

北京美术摄影出版社

Beijing Arts and Photography Publishing House



中国面具艺术

Art of Masks of China



中国面具艺术

Art of Masks of China

主编

赵作慈
陈阵

北京美术摄影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国面具艺术/赵作慈, 陈阵著. ——北京:

北京美术摄影出版社, 1997

ISBN7-80501-201-6

I.中… II. ①赵… ②陈… III. 假面具——工艺美术

——中国 IV. J528.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 05031 号

中国面具艺术

北京美术摄影出版社出版

地址: 北京·北三环中路 6 号

邮政编码: 100011

北京出版社总发行

精美彩色印刷有限公司制版印刷

1997 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 889 × 1194mm 1/16

印张: 18.25 印数: 1—2000 册

ISBN7-80501-201-6/J · 196

019600

目 录 CONTENTS

前 言 PREFACE	2
总 论 INTRODUCTION	6
一、祭祀仪式与节日庆典面具 MASKS FOR SACRIFICIAL CEREMONIES AND FESTIVALS	26
1. 藏族民间舞蹈面具 The Tibetan Folk Dance Mask	28
2. 彝族“撮泰几” The “Cuotaiji” Masks of the Yi Nationality	34
3. 苗族“芒蒿” The “Mangge” of the Miao Nationality	40
4. 苗族“耍变婆” The “Bianpo Play” of the Miao Nationality	48
5. 土家族“毛古斯” The “Maogusi” Dance of the Tujia Nationality	56
6. 蒙古族“好德格沁” The “Hodegeqin” Dance of the Mongolian Nationality	62
7. 壮族“蚂蛭节” The “Frog Festival” of the Zhuang Nationality	70
8. 壮族“跳岭头” The “Tiaolingtou” Activity of the Zhuang Nationality	74
9. 仡佬族“依饭节” The “Yifan Festival” of the Mulam Nationality	84
10. 毛南族“条套” The “Tiaotao” Dance of the Maonan Nationality	90
11. 白马藏人“跳赤嘎” The “Chiga” Dance of the White Horse Tibetans	96
12. 广西桂林侗舞 The “Nuo Dance” of Guilin in Guangxi	104
13. 甘肃临夏汉族的“六月踩会” The “Sixth Month Waddling Dance” of Linxia in Gansu Province	108
14. 江西婺源汉族“舞鬼” The “Ghost Dance” of Wuyuan County in Jiangxi Province	116
15. 藏族“达马节” The “Dagma Festival” of Tibet	120
二、藏传佛教面具 THE TIBETAN BUDDHIST MASKS	124
1. “羌姆” “Qiangmu” Dance	126
2. “嘎尔乾” “Gargan” Dance	138
3. 跳“布扎” “Buzha” Dance	144
三、戏剧面具 THEATRICAL MASKS	152
1. 目连戏 The maudgalyayana Drama	154
2. 山西赛戏和队戏 The Sai and Dui Dramas of Shanxi Province	160
3. 藏戏 The Tibetan Drama	164
4. 土家族傩坛戏 The Nuo Altar Drama of the Tujia Nationality	174
5. 仡佬族傩坛戏、地戏 The Nuo Altar Drama and “Earth Drama” of the Gelao Nationality	182
6. 苗傩面具 The Nuo Drama Masks of the Miao Nationality	196
7. 贵州安顺地戏 The Anshun “Earth Drama” of Guizhou Province	206
8. 云南关索戏 The “Guansuo Drama” of Yunnan Province	216
9. 布依族“作道” The “Zuodao” of the Bouyi Nationality	226
10. 侗族“跳戏” The “Dancing Drama” of the Dong nationality	234
11. 安徽贵池傩戏 The “Nuo Drama” of Guichi County of Anhui Province	242
12. 福建邵武“跳番僧”和“跳八蛮” “The Dancing Foreign Monks” and “The Eight Dancing Savages”	252
四、其他面具 OTHER MASKS	258
1. 镇慑面具 Awe-Striking Masks	260
2. 墓葬覆面 Funeral Masks	272
3. 其他民族面具 Masks of Some Other Minority Nationalities	278
编后语 WORDS FROM THE EDITORS	283

前言

迄今为止,对于中国的面具和面具文化,在中国知者不多。在外国知者更少。说起来令人心酸,不少人误把面具称为脸谱。甚至不少外国戏剧学家误认为中国只有脸谱,没有面具。因为他们只看过中国京剧的演出。日本的假面(面具)史家知道并承认中国古代面具(如唐代兰陵王面具)曾经给日本的假面发展史以深刻影响,但有的史家却在《日本假面史》中说什么中国面具“与日本相比也相形见绌”,“在日本,眼睛、鼻子、嘴能活动的假面是很多的,但在希腊、中国、爪哇等地却一个也见不到。”(见野间清六:《假面的本质·假面·信仰性的供奉鬼面》,载于《中华戏曲》总第十一辑)我想,这位日本史家如果今天能到中国各地走一走,特别是各少数民族聚居区,他自己就会改变几十年前的错误观点。

其实这不能怪人家,几百年的闭关锁国,妨碍了中西文化、中日文化的正常交流。以面具文化来说,直至本世纪九十年代初仍然见不到一部用外文出版的大型面具画册或著作。而在国内,虽然一些人知道中国有面具,却不知道自家面具丰富多彩到什么程度,它在世界面具史上所占有的位置。更不知道各少数民族面具的特殊价值,少数民族面具同汉族面具一起共同构成了中国面具文化史,它们可以同世界上任何一个国家或民族的面具相媲美而毫不逊色。

北京美术摄影出版社出版的这本画册由于编者陈阵、赵作慈曾长期在《民族画报》社工作,同各少数民族聚居区的朋友,包括摄影作者,有着较广泛、密切的联系,这便形成了它的一大优势,那就是:除了收入汉族的以外,还包括了藏、蒙古、壮、苗、土家、彝、白、布依、侗、水、毛南、仡佬、仡佬、哈尼、黎和达斡尔、朝鲜、傣等民族的面具照片。这些面具,编者分成祭祀仪式与节日庆典面具、藏传佛教面具、戏剧面具和其它面具(包括镇慑面具和墓葬覆面)等数类,这当然可以,因为现在的分类并没有而且以后也未必会有完全一致的模式。



面具的功能是多样的,它有宗教的、民俗的、狩猎的、战争的、艺术的和娱乐的等等。面具是一种符号,一种假说,一种造型手段,一种神鬼的象征和宗教祭祀的法器。每一个古老面具的背后,都有一个或一个以上的故事,这些故事大都反映了古代宗教文化、民俗的文化背景。它们同所依附的祭祀活动、民俗活动、驱鬼逐疫、敬神祈祷活动的神灵角色一起,为研究文化人类学、民族学、民俗学、宗教学、神话学、艺术学乃至戏剧发生学等学科,提供了相当珍贵的资料。而少数民族的古老面具(包括假头、假形在内),同它所依附的祭祀仪式和民俗的舞蹈活动,则更具有原始形态或原生形态,如土家族的“毛古斯”、苗族的“芒蒿”、壮族的“蚂蚱节”、彝族的“撮泰几”,毛南族的“条套”等,它们大都不曾或极少受到人为宗教(如佛教、道教)的影响,甚至没有或极少受到汉族文化的影响,这就更具有极其珍贵的研究价值。

这本画册也有遗珠之憾,即,它对我国某些偏远的少数民族地区的面具,一时还来不及作更多的反映。当然这同目前对这些地区民族的古代传统文化(特别是巫文化和原始祭祀活动)的考察、研究工作做得很少有关。不过我想再经过一个时期,这种情况就会得到改变。只有到那时才有可能编出一部更全面地反映中华各民族面具文化的画册或著作。而目前摆在读者面前的这本画册,还有一两年内陆续出版的同类画册,不仅会使国人议论到面具文化的重要价值,也会使外国学者和读者对中华民族面具文化有一个比较准确、全面的认识。在这些画册面前,他们会惊叹自己进入了一个五彩斑斓和神奇奥妙的面具世界。

曲六乙

1996年11月于北京

PREFACE

Up till now, only a few people in China, not to speak of in foreign countries, have known the fact that China has its own masks and its own mask culture. I am sorry to say that quite a number of people call China's masks "make-ups" by mistake and many foreign dramatists think that China has make-ups, but no masks, because they have seen only the performance of the Beijing Opera. Although some Japanese mask historians know and acknowledge that ancient China did have masks, i.e., the masks for King Lanling of the Tang Dynasty (618-907), that exerted a great influence on the development of the Japanese masks, they said in the book "The History of the Japanese Masks" that the Chinese masks proved "definitely inferior to the Japanese masks" and "there are many Japanese masks whose eyes, nose and mouth can move, but even not one of such masks has ever been found in Greece, China and Java." ("The Essence of Masks, Masks and the Worshipping Ghost Masks" by Noma S., Volume XI, China Drama). I think if this Japanese mask historian could come to visit China and tour different parts of the country, especially the areas populated by minority nationalities, he would have had a different view and changed the wrong idea he had concluded several decades ago.

In a sense, this is not his fault, because China's door was closed for several hundreds of years and the culture exchanges between China and Japan as well as other foreign countries were hindered. For example, China had not published a picture album or book on the Chinese masks in foreign languages by the early 1990s. Some Chinese people know that masks do exist in China, but they do not know how colorful and rich the Chinese mask culture is and what a position it has in the history of masks of the world, needless to say the special value of the masks of China's different minority nationalities and their special positions in the history of the Chinese masks. The masks of China's minority nationalities and the masks of the Han Nationality which accounts for 94% of the country's total population constitute the history of the Chinese mask culture. The Chinese masks are so beautiful and they can compete with any other masks of foreign nationalities or countries.

Published by the Beijing Arts and Photography Publishing House, this picture album is edited and compiled by Mr. Chen and Mr. Zhao who have worked in the Nationalities Pictorial for many years and maintained good relations with friends and photographers living or working in the areas of minority nationalities. This has provided them with a most favorable condition: They have a way to get masks and mask photos of not only Han Nationality, but also many minority nationalities including Tibet, Mongolia, Zhuang, Miao, Tujia, Yi, Bai, Bouyei, Dong, Shui, Maonan, Mulam, Gelao and Korea. They have classified these masks into the Masks for Sacrificial Ceremonies and Festivals, the Tibetan Buddhist Masks, the Theatrical Masks and Other Masks (i. e. the Awe-Striking Masks and the Funeral Masks). Such classifica-

tion is, of course, acceptable, simply because there has been no other classification available so far and there will be not a unified classification in future.

The functions of masks are multiple. There are masks of religious, folk, hunting, war, artistic and recreational functions. Masks are, in fact, a symbol, a hypothesis, a means of modeling, a symbol for gods or devils, or an instrument used in religious sacrificial ceremonies. Every mask has at least one story which reflects the religious culture of folk culture in ancient times. Together with the relevant sacrificial ceremonies, folk activities, activities expelling devils and diseases, and praying to the gods, the masks have provided much valuable references to us to study anthropology, nationalities, folklore, religions, theology and arts as well as the development of drama. The ancient masks (including false heads and false shapes) of China's minority nationalities as well as related sacrificial ceremonies and folk dance activities are all original and primitive. They include the "Maogusi" masks of the Tujia Nationality, the "Mangge" masks of the Miao Nationality, the "Frog Festival" masks of the Zhuang Nationality, the "Cuotaiji" masks of the Yi Nationality, and the "Tiaotao" masks of the Maonan Nationality. These masks and their cultures have very high value for study because they have not been affected, or have been affected only a little, by the Buddhist, Taoist or other religions or by the Han culture.

This picture album, frankly speaking, could have been better, if some other masks of some remote minority nationality districts of our country could be collected and shown in the album. This is understandable, because the work has just begun to study and inspect the ancient and traditional cultures, especially the "Sorcerer's Culture" and sacrificial activities, in the above-said areas. Such a condition, in my opinion, will be changed in a not long period of time. By then, a new picture album or book which can better reflect the overall view of China's masks and mask cultures of different nationalities will come off the press.

The current picture album and those to be published in one or two years will let our Chinese readers recognize the important value of mask culture and make foreign scholars and readers have a fairly correct and overall understanding of China's mask culture. Enjoying these picture albums, they will be surprised to find that they have entered a colorful and mysterious world of the Chinese masks.

Qu Liuyi

Beijing

November 1996

总 论

1987年6月,德尔非古希腊戏剧讨论会的主要议题是面具问题。希腊和印度等国的学者纷纷发表意见并介绍本国情况,大会讨论得很热烈。这时,大会主席提出:“请中国学者发表意见。”当时,参加会议的中国学者是中央戏剧学院的罗锦麟和刘元声两位副教授。刘元声接过话筒说:“中国古代戏剧也使用面具,而且中国现代戏剧也偶尔采用面具。比如《一个死者对生者的访问》。”此言一出,会场上议论纷纷。一位美国学者跑到刘元声面前,她说:“你是否说错了,我知道中国只有脸谱,没有面具。请用汉字写下来。”当她看到“假面”字样后,再没说什么。这位学者的看法具有一定的代表性。

中国与西方世界在文化互认上的隔膜,远不仅面具文化一项。1984年,卡莫诺史前研究中心在第21期学报上刊登的一篇世界岩画报告所绘岩画分布图上,中国是个空白。同样,在很长的时期中,研究图腾文化的世界学者,对中国诸多的图腾文化也毫无了解。

对绝大多数的西方人来说,古老的中国是遥远东方一块神秘莫测的土地,这里的文化过于独特,让人难以琢磨。这也难怪,因为中国人对本民族文化的传播做得极为不够,从而出现了上述以及与之类似的现象。这种现象如同世界对非洲面具文化的认识一样,但是,它们却被毕加索、马蒂斯等现代派艺术大师所赞赏,他们从中得到莫大的启迪。

然而,如今情况毕竟不同了,随着西方学者日益增多地踏上中国土地,特别是几次国际傩戏、目连戏学术研讨会的召开,越来越多的外国学者看到了琳琅满目的中国面具,并把这一信息带到了西方。近年来几部面具图册的出版,促进了中国面具文化的传播。不过,这些图册编选的几乎全部是傩面具图片,有些书带有很大的地区局限性。至今尚没有一部比较全面地介绍中国各种类型、各民族面具的图册问世。我想,这是本图册编辑出版的主要原因。

一、中国面具的发生与发展

面具,是世上古老民族共生的文化现象。

中国面具发生在何时,恐怕难以一言蔽之。不过,在本世纪初发现并逐渐形成研究热点的四大原始器物——岩画、彩陶、青铜器、甲骨文中,却都留下了面具文化的明显印迹。

中国的图腾崇拜与世界其他民族同样,是最早的观念形态之一。远古人们要用种种手段把自己装饰得类似于本氏族或本人的图腾,将自己同化于所崇拜的图腾。只有这样,才能获得图腾的庇护。图腾是多种多样的,因此,先民们的图腾装扮也五花八门。无论是在三种主要图腾仪式——入社仪式、繁殖仪式、祭祖仪式中,还是平素图腾装扮中,面具与假形是常见的造型手段之一。

图腾的装饰以及种种仪式,都不同程度地反映在上述四种原始器物当中。其中的某些刻绘及图纹,成为我们探索中国面具发生的可贵资料。同时也是中国面具文化发端极早的证明。

据中国古籍《龙鱼河图》、《路史》、《述异记》记载,以黄帝为首的部落联盟曾与以蚩尤为首的部族在涿鹿大战。黄帝一方,“熊、黑、貔、貅以为前行,雕、鸱、雁、鹳以为旗帜”;蚩尤一方则“兽身人语,铜头铁额”、“人身牛蹄,四目六手”。这些都是图腾装扮被用于战争的显证。这里,假面、



假形的利用是必不可少的。至于秦汉之间冀州一带人“三三两两，头带牛角而相抵”，则是艺术地再现了当时黄帝战蚩尤的故事。《竹书纪年》上说“(舜)即帝位，击石拊石，以歌九韶，百兽率舞。”推断这“百兽率舞”，或正是诸多以兽为图腾的部族归顺之后，在祝舜即帝位的典礼上，所跳起的本部族图腾舞。其中，我们也能想见假面与假形的运用。

在甲骨文及金文中，有一批表示佩戴假面或假头而舞蹈的字符——

甲骨文	金文	金文	金文	金文	古图	甲骨文	甲骨文	甲骨文
魑	夔	夔	黑	黑	美	虞	虞	虞

这样的例子很多。古文字学家解释说，这些字所代表的是分别戴着虎、鱼等面具或羽毛等饰物的舞蹈者的形象。或者也可以认为是远古图腾舞蹈的遗存。湖南长沙出土的战国时代楚帛书中绘画的十二个神兽，尽管已残，但是我们依然感受到楚文化那浓郁的浪漫气息。帛画中或人身兽头，兽身人头，或头上生角，或一身三首，奇形怪状，它们已经不是从前的图腾形象，人们更多的想象——无限诡谲、无比神奇的幻想已被加进去了。

在这里，我们发现这些假面、假头乃至假形，多是动物体态，动物面具的先行正是中国面具文化发展史中的一个规律。在日后，由于种种宗教的兴起，各宗教信仰之中作为祥瑞之物的兽（如虎、狮、牛、象、龙、凤、鸡、熊、麒麟等）又被引入面具文化。其实，这些祥瑞之兽有的原本已存在于面具文化之中，但由于后起宗教的推崇而又巩固了它在面具造型中的地位。

众所周知，中国是一个农业和畜养业发端很早而又绵延悠远的国家。这就决定了中国文化的典型的农耕文化色彩。学者们把这样的文化直呼为“面具文化”。德国的利普斯《事物起源》第十

一章做了如下的解释：“人们更加依赖于那些导致下雨或干旱、欠收或丰收、家畜生病或健康的神秘的超自然力量。这样，农民生活的本质就决定要通过努力表演和舞蹈，来满足那些控制他们食物供给的超自然力量，恳求它们的帮助与合作”，“当他们举行仪式和表演时，面具是生活中非常重要的因素。在面具表演中，戴面具者是戏剧中的英雄，而不是戴着它们的人；戴面具者是他所代表的角色，而不是他的外表。戴面具者实际上是死者的亡灵、祖先和动物，这一概念有助于加强戏剧引起的恐惧。”事实正是这样，悠远的农耕业以及由此而派生的农耕信仰是中国面具又一支源头，进而言之，它既是一种源头，又是整个面具发展史中造像艺术不尽的流。

江苏连云港将军崖岩刻是太昊、少昊诸东夷氏族早期文化遗存的重要部分。将军崖岩刻反映了数千年以前这些农耕部落的社会生活。岩刻中所有人面像的底部都刻有一条长长的线，有的线直达地下，有的线的下端直接与农作物相接，给人一种禾苗上长出一个人面的感觉，它是先民们植物神崇拜的鲜明写照。在鬼面像、星像集中的岩刻部分，可以看到几个形鬼面。尤其值得注意的是，在几组岩刻等距离的地方，有由一块大石和两块小石搭成的平台，考古界认为，这是祭祀神灵的圣地。无论是连有禾苗的神面像，还是夹杂在星像之中的鬼面像，都有可能是先民们在祭祀神灵时的装扮。

自古以来，中华民族的祖先在不断地举行着种种祈愿仪式，在春日祈，在秋日报。周代的三大祭礼，大蜡、雩祭与农耕有着密切的关系。流行在今天的各地、各民族的许多祭仪、舞蹈也与农耕信仰有直接关系。

鬼魂观念产生之后，与之相伴随，人们又创造了敬鬼神、驱鬼魅的仪式。对鬼魂的祭与驱、敬与打，反映了中国先民在“对转律”制约下的民俗心理。周代三大祭祀仪式的另一项就是驱傩，它是由方相氏来主行的驱鬼仪式。方相氏的装扮是“掌蒙熊皮，黄金四目”。（《周礼·夏官》）这种装扮可能是头戴假面，身蒙熊皮，也可能是一种假形，而面具或假头连在熊皮之上。

甲骨文中有“𪛗”字，专家们认为，它是殷商时代表示驱傩仪式的字，其中“宀”表示房屋，：“𪛗”代表妖邪之物，而“𠂔”是手中执物，合起来是表示在房屋中由持有棍棒等物的人行驱鬼仪式，即傩。进而言之，它应当表示在屋内进行的逐疫。这种逐疫仪式在周代叫作“堂赠”，是傩仪的一种。在甲骨文中，鬼字刻作“𪛗”、“𪛗”，这是戴着假头或者假面的形象，是先民们想象出来的鬼的形象。在周代还有这样一些字形“𪛗”、“𪛗”、“𪛗”，推断起来，它们可能是持戈打鬼的象形，也可能是头戴假面、手执戈举行仪式者的形象，而有些专家认为它们是“鬼”字的别种写法。不管怎样，假面的运用是显而易见的。

文化的历史是一条流淌不尽的大河，在这条大河中，融汇了来自不同源头的支流，它们互相交融，以至难分泾渭。面具文化也同样在交融之中发展。当图腾观念渐为别种观念取代，图腾崇拜仪式淡化乃至消亡之后，作为以图腾为依据而创造的面具，已经融汇到其他形态的仪式之中，但是却改变了它原来的含义。作为某种文化要素，只有把它放在整体关系之中时，才能认识其涵义。也就是说，当整体关系发生变异时，面具的个体文化内涵也将随之发生变异。



二、古代面具概述

如前所述，傩是一种源远流长的驱鬼仪式。然而随着历史的发展，即便在循规蹈矩的宫廷里，傩仪也处于渐变之中。到了汉代，宫廷大傩中，在方相氏的麾下增添了十二个神兽，为甲作、睚眦、雄伯、腾简、揽诸、伯奇、强梁、祖明、委随、错断、穷奇、腾根（此据《后汉书》。汉张衡《西京赋》所列十二兽与此不同）。勿庸置疑，这十二个神兽必以假面或假形为其装扮，方能象兽。

秦汉时代宫中乐舞常用假面、假形来装扮神人与神兽。秦二世尝在甘泉宫作角抵俳優之观，所演散乐之中，鱼龙曼延、凤凰、象人、怪兽、狻猊诸戏，皆涉假面。汉宫的假面乐舞又远盛于秦。张衡《西京赋》中描绘的“总汇仙倡”，有豹、黑、白虎、苍龙等；而在“曼延”的表演中，又有熊、虎、猿猴、怪兽、大雀、白象、龙、狻猊、鹿、螭、龟，所有这一切，均采用假面、假头和假形的化妆技术。

这里，我们可以清楚地看到，从商周到秦汉，无论是在驱鬼的傩仪中，以娱乐为目的的宫廷乐舞中，还是其他性质的祭祀仪式中，用假面或假形来装扮的，几乎全部是被神化了的自然兽类，或经过幻想加工、多兽拼凑而成的神兽。这种现象一直延续到南北朝。在南北朝之前，以人的面像为基调的面具在祭祀仪式以及宫中乐舞中尚很少发现。在记述这些方面的古代文献中，更常见的是动物神；即便是人，往往也以动物形象或与动物的合体形象出之。当然，在出土的器皿上、墓葬物中，用以镇慑的纹样或面具、假形，也有以人面为基调的，有的干脆就是人面。这样的例证不少，但似乎没有形成规模。可见，远古图腾崇拜、自然崇拜的影响何其深远。

南北朝乃至隋唐的情形就大不相同了。南北朝时期荆楚一带的民间傩仪已有金刚力士以及胡公头的面具。唐代敦煌民间驱傩中，那大有异域风味的苏幕遮已将兽面与以人面为主调的鬼神面混杂于一处，这可以从唐僧惠琳《一切经音义》以及今存于日本的龟兹狻猊盒舞图中得到充分的证明。源于北齐而盛行于唐代宫廷的“大面”、由西域而传入中原的“胡饮酒”、“钵头”，无论从文学记载还是从今存于日本的《信西古乐图》中，都可以看出它们使用的都是人面面具。其它如“文康乐”、“西凉伎”等隋唐宫中乐舞也均着人面具。之所以出现上述情形，或与佛教文化的传入乃至西域文化的东渐大有关涉。印度佛教的造像大都以人像为其主调，这种造像文化极大地影响了西域文化，西域地区将佛教文化吸收加工之后，改变了原有的面具造像风格，然后东传中原，带动了中原面具造型的变革。至于藏传佛教中一大批动物形象面具则主要来自西藏固有的本教动物神。

道教对面具造型的影响，主要出现在宋代以后。宋代宫中大傩仪中出现的神祇与前代大不相同。如钟馗、土地、门神、判官、灶神、六丁、六甲、神兵、五方鬼使等等，（宋·孟元老《东京梦华录》、吴自牧《梦粱录》）大都来自道教神系以及民间诸神，而且，从现存的历代图片等形象资料来看，它们主要以人像作为基调。或者可以这样说，南北朝以后，中国面具走向了一个人形面和神兽面杂处共容的阶段。

中国的以市民为主体的城市是在宋代正式开始形成的，市民文化也是从这个时候正式确立

的,这两点对于中国文化艺术的发展,有着举足轻重的作用。由此而结社之风大兴,以满足市井生活之需。社,原是以里社、宗教为基本单位而举行的民间庆典活动,由来已久。在庆典活动中,往往集中了种种民间技艺,热闹红火,后代遂有社火之称。宋代城市一些专门的技艺人,按从事的艺术品种结为各种社,以切磋技艺,互相照应。在互相促进、彼此沟通的前提下,民间艺术便大踏步地前进了。一些原本为宗教祭祀的仪式,也明显地向市俗化转变。于是,无论是城乡的庙会社火,还是宫廷宴会庆典,娱乐之风普遍高涨。宋代的面具在这种文化背景之中存在,同样不可能不向市俗化方向转变。除上述宫中大傩仪中,道教神祇面具已占有绝对优势之外,宫廷娱乐性庆典中的面具化妆也几乎如此,而且市井众生之像也占有一定比重。在北宋宫中诸军百戏之中,有以钟馗为主角的“舞判”,有由“皆假面异服”、面具如“祠庙中神鬼塑像”的十数人所演的“歇帐”(《东京梦华录》)。宋代宫廷举行大傩,下桂府曾进面具,一副即达八百枚,这些面具想必佛、道、巫教乃至传说中英雄、市井杂色人等样样皆备,它们“老少妍陋、无一相似者”(宋·陆游《老学庵笔记》),则民间面具于此亦可见一斑。京师以及其他地区的面具虽不能与桂林面具同日而语,但情况亦颇为可观。陈元靓《岁时广记》记除日驱傩,既用鬼神面具,也有“作女儿形”的面具。周密《武林旧事》记述南宋时的“元夕舞队”,既有“抱锣”、“装鬼”等神鬼面具,同时也有李大口、长瓠脸、兔吉、大憨儿、麻婆子等市井滑稽面具。南宋的道隆和尚在《观剧论》中有“戏出一棚川杂剧,神头鬼面儿多般”之咏。今存南宋朱玉《灯戏图》中的种种人物形象,正好可作以上几种文字记述的鲜明的注释。

元以后的情况又略有不同。此时,藏传佛教传入中原,且倍受元代朝廷的重视,一些具有独特风格的神舞便一同传入。在元代宫廷礼乐中,有名为“乐音王队”的乐舞,其中有戴“红发青面具”的男子三人、“孔雀明王像面具”的男子一人、“毗沙神像面具”的男子二人、“龙王面具”的男子五人、“飞天夜叉之像”的男子五人、“戴霸王冠青面具”的男子八人、作“五方菩萨梵像”的男子五人、作“音王菩萨梵像”的男子一人(《元史·礼乐志》)。在中国戏剧史上有黄金时期之称的北杂剧,其化妆艺术也有假面。明代初年人朱权《太和正音谱》列杂剧十二科中有“神头鬼面”一科,想必要用到面具,而且这类戏在宫中也很盛行。可能是因为此类面具太恐怖吧,元世祖忽必烈于至元十八年(1281年)曾下禁令:“骷髅头休穿戴者”(《元典章》)。

如果说元杂剧演出使用面具的情况尚不够明朗的话,那么,明代万历年间人赵琦美《脉望馆抄校本古今杂剧》所附“闯关”,则十分详尽地列出了明代宫廷演出元明杂剧时的服饰与假面。这些“闯关”附于某些剧本的最后,是明宫演出杂剧时对装扮的规定。在涉及神、仙、佛、鬼、精等形象的杂剧中,大都用到假面或假头,比如在《众群仙庆赏蟠桃会》中,钟离戴双髻陀头、铁拐李戴鬚发陀头;在《宝光殿天真祝万寿》中,意马戴马头,心猿戴猴脸,千里眼戴鬼头;在《庆丰年五鬼闹钟馗》中,众鬼皆戴假头,其中青、黄、赤、白、黑五鬼,要戴五色鬼头;在《贺万寿五龙朝圣》中,则出现了獬头、鼋头、鱼头、龟头、鳌头、水卒头、虾头、蛤蟆头等;在《贺生平群仙庆寿》中,则采用了树枝陀头、虎头、鹿头、猿头、鹤头;在《广成子祝贺齐天寿》中,威山鼠精戴鼠嘴,大仓山鼠精则戴鼠嘴头(二者当有区别,鼠嘴或为半面具);《关云长大破蚩尤》中的蚩尤神着红发陀头,驱邪院主戴撒



发陀头。从以上所举的几本杂剧来看，明宫廷的戏剧演出化妆，假面、假头是重要的造型手段之一。今存清人绘《康熙庆寿图》中，有明显的后台布置情况，架上挂着各式髯口及面具，其中有整脸面具，也有半面具。半面具大都为眼、鼻及部分脸颊，而将嘴空着，这样的半面具更宜于演员演唱。图中另绘有一背身举手表演的男角，看其装扮，似为加官。跳加官也是戴假面演出的，这种惯例一直延续至今。明清时代是中国戏曲脸谱从比较完备到十分成熟的时期，也是面具发展到炉火纯青的时期。脸谱、假面必然发生互相影响、互相借鉴的关系，它们在这种关系中并存，也在这种关系中保留着各自的特色。

三、现今面具的分布及特色

大体上说，中国现今面具是以使用面具的宗教仪式、节日庆典以及戏剧演出的流布地域分布的。此外，作为以历代面具为基本素材及参照而制作的工艺品面具，作为儿童游戏时佩戴的面具，则基本上没有地域性界限，它们在庙会期间或在城市工艺品商店中均有出售。

众所周知，中国的自然地理环境并没有为老百姓提供一个无限美好的空间。恰恰相反，肥沃的可耕地并不可观，加上此起彼伏、从无休止的水灾、旱灾等种种自然灾害，使自古以来以农业为主的中国人，不能不产生靠天吃饭的思想。在这里，“天”的概念，不单单指自然的天空，而具有更加广阔的含义，包括各类、各种神灵。于是，古代本属两个系统的仪式在民间化合为一，这也就是目前难以将严格意义上的傩仪与敬神祭祀区别开来的原因，有些地区干脆称傩仪为傩愿，而把举行傩仪称作“还傩愿”。

中国民间面具中很大一部分就在这种形势下存在着。无论是什么地区的傩，往往几种宗教并存，通常以巫、道二教神祇共处一坛的最为常见，有时也引入佛教神祇。巫师作为神祇与人的中介，当他戴上面具之后，他便是神，于是，面具就成为神祇象征。正因为如此，在各地以及各少数民族傩中，面具几乎无所不在。然而，这也不是绝对的。由于各地区的民俗差异，更由于各少数民族信奉的神祇各有不同，从而形成面具形态的不同。比如安徽池州傩全套面具具有18面、24面、28面、36面、42面等，而通常以36面为一套者居多。以36面为一套的面具也有两种套数，其中一种套数分别为：玉帝、圣帝、观音、状元、文曲、武曲、肖女、土地、刘公、大娘、小娘、岳将、赵将、谭白、宋宗、水官、小官、包公、秦琼、社公、天官、先生、和仙、合仙、梅香、武伞、尉迟恭、范杞良、刘文龙、老和尚、小和尚、土地母等。不但有佛、道教中神祇，也有历史人物、市井中人甚至戏曲中人物。

而同样以36面为全堂面具的贵州荔波县布依族傩面具，则全然不同，为：万岁天尊圣母、花林仙官、六桥青蛇判官、托生花王太庙、本殿三元帅祖、太子六官、双龙树王（上龙太子、下龙太子）、九娘、五位功曹（计五面）、李应社王、欧官、蒙官、冯敖老爷、覃九老爷、她地许、勒良、雷王、写傩、莫一、莫二、伍通、龙公、白马、三界老爷、猴王、上公七郎、刮坛、染吴、鲁班。其中有专掌生育、送子的生育神，也有保护人平安的神，还有专职驱鬼除疫的人物等等。湖南邵阳的傩面也以36面为全

堂,其名目又与上述大为歧异。由此可以想见,中国各地傩面具之丰富。

从上述例证又可以看出中国祭祀仪式乃至整个传统艺术的随意性。在本该严肃、整饬的宗教祭祀中,在请神、娱神、送神基本框架内,无一例外地穿插了许多滑稽场面、嬉戏性片断、整场的喜剧小品甚至一出完整的戏剧。要完成这些片断、小品的演出,一定要增加与之相适应的人物,于是,各色各样的人物面具也就出现在祭祀仪式之中。因此,任何一次民间宗教仪式,无不是一次庞杂的、丰富的、欢乐的既娱神又娱人的活动。

这种随意性特征同样反映在面具的造型上。同一个神面,往往有各种造型。在民间雕刻艺人那里,几乎没有统一的共遵的标准,可以充分发挥他们的想象和聪明才智,展示他们高超的刀工技法。这是就一般而言,特殊情况也是有的。如西藏的面具制作,就有法度。《藏经》工巧明部有《造像量度经》一部,有所谓“三门九势”之说,它对西藏绘画、塑像以及面具造型都具有权威性的制约作用。尽管如此,却仍有小变,各地羌姆面具的差异,就是例证。

如果说,上述这种随意性仍属表层意义上的文化特征,那么,形成这种面具文化特征的原因究竟是什么?除去前述之地域的、生产方式的原因之外,文化上的根源又是什么?

我们知道,巫教在中国有着久远漫长的历史。巫教是继承了远古图腾崇拜、自然崇拜,以及鬼神崇拜的种种文化传统而形成的一种民间宗教。这样的历史渊源,决定了巫教初始阶段的多神崇拜性质。有趣的是,巫教在后来的发展过程中,一直没有改变这一性质。后起的道教是在民间巫教基础上形成的一种人为宗教,在道教神系中,既有新创的神灵,也有巫教的部分神灵。巫教的神灵一旦被道教吸收,其影响、地位、职能也随之提高、扩大。道教神系自然地又对巫教发生影响,被巫教所吸收。佛教的传入,又带来了大量的佛教神灵,并与道、释二教发生某些交融。以祈愿为宗旨的民间种种宗教仪式,由于本身没有独立的神灵体系,就不能不采取拿来主义。于是乎,形成各路神灵齐集祈愿摊坛的局面。惟愿如此,其他民间宗教仪式往往也如此。

中国传统面具舞,一般来说,很少以舞的形态独立存在,它们不是作为某种仪式的组成部分,就是以某个节日庆典为依托,而那些节日庆典往往又以某些宗教的或文化的、民俗的意义为内涵。这里,同样以仪式或节日庆典覆盖地区作为面具的流行区域。

在藏传佛教流行的西藏、青海、甘肃、四川、云南、内蒙古等省、自治区,那独具特色的喇嘛神舞面具既有其共性,也有各地区的个性特征,出场人物同中有异,面具自然也互有出入。十二相面具具有龙、牛、虎、豹、熊、狮子、凤凰、羊、大鬼、小鬼、男鬼、女鬼。在历史上白马藏人生活地区,处于藏汉、藏羌接触的边界,汉、藏、氐、羌几个民族的文化在这里杂交、融合。反映到面具上也必然如此。其中四种鬼面具代表了白马藏人的祖先,而八面动物面具则是远古图腾崇拜或自然崇拜的遗迹。它们应当分属于不同的民族图腾和民族神灵。说起十二相,我们自然联想到彝族的《十二兽神舞》。在云南哀劳山,每隔三年,便在南涧县虎街山神庙举行一次大型的祭祀活动,届时,要由十二个巫师表演《十二兽神舞》。这十二兽与上述白马藏人的十二相不同,它们是:母虎、兔、穿山甲、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪、鼠、牛。它们也即是彝族十二兽历中的十二兽。彝族崇拜虎,虎是其主要



进一步探讨。总之，流布于全国各地、各民族中的面具，无不打上地域文化、民族文化的烙印。

现今中国面具制作的用材多种多样，主要有：木头、树皮、竹纸、草、皮革几种，其中尤以木制者最为常见。木制面具常采用柳、梓桐、樟、楠、松、白杨、丁香、白果等树木。一则因地制宜，就地取材；二则以雕刻方便又不易干裂为选材标准。有的则与当地习俗相关，比如甘肃白马藏人认为柳树能够避邪，他们跳《赤嘎》所用的面具，皆用柳木雕刻。云南关索戏面具用滇产的白棉纸，一层一层地糊在各种泥塑模型上，晒干后补合成形。

中国面具源远流长，古老而常新，它随着它的载体的变迁而不断变化，在变化之中求生存。就整体而言，它向着娱乐化日趋接近，神秘性渐为娱乐性替代，庄严性渐为滑稽性替代，宗教的虔诚渐为艺术的审美所替代。中国面具既包容在其他文化现象之中，其本身的恢弘也足以撑起一个独立的艺术门类，值得人们倾注精力去深入研究。中国面具把几千年来某些中国文化精神积淀其中，它象大河之中一滴水珠，剖析它，可以以小见大，了解整条大河的神韵。

麻国钧

一九九六年十月

于京师惜宝刀斋

主要参考文献

- 《周礼》 中华书局影印《十三经注疏》本,1979年11月版。
- 《唐六典》 唐·李林甫等撰,陈仲夫点校,中华书局1992年1月版。
- 《旧唐书》 上海古籍出版社、上海书店缩印《二十五史》本,1986年12月版。
- 《新唐书》 (版本同前)
- 《东京梦华录注》 宋·孟元老撰、邓之诚注,中华书局1980年8月版。
- 《元史》 上海古籍出版社、上海书店缩印《二十五史》本,1986年12月版。
- 《析津志辑佚》 元·熊梦祥著,北京图书馆善本部辑,北京古籍出版社,1993年9月版。
- 《元曲选》 明·藏懋循编,中华书局1958年10月版。
- 《明史》 上海古籍出版社、上海书店缩印《二十五史》本,1986年12月版。
- 《明宫史》 明·刘若愚撰,北京古籍出版社,1982年4月版。
- 《奢摩他室曲丛》 吴梅辑,商务印书馆1928年版。
- 《古本戏曲丛刊》(四集) 古本戏曲丛刊编刊委员会编印,1954年版。
- 《中国舞蹈史》(明清部分) 王克芬著,文化艺术出版社,1984年8月版。
- 《日本考古学研究者·中国考古学研究论文集》 日·樋口隆康主编、蔡凤书翻译,日本株式会社东方书店1990年3月版。
- 《中国戏曲通史》 张庚、郭汉城主编,中国戏剧出版社,1980年4月版。
- 《西藏和蒙古的宗教》 意·图齐、西德·海西希合著,耿升翻译,王尧校订,天津古籍出版社1989年6月版。
- 《藏传佛教思想史纲》 班班多杰(藏)著,上海三联书店1992年4月版。
- 《中国岩画发现史》 陈兆复著,上海人民出版社1991年9月版。
- 《中国面具文化》 郭净著,上海人民出版社1992年2月版。
- 《中国图腾文化》 何星亮著,中国社会科学出版社1992年11月版。
- 《中国史前神格人面岩画》 宋耀良著,上海三联书店1992年10月版。
- 《贵州傩面具艺术》 皇甫重庆编,上海人民美术出版社1989年版。
- 《中国民间舞与农耕信仰》 张华著,吉林教育出版社1992年6月版。
- 《傩戏·少数民族戏剧及其它》 曲六乙著,中国戏剧出版社1990年7月版。
- 《中国傩戏调查报告》 顾朴光、潘朝霖、柏果成合编,贵州人民出版社1992年3月版。
- 《西藏面具艺术》 叶星生编,重庆出版社1989年9月版。