



曹 盖



蚩将军



金 刚

中国 国 难



湖南师范大学出版社

主编 张子伟 副主编 廖如一



笑和尚



貂 蝉



巩 固

中国雉

顾 问	曲六乙	吴兆丰
	周华斌	向荣炎
主 编	张子伟	
副主编	廖如一	

湖南师范大学出版社

鄧平知覺

PDG

【湘】新登字011号

中 国 雉

主 编：张子伟

责任编辑：柳 舒 曾湘军

湖南师范大学出版社出版发行

（长沙市岳麓山）

湖南省新华书店经销

湖南省保靖县印刷厂印刷

850×1168 32开 18印张443千字

1994年10月第1版

1994年10月第1次印刷

印数：1—1100册

ISBN7—81031—349—5/G·143

定价：12.00元

目 录

一、源流沿革篇

试释良渚文化玉器上神人兽面		
图形的内涵及其衍变	北京	冯其庸(1)
漫话巫傩文化圈的分布与		
傩戏的生态环境	北京	曲六乙(11)
傩戏的流布、类型与特征	贵州	庑修明(28)
上古傩史缀合	上海	钱 蓓(39)
中国南北朝傩文化历史审视	山西	杨孟衡(46)
《扇鼓神谱》源流再探	山西 黄竹三	景李虎(53)
傩戏的巫教根源	台湾	石光生(64)
起源于宗教祭祀中的中国戏剧	山西	寒 声(73)
傩文化在朝鲜半岛、日本列岛的流变	上海	翁敏华(86)
“线戏”的发生与形成	陕西	黄笙闻(93)
南北朝、唐傩汇考	北京	麻国钧(104)
下江军傩千里西征	贵州	谢振东(120)
傩的本源考	浙江	詹慕陶(125)
苗族还傩愿源流筭考	湖南	张应和(134)
夜郎傩祀活动历史渊源考	湖南 龙炳文	张 玲(139)

二、地方分类篇

敦煌傩散论	甘肃	李正宇(144)
-------	----	----------

寺庙艺术“查玛”探析	内蒙	乌国政(153)
赣雉钩沉	江西	余大喜(159)
雉戏在福建	福建	陈雷(165)
襁褓中的侗族雉戏	贵州	李瑞岐(170)
云南雉戏的分布及其特征	云南	王希信(176)
湘西南雉戏“扛菩萨”与内蒙古科尔沁地区萨满教歌舞	内蒙古 扎木苏 湖南	张光召(183)
“汪公”、“五显”崇拜		
及安顺地戏的两大流派	贵州	沈福馨(190)
侗族雉戏冬冬推的文化内涵	湖南	李怀荪(198)
甘肃静宁雉文化考察报告	甘肃 胡颖	王登渤(202)
滇黔彝族“跳虎节”及		
“搓特基”对比研究	贵州	唐楚臣(208)
论湖南雉文化中的多民族因子	湖南	胡建国(215)
漫谈城步苗族“庆鼓堂”		
及其原始文化形态	湖南	尹建德(223)
湖南新宁八峒瑶乡		
“跳鼓堂”初探	湖南 唐光旭	肖革生(229)
江永瑶族雉戏初探	湖南	蒋登忠(234)
武陵雉愿戏考	湖南	赵平国(240)

三、祭祀仪式篇

方相·饕餮考	北京	周华斌(250)
满族民间祭祀初考	辽宁	任光伟(270)
西藏雉祭考释	西藏	刘志群(279)
华南仪式剧探微	广东	黄镜明(287)
苗族椎牛与雉祭	湖南	刘黎光(300)

明代五种傩神考	江西	毛礼镁(306)
中国傩神简论	福建	叶明生(312)
苗家傩公傩母断想	北京	周育德(321)
湘西傩神分类	湖南	林时九
中日乡傩散论之二——祭祀		刘长治(328)
戏剧的比较研究	山西	许并生(334)
古滇国的祭祀、傩舞和巫师形象	云南	顾 峰(330)
黔东南傩坛对联考	贵州	宁坤强(346)

四、剧目赏析篇

傩文化和宋元明杂剧	日本	福满正博(350)
傩戏《孟姜女》的民族学价值	湖南	巫瑞书(356)
侗族傩戏《姜郎姜妹》浅析	湖南	林 河(362)
“十二兽”遗迹寻踪——白马		
藏族“十二相”考略	四川	于 一(368)
一个由寺院傩衍化的傩戏型藏戏		
剧《米拉日巴劝化记》	青海	刘 凯(374)
科尔沁的傩型戏剧《米拉查玛》	内蒙	白翠英(379)
甘肃临夏假面戏述略	甘肃	赶建新(385)
浅析关索戏与傩文化	云南	刘体操(391)
“毛古斯”原始戏剧品格解析	湖南	张子伟(395)

五、舞乐演艺篇

桂林师公舞探考	广西	纪松龄(403)
东蒙地区的傩文化	黑龙江	波·少布(404)
舞乐《兰陵王》新考	贵州	顾朴光(415)
湘西堂朗苗傩戏音乐的艺术特征	湖南	花老虎(422)

傩戏音乐的“活化石”意义	贵州	柯 林(436)
凤凰傩堂戏的喜剧意识	湖南	罗炳辉(442)
池州傩戏表演纪略	安徽	黎承刚 吕光群(447)
略考假面的文化涵意	云南 王华胜 上海	陈 多(456)
古代神人兽面具与傩面具的关系	湖南	曾湘军(463)
土家族傩腔浅析	湖南	彭梦麟(469)

六、习俗巫术篇

傩戏《姜女下池》与华夏古俗	广东	康保成(483)
浑源民间社火——“耍故事”	山西	王福才(490)
乡人傩之孑遗	江苏	黄文虎(496)
地戏·跳神·跳鬼	贵州	高 伦(503)
湘西巫傩文化的民族风俗特征	湖南	周明阜(509)
傩仪“跳五猖”中的阴阳五行说	安徽	茆耕茹(515)
东夷族巫术的隐性传承	江苏	曹 琳 莫 如(523)
傩堂巫术与湘西原始初民信仰	湖南	吴晓玲(531)

七、附录：部分论文内容提要

后 记

(560)

试释良渚文化玉器上神人兽面图形的内涵及其衍变

——一个持续五千年的文化现象

冯其庸

良渚文化遗址的发现，是近半个世纪的事情，良渚玉器上神人兽面图形的发现，则是1986年6月的事，所以无论是对整个良渚文化体系的认识还是对余杭反山、瑶山出土的大批玉器以及玉器上的神人兽面图形的认识，都还处在初期阶段，随着时间的推移，考古家们的认识当然会日新月异，而文化界对这一问题的认识，自然也将跟随考古家们的认识而得以逐步提高。

有一点是现今早已得出了确定的认识的，这就是随着长江流域（重点是长江中下游）、太湖流域、华南地区独立的原始文化体系的发现，早先的中华民族文化起源于黄河流域的文化一元论观点，不得不被新冒出来的大量的客观事实所突破了，人们不得不重新更正自己的观念，承认中华民族的文化起源，是丰富多彩的多元论而不是单一的一元论。承认这一点是非常重要的事情，因为只有认识了这一点，才能正确地认识中华民族传统文化的丰富性和复杂性。良渚文化的发现及其独立体系的被确认，是认识中华民族文化起源的多元论的一个极为重要的依据。

我本人并不搞考古，也完全不懂考古，我只是觉得作为今天

的一个历史研究者或传统文化研究者，如不能及时地运用考古学家们辛勤地发掘和认真研究得出的最新的科学成果，那我们的某些研究，很可能会流于盲目性，甚至去作出早已过时的结论。

1986年6月，在余杭反山第12号墓发现的玉琮王，是件稀世珍品。①此件高8.8、射径17.1—17.6、孔径4.9厘米，重约6500克。②此件共四节，内圆外方，外部四面正中直槽内各刻神人兽面图像两个，共八个，另外，在琮的四角以角为中轴线，每两节刻一组简化的神人兽面像，上部为神人面，下部为兽面，四角共八组。在兽面像的两边，各刻一鸟纹，鸟的形象已经过变形夸张，从图版上来看，已经看不清楚是鸟纹。

现在我们来分析这个神人兽面图像。识读这个图像是很困难的，一是我们识读得究竟对还是不对，没有办法验证，二是我们没有其他参考物，更没有文字记载，三是我们距离良渚人也即是创作这个图像的人的时代太遥远了，当时他们的思维方式我们现在未必能把握得到。更未必能把握得准，所以我们现在的识读，特别是我的识读，简直可以说如同猜谜。我初看这个图像的第一个印象，就是图像分凸出的浮雕和平面的线划两部分。当然最先引人注目的是凸出的浮雕部分。这部分恰好是神人面（上部）和兽面（下部）。为什么这两个部分要用浅浮雕的方法来表现呢？用我们现在的思维方式来考虑，当然是为了使这两个部分给外界以突出的感觉，为了使见到的人有极其深刻的印象。我们现在看这个兽面图像，从整体来说是凶猛而又威武，两个大而圆的眼睛炯炯有神，虎视眈眈。一张大嘴巴露出了上下的獠牙，更加显得狰狞可怕，还有鼓起来的大鼻子，显出它的嗅觉特别灵敏。总起来说，这个图像给人以凶猛的印象，上面的神人像，同样是大眼睛、大鼻子、大嘴巴，加上

方脸盘和头顶风字帽上的羽饰,给人以威灵赫赫的神秘之感。现在要思考的是这神人与兽面究竟是什么关系,为什么组合在一起?这里要说明的是这神人与兽面虽然是两个头部或者说两个面孔,但却只有一个身子。这就是说,神人和兽面是合在一个身上的,是一体。我认为,这个凶猛而狰狞的兽面,是良渚人崇拜的图腾,它对内起保护作用,对外则起威慑作用。至于上面的那个神人,就是这个图腾的具有特定内涵的神灵。良渚文化的时期,下限距今 4260 ± 145 年(树轮校正年代),约相当于夏代的起始年代,上限距今 5200 ± 135 年,约相当于大汶口文化中期。^③这个时期,一方面是多神崇拜的时期,另一方面则是氏族社会中特权人物形成,凌驾一切的特权逐步确立的时期。在当时人的意识里,由于来自万物有灵论的图腾崇拜的作用,他们认为世间万物都有神,而这许多神却是并列的,其中并没有一个统治神。另外,当时人们的意识里,也还没有后来的天上、人间、地下三界。所以当时人心目里的万物的神灵,都是与物并存于世的。也就是说,当时的人认为神、人、物三者是共处在一个现实社会里,只不过“神”,人们见不到而已。这样在客观上就有可能逐渐确立的氏族特权人物与崇拜的图腾神结合起来,以增强氏族特权人物的神性,从而强化氏族成员对氏族特权人物的宗教性崇拜。现在再来看这个神人兽面图像,上面的神人,显然就是氏族特权人物作为图腾神的显现。这个标志着图腾神的显现图像,是带有特殊意义的图像,并不是任何器物上都可以使用的。从良渚文化所出土的器物来看,具有这种图像的器物,只有玉琮、玉钺、冠形器、柱形器、三叉形器、牌饰、璜等几种,其他器物上,一概只有简化的兽面图形。上面这几种器物,有的是属于礼器,是祭祀、埋葬等场合用的,如玉琮、璜等;有的是象征军权的,如玉钺、柱形器,牌饰究竟作什么

用，还不清楚，冠形器，三叉形器，当也是祭祀等重大场面用的礼器。它们与玉琮、玉钺、玉璜之类具有同等性质大概是无疑的。这个最完整、最精致的神人兽面图形的纹饰是出现在大型玉琮上的。玉琮究竟是怎样一种礼器呢？《周礼·大宗伯》说：“以玉作六器，以礼天地四方；以苍璧礼天，以黄琮礼地……”。《典瑞》说：“疏璧琮以敛尸”。根据现代考古发掘，以上记载大体是对的。但璧、琮这两种礼器的作用，未必就是这样的区分。据张光直先生的研究，琮是象征天圆地方的一种礼器，他说：“把琮的圆方相套的形状用‘天圆地方’的观念来解释，由来已久。……内圆象天外方象地这种解释在琮的形象上说是很合理的”。“琮的实物的实际形象是兼含方圆的，而且琮的形状最显著也是最重要的特征，是把方和圆通串起来。也就是把地和天相贯通起来。专从形状上看，我们可以说琮是天地贯通的象征，也便是贯通天地的一项手段或法器”。张先生还说：“巫的本身首先能掌握方圆，更进一步也更重要的是能贯通天地。……颛顼命重黎绝地通天，于是天地之通成为统治阶级的象征”。巫师通地天的工作，是受到动物的帮助的，所以贯通天地的法器上面刻有动物的形象必不是偶然的。《左传》定公三年：“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九枚，铸鼎象物……用能协于上下，以承天休”，便是明指礼器上的动物的功能是用来‘协于上下’的”。④张先生的文章有许多精到的见解，这里只是借鉴了他关于琮的研究的一小部分意见，归纳起来：一、琮是内圆外方的一种玉质礼器，它的功能是贯通天地，它本身就是贯通天地的一种法器。二、这种法器是由巫师或具有巫师一样的神权的人物掌握的，掌握这个法器的人，也就是掌握了贯通天地的神权和特权的人。三、法器上的动物图像，是贯通天地的媒介，巫师或特权人物在进行贯通天地的

法事的时候，动物是必不可少的媒介。根据以上的这些认识，我们就可以进一步的看到，这个玉琮，就是神权和军权、财权统一而集中的象征，下部的兽面是它们的图腾的标志，上面的神人，既是这个图腾的神灵，也是这个氏族的特权人自己，作为神，就是图腾的神灵，作为人，就是氏族的特权人物，他早有至高无上的特权。因此，凡是刻有这个完整的神人兽面图像的器物，都是这个特权人物进行祭祀之类贯通天地的活动的礼器或法器，其他人是不能占有和使用的。至于其他的器物上，则一般都只刻兽面图像或简化的兽面图像，以示与前者有所区别。

这个神人兽面图像的躯体部分，与它的兽面部分一样，都是象征性的理想化的产物。我认为这一兽面动物形象，并不是写实的形象，而是一个理想化的集合形象。它的面部，是猛兽头部（我认为主要是虎头）的理想化和美术化，它的身子，我认为可能是凶猛的鳞甲动物的理想化和美术化，那些满身的云纹，就是鳞甲的反映，因此，它的左右肩部会有两个甲片耸起。它的爪，我认为不是鸟类的爪，而是蹼状掌，也就是水生动物或水陆两栖动物的脚掌。所以这个兽面形象，包括它的身子在內，是个几种或多种凶猛动物的理想化了的集合体，是一个创作而不是写真。它的神人部分，则是这个图腾的神灵。非常重要的是这个神人的形象。从这个形象来看，当时的良渚人，已经按照他们的想象，把虚无的神灵具像化并且人形化了。那么如何来进行这个具像化呢？究竟创造什么样的形象呢？我认为他们实际社会生活中掌握了贯通天地的特权的特权人物，就是他们的理想的范本。所以这个神人，是被神化了的写实的人物，因此他不是集合形象，而是被神化的现实的形象。神人头部的羽冠，应该说基本上是写实的，也可能就是氏族特权人物象

征特权的“法冠”，可能在创作的时候，又加以美化和夸张，使这个羽冠既堂皇而又神秘、神圣。为什么说这个羽冠基本上是写实的呢？我曾经在浙江省博物馆看过一件浙江宁波鄞县出土的铜钺，在这个铜钺上铸有一批划船的人，一色都是高高的羽冠。可见当时在越地戴这种羽冠是现实生活中存在的。特别是这个铜钺上的羽冠，长长的羽毛是密密地直立着的，与这个玉琮上的羽冠有近似之处。

还有一点应该特别提出来，就是在反山出土的玉器中，有一件透雕的冠形器，上面用阴线刻着一个单独的神人形象。这个形象说明它已离开了兽面而独立存在了，这就是说良渚人终究离开了他们的图腾形象而创造了一个独立的神像了，这也许是中国大地上第一个具象的原始神，或者说，它与辽宁牛河梁女神庙出土的陶塑女神残像，成为一南一北的最早的原始神像而问世了。这一事实说明，当时普遍存在的图腾崇拜正在逐渐蜕化，原始神的独立形象正在缓慢地取代图腾的形象。这一事实也说明良渚人的社会形态正在分化，社会财富和权力高度集中，处在原始社会晚期的良渚人正在向阶级社会迈进。从神人兽合体图象到脱离了兽面而独立存在的人形神象，正好透露了这一社会的分化和原始宗教意识的演进。

良渚文化的这一神人兽面图像从它的构图来说，反映了原始社会后期的良渚人形象思维和抽象思维的高度水平，同时也反映了他们艺术创作和制作的高度技巧。从这个图象的内涵来说，它既有丰富的深刻的内涵，而又具有非常明显的易于了解的直观效果，具有非常鲜明的目的性。良渚人创造出这样精美的内容和形式高度统一的艺术品来，它从总体上说明了当时的良渚人已将举步跨进文明的大门了。

值得注意探讨的另一个问题，是良渚文化与中原文化的关

系。现在已经有多位学者指出，良渚玉器的琮，在殷墟已有发现，1976年妇好墓就出土了十四件。大家知道，琮是良渚玉器中特有的，在此之前，良渚文化以外的地区没有出土过琮。殷墟遗址居然有琮出土，这说明良渚文化玉器中的琮，已被吸收入殷商文化中了，不仅如此，更重要也是更普遍的是，良渚玉器上的兽面纹饰，已经普遍地被用到殷商的青铜器上了。而且由商而周而春秋战国，而秦、汉、唐、宋以至于今天，这种兽面纹饰的图案，依然在普遍流传。

这里我们要特别重视的是长江下游和太湖流域的原始文化与生根于黄土高原的中原文化或者叫作华夏文化的结合。在中国的早期文化中，应该承认商周的青铜文化（一直到战国）是一枝阆苑仙葩，它的铭文，记载了大量的史实，大大地丰富和充实了我国的古史记载；它的书法艺术，可以说是第一次在中国历史和文化史上大放异彩，它的造形艺术，也是达到了高峰，只有前于它的众多的原始陶器艺术略可以与它媲美；它的丰富多彩的纹饰艺术，可以说构成了一个装饰艺术的海洋，至今仍为人们所喜好；它的青铜冶炼和铸作技术及艺术，也是达到了惊人的高度。以至于至今要复制一件青铜器，仍然是一庄高难度的工作。然而，这样辉煌的青铜文化，其中却有着良渚文化的重要成分。所以在分析中国早期的传统文化的时候，如果仅仅只注意地域，不自觉地各个地区的文化在认识上把它隔离起来，而忽略了它的相互吸收，那末将使我们在认识事物上犯片面性的毛病。

当然，我们更不会忘记，在商周灿烂的青铜文化之前，早已有了灿烂晶莹的玉文化了。而这个玉文化，正是由良渚文化玉器和红山文化玉器作为主要构成部分而构成的。当然，这个玉文化后来也自然汇入了商周及其以后的玉文化，然而作为历

史阶段的划分来说，它是在青铜文化之前的。它已经先于青铜文化而给人以耀眼夺目的印象了。中华民族向来有爱玉传统，任何人都知道玉的贵重，以至于批评别人不知好坏叫“玉石不分”，称赞别人的操行好叫“冰清玉洁”，尊重别人的话叫“玉言”“玉音”，尊重人家的降临叫“有劳玉趾”，甚至至于取名字也往往喜欢用玉字偏旁的字。这种民族性的喜好，应该承认，从良渚时期就开始培养了，我们现在也仍然继承着这一传统。

与良渚文化的神人兽面图形有关的另一个文化现象，就是傩文化。傩文化同样是极为古老的一种文化，它同样是建立在远古的原始宗教信仰的思想基础上的。傩，是远古时代人们为了驱逐疫鬼而举行的一种祭祀活动，举行傩祭时，扮演者要戴形象极为凶恶威猛恐怖的假面，手中挥舞着戈盾，发出强烈的“傩、傩”之声，以驱逐恶鬼。关于这种傩祭的仪式，《周礼·夏官·方相氏》的记载说：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时傩，以索室殴疫；大丧，先柩，及墓，入圹，以戈击四隅，殴方良”。这段记载里，非常重要的一点是写出了傩祭时的面具是“黄金四目”。什么叫“黄金四目？”这句话自我读书时起，一直到目前，几十年来，迄未弄懂。我请教过不少人，同样不得其解。及至我看到了良渚文化玉器上的神人兽面的图像，我才恍然大悟，原来这就是“黄金四目”！当然在良渚文化玉器上，还不是“黄金四目”。“黄金四目”是到了商、周之祭盛行傩祭时，扮演者戴了铜制的面具，面具的图案就是这个神人兽面的图像，这图像本身就是“四目”，它自身的作用就是可以威慑驱逐其他凶神恶鬼的，所以这个图像流传统到商周时代，就自然被人们采用为傩祭的面具了。所以这“黄金四目”直到今天，我才得到确解，同时我也

自信真正考出了傩的最原始的面具形象了。非常有意思的是我们至今还能看到多种铜制的面具，前几年四川广汉三星堆出土了商代的青铜人立体雕像，同时也出土了青铜面具。当然这不是傩祭用的面具。（可能是别种祭祀性的场面上用的，有的研究者认为这是青铜人就是蜀三像，这样我认为就更有可能是祭祀用的神像）。所以它不可能是“黄金四目”，但第一它是商代的面具，是原始傩祭同时代的实物，第二它虽然不是“四目”，却确是“黄金”（三星堆出土的青铜面具和头罩，我还看过辽代的镏金面具，这就真正是“黄金”了）。我们看到这样的面具，再据神人兽面图形加以想象，我想这个“黄金四目”的面具，就可以思过半了。

但是我要告诉大家，这种古老的傩文化以及它的傩祭、傩舞、傩戏，至今还流传在民间，尤其是它的面具，依然具有这种恐怖感，它的鼓目、獠牙等等的特色还保留着，而且这种古老的傩文化，在南方的好多省里都有，特别是贵州的傩文化保留得最为完整。我曾专门看过他们的演出。这样一种远古文化，居然还能保存到今天，恐怕也是人们始料所不及的吧。

我还要告诉大家一个信息，实际上这个良渚文化玉器上的神人兽面图形在商周之际转化为傩面具后，一方面作为傩文化和傩面具艺术被保存了下来；另一方面，它又普及到民间去，转化为民间的习俗和民间艺术，至今老百姓还喜欢给孩子们戴虎头帽，穿虎头鞋，玩布老虎的玩具，端午节要“虎符系背”。我去年到长江三峡去，在神女峰下的老百姓家里，还看到他们的楣上画着一个大大的虎头。总之，这种借着猛兽的图像，以镇慑外魔，保护自身的民间风俗，至今仍然盛行于民间。去年秋天，我在陕西游秦始皇陵，看到附近的摊头店铺里，摆满和挂满了种种兽面图像。我深深感到这个神人兽面图像的生命

力！

作为一种文化现象来看，这确是一种持续了五千年的文化现象！

注释：

①见《良渚文化玉器》第6—7页。1989年文化出版社，两本出版合出。本文所论及的良渚玉器，均见此书，以后只标页码，不再标书名。

②见“图版解说：184页。

③据牟永杭《良渚玉器》前言。

④见张直光先生《谈“琮”及其在中国古史上的意义》一文，于1986年文物出版社出版《文物与考古论集》。