



清代瑶族神像画

主 编: 陈杉
副主编: 平一斯



四川大学出版社

清代

瑶

YAO CEREMONIAL PANTINGS DURING
QING DYNASTY

族

神像画

主编：陈杉 副主编：平一斯

编委：伍妍 李奇阳 黄诗惠 任健 师宏艳 汤静 蒋媛媛

 四川大学出版社

特约编辑:王秋霞
责任编辑:梁平
责任校对:杨果
封面设计:陈杉
责任印制:王炜

图书在版编目(CIP)数据

清代瑶族神像画 / 陈杉主编. —成都: 四川大学出版社, 2017. 12

ISBN 978-7-5690-1511-9

I. ①清… II. ①陈… III. ①瑶族—信仰—神—绘画研究—中国 IV. ①J219

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 330767 号

书名 清代瑶族神像画
QINGDAI YAOZU SHENXIANGHUA

主 编 陈 杉
出 版 四川大学出版社
地 址 成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行 四川大学出版社
书 号 ISBN 978-7-5690-1511-9
印 刷 四川盛图彩色印刷有限公司
成品尺寸 250 mm×280 mm
印 张 17.5
字 数 632 千字
版 次 2018 年 11 月第 1 版
印 次 2018 年 11 月第 1 次印刷
定 价 382.00 元



◆ 读者邮购本书, 请与本社发行科联系。

电话: (028)85408408 / (028)85401670 /
(028)85408023 邮政编码: 610065

◆ 本社图书如有印装质量问题, 请
寄回出版社调换。

◆ 网址: <http://press.scu.edu.cn>

版权所有◆侵权必究

中国远古绘画基因的优化承传

——读清代乾隆年间一批水陆画有感

林木

水陆画为正经学人看不太起，学界研究的人也有限。20世纪40年代初，张大千要去研究敦煌壁画，他的好友徐悲鸿劝他别去，以为那些水陆画之类荒诞不经的东西毫无价值。后来敦煌火了，但水陆画仍然很冷寂，对水陆画，研究美术史的我也没涉及过。最近，陈杉要为一批古画出本画册，请我写序。她这批画就是水陆画，乾隆三年时的古画。乾隆三年，亦即1738年，距今快三百年了。这批画确属古代流行的普度水陆众生超度亡灵用的水陆道场画类型。这种画是在作水陆法会时用以张挂，以彰显法会的神圣力量。根据法会大小，张挂的水陆画从几十到数百张不等。这种水陆画的内容，把中国人信仰的天上地下、凡尘人世、诸路菩萨神仙一并请齐，佛道儒三家的偶像，连同三皇五帝、民间神人如土地城隍财神关公一并入画，其杂糅诸神之繁杂难以计数。中国从不像许多国家为宗教爆发冲突和战争。就算为争夺名山、道场、佛道有过争斗，也只是局部，且手段不剧烈，并非你死我活，充其量输家再找座山弘自己的法，或画张《醉僧图》笑一笑得了，亦算兼容并蓄、吸取众长吧。这种中国式的信仰观，在水陆画上可谓呈现得淋漓尽致。所以研究水陆画，从社会学、历史学角度了解古代中国人的信仰很有参考价值。当然，我更感兴趣的是这些古画的艺术价值。

水陆画画师，一般属工匠之属，这批水陆画原是湖南永州江华县的，地名至今一模一样。既然是农村画匠之作，要有多高的艺术水准就有些要求过甚。当然也有水平高的，如山西一些画在寺庙的水陆画性质的壁画，水平不亚于永乐宫壁画。卷轴画中的水陆画，也有类似高水平的。不管水平高低，此类古代水陆画乃至其他宗教类型的画作，却因以下几个原因，具有较高的艺术价值：第一，绘制者大多具有与所绘之宗教倾向一致的宗教信仰，这使他们一定会把绘制工作当成宗教行为兢兢业业、一丝不苟。第二，此类画作都是有粉本的。宗教艺术因为有一套严格的宗教仪轨，故画师不得任意掺杂自己的主观想象，至少在主神像的绘制上是如此。故画师即使水平有限，他的水平至少得保证传世的粉本必须得到忠实的传递。加上画师们自己的宗教信仰，这种宗教艺术的承传得以保证。第三，这种粉本在成百上千年的承传中，在不影响宗教教义仪轨的情况下，一些艺术处理上的特色或缺点会在历代画师高手手中得到反复的优化处理，而使之愈趋完善。第四，在这种处于中国民间宗教内部的，保证严格承传程序，因而较少地受到其他非本宗教因素

干扰（例如文人艺术干扰）的水陆画中，自成体系地保留了中国古代乃至远古的民族艺术的基因和信息。

这批画作给我的第一印象是真正的重彩画。今天中国画界言必称水墨，却不知道直至北宋年间，我们的绘画一直称“丹青”。北宋以前的中国画坛是“丹青”的天下。“丹”者，朱砂类红色矿物石质颜料；“青”者，石青石绿类蓝绿石质颜料。石质颜料具有永不变色的特点，故作品厚重明丽永不变色。中国画中的石质颜料还有如赭石、石黄、土黄、白垩、蛤粉……称其为重彩的原因有二：一是石质颜料厚重，有一种水质颜料所不具备的厚重的材质感；二是用色凝重，即此种类型的颜料，在色彩的饱和度上均为纯色，故色彩自身的情感效果强烈。由于用色在明度上偏深暗，大片沉重的色彩在形成深沉诡谲的神话氛围中起到了传统水墨不能起到的神圣作用。

从画面上看，读画除了常识性的看形象外，专业角度通常首先看用笔用线。而该画之线条画得不甚高明，民间画工的特征一目了然。再仔细审读，发现线条不仅稚拙，且多用赭色轻勾细描，人体各部位大多用此种色线；用墨线的地方也不高明，但大多用于勾勒深暗色块的边缘，故墨线的线型在画面中并不突出。墨线的线型不突出，但是颜色的块面性特别强，这就是这批水陆画特点之所在。我们在画面上看到的都是各种颜色的色块，而且在色彩的搭配穿插上是相当讲究的。暖色周围一定有冷色的搭配，大块暖色中一定有冷色的小色块穿插切割，较暗的色块间一定得有明度较高的色块穿插间隔。古人用色，还巧妙地把墨之黑色、金色及留白的白色相杂糅，用以在多种石色中起间隔、衬托、调和、对比等多种作用。当然，这些色块又非常自然地是马匹，是人物的五官四肢，是冠帽服饰，是背光火焰。换言之，民间画师们在画这批水陆画时，画幅各部分的颜色种类、明度、色度均在统一对立的有机关系中得以确立。这样，远看，画幅是色彩明丽搭配自然的抽象意味的色块组合；近看，则又是各路披挂威武骑马横刀的仙佛神祇……其设色之精妙，让人慨叹。这才是中国绘画艺术本来的面目。

中国绘画从秦汉开始流行，最初的墓室壁画上，就有以块面的色块作为表现方式出现的。就是著名的马王堆帛画，在用线的同时重彩块面的描绘亦是其基本的画法。以后，这种块面造型的方式不仅出现在东汉时期的画像砖石上，更大量地出现在敦煌壁画上。由



作者简介：

林木，四川大学教授，中国美术家协会理论委员会委员，国家现当代美术研究中心专家委员，第十一届、第十二届全国美展评委，第十一届、第十二届全国美展“中国美术奖·理论评论奖”终审评委。

于中国现代考古学是20世纪上半叶才开始的事，敦煌被张大千专门研究更是在40年代初，而在古代文人撰写的画史上，此种以块面造型的绘画方式几乎没被记载，今人更说成是西方的画法。美术史家中只有傅抱石注意到中国古代画史中面的运用情况，故说过，中国画除了“线”的巧妙运用外，也应用“面”的技法表现。当然，色面的平铺安排又与中国绘画固有的平面特征相呼相应。从这批18世纪中国湖南永州绘制的水陆画上，我们看到在今天失传了的中国古代绘画本来世代相传的色彩及色面表达的优秀传统。

这批画章法结构上一律满密充实。这种结构在汉代之卷轴画、壁画、画像砖石及魏晋南北朝佛教艺术乃至卷轴画上均可看到。这批画与中国艺术远古基因的联系于此可见。而形成此种结构特征的构形因素中，除了主大从小的多个人物取填充式安排外，衣饰、冠饰乃至人物外之空间勾勒填充出各种形色的装饰纹样如云水纹、海波纹、卍字纹，这又是这种平面式结构中装饰手法丰富性的极致表现。

这套水陆画的特点很多，例如其画中人物及多种形象的符号性的夸张变形趣味，亦是今人所难以想象的。有许多形象在西方现代艺术的绘画中亦可找到相似之处。这使这批水陆画的造型特点亦值得关注与研究。

本文给予这批由乡间画师绘制的水陆画以特色鲜明、制作优秀的评价，不是说这些画师具有高超的技艺和修养，能够如此精彩地处理形色结构种种艺术关系，而是如上所说，这批画是以粉本相传的方式，保留了粉本在千百年代代相传中（水陆画源于宋代，距今逾千年）不断改进、不断修正已趋于形式技艺完美优化后的优秀特质，亦如今天汽车工业中经过千百次试错修正而成的“成熟车型”一般。在保留与承传中华文明的艺术基因上，此类宗教艺术有其他艺术难以比拟的特殊优势。这或许也是包括水陆画、唐卡画等在内的宗教艺术的艺术价值之所在。而这批水陆画，毕竟还是近三百年前的文物，这使它在上述长处之外又带上了无可替代的文物的价值。

2017.8.16 成都东山居竹斋

和谐人生的精神家园

杨仁敏

不知是缘分还是巧合，拥有宗教学博士头衔的陈杉老师在一个偶然的机会收集到了一批内容精彩、数量可观、体系完整的瑶族神像原作。

在中华民族的大家庭中，瑶族绝对是一个非常值得关注的民族。瑶族有着独特的历史渊源，不过这种渊源错综交叠、源流广泛、曲折起伏，至今仍然众说纷纭、莫衷一是。瑶族有自己独特的语言体系，却因为没有书写文字作为语言的载体，文化的流失和变异就在所难免。瑶族有自己的宗教信仰和神灵体系，但由于瑶族的信仰和汉族道教在很大程度上重合而往往得不到人们的足够重视。据此，作为瑶族文化中的重要组成部分，瑶族神像就以其生动直观的形象、丰富的图形符号、多元的服饰道具、奇特的装饰以及神秘的内涵而显得更加重要。这不仅成为人们解读这一族群的文献依据，而且也是我们吸取传统民族文化的重要源泉。

瑶族散布在中国南方广袤的山地丘陵区域，远及泰国、老挝。尽管瑶族的文化免不了受到汉文化及周边各种文化的影响，然其作为少数民族的鲜明特色仍然清晰可见并且相对传承完整。与常年生活在都市文化圈的人们相比，他们的生活更加贴近自然；与喧嚣的商业文明相比，他们更钟情于宁静恬淡的田园农耕；与舒适的现代物质生活相比，他们对精神层面的追求和建树更加注重。这其中，对神灵的敬畏始终是他们民族血脉中代代传承的重要基因。他们心目中的神灵是万能的，任何困难、疑惑都会在神的面前得到消解；他们的神灵是公道的，时时守护着世道人间的公平正义；他们的神灵是具体的，各司其职，能够替他们遮风挡雨、逐魔驱病、化灾解难。作为回应，他们也不断以提升自己的善良和虔诚来告慰这些神灵，践行着“信则灵”的古训，保证了信仰的体系往复循环、圣洁完整。物质生活的风调雨顺与精神生活的心安理得是他们年年岁岁的终极追求。

和所有倚重于精神寄托的民族一样，神灵在他们的日常生活中占据着重要的位置，从婚丧喜嫁到祭奠、告慰、祈福、节庆等各种仪式，都少不了请出他们心目中的神祇，并且以神像的形式让他们位居中心，接受人们的膜拜。在陪伴、保佑他们的生活劳作之际，也俯瞰着他们的一言一行。这就是众多的瑶族神像在时间的长河中得以流传且不乏精品的缘由吧。

瑶族神像承载着这个民族繁衍生存的信仰和寄托。可见，其蕴

舍的文化信息和反映的历史风貌值得全时空、多方位地研究和解读。尽管对其精确和系统的学术研究属于专业研究人员的职责范围，然其给我们留下的丰富素材却已经溢出专业领域，惠及各行各业的有心人。同时，在观赏这些神像的过程中，也不时会令人眼前一亮，启迪思绪、触发创意、脑洞大开。这些，在绘画、设计、时尚、装饰等贴近艺术和生活的领域尤显宝贵。

与我们在一些瑶族神像博物馆里见到的神像画略有不同的是，这部分作品的艺术风格非常典型，并且在描绘上似乎更深入细致，构图上更饱满丰裕，形象更具个性，刻画更为深入，风格更显多元，表现上却更显率真直接、轻松自如，有的类似四川年画中的“填水脚”。

尽管由于年代久远，这些神像在表面上多少给人以沉闷、保守和陈旧的感觉。可当我们拂去岁月的尘埃，展现在我们眼前的各种画面仍然生动形象、丰富多彩。从涉及的内容看，这些神像有单神肃立的，有众神荟萃的，有显示威力法术的，有展露慈眉善目的，有让人顿生感悟的，有叫人望而生畏的。无论其内容如何多变，其专供崇拜的功能特点被画师们掌握得非常确切到位。其中，许多直观而又生动的场景刻画令人印象深刻。这些场景有描绘世俗生活的，有展现礼仪排场的，有讴歌降龙伏虎的，还有刻画地狱变相的。从构图形式和总体效果看，静的威严、肃穆，动的态势、气韵，布局的饱满充实、细节的恰到好处都值得品味、研究、借鉴。从描绘手法看，有的刻画入微，有的一笔带过，然均玄风毕现、韵味十足。在这里，我们还可以找到许多丰富的切入点：诸如形象、服饰、纹样、色彩、图形等不一而足。这些切入点就像一个个充满诱惑的门户，如果我们有志进入，细细浏览，竟会发现一帧帧更加充满魅力的画卷，给你智慧，让你兴奋，使你收获，乃至满载而归。

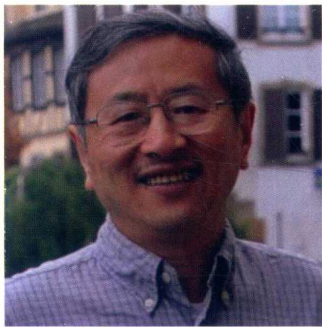
我们可以想象这些神像在那时候人们生活中的重要性。那些慈眉善目的神可以化解我们生活中的烦恼；那些仙风道骨的神在抚慰着我们的灵魂，那些威仪可信的神在守护着我们的平安和健康；那些凶相毕露的神在消灾除病和战胜邪恶的同时，也在震慑着我们灵魂中的邪念。神像和礼仪凝练着民族的精神境界，把天南地北的同族兄弟联系在一起，凝聚在一起，成为人们生存繁衍的纽带，也成为这个民族和谐人生的精神家园。

对于我们后人来说，正是这众多民族的精神家园凝成了我们华

夏民族的文化命脉。就如著名美学家李泽厚先生说的那样：“它们展示的不正是可以使你直接感触到的这个文明古国的心灵历史么？时代精神的火花在这里凝冻、积淀下来。传流和感染着人们的思想、观念、意绪，经常使人一唱三叹，流连不已。”除了这一毋庸置疑的历史价值，对于生活在当代的人们来说，这批神像作品中最能打动人，或者说最值得我们关注的东西始终活跃在我们的视野中。我们学习、流连、观赏，我们从中提取时尚元素，获取创意灵感，借鉴布局构成，学习描摹技法，研究形象塑造，这个过程不时带给我们欣喜。然而，当我们进一步深入其中，和这些神像零距离接触的时候，当我们一旦进入了一种可以和神像面对面交流沟通的境界时，你会发现，神像背后还有一种神秘的力量在起作用。这种力量来自当年的画师们在创作时的心境心态，来自他们虔诚的愿景和质朴的追求，来自他们纯真的信念和坚定的信仰。他们一定把作画的过程当作是在构建自己和谐人生的精神家园，一定非常享受这个过程。正是在这个过程中，文化的命脉、艺术的真谛、设计的本质就离他们越来越近了。

20世纪初，当学院派艺术家忙于研究古希腊罗马的经典作品时，前卫的艺术家们却醉心于原始的、部落的，甚至土著的艺术。而正是这些反映了人类童年时期的艺术打开了现代艺术的大门，开启了人类认识艺术的新视野。贡布里希在论述现当代艺术的时候说：“那些新运动（指现代艺术）仍然可以用这些部落礼仪用品的风格作为共同的兴趣中心，去继续追求表现力、结构和单纯性……”今天，我们又一次站到了世纪的新起点，当整个世纪都将见证东方文化的复兴和发展的时候，贡布里希所说的“共同的兴趣中心”，即包括瑶族神像画中表现出来的那种“醉心于单纯和孩子气”，那种“剔除了技法伪装的稚拙和童真”，那种画面反映出来的信仰和虔诚，是否更加值得我们重视呢？

作为陈杉曾经的导师，对她读大学时就展露出不同常人的素质和才华印象深刻。从当年出类拔萃的毕业设计，一直到完成硕士、博士学业，一路走来，眼见她做每一件事情都以她的方式专注投入，克服一个个困难，迎接一次次挑战，登上一个又一个学业和学术的高峰。我想，她一定也是把所做的这一切当作是构建自己人生的精神家园吧。艺术也好，设计也好，不仅是热爱，而且还需要一种类似信仰那样的力量来作为精神支柱的。



期待大家以欣赏和享受的心态来面对陈杉老师在这里呈现给我们的文化大餐。

2017.5.19 重庆大学城

作者简介：

杨仁敏，上海市人，1949年9月生，1965年考入上海轻工业学校美术专业，1970年毕业分配到四川旺苍中国人民银行印钞公司从事证券设计，1974—1979年在北京参加第四套人民币设计，1982年考入四川美术学院。1985年研究生毕业留校任教，曾担任四川美术学院教务处长兼设计艺术系主任，2012年退休，2011—2014年任四川音乐学院绵阳艺术学院执行院长。现为教育部人文社科项目评委，教育部增设硕士点评审专家。

瑶族神像画的研究现状与意义

代前言

陈杉

瑶族是宗教色彩非常浓郁的少数民族，张有隽曾指出：“（瑶族）几乎是全民性的挂灯、度戒活动。”民国之前瑶族族群各支系的男子年届十五六岁时，都要举行度戒仪式，度戒的男子经历此人生关口后，其社会角色和地位发生转化，从此可以结婚成家，获得参加社会活动的权力，死后还将名列仙籍，灵魂可以进入神仙世界，象征超凡脱俗之宗教境界的升华。此外还有诸多大型宗教仪式，如还盘王愿、丧葬、架桥、结婚等，长期以来都受到中外学者的重视。但在目前的瑶学研究中，伴随着这些仪式的一个重要的、被大多数学者忽略的角色就是瑶族神像画。

瑶族神像画是瑶人举行仪式时用于悬挂在宗教场所四周的神灵图像。图像所描绘的内容主要有瑶族信奉的道教神仙人物、祖先和图腾。这些画像不仅象征着瑶族神灵，还在仪式中起到解释、指引和缅怀先祖等作用。过去的瑶族人每个香火必定会收藏一堂神像画，用于祭祀、驱邪、祈福、避祸、保佑子孙。“文化大革命”期间，这些具有丰富文化内涵和文物价值的画像被看作封建残留，大量绘制于明清时期的神像画被销毁，所以神像画目前在一般瑶族人家难觅踪影，仅少数师公手中尚有些许遗存。

瑶族是个国际性的民族，所以瑶学历来就受到国内外学者的重视。早在20世纪二三十年代，就有学者对瑶族社会进行过考察，并出版了相关报告。在以往的研究中，研究瑶族神祇体系只能从瑶族道经入手，鲜少有立足于神像画来进行诠释的。并且瑶族道经难以获得众多瑶族研究者共同的感叹，更不要说更难以保存的瑶族神像画。笔者将有关瑶族神像画的研究大致分为两类：一类是以瑶族神像画为辅证，对瑶族的社会生活、宗教信仰所做的研究；一类是立足于瑶族神像画本身，以美术史和图像学角度对其所做的研究。

以瑶族神像画为辅证，对瑶族的社会、历史、宗教的全面调查和研究主要在1949年以后，先由国外学者陆续出版相关成果。最早对瑶族文化进行关注的是日本学者，比如日本上智大学白鸟芳郎教授曾在1969年至1974年，三次赴泰国西北部调查山地民族，并于1975年出版《瑶人文书》，于1978年出版《东南亚山地民族志》《华南诸民族“汉化”之观察》等书；日本国立民族学博物馆竹村卓二教授于1981年在东京弘文堂出版《瑶族的历史和文化》；神奈川大学瑶族研究所于2008年出版《中国民间祭祀艺能研究》及《关于中国湖南省蓝山县瑶族礼仪文献的报告》。这些研究都涉及瑶族神像

画。西方学者有：法国道教仪式专家施伯尔(K.M.Schipper)博士于1972年出席第二届国际道教学术会议，提交的论文是《瑶族宗教大师的典礼仪式述评》；美国学者司马虚(Michel Strickmann)博士1979年发表论文《瑶族中的“道”：道教与华南的汉化》；荷兰学者田海(Barend J.Ter Haar)的《瑶族新释》对瑶族道教信仰进行深入分析，其中提及瑶族神像画。国内学者最早由庞新民、费孝通、王同惠、江应梁、梁钊韬等从20世纪40年代开始对瑶族宗教开始研究，到了20世纪80年代，又有张有隽、赵廷光、苏德富、刘春喜、杨鹤书、李学钧、胡起望、蒋永庆、张靖林、徐祖祥、刘保元、张泽洪、郭武等学者陆续发表相关文献。在这些研究成果中，绝大多数学者对瑶族神像画只是或多或少地描述了神像画的内容，着重于从民族学、宗教学角度对其进行分析，神像画只成为这些研究的辅证，并且文中几乎没有附着神像画，所以真正立足于瑶族神像画本身，用图像学方法做解读的研究非常少。

立足于瑶族神像画做研究的专著首推法国学者雅克·勒穆瓦纳(Jacques Lemoine)的专著《瑶族神像研究》和《华南瑶族》等。尤其是在1982年出版《瑶族神像研究》(Yao Ceremonial Paintings)从国外人类学者的视野为我们展示了瑶族道教和文化研究的重要信息。该专著附载人类学田野考察的图片，以及瑶族神像画和细节图在内的珍贵照片共297张，书中的画像资料均拍摄自老挝、泰国等地。这本书利用第一手资料、20多个章节解读神像画背后的含义，是一本非常重要的著作，对后来研究者产生了极大的影响。不过雅克博士曾遗憾地表示，艺术工作者可能会对这本著作缺乏艺术评论而失望，表明他在研究中未曾从艺术的角度对其进行诠释。另有一本专著为黄建福在2015年出版的《瑶族民间神像绘画研究》，该书从民族学和艺术学角度为瑶族神像画研究做出有力补充，在神像画的绘制过程、艺术特征和审美上均做出阐释。美中不足的是该书仅附载零散瑶族神像画36张（主画27张、大道桥1张、面具2张、头冠1张、评黄正位像一套5张）和一堂民国时期神像画21张（主画15张、面具4张、功曹1张），且图像品相和精度都不够，不能直接有效的展示瑶族文化与艺术的精粹。此外黄建福先生还曾发表硕士论文《盘瑶神像画研究——以广西金秀县道江村古堡屯盘瑶神像画为例》，从艺术与图像的角度对瑶族神像画进行了专门的描述。另还有三篇论文《论瑶族神像画的源流》《论瑶族神像画的源流及其与瑶族传统

文化的关系》《论神像画与瑶族传统文化的关系及其文化价值》，文中利用实地考证的资料，对瑶传道教、瑶族神像画的起源、现代文化价值、保护传承方法分别做出探讨。这些研究立足于艺术人类学角度对瑶族宗教和文化做出阐释，有着积极的意义。还有梁宏章先生的论文《瑶族神像画研究综述》对神像画的研究现状、主题、意义做了阐释；《过山瑶的神像画——来自广西昭平县茅坪瑶寨的考察》通过实地考察，对广西茅坪瑶寨神像画的主题、功能、意义做了探讨。左汉中主编《湖南民间美术全集：民间绘画》收录了江华瑶族的神像画，将之统称为“盘王图”是不准确的，也未做深入研究；王伯敏先生的专著《中国少数民族美术史》以美术史的角度，对瑶族神像画作为瑶族民间美术的一种做了概括性的介绍，对其宗教意义、社会功能未做阐述；孙欣的《民间绘画》收录4张瑶族神像画，称其为师公画，对神的判定不准确，且只从民俗意义做了初步描述；严新元《湖湘民间绘画》中收录有3张瑶族神像画，但归为道教祭祀绘画类，并未做深入研究。

由以上稀缺的研究成果可以看出学界对于瑶族神像画的忽视程度，造成这种状况客观来讲可能有三点。第一，是与这些画的珍贵程度有关。瑶族神像画是瑶族各种仪式的基础组成部分，十分神圣，通常会被人们卷起来很虔诚地放在木头盒子里，吊在家里的神龛上方或者两旁，只是在举行重大仪式的时候才展出。这些珍贵的道教神像画一直被小心地收藏，绝不随便让外人窥见。雅克·勒穆瓦纳谈道：直至20世纪70年代末以前，才有为数不多的人类学家在特许他们观看的宗教仪式中能看见其中一二，因此这些画是从不轻易示人的。所以多数学者或许没有办法近距离接触神像画，从而进行完整的研究。第二，瑶族迁徙到东南亚各国时，神像画作为瑶族维持传统宗教文化的重要工具也随之流出国门。但战争使瑶族陷入极不稳定的生活，所以这些传统宗教画开始在市场上大批出售，用来换做生活必需品。据一些商人估计，至少有三百至四百幅画已经被卖出。1975年以来，在公开市场上这些画的售价已提高了15倍。第三，“文化大革命”时期，国内大多数的神像画被打为封建迷信糟粕，或被毁，或被藏，不知去向。目前或有零散神像画流散在民间，但已不足以表现出瑶族宗教和文化的全貌。这些画像的遗失对于瑶族文化来讲是一场巨大的精神层面的灾难，对各类学术研究来讲更是巨大的损失。



基于上述神像画保存与研究状况，笔者能够在2016年初了解到这批清代瑶族神像画，继而联系到藏家平一斯先生，并整理和翻拍这些画作，实在深感荣幸。本次出版集中展示神像画255张，其中主神像232张，大道桥11张，功曹10张，面具6张。由神像画榜题得知，这批画的时间最早追溯到清代乾隆三年（1738），最晚到宣统三年（1911），地址出自“湖南永州府江华县”。江华地域的瑶族多为过山瑶，因说勉语方言而称为勉瑶，奉盘瓠为始祖，神职人员称为师公。因此这批神像画主要展示清代江华过山瑶的宗教、艺术、文化状态。与雅克·勒穆瓦纳(Jacques Lemoine)研究的那批迁徙至泰国的瑶族有着共同语言和血脉的历史渊源。这也是在《瑶族神像研究》(Yao Ceremonial Paintings)之后最集中的一次对瑶族神像画的展示。德国历史学家雅各布·布克哈特(Jacob Burckhardt)曾说：“只有通过艺术这一媒介，一个时代最秘密的信仰和观念才能传递给后人，而只有这种传递方式才最值得信赖，因为它无意而为的。”这些遗存下来的、大量的、经过历史沉淀的、精美的瑶族神像画不能仅仅只是充当其他人文学科的配角，除了画面和美术史，我们也应该继续运用图像学的方法揭示其背后的观看方式和思维意义。希望这些精美的图画能够引发国内外学界对瑶族神像画的兴趣，促使更多的学者加入瑶族道教研究的队伍中来，使这批珍贵的文献不因深藏闺中而丧失它们应有的价值。

本画册的编撰得到了很多人的帮助。首先要感谢平一斯先生，因他无私提供藏品并与笔者共同商讨，才得以有这些成套系的、保存完好的清代瑶族神像画的问世；其次要感谢在田野调查中帮助过我们的郑艳琼女士、杨日平先生、李法科师公等人，他们为我们提供了神像画发源地蛛丝马迹的调研信息和将神像画还原到仪式现场的解读。传统文化的复兴之路辛苦而漫长，正是有了诸多师长、朋友相助，笔者才能坚持并享受其中。

2017.8.16 于四川师范大学

目录

CONTENTS

第一部分 瑶族神像画

引言	002
1 乾隆三年(1738)	005
2 嘉庆十年(1805)	012
3 道光八年(1828)	024
4 光绪十年(1884)	038
5 宣统三年(1911)	052

第二部分 瑶族的神灵

1 元始天尊	064
2 道德天尊	074
3 灵宝天尊	080
4 玉皇	086
5 圣主	092

6	阳间府、水府	098
7	天府、地府	104
8	十殿冥王	110
9	张天师	116
10	李天师	123
11	元帅	130
12	太尉	140
13	灵官	144
14	大海幡	147
15	小海幡	153
16	三将军	156
17	监斋	159
18	家先	164
19	功曹	166
20	大道桥	169
21	面具	192
22	总神图	194
23	五旗兵马	197

瑶族，中国最古老的民族之一，瑶族是古代东方『九黎』中的一支，是中国华南地区分布最广的少数民族，是中国最长寿的民族之一，传说瑶族为盘瓠和帝喾之女三公主的后裔。

YAO CEREMONIAL PAINTINGS DURING

QING DYNASTY

清代瑶族神像画

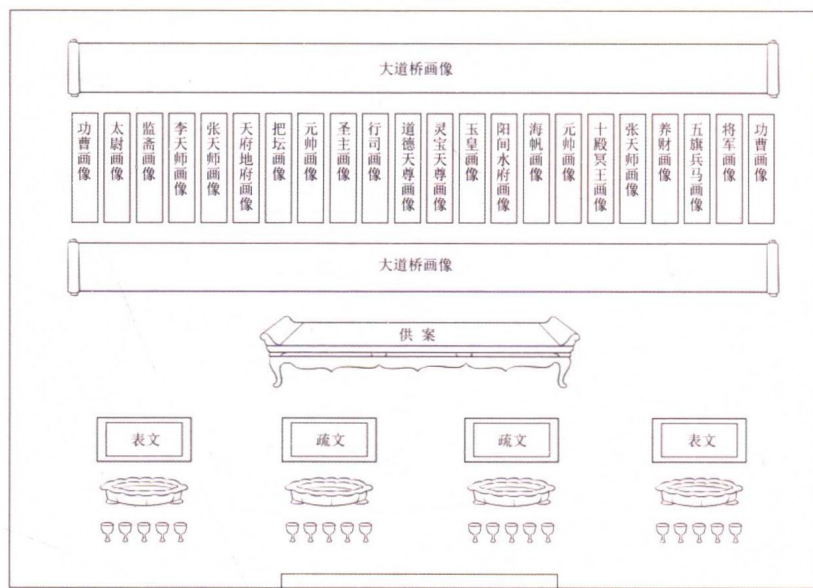
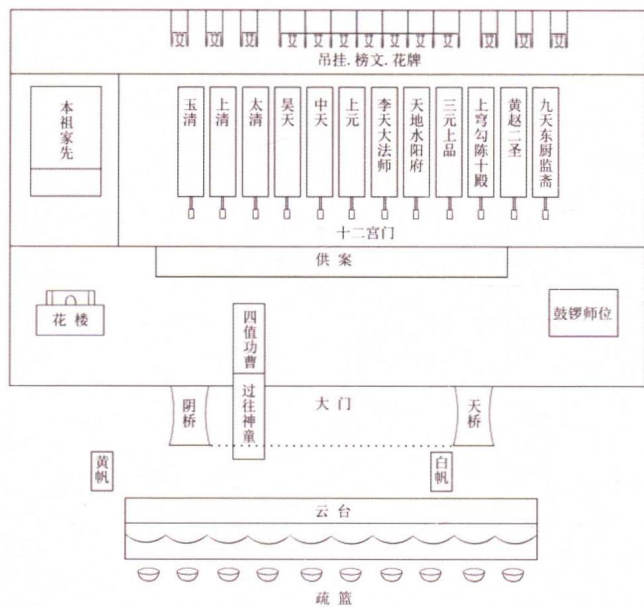
第一部分

Part 1

瑶族神像画

YAO CEREMONIAL
PAINTINGS DURING QING DYNASTY

1



引言

在瑶族，瑶族神像画多用于度戒和丧葬仪式上。从组织筹备、请圣传灯、祈福还愿到法事结束，仪式过程十分复杂而讲究。醮坛布置包括神位安放、榜文、花牌的悬挂、阴桥的架设和对联的张贴等，根据不同的仪式，其形式内容会有所不同。系列神像画一般分为两种：一是大道神像画，即用于已经度戒过的瑶民做仪式所用的神像画，每堂神像画大约18张，由三清、玉皇、圣主、天师、元帅、海幡、十殿冥王和将军等组成；二是行司神像画，即用于未度戒的瑶民做仪式所使用的神像画，每堂神像画大约为4张，由总坛、海幡、太尉和三将军组成。在神像画悬挂上，会对上、中、下三等神灵

进行区分，不同的地区神灵摆放位置会有区别，一般上等神会安排于坛中正壁，中等神安排在坛侧壁，下等神会安排在外壁，整体以聚合方式层叠或一字排开，烘托神圣而庄严的神坛气息。醮坛除了悬挂系列神像画外，还会在房梁与楼板之间嫁接尺寸较长的画轴，被称为“大道桥画”。通过一座图像绘制的“桥”来对上天或入地进行连接，作为瑶人死后奔赴天界的缩影体现。在仪式中，还会有很多不同的面具被广泛使用，面具一般戴于头上作为装饰，其用法有多种，师公戴上面具后就拥有了面具神灵的神力，受度之人戴上后就能更接近神灵，进行人神沟通，充分展现了瑶传道教的宗教特色。

1

乾隆三年

(1738) Qing Dynasty

主神像14幅

YAO CEREMONIAL
PANTINGS DURING QING DYNASTY Part 1





▲ 1 元始天尊



▲ 2 道德天尊



^3 灵宝天尊



^4 玉皇