国家出版基金项目

中华巫傩文明

傩仪 傩俗 傩舞 傩戏

（上）

吕光群 摄影/编著

合肥工业大学出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



中华巫傩文明——傩仪、傩俗、傩舞、傩戏（上）

吕光群 摄影/编著

合肥工业大学出版社



序

中国传媒大学教授、中国傩戏学研究会副会长　周华斌

一

巫风傩俗与戏剧的关系，在中国戏剧史上是一个重要课题。

1912 年，清末民国初年的著名学者王国维在被称作“中国戏曲史开山著作”的《宋元戏曲考》中，开宗明义的第一句话就是：

歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。

在这部著作中，他提到了上古巫风的起落与延续，称“九黎乱德”时期“民神杂糅”；夏商王朝有“巫风之戒”；周代“礼秩百神”，之后仍有巫风余习；春秋战国时期“周礼既废”，民间巫风再次大盛。王国维认为：“巫之事神，必用歌舞”。巫觋装扮神灵，“或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽”。

这一看法很有见地。

始于周代的傩礼和蜡祭是上古巫风的“余习”[①]。“傩”即驱鬼除祟，“蜡”即酬神报赛，均属于被西周王朝规范了的礼仪和祭仪，承继着上古巫风的鬼神崇拜。

自周代起，傩礼蜡祭历朝相继，融入巫风，衍为民俗。春秋

① “是古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也。商人好鬼，故伊尹独有巫风之戒。及周公制礼，礼秩百神，而定其祀典。官有常职，礼有常数，乐有常节，古之巫风稍杀。然其余习犹有存者：方相氏之殴疫也（即‘傩’），大蜡之索万物也（即‘蜡’），皆是物也。”见《王国维戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社 1957 年版，第 4 页。

战国时期“礼崩乐坏”，西周制定的礼乐体制失去控制，民间的巫风如火如荼。在长江中下游沅湘之间的楚国，便有活跃的“灵保”——“灵”，同样是巫，连屈原大夫的传世之作《九歌》都是巫歌[①]。汉代以后，所谓儒、道、佛“三教”渐起，文明的宗教在相当程度上取代了鬼神杂糅的原始信仰。然而，巫风傩俗并没有因“三教”的盛行而消亡。作为民间习俗，它在文化上具有巨大的吸附力和包容性。只要为我所用，什么东西都可以拿过来加以改造。于是，巫风傩俗不但历代相沿，还吸纳和包容了儒、道、佛三家的道德与鬼神。

数千年间，神州大地上的巫风傩俗时起时落，生生不息，正好比“野火烧不尽，春风吹又生”——这当然与民智未开的中国封建社会有很大关系。无论朝野，包括国家、宗族、村社的大事和家庭、个人的小事，举凡国家兴衰、战争胜败、农事丰歉，乃至个人祸福、婚丧嫁娶、恩怨纠纷，无不祈祷上苍，希望得到冥冥之间鬼神的保佑，希望能逢凶化吉、遇难呈祥——这是我们的先人面对无奈的人生命运时的一种心理慰藉。环视古今，巫师、巫婆、方士、道士、端公、师公、神汉、神姑遍布中华大地的各个角落，至今犹有遗存，成为古代农业社会的一道泱泱文化奇观。

当今的文明人当然不再迷恋于虚无缥缈的巫傩信仰，这一切随着社会发展而迅速消失，留下的只是它的文化艺术形态。神庙存为建筑，神像存为雕塑，迎神仪典化为社火，报赛仪式化为狂欢。其中，巫歌透现着乡情乡音，傩舞突显着浪漫情趣，千奇百怪的巫傩面具呈现着奇特的想象。变化多端的巫傩仪式则表现为观演一体的戏剧情境。作为文化、艺术的形态，它依然敲击、震撼着艺术家的心灵。仁者见仁，智者见智，人文学者纷纷在巫风傩俗中看到了人类学、宗教学、民族学、民俗学、心理学、艺术学的文化积淀和历史足迹。

二

中华民族是一个重文献的民族。有关巫风傩俗的记载泛见于“经史子集”。“经”与“史”，主要记载宫廷“大傩”的仪式程序；“子”与“集”，大都记载民间“乡傩”的形态。记载固然丰富，但古人“述而不作”，缺乏条分缕析的深入研究。

继王国维之后，20 世纪 30 年代，留学日本的学者岑家梧著有《图腾艺术史》一书。书中

① “周礼既废，巫风大兴。楚越之间，其风尤盛。王逸《楚辞章句》谓：‘楚国南部之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞，以乐诸神。屈原见俗人祭祀之礼、歌舞之乐，其词鄙俚，因作《九歌》之曲。’古之所谓巫，楚人谓之‘灵’。”见《王国维戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社 1957 年版，第 4～5 页。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

主要介绍西方学者有关原始图腾艺术的视角和研究成果，同时附录作者的《中国图腾跳舞之遗制》一文。文中对中国古代文献中的巫风傩俗进行了归纳，认为中国远古传说中的“百兽率舞”就是原始人类拟兽舞蹈的遗绪。作者还用“图腾”观念梳理了“经史子集”中的巫风傩俗，涉及各地民间习俗中的牛舞、祈年舞、贵州苗族的“跳月”、海南黎族的“盘瓠舞”等，称：

关于傩舞、傩的起源，传说皆运用模拟动物的跳舞以驱逐四方疫鬼。

春秋前后，傩舞习俗的用意已转为驱邪逐疫。百戏、角抵也演变为民间节令的娱乐形式之一。然跳舞中的动作、仪仗、身体装饰仍然有模仿动物的用意，所表现的图腾跳舞的痕迹至易找寻。

这一观点有“发现”的价值，提供了一个新的视角。但尚可探讨，文中仅限于“拟兽”的图腾因素，未涉及原始的鬼神崇拜观念。

戏剧史学者很快注意到了其中的戏剧戏曲元素。周贻白在20世纪40年代完成、1953年出版的《中国戏剧史》第一章“中国戏剧的胚胎”中称：

神的乐舞本属巫觋。三代以下，乐舞虽渐用于娱乐，但亦仅仪式的一部分。其歌者或舞者为优为巫，很难分别。汉代承接了周秦之制，祀祭所用依然崇尚旧有的仪式，不过规模已较不同。如“驱傩”一项，虽为仪典，实以舞蹈方式出之。这形式虽或来自民间，但其形式仍很庄重，由此，反衬出乐曲的发展完全依仗着民间的来源。

这里涉及巫傩与戏剧戏曲的关系，强调了民间的创造。

由于涉及封建迷信，巫傩50年代以后渐渐被视为学术禁区。1956年春、1957年夏，文化部中国舞蹈研究会、中国舞蹈家协会曾两次组织调查小组，对江西、广西遗存的傩舞进行调查、记录，此后便不再进行。20世纪60至70年代，“文化大革命”“破四旧”，巫风傩俗自然属于被扫荡的“牛鬼蛇神”之列，研究更无从谈起。

毋庸讳言，巫傩现象与现代社会格格不入。然而它所负载的人文的、历史的、艺术的信息，却是难以取代的珍贵资料。20世纪80年代初，随着“文化大革命”后的拨乱反正，相关课题才被提到日程上来，随即，巫傩便受到了国内外学者的普遍重视。当时美术家协会主席华君武认为：巫傩面具是“民间艺术的宝库”；戏剧家协会主席曹禺惊叹：巫风傩俗所负载的文化现象是我们民族的又一道“文化艺术长城”，随着研究的深入，“中国戏剧史或许将因此而改写”。[①]

在各地一系列研讨的基础上，1988年11月，中国傩戏学研究会正式成立，标志着关于巫

① 1987年12月，华君武、曹禺在中国美术馆“贵州民族民间傩戏面具展览”座谈会上的讲话。

风傩俗的研究进入了文化艺术史的层面[①]。该会成立至今20余年，团结、联络了来自戏剧界、民俗界、舞蹈界、美术界、音乐界等领域的300余名学者，成果颇丰。据统计，会员们撰写的专著有20余部，论文1000余篇；又与台湾地区学者合作，出版了巫风傩俗的调查报告以及民间傩戏、地戏、目连戏的剧本集60种；还与有关单位合作，举办了国际性学术研讨会11次：

1990年4月，山西临汾“中国傩戏学国际学术研讨会”；

1991年10月，湖南吉首“中国少数民族傩戏国际学术研讨会”；

1992年3月，广西南宁“广西傩戏国际学术研讨会”；

1994年8月，云南澄江“云南傩戏傩文化国际学术研讨会”；

1995年8月，北京“中国少数民族面具文化国际学术研讨会”；

1998年2月，河北邯郸“亚洲民间戏剧国际学术研讨会”；

2000年8月，青海西宁“海峡两岸昆仑文化国际学术研讨会”；

2002年7月，四川茂县“中国古羌文化学术研讨会”；

2003年2月，安徽池州“戏曲、民俗、徽文化”国际学术研讨会；

2005年6月，江西南昌“中国江西国际傩文化艺术周”；

2006年8月，山西长治“赛社与乐户文化国际学术研讨会”。

此外，各地区举办的调查、考察、学术研讨、展览、表演、中外互访等活动不计其数。毫无疑义，20世纪80年代以来，巫风傩俗及傩戏的研究已成为文化研究的一个热点，开创了前所未有的新局面。

三

在同行的学者群中，吕光群先生是视野开阔、具有学术个性的一位。

光群长期工作、生活在堪称“傩戏之乡”的安徽省池州地区。1987年2月，由当地学者王兆乾先生倡议，中国艺术研究院、安徽省艺术研究所等单位在池州举办首届全国性的“傩戏学术研讨会”，酝酿过组织中国傩戏学研究会的事宜。以此为起点，光群对傩戏和傩事活动产生

① 1981年10月，湖南省艺术研究所在凤凰县召开“湖南傩堂戏研究座谈会”；1984年3月，广西壮族自治区戏剧研究室召开“广西师公戏音乐座谈会”；1986年11月，贵州民族学院民族所在贵阳市召开“傩堂戏学术讨论会”；1987年2月，中国艺术研究院、安徽省艺术研究所等在贵池县召开首届全国性的“傩戏学术研讨会”；1988年11月，贵州省文化厅、贵州省文联在贵阳市召开“贵州傩艺术研讨会”，省内外专家学者上百人出席，会上成立“中国傩戏学研究会”，会长曲六乙。

了浓烈的兴趣。

光群是文化人，也是摄影家，具有职业的敏感性。贵池地区属于偏远山区，当地仅存的傩事、傩戏活动仅在春节除祟和正月十五迎春以前举行，不为常人所重视。从 1988 年起，光群担任池州地区文化局局长和文联主席。次年春节，他便利用假期与王兆乾先生一起深入山乡采风，考察巫风傩俗的诸多侧面，捕捉那稍纵即逝的动人瞬间。偶一为之不足以把握深层内涵，难免浮光掠影。自此以后，光群便一猛子扎下基层，把这个专题的采风当作一种责任、一种习惯。每逢春节，他就顶风冒雪跋涉于山区，采访一个个村落、宗族、艺人、作坊，连续 10 余年不曾中断。这是一个什么样的文化人、什么样的摄影家！日积月累，仅贵池地区的傩事活动，他就拍摄了数以千计的照片。

光群的眼光不限定于贵池一隅，渐渐遍及整个中华。这除了个人的刻苦努力以外，还得益于独特的机遇。

1988 年，中国傩戏学研究会成立，光群是该会的骨干。1990 年 4 月，学会在山西临汾举行第一次中国傩戏学国际学术研讨会，光群策划、组织、带领贵池地区的农民傩戏演出队前往演出，令国内外专家学者大开眼界。1993 年，他又策划、改编了傩舞《打赤鸟》——该节目在全省的艺术调演中被选拔进京，参加了全国第二届企业文化节，演出于北京音乐堂。1998 年，他编著的《贵池傩文化艺术》一书由安徽美术出版社出版，含彩图 290 幅，调查报告、论文及说明文字数万言。该书全面涉及贵池地区傩戏傩文化的历史沿革、民俗文化风情、仪式表演、面具、道具、场地、艺人状况等，因文化内涵丰富，区别于一般的傩面具画册，1999 年被授予文化部艺术科学理论著作三等奖。2000 年夏秋之际，他又组织傩戏演出队前往新加坡、韩国进行国际文化交流。自 20 世纪 90 年代以来，中国傩戏学研究会举办了 11 次国际性学术研讨会，光群一次不落，会前会后总能见到他身背相机的忙碌身影。研讨会的举办地广及中华大地东西南北的各个地区和各个民族，会上除了有国际、国内一流学者的理论探讨外，每次都穿插巫师、艺人的原汁原味的表演，光群以学者和摄影家的职业敏感一一拍摄了下来。会后，他还跟踪追击，前往穷乡僻壤进行田野考察。年复一年，20 余年的研讨无形中构成了中华巫傩文化的大展阅。这种整体的、全面的、深入的、动态的展阅非但前所未有，今后也未必能有。尤其在古老的巫傩文化作为“人类非物质文化遗产”即将全面消亡的总体形势下，光群绵延 20 余年追索与考察所积累的图片资料相当于一场大规模的历史性文化抢救和文化记录。

在戏剧史的研究领域里，我一向重视图文并举。我认为：戏剧本就是以形象取胜的，形象的图片不仅可以支撑学术观点，是戏剧的实物依据，而且具有比文字更为丰富的文化信息。某些图片还有文物价值和审美价值。对图例的文化阐释，更能与文献结合，是科学的研究途径。本书便有这样的含义。

光群是个有心人，他将学术考察当作摄影采风的良机，同时以坦诚之心广交同仁，交流资料。20余年工夫不寻常，光群跋山涉水，积20余年之功，用相机做了一个“傩”的题目，终于结成硕果。全书以巫风、傩俗、傩戏为视点，涉及安徽、山西、湖南、贵州、广西、云南、四川、江西、江苏、河北、陕西、甘肃、青海、西藏、北京、台湾等21个省市自治区60个地区的汉、藏、蒙、萨满、彝、壮、苗、土家、羌、土、哈尼、邵族等10余个民族，形象地、多侧面地记录了宗族、村社、寺院、家庭的各种祭祀仪式和民俗社火活动。其中既有原始意味的巫风，又有傩礼、蜡祭遗俗，包括丰富多彩的傩舞、傩戏、傩面具等形态。这一切，是20世纪90年代和本世纪中华大地上残存的巫傩文化的真实反映，十分珍贵。书中还附有光群亲自拍摄的韩国、日本、俄罗斯、莫桑比克、冈比亚、泰国、危地马拉、蒙古国、印度等9国的假面舞蹈，可供学者比较研究。

我从事中国戏剧史和戏剧文物文献的研究有数十年了，时常进行相关的调查、采风和田野考察，深知其中的甘苦。像光群这样执着于巫傩文化、了解得如此透彻、把握得如此全面、摄影得如此精到的学者，十分难能可贵。此书是一个学者型摄影家以20余年心血为代价的独特奉献，其历史价值、文化价值和艺术价值将受到多方面的重视。

是为序。

2011年2月28日于北京



图1 四川三星堆出土，青铜立人像（巫师），商代晚期，距今三千多年

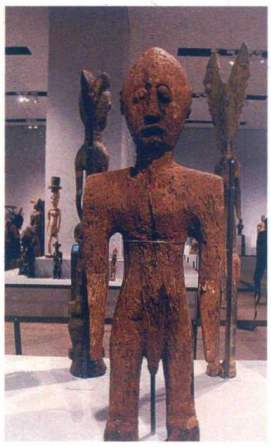


图2 非洲尼日利亚，巫术男子，奥霍博族

概 述

中国历史上是个农业古国，距今七千多年的史前时代便已种植谷物。仰韶文化遗址[①]、河姆渡文化遗址[②]都发现了种植谷物的遗迹。在零零星星的古代神话记载里，还保留着先民尝百草、开沟渠、治洪水、战旱魃的古老记忆。殷商时期的甲骨文，便已有祭祀土地和卜问雨水的卜辞。有史以来，各个王朝都以农立国，占90%以上的人口在土地上劳作，对土地有着极大的依赖。农业是对大自然有较多依赖的生产，在科学还没有进入生活领域的漫长历史时期，人类对自然灾害的抗御能力是极为低下的。生产力的低下、环境的险恶等，决定着人的思维方式。

为了生存和繁衍，人们首先找到的是巫术，希图通过巫术达到自己的愿望。原始思维认为，宇宙间存在着一种神秘的超自然力。巫术，便是人类企图利用超自然力去改造、控制客观世界的行为。傩本源于巫术。它借助于外界的神秘力量为人类自身驱赶疾病的危害、虫蛇猛兽的侵袭、干旱和洪涝的灾难以及人之间的掠夺和诛戮所造成的灾难，

① 仰韶文化是考古界在今河南省渑池县仰韶村所发现的一种文化类型，是新石器时代的文化遗存，距今7000～8000年。

② 河姆渡文化，遗址位于浙江省余姚河姆渡村，是长江中下游新石器时代早期文化类型，距今6800多年，发现了大量稻谷遗迹。

是一种驱赶巫术。佩戴面具模拟凶神恶兽，伴以歌舞嚎啕，曾是世界上很多民族共有的文化现象。在中国的历史进程中，驱赶巫术又与图腾崇拜、祖神崇拜、土地崇拜、生殖崇拜、文化英雄崇拜等信仰习俗相融汇，并受后期宗教的影响，形成了历史悠远、遍及各地的巫风傩俗。四川广汉三星堆祭祀坑出土的巫师、祭坛、神树、面具等就是很好的实证。中国是个多民族的古国，各民族间经济、文化发展的轨迹不尽相同，形成不同的文化圈，也形成多元、多层次的巫傩文化系统。

“傩，起源于中国远古狩猎时代的原始驱逐法术和巫术，根植于自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜、神鬼崇拜的原始沃土。它孕育于新石器时期，萌生于夏、商，形成于周而规范于‘礼’。在经历了悠久岁月的文化积淀后，最终构成了包括多种宗教、多种艺术形式、民间文学及神话传说诸多因素的庞大文化丛系：多元、复合的文化空间形态。”①

傩事活动的名称和分类

以驱邪纳吉、禳灾祈福为功利目的的巫傩活动，在中国广袤的土地上已经存在了几千年，各地有不同的名称。汉族聚居区，沿袭《论语》“乡人傩”和汉代宫廷大傩的称谓，泛称傩、跳傩、傩戏。也有各种地域性的名称，如傩堂戏、傩坛戏、庆坛、桃园戏、阳戏、地戏、跳山魈、赶野猫、跳五猖、关索戏、端公戏、僮子戏、香火戏、洪山戏、扇鼓、坛戏、跳调、铙鼓杂戏、太平鼓、赛戏、爱社、嚎啕神戏、香童戏、师道戏、师公戏、花朝戏、提阳戏、梓潼戏、平安舞、队戏等。少数民族地区，与汉族傩有相似功利目的的请神、娱神、驱疫活动，也各有自己的名称，如藏族的“跳羌姆”（汉译为“寺庙里的跳神”）



图3　乡人傩。安徽池州傩舞



图4　军傩。贵州安顺地戏

① 中国傩戏学研究会简介。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

和“玛羌”“若舞”“咒偶”（十二神相舞），四川白马藏族的“跳曹盖”（面具舞），羌族的“莫恩那莎”（羊皮鼓舞）和“克西格拉”（盔甲舞），苗族的“芒蒿节”“跳鼓坛”“庆古堂”，瑶族的“耍五岳”，满族的太平鼓、八旗香，蒙古族的“好德格沁”，彝族的“撮泰吉”（贵州威宁）、黑虎节（云南楚雄）、皮鼓舞（四川阿坝地区），土家族的“毛古斯”，布依族的地戏，壮族、毛南族的师公戏、分龙节，侗族的“咚咚推”，仫佬族的“依饭节”，土族的“纳顿节”“跳於菟”等。民族杂居地区，又形成互相吸收、融汇的形态。

近年来，我国学者就巫傩的历史渊源、参与对象和活动场所，将它分为宫廷傩、军傩、寺院傩和乡傩四种类型。宫廷傩在各代史籍中多有记载，如汉代宫廷大傩，见于《后汉书·礼仪志》。随着封建政权的解体，宫廷傩早已匿迹。军傩始自古代的军社。古人出征必先举行祭社仪式。“小宗伯主军社。”出征作战时“必奉庙主、社主从军而行”，“君从军行，祓社衅鼓，祝奉以从”。军社前的仪式上要演练“武舞”。其宣传战争是神的意志，以鼓乐振奋军心，一直延续到两宋、有明。军傩由戍边、屯垦部队带至边陲。随着时代的推移，定居的屯军的后裔，将军社活动保存下来并与地方民俗相结合，已流为乡傩了。至今一些由军社流变的乡傩仍以干戚为舞具，做勇武之状。如贵州安顺、贵阳花溪的地戏，云南澄江的关索戏，青海土族的“跳会手”，甘肃永靖的“七月跳会”等。寺院傩是巫傩与藏传佛教结合的产物，流行在西藏、青海、四川、内蒙古和北京。乡傩根植于丰沃的农耕文化土壤，与久远的社祭同步，至今仍保持着旺盛的生命力。它又可分为师道傩、宗族傩、社火和走乡串户的行傩，如“打呀呵”（“打夜胡”）与“送傩神”“旱龙船”等。其中，师道傩由师公、端公主持，为农户了愿、驱邪，以歌舞事神。这些端公、师公分属不同的民间巫道教派，与原始道教关系密切。宗族傩一般不用巫师主持，由宗族或自然村的族长或轮值香首承应，每年或数年定期举行，与社祭有密切关系，一般不为人家举行坛醮法事。社火，亦称社赛、赛戏，



图5　寺院傩。西藏“羌姆”

是一种地域性的驱傩，像山西长子的队戏、赛社，河北固安的打黄鬼，广东澄海的游神等，参与者达万人以上。这些绚丽多彩的巫傩活动，又分属巴蜀、荆楚、百越、中原、江淮、青藏、西域等文化圈，呈现出各自的风貌。从活动的规模看，可分为神会型和坛醮型两类。神会型如汉族的平安会、打黄鬼、傩神会、昭明会、太阳会、五兽会、扛菩萨，毛南族的分龙节，仫佬族的依饭节，京族的跳天灯，土族的纳顿节，藏族的雪顿节等，已与民俗信仰相结合，成为定期的地域性聚戏；坛醮型则多由信奉者邀请，在了愿、禳灾、度戒、祝寿、荐亡时由法师主持，在农户中举行，如湘、黔、川、桂、鄂、苏一带的傩堂戏、庆坛戏、师公戏、僮子戏等即是。



图 6　云南，打阴灯，毕摩率众逐疫

巫　师

巫信仰是傩文化的核心。至今，各地的傩事活动多由半专业或业余的巫师主持。巫是沟通人与鬼神的媒介，母系社会时多由女性充任，后来逐渐改为男性。古称巫、觋、祝、灵，民间称巫师、师公、师娘、尸公、端公、土老师、掌坛师、恒巫、三伯公公、香首、僮子、先生等。东北地区的满、达斡尔等民族称“萨满”（通古斯语），羌族称“许”或“释比”，彝族称“毕摩”“苏尼”“莫尼”（女性），瑶族称“翁师”，土家族称“梯玛”，纳西族称“东巴”，景颇族称“斋瓦”，苗族称“幺公”，土族称“法拉”。巫师以降神为职，兼习巫医、历法、数算、堪舆、工艺、歌舞、杂技、戏剧、讲史、剪纸、占卜、符咒等技艺。在古代，其既是原始宗教的领袖，又是狩猎、农耕的组织者，还是巫史和艺术家，曾是知识最丰富的人。但是作为宗教，巫信仰没有明确的教义和系统的教团组织，所祀的神也极为芜杂，多因地而异。进入封建社会后，这种自然宗教的地位便日趋降落，巫文化的一部分被儒学所融汇，一些自然神被搬上封建礼仪的圣坛；一部分为道家所



图 7　广西，师公开坛舞

吸取，形成遍及南方城乡的符箓派道教；佛教传入中国后，也不断向中土的巫教借鉴，现存敦煌卷子中有大量的巫觋语言便是明证。原始巫教本身，也不得不向儒释道三教汲取营养，改造自己的神坛和仪式，甚至巫道合流，巫释合流，扎根于农村，与久远的民俗活动相结合，发挥着歌舞事神的古巫传统，推动了傩戏和社火、灯会等与祭祀相关的文化艺术的发展。

神的载体



图 8　江苏南通，僮子戏，吊挂上的过往神（孤游）

原始信仰认为，生命的死亡或物体的消亡，都是因为失去了灵魂。神、鬼、精、怪都是缥缈的灵魂。借助于巫术，可使灵魂复归，暂寄于与其相似、有某种感应关系的物体或人体上。神鬼是无形的，这便需要模拟、设定人们认同的、可以感受到的形象，作为神鬼依附的实体。这是一种物为神像或尸为神像的观念。傩坛上被用作鬼神凭依的，有物体也有人体。

以物为神灵载体，各地傩坛上有面具、刍灵（茅人、纸扎）、木主、石祖、神杖、剪纸、画像、木偶、傀儡等。使用面具是巫傩的主要特征。

面　具

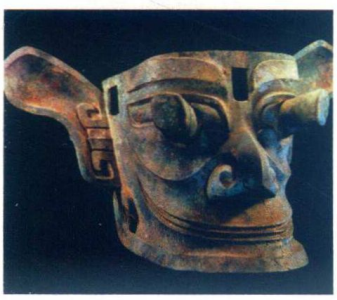


图 9　四川三星堆出土 青铜面具，商代晚期

（1）面具的称谓。面具，也称傀（儛、魌）、魌头、木面，民间称脸子、脸壳、戏面、假面、龙神、山神、傩神、菩萨、鲍佬、嚎啕神圣等。少数民族地区还有各自的名称。各地傩坛每套面具数目不等，少者几枚，多者百十枚，以贵州安顺地戏面具数目最多。除面具外，还有其他像神之物，也作为神灵的载体。如：模拟画像（被称作“影神”“容子”）、傀儡、偶人（被称为菩佬、鲍老）、纸扎、剪纸、

木刻水印神像等。

（2）面具的制作。笔者所拍摄的各地面具有木、竹、草编、皮革、纸布脱胎、毡、竹箬、椰壳、泥塑等质地，显示出因地制宜、就地取材的特点，西藏桑耶寺还有铜面具。木面具最普遍，制作也精致，多采用白杨、枫柳、梧桐、樟木、银杏等质轻不易开裂的树材趁湿雕刻。在江西、安徽，面具的雕刻由专门雕刻佛像、面具的工匠承担，上漆、绘制、安装须眉则另请具有为神像开光资格的“杵师”（专为神佛像上漆装金的漆匠）进行。湖南、贵州一些地方的傩面具常由掌坛师自己制作、开光。

（3）面具的开光。新面具必须举行开光仪式后才具备神灵依附的灵性。仪式由“杵师”或端公、道士主持。以安徽池州为例，有“起猖”“驾猖”“跑方”“收猖”“点光”“埋罐”等程序。点光时，杀公鸡取血，兑以朱砂、金粉，按面具所像神的品位依次点涂七窍。有些地方，每次使用面具都须举行开光仪式。除面具外，像神的纸扎、神主、画像、木偶等也行开光仪式。

（4）面具的供奉与禁忌。面具既是神的栖息处，也是神偶，各地傩坛皆将面具当作神灵供奉、崇拜。平时，面具被安置在庙宇、祠堂或者巫师、香首家中，有专制的“龙亭”“神桥”“日月箱”“神柜”“神桶”安放。安徽池州的宗族傩，面具原本陈放在村外小庙的神龛中。如今，小庙多已不存，改置于祠堂特设的神龛里。如家族有几个支系祠堂，则每年轮流在支祠“坐堂”（也称“坐殿”）。江西南丰有专祀面具的傩神庙，贵州安顺地戏有存放在五显庙或汪王庙（祀汪华）的。云南澄江小屯村的关索戏面具则供于灵峰寺（原为五显庙）的专设神柜中，平日也接受信士弟子的香火。西藏、青海、北京的跳神面具都安放在各地的寺庙里。在傩事活动时，先举行迎神仪式，将面具从神龛或神轿中取下，再用新布蘸酒将面具一一抹拭，称“小开光”，再依神的品位陈列在活动场所临时的神龛中。

傩仪以请神、迎神、礼神、送神贯穿始终。表现在面具上，则是



图 10　土地，木刻，约清代制，贵池刘街乡茶溪汪

下架（开箱）、开光、献供、神灵依附、上架（封箱）、归位的过程。一旦面具开光，便被视为神灵，人们待之毕恭毕敬，并有严格的禁忌：不是专司人员不得触摸、挪动面具；佩戴者不得将面具置于下肢或不洁处；妇女不得触摸面具，不得跨越、坐于面具箱上，甚至不许登上戏台和傩坛。佩戴面具者必先沐浴更衣、焚香礼拜，并先期与妇女分居。此外，各地还有一些特殊的禁忌。

（5）吞口。在中国西南各省，有一种木刻面具，挂于人家，用作镇邪、纳福的灵物，称“吞口”。吞口的由来甚为古老，先秦的辟邪神兽即是它的源头。

韩国假面戏的面具、日本的“能”面具，既保留了中国面具文化的遗韵，又各有本民族的地方特色和极富想象力的艺术创造；俄国、泰国、危地马拉、莫桑比克、冈比亚的面具，都强烈地表现出欧洲和非洲大陆各地各民族的特色和风貌。

面具是一种泛人类的古老文化现象，是一种象征符号。面具是傩戏造型的重要手段和表现特征。巫师戴上面具成为鬼神，可驱鬼逐疫；演员戴上各种面具，成为戏中的各个人物，迅速而方便。面具在古代还被广泛地用于狩猎、战争、祭祀、驱傩、镇宅、镇墓、舞蹈、戏剧等。面具的种类繁多、造型各异，有着极高的艺术价值、审美价值和文物价值。本书不是以介绍面具为主，因此，只收入安徽、江西、湖南、广西、广东、云南、贵州、四川、甘肃、青海、西藏、台湾等地，汉、壮、仫佬、毛南、彝、土家、苗、白马藏、羌、土、藏、邵等民族的少数面具及韩国、日本的面具。这些面具具有鲜明的民族特色，造型生动，形制独特，制作工艺高超。



图 11　江西南丰傩仪请神

以人体为神灵的载体，古籍称“尸为神像”，源于灵魂附体的巫术。古代的巫觋是沟通人神（鬼）的媒介，又兼作亡灵或神灵的载体。“过去民间有跳神、扶乩，女巫通过降神巫术，使本人或尪童出现迷狂状态，以腹音讲话，或者在沙盘写字，表示神已降临依附。”这种拟神巫术也被用作帝王的宗庙祭仪。《礼记·郊特牲》曰：“尸，神象也。

祝，将命也。”仪式由巫祝执掌，另选与受祭者有一定血缘关系的男童充任受祭者降临时的依附。古籍上称作“尸”、侲子。汉代宫廷大傩设侲子120人，供各种奇形怪状的神凭依。至今，南通一带仍把装扮神灵的巫觋称作“僮子”，即为古代的侲子。先秦时期，在社坛举行高梅祭祀时也用女子为尸。《楚辞·九歌》描绘楚巫降神：“灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。”在烟雾弥漫的神秘气氛中，盛装的女巫偃蹇而舞。这种化装模拟鬼神故事，已经蕴含着原始戏剧表演成分了。不过当时“戏剧”观念与今日不同。巫师为了取得神鬼依附的效果，就要运用装扮、文身、涂面、舞蹈、吟诵、拟声、手诀等象神手段，以使表演者与被模拟对象间离，而不至于被认为是表演者本人，又能达到巫与神的合一。广西称傩戏为尸公戏，表演者为“尸公”（师公），江苏称傩戏为僮子戏，表演者为僮子、巫恒，都保持着尸为神像的古老观念。



图12　江西婺源面具，李斯，木刻，清代制

以物象神和以尸象神都被视为神所依附，于是傩坛上就出现戴面具和涂面两种不同的神灵依附形态，或者面具、傀儡、涂面兼而有之的混合形态。贵州地戏、江西南丰傩舞、安徽池州傩戏、云南澄江关索戏、广东雷州傩舞《走清将》等属于戴面具的类型；江苏香火戏、僮子戏，山西铙鼓杂戏、扇鼓、赛戏等属于全涂面的类型；湖南傩堂戏、广西师公戏、贵州傩坛戏、阳戏属于假面涂面混合型；四川提阳戏、梓潼戏既用面具，又用涂面，还有提线木偶混合。

总括各地傩事活动，可分傩仪、傩舞和傩戏三种形态。但各地并不一致，有的只行傩仪，如安徽池州的徐村柯、长垄桂；有的兼有傩仪和傩舞，如江西南丰傩、广东雷州傩；云南澄江关索戏有傩仪、傩戏，无傩舞；池州殷村姚、南山刘等则三者兼有。



图13　安徽，殷村姚，傩仪队到社坛起圣

需要全本请访问 www.ertongbook.com