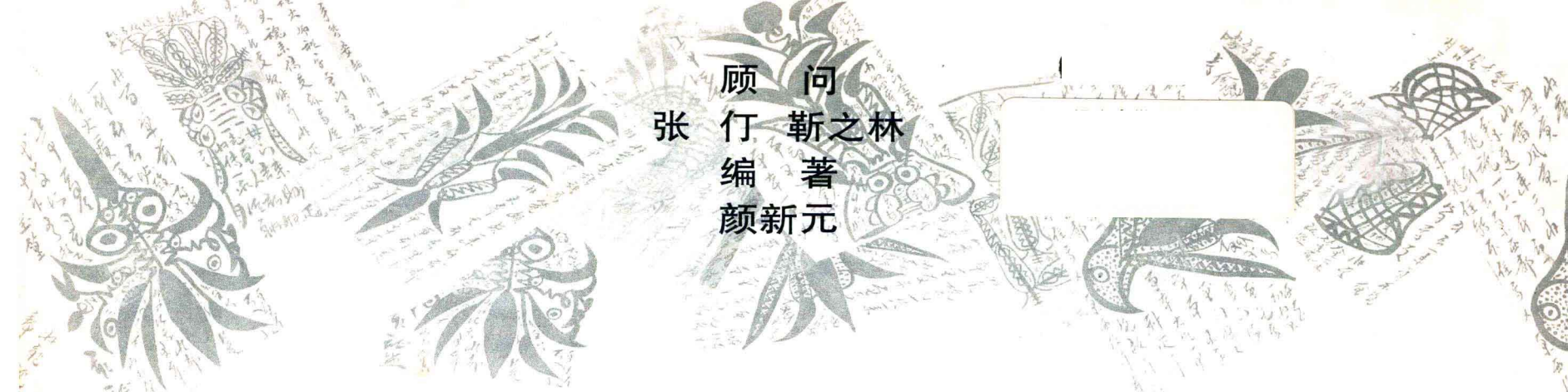


# 民间鬼神画







顾 问  
张 仃 靳之林  
编 著  
颜新元

# 民间鬼神画

湖南美术出版社

## 后 记

谨以此书献给我故去的父母，献给将这些绘画原作拜托于我的人们。

我在原作收藏过程中，得到符惠和、孟国治、吴红英、刘南和、吴晖的许多帮助；在生活困苦的日子里，得到肖洁然、鲁一妹、王星乐、陈明、龚润泉、符良巽、刘列家、郭除夕等友人的支持；在本书出版过程中，黄铁山、萧沛苍、左汉中、周健诸君引荐、指点；导师张竹先生、靳之林先生乐意作本书顾问，在此一并深表谢意。

——颜新元

---

### 民间鬼神画

颜新元 编著

湖南美术出版社出版、发行（长沙市人民中路 103 号）

责任编辑：周 健

责任校对：李奇志

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本：787×1092 毫米

1/12 印张：11 1/3

1996 年 8 月第 1 版

1996 年 8 月第 1 次印刷

印数：1—3000 册

ISBN7—5356—0845—0/J·770

定价：77.00 元



# 《民间鬼神画》序

· 左汉中 ·

在湖南民间，宗教祭祀活动中悬挂于祭堂的绘画有各种不同称谓。在湘中一些地区习称“水陆道场画”；在洞庭湖南岸被称之为“功德画”；在沅陵县苗汉民族杂居地区称之为“道教风俗画”；在湘西苗族地区被称为“神图”或“傩画”；而在湘南瑶族群居的江华县，则被称之为“盘王图”……

下乡采风使我对这些蒙上历史烟尘的民间用于祭祀的图画引起了关注，先是在沅陵县的龙兴寺，见到一组装裱熨贴的“道教风俗画”，采用传统工笔重彩方法绘就，画匠之功力，好让我叹服了一阵子。在锦江河畔的麻阳县城，又看到高村乡当过司爷的滕兴炎保存的一套“神图”，虽然纸面已被香火熏燎得焦黄陈旧，但画面完整，神像细腻的描绘依然清晰可辨。后来，在盘瓠之乡的江华县，意外地发现被人锁在柜子里难见天日的一套“盘王图”，颇让我开了一回眼界，不仅仅是这些画画得如何如何的有味道，同时还使我搞清了“元始天尊”——“盘古真人”——“盘古王”——“盘瓠龙犬”的来龙与去脉，真是一件快人心扉的事情。

真正使我心灵震动的，是那一次我的朋友颜新元君翻箱倒匣地捣腾出好一大堆祭祀画，垒起来几乎可以成为一个小山头。我的天啊！不知从哪些弯头旮旯弄来这么多仿佛是上个世纪的宝贝儿，有的灰尘扑扑，有的残缺不堪，有的还稀稀溶溶拿不上手，但仔细一看，都是些画得极好的画儿，诸如道神佛祖、灵官元帅、仆役小鬼、地狱阎罗……可谓五花八门、神态万千，真是一个活灵活现的鬼神世界。多亏了新元君，揣着满腔的热情和虔诚的信念，迈着艰辛的步履，翻过几多山头，串过几多村寨，方才寻访得这么多的画儿，常常是从并不丰厚的腰包里豪迈地掏出仅有的几个铜子，换得自己孜孜以求的“破烂玩意儿”。说来也挺有意思，出生在美人窝的桃花江畔的新元君，长得既不秀气也欠洒脱，分明一幅只见胡须、不见脸面的土著人形象，衣着质地且

粗，色调沉着，与他摆弄的那些画儿竟有了几分协调。透过他那深邃诡秘的目光和颇为自信的神态，可以感悟到他那坚忍执着的秉赋与内涵，他是那种认准一条道儿便走到底的倔性汉子。他早有打算出一本画册，于是不惜成本将那批“破烂画儿”一幅一幅裱托得熨熨贴贴、伸伸抖抖，拍成彩片，并且还拍了不少精彩的局部。他还推开了许多为忙生计而奔走的活儿，认认真真地坐下来做文章，他的文笔我曾领教过，是非常活泼又不乏深刻的那种风格。最后是确定书名，与责任编辑周健等人反复合计了好多回，确定了下面的书名：《民间鬼神画》，这样既明确、也响亮，也不否认有吸引读者的成分在内。如果叫“宗教画”、“祭祀画”或是“水陆画”什么的，倒还不如用此名贴切呢！

如果将眼光从现实转到历史，我们不难看出，中国是一个信仰鬼神很深的国度。只是鬼神信仰在民间风气虽浓虽盛，但作为正统文化的儒家却是排斥鬼神的。孔子“不语怪力乱神”，他对鬼神的态度是“敬而远之”。后代的儒士们就一脉相承恪守祖训，对那些荒诞不经的神仙鬼怪听其自然，不多涉足。清代作《阅微草堂笔记》的纪昀，在讲了一大通鬼话之后，也不忘反省自省：“前因后果验无差，琐记搜罗鬼一车。传语洛闽门弟子，稗官原不入儒家。”因此，鬼神文化被排斥在经史之外，而流入笔记野史，形成一个与正统文化所不同的世界。同样，在中国正宗的美术史里，文人士大夫美术占据了主要的篇章，民间鬼神画自然是没有地位的。它只有在民间老百姓中间飘流零落，经历着风吹雨打、烟熏尘蒙的苦难命运，它遇到过建国以后“破除迷信”的大扫荡，又遇到过史无前例的一场文化浩劫，恐怕早已涤荡殆尽了。然而，事物常常出乎意料之外，就像旧货市场一下子又冒出那么多珍贵文物一样，成套的民间鬼神画或新或旧、或破或残地呼啦啦钻了出来，单是新元君收藏的那一大堆就足已蔚为壮观了，真可谓劫后余生，由此可见湖南民间历来盛行鬼神信仰之一斑。

楚地自古以来“信巫鬼”、“重谣祀”。《楚辞》就是包含鬼神掌故最多的一部古代诗集，《楚辞》的主要作者、大诗人屈原立足于楚地文化，从民间祭神的巫歌中吸取养料，从楚地庙堂壁画中引发灵感。东汉王逸在《楚辞章句·〈天问〉》中写道：“……屈原放逐，忧心愁悴。彷徨川泽，经历陵陆。嗟号昊旻，仰天叹息。见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地、山川、神灵，奇玮谲诡，及古圣贤怪物行事。周流罢倦，休息其下。仰见图画，因书其壁，呵而问之，以谏愤懣，舒泻愁思……”屈原在诗歌中升天入地、穷根究底、游仙问神、卜筮唱巫，文采斑斓，有如云龙



翔空。在屈原的诗歌里，描画出“荆楚”、“沅湘”之地巫风浓热、巫音繁会的情景。数千年来，楚地巫官文化之灵魂未见泯灭，各地巫文化极其风行，各种宗教祭祀仪式纷繁万象、鲜有所匹，民间祭祀鬼神画自然缤纷五色、大派用场。应该说，民间百姓对鬼神画的祭祀是出于对神的敬畏和信仰，在庶民心中，神是一种超自然的神秘力量，它主宰着宇宙万物和人间祸福，大至王朝兴衰，小至个人命运，冥冥之中都有神明在主宰。神存在的基础是祭祀，只有不断供奉它，影响人间命运的神才能不断享受人间香火，并且不断地给人间带来好运。因此，在祭祀与取悦神灵的活动，表达出中国百姓渴望自由、追求幸福的善良愿望，寄托着劳苦大众挣脱生活苦难向往世界清平的美好理想。

于是，本书作者从积极的意义出发，本着科学与求实的态度，来编著这本《民间鬼神画》。作者按灵官元帅、道祖、佛祖、地狱十王、方位神、仆役神、娱神故事这样的顺序来安排，并没有完全依据神祇职位的高低来排座次，而将威猛触目的灵官元帅放在首位，给人一种强烈的视觉冲击力。我以为，作者在这里并非希冀读者过多地去了解神祇的尊卑和鬼役的职能，或是去弄清楚天神、地祇、人鬼三大系列的关系等等，而是试图从艺术审美的角度，精心选择出较有代表性的作品，来展示民间鬼神画的造型特征与风格魅力。

对鬼神图画的了解，我不及新元君那么深透，在他走乡串户寻访这些作品时，我还处在“不识庐山真面目”的情境中，只是后来在主编《湖南民间美术全集》的时候，才迫于压力对这些画及它的表意进行过一番不够深入的琢磨，也就是说刚刚进入研究的初级阶段。和其他民间美术门类一样，民间画师与文人画师作画，有着不同的思想出发点、不同的审美角度和不同的造型经验。虽然少数画作也能看出文人画技法的染指，但绝大部分均出自未经专业绘画训练的民间匠师之手。同是采用工笔重彩的技法，也不乏文人画的精勾细描，但是民间画师敢于打破文人画的规范性，用线不师陈法，随意洒脱、变化多端；施色大胆放肆，多用强烈的对比色；神像造型不受比例限制，或稚拙，或怪诞，都恰到好处地表达出神与鬼的特殊精神面貌，给人以异乎寻常的视觉冲击和心灵震撼。对于群像的安排处理，民间画师自有其独到之处，这里较难寻找出文人神像画中的静谧和肃穆，而常常表现出一种难以抑制的动感。天堂诸神的衣带飘举，护法元帅的气势纵横，地狱鬼役阎罗的千姿百态均展示出不同的造型和动势，表现了民间画师们杰出的造型与造势的本领。

民间画师们创造的鬼神图画有着它那难以言喻的风格魅力。在接触不够久也不够多的情形下，至少有几个方面给我以感染。一是它的想象力，想象力是民间艺术的灵魂所在，而在这里表现得尤为突出。民间画师的笔下，一个个无从参照和难以猜度的鬼神形象被塑造得传神得体、呼之欲出。佛祖的气度高远、道祖的仙风道骨、阎君的面目峥嵘、灵官的威严伟岸，神情各异却让人感觉浑然一体，怪诞不经却使你确信无疑。还有那么多人神交融、似鬼如神、交缠往复的离奇造型，都表现出民间画师们超人的想象力。二是它的娱乐性。作为祭神与娱神的图画，是要取悦于神明的，自然要有看头。民间画师极尽表现之能事，总是拿出最有意思最受看的画面给神看。他们采用吊偈画的形式，或表现脍炙人口的三国故事；或描绘生动传奇的西游人物；或把八仙安排于水斗场面；或将神仙与市俗故事混为一体。正应了民间画师中流传的一句顺口溜：“画画儿无正经，好看就中。”除此之外，还有用于警世的地狱变相图，把阴间的各种离奇古怪的酷刑展示于众，不仅令人触目惊心、毛骨悚然，也让你地府一游，大开眼界。三是它给人以浓郁的生活气息。尽管鬼神图画多表现天、地、人三界景象，可民间画师决无故作玄虚、无理求怪之态，他们在为神明造像时，努力在生活中寻找原形，使之个性化和生活化，如清代创作的女性神祇活脱就是清代妇女的写生像；而常见的城隍与土地造型，与山野乡村的忠厚老者形象无异；法力无边的护法天师，颇似战功屡屡的将军；传递讯息的四界功曹，则一副戏文故事里的差役打扮……无不给人一种似曾相识的亲切感。还有流行于湘西苗族地区祭家先的“神图”，分明就是一幅祭祀民俗的生活画卷；而瑶族祭祀盘瓠的“盘王图”，于神像中融入颇多极富生活气息的民族风俗场景，反映了宗教祭祀绘画的世俗化，给人以深厚的艺术感染力。

1996年3月21日于长沙

碧湘居



# 民间鬼神画

· 颜新元 ·

鬼神，别怕。没有几个人没有过对鬼神感兴趣的时候，而且，那总是在生命最充满希望、最渴盼超越的美妙年龄。人类社会就是靠了神鬼度过她的脆弱的时代。别怕鬼神，何况我们要接触的并非神鬼本身，而是鬼神绘画，并且都已经是好大一把年纪的老画。

你去过敦煌石窟吗？四方八面的“老外”漂洋过海到那里去观光，看的就是关于鬼神的画。你可曾见过永乐宫壁画？那也是鬼神老画。那些都已被定为国宝，用大锁锁起来了。我要呈送给你看的是另一种，是锁在乡间恋旧的老人家里和锁在他们心里的民间鬼神画。如果不是这样锁着，这些画早被“运动”掉了。为了收集这些原作，我花了20多年的时间在乡下采集。我对老人敞开我的肺腑说：交给我吧，我会珍惜，我会出书，让天下人知道这也是国宝（最好不上锁）。反复几回，直到老人心上的锁打开，仓库的锁打开。我把钱塞给老人，老人把画交给我。交给我的时候，有的意味深长地说：“你好走！”有的斜眼盯我：“给，给你发大财去！”20多年了，斜眼盯我的老人早已死去，怕我摔倒的老人也早已成仙，我非但没有发财，倒把一个安静的家赔了进去，拖着老婆孩子和那些老人的遗物，漂泊他乡（朋友叫我袋鼠）。好在画册已摆在你的面前。我实践了对故去老人们的承诺，现在该听听世人的反响了。

## 分 类

各家有各家的神，各处有各处的鬼。各有各的画法，各派各的用场。依照这种种的“各家”“各处”，我们便寻出那分类的途径来。

## 地方巫术鬼神画

人在自身能力不足以与自然力量抗衡的时期，对异己的力量畏惧与迷信，塑造出许多人格化的神鬼。使他们兼具审美与信仰的职能。这些神鬼没有相对稳定的形象；没有与之有关的系统的理论思想；他们有较强的原始性与地方性。这些兼具原始性与地方性的神鬼，有些被宗教吸收，尤其是被道教纳为神祇队伍的基本力量，有些一直在民间底层沉浮。这些一直在民间底层沉浮着的原始与地方性神鬼，我们称之为地方巫术神鬼；与这些神鬼有关的画，我们归纳为地方巫术鬼神画。

地方巫术鬼神画的内容绝大多数是致病致灾的瘟神、魔怪和救病救灾的郎娘师祖。

源自天地自然崇拜的有：

日精、月精、星宿、云霄水石四境五府霄王、庙王、土地、风伯、雨师、雷公、电母、火殃、水怪、雪山祖师、花山贤圣、五岳帝君、五谷大神、盘王、白虎、吞口等等；

源于方位、时辰崇拜的有：

青龙、白虎、朱雀、玄武、二十八宿、五方五路阴师、东门坛一郎、南门坛二郎、西门坛三郎、北门坛四郎、南郊天子、北郊大王、上元斩精天官、中元斩邪地官、下元斩怪水官、年瘟、月瘟、日瘟、时瘟、天殃、地殃、年殃、月殃、日殃、时殃、天干行病魔王、地支行病魔王、十二个月行灾使者，二十四节气行瘟、行灾、行病使者，逐日行病鬼神等等；

源于创世者英雄崇拜的：

三皇五帝、傩公傩母、东山圣公、西山圣母、伏羲、女娲、大禹、屈原、关公、秦叔宝、尉迟恭等等；

源于灾殃病痛恶鬼崇拜的：

撩鸡弄犬、飞沙走石、倚草附木之神，三魂七魄、十二血气、瘟神、魔王、凶煞、守生鬼、呕吐鬼、瘟蝗鬼、执痘鬼、赤眼鬼、猪瘟鬼、六畜鬼，伤寒鬼、头痛脚痛鬼、隔茶阻食鬼、癫狂妖邪鬼等等；

源于祥瑞神崇拜的有：

福禄寿三星、和事仙官、劝善大士、四圣姐妹、七宝仙娘等等。

地方巫术鬼神画在民间流行形式最普遍的是木版印刷的纸马、手绘的小卷轴与神符画。这种画的风格多半粗犷泼辣、流畅潇洒。为了让人们记住鬼神的造型特征，一些咒语口诀注意交代



其外形特点。如《问师口诀》就大体固定了功曹的模样：“功曹功曹，投各不投。身穿紫襕袍，腰系黄金带，脚踩五色云车，请赴法场，与吾传奏。车铃铃，马嘶嘶，行人弓似箭，肃静躬安鼓乐鸣，马行轻迹快如风，速去速来。”

与其它类别比起来，近代的地方巫术鬼神画开幅小，篇章单薄，色彩简陋，较为粗糙简单。原因是，巫术鬼神自东汉道教兴起以来被历代皇朝视为“邪教”，巫术神鬼只能在天高皇帝远的穷乡僻壤自生自灭；法师分散，小打小闹；视其为审美物的大众热情消极。

## 道教神鬼画

道教绘画，其内容以神为主。最高神是三清，即玉清元始天尊、太清道德天尊和上清灵宝天尊。朱熹认为，三清是道教模仿佛教格式造出来的。佛教的最高神如来佛有过去、现在、未来三世，道教遂以三清为老子的化身，也列为最高神。

在道教的法堂，三清画像是正中间的正面画像，尺寸一般比其它的神要大。有以三清单张成画的，每张画一神；也有以三清同为一画的，成“品”字形排在一个画面里。三清在“总圣”画轴中一般列在顶端，为至尊至圣之位。

玉皇被认为是总管三界十方生魂死魄的上帝，放在道家《天界》的首要地位，统领天界众神。雷公、电母、风伯、雨师在玉皇的手足间作礼恭毕敬之态。有人把王母娘娘作为玉皇的配偶，是元始天尊的女儿，是女子成仙得道、祈求富贵的天母。

水府丹霞大帝，因传说他住在碧海之中，为水界最高神，多与龙王等水界众神同时在一张半侧的神灵队列里出现，比例比其他神都大。陈列于中堂上位三清的侧边。

除此，三官、四府、南斗六星、北斗七星等等也是道家祭祀画中必不可少的内容。

道教绘画一般画幅较大。立轴画在民居中堂可从楼板一直挂到地下。道教画的画工也很讲究，以工细为美。人物须眉根根可数。人物构图的样式如等级森严的朝廷阵容，尊卑有别，等级分明。

在道教诸神绘画中，八仙故事是最为轻松活泼的。首先，八仙代表各阶层不同个性的人物，造型差异颇大，动作服饰本身就具有幽默感；其次，具有情节性，有背景交代，画面避免了呆板。八仙绘画在道教活动中往往为插科打诨的娱神内容，悬挂于法堂次要位置。多作成小卷轴条幅的形式。

其实确切地说，纯粹的道教神灵组合并不多。它们往往穿插了佛教与地方传统巫术中的神鬼。在道教画吸收佛教神灵的时候，如来佛、观音、文殊、普贤画得较小，成为道家主神的陪伴宾客。

## 佛教鬼神画

佛教自两汉间传入中国，与中国传统信仰和民间习俗结合，成为中国社会观念形态的重要组成部分，同时，这种异地文化的优良“嫁接”大大推进了中国艺术的发展。最著名的佛教绘画巨作——敦煌壁画，就反映了佛教艺术中国化和中国民间绘画艺术吸收外来文化的历程。与此同时，民间还流传着许多活动着的佛教“壁画”，也就是为民间佛教祭祀活动服务的功德画、吊偈画。这些佛教绘画与道教有相同的形制、相同的使用场所和相同的画师。同样都用于还愿求神、超亡解结。一般说来，佛教画自成体系，三五张、十来张或者几十张成一个规模集中在一个佛教祭祀班子里，管一方香火，与当地的道教祭祀班子时而分庭抗礼，时而合二为一。不少班子声称佛道皆通。他们的神像画将道佛二家诸神兼收并蓄，而且不泛传统巫俗信仰的神鬼。在近期封建社会，这样“大杂烩”式佛像群体基本形成“民间佛”的主流。我们将其收在佛教神鬼的范畴里，是因为这部分虽然吸收了其它教派神灵，但是，在多少比例和主次关系上仍然强调了突出佛像的主题。排他也好，兼收也罢，它们都是“中国民间化”了的佛画。

佛画主神多以对称形式出现。或者是单张正面形象，或者是两两成组，对应对称。这种对应对称的格式最为沉静、严谨。

观音等主佛的出身故事画相应地灵活多变。故事性与情节性使它们如连环画一样可读。这些故事画如同道教八仙故事一般，是娱神和民众自娱的美术作品，虽然并不占据主神的正面墙壁，却往往在人头簇动的祭祀场景中拥有最多的观者。

观音、如来、弥勒、文殊、普贤、药王、济公、达摩、韦驮、地藏、二十四诸天、十八罗汉、十殿阎王等神僧佛祖在佛教画中出现最多。牛头马面、黑白无常以及其它地狱鬼卒也是既可怖又可爱的画中点缀。

目连救母的故事因与中国儒家孝道思想吻合，在中国广为流传。多达百折的“目连戏”与佛教神出身故事画一唱一和，相依相伴，将一个“孝道为本”、“慈航普渡”的人间哲理叙说了一千多年，诱发了民间画师无穷无尽的智慧与灵感，倾注了人们千万种情感与虔诚。



在大张的佛画中，最引人注目的是“地狱十王”。“十王”图画的结构一般是上下分段式。上为十王，威严、尊贵，下为地狱善恶报应图，恐怖、滑稽；上部分严密、规整，下部分松散、自由；对比中表现劝恶从善的主题；对比中展示各样的美丽。

## 娱神故事画

人需要娱乐。人按照自己的需要设想人格化的神也同样需要娱乐。为了让神们到坛赴会之后享受乐趣，也为了凭趣味吸引观看热闹的观众，人设计了一种娱神绘画。

娱神绘画多带故事情节，以连环画形式出现，幅幅之间有内容上的连续关系和先后顺序。

神灵出身故事画是一种娱神性质的画作。除此以外，历史故事、英雄传记、戏剧故事、趣事名言是娱神故事画常见的内容。《封神演义》、《三国演义》、《西游记》、《水浒传》和唐朝故事等在各地这类画作中有不同的表现方式和表现情趣。由于这些题材多数是由土台戏、曲调评弹、口头流传进入民间画匠的手笔，或者无固定样板可循，或者画匠不满意别人的样板，靠记忆与想象塑造形象和组合画面，往往同一个故事内容有不同的画面，同一个人物有不同的造型。娱神故事画比主神功德画小，竖条卷轴，长不过一米，宽仅数厘米；常以八幅小条为一套，每幅作一至三个画面。

## 卷轴画

从展示形式上分，神鬼画大致有卷轴、折页、抄本插图、散张图画、地画、意念画等门类。

卷轴画是中国书画最普及的传统样式，是鬼神画中最多见的。卷轴画收展自如，适合法师外出上门作法事携带。为了收卷成轴以后不易磨损，有些神鬼画的末端地轴外面有数寸宽一块麻布，收卷后包住画轴，打开时则藏在天杆后面。大张卷轴画高过一人一手，宽约85厘米；小张卷轴画长在100厘米以内，宽约26厘米左右，下方卷轴两侧不出头，以方便连环故事画面条条挨紧。卷轴多用纸本，由宣纸、皮纸绘制和装裱。偶尔也有用布帛的。

## 折页画

折页画比常见的线装古籍书本稍大，以硬纸壳为里，画心为面，四方不留边，为“出血”式画面，多竖向。在画面两侧各有适当宽度的硬壳底折向画面背后，起支撑、保护画面的作用。祭祀时搭设“万席台”，法师、孝子手捧神灵牌位“穿道”用的就是这种折页画。折页画开本小，夹板中能放，包袱里能收，使用灵活。

## 抄本插图画

不少道士、法师都珍藏着一些祖传的抄本。有的是记录师傅秘诀的；有的是传抄的经文咒语；还有的是流传在民间预测、占卜方面的古人遗笔。这些书里或多或少有些插图，其中不乏精美之作。

抄本插图画大致有两种用意：一种是抄录者给自己当备忘资料看的；一种是给子孙后代应用的资料。画给自己看的多一些轻松自由、活泼随意，画给别人看的则精细完美一些。这些抄本插图画一般是毛笔线描，少有施彩者。常有以朱砂色或其它颜色填涂局部之作。

## 散张图画

散张的鬼神图画多用于一次性活动。法师作一张吞口，开了光挂在某家门首；一道符画贴在灶头或收在专门缝制的避邪香囊里；给神像开光，开光师用小纸条写上该神生庚八字，再画一道五猖驱邪神符，折叠成小片塞在神像“肚腹”之内。一场法事总有一摞陆续焚烧的木版画，有的贴在冥屋上、纸钱包封上火化，有的在唱经念咒时化灰。这种“一次性消费”的散张鬼神画常常比较简单粗糙，然而，不少的潜在意味、不少的生花妙笔就在那信手涂抹的瞬间闪现出来。在散张图画中，唯有传世的画稿底样是最精细者。

## 地画

作亡灵超度的法事，有一场“开方破狱”。法师带领捧着灵位的孝家人等穿梭往返于林立的竹杆之间。这些竹杆就插在一张地画上。地画似一个地狱门楼如亭台楼榭之貌，用白石灰堆洒而



成。这类地画在古代墓葬遗址中有过发现。作地画开方破狱意在开通幽冥路径，打开地狱门庭，让新故亡灵通关过路，免受阎王盘问和狱卒刁难，平安到达极乐仙境。

地画作为一种特殊的图画，让观者走进其中，身临其境。制作者与观赏者参与的快感和临时制作的现场感，使地画在祭祀活动中倍受关注。

## 意念画

所谓的意念画是指法师在“关原神”的时候浮现在他个人脑子里的图画形象，非他人能见。比如老太太给小孩收魂，当她把包着青布的米升轻轻往小孩胸口压过去的时候，她脑子里必须“画”出一张图画：一个胖乎乎的童子从外面回来，走进小孩脑壳里去，此为“收起头中一魂”，以后还要连续浮想两次这样的童子进入身体和脚部，为“收起身中二魂”、“收起脚中三魂”。虽然这样的形象联想非用笔用色，但那毕竟是老太太用她的意念在“速写”一个具体的形。

巫师把鸡斩了，殷红的血滴进酒碗。巫师用各样的指法对血酒画符。这符就是一幅由动物、人物形象结合文字的抽象画。如“视觉暂留”现象一样，“记忆暂留”的效用把流动时间里的指尖顿挫转折的轨迹连接成画面，完成一次灵感与理念的合作写生。

应该说，意念创作出来的图式也是一种画。

## 工笔国画

从绘画工具和现代流行画种的角度划分，鬼神画有工笔国画、写意国画、油彩画、木版画、布帛画几种。

工笔国画是鬼神画中主要形式。它的主要特点是在中国纸张、布帛上用中国笔墨和中国画颜料作工细风格的绘画。它忌讳草率马虎。

旧社会，民众对神鬼的虔诚与畏惧之心，使大家对鬼神诚惶诚恐，以工笔画表现这种惶恐与虔诚之心是最恰当的；画师大多自身信奉神鬼，信奉为神鬼作像能积阴功、添福寿，顶礼膜拜的宗教情绪也促使他们竭尽工细之能事。旧时工匠精益求精的职业道德化生出祥和、沉静的责任感，容不得“龙飞凤舞”式的一挥而就，他们的审美观完全以工整、洁净、细密、精致为标准。

工笔国画的常见技法是勾线、平涂、渲染、皴擦、点缀。

## 写意国画

写意国画以毛笔蘸墨和颜料以快捷的速度在皮纸、生宣纸或布帛上作画。它更多讲究神似，讲求笔墨的抽象韵味，以洒脱、飘扬为美。

原先，神鬼的写意一般只在用于焚烧或一次性使用的符画中才有。

近时代，用于观看、反复使用的大张“功德”神鬼画有由工笔画演变为写意画的趋势。首先的理由是新中国“破除迷信”的运动一次又一次销毁了古旧的画本。“运动”过后，有再作神鬼画者大多无法找到旧本，无可奈何只得凭记忆或法师口头授意描述古画结构与大致特征作画，这种对细节处的不明不白势必造成简笔画，而简笔适合了“写意”；形成神鬼画工笔趋于写意的又一理由是社会生活节奏加快，人心不再有旧日的宁静，写意画的快捷特点适应此一变化；另外，科学知识面的扩大和信息量增加，很大一部分人心里减少了对神鬼的虔诚之心，“对付着用”的动机使神鬼画不再追求工细；再者，写意画的审美特色愈益被现代人接受，这都是促使神鬼画由“工笔”向“写意”演变的原因。

最初的“写意”免不了简陋。随着祭祀民俗中娱乐、教育意义渐浓的发展走向，不自觉的“写意”、不情愿的“写意”有可能演变为情愿的“写意”、自觉的“写意”。何况最初的“写意”就已显示出奔放的美。

## 油彩画

在纸、布和木板上以油彩为神鬼造像的不是很普遍，偶有这样作的，多用于神案、法器和墙壁绘画，有的以油彩在布上作鬼神，取其外出携带、悬挂时防雨的特点。油彩画鲜亮艳丽、经久耐用。

## 木版画

木版画是用木板雕刻纹饰然后拓印成画，有彩色套版与黑白版两种。神鬼木版画主要有门神、纸马、娱神故事。门神用于春节民俗，要求鲜艳。同时，门神行销量大，民间多用彩色套版手工拓印。有的以版印线，手工填彩；有的先以套版作主体线条拓印，然后手工勾勒、点描人物须眉脸颊。纸马用于张贴或焚烧，



故少有用套色的。黑白纸马粗犷、素雅，另有一种格调。神鬼木版画为中国民间绘画史料积累了丰富的资本。

## 布帛画

东汉发明纸以前，绘画多用布帛。到了后世，民间的绘画只有很少一些用布帛。市面上较细的一种“白洋布”是常用布料。这种布为十字纹，牵纱细，织得紧板，不起毛，用它作画有特别的味道，纸条可以描得很细，细而不腻。凸凹的布纹肌理使线条空灵透气。这种用于绘画的布作过上矾处理，多遍的渲染也不走墨，不糊化。布画《诸天》以单纯的黑白为效果，显得高雅、素淡。

## 探脉

可以说，中国神鬼画的脉络是中国画发展的一根主动脉。

原始彩陶上的神秘符号给人神性意味。青海大通县上孙家寨出土的“舞蹈纹”彩陶盆，内绘5人为一组的牵手人物，使人联想到古巫术，原始岩画一次又一次表现祭祀场面，更是直接的神鬼画；商周时期，神鬼祭祀最为普遍。《周礼·春官宗伯》载：“司常掌九旗之物，各个有属，以待国事，日月为常，蛟龙为旂，通帛为旟，杂帛为物，熊虎为旗，鸟隼为旟，龟蛇为旐，全羽为旛，析羽为旌。及国之大阅，赞司马颂旗物，王建大常，诸侯建旂，孤卿建旟……皆画其像焉。”可见，鬼神方面的绘画在当时是国事中张扬的内容。目前发现最早的中国画——长沙出土的战国《龙凤人物图》、《御龙图》、《缯书》画像，汉代《神祇图》、《T形帛画·非衣》和山东金雀山九号汉墓帛画都是神灵鬼怪题材的古代绘画。它们分别描写巫祀驱邪、占卜预测等内容。画作以帛为地，单线勾描，平涂设色，兼施渲染，表现了传统中国画最基本的特点。湖北随县曾侯乙墓发现的棺画和漆器绘画，直接表达鬼魂思想，反映了又一种诡秘神奇的鬼神画面貌。汉代鬼神绘画原作出土较多，那段时期神鬼绘画的构图、造型、用线、用色方式奠定了以后两千多年中国画的基本形象。甘肃额济纳河流域发现的居延木版画，有白虎图和人马图，都是用于丧葬的鬼神绘画。辽宁营城子壁画《祭奠》表现祭神的生活画面，有多人合掌作揖和叩拜；洛阳西汉卜千秋墓壁画，有人首蛇身的人类始祖画

像，用笔顿挫自如，体现了技巧的娴熟。山东、四川、河南、辽宁、陕西、山西、安徽、江苏、浙江等地陆续发现的画像石、画像砖，有的表现车马出行、乐舞、战争、狩猎、庖厨等生活题材，有的表现东王公、西王母、雷电风雨之神和星宿画像，塑造了绵延以后两千年的神灵面目。

东汉末，在朝廷支持下，道教渐为国教。原来占主导地位的巫术神鬼一部分被道教吸收。大张的巫术神符从此让出舞台给道教绘画。符画则渐渐往小纸片上龟缩。这段时期，是神鬼画在内容与形式上突变的重要时期。

两晋南北朝，佛教逐渐成为在中国宗教文化领域占统治地位的思想体系。大批新型的佛教神鬼在中国老百姓的意识里立起中国化的形象。现存新疆、云南、江苏、河南、吉林、甘肃等地的石窟艺术展示了当时神鬼领域已经扩大了题材范围和提高了的绘画技艺。敦煌石窟蔚为壮观的神鬼阵容成为我国古代鬼神绘画的宫殿。

隋唐，佛教大兴，全国大小寺院多至4万多所，善男信女焚香朝拜的络绎不绝。人们将祭祀与娱乐、民间与宫廷、匠人与文人结合起来，使神鬼画在这一时期得到普及与发展。著名画圣吴道子、大画家尉迟乙僧都是当时寺院神鬼画大师。《东观余记》记述吴道子《地狱变相》说：“视今寺刹所图，殊弗同，了无刀林、沸镬、牛头、阿旁之像，而变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗。”可见吴道子刻画鬼神情态之生动逼真以及想象夸张的高超本领。尉迟乙僧当时在长安、洛阳一带大寺院如慈恩寺、光宅寺、兴唐寺、大云寺等处画了大量壁画。有佛像、菩萨、鬼神、净土经变、降魔变、外国佛众等图。《画鉴》评他的画“作佛像甚佳，用色沉着，堆起绢素，而不隐指。”说明对神鬼画的制作手段具有成功的探索。在唐代有“周家样”之称的周昉为京师长安的章敬寺作佛教壁画，吸取平民意见，使壁画“是非语绝”，“无不叹为精妙”。《唐朝名画录》记述他在上都画过水月观自在菩萨，张彦远在《历代名画记》中说他“妙创水月之体”。在那个时代从事鬼神画的文人画大师还有李真、孙位、张素卿等。唐代神鬼画除了佛教题材还有大量道教主题。张素卿就是专门从事道教绘画的大家。《益州名画录》载其于中和时在简州开元观画容成子、严君平、葛玄、黄初平、左慈、苏耽等十二仙君，又在成都龙兴寺画龙虎，在青城文人观画五岳、四渎、十二溪女等。郭若虚《图画见闻志》载，张素卿“喜画道门尊像、天帝星官，形制奇古”。《益州名画录》称他是“一代画手”。唐代诗歌的兴盛培养起来文人画家对山水画的情趣。这种文人雅兴传到宋代，渐渐由宋词的



引导，文人画家圈开始轻视民间鬼神画。

宋代神鬼画领域没有产生很多文人画家。但民间神鬼画却异常兴旺发达。据史料记载，榆林石窟画有千佛赴会菩萨、西方净土变、文殊、普贤、药师佛等，都是民间画人的作品。在这个时期，敦煌石窟又增加了以“经变”为主的佛教神鬼壁画。61窟是莫高窟中现存规模最大的洞窟，也是敦煌宋窟的代表。内有“西方净土变”、“法华经变”、“报恩变”等11幅大经变、35幅巨幅的佛传故事画和几十个与真人大小等同的供养人像，在西壁画有文殊等菩萨。甘肃永靖县也存有许多宋时洞窟神鬼壁画。现今流传最广的神鬼画卷轴形式在宋时已很普遍。当时对这种卷轴称为“行轴”。文人画家开始在画面上署名。受此影响，神鬼画画匠名家也开始在画上写自己名姓和地址。如道释画工名手金大受、林庭珪、周季常、陆信忠等就是这样作的。

元代，佛教密宗绘画流行。道教绘画与佛教画一起在民间默默地结伴缓行。

明代，意大利传教士输入“西学”，也带来一些西方宗教绘画。受萌芽的资本主义刺激，专门经营古董、书画的商贾迅猛增加。这些书画经营者的价值观以他们的买主——有钱贵族的爱好为爱好。没落文人自命清高，抬文人画，贬民间画，划开了文人画与民间画贵贱的鸿沟。这样，民间画师反而获得了不图名利的豁达。在这时和这以后的民间鬼神画作中，多大的画界名匠一般都不再在画上写自己的姓名，只写捐款信士的名姓与捐款数目。没落封建社会给民众带来的苦难迫使无数的男女从宗教和巫术的神鬼中求得慰藉，水陆道场在民间广泛流传，而且在画中开始反映具有现实意义的内容。如山西右玉县宝宁寺保存的一百多幅水陆道场画，其中就有反映现实生活与人们社会伦理教育的画面。宝宁寺水陆画是现存水陆画中较为完整和精美的作品。

清代，在神鬼画复制方面出现前所未有的高潮。复制使明代传下来良好的画风开始滑落。发达起来的戏剧为娱神画故事内容提供了大众传播、认同的条件，从而，娱神和民众自娱的故事画在神鬼祭祀画中占相当重要的地位。

从东汉开始到现在，巫术神鬼的地位每况愈下。在漫长的近两千年岁月里，巫术鬼神画顽强挣扎着。尽管如此，它仍拥有最多的民众基础，仍时常闪现出耀人眼目的艺术之光。

## 赏 鉴

人类创造了鬼神和鬼神画。鬼神使人类在脆弱的时期面对险恶的自然挺起腰杆，鬼神画使人类得以发现、发泄和发展自身美感。

人们的创造欲望总在寻求满足，总在寻求新的趣味。这种永无止境的精神欲求为神鬼画的不断仿古与更新供给了力量。在中国民间文化艺术领域里，美术与文学、书法、音乐、舞蹈等门类相比，美术的面目是最为稳定的；在美术门类里，神鬼画与风情、风景画相比又是最为稳定的。民众和画师都不承认变化太多的神鬼为真正的神鬼。这一原因，使得我们今天能有机会客观、真实地看到与唐代神鬼相差无几的造型、与汉代帛画极其近似的笔墨和巫术内容。从其中免不了发生渐变的地方，我们能更加敏锐地觉察出特定的缘由。

在众多神鬼画的外部形象特征里，要分解和分析出美的元素，并且通过文字表达，这无疑是有些勉为其难的事情。因为审美感受很大一部分常常可意会而不可言传。虽然如此，有限的文字仍然方便我们去作一次有限的“仁者见仁、智者见智”的探索。

## 显身手 尽善尽美

在好多文人墨客为官场得失感慨万千的时候，民间的神鬼画匠们只关注他们笔下的画，琢磨着怎样把须眉画活，把眼睛画神。一些人趋炎附势讨好达官贵人；画匠们则精益求精讨好一心要解脱困苦的平民百姓；文人墨客们在作品的标新立异中实现了自己；鬼神画匠们在反复临摹的制造中满足了他人，把一个累积的历史真实传给后代。在那一丝不苟的勾描点染之中，在那变幻无穷的疏密之中，在那对比着而又和谐着的朱红、墨黑之中，我们看到一种平实的美好、一种真正纯粹的艺术家人心态，虽然他们也想表现自己，表现自己一个无名画匠的手艺。

## 警世人 汪洋恣肆

人的生命一投放到世上就开始咀嚼历史积淀的残渣。封建社会，在人们精神食谱中，有一样东西确实确实滋养了他们，使他



们接受共同的伦理教育，彼此协调着遵循最起码的道德准则，那就是神鬼画《地狱十王》传播的善恶报应思想（见第36-56页）。《地狱十王》以自由活泼的结构，生动地刻画了“望乡台”、“孽镜台”、“奈何桥”、“上刀山”、“下油锅”等等报应图景。好人得从奈何桥上过，坏人掉落桥下受折磨。抢劫杀人、欺瞒敲榨、男盗女娼、忤逆不孝、短斤少两、搬是弄非等大大小小的恶人恶事在这图画里都有对应的地狱酷刑。作田人家牛是宝，牛一辈子辛苦为人耕作。人们为了表达对牛的保护与怜惜之情，在地狱报应图中，人们为牛占了一席之地：一个恶魂被狱卒小鬼揪着跪在孽镜台前，镜子里照出他生前宰杀耕牛的情景。

在当时社会，神鬼画《地狱十王》朴素而积极的社会教育意义是最具社会实用性和思想性的。

## 平等周全 面面俱到

一套完整的祭祀画中，总有一张表现小人物的神像画。监厨的、帮厨的、监刑的、行刑的，全是阴曹地府跑腿作事的勤杂工（见第72、73页）。按当时社会儒家的等级观念，君臣尚且有别，圣贤与小工怎可同享一方香火？但是，民间的人最懂小人物的价值，偏偏以同样细腻的笔触描画出小人物的尊容。民间的人最讲义气，说什么也得让“老百姓”在鬼神世界享受一次“人人平等”。地狱十王倍受青睐，是否因其中有一“平等王”？鬼门关被画得光彩照人，是否因这是天底下唯一不分贵贱可以进入的大门？轮回报应的图像妇孺皆知，是不是因为其中可以让善人得到一次回报，是唯一不分贫富的裁判？

## 传神达意不及其余

一些新近写意的画，大多是因为艺人在“四旧”大破以后找不到古代样板而凭记忆作的（见第56、78页）。这种画虽然失去古老神韵，却多一些画匠个人的审美意旨。对人物衣褶，他们想不起具体纹饰，就用粗犷的色彩笔触展示几下“没骨”，另有一番趣味。新旧的符画一直是在挥洒间书写神意的。各样吞精吃鬼的面孔在神符里尽管只有寥寥几笔，那凛凛正气、腾腾杀气、幽幽神气就全在圈圈点点之中显露出来。似文非文、似画非画的造型，强调了传神之处，使符画在画的意义更加抽象而生动。

## 俗到底处一雅

“俗气”在评论家词典里是个贬义词。其实，俗也有不一样的俗法。你原是千方百计想要“大雅”的，可你心态没到份上，气质没到份上，功夫也没到份上，那就真正的“俗气”，此“俗”是“庸俗”的“俗”，是低级的一类；你根本就不去想“雅”、“俗”问题，就凭胸中那点感受，不管炎凉冷暖，只管用心去画，如果真是气质到家了，功夫到家了，人们自会说好。这免不了也有些“俗”，此“俗”是“通俗”的“俗”。只有这后一种“俗”才有可能“俗”到底处。那“俗”到底处的作品与“雅”是同一样档次的东西。

且看这身穿黄袍的帝君（见第24页左）：轻浅柔和的一片黄灰色袍服与暖洋洋灰白的底色既保持距离又融和在相似的调子里。细微精致的底纹在这相似的色调里，丝弦一般拉出细弱却却挺健的音响。主人公袖口与侍臣服饰作成润泽的两块红灰，呼应着一片淡淡的温馨。以不同面积大小与疏密节奏分布于画面的暗红与湖蓝谦恭地克制着自身的纯度与亮度，始终将主人公雍容华贵的气质推在表现的前边。重复着的红、黄、蓝表现出单纯里的丰富。我说这类的画作算是“俗”到了家的，因此就有了几分“雅”气。

## 笨到极点一真

不会画画而却画画，画出来的画不见得都是“真”画，如同不会谈心而却谈心，谈出来的心不见得都是“真”心。唯有同样具有高水平美感体验的“笨”人才能创造出笨得有些“真”味的“美术”来。在一幅刷着红底的地狱图画里（见第53页），人物大多只有三个左右头长；不同的人、鬼，布娃娃一样摆着憨劲十足的姿态；一双眼睛一律傻样地圆睁着，直盯着观者，楞头楞脑。那神情似乎齐声在说呆话：地狱就是这样惩罚恶人，你怕不？除此以外，一种近乎愚笨的大红大绿的色彩配置也同样迫不及待地对观者呐喊：看我，地狱！因为作者审美心态是孩童般稚拙可爱的，各种表现手段又是统一的、彼此有机的，在歪歪扭扭的图解符号里，透出一种原始的、真诚的美好。看多了乖巧、“完美”的大手笔，领略一下这样因笨而真的作品，你会有一种感觉：比起“红烧”、“糖醋”的浓烈口味来，萝卜生吃也是一种吃法。



## 简洁者明了

娱神的故事画既是娱乐神鬼的，也是供看热闹的人们娱乐的。连环画的形式要求画中人物故事明明白白，一目了然。这样就产生了那一类简洁明了的娱神故事画（见第 80—96 页）。这些画面人物不多，也极少用复杂的背景，腾出较大的空间面积来衬托醒目的人物动势。有的故事画为了更加明白易懂，在人物边上注明人物姓名；有的写上标题，如“英雄会”、“战古城”之类，有的则写上诗词歌赋。

让形式特征服从于该作品的特定用意与环境，这是神鬼画遵循的一大准则。

## 纷繁者耐看

“总圣”功德画（见第 98—108 页）百十神灵于一纸，个个面目传神，须眉备具；灵官神像顶天立地，几乎与真人等大，而铠甲纹饰在每方寸之中弯弯曲曲作尽了文章，如此繁复细密的画面真有“密不透风”之感。

一场祭祀活动无异于一场综合性文艺表演，神鬼画就是这表演中的布景。小的道场两三天，大的道场七七四十九天，男女老少从四面八方而来，每天在法场里看“戏”，少不了要反反复复从纷繁的“布景”中寻找乐趣。

## 粗得豪爽

粗犷风格的神鬼画在民间并不少见。粗犷风格的神鬼作品除了在焚烧物、张贴物中常见，在那些永久使用的祭祀神画像里也有许多。

折页牌位神像《僧宝》中的佛像给人庄重稳健和巨大无比的感觉（见第 33 页）。其实，这张佛像才数寸之高。在没有任何旁置的形体反衬其巨的情况下，小佛像有这样感觉上的扩张力，显然与其线条、色彩的狂放、泼辣分不开。在这幅画里，上部人物脸面和足下莲花用较细的线条，中间一束粗黑的衣纹向四周放射，脚板周围用同样粗黑的波样衣纹在绿底上荡漾、闪烁。红色佛光和座背轮廓亦用粗黑线条穿插呼应，使画面统一在浓烈、豪放之中。

## 细得温和

与见骨见筋的作品比，这是一种完全不同风格的鬼神画（见第 85 页）。除了人物五官、发须和个别小物品以极细的线条勾勒，大面积人物服饰均采用平涂加渲染的画法。衣纹只有在交代形体结构和动态的关键处才可见。每条衣纹均经多次由淡至浓的晕染。从头至尾充满明暗渐变的衣纹宽大而湿润。这些水气淋漓的衣纹与其说是线条，不如说是渐渐转折中的面积。转折面积一律以悠和、圆转的弧度连接、穿插，更显出画匠温和十足的阴柔气质。笔墨中，我们似可见到一个满面笑容、说话不急不慢、轻声轻气、走路脚步迟缓、响声全无的这样一个老画工形象。如果没错，那真格是“画如其人”呀！

## 于细微处见精神

为了塑造生动可信的形象，展示画匠的真功夫，神鬼的每一个局部往往都是画得细致入微的，尤其是脸部表情的刻画。

判官身穿袍服（见第 61 页），头戴官帽，双手合掌捧文书、朱笔。他侧身而立，头部微昂，那动态似在法堂伫立，聆听法师的疏文、诉状。判官的面部造型十分生活化，宛如一个生活里的真男人。方脸庞、高颧骨、大耳朵、粗眉毛，给人“正面人物”印象；眉宇高皱，双目微眯，明亮的眼珠在雪白的眼眶里半露，紧闭的双唇成“八”字形下撇，似有愤愤然刚强正气，俨然如秉公执法、为民作主的大法官。这分明是大众心中的偶像。为民众心象速写，没有对生活深刻的体验和理解，没有对绘画技法娴熟的把握是难以企及如此的。

## 在人情里看冷暖

神鬼画里并非都是神的阴冷、鬼的残暴。自由的画匠们也常常将生活中的红男绿女、士农工商画进神鬼画中。求财求子求富贵，是底层民众最朴素的生活期望，是最温暖的世故人情。一幅比人还高的“总圣”功德画描述了这样的生活场景（见第 68—71 页）。

男女仙官相对而坐。背后有树，以仙童为果，一小童赤身裸体爬向树上，案前有使役手托一婴，女人正用秤称一婴儿重量，旁有官人手持批点之笔。凡间百姓老少成群前往朝拜，老者执扇



肩伞，小童子肩挑礼担前头引路。白须老人和颜善目，侍立于仙官屋外，洞察民情，一对盛装男女亦步亦趋，作谦卑虔诚之貌，望对面一妇人手中之婴。法师吹牛角、舞法器，似在遂男女求子之意。求子求福乃喜庆之事，故此画面色彩鲜丽欢快。男女仙官矜持稳重，善男信女急切虔诚。顽童嘻笑调皮，神情微妙生动。

《观音出身故事·鬼推磨》（见第 86 页）画妙善在白雀寺中受苦，得神鬼相助，有鬼神暗中为其推磨的情景。妙善低头抿嘴，竭尽全力推磨；小鬼敦敦实实，身体背向观者，而头扭向一侧，张眼向妙善。小鬼与妙善两者眼神与磨子转动方向一致，产生虚线的动感。背景不施点滴而情景交融。压抑着的磨子的冷灰将人物裙裾的暖红分割成大小不同的面，连贯、呼应。“得道者多助”的伦理观在这精心制作的画面中得到生动表现。推磨人妙善的造型，简直就是中国封建社会里忍辱负重的妇女化身。

## 喧哗如闹市

乡间的农民以家庭为单位散居在各处土地上。面对变幻莫测的大自然，面对险象丛生的人文环境，孤独是他们免不了的心灵实在。因此，他们热爱喧哗，渴望热闹。村子里任何一样祭神祷鬼，对他们都是一次喧哗与热闹的满足。大概由于这一缘故，民间的神鬼多数画成济济一堂、五颜六色的样子（见第 4、8、18、19、38、68、69、102 页）。人们走进这响亮的色调有如走进喧哗闹市。

## 平静像空山

淡泊空灵的意境在佛道神像画中表现得十分突出。尤其是佛教尊神，无论构图方式还是表情刻画，都集中反映“万事皆空”的佛家思想。

这尊佛手捧法宝（见第 28 页），端坐莲台，眉目微垂，双唇微闭。莲台之下，男女侍者相向而立，与主佛构成稳定、对称的三角形。三个人物的视线从不同方向在画面中心集合成一个虚点，与人物形成的三角形构架交汇成一体，铺垫了平静、空灵的抽象形式底衬。

## 神秘变新颖

在巫术里边，谐音、通假、联想、双关、暗喻等手法，为那

些形形色色的巫画提供了一反常态的符号信息。表面上互不相关的物象由于恰当使用“修辞手法”而组合在一个偶然时刻，在画面上，它会造成莫名其妙的神秘性。

《推背图·猿舒三指》（见第 111 页）将三个军人与一猿组合在一个画面里。猿对三军人伸出三个指头。这种荒诞的组合使画面得到一种机缘：三个男人的袍服构成一堆疏朗的长线条，一个猿猴立于对面，其毛发形成一块密集的短线，二者形成一多一少、一松一紧、一白一黑的画面构成关系。

## 疯狂出神奇

《疯人符画》抄本（将另作专著出版，本书见分类名号灰色底纹）记录一个疯巫师独创的符画图像。每一道神奇的符画反映了多种联想物在思维瞬间的组合，表达模糊的意愿，也表达全新的抽象美。

《疯符·收邪草药》（见第 13 页底衬画），上作尖刃之形，中间如鼓目一对，下部是倒悬的草叶，有圆点夹杂于叶片之间。无端、荒谬的物象组合在疯人的审美潜意识与巫鬼潜意识的双重控制下，显示出神奇的美的魅力。

疯狂使人的思维与情绪脱离社会常规约束的轨道。模糊的个人潜能与社会经验共同发酵，产生出一个正常人在正常理智状态下无法创造的艺术品。艺术疯狂，它是跨越物质世界、跨越客观存在的飞船。

## 色彩搭台 笔墨唱戏

经常有这样的一种类型：平平的色彩浅淡浅淡，有时还粉气十足，灰不溜秋，在这不甚丰满的底色上，笔墨却发挥得痛快淋漓。这种以色彩为辅、笔墨为主的鬼神画，将笔趣、墨趣推至突出的地位。

《阳界传文》（见第 77 页）以蓝灰与红灰填底，粗重的黑线交织成组，纠集成团，唯人物脸部与马的身体用瘦精精的细线勾勒，形成鲜明对比。

唱一台威武的笔墨“戏”，少不了一个坚实的彩“台”。

## 即色即笔，好事双来

多数的神鬼画是色彩明白，笔意也明白，色彩和笔墨同台唱



戏。

以红色为主调的《十王·之一》(见第36页),既强调了色彩在和谐与对比中的壮丽辉煌,又充分展示了粗细不等的漂亮线条,将笔意书写得明明白白、结结实实。这是一幅色彩也单纯丰富,笔意也活泼丰满的佳作。

## 问 津

我们从不同的方位,以不同的角度观赏过了鬼神画。至此,我们仍觉并不满足。民间匠师究竟依据怎样的诀窍创造那些美?

从民间神鬼画中寻求道理没有经典可查。在这方面,我们就是开山鼻祖。祖宗既然遗传给我们健全的感觉,我们自己的感觉就是经典。

有理由相信,在没有渡船的渡口,你仍然要探寻去彼岸的途径。能否成功,这并不要紧,要紧的是探寻的过程。探寻就是一种发现与创造。民间画师借神鬼满足了他们的审美欲与创造欲,我们何尝不可以借神鬼画的剖析来满足我们此时的欲求呢?

## 借共识符号

人类社会不断推出新符号。大家共同认识以后,它就成了人们交流的中介。会表达的人总是会使用这些大家共识的符号。许多的鬼神同时出现在画轴里,要让人们一目了然识辨出来,必须要借用大众认同的符号。比如女菩萨给她配上狮子坐骑,大家会认识她是文殊,配上象为坐骑,大家会认她是普贤。借服饰特征与道具识别鬼神是采用大众共识符号的主要方式之一。八仙(见第90-93页)、十八罗汉(见第26-27页)之类,都因有大家认识的容貌特征、装饰打扮和不同的道具显得各个突出。有的神能被人识记并非因打扮与道具特征,而是对应组合的程式。七位男仙与七位女仙这数字早被人接受为南斗与北斗的符号特征(见第15页)。南极仙翁与南斗六星为“七”仙人之数,总是与北斗七星配对,借人们常识,无需文字说明,人们会叫出他们的名字。变幻莫测的神鬼世界能在民间始终各有脉络,与它借用大众共识符号分不开。

## 套传统程式

神鬼画是民俗的附属物。民俗是相对稳定的东西。民俗的演变是长期的、一点一点渐变的。神鬼画自然必须迎合这种大势。完全个人个性化的创造,在祭祀民俗中不会被人接受,更不会得到传承。因此,套用传统程式是神鬼画一大特点,也是神鬼画得以承继的原因之一。两三千年前,人首蛇身者被认为是人类始祖,至今仍然被画成人的祖先;两千多年前水域地区以龙兴水扫邪,到今天仍然以龙涌水归正;一千多年前道释画“吴带当风”,到今天还是衣带飘举(见第4、80、81、82页)。

民间画师在套传统程式的历史中埋没了自己的创造,他们更多的只是作了历史的传承人,一个重复了一个,一代重复了一代。然而,重复恰恰是力量的源泉。长久的重复使鬼神画走向成熟,走向完美,走向量的积累,走向质的飞跃。民间画匠将自己化解在跨时代杰作的一个局部细节里,或许彼此如相同的色块,但就是这相同色块形成了鲜明强烈的主色调。如果每一个小局部都希望它自己区别周围,要变化出与众不同的、引人注目的个性色彩,一个文化形象就会变成一个太花的或者太灰的整体。

## 来点小自由

一个生命来世上一回完全没一点自己的创造,不值。虽然许多神鬼画匠师不曾想到要刻意“来点自我”,但,时代风格的演变在帮助每一个匠师得到某种“小自由”。除了时代暗中“操作”匠师的创造,一些画匠也自觉地来些“小自由”。秦叔宝是唐代的将军,唐代的门神肯定与秦叔宝无关。后来秦叔宝变成打鬼的门神了,这最先将旧门神换成秦叔宝的画师,应该算是“小自由”了一次。《赴坛》(见第68-71页)中出现清代生活中的男女求子、扛雨伞的男人走步,将这种生活人物引进鬼神画的头一个画匠也必是个大传统中的“小自由”者。

## 小 中 见 大

一匹神马于霞霓中昂首长啸,巨神吹号施令,众神将蜂拥拼杀,鬼怪奔逃(见第64-65页);主神抽刀,圆睁双目,衣带翻飞如云似雾(见第102-108页),其博大之势,有如排山倒海,身后的男女与之相比如虫蚁一般;阎王殿前,判官文书侧立,男



女跪听一旁，童子张幡，贤人打躬作揖，小鬼作惩治恶魂之刑，这一切全在十王的高案之下，阎王端坐案前，其大无比，这“大”全在“小”中见出（见第37-42页）。

## 有板有眼

鬼神画许多板结的画面，我们仍觉得空灵透气。在这样的画面里，总会有个“活”眼。《总圣》局部（见第103页）麻麻密密的人物各有动态，各有朝向，各有表情，加上云彩和各样道具，初看画面实在是板结得很。但是整体看来，一点也不闭塞。其原因恐怕离不开其中有一个“眼睛”亮着：在显要位置，双腿交叉倒立吹号的阴师，从号角里幻化出五个人身鸟首的雷公。这一中心情态在这一画面中有两个突出的因素：一是其它地方一色满彩而这块面积独用白底灰人；二是颇成规模的曲线在板结的大背景中十分抢眼。两者所造成的突出感形成了视觉层次上的立体空间。立体产生的节奏形成了板结中的愉悦。

## 有呼有应

人类社会官场的等级观造成了高资格鬼神在绘画中的塔式结构。塔式结构最易呆板、沉闷。高明的画匠懂得等级间交流呼应，能活跃画面。在作这些塔式结构尊神的时候，往往来点儿上下照应或“横向联系”。有的是一“塔”与另一“塔”两两相对；有的是一“塔”里边，让其中一位或两位神君作左顾右盼动作；还有的则通过云彩穿插或色彩、线条的彼此对应来轻松画面。如《阳府》（见第24页）众神朝左边，却让其中城隍爷回首向右，与土地爷作交流商讨之状，执扇的侍者则视线朝下，使群体的视觉虚线构成由上至下然后朝左的流动趋势。这线流到左下方城隍爷那里又由城隍的视线送回画框以内。流动的视觉线因此避免了单薄、单一。同时，观众欣赏的视觉点也随之留在画面里边。又如在各处的“奈何桥头”（见第51、55页），接引亡魂的金童玉女总是画成回首招呼的模样，在内容上符合真实，在形式感上符合美。

## 亦紧亦松

画面感觉上松与紧的关系，不完全同于简与繁、“眼”与“板”的关系。简与繁是平面疏密上的对比，“眼”与“板”是感觉立体层

次关系，而松与紧则是气韵的节律。《三清》（见第18-21页）上面是龙幡华盖，下面是左右侍臣；下部有巨龙宝座，皆花花朗朗。佛光和人物脸部，则基本上是单色平涂。从繁、简、疏、密关系上讲，龙幡华盖与侍者显然是繁者、密者，圆盘形佛光与人物脸部是简者、疏者；从“板”与“眼”的关系上看，呆坐与呆立的人物为“板”，侧面作张牙咧嘴的黄龙为“眼”。但是，从紧与松的角度看来，主神三清的眼神是最紧之处，而四边繁密的花花绿绿反而成了松的地方。大面积平涂的圆形佛光与脸面在纷扰的色线间铺开一块相当宽松的净地。在大面积净地的中心，忽然精雕细琢出一对半睁半闭的小眼。这半睁小眼还独以“黑白”于肉色块面之中映照出来，闪亮闪亮。下面侍臣仰视的眼光与上部主神低垂的视线在中间“聚焦”，将各种纷扰收紧，连那么突出的巨龙的吼叫，也无法冲撞神灵的专注。

## 亦动亦静

动与静的相处，本是世间万事万物的必然。大山中流一线泉水，水是动，山是静，静为主，静中有动；大河里一块礁石，石是静，水是动，动为主，动中有静。人也是自然物，自然界动静关系的存在自然会渗透到人造的鬼神画里。还是以《三清》为例，成等腰三角形排列的三个人物既对称又平稳，可说是静到极点。在这种静极的环境里，“偏向”的龙造成充满动感的“S”形势态，与上端涌动的巾幡龙饰成为静中有动的关系。这种“亦动亦静”为神们带来威严，给画面带来生气。

## 求和谐节奏，一变万变

民间画匠制作鬼神画，一般是拿祖传的样本“依样画符”。这些底样有的是现成的色彩画，有的则是线描墨稿。遇到线描墨稿的底样，色彩配置需要画匠自作主张。画匠的真功夫往往就表现在自作主张的时候。两幅大同小异的《佛祖》（见第28、29页）一幅色彩偏冷，一幅色彩偏暖。两幅画有各自的和谐。冷色调里的红用偏冷的大红，暖色调里的红则用偏暖的朱红；冷色调里的黄用偏冷的藤黄，而暖色调里的黄用偏暖的中黄；冷色调里的蓝用偏冷的湖蓝，而暖色调的蓝用偏暖的普蓝。冷调里的底色寒光闪闪，暖调里的底色暖气融融。那原本一律水红的莲花在这冷暖世界也有不一样的“体温”。相同内容、相同构图的两幅画，一个如湖光山色的“紫气东来”，一个像落日余晖里“回光返照”。



谁敢说民间画匠中没有色彩大师？

## 讲对比关系，推波助澜

“天皇皇，地皇皇”有天地对比；“水星占中宫，火殃来入地”有水火对比；“左运三十三转，右运一十八转”有左右对比；“包罗生万象，古佛在中央”有内外对比；“开天门，闭地户”则既有“开”与“闭”的动态对比又有“天”与“地”的上下对比。总之，鬼神之道，无处不有对比。在神鬼画里边，对比无处不有。立轴功德画画大神多，小牌位画小神少，两者同在一个法堂有对比；“东尊”朝右，“西尊”朝左是对比；主神画大，侍者画小是对比。线条疏密对比；色彩冷暖对比；神有善恶对比，鬼有好歹对比。总之，哪里有鬼神画佳作，哪里就有对比。对比使前者更前，退者更退。

## 威猛比照安祥

文殊、普贤在神画中出现是一对窈窕淑女似的女菩萨，总是妩媚动人，端庄秀丽。安祥的动态与表情，表现了佛家的哲理。在我们感受到深远、静谧的时候，我们看菩萨面容的余光里正好有威武的狮子或敦实的巨象。二者作咆哮奔走之状，牵引它们的人更是强悍勇武，双双蓬头怒面，杀气腾腾。上边菩萨斯文，下面坐骑威猛。也许正是靠了威猛的比照，女菩萨才如此地楚楚动人、柔心丽目（见第28、30页）。

## 卑微反衬尊贵

道教画轴里的尊神总是大腹便便，雍容华贵，给人帝王一样的高贵之感。在他们尊贵的身后往往有一个小人物谦卑地为他们举旌幡、摇长扇。小人物身体不过尊神的手臂那样长，四大天王手执法器，威风凛凛。在这凛凛威风的侧边，有小童子举一彩幡，怯生生翘首于天王胯股之间。显然，尊神之“尊”少不了卑微的反衬（见第14—16页、23、24页、58—63页、80、81页）。

## 疏朗烘托细密

王灵官的红胡子根根自毫端起笔（见第5页），顺飘拂大势，波波折折一番，太阳光一样朝四处蓬散飘扬开去，算是细密

的了。细微毫发不被浓重“繁华”的服饰纹样淹没而成为观者关注的中心，其引人注目的一个方式是以疏朗烘托细密。半侧脸部前边的毛发，一面是平涂的蓝光圈，一面是平涂的脸颊。繁密中劈出纯色平涂的面，为的是充分显示那些绝顶细密的线。

## 阴柔夹带阳刚

马灵官身披铠甲，脚踏风火轮，虽为护法大元帅，却因其书生白面，其威武少王灵官三分。但是，当王马灵官的卷轴一块儿自墙上打开，你会发现那白面元帅异常矫健、挺拔，整体的威武比王灵官毫不逊色。是什么原因使马灵官的阴柔之气化为阳刚呢？灵官手执的长杆兵器起了主要的作用。挺直的长戟从底下穿过曲曲弯弯的裙裾飘带直插顶端，成为画面构图中唯一的长直线，与下部风火轮轴线呼应，把嫩弱“武小生”的底气扶起来（见第8页）。

民间画师依据怎样的道理创造美，这永远是一个谜。我们试着作了以上概括，那只不过是随意剖开的有限断面里看到图像后，按我们的习惯勾勒的坐标。勾勒坐标是探寻的过程，在过程中，我们实现了“自我”。勾勒坐标还只是正式探寻的准备。

探寻鬼神画美的奥秘，我们来到了一个渡口。渡口无船，对面无岸，人人心中有船，人人眼中有岸。船在走，岸在移，人类看到的历史永远只是运动中的一段轨迹，依这道理，一个人能看到这段轨迹中的几个点——而且包括看到曾经别人见出过的点——也值。若是模糊看了一片，许多的点都含括于其中，更值。如果错看了目标，认出的所谓轨迹完全是你自己的心迹，那才是幸事一桩哩！有机会、有热情去看，也便是缘。