



贵州

少数民族
面具文化

顾朴光 吴秋林 著

贵州民族出版社



贵州
少数民族
面具文化

GUIZHOU SHAOSHUMINZU MIANJU WENHUA

顾朴光 吴秋林 著

贵州民族出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

贵州少数民族面具文化/顾朴光、吴秋林著. —贵阳:
贵州民族出版社, 2008. 5

ISBN 978-7-5412-1526-1

I. 贵… II. ①顾…②吴… III. 少数民族—假面具
—民族文化—贵州省 IV. K280.73

● 中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 054813 号

贵州少数民族面具文化

著 作	顾朴光 吴秋林
责任编辑	刘 磊
封面设计	吕凤梧
校 对	曹永兰
出版发行	贵州民族出版社 (贵阳市中华北路 289 号 邮编:550001)
经 销	贵州省新华书店
印 刷	贵州创兴彩印厂
开 本	787×1092 mm 1/16
印 张	17.25
字 数	250 千字
版 别	2009 年 3 月第 1 版
印 次	2009 年 3 月第 1 次印刷
印 数	1 000 册
定 价	38.00 元
书 号	ISBN 978-7-5412-1526-1/K · 166

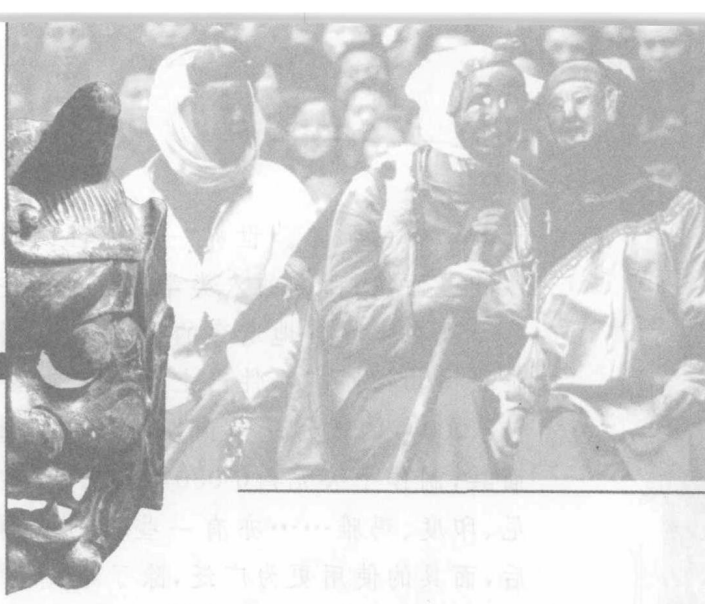


目录

引言	(1)
第一章 贵州少数民族面具文化的孕育生境和流布范围	(17)
第一节 贵州地理、历史和民族概况	(17)
第二节 贵州少数民族面具文化的流布范围	(27)
第二章 贵州少数民族面具文化的神圣空间	(40)
第一节 傩堂戏的神圣空间	(40)
第二节 地戏的神圣空间	(62)
第三节 变人戏的神圣空间	(68)
第三章 贵州少数民族面具戏的剧目	(72)
第一节 傩堂戏的剧目	(72)
第二节 地戏的剧目	(82)
第三节 变人戏和“哑面”戏的剧目	(89)
第四节 面具戏的戏剧性分析	(91)
第四章 贵州少数民族面具的角色	(101)
第一节 贵州少数民族面具角色概述	(101)

第二节 傩堂戏的角色	(119)
第五章 贵州少数民族面具的神性和世俗性	(147)
第一节 贵州少数民族面具的神性	(147)
第二节 贵州少数民族面具的世俗性	(158)
第六章 贵州少数民族面具的制作与“开光”	(166)
第一节 贵州少数民族面具的材料选择	(166)
第二节 贵州少数民族面具的制作工艺	(170)
第三节 贵州少数民族面具的“开光”	(180)
第七章 贵州少数民族面具的艺术特色	(188)
第一节 作为造型艺术的面具	(188)
第二节 贵州少数民族面具的艺术特色	(194)
第八章 贵州少数民族面具的禁忌和传承	(207)
第一节 贵州少数民族面具的禁忌	(207)
第二节 贵州少数民族面具的传承	(217)
第九章 贵州少数民族面具的渊源和衍变	(229)
第一节 本土面具的渊源和衍变	(229)
第二节 外来面具的渊源和衍变	(237)
第十章 贵州少数民族面具的开发和利用	(247)
第一节 文化层面的开发和利用	(247)
第二节 经济层面的开发和利用	(259)
参考书目	(270)

引言



面具是一种世界性的、古老的文化现象,是一种具有特殊表意性质的象征符号。据考古学和民族学提供的资料,大约在旧石器时代晚期或新石器时代早期,古代先民已经在原始狩猎、部落战争、图腾崇拜、巫术仪式等众多领域中广泛使用面具。由于早期的面具大多是用兽皮、竹木、纤维、羽毛、陶土等不耐腐蚀的材质制作的,因此很难抵御时间的侵蚀而保存至今。但史前的一些洞窟壁画和岩画(例如西班牙的列文特洞窟壁画、印度的帕奇玛尔山岩画、北非的塔西里岩画、北美的阿拉斯加岩画)中,都刻绘着不少佩戴着面具的原始人类图像,他们有的在舞蹈,有的在狩猎,有的在举行巫术仪式或祭祀活动,头上的面具被塑造成鹿、狼、犀牛、猴



图1 希腊迈锡尼出土的黄金面罩



子等动物的形象。世界一些地区的岩画中还刻绘着数量众多的人面像和兽面像,西方的人类学家一般把它们视为神灵或面具。

现在世界各地遗存的面具实物,最早距今大约有八九千年。巴黎圣经博物馆藏有一件出土于近东地区的石质丧葬面具,据测定是公元前7 000年的遗物;^①前南斯拉夫文萨地区曾出土一批人形和兽形陶质面具,制作于公元前6 000年至公元前3 000年;^②在古代中国、日本、印尼、印度、玛雅……亦有一些史前的面具遗存下来。进入奴隶社会以后,面具的使用更为广泛,除了早先的流布领域外,此时面具还较多地用于丧葬仪式。由于奴隶社会的面具多用黄金、玉石、青铜等贵重而耐腐蚀的材质制作,故流传下来的作品较多。其中最著名的有1876年在希腊迈锡尼卫城竖井墓出土的黄金面罩,距今约3 500年;1923年在埃及底比斯帝王谷图坦卡蒙墓出土的黄金面罩,距今约3 300年;1952年在墨西哥帕冷克碑文神庙地下石室出土的绿玉面罩,距今约1 200年。在嗣后的漫长岁月里,面具作为人类物质文化和精神文化相结合的产物,一直在狩猎、战争、巫术、祭祀、丧葬、舞蹈、戏剧、镇宅、装饰等众多领域流传不衰,成为人类历史上最缤纷夺目、丰富多彩的文化现象之一。今天,在不少国家和地区,尤其在那些经济文化比较落后的民族中,面具依然非常盛行。即使在那些经济文化高度发达的国家和地区,例如日本和欧洲、北美面具亦并未绝迹,经常在各种舞蹈、戏剧和民俗活动中出现。

我国是世上面具历史最悠久、流传最广泛、遗存最丰富的国家之一。同世界上其他国家和民族的面具相比较,我国的面具品类繁多、造型生动、形制独特,具有鲜明的民族特色和地域特色。我国已发现的面具,最早为新石器时代遗存的小型面饰,它们一般用玉或石制作,长宽分别在3~6厘米左右,戴在人的胸部或臂部,用于装饰或避邪。这种面饰在四川巫山县大溪、山东滕县岗上村、甘肃永昌县鸳鸯池、陕西神木县石峁村、浙江余杭县瑶山等地均有出土,距今大约4 000

① 潘绍棠编:《世界雕塑全集·东方部分》上册,第421页,河南美术出版社1989年版。

② 朱狄:《原始文化研究》第512~514页,三联书店1988年版。

~6 000年。我国远古时期也盛行在脸部和头部佩戴面具,为假面和假头。如前所述,此类面具多用兽皮、竹木、纤维、羽毛、陶土等易腐材质制作,因此很难经受数千年岁月的侵蚀而保存下来。但在内蒙古阴山、宁夏贺兰山、广西花山、云南麻栗县大王岩、西藏日土县任姆栋山、新疆呼图壁县康老二沟等地的岩画中,刻绘着大量原始先民佩戴面具进行狩猎、战争、祭祀和舞蹈的图像,它们从一个侧面证明了我国远古时期的面具文化是多么的丰富多彩!

商周时期,面具作为一种特殊的“祭器”和“兵器”,被大量用于祭祀和战争,是直接或间接为维护、巩固奴隶制政权服务的。商周面具多用青铜、黄金、玉石、熊皮等贵重材质制作,这使它在很大程度上成了奴隶主贵族的专有之物,奴隶和平民一般不大可能拥有。商周面具除了继续用于狩猎、战争、祭祀、巫术、舞蹈之外,还较多地用于丧葬和驱傩。周代盛行在葬仪中用缀玉面罩遮盖死者的面部,缀玉面罩又叫“缀玉冪目”,系用玉石琢成人的眉、目、口、鼻、耳等饰件,然后缝缀于绢帛之上。用于保护



图2 河南三门峡市出土的西周缀玉面罩

死者的面部,延缓尸体腐烂,并含有一定的宗教意义。商周时期还有在墓葬中放置人形面像或兽形面像的习俗,前者的功用类似“偶人”,是“殉人”的替代品;后者系镇墓驱鬼之物,属于镇墓吞口面具。

驱傩是一种戴着面具驱鬼逐疫的巫术仪式,这种仪式相传起源于黄帝时代,到商周逐渐形成固定的制度。周代把驱傩纳入“礼”的范畴,每年在季春、仲秋和冬季定期举行盛大的傩祭。平时人们遇到祸祟丧事,也可随时举行傩事活动,但规模比宫廷举行的傩事活动小得多。在驱傩仪式中,主角方相氏要佩戴“黄金四目”面具,《周礼·夏



官》记载：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时雉，以索室殴疫。”由于这段记载过于简略，致使人们对方相氏面具的形制和质地均不甚了然，并因此产生了种种误解，其中具有代表性的意见是把它视为一面独立的、镂刻着四只眼睛的青铜面具。笔者认为，方相氏面具并非一面独立的面具，而是由熊皮假头和青铜假面合套而成的复合式面具。假头的两目加上假面的两目共为四目，其目或用黄金装饰，或用青铜制作，故称“黄金四目”。由于方相氏的这种装饰十分繁琐，因此自汉代始，出现了假头与假面分离的倾向。方相氏在一般的雉仪中只戴熊首假头，或只戴青铜（或木质）假面，唯有在宫廷雉仪中才将二者并用。宋代以后，方相氏这一角色更从雉仪中消失了，其职司被开路将军和开山猛将所取代，方相氏一般只出现在葬仪中。

商周时期遗存至今的面具实物甚多，总数在百面以上。其中最令人瞩目的是四川广汉县三星堆遗址出土的一批商周青铜面像、假面和面饰，以及数件同一时期用纯金皮制作的面罩。2号祭祀坑出土的一件巨型青铜面像，高65厘米，通耳宽138厘米，重约100公斤，是迄今为止我国发现的最大的面具，堪称为“面具王”；1号祭祀坑出土的黄金面罩，是盖在青铜人头雕像上的，此类黄金面罩在国内外均是首次发现，具有珍贵的研究价值。

此外，河南安阳市殷墟侯家庄出土的商代青铜人面像，陕西城固县苏村出土的商代青铜人形假面和兽形面像，山西曲沃县天马——曲村遗址和河南三门峡市上村岭出土的西周缀玉面罩，湖北荆州市濠林村出土的东周玉面罩，四川成都市金沙村遗址出土的黄金面罩等，也都是这一时期最具代表性的面具。

汉唐时期，随着我国疆土的拓展以及丝绸之路的开通，中外经济



图3 四川广汉县三星堆出土的巨型青铜面像



文化交流日益频繁。就面具文化而言,一方面中亚、南亚、东亚、东南亚各国的面具乐舞纷纷传入中原,为我国的面具文化注入了新鲜血液;另一方面我国的驱傩仪式和面具乐舞也传到了日本、朝鲜、越南和西域各国,对那些国家的面具文化产生了巨大影响。在这种双向的文化交流中,我国的面具文化开始走向成熟。汉唐时期面具发生了以下引人注目的变化:其一,木、竹、布、纸等廉质面具日益盛行,并逐渐取代金、铜、玉面具,成为面具的主流,从而打破了商周时期面具为少数奴隶主贵族专有的局面,极大地推动了面具的普及和发展。其二,汉代出现了一种专门佩戴面具进行乐舞百戏表演的宫廷艺人——象人,他们常在角抵节目中戴上面具与各种猛兽搏斗。这表明此时面具文化的宗教性、祭祀性已逐渐减弱,已向着娱人化、戏乐化的方向发展。其三,汉代以前,面具的角色全部是神祇、祖先、动物和魔鬼;汉代以后出现了世俗人物角色,例如汉代角抵戏《东海黄公》中的黄公、东晋乐舞《文康伎》中的庾亮、隋唐歌舞戏《踏谣娘》中的苏郎中妻等,皆属于世俗人物,他们在表演中均戴面具。其四,商周时期面具文化主要受到原始宗教巫教和萨满教的影响,汉唐时期面具文化则主要受到人为宗教、佛教和道教的影响。二者相较,此时佛教对面具文化的影响更大一些。



图4 日本飞鸟时代的伎乐面吴公

汉唐时期遗存的面具,已知的有广西西林县出土的西汉青铜人面像,湖南溆浦县马田坪出土的西汉滑石兽面吞口,山东长清县双乳山及江苏徐州市子房山、后楼山出土的西汉缀玉面罩,新疆尉犁县营盘出土的东汉麻质面罩,宁夏固原县出土的唐代黄金覆面,新疆昭苏县出土的南北朝至唐代黄金面罩,新疆库车县出土的南北朝至唐代木质假面等。汉代流行用玉衣作为殓服的习俗,玉衣系用金缕、银缕、铜缕将玉片连缀而成,其脸盖形似假面,若与头罩结合则有如假头。我国已出土完



整的玉衣 10 余套,最著名的是河北满城县中山靖王刘胜夫妇墓出土的金缕玉衣。汉唐遗存的面具实物在数量上虽然不如商周,但这一时期的历史文献和美术作品中有很多关于面具的资料,从中可以清楚了解其衍变发展情况。并且,东邻日本至今仍保存着很多中古时期的伎乐面和舞乐面,其中不少角色(如吴公、吴女、陵王、秦王等)皆从中国传入,是研究这一时期面具文化的珍贵参照物。

宋、元、明、清是我国面具文化的繁荣时期,这时面具除流行于传统的领域外,还大量用于戏剧之中。我国的戏剧萌芽于汉代的角抵戏和唐代的参军戏、歌舞戏,但直到宋元时期随着杂剧、目连戏和傩戏的出现,才进入了成熟阶段。在宋元杂剧和目连戏中,面具一般只用于神魔鬼怪和番官、动物一类角色。而在傩戏及稍后诞生的藏戏中,大部分角色都要佩戴面具。傩戏和藏戏在明清两代流传极广,傩戏主要流传于中原、东南和西南各省区,藏戏主要流传于西藏以及青海、甘肃、四川等省的藏族聚居地区。在戏剧表演中,面具是作为一种具有审美价值的化装道具而存在的,它既是演员走向角色的桥梁,也是演员扮饰角色的标志。戏剧面具(尤其是傩戏面具和藏戏面具)的出现,推动面具完成了功能上和艺术上的两大转变:在功能上,由早期的以实用为主转变为以审美为主;在艺术上,由早期的追求类型化转变为追求个性化。

宋、元、明、清面具文化的繁荣超过了商周以来的任何一个时期,这主要表现为面具数量之巨,角色之多。据孟元老《东京梦华录》载,北宋宫廷傩的队伍达到了上千人,他们佩戴的面具各不相同,其角色有将军、门神、判官、钟馗、小妹、土地、灶神等。陆游《老学庵笔记》亦载,政和年间桂林府向朝廷进呈面具一副,共 800 面,老少妍陋无一相似者。又据清宫档案所记,光绪十九年(公元 1893 年),慈禧太后 60 大寿时,何庆喜为求恩赏,进呈寿戏套头面具共 230 面,角色有寿星、罗汉、岳主、雷公、弥勒、阿修罗、金翅鸟、无常鬼、骷髅鬼、大头和尚等。由于面具的需要量很大,因此各地涌现了一批以制作面具为业的艺人,面具则成了一种公开出售的商品。宋代制作和出售面具之地甚多,以桂林制作的面具最著名,价格也最昂贵,其佳者一枚能卖到“万

钱”。明清两代,制作面具的艺人遍布全国,并涌现出不少制作面具的民间艺人,例如在贵州安顺,清代以制作面具闻名的民间艺人,便有齐二、胡开清等。每一个名家一般都有一批追随者或继承者,从而形成了风格各异的流派。

宋、元、明、清遗存的面具,估计全国不下万面,它们可以分为两个部分。一部分是“死”面具,即通过考古发掘得到的面具,这一部分面具数量不多,但年代考订比较准确。代表作品有内蒙古奈曼旗陈国公主及驸马肖绍矩合葬墓出土的辽代金面罩,北京市房山区出土的辽代银面罩,内蒙古昭乌达盟小刘仗子出土的辽代铜面罩,宁夏贺兰县宏佛塔发现的西夏陶面像,陕西千阳县冉家沟出土的金代陶吞口,新疆新源县出土的宋——元石假面等。另一部分是“活”面具,即现在仍在民间流传的面具,这一部分面具数量甚巨,但年代考订比较困难,一般只能根据其造型风格、残朽程度和保存者的口碑做大致推断。贵州、四川、云南、广西、湖南、湖北、安徽、江西、福建、山西、陕西、河北、西藏、青海、甘肃、内蒙古、黑龙江等省区,至今仍流传着不少明清时期的傩戏面具、藏戏面具、“羌姆”面具和民间乐舞面具,为研究我国辉煌博大的面具文化,提供了最生动、最鲜活的实物资料。

二

以上我们对世界面具文化,特别是中国面具文化的发展历史作了概略论述,贵州少数民族面具文化便生长在这样的环境中。作为中国面具文化的一个分支,贵州少数民族面具文化与传统中国面具文化以及传统的中国文化有着千丝万缕、不可分割的联系,这种联系表现在历史、宗教、民俗等诸多方面。这里且以贵州流布最广、遗存最丰的傩戏及其面具为例,进行简略的分析。

历史方面

傩戏是由驱傩活动衍变发展而成的一种戏剧,佩戴面具是其最显



著的特征。如前所述,我国在商周时期已盛行驱傩活动,经过上千年的衍变发展,大约在南宋已形成融祭祀、舞蹈、说唱、故事、面具于一体的傩戏。傩戏最早只在中原和江南流布,明清时期逐渐向周边地区辐射。我国现存的傩戏可分为村社傩、巫师傩和军傩三种形态,其中村社傩产生最早,巫师傩和军傩是在它的基础上发展而形成的。村社傩主要分布在中原和江南,其中江西、安徽两省尤为丰富。贵州迄今尚未发现村社傩,只有巫师傩和军傩流传。

目前我国巫师傩遗存最多的地区有湖南、湖北、四川、重庆、贵州、广西、云南等,各地巫师傩的称谓和表演形式虽不尽相同,但本质却无差别。它们的演出均由专职或半专职的巫师主持,围绕“冲傩还愿”的仪式而进行。演出中穿插着请神、送神的法事,宗教色彩极浓。贵州的巫师傩在不同地域



图5 唐氏太婆从桃源洞中搬请出来的面具

和民族中,有傩堂戏、傩坛戏、傩愿戏、端公戏、喜傩神、庆坛等别称。田野考察表明,贵州的巫师傩并非土生土长,而是从周边省区传入的,根据如下:一是黔北、黔东的傩堂戏中,常有“我祖本是湖南、湖北人,来到贵州显威灵”的唱词;在一些掌坛师的“师坛图”上,则明确记载开山祖师来自湖南、湖北等地。例如道真仡佬族苗族自治县槐坪乡掌坛师李楹祥的《师坛图》上,便写有开山祖师陈法隆是“湖南宝庆府五岗州南路头天生桥人”等语;思南县溪底乡掌坛师崔照昌的《师坛图》上,也清楚记载其起教祖师马法纪是“湖南宝庆府人”。二是傩堂戏一般分为宗教法事和戏剧演出两部分,开始是迎请天上诸神来到傩堂的繁缛法事,然后穿插着戏剧演出。法事一般不戴面具,戏剧演出必须戴面具。相传面具锁在“桃源三洞”中,出戏之前,需由唐氏太婆与尖角将军(有的地方为地盘和尚)前往桃源打开上、中、下三洞的锁,搬请出锁在洞中的24面面具(代表24出神戏),才开始演出正戏和插戏。据

胡健国考证,“桃源洞”在湖南辰州,^①即今湖南沅陵一带。而贵州思南县的正戏《地盘开洞》中,则明确指出桃源三洞的中洞在“湖南宝庆府”^②(今湖南邵阳一带)。面具是傩堂戏的重要道具,既然面具是从湖南辰州或宝庆搬请来的,贵州黔东地区的傩堂戏当然也来自湖南了。三是在黔东、黔北的一些正戏中,其主角在演唱自己的“根生”(身世)时,也常常会透露出许多有关傩堂戏渊源的重要信息。例如在思南县的正戏《仙锋催愿》中,仙锋小姐唱道:“家住湖广西踏界,小小地名苦竹林”。在思南县的正戏《押兵五郎》中,押兵五郎唱道:“家住四川南蛇口,五郎本是我小名。”^③又如在德江县的正戏《李龙》中,李龙唱道:“家住湖广肖阳府,小阳村寨我家门。”在德江县的正戏《秦童》中,甘生唱道:“家住湖广西连寨,地名就叫小甘村。”^④类似的例子还有许多,兹不一一列举。从我们收集到的傩堂戏剧本来看,几乎所有傩堂戏神祇均产生在湖广、四川、广西乃至长安、扬州等地。由此可证明贵州傩堂戏并非土生土长,而是从周边省区传入的,其源头可以追溯到中原和江南地区古老的驱傩活动。

贵州地戏的性质与贵州傩堂戏的性质虽有差别,但其源头亦可追溯到南北朝时期甚至更早流传于全国各地军中的傩仪。傩仪在上古时期便与武事有着密切的联系,据《周礼》载,驱傩的主角方相氏原是列在军队夏官编制内的军伍职称,郑玄《周礼·春官》注曰:“傩谓执兵以



图6 云南澄江县小屯村关索戏剧照

① 胡健国:《巫傩与巫术》第275页,海南出版社1993年版。

② 卢朝栋主编:《思南傩堂戏》第176页,贵州民族出版社1993年版。

③ 卢朝栋主编:《思南傩堂戏》第225页、208页,贵州民族出版社1993年版。

④ 李华林主编:《德江傩堂戏》第398页,贵州民族出版社1993年版。



有傩却也。”但最早详细记录军中傩仪的却是《魏书·礼志》，该书载高宗和平三年（公元462年）十二月，为了耀兵示武，军队在岁除举行大傩之礼，命步兵和骑兵分别列队于南、北，布阵演兵，互相拒击，以为盛观，“自后踵以为常”。敦煌《儿郎伟》歌词亦载，唐代西域沙州归义军曾于岁除举行驱傩仪式。而南宋学者周去非在《岭南代答》中更是第一次使用了“军傩”一词，“桂林舞队，自承平时名闻京师，曰‘静江诸军傩’”。虽然学术界迄今对军傩的性质、形式尚有不同意见，但贵州地戏属于“军傩”却得到大多数学者的认同。除了贵州地戏，被学者们普遍认同为“军傩”的傩戏尚有云南的关索戏。贵州地戏流传的地域极广，全省20余个县市的上百个村寨都有地戏流传，而关索戏只流传于云南省澄江县阳宗乡小屯村。地戏和关索戏在演出剧目、面具造型、声腔曲调等诸多方面颇不相同，但它们有两点却非常相似：其一，它们都只在当年云贵的屯军及其后裔中流传，其演出存有“演兵习武”和“寓兵于农”之意；其二，它们演出的剧目都是古代的征战故事，而没有生活戏、公案戏和爱情戏。正是基于以上两点，学术界才将地戏与关索戏认定为“军傩”。关索戏的形式因不在本书的研究范围之内，这里暂不置论。就地戏而言，虽然全国仅贵州一省才有流传，但它并非土生土长。笔者曾考察过江西、安徽等省的“村社傩”，它们的演出时间、傩班组成、演出程序，以及面具的造型、禁忌与收藏方式，均与地戏非常相似。据此推断，贵州地戏的源头乃是江西、安徽一带的“村社傩”。明代中前期屯军将其带入贵州，以后在漫长的岁月中，屯军及其后裔在江南“村社傩”的基础上，根据战争生活练兵习武的需要，融入贵州土著文化的因子，孕育而成一种新的傩戏品类——军傩地戏。简而言之，“傩”是地戏的根，“军”是地戏的魂，贵州土著文化是地戏的精、气、血。

宗教方面

中国古代并没有一个统一的、为全民所信仰的宗教。远古时期盛行自然崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜，并由此萌生出巫与巫术。夏、商、周三代，巫常以史官、卜官、礼官的身份出现；在民间，巫则主要从事驱鬼、招魂、治病、送亡等活动。严格地说，巫与巫术并不是一种宗教，但

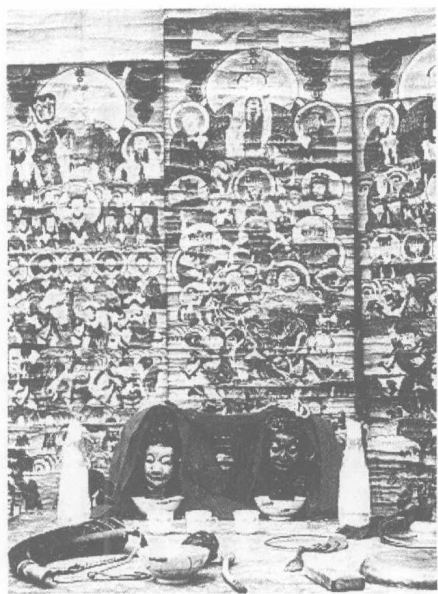


图7 傩坛中悬挂的《三清图》

民间习惯上却将其称为巫教，在不同民族中，巫教有萨满教、苯教、摩教等称谓。西汉前期汉武帝为了加强中央集权，采纳董仲舒的建议，实行“罢黜百家，独尊儒术”的政策，从此儒家思想成为历代封建王朝用以统治人民的精神武器。尽管在嗣后的 2000 多年间，儒学自身也在不断地发展变化，但它作为官方统治哲学的神圣地位始终没有发生动摇。因此，虽然儒学本身并非一种宗教，但人们却常常把它称为“儒教”。

中国出现真正的人为宗教始于汉代，两汉之际佛教开始传入中国。

公元 68 年，汉明帝命印度僧人迦叶摩腾等在洛阳建白马寺，翻译佛教典籍。佛教传入之初，不可避免地与中国本土文化发生抵牾和冲突。为了自身的生存和发展，它在传播过程中吸收了儒学的某些思想，逐渐由一个外来宗教衍化为具有中国特色的宗教。就在佛教传入中国稍后一些时间里，中国的本土宗教——道教也应运而生。道教的源头有两支，一支为东汉末年张角、张梁兄弟创立的“太平道”，另一支为川蜀张道陵创立的“五斗米道”（又名“天师道”），时间约在东汉后期。在后来的长期发展过程中，儒、道、释既互相排斥，互相争斗，又互相吸收，互相融合，唐宋以后逐渐形成三教合流的趋势。儒、道、佛合流反映在哲学上是“理学”的出现，反映在民间是与巫教融汇，儒、道、佛、巫的鬼神（或偶像）共同组成一个庞大而驳杂的神圣家族，和平共处于世俗的祭坛之上。这种情况在贵州各个民族的傩堂戏及其面具中有着鲜明而生动的反映。

贵州傩堂戏与巫、道、佛、儒的关系表现在：

其一，傩堂戏的表演场地傩堂，供奉着许多纸质彩绘的“神案”，其中最重要的是《三清图》。《三清图》上绘着三位主神和若干配神，三位



主神有的认为是孔夫子、李老君、释迦佛,有的认为是太清、上清、玉清。除了三位主神外,《三清图》和其他神案上的道教神祇有玉皇大帝、真武祖师、太白金星、王灵官、马元帅、土地、判官、钟馗、功曹等,巫教神祇(包括民间俗神)有东山圣公、南山圣母、三元法主、三乔王母、南极仙翁、和合二仙、地雉小山、茶酒库师、十二花园姐妹等,佛教神祇有观音、阎王、夜叉等。

其二,佩戴面具是傩堂戏最鲜明的特征之一。在傩堂戏中面具既是神祇的化身和载体,又是扮饰角色的道具。贵州傩堂戏面具的数目因傩坛而异,一般每个傩坛拥有24面面具,也有多于或少于此数的。各民族、地区的面具角色不尽相同,常见角色有30~40个,它们大致可以分为民间俗神、道教神祇、佛教神祇三类。属于民间俗神的有唐氏太婆、仙锋小姐、开山莽将、李龙叫化、甘生八郎、歪嘴秦童、山王、二郎神等,属于道教神祇的有关圣、判官、东岳、南岳、钟馗、土地、灵官、牛头、马面等,属于佛教神祇的有观音、龙女、阎王、和尚等。除了以上三类神祇,傩堂戏面具中还有不少世俗人物,如幺儿媳妇、卜卦先生、卖酒王婆、鞠公老师等等。

其三,在傩堂法事中,巫师为了制造一种阴森神秘的气氛,以吸引和煽惑观众,通常要头戴法冠,身穿法衣,肩披牌带,载歌载舞。他们时而吹牛角、卜神卦,时而敲令牌、摇师刀,其间还穿插着挽“诀法”、划“字讳”、请“法水”、走“禹步”、念“咒语”等动作。而这一切,都来源于巫教、道教和佛教的仪轨,只不过在傩堂法事中根据表演的需要作了某些增减和变化而已。

以上我们列举了贵州傩堂戏与巫、道、佛、儒联系的部分表现(更多的表现将在后文详论),从中不难看出,在中国民间宗教(巫、儒严格地说不能



图8 地戏“开财门”仪式