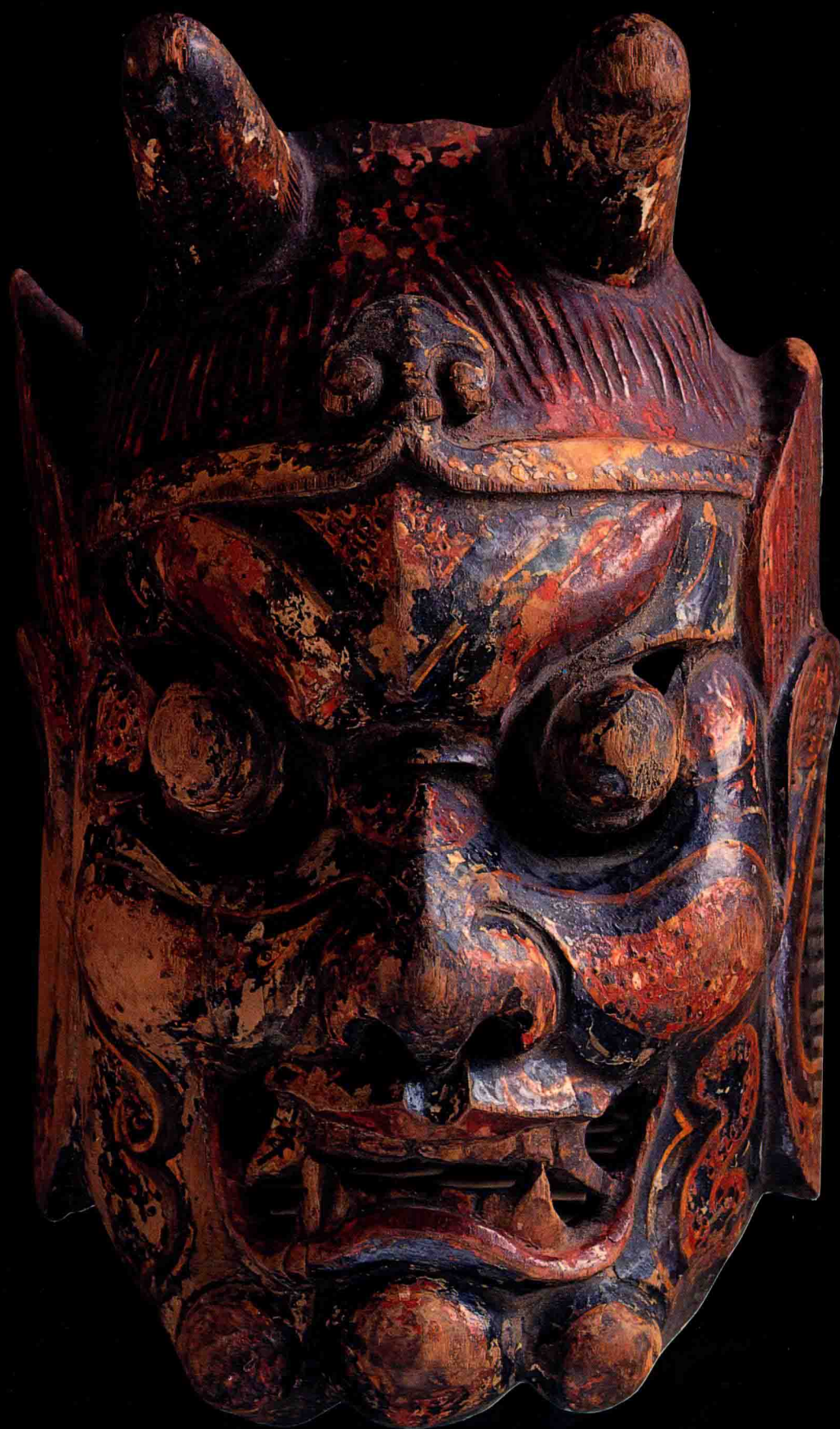




中国民间艺术全集



山东教育出版社
山东友谊出版社



游艺编
●
面具脸谱卷

中国民间美术全集

ZHONG GUO MIN JIAN MEI SHU QUAN JI

总 主 编 王朝闻
副总主编 邓福星



11

山东教育出版社
山东友谊出版社

●鲁新登字 2 号

中国民间美术全集(11) 游艺编●面具脸谱卷

主 编:孙建君

责任编辑:谢荣岱 郭 光

出版发行:山东教育出版社 山东友谊出版社

地址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮政编码 250001

电话 (0531)6910055 2908592 传真 (0531)6911455

植 字:山东新华印刷厂激光照排中心

分色制版:山东新华印刷厂潍坊厂

印刷装订:深圳石化旭日印刷包装有限公司

开 本:787 毫米×1092 毫米 8 开本 40 印张

版 次:1993 年 11 月第 1 版

1993 年 11 月第 1 次印刷

印 数:1—2000

定 价:500.00 元

ISBN7-5328-1771-7/J·31

版权所有 翻印必究

主 任 《中国民间美术全集》
石洪印 编辑出版委员会

副主任
张华纲
赵耀堂
王洪信

委 员
谢荣岱
徐世典
郭 光

总主编 《中国民间美术全集》
王朝闻 编写委员会

副总主编
邓福星

委 员
(按姓氏笔画
为序)

孙建君
吕品田
张晓凌
陈绶祥
徐艺乙
郭 光
谢荣岱
潘鲁生

王洪信 《中国民间美术全集》
赵耀堂 策划
谢荣岱
郭 光

谢荣岱 《中国民间美术全集》
郭 光 责任编辑

吕敬人 《中国民间美术全集》
总装帧设计

翁偶虹

中国京剧院戏曲艺术家

脸谱研究专家

张道一

南京艺术学院教授

中国工艺美术学会民间工艺美术

委员会副主任

国务院学位委员会艺术学科

评议组成员

《中国民间美术全集》

游艺编●面具脸谱卷

顾问

中国民间美术全集

ZHONG GUO MIN JIAN MEI SHU QUAN JI



游艺编●面具脸谱卷

孙建君 主编



山东教育出版社

山东友谊出版社

1993年·济南

吕敬人 | 《中国民间美术全集》
游艺编●面具脸谱卷
设计



概述

目次

概 述	孙建君	1
一 面具的发展源流		1
二 面具的类别与分布		5
三 脸谱的演变历程		9
四 脸谱的类别及表现功能		11
图 版		15
一 贵州傩堂戏面具(图 1—42)		16
二 安顺地戏与其他傩戏面具(图 43—120)		48
三 藏族面具(图 121—212)		94
四 镇邪吞口及社火面具与脸谱(图 213—291)		148
五 戏曲脸谱(一)(图 292—504)		188
六 戏曲脸谱(二)(图 505—551)		252
专 论		275
面具与农业文明	陈绶祥	277
西藏面具	叶星生	283
安顺地戏脸子	沈福馨	288
贵州傩堂戏面具	顾朴光	291
戏曲脸谱的艺术特性	翁偶虹	293
戏曲脸谱的衍变与谱式色彩	黄殿祺	296
丑角与丑角脸谱	毛小雨	300
图版目录		304

概述

孙建君

中央工艺美术学院《装饰》编辑
中国工艺美术学会民间工艺美术
委员会副秘书长



● 陶人头塑像
高 22.5 厘米·宽 16.5 厘米
辽宁省牛河梁“女神庙”遗址出土

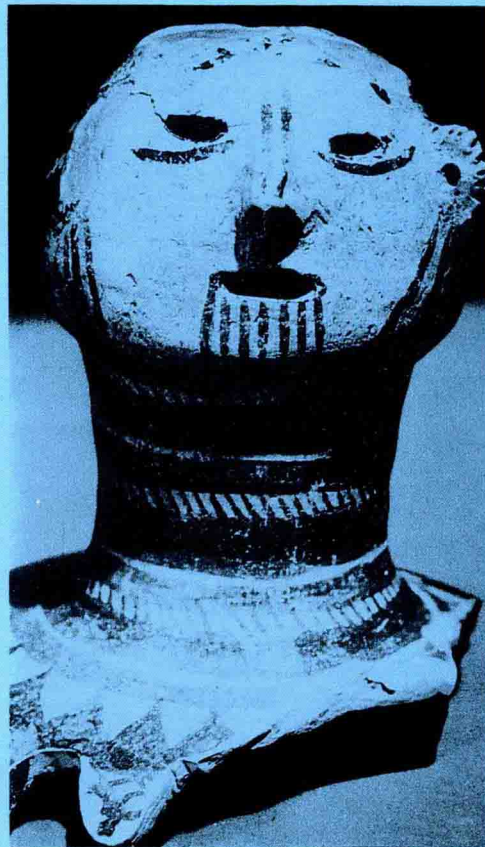
中国的面具与脸谱具有独特的内涵和造型特点,在它们形成和发展的漫长岁月里,与原始乐舞、巫术、图腾崇拜以及民间歌舞、戏曲等相融合、相依存、相渗透。它们从一个角度,形象而鲜明地反映了中华民族的观念信仰、风俗习惯、生活理想与审美趣味,并在一定程度上体现了中华民族的心理特质和精神追求。在这里,我们将把它们作为民间美术,在一般评述的基础上,侧重于分析它的审美价值、艺术风格和相关文化意义。

一 面具的发展源流

面具古称俱、象、魃头,又称假面、代面和大面;在民间则叫脸壳、脸子或鬼脸。考古学和文化人类研究表明,世界上绝大多数民族,在摇篮时期都曾产生过面具。早期的面具一般用于丧葬与驱邪仪式或原始乐舞之中。它作为一种世界性的、古老的文化现象,受到了学术界的广泛重视。中国是世界上面具历史最悠久、品类最丰富的国家之一。在古代典籍中,有许多关于面具的记载。在考古发掘中,也时有面具出土。现在民间仍有大量面具流传,遍及全国大多数民族和地区,而在这方面的研究尚有待于展开和深入。

一些西方民族学家和人类学家认为,面具起源于原始巫术、丧葬和灵魂崇拜。德国学者利普斯说:“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。”^①在中国古代丧葬中,掩盖死者面目的面具就与这种头颅崇拜的观念有关。古人认为,人的灵魂常以骨骼或头颅为藏身之处,只要遮住死者的面孔,便能防止亡灵逃出并到人间作祟。而当死者的灵魂依附在面具上时,这个面具也就获得了巫术的力量,成为禳邪祛恶仪式中的法器。《酉阳杂俎》中所讲的魃头“存亡者之魂气”就表明了这种认识。中国当代有些学者再作追溯,认为面具起源于远古时期的乐舞。从人类文化史发展的先后关系来看,巫和宗教的发生要晚于原始乐舞的出现,因而,假面的出现与原始乐舞的关系更为直接。从《尚书》记载的“凤凰来仪”、“百兽率舞”中,也似乎透露出使用假面的迹象。

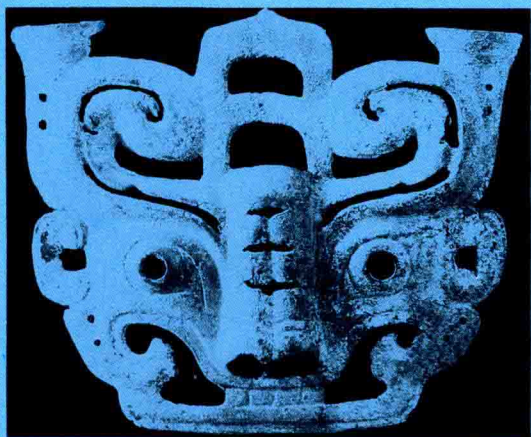
随着巫术和宗教的发生,原始乐舞中的傩舞便成为一种以驱鬼逐疫和祀神酬神为基本内容、以假面模拟表演为主要形式的傩祭。早期的傩祭,传说是以模仿动物的跳舞来驱逐疫鬼。《古今事类全书》卷十二记录了早期傩祭的缘起与实况:“昔颛顼氏有三子,亡而为疫鬼。一居江水中为溺鬼。一居若水中为罔两蜮鬼。一居人宫室区阳中,善惊小儿为鬼。于是以岁十二月,命祀官时傩,以索室中而驱疫鬼焉。”新石器时代晚期,伴随着古老巫术活



● 半山型人头形盖
(仰韶文化)



● 青铜人头像 商
头纵径 15 厘米·宽 13 厘米·通高 47 厘米
四川省广汉三星堆遗址一号墓祭祀坑出土



● 虎形面具 商末周初
青铜器 高 25 厘米·宽 26 厘米
藏美国西雅图美术馆

动使用的面具变得日益狰狞而恐怖,从良渚文化的兽面纹造型中可见一斑。

商周时代,祭祀成风,傩祭活动盛行于世。《礼记·月令》曰:“天子居玄堂右个,乘玄路,驾铁骊,载玄旂,衣黑衣,服玄玉,食黍与彘,其器鬲以奄。命有司大难(傩)旁磔,出土牛,以送寒气。”孔颖达《疏》:“《正义》曰:‘此月(仲冬)之时,命有司之官大为傩祭,今难(傩)去阴气,言大者以季春为国家之傩,仲秋为天子之傩,此则下及庶人。故云大傩旁磔者,旁谓四方之门皆披磔其牲,以禳除阴气;出土牛以送寒气者,出犹作也。此时强阴既盛,年岁已终,阴若不去,凶邪恐来岁更为人害。’”可见,从帝王到百姓都十分重视傩祭,而且规模很大,庄严隆重。当时大的傩祭每年举行三次,时间在春季、秋季和冬季。前两次只有天子和贵族才能参加,称为“国傩”和“天子傩”,后一次才下及百姓,称为“乡人傩”。古代傩祭时的中心人物叫方相氏,他在驱逐疫鬼时要佩戴闪亮发光的金属面具,十分神秘可畏。对此,《周礼·夏官》作了生动的描述:“方相氏,掌蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈扬盾,帅百隶而时难(傩),以索室驱疫。”除了方相氏佩戴的黄金四目面具外,商周时期还有一种两目面具,称为“魃”。“魃”即“颠”或“俱”。在商代的甲骨文中有一字,似一人头戴面具以舞。^②其面具为尖额头,两耳垂有饰物,眼部有方孔以供窥视,有人认为这是有关面具的最早的文字记录。在美国西雅图美术馆和芝加哥艺术学院各藏有一面商末周初的青铜面具,前者为虎形,大小与人面相似。陕西汉中地区也曾出土一批商代青铜面具,共有两种类型。一为鬼面,脸呈椭圆,面目凶煞,眼中有通孔,可供舞者窥视;耳有穿,鼻有孔,五官位置与人面相近,显然系佩戴之傩面。另一类为兽面,形似牛首,双耳和嘴角有穿,大小接近人面,可戴在脸上,也可作为饰物。^③1986年,四川省广汉三星堆商代祭祀坑的发现震动了考古界。在大批出土的文物中,各种精美的面具引人注目。一种为纯金模压制成的金面具,另一种为青铜面具,分为人面、兽面两类。二者均比人脸窄小,大概是模仿面具制作的辟邪灵物。^④从以上出土的商周时期的面具来看,其艺术表现手法及铸造、雕刻工艺已经具有较高水平,这对后来丰富多彩的歌舞、社戏面具以及戏曲脸谱,都有极大的影响,表现了中国面具与脸谱艺术渊源流长的造型传统。

随着封建王朝的繁荣,从汉代到唐代,宫廷的傩祭场面越来越宏大,舞蹈的形式也变得更加多样,但仍由身披熊皮、头戴黄金四目面具的方相氏主持。《后汉书·礼仪志》记载汉代的傩祭为:“先腊一日,大傩,谓之逐疫。其仪:选中黄门子弟年十岁以上,十二以下,百二十人为侲子,皆赤帻皂制,执大鼗。方相氏黄金四目,蒙熊皮,玄衣朱裳,执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之。冗从仆射将之,以逐恶鬼于禁中。夜漏上水,朝臣会。侍中、尚书、御史、谒者、虎贲、羽林郎将执事,皆赤帻陛卫乘舆御前殿。黄门令奏曰:‘侲子备,请逐疫。’于是中黄门倡,侲子和,曰:‘甲作食飧,腓胃食虎,雄伯食魃,腾简食不祥,揽诸食咎,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,赫女躯,拉女干,节解女肉,抽女肺肠,女不急去,后者为粮!’因作方相与十二兽舞,欢呼,周遍前后省三过,持炬火,送疫出端门;门外驩骑传炬出宫,司马阙门门外五营骑士传火弃洛水中。”由此可见,汉代傩祭舞蹈中除了增加由一百二十名贵族少年子弟组成的舞队外,还出现了“方相舞”、“十二兽舞”;有了领唱、齐唱,也有了独舞和群舞。在一声声恫吓中,头戴假面的方相氏与十二兽跳起疯狂的舞蹈,这种场面的记载与汉代有关画像石及马王堆一号汉墓彩绘棺纹饰上所绘的景象相符。山东沂南汉墓画像石有一件大幅的“行傩驱鬼图”,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兽,它们头戴假面,身贯铠甲,或挥动双剑,或张弓发矢,或执戈乱舞,具有震撼人心的力量。

隋代傩祭者人数又有增加。据《隋书》卷八记载,隋代傩祭“齐制,季冬晦,选乐人子弟十岁以上,十二岁以下为侲子,合二百四十人。一百二十人,赤帻、皂褙衣,执鼗。一百二十人,赤布袴褶,执鞞角。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。”至唐代,方相氏已增为四人,侲子增为五百。唐段安节《乐府杂录》云:“百姓亦入看,颇为壮观也。”百姓能自由进入宫中观看傩祭舞蹈,表明傩祭活动中娱乐的成分正在增加。据有关文献记载,大约从汉代以后,面具的功用不再限于傩祭仪式,而在乐舞百戏中和战争中被广泛使用。

东汉慕容、刘定在《舆地志》中记述:“荆南人众,祈福避灾。习俗各异,身着彩衣,面戴假面,披发,仗剑而舞者皆有。”说明此时戴面具舞蹈在民间已相当流行。梁·宗懔《荆楚岁时记》记录南朝民间时俗云:“十二月八日为腊日。谚语:‘腊鼓鸣,春草生’。村人并击细腰鼓,戴胡头,及作金刚力士以逐疫。”胡头是中原人民将北方胡人与厉鬼相附会而臆造的假

面具,金刚、力士则为佛教中的护法神。可见,当时的面具形象已相当丰富,并融入了佛教的影响。据《晋书·朱伺传》和《北齐书·神武纪》记载,当时将面具用于作战的有东晋的朱伺和西魏晋州刺史韦孝宽。他们使用“铁面”使敌方产生震惊与恐怖。隋唐时期还流行过表现战争场景的假面舞蹈《兰陵王入阵曲》。据唐崔令钦的《教坊记》和《旧唐书·音乐志》记载,这是依据北齐文襄王四子高长恭使用假面克敌制胜的事迹而编排的乐舞。《兰陵王入阵曲》又被称为《大面》或《代面》。由于出现了故事性乐舞,假面不再仅仅装扮神鬼,也开始刻画世俗人物。除《兰陵王入阵曲》以外,唐代的《钵头》、《苏中郎》,就是通过面具来表现人物的满面哀容或者酒后醉状的。唐代乐舞面具在我国已失传,但曾传入日本,这可以从日本的《信西古乐图》、《舞乐图》中略见其形貌。

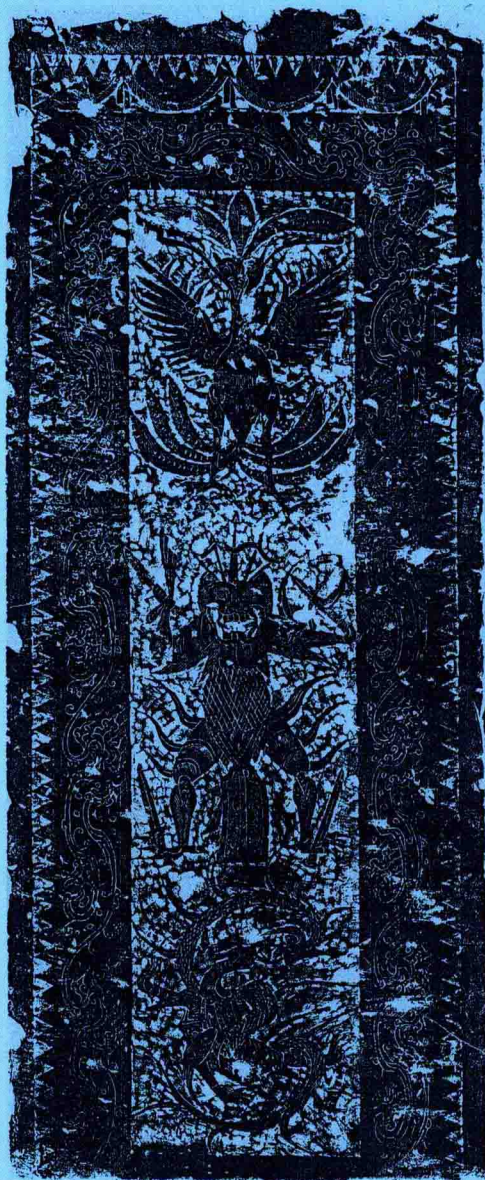
从以上记述中我们可以看出,可能源于原始乐舞、葬仪及巫术的面具,在经历了从游艺到宗教膜拜,从民间到宫廷的发展过程后,又开始了向民间世俗与戏剧、歌舞方面的复归。

宋代,傩祭由于受到各种具有浓厚人文意识的艺术形式(如说唱文学、杂剧、散乐和绘画)的影响,从内容到形式都发生了巨大变化。此时,方相氏和十二兽已从傩祭中消失,代之以“将军”、“门神”、“钟馗”、“小妹”等现实生活和民间传说中的人物,祭祀场面亦更加壮观,戴面具与不戴面具的表演者已达到千人。《东京梦华录》卷十“除夕”条载:“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,贯全副金镀铜甲装将军;用镇殿将军二人,亦介冑,装门神;教坊南河炭丑恶魁肥,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,转龙湾,谓之‘埋祟’而罢。”吴自牧《梦粱录》卷六“十二月”条记载:“自此入月,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,俗称为‘打夜胡’,亦驱傩之意也。”由此可见,民间傩祭中也不再只有方相氏,而且,此时的驱傩已与世俗活动融为一体。

宋时教坊伶人参加傩祭活动,从装扮人物的搭配看,他们的表演可能已有一定情节。对于此时傩舞的表演,《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条中有生动描述:“忽作一声如霹雳,谓之‘爆仗’,则蛮牌者引退。烟火大起,有假面披发,口吐狼牙烟火,如鬼神状者上场。着青帖金花短后之衣,帖金皂裤,跣足,携大铜锣随身,步舞而进退,谓之‘抱锣’。绕场数遭,或就地放烟火之类。又一声爆仗,乐部动‘拜新月慢’曲,有面涂青绿,戴面具金睛,饰以豹皮锦绣看带之类,谓之‘硬鬼’。或执刀斧,或执杵棒之类,作脚步蘸立,为驱捉视听之状。又爆仗一声,有假面长髯,展裹绿袍靴筒,如钟馗像者,傍一人以小锣相招和舞步,谓之‘舞判’。继有二三瘦瘠,以粉涂身,金睛白面如骷髅状,系锦绣围肚看带,手执软仗,各作魁谐趋踈,举止若俳戏,谓之‘哑杂剧’。又爆仗响,有烟火就地涌出,人面不相睹,烟中有七人,皆披发文身,着青纱短后之衣,锦绣围肚看带,内一人金花小帽,执白旗,余皆头巾,执真刀,互相格斗击刺,作破面剖心之势,谓之‘七圣刀’。忽有爆仗响,又复烟火出,散处以青幕围绕,列数十辈,皆假面异服,如祠庙中神鬼塑像,谓之‘歇帐’。又爆仗响,卷退。”这里所引的节目大都属于“装神鬼”之列。如“抱锣”,这是一种假面舞,还有口喷烟火的特技;因扮演者随身携带大铜锣绕场而舞,故名。“硬鬼”,表现小鬼手执刀斧杵棒,为打探鬼疫情况而作“驱捉视听之状”。但“硬鬼”的表演形式和化妆手法是面具与涂面的结合,扮演者既“面涂青绿”又“戴面具金睛”。这里的“舞判”,可能是舞蹈中出现钟馗形象的最早记载。

“舞判”也叫“跳判官”,这个古老的舞蹈从宋代起一直流传到现在,在许多地方的民间舞蹈和戏曲中被完整地保留着。传说中的钟馗平生直正,胆力刚强,在进京赴考途中误入阴山鬼径,变了旧日音容,因此应考不中,一气而死。钟馗死后,玉皇大帝见他忠直,封他为终南进士,又赐状元及第,并加封他为判官,专管驱邪斩祟。经过信仰民俗的创造,钟馗变成一位能给人带来健康和幸福的“神灵”。虽然他的相貌丑陋,但绘画和戏曲舞蹈中的钟馗形象却是有趣可爱的。接着的“哑杂剧”,表现二三个瘦瘠,金睛白面像骷髅一样的人,做着各种滑稽动作。“七圣刀”,表现鬼疫受到“破面剖心”的惩罚。最后的“歇帐”,相当于今日舞台上的集体亮相:“列数十辈,皆假面异服,如祠庙中神鬼塑像。”值得注意的是,如果把这些节目联系起来看,所表演的很像是民间流传的钟馗捉鬼的故事。现在的民间舞蹈和戏曲,如《五鬼闹钟馗》就是由“舞判”与“哑杂剧”两个节目合并而成的。其中钟馗以小锣相招的舞步和小鬼的滑稽动作都还保留着。从这种似有情节的傩舞表演中,傩戏已显露端倪。

与此同时,在傩祭实现从祭神向娱人的转化过程中,面具艺术也得到了空前发展。陆游《老学庵笔记》称:政和年间(1111—1118年)京师大傩,“下桂林府进面具”,以“八百



● 山东沂南汉墓前室北壁上正中一段画像石拓片



● 日本仿制的兰陵王面具

枚为一副,老少妍陋,无一相似者”。宋人周去非在《岭外代答》中,范成大在《桂海虞衡志·志器》中都把傩舞面具称作“戏面”,并称“木刻人面,穷极工巧”,由此可见。宋时的戏曲已采用面具,古代的金属面具此时已被木质面具所取代,刻制工艺也有了较大发展。宋人洪迈《夷坚志》载:“入郡,适逢尘市有摇小鼓而售面具者。”陈元靓《岁时广记》四十引《岁时杂记》云:“除日作面目。或作鬼神,或作儿女形,或施于门楣,驱傩者以蔽其面,或小儿以为戏。”更说明此时的面具,有的演变为儿童玩具,有的则悬挂门楣以示驱邪除疫。

宋代可谓傩祭发生重大转折的时期,面具造型也相应的发生了重大变化。这主要表现在三个方面:第一,宋杂剧的形成和发展促成了傩祭表现形态由舞蹈向戏剧的转变,面具形象也从神鬼转向世俗人物。第二,由于宗教文化的影响,多神崇拜使傩祭鬼神发生转换。宋朝崇信道教,出现了儒、释、道与民间信仰习俗重叠复合的现象。各路神仙都被请入傩坛,所以,形成了宫廷傩祭中登台神祇达千余,八百枚傩面具“老少妍陋,无一相似”的局面。第三,民俗文化促使傩祭活动中驱鬼逐疫的庄严肃穆与神秘恐怖气氛不断减弱、淡化,更多地融入了具有欣赏意义的节目和文娱内容,面具亦在迎神赛会的社火活动中被广泛应用。

宋元时期,民间在节日广泛盛行迎神赛会的庆祝活动。宋·范成大《石湖诗集》卷二十三《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》诗云:“轻薄行歌过,颠狂社舞逞。”自注曰:“民间鼓乐,谓之社火。不可悉记,大抵以滑稽取笑。”迎神赛会的社火活动是由古代社日祭祀仪式而来,发生时间大约与傩祭不分前后。古代以后土为社稷神(土地神),祭祀社稷神之日称社日。先秦祭祀社神在春分前后,汉以后发展为春社、秋社。宋·陈元靓《岁时广记》卷十四“二社日”条曰:“《礼记·月令》曰:‘择元日命民社。’注云:‘为祀社稷,春事兴,故祭之以祈农祥。元日谓近春分先后,戊日元吉也。’《统天万年历》曰:‘立春后五戊为春社,立秋后五戊为秋社。如戊日立春立秋,则不算也。’一云:春分日,时在午时以前,用六戊,在午时以后,用五戊。国朝乃以五戊为定法。”说明宋朝以立春后第五个戊日为春社,立秋后第五个戊日为秋社。

社日,举行集会、祭祀饮酒的风俗,梁·宗懔《荆楚岁时记》有所记载,称作“社会”,又称作“赛神会”;再如宋·汪应辰《石林燕语辨》卷五“辨醪钱为赛神会”条所说“京师百司胥吏,每至秋,必醪钱为赛神会”。

宋代城市商业经济的发展,导致行会制度产生。各行各业,皆组织社会,供奉一神或数神。其他游艺伎巧亦纷纷结社,平日纠集活动,节日、祭日供献社火。南宋记载行都临安风俗掌故的《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》三种书,皆专门列出“社会”一节,开列临安诸行社会名称达几十种。这些众多的社会,于神祇生日时竞相供奉,出现了《西湖老人繁胜录》所说“都城社陌甚多,一庙难著诸社酌献”的情况。

社会奉献祭神的节目主要是娱人。《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条记载了北宋末期汴京祭神社火奉献情况:“天晓,诸司及诸行百姓献送甚多。其社火呈于露台之上,所献之物,动以万数。自早呈拽百戏,如上竿、趂弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说浑话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、研鼓、牌棒、道术之类,色色有之。至暮呈拽不尽。”这是将汴京瓦舍勾栏里的百戏伎艺整个都搬到庙里来了。^⑤

南宋以后,社火表演内容逐渐由百戏伎艺向化妆舞队发展,表演之人也由专职艺人向民间自由组织发展。其中舞队,皆为民间自行筹办,化妆表演,名目繁多。《梦粱录》卷一“元宵”条记载正月十五夜临安社火:“姑以舞队言之,如清音、遏云、斫刀鲍老、胡女、刘衮、乔三教、乔迎酒、乔亲事、焦锤架儿、仕女、杵歌、诸国朝、竹马儿、村田乐、神鬼、十斋郎各社,不下数十。更有乔宅眷、汗龙船、踢灯鲍老、驼象社。官巷口、苏家巷二十四家傀儡,衣装鲜丽,细旦戴花朵口肩、珠翠冠儿,腰肢纤鸟,宛若妇人。府第中有家乐儿童,亦各动笙簧琴瑟,清音嘹亮,最可人听。拦街嬉闹,竟夕不眠。”《西湖老人繁胜录》也记载了类似的情况:“国忌日,分有无乐社会。恃田乐、乔谢神、乔做亲、乔迎酒、乔教学、乔捉蛇、乔焦锤、乔卖药、乔像生、乔教象、习待诏、青果社、乔宅眷、穿心国进奉、波斯国进奉。禁中大宴,亲王试灯,庆赏元宵,每须有数火,或有千余人者。全场傀儡、阴山七骑、小儿竹马、蛩牌狮豹、胡女番婆、踏跷竹马、交衮鲍老、快活三郎、神鬼听刀。清乐社(有数社,每不下百人)、鞞鞞舞、老番人、耍和尚。斗鼓社、大敦儿、瞎判官、神杖儿、扑蝴蝶、耍师姨、池仙子、女杵歌、旱龙船。福建鲍老一社有三百余人,川鲍老亦有一百余人。”《武林旧事》卷二“舞队”条更是开列出七十多种社火舞队的名目。从这众多的名目可以看出,社火舞队的主要内容是乔装打扮成

“狮豹”、“神鬼”、“番人”等各种形象以滑稽取笑,假面则是主要的化妆手段。其中有一出“舞鲍老”,就很像是戴着面具的滑稽舞蹈,动作是模仿傀儡舞。当时诗人杨大年有诗说:“鲍老当年笑郭郎,笑他舞袖太担当。若教鲍老当筵舞,转觉郎当舞袖长。”《水浒全传》第三十三回也有生动的描写:“当下宋江等四人在鳌山前看了一回,迤迤投南看灯。走不过五七百步,只见前面灯烛荧煌,一伙人围住在一个大墙院门首热闹,锣声响处,众人喝采。宋江看时,却是一伙舞鲍老的。宋江矮矬,人背后看不见。那相陪的梯己人却认得社火队里,便教分开众人,让宋江看。那舞鲍老的,身躯扭得村村势势的(全身关节扭动的样子),宋江看了,呵呵大笑。”鲍老舞的种类很多,有“斫刀鲍老”、“交衮鲍老”、“踢灯鲍老”等,其中可能还有具地方色彩的“福建鲍老”与“川鲍老”。

“耍和尚”也是一种哑剧形式的民间舞蹈,有的叫《大头和尚》。头戴面具,演的是“月明和尚度柳翠”的故事。明·徐文长《四声猿》中《翠乡梦》(又名《玉禅师》)、田汝成《西湖游览志》及刘侗《帝京景物略》等都有记载。本来宣传轮回报应的佛教故事,在民间演出时却成为引人笑乐的滑稽舞。现在这种形式仍流传于全国各地,有的地区叫《大头和尚戏柳翠》,有的则叫《逗柳翠》。

宋代乡村社火更是十分发达。如苏轼《浣溪纱》词曰:“老幼扶携收麦社,鸟鸢翔舞赛神村。”宋·吴处厚《青箱杂记》还将社火舞蹈与宫廷乐舞表演进行比较:“今乐艺亦有两般:教坊则婉媚风流,外道则粗野嘲哂,村歌社舞似又甚焉。”虽然对“村歌社舞”颇有贬词,但足见这种民间戏乐活动的繁盛。

金元时期民间社火亦盛,虽无详细的文献记载,但在金元墓葬中,常常镶嵌有成批民间社火舞蹈造型的砖雕。如1973年发掘的河南省焦作市西冯封村金墓,于后室普柏枋以上的各壁间拱眼里,各镶嵌小儿舞蹈社火砖雕一块,共八块。1981年发掘的山西省新绛县南范庄金墓,在前室东西两壁普柏枋下各砌社火砖雕九块。第一块一人击小锣;第二块一人正面击大锣;第三块一人反击大锣;第四块一人打腰鼓;第五块一人甩袖而扭;第六块前一人扮为妇人,右手置于脸前,左手甩袖,扭捏做势,后一人持荷叶伞相从;第七块一人肩扛一大瓜;第八块一人似手捧一笙;第九块一人吹笛。这些人物都为儿童扮演,或裹曲翘幞头,或梳发辮,皆似带面具。每人都曲膝扭肢作舞姿,吹奏乐器者亦是如此,可见并非为专门的伴奏人,而是社火中的表演者。舞姿都十分夸张,故作戏谑,恰与人物的诙谐化妆相契合,以取得滑稽调笑的效果。^②

由于社火活动的兴盛,以及战争、民族迁徙和经济文化的交流等多种因素,在中原逐渐走向式微的傩祭,却在广西、江西、云南、贵州、四川等地盛行起来。宋时,广西桂林一带的“军傩”与“百姓傩”已闻名京城。军傩,是古代军队在岁除或誓师演武的祭祀仪式中,表演的戴面具的群队傩舞。在战争中既有实战意义,又有训练军士和军营娱乐的作用。周去非在《岭外代答》卷七中介绍了桂林军傩的情况:“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。推其所以然,盖桂人善制戏面,佳者一直万钱,他州贵之,如此宜其闻矣。”明代初期,大军南征,屯兵西南,军傩与当地的巫术活动相融合;时至今日其对边陲各兄弟民族文化艺术的深远影响,仍能从各种傩戏和面具中深深地感受到。如贵州安顺的地戏,广西壮族的师公舞、师公戏与湘西土家族、苗族的傩堂戏等。对此,我们将在本文的第二部分加以叙述。

二 面具的类别与分布

中国的面具品类繁多,功用广泛。目前,流传于全国各地的跳神面具、傩戏面具、社火面具、悬挂面具与戏曲舞蹈面具大多承传有自,蕴含着相当丰富的以至未被人们完全认识的多种文化因素。作为历史、宗教、艺术及民俗等多种意义的复合体,虽经发展变化,仍可从中窥视到中国各民族不同历史阶段的文化内涵与精神风貌。

面具的材料,历史上有黄金、玉石、象牙、青铜、铸铁与陶瓷等,现在一般用各种木材、树皮、椰壳、竹笋壳、葫芦、兽皮、布麻、泥与纸浆等。面具的佩戴方法,有口衔的,即以口衔住面具背面的横杆或线绳;也有手持的,如蒙古族“查玛”表演中的某些面具;还有顶在头额上,以青布罩脸的,如贵州安顺的地戏脸子;还有一种是套在头上的,如大头娃娃用的,称作“假头”或“套头”。由头部扩及全身,则称“假形”或“形儿”,假头和假形是假面的延伸,故曾以假面或面具一词泛称之。大多则是从正面罩在脸上,用线系于脑后。面具的使用方



● 贵州傩堂戏表演场面



● 河南省“目连戏”表演



● 制作“撮寸己”面具的民间艺人



● 彝族“撮寸己”表演



● 安顺地戏面具雕刻艺人黄炳荣

式,有表演与悬挂两种,后者用于驱邪与装饰,或悬于门楣,或挂在壁上,也有以线拴吊在身上的。

在中国的诸多面具品类中,贵州傩戏面具因其保存得最多,流传得最广,种类最丰富,而占有特殊的位置。据不完全统计,在贵州的汉、苗、布依、侗、土家、彝、瑶、仡佬等八个民族中都有傩戏流传,覆盖全省大部分州县。

贵州面具具有三种类型,即彝族变人戏面具、傩堂戏面具和地戏脸子。这三种面具形成于不同的文化背景,流传于不同的民族和地域。

在贵州高原西部,威宁县板底乡裸嘎村,至今仍保留着一个原始古朴的傩舞戏——“撮寸己”。“撮寸己”直译为“变人戏”。“变人”在彝文中的意思是刚从猿变成的人。土语叫“老变婆”,学名则为“类猿人”。“撮寸己”所表演的,正是彝族先民的一段古老的生活场景,展现了远古洪荒时代的历史。

表演一开始,戴着面具的演员们身着黑色的衣裤,头上戴着尖尖的帽子,在山林老人热嘎普的带领下,牵着分别由两人扮演的牛和狮子来到村外草坪上。先由热嘎普问他们:“你们这些‘撮寸’是从哪里来的?”然后由阿普摩回答,其余“撮寸”附和,讲述了他们迁徙的历史。接着表演祭祀祖先的“铃铛舞”,演员们手里拿着从马脖子上摘下来的铃铛,边摇边随着铃铛的节拍起舞。然后表演从垦荒、烧肥、播种到收获的一整套农事活动。在整个表演过程中,穿插一些颇具生活情趣的表演,如休息、抽烟、嬉戏、给小孩子喂奶等,也表演类似性交的动作。在他们表演获取丰收以后,还有一节由热嘎普主持的向各种粮食作物敬酒祷告的仪式。最后,这些戴着面具的演员回到村里,为整个村寨举行“扫火星”仪式。

表演“撮寸己”的演员全身都用布条缠起来,据说是为了表现祖先是裸体的。他们用倒吸气的方说话,语言含糊,音调怪异,仿佛原始先民刚开始学习语言时的情景。走路时两腿外撇,拄着木棍,又像是原始人类刚学走路的样子。正因为这些,再加上质朴无华的面具,使人透过历史的厚厚帷幕,感受到远古洪荒的气息。

“撮寸己”共有六个角色,五个面具。其中热嘎普作为节目的主持人,不带面具。过去演出时他头戴一顶奇特的帽子,脸上贴着纸做的胡子,戴一副用树枝做成的眼镜,象征着他是一位智慧老人。有时还在帽子上插两把镰刀,表示这位山林老人具有神奇的力量。现在表演只穿普通的彝族人生活服装,用普通彝语说话。“撮寸己”戴面具的五个角色是:阿普摩,一位一千七百岁的彝族老人,戴白胡子面具;阿达姆,彝族老婆婆,戴没有胡须的面具,据说她已有一千五百岁;马洪摩,也戴没有胡须的面具,一千二百岁;嘿布,一千岁的汉族人,戴豁嘴面具;阿嘎,彝族小娃娃,戴小孩面具。“撮寸己”面具制作比较简单,没有专门雕刻面具的民间艺人,由这些演员中的一个(通常是表演热嘎普的那位演员)动手制作。他用粗大的杜鹃花树干锯成段,破成两片,只须在半片木头上砍出高高的额头和鼻梁,凿出三个孔表示眼睛和嘴巴,然后用锅烟灰把整个面具涂黑。使用之前用粉笔在面具上画出各种走向的线条作为装饰,并区别不同的角色。这种面具看似简单,却透露出一种原始质朴的美感,给人以更多的遐想。

傩堂戏在贵州又叫傩坛戏和傩愿戏,主要流传于黔东、黔北和黔南一带的土家族、苗族、布依族、侗族、仡佬族和汉族中,尤以德江、思南、沿河、印江、松桃、石阡、江口、道真、务川、正安、湄潭等县最为丰富。傩堂戏面具一般用柳木或白杨木制作,白杨木质轻而不易开裂,柳木在民间是辟邪之物,民间艺人用它制作面具,显然带有求取吉祥之意。制作工艺较为复杂,雕刻也较精细,艺人往往有范本参照,能毫不走样地将其摹刻出来。傩堂戏面具重视色彩调配,着色分淡彩和重彩两类。淡彩先在面具上涂一层赭石或土黄作为底色,然后用桐油均匀地刷上几遍,只是在眼睛、眉毛等部位用黑色渲染勾勒,并在帽子上描绘出各种图案,如龙凤、云纹、兰草、牡丹、菊花和福寿等。重彩用红、蓝、黄、黑等各色油漆在面具上勾画涂抹,一些细致的地方,如盔甲或帽子上的花纹,则用笔精心地加以描绘。总的来说,傩堂戏面具色彩浑厚、凝重、大方,注重整体效果。有些面具经过长期侵蚀,油彩已经剥落,更显得古色斑斓,具有一种特殊的艺术魅力。傩堂戏有半堂戏和全堂戏之分,半堂戏用十二个面具,全堂戏用二十四个面具。在实际演出中,二十四个人面具常常不够用,民间艺人便根据剧情另外添加一些面具。

安顺地戏主要分布在贵州安顺地区和贵阳市近郊,因演出时不用戏台,而在村野旷地进行,故名地戏。在地戏的整个演出过程中,演员都要佩戴面具,因演出剧目多为征战故事,面具便以武将最具特色。

云南面具种类也较丰富,绝大多数同各民族的宗教信仰、图腾崇拜和原始崇拜有关。

主要有彝族面具、傣族面具、景颇族面具、藏传佛教面具和关索戏面具等。

楚雄彝族自治州的彝族面具,又称虎面具,但造型是较为典型的彝族男女形象而非虎形;用木料雕刻而成,并用烟将其熏黑。一般是在过“火把节”时,由身披稻草并画有虎斑的男女二人戴着表演。表演中间不能讲话,每到一家,均受到隆重的接待。这显然同彝族的虎图腾崇拜有关。路南县彝族狮、虎面具,体积较大,色彩艳丽,多在送殡时用于“开路”,给死者驱鬼。表演形式近似汉族的舞狮,看来受中原文化影响较大。傣族面具,是用一种质地很轻的木料雕刻而成。一般有两种,一是孔雀公主,一是魔鬼,但均为人形。孔雀为傣族的吉祥物,每当泼水节或赓佛时表演表现孔雀公主战胜魔鬼的舞蹈,以表达善良必定战胜邪恶的美好愿望。景颇族面具,用牛皮制作,比较简单。一块牛皮,挖两个眼孔,用一根线拴在头上,绘有土红、黑白条纹,一般在祭葬时使用。流行于云南澄江县阳宗小屯一带的关索戏,在每年的农历正月初一至十六日期间演出。所戴面具均为纸壳裱糊而成,上绘脸谱,专演“三国戏”中的常见剧目,如《刘备点将》、《三英战吕布》、《长坂坡》等。据考证,云南澄江关索戏与贵州安顺地戏,都是明代洪武年间朱元璋“调北填南”时,由安徽及江南各省的屯军带入云贵的军傩脱胎而来。

云南昆明和楚雄地区及贵州的一些村寨里,还有一种用葫芦或木瓢绘制的“吞口”,也是从傩面演变而来的。楚雄彝族的吞口除了用葫芦瓢、木瓢外,还有在木板、布、纸上绘制的,也有在木板上连刻带画,或在土陶上作色的多种。但不管用什么材料,均以虎头造型,以柄把为虎尾。共有四种类型:第一种只有一个虎头;第二种虎口含太极图;第三种虎口含宝剑;第四种是绘在布、纸、木板上,虎口内含宝剑,虎尾竖在虎头上,省去身子,在虎尾的两侧,一画太阳,一画太阴(月亮)。从这几种类型中,我们可以看出,虎头吞口是彝族虎图腾崇拜的遗存,现在一般为祭祖时用,以表示是虎的后裔。虎口含太极阴阳八卦图,是彝族有关虎创世开天观念的反映。虎口含宝剑,则又表达了驱鬼辟邪、祈求家庭康宁的愿望。若以昆明郊区和楚雄彝族自治州两地的吞口相比较,楚雄彝族的吞口,以葫芦瓢绘制的较多,黑色勾画,用色较少,手法随意、单纯,较为古朴。有的吞口虽有人形化的倾向,但更多地保留了虎的造型特点。昆明郊区的吞口虽保留了虎的特点,但变化较大,色彩艳丽,简洁明快,似虎非虎,并透出一种狰狞而神秘之感,从中不难看出民族文化交流产生的影响。

广西壮族、瑶族、毛南族向来有逐鬼酬神的风俗。壮族的傩仪,多表演师公舞或师公戏,流传于广西的武鸣、邕宁、都安、象州、钦州、贵县等地。壮族师公在打醮、做斋、还愿和赶鬼时都要戴面具。象州地区的面具有“三十六神七十二相”之说。这些神祇面具可分为两类:一类是道教诸神,如三元祖师、雷部元帅;另一类是壮族传说中的神灵,如花王婆、农婆、莫一大王、白马姑娘、五谷灵娘等,其中有很多为壮族人民敬仰的甘姓始祖英雄,如甘王、甘陆将军、甘七部圣官、甘五仙娘等。壮族借面具的形式将其传统崇拜对象引入傩堂之中。

瑶族的傩仪则是因袭了道教度戒的模式,主持者称为端公。面具多为“三清”(元始、灵宝、道德)、玉皇、张李二天师、太尉、海蟠、阴间水府、十殿灵皇等道教诸神。瑶族将面具称作“神头”,用瓦片状的纸板绘制而成。有趣的是,他们巧妙地将巫术面具同人生礼仪结合在一起,不仅度戒者要戴面具,端公召唤阴间兵马时要戴面具,人死后也要用面具遮盖脸部,认为只有这样才能顺利回归阴间。师公戏流行在聚居于珠江地区的毛难族,又称为毛难戏,其面具造型多具世俗趣味,在跳神的基础上编演一些为人观赏的民间传说剧或表现世俗生活的小戏。

藏族,分布于我国的西藏、青海、甘肃、四川、云南等省区。其面具历史久远,造型独特,感染力很强。无论是在宗教祭祀活动中,还是在民间艺术表演中,都被广泛应用。藏族的宗教面具具有跳神(羌姆)和悬挂两种,前者在各种宗教法会活动的神舞表演中佩戴,后者为护佑佛法而悬挂于寺院,供信教群众供养膜拜。藏戏和藏族民间歌舞虽然受到宗教文化的影响,有些节目和内容带有浓厚的宗教色彩,但其所使用的面具在藏族面具中则最富有艺术情趣,已使藏族古老的面具艺术从神秘的“神鬼”世界,迈进了“人”的世界。

受藏传佛教的影响,内蒙各喇嘛教寺院每年都要举行跳神表演,蒙古族称这种跳神舞蹈为“查玛”,也叫“跳鬼”或“打鬼”。“查玛”演出时都佩戴面具。尽管跳“查玛”的人数不等,角色与名称不同,但一般都有鹿神、牛神、螺神、狮子、金刚、天王、护法神、白绿、度母、凤凰、蝴蝶等各种鬼怪面具约三十多种。这些面具形象逼真,用纸模压制而成,或精心描绘油彩,或贴裱丝绸,表演场面震撼人心。

傩文化随着历史的变迁,在汉族地区已和春节及其他节日活动融合在一起了,成了自



● 广西桂北地区傩戏鲁班面具



● 广西桂北地区傩戏广福王面具



● 广西桂北地区傩戏山魈面具



● 青海塔尔寺“法王舞”众天界勇士



● 甘肃武都地区白马藏人山神面具



● 山西省襄汾县花庆鼓鬼卒面具

宋代以来一直延续至今的集戏曲、歌舞、杂技、说唱等表演形式之大成的群众活动——社火，在民间又称“闹红火”。其表演节目和内容，除广大群众喜闻乐见的踩旱船、狮子舞、龙灯舞、高跷外，还表演一些戴面具或画脸谱的驱鬼小戏与舞蹈。

社火在山西、内蒙、河北一带称为“赛戏”。立春之日，赛班化妆列队，奔赴戏台，群众在村口迎接，一直送到台口，名叫“迎喜神”。起赛之日，演员们扮成“七鬼”、“八仙”、“四值神”，为首者手持竹扫帚做前导，到村庄的四角扫除“灾难”，然后迎接龙王看戏。在演出《斩旱魃》时，扮演的四大王可以把旱魃赶到台下，同观众一起围打，场面非常热闹。旱魃被擒，游街示众，最后押至赛台“斩首”。

赛戏还有一出叫《鞭打黄癆鬼》。扮黄癆鬼的演员穿红裤衩，全身缠绕白布。后面有分别称为“方相”、“方弼”的两员执戈大将（红脸和黑脸）追打黄癆鬼跑四街，最后回到赛场，绕香亭，奔上舞台。此时舞台上由阎王开审，阎王先将黄癆鬼用绳子吊起来，然后“剜眼开膛”，挖出“五脏六腑”，最后下进油锅。

山西襄汾县赵雄村还流传着一种驱鬼逐疫的祭祀性民间舞蹈，名叫“花庆鼓”。它与古代傩舞有密切的联系，系迎神赛会。其形式独特，表演别致，所以在方圆几十里的乡村群众中，有“正月二十五，赵雄去看花庆鼓”的说法。赵雄花庆鼓盛行于明代，距今已有数百年的历史。花庆鼓是借阴曹地府的判官带领五个小鬼，驱赶瘟神，捉拿恶鬼的故事来教育人们行善去恶。每逢正月二十五，赵雄村民便要组织花庆鼓沿街敲打表演。扮演判官、小鬼的演员，都戴上各自的面具。首场，判官身着大红官服，头戴朝天翎翎乌纱帽，脚蹬高底长筒黑靴；左手拿龙头拐杖，上面吊着用彩绳缚着的“生死簿”；右手持朝王笏板，撇着八字步履，每击鼓两声，便慢悠悠地向前迈进一步。精灵活泼的五个小鬼，上着紧身褂，下围荷叶图案的短裙，紧裤麻鞋，分别持黄伞、摺扇、镗锤、铁链和一面写上“就是你”的生死牌，在判官周围蹦跳旋转，每击鼓一声跳一次。接下来，随从人员朝空放把火，以示蝙蝠起飞；判官则以摺扇前后左右追赶捕捉，然后小心翼翼地从小扇下抓住“蝙蝠”放进嘴里，细细咀嚼。连续表演五次，名曰《五蝠捧寿》。

另一舞蹈为《五鬼闹判》。判官醉卧圈椅上，昏昏欲睡，五小鬼窜来窜去，或穿鼻掏耳，或趴在判官胸膛上往耳内吹风，或戴上判官的乌纱帽，作得意状，或扛起判官的小腿挠脚心，嬉笑逗闹，皆尽滑稽幽默之能事。

花庆鼓的乐器只有扁鼓、小锣、夹板、梆子四件简单的打击乐器。演奏时，鼓点起落跌宕，节奏铿锵有力，森严阴沉，故民间有“阴鼓”之称。伴奏者以四种乐器为一组，共分四组，计十六人（现在已发展为八组三十二人）。各戴不同形象的鬼卒面具，均无下颌；并依所戴面具形象，配挂红、黑、长、短不同的，或三绺或满把胡须。除五鬼光头外，判官和其他鬼卒头顶两侧均插有形似摺扇的纸花两朵，以示阴间鬼魅。

花庆鼓面具，当地群众叫“脸脸”，判官和各类鬼卒，形象凶恶狰狞。或立眉瞪眼，满脸横肉；或龇牙咧嘴，鬓毛倒立；或锯齿獠牙，凶恶阴险。再用蓝、绿等冷色涂抹，更渲染得阴森恐怖，令人生畏。

类似于这样的节目河南等地也有演出。如《赶神路》，又名《路游神》，流传于河南南召县。在河南漯河、郟县、确山等地流行《打独角兽》习俗，因传说不一，而有多种表演形式。

据传，“年”为一鬼怪，生性凶恶，残害生灵。为保佑人间安宁，每岁春首，都要逐“年”，降服这一鬼怪。“年”的形象，是人们想象出来的，头上独角，脸大而白，短腿矮身……扮演者紧握双手举过头顶，从肩以上用红布蒙裹成一个犄角，角尖端挑一只高底朝靴。演者上身裸露，二乳画成双眼，脐部画作嘴巴；腰下两侧装两只假臂。当演者走动时，假臂可前后摆动；演时，用腹部呼吸，造成腹肌凸缩，假面抽动，以示喜怒哀乐的表情。在这里，面具已和脸谱结合起来了。

另有一人扮“路游神”，持灯笼领独角兽进场绕圈作舞。有的地方，“路游神”扮成高人，即演者举一安有假头的木架，用特制长衫连人罩住，与独角兽一高一矮，一快一慢同舞。还有一种形式，即扮武士与独角兽对打，表演逐“年”的情景。

安徽贵池现在还保留着祭祀和逐疫活动的傩舞与傩戏，仍然可见到古代神话中吃鬼的神荼、郁垒面具和二郎、七圣、关索、钟馗面具。贵池傩戏演出的剧目有《刘文龙赶考》、《孟姜女》、《陈州放粮》等。演出时，演员都戴面具登场，随着一位专管咏唱的演员的唱词曲调，表演舞蹈。

“傩舞”在江西婺源又被称为“鬼舞”或“舞鬼戏”。婺源的“舞鬼戏”不仅流传广，且节目的表现内容也相当丰富，既有表现原始迎神祛鬼的《塔架》、《追王》，也有反映神话传说内