康白教寺庙学习。每年入冬，年轻僧侣便不得外出，从12月初十开始集中排练。

羌姆舞的表演在专门的跳神场，或在大殿前的平坝。最先出场的是活佛或负责全寺宗教事务的克母，管理经堂的老喇嘛格枯领导，拜东南西北中五方。旁边有僧人乐队伴奏，乐器有大号、小号、唢呐、



怙主婆罗门面具

<sup>①</sup> 李安宅，上揭书第94页。



大鼓、行鼓、铙、钹等。跳神分坛，人坛为护法神大黑天神。仪式结束时，人们将面塑的护法佛东玛送到寺门外焚化。

羌姆面具除诸神外，还有马鹿2个，猴子6个，牦牛2个，乌鸦1个，狗、猪各1个，老虎1个<sup>①</sup>。

#### (四)花教羌姆面具

花教正名为“萨迦”，意思是“白土”。该派早期的寺院建在一片灰白的土地上，取名“萨迦”，衍为教名。汉语俗称“花教”，是因为萨迦派寺院和民房墙壁上涂有红、白、黑(或蓝)色条纹，分别象征文殊、观音和金刚等菩萨。

花教的假面跳神活动主要有：



神舞铜面具

正月初一祈祷金刚杵，以7名侍从伴舞，又称“小杵”。

正月28、29两天祈祷金刚杵，由48名侍从伴舞，称“大杵”。

11月冬至节，亦即初八那一天，据说要被死神吞没，所以要祈求怖畏金刚出来降伏死神，届时由喇嘛戴怖畏金刚面具同10名侍从舞蹈。这位大神是文殊或善知识的

<sup>①</sup> 《云南民族民俗和宗教调查》第103页，云南民族出版社1985年版。

化身。他消灭死神的方法，是以创造和死亡这一普遍过程的象征出现，个别的死亡与之相比较，就变得渺小并失去了意义。他的身上，带有婆罗门教主神“湿婆”(Śiva)的影子。后者把再生和创造同毁灭联系起来，将死亡转化为生命的契机。同时，他还是一位舞蹈之神<sup>①</sup>，借他狂放的舞姿，人们便能征服死神，得到光明和智慧。

12月28日新年节，愤怒金刚和他的45名侍从跳假面舞<sup>②</sup>。

在藏族民间，还流传着形形色色的“米那羌姆”，即俗人跳神。它们以民间祭祀和乐舞为基础，并吸收寺院跳神的内容与形式，显得更加活泼、粗犷。其种类异常繁多，有表现喜庆吉祥的波梗、莫梗舞，驱邪纳吉的林芝装饰舞、箭舞、雄鹰舞。拉萨的丐帮跳神“嘎玛夏羌姆”，纪念高僧汤东杰布的“嘎巴”鼓舞，建寺驱魔的“东多嘎巴”，消除雹灾的“吉达”等等。

“吉达”是西藏萨迦地方在遭冰雹灾害时举行的祭仪。出场人物有吉(父亲)、吉嫫(母亲)，4个苟巴(父亲的



吉达面具

① 任继愈主编《宗教词典》，“湿婆”条，上海辞书出版社1983年版。

② 李安宅，上揭书第5章。

兄弟),1个阿扎勒,即代表入藏传法之印度僧人的神。再加上两个普通演员,两个鼓钹伴奏。他们多戴假面,父亲的面具用黑毛皮制成,手法简练;母亲戴藏戏中王后所著小绿面具;阿扎勒戴羌姆面具。整个表演有20多个大段,糅合了说、唱和舞蹈,以诙谐的语言和动作讽刺冰雹喇嘛的无能,赞颂人们的勤劳和寺院的壮丽<sup>①</sup>。

藏族的羌姆及其假面,随着藏文化的扩展而影响了周边的氐、羌、蒙古、门巴、纳西等族,形成一个由内蒙到川西和云南的羌姆文化带。下面,我们将分别对北方蒙古族和南方纳西族的假面跳神作一简略的介绍。

远在佛教传入蒙古草原以前,蒙古先民就创造了用于祭祀和娱乐的各种假面具。在内蒙阴山岩画中可以找到不少动物面具的例证<sup>②</sup>,蒙古各古代部族的巫师还使用过萨满面具。

蒙古人同藏传佛教的联系有很深的历史渊源。自从公元1252年忽必烈与萨迦派大师八思巴在临洮历史性的会见之后<sup>③</sup>,蒙古贵族就很快皈依了佛教。元朝建立后,历封西藏高僧为国师,并大量引入藏传佛教的礼仪制度。“羌姆”仪式随之传到蒙古族居住的地区,与传统歌舞相结合,演变成具有藏、蒙特色的跳神舞“查玛”。据《元史·乐志》等史籍记载,查玛是元朝最重要的宫廷祭祀舞蹈之一。出场的角色有文殊、普贤、如来、金刚、夜叉等佛教鬼神,还有金翅雕、乌鸦、龟、鹤等动物。

在元旦登台的“乐音王队”中,有3名男演员戴红发青面具,

---

① 刘志群,上揭文。

② 乌兰杰《蒙古族古代狩猎歌舞》,《舞蹈艺术》,第5期。

③ 陈庆英《忽必烈即位前的八思巴》,《思想战线》1988年第5期。

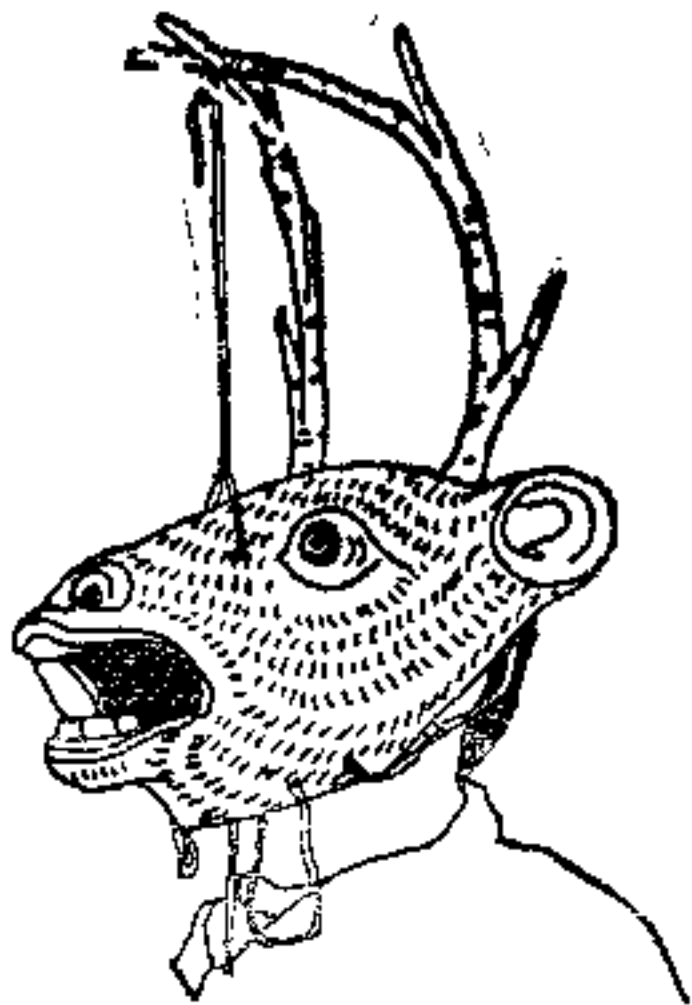


穿杂彩衣。1名男子戴孔雀明王面具，披金甲、执叉。他的两位随从戴毗沙门天王面具，穿红袍，执斧。5名男子戴龙王面具，穿绣氅，执圭。乐工8人，冠霸王冠，戴青面具，穿锦绣衣。

在天寿节用的“寿星队”中，亦有1人冠卷云冠，戴青面具<sup>①</sup>。

元朝灭亡以后，查玛在蒙古族聚居区仍广为传布，流衍至今。它的核心是佛与妖魔的斗法，并以佛的胜利而告终。查玛的表演分殿堂舞、圣者米拉日巴传舞、寺院舞和大场舞四种形式，俱有严格的程式；其人物则可分为“大查玛”和“小查玛”两大类，前者包括主要的神灵，后者泛指他们的侍从及鸟兽<sup>②</sup>。流传在黑龙江省嫩江流域的蒙古族查玛，共有8组人物：

1. 21度母，蒙语叫“达喇额客”。在藏传佛教神系中，度母是观世音菩萨的化身。21位度母以绿、白二度母的身份最高，她们的原型为藏王松赞干布的两位妻子文成公主和尼泊尔慈珍公主，受藏民喜爱而被奉作神<sup>③</sup>。21个度母的面具均为善面女像，戴大沿太阳帽，头插雉鸡翎，颜色分



鹿首面具

① 《元史·乐志》。

② 《中国少数民族民间舞蹈选介》第27页，人民音乐出版社1987年版。

③ 葛婉章《浅谈西藏佛画》，（台湾）《故宫文物月刊》第1卷第5期。

21 相。出场时她们穿七色长裙,手执铁箍和人头骨。

2. 鹿神。2人。戴蓝色鹿头面具,穿蓝筒裙,持剑、箍。

3. 海螺神。4人。两名大海螺戴紫色面具,穿紫衣紫裙;两名小海螺著黄色面具,黄衣黄裙。

4. 八部鬼众。有乾闥婆、食血肉鬼、厌魅鬼、饿鬼、诸龙、热病鬼、夜叉、捷疫鬼(罗刹)。它们分属东方提头赖吒天王、南方毗留勒叉天王、西方毗留博叉天王和北方毗沙门天王统领<sup>①</sup>。均着白骷髅面具,穿白衣裤,持鼓、槌。

5. 厉鬼。大小各 2 人。亦戴骷髅面具,着白衣裤。手执法棒。

6. 七煞神。一是黑煞神,即密教著名的护法大黑天神。戴青色三目鬼面,穿黑裙,执骷髅和金刚杵。二是白煞神,着白面具、白裙。三是“哈盈海如阿”神,戴红面具,穿红衣。四是“扎木苏莱”神。五是狮神,戴狮首面具,穿白衣裤。六是鳄鱼神,戴红色鳄鱼头面具,穿红衣裤。七是凤凰神,戴青色凤首面具,穿青衣裤。

7. 阴曹地府。4人。领头者为阎王,戴青色牛头人脸面具,三只眼睛。着蓝袍,拿铁箍和骷髅。其后有他的坐骑,戴蓝色亦牛亦麒麟的面具;阎王之妻(或妹),戴青色鬼面;女神,戴口中叼一小儿的假面。

8. 老翁 1 人。戴黄色长须面具,反穿羊皮袄。

表演时首先是传说中的国王戴凶人面具出场;继而 21 度母至场中坐成扇形,同前来挑战的鹿神、海螺神、八部鬼众、厉鬼、

---

<sup>①</sup> 丁福保《佛学大辞典》“八部鬼众”条。

七煞神和阴曹地府斗法，并将他们一一征服。见到这幕情景的老翁相信佛法无边，从此皈依佛门。国王则胆战心惊，悄然告退。祭典在宏大的送鬼仪式中结束<sup>①</sup>。

有人看罢蒙古族跳神，曾赋诗赞曰：

头角狰狞面具装，怪衣飘拂舞如狂。

长鞭挥处无人避，打鬼除灾好致祥<sup>②</sup>。

前面提到的《圣者米拉日巴传》舞，又叫《米拉因查玛》，它是西藏佛教跳神与蒙古艺术交融的产物。故事讲白老人和黑老人到山中打猎，正准备射杀野鹿时，遇到苦行僧米拉日巴。后者向他们宣讲佛理，劝他们不要杀生造孽。白老人当即表示愿皈依佛法，黑老人却起歹心，想射死米拉日巴。他连射三箭，米拉日巴未损毫毛。黑老人这才改邪归正，向圣者米拉日巴顶礼膜拜。

这个舞蹈显然带有宗教说教的意味，可其中的猎鹿舞却充满了浓郁的生活气息。表演者头戴鹿首面具，以大跳、空翻和奔跑来表现小鹿的活泼和可爱，给严肃、呆板的神舞增添了一段欢乐的插曲，也给佛教的“查玛”打上了蒙古族艺术的烙印<sup>③</sup>。

纳西族分布在四川和云南交界的地区，其聚居的中心在云南丽江纳西族自治州。这个民族自宋、元以来就受到藏传佛教的影响，到明、清两代，丽江地区已建成藏传佛教噶玛噶举派的“五大寺”<sup>④</sup>。

纳西族喇嘛寺的跳神仪式，以文峰寺最为典型。跳神地点

---

① 波·少布《喇嘛寺院舞漫议》，《贵州民族研究》1990年第1期。

② 胡朴安，上揭书（下）第496页。

③ 乌兰杰，上揭文。

④ 光绪《丽江府志·寺观》。



在寺内大院,正殿楼檐悬挂一巨幅唐卡,上面绘着跳神各类角色的打扮和舞姿,作为跳舞和化装的范本。

出场的角色包括神祇和鸟兽两类。

神类有 26~27 位,主要是大黑天神及其父、其妻;掌管铁匠、人世、龙王的神将;财神、护法神和狮神等。鸟兽有 13 个,如牦牛、山鹿、猴子、大鹏鸟、乌鸦、狗、豹、孔雀和狮子等<sup>①</sup>。

## 二、师公跳神

我国南方一些地区的假面跳神活动,常由一种名叫“师公”的人出头主持。他们既是行法的祭司,也是戴面具自唱自跳的演员。按习惯,我们把师公的跳神祭仪叫做“师公舞”。但要说明:它的本质是宗教仪式,舞蹈只是其表现形态。

师公舞的流传以广西为中心,受其影响的有汉、壮、瑶、仫佬、毛难、侗等民族。师公们把跳神舞的源头追得非常久远,说是由“周朝唱师传下来”的。有的唱本宣称:“三元三圣号真君,周兴幽厉作谏臣。辞职参师为正教,究竟五行秘密文”<sup>②</sup>。壮族师公的手抄唱本将这句唱词里的三元真君奉为师公的鼻祖,而且编造了他们到广西传教的故事:

“周朝,有民家者,姓公孙名侃。夫妻二人仅生一女名叫岳函,年方十六,嫁与唐巫,生下一子名道扬。唐巫不久死去后,改嫁葛文扬,也生一子名葛定应。文扬死后又嫁与周远方,后又生

---

① 杨德望等《纳西族古代舞蹈和舞谱》第 24~26 页,文化艺术出版社 1990 年版。

② 于欣、何竹玉《壮族师公舞初探》,《壮族艺术资料集》,广西 1984 年版。

一子名周护正,不久两人皆亡。三个儿子尚年幼,梅山教主老僧得知,即将三个异父同母的兄弟收养于古寺内。年稍长教以念经学法。学成时值皇太后有病,教主得知后,即遣三徒前往揭榜,为太后念经(喃巫)治病。果然病渐愈,皇上即留三兄弟在朝为官,并敕封兄弟为上中下三元真君。从此三真君广为传教授徒,治病救人。老僧圆寂后,三元进入广西,从此广西遍布师公<sup>①</sup>。

这段传闻中说的三元真君唐道扬、葛定应、周护王,系从道教三元将军唐宏、葛雍、周武转变而来。相传他三人为周厉王时的三位谏官,因累谏弗从,弃职投吴。助吴王败楚。周宣王时返周,辅政有功,遂加封侯号<sup>②</sup>。然而,这个事迹是元、明间的附会之辞。事实上,对唐、葛、周三将军的崇拜至宋代才兴起。因仁宗、真宗几位皇帝梦见三将军镇守天门,才为之设像建庙,使三将军的信仰遍及于民间<sup>③</sup>。广西师公奉他们为主神,可见师公跳神活动的出现当不早于宋代。

学术界普遍认为,师公舞的源头是两宋时风靡于广西的驱傩仪式。当时,桂林傩队名闻京师,所制面具也甲于天下,对后代必有深远影响。但我们也不可忽视道教的作用。我认为,“师公”这一称谓就是普通民众对民间道士的俗称。自宋元以来,一直有个被叫做“梅山教”(又称三元教、师教)的道教支派在长江以南到处活动。师公奉该教为本庭,正统道教典籍对其却缺乏记载。原因是梅山派的道士们以民间为基地,混迹于下层社会,

① 孙办华、朱碧光《广西象州县壮族师公舞》,《民族艺术》1986年第3期。

② 《绘图三教源流搜神大全》卷2。

③ 俞樾《茶香室续钞》卷19;《古今图书集成·神异典》。王逊,上揭文。

尤其是农民之中，具有亦巫亦道的双重身份；官府和文人视他们为巫师，百姓也称他们为“鬼师”，只有他们自己固执地以对三元祖师的供奉，维系着对道教的归属关系，并坚持把自己的宗教活动称作“打醮”。关于梅山教和师公，下篇还要作进一步探讨。

广西师公所供奉的鬼神，有三十六神七十二相之说。所谓三十六神，便是师公与之打交道的神灵系统。它分为“三元”、“九官”和“廿四相”。三元即指唐、葛、周三位，他们是师公所属梅山教的最高神，所以有人把梅山教称作“三元教”，把师公舞叫做“跳三元”。



广西师公跳神面具“开山”

三元以下诸神各地不同，广西象州壮族的神系是：

九官：土地、灶王、社王、雷王以及他所辖雷部赵、马、邓、辛四帅和中央关元帅。

廿四相：甘王伏兴、甘陆将军、甘七部圣官、甘八部篆官、甘五仙娘、侍郎刘秀、梁侯、吴侯、韦察院、司徒公（土主）、巡河公（土主）、三界公、冯四公、北府将军、白马姑

娘、通天圣帝、莫一大王、三祖家仙、五谷灵娘、鲁班先师、五海龙神、歌仙农婆、上楼花婆王、中楼花婆王、下楼花婆王<sup>①</sup>。

这个分类非常有趣，三元和九官统统出自道教门下，廿四相

<sup>①</sup> 孙亦华等，上揭文。廿四相实际上多了一位。



则都是壮族传说中的神灵和与壮族历史有关的人物。

且说甘王。此神在家中排行第六，也叫“甘六将军”。他出身农家，精通刺猪、鸡，懂得看风水。一天，甘六出去走村串寨，不觉天色已晚，回不了家，又找不着歇处，只好在一堵围墙下缩作一团，闭目养神。不久，有个道公路过这里，见到墙根下黑糊糊的东西，以为是鬼，捡个石头丢过去，惊醒了甘六。道公得知甘六无处过夜，于是慷慨地把他领到家里。

甘六到道公家，见到他美丽的女儿达细，忽然动了心。他想娶达细，道公没有答应。半夜，甘六思前想后，决定与道公斗法。第二天一早，甘六不辞而别，临走时悄悄画一道符，使出来挑水的达细瘫在地上。道公自知斗不过甘六，只好求他解除法术，愿将女儿相许。

甘六婚后一年，北番入侵南朝。皇帝出榜招贤，甘六揭榜上殿。皇帝问他需多少兵将？他说多少不拘，去几个也行。皇帝尽管不信，迫于形势，只得让甘六上阵。两军对阵时，甘六祭起符箓，调来大批阴兵。霎时天昏地暗，日月无光，番兵被杀得丢盔弃甲，狼狈逃窜。甘六因此被皇帝封为南朝都督将军<sup>①</sup>。

廿四相之神大都是甘王这样受壮族人民世代敬仰的英雄和圣者。壮族将他们引入道教的跳神仪式中，让他们与汉族神灵平起平坐，共同组成新的神圣家族，以保佑生活的安宁。

广西汉族的 36 神与之有所不同，其主要成员是开山、先锋、令公、盘古王、唐王、土地、山魃、哪吒、判官、灵官、雷公、鲁班等

---

<sup>①</sup> 向群、梁丽容《师公戏面具传说故事十二则》，《广西地方戏曲史料汇编》第16辑。



广西“阴阳师公”面具

鬼神<sup>①</sup>，较多地保留了傩仪的特征。

象州壮族师公舞七十二相的“相”，指师公跳神戴的面具。相以木头刻就或纸糊成，师公戴上某神假面就叫做“出相”。除36位神祇以外，其余36个角色都是凡俗人物，没有专门的面具，可以神的面具代替。所以，师公的表演活动总是分为两个部份，白天“跳神”，鬼神登坛；晚上“唱师”，俗人上场<sup>②</sup>。

按照神的体系，师公的唱本分作36段，出相作舞有36种，曲子也分为36唱腔。当然，这并不完全是实数，只表明三十六神系统对师公跳神仪典的规范罢了。

汉族师公跳神是“还大愿”的主要内容。“还大愿”每三年由各村轮流举办一次，时间在农历八月或十月。通常要跳3天3夜的神，直到三十六神一一跳完。

壮族师公舞流传于广西武鸣、邕宁、都安、马山、上林、贵县、武宣、来宾、象州、宜山、河池、环江、钦州等地。跳神的场合，一是公众性的聚会，如建醮祭神，每年农历二月八月由各村筹办，举行三天两夜或七天六夜。头天扫坛请神；然后接连数日白天

①② 孙亦华等，上揭文。

跳神，晚上唱师；最后一天罢坛送神。又如节日游神，农历七月二十八日为甘王生日，师公在甘王庙跳甘王之舞。还有天旱求雨、驱疫逐厉等活动也常跳神<sup>①</sup>。

二是个别家庭、家族做斋、还愿、祭祖、驱病鬼、求子，也要请师公跳神。

武鸣地区的师公舞带有浓郁的宗教色彩，显得原始古朴。打醮时，主祭的师公身穿红袍，头戴八卦帽，扎腰带，着戏靴，执牙笏和镇堂木，做请神、上献、洒净、读文书等法事，同时即兴歌舞。当祭祀告一段落，两位师公分别戴红、黑色的六童子面具和观音神头对唱情歌，且相互挑逗。继而演唱“三元赞”、“金论赞”、



红黑童子舞

---

<sup>①</sup> 孙亦华等，上揭文。



“英台赞”、“季气赞”、“土地赞”、“六童子出游”等故事，同时持赶鬼棒表演棍舞、绸带舞以颂扬始祖。又跳筛米舞以祈祷五谷丰登。最后，全体师公和演员执法器、乐器按“福”、“禄”、“寿”字踏罡。并持赶鬼棒沿户逐鬼，张贴吉祥的符篆。又将一纸船点燃抛到河里，以驱邪得福<sup>①</sup>。

河池的师公在祭典时要戴木面具舞蹈迎神，然后坐下来演



壮族《师公舞》中的天公地母面具

<sup>①</sup> 《中国少数民族民间舞蹈选介》第188页。

唱每个神灵的身世业绩。诸神各有自己的面具和唱本，现在能记起的9个唱本名为“三元”、“莫一”、“三界”、“冯四”、“家先三祖”、“上界”、“社王”、“灵娘”、“三光”。师公的舞姿颇能表现各个神的性格。如唐、葛、周三将军英武豪迈，神医三界公文雅飘逸，莫一大王手持宝剑，强悍勇健，天公地母风趣诙谐，把威严的神塑造得可亲可爱。

钦州县的师公舞内容丰富，场面复杂。节目有“三师”、“四帅”、“五雷”、“千岁”、“杀妖”等。三师戴纸板面具，五雷（雷王）戴四牲（牛、马、猪、鸡）头像面具。四帅的表演最精彩。只见赵、邓、马、关四元帅各戴红、绿、黑、白假面，依次出场镇压邪恶鬼魅。然后有四小卒持三角红旗与四帅穿插行进，继而四帅骑在士卒肩上，穿梭跳跃，最后搭成人龙，随彩球翻腾起舞，把仪式推向高潮。结尾时，四帅将妖精追得四处躲藏，围观的群众则高声呐喊，放竹枪，鸣炮仗，一派喜庆气氛<sup>①</sup>。

瑶族师公舞流传于广西、湖南等地。有大祭“做洪门”跳的



壮族“四帅”舞

<sup>①</sup> 于欣等，上揭文；《中国少数民族民间舞蹈选介》第188~192页，人民音乐出版社1987年版。

“杀吊猪”，“女游舞”，祭盘王跳的“捉龟舞”，丧葬跳的“走潮”，祭祖跳的“藤拐”，等等<sup>①</sup>。师公作法时常戴瓦片状纸面具，上面绘“三清”等神像，以藉此同神灵交通。师公跳舞时还要戴盘王、霞



瑶族假面雷王舞

<sup>①</sup> 《中国少数民族民间舞蹈选介》第207~211页。



王等面具。总之,跳什么神,就要戴那个神的面具。对于师公来说,假面也是一件通神驱鬼的重要法器。

仡佬族的师公也属于道教梅山宗派,人称“姆董”,意即“喃神”之人。他们做法事的时候,用的法器有法衣、法帽、锣、鼓、印、剑、神像,还有纸面具。面具代表的神灵为唐、葛、周三元教主,太上老君,以及本族信奉的七里英王、土主罗大、陈宏谋、冯三界等等。师公每请到一位神,就戴上该神的面具歌舞念经,以沟通神灵,消灾祛难<sup>①</sup>。

毛难族的师公跳神面具与壮族的比较接近,由擅长雕刻艺术的本族工匠用木料雕成,角色有十来个,如三元、社王、欧文官、蒙大老爷、三界公爷、陆桥、花林仙官、万岁娘娘、六功曹、雷鼓、雷王、土地公、小土地、莫二相公、京朝太子六官等。

师公假面的亮相,主要在农历5月的“分龙节”,也叫“庙节”。这个节祭的功能是祭神保禾苗。毛难族认为,每年夏至后的第一个辰日(属龙)是水龙分开之日。此前,雨量比较均匀,此后,雨水便不正常了。为使分龙不影响禾苗的生长,要举办三天祭神仪式。分龙节有庙祭和家祭之别,假面跳神是属于庙祭的一项程序,不用于家祭。做庙节须在分龙日之前,由各村筹资在庙堂祭地方神冯三界,为期两天。白天师公于庙内诵经请神,夜间在庙前作分龙法事。此时他要穿法衣,戴木头面具,击腰鼓舞蹈演唱。次日,由师公主持椎牛祭冯三界。这些仪式都有很多群众观看,场面十分热闹<sup>②</sup>。

---

① 宋恩常《中国少数民族宗教初编》第320页,云南人民出版社1985年版。

② 《毛难族简史》第67、76页,广西民族出版社1982年版。

从上面的介绍可以看出，所谓师公跳神面具其实便是民间道教法器。它们所反映的鬼神系统以道教神为主干，再加上傩仪之神和地方神。而面具的造型和驱邪求吉的方式，又带有古代“民间傩”的痕迹。

### 三、群魔乱舞

我国各地还有不少跳神面具仅流传于某一民族或某一狭小的地域之内，既不能划入藏面具、道教面具和傩面具的范畴，却又在其独特的风格里透露出外来假面文化的影响。其中最具代表性的有以下几类：

#### （一）江南“跳五猖”面具

“跳五猖”又叫“五猖会”。鲁迅先生在《朝花夕拾》一书里，曾谈及“五猖会”是浙江绍兴一带最盛的赛会。当地人还好供奉“五猖庙”，“神像是五个男人，也不见有什么猖獗之状；后面列坐着五位太太，却并不分坐，远不及北京戏园里界限之谨严<sup>①</sup>。”这后一句，指的是京剧武行所拜的五猖神，他们的牌位总供在桌子下面。

拜五猖的习俗并不限于浙江和京戏班子，在长江下游的江苏、安徽等省也十分风行。如安徽省的贵池县，“各乡各村，每到8月14日，地方首事之人，邀集大众，预备生鸡血酒，五彩色纸，云本日为五猖生辰，名曰暖寿。次日祝寿，一村之人，团聚庙前，

---

<sup>①</sup> 鲁迅《朝花夕拾·五猖会》。

爆竹喧天”<sup>①</sup>。

这五位尊神的身世自来便含含糊糊。清代朴学家赵翼颇费心思地作了一番考证,说是“明太祖既定天下,大封功臣,梦兵卒千万罗拜乞恩。帝曰:汝固多人,无从稽考,但五人为伍,处处血食可耳。命江南人各立尺五小庙祀之,俗谓之五圣庙”。他又引经据典,把五圣、五显、五通扯在一块,给他们的谱系拉到了宋、元<sup>②</sup>。

不管五猖的渊源如何,有关他们的信仰是在明朝才流行开的。当时皇室所祭之神,有“阵前阵后神祇五猖”;《天府广记》卷8说永乐帝定都北京后,在太岁殿东侧立旗纛庙,刺五雄鸡血于酒碗祭五猖神。

今安徽郎溪县尚保存“五猖会”遗俗,乃是为祭“祠山神”而举办。此神据传系西汉张勃,他在广德治水有功,后人立庙祠之。以后又被明太祖封为“广惠灵佑崇德祠山大帝”,原因是当年朱元璋到祠山庙躲避元军追捕,曾得祠山神吐丝结网佑护。当地人称:五猖是祠山大帝殿下诸神统称。或云他们是掩护朱元璋退却而战死的五位将官,故被明太祖封作祠山大帝的护卫。又有人说他们是取五方、五行、五色而成神像,“猖”字喻其属凶神之列。

“跳五猖”时出场的假面有正身五神和副身四神。

正身五神一律戴木雕面具,着冠贯甲,头插雉尾,背插靠旗,双手执长刀。东方神青面,南方神红面,西方神白面,北方神黑

---

① 胡朴安,上揭书(下册)第281页。

② (清)赵翼《陔余丛考》卷35。



面，中央神黄面，与五行的方位和色彩系统完全相符。这就不能不令人怀疑，五猖神或许是五方神的变种。以五色象征五个方位的做法，古已有之。《礼记·礼运》曰：“五色、六章、十二衣，还相为质也。”孔颖达疏：“五色，谓青、赤、黄、白、黑，据五方也。”五方各配五神执掌，即东方青帝句芒，北方黑帝玄冥，南方赤帝祝融，西方白帝蓐收，中央黄帝后土。今南方民间祭神，常有招请五方鬼神之举。所谓五圣、五通、五瘟、五道、五路刀兵之类，都是五方信仰与各地民俗相结合的产物。我想，江南的五猖亦不会超出此例。

至于副身四神，则具体表明了“跳五猖”的功能。一位是土地，主五谷丰歉；一位是判官，主生死。他俩的面具及装束与戏剧形象同，判官手脚扎铜铃，双手执两束纸码。土地拄杖执拂尘。另外两位是主祸福的道士和和尚，都戴套头面具，道士头顶束发，披道袍，执念珠和拂尘；和尚青光头，满面笑容，穿袈裟，挂佛珠，执纸扇。

跳神时副四神率先依次出场。和尚与判官一文一武作对舞，前者活跃，后者威严，表演尤其精彩。继而五猖出场，挥舞双刀表演朝礼、邀请、对舞和独舞。动作有分刀亮相、云手刀、对挡刀、比试刀等，称之为“满场”。如为“简场”，则由中央神跳一段“朝礼”便告结束<sup>①</sup>。

## （二）门巴族“呛木”面具

“呛木”为门巴语，意思是“跳神”。门巴族居住在西藏南部

<sup>①</sup> 江一民《关于神舞跳五猖初考》，《舞蹈艺术》第13辑。

的门隅地区，他们的跳神仪式是在藏族羌姆和本地巫术祭典融合的基础上形成的。

呛木可分为鸟兽舞和鬼神舞两种类型。

鸟兽舞有鸟舞“谢呛木”。出场者为一公一母两只雉鸡，戴鸡头，公鸡长两角，红冠，身扎双翼，母鸡头上无角。

牛舞“角包呛木”。如同内地耍狮。三人执竹木和氍毹扎制的假牛表演，祈求丰年。

猪舞“帕呛木”。一人戴木制猪头面具，全身穿黑衣，两手操象征魔鬼的红头发狂舞，以祭祀土地。

猪牛驱鬼舞“东金呛木”。两人戴假面扮作猪、牛，头顶红发，手持长刀，跳与魔鬼搏斗的舞蹈。最后把厉鬼赶入地府。

大鹏舞“甲穷呛木”。一人戴骷髅面具，扮恶鬼，一人戴大鹏假面假形，红羽鹰嘴，头生双角，作搏斗状。结尾时象征吉祥的神鸟打倒魔鬼，取得胜利。

犬舞“麦荣呛木”。舞者均着神犬面具，穿红衣，穿狗尾或小熊猫尾，俯身跳跃。

鬼神舞的用意在于祠神驱厉。主要的节目有“东德呛木”，8人戴红色面具，穿红衣，舞姿舒缓，表现神的形象。

“潘呛木”，8人戴猪牛面具，穿五彩穗衣，举经幡载歌载舞。

“枕呛木”，8人戴猪牛面具，挥舞长刀，动作奔放威武。

“阿呛木”，8人戴神面，着红衣，敲打着双面鼓作舞。

“列恩呛木”，22人扮作阎王、白仙、黑鬼、死魂、黄牛精、蛇精、虎精、猴精、猪精、马精、羊精、狮精、大鹏精，以魔幻般的舞蹈展现善与恶，地狱与天堂的对比，令人怵目惊心<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 林吟《门巴族民间舞蹈呛木》，《民族艺术》1990年第4期。

### （三）氏族“跳朝盖”和“跳咒乌”

居住在九寨沟的氐人，把巫师跳神面具叫做“朝盖”。朝盖面具是黑熊神的化身。传说氐族祖先格萨尔王的先祖，是白熊和黑熊部落结合而产生的<sup>①</sup>，氐族巫师戴上熊头面具，便可获得先祖的神力。但朝盖面具的造型，却与内地傩舞、师公舞面具非常相似，有的简直就是开山、道人和雷公傩面的翻版。可以肯定地说，氐族面具曾直接受到汉族跳神仪式和假面的熏染，切实的论证，尚有待更深入的比较研究。

跳朝盖的目的在于驱鬼。前一日，人们在寨外晒场上搭起



氐人“朝盖”面具

<sup>①</sup> 蒋亚雄，上掲书，第10、87页。



祭棚，中间燃起一堆火，旁边有三五个祭师诵经，念至第二天凌晨鸡叫头遍为止。刹时间寨内枪声响起，舞者头戴各式假面，身穿五花大袍，持大刀、钻、锯、斧、锤，从寨内最高层的屋子冲下来，“嗨—嗨”呐喊着直奔祭场。然后沿逆时针方向舞蹈，旁边有大鼓“咚、咚”伴奏。舞姿以手部动作为主，大都模仿猛兽，力求凶猛怪异<sup>①</sup>。

另外还有一类以禽兽为主要造型的面具，有凤、水蛇、狮、虎、豹、羊、猪、牛、雕，大鬼和小鬼。它们用于全寨祭祀山神的活动“咒乌”，当地汉人称“12相舞”。

在六月祭祀的时节，古木葱翠的神山热闹非凡。各家各户都带上食物到山上席地而坐，饮酒谈天。泥龕前供着头大如斗、眉目和善的地母，她是山神的妻子，故被邀请至此享受香



氏人“咒乌”假面

<sup>①</sup> 蒋亚雄，上揭书。

火。整个祭典分作三个大段。第一段叫“充柱”，先由两名戴犄角面具的小鬼“阿里业珠”跳舞。他们反穿羊皮背心，手拿牦牛尾，模仿山羊的架势蹦跳角抵。山羊是氏族祭神的供物，所以这段舞蹈当有献牲迎神之意。

紧接着是大场面的群舞。凤凰带着威武的众神飞舞入场。舞者穿五色彩衣，戴禽兽面具，展开双肩作翱翔状。

第二段名为“甘柱”，舞者双手分开平举，用碎步向右旋转一周，再跳其他动作。据说是表现威武神灵的祖先。但碎步转身又模拟鸟的形态，所以这段舞蹈是将祖先和供祭鸟兽的形象综合在一起的。

第三段叫“央柱”，是头两段假面舞的结合，必须由巫师带领才跳得出来。人们围绕着立在广场中央的旗幡“步罡踩斗”，或跳圆圈，或走蛇形，或跳卍字形，既融合了道教的“禹步”，又带有苯教的色彩，显示出氏族对各种外来文化融汇贯通的能力<sup>①</sup>。

#### （四）纳西族“东巴”面具<sup>②</sup>

纳西族也和氏族一样，是一个善于将外来文化和本土民俗巧妙融合的民族。他们借鉴藏传佛教的内容与形式，使之与当地的巫术文化相结合，创造了著名的东巴教。东巴（巫师）的跳神仪式，也同样吸收了藏族羌姆的精华。东巴跳神中的面具，纳西语叫“麻”（拔），面具舞叫“麻聪”，同藏语面具舞“麻羌”近音，藏文化的影响是显而易见的。

---

① 蒋亚雄，上揭书第12～21页。

② 杨德盛，上揭书第72～73页。

东巴面具舞曾一度兴盛，至近世却濒临绝亡，舞蹈尚存，面具已佚。据老东巴们追忆，早年东巴面具全是动物，有马鹿、牛、牦牛、马、狮、虎、猪、狗、鼠、蛇、蛙、龙、山羊、野牛、猴、崖牛、獐、麂、孔雀、大鹏等，跳起来时场面非常壮观。东巴经典中



纳西族跳神面具“大黑天神”

有大量动物神灵的传说，东巴象形文字的很多词汇都用动物的头像来表现<sup>①</sup>，东巴舞谱中保留下来的大量禽兽舞蹈，都能使人想见昔日纳西族假面跳神舞和动物舞蹈的繁盛。

#### 四、萨满过阴

前面谈了我国中部、南部和西部的假面文化，那么北方如何呢？过去人们有一种错误的印象，以为奔驰在我国北部草原和游荡在白山黑水之间的骑马——游猎民族不会使用面具，他们的宗教文化属于裸面文化。但事实并非如此。彪悍尚武的骑手和猎人不仅“只识弯弓射大雕”，他们也创造了独具风采的跳神面具。

---

<sup>①</sup> 方国瑜《纳西族象形文字谱》，云南人民出版社1981年版。



这里,我们不想再谈西伯利亚、新疆、内蒙远古岩画上的幻面和面具形象,也暂且不去讨论古代契丹人精美绝伦的死亡面具,只打算借两件文物来揭开萨满假面历史的一角。

第一件是包头石湾汉墓出土的一个黄釉浮雕陶樽,上面的图案包括龙、鸟、狐等动物,一个张弓欲射的舞者,以及四位化装成动物的巫师;他们分别戴着牛、羊、狼(?)和树冠人形面具,作祷告和舞蹈状<sup>①</sup>。



包头石湾汉墓出土陶樽

怎样理解这幅奇特的画面呢?首先我们知道,这个陶樽是一件随葬品,上面的装饰必定与送葬仪式有关;再者,在图案下方的墓穴正中,有一个小小的人形,他应当就是死者的形象或者说是灵魂。这么多动物和巫师聚在死者的周围,不会为了别的,只能是给亡灵送行,送他到祖先居住的彼岸世界。护送死者灵

<sup>①</sup> 王克芬《中国舞蹈发展史》第279页,上海人民出版社1989年版。

魂是北方各族萨满(巫师)的基本职责,因为只有神通广大的萨满能到达阴间,即民间所说的“过阴”。图中持弓箭的那个人,最能说明整个图案的用意。近代东北赫哲族的萨满,在举行丧葬仪式的时候要做一件特别的工作,即拿起弓来连射三支箭,给死者的灵魂指引方向<sup>①</sup>。用这个习俗来解说陶樽上举弓射箭的图像大概不会不合适。由此推论,旁边五位戴假面的萨满,便是在跳神驱鬼,以保死者在黄泉路上平安无事。

那么,他们为什么要着动物假面假形,身旁还有鸟、兽和爬虫相伴呢?理由很简单:萨满只有靠动物助手的帮忙,才能顺利地飞往彼岸。满族神话描述著名的尼山萨满到阴间寻找死者灵魂时,这样讲道:

“尼山萨满这时已带着鸡、狗,扛着酱、纸,在众神祇的围随下去阴间寻找依勒门汗。走兽精灵在奔跑,飞鸟精灵在翱翔,蛇精蟒怪在蠕行,一行快如旋风,转眼来到了一条河的岸边……。”尼山萨满乘渡船过了河,“没走多久就到了红河岸边。四下一看,渡口处没有渡船,连个人影也看不见。她无计可施,只得求助于神祇,便用含混不清的声音说道:在天空盘旋的,大雕,在海上盘旋的,银鹤鸕,在河崖盘旋的,狂怒的蛇,在占河盘旋的,四丈蟒蛇,小主人我,意欲渡过,这条红河,众神祇们,助我渡河,速速显出,神德道行!萨满把手鼓扔到水中,自己站到上面,旋风般地转瞬间就飞过了河。”

尼山萨满通过鬼门关,来到阴间的汗城前,“只见城门紧闭,尼山萨满无法进去,绕城环视,只见城墙修筑得十分坚固,她大

---

<sup>①</sup> 秋浦《萨满教研究》第48页,上海人民出版社1985年版。

为恼火,便开始用含混不清的声调唱道:栖息在东山的,飞鸟们,长岭上的,檀木鱼狗们,栖息在沙冈的,橡木獾,四丈半的蛇,四丈长的蟒,栖息在石窟、铁关中的,彪虎与獾熊,在山上盘旋的,金鹤鸢,在海上盘旋的,银鹤鸢,飞翔的鹰,领头的雕,花斑的大雕,地下的丑鬼们,九围十二列,众丑鬼们,快快飞呀,飞进城来,用利爪抓吧,装在金香炉里,背着来吧,扣在银香炉里,拿着来吧,用肩膀的力量,扛着来吧。众神祇们飞腾起来,恰似一片云雾”<sup>①</sup>。

尼山萨满的阴界之行证明了一个道理:萨满靠动物渡河,靠动物趋城摄魂,离开动物,她便寸步难行。可以说,萨满神力的来源全在于动物的帮助,它们正是萨满附身之神的化身。有意味的是,汉墓陶樽上的动物,也是走兽、飞鸟和蛇精蟒怪,与尼山萨满带往阴间的禽兽种类相同。这不是偶然的巧合,而是萨满文化内在结构的反映。

萨满为了更有效地沟通阴阳两界,不仅用法术召唤动物精灵,而且力图把自己打扮成或者变成鸟兽。德国学者海西希说得好:

“……萨满们试图在他们的服装中模仿飞鸟。在此情况下,袖子和衣服前部所拴的铜质或布质的长条象征着鸟翼;相反,背部的长布条则象征着鸟尾。我们可以通过萨满教徒们所具有的那种试图飞行的思想来解释这种象征的鸟服。”<sup>②</sup>

较之于繁琐的服饰,戴一副动物面具更为简便更加形象,也

---

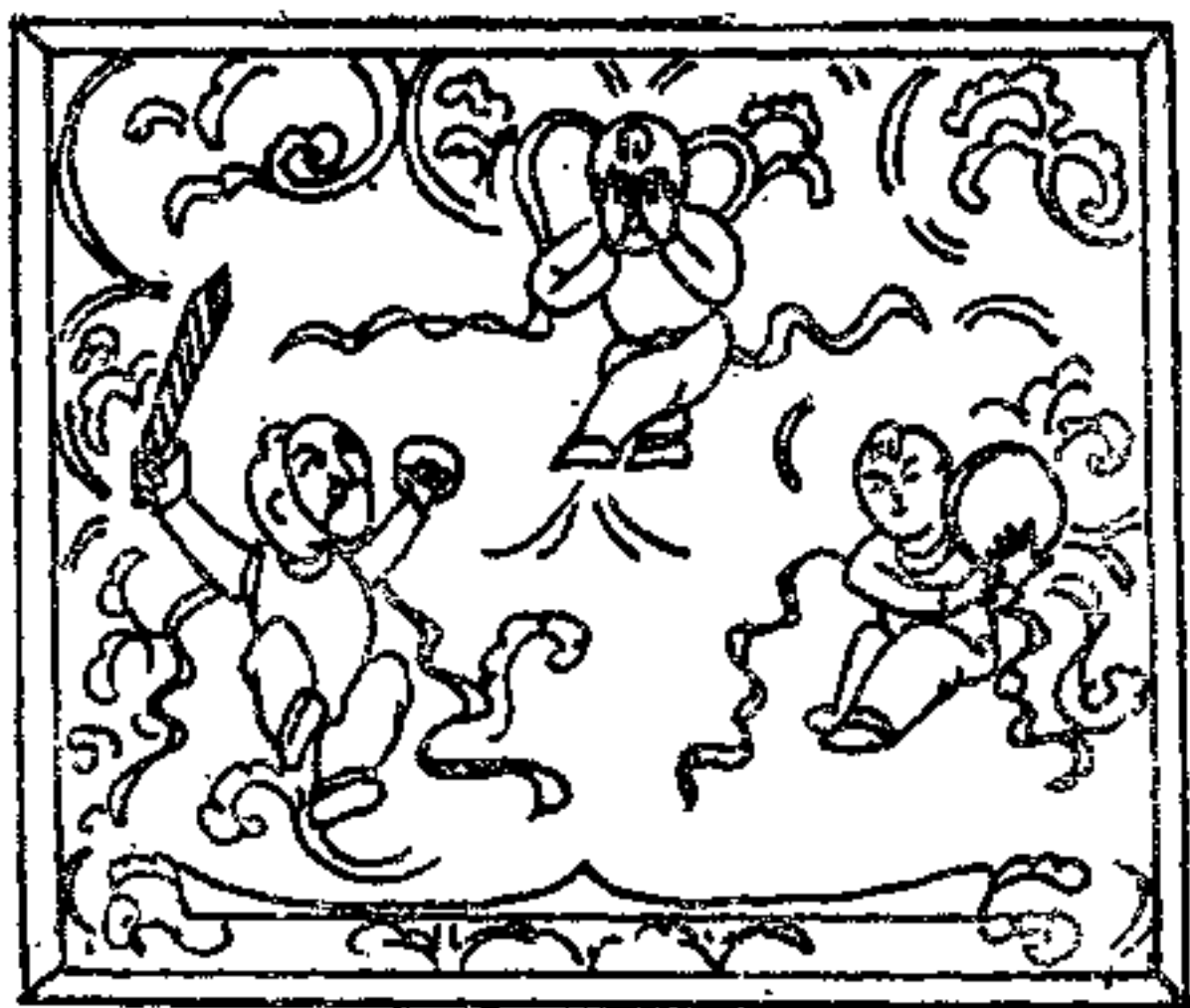
① 爱新觉罗·乌拉希春《满族古神话·尼山萨满》,内蒙古人民出版社1987年版。

② 〔德〕海西希《蒙古宗教》,引自《蒙古史研究参考资料》第32、33辑。



更能激发跳神者和旁观者的想象力。这就是上面那幅图中几个萨满都头著兽面的原因。

第二件文物是辽宁朝阳前窗户村契丹墓出土的鎏金银带铐。共有六方，均镶在一条束腰大带上。其中第三方正面，铸印三童子游戏图案，有一个童子脸戴面具，右手执令箭，正曲膝蹦跳<sup>①</sup>。发掘报告释之为在捉迷藏，有学者不同意这种看法，指出此图与萨满跳神仪式有关。其根据是：童子手中所持令箭，当属



辽宁朝阳辽墓出土鎏金戏童银带铐

《辽史》所载正旦惊鬼仪中女巫驱厉时手持之箭；此墓出土双凤戏珠鎏金冠，发掘者判定为契丹巫师的神帽，说明墓主是一位萨满。由此联系到萨满传承的方式，是在上一代萨满死去若干年

<sup>①</sup> 斯枫毅《辽宁朝阳前窗户村辽墓》，《文物》1980年第12期。

后，他的灵魂在民族中选择继承人。被选中者会出现长期患病或神经错乱的征兆，我曾将这种巫师传承命之为“病态传承”。这个被选定的人要拜老萨满为师，举行领神仪式，学习跳神的方法，祭神的祷词等。据此推想，银带铐上戴假面的童子当属被神灵选中的新萨满，他手持令箭，表示得到神的法力；屈膝蹦跳，意为正在学习跳神技艺<sup>①</sup>。我认为，契丹巫师以这样一副银铐随葬，既表明这是他的法器，也可能包含着死去的萨满的灵魂将投附到下一代身上的喻义。

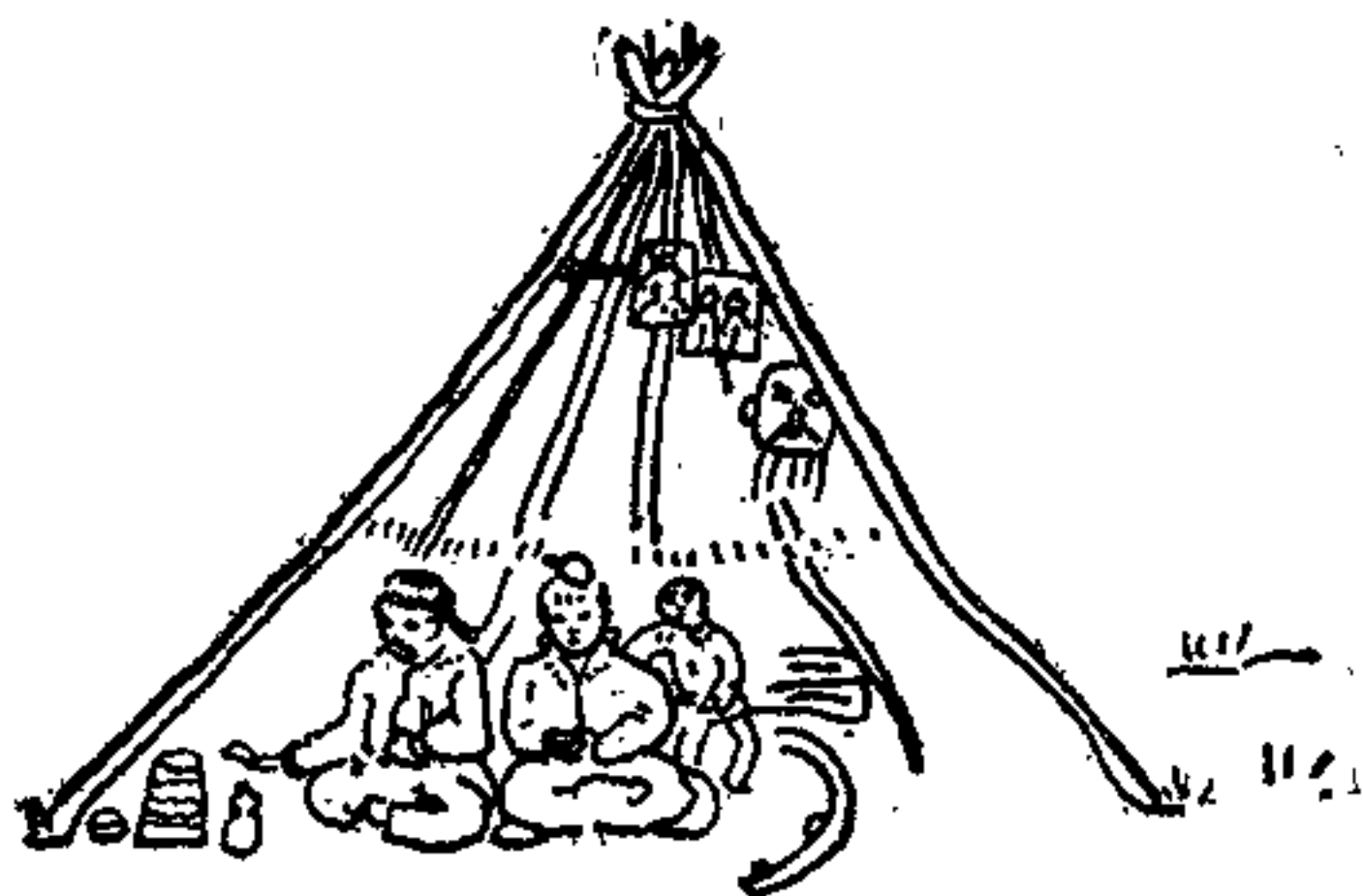
可见，北方各民族使用跳神面具的历史是非常悠久的。大量证据表明：流传在亚洲大陆北部的萨满教，曾把面具作为通神的重要工具之一。仅笔者所知道的材料，北方使用跳神假面的民族便有赫哲族、蒙古族、古契丹族、鄂温克族、鄂伦春族、满族，以及西伯利亚的布里亚特人、巴尔忽人、鞑靼人和东北亚的弗雅喀人等<sup>②</sup>。而我国北方至近代仍广泛使用鬼神面具的，当数鄂温克族。

鄂温克族主要分布在内蒙古自治区和黑龙江省西部。经济生活以狩猎为主，宗教形态以萨满教最为盛行。该族神灵面具共分两类：一类是悬挂的神面。如桦树皮剪成的德力格丁神、人面长须，挂室内或门上；再如毛木铁神，是用铁片剪成的人面形物，它是家族“毛哄”的祖神，每个毛哄只能由最古老的一家悬

---

① 杜晓帆《契丹族葬俗中的面具、网络与萨满教的关系》，《民族研究》1987年第6期。

② 参见杜晓帆，上揭文；海西希，上揭书；刘锡诚《惟祭与艺术》，《民间文学论坛》1989年第3期；岑家梧《图腾艺术史》，学林出版社1987年版；秋浦《鄂伦春社会的发展》，民族出版社1978年版；吕光天《论我国北方各族萨满教概况》，《北方民族原始社会形态研究》，宁夏人民出版社1982年版。



鄂温克帐篷内挂的神像和面具

挂。其他人家要给毛木铁神献祭时，就到这家来上供。并且，毛木铁也是萨满的根本神，因为萨满多在毛哄内部选择继承人，所以萨满神灵同祖先神灵是合一的。

另一类是跳神面具，萨满在举行各种公众节祭和个别祭祀时都要戴上它，以便同神灵打交道。

“奥米那楞”是鄂温克萨满最重大的集会。一般说来，萨满必须经过十次领神仪式“伊德”以后，才有资格举办“奥米那楞”。聚会的时间在每年的4月或8月，少则4、5天，多则7、8天。地点设在举办仪式的萨满家里，



鄂温克族家里挂的  
“德力格丁神”



院内立一棵白桦树，蒙古包或屋内立一棵杨树或柳树，周围的草地上有时还要立 120 棵树，形成一片小树林。树与树之间系上麻绳，树枝和麻绳上挂着与会者献的五色布条和贡物。参加聚会的人有本毛哄的成员以及曾请萨满治过病的人。

奥米那楞由一位本毛哄的萨满和一位从其他毛哄请来的老萨满主持，具有领神仪式和部落节祭相结合的特征。与会的全体萨满都穿法衣，但只有一个为首的萨满使用面具。他拿着哈达找一位熟悉萨满知识、知道萨满喜欢什么颜色的牛、羊的人作助手，让他戴上面具，坐在最尊贵的位置，吃最好的肉。此外，萨满还要额外送钱给他，从 40 至 100 元不等。

聚会的中心内容是萨满领神、跳神。第二天，人们牵来一头牛，把它扳倒在地，坐满它的全身。这时，萨满用一条毛绳绕人群一圈，检查毛哄人口的增减。老萨满并当众指出新萨满以往跳神时所犯的过错。然后，两位萨满手持小鼓在桦树林间跳神歌舞。跳完一段，便量一量毛绳，如果比原来长些，便意味着毛哄人口增加，众人于是感谢萨满的恩情。就这样，萨满连续几天日夜跳神，人们也尽情玩耍、歌唱。直到最后一天，萨满才将法衣和面具挂到树上，大家便可以休息了。



鄂伦春族木面具

每逢旧历年时，萨满要在家中跳神，以示送旧迎新。人们纷纷携带酒、黄油、砖茶和钱前来祝福，一进门便把东西放在萨满的面具前。这一夜，萨满跳神不歇，为族人扫除邪气。仪式完毕，再把面具挂在树上，用羊尾油涂抹它的嘴巴，以慰劳神灵。

萨满给人治病也要戴面具。他到病人家以后，先用羊骨占卜，判定作祟的为何方鬼怪，接着念诵咒语，把一碗稷米撒到象征厉鬼的一男一女两个草人身上，再请有赶鬼经验的人代其向草人宣布：“我们已经杀了羊，把你当成了我们的伯父、伯母一样，请你吃，我们的萨满已经穿上了法衣，戴上了铜面，他已经看到你的脸，你已经吃的差不多了，快离开这里吧！”如此反复诅咒，直到天明，萨满才穿戴齐整，击鼓驱鬼。临走前，萨满把几种法器如铃、铜镜等留下，表示萨满神灵保护病人。病家送还法器时，一定要给萨满的面具送一只羊或马<sup>①</sup>。

鄂温克的萨满面具，全然具有神的资格。萨满作法，须依赖附体神灵（也是毛哄祖先神灵）的鼎力相助，而面具就是附体神的化身。

---

<sup>①</sup> 《鄂温克社会历史调查》，内蒙古人民出版社1986年版。

## 第八章 神人共庆的盛会

### ——节祭面具

中国各民族都喜欢过节，也喜欢在年节期间组织各式各样的集会，著假面假形载歌载舞，既给人看也给神看。这类节日赛会内容十分庞杂，含义也非常宽泛。但就大的方面来讲，可将它们分为两类：一类带有浓厚的宗教色彩，主题是迎神祈福，如各种庙会、祭神赛会之类；另一类宗教性不强或完全与宗教无关，主要的目的在于喜庆娱人。前者属于祭祀赛会，所用面具多为鬼神形象；后者属于年节庆典，化装的方式比较随便，人物动物、天神地鬼无所不有。当然，这两类活动和面具在很多情况下又交织在一起，彼此难解难分。

本章讨论的节祭活动或与宗教仪式有关，但它们毕竟是各民族年节的组成部份，具有广泛的群众性，同巫师唱主角的跳神仪典有明显的区别。另外，为了叙述的方便，我们将与戏剧相关的部份抽出去另立章节。即便如此，在这有限的篇幅中也不可能对我国各民族的节祭面具作一一介绍。因此，我们只能选最精彩、最有代表性的几项予以论述，希望由此一斑而窥全豹。



## 一、西南节祭面具

地处西南的云、贵、川三省,集中了我国一半以上的民族,丰富多彩的民族节祭活动为这片土地赢得了“节日海洋”的美称。过节必有化装,除了色彩斑斓的民族服饰,奇幻的假面也是人们乔妆打扮的手段之一。在这方面,彝族是最富创造性的。

### (一)祖先神

彝族是西南地区人口最多、分布最广的少数民族。他们使用面具的情况历来鲜为人知,近年才逐渐披露于世。据笔者的了解,彝族的面具有两大类型:一类是镇守门户的虎头,另一类则是节祭所用的假面。本章只讨论后者,前者请见下文。

彝族的节日面具目前发现的有四种。另外,还有一种作涂面假形装扮的“跳虎舞”,也同这些面具有关,所以亦在此一起加以论述。

#### 1. 农历正月“撮泰吉”面具

每年农历正月初三到十五,贵州威宁板底乡彝族都要举行“扫火星”的民俗活动,以祛除祸秽,祈祷丰年。活动的主要项目是表演“撮泰吉”。彝语“泰”意思是变化,“吉”义为游戏、玩耍,“撮”义为人,合起来便是“人类刚刚变成的时代”或“人类变化的戏”,简称“变人戏”<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 庾修明《原始粗犷的彝族傩戏撮泰吉》,《贵州民族学院学报》1987年第4期。

过去,变人戏在板底乡比较流行,现在大多已失传,只有裸戛村的彝族还在表演。

出场的角色共 11 个:山林老人(山神)惹戛阿布,不戴面具,穿黑衣,贴白胡子;1700 岁的阿布摩(老头),戴白胡子面具;1500 岁的阿达姆(老妇),戴无须面具,背娃娃;1200 岁的麻洪摩(苗族老人),戴黑胡须面具;1000 岁的嘿布(汉族老人),戴豁嘴兔唇面具;小娃娃阿安,戴无须面具。另有 2 人扮牛,3 人扮狮子,2 人敲锣鼓伴奏。

表演场地在荒坡野岭,四角各点一盏灯笼。山神惹戛阿布发号施令,几位假面人手持泡木棍随狮子和牛上场,绕场一周,狮牛和小娃娃退下。年纪最大的阿布摩带领老人们发出猿一般的吼声,向天地、祖先、各类山神和四方神灵斟酒、祈祷。

祭毕,8 个青年小伙摇着小马铃,跳起祭祀祖先的丧舞——铃铛舞。

接下来的表演分为耕作、庆丰收和扫寨三个部分。

耕作的开始,4 位老人用抽气发音的古怪腔调随惹戛阿布念咒词。念完以后,表演“送谷种”。这段情节出自一个古老的传说:很久以前,在阴历六月初二降大霜,庄稼全被冻死,又无翻种的种子,人们困苦难当。这时,有几位“撮泰”老人带来了种子,使人们能够开荒种地,获得丰收<sup>①</sup>。

演出时,周围的观众与场子里的演员相互问答,讲述撮泰老人送谷种的来历:

---

<sup>①</sup> 杨光勋、段洪翔《彝族古戏撮泰姐》,《傩戏论文选》,贵州民族出版社 1987 年版。



彝族“撮泰吉”面具

四 人：惹戛阿布！惹戛阿布！

观 众：你们几位撮泰阿布从哪里来？

阿布摩：我们从撮泰沟湊发来。

观 众：你们来这里做什么？

阿布摩：我们来给你们送粮食种子。

观 众：哦！

阿布摩：惹戛阿布在哪里？

观 众：他们就是惹戛阿布。

四 人：惹戛阿布！惹戛阿布！

惹戛阿布：你们几位撮泰阿布昨晚上歇哪里？

阿布摩：我们昨晚歇在谷彻贝谷。

惹戛阿布：谷彻贝谷那地方怎么样？



阿布摩：谷彻贝谷那地方，  
边收割，边插秧。  
五谷的杆杆有手膀粗，  
五谷的颗粒有拳头大，  
摘一颗就够做早饭，  
摘半颗就够做晌午，  
摘一颗就够做晚饭。

.....

撮泰老人们经过阿余斗米，古闹陆居，八滴猴兔，纳缕祖谷，  
最后落户在裸戛院子。阿布摩唱道：

狗年是荒年，  
猪年又打霜，  
虎年燕麦锈黄了，  
兔年荞子不结果。  
三年没打雷，  
九年粮不熟，  
不闻雀鸟叫，  
活人没一半，  
我们送粮种来解救他们。

老人们准备开荒种地，山神惹戛阿布给他们送来了耕牛；牛累倒爬不起来，惹戛阿布教他们化盐水喂牛。人们齐心协力地耙土、烧荒、撒灰、撒种；收获时又背荞、打荞、堆垛。休息时，嘿布挑逗老妇阿达姆，并为之做性交状的表演。

眼见大仓小仓都装满了，人们欣喜地在惹戛阿布带领下向诸神敬酒。

敬酒啊敬酒，  
向天父敬酒，  
向地母敬酒。  
向九十九位天神敬酒，  
向三十三位地神敬酒。  
向侍奉天神的神敬酒，  
向房后的银山神敬酒。  
向锅庄神敬酒，  
向粮食的头领苦荞敬酒，  
向粮食的新媳妇甜荞敬酒，  
向粮食的毕摩包谷敬酒，  
向粮食的嫂嫂燕麦敬酒，  
向粮食的兄弟洋芋敬酒，  
向粮食的女儿白米敬酒，  
向粮食的仆类红豆敬酒，  
向凡是没有提到的统统敬酒！

神喝醉了，人也喝醉了。在喧天的锣鼓声中，大家跳起喜庆的狮子舞：

六月初二下大霜，  
天宫狮子下来玩。  
狮子笑天！  
狮子仆地！  
狮子滚绣球！  
在前五年间，

舞头不舞腰。

在后五年间，

舞腰不舞头。

正月十五晚上，惹戛阿布带领撮泰老人挨寨挨户祈祝，谓之“扫寨”，“扫火星”。主人以酒肉相待。他们向各家讨要鸡蛋和麻，同时进入各间屋子扫除不祥：

要鸡蛋要麻，    斟酒呀敬拜。

猪年过去了，    鼠年就到来。

鼠年十二月，    到了十三月。

威荣该留着，    威荣不要扫。

福祿更昌盛，    福祿也不扫。

口嘴口舌扫，    牛瘟马疫扫，

猪瘟狗病扫，    鸡瘟羊病扫。

子孙象凤凰，    留在你家了。

苦难与纠纷，    跟着撮泰去了。

千家万家，    不靠这一家。

千人万人，    不靠这一人。

千寨万寨，    不靠这一寨。

疾病与瘟病，    走罗！走罗！

每到一家祈祷，他们便在这家草房四角拉一把茅草。最后来到寨边有灵房的山上，将3只鸡蛋埋到土里，再把带来的茅草点燃，将剩下的鸡蛋烧吃了，把火扑灭，齐声欢呼：“火星走了！火星走了！”回到寨子，表演者卸下面具，收藏在寨边参加这项活动



的人家。次年,撮泰老人把鸡蛋从土中撬出,如果未烂,这一年就会五谷丰登,六畜兴旺,人命平安,反之则预示着不祥<sup>①</sup>。

## 2. 农历正月“跳虎节”

云南楚雄小麦地冲的彝族自称虎族。每年正月初八至十五,人们就要扮成老虎的模样跳舞。初八之夜为“出虎日”,有8位青年身披黑毡和黑羊皮扎成的虎衣装扮老虎,他们的面部及手脚都画上虎纹。还有一个领头的老虎头子,头戴篾帽,手持竹竿,上面挑起一只葫芦。在旁伴奏的有4面鼓,1面锣。

出虎的夜晚,老虎头子率4只老虎跳四方虎舞,一直跳到精疲力竭才罢休。以后每天加一只虎,至正月十五共有8只老虎上场<sup>②</sup>。在群虎周围,还有2只猫,2个山神,以及成百名群众狂热地吹笙跌脚。到十五日“出虎”的时候,虎人跳到各家各户,驱邪纳吉。然后由毕摩(祭司)带领群虎至村后老虎梁子,将虎送往日出的地方。



彝族跳虎节化装

虎的动作均有不同的含义,如虎娶亲,虎亲嘴,虎交配,虎孵蛋,虎护儿,虎搭桥,虎开路,虎盖房,虎烧荒,虎教牛种田、撒种、

① 参见《撮泰吉演出记录本》,《贵州民族学院学报》1987年第4期;度修明,上揭文。

② 唐楚臣《珍奇的活化石——滇黔彝族跳虎节及搓特基》,《民族艺术研究》1989年第1期。

栽秧、薅草、收割等<sup>①</sup>。

云南大理南涧县彝族跳虎，用假面而不用涂面。每隔三年的首月（虎月）的第一个虎日，南涧虎街的彝民便聚集于土主庙，举行祭祀和歌舞活动，庆祝以母虎为首的纪日十二兽神降临。参加舞蹈的巫师为6至12人，男女列成一行，各持扇形羊皮鼓。领头的女巫戴虎头面具，跟在其后的一个男巫腰插虎尾，另有一人用葫芦笙吹出虎啸之声。女巫的表演模仿虎、兔、穿山甲、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪、鼠、牛十二兽的姿态，忽而全身蠕动，如游蛇潜行于草丛；忽而蜷缩躯体，如穿山甲诱食蚂蚁；忽而攀援腾越，如猕猴采摘野果。当表演进入高潮时，只见假面女巫一声长啸，跳跃追扑马、牛、猪、羊等动物，其他舞者则作出惊恐逃遁的姿态，极富感染力<sup>②</sup>。

### 3. “跳六月”面具

在云南楚雄双柏县山区，有9个彝族村寨，都属于从前的罗务部落。每年农历六月火把节期间，这9个村子都要合作举办祭典，彝话叫“却罗果”，意思是“跳六月”。

老人们讲起这个活动的来历，说是当年罗务部落的祖先救了皇帝的命，两人结为兄弟。皇帝问这位罗务祖先要什么赏赐，他只要一张牛皮和一面铜锣。皇帝即刻下令：今后除罗务部落之外，任何人不得敲打这面铜锣。从此打铜锣祭祖便成为罗务族的风俗。

“跳六月”共延续7天。早在一年以前，就以山的丫口为分

---

① 唐楚臣《珍奇的活化石——滇黔彝族跳虎节及搓特基》，《民族艺术研究》1989年第1期。

② 陈久金等《彝族天文学史》第135～136页，云南人民出版社1984年版。

界线，一边村子找一家人主办，准备祭祀的牛羊。农历六月二十三日，山两边的村子各派出一支由青壮年组成的队伍，到山顶会齐。人们在山上把祭神的牛杀死，并齐心合力将它举过头顶。

二十四日，各家各户单独过年。

二十五日晚饭以后，山两边的村寨各组成一支大铜锣队，每队人数七八人或十多人不等，人人手提一面大铜锣。其中声音最佳的几面色泽古朴，据说是先辈传下的遗物。这两支大铜锣队烧过火把，饮过同心酒，便在巫师的带领下向山头进发。在丫口会合后，当夜就开始沿村沿户驱邪纳吉。跳法是先跳村，后跳户。大铜锣队每到一村，便在村前空场上燃起火堆，然后敲响铜锣，围绕火堆跳舞。大铜锣舞形体动作甚少，队形变幻复杂，有环形奔走、蛇形前进、内外对穿、双行交叉、螺旋展开、梅花形穿花等等。随着动作的快慢，锣声的变化也极其丰富，忽而凝重迟缓，忽而急如雷雨。烈日之下，锣手们满面汗水，但神情至为庄重。

忽听锣声嘎然中止，锣手将铜锣放在场地中央，随而全体退下。巫师带着几位老人走出来，手持草标，念诵长篇咒文，驱凶求祥。念经完毕，把草标上的疙瘩扯断，意为化解一切不吉利的东西，再烧香敬酒作揖。

接着，大铜锣队到各家各户祝福。先在院里跳舞，然后鸣锣进入中堂。将铜锣放在地上，向先祖和诸神敬酒。敬毕，巫师坐下，朗朗诵读经文。经文甚长，共分五调：第一调讲述家谱和传统；第二调叙说本族的迁徙以及在此地耕作、养牛羊的经过；第三调讲火把节和敲铜锣的根源；第四调讲做人的道理；第五调则诅咒牛鬼蛇神，祝愿庄稼长得好，主人安康吉祥。

二十六、二十七两天，要把全村寨家家户户跳完。二十七日





彝族“地母”面具

下午，正当人们跳得热闹的时候，忽然有两个叫花子从村里闯出来。他们一为天公，头戴犄角木面具，上面用黑、红、黄三色画着一道道纹路，刻有三目，一目正当额头，下巴上飘着黑胡须。他披黑色羊皮，一手舞铁链，一手执棍棒。另一位是地母，她也戴木面具，红底，以黑、黄色绘条纹，两腮各绘一黑白颜色的花朵，两目赤，一目白，头顶饰红缨，双耳垂彩线；身穿破衣白褂，手中持棍。这两个怪物在场地四周

相互追逐，向旁观者讨要钱物，但自始至终不发一言，所以人们又把他们叫做“哑巴”。

二十七日晚，人们在一块宽敞的坪坝中央立起一只大火把。在闪烁的火光中，大锣队铿锵鸣金，穿梭舞蹈。不一会儿，天公地母又窜将出来，挥舞棍棒、铁链，维持祭场秩序。

二十八日，山头上聚集了数千来自四面八方的彝族。他们有的支起三角石，煮汤锅羊肉；有的摆开地摊，买卖百货，而更多的姑娘小伙则围成大大小小的圈子，拨动弦子，跳起欢快的跌脚舞。约莫正午时分，大锣队上了山，在两个山头间的凹地摆开阵式，敲响震天的铜锣，如游龙般奔走穿梭，显出磅礴的气势。与此

同时,天公和地母在山上到处乱窜,把分散的人群驱赶到祭典的场地。待仪式接近尾声的时候,这两位凶神便把守在一座土红色的圣山脚下,不许外人擅自上山。如有人敢于违抗,天公、地母马上挥动铁链、棍棒驱赶之,甚至拣起土坯、石块就砸过去,打伤人不负任何责任。

到了下午,大锣队祭过神灵,随巫师舞蹈上圣山,天公、地母在两旁跳跃呵护。到达山顶,人们点燃一堆大火,举香向诸神祝告。扮演天公、地母的演员这才可以摘下面具,将讨要的钱财交公,面具则由下一年的扮演者收藏。

二十九日,人们上另一座神山屠羊祭天。

楚雄双柏县彝族过火把节时还使用另一种面具,形态为公虎和母虎神。每个面具都用木料制作,有一对人耳、一对虎耳,大嘴中装两颗野猪或獐子的獠牙。扮演者身披草衣、草裙,赤足。当两个虎神舞蹈时,后面的人均蒙面改妆,装成牛、马和野兽,跟着虎神跳。虎神所到处,人们争相贡献酒、食物,虎神则时面用麦秸吸饮美酒,给彝家带来吉祥<sup>①</sup>。

#### 4. 火把节“耍大刀”面具

在云南楚雄彝族自治州高峰乡一带,每隔3年,当地彝族要举办连续3天的玩火把、耍大刀活动,时间为农历六月二十五至二十七日。第一天为“开光点眼”。开光的3个面具有1米多高,用纸糊制再加彩画而成。白面者是诸葛亮,红面者是关云长,黑脸者是孟获。听到这几个名字,人们便会想起孔明平定南中的故事。相传当年诸葛亮用“七擒七纵”之计降服南蛮首领孟获以

---

<sup>①</sup> 唐楚臣《虎头葫芦瓢的奥秘》,《民族艺术》1989年第2期。



彝族“耍大刀”孟获面具

后，命手下将关公 72 路刀法传授给当地民众，并教他们如何从事耕作。孟获虽然不久病逝，但他的神力使得这片地区虫害消失，风调雨顺，世代得到百姓景仰。他的脑门上多长出一只眼睛，专看阴间事，能镇魔辟邪。开光的时候，主持者挤出公鸡冠子的血，分别点在三个面具的眼、耳、鼻、嘴上，同时念道：

左边是太阳， 右边是太阴。

点眼睛， 眼看八方；  
点耳朵， 耳听四路；  
点鼻子， 鼻闻思香；  
点嘴巴， 嘴吃猪羊。

次日，由涂花脸的青年人组成的大刀队，到各村献耍祈祥。

第三天，四乡民众在 3 个大面具的引导下汇聚火把山上，手持大刀、面涂花脸的年轻人列成战阵，领头者为戴白、红、黑三色的“蛮兵”。只听得三响土炮，这支队伍始而围绕 3 个巨型面具操练，继而冲上山头四处冲杀。激战达两个多小时，最后将 3 个大面具纵火焚毁<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 参见施志镒《火把山上耍大刀》，《云南画报》1989 年第 3 期。



彝族的节日面具还不只这些,上面只是几个典型的例子。我认为,这些奇异的假面祭典并不是个别的现象,也不是从各自封闭的环境中独立生长起来的。一句话,它们都是彝族祭祀文化的共同产物,因此,它们的基本元素和内在结构表现出明显的一致性。

首先,以上各种节祭的操办均集中在两个时段:一是在农历正月初,如变人戏和跳虎节;二是在六月火把节期间,如跳六月和耍大刀。用彝族历法的标准来看,这两个时段都属于新年。

彝族传统历法以北斗星的上下回转作为纪年的依据。北斗斗柄从上指到下指正好需要半年时间;而一年之中便有两度回转,一在夏季,一在冬季。彝族先民按照这一天体运行的规律,在一年里设置了两个新年,时间正与北斗星在冬、夏两季回转的日期相符,冬季过年在农历十二月下旬,夏季过年在农历六月下旬,两者均叫做“星回节”。夏季的星回节以洒火把为主要特点,故又称“火把节”<sup>①</sup>。而冬季的星回节因近代彝族普遍改用汉族的农历,也随之移到农历正月间举行。可见,上面谈到的所有假面表演活动,都是彝族新年祭祀的组成部份。

其次,彝族新年的一切活动都围绕着一个主题:祭祖。何耀华先生指出,彝族的祭祖仪典有三种形式:平日供祭、超度大典和节日祭祀。冬季的彝年和夏季的火把节都是重要的祭祖年节<sup>②</sup>。如果我们把以祭魂、送魂为特征的平日供祭和超度大典理解为生者对死者的访问;那么,新年的祭祖则呈现出相反的性质,它是死者对生者的回访。彝族的社会秩序建立在先祖与后

① 陈久金等,《上揭书》,第7章。

② 何耀华《彝族的祖先崇拜》,《中国少数民族宗教初编》。

代的互动关系之上。先祖代表着神鬼共居的“阴间世界”（石姆姆哈），负有维护现实世界正常运转的职责：

“彝族把善鬼称为神，而认为善鬼之中最善者即是父母的灵魂所变。在他们看来，父母生前是世上对自己最关怀的人，死后亦必然处处关怀和保佑着自己的子孙。对于子孙的不轨行动，犹如他们在世时一样，他们死后亦能通过自己的灵魂进行管教，并随时可对子孙的无道予以惩罚。”<sup>①</sup>

生者供奉死者的时候，先祖不必露面。只有在过年的时候，祖先们才显出原形，从天上降临人间。此刻，为了让无形的祖灵化为具像的形体，假面假形化装便断然不可缺少了。

根据上文的叙述来看，彝族新年祭典中出场的祖灵化身不外乎有三种：

一是猿猴。板底乡变人戏的5个假面老人，都具有猿猴的特征。据当地彝民传说，远古时背粮来解救世人的几位“撮泰”老人，脸是猴子脸，牙齿是鼠牙。他们吃的是野果，穿的是树叶，饮的是露水。为此，变人戏的演员用包头布把头顶缠成锥形，用白布缠紧身子以象赤身露体，走路迈着重罗圈腿，说话模仿猿猴啼叫<sup>②</sup>。“变人戏”所谓的“人”，并非泛指人类，而是特指彝族先民。彝族神话《人类历史》记述列祖84代，第30代为武老撮世代。武朱的12个儿子，有11个变成鸟兽，居住在深山老林中。其中的第五子名义，形状象猴子：“武朱五乃义，义朱化成猴，悬岩顶上居。”<sup>③</sup>猿猴是彝族始祖的化身。板底乡的彝民要借变人

① 何耀华，上揭文。

② 虞修明，上揭文。

③ 引自马学良《民族语言教学文集》第77页，四川民族出版社1988年版。

戏讲述先人的故事，当然要装扮成猿猴的样子。

二是老虎。彝族崇虎，以虎为始祖，已是人所共知的事实。川、滇、黔的彝族自称“罗罗”，意为虎族。他们披虎皮，祭虎头，用虎星占卜，以虎作为民族的名称。每当新年之际。虎祖就要降临人间。云南楚雄彝族“跳虎节”出场的8只老虎，大理彝族岁时祭仪中戴面具的母虎，都具有祖神的性质。楚雄双柏彝族“跳6月”的天公地母面具，可能也与虎神有关。因为这一活动还有个名称叫“罗斯节”，“罗”义为虎，“斯”义为神，罗斯节便是虎神节<sup>①</sup>。

三是孟获。猿猴和老虎可以说是彝族神话构拟的祖先，孟获却是彝族历史造就的先祖。在汉文史籍里，他是一位败军之将，在彝族传说中，他俨然成了无所不能的神人和风俗礼仪的创始者。甚至连彝族古老的树葬习俗，也被认为是他发明的：

“在汉代，诸葛亮在世的那个年代，彝族先祖孟获大将军的妾死了。孟获让人用帛缎裹尸，葬在青松的树丫上。人们围在树下唱歌、跳舞，悼念这位美丽的妾。树葬的风俗便是从这时开始的。”

至今，彝族中还流传着一首树葬时唱的歌谣：

孟获大青松， 树尖刺青天，  
常与你见面， 常与你恋歌。  
你们配成对， 花儿更鲜艳，  
松叶更常绿。<sup>②</sup>

---

① 唐楚臣《虎头葫芦瓢的奥秘》，《民族艺术》1989年第2期。

② 杨知勇等《云南少数民族生葬志》第24页，云南民族出版社1988年版。



猿猴也好,老虎也好,孟获也好,他们不过是彝族先祖超凡力量的化身,是祖灵形象化的符号。有意味的是,每当这些假面神祇出现在祭场的时候,总有火与之相伴随。不仅火把节(夏季星回节)如此,冬季星回节亦如此。我们知道,彝族历史上曾长期实行火葬,火由此成为生者(后代)向死者(祖灵)转化的媒介;或者说,死者只有乘着升腾的烟火才能进入位于天、地之间的鬼神世界,获得永生。所以,无论祭祀神话的先祖,或祭祀历史的先祖,都离不开火。彝文经书《夷焚椎濮》讲到祭祀祖先的来历时说:“学会祭祖竹,代代相传授,祭完燃祖竹,祭火如祭猴。”<sup>①</sup> 他们是把祭猴祖与用火联系起来的。彝族巫师认为:“彝族是虎变的,如果不火葬,灵魂不能还原为虎。”<sup>②</sup> 这是把祭虎祖与火联系起来的。至于火与先祖孟获以及诸葛亮的关联,在康熙《云南通志》中有段记载,说是诸葛亮6月入南中擒伏孟获,南中人民举火把迎之。但在楚雄彝族耍大刀的祭典中,用火不仅为了迎神,也为了送神,即让孟获、诸葛亮和关公的精灵随烟火升入天界,为此,人们在仪式结束时总要焚烧面具。

最后,我们要对彝族假面祭典的功能作一简要的分析。

大体说来,彝族节日假面祭典具有两种主要的功能,一曰求繁殖,二曰除祸祟。

所谓“繁殖”,在这里是广义的,它包括人的生育和农作物的丰产。这一主题是借生产活动的再现和象征性的性交表演表达出来的,在变人戏和跳虎节仪式上体现得最为充分。然而,推动这

---

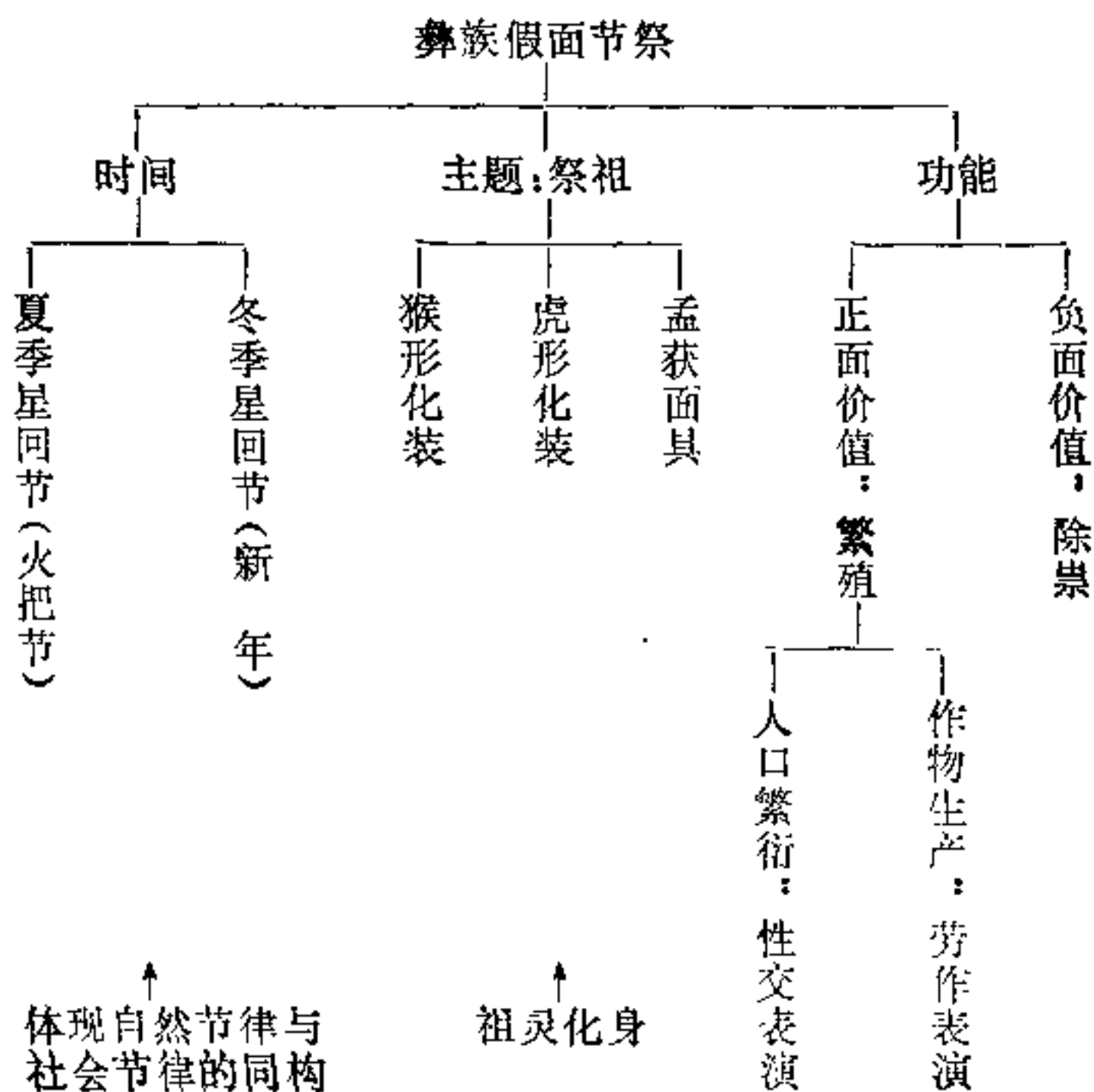
① 《夷焚椎濮》,第18页,云南民族出版社1986年版。

② 刘尧汉《中国文明源头新探》第232页,云南人民出版社1985年版。

两种繁殖的原始动力并不来自人间，而来自于祖先。撮泰老人给遭灾的村民送来粮种，并把耕作的技术传授给他们；跳虎节上，虎祖教人们如何生育和劳动；跳六月期间巫师在祭祖经中讲述种地畜牧的过程，求先祖保佑丰产等等，都是在用象征祭祀的语言阐述一个道理：后人的幸福和文化的繁衍，必须仰仗先祖神力的保佑。

除祸祟是通过挨村挨户的“扫荡”活动来完成的，它体现了彝族假面节祭的负面价值，与求繁殖的活动互为补充。

至此，我们可以用一个图表对上面的讨论作一个小结：



## （二）雀之灵

说起傣族，人们最先想到的恐怕就是美丽的孔雀。他们把傣家人比作“金孔雀”，把傣乡比作“孔雀的故乡”。这种奇妙的联想，当然是傣族孔雀舞深入人心的结果。不过，看惯了现代孔雀舞的观众或许并不知道，50年代以前的傣族孔雀舞并不象今天那样拟人化，那样舒展动人。因为舞蹈者必须套上华丽的面具和假形，虽然外形很象孔雀，可少了这种神鸟的几分灵气。

傣族孔雀舞不是无源之水，无根之木，它是西南边疆文化传统、自然环境和宗教信仰相互作用的产物。当我们走进云南博物馆，接触到先秦两汉时期滇王国的青铜艺术品时，一个强烈的印象是动物在滇文化中所占据的重要地位。在以铜鼓为主的造型

艺术中，不仅有虎、牛、鹿、蛇等野兽的形象，也有翔鹭、孔雀等禽类的影子。这些青铜器上还镌刻着大量祭祀舞蹈的图案，其中出现最多的一种是“羽舞”。舞者一律头戴羽冠，腰饰羽制“衣着尾”，上身赤裸，有时手执长柄羽毛。最重要的是，有不少舞人嘴唇前突，形如鸟喙，好象戴着鸟形面具，所以被称之为“鸟人”。他们的装束和动作无疑是在模仿鸟类的形状与动



古滇王国青铜器上的“鸟人”



态。从当时的生态与社会环境来分析，滇人的羽舞很可能是以孔雀为模特儿而又综合了多种鸟类而创造的。古文献对历代孔雀在云南的分布多有记载。据《后汉书》说，滇池之滨“河土平旷，多出鸚鵡、孔雀”。这段文字与滇国文物正好可以相互印证。古代滇人对孔雀的感情近乎崇拜。他们以青铜造型艺术的方式把孔雀的自然之美升华为艺术之美，为之塑造了许多优美的雕像。其中有一件椭圆形铜板，刻一只孔雀展翅开屏。用它与另一件器物上的鸟人相对照，后者头插羽翎，着鸟形面具，活象孔雀左右顾盼的头部；双羽后幅向两边撒开，模仿孔雀开屏的姿态；双臂舒展，仿佛孔雀轻轻扑打的双翅。可以说它们二者是滇人以两种迥异的手法塑造的同一种艺术典型。在这里，我们看到了孔雀舞的原始形态。

当然，我们也不可贸然地断言傣族孔雀舞源于滇人的羽舞；但云南各民族古老的艺术传统肯定为它的创造提供了养份。此外，孔雀舞的产生亦当归功于大自然的造化。傣乡是孔雀的故土，傣族又是最贴近大自然的民族。他们善于体味自然的神秘，并将其化入自己的生活、歌舞乃至灵魂之中。早在300多年以前，傣族学者枯巴勐就对艺术同自然的关系作过极为精彩的论述：

“傣歌为什么会以花草、动物、星月、风云、山水来比喻，任何一种歌都少不了这种比喻呢？其主要原因是因为我们傣族的祖先，在森林和芭蕉林里诞生，是鸟雀和水送给的歌。傣族的歌一出世，花草树叶是衣服，星云日月是装饰品，麂子马鹿和雀鸟是伙伴，所以傣歌永远离不开它们。”<sup>①</sup>

---

① 枯巴勐《论傣族诗歌》第70页，中国民间文学出版社1981年版。

就傣族文化中的孔雀来说,它已经超脱了自然的形态,而成为人们理想的寄托者。尤其是上座部佛教传入之后,它更被赋予了新的意义。佛教信仰中原有一种神鸟名“迦楼罗”,又名“金翅鸟”。佛经说它居四天下之大树,两翅相去 336 万里,羽翅如火焰之状,可除毒蛇、恶龙诸灾害<sup>①</sup>。对迦楼罗的崇拜在古代云南极为普遍,这一地区古塔塔顶,常置迦楼罗铜像以镇邪,民间呼之为“金鸡”。佛经里还有另外一个神鸟,名曰“紧那罗”或“甄陀罗”,为飞天乐神,能作歌舞<sup>②</sup>。上述两种神鸟可能都对傣族艺术中的孔雀形象产生过影响。尤其是紧那罗,它在《素吞本生经》中为人首鸟身,叫做“雀女”。傣族著名长诗《召树屯》所塑造的孔雀公主就以它为原型<sup>③</sup>。

孔雀一经人为的改造,便被加上了越来越多的象征意义。傣家人把它视为美的化身,特别喜欢用它来形容姑娘的秀丽。青年猎手腊贡南见到公主喃珍玛时唱道:

“芬芳的缅桂花啊,  
你在等谁来闻你的清香?  
美丽的绿孔雀啊,  
你在等谁来把你的羽屏欣赏?  
可爱的喃珍玛啊,  
你在等谁来把黄毯披在身上?”<sup>④</sup>

如果孔雀成双成对地在一起,它们就喻示着爱情,

---

① 丁福保《佛学大辞典》“迦楼罗”条。

② 丁福保,上揭书,“紧那罗”条。

③ 谢远章《〈召树屯〉渊源考》,《南洋同珠录》,云南人民出版社1986年版。

④ 《红宝石》第 40 页,云南人民出版社1989年版。

“我心中的都维啊，  
在天空我们是一双孔雀，  
在地上我们是一对金鹿，  
只要有你的地方就有我。”<sup>①</sup>

孔雀也代表着智慧。傣族民间故事讲述孔雀和乌鸦一同被猎人的竹夹子夹住，孔雀装死躺下，引诱猎人打开竹夹，从而顺利逃走。愚蠢的乌鸦却呱呱乱叫，终于被猎人杀死<sup>②</sup>。这显然是以对比的手法赞颂孔雀的聪明。

孔雀又是吉祥的象征。傣族长诗《葫芦信》里有一段祝贺新婚夫妻的祝辞：

“今天的日子象宝石一样明亮，  
今天的日子象黄金一样闪光；  
所有的葵花都朝着你们开放，  
所有的百姓都祝贺你们吉祥；  
白象为你们走出森林，  
孔雀为你们开屏。”<sup>③</sup>

而且，孔雀还象征着善良与和平，威仪与权力，总之，它是充满灵异的吉祥之物<sup>④</sup>。傣族的衣服和挎包上织着它的图案，寺庙门窗雕有它的形象。但任何别的艺术都不能象舞蹈那样充分地表达出傣家人对孔雀的赞美与敬仰。

过去，傣族的孔雀舞并不是任何时候都能看到的。按照传

---

① 《松帕敏和嘎西娜》第14页，云南人民出版社1960年版。

② 《傣族民间故事》第414页，云南人民出版社1984年版。

③ 《葫芦信》第20页，云南人民出版社1978年版。

④ 参见金重《孔雀艺术论》，《民族艺术》1990年第3期。



统的说法,它本来属于祭祀佛祖的宗教性舞蹈。从前佛祖做“大摆”(盛大佛事),众人都来朝贺,还有鬼和动物。一对紧那罗也来参加集会,它们为人面鸟足,雄的叫金那拉,雌的叫金那丽。人们看到紧那罗跳的舞蹈很好看,都跟着学跳,孔雀舞便从此诞生了。

孔雀舞除了在重大的宗教节日上演外,还可以在土司接位和结婚时表演,以示庆贺。参加表演的人须由土司衙门指派,当作差役来完成,有的寨子专门承担跳舞的差事。没有被指定的人不能跳,一般的年节也不能跳。制作服装道具的钱由百姓分摊<sup>①</sup>。



傣族传统孔雀舞,著面具和孔雀架子

<sup>①</sup> 《傣族舞蹈》,云南人民出版社1981年版。

孔雀舞的角色比较简单。演员均为男子，很多是以跳这种舞蹈为生的艺人。舞蹈时戴佛像假面，头顶饰塔形佛冠。如果是单人孔雀舞，戴女性面具；若为双人舞，则戴一男一女假面。身上的装饰或简或繁。繁缚者要套笨重的孔雀架子。潞西县土司衙门曾经做了一个重达20多公斤的孔雀假形，上面装了许多小灯泡，演员套上它跳舞时，孔雀翎会闪闪发光。有些地区的装束却很轻便，表演者穿花纹色调与孔雀相近的衣服，披莲花瓣形坎肩，腰间套竹制的三角裤形架子，上面安竹条，竹条上又绷以孔雀纹的绸子，后边三片，两边各五片，作为翅膀和尾巴。演员用手拉绳操纵，可以并合和摆动。

孔雀舞的主要动作是模仿孔雀的生活习性和神态，如飞跑下山、漫步森林、饮泉戏水、追逐嬉戏、拖翅、晒翅、抖翅、展翅、开屏、飞翔等等。伴舞者有大鬼和小鬼。如果表演《召树屯与喃娒娜》的故事，出场的还有金鹿、猴子、大象，猎人和魔鬼<sup>①</sup>。

由于近代汉文化的影响，一些地方的孔雀舞逐渐演化成歌舞剧，在每年赓佛的大典上演出。跳孔雀的演员依然戴面具和假形，其余作假面假形化装的角色还有马鹿、大龟、凤凰、蚌精、大头和尚以及《西游记》中的孙悟空、猪八戒等，场面非常热闹<sup>②</sup>。

孔雀舞的面具和假形尽管华丽，却不便于演员施展身段和表达内心的感情，因此，这种优美的舞蹈长期未能摆脱模拟动物的局限。本世纪50年代，傣族艺人毛相率先抛弃了传统的面具

---

① 《傣族舞蹈》，云南人民出版社1981年版。

② 江应梁《傣族史》第606页，四川民族出版社1983年版。

和孔雀架子,为这门古老艺术开辟了新的发展道路。以后,傣族舞蹈家刀美兰、白族舞蹈家杨丽萍分别以《金孔雀》和《雀之灵》一举成名,使孔雀舞真正成为表现人、表现人之心灵的艺术。然而,传统的假面孔雀舞却并不因此而丧失其价值。随着现代化的演进和传统艺术的衰微,它朴拙的表演形态、假面假形的制作工艺以及独特的文化内涵,都会显得更加珍贵。

## 二、中原节祭面具

中原地区的节祭面具就总体上讲是承袭了古老的百戏传统。在宫廷里,百戏原先多在搭好的的舞台上表演,并配以假面假形、机关布景,显得倏忽奇幻。民间的百戏则历来都是一种广场艺术,规模可大可小,形式方便灵活。它包括了通常意义上的歌舞、杂技、幻术乃至某些体育活动,不断发展丰富,又不断分出新的支派。宋代以降,百戏与岁时节庆和祭仪的结合日趋紧密,主办的权力渐由宫廷移至民间。其操办者多为城乡宗族或地域组织,如“社会”之类;其名称也更加多样化,因地域的不同而分别命之为“社火”、“赛会”、“走会”等。

上述种种民间节祭,表现形式大致不外两种:一种是化装游行,在行进中作表演;另一种是在平地围成人圈,作开放式的当众演出,有的地方称之为“野台”。这两种形式往往又连在一块,汇成民间广场艺术的主流。

野台表演经常而对成千上万的观众,脸部的化装必须醒目,追求整体效果。所以面具在这种场面最为适用。明清以来,脸谱化装的盛行造成了中原假面艺术的衰微,但正如上篇所言,北



方面具文化的余韵还是绵延未绝的。

在山东一带，清朝和民国地方志书对民间假面逐疫活动时  
有记载。

咸丰《武官府志》曰：腊月“儿童击锣鼓，饰鬼面傩，以驱疫厉之鬼。”

嘉庆《寿光县志》云：“上元赛紫姑……子弟戴鬼面而舞彩棒相戏于庭，盖古傩之遗制；盖《汉书》所谓逐疫用侏子也。”

乾隆《乐陵县志》亦称：腊月“二十四日俗传送灶……儿童击锣鼓饰鬼面，有傩戏逐疫之遗。”

民国《庄平县志》也说：“乡傩之礼古即有之，所以驱逐不祥，亦圣人戴成相之意也。后世相演，至今不绝。”

中原面具文化的精华，在陕西民间社火活动中保存尤多<sup>①</sup>。现详细介绍如下。

黄河以西的陕西地区，是华夏文明的发祥地之一。这片黄土高原的民风敦朴质直，却处处显出雍容大度的古风；这里的节日祭典并不比别地浮靡，但包含了源远流长的文化内涵。秦人的时令节祭品类繁多，在岁末年初最为集中。往年每逢送旧迎新的时节，人们就要张灯结彩，鸣金震鼓，“乐人扮杂剧，女童唱春词”，五花八门的迎神赛会和喜庆鼓乐连月而不间断：

光绪《孝文厅志》云：正月“十五日，各家门首张灯，击锣鼓，舞龙灯，妆狮、象，歌舞终夜，谓之闹元宵”。

光绪《凤县志》云：“每岁上元灯节，雕金结社，扮演百戏，如龙灯、走马、烟火、秋千之类，扎束甚精。社内有力之家，教习抬

---

<sup>①</sup> 《中国少数民族民间舞蹈选介》第70~72页，人民音乐出版社1987年版。

歌，择娟秀女子扮演，衣妆服饰务出新奇……”

乾隆《富平县志》云：正月“二十三日，少者作百戏若狂，曰摆社福，又曰过不当。”

光绪《永寿县志》引《轺轩琐记》云：“立春前一日，有司迎春于东郊，地保扮戏剧，锣鼓彩旗，聚观杂沓。元宵，居民各立社会，宰猪羊，设香烛，张鼓乐，在庙迎神。”

以上由民间邻里组织“社会”主办的节祭活动，一般称之为“社火”。社火始于古代社神之祭，后来其含义日趋宽泛，举凡乡民社群内的各种节祭，均可以它名之。陕西社火的表演方式，主要是化装游行，如习见的耍龙灯、舞狮子、踩高跷、跑旱船之类。有的节日甚至糅进杂技的成份，以惊险奇巧取胜。如“背社火”，由一个大人背一至三名儿童表演；“山社火”，用木头扎成山峰状，裱以布或彩纸，演员站在各层台上摆出造型；“芯子社火”，将童子绑在铁架上，构成奇异的造型；“车社火”，演员立在车上表演；“马社火”，演员化装成古人，骑马、牛或骡子穿街过巷<sup>①</sup>。

社火表演有不同的叫法：或呼之为“耍社火”，或称作“闹社火”，或名曰“装社火”。陕西民间有句俗语：“装社火——给神看哩。”装也者，作假面化妆是也。20多年前，陕西宝鸡地区的艺术工作者李继友先生首先开始发掘珍藏在乡间的社火脸谱扮本，先后绘制了600多幅摹本。这些资料是宝鸡民间社火演员化装的依据。“每逢社火表演，来自宝鸡所属各县、乡、村的社火队，越过纵横阡陌从四面八方汇聚起来。数以千计的演员，画上脸

---

<sup>①</sup> 李继友《中国陕西社火脸谱》第5页，上海人民美术出版社1989年版。

谱,穿上古代服装,手持各种缀满缨络、彩球,富于装饰性的武器,骑着高头大马、毛驴、骡子,以几百面大鼓开道,震天动地,浩浩荡荡涌上街头。宝鸡市万人空巷,争相观看”<sup>①</sup>。

从演出形式上看,社火颇接近古代的“百戏”,而它的面部化妆则是从驱邪面具演化而来的。以“傩”为代表的假面逐鬼活动,最早形成于中原。陕西出土的商代青铜面具可以为证。直至清代,陕西一带的社火节祭仍被叫做“傩”。如雍正《陕西通志》引《秦中岁时记》曰:“秦中岁除日傩,皆作鬼神状,二老人各为傩翁、傩母。”又引《渭南县志》云:“除夕,优人扮钟馗遍诣人家,鸣锣击鼓,曰驱鬼。”这些做法以及化装的方式,都与古今驱傩仪轨完全相符。光绪《靖边志稿》有一段更明确的记载:

“上元灯节前后数夜,街市遍张灯火,村民亦各鼓乐为傩,装扮歌舞,俗名社火,义取逐瘟。”

这段话把社火与傩的联系揭示得再透彻不过了。按照传统,行傩必须戴面具,陕西的社火亦如此,后来才被笔墨勾画所取代。但民间仍有一句歇后语说:“西瓜皮刻兽脸——穷凑付”,所谓“兽面”,便指社火面具面言<sup>②</sup>。如果仔细考察,陕西地区的辟邪面具仍留存着一些蛛丝马迹。

一种是孩子过春节时戴的假面。乾隆《渭南县志》有云:“立春之日……儿童买鬼脸及小春牛以为嬉戏。”将玩耍面具叫做“鬼脸”,这显然是延袭了民间对驱鬼假面的称呼。

另一种是家中辟邪的饰物。陕西凤翔民间艺人常制作一种

---

① 叶文熙《中国陕西社火脸谱·跋》。

② 李继友,上揭书,第4页。





陕西民间辟邪挂片

彩绘挂片，悬在室内镇邪气。它的造型酷似商周青铜器上的饕餮，所以人们又称之为“鬼脸”。宝鸡地区的农民家中，过去时兴挂一种木制马勺，上面画着社火脸谱，作为辟邪的吉祥物<sup>①</sup>。这种东西在云、贵一带也最为常见，俗名叫“吞口”。我曾在一

篇文章中指出：辟邪吞口是从驱傩面具分化而来的<sup>②</sup>。宋人孟元老在《东京梦华录》卷十里说：“除日作面具，或作鬼神，或作儿女形，或施之于门楣，驱傩者以蔽其面。”证明当时人们已把戴在脸上的面具悬于门首驱鬼。宝鸡的辟邪马勺和挂片也是社火驱傩假面的变形。有趣的是，李继友先生近年又将社火脸谱还原到了木制长柄马勺上。但他的用意并不在于重复古人用面具镇宅的做法，而是借用传统的手段创造出一种别具风采的艺术品。

社火面具演变成脸谱，可能与宋元以降北方戏曲的发达有关。然而，较之戏曲，社火同宗教的联系更加紧密，它主要是为辟邪去瘟服务的。再者，社火脸谱虽然模仿戏曲脸谱的程式，但它毕

① 李继友，上揭书，第66、68页。

② 郭净《中国面具文化分类与傩的文化传统》，《民间文学论坛》1991年第2期。

竟受到民间文化的滋养,因而显得更加古朴厚重,也更加多姿多彩。

陕西社火脸谱的种类,目前看到的有300多种。主要取材于上古神话,《西游记》、《封神演义》,以及《东周列国》、《三国演义》等历史演义故事。它塑造的形象有华夏先祖,如伏羲、神农、黄帝等;有著名历史人物,如孔子、庞涓、庆忌、曹操、李自成等;有天地间的鬼神,如韦陀、哪吒、方相、巨灵神等;有动物精怪,如龟将、蛇将、蝎子精等;也有陕西民间迷信的“野苗”。据说这是危害庄稼的狗尾草,被神农亲率春、夏、秋、冬四神将其擒获,农作物才得以正常生长<sup>①</sup>。



宝鸡社火脸谱

社火脸谱是一个非常宝贵的例证。通过它,我们可以了解面具和脸谱两种艺术的相互渗透和影响;分析北方民间造神活动的特点,研究传统节日祭祀的构造。当然,我们也可以全然不理睬它存在的文化背景,只求用一双单纯的眼睛去观察它的色彩和造型,用一颗至诚的心灵去品味它的艺术之美。

---

<sup>①</sup> 李继友,上掲书。

### 三、东南节祭面具

濒临东南沿海的福建，从前是佞鬼之风盛行的地区。该地有不少专为神灵酬办的祭祀赛会，以稀奇古怪的化装表演而著称。

每年7、8月间，闽省城乡顿时变得热闹非凡。各地纷纷举办迎神赛会，把平日供在庙里的神道请出来游行街衢，以示驱逐厉疾，保境安民之意。出巡的鬼神或为乘舆的神像，或由演员装扮。神祇的等级异常森严，地位高者如武圣庙之五公、瘟部尚书、郭圣王、三仙姑、齐天大圣、东岳帝、炳灵王、省城隍等，都有轿子可坐。中级以下的神道只能徒步在街上行走，他们的形象尤为奇特。

凡必须步行的神像，均用轻巧的木料雕成。上面一个硕大的脑袋，接着半个身子，躯体重量很轻，内里中空。至上街巡游时，演员将这半截神像套在身上。此等人俗称“神脚”，意为代神走路。外面再穿以长袍。神像的胸部开一个圆洞，叫做“大窗”，好让装神的演员窥视外物。这种神像溶套头假面和假形为一，形体高大。其代表是“长爷”，他身高可达9尺至1丈，行走起来威风凛凛，颇有威猛逼人的气概。

与长爷形影相随者为矮爷。此公身長不过3尺，戴大如巨笏的套头面具，亦连着半截身子；假面内设机楔，两眼可左右盼视，长舌可伸缩自如，双手也能上下伸屈。

长爷和矮爷最受闽人崇拜，其身份或与台湾民间信仰的七爷、八爷有关。台岛的鬼神分作阴、阳两大体系，掌管阴司的最高





台湾“七爷”上街巡游

神是东岳大帝。台湾地处东南，故属于东岳泰山神的领地。东岳大帝职司阴府起诉、判刑、收押、牢狱刑法等事，副神有天医真人、丰都大帝、十殿阎王、地藏、观音等。七爷和八爷为东岳庙之警卫“东护卫”和“西护卫”。台湾民间赛会中的八爷短小精悍，人称

“矮仔”，七爷却有两人多高。他们的装束与福建的长爷矮爷相似，当属同类<sup>①</sup>，只是海峡两边的叫法略有侧重而已。

这两位老爷口吐长舌，手持勾魂牌，以捕捉恶鬼为务，看来应是黑白无常的变形。

长爷出巡时满而严肃，高视阔步，矮爷则由七、八岁的小孩扮演。这些顽皮孩子一旦套上神头，便四处跳跃，追逐路人；有时突然摸一下小儿的脑袋，或拍拍行人的肩头，常有人被其狰狞的面孔吓得失魂落魄。

诸神若在路上相遇，必以官场礼仪相待。神道自身不能说话，必让相随之“香头”代言。象长爷、矮爷之类的中级以下神灵遇到高位神，只能先在路边站班，待乘轿的大神行近，连忙屈一膝请安。对于上司的教训斥责，只可唯唯诺诺。有时高位神的香头亦借神权大发淫威。比如他在路途碰上一个扮演长爷的演员，此人曾与他有仇隙，便可借机辱之：

香头问：“尔游行街道，曾否遇见疫鬼？”

长爷答：“殿下圣驾出来，他们岂能出现？早已远逃到外国去了。”

香头问：“尔游行路过何处道路？”

长爷答：“某处某处。”

香头云：“尔这小小鬼役，胆敢胡说八道！本爵适从某处经过，见有五个疫鬼，乃是有名余家五兄弟，最为厉害。本爵当用乾坤如意袋，将五鬼装入袋中。你既从某处来，何以不见五鬼？你在本爵面前尚敢说谎！来！将他用铁链锁起来，带回殿中听候审办！”

---

<sup>①</sup> 刘文三《台湾宗教艺术》第33—36页，雄狮图书股份有限公司1988年版。

可怜这位演员被仇人借神灵的名义捶打一顿，受责时长爷的神壳犹套在身。更有甚者，长爷之类若挡了知府大人的道，照样要挨板子<sup>①</sup>。这现象说怪不怪，因为闽人畏神鬼，更畏官府；闽人重鬼情，远不如重人情呢！

#### 四、西北节祭面具

说起甘、青一带藏族的跳神面具，大家都比较熟悉。但对于青海土族的“庄稼会”面具，知道的人就少之又少了。

“庄稼会”是流行于青海省民和县土族聚居区的一种丰收节日，土族语称之为“纳顿”（又作“纳东”），意思是玩笑、欢乐。

纳顿起源于何时尚待考察。据当地的传说讲，从前有位手艺超群的土族木匠被皇帝请去建造宫殿。三年后，一座无比壮丽的皇宫终于落成。皇帝为了独占世界上的美好之物，起歹心要把木匠处死。木匠得知消息，连夜逃回家乡，组织不甘受欺压的乡民起来反抗。但起义队伍面对前来镇压的大批军队，一时难以取胜。木匠情急生智，立即让乡亲们敲起锣鼓，扛着战旗，挥舞涂上颜色的刀枪，高呼“大好”！一路前往寺庙。皇家军队见状大惑不解，上前询问。乡民便哄骗他们，说是正在跳纳顿感谢上天赐予丰年，于是军队便撤走了。从此，土族每年都要举行纳顿盛会，以纪念聪明机智的木匠，同时庆祝丰收<sup>②</sup>。

纳顿节于农历七月十二日开始，至九月十六日结束，历时近

---

① 参见胡朴安，前揭书（下册）第305～307页。

② 凯文·斯图亚特，胡军《土族庆丰收的古老节日——纳顿》，《人民画报》1990年第6期。



两个月，所以被誉为“世界上最长的狂欢节”。活动的举办以村为单位，或一村单独举行，或两村联合操办，以后一种形式最为常见。做法是由一村充当主人，另一村为客，两村共同组织舞队，在主方村子会合。

参加舞队的成员叫做“会手”，人数少则四、五十，多则数百。均为男性，少壮老幼不拘。会手一概头戴草帽或红缨帽，身穿灰、白长衫，有的外罩黑马褂。舞队打头的为几十面彩旗，上书“风调雨顺”、“国泰民安”和“五谷丰登”等字样。旗手们一手持旗，一手执扇。紧随其后的大队舞者以老人领头，他们多是活动的组织者和纳顿舞的传人。跟在后面的年轻人和孩子们挥动着花束、柳枝、麦穗、菜叶、玉米须、笛子、弓箭，摇着纸扇，边走边舞。锣鼓队在最后压阵，几十个青年奋力擂动大鼓，敲响铜锣，全体会手进入主方村庄，绕着打麦场舞蹈，同时欢呼“大好——！

噢好——！”主人不停地用海碗给舞者敬酒，祝愿庄稼丰收，人畜平安。

会手舞的第一段叫“合会手”。数百名舞者分成两队，各占麦场的一半，转圈舞蹈。每转数圈双方交叉汇合一次，如此三离三合，把全场的气氛推向高潮。此时，只听见锣鼓动地，吼声震天，鞭炮齐鸣，观众和会手们都沉浸在无比的欢乐之中。

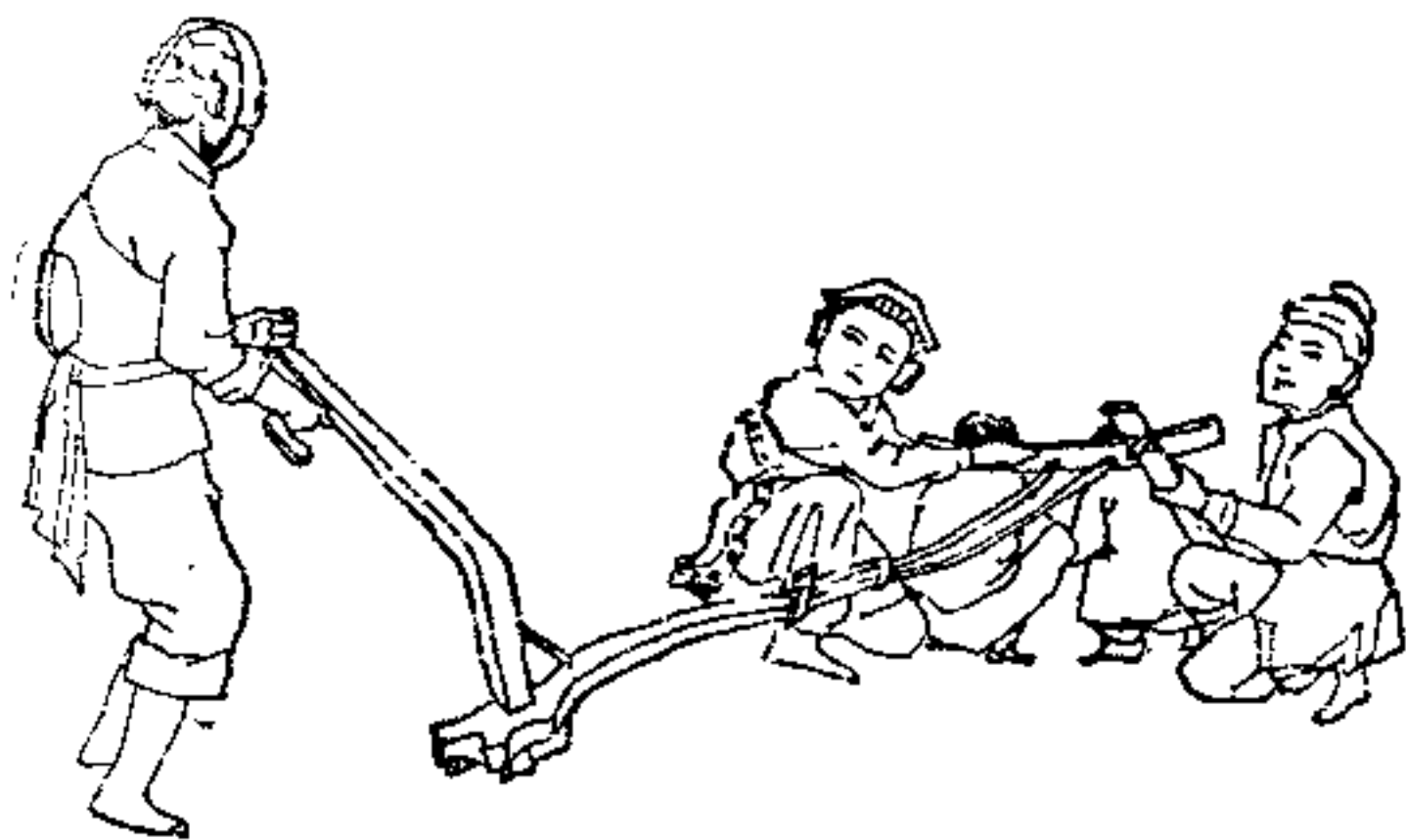


土族纳顿节“打虎将”面具

接下来，舞者两两相对，挥动直径十公分的粗木棍对打，称作“打杠子”；然后一双双载歌载舞，叫做“唱喜讯”。

会手舞跳罢，随即在观众围成的圆场内表演古朴风趣的假面节日。有根据《三国演义》改编的舞蹈《五官》、《三将》、《五将》、《关老爷》等。表演者戴兽形套头假面，手执木制刀枪，呼为“打虎将”。

最精彩的面具舞要数《庄稼其》，意为“农夫”。上场的角色有父、母、子、媳和两头牛。前面四人均戴男形女貌的假面，耕牛



土族面具舞“庄稼其”

则由两个戴牛首面具的童子扮演。演员只做动作而不讲话，形同哑剧；情节为老农教赌博成性的儿子学习种田。开始父母让儿、媳驾牛耕田，儿、媳对农事一窍不通，把套犁的架格装反，惹得全场一片哄笑。父母气不过，只好请观众中的长者入场，责令儿、媳站到一旁，自己亲自驾牛耕田，以为示范，这样才使儿、媳学会了农活。

另有一个假面舞叫“杀祸稼”。开场时，演员分别戴象征农民的老牛面具和象征祸害的虎、猴面具，在一个长梯上摆成造型，由数十人推进场内。然后演员从梯上跳下，以牛为一方，虎、猴为一方，相互搏斗。场外观众看得按耐不住，也纷纷跑上去同虎、猴对打，直到把祸害赶跑才罢手<sup>①</sup>。

纳顿的根子深植于西北农耕文化的土壤中，自始至终贯穿着祈福求祥、庆祝丰年的主线，与当地以游牧为本的氐羌文化形成鲜明的对照，这是颇发人深思的。

---

<sup>①</sup> 参见《中国民族民间舞蹈选介》。



## 第九章 沟通生死

### ——生命礼仪面具

人的生命周期可按照不同的标准划分为一个个前后相继的发展阶段。这不仅是生理成熟的结果，更是社会整合的需要。在各发展阶段的交接处，总会有一些或长或短的过渡期，如出生、成年、死亡等等，象横亘在人生之路上的一道道关口。能否顺利地通过这些难关，进入生命的新里程，对于每个人以及他所属的社群都至关重要。为此，所有的社会都制定了有关生命周期的种种规则和与之相应的礼仪制度。这些制度在人类学上有一个专门的术语，叫做“过渡仪式”或“生命礼仪”(rites de passage)，主要包括出生仪式、成年仪式、结婚仪式和丧葬仪式等。

在我国各民族的生命礼仪中，使用面具的时候并不多。然而一旦用上，它们便会发挥奇特的效力。

#### 一、神头配阴间

人生最重要和最艰难的转变，莫过于要从依赖于亲人的儿童变成肩负社会重任的成人。这与其说关系到个人的前途，不如说关系到社会的稳定。因而大多数社会，无论现代的还是原

始的，都极力动员群体的力量使这种转变得以顺利完成，并给它打上特定的文化模式的烙印。于是，一种特殊的生命礼仪——成年礼便由此而产生了。

成年礼是社会与文化干预个人生命活动的典型例证。一个人无论其生理发育是否成熟，在没有经过成年礼之前，都不会被他生活于其中的社群接纳为正式的成员。然而，象瑶族那样将成年礼置于一切社会活动的中心，而且在成年仪式上使用面具的民族，在我国尚不多见。

瑶族几乎全民信奉道教。他们的成年礼也以道教“度戒”的方式举行。瑶族的社会规范要求每个成年男子(年龄大约在15岁以上)都必须经过度戒才能进入成年，才能获得正式的社会成员所应有的权利，它们包括：

1. 恋爱、结婚并建立家庭；
2. 统管神灵派来的阴兵马，以保护自己，救助他人；
3. 成为盘王的子孙，来世可到另一个世界，而不必落入阴曹地府受苦受难；
4. 生前有权祭祖，死后能与祖先团聚，享受后人的供祭。

总之，“以全体成员最终通过度戒作为得到拯救的唯一途径，这是瑶族与汉族在道教实践上的不同之处。度戒成了每个族人不可逃避的责任，非此不能在道教的天宫里得到一席之地”<sup>①</sup>。这座理想的天宫便是现实瑶族社会的倒影。

度戒的方式因瑶族支系和居住地域的不同而有差别，但基本的程序仍大体一致，其目的是让参加者经过各种规格的祭祀

---

<sup>①</sup> Jacques Lemoine, Yao Ceremonial Paintings, p. 33, Bangkok, 1982.

而取得不同等级的宗教职衔。从初级到高级法师职位的晋升，以“挂灯”的数量作为标志：

挂三台灯。这是所有成年男子都必须参加的初级度戒仪式。届时，当事者（又叫“度男”）要拜请法师设坛念经。法师为他点燃三盏灯台，行遣使、请圣、封斋、净身、定魂、拜师、报戒、引兵等法事，并宣读敕书、誓言和告诫，引导当事者渡过阴桥。度男如顺利通过这项仪式，可取一个法名，同时得到 36 位阴兵的保佑。

挂七星灯。这是道职晋升的第二步。由法师为度男点燃七枝灯台，并举行各种法事。然后让度男蹲在一个高台上，以两手抱脚，卷曲身子翻滚下来，落到张开的被窝或草席上，名曰“翻云台”。翻得顺利，便表明他“度过来了”。若翻得四仰八叉，则被认为“功德修得不圆满”，难免会受众人耻笑。完成这项仪式者可得到 72 名阴兵的保佑。

再进一步，还可以举行挂九星灯和挂十二星灯的仪式。前者可得 72 名阴兵，后者可得 120 名阴兵，属于等级最高的职衔<sup>①</sup>。

每一次“升职”，即是增添灯盏和增加阴兵，它表明参加度戒者所达到的道行水平。当然，能凭借相当的财力和智力取得高级职衔者并不多，大多数瑶人只参加挂三台灯仪式，以求在此生改变自己的社会地位，在来世得到灵魂的解脱。

度戒所用的法器除了神像、号角、铃、鼓和刀剑以外，还有面具，瑶语称之为“神头”。它的形状象一块长方形的纸板，尺寸约

---

① 梁红奋《越南的瑶人》第 90 页，内刊稿；张有贵《瑶族的宗教信仰》，《民族学报》第 3 期；《云南苗族瑶族社会历史调查》第 152 页，云南民族出版社 1982 年版。



18×22厘米。“神头”的确是一个非常形象的称呼，因为这些瓦片状的面具上画着各式各样的神灵头像。其类型主要有五种，它们是“元始”、“灵宝”、“道德”、“太尉”和“先锋”<sup>①</sup>。

前三位是道教所谓的“三清”，即治理玉清仙境的元始天尊，治理上清仙境的灵宝天尊，治理太清仙境的道德天尊。他们是道教的根本神，凡道教举行的各种仪式，必定挂三清神像作为本尊崇拜，瑶族亦是如此。在度戒时诵唱的《瑶经》中，三清被奉为万物的始祖：



瑶族“神头”

“住在大罗金阙殿，  
号为无极年万千。  
无爹无娘名玄妙，  
腹内昼星八十年。  
无果利树生于陂，  
地下金盆托宝莲。  
丙午其年正月九，  
午时降下玉皇先。  
地盆涌出金盆水，  
玉龙取水洗身先。  
祖在徐州剥利县，  
东平乡里达仙源。

元始亲娘他不认，浮云结气自成烟。  
未有乾坤生死始，又无日月又无天。  
降身七人为上帝，兄弟七人共造天。

<sup>①</sup> J. Lemoine, 上揭书第 153 页。

造天造地造云雨，天高地矮实难言。  
造得天宽地又窄，无人顶带头休先。  
兄弟七人坐面坐，观音一佛地头贤。  
己酉其年生盘古，放造山河地理先。  
造成山河少日月，又无日月照天边。  
请取摩利至天佛，造成日月照天边。  
玉清圣境造云雨，上清真境造三天。  
太清仙境造山巅，玉清又造万民烟。  
又造紫微山万丈，后来又造大罗天。  
又造金木水火土，天开八卦造神仙。  
又造南斗注身簿，北斗注死不义篇<sup>①</sup>。”

瑶族师公设坛请神，都要先请三清：  
“踏上清云殿上去，踏上紫微五色云。  
清云便是三清殿，清水流来是神仙。  
西天门下去学法，西天齐法救良民。  
三清原在清云出，原在清源尽出身。  
元始天尊为第一，灵法天尊第二名。  
道德天尊第三教，老君殿上好行兵。  
老君殿上稳稳座，三界师男跳破神<sup>②</sup>。”

度戒面具上的三清像，与瑶族道教仪式所悬挂的神像画完全相同：元始天尊头戴金冠，身穿黑衣，大耳长髯；灵宝天尊着绿

①② 《云南苗族瑶族社会历史调查》第 69、155 页。

衣，道德天尊白眉白须，穿蓝袍。

度戒面具上的另外两位神祇是太尉和先锋。太尉的来历和装扮在《瑶经》里亦有叙述：

“少年胆大亦无粮，老来修道好烧香。  
亲受上清真教典，除邪补正我为强。  
一世长斋不吃肉，未曾修道杀猪羊。”

“…… 勅赐金芽身着红，  
身着紫衣骑白马，手执降魔剑一张。  
请我南朝李十六，住在本州平乐乡。  
察尽人间善事恶，上天下地走得忙。  
每日差兵把坛界，邪魔不敢入坛场。  
治瘟打病鬼神伏，含黎火砖急刀枪①。”

根据这段神歌，太尉应当是一位镇守法坛、降魔伏鬼的猛将。瑶族师公设道坛的时候，一般是将“太尉门”与“海翻门”相对，一左一右分列于三清像的两边。先锋则是太尉手下的副将，瑶族道教神像图把他画在太尉左右，或骑马开道，或摇旗呐喊②。

神头需要专门的画匠绘制，所以瑶族神歌这样唱道：

“人话神头出世无出世，神头出世无根源。  
神头出世何人画，何人画得好神头？”

---

① J·Lemoine, 上揭书第 82, 79 页。

② J·Lemoine, 上揭书第 87 页。



人话神头出世有出世，神头出世有根源。

何人请匠家中内，何人画得好神容？

师人请匠家中内，匠人画得好神头……①”

画好的神头归法师和度男个人所有，背后写着所有者的姓名。神头绝不能让女人和外人碰到，只有在度戒等场合才拿出来使用。度戒仪式中有一个很特殊的法事，叫做“睡阴床”。当进入这段程序时，面具的效用便显示出来了。请看广西盘瑶的做法：



瑶族度男戴上纸面具后，进入迷睡状态

举行度戒仪式的第二天中午，师男们站在门口摆着的方桌上，肩上挑着一把秤和一个空竹箩，请玉皇大帝下界作证。祭毕，师父把木刻的“玉皇印”交给师男，并说：“于今师男得了

---

① J. Lemoine, 上揭书第 154 页。

玉皇印，以后无论到何方，都可以救人了。”说罢领师男回到厅堂，让他们戴上彩画的人头面壳，绕圈走舞步，然后便“睡阴床”。师父在一旁作法，师男渐渐不省人事，口吐白沫，摊软在草垫床上，说是魂已离体。师父在昏昏入睡的师男身上来回跨越，念诵瑶经。经一小时许，再将他们的灵魂招回，领其在厅堂内舞蹈。另有一位师公手持短刀，前后腾跳冲刺，口作呜呜之声，以驱赶鬼怪。晚上，又举行挂灯仪式<sup>①</sup>。

越南的瑶族在睡阴床的时候，还要用震天的锣、鼓、钹、笛声宣染气氛，由7位法师把师男推来揉去，直到他晕倒。然后将他抬到神案前俯卧，再行作法<sup>②</sup>。

“睡阴床”是瑶族度戒仪式中一个极其关键的步骤。大凡成丁礼都分为三个阶段：一曰隔离(seperation)，让当事者象征性地死亡，使他从以往的社会角色和生活环境中脱离出来；二曰过渡(transition)，通过全新的教育和严格的考验脱胎换骨；重聚(agggregation)，当事者获得再生，以新的面貌和身份重返社会<sup>③</sup>。“睡阴床”正是用戏剧性的行为完成这三个过程。其中的关键是让师男顺利地沉入迷魂失神的状态，让灵魂脱体，以达到把他与人世隔离的目的。这一步，是借助面具来完成的。度戒面具上不留任何空洞。度男清醒的时候把它顶在额上，“睡阴床”时将它拉下来盖住面部，从而隔绝了同周围环境的视觉交流。再加上醉酒、舞蹈、推揉所带来的昏旋感，以及器乐和巫师诵

---

① 胡起望、范宏贵《盘村瑶族》第248页，民族出版社1983年版。

② 梁红奋，上揭书第92页。

③ Adam Kuper and Jessica Kuper, The Social Sciences Encyclopedia, P.710, London 1985.

经的声响所营造的假想的空间，很容易在度男身上产生催眠的效力，把他引入梦境。

度男失去知觉以后，度戒仪式便进入transition的过程。此刻，度男将到哪里去汲取超人的力量，并最终脱胎换骨，获得新生呢？按照瑶族的说法，度男昏厥之后，他的灵魂就会飘入彼岸世界，前往瑶族道教的发祥地“梅山”，拜见诸位神祇和先祖，学习各种法术。此人度戒能否成功，便取决于他能不能与诸神取得联系，得到他们的青睐。偏巧众神又很认生，不熟悉的面孔是断然不见的。那么，有什么法子可以破解这一难题？当然有的。那就是戴上一副神头，用它改变度男的凡俗身份，以取得与鬼神认同和交往的资格。这正是：

“画得神头有眼有耳有鼻有口又无身，  
头是鬼头身是人。  
十字路头解无脱，  
阳人带去配阴间……”

凡人戴上面具，诸神见来者面目与自己相似，才愿与之接近。见一个神要戴一副面具，见两个神就要带两副面具：

“一个神头一个鬼，二个神头二个神。

太尉面白都请上，先锋面红后请来。



瑶族巫师头戴假面，  
吹牛角召唤阴兵马



面红面白都请上，都来请上配阴间。”<sup>①</sup>

瑶族深知面具变幻无穷的奥妙。度男戴上它，可到阴间拜访诸神，巫师戴上它更可以化身为诸神，代鬼神传言：

“天师变吾身，地师变吾身，白鹤仙师变吾身，九天玉女变吾身。康元帅司雷霆发火，下界斩邪神，马元帅司邪魔小鬼……。”<sup>②</sup>

对于通过度戒仪式的瑶人来说，面具已不仅仅是人神交往的媒介，而且成了他们的第二个自我和新生命的象征。即使这些虔诚的信徒撒手尘世，人们也要把面具盖在他们的脸上，随其一同火化。不这样做，他们便到不了阴间。

## 二、护灵柩，开险道

现代人所倡导的葬仪，似乎过于着重物质方面，如怎样处理遗体，而缺乏对人们情感的眷顾。但在传统社会里，处置死者的灵魂与安顿他的骨骸至少是同等重要的。人非草木，生者与亡者的关系，不可能“人一走，茶就凉”。英国人类学家C.R.巴伯说得好：“虽然死亡结束了社会现有成员的生涯，但各个原始社会，却并不认为死亡完全割断了一个人同家人或亲属的联系；几乎所有这些民族都相信死后某种生命的存在，结果丧葬仪式也就成了另一种过渡仪式。它们被看成为从现世的活人到灵魂或鬼魂世界成员这一身份转换的仪式。”<sup>③</sup>

① J·Lemoine, 上揭书第155页。

② 《云南苗族瑶族社会历史调查》第151页。

③ C.R.巴伯《人生历程——人类学初步》第62页，云南教育出版社1988年版。

既然丧葬也是一种生命礼仪,那么,漫漫黄泉路也就不可能是一条坦途。在亡人的灵魂前往彼岸世界的旅途上,不但有无数险山恶水令他望而却步,还时常有一些奢食死尸和孤魂的厉鬼挡道。为了把亡魂安全送达归宿之地,人们在举行葬仪的同时,往往要搞护柩驱鬼的活动。这类奇特的仪式大都贯穿于葬礼的各个阶段,而且常常使用假面化装。

云南的基诺族在将死者装棺入殓时,要“跳花脸”和“打竹竿”。舞者为五个男子。一人用火炭和污血涂抹成花脸鬼的模样,他边学野猫子嚎叫,边在死者周围蹦跳。或爬到房顶上打转,撕开屋顶草排作扑向死者状,表示要来抢吃死尸。其余的四人则分成两组,蹲在屋内,每两人执一根竹竿,在地上敲打,让花脸在竹竿中间跳动,以示驱鬼<sup>①</sup>。

在云南西双版纳的一个基诺族聚居区,“跳花脸”演变成了形式更加复杂的“阿嫫松铁祭”,意思是“今晚要跳鬼”。这项祭仪的独特之处是将涂花脸改为戴脸壳。当寨子里有某位高龄长者“七老”(统管村社事务的人)去世



基诺族送葬面具

<sup>①</sup> 杨知勇等《云南少数民族丧葬志》第334页,云南民族出版社1988年版。

人们便把他的遗体搬到大人停尸处存放，并从当夜开始在他家跳鬼。3位领舞的男子均作女人打扮，他们上穿各色彩布缝制的基诺女装，下穿短裙，小腿绑白布、扎马铃，一律跣足；头戴马铃，插枝叶，面罩干笋叶做成的脸壳，显得非常古怪。他们有1人手握鼓槌，另外2人共抬1只竹筒，其中1人手提铙锣。3位面具人与周围的伴舞者站成三角形。后者亦两两成对，手抬竹筒，边舞边唱起哀伤的歌谣：

“敲起竹筒尼跳起舞，敲响竹筒尼跳起来。  
不跳三步尼不合拍，跳起三步尼要合拍。  
不会跳舞的莫进来，不会跳舞的莫进来。  
动作熟练的跳起来，能唱会跳的快进来！”

舞蹈者双脚顿地，把楼板跺得嘭嘭作响。他们就这样在死者的家中竟夜歌舞达四五天，直到尸体装殓入棺。出殡时，他们又携带服装道具与亲属一起送葬。葬毕，在墓地重新化装，戴上脸壳，然后返回寨子跳舞，以送魂逐邪<sup>①</sup>。

与基诺人的跳鬼相比，景颇族的假面舞“金再再”显得更加粗犷豪放。这种热烈的送魂舞蹈只有德高望重的老年死者才配享用。送魂仪式的最后一天，当太阳西沉的时候，人们纷纷来到死者家的院场内，围着插起的带叶树干和竹子跳舞。他们挥舞着长刀和树枝，时而高声喊叫，时而对空鸣枪，把舞场的气氛烘托得热闹非凡。

---

① 参见《基诺族舞蹈》，云南人民出版社1989年版。



忽然间，4个怪物从坟地窜入场院。这几位剽悍的汉子全身赤裸，仅下身系着树叶短裙。其中2人浑身上下涂满黑、白、红相间的花纹，化装成男鬼和女鬼，另外2人作为陪伴（也可装扮花鬼，由4人陪伴）。他们冲进舞场，跳起奔放的“金再再”。花鬼手握花棍，陪伴者挥动盾牌，相互作打斗状。兴奋的群众马上在他们的外面围成圆圈，随着咚咚的鼓声跳祭祀舞“龙洞戈”。花鬼在狂舞之际，做出各种滑稽的动作逗人发笑，或突然跳到别人面前讨要金钱。然后，男女花鬼做出性交的姿态，人们随之给女鬼套上蔑圈，胯下挂上一块鸡或肉，以表示生了孩子。再用树枝将花鬼们赶到寨边水塘，让他们洗净身体。这段舞蹈已非简单地悼念亡人，而是想借狂热的歌舞和象征性的交媾变死亡为再生，将一度断裂的生命之链重新接上。

经过片刻的宁静之后，假面出场了。只见4个人将木制的老雕、马鹿、麂子和鸡首面具套在头上，带着群众再次起舞。他们分左右两路环绕死者房屋，到了房后，就学各种野兽怪叫，同时鸣放火药枪。随后又交叉穿绕至房前，枪声和动物的叫声再起，如此反复四次，最后屠狗作祭，整个仪式便告结束。

后面这段假面舞只有死者生前杀过人才能跳。据说是因为他的灵魂在去祖先住地的半道上，被他杀死的鬼魂会来阻挡索命。跳起此舞，能为死者驱赶拦路的魔鬼。上面的四种动物，每过一关就分别叫一次，引诱鬼魂跑去察看，死者便可蒙混过关。同时再以枪声恫吓鬼怪。最后杀一条狗，引鬼魂去喝狗血，死者就可以顺利到达目的地了<sup>①</sup>。

---

① 刘金吾《从舞蹈王国中走来》第19页，云南民族出版社1990年版；杨知勇等，上揭书第233页。

借生殖行为表演将个体的死亡转换为群体的再生，亦是布依族送葬哑剧《绕棺》的主题。整个活动始终围绕死者棺槨展开。表演者有6人，均戴“哑面”（面具），蓬首跣足，身披羊皮，腰围蕉叶，形如原始先民。其中4人为女子，是四姐妹；一男为阿哥，另一男为孤儿。另有1名锣手。

演出开始，只见锣手鸣锣开道，6个哑面随而前行。忽然孤儿看上了4女中的幺妹，狂奔雀跃地向她求爱，2人当场作野合的象征性表演。然后全体下场换装。锣声再响，6人复出，幺妹已身怀六甲。孤儿再次追逐求欢，被阿哥挥棍棒打散。

三度锣响，女子背婴儿与众人欢喜上场，孤儿欢悦地回护左右，新的生命在丧场诞生了<sup>①</sup>。

汉族用假面为死者开道的历史更加久远。古代那位声名赫赫的驱疫方相，也是丧礼中打鬼的急先锋。据《周礼·夏官》记载，头戴黄金四目面具的方相氏不仅帅百隶索室殴疫，而且“大丧先柩，及墓入圹，以戈击四隅，殴方良”。这个方良，有人说它即是罔象，《风俗通》描述它“好食亡者肝脑”，无疑是死魂灵最惧怕的怪物。

方相氏为大丧灵柩先导，在周代已形成制度，又为汉晋所沿袭。《后汉书·礼仪志》说：“（丧礼）大驾，方相氏立乘四马先驱。”《太平御览》552引《汉官仪》云：“阴太后崩，前有方相及凤凰车。”看来这位戴假面的大神不须劳神走路，而是耀武扬威地乘着专车行进在送葬队伍的前头。不仅如此，两汉人为求得死后的安宁，亦以方相氏镇守墓室，故而汉墓中方相的尊容随处可

---

<sup>①</sup> 李云飞《布依族傩戏探秘》，《贵州民族研究》1990年第1期。

见。晋代仍然用方相乘车护柩，但普通民众是无权享受这种待遇的。《太平御览》552引《晋公卿礼秩》中有明文规定：“上公薨者，给方相车一乘。安平王孚薨，方相车驾马。”有方相开路，丧礼的排场便非同一般。正如元芬在《元后诔》里所形容的“方相伋伋，旌旄翩翩，挽童引歌，白驥鸣轡”。此时此刻，威武的方相已不仅是送魂逐鬼的勇士，而被赋予了社会特权阶级卫道士的职能。

宋代《丧葬令》又在方相面具的型制上作文章，规定大丧时须按官阶品位高下，分别使用四目方相面具和两目魃头面具<sup>①</sup>。明朝沿之。朱国桢《涌幢小品》有云：

“近年诸大臣出葬，其威仪可谓极盛。然有一款事，凡方相辟路，自四品以上皆四目，以余所见止二目。盖细事初不经怀也。”

方相开道成为中国古代丧葬礼仪的一大传统，便有文人墨客出来给这位尊神编造家谱，历代帝王给他加戴高帽。宋代《事物纪原》引《轩辕本纪》，就把方相引柩送魂的历史上溯至华夏老祖宗的时代，并封他作“险道神”：

“帝周游时，元妃嫫祖死于道，令次妃姆嫫监护，因置方相，亦曰防丧。此盖其始也。”后人又在此说的基础上加油添醋，给方相氏加了“阡陌将军”和“开路神”等名号<sup>②</sup>。到了明代著名志怪小说《封神演义》里，方相氏摇身一变，幻化为方相和方弼两兄弟。前者长三丈四尺，后者长三尺六尺，勇力过人。两人协助姜子牙破风吼阵和落魄阵面丧身，在封神榜上被尊为开路神和显

---

① (宋)高承《事物纪原》卷9。

② 《古今图书集成·神异典》引《骈类》。



道停。

后世殡葬引柩的方相，逐渐分化成两种类型：一种是用木头和布、纸制作的巨形偶人，雇人在架子中摆弄：

“开路神君，乃是《周礼》之方相氏是也。其神身長丈余，头广三尺，须长三尺五寸，须赤面蓝，头戴束发金冠，身穿红战袍，脚穿皂皮靴，左手执玉印，右手执方天画戟。出柩以先行之，能押诸凶煞恶鬼藏形。行柩之吉神也，留传之于后世矣。”<sup>①</sup>

迄至近代，在丧礼中陈列方相偶人的习俗仍在许多地方流行。如在甘肃民间，“将葬，门外设棚，列铭旌、方相，行祭礼，不作佛事”<sup>②</sup>。江苏亦有此俗，丧礼“有陈列纸帛人物、祭章、亭幔，及用方弼、方相者”<sup>③</sup>。“发引，又谓之出殡。羽葆纷繁，鼓乐导引。丧仪盛者，数十人数百人不等。其仪节则有诰命亭（有职官者）、开路神（赤发蓝面）方弼方相（身高丈余）、大人（俗呼果子）、五兽（青狮、白象、独角兽、金毛犼、花豹。身躯笨重，下有辘轳，曳之以行）……”<sup>④</sup>。

另一种仍由人戴面具扮演。唐人段成式撰《酉阳杂俎》卷13《尸梦》云：“世人死者有作伎乐，名为乐丧魃头，所以存亡者之魂气也。一名苏衣被，苏苏如也；一曰狂阻；一曰魃圻。四目曰方相，两目曰傲（魃）。”南宋王楙《燕翼诒谋录》记北宋礼制：“太平兴国六年，又禁送葬不得用乐，庶人不得用方相魃头。今犯此禁者，所在皆是也。”

① 《三教源流搜神大全》卷7。

②③ 《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》第161、149页，书目文献出版社1989年版。

④ 胡朴安《中华全国风俗志》（下）第133页，河北人民出版社1986年版。

近代山东日照县农村出殡，将假面假形两类开路神合为一队，场面煞是壮观。当地人把这种仪式叫做“晃大人”，又称“活大人”或“活大汉”，只有财主发大丧时才许用。目的是护送灵柩，至墓室为死者驱除厉鬼。届时要“路祭”三日，设灵棚三处。开路的仪仗包括三个部份：

一是6至8名“晃大人”，一律佩戴面具，肩扛一丈多高的木架彩衣，主角为方弼方相。其余的人扮成《封神榜》中的神兽人物，在送葬队伍前面一字排开，边走边舞，动律以“晃”为特征，形同木偶。

二是由儿童装扮的6个大头鬼，在晃大人的前后左右穿插舞蹈。另有6名戴面具的战将，执干戟为队仗。

三是狮豹、高跷、抬阁等民间歌舞，在各处灵棚表演。乐队分粗乐和细乐，粗乐以两面铜锣鼓和两支老牛桶（长筒号）为主，细乐则有笙、管、笛、箫、唢呐等乐器<sup>①</sup>。

山东日照的《晃大人》，揉假面、假形和傀儡表演于一炉，集中体现了中原古代“丧家之乐”的基本特征。这三种丧葬祭祀表演最初都发源于索室殴疫的太傩，后来又演化为古人护柩开道、送魂逐鬼的三种主要形式。只可惜这样的活化石于今已属稀有之物了。

### 三、金缕玉衣

本书第一章曾提及丧葬仪式中所用的死亡面具，并推测“死

---

<sup>①</sup> 刘志军《山东古代舞蹈》，《舞蹈艺术》第15辑。

面”系从“盖面”发展而来。

为死者遮盖面部的习俗在我国流传了几千年。它的历史几乎同中华民族的传统一样悠久，它在民间又早已成为一种日常的规范，以至专家们也对之见惯不怪，根本未曾想起去探究它的含义。近来笔者偶然翻检有关材料，才惊奇地发现我国至少有十几个民族把盖面作为葬礼的一项重要内容。它们是：汉、白、瑶、普米、苗、阿昌、鄂伦春、赫哲、布依、彝、壮、傣、纳西等族。

从古至今，我国各族用来给死者盖面的材料真是无所不有。在新石器时代，以陶器最为常见。考古学者曾在苏北大汶口文化墓葬中发现六例用红陶钵覆盖死者面部的葬仪。长江流域的马家浜文化也有用陶器盖住死者头骨的风习<sup>①</sup>。

用布给亡人蔽面的做法同样可以上溯至史前。如甘肃齐家文化墓地中就有用麻布遮盖尸体头部的例子。以后，这种葬习被许多民族所采用，流行的时间最长，范围最广。云南的阿昌族对亡者当用的随葬物件非常挑剔，不许带任何金属和玉器入土，也不能让他穿毛料衣服和鞋子，说这样做死者来世就会变成动物。因此，只能给尸体盖一条白布，而且只能盖齐颈部，头上必须用一小块白布单独遮盖，如此方可入殓<sup>②</sup>。

彝族将盖面作为葬仪的一道重要程序写入毕摩(巫师)诵唱的《送魂经》里：

---

① 《新中国的考古发现和研究》第96、151、123页。

② 《阿昌族社会历史调查》第81页，云南民族出版社1983年版。



“朵阿诺资爹，天垮柱难顶，  
地摇索难拉，地倒天垮下。

朵阿诺资爹，你要想开些，  
凡在人世间，大家都会死。

魂离人亡故，快把白布找。  
剪下一截来，给你盖脸上。  
……”①

汉族凡事都要寻一寻老祖宗的旧规。苏州人就认定，人死用布蒙脸的习俗是从吴王夫差的时候传下来的。据说越国军队打进吴国的那天，夫差逃到今苏州木渎灵岩山上的花园里。他眼看众叛亲离，不禁潸然泪下，后悔莫及。只得拔剑割下身上的大红袍子一角，扔给随从，凄凄关照：待他死后，务必将这红布盖在他脸上，一则不忍看见越兵杀入宫来，二则无脸去见吴国黎民和越国大夫范蠡了。这则故事虽然添了不少情节，但盖面之事还是大体合乎历史记载的②。只是夫差用红布掩面的做法只影响了苏杭的葬俗，其他地方的汉人主要还是以白布遮掩死者面貌，偶而也有用黑布的③。

除此而外，有些地区和民族也用纸给亡人盖脸，如汉族、纳西族、布依族等。再讲究的，便采用铜、金、玉等材料作为遮面的

---

① 杨知勇等《云南少数民族生葬志》第53页。

② 《中国民间风俗传说》792~793页，云南人民出版社1985年版。

③ 《中国民俗辞典》419页，湖北辞书出版社1987年版。

葬具。我甚至猜想,中国古代常用金玉封闭死者七窍的做法,在附丽上宗教的意义之后,也有可能演化为盖面和死亡面具。

为什么要遮盖死人的面孔?

有人说是因为生者不忍见死者;

有人说是由于死者不愿在黄泉见到自己负咎的人,如上文提到的吴王夫差“将死,曰:死者如有知也,吾何面以见子胥于地下!乃为幕以蒙面而死”<sup>①</sup>。

也有人说是藉此让死者与活人分开。白族在老人断气后,先举行“洗尸”仪式,再替死者换上寿衣。然后在他脸上盖一张白纸,耳朵里塞上白纸团,说是将他同活人隔离开来,防止他看见活人或听见活人说话。这样做还有一个更重要的含义:减轻或排除死者对活人的干扰。这种干扰有无意的,如成人见了死去的亲人会哀痛悲伤,小孩见了会害怕,做恶梦;也有故意的,如让死者脸冲着天,他会变成厉鬼来伤害活人<sup>②</sup>。

要想把“盖面”同死亡面具清楚地区别开来,并不那么容易。但我认为,这两者至少存在两方面的差异:盖面大都找不到什么明确的宗教含义;即使有,也非常简单。死面却不同,它们主要是为死者灵魂的永生面设计的。正因为如此,盖面的形式没有太多的讲究,也勿须特殊加工,只要一张纸、一块布、一片瓦就可充当葬具。有的死面则必须按照亡人的面型专门制作,或绘以宗教图案,或做成面具的形状,以保证亡魂能附丽其上。

这一节集中讨论中原地区的死亡面具。目前所发现者,基

---

① 《吕氏春秋·知化篇》。

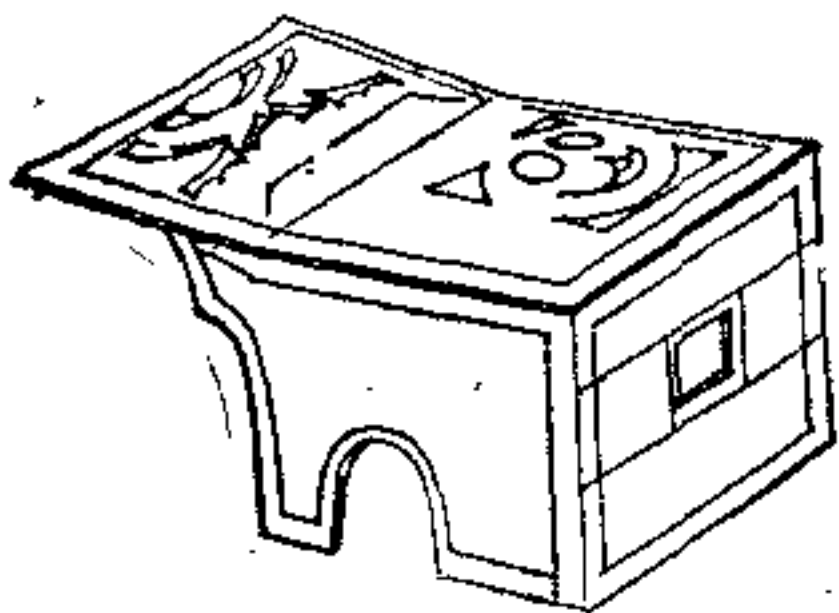
② 《白族社会历史调查》(二)第45页,云南人民出版社1986年版。

本属于两汉时期的遗物。其类型有面罩和金(银)缕玉衣两种。

### (一)面罩

这类死亡面具并不见于历史记载，全为考古发掘所得。目前出土的汉代面罩约有8例，仅见于扬州地区的汉墓，年代多属西汉中晚期和新莽时期。估计是一种带有地方色彩的葬具。

汉代面罩的造型异常独特，质料为木胎，作四方盞顶式。盞顶下三面各有立板，与顶部形成直角相接。盞顶前沿(又称前脸)伸出，好似帽舌。面罩着色的方式分为三种：



汉代面罩

素面漆面罩。扬州平顶山养殖场西汉中晚期墓葬出土过两副。形状呈正方形，盞顶盖。后立板中部开有长方形气孔，两侧立板底部亦各有一马蹄状气孔。盞顶前脸微折曲斜伸。木胎厚0.6厘米，内髹朱漆，外髹褐漆，无纹饰。其中一副的罩内盞顶顶部正中镶了一面铜镜，两侧马蹄状气孔上方亦各有铜镜一面，均正面朝里，背后的纹样为四乳蟠螭图案。这三面铜镜系用瓦灰和生漆合成的混合剂粘在木胎上。两副面罩的尺寸略有不同，看来是测量死者头部大小后分别制作的<sup>①</sup>。

彩绘漆面罩。扬州西北的邗江县姚庄曾出土一件。墓葬主

<sup>①</sup> 《扬州平山养殖场汉墓清理简报》，《文物》1987年第1期。



人可能是西汉晚期广陵国的中级将官。这副面罩的型制同上，但彩绘和装饰甚为华丽。盖顶中心饰鍍金铜柿蒂，四角饰鍍金铜乳丁。盖顶下三面带立板，开有气孔，气孔上方饰铜铺首。面罩内上顶及左右各嵌铜镜一面。面罩外髹褐漆，内髹朱红漆，均绘以彩画<sup>①</sup>。

粉彩面罩。与上述彩绘漆面罩同时出土，死者为上面那位将官的夫人，两人系同穴合葬。这件面罩的式样大体和男棺漆面罩相同，只是镂刻一条蟠龙和一只孔雀(凤)，而且在木胎上涂灰色粉彩地以作装饰。粉彩上用黑彩勾勒云气纹。

扬州汉代面罩的功用十分明显，它们出土时都盖在尸体的头部，自当属于死亡面具。至于其中所包含的宗教观念，因为没有相应的文字记载可资参照，解释起来就困难一些。然而，我们可以将面罩与棺内其他随葬品联系起来考察，以探究这种葬仪的奥秘。

在扬州邗县姚庄的汉墓中，还发现了两件银扣嵌玛瑙七子漆奁。一件置于男尸的头顶处，另一件放在女尸的下身部位。上面用三道银扣分出两条纹饰带，带的上下以朱漆勾边。带内采用金箔剪贴成山水人兽，使之构成两条前后相续、环绕漆奁的图案。图中有朱色勾画的云气和山峦；云影山间，飞鸟翱翔，有人物乘马、狩猎、斗牛、博弈，有虎、狼奔突，很象在用连环图讲述一个有声有色的历险故事。这不禁使人想起纳西族为死者“开路”所绘的《神路图》，它也是以连续性的画面组成长卷，描述死者灵魂到阴间时要经过的9座黑山和六大地狱。一路上有各种妖魔

---

<sup>①</sup> 《江苏邗江姚庄101号西汉墓》，《文物》1988年第2期。



汉代漆奁纹饰，绘该墓男女主人的魂魄乘船到阴间

鬼怪出来挡道，只有东巴（巫师）在超荐仪式上展开《神路图》，作法念经，死者方能战胜重重艰难险阻。这两件汉代漆奁上的环状图案，大概正是《神路图》之类的长卷，展示出死魂灵所要经历的艰难里程。如果仔细观察，还可看到图中绘有一男一女两个人形，女的蒙头蔽面，身穿长袍，伸出双臂摸索前行，男的拱手跟随其后，根据马王堆出土帛画和漆棺画来看，这种图像意在表示墓主人死后前往彼岸世界的情形。图中的一男一女，正与该墓合葬的夫妇相符。并且，这两幅长卷的上方，从头至尾都有鸟儿飞翔，它们或许就是古今民间传说指引灵魂行路的使者吧！

现在，我们再回过头来观看漆面罩上的彩画。邗县漆面罩内外均有图形。外部髹褐漆，以菱形二方连续图案在各个面构成华丽的边框，框内用深色填绘舒卷的云纹，并以形形色色的人兽穿插其间。内层髹朱红漆，同样描画云影人兽等。据发掘报告所示，图中的动物有腾龙、飞虎、朱雀、辟邪，以及鹿、羊、鹤、狐等等。它们神态飘逸，气度非凡。尤其引人注意的是其中有不少长着双翼的神兽，出现的人物也都肩生双翅。

在汉代人的眼睛里，有翼便意味着神圣，代表着长生久视的理想：“凡是神人、仙人、天马、神龙之属，他们都是有翼的。汉代



汉代漆面罩上描绘的仙界(局部)

求仙,求长生的思想,是通乎上下的,在服御器上,画羽人,画有翼兽,都是基于求仙,求长生的思想。仙人虽是人,而能飞,他们是人身而有鸟翼;神兽虽是兽,有双翼而能飞,由想像、希望,表现于雕刻、图绘之中,这就是羽人、有翼兽之所由来。”<sup>①</sup>

邗县汉墓这对合葬夫妻的亲人们可谓用心良苦,他们将绘有仙境图案的面罩盖在死者的头部,期望冥冥之中的灵魂能在历经艰险之后,顺利地升入那极乐的境界,与仙人神兽为伍。面罩上嵌镶的铜镜,亦有同样的功用。英国汉学家麦克·鲁惟一(Michael Loewe)曾提出:汉代墓葬出土的铜镜并非一般的随葬品,而是帮助死者走向永生之路的宗教符号<sup>②</sup>。就在邗县汉墓漆面罩的旁边,人们发现了一面单独随葬的铜镜,上面有句铭文:

① 那志良《有翼兽与辟邪》,《故宫文物月刊》第23辑。

② 参见Michael Loewe, *Ways to paradise*, London, 1979。



“凍冶銅華清而明，以之為鏡宜文章，延年益壽去不祥，與天無極日月之光，長樂未央。”

這段話真是畫龍點睛之筆，它一語道破了漢代面罩所包涵的全部秘密！

## （二）玉衣。

漢代制作死亡面具的材料並不限於木头，有時也用紗<sup>①</sup>，用黃絹<sup>②</sup>，更多的則是用玉。

1968年，河北滿城漢墓出土的金縷玉衣在國內外引起了普遍的关注。根據古文獻的記載，大約在戰國時期已出現玉衣的雛形。《呂氏春秋·節葬篇》云：“國彌大，家彌富，葬彌厚，含珠鱗施”。“鱗施”者，當指玉片蓋在死者身上，如同斑斑魚鱗。洛陽發掘的戰國墓葬，有些尸體的面部遮有一組象人臉形的石片，身上和腳下也有石片。石片上都穿了小孔，可見它們可以編綴成衣覆蓋死尸<sup>③</sup>。

此外，玉衣也有可能從另一種“葬玉”——“九竅塞”演化而來。這種玉制的葬具被古人用來堵塞或蓋住死者的耳、目、口、鼻、肛門和生殖器等9個竅孔，以防止體內“精氣”由九竅逸出，並使“死者為之不朽”<sup>④</sup>。而玉衣可以遮蓋死者身體的每個部位，

---

① 《江蘇儀征胥浦101號西漢墓》，《文物》1987年第1期。

② 《新中國的考古發現和研究》第416頁。

③ 《滿城漢墓》第24頁，文物出版社1978年版。

④ 《中國大百科全書·考古學》第176頁，中國大百科全書出版社1986年版。



河北满城汉墓  
金缕玉衣(男)

当然也就取代了九窍塞。

玉衣又叫“玉匣”、“玉榧”、“玉柩”，常与“珠襦”并称。西汉前期，用玉衣作敛服已经衍为风气。《西京杂记》卷一说：“汉帝送死皆珠襦玉匣，匣形如铠甲，连以金缕。武帝匣上皆缕为蛟龙鸾凤龟鳞之像，世谓为蛟龙玉匣。”《汉书·董贤传》亦曰：“东园秘器，珠襦玉柩，豫以赐贤，无不备具。”大将军霍光死后，皇帝特赐之以“璧珠玕玉衣”<sup>①</sup>。

东汉朝廷对玉衣的使用作了严格的限制，规定金缕玉衣为皇帝专用。“诸侯王、列侯始封、贵人、公主薨，皆……玉榧银缕”<sup>②</sup>。其他级别较低的官员只配享用铜缕或鍍金铜丝编织的玉衣。宦官赵忠丧父，曾以玉匣偶人为葬，《后汉书》斥之为“僭用”。有些大臣唯恐触犯法律，临终前专门在遗嘱中吩咐家人送丧“悉以常服，不得用锦衣玉匣”<sup>③</sup>。

玉衣的式样仿照人体，分为头罩、上衣、袖筒、手套、裤筒和鞋六大部分。满城汉墓出土两件。中山靖王刘胜的玉衣头部由脸盖和头罩组成，用玉片编缀作面具状，还刻出眼、鼻、口形。其

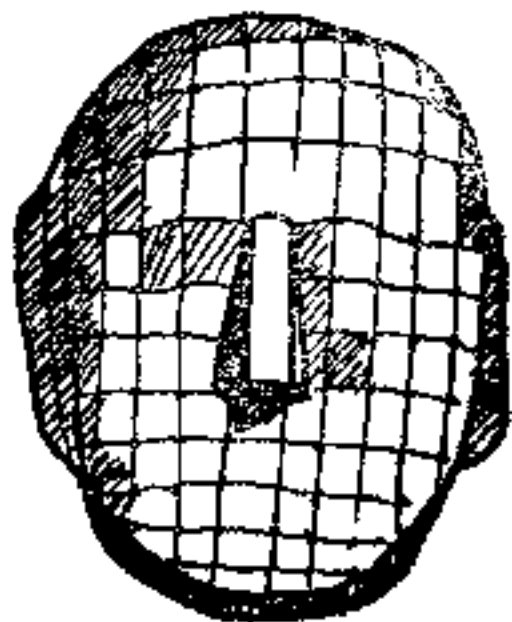
① 《汉书·霍光传》。

② 《后汉书·礼仪志下》。

③ 《后汉书·郑鸾传》。

妻窦绡的玉面罩两侧还做有一对圆形的耳罩<sup>①</sup>。

山东临沂刘疵墓出土的玉面罩，用细腻光亮的薄玉片制作，玉片四角用金丝呈十字交叉联结<sup>②</sup>。河北定县西汉中山孝王墓地出土玉衣一件，其头部长约30厘米，最大径21厘米。头罩形似风帽，用玉99块，顶部为一圆形大玉片；脸盖长13厘米，最宽处19厘米，用玉30块，鼻罩系用一块整玉刻就<sup>③</sup>。



临沂汉墓出土面罩

木胎面罩只能保证灵魂之不朽，玉衣和玉石面罩却能进而保持肉体之不朽。先秦时代，要成仙就得离开人世，放逐形骸，“所以《远游》也称成仙为‘度世’，即从‘此世’过渡到‘彼世’。但是自从秦皇、汉武求仙以来，‘出世’型的‘仙’便逐渐为一种‘入世’型的观念所取代。因为这些帝王贵族们一方面企求不死，而另一方面又不肯舍弃人世的享受”<sup>④</sup>。要在尘世长生不老或死而复生，肉体的保存便成为一种必须，否则灵魂在阴间会无所依托。葬玉尤其是玉衣的发明，正是为这一目的服务的。

我们的祖先对玉始终怀着一种特别的感情，认为它可以辟邪，又可以防腐。早在史前，玉就在原始的礼仪制度中扮演重要的角色。从商周至两汉，玉的社会价值不断看涨，用途日益广

① 《满城汉墓》第22页。

② 《山东临沂刘疵墓出土的金缕玉面罩等》，《文物》，1980年第2期。

③ 《定县40号汉墓出土的金缕玉衣》，《文物》1976年第7期。

④ 余英时《中国古代死后世界观的演变》，《中国哲学史研究》1988年第2期。



泛。祭典要用“六瑞”(璧、琮、圭、璋、琥、璜),装饰要用玉佩,丧葬还要用葬玉。传说玉石能防止尸体腐败,即古人所谓“口含玉石,欲化不得”<sup>①</sup>。在汉代四大葬玉(晗、塞、握、衣)当中,以玉衣的身价最高,社会地位最尊,保存尸骸最有奇效。据说当年赤眉军挖掘汉代皇陵,凡有玉匣为敛者,尸体皆栩栩如生。故“赤眉多行淫秽”,奸尸为乐<sup>②</sup>。

其实,玉衣和玉面罩既不能使死者“长生久视”,也不能让尸骨不化不腐。中山靖王刘胜和妻子窦绾两千年后得以重见天日,但他们的肉体早已“形解销化”,只剩得两件玉衣、一堆骨渣、几枚残齿供后人凭吊。

#### 四、突破地狱之门

我国北方还有一种敛葬服饰堪与两汉皇室的金缕玉衣相媲美,那就是辽代契丹族的金属网衣和面具。

契丹原为鲜卑宇文部的分支,居住在北方的潢河流域。隋唐时渐趋强盛,行八部大人推举可汗制度。公元906年,耶律阿保机统一各部,建立大契丹国。其时适逢唐朝灭亡,契丹大军频频南下“打草谷”,先后夺取燕云十六州。公元947年,耶律德光在开封即位,改契丹国号为辽。辽的统治以今天内蒙巴林左旗一带为中心,极盛时疆域东至黑龙江入海口,西北抵今蒙古人民共和国中部,南达河北和山西。

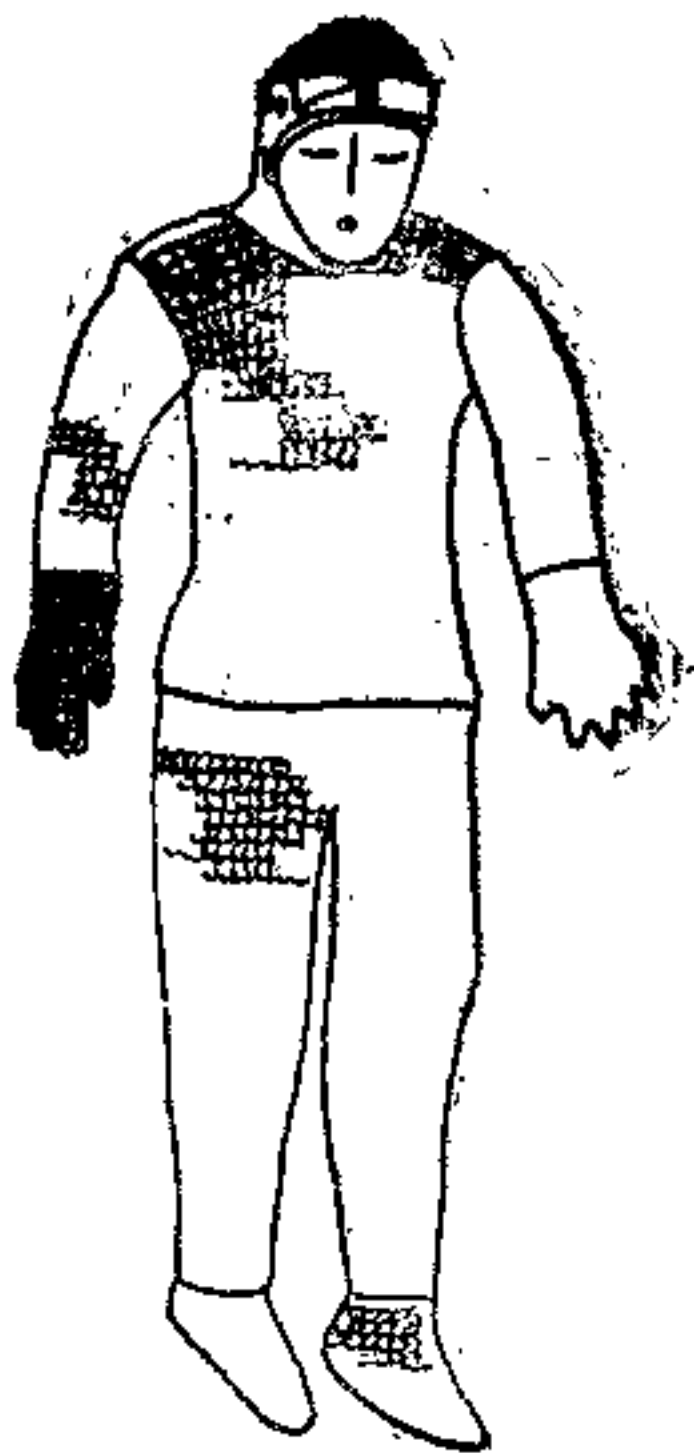
---

① (宋)徐天麟《西汉会要》上,卷20。

② 《汉书·刘盆子传》。

宋代文惟简写《虏廷事实》，最早提到契丹人的敛葬服饰有铜丝网络和金银面具。后来大批辽代古墓的发掘果然证实了他的记载。

所谓网络，是用铜或银丝编织成的丧服。其制作工艺是先分别编好各个部份，再组合缝缀到尸体上。网络的部件有头套网，形似半圆，戴在额上，后面连着一片护项垂至颈部，下垂的边缘与背网连为一体；胸背网，分作胸网、背网两片，在肩部上方接口，从腋下至腰部前后两片采用叠压相接；左右臂网，先分开编好，然后缀合在胸背网的开肩处；左右腿网，象



契丹铜丝网衣与面具的使用情况

一条紧身裤，把小腹和臀部联在一处；左右手网，如同手套，分指编缀，再与臂网相接；左右脚网，从足尖编至脚跟脚背，形似短靴<sup>①</sup>。由于编成的网衣都是根据不同死者的身材制作，所以能与尸体的各个部位紧密贴合，如同一副锁子铠甲。

与网衣相配的是金属面具，有铜制、鎏金铜制、银制、鎏金银

<sup>①</sup> 《察右前旗豪欠营第六号辽墓清理简报》，《文物》1983年第9期。



北京出土契丹  
鍍金银面具

制和金制等种类。胎厚多在1~2毫米，系用薄铜、银板放在雕好的面具模型上捶揲而成。面具都是单独制作的，故能因死者性别、年龄和脸型特点显出不同的容貌，尺寸也大小不一。一般来说，它们大都表情恬静，双眼轻闭或半睁，鼻梁细长，鼻翼较宽，颧骨微微隆起，脸颊丰满，嘴唇小巧而微张，有的还依据死者的身份刻出头发和胡须。从侧面看，这些面具均呈浮雕状。

按其弧度深浅，又可分为扁平浮雕式，半浮雕式和高浮雕式<sup>①</sup>。

金属网衣和面具的穿戴方法直接反映了辽代的丧葬制度。尸体在入葬之前必须经过防腐处理。做法是用利刃剖开死者腹部，取出肠胃洗涤干净，然后塞入香药盐矾，用五彩线缝合。再以尖苇筒刺破皮肤，将膏血全部排出<sup>②</sup>。豪欠营辽墓女尸下身发现大出血现象，肩头和胸部也有血迹，大概就是“沥其毫血且尽”的结果。内脏已经腐烂，无法分析。但胃区含砷量很大，可能放置了药物<sup>③</sup>。

尸体处理完毕，随即用轻薄的丝绵和粗罗裹其全身，头部另以面帘包缠。然后套以金属网衣，脸部罩上面具，用带子系于耳根或后脑。下一步则在网衣之外套上数层葬服。豪欠营的契丹女尸从外到内穿有绣花丝绵长袍，绛紫色丝绵长袍，中黄色丝绵

① 吉成章《豪欠营第六号辽墓若干问题的研究》，《文物》1983年第9期。

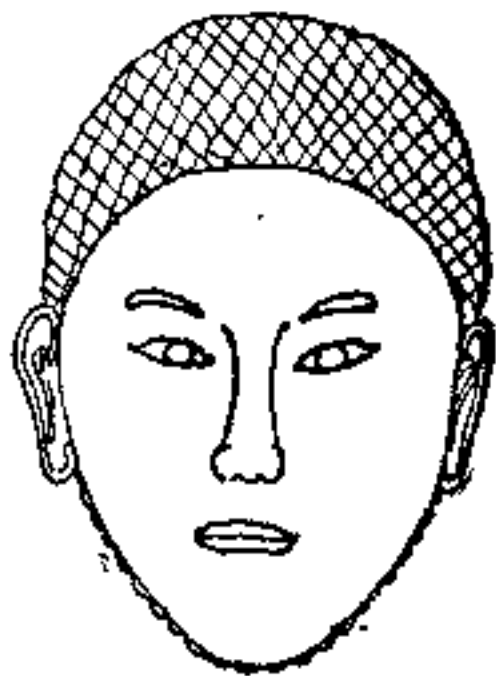
② (宋)文惟简《虏廷事实》。

③ 吉成章，上揭文。



长袍，黄色丝绵短袄，轻罗短衫，绢裙和丝绵背心。穿戴停当，便将死者陈放在尸床上。尸床铺有锦褥，置木枕，死者盖尸衾，直接下葬。

身份高贵的死者，殡葬物品多以金银为之。发现于内蒙哲里木盟的辽代陈国公主与驸马合葬墓，葬具最为豪华。该公主是辽景宗的孙女，年方18而夭折，追封陈国公主。两人头戴鍍金银冠，挂金玉珍珠项链，足蹬鍍金银靴，面罩金面具，身裹银丝网衣，尽极精美<sup>①</sup>。



辽代陈国公主金面具

目前发现的契丹网衣面具敛葬墓，以女性和男女合葬为多。有学者据此推测，他们可能是辽国皇室女儿下嫁时的礼仪赐物，藉以标志死者身份及其与国君的关系<sup>②</sup>。但更多的人则把网衣和面具的使用同契丹族的宗教习俗联系起来考虑，认为它们是巫师“萨满”（北方民族的萨满早期多为女性）跳神的法器，萨满死后亦用之随葬，目的是保护亡人的面部，使她在走向黄泉的路途中免遭恶灵的伤害。同时，契丹面具也为佛教的因素所渗透。象陈国公主和驸马所佩戴的黄金假面，被辽人称之为“佛妆”。他们头上的鍍金冠，亦直接模仿菩萨冠的形式。有的死者不仅着网衣、面具，而且带“看炬如来必

① 张郁等《辽代陈国公主墓》，《人民画报》1989年第12期。内蒙考古所《辽陈国公主驸马合葬墓发掘简报》，《文物》1987年第11期。

② 马洪《契丹族葬俗中的铜丝网衣及其有关问题》，《考古》1983年第3期。

破地狱真言”的胸牌入葬<sup>①</sup>。他们或许是想借来萨满教和佛教的双重法力，以冲破沉重的地狱之门罢！

---

① 杜晓帆《契丹族葬俗中的面具、网络与萨满教的关系》，《民族研究》1987年第6期。

## 第十章 吞鬼魅，护家院

### ——镇宅面具

#### 一、五花八门的镇宅术

中国人对家的重视和依恋是举世闻名的。“家”这个概念在汉语里不仅指“家庭”，也指“家宅”。如果说，前者是最基本的、不可再分割的社会单位，后者则为这个单位的维系提供了重要的物质空间。若干家庭聚在一起，可以组成家族等血缘群体，亦可构成邻里间相帮的地缘性邑落。对于前工业时代的居民尤其是乡村民众而言，由一幢幢家宅组合起来的村寨不啻是一个属于“我群”的“内部世界”。它代表着文化、文明和安宁的生活。它的四周被陌生而恐怖的外部空间所环绕，那里有野兽出没，有鬼魂游荡，是一切病疫和灾害的渊藪。

外部世界和内部世界不可能完全隔离，它们之间存在着物质同信息的交流。故此，外部空间的恶灵就会时常潜入邑落之中，威胁到个人与社会的生存。为了防止这类危险的发生和蔓延，我们的祖先发明了五花八门的镇宅奇术，并将其纳入“风水”这门庞杂而古老的学问里。



镇宅之术有镇堂、镇屋和镇门之别，以镇门最为常见也最重要。说来也不难理解，我国传统的民间建筑多以厚实的院墙构成一个闭合式的方匣子，仅靠一道门作为通往外部世界的“气口”。正如《相宅经纂》所云：“宅之吉凶全在大门，……宅之受气于门，犹人之受气于口也，故大门名曰气口，而便门则名穿宫。”<sup>①</sup> 这个“气口”使住在宅内的人能与外部世界对话；同时，“外部景观通过门层层折射入内，门交融了内、外空间，也交融了自然与建筑”<sup>②</sup>。对这样一道重要的关口，防备自须慎之又慎。

殷商时代，镇宅与镇门常使用人牲、畜牲。现今发掘出的商朝宫殿、居室遗址，在其基础之上下，以及础间、门侧，经常发现举行奠基、置础、安门仪式时留下的人、畜葬坑。置础时多用人、牛、羊、狗，奠基和安门用人和狗。门边埋的多是武装侍从，分置于门两侧和当门处，或持戈执盾，或持戈跪立，多者达5至6人，其中不少是活埋的，甚至还有小孩。普通的中小型建筑也同样用人、畜奠基、安门。如此戒备森严，无非是为了防止厉鬼的侵扰<sup>③</sup>。估计商代举行索室驱疫活动后，也要杀人以镇宅。

周代亦以镇宅为国之大事。《礼记·祭法》有云：

“王为群姓立七祀，曰司命、曰中霤、曰国门、曰国行、曰泰厉、曰户、曰灶，王自为立七祀。诸侯为国立五祀，曰司命、曰中霤、曰国门、曰公厉，诸侯自为立五祀。大夫立三祀，曰族厉、曰门、曰行适。士立二祀，曰门、曰行。庶士庶人立一祀，或立户或立灶。”

---

①② 何晓昕《风水探源》，第102页，东南大学出版社1990年版。

③ 《商周考古》第68、69页，文物出版社1979年版。

据郑玄的解释：“司命主督察三命，中霤主堂屋居处，门、户主出入，行主道路行作，厉主杀罚，灶主饭食之事”。足见七祀中有四祀与镇宅有关（中霤、门、户、灶）。“门”指城门，“户”指家门，二者分别为祀，但目的都是为了防止疫鬼混入人的世界中来。

周人祭门，一般与驱鬼的雩仪相配套。大雩之时，要在四方之门侧磔牲，以逐邪气，称之为“大雩旁磔”。这一习俗，至唐宋犹存。

后世镇宅、镇门之术，发展得相当复杂。各个地区，各个时代，各种节祭，都有不同的做法。较为常见的有如下几项：

设影壁。各地有不同的叫法，北方称“影壁”，福建称“屏风”，云南称“照壁”，台湾称“中门”。影壁之设立，是基于恶鬼只能走直线的传统认识，在当门处设一堵短墙，以阻止厉鬼或邪气径直闯入家宅<sup>①</sup>。特别是大门朝向迎煞气者，须置屏墙避凶纳吉。《初刻拍案惊奇》中有个故事，就讲了影壁的功能。据说吴江一家酒肆旁有座五显灵官庙。庙前常见一位来日当中状元的萧秀才往返，煞气冲犯了神道。那五位尊神连忙托梦给酒店主人，让他在庙前筑一道短墙遮蔽遮蔽，以免尔等神灵终日坐立不安。店主果然照办，起影壁遮了神圣。过不多久，五显灵官又托梦于店主，说短壁拦着十分郁闷，要他拆了。店主诧异，灵官才告诉他：萧秀才近来帮人写休书，拆散一家夫妇，被上天减其爵禄，职务在灵官之下，故相见无碍，不必再用影墙遮拦了。可见以影壁防止凶煞冲犯，最为简便有效。

影壁的安置各地略有不同。北京的四合院多在进大门处迎

---

① [日]窪德忠《道教诸神》第21页，四川人民出版社1989年版。

面设一堵影壁，或使之附于厢房山墙；苏州地区习惯于正对大门处起一字或八字形影壁。地位高者，建影壁于河对岸<sup>①</sup>。

云南白族的照壁有设立于当门者<sup>②</sup>，但更多的则是配合“三坊一照壁”的建筑格局，将临街的一面院墙做成照壁，直分三段，形似牌坊<sup>③</sup>。

挂镜子。我国各地的民宅，都作兴挂面镜子于大门上方，在福建、台湾、贵州、云南和东南亚的华人聚居区，这一习俗尤为盛行。这也是一项驱邪镇宅的法术。据说镜子能使善变人形的妖魔现出真面目。早在晋人葛洪所著的《抱朴子》当中，镜子便被赋予了这种奇异的魔力：

“又万物之老者，其精悉能假托人形，以眩惑人目，而常试人。唯不能于镜中易其真形耳。是以古之入山道士皆以明镜径九寸已上，悬于背后，则老魅不敢近。人或有来试人者，则当顾视镜中。其是仙人及山中好神者，顾镜中故如人形。若是鸟兽邪魅，则其形貌皆见镜中矣。”<sup>④</sup>

不知从何时起，这种“照妖镜”被人们悬于门首，藉以镇摄厉鬼，使之不能入宅作恶。台湾民居所挂照妖镜四周高而中间低，人与物照之都是倒像，故又称“倒镜”<sup>⑤</sup>。民间或又传说：鬼魅见不得自己的原形，一见镜中现出的丑相，便会掉头逃跑。所以照妖镜与面具以鬼制鬼的道理本是相通的。

---

① 《中国建筑史》第120～121页，中国建筑工业出版社1988年版。

② Francis L. K. Hsu, *Under the Ancestor's Shadow*, p52, Stanford University Press, 1967.

③ 《云南民居》第31页，中国建筑工业出版社1986年版。

④ (晋)葛洪《抱朴子·登涉》。

⑤ 刘文三《台湾宗教艺术》第104页，雄狮图书股份有限公司1988年版。



置石敢当。我国民间素有以刻“石敢当”字样之大石镇宅的风俗。明刊《姓源珠玑》考证说：石敢当是五代一位力士的姓名：

“五代刘智远为晋祖押衙，潞王从珂反，愍帝出奔，遇于卫州。智远遣力士石敢当，袖铁槌侍。晋祖与愍帝议事，智远拥入，石敢当格斗而死。智远尽杀帝左右，因烧传国玺。石敢当生平逢凶化吉，御侮防危。故后人凡桥路冲要之处，必以石刻其志，书其姓字，以捍居民。”

这段故事虽有所本，但把它与镇宅之石扯在一起，显然过于牵强附会。实际上“石敢当”一词，早在西汉史游的《急就章》里就已出现。石敢当的形制，历来皆为石碑和石人两种。前者最早见于唐代。相传宋仁宗庆历年间，福建莆田县宰张纬曾得到一块唐大历五年的石铭，上书“石敢当，镇百鬼”字样<sup>①</sup>。今福建于山之顶的九仙观，尚保存造于12世纪中叶的石敢当，或许是现存最古的实物<sup>②</sup>。

后者又叫“石将军”、“石大夫”，其起源至少不晚于汉代。前几年，山东枣庄市发现7件古代石人，年代大致属于东汉。其中有5件均作武士模样，或身着甲冑，怒目而视，或相貌凶猛，拄剑而立。它们分置于路边、桥上和古墓石室前。有的当属石敢当一类<sup>③</sup>。

石敢当上镌刻的铭文一般为“石敢当”，或“泰山石敢当”，但也有更复杂的。如上述唐代莆田石碑铭曰：“石敢当，镇百鬼，压

① 《茶香室续钞》卷19，引自宗力、刘群《中国民神诸神》第413页，河北人民出版社1986年版。

② 竇德忠，上揭书，第10页。

③ 李锦山《枣庄市近年发现的一批古代石人》，《文物》1983年第5期。

灾殃，官利福，百姓康。风教盛，礼乐张”。台湾石敢当的铭文还有①：

泰山石敢当<sub>止风煞</sub>

泰山

太极福禄寿全<sub>拘邪</sub>石敢当<sub>止风煞</sub>  
<sub>拍秽</sub>

泰保

 石敢当

石敢当的安置地点首先是当街巷之冲的门首，藉以阻挡百鬼，镇门护宅。《南村辍耕录》卷17曰：“今人家正门适当巷陌桥道之冲，则立一小石将军，或植一小石碑，镌其上曰石敢当，以厌禳之”。《通俗编》引《继古丛编》记吴地风俗云：“吴民庐舍，遇街衢直冲，必设石人或植片石，镌石敢当以镇之。”《鲁班经》记之更详：

“凡凿石敢当须择冬至日后甲辰、丙辰、戊辰、庚辰、壬辰、甲寅、丙寅、戊寅、庚寅、壬寅此十二日，乃龙虎日，用之吉，至除夜用生肉三片祭之，新正寅时立于门首，莫与外人见，凡有巷道来冲者，用此石敢当。”②

原置于门首或嵌入宅墙的石敢当，因其具有所向无敌之威力而被人们广泛运用，立于巷口、村口、河川池塘边乃至渡船场。安置的图例，可参见何晓昕的《风水探源》。不过，立石敢当须万分慎重。安置者若法力欠深，或处置失当，不仅邪恶难除，反而

① 刘文三，上揭书第102页。

② 引自何晓昕，上揭书第115页。

会身受其害<sup>①</sup>。

石敢当也不全为石头，偶尔也有简化为对联的。如云南纳西族就时常在大门上书写对联以除邪，上联为“泰山石敢当”，下联“箭来石敢挡”，横联作“弓开弦自断”，意思是泰山大石可以挡住射向这座宅门的邪箭（即直冲大门的箭道）。

其他驱厉镇宅之法，还有贴门神、安瓦猫，悬冰、炭，挂艾虎等等。这些都不再一一赘述。下面，我们只对一种特殊的镇宅面具——“吞口”加以详细的讨论。

## 二、吞食厉鬼的猛兽

今天在南方偏僻的乡村，还能见到有些人家的门头上挂着一种形似老虎、口含利剑的兽头，据说是用来辟邪的神物。这东西各地有不同的叫法，或叫“兽牌”，或叫“虎头牌”，或叫“天口”、“喷口”，但它最通行的名字是叫“吞口”。

在住宅装饰兽面辟邪的习俗，恐怕比上述所有的打鬼镇宅术都来得久远。商周文化遗址时常出土一种名为“铺首”的青铜铸件，其实它便是今人所说的门环。《汉书·哀帝纪》说：“孝元庙殿门铜龟蛇铺首鸣”，但它的造型更多还是如狮、虎等猛兽，与铜器上的饕餮非常相象。这就使我们想到：它有可能是从铜器辟邪兽面转化而来的。英国伦敦博物馆藏有一件春秋时代的青铜饰件，原装在门扇的下角，形状为吐舌的蟠螭纹样<sup>②</sup>。兽头吐

---

① 刘文三，上揭书第 102 页。

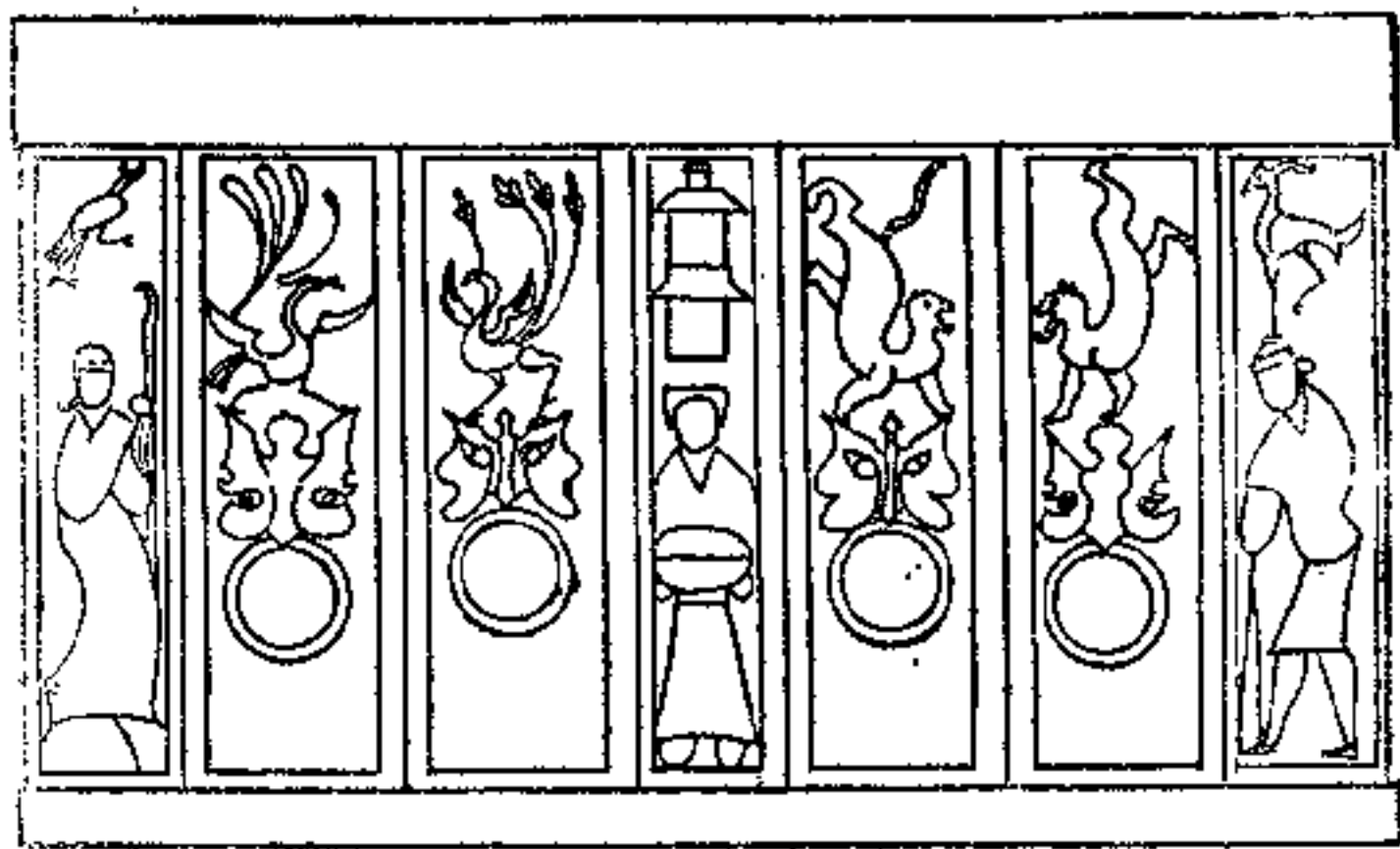
② 李学勤《东周与秦代文明》第 241 页，文物出版社 1984 年版。



舌是当时辟邪之物的典型特征，所以这东西并非一般的建筑装饰，而当具有镇宅逐鬼的功能。1966年，考古学者在河北燕国都城遗址中发现一件高74.5厘米的青铜铺首，为透雕的怪兽面部形状，长鼻上衔着门环。北京另一处燕都遗址中还出土兽面纹的瓦当<sup>①</sup>。这些都说明：当时比较重要的建筑物多在屋檐和大门上装饰兽面图样，冀以卫凶。

到两汉时期，用兽面镇宅已成为社会上通行的惯例。这类例子在汉墓中俯拾皆是。汉代墓葬是全然仿照生人住宅建造的，故能反映实际生活中的情况。我们姑且选一座汉墓看个究竟。

河南南阳县英庄汉墓的墓门有四扇门扉，二侧立柱。东立柱刻执棒门吏，西门柱刻执槩戟门吏。每扇门扉各刻一衔环铺首，



河南南阳汉墓墓门上的辟邪图案

<sup>①</sup> 李学勤《东周与秦代文明》第90、86页，文物出版社1984年版。

铺首上方刻一对朱雀和一对白虎<sup>①</sup>。这组图像相互间都有密切的关联,共同表达特定的象征意义。

先看两位门吏。他们当是汉代人最尊敬的神荼和郁垒两兄弟。因其“主领阅万鬼”,故被派往沧海间的孤岛上把守鬼门,后又下放人间司镇宅御凶之职:“上古之人,有神荼、郁垒者,昆弟二人,性能执鬼。居东海度朔山上,立桃树下,简阅百鬼。鬼无道理,妄为人祸,荼与郁垒缚以卢索,执以食虎。故今县官斩桃为人,立之户侧。”<sup>②</sup> 门神的安置,须在岁末大傩之时。待方相氏与 12 神兽把群厉从居室中赶出去以后,人们便用桃木雕的、或用朱色绘在桃板上的神荼、郁垒像立在门口,旁边还挂起缚鬼的苇索。这一过程,张衡在《东京赋》里作过精彩的描写。请看仪式末尾设门神的情形:

“卒岁大傩,驱除群厉,……度朔作梗,守以郁垒,神荼副焉。对操索苇,目察区陬,司执遗鬼。京室密请,罔有不赅。于是阴阳交和,庶物时育。”

再说兽面铺首。后人谈论除夕镇门之俗,往往忽视了其中的一个重要程序,曰:“画虎于门,以御凶也。”<sup>③</sup>《风俗通义》记汉代县官腊岁所行三事为“饰桃人,垂苇茭,画虎于门”。《论衡·乱龙篇》的记载与此相同,谓立门神之时,要“画虎之形,著之门闾。”这样做的理由是很充分的。神荼和郁垒只负责捉鬼,然后把抓到的凶魅投之虎口,“鬼无道理者,神荼与郁垒持以苇索,

---

① 《河南南阳县英庄汉画像石墓》,《文物》1984 年第 3 期。

② 王充《论衡·乱龙篇》。

③ 《文选·东京赋》李善注引《风俗通》。

执以饲虎”<sup>①</sup>。所以镇守家宅万不能缺了猛虎的形象,否则两位门神终究奈何群鬼不得。

以虎卫凶,是取其凶猛。《后汉书·礼仪志》有云:“虎者阳物,百兽之长,能击鸷牲、食魑魅也。”《风俗通义·祀典》也讲了同样的道理:“虎者阳物,百兽之长也。能执搏挫锐,噬食鬼魅。今人卒得恶悟,烧虎皮饮之,击其爪,亦能辟恶,此其验也”。真是虎死雄风在,连其皮爪也能令鬼怪闻风而逃!兽面铺首便从画虎于门的习俗演变而来。

又看朱雀、白虎。这两位系汉代“四灵”之一,代表南方和西方方位。但它们亦有食鬼驱邪的本领。老虎不必多说,朱雀在古代与凤凰实为一物,它是象征太平的吉祥鸟。可一旦发怒,又能扫除群恶。《拾遗记》卷一讲了这样一件事:

“尧在位七十年,有祗支之国献重明鸟,一名双睛,状如鸡,鸣似凤,时解落毛羽,肉翮而飞。能搏逐猛兽虎狼,使妖灾群恶不能为害。饮以琼膏,或一岁数来,或数岁不至。国人莫不扫洒门户,以望重明之集。其未至之时,国人或刻木,或铸金,为此写之状,置于门户之间,则魑魅丑类,自然退伏。”

这著于门上的门神、兽面、朱雀和白虎,共同担起了驱逐厉鬼不祥,卫护家宅安康的重任。汉代的兽面铺首,实则为驱傩面具的转形。从河南南阳画像石的图案来看,它们不仅功能相似,造型亦相同。都为虎头形状,獠牙突出,面目凶恶。这一基本形态,为历代镇宅面具所保持,至今没有大的改变,只有因地域和民族的不同而有微小差异。

<sup>①</sup> 《文选·东京赋》李善注引《风俗通》。



至晋代，门神和虎头仍各守其责，在腊冬除夕之时出来守门。为了加强猛虎的威力，人们还在门上安置两盏灯，作为它的眼睛，藉以吓唬胆敢私闯民宅的妖魔鬼怪<sup>①</sup>。

到了唐代，执鬼与食鬼这两种角色被日益混淆。演化为武士模样的门神和虎头面具可以合挂，也可以只挂一种。同时，又跑出一位兼执鬼与食鬼于一身的钟馗大郎，更使人们可以按兴趣和需要自由选择了。一般说来，唐以后挂门神像更为流行，挂虎头的习俗则多保留在南方，尤其是比较封闭的乡村。虎头面具在北方虽已少见，但它流传的遗迹仍随处可寻。今陕西民间每逢五月端午，作兴用艾叶结成虎形悬于门上，谓之“艾虎”，据说有辟邪恶、断百病的功效<sup>②</sup>。陕西宝鸡地区世代流传的社火脸谱，从前被农民绘在舀水的木制马勺上，悬挂在家里，作为逐鬼驱邪的吉祥之物。这一风俗的失传并不很久，至今犹有老人记得<sup>③</sup>。

谈起虎头食鬼，便使人想起它那个古怪的名字——“吞口”。这一名称现流传于四川、云南、贵州等地，但我相信它有其他的来源，因为西南地区的虎头面具最早是由内地汉族移民带来的。“吞口”一词未见诸史乘，就连挂这种辟邪之物的乡民也道不清它的来历。直到最近，我才在翻阅民间宗教资料的时候得出了一个猜想：这个名称的出现很可能与古代民间使用符咒的行为有关。

符咒在我国主要是随着佛教的传入，尤其是道教的兴盛而

① (晋)干宝《搜神记》(佚文)。

② 《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》第60页，书目文献出版社1989年版。

③ 《中国陕西社火脸谱》第68页，上海人民美术出版社1989年版。

流行起来的。汉末，张角创立太平道，始以符咒吸引信徒，传播教义，“师持九节杖为符祝，教病人叩头思过，因以符水饮之”<sup>①</sup>。符咒包括画符和咒语两部分，符之中又有“吞符”和“挂符”之别。前者供服用，后者供悬挂。然而道士为病家驱邪治疗，常常将两种符合并使用。西晋道士王纂所撰《太上洞渊神咒经》对此有详细的说明：

“道言：自今以去，道士为人治病，病人家来迎子等。子等先为作符，安十二辰及门、户、井、灶，各各丹书悬之。又作吞符三、七道，一日三时与病人服之，夜亦三服之。”

书中列出 16 道符，分别悬挂之、吞服之：

“十六符，白素朱书，依方镇贴：第一、二悬大门，第三户上，第四卯，第五巽，第六午，第七坤、第八酉、第九乾，第十子，十一艮，十二家庭，十三灶上，十四厠上，十五水中，令病人吞服十六，宜书二十一道，三时服之。”

从王纂所绘的符形来看，西晋的挂符和吞符虽然一道使用，但图形并不一样。到了唐代，为简化作法的程序，挂符和吞符在实际的运用中便常常合而为一，由此产生了吞、挂并用的符咒，即把相同内容的符写作一式两张，一张让病人服下，一张挂在门首。这样的两用符依十二地支排列，共有十二道。现举数道如下<sup>②</sup>：

“丑日病者，鬼名是谁？天罡，青身赤面，手持气觥(?)，一足而行。令人噎寒，身体殒，目痛，暴死，失溺水，不利，多口舌，以其

① 《三国志·张鲁传》引《典略》。

② 下引符咒均出自高国藩《上揭书》第 3 章。

形瘕之即吉。此符朱书吞之，并著门户上，急急如律令。”

“卯日病者，鬼名老目离，青头赤身，各乐，使人狂病，令人多啼，藏头掩口入人家失火，狂语恍惚不安，以其形废之即吉。此符朱书，病人吞之，并著门户上，急急如律令。”

“辰日病者，鬼名铁齿，赤身獠面，头上有一角，好食生血。令人吐逆寒热，来去头痛，足冷目疼，不视冥冥，以其形废之吉。此符朱书，病人吞之并著门户上大吉，急急如律令。”

“巳日病者，鬼名程郎，头戴半月，一足一手，青翅赤身，负转而行。令人断气，忌胸肋吐血，心腹百万疼，身鸣，以其形废之吉。此符书病人吞之，并著门户上，急急如律令。”

这种吞挂兼用的符，在当时很可能被人们简称为“吞符”或“吞”。

那么，“吞”这个名称又是如何附会到镇宅面具上的呢？首先，唐代吞挂并用符与镇宅面具在功能上有两点相通之处：一是都用于驱鬼，二是都悬于门首。这样，它们就会时常相互替换，或挂在一起，就象今天许多地方把镇宅兽面与八卦图共同悬挂一样。

吞挂符和镇宅面具的功能如此相近，它们在形式上也就会相互影响。一方面，人们可能把符咒刻到面具上，如今有些地方还保留类似的做法；而另一方面，面具所代表的神灵形象也可被转移到画符上。这种转化是非常容易的，因为二者都是在桃板上表现驱邪之神，只不过面具是用雕刻的手法，画符是用绘图的手法罢了。请看下面这几张敦煌符<sup>①</sup>：

---

① 引自高国藩上揭书第3章。



这是一张地穴出口符，为9寸桃板制，上书“家中地穴出”。文字下面绘一只人头兽身的怪物和一头如狼似虎的辟邪，显然都属于食鬼魅的猛兽。

这是一张吐鲁番出土的唐代符咒真品。下书“天帝神前，沾(?)煞百子死鬼，析(斩)后必道鬼不得来近，护令遄(?)若颞(?)上，急急如律令也”。上方绘一持三叉戟的人形。看来当属门神一类。



敦煌镇宅符



吐鲁番出土唐代符咒

有些画符则干脆略去鬼神的躯体，只着意状写它们的面孔。如这张镇宅四角符，上面写着“病患，此神符镇四角，除去百鬼，万恶消除”。右边符形之中有一蓬发肆张的怪异人面，左边符形之上绘一戴冠长须人头像，可能是唐代人最宠爱的食鬼大神钟馗。

象这样只绘一个神头的唐代画符还有不少。这其中明显透露出镇宅面具的影响。

上面引了那么多材料，无非是想说明：唐代驱鬼镇宅的挂符因与吞符并用，可能被称之为“吞”；而镇宅面具又因与挂符并用，再加上它们的功能相近，造型相似，亦可能被冠之以“吞”的名号。不仅如此，唐代符咒里的



敦煌出土唐代镇宅符

“吞”字，除了指“服符”之外，还有“食鬼”的含义。如敦煌卷子中的《四方金刚咒》不时出现“吞魔食鬼”，“剥肉生吞血淋落，走鬼闻之消化却”的文字<sup>①</sup>。从汉唐至今，我国民间逐鬼护宅的法术可谓千变万化；打鬼的手段也无所不用。然而万变不离其宗，始终以“食”为本。逐鬼的咒语，镇鬼的面具和画符，都围绕着“食鬼”进行创作。唐代的“吞”字既与驱鬼的吞符相联系，又可代替“食”字表达吃鬼的意思，因而用它来指称同样有这两层关系的镇宅面具，是非常合适的。如此，镇宅面具的造型（食鬼的猛兽）便与其名称（“吞”鬼）取得了统一。后来的“吞口”一词，大概就是从“吞”这个称呼衍生出来的。

当代民间的镇宅面具，一如既往地突出了“吞”字所包涵的深刻意义，并极力扩展其吞的范围，使之具有挟持雷电、并吞山河的磅礴气势。水族为吞口开光时念的咒语中有一段话：

<sup>①</sup> 高国藩，上揭书第174、175页。

“一开头，头顶天堂，  
二开眼，眼望四方；  
三开耳，耳听文章；  
四开鼻，鼻闻妖王；  
五开口，口吞长江！  
前面有挡挂，  
一口吞光！  
口舌是非，五瘟使者，  
有吞口大神在此，  
安安稳座，  
一口吞光”！①

### 三、兽面护宅仪轨

我在农村调查的时候发现，镇宅面具是不可随意悬挂的。经常会碰到这样的情况：两个相邻的村子，一个随处都有镇宅面具，另一个却一面都找不到。而同一个村内，也只有部份人家在门楣安放兽面。原来，镇宅面具的挂与不挂，以及如何挂法，都必须依住宅与周围环境之关系而定。首要的一点，是看该房屋是否受煞气的冲犯而呈现出“凶宅”的征兆。

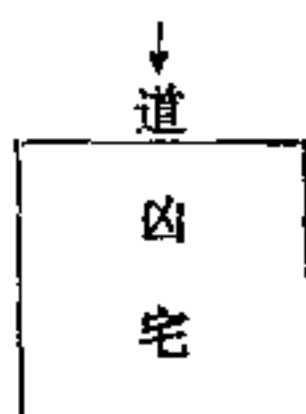
我国的风水理论习惯于将房屋划分为吉宅和凶宅两种类型。凡具有下述一种特征者，便属于凶宅：

---

① 杨新旗《云南水族谷口初探》，《珠江源》1990年第5期。

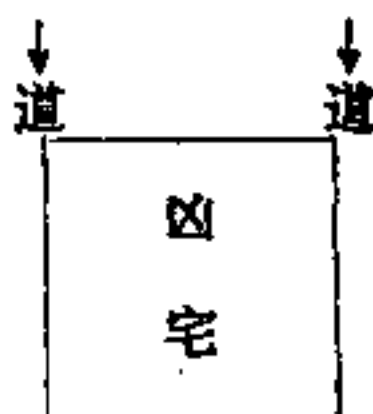


1. 门户直冲巷口和大路。据《阳宅十书》所断，道路冲门有两种情况①，一种是：



“南来大路直冲门，  
速避直行过路人。  
急取大石宜改镇，  
免教后人哭声顿。”

另一种是：



“东西有道直冲怀，  
定主风病疾伤灾。  
从来多用医不可，  
儿孙难免哭声来。”

---

① 引自何晓昕，上揭书第96页。

2. 门前有隐路。曲折回转通向房前的路会导致前程不顺、方向不明、万事不如意。<sup>①</sup>

3. 房前有水而前后有丘，丘指坟墓。这种布局的家宅，意味着阴盛阳衰，必遭大难。故《阳宅十书》断曰：



“宅前有水后有丘，  
十人遇此九人忧。  
家财初有终耗散，  
牛羊倒死祸无休。”

4. 房门正对洞穴，山岩。洞穴会吞噬家产、人丁，红岩会引来火灾，白岩会招致疾病、死亡。<sup>②</sup>

5. 房屋正对别家的墙角、檐角和山墙上的悬鱼。这样的住宅会受他人盛气冲克，家运不顺。

6. 门户正对两山间的凹口，若距离太近，会遭阴风吹袭，受煞气冲犯。

要使住房趋吉避凶，最根本的办法当然是在破土建宅之前就测好风水，选好地基。但如果受到种种条件限制，无法作出选择的时候，就必须借助守护神的威力，挂吞口驱邪止煞，逢凶化

---

<sup>①②</sup> 杨新旗，上揭文。

吉。

按照传统习俗,镇宅面具本来有各种类型,悬挂时当针对屋子的具体情况选用。然而,今天大多数地区在安置吞口时都不再顾及这种区别,只拿一个面具挂起来了事,以至很少有人能对镇宅面具的类型说出个子丑寅卯来。可喜的是,近来有学者对云南水族使用吞口的风俗作了详细的考察,为我们了解镇宅面具的分类和用法提供了难得的资料<sup>①</sup>。

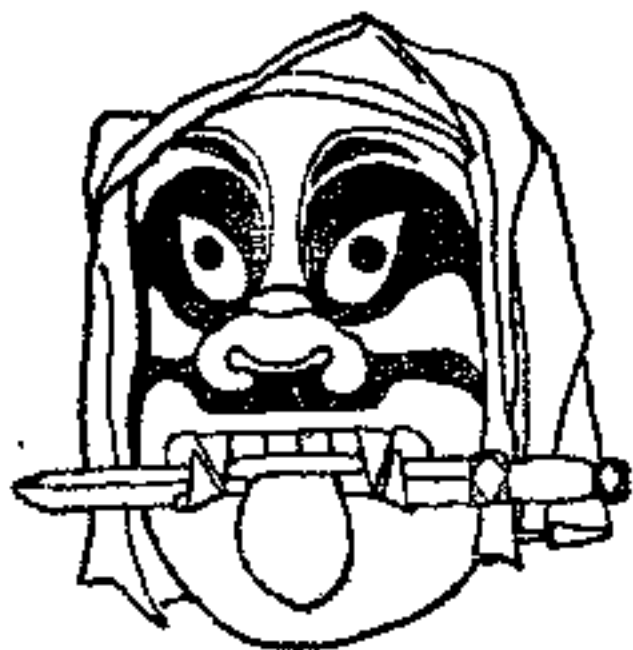
水族吞口按其形貌和功能分为五种。它们的造型并无大的差异,均为虎首、尖耳、宽鼻、獠牙,口含木剑。但在面部表情的细节和着色等方面各具特色。这五种吞口是:

猩猩必煞。作鹰眼环目,眼角弯曲下悬如逗号。四颗突出的獠牙咬住一把红柄利剑。以白色衬底,眼睛涂黑,耳朵和胡须涂红。这种面具能吞岩石、洞穴、隐路。

凶神恶煞。作风眼斜视,白目玄眉,白鼻红须,红牙含白剑,能吞墙角、檐角、坟墓。挂上它,

可以破解冲克、抑阴壮阳,家运大成,做事通顺,六畜兴旺,消灾免难。

双剑雾煞。特点是口中含有两柄木剑。此神“夜能阴,昼能阳,白天能杀三万人马,夜间能吞五万神兵”。凡屋临阴风,坐向



水族吞口悬挂时的样子

<sup>①</sup> 下面有关水族吞口的介绍,均参考杨新旗上揭文。

朝山的房屋可挂这种面具。

凶神八煞。作白眼黑头，四颗獠牙，八枚平齿，红耳。它能吞口舌是非，八方鬼魅，五瘟顽凶。凡家境不顺、是非不断、牲畜频死之家可挂此物。

送子吞口。这枚面具眼珠平凸，目光和善，鼻子作白色。它能吞食造成生殖障碍的妖孽。挂此吞口可求子有子，求女有女。

水族的吞口以及它们所反映的文化特征，不可能出自一个地域性的小传统，而当有更广阔的文化背景。据调查者称：在云、贵交界的水族地区，制作吞口和主持开光仪式的主要人物是贵州省乌沙区74岁的水族艺人何光亮，他的祖籍原在贵州安隆。何老人4岁亡父，随母亲移居云南黄泥河龙潭村。14岁丧母，又从姐夫学做木工。1932年，他跟着姐夫到广西百色开木匠行，碰到湖南汉族雕匠唐连城从柳州来此，遂投师唐门下，学习吞口的制作、彩绘和看向。40年代，何光亮返回云南黄泥河，以后搬到贵州革里定居。这些年间，他一直从事吞口制作并主持开光仪式。据他回忆，贵州安隆素有挂吞口的习惯，雕师为汉人。而在他返回云南之前，滇省与贵州接壤的地区并没有挂吞口的习俗。

何光亮的学艺生涯为镇宅面具从内地汉族聚居区向边疆少数民族地区的传播留下了一个活生生的例证。根据目前掌握的材料，镇宅面具在古代曾广泛流行于内地，明清以来逐渐传入贵州、云南和台湾等省，与当地的文化传统交汇融合，变幻出丰富多彩的形式。制作镇宅面具的材料，古时候规定必须用具有镇鬼功效的桃木。但各地的民间艺人并不受此约束，而是因地

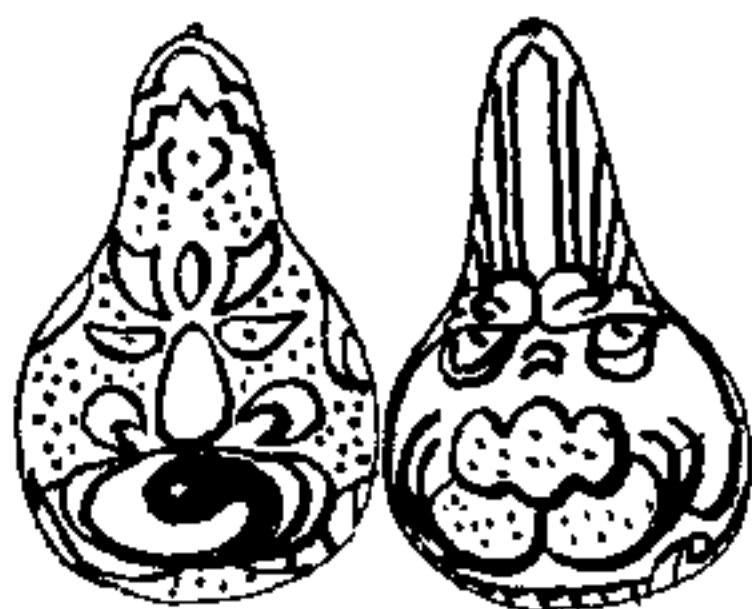


制宜，根据实际的自然条件与文化环境选用不同的质料。大致说来，台湾的兽牌可用石刻、木雕、铜铸或纸张彩绘<sup>①</sup>；湖南、广西和贵州汉族的吞口一般为木头雕就；水族的吞口传自湖南，所以也用木雕工艺，只是送子吞口的选料有些讲究，必须以开花结果的秋木为原料，以传达多子多福的文化意向；云南吞口的用料最为



台湾陶塑兽牌

复杂。除了精美的木刻兽面外，有的用泥土捏制，入陶窑烧成，显得粗犷厚实；有的用葫芦瓢彩画，三笔两笔便勾勒出一张充满活力的老虎面孔；有的干脆从房前屋后拣来一块劈柴，浅浅刻几道纹路，再拿毛笔一填一勾，便抬去供将起来。



彝族葫芦吞口

各地的镇宅面具，无论怎样花样翻新，总脱不出以下几个要素：

一是形似虎头。除福建和台湾的镇宅面具带有狮的特征而外，其他地区的吞口都以虎为原型。水族的虎头比较圆胖，贵州汉族的虎头

① 刘文三《台湾早期民艺》第162页，台北雄狮图书股份有限公司1988年版；  
席德进《台湾民间艺术》第3页，台北雄狮图书股份有限公司1988年版。

则较长。云南的木雕虎头多带有一柄长把，依旧保持着木勺的形状。最有趣的是镇宅面具传入彝族地区以后，与这个民族崇拜虎的传统结合在一起，变成了最能表达彝文化精神气质的象征符号。云南楚雄彝族巫师用葫芦瓢绘制吞口时，总是想方设法地突出其猛虎的特征，创造出一种唯彝族所独有的“五虎吞口”。这种面具在一个大虎头内含有四个小虎头，即额头上画一个，两只眼珠各为一个，口中咬的剑柄头也雕成虎头形状。而且，吞口中又以虎年、虎月、虎日、虎时画的，同时在虎口挂的才最灵验<sup>①</sup>。有些地方的彝族甚至在举行祭祖大典时，把虎头面具挂于门楣上，表示这家人是虎的子孙，正在祭祖<sup>②</sup>。

二是口含利剑。这已成为吞口的重要标志。我怀疑这柄宝剑可能显示了道教的影响，因为只有道教把剑作为标准的法器。据《三教源流搜神大全》卷七记载，当年张天师在云锦洞炼丹成功，又得秘卷，掌握了通神变化和驱除妖鬼的法术。此后他在四川的云台峰升天，授子孙经录符章并印剑，以镇群厉。该书所附清代木刻像中的张天师，正手持利剑倒海翻江。《列仙全传》又将张道陵的传奇故事加以推衍，谓太上老君遣张天师至蜀中摄伏六大鬼神，特授之以经书、印鉴，还有雌雄剑两把。难怪民间所绘道教诸神，其中的张天师不仅手握“五雷号令”，而且在身旁祭一把青龙宝剑。他胯下的座骑，正好就是一头猛虎。这老虎跟随真人降妖除怪，自然也十分精通道法。所以民间辟邪求福，不必时时惊动天师大驾，只须请他的老虎座骑出山，来时口中含

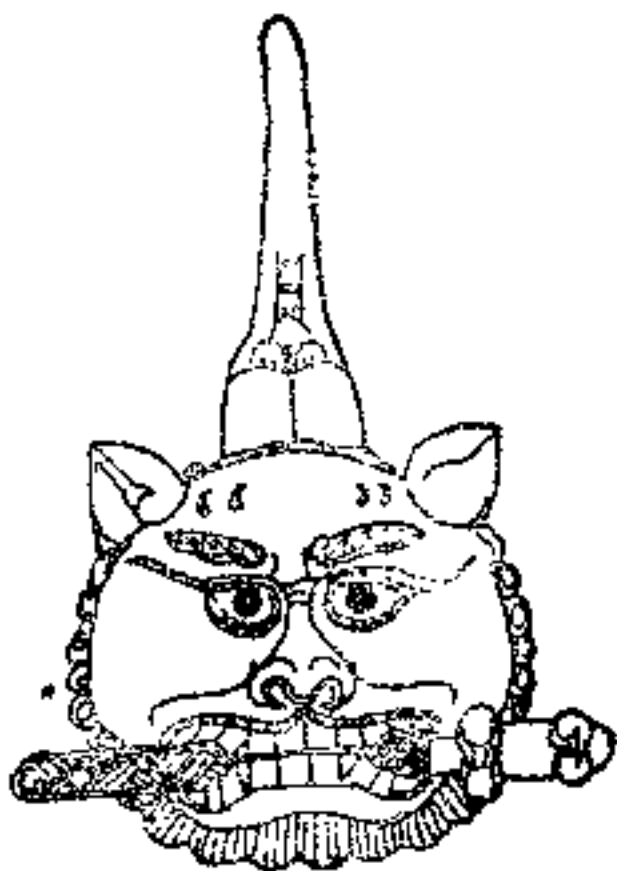
---

① 唐楚臣《虎头葫芦瓢的奥秘》，《民族艺术》1989年第2期。

② 陈久金等《彝族天文学史》第137页，云南人民出版社1984年版。<sup>1</sup>

把利剑，爪持金印，以表明秉承了主人的旨意。这一推论并不是无根之谈，而有两张版画为证。

一张是台湾刻印的镇宅符<sup>①</sup>，画张天师骑虎的形象。在此要说明：贴“天师符”镇宅的风气不仅传布于台湾一地，在大陆也相当盛行。如江苏一带，五月“朔日，人家以道院所贻天师符贴厅事以镇恶，肃拜烧香。至六月朔，始焚而送之”<sup>②</sup>。另一张是上



云南汉族木雕吞口

海旧校场义盛斋年画店刻印于清末的金钱老虎图。图中的老虎口衔利剑，爪持金印，并踏着“五毒”（蛇、蝎、蜈蚣、壁虎、蜘蛛）。这两张图上的老虎都作出一种奇怪的姿态，仰头、弓腰、翘起后身，尾巴舞作S形状<sup>③</sup>。再察看其他民间道教绘画，才恍然明白：原来这是张天师座骑的“标准像”<sup>④</sup>。大概是为了表示它背上驮着一位笨重的神仙，才特意画成这副模样的吧！中国的老百姓最善于运用隐喻的手法来表现他们崇拜的鬼神。譬如这位张天师，他自己时常“真人不露相”。人们作法时，只要画出他使用的一两件法器（如剑和印），或他乘骑的神兽，便足以暗示他的存在

① 刘文三，《台湾宗教艺术》第112页。

② 胡朴安，上揭书（下册），第159页。

③ 参见王树村《中国民间年画百图》第54图，人民美术出版社1985年版；刘文三，上揭书第112页。

④ 参见席德进《台湾民间艺术》第67页，J·Lemoine，上揭书第78页。





台湾银铸镇宅狮头

了。可见，镇宅虎头口中的利剑并不是随意加上去的，它分明是张天师的祛邪降妖剑，是此神无边法力的化身。另外，它也是道教与民间巫教达成一桩交易的信物。有了这把剑，古老的镇宅面具便顺顺当当地抬高的自己的地位，而道教也利用这柄剑，毫不费力地降服了巫教的看门猛虎，将

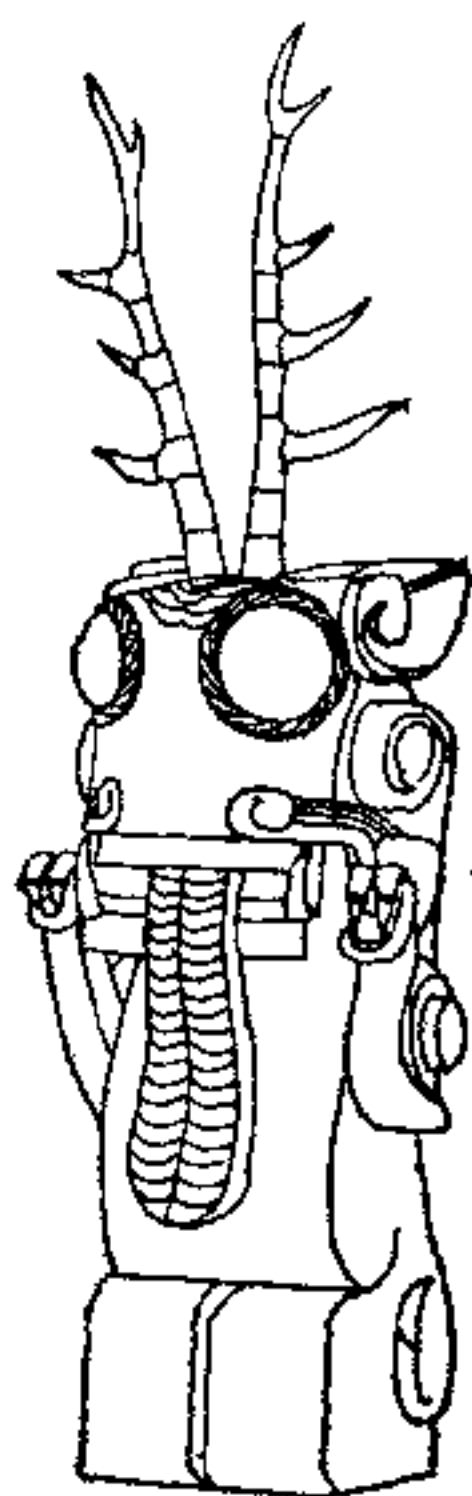
其归到张天师的麾下，同时也把在民间颇有影响的吞口崇拜纳入了自己的宗教体系。

三是口吐长舌。大体上讲，福建和台湾的狮头镇宅面具含刀而不吐舌，湖南、云南和贵州等地的吞口大都瞪目吐舌。这种古怪的辟邪方式在楚文化中有很深的渊源。在湖南、湖北几座战国时期的楚墓中，曾发现几件单身和双身的镇墓兽。它们的共同特征是口吐长舌，头饰鹿角，带有恐吓和攻击的意向。其中最具有代表性的一件发现于河南信阳楚墓，高1.4米，作踞坐状，尾巴卷曲，两支前爪抬起，象要往前猛扑的样子。它全身涂着棕色的彩漆，饰有鳞纹，两只鼓突的环眼和长舌都漆成红色，显得极其狰狞<sup>①</sup>。这种怪兽的名称尚无从考证，估计是用来守护墓圻、驱赶厉鬼的，故被命名为“镇墓兽”。

战国楚墓还出土过一件石雕的镇墓兽，它只有一颗凶恶的脑袋，头上也没有安鹿角，鼓突的大眼和长长的舌头更加引人注

<sup>①</sup> 《新中国的考古收获》图 66，文物出版社 1961 年版。





战国镇墓兽

赫然冒出一行字，曰：“石敢当”或“泰山石敢当”。民间各种各样的镇宅方术，尽管形式各异，其功能却没有大的差别，法力也无高下之分，所以老百姓常将它们混杂起来使用。久而久之，这

目，整个形态与今天的吞口并无太大的差异<sup>①</sup>。然而，这两种吐舌的怪兽之间毕竟隔着两千多年的历史鸿沟，在补上其中失落的链环之前，我们无法对它们的意义作出任何定论。不过，敦煌唐代符咒曾提及一种名叫“天赋”的厉鬼，说它“四头一足而行，吐舌，使人四支不举，五臟不流，水肿大腹，半身不遂，令人暴死”<sup>②</sup>。由此看来，古人对吐舌的怪物是怀有畏惧心理的。用这种可怕的形象来镇守家门，驱赶邪恶，也当在情理之中。

四是镌刻咒文。有时，在镇宅虎头吐出的长舌上，会



战国石雕兽头

① 伊藤清司，上掲书第 23 页。

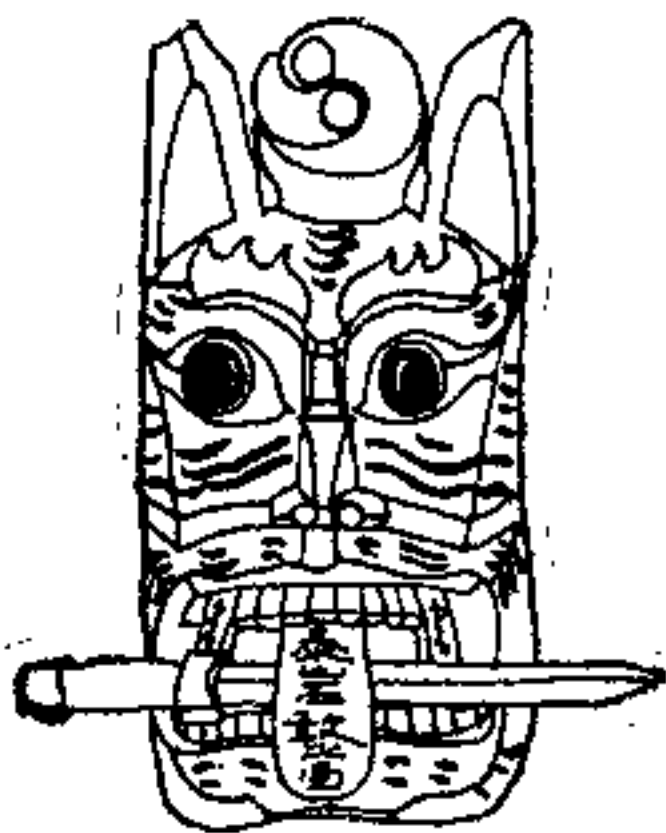
② 高国藩，上掲书第 104 页。

些镇宅的方术便相互渗透，变得你中有我，我中有你了。石敢当和吞口的关系也是如此。

有不少学者早就指出：对石敢当的信仰其本质是对大石的崇拜。古人传说石敢当起源于女娲投炼石以制蚩尤之暴，正是前人崇拜石头的曲折反映。唐代民间发明了不少以石镇宅的方法，其中一种非常有趣。据敦煌写本 P4522 背面《宅经》：

“宅舍寅卯地，有直街巷及开门冲吉，禳之法：鍼（剪）女七人，各长七寸，白石七两，蜍（虎）头一具，用砖（砖）盛之，用疾（？）埋于寅卯间，入土七尺，大吉。”①

这是迄今所知用石头和虎头共同镇宅的最早记载。以后，把这两种辟邪之物弄在一起的做法日益普及于民间。有的是刻虎头于石敢当之上：



贵州汉族“泰山”

“面今城厢第宅，或适当巷陌桥道之冲，必植一小石，上镌石敢当三字，或又绘虎头其上，或加泰山二字，名曰石将军。谓巷道直冲有关凶煞，此石能厌攘之。”②

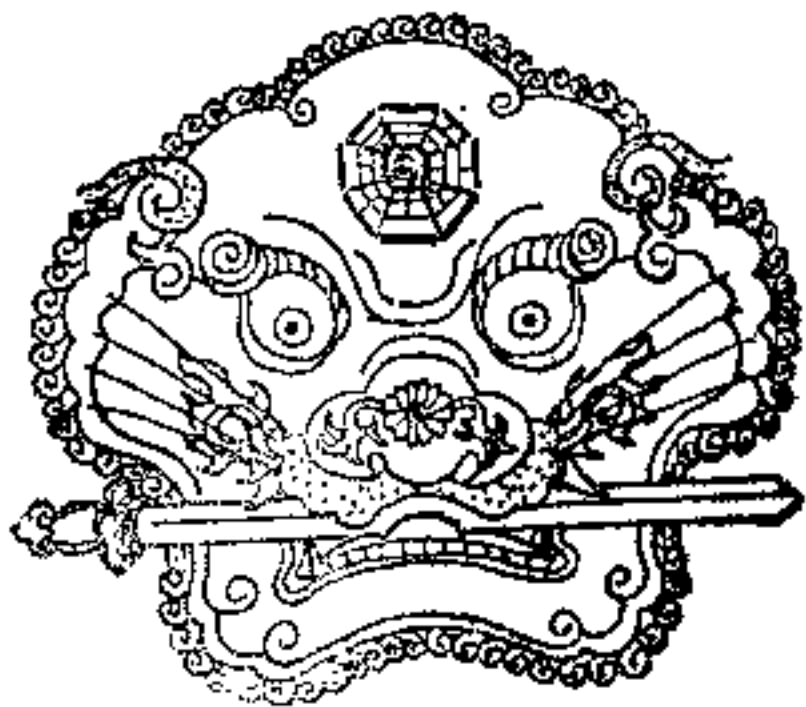
这种做法在台湾、福建、香港、马来西亚和菲律宾等地尤为常见，“石基上一般刻石敢当、泰山石敢当等字，也有的在上部附带刻上八卦鬼

① 引自高国藩，上揭书第 501 页。

② 黄斐默《集说诠真》，转引自《中国民间诸神》414 页。

面、狮面的,这样做也许是为了增强驱魔的效力”<sup>①</sup>。

有的地方则反其道而行之,把“泰山石敢当”几个字或写或刻在辟邪的狮、虎身上。如果这辟邪是虎头,字便写在它口中吐出的长舌上面;倘若它是一尊身首俱全的“瓦猫”,则写在它双足扶持的方牌之上。所谓“瓦猫”,是民间用来镇宅的又一种器物。它的原型为老虎,造型和功能都与吞口相似,只不过多了个身子。瓦猫在内地已不多见,仅在云南等少数地方还有遗存。此物用陶土烧制,或用石料雕凿,安放在屋顶正脊、飞檐或门头的瓦脊上,可以吃掉冲犯本宅的他人屋角和四野鬼神<sup>②</sup>。



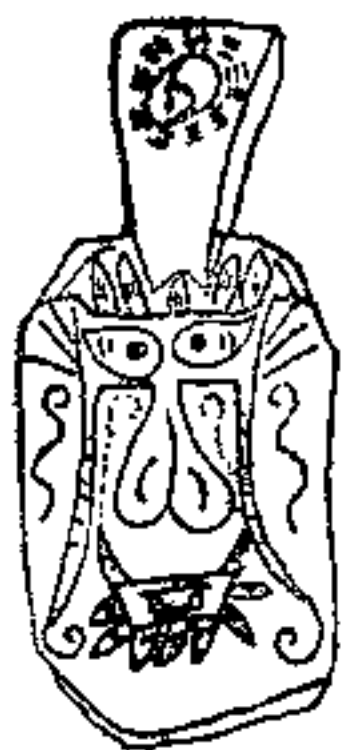
五是画太极八卦。镇宅面具一般都画有太极图。有的画在额头上,有的画在血盆大口 福建民间版画“龙龕”,亦见于台湾中。图形分作两类。沿海地区的狮面多在头部正中画一个八卦图,里面写上“太极”二字<sup>③</sup>。内地的吞口则只画一个圆形的阴阳太极。彝族更加富于创造性,他们完全不受传统禁忌的束缚,或把太极图画在吞口的嘴里,或涂在鼻头上,或绘在勺柄上,力求达到醒目和威摄的效果。我认为:吞口上的太极八卦图同辟邪剑一样,也是道教对民间假面崇拜实行统摄的结果。它就象

① 寇德忠,上揭书第23页。

② 高金龙《云南民间瓦猫造型艺术初探》,《云南民族民间美术文集》。

③ 席德进,上揭书第3页;《木版年画》,上海人民美术出版社1988年版。





彝族木雕吞口

一方符印，标志着道与巫的联姻；又似一道紧箍咒，表明巫教之鬼对道教之神的服从。

将一块自然之物改造成活脱脱的兽面，还不足以让它发挥效力。只有经过一整套祭祀和咒语的点化，才能赋予它生命。仪式的第一步叫做“开光”。意即召唤神灵而来，附在吞口上，使之变成灵验的辟邪物。具体的做法各地不同，但一般都要杀

只鸡，用鸡毛蘸血贴在吞口上面，有的还要把五谷塞进吞口嘴里。与此同时，巫师朗朗念诵咒语：

“一请鲁班先师之神位，日吉时良，主人开光，大吉大昌之家，我鲁班在此，看就吉日，立及吞口保安康，安安稳座，镇守某某人家，喂牛牛成群，喂马马成双，喂猪、鸡、鹅、鸭无其数，某姓人家保安康……”

水族这段开光咒语不请他神，只请鲁班，是有根究的。在民间传说里，鲁班不仅是木匠的祖师爷，也是最先雕刻怪兽头像和制作门上铺首的人。这两件事迹一则见于《水经注·渭水》：

“渭水上有梁，谓之渭桥。旧有恃留神像，此神尝与鲁班语。班令其人出，恃留曰：‘我貌很丑，卿善图物容，我不能出。’班于是拱手与言，曰：‘出头见我’。恃留乃出首。班于是以足画地，恃留觉之，便还没水。故置其像于水，惟背以上立水上。恃留之像，曹公乘马见之惊，又命下之。”

另一则见于《群书拾补》辑《风俗通逸文》：

“门户铺首。谨案：百家书云，公输般见水螭，谓之曰：‘开汝



匣，现汝形。”蠡适出头，般以足画图之。蠡引闭其户，终不可得开。般遂施之门户，欲使闭藏当如此周密也。”

鲁班创造的这两件东西都与吞口有关，请他来主持开光仪式当然是最合适不过的。

下一个仪式为挂吞口。挂时也要念一段咒语：

“赫赫洋洋，  
日出东方，  
吾赐此佛，  
普扫不祥，  
口吐山脉之火，  
佛飞门摄之光，  
捉怪遍天逢历世，  
破瘟用岁吃金刚，  
降伏妖怪死者，  
化为吉祥。  
太上老君吉吉如令。”<sup>①</sup>

如果挂的是送子吞口，巫师便手持公鸡念道：

“此鸡不是非凡鸡，  
王母娘娘带来的，  
带来三双零六个，

---

① 引自杨新旗，上揭文。

淡饭袈裟里内成，  
昆仑山上抱鸡子，  
凤凰窝内出鸡儿，  
寅年生个寅鸡子，  
卯年生个卯鸡儿。  
大哥飞上天，  
好似凤凰，  
二哥飞下海，  
好似龙王，  
主人开光，  
龙凤呈祥。”

贵州安顺汉族为吞口开光，所念咒语又别具特色：

“泰山神圣在云间，  
弟子洗手焚香案，  
迎请神圣受香烟。  
泰山神圣在云头，  
弟子洗手焚香案，  
迎请神圣来受头。”

此鸡此鸡不是非凡鸡，  
头顶红冠八卦，  
身穿五色绿毛衣。  
别人拿你无用处，

今日落在弟子手，  
拿你给主人家，  
作一个泰山开光鸡。

一点头，  
子子孙孙封诸侯；  
二点腰，  
脱了蓝衫换紫袍；  
三点脚，  
子子孙孙中登科。  
开光一毕，  
万事大吉。  
保佑主人家，  
老的无灾，  
小的无难；  
空手出门，  
抱财归家；  
牛马成群，  
猪羊满圈……”

文中说的“泰山”，指的是吞口。因其舌头上写着“泰山石敢当”，农民们便以“泰山”代称之。挂吞口的时候必须端端正正，不可歪斜。勿论石刻、木雕或铜铸的兽面，都不能在面上钉钉子，否则会反吉为凶<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 刘文三，上揭书第104页。



藏族寺庙悬挂面具

总之，吞口作为一种重要的镇宅手段，与挂镜、立石、贴符、置门神等镇宅方术一起，构成保护内部世界的民间信仰体系。这一体系源之于巫教，又归附于道教，长期左右着传统建筑文化和家庭、社区观念的演变。在其中，镇宅面具以其摄人心魂的造型和悠久的传统而显示出持久的生命力，而且深具圆融贯通的力量。它把石敢当、符咒、辟邪剑、长舌以及五行之色的形式和功能集于一身，兢兢业业地担当

起警戒百鬼、卫护安宁的职责，堪称中国民间宗教艺术的杰作。



## 第十一章 人生百态

### ——戏剧面具

在中国面具文化的殿堂中，戏剧面具的种类最多，份量最大。有关这方面的研究，当从分类条理入手，但这却是一件前无古人的工作。时下学术界多以“傩”对中国的假面表演活动进行归纳，这在目前不失为一种“求同”的重要方法。然而要把研究推向深入，还必须下一番“求异”的功夫，即对研究对象进行分门别类的考察。为此，笔者打算以三个标准为依据，为中国戏剧面具提出一套分类系统。任何一种具有文化意义的分类都有特定的着眼点，所以总是相对的。本文提出的分类体系也并不排斥其他的分类方法，而力求与之相互补充，以期达到对中国戏剧面具更全面、更深入的认识。

#### 一、戏剧假面的分类

本文运用的三条标准是：

##### （一）面具的使用。

我们既然从面具入手观察戏剧，自然要首先考虑各种戏剧

中面具的使用状况。大体看来有两种情形：

一类戏剧在表演时全部的角色都使用面具化装，或者以面具作为主要的造型手段。属于这种情况的有傩堂戏、师公戏、端公戏、地戏、关索戏、变人戏、藏戏等。

另一类戏剧则以涂面为主要的化装方式，仅部分使用面具，如目连戏、京剧和川剧等。

在此不妨采用符号编码的形式：将第一类戏剧命之为“A型”，第二类戏剧命之为“B型”。

## （二）与祭仪的关系。

我国的假面戏剧大都与宗教信仰和祭祀有着错综复杂的关系。而此处需要判定的，是某一戏剧表演是否直接表达祭典法事的内容和过程，即表演同祭仪是合体还是分流。这样也可以分出两种类型：

一类戏剧可能在开场、中间或结尾出现祭祀神鬼的仪式，但这些仪式均自成一体，并不与戏剧演出本身发生直接的、内在的联系。属于这种情况的有地戏、关索戏、藏戏、京剧、川剧等，可称之为“世俗戏”。

另一类戏剧却截然不同，它们旨在借用戏剧表演的形式，以表达宗教法事的内容和过程。有的尽管在不断增加娱人的成份，但法事的骨架依然支撑着基本的表演结构。如上文讨论过的蒲仙目连戏，三天的演出多达70场，情节丰富，表演感人，但它从始至终与超度法事齐头并进，相互交织，显然未曾从宗教祭典的躯壳中脱离出来。同属这一类型的还有傩堂戏、端公戏、师公戏、变人戏等，可通称为“法事戏”。

### （三）相关的文化传统。

在前面，我们已对“文化传统”这一概念在分类研究中的重要意义作了阐述。中国不同地域、不同民族的戏剧面具，也与它们各自的文化传统有着不可分割的联系。从这一角度考察，我们应当分别两种情形：

其一，以自身文化传统为主体发展起来的戏剧假面，有藏族的藏戏面具，彝族的变人戏，汉族的各种戏剧面具。

其二，借鉴外来尤其是汉族文化的传统，并对之加以改造面形成的戏剧面具，有土家、侗、苗、仡佬族的傩堂戏面具，壮族的师公戏面具和布依族地戏面具等。

如果从更宏观的角度考察，可以按照文化传统把中国假面戏剧（不包括部分使用面具的京、川剧等）划分为三支流派。它们是：

源于藏文化的藏戏流派；

源于中原傩文化的傩戏流派，包括傩堂戏、端公戏、师公戏等；

源于彝文化的变人戏流派。

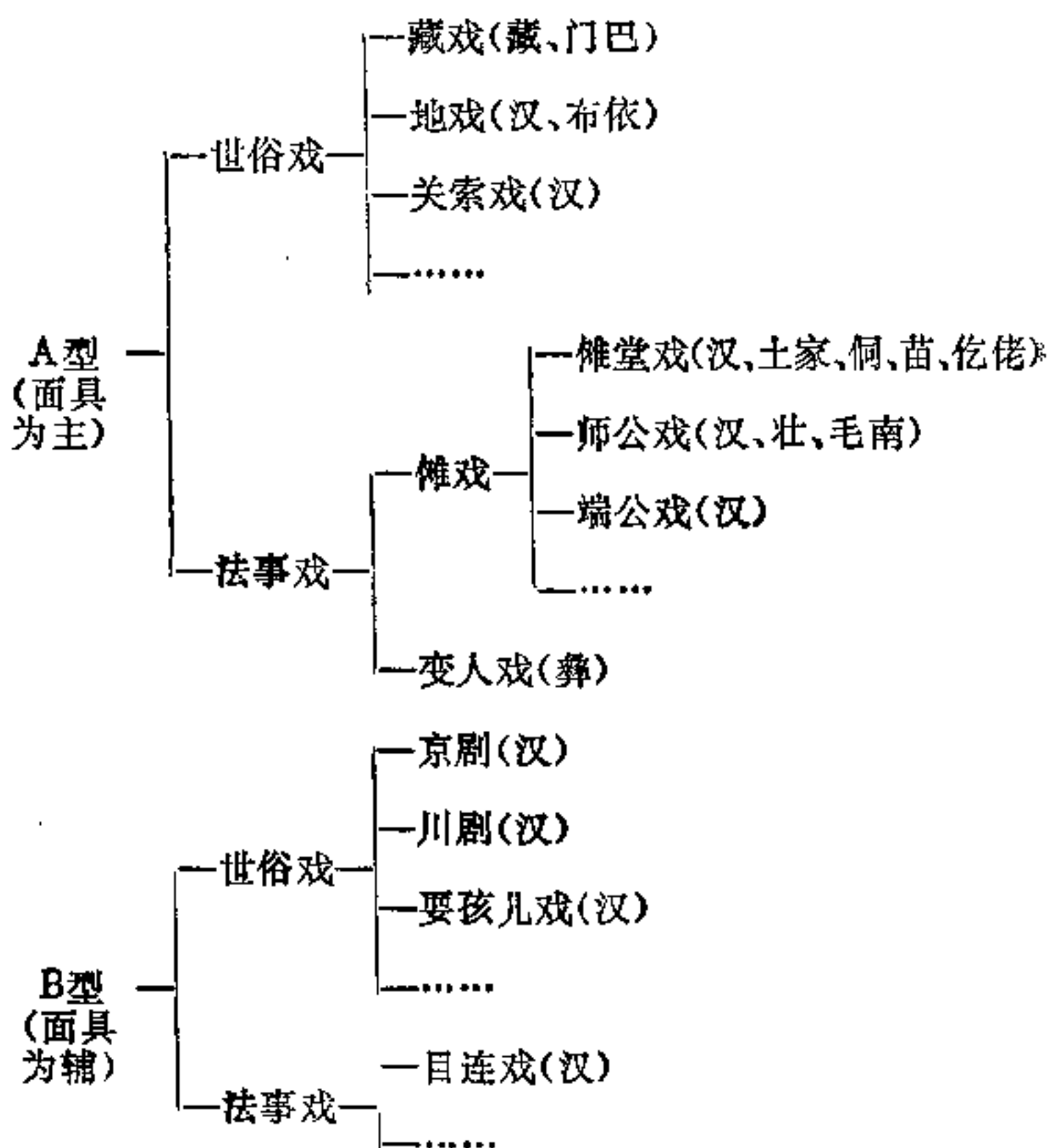
将上面提出的三条标准综合起来，便得出了如下的分类表：

这张表是以面具使用为一级分类标准，以假面与祭祀的关系为二级标准，文化传统为三级标准列出的。它既能揭示我国各种戏剧假面之间错综复杂的关系，也便于研究时的操作和论述。当然，人们也可以变换或采用别的标准，作出新的分类。例如，目前有许多学者运用“傩”的概念，把中国假面戏划分为“宫廷傩”、“民间傩”、“军傩”和“寺院傩”<sup>①</sup>，也极富于启发性。

---

<sup>①</sup> 曲六乙《中国各民族傩戏的分类、特征及其活化石价值》，《中国傩文化论文选》。

## 中国使用假面的戏剧类型



下面，我们就按照以上A、B两大类型，对中国的戏剧假面加以进一步的分析。

## 二、A型：假面的戏剧

A型戏剧都是典型的假面戏，而且是中国面具文化宝库中



数量最大、水平最高的部分。尤其是其中的藏戏、地戏和傩戏，早已引起国际学术界的注意。

### (一)藏戏

“藏戏”是对我国藏民族戏剧系统的统称。它至少包括以下8个剧种：

白面具藏戏，藏名“拔戛布”，为藏戏中发源最早者。它在8世纪以前西藏山南地区的民间歌舞“勒谐”（劳动歌曲）、“谐钦”（古仪仗歌舞）、“羌姆”的基础上逐渐形成，继而传到拉萨。至今仍保留于拉萨和山南一带<sup>①</sup>，其剧团共分为6个派别。



白面具及表演者

蓝面具藏戏，藏名“拉姆”，意为“仙女”，相传因最早的藏戏为七位能歌善舞的姐妹表演而得名。他的创造者是公元14世

<sup>①</sup> 刘志群《我国藏戏系统剧种论》《中华戏曲》1988年第3、4期。

纪的高僧汤东杰布(又名铁桥·遵珠桑布)。当年他为广利众生,主持建造曲水铁桥。但因缺乏人力和钱粮,工程迟迟不能竣工。汤东杰布于是在信徒中召来美貌俊俏的七姐妹,组成戏班子,并且采用佛经故事,自编自导节目,设计唱词唱腔,亲自敲钹击鼓,到各地演出募捐,由此而形成藏戏雏形<sup>①</sup>。汤东杰布也因此而被尊为藏戏开山祖师,藏剧团演出均要供奉他的神像。

以后,经过历代艺人的整理、加工,蓝面具藏戏在形式和内容方面都不断丰富,至公元17世纪五世达赖时,终于脱离了宗教仪式的束缚,成为独立的表演艺术。



藏戏假面化装

昌都戏,藏名叫“朗达羌”或“阿西拉姆”。于本世纪初创于昌都强巴林寺,它是在融合当地民间歌舞和卫藏藏剧艺术的基础上形成的,同时还吸收了川剧的某些表现手法,具有较浓郁的民族色彩和一定的现代气息<sup>②</sup>。

德格戏,藏名“朗达羌姆”,系直接由四川德格寺院跳神歌舞“羌

① 洛桑多吉《谈西藏藏戏艺术》、《西藏研究》1984年第1期。

② 刘志群,上揭文。

姆”演变而来，17世纪中叶已基本形成。它以歌舞表演为主，剧情在歌舞交替表演中发展，并插入丑角、喜剧、说唱等演出<sup>①</sup>。

安多戏，藏名“南木特尔”，意为“传奇”。所谓“安多”，是藏语“下藏区”的意思，包括甘肃、青海和四川的大部藏区，人口百余万，占全国藏族总数之半。安多戏创立之前，青海藏族寺院的表演活动主要是“羌姆”。18世纪末，拉卜楞寺活佛嘉木样二世（一说为21任总法台贡唐·丹白准美）为振兴佛法与当地文化，吸收跳神舞蹈和民间歌舞的长处，将著名的《弥拉日巴道歌》改编成一出歌舞小戏《弥拉与猎人》，在寺院法会上演出，这是创立安多戏的初步尝试。本世纪40年代，拉卜楞寺开明的嘉木样五世为推动藏区文化事业的发展，授意堪布朗昌活佛撰写了第一出安多戏《松赞干布》，于1946年正式演出，随后很快风靡甘、青、川藏区<sup>②</sup>。安多戏的最大特点是博采众家之长，它不仅综合了本民族的各种艺术形式，而且大量吸收京剧的表现手段，具有较高的艺术水平。

木雅戏，本世纪初在四川康定木雅山歌和锅庄的基础上形成。

嘉戎戏，藏名“陆叻尔”，18世纪创于四川马尔康地区，以歌舞为主，兴起不久便告中断。

门巴戏，于19世纪下半叶形成于西藏门隅门巴族地区，既受到白面具藏戏的深刻影响，又形成了自己独特的表演程式和民

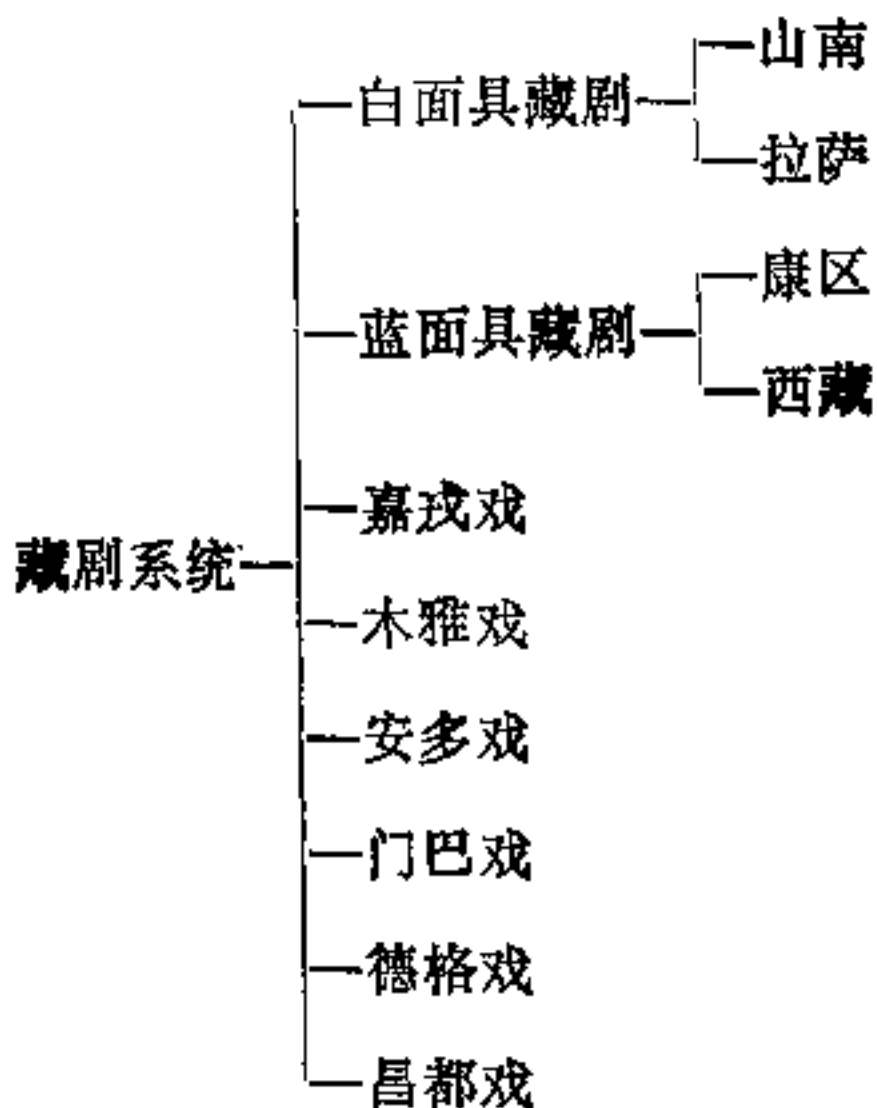
---

① 刘志群，上揭文。

② 葛艾《安多藏戏源流及其演变》，《四川民族史志》1989年第1期；张庆有《安多藏戏源流初探》，《西藏研究》1989年第3期。

## 族风格<sup>①</sup>。

现将刘志群先生的“藏剧系统表”简化如下：



以上 8 个藏剧品种，昌都戏和木雅戏不用假面，故不属于本章的讨论对象。其他各戏所用面具多少不同，但都能体现出藏族假面剧的独特风格。其中又以蓝面具藏戏最具代表性。所以，下面的讨论主要围绕它而展开。

藏剧演出的剧目因地区和剧种而异，面经常搬演的有：

《文成公主和尼泊尔公主》，系取材于历史故事；《诺桑王子》，取材于佛本生经；《苏吉尼玛》，表现善恶斗争；《顿月顿珠》，描写兄弟情谊；取材于佛经故事的《赤美滚丹》；根据传说改编的《卓瓦桑姆》；颂扬莲花生事迹的《白玛文巴》；劝导行善的《朗

<sup>①</sup> 刘志群，上揭文。



萨姑娘》；以及《日琼娃》、《云乘王子》、《敬巴钦保》、《德巴登巴》、《绥白旺曲》和《格萨尔王》。

这10多个剧目，以前面8部流传最广，又叫做“八大传统藏戏”。不管哪一个剧目，其演出的程式都大抵分为三大部分：

第一部分叫“温巴顿”，意为猎人净地。相当于演出的序幕。首先由温巴（猎人）手持彩箭出场，念开场白、净场地、介绍来历，并高歌祝福。唱词云：

“我猎人来了，来自上之天神之界，显耀着大梵天王的威德来了！来自下之海底之界，显耀着龙王的威势来了！来自中之妖鬼之界，显耀着妖王的威风来了！”

继温巴之后是“加鲁钦批”，即太子降福。由身着太子装者出场，表现加鲁（原意为丈夫）怀着喜悦的心情参加表演，向天神致敬，为观众祈福。

随后是“拉姆堆嘎”，又叫“阿其拉姆”，即仙女歌舞，以歌颂汤东杰布大师<sup>①</sup>。

序幕部分登场的三种角色，仅温巴头戴面具。温巴面具早期



藏戏“老翁”面具

---

<sup>①</sup> 参见赤烈曲扎《西藏风土志》第236页，西藏人民出版社1985年版；洛桑多吉，上揭文。

用山羊皮制成,为白色或黄色,“白面具藏剧”由此而得名。它的造型粗犷原始,整个面部作扁平状,上方有个箭头形的装饰物,下腭和两颊贴着长长的山羊毛,代表白花花胡子。后期“蓝面具藏剧”的温巴面具改施深蓝色,制作趋于精致,以硬纸作底,再裱上蓝底花缎,轮廓造型及眼、眉、鼻、嘴等均由八吉祥图案构成,脸上还装饰着贝壳、玛瑙和松茸石,显得光彩夺目。下巴和



藏戏“罗刹”面具

两腮饰以獐子毛或山羊毛做成白胡子,据说是为纪念白发白须的汤东杰布大师。面具的额头正中,还饰有金色的太阳和月牙,两耳垂有旒苏,极具吉祥之意<sup>①</sup>。

第二部分叫“雄”,也就是正戏。藏剧角色众多,但总不外正、反两类。若以性别划分,男性角色主要有:

男主角,一般是王子,父亲,国王,大臣,老翁,村民,渔夫,猎人,总管,男佣,头人,高僧,隐士,妖魔等。

女性角色主要有:

女主角,一般是仙女、公主或王妃,嫔妃,母后,母亲;龙女,巫

<sup>①</sup> 刘志群《藏戏的民族形式和风格特色》,《戏曲研究》第17辑;张鹰《藏戏面具艺术》,《民族》,1989年第1期。

婆、魔女等<sup>①</sup>。

戏中的男女主角为方便演唱,只作涂面化妆,其他角色大多戴面具表演。其形状有硬质平面的,如国王、王后、隐士、喇嘛、龙女、母亲、巫女以及部分魔鬼;有布制软面的,戴在脸上可以显出立体感,如老翁、大臣等面具。还有立体的,如戏中穿插的跳神面具,一部分鬼神以及滑稽角色“阿扎尔”等。同一形制的假面,色彩上却千变万化。国王、父亲等为红脸黑须,高僧、仙翁则为黄脸白须,王后又涂成绿面,巫女却是半白半黑的阴阳脸,以表现其庄严、正直、温和、奸诈的不同性格<sup>②</sup>。



布制“罗刹女王”

正戏中还常常出现许多动物,都由演员穿戴假面和假形装扮。如门巴戏开场时有对香獐神、大象神、牦牛神和鹿子神的祭祀表演<sup>③</sup>;安多戏有狮、虎、象、猴、鸟、鹿、兔等动物面具,制作非常精巧,象鼻可以卷地取物,虎口可张合自如,舌可垂涎,眼能启

① 参考赤烈曲扎译《八大传统藏戏》,西藏群艺馆 1985 年版。

② 叶星生,上揭书图版部分。

③ 刘志群《我国藏戏系统剧种论》。



藏戏狗头面具

闭<sup>①</sup>。西藏地区的藏剧动物面具种类更为多样,无论狮、虎、马、鹿、狗、猴、蛇、象、牛、鸟,造型都非常写实;演员表演还要披上毛茸茸的兽皮,穿上人

工制作的羽衣,学着鸟兽啼叫,使整个戏场充满大自然的气息。

藏剧的第三部分叫“扎西”,即以祝福迎祥的仪式结束表演,并载歌载舞接受观众的捐赠。

藏戏的内容虽以宣扬佛法为本,但它的整个表演并不受宗教仪式的制约(少数剧种除外),而致力于人物性格的刻画和人生悲欢离合的展现。藏戏的面具也与羌姆跳神面具大异其趣,虽有一定的程式,但表现手法要自由得多,可容许艺人们施展自己的本领,以充分揭示角



贡布民间谐剧

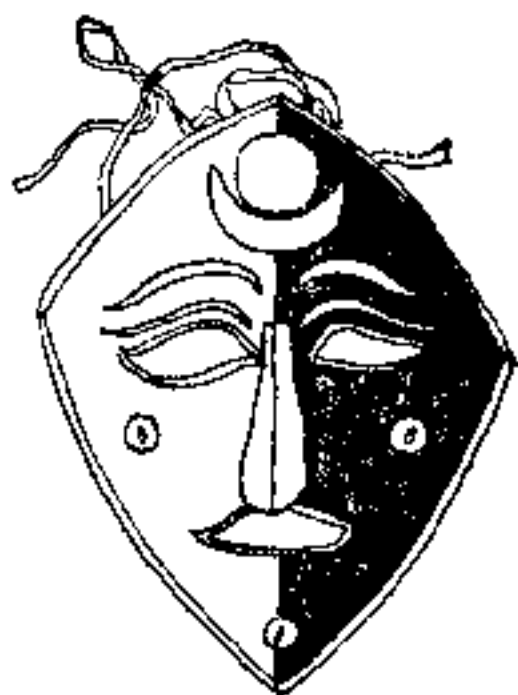
<sup>①</sup> 葛艾,上揭文。



色的内心世界。

## （二）地戏

今天，在贵州中、西部地区，还保留着一种民间的假面表演活动，人称“地戏”。据近年调查，流传地戏的县市有：贵阳、清镇、贵定、都匀、开阳、广顺、平坝、镇宁、安顺、普定、紫云、罗甸、望谟、六枝、水城、毕节、大方、黔西、盘县、郎岱、兴义、凯里、玉屏<sup>①</sup>。其中心在安顺一带。



藏戏巫女面具

关于地戏的起源，专家们比较一致的看法是源于古代的军傩。“军傩”一词，最早见于宋人周去非的《岭外代答》：

“桂林傩队，自承平时名闻京师，曰静江诸军傩。而所在坊巷、村落，又有百姓傩。严身之具甚饰，进退言语咸有可观，视中州装队似优也。”

可见这是一种与民间“百姓傩”相区别，盛行于军队之中的驱鬼活动。其实，军傩早在南北朝时期就已初现端倪：

“高宗和平三年12月，因岁除大傩之礼，遂跃兵示武。更为制令，步兵阵于南，骑士阵于北，各击钟鼓以为节度。其步兵所衣青、赤、黄、黑，别为部队。盾稍矛戟，相次周回转易以相赴就，有飞龙腾蛇之度，为函箱鱼鳞四门之阵，凡十余法，踞起前却，莫不

<sup>①</sup> 高伦《贵州地戏简史》第78页，贵州人民出版社1985年版。

应节。阵毕……各令骑将去来挑战，步兵更进退以相击，南败北捷”。<sup>①</sup>

这种以两军对阵来驱疫逐邪的方式，便是“军傩”的基本特征，它将演兵习武同祭祀活动结合起来，既雄浑壮观，又非常实用，故世代相袭，形成风尚。唐代的“儿郎伟”，宋代的“诸军傩”，都是这一传统的延袭和发展。

原来风行于内地的军傩，又是怎样跑到僻远的“苗疆”生根落户的呢？正如我们在第6章所指出的那样，地戏在贵州的传布是自明代以来中央王朝大举开发边疆的结果。

明朝初年，中原已归于一统，仅云南仍在蒙古梁王的统治之下。洪武14年（1381年），朱元璋遣傅友德、侯兰玉和沐英等率30万大军征讨云南，史称“征南”。云南虽然很快被明军收复，但西南



地戏“笑嘻嘻”面具，似当年征南士卒的模样

南地区却反叛频仍，局势动荡。明朝于是把征南大军留驻滇黔大道沿线，设立堡、寨，实行屯田。仅在今安顺一带就设立了72屯堡。现当地村寨名称多叫“××屯”、“××堡”，如蔡官屯、刘官屯、马官屯之类，便是以屯军将领的姓氏得名的。除“征南”大军之外，朝廷又强迫南方人民大批入黔定居，实行民屯，当地人称“填南”。至今安顺汉人盘根古，仍首先问道：“你是征南还是填南来的？”天长日久，这些到

<sup>①</sup> 《魏书·礼志》。

贵州屯驻的内地军民逐渐与当地入融合，成为所谓“屯堡人”。他们男女都穿长袍，有人说是内地汉族的古装，叫他们作“南京族”；又有人说这是蒙古服，或是仡佬服。总之反映出他们到苗疆定居之后日益土著化的事实。

屯堡人虽然历经变化，但并没有忘记自己的语言和世代相传的古俗。他们把明朝军中演武祈福的假面戏剧带到新的故乡，岁岁搬演，直至今日。但当地还有另一种传说，认为当年朱元璋平定天下，马放南山，引起一些大臣的担忧。于是提出要屯兵年年习武。最初人们练武时不用面具，只因见当地少数民族戴假面跳神很有气势，才仿照使用，于是创造了地戏。这个传说的真实性难以考证，但地戏面具及其表演受到土著民族影响的可能性是存在的。例如贵州乡民跳地戏的时间一年有两次：一次在春节期间，叫做“玩新春”。这同内地汉族正月祈神的风俗相一致。另一次在旧历7月中旬稻谷扬花时节，届时要演五天地戏祛灾异、求丰收，叫做“跳米花神”。庑修明先生指出：这后一种习俗可能受了当地苗族“米花节”的影响<sup>①</sup>。

地戏源于驱鬼逐邪的“军傩”，所以它的表演活动带有一定的宗教色彩，如开场前的“開箱”、“开财门”仪式，开场时的“下四将”（即迎神）仪式，以及收场时的“扫场”和“封箱”（即送神）仪式，又如演出时依然沿袭“军傩”中蕃汉亦即鬼神对阵的模式等。然而，地戏表演的本身已经不再受宗教仪式的束缚，从中也看不出法事活动的痕迹。所以我认为，今天我们看到的地戏，已经同宗教祭祀没有直接联系，它不再属于法事戏（包括傩戏）的范畴。

---

<sup>①</sup> 庑修明《傩戏傩文化》第26页，中国华侨出版公司1990年版。



而基本上已世俗化了。对于这一点,当地人实际上分得很清楚。目前在安顺地区流传的假面戏有两种类型:一种是不涉及法事过程的地戏,另一种是为人治病消灾的“端公戏”。两者有明显的区别,如地戏由百姓表演,戴全面脸子,表演日期固定;端公戏则由巫师唱主角,戴半面脸子,表演日期依是否举行法事而定。就连“地戏”这一名称,相传也是为了同跳神的端公戏相区别才叫起来的。对于这两种假面戏的并存,学者们多未加以注意,从而过多强调了地戏与傩仪同源的一面,忽视了它早已蜕却巫术的躯壳,演化为世俗假面戏的现实。

地戏的剧目也显示出自己独特的风格,那就是不演文戏,只演武戏,着力表现历代疆场鏖战的场面。这首先表现在它选用的剧本全与历朝征战有关。这27个剧本是:《封神演义》、《大破



铁阳》、《东周列国》、《楚汉相争》、《三国演义》、《四马投唐》、《大反山东》、《罗通扫北》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》、《黄巢造反》、《粉妆楼》、《郭子仪征西》、《残唐》、《二下南唐》(飞龙传)、《初下河东》、《二下河东》、《三下河东》、《九转河东》、《杨家将》(《八虎闯幽州》)、《五虎平南》、《五虎平西》、《岳飞传》、《岳雷扫北》、《英烈传》、《沈应龙征西》。

地戏武将脸子(清代)

很明显,地戏恪守所谓“正统”,只演正史,不演公案、言情故事。即使剧中“不吉利”的情节,也不搬演。如《三国》不演关公走麦城,《岳飞》不演风波亭,大都以凯旋



团圆为结局<sup>①</sup>。

地戏的角色，若以面具造型来划分，有所谓“五色相”，即文将、武将、老将、少将、女将。但仔细分来，种类还要多一些。计有：

帅将：敌我双方的统帅人物，如《薛丁山征西》中唐朝方面的主帅为薛仁贵，敌方统帅为苏宝同。正面角色其面具呈现福相，长髯飘洒。头盔往往有其特殊的标志，如岳飞、秦叔宝等为大鹏星下凡，盔饰大鹏金翅鸟；薛仁贵、杨六郎、罗成等为白虎星转世，龙盔上刻有白虎。

大将：元帅出征所任命的二路元帅、先锋、总兵等。面具造型多鼓眼长须，威武凶悍。

少将：年轻勇武的军官，一般容貌俊秀，气度非凡。

女将：美貌姣容者面如粉团，头戴凤盔。个别丑女子则将其面具涂作肉色，以示丑陋。

佛僧、道人、军师：地戏中两军相持不下，便以斗法决定胜负。故而此类角色甚多，如飞



地戏女将面具

<sup>①</sup>沈福馨《安顺地戏》第6页，贵州人民出版社1989年版。



地戏“番将”面具

钹道人、螃蟹道人、铁板道人、鸡嘴道人、鱼嘴道人、红毛道人、李道佛、梨山老母、王敖老祖等等，均是呼风唤雨、飞沙走石的高手。

小军、丑角：相当戏曲中跑龙套的角色。

此外还有丫环、童子、秀才、樵夫以及各式各样的动物。

这诸多角色面具的造型各不相同，上场的装束却大致相似。总是头罩一块黑纱，遮住脸孔，再把假面系在额头上，眼睛透过面具鼻孔和嘴角的孔隙往外瞧。面具

两侧插以雉尾，正所谓“金盔雉尾杀气高，凤翅分开插凤毛”。身上内着长袍，外扎龙纹战裙，背插靠旗。

地戏的表演，亦不外念、唱、做、打。演员念白、唱词，与其说是唱戏，不如说象在说书，用的是第三人称的口气。且看《大反山东》隋朝大将韩擒虎讨伐伍元昭的一段戏：

“(说白)次日天明，韩元帅升帐，便问哪位将军出马，捉拿反贼。一言未尽，闪出总兵何伦，上前说道：末将不才，愿往当先。元帅道：那贼本事高强，将军出阵，须要小心。何伦道：末将此去，若拿不得伍元昭，誓不回营。说罢全身打扮。

(唱)亮盔甲儿匠装成，高插斗大之红缨。

勒甲穿定连环扣，手提大斧鬼神惊。

座下走阵轻骑马，跃武扬威杀气生。



地戏小军打扮

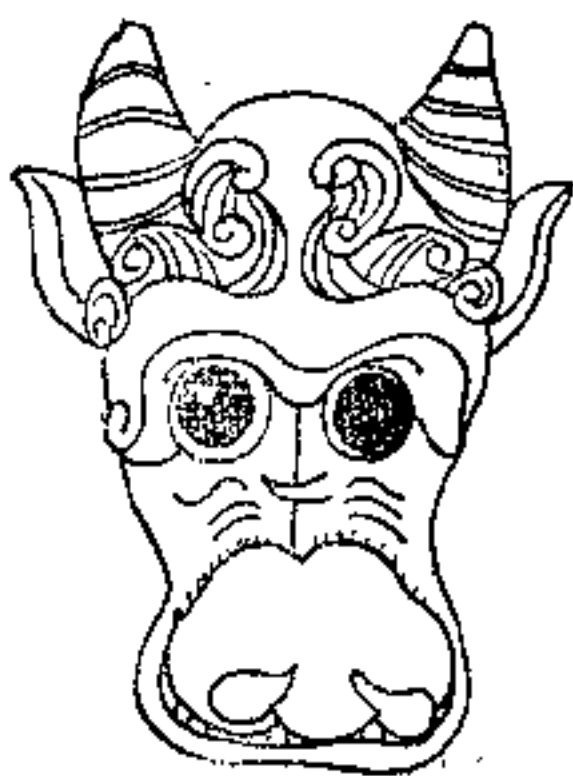


地戏“道人”面具

要知咱的名和姓，泥水关前一总兵。  
上马加鞭来得快，那管前途路不平。  
一直来到战场上，收住缰绳把斧横。  
声声只骂把关将，快叫反贼会何伦。  
若是迟挨一时候，杀上关来一火焚。  
军士听得慌张了，忙忙跑进帅府门。  
大叫元帅事不好，关下来了对头人。  
声声只叫去受死，此事如何快调停。  
云昭听报心大怒，这贼何故太逞能。  
传命三军快整顿，必斩来将把气平。

军士得令不敢慢，忙把披挂取来临。

云昭打扮多齐整，威风凛凛赛天神……”<sup>①</sup>



地戏“牛头”面具

至于做、打，主要便是武打。

演员头戴面具，视野狭窄，打起来并不容易，全靠平日操演熟练，正式演出前还得反复排演。地戏的每个剧目，从头至尾多是闯关夺阵。戏中角色一手舞刀枪，一手持扇，成对交战。常用的套路有刺咽喉，打背包，刺四门，拖刀，大砍三刀，马上裁刀，理三刀，围城刀，披刀在手，扳野鸡毛，风点头，

反上马，双手握球，单双比棍，黄莺展翅等<sup>②</sup>。最有趣的是，地戏的许多武打动作与斗鸡很相象，有的干脆取名为“鸡打架”、“鸡捡米”、“牛擦痒”<sup>③</sup>，使在广场上演出的假面戏染上了浓浓的乡野气息。

贵州地戏曾一度受到压制而衰弱，近年才得到迅速的恢复和发展。有学者统计说，流布于安顺和周围市县的地戏班子有近300堂之多。每堂戏所用面具少则70、80，多则上百。由此推算，整个安顺地区的地戏面具当在万数以上<sup>④</sup>。当代中国面具

① 地戏唱本《大反山东》(民间油印本)。

② 杨长槐、沈福馨《质朴、精美、神奇、豪放》、《侏戏论文选》，贵州民族出版社1987年版。

③④ 沈德馨《安顺地戏》第27、12页。





地戏“地土公”面具



地戏“夹嘴”面具

艺术的中心，实在非安顺莫属。

### (三)关索戏

在今天云南省澄江县小屯村，保留着一个别具特色的假面剧种《关索戏》。它的流传范围仅限于小屯村一带，并且只有该村的几十个农民能够演出。

《关索戏》的中心人物是三国名将关公的儿子花关索。据明代有关说唱本所述，刘备、关羽和张飞结义后，为防止动摇，关、张发誓互杀家小。关羽之妻胡金定时已怀孕，逃回娘家生下一子。此儿7岁时观灯走失，为索员外收养。9岁时被送往花岳道人门下学艺，以三家姓氏取名为花关索。关索成人后武艺高强，

不仅收罗一班强人，还打败了鲍家庄女子鲍三娘，与之结为夫妇。后来关索至荆州认父，屡建战功。因与刘备义子不和，一度被贬云南。此后率兵伐吴，为父报仇。后刘备去世，孔明退隐，关索忧郁而死<sup>①</sup>。

花关索的成名并非始于明代，早在宋、金时期，他便以骁勇善战而受到军人和草寇的敬仰，以至很多人都以“关索”作为自己的名号，如病关索、小关索、张关索、严关索、袁关索、贾关索、朱关索等<sup>②</sup>。连杭州城里的角抵艺人亦取关索为名，“瓦市相扑者，乃路岐人聚集一等伴侣，以图标手之资……杭城有周急快、董急快、王急快、赛关索……，及女占赛关索、鬻三娘、黑四姐女众，俱瓦市诸郡争胜，以为雄伟耳”<sup>③</sup>。



关索戏“花关索”面具

西南地区有一个非常奇特的现象：三国时代的一些著名人物，在此地受到普遍崇拜。其中不仅有人们熟悉的诸葛亮和关羽，更有内地人不大注意的孟获和花关索等。一些少数民族甚至把衣食住行乃至某些节日的起源都附会到这些古人的身上。对

① 薛若邻《关索戏与关索》，《云南戏曲资料》第2辑。

② 薛若邻，上揭文。

③ （宋）吴自牧《梦粱录》卷20。

花关索的崇拜便是这种“三国文化现象”中的一个因子。值得注意的是,滇黔一带有关三国人物的传说,总与诸葛亮南征牵扯在一起,花关索也不例外。明清时代云贵两省处处为关索立庙,并以其姓名命名关隘,如关索庙,关索岭、关岭之类,均说关索是随诸葛亮南征的大将<sup>①</sup>。

贵州《彭而述关岭汉将军碑记》:“岭从关将军索得名,将军而前不可考也。……将军从诸葛丞相南征,将军先驱,拔山通道,为此岭开先,亘血食如此……”

(清康熙)徐炯《使滇日记》:“相传索为壮繆(关羽)幼子,从丞相南征,戢略要害,恩信覃孚,立世庙祀之。”

《关索戏》就是在“三国文化”流布西南边疆的背景下传入云南澄江地区的。另外,《关索戏》在小屯村的落户,又涉及到当地的宗教信仰和祭祀活动。据地方志记载,清朝前期澄江一带发生十数起大灾和地震,灾情严重<sup>②</sup>。小屯村的老人回忆说:当时人们耍龙灯、花灯、狮子灯,祀神龙佛爷,都压不住村里的鬼神响动,人和牛马时常生病。后来从路南县来了个张师傅,说只有唱《关索戏》才能镇住鬼神,使人群牛马免灾,风调雨顺,五谷丰登。于是村里长老从路南请来两位师傅教唱《关索戏》,并建灵峰寺祭典五显灵官、牛王马祖、田公地母、关圣帝君和关索,演戏的面具也收藏于此<sup>③</sup>。

《关索戏》的流布范围并不限于云南,云南的《关索戏》又传自于外地。上海嘉定县曾出土明朝成化年间(15世纪)刊本《新

① 引自顾峰《独特而稀有的傣戏——关索戏》,《云南戏曲资料》第3辑。

② 《澄江府志·灾祥》。

③ 李钟鸿《走访关索戏》,《云南戏曲资料》第3辑。

编全相说唱足本花关索出身传四种》，包括《花关索出身传》、《花关索认父传》、《花关索下西传续集》、《花关索贬云南传别集》，其故事、人物及部分唱词与安徽池州傩戏《花关索》大体相同<sup>①</sup>。湖北傩戏中也有涉及花关索的《鲍家庄》一剧。目前学者们大多认为：《关索戏》最初产生于江浙吴语地区，后经江西、安徽和贵州传入云南<sup>②</sup>，在澄江小屯村得到比较完整的保留。

《关索戏》通常是演三年停三年，表演时间为正月初一至十六。它的剧目原有70~80出，现余40多出，不仅讲关索事迹，亦有取自于《三国演义》者。如：

《关索过江招亲》、《关索战山岳》、《白花公主鲍三娘》、《夜过巴州》、《三战吕布》、《长坂坡》、《收周仓》、《马超认娘》、《马超取西凉》、《三请孔明》、《三气周瑜》、《山岳认兄》、《古城会》、《张邦战巩固》、《山岳战张千》、《黄忠战肖龙》、《赤壁鏖兵》、《战长沙》、《博望坡》、《张飞取天荡山》、《张飞取五陵》、《过五关斩六将》、《收姜维》。

其特点是奉蜀汉为正统，不演曹、吴两家故事。《关索戏》的角色原有35个，称“上五虎上将”。从路南传入时，小屯村改唱“中五虎”，减为20个角色，面具也只有20副，分为生、旦、净三类，以武将居多：

刘备、关羽、张飞、孔明、花关索、赵云、马超、严颜、黄忠、周仓、假张飞、山岳、秦蛟、张迁、张邦、肖龙、巩固、小军、鲍三娘、百花公主。

---

① 王兆乾《池州傩戏与明成化本〈说唱词话〉》，《中华戏曲》1988年第2期。

② 薛若邻、顾峰，上揭文。



里面的部分角色不见于三国故事，或出自于民间传说。剧中人物一律戴套头面具出场，假面先用纸裱糊作毛坯，再加彩绘而成。

演员除戴面具外，还要着戏装，或用绸、布制作，或购置部分戏衣。旦角服饰近似宫装，生角服饰与官衣和小生褶子相似，武将行头有靠子、神铠等。演出场所为村中庙前广场。演员举行踩村、踩街、踩家仪式后，在场上鱼贯而行，围成圆场。然后在场中站定，刘备和孔明居中，由刘备分封五虎上将，即行山虎关羽，飞天虎张飞，钻天虎马超，坐山虎黄忠，撞天虎赵云，各镇守东南西北



关索戏“张飞”面具

中。分封毕，小军传旨：“杀猪宰羊，款待五虎上将”。严颜老将答道：“知道，放炮收兵回营”。演员随即退场，演出正式开始。《关索戏》既无灯光照明，也无布景陈设，舞台气氛的渲染全依仗五彩的假面，喧嚣的锣鼓和演员的说唱和表演<sup>①</sup>。

#### （四）傩戏

<sup>①</sup> 参见《玉溪地区戏曲志》有关条目，云南人民出版社1989年版。

作为一种古老驱鬼仪式的“傩”，我们在上篇已经追溯过它的历史源流；倘若把它作为一种表演活动来观察，那它的形态便经过了两个阶段的演变：从商周至隋唐，傩基本上是以舞蹈的形式出现的。领舞者头戴假面、身穿兽皮的方相氏与12兽。自宋代开始，傩仪越来越明显地受到戏曲艺术的影响。虽然人们对宋代傩仪是否已转变成傩戏尚有不同看法，但傩仪在当时已接受了不少戏剧表演的因素则是没有疑问的。

进入明清，傩的主要表现形式已全然变成戏剧，或戏与舞的结合。而且，其中娱人的成份不断增加，在有些地区，世俗性的表演正在逐步取代传统的傩坛法事。但就总体而言，傩戏并没有根本摆脱祭仪的束缚，建立起一套全新的世俗表演系统。因此，仍需要用“傩”这个词对之加以限定，以表明这类剧种的宗教性质。

目前，学术界对“傩戏”一词的使用十分宽泛，凡属戴假面驱鬼的戏剧表演都以此进行界定。而本文为了分析的便利，拟对“傩戏”作比较狭义的理解，尽量考虑到当地人对该词的用法，以及有关的表演活动是否在宗教和艺术上属于同一或相近的文化传统。据笔者掌握的材料，传布于我国各地的傩戏至少有三个流派，即傩堂戏（又称傩愿戏、师道戏等）、端公戏和师公戏。从广义上看，它们三者均属驱鬼酬神的“鬼戏”，倘若仔细分析，其流传范围、宗教功能和表演形式都存在细微的差别。对这三种傩戏的探讨不仅涉及到中国民间戏剧的发展，更与中国民间宗教尤其是大众道教的传播密切相关。而这方面的实地调查和研究都相当薄弱，鉴于此，本书对傩戏的讨论只能达到一定的层次，而且更注重其基本构架的剖析。

首先看傩堂戏。它最盛行的地区，东部为安徽和江西，中部为湖南、湖北，西部为贵州、四川。下面就按这三个区域进行考察。

安徽—江西：安徽傩堂戏流传于该省贵池、青阳两县的山区。演出班社隶属于本地宗族，每逢夏历正月初七和十五祭祀时演唱两夜，或加上初十和十三共演四夜。演出时间在晚上，从日落演到日出，叫做“两头红”<sup>①</sup>。

安徽傩堂戏要戴假面演出。面具用柳木雕成，外上彩绘，很象庙里的神像。其形制分为全脸和半面两种。贵池姚氏宗族保留的傩戏面具据说由明代相传至今，共30个，均是盖全脸的。清溪和馒头等镇有成套的全脸和半脸面具，面具最多者数“风火刘”宗族，有40来副<sup>②</sup>。这些面具所代表的神灵常见于历代记载，如上古的神荼、郁垒，两晋南北朝的胡公，唐宋的判官、二郎、七圣、关索，和明清的孟姜女<sup>③</sup>。它们形象地勾画出了傩仪演变的历程。

安徽傩堂戏的剧目分为两类：一类是以歌舞为主的小戏，有祈求丰收吉祥的《舞伞》、《舞旗》、《舞回回》、《舞和合二仙》、《舞判官》、《童子拜观音》、《十二月采花》、《拜年》、《五星齐会》、《魁星点斗》、《招财进宝》、《打赤鸟》等；有驱鬼逐疫的《关公斩妖》。

另一类为五本大戏，即《刘文龙赶考》、《孟姜女》、《陈州散粮》（又叫《打龙袍》和《仁宗皇帝不认母》）、《张文鲜赶考》（又叫

---

① 《中国戏曲剧种手册》第339页，中国戏剧出版社1987年版。

② 董诗珠《皖南山区的古老剧种——傩戏》，《戏曲研究》第6辑。

③ 王兆乾《从贵池对昭明太子的祭祀看傩戏的形成》，《中国傩文化论文选》，贵州民族出版社1989年版。





安徽贵池傩戏《刘文龙赶考》

《卖花女》)、《花关索》。前两出戏在各宗族里传布较广。

节目的演出顺序受到宗族祭仪的严格限制。通常是开场先演歌舞小戏，续演几部大戏，最后以仪式性的小戏收场。现以贵池“荡里姚”宗族为例：

初七：演小戏《舞伞》、  
《打赤鸟》、《五星  
齐会》、《拜年》、  
《先生教学》。

演大戏《刘文龙赶考》、《陈州散粮》。

演小戏《新年斋》。

初十：演小戏《童子拜观音》。

演大戏《花关索》。

演小戏《杀关》。

初十三：演《卖花女》。

初十五：演《孟姜女》。

初七和初十的演出均以小戏开场、收场，这是由宗族祭典规则决定的。而几部大戏的祭祀性则表现在对结尾团圆一折的处理上。在十五日之前上演的几出大戏，均留下最后的团圆一折不演；待到十五日演《孟姜女》时，先续演先前几部戏的团圆，再演孟姜女同范杞良的团圆<sup>①</sup>。我猜想，安徽傩戏的这种处理方

<sup>①</sup> 董诗珠，上揭文。



法，是原来祭神法事的一种转形，即借戏剧中生者与死者的会面，象征供祭者与享祀鬼神或阴魂的沟通。进一步的论述，将在下篇展开。

江西傩堂戏分布甚广，主要集中于该省东部、中部和东北部。又以南丰县最有特色。全县有傩戏班子87个，1700多艺人，保存了70多出传统节目，面具近百枚。

南丰驱傩活动的中心是启建于明朝宣德年间(15世纪)的傩神庙，里面供24尊神像。一年开放两次以供祭祀：初一“起傩”，初十六“搜傩”。每逢举行“搜傩”仪式，远近乡民蜂涌而至，竟夜歌舞逐疫。傩班表演的假面节目既有舞蹈，如《舞开山》、《猪嘴鸡嘴》、《纸钱舞》，也有戏剧，其代表剧目为《孟姜女送寒衣》、《饮毒酒》、《傩公傩婆》、《鲍三娘与花关索》等<sup>①</sup>。

流行于江西婺源一带的“舞鬼戏”，据说始于明朝嘉靖年间。整个祭祀表演活动一般从春节延续至清明谷子下水之前，以“开箱”取出面具宣告活动开始，表演的节目亦包括舞蹈和戏剧，主要有迎神驱鬼的《塔架》、《追王》，讲述神话传说的《开天辟地》、《魁星点斗》，取材于历史故事的《关公磨刀》、《丞相操兵》，出自民间传说的《孟姜女送寒衣》、《刘海戏金蟾》之类。煞尾还有一个逐鬼的仪式，由一人手执药炉引头戴面具、挥舞开山斧的八十大王沿着村边小径奔跑，百余村民敲锣击鼓、鸣铙放炮在后面追赶，把邪鬼撵到荒野<sup>②</sup>。

江西广昌的“孟戏”<sup>③</sup>也兴于明朝，原有舍上曾家、赤溪曾家

① 参见余大喜《江西傩舞概观》，《傩戏傩文化资料集》(一)。

② 杨浩、胡仁平《赣东北婺源山区的舞鬼戏》，《民俗》1989年第7期。

③ 史常《傩戏的流行与传说》，《湖南地方戏曲史料》(四)。

和大路背刘家三个宗族戏班子，均以《孟姜女》作为酬神还愿的剧目。表演的时间在每年正月，戏中的武将，主要是“三元将军”蒙恬、王翦和白起，都戴假面，其他人物已改作涂面化装。

湖南—湖北：湖南在古代为楚文化的发源地，巫风盛行。宋代文天祥《上元张灯记》，已有衡州假面逐傩之俗的记载。迄至清乾隆年间，作为戏曲形态的傩堂戏已在湖南形成，对此，地方志中多有反映。如《永顺县志》便称：该县民众酬神，必请巫师演唱傩戏，“敲锣击鼓，人各纸面，有女装者，曰孟姜女，男扮者曰范七郎”。

湖南傩堂戏的品种相当复杂，大体分来可有两类：

一类表演的剧目全与法事相联系，祭神的性质要重于娱人的性质。这一类傩堂戏流布于湘西南的汉族、苗族地区，当地人叫做“杠菩萨”、“还愿戏”和“敲奴敲拢”。

“杠菩萨”是湖南靖州一带对傩戏的称呼。“杠”义为搬演，“杠菩萨”即“搬菩萨”、“请菩萨”的意思。它的上演总是配合个别家庭冲傩、还愿活动，以及村社的大规模祭典（如庆庙）。夜间由巫师设坛作法事，白天则“杠菩萨”。后者实际上也属于迎神法事，目的是打开桃源洞，请鬼神出来保佑生灵。它的十来个歌舞、小戏节目，都与请神仪式有关。如《郎君杀猪》是搬请进宝郎君，为做法事的人家和村寨杀猪敬神；《发功曹》是请四值功曹到天官、地府、水府和阳府，恭请诸神赴坛场领受供奉；《和神》叙述上、中、下三桥皇母邀三元盘古赶赴傩坛；《杠杨公》系搬请沅水上游河神；《杠华山》请华山土地前往冲傩求子之家；《划干龙船》为巫师李发兴奉太上老君之命到人间驱赶五瘟；《求子》为求子之家迎请送子娘娘；《杠梅香》请来歌仙为祭典助兴；《杠勾愿土

地》则请勾愿仙官为主人家了愿。这诸多鬼神降临坛场时都戴着用香樟木或黄杨木雕刻的面具,说笑打闹,无所不为<sup>①</sup>。

“杠菩萨”在黔阳一带叫做“还愿戏”,活动内容与靖州大同小异,演出的节目只有六出,名目同“杠菩萨”基本一样,有《发公曹》、《打求财》、《降杨公》、《和神》、《走南山》、《划干龙船》<sup>②</sup>。然而,还愿戏的化装已由假面改为涂面,有小花脸、红花脸、黑花脸和怪脸等类型。

“敲奴敲拢”是湘西苗族对还傩愿的叫法。它的祭祀表演程序同上述“杠菩萨”和“还愿戏”非常相似:一部分为“祭神”法事,如迎神接驾、泡奴(讲傩仪的来历)、游愿、上熟(献祭品)、点兵、讨筭(占卜)、倒傩(判定吉凶)等,另一部分为“扮神”,即请出桃源三洞的72堂苗神和36堂洞鬼表演神戏。“扮神”包括9出小节目,大多数以搬请的神命名:《扮太子》、《扮铁匠》、《扮八郎》、《说原根》(关于猪的分化)、《开坛酒》(酿酒术的发明)、《唱茶根》(种茶制茶技术的发展)、《扮土地》、《扮开山》、《扮判官》<sup>③</sup>。有趣的是,这几出戏既讲神的来历,也讲各种生产生活经验的来历。很象用表演来讲述的神话,把一切“技术”都归之于神的赐予,将本民族的文化传统与超自然的力量拼接起来。

另一类傩堂戏虽然仍未脱出祭祀的糟臼,但已在法事性表演的基础上发展出大型的剧目,形成独立的剧种,这就是盛行于湘南和湘西的“师道戏”。

湘南一带的师道戏又叫“师公子戏”,因其主持者师公子(巫

---

① 参见李怀荪《五溪巫风与杠菩萨》,《民族艺术》1990年第4期。

② 汪志荆《黔阳县还愿戏情况调查》,《湖南地方戏曲史料》(四)。

③ 张子伟《湘西苗族的敲奴敲拢》,《民族艺术》1990年第4期。



湖南傩堂戏《搬开山》

师)而得名。当地每年秋收以后,直到来年春耕之前,是村寨酬神的季节。酬神法事大致历时两日三夜,其程序为:

一日, 开启、下割  
念经、拜馘  
坐台、看字  
放焰口、净坛



二日、 发奏

安营、立寨

打酒、挂红

入帷、上撰

差兵、会兵

造营楼

打谱、试食

达桥、盘洞

收兵、净坛

三日、 接仙、挡秽

监牲、走报

下马、合神

扫坛、勾愿

其中的“盘洞”、“下马”和“合神”都有故事情节，由师公子穿服装表演。后来，师公子的祭祀活动不断受到花鼓戏的影响，“盘洞”一节法事逐渐分化出来，演变成湘南师道戏的唯一一出酬神剧《大盘洞》。

《大盘洞》的情节仍以“盘洞”法事为骨干，讲述太上老君弟子杨子云前往



师道戏《大盘洞》中的安童

六洞，请主管三霄娘娘和女神六娘前来合神，为主人家消灾弥祸。三池王母则指派黑煞、凤凰、李渡子、秦曹和尚、和合仙等妖仙把守五关，考验他的诚心。杨子云正直无畏，勇闯五关，终于达到目的。其中的九场戏，以艺术的形式表现了巫师请神的全套程序，它们是：

发令、请圣、指路、头关黑煞、二关凤凰、三关秦曹、四关渡子、五关和合、合神。

杨子云是师公子的化身，所以穿道袍，戴五佛道冠。剧中人物所戴脸子（面具）有王、马、殷、赵四元帅、土地、凤凰（女相）、秦曹（和尚）、安童、黑煞等<sup>①</sup>。

流传于湘西汉、苗、侗、瑶地方的师道戏又叫“傩愿戏”、“姜女儿戏”、“三女戏”，因为它酬神还愿的主要剧目是《孟姜女》、《庞氏女》和《龙王女》。这三部大戏并非独立存在，而是整个傩坛法事的有机组成部分。湘西民间还傩愿一般有四大项目：一曰彩扎傩堂；二曰行法事，即上文提到的上熟、差兵、倒傩之类；三曰搬洞神，即迎请三洞神灵的歌舞戏剧表演；四曰还愿戏，即演唱大戏，以表对神的感激之情。三女戏便属于第四个程序。

《孟姜女》是湘西影响最广的传统还愿剧目。它的内容因地区不同而各有差异，溇水凤凰一带的唱本有13折，可连演三夜；沅陵的本子有19折。其主要关目是：抓伏修城、跳城摸更、荷池定情、长城寻夫、秦王逼妃、傩斋大奠、祭夫扑火、金星指路、拾骨

---

<sup>①</sup> 阳映太、陈兴仪《师道戏大盘洞源流浅析》，《湖南地方戏曲史料》（四）。

还乡<sup>①</sup>。桃源和沅陵的演出本则有所出入。

《庞氏女》改编自明代传奇《姜诗跃鲤记》，以宣扬“惩恶扬善”为主旨，其中“安安送米”等折在湘黔傩堂戏中较为流行；《龙王女》取材自柳毅与龙三公主传说，但把龙女的身份改为天官净瓶娘娘的龙女，因动凡念被罚往人间受苦。

流行于湖北西部的傩堂戏，与湘西傩堂戏大致相同。后者在发展过程中与其他地方戏曲如阳戏、灯戏和花鼓戏等相互渗透，还愿戏中的主角部分改为涂面化妆，同时仍有一些角色使用假面，如孟公、发旺、白大哥以及《孟姜女》中的梅香、安童等<sup>①</sup>；而请神表演中保留的面具比较多，如开山、先锋、土地等，因为非此不能形成一个神秘的鬼域世界。

湖南新晃县侗族的傩愿戏又别具一格，侗语称之为“咚咚推”或“嘎傩”。它的出处难以考据，但显然与湖南其



侗族“咚咚推”

<sup>①</sup> 胡健国《湖南傩堂戏》，《湖南地方戏曲史料》（四）。

<sup>②</sup> 《沅陵傩愿戏活动初步调查》，《湖南地方戏曲史料》（四）。

他地方的傩堂戏有渊源关系。

侗傩的表演分为“正戏”和其他戏目两个部分。所谓正戏即搬请神灵的演出，届时演员戴上面具装扮各种神灵，演《搬师娘》、《踩香》、《开财门》、《跳加官》、《扮土地》等，从台上演到台下，直接到主人家为之祈祝。

正戏是侗傩的主干，放在白天演出；其他戏目一般在夜间演出，并可任意穿插增减。这类剧目又有三种：一种取材自侗族神话传说；第二种以《三国》等汉族历史故事为内容；第三种是移植于阳戏、花鼓戏、汉戏的剧目。

用于结尾的最后一个节目是仪式性的唱功戏《封洞》或武打戏《造反》。

侗傩面具在贡溪四路一带有 36 “交目”，现在人们还记得 33 个“交目”的名称：姜良、姜妹、关公、张飞、刘备、赵云、阿斗、蔡阳、关平、周仓、华陀、吕布、貂蝉、甘夫人、孙夫人、秀才、雷公、雷婆、傩师、王婆、瓜精、土地、强盗、官员、孙权、癞子、两头牛、一只狗、两个小鬼、两名差役。

演员装扮各种角色时，全都头缠 8 尺至一丈多长的带子，两端在脑后垂于地，再戴上面具，手舞大刀长矛和着鼓点蹦跳，非常热闹<sup>①</sup>。演出中的说唱和动作都没有严格的程式，可由演员即兴发挥。他们诙谐生动的表演，常引得观众喝采不止。

贵州—四川：随着近年傩文化研究的展开，贵州的傩堂戏早已名闻遐迩。其分布区集中在黔东南铜仁地区的铜仁县、松桃县、印江县、沿河县、玉屏县、德江县、思南县、石阡县、万山特

---

<sup>①</sup> 参见吴声《新晃侗族傩戏简介》，《湖南地方戏曲史料》（四）。





贵州侂堂戏演员装扮

区；遵义地区的务川县、道真县、湄潭县、正安县等<sup>①</sup>。东部与湘西侂堂戏群相连成片，北部与四川端公戏遥相呼应，西部则联系着黔西地戏分布带。受侂堂戏影响的黔东北民族，有汉、苗、侗、土家和仡佬族。

贵州侂堂戏的活动，自明代以来开始见于记载。明朝嘉靖《贵州通志》记土民风俗：

“除夕逐除，俗于是夕具牲礼，扎草舡，列纸马，陈火炬，家长督之，遍各房室驱呼怒吼，如斥遣状，谓之逐鬼，即古侂意也”。

清道光《松桃厅志·风俗》亦云：

---

<sup>①</sup> 庾修明《黔东北侂戏群》，《民间文学论坛》1989年第3期。



土家族“开山莽将”面具

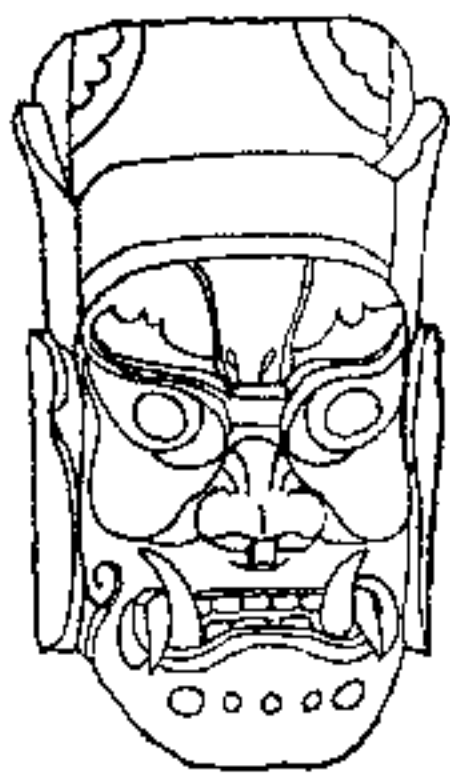
“自城市及乡村皆有庙宇，土民祈禳，各因其事，以时致祭。有叩许戏文，届时扮演者”。

清道光《思南续府志·风俗》也说：

“祈禳：各以其事祷神，速如愿，则报之。有以牲醴酬，有以采戏酬者。”

冬日帷，亦间举，皆古方相逐疫遗意。迎春则扮台阁，演古戏文，沿街巡行，以畅春气。墟市间又有因斋醮而扮者。”

根据帷堂戏土老师的传承谱系，亦可大致推断贵州帷堂戏的形成年代。德江县土家族土老师至今已传承 26 代，若每代为 20 年，那么帷堂戏在这一地区的流传就在 5、6 百年前<sup>①</sup>，正当明朝统治期间。而帷堂戏传入德江苗族地区的时间则晚至清代。黔东南各族帷堂戏都没有固定的表演时间，通常要操办还愿或冲帷法事的主人家邀请，帷坛戏班才能前去。各地帷堂戏的内容不外法事和演戏两个部分，但这两者的组合却因地



土家族“判官”面具

<sup>①</sup> 虞修明《古朴的戏剧，有趣的面具》，《德江土家族文艺资料集》。

而异。

思南县土家族的傩坛仪式分为开坛、开洞、扫坛三个阶段。开坛和扫坛是起头和结尾的请神、送神祭典。扫坛的手续非常简单,开坛却包括一套十分繁缛的程序,如请圣、发文、立楼、搭桥等。

开洞为开坛后的正式演出,其中又包括正戏和外戏(或叫后戏)两类。所谓“正戏”即鬼神戏,它表现唐氏太婆打开桃源三洞,放天神地鬼出来,赴主人家勾销前愿的过程。只见三洞鬼神相继登场,分别表演自己的故事,剧目也就是神的名号,戏剧也就是傩坛祭祀。正戏的剧目为:



土家族“歪嘴  
秦童”面具

《扫地和尚》、《地盘业祖》、《唐氏太婆》、《将军开路》、《土地引兵》、《水路神祇》、《周仓莽将》、《仙官点兵》、《五郎押兵》、《甘生八郎》、《李生九郎》、《算命郎君》、《九州和尚》、《王婆卖酒》、《牛皋卖药》、《白旗先锋》、《勾牙老判》、《梁山老二》、《拣斋龙神》、《开山猛将》、《幺儿媳妇》、《二郎斩鬼》、《钟馗戏判》<sup>①</sup>。

正戏的角色都要戴假面,外戏演员却只须以粉墨涂面,表演的节目也基本不带

<sup>①</sup> 李子和《贵州傩戏谈片》,《傩戏论文选》,贵州民族出版社1987年版。

祭祀色彩。外戏的 50 多个剧本，一部分取材于汉族的历史故事和神话传说，一部分反映农民们的现实生活，比情节简单的正戏要耐看得多。



贵州傩戏“笑和尚”面具

德江县土家族的傩堂戏同样分作开坛、开洞和闭坛三个段落。开坛法事与思南傩堂戏大同小异，开洞请出的正戏又分成半堂戏 12 部和全堂戏 24 部，即①：

《唐氏太婆》、《金角将军》、《关圣帝君》、《周仓猛将》、《引兵土地》、《押兵先师》、《开山猛将》、《九洲和尚》、《十洲道士》、《柳毅传书》、《开路将军》、《勾愿先锋》、《秦童挑担》、《三娘送行》、《甘生赴考》、《杨泗将军》、《梁山土地》、《李龙神王》、《城隍菩萨》、《灵官菩萨》、《文王卦师》、《丫环》、《蔡阳大将》、《勾簿判官》。

正戏之外的非宗教戏剧(杂戏)，既可插在正戏之中演出，叫做“插戏”；也可放在正戏之后，叫做后戏。德江县路青苗剧团的杂戏则穿插在傩坛法事之间，其程序不得改变②，表现出宗教祭祀规则的严整性。并且，正戏必须佩戴木制面具演出。而杂戏只能借用正戏的鬼神假面，或采用粉彩化妆。

道真县仡佬族的傩堂剧目更完全依附于祭神法事，不能单独演出，而必须结合有关的仪式搬演。如法事进行到“山王取

① 虞修明《黔东北傩戏群》，《民间文学论坛》1989 年第 3 期。

② 罗星耀《路青苗族剧团调查述要》，《民族艺术》1986 年第 1 期。



魂”一节，便停下来演《山王图》，把寻找病人魂魄的行巫过程衍化成一幕喜剧：

纣王手下大将秦文玉被狐狸精摄去灵魂，卧床不起。先请两位道人前来收妖，因法力不济而失败。再请山王出来相助，不料他走到半途，大板斧被虾子精盗走。山王只好请清水仙娘遍访五湖四海，大战虾兵虾将，夺回板斧。山王又请谭铁匠修好斧子，这才打败狐狸精，收回秦文玉的魂魄<sup>①</sup>。



土家族傩戏“先锋小姐”



仡佬族“山王”面具

主人家搬演这出愿戏，并不是寻求娱乐，而是希望头戴獠牙面具的山王取回家中病人被妖魅摄走的灵魂。

四川的傩堂戏又叫“傩愿戏”，流行于川东南的涪陵地区和黔江地区。这里同湘西和黔东北连成一片，形成傩堂戏分布最密集的区域。四川傩愿戏与湘、黔傩堂戏全然是一个模式，其正戏亦为先锋小姐、开山将军、算匠、师娘等鬼神的勾愿表演，主要的还愿大戏是《孟姜女》、《龙王女》和《庞氏女》等“三女戏”。只是杂戏剧目多为四

<sup>①</sup> 高伦《贵州傩戏》第49页，贵州人民出版社1987年版。



土家族“灵官”面具

川流行的灯戏；演员化装除戴假面的“面具傩”之外，还有一类受戏曲影响后改作油彩涂面的“开脸傩”<sup>①</sup>。

以上介绍了我国傩堂戏的基本情况。如果说它的分布呈东西走向，那么，端公戏的流传现今却呈现出南北相接的趋势。端公戏是傩戏的另一个支派，它从前也曾流传于全国许多地区，并在明、清两代由湖南、江西等地向云贵渗透。迄至今日，它的立足之地已收缩到中国西部的云南、四川和陕西一线。

在第6章里我们曾提到，云南的端公戏现保留在与四川相邻的滇东北地区，系明、清时自江西、湖南和四川传入，而以四川支系的影响最广。端公戏的起源目前尚不清楚，但四川肯定是其发源地之一。因为它虽与傩堂戏非常相似，却似乎在巫覡的色彩中透出更多道教的本色，当然这里指的是民间道教。

云南端公戏的演出有“正坛”和“耍坛”之别。所谓“正坛”，便是法事性的表演，主要剧目有“礼清正戏·砍路”、“遣将镇台”、“十二花园姊妹”、“大战桃山”、“收南蛇”、“遣公曹”、“打修造”等。“耍坛”即搬演娱人的戏目，多移植于川剧、滇剧和花灯，少则30



土家族“钟馗”面具

① 于一《四川傩戏面面观》，《中国傩文化论文选》。

多出,多者 130 多出。内容广泛,宗教性不强,故又称“花戏”或“春戏”<sup>①</sup>。正坛演出要戴假面。现在收集到 20 多个面具都属传世珍品,造型古朴厚重,与湘、黔等处的傩堂戏面具比较,亦显得别具一格。

四川自从东汉五斗米道兴起以来,便是道教风靡的地区。端公戏发源于民间道士的斋醮仪式,至今仍流传于川北苍溪、川南泸州以及川东万县、巫山和梁平等地,或叫“端公戏”、或称“梁山调”、“包头戏”或“道道戏”。四川端公戏有一个最大的特点,是只用于追荐亡灵的斋仪。所演剧目视丧者身份而定:如母亡,演《岳母刺字》、《破岳救母》;妻亡,演《湘子渡妻》;子亡,演《安安送米》<sup>②</sup>。



云南端公戏半脸面具(摹自石宏)

陕西的端公戏俗称“坛戏”,流行于陕南地区。它的兴起大约在清朝乾、嘉之际,至道、咸时趋于兴盛,以后逐渐衰落。陕南端公戏的前身系端公主持祭仪时的即兴说唱,继而引入民歌小调、大筒子戏的唱腔和剧目,糅以民间舞蹈而形成。其传统剧目还有 200 多本,现存 90 多个抄本<sup>③</sup>。

我国流传的傩戏除上述的傩堂戏、端公戏之外,还有一个很

① 杨荣生,上揭文。

② 于一,上揭文。

③ 《中国戏曲剧种手册》“陕南端公戏”条,中国戏剧出版社 1987 年版。



端公戏“七姓将军”  
面具(摹自石宏)

大的支派,那就是盛行于两广的“师公戏”。

师公戏的渊源要比贵州傩堂戏深远得多,它的前身即是第7章介绍过的师公舞。若依照民族划分,有汉族的白话师公和平话师公,壮族的唱师、木脸戏,瑶族的瑶师公,毛南族的毛南戏。它的分布遍及广西桂北、桂南、桂中各县,以及广东北部的韶州、连州、

雄州三府 12 县和东部的海陆丰地区。

正如前文所指出,师公舞是两宋以来广西傩仪与道教跳神和土著文化相结合的产物。本来它的表现形式比较简单,就是在做法时一一搬请 36 神 72 相,各自出来跳一段神舞,其中带有简单的故事情节。此后师公为吸引观众,采用粤剧等戏曲的一部分表演方式,编成一些有人物、有完整情节的歌舞小戏,与原来的跳神舞交织演出,逐渐演变为师公戏。它最早出现在广西贵县的鹤山村,据说那里的人们在清朝同治年间已开始用戏剧形式改造传统的师公跳神<sup>①</sup>。也有人认为师公戏的形成当在南宁一带,标志是三位师公艺人于光绪 25 年(1899 年)在南宁组成第一个师公戏班“双彩凤”。辛亥革命以后,禁巫之风遍及城乡,各地师公纷纷改换门庭,打起师公戏的旗帜。一时间班社林立,将师公戏的发展推向高潮<sup>②</sup>。

① 胡仲实《壮族戏曲》,《壮剧艺术资料集》。

② 顾永真《从古傩到师公戏》,《中国傩文化论文选》。



师公戏的表演在广西称为“唱师”，因所用的唱本都是长诗的写法，从头到尾没有道白<sup>①</sup>。剧目既有由跳神歌舞演变而来的“三元”、“莫一大王”、“冯四”、“功曹”、“白马姑娘”，也有改编自民间传说和引自其他剧种的“达七”、“百鼠衣”、“打马草”、“文龙”、“孟姜女”、“梁山伯与祝英台”。

广东北部师公戏与宗教祭祀的联系比较紧密，主要在还愿、冲傩、建醮等祭祀场合演出。主要剧目有《廿四孝》、《十月怀胎》、《紫姑下界》、《和利求财》、《赶鬼上路》、《子云盘洞》、《夜吊白布》、《打赌还愿》、《孟姜女寻夫》之类，宗教气息甚浓<sup>②</sup>。

从师公舞变为师公戏，表演的成分增加，角色的数量也远远超出了原来的36神72相，脸部涂面化妆于是兴起，大有取代木面的势头。然而，传统面具的影响仍旧看得出来，比如少数地区以及部分师公戏的角色还有戴假面表演的。广西上林“唱师”，演出《唐僧取经》、《白马娘娘》、《李旦王》、《毛供》、《落香花》等剧，演员身穿戏装，头上戴着面具<sup>③</sup>；广东师公戏的生、旦（由男演员扮）、净、丑等行当，旦和净一般不化装，而戴鬼脸壳上场<sup>④</sup>。又如一些地方师公戏虽改作粉面装扮，但化装时仍要以面具为模式。

其他与傩有关联的传统假面戏还有不少，如四川的庆坛，阳戏，内蒙、山西、河北等地的赛戏等等。以上各种派别的傩戏，既有差别，又有密切的联系，甚至相互交织，所以对它们的判别必

---

① 顾乐真《从古傩到师公戏》，《中国傩文化论文选》。

② 黄镜明《华南傩巫文化寻踪》，《民族艺术》1990年第4期。

③ 于欣、何竹玉《壮族师公舞初探》，《壮剧艺术资料集》。

④ 黄镜明，上揭文。

定具有相对性。如云南的端公戏便融合了不少庆坛的内容，而四川的傩坛戏又往往与庆坛混在一起，凡此种种，不一而足。为醒目起见，我们将目前所知道的傩戏品种列成一张表格，并填上与之有关的名称、分布、民族等项目，以供参考：

中国傩戏分类表

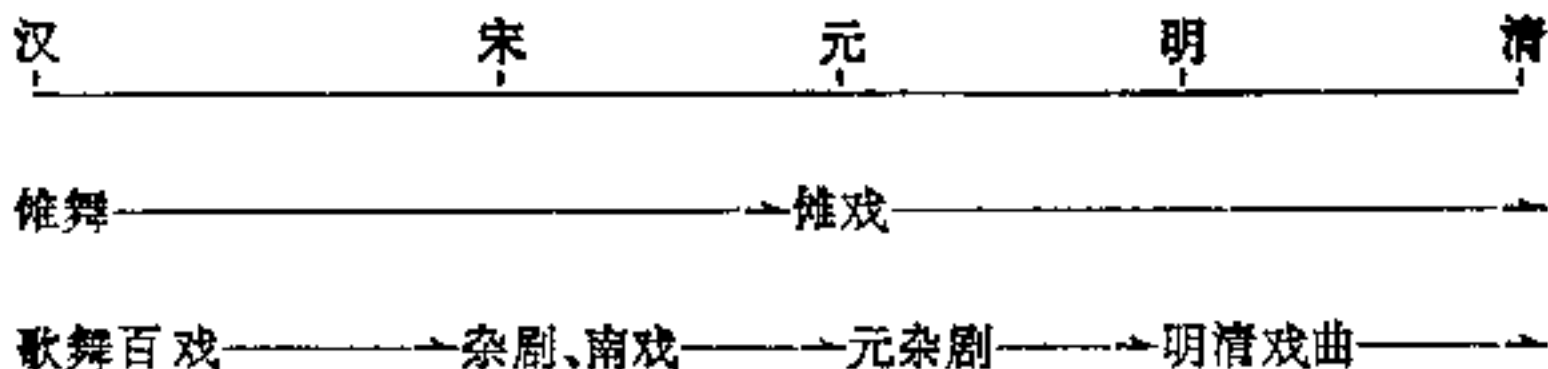
| 剧种  | 别名                                              | 分 布                             | 民 族         | 结 构                                 | 面具              | 主 神               |
|-----|-------------------------------------------------|---------------------------------|-------------|-------------------------------------|-----------------|-------------------|
| 傩堂戏 | 傩堂戏、傩坛戏、傩愿戏、师公戏、孟戏、三女戏、杠神、杠菩萨、鬼舞、鬼推、嘎傩、咚咚推、敲奴敲拢 | 安徽、江西、湖南、湖北、贵州、四川、以湘、黔、川交界地区为中心 | 汉、苗、侗、土家、仡佬 | 1.法事表演<br>2.搬神勾愿(正戏)<br>3.愿戏、杂戏(外戏) | 法事、正戏用面具，外戏多用涂面 | 1.三清<br>2.傩公傩母    |
| 端公戏 | 跳端公、坛戏                                          | 四川、云南、陕西、(从前江西、湖广亦有)            | 汉、苗         | 1.正坛<br>2.耍坛                        | 面具主要用于正坛        | 1.道教神<br>2.老郎太子菩萨 |
| 师公戏 | 唱师、尸公戏、土戏、毛南戏                                   | 广西、广东                           | 汉、壮、瑶       | 1.跳神<br>2.唱师                        | 跳神面具36神72相      | 三元                |
| 庆 坛 | 庆坛、阳戏、傩坛戏                                       | 四川、云南                           | 汉           | 1.庆坛<br>2.灯戏                        | 庆坛时用面具          | 1.道教神<br>2.本土神    |
| 赛 戏 | 赛赛                                              | 山西、河北、内蒙                        | 汉           |                                     | 面具为主            | ?                 |

### 三、B型：戏中的假面

B型所涉及的戏剧，不论与宗教有无关系，均以涂面化装为主，而把面具当作一种辅助手段。这一格局，在戏剧发展的前期

便已形成。

中国戏剧从诞生之初，便呈现双轨发展的趋向。一条轨道延续了传统驱傩鬼舞的路子，逐渐衍变为祭神还愿的傩戏。另一条轨道则承袭历代歌舞百戏的路子，逐渐成长为宋、辽、金、元的杂剧。前者始终把面具当作人神品格转换的基本工具，后者却为了性格化表演和说唱的需要，一开始就以“直面”出现在舞台上。现在有部分学者把假面傩戏说成中国戏剧的源头，我觉得不太切合实际。事实上，我国的宗教和世俗表演艺术，至少从两汉以来就是“两股道上跑的车”，是并行发展的。它们之间的关系，并非前后相继，而是共存互渗。



在强调以上两种戏剧差别的同时，也要看到它们之间在声腔、剧目和表演形式上的相互影响和渗透。就我们所关心的脸部化装而言，无论宋元的杂剧，抑或现代的京剧，都没有完全排除假面的使用。面这类戏剧（我们不妨命之为“脸谱戏剧”，以对应于“假面戏剧”）所用的面具，其来源之一便是借鉴跳傩面具。上文曾谈及宋代傩仪面具多出自桂林，当时的人又把这些鬼神假面叫做“戏面”，说明这类面具在宋杂剧和南戏中也常用到。后代戏曲的神魔鬼怪假面便由此发展而来。

元明间北杂剧的人物化装已出现脸谱化的趋势，分为素面、花面、重彩和勾脸等多种形式，但剧中出场的番将和鬼神一类角

色仍要戴脸子。对此,剧本中时常有所提示,如《流星马》有“众番官戴脸子”,《四马投唐》有天兵“戴脸子”等语。《脉望馆抄校古今杂剧》所载假面、假头多达30多种名目。明人游潜《梦蕉诗话》描写民间杂剧演出情形道:“优工以髹塑为神鬼面像而戴之以弄,叫啸踊跃,百状惟怪。”<sup>①</sup>

清代戏曲所用的神鬼面具数量也十分惊人,赵翼《檐曝杂记》谈到乾隆时朝廷在热河行宫搬演连台本大戏,“所扮妖魅,有自上而下者,自下突出者”,即利用机关布景从天而降,或从台下钻出,“神鬼毕集,面目千百,无一相肖者”。

戏曲假面的第二个来源是战争面具。商周时将士所戴头冠饰有兽面,战马额头也安有青铜兽面,当为后世征战面具的荡觥。从两晋至唐,战乱频仍,战争面具亦日趋发达,上文谈及的兰陵王面具便是最著名的代表。此后宋人在战场上也常使用假面威敌。如北宋大将狄青骁勇善战,手下军士脸上刺有“面涅”(一种符号),以此激励士气。他本人在与西夏军交战时,则披发戴铜面具出入阵中,令敌人胆寒<sup>②</sup>。南宋名将韩世忠扼守镇江,所部士兵皆戴青铜面具。故军中戏云:“韩太尉铜颌,张太尉铁颌”,以讽刺张太尉之类无廉耻、不畏人言者<sup>③</sup>。征战面具为达到威摄敌人之目的,均显得凶狠怪诞,元、明戏剧中的“番官”、“天兵”等脸子,或由之演变而来。

戏曲面具的第三个来源是百戏的假形假面。兴起于秦汉的百戏,素来擅长运用机关布景及幻术,凡动物、神仙和异域人物

① 张庚,郭汉城,上揭书,第392页。

② 《宋史·狄青传》。

③ (宋)庄裕《鸡肋编》卷下。



上场,多著假形假面,尤以仙禽怪兽的装扮最为精彩,《西京赋》“总会仙倡,戏豹舞黑,白虎鼓瑟,苍龙吹篪”就是绝好的写照。元、明时期的百戏面具,可从《三才图会》中的“角觥图”见其一斑。此图绘两人戴牛首面具,随咣、咣锣声跳跃舞蹈,仿佛二牛相斗<sup>①</sup>。宋元以降的戏剧继承百戏的传统,使动物类的塑形化装在戏曲舞台上得以长期保留,并有所发展。

在“脸谱戏剧”中使用的假面,来源于上述三个途径,其品种也不外三大类:

数量最多的一类是鬼神面具。在元代有五色鬼头、百眼鬼头、雷公头、夜叉头等<sup>②</sup>;在明代有朱权《太和正音谱》所说的“神头鬼面”;在清代有赵翼描述的“神鬼毕集,面目千百”。迄至近代,保留在戏曲舞台上的鬼神面具主要是加官、财神、魁星、金刚、罗汉、土地、雷公、大鬼、小鬼、女鬼等等。前面三种在京剧以及一些地方戏中都较常见,演出之前,演员要戴此三种假面上台为观众祝福。现在,财神和魁星的化装已基本改为脸谱,财神作银面,魁星作金面。唯有加官仍旧戴假面登场。

说到加官,李星可先生有一个很重要论点,有必要在此作一介绍。他认为,“加官”的“官”并非官员的“官”;而当与“参军”同义。“参军”是盛行于唐代的一种科白戏,是中国古典戏剧的雏形。一般认为,参军戏系从扮演犯官,亦即“弄假官”演变而来。但李星可先生却根据唐代参军戏伶人演唱“罗唖”曲的材料推断,所谓加官、参军、假官以及罗唖的唖,实则都是扶南语 Khon

---

① 《中国古代音乐史料辑要》第一辑第896页,中华书局1962年版。

② 杨世祥,上揭书,第159页。

的译音,意思是“面具”。这说明:唐代的参军戏源于古代印度和东南亚流行的假面戏。而后代戏剧中净角的勾脸,也就是俗语所说的花脸,便从参军戏面具变化而来。因为印尼巴厘岛的假面剧里有两类男角,性格细致的叫Mani,元曲译成“末泥”;性格粗鲁的叫Kra,系源于印度语的Kala,意为“黑色”,中国戏剧中的净角又称为“黑头”,其渊源盖出于此<sup>①</sup>。

若此论言之成理,中国戏剧假面便有了第四个源头:南亚和东南亚的假面剧。当然,在有关专家作出更全面细致的考证之前,笔者不敢妄下论断,只愿此说能引起人们的深入思考。至于加官的表演,全然似没有说唱的哑剧,俗称“跳加官”、“打加官”。湖南民间演戏,加官于正戏开场前出来,戴青相貂,穿红蟒袍,束玉带,登粉靴,手端牙笏,嘴咬喜神面具,的确象古代参军的扮相。他做的动作带有象征的意义。如以牙笏擦髯,点头微笑,左手向上,表示“指日高升”;以手端带并舞牙笏,表示“一品当朝”,“举案齐眉”或“锦上添花”。每做一个动作,便出示缎制条幅,上书“天官赐福”、“一品当朝”、“指日高升”、“福如东海”、“寿比南山”等字样,然后在鼓乐、鞭炮声中舞蹈下场。如果戏唱到中途有宾客至,则视来宾身份停戏出“加官”,管班并至台口高喊:“恭喜某老爷加官!”若来者为女官,则出女加官。戏班在新建戏台演出,也要先跳女加官以镇台<sup>②</sup>。

京剧中的罗汉面具亦很有特色,每套为18副,即降龙罗汉、伏虎罗汉、高罗汉、矮罗汉、胖罗汉、瘦罗汉、睡罗汉、醉罗汉、聋

---

① 李星可《南洋与中国戏》第29章,南洋学会1962年版。

② 《中国戏曲志·湖南卷》“演出习俗”。

哑罗汉、笑哈哈罗汉、金光眼罗汉、银光眼罗汉、长眉罗汉、长手罗汉、赤发罗汉、赤脚罗汉、现佛罗汉、护法罗汉。其形状均为秃顶隆额，高鼻凹目，翘须蓝须，额顶镶一金光圈，名曰“佛光”。脸部又分为四恶相罗汉的整胎式造型，四老四少罗汉的全三开式造型，降龙伏虎罗汉的金脸造型<sup>①</sup>，在统一之中又显出各自的特性。

动物的面具大都同假形连成一体，有龙、虎、羊、狗、蛇、牛、鹤等限于原型的动物，也有猪八戒等如鬼似神的怪兽，出现在《白蛇传》、《龙虎斗》、《汾河湾》、《武松打虎》、《飞虎山》、《苏武牧羊》等剧中。

戏曲面具主要分成脸壳和套头两种。后者又称为“额脑”或“壳子”，似一个冠状的大头套，可罩在头上，眼睛和嘴巴有时能活动。有的壳子很大，在喉部开个小洞，让演员呼吸和看视<sup>②</sup>。象上面说的罗汉和很多动物假面都属于套头一类。

中国戏曲的拿手好戏“变脸”也离不开面具的帮助。变脸是用改变人物的面相或脸色来强调角色的心理或外形变化。元杂剧《斩健蛟》用涂面使二郎神变化青脸，但演员必须回到后台改扮再重新出场，不能予观众强烈的刺激。而傩戏的手法就高明得多，桂林傩面具具有二层至三层者，可使演员当众变成另一个角色。川剧的变脸可能受到傩戏的启发，除使用油彩、吹粉、运气等特技外，还利用脸壳变脸。所用的材料为木、布、绸、纸、橡皮、塑料等，事先将脸谱绘在上边，剪好，每张脸壳系一根丝线，再一

---

① 《京剧知识词典》第135页，天津人民出版社1990年版。

② 李星可，上揭书第91页。



张张贴到脸上。丝线拴在腰带等顺手之处，到时候借着舞蹈动作的掩饰一张张扯下来<sup>①</sup>。常用的变脸假面不仅有其他剧种常见的加官、罗汉、灵官、寿星、雷神、金刚，还有很多其他的角色。如《归正楼》、《黄河阵》、《望娘滩》、《楚江殿》、《三芦记》、《白蛇传》（金山寺）等剧都使用面具变脸（扯脸）来突出角色情绪、性格的变化。如《美学堂》一剧，演两位美女向冯生求学，并自称是鬼。冯生不信，定要看她们的原形。二女于是扯脸变成厉鬼，见冯生惊恐，又扯脸复变为美女。再如《金山寺》里的紫金铙钹，能用面具变出绿、红、白、黑等七、八张脸<sup>②</sup>。川剧变脸根本改变了传统面具的“静态”特征，用中国人熟悉的“写意”手法突破了面具不便于表现人物性格瞬息变化的难题，为中国戏剧假面的发展开拓了一条新路，具有特殊的价值。

宣扬善恶报应的“目连戏”也使用变脸。它虽然只是一个剧目，其影响却超过了许多剧种。目连戏自产生于宋代以来，由于迎合了儒释道三教合一的潮流和民众信仰的善恶报应观念，很快成为南戏和元杂剧的重要剧目。明代，徽州人郑之珍对各地流传的《目连传》进行整理改编，撰成长达100出的《目连救母劝善戏文》（亦作《目连传》和《劝善记》），遂流传于大江南北，久演不衰。此后，清朝统治者又授意刑部尚书张照据《目连传》编成《劝善金科》，推动了目连戏在民间的传布。

目连戏的演出旨在配合中元节超度亡灵的宗教活动，这在上篇讨论蒲仙目连戏的时候已经提及。不仅新加坡如此，大陆

---

① 邓云佳《川剧艺术概论》第371页，四川社会科学院出版社1988年版。

② 熊正堃《变脸种种》，《戏曲研究》第32辑。



也是同样的情形。大凡论述目连戏的文章都会谈到一个特殊的现象：这出戏的演出过程总是台上台下交叉进行的。由此可以证明目连戏确是一个地地道道的法事戏，进一步的讨论请见下篇。

目连戏的化妆以涂面为主，假面多用于魔王和鬼卒。蒲仙目连戏算保留得比较完整的。此外，台湾北部目连法事中的牛魔王戴着蓝黑色的面具，中部埔里地区超度目连法事中的孙悟空戴土红间白的面具<sup>①</sup>。《目连传》展现的是三界三世的人神大会串，面具与脸谱的混合使用与这一主旨十分契合。

目连戏的表演包溶了大量惊险奇异的特技，有打叉、叠罗汉、大上吊、踩高跷等，也有变脸和变形。当做变脸变形特技时，有时使用油彩，有时却要依靠假面。如湖南祁剧目连戏的《请僧开路》一出，就用了面具变脸的手法<sup>②</sup>。

饰演目连亡母刘四娘的演员，先戴假面具扮开路神，同五鬼一道押刘四娘的棺木下台，置于一僻静处；然后用木棍打棺盖，以引出刘氏阴魂。与此同时，开路神迅速脱去外罩马褂，取下面具，忽现披头散发的刘氏鬼魂，似从棺内窜出，狂奔上台。五鬼随即在观众的呐喊声中追踪而去。

在这里，假面的一戴一取不仅能获得与川剧变脸类似的艺术效果，而且暗示了人间与冥间的沟通，将“生死轮回”的教义化为活生生的形象展示在惊愕不已的观众眼前。

戏剧舞台上的鬼神假面，实际是用非人化的手法来表现人

---

① 薛若邻《涵盖多元思想，容包多种艺术——论目连戏兼及海内外的研讨情况》，《戏曲研究》第28辑。

② 刘回春《论祁剧目连戏的流变与特色》，《戏曲研究》第28辑。

情世态。演员戴上面具，不但没有显得一板正经，反而“眼不见心不烦，”行为和谈吐都相当放肆，请看贵州 侗堂正 戏《勾簿判官》审案一场：

（歪嘴秦童和秦娘上来告状）

秦娘：大老爷告撞告撞。

判官：告状就是告状，为啥说告撞？

秦娘：撞不痛些，我说我睡边边，提崽崽的尿。

秦童：我睡边边好招拂强盗，她要睡边边，我也要睡边边，请大老爷给我们咬断。

判官：本判宣判，把床抬在中间来，四周都是边边，你们秦童两口子赶赶良愿，拿点银钱交与你①。

这那里象在请神扮神，分明是一群乡民在借夫妻隐秘之事取乐逗耍。这类事，平日间只可几个人悄悄说笑一番，不好厚着脸皮四下张扬。只有戴上面具，打着神的腔调，人们才敢跑到戏场中，当着百十号邻里乡亲的面作这种“污俗不堪”的表演。世态的炎凉，人生的种种苦乐，也就通过神头鬼面的逢场作戏面袒露在观众的面前了。

---

① 《德江土家族文艺资料集》。



下 篇

假 面 象 征

——面具与中国文化



## 第十二章 此岸彼岸

### ——面具与传统宗教

记得有位外国的人类学家说过：“一个宗教就是一套象征系统。”<sup>①</sup>象征也者，即不是用条理分明的言辞来阐述宗教的内涵，而需要求助神话的想象、图形的组合和祭仪的运作来表达一种超凡的感受和情绪，来曲折地反映潜藏在巫术活动之下的人生思考。我们可以借用“意”与“象”两个概念来表述宗教的两个层面：处于表层的祭祀行为（包括仪式、图像等）属于“象”的层面，处于深层的宗教思考属于“意”的范畴。意往往要通过象才能“象征性”地显露出来。假面及其相关的表演活动均属于象的层面。面具作为宗教象征系统的元素之一，必然反映人们所设定的宇宙模式；假面参与的每一次“行动”（仪式），都会重新证明或者调整此岸与彼岸的关系。

#### 一、三元与二元

与一般人的印象相反，中国民间的巫术活动并不是一堆杂

---

<sup>①</sup> M·基辛《当代文化人类学概要》第215页，浙江人民出版社1987年版。

乱无章的东西，其中同样包含着对于生命世界的深刻理解，显示出为理想所规范的严整有序的构造。只不过这套体系被粗俗的“迷信”行为所掩盖，因而难以释读。近年有关傩文化的调查和讨论，促使许多学者抛弃了对“巫术”的偏见，试图去揭示隐藏在假面背后的神秘世界。本节的论述，也准备从这里入手。

我在剖析傩文化宗教观念的时候曾指出：傩仪世界观的基础是所谓“三元”论，即将世间的生命及其关系划分为三个相对独立而又相互联系的部份。让我们先看土家族傩堂戏的例子。

前几年，贵州的学者在该省德江县土家族的土老师魏观跃手中，征集到一本韵文手抄本，全名为《新集三元和会科式》，简称《三元和会》。它是傩堂戏所用的唱本，一般在客人到来后的第二天午饭后演唱<sup>①</sup>。重要的是，《三元和会》并非傩堂戏的表演剧本，而是土老师在正戏之前做法事时用的巫书。它以活泼朴素的语言，和盘托出了一个宏大的宇宙模型，为我们了解傩仪乃至中国民间宗教的观念和行为模式提供了极其重要的书面资料。

《三元和会》的内容，完全是按照它设定的宇宙模型来安排的，共包括“上元和会”、“中元和会”、“下元和会”三个部分。

“上元和会”讲的是释、道、儒三教主神释迦佛、李老君和孔夫子的出身：

“锣鼓打得响沉沉，上元和会上傩廷，  
雾露有影话有把，水有源头树有根。

---

<sup>①</sup> 顾朴光《三元和会与傩堂戏》，《傩戏论文选》，贵州民族出版社1987年版。

天上北斗七颗星，地下五岳镇乾坤，  
先有东南并西北，六十花甲管人民；  
老君金木水火土，佛开八万四千门。  
祖师殿前一盏灯，亮不亮来明不明。  
舡州城内请神佛，先请佛来后请神。  
天皇翻山释迦佛，地皇翻山李老君，  
人皇翻山孔夫子，三圣翻山三教生。  
周初元年生下佛，地皇二年生老君，  
春秋年间生孔子，留传三教到如今。  
灵鹫山前生下佛，青羊三洞生老君，  
尼丘山前生孔子，道行东鲁不非轻。  
磨氏夫人生下佛，伏宫皇后生老君，  
颜氏夫人生孔子，留传三教到如今。  
权顶岩前出日月，日分阳来夜分阴，  
人从伏羲为孤寡，乾坤二字八卦分。

这一段说的不仅是三大教主的诞生，也是释道儒三教的起源和宇宙万物的创造。三者合一，统一于上元和会。

“中元和会”讲述洪水泛滥，姐妹为婚的传说：混沌年间发大水，“淹上天宫绝人烟”。伏羲女娲兄妹用太白星君给的种子培育出一个大葫芦，二人钻到里面，才躲过这场浩劫。七天七夜水消了，伏羲女娲站在东山和南山顶上往下看，“一无烟火 二人”，吓得昏死过去。后来吃了玉皇天尊给的仙桃，才又醒转过来。伏羲提出“我们兄妹结为婚，延起香烟后代人”。女娲最初不情愿，经过一番考验，又得金龟道人的帮助，兄妹俩才结为连

理：

“兄妹成婚十个月，不觉有孕在其身，  
足足怀胎十个月，生下一个肉包精。  
伏羲南山去砍柴，女娲抱在后园埋，  
伏羲回家知真情，忙叫女娲抱转来，  
抱来伏羲用目看，果然是个肉团团，  
又无鼻子又无口，又无脚来又无手。  
伏羲一看是妖怪，用刀砍开看分明，  
上砍八块为八卦，下砍九块作九宫，  
砍为八卦并九宫，金童玉女玩出来，  
五彩祥云来托起，狂风吹散遍山林，  
女娲天明来观看，遍地烟火都是人。”

兄妹乱伦，换得人类的再生，是“中元和会”的主题。

“下元和会”讲龙王用沉香木造海龙床，龙女睡后染上瘟疫，  
龙王卜卦、许愿、驱傩，请三姐妹和神之事：

“龙王当时设一计，将木造间海龙床，  
凡间造床四只脚，龙家造的独脚床。  
龙女上去睡一夜，染得瘟疫病在身，  
睡得三年并九月，三年九月未起身。  
哪个神坛不问卦，那个寺庙不抽签，  
神坛问卦卦不准，寺庙抽签签不灵。  
周易文王卜卦准，铜钱落地断分明，



四个铜钱铺下地，龙家犯了五瘟神。  
龙王听了忙祝告，洗手焚香许愿心，  
许下大雉十二面，又许小雉十二双，  
大雉将来散天下，小雉将来请君王；  
又许长标十二支，又许短标十二双，  
长标将来散天下，短标准来请君王，  
又许白猪白羊并白马，白鸡白鹅白凤凰，  
各牲许在愿信上，端请君王坐中央。”<sup>①</sup>

顾朴光先生对“三元”有一精辟的解释<sup>②</sup>：“以天、地、水三界来解释三元，似乎更合理一些。因为上元和会是写孔子、老子、释迦之事，他们三人是儒道释三教的教主，被尊为至高无上的神，把他们的事迹视为天界之事未尝不可；中元和会写地上洪水泛滥，伏羲、女娲兄妹为延续人类而结为夫妻，这自然是地界的事；下元和会写龙女因睡了沉香木所造的床而患了瘟疫，龙王四处求神问卦，许下诸般愿心，这毫无疑问是水界之事。手抄本既然包括了天上、地下和水中的传说故事，因此它以《三元和会》命名，是完全顺理成章的。”

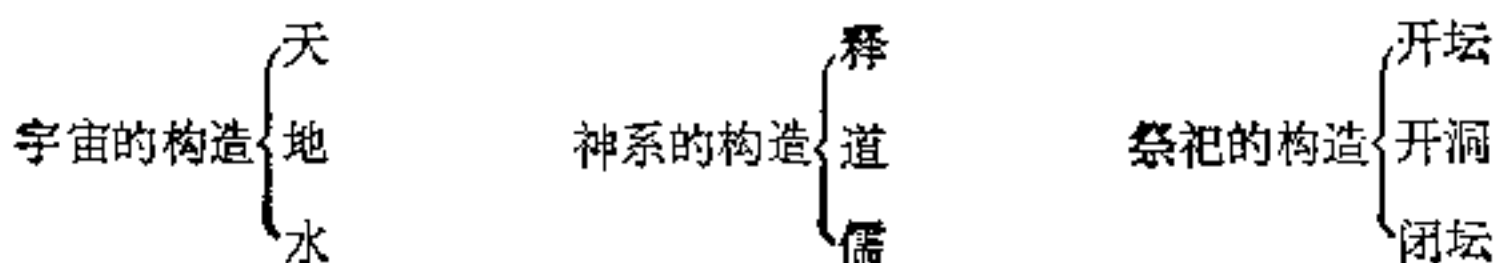
借助分类把某种秩序引入世界，是一切文化得以生存发展的基础。诚如列维·斯特劳斯所言：“一位土著思想家表达过一种透彻的见解：‘一切神圣事物都应有其位置’。人们甚至可以这样说，使得它们成为神圣的东西就是各有其位，因为如果废除

---

① 全文见《德江县土家族文艺资料集》。

② 顾朴光，上揭文。

其位,哪怕只是在思想中,宇宙的整个秩序就会被摧毁。因此神圣事物由于占据着分配给它们的位置而有助于维持宇宙的秩序。<sup>①</sup>”对“有序”的追求,不仅是科学和哲学发展的需要,也是宗教和巫术存在的前提。“三元”正是傩仪对世间万物进行分门别类的准绳。它在《三元和会》中表现为天界、地界和水界的划分;在傩坛仪式中表现为各种以“三”为名的鬼神集团的登场,如“三清”、“三元”、“三洞”、“三界”、“三光”、“三教”、“三圣”等等;在假面表演的程序上则表现为开坛、开洞、闭坛三个段落的组合。这几个部分显然都是用“三元”一以贯之的:

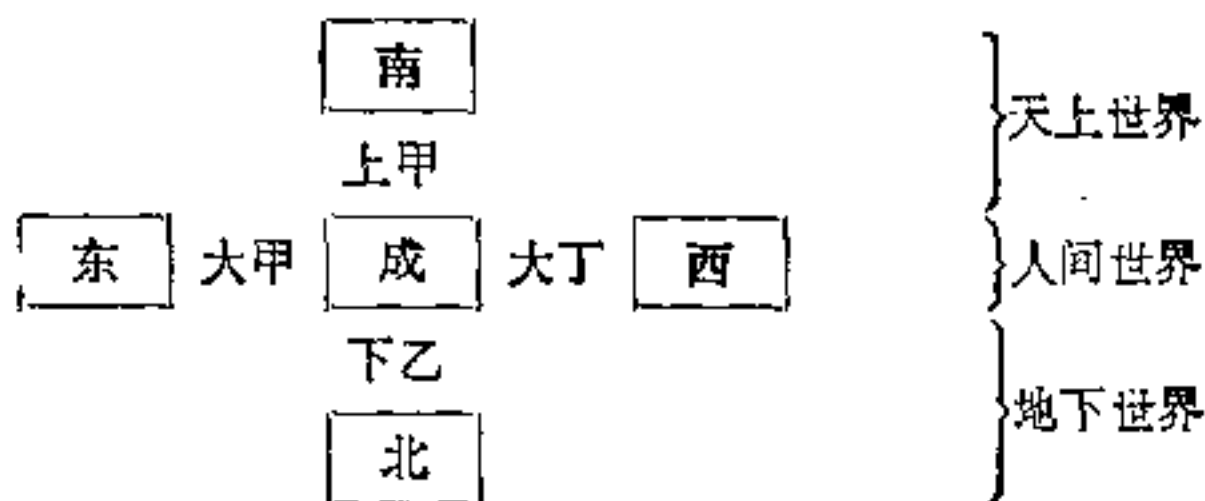


其实,“三元”宇宙观的旋律不仅出现在傩戏、傩舞等假面表演活动中。早在殷商时代,三层世界的划分就已定型。黎子耀先生认为殷人对先公先王的祭祀,是依照三元宇宙的观念来进行的。具体地说,就是“将先王自太乙至祖甲共十二世代表天地,分为前六世与后六世。前者代表天上世界,后者代表地下世界;前者立五大以象天上五行,后者立五祖以象地下五行”。与之相配的“五祀”方位是:

图中的上甲代表天上世界,下乙代表地下世界,其间为人间世界。上甲为天神,下乙为地祇,成(汤)、大甲、大丁是人鬼<sup>②</sup>。

① 列维·斯特劳斯《野性的思维》第14页,商务印书馆1987年版。

② 黎子耀《殷卜辞中所见先公先王考》,《王国维学术研究论集》。



周代继承和发展了殷商的宇宙观念，形成一个“以天神、地祇、人鬼三大崇拜为主干的神权结构”<sup>①</sup>。《周礼·春官》规定大宗伯的职责为：

“掌建邦之天神、人鬼、地祇之礼，以佐王建保邦国”。

与之相应，祭祀制度也分作三个部分：

祭天神：“以禋祀祀昊天上帝，以实柴祀日月星辰，以槁燎祀司中、司命、风师、雨师”。

祭地祇：“以血祭祭社稷、五祀、五岳。以狸沉祭山林川泽，以醯醢祭四方百物”。

祭人鬼：“以肆献裸享先王，以馈食享先王，以祠春享先王，以杓夏享先王，以尝秋享先王，以烝冬享先王”。

商周两代的三元宇宙论又为其后的楚人所承袭和改造，它的表现大致在三个方面：

1. 宇宙的构成。屈原的《天问》，是楚人宇宙观的集中阐发。这里的“天”并非专指天空，而涵盖了作者心目中整个世界的形象。《天问》前后三个段落的排列是颇有意思的。它的第一个部分以对浑沌初开的想象，就天庭的生成、形状和神话提出了

<sup>①</sup> 吴泽《周礼》司命、灶神与近世东厨司命新论》，《王国维学术研究论集》。

一连串的思考；第二部分从鲧、禹治水的传说，引发出对于大地的种种疑问；第三部分是关于人事变迁的追溯和感慨。

2. 鬼神的体系。以《九歌》为代表。这组经过屈原再创造的诗歌，其基底是楚地的“巫仪九歌”和“民间九歌”<sup>①</sup>。它所赞颂的神灵绝非屈子个人的杜撰，而当为荆楚鬼神体系的反映。《九歌》中出现的神祇，以东皇太一为首。它的身份应为楚人的至上神而非一般的天神，所以《九歌》的祭典必从迎请东皇太一开始。

其余的鬼神依其性质可分为三组：

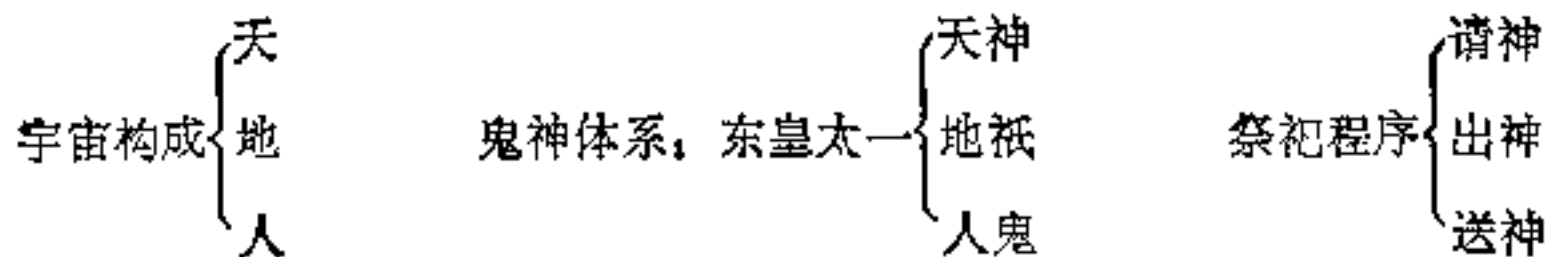
天神：日神东君和月神云中君、大司命和少司命各配成一对夫妻神；

地祇：湘君和湘夫人、河伯和山鬼各配成一对夫妻神；

人鬼：即“国殇”里“身既死兮神以灵”的鬼雄<sup>②</sup>。

3. 祭祀的步骤。在《九歌》中分为三个过程：迎神，以蕙肴琼浆和轻歌曼舞恭请东皇太一降临；出神，依次清出天神、地祇、人鬼（以巫师装扮之），作巫与神灵的对唱；送神，击鼓传花，以乐舞礼请诸神返回，楚人称之为“礼魂”。

我们可将楚人的“三元”论简化为一个图表：



① 萧兵《在广阔的背景上探索——兼谈〈楚辞〉与中华上古四大集群文化及太平洋文化因子的关系》，《文艺研究》1985年第6期。

② 参见姜亮夫《楚辞今绎讲录》第82页，北京出版社1981年版。



迄至两汉，“三元观”亦成为人们界定此岸与彼岸关系的基本思想。汉代人相信，人的灵魂是由魂和魄两部分组成的。人死以后，魂和魄便分别进入天堂和地下，这就是所谓“魂魄离散”<sup>①</sup>。此岸的人间与彼岸的天堂、地狱相合，即构成上、中、下三个世界。长沙马王堆汉墓帛画就是三元宇宙观盛行于汉代的有力证据。帛画全幅呈T形，自上而下分三个部分：天上部分绘日、月、星辰、升龙和蛇身神人；人间部分画去世的女主人在侍从陪同下拄杖而行；地下部分画大鱼、蛇、龟等水族动物，以表示阴间系黄泉或水府。

从东汉顺帝至魏晋，道教兴起。道教在始创阶段便吸收了三元思想，并在糅合佛教天堂、地狱说的基础上发展出一整套以“三”为分类基础的宗教理论。出现最早的是“三官”。汉中张脩五斗米道所行巫术：

“为鬼吏，主为病者请祷。请祷之法，书病人姓名，说服罪之意。作三通，其一上之天，著山上；其一埋之地；其一沉之水，谓之三官手书。”<sup>②</sup>

这种上书天、地、水三界的法术，显然是汉代三元宇宙观的派生物，它表明早期道教对世界的总体认识，与传统的三元论是一脉相承的。随着道教理论和实践的发展，“三”的涵盖范围愈来愈大，名目愈来愈多，道教的天国被叫做“三境”，教主叫做“三清”，经典分作“三洞”，万物分作“三界”，人身有“三尸”、“三焦”，祭仪有“三朝”、“三坛”。而惟仪的三元体系就源于此。

---

① 参见Michael Loewe, *Ways to Paradise*, Chapter 1, London 1979; 余英时《中国古代死后世界观的演变》，《中国哲学史研究》1985年第2期。

② 《三国志·张鲁传》注引鱼豢《典略》。

当代傩仪的三元结构,我们可以从傩坛的布置来观察<sup>①</sup>。傩坛的设立一般在主人家的堂屋内,有时在院坝里。先用竹子扎一牌坊,贵州叫“三宝龕”。三宝龕分为三殿或三宫,正中挂“三清图”,两侧挂“司坛图”及各色“案子”(画轴)。

三宝龕前摆一神案,上面供傩公、傩母的木雕头像,像插在盛满谷米的海碗中。旁边还供有其他小神雕像和巫师的法器。

神案前的地上或簸箕内放置表演所用的面具。

我以为,傩坛的这一布置,再现了傩仪的三元世界。以“三清图”为中心的一系列画轴,是为上坛。“三清图”上的主神一般为道教的三位教主玉清元始天尊、上清灵宝天尊和太清道德天尊。但在三教合一思潮影响较大的地方,人们把三清叫做李老君、释迦佛和孔夫子。三清的下边,还绘有三界的100来位神灵。上坛无疑象征着天界或上元。

设在神案上的傩公傩母,按照《三元和会》的解释,代表着中元或地界。此为中坛。

由此推论,放在地上亦即下坛的面具,就应当属于阴界或水府了。也就是说,傩的假面表演活动根本上是同阴界的祭祀联系在一起的。

这一假说并非出自笔者的突发奇想,而是有所根据的。前面说过,傩仪在早期只有“逐除”一种功能,而且只用于两种场合:一是索室驱疫,二是入墓圻驱鬼。前者意在逐除瘟神,后者意在逐除厉鬼,而瘟神和厉鬼均为死神的化身。《礼记正义》谈到周代驱傩仪式时,反复指明引导厉鬼出而害人的邪气,都是从

---

<sup>①</sup> 叶涛《傩坛戏与宗教》,《中国傩文化论文选》。

坟墓里散发出来的，所以又叫“大陵积尸之气”和“坟墓四司之气”<sup>①</sup>。可见，方相氏所驱之鬼，就是散布死亡和瘟疫的死神。今天流传在南方各地的傩仪虽然加进了酬神的内容，但仍以驱疫治病为主旨。

然而，驱赶死亡还不是傩仪的全部内涵。也就是说，傩仪下坛的“水”除表示“阴界”外，还包含了更复杂的象征意义。

在贵州各地流传着许多有关傩仪起源的传说，这些故事的细节各不相同，但其中的基本要素却惊人地一致，都讲的是傩公傩母被皇帝或皇帝手下的大将杀死，头颅被砍下丢到水里。后来一群放牛娃发现飘在水里的人头，便捞起来供奉，从此当地人的疾病便不治而愈了<sup>②</sup>。

傩公、傩母民间又叫东山圣公和南山圣母。在《三元和会》中，后两个名称即是伏羲和女娲的尊号，因洪水过后，伏羲站在东山顶，女娲站在南山顶而得名。这样一来，伏羲女娲的神话就出现了两个系统：一个是人们熟知的兄妹结婚故事，它讲的是人种的延续，属于“生”的主题；另一个讲的是伏羲女娲被砍了脑袋，属于“死”的主题。因为后一类型的传说旨在说明假面祭祀的起源，所以故事中的头颅可以替换为面具。但重要的是，一旦伏羲女娲的头颅得到供奉，并转化为面具以后，天下人的病痛就全好了。至此，死亡被战胜，死的主题转换成了生的主题。在这里，面具充当了生与死转换的媒介。而这一转换是双重的：一方

---

① 《礼记正义·月令》。

② 参见《傩堂戏是咋个兴起来的》、《东山圣公和南山圣母的来历》，《德江县土家族文艺资料集》；罗星耀《土家族傩堂戏面具简述》，《民族艺术》1985年第1期。



面，伏羲女娲的亡灵(头颅)经由面具表演(傩)变成了永生的神；另一方面，患病的人们也经由面具表演获得了第二次生命。所以，傩坛的下元世界或者说假面世界，象征的是从死亡向再生的过渡，水或阴府则是这一转变得以实现的特定空间。

傩仪“再生”主题的定型，使之具有了更深刻的意义和更广泛的适应性。然而，它的一些节目仍然保留着浓重的“阴间”色彩，《孟姜女》就是典型的例子。这出悲剧是湖南师道戏的代表剧目，数百年来一直盛演不衰。尤其是沅澧水流域的人民笃信孟姜女为司傩之神，还愿于她最为灵验，并有民谣曰：“姜女不到愿不了，姜女一到愿勾销”。<sup>①</sup>沅澧姜女戏的主要关目为：

抓伢修城、跳城摸更、荷池定情、长城寻夫、秦王逼妃、傩斋大奠、祭夫扑火、金星指路、拾骨还乡。

这出戏有一个至关重要的情节，是姜女和范郎在生前和死后的两度相会，都安排在池塘边。特别是作为还愿仪式结尾的“阴团圆”一折，姜女背着范郎的骨殖来到昔日定情的荷池边，把骨殖包挂在以前范郎藏身的柳树上，再一次下河洗澡：

风吹荷叶两面分，我一人观见两人影，  
这个影子是奴影，那个影子是谁人？  
举目抬头往上看，杨柳树上一个人……

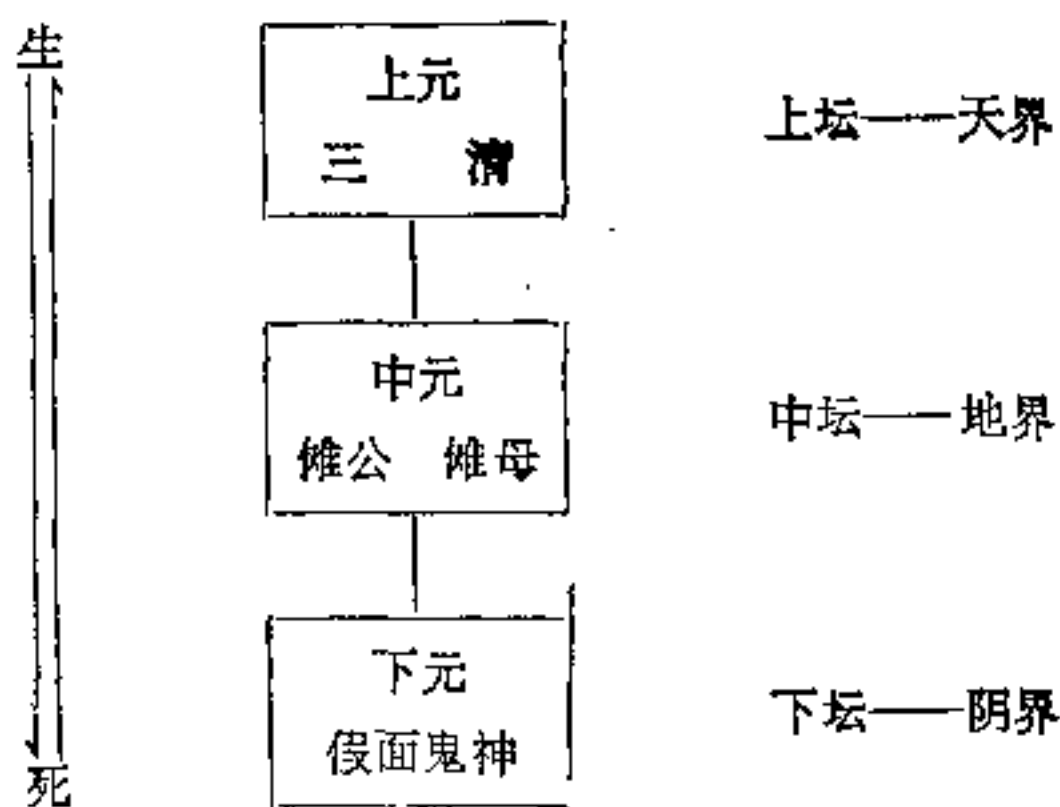
这一对夫妻在阳世不能相见，只有到阴间才得团圆。这池塘(水)，应当就是阴曹地府的象征。我怀疑，姜女与范郎的相

<sup>①</sup> 何钦法《试探岳阳花鼓戏与傩愿戏的渊源关系》，《湖南地方戏曲史料》。



会，即是雉公与雉母再生故事的翻版，因为姜女被乡民们奉为“司雉之神”，显然具有雉母的身份。英国汉学家迈克尔·鲁惟一早就指出：中国传统的“情人相会型”故事，多包含着战胜死亡，追求永生的喻义。西王母与汉武帝的相会，牛郎与织女的相会如此<sup>①</sup>，伏羲与女娲(雉公雉母)的相会，孟姜女与范郎的相会，龙女与柳毅的相会亦如此。这种为中国人所特有的生死观，最早系出于我们祖先对月亮盈亏周期的认识。古人将月亮的盈缺变化，理解为月魄的生死循环，称之为“既生魄”和“既死魄”。情人在既生魄的时候相会，就能求得灵魂的永生<sup>②</sup>。就本质而论，对月相变化和男女交合的神话解释均为古人“性力”崇拜的转形。

现在，我们将雉坛的三元构造用一张简图来表示：



上元的三清掌握着永生的秘密，中元的雉公雉母是生与死

① 参见Michael Loewe, *Chinese Ideas of Life and Death*, London, 1982.

② 余英时，上揭文。

的联接者；下元戴面具出场的鬼神，则是天神派往人间驱杀瘟疫和死亡，使尘世的生命活动得以延续的使者。

我认为，三元宇宙观不仅规范着雒坛的设置，也规范着中国宗教体系的基本构架。值得注意的是，以三元分类为基础的宇宙观在我国许多少数民族中亦同样存在。如壮族有所谓“三天”的说法，即在天上掌管天晴下雨的雷王，在人间创造万物的布伯（又译为“布碌陀”），在地下掌管水界的龙王<sup>①</sup>。四川的羌族巫师把所做的法事分为上、中、下三坛。上坛还天愿，以敬神为主；中坛还人愿，以驱邪为主，下坛还鬼愿，以送亡魂为主<sup>②</sup>。

三元世界观亦是藏族原始苯教的理论核心。苯教经典《十万龙经》把世界分为天、地、水（地下）三个部分。天上的神主为赞，地上的神主为年，地下的神主为鲁，即龙（又说三界主神是年、地主和龙）<sup>③</sup>。生活在西藏门隅地区的门巴族也信奉苯教。他们相信天是宇宙的最高境界，它的主宰者是天神“拉”。宇宙的中层是大地，它是“赞”神居住的地方，赞神泛指充斥于万物之中的各种精灵。宇宙的下界是“努”神的王国，穴居于地下的青蛙、蛇、虫等都是努神的成员<sup>④</sup>。

北方萨满教的三界宇宙观更是早已广为人知。清人徐珂在《清稗类钞》中说过：“萨满教又立三界：上界曰巴尔兰由尔查，即天堂也；中界曰额尔土土伊都，即地面也；下界曰叶尔羌珠几牙

---

① “布碌陀”、“布伯”，《中国少数民族神话》（上册），中国民间文艺出版社1987年版。

② 《羌族社会历史调查》第138、160页。

③ 王辅仁，上揭书；格勒《论藏族苯教的神》，《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社1984年版。

④ 张江华《门巴族中的苯教》，《中国少数民族宗教初编》。

几,即地狱也。上界为诸神所居,下界为恶魔所居,中界尝为净地,今则人类繁殖于此。”按照满族创世神话,神住的天上国有17层,由至高无上的天神阿布卡恩都里主宰。人住的地上国有9层,恶魔住的地下国有8层<sup>①</sup>。

我国各民族的三元观相互间有无联系,还是一个尚待考察的课题。但我们说三元观是东亚地区一种带有普遍意义的宇宙模式,大概没有疑问。并且,它与另一种宇宙分类系统“二元”观可以相通。二元观的出发点是将世界区分为两个相互依存的部分,或称之为“人一鬼”,或称之为“阴一阳”,或称之为“此岸一彼岸”,总之,是把“文化的世界”同“野生的世界”分离开来,把“自然”与“超自然”分离开来,把“世俗”与“神圣”分离开来,把“我群”与“他群”分离开来。就本质而言,三元宇宙观是二元论的变种,因为所谓三元的划分,不过是将“彼岸世界”分割为天上和地下两部分罢了:

此岸——彼岸 { 天上  
(人间)            { 地下

惟坛上各种神像的设置其实已经暗示了这一点:上坛挂的是“三清”图,中坛供的是一对夫妻神(惟公惟母),二元与三元两种宇宙模式,在这里非常自然地交融成了一体。

## 二、善神恶鬼

中国面具的表现对象,大部分为宗教鬼神,既使对非宗教性

---

<sup>①</sup> 《中国少数民族神话》(上册)第1~2页。

的戏剧艺术(如京剧假面)来说亦然如此。这个假面阵营之庞大,远远超出许多人的想象。其中不仅有见诸史乘的佛、道神祇,更混杂着大批不入流的民间巫教鬼怪。成千上万的神头鬼面,为我们进一步了解中国传统信仰提供了极其难得的形象资料。要想对面具所涉及的鬼神系统加以彻底的清理和复原,是本节有限的篇幅难以胜任的。故而我们只能就中国假面神系的主要类型及基本特征作一简略的概述。

首先,我们来看假面中的佛教鬼神。这一部分内容主要见于西藏的羌姆仪式,其他地区虽有一些与佛教有关的面具(如内地常见的大头和尚),但比起藏传佛教宏大的跳神场面,便显得小巫见大巫了。

西藏佛教艺术的创作,须遵循严格的仪轨,其品类均包容在“曼荼罗”之内。“曼荼罗”(Mandala)又译作“坛”或“道场”,有轮圆具足和聚集之义。即筑土坛如圆满之车轮,会聚佛教众神于其上并加以供奉。依照佛典的说法,曼荼罗主要有四种:一曰“大曼荼罗”,谓以图绘的形式表现坛场及诸尊的形象;二曰“三昧耶曼荼罗”,描绘诸尊手中所执器械和印契,作为该佛、菩萨的象征;三曰“法曼荼罗”,画诸尊之种子真言及梵名首字以代表该神;四曰“羯磨曼荼罗”,以雕塑的手法表现诸尊的威严仪容<sup>①</sup>。以此观之,跳神面具自当属羯磨曼荼罗的范畴。

就佛教理论的本质来说,它是否认逻辑分类的,神佛也不例外<sup>②</sup>。但在实际的祭祀操作过程中却无法排除对神灵等级关系

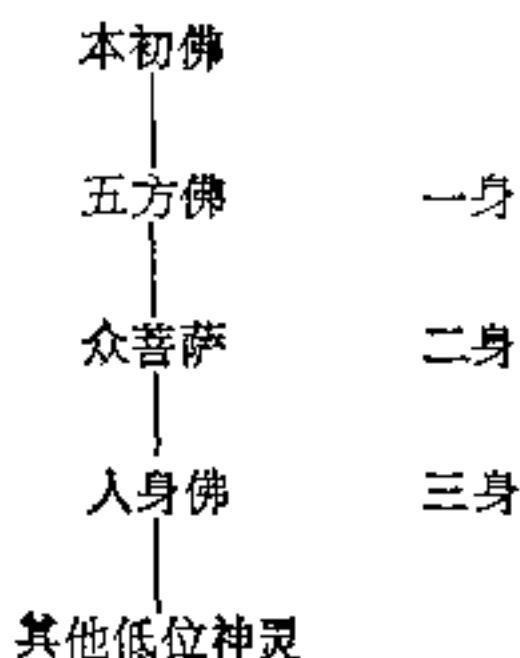
---

① 丁福保《佛学大辞典》“四曼荼罗”条。

② 李安宅,上揭书第151页。



的安排,而西藏密宗神系之复杂,更是人所共知的。一般地讲,可以用一个“三身”系统对藏密的神祇进行归纳<sup>①</sup>。



上文曾提及,藏密在表现以上诸佛和菩萨的形象时,引入了“忿怒”的义理,并因此将佛像分成“寂静相”和“忿怒相”。前者又叫做“正法轮身”,或“现实身”,后者又叫“教令轮身”或“明王身”,意即由大悲而现威猛之相。凡呈忿怒相的神佛,多为多面多臂的“坦特罗”式(Tantrism)造型,且容貌凶狠可怖。跳神所用的佛、菩萨面具,基本上属于这一类。究其原因,或与藏传佛教造像的功能有关。藏族寺院的佛教造像大抵有两种功用,一是作为信徒修习的助力,使之通过“观想”佛画佛像集中思想,实现与本尊的心灵沟通;二是出现在特定的仪式等场合,以威猛之力摧毁罪障,降伏外敌。跳神和悬挂面具主要用于后一种场合,所以多制作成忿怒的形象。如喇嘛寺用来守护殿堂的“马头明王”面具,又叫“马头观音”(Hayagriva),为无量寿佛的教令轮身(忿怒身),其正法轮身为观音。它的主要特点是面呈赤红色,呲牙咧嘴,

<sup>①</sup> 参见葛婉章“浅谈西藏佛画”,台北《故宫文物月刊》第5辑。

作怒吼之状；头饰绿色马头，象征如转轮圣王之宝马驰驱四方，跋涉生死大海，具有摧伏妖魔的大威势力。甘肃拉卜楞寺供奉的马头明王头上饰有三个马头，意味着天上、地上和地下的妖魔都被降伏。

佛与菩萨的眷属有护法神、法王等，其地位低于本尊，但地位较高者又可以成为本尊。如出现在正月和9月大跳神仪式中的法王，是怖畏金刚的眷属。怖畏金刚(Bhairava)作为智慧主的化身，既可为本尊，亦可为护法。而法王却只能承担护法的职责。它的面具形似水牛头，呈蓝色，饰五头骨冠，三只眼，既象怖畏金刚，又象阎王，以象征对阎王的征服<sup>①</sup>。

藏密造像为体现坦特罗(性力)的原则，常常塑成男女合抱的样子。在跳神表演的时候，则由演员扮作明王、护法的女性陪伴，称之为“明妃”。如前述法王出场时，有它的明妃撒门底相随，后者戴的假面似法王面具，但头上没有牛角。

其余的鬼神，如怙主婆罗门及身处尸林之中的六道(罗刹、药叉、沙门、武士、饿鬼、畜生)等，以及各派祖师、高僧，均有相应的面具。

西藏宗教面具中还包括许多原属于“外道”，后来被佛教降



护法赞神面具

<sup>①</sup> 李安宅，上揭书第167、208页。

伏、摄受的鬼神。其数量最多者当数苯教的神祇。当年密教大师莲花生到藏区传法，征服了大批苯教早期的神灵，如山神“年”、星神“曜”、游神“赞”和“甲尔布”（又译为介波，意为“王”），将它们收为佛教的护法<sup>①</sup>，这类鬼怪经常出现在假面跳神活动中。康区萨迦寺庙从前跳神时要跳四季天女，它们原为苯教赞神的一种，其面具披头散发，犹如女魔，十分可怕<sup>②</sup>。如果说赞神往往只能充当佛教本尊的奴仆，那介波却仍然保留了护法神的身份。如色拉寺悬挂的面具鬼王，生前为该寺很有学问的僧人。后来淹死在河里，阴魂不散，被人们做成赤脸怒相的鬼面供养膜拜<sup>③</sup>。

第二大类是源于汉文化的道教和巫教鬼神，主要出现在与“雉”有关的假面仪式中。供奉于雉坛的神灵向来是巫、道同参的，在巫鬼和道神之间很难划出严格的界限。因为道教的来源之一为出自汉代的方术，与民间宗教有天然的亲缘关系。并且，中国民众的信仰行为带有很浓厚的功利色彩，从山石树木、历史人物到天神地鬼乃至各宗各派的鬼神，都加供奉，以求得多方照应。所以雉坛的神系较之藏传佛教要复杂得多。

雉坛神系自商周到唐以前为方相氏——十二神系统。至唐代官方雉仪仍保持这一传统仪轨，而敦煌一带的民间驱雉活动却换了一班以钟馗大郎为首的神灵，形成两套神系并存的局面。到两宋，官方雉神体系完全被民间鬼神所取代，一大群出自道教和巫教的鬼神从此占据了雉坛，这一格局至今没有根本的变化。

---

① 参见五世达赖《西藏王臣记》，民族出版社1933年版。

② 格勒，上揭文。

③ 叶星生，上揭书。

当今帷坛神系有一个突出的特点，即上坛和中坛供奉的神灵与下坛戴面具表演的鬼神不完全一样。现以仡佬族的 帷堂戏 为例：

上坛悬挂画轴中的神灵主要有：

三清、解结斗母、昊天至尊、中天星主、五明皇后、八十一案、炳灵侯王、五岳大帝、七十五司、八庙、真武祖师、雷府十帅、幽冥教主、十圣、十王、城隍、右判、左簿、库官、五猖、丰都天子、引兵土地、五鬼、押兵先师。

中坛供帷公帷母雕像。

戴脸子出场的神灵也分三界：

上界：五岳（东为黄飞虎、南为崇黑虎、西为蒋雄、北为崔英、中为闻聘），解结斗母、炳灵黄天化、华山圣母、东山圣公、南山圣母、三皇、三官。

中界：真武、雷府十帅、川主、土主、梓童、药王、五显华光大帝、杨泗将军、关公、包公、赵侯、五通明主、罗公老师。

下界：秦童、唐氏太婆、蒋氏太婆、蔡氏太婆、灵济祖师、引兵土地、押兵老师、五猖、翻坛小三。

灶王为三界间的游神。

以上三界面具只用于开坛法事中的“跳神像”一节，由掌坛师指挥演员戴面具出场转一圈，自报家门。共需要两个多小时。而真正出来表演的假面神鬼只有：

掌管下界三洞的三位太婆，以及从三洞中出来的阴兵阴将，如五猖、秦童、黄飞虎、黄天化、周济、黄明四将、王灵官、山王、杨五郎（灵济祖师）、判官<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 高伦《贵州帷戏》第32~43页，贵州人民出版社1987年版。



以上登台表演的都是下界的鬼神，而上界和中界的神祇只  
为镇坛而存在，这再一次证明傩坛仪式具有阴界的性质。

上界挂图上的大部分鬼神是被巫师拉入傩坛，以壮大声势  
的，因而它们只须高高在上地观看法事的进程，而不必亲自下场  
驱邪逐疫。只有下界从三洞里跑出的阴兵阴将，才是傩仪的骨  
干力量，所以它们必须戴面具参与法事。也正因为如此，贵州各  
地傩堂戏搬请的下界鬼神名目大体相似，通常只有这些角色才  
有专门的面具，其他角色只能借它们的面具使用，

| 鬼神名目 | 汉 | 苗 | 思南土家 | 德江土家 | 仡佬 |
|------|---|---|------|------|----|
| 路山官  | √ |   | √    | √    |    |
| 开山官  | √ | √ | √    | √    | √  |
| 灵官   | √ | √ | √    | √    | √  |
| 和尚   | √ | √ | √    | √    |    |
| 唐氏太婆 |   | √ | √    | √    | √  |
| 桃源土地 | √ | √ | √    |      |    |
| 引兵土地 |   | √ | √    | √    | √  |
| 梁山土地 |   | √ | √    | √    |    |
| 关公   |   | √ | √    | √    |    |
| 秦童   | √ | √ | √    | √    | √  |
| 秦童三娘 |   | √ | √    | √    |    |
| 甘生   |   | √ | √    | √    |    |
| 杨四   |   | √ | √    | √    |    |
| 李龙   |   | √ | √    | √    |    |
| 柳毅   |   | √ | √    | √    |    |
| 判官   |   | √ | √    | √    | √  |
| 道士   |   | √ |      | √    |    |
| 先锋   |   | √ | √    | √    |    |

(续表)

| 鬼神<br>名目 | 汉 | 苗 | 思南土家 | 德江土家 | 仡佬 |
|----------|---|---|------|------|----|
| 金角将军     |   |   |      | √    |    |
| 城隍       |   |   |      | √    |    |
| 梅香       | √ | √ |      |      |    |
| 押兵先师     |   | √ | √    | √    | √  |
| 掐时先生     |   |   | √    |      |    |
| 卜卦先生     |   |   | √    | √    |    |
| 鞠躬老师     |   |   | √    |      |    |
| 蔡阳       |   | √ |      | √    |    |
| ...      |   |   |      |      |    |

其中的几位核心人物,是打开桃源三洞,搬请诸神出场的土地、唐氏太婆,扫荡五方邪魔的开山、关公,为主人家替灾、勾愿的李龙、先锋、判官,引导阴兵马的引兵土地、押兵先师,还有灵官等。这几位角色,亦见于湖南、广西等地的傩坛仪式中。

可以看出,傩仪下坛戴面具的鬼神大都不能列入道教的正统。因此上坛和下坛神系具有道与巫结合的特点,二者保持着一种很微妙的关系:一方面,上坛的道教诸神须依附于傩坛才能存在;另一方面,下坛的假面神鬼又投附于道教门下,充当道教的低位神。这种结合方式,与藏传佛教用强力摄受苯教鬼神显然很不一样。

以上是中国面具所反映的两大神系。除此而外,面具中还有许多地方神、祖先神、历史神。即使在一些不具法事色彩的表演活动中,面具仍被视为神灵。如贵州的地戏,它虽然发源于驱疫的“军傩”,但今天已变成娱人喜庆的演出。纵然如此,当地人

至今还把面具叫做“菩萨”；表演前后，都要举行“开脸”（開箱）、“封脸”（封箱）仪式，燃烛、焚香、化纸、念咒，唯恐冒犯面具所代表的神灵。咒曰，

正月里，正月春，  
众神下界闹新春。  
诸位弟子来顶戴，  
多保佑，  
三街人民多清吉。  
闲言碎语随风散，  
书归正传理根藤。

### 三、师公与端公

前述中国面具文化的五大流派，除百戏面具外，均与宗教职业者沟通人神的活动有关。对于佛、道以外的神职人员，我国学术界一般使用两种称谓：一种叫做“萨满”，一种叫做“巫师”（或巫覡）。从词源来考察，“萨满”一词源于通古斯语，意为激动不安和疯狂的人，最初系阿尔泰语系满一通古斯语族各民族对巫师的特定称谓<sup>①</sup>。后来这个词被国际学术界所接受，用来指称那些在迷魂失神和极度兴奋的状态中（in an ecstatic state）同精灵打交道的宗教职业者<sup>②</sup>。

---

① 秋浦《萨满教研究》第1页，上海人民出版社1985年版。

② J·R·Hinnells, The Penguin Dictionary of Religions, P.293, London 1984.

“巫”或“巫师”则源于古汉语，最早见于殷商甲骨文，以后为历代沿用。现专指佛僧、道士之外，没有系统教义和教团组织、凭巫术与鬼神交往的民间宗教职业者。

这两个术语，“萨满”仅适用于北方民族，以及那些具有变态失神和精灵附体这两大症候的神职人员，“巫师”则从来没有十分准确的定义。我认为，仅用这两个词不可能全面反映我国宗教文化的丰富内涵，所以很有必要在考察民间宗教类型的同时，对实际使用的与巫有关的词语加以整理和界定。至今仍在各地农村占有广大市场的“傩仪”，就为这项工作的开展提供了非常可贵的第一手资料。

在神头鬼面呼啸狂舞的傩堂，必有一个或几个穿法衣的神秘人物，他们或坐镇指挥，或化装登场，操纵着全部的演出过程。对这些傩坛的主持者，民间有各种不同的称谓，但常见的有两个名称：师公和端公。

“师公”一词的流传主要在两广和湖南的



湖南师公在开坛仪式上

汉、壮、瑶、仫佬、毛难等民族地区。广东北部和东部民间打蘸、冲傩和还愿时唱的傩戏就叫做“师公戏”<sup>①</sup>；湖南师道戏、傩愿

<sup>①</sup> 黄镜明，上揭文。



戏的主持者为“师公”或“师公子”，广西的壮、汉、瑶、毛南等族亦把跳神的法师叫做“师公”。这些，在上文都已谈过。

至于“端公”这个词，笔者最早是在彝族地区听到的，当地人常用它来称呼作法的巫师。以后逐渐收集有关材料，才发现这个称谓产生于内地，而且比“师公”的影响还要广泛。据文献考证，“端公”原为唐代侍御史俗称，因其位居御史台之首。杜佑《通典》卷24“职官”云：“侍御史之职有四……台内之事悉主之，号为台端，他人称之曰端公。”宋、元以降，该词衍为民间对官府公人（主要指衙役）的称呼。《水浒》第8回有段文字，写防送公人董超准备押送林冲到沧州：

“……只见巷口酒店里酒保来说道：‘董端公，一位官人在小人店中请说话’。董超道：‘是谁？’酒保道：‘小人不认的，只叫请端公便来’。原来宋时的公人，都称呼端公”。

《警世通言》卷36也有一段记载：

“迤逦来到奉符县牢城营，端公交割了。公人说上项事，端公便安排书院，请那赵知县教两个孩儿读书。”

大约从宋代起，“端公”逐渐成了人们对巫师的一种称谓。南宋赵彦卫《云麓漫钞》卷12曰：“端公诳取施虐，每及万缗”。至明、清，把巫者叫做“端公”已成为社会上的风气，明人赵南星《笑赞》便有“端公跳神”一语。

由清至近代，端公活动最盛之地恐怕要数四川。清初唐甄《潜书·抑尊》就说过：“蜀人之事神也必冯巫，谓巫为端公”。清末人傅崇矩对成都的端公活动也有记述：

“端公，即巫教也，及所居之宅曰端公堂子。省城凡89人，警局发有规则。类此之女巫如观仙、画蛋、走阴等等，均经警局

禁草。所演之法事有解结、度花、打梅山、接寿、打保符、收鬼等名目。<sup>①</sup>”

清人黄勤业《蜀游日记》亦称：

“夜深坐旅舍中，忽闻邻人鼓乐大作，盖蜀俗抱病之家不事医药，请人祈神，祈者衣饰诡异，绝似鲍老登场，名跳端公。”

端公活动不仅限于成都，亦盛行四川各地。举凡各种宗教仪式和假面表演，如庆坛、雉愿戏、师道戏、阳戏之类，多由端公主持，所唱神曲叫做“端公调”，有的表演就叫“端公戏”。

在与四川毗邻的贵州和云南，端公自明清以来就十分活跃。贵州清代和民国的地方志对端公的活动多有记载，如《沿河县志》说：

“男巫曰端公。凡人有疫病，多不信医药，属巫诅焉，谓主跳



四川端公

<sup>①</sup> 傅崇矩《成都通览》(上册)第394页。

端公。跳一日者谓之跳端公神，三日者谓之打太保，五日至七日者谓之大傩，城乡均染此习，冬季则无时不有。”

《都匀县志》卷五亦云：

“端公见元典章则，其称古矣。今民间或疾或祟，即召巫析塞驱逐之，曰攘傩。其傩必以夜至，冬为盛。盖先时因事许愿，故报赛多在岁晚。谚曰：三黄、九水、腊端公。黄，黄牯；水，水牛，皆言其喜走时也。”

贵州傩坛的组织者皆称“端公”：

“每年十月起至腊月底止，凡许有愿心或事业如意富有之家，即请端公（巫者）来赛神，又称庆坛。祭品用羊一、豕一，及鸡、酒、斋饭之属，悬诸神释画轴于堂，燃香烛，端公着各种戏衣，戴面具（所扮之神称将军、元帅、仙娘等，皆不可考），载唱载舞，佐以锣鼓铙钹。”<sup>①</sup>

端公在云南的“传兵演教”始于明代，迄至民国，其势力已遍及滇东北汉、彝、苗等族杂居的地区。据《镇雄县志·陈规陋习》记载，仅该县一地，便有“端公、道士 180 余家，2200 余人”。

从云、贵端公坛门的传入，可看出河南、两湖和江西也曾为端公盛行之地。进入云南的端公派系，有江西的邹氏家族，已传徒 18 代；有湖南的蒋氏家族，传徒 5 代。而另一支来自江西的端公坛门，如连老家传承者的法名字辈一起计算，世代相传已达 48 代人<sup>②</sup>。

端公势力范围的伸展还要比上述的记载远得多。陕西南部

---

① 民国《镇宁县志》“民风志”。

② 杨荣生，上揭文。

的巫戏坛歌以“端公戏”而闻名<sup>①</sup>，说明端公至今还活跃于西北地区；四川西部羌族和氏族的宗教活动深受汉地端公的影响，因而有人把羌族巫师称作“打羊皮小鼓的端公”<sup>②</sup>。他们在设上、中、下三坛作法时，要分别使用三种颜色的鼓，这在端公经典中有十分明确的规定：

凡民敬神须用鼓，木比制就三种鼓，

颜色各异不同用。

白鼓拿来上坛用，黑鼓拿来家庭用，

黄色鼓儿是凶鼓，鬼事凶事用黄鼓。

法事不同鼓不同，端公须当分别用<sup>③</sup>。

端公和师公虽然被人们与一般的巫覡等而视之，但从上文的分析来看，他们的活动在时间上，上可追溯到两宋，下则留存至今日；在空间上，覆盖了东起华南，北到陕西，西至川藏交界的氏、羌地区。在这广阔区域之内的汉、壮、瑶、苗、侗、仡佬、土家、毛难、仡佬、彝、氏、羌等民族无不受之影响。这说明，端公和师公在中国巫坛上的地位，决非普通的巫师可以比拟。

端公与师公以及他们内部各派系之间，必然存在一定的差异。但就总体而言，他们都属于同一个亦巫亦道的教派。我使用“教派”一词，决非危言耸听，而是经过慎重考虑以后得出的结论。谈到这里，不能不涉及有关“民众道教”的概念问题。

将道教区分为“教会道教”和“民众道教”两个部分，是日本学者首先提出来的。从本世纪初至今，关于这两部分的叫法变了

---

① 《中国戏曲剧种手册》第 207 页。

② 王家佑《道教论稿》第 140 页，巴蜀书社1986年版。

③ 《羌族社会历史调查》第 160 页。



许多次,如“教会道教”先后被称为“理论道教”、“哲学道教”、“道士道教”、“正规道教”等;“民众道教”也曾叫做“通俗道教”、“民间道教”、“民俗道教”<sup>①</sup>。现在“教会道教”和“民众道教”的称谓已成为多数日本学者研究时的习语<sup>②</sup>。但尽管如此,对民众道教的认识仍旧见仁见智,难以统一。仅笔者所见到的有关定义就有三种:

一种观念认为,道教与儒教相比较,本身便具有民众性,“是由神信仰结成的农民或民众的集团结社,及王朝认可的教团。当把农民或民众的社会集团作为主体来考虑的时候,我们决定称之为‘民众道教’。”该派将宋以后具有三教合一内容的全真教、真大道教、太一教和净明忠孝教,以及赞同善书和宝卷的三教合一的集团和民间结社都归入民众道教的范畴<sup>③</sup>。

第二种观点可以石井昌子的一段话为代表:“道教作为宗教具有阴阳两种颜色,即有两面性。阳面的道教是服从国家型,以道士们的道教为代表。与之相对,阴面的道教具有农民性或民众性,可包括民众中间的各种道教信仰和宗教性集团。将之与道士们的道教相对,可称为民众道教。”<sup>④</sup>

第三种观点则把民众道教解释成“道教系统的民间信仰”。言下之意,即否认民众道教是有组织、有派系的宗教行动团体,而只是弥漫在民间的道教式信仰和非系统化的祭祀行为<sup>⑤</sup>。

之所以出现这么多的分歧,关键在于人们不知道那些既区

---

① 窪德忠,上掲书第29~35页。

② 胡孚琛《魏晋神仙道教》第8页,人民出版社1989年版。

③ 酒井忠夫、福井文雅《什么是道教》,《道教》第13~14页。

④ 石井昌子《道教的神》,《道教》第103页。

⑤ 窪德忠,上掲书第30页。

别于以宫观为基地的正统道教、又区别于民间巫术信仰的“民众道教”究竟有没有可见的实体(包括组织、信仰和活动等)?我认为,这一问题的解决首先不是靠理论的分析,而要靠实证性的调查。在这方面,中外学者有关瑶族道教的研究已经提供了一个重要的例证。法国人类学家Jacques Lemoine 在他1982年出版的《瑶族神像画》(Yao Ceremonial Paintings)一书中明确指出:瑶族的宗教并不是什么原始的、土著的部落信仰,而是道教。我国的民族学家张有隽先生也提出了“瑶族以信仰道教为主”的看法。

在这里,我想将“端公—师公”教派的活动作为民众道教的又一例证提出来,供学术界讨论。限于笔者的见识和本书的篇幅,我们只能勾画一个基本的轮廓。补充一点,下文的分析亦同瑶族道教有密切的联系。

我们碰到的首要问题是:“端公—师公”教派属不属于道教?如果是,又属于道教的哪个宗派?对此,各地区各民族的端公和师公作出了基本一致的回答:他们属于道教的茅山派和梅山派。

贵州土家族帷坛所挂端公“司坛图”,记有“毛山”(茅山)和“梅山”历代师主姓名:

毛山启教:刘元兴、刘元生、刘应乾、刘应榜、刘应弟

梅山启教:张法娘、谭发娘、苏法娘、熊发娘

巫师(端公)做帷坛法事的时候,常要搬请“司坛图”上的教主:

“师!观请何神?观请何主?观请茅山启教刘元兴、刘元生、刘应榜、刘应弟;梅山启教苏法娘、熊法娘、谭法娘……”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《德江土家族文艺资料集》第258页。

土家族关于傩堂戏起源的故事甚至把这种祭傩神的戏叫做“茅山戏”<sup>①</sup>。

湖南傩堂戏的派别与贵州大致相同，其中主要的教派亦称“梅山”，黔阳一带还建有梅山庙<sup>②</sup>。

广西仫佬族的“法门弟子”（指道教）分“茅山弟子”和“梅山弟子”两类，有时一人可兼通两门法术。其中以梅山派居多，他们主要做衣饭、安花、调楚王等法事，茅山弟子则做追魂、追花、翻犯。做法事时，师公要戴纸面具<sup>③</sup>。

广西汉族和壮族的师公亦分茅山、梅山两派，以梅山派为主，有时两派联合主持仪式。壮族有不少梅山起教的口头传说，保留了早期师公传承的重要材料。流传最广的是“三元”至梅山学法的故事。大致的情节是讲有三个异父同母的兄弟名叫唐道相（或道杨、父广）、葛定应（或定志、父杨）、周护正（或父达），拜到梅山教主门下学“师公”。学成后为皇太后治病有奇效，被封为上中下三元真君（或三将军）。梅山教主圆寂后，三元入广西传教，从此广西遍布师公<sup>④</sup>。

另一些故事则认为，三元学法而未传教，真正在广西传播梅山教法的宗师是“阴阳师父”。他出生以后整天哭闹不休，经算命师傅掐算，说是因其母净身的污水破了冥法，使恶鬼逃到人间，只有吃师公饭才能赎回罪孽。可当时三元已圆寂归西，无人授徒。这孩子只好赴梅山寻教主学法。学成之后，他决心代教主传播法术，做到处处有人驱邪，从此开始带徒弟。以后，师公

① 《德江土家族文艺资料集》第73页。

② 参见《湖南地方戏曲史料》第85、90页。

③ 《中国少数民族宗教初编》第320页。

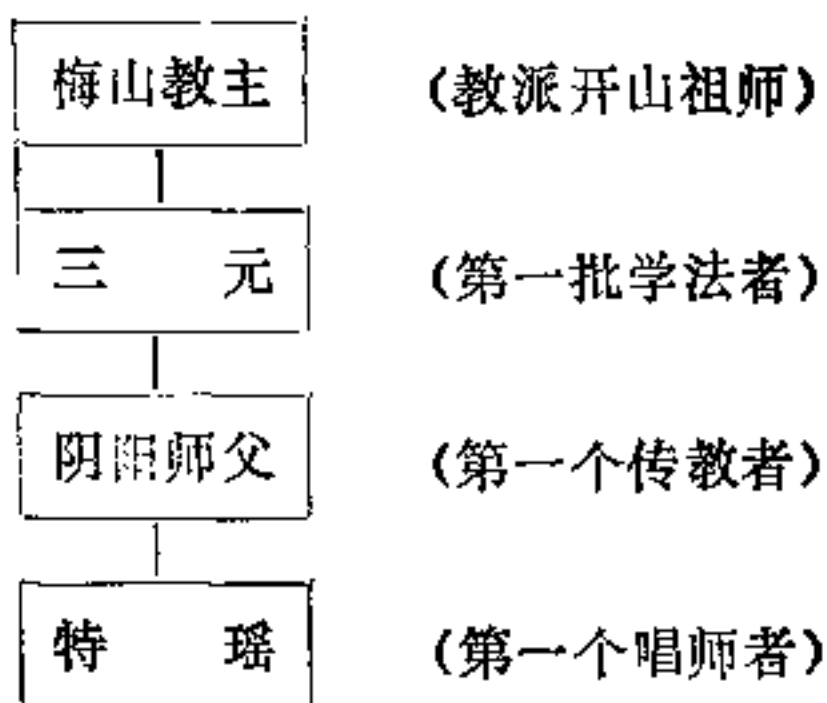
④ 孙亦华、朱碧光《广西象州县壮族师公舞》，《民族艺术》1986年第3期。



们创立“前传后教历代宗师表”，奉阴阳师公为第一位宗师，凡师公度戒，定要招请他来<sup>①</sup>。

继阴阳师父之后有重大建树的梅山派宗师是特瑶，广西汉族又称他为山瑶老子或香山始祖。相传他出身贫寒，又长得歪嘴、崩唇、跛脚，却天性幽默好动，靠给人做苦力、在街头表演杂丑过活。一天特瑶在城里作滑稽表演，被阴阳师父看中，收为徒弟，随之云游四方，传播教法。一段时间师父的听众很少，特瑶便想出一个办法，每次师父传教之前，他先敲响蜂鼓，召引九村十八峒的群众；师父讲累了，他又把教义编成山歌演唱，并配之以舞蹈，颇受人们的欢迎，从而开创了师公“唱师”、“跳师”的传统<sup>②</sup>。

根据以上传说，广西梅山派师公最早创教的几位宗师是：



广东和福建的畲族师公自称师承茅山和闾山派的衣钵，他们在《高皇歌》中唱道<sup>③</sup>：

① 《阴阳师父的故事》，《广西地方戏曲史料汇编》。

② 《特瑶的故事》，《广西地方戏曲史料汇编》。

③ 引自凌纯声《畲民图腾文化的研究》，《国立中央研究院历史语言研究所集刊》第16辑，1947年版。



龙期田土自不管，一心闾山学法来，  
学得真法来传祖，头上头角花冠带。  
当初天下精怪多，茅山学法转来做，  
救得王民个个好，行兵动法斩邪魔。

分布在广东、广西和云南等地的瑶族，也以梅山和闾山作为本族师公的祖庭。参加度师仪式的受戒者必被冠以“太上奉行北极驱邪院传通闾梅二教三戒弟子”的衔头。用瑶族自己的话来解释，梅山是他们祖先和道教诸神居住的地方，亦是瑶族文化的发源地；而闾山则是“天上的梅山”<sup>①</sup>。度男睡阴床时，他们的灵魂要去拜见梅山老祖；师公作法，要邀请住在梅山的亡灵回来享用衣食<sup>②</sup>：

一声鸣角去哀哀，去请梅山殿上来。  
亡师无命归阴府，请迎魂魄下台来。

.....

四川地区端公也相信梅山是阴魂的归宿，凡为病者驱邪，必在夜半跳“打梅山”。端公画脸现怪相，助以粉火，大声疾呼，在病人室内大肆搜索，开门逐鬼。凡近邻有小儿已熟睡者，父母须将其唤醒，否则小儿的灵魂会被梅山摄去<sup>③</sup>。

以上种种证据表明，梅山、茅山和闾山，是端公、师公供奉的

---

① J. Lemoine, 上揭书第 30 页。

② 胡起望、范宏贵, 上揭书第 244 页。

③ 傅崇矩, 上揭书(上册)第 556 页。

三大祖庭。茅山位于江苏省西南部,为道教第八洞天、第一福地和第 32 小洞天。相传由三茅真君于西汉景帝时开山,遂为茅山派发源地。元代成宗大德 8 年(1304 年),随着第 38 代张天师被朝廷封为“正一教主”,茅山便成了正一道的三大圣山(龙虎山、闾皂山、茅山)之一。

闾山与正一道的闾山宗派有关,该派的活动地域主要在广东、福建一带。这一派的道士在作法时吹牛角号,头扎红巾,俗称“红头道士”。瑶族、畲族长期居住在华南地区,他们的道教信仰也因而受到闾山宗的影响。

三山之中,最值得注意的是梅山。此山至今尚未在《道藏》中找到有关的记载,却被各地的大多数端公和师公奉为启教的圣地。

根据民间传说和有关资料,我们可以看出梅山具有以下两个重要特征:

其一,尽管它未被列入道教的洞天福地,却是历史上道教传播于南方的根据地之一。这座山位于湖南新化、安化一带,属于雪峰山的支脉。距离端公、师公最活跃的广西、广东、湘西、贵州、四川和江西都很近,很象是一个众星拱月的中心。从道教名山分布的态势来看<sup>①</sup>,梅山一方面与江苏的茅山、江西的龙虎山、粤北的抱福山(亦为瑶族所供奉)遥相呼应;另一方面,它所幅射的粤、桂、湘、黔、川南和滇东地带、又恰恰是道教名山分布最少的区域。换言之,梅山教派在这一地区没有太多的竞争对手。这为它将势力伸展到偏僻落后的乡村和少数民族聚居区提

---

① 参见福井康顺等《道教》第 1 卷附图。

供了有利的条件。广西邕宁有一份师公戏沿革的文字资料，或许正反映了这一史实：

汉代诸葛亮南征十洞蛮王时，有梅山教徒随征，后流落于十万大山（广西上思、邕宁附近）传教，师公由此而产生。至宋代，狄青南征时军至邕宁，见师公所唱颇似诗歌，便改其名为“诗公”。并让师公放弃木面具以利歌舞<sup>①</sup>。

这一传说尽管糅入了“三国文化”的成份，但仍看得出梅山派传入广西，演变为师公这样一条线索。

其二，梅山在历史上曾处于汉文化与少数民族文化撞击和融合的前沿地带。唐、宋时期瑶、苗等族曾广为分布在今湖南境内，而梅山就是“莫徭”的聚居地之一。北宋嘉祐年间（1056～1063年），益阳县知事张颢开始经营梅山；接着，湖南转运副使又上书建议在此设立郡县。熙宁5年（1072年）朝廷着手开发梅山，设置新化县，将瑶人列为地方政府治下的编户齐民，并大规模修路垦田。这一系列活动曾引起瑶民的剧烈反抗，他们的起义在南宋时期一直没有停止<sup>②</sup>。就在不同文化反复冲撞和交汇的过程中，梅山教派不断向“溪峒诸蛮”中渗透，最终站住了脚跟。

从各地端公和师公将梅山、茅山和闾山并称的情形来看，这三个派别是有联带关系的。我猜测，其中当以梅山派的传播最早，时间可能在宋代，因为师公启教的传说多与这一派有关。再者，师公、端公崇拜的主神多为李老君和三元，他们的活动又有

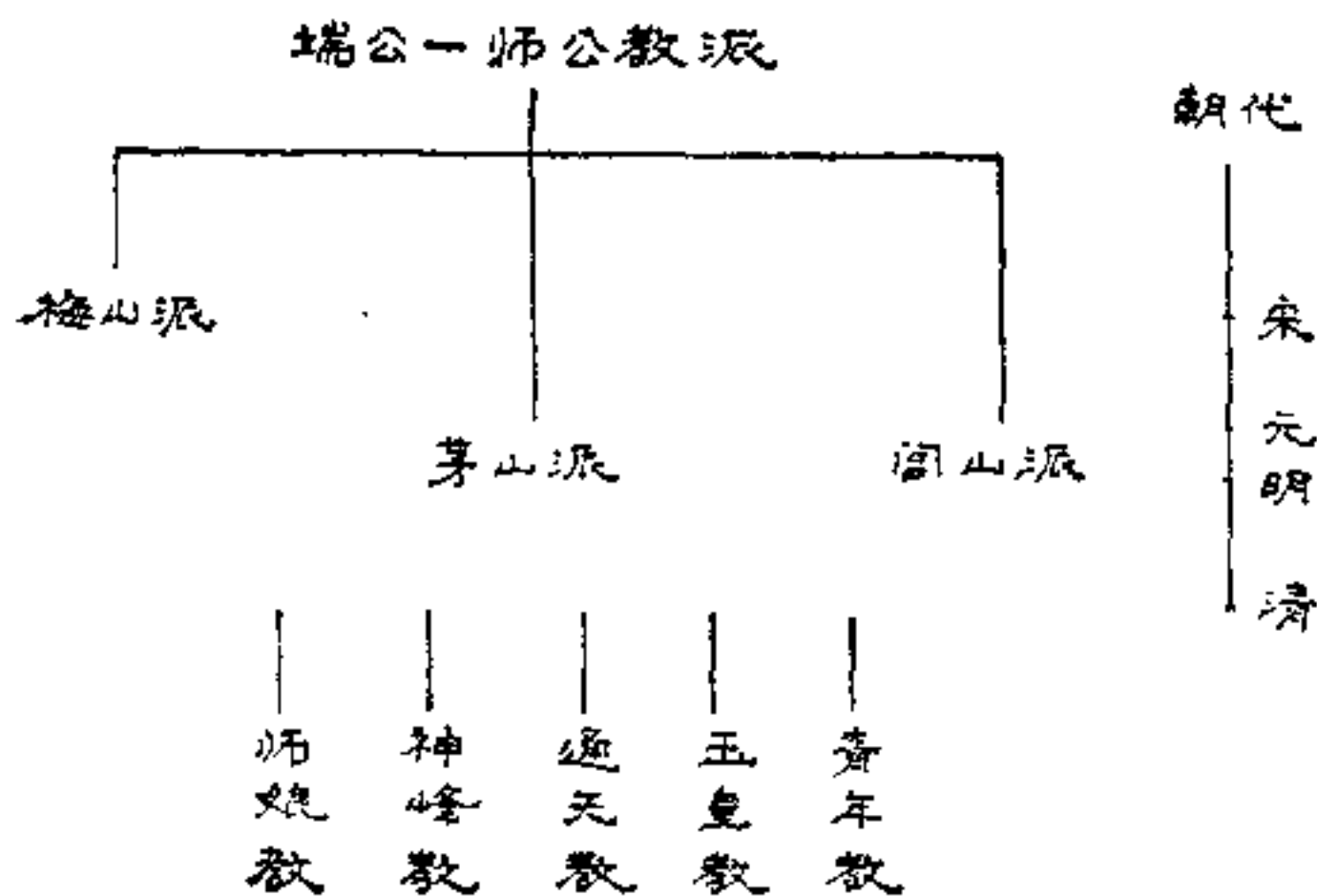
---

① 于欣、何竹玉《壮族师公舞初探》，《壮族艺术资料集》。

② 《宋史·西南溪峒诸蛮传》。

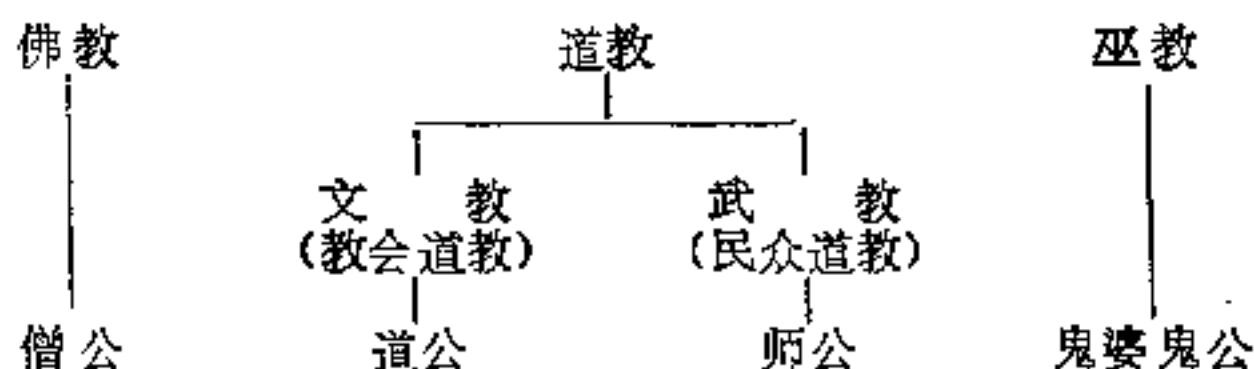
重斋醮法术而轻神仙道的特征,颇似天师道的传统。由此看来,梅山派有可能是保留了早期道教巫术色彩的天师道的一个支派。

影响了端公和师公的茅山派和闾山派,均属于元代兴起的正一道。该派奉持天师道的传统,与梅山派比较容易相通,因此常常与之结合在一起,甚至合二为一。结合的方式一般有两种,一种是梅山派与闾山派融合,如瑶族;一种是梅山派与茅山派结合,如汉、壮、土家、仡佬等族。畲族却属例外,他们的师公同时信仰茅山和闾山两派。另外,由于这几个道教派别在各地的传播情形不同,与各民族固有宗教信仰的融合方式不同,所以端公—师公教派内部又分出许多小的支系,除了上述占主导地位的梅山、茅山等宗派以外,还有师娘教、玄黄教、通天教、玉皇教、神峰教、青年教、河南教、合会真玄教、老君教等等。其中有的(如师娘教、老君教、玉皇教)可能是梅山、茅山等大宗派的别称。现依据上文的讨论试拟一张图表,以供参考。





说端公一师公教派属于道教，大概是站得住脚的。但它们决不可能是正统的“正规道教”，而只能归入“民众道教”的范畴。对此，民间向来分得很清楚。广西的壮族和汉族，对不同的宗教及其教派有一套独特的判别方式，他们把佛教的和尚叫做“僧公”，正规的道教道士叫“道公”，有师承但无严密组织的梅山、茅山派法师叫“师公”，无师自通的巫覡叫“鬼婆”或“鬼公”。另一种判别法，是把用汉语诵经演唱为主的道教称作“文教”，把又跳又演的梅山派称为武教①：



这种区别对端公来说也同样存在，如贵州土家族的帷坛法师自称“端公”，而把道观中的同行叫做“道士”②：

“师！不提水来犹之可，提起水来有根生。  
此水不是非凡水，原是蛟龙口吐浆。  
雷在昆仑山上打，水在江河河内流。  
道士门前放一碗，全凭法水洒坛场。  
端公桌上放一碗，千兵回来要水吃。  
……”

① 参见于欣、何如玉，上揭文；顾有识、陆炬烈《壮族原始宗教的封建化》，《中国少数民族宗教初编》。

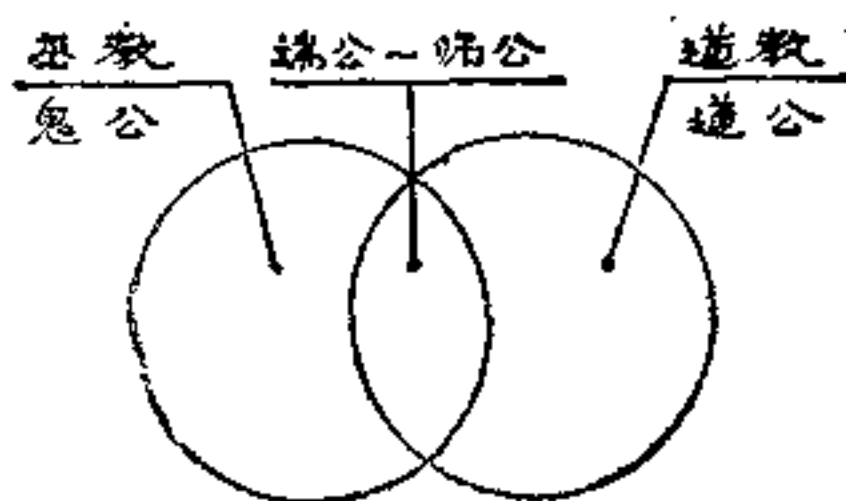
② 帷坛法事“造桥”唱词，引自《德江县土家族文艺资料集》。

“师公”与“道公”这两种不同的称谓，并不是民间随意叫出来的，而很可能与道教的职衔晋升制度有联系。例如，瑶族道教中有两种重要的流派，一种叫“塞翁”，意为“师公”，另一种叫“刀翁”，意为“道公”。前者与壮族的师公相似，信仰三元，使用木雕或纸绘的鬼神面具，作法时又跳又唱，所以叫“武道”；后者却信奉三清，不用面具，所用法器和经书与汉族道士相近，所以叫“文道”。最当注意的是，师公与道公的区别在瑶族的道职晋升仪式（也是人生礼仪）中也反映出来。这种叫做“度戒”的仪式一般分为两个等级：“度师”和“度道”。大多数男子只参加公开举行的度师仪式，通过之后可取得成人的权利，如有能力可继续学做“师公”。少数人参加秘密举行的度道仪式，学做“道公”。这两类法师作法的能力是有差别的，如超度亡灵的“斋仪”只有道公才能做，师公则不一定会。<sup>①</sup>我猜测，师公与道公原来可能只是道教职衔的两个等级，前者为初级，后者为高级。取得道公职衔的人有可能进入道观，成为正式的道士；而文化水平不高的乡下人往往只能达到师公的级别，他们便以民间尤其是广大的农村作为宗教活动的舞台。简言之，师公和端公与道公的区分，大概是从道职的等级差别演化成不同教派的。

在瑶族宗教制度中，与壮族如出一辙的教派判别又奇迹般地出现了。除师公和道公外，瑶族还有占卜问鬼的“鬼公”（那慢、撙面）。而且，师公和道公从事的活动同样被称作“武道”和“文道”。在鬼公、师公（端公）、道公的关系之中，师公（端公）处于中介的地位。他们即与道教保持着师承关系，又与民间道教相结

<sup>①</sup> 参见《云南苗族瑶族社会历史调查》；张有堯，上揭文。

合,具有巫、道双重特征。可以说,师公一端公教派是巫、道两大势力杂交后产出的混血儿。



下面,我们就端公—师公教派的基本特征作进一步的探讨:

1. 组织:端公和师公一般以“坛”为活动单元,坛又以“掌坛师”或“老师”为核心。这个班子的成员除少数老人外,大都是从事生产的农民。他们平日很少聚会,只有需要为人举行法事的时候才邀集起来。<sup>①</sup>每个坛的人数可多可少。在贵州各坛通常不足10人。下面是该省德江县椎坛的统计资料:<sup>②</sup>

全县31个乡

坛数:61

成员:322人,平均每坛5.2人。

这个县的稳平乡有8坛34人,每坛人数为:<sup>③</sup>

铁坑村 1坛 4人 掌坛:张目福

同心村 1坛 2人 掌坛:张金太

平坝顶 1坛 4人 掌坛:张金铭

① 玉龙《贵州椎仪散论》,《椎戏论文选》。

② 袁修明《椎戏椎文化》第20页,中国华侨出版公司1990年版。

③ 《德江县土家族文艺资料集》第410页。

花连介 1坛 2人 掌坛:林胜考

江家寨 1坛 5人 掌坛:张玉茂

魏家寨 1坛 8人 掌坛:魏官跃

乍鱼村 2坛 9人

坛的结构有的松散,成员没有严格的约束;有的严密,订有许多不公之于外的坛规,违者必受惩罚。贵州抄乐乡汉族傩坛的部分坛规是:

1. 尊重师傅,师兄互敬。
2. 行傩时不能说废话。
3. 出师后忌吃牛肉、狗肉。
4. 做法事时忌讳对象死亡,犯忌者划三年干龙船(停业三年)。
5. 不守法规者,即请来各路掌坛师召开公审大会,开除出坛<sup>①</sup>。

坛内法师的传承,有内传、外传之别。内传者多以家族为单位,外传者可以吸收族外人做弟子。不论采取何种形式,各坛都有代代相传的“司坛图”,其成员按法名字辈排列,如云南某端公坛门的字辈是:

道、德、通、玄、静、真、常、守、恭、春、一、元、来、复、本、合、教、永、名、扬、知、礼、宗、成、听、崇、高、司、发、兴<sup>②</sup>。

坛内成员做法事时各有分工,瑶族玉勉支系的师公为人举行“挂灯”仪式时须由7人配合,一为前教师,二为引教师,三为

---

① 潘年英《抄乐乡傩文化考察》,《民间文学论坛》1989年第3期。

② 杨荣生,上揭文。



主坛师,四为书表师,五为参法师,六为证明师,七为女师娘<sup>①</sup>。雉坛端公的职掌名目与此略有出入,主要有掌坛师、引见师、雕法师(制作面具)、誉录师(秘书)、抛牌师(抛传牌带)、过法师、封牌师、证明师、保举师、唱度师等<sup>②</sup>。广西瑶族举行“还盘王愿”大典时请4位师公司祭:还愿师(正常师)、祭兵师(诏乐师)、赏兵师、五谷师<sup>③</sup>。

2、神谱:端公一师公教派的神谱既有大致统一的一面,也有纷繁复杂的一面。其中的高位神主要是道教神统的转形,所以各地多以三清、三元为主。大体说来,师公一派对三元尤其尊崇,奉之为启教祖师。无论汉、壮、瑶、毛南各族,祭典时都要跳“三元”舞以祀之。

端公一派在法坛上悬挂“三清图”,这张图体现出两个特征:其一,李老君在三清中地位最显赫,与正统道教推崇元始天尊大不相同。例如台湾道观三清像的排列是元始天尊居中,左为道德天尊(太上老君),右为灵宝天尊;川、黔端公坛门的三清图位却自成一体,常把李老君供在正中,将佛祖和孔子放在左右两侧,既突出了太上老君的独尊地位,又体现了三教合一的原则。下为四川的一个例子<sup>④</sup>:

上层:孔丘 老君 佛祖

中层:玄帝 观音 文昌

下层:川主 土主 药王

---

① 《云南苗族瑶族社会历史调查》第152页。

② 顾朴光《雉堂戏与宗教》,《中国雉文化论文选》。

③ 刘小春《瑶族盘王舞简述》,《民族艺术》1986年第3期。

④ 于一《四川雉戏面面观》,《中国雉文化论文选》。

再看贵州的例子<sup>①</sup>：

释迦佛 李老君 孔夫子

观 音 真 武 子 童

王儒者 苏东坡 佛 会

有的干脆自称“老君教”，宣称老君即为道教。

端公派“三清图”的第二个特征便是三教合一的色彩比较浓厚，这在上面两个图中已经一目了然了。

比起高位神来，那些地位较低的神祇就显得十分庞杂。其中巫教神、地方神的数量甚至超过正统的道教神灵。如瑶族经书《上呈意者》载所请众神名号：

“说家主侍奉圣象祖宗香火，上请兵将下坛兵马，掌坛福汉盘皇圣帝、盘古圣人、青天白面、灶王父母、宅堂土地住龙神、宗祖家先、象位灵王、十二仙姑姊妹、白鹤仙娘、行司官将、行用二兵、三清大道、左玉皇、右圣主、左右殿库官张列李天、海翻太尉、十殿冥王、把坛元帅、禄氏九代高真、天地府、阳间水府、功曹、合炉像圣。”<sup>②</sup>

看来，民众道教的神系既遵从道教的神统，又非常自由地向三教九流的鬼神敞开大门。那些高高在上的天神教主，大都作为道统的监护者而存在，与大众日常生活息息相关的还是下层的小鬼俗神。这后一类精灵通常住在桃源三洞里，俗称“洞鬼”或“洞神”。将诸神、真仙安排在“洞天福地”居住，是道教设计鬼神世界的一大发明。但桃源洞仅为36小洞天之一，地位不算太

<sup>①</sup> 潘年英，上揭文。

<sup>②</sup> 《云南苗族瑶族社会历史调查》第150页。

高<sup>①</sup>。端公一师公教派用三元观把桃源洞分作上、中、下三品，委派唐氏太婆掌管洞门钥匙。三洞放出的鬼神均为阴司兵马，如上文所说的土地、灵官、开山、开路、先锋之类，他们登场需要佩戴假面。崇拜桃源三洞神，很可能是道教梅山派的传统。因为桃源所在的地点就在湖南梅山附近。土家族端公祭祀三洞阴兵（“祭兵”）的唱词也是有力的佐证：

“再来奉请上洞梅山赵大王、中洞梅山李大王、下洞梅山胡大王，三洞梅山九郎天子，请降香坛，祭兵洒将洒兵，保安功德。”

3、法术：正统的道教法术应包括两大类：一是源于神仙方术的内丹和外丹，即内外功法和房中术，以及炼金术等；二是源于古代巫术的符箓、禁咒、祈禳、斋醮等<sup>②</sup>。端公一师公教派基本上不用前一套法术（只用一些硬气功），而后面一类东西却相当发达。归纳起来，大致有这样几项：

一曰祭法。端公和师公与鬼神打交道的基本手段是祭祀。与一般人“求神不过是烧香拜佛”的简单认识相反，那些来自下层社会的“土老师”们对法事的认真态度，决不亚于庙观里的僧侣、道士。法事的内容和秩序不得任意打乱和更改，因为那是神传下来的。请看一位端公的自白：

“我们老君教讲究一个法字，就是搞法术，这些法术也是老君所传的。老君生玉皇，玉皇弃国王不做而修道，修道成了就做东山圣宫上的旦子和尚。老君的继姑娘吴凤后来也学法，就做

---

① 《云笈七籤》卷27。

② 曾召南、石衍丰《道教基础知识》第185～186页，四川大学出版社1983年版。

了南山圣母，即仙娘。我们现在的法术都从这里传下来的。”<sup>①</sup>

这套“道巫之法”决非通常意义上的“巫术”，它的构造在各个地区都显出令人惊异的相似性。云南凤庆汉族师娘为家庭跳神驱鬼的仪式（家祈）分为五个步骤<sup>②</sup>：

安神：由师娘将 360 位神名写在白布上供好，然后由一人扮演神灵“太爷”，师娘以歌舞迎之。

造桥：请各种工匠为众神打造东、南、西、北、中“五道桥”，以便于神灵行路。

招兵：以红、青、蓝、白、黄五旗招引五路兵马。

出兵：调动阴兵阴将驱邪。

送神。

四川汉族“庆坛”的祭祀程序为<sup>③</sup>：

开坛—放兵—出土地—请神—出裸裒—童子仙娘记—出二郎—立九洲—收兵扎坛

湖南师公子的酬神法事程序是<sup>④</sup>：

开启下割—念经拜懺—坐台看字—放焰口—净坛—发奏—安营立寨—打酒挂红—入帷上撰—差兵会兵—造营楼—打谱试食—搭桥盘洞—收兵—净坛—接仙—挡秽—监牲—走报—下马—合神—扫坛勾愿

贵州汉族的冲帷程序是<sup>⑤</sup>：

---

① 引自潘年英，上揭文。

② 杨滋荣《凤庆汉族的巫舞》，《民族舞蹈》第 22 辑。

③ 于一《庆坛浅谈》，《云贵川戏曲源流沿革研讨会文集》。

④ 阳映太，陈兴仪《师道戏大盘洞源流浅析》，《湖南地方戏曲史料》四。

⑤ 潘年英，上揭文。



开坛—申文—立楼—搭桥—下马—上书—领牲—差兵—拿草—招魂—勾愿

以上的法事中间，一般都要插入一段与整个祭祀似乎关系不大的歌舞或戏剧性表演（由诸神演出），如云南家祈仪式中的“出兵”，四川庆坛的“童子仙娘记”，湖南师公子的“盘洞。”如果以土家族傩戏为例，端公—师公法事的结构就会显现得更清晰：

#### 第一部分：开坛

开坛：请师、发锣、迎三王、献讳、献法、唱穿衣件、请三元法主、解秽、焚香、踩九州、观师、迎神下马、问家宅卦、下装。

发文：穿衣件、参神、打三接坛、拜公曹、香钻、宣文书、发文。

敬灶：念天地咒；念推请保管、唱赞、下装。

判牲：杀牲、领牲、分牲。

收界下罗网。

搭桥：上装、参神、请三元法主、发兵采木、铺桥、锁桥、报桥、亮桥、扫桥、报锣、迎圣、撤桥、下装。

传花红。

交标（香）。

祭兵。

#### 第二部分：正戏

开洞、出秦童、牲白、出开路、出土地、出开山、上熟、造船、清火贴符、出仙锋勾愿、上寿、李龙消灾。

#### 第三部分：闭坛

送神<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 参见《德江土家族文艺资料集》。

这套繁缛的法事有一个重要的目的，是将彼岸世界以及阴阳两界的关系具象化。在端公的心目中，神界与尘世的距离非常遥远，所以要有焚香、发文以传信息，要有迎神下马和搭桥表示神走过了漫长的道路，跨过了分隔阴阳两界的河流。神是清洁的，所以法坛要打扫干净（解秽），孤魂野鬼要严加管束（收界下罗网）。神是喜欢美食的，所以要杀牲献祭以享之（判牲、牲白、上熟）。法事当然也要照顾到还愿的主人家，因而要放五猖为之捉鬼（祭兵），出先锋判官为之了愿。

开坛、开洞（正戏）和闭坛的三段程序，既是雉坛也是中国农村道教祭祀的基本构造。諏访春雄先生在对比了中国、日本、朝鲜三国民间祭仪之后得出一个结论：它们的仪礼顺序都分作三个部分：

迎神—舞蹈—迎神—舞蹈—送神  
1                    2                    3

他认为这种三段式的结构，是为了解决祭仪中的矛盾而形成的。从前神不常住在村里，祭祀时要从远方来访，降临在专设的祭场。以后随着佛、道文化的渗透，神搬到村里的寺庙（神社）常住，与原有的观念发生冲突。为调和这一矛盾，人们便在寺庙和祭场分别举行两次迎神仪式，即先在庙里唤神下临，然后移送到祭场，于是产生了迎神—迎神—送神的程序<sup>①</sup>。

我想，在这一阐释之外，还可以找到两种新的解说。一种可能，是不同神系的结合使两度迎神成为必要。如端公在雉坛的第一次迎神（开坛），主要迎的是道教之神，所用的法事也出自道

<sup>①</sup> 諏访春雄《宗教礼仪与艺术》，《中华戏曲》1988年第4期。

门的醮仪；而第二次迎神（开洞）则迎的是帷仪原有的巫教之神，并没有很严格的规矩，大抵是由诸神轮流出场说笑表演一番。这种做法，倒很象出自民间的传统。

如果我们把眼光扩展到古今中国祭仪的演变过程，就会看到三段式的祭神构造贯穿于从《九歌》至现代帷坛的宗教仪礼之中。前述两种祭场或两种神系的矛盾，或许正是在这一背景下才得以解决的。在论述三元观的时候，我已经把传统祭仪的结构归纳为一个图表：

#### 迎神——出神——送神

如果把祭祀比作一场戏，那么，在迎神、出神和送神这三幕里出场的主角是不一样的。“迎神”的时候，神一般不亲自登台，只有法师（如《九歌》里的巫，帷仪中的端公、师公）以主人的身份做出恭迎远方诸神的种种表演；在“出神”的时候，神成为主角，他们轮流上场自报家门，载歌载舞，甚至嬉笑打闹。上述滇、川、湘、黔法事中穿插的歌舞和戏剧（不包括非宗教性的演出）均属这一部分。当法事进行到结尾的“送神”，主角又变成了法师。因此，祭祀中主角的更替也构成一个三段式：

#### 法师——神灵——法师

由于“演出”中的两个角色（法师、神灵）均由一个演员（法师本人）担任，法师以神的身份出场时必须化装。此刻，假面具就是改变法师内外形象最简便而有效的手段。所谓“内外形象”，系指法师在内心，从人的自我意识转变为神的自我意识；在外表，从人的容貌变幻为神的容貌。这样便可以理解，为什么在迎神和送神两场，一般不使用面具，而在出神一场却往往必须使用面具。

二曰技法。端公和师公作法事的时候，常要辅之以惊险的表

演,如“杀铎”,即用脚、手和口触摸犁头;如“下火池”,赤脚踩在烧红的砖上;“踩天刀”,赤足攀登刀梯;“踩地刀”,把刀置于地面表演;“翻叉”,由一名法师扮演厉鬼,另一名法师用12把钢叉对准其身体的要害部位飞掷。“目连戏”也有这出惊险表演,而且飞叉的手法名目繁多,如“挂牌叉”、“隔山打狮子”、“黄龙出洞”、“草里寻蛇”、“龙摆尾”、“追飞叉”等,十分凶险,所以各地搬演“目连戏”时要事先为受叉人准备一副棺材<sup>①</sup>。

这类技法是巫术中比较令人迷惑的部分,也是最有效应的部分。其中有真功夫,也有幻术和魔术。但无论如何,法师和观众相信这显示出了神灵的威力。这就是列维·斯特劳斯所说的“对巫术的相信”,“这种相信包含着三个方面,它们相辅相成:首先是巫师对于由自法术效果的笃信,其次是病人或受害者对于巫师法力的信任,最后还有公众对巫术的相信与需要——这种相信和需要随时形成一种引力场。”巫师与彼岸神灵的 联系 便 在其中得到认定<sup>②</sup>。

三曰诀法,又叫挽法,类似佛教的手印,用手指的变化以代表各种神灵和法力。常用的诀法有72种,如“灵官诀”、“祖师诀”、“五雷诀”、“捆鬼诀”、“饿虎诀”、“黑门黑路诀”、“天吒天神动地吒地神惊诀”等,以勾、翻、按、屈、伸、拧、扭、旋等指法组成变化万端的诀法<sup>③</sup>。

四曰讳法,类似道教的字符,共28讳,常用的有“海水波

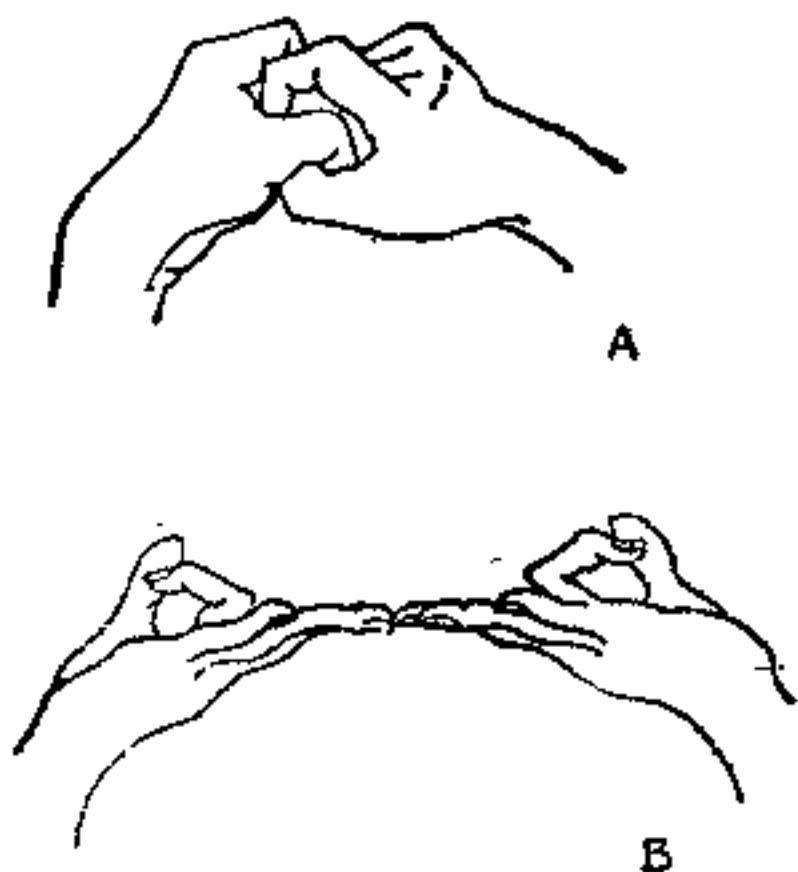
---

① 参见邓光华《贵州土家族傩坛考略》,《中国傩文化选》;刘回春《论祁剧目连戏的流变与特色》,《戏曲研究》第28辑。

② 列维·斯特劳斯《结构人类学》第2页,文化艺术出版社1989年版。

③ 叶涛,上揭文。





端公手诀：A 莲花宝座

B 桥

(摹自胡连江)

浪涌其天讳”、“天地人皇讳”、“青龙讳”、“速收邪精讳”、“五方风云雷雨电讳”、“收闭讳”等等。

其余的法术还有“咒”、“诰”、“禹步”等，不再一一列举。端公、师公的法术相当发达，但似乎不与以内丹修炼为基础的冥想功夫相配合，这与教会道教法师的做法不尽相同，反而比较符合早期五斗米道

和天师道的传统。

4. 经典。除正统的佛教和道教经典(如《佛藏》和《道藏》)之外，我国民间还流传着各种文字的刻印或手写经书，如彝族的毕摩经，纳西族的东巴经就是两个最著名的例子。端公和师公也有自己的经书，而且数量很大。这些经书的内容要比内地民间秘密宗教所用的宝卷之类具有更浓厚的道教色彩，有的无疑就是民间道经。目前，这部分经书的收集尚未引起普遍的重视<sup>①</sup>，所以它的基本面貌和影响范围还不十分清楚，这里只能谈几点粗略的想法。

<sup>①</sup> 学者们介绍“民间宗教资料”，很少提及这部分经书，见王卡《道教典籍之流传与现状》，《中国哲学史研究》1989年第1期。

端公、师公经典的主干是法事所用的底本。如上所述,法师的祭祀活动必须遵照一定的规范,如当供何神、当行何法、当献何祭,在底本中都有记载,做法事的时候必须拿出来参考、诵读。如瑶族择吉日用《万吉通书》,做斋时用《超度书》、《打斋书》,还盘王愿时用《师歌书》,其他还有《大流落歌书》、《大歌书》、《男女歌书》,以及许多以“科”为名的经书,如鬼脚科、械度科、破狱科、报恩灯科、安龙科、土府三朝科、救患科、落气盖棺科、临时丧场科、初发丧场科、逍遥春光科、沐浴化依科……。应当注意的是,不少被当作“民谣”、“民歌”和“神话传说”收集整理的口传和文字作品,本来都是法师用于祭祀的唱本。譬如土家族的《三元和会》这类唱本,若不放在帷坛仪式中予以考察,就只能被视为“洪水滔天、兄妹结婚”故事的又一个版本。

此外,还不可忽视那些以口头形式流传的经书。这些东西本来是写成书本的,但因为民间法师不识字或识字很少,只好听人念诵,然后死记硬背,再口耳相传。如海南岛黎族师公传授道经,就采用口授的形式。徒弟学成,须由师公主持考试,杀大公鸡一只,授印鉴一枚<sup>①</sup>。对于文字经书的缺乏,法师们作了不少解释,有一种说法是:土家族端公的开山祖师去西天取回一本半经书和八个铜铃。回来的路上,被汉族的客老师要去一本经,又被苗族的苗老师要去半本经和两个铜铃。此后端公再到西天取经,佛祖不给,只告诉他:“客老师一本经,苗老师半本经;土老师乱搬经,百说百灵。”<sup>②</sup>其实,人们把土老师口述的经文记下来,

① 《黎族社会历史调查》第66页,民族出版社1986年版。

② 龚修明,上揭书第21页。

便发现它们决非胡编乱造，而是有一定格式的，将其称为“经书”并没有什么不合适。

关于端公、师公经书的形式，至少有两点是明确的。其一，它们基本上用汉文表述，其他少数民族的经书同样如此，多用汉文书写，用汉语诵唱，少数用汉语和本族语演唱。瑶族要学做师公，从小就得练习书写汉字，然后交纳学费从师学经。

其二，这些经书的文体与中原地区佛教、道教和民间宗教的祭祀语言大抵属于同一个系统。笔者手头有三个颇有趣的材料：一件是敦煌唐代写本《新集周公解梦书》(p3908)的“厌恶梦章”；第二件是台湾道士为病家贴“张天师祛病符”时念的咒语；第三件是水族端公悬挂吞口时念的咒词。现摘要抄写如下，以作对比：

敦煌“厌恶梦章”<sup>①</sup>：

“凡人夜得恶梦，早起且莫向人说。虔敬其心，以墨书此符，安卧床脚下，勿令人知。乃可咒曰：

“赤赤阳阳， 日出东方，  
此符断梦， 辟除不祥。  
读之三遍， 百鬼潜藏。  
急急如律令。”

台湾道士贴“张天师祛病符”咒<sup>②</sup>：

“赫赫扬扬， 日出东方，  
吾此符普扫不祥，

---

① 林富士《试释睡虎地秦简日书中的梦》，(台)《食货月刊》第17卷第3、4期。

② 刘文三，上揭书第110页。

口吐三昧之火，服飞门邑之光，  
捉怪使天蓬力士，破疾用机迹金刚，  
降妖怪化吉为祥，  
急急如律令敕。”

水族端公挂吞口咒语：  
“赫赫扬扬，日出东方，  
吾赐此佛（符），普扫不祥，  
口吐山脉之火，佛飞门摄之光，  
捉怪遍天逢历世，破瘟用岁吃金刚，  
降伏妖怪死者，化为吉祥，  
太上老君吉吉如令。”①

这三段咒语在时间上相隔千年，一件出于唐代，两件存于当今，空间上相距数千里，一在西北，一在西南，一在东南。然而，它们的语句却那么相似甚至相同，这岂不发人深思。倘若我们将更多的资料拿来对比，便会明白这种相似不是个别的，而是普遍的。王兆乾先生曾比较过敦煌写卷中的《孟姜女》小曲和现代傩戏《孟姜女》唱词，发现二者在体裁上有诸多相似之处，并由此推论：在唐代变文中出现的巫祝语言，与今日保存在傩戏中的宗教语言当有渊源关系②。

事实证明：以使用假面为特征的端公—师公教派，基本上与

---

① 杨新旗，上揭文。

② 王兆乾《从贵池对昭明太子的祭祀看傩戏的形成》，《中国傩文化论文选》。



中原的道教和民间巫术文化一脉相承。它一方面通过供奉道教神灵、采纳道教仪式和法术而保持着与道教文化的认同；另一方面又以雉仪为中介与弥漫民间的巫术信仰结成联盟，并体现出民众道教的本色。如果将教会道教和民间巫术信仰也比作此岸、彼岸的话，那民众道教就成为联接这两个世界的桥梁。

## 第十三章 社火社会

### ——面具与乡民社会

近些年，在室内悬挂面具壁饰以作装饰的风气逐渐盛行。有些外埠商人盘算到“土风”的回归，千里迢迢跑来大陆的乡下用高价收购民间雕制的假面，拿回去以翻倍的价钱出售给情趣高雅的观光客和艺术爱好者。于是，这一部分面具脱离了乡土，成为现代社会的点缀。它们不再说唱，不再活动，甚至没有了名字，它们的根被拔掉了。

幸而中国面具的整体还保存着，因为它们赖以生存的土壤——传统乡民社会，还没有被商品经济的大潮彻底冲毁。这部分假面同挂在客厅里的“艺术品”不同，它们生活在熟悉的环境中，受到千万人的敬仰和膜拜，并直接参与各种重大的庆典。一句话，它们扎根于乡民社会，又服务于乡民社会。

#### 一、假面与民间组织

我国传统的假面表演，向来是城乡“社火”的组成部分。“社”在古代系指土地神以及土地崇拜的场所。夏商周历代君王均有立“邦社”祭祀社神的制度，而民间亦以村落为单位各自立社，可

见社的设立与土地所有权相联系。随着时代的变迁，“社”逐渐成为对各种民间团体的通称；与社有关的集会叫做“社会”，如《东京梦华录·秋社》所谓：“八月秋社……市学先生预敛诸生钱作社会，以致雇请祇应、白席、歌唱之人。归时各携花篮、果实、实物、社糕而散。春社、重午、重九亦是如此。”以后大凡各类节庆、祭典也都称为“会”：“凡神所棲舍，具威仪、箫鼓杂戏迎之曰会。优伶伎乐，粉墨绮縠、角觝鱼龙之属，缤纷陆离，靡不毕陈。”<sup>①</sup>从宋人周密《武林旧事》的记载来看，当时由市民组织的社会，多带有娱乐的性质，主要在节祭期间举办戏剧、歌舞、杂耍等演出活动。

民间社团组织的各种庆典杂戏，或又谓之“社火”。宋范成大《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》云：“轻薄行歌过，颠狂社舞呈”，自注曰：“民间鼓乐谓之社火，不可悉记，大抵以滑稽取笑。”这类喜庆活动，官府也乐于参与：

“立春前一日，太守迎春于城东蕃釐观，令官妓扮社火，春梦婆一，春姐二，春吏一，皂隶二，春官一。”<sup>②</sup>

“立春之仪……前期十日，县官督委坊甲，整办什物，选集优人、戏子、小妓装扮社伙，如昭君出塞、学士登瀛、张仙打弹、西施采莲之类，种种变态，竞巧争华，教习数日，谓之演春。至日，郡守率僚属往迎，前列社伙，殿以春牛，士女纵观，阗塞市街。”<sup>③</sup>

近世所谓“赛会”、“走会”、“庙会”之类，都是社会、社火的不同表现形式。

面具化装表演也同其他社火活动一样，须由各种社会组织

---

① （明）王穉《登吳社》。

② （清）李斗《扬州画舫录》卷9。

③ （明）田汝成《西湖游览志余·熙朝乐事》。

出头举办。这类组织从大的方面讲,不外以下三种:

第一种是血缘集团。血缘纽带的维系对于中国传统社会之稳定具有举足轻重的作用。加强亲属—政治关系网络的一个重要手段,便是举行仪式。我国旧式的血缘群体(继嗣群)大抵分成两类:一类是共同居住并共享财产的家庭或家族;另一类是不同居共财,但追溯共同祖先、并受宗法制度约束的宗族。在实际生活中,这两种继嗣群都热衷于操办与自身有关的祭典,以维护内部的团结。

以家庭为单位举办各种名目的祭祀活动,在农村最为常见。明代王济《日询手镜》记广西横州民家延巫跳神的习俗,云:

“横人专信巫鬼,有一等称为鬼童。其地家无大小,岁七八月间,量力厚薄,具牛马羊豕诸牲物,罗于室中。召所谓鬼童者五、六人,携楮造绘画面具,上各书鬼神名号,以次列桌上,用陶器、杖鼓、大小皮鼓、铜锣击之,杂以土歌,远闻可听。一人或三二人各带神鬼面具,衣短衫,执小旗或兵杖周旋跳舞。有时奋身踊跃至屋梁,或仆于地,或忽据中坐,自称为某神,言人祸福。主人跪拜于下,谓为过神。小憩复如之,如此一日夜方罢。人有疾者亦以此术祈祷。不即愈,至再面三,至四五不已。甚至破家者有之,不复更问医药。城治间人日中虽一二委医,亦未始不兼于此者,虽士大夫家亦然。”

贵州苗、土家、仡佬等族搬演傩堂戏,皆由还愿的人家主持操办,事先备下牲礼、酒、纸、烛,到村寨外燃放鞭炮,恭迎戏班到来。演出结束后,主人家又鸣炮送别,土老师则拱手作答。演出的节目中都有些固定的唱段,旨在为主办的人家祛邪祈福。路青苗剧团在演出的中途,要让戴面具的笑和尚和九洲道人出场



唱四季调：

“那边走到这边来，主家财门大大开，  
春季财门福进来，夏季财门绿(禄)鲜鲜，  
秋季财门添高寿，冬季财门招满财。  
四大财门我来开，福禄寿喜滚进来”。

结尾由金童、玉女引先锋出场，代表玉帝领受主家的还愿：

“一进主家檐口头，门神二将远来迎。  
二踏主家大门坎，长生土地远来迎。  
男子踏门左脚进，女子踏门右脚行。  
双双脚儿齐踏进，男子富贵女聪明。  
一步踏进主家堂屋里，四根中柱顶大梁。  
大梁本是沉香木，二梁本是紫檀香，  
三梁四梁认不清，不是枫香是柏杨。  
左脚踏门生贵子，右脚踏门贵儿生，  
正正坐在龙腰上，世代儿孙状元郎”。<sup>①</sup>

宗族的权力和财力通常比家庭要大，所以有些地方的大宗族不仅举办祭典，而且能组织隶属本宗的班社。如皖南山区的假面剧团都为各宗族所办，戏文和面具等行头均属祠堂公有，演出的剧目内容、排列、表演形式、唱腔及化装等也因宗族不同而各有差异。举行祭仪的时间安排不可能象个别家庭那样依是否还愿而临时决定，而是固定在正月间。演出的节目顺序受到宗族祭祀规范的严格限制，因而各班社的场次安排互不相同<sup>②</sup>。

---

① 罗星耀《路青苗族剧团调查述要》，《民族艺术》1986年第1期。

② 董诗珠，上揭文。

第二种是地缘集团。民间有许多规模盛大的社火赛会不是一家一族能办得起的。象土族的纳顿节、彝族的火把节、汉族的中元节、土家族的“大摆手”等，都要动员一乡、一镇以至一个地区的人力物力，惊动成千上万的群众。就拿目连戏的演出习俗来说，民间称“唱大戏”，其篇幅有的长达40多本，一唱至少得七天，加上隆重的盂兰会活动，形成盛大的农村集会。湖南民间的盂兰会往日要隔三五年至七八年才举办一次，以县为单位每年轮流请戏班搭台演唱，影响往往达方圆数十里乃至百余里<sup>①</sup>。

浙江绍兴农村每年5、6月做平安戏，先于5月初在各村中由一发起人向每家捐款。款子凑齐了，再选定日期在各村土地庙开演：

“该戏日夜都有，日间所做之戏与平常之戏相同，唯一到天色傍晚，便有许多伶人，扮着魔王及小鬼种种可怕的装式，排着队伍，更附以锣鼓旗帜，在村中送游，俗谓送丧。据云系召集一般小鬼去看戏之意。此时更有妇人和小孩去看，头上插遍桃树枝，或桃树叶，云可避鬼云。召丧完毕，伶人始上戏台演戏，戏目多演目连救母故事。唯戏剧之外，还要扮许多恶鬼之形状，在戏台之下舞跑。迨至明天，将恶鬼赶到台下，云是将乡村中恶鬼一律赶去之意。近村妇女，呼朋唤友，前来看戏，非常热闹。唯必须看至天明，始可回去。盖若不终局而散，必有真恶鬼随之而去也。”<sup>②</sup>

在有些传统文化根基深厚的地方，单独一个村子便可组织

---

① 文忆萱《湖南的目连戏》，《戏曲研究》第11辑。

② 胡朴安，上揭书，下编第247页。

业余班社,如贵州安顺地区的地戏队就是这样的情形。不仅多数村寨都有村民自发组成的表演团体,人口较多的大寨甚至有几套班子。如安顺九溪村共1000多户,3000余人,<sup>①</sup>依居民到此定居的先后分成大铺、小铺、后街三片。该村的祭祀活动因而分成三堂,各片设一庙;地戏班社亦分三套,上演《封神演义》、《四马投唐》和《五虎平南》三个剧目,业余演员40—60人,每个班社都有100多副面具。

以地缘为单位的节祭活动,一般选择两种表演场所,一为村落或集市中的广场,一为庙宇前的戏台。二者都在露天,因此又叫“野台”。尤其是庙宇,既遍布城乡,又属于社区之内最壮观豪华的建筑,便理所当然地成了民间社火表演的最佳场地:

“自城市及乡村,皆有庙宇;土民祈禳,各因其事,以时致祭,有叩许戏文,届时扮演者。中元节每庙设醮,祈丰稔,禳灾疫,谓之平安清醮,乡村皆然。”<sup>②</sup>

仪式所用的仪仗,演出用的道具包括假面具,都收藏在各村的寺庙中,得到妥善的保管。

三是跨地缘和血缘的行业和宗教集团。所谓行业集团,主要指民间的专业流动戏班,它们并不隶属于村镇或宗族,由各方汇聚的专职艺人组成。至于宗教集团,则往往是举办酬神赛会的主角。其中以假面表演闻名者,有端公和师公组织的“坛”。前面已谈过坛的构成,现在介绍一下坛的传承制度。

前述傩坛成员传承分外传内传两种。外传即传外人,内传即父子相传。二者的拜师手续虽有繁简之别,但所行程序决不

<sup>①</sup> (清)道光《松桃厅志》“风俗志”。

可省略<sup>①</sup>：

拜师。徒弟由一土老师(端公)保荐，象征性地献一些礼品给掌坛师，二人拜过香案，从此以师徒相称。

学艺。平日徒弟接受师傅的教诲，并随其参加法事，边做边学。待徒弟有了一定功底，而且为人忠诚，师傅便择一吉日之夜，由引见师带他至后山传授秘法。

过师。徒弟满师时，师傅将一套新的法器(包括师刀、牛角、八卦、牌带等)交给他，并发给一份“凭证”。

封牌或抛牌。先由徒弟向熟悉的女人化缘牌带；每副用数十上百根布带制成。然后摆酒席，请师傅抛牌传法。届时要在帷堂搭一座五层高台，从下至上坐有引见师、证明师、保举师和一对美满夫妻(代表东王公和西王母)、封牌师、过法师、抛牌师(多为师傅)。他们将牌带从台上往下传，最后交给徒弟，以授予他独立作法事的资格。

谢师。徒弟送些礼物给师傅以示答谢。

看得出来，端公的“坛”具有明显的宗教性质，其组织的严密实非普通的戏班可以相比。

西藏的面具节祭活动很少由血缘集团举办，其组织者主要为地缘、行会和宗教团体。这从一个侧面反映出藏族社会结构与内地汉族社会结构的差异。

由地缘集团主办的节祭活动可以民间的跳神仪式(米那羌姆)为代表。如米林的“东多嘎巴”，最早为修建嘎莫寺而创编。当时人们为阻止妖魔毁坏建成的寺院，便在晚上击鼓跳舞，以吸

---

<sup>①</sup> 参见叶涛、潘年英，上揭文。



引恶鬼的注意力。因为跳舞时要男扮女装，人们就雕刻了木质女性面具。后来，东多村的民众为庆祝本村出了个达赖喇嘛的经师，遂将这出假面舞移植到庆典仪式中，演变为“东多嘎巴”，并规定全村每五户为一组，轮流主办。祭仪的时间选在藏历4月间，每三年举行一次。第一天搞祭祀；第二天由16个男子跳假面鼓舞；第三天表演者戴女性面具、穿女装打鼓跳舞，并有寺院来的喇嘛舞蹈祝贺<sup>①</sup>。

行业团体的表演活动主要表现在藏戏艺术领域。藏戏班子最早形成于民间，而且在五世达赖时(17世纪)就已从宗教仪式中分离出来，因此，虽然寺院也组织了许多藏戏队，但就总体来讲，藏戏剧团主要属于带有行业性质的民间表演团体，剧团的骨干大多为专职的艺人。在西藏和四川西部藏区，有大量民间自发组织或由寺院募捐组成的半职业性戏班，特别是在卫(拉萨、山南)、藏(日喀则)、堆(拉孜等地)和康(昌都)的农牧业区，各城镇乡村几乎都有群众性的藏戏团体<sup>②</sup>。从前每逢雪顿节，各地有名气的藏戏团要长途跋涉，到拉萨支差演出。有的戏班名义上得到土司和寺院的支持，实际上仍靠云游四方的演剧活动维持生计。如觉木隆蓝面具派是唯一由原西藏地方政府公办的专业剧团，归藏政府孜加勒空和功德林寺共同管理，但并无薪俸，只能靠乞讨卖艺度日<sup>③</sup>。

寺院“羌姆”则全然不同，它的演员均为僧侣，排练和演出活动也由寺庙统一安排，又作为佛教祭典的一部分而存在，其组织

---

① 刘志群《藏戏与藏区傩文化》，《中国傩文化论文选》。

② 刘志群《我国藏戏系统剧种论》，《中华戏曲》1988年第4期。

③ 《中国戏曲剧种手册》，第340页。

权当然属于藏传佛教的僧侣集团。

透过藏剧和寺院羌姆的不同组织形式以及活动范围，或可窥见藏族传统社会政教合一体制的两个侧面。藏剧班子的构成主要为民间艺人，表演的场所也大多在乡村的广场，搭起大帐篷，四乡的群众就会涌来观看。寺院羌姆则由僧侣所组织，演出均在寺院专门的跳神场地。藏戏与寺院羌姆的不同活动方式，恰是西藏僧、俗两个社会的缩影。然而，藏族社会的这两大部分有区别但并不相互隔绝。譬如羌姆在民间亦很活跃，藏剧班子僧侣也可以组织。又譬如寺庙跳神时允许远近藏民入内观瞻，并在寺外空地上进行贸易；而雪顿节期间各地藏戏团到罗布林卡园林表演之后，还要到哲蚌寺内演唱一天。西藏僧、俗两界的渗透和结合，在这两种假面表演活动中得到了充分体现。

## 二、假面与社会控制

中国面具赖以生长的土壤，是前工业化的农业、牧业和渔猎社会。如果说，工业社会以抽去人情的“原则”（如科学上的“自然规律”，审判制度中的“法律”，经济交往中的“公平”等等）作为价值判断的准绳，那么，前工业化社会的运转和人际关系的调整则更多地依靠群体和个人的“表演”。大到王朝的改制、村规民约的颁行，小至每个家庭的养生送死、祛病消灾，都离不开各式各样的仪式和表演。面具作为一种重要的化装手段，它不仅为表演增添光彩，而且通过不同形式的表演活动，间接或直接地作用于社会，维系或调整人与人、人与神的关系，保障社会的和谐与发展。总的说来，面具及其相关的表演活动，具有以下几项功

能：

### （一）保障功能

人的繁衍和物的繁殖（包括作物和牲畜），是乡民社会中最受关注的两件大事。俗话说“天有不测风云，人有旦夕祸福”，操纵这一切的终极力量，似乎并不存在于人间，而是来自于彼岸。为求得最根本的保障，人们只得通过仪式和表演同鬼神打交道。

超自然的力量有善有恶，与之打交道的方式当然得有所区别。对付恶鬼，人们通常采用驱逐、隔离的办法，将其逐回自己的地界，使之不能到人间作祟。我们反复提及的“雉”，就是这种活动的代称。需要指出的是，这类逐除仪式的保障功能并不在于“杀鬼”，而在于“驱鬼”，即通过不断地划分并严守内外世界的界线来保障人类社会的安全，而并不企图侵占鬼的地盘，将它们赶尽杀绝。

对于善神，则采取祈求、酬谢的办法，即民间通常所说的“许愿”和“还愿”：

“还愿冲雉，愿有消愿雉愿之别。许者必还，如履行债务然。有一年一还者，有三年两还者。还时延巫多人，作剧于家，然言词必极淫褻，而神乃喜乐。所供之神曰圣公圣母。每还一次，约消费数十串之金钱，只博二三日之喧嚷……”<sup>①</sup>。

此处将还愿比之为履行债务，倒十分恰当。亦反映出乡民们与神交往时的务实态度：先许个愿信，与神订下口头契约；倘

---

<sup>①</sup> 民国《思兼县志》“风俗”。

如见了实效，再备重礼酬谢之。有学者说得好：在对神所还之“愿”的背后，隐伏着主人家自己的深层目的——“人愿”<sup>①</sup>。民间举办的种种酬神演出，无不表达了普通大众对于现实生活的各种期望。如求子嗣和保子孙：

“今有礼请，冒请疏奏：××朝××府××州××地，信士××所生孩男童关不遂，命犯阴司，无方投告，只得叩许五岳太保良愿一堂，×日开启，×日告止”<sup>②</sup>。

求保丰产：

“在裸戛这地方，  
种地地丰收，  
种在山弯也茂盛，  
象黄鹿一样蹦跳而来，  
象下坡的石沙一样梭出来。  
水底的沙子变成了银子，  
坝子里的泥巴变成了粮食，  
山顶野鹿变成马，  
箐中野兔变成牛。  
一颗种子落下地，  
万颗粮食收进家，  
装在缸里缸也满，  
装在磨里磨也满，  
不装也会自己满。  
种一季，

---

① 徐新建《雉与鬼神世界》，《民间文学论坛》1989年第3期。

② 引自叶涛，上揭文。



十年都吃不完。”<sup>①</sup>

求免灾异：

“十八大将封成神<sup>②</sup>，保护人民得安宁。

哪处顶戴保哪处，善男信女要齐心。

若有不信冒犯者，当时灾星降来临。

善男信女齐敬信，保佑人畜得清平。

求贸易顺利：

“将本求利，事固在人为，以有易无，情实赖乎神助。某贸易生理，利觅蝇头，固恐本之有伤，亦畏利而生害。于某年某月某日，虔心叩许某神演戏一部。果蒙庇护，本利无伤，择今良宵，敬陈牲醴，即歌戏曲，当天酬还。伏冀照临，恩酬已往，永垂默佑，泽及将来。从此贸易无失损之忧，四时获利；行止有嘉祥之庆，八节生财。”<sup>③</sup>

从以上愿文来看，酬神还愿的行为带有很强的功利性，是人与神签订的临时契约。一旦举办了还愿仪式，双方的关系便一笔勾销，正象一段调皮的傩戏唱词所说：

“许得好，还得好，

许得清来还得明。

许我斋祀并豆腐，

绣球三元，皇封美酒，

① 《掘泰儿》演出本，《贵州民族学院学报》1987年第4期。

② 《十八大将》指面具，见顾峰，上揭文。

③ 引自傅崇矩，上揭书（上册）第525页。

朝钱八点,朝马八匹,  
长标短标,二十四标,  
奉贡九礼已还清,已还清,  
一笔勾销了愿心。”

至于更长的期望,便是要求对生命永恒的保障。前面我们谈过的送葬祭仪,以及用面具遮盖死者脸孔的做法,即为了达到这一目的。所谓永生,就是回到祖先的世界。死亡,并不是子孙与祖先的唯一一次交往。瑞典学者 Göran Aijmer 先生曾提出过一个很重要的观点:中国传统社会的生命活动因祖先与子孙的定期互访而得以维持<sup>①</sup>。祖灵拜访人世的时候往往要戴面具,因为神要由人来扮演;但子孙拜访祖先的时候(如清明上坟)则无须佩戴假面。然而有一次会出现例外:那就是子孙最终要进入永生的世界之时,他或许得戴一副面具,才能与先人的灵魂会而。

## (二)整合功能

乡民社会并不是许多浪漫文人想象中的“世外桃源”,它的内部也有无休止的矛盾、纷争以及械斗之类的剧烈冲突。人们盼望风调雨顺,人口繁衍,亦祈求“扫除口舌是非”,加强继嗣群和地缘群体的内部团结。然而,日常的人际关系具体而琐碎,大多表现为亲邻之间的个人交往,所以无论血缘和地缘集团,都必须借助祭祀和节日展现自己的整体形象,调整其内部关系。节祭通常对外有一定的排他性,而在社区或群体内部则是开放的。

---

① Göran Aijmer, *The Dragon Boat Festival on the Hupeh--Hunan Plain, Central China*, Stockholm 1964.

在面对鬼神或祖先亡灵的时刻，社会成员们便暂时失却了自我，而被同一条纽带连在一起，组成一个庄严的行动团体。他们共同追忆家谱，奉献祭品，卜卦念咒，举办宴会，歌舞唱戏……。这一切，都围绕着一个中心：强调本族、本村、本社区乃至本族的共同利益，显示社会群体的实际存在。节祭仪式以凝炼的方式再现出现实的社会关系和社会结构，但是，它比自己的原型更单纯、更神秘，因而也更有有力地强化着社会的整合与稳定。

“和为贵”的传统道德规范，是贯穿所有节祭仪典的主线，假面表演活动亦不例外。端公在雉坛上的祭词，生动贴切地说明了这一思想的内涵和社会意义<sup>①</sup>：

“天地不和物不生，两国不和起战争，  
父母相和恩爱重，弟兄相和家不分，  
妯娌相和同坐久，姐妹相和无祸根，  
亲戚相和常走动，邻里相和值千金。”

“和”的基础是“亲”，即血缘之亲和地缘之亲；但“亲”没有“和”的保障也会变成“不亲”：

“别样闲言我不讲，听我唱个八不亲：  
天上亲，也不亲，说起天来两样心，  
叫他天晴又下雨，叫他落雨又天晴；  
地下亲，也不亲，说起地下两样心，  
肥土庄稼多结籽，瘦土庄稼无收成；  
父母亲，也不亲，说起父母两样心，  
大儿大女分出去，么儿么女当肝心；

---

<sup>①</sup> 《三元和会》。

弟兄亲，也不亲，说起弟兄两样心，  
好田好土他拿去，荒田薄地该我们；  
妯娌亲，也不亲，说起妯娌两样心，  
当面与你说好话，背地与他使歪心；  
夫妻亲，也不亲，说起夫妻两样心，  
有吃有用同床睡，无吃无用使脚蹬；  
亲戚亲，也不亲，说起亲戚两样心，  
有酒有饭经常走，无茶无饭不登门；  
邻里亲，也不亲，说起邻里两样心，  
小儿吵架都不怕，只怕言语记在心。”

只因为“亲”的基础时时受到动摇，才需要以“和”巩固之，维系之：

“奉劝世间父母听，父母相和莫相争，  
大儿大女一样带，穿破绫罗才是衣，  
有朝一日身死后，送老归山才是儿。  
奉劝世间弟兄听，弟兄相和莫相争，  
打虎还要亲兄弟，上阵还需父子兵，  
弟兄相打看娘面，千朵桃花共树生。  
奉劝世间夫妻听，夫妻相和莫相争，  
有吃有用随时过，莫要嫌贫嫁别人。  
奉劝世间妯娌听，妯娌相和莫相争，  
挑水做饭争着做，那有活路磨死人。  
奉劝世间亲戚听，亲戚相和莫相争，  
有酒有饭时常走，无酒无饭时登门。  
奉劝世间邻里听，邻里相和莫相争，



小儿吵架各人骂，莫把言语记在心。”

社会道德规范中的“和”反映到祭祀上，便是傩戏的所谓“和神”。神的相和，是人间之和的保证和榜样。戴假面出场的诸神，也因此被当作人间纠纷的裁判者和调停者。你看那威风凛凛的勾簿判官，一上场就宣布村社法规的基本原则：

“本判坐堂，某省某县某某地名，闲人免进。地方一切人等，有冤报冤，有仇报仇，放火烧山，牛吃田，马吃地，大斗小秤，明瞞暗骗，本判坐堂，三榜告示，告状请进！”

满面慈祥的土地公，也以和事佬的身份大讲行善的道理：

“五分土地安了位，转身再送太阳神。

太阳落坡人收工，劝人行善莫行凶。

行善之人有好处，行凶之人天不容。”

“和”不仅是戏台上神的说教，更通过节祭期间人际交往的密切而得到体现。届时，不仅本村的人乐于参加，远近各乡也会有成千上万的群众闻讯而来，观看演出，走亲串戚，共享欢乐。这样热闹的情景，笔者在乡下考察时曾多次见到。贵州安顺乡民过节搬演地戏时，还经常以戏班竞赛的方式加强不同村寨和社区的联系。例如甲村地戏队戴着面具到乙村献演，乙村要在路上设置几十道“关口”，让甲村演员猜谜。有的猜戏文，如纸上写着“眼耳口鼻舌”，若猜中是“反五官”（《反五关》），乙村人便鸣炮放行；有的猜实物，如一棵青菜加上一根鸡毛，意为“清吉平安”。这样的竞赛既热闹又不伤和气，实在比板起面孔说教更有利于人际关系的调解和社区的整合。

中国传统社会的政治控制，实行的是双轨制。一条线是政

权机构的行政管理，另一条线是民间自治组织的活动。在加强社区团结和地方文化建设方面，民间团体的作用往往是不可替代的。遍及农村的各种演出团体，大多数由民间艺人或普通的农、牧民组成。他们参加各种祭仪庆典，并不希图酬报，而完全出于自己的爱好以及为乡邻尽义务的愿望。他们的活动关乎群众的切身利益，所以人们都乐于出资赞助；或由主办人家单独接待，或由几家联合解决演员的食、宿和排练问题。历代也有地方政府出于扶持正气，醇化民风或保境安民等需要，对民间表演团体给予支持。比如云南澄江小屯村的《关索戏》业余戏班，是为祈祷全村清吉平安、五谷丰登而成立的，当地的乡长、保长和闾长便出头亲自主持戏班的演出活动，并以70多亩公田的租粮变卖成钱，以解决戏班的演出经费。主持人对违犯戏班规矩的人，还有权惩罚：凡演出或练武缺席者，要罚一斤菜油，作为在乐王神位前点长明灯用<sup>①</sup>。

### （三）教化功能

文字是传播文化信息的主要工具，但不是唯一的工具。在文字被祭司、贵族和文人专断的时代，乡村的文化遗产基本上依靠“言传身教”。而表演则是把“言”和“行”结合起来的最佳方式。所谓“寓教于乐”，在传统的祭祀活动和表演活动中体现得尤为自然、得体，也更适合识字不多的下层群众的需要。

假面艺术的教化内容依地区、民族的不同而异。彝族和土族的面具小戏直接了当地把生产过程搬上舞台。《撮泰几》的一个主要情节，是表现几位祖先神在荒山野岭种荞麦的情景。他

<sup>①</sup> 《玉溪地区戏曲志》第281~282页，云南人民出版社1989年版。

们点起野火,挥动手中的木棍,作砍树开荒状。并展现买牛、养牛、犁地、耙土、烧草、撒种、薅刨、收获、脱粒、翻晒和收藏的全过程。细微之处,连给牛喂盐水以解除它的劳累都予以详细的交代。这番逼真的表演,除具有特定的宗教意义之外,不能说没有起到传授生产技能的作用。

土族的“庄稼琪”又别具一格,它以父母教子、媳架牛犁田为题材,不但宣传了“以农为本”的思想,还具体传授了套犁的技术,所以这场假面戏最能引起观众的共鸣。

宣传忠、孝、节、义的传统思想,是汉文化波及之处,各民族面具表演的题中必有之义。上文所举《三元和会》的唱词堪称典型,而目连戏的表演更有过之而无不及。它以“劝善惩恶”贯彻始终,将奉佛者的得道升天与作恶者的沦落变犬予以鲜明的对比,又充分调动特技、假面等造型手段,充分展现地狱的万般惨状,以此“奉劝世间人,早把阿弥诵”。目连戏所营造的空间是那样真实可信,以至每在一地演出,都会将成千上万的观众吸引进去,从观赏者而变成剧情的参与者。如“雷打十恶”一场:

“当雷公电母从台上迫赶恶人至台下,恶人夺路逃跑,观众喊打,呼声震天,掩盖了锣鼓声。这场戏至此,表演已经从台上移到台下,从舞台区移到观众区,在观众自发的,又是密切的配合下,戏演得热烈火爆,气势壮观。”<sup>①</sup>

西藏的戏剧也以“劝善”“轮回”为主旨,但不象目连戏那样带有浓重的三教合一色彩。

藏戏中所说的“善”,是指佛法;所说的“恶”,是指外道。弃

---

① 薛若邻,上揭文。



恶扬善之根本乃弃绝外道，皈依佛教。它表彰的正面人物，均为诚心向佛的国王（如诺桑法王）、王子（如赤美滚丹）、王妃（如卓娃桑姆、苏吉尼玛），而且大多是佛和菩萨的化身。如《顿月顿珠》一剧的两位主角，一个是观世音降生，一个是文殊化身，出身时就有神佛的“相”及“随好”<sup>①</sup>：

如此殊胜之特征，  
形同佛祖无两样；  
相及随好如观音，  
在世定能振国邦。  
只因众生福德退，  
不能久住我国土上。  
但他慈悲助民众，  
必将声威四海扬。

而剧中的反派人物，均为信奉邪门外道的国王、魔妃和巫婆。剧情的发展，大都沿着奉佛者受外道迫害—历尽磨难—恶人遭到报应，奉佛者登上王位，万众诚心向佛这样一条主线。尤其是《赤美滚丹》这出剧目，颇似悉达太子出家修道故事的翻版。它讲述古代国王生得一子，取名赤美滚丹。他一落地就能口诵六字大明，并很快精通佛学。王子长大以后，与邻国美貌善良的公主结婚，又生了三子，享尽天伦之乐。王子身在福中，却时时不忘众生苦楚，把国库的财物布施给穷人，甚至将镇国之宝也施予敌国。父王为此十分恼怒，把王子夫妻逐出宫廷，流放苦地。在流落他乡的12年里，王子为贫人献出了随身携带的所有物品，最

---

<sup>①</sup> 《八大传统藏戏》（上集），西藏群艺馆1984年版。



后把眼珠给了一个双目失明的老人。经过无数的磨难，赤美滚丹王子终于取得善果，双目复明，成为众望所归的伟大的君主。

这场戏对“善”的解说达到了一个更高的层次，它认为征服邪恶、贪婪等“人欲”的法宝，不是武力，而是对众生、对佛法的彻底奉献。国王与王子为施舍国宝与敌人一事进行的争论，就是对这一思想的阐发：

国王：北暹罗洲的妙高国王，  
国政、威力再强大，  
也没如此殊胜宝；  
南瞻部洲的大明国王，  
国盛资财再雄厚，  
也没如此殊胜宝；  
中部虽是珊瑚、帝青宝产地，  
国王印扎博底再富强，  
也没如此殊胜宝；  
我这诸事如意宝啊，  
外能御敌内能赐福运。  
如此无与伦比之珍宝，  
你竟擅自拿去施敌人，  
从此国政全被你葬送！

王子：施苦济贫行善业，  
是我一生之大愿。  
满足众生所要求，  
不惜妻子与儿女，  
甚至自己的生命，

望父也能离贪欲”<sup>①</sup>。

这种毫无保留的“施舍”精神，已经通过藏传佛教的仪典以及藏戏的演出而化为每个藏民的生活准则和理想追求，以至他们在把毕生的财物捐给寺庙之后，还要把自己的尸首施给大自然的鸟兽，最后让一个纯洁而毫无牵挂的灵魂升往佛的净地。

除了宣传伦理道德观念之外，而具艺术还承担着传播文化知识的任务。无论哪个民族的假面歌舞或戏剧，都包含着丰富的、历代积累下来的文化信息：有开天辟地的神话故事，逗乐打诨的民歌小调，五彩缤纷的民俗展示，如醉如痴的传统舞蹈……。最典型的是贵州的地戏，它的近30个剧目，囊括了商周至明代的盛衰故事，难怪有人形象地称之为“一部残缺不全的中国通史”<sup>②</sup>。而更重要的是，它那上千种不同容貌的面具，组成了一个古今人物大荟萃的画廊。因此，地戏所表现的中国历史（严格说是野史），要比官方史书的记载更形象、更通俗、也更富有人情味。乡间许许多多不识几个大字的农民，就是在排演或观看地戏的过程中来了解历朝变迁，来认识中国社会的。每当农闲时节，好古的人们便围坐在火塘边盘古论今。我遇到几位目不识丁的老人，竟能滔滔不绝地讲述历代文人武将的身世，绘声绘色地描述他们的长相品行，使人不能不感叹地戏等假面艺术潜移默化了的奇特功效。

---

① 《八大传统藏戏》（上册）。

② 沈福馨《安顺地戏》第5页，贵州人民出版社1989年版。

## 第十四章 土生土长

### ——面具与乡土艺术

我们把面具的审美价值放到其宗教意义与社会功能之后来观察,原因是它们在实际的生活中,首先不是“美观的东西”,而是“施展威力的东西”<sup>①</sup>。不懂得这一点,就不可能真正理解面具所代表的乡土艺术。举个例子:几位朋友见到我收藏的地戏脸子,都喜欢未上色的那一类,以为这样才显得粗犷。但乡下人决不要没有颜色的假面,因为地戏里的“菩萨”都有特定的面相。面具不上彩色,就等子没有开过“光”,是不灵验的。

可见,中国面具的“美感”,很难坐在客厅里品味出来。即使我们不得不在客厅里对之作艺术分析,也须时刻牢记:它们是土生土长的东西。

#### 一、假面的形与色

我们的考察先从质料开始。中国面具所用的材料真是多种多样,面最早出现的恐怕要算兽皮面具。原始人在狩猎时,常要

---

<sup>①</sup> 贡布里希《艺术的历程》第2页,陕西人民美术出版社1987年版。

披挂兽皮以伪装隐蔽自身。继而发展为原始拟兽舞，可借之传授捕猎技艺，或祈求出猎的顺利。久而久之，由野生动物的头饰演化出了人造的动物假面。前述内蒙阴山岩画，就有不少兽面的例子。周代和两汉打鬼的方相氏，面具虽已加工精致，披熊皮的古俗却仍然保留着。至唐朝敦煌傩仪队伍中的钟馗大郎，还是“浑身总着豹皮”；民间娱乐，也有人以动物皮革制作假面，戴在头上招摇过市。

今日川西九寨沟等地的氏族（一说白马藏人）还使用兽皮面具。氏族崇拜黑熊神（达纳十戒），相传“魔古”（鬼怪）最怕熊神，故人们化装为熊以制服之。他们跳神所用的木面具“曹盖”也是从真熊假面变化面来的，每副有男女两个，浓眉、圆眼、虎齿，额头雕双蛇相绞纹样和五颗人头。氏人巫师的法冠过去也用真的熊头去骨填草制成，后以熊皮代替<sup>①</sup>。

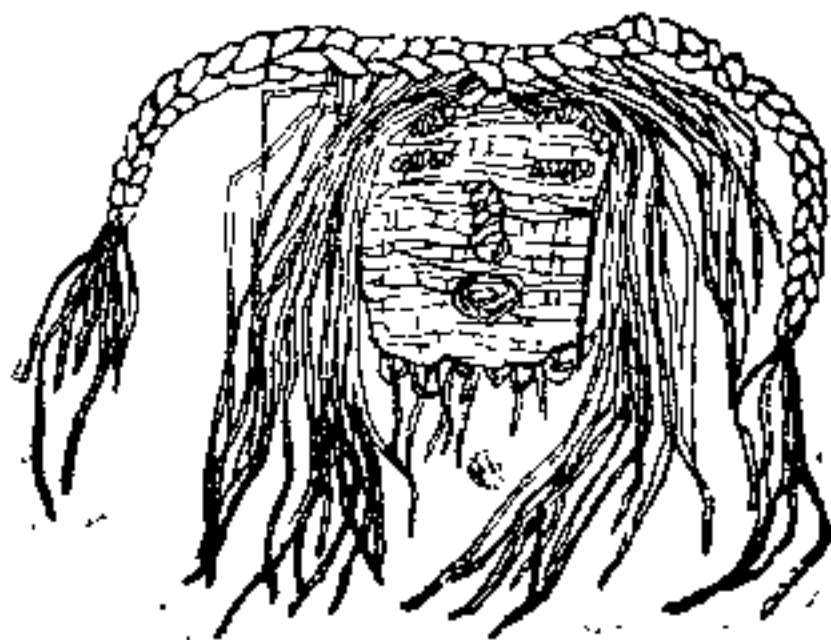
藏族地区的毛皮面具更为发达，早期羌姆和藏戏用的面具，是拿白羊皮缝成一只口袋，上面开出四个孔洞，充当口鼻及双目。以后的面具虽有采用其他材料者，但藏戏中的老人假面仍多以皮毛制做，脸上的皱纹和蓬松的毛发均出自天然，效果甚佳。其他质料的面具也常以山羊毛、獐子毛作装饰，流露出古代兽皮假面的痕迹。

其次为陶、石面具。这类假面，大都作为建筑和器物的装饰。如从古至今悬于门首或饰于门扇以辟邪的虎头牌、吞口，兽形铺首即是。在远古时代，先民们也可能佩戴过陶制的假面，如北方出土的史前陶塑人面，有的两耳有孔，或可穿系绳索，绑在头上。

---

<sup>①</sup> 王家佑《道教论稿》第134~135页，巴蜀书社1987年版。





壮族草面具(摹自邓启跃)

后来用玉石制作的丧葬面罩，则是这类假面中制作最精致的。

丰富多彩的植物是最常用来做面具的材料。树叶树皮、茅草木头，既容易得到，又便于加工。较原始的办法，是象基诺族和佤族那

样，在笋叶上挖几个洞，扎在头上，只露出眼睛和嘴巴。云南的叶车人(属哈尼族)每年夏历5月过“苦扎扎”节日，预祝吉庆丰收。节庆期间，各寨子的小伙子们打扮得奇形怪状，有的以粉墨涂脸，有的用笋叶、棕披连头带面一起罩住，或穿长衫马褂，或着破衣烂裳，或披蓑衣，或身缠黄藤，胸挂花环，到各村各寨“撵磨秋”(串寨游乐)十分热闹<sup>①</sup>。



哈尼族棕皮面具

用茅草或稻草亦可扎制假面假形。壮族的节日面具或有以稻草编织而成的。湘西土家族每年正月初三至十七日，要举行

<sup>①</sup> 参见郭洁礼《哈尼族叶车人苦扎扎节调查》，《云南民俗集刊》第二集；勒黑《叶车人的节日庆典和祭祀活动》，《云南民俗集刊》第四集。

盛大的“摆手”活动,内容包括唱《摆手歌》,跳摆手舞,演土戏“茅谷斯”。所谓“茅谷斯”,为土家语“毛人”的意思,据说这是人类祖先的形象。扮演者有老毛谷斯和小毛谷斯,他们用茅草裹住头部,连脸部一起遮住,头上扎五根棕叶大辫子,全身披挂稻草、茅草和树叶。表演在巫师“梯玛”主持的祭祀之后进行,第一晚的节目为“扫地”和“劳动生产”;第二夜表演“围猎赶猴”;第三夜演“钓鱼”;第四夜演“接新娘”;第五夜演“教毛谷斯读书”,最后一个节目是“甩火把”。每个毛谷斯都在腰间扎一根五寸长的“火把”,火把头用红布包裹,象征男根。演出时毛谷斯们口念秽语,甩动火把,做各种性交动作,以性的行为感应农作物的繁殖<sup>①</sup>。

一些巧于竹编工艺的民族,还发明了篾壳面具。如壮族老人说,师公舞的假面原先是用竹壳所制,因容易破烂,才改用木制<sup>②</sup>。布依族却先用木雕面具,嫌其笨重,又改用笋壳剪制,加以绘画而成;因笋壳易变形,再改成竹编。方法是先把碗口粗的竹子锯成竹截,刮去青皮后劈为细篾丝,编成坯子;再糊上厚质白纸,加以六色彩画。这样的面具制作精巧,又极为轻便,很受演员欢迎<sup>③</sup>。

彝族镇宅用的葫芦吞口,也属植物面具一类。它们本来是舀水的水瓢,经民间艺人数笔勾画,再用火钩戳一些黑麻点,便俨然成了生气勃勃的老虎头。

植物面具种类繁多,但大部分还是用木头做成。较粗糙者如彝族演“撮泰几”的面具,原料采自黔西北生长的杜鹃树和杂

---

① 李绍明《论土家族摆手歌的社会功能》,《民间文学论坛》1989年第6期。

② 向群、梁丽容《师公戏面具沿革》,《广西地方戏曲史料汇编》。

③ 毛鹰,上揭书,第56页。

木树。先将圆木锯成人脸般大小的截子，又划成两半，颇为脸壳形状。然后在这块毛坯上掏几个洞，权当作眼睛、鼻子和嘴巴。再用锅烟子或墨汁涂以黑色，用石灰或粉笔勾出额头上的皱纹。这简练朴素的造型以莽野山地为背景，恰到好处地烘托出“千岁老人”原始粗犷的气质。

与此相比，傩堂戏和地戏木制面具的工艺则要复杂得多。材料必须选本地出产的丁木和白杨木，取其纹细丝顺，质地轻巧，不易变形。砍来树干，先锯成节子，再劈作两半，置于一个大木墩上，用楔子卡紧，便可动手雕刻。有的人事先得用纸样把脸谱印到坯子上，但高明的艺人根本勿需画稿，只要大体勾出盔顶、盔沿（傩堂戏面具无头盔）和双眼的位置，即可放刀直干。雕刻工具，不过是一把斧头和几把尺寸不同的凿子。刻时多从鼻底下手，顺势镂出嘴形，继而刻画眼睛和面孔。为保证脸形的对称，必须在左右两边轮番雕凿。艺人的眼光时时兼顾局部与整体，一般先大刀阔斧地刻出大的块面，然后才精心修饰细部。木胎成形，要用砂子慢慢打磨，使各种棱角、线条变得柔和圆润。再涂上腻子，让脸子更显得光滑，亦可防止水份的渗透。最后一道工序

为上色、配镜、涂油、装须。从前，艺人把雕脸子视为无比神圣的事，若无主人以礼相请，轻易不肯动刀，所以往往要月余才雕成一副面具。现在受到商品经济的影响，古老的禁忌被破除，手脚麻利的艺人数日就能完成一



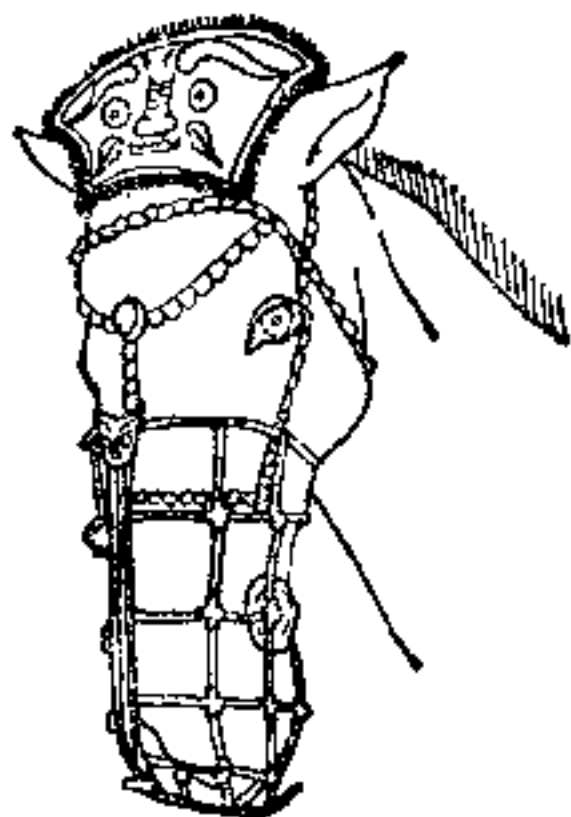
周代青铜面具型马冠



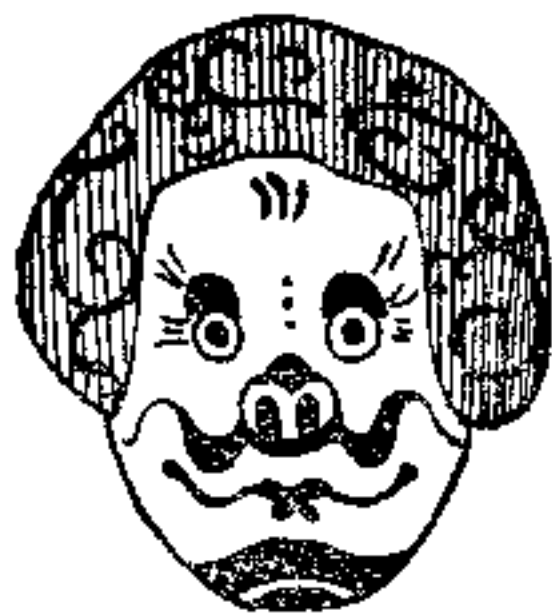
刮脸子。

以金属制做的面具不见于民间，在我国古代却很普遍。如商代的青铜和金质面具，辽代的金、银、铜制丧葬面罩，都具有辟邪和保护尸体的功用。铜、铁面具更多用于征战，取其坚硬，能抵御刀剑砍击。现代的青铜假面，仅在藏族的跳神仪式上还能见到。

明清以至近代，人们为表演的方便，喜用轻巧的纸张和布制作面具。汉族过新年时，小孩玩耍用的“鬼脸子”和舞狮用的假面大都用纸糊制。广东城乡舞狮的纸面具，有麒麟头，内以竹扎，外以纸糊，绘上美丽的颜色，拿绒线做须毛，一匹彩布做身子。舞时由一人手拿麒麟头，一人佝身在尾端奔走。还有狮头，或呈扁圆形，或似猫头，下颚可以开合。与狮子相配的通常还有四个假面丑角，两个猴子，一个笨伯，随狮舞弄，动作诙谐可笑<sup>①</sup>。



马冠用法



纸糊套头面具

<sup>①</sup> 娄子匡《新年风俗志》第90~91页、图版，上海文艺出版社1989年版。



藏族跳神和演戏的面具多用纸、布为原料。立体形的套头假面主要用纸浆和漆布塑成。漆布面具的做法是,先用泥、木作成模型,再用沙布和纸一层层贴上去,干后把成形的壳子从模型上取下,经加工修整,塑出或刻空五官,最后上色、涂漆、装饰。平面的面具则用剪裁好的绸、布裱于纸板木板上制成<sup>①</sup>。现将我国面具的主要制作材料列举如下:

| 质 料 |     | 使 用 民 族                       |
|-----|-----|-------------------------------|
| 植 物 | 棕 皮 | 哈尼                            |
|     | 笋 叶 | 基诺、佤、布依、哈尼                    |
|     | 草   | 壮、土家                          |
|     | 葫 芦 | 彝                             |
|     | 竹 子 | 壮、布依                          |
|     | 木 头 | 汉、壮、彝、苗、水、土家、仡佬、布依、氏、鄂伦春、傣、毛南 |
| 动 物 | 毛 皮 | 藏、氏、门巴                        |
| 土 石 |     | 汉、藏、彝                         |
| 金 属 | 铜   | 汉、藏、契丹                        |
|     | 银   | 契丹                            |
|     | 金   | 契丹、汉、藏                        |
|     | 铁   | 汉                             |
| 人造物 | 布   | 汉、藏、傣                         |
|     | 纸   | 汉、藏、壮、瑶、仡佬、彝、布依               |
|     | 塑 料 | 汉                             |

传统假面的型制,向来以“脸壳”(鬼面)和“套头”(假头)最

<sup>①</sup> 叶星生,上掲书。

常见。清人李调元《弄谱》下“鬼面”条有云：

“世俗以刻画一面，系著于口耳者曰鬼面，兰陵王所用之假面也。四面具而全纳其首者，呼曰套头，西京赋所云之假头也。”

脸壳的外形呈薄壳状，内面凹入，与人脸相吻合。佩戴时直接罩在脸上，再用线系在脑后；或以黑纱蒙头，再将脸壳顶在额上，眼睛透过面具眼角、鼻孔和嘴等处的空洞向外观察。有的演员甚至将脸壳顶在头上，五官全部露出，以方便演唱。黔东南各族的傩堂戏脸壳工艺十分精巧，眼珠可以开合，下颚也可一张一



面具戴法之一



面具戴法之二

闭，颇似日本罗陵王假面的吊颧。有些地区的脸壳造型异常奇



面具戴法之三

特，仅有上半截，佩戴时把嘴露在外面，或者用口衔住假面的下沿。有的脸子干脆简化得只剩双眼、鼻子和头饰，看上去十分怪异恐怖。脸壳不只有单层的，还有多层的。广西桂林的傩舞面具可分成两层到三层，同一人物扮文相时，脸壳为白面凤眼；转瞬间又能换成武相，红面獠牙，凶猛异常。川剧中的面具变脸，更将脸壳使用的特技发挥到了极致。

为死亡者遮脸的面罩，亦属于脸壳一类。但死亡面具有一突出的特征，即双眼为闭合状，所以不镂空。

“套头”也是流行古今的面具样式。汉代百戏中的动物装扮便多用套头。后代各地社火中经常出现的大头和尚、西游记人物和狮子等角色，也都由演员戴纸糊的套头面具作各种精彩滑稽的表演。藏族跳神、唱戏时用的假面，更大量采用套头的形式。京剧里使用的套头面具，一般叫做“猴脑”。

着套头面具装扮动物，通常还要配上全身塑形化装——假形。傣族的“戛朵”舞就是一个例子。此舞的主角是一种形似马鹿的神话动物，为狮头，狗嘴，鹿角，长颈。它的制作方法类似于汉族的狮子。头和长颈部分以竹篾编成骨架，外面蒙以布条，又剪白纸碎片粘在上面作羽毛。身子用布做成。舞蹈时一人在前用棍支撑颈部划八字，另一人在后面掌尾部，腾转跌扑，颇象舞

狮<sup>①</sup>。有时民间社火队伍上街巡游，其中有些形体高大的神怪人物就是用套头和假形合体的方法做成套子，由演员在里面顶着，如台湾、福建等地的“长爷”，目连戏中的无常鬼，便时常采用这种化装方式。

挂在门楣驱鬼的假面大多类似脸壳，只不过里面不必掏成凹形。藏族寺院内悬挂的面具则基本上为套头的式样。

不论哪个地区的面具，都会受到特定文化传统和技术传统的制约，形成一定的程式。就总体而言，藏面具的程式化倾向最为突出。藏面具的范本，是《造像度量经》所规定的盛像仪轨。各种佛、菩萨、金刚，从面相、装饰、手印、法器到色彩，都有严格的规范。面地戏面具的造型，则主要参考唱本和民间传说对角色的描述。地戏原由军傩衍变而来，其角色配置和面具造型大体遵循“二元对立”的原则，将人物分成正（如唐将）、反（如番将），男（如帅将）、女（女将），老（老将）、少（少将）等类型。反派将领突出其凶悍，必然是“面如蓝锭，发似硃砂，眼似铜铃，舌如铜剑”；少年将领突出其英俊，大都“面如银盘白又嫩，两道秀眉弯又清”；帅将顶平额宽，满脸福相；女将则美貌姣容，蚕眉小口。

技术传统对程式化的形成也至关重要。我国许多地区的面具制作，都是在特定的工匠集团和世家内代代相传的。这在贵州安顺非常典型。当地从事脸子雕刻的艺人约在百人以上。沈福馨先生将他们分为几个大的流派，如黄炳荣派，周官屯派，西屯齐二派，双堡罗姓派，下堰吴氏派等。每派都有好几代的传承历史，以一位技艺高超的老艺人为中心，形成聚集一族、一村雕匠的艺人集团。仅周官屯一地，120多户人家中就有10来户从

<sup>①</sup> 《中国少数民族民间舞蹈选介》第159~160页。



事这门手艺。下堰吴氏则是一家五代，代代都有男性成员从事面具制作<sup>①</sup>。经过数代人的积累，艺人们的技巧达到了炉火纯青的境地，操作程序也就稳定下来，变为不成文的规则。因此，出自不同地域和不同艺人集团的面具，从用材到工艺都显示出明显的差异。象西藏的皮毛面具，在内地就很少见；西南少数民族的树叶、茅草和葫芦面具，也为本地所特有；而贵州民间木雕脸壳之精美，又是他处难以企及的。

然而，面具艺术毕竟植根于乡土，它的程式往往比较粗糙，而且封闭性不强，因此能在相对的统一之中显出鲜活的个性。就以地戏面具为例，它的各种人物造型虽有唱本、传说为依凭，但从文字描述转化为可视的艺术形象，其间必然留有相当大的想象余地。如《薛丁山征西》这出戏里的女将陈金定，书上说她长得“面如黑漆，头短胸高，真正十分丑陋，好比灶君夫人一般。”可是艺人们并不想把这个可爱的角色搞成个黑脸丑八怪，而是保留其女性特征，只将她的脸子涂成肉色，以区别于其他粉面姣美的女将。剧中还有一对神将名叫豆一虎、秦汉，这两人会钻天入地，特征是个头特别矮小。艺人们为体现这一点，着意将这两副脸子雕得比其他面具小，并让个头矮的演员装扮。至于那些在唱本中根本没有具体描写的丑角、小军之类，雕刻者便全凭兴之所致，大胆创造了。在乡间，大凡半路出家，又没有老辈传授的艺人，都喜欢制作不受老规矩束缚的丑角、配角和动物面具。他们的创作往往极尽变形夸张之能事，以怪诞神奇见长。

讲究形与色的装饰性，是我国民间艺术的一大特色，面具制

---

<sup>①</sup> 沈福馨，上揭书第65～68页。

作对此也非常讲究。西藏面具素以形式精美而著称。无论怎样诡奇可怖的面具,都做工精细,追求绚丽华美的效果。在赋彩用色方面更是毫不含糊。藏传佛教视色彩为佛教教义和诸神品性的象征,在绘制佛、菩萨等形象时,要用蓝、黄、赤、白、黑五色表示五元和五蕴佛之系统。出现在羌姆和藏戏中的人物,其面具均涂以不同颜色,以代表他们各自的身份和性格。如用蓝色象征威猛和正义,用红色象征权力和庄严,用黄色象征肃静和忠实,用黑色象征罪恶和凶残等等。

对面具色彩的讲求,在许多地区都是共同的。陕西宝鸡民间社火,原用木制面具化装,后改画脸谱。其用色以红为忠,白为奸,黑为正,黄为残暴,蓝为草莽,绿为义侠盗窃,金银为神仙精怪<sup>①</sup>,与京剧脸谱近似,却更富于夸张性。贵州地戏面具亦注重以色彩刻画人物性格,如红脸多表示忠勇果敢,粉面常用于少将女将,偏于冷调子的蓝、绿等色及花脸、阴阳脸等,则是反派角色的标志。地戏面具在造型上非常注意头盔的装饰性,一副脸子,盔至少占一半的尺寸,而且用色浓重,又涂以金粉。那造型华丽的盔饰,与色彩简洁的而容构成有趣的对比,使地戏脸子显得繁而不乱,艳而不俗。傣族的孔雀舞面具也运用类似的手法,脸部的线条极其简练,且全部涂白;而头冠却由排列繁复的半圆形构成,又染上鲜艳夺目的红、黄、绿等颜色,使头饰与面部互为衬托,相映成趣。

当然,并不是所有的假面都以浓艳富丽取胜,其中也不乏象非洲和大洋洲面具那样浑厚有力的作品。例如门巴戏《诺桑法

---

<sup>①</sup> 李继友,上揭书。

王》中的渔夫面具，那粗大的针脚，蓬松的羊毛，看起来做工粗糙，其实充满力度，非常成功地塑造了一个阅尽苍桑的老者形象。又如云南端公戏的和尚面具，脸上涂成烟熏火燎般的黑色，仅留下几道灰白的皱纹，又用红色在眼眶和嘴唇处略加勾勒，此外别无装饰，加上它缺了下巴的古怪模样，给人以冷峻、神秘的感觉。土家族的傩堂戏面具亦注重整体效果，刀法粗犷有力，用色凝重大方，并不在细节上多加雕饰。特别是经历了几多岁月的老脸子，色调深沉，显出金属的光泽，与华丽的藏戏和地戏面具形成鲜明的对比。

## 二、面具与造型艺术

按照现代美术的分类标准，面具自当属于造型艺术。与之关系最为密切者，又非脸谱莫属。

面具与脸谱的联系，首先表现在它们是人类脸部化装的两种基本手段。从前，外国只知中国有脸谱，以为这就是华夏的mask，实在为一大误解。必须明确，我国脸部化装艺术的完璧，由脸谱和面具两部分构成，两者都在漫长的历史进程中形成了完整的体系。面具的演变发展前文已作了详尽交代。脸谱的渊源如从涂面算起，亦可追溯至史前时代，与假面之出现几乎同时。但作为一种完整的艺术形式，脸谱自元以降才渐趋成型，正所谓“中国戏曲，粉墨登场，元明已然，至清代而蔚为大观”<sup>①</sup>，比假面的历史晚了许多。

---

<sup>①</sup> 翁偶虹《影印脸谱大全前言》，载张笑侠《脸谱大全》，中国书店1990年版。



在脸谱形成期间，面具对它的影响是很大的。李星可先生考证中国脸谱的来历，找出了五大要素：1. 面部化装的演进蜕化；2. 古代面具的遗传；3. 盗贼及番人涂面的摹仿；4. 印度涂面和假面风俗的影响；5. 中国舞台上的自我发明<sup>①</sup>。其中所说的古代假面，主要指以傩为代表的宗教面具和战争中使用的“代面”。一般而论，早期戏曲中的鬼神和动物大都戴面具，以后才逐渐将假面的造型用粉墨绘到脸上，变成脸谱。

至近现代，随着戏曲表演的普及，脸谱的化装式样又对面具造型产生反作用。有的是把戏曲脸谱照搬到面具上，如云南的《关索戏》和陕西的辟邪马勺；有的则吸收、借鉴脸谱的构思，如安顺地戏的丑角和花脸番将面具；有的更糅合脸谱与面具的长处，创出新的样式，如川剧的变脸。



脸谱化的面具

然而，面具和脸谱既相互贯通，又各有千秋。在造型方面，脸谱追求的是平面效果，即将立体的人脸当作平面，在上边绘出图案。因此，在脸上画脸谱同在纸上绘制纹样并无很大差异。与之相比较，面具则更接近雕塑，它力求在三维空间内创造形象，使作品带有立体感。应当指出，流行于非洲的几何状和极端抽象化的假面，在中国绝少出现。可以说，中国面具的美学趣味在于“具像”和“仿真”，基本不脱离人和动物的形象，对鬼怪的夸张总保持在一定的限度之内。相比之下，脸谱反而具有破坏人面

<sup>①</sup> 李星可，上揭书，第84页。



整体感,使其图案化、抽象化的倾向。尤其是京剧的碎花脸,以复杂的色彩和琐碎的勾勒使人面化为一幅极富象征意义的图形。

中国传统戏曲的外在表现形式(如脸谱、动作、演唱等)与演员是分离的,演员“表现”角色,但并不“进入”角色。他在思想上同角色保持一定距离,尽力将其塑造得完美。而面具表演却有两种情形。一般在非宗教性或宗教色彩不浓的演出中,演员虽然戴着面具,却经常以第三者的身份介绍他所扮演的角色,或者借假面的遮掩说些平日不敢拿到大庭广众亮相的话。这时,演员同面具所代表的角色并不结成一体。但倘如演员在祭祀的场合戴上面具,他就失去了自我,成为神(角色)的代言人或者神本身。

从某种意义上讲,中国面具似乎同神像艺术的关系更为紧密。有学者认为:古人立神像,当从对遗体(尸)的崇拜转化而来<sup>①</sup>,是颇有见地的。《山海经》里出现的鬼神,常被冠以“尸”字,如女丑之尸,奢比之尸,夏耕之尸。“尸”的本义指尸体,如《说文》云:“尸,陈也,象卧之形”。古人相信尸首有鬼魂附体,故而产生对尸的崇拜和祭祀。《朱子》曰:

“古人于祭祀必立之尸,因祖考遗体以凝聚祖考之气,气与质合,则散者庶乎复聚,此教之至也。”

所立之尸便成了供人礼敬的神像,尸也就成了神像的代名词,《礼记·郊特性》所谓“尸,神象也”,可以为证。红山女神庙以人骨合泥塑成神像,实为我国最早立尸象神的例子。

---

<sup>①</sup> 康兵《尸与戏剧的起源》,《民族艺术》1990年第3期。

立尸所象之神，有两种类型：一种为“死”的神像，用泥、石、木头等材料塑成；另一种由活人装扮，代表鬼神接受人们的供奉，亦即《仪礼·士虞礼》所说的“祝迎尸”。这后一种神像出场，往往要戴假面。在很多情况下，同一尊神既塑成雕像，也制成面具让人扮演，其名称和造型方法都非常相似。加上文屡屡提到的方相氏，自周代至今一直有神偶和面具两种型式。有的地方甚至把这两种立神的方法结合起来，在面具上接一个中空的假形，套在演员身上，便成了活动的神像：

“方弼、方相，以纸壳制巨人，皂帕金铠，空中面横以木架，纳活人入，负之行。设机转动，须眉飞舞，目光耀闪，如将叱咤；观者惊怪，或小儿女遥望之，辄啼走。”<sup>①</sup>

我曾反复将民间面具同寺观里的鬼神塑像对照，发现二者



雷公雕像



地戏“雷公嘴”面具

<sup>①</sup>（清）蒲松龄《聊斋志异》“金和尚”。

的造型手法有诸多相近之处。如表现凶猛的面孔,多采用鼓眼、立眉、张口、吐舌、露出上下交错的四枚犬齿等方式。最能说明问题的是“雷公”这一形象,无论在台湾的七娘妈庙、风神庙,在云南的道观,或在贵州地戏的脸子中,它的面相均为“眉毛浓而倒竖,眼珠圆而暴突,嘴巴类似鸡的弯勾尖嘴”<sup>①</sup>,即《封神演义》所说的“雷公嘴”。

当然,面具和雕像在选材和手法方面还是各有侧重的。一般地讲,寺庙内的神像在总体上呈现出一种静态的威严,控制神殿气氛的是表情淡泊的主尊,造型怪异夸张的角色只能处于陪衬的地位。而面具却不同,它们大都神采飞扬,各呈姿态,显示出强烈的动感。特别是西藏的羌姆面具,塑造的形象绝大部分属于佛和菩萨的忿怒相,再就是与佛法为敌的恶魔,以这两种造型凶猛狰狞的假面体现善恶斗争的主题。静态与动态、善相与恶相,或许表明神也具有凡人难以摆脱的两种相互对立的情绪(安宁与忿怒),和互相矛盾的本性(圣与俗)?殿堂和野台,代表着天堂和人间两个不同的世界。当人到天堂去拜访神的时候(如进香),一切都那么宁静、美好,神的面容也显得宽厚、慈祥。可每当神来到人间拜访(如演假面戏),就会受到世俗空气的污染,变得象凡人那样喜怒无常、躁动不安。此时此刻,叱咤狂舞的假面使我们看到了神的另一副面孔。

### 三、面具与表演艺术

只把面具视为一种“造型艺术”,未免有些偏颇。因为在实

---

<sup>①</sup> 刘文三《台湾神像艺术》第202页,台北艺术家出版社1981年版。

际的生活中,除装饰和丧葬所用的假面外,大多数面具都离不开特定的“表演”情景。因为人们创造和使用面具,不仅要借其传情,更要借其表意,即表达人生的祈求、愿望、理想和价值观念。这些复杂的意义不可能由面具单独传递,而必须通过一连串仪式符号和行为的组合才能够显示出来。如果把假面同仪式表演的联系切断,它们就失去了表意的功能以及存在的价值。

既然面具也是表演艺术的组成部份,它们就离不开歌舞、戏剧和说唱。假面只有穿上盛装,在鼓乐声中旋转腾越,用变了腔调的声音讲话、唱歌,它们才“活”着。站在这样一个角度观赏面具,我们看到的便是一个丰富多彩的艺术综合体,它包含着奇妙的舞蹈语汇,古朴的戏剧表演,和源远流长的说唱艺术。

### (一)奇妙的舞蹈语汇

假面天生离不开舞蹈。因为表情丰富的脸孔一被掩盖,面具的生命力就只能靠不停的形体动作来表现。假面舞蹈的语汇若加分解,不外乎手势和步态两大类。手势(又叫手印、手诀、挽法、献法)前面已作过简单的介绍,这里着重谈一谈步态。

在傩仪的“开坛”法事中,端公要以巫舞降神,称之为“玩诀”,它包括心中想神,口中念咒,手上作诀,脚下还要“盘”(跳)。盘的步伐,端公叫做“踩八卦”。即以阴阳为纲纪,以封爻的方位作舞蹈运动的向标,用五行定位,并配以咒词咒语。周冰先生将其令名为“八卦舞谱”。具体的做法请参见下面两例<sup>①</sup>。

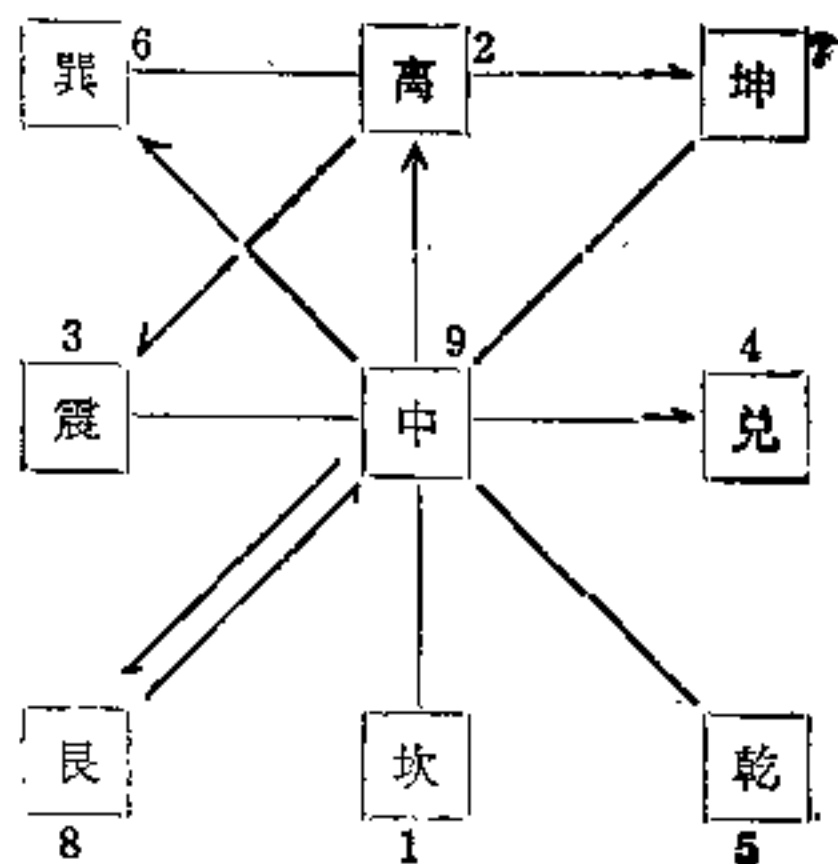
---

<sup>①</sup> 有关八卦舞谱的研究,参见周冰《禹步新探》,《舞蹈艺术》1985年第3期;《浅谈傩戏舞蹈》,《傩戏论文选》。



一拜冀州第一坎；  
 二拜九离到南京；  
 三拜卯上震青州；  
 四拜酉兑过西梁；  
 五拜亥乾雍州地；  
 六拜巳巽徐州乡；  
 七拜申坤荆州界；  
 八拜寅艮兖州城。  
 行坛弟子入中宫，  
 团住马，团住兵，  
 调兵遣将捉邪精。

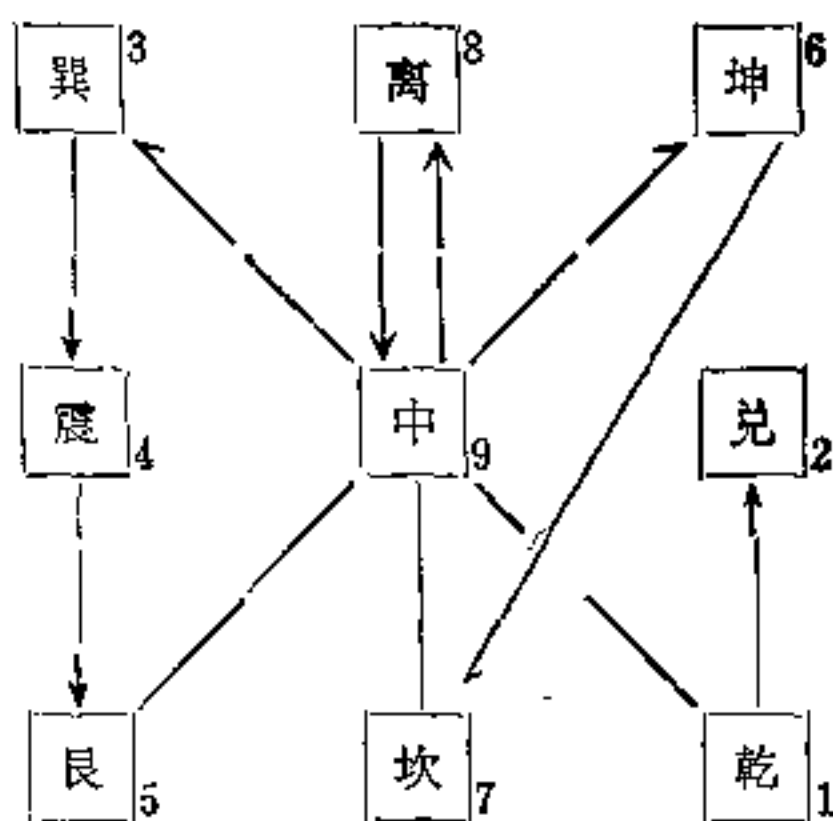
对应于这段咒词的舞步为：



二

乾宫开天门；

兑卦统雄兵；  
 巽风吹三乐；  
 震动五雷兵；  
 艮寅塞鬼路；  
 坤地留人门；  
 坎水涌波涛；  
 离宫架火轮。  
 行坛弟子入中宫  
 踏九州，踩九州，  
 踏到黄河水倒流。



这套“踩八卦”的舞步，随着端公和傩面具的传播而流于湘、黔、桂、川、鄂、豫、滇等广大地区。就连僻居于川西山地的氏人，也把“踩八卦”同佛教、苯教的跳神动作相结合，用在“咒乌”假面舞蹈中<sup>①</sup>。据周冰先生考证，八卦舞谱的来源就是战国以来古

<sup>①</sup> 蒋亚雄，上揭书第18~21页。

籍中提及的巫舞“禹步”。它后来为道教所吸收,借之规范祭典舞蹈的队列,使之显得庄严有序。端公糅巫、道为一体,故而将禹步引入傩坛,以娱神灵,并以之作为沟通鬼神的一种手段。

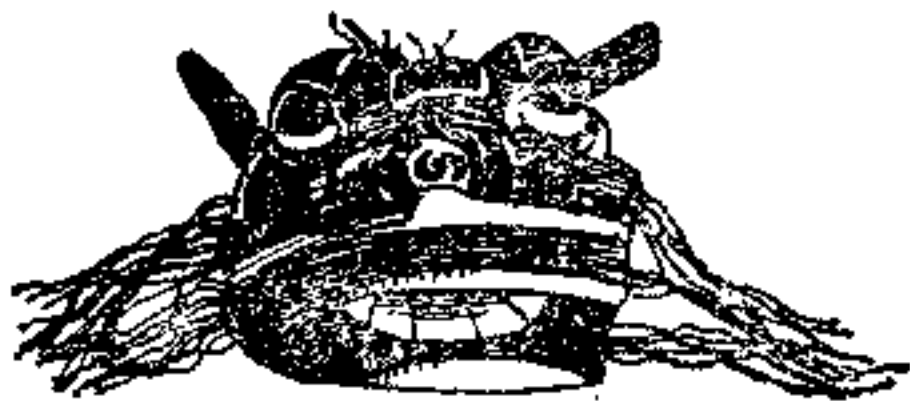
## (二)古朴的戏剧表演

戴假面作戏,通常有两种方法:一种是只做动作不说话,如同哑剧;另一种却连说唱带比划,和一般的戏曲差不多。



狮舞猴子面具(广东)

从河南经广东辗转传入此地,颇受民众欢迎。舞者除两人扮狮子外,还有一人戴面具扮笑和尚,一人戴面具扮猴子,一人戴面具扮猪八戒。三人分别代表唐僧手下的三位高徒。这出狮舞分启式、哑剧、高台、平台、武术五个部分,内容异常繁多。其中哑剧一场就有十多个情节,如狮子牵线、狮子吞象、狮子备鞍、元山采药、药王采药、青龙吃水、踩小四门、关门下锁、热水洗脸、撞钟击鼓、狮子还魂、点火炮、敬菩萨、学文化等等。几位角色都不说唱,全凭滑稽可笑的舞蹈动作表现剧中情



狮头面具

节。如“元山采药”一段，演的是和尚与猴子上山玩耍，逗引狮子出来嬉戏。一会儿让狮子清档打滚，一会儿又把它当马骑。狮子万分恼怒，要将它们吃掉。猴子连忙挥舞金箍棒，把狮子打倒在地。和尚责怪猴子不该打死狮子，要它把狮子救活。猴子不服，和尚便念紧箍咒逼它就范，最后猴儿到元山采来草药，使狮子死而复生。

象这种哑巴似的表演，是最简单朴素的假面剧。发展到藏戏和傩堂戏那样复杂的戏剧形式以后，说唱的份量便大大加重，以至影响了面具的形制和佩戴方法。比如藏戏主要人物母亲或王后，所戴面具变得只有巴掌大小，挂于额头的一角，成为象征性的装饰物<sup>①</sup>。地戏和傩堂戏的演员，则把面具顶在额头或头顶，以方便演唱。但要说明的是，面具虽然对演唱有一定妨碍，但戴着假面仍然可以对白唱曲，只是腔调显得有些古怪，目前很多地区的假面剧还是这样表演的。促使人们用涂面代替面具的根本原因，是为了自由地利用丰富的脸部表情来表达人物的内心世界。然而，在戏曲表演中取消假面，既有所得，更有所失，因为面具独特的象征性决非涂面所能替代，而假面的华丽与威慑力也是一般的涂面所望尘莫及的。张鹰先生以布依戏为例，对此作了一个很中肯的评说：

“因为受到其他剧种的影响，大部分布依戏班以抹面来代替了原来的面具，虽然简便了许多，面部表情也丰富了，但却丢掉了面具艺术的迷人的魅力，在一定程度上削弱了布依戏的艺术效果。就象人被脱去了美丽的衣裳一样，失去了它特有的艺术

---

① 刘志群《藏戏与藏区的傩文化》，《中国傩文化论文选》。





讲述历朝故事的唱本和演义。象《薛丁山征西》这出戏，其人物和情节与明清讲史小说《征西演义》、《说唐三传》等几无出入，原因是它们都从民间流传的话本演变而来。不同之处，在于小说全为道白，地戏唱词则散、韵杂糅，而且保留了说书者第三人称的说话口气。

另一方面，我国大多数假面剧的唱词句式，也承袭了以变文为代表的民间讲唱的传统风格。当代傩堂戏中有大量七字句的唱词，常标名为“断”。而敦煌卷子中的七言句式也正是以“断”为名的。更有趣的是，安徽傩堂戏《孟姜女》，还保留着内容、体裁均与敦煌《孟姜女》小曲大体相似的唱段，请看下文的对照<sup>①</sup>：

敦煌小曲：

孟姜女，杞梁妻，  
一去燕山更不归。  
造得寒衣无人送，  
不免自家送征衣。

长城路，实难行，  
乳酪山下雪纷纷。  
吃酒只为隔饭病，  
愿身强健早还归。

安徽傩戏：

---

① 参见王兆乾《从贵池对昭明太子的祭祀看傩戏的形成》，《中国傩文化论文选》。

天又暗，赶路程，  
乌鸦头上打成群，  
叫人胆碎心中怕，  
锣声响处是强人……

莫愁雨，莫愁霜，  
逢人便问路何方。  
寻得我兄回来日，  
六罗山上吃茶汤。

以上两段唱词都描写孟姜女在六罗山(乳酪山)遇盗并得其施舍的情景，而且均为三三七句式。这一相似恐非纯属偶然，它不仅证明傩戏的演唱形式与唐代民间说唱艺术有渊源关系，而且为探讨这种古老的民间歌谣体由汉至今的流传和影响提供了重要线索<sup>①</sup>。

假而艺术与我国传统的宗教文学也有密切的联系。端公和师公在傩坛仪式中使用的说唱语言，实际是内地佛教、道教和民间宗教祭祀语言的翻版。它的唱本和经书主要用汉语写成，演唱也多用汉语。它借鉴民间说唱的形式，将枯燥深奥的教义和法事转化为情节生动的故事性演唱，以吸引下层群众。从魏晋至隋唐，这类宗教说唱艺术日臻完善，产生了大量宗教性叙事演唱作品和模仿民间歌谣的咒词。上文我们比较的三段咒文(唐代驱恶梦咒、水族挂吞口咒和台湾贴天师符咒)，就是一个最生动的例子。它表明，面具蕴藏的威力，往往要借助宗教词语(咒)

---

① 王兆乾，同上。

的点化才能释放出来。

假面与宗教文学的联系还表现为它的表演题材多取自于宗教的经典。在这方面,藏戏显得特别突出。著名的八大藏戏,有几部便直接从佛经故事改编而来。如《赤美滚丹》的主要情节是佛本生经《圣者义成太子经》和《快目王施眼》两个故事糅合而成;《白玛文巴》则根据《莲花遗教》所述莲花大师事迹而改编的<sup>①</sup>。还有《诺桑法王》这出剧目,系来源于佛教经典《素吞阿波陀那》(Sudhana Avadāna)。这部譬喻经讲述善财童子“素吞”与雀女“紧那罗”的故事。它不仅在东南亚地区广为流传,在我国的西双版纳亦被改编成傣文长诗《召树屯》(即《孔雀公主》)<sup>②</sup>。藏戏《诺桑法王》的内容与各地同一类型的传说大致相似,讲的是诺桑王子得到渔夫奉献的仙女云卓拉姆,遂与之结为恩爱夫妻。宫中的五百嫔妃万分嫉妒,她们与经忏僧哈日相勾结,让父王逼迫诺桑王子远征北域,然后设计杀害云卓拉姆。云卓拉姆施展仙术,飞回天国。诺桑王子得胜回宫,得知爱



藏戏国王的打扮

① 谢真元,姚宝琰《藏戏与宗教》,《中国傩文化论文选》。

② 谢远章《〈召树屯〉渊源考》,《南洋问珠录》,云南人民出版社1986年版。



妃离去，便放弃王位，历尽艰难，一直寻到天国。云卓拉姆之父不愿女儿再到人间受苦，于是设置种种障碍，试图难倒诸桑。不料王子武艺超群，闯过道道难关，终于和仙女重返人间。

在乡野土生土长的山歌小曲，也是假面演唱曲调的重要来源。象壮族师公的“唱师”，就大量吸收当地的民歌，形成许多颇具民族风味的唱腔，如怨腔、乐腔、做活路腔、花子腔、拜堂腔等。湖南傩堂戏出梁山土地时，要表演耕田种地的全套农事，土地公的唱腔便采用山歌的形式<sup>①</sup>：

“清早起来雾沉沉，散雾全靠太阳神。

阳春要靠拚命做，锄头落地长黄金。”

“俗气”，是民歌的一大特色。村野俚曲那诙谐粗犷甚至有些粗野的风格，给傩坛枯燥的搬神仪式染上了几分轻快的色调。民间有所谓“不说丑话神不灵”的谚语，演员戴上假面以后，口出怪语秽言也无人怪罪，请看负责打开桃园三洞的唐氏仙娘与金角将军的一段对唱：

唐氏：将军奴的哥，奴家活路多又多，清早起来梳油头，梳起油头缠小脚，清早起来放鸭子赶上坡，吃茅草根，你帮我羊子赶下河，吃鹅石宝宝。

将军：槎婆子有的槎（意为不规矩），偷我糯米打糍粑，还未架上三把火，揭开茅盖望它烂不烂。管它烂不烂，连忙就用爪爪抓，拿去倒在碓头舂，还未舂上三五下，人家的细儿要粑粑，掀起毛挞就是几耳巴，管它细儿要粑

---

① 宋运超《傩腔与世俗音乐》，《湖南地方戏曲史料》。

粑，连忙揪碇递给他。细娃拿去翻门坎，遇着黄狗拖糍粑，他连忙说细娃你不闹，看你爹爹来打你妈，我在门前假咳嗽，她连忙倒在床背晃，三天没出外，她顿顿吃些冷糍粑，我睁开眼睛不管她，你看硬头摆子打死她。句子都是真情话，莫不虚言哄大家来哄大家。

唐氏：闲话不说了，将军我们共同上桃园去。

将军：要得，请仙娘在前，我在后头照抚你。

唐氏：前头走起油菜花，后头走起牛屎巴。

将军：唉，不得行，我走在前面。

唐氏：后头走起油菜花，前头有个大黄狗。

这些对神不甚恭敬乃至亵渎的演唱，简直就是村夫村妇日常调侃、口角的再现。如果我们把宗教礼仪分为观念和行为两个部分，那么，观念部分的核心是“敬神”的意识，行为部分则体现为“娱神”的表演。而后者同时也是“娱人”，故而舞台上的鬼神经常模仿人的举止，亦即諏访春雄先生所说的“宗教礼仪是从敬神观念出发的人间行为”<sup>①</sup>；

宗教礼仪 { 观念：敬神  
行为：娱神 + 娱人

在中国传统的假面剧里，面具作为敬神观念的标识，显得神圣不可侵犯；但化装者娱神娱人的言谈举止，却不免有些粗俗甚至粗野。假面与行为的这种不协调，大概正是人性自我冲突的写照罢？

---

① 諏访春雄，上掲文，《中华戏曲》1988年第4期。

## 后 记

世间的学问不外“言”和“行”两类。“言”的学问关心人们所说、所写的东西，“行”的学问却注重人们所做的方式和结果。二者殊途同归，都为了透过表面的“象”以揭示深层的“意”，但研究者却难免各执一端，有所偏废。古人云：“读万卷书，行万里路。”若从做学问的角度理解，就是要注重文字考据与实地考察两种方法的结合。近年国外有学者提出：只有积极促进传统汉学人类学向中国人类学的转化 (from Sinological Anthropology towards an anthropology of China)，才能使中国文化的研究为当代社会科学的发展作出贡献<sup>①</sup>。这其中的一个关键问题，就是要打破重圣人之言而轻庶民之行的传统学风，在融汇文献与实证材料的基础上，探索中国文化的深层意蕴。

正是基于上述认识，我选择中国面具作为研究课题。三年耕耘，终于有所收获。眼前这部著作倘如能对热心的读者有所裨益，我便万分欣慰了。但在还却此愿之前，我已从他人那里受了不少恩惠：有诸多研究成果给我的启迪，有父母、师长和朋友的关怀，还有妻子在操持家务之余，为我四处收集资料，与我同去乡下调查。在此，还要特别感谢顾朴光、张刘、唐世龙等先生，

---

<sup>①</sup> Göran Aijmer, Birth and Death in China.

是他们为本书提供了部分珍贵的照片；并向上海人民出版社的王有为先生致以诚挚的谢意，有他的热情鼓励，本书才从一份提纲变成现在的模样；笔者在撰稿的过程中，曾与瑞典哥德堡大学的 Göran Aijmer 教授就中国的节祭仪式作过几次交谈，他的深刻见解使我受益匪浅。

中国面具象一个组结，它连着一张包罗万象的文化之网。以笔者有限的知识和眼光，尚不能将它全部把握。故此书中定有不少讹谬之处，敬希读者指正。

郭 净

1991年4月10日于

定风斋



## 重要参考书目

- 二十四史 中华书局点校本  
《周礼注疏》 十三经注疏本  
《礼记正义》 十三经注疏本  
(汉)许慎《说文解字》  
(战国)屈原《楚辞》  
《诸子集成》 河北人民出版社 1986 年版  
袁珂《山海经校译》 上海古籍出版社 1985 年版  
高步瀛《文选李善注义疏》 中华书局 1988 年版  
(唐)杜佑《通典》  
《全唐诗》 中华书局本  
(唐)欧阳询《艺文类聚》  
(宋)吴自牧《梦粱录》  
(宋)孟元老《东京梦华录》  
(宋)陆游《老学庵笔记》  
(宋)范成大《桂海虞衡志》  
(元)马端临《文献通考》  
(元)周密《武林旧事》  
(明)许仲琳《封神演义》  
(明)吴承恩《西游记》  
(清)徐珂《清稗类钞》  
(清)阙名《三教源流搜神大全》

《清》康熙《贵州通志》

《清》傅崇矩《成都通览》 巴蜀书社 1987 年版

《中国古典戏曲论著集成》 中国戏剧出版社 1959 年版

张光直《美术神话与祭祀》 辽宁教育出版社 1989 年版

《考古学专题六讲》 文物出版社 1986 年版

袁珂、周明《中国神话资料萃编》 四川社会科学院出版社 1985 年版

汪宁生《云南沧源岩画的发现与研究》 文物出版社 1985 年版

盖山林《阴山岩画》 文物出版社 1986 年版

于省吾《甲骨文字释林》 中华书局 1983 年版

容庚《殷商青铜器通论》 文物出版社 1984 年版

《新中国的考古发现和研究》 文物出版社 1984 年版

李零《长沙子弹库战国楚帛书研究》 中华书局 1985 年版

李学勤《东周与秦代文明》 文物出版社 1984 年版

曾昭燏《沂南古画像石墓发掘报告》 文化部文管局 1956 年版

姜亮夫《楚辞今绎》 北京出版社 1981 年版

《满城汉墓》 文物出版社 1978 年版

向达《唐代长安与西域文明》 三联书店 1979 年版

高国藩《敦煌古俗与民俗流变》 海河大学出版社 1990 年版

郑振铎《中国俗文学史》 上海书店 1984 年版

任半塘《唐戏弄》 上海古籍出版社 1984 年版

王国维《王国维戏曲论文集》 中国戏剧出版社 1984 年版

《王国维学术研究论集》 华东师范大学出版社 1987 年版

叶大兵《中国百戏史话》 浙江人民出版社 1985 年版

王克芬《中国舞蹈发展史》 上海人民出版社 1989 年版

- 《侗戏论文选》 贵州民族出版社 1987 年版
- 《中国侗文化论文选》 贵州民族出版社 1989 年版
- 《侗戏侗文化资料集》 贵州民族学院图书馆 1990 年版
- 《云贵川戏曲源流研讨会文集》 成都 1987 年版
- 《壮剧艺术资料集》 广西 1984 年版
- 《广西地方戏曲史料汇编》 广西 1987 年版
- 《德江土家族文艺资料集》 贵阳 1986 年版
- 庾修明《侗戏侗文化》 华侨出版公司 1990 年版
- 《湖南地方戏曲史料》 湖南 1982 年版
- 沈福馨《安顺地戏》 贵州人民出版社 1989 年版
- 高伦《贵州地戏简史》 贵州人民出版社 1985 年版
- 《贵州侗戏》 贵州人民出版社 1987 年版
- 地戏唱本 安顺民间油印本
- 杨世祥《中国戏曲简史》 文化艺术出版社 1989 年版
- 张庚、郭汉城《中国戏曲通史》 中国戏剧出版社 1980 年版
- 赤烈曲扎《八大传统藏戏》 西藏群艺馆 1985 年版
- 李星可《南洋与中国戏》 南洋学会 1962 年版
- 邓云佳《川剧艺术概论》 四川社会科学院出版社 1988 年版
- 《中国古代音乐史料辑要》 中华书局 1962 年版
- 《中国少数民族民间舞蹈选介》 人民音乐出版社 1987 年版
- 《傣族舞蹈》 云南人民出版社 1989 年版
- 刘金吾《从舞蹈王国中走来》 云南民族出版社 1990 年版
- 杨德鏊《纳西族古代舞蹈艺术和舞谱》 文化艺术出版社 1990 年版
- 赤烈曲扎《西藏风土志》 西藏人民出版社 1985 年版

李安宅《藏族宗教史之实地研究》 中国藏学出版社 1989 年版  
 王辅仁《西藏佛教史略》 青海人民出版社 1982 年版  
 五世达赖《西藏王臣记》 民族出版社 1987 年版  
 叶星生《西藏面具艺术》 重庆出版社 1989 年版  
 魏开肇《雍和宫漫录》 河南出版社 1985 年版  
 秋浦《萨满教研究》 上海人民出版社 1985 年版  
 《鄂温克社会历史调查》 内蒙古人民出版社 1986 年版  
 《云南苗族瑶族社会历史调查》 云南民族出版社 1982 年版  
 梁红奋《越南的瑶人》(内刊)  
 胡起望、范宏贵《盘村瑶族》 民族出版社 1983 年版  
 毛鹰《布依戏史话》 贵州人民出版社 1985 年版  
 《布依族简史》 贵州人民出版社 1984 年版  
 《土家族简史》 湖南人民出版社 1986 年版  
 《毛难族简史》 广西民族出版社 1982 年版  
 枯巴勐《论傣族诗歌》 中国民间文学出版社 1981 年版  
 江应樑《傣族史》 四川民族出版社 1983 年版  
 邹启宇《南洋问珠录》 云南人民出版社 1986 年版  
 陈久金《彝族天文学史》 云南人民出版社 1984 年版  
 杨知勇等《云南少数民族生葬志》 云南民族出版社 1988 年版  
 宋恩常等《中国少数民族宗教初编》 云南人民出版社 1985 年  
 版  
 胡朴安《中华全国风俗志》 河北人民出版社 1986 年版  
 《中国地方志民俗资料汇编·西北》 书目文献出版社 1989 年  
 版  
 宗力、刘群《中国民间诸神》 河北人民出版社 1986 年版



- 《中国佛教》 知识出版社 1986 年版
- 何晓昕《风水探源》 东南大学出版社 1990 年版
- 王家祐《道教论稿》 巴蜀书社 1986 年版
- 《道藏要籍丛刊》 上海古籍出版社 1989 年版
- 《中国少数民族神话》 中国民间文艺出版社 1987 年版
- 席德进《台湾民间艺术》 雄狮图书股份有限公司 1988 年版
- 刘文三《台湾宗教艺术》 同上
- 李继友《陕西社火脸谱》 上海人民美术出版社 1989 年版
- 张笑侠《脸谱大全》 中国书店 1990 年版
- 《中国石窟·敦煌莫高窟》 文物出版社 1987 年版
- 杜拉《印度尼西亚民间雕刻》 人民美术出版社 1961 年版
- 朱狄《原始文化研究》 三联书店 1988 年版
- 张荣生《非洲雕刻》 上海人民美术出版社 1986 年版
- E. H. 贡布里希《秩序感》 浙江摄影出版社 1987 年版
- 《图像与眼睛》 浙江摄影出版社 1988 年版
- 利普斯《事物的起源》 四川人民出版社 1982 年版
- 列维·斯特劳斯《结构人类学》 文化艺术出版社 1989 年版
- 《野性的思维》 商务印书馆 1987 年版
- 弗朗兹·博厄斯《原始艺术》 上海文艺出版社 1989 年版
- M·基辛《当代文化人类学概要》 浙江人民出版社 1987 年版
- 荣格《人及其象征》 河北人民出版社 1989 年版
- 欧文·戈夫曼《日常生活中的自我表演》 云南人民出版社 1988 年版
- 菲利斯·哈特诺尔《简明世界戏剧史》 中国戏剧出版社 1986 年版

- 詹·乔·弗雷泽《金枝》 中国民间文艺出版社 1987 年版
- 兹·拉·特科夫斯卡雅《欧洲文化的起源》 三联书店 1987 年版
- 格罗塞《艺术的起源》 商务印书馆 1987 年版
- 谢·亚·托卡列夫《世界各民族历史上的宗教》 中国社会科学出版社 1985 年版
- 潘乃德《文化模式》 台北巨流图书公司 1983 年版
- 窪德忠《道教诸神》 四川人民出版社 1989 年版
- 伊藤清司《山海经中的鬼神世界》 中国民间文艺出版社 1990 年版
- 福井康顺等《道教》 上海古籍出版社 1990 年版
- 吉野裕子《神秘的狐狸》 辽宁教育出版社 1990 年版
- Adam Kuper & Jessica Kuper, The Social Sciences Encyclopedia, London 1985.
- Ferdinand Anton, Primitive Art. Harry N. Abrams, Inc., 1979.
- Glyn Daniel, A Short History of Archaeology. London, 1981.
- Göran Aijmer, The Dragon Boat Festival on the Hupeh-Hunan Plain, Central China. Stockholm, 1964.
- Jacques Lemoine, Yao Ceremonial Paintings. Bangkok, 1982.
- Michael Loewe, Ways to Paradise. London, 1979.
- Victor Turner, Celebration. Smithsonian University Press, 1982.
- 国立民族学博物馆展示案内 講談社昭和 61 年

国立民族学博物馆研究报告

National Geographic

台北《历史月刊》

台北《故宫文物月刊》

台北《食货月刊》

《西藏研究》

《中国西藏》

《戏剧研究》

《中华戏曲》

《舞蹈论丛》

《舞蹈艺术》

《民族艺术》

《民族艺术研究》

《民族舞蹈》

《民间文学论坛》

《文物》

《考古》

《文物资料丛刊》

《云南文物》

《考古学报》

《文史》

《贵州民族研究》

《云南戏曲资料》

《贵州民族学院学报》

《民族学报》

《民俗》

《珠江源》

《文艺研究》

《中国哲学史研究》

《中国史研究动态》

《云南民俗集刊》

《四川民族史志》

《京剧知识辞典》 天津人民出版社 1990 年版

《宗教辞典》 上海辞书出版社 1983 年版

《中国大百科全书·考古学》 中国大百科全书出版社 1986 年  
版

《中国大百科全书·戏剧》 同上

李叔还《道教大辞典》 浙江人民出版社 1987 年版

丁福保《佛学大辞典》 文物出版社 1984 年版

袁珂《中国神话传说辞典》 上海辞书出版社 1985 年版

J.R.Hinnells, The Penguin Dictionary of Religions, Allen.  
Lane, 1984.