

世界面具艺术

沈福馨 周林生 编

人民美術出版社

世界面具艺术

沈福馨 周林生 编

人民美术出版社 出版

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑 李 飙

装帧设计 姜 冶

北京美通印刷厂制版印刷

新华书店北京发行所发行

1994 年 6 月第一版第一次印刷

开本: 787×1092 毫米 1/24 11 印张

ISBN7-102-01106-7/J·958

定价: 16.50 元

(京)新登字 004 号

人类宗教文化的综合载体——面具

沈 福 馨

在未认真接触面具之前,人们往往把面具仅仅看成一种艺术品,并试图从中攫取灵感,创造某种现代艺术的流派。毕加索从非洲木雕和面具中获益非浅,当他在本世纪初得见这类作品之后,很快便完成了他的杰作《亚威农的少女》,开始了他的“黑人时代”,这一举曾使这位马拉加的骄子后来成了举世瞩目的现代艺术大师。评论家认为,黑非洲的面具和雕刻对于立体派艺术的诞生起到了“催生作用”,一点不假。应该说,毕加索应算是这类例子中最典型,也是最幸运的一个。此外,野兽派、蓝骑士画派、桥派的众多画家,几乎都无一例外地接受过非洲及大洋洲土著艺术的影响。伦敦大学表演艺术学院的约翰·马丁先生有感于西方现代艺术流派的蜂起,其中不乏浅薄之作,便试图从世界面具戏剧深厚的传统中吸取营养,创造一种具有深刻文化内涵的现代面具戏剧,曾经在1988年的夏天邀请了有面具戏剧的国家或地区的学者,在伦敦大学开展了一次面具戏剧观摩和研究。笔者以地戏研究者身份应邀出席了这次盛会,有机会接触到来自世界各国的面具实物,获得了十分珍贵的第一手资料。尔后,英国、澳大利亚、日本等国的朋友又陆续寄来一些有关面具及面具戏剧的书籍,资料更为充实。这些资料表明,几乎全世界所有的国家和地区都有面具,其中以非洲、大洋洲、美洲和亚洲最为丰富。非洲面具主要分布在西非赤道附近,美洲面具以中美洲及北美西部沿海最为典型,而亚洲和大洋洲的面具可以说是星罗棋布,差不多遍及了每一个地区。人民美术出版社为出版《中国民间美术全集》,着手搜集整理中国各省现存的面具资料,拟出版大型面具图册。林生是该书主编。当集中了来自全国各地的面具资料以后,我们惊奇地发现,不少省区都有面具戏或者面具存在,尤其是在一些边远的地区保存得更为完整。于是,我们觉得应该把这两部分资料集中起来编一本集子,这便是这本《世界面具艺术》的缘起。

过去我们从不同的途径曾不止一次听到过这样的观点,认为面具是愚昧落后的产物。当我们接触到如此丰富的面具资料的时候,我们不能不感叹面具所受到的这种不公正的冷眼,事实上,面具全都产生在古代文明最发达的国家和地区,如古埃及、古希腊、古罗马以及古代的中国和印度。就连中美洲也是欧洲殖民者入侵之前美洲文化最发达的地区。也有人认为面具是戏剧表演的赘物,在当今的世界上已经失

去了它存在的意义。其实,面具以它凝固的面孔进入戏剧,看似难以促进剧情的发展,然而这种单一的表情却留给人丰富的想象余地;在无表情中蕴含着无限的表情,在无变化中留出了无穷遐想的天地,这是一般的情态表演所不能取代的。更何况,面具以它深刻的内涵和深厚的文化积淀,为我们提供的决不仅仅限于戏剧方面的借鉴,当这些资料加在一起的时候,它向我们揭示了这样一个不容置疑的事实:面具并不仅仅是娱乐或表演的道具,甚至不仅仅是一种艺术品,它更应该被看成是一种特殊的宗教文化的产物,是神灵、权力、地位的象征,它为我们研究人类学、民俗学、宗教学、文化学、历史学等综合学科提供了广阔的领域。

正如本文开头所说的那样,当我们初次接触非洲面具的时候,先入为主的印象是神奇、诡谲的艺术风格与原始、粗犷的造型特征。然而,当我们了解到非洲人对每一个面具所赋予的神性以及其功利性的用途和不苟的造型依据的时候,我们开始改变了原有的印象,并且这种概念会越来越清晰:非洲面具的每一个艺术符号都有其特定的内涵。约鲁巴人的“盖莱德”面具是上层秘密社团成员地位的标志,顶饰的复杂程度是权力和地位的表征。班巴拉人的“契瓦拉”面具代表着一个可以企望农作物丰收的神灵,其羚羊的造型来自古老的传说。多贡人的高高的“卡纳加”面具,原来是代表着一只导引亡灵飞升的灵鸟,向外伸展的高架是灵鸟的翅膀。即使一向被人们称之为“抽象面具”的那些作品,细究起来,每一个几何图形也都有其不可更易的特定意义,有的代表星空,有的表示太阳,有的则象征着月亮,并不是黑人艺术家们随意的创造。因此我们只得将已经习以为常的称呼改变过来,把这种面具称为“天象面具”。

遍布于世界各地的面具是如此的丰富,以至要想寻找到具体的面具作者是多么的困难。即使这对研究面具艺术的风格特征十分有用,除了中国和日本的某些面具的作者可以指认之外,绝大多数的面具作者几乎都是无从稽考的。事实上,对这些面具考订它的作者不仅徒劳,而且似乎也全然没有必要。应该说,这类面具是一个地区或者一个民族的集体创造,每一个作者个人的风格都融汇在整体的民族特征、剧种形态或地域风格之中,作者个人各别的微小差异实在是微不足道。甚至可以说,大多数面具作者并没有太多的创作自由,他们必须让自己的创造吻合于民族的、地区的、剧种形态的种种因素,吻合于人们长久形成的审美习俗,其作品才可能生存。无论是欧洲、非洲、南、北美洲,还是亚洲、大洋洲的面具,莫不如此。美拉尼西亚人各个部族祭祀祖先的“玛郎庚”面具都有本部族鲜明的特色,图案只保留在部族首领或雕刻艺人的头脑中,甚至可以作为“专利”出售。这种一代人又一代人不断积累的创作方式,必然会形成一种相对稳固、缓慢变化的模式,我们之所以能够比较轻松地将这些面具分类归纳,正是基于这种原因。在这本画册中,除少数的国家和地区我们不得不按文化时期分类之外,大部分是按民族、剧目、剧种或实际用途分类的。

世界面具的种类很多,用途也相当广泛。作为一本资料性与学术性兼容的图册,当然希望将这些资料介绍得全面一些。古埃及和古希腊的法老及王储用大量的黄金制作的肖形面具,特奥蒂瓦坎的王侯们用精美的彩石装饰的镶嵌面具,贝宁王国的国王们用象牙雕刻的欧巴面具,都是其显赫的王权的象征。即使像埃梅沙面具、里布彻斯特面具、沙顿弗面具这些看似作战时所使用的防护面具,也莫不渗透着等级地位的色彩。而就全世界的面具来说,更多的是被用来代表神灵。无论是奥尔美克人、阿兹特克人、玛雅人、腓尼基人,还是现在仍生活在地球上的印第安人、爱斯基摩人,当他们雕刻面具的时候,与其说他们是在制作一件艺术品,不如说他们是在创造一个神。他们创造了各式各样的自然神和文化神。黑非洲和大洋洲的土著居民也莫不如此,他们创造的神祇包含了地方神、宗族神、自然神、物质神,可以说是一个万物有灵的世界。他们给面具赋予超自然的魔力,或者让面具作为神灵的栖身之所,面具具有驱邪逐魔、消灾、祛病的特殊功效。土著人祈求栖附在面具里的神灵赐福于人,让面具改变配带者的身份,以公正的面孔行使法律。他们佩戴面具举行割礼,让人生的道路戏剧性地展开。在对于面具的崇拜中,包含着祖先崇拜、自然崇拜和生殖崇拜诸多方面。即使像亚洲的大部分面具主要用于戏剧表演,而在它们的发轫之初,也通通是作为神祇出现的;在后来的实用过程中,也几乎无一例外地被看作神祇而不可亵渎。当然,除了作为神的象征,面具也还有其实用性的另一种功能,尤其是近现代所产生的一些用于娱乐或纯粹用于戏剧表演而不具有神性的面具。这些面具,大多具有浓厚的民俗色彩,究其本源,也大多与崇神心态有关。然而,正因为中国、日本、朝鲜半岛、印度、泰国、斯里兰卡、印度尼西亚等地的面具在作为神的表征的同时,毕竟大都用于不同的戏剧、舞蹈表演,有许多可资分类的特征,因此在编辑这些面具的时候,我们留意于区分它们不同的种类,力求使读者对这些面具有一个比较全面的认识 and 了解。例如在本书中,日本的面具分成伎乐面、舞乐面、行动面、能乐面、狂言面、猿乐面、追傩面、神乐面、民俗面等几个系列。中国的面具主要是傩面,故以地区和傩戏剧种所显示的面具风格分类。如贵州境内就有三种不同风格形态的面具:撮泰吉面具、傩堂戏面具、地戏面具;西藏有“羌姆”面具和藏戏面具;云南有端公戏面具、关索戏面具等等。

在编辑过程中我们还注意到世界面具从制作材料上,可以分为金属、石质、木质、干漆纸、布及杂物多类,从外形上分,又有头盔式、罩头式、面罩式、连衣式、肩荷式等类型,但毕竟不是世界面具最本质的东西,因此我们在编辑过程中不采用材质或外形分类,只用文字加以说明。

世界各地面具的历史和它的来龙去脉,显然不是这本集子所能解决的问题,它需要世界各国、各学科的综合研究。目前世界上对于这个问题的研究,除了欧洲人做得稍早一点,可以说都才刚刚起步。金属和石质的面具保存时间比较久远,大量的木制面具均已腐蚀损毁,为我们今天探讨面具的历史留下了

许多遗憾。目前非洲和大洋洲、南北美洲的木雕、树皮布、植物纤维面具，年代大多不会超过四五百年。日本及中国的木质面具保存较好，时间上也最多一千二百年左右。虽然在非洲沙漠曾有带面具的岩画发现，中国也曾经有原始时代的面具出土，但毕竟是凤毛麟角，文字记载就更为罕见。因此目前要详尽叙述各国面具的渊源还为时尚早。近年来，对于局部地区的面具的历史，一些学者曾提出过某些推想，但大都很难成立。一位德国学者认为，亚洲的面具最早产生于印度，中国的面具是从印度传过来的。这种观点显然不能为迄今为止已揭示了中国面具的历史所接受。日本面具的起源问题有“海升说”和“天降说”，但都没有任何根据。在《日本书纪·推古天皇二十年》条有这样的记载：“百济人味摩之归化。日，学于吴得伎乐舞，则安置樱井而集少年令习伎乐舞。”这条史料记载了日本伎乐面具从中国大陆经朝鲜半岛传入的情况，是较“海升说”和“天降说”更为可信的史实，我们把它称为“中国面具东渐说”。而泰国、缅甸、斯里兰卡、印度尼西亚的面具舞蹈、戏剧大多取材于印度史诗《罗摩衍纳》和《摩诃婆罗多》，面具风格也有许多相似之处，这就为“印度面具南流说”提供了一定的依据。在研究中，我们还惊奇地发现中国的许多面具与中美洲古代面具乃至个别的非洲面具有着惊人的相似之处，各国的面具，尤其是北美、非洲、大洋洲土著民族之间的面具，也程度不同地有些相似的地方。这种现象，是民族迁徙的结果？是各种文化互相影响渗透的产物？抑或是面具作为宗教文化的综合载体，而人类在对于自然的认识上所具有的某些共性所致？这些，将留待有兴趣的学者们去进一步的研究。

世界面具是一个十分丰富的宝库，我们不希望这本集子会把读者的思维局限在这有限的图片之中。限于资料，同时也限于容量，在编选中可能会有很多重要的遗漏，将有赖于识者的指教。我们更不希望这些图片会将欣赏者和研究者的思绪禁锢在这狭小的画面里，在欣赏这些图片的同时，应该联想到这些面具的佩戴者的穿着、服饰、表现的内容、表演的环境、伴奏的音响、剧情的梗概以及观众的情绪等等，只有联系上这些，才有可能全面理解和欣赏到这些面具的精妙所在。

在这本集子即将出版的时候，我们要感谢那些为这本集子的问世做过许多有益工作的朋友。特别是英国的周瑞丽小姐以及日本的伊藤三朗和龟井鑛先生，他们曾经为这本集子提供了许多资料。我们还应该向为了翻译这些包含了英、法、德、俄、日等几种文字资料而忘我工作的杨英、常乐、赵宪明等同志致以衷心的感谢。同时，我们还应该感谢全国各地为收集这批面具资料而辛勤工作的同志们。

中国面具艺术初析

周林生

在现代文明人面前,一个木雕的面具,除了引起某种审美快感和对历史陈迹的朦胧追忆,并不存在更多的实用价值。这说明面具已经降低甚至丧失了它的作用和地位。历史上却不然,中国浩瀚的史籍中,对面具的称呼不下二十种。傩象、相、魃面、魃头、顛头、拔头、钵头、大面、假面、代面、幻面、装面、鬼脸、脸子、脸壳、神面等等,全是面具的别名;在甲骨文和钟鼎文中,曾有过被专家们考为“魃”的象形字:𪛗𪛘𪛙𪛚𪛛𪛜𪛝𪛞𪛟𪛠𪛡𪛢𪛣𪛤𪛥𪛦𪛧𪛨𪛩𪛪𪛫𪛬𪛭𪛮𪛯𪛰𪛱𪛲𪛳𪛴𪛵𪛶𪛷𪛸𪛹𪛺𪛻𪛼𪛽𪛾𪛿𪜀𪜁𪜂𪜃𪜄𪜅𪜆𪜇𪜈𪜉𪜊𪜋𪜌𪜍𪜎𪜏𪜐𪜑𪜒𪜓𪜔𪜕𪜖𪜗𪜘𪜙𪜚𪜛𪜜𪜝𪜞𪜟𪜠𪜡𪜢𪜣𪜤𪜥𪜦𪜧𪜨𪜩𪜪𪜫𪜬𪜭𪜮𪜯𪜰𪜱𪜲𪜳𪜴𪜵𪜶𪜷𪜸𪜹𪜺𪜻𪜼𪜽𪜾𪜿𪝀𪝁𪝂𪝃𪝄𪝅𪝆𪝇𪝈𪝉𪝊𪝋𪝌𪝍𪝎𪝏𪝐𪝑𪝒𪝓𪝔𪝕𪝖𪝗𪝘𪝙𪝚𪝛𪝜𪝝𪝞𪝟𪝠𪝡𪝢𪝣𪝤𪝥𪝦𪝧𪝨𪝩𪝪𪝫𪝬𪝭𪝮𪝯𪝰𪝱𪝲𪝳𪝴𪝵𪝶𪝷𪝸𪝹𪝺𪝻𪝼𪝽𪝾𪝿𪞀𪞁𪞂𪞃𪞄𪞅𪞆𪞇𪞈𪞉𪞊𪞋𪞌𪞍𪞎𪞏𪞐𪞑𪞒𪞓𪞔𪞕𪞖𪞗𪞘𪞙𪞚𪞛𪞜𪞝𪞞𪞟𪞠𪞡𪞢𪞣𪞤𪞥𪞦𪞧𪞨𪞩𪞪𪞫𪞬𪞭𪞮𪞯𪞰𪞱𪞲𪞳𪞴𪞵𪞶𪞷𪞸𪞹𪞺𪞻𪞼𪞽𪞾𪞿𪟀𪟁𪟂𪟃𪟄𪟅𪟆𪟇𪟈𪟉𪟊𪟋𪟌𪟍𪟎𪟏𪟐𪟑𪟒𪟓𪟔𪟕𪟖𪟗𪟘𪟙𪟚𪟛𪟜𪟝𪟞𪟟𪟠𪟡𪟢𪟣𪟤𪟥𪟦𪟧𪟨𪟩𪟪𪟫𪟬𪟭𪟮𪟯𪟰𪟱𪟲𪟳𪟴𪟵𪟶𪟷𪟸𪟹𪟺𪟻𪟼𪟽𪟾𪟿𪠀𪠁𪠂𪠃𪠄𪠅𪠆𪠇𪠈𪠉𪠊𪠋𪠌𪠍𪠎𪠏𪠐𪠑𪠒𪠓𪠔𪠕𪠖𪠗𪠘𪠙𪠚𪠛𪠜𪠝𪠞𪠟𪠠𪠡𪠢𪠣𪠤𪠥𪠦𪠧𪠨𪠩𪠪𪠫𪠬𪠭𪠮𪠯𪠰𪠱𪠲𪠳𪠴𪠵𪠶𪠷𪠸𪠹𪠺𪠻𪠼𪠽𪠾𪠿𪡀𪡁𪡂𪡃𪡄𪡅𪡆𪡇𪡈𪡉𪡊𪡋𪡌𪡍𪡎𪡏𪡐𪡑𪡒𪡓𪡔𪡕𪡖𪡗𪡘𪡙𪡚𪡛𪡜𪡝𪡞𪡟𪡠𪡡𪡢𪡣𪡤𪡥𪡦𪡧𪡨𪡩𪡪𪡫𪡬𪡭𪡮𪡯𪡰𪡱𪡲𪡳𪡴𪡵𪡶𪡷𪡸𪡹𪡺𪡻𪡼𪡽𪡾𪡿𪢀𪢁𪢂𪢃𪢄𪢅𪢆𪢇𪢈𪢉𪢊𪢋𪢌𪢍𪢎𪢏𪢐𪢑𪢒𪢓𪢔𪢕𪢖𪢗𪢘𪢙𪢚𪢛𪢜𪢝𪢞𪢟𪢠𪢡𪢢𪢣𪢤𪢥𪢦𪢧𪢨𪢩𪢪𪢫𪢬𪢭𪢮𪢯𪢰𪢱𪢲𪢳𪢴𪢵𪢶𪢷𪢸𪢹𪢺𪢻𪢼𪢽𪢾𪢿𪣀𪣁𪣂𪣃𪣄𪣅𪣆𪣇𪣈𪣉𪣊𪣋𪣌𪣍𪣎𪣏𪣐𪣑𪣒𪣓𪣔𪣕𪣖𪣗𪣘𪣙𪣚𪣛𪣜𪣝𪣞𪣟𪣠𪣡𪣢𪣣𪣤𪣥𪣦𪣧𪣨𪣩𪣪𪣫𪣬𪣭𪣮𪣯𪣰𪣱𪣲𪣳𪣴𪣵𪣶𪣷𪣸𪣹𪣺𪣻𪣼𪣽𪣾𪣿𪤀𪤁𪤂𪤃𪤄𪤅𪤆𪤇𪤈𪤉𪤊𪤋𪤌𪤍𪤎𪤏𪤐𪤑𪤒𪤓𪤔𪤕𪤖𪤗𪤘𪤙𪤚𪤛𪤜𪤝𪤞𪤟𪤠𪤡𪤢𪤣𪤤𪤥𪤦𪤧𪤨𪤩𪤪𪤫𪤬𪤭𪤮𪤯𪤰𪤱𪤲𪤳𪤴𪤵𪤶𪤷𪤸𪤹𪤺𪤻𪤼𪤽𪤾𪤿𪥀𪥁𪥂𪥃𪥄𪥅𪥆𪥇𪥈𪥉𪥊𪥋𪥌𪥍𪥎𪥏𪥐𪥑𪥒𪥓𪥔𪥕𪥖𪥗𪥘𪥙𪥚𪥛𪥜𪥝𪥞𪥟𪥠𪥡𪥢𪥣𪥤𪥥𪥦𪥧𪥨𪥩𪥪𪥫𪥬𪥭𪥮𪥯𪥰𪥱𪥲𪥳𪥴𪥵𪥶𪥷𪥸𪥹𪥺𪥻𪥼𪥽𪥾𪥿𪦀𪦁𪦂𪦃𪦄𪦅𪦆𪦇𪦈𪦉𪦊𪦋𪦌𪦍𪦎𪦏𪦐𪦑𪦒𪦓𪦔𪦕𪦖𪦗𪦘𪦙𪦚𪦛𪦜𪦝𪦞𪦟𪦠𪦡𪦢𪦣𪦤𪦥𪦦𪦧𪦨𪦩𪦪𪦫𪦬𪦭𪦮𪦯𪦰𪦱𪦲𪦳𪦴𪦵𪦶𪦷𪦸𪦹𪦺𪦻𪦼𪦽𪦾𪦿𪧀𪧁𪧂𪧃𪧄𪧅𪧆𪧇𪧈𪧉𪧊𪧋𪧌𪧍𪧎𪧏𪧐𪧑𪧒𪧓𪧔𪧕𪧖𪧗𪧘𪧙𪧚𪧛𪧜𪧝𪧞𪧟𪧠𪧡𪧢𪧣𪧤𪧥𪧦𪧧𪧨𪧩𪧪𪧫𪧬𪧭𪧮𪧯𪧰𪧱𪧲𪧳𪧴𪧵𪧶𪧷𪧸𪧹𪧺𪧻𪧼𪧽𪧾𪧿𪨀𪨁𪨂𪨃𪨄𪨅𪨆𪨇𪨈𪨉𪨊𪨋𪨌𪨍𪨎𪨏𪨐𪨑𪨒𪨓𪨔𪨕𪨖𪨗𪨘𪨙𪨚𪨛𪨜𪨝𪨞𪨟𪨠𪨡𪨢𪨣𪨤𪨥𪨦𪨧𪨨𪨩𪨪𪨫𪨬𪨭𪨮𪨯𪨰𪨱𪨲𪨳𪨴𪨵𪨶𪨷𪨸𪨹𪨺𪨻𪨼𪨽𪨾𪨿𪩀𪩁𪩂𪩃𪩄𪩅𪩆𪩇𪩈𪩉𪩊𪩋𪩌𪩍𪩎𪩏𪩐𪩑𪩒𪩓𪩔𪩕𪩖𪩗𪩘𪩙𪩚𪩛𪩜𪩝𪩞𪩟𪩠𪩡𪩢𪩣𪩤𪩥𪩦𪩧𪩨𪩩𪩪𪩫𪩬𪩭𪩮𪩯𪩰𪩱𪩲𪩳𪩴𪩵𪩶𪩷𪩸𪩹𪩺𪩻𪩼𪩽𪩾𪩿𪪀𪪁𪪂𪪃𪪄𪪅𪪆𪪇𪪈𪪉𪪊𪪋𪪌𪪍𪪎𪪏𪪐𪪑𪪒𪪓𪪔𪪕𪪖𪪗𪪘𪪙𪪚𪪛𪪜𪪝𪪞𪪟𪪠𪪡𪪢𪪣𪪤𪪥𪪦𪪧𪪨𪪩𪪪𪪫𪪬𪪭𪪮𪪯𪪰𪪱𪪲𪪳𪪴𪪵𪪶𪪷𪪸𪪹𪪺𪪻𪪼𪪽𪪾𪪿𪫀𪫁𪫂𪫃𪫄𪫅𪫆𪫇𪫈𪫉𪫊𪫋𪫌𪫍𪫎𪫏𪫐𪫑𪫒𪫓𪫔𪫕𪫖𪫗𪫘𪫙𪫚𪫛𪫜𪫝𪫞𪫟𪫠𪫡𪫢𪫣𪫤𪫥𪫦𪫧𪫨𪫩𪫪𪫫𪫬𪫭𪫮𪫯𪫰𪫱𪫲𪫳𪫴𪫵𪫶𪫷𪫸𪫹𪫺𪫻𪫼𪫽𪫾𪫿𪬀𪬁𪬂𪬃𪬄𪬅𪬆𪬇𪬈𪬉𪬊𪬋𪬌𪬍𪬎𪬏𪬐𪬑𪬒𪬓𪬔𪬕𪬖𪬗𪬘𪬙𪬚𪬛𪬜𪬝𪬞𪬟𪬠𪬡𪬢𪬣𪬤𪬥𪬦𪬧𪬨𪬩𪬪𪬫𪬬𪬭𪬮𪬯𪬰𪬱𪬲𪬳𪬴𪬵𪬶𪬷𪬸𪬹𪬺𪬻𪬼𪬽𪬾𪬿𪭀𪭁𪭂𪭃𪭄𪭅𪭆𪭇𪭈𪭉𪭊𪭋𪭌𪭍𪭎𪭏𪭐𪭑𪭒𪭓𪭔𪭕𪭖𪭗𪭘𪭙𪭚𪭛𪭜𪭝𪭞𪭟𪭠𪭡𪭢𪭣𪭤𪭥𪭦𪭧𪭨𪭩𪭪𪭫𪭬𪭭𪭮𪭯𪭰𪭱𪭲𪭳𪭴𪭵𪭶𪭷𪭸𪭹𪭺𪭻𪭼𪭽𪭾𪭿𪮀𪮁𪮂𪮃𪮄𪮅𪮆𪮇𪮈𪮉𪮊𪮋𪮌𪮍𪮎𪮏𪮐𪮑𪮒𪮓𪮔𪮕𪮖𪮗𪮘𪮙𪮚𪮛𪮜𪮝𪮞𪮟𪮠𪮡𪮢𪮣𪮤𪮥𪮦𪮧𪮨𪮩𪮪𪮫𪮬𪮭𪮮𪮯𪮰𪮱𪮲𪮳𪮴𪮵𪮶𪮷𪮸𪮹𪮺𪮻𪮼𪮽𪮾𪮿𪯀𪯁𪯂𪯃𪯄𪯅𪯆𪯇𪯈𪯉𪯊𪯋𪯌𪯍𪯎𪯏𪯐𪯑𪯒𪯓𪯔𪯕𪯖𪯗𪯘𪯙𪯚𪯛𪯜𪯝𪯞𪯟𪯠𪯡𪯢𪯣𪯤𪯥𪯦𪯧𪯨𪯩𪯪𪯫𪯬𪯭𪯮𪯯𪯰𪯱𪯲𪯳𪯴𪯵𪯶𪯷𪯸𪯹𪯺𪯻𪯼𪯽𪯾𪯿𪰀𪰁𪰂𪰃𪰄𪰅𪰆𪰇𪰈𪰉𪰊𪰋𪰌𪰍𪰎𪰏𪰐𪰑𪰒𪰓𪰔𪰕𪰖𪰗𪰘𪰙𪰚𪰛𪰜𪰝𪰞𪰟𪰠𪰡𪰢𪰣𪰤𪰥𪰦𪰧𪰨𪰩𪰪𪰫𪰬𪰭𪰮𪰯𪰰𪰱𪰲𪰳𪰴𪰵𪰶𪰷𪰸𪰹𪰺𪰻𪰼𪰽𪰾𪰿𪱀𪱁𪱂𪱃𪱄𪱅𪱆𪱇𪱈𪱉𪱊𪱋𪱌𪱍𪱎𪱏𪱐𪱑𪱒𪱓𪱔𪱕𪱖𪱗𪱘𪱙𪱚𪱛𪱜𪱝𪱞𪱟𪱠𪱡𪱢𪱣𪱤𪱥𪱦𪱧𪱨𪱩𪱪𪱫𪱬𪱭𪱮𪱯𪱰𪱱𪱲𪱳𪱴𪱵𪱶𪱷𪱸𪱹𪱺𪱻𪱼𪱽𪱾𪱿𪲀𪲁𪲂𪲃𪲄𪲅𪲆𪲇𪲈𪲉𪲊𪲋𪲌𪲍𪲎𪲏𪲐𪲑𪲒𪲓𪲔𪲕𪲖𪲗𪲘𪲙𪲚𪲛𪲜𪲝𪲞𪲟𪲠𪲡𪲢𪲣𪲤𪲥𪲦𪲧𪲨𪲩𪲪𪲫𪲬𪲭𪲮𪲯𪲰𪲱𪲲𪲳𪲴𪲵𪲶𪲷𪲸𪲹𪲺𪲻𪲼𪲽𪲾𪲿𪳀𪳁𪳂𪳃𪳄𪳅𪳆𪳇𪳈𪳉𪳊𪳋𪳌𪳍𪳎𪳏𪳐𪳑𪳒𪳓𪳔𪳕𪳖𪳗𪳘𪳙𪳚𪳛𪳜𪳝𪳞𪳟𪳠𪳡𪳢𪳣𪳤𪳥𪳦𪳧𪳨𪳩𪳪𪳫𪳬𪳭𪳮𪳯𪳰𪳱𪳲𪳳𪳴𪳵𪳶𪳷𪳸𪳹𪳺𪳻𪳼𪳽𪳾𪳿𪴀𪴁𪴂𪴃𪴄𪴅𪴆𪴇𪴈𪴉𪴊𪴋𪴌𪴍𪴎𪴏𪴐𪴑𪴒𪴓𪴔𪴕𪴖𪴗𪴘𪴙𪴚𪴛𪴜𪴝𪴞𪴟𪴠𪴡𪴢𪴣𪴤𪴥𪴦𪴧𪴨𪴩𪴪𪴫𪴬𪴭𪴮𪴯𪴰𪴱𪴲𪴳𪴴𪴵𪴶𪴷𪴸𪴹𪴺𪴻𪴼𪴽𪴾𪴿𪵀𪵁𪵂𪵃𪵄𪵅𪵆𪵇𪵈𪵉𪵊𪵋𪵌𪵍𪵎𪵏𪵐𪵑𪵒𪵓𪵔𪵕𪵖𪵗𪵘𪵙𪵚𪵛𪵜𪵝𪵞𪵟𪵠𪵡𪵢𪵣𪵤𪵥𪵦𪵧𪵨𪵩𪵪𪵫𪵬𪵭𪵮𪵯𪵰𪵱𪵲𪵳𪵴𪵵𪵶𪵷𪵸𪵹𪵺𪵻𪵼𪵽𪵾𪵿𪶀𪶁𪶂𪶃𪶄𪶅𪶆𪶇𪶈𪶉𪶊𪶋𪶌𪶍𪶎𪶏𪶐𪶑𪶒𪶓𪶔𪶕𪶖𪶗𪶘𪶙𪶚𪶛𪶜𪶝𪶞𪶟𪶠𪶡𪶢𪶣𪶤𪶥𪶦𪶧𪶨𪶩𪶪𪶫𪶬𪶭𪶮𪶯𪶰𪶱𪶲𪶳𪶴𪶵𪶶𪶷𪶸𪶹𪶺𪶻𪶼𪶽𪶾𪶿𪷀𪷁𪷂𪷃𪷄𪷅𪷆𪷇𪷈𪷉𪷊𪷋𪷌𪷍𪷎𪷏𪷐𪷑𪷒𪷓𪷔𪷕𪷖𪷗𪷘𪷙𪷚𪷛𪷜𪷝𪷞𪷟𪷠𪷡𪷢𪷣𪷤𪷥𪷦𪷧𪷨𪷩𪷪𪷫𪷬𪷭𪷮𪷯𪷰𪷱𪷲𪷳𪷴𪷵𪷶𪷷𪷸𪷹𪷺𪷻𪷼𪷽𪷾𪷿𪸀𪸁𪸂𪸃𪸄𪸅𪸆𪸇𪸈𪸉𪸊𪸋𪸌𪸍𪸎𪸏𪸐𪸑𪸒𪸓𪸔𪸕𪸖𪸗𪸘𪸙𪸚𪸛𪸜𪸝𪸞𪸟𪸠𪸡𪸢𪸣𪸤𪸥𪸦𪸧𪸨𪸩𪸪𪸫𪸬𪸭𪸮𪸯𪸰𪸱𪸲𪸳𪸴𪸵𪸶𪸷𪸸𪸹𪸺𪸻𪸼𪸽𪸾𪸿𪹀𪹁𪹂𪹃𪹄𪹅𪹆𪹇𪹈𪹉𪹊𪹋𪹌𪹍𪹎𪹏𪹐𪹑𪹒𪹓𪹔𪹕𪹖𪹗𪹘𪹙𪹚𪹛𪹜𪹝𪹞𪹟𪹠𪹡𪹢𪹣𪹤𪹥𪹦𪹧𪹨𪹩𪹪𪹫𪹬𪹭𪹮𪹯𪹰𪹱𪹲𪹳𪹴𪹵𪹶𪹷𪹸𪹹𪹺𪹻𪹼𪹽𪹾𪹿𪺀𪺁𪺂𪺃𪺄𪺅𪺆𪺇𪺈𪺉𪺊𪺋𪺌𪺍𪺎𪺏𪺐𪺑𪺒𪺓𪺔𪺕𪺖𪺗𪺘𪺙𪺚𪺛𪺜𪺝𪺞𪺟𪺠𪺡𪺢𪺣𪺤𪺥𪺦𪺧𪺨𪺩𪺪𪺫𪺬𪺭𪺮𪺯𪺰𪺱𪺲𪺳𪺴𪺵𪺶𪺷𪺸𪺹𪺺𪺻𪺼𪺽𪺾𪺿𪻀𪻁𪻂𪻃𪻄𪻅𪻆𪻇𪻈𪻉𪻊𪻋𪻌𪻍𪻎𪻏𪻐𪻑𪻒𪻓𪻔𪻕𪻖𪻗𪻘𪻙𪻚𪻛𪻜𪻝𪻞𪻟𪻠𪻡𪻢𪻣𪻤𪻥𪻦𪻧𪻨𪻩𪻪𪻫𪻬𪻭𪻮𪻯𪻰𪻱𪻲𪻳𪻴𪻵𪻶𪻷𪻸𪻹𪻺𪻻𪻼𪻽𪻾𪻿𪼀𪼁𪼂𪼃𪼄𪼅𪼆𪼇𪼈𪼉𪼊𪼋𪼌𪼍𪼎𪼏𪼐𪼑𪼒𪼓𪼔𪼕𪼖𪼗𪼘𪼙𪼚𪼛𪼜𪼝𪼞𪼟𪼠𪼡𪼢𪼣𪼤𪼥𪼦𪼧𪼨𪼩𪼪𪼫𪼬𪼭𪼮𪼯𪼰𪼱𪼲𪼳𪼴𪼵𪼶𪼷𪼸𪼹𪼺𪼻𪼼𪼽𪼾𪼿𪽀𪽁𪽂𪽃𪽄𪽅𪽆𪽇𪽈𪽉𪽊𪽋𪽌𪽍𪽎𪽏𪽐𪽑𪽒𪽓𪽔𪽕𪽖𪽗𪽘𪽙𪽚𪽛𪽜𪽝𪽞𪽟𪽠𪽡𪽢𪽣𪽤𪽥𪽦𪽧𪽨𪽩𪽪𪽫𪽬𪽭𪽮𪽯𪽰𪽱𪽲𪽳𪽴𪽵𪽶𪽷𪽸𪽹𪽺𪽻𪽼𪽽𪽾𪽿𪾀𪾁𪾂𪾃𪾄𪾅𪾆𪾇𪾈𪾉𪾊𪾋𪾌𪾍𪾎𪾏𪾐𪾑𪾒𪾓𪾔𪾕𪾖𪾗𪾘𪾙𪾚𪾛𪾜𪾝𪾞𪾟𪾠𪾡𪾢𪾣𪾤𪾥𪾦𪾧𪾨𪾩𪾪𪾫𪾬𪾭𪾮𪾯𪾰𪾱𪾲𪾳𪾴𪾵𪾶𪾷𪾸𪾹𪾺𪾻𪾼𪾽𪾾𪾿𪿀𪿁𪿂𪿃𪿄𪿅𪿆𪿇𪿈𪿉𪿊𪿋𪿌𪿍𪿎𪿏𪿐𪿑𪿒𪿓𪿔𪿕𪿖𪿗𪿘𪿙𪿚𪿛𪿜𪿝𪿞𪿟𪿠𪿡𪿢𪿣𪿤𪿥𪿦𪿧𪿨𪿩𪿪𪿫𪿬𪿭𪿮𪿯𪿰𪿱𪿲𪿳𪿴𪿵𪿶𪿷𪿸𪿹𪿺𪿻𪿼𪿽𪿾𪿿𪠀𪠁𪠂𪠃𪠄𪠅𪠆𪠇𪠈𪠉𪠊𪠋𪠌𪠍𪠎𪠏𪠐𪠑𪠒𪠓𪠔𪠕𪠖𪠗𪠘𪠙𪠚𪠛𪠜𪠝𪠞𪠟𪠠𪠡𪠢𪠣𪠤𪠥𪠦𪠧𪠨𪠩𪠪𪠫𪠬𪠭𪠮𪠯𪠰𪠱𪠲𪠳𪠴𪠵𪠶𪠷𪠸𪠹𪠺𪠻𪠼𪠽𪠾𪠿𪡀𪡁𪡂𪡃𪡄𪡅𪡆𪡇𪡈𪡉𪡊𪡋𪡌𪡍𪡎𪡏𪡐𪡑𪡒𪡓𪡔𪡕𪡖𪡗𪡘𪡙𪡚𪡛𪡜𪡝𪡞𪡟𪡠𪡡𪡢𪡣𪡤𪡥𪡦𪡧𪡨𪡩𪡪𪡫𪡬𪡭𪡮𪡯𪡰𪡱𪡲𪡳𪡴𪡵𪡶𪡷𪡸𪡹𪡺𪡻𪡼𪡽𪡾𪡿𪢀𪢁𪢂𪢃𪢄𪢅𪢆𪢇𪢈𪢉𪢊𪢋𪢌𪢍𪢎𪢏𪢐𪢑𪢒𪢓𪢔𪢕𪢖𪢗𪢘𪢙𪢚𪢛𪢜𪢝𪢞𪢟𪢠𪢡𪢢𪢣𪢤𪢥𪢦𪢧𪢨𪢩𪢪𪢫𪢬𪢭𪢮𪢯𪢰𪢱𪢲𪢳𪢴𪢵𪢶𪢷𪢸𪢹𪢺𪢻𪢼𪢽𪢾𪢿𪣀𪣁𪣂𪣃𪣄𪣅𪣆𪣇𪣈𪣉𪣊𪣋𪣌𪣍𪣎𪣏𪣐𪣑𪣒𪣓𪣔𪣕𪣖𪣗𪣘𪣙𪣚𪣛𪣜𪣝𪣞𪣟𪣠𪣡𪣢𪣣𪣤𪣥𪣦𪣧𪣨𪣩𪣪𪣫𪣬𪣭𪣮𪣯𪣰𪣱𪣲𪣳𪣴𪣵𪣶𪣷𪣸𪣹𪣺𪣻𪣼𪣽𪣾𪣿𪤀𪤁𪤂𪤃𪤄𪤅𪤆𪤇𪤈𪤉𪤊𪤋𪤌𪤍𪤎𪤏𪤐𪤑𪤒𪤓𪤔𪤕𪤖𪤗𪤘𪤙𪤚𪤛𪤜𪤝𪤞𪤟𪤠𪤡𪤢𪤣𪤤𪤥𪤦𪤧𪤨𪤩𪤪𪤫𪤬𪤭𪤮𪤯𪤰𪤱𪤲𪤳𪤴𪤵𪤶𪤷𪤸𪤹𪤺𪤻𪤼𪤽𪤾𪤿𪥀𪥁𪥂𪥃𪥄𪥅𪥆𪥇𪥈𪥉𪥊𪥋𪥌𪥍𪥎𪥏𪥐𪥑𪥒𪥓𪥔𪥕𪥖𪥗𪥘𪥙𪥚𪥛𪥜𪥝𪥞𪥟𪥠𪥡𪥢𪥣𪥤𪥥𪥦𪥧𪥨𪥩𪥪𪥫𪥬𪥭𪥮𪥯𪥰𪥱𪥲𪥳𪥴𪥵𪥶𪥷𪥸𪥹𪥺𪥻𪥼𪥽𪥾𪥿𪦀𪦁𪦂𪦃𪦄𪦅𪦆𪦇𪦈𪦉𪦊𪦋𪦌𪦍𪦎𪦏𪦐𪦑𪦒𪦓𪦔𪦕𪦖𪦗𪦘𪦙𪦚𪦛𪦜𪦝𪦞𪦟𪦠𪦡𪦢𪦣𪦤𪦥𪦦𪦧𪦨𪦩𪦪𪦫𪦬𪦭𪦮𪦯𪦰𪦱𪦲𪦳𪦴𪦵𪦶𪦷𪦸𪦹𪦺𪦻𪦼𪦽𪦾𪦿𪧀𪧁𪧂𪧃𪧄𪧅𪧆𪧇𪧈𪧉𪧊𪧋𪧌𪧍𪧎𪧏𪧐𪧑𪧒𪧓𪧔𪧕𪧖𪧗𪧘𪧙𪧚𪧛𪧜𪧝𪧞𪧟𪧠𪧡𪧢𪧣𪧤𪧥𪧦𪧧𪧨𪧩𪧪𪧫𪧬𪧭𪧮𪧯𪧰𪧱𪧲𪧳𪧴𪧵𪧶𪧷𪧸𪧹𪧺𪧻𪧼𪧽𪧾𪧿𪨀𪨁𪨂𪨃𪨄𪨅𪨆𪨇𪨈𪨉𪨊𪨋𪨌𪨍𪨎𪨏𪨐𪨑𪨒𪨓𪨔𪨕𪨖𪨗𪨘𪨙𪨚𪨛𪨜𪨝𪨞𪨟𪨠𪨡𪨢𪨣𪨤𪨥𪨦𪨧𪨨𪨩𪨪𪨫𪨬𪨭𪨮𪨯𪨰𪨱𪨲𪨳𪨴𪨵𪨶𪨷𪨸𪨹𪨺𪨻𪨼𪨽𪨾𪨿𪩀𪩁𪩂𪩃𪩄𪩅𪩆𪩇𪩈𪩉𪩊𪩋𪩌𪩍𪩎𪩏𪩐𪩑𪩒𪩓𪩔𪩕𪩖𪩗𪩘𪩙𪩚𪩛𪩜𪩝𪩞𪩟𪩠𪩡𪩢𪩣𪩤𪩥𪩦𪩧𪩨𪩩𪩪𪩫𪩬𪩭𪩮𪩯𪩰𪩱𪩲𪩳𪩴𪩵𪩶𪩷𪩸𪩹𪩺𪩻𪩼𪩽𪩾𪩿𪪀𪪁𪪂𪪃𪪄𪪅𪪆𪪇𪪈𪪉𪪊𪪋𪪌𪪍𪪎𪪏𪪐𪪑𪪒𪪓𪪔𪪕𪪖𪪗𪪘𪪙𪪚𪪛𪪜𪪝𪪞𪪟𪪠𪪡𪪢𪪣𪪤𪪥𪪦𪪧𪪨𪪩𪪪𪪫𪪬𪪭𪪮𪪯𪪰𪪱

前面所述各类面具,狩猎面具、图腾面具、随葬面具、征战面具,均已消失在遥远的历史烟云之中,不复存在。目前尚散存于我国各地(或尚在继续制作使用)的面具,仅见傩仪面具和娱乐面具两种。而这两类面具又相互交织,相互互补,或于祭祀性演出中同台使用,或同一个面具兼负祭神和娱人性性质。故对现存面具作艺术分析,只能从地域、功能和风格特征几方面综合考虑。

我国各地现存的面具,就其艺术风格归类,不外乎三种形态:原始风格的面具、写实风格的面具和藏区“羌姆”面具(包括藏戏中的立体面具)。

原始风格的面具,它们在面具文化沙漠化以后,侥幸存活于深山水浒,自生自长,与世隔绝,各自吸收本土文化的养料,形成自身粗俗朴拙的面貌——从审美的角度讲,这些面具往往充满创造性,充满生命力和感染力,其中不乏民间美术品中的上乘之作。

我们讲面具的原始形态或原始风格,主要是从造型艺术的角度加以判断。一般地说,它们具备如下要素:

1. 处于封闭的地理和社会环境中,土生土长,不受外来文化影响。
2. 面具的选材和制作,无严格规范,带有很大的随意性和创造性。
3. 一般地说,其风格趋向简拙、古朴和粗放,并带有明显的地域特征,与当地原始的自然形态、本土气质达到完美的契合。

贵州“撮泰吉”面具、四川“曹盖”面具、西藏藏戏中的平面面具,均具备以上特点。

贵州“撮泰吉”,是一种至今犹留存在贵州西北高寒山区彝族村寨的巫术仪式。其内容的中心是借助代表祖先的面具向神灵祈祷谷物丰收。面具共五枚,制作大刀阔斧,不事雕饰。前额高耸,高鼻接前额贯下,隆而且直。脸部略呈浑圆形弧线,仅于眼睛和嘴巴处挖出三道窄缝。雕成后一律以锅烟涂黑,以白粉画纵横皱纹,男性老人以麻扎须。如此而已,十分简单,且五个面具基本没有差别,表情冷漠而单一。但在演出中却取得了十分强烈的效果,观者无不觉得它们有一种攫人心魂的力量。这效果其实是一种整体“合成”的结果。

五个面具分别代表五个千岁以上的先祖灵魂,通过对本民族迁徙、耕种、收获等情节的表演,向上苍祈求丰收。表演动作和演员发声都带有明显的动物图腾意味,伴奏也是简单的锣声鼓点,黑底白纹的面具和全身玄衣白带的装束既呼应又统一(彝族有崇尚黑色之习俗)。总之,一切都统一在古朴、单纯和凝重之中。加之演出存在的环境也是同样地单调而冷漠:裸露而浑圆的山峦,高寒地区清冷而贫瘠的旷野,贫穷的生活和苦涩的人生,旷达豪放的民族性格……这些既是形成面具风格的种种基因,又反过来铺垫和补充了面具的内蕴和视觉效应,使人于一张张毫无表情的重复出现的面具上,感受到一种神秘而阴森

的气氛,体味到一种苦涩而悲壮的人生情感。

川北平武白马藏区的“曹盖”面具,多为人格化的鬼怪形象,和图腾化的动物形象。其中有许多造型随意,雕凿粗放,极力强调某些具有威胁性的因素:鼓目、巨口、獠牙、豁鼻,饰兽皮兽毛,以为须发,有着明显的追求怪和丑的倾向。笔者感其奇,曾收集两枚悬于书斋。所有瞥见者都受不了,认为“太丑了”,“太吓人了”。但当它们生存在原始古朴的川北山区,悬于白马人历尽沧桑的老屋残壁之上(曹盖面具同时兼作镇宅“吞口”之用),则有如悲怆凝重的古曲中蹦出的鼓点,或如浑茫幽暗的大地上闪跳的火光,有着撼人心魄的力度。尤其在宗教祭舞中,夜幕笼罩,篝火掩映,舞者头戴面具,翻穿皮袄,抬足舞手,击鼓鸣铙,鼓噪呐喊,气氛森严而狂热,面具更平添了一层神圣的宗教色彩,呈现出一种震撼心灵的狰狞之美。这是面具艺术中追求狰狞,追求丑陋,以恶克恶,以丑制丑,从而达到驱逐疫鬼之目的的典型实例。

西藏藏戏中早期发展起来的白面具,往往在一块山羊皮上挖三个洞,便是眼睛和嘴,再在两眼间挂一根胡萝卜似的大鼻子,简拙无华,却透露出无尽的童心童趣。尤其在表演中时时穿插一些滑稽的噱头,演员将鼻子摆来摆去,或摘下来藏于身后,逗得观众哈哈大笑。还有一些面具,或用布、粗呢等随意拼凑而成,缀以毛发;或以粗毛线编织而成,或仅用硬纸壳镂刻描画,亦别有一种自然质朴的意趣。西藏还有一类“折嘎”面具,最初为民间乞讨用,后来发展成一种广为流传的祝愿面具,每逢新年佳节,艺人手拿木棍,肩披山羊皮,头戴“折嘎”面具,在大街小巷即兴表演,以说唱吉祥词语吸引观众。“折嘎”面具与前述藏戏面具一脉相承,充满了艺人自由创造的灵性。

西藏有着特殊的地理自然环境和人文环境,西藏历史上宗教久盛不衰。人们以宗教为依托,宗教同时对人造成一种巨大的心理约束力,自然、宗教、人生三者有机联在一起。此类面具和娱乐方式的出现,则是人们自我心理调剂的必然,是破壳而冲出的欢快的天使。又因西藏腹地林木稀少,而兽皮之类则取之不尽,自然,人们会于这些随手可拾的材料上倾注自己全部的情感和灵智。

此外,还有一些民俗性活动中使用的面具,如广西融水苗族的“芒哥”木雕面具、壮族和土家族的稻草面具、贵州从江的“耍婆婆”木雕面具、云南基诺族的笋壳面具等,亦可归入原始风格的面具。

第二类是写实风格的面具,主要指以傩戏为载体流传下来的戏剧演出面具。如前文所述,当面具文化沙漠化以后,自生自长的原始性质的面具仅存活于某些深山水浒。但中原傩仪,自宋以来转向以娱人为主的戏曲表演形式以后,声威大振,到目前尚有相当的规模。盖因它纳入了一种有扩张性的文化体系,无论就时间和空间的意义讲,它都是流动的。它自远古流来,南流北淌,席卷面广,影响亦大。它在流动的过程中,既吸收了各地的地方性巫术文化,又吸收释、儒、道诸教文化,赵宋之后,更因受说唱、小说、戏曲中人文主义思想的影响,转向世俗化轨道。故相对于土头土脑的原始面具而言,傩戏面具俨然成了一

位走南闯北，见多识广的“江湖术士”。当今之世，这位“江湖术士”颇受现代文明挤压，失却了大部分地盘，然而它集释、儒、道、巫之本事于一身，包治百病，但凡祈神、纳吉、驱鬼、祛灾、逐疫、治病、求官、求福、求财、求子……无所不能；上古神话、历史故实、民间传说……无所不演，以此维系了它在民众中的声望和地位。

目前尚能寻访到的这一类面具，计有安徽贵池傩戏面具，江西跳傩面具，湖北傩愿戏面具、湖南傩戏面具、四川阳戏面具、广西师公戏面具、贵州傩堂戏和地戏面具、云南端公戏和关索戏面具等。

早期傩面，在神圣的祭仪中有着严格的造型规范。自宋以来，许多演义、小说、戏曲中的世俗人物涌入傩坛，面具的角色数以千计。面具制作，无论其身份、长相、性格，都要符合小说戏文里的描述。因此，形神兼备成了傩戏面具的主要风格特征，也是雕面艺人锲而不舍地追求的目标。形神兼备，是中国历代造型艺术的重要审美标准。宋代雕塑，尤其是宋代寺庙雕塑，在这方面即已达到了空前的高度。雕面艺人无疑受到深刻的影响，这是傩面这位“江湖术士”广收博采的又一个方面。

傩戏面具为了追求形神兼备的艺术境界，常常采用以下造型手段：

1. 典型化手法。即在生活原型的基础上提炼概括，塑造典型形象。例如贵州傩堂戏中的许多世俗人物形象的面具，都有着鲜明的思想和性格刻划：姜师的敦厚、安安的文秀，秋姑的刁钻，歪嘴秦童的玩世不恭……无不表现得真切而生动；同是正直、善良、温和的正神，土地和善、和尚爽朗、唐氏凝重、仙锋端庄、甘生儒雅……均有微妙的交待。使观者感到他们并不是高高在上，不食人间烟火的神祇，仿佛就是身边有血有肉的真人。

2. 变形和虚构的手法。变形和重新组合形体，本是图腾面具和古傩面具常用的手法，但现存原始风格的面具中并无实例，倒是在部分傩戏面具中得到了继承。例如各地的开山莽将（盘古氏）、开路先锋（方相氏）、三王（山神）等，都是一些威严狞厉的神祇，有明显的图腾遗响：巨口獠牙，眼睛暴突，头上长角。是人脸和动物脸的综合形。上古图腾或人首兽身，或兽身人首，尚属完整的形象面貌。传到后世，当人神升格到主导地位，纯动物的面孔很难在民众心目中产生神威感觉，故雕面艺人处理此类形象便以人面为主体。但人面无论怎样龇牙瞪眼，也难以达到震慑的力度，故不得不保留住某些动物的特征，如是而威严之态毕现矣！

还有一类变形是根据传说对人物的描述所为。例如安顺地戏中的杨任面具，据《封神演义》所述，杨任原为上大夫，因劝谏商纣王止建鹿台被剜去双目。青峰山紫阳洞清虚道德真君将他救起，并命白云童儿取二粒仙丹镶入眼眶，立即生出两只手来，手心里又生出两只眼睛，能上看天庭，下观地穴，中识人间万事。艺人们据其传说作了如实的表现，使其面具神奇怪诞，妙趣横生。

3. 符号点题手法。民间面具的表现力终归有限,因观众水平之局限,只能停留在低层次的欣赏,有时难免“有眼不识泰山”。艺人为了使接受者(观众)迅速接受角色,不得不穷其伎俩,或让角色在唱词中自报家门,或于面具上直接标明其身世履历,这就出现了符号点题的手法。地戏面具中的许多星宿装饰,即系此意。如罗成、薛仁贵、郭子仪、杨六郎都是“白虎星”轮回转世,他们的头盔上必然雕一虎或虎头;又如岳飞和秦叔宝是“大鹏星”,他们的头盔上便雕以大鹏鸟;金兀术是“赤须火龙星”,因所有地戏面具的盔饰上多有龙纹,故这条代表星宿的龙,便被雕在鼻梁上。

另外,地戏面具的盔饰上还多有“吉语”装饰,如雕喜鹊、蝴蝶,寓意“多喜多福(蝴)”,雕两只凤和一个圆寓意“双凤朝阳”等等。

符号点题手法,虽然与典型化手法相去甚远,却能通过观众的联想,补充和丰富面具神韵,使之靠近民俗心理。

4. 夸张手法和装饰手法的巧妙结合。傩戏面具之造型,常以夸张手法加强神韵,但艺人在夸张时决不放弃审美追求,常将形的夸张作了装饰处理。如傩堂戏中的“三王”面具,飞扬的眉毛处理成火焰纹饰,既威严又富有装饰美感。两只大耳朵也作了极大的夸张,变成脸上不可缺少的流畅的装饰曲线;另外,许多老者前额、鼻翼或脸颊上的皱纹,均处理得既优美又传神,即使鼻孔里伸出的鼻毛,也变成了与他处相呼应的装饰线纹,真是妙不可言。

5. 色彩造型手法。面具的造型包括两个方面:一是凹凸造型,一是色彩造型。二者互为补充,相辅相成。傩戏面具的色彩造型,有两种作法较具特色。一是角色专用色。关公忠勇,则施以红色;张飞、包拯刚直,则满脸涂黑;曹操、张士贵奸诈,自然只用白色;还有许多番邦将领,为了表现其青面獠牙,则用蓝色和绿色。在这些纯色铺成的面具上,再以补色(对立式)或中性色(黑、白等)勾划五官或图纹,略呈变化。当然,民间艺人并无严格的戒律,有时难免违反这些约定俗成的规律,出现个别“乱色”的现象。另一种作法是在同一枚面具上施用强烈而多变的对立色块。例如黔南荔波县布依族的木雕面具,多于同一张脸上施以纯度很高的大面积对立色块,有的竟在蓝色的脸上涂黄色的耳、眼睑、脸蛋儿,再画一个大红鼻子,一张大红嘴巴。鲜明强烈,饶有风趣,又不失色彩学中色块的分割、穿插,色彩的对比、交响、调和诸般原则。

傩戏面具的色彩,是运用俗色彩(民间色彩)的典范,纯度很高的红黄蓝黑,跳跃而强烈,既使角色的表现力和感染力得以强化,又使面具在古旧的堂屋庭院或旷地野坡表演时显得异常醒目,能抓住沟沟坡坡上围观的无数双眼睛。

6. 表演性成分纳入造型手法。傩戏面具中有许多活口面具,即下巴是活动的,眼珠也是活动的,上眼

脸可以张合,后面安有机关,用线拴住,由表演者用舌头操纵。傩堂戏中的某些开山、三王、土地、老歪面具即属此例。试想,在昏暗的灯光下,紧锣密鼓,三王出现在观众面前,眼皮肤动,眼珠滚动,下巴一张一合,配以含混的怪啸,那是何等传神!顿时便把观众带进一种规定的情 境和气氛之中。还有如广西的令公三层面具,据民间传说,令公忠勇威武,故本来面目应为红色。其时人间妖魔为害,玉帝派他下凡,当他在人间抚慰百姓时,便脱下第一层红色面具,露出第二层白色面具,显得仁慈和悦;当他与妖魔搏斗时,露出第三层面具,金光四射,威严狞厉。前面的例子是以表演性成分纳入造型手法,使“死面”变成“活面”;后面的例子是充分运用造型手段展开表演情节,这是面具所具有的独特艺术功能。据说湖南、江西也有类似的变相面具。

傩戏面具,在历代艺人的不断努力下,创造了独特而丰富的表现手段,致使面具在艺术上趋于成熟,达到了一定高度。但前述八省境内现存的面具,风格、水平又有差异。

从历史上讲,傩戏面具随着中原文化向四方扩张的势头,曾有一个由北向南,自东而西的流传的过程,但从现存面具的总体水平看,颇有“青出于蓝而胜于蓝”之叹。就风格而言,安徽贵池傩戏面具,因受九华山佛教艺术影响很深,又因明清以来文人艺术之熏陶和地方戏曲之直接渗入,风格渐渐由质入文,变得甜美细腻起来。江西、广西和两湖的文化发达地区亦有类似的倾向;相对地说,湘西、云贵一带的偏僻山野,即所谓“蛮荒之地”,傩戏面具还较多地存有古傩遗风,质朴而粗放,情真而神贯。就以“开山”面具而言,黔西北的开山运刀粗放,见棱见角,造型大气,因而多有气势磅礴,狞厉威严的观感;江西、湖南邵阳、安徽贵池的开山(贵池面具中的门神,即为开山形象),则人性的成分较多,略显小家子气。更有几枚未被辑入的开山面具,艺人主观上想夸张其威猛,终因地域性文化气质所决定,力不从心,结果形象似怒似笑,透出几分滑稽的味道。

但若论表现温和文弱的形象,则安徽艺人显然有独到的修养。贵池的伞童面具、观音面具和孟姜女面具,表现得异常细腻传神,有其它各地同类面具不可企及的水平。

贵州安顺的地戏,已发展成一种较为成熟的戏曲艺术,面具亦多有借鉴戏曲妆扮并趋定型的倾向,因过多地注重繁缛的头盔雕饰,过多地使用程式化手法,有“谨毛而失貌”之弊,虽然独树一帜,然艺术表现力上终觉贫弱。

第三种风格的面具,是藏区“羌姆”面具,及藏戏中的立体造型面具。

“羌姆”跳神面具和部分藏戏面具,佛、菩萨、高僧、护法、金刚、魔妃、鬼卒、动物……构成一条天上、人间、地狱的肖像画廊。其中尤以护法神形象最多。他们所呈现的风格面貌,完全笼罩在一种非人间的神鬼世界的宗教气氛中。佛、高僧都有一种超凡脱俗,无悲无欲,君临万物的仙质;护法和金刚,或忿怒,

或威猛,或狰狞无不慑人心魄。尤其是魔妃鬼卒一类护法的丑陋凶残,怪诞恐怖,更达到了极至的表现,成为西藏文明史上一大奇观,构成世界艺术史上一种独特的艺术境界。

这种艺术现象的形成,要从佛教教义、西藏的历史和现实几方面理解。佛教的宗旨是劝人弃恶从善,净化人的灵魂。而作为佛教的密宗,是以降伏邪魔,显现神佛威力,以威慑和指示的方式,达到使信徒修习正法之目的。故藏传佛教中有许多降妖伏魔,将其收为护法的典故,并在宗教艺术品中多有此类形象出现,此其一。其二,藏传佛教系由古印度佛教和西藏本地的原始苯教相互融汇发展而成。作为原始宗教的苯教,向有“好咒誓、谄鬼神”之传统,在西藏土生土长,源远流长,在吐蕃先民中影响极深。故苯教中所有低层鬼卒,如日赞(山妖)、夺锥(骷髅)、玛姆(女鬼)、贴龙(独脚鬼)等,连同巫术、妖法、火祭、焚魔等仪轨一起进入“佛门”,而这些鬼怪精灵的形象,有许多极其丑陋怪诞。另一部分静善相和忿怒相,如佛、高僧及许多护法神和金刚手,还有吉祥天女及一些婆罗门的神祇,则自印度传入。当然,这些籍贯不同,地位身份不同的神灵鬼怪形象,在西藏的宗教艺术(包括“羌姆”面具艺术)中,有一个长期融汇、发展和统一风格的过程。其三,西藏有一种特殊的宗教环境和宗教气氛,不分男女,不分长幼,普遍信教,且信之甚笃,宗教观念融入人们的生活、行为、思想和情感中。他们对教义中宣扬的观念,对宗教艺术中所表现的诸如本生故事、彼岸世界、佛法伏魔等深信无疑。因此,“羌姆”跳神和“羌姆”面具有一个特殊的接受环境。

西藏宗教艺术中各类神鬼的造型,在大藏轻工巧明部的《造像量度经补》中,对其掣度(量度单位)、相法、形态、手印、标帜、坐住式及一切庄严都作出了明确的规定。如对忿怒护法的规定是:“面形,男方女圆,三目大睁,红且圆、蹙蹙两眉,头发竖立高一掣,发眉髭胡皆赤黄色,炽然作火焰之状。张口龇牙卷舌,五髑髅为冠。”羌姆面具中众神鬼之塑造,自然也有着同样严格的造型准则。面具的形象、颜色,面具上的饰物等,多带隐喻性质,为主观意念和理想的象征,是宗教观念的产物。另有许多以现实人物为造型依据的面具,则在一定程度上突破了《造像量度经》的限制,融入更多人性的成分,比较充分地体现了作者的想象力和创造力。

有意思的是,在布达拉宫的壁画中,有一幅描绘汉族和尚头戴面具,手拿折扇进行表演的画面,伴奏的乐器,除藏族传统的鼓钹外,还有一面显然来自内地的铜锣。这明显地透露了历史上汉藏面具文化交流的信息;西藏的面具艺术,对内地各族亦有着明显的影响。“羌姆”跳神和跳神面具,就是随着佛教的扩散,东达四川,南抵云南,北入青海、甘肃、内蒙、华北以至东北。青海塔尔寺、甘肃拉卜楞寺、山西五台山、北京雍和宫等寺院的“羌姆”,都颇负名气。因佛教有着严格的仪轨,故各地的“羌姆”面具,均仿西藏圣地的式样,没有大的变化。

面具文化这条恒古大河,在中国流淌了四千年历史。在她的河床中,积淀了各个历史时期的文化基因和文化现象。作为造型艺术,我们主要从审美的角度研究她。但她的价值远非到此为止,还有待于我们从民俗学的角度,从宗教学的角度,从舞蹈戏剧史的角度和从社会发展史的角度……去认真探究她的内涵。

图 版

目 录

人类宗教文化的综合载体——面具	沈福馨
中国面具艺术初析	周林生

图坦卡蒙黄金面具	1
迈锡尼黄金面具	2
潘	3
埃梅沙面具	4
里布彻斯特面具	5
沙顿弗面具	6
欧巴象牙面具	7
战败者金面具	8
盖莱德	9
伊帕	10
埃克坡	11
彩绘舞蹈面具	12
幽灵面具	13
蒙玛基	14
怪兽	15
艾库	16
冯班	17
祖灵面具	18
艾克克朴	19
苏赫打	20

宗族面具	21
尼姆巴	22
割礼面具	23
科坡什基	24
敏	25
卡纳加	26
威鲁	27
契瓦拉	28
恩托莫	29
丛林之神	30
守护神	31
克朴勒	32
鸟形面具	33
伊格维	34
克朴勒·克朴勒	35
女神	36
依班戈	37
天象面具	38
舞蹈面具	39
基夫威贝	40
卡雷布	41
包姆波	42
几蓬戈	43

姆瓦拉·朴沃	44	力士	72
西蒙	45	醉胡从	73
生与死面具	46	陵王	74
人虎面具	47	八部众	75
镶嵌王侯面具	48	鼻高面	76
蝙蝠神面具	49	小面	77
镶嵌雨神面具	50	般若	78
石雕风神面具	51	乙	79
绿玉镶嵌面具	52	翁	80
金制面具	53	鬼	81
卡里马金面具	54	生剥	82
巴西大面具	55	狐	83
托卡诺舞蹈面具	56	红白两班	84
基督徒	57	广大	85
阿兹特克舞面具	58	令监	86
霍辟	59	方相氏	87
海狗	60	猴王哈努曼	88
图腾面具	61	神魔	89
月亮神面具	62	蛇神	90
鱼神面具	63	国王	91
祭神面具	64	舞蹈面具	92
赠礼面具	65	囊诃	93
灵魂面具	66	瓦扬·托彭面具	94
恶鬼	67	国王	95
巫舞面具	68	塔里巴里拉扬面具	96
师子	69	托彭面具	97
吴女	70	巴龙	98
迦楼罗	71	保护神	99