

话鬼说傩

张昕 著



中国自古以来涉及鬼神的有关思维、意识和文学艺术作品就十分丰富，所以，对于鬼、傩从文化学的角度进行研究，只能在十分宽泛的范畴中进行。

【说文】云：“人所归为鬼；从人，像鬼头；鬼阴气贼害，从。”这也就是说鬼这车不应把鬼排斥于人的行列之外

的地方，

长江文艺出版社



责任编辑 李新华
封面设计 王祥林
插图 张昕 王珠珍
电脑制作 袁小山

ISBN 7-5354-1837-6



9 787535 418371 >

ISBN7-5354-1837-6
G·159 定价: 15.00元

长 江 文 艺 出 版 社

话鬼说雫

江苏工业学院图书馆
藏书章

张昕
著

(鄂)新登字 05 号

图书在版编目(CIP)数据

话鬼说雉/张 昕著

武汉:长江文艺出版社·1999

ISBN 7-5354-1837-6

I. 话…

II. 张…

III. 文化…

责任编辑:李新华 责任校对:邓 薇

封面设计:王祥林 责任印制:周铁衡

出版: 长江文艺出版社(电话: 85443721 传真: 85443901)

(武汉市解放大道新育村 33 号 邮编: 430022)

发行: 长江文艺出版社(电话: 85443821 85443717)

E-mail: cjlap@public.wh.bh.cn 传真: 85443862

印刷:明伦印刷厂

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:6 插页:2

版次:1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷

字数:114 千字 印数: 1-500 册

ISBN 7-5354-1837-6/G·159

定价:15.00 元(简精装)

版权所有,盗版必究(举报电话: 85443721 85443843)

本社常年法律顾问:中国版权保护中心法律部

(图书出现印装问题,本社负责调换)

前 言

随着文化艺术事业和旅游事业的发展，以及学术界对中国传统文化现象研究的逐步深入，向读者介绍一些鬼和鬼文化、雉（nuó）和雉文化这些古老的文化“化石”，实属必要。

介绍和研究这种神秘的文化现象，展示和探讨这些“活化石”将是一件十分有趣同时又具有一定现实意义的事情。笔者力求以朴素的文风、通俗的笔触和简练的篇幅去揭开它们的神秘面纱，帮助读者透过这些小小的水滴去逐步理解祖国古老文化的灿烂辉煌和博大精深。

笔者是一个唯物主义者，认为世上是不存在鬼的，那么，作为“惊殴疫疠之鬼”的雉也不应该存在，但是人类的精神生活是世间最复杂、最微妙的过程，它们作为人们的一种精神幻体又是存在的。其所表现出来的文化现象、社会现象、宗教意识、风俗习惯等都大量地留存于现实生活之中。正因为如此，所谓的话鬼谈鬼，话雉谈雉，研究鬼文化和

雉文化就是对于它们之中所包含的物质文化现象和精神文化现象进行研究。其包含的物质文化是指有关鬼和雉的实用性器物、礼仪和祭祀活动；精神文化是指有关鬼和雉的各种思维成因和意识形态等。当然，这两个方面又是密切相关的，两者的综合共同构筑了鬼、雉文化的基本内涵和载体。

本书将从文化学的角度，阐述鬼与雉、鬼文化与雉文化之间的内在联系，把中国传统文化中诸如鬼、神、雉、巫与人的结合这类复杂的交接方式进行通俗性的简化，使这类人神结合、人鬼结合或神鬼结合的非科学认识和反映得到一种科学的阐释。

对于鬼雉文化的研究，不同于神话学、宗教学研究的研究，它已从中独立出来并形成了自己相对独立的思想体系和文化载体。在人类的文化场中，鬼雉文化是一个独特的文化生命体，对于这样一个文化的有机整体的研究是不能以简单的“尸体解剖”来分解的。对于一个活的文化形态，其结合的整体及其各个组成部分，都与人生的需要密切相关，而文化特质的功能就是满足这一社会成员间的某种需要。功能学派的观点有助于我们对鬼雉文化的存在进行科学的理解。

功能学派认为，器物和习惯构成文化的两大方面——物质的方面和精神的方面，它们互相形成，

互相决定，共同实现文化的功能。^①

如果我们细心地考察人类文明史上的所有神秘文化，从它们的诞生之源到发展之流都几乎不可避免地打上了功能主义的烙印。鬼雉文化的发生与发展也不例外。远古人类低下的社会生产力是产生诸如鬼雉崇拜这类神秘文化的土壤，人们无可奈何地乞求神灵的帮助最终也仅仅换得一丝对心灵的慰藉。

谈鬼谈雉，不是宣扬封建迷信，我们是唯物主义者，我们受过长期的辩证唯物主义的洗礼。我们要“把宗教夺去的内容——人的内容，不是什么神的内容——归还给人，所谓归还就是唤起他的自觉。我们消除一切自命为超自然和超人的事物，从而消除虚伪，因为人和大自然的事物妄想成为超人和超自然的野心就是一切虚伪和谎话的根源。正因为如此，我们才永远向宗教和宗教观念宣战，毫不顾及别人会给我们扣上什么无神论或者别的帽子”。^② 这也就是笔者写作本书的指导思想。

^① 马林诺夫斯基著、费孝通等译：《文化论》，中国民间文艺出版社1987年版。

^② 恩格斯：《英国状况》，1844年版。

目 录

前言	1
第一章 话鬼说傺	1
第一节 对鬼与傺的界定	1
(一) 林林总总的鬼	4
(二) 形形色色的傺	17
第二节 神秘的鬼傺文化体系	33
(一) 原始崇拜体系	34
(二) 宗教信仰体系	35
(三) 民间传说体系	35
第二章 鬼傺的起源	39
第一节 鬼傺源流考	41
(一) 滥觞期的鬼傺	41
(二) 成熟期的鬼傺	42
(三) 鼎盛期的鬼傺	43

(四) 转化期的鬼傺	45
(五) 嬗变期的鬼傺	46
第二节 鬼傺信仰的建立	49
(一) 鬼傺与自然崇拜	49
(二) 鬼傺与英雄崇拜	60
(三) 鬼傺与生殖崇拜	65
(四) 鬼傺与道教信仰	72
(五) 鬼傺与民间信仰	84
第三章 鬼傺与地域文化	91
第一节 荆楚文化中的鬼傺	99
(一) 荆楚文化的生态	100
(二) 楚傺文化的交融	105
(三) 荆楚鬼傺的记叙	112
第二节 黔贵文化中的鬼傺	115
(一) 黔贵文化的生态	115
(二) 兴盛的黔贵鬼傺文化	120
第三节 少数民族地区的鬼傺	135
(一) 文化生态的概述	136
(二) 各具特色的三类傺俗	141
第四章 鬼傺造型艺术	155

第一节	鬼傩面具艺术	155
(一)	鬼傩面具的渊源	157
(二)	鬼傩面具的分类及艺术特色	165
第二节	其它鬼傩工艺	175
(一)	鬼傩蜡染艺术	175
(二)	鬼傩剪纸艺术	178
(三)	鬼傩砂陶艺术	178
后 记	181
附	鬼傩面具图例	187

第一章 话鬼说雮

第一节 对鬼与雮的界定

中国自古以来涉及鬼神的有关思维、意识和文学艺术作品就十分丰富，所以，对于鬼、雮从文化学的角度进行研究只能在十分宽泛的范畴中进行。

首先，我们将粗线条勾勒一下中国历史上人们对于鬼和雮的解释，以及它们在人们意识形态中的大致轮廓。

《淮南子》对于鬼神的起因有一番形象而生动的解释：

“夫醉者俛入城门，以为七尺之闺也；超江、淮，以为寻常之沟也；酒浊其神也。怯者夜见立表，以为鬼也；见寝石，以为石虎：惧掠其气也。又况无天地之怪物乎？夫雌雄相接、阴阳相薄，羽者为鸩鸢，毛者为驹犊，柔者为皮肉，坚者为齿角，人弗怪也。水生蛟蜃，山生金玉，人弗怪也；老槐生火，久血为磷，人弗怪也；山出泉阳，水生罔象，木生毕方，井生坟羊，人怪之：见闻鲜而识物浅也。天下之怪物，圣人之所独见；利害之反复，知者之所独明达也；同异疑嫌者，世俗之所眩惑也。夫见不可布于海内，闻不可明于百姓，是故因鬼神机祥而为立禁，总形类相推而为

变象。何以知其然也？世欲言曰：殮大高者，而彘为上牲。葬死人者，裘不可以藏，相戏以刃者，太祖射其肘；枕户牖而卧者，鬼神蹠其首，此皆不著于法令，而圣人之所以口传也。夫殮大高而彘为上牲者，非彘贤于野兽麋鹿也；而神明独享之，何也？以为彘者家人所常畜，而易得之物也，故因其便以尊之。裘不可藏者，非能具绵绵曼温暖于身也。世以为裘者难得贵贾之物之，而不可传于后世。无益死者而足以养生，故因其资而誓之。相戏以刃太祖射其肘者，夫以刃相戏，必为过失，过失相伤，其患必大。无涉血之仇争忿斗，而以小事自内于刑戮，愚者所不忌也。故因太祖累以其心，枕户牖而卧鬼神履其首者，使鬼神而玄化，则不待户牖之行。若乘虚而出入，则无能履也。夫户牖者，风气之所往来也。风气也，阴阳相掬者也。离者必病，故托鬼神以伸诫之也。凡此之俗，皆不可胜著于书，策竹帛而藏于府官者也。故以祀祥明之，为愚者之不知，其害乃借鬼神之威，以声其教，所由来者远矣。而愚者以为祀祥，而狠者以为非，惟有道者，能通其志。今世之祭井灶门户箕帚白杵者，非以其神为能殮之也，恃赖其德烦苦之无已也。是故时见其德不功其功也。触石而出，肤寸而合，不崇朝而雨天下者，惟太山。赤地三年而不绝泽，流泽及百里而润草木者，惟江河也。是以天子秩而祭之。故马免人于难者，其死也葬之。牛其死也，葬以大车为荐。牛马有功，犹不可忘，又况人乎？此圣人之所以重仁袭恩。故炎帝于火而死为灶，禹劳天下而死为灶，后稷作稼穡而死为稷，羿除天下之害而死为

宗布，此鬼神之所以立。”^①我之所以引用这段长长的文字，是为了使读者认识到关于鬼神的出现这一课题，《淮南子》的作者刘安已有意识地从事心理学、宗教学和神话学三个角度进行了分析，可以把这段话简化为：世上的鬼之产生是来自三个方面的，即人心所造为其一，宗教所造为其二，为功臣名人所造为其三。

既然鬼的由来如此复杂，那么鬼是什么样子？自远古以来，人们众说纷纭。

《说文》云：“人所归为鬼；从人，像鬼头；鬼阴气贼害，从厶。”这也就是说鬼这东西和人有很相同的地方，不应把鬼排斥于人的行列之外。

在人类的早期阶段，人们对于自然现象以及人的自身认识极为浅薄，特别不能理解的现象就是人类的死亡。人为什么会死？死后又会变成什么？在一个家族中，一个部落中，本来大家相依为命，共同劳动，共同生活，大家都是集体的一员，每一个成员都是重要的，不可缺少的，一旦有人永远地死去，那些剩下的成员就认为是一种不祥之兆，以为有一种超自然的、神奇的力量在支配着人们的生命。因此，死亡、死者，鬼魂、神灵之间的内在联系就被建立起来了，对于亡者的恐惧，对于鬼魂的崇拜，对神灵的依附也就随之而生。

人们的世界观是矛盾的统一体，单一的鬼随人类社会的进步又分化成了善鬼和恶鬼两种，善鬼最终随人们的意愿而演变成了神，成了美好、善良愿望的象征；而恶鬼则代表了

^① 《淮南子·汜论训篇》。

丑陋和凶险，两者激烈地对抗着。于是矛盾的一方象征着邪恶、丑恶、凶恶则以狭义的鬼的形象固定下来；另一方则代表了正义、善良、美好，以“惊毆疫病”的雮神形象保存起来，两方面都随历史的发展而演化、繁衍，成为渗透到人们社会生活之中的文化形象。

（一）林林总总的鬼

正如人的性格各异、相貌不同一样，在人们心目中的鬼的形象和性格也是形形色色的，具有人格特征则是它们的共同特点。

在人们对于自然界、人类社会和人的自身的认识能力十分低下的人类初始阶段，人们意识形态中已产生了鬼的概念，在人类面临的最迫切的生存问题未获得解决时，最大的困惑来自大自然。因此，自然鬼是人类各民族在其幼稚阶段中首先确认的一类鬼，我们不妨称其为第一类鬼。

人类要生存下去，首先就要适应自然环境，日月星辰、雨雪风霜、山洪大火、火山地震，无不威胁着原始先民的生存。由于人们对自然现象难以理解，因而就误以为这些使人惊心动魄的自然现象本身是有生命的，那是一种与自己不属于同一个世界的生命。这些自然现象在人类的心灵中累积为惊吓和恐惧，并成为人们心灵中自然鬼产生的思想基础。

恐惧和敬畏是原始初民的心理特质。因为恐惧，所以产生了各种鬼的概念。这第一类鬼则是人类恐惧自然灾害的产物。

自然界的一草一木、一树一石、一山一水、风云日月、

雷电网雪都是产生自然鬼的物质基础，这种自然现象的宽泛性也造成了自然鬼的多样性。

对于不同的地区、不同的民族来说，自然鬼是不同的。在生产力低下的时代，人们认为自然界的一切事物都有鬼。例如与景颇族同源，生活在云南西北怒江流域的阿昌族人，认为存在着太阳鬼、月亮鬼、毛虫鬼、山鬼、藤子鬼、村寨鬼等等，并认为若被太阳鬼或月亮鬼咬着了就会眼睛痛，被毛虫鬼咬了就会浑身起疙瘩，若被山鬼咬着人和牛则会化为山石而不能动了。又如拉祜族观念中存在天鬼、地鬼、水鬼、树鬼等等，其中天鬼是世间最大的鬼，称为厄沙，是统治万事万物、掌管人类凶吉祸福的权威。鬼，在拉祜族中称“尼”（ni），因而家鬼称为“耶尼”；雨鬼称为“姆鱼尼”；石鬼称“哈尼”，风鬼称“姆厚尼”。而作为拉祜族的一支的苦聪人，其观念之中的自然鬼更为复杂，有厄沙（天公鬼）、厄马（天母鬼）、厄尼（水鬼）、哈尼（石鬼）、波尼（龙鬼）、厄同尼（箐谷鬼）、米比尼（倒山鬼）、姆厚尼（风鬼）、生何尼（水浆树鬼）、姆哈西厄尼（虹鬼）、米拜尼（火塘鬼）、厄交尼（路鬼）等等。可见他们虽与拉祜人同样操拉祜族语，但他们的鬼神观念更为复杂。

由于自然鬼直接关系到人们的生存和安危，故存在的范畴极为宽泛。在西盟佤族人中间，山川、河流、生物和一切自然界中他们所不能理解的现象，都被认为有“灵魂”，或称之为“鬼神”。西盟佤族生活在云南阿佤山中心地带，尚处于原始社会向阶级社会的过渡期，其原始的宗教观念尚属于自然宗教的阶段。在人类社会的这一历史阶段中，正是鬼神信仰最为兴盛的时期，鬼的信仰是占有绝对统治地位的。

木依吉是西盟佤族最崇拜的鬼，在他们的心目中，木依吉是掌握一切自然现象的，如刮风、下雨、打雷、洪水、野火，以及谷物的生长，人的生老病死等等。此外，地位次要一些的鬼还有管水的水鬼“阿容”，管风的风鬼“达务”，管森林的树鬼“腔秃”，管谷子生长的鬼“司欧布”等等。佤族人对于人体自身的各种现象、疾病和痛苦难以理解，于是又创造出了一批专司人体感官的鬼：管人的皮肤发痒的鬼“阿瑞”；使人筋骨痛、头痛、脚痛的鬼“古袖”；使人耳痛的鬼“阿巴各”；使人彻底耳聋的鬼“各若”；疟疾鬼“各朗”；使人抽筋的鬼“哈”；使人肚子胀气的鬼“宏”，如此等等。在佤族人观念之中鬼与人们的关系极为密切。作为第一类鬼的自然鬼，对于人们的影响是久远的，在阶级分化之前的社会里，自然鬼之间没有明显的上下、尊卑之分，这也是各民族宗教萌发初期的共同现象。

第二类鬼是祖先鬼。祖先鬼的产生是随着人类祖先崇拜意识的产生而出现的。祖先鬼应被划入“善鬼”的范畴。崇拜祖先，把祖先当作鬼来祭祀也是各地各民族所共同表现出来的崇拜意识。

如在黎族地区，人们普遍把祖先鬼奉为最有力的鬼。他们认为，祖先生前是一家之主，与人们共同生活、劳动，死后仍应和家人保持密切的关系，谁如果犯了上，得罪了祖先鬼，就会招致各种不幸。汉民族的祠堂，供奉祖先的牌位也是崇拜祖先鬼的例子。

第三类鬼是凶鬼。这类鬼多源于非正常死亡的人，由于人的非正常死亡原因很多，故这一类的鬼也特别多，如吊死鬼、饿死鬼、冻死

鬼、冤死鬼、溺死鬼（又称水鬼）等，它们的共同特点是都会对人的生存产生危害。

吊死鬼，又称为缢鬼，是因各种原因而被迫上吊自杀而死的人所变成的鬼，形象十分可怕，往往给人造成一种异常恐怖的气氛。如《聊斋志异》卷六有一段关于吊死鬼的记载：

“范生者，宿于旅。食后，烛而假寐。忽一婢来，襜衣置椅上；又有镜奁篋，一一列案头，乃去。俄一少妇自房中出，发篋开奁，对镜栉掠；已而髻，已而簪，顾影徘徊甚久。前婢来，进匳沃盥。盥已捧帨，既，持沐汤去。妇解襜出裙帔，炫然新制，就着之。掩衿提领，结束周至。范不语，中心疑怪，谓必奔妇，将严装以就客也。妇装訖，出长带，垂诸梁而结焉。讶之。妇从容跽双弯，引颈受缢。方一着带，目即合，眉即竖，舌出吻二寸许，颜色惨变如鬼。大骇奔出，呼告主人，验之已渺。”这一段记载中，前者的可爱美丽，后者的恐怖狰狞产生了对比十分强烈的反差。这种巨大的差异使人很难在头脑中把两种形象统一起来。最终，人们心目中被吊死鬼的可怕面容所充斥。

作为凶鬼之一的吊死鬼，不仅形象可怕，而且其内心也十分险恶，常常为找一个替身而引诱别人上吊自尽，一旦自己的鬼把戏被人识破，便非报复不可，将其置于死地而后快。

《智破讨债计》是一个流传于江苏泰州一带民间的故事，里面这样描述吊死鬼的伎俩：

有一位名为李红朝的书生，有一次赶集回来天色已晚，路上偶遇两位妙龄女子，从她们口中探得其欲害死一户人家

的新媳妇，心中大惊，于是设计谋先跑到鲍家沟那位新媳妇家报了信，救了她的性命。由于书生不知那两位女子是两个伪装的吊死鬼而糊里糊涂地触怒了她们，于是，她们就跑来找李书生算账。她们一见到李书生便大献殷勤，说：“先生真是个大好人，让我们带你去仙境走走吧！你过来看看那里边多迷人啊。”说着说着只见她俩手牵一条红绳，中间系上一个活结，两人各牵一端，把活结往书生头上套来。说来也怪，透过那个圆圆的活结，里面看上去亭台楼阁，一片仙境，十分迷人。李书生心里冷静，识破其诈，就假装糊涂地问道：“那里边是什么地方？那么漂亮！”两个女子说：“那里面是仙境啊，你把头伸进去看看就明白了。”李书生心里清楚，如果把头往里这么一伸，就准没命了，就用手往里面伸去。两个吊死鬼急了忙说：“不对，错了，把头伸进去呀！”李书生把手收回来把脚往里伸，两个吊死鬼又一个劲地喊着：“还不对，应该把头伸进去才对呢！”李红朝就故意一会儿用手一会儿用脚，装疯卖傻，就是不用头去伸。两个吊死鬼见李书生不上当也急了，就说：“我们来教你吧！你真笨呀！”那个小一点的女子说：“这样，你用手抓牢这一头。”说着把绳子一端交给了李书生。李红朝紧紧地抓住红绳的一端，那个小一点的吊死鬼刚把头伸进那个活扣中，李书生就拼命地一拉那红绳，只听见“哎哟”一声怪叫，那个小吊死鬼就应声倒地了，另外一个吓得扔掉红绳转身就逃得无影无踪了。^①

吊死鬼的故事还有许许多多，而且已形成了类型化和程

^① 见《中国鬼话》第202页，上海文艺出版社1991年版。

式化，如故事中常常会以女性为主体，被害人和加害人往往大多数为女性；故事中常常会有一位好人，这好人心地善良，对吊死鬼往往能够识破，出力相助被害者，使吊死鬼的阴谋不能得逞。

饿死鬼也是凶鬼中常见的一种，一般是指因饥饿而死的鬼魅。

关于饿死鬼，在我国流行的佛教经典中，将饿死鬼又分成了三十六种之多。

“正法念经云：饿鬼大致有三十六种，行因不等，受报各异。一饿身鬼，二减口臭鬼，三食吐鬼，四食粪鬼，五食食鬼，六食气鬼，七食法鬼，八食水鬼，九希望鬼，十食唾鬼，十一食鬣鬼，十二食血鬼，十三食肉鬼，十四食香鬼，十五疾行鬼，十六伺便鬼，十七黑暗鬼，十八大力鬼，十九炽然鬼，二十伺婴儿便鬼，二十一欲色鬼，二十二海渚鬼，二十三阎罗王执仗鬼，二十四食小儿鬼，二十五食精气鬼，二十六罗刹鬼，二十七烧食鬼，二十八不净巷陌鬼，二十九食风鬼，三十食炭鬼，三十一食毒鬼，三十二旷野鬼，三十三冢间食灰土鬼，三十四树下住鬼，三十五交道鬼，三十六魔罗鬼。”

另外，在佛教中还有一整套关于饿死鬼的分类理论：

第一，佛教中对于饿鬼的形成不同于中国人传统的看法，认为是因为生前吃不饱而被饿死的人，佛教之饿鬼是因生前“好以恶言加彼众生”所形成的。

第二，饿鬼的日子十分难熬，其一日一夜相当于人间的五百年。

这种分类的理论依据是十分丰富的，如《句经》云：

“佛言虽为沙门不摄身口，粗言恶说，多所中伤，众所不爱，智者不惜身死神去，轮转三途，自生自死，苦恼无量，诸佛圣贤所不爱惜假令众生身虽无过，不慎口业，亦堕恶道。”又如《正法念经》云：

“有鬼寿命五百岁，如人间千年，为饿鬼一日一夜，如是日夜，寿五百岁。”^①

溺死鬼又称为水鬼，其特点为胆大妄为、不择手段，千方百计拉人下水，大有不达目的不甘罢休的架势。

水鬼为了早日投胎还世，疯狂地寻找替身。这类故事很多，其实质表现了人对于水的恐惧和人的求生欲望，这一对矛盾共同构成了溺死鬼故事的创作基础。

最典型的水鬼故事莫过于蒲松龄《聊斋志异》卷一中《王六郎》的故事，里面的水鬼很富有同情心和人情味，但是水鬼找替身这一故事类型的核心并未改变。

有仁慈的、富有人情味的水鬼，也就有凶残、险恶的水鬼。

如江苏南京一带的民间故事有如下描述：

太平天国时，金陵天王府内有一花园，园内有一池子。后官兵攻入，天王府的官人数百人死于池中。“甲戌之秋，幕客有遣其仆赴茶炉取水者，怪其久不至，复遣一仆往趣之，行过花园，微闻有呻吟声，则见前仆颠扑池边，两手据地，作竭力支撑之状，黑气一团，旋绕其旁，馥馥将入水矣。后仆大呼，同事者闻声奔集，黑气跳入池中，汨然有声。仆闷不省人事，以汤灌之，良久始醒，但云：‘行到花

^①《古今图书集成·神异典》卷八。

园，忽见一鬼出自池中，拉余入水。余惊惧扑地，然口虽不能言，而心尚有所觉，极力撑住，已为所拖，若再无人呼救，则命休矣。’是日甫值下午，不过二三点钟，天阴微雨，水鬼俨然出池拉人，于是过此者咸有戒心。”果然，未过二十天，住此总督李雨亭之幼子死于池中。^①

瘟鬼，即传播瘟疫之鬼，包括有疰鬼等几个种类。

瘟鬼是作恶之鬼，其特征是：一声音如小儿，二体温冰冷，三臭不可闻，四能传播疫病。最后一点是其最重要的特征。

“乾隆丙子，湖州徐翼伸之叔岳刘民牧，作主洲主簿，居前宗伯孙公岳颁赐第，翼伸归湖之便访焉。天暑，浴之书斋，月色微明，觉窗外有气喷入，如晓行臭雾中，几上鸡毛帚盘旋不已。徐拍床喝之，见床上所挂浴巾与茶杯飞出窗椽外。窗外有黄杨树，杯触树碎，声铿然。徐大骇，唤家奴出视，见黑影一团，绕瓦有声，良久始息。徐坐床上，片时帚又动，徐起以手握帚，非平时故物，湿软如妇人乱发，恶臭不可近，冷气自手贯臂，直达于肩，徐强忍持之。墙角有声，如出瓮中者，初似鹦鹉学语，继似小儿啼音，称：‘我姓吴名中，从洪泽湖中来，被雷惊，故匿于此，求恩人放归。’徐问：‘现在吴门大瘟，汝得非瘟鬼否？’曰：‘是也。’徐曰：‘是鬼则我愈不放汝，以免汝去害人。’鬼曰：‘避瘟有方，敢献方以乞恩。’徐令数药名而手录之。录毕，不胜其臭，且臂冷不可耐，欲放之又惧为祟。家奴在旁，各持坛罐，请纳帚而封焉。徐从之，封投太湖。”^②

^① 《庸斋笔记·幽怪》。

^② 见《子不语》卷七。

疰鬼，能使人患疰疾，形象变化多端，常常变成一个童子形象，对别人的疾病幸灾乐祸。

《子不语》卷七是如此记载的：

上元令陈齐东，少时与张某寓太平府关帝庙中。张病疰，陈与同房，因午倦，对卧床上。见户外一童子，面白皙，衣帽鞋袜皆深青色，探头视张。陈初意为庙中人，不之问，俄而张疰作。童子去，张疰亦止。又一日寝，忽闻张狂叫，痰如涌泉，陈惊寤，见童子立张榻前，舞手蹈足，欢笑顾盼，若甚得意者。陈知为疰鬼，直前扑之，着手冷不可耐。童走出，飒飒有声，追至中庭而没。张疾愈，而陈手有黑气如烟熏色，数日始除。

从这段记载中可以看出，所谓的疰鬼也具有一般鬼所共有的特征，如衣帽鞋袜皆深青色，白色的脸面，其手冷不可耐等等，符合大部分凶鬼的外貌共性。

对于疰鬼，人们也自有对付的办法，可以消灾避邪，无须害怕。“道书：疰鬼皆分干支值日，有名字，某日得病，查其名即可以符驱之。其不以日者，更属狂疰之鬼，尤披猖为祟，名‘岳子贵’，必须用值日之鬼拘之，所谓以贼攻贼也。然持此法行之，亦间有未验者。不如《太平广记》载驱邪疰鬼咒甚验，云：‘勃疰勃疰，四山之神，使我来缚，六丁使者，五道将军，收汝精气，摄汝神魂。速去速去，免逢此人。’凡人疰发时，朗诵不彻，寒热即散，汗出而愈。张雨村先生业鹾台州，亲试有验，传人无不效者。”^①文中所说的驱疰鬼办法即指以咒语驱之和以符驱之二种措施。

^① 见袁枚《续子不语》之卷五。

淫鬼即色鬼。

对于食欲和性欲这两大人生内容来说，鬼似乎特别对于后者情有独钟。因此在民间的传说中对于淫鬼有着各种记载。

在三十年代的安徽，流传着一则《淫鬼媚人》的故事：

“合肥某染匠，夜行于北郭之外，遇一妇，迎面来。某四顾无人，欺其孤身行野，乃挑以微词。妇不拒，遂野合于枯塘之内。天微明，有行路者，见染匠独卧于枯塘，且作猥亵状，怪而呼之不应，乃行至前，击以掌，匠始苏。问在此何作，茫然不应，状若中魔，扶送至家，卧病几殆。病中常为道所遇，知是淫鬼媚人，闻者咸有戒心。”^①

这是淫鬼变成美貌女子，勾引男子去做云雨之事的典型故事。

淫鬼虽属凶鬼之列，但偶尔亦会干件好事，以惩罚某个坏蛋，使用的方法仍然是用色相去勾引某人，使某上当受骗，以达到惩治这个坏人的目的。

三四十年的四川，流传这样一个故事：一个名叫陈财的财主之子，由于家中有钱，自幼便养成了好逸恶劳的习惯，不学无术。到了十五六岁时，已是吃喝嫖赌、无所不为了。一天半夜，陈财去厕所解手，见一美貌女子，就将其拉进边上的林子，迫不及待地剥光那女子的衣裤，随后自己亦脱下衣裤，扑将上去。谁知压在他身下的并不是一个美貌无比的少女，而是一块坚硬的顽石。陈财这一扑，撞得自己鼻青脸肿，鲜血直流。待他稍一清醒才听到背后有斥骂之声，

^① 见《鬼话》第90页，上海广益书局1942年版。

转身一看，只见一个披头散发、高鼻梁、大眼睛、大嘴巴、长耳朵的怪物站在身后，顿时昏死过去。过了三天，陈财终于一命呜呼了。^①

烟鬼

烟鬼是指喜欢抽食鸦片或烟叶的鬼魅。在这类烟鬼中，有一个基本的特征，那就是烟鬼因得到人的鸦片或烟叶，使其得到了某种满足，故烟鬼亦常常以恩相报，很讲义气。如民间就有这样的传说：有位名叫程喜的老伯，因给烟鬼一连抽了几天的烟，烟鬼十分感激，告诉其阳寿已到，并设计战胜了前来勾魂的勾尸鬼，使老伯又多活了很多年。^②

对于鸦片烟这种毒品，近代中国民间也有许多有关的传说，最著名的要数无二爷和麻老三的故事。

据说无常鬼亦是个鸦片瘾极大的鬼。有位名叫麻老三的光棍汉，抽鸦片穷得上无片瓦，下无寸土，要是哪天没有抽鸦片，就会觉得日子过不下去。由于穷得盖不起房，平日就住在村里的城隍庙内。麻老三在庙里住久了，胆子特别大，加上又爱开玩笑，每次抽鸦片时，总对泥塑的无常鬼说：“无二爷，下来尝两口嘛。”有一天晚上，麻老三照例躺着身子抽鸦片，突然神坛上传下来一阵劈劈啪啪的响声，只见无常鬼从神坛上一步一步地走了下来，一下子倒在了麻老三的怀里。麻老三这时已是吓得魂不附体，战战兢兢地说：“无二爷，平时我只不过是闹着玩的，你就饶了我吧。”无常鬼也不理睬，只是用双眼直勾勾地盯着那些鸦片和烟具。麻老三见此急中生智，连忙装好烟枪递到无常鬼的嘴边。无常鬼

^{①②} 见《中国鬼话》第337~339、263~270页，上海文艺出版社1991年版。

二话不说，接过烟枪一下子躺到神龛下，就着烟灯抽了起来。他一连抽了三杆，无常鬼心满意足，重新走回神坛上，装成什么也没发生的样子。

可见毒品的吸引力何等巨大，不仅像麻老三那样的凡夫俗子喜食鸦片，为了抽鸦片，世上的瘾君子们可以倾家荡产，甚至连庙中的鬼魅都忍受不了鸦片烟的诱惑，为了一饱口福，竟从神坛上走下来了。^①

酒鬼

酒鬼就是嗜酒如命的鬼，有时他们甚至不顾一切地饮酒，对酒的嗜好远在人之上。

在中国人的鬼魂观念中，生前和死后的性格特征及嗜好是一脉相承的。即生前的人和死后之鬼无本质区别，生前嗜酒如命，死后亦必然是酒鬼。

有一则民间故事说，从前，镇中有一个教书先生，嗜酒成性，天天都离不开酒。有天夜里正在酣睡，忽闻酒瓶子阵阵作响，起床点灯一看，瓶子里的酒早就被喝得一干二净了。为了捉拿偷酒贼，先生设计策，终于抓住了偷酒的贼。后来，那偷酒的说：“我是个鬼，生前非常喜爱喝酒，因为阴间喝不到酒就只好半夜里到你这儿来偷喝。”既然是酒友，于是二人就结拜成兄弟了。^②

赌鬼

所谓赌鬼，即一种嗜赌成癖的鬼。这种鬼常常与世间之赌徒为伴。

传说有位暴发的商人，一天，他听说村东破庙里每晚都

①② 见《中国鬼话》第305~310、365页，上海文艺出版社1991年版。

有几个人聚赌，就想去玩玩。最初的两三个晚上，商人每晚都赢很多钱，可是几天之后糟了，开始输了，每天所带的钱都输了个精光，就这样，他一直赌了半个月，把做生意的钱也输得差不多。最后，他带着余下不多的钱，又朝小庙走去。一出村庄，他就迎面碰到一个人也径直朝小庙走去，他以为那人也是赌友，就向他打招呼，可那人像是没有听见一样，继续往前走。他赶上前去，拍拍那人的肩膀，正想与他说话，那人突然转过脸来。他一看，顿时吓呆了，原来那人的脸上就像一块黑肉团，没有眼睛、鼻子、嘴巴，光光溜溜的。他吓得魂不附体，慌忙朝小庙里跑去，猛一撞开庙门，见正有四个人围坐一堆，正在豪赌，他边跑去边大喊道：“快，快，外面有鬼！”那正在聚赌的四个人一齐转过脸来，笑着看他。忽然间，四个人的脸全变成同外面那个人一样，没有了五官，黑乎乎的脸，十分怕人。他狂叫一声，夺路而逃，刚冲出庙门就倒地而死。原来，他遇到了赌鬼。^①

勾魂鬼

勾魂鬼以勾生人魂魄为职业，有时外表看上去相当和善，给人一种心地善良、和蔼可亲的感觉，或与人饱餐一顿，频频举杯、笑容可掬，但是一旦得意忘形，就会露出马脚，暴露其庐山真面目。

苏南地区流传的故事中，有关勾魂鬼的传说很多。其中有一篇讲苏州余某的遭遇就是勾魂鬼所为，让人惊心动魄。

“苏州余姓者，好斗蟋蟀，每秋暮携盆往葑门外搜取，薄夜方归。一日归晚，城门已闭，余惊骇无计，徘徊路侧，

^① 见《中国鬼话》第319页，上海文艺出版社1991年版。

见二青衣远来，履橐橐有声，向余笑曰：‘君此时将安归乎？我家离此不远，盍宿我家？’余喜从之，至则双扉大后，室中置旧书数部，瓷瓶铜炉各一。余手持蟋蟀十数盆，腹饿甚，映灯而坐。二青衣各持酒脯来，相与对啖，隐隐闻病者呻吟及众人喧杂声。余问故，二人曰：‘此邻家患病者，势甚迫故也。’未几，漏下五鼓，二人相与耳语曰：‘事宜办矣。’出靴中文书一道，谓余曰：‘请君呵气纸上。’余不解其故，笑而从之。呵毕，二青衣喜以脚踏屋上而舞，长丈余，皆鸡爪也。余大惊，正欲问之，二人不见。壁外哭声大作，余方知所遇非人，是勾魂鬼也。天明，启户欲出，则门外扃锁甚固，不得出，乃大呼。丧家人惊，开锁入，以为贼也，争殴之。余具道所以，且指蟋蟀盆为证曰：‘岂有行窃而携此累赘物者乎？’丧家亦有相识者，始得免。所餐酒脯盘盒，俱丧家物也。竟不知从何处携入，己身亦不解从何而进。”^①

由此可见，勾魂鬼之真实形象为长丈余，手呈鸡爪状。鸡爪之手，其用意亦在于勾魂之便利。

（二）形形色色的雮

雮与鬼是一对矛盾。从本质上来看，雮具有神的属性，雮神的出现正是人们驱鬼逐疫的需要，也是神话传说和原始宗教中所幻想出来的。雮神主宰物质世界、精神世界，它是超自然的，同时又具有人格意志的存在。

^① 见《子不语》卷十四记载。

与那些具有崇高的地位、被人们世代供奉的天公地母诸神祇不同，傩神地位低微，性格豪爽，具有典型的民俗性。只要人们需要，它们便出来“惩恶扬善”，“祈福禳灾”。

据史料记载，傩事活动在华夏大地历史悠久。过于久远的史前时期，我们暂不去提，有据可考的周代，已有大型的傩祭仪式，上自宫廷下至民间及军营里，每年都要举行数次驱鬼逐疫的傩事活动。到先秦时代末期，傩事活动又与祈求农业丰收的良好愿望结合在一起，而附以傩仪的舞蹈和百戏娱乐相混杂，并开始向表演故事的歌舞或戏剧形式演进。

史料记载的各种傩的形态在今天已大部分消亡了，那些庄重肃穆的宫廷傩，雄壮豪放的军傩都已融化在今天某些地区尚存的傩戏和民间傩事习俗之中。

(1) 军傩

军傩是指由古时宫廷傩仪演化而成的军营之中的傩事活动。每当军旅出行，则由军中傩师来主持大型的傩礼傩仪活动，既为出征将士祛疫消灾，祈祷他们此行一路顺利，又象征大军英勇无畏，摧敌营以一当百。军傩的主要特征是规模大，参与的人数众多，且阵容整齐，声势浩大。现在我们可以从一些古老的地方戏曲中看到古时军傩的影子。如至今仍盛行于贵州省安顺地区的地戏，就是古代军傩的直接承继者。

军傩始于周代，成于汉唐，盛于两宋，到明朝初叶时，朱元璋的农民军中已颇为盛行。当时明朝军队入黔屯兵于安顺一带，同时将长江流域居住的民众百姓也移民于安顺地区，严整、悲壮的军傩就开始在当地扎下根来。经过六百多年的逐代流传和发展，今天在贵州安顺地区保留下来三百多

堂地戏，为人们在宗教、民俗、文学、戏剧和美术等方面的研究留下了珍贵的资料。

安顺地戏的表演程式，就是古时军傩仪式的再现。虽然经过数百年的风风雨雨，但其基本的剧目和表演形式都基本保留了旧时军傩的面貌。

面具和战袍是贵州安顺地戏的主要标志。表演的剧目多为历史故事，如《封神》、《三国演义》、《隋唐演义》、《杨家将》等武功为主的剧目。

在安顺地区，称地戏面具为“脸子”。一堂戏的脸子一般有数十面之多，以武将为主，多以赤、黑设色，给人以刚烈劲勇之感。正是由于这些面具的采用，才使得安顺地戏透出一股古代军傩的英武之气。

(2) 民间傩

民间傩又称为乡人傩，指流行于民间百姓之中的傩事活动。

远在先秦时期，民间百姓中的傩事活动就十分盛行，《论语·乡党》篇有“一国之人皆若狂”的描述，反映当时乡间傩事的繁盛。到了汉代，民间傩仪不断发展，而以荆楚之地最为兴盛。

傩事本源于中原地区，在沿革演变过程中不断地发生变异。乡人傩不断从宫廷傩仪中汲取成分，也从军傩中借鉴一些表现形式。比如，在乡人傩中勇猛威武的对抗性，从汉代之后就逐渐增多；规模、人数日趋扩大，并有模仿宫廷傩讲排场的倾向。

乡人傩具有一些朴素、自发的特点，基本上是以“疫鬼”为追逐驱赶的对象，傩事活动的高潮是百姓在傩神的率

领之下，将“疫鬼”逐出村舍，并设傩坛主祭众神。整个活动充满了激情，楚巫文化中的浪漫色彩也通过歌舞等形式表现出来。

宋朝文天祥在《上元张灯记》里对民间乡人之傩曾有如下描述：

“州民为百戏之舞，击鼓吹笛斑斓而前，或蒙其焉，极其俚野以为乐……当是时舞者如傩之奔狂之呼，不知其表也。”^①

到了明代，乡间傩事已发展成一种带有明显娱乐成分的表演形式。在特定的节气中，搭台设棚，通宵达旦地狂欢，“朱裳鬼面、锣鼓喧舞竟夜”，已向固定场所的“舡神”方式靠近了。明朝湖北地区的蕲州七十二家傩事活动中，就把各位傩神引入街巷，通宵游傩。

据明嘉靖《思南府志》载：

“俗以六月二十四日、七月二十二日为土主、川主生辰，至日有庆神之举，居民盛装神像，鼓行于市，谓之迎社火。”到这一阶段，民间乡人傩已把娱神、娱人、逐鬼、驱疫、喜庆、消遣有机地结合成为一体了。明代之后的乡间傩事已逐渐地失去了神性，而更加向世俗化和娱乐化发展了。

清代乾隆《泸溪县志》记载：“虽无当街礼台专演孟姜女，但入冬迎傩神，还旧所许愿时，也必演一本孟姜女。”可见到了清代，民间傩事活动已高度世俗化、民俗化。人们把值得尊敬的历史人物，搬上傩坛，让他们上天成神，拜他们为具有高尚人格的傩神，为民众消灾、纳吉、还愿。

^① 见明嘉靖《衡州府志》卷八，引南宋文天祥《上元张灯记》文。

民间的乡人傩在今天的许多山区和经济欠发达地区仍很兴盛，如贵州、湖南、四川和安徽省的部分偏远地区，尽管各地乡人傩的表现形态不同，但文化上的实质内容基本上是相差不远的。

余秋雨先生在其系列性文化散文《贵池傩》一文中，曾以闲适的笔触描绘了安徽贵池山区的乡间傩事，读起来不禁感触万分。

“人们埋头劳作了一年，到岁尾岁初，要抬起头来与神对话了。要扭动一下身子，自己乐一乐，也让神乐一乐了。要把讨厌的鬼疫，狠狠地赶一赶了。对神，人们既有点谦恭畏惧，又不想失去自尊，表情颇为难做，干脆戴上面具，把人、神、巫、鬼搅成一气，在浑浑沌沌中歌舞呼号，简直分不清是对上天的祈求，还是对上天的强迫。反正，肃穆的朝拜气氛是不存在的，涌现出来的是一股蛮赫的精神狂潮：鬼，去你的吧！神，你看着办吧！”^①

对于贵池傩的具体描绘，余秋雨是这样写的：

“单调的皮筒鼓响起来了。山村不大，村民们全朝鼓声涌去，那是一个陈旧的祠堂。灰褐色的梁柱上新贴着驱疫祈福的条幅，正面有一高台，傩戏演出已经开场。

“开始是傩舞，一小段一小段的。这是在请诸方神灵，请来的神也是人扮的，戴着面具，踏着锣鼓声舞蹈一回，算是给这个村结下了交情。神灵中有观音、魁星、财神、判官，也有关公。村民们在台下一一辨认妥当，觉得一年中该指望的几位都来了，心中便觉安定。于是再来一段《打赤

^① 见余秋雨《文化苦旅·贵池傩》，上海知识出版社1992年3月版。

鸟》，赤鸟象征着天灾；又来一段《关公斩妖》，妖魔有着极广泛的含义。其中有一个妖魔被追，竟逃下台来，冲出祠堂，观看的村民们哄然起身，也一起冲出祠堂紧追不舍。一直追到村口，那里早有人燃起野火，点响一串鞭炮，终于把妖魔逐出村外。村民们抚掌而笑，又闹哄哄地涌回祠堂，继续观看。

“如此来回折腾一番，演出舞台已延伸为整个村子，所有的村民都已裹卷其间，仿佛整个村子都在齐心协力地集体驱妖。火光在月色下闪动，鞭炮一次次蹿向夜空，确也气势夺人。在村民们心间，小小的舞台只点了一下由头，全部祭仪铺展得很大。他们在祭天地、日月、山川、祖宗，空间限度和时间限度都极其广阔，祠堂的围墙形同虚设……”^①

(3) 宫廷雉

在历史上的周朝，雉事活动已得到了统治者的高度重视，并进入了庙堂，成为国家礼仪的主要形式之一和重要的祀典活动。雉事活动获得宫廷祭祀活动的殊荣是和举国上下的文化意识有关的，是时代和历史的产物。至此，雉事活动逐步成为一种深受统治阶级重视的、等级化、系统化、规模化、制度化的宫廷礼仪，并与国家的有关典章制度相一致，成为其中的一部分，起起伏伏，盛盛衰衰，一直缠绵不断地沿续到明、清时期。

尽管我们认为在史前时期已有雉事活动的印迹，商殷时代雉事活动已很普遍、兴盛，但是，尚未发现把它作为国家礼仪活动的记载。大量的见之于史书，则是周代之后的事。

^① 见余秋雨《文化苦旅·贵池雉》，上海知识出版社1992年3月版。

从史籍典章的记载来看，周代的雒事活动有了巨大的转折性变化，即雒事活动已被纳入“礼”的范畴。我们知道，周代是以礼制为治国安邦核心的朝代，雒事活动进入了宫廷，成为了国家重要祭祀典礼活动之一，可见雒事活动在周代的地位之高是前所未有的。

《礼记·月令》记载了有关周代举行大型国家级雒祭礼仪活动的场面：

“命国雒，九门磔禳，以毕春气。”由此可见，此时的雒祭活动已由天子传令执行，并由有司执掌。至于当时的雒祭活动具体情况，可参见《周礼·夏官·方相氏》所载：

“方相氏执掌熊皮，黄金四目、玄衣朱裳，执戈扬盾，率百隶而时雒，以索室殴疫。大丧，先柩，及墓，入圻，以戈击四隅，殴方良。”在这场激烈的雒事活动中，方相氏是驱鬼的主角，他们蒙着熊皮，戴着黄金四目的面具，手舞矛、盾，率“百隶”作驱鬼的巫术。为了彻底驱赶疫鬼，他们细心地索寻“宫室中区隅幽暗之处，击鼓大呼，以逐不祥之气”（譙周《论语注》）。然后到指定的几个宫门处“磔禳”，即肢解分裂祭牲，以禳除不祥之气。到此，表明疫鬼已被逐出宫门之外。如遇大丧之日，还需在灵柩前面先导至墓地，进入圻中之后，以戈击刺四边角落，驱除山川之中的鬼怪。

八十年代末期，美国华裔学者、威斯康星大学的周策纵教授提出了一种新说，他根据《周礼·春官》“男巫掌管祀，望衍，授号，旁招以茅。冬堂赠，无方无筭”以及《礼记·乐记》“治乱以相”等有关资料，认为“方相”之义由巫覡的“舞方”和“相”的表演发展而来，是周代宫廷雒中合官

廷傩仪及宫廷舞蹈为一体的形式。

先秦时期的宫廷傩事还可见于其它史籍，如《吕氏春秋·季冬》：

“命有司大傩，旁磔，出土牛，以送寒气。”高诱注：“大傩逐尽阴气为阳导也，今人腊岁前一日击鼓驱疫，谓之逐除是也。”

作为宫廷的正式祭祀活动，“大傩”为冬末之时的规模最大、声势最大、延续时间最长的傩祭。在周代，傩祭已由周天子传令执行，由有司执掌，故古籍中有所谓“命国傩”、“命大傩”等记录，其举国佯狂，倾城参与，气势磅礴的阵式是可想而知的。

从周代开始，驱逐鬼蜮的傩祭便严格地按一定的节气、时令举行，故又称之为“时傩”。

进入两汉之后，宫廷傩祭已被指定为宫中常设礼仪。基本程式和规模仍大体沿袭周制，仅在一些细节方面稍加改动。例如，两汉时的宫廷傩改由“侏子”（由年十岁以上、十二岁以下者扮之）代替了周代的“百隶”，增加了与方相氏相配的“十二兽”伴舞和持火炬送疫出端门、并将火炬传出、最后弃于宫城之外的洛水河中的节目。

两汉时宫廷傩事活动的详情在史籍中有如下记载：

“先腊一日大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上、十二岁以下百二十人为侏子，皆赤帻，皂制，执大鼓。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾，十二兽有衣毛角，中黄门行之，冗从，仆射将之，以逐恶鬼于禁中。夜漏上水，朝臣会；郎中、尚书、御史、谒者、虎贲、羽林郎将执事，皆赤帻，卫陞乘舆、御前殿。黄门令奏

曰：‘侺子备，请逐疫。’于是中黄门倡，侺子和曰：‘甲作食虺，腓胃食虎，雄伯食魅，腾筒食不祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇腾根共食蛊。凡使十二神追凶恶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肝肠，女不急去，后者为粮。’因作方相氏与十二兽舞，欢呼周徧前后，过三省，持炬火送疫出端门。门外，驺骑传炬，出宫司马阙门，门外五营骑士传火，弃洛水中。百官官府各以木面兽，能为雉人师。讫，设桃梗郁垒苇，苇毕，执事陞者毕。苇戟桃杖以赐公卿、将军、特侯、诸侯云。”^①

汉代的宫廷雉事活动，从内容到形式均复杂化和典仪式化，从中已可看出森严的等级倾向，如“侺子”等均须从“中黄门”子弟中挑选，即由贵族子弟中选择。

六朝时期，宫廷雉在继承汉制基础之上又有了新的演变和发展。不仅参加雉仪表演者要讲究门第，就连观看雉礼活动，也要按封建等级排列品级位次。同时，场面更趋威武、庄重。

《魏书·文成帝纪》记载：

“制战阵之法，十有余条，国大雉，跃兵有飞龙腾蛇鱼丽之变，以示威武。”

《魏书·礼志》又载：

“高宗和平三年十二月，因岁除大雉之礼，遂跃兵示威。更为制令：步兵阵于南，骑士阵于北，各击钟鼓以为节度。其步兵所衣青、赤、黄、黑，别为部队，盾稍矛戟，相次

^① 见《后汉书·礼仪志》。

周回转易以相赴就。有飞龙腾蛇之度。为函箱鱼鳞四门之阵，凡十余法，踞起前却，莫不应节。阵毕……各令骑将去来挑战，步兵更进退以相击，南败北捷。”

南北朝时代的宫廷雒之演变详情在隋唐时期的史籍亦有记载。《隋书·礼仪志三》中是这样描述的：

“齐制：季冬晦，选乐人子弟十岁以上十二岁以下为佾子，合二百四十人。一百二十人赤帻，皂褙衣，执鼗；一百二十人赤布裤褶，执鞞角。方相氏黄金四目，熊皮蒙首，玄衣朱裳，执戈扬盾。又作穷奇、祖明之类凡十二兽，皆有毛角。鼓吹率之，中黄门行之，冗从、仆射将之，以逐恶鬼于禁中。其日戊夜三唱，开诸里门，雒者各集被服仪杖以待事；戊夜四唱，开诸城门，二卫皆严。上水一刻，皇帝常服即御座，王公执事官第一品以下，从六品以上陪列预观。雒者鼓噪入展西门，徧于禁中，分出二上阁，作方相与十二兽舞。喧呼周徧前后，鼓噪出展南门，分为六道，出于郊外。”

总之，六朝的宫廷雒祭活动不仅声势更浩大，阵容规模更雄壮，而且将驱雒活动的内涵拓宽了许多，封建观念、军事征战等内容均糅入其中，甚至南北朝军事对峙的形势也深深地影响了当时的雒礼。可以这样认为：即到六朝阶段，中国的军雒与宫廷雒已开始共存，并对隋、唐、宋、元、明各朝代的军队雒事产生深远的影响。

隋、唐时期的宫廷雒仪仍承袭汉代以来的体制，声势有增无减。

据《隋书》记载：

“隋制，季春晦，磔牲于宫门及城四门，以禳阴气。秋

分前一日，禳阳气。季冬傍磔，大傩也如此。其牲，每门用羝羊及雄鸡一。造侘子，如后齐。冬八队，二时傩则四队。问事十二人，赤帟襦衣，执皮鞭。工人二十三，其一人方相氏，黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳；其一人为唱师，著皮衣，执棒。鼓角各十。有司预备雄鸡、羝羊及酒，于宫门为坎。未明，鼓噪以入，方相执戈扬盾，周呼鼓噪而出……”

从以上记载中可知在短短的隋朝，宫廷傩就在规模和程式上又有了很大的发展，为唐代的宫廷傩之盛况做了铺垫。

唐代宫廷傩的空前盛况，在《乐府杂录》中有很细致的描写：

“用方相四人，戴冠及面具，黄金四目，衣熊裘，执戈扬盾，口作‘傩、傩’之声，以除逐也。右十二人皆朱发，衣白绣画衣，各执麻鞭，辫麻为之，长数尺，振之声甚厉，乃呼神名：其有甲作食殂者，腓胃食虎者，腾筒食蛊者等。侘子五百，小儿为之，衣朱褶素襦，戴面具。以晦日于紫宸殿前傩，张宫悬乐。……事前十日，太常卿并诸官于本寺先阅傩，并遍观诸乐。其日大宴三五署官其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看，颇为壮观也。”

纵观隋、唐宫廷之傩，表现出一些前代所没有的特色，具体可归纳如下：一、傩仪中方相氏恢复周朝的旧制，即以四人为之；二、侘子人数猛增至五百人，均戴面具，出场者达二三百人，声势空前；三、具有明显的世俗化倾向，皇帝及百官观傩如赏乐舞，冲淡了汉代宫廷傩的森严恐怖和六朝宫廷傩、军傩不分的杀伐之气；四、由于民众百姓亦可入看，此时的宫廷傩的沉闷封闭状态亦被突破。

两宋时期的宫廷傩礼，由于此时的特殊政治、经济、文

化背景的影响而进入了一个转折期。从宋代开始，宫廷傩仪已开始彻底的世俗化了。

据孟元老《东京梦华录》中载：

“至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官，诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲，装将军；用镇殿将军二人，亦介冑，装门神；教坊南河炭丑恶魁肥，装判官；又装钟馗、小妹、土地、灶神之类，共千余人。自禁中驱祟出南薰门外，转龙湾，谓之‘埋祟’。是夜，禁中爆竹山呼，声闻于外。”

南宋偏安一隅之后，宫廷傩仪仍保持了与北宋大体相同。

吴自牧在其《梦梁录》中是这样描绘南渡后的宫廷傩仪的：

“禁中除夜呈大傩仪，并系皇城司诸班直，戴面具，著绣画杂色衣装，手执金枪银戟，画木刀剑，五色龙凤，五色旗帜，以乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁六甲神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户、神尉等神，自禁中动鼓吹，驱祟出东华门外转龙池湾，谓之‘埋祟’而散。”

《武林旧事》中周密地对临安的宫廷傩有所描述：

“禁中腊月二十四为小夜节，三十日为大夜节。呈女童驱傩，装六丁、六甲、六神之类。”

由这些记录中可见，两宋的宫廷傩，在世俗性的大趋势之下，仍有一些特点：其一，娱乐性大大地增强了，宋代宫廷傩仪的整个过程都以一定的情节性表现穿插在一起，进而形成了傩戏的雏形；其二，两宋的宫廷傩仪虽进行于宫禁之中，但开放性和兼容性增强了，众傩神成了各路神仙云集、

各种宗教神祇的集中展现。道、释两家的活动与傩事相互融合，呈现出一种容他的、杂乱的、世俗的局面。

从此，宫廷傩已由庄严神圣、神秘森严的皇家傩礼走向了以娱人为主、彻底地世俗化的道路。到元、明、清的数百年间，宫廷傩就逐渐地由衰微以至几乎终止了。

史籍中记载的清代宫中最后一次大型傩事活动还是在远离紫禁城数百公里之外的热河承德行宫中进行的。但是娱人、娱神兼而顾之，“大戏”十天，盛况无以复加。“神鬼毕集，面具千百，无一相肖者”，“以其鬼魅杂出，代古人傩祓之意”仍为其主要特征。只是到了清乾隆年间，“代古人傩祓之意”已不过微漪绪风罢了。中国的宫廷傩仪，到此划上了句号。傩事活动便主要在民间流行，并且日趋变异、日渐复杂了。

(4) 傩戏

傩戏可能是最年轻的一种傩事。娱人兼娱神，以娱人为主。由于它属于傩事活动过程中出现的一种民间的宗教性戏剧形式，所以，从整体的发育来看，它是傩祭仪式的延续和发展。^①

傩红曾广泛地分布在华夏大地，先于黄河流域，继于发展到长江流域，最后流于西南各地，尤以贵州最为密集、兴盛。由于各地民间的习俗不尽相同，因此各地民间对傩戏的称呼不一，以下是一些常见的称谓：

傩戏、傩坛戏、傩堂戏、端公戏、阳戏、阴戏、地戏、傩愿戏、鬼脸戏、鬼脸壳戏、师道戏、师公戏、梓潼戏、扇

^① 引自汪泉恩《贵州道真县傩戏》。

鼓、赛赛、关索戏、土戏、春台戏、坛灯戏、提阳戏、童子戏、作道、船神、跳神、庆坛等等。雉戏不仅流行于汉族地区，也广泛地流布于许多少数民族聚居区。例如在壮族、苗族、布依族、土家族、彝族、侗族、瑶族、仡佬族和水族中都存在特色各异的雉戏。这些少数民族的雉戏具有许多民族化的特点，但与汉族雉戏有一个方面是一致的，那就是它们都贯穿着雉信仰的精神内涵。

雉戏，从其性质上来看，属于一种特殊的地方戏，与一般地方戏的不同之处，在于它是将戏剧情节与宗教巫术气氛融合在一体，将娱人与娱神驱鬼结合在一起。

对于雉戏的成因，学者们的看法基本上是一致的，那就是雉戏是雉祭仪式的发展和延续，是世俗化了的、情节化了的演变形式。从远古时期来看，作为巫术活动的雉祭仪式，其本身就是一种综合性很强的祭祀活动，包括有咒语、咏唱、舞蹈、面具来组合，并随着雉仪的发展，社会的进步，其戏剧因素也越来越明显，娱人的成分愈加重要，最终形成了我们今天所见的雉戏表演。

由于戏剧表演是一种典型的大众文化形式，所以各地区的雉戏均表现出各地的浓郁民俗民风，是各地区地域文化的典型产物。为了便于分析和鉴赏，我们可以就各地各民族现存的雉戏大体上划分一下它们的类型。

从表现形态来看，可以将其划分于以下三种类型。

其一，戏剧型：

这种类型的雉戏是一种相对来说最为成熟的雉仪地方戏，是伴随着雉事活动进行的，只是它与雉祭本身的关联已不多了。虽然其精神信仰仍然与雉信仰一致，但以娱人为主

的民间地方小戏的性质已十分明显了。单从其剧目来看就已经表现出一些比较成熟的戏剧特点。比如，常见的剧目有《梁祝》、《三国》、《杨家将》、《孟姜女》、《柳毅传书》等等，移植其它剧种的痕迹十分显著。

其二，混合型：

所谓“混合型”，即指在民间被称为“雉夹戏”这类雉戏，其特点是在传统的雉祭仪式过程中夹进和插入一些有简单情节的神话传说或历史故事，其剧情和剧目也有特色，如《大王抢先锋》、《勾判》、《收南邪》、《凤凰祭》等，其内容和形式均灵活多变，短小精悍，插科打诨，有说有唱，载歌载舞，给观众带来很大的快乐。虽然其剧目内容都与雉仪有关联，很像是对某一雉仪进行诠释，对某种雉神的来历和身世进行形象化说明，但灵活的表演形式把原本冗长繁复的雉仪变成了使观者喜闻乐见的娱乐，这就使得这类戏在民间流传很广。简单的剧情、丰富的说唱舞蹈和精美的雉面具道具把雉仪和娱乐结合在一起，构成了雉夹戏的突出特点。

其三，祭祀型：

此类雉戏从剧情内容到表现形态基本上和宗教雉祭仪式一致，如贵州彝族的《撮特基》、山西曲沃的《扇鼓神谱》、河南的《猴鼓戏》就是典型的代表。在浓烈的巫术气氛中夹杂零零散散的简单情节，不自觉地出现了世俗的生活情景，加强了娱人成分。

对于雉祭和雉戏之间的演化转变问题，著名的戏剧学家曲六乙先生认为，这是随着历史的演变和社会的发展必然要发生的转变。他又进一步地把这种转变归纳成三个不同的范畴之中，即：“一、从人的神化到神的人化的转变”。意思

是：从远古时期以来，人们就按照自己的形象去加工、神化和变形出鬼神形象，用以解释和改造自然，安慰自己。随着时代的进步，狰狞可怖的神鬼形象逐渐减少，而富于人情味的鬼神形象逐渐增多。例如专司赶鬼、捉鬼和吃鬼职责的钟馗形象，已具有了人性的特点。总之，即完成了从神性增强到神性减弱；从人性减弱到人性增强的螺旋式上升周期性演变，这也是符合辩证唯物主义认识论的基本原理的。“二、从娱神到娱人的转变”。意思是：从祖先们既崇敬鬼、又惧畏鬼，从驱鬼逐疫，化实纳吉，到人寿年丰，世俗性逐渐加强，宗教性逐渐减弱。从娱神转向娱人的同时也是符合经济活动中的基本规律的，娱人的目的在于维持雉戏班子的生存和发展。“三、从艺术的宗教化到宗教的艺术化的转变”。意思是：早期的雉师把狩猎、农耕生活中的祭祀歌舞，劳动中的号子、对唱予以改造，纳入了雉祭活动之中，使雉歌、雉舞和雉的说唱变成了宗教性祭祀活动。后来，通过不断地吸收各种历史故事、民间传说、史诗民谣、传统技艺，使雉祭活动不断丰富。同时，又去除了雉祭带给善男信女们的乏味、单调、枯燥之感，逐渐在雉祭活动中出现了更多的具有审美欣赏价值的节目和更多的文艺内容。^①

综合各种观点，我们可以认为，雉戏与祭祀神灵、驱鬼仪式、巫术活动等杂合交融在一起，成为中国一种特殊的民间宗教性戏剧，具有很高的学术价值，是研究中国民间戏曲、戏剧起源的“活化石”。

^① 见曲六乙《中国各民族雉戏的分类、特征及其“活化石”价值》，载《戏曲艺术》1987.4。

第二节 神秘的鬼雉文化体系

在鬼与雉之间存在着矛盾的关系。由于人们相信鬼的存在，因而创造了雉事活动和诸雉神祇。雉神也是被人们幻想出来的，超自然地主宰物质世界和精神世界的存在。透过我们面前庞杂纷纭的鬼雉文化现象，我们可以看到在彼此的长期发展过程中，鬼与雉神的存在基本上可以概括在以下三大体系之内：

即（一）原始崇拜体系；（二）宗教信仰体系；（三）民间传说体系。^①

雉，其信仰与崇拜的核心乃鬼与神，作为一种并不成熟的准宗教意识，它的供奉神祇十分芜杂，既表现在诸神祇的来源复杂，又表现在其不成熟性，未经宗教理论化的系统整理和加工，因此，对其进行系统化的归纳是必要的。

我们可以这样来形容鬼与雉的关系：雉和鬼就如人和自己的影子，形影不离。雉神具体而确定，鬼魂虚幻而漂浮，挥之不去又拿它无奈。雉与驱鬼犹如人与逐自己的身影一般，充满着矛盾。

为了更全面、完整、深刻地概括这三大体系，我们不妨以每一个体系为一个视角，三维地、多视角地观察鬼雉文化的特性，勾勒出它们的内在关系和外观特点，以便对其进行更细致的探讨。

^① 见李子和《信仰·生命·艺术的交响——中国雉文化研究》，贵州人民出版社1991年版。

(一) 原始崇拜体系

由于雉事活动本是一种来源于民间的信仰，所以它必然地残存着许多原始崇拜与信仰的特点，其中有许多神祇就明显地带有原始的自然崇拜、图腾崇拜、鬼魂崇拜和祖先崇拜的色彩。受到原始的泛神思想的影响，雉坛鬼神的杂乱无序也就是必然存在了。

例如，在雉坛中常见的土地神（简称土地）多种多样，形象千差万别，有秧苗土地、花园土地、梁山土地、山林土地、引兵土地等。不仅有土地公，而且还有土地婆。考其身世，土地的前身是社神，属原始信奉中自然崇拜的一个重要组成部分。

《礼记·郊特牲》载：

“地载万物，天垂象，取材于地，取法于天，是以尊天而亲地也。故教民美报焉。”这种原始而朴素的土地崇拜精神是源自土地的自然属性及其对社会生活的实在、客观的影响的。这一例证是雉信仰中自然崇拜的典型例子。

钱钟书说：“天欤、神欤、鬼欤、怪欤，皆非人非物，亦显亦幽之异属，初民视此等为同异一体，悚惧戒避之未遑。积时递变，由浑之画，于是渐分位之尊卑焉，判性之善恶焉，神别于鬼，天神别于地祇，人之鬼别于物之妖，恶鬼邪鬼尤沟而外之于善神正神；人情之始祇望而惴惴生畏者，继亦仰而翼翼生敬焉。故曰：‘魔鬼出世，实在上帝之先。’后世仰‘天’弥高，贱‘鬼’贵‘神’，初民原齐物等观；……盖谓‘神’出身于‘鬼’，‘鬼’发迹为‘神’；事

颇如成则为‘王’者，初原为‘寇’。”^① 雒神与鬼怪亦如此。

(二) 宗教信仰体系

雒信仰带有准宗教的特性，是以巫鬼意识为核心的。其发展过程中也汲取了儒、道、释的一些内容，并与民间的道教信仰有最密切的联系，并将它们的一些神祇扯进了雒坛。例如在雒坛中最常见的玉皇大帝、太上老君、六丁六甲、五显、灵官、雷公、风伯是源于道教；如来、观音、力士、金刚、和尚、罗汉又借自佛教。

在各路神祇中，尤以道教一家来客最多，道家神仙的世俗性也深深地影响了雒坛，使雒坛上的各路神祇均带有明显的民间俗神色彩，原先的宗教神祇的神圣特性已消失了。

(三) 民间传说体系

雒坛中一批属于人鬼范畴的神祇源于民间传说，有的历史上真有其人，如樊哙、关羽、包拯、韩愈、李冰、刘备、尉迟恭等等。他们的事迹由于种种原因在民间广为流传和演义，致使他们被神格化了，成为民间传奇性人物。但是，由于雒坛的需要，这些英雄、豪杰又必须具有镇邪、驱鬼、逐疫的能力，因为在雒坛上，人们只关注那通神驱鬼的虚幻目的。

^① 见钱钟书《管锥编·一》，第184页。

一般来讲，在鬼雠文化体系中，雠神居于显要的地位，是正大光明地频频登场亮相的；而巫鬼却躲躲闪闪地隐性存在着。在众多神祇所构成的雠神体系中，有几位主神是最为显赫的，即先导神、山神、水神、火神、药王等等，它们均具有较完整的人格特点。

先导神在雠坛中又叫“开路先锋”，有的地方又称之为“先锋小姐”，前者的面目狰狞，嘴脸凶恶，后者娇容妩媚、可爱动人。据说，开路先锋是由古代先导神（亦即险道神）演变而来的，远古雠仪中的方相氏，即是属于此列的。古雠之中的方相氏，头戴黄金四目的面具，蒙掌熊皮，执戈扬盾，以惊驱疫鬼为职司；最初用于在宫室庭院内驱索鬼魅，后又被用在治丧、清扫墓圻的仪式之中。最初的方相氏由巫现扮充，先导神的特殊地位也决定了巫现在人们心目中的地位。

《三教搜神大全》记载道：

“开路神君乃是《周礼》之方相氏是也。俗名险道神，一名阡陌将军，一名开路神君，其神身长丈余，头广三尺，须长三尺五寸，须赤面蓝，头戴束发金冠，身穿红战袍，脚穿皂皮靴，左手执玉印，右手执方天画戟，出柩以先行之，能抑诸凶煞恶鬼，藏形行柩之吉神也，留传之于后世矣。”

“山王”亦即山神，又称之为“开山”、“开山猛将”，是一位重要的雠神。它的面目特征是怒目圆眼，四瓣獠牙，头顶有双角，手执开山之斧。“山王”的形象在各地的雠坛中是十分相近的，传说是由盘古神话演变而成的。

雠坛中的“水神”已转为大众家喻户晓的二郎神。二郎神在中国民间传说之中有许许多多的变形，比较常见的如李

冰，李冰次子，赵昱，杨戩，邓遐，孟昶等等，他们均为中国古代治水的有功之臣，有的在历史上确有原型，有的属于神话杜撰。因此，在各地的傩坛上，“水神”就各不相同。如四川、贵州以及湘西的傩坛上，把“水神”喻为川主，与四川灌口二郎神李冰或李二郎有密切关系。自秦、汉以来，由于长江流域水患严重，对李冰的崇祀不绝、香火不断，许多地方在水边建有庙，专事供奉。把李冰尊为水神也得到了历代帝王的认可，特别是在四川、贵州的长江上游一带，人们把二郎神治水排灾的神迹与水神相结合是十分自然的。

民间传说体系中的“火神”是特性十分典型、流传地域最广的一尊傩坛主神。

在各地的傩坛中，火神是灵官，或称王灵官，形象与民间的传说一致，也与各地灵官庙中的泥塑像接近。特点是赤面、满髯，开口露出獠牙，三只目，身着红袍、披甲执鞭。至于火神与所谓的灵官之间的关系是自明代宣德年间，各地奉命将天将庙一律改为火德宫，并封灵官为玉枢火府天将，此后，民间就把火神和灵官相提并论了。在各地的傩祭仪式中，灵官十分威风，时而执烛追驱，时而踊跃奔逐，有时还配之以“火彩”、鞭炮，气氛既神秘又热烈。在长江流域各省，由于是楚属之地，楚俗崇火尊凤，这与傩坛认为灵官能执烛驱瘟、以火逐邪之间恐怕不无干系。对火神的重视，肯定是古代崇火的一种发展。

基于原始的多神的巫鬼信仰，傩坛上的鬼神系统庞大芜杂，神鬼众多，构成了一个松散、开放且自由的体系。诸鬼神来源复杂，既有从自然物转化而来的自然神祇，又有从社会力量转化而来的神祇。就其单个神祇来讲，具体的功能比

较模糊，但总起来看，祛邪禳灾、祈福求寿是十分明确的最终目的。

总的来看，作为民间信仰的雉神尚未形成一个严谨的体系，也没有一套成熟的理论框架来支撑，本质上来说是重现世、此岸和急功近利的信仰形态。

（此处为模糊文字，疑似为正文内容的误录或重影，内容难以辨识）

（此处为模糊文字，疑似为正文内容的误录或重影，内容难以辨识）

（此处为模糊文字，疑似为正文内容的误录或重影，内容难以辨识）

第二章 鬼雉的起源

英国人类学家弗雷泽(J·G·Frazer)在其著作《金枝》(《The Golden Bough》)中对世界上许多国家和地区出现过的驱鬼逐疫活动有过许多记叙。我们可以从中看到一些在形式上与我国的驱雉活动十分相似的情况。

比如他是这样描述一些地区的土著居民驱鬼逐疫场面的：

“在新几内亚和新不列颠之间有一个鲁克岛，遇到灾难的时候，岛上人认为那是魔鬼制造的，于是所有的人都集中起来，又叫又骂又喊，用棍子在空中挥打，赶走魔鬼。他们把魔鬼从灾难产生的地方一步一步地赶到海里去……”

“新不列颠的土著人把疾病、旱灾、歉收，总之一切灾祸，都看作是妖精作怪。有时候许多人生病、死亡，特别是在雨季开始时就有这种情况。这时，一个地区的全部居民都拿上树枝木棍，趁着月光走到田里，打地、踩地，同时狂喊，一直到第二天早晨，认为这样就会赶走魔鬼。”

“西里巴斯的米纳哈萨民众遇到某个村庄出现一连串灾害或遇瘟疫的时候，他们归罪于魔鬼侵犯村子，必须把它们从村子里驱逐出去。因此，在某一天大清早，村子的全体居民，男人、女人、小孩都离开家，把家里的东西都随身携带

着，住到设在村外的临时建筑的小屋子里。他们在这里住上好多天，献祭品，并准备举行一个最后驱鬼的仪式。最终，所有的男人，有的戴上假面具，有的涂黑了脸等等，全体族人佩上剑、枪、矛或其它武器，谨慎地悄悄摸入久已无人居住的村子里。然后，祭司的信号一起，他们就怒气冲冲地在街上来回追逐、奔跑，有的冲进屋里，有的跑到房子底下去……一面喊，一面敲打墙壁、门窗，以赶走魔鬼。

“易洛魁人的新年是在一月、二月或三月（时间不定），新年开始时举行了一个‘梦节’……节日中有一天举行把妖精从屋里赶出的仪式。男人都披着兽皮，脸上戴着相貌凶恶的假面具，手上拿着乌龟壳，他们挨家挨户闹得惊人。

“泰国每年赶鬼，在旧历年的最后一天举行。宫里放信号枪，下一站响应，一站一站地传下去，直到枪声达到城市的外门。这样一来，鬼蜮就一步一步地被赶出去了。”

“柬埔寨是在三月里赶鬼。人们认为偶像和碎石头块是魔鬼的住所，把它们都收集起来带到首都去。在首都，把象都集中起来，能集中多少，就集中多少。月圆的那天黄昏，火枪齐发，驱使愤怒的象群追逐鬼蜮。这个仪式一连要举行三天。”

由以上的摘录可见，世界各地的许多原住居民都有过驱赶魔鬼的巫术活动，人们将鬼魅、邪恶、疾病从村落、房舍、宫廷中赶走，这些情景和我国的雉事活动的驱鬼逐疫有十分近似之处。学者王良范认为“打鬼活动”是一种泛世界、泛人类的文化现象。那么，从广阔的历史背景和更深远的文化广角来审视鬼雉文化的起源，就是一种十分复杂的文化研讨过程了。

为了弄清这种神秘的文化现象，笔者拟从纵横两个方面来探讨其成因和源流。纵向将以时间的延续为轴；横向将以不同国家和地区的鬼傩起源为参照，进而勾出鬼傩活动这一具有泛世界色彩的文化现象的发展脉络。

第一节 鬼傩源流考

(一) 滥觞期的鬼傩

我国学者朱狄在考察了内蒙古阴山岩画之后，对广泛出现在岩画中的神面、鬼面形象作了如下的推断：

“这里，狩猎动物和一些神灵形象难解难分地混杂在一起，这些神灵的符号我以为是狩猎神符号，它们既是狩猎动物的主宰，又是狩猎动物的保护者，它们既允许猎人们获得一定的猎物，又严禁他们滥捕滥杀。狩猎神虽然以神的面貌出现，实际上却是狩猎文化中人以神的名义构想出来的一种调节生态平衡的手段，几乎在所有的高度发展了的狩猎文化中都有这种意义双关的狩猎神的存在。”岩画中的假面具的出现，很可能是原始初民们所进行的一种涉及到他们生存命脉的鬼神祭祀活动的场景。

七十年代末期，在江苏连云港将军崖又发现了一些岩画遗迹，其中亦有变形了的人面形象杂糅在鸟兽、星象、农作物和各种神秘的符号之间。

通过阴山岩画和将军崖岩画的遗存，我们可以得出这样一个假说，即在遥远的史前时期就已出现了以假面巫术为标

志的鬼雉文化雏形。

作为鬼雉文化的滥觞，它的原始阶段显然是极端功利主义的。或是祷祝农作物的茂盛和人们自身的顺利成长；或是祈祷太阳之神、大地之神、春天之神的庇护。后来，随着人们认识自然的水平的提高，图腾崇拜、灵魂观念、万物有灵观念的不断发展，以及人们对生命本质的理解，对季节时令、阴阳正邪之气的联系的建立，鬼雉活动的巫术行为和观念就应运而生了。

(二) 成熟期的鬼雉

从史前时期鬼雉文化的萌发到先秦时期鬼雉祭祀活动的定形化、制度化，我们可以认为这一阶段的鬼雉文化进入了成熟发展的阶段。

商人崇神信鬼，巫风隆盛，驱鬼逐疫的活动风靡于世。在已发现的甲骨文和铜鼎文中，“雉祭”活动均有所记载。据于省吾和孙作云先生考证，在此阶段的甲骨文中就出现了一种以人性、兽牲去搜寻宅居、驱除疫鬼的祭祀活动。^①另外在殷商时期制造的许多青铜器上，狰狞的假面、兽面纹样装饰也十分流行，与这一时期的巫鬼之风盛行是有必然的内在联系的。从文字学方面来看，“雉”是“魑”的假借字。《说文》释雉字为：“雉，行有节也，从人，难省声。”《诗经·卫风·竹竿》曰：“巧笑之瑳，佩玉之雉”，就保存雉字的本义。“魑”字之义，在《说文》中释为“见鬼惊词，从鬼，

^① 见于于省吾《甲骨文字释林》，中华书局1979年版。

雒省声”。《玉篇》载：“惊驱疫疠之鬼也。”雒字借代魃字，被赋予了驱鬼逐疫的含义。

在这一时期的甲骨文、甲金文中，“俱”字大量地出现了，据郭沫若先生考证，“俱”很有可能是指那些头戴面具的驱鬼者。后世进一步把这字变成了“魃”，引申为丑陋之意。从《周礼·夏官·方相氏》“方相氏掌蒙熊皮、黄金四目……”的记载中，我们均可以得出这样的结论，即，在二千七百余年之前，雒与巫鬼活动就在中原地区盛行了，鬼雒文化随之成熟。

(三) 鼎盛期的鬼雒

鬼雒文化，在汉唐时期，盛极一时，成为中原地区一种上至宫廷，下及民间的祭礼习俗。

秦汉之后，随着中原地区和其它地区在大一统的形势之下，文化交流的日趋频繁，鬼雒文化分别在宫廷、军旅和民间形成了不同的形态和程式，产生了很大的影响。

在汉代，宫廷雒祭进入鼎盛阶段。据《后汉书·礼仪志》记载，汉代宫廷雒仪仍由方相氏主持，并仍以“蒙熊皮，戴黄金四目的面具，玄衣朱裳、挥戈扬盾”为主要特征。所不同的，是在雒仪队伍之中，除了原有的“十二神兽”之外，又增加了“百二十人的辰子”（全由贵族子弟装扮），他们到宫中各处表演，冲刺厮杀、欢呼跳跃，并高唱着充满巫术气氛的雒坛祭歌，以此来达到驱除瘟疫、赶走鬼怪的作用。由此可见，汉代宫廷雒祭已较商周时期有了较大的发展。

最详尽的有关汉代雒祭活动的记载可见于《后汉书·礼

仪志》中，在那段记录中，我们可看出汉代宫廷雉祭的庞大规模及程式化的制度。

“先腊一日，大雉，谓之逐疫，其仪：选中黄门子弟十岁以上，十二岁以下，百二十人为辰子，皆赤帟皂制，执大鼓。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣有角。……于是，中黄门倡，辰子和，曰：‘甲作食，胃食虎，雄伯食魅，腾简食不详，诸食咎，伯奇食萝，强梁，祖明共食磔死，寄生委随食观，错断食巨，穷奇，腾根共食。凡使十二神追恶凶，赫汝躯，拉汝干，节解汝肉，抽汝肺肠，汝不急去，后者为粮！因作方相与十二兽舞，欢呼周徧，前后省三过，持炬火，送疫出端门；门外驹骑传炬出宫，司马阙门，门外五营骑士传火弃洛水中。’”

关于这一阶段军旅之中的雉事活动，《魏书·礼制》中有以下记载：

“高宗和平三年十二月，因岁除大雉之礼，逐跃兵示威。更为制令：步兵阵于南，骑士阵于北，各击钟鼓以为节度……”

隋、唐时期，疆土拓展，宫廷雉和军雉中的征战气氛也比较浓烈，为提高皇权之威仪，鼓舞军队的士气，皇帝不仅亲临观看，而且命令凡一品至六品以上官员均要陪观。这些场面在《隋书》和《唐书》中均有许多记载。

综上所述，汉、唐时期是鬼雉礼仪的全盛时期，不仅其功能已超出了一般观念上的信奉和崇拜，而且开始服务于国家政治的需要了，比之初始时期的“驱鬼逐疫”已有了很大的扩展。在此后的时代里，中原各地的雉祭仪式已开始进入世俗化阶段。

(四) 转化期的鬼雉

公元十世纪初，随着赵宋政权统一全国大部分地区之后，经济发展迅速，文化日趋进步。北宋诗人滕白在《观稻诗》中这样称道：“稻穗登场谷满车，家家鸡犬更桑麻，”反映了北宋初年因政治上的暂时安宁所带来的经济繁荣局面。

两宋时期，在思想史上出现了以周敦颐、程颢、程颐、朱熹等人为代表的，集汉唐以来佛、道、儒三家学说之大成的“理学”体系，倡导个人的内心修养，反对空谈玄虚抽象的概念，对当时的社会观念产生了很大的影响。与此同时，陈亮、叶适等人则宣扬唯物主义的思想，讲求功利，使一种务实的风气在世间盛行起来。

在这些思潮的影响之下，两宋时期的雉祭仪式，在驱鬼逐疫的宗教前提下，开始全面向世俗化、娱人化的形式演变了。这在鬼雉文化的演变史上，可以说是一次质的变化，这个演化直接导致了中国文艺舞台上系列新形式的产生。比如，许多学者都认为中国的戏曲始于宋代，而雉仪、雉舞则为中国戏曲的雏形之一，恐怕是不无道理的。

两宋的宫廷雉祭已发生了本质上的变化，原来的居于主导地位的一方相氏、十二神兽、侏子等角色均已消失，取而代之的是“将军”、“门神”、“判官”、“钟馗”、“土地神”之类的世俗人物和趋于世俗化的诸神灵，即雉祭的内容已明显趋于世俗化了。

从宋代孟元老在《东京梦华录》中所记大型宫廷雉仪来看，将军、门神、判官、钟馗、土地、灶神、小妹等角色均

被戏剧化了，他们取代了原来神秘森严的方相氏、十二神兽之类的狰狞角色，娱人与娱神兼而有之。这时的雉祭面具也随着雉仪的世俗化而不再是雉祭神圣的专利品，而成为功能各异的法器、道具或玩物了。陈元靓在《岁时广记》中云“除日，作面具，或作鬼神；或作女儿形；或绝于门楣，驱雉者以蔽其面，或小儿以为戏”及洪道之在其《夷蛮志》中云“入郡，适逢集市有摇小鼓而售戏面具者”均可佐证。

明、清时代，在宫廷中雉事活动相对衰微，但是它在民间的思想意识中的作用，不能低估。在普通民众思想中，雉事活动的地位并未衰减，其思想已深入到社会心理深层结构之中，成为一种潜在的思想意识。在另一方面，中国哲学、思想史上的有神论与无神论之间的辩论；神权权威性所受到的不断挑战，以及许许多多进步思想家、哲学家对有神论所进行的无情批判；这些均对雉事活动中的种种崇鬼信巫思想，构成极大的冲击。这些因素均成为雉事活动在明、清之后，从中原地区逐渐转向偏远的少数民族聚居地区，从平原地区转向山隅地区，从黄河流域的北方地区向长江以南的南方地区转移；及从社会上层向社会下层，从雉事习俗与娱乐混合形态向民间社会俗信与民间娱乐混合形态转化的动因之一。

（五）嬗变期的鬼雉

所谓嬗变期，即指这一时期的文化主体形态发生了更替和取代之类的变化。这一时期的鬼雉活动开始向民间地方戏曲转变，这种演变与发展构成了一些地区民间小戏的进化之

源。所谓民间小戏或地方小戏，依钟敬文主编的《民间文学概论》所下的定义应是：“民间小戏，主要是指由那些从来不留名姓的生产者直接创作，由他们‘闲中扮演’，长期在广大村镇流传的一种乡间小戏，也可以叫地方小戏。如东北地方的二人转，内蒙古地方的二人台，黄河流域的八岔戏、秧歌戏，长江流域的花鼓灯、采茶戏，南方的花灯戏、采调之类，非指一般的京、川、评、越、昆、榔、闽、粤等剧种。”^①从这个意义上来看，源于傩祭活动的傩戏便可以归属于这类民间小戏了，只不过它含有较为浓郁的民间宗教信仰的成分。傩戏既服务于求神驱鬼，混杂有诸多祭祀仪式的成分；又是服务于乡间百姓的一种自娱自乐的民间艺术和交往活动。它深深地渗入到种种民俗事象之中，与人们的民俗习惯相适应，成为当地百姓喜闻乐见的艺术形式。

在这场以质的变化为特征的嬗变过程中，鬼傩信仰终于选择了广大乡民最乐于接受的、最通俗的形式，以地方小戏的形式被继承、保留了下来，而不至于像许多原始的巫术仪式那样被淘汰和遗忘。

鬼傩意识在傩事活动初始阶段时，纯属于一种原始的准宗教信仰，这一点，已获得了许多研究者的认可。后来，傩仪从原始的巫术仪式（持戈扬盾、索室驱鬼）发展到汉、唐时代盛况空前的宫廷傩礼，繁缛有序，进而演变与世俗气息浓厚的宋时傩礼。戏剧性的场面出现了，表演的主题和情节鲜明了、成熟了。同时，又由于傩事活动中采用面具、巫师或各类表演者均借助面具以“非我”的面目出现，已经产生

^① 见钟敬文主编《民间文学概论》，上海文艺出版社1980年版。

了与戏曲要求相同的效果，这是一个质的巨大转变。只是对于这个问题，学术界至今尚无定论。

中、外戏剧史家们对于宗教仪式是戏剧起因的观点，有助于解释傩祭向傩戏的转化这一渐变过程。目前国内戏剧界不少研究者把傩戏认定为中国戏剧的“活化石”，是有许多道理的。宋代朱熹曾提出：“傩虽古礼，而近于戏。”^① 苏轼也曾提出：“‘八蜡’，三代之戏礼也……附以礼义，亦曰不徒戏而已矣。”隐含着傩蜡等仪式与戏剧之间密不可分的关系。王国维也发表过自己对这一问题的独到见解：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”^② 我国当代戏剧学家颜长珂先生也表明了自己的态度，他认为：“今天的傩戏虽然经历了长期的发展变化，还是具有某种活化石的价值，作为实物参照，是很有意义的。”^③

在外国学者中，有关宗教仪式与戏剧的发生之间的关系的论述更是众说纷纭。远至古希腊哲学家中流行的“摹仿说”，赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德均持这一看法，他们都说：艺术源于人类对自然的摹仿；近到英国学者J·哈里逊坚持的“仪式说”，^④ 他认为戏剧起源于仪式，以古希腊、特别是古埃及戏剧的有关情况为证，主张戏剧（乃至整个艺术）均起源于宗教仪式。他认为，戏剧和仪式都出于人性的冲动，导致其含有“摹仿”的成分，然而，他的观点又与古希腊柏拉图们的“摹仿说”有

① 见[宋]朱熹《〈论语·乡党〉注》。

② 见[清]王国维《宋元戏曲考》。

③ 见颜长珂《〈傩·傩戏·傩文化〉序》1989。

④ 见[英]J·哈里逊《古代艺术与仪式》。(Jane Ellen Harrison)

所不同。这种人性的冲动使人创造所希望的实物，并用行动来表达其内心世界的情感及愿望。

从最近若干年国内学者的调查研究结果来看，目前仍遗存有雉戏之类地方小戏的地区有：贵州、四川、湖南、安徽、广西、云南等省区。比较常见的剧目有：《钟馗捉鬼》、《大王抢先锋》、《砍三元》、《关公斩蔡阳》、《钟馗戏判》、《安安送米》、《南山耕田》、《刘文龙赶考》、《花关索》、《孟姜女寻夫》、《新年斋》、《摆花张四姐》、《陈州放粮》等等。

第二节 鬼雉信仰的建立

鬼雉的信仰体系十分复杂，从其成因来看，大体上由以下几个方面构成：

即鬼雉与自然崇拜；鬼雉与英雄崇拜；鬼雉与生殖崇拜；鬼雉与道教信仰；鬼雉与民间信仰等五个主要来源和因素。这五个方面的因素相互影响、渗透和制约，共同构成了错综复杂的鬼雉信仰体系。

（一）鬼雉与自然崇拜

所谓自然崇拜是一个宽泛的概念，包括以下几个方面，即山川天象崇拜、动物图腾崇拜、植物图腾崇拜等。

山川天象崇拜：

在早期人类的思维中，任何天文的、气象的、地貌的产物和现象都是难以被理解和接受的。大自然中的灿烂阳光、

明媚的月色、闪烁的星斗、缤纷的彩虹、轮迭的四季，以及永无休止的雨、雪、风、霜、云、雾、雷、电，在带给人们欢乐的同时，也给人们带来了灾难。特别是对于火山、地震、泥石流、岩崩、山火和洪水等威力巨大的自然灾害，更是万分畏惧。对于自然的伟力，早期人类除了诚恐的顶礼膜拜，绝无其它选择。

宗教学奠基人马克斯·缪勒（F·Max·Muler）曾认为，在原始的阶段，人们是从三类自然物象中形成自己最初的神灵和上帝的观念的，即土地、石头等物，这类物体是人们完全能够把握的；河流、树木等物，这一类物体是人们部分能够把握的；天体、星象等物体，是人们可见但不可及的物体。这类物体人们虽不能直接把握，却总是能感到它的存在，并感到在这些物体的背后存在某种神圣的、具有支配作用的力量，存在一种不可理解的神秘伟力，于是神秘的鬼神信仰便应运而生了。

在地面上生活的人类，对于须臾不能离开的土地、山川、树木均视为膜拜的对象。山林为狩猎者提供了禽兽，江河为渔猎者提供了鱼虾，肥沃的土壤为农耕者提供了五谷，茂密的森林为伐木者提供了木材……于是，人们在感恩之余，在敬畏之余，只好设想山水皆有神灵，并祈求这些神灵能够因人类的虔诚供奉而多多地赐予衣食之源。“山无大高，皆有神灵。”^①“水不在深，有龙则灵。”^②山神水神等一大批神灵就这样被人们创造出来了。

最常见的自然神有这样一些：

① 见《抱朴子·登涉》。

② 见刘禹锡《陋室铭》。

帝，始于殷商，是人王的保护者，鬼雒信仰体系中亦被奉为上神。帝所表现的伟力包括两大方面：一为支配气象、天文；二为支配社会现象。前者包括：日、月、星辰、风、雨、雷、电、雪、雾、冰霜等，表现在对农业生产的影响上，并归于一个抽象的意志的作用；后者体现出支配社会的统治者的神性，是人格化了的神灵作用的综合与抽象。卜辞有殷人祖先“宾于帝”的记载：周人又把天与帝合二为一，称为天帝、皇天上帝、昊天上帝，国王以“天子”自居；天帝的神性与社会道德、政治制度的结合更加密切，更为系统化了。从春秋战国到秦汉之际，封建统治机构的扩大和官职分工的复杂化更反映到天帝崇拜之中，天帝的下属神也随之大量增加。再加上阴阳五行观的渗入，产生了黄帝、白帝、青帝、赤帝、黑帝等五帝。鬼雒信仰体系中帝仍居高位。

东君，在《楚辞·九歌·东君》中：“暾将出兮东方，照吾槛兮扶桑。抚余马兮安驱，夜皎皎兮既明。……青云衣兮白霓裳，举长矢兮射天狼。操余弧兮反论降，援北斗兮酌桂浆。撰余辔兮高驼翔，杳冥冥兮以东行。”雒坛中的东君亦被供奉在神案之上。

后土，《左传·昭公二十九年》载：“共工氏有子曰句龙，为后土。”《国语·鲁语上》：“共工氏之霸九有也，其子曰后土，能平九土，故祀以为社。”《初学记》：“地者，其神曰祗、亦曰媪，亦名后土。”《通典·职官一》注：“土为群物之主，故称后也。”由于辽阔广袤的大地，是人类生息繁衍的基础，故称之为地母。后土的最初形态相信定为女神。

社，《风俗通义·祀典》：“社者，土地之主。”《白虎通义·社稷》：“社者，土地之神也。土生万物，天下之所主

也。”《礼记·郊特牲》：“国中之神，莫贵乎社。”《说文》：“社，地主也。从示，土声。”民国时章太炎在其《文始》中曰：“土之神亦曰土，孳乳为社，地主也。”土地对于人类的重要意义亦于雉坛信仰中得以体现。贵州雉坛雉戏中的社王、地须（土地）均土地神，是雉坛中与众乡亲最亲近、成为民众“切实”的护佑者和希望的可靠寄托者。

在鬼雉文化中，自然崇拜也包括图腾崇拜的观念。这里的图腾（Totem）原指印第安语中“他的家族”之意。大约与氏族公社同时产生。在原始社会中，每个民族的人们往往采用一种动物或植物来作为本氏族的标志，并认为他们的祖先就是由这种图腾演变而来的，因而保护他们，使之生活发展，子孙繁荣。雉坛中的图腾崇拜是通过对一些特定的动物崇拜及植物崇拜来体现的。

动物图腾崇拜：

在雉坛上，动物崇拜主要通过动物面具来表现。例如《竹书纪年·帝舜·元年》的记载：“舜即帝位，击石拊石，以歌九韶，百兽率舞。”《拾遗记·神农氏》亦云：“奏九天之和乐，百兽率舞，八音克谐。”这里的“百兽率舞”当是由氏族部落成员头戴兽头雉面具，涂面纹身，扮成各种野兽的形象舞蹈，其之所以如此，是与图腾崇拜密不可分的。于是乎，神兽的形象广泛出现在雉坛之中，尤以十二神兽最为重要，出现在驱疫、逐鬼、庆典、战争、歌舞等等场合之内，通过这些神兽，达到了“通神”、“祈神”之功效。

所谓“十二神兽”即指大雉逐疫之诸神。《后汉书·礼仪志》：“……十二兽有衣毛角……因作方相与十二兽舞，嗷呼，周遍前后省三过，持炬火送疫出端门……”

“十二兽”中尤以穷奇、彊良最为出众。

穷奇，十二兽之首。

《山海经·西次四经》：“邽山，其上有兽焉，其状如牛，蝮毛，名曰穷奇。音如獐狗，是食人。”《海内北经》：“穷奇，状如虎，有翼，食人从首始。所食被发，在蚺犬北。一曰从足。”可见这十二神兽之首的穷奇乃外貌十分奇特的怪兽，虽外观各异，但吃人的习性却是一致的。此穷奇者，或又传说是少昊氏之“不才子”。以其“毁信废忠，崇饰恶言”，故“天下之民谓之‘穷奇’”。^①“谓之穷奇”者，盖谓比于穷奇。或古神话谓少昊有子即是此穷奇怪兽。《神异经·西北荒经》云：“西北有兽焉，状似虎，有翼能飞，便剿食人。知人言语。闻人斗，辄食直者；闻人忠信，辄食其鼻；闻人恶逆不善，辄食其往馈之；名曰穷奇。亦食诸禽兽也。”是本于《海内北经》立说而又加以恶溢者。注引别本云：“穷奇似牛而狸尾，尾长曳地，其声似狗，狗头人形，钩爪锯牙。逢忠信之人，啣而食之，逢奸邪则擒兽而伺之。”似又本《西次四经》为说。然而《后汉书·礼仪志》云：“穷奇、腾根共食蛊。”则穷奇者，为追恶凶十二神之一，亦有益于人间。《淮南子·墜形训》云：“穷奇，广莫风之所生也。”高诱注：“穷奇，天神也，在北方，道（？）足，架（乘）两龙，其形如虎。”当即兽之穷奇、亦“食蛊”神之穷奇。

彊良，传说中十二神兽之又一怪兽。

《山海经·大荒北经》：“大荒之中，有山名曰北极天樞，

^① 见《左传·文公十八年》。

……有神衔蛇操蛇，其状虎首人身，四蹄长肘，名曰彊良。”

在鬼雉文化中，动物崇拜的例子举不胜举，以下这些动物神话中的鸟类、兽类和虫鱼类，构成了中国鬼雉文化中动物崇拜的庞大网络。

姑获，即九头鸟，估计是指外观似猫头鹰之类的猛禽。姑获鸟古称鸺鹠，昼伏夜出，食鼠、兔等小动物，啼声怪异，古人以为不祥。

《玄中记》记载：“姑获鸟，夜飞昼藏，盖鬼神类。衣毛为飞鸟，脱毛为女人。一名天帝少女，一名夜行游女，……一名隐飞。鸟无子，喜取人子养之，以为子。今时小儿之衣不欲夜露者，为此物爱以血点其衣为志，即取小儿也。故世人名为鬼鸟，荆州为多。昔豫章男子，见田中有六七女人……匍匐往，先得其一女所解毛衣，取藏之，即往就诸鸟。诸鸟各去就毛衣，衣之飞去。一鸟独不得去，男子取以为妇。生三女。其母后使女问父，知衣在积稻下，得之，衣而飞去。后以衣迎三女，三女儿得衣亦飞去。今谓之鬼车。”关于姑获鸟的传说还可见之于《岭表异录》：“鬼车，春夏之间，稍遇阴晦，则飞鸣而过。岭外尤多。爰入人家，烁人魂气。或云九首，曾为犬啖其一，常滴血。血滴之家，则有凶咎。”宋人梅尧臣曾以令人惊心动魄的笔触描述过鬼车鸟的恐怖：“昔时周公居东周，厌闻此鸟（鬼车）憎若仇。夜呼庭氏率其属，弯弧俾逐出九州。射之三发不能中，天遣天狗从空投。自从狗啖一首落，断头至今清血流。迩来相距三千秋，昼藏夜出如鸺鹠。每逢阴黑天外过，乍见火光辄惊堕。”

有时余血下点污，所遭之家家必破。”^①《荆楚岁时记》：“正月夜多鬼鸟度，家家槌床、打户、捩狗耳，灭灯烛以禳之。”《齐东野语》卷十八有载：“鬼车，俗称九头鸟。陆长源《辨疑志》中又称渠逸鸟。据说此鸟昔有十首，为犬噬其一，至今血滴人家为灾咎。故闻之者必叱犬灭灯以速其过。泽国风雨之夕、往往闻之。”故荆楚人后来索性以九头鸟自称，“天上九头鸟，地上湖北佬”，以表强悍。从语音来看，姑获、鬼车、九头古音相近，姑获鸟的音讹也许是原因之一。

天禄，又称为天鹿。《十洲记》：“聚窟洲有辟邪、天鹿。”《汉书·西域传》：“乌弋地有桃拔。”孟康注为：“桃拔一名符拔，似鹿，长尾，一角者或为天鹿，两角者为辟邪。”明人周祈指出：“桃拔、符拔当作桃袂、符袂，以是兽能被除不祥也；袂误作拔。曰桃曰符者，犹度朔山桃梗之意。袂除不祥，故谓之辟邪，永绥百禄，故谓之天禄。汉立天禄于阁门，古人置辟邪于步摇上，皆取袂除永绥之意。”^②可见，天禄和辟邪的功用在于袂除疫鬼之灾的同时，享百禄之福。

夔，一种形如牛而通音律，在农耕文化中被奉为百兽之首的神圣动物图腾。

《山海经·大荒东经》：“东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身无角，一足，入于水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名曰夔。”《说文》：“夔，神虺也，如龙，一足，……有角，手，人面之形。”《法苑珠林》卷五十八载：“山之精名夔，状如鼓，一足而行。以其名呼之，可使取虎豹。”因夔皮可取之蒙鼓，又进一步被人们幻想为

① 见[宋]梅尧臣《宛陵集·古风》。

② 见[明]周祈《名义考》。

音乐之神。《世本》：“夔作乐。”《礼记·乐记》：“夔始制乐以尝诸侯。”《荀子·成相》：“夔为乐正，鸟兽服。”《吕氏春秋·古乐》：“夔乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”《淮南子·泰族训》：“夔之初作乐也，皆合六律而调五音，以通八风。”《列子·黄帝》：“尧使夔典乐，击石拊石，百兽率舞；箫韶九成，凤凰来仪。”这里的“百兽率舞”、“凤凰来仪”，均是指大型雒祭活动中，在人们敲击夔皮之鼓时，歌舞者妆扮成种种鸟兽，边歌边舞。夔的形象在青铜时代的诸多青铜器纹饰上是十分多见的，从其形象特征来看，以水牛为最妥当。可以认为夔为农耕文明中以水牛图腾崇拜基础之上产生的神。《玉篇》写作犛或犛，释为牛。在古越人和今壮族语、布依族语、侗语、水族语、泰国语、老挝语中，读音皆近似“kwi”音，其义皆为水牛。所以，在此我们可以把夔视为“水牛图腾”。

植物图腾崇拜：

在图腾崇拜的庞大体系之中，除了许许多多的动物崇拜之外，植物图腾也十分常见。原始先民生产劳动中，采集现成的天然产物，草木花果与捕猎鸟兽具有同等的重要意义。因此，采集活动产生了植物崇拜。大量植物图腾的出现是农耕文明发达的表现。中国是农耕文明发达的古国，植物崇拜的内容远远超过其它各国。

探讨中国植物崇拜盛行的原因，我们可以发现其原始动机无非以下几种：其一，通过对某种关系到氏族生计的植物的崇拜来幻想其生长繁茂，获得丰收。其二，寻求所谓“长生不老药”。原始先民相信灵魂不死，对于各种具有某种特

殊功效的植物加以顶礼膜拜，这种探索便成为中草药的发现和记录的雏形。《山海经·海内西经》：“开明东有巫彭、巫抵、巫阳、巫履、巫凡、巫相、夹窻窻之尸，皆操不死之药以距之。”又有《山海经·大荒西经》载：“有灵山、巫咸、巫即、巫盼、巫彭、巫姑、巫真、巫礼、巫抵、巫谢、巫罗十巫从此升降，百药爰在。”这些巫圣即原始巫医的反映，对这类具有神秘功效的植物的崇拜本身也具有祛病逐疫、禳瘟除鬼的意义。

在这类繁杂的植物崇拜体系中，尤以以下各类植物最为重要：薯、稷、葫芦、枫、瓠等。

薯，传说中一种外形似鼓的植物，估计是一种与瓜类相似的植物果实。

《世本·帝系篇》：“帝薯年十五岁，佐颛顼有功，封为诸侯，邑于高辛。”

宋衷注：“高辛，地名，因以为号，薯其名也。”《吕氏春秋》：“帝薯令凤鸟天翟舞之。”《初学记》卷九引《帝王世纪》曰：“帝薯……生而神异，自言其名曰俊。”或认为即生日月之天神帝俊。《山海经·海内北经》：“帝尧台、帝薯台、帝丹朱台、帝舜台……在昆仑东北。”《大荒南经》：“帝尧、帝薯、帝舜葬于岳山。”《山海经·西次三经》：“钟山，其子曰鼓，其状人面而龙身，是与钦鴳杀葆江于昆仑之阳，帝乃戮之钟山之东曰瑶崖。钦鴳化为大鸮，……其音如晨鹤，见则有大兵。鼓亦化为鸮鸟，其状如鸮，赤足而直喙，黄文而白首，其音如鹤，见则其邑大旱。”闻一多先生曾指出：“书传薯、舜、俊三名互出通称，为今世学者公认之事实，而案实论之，同之中恐仍当有异。在殷称薯，在陈称舜，在

周称俊。”^① 吴晗先生也说：“帝俊即帝舜，俊甲骨文作𠄎，《山海经》中帝舜与帝俊杂用，俊与舜同音，……可知帝俊之与帝舜之同为一人，毫无疑问。”^②

由以上各家考据结果，我们是否可认为所谓的帝誉就是远古人类对于外观似瓜的鼓状果实的崇拜。直到今天的苗、瑶、畲族民间仍把盘瓠奉为神明。这盘瓠就是瓜，瓜在古汉语中与鼓同音，故此，誉即瓜，又即鼓，与盘瓠崇拜相一致。

稷，中国最古老的食用植物，一般指秆上无毛、散穗、子实不粘或粘性不及黍者为稷，一说即今之高粱。先秦时代周人很早就已驯化了这种农作物，故神化为始祖名。《书·吕刑》：“稷降播种，农殖嘉谷。”《山海经·海内经》：“后稷是播百谷，稷之孙曰叔均，是始作牛耕。”《国语·周语》：“稷勤百谷而山死。”《山海经·大荒西经》：“帝俊生后稷。”闻一多先生下的结论是：“周祖后稷，字当作畷 稷乃谷之类名。《说文》：‘畷，治稼。畷，进也。’畷当从田从畷省，畷，畷一声之转，本为一字。周人称其田神曰田畷，实即后稷也。……天神曰俊，田神曰畷，先祖曰后稷，氏曰有周，义皆一贯。”^③

葫芦，在我国西南地区的布依族雒崇拜活动中，每每出现对葫芦的供奉与祭祀；在苗族神话故事中出现的盘瓠，姜央；侗族神话中的姜良都是指的葫芦。甚至，东北朝鲜族的姓氏“朴”（与瓢同音）亦显示出中国远古沿海地区夷人也把葫芦视为图腾。

^{①③} 见闻一多《美嫫履大人迹考》。

^② 见吴晗《〈山海经〉中的古代故事及其系统》。

《后汉书·南蛮传》载：“高辛氏妇人出耳虫，盛瓠中，覆之以盘，化为犬，因名盘瓠。”常任侠曾指出：“伏羲一名，古无定书，或作伏戏、庖牺、盘古、槃瓠，声训可通，殆属一词。无问苗汉，俱自承为盘古之后，两者神话，盖同出于一源也。”^①由此可知，盘古、伏羲、盘瓠、姜央、姜良等偶像均含有葫芦的化身。

枫，苗族民间所供奉的植物图腾。在贵州省黔东南地区的雷山、剑河、丹寨、独山一带的苗族民间，广泛流传着《枫木歌》这一组艺术水平很高的民间诗歌，其中把枫木作为苗族先民的图腾，歌颂自己的先祖之树是主题思想。《山海经·大荒南经》：“有宋山者，……有木生山上，名曰枫木。枫木，蚩尤所弃其桎梏，是为枫木。”《轩辕本纪》：“昔帝杀蚩尤于黎丘之山，掷其械于大荒之中，化为枫木之林。”估计这些记载均与苗族以枫树为图腾有关。

在苗族民间的风俗中，常有关于枫的习俗。如苗民每迁至一个新的安家之所，必先栽一棵枫木，若枫活则居，否则另寻他处。建新屋也必以枫木作中柱。小孩病时必到枫树前拜祭，以求痊愈。与人订契约，也以枫木板刻画为记。《南方草木状》：“五岭之间多枫木，岁久则生瘤瘿，遇暴风雷雨，其树赘暗长三四尺，谓之枫人。”《十道记》：“枫树数千年者，有人形，眼鼻口臂而无脚，或有斫之者，皆出血。”《舆地纪胜》：“建昌红屏山有枫人，生树下，似人形，长三四尺。”但所有记录中，仍以苗族自己的《枫木歌》才最真情地唱出了苗民对枫木图腾的神圣崇敬。

^① 见常任侠《沙坪坝出土之石棺画像研究》。

《枫木歌》中唱道：“枫木心里生出了蝴蝶妈妈，从蝴蝶的蛋中孵出了苗族的祖先姜央……”

瓠巴，《荀子·劝学》：“昔者瓠巴鼓瑟而流鱼出听。”《路史·后纪二》：“女皇氏妫媧……用五弦之琴于泽丘，动阴声，极其数而为五十弦，以交天侑神，听之，悲不能克，乃破为二十五弦，以抑其情，具二均声。乐成，而天下幽微亡不得理。”

刘城淮说：“瓠，是瓜类，与匏一样，可做乐器，为上古常用的八种制造乐器的材料之一；于是，人们将它幻化成了演奏乐器之神。”^①

直至今日，中国西南各省区的少数民族中小伙子仍常常吹着葫芦笙来向姑娘求爱。西南雉坛上的葫芦笙仍为最常用的乐器。

（二）鬼雉与英雄崇拜

社会进步的一个重要标志就是生产力的提高。随着社会生产力的提高，人在自然面前就不再是毕恭毕敬了，也不再显得软弱了。所有民族的首领、劳动技能的改进者、发明者，民族的其他英雄均愈来愈为人们所瞩目和赞扬。于是，图腾神逐渐为祖先神所取代，英雄崇拜出现了。那些智勇双全、能力超群的人就被逐步神化，并把集体的创造与功迹集中到了他们的身上，这便是英雄崇拜的实质。

鬼雉文化体系中的英雄崇拜在雉戏、雉面具艺术中的体

^① 刘城淮：《中国上古神话》，第599页。

现最为典型。其特征是男性的神被推至统治地位，也许这正是随着社会的发展，在农业、畜牧业和手工业的经济活动中，妇女已不起主要作用的表现。夫权的观念也正是在这样的背景之下建立起来的。

傩坛上的英雄人物很多，既有远古的英雄，又有各历史阶段演义出的豪杰，甚至很多是历史上真有其人的，如，秦始皇、关羽、包拯、尉迟恭、程咬金、李斯、蒙恬、韩愈、张飞、蔡阳等。最多的英雄形象是出现在傩戏的傩面具之中的。经过了世世代代的传承、演变，傩坛上的英雄形象已经定型化、装饰化了。

燧人氏，《世本》中介绍是这样的：“燧人氏钻木出火，造火者燧人也，因此为名。”《太平御览》中引用《王子年拾遗记》对其形容如下：“申弥国去都万里。有燧明国，不识四时昼夜。其人不死，厌世则升天。国有火树，名燧木，屈盘万顷，云雾出于中间，折枝相钻，则火出矣。后世圣人变腥臊之味，游日月之外，以食救万物，乃至南垂。目此树表，有鸟若鸚，以口啄树，粲然火出。圣人感焉，因取小枝以钻人，号燧人氏。”又在卷中引用《礼含文嘉》中语：“燧人始钻木取火，炮生为熟，令人无腹疾，有异于禽兽，遂天之意，故为燧人。”《周礼·秋官》中曰：“司烜氏掌以夫遂取明火于日。”郑玄注明：“夫遂，阳燧也。”指以凹面镜置于阳光下，在焦点上将引火物点燃，是为圣火。《韩非子·五蠹》曰：“上古之世，民食果蓏蚌蛤，腥臊恶臭，而伤害腹胃，民多疾病。有圣人作，钻燧取火，以化腥臊，而民悦之，使王天下，号之曰燧人氏。”我们可以看出，燧人，即用木燧、石燧等取火的人，在用火来造福人类方面功不可

没，故为民众奉为神明。在今日的少数民族雒坛上司烜之燧人仍被人们顶礼膜拜着。

在雒信仰中，燧人氏被演化为火神，是灵官，或称为王灵官，形象与民间传说相同，特征是赤面、满髯、开口露獠牙、三目、身着红袍、披甲执鞭。在南方诸省中，如四川、湖南、江西、安徽、云南、贵州等地的汉族雒戏中，以上的火神形象特征基本相同。在云南的广南、文山、富宁的“土戏”中，贵州的遵义、正安、安顺的雒戏中，在火神面具的额头上还加上一块小圆镜。在雒坛或雒仪活动中，火神十分威武，往往手执明烛，踊跃奔逐，有时还配之以“火彩”，气氛热烈而神秘。雒信仰中认为火神灵官就是燧人氏的化身，能驱瘟逐疫，实为古人崇火的遗风。

神农，即农业神和医药之神祇。《周书》曰：“神农之时，天雨粟。神农遂耕而种之，作陶冶斧斤，为耒耜锄耨，以垦草莽。然后五谷兴助，百果藏实。”《列子》曰：“神农氏……蛇身人面，牛首虎鼻。”《淮南子·修务训》：“古者农茹草饮水，采树木之实，食螺蛭之肉，时多疾病毒伤之害。于是，神农乃始教民播种五谷，相土地，宜燥湿、肥瘠，高下，尝百草之滋味，水泉之甘苦，令民知所辟就。当此之时，一日而遇七十毒。”《初学记》中引《荆州记》曰：“隋郡北界有厉乡村，村南有重山，山下有一穴。父老相传云，神农所生。林西有两重窟，内有周围一顷二十亩地。中有九井。神农既育，九井自穿，又云汲一井则众井水动。”以上史籍对于神农的神化是生动的，但对其英雄本质的歌颂却是情真意切的。

在雒坛上最为活跃、被后人演绎得最为生动的当属那些

历史传奇中的英雄豪杰，他们的事迹在民间广为流传，被神化，成为雉戏中的主角。

关羽，中国民间最受推崇的英雄。

对关羽的信仰在中国影响极为深远。上至王公贵族、缙绅士大夫，下到行商坐贾、农夫野老，甚至于亡命江湖之徒都对关羽极为信奉。道教、哥老会、青洪帮等也崇拜关羽，故雉坛信仰中，关羽被敬称为“关爷”、“关公”，被奉供纳入神祇之行列。关羽，据陈寿《三国志》载，字云长，原籍河东解县（今山西临猗西南），为蜀汉大将，于公元219年与吴国作战中死难。在刘备入主蜀之前，关羽亡命他乡，与关羽、张飞结拜为兄弟的刘备悲痛异常，追谥关羽为壮缪侯，当地人于玉泉山立祠。追思关羽在历史上被祀奉的情况来看，自魏至唐，在民间影响并不出众，北宋末年始封为公，或谓封为真君。据传宋时其仅为张天师属下的神将之一。宣和五年始封为义勇武安王，配祀武成王姜太公。元代仍封王。明代万历三十三年，被封为三界伏魔大帝神威远震天尊关圣帝君，成为三界之中的神帝，并妻、子皆得厚封，还辅以丞相二人。至此之后，才有“关帝”之称。清兵入关之后，在民族矛盾尖锐的情势下，清廷为缓和矛盾冲突，笼络人心，又加封关羽为忠义神武关圣大帝，并每年奉祭。关羽在历代统治者手中被利用得十分完美，这也或多或少地影响了民间的信仰和心理。刘晔原先生指出：“究其关羽之所有‘故事’，抽象出它们的精神内核，可以勇武、忠义加以揽括。忠者，忠于皇室，忠于主子。他降汉不降曹，不留恋高官厚禄，千里走单骑回归刘皇叔；义者，忠于朋友，不恋桃园之盟，患难与共，生死相随。而且关羽勇力过人，于千

军万马中取上将首级如探囊取物……又刚好喜好《左传》，诵诵皆上口，自然言行合于经义。因而关羽几乎兼备了中国封建社会‘大丈夫’的全部美德，以勇立功，以忠事主，以义待友，立业、立身、立名，正契合了封建社会各阶层人的心理。”^①

关羽作为民间信仰中的俗神而跻身于雒坛神祇行列，也满足了鬼雒信仰者们迫切企盼有救厄、仗义、镇邪的善神来保佑自己的心理。从各地的雒坛来看，若没有“关爷”供奉是不可想象的，凡求雨、弭灾、镇邪、驱鬼，甚至民间的械斗都要求助于关羽的灵威，这一点，在贵州的黔南阳戏中表现最为典型，阳戏主要就是供奉关羽的。

英雄崇拜在鬼雒信仰中，除关羽之外，还有如下一些，如伸张正义的包拯，镇邪除贼的尉迟恭、秦叔宝和使鬼魅震慑的韩擒虎等等，他们都是民众理想中真、善、美的化身，均被赋予了理想化的色彩，成为了雒坛上的主要神祇。

英雄史观是雒信仰中的一种颇具代表性的唯心主义史观，这一点，与中国的神话传说、民间口头文学及历史故事的述说是基本一致的。中国神秘文化中的英雄史观是贯穿其间的主导观念，烈士氏、柱、叔均、陶唐、杜康、雍父、竖亥、桡、伯余、番禺、高元、倕、奚仲、吉光等英雄形象在中国人的心目中始终占据着崇高的地位。

^① 见刘晔原《关公信仰与传统心态》，《文史知识》1987年第10期。

(三) 鬼雉与生殖崇拜

在鬼雉信仰中还存在着十分典型的、十分直观化和象征性的生殖崇拜的痕迹。这些痕迹或是雉坛法器、法衣上的神秘图案；或是雉仪、雉戏及雉舞中的象征性活体动态；或是鬼雉信仰地区民间文学的诗歌流传。这些色彩斑斓的形式共同构成了鬼雉信仰中又一功利主义目的极强的思想内容。英国著名艺术史兼宗教象征学者哈利·卡纳博士(Dr. Harry Cutner)曾精辟地指出：“在人类的历史上，爱欲与宗教时常交织在一块，无法分解得开。”我们对于鬼雉文化的研究结果也证实了哈利·卡纳博士的这一论断。

所谓生殖崇拜即指人类对于人或者其他生物的生殖器官，以及自然界的生物繁衍现象和能力的崇拜。亦可称为“性崇拜”。生殖崇拜的最终目的是加速种族的繁衍，进而使本民族人丁兴旺。有关生殖崇拜的习俗行为、图案文字可以说是人类文化史上最为奇特的一章。

作为原始巫术与宗教的混合体，鬼雉崇拜与信仰中包含了相当多的生殖崇拜成分。除了汉族地区的鬼雉文化中生殖崇拜活动之外，在苗族、布依族、彝族等少数民族地区的鬼雉祭祀活动中，从咒语、台词、服饰、道具、法器到民间工艺美术各方面，均透露出有关生殖崇拜的内涵。

在鬼雉文化体系中，生殖崇拜通过直接和间接两种形式来表现：前者直观明了，如彝族雉仪“撮特基”中的两性媾合场面；后者多以隐喻、象征的间接形式来表达，如借用某些神秘的服饰图案、装饰纹样或民间的口头文学等形式来流

露。

直接表现的生殖崇拜：

恩格斯指出：“根据唯物主义观点，历史中的决定因素，归根结蒂是直接生活的生产和再生产。但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣物、住房以及为此所必需的工具的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的繁衍。”^①对于雉事活动来讲，其主要宗旨是惊驱疫鬼、祈福祛灾，这是与生殖崇拜的精神相趋同的，归根结蒂是为人类的“种的繁衍”，直接的生殖崇拜表现形式就极为直观地表露出人类的这一主旨。

在贵州省南部的荔波县觉巩乡，人们在雉坛神案上供奉着一位形象怪异的女神：她伸开双腿，在下身部位绘有一群密密麻麻的小人。在盘县一些偏远山寨，人们在雉坛上供奉着明显塑造出男根和女阴的砂陶雉造像。在赫章、织金等县的雉坛上雉师持掌的龙头杖顶端雕造成男根形象。同样，在四川、湖南等省的不少雉坛，都有一尊圆雕小像，双手或单手呈倒立状，称为“翻坛小三”或“地雉太子”，他的男根也常常是被有意显示。

在西南诸省的雉戏、雉舞表演中，直接透露出古代人对生殖崇拜的某种残留情况。例如，贵州省偏远的威宁、纳雍和赫章地区的彝族民间盛行的彝族雉“撮特基”仪式中，仍然保留着许多示意性的男女媾合场面。先是意味着背面交媾的动作，而后又发展成面对面交媾的示意性动作，而更让人注意的，是其场面的肃穆气氛，表演者和观者严肃认真的神

^① 见《马克思恩格斯选集》第4卷第2页。

情，并无丝毫的戏谑和嬉笑。关于“撮特基”雉仪中的交媾场面中出现的那种由动物式的背面交媾而发展到只有人类才有的面对面的性交方式的转变本身，就是人类生殖活动发生进步的象征。对于这个问题，美国著名的动物行为学家莫里斯（Dismond Morris）在其所著《裸猿》一书中对此有科学的讨论。我们可认为，“撮特基”雉仪中出现的从背后交媾的示意性动作，可能是民间所残留下来的对原始先民们生殖交媾行为的一种模糊记忆，并以此企盼从中得到祖先神灵在这方面给予强大的保佑巫力。除了对男女交媾动作的示意之外，“撮特基”中还出现了母亲给婴儿哺乳、幼儿的孩童咿哑学语和蹒跚学步的示意性动作，在演绎生殖巫力所带来的结果，即人口的增殖的同时，还隐涵了人类所走过的、漫长的、由猿到人的进化之路。

在贵州地戏中也存在着直接表演生儿育女的仪式性戏剧，如《穆桂英送子》；正安雉戏《上元台》中也有表演金台公主生产的情节，从产前的发作，阵痛到分娩，最后是以木偶代替的婴孩从裙裾之中哇哇坠地，犹如一幅幅祥和如意的民间“送子图”。

间接表现的生殖崇拜：

在雉坛中，表现最多的是以间接的象征性语言、台词、图案、符号来间接地表现对人类生殖活动的膜拜。

从古代的有关史籍资料来看，在唐、宋时期，雉事活动中就已出现了对性崇拜的痕迹。雉公、雉母进入了雉坛，并成为重要的雉神。两位神灵以小木偶的形式供奉在雉坛的神案之上。

关于雉公、雉母的传说在雉坛上是绘声绘色的。有的说

他们是人间在遭受灭顶的洪水大劫之后再造人类的伏羲、女娲，女娲本是高媒之神，即婚姻之神、生殖之神。《风俗通》曰：“女娲祷祠神，祈而为女媒，因置婚姻。”《路史·后纪二》曰：“以其载媒，是以后世有国，是祀为高媒之神。”在中国古时，早有崇祀高媒的礼俗，并且十分隆重地由天子来亲祀。《礼记·月令》：“仲春之月——是月也，玄鸟至。至之日，以大牢祀于高媒。天子亲位，后妃帅九嫔御，乃礼天子所御，带以弓鞬，授以弓矢于高媒之前。”在这里，弓、矢等即是生殖崇拜的象征。直到今日，在贵州的苗族民间尚残存有“射背牌”的习俗。在《诗经·国风》中亦有许多桑间濮上的诗作描写这些象征性活动。

郭沫若先生认为高媒最初形象是男根。闻一多先生更进一步指出高媒即民族的“先妣”（女祖），祀高媒就是生殖崇拜活动，“确乎是十足的代表着那以生殖机能为宗教的原始时代的一种礼俗。”^①

还有以诗歌、台词、文字、图案来象征生殖崇拜的实例也很多。

湖南省湘西的雉事活动中“花神娘娘”调情调的唱词中，以隐语来表现这种含义：

娘娘来时红日西沉，
不觉谯楼响五更，
路上已有人行走，
河边也有渡船人，
只等金鸡来报晓，

^① 见闻一多《闻一多全集》第一册，《高唐神女传说之分析》。

一轮红日又东升。

有心相送娘娘日下去，

又怕红日晒坏美姣容；

有心相送娘娘高山去，

又怕鞋小足小路难行；

有心相送娘娘沿河去，

又怕河风吹老少年人。

相送娘娘腾云驾雾雠坛去，

不知何日又相逢。^①

湘中地区雠坛的“卖花娘子”在表演之中也有相类似的唱词，她向观众表述自己身世时唱道：

卖花娘子年十五，

就在娘家打豆腐。（男女交媾之隐语）

并且在“陪梅山”的活动中，雠师唱出一些隐喻男女性行为之歌，比如：

斑鸠上树把脚担，

叔子问嫂花要如何探？

你学虾蟆下水伸两腿，

我学鲤鱼板子肚朝天，

上身不动下身掀。^②

在西南地区各少数民族的民间文学中，以口头诵颂的形式流传下来许多关于生殖崇拜的诗歌，如贵州黔东南雷山、剑河、丹寨和独山一带的苗族民间就流传着象征性很强的《枫木歌》，这是一组艺术水平很高的民间诗歌，其中包含了

① 见唐愫《楚巫遗风》，载《民间文学论坛》1987年第4期。

② 见唐愫《楚巫遗风》，载《民间文学论坛》。

数首关于苗族先民繁衍、发祥传说的叙事组诗。

比如《枫香树种》（亦可译为《寻找树种》）、《犁东耙西》（或译为《犁上耙下》）、《栽枫香树》、《砍枫香树》、《妹榜妹留》（又译为《蝴蝶妈妈》）、《十二个蛋》等六首诗歌。这些诗歌前后连贯，首尾衔接，既可独诵又可连唱。其中，《妹榜妹留》和《十二个蛋》两首诗歌，是这六首诗歌中最古老且流传最广的，其内容道出了人类及一切（动）物皆同源同根的认识，是苗族人民对早期人类起源的一种极朴素的见解，也是人类社会在童年时期对生殖现象迷惑不解并加以顶礼膜拜的折射与反映。

另外，雉坛上以文字或图案来象征生殖崇拜的例子也很多，尤以雉坛法衣上的文字、图案最为典型。在贵州黔东南的德江地区雉坛上，雉师在进行祭祀和法术活动时必身着法衣。此法衣分为前襟与后背两片，其款式与内地的圆领马甲颇为相近，且两侧开叉，前后两片均以大红色为底，并用黄色丝线以刺绣，拼贴或镶嵌等手段制出装饰感很强的复杂图案，其中隐含着极其晦涩的生殖崇拜内涵。

前襟片的下身，左右各以刺绣绣出两圆片图案，左侧通常为黄色丝线绣出的阴阳八卦图案，其坤卦（☷）外环绣以龟头形的曲线图案。右侧则为汉字“且”。这里的且字即男根之象形，与象征男性的乾卦相对应。与前襟相比，法衣的后背图案则复杂得多。在后背片的最上方是平排的三条横线，据法师介绍是道教“三清”的象征（道教三清即上清、玉清和太清中的“三元真人”），中间的主体部分是由两个图案上下拼接而成的。上部分又为汉字“且”，另有一只玄鸟和八卦图中的乾卦图形。在整个图案的外周环以黄色丝线绣

出的袋状环。最为玄妙的是这个袋状图案恰好嵌入一个拆开的坤卦图形之中，天衣无缝。下部分是丝线贴绣和堆绣出的一只玉兔，在大红色的底子上，白色的玉兔十分鲜亮，栩栩如生。玉兔伸出前爪对上层图案呈托举状，在整个构图上起到了在上下图案之间的自然衔接与过渡作用。学术界对这种法衣图案的解释是多样的，但其中生殖崇拜的实质象征意义是被一致公认的。

在人类的太初时期，人们对自身种族的繁衍是最为迫切的。自然灾害的频频发生，疾病的流行以及部落间无休止的相互征战、讨伐，都是减少人类种族数量的不可抗拒的力量，对人类的生息和繁衍造成了巨大的威胁。这些都构成了人们对生殖崇拜如此执着的动因。

在以上诸多的例子中我们可以看出傩信仰中深含的生殖活动的崇拜痕迹，这些实例表现出远古原始的宗教信仰对于人自身的繁衍增殖的高度重视。当然，傩坛中今天我们所见到的那些带有后世的世俗意识，如有些求子嗣的表演，已含有祖宗香火的封建意识；有许多傩戏、傩仪中出现了青年男女戏谑调情的唱词、歌舞等场面，已类似于民间口头文学中的“酸歌子”、“荤故事”一类。有时，这种世俗的因素与严肃、神圣的生殖崇拜又是难以分辨的。因而，我们在分析实例时，既不能动辄将其归结到性、生殖崇拜之中，又不能简单地、一概而论地将它们统统地说成是后世的色情性欲的表现。对于这里面的复杂性，我们要进行具体、深入、细致地分析。

(四) 鬼雮与道教信仰

中国土生土长的宗教是道教，它是以中国古代万物有灵的各种信仰为基础，以神仙思想为核心，借鉴佛教的组织形式，并具有极为浓厚的巫术倾向的人为宗教。正是由于道教是在中国古代巫术及秦汉时期盛行的神仙方术思想基础上产生的宗教，所以，它在发生学上就与鬼雮信仰有着天生的、十分亲近的“血缘关系”。正是这样，道教创造的诸多鬼神便轻而易举地加入到了鬼雮信仰之中。

几乎所有成熟宗教的哲学命题，都无一例外地关注“死后怎样”？但是道教却有不同，其哲学命题始终是“怎样才能不死”？这也正是道教易为幻想长生不老的人们所接受的魅力。特别是那些处在激烈的生存竞争、权势争斗和金钱追逐中失去信心的人们，更是希望到这个“保性命之真，而游求于外”^①的境界之中寻找精神寄托。道教同一切人为宗教一样，设计构造了一个相当庞杂的神谱，其中既包括了中国古代的宇宙图式、哲学图式，也包括了实际存在过的真人。它对鬼雮信仰的渗透也是通过一个复杂的机制来实现的。

对于雮坛产生影响的道教诸神鬼，我们可以将其大致地划分为创教之神、创世之神、生死之神三大类。

创教之神：

太上道君 《真灵位业图》曰：“第二中位：上清高圣

^① 见《汉书·艺文志》卷七。

太上玉晨元皇大道君，为万道之主。”《云笈七签》曰：“太上道君者，于西那天郁察山浮罗之岳，坐七宝璿木之下。……言：‘天元转轮，随劫改运，一成一败，一死一生，灭而不绝，幽而复明。灵宝出法，随世度人。自元始开光，至于赤明元年，经九千九百亿万劫，度人有如尘沙之众，不可胜量。我随劫死生，世世不绝。……会青帝劫终，九气改运，于是托胎于洪氏之胞，凝神于琼胎之府，积三千七百年，至赤明开运，岁在甲子，诞于扶刀。”

太上道君是万道之主，由他名号中含有“道”字来看，他似乎是东汉顺帝时开创五斗米道的张道陵；又由“岁在甲子”来看，又像是太平道的创始人张角。

张道陵（134—156年），沛国丰人（今江苏丰县），传为汉留侯张良之后，少读《道德经》，学长生之道。汉明帝时曾任巴郡江州令（今重庆市），不久退隐北邙山（今河南洛阳北），又转四川鹤鸣山修道。自称为太上老君，“授以三天正法”，“为三天法师正一真人”，造作道书二十四篇，声称人君按“道意”治国，国则太平，循“道意”爱民，民即寿考。传有弟子三百余人，后“白日冲天而去”。

张角（？—184年），巨鹿人（今河北省宁晋），“持九节杖为符祝，教病人叩头思过，因以符水饮之，病或自愈者，则云此人信道。”十余年间，徒众达数十万。据《太平经》五行相生相克的运序，定甲子年甲子日，即东汉中平元年（184年）三月五日起事，提出“苍天已死，黄天当立，岁在甲子，天下大吉”的口号，组织和发动了大起义，后虽失败，但对道教产生了很大的影响。总之道教创教神太上道君，受到了张道陵和张角的影子的影响，对民间的

渗透很强。

太极金阙帝君 《真灵位业图》：“第三中位：太极金阙帝君。姓李，壬辰下教太平主。”从其姓李来看，有点像老子；从其为太平教主来看，又有些像张角。《神仙传》卷一称老子于“下三皇时为金阙帝君”。唐天宝十三载二月七日，曾加号老子为“大圣高上大道金阙玄元皇帝”。^①太极金阙帝君为张角与老子的捏合，只为茅山派道士所信仰。在他的两旁分别排列着尹喜、安期生、葛玄、孔子、颜回、黄帝、尧、舜、禹、庄子、老聃等有名有姓的历史人物。

太清太上老君 《真灵位业图》：“第四中位：太清太上老君。为太清道主，下临万民。”太上老君即历史上实有其人的老子。“老子首，楚苦县厉乡曲仁里人也，姓李氏，名耳，字聃。周守藏室之史也。”东汉时道教创立，即以他的五千字文《老子》为经典。为了抬高道教的地位、鼓吹道教来历不凡，并将老子进行了一系列的神化打扮。《抱朴子》：“老君真形者，思之，姓李名聃，字伯阳，身長九尺，黄色，鸟喙，隆鼻，秀眉长五寸，耳长七寸，额有三理上下彻，足有八卦，以神龟为床，金楼玉堂，白银为阶，五色云为衣，重迭之冠，锋铤之剑，从黄童百二十人。”《云笈七签》：“太上老君者，混元皇帝也。及生于无始，起于无因，为万道之先，元气之祖也。盖无光无象，无音无声，无宗无绪，幽幽冥冥，其中有精，其精甚真，弥纶无外，故称大道焉。夫道者，自然之极尊也。三气又化生元妙玉女，玉女生后八十一亿八十一万岁，三气混沌，凝结变化，五色元黄，大如弹

^① 见《唐会要》卷五十。

丸，入元妙口中，元妙因吞之，八十一年，乃从左腋而生。生而白首，故号老子。老子者，老君也，此即道之身也，元气之祖宗，天地之根本也。”太上老君的称谓初见于《魏书·释老志》，以后便成为道教对老子的正式尊称。陶弘景在其《真灵位业图》中依照佛教中佛有过去、现在、未来三身之说，也将老子一分为三，即“太极金阙帝君姓李”；“老聃”和“太清太上老君”分别象征着老子的过去、现在、未来三世。

在雒坛上，太上老君这一道教神祇居第三位却被高高地供奉在神案之上，甚至超过了太极金阙帝君和太上道君的地位，成为一尊神性昭显的道教大神。所不同的是，在雒坛上的太上老君充满了世俗味，成为一个多管闲事的糟老头儿，有时甚至还有些心狠手辣。例如在贵州一些地区的雒坛上常常举行十分惊险的“开红山”法事，即巫师有用小刀敲进自己额头二寸左右的所谓“绝活儿”，并把溢出的鲜血滴在写有“失魂人”庚生年月的纸单之上，进行招魂法事用。在这一法事活动中，太上老君就显出其残忍、凶狠的一面。

据雒坛传说，太上老君的徒弟赵侯（灵宝）与老君的女儿吴凤相爱。老君知道后非常生气，禁之不住，便出难题，说只要他们能解答便让其成婚。第一个，破荒：要他们在三天三夜间砍倒九岭十三湾的大树。赵侯无奈，焦急万分，直到第三天夜里，吴凤才施魔法，请来天仙，一夜之间砍倒了全部大树。第二个，烧荒：令他们在三天三夜间烧掉砍倒的大树。赵侯同样无奈，直到第三天夜里，吴凤从天上借来三把大火，才把树全烧光。第三个，下种：要他们在三天三夜内，将一石二斗芝麻种子撒满光秃秃的九岭十三湾上，然后

再一粒一粒地捡回来，要一粒都不能少。种子很快就撒下了，可是把它们全部收捡起来谈何容易，到了最后一天，还是吴凤施了法，召来百鸟用嘴捡回了种子。可最后用斗一量，一升差了一角，原来是只“三叉鸟”先尽肚子吃个饱才捡，差的那一角刚好在鸟肚子里。吴凤只好揪住了三叉鸟的嘴，叫它吐出来，鸟嘴被捏出了血也没吐出一粒芝麻；吴凤气得只好又扯住它的尾，叫它屙出来，尾巴扯长了也没屙出，——所以至今三叉鸟的嘴是红的，尾是老长老长的。赵侯、吴凤最终还是交不了太上老君之旨，便相依私奔了。老君知道后怒不可遏，便用飞剑斩赵侯。飞剑到，吴凤便用簸箕遮护住赵侯，而将鸡血涂抹在剑上，以蒙混老君。老君收剑一看，认出是鸡血，又放来一剑，赵侯急中生智便将自己头额划破，将血涂抹在剑上。老君一看是人血，以为杀了赵侯，赵、吴脱了此难，逃奔他方。可老君后来又发现被赵侯、吴凤所骗，仍穷追不舍，二人只好躲到雉坛香案的土里，老君便把他们永远打入香案之下，而不能跻身香案之上。^①

张果老 八仙之一。《通俗编》曰：“张果老尝乘一白驴，日行数万里，休则叠之同纸，置巾箱中；乘则以水噀之，还成驴矣。”又据《唐书·方使传》，张果老实有其人，武后时遣使召之，诈死；开元二十一年（公元733年），玄宗召入集贤院，称有数百岁以掩饰其衰朽之容。后惧日久事败，知趣而归山。被道教称为“善化飞阳玄觉真君”。为雉坛搬用，被奉为神明。

^① 见汪泉恩《贵州道真县雉戏》。

吕洞宾 八仙之一。唐末、五代初时著名道士，《全唐诗》收有其诗四首。至北宋宣和元年时（公元1119年）封妙通真人，南宋时已有祭祀吕氏的专祠，并塑像供奉。后世道教称之为孚佑帝君。全真道奉他为纯阳祖师，亦号吕祖。直到近代，其祠中香火依然极盛。日本学者洼德忠认为吕洞宾是“民众道教之祖”。民间传说中的八仙的故事中，吕洞宾是最具魅力和最富有人情味的一个神仙。

何仙姑 据《铸鼎余闻》卷四记载：“永州有何氏女，幼遇异人，与桃食之，遂不饥无漏。自足能逆知祸福，乡人神之，为构楼以居，世谓之何仙姑。”何仙姑为八仙之一，可能其原型为一女巫，据说为北宋神宗时人。

蓝采和 八仙之一。《续仙传》曰：“蓝采和，不知何许人也。常衣破蓝衫，六铤黑木腰带阔三寸余，一脚著靴，一脚跣行，夏则衫内加絮，冬则卧于雪中，气出如蒸。每行歌于城市乞索，持大拍板长三尺余，常醉踏歌，老少皆随看之。机捷谐谑，人问应声答之，笑皆绝倒。”他放荡无羁，同情百姓，似狂非狂，当是唐末五代一个对现实不满的道士化身，其事迹还见于宋初《太平广记》等书。

韩湘子 八仙之一。传说为唐朝著名文学家韩愈的侄子。韩愈有诗《徐州赠族侄》曰：“击门者谁子，问言乃吾宗。自云有奇术，探妙知天工。”《唐书·宰相世系表》云：“韩湘字北渚，大理丞。”可见历史上确有其人。明、清之后被奉为仙，且称为韩湘子，清代入雒坛。

刘海蟾 八仙之一。五代宋初人，全真道奉为北五祖之一。元代顺帝至正六年（公元1346年）被封为明悟弘道真君。民间以其号为蟾字，遂传刘海为一仙童，骑在蟾上、手

舞串钱。其特征是前额垂短发，故中国民间称妇女、儿童垂在额前之整齐短发为“刘海”。

铁拐李 八仙之一。《列仙全传》卷一曰：“铁拐先生，李其姓也。……一日，先生将赴老君之约于华山，嘱其徒曰：‘吾魄在此，倘游魂七日而不返，若甫可化吾魄也。’徒以母疾迅归，六日而化之。先生至七日果归，失魄无依，乃附一饿殍之尸而起，故形跛恶，非其质矣。”其原型为李八百，于明、清之际入雒坛。

钟离权 八仙之一。民间多传为汉时大将，故亦称汉钟离。《宋史·陈抟传》称其为“钟离子”，元时全真道奉为正阳祖师。亦于明、清时期入雒坛。

三茅真君 据《梁书·陶弘景传》曰：“句容之句曲山，恒曰此山下是第八洞，名金坛华阳之天，周围一百五十里。昔汉有咸阳三茅君得道，来掌此山，故谓之茅山。”

《真灵位业图》：“上清左位：司命东岳上真卿太元真人茅君（大茅君，讳盈，字叔申）；太清左位：句曲山真人定录右禁师茅君（讳固，字季伟，为地真）；第六中位：右禁郎定录真君中茅君（治华阳洞天）。”三茅君为江苏茅山道教的祖神，相传为汉代茅姓三兄弟得道成仙者。晋代已为其立庙，历代以其为司命之仙。三茅真君在江南入黔移民所建雒坛之中颇有地位。

王灵官 《民间新年神像图画展览会》：“灵官王元帅：红面，满髯高翅，口开，露獠牙。”王灵官相传为宋代道士萨守坚的弟子，原名善。明代时以其为火府天将，天廷三十六天将之首。在道教中，认为他殊勇过人，故以其为护法神，多于山门塑其像，赤面三目，披甲执鞭。正是由于灵官

所具有的狰狞面目，使得其成为傩坛上驱鬼逐疫的主要干将。在西南诸省傩戏中，灵官赤面三目，高翘满髯，獠牙外露、披甲执鞭、英气勃勃的外貌特征通过傩面具的艺术表现得生动的体现。

创世之神：

《老子》这部经典之作被道教奉为原始典籍之初时，道教并没有创立创世神，后来在传入的佛教影响之下开始编造自己的创世之神。

最初道教奉老君为创世之神，但据《隋书·经籍志》：“大业中，道士川术进者甚众。其所以讲经，由以老子为本。自云天尊姓乐名静信，例皆浅俗，故世甚疑之。”可见在一般人心目中这是难以被接受的。于是道教另辟途径，用阴阳五行学说加以粉饰，从巫史创立的鬼神中选择、物色了一批创世之神。这批创世神先出现在道教圣殿之上后又活跃于傩坛之中。

元始天尊 《真灵位业图》：“玉清三元宫。上第一中位：上合虚皇道君，应号元始天尊。”元始天尊是道教的最高神，乃是“道”的神格化。《老子》：“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和。”元始者，开始也。“道”是万物之始，神化之后即元始天尊。道教以元始天尊为“三清”之一。在傩坛上，“三清”位于玉皇大帝之上。这种安排与中国人以“帝”为上的观念是格格不入的。

玉皇大帝 《真君位业图》：“玉清三元宫右位第十一：玉皇道君。玉清右位第十九：高上玉帝。”《大洞真经》：“上皇玉帝君，制命九天之阶段，征召四海五岳之神王也。”玉

皇、玉帝在道教中原为元始天尊属下诸神，是一种泛称。古人信服食玉可以长生，故道教凡称神仙，皆以玉作比，其侍曰玉女玉郎，其域曰玉京玉清，其居曰玉楼玉阙，其动植物曰玉兔玉蟾玉树玉芝，皆美称也。唐代以后，玉皇、玉帝渐成地上帝王在天上的投影。宋徽宗政和六年九月朔，正式给玉皇上尊号为“太上开天执符御历含真体道昊天玉皇上帝”，并被正式列为国家的奉祀对象。在以巫鬼意识为核心的鬼雥信仰体系中，玉皇大帝作为道家神祇被拉扯进来，其中必然存在着雥坛借以抬高自己在人们心目中的地位，进而能够获得正统官府的承认的目的。

东王公 《真灵位业图》：“上清左位：太微东霞扶桑丹林大帝上道君。”《仙传拾遗》：“木公亦云东王父，亦云东王公，盖青阳之元气，百物之先也。”《神异经·东荒经》：“东荒山中有石室，东王公居焉。长一丈，头发皓白，人形鸟面而虎尾，载一黑熊。左右顾望，恒与一玉女投壶。”东王公传说是由日神演化而来的道教神。甲骨文中常见“东母”，即太阳女神。后受“西王母”影响，一变而为东王公。道教中说他乃西王母之夫，共奉为道教尊神。

西王母 据《山海经·西次三经》载：“玉山，是西王母所居也。西王母其状如人，豹尾虎齿而善嘯，蓬发戴胜，是司天之厉及五残。”《大荒西经》：“西海之南，流沙之滨，赤水之后，黑水之前，有大山，名曰昆仑之丘。有神，人面虎身，文尾，皆白处之。其下有弱水之渊环之，其外有炎火之山，投物辄然。有人戴胜，虎齿，豹尾，穴处，名曰西王母。此山万物尽有。”《山海经·海内北经》：“西王母梯几而戴胜，其南有三青鸟，为西王母取食。在昆仑虚北。”《淮南

子·览冥训》中有“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月”之说，《穆天子传》中有“天子宾于西王母，……西王母为天子谣”之叙述，西王母遂演化为能歌之妇。后《神异经》写西王母岁登大鸟希有翼上会东王公，则当由穆天子宾于西王母之说而生。^①在雉坛上，东王公和西王母成为具有生殖崇拜的象征神祇，有时则以雉公和雉母的形象出现。

生死之神：

对于生与死的关注始终为人类意识深层最为重要的情感。对于生的向往和对于死的恐惧也在鬼雉信仰中得以表现。也可以这样认为：一切人为的宗教都是围绕着这一主题展开的。在雉坛向道教大举借神的过程中，这一主题也始终被强调了。因此，一批司人类生与死的神灵从道教中被借到雉坛上来，以求得长生与福禄；同时，也以恶鬼去恫吓那些不祀奉神灵的人们，作为对“恶”的惩罚。

六丁六甲 《老君六甲符图》曰：“六丁神即系丁卯神司马卿，丁丑神赵子任，丁亥神张文通，丁酉神臧文公，丁未神石叔通，丁巳神崔石卿。六甲神即系甲子神王文卿，甲戌神展子江，甲申神扈文长，甲午神卫上卿，甲辰神孟非卿，甲寅神明文章。”《续文献通考》曰：“丁卯等六丁，阴神玉女也；甲子等六甲，阳神玉男也。”六丁六甲原为干支日值神，汉代已有方士役使六丁之法。据《后汉书·梁节王传》：“从官卜忌，自言能使六丁。”注：“六丁，谓六甲中丁神也。若甲子旬中，则丁卯为神；甲寅旬中，则丁巳为神之类也。役使之法，先斋戒，然后其神至，可使致远方物，及

^① 袁珂编著：《中国神话传说辞典》第154页，上海辞书出版社。

故吉凶也。”后来被道教所收容，相传能行风雷，降鬼神。故在雒坛中的雒师常符箓来召请六丁六甲前来降制鬼神。

文昌星 据《云笈七签》载：“文昌星神君，字先常，天子司命之符也。中央司命者。或曰制命丈人。主生年之本命，摄寿夭之简札。”文昌神源自星辰信仰。又据《史记·天官书》载，将北斗之上的六颗星均称为文昌星，一曰上将，二曰次将，三曰贵相，四曰司命，五曰司中，六曰司禄。其中二、三、四即大熊座的三颗星。《楚辞·九歌》的少司命即指第四颗星。早在春秋战国时就被列入国家祀典之中。唐玄宗、僖宗避乱幸蜀期间，曾利用此文昌星之星辰信仰封四川梓潼县梓潼神为左丞相、济顺王。到了元代，仁宗又加封其为辅元开化文昌司禄宏仁帝君。^①从此之后，梓潼帝君成了文章、学问之神。对于道教来说，在宋、元时期就将文昌称为文昌帝君，并尊为主神仙、人鬼生死爵禄之神。古代各地州府士人仕进，均以科举为途，于是天下府县，处处设立文昌宫、文昌阁。明代之后，各地几乎每一所学校都有专门供奉文昌帝君的建筑或神案。到清代，在每年农历二月三日文昌帝君生日那天，朝廷都要派人前往京城文昌庙祭祀。文昌虽为道教之神，但在此时已明显地带有了儒教的色彩。文昌进入雒坛是道教、儒教渗入民间信仰的典型例子。文昌有时又叫作“文星”、“文曲星”，旧传文运之主均由此来掌管。唐刘禹锡《白舍人自杭州寄新诗，有柳色春藏苏小家之句，因而戏酬，兼寄浙东元相公》诗曰：“莫道骚人在三楚，文星今向斗牛明。”唐裴庭裕《东观奏记》曰：“初，日官奏文

^① 见[明]《万历总志》卷七。

昌星暗，科场当有事。”又称“文曲星主科考之事”。《儒林外史》第三回：“如今痴心就想起中老爷来！这些中老爷的都是天上的‘文曲星’！”

魁星神 即北斗七星的前四星，为天枢、天璇、天玑、天权之总称。古称为“羹斗”为“魁”，^①因四星排列成方形如“斗”，故名。道教在引入其象征含义时稍加改动，即魁神为奎星之俗称，位于白虎七宿的第一宿，有星十六颗，奎一作蛙，即蛙字。相传源于古代越人之青蛙崇拜。“龙岩州土人皆戒食蛙，七月七日为魁星诞，必买大者，祀而放之池中。”^②汉朝纬书《孝经援神契》中有“奎主文章”之说，后世遂建奎星阁以崇祀之。顾炎武也说：“奎为文章之府，故立庙祀之，乃不能像奎，而改奎为魁，又不能像魁，而取之字形，为鬼举足而起其斗。”^③魁有“首”义，故科举之高第称魁，今亦将得冠军称夺魁，即用此义。道教中将魁星神作文昌帝君的侍神。魁星信仰盛行于宋代，从此经久不衰，成为封建社会读书人于文昌帝君之后崇信最甚的神。自其入雒坛之后，终始雒坛染上了“书卷气”。

土地神 土地的前身，即社神，本属自然崇拜之范畴。到秦汉时期，社神人格化为具备多种功能的地区守护神。在雒坛中，土地被分化成许多变体：如贵州省德江县雒坛上的桃源土地、梁山土地、引兵土地等，各司其职、分工明细。祭祀土地不仅是一种信仰形式，也是聚合本地区、本宗族力量的一种组织形式。道教中的地祇即为土地，地位虽不高，

① 见《说文》。

② 见《茶香室续抄》卷十九。

③ 见顾炎武：《日知录·魁》。

但几乎有人烟之处必设土地庙。

开山神 亦称“开路神”，即先导神，又称险道神。《三教搜神大全》卷七：“开路神君乃是《周礼》之方相氏是也。相传轩辕皇帝周游九垓，元妃螺祖死于道，召次妃好如监护，因买相以防夜，盖其始也。俗名险道神，一名阡陌将军，一名开路神君。其神身長丈余，头广三尺、须长三尺五寸、须赤面蓝、头戴束发金冠，身穿红色战袍，脚穿皂皮靴，左手执玉印，右手执方天画戟，出柩以先行之。能押诸凶煞恶鬼，藏形行柩之吉神也，留传之于后世矣。”即为《周礼·夏官·方相氏》之“葬使之道（导）”之意。

（五）鬼雉与民间信仰

钟馗是大部分雉坛中均有的捉鬼能手。宋沈括《补笔谈》曰：“禁中旧有吴道子画钟馗，卷首有唐人题记曰：‘明皇开元，讲武骊山，还宫牯作，将逾月。息一夕梦二鬼，一大一小。其小者衣绛犊鼻，屣一足，跣一足，窃太真紫香囊及上玉笛，绕殿而奔。其大者戴帽，衣蓝裳，袒一臂，鞞双足，捉其小者，刳目而啖之。上问大者曰：尔何人也？奏曰：臣钟馗氏，即武举不捷之士也，誓与陛下除天下之妖孽。梦觉，牯若顿瘳，而体益壮。乃召画工吴道子，告之以梦，曰：试为朕如梦图之。道子奉旨，恍若有睹，立笔图以进。上大悦，劳之百金，批告天下。’观此题记，似始于开元时。皇祐中，金陵上元县发一冢，乃宋征西将军宗悫母郑夫人墓，夫人汉大司农郑众女也。悫有妹名钟馗。后魏有李钟馗，隋将有乔钟馗、杨钟馗。然则‘钟馗’之名，从来

远矣，非起于开元之时，开元之时始有此画耳。钟馗字亦作钟葵。”在贵州各地的雒坛上，钟馗始终是一员捉鬼干将，思南雒坛戏中的钟馗面具，基本上具备了沈括笔下和吴道子画中的特点。

龙王 《太平广记》卷四百一十八载：“震泽洞”条引《梁四公记》：“震泽中，洞庭山南有洞穴，深百余尺，……旁行，升降五十余里，至一龙宫。……盖东海龙王第七女掌龙王珠藏、小龙千数卫护此珠。“也许由于西南地区位于武陵源之上；受洞庭湖民间传说影响较大，雒坛中盛传“洞庭龙君”^①即为龙王。另外又有附会明吴承恩小说《西游记》中孙悟空大闹东海，东海龙王敖广被迫献出天河定底神珍（即如意金箍棒）；泾河龙王降雨误点失期，“犯了天条”，为魏徵丞相梦中所斩等等传说。

龙女 与龙王同时出现在雒坛之上的龙女亦源于古代神话传说。据《太平御览》卷八〇三引《梁四公记》略云：震泽中东海龙王女掌龙王珠藏。龙嗜烧燕。（梁武）帝以烧燕献龙女，龙女食之大喜，以大珠三、小珠七、杂珠一石以报帝。按《四公记》，或说唐梁载言撰。唐代岑参之《龙女祠》诗云：“龙女何处来，来时乘风雨。祠堂青林下，宛宛如相语。蜀人竞祈思，捧酒仍击鼓。”知其时龙女已在民间广为奉祀。笔者以为，唐李朝威《柳毅》中之龙女对西南各地雒坛之龙女影响最甚。《柳毅》略谓柳毅应举下第，过泾阳，为牧羊女传书，遂至龙宫。乃知女为洞庭龙君小女，误嫁匪类，困辱于泾川龙子。其叔钱塘龙闻而愤往擒食之，携女

① 见〔唐〕李朝威《柳毅》。

还，因欲以女妻毅。毅以义所不当峻拒之，然意不能无惓惓。后辞别龙君，载赠遗珍宝归家。初娶张氏、韩氏，皆相继亡，乃再婚于范阳卢氏。“居月余，毅因晚入户，视其妻，深觉类龙女，而逸艳丰厚，则又过之。因与话昔事。妻曰：‘余即洞庭君之女也。’”唐末也有人仿此作《灵应传》，龙女则为善女湫九娘子神。五代蜀杜光庭《录异记》卷五亦云：“柳子华，唐朝为成都令，龙女来与为匹偶。”总之，有关龙女的传说多成于唐代，至于龙女被纳入雒坛神系，相信不外乎明、清时期。

风伯 有关“风伯”的传说见于《韩非子·十过》：“昔帝黄帝合鬼神于西泰山之上，……风伯进扫。”《山海经·大荒北经》：“蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙畜水。蚩尤请风伯、雨师，纵大风雨。”又见于《淮南子·本经训》：“羿缴大风于青邱之泽。”高诱注之：“大风，风伯也，能坏人屋舍，羿于青邱之泽缴遮使之不为害也。”在雒信仰持续流行的我国西南各地，风伯信仰见诸于各族雒坛，而且地位颇高，这也许与西南诸民族均自称蚩尤之后代，对风伯有感激之情，感谢风伯曾在蚩尤与黄帝的征战中帮了大忙。当然，其中也含有对自然力的崇拜之情。

雷公 一传乃黄帝臣。据《太平御览》卷七二一引《帝王世纪》：“黄帝有熊氏命雷公、歧伯论经脉。”按晋葛洪《抱朴子·极言》云：“黄帝……著体诊则受雷、歧。”雷，即指雷公；歧，歧伯二人均传为黄帝时医。又据《古小说钩沈》辑《古异传》云：“斫木（啄木），本是雷公采药使，化为鸟。”即此雷公。

二传为神祇雷神也。《楚辞·远游》：“左雨师使径侍兮，

右雷公以为卫。”宋代时人王铨《云仙杂记·天鼓》：“雷曰天鼓，雷神乃雷公。”伟大的思想家王充也指出：“图画之工，图雷之状，累累如连鼓之形。又图一人，若力士之容，谓之雷公，使之左手引连鼓，右手推椎，若击之状。其意以为雷声隆隆者，连鼓相扣击之意也；其魄然若襞裂者，椎所击之声也。其杀人也，引连鼓相椎，并击之矣。”^①在王充笔下的雷公具有的一些形象特点已与近代傩坛中雷公十分相似了，如具有力士的躯体，手握雷椎和连鼓。所不同的是明、清之后傩坛中的雷公还多了鸟形之喙，这一点，在明代刊本的《三教搜神大全》的插图中可以看出。晋人干宝谓：“霹雳头似猕猴”；^②唐人房千里在其《投荒杂录》中更称雷公“雷公豕首麟身”；唐人李肇《唐国史补》亦称雷公“状类彘”；到此可见，雷公的外貌上有突出的唇吻。

五显神 又称为“五通神”。据《三教搜神大全》卷二载：“五显公之神在天地间相与为本始，至唐光启中乃降于兹邑。……传言邑民王喻有园在城偏北，一夕，园中红光烛天，……见神五人自天而下，……邑人乃相与斩竹蕪草，作为华屋，立像肖貌，揭（敬）虔安灵。……先是庙号上名五通，大观中始赐庙额曰灵顺、宣和间封两字侯，……理宗改封八字五号：第一位显聪……第二位显明……第三位显正……第四位显直……第五位显德……”按五显神盖即东岳泰山神之五子，其中第三子为炳灵王，炳灵王即《南游记》所写的华光天王，亦称所谓灵官马元帅，俱为火神。当今傩坛所供奉的五显，亦称五显灵官，在四川、贵州、云南、湖

① [汉]王充：《论衡·雷虚》。
② [晋]干宝：《搜神记》卷十二。

南、江西等地的雉戏中均具有基本相同的面具特征，特别突出的是在云南省的广南、文山、富宁的“土戏”中，前额之上还嵌入了一块小小的圆形镜面；在贵州省黔北地区的正安、遵义等处雉戏中，亦有相类似的情形。雉坛中对于五显神中的泰山三郎似乎相对更加推崇，有时索性直呼炳灵公，形象也相当威风。

二郎神 在中国民间传说故事中，二郎神大约有四：即李冰次子、隋代赵昱、杨戩和晋代邓遐。雉坛中的二郎神究竟为哪一个？各地传说有别。在四川、贵州及湘西的雉坛，认为二郎神即四川灌口二郎神李冰或李二郎。但是，雉坛上的二郎神的水神特性已基本上消失了，人们此时认为它主要是有镇宅驱邪之神威。在江西、贵州、四川等地的雉事活动中常有一段“二郎镇宅”的仪式，即由二郎神率领一群神兵神将到愿主家“扫荡”一番。贵州、四川、湘西一带民间常以二郎神面具作成“吞口”（一种悬挂在门楣上的面具），獠牙狰狞、面目凶恶，用以驱邪。

二郎应为李冰之子。“蜀中灌口二郎庙，当是因李冰开凿离堆有功立庙，今来现许多灵怪，乃是他第二儿子……”^①《都江堰功小传》云：“二郎为李冰仲子，喜驰猎，与其友七人斩蛟。又假饰美女，就婚孽鳞，以入祠劝酒。”

尽管现代雉坛上的二郎神治水镇鬼的传说已有了变化，但民间关于他的神话传说甚多，在西南各地流传最广的故事如下：

^① 见《朱子语类》卷三。

在秦国灭亡蜀国之时，秦王命李冰为蜀郡守，二郎亦偕其父同至蜀。那时的蜀地蛮荒落后，且水患重重，二郎奉父命往寻洪水之祸源，跋山涉水、自秋徂冬、从冬及春、杳无音讯。后来听说二郎闯入山林，遇猛虎挡路，二郎勇敢地将虎射死并割下了虎头，此举使路遇的七个猎人十分敬佩并愿意与二郎一同前往侦察水患之源。后来，八个人一同来到了灌县城边一条小河旁，听到河边茅屋内有哭声，原来一老姬哀其幼孙准备以可怜的孙儿去祭水怪孽龙。这样，二郎弄清了洪水之患就在于此水怪作乱，随后，他们回到李冰身边请教擒龙之法，在弄清了具体步骤之后，他们又至河畔。在一祭日之时，二郎手持三尖两刃刀，与七位朋友一块进入江神庙，躲在神座之后。一会儿，孽龙随风雨闯入庙内抢夺祭物。二郎遂与七人冲出，齐战孽龙，龙不支，窜出庙。此时，四山锣鼓喧天，人声鼎沸。孽龙吓得躲入水中，二郎和七友跳入水中将龙抱上岸来。二郎与七友将龙放入王婆岩之下的河中。正稍事休息，哪知河底有龙洞与崇庆州河相沟通，孽龙伺机逃脱了。二郎遂用三尖两刃刀置于河上，用耳朵贴近刀柄听出了龙已逃出的声音，大喊：“龙跑了！”又急于七友四处寻找，终于在新津县的童子堰中再次将龙擒住。就这样，他们又将孽龙拖回到王婆岩下，恰好遇那位泣孙老姬送来了铁锁链，二郎就用这锁链将龙锁在了伏龙观的石柱之下的深潭中，此后，水患就永远从这里消失了。

孟姜女 在雒坛中，也有一些神性微弱的形象，孟姜女便是其中典型的一个。

宋周焯《北辕录》云：“八日过雍丘县，……次过范郎庙，其地名孟庄、庙塑孟姜女。”《礼记·檀弓下》云：“齐庄

公袞莒于夺，杞梁死焉。其妻迎其柩于路而哭之哀。”《孟子·告子下》云：“华周、杞梁之妻，善哭其夫，而变国俗。”宋代朱熹注：“华周、杞梁二人皆齐臣，战死于莒。其妻哭之哀，国俗化之，皆善哭。”但最广泛流传于民间的传说乃孟姜女哭长城的故事。敦煌曲子中有《捣练子》一首云：

“孟姜女，杞梁妻，一去燕山更不归。造得寒衣无人送，不免自家送衣。”

长城路，实难行，乳酪山下雪纷纷；吃酒则为隔病，愿身强健早还归。”

第三章 鬼傩与地域文化

作为历史产物的鬼傩文化，是在特定的时间和空间中发展起来的。鬼傩文化的古今沿革既具有鲜明的时代特性，又具有突出的地域性。

所谓的“地域文化”是指在一个具有相对整体性的局部地区流行的思想、风俗、习惯，以及艺术诸形态等构成的文明形式。它具有与当地特异性的自然和人文景观相联系的内在和外相统一的特色。著名的中国文化史学家冯天瑜先生在论述我国先秦时期各地区文化区域分野的情况时指出：“先秦诸子林立，其学派性来源于纵横两方面。就纵向而言，诸子皆承继某先哲统系，从横向而论，诸子又各获域分特色——儒、墨以鲁为中心，儒家传播于晋、卫、齐；墨家则向楚、秦发展。道家源于南方楚、陈、宋，后北上于齐。法家源自三晋，成就于秦。阴阳家从燕发端，在齐拓展。周、卫则盛产纵横家。”^①他进一步认为，文化的域分实为一个逐渐的、流动的过程，从上古的文明发端，至晚周定型化，到春秋战国时期形成了几个颇具代表性的地域文化系统，即黄河流域的齐鲁文化、三晋文化、秦文化、燕文化和长江流

^① 冯天瑜：《中国文化史纲》第45-48页，北京语言学院出版社。

域的楚文化、吴越文化、巴蜀滇文化等，它们共同构成了丰富多彩华夏文化。^①

谈到区域文化，则必然谈及那些创造区域文化的主体——中国史前时期的民族集团。远在中国文明的黎明期，今天所谓“汉族”的概念尚未形成，直接开创各区域文明、树立起最初的鬼神信仰的人是中国古代的各民族集团。

在中国史前时代已经形成了若干具有独立文明系统的民族集团，他们是先秦时代各区域文化的开创者。关于这些民族集团的构成，我国学者曾进行过十分深入的探讨。郭沫若指出：“当夷人和羌人的一些氏族和部落活动在黄河流域的时候，有一些氏族和部落从我国北方发展起来。传说中的黄帝，就是这些氏族和部落想象中的祖先。……值得注意的是，这十二姓中有一些戎狄。如骊戎是姬姓；狐戎是姬姓；白狄中的鲜虞，后来建立中山王国，也是姬姓。白狄中还有西姓。从这里透露出，那些以黄帝为想象祖先的北方氏族部落，原来也是戎人和狄人，后来才融为华夏族，因而黄帝才被奉为华夏族的始祖的。”^②周谷城说：“夏、商、周并不是三个相续的朝代，而是三个不同的部族或民族。”“蒙文通先生著《古史甄微》，标举三个族，曰河洛族或黄族，曰江汉族或炎族，曰海岱族或泰族。谓泰族文化最早、炎黄二族多承袭之；炎族文化又较黄族为早，黄族又多承袭之。”^③范文澜认为：“中国境内一向居住着文化系统不同、所奉祖先

① 冯天瑜：《中国文化史纲》第45-48页，北京语言学院出版社。

② 见郭沫若《中国史稿》第一册第三章。

③ 见周谷城《中国通史》上册第40、52页，上海人民出版社1957年版。

不同的各族，……居住在南方的统被称为蛮族。居住在东方的统被称为夷族。居住在北方的统称为狄族。居住在西方的统被称为羌族或戎族。”^①

唐善纯在其《中国的神秘文化》一书中，将中国史前时代各主要民族集团的分布区域和与其有直接联系的现代民族等资料列表如下：

手, 新, 新	早曲, 早山	夏	少
善, 新, 新	晋, 大, 西, 新, 新		
善, 新, 新 (2)	非, 回, (柳, 早, 山)	东	道
善, 新, 新	善, 木, 山, 善		
善, 新, 新	善, 善, 安, 六, 端, 安		夷
善, 新, 新	早, 山, 回, 善, 善	回	早
古, 善, 一, 善 (2)	早, 曲		
善, 善, 善, 善	善, 善, 早, 曲, 早, 山		
善, 善, 善, 善	善, 善, 善, 善, 善, 善		
善, 善, 善, 善	善, 善, 善, 善, 善, 善	善	善
善, 善, 善, 善	善, 善, 善, 善, 善, 善		
善, 善, 善, 善	善, 善, 善, 善, 善, 善		

^① 见范文澜《中国通史》第一册第27页，人民出版社1978年版。

古族称	代表人物	分 布 地 区	与之有直接关系的现代民族
夷	伏羲(太昊)	陈(河南淮阳), 淮河流域, 山东曲阜, 黄河下游。	(1) 壮侗语族各民族: 壮族、布依族、傣族、侗族、水族、仫佬族、毛南族、黎族等。
	少昊	山东曲阜。	(2) 苗瑶语族各民族:
	蚩尤	涿鹿之阿(太行山东侧)。河北省、山东省。	苗族、瑶族、畲族等。
	皋陶	安徽六安、舒城, 江淮之间, 山东曲阜。	(3) 满一通古斯语族各族: 满族、朝鲜族等。
	伯益	山东曲阜、鲁南苏北, 安徽凤阳, 河南潢川、正阳, 从山东直到河南东部。	

古族称	代表人物	分布地区	与之有直接关系的现代民族
	颛顼(高阳氏) 祝融	卫(河南濮阳县),黄河北岸,商朝灭亡时逃往长江流域,后建立楚国。	
	帝喾(高辛,帝舜) 契	河南虞城县。 河南商丘。	
狄	黄帝 陶唐	蒙古高原,后南下黄河流域。 河北省,到尧时迁到山西省南部汾水流域,一支南下到达汉水流域。	阿尔泰语系各民族:维吾尔族、哈萨克族、塔塔尔族、蒙古族等。
	姬 夏后氏	河北北部,山西南部,陕西东部,江汉流域。 河套一带,沿黄河南下到今河南西部。	

古族称	代表人物	分 布 地 区	与之有直接关系的现代民族
羌	炎帝(神农氏)	姜水(陕西岐山东),从渭河流域到黄河中游。	藏缅语族各民族: 藏族、彝族、傈僳族、纳西族、拉祜族、哈尼族、阿昌族、景颇族、怒族、独龙族、土家族、白族、羌族、基诺族等。
	烈山氏	湖北省一带。	
	共 工	河南北部到河北南部,黄河中游,河南西部伊水和洛水流域。	
	四 岳	豫西一带到陕西东部,河南许昌、登封县、南阳地区。	
	伯 夷	陕、甘、青、藏,及四川、宁夏。	

目前一般认为,汉族的形成历史相对于夷、羌、戎、狄等民族集团来讲是比较短的,作为后起的混血民族集团的汉族来讲,从她形成的那一天起就有机地继承了源于那些古老民族的文化,其中,当然也包括鬼神信仰等原始的宗教观念。在夷、羌、狄三大民族集团中,就文化水准而言,相对

来讲以东夷为最高，因为他们最早人工驯化了水稻等谷物，饲养了蚕，创造了以黑陶制作为代表的龙山文化、青莲岗文化、河姆渡文化和良渚文化。以西羌为次，他们创造了彩陶文化并且驯化了粟。最为落后的当属北狄，他们仅仅处在新石器时代的末期，即细石器文化阶段，但是他们后者居上，其首领黄帝率领英勇善战的氏族部落击败了东夷的首领蚩尤和西羌的首领炎帝所率的部落而一举成为黄河流域的主人。我们知道，汉族的前身称为华夏族，华夏族是由以黄帝为首的戎狄人、以炎帝为首的羌人和以蚩尤为首的夷人相融合而逐渐形成的。“华夏”作为一种对早期汉族的统称，最早出现于《左传·襄公二十六年》之中，约为公元前五百四十七年：“楚失华夏”。此外，在《左传·定公十年》中亦有“裔不谋夏，夷不乱华”之称。另见《书·武成》载：“华夏蛮貊，罔不率俾。”孔传：“冕服采章曰华，大国曰夏。”疏：“华夏为中国也。”孔颖达疏：“中国有礼仪之大，故称夏，有服章之美谓之华。华夏一也。”各种说法，莫衷一是。

依据目前比较新的民族学研究成果来看，商代以前，中国无所谓华夏，即汉民族尚未形成，中国的核心地带的中原地区只有夷、狄、羌这三大民族集团。沈长云指出：“华夏民族的形成，是我国中原各古老部落长期交融的结果。目前一些先秦史著作，却程度不同地存在着忽视这种特点的倾向，一个共同的作法，就是用后世各中原王朝与周边少数民族的关系去解释先秦各部族的交往。”^①从历史唯物主义的观点去看，这种倾向是受传统的“汉族中心主义”错误的影

^① 见沈长云《先秦民族史研究中的几个问题》，《河北师院学报》，1985年第四期。

响的，经受不住历史学、民族学等学科最新研究成果的检验。

不同的民族在不同的地区创造了各具特色的地域文化，也孕育了不同的鬼神观念和信仰。在承认这些差异的前提下进一步探讨各地域文化中不同的鬼傩崇拜现象，将有助于我们对那些残存至今的鬼傩文化建立起一个客观的、唯物的、辩证的认识。

近年来，国内一些学者在研究文化现象时，引入了自然科学中的一些术语，对于科学地把握一些文化学概念是大有益处的。笔者借用冯天瑜先生把“文化史”研究置于其“生态状况”的大环境之中的方法，对保留鬼傩信仰较完整的若干地域文化进行一番由表及里的探讨，以勾勒出鬼傩信仰在这些地区历史文化背景之下发展演化的轨迹。

所谓文化的生态，系指由该文化发生、发育的自然场和社会场相互交织、影响而形成的有机的、整合的环境。它既包含人的生存与发展所依靠的自然环境，又包含人在生存与发展过程中结成的人文环境。因此，考察在不同地域文化背景之下的鬼傩崇拜，就应该以一种立体的、综合的观点，从自然的和人文的两个方面加以考察。

如前所述，鬼傩文化起源于中原地区，从时间上来讲，它在中原地区发生、发展得最早，经过萌芽的滥觞期、初始的成熟期到繁荣的鼎盛期、衰微的转化期及性质变化的嬗变期而走过了一个完整的全过程。就如同中原文化的其他领域对周边地区产生的影响一样，鬼傩在中原地区出现了明显的衰落和变化之后，周边其他地区才开始繁荣。这样，周边地区的鬼傩文化之发展是明显滞后于中原地区的。

在这一章中，笔者将对荆楚地区、黔贵地区、巴蜀地区和部分少数民族聚居地区的鬼傩文化加以简要的论述，特别是将对这些地域中最具典型特征的鬼傩形态加以描述。

第一节 荆楚文化中的鬼傩

与理智、肃穆的鲁文化，勇于进取、功利实用的秦文化，以及质实俭约、慷慨毅武的三晋文化不同，楚文化浪漫洒脱、幻想玄妙，是发育于长江中游地区的地域文化，她造就了华夏文化幽丽清奇的南支。

楚地江河纵横、山岳绮丽，民族混杂、巫风盛行，文明与蒙昧交织，这一切孕育了楚文化的浪漫与神秘。正如意趣幽远、想象奇特、章法变幻的庄子散文；又如奇矫活突、想象丰富的屈原骚体诗歌——楚辞中所流淌出楚文学的浪漫奇丽一样，楚地的鬼傩文化亦伴随着盛行的巫风而盛极一时。

冯天瑜先生在其著作《中国文化史纲》中指出：“早在商周之际，楚之先祖半姓荆人鬻熊立国于今湖北荆山一带，其重孙熊绎在周成王时被封，立‘楚’为国号。东周时，楚地指今湖北、湖南、河南、安徽，楚文化影响整个南中国。西周以降，中原地区巫术式微，而偏居南国的楚人却继续‘信巫鬼，重淫祀’，长于幻想玄思。以‘虚无’为取向，‘其言洸洋自恣’的道家发祥于楚地，也就势在必然了。”

据《国语·郑语》及《史记·楚世家》中载，楚人是祝融的后裔。在《左传·僖公二十八年》中亦有记载楚人奉祝融为祖的传说：“传楚之别封之君夔子不祀祝融和鬻熊，楚人

以为数典忘祖，怒而灭之。”从一般正史的角度来看，楚人之祖祝融是高辛的火正。《世本·帝系篇》曰：“帝誉高辛氏。”可见高辛氏乃帝誉之号，即高辛、帝誉、帝俊及帝舜极有可能就为同一人的多种谓称。透过历史传说的云烟，高辛与祝融之间所谓的君臣关系，实为两个分别奉高辛和祝融的始祖的部落集团之间的主从关系，这也正是楚文化在起源阶段在中原地区正统史籍中留下的痕迹。

关于这偏居南国的楚文化，我们通过对文献的考证，对其文学、诗歌、艺术的研究可以勾勒出她滥觞、繁盛和最后衰亡的变化轮廓，而神秘的鬼雒信仰与崇拜也正是在这个文化母体中，被发展、被遗存下来了。

（一）荆楚文化的生态

广袤的长江流域，在湘鄂地区湖泊星罗棋布，犹如颗颗明珠一般镶嵌在长江这条玉带之上。在这片湖泊的四周，是一圈连绵起伏的丘陵。这是一块以洞庭湖中心为底的巨大盆地，湘江、沅江、资水、澧水汇入湖中；八百里洞庭容纳四水，调节洪水，又通过北边的松滋、太平、藕池、调弦四口与长江相通。湖水最后在岳阳城陵矶注入长江，形成一个巨大的天然水库。在这片湖区的北部，长江的最大支流汉江便自西北而东南地穿过荆楚大地在汉口注入长江。

在远古时的荆江地区，有一个江湖难分的水域，叫“云梦泽”，洞庭湖和江汉湖群的前身。在这片广阔的地区，就是荆楚文化的发祥地，从这里孕育了神秘飘逸的楚文化。

那个云梦泽要比现在的洞庭湖大得多，后因来自长江和

“四水”的泥沙淤积，才变成目前的样子。“八百里洞庭”只是古人对那时洞庭湖的描绘。洞庭湖平原和江汉平原是这一地区两片最广阔的平原。这里的土地由来自江湖的泥沙淤积而成，土层深厚，通透性好，并含有大量的有机质，特别肥沃，又加上这里气温适中，水源充足，霜期短，从而形成自古以来的鱼米之乡。湖上帆影点点，田中蛙声阵阵，楚文化便是诞生在这样一个环境之中的。

在洞庭湖流域的湘、资、沅、澧四水，分别发源于南岭山脉和贵州高原东部，如四根巨大的纽带，把湖南与洞庭湖紧紧地联系在一起。在这些江河之间是山地、丘陵和台地，坡缓林密。南岳衡山高耸在丘陵台地之上，巍峨的主峰祝融峰海拔达一千二百余米，山势雄伟，是楚文化雄居此地的象征。

在堤垸纵横、河湖密布的江汉平原西部是高亢的鄂西山地，沟谷深切成为荆楚地区与巴蜀地区交往的天然屏障。武当山、荆山、大巴山、巫山等山脉组成的山地，一般海拔达千米以上，其中大巴山东段为这一地区的最高峻部分。华中第一高峰的神农架主峰——神农顶，海拔更高达 3105 米。由于山间森林茂密，有多种珍贵药材，相传神农氏在这里尝过百草。武当山为著名的道教圣山，古寺林立、风景优美。山北即为汉水谷地，峡谷和盆地相间分布。巫山山脉则绵延于鄂川边境，长江东流切穿巫山，形成了著名的长江三峡，是川鄂间重要的交通孔道。

据史书记载，在上古时期的洞庭湖一带两湖平原为三苗所居之地，其南方则为扬越部落的分布区域。相传祝融氏即为楚人先祖，祝融墓至今仍然保留在衡山祝融峰上。从楚人

发祥的地望来看，大致是经历了一个迁徙方向由北而南、统辖领地由小而大的过程。

自西周早期楚国始封之时，迄于两周之交楚国将盛，历时约三个世纪，这段时期是楚国形成、并以一个成熟的民族地位立于民族之林的重要阶段。回顾一下楚的滥觞，我们可以认识到其成长路途之艰辛。

据《史记·孔子世家》记载：“楚之祖封于周，号为子男五十里。”足以见最初楚的疆域是何等的狭小。

从《左传·昭公十二年》中灵王时右尹子革所曰：“昔我先王熊绎，群在荆山。筚路蓝缕，以处草莽。跋涉山川，以事天子。唯是桃弧棘矢以供御王事。”可见，楚国初创时生计之维艰。《诗·商颂·殷武》曰：“维汝荆楚，居国南乡。”意为殷人称分布在其南境的祝融部落为荆。“南乡”，本指河南南阳地区的大别、桐柏山迤北和伏牛山迤东的中原南部地区，后来，又随着殷人的向南方逐步开拓而指更南的地区了。楚人在南下的过程中，恰逢中原与南方地区的三苗干戈交加、兵戎相见的时期，楚人便加入了与三苗交战的阵营，在这场征战中获得了好处——乘机占据了汉水流域及江汉平原一带昔日三苗的故地。

由于人口的增长，北方中原势力的挤压，楚人在殖民于江汉北部地区之后，遂开始了继续南下的征伐，入洞庭、进黔中，把势力范围划到了西南地区。据《史记·楚世家》所记鄂君启舟节铸于楚怀王六年（公元323年）之铭文来推断，楚人的势力不断南下和西征是依顺水路来进行的。铭文曰：“上江，入湘，庚磔，庚洮阳；入、庚雷；入资，沅、澧。上江，庚木关，庚郢。”这段铭文讲述了楚人庞大的船

队由长江入洞庭湖水系，在“五溪”流域与楚都郢之间建立了频繁的水路联系这段史实。文中的“郢”，即指楚国都城郢，位于今湖北省荆州地区江陵县城北，又称楚纪南城。

据《汉书·地理志·零陵郡》中记载，“湘”即今湘江，其故道北流至下隼入江。下隼，故县治，在今湖南临湘县附近。可见当时的湘江并非注入洞庭而是在今临湘县附近直接汇入长江的。

为了阐述楚人向南、向西的扩张历程，研究楚文化传播的遗迹，谭其骧先生在其文《鄂君启节铭文释地》中对铭文中的一系列古地名进行了详略适度的解释。

“磔”，在今湖南湘阴以南。

“洮阳”，即汉洮阳县，在今广西全州西北、湘江西岸。（请注意，这是一条极为重要的航路，秦始皇下令凿通的灵渠便是在湘江上游与珠江水系的漓江最短距离之处，这条不长的运河之所以伟大，就在于它沟通了长江与珠江两大水系，极大地缩短了水上航路。）

“雷”，指今米水。“雷”与“米”，仅一音之转。今为洙水，为湘江的支流，古名雷溪。源于湘赣之交的桂东县风流山，向西北流入衡东县境内，纳永乐江之水后，于衡山县汇入湘江。

“资”，即今资水；“沅”，即今沅江，均在湖南西部，是洞庭湖流域通往黔中的重要水路。“澧”，即今澧水，在今湘省西北部，亦为通往黔地的水路之一。这几条通向大西南地区的水上交通孔道，在楚文化西渐过程中起到了十分重要的作用。

楚国的船队，自江陵出发西可入三峡而叩巴国之门；南

可入湘，经“五溪”（即今澧水、资水、沅江、涟水和湘江）而西征入黔。五溪的上游即为今贵州的黔东北和黔东地区，包括黔东南苗族侗族自治州境内的花垣河、锦河、舞阳河及清水江、重安江流域，涉及到今福泉、贵定、黄平、施秉、铜仁、岑巩、台江和剑河等县治。

楚人的南征西伐，将楚文化从其发祥之地带入了西南地区，对西南诸地的开拓起到了推进作用，同时，也将楚文化中一些神秘、浪漫的东西带到了这里。对于西南地区的诸民族来讲，楚人的征讨和殖民、楚文化的西渐和传入都是不得已的，是不可抗拒的。据《史记·甘茂列传》、《正义》、《山海经·海内西经》、《山海经·大荒南经》及《战国策·楚策四》推论，楚将庄乔的远征军便极有可能是从前述水路上溯洞庭、过“五溪”而以舟楫之便直捣黄平重安江的。而这条水路沿线地区，也恰巧是今日雒文化最为盛行的区域，其间的关联难说是偶然的。

纵观整体楚文化，从其在荆楚大地的发生，到其向西南地区的传播，始终扮演了一个居于正统的华夏文明与非正统的蛮夷文明之间的重要使者的角色。学者佟柱臣先生曾指出：豫西南和鄂西北地区在新石器时代以来就向为中国黄河流域与长江流域两大文明系统交相切割的地带。由此可见，居于此地的楚国所具有的这种特殊的地理位置，使得楚人兼采华夏文化与蛮夷文化之长，深受两者的染濡的同时，也对两者产生影响。

(二) 楚傩文化的交融

在先秦时期，楚文化已高度成熟，并放射出夺目的光芒。楚文学诗歌、楚造型艺术等都达到了一个空前的高度，并对整个华夏文明产生了巨大的影响。可以毫不夸张地讲，中华民族若是没有这代表长江文明的楚文化的话将是极为逊色的。

精神文化是楚文化中十分突出且成就辉煌的一章，楚人的精神文明通过其崇尚、信仰、哲学、诗歌、俗好等意识和观念来予以体现。笔者通过对楚文化和傩文化的综合考察和研究，将楚文化在精神文明范畴内对傩文化的影响归纳为四个方面，即崇巫尚鬼的意识；拜日尊凤的风俗；尚武爱国的时尚；天人合一的归宿。

(1) 崇巫尚鬼的意识

在楚人的信仰体系中，尚鬼、崇巫、占卜与好祀是一系列十分突出的特征。正是这种特征也深深地影响了与楚文化相互伴生的傩文化及傩艺术的诸形态之中，并且通过这些形式深刻地感染了民间的种种习俗。

据《贵州通志》记载：“黔之先民率多迁自中州故土，秀士而文、农朴而力，室无逾间之，言道有履霜，蒿殊为近古百战以来，五方杂糅，典型既坠，习靡风移，非其旧矣……乃近迎之神鬼，各异其衔，愚夫愚妇，相沿不知，人多好巫而信鬼，贤豪亦所不免，颇有楚风。”以上描述便是楚文化对于贵州高原傩信仰产生影响的例证。

在前面介绍楚文化的生态状况时，我们提到了楚人西征

入黔的史实，了解到兼采华夏与蛮夷文化之长的楚文化对西南中国产生的必然影响，而这些影响则是通过西南地区各族民间的雩事活动来体现的。雩事活动内容实质万变不离其宗，“驱鬼纳吉”、“祛病除疫”始终是活动的中心目的，这些现象与《汉书·地理志》所记“楚人信巫鬼、重淫祀”之习俗之间的内在联系是明显的。楚先民对于自然界种种现象以及人本身的生、老、病、死诸现象感到迷惑不解，则以自己超凡的、丰富的想象来弥补知识上的欠缺，用自己的主观理解去玄思自然现象的种种变异。楚人对于自然界的理解也是与楚哲学观中的“人神天鬼”、“天人合一”的宇宙观、人生观相一致的，这正恰好反映出先秦时期中国思想史中的原始浑沌性。

楚人偏居一隅，长江流域的文明起步相对迟缓，加之周边民族比较落后，所以，当殷人极盛的巫觋之风已被周人逐渐摒弃、中原地区的理性精神逐渐突破了巫术的束缚之后，楚地却仍然沉浸在神话世界之中，到处弥漫着鬼神之气、巫觋之风。

楚人将事鬼敬神作为填补千姿百态的自然现象和社会现象的认识的空白所必不可少的手段，其多元化信仰的思维基点则是原始的“泛神论”观念。所谓“泛神论”即指人们认为自然界万事万物与人的行为都是互相交感的，因此任何行动都必须先摸清鬼神的旨意。也正是基于这种观念，楚人发挥自己丰富的想象，把自己的既朴素又浪漫的神秘思想成功地融入了其艺术之中，在当时的各民族中，楚文学艺术是最富魅力的。《诗·楚茨》云：“礼仪既备、钟鼓既戒。孝孙徂位，工祝致告。神具醉止，皇尸载起。钟鼓送尸，神保聿

归。诸宰君妇，废弃不迟。诸父兄弟，备言燕私。乐具入奏，以绥后祿。尔殽既将，莫怨具庆。既醉既饱，大小稽首，神嗜饮酒，使君寿考。孔惠孔时，维其尽之，子子子孙，勿替引之。”其意思是说：仪式均已准备妥当了，钟鼓也就要敲响了，主祭的人就位了，主持的司仪开始致辞了，诸神灵已喝醉了，扮演受祭祖先的人离开了神位，奏着乐将他们都送走吧。主管膳事的人和主妇赶快把祭献撤掉了，老少爷们高高兴兴，将乐队移入后堂。你们都别客气了，快上席来坐吧。吃饱喝足，一醉方休吧，大人孩子叩头告辞了：“神灵爱喝你们的酒，使你们长寿。你们既慷慨又合时宜，祝你们永世如此！”

楚人把鬼神观念融入其文学、诗歌及造型艺术之中的例子还有许多。屈原在《楚辞·九歌》中生动地描写了当时楚国的巫舞、巫歌的演出情景，其中最为典型的首推《大司命》，其实为一首“傩祭”的乐歌，可见楚人已将“傩巫合流”的意识渗入了艺术领域。可以毫不夸张地认为，《楚辞》的曲调全由傩巫合流的祭祀鬼神之民歌演化而来。《楚辞·九歌》中的《大司命》、《少司命》，旧注以为星名，王夫之在其《楚辞通释》中谓：“大司命统司人之生死，而少司命则司人子嗣之有无，皆楚俗为之名而祀之。”在《大司命》中有云：“纷总总兮九州，何寿夭兮在予。”即此司人之生死；《少司命》云：“夫人自有兮美子，荪何以兮愁苦。”此司人子嗣之有无。^①

随着楚人政治、军事实力的不断增强，疆域范围的不断

^① 见袁珂编著《中国神话传说词典》，上海辞书出版社。

开拓，楚人逐渐与周边各民族发生交往。在输出信仰的同时，也对周围各民族的信奉观念加以汲取，这种文化的交流向来都是双向的。

例如，楚人在把诸如太乙、东君、司命、风伯、雨师、河伯等本民族之神祇供奉在首位的同时，也收纳了南方夷越诸神如伏羲、女娲，黄河流域中原诸神如高辛、轩辕。

雩坛对楚人信仰的继承是相当忠实的，在今天西南各省的雩坛上，当年被楚人推崇的偶像们大部分都被搬来了，如贵州的雩坛信仰体系中，太乙、东君、司命、风伯、雨师、伏羲、轩辕等神灵均被供奉，在下面的几段雩堂戏台词中就表现出当地民众对这类偶像的崇敬之情。

“……东岳大帝来领牲，案前敬酒慢慢饮，奉请雩神来领牲，又请雩神领猪牲。”

“自从盘古开天地，伏羲、轩辕与神农。六十甲子轮流转，老祖驾往八景宫。”

总之，纵观楚人信仰与雩事活动，以自信、乐观的态度事鬼神，并差使鬼神为己服务可说是两者共有的特征。

(2) 拜日尊凤的风俗

在楚人的信仰体系中，奉火、日、凤为主，供虎、羊次之。特别是崇火、尊凤和拜日是最基本的信仰核心。

《史记·楚世家》记载，祝融是帝誉的神职官，“居火正、甚有功，能光融天下”。又据《汉书·五行志》载，其“掌祭火星，行火正”，《国语·郑语》也记：“祝融亦能昭显天地之光明，以生柔嘉材者也。”可见，楚人推祝融氏为火正其实质即楚人自奉为火神的后裔。又基于火与日的关系，楚人又自命为日神的远裔，《白虎通·五行篇》说：“炎帝者，太阳

也。”炎帝即日神、太阳神，太阳就是炎帝的化身。

至于凤与日的关系，《白虎通·五行篇》中曰：“祝融者，其精为鸟，离为鸾。”鸾即凤凰。《说文》：“凤，神鸟也。”张衡在其《思玄赋》中指出：“前祝融使举麾兮，丽朱鸟以承旗。”李贤等注曰：“朱鸟，凤也。”可知凤为赤鸟、火鸟。在中国传统的神话传说中，以凤凰为标志的朱雀即象征了炎热的南方又代表了烈日炎炎的夏季。沈括在其《梦溪笔谈》卷七中说：“四方取象，苍龙、白虎、朱雀、龟蛇。唯朱雀莫知何物，但谓鸟而朱者，羽族赤而翔上，集必附木，此火之象也。或谓之长离。……或云，鸟即凤也。”《楚辞·惜誓》曰：“飞朱鸟使先驱兮。”王逸注之：“朱雀神鸟，为我先导。”由以上史籍可知，对于炎炎的烈日、熊熊的烈火和神圣的凤凰，楚人皆予以顶礼膜拜，并将其“三位一体”地纳入了自己的信仰体系之中。

楚人崇火、拜日、尊凤的观念也通过一系列的诗歌和造型艺术品得以体现。“凤凰纷其承旗兮，高翱翔之翼翼”，“众鸟皆有登栖兮，凤独遑遑而无所集”，以及“魂乎归来，凤凰翔只”等著名的诗句均是伟大诗人屈原对于楚人神鸟凤凰的讴歌。

在湖北省江陵县出土的一系列战国楚墓中，亦有凤凰的造型及装饰图案被发现。例如在湖北江陵马山砖厂一号楚墓中就出土了大批饰有凤凰纹样的刺绣品，其中一件龙凤虎纹绣衣上，蟠曲的龙和飞舞的凤，线条流畅、穿插自然，反映了楚人卓越的意匠和高超的技艺。在1965年的江陵望山一号楚墓，1973年拍马山楚墓，1978年天星观墓和1980年的雨台山楚墓中，均发掘出大批的楚国漆器，比较著名的作品

有漆双凤悬鼓，彩绘漆座屏等，凤的形象均极为优美，且极富装饰性。

(3) 尚武爱国的时尚

在先秦各民族之中，楚人的尚武之风与爱国之志尤为突出，罕有其匹。

据《左传·襄公十四年》载：康王初年，令尹子囊伐吴不利，伏剑而死，临终之际不忘卫社稷，遗言嘱司马子反“必城郢”。又见《国语·吴语》曰：“申亥负王以归而埋之其室”，并以其二女殉而葬之。《左传·昭公二十三年》载司马为越曰：“再败军师，死且有罪，之君夫人，不可以莫之死也”之后自缢于为筮。等史迹均显示了楚人忠君爱国的崇高气节类似的记载还有很多，如《左传·襄公十三年》载武王伐随死于途中；其子文王死于伐黄之途，其王弥留之际还自称“亡师于鄢，以辱社稷”，要求大夫给他以恶谥。《左传·襄公十八年》中载康王立五年，使人告令君子庚道：“国人谓不谷主社稷而不出师，死不从礼。不谷即位，于今五年，师徒不出，人其以不谷为己逸，而忘先君之业矣。大夫图之，其若之何？”可见“主社稷而不出师者，死不从礼”，是楚人尚武爱国精神的写照。伟大的楚国诗人屈原则更是以尚武、忠君、爱国的美德为后世所景仰的，他在《九歌·国殇》中把祭悼为国捐躯的将士亡灵与祭祀神灵相提并论，将楚人的这一时尚推向了高峰。

这种时尚也表现在大批被发掘的楚人墓葬之中。在这些墓葬的陪葬物品内，除了细软之物外，各类兵器的陪葬也十分普遍，特别是在湖北江陵一带的楚人墓葬中，几乎无一例外地把大批精美的兵器随葬于墓主人身边。

(4) 天人合一的观念

张岱年先生在《中国哲学大纲》中概括中国传统哲学的三大特点为：“合知行”；“一天人”；“同真善”。这九个字对于我们理解楚文化中美学思想核心和发展线索是很有启发的。

所谓“一天人”即天人合一。其基本的精神为：天即物。天与人、物与人，本来就是一个整体。“物我本属一体，内外原无判隔”。人生的最高理想，就是自觉地去达到与自然、与环境合为一体的境界。所以，这种后来为道家所发扬光大的精神和境界就成为先秦时期楚人最具典型意义的思想核心，也最终成为了中国古典哲学思想体系中的主要组成部分。

《庄子集释·山水》曰：“既雕既琢，复归于朴。”此处的所谓“朴”即为“归真”。《老子》的第四十一章中“大音希声，大象无形”正是这种观念的最形象的美学诠释。

屈子更是把这种物我一体的哲思充分地展现在其诗作之中，利用楚神话的遗产，丰富了楚神话的艺术表现力。《楚辞·九歌》以楚人崇祀的神为描写对象，诗人展开想象的翅膀，文辞精工艳丽，形象鲜明生动，韵味醇厚隽永。《离骚》描绘了诗人乘龙御凤、遨游宇宙、役使众神，上叩帝关，下求宓妃，折若木以拂日，指西海以为期的浪漫情怀，达到了迷离伟奇的艺术境界。《楚辞·九歌·大司命》和《楚辞·九歌·少司命》更是两首“雉祭”的乐歌。《大司命》云“纷总总兮九州，何寿夭兮在予”及《少司命》所云“夫人自有兮美子，荪何以兮愁苦”均表明了屈子视“司人生命之存亡”、“司人子嗣之有无”为对“以天合天”、“天人合一”的一种

朴素的“归一”的观念。

楚文化中的这种天人合一观念通过诸多出土的造型艺术文物也能体现。如湖南长沙子弹库楚墓中发现的帛画《御龙人物》和长沙陈家大山楚墓中出土的《夔凤美女》帛画，以及湖北荆门市包山大冢楚墓中发现的《春游图》中，都描绘出《楚辞·惜诵》中“昔余梦登天兮，魂中道而无杭”那种龙凤引人升天的场景，表现出“天”与“人”在浑然于一体之后的一种和谐、统一之美。

(三) 荆楚鬼雉的记叙

在史书记载中，荆楚地区有关“击鼓戴胡，雉舞逐疫”的民俗有诸多描述。

据《荆楚岁时记》这部描述荆楚岁时风物的专书记录，在长江流域的荆楚地区的历史和民俗活动中，存有许多对兴雉除鬼逐疫之事的描写。

“十二月八日为腊日。谚语：‘腊鼓鸣，春草生。’村人并击细腰鼓，戴胡头，及作金刚力士以逐疫。按：《礼记》云：‘雉人所以逐厉鬼也。’《吕氏春秋·季冬纪》注云：‘今人腊前一日，击鼓驱疫谓之逐除。’

“《晋阳秋》：‘王平子在荆州，以军围逐除，以斗故也。’《玄中记》：‘颞頊氏三子俱亡，处人宫室，善惊小儿。汉世以五营千骑自端门传炬送疫，弃洛水中。’故《东京赋》云：‘卒岁大雉，驱除群厉。方相秉钺，巫覡操剝。偃子万童，丹首玄制。桃弧棘矢，所发无臬。’

“《宣城记》云：‘洪矩，吴时作庐陵郡，载土船头。逐

除人就矩乞，矩指船头云：无所载，土耳。’

“《小说》：‘孙兴公常着戏头，与逐除人共至桓宣武家，宣武觉其应对不凡，推问乃验也。’

“金刚力士，世谓佛家之神。按：《河图玉版》云：‘天立四极，有金刚力士，兵长三十丈。’此则其义。”

谭麟在其《荆楚岁时记译注》中有如下解读：

“十二月初八是腊日，俗话说：‘腊鼓敲响，春草生长。’村里人都敲着细腰鼓，头戴假面具，扮成金刚力士，逐除疾疫。”

“按语：《礼记》说：‘傩人是专门赶恶鬼的。’《吕氏春秋·季冬纪》的注文说：‘现在人们在十二月初八前一天击鼓驱逐瘟疫，叫做逐除。’

“《晋阳秋》说：‘王平子在镇守荆州的时候，曾用军队包围逐除瘟疫，是军事斗争需要的缘故。’《玄中记》说：‘颛顼氏三个儿子都死了。他们住在人家的房子里，专门惊吓人家小孩。在汉代时，曾调用五个营的上千骑士，从宫殿的正门传递火炬驱赶瘟疫到洛水边，把火炬丢入洛水中。’所以在张衡的《东京赋》中说：‘每到年末要举行盛大的傩仪，驱赶各种恶鬼。方相神手执兵器，巫覡拿着荝帚，上万个小孩头戴红巾身穿黑衣，手执桃弓和棘箭，向各处无目的地发射。’”

《宣城记》说：“三国吴时洪矩去作庐陵郡守，船头装了土牛。逐除人向洪矩乞求，洪矩指着船头说：‘没有装什么东西，只有土而已。’”

《小说》讲：“孙兴公（即晋朝文学家孙绰）曾头戴着假面具，跟逐除人一起到桓宣武家里去，桓宣武发觉他言辞对

答很不寻常，经仔细询问才得到证实。”

金刚力士习俗上认为是佛家天神。据《河图玉版》说：“天帝创立宇宙之时已有金刚力士、手持兵器长达三十丈。”这就是金刚力士的说明。

从以上记载可知，中原地区的兴雉逐鬼习俗在晋代的荆楚地区仍然兴盛，而且其形式也与中原地区之雉仪十分相近。

楚人在雉事活动中也使用与中原地区相同的法器。这一点也可从上文“方相氏手执兵器、巫覡拿着苕帚”和“小孩头戴红巾身穿黑衣、手执桃弓和棘箭，向各处无目的地发射”等记述中看出。

在《能改斋漫录》卷十五中有载：

“苕帚，本《礼·檀弓》：‘君临臣丧，以巫覡祝桃剝执戈，恶之也。’”郑康成云：“为有凶邪之气在。桃鬼所恶。剝，旧苕，恶可扫不祥。君临臣表，礼有此法。”故春秋左氏传：鲁襄公在楚，楚人使公亲禭，乃使巫以桃剝先祓殡。杜预注云：“剝，黍稷也。”孔颖达曰：“剝是帚盖，桃为棒也。毛诗传曰：‘菑为萑。萑苕，谓菑穗也。杜预所谓‘剝，黍稷’者，今世所谓苕帚者，或用菑穗，或用黍稷，是二者皆得为之也。”

可见，苕帚也从中原地区的雉事活动中传到了荆楚地区，成为巫覡们手中的重要道具。

第二节 黔贵文化中的鬼傩

与其他地区的鬼傩文化相比，贵州地区的鬼傩文化诸形态得到了较完整的保留。

从历史上看，贵州省的居民有相当一部分是各朝代迁入的移民。自汉、唐以来，贵州地区不断地有大批移民为躲避战乱，从各省份陆续迁入。他们的不断迁入，使得原来流行于其他地区的鬼傩习俗逐渐地带到了贵州地区，以至于在中原地区和其他地区的傩俗逐渐消亡之后，由于特殊的文化生态，贵州的鬼傩习俗至今仍长盛不衰。

(一) 黔贵文化的生态

多山多阴雨的贵州，在历史上被人形容成“天无三日晴，地无三尺平”的穷乡僻壤，又由于崇山峻岭，山道崎岖加之阴雨潮湿，“飞鸟不通”，故从文化生态上为鬼傩信仰的长期生存奠定了深厚的土壤。

贵州省位于中国西南地区的云贵高原东北部。东与湖南、西与云南、南与广西、北与四川等省区接壤。省境的东北部，在秦代属黔中郡，唐时属黔中道，明代正式置贵州省。全省面积 17 万多平方公里，目前的人口约为 3000 万左右。主要民族有汉、苗、布依、侗、彝、水、回、仡佬、壮、瑶等。

贵州地处贵州高原之上，地势西部高，中部稍低，一般

海拔 1000 米以上。北、东、南三面坡度下降十分陡峻，构成了中国地势第二阶梯东部边缘的一部分。由于河流的长期切割和侵蚀，地表崎岖不平，为交通之艰难的主要原因。加之境内河流多并湍急多滩，又为水上交通带来险阻。险恶的乌江是出省的主要航道。

纵观贵州整个地形，西部高原地形十分明显，金沙——黔西——关岭一线以西，平均海拔高 1200—2200 米左右，道路崎岖、交通闭塞，特别是黔西的威宁、纳雍和赫章等地，地势最为高峻，也成为本地区最为闭塞、落后的地区，主要居民为彝族同胞。中部地区北有大娄山，南为苗岭，地面有较大起伏。大娄山海拔 1500 米左右，西北坡陡急，下降成为四川盆地，东南坡比较平缓。娄山关为川黔交通要道，形势险要。苗岭山脉，岭谷起伏，那依次排列的 1000—1500 米海拔的山峰是长江水系与珠江水系的分水岭。这一地区也是各少数民族杂居的地区。中部是相对较平缓的低山和小型盆地，当地称之为“坝子”，多有较为宽阔的河谷，是汉族的主要聚居区，人烟稠密、农业发达。著名的都市均集中在这样的坝子里。如省会贵阳和安顺、遵义、都匀等城镇。贵州境内是中国重要的“喀斯特”地貌区，石灰岩分布极广，岩溶地形发育完整，形成了许多溶洞、暗河、瀑布和石林等神奇景观，为鬼雉文化的孳生和保存提供了良好的外部环境。比较各邻近省份，贵州的地质地貌状况是最为复杂的。这恐怕也是贵州的鬼雉文化保留较为完整，至今仍然兴盛不衰的原因之一。

贵州的河流多发源于中、西部地区，顺地势由中、西部向东、南、北三面分流。河谷狭窄深切，河床坡陡、水流湍

急，河中险滩、暗礁密布，不利于舟楫和架桥。苗岭以北是长江流域，流域面积约占全省总面积的70%。乌江是长江在省内的最大支流，流域占全省面积的40%，干流自西南向东北流入四川，在涪陵注入长江。乌江的主要支流有猫跳河，清水江等。乌江上游流经的石灰岩地区，有诸多伏流、溶洞，神秘莫测，著名的有打鸡洞、龙宫洞等。赤水河为长江支流，流经川、黔两省边界西段，亦多险滩和暗礁。

纵观省属长江流域地区，大部分居民是汉族，文化风俗上受川、湘两邻省影响较大，特别是四川省，在经济、政治、文化各方面对于黔北，甚至全省都有重要的影响和渗透。

贵州是中国阴雨天最多的省份，贵阳、遵义一带的年平均阴天日数达200天以上，故谚称“天无三日晴”。全省属亚热带湿润季风气候，冬无严寒、夏无酷暑，加之阴雨较多，故而形成一种四季不甚分明的气候特点。这恐怕又是神秘文化易于孳生和保留的原因之一。

除了以上独特的自然状况之外，贵州地区还具有十分独特的人文环境。

从历史上看，自汉、唐以来，黔地开始不断和周边地区加强联系，从湘西的沅水河谷、沅江河谷到川南的綦江河谷和乌江河谷，成了移民们进入贵州的主要通道。随着时间的推移，外来移民越来越多。

就汉族移民而言，大致分属于以下几种成分：

(1) 历代统治者有意识、有计划地分批从黄河流域的中原地区、长江流域的湖广地区将一些富商巨贾劝入贵州，随之带入了大批雇佣的劳动者，这批人对开拓贵州起到了重要

作用。

(2) 为防止少数民族的民变而大量屯军于贵州，这数代屯军官兵及其眷属逐渐变为屯民后，世代在贵州定居下来，并且形成了以姓氏为主体的村寨。比较典型的例子有沿河县的崔家村系由明代中原屯军官兵中崔姓子孙聚居、沿袭并发展而成的村寨。具有代表性的村落还有许多，如修文县马家桥乡艾家湾、印江县缠溪区曾家坳等。

(3) 历代统治者强行迁徙中原及长江流域人口稠密地区民众入黔，以充实地广人稀的边陲之地，开垦土地，借以巩固封建统治，又可应付少数民族的反抗。

(4) 江南诸省破产农民、流商迫于生计迁居贵州以谋生活。

明代之前入黔的移民，以河北、河南、山西、陕西籍的屯民为主。明代之后，移民则以江南各省以及长江流域人口密集地区的移民为主了。到了清代，又形成了以北方人为主，四川、广西自发移民为辅的状况。

各路移民进入黔地，他们远离故土，在贵州这块地广人稀、少数民族居多的环境里，更加重了对远土故乡的怀念之情，故土的风俗、岁时礼仪、祭祀庆典、娱乐形式等均得到了继承和保留。

由于明、清之后移民人数激增、来源复杂，各地移民的习俗信仰也相互影响，甚至汉族与诸少数民族之间也发生了一些文化上的融合。对于这一点，《贵州通志》也有一些描述：

“黔之先民率多迁自中州故土，秀士而文，农朴而力，室无踰阃之，言道有履霜，蒿殊为近古百战以来，五方杂

糅，典型既坠，习靡风移，非其旧矣……”变成了一种杂乱、混沌的状况，“近迎之神，各异其銜，愚夫愚妇，相沿不知。”

对于黔贵地区文化形态的形成，经济因素的影响也是不容忽视的。

由于偏居一隅，山势险恶，水流湍急，交通极为落后；加之耕地面积狭小、日照不足，农业始终欠发达，贵州的经济自古落后于江南、湖广和四川。少数民族地区经济则更加落后，有些民族直到近代还生活在刀耕火种的原始经济形态之中。因此，教育落后，人口素质低下，民众愚昧无知，又缺医少药，积贫积弱，终于在这块土地上形成了近代文明难以渗入的封闭土壤。迷信陋习在此长期得以孳生和繁衍。

少数民族众多也是贵州地域文化复杂、人文环境特殊的因素之一。

在贵州境内，生活着苗、侗、布依、彝、壮、水、回、仡佬、瑶等少数民族，是我国少数民族聚居较多的一个省份。在贵州的这些少数民族中，属于汉藏语系苗瑶、壮侗语族的民族为人数最多、占地最广的一支，其次是汉藏语系藏缅语族的彝族。各少数民族在省内的分布情况大致如下：

苗族，分布最广。包括黔东南苗族侗族自治州境内各县，黔南布依族苗族自治州境内各县和黔西南布依族苗族自治州各县。此外，省内尚有若干独立的苗族自治县，如黔北的松桃苗族自治县，安顺附近的镇宁布依族苗族自治县，关岭布依族苗族自治县，以及黔西的威宁彝族回族苗族自治县等。

布依族，分布的范围仅次于苗族。包括黔东南苗族侗族

自治州、黔南布依族苗族自治州和黔西南布依族苗族自治州以及若干个独立的自治县，即镇宁、关岭、紫云等县。

侗族，主要分布在自然条件相对较好的黔东南。那里水源充足，农业相对发达。

彝族，主要集中分布于自然条件相对较差、地势较为高峻的威宁地区，交通不便，经济落后。农业较落后，但牧业相对较发达。境内的草海是全省面积最大的内陆湖泊，面积约为46平方公里左右。

水族、回族、壮族、仡佬、瑶等少数民族人口相对较少，部分人口呈散居状态。

黔贵地区自然的、人文的环境背景形成了黔贵文化的生态状况，对这一地区久盛不衰的鬼雉文化的蔽护及保留起到了特殊的催化、促进作用。

（二）兴盛的黔贵鬼雉文化

贵州的鬼雉文化表现于汉族移民和当地少数民族的日常习俗、文娱活动和信仰观念之中。本节仅对贵州地区的汉族居民的鬼雉事象加以介绍，该地区其他少数民族鬼雉将在下一部分谈到。

前面提到贵州境内汉族居民的构成和来源，从中我们似乎会形成一种这样的印象，即贵州地区的鬼雉文化完全是植入的，是“舶来”的。可是，实际情况并非如此。虽然汉族居民进入贵州已有较悠久的历史，他们带入了中原及江南各地的先进文化，但是黔地所固有的文化对于移民的影响是不容忽视的。其中，古夜郎文化对人们精神生活的影响较大，

在一定程度上应该是黔贵鬼雒文化的一个重要源头。

(1) 古夜郎文化的余音

古夜郎国，自战国至汉代，为贵州地方王国。夜郎亦为古族名和古县名，到西晋时改为郡名。唐代天宝元年时（公元742年）废此名，改称珍州置。治所在夜郎（今正安西北）。

关于夜郎国的存在和影响，史学界颇有争议。笔者认为，古夜郎及夜郎文化的存在是肯定的。

自《史记》问世以来，“夜郎自大”的典故就开始在民间广为流传。

据贵州省文物考古部门的考证，古夜郎国的故地就在今贵州境内，具体地区是以安顺为中心方圆数百公里的地域之内。

据《后汉书》记载，夜郎国：“东接交趾，西有滇国，北有邛都国。”即指今贵州西部地区。其疆域包括今云南东部、东北部；四川南部及广西西北部地区。在夜郎国的历史上，其疆域范围在两汉时期一度十分辽阔，曾为西南夷中幅员较广、人口较多的一国。

据《云南通志·夜郎考》中记载：

“由是以言，则犍为郡之南广、汉阳、朱提、堂琅；柯郡之平夷、夜郎、谈指、同并、漏江、毋单等县；益州郡之铜濑县，均皆夜郎地也。夜郎一国，于汉为十四县，故曰：‘夜郎最大。’”这个背景恐怕就是夜郎人形成“夜郎自大”观念的原因之一吧。若按今日的行政区域划分来看，古夜郎的疆域在其盛期一度达到了东至黔东的岑巩、施秉；南及紫云；西达云南的昭通、会泽和巧家；北抵四川宜宾、筠连和

琪县。

从自然地理的区位来看，古夜郎国的位置十分闭塞，地处云贵高原的苗岭山脉与乌蒙山脉之间，山高水急，人口多聚居在以安顺、镇宁、六枝为中心的平坝地区。据清代道光年间郑珍据《宋书·州郡志》的指点而提出的：

“计宁州属郡去州治道里，夜郎太守治夜郎，较牂柯太守治万寿近五百里，故定夜郎郡治在今安顺府境。”因而形成了以安顺为中心的夜郎文化区，也为安顺日后具有“黔之腹、滇之喉”的地位打下了基础。

作为贵州土著文化一部分的古夜郎文化，其具体的文化特征表现在以下几个方面：

崇尚鬼神、盘瓠图腾、崇竹拜笋、铜鼓崇拜。

夜郎是“百越”民族的后裔，“百越”人的文化对夜郎的影响尤深，一直到在当代贵州生活的苗、瑶各个少数民族居民中，“百越”与夜郎文化的遗痕都十分清晰。据《华阳国志·南中志》载，南中居民为“濮僚”，穿胸、儋耳之俗与目前当地民族的服饰十分相近。《隋书·地理志》也说：“俚僚贵铜鼓，岭南二十五郡处处有之。”这与贵族地区诸多民族至今敬奉铜鼓、铜鼓文化遗风犹存的状况是相符的。

崇尚鬼神：

根据已故民族学家田曙岚先生等一批学者的推论，现今生活在夜郎故土上的苗族、布依族、仡佬族和瑶族的先民即为古夜郎国的土著居民。田曙岚先生在任贵州省民族学研究所所长期间，曾依据大批历史文献，并深入这些民族的生活之中进行实地考察，得出了这一结论。他指出，古夜郎人的许多信仰观念和生活习俗仍然存在这些民族身上，其中，

崇尚鬼神、信奉神灵是一个重要方面。

作为夜郎居民之一的“僚夷”，普遍流行对鬼魂的崇拜。《周书·异域志》曰：“僚者……俗畏鬼神，尤尚淫祀祀巫祝。”这种观念在夜郎的后裔，即现今苗、布依诸少数民族中仍十分盛行。从这一点，也反证了古越人与古夜郎人之间存在着族属关系。

《史记·封禅书》载：

汉武帝元封二年（公元前109年）初，“是时既灭两越，越人勇之乃言，越人俗鬼，而其祠皆见鬼，数有效。昔东瓯三敝鬼，寿百六十岁。后世怠慢，故衰耗。乃令越巫立越祝祠，安台无坛，亦祠天神上帝百鬼，而以鸡卜。上信之，越祠鸡卜始用。”

《宋史》中亦有关于布依族民间存在逢“疾病，击铜鼓、砂锣、鸡卜以祀鬼神”的风俗。

明代郭子章《黔记·仲家》有“布依人占卜以茅或铜钱、鸡骨”的记载。

直到今天，贵州镇宁布依族、苗族自治县六马区和紫云苗族布依族自治县火花区的布依族民间雒坛中，仍然盛行以符咒治病的“白巫术”和以“缚鬼轩魔”为目的的“黑巫术”。布依族的端公（即雒师）仍保留着以行“鸡卜”来治病除灾的习俗。

盘瓠图腾：

在贵州的苗、瑶诸民族中，历来普遍信仰和祭祀“盘瓠”。

清人陆次云在《峒溪纤志》中曰：“苗人，盘瓠之种也……尽夜郎境多有之，以十月朔为大节，岁首祭盘瓠，揉

鱼肉质于木槽，扣槽群号以为礼。”

在诸如《风俗通义》、《后汉书》、《山海经》等历史文献中，都一致认为“盘瓠”是对狗图腾的崇拜。后来的史籍如《太平御览》也持同样观点。

根据苗族民间普遍视狗为图腾并结合一系列与此有关的民俗现象，笔者认为，所谓“盘瓠”可能是为纪念在苗族历史上与异族征战中立下战功或阵亡的以狗为图腾的部落集团首领，并附会以狗的图腾形象。关于这个假说，有一些证实实例。例如1975年，在黔西南布依族苗族自治州的兴仁县二号墓葬中，出土了一株铜制摇钱树，树上装饰有一个币型物，上面饰以双重环纹和飘舞的彩带。在这个币形物上立有一只体态肥硕的梅花鹿，它满身斑点，口嚼灵芝，目视前方。在这只鹿背上有一尊形象怪诞的骑士，它狗首人身，长鼻张口，上身赤裸，下身系一树叶形围裙，右手持矛，腰间插以锋利的匕首，俨然一副威武而不可侮的姿态。笔者认为，这极有可能是所谓“盘瓠”的形象。此外，国内学者还有一种推断，即认为“盘瓠”是苗族先民在征战中杀了犬戎部族吴将军后而以“盘瓠”自封的。

在现代苗族雉坛和苗族民间口头诗歌等文化作品中，诸如《盘瓠王开天地》之类的《造天地歌》是十分流行的。特别是流传于黔西北地区雉坛的诗歌《盘瓠》、《混沌天地》、《盘瓠王制天地》等，均十分细致地描绘了那位狗首人身的开天辟地英雄。

对于盘瓠崇拜，在贵州瑶族的信仰和习俗中也多有表现。如瑶族民间有关盘瓠的故事极为丰富，人们普遍认为盘瓠源于龙犬。在其神话故事《过山榜》和《评皇券牒》中也

传说狗是瑶人的祖先，因而瑶民禁食狗肉，并在每年的除夕和新年以及尝新节中祭狗。对于狗的图腾崇拜也能通过瑶民的服饰文化体现出来，例如，在其服装的领口、袖口、裤沿和胸襟两侧均有“盘瓠”的弯形花纹和图案。

关于“盘瓠”崇拜，另外还有一些解释。据《搜神记》记载：高辛氏有老妇人，居于王宫，得耳疾。后由此老妇耳内挑出一条“大如茧蚕”的顶虫，后化成一条五色犬，名盘瓠。又据《艺文类聚》卷一引《三五历记》云：“天地混沌如鸡子，盘古生其中，万八千岁。天地开辟，阳清为天，阴浊为地，盘瓠在其中，一日九度；神于天，圣于地。天日高一丈，地日厚一丈，盘瓠日长一丈；如此万八千岁，天类极高，地类极深，盘瓠之君，龙首蛇身。”是《广博物志·卷九》引《五运历年纪》中诸考据而得出的结论。

在今天的贵州，苗、瑶、白、侗、黎等少数民族均奉“盘瓠”，如苗族有“盘王”、侗族有“开天辟地歌”；白族史诗亦有“创世纪”等等，均把盘瓠尊奉为人类的史祖。

在许多中国典籍中亦将盘瓠写作盘古，特别是在中国有关的神话传说中，盘古开天辟地创造世界的传说最为常见。《三五历记》中有如下记载：

不知多少亿万年之前，太空里突然漂来一个像巨大鸡蛋似的星球，在无边无际的黑暗之中运行，四周是死一般的寂静。巨星内部逐渐变出一个人形之神，他就是盘古。盘古在这个巨星中沉睡着，犹如婴儿在母体子宫中沉睡一样。一万八千年过去了，盘古醒过来了，他挥动巨斧，猛地一劈，只听得一声巨响，巨星分开成为两半，上边的一半升腾起来变成了蔚蓝的天空；下边的一半伸展开来，成了厚厚的地。盘

古死后，右眼变成了太阳，左眼变成了月亮，血液变成了江河湖海，毛发变成了草木，呼吸变成了风，声音变成了雷，笑容变成了霞光，忧伤变成了乌云。从此，我们便有了这个世界。

崇竹拜笋：

东晋穆帝（公元345—361年）时，常璩所撰《华阳国志·南中志》中曾记载了关于竹王的传说。刘宋时范晔（公元398—445年）所撰《后汉书·西南夷传》，又记载了夜郎竹王的传说，其内容与《华阳国志》所载基本相同。

《华阳国志·南中志》：

“有竹王者，兴于豚水。有一女子浣于水滨，有三节大竹流入女子足间，推之不肯去。闻有儿声，取持归，破之，得一男儿，长养有才武，遂雄夷狄。氏以竹为姓，捐所破竹于野，成竹林，今竹王竹祠竹林是也。王与从人尝止大石上，命作羹，从者曰：‘无水’，王以剑击石，水出，今王水是也……后西南夷数反……武帝转拜唐蒙为都尉，开牂柯……因斩竹王，置牂柯郡，以吴霸为太守……后夷人阻城，咸怨诉竹王非血气所生，求立后嗣。霸表封其三子列侯，死，配食父祠，今竹王三郎神是也。”在今天的贵州各地崇竹的习俗仍然各行于诸少数民族民间。如布依族雉坛上，至今尚保留着以竹笋壳刻制雉面具的现象。雉面具的神性也通过竹笋壳的中介而得以传播。仡佬族民间也有奉竹为村寨图腾的实例。

铜鼓崇拜：

铜鼓，原是一种打击乐器。唐代诗人白居易有诗：“王螺一吹椎髻耸，铜鼓千击纹身踊。”正是对当时少数民族以

铜鼓为乐器进行歌舞庆典活动的描写。但是，铜鼓的地位不仅限于打击乐器，它后来又逐渐演化为权力的象征，民族的崇拜物。中国南方许多少数民族均视铜鼓为神圣的祭物，平时珍藏在有地位、身份的族长和头人家中，每当重要节日或庆典活动便搬出来顶礼膜拜，作为礼器的功能甚至超过了作为打击乐器的功能。

在昔日古夜郎的故地贵州，诸少数民族民间的铜鼓崇拜成为当地一种独特的文化现象。以布依族为例，使用铜鼓和铜鼓崇拜的历史是悠久的。近年来我国考古工作者在黔西南布依族苗族自治州的普安县发现大批铸造铜鼓的沙石范，范上有诸多“鼓形符号”，按年代推断应为汉文帝年间，即公元前179—157年间。这一地区的古地名中又有“铜鼓山”之名。^①这说明布依族先民远在两千多年前就已开始制造铜鼓了。到了晋代，史籍中出现了“俚僚铸铜为鼓”^②的文字记载，并且有专文描述布依族先民对于铜鼓崇拜的史实。如晋人裴渊在其文中有：“有鼓者号为‘都老’，‘群情推服’。”^③可见以铜鼓作为权力的象征，成为氏族、部落集团的崇拜物是由来已久的。在以后历代的典籍之中，描述这类现象的记载还有很多。隋代有“俚僚贵铜鼓，岭南二十五郡处处有之”^④的记载，这里所谓的二十五郡西部就是布依族先民的聚居地。唐代诸谢的“聚击铜鼓”，^⑤宋代“夷僚疾

① 见清·康熙后《贵州通志·蛮僚》。

②③ 见晋·裴渊《广州记》，转引自《后汉书·马援传》（唐）章怀太子注。

④ 见隋·《隋书·地理志》。

⑤ 见唐·《唐书·西南蛮传》。

病，击铜鼓、沙锣以祀鬼神”^⑥的记录，甚至十分确切地指出了铜鼓在宋代的“夷僚”民族中已经参与了鬼雉之事，成为鬼雉习俗中的重要道具。应该特别指出的是所谓的“僚”是一个十分笼统的概念，它包括了有布依族在内的许多西南地区少数民族的先民。明代的万历年间，在现贵州黔西南布依族苗族自治州的兴义县生活的布依族先民仍然在铸造铜鼓、供奉铜鼓。^⑦由于明朝封建统治者的民族歧视政策，贵州各少数民族爆发了反抗斗争，风起云涌，层出不穷。据文献记载，当时的铜鼓又成为召集民众、起兵暴动的号角和团结象征。著名的布依族领袖有王乃等人。

到了清代，有更多的文献记载布依族先民使用铜鼓、信奉铜鼓为圣物：“丧葬，……击铜鼓”，^⑧“岁时，击铜鼓为欢”，^⑨“婚姻，……会聚击铜鼓”，^⑩居丧“击铜鼓，邻村闻鼓声毕至”。^⑪近代以来，布依族民间保存的铜鼓基本上属于“麻江型”，现存贵州省博物馆的该型铜鼓达八十余面（1954年出土，麻江县谷硐墓葬），仅来自布依族地区的就有五十九面之多。

这种所谓“麻江型”铜鼓，一般以青铜铸造，鼓面直径一般较小，不超过五十厘米。鼓身分成胸和足两段，其中有突起棱一道，偏条耳有孔，鼓面的装饰花纹十分讲究，几乎所有的图案纹饰组织均以同心圆为平面构成，中心位置是太

⑥ 见宋·《宋史》卷四九五。

⑦ 李衍垣：《我国南方少数民族铜鼓的历史演变》。

⑧ 见清·乾隆《独山州志》卷三。

⑨ 见清·乾隆《贵州通志·苗蛮》。

⑩ 见清·道光《安顺府志》。

⑪ 见清·道光《安平县志》。

阳纹，光芒四射，象征崇日的理念，也有学者认为这是发音远播的象征。光晕部分又分宽、狭二圈，主晕被装饰以“游旗纹”，其余最常见的纹饰就有山形纹、心形纹、角形纹、乳丁纹、栉纹及各式云雷纹等。

在贵州的中部、西部布依族地区，几乎每个大的村寨和大姓大户人家，都存有一面到数面铜鼓，也有数寨共一面的，作为合礼器、乐器为一身的铜鼓，保存数量的多寡也是地位高低的表现。铜鼓平时被保存在有一定威望的人家中，用时才抬出来。西部地区的布依族，对于铜鼓的膜拜最为虔诚。他们奉鼓为神，以红绸系于两耳，表示驱疫逐鬼，平时以布包裹，不让铜鼓“见天”。如需由甲家抬往乙家时，也必须以专用红布包紧扎严。故此，在需用之时，也仅限在室内敲击，而且必须是在诸如过年、办丧事和祭祀活动等庄重场合之下，才能去敲打演奏。击铜鼓也必由“老摩”（布依族傩师）亲自敲击，或由他指定专人代替，旁人不得触动。击铜鼓是有鼓调的，一般为十二调，在布依族存有铜鼓的村寨和大姓中，均由懂得鼓调的傩师来敲奏。

古夜郎文化与诸“夷僚”文化之间是融会贯通的，关于铜鼓崇拜的记载也说明了这一点。有关两者之间的族属问题就不在这里论说了。

(2) “舡神”地区的鬼傩

所谓的“舡神”就是傩堂戏的俚称。“舡神”地区，就是那些傩堂戏流行的地方。

贵州地处边陲，汉民族迁入后，带来了一些原来盛于中原地区的许多迎神、祀神、逐鬼驱疫之类的习俗。由于汉民族和兄弟民族长期生活、劳动在一起，他们之间的许多习俗

已难分彼此，一些宗教意识也互相影响，有的甚至合流，使得一些附以迷信色彩的聚戏娱乐得以保持和传承。“舡神”即为一种本源于中原、后兴盛于贵州各地的鬼雉文化形式，只是其表现已趋于世俗化了。

历代移民定居于黔地，使得中原的文化与贵州地区固有的土著文化在不断地融合，距离日渐缩小。语言、文字、生活习俗皆发生同化。唐《云溪友议》载，当时贵州黔中一带地方，“凡是谿岛呼吸文字，皆同秦汉之音。”谢庭芳在《辨惑论》（卷四）中提到的：

“世俗以疾咎神鬼者，众矣，至疫气流行，则曰‘有主疾之神家至而户守之。妖由巫兴，更相煽惑是故。病疫之家，人皆惴惴焉，无敢踵其门而问之，甚而父子兄弟，亦不相救’”等宗教迷信习俗也渐盛于黔地。

《宋史·蛮夷列传》、《大元一统志》和明、清各代黔地诸县地方志中，对于这种寓“祭鬼弭灾”的愿望于大众化的“舡神”活动的记载均十分详尽。“舡神”最终将驱赶恶鬼、拜巫除疫、娱神娱人等愿望合而为一，雉堂戏的民俗性、宗教性与社会性就通过这种复杂的现象表现出来。

黔北、黔东和黔南各地是“舡神”活动十分盛行的地区。这些地区居住着众多的民族，佛教和道教在影响汉民族思想观念的同时，也影响着少数民族的宗教意识。但是，这些比较“正统”的宗教并未完全取代兄弟民族的固有信奉，比如，仡佬族、土家族和苗族人民都崇敬“青苗土地”神，各山寨均立神坛加以供奉。各少数民族都有自己的巫覡或鬼师，祭祀神鬼时，都由巫人主持和组织。巫师身着特殊的服装，口诵咒语，边舞边唱，借手中的铜铃、师刀、牛角等法

器与鬼神进行交接。巫覡们平时多与民众一起劳动，每当寨中民众逢吉、凶、福、祸之事便请他们前来设坛相助，这一民俗在黔地的历史上亦如此。

据《大元一统志·思州军民府》记载：“蛮有佯伢、伢佬、木摇、苗、傩……数种。疫疾则信巫屏医，专事鬼神，客至则击鼓以迎。青菁险恶，则芟林布种，俗谓之刀耕、火种。”

在元代的思州军民府所管辖之地，即今天贵州黔北诸县，包括今沿河、务川、德江、思南、石阡、镇远、三穗、天柱、铜仁和松桃等县，以及四川的秀山、酉阳和湖南湘西的麻阳、芷江和新晃等县。元代的四川涪州受“鬼傩文化”的影响，神头鬼面的“川杂剧”已兴盛于涪州街头，这种杂剧对后来的贵州傩戏的影响是不能低估的。到了明代，随着长江流域各省向黔地大批移民，一些曾盛行在其他省份的“遇节祀神”民俗也被带入贵州，前对黔北汉族聚居区产生影响，后又渗透到黔西、黔南的少数民族地区。在明、清的地方志及大批史籍中，有关“舡神”、“遇节祀神”和“盛装神像”的民俗和娱乐情景均有详尽记载。

清乾隆年间重修的《贵州通志》对于黔北各地的民间“舡神”也有“惟尚巫信鬼，陋习未除”的记载。对于黔北汉族民间的鬼傩之事，《沿河县志》有极为具体的记录：

“男巫曰端公，凡人有疫病，多不信医药，属巫诅焉，谓主跳端公。跳一日者谓之跳端公神，三日者谓之打太保，五日至七日者谓之大傩，城乡均染此习。冬季则无时不有，胡端禁端公论，谓黔蜀之风教之至。”

傩堂戏和舡神在清代末期仍十分普遍，流行范围也更为

广泛。“木老祭鬼画图”是一幅清代《贵州通史》中的插图，图中有这样的解说：“祀鬼用五色旗，遇节则鼓歌迎娅。”^①图中所绘情景，正和今日傩堂法事中的“送船”相似。“舡”与船周义。据清代所修《独山县志》、《桐梓县志》和《黎平县志》记载，这些地区的汉族与兄弟民族，凡遇有疾患者，均不服药求医，而是认为有鬼作怪，于是请巫人（傩师）驱逐禳，名曰“跳端公”，掌握法术的男子被称为“傩公”，红脸长胡须的面具是其外貌特征。另外一个“傩婆”，头戴白面女人假面；这一对傩神的身边还供奉一个神案，上供二小神头，称为“五猖”。巫人们则鸣锣击鼓，巫师身披红裳，头顶七佛冠，右手持神带，左手执牛角，或吹或歌或舞。鼓乐的击打声，抑扬的歌声，潇洒的衣裙，昏暗的灯火，面无表情的观众……构成了一幅神秘的图画。到深夜三更之时，这种活动就达到了高潮，大巫两手挥诀，小巫们则头戴各式鬼面，在黑暗中狂舞，名曰“放五猖”。这是法事活动中的高峰，神头鬼面戏就在这种热闹的场面中结束了。

关于“舡神”活动中的掌坛法师端公，各类史籍方志的记载亦很完整。由于是整个“舡神”活动的主持者，他必须从事学法，并获得上辈师傅发的“凭证”（执），只有这样的传承关系，群众才给予他傩师地位的认可。在这位端公死后，必须由其徒弟将他的“执”，以独特的方式焚毁，并声称只有这样做，他才能上天去和先辈师祖们团聚。一般来讲，在贵州地区的端公都是半职业性的行傩者，平时在乡间务农，仅在有人来请他去“舡神”时，他才从事傩事活动。

^① [清]《贵州通志》卷三十。

“舡神”活动并不是只由端公一人去完成的。确切地讲，这种傩事活动是由一个以端公为首的“舡神”小组一道去完成的。这是一个由五到七个成员组成的小组，在整个活动中，每个成员都要各司其职，他们必须密切地配合，要不断地敲锣和轮换击鼓，帮助端公诵颂傩事咒语，并轮换司行法事。有时还要兼演出小杂剧以烘托气氛，所以每个成员都极其繁忙。应主人的邀请，他们在各地走村串寨，每到一处，就把热闹带到那里。人们称呼他们是“土先生”。当然，他们的活动也带有明确的经济目的，在他们处处受到热情接待的同时，酒肉相待和获取报酬也是理所当然的了。

关于端公，史书中记述他们“曼声徐引，若恋若慕，电旋风转至夜深”。端公由于是整个傩事活动的主角，所以，在一般人心目中，端公就是一位能呼风唤雨的英雄，他能通神祀神，连歌带舞又能娱神娱人。端公的法事是要把各种害人的鬼怪和使人病疫横生的瘟鬼驱赶跑，并把鬼怪们“送”至寨外或河溪之中，警告他们不得侵害主人家和村民们。从这一过程来看，端公所进行的整个傩事与古代的宫廷之傩是十分相似的。与古代的宫廷傩相比，傩事活动在偏远的贵州肯定是更加社会化和世俗化了。至于端公这种称谓的由来，可能与《礼记·祭义》中的“以端其位”有一定联系。他的作用实质上是将巫人与傩人的作用合二为一，成为一个具有双重身份的“法师”了。

虽然傩信仰尚未发展成一种成熟的宗教，但是，在贵州“舡神”地区的端公却有着自己的诸多派系。例如影响较大的有“淮南派”、“上坛派”、“下坛派”、“雷庭派”、“娘娘派”等。从这一点来看，可以证明“舡神”活动的历史是相

当悠久的，而且不论哪一个派系均凝聚了众多的信奉、追随者。所以也可看出，“舡神”活动的参与面之广，在民间的影响之深。

正是由于派系林立，各路端公之间也存在着激烈的竞争。所以，不论哪一个派别的端公都掌握着一些拿得住人的“绝活儿”。比如，他们一般都会一些类似气功、硬法之类的“法术”，或是可以赤脚在烧得通红的犁铧口上来回磨擦，然后把受过高热的脚放在风湿病人的患处治疗病痛；或是可以赤脚攀上“刀梯”而足部丝毫无损；或者赤足站在锋利的砍柴刀刃上……这类“绝活儿”既抬高了端公的地位，使他们有别于“凡人”，又为今后的“生意”做了“广告”。但巧妙之处在于，这些端公在进行这些“绝活儿”时都要口诵咒语，念数祖师及各神的名字后，才付诸行动。给人的感觉似乎是他们借助了神的力量。因此，对一些“信巫摒医”的信仰者产生了很大的欺骗性。

端公为人们“舡神”，祀神驱鬼，在人与鬼、神之间扮演中介者。所以，端公又必须是民间一些文化素质较高，记忆力很好，能把法事中的唱文、咒语、对白记得清晰，同时又具有很强的艺术天赋的人，既要能歌善舞，又要把神头鬼面的各种角色扮得合乎逻辑和剧情要求。另外，端公们还必须有一副好身板，体弱多病者则很难胜任。

贵州地区的鬼雉文化是十分丰富的，除了以上那些内容之外，贵州各地的雉舞、雉戏、雉工艺等各种形态还有很多，本文将在后面的章节中详细介绍它们的情况。

第三节 少数民族地区的鬼雉

我国是由五十六个民族组成的多民族国家，除汉族之外，还有五十五个少数民族。虽然这些少数民族的人口总数并不多，但是他们与汉族人民一样具有悠久的历史 and 灿烂的文化，也为祖国的发展，特别是边疆地区的开拓和发展贡献出自己的聪明和才智。

关于各少数民族的神秘文化，目前国内的研究工作是不够深入的。由于历代封建统治者对各周边少数民族采取了歧视的政策，对于各少数民族的文化传统漠然视之，从未加以应有的重视，所以，我们才看到了一个既缺乏充足的史籍史料，又缺少生动完整的第一手资料的民族学研究现状。

从鬼雉文化的发育特点及对其研究的现状来看，我国西南若干省区的少数民族鬼雉文化表现比较典型，国内学者对其研究也相对较为全面和深入。

依笔者的分析和实地考察，我国西南地区少数民族的鬼雉文化在汉藏语系苗瑶、藏缅、壮侗语族的各族民间发育较为成熟，表现较为典型。苗瑶和壮侗语族的诸少数民族均具有悠久的文化、历史，鬼雉信仰和崇拜仅仅是其文化体系中的一个侧面。本章节将从苗瑶、藏缅、壮侗语族的少数民族文化生态入手，展示其神秘文化的成因；并且以这三大语族的彝族、侗族和布依族为例，进一步展现鬼雉文化在这几个少数民族现代生活中的状况。

(一) 文化生态的概述

对于苗瑶、藏缅和壮侗语族的国内各少数民族而言，他们的传统文化在发生、发育、发展和进化的过程中时刻受到了自然环境、人文因素的影响，而漫长的历史沿革又使他们的族属来源、文化交往、习俗形成、艺术表现发生了很大的变化，让人难以窥其究竟。

(1) 自然环境

苗瑶、藏缅和壮侗语族的各少数民族，生活在我国西南各省区，特别是西藏、四川、云南、贵州和广西等地。其中，尤以云南、贵州和广西等省区人口最为集中。关于贵州省的自然生态环境，在前面的文中已有叙述，本节将着重分析云南省的自然生态环境，把云南诸少数民族的文化发展置入一个整体的环境系统中加以考察，以便找出鬼傩文化在云南少数民族中发生、发展的规律，最终勾画出其总体的面貌。

正是由于云南省有着自然环境和人文环境的双重复杂性，所以本章节选择云南为既带有典型性又带有普遍性特点的研究样本，以求起到举一反三的作用。

云南省，位居云贵高原的主体部分，地理条件十分复杂。西北地势高，南部较低，地形错综复杂。横断山及其余脉盘踞省境西部，北段高山大河平行排列，自西向东依次为高黎贡山、怒江、怒山、澜沧江、云岭、金沙江、玉龙雪山，山地平均海拔 4000 米左右。各河谷强烈下切，形成了险峻幽深的峡谷，高差达 3000 米以上，形成了著名的滇西

纵谷区，交通困难、信息闭塞。元江以东为云贵高原主体，地面波状起伏，分布有众多的坝子，其中以滇池坝、玉溪坝和曲靖坝较为著名。

云南气候属亚热带—热带高原型湿润季风气候，由于纬度较低，短距离之内存在高差十分悬殊的地形变化，故产生了“四季如春，一雨成冬”的气候特点，气候呈明显的垂直变化特点，干湿季节分明，类型多样化。山势峻峭、河流急促、峡谷幽深、地貌复杂、气候多变、四季如春是云南省的总体自然特点。

(2) 人文生态

由于云南位于我国西南边陲，西部、南部，与东南亚的缅甸、老挝、越南三国交界；东部、北部，邻广西、贵州、四川和西藏等省区。明代置云南省。古为滇国现乃简称滇。人口近 4000 万，主要民族为汉、彝、白、哈尼、壮、傣、苗、傈僳、回、拉祜、佤、纳西、瑶、藏、景颇、布朗、普米、怒、阿昌、德昂、蒙古、独龙和基诺等，是我国民族最多的一个省。在省境内属于藏缅语族的少数民族有藏族、彝族、白族、普米族、哈尼族、傈僳族、纳西族、拉祜族、景颇族、阿昌族、怒族、独龙族和基诺族，其中尤以彝族分布最广泛，分布在滇中、滇东、滇南、滇北的广阔区域，是整个云南的少数民族中人数较多、分布较广和影响较大的民族。具体分布和聚居的情况是：滇东北部的彝良、昭通地区；滇北的楚雄彝族自治州、宁蒗彝族自治县；滇中的路南、峨山、新平等彝族自治县；滇南的红河州和普洱、景谷、江城、元江县等彝族自治州、县；滇西地区的巍山、南涧景东等彝族自治县。除彝族外，白族、哈尼族、傣族和苗

族均为人数较多的少数民族。

从历史上看，云南地区的藏缅语族和苗瑶、壮侗语族诸少数民族，均大体于公元1—3世纪逐渐在现聚居地定居下来，其后，又逐渐扩散到邻近地区。在公元8世纪前后，云南哀牢山北部和洱海地区出现了六个奴隶制领主集团，史称“六诏”（六王），其中“蒙舍诏”（今巍山）的首领皮罗阁于公元783年统一了“六诏”，建立了“南诏”政权。直到公元13世纪的元朝，“南诏”被元军征服为止，前后达五百余年的统治，奠定了彝族在云南、贵州、四川等地的地位。

苗族是生活在西南地区的一个人数较多的民族，广泛地分布于贵州、湖南、云南、广西、四川等省区。尤以云南和贵州两省人数较多，居住较为集中。贵州地区的苗族分布已在前面的章节中谈到，这里主要介绍云南地区的苗族情况。

苗族来源于古代的三苗。据史书记载，三苗的故地在黄河下游地区，公元前21世纪的大汶口文化即是“三苗文化”的表现形式。^① 主要分布在今山东境内，北抵辽东，南达江苏。在这一广大地区，“三苗”创造出灿烂的“黑陶文化”。在山东博兴县东南旧有薄姑国（音译），这与苗人以“盘瓠”为图腾是音同的。在尧、舜、禹时代，三苗被击败而分裂，一支入“三危”（今甘肃敦煌东南，又说为甘肃陇西县西北）。^② 另一支与狄人集团结合、变为犬戎，直到今天，苗族仍然奉行狗崇拜。古苗族称人为“仆”，称狗为ku，与“盘瓠”的古音一致。由于语音相近的关系，“盘瓠”由“葫芦”变为“狗人”。于是书中有“妇人盛瓠中，复之以盘”

① 《西南民族研究》第178页。

② 见《书·尧典》“窜三苗于三危”。

和“俄顷化为犬，其五采，因名盘瓠”^①的记述，把苗人与狗崇拜之间的关系写得十分形象。实际上，今天的汉族有相当一部分是源于三苗的，这一点在苗族古歌中有许多记载。最典型的一例即为三苗把汉族和自己都称为 fa，义即瓜。因而产生了“葫芦崇拜”。我们于是可以从“狗”——“葫芦”——“盘瓠”——“瓜瓢”这一系列概念中看出苗族的渊源。

这一地域的瑶族也是一个人数较多的民族。瑶、苗本为一族，南北朝时期（公元 420—589 年）瑶族才从苗族中独立出来，称“莫徭”。传说因其不向官府服徭役，乃被附会为“莫徭”。但从发音上看，“莫徭”与“苗”同音。对于今日瑶族来讲，其族源也较复杂，从苗族分离出来的一支可能仅仅是族源中的主要一支，即所谓的“盘瑶”，与苗族一样信奉盘王（即盘瓠），同时也以狗和葫芦为崇拜的图腾。除盘瑶之外，亦有分支起源于古越人。据《越绝书》记载：“摇城者，吴王子居焉，后越摇王居之。”“通江南陵、摇越所凿。”这里的“摇”也可能为瑶族之瑶即春秋战国时期生息于江浙地区的古越人。从《山海经·大荒东经》“有困民国，勾姓……，有人曰王亥，两手操鸟，方食其头。王亥托于有易、河伯仆牛，有易杀王亥，取仆牛，河伯忿有易，有易潜出，为国于兽，方食之，名曰摇民”的记载中也可看出这一点。

傣族主要分布于云南的西双版纳傣族自治州、德宏傣族景颇族自治州及耿马、新平、元江、孟连、双江等傣族自治

^① 见《魏略》。

县境内。在《后汉书》中，傣族先民被称为“掸”，读为“胆”，实为古代长江流域的“但”人。

傣人盛行祖先崇拜，最崇敬的神是“披南”，即水鬼。在每年春耕之前，人们把沟渠通好之后必祭披南，然后才能放水灌田。泼水节的仪式也与祭披南有关。相互泼水以消除病之习俗的本身就是一种雉事活动。

布依族，古越人的后裔，昔日被称为“仲家”、“水户”。费孝通认为，“越”字可能源于壮语的“耙”，因此，布依就是用耙来耕地的人。古代人们将垦食骆田的越人叫做“骆越”，即包括了布依族先民在内。秦汉时代起，骆越人在黔地建立过夜郎国。关于这一背景已在前面的有关章节中论述过了。

布依族不仅居住于贵州，云南境内也多有分布。从布依族的族属来看，应源于百越民族集团，因此，布依人与百越其他族系一样，有着敬龙的传统。在布依族民间仍然流行着祭龙王的风俗。布依族是一个有着悠久文化传统的民族，其神秘文化十分发达，有关祖先崇拜、龙崇拜、鬼雉崇拜的事项十分普遍，有关布依族雉信仰的内容将在下面的章节介绍。

侗族，分布于贵州、广西和湖南等省区。侗族的族称来源于古越语，意为近水之处。与云南省的简称“滇”（意为水边的平地）为同义。侗由古越人的一支发展而来，大多依山傍水而居，因而得名。侗族最崇敬的神灵是萨岁，即为祖母、先祖母的意思。在侗族各村寨均建有圣母祠，对去世了的先祖母加以供奉。侗族同胞有着行雉除疫的习俗，由于受汉族的影响，侗族雉事也已明显汉化了。

(二) 各具特色的三类傩俗

(1) 彝傩——古朴苍劲的史诗

彝族是中国汉藏语系藏缅语族的主要一支。其悠久的历史构成了一幅辉煌、雄浑的史诗。特别是彝族的傩事，古拙中带有豪放，粗犷中含有悲怆，刻画出了本民族先民们与自然、与强敌艰苦搏斗、不屈不挠的精神。他们崇虎尚黑，供奉山神；尊祖崇竹，热爱自然，创造了丰富的精神文化。

彝族在我国西南地区分布很广，包括云南、贵州、四川三省和广西壮族自治区。但居住在不同的地区之彝族有不同的自称。如居于云南各地的彝人自称为撒尼，这里的“尼”为ni的译音，原意为虎。彝族历史十分悠久，在前文介绍该地区人文环境背景时已有简述。其安氏土司在贵州建立的罗甸王国时间稍迟，即蜀汉后主建兴三年（公元225年）。罗甸王国在元、明时代封疆辟土，范围包括云贵川部分地区，经济文化也盛极一时，特别是其中心地区，即贵州西部的黔西高原，生活在那里的彝民由于深得源远流长的民族文化之熏陶，直到今天仍然保留了许多如“活化石”般的古老文化习俗。彝族的傩俗就是其中最完整的一部分。

“撮特基”是流行于罗甸王国故土上彝族民间的傩事习俗。主要集中于贵州西部的威宁彝族、回族、苗族自治县境内，其中尤以位于威宁、赫章两县交界处的板底村最为典型，保留也最完整。

“撮特基”是一种彝族傩事的译音。从彝语的发音来看，“撮”的汉译为为人；“特”译为变化；“基”为玩耍、游戏、

舞蹈。故这种习俗就是祖先神的再现，即祖先（神鬼）变化为人的活动的游戏。活动中，人们头戴面具，装饰为祖先神模拟游戏，鬼变人、人变鬼，人鬼交接，内容与形式的统一是十分典型的。

鬼变成人的含义即祖先（神鬼）因为子孙们居住的地区遭受了灾害，内心不忍，便受了天神的差遣和恩准而送来种子和粮食，并帮助子孙们度过了灾荒之年。人变为鬼，即村民头戴雉面具而装扮为祖先神，通过一系列的表现形式来追叙祖辈们当年刀耕火种、开荒定居、繁衍后代的功绩，同时又有祖先们驱赶疫鬼、禳除灾难的表演，其内在寓意为神圣的祖辈们逐走了不吉利的灾疫并带来了吉祥幸福，让子孙们获得了美好的生活。

整个“撮特基”活动共分三个单元部分，即“撮特基”、“狮子舞”和“扫火星”三部分具有舞蹈性质的习俗表演。但是场面气氛的庄重肃穆，参与者的严肃认真使人感到并无娱人的气氛，而祭祀祖先、追思亡灵的氛围更浓厚。

撮特基

这一部分的活动具有一些简单的情节，有参与者六人。每一个角色都具有很强的象征性。因为是对远古祖辈的再现，所以采用了一些十分古怪的表现形式。比如，有的角色持古彝语对白；有的则以吸气的冲击声发音说彝族，据说是在模仿祖先在远古时的发声。六位角色均头戴粗犷的彝雉面具，表演具有很强的程式化特点，多模仿原始的劳动方式、生活方式。六位彝雉角色分别为：

栽安阿朴，彝语的意思是山林边的老者。相当于汉族的土地神或山神，头戴一顶长了长胡须的面具。

阿朴摩，相传是一位有着 1700 岁高龄的彝族寿星，头戴长白色胡须的面具。

阿达姆，汉译为彝族老妇，据说也是 1500 岁的老寿星，戴无胡须黑底面具。

阿夏，汉译为小娃，系阿达姆之子，戴无胡须面具。

马摩，汉族译为苗族老人，据说 1200 岁，戴有黑色胡须的面具。

里布，译为汉族老者，1000 岁，面具无胡须。但嘴部有一部分带有一道奇特的缺口，含义不明。

另外，在活动中尚有扮狮和扮牛者各两人，均头顶头饰，起配角作用。

栽安阿朴用常人的发音说彝语道白，其他角色均以吸气发音。除栽安阿朴外，其余人均以布条象征性地在身上缠绕几圈，表示远古祖先们是赤身裸体的。他们的站立姿态也十分奇特，采用箩圈形腿行走，两脚外翻，并手拄木棍，以行路困难、步履蹒跚来象征祖先从树上下到地面时初学直立行走的艰难。

仪式开始，人物均手拄一根削皮的木棍，由阿朴摩带领走入场地，在场地入口遇到栽安阿朴。

栽安阿朴：你们这些撮特是从哪里来的？

阿朴摩：我们是“撮特勾斗放”来的。

（阿朴摩先答，其余几个“撮特”随声附和，以下同。）

栽：你们来做什么？

阿：送粮食、桠枝（谷种）来。

栽：昨晚歌哪里？

阿：“谷仇本谷”歌。

栽：“谷仇本谷”那个地方怎么样？

阿：“谷仇本谷”那个地方，

同时一面收获，一面插秧。

粮食根根都有手膀子粗，

粮食的果果有两手合拳那么大。

采一颗就能当早饭，

半颗就能做晌午饭。

采一颗就能做晚饭。

在“谷仇本谷”，

分出了一枝粮食，

落在“阿余斗米”（东川），

在“阿余斗米”，

分出一枝粮食，

落在“古闹六居”（贵阳城）。

在“古闹六居”，

分出了一枝粮食，

落在“八滴薄邹”（威宁城边）。

在“八滴薄邹”，

分出一枝粮食，

落在盐仓土司家。

在盐仓土司家，

分出了一枝粮食，

落在“果戛院子”。（在什么地方表演，就落在什么

地方，这段叙事性的词文说完后，由栽安阿朴领颂，众“撮特”随着附和高声诵颂）

栽：在果戛这个地方，

种矮处得到丰收，
每个山凹的粮食，
像黄鹿儿一样蹦跳来，
像山顶的沙石顺地梭一样来。
水底的沙石变白银，
平地的泥巴变粮食。
一颗种子落地下，
万颗粮食滚进家来，
放在大仓里大仓满，
不装粮食它都自会满。
种一季够吃十年，
吃不尽，用不完。

然后，众“撮特”在阿朴摩的带领下开始了一系列模仿祖辈刀耕火种、伐木开荒的劳动表演。并在场地上真的燃起了篝火，象征当时开荒的山火。随后，就开始了象征整个农活的过程的模仿：

犁地、打地、烧地、撒灰、撒种、养牛、赶牛、收获、打粮、收藏……在劳动之后又有一系列生活过程模拟：

交谈、休息、抽烟、喂牛、性交、喂奶、小孩撒娇……
最后是庆丰收的敬酒。

从“撮特”在阿朴摩的带领下围着莽粒堆歌舞并由阿朴摩去请“栽安阿朴”来祝词。栽安阿朴提着一壶酒登场，并领颂，众“撮特”们又高声附和：

向粮食的头领苦最敬酒！

向粮食的新媳妇甜最敬酒！

向粮食的“白磨”包谷敬酒！

向粮食的表姐燕麦敬酒！

向粮食的兄弟洋芋敬酒！

向粮食的女儿白米敬酒！

向粮食的奴仆红豆敬酒！

向东、南、西、北四方的天神敬酒！

向火塘四方的神敬酒！

向送福禄的神敬酒！

“狮子舞”

彝雉中的狮子舞是明显受到汉文化影响的民俗活动。也是一场庆丰收、贺吉祥的雉舞，由两人同时舞狮，狮子的制法基本与汉族地区制法相同。

其程式依旧是由“栽安阿朴”把狮子请出来，然后由“阿朴摩”领舞。整个场面较为喜庆，包括“狮子笑天”、“狮子扑地”、“狮子滚绣球”三部分。每个动作均要到场地四角起舞四次；然后再到中间起舞一次。最后，有四个“曹蹬”跟着狮子转舞并以木棍为道具舞弄狮子，最后，在大锣、饺子的鸣奏中结束。

“扫火星”

这是整场“撮特基”活动中最典型的“雉仪”。

由于“撮特基”的活动都是在旧历正月初三的夜晚举行，整个活动直到十五夜晚才结束。这时间与古代的大雉是基本一致的。一般在正月十五那天夜半，待前面两段结束后就进行这段“扫火星”的神秘雉仪。据“撮特”们介绍，这是一种进行逐疫、纳吉、祀福和盼兴旺的活动。

栽安阿朴带领众“撮特”在全寨搜神，挨户进行，每到一家便先事逐疫驱鬼，然后由栽安阿朴向主人要酒，并称：

“拿你家的酒来敬神吧！”于是主人把早已准备好的酒拿给他，这是仪式的高潮，栽安阿朴站在火塘前把酒撒入熊熊的火塘，并领颂：（众撮特跟着齐颂）

哦！

狗年过去了，

猪年又来到，

猪年十二个月，

福禄财寿喜，

样样都留家，

样样都不扫，

扫除会带来的灾祸，

扫除会带来的口角，

扫除一切不吉利的患难，

牛瘟马疫扫，

猪瘟狗瘟扫，

鸡瘟羊瘟一起扫……

……各式各样的灾难，

都随着撮特们去哟。

去哟！去哟！随着撮特们去哟！

最后，撮特们又向主人要鸡蛋和麻，并从主人家房子的四角抽几根房草。待全寨的人家都走完之后，众人便来到寨外的路边（每年此时均在此地），将那些东西堆在一起，点火焚烧，火光冲天时众人高喊：“失火了！失火了！”表明全寨的火灾和一切灾难均已过去，大家就把烧煮的鸡蛋分吃掉，然后将所戴面具和其他道具在附近藏好，整个活动方告结束。

在彝族民间的“撮特基”习俗是有着深厚的生活背景和

历史渊源的。关于它的传说很多，其中比较常见的说法是这样的：

在很久以前的一年六月，忽然天降大雪，田里的庄稼全部冻死了，人们面临着颗粒无收的饥荒威胁，处在死亡的危险之中。就在这危急关头，天神遣来了“撮特”，送来了粮食和谷种，并帮助人们进行生产，为人们解除了困难。从那以后，人们每年都要举行“撮特基”以为纪念。

通过对这类传说的解读，我们可以看出，这种所谓的“变人戏”实为祖先崇拜的表现，这种能够变化的人就是彝族的祖先神。在这个特定的含意之内，亡人既可视作鬼又可视为神。当人们戴上面具、装饰为祖先神（鬼）进行这种人变鬼或鬼变人的交接模拟时，整个仪式的内容和表现形式就有机地统一起来了。民族学学者高伦在其《贵州雉戏》一书中对于“撮特基”雉俗的内涵有过精辟的诠释：

“鬼变化为人，即祖先（神、鬼）因为子孙们居住的地区遭受了灾害，受天神差遣（许可）送来粮食、种子，并帮助生产渡过了灾年。而人变化为鬼，即演员装扮为祖先神，追叙当时的开荒、定居、繁衍了后代的功绩，寓意祖神带来了吉利，并把一切不吉利的灾疫都带走，让子孙们获得幸福。这就是‘撮特基’的思想基础。”

纵观“撮特基”的三个部分，实质上贯穿了彝族的迁移史，还包含有汉化了了的丰收仪式和驱除不吉利的灾疫等内容，其中也隐涵了历史上彝族在政治、经济和文化等方面的状况，具有很重要的研究价值。

明代中央政府在威宁地区设立了土司制度，并任命由乌撒土司管理，这种极落后的社会形态和生产关系对于彝族民

众产生了极为深重的压迫，奴隶制式的统治使百姓失去了人身自由。在这种社会制度之下，民间几乎一切祭祀和娱乐均带有明显的宗教性质。清代的雍正年间，中央政府对彝族地区推行了大规模的改土归流政策，这一改革强行推广之后，彝族同胞才逐渐提高了政治地位和社会地位，在经济、文化等方面的对外交流才普及起来。但是，由于地域的闭塞，经济的落后和文化状态的原始，那种“罗俗尚鬼……以青布帛为囊，笼发其中，而轩额著角状”^①等习俗仍很兴盛。而真正使彝族地区摆脱了原始形态的社会生活、在经济上逐渐改变了贫困面貌的革命是八十年代的改革与开放。

(2) 侗傩——娱神、娱人的戏曲

聚居在湖南、广西和贵州等省区的侗族，是一支欢快、浪漫的民族，是苗瑶和壮侗语族中最善歌舞的一支。优美的侗族大歌是我国少数民族中最完美的多声部和声民歌。其创世史诗《姜良姜妹》不仅具有很高的艺术性，而且成为本民族的崇拜偶像，“姜良”、“姜妹”即伏羲、女娲的化身，在侗族百姓中四时香火不断。传说中的姜良、姜妹，在远古时代洪水滔天之时，为了繁衍后代，依了千年神龟的劝告，兄妹成婚，创造了人类。侗族人民用自己最虔诚、最优美的颂歌来歌颂这两位“司傩大神”，并供他们驱魔除疫、逐鬼避邪。玉屏侗族自治县，天柱、锦屏、剑河、镇远及湘黔两县交界处的新晃、靖县一带，在侗语语音区划分上属于北侗方言区。清代的湖南《沅州府志》记载道：“至春秋大赛，行傩逐疫，意在行之，此又古礼之未坠者。”在《岭表纪蛮》

^① 见清·康熙十四年（1673年）《贵州通志》卷三十。

中也写道：“苗侗诸族多祀之，其出处无可考。”由此可知，在这一壮侗北侗方言区内，至少在清代开始，受汉族习俗之影响，已有着行傩事之习俗，但是，傩在为侗族吸收、借鉴的过程中，也逐步融合了侗族本身固有文化的内容。比如，玉屏、天柱、三穗和镇远等地的侗族同胞，均盛行祭日（祭戊）、冲傩、还愿的风俗。所谓的“祭戊”就是侗家每逢戊日必祭祀的祭日，即“一戊敬天，二戊敬地，三戊敬阳春，四戊敬自己”。是侗家对天神、地母和人间、自然的主、客观认识之统一。侗家人的“冲傩”习俗和“还傩之愿”的活动则是带有既娱神灵、又驱鬼魂，既娱祖先、又娱主人的民俗之事。大体内容包括“除傩”和“还愿”两部分。先请法师（傩师、又称傩公）出寨，设坛请神，逐灾除疫，并扫除各家（主人）不吉利的“事物”和“事情”。而后面的偿还所许的愿事，则以群体性的娱乐活动表现出来。形式上是以傩舞配合行法事活动的大段词文一同进行，演出一些与逐疫、纳吉、兴旺、祈福有关的神戏。有《搬师娘》、《开山》、《开洞》、《勾愿》以及更趋现世意义的《开财门》、《跳加官》、《扮土地》等节目。活动中必须焚香化纸、叩拜神灵，并以大歌和声的美妙旋律唱颂自己民族的开山始祖，请他们保佑法事的成功。

从清代道光年间的《竹枝词》中可看出一些当时侗傩的盛况：

“田歌处处乐升平，芦曲吹时社鼓声。
送得山魃迎五显，大家齐上竹王城。”^①

① 见清·道光张澍《黔南竹枝词》。

表现出侗人男耕女织、田歌相会、清越可听的祥和；岁首迎五显送山鬼，逐村逐寨以为傩，妆饰如社，击鼓以唱傩歌，所至之家饮食之欢庆气氛。

从这些记载中，我们可看出这些地区的侗族同胞对于喜庆的迎神赛会、社火活动、群体娱乐与严肃的驱逐鬼疫、除灾行傩是合二为一来进行的，表现出侗族同胞乐观、开朗、积极、向上的生活观。

同时，我们也从侗族傩事中看到了十分清晰的汉化倾向。比如，北侗语言方言区的行傩活动中，已十分流行演出《三国》面具傩戏。吴声先生在其《新晃侗族傩戏简介》一文中写道：

“……《三国》故事的各个折子戏均连台上演，……关云长、张飞、刘备、赵子龙、阿斗、蔡阳、关平、吕布、貂蝉等角色相继登场……可见汉文化之影响的深远。”

综上所述，侗傩在内容和形式上均有其突出特点，特别是以轻松欢乐的歌舞形式来表达乐观向上的情绪是侗傩文化中最光彩的一页。

(3) 布依傩——布依戏的源泉

一个民族的创造性体现在各个方面。布依族傩俗经过世代传承和演变，最终成为了流行于云贵高原布依族地区的年轻地方剧种——布依戏，就是这种创造性的具体体现。

在前文介绍西南地区的人文生态环境的部分中，我们已简要地介绍了布依族的起源、族属和文化概貌。在这里，我们将着重介绍布依傩的内容和形态，以及它与布依戏之间的联系和渊源。

清代道光年间，兴义府贡生张国华在其传世的竹枝词中

这样写道：

“蔗甘通草小经营，十户村农九户贫，最是端公生计好，年来争请庆龙神。”从侧面反映了布依族民间以端公好营生衬托出的雉事活动之兴盛。布依古称“仲苗”，信奉鬼神，自古就有跳端公驱邪、祝寿、祭奠、招魂、送鬼、请簸箕神等雉俗。清代的乾隆之际，有方志记载为：“巫党推锣击鼓，巫或男装或女装，男着红色衣裙，戴观音七佛冠，依次登坛歌舞。右执者日神带，左执牛角，或吹或歌或舞。”大约两百年前，布依族人民在自己固有的文化传统和艺术形式基础上，融会了汉族端公行雉的习俗和形式，从而建立起了具有本民族语言、思想内涵、表现形态特点的布依雉——跳端公活动。并且，从中发展起来了深受本民族群众喜爱的布依戏。不仅给布依人民以精神享受、寄托和向往，而且还成为凝聚民众、反抗压迫的团结之戏。据兴义府志记载，嘉庆二年的民族大起义就是人民借用布依戏的活动而发起的。所以，后来清代封建统治阶级害怕少数民族起事暴动，便于乾隆、嘉庆年间下令禁止仲苗人跳端公行雉事了。

布依族是一支古老的民族，罗香林先生曾明确地指出：“夜郎国种人为越族之一支，……其苗裔之混化较迟者，今称为仲家。”^①仲家，布依人的别称。在古老的布依族传统文化中，前章中提到的夜郎文化的几个特征均有显著的体现，除了崇尚鬼神、铜鼓崇拜、尊崇盘瓠和竹崇拜之外，布依族的习俗中更增加了活泼、欢快、形式生动的布依小戏等娱人、娱神表演。

^① 见罗香林《古代百越分布考》，载《中夏系统之百越》，民国32年，独立出版社。

布依傩与布依戏之间是既有区别又有联系的。区别在于布依傩的历史更悠久，功利性更强，带有明显的信仰倾向。如“丧傩”。而布依戏则相对形成较晚，民俗意识浓厚，信仰意识淡化，以娱人为主，含有一些地方小戏的共同特点，如有情节、角色、道具（傩面具等）和台词、唱腔等要素。它们之间的联系则主要体现在后者是由前者发展、成熟而来，并且继承和扬弃了前者中一些积极因素和神秘的内容，使其成为广大民众喜闻乐见的艺术形式。如阳戏和笋面戏。

在这一部分中，我们着重介绍布依傩，关于布依族阳戏和笋面戏等内容，将在下一章中重点描述。

布依傩，广泛流行于布依族居住的地区，如贵州的黔南布依族苗族自治州的罗甸、荔波、平塘和独山各县；黔西南布依族苗族自治州的兴义、安龙、册亨、望谟、兴仁、贞丰、普安、关岭、镇宁、紫云等县。

凡遇岁末、岁首、婚、丧、嫁、娶，都要举行相应的傩事习俗。其中，最为典型的要属“丧傩”活动。

所谓“丧傩”，顾名思义，即是与丧礼有关的傩事活动。丧家在等待亲友来家中吊唁期间，都要请来傩师，在丧家亡灵停放之处进行一些守护亡灵、安慰遗属、侍奉宾客和驱除邪恶、平衡阴阳的安慰性活动。

一般是由职业性或半职业性的布依族傩师（端公）头戴面具、手执刀剑，在丧主家中停放亡灵的灵柩边做“傩”道场，追逐鬼魅、劈杀砍打、搜索邪恶。最后是在丧户家中演出一些以布依民间故事和汉族历史故事为本的小戏，以缓和气氛、安抚丧主。

布依傩所充做道具的傩面具，具有十分浓厚的民族风

格，关于这些内容，本文将在下一章节中做详细的介绍。从布依傩到布依戏，不仅内容有所变化，形式上也有很大的改变。其中，从布依傩的傩面具发展到布依戏的抹面脸谱就经历了“木壳”——“笋壳”——“篾壳”——“抹面脸谱”四个阶段。可见，由“傩仪”发展到“傩戏”所走过的道路也是漫长而曲折的。

从布依戏的脸谱进化过程来看，这种进步也是充满着矛盾的。布依戏的木雕面具进化到笋壳面具及篾面具，最后为图方便，加之受汉族其他剧种的影响，索性以抹面脸谱代替了木雕面具。这样面具虽然轻便了许多，面部表情似乎也丰富了，但却失去了面具艺术带给观众的神秘感和独到的魅力，在一定程度上也削弱了布依戏的艺术特色。

综上所述，我国西南少数民族中的傩俗是一种源远流长的文化现象，它既含有古代先民的某些美好追求和企盼，以及对自然、社会和人生的认识中某些带有进取的、民主性的东西，同时又含有大量封建的、陈腐的、愚昧的迷信和影响人们思想进步的消极因素。我们谈鬼说傩的目的并不是要宣扬它们，而是要正确地认识它们。也正因为它们直到今天还存在于我国的许多偏远地区，现今还在广大的地区民间流传，依旧影响着那里的人们的思维方式、生产方式、价值取向和生活方式。对于这些消极的文化影响，我们不能视若无睹，而是要因势利导，促进其转化和革新，用新的文化控制去整治旧的文化环境。只有这样，未来的傩文化才会走向光明的康庄大道。

第四章 鬼傩造型艺术

所谓的鬼傩造型艺术，是指那些表现鬼傩文化特征，以平面、立体造型为手段的艺术形式，是鬼傩文化精神性与物质性相统一的形式。

对于鬼傩的造型艺术，八十年代中、后期的国内美术界，曾给予了很大的关注，特别是贵州的朋友们，更是从实地考察出发，从实践到理论，做了大量的工作，如高伦、李子和、谢霖、廖志惠、尹光中和王建山等朋友，他们或著书立说、或发掘整理、或从鬼傩艺术中获取艺术创作的灵感去开拓新的艺术领域，取得了一些成果和进展。

笔者下面的篇幅中，力求在前辈学者研究成果的基础上，对以鬼傩面具艺术和鬼傩工艺美术等方面为主的鬼傩造型艺术进行一些探讨。

第一节 鬼傩面具艺术

鬼傩面具艺术是鬼傩文化中一种具有代表性的艺术表现形式。

从最初的产生到现今的存在，其间经历了几千年的发展

和变化，表现出了十分顽强的生命力。

作为一种文化现象，鬼傩面具艺术涉及了十分宽泛的学科内容，与历史学、民族学、宗教学、民俗学、人类学及美学等学科内容有着内在的联系，是鬼傩形态艺术的典型形式。

在本节中，笔者力求从一定的时代纵深和一定的学科跨度来探讨鬼傩面具的发生、发展及转归的内在规律，并对鬼傩面具本身的工艺特点、造型类别和艺术风格进行一个粗线条的描述，以此唤起世人对于民族艺术瑰宝的重视、保护和研究。

中国的面具文化是整个世界面具文化中的一个重要组成部分。而中国的鬼傩面具文化又是整个中国面具文化中的一个重要组成部分。在史籍文献中关于古代方相氏戴黄四目面具驱鬼逐疫的记载中，我们看到了它的源头；在至今仍流行于各族民间的傩事活动中，我们又看到了它的传承和发展。今天的“活化石”是几千年文化传统的积淀。

前苏联著名的文化人类学家科斯文（M·O·KocBeH）指出：

“面具是造型艺术中的一个特殊领域。显而易见，面具最早出现于非常遥远的古代，在现代的一些后进部落中仍旧有面具即可为证。……许多部落和部族的面具常是些雕刻和绘画相结合的精致作品，尽管形象怪诞，但仍不失为造型艺术中的一项重要成就。”^①

面具艺术是一种泛世界的文化现象，中国的鬼傩面具也

① [前苏联] M·O·科斯文《原始文化史纲》，莫斯科出版社1953年版。

具备了世界其他民族面具艺术中所具备的那些造型形式，同时又包含着我们民族传统的文化、民间的信仰、民族的审美意识诸方面的独特内容。而且，它也是中国民间艺术表现体系中的一个重要内容。

著名的法国人类学家列维—斯特劳斯在其著名著作《面具之道》中曾指出：

“……舞蹈面具对旁观者来说，是无所不在的超自然力和神话散播的证明，它们的关系犹如突然打开的两扇百叶窗，有时露出了第二张脸，有时第三张脸藏在第二张脸的背后，每一张脸都充满了神秘性和严肃性。宁静的日常生活不断地被扰乱，而面具的主要信息仍有力地保持着，以至今日预防隔离的陈列柜也无法阻碍它的传达……”这正是面具这种神秘象征主义艺术形式的魅力之所在。鬼傩面具所传达出来的古老民族的精神世界也如世界其他民族的面具艺术一样具有无限的内涵和永恒的艺术魅力。

（一）鬼傩面具的渊源

在我国一些地区直到今天仍然还流行着傩事活动，民间仍然还在继续使用着鬼傩面具。虽然现今的鬼傩面具与远古的面具在形制、装饰等方面已经有了许多不同，但是，从其维系的精神实质——驱邪、纳吉来讲，并没有发生太大的变化，鬼傩面具是中国古代文化的产物，是中华各族人民心灵睿智的结晶。

鬼傩面具大多以竹、木等材料雕刻而成，现存的鬼傩面具制作年代一般都不太久远，虫蛀、腐朽和磨损侵蚀着它们

的“物质生命”。但是，各类鬼傩面具的制作技艺、型制特点、装饰技巧和艺术风格却忠实、完整地继承下来了。据各类文献记载，宋代以来的南方各地均善制木质面具，而且分布广、数量大，但现已无当时实物了。贵州民间原保存有明代鬼傩面具，现也已大部散失。清代面具在民间多有遗存。据报道，现安徽的贵池还存有两枚清代中期的鬼傩面具。

尽管作为客观物质存在的古代鬼傩面具保留至今的已为数不多，但是这并不重要，重要的是其源远流长、流传有序的观念和对人们生活习俗的影响。

对于鬼傩面具的起源，学术界有多家观点，各持己见又各有千秋。笔者依据自己的考察和研究的结果认为远古民族的文面术与鬼傩面具之间存在着密切的关系。文身与文面是鬼傩面具的源头之一。

(1) 文面、文身与鬼傩面具

原始社会的氏族和部落，把文面、文身术与自己所崇拜的图腾是联系在一起的。相对来讲，某一部族对于某种图腾的认同是相对稳定的，只有当本部族被其他部族征服，兼并之后，所信奉的图腾才会发生变化。故此，那一被认同的图腾就成为该部族集体意识的集中体现，这一观念与信仰也渗透到他们社会生活的各个方面，并影响着每一个部族成员的思想行为。古老的文面与文身术正是那些观念与意识的直观标记。

史学界对于中国百越民族史的长期研究，已经得到了一些公论，其中之一便是罗香林先生在其《古代百越分布考》一文中指出的论断：越和百越泛指中国古代南方各民族。前些年，江应樑先生又对这一观点进行了补充，他认为：“在

一定时期内的一些地带，文献上记载的‘濮’和‘越’基本上就是同一个民族的不同称谓。”^①这样，罗香林先生的那一论断就更加准确和完整了。

作为古代南方各民族的主要代表，于越、瓯越、闽越、东甌、杨越、南越、山越以及西瓯、骆越、越裳、掸国、腾越、滇越、夔国、夜郎、夔越等古代民族均有“绣面文身”的习俗，而“猎头剥面”以为“假面”也是十分流行的古俗。

《墨子·公孟篇》云：“越王勾践剪发文身。”《太平寰宇记》中也称宠山洞人“刻胸作花纹”。^②《蜀中广记》卷三十四引《九州要记》则说：“嵩之西有文夷，人身青而有文，如龙鳞、于臂胫之间。”罗香林在其《古代越族文化考》中释曰：“殆为一种以龙蛇一类水族为图腾的遗俗，盖太古各图腾社会，其所属民人，于成年时代必举行一种永远矢志于图腾之荣誉仪式，而文身殆其仪式之一。”

罗香林在其文中引刘威君调查黎族民众文身的资料如此记录：“不仅图有定形，谱有法则，即施术时期，得受术人之年龄，亦有规定。如十二三岁时，先涅面部，十六七岁时已出嫁者，则涅胸部，二十许时为丈夫所溺爱者，则为之涅私处，此则为个中事，不足为外人道。”

古越民族的“绣面文身”习俗是功利目的极强的一种社会行为。从图腾崇拜的角度去看，“绣面文身”是人们群体划分的标志之一；又是个体间相互确认、划分的标志之一；也是狩猎、征战中的自我防护手段之一。颜师古注《汉书·

^① 江应樑《说濮》，《思想战线》1980年第1期。

^② 《太平寰宇记》卷171引《郡国志》文。

地理志》中对于“文身”的自我防护作用有如下见解：“文身断发，以避蛟龙之害。”他更进一步地引用了应劭的观点：“越人常在水中，故断其发，文其身，以象龙子，故不伤害也。”有关文面、文身术具有一定的自我防护能力这一问题，历代学者们发表了许多见解，比较著名的还有：

《说苑·奉使》曰：“越人剪发文身，烂然成章，以象龙子者，将避水神也。”

高诱在注释《淮南子·原道训》中：“断发文身，以象鳞虫。”又曰：“文其身，刻画其体，内墨其中，如蛟龙之状。以入水，蛟龙不害也，故曰以象鳞虫也。”

后人屈大钧在其《广东新语·鳞语》中又对这一现象加以阐述道：

“南海龙之都会，古时入水采贝者皆绣面文身而为龙子，使龙以为己类，不吞噬。”等等等等。

综上所述，古越人的这一习俗是肯定广泛存在的，不仅分布广（南及印度支那半岛的古越民族，北到长江流域的荆楚之地），而且延续持久（直到现今许多南方少数民族民间仍旧存在）。特别是纹面的图案与许多面具和脸谱十分近似。

最具典型意义的当属“鳞虫”图案的传播和继承。所谓的“鳞虫”，实质上应为蛇类，这是由于古越人生活的南国气温温暖潮湿、蛇类众多所致。文献中亦有“越人视龙蛇一类”的记载。《山海经·大荒南经》中早有南国越人视蛇为图腾的记录。如：“南海诸中有神，人面，持两青蛇，践两赤蛇”和《山海经·海内经》中的“南方……有神焉，人首蛇身”均为很形象的描述。《淮南子·本经训》对此亦有描述：“尧时，修蛇等为民害，尧乃使羿，断修蛇于洞庭。”高诱

注：“修蛇，大蛇也。”

闻一多先生曾在他著名的《神话与诗》一文中，也对“人面蛇身”这类神话发表过自己的见解，他说：

“我们疑心创造人首蛇身型始祖的蓝本，便是断发文身的野蛮人自身。当初人要据图腾的模样来改革自己，那便是我们所谓‘人的拟兽化’。”

于是，我们看到了东汉时山东武梁祠画像石中人首蛇身的伏羲、女娲；看到了时时刻刻出现在中国民族造型艺术中的龙的形象；看到了鬼傩面具艺术中常见的蛇纹装饰……

当我们考察鬼傩面具的装饰特点时，普遍出现的木雕鬼傩面具是数量最大、工艺最精、分布最广和装饰最美的。这类面具多出自贵州、四川、湖南和安徽等地民间匠师之手。由于世代的传承和明显的地域特色，鬼傩面具在制作工序、雕刻技艺、表情处理、角色特征等方面均形成相对稳定的地方风格和发展脉络，保留了许多远古面具的造型特点。如果我们仔细分析一下这些鬼傩面具，我们就会发现，大凡面目狰狞、凶相毕露的面具，面具的表情均极度夸张，面部肌肉纵横抽搐、沟回明显，在视觉感受上有一定的指示性。例如江西的鬼傩面具魁星，贵州鬼傩面具开山，四川鬼傩面具春牛等均具有这种指示性的特点。在甲骨文中，“鬼头”的“鬼”字与“畏惧”的“畏”字和“威武”的“威”字通用，从刻划的纵横笔画上看实为一副纹面之后的鬼脸。据《临海水土志》载：“得人头，斫去脑，驳其面肉，取犬毛染之，以作须眉发，偏齿以作口、出战临斗时用之，如假面状，此是夷王所服。”均为佐证。这些记载和客观存在均起到了在“绣面文身”、“猎头剥面”和鬼傩面具之间建立逻辑联系

的桥梁作用。

(2) 从“绣面文身”到“鬼雉面具”

从文身、文面过渡到以面具来装饰颜面，其间是什么因素在两者之间起着联系作用呢？我们试从整个文化生态的大环境中对这些因素来加以分析。

外在环境因素：

从“断发文身，以避蛇龙”到“方相氏掌蒙熊皮、黄金四目、玄衣朱裳、执戈扬盾、帅百隶而事雉，以索室驱疫”。岁月悠久，人类经历了漫长的年代，生产力水平有了一些提高。

如果说古越民族被迫以文身、文面来适应环境的话，那么这种习俗则是被环境因素加以制约的，他们只有被动地接受环境的安排和设计。从“绣面文身”的图案花纹到其功能，目的均是出于被动地、从属地适应自然的环境而存在。在这一阶段，人们的整个身心受到了来自自然环境的巨大压力和影响，要么被动地顺应环境的变迁而苟且偷安；要么彻底地自我毁灭，人们不得不面对严酷的现实。“绣面文身”最终成为人们全部智慧中最出色的一部分，并通过这种手段来保全人类个体及氏族群体的延续。

面具的使用，多是在人们生产力有了相应的提高、与自然环境斗争的勇气和能力均较前段时期有所增强的情况下产生的。由于使用面具的人们已有了相当的自信心和“驱疫逐鬼”的勇气，他们强调的正是人类所特有的创造力，正是对这种创造力的支配，才使人们有了逃脱那种被动命运的可能。因此，从这个意义上来讲，鬼雉面具的产生是具有划时代意义的。

另外，面具本身所具有的机械防护特性也是其必然出现的原因之一。当人们进入了奴隶制阶段之后，洪水猛兽已不是人们的主要生存威胁，取而代之的是部族战争、兼并战争。这些军事冲突的频繁发生，也为面具的使用开拓了更广泛的范围。这样，集集团象征和标志、战术防护和装饰审美诸功能于一体的面具的重要性就昭然若揭了。

内在的心理因素：

从文面到面具，人与自然的关系从被动适应到主动征服，这一斗争的过程就是人类征服自然过程中的一种创造活动。

在这一创造过程中，人的创造力起了决定性的作用。使用面具的人类已可以借助这种创造力来使自己不仅从条件反射中解脱出来，而且还可以从习以为常的选择中解放出来。这种创造能力不仅仅表现在面具的制作活动这一物化过程中，最重要的，还表现在这时的人们已能够体验到美的存在。在面具的发生、发育过程中，人们已提高了自己的审美意识，在面具完成了其“第一功能”（防护、镇慑）之后，对其“第二功能”的开拓和探索已成为人们创造性劳动的重要部分。这所谓的“第二功能”即创造美感。从此以后，人们便开始了对美的追寻和探索，便开始了对美的规律的摸索和利用。进而，人类的精神世界也获得了一次解放。

从文面到面具，人们的创造空间也得到了扩展，造型语汇得到了丰富和充实，也开阔了人们对于功利目的的视野。面具的制作过程本身就是一个由精神到物质，又由物质到精神的创造过程。整个过程构成了一个螺旋式上升的图式，其“精神”的第二次复归，在实质上，已经获得了“升华”，有

着比前一层次更高的内容。

当然，就目前的情况来看，人们在实现从“文面”到“面具”这一飞跃的过程中还经历了一些什么样的精神活动，面具的制作是否仅为一个对自然的简单模仿？在视觉感受上，面具的装饰设色是否直接继承了一些纹面术中的因素？或者面具的设色完全是后人们的创造？等等，仍存在着许多疑点和难题，有待于学术界去研究和探讨。

从鬼傩面具的狭义功能“驱鬼逐疫”到其广义功能——“娱神、娱人”，鬼傩面具具有很明显的功利目的，并非一种简单的图形复归，而是进入了由单一功能发展到具有复合功能的新阶段。随着社会的开化与进步，鬼傩面具的“娱神”功能在逐渐退为次要，“娱人”的作用在逐步提高，在人们从诸多“精神枷锁”的桎梏下被解脱出来之后，鬼傩面具终于以造型艺术品的面具出现在世人面前了。

(3) 鬼傩面具的沿革

鬼傩面具古称“傩头”、“鬼面”。最初的文字记载见于殷商时期的甲骨卜辞和商周时代青铜器的铭文中。《周礼·夏官·方相氏》曰：“方相氏掌蒙熊皮，”郑玄注为：“冒熊皮者，以惊驱疫疠之鬼，如今魃头也。”

据现有资料考证，最早见之于文字记载的鬼傩面具，其基本形象是比较一致的。“黄金四目”是其突出的特点之一。到后来的《岁时广记》、《东京梦华录》等书籍中均有描述，这些已在前面章节中介绍了。

由于鬼傩面具制作材料的限制，古代鬼傩面具残存至今的为数已很少，而且基本上是明、清或更晚时期的作品，我们仅能够从这些为数不多的作品中去探视远古面具的“遗传

因子”，并将那些“遗传密码”加以解读和破译，最终获得一些远古文明的信息。

明、清之后，随着中原及长江流域移民大批进入西南各省，汉族的民俗民风随之影响和渗入了西南各少数民族的生活之中，鬼傩面具作为傩戏、傩舞和地戏的道具，也日趋广泛地出现在民间。据明嘉靖《贵州通志》记载：“除夕逐除，俗于是具牲礼、扎草船、列纸马、阵火炬、家长督之，遍各房室驱呼怒吼，如斥遣状，谓之逐鬼，即古傩意也。”可见傩俗傩仪之兴盛。在这些傩戏傩俗之中，中国民间诸神鬼（包括祖灵）和英雄豪杰均出现在后期的鬼傩面具之中，充分演示了中国古代神话、历史故事、民族祖先和英雄偶像所经历的历史化、哲学化、偶像化和世俗化的进程。

到近现代后，由于商品经济的渗透，西南各地的鬼傩面具制作已趋于商品化，鬼傩面具已完全成为道具、工艺品。商品化生产已使现在的鬼傩面具逐渐失去了原有的纯朴特征，甚至出现了“千人一面”的现象。

（二）鬼傩面具的分类及艺术特色

鬼傩面具种类繁多，形象各异，若以其流行区域、造型特点等方面来划分，基本上由三大类别组成，即傩堂戏面具、地戏面具和撮特基面具等三种最具代表性的面具形式。

（1）傩堂戏面具

傩堂戏面具，亦称傩面具，是傩坛举行傩俗仪式和搬演傩堂戏时所不可或缺的道具。由于各地有不同的传统、保存方式和工艺特色，因此各地傩面具不仅数量不同，而且角色

组成也不尽相同。例如，贵州省东部地区的傩面具，一堂全套二十四面；黔南地区则全套三十六面。这中间也有虚实相间的，有的报实数，有的则是虚数。有的地方是按傩堂戏中人物来设置面具的，这不仅使面具的数目增加许多，而且还出现了一些受地方文化影响而绝无仅有的“本地傩面具”。

贵州省北部的思南地区，傩坛盛行的傩堂戏有二十四具傩面具，依次为：扫地和尚、开路将军、地盘业主、唐氏太婆、关爷、周仓、引兵土地、押兵先师、先锋、甘生八郎、刘高、梁山土地、开山、王婆、龙王、龙女、龙三、柳王、杨泗、钟馗、判官、二郎神、李龙神、秦僮等人物和鬼神形象。而距思南仅几十公里、位于北部的德江县，傩堂戏的面具竟出现了较大的差异，其二十四傩面具为：桃源土地、唐氏太婆、开路将军、关爷（关羽）、灵官、先锋小姐、梁山土地、消灾和尚、引兵土地、押兵仙师、甘生、秦僮、开山、掐时先生、卜卦先生、鞠躬先生、杨泗、柳三（柳毅）、幺儿媳妇、李龙神、乡约保长、关夫子、勾愿判官、秦僮娘子。

正是由于地域文化的巨大差异，各地区的傩堂戏面具在数量和品种造型各方面均有很多不同。而且地区间距离相差越远，这种差异就愈明显。从分布地区来看，四川南部与贵州北部比较相近；江西和安徽各具特色。例如江西的傩面具，造型十分怪诞，甚至出现了禽兽化的脸谱面具，有的有猪犬般的嘴形，有的有鹰钩嘴型，秦始皇、李斯和蒙恬等历史人物也频频出现。安徽的贵池地区乡间傩面具中，不仅有钟馗、判官、鬼神等，而且，孟姜女、包公、范杞良、张龙、赵虎、皇帝、吉婆、宋中、回回、唐叔和刘文龙等神话

传说和历史故事中的人神鬼怪也被搬上傩坛。

傩面具作为傩祭活动，傩堂戏演出的伴生物，从远古发展到现今，已成为一个十分庞大的家族，整个傩堂戏面具家族在造型、设色等装饰手法的运用诸方面均表现出很突出的艺术特点。总起来看，这类面具艺术表现出了较强的规律性，即类型化与个性化达到了统一，写实性与写意性达到了统一。

类型化与个性化的统一：

所谓的“类型化”即“标准化”，指在造型、设色等表现形式上存在某种共性，表现出一些一致划一的特点；而“个性化”即“特殊化”，表现出与众不同的形态和特点。

在“共性”与“个性”这两大范畴上，傩堂戏面具在相当大的程度上达到了和谐与统一。对于这类面具来说，其所谓的“类型特征”是相对于特定的个体的面部解剖结构特点和比例的共同特征而言的，从远古时代的工匠到现代民间的刻工，似乎在表达这种“类型特征”时都得心应手，但对于傩堂戏面具的现代创作者们来讲，他们在处理“个性”的手法上，有其独到之处。傩堂戏面具既有前几代人传承下来、沿用至今的，也有后代民间职业雕刻艺人的作品，虽制作尚嫌粗糙，但定型手法十分娴熟，对于眼窝、眼泡、双颊之外的刀锋，见棱见角，收刀处极为泼辣，虚实相生，大刀阔斧，表现出民间艺人实在、质朴的特点。柳三的厚道、道人的虔诚、土地的质朴、秦僮的滑稽……均体现在艺人的刀斧之中。

对于整套傩堂傩面具来讲，艺人们具有把握全局、掌握总体风格的能力。其中不乏一些雕刻高手心怀绝技，并具有

一些通俗、实用的理论知识，为其艺术创造打开了更广阔的空间。元代王绎在其《写象秘诀》一文中，把对人物面部造型划分为八格，即八格类型；清代的沈宗骞在《芥舟学画篇》中把前人的“八格”造型理论简化为“八字”；到民间雕刻家刘传时，更把人的脸型形象地归纳为八种基本形态，即：“国、用、风、目、田、由、申、甲”，极为生动形象。这一类型划分，直接应用于雉堂戏面目的制作中，使传统的技法与传统的理论得到了完美的结合。

在雉堂戏面具中出现“类型化”的倾向除以上各类“脸子谱”的影响之外，师徒传承中的继承性也是产生这种倾向的原因之一。民间艺人多未进过科班学堂，其匠心与法度，掌间技艺全凭师徒间的耳提面命、心领神会，一招一试均有极为严格的“诀秘”，在徒弟尚未掌握“自主权”之前，任何超越法度的“创造”几乎都是不允许的。这种“类型化”的倾向在贵州地区的许多木雕艺人中，都表现得十分典型。

如果说“类型化”来自于传承的话，那么雉面具中的“个性化”则要看艺人们的“悟性”了。由于民族风俗的不同，审美心理的差异和地域文化的不尽一致，艺人们在把握雕刻技艺的分寸、理解角色的内在涵意方面均表现出自己的独创性。例如，同一个“开山”，仡佬族工匠手下的作品，夸张变形就十分大胆，远比汉族的“开山”威严、狰狞；还是一个“秦僮”，出自不同的艺人之手就表现出很大的视觉差异，黔北地区的秦僮就比黔中的更俏皮，更滑稽。

写实性与写意性的统一：

所谓写实性与写意性的统一，即“有我”与“无我”的矛盾表现。亦可称为表现与再现的对立统一。从许多艺术形

态来看，这些概念都是相对的。

抽象的、写意的、明显带有主观色彩的造型原则和设色技法在傩堂戏面具艺术中表现得淋漓尽致。例如，傩堂戏面具中的“开路”、“开山”，被极大地加以夸张，个个龇牙咧嘴，怒发冲冠，达到了出神入化的艺术境界。先锋、关爷的形象也是集夸张与变形于一身的，可谓“神”与“形”恰到好处地结合。在傩面的雕凿过程中匠师们更是灵活地运用了中国画中以线造型、以线描来代替体积的手法，达到了很好的效果。在有些面具上，用疏密有致的线描来渲染体积感是十分成功的，充分调动了线条的写意特性，使得中国雕刻技艺中的线体合一的传统进一步地得到了发扬光大。

从另外一个角度去审视傩堂戏面具时，我们又可以发现一个现象，大凡是人神一类的傩面，艺人们均采用以写实为主的手法，傩面神态实在、质朴，使人觉得可亲可近。最好的例子莫过于傩公和傩婆，俨然一对乡间父老，除头顶上多了一个发冠之外，均处理得实实在在。

从总体上来看，整个傩堂戏面具的主流是“写意”的，是以“神似”取胜的。傩堂戏的面具艺术称得上是理智与热情的统一，严谨的态度与艺术的想象的统一，技术性与艺术性的统一，成为中国民间雕刻艺术中的一支奇葩。

(2) 地戏面具

地戏面具是我国西南地区以贵州安顺一带为中心的民间小戏道具。

贵州的安顺地区，是毗邻黔南布依族苗族自治州和黔东南布依族苗族自治州的多民族地区，其居民是以汉、布依、苗为主体的混居人口，明、清以后是重要的屯军之地。所

以，源于古代军傩的地戏在这一地区十分兴盛，经久不衰。

由于地戏继承了古代军傩的许多重要因素，地戏中的角色均为历史著名的民族英雄、护国将军，内容上也以歌颂尚武精神、鼓舞将士英勇杀敌、忠君报国和宣扬英雄主义的史诗为主，在这一点上，地戏又与纯粹的驱鬼纳吉的傩坛祭祀有很大差异。

地戏面具在地戏表演中是最重要的道具之一，从地戏的历史来看，发展到今天，也有数百年的历史了。虽然与傩堂戏相比要略为年轻，但是地戏的发育更加成熟。它继承了傩堂戏中的一些有益因素，吸收了其他一些地方小戏的长处并加以融会贯通，并且形成了自己的表演体系。而其最为引人注目的艺术特色之一就是其华丽、精美的地戏面具。

面具，作为地戏的重要标志，贵州安顺地区的民众称其为“脸子”。一堂完整的地戏脸子一般有数十面，甚至上百面之多，可见地戏的阵势和规模之大。一般地戏脸子以丁香木或白杨木雕刻而成，打磨砂光之后赋彩、上光（油漆），在工艺美术范畴内应属于彩绘木雕工艺。地戏面具的制作一般划分为文、武、老、少、女等五大类型，俗称为“五色相”，在长期发展过程中逐渐形成了一定的模式，比如，眼球凸起，神采奕奕，具有一种神奇诡谲而令人震慑的力量；眉形独特，“女将一根线，少将一枝箭，武将烈如焰”；嘴形也有讲究，有多种开法，“地包天”、“天包地”为主要特色；反面角色多长有凶恶的獠牙，又分上生、下生和对生三种形式；赋彩有说道，一般来说，红色代表忠勇，黑色象征刚烈，白色代表奸诈，色彩象征着对角色的褒贬，这与京戏脸谱有些近似。面具的脸上花纹装饰也有一定程式，以写实的

手法描绘出花草、蝴蝶、藤蔓、宝相、云雷等纹饰，绝少数出现抽象的东西。

从贵州安顺的地戏面具造型来看，最主要的装饰部件为头盔和耳翅，两者也是整个面具中最突出和引人注目的部分。在头盔与耳翅之上，可以看出其时代特色、角色类别及地方风格。一般而言，清代以前的头盔，装饰比较简括，显得干练轻巧，清代以后的头盔装饰繁缛、琐碎，显得精美、厚重。头盔与耳翅上的装饰纹样也很考究，男将龙纹、女将凤纹。地戏角色中多为“星宿下凡”，故头盔上也常以星宿星座来装点，给人以神秘之感。头盔正中的上方，一般嵌有一镜片，拟为“照妖镜”，颇具古傩意。也有一些盔上及翅边饰有“福寿双全”、“寿比南山”之类的吉祥用语，具有浓郁的世俗气氛。

安顺素有“黔之腹，滇之喉”之称，明朝初的洪武年间，朱元璋的军队出征云南，曾建城屯兵于安顺，屯田的士兵和南迁的移民带来了古老的傩戏，其主流便是源于远古的傩仪，以军傩为主体。清代之后逐渐世俗化。

地戏面具与傩堂戏面具相比较具有以下几个特点：

工艺装饰化：

地戏面具的制作工艺十分精细，设色也富丽堂皇，装饰趣味极浓。面具的造型写实花俏，特别是工匠们刻意装饰面具的头盔、耳翅等部分，所以忽视了对面部表情的刻画，故表现出角色缺乏性格特征的缺憾，人物普遍缺乏个性。

地戏面具艺术的这一缺憾，正是傩堂戏面具的成功之处。

角色类型化：

由于地戏源于古代军雉，是古代军旅生活和征战场面的直接反映，所以，地戏中的角色不如雉堂戏中那般纷杂无序，而具有典型的五种类型，即上文提到的文官、武将、老者、少年和女郎。其主要来源是历史故事中有真实原型的民族英雄、爱国将士，而面具中表现的每一个具体人物其身世又与装饰标志附和在一起，具有一些寓意的特点。如秦叔宝传说是大鹏星转世，帽盔上就雕以大鹏鸟；程咬金是打不死的福寿之人，是一员“福将”，故此，其头盔上就刻出一只蝙蝠，两个铜钱和一个“寿”字，含“福寿双全（钱）”之寓意；在《薛丁山征西》的戏中，杨凡是五鬼星下凡，所以头盔上就雕有五个鬼头，等等，不胜枚举。

技法程式化：

地戏面具的制作技法上存在着十分明显的程式化倾向。一般来说，整个地戏面具由面壳、头盔和耳翅三部分组成。以丁香木和白杨木为材料，属古代甲冑的一部分。这种制法由来已久。据清代俞正燮著《癸巳存稿》记载：“所谓假面者，乃连于冑，即晋、朱伺之遗制。谓刻木为之，乃自数坊之法。”^①

地戏面具的造型技法、设色原则是依照所谓“地戏谱”来制作的，而且众多的文官武将的造型雕刻，均受到地方庙堂装饰技巧的影响，具有典型的程式特点。

整体而论，地戏面具可分文、武两大类。武将的面部处理程式为：粗扬眉、深眼窝、凸眼珠、露獠牙。给观众以勇猛刚毅、粗犷狂傲的鼓舞；文官虽角色不多，但与武将对

^① 见清·俞正燮《癸巳存稿》卷七“冑”条。

比强烈，具有面目和善、长眉笑脸、无耳翅装饰的特点。武将形象可说是整个地戏面具中的中心形象。在武将之中，还有更细微的程式划分，如依据武将的不同身份，其头盔上分别刻出大鹏、白虎、双龙、双凤、鬼头等装饰；又如武将嘴形的程式，凡“主帅”形象，其嘴形标志是“地包天”；凡“天包地”者概为番邦将军。

(3) 撮特基面具

前面已对彝傩“撮特基”进行较全面的介绍，这里仅将其面具的造型、装饰和艺术风格向大家介绍一下。

造型特点：

“撮特基”面具是各类鬼傩面具中尺寸最大的一类。平均长约30~35厘米，宽约20~25厘米，几乎是常人脸面大小的一倍。整个面具一般以整块白杨木雕刻而成，上宽下窄，四角稍成弧形，面具的前额部分宽阔而厚实，并明显地向前突出，这使人联想到猿人的头骨特征。鼻梁的处理高且直，两眼角向外上挑起，呈倒八字状，仅阿戛的面具造型较特殊，双眼横平。角色的性别由胡须来判别，年龄的大小则以胡须的颜色来区分。

关于“撮特基”面具的造型，学术界颇有争议。有的学者认为其面部的造型特征与南美洲太平洋智利沿海的复活节岛石雕人像十分相似，提出了美洲玛雅文明、印第安文明与中国远古文明之间存在某种亲缘关系的假说，也有一部分学者对此持否定态度。对于这类有趣的争论恐怕还需要有更新的考古研究资料加以佐证，并通过更全面深入的研究探讨才能得出最后的结论。

设色特点：

“撮特基”面具的设色很有特点，黑白两色，对此鲜明。

在赋彩时，先以黑色（系以锅烟灰为颜料）打底，再以白色的石灰粉笔勾勒出面部深深的皱纹线，简洁粗犷，对比强烈，给人以神秘、原始、古拙和刚劲的美感。

若探究“撮特基”面具的设色背景，恐怕与彝族山民的生存环境及崇尚观念不无干系。在彝族民间，自古便以黑白两色来区分贵贱。

“黑贵白贫”是彝族社会进入奴隶制之后产生的典型社会意识。而“彝人尚黑，古而来之”。对于这种观念的解释是多样的，既有学者的见解，也有彝族民间流传的有关黑白两色的传说。在彝族山民中自古就流传着万物之色的集汇为黑，而万物之色的归尽则为白这样的朴素认识。他们又进一步地把这一认识以本民族的思维逻辑加以丰富，并将其与道德、金钱等概念联系在一起。由此，便产生了这一系列的逻辑对比观念：黑与白，贵与贱，富与贫，恶与善……这些直观、朴素的思想的产生也与彝民们长期生存的自然客观环境有一定的关系。

黔西北的“撮特基”流行区，是贵州高原的“屋脊”，特别是威宁、纳雍与赫章等地，这里空气稀薄，日照强烈，植被凋疏，造就了彝族山民们粗壮的身材、黝黑的皮肤和豪放粗犷的性格。强烈的日辐射也造成了环境色彩中明暗、黑白间的巨大反差等视觉效果。

“撮特基”面具是所有鬼傩面具中最原始、最古朴的一类，它孕涵了彝族同胞的诸多特质，反映出彝族文化和艺术中许多源于远古而又得以完整继承的精神内涵。正是这些奇特的面具，把人们对祖先的崇拜，对人类生存繁衍的崇拜，

对真、善、美的追求融会在一起，最终满足了人们追求精神幸福的目的。

第二节 其它鬼傩工艺

所谓“鬼傩工艺美术”就是指以工艺品的形式去表现“鬼傩文化”的内容。应该承认，鬼傩工艺美术是一个十分宽泛的概念，也应该包括鬼傩面具。前文已对鬼傩面具进行了较为详尽的介绍，在这一部分章节中将对鬼傩工艺美术的其它形式进行简要介绍。

鬼傩工艺美术是鬼傩信仰、鬼傩观念的表现形式，是以各类材质、各种手工技艺表现出来的一种“视觉”思想。它通过陶瓷、剪纸、印染、刺绣和绘画等方式，表达出人们对于除疫纳吉、消灾祀福的追求和对幸福生活的向往。鬼傩崇拜与信仰对鬼傩工艺文化的渗透和影响是显而易见的，特别是对质朴、率直的民间工艺美术，产生的影响更是深刻而广泛的。

在众多的鬼傩工艺形态中，比较成熟、制作比较精美的有鬼傩蜡染艺术、鬼傩陶艺、鬼傩剪纸艺术和鬼傩木瓢艺术等。

(一) 鬼傩蜡染艺术

在西南诸省的各族民间，傩事活动的驱鬼逐疫、禳灾纳吉的观念早已深入民众的思想意识之中。许多山寨的居民为

了随时得到神灵的佑护，随时随地都能使鬼魅畏而却步，都在自己的民族服饰（衣、冠、裙、履）和日用装饰用品上（幔、垫、巾、包）以蜡染的手段将含有鬼傩形象的纹样染在织物上，其艺术语言之丰富、装饰效果之奇丽堪称精彩。特别是其中的一些图案，以方相氏和诸傩神形象为主体，形式的美与取材立意的古拙浑然一体，相得益彰。著名戏剧家曹禺在欣赏了鬼傩蜡染的一些作品后以“古傩传世 蜡染生辉”的题词加以评价。

在我国西南诸省区的各族民间染印工艺中，以蜡染的手段表达对远祖、对鬼傩之事的祭祀与崇尚是十分常见的。其中比较典型的有贵州省黔东南苗族侗族自治州的民间蜡染工艺，特别是侗家的犬纹褶帕，鬼傩信仰的痕迹十分突出，图案中犬的形象已高度装饰化，盘瓠崇仰是其文化背景。含有鬼傩形象的蜡染作品在黔东南的黄平等地更是随处可见，特别是在包袱布、褶帕等随身携带的织物上，这类纹饰更为多见。除贵州之外，湖南西部、四川部分地区和云南的一些地区也有发现和报道。

在近十年来，西南地区的一些艺术家正在进行一些“古为今用”的探索，他们尝试着用民族民间的古老材料和工艺手段去表达一些经过发展和新的创意之后的现代观念，去寻找一种融会现代意识和民族精神于古朴的工艺形式的创作道路。

贵州的王建山、熊红刚是他们中间颇有代表性的几位。1987年深秋，他们在中国美术馆推出了他们《现代艺术作品——古傩系列》的蜡染及版画作品展，在国内艺术界引起了一些反响。其中的作品《巨头傩神》、《方相舞》、《墓室

舞》等蜡染，不仅把傩事活动中一些十分豪放而又细腻的舞蹈语汇加以充分的艺术想象和夸张，而且在表现手法上也作了大胆的探索。与贵州民族民间的传统蜡染作品相比，他们的《古傩系列》画面更富于动感和变化，装饰性更强，有强烈的现代构成意味，在一定的程度上满足了现代人的审美心理。

众多民间艺人为继承和发展这些优良的蜡染蜡画艺术贡献了自己的力量，如贵州安顺梅家庄的苗族女蜡画家杨金秀，她的蜡画不仅勾、点、圈、线等运刀基本功好，而且对传统图案的继承颇有新意，既有传统的功底又绝不拘泥于传统，图案变形适度而有灵动之感。

侗家著名的蜡染女艺人莽姒（汉名廖尚珍）是贵州黄平县重兴乡野落寨的骄傲，她的蜡染作品达到了蜡染艺术的极高水平，特别是那些除疫纳吉、祛邪祈福的习俗民事，被她的巧手染绘在挂包、枕套、伞套、褙帕等成品上，神秘精巧的纹样，古朴庄重的风格博得了国内外观众、学者和客商的一致赞誉。

黔东南苗族侗族自治州丹寨县排莫乡的王阿勇也是一名著名的蜡染女能手，她的特色是以单独图案来表现苗族民间的传统习俗和文化。驱恶扬善、吉祥如意的主题在她古雅淳朴、宁静大方的蜡染风格中得以弘扬和表露。八十年代，她多次赴美表演蜡染技艺，为传播中国少数民族的古老文化贡献了自己的才智。

(二) 鬼傩剪纸艺术

随着改革开放的大潮，进入八十年代中后期的西南地区，一股寻根溯源、发掘古老文化、拓展艺术视野和表现手法的“探索热”逐渐形成。青年剪纸艺术家王少丰成功地创作了其《傩神系列》巨幅剪纸工艺作品，并参加了在中国美术馆的展览活动。国内诸多艺术家、理论家均对其作品予以赞扬和肯定。

在王少丰的《傩神系列》剪纸中，一种来自犷野的阳刚之气和狰狞之美强烈地震撼着人们的心灵，那种力的召唤和赞美是对人们远古文明的追思和记忆，也是来自古傩的精神。他的作品正是新一代艺术家利用古老的形式和体裁去表现人类主宰自己命运这一永恒理想的尝试。

(三) 鬼傩砂陶艺术

所谓的“砂陶工艺”，实为泥塑土陶工艺品。即以一種含砂较高的陶土造像，成形后将泥坯凉干入窑烧制而成的砂陶面具或造像。这些造像和面具是用作室内镇邪厌禳、驱鬼逐疫之用，具有典型的鬼傩信仰色彩。同时，又由于塑造古拙、天真质朴而具有一种非凡的艺术魅力和独特的审美价值。

细观这类鬼傩砂陶，不求比例和透视，头颅与躯干硕大而手腿四肢短小，面容中流露出儿童的天真和孩提的稚嫩表情。在这些砂陶塑品中，原始的生殖崇拜痕迹十分突出，许

多陶像躯体上均明显雕造出男女性器，有的还作了巧妙的变形处理。另外，这些作品的“连体化”十分普遍，即两个人体或多个个体并连在一起，或者干脆“一体多头”，形成了一种十分巧妙的空间关系。学者李子和在其《信仰·生命·艺术的交响》一书中对于这种连体形象有过一番精彩的解释。

这类鬼傩砂陶最初发现于滇黔交界地区，特别是在贵州西南部崇山峻岭之间的盘县一带，它成了各地民间的主要副业，那些因地制宜烧制而成的土陶神祇和傩鬼造像满足了山民们在婚丧嫁娶、生老病死等活动中逐鬼、驱疫、祈神、祝福等习俗需要。

总之，百里不同风、千里不同俗的地域差别，上下五千年的世代传承，形成了鬼傩工艺形形色色、多姿多彩的面貌，但万变不离其驱鬼纳吉的精神主旨，正是这些神奇、豪放、古朴和洒脱的民间工艺，恰到好处地把那些“不入殿堂”、“粗俗简陋”的鬼傩艺术推向了一个特定的艺术形式之中，它的生动气韵使人回味无穷。

后 记

鬼雉文化，作为一种源远流长的文化现象，它既含有古人对美好事物的追求与憧憬，对自然、社会和人生的认识，又含有今人对历史、对今天和对未来的理解和希冀，是客观存在于广大偏远地区的民俗事象。它虽然带有一些民主性的思想内涵，并凝聚了各民族民间艺术家的智慧和创造，但是，它机体内的少量落后的、愚昧的、封建的、迷信的糟粕也成为抑制偏远地区人们思想进步的桎梏和枷锁，影响着那些地区人们的生活方式、生产方式和价值取向。

马克思曾指出：“相当长的时期以来，人们一直用迷信来说明历史，而我们现在是用历史来说明迷信。”^①

叙述鬼雉形成和发展的历史是为了弄清其来龙去脉，研究鬼雉的表现和特点是为了澄清人们的灵

^① 见马克思《论犹太人问题》，《马克思恩格斯全集》第1卷第425页。

魂，整理鬼傩艺术是为了对我们民族传统文化进行认真的剖析，分清其中的封建、愚昧的糟粕，摒弃其中的陈腐部分，并继承和弘扬其中积极的、具有民族特色的东西。

让我们再回顾一下鬼傩文化的历程，它的存在及影响深远便不言而喻了。

远古的鬼傩是一种原始形态的宗教观念，用巫术仪式来驱鬼逐疫是人们在生活中对一切敌对关系的幻化处理，随着历史岁月的流逝而传承下来，一方面其内容愈加丰富和复杂，另一方面它又始终延续和继承下来，成为一种历经千百年而不衰的文化现象流传至今。

到了先秦的周代，鬼傩之事进入了宫廷，成为国家礼仪的一部分，并与民间傩俗共存于世，其间经历了汉唐的兴盛，宋代的转化而一直延续到明、清时代。进入宫廷之后的傩，后来受到儒家正统思想的规范和改造，并被这种正统的思想体系所融化和吸收。而真正的鬼傩主流则是流行于民间和社会下层的，是受到封建正统思想观念排斥的。自唐、宋之后，鬼傩终于衍化和变异为娱人、娱神的复合形态。傩戏的出现是鬼傩文化发展的必然。在社会历史的大舞台上，鬼傩文化经历了从礼制到歌舞、从信仰到戏剧的演化过程。从此，自宫廷到民间，自中原到偏隅，从汉族到少数民族，作为远古文化

的鬼傩体系就广泛流传于华夏大地了。

鬼傩文化从黄河流域到长江流域的传播过程本身，也是一个不断演化的过程，民间信仰和民俗活动的色彩逐渐浓郁，娱人的气氛逐渐浓厚是最为突出的特点。

在今天，鬼傩活动仍在全国许多偏远的地区流行着，特别是山区的乡村，这些活动还有上涨的势头。如贵州、四川和安徽等省区。近年来全国各大报刊时有登载，在贵州、云南、山东、四川、陕西等省区，常有与鬼傩信仰、封建迷信相关的愚昧事件，其消极的负面影响对社会的进步起着十分顽固的“文化控制”作用。

如何对这种所谓的“文化控制”进行改造和正面的引导，如何把消极变为积极，把落后变为进步，把愚昧变为开化，这是摆在每一个教育工作者、艺术工作者、理论工作者和各级领导面前的重要课题。揭示问题只是第一步，而最终解决问题才是根本的目的。贵州省社会科学院社会学研究所的李子和，贵州省文化厅艺术研究室的邓正良、谢霖、周一良等先生的调查、整理和研究工作，为揭示这些问题和解决这些问题倾注了自己的心血。中国社会科学院、北京师范大学等单位的许多专家和学者也对这些问题的研究提出了自己的意见和见解。他们的努力使国内学术界、理论界对鬼傩文化的本体研究进

入了一个新的阶段。

问题的最终解决需要多方面的共同努力。在认清了鬼雉文化的实质之后，更需要借助科学、教育和文化艺术的手段来改变人们的生活现状。科学可以帮助人们认识自然、发展生产、脱贫致富；教育可以帮助人们认识社会，改变人们对神祇的依赖，建立起自立、自信和自强的信念；新的文化娱乐活动，可以丰富人们的精神生活，抚慰人们的心灵，宣泄人们的情感。

要实现对落后贫困地区的“文化改造”，必须建立一个系统的实施方案，利用广播、电视、电影、报刊和通讯事业的成果，最大限度地输入新的思想观念，新的生产生活方式，新的价值取向，新的文化娱乐形式，提高整个地区的人口素质。同时，对固有的旧文化实行“文化封存”，即采用建立民俗博物馆、民间艺术馆、民间文化馆等形式对旧形式以客观的保留，使之成为该地区的“历史资料馆”。而且，这些设施的建立本身，又是对本地区旅游资源的开拓、利用，变消极、陈腐的因素为积极、进步的因素，使本地区的人民生活在物质与精神两个方面获得提高。

整个“文化改造”的过程也是一个复杂、曲折不断斗争的过程。这种改造的最终目的是提高社会生产力，加强各民族的互相理解和团结。正是由于

这种“文化的复杂性”才使得我们在回顾它的全部表现时必须十分的谨慎和小心。鬼雉信仰的复杂性是通过各种意识形态、各种艺术形态表现出来的，所以，我们“必须重新研究全部历史，必须详细研究各种社会形态存在的条件，然后设法从这些条件中找出相应的政治、私法、美学、哲学、宗教等等的观点”。^① 这也就是这本小册子的编写意义之所在。

笔者在撰写此书稿过程中，承蒙湖北美术学院张放教授和汤麟教授的指教，美术学系系主任陈池瑜教授也给予了热情的帮助，在此，一并致以诚挚的感谢。

拙著仅起抛砖引玉之效，有待读者批评、指正。

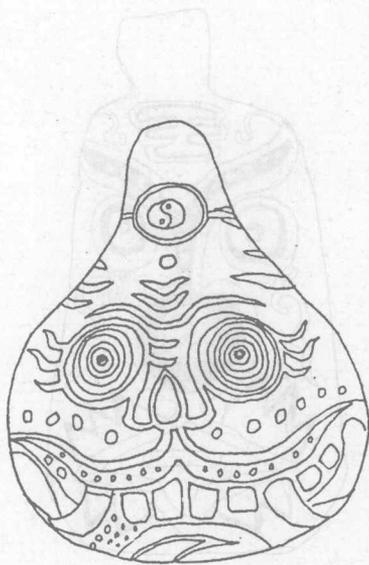
张昕于武昌华中村

1995年10月

^① 见恩格斯《致康·施米特的信》，1890年8月5日。



云南吞口



云南吞口

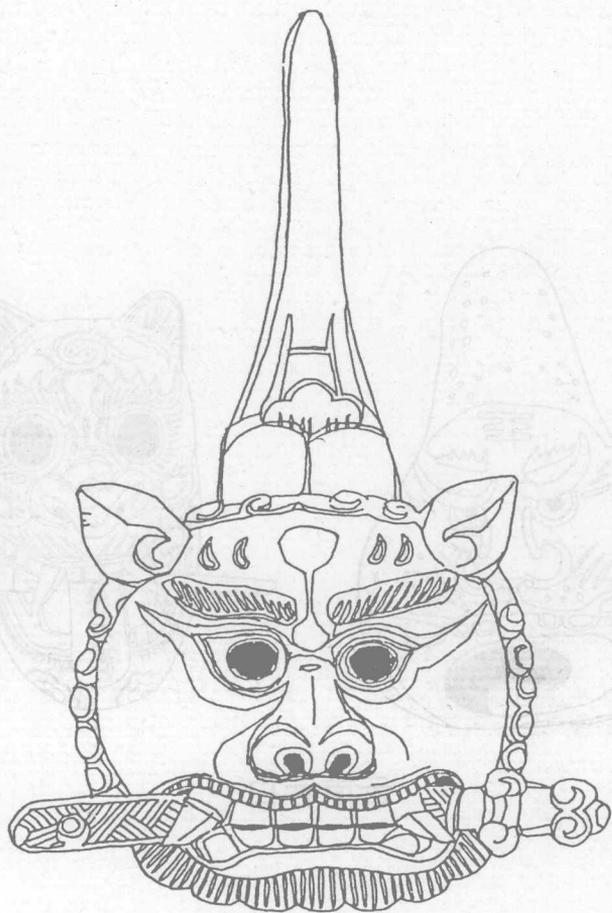


云南吞口

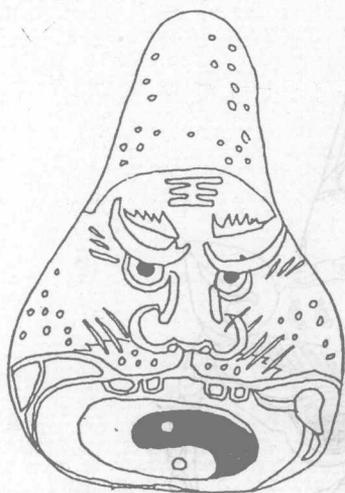
口吞南云



云南吞口

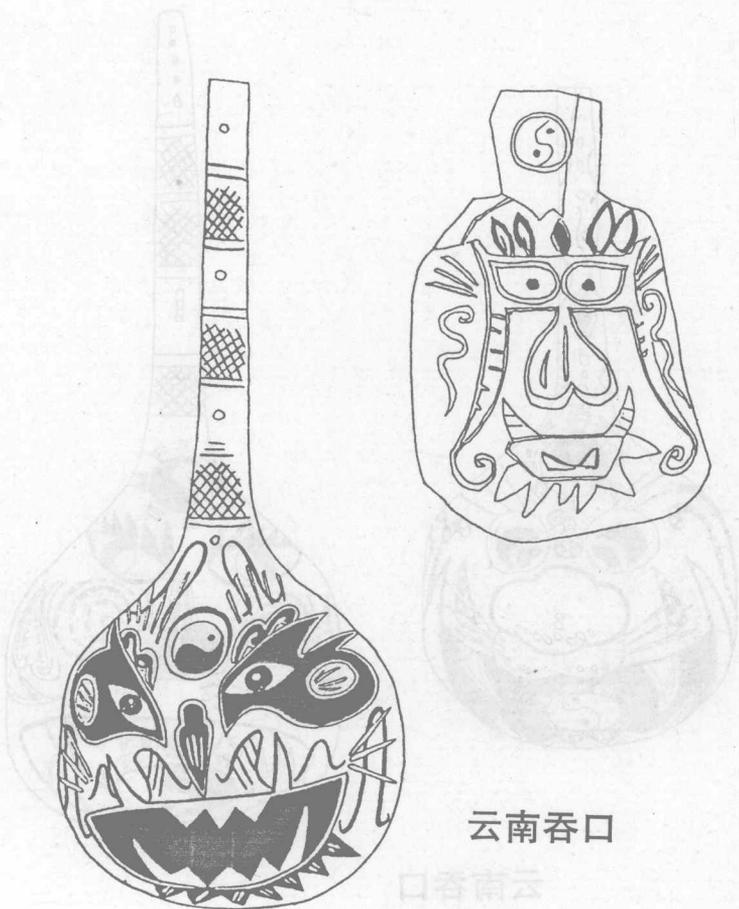


云南吞口



云南吞口

口吞南云



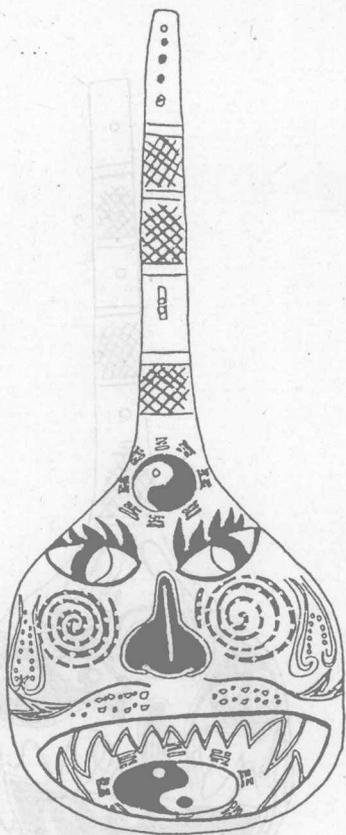
云南吞口

口吞南云



云南吞口

云南吞口





镇邪面具:

以黑陶制作的镇邪面具，在云南部分地区均有分布，形式古拙，色彩深沉，风格凝重，具有神秘而原始的艺术魅力。

镇邪面具

镇邪面具，在云南部分地区均有分布

形式古拙，色彩深沉



镇邪牌：

云南各地均有分布，广泛应用于民宅装饰之中

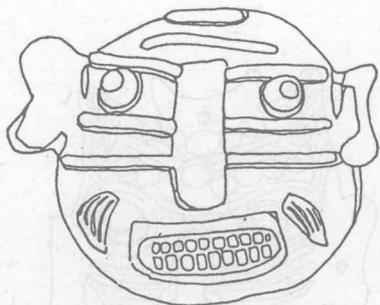


云南黑陶镇邪：

在造型上与美洲印第安雕刻有相似之处，空间处理上打破了固有程式，产生了一种貌凶实善的艺术效果。



镇邪木瓢

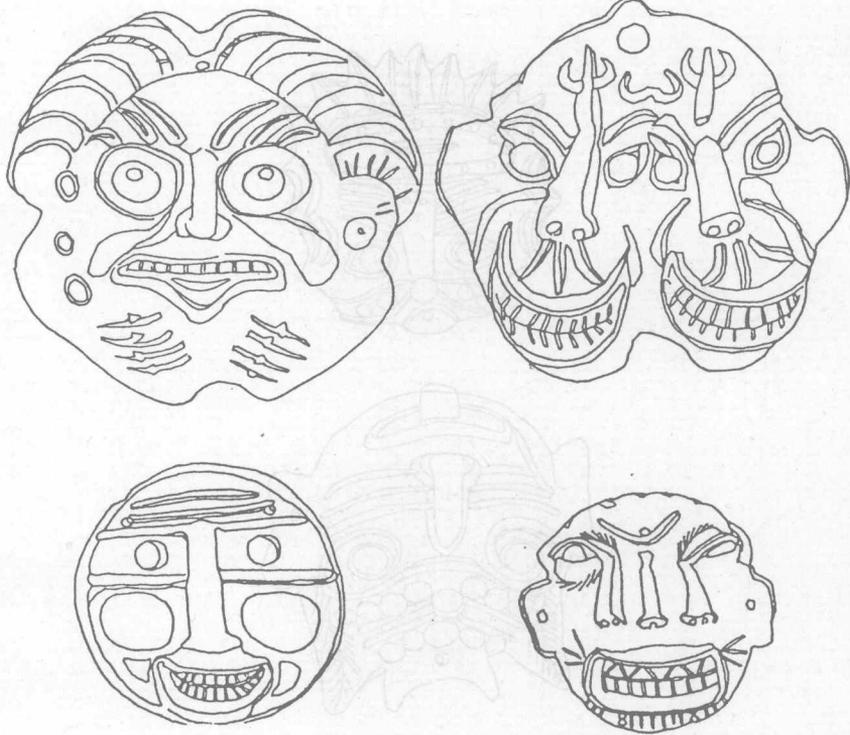


云南黑陶镇邪面具：

粗犷中透出原始的气息，古朴的滇文化特色油然而生。虽无华丽的釉彩，精细的装饰，但那股苍劲、深沉、率真的冲击力给人以震撼。



云南黑陶镇邪面具



云南黑陶镇邪面具



云南黑陶镇邪面



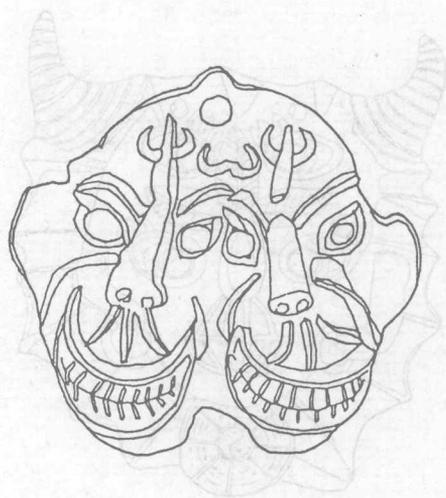
云南黑陶镇邪面具



云南黑陶镇邪面具



云南黑陶镇邪面具



云南黑陶镇邪面具



云南黑陶镇邪



贵州黑陶镇邪



贵州黑陶镇邪



贵州黑陶镇邪



贵州黑陶镇邪



白族脸谱：

云南白族民间流行的“吹吹腔”脸谱，既强调夸张的手法，又敢于大胆的变形，由此出现了一种奇特的装饰效果。



社火脸谱：

源于中原古代傩仪，至今仍流行于陕西关中各地，对现代京戏脸谱的影响很大，线条流畅，色彩强烈，并具有浓郁的地方特色。

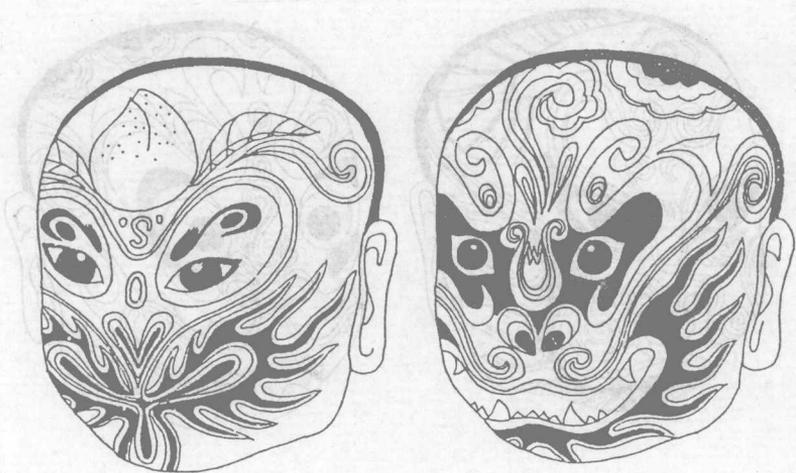


：谱制火折

社火脸谱



社火脸谱



社火脸谱



地戏面具：

贵州安顺地区是著名的地戏之乡，由于文化的交往，汉族与苗、布依等少数民族在木雕制作上相互影响，请注意B型地戏面具，这是一个典型的傩戏面具与地戏面具的混合体。



地戏面具



地戏面具：

贵州安顺地戏，源于中原民间，地戏面具制作精美，刀法细巧，设色鲜亮，视觉效果强烈，且人物众多，面目各异，具有强烈的装饰效果。



地戏面具



傩戏面具：

亦称傩堂戏面具，简称傩面具。是西南地区傩坛戏中主要道具。贵州东部地区的傩面具共计 24 面；而南部地区则为 36 面，在雕刻技艺及设色技巧上亦有差异，各具艺术魅力。

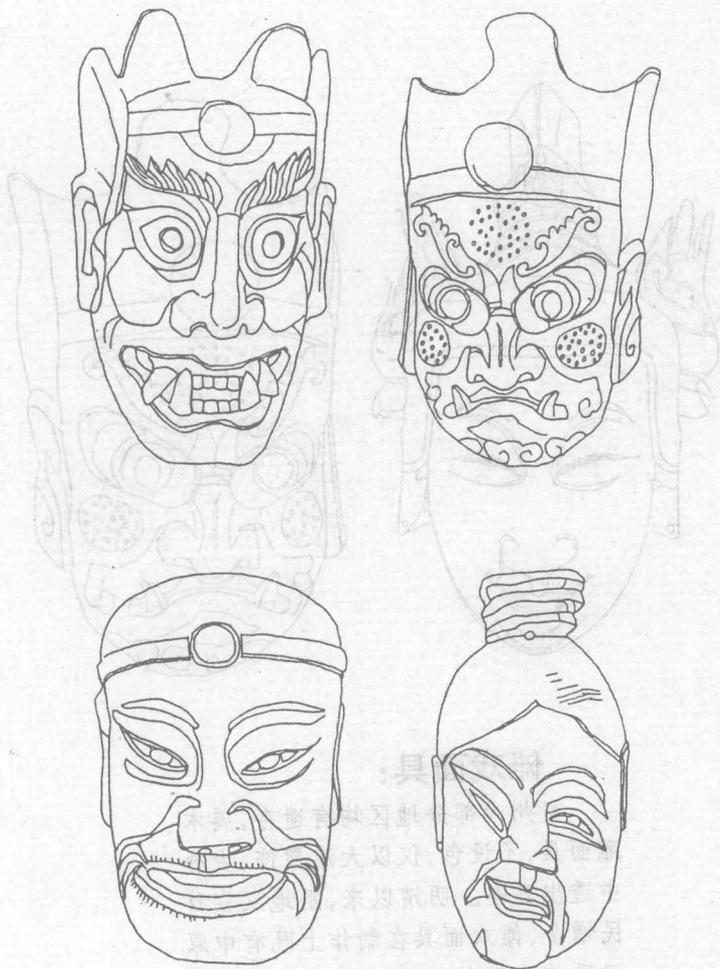


傩戏面具



傩戏面具：

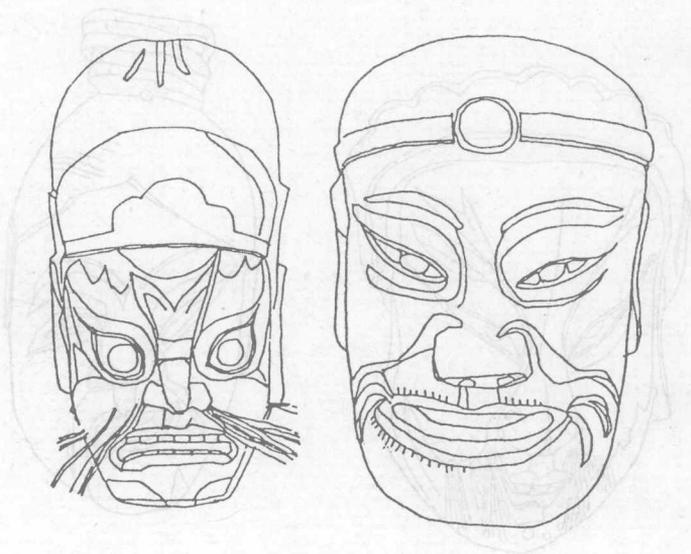
贵州大部分地区均有遗存，属木雕面具，不设色，仅以大漆髹饰，古朴中透出真率。明清以来，黔地汉族移民增多，傩戏面具在制作上既有中原汉族木雕的特色又融入了西南诸少数民族木雕的技艺。



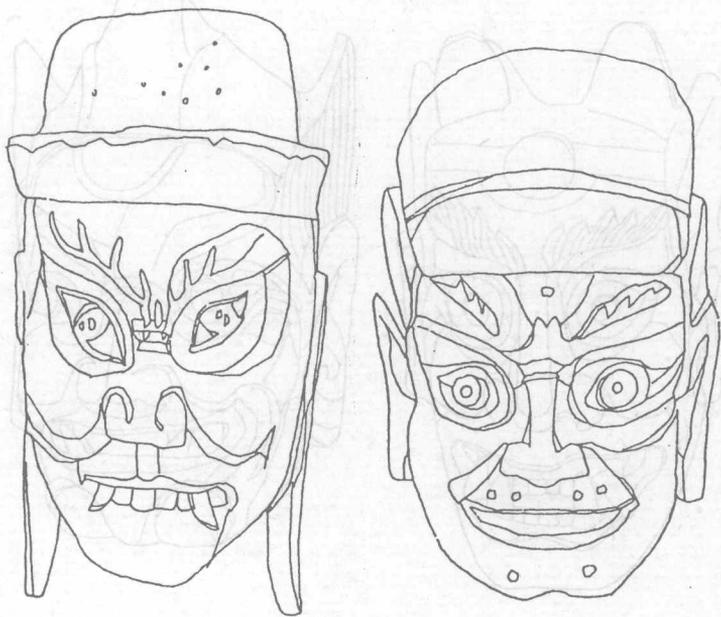
傩戏面具



傩戏面具



傩戏面具



傩戏面具



傩戏面具



傩戏面具

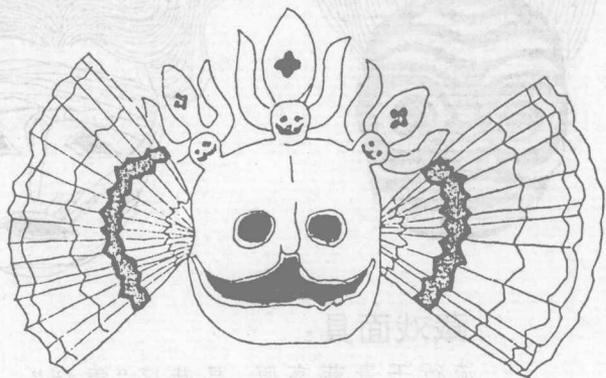


傩戏面具

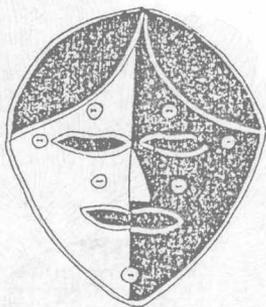


藏戏面具：

流行于青藏高原，是藏区“雪顿”诸节中的重要道具，其中B型面具含有与非木雕面具相似的造型因素，使人产生有趣的联想。



藏戏面具



藏戏面具



藏戏面具