

神州文化集成丛书

中国民间美术与巫文化

陈瑞林 著 叶 朗 审定

新华出版社

神州文化集成丛书

中国民间美术与巫文化

陈瑞林 著 叶朗 审定

★

新华出版社出版发行

新华书店经销

密云印刷厂印刷

★

787×1092 毫米 32 开本 5 印张 插页 2 张 105,000 字

1991 年 12 月第一版 1991 年 12 月北京第一次印刷

印数:1—6,000 册

ISBN 7-5011-1568-0/G·557 定价:2.90 元

序

季羨林

最近几年来,有关方面的人士提出了弘扬中华优秀传统文化、发扬爱国主义精神的口号,立即得到了全体中国人民,甚至海外华人和华裔的同声赞扬和热诚响应,足证这个口号提到了人们的心坎上,是完全正确而且及时的。

根据过去的经验,所有正确的口号都必须落实到行动上,才算有效。因此,我们中国文化书院的同仁们和东方影视集团总经理李生泉同志等,爱国不敢后人,也想尽上自己的绵薄,为这宏伟的盛举增砖添瓦,几经酝酿磋商,发起了这项《神州文化集成》大型丛书的编辑出版工作,这中间也得到了新华出版社的大力支持。计划先出一百本,并将配以电视录像。读者与观者,不限于大陆上的同胞,也包括大陆以外的华人和华裔;台湾在内,自不在话下;我们甚至想象,连在历史上同中国文化交流密切的东亚和东南亚国家也都包括在里面。至于这个范围以外的世界上所有想了解中国文化的国家,如果对我们的丛书和影视也感兴趣,我们当然也衷心欢迎。“韩信将兵,多多益善”,这就是我们的期望。

抱着这种想法和期望,我们开始了组稿活动。在

较短的期间内，我们约请了一些国内学有专长的老中青年的学者，承担各书撰写的任务。尽管有不少学者工作十分繁忙，但是一听到我们发起的宗旨，无不慨然应允。为了保证著作质量，我们规定了严格的审稿制度。谁也没有“特权”。只有这样才能真正弘扬我们先民留下来的优秀文化。这一点，我们可以心安理得地告诉我们的读者和观众。

《神州文化集成》丛书最初我们想定名为《神州文化精华》或者《精粹》。但是有的同志认为，从马克思主义科学观点上来看，我们中华文化，不管有多么辉煌灿烂，不管对全人类做出了多么巨大的贡献，它同任何时代的任何国家的文化一样，并不可能完全都是精华。我们的丛书中也介绍了一些非介绍不行的反映中国特殊文化的现象，它也许谈不上什么精华，但也绝非“毒品”，它似乎是中性的，绝对无害，也许还有点益处，它能增强国外读者和观者对中国的全面了解。基于以上的考虑，我们把本丛书命名为《集成》。

我们的丛书虽然冠以“神州”，但是我们考虑问题的视野却绝不限于神州。

最近几年来，我经常考虑一些有关文化的问题。如果说我的考虑有什么特点的话，那就是，我并不囿于神州这一个地区，也不限于当前这一个时代。我收藏着一方清代浙派大家陈曼生刻的图章，其文曰“上下五千年，纵横十万里”，这完全符合我的精神。我于文化问题绝非内行里手，我也不装出这番模样。但是，我看到了一些东西，想到了一些东西，我不愿意妄自

菲薄，也不愿意敝帚自珍，于是就写了一些短文，在不同的座谈会上也做了几次发言。得到的反应多是肯定的。连一些外国学者也不例外。这当然增强了我进一步探讨的信心。

我觉得，我们过去谈论中国文化，往往就事论事，只就中国论中国，只就眼前论中国。这样做的结果只能是像瞎子摸象一样，摸不到全貌，摸不到真相。经过我多年的思考，我认为，从人类整个历史来看，全世界人民共创造出来了四个大的文化体系。所谓“大”指的是历史悠久、影响广被、至今仍然存在的文化体系。拿这个标准来衡量，我发现了只有四个：中国、印度、伊斯兰和欧美。其中前三个属于东方文化范畴，第四个属于西方。东西两大体系，有相同之处，也有相异之处，相异者更为突出。据我个人的看法，关键在于思维方式：东方综合，西方分析。所谓“分析”，比较科学一点的说法是把事物的整体分解为许多部分，越分越细。这有其优点：比较深入地观察了事物的本质。但也有其缺点：往往只见树木，不见森林。所谓“综合”就是把事物的各个部分联成一气，使之变为一个统一的整体，强调事物的普遍联系，既见树木，又见森林。普遍联系这一点是非常重要的，它完全符合唯物辩证法。

我浅见所及，东西文化的根本差异即在于此。

中国文化是东方文化的重要组成部分。要想了解中国文化，必须了解东方文化；而要想了解东方文化，必须了解中国文化。东方文化和中国文化，了解必须同时并进，相互对照，相互比较，初时较粗，后来渐细，

螺旋上升，终至豁然。

我想先从医药中举一个例子。人们都知道，西医和中医是完全不同的，两者的历史背景完全不同，发展过程也完全不同，因此，诊断、处方、药材等等都不一样。最明显的差别是大家所熟知的：西医常常是“头痛医头，脚痛医脚”，而中医则往往是头痛医脚，比如针灸的穴位就是如此。提高到思维方式来看，中医比西医更注重普遍联系，注意整体观念。

再拿语言文字来作一个例子。西方印欧语系的语言，特别是那一些最古老的如吠陀语和梵文等等，形态变化异常复杂，只看一个词儿，就能判定它的含义。汉语没有形态变化，只看单独一个词儿，你就不敢判定它的含义，必须把它放在一个词组中或句子中，它的含义才能判定。使用惯了这种语言的中国人，特别是汉族，在潜意识里就习惯于普遍联系，习惯于整体观念。

再如绘画，中西也是不相同的。许多学者，比如申小龙先生等，认为西画是“焦点透视”，中国画是“散点透视”。你看一幅中国山水画，可以步步走，面面观，“景内走动”，没有一个固定的焦点。申小龙还引用了李约瑟和普利高津的意见，认为汉民族有有机整体思维方式。

从上面几个简单的例子中可以看出中国文化的特点。约而言之，这个特点可以归纳为普遍联系和整体观念。从“科学主义”的观点上来看，这未免有点模糊，但是这个“模糊”却绝非通常所谓的“不清不楚”，

而是有比较严格的科学含义，它强调的正是普遍联系。这同我上面讲的东方文化的思维方式是“综合”，是完全一致的。

我的这一点想法，颇得到一些学人的赞同。在北京召开的“东方文化与现代化国际学术讨论会”上我讲了我的看法。会议结束以后，一位日本大学教授专程来到我家，向我表示他很赞成我的意见。我最近到南朝鲜访问，在社会科学院的一次座谈会上，我又谈了我的看法，一位大概是主张“全盘西化”的教授说：“我们韩国没有东方文化！”我在大吃一惊之余，举了几个我在汉城几所大学中看到的例子，说明那里是有东方文化的。那位教授最后还是承认了我的看法。

但是，不管有多少人赞成我的想法，我毕竟不精于此道。亿而偶中，是可能的；亿而不中，又何尝不可能呢？我这一点粗略的想法，在可预见的时间内，无法用实践来证明。即使在非常长的时间内，也只能逐渐地通过世界文化的发展来验证。这一点我想是大家都同意的。

一个人自己有了一点新的看法，而且又觉得它是可能站得住脚的，总希望能有更多的人理解。得到赞成，当然高兴；得到否定，也可以起他山之石的作用。我就是怀着这样的心情，像一个传教士一样，一有机会，就宣传我的“上帝”。现在就是借写这篇序的机会，再絮叨一遍。

我这一篇所谓总序只代表我个人的观点，我绝无意强加于人。强加于人的作法是愚蠢的。百家争鸣，我

只是一家。但有一点我是十分坚定的，看中国文化，必须把它放在东方文化这个大框架内，放在世界文化这个更大的框架内，才能看得清楚。如果在时间和空间方面不能放开眼光，囿于积习，墨守成规，则对我们祖国的优秀文化，无论如何也是认识不清楚的。弘扬中华文化，发扬爱国主义，是我们每一个中华儿女的神圣的责任。我们这套丛书的每一位作者和电视录像的制作者，都会认真负责地从事自己的工作。我希望，我们的任务能够完成；我希望，我们的目的能够达到。是为序。

一九九一年六月二十六日

目 录

序.....	季羨林
第一章 民间美术与巫术	1
第一节 民间文化与巫术.....	1
第二节 民间美术与巫术.....	5
第二章 民间美术与巫俗	13
第一节 岁时节日中的巫俗与民间美术品	14
第二节 人生仪礼中的巫俗与民间美术品	20
第三节 日常生活中的巫俗与民间美术品	24
第三章 民间木刻版画与巫文化	33
第一节 年节与年画	34
第二节 门神	41
第三节 神马	50
第四章 民间剪纸、刺绣与巫文化	61
第一节 剪纸的由来与发展	62
第二节 驱鬼和招魂剪纸	65
第三节 祈子与生殖崇拜剪纸	72
第四节 民间刺绣吉祥图案中的巫术心理	76
第五章 雉与巫术面具	85

第一节	傩的源流	85
第二节	社火与社火脸谱	94
第三节	山西傩舞“爱社”与江西“舞鬼戏”	99
第四节	贵州、云南和湖南的傩与傩面具	104
第五节	吞口、辟邪、瓦猫与巫术面具	113
第六章	民间饮食美术品与巫文化	115
第一节	民间饮食与巫俗	116
第二节	花样果实	120
第三节	面塑“礼馍”	125
第七章	关于民间美术与巫文化研究	
	的评价问题	135
后记	李生泉	145

第一章 民间美术与巫术

第一节 民间文化与巫术

研究中国文化,必须重视对于中国民间文化的研究,重视对于民众心理,对于民众精神活动的显现和物化形式——民间美术的研究。

中国有着漫长的封建社会的历史,封建社会文化的积淀构成了中国传统文化最重要的内容,这是毫无疑问的历史事实。封建社会文化以儒家文化为主体,道教、佛教,以及其他外来宗教曾经不同程度地影响了中国传统文化的发展。但是,如果仅以儒、道、佛三家,或者其中任何一家来涵盖中国传统文化,都不可能正确认识中国文化的全貌。

民间文化,一方面与儒、道、佛有着千丝万缕的联系,互相影响互相渗透。另一方面,民间文化又与儒、道、佛有着很大的不同。在原始时代,远古的中国文化便是民间文化,民间文化孕育儒、道文化,影响了它们的发展。中国民间文化是中国传统文化创造的基础,民间文化对于中国传统文化的形成有着

重要的意义。回顾数千年中国文化的历史,可以看到一切文化品类都从民间文化起步。在发展过程中,上层文化与民间文化各自走着不同的道路,但相互间又有着紧密相依的联系。民间文化哺养了上层文化,反过来上层文化又影响和规定民间文化的发展,如此不断反复,生生不息,中国文化因此而始终保持着生命的活力。所以说,中国民间的大众文化和上层的精英文化共同构成了中国文化。如果用这一眼光来审视中国的历史和现实,当会更符合中国文化的实际。

民间文化,或称为大众文化,是广大民众在日常生活中逐渐产生,长期形成的文化模式,影响最为广泛和深远。但是民间文化本身也并非单一,它是一个十分庞杂的体系。对于民间文化爬梳剔抉,整理和研究民间文化的不同门类和形式,它们的源流和演变的历史,由表及里,由点、线、面到体,全面深入地把握民间文化,还是一个十分艰巨、有待于努力完成的任务。

研究民众的巫术心理和他们进行的种种巫术活动,以及由巫术心理和巫术活动所形成的巫文化,应当是研究民间文化的重要出发点之一。

远古时,中国民间文化的核心是巫文化。巫术心理是初民重要的文化心理,巫术活动是原始时代重要的文化活动。正如六十多年以前新文化的创造者、同时也是旧文化的研究者鲁迅在《中国小说史略》书中所指出的那样:“中国本信巫。”巫术心理和巫术活动对于中国历史文化的形成,对于中国宗教文化、化的形成,对于中国审美文化的形成,都产生极大的影响。巫文化影响了数千年中国社会的民风民俗,影响了中国人的文化心态。

中国历史文化扎根于巫文化的土壤。中国文化的早期形态是史事记录,史官在远古社会有着特殊的地位,他们是掌握文化知识的阶层,从而便掌握了特殊的权力。最早的史官从原始时代的巫演变而来。他们记录社会生活的种种活动,巫术活动也往往因史事的形式留存下来。中国传统文化最早的文字材料,如古代的甲骨文、钟鼎文、竹木简册等,保留了当时社会活动的大量史料,其中占卜、祭祀等巫术内容比比皆是。史官即巫官,既掌握记录历史又从事巫术活动,史事即巫事,历史活动往往又与巫术活动交织在一起。这种巫史不分的现象,曾经在中国历史上延续了很长的时间。

中国的宗教文化亦来源于巫文化。巫术活动是原始宗教的重要内容。进入文明社会,在中国本土出现的人为宗教道教,有着浓厚的巫文化色彩。道教的经义典籍,混杂了众多巫觋之语,经典的要义不少也与巫术类同。道教的天地人鬼观念来源于原始的巫术崇拜,登坛做法、驱鬼辟邪、呼风唤雨之类的道教仪式,则明显与巫术活动有关。中国古代自然科学的发展,如天文历法、医术炼丹等,不少研究者多归于道教徒的弘扬,实际则更可追溯到远古的巫和巫术。即使是来自域外的佛教,在中国的流传过程中,也要认同于中国本土的巫术和道教。佛教传入中国之初,民众多以为也是一种外来的道术,可医病治人、白日飞升,具有非常的神力。即使佛教在中国大行其道,上至帝王将相,下自贩夫走卒无不膜拜信奉之时,民间依然将它与道教和巫术混淆起来。

从严格意义上说来,中国民间的宗教并不是一种思想信仰,其目的并非是一种灵魂的净化,心理的满足和感情的平衡。广大民众注重的是实用目的的达到,和为达到实行目的的

操作手段。以往中国的民间信仰十分庞杂,民众不去计较是何神何教,只要能达到祈福免灾的目的便积极信奉。信仰宗教也无需弄清教义的奥妙,对于祀神的仪规却必定遵循不可有误。这种重实用轻信仰,重形式轻内涵的宗教方式,不能不说与巫文化的影响有着很大的关系。

文学艺术是人类物质生产劳动和精神劳动的产物,也是客观环境和主观欲求的产物。这种物质和精神的对立统一,客观和主观的对立统一,使中国的文学艺术与巫术结下了不解之缘。原始神话是中国文学艺术的发端,其中包含有大量的巫术内容。从汉魏六朝到唐宋时代流行的志怪小说,到明清时代的神魔演义,都可以看到巫与巫术活动对于文学创作所起的作用。甚至发展到以描摹世情见长的《金瓶梅》、《红楼梦》等煌煌巨著,中国文学依然不可能彻底摆脱巫与巫术活动阴影的笼罩。

远古时代的巫术活动多以歌舞的形式出现。巫觋便是合乐婆娑的舞者。青海大通出土五六千年前彩陶盆上留有原始巫舞的具体形象,两千多年前诗人屈原在《楚辞》中对南方楚地的巫舞作出了生动的描述。正如汉代王逸在《楚辞章句》中所说明的那样:“昔楚南郢之邑,沅湘之间,其俗信鬼而好祀,其祀必使巫觋作乐,歌舞以娱神。”《诗经》与《楚辞》并称“风”、“骚”,是中国文学发展的两大源头,对于后世中国文化影响极为深远。《诗经》和《楚辞》都是远古时代歌舞的文学纪录,虽然一般人多以《楚辞》为巫文化,《诗经》为史文化,实则正如上所述,远古时代巫史不分,《诗经》虽较神诡浪漫的《楚辞》质朴写实,却也包含有许许多多的巫术内容。王国维认为中国戏曲起源于古代的巫术活动,他在《宋元戏曲考》中提出:“古代之巫,

实以歌舞为职，以乐神人者。”在巫术活动中，巫覡“或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”最早驱鬼逐疫的雩仪，后世变成了娱乐色彩浓厚的傩舞、傩戏，显示出从巫术活动到歌舞戏曲变迁的历史轨迹。

在古代，艺术是巫术、宗教的表现形式，巫术、宗教是艺术的思想内涵，两者共存于一体。古代中国文化的内核巫文化，往往以艺术的形式呈现出来。在后代巫文化的长期传承过程中，除有巫术习俗，巫术行为动作、仪式规则等有形传承以外，更多的属于民众内在巫术意识的无形传承，这种深层的文化心理，须依靠民间艺术来加以表现。民间艺术成为民众巫术意识的媒质和载体，即使是有形的巫俗传承，也不可能脱离民间艺术品的使用。

第二节 民间美术与巫术

巫文化是世界民族文化历史中普遍的现象，中国巫文化具有中华民族的历史特点。

人类在原始阶段，维持生存是首要的目的。个体与群体的生存和生殖繁衍，被原始人类视为头等大事。为了生存和繁衍，原始人最为关注的是物质财富的生产。精神生产活动也往往围绕生存和繁衍的目的而展开。当时自然环境十分险恶，人们的生产能力又极为低下。面对着瞬息万变神秘莫测的大自然，面对着无法预测无法解释的必然王国，人们幻想找到一种手段，一种超凡的力量，以控制现实，支配事物，使之朝着对人们有利的方向发展，实现人类维持生存繁衍后代的愿望，这样


便产生了个体的巫术心理和巫术行为,当这种心理和行为被群体所接受时,便形成了巫文化现象。

推测在巫术心理形成以前,原始人尚只有联想和经验。当时人们还没有灵魂的观念,更谈不上巫术的意识。在生产劳动的活动中,原始人将自身的需要投射到诸如动物、植物乃至各种自然现象上,以为食用了凶猛的动物便可增添自己的力量,食用了繁殖能力很强的鱼类蛙类便可促进自己的生殖。通过长期的实践,这种联想逐渐形成经验,并且,从个体的经验逐渐形成成为群体的经验,这样便产生巫术心理的萌芽。

最初巫术心理和巫术行为都还是个别的偶发事例,并没有普遍的现象。个别的巫术行为得到应验,促使原始人产生巫术心理。在巫术心理的支配下,巫术行为反复施行,其他人知道以后,也仿效遵循,逐渐普及开来,为人们所广泛接受,从而有了广泛的意义。许许多多个体的巫术行为汇集起来,上升到所谓公众巫术的地位,便对群体有了约束的力量,逐渐形成比较坚固的信仰。在从偶然到普遍,从个体到群体的过程中,人们的巫术心理越来越复杂,巫术行为越来越烦琐,巫术的功用越来越扩大,巫术活动逐渐程式化,并且有了一定的仪规和专职的巫师。巫师往往是部落集团中有着特殊地位的重要人物,有的巫师由部落的首长担任。原始宗教亦在此时萌发出来。

在巫术活动中,模仿与接触是两类最重要的心理和行为。所谓模仿的巫术,即人们相信相似的事物可以变成同一事物;所谓接触的巫术,即人们相信曾经接触过的事物便会成为永远相联结的事物。原始人用泥土塑成模仿女人体的偶像,这是对具有生殖能力的女人的模仿。偶像完成以后,必须插入或埋

入泥土当中,使它和土地接触,以获得农作物的丰产。如同现代人做成模仿狮、虎等猛兽的服饰,给儿童接触和穿戴,以为这样儿童便可具有狮、虎那样驱除邪恶的能力。模仿的巫术产生了绘画、雕塑等造型艺术,接触的巫术促使音乐、舞蹈等表演艺术形成和发展。

艺术是人类物质生产活动的产物,也是人类精神生产活动的产物。巫与巫术对于艺术的产生有着重要的意义。人类的审美意识最早在巫术活动的过程中发生。中国古代对于美的认识与巫、巫术活动及其实用目的密切相关。《说文》把“美”解释为“从羊从大”,后世遂以为“羊大为美”,其实这是一种误解。甲骨文中的“美”作,是一位戴着动物头饰盛装的巫师。在北京周口店遗址曾经发现两万多年以前山顶洞人的遗骨,周围撒有红色赤铁矿粉,头部摆放用兽牙、鱼骨和打磨尖滑钻孔加工石块做成的项饰,表明当时人们已经有了灵魂的观念,并由此生发出种种巫术形式的葬仪,从死者的特殊的装饰推测,死者也许就是原始时代的巫。

河南濮阳曾经发现六千多年以前的原始墓葬中,死者遗骸两边有用蚌壳摆塑的龙形、虎形,看来死者是一位身分颇高的巫师,身边的龙虎摆塑便是他施行巫术的神物。

在甘肃秦安大地湾距今五、六千年的原始社会新石器时代建筑遗址中,曾发现以男女巫师进行巫术活动为题材的地面绘画。与此时间大致相同,西安半坡新石器时代遗址出土的彩陶盆上,绘有人面鱼形的纹饰,有的研究者便认为这是当时的巫。东北地区辽宁东沟后洼新石器时代遗址曾经出土数量众多的雕塑品,亦为当时巫术活动的遗留。在长江下游良渚文化遗址出土的玉琮,刻有头戴高冠的古代巫师,可以与古人

“美，服饰盛大貌”的认识相应证。

在人类的童年时代，巫术心理是人们的普遍心理，巫术活动是社会的普遍活动。为了实现维持生存的目的，人们冀求于巫术的施行。在巫术活动中采用种种手段，以使巫术效用更加强烈。青海大通出土的新石器时代彩陶盆上，绘有手拉着手载歌载舞的三组人物，气氛十分热烈。当今天我们凝视这件五、六千年前的原始艺术品，仍然可以感受到先民们在巫术活动中虔诚专一如痴如狂的心态。

今天我们称之为“艺术”的东西，在原始时代往往便是“巫术”。远古的艺术并非如今天人们认为的那样，首先为了审美的需要，而是广泛使用于巫术活动当中，作为巫术的操作工具和手段。远古时代的艺术活动往往与巫术活动紧密相关，地画、器物画、雕塑品等在中国美术史的原始篇章占有重要的位置，在中国巫术史、中国风俗史上更有着不可忽视的意义。

那是充满生命力量，如火烈烈的时代，人们通过生产劳动与大自然搏斗，同时用巫术手段去与冥冥中不可知的神秘力量抗争。人们并非匍伏在天和神的面前束手无策，而是用大无畏的勇气和力量去顽强争斗。巫术活动在原始时代往往是全民的活动，巫术活动中的“法器”即大量的原始艺术品，也是全民的创造。社会尚未划分为阶级，“精英”与“群氓”的沟壑并没有后世那样不可逾越。民间艺术是艺术最早的发生形态，巫术心理成为最原始的艺术心理。

进入阶级社会，巫术活动的表现形式和表达内容都有了很大的改变。统治者利用对天、神的宣扬，作为加强自身统治的理论基础，巫俗被精心加工成为礼制。巫术活动沟通天地神人的法力，成为统治者专享的特殊权力。王也就是最大的巫。

他具有与天、神对话交流的本领，是宗教的领袖，他掌握众多的艺术品，以作为巫术操作的“法器”，从而他便控制了社会、控制了国家，有了至高无上的政治权力。商周奴隶时代遗留下许多造型奇特、花纹精美的青铜器物，艺术价值甚高，大多都是统治者在巫术活动中使用的法器。艺术的创造者是广大民众，但艺术品却为一小部分人所占有，艺术创造活动要听命于一小部分上层人物。尽管如此，民间的巫术活动依然十分活跃，为巫术活动需要而创作的艺术品数量依然众多，质量依然精美。

两千多年以前，战国时代楚国大诗人屈原的不朽诗篇《楚辞》，收集了楚地大量的巫歌，反映出南方楚民族深厚的巫文化传统。从民间到宫廷，巫风炽盛，巫歌巫舞，婆娑其间，如火如荼，如痴如醉，巫术活动的神秘氛围十分强烈，民间的艺术气氛也十分浓郁。在湖南长沙曾经出土两幅战国时代帛画。一幅帛画绘一位靓妆的女巫，侧身而立，双手合掌作祝祷状，头上有矫蹁飞舞的龙和风。另一幅画着一位驭龙升天的男巫。将战国帛画与《楚辞》中描写的降神、招魂、升天等巫术活动对照，具体生动地反映出巫术活动与巫术艺术在当时中国社会的巨大影响。

先秦两汉时代，是中国文化巍峨大厦基础构筑的时代，亦是巫风大畅的时代。弥漫在古代中国不同地区、不同阶层广大民众当中的巫术风气，对于中华优秀传统文化的早期形成关系甚大。中国传统文化以儒家文化为主导，它是理性的，现实的，没有那种西方中世纪式的宗教的迷狂。在中国没有形成像西方基督教或者阿拉伯世界伊斯兰教那种严格意义的宗教。在中国民间，作为儒家理性的、现实的思想意识的补充，是巫术意

识以及它的表现形式——巫术活动。即使是佛、道这两种宗教,也要接受巫术意识的影响和改造,以符合民众的需要。巫术活动是民众实现实用目的的方式,也是宣泄宗教情绪的重要渠道。

唐宋以降,中国社会进入新的发展阶段,儒家早期那种“天人感应”式的巫术色彩浓厚的思想,日益趋于非宗教化和哲学化。虽然统治者仍然提倡信奉宗教,实际上却是“神道设教”,以作为统治的手段。到了明清时代,近代思潮拍岸的涛声已经约略可闻,社会上层人物对于宗教的兴趣,以及他们的谈禅论道,只不过是一种精神的玩味。即使是在下层民众当中,巫术信仰也更多地从祈神辟鬼转化为吉祥福祉的需求,那种狰狞可怖的巫术形式已十分少见。到了近世,巫和巫术已成“蜥蜴的残梦”,仅仅在少数地方、少数场合仍有存留。一些偏僻的乡村,尚有三个五个以装神弄鬼来骗人钱财的巫婆神汉,他们在民众生活中已经起不了什么作用。

如今民众生活的表层,巫术的影响几乎消失殆尽,但是潜伏在民众心理深层的巫术意识,依然未能彻底根绝。在民众日常生活,特别是在岁时节日、人生仪礼等等民俗活动当中,巫术心理依然在不同程度上支配着人们的行为,并以各种方式表达出来。如在春节、清明节、端午节、中秋节等年节庆祝中,在服饰、居住、建筑、饮食、交通等生活方式中,在生育、婚嫁、寿诞、丧葬等人生仪礼中,都有种种不成文未立法,人人却自觉遵循的习惯。这种种的习惯和规范,还采用多种多样的艺术品表现出来,从而使中国的民间文化直到今天仍然生动丰富多彩多姿。

在各文艺形式中,美术形式是值得注意的一种艺术形式。

古代的巫术活动,是综合性的文艺表演。诗的吟诵、乐的演奏、舞的婆娑、歌的咏叹,还有种种绘画、雕刻制作而成的面具、法器,巫觋身穿华丽的服装,佩戴各种样式的装饰……。这些激动人心的远古时代巫文化活动的场景,都已经成为历史的过去一去不再复返,只有文字记载和美术物品还能使今天的人们去依稀辨认往昔巫仪的辉煌。存留在民间的美术品,却以巫文化物化形态的面目,使我们对于中国巫文化产生直观的、感性的形象的认识。即使那些经过历史变异的民间美术品,往往也能折射出远古巫文化心态的微光。

民间美术有着强烈的保守倾向,它并非如某些人所认为的那样,具有大量自由的创造性,它总是受到传统文化心态的强烈制约,受到类似的题材、类似的造型手法和造型风格的强烈制约。民间艺术家“戴着脚镣跳舞”,个人创造的自由难以得到充分的体现。千百年沿袭传承的民间美术品,它是传统思想的一种稳定形态。远古时代的巫文化,屡经历史的冲刷淘洗,至今依然存留在民间美术品中,不能不使人惊叹中国传统文化的稳固和顽强。民间美术品强烈的地域特点,更加剧了它的保守性。中国社会发展极不平衡,以往不少地方非常封闭,地域文化十分强固,从而使民间美术呈现出种种不同的面貌。同是木版年画门神,天津的杨柳青、山东潍县的杨家埠、江苏苏州的桃花坞、河北的武强、河南的朱仙镇、四川的绵竹、湖南的邵阳、广东的佛山,便有各不相同的种种样式;同是剪纸喜花,河北的蔚县、陕西的延安、江苏的南京、浙江的金华、广东的潮州,便有各不相同的种种风格。尽管样式、风格不同,但使用的方式,传达出来的巫术心理却是大同而小异。正因为如此,不同地域的民间美术品又都成为中国民间文化的有机组成部分。

分,它使我们对中国巫文化的历史面貌,有了直接形象、生动具体的认识。

第二章 民间美术与巫俗

民间美术在民俗活动中出现,并且伴随各种民俗现象的变化而不断变化,二者始终处于同体同步的发展之中。民俗研究不可能离开对于民间美术的研究,民间美术研究亦不可能离开民俗研究。

以往,民俗与民间美术被长期认为是两种各自独立的文化现象。按照西方传统的民俗学理论,民俗即庶民的知识 and 智慧,包括他们的思想、心理、行为和创造,强调民间固有的传承因素,包括一切古代信仰、传承活动,以及有关生活习惯、人生仪礼、岁时节日、游艺演技、口承文艺,着重精神文化和传承行为。虽然传统的民俗学理论在分类细目中时有工艺、艺术、人工物等,但所论极少,而且多与制作技术无关。正如西方民俗学家所阐述的那样,传统民俗学所注意的不是犁的形状,而是用犁耕田的仪式;不是渔具的制造,而是渔夫捕鱼时所遵行的禁忌;不是桥梁屋宇的建筑术,而是建筑时所行的祭献,等等。近年来,这种传统观点有了很大的改变,对民间美术的研究已经越来越多地进入民俗学研究的领域,民间美术研究本身也愈加注重它与民俗学研究的联系。要深入研究民间美术,必须深入研究民间美术赖以产生的社会基础,以及民俗环境对于

民间美术的重大影响,而不是简单生硬地将民间美术品从丰富生动的民俗环境中截取出来,仅仅作为艺术形式欣赏把玩。

民众的巫术心理和巫术意识,在民俗活动中表现十分明显和强烈。由于巫俗的要求,产生了众多的民间美术品。不少民间美术品已经成为巫俗活动不可缺少的组成部分,巫俗活动也因这些民间美术品而得到强化。二者浑然一体,不可分割。

第一节 岁时节日中的巫俗与民间美术品

中国民间年节习俗的形成与信仰崇拜有很大的关系。巫术是原始信仰的早期形式,在远古时代往往是全民性的活动。每到一定的节令,都要举行祭祀。古老的自然崇拜,崇拜天体和土地。祭月的习俗导致中秋节日的形成。对星辰的崇拜,演变为后世的“乞巧”节日。大地崇拜主要表现为对社神即土地神的敬奉。早在两千多年以前,祭祀社神便已成为定规。如今民间称“二月二,龙抬头”,“青龙节”是祭祀土地神的节日。从自然崇拜、图腾崇拜发展到后来的祖先崇拜,原始信仰都脱离不了巫术的内容。祭祖是民众的大事,春节、元宵节、清明节、中元节、冬至节,都要祭祖、扫墓,中元节还要祭奠孤魂野鬼,超度亡灵,这些活动中巫术色彩都十分浓厚。

民间节日大都为农历单日。古人将单日视为不吉的日子,要采取种种巫术形式禳解。除夕的驱傩,端午、重阳的巫术习俗,历经数千年的演变,今天仍然残存于民间节日活动之中。

民间节日最重要的是春节,民众称为“过年”。农历十二月

初八,家家户户传出“腊八粥”的香味,人们准备欢度新年。“腊八粥”原为远古时代腊月祭祀习俗的遗存。至今陕西关中地区农村,仍用吃“腊八粥”预祝来年丰收。全家大小食用,还给牲口、鸡狗家畜,甚至给门墙、树上抹一些,成为一种巫术的举动。

岁末迎新,家家宅院门上贴年画、挂笺、春联,窗户粘窗花,这些都是有着驱邪纳福含义的民间美术品。西北地方还有“疗疖”的习俗,人们跨越燃烧的火堆祈求去病消灾。火烧尽后要打火堆,人们边打边念叨:“打啥呢?”“打糜子呢!”“打多少?”“打上十万石!”火堆打完后,将灰烬分成十二堆,从正月到十二月记好。次日清晨查看,哪堆黑,便认为那个月雨多,哪堆白,便以为那个月天旱。

除夕之夜人们要“守岁”,迎神祭祖。有的地方人们还在屋内各处燃点蜡烛,谓之“照虚耗”。农村则在田间点烛,或用长竹竿缚上稻草燃照,称为“照田蚕”。北方农家要将纸扎的灯笼,接到木柱顶端,送到先人坟头照明。东北还有“竖灯笼杆”的习俗,在庭院竖起高高的灯笼杆,挂上红灯,有的还在杆顶装上木制的鱼形,以祈“年年有余”。

阖家团聚的年夜饭十分丰盛。北方民间年夜饭不可缺少包饺子的内容。饺子里包上硬币、长生果(花生米)、红枣、糖块,具有“招财进宝”、“健康长寿”等吉祥寓意。

农历正月十五元宵节是春节活动的高潮。元宵张灯之俗,源自远古人类对于火的崇拜。两千多年前汉代宫廷举行巫术活动,张设盛大火火,通宵达旦。在元宵节期间,北方黄河流域农村有“转九曲”的习俗。民间传说“转九曲”可消灾祛病,求得粮食丰收,人们涌入用木桩布成的“九曲阵”内载歌载舞。有的

人一边转一边还把衣兜内的玉米粒抛撒,说这些玉米粒是身上的疮,扔在阵内,可以一年不生疮。转出阵后,婚后多年不孕的妇女要“偷灯”,偷回木桩上的红灯悬挂家中,据说有祈子的效用。

立春是冬去春来,万物生长,对于农业生产具有重大意义的节令,在此期间有许多巫术色彩浓烈的节日活动。立春要祭祀土地神和五谷神,北方民间至今还存留“打春牛”的古俗。鞭打泥塑的春牛,举行祭祀春神、以劝农耕的仪式。农家张贴的《春牛图》上,写有“我是上方一春牛,差我下方遍地游。不食人间草和料,单吃散灾小鬼头”,以此驱灾祈福(图一)。不少地方还要在这一天吃生萝卜,谓“咬春”,吃春饼和春盘,谓“尝春”,据说吃了可以却病祛灾。

清明节有祭祀先人的扫墓活动,民间称这一天为“鬼节”、“冥节”。旧时不少地方要在清明举行“赛神会”,祭祀野鬼孤魂,还将主管冥府鬼魂的城隍神像出会受祭。清明放风筝是民间普及的体育运动,在古代乃是一种巫术行为。古人将自己的名字写在风筝上,放上天去,然后剪断牵线,让风筝飞走,认为这样可以放走晦气,求得好运。

端午节时序渐近暑热,虫害将兴,百病流行,所以古代便有“恶五月”之说。为祛病除瘟逢凶化吉,端午节有许多辟秽驱毒的巫术习俗。将粽子投入江中,本是祭鬼的仪式。龙船竞渡也是送瘟神、驱恶鬼的巫俗。这些活动以后演化成为祭吊战国时代楚国诗人屈原的民间活动。端午节大量的民间美术品,大多与巫术活动有关。家家贴符,户户悬艾,有的还在门户悬挂桃木葫芦、张贴宝葫芦镇五毒剪纸(图二)。儿童头戴虎头帽,脚穿虎头鞋,身系刺绣艾虎和“五毒”(蜈蚣、蛇、蝎子、壁虎、蟾



图1 春牛图(山西民间年画)



图2 倒灾葫芦(北方民间剪纸,端午节张贴)

蜍或蜘蛛等五种毒虫)的肚兜,手持绣有“五毒”的布老虎,额头还用雄黄写上“王”字。北方民间这天还要给儿童在脖子上、手腕和脚腕上缠带五色彩线,称为“长命缕”、“拴命线”、“五丝”、“花花绳”等。南方有些地方也有这种习俗。这些佩饰都具有保护儿童的巫术意义。

农历七月初七民间称为“乞巧节”,流传着牛郎织女的美丽动人传说,实际上节日源自古代的星辰崇拜。“乞巧节”是妇女的节日,她们举行种种“乞巧”的活动,或将缝衣绣花的针投

入水碗中，看针影形状判断是否得巧，或用麦芽、豆芽放入水碗“乞巧”。有的地方青年妇女还扎制“巧娘娘”彩像，高达五、六尺，加以供奉，乞求赐予女红巧手的本领。

农历七月十五是“中元节”，民间俗称“鬼节”。这是古代鬼魂信仰、祖先祭祀与后来的佛、道宗教教义融合而成的民间节日。往昔这一天，不少人家延请僧道做水陆道场，诵经施食，超度亡魂。有些地方还举行城隍出驾的活动。作为城镇守护之神的城隍巡游街道收留鬼魂，人们焚烧纸钱、泼水饭、送寒衣，以免鬼魂受饥寒之苦。在这一天民间还有招魂的巫术习俗。山东沿海地区渔民用木板秫秸制成小船，供上因海难死去亲人的牌位，装载糖果糕点、衣物鞋帽和死者生前喜爱之物，将燃点蜡烛的小船放入海中飘流。

古代中国农业社会，人们将春秋季节举行祀祷天地神灵的仪式，称为“春祈秋报”。在春天祈求神灵赐福，在秋天答谢神的庇佑。中秋节正值秋收时节，围绕“秋报”的活动形成了一系列的巫术色彩浓厚的仪式。中秋节还是远古时代人们崇拜大自然、崇拜日月天体巫术习俗的遗留。在中国很早便有祭月、拜月的礼仪。旧时中秋节祭拜月神的仪式比较隆重，香案上供奉月亮神码，神码上绘月光菩萨画像，有的还附有财神等吉祥神像。拜祭完毕，将月光纸焚化。有的地方拜月只能由妇女进行，有所谓“男不拜月，女不祭灶”之说，还存留着古代风习的残余。

农历九月初九重阳节原是禳灾避祟，祈求益寿延年的巫术节日。早在两千多年前的汉代，每逢九月初九，人们便要佩茱萸，饮菊花酒和登高。在寒冷气候将至，节令交替之际，人们冀求以种种巫术手段避除恶气，保障身体健康。东汉时有桓景

随方士费长房学习道术，九月九日携全家登高避灾的故事，反映出古代重阳节日的巫术活动。

农历十月、十一月，时序进入寒冬。“十月一，送寒衣”，民众上坟祭祖，用彩纸剪制寒衣，烧化给死去的亲友。以往民间对冬至十分重视，俗称“冬至大似年”，商店歇业，作坊停工，学生放假，以示庆贺。旧时冬至与清明节、中元节一样，也是祭祀先人的“鬼节”，有各种祭祀的巫术习俗。

第二节 人生仪礼中的巫俗与民间美术品

古代中国宗法社会，家庭是社会的细胞，人们重视血缘纽带关系，重视人口繁衍、家族传承，强调亲疏远近、老幼尊卑秩序，由此形成人生过程中种种的仪式和礼节。诞生礼、成丁礼、婚礼、寿礼、丧礼，铺张繁缛，不一而足。在人生仪礼种种活动当中，表露出种种民众的巫术心理。

祈子、求子，生殖崇拜和性繁殖的巫术意识十分强烈。对生殖器官的崇拜，是为了获得生育繁衍的超凡能力。至今不少地方还有许多“打儿洞”、“打儿窝”之类的遗迹，是女性生殖器的象征。人们朝洞内投掷石块、钱币，据说打中便可生子。石祖、陶祖、木祖，是不同质材的男性生殖器形象。求子妇女在石祖附近聚会，或抚摸观望，或坐在上面，或饮用石窝中的积水，以为这样便可受孕得子。往昔新年时，北京妇女有前往城门“摸钉”的习俗。突出的门钉形似男性生殖器，“钉”、“丁”谐音，以求“添丁”。

民间奉祀碧霞元君、送子观音、天妃娘娘等神祀。求子妇

女要去神庙“拴娃娃”。在娘娘神像前供奉的泥娃娃身上拴一条红线，祈求生育。旧时天津妇女到天妃宫偷娃求子。如果生了男孩，便将拴回的泥娃娃供奉家中，称为“娃娃大哥”。孩子年龄逐渐增长，娃娃也要模仿逐年翻塑，成为“娃娃大爷”、“娃娃爷爷”。成人去世以后，家属再将“娃娃大哥”送回天妃宫。山东民间有“押命娃娃”的习俗。从神庙祈子回来，要将拴来的泥娃娃供奉，倘若生育，便把泥娃娃封闭在壁龛之中，以为这样便“押”住了婴儿，可以健康长大成人。

婴儿降生，俗称“添喜”。民间要在产房或临街大门挂上一块红布，上面附有弓箭、铜钱、大蒜、红枣、花生等物，谓之“挑红”。这是古代“悬弧”、“设悦”习俗的遗留，除报喜的用意外，还有驱邪保吉的巫术含义。

婴儿的“满月礼”十分隆重。外婆要给外孙送来簇新的衣服鞋帽，戴上项圈、手镯、脚镯。服饰除了美观实用的要求之外，还寄托了驱逐妖魔、留住婴儿的期望。降生百天后为婴儿“过百岁”，往往规模更加盛大，亲友邻居前来庆贺。婴儿穿着“百家衣”、戴上“百家锁”，在家长的怀抱中向贺客致礼道谢。婴儿出生一年有“抓周”的仪式。早在一千多年以前的南北朝时代便有此俗。在婴儿面前放上各色物品，如毛笔、书本、印章、制钱等，任其抓取，根据抓取的物品来判断孩子长大后的职业和未来的命运，是一种占卜的巫术仪式。

为祈求儿童顺利成人，旧时民间给婴孩起乳名常常采用卑贱的名字，如阿牛、小狗之类，或男起女名，如秀花、桂秋等，还有的为男孩取名拴住、保住、金锁、银锁，为女孩取名挡挡、拦拦、兰兰等，都反映出民众语言巫术的信仰心理，表达出盼望孩子平安的心愿。有的地方还要认异姓人为“干亲”，认山中

的巨石大树、甚至麦场的石碌碡为“干亲”，还有到寺庙道观寄名出家，或者烧替身的习俗。

婚嫁是人生仪礼中最为重大的事项。古人认为婚媾乃人伦之始，具有将合两姓之好，上可以事宗庙，下可以继后世的意义。由于社会的重视，自古代以来，婚嫁便形成了一套繁杂的礼仪制度，具有种种的巫术内容。

旧时婚嫁，是在“父母之命，媒妁之言”的包办下完成。媒人提亲，先要介绍男女双方的生辰八字及属相。往昔民间婚嫁对属相十分注重，有“兔龙泪交流”、“白马怕青牛”、“鸡狗不到头”种种忌讳。

南北各地婚俗不一，但都有着种种巫术的仪规。北方农家嫁女的嫁妆中，在枕头里要装上筷子、鞋内装入麸包、核桃，被子里要缝进红枣、花生等物，借“快子”，“福”、“早生”等谐音，祈望女儿出嫁后早生贵子，享有福气。江浙一带民间婚礼，新房的床上要放红纸包裹的甘蔗、秤杆、如意，取“节节高升”和“称心如意”之意。新床前面要摆放“子孙桶”（生育用的马桶）。桶内要放上五只煮熟的红蛋，以象征“五子登科”。

旧时娶亲新娘要乘坐花轿，轿内放置一些辟邪吉祥之物。新娘上轿前先要供拜轿神。迎亲队伍一路吹吹打打演奏乐器、鸣放鞭炮，虽有增添喜庆的作用，实含驱邪辟鬼的用意。花轿到达后要朝喜神所在的方向落地，新娘抱着瓷瓶、铜镜等镇物，踩着红毡下轿。新郎要对轿帘射三箭，或引新娘从火盆、从马鞍上面跳越而过，以辟除邪气。新娘一下轿，男家便有二人端着五谷杂粮，朝她撒掷，边撒边念吉利的语句。

新郎新娘饮交杯酒，行合卺礼，还要举行祭拜天地的仪式。民间称婚礼的这一重要内容为“拜堂”，或“拜天地”。北方

婚俗，饮交杯酒后新郎新娘挽手上炕，谓“踩四角”。同时还在旁边念诵：“踩，踩，踩四角，四角娘娘保护着。娃多着，女少着，婆夫两个常好着”之类的吉语。新娘脱去凤冠霞帔，换上红绸便装，怀抱枰、瓷瓶、算笏，盘腿坐在炕角的斗上，名为“坐帐”。

新婚之夜，有“闹房”、“听房”的习俗。有的地方民众认为“人不听房鬼听”，如果夜晚没有人在窗外偷听新房内的动静，婆婆便要在次日清晨拿上一把笤帚搁在窗下。

诞辰庆祝，俗称“做寿”、“过生日”。做寿要布置寿堂，悬挂“福、禄、寿三星”的画像，供“八仙祝寿图”、“寿联”和寿字画轴，案上陈设寿桃、寿糕和寿面。挂面面条做得很长，团团摆放在大盘之中，做成塔状，外面套上红色剪纸，喻福寿绵长之意。这些做法都反映出民众趋凶纳福的心理意识。

丧俗的巫术色彩非常明显。民间讲究寿终正寝，凡正常死亡的老人在垂危之际，家人都要为其沐浴更衣，移到正屋明间的灵床上，由亲属守护度过弥留的时刻，谓之“送终”。老人临终时，身旁的儿女亲人，要含悲忍泪呼唤，直到老人停止呼吸，此为“叫魂”。然后家人用衾布盖上死者尸体。复衾之前，家人还要在死者嘴里衔一小块玉或制钱，这是远古时代辟邪巫术的遗留，早在五六千年以前的原始时代，便有此习俗。死者灵床前要供上一碗“倒头饭”，焚烧纸钱和纸扎的轿马。

家人举哀发丧，门前要竖起招魂幡，或挂上魂帛。幡上缀一串纸钱，数目与死者岁数相同。有的地方家人还要登上房顶呼喊，招唤死者灵魂归来。

丧家门口贴出白纸告白“报丧”，遍告亲友。屋内要布置灵堂，还要将房舍院内对联、画轴、镜子等物用白纸遮挡严密。亲友前来吊唁，丧家延请僧道做法事超度亡灵。南方民间，一些

地方还流行“哭丧”和“跳丧”。亲人去世举家要放声痛哭，妇女还且哭且诉且唱，连续数夜，或在出殡前夜，亲友邻人吊丧，在灵堂合着鼓声群起而舞，边舞边唱，通宵达旦。

出殡是丧事的高潮。规模宏大的出殡队伍，前面有纸扎的开路神及各色旗锣伞盖执事，后有铭旌挽联，纸扎，乐队，摆设死者影像的影亭，送殡众人，丧主和灵柩等，在哭泣和哀乐声中缓缓行进。北方民间有“摔老盆”之俗，起灵时，专人将瓦盆或瓷碗摔碎，据说作为死者在阴间的饮食器皿。出殡队伍沿途发撒纸钱作为“买路钱”，中途还要摆桌设案路祭。

棺柩下葬后，在死者去世之日起每隔七天的焚香烧纸祭祀仪式，谓之“烧七”。一般从“头七”烧到“七七”。有的地方还要“烧百日”，即百日祭祀。周年忌日祭祀亡灵叫“烧周年”，以后每逢清明、中元和年节再扫墓祭祀。

第三节 日常生活中的巫俗与民间美术品

民众创作民间美术，首先不是为了美的愉悦，而是因为实用的需要，所以绝大多数民间美术品都注重工艺制作，广泛应用于民众日常的物质生活当中。

服饰、饮食、居住、交通是人们生活的基本要素。民间衣食住行风俗当中，有着不少的巫文化心理残留。

服饰的出现与巫术活动有着密切的关系。服饰除满足人们防寒保暖的实际需要以外，还要满足人们为达到某种目的的精神需要，遮避身体的羞耻心理和装饰美化的审美心理，比较起来出现都要晚一些。本世纪前期在甘肃发现的原始时代

彩陶人头像,服饰华丽,发型奇特,而且黥面,是距今五、六千年以前巫师的形象。至两千多年以前战国时代,《楚辞》中《九歌》记录了当时南方民间穿着华美服饰的巫师进行巫术活动的场景。佩物的起源亦甚早,佩物习俗的流行也反映人们对于佩物的一种巫术的信念,相信作为佩饰的物件对于人有着某种力量。近两万年以前山顶洞人的佩饰和在北方黄河流域、南方长江中下游地区五六千年以前新石器时代遗址发现的不少佩物,都反映出远古服饰巫术习俗的普遍流行。

中国服饰具有强烈的象征意义,这种服饰的象征含义源于远古时代服饰巫术心理的影响。如今不少民间服饰巫术色彩依然浓厚,尤其是节日喜庆时穿着佩戴的服饰,往往巫术意义更为明显。端午节人们佩戴各种香包挂件,做成老虎、葫芦、方胜、花篮、古钱、“五福(蝠)捧寿”各种形状的香包,还有用五色丝线缠绕做成的小粽子,或用碎布缝出“五毒”、葱、蒜、豆荚、黄瓜、茄子、桑椹等各种形状,有的还用黄色的蚕茧做成小老虎形状。人们用彩线将这些精巧的饰品连缀成串,与香包等物一同佩戴。一些年轻妇女,还爱在发髻插上一支作成老虎形状的绒花。这些佩饰挂件,都是民众以毒攻毒、避邪祛害巫术心理的显现。

民众对于儿童健康成长十分重视,他们祈望服饰能具有保护儿童的巫术效力。虎头帽、虎头鞋和老虎枕是常见的民间工艺品。男孩满月时外婆要依俗赠送虎枕。山西南部流行一种双头的“阴阳虎”。虎眼一头为太阳,一头为月亮。虎爪一面画鱼,一面画蝶。虎肚一面画石榴,一面画莲花,都具有男女、阴阳和生殖的巫术意义。民间娶亲时将“阴阳虎”置于花轿之中作为镇物,放在新床上作为新婚夫妇的枕头,据说可以催

生。婴儿降生则作为他的枕头和玩具,据说可以辟邪。

婴儿戴的虎头帽多用鲜艳的红、黄色绸、布料制成,做成老虎形状以辟邪,有的还钉上“八仙”、“寿星”、锁片、铜铃等银饰,以加强虎头帽的巫术力量。

南方民间还有婴儿戴用的“福寿帽”。帽布的块数须为单数不可双数,以单为吉。帽顶绣上瑞草图纹或装饰雄鸡吉符。帽心做上三五个红色绣球。帽额多绣饰狮头或龙凤图案,安装“八仙”和菩萨、锁片等小型饰物。帽耳两边或帽后安上金属铃铛,有的还配上护身符卦,悬挂在婴儿胸前。福寿帽是祛邪护身保护婴儿的镇物,一直要戴到满三岁,平时别人不得随便将他头上的帽子摘下,以免受惊中邪。

虎头鞋也是婴儿辟邪保吉的衣物。河北民间,婴儿出生后要连续穿着蓝、红、紫不同颜色的三双虎头鞋。当地民谚:“头双蓝(谐音“拦”,意为拦住小生命,不使夭折),二双红(可辟邪免灾),三双紫(谐音“子”,喻自家孩子顺利长大成人)。”鞋底还要钉上九颗圆子儿,意为“九子十成”。

百家衣是婴儿“百日”所穿的衣服,用各种颜色的碎布拼集连缀而成,因状如僧衲,所以又叫“百衲衣”。百家衣的布片虽然不见得定要来自百家,但敛布的家数越多越好。紫色的布块最为难讨,因“紫”谐音“子”,谁也不愿将儿子送人,只好往孤寡老人处讨取。“百家衣”又叫“百岁衣”,取“碎”与“岁”的谐音。穿百家衣祝愿婴儿长命百岁,有的地方要穿到满周岁才可脱下。这种服饰来源已久,据说苏州博物馆曾经征集到明代的一件“百家衣”实物,已有数百年的历史了。

百家锁又叫“百家索”、“百家练”、“长命锁”等,是用铜或银打造的锁形饰物,刻有“长命百岁”、“长命富贵”等字样,挂

在小孩颈脖上。还有一种“脚锁”，串有银铃、斗、元宝、簸箕、小锁等，拴在婴儿脚腕。山西民间还流行“肚脐锁”，在婴儿肚脐外面包上红布，将锁系上。红布每年包裹一层，直至小孩十二岁为止，待小孩长大成人男婚女嫁时才卸下来。

百家锁通常向多家敛银请人打造制成。山东地方集百家锁时，必须有“长、命、富、贵”四姓人（或谐音）参加。有的地方还要请巫婆神汉来家许愿挂锁，长大后再还愿开锁。

以临潼为中心的陕西关中地区，流行一种具有巫术信仰内容的衣物“裹肚儿”。“裹肚”围系在脐肚以御风寒，从婴儿出生满月便开始系戴，一直用到十二岁。每年端午节舅家都要给外甥送裹肚。裹肚上绘刺蛙形图纹，据说是女娲崇拜的遗留，具有繁殖生衍、保护儿童的作用，从幼儿出生、长成婚配、老死入殓，都作为贴身衣物使用。

民间婚礼中也有许多辟邪保吉的饰物。新娘穿着的礼服，全身红色，除喜庆含义外，民间以红祛邪也是意义之一。北方农村要在新床帐内插上用绒花做成的一列娃娃形象的“子孙花”，江南民间则有刺绣的挂件“发禄袋”。发禄袋底部多作盆形，含“聚宝盆”之意。袋上绣童子、桃、石榴、佛手，还有万年青、夜明珠、火焰纹等，都寓有多子、多福、多寿和驱魔辟邪之意。新床上还要悬挂许多刺绣“麒麟送子”、“荷花鸳鸯”纹样的挂件，也是祈子求福的巫术要求。

在丧葬活动中，死者穿着的衣服称为“寿衣”。旧时一般人年过五十就开始准备寿衣布料，七十岁以后子女便要为老人制作寿衣。各地寿衣的质料、样式、数量各不相同，习俗一般多用棉、绢布料，取“绵绵”和“眷眷”之意，而以棉衣为主，以祈求子孙绵延不断。衣裤件数忌双喜单，样式多采用当时社会流行

的礼服,略加一些带有宗教色彩的装饰。有的地方女姓的寿衣几乎像嫁衣一样鲜艳,因中国民众以婚丧大礼为“红白喜事”。

民居建筑中亦有不少反映民众巫术心理的物品。如大门的装饰,或书或画,年节要贴上挂签、春联和门神。大户人家或雕石鼓、或刻石狮作为门墩护卫家宅。厚重的大门上安有铜、铁制成的门环,上铸狮虎形状的兽饰以辟邪。一些民居建筑大门外的墙上,立有刻着“石敢当”字样的石碑,据说唐宋时代便有“石敢当”“镇百鬼、压灾殃”的巫俗。有的建筑物还钉有红字立书“姜太公在此”的木板,或在大门顶端正中嵌置一面圆镜,或悬挂口衔宝剑的虎头牌、八卦牌、八卦镜,以这样的方法祈求居家安宁。

在云南城镇乡村民众将一种陶制或石雕的瓦猫作为镇宅之物。瓦猫阔嘴竖耳,怒目圆睁,头上刻一“王”字,前是执圆盘形的阴阳太极八卦。它们或站或蹲,或坐在一头脊瓦上,安置在屋顶正脊或飞檐。民众买回瓦猫,要由巫师“开光”方能灵验。主人择定吉日,请巫师来家念诵咒语,并把一只大红公鸡的鸡冠扎出鲜血,滴洒瓦猫身上。祭毕,巫师登梯将瓦猫安置屋顶。

民间建房时有不少巫术色彩浓厚的活动。选择基地先要请“地理先生”或“阴阳先生”来看风水,卜吉“相宅”。宅基选定后,再择吉日“开基”,届时要鸣放鞭炮,祭祀神灵,以驱邪辟祟和表示庆贺之意。开基时请木匠制作门窗框架和梁檩。砍伐树木制作要择吉日,诵吉语。地基打好,安置门框和砌墙过半安放窗框时,都要预先在门窗框架上,贴好“安门大吉”、“安窗大吉”等红纸横批,和“昨日太公由此过,说是今日好安门”之类的吉联。

上梁是建房的高潮。上梁时辰各地不同，一般选择在正午，也有在清晨日出或傍晚日落时分，还有以月圆或海水涨潮为吉时，祈求家业圆满兴旺。至日，亲朋好友携带礼品前来，名为“贺房”，贺客以一块红布为礼，名为“挂红”。

梁、檩上贴写有各种吉语的红联。山东农村建房，正梁两端要缠红布，叫“缠梁红”。大梁正中写上“上梁大吉”和年月时辰，搁上筷子、制钱、红绳红布等饰物，以谐“快快发财”之意。青海民间建房还要在梁面正中凿一小孔，内放金、银、铜钱，以及人参一类物品，再刻木封口，外写上梁时日和吉语。

苏州农家上梁，先将香案抬进新房堂屋，案上摆满鲤鱼、猪头、定升糕、兴隆馒头，还有两根甘蔗。主人祈祝迁房后家业兴旺隆盛、步步高升，日子像甘蔗那样有头有尾，甜甜蜜蜜。祭毕，主妇拿来镰刀、尺子、镜、秤杆，拴在米筛上，悬挂堂屋墙壁。当地俗谚：“鬼怕尺量”，有了这些镇邪之物，新房上梁便会大吉大利。

在鞭炮声中，人们将披红挂彩的正梁按东高西低的规矩抬上去，以应“青龙胜白虎”之义。正梁安放屋脊后，手捧酒壶的木匠师傅一边斟酒绕梁一边诵唱吉辞。然后下来，再头顶盛钱币、兴隆馒头、定升糕和面粉蒸制而成的“仙桃”的盘子，登梯而上，口中念念有词。主妇在堂屋张开红锦，木匠师傅边唱边将“仙桃”扔向红锦，这叫“接宝”。最后，木匠将盘内钱币、定升糕、兴隆馒头，抛向堂屋中等候“接粮”的人群，边抛边唱。民间以为“抛粮”以后，主家兴旺发达，亲友邻人则以为拣到上梁物品可交好运。木匠将一领认为是“龙衣龙袍”的苇席披到正梁上，仪式在欢呼声中结束。

陕北农家新建窑洞将落成时，有“合龙口”的仪式。石匠在

窑门口顶正中留下一个缺口，将准备好的一块合龙石放入，新窑便告完成。合龙口旁悬挂筷子、毛笔、墨、皇历和一个装有小麦、谷子、高粱、玉米的五谷红布袋，以及五色布条、七彩丝线等物。以往还有用兔子、公鸡、野雉三种动物的心脏，放入合龙口小洞的习俗。

正午吉时一到，石匠登上窑顶，将合龙石嵌进龙口，挂上筷子、毛笔等物。在众人欢呼声中，石匠将装有粮馍、红枣、硬币、针包的木斗，从地下吊了上去，一边诵念吉语，一边把粮馍等物向人群抛撒，此谓“抛粮馍”。

在民间行旅交通活动中，亦有不少巫术习俗。以往出门旅行必择吉日。如平时需要外出，体弱的人要在身上带一点朱砂，或在袋内装一点桃树枝，女人头上还要裹红头巾，都含有辟邪祛鬼之意。

为便于交通旅行，造桥修路十分重要。旧时造桥修路有种种巫术禁忌。筑基时，先要安放镇邪之物，或在桥端、护栏柱、桥墩、桥孔装饰驱邪辟祟的雕刻物等。破土动工以前，要祭祀神灵。巫师口诵咒语，前有一人将白米撒到地下，一人随后提着刚刚宰杀的大公鸡，让鸡血淋漓在地，绕工地巡行一圈，方可开工。

有的地方新桥建成后，要举行“踩桥”仪式方可通行。踩桥时乡民齐集，匠人师傅燃点香烛，祭拜桥神、土地神。然后口中念念有词，手中将盐茶五谷撒向四方，宰杀一只大公鸡，将鸡血往新桥上淋洒一圈，然后将鸡毛蘸血粘在桥头石栏杆上。仪式完毕，由当地长老、乡贤、名流身戴红绸过桥，一边行走一边念诵吉语。此时鼓乐大作，欢声雷动，众人一齐随后上桥。

旧时舟船旅行，江河险恶，因此禁忌甚多。船工要祭祀江

神、河神和船神，并宰杀大红公鸡，以鸡血的颜色或凝结状况来占卜吉凶。

船家有许多禁忌。船头为祀神之处，严禁大小便，以免亵渎神灵。开船前如有老鼠从船跑到岸上或跳下河，这定大不吉利，万不可启锚开航。船老板在货主那里拿到货单以后，不可回头，更不可再返回去，因为往往是出事以后，船老板才会再去找货主。船上办事说话有种种规矩，如忌打烂碗、碗底朝天等。吃饭禁赤膊，禁用汤泡饭，不许用“十四”，因与“失事”谐音，此外还有许多语句因忌讳都要改称。

以上举述民俗中的巫术活动，涉及民众生活的各个方面，尚未包括种种民间信仰崇拜习俗中的巫术事项，如对神祇、灵物和灵魂信仰中的巫术心理，占验卜兆、禁忌避讳，以及咒语、符篆、降神、作法、祛病、禳灾等巫术行为，这些巫术心理和行为，有的通过巫婆、神汉、师公、端公这些以巫术活动为职业的民间巫师的活动表现出来，更多地则由民众自发地进行，并不完全出自巫师。巫术的心理和行为，在广大民间十分普遍，可以说是无处不在。在日常生活中遇到的种种问题，民众往往不自觉地以巫术心理去思考，用巫术手段去处理，代代相传习以为常。以致虽然生活方式已大大改变的新一代人仍然无法完全摆脱这种心理和行为。

第三章 民间木刻版画与巫文化

造纸和印刷术的发明是中华民族对于人类文明的重大贡献。古代中国人在木板上雕刻文字和图像,用纸印刷,雕版印刷成为中国印刷术的早期形式。中国的木刻版画曾经有过光辉的历史,民间艺术家创作了许多优秀的作品,至今依然有着迷人的魅力。

古代木刻版画最早主要作为书籍插图和符咒。隋唐时代中国的雕版印刷技术开始发展,在四川成都曾经出土唐至德二年(公元七五七年)印刷的《梵文陀罗经咒》,比以往认为中国最早的木刻版画、甘肃敦煌藏经洞出土的唐咸通九年(公元八六八年)《金刚般若波罗蜜经》卷首插图《佛说法图》要早一百多年。

在漫长的历史过程中,木刻版画广泛用于宗教和巫术。宋代以后应用范围有了扩大,出现在各种科技和文艺书籍当中,内容和形式越来越趋于世俗化,但在此时最为兴盛的年画仍以祈福驱邪类作品为大宗。直到近代,神像画、符咒、纸马、神衣、冥票等依然是民间宗教和巫术活动中经常使用的木刻版画作品。

在民间木刻版画当中,最多的是“年画”。年节时民众在居

室内外张贴五彩缤纷的年画,用木刻版画糊制节日使用的灯彩,或者将刻版印制的窗花门笺、拂尘纸装饰窗户和大门,在祭祀天地神灵和祖先的供桌,贴上彩印的桌围……。年节喜庆、除旧迎新,在美化环境的同时,也透露出中国人根深蒂固的巫术心理。

第一节 年节与年画

年画是中国独具特色的民间美术品,它是古代年节驱邪纳福活动的产物。

古代中国农业社会,气候节令的变化与农业生产和社会生活有着非常密切的关系,人们十分重视天文,重视天象的观测。古人在对日月星辰运行的长期观察中,逐渐将天象变化与相应的物候变化联系起来,从而掌握天象与物候相互关系的周期规律。从中国古代历史文献《尚书》和《礼记》(大戴)中的《夏小正》等著作中,可以了解到距今四千年到距今二千年的夏商周奴隶制时代,人们便已有了不少天文历法知识。三千年前的商末周初,典籍中已经有了划分春分、夏至、秋分、冬至四个节气的记载。到了二千多年前的战国时代,将一年划分二十四等分,每隔十五天设一节气的“二十四节气”,已经基本齐备。二十四节气使人们能科学地遵循气候变化从事生产劳动,对农业生产起到十分重要的作用。夏商周奴隶制时代,人们逐渐制定出一套完整的纪时方法,天干纪日法据说在夏代便已经出现,到商代又配上十二地支,成为六十干支纪时表。河南安阳殷墟曾出土刻着完整六十甲子和记载十二个月名的甲

骨。周代又发明用圭表测影计时，观测到一年中正午日影最长时的“冬至”与一年中正午日影最短时的“夏至”。周代人们还确定了“朔日”，即月亮运行到地球和太阳之间，和太阳同时出没，呈现新月的月相，这一天便是夏历的每月初一日。历日的确定是形成节日的前提，在“山中无历日，寒暑不知年”的原始时代，由于天文、历法、数学知识的贫乏，不可能形成节日的观念。到了夏商周奴隶制时代，由于天文、历法、数学知识的进步，人们能够确定历日，从而逐渐形成节日活动。

历日的确定和节日的形成与巫和巫术活动具有十分密切的关系。在远古时代，掌握天文、历法、数学知识的特殊人物便是巫，确定历日，不违农时，以指导农业生产是他们的重要职责，祭祀神灵祖先，祈求吉祥福祉，沟通天地神人更是他们追求的目标，而且二者密不可分。原始宗教活动往往包含有生产劳动的重要内容。在古人的心目中，迷信与科学，祭祀与劳动并行不悖，相辅相成，犹如车之双轮，鸟之两翼。“靠天吃饭”至今仍然是中国民众的口头禅。古人对于“天”的认识，就包含自然气候和天地神灵两方面的观念。

在中国民间节日中，“年”，也就是今天的“春节”，特别重要、最为隆重。“年”原本是计时的历日概念。在农业社会，农作物生长和成熟的时序，给人们留下的印象最为强烈。在劳动实践中，人们为了不违农时，观测天象作为确定岁时节令的座标，发现了春夏秋冬四季交替的周期，逐渐结束了以往盲目度日的状态，开始有计划地安排生产和生活。根据农作物生长的周期来确定一年的往复，把农作物成熟作为划定岁首的依据。商代甲骨文“年”的字形，便由一“禾”字和“人”字组成，很像谷熟时人在禾下收割或一个人顶着捆扎的谷禾的形象。成书公

元一世纪的古籍《说文》对“年”的解释便是“谷熟也”。至今我国不少少数民族，仍保留以农作物成熟作为一年开始的习俗。

崇拜天地神灵和祖先，感谢神灵祖先将丰收赐给人们，祈求神灵祖先来年再赐予丰收，并且驱逐不利于人们生产生活的灾祸瘟疫。在新年旧岁交替之际，远古时代人们已经有了一年一度的庆祝活动。两千多年以前春秋时代的诗歌总集《诗经》中，便生动记载了周代社会不同阶层民众在年终时庆祝农业丰收祭祀神灵祖先的风俗活动。虽然这种活动与后世的年节尚有较大差别，时间并不固定，内容也远没有后世那样丰富，但已经有了一年一度新旧年岁交替的基本规律，从而成为后世年节活动的雏形。

年节形成于汉代。在汉以前，岁首的确定时有变动。夏代以“孟春之月”即现在的阴历正月为岁首，商代以“季冬之月”即现在的阴历十二月为岁首，周代以“仲冬之月”即现在的阴历十一月为岁首，秦代以“孟冬之月”即现在的阴历十月为岁首。由于屡次改历，到西汉武帝时历法已经很不准确，出现“朔晦月见，弦满望高”即每月初一的朔日却月亮圆满，每月十五的望日却出现新月的错乱现象。汉武帝下令制定《太初历》，仍恢复以夏代的正月为岁首，并将二十四节气订入历法。以后各朝各代虽对历法多次修订，但基本上都是沿袭《太初历》，以夏历孟春正月为岁首，仅有过很短暂的废弃另用其他历法的时间，直到清王朝灭亡。辛亥革命以后共和政府颁布命令，采用国际间通用的公历，民间却依然流行“夏历”即俗称的“农历”、“阴历”。两千多年的时间，新年活动便随着一年一度固定的时日沿袭下来。直到今天，虽然公历一月一日成为“元旦”，在民众心目中，“年”却仍然是阴历的正月，即政府规定的“春节”。

盛大的年节庆祝，仍然在春节时举行。

新年是除旧布新的节日，古人祭祀神灵和祖先，还要举行驱邪纳福的巫术活动，尤以岁末的“大傩”最为盛大。汉代是神仙迷信思想流行的时代，远古时代的原始信仰崇拜和巫术禁忌活动，到汉代愈来愈系统化理论化，更具有人文色彩，因而更加普遍，渗透到社会不同阶层民众的思想意识和行为活动之中。汉代新年活动，人们要燃放鞭炮“辟山臊恶鬼”，全家祭拜祖先，然后聚集一堂饮椒柏酒、桃汤，称觴举寿，压邪祛鬼。除夕夜宰羊，悬羊头于门，杀鸡禳除恶气，还要在门户竖立桃木制成的神荼、郁垒形象“以御凶”，悬挂苇索，供两位神将缚鬼喂虎之用。

至魏晋南北朝和隋唐时代，年节风俗又有了新的发展。“驱傩”仍然是自古传承的巫仪，但形式却更为丰富。魏晋南北朝时社会混乱，战争频繁，逐鬼的傩仪增添了炫耀武力的内容。唐代的傩仪则逐渐向傩舞、傩戏转变，成为一种娱神娱人的歌舞表演。宫廷举行傩仪不仅朝臣可以携带家属前往欣赏，普通老百姓也都让入内观看。民间傩仪规模较小，三四人着彩色衣裤，或着面具或染画脸部，在乐声中婆娑起舞，即兴表演。魏晋南北朝以后，刻木为人形制作的神荼、郁垒，简化成一块桃木板上书写神荼、郁垒的名字，挂在门上，称为“仙木”或“桃符”。到五代宋时，这种桃符已经转化为类似后世的“春联”。“守岁”的习俗早在汉代就已经流行，古人为防止鬼魅作祟，往往彻夜不眠，这种“守岁”习俗在魏晋南北朝和隋唐时尤其受到人们的重视，不过驱鬼御凶的巫术色彩已经逐渐淡薄，官僚贵族歌舞宴饮，极尽豪华奢侈之事，寻常百姓家则是合家团聚，叙旧话新。唐代长安民众还在除夕之夜送神。在灶前贴灶

马，将酒糟涂抹灶门之上谓之“醉司命”，在灶内燃点灯盏，称作“照虚耗”。这些活动都被后世人们承继下来。

元日燃放爆竹、杀羊磔鸡、张符悬苇，要举行种种节日辟鬼的活动。魏晋南北朝时，佛教流行中土，中国传统的年节巫俗不少还与佛教经义结合起来。如历代流行岁末祭祀的“腊八粥”，佛教徒则附会以释迦牟尼成佛的内容，在寺院内外广为施舍。

到了宋元明清时代，年节的巫术宗教色彩越来越淡薄，娱乐活动越来越丰富多彩，年节的时间也延长了。家家户户张贴门神、年画和春联。除夕守岁的风俗到宋元明清时代，又增添了新的内容，腊月二十三或二十四的“祭灶”（“送灶”）到此时要“接灶”。此外，还有“祭床神”、“压岁钱”、“摇钱树”等习俗。在鞭炮轰鸣声中，各家要祭拜天地神灵和列祖列宗。有的地方祭拜活动在正月初一举行。此外“拜喜神方”、“接财神”，祈求吉利富贵的活动层出不穷。

正月初一前后“行春之仪”是十分热闹的年节活动。古代在立春这天，从宫廷到民间都要举行迎接春神的仪式。唐宋时的行春之仪有祈祝丰收的“打春牛、送春牛”，至明代，行春之仪发展成为盛大的歌舞游乐，成为群众性的娱乐表演。清代民间行春之仪成为“社火”演出，耍狮、舞龙、秧歌、高跷……各种民间歌舞表演，娱神的巫术意味已经淡薄。

“社火”从古代雉仪发展而来。宋时驱傩的形式愈加多样，已成为头戴面具，装扮成门神、判官、钟馗、小妹、灶神、土地神等等进行娱乐表演的戏剧。宋明时代的民间傩，有“打夜胡”、“跳灶王”、“跳钟馗”等多种，穿插形形色色的杂耍游艺歌舞演出，清代北方中原地区社火表演更加盛行，至今仍然是年节时

民间必不可少的活动。一般从正月初五开始上街表演,到十五日达到高潮,社火名目繁多,日夜都表演。如演员站在人抬的桌面上表演的“平台”,站在金属支架上表演的“芯子”,演员脚扎木腿表演的“高跷”,站在牛背上表演的“牛社火”,骑在马上表演的“马社火”,站在各种车上表演的“车社火”,下边的演员用架子背着上面的演员表演的“背社火”,以及龙灯舞、狮子舞、蚌蛤舞、大头和尚舞、采莲船、跑竹马等,精彩演出吸引了成千上万民众观看。虽然仍流传“闹社火,给神看”的谣谚,实际上娱神的目的已经退居十分次要的地位,取而代之的是广大民众的娱乐需要。

伴随年节庆祝活动的演化,年画也从早期的门神画发展为多种内容、多种样式的民间美术品。

《老鼠娶亲》或《老鼠嫁女》是南北各地民间年画中常见的品类。各地广泛流传“老鼠娶亲”或“老鼠嫁女”的传说。故事说,老鼠想给心爱的女儿选择一个最好的女婿。开始选择了太阳,太阳说乌云能遮住我。然后选择了乌云,乌云说我害怕被风吹散,老鼠便选择风作女婿。风说我遇到墙便没有力量了,于是老鼠便选择了墙。墙说我最害怕老鼠打洞。老鼠最终还是在同类中挑选了女婿。有的地方民间故事还说,老鼠害怕猫,于是选择了一只大猫为女婿。他们吹吹打打将新娘送去,却被猫一口吞吃。

各地传说“老鼠嫁女”的日期不一,但大致都在新年前后。在这一天,人们要早早熄灯上床,屏息静听老鼠娶亲的鼓乐声。在南方民间,家家户户还在这一天炒米花糖、作爆米花,据说是作为老鼠娶亲的喜糖。各地有种种样式的《老鼠娶亲》或《老鼠嫁女》年画和剪纸。一群老鼠盛装打扮,擎伞拥旗,敲锣

打鼓,列成长队去迎亲,旁边守候着一只大猫,等着收拾它们。

“老鼠嫁女”的故事和民间美术品不仅流传于中国,而且在日本、朝鲜、越南、印度、斯里兰卡、印度尼西亚等国家广泛流行。越南年画《老鼠娶亲》,内容和形式都与湖南南部的隆回滩头年画相类似。有研究者认为故事最早可能产生于古代的印度或锡兰(今斯里兰卡)等地,以后渐次向中国和日本等地传播。

在中国古代,很早便有老鼠崇拜的习俗。老鼠的繁殖能力特别强,古代中国人将鼠神当作生殖之神祭祀,并且出现不少关于鼠崇拜的美术品。汉代便有以老鼠为座的陶油灯,浮塑老鼠的上方还有四肢伸开的小人,可能有着祈求生育的含义。随着时代的进步,人们的认识和观念渐次改变,老鼠由具有巫术能力的神物变成了危害人类、必须驱除捕杀的丑类,“老鼠嫁女”的习俗也就从祈福转变成为驱除的活动。旧时江苏常州一带,正月初一晚上,是老鼠嫁女的日子。次日早晨,将鼠穴塞住,说是老鼠都已嫁出去了,不会再在家中为害。驱除鼠害,以求吉利。

《老鼠嫁女》的年画,画一群披红戴绿、尖嘴细腮的老鼠,煞有介事抬着花轿迎亲。老鼠新娘坐在轿中,老鼠新郎则骑着一只癞蛤蟆,大猫正虎视眈眈守候在旁,整个画面幽默风趣,令人忍俊不禁,最能引起儿童的兴味。在增添节日喜庆气氛的同时,从中依然折射出点点巫术的微光。

新婚人家还张贴《麒麟送子》、《天仙送子》、《和合二仙》之类,祈求新婚幸福,早日生育的年画。各种神像、神马,是年节祭祀不可或缺的民间美术品。除灶神像以外,还贴有画传说可镇慑鬼神的姜子牙和太极图之类的年画。福建漳州民间年画

《太公在此》，画姜子牙作道士装束，执杏黄旗，举手扬鞭，坐骑一匹麟头龙尾、虎爪牛蹄的“四不像”怪兽。《太极图》除中间有八卦外，四边印绘琴棋书画、如意葫芦等宝物，还有印符、宝剑等镇邪法器。《太公在此》、《太极图》之类具有巫术符咒意义的民间年画，当地在盖房修屋、上梁安柱时必须粘贴，否则便会招惹灾祸。此外，端午张贴的《天师符》、《镇宅钟馗》，中秋张贴的《月宫符》、《斗香》，也可归入这类年画。

江浙一带蚕农之家，还要在门上贴《蚕花茂盛》、《蚕猫避鼠》、《逼鼠蚕猫》之类保护育蚕的年画，实际上是镇邪除恶、纳吉祈福门神画的变体。山东潍县年画《蚕姑宫》，画上印有三蚕姑神祇端坐其上，下面绘有妇女养蚕、采叶等劳动情景。这种民间年画是祀蚕神时焚烧的纸马，与《蚕花茂盛》、《蚕猫避鼠》、《逼鼠蚕猫》之类门画有所不同，但其巫术用途则为一致。

《春牛图》亦是以往畅销民间的年画。《春牛图》在宋代便已出现。农村过去没有日历、月历之类历书。新年将至，各地年画作坊赶印《春牛图》。图上印一牧童模样的春神，依靠在耕牛身旁，手托一“春”字，周围还印有一年二十四节气日月表，粘贴墙头，便于观看，不违农时。《春牛图》还寓有“迎春”的意义，民众往往用它来占卜一年风雨阴晴、吉凶丰歉。

第二节 门 神

年画最早出现的样式是门神。门户是居家住户出入的通道，由于中国传统建筑的封闭式特点，大门具有重要的护卫作用。在古代中国人的巫术宗教意识中，门户可驱邪纳福，门神

是十分重要的祭祀对象。远在两千多年以前的先秦时代,就有祭祀门神的习俗。《礼记·丧服大记》注中有“君释菜,礼门神”的仪轨,汉时人们已将门神作为“五祀”之一。“五祀”即祭祀门、户、井、灶和土地之神。古代“祀门”在秋天举行。收获季节,农作物入仓要祈请门神守护。最早的门神祭祀,乃原始的自然崇拜,作为居处出入重要场所的门与人们关系密切,故祭祀门神以报德。这时人们的心目中,门神还是一个比较抽象模糊的概念,并没有形成鲜明具体的艺术形象。

比较早用绘画形式表现的门神为神荼、郁垒。关于神荼、郁垒的来源,有的研究者以为出自先秦典籍《山海经》,查今本《山海经》书中并不载神荼、郁垒的故事,《论衡》、《史记》注却都有这一段文字。比较早的完整记录是汉代应劭的《风俗通义·祀典》。引《黄帝书》:“上古之时,有神荼与郁垒昆弟二人,性能执鬼,度朔山上立桃树下,简阅百鬼,无道理,妄为人祸害,荼与郁垒缚以苇索,执以食虎。”但《后汉书》记载汉代的礼仪又仅提到“郁垒”为当时唯一的门神。晋代司马彪《续汉书·礼仪志》也说:“大雩讫,设桃梗郁儡”。可见直到汉魏时代,门神的概念仍不明确。

“郁垒”即“郁儡”,是以桃木斫制而成的小偶人。在远古时代人们的巫术观念中,桃树是具有神异力量的神木。中国古代神话“夸父追日”述夸父死后其杖化为邓林(桃林),汉代《淮南子》载“羿死于桃棗”,注:“棗,大杖,以桃木为之,以击杀羿,自是以来,鬼畏桃也。”《汉书·景十三王传》记载景十三王杀害了因裸体让画工绘像的宠姬陶望卿,“取桃灰毒药并煮之”,以禁陶望卿死后不能为厉鬼作祟复仇。宋代《太平御览》引道教典籍《典术》:“桃者,五木之精也,故压伏邪气者也。桃之精生

在鬼门，制百鬼，故今作桃人梗著门以压邪，此仙木也。”

因为桃木有驱鬼压邪的效力，所以古代的驱傩仪式中经常采用它作为施行巫术的法器。据汉代蔡邕《独断》载，“常以岁竟十二月，从百隶及童儿而时傩，以索宫中驱疫鬼也。桃弧，棘矢，土鼓，鼓且射之。以赤丸五谷播洒之，以除疾殃，已而立桃人、苇索、儋牙虎，神荼，郁垒以执之。”汉代的年节风俗，在除夕“饰桃人，垂苇茭，画虎于门，皆追效前事，冀以卫凶也”。

虎也是古代巫术宗教活动中辟邪的神物。远古时巫师将做成龙虎形象的艺术品作为施行巫术沟通天地神人的法器。在河南濮阳曾发现六千多年前原始墓葬的龙、虎形蚌塑，新石器时代良渚文化玉器神人纹饰，便是骑在老虎身上的形象，商周青铜器上亦多有龙虎形纹饰。汉代应劭《风俗通义·祀典》便记载当时民间巫俗：“今人卒得恶悟，烧虎皮饮之，击其爪，亦能辟恶。”直到今天，民间仍流传虎头帽、虎头鞋，额上画“王”字，身佩虎爪以保护儿童顺利成长的习俗。汉代门神，小型桃人即“郁儡”本置“于内门之旁”，虎的图像则贴于大门。

在门上画鸡以祛邪也是古代的年节习俗。“一唱雄鸡天下白”，鸡在古人的心目中，是阳物，是生命的象征。《周易纬·通卦验》：“鸡，阳鸟也。”传说蓬莱仙山上有扶桑之树，树高万丈，树颠常有天鸡鸣，鸣时太阳中的金乌应和，天下之鸡皆鸣。鸡是司晨的神鸟，能使众鬼畏惧，道教典籍《重修纬书集成》卷六《河图括地象》：“桃都山有大桃树，盘屈三千里。上有金鸡，下有二神，一名郁，一名垒，并执苇索，伺不祥之鬼，禽奇之属。乃将旦，日照金鸡，鸡则大鸣，于是天下众鸡悉从而鸣。金鸡飞下，食诸恶鬼。鬼畏金鸡，皆走之矣也。”将桃木、金鸡与神荼、郁垒联系起来，成为驱鬼辟邪的神物。至魏晋南北朝时代，帖

画鸡、挂土鸡、插桃符、绘神荼、郁垒作为门神已相沿成俗。南北朝时宗懔《荆楚岁时记》便有了“帖画鸡，或斫镂五彩及土鸡于户上，悬苇索于其上，插桃符其傍，百鬼畏之。岁旦，绘二神披甲执钺，贴于户之左右，左神荼，右郁垒，谓之门神”的记载。

古人还将鸡作为占卜凶吉的法器。《史记·孝武纪》：“乃越巫立越祝祠，亦祠天神上帝百鬼，而以鸡卜，上信之，越祠鸡卜始用焉。”如今一些少数民族仍有以鸡骨占卜的风俗。民间做法事行巫术，也还要杀鸡禳祓。法事、巫术活动中有“开光”仪式，要用鸡血蘸点。这是古代巫术活动“斫鸡”的遗留。

从信仰树木、禽兽等自然物，将它们作为守护门户的神灵，到自然物逐渐人格化。原本是桃椎或桃木人的神荼、郁垒，至秦汉时代逐渐成为披甲持钺的将军。秦汉时代还出现古代英雄的门神画。《汉书·广川王传》：“其殿门有成庆画，短衣大袴长剑。”这位成庆便是传说中的古之勇士。这一时期的地面建筑如今已荡然无存，但从发掘出来的地下墓葬，可以推想当时地面建筑门面的面貌。

在山东沂南出土汉代末年的画像石墓，门户便刻有古代勇士“孟贲”和“蒯相如”的画像。河南洛阳出土北魏时代的宁懋石室，门两旁刻有线刻的披甲武士，武士人物造型与全身披挂的装束都已开后世武将形象门神的先导。

佛教传入中国后，吸收的现实中武士勇猛形象的佛教守护神金刚力士，影响了门神画的发展。唐代佛教寺庙的大门两旁多绘塑将军形象的护法神，此外寺庙的厨房、库房、内室等都绘有类似的门画。这种将军朝官型的门神画，实为后世门神作“将军朝官诸式，复加爵禄蝠螭，宝马瓶鞍诸状，皆取美名，以迎祥祉”风气的滥觞。

钟馗是民众普遍崇信的神祇，钟馗捉鬼的故事在中国几乎家喻户晓、人人皆知。最早记载钟馗故事的正史见《五代史》卷六十七《吴越世家》，上云：“岁除画工献钟馗击鬼图。”看来钟馗故事成型可能还是在五代、北宋。但钟馗的传说来源更早。据说唐玄宗一次生病，白天梦见一人破帽蓝袍，腰系长带，脚踏朝靴，正在捕捉小鬼吞食。玄宗询问，他自称是终南进士，因相貌丑陋，应考落第，气愤不平，触阶而死。玄宗霍然惊醒，疾病痊愈。于是令画家吴道子将梦中所见，图绘肖像，以为治鬼的神灵，广为传布。唐代的孙逖、张说文集中收有《谢赐钟馗画表》。唐代刘禹锡《代杜相公谢赐钟馗历日表》一文，有“图写威神，驱除群厉，颁行元历，敬授人时”的句子；《代李中丞谢表》也有“绘其神像，表去厉之方；颁以历书，敬授时之始”的句子，推想唐代的钟馗像与节气表合绘，并且由皇帝赏赐群臣。

“钟馗”乃“终葵”的讹音。周秦之际成书的《考工记》载：“大圭，长三尺，杼上终葵首。”《礼记》：“终葵，椎也。”汉代马融作《广成颂》中写：“挥终葵，扬玉斧。”古代在桃椎上端绑扎玉器大圭，作为礼器。桃木棒有驱鬼的功用，大雉时持大木棒逐鬼。因为“终葵”、“钟馗”具有辟邪驱鬼之效，在魏晋南北朝及隋唐之际，便有取名“钟葵”或“钟馗”者。如北魏时有叫杨钟葵、张钟葵、于钟葵、李钟葵的人；北齐时有叫宫钟葵、慕容钟葵的人；隋代则有乔钟葵、宗宝钟葵、段钟葵等人；唐代有张钟葵等人。还有女子名钟葵的。南朝的宗慆，年少时便说过“吾愿乘长风破万里浪”这样的豪言壮语，后官至将军封洮阳侯。他的妹子便名钟葵。直到宋代时，钟馗画像仍有和历书合在一起刻版印制的，地方进贡朝廷的砚台，有形如圭状的亦名钟馗，可见人们并没有完全摆脱自古以来对“钟馗”、“终葵”和

“椎”的认识。

五代以后,由于钟馗故事的广泛流传,尤其有著名画家吴道子作钟馗画像的广大影响,钟馗作为治鬼的神灵,从自然物逐渐人格化。五代时蜀主珍藏有吴道子画钟馗,以左手捉鬼,右手抉鬼目。蜀主尝命宫廷画家黄筌试改为用拇指掐鬼目。黄筌回去后另画了一幅用拇指掐鬼目的钟馗像,与吴道子画一并献上。他并且说明:“吴道子所画钟馗,一身之力,气色眼貌,俱在第二指,不在拇指,故不敢辄改。”而他自己作画,则气色眼貌俱在第一指。黄筌这种实事求是、严肃认真的创作态度,颇得蜀主赞赏,成为中国绘画史上的佳话。

从神荼、郁垒到钟馗,护卫门户的神灵画像,从内容到形式都愈加丰富多样,并且逐渐与年节的要求结合起来。但在宋以前,这些神像尚不能看成严格意义的门画和年画,至多认为门画、年画的早期萌发样式。宋代是中国文化艺术大发展的时代。由于社会经济的发展,商业、手工业较前代有了较大的进步,城市经济繁荣,市民阶层日益壮大,成为一支重要的社会力量。北宋的国都汴京(今河南开封)、南宋的国都临安(今浙江杭州),成为人烟稠密、百物繁茂的大都市。由于市民的生活需要,不少画工在市场上出售画作,还有从事绘画的作坊,将画作通过商贩运往各地销售。宋代雕版印刷术和造纸技术的发展,为年画的发展提供了有利的条件。

城市繁荣,市民活跃,节日活动更加丰富多彩,驱鬼辟邪巫术心理和吉祥喜庆节日庆贺的需求,促使门神画年画艺术趋于成熟。北宋时年画已经雕版印刷,大量制作在市场售卖。宋人孟元老《东京梦华录》记汴京“迎岁节,市井皆印卖门神、钟馗、桃符,及财门钝驴、回头鹿马、天行帖子”。周密《武林旧

事》载南宋时临安“自十月以来，朝天门外，竟售锦装新历，诸般大小门神、桃符、钟馗、狻猊、虎头及金采缕花春贴、幡胜之类，为市甚胜”。吴自牧《梦粱录》记岁终“画门神桃符、迎春牌儿，纸马铺印钟馗、财马、回头马等，馈以主顾”。另有《西湖老人繁胜录》一书记载南宋临安年节甚至有与人同高的大型“等身门神”出售。以往门神的神荼、郁垒、神虎、金鸡，扩大变化为将军型的门神、判官型的钟馗等多种形制。悬挂在门户上驱邪的桃符、桃板，也在宋时开始向门画或春联形式变化。五代时位于今天四川地区的西蜀朝廷，在宫门的桃符上书写“元亨利贞”吉语。后蜀主孟昶亲自在桃符上题写“新年纳余庆，嘉节号长春”词句，其子善书法，曾在桃符上写“天垂余庆，地接长春”，成为后世书写春联的最早样式。到宋时，桃符发展到“长二三尺，大四五寸，上画神像狻猊白泽之属，下书左郁垒、右神荼，或写春词，或书祝祷之语”，成为画有神像和狮子、白泽兽之类神异动物，书写吉祥祝愿文字的门户装饰。

后世流行的门笺(挂钱)，在北宋时也已经出现。人们以剪纸花样悬贴门首，与门画、春联交相辉映，给千家万户增添了节日的气氛。

中国封建社会后期的明清时代，民众的巫术心理日趋淡化，吉祥喜庆的精神需求日趋强烈，随着社会文艺氛围的浓烈，人们更加注重审美的追求。明清时代社会经济较前代有了更大的发展，南北各地有了许多繁华的都市，市民意识增强，市民文艺影响广泛。尤其是江南地区像苏州、南京、杭州那样的城市，社会风尚去朴从艳，慕异好奇，上下风靡，蔚为潮流。花石园林、饮食器用、年节喜庆、婚丧礼俗，无不尽改旧意，追求华美。在这种风气的影响之下，中国年画艺术达到空前繁荣

的阶段。

明清时代是中国木刻版画艺术的鼎盛时期。由于刻印话本小说、戏曲通俗读物和其他书籍的需要,刻版印刷技术有了新的发展。各种书籍大量采用插图,刻印精美,风格多样。明代后期已经出现套版彩色印刷。刻印技术的新发展为年画发展提供了技术条件。为满足广大农民和市民的需要,各地纷纷出现印制和销售年画的中心产地,如天津杨柳青、苏州桃花坞和山东潍县的杨家埠等地。年画的内容和形式风格都各具特色。

明清时代通俗文学作品尤其是话本小说大为流行。一些著名的通俗小说,如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《封神演义》、《隋唐演义》、《杨家将》等,脍炙人口,妇孺皆知。明清时代戏曲艺术发展,各种戏曲传奇、地方剧种,随着社会的需要,得到迅速的传播并且日益成熟完善。小说戏曲相辅相成,成为明清时代令人注目的文化现象。

门神画也有了新的发展。明清时年节在门户张贴门神画已经十分普遍。护宅镇邪的门神到此时已经不再成为人们崇拜的对象,更多的意义是出于喜庆装饰,烘托出年节的欢乐气氛。门神越来越丧失了他们原来所具有的神性,越来越接近平凡的人间世界。在一些小说戏曲当中,门神不过是守卫门户的将卒,甚至可以随意侮弄滑稽可笑的世俗人物。

演义小说和民间传说中的历史人物取代了缚鬼啖鬼的神灵。古代武士充当门神,最著名的当推秦琼、尉迟恭二人。秦琼、尉迟恭本是唐代名将。小说《西游记》描写他们曾为唐太宗值班守夜,所以后世将他们作为门神图绘张贴。《西游记》故事的形成当在明代以前,秦琼、尉迟恭作为门神的民间信仰也当

早于明代,但流行秦琼、尉迟恭的门神画,却是在明清时代。

除了秦琼、尉迟恭作为门神外,明清时代门神还有许多,其中有神魔小说《封神演义》中的燃灯道人、赵公明;历史演义小说《三国演义》中的赵云、阿斗;《西汉演义》中的萧何、韩信;《东汉演义》中的马武、姚期;《隋唐演义》中的李元霸、裴元庆;《孙庞演义》中的孙臧、庞涓;《杨家将演义》中的孟良、焦赞;《四红记》中的赵匡胤、杨衮以及民间唱本《香莲帕鼓词》中的杨波、徐延昭……。样式众多的门神,有老有少,有文有武,有忠有奸,有白(脸)有花(脸)。有的是历史上确有其人,有的是虚构的故事人物。服饰打扮,执物坐骑,乃至侍立朝向……,各不相同。社会民众不同阶层、不同年龄、不同性别,都可以根据自己的喜爱选择。门神不仅美观装饰,还具有故事内容,可以起善恶劝诫的作用。

民众祈求门神庇佑不仅是驱鬼辟邪,而且有了招财进宝、功名利禄的更高要求。赵公明是民间传说的财神。赵公明本是道教的神祇,远在魏晋南北朝时代人们便将他作为冥神、瘟神一类的凶神祀奉。明代神魔小说《封神演义》称他有进宝纳珍、招财利市的神力,便演变成满足民众需求的财神,张贴门户以为门神,专事祈福,不再承担镇宅的义务。这类门神多贴在内室门上,称为“门官”。门官大多为封建时代朝臣的模样,白脸长须,头戴乌纱帽,身穿朝服,手执笏板和如意之类吉祥物。有的门官身边还有五个拿着各种吉祥器物的童子,象征“五子登科”。这类门官画都是为了迎合封建时代人们迎福进财、子孙富贵的愿望。还有一类贴在内室或后门的门上的“门童”,主要以儿童模样出现。如《麒麟送子》、《金玉满堂》、《平安富贵》、《龙凤呈祥》等,珊瑚、元宝、如意、金瓶、鲤鱼、红蝠、大

橘、绿竹等吉庆纳福的物件，以及狮子、麒麟、金鹿、彩凤、孔雀、大象等瑞兽穿插其中。或谐音，或寓意，寄托着人们对于新春幸福、来年祥瑞的祈望。

近代新式印刷术传入中国，西方美术对于中国民间美术也产生巨大影响。清代末年在上海首先兴起“月份牌”年画，到本世纪前期已经在城乡各地广泛流行，大有压倒传统木版年画之势。“月份牌”年画是一种用炭笔涂擦，然后水彩润色的彩印图画。中外厂商为了推销商品，利用美术品广泛宣传，图画多随商品赠送，因印有日月节气表，故名“月份牌”画。“月份牌”年画带有现代都市生活的印记，表现内容多为“大美人”、“胖娃娃”以及新奇的城市风俗，层层渲染的艳丽色彩和明暗阴阳的立体效果，与勾线套色的传统木版年画大不相同，吸引了广大民众。再加上胶版印刷，造价低廉，销售方便，直到今天，“月份牌”年画仍然深受民众欢迎。虽然“月份牌”也有门神和传统吉祥喜庆题材的内容，辟邪纳福的意义已荡然无存。

抗日战争时期，美术工作者用年画这一传统艺术形式，宣传抗日，其中便有《抗战门神》的现代样式。大后方的美术家还画有《美军门神》，画上支援中国抗战的美军士兵，成为一种新颖的“洋门神”。在中国共产党领导下的抗日根据地，木刻工作者刻印了《军民合作抗战胜利》、《庆祝新春庆祝胜利》等新门画，使传统木版年画有了新的生命力。从五十年代直至今日，每到春节各地美术出版社大量印刷、人民群众踊跃购买的新年画，便是传统年画“推陈出新”、“古为今用”的丰硕成果。

第三节 神 马

纸马，又叫“神马”、“甲马”，有的地方称为“禄马”、“贵

人”、“符禄”、“案子”、“马子”等,是以往祭祀活动中焚烧的神像。纸马出现很早,据吴自牧《梦粱录》记载,宋代都城汴京有“纸马铺”,印制售卖“财马、回头马”。清代学者赵翼《陔余丛考》载:“刻版以五色纸印神佛像出售,焚之神前者,名曰纸马。或谓昔时画神于纸,皆画马其上,以为乘骑之用,故称纸马。”清人虞兆隆《天香楼偶得·马字寓用》也是这样解释“纸马”的得名:“俗于纸上画神佛像,涂以红黄彩色而祭赛之,毕即焚化,谓之甲马。以此纸为神佛所凭依,似乎马也。”

纸马与古代祭祀时陈设牺牲有关。先秦时代,祭祀用牲,皆为实物。到汉代时,已出现用木制的模型来代替牺牲进行祭祀。唐代以后,则采用纸制品来祭祀鬼神。供设牺牲本是远古巫术活动人神交接的基本方式。供物不仅是使神灵享用,而且是神灵的赏赐,将神灵的赐物杀死共同食用,从而可以获得神灵的力量。纸马在古人的心目中,亦是古代牺牲的化身,神灵依附在上面,好像骑在马上一样。

纸马是符咒的一种演变形式。中国民众巫术观念,采取种种手段驱鬼和请神,请神驱鬼均为巫术活动的过程,祈祥纳福才是巫术活动的目的。远古时代人类对于语言魔力的信奉,以为语言与巫术之间具有一种神秘的联系,发展到后来便成为巫术活动的念咒。文字出现以后,人们从对语言魔力的信奉发展成对文字魔力的信奉,认为文字与巫术之间的神秘联系更加强烈与持久,这样就成为巫术活动中的画符。符咒在巫术活动中相辅相交、共同使用,以加强巫术的效力。比起较为抽象的语言和文字来说,图画则更为具象、更为直接,幻想中的鬼神用图画这一形式使之具体化,绘制、刻印各种神祇的年画和纸马,便代表了神祇本身,人们便可向他祭献祈祷,以实现自

己的种种愿望。

纸马是民间年画中数量最多、用途最广的一种。据统计多达四百余种。在广大的汉族和少数民族地区，纸马用于节日喜庆、婚礼丧事、治病消灾以及种种祭祀活动之中。有春节期间用的灶王马、财神马、星神马、天地马；端午节用的印有朱红色钟馗像的“朱炮判儿”；中秋节用的月光马；婚礼用的喜神马；寿礼用的寿星马。客死他乡的人，亲属将灵柩运回家乡安葬，途中要祭祀桥神、城隍，还要拿着道士开的“路引”，都有种种样式的纸马。儿童急病出痘供有“痘疹娘娘”、“痘哥哥”、“痘姐姐”纸马。儿童遭惊受吓，昏睡不醒，要焚香叩拜，为其招魂，用“白马先锋马”。各行各业祭祀祖师，还要焚化行业神纸马。比较那些刻印绘制工整的年画作品来，纸马制作较为粗放，花费不大，焚烧纸马祭祀方便，成为民众日常生活中常见之物，有的地方还有以纸马为对象的特定的祭祀方式。

纸马除刻印神像外，各行各业还有行业祖师神“神马”，供年例大祭使用，此外还有各种“金纸”，多印福、禄、寿三星图像或大寿字，通常在年节祀神用。如广东、福建地区祭祀天神的“天公金”，祭祀各路神祇的“顶极”、“寿金”，祭天神时必须摆设的“灯座”，上印玉皇大帝神座，并有各种人物及坐骑。各地还有纸制的神衣，在祭祀时烧化，当也可列入“纸马”的范围。

以往南北各年画产地在生产年画时，也印制一些纸马，随年画销往各处。纸马多在香烛店出售。有些地方如广东佛山生产的纸马，还远销海外，出口到东南亚等地。由于纸马的需求量很大，更多的纸马则由民众自行刻印。民众自制的纸马只刻出神祇的形象，刀法稚拙，用色简单，多印制在草纸粗纸之上。比较作坊生产的纸马粗糙一些，但因是民众业余之作，又

是急就而成，别有一番情趣。

纸马中最流行的当推“灶神马”。祭灶是中国民间的古老习俗。自人类掌握用火、实行熟食以后，火和灶便与民众结下了不解之缘。人们对火的崇拜，发展为对灶神的祭祀。早在两千多年以前，“祭灶”便与祭祀门神一样，成为国家重大的祭典。最早的灶神是火神，人们祭祀灶神，是强调火的自然属性，能造福于人也能祸于人。至先秦和两汉时代，祭祀灶神更多地注重其饮食功能，“祭之所以报德”。当时人们认为灶即先炊，祭老妇人，这种信仰明显带有原始时代母系氏族社会的遗迹。此时的灶神已由自然的火转变为用火的人。以老妇为灶神的说法对后世也有着一定影响，如道教的《灶王经》，就说天下灶君，以种火老母为尊。

汉代以前，人们祭祀灶神，不论是以灶神为火神，或以灶神为先炊，都是因为灶的自然属性以及对人们生活的实际作用而产生。汉代神仙方士之说流行，巫术风气弥漫社会。人们认为灶神的职责主要不是掌饮食之事，而是掌握人们的寿夭祸福。成书于西汉时的《史记》，便记载当时的方士祭祀灶神，说祠灶可以致物炼丹，导致长生。汉武帝因追求延年益寿，长生不老，曾主持祭灶之典。而《淮南万毕术》一书中已出现“灶神晦日归天，白人罪”的传说。至东汉时，祠灶祈福的观念已广为流行。东汉应劭《风俗通义》书中有阴子方积恩好施，喜祀灶，在腊日清晨作饭时，见到了灶神，家有黄羊，因以祀之。以后他成为巨富，子孙也做大官，后辈遂在腊月以黄羊祭灶的故事。稍晚的《后汉书》、《搜神记》也有这一记载。东汉学者郑玄注释古代的“五祀”，亦称灶神为“小神居之人间，司察小过，作谴告者尔”。古代祭灶多在夏天进行，阴子方腊月祭灶得福，

后来逐渐沿袭。大约到了宋代,形成了腊月祭灶的风俗。

唐宋以来,民间的灶神信仰发生了变化。灶神是各户的主要家神,具有导致家庭吉凶祸福的能力,是天帝派驻人间的监察之神,因为与人们日常生活最为接近,能明察家庭每一位成员的言行。所以人们对灶神既存敬畏,又不可用对待其他神祇“敬而远之”的态度来对待灶神,于是产生了颇有趣味的“祭灶”风俗。

“古传腊月二十四,灶王朝天欲言事。云车风马小留连,家有杯盘丰典祀。猪头烂熟双鱼鲜,豆沙甘松粉饵圆。男儿礼献女儿避,酹酒烧钱灶君喜。婢子斗争君莫闻,猫犬触秽君莫嗔。送君醉饱登天门,杓长杓短勿复云,乞取利市归来分。”这是宋代诗人范成大所作《祭灶辞》,反映出距今一千八百多年南宋时代,便已有了腊月用灶王神马祭灶之俗。诗中关于祀物的陈设、“男不拜月,女不祭灶”的规矩等,与后世祭灶风习大致相同。人们根据现实生活中贿赂买通官府各级官吏的经验,如同《辇下岁时记》所记载的那样:“都人至年夜,请僧道看经,备酒果送神,贴灶马于灶上,以酒糟抹于灶门之上,谓之醉司命。”一直到明清时代,宫廷和民间都有祭灶的习俗。清代宫廷祭灶的排场甚为浩大。民间则视家庭经济状况丰俭有所不同,但即使贫贱之家,“一碗凉水三炷香”,祭灶之仪却是不可免去的。

“糖瓜祭灶,新年来到!”祭灶活动标志着新年(公历所指的“春节”)的开始,民间称这天为“过小年”。北方在腊月二十三日,南方在腊月二十四日,传说灶王上天朝见玉皇大帝,家家焚香设供,祭祀灶神,祈求平安。供品多为甜粘食物,除贿赂灶君之外,还可使灶王吃后,封住了嘴,说话含糊不清,达到“好话多说,恶事隐瞒”的目的。麦饴糖制成的糖瓜或糖元宝是

北方祭灶必用的甜食,有的家庭还供上水饺、烙饼或者糯米饭、米粉灶团、麦芽糖和酒糟等食品。不仅要用糖、酒粘醉灶君,还要用饲料和清水喂饱灶君所乘之马,故供桌须摆上料豆、草秸之类,考虑可谓十分周全。祭灶时,将灶王神像从灶头的墙上揭下,与纸制的元宝等冥镪一起焚化,算是将灶神送上天了。一边焚烧祭拜,一边还要念念有词。如山西南部民众祭灶时祷祝:“灶爷爷您听着,厨房里你见天眈(当地方言,看的意思)着过。我顿顿省吃又俭喝,抛米撒面是一时错。炉窝里肮脏是娃黎(方言,小孩之意)多,您老人家可得担待着。这糖瓜您吃不了全拿上,捎给玉皇爷尝一尝。初一您早点回来别耽搁,到咱家吃我蒸下的枣山馍。”到了除夕之夜,灶神从天宫回到人间,还要举行“接灶”的祭祀仪式,再在灶头墙上贴上一张新的“灶王马”。

在历史发展过程中灶神发生种种变化,由自然神转变成人格神,并且各种不同的说法也逐渐统一。民众还以自己的体验,编造出许多灶王的故事。明代神魔小说《封神演义》对民间信仰影响很深,小说记载张奎为灶王,加上北方张姓最多,而且传说玉皇大帝即为张姓,所以民众都以为灶王姓张。民间故事还说灶王原本是一个好吃懒做的二流子,他抛弃了贤慧的妻子,另娶妓女为妾,过着花天酒地的生活。不久家中遭到大火,妾被烧死,自己也烧瞎了双眼,沦落成为乞丐。后来来到前妻家中乞讨,羞惭之下钻进灶膛中死去。类似的故事在全国各地广泛流传,灶王已经完全失去了远古的神性,成为一个普普通通的老百姓,人们对他贬多褒少,但又充满了亲切和同情。

如同门神一样,灶神的变化也反映出中国民众信仰崇拜观念的转变。至高无上的尊神从人们顶礼膜拜的高位上跌落

下来,成为听候驱使的渺小人物。人们信奉门神、灶神,不是屈服于神灵脚下,而是采用种种方法为我所用,以实现人们的愿望。强烈的巫术色彩已经愈加稀薄,人的主观能动作用大为加强。人们开始按照自己的需要塑造神灵,由此反映出人的地位的改变。与民间戏曲《闹门神》一样,也有几出嘲谑灶王的戏剧,如《打灶王》之类。一些较为完整的戏剧中,都有灶王出现,而且大多为配角花脸,成为供人嘻笑的滑稽角色。

灶王马形式多样,有数百种之多。其中有画一位灶王,俗称“独座”的“官灶”,有画灶王和灶王奶奶的“双灶”,有画灶王和他的妻妾的“三头灶”。满族供奉的灶王,头部的项光,染成绿色,与普通人家有别的“绿头灶”。云南地区少数民族供奉的灶王,是不设座的站像,称为“立灶”,有画面下半部灶王夫妇端坐,上半部画灶王骑马进天宫的“上天灶”。在陕西还有社会不同阶层供奉的灶神马,根据灶王身后背景陈设不同的“四季花灶”、“灯笼灶”。有的地方供奉的灶神刻绘精工,套金彩印,脸部由手工绘成,称为“金灶”。有的灶神马突出灶王的脸部,具有粗犷古朴艺术风格的“大脸灶”。还有供旅客或手工作坊无灶的工人临时祭灶用,祭罢焚化的“烧灶”,以及只有灶王牌位、无像的灶神马……。

供奉灶神的神马多为木版印制的图画。灶王净面长须,头戴礼冠,身穿朝服,在厅堂执圭端坐。厅堂上沿书写“灶王府”三字,两旁挂着“上天言好事,回宫降吉祥”之类的楹联。灶君前的供案摆设香烛,前面画上聚宝盆和鸡、犬,旁有童子、门神、户尉诸位神灵,有的手持案簿或善罐、恶罐,以记录善恶功过。有的灶王马上画有八仙及招财童子、利市仙官,或画上财神进宝、和合二仙、三星高照之类的吉祥图象。神马上端画有

天宮的南天門及執符使者，或灶王騎馬上天的形象。不少灶神馬印有當年的節氣表。舊時農業生產耕耘收穫都需參照一年的二十四節氣，雨雪陰晴都是農民年景好壞的依據，可是曆書由官府刻印頒布，俗稱“皇曆”，一般百姓無緣獲得。民眾了解二十四節氣的月日時辰，需從《灶王馬》或《春牛圖》上附印的“二十四節氣表”中查找。因此往昔灶王馬不僅是農家必備的神畫，也是一年一換的歷畫。

天地全神神馬也是以往民間年節廣泛流行的神馬。在三、四千年以前的商、周奴隸時代，對最高神天帝的信仰便已形成，並且產生了種種祭祀天帝的儀典。東漢以後，出自中土的道教與域外傳入的佛教影響逐漸擴大，儘管傳統的“天帝”仍然是歷代封建帝王祭祀的對象，但民間信仰卻更多地傾向崇信道教和佛教的神祇。唐宋時代開始，道教諸神中的玉皇與天帝信仰合而為一，被人們奉為天界的最高神祇，出現了玉皇大帝。玉皇大帝這一尊神的形象不僅繼承了傳統信仰的內容，而且與人間現實帝王的形象相吻合，所謂“天上有玉帝，人間有皇帝。”在民眾心目中，以玉皇大帝為核心，兼轄佛教、道教的神祇，以及民間信仰包括巫術信仰中的所有神鬼，各司其職，等級森嚴，尊卑有序，構成了與人間世界相彷彿的神的世界。

中國民間信仰的諸神體系龐雜紛繁，玉皇大帝和道教的最高神“三清”（元始天尊、靈寶天尊、太上老君），佛教的最高神如來佛高踞於諸神體系金字塔的頂端，玉皇大帝更凌駕於佛、道之上，是民間影響最大的至尊無上的最高神。“天地全神”神馬便反映出民眾對於神的世界的認識。“天地全神”有的內容較簡，以玉皇大帝為最高主宰神，兩邊分別以值日功曹、四大元帥等為陪襯，儼然如人間武將簇擁下的帝王形象，中

间画出“天地三界十方真宰”牌位。有的则十分繁复，分层逐次画出天界、地下和人间三界诸神，名目众多，有玉皇大帝、释迦、三清、关帝、地藏王等等，有的还在神像旁用文字标出神名。旧时北京地区还盛行供奉“百份”神马，包括财神、关帝、药王、火神、痘神等数十张神马，年节时祭祀，祭后付之一炬。这种用最简捷的方法，以求达到多种的驱灾纳福目的，反映出中国民众根深蒂固的巫术心理。

财神是以往民间最为信奉的神祇，接财神是以往民间过年活动最为隆重的一项仪式。旧时北京广安门外有“五显财神庙”。正月初二“祭财神”，人们一大早便来朝拜。拜毕还要买上几串纸元宝，或用金纸做成驮着聚宝盆的金马驹。卖者要价很高，买的人也并不还价，因为这是向财神爷“借宝”。归家后将“元宝”、“马驹”饰以彩胜，供奉灶头。在上海正月初四“祭财神”，半夜到天明鞭炮声声不断，商家将预先制好的旌旗、财神马悬挂供奉，祭祀完毕方开店营业。年节时焚化财神马，祈望招财进宝，生活富裕。在中国，不同时代不同地区，对于财神的认识并不完全一致，所奉财神亦因时因地而异。各种样式的财神最著名要推“赵公元帅”赵公明。赵公明的传说起源很早，原为道教中冥神、瘟神一类的凶神。元明以后，赵公明逐渐转变成成为张天师守护炼丹炉的神将，道教的执法天神。明代神魔小说《封神演义》中载赵公明下辖招宝天尊、纳珍天尊、招财使者、利市仙官，近代民间信仰赵公明为财神，实受《封神演义》的影响。有趣的是，信奉者称其为回族，不食猪肉，所以祭祀财神要供奉牛羊肉。在古代中国有不少来自中亚、西亚的波斯和阿拉伯商人善于经商理财。自魏晋南北朝历唐、宋、元、明各代，都有不少“胡人识宝”的传奇故事，至今民间仍有“回回送

宝”的年画。财神为回族，或许由此而来。

赵公元帅顶盔披甲身穿战袍，手执钢鞭，黑面长须，形象威猛，称为“武财神”。另有文财神，头戴宰相纱帽，身穿蟒袍，足蹬元宝，手持如意，神态端庄严正，传说为殷商时代的忠臣比干。《封神演义》述比干因苦谏纣王，被挖心处刑，后被姜太公搭救。因此比干无心，故无偏袒，买卖公平，因此也被民众奉为财神。财神马多画有聚宝盆，金锭银锭、珊瑚宝珠之类，标明这正是人们祀奉财神的目。

钟馗原为除夕时悬挂于居室或在门户上张贴以驱邪除魅，至明清时逐渐变化成端午节祀奉的神祇。钟馗神马有各种样式，或骑驴，或捉鬼降五毒，或对蝠执剑起舞等。往昔民间多有有用朱砂画成的钟馗神像，俗称“朱炮判儿”，据说最有灵验。

旧时民间中秋节祭月的香案上要供奉月亮神马。月亮神马又叫“月光马儿”，节日市上发卖，上绘月光菩萨、月宫及捣药的玉兔等，有的月光马上还刻印有财神等吉祥神像。月亮神马小张的约二尺见方，大张的可达三四尺，墨线套色印制。有的月光马描金绘彩，色彩缤纷。夜晚拜祭月神后，将神马焚化，家人分食供品。

观音是佛教诸神在中国民间影响最大、信仰最众的神祇。佛教经义，认为佛和菩萨皆无生无死，亦无所谓男女性别，在世人面前可示现各种化身。观音的前生则为男子。所以中国早期佛教绘画和雕刻观音菩萨多为女性躯体，头部鼻唇之间却加上两络胡须。唐宋以降，乃至近世，观音造像多为女相，大约是因为在中国民众心目中，观音是大慈大悲救苦救难的菩萨，须以女身出现，更符合这一性格，加上中国民间笃信观音者多为妇女，除祈福免灾外，观音还担负“送子娘娘”的使命，

闺房绣楼，悬挂男性菩萨以为不雅。元明以后，观音女性形象便固定下来。从观音信仰的演变、观音形象的改造，可以看到在长期的历史过程中，外来信仰如何适应民众的心理而逐步地“中国化”和“民族化”。观音神马用途广泛，观音或手执净瓶柳枝消灾除祟，或怀抱婴儿送子下凡，周围常伴有龙女善才童子 and 护法神降魔韦驮等神祇。

关帝亦是中国民间信仰甚众的大神。关帝即三国时代蜀国名将关羽。宋代以后，历代统治者屡加追封，由侯而王而帝，地位显赫。明清以来，关帝不仅民间供奉，而且列为国家祭祀的要典。佛道两家也竟以争致关羽为本门神祇。清代对关帝尤为崇信，庙祀已遍及天下。关帝甚至成为人神之首，与文圣孔子齐肩，称为“武圣”，民间各行各业对关帝的崇拜甚至超过了孔子。历代统治者褒扬关羽，是利用他的忠勇神武，为正统王朝效命的价值。民众则接受《三国演义》等历史演义小说的影响崇敬关羽的义气与坚贞。近代下层社会帮会、江湖兄弟，必立祀关帝神像，以关羽之行为作表率。民间还认为关帝具有司禄命、佑选举，治病除灾，驱邪辟恶，诛罚叛逆，巡察冥司乃至庇佑商贾，招财进宝的神力。民间的巫婆神汉，往往假托关帝灵验，进行巫术宗教活动，所以关帝神马应用十分广泛。神马画关帝身着帝王袞服，周仓、关平执刀捧印侍立左右，亦有画关帝武将装束正在阅读《春秋》，还有的神马将关帝与财神合印一张神马，谓“上关下财”，或将观音、关帝、财神合印一张神马，谓“观、关、财”。民间信仰以巫术实用为目的，并不注重信仰的来源，教义的精粹与否，关帝神马可说是一个比较明显的例子。

第四章 民间剪纸、刺绣与巫文化

将装饰和实用巧妙地结合起来,是民间艺术家的伟大创造。民间美术主要以实用为目的,无论为满足精神活动的实际需要,或为满足物质生活的实际需要,都注重艺术形式的美,注重通过美的艺术形式,传达出丰富深刻的文化信息和精神内涵,包括巫文化的信息和内涵。

民间服饰是民众物质文化生活和精神文化生活的表现。民间服饰为日常生活之必需,又具有美化生活的作用。民间服饰的质料、样式和装饰,是研究不同时代、不同地区、不同民族的民俗的重要资料,具有文化研究的宝贵价值。

刺绣是民间服饰装饰的重要手段。巧手的民间妇女用彩线一针一线在布帛上绣出种种精致细密、五色斑斓的纹样,许多纹样都具有象征寓意的巫术含义。

剪纸是刺绣的底样,并且更多地运用于岁时节日、人生礼仪和民间信仰各种民俗活动当中。剪纸和刺绣一样,在中国是最为普遍的民间艺术创作。以往广大中国农村,妇女从幼小时便开始学习剪纸和刺绣。精巧的制作,伴随她们度过一生。她们创作的民间美术品,是个人生活经验的结晶,更是千百年民众文化心态的反映。

第一节 剪纸的由来与发展

剪纸是广泛流传的民间美术品。民众中有不少擅长剪纸艺术的高手。剪纸在民众生活中随处可见,年节时作为门笺、窗花,婚寿喜庆少不了喜花剪纸,丧葬祭祀也有专门用途的剪纸。剪纸还是妇女描鞋样,绣枕头,缝肚兜,制衣帽,印染刺绣的图案底样。心灵手巧的农村妇女往往珍藏一本夹花样的册子,展现开来,琳琅满目,美不胜收。剪纸是绘画和雕刻的艺术。从原始时代的刻玉纹样、殷商时代的甲骨文和钟鼎文刻划、商周青铜器装饰、战国秦汉的瓦当图案、汉代的画像石刻中,可以看到中国民间剪纸一脉相承、源远流长的艺术渊源。

中国是发明纸的国度,汉代造纸技术已经基本完备。纸的发明为剪纸艺术提供了物质材料,但是至今尚未发现汉代的剪纸。一九五九年曾在新疆吐鲁番古墓葬出土一千多年以前北朝时代的“对鹿”、“对猴”和几何形团花剪纸,这是目前可以见到最早的历史遗物。

新疆出土的北朝剪纸,制作已经相当精美,推想在此之前还应当有一个历史的发展过程。有的研究者认为更早的剪刻皮革和金箔镂刻,已经为剪纸艺术的发生和发展作了较为充分的准备。《汉书》记载,汉武帝曾令方士摄死去的宠妃李夫人魂影,在夜间张帷幕隔远观看,这种巫术活动实为后世皮影戏的滥觞。皮影与剪纸有着密切的关系。

魏晋风俗,新年元旦为“鸡日”。人们欢庆新年,在门户张贴鸡画,或者用各种颜色的彩绸镂刻成鸡形张贴,以辟除不

祥。正月七日是“人日”，古人在这一天占卜一年的吉凶。人们用彩绸或者金箔，做成人形、花形贴在屏风上面，或者做成头饰佩戴。这种类似鸡冠形状的头饰叫做“胜”。晋代贾充的著作《李夫人典戒》记载：“人日造花胜相遗，像瑞图金胜之形，又取象西王母戴胜也。”“胜”的实物，如今还可以见到。日本奈良正仓院收藏有一件天平宝字元年，也就是中国唐肃宗至德二年，即公元七五七年制作的镂金剪彩有人形图样的“胜”。

到了隋唐时，这种“镂金作胜”、“剪彩为人”的节日风俗更加丰富多样。唐代段成式在《酉阳杂俎》书中写道：“立春，士大夫之家剪纸为小幡，或悬于佳人之首，或缀于花下，又剪为春蝶、春胜以戏之。”在这天皇帝还将金胜、彩花赏赐群臣，上行下效，一时成为风气。贵族官僚竞相挥霍，宰相元载的宠姬“于七月七日令诸婢共剪轻彩作连理花，以阳起石染之，当午散于庭中，随风而上，遍空如五色云霞。”（见《妆楼记》）从魏晋到隋唐还盛行一种“宜春贴子”，又叫“春书”的剪纸。这种剪纸中间嵌刻“宜春”二字，周围配上各种花样，张贴在自家的门楣，或作为礼物馈赠进献。

宋代民间剪纸大为流行。“江淮南北，五月五日钗头彩胜之制，备极奇巧，凡以缯绡剪制艾叶，或攒绣仙佛、禽鸟、虫鱼、百兽之形，八宝群花之类，绉纱蜘蛛、绮縠麟凤，茧虎绒蛇，排草蜥蜴，又螳螂蝉蝎，又葫芦瓜果，色色逼真，名曰‘豆娘’”（《唐宋遗记》）。《东京梦华录》中记载：“凡孕妇入月，于初一日父母家以银盆或绫或彩画盆盛秫秸一束，上以锦绣生色帕复盖之，上插花朵及通草贴罗五男二女花样，以盘盒装送馒头。”这些剪制的花样，已开后世节日剪纸或“喜花”、“礼品花”的先声。据南宋时周密《志雅堂杂钞》书中所载，艺人在繁华都市大

街上剪出各种花样的纸花纸字，供人购买，并且记录了技术精巧的剪纸艺人的事迹：“向旧都（指北宋时国都汴梁）大街（又作天街）有剪诸色花样者，极精妙，随所欲而成。又中瓦有愈敬之（又作中原有余承志）者，每剪诸家字皆专门。其后忽有少年能衣袖中剪字及花朵之类，更精于二人，于是独擅一时之誉。”

南宋时在福建泉州一带，已有专门制作发卖年节时贴在门楣和春联上的刻纸，叫做“红笺”和“福符”。这种剪纸技艺一直流传到今天。剪纸艺术受到人们的喜好和重视，还把它们应用到瓷器的装饰上。南宋吉州窑出产有名的黑釉茶具，称为“天目”茶碗，曾广泛地采用剪纸花样作为装饰。直到明代嘉靖年间，江西景德镇出产的瓷器，仍然流行剪纸花样的纹饰。

明清时代剪纸艺术品大量在日常生活中出现。装剪成的字或花样，张贴于扇面或画轴。年节喜庆馈赠的食品礼盒上常常加盖一张圆形或方形的剪纸，镂刻出种种吉祥图案。如清代小说《红楼梦》，描述刘姥姥在大观园里，见到各式各样的小面果子，拣了一个牡丹花样的笑道：“我们乡里最巧的姐儿们，剪子也较不出这么个纸的来！我又爱吃，又舍不得吃，包下家去，给她们做花样子倒好。”由于印染织绣工艺的发展，小件的刺绣品往往需要剪纸花样，这些花样多出自妇女之手。为满足作坊的需要，此时剪纸已经大量生产。

南北各地的剪纸艺术品类繁多，各具特色。北方地区剪纸多用作窗花，粘贴在农家屋舍窗格子白纸之上，线条粗犷，造型夸张，具有北方民众豪放的审美风格。南方地区的剪纸多用于礼品装饰，或作为刺绣底样，优雅精致，纤细轻巧，玲珑剔透，有如江南风物的秀美。

河北蔚县的民间剪纸久负盛名。民间艺人吸收了木版年

画和木版水印窗花的创作方式,以阳刻为主,再加上色彩点染,构图饱满,造型生动,色彩明快,极富装饰趣味。尤其是戏曲人物故事剪纸,最为引人。

陕西、山西黄河流域地区,是中华民族的摇篮,古老的文化传统淳朴深厚。岁末年近,黄土高原一孔孔窑洞的窗户外,白色窗纸贴着鲜红翠绿的各色剪纸,平添了许多吉祥喜庆的气息。陕北剪纸古拙、淳厚、刚健、豪放,与秦汉时代“深沉雄大”的艺术作风一脉相承。关中平原地区的剪纸则在简练中见精巧,豪放中见秀丽,透露出唐代艺术的妩媚趣味。

浙江乐清的民间剪纸多贴于窗上或制作彩灯。刀法精微、纹样工细。剪纸多用白纸刻成,不衬红纸,有一种浮雕似的感觉,花纹细如发丝,纤而不繁。

广东佛山剪纸是著名的南方剪纸。当地有许多手工作坊,大量生产剪纸。佛山剪纸不仅用纸作为材料,还采用极薄的铜箔刻制,极为精细。尤其是金纸套色刻纸,富丽华美,鲜明夺目,十分考究。

民间剪纸的作者以妇女为主体,她们手执剪子、刻刀,创造众多无与伦比的剪纸艺术品。她们以彩色缤纷令人目迷的艺术形式,世代相传,表达广大民众的群体意识。从远古到现今,历代民众的文化心理和审美趣味,通过她们劳动的双手得以保存下来。她们的创作,是了解民间文化和民众审美心理不可或缺的重要材料。

第二节 驱鬼和招魂剪纸

剪纸最早因年节活动的需要而产生。它和民间年画一样,

从开始出现巫术色彩便十分浓厚。

各地春节时门楣上常贴有“挂钱”，又叫“挂笺”、“门彩”，它原本是“贴于梁间用以厌胜”的巫术剪纸。

民众的心理意识，鸡为阳物，有辟邪的功效，是吉祥的象征。最早的年画“门画”中有“鸡画”，最早的剪纸有鸡形，古代年节还有在门户上装饰“土鸡”即鸡形雕塑的习俗。至今山东一些地方立春前一日儿童手臂上还挂“迎春鸡”。陕西关中农村祝寿庆贺，媳妇向公公献上布制的“寿鸡”，与真鸡一般大小。北方不少地方葬俗，要放“引魂鸡”在死者的头部。这些举动都反映出民间剪纸和其他民间美术品一样，以鸡驱邪的巫术含义。

明代刘侗、于奕正所著《帝京景物略》一书中记载，京师有除夕日“门窗贴红纸葫芦，曰收瘟鬼”的风俗。如今山东地方农历二月二“龙抬头”日，民众要剪龙、蛇（当地俗称“小龙”）贴窗、门、猪栏和鸡窝等处。在这些地方，旧时遇灾病流行，人们纷纷用黄表纸剪牛、桃及手持剪刀的孙悟空（猴）等，张贴在街门内面。

魏晋时民间便有采艾叶剪制成人形或虎形悬挂门上，或者剪彩为虎，上粘艾叶做成“艾虎”随身佩戴的风俗。《帝京岁时记胜》书中记述明清时代北京端午习俗：“家家悬朱符，插蒲虎艾虎。窗牖上贴红纸吉祥葫芦，幼女剪彩叠福，用软帛缉缝老健人、角黍、蒜头、五毒、老虎等式。抽作大红朱雄葫芦，小儿佩之，宜夏避恶”。如今中国南北各地，民众仍在端午剪“宝葫芦收五毒”、“宝剑”、“剪刀绞蝎子”等图形遍贴各处。

“抓髻娃娃”是北方黄河流域地区民间常见的巫术剪纸。抓髻娃娃头立双鸡，一般为女性或男女合体，也有圆头，没有

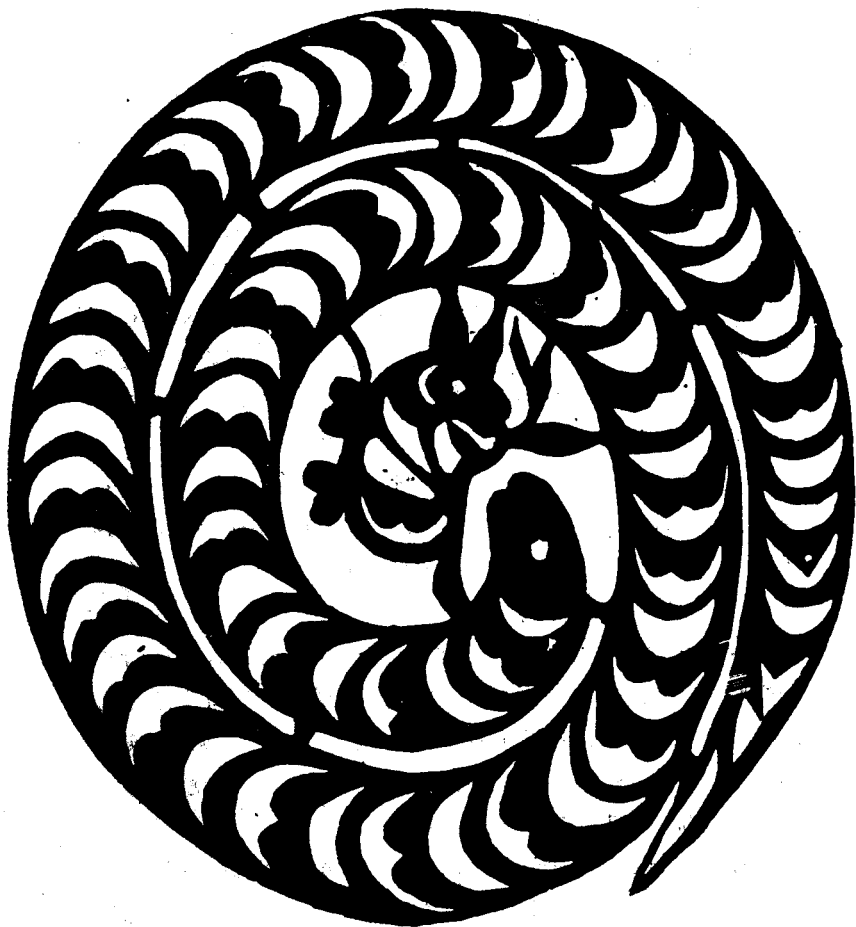


图3 蛇盘兔(陕北民间剪纸)

双鸡的男性抓髻娃娃。

甘肃、陕西一带，春节期间有“燎疳”之俗。正月二十三日或二十四日，民众燃烧火堆，用黄表纸剪成抓髻娃娃“疳娃娃”，投入火中，家人都从火堆上跳过，谓之“送疳”、“燎疳”。这是一种模拟巫术活动。剪纸“疳娃娃”是病魔的象征物和替代物，燃火焚烧以示驱逐之意。

当地还有一种“簸箕娃娃”。剪一个纸人，再剪一个簸箕粘在纸人手上，使平面的剪纸成为立体形状。将“簸箕娃娃”贴在窗纸外边，夜晚持油灯在纸人前边上下晃动，人在屋里看，好像抓髻娃娃在簸箕。这种驱除病灾的剪纸，与皮影戏颇为类似。在甘肃农村，簸箕中还剪有蝎子、蜈蚣、壁虎、甲虫、蜘蛛五种毒虫，更具体显现驱除五毒，消灾辟邪的巫术意义。

类似的剪纸还有河南灵宝的“送病娃娃”。剪两个一手抬桃、一手拿刀、头梳双髻（鸡）的纸人。男孩生病则剪男形，女孩生病则剪女形。如果疾病将愈，就剪两个小人抬一个一手拿石榴一手拿刀的抓髻娃娃。

陕西关中西部的“送病娃娃”是剪一个骑马的人形或者长着翅膀的飞人。家人燃烧纸人在病人身上绕一绕，口中念念有词：“送了头上头上轻，送了身上身上轻。送散了，不见了，病再不犯了。”然后将纸灰扔入水碗，将水倒在十字路口，意味着病魔已经焚烧，并且迅速被驱逐出体外。

甘肃东部的“送病娃娃”是剪串纸人贴在炕墙，用荞麦面捏一盏面灯，插上一面小红旗放在炕边。家人手执谷草火把，边念叨着病人的名字将纸人和小旗送到屋外焚化，以此象征病魔已被送走。

这种模拟巫术剪纸不仅可以代表病魔，也可象征其他鬼

魅，乃至作为真人的替身。陕西三边农村有正月初六“送穷媳妇”的习俗。这天民众要将屋里屋外打扫得干干净净。夜深时将垃圾脏土盛入簸箕，上面放一白纸剪成的纸人。一边口念：“穷媳妇，离我们，我给你寻个好头主”，一边将垃圾倒在门外，表示已将“穷鬼”送出。

东北地区的吉林扶余农村，民众要在农历四月初八、十八、二十八这几天烧纸人还愿。他们剪成一手拿笤帚一手拿手绢，或者一手拿笤帚一手拿盘的纸人。认为将纸人焚烧，便可将生病小孩的灵魂换回，让纸人作为替代去侍候阴间的鬼神。有的替身还是用布做成病孩的真实模样，剪下病孩的一束头发作为替身纸人或布人的头发。

灵魂观念是民众重要的巫术观念。人们往往把疾病缠身归咎于鬼魂的作祟和灵魂的失落。自古以来，招魂便是中国民间多见的巫术活动。驱鬼和招魂成为一个问题的两个方面。不少驱鬼辟邪的剪纸同时也有招魂意义的内涵。

“暖水濯我足，剪纸招我魂。”唐代诗人杜甫在长诗《彭衙行》中，记述了他在战乱中来到陕西北部的彭衙，友人为他剪纸招魂的情景。在新疆吐鲁番古墓中曾经出土唐代招魂剪纸的实物。纸人粘附在女尸身边一个外缝麻布与成人一般大小的草人上，应是死者丈夫尸体已经不存，招魂附着草人以求合葬。

鸡在民间招魂巫术中有着重要的作用。山西新绛习俗，娃娃受了惊吓生病，家长老年妇女抱着一只大红公鸡，一边拍着一边呼叫病孩的名字走出家门。前边还有一位家人提着一杆秤，秤上挂着病孩的衣物，在娃娃受惊的地点抓一把泥土抹上，然后转回。一边往回走，一边前后呼应“叫魂”回家。

甘肃东部习俗，用红布条写上病孩的名字，系在公鸡腿上，然后抱着公鸡出门呼唤“叫魂”。转回家门要将公鸡放在病孩身上，然后再抱鸡出去。

不少地方办理丧事，起灵抬柩送入墓地下葬，要在棺材上放一只大活公鸡。陕北安塞丧俗，祭祀死者的灵幡和纸扎要系上纸制的“引魂鸡”。这是用鸡为死者招魂。陕西洛川，姑娘出嫁后的第一年，生日时父亲要捉只红公鸡为女儿记岁，不然女儿的靈魂永远将遗留在娘家。这是用鸡为生人招魂。

正因为鸡在招魂巫术中的重要作用，所以中国北方地区广泛流行以鸡为饰的招魂“抓髻娃娃”剪纸。以往在这些地方，孩子生病仰卧炕上，家人剪一个纸人，焚烧后放入水碗中，将灰水倒在家门外十字路口，再呼叫病孩名字回家。甘肃东部的“招魂娃娃”，是剪纸人吊在墙上或放在炕下，然后一边用筷子敲打碗边，一边呼叫孩子的名字，直走到孩子遭受惊吓的野外，将孩子的灵魂招唤回家。如果孩子是因为从炕上掉到地下遭受惊吓，则剪一个红线系着的抓髻娃娃，先放到炕下地面，然后再提上来压在娃娃躺着的被褥底下，表示灵魂已被招回。

陕西兴平地方的“招魂娃娃”是剪三个或七个抓髻娃娃，民众说是“三魂七窍”，用线系在病孩衣服的扣子上，认为扣三天病孩的灵魂便会回来。河南灵宝地方民间若有小孩夜哭不睡，便剪个纸人吊在屋外树上，纸人上书写“我家有个夜哭郎”，据说可将飘荡在外的病孩灵魂招回。

甘肃东部和陕西北部有一种“招魂娃娃”，剪两个人形手拉手走来，有的剪一个人形拉着两个娃娃，或一串纸人旁边另剪有一个娃娃，据说都是抓髻娃娃引着病孩的灵魂回家之意。有的是剪一男一女两个大人，旁边或中间拉着一个娃娃，说是

父母亲引孩子灵魂回家。山东滨县有一种招魂娃娃则是剪祖先神保护两个娃娃的形象。

福建、广东地区民众遇家有小儿遭受惊吓生病，则剪四个小人和一匹飞马，与纸钱等物一并供献神前，或置放桥头路口，以禳除灾祸。

巫术剪纸不仅有驱鬼辟邪招魂纳吉的作用，还能止雨祈晴，防止自然灾害，这便是民间普遍流行的“扫晴娘”剪纸，不同地方有“扫天婆”、“扫天媳妇”、“扫天娘娘”等不同的名称。

“扫晴娘”风俗流传已久，元代有咏扫晴娘诗：“卷袖褰裳手持帚，挂向阴空便摇手”。

明代《帝京景物略》书载：“雨久，以白纸剪妇人首，剪红绿纸衣之，以苕帚苗缚小帚，令携之，竿悬檐际，曰‘扫晴娘’”。

淫雨连绵时节人们剪个手拿笊帚的纸人用红线系上，挂在院里屋外，或系在木棍、高粱杆，插在墙上，有的地方也有贴在窑洞里的剪纸。这种止雨祈晴巫术剪纸，有的研究者认为其原型也是神通广大的“抓髻娃娃”。

陕北三边地区民众祈晴，是剪一纸娃娃，红衣绿裤，手拿笊帚枝，再用高粱秸扎一个一尺多高的“云梯”，由一位处女把“云梯”插在墙上，再把纸人插在“云梯”上，一边祈祷：“一扫晴，二扫红，三扫太阳红彤彤！”

甘肃庆阳、河南灵宝有一种“独女栽棒槌”或叫“独女栽桩”的剪纸。当地妇女以这种剪纸祈雨。剪成系挂院内，她们还将捶衣服的棒槌插进土里，或者把芦灰撒到院里，再在灰中栽一根棒槌。栽棒槌的姑娘必须是独生女。这种要求独生女或处女施行的巫术仪式，使人联想到远古时代“女祸积灰以止淫水”的传说。

第三节 祈子与生殖崇拜剪纸

维持生存与繁衍后代是原始人类心目中的大事。维持个体的生命,其主要目的是要使种族绵绵不断地延续下去,种族的延续,才使个体的生命存在具有意义。进入阶级社会,生育繁殖不仅是一种生物现象,而更具有社会学的意义。在古代中国社会,家庭是社会的基本单位,以血缘宗族作为维系社会关系的纽带。男女的婚姻、子孙的繁衍不仅是个人的大事,而且关系家族的兴衰,对于政治、经济权益的分配和转移都产生决定性的影响。婚姻被人们视为“终身大事”。按照儒家的伦理观念,“孝”是至高无尚的道德准则。“不孝有三,无后为大”,不能为家族延续香火便是最大的不道德。《礼记·婚义》开宗明义便写道:“婚礼者,将合二姓之好。上以事宗庙,而下以继后世也。”在种种有形或者无形压力的压迫之下,中国民众尤其是妇女的祈子愿望十分强烈,祈子成为中国民间巫术活动的一个重要内容。

祈子巫术活动各地形式多样,以民间美术剪纸来祈求婚姻美满、人丁兴旺,反映出广大民众强烈的巫文化心态。

在婚姻仪式采用的剪纸叫“喜花”。民间称新房为“洞房”、“帐房”,至今陕北一些地方还有举行婚礼在露天设帐的习俗,依然有古代婚礼“帐房”、“青庐”的残留,所以喜花又叫做“帐房花”。除在新房张贴的喜花剪纸以外,还有置放在新娘嫁妆上的“嫁妆花”。

在陕西和山东等地,喜花中有“茶壶”和“合碗”(又称“扣



图4 洞房喜花(甘肃民间剪纸)

碗”)剪纸,研究者认为与古代“合卺之礼”有关。古人将匏瓜即葫芦剖开,以线连柄端,制成“匏爵”,即葫芦杯,新婚夫妇用它共饮合欢酒,此礼称为“合卺之礼”。葫芦成为男女交合、化育万物的巫术象征物。在我国广泛流传葫芦生人的民间传说。两千多年以前的诗集《诗经·大雅·绵》:便有“绵绵瓜瓞,民之初生”之句,用岁岁相继的大瓜小瓜来赞颂周民族的繁荣昌盛。葫芦多子,是母体的象征,剖葫芦为尊,又有男女合体的寓意。宋代以后,“合卺之礼”衍变成新婚夫妇相互对饮的交杯

酒，酒杯也不再采用原始的“匏尊”，但男女交合的生殖巫术含义依然十分明显。《东京梦华录》记载当时新人互饮交杯酒之俗：“用两盏以彩结连之，互饮一盏，谓之交杯。饮讫，掷盏并花冠子于床下，盏一仰一合，俗云大吉”。如今山西地方婚俗仍有以新人的鞋来占卜，以一仰一合为吉。

古文中“壶”、“匏”通用，用“壶”来象征“匏瓜”即“葫芦”。用一仰一合的“合碗”、“扣碗”象征男女交合，子孙繁衍，蕴含着强烈的生殖巫术意味。类似这种祈求生育巫术意味强烈的剪纸还有“多子葫芦”。剪纸以葫芦为外框，里面是一些老鼠偷吃葡萄。葡萄多子，老鼠是十二生肖中的“子神”，和葡萄一样，均为祈求多子之意。

原始人类最早的生殖观念重视女性的生育能力，所以妇女和妇女的性器官往往成为崇拜的对象，妇女和女性器官不仅具有繁衍人类的伟大能力，先民在巫术活动中还将她们与自然现象、作物收成乃至人事变化联系起来，从而有了更加神秘的力量。据说陕西南部山区曾经残留一种祈雨的祭祀，由几名裸体妇女在龙王庙里舞蹈嬉戏。她们兴高采烈时使用身体、乳房去擦碰龙王的塑像，以求龙王降雨。当人们了解到男性在生育中所起的作用以后，男人和男性器官崇拜的观念亦逐渐形成。

除采用“壶”、“匏”（葫芦）、“合碗”（“扣碗”）隐喻女性或男女相交之外，民间剪纸中往往采用突出女性和男性生殖器官的形象、或将男阳女阴变形成为抽象的符号、乃至采用动植物谐音喻意的办法，反复表现男女的性器官和性行为。在民众的心目中，这种做法并非海淫下流，而是对于生殖繁衍力量、生命生生不息的讴歌和赞颂。他们希望用象征性的艺术手法，以

求实现祈子的实用目的。

民间剪纸中鱼、莲是两个重要的母题。在文化古老又较为封闭的陕北地区,婚俗广泛采用“莲花娃娃”、“娃踩莲”、“鱼戏莲”、“鱼咬莲”剪纸。鱼是男女性器官的象征,在中国古典诗歌和历代民歌中,都可以见到将鱼作为性器官或性行为象征的描述。民间剪纸中有双鱼相交,或鱼穿花、吐子、吐水,往往象征着男子的性器官或性行为,有仰浮水面或腹出莲花的鱼形,则多象征着女子的性器官或性行为。莲花是女子乃至女阴的象征。汉代乐府诗《江南可采莲》即是以鱼喻男,以莲喻女,鱼与莲戏,实际便是描述男女相戏。民间剪纸则常有鱼莲相戏的图案。陕西一些地方剪纸常见将女子下体处理为莲花,有的将莲花置于女子阴部。在剪纸莲花上还对花心着意刻画,或剪出须毛、扎出孔洞,或强调其鲜明的色彩,女性性器官的象征表现,已十分明显。

正如民谚所说:“鱼儿闹莲花,两口子好缘法”,鱼、莲相交或者莲生娃娃的剪纸,在民间婚礼中作为“喜花”广泛出现,反映出民众祈子和生殖崇拜的巫术心理。类似的民间剪纸还有以猴喻男、以桃喻女的“猴吃桃”喜花剪纸,以蝴蝶喻男,以金瓜喻女的“蝴蝶扑金瓜”喜花剪纸,以猴或蝴蝶喻男,以石榴喻女的“猴吃石榴”,“蝴蝶采石榴”喜花剪纸;多以造型或内涵来表现男女相交、繁衍生殖。如用猴、蝴蝶的形状来表现男阳,以金瓜、石榴作为承受器或多子的内涵来表现女阴。剪纸把男女生殖器生理形象抽象化成为艺术符号,祈求生殖繁衍子孙绵绵不断,成为勤劳智慧的中国劳动人民一种伟大的艺术创造。

女媧是民间传说中的创造之神,女媧“抁土造人”、“补天补地”的神话广泛流传。女媧又是“高媒之神”,即婚姻和生殖

繁衍之神。女娲信仰在古代中国非常普遍。民间婚嫁和生育活动中,至今仍出现有关女娲形象的剪纸。在中原黄河流域一带,女娲信仰尤为盛行。以临潼为中心的陕西关中地区,民众生活的许多内容,从婚丧礼俗、年节风习,到会社活动、应酬交际,往往都围绕女娲信仰而展开。

当地流行一种蛙形图案装饰的衣物“裹肚儿”,围系在人们的脐肚间以御风寒。“裹肚”从婴儿出生满月便开始系用,直到十二岁以前,每年的端午节,舅家都要给外甥送裹肚。长大后便由自家备制。从幼儿出生、长成婚姻、老死入殓,人们都把裹肚作为贴身衣物穿着。

裹肚或作成蛙形,或以剪纸为样,刺绣蛙形花纹。民众以为“娲”、“蛙”谐音,作成蛙形是祈求女娲老祖的庇佑。蛙多子,是生殖繁衍的象征。这种对于蛙的崇拜和生殖繁衍的巫术要求,在新石器时代仰韶文化彩陶盆的装饰上便可看到,经过五六千年漫长的历史岁月,依然传承不衰,使人不能不惊叹民众巫术意识是何等的顽强,作为巫术意识载体的民间美术品生命力是何等的旺盛。

第四节 民间刺绣吉祥图案中的巫术心理

刺绣,在民间称为“绣花”、“扎花”,是民众生活中广泛应用的民间美术品。人们在已经织好的丝绸布料上,用绣花针和彩线,按照画好的图样或剪纸花样,采用种种针法,在织物上面刺缀添附种种花纹。民间刺绣多出于妇女之手,她们精心创造的衣物佩饰刺绣,或作为年节的赏玩;或作为幼儿的服饰;

或作为婚嫁时的陪嫁，或作为老人的寿礼，乃至丧葬时逝者的寿衣和棺柩上的棺罩纹饰，一些刺绣品还作为护物、符咒佩戴使用。

刺绣工艺伴随着丝绸纺织技术的发展而发展。中国是世界上最早发明养蚕、缫丝、织绸的国家。本世纪二十年代在山西夏县西阴村新石器时代遗址，曾经发现半个切割过的蚕茧，说明远在一万六千年以前，先民便已经注意到蚕茧的利用。在五十年代末浙江吴兴钱山漾距今约五千年的新石器时代遗址中，出土了一批丝织品，技术已达到一定的水平。甘肃省博物馆藏有一件新石器时代晚期的红陶罐，罐上用细细的阴线刻出六条形象生动的蚕。由此可见，当时中国南北各地养蚕和丝织都已经相当普遍。三千多年以前商代的甲骨文中已出现蚕、桑、丝、帛等文字。在商代青铜器上有种种的蚕纹装饰。流传海外的殷商铜觚上，还保留着“菱纹绣”的痕迹，这是迄今可以见到较早的刺绣例证。在陕西宝鸡茹家庄西周墓葬，曾经出土西周刺绣物的印痕，纹样清晰可辨。

先秦典籍文献中有许多关于刺绣工艺的记载。《尚书》上有帝舜命禹制作服装的故事：“予欲观古人之象，日、月、星辰、山、龙、华虫作会（绘），宗彝、藻、火、粉米、黼黻，絺绣以五彩，彰施于五色，作服。”这就是流传后世的天子衮冕十二章服饰制度。用绘和绣的办法，在古代帝王的礼服上作出种种具有象征意义的图案。对于十二章的内容含义，历代解释各不相同。实际上，在衣服上绘画、刺绣花纹，乃是原始先民纹身黥面巫术习俗的一种扩大与延伸。专业巫师的出现，使他要求掌握某些具有特殊重要含义的巫术纹饰，以表明其掌握宗教、政治和艺术的崇高地位。中国古代服饰上的刺绣纹样，之所以具有强

烈的社会象征意义，而不仅是一种美化和装饰，盖源于此。

春秋战国时代中国的刺绣艺术有了巨大的进步，刺绣工艺也达到了相当成熟的程度，河南信阳光山春秋早期墓葬曾经出土刺绣残片，湖南长沙战国楚墓也曾出土刺绣残片。尤其是一九八二年春在湖北江陵马山一号楚墓出土的一批距今二千四百多年的战国时代刺绣衣、被实物，更是精美绝伦、前所未见。江陵“丝绸宝库”出土衣物上的刺绣，以虎和凤为纹样母题，多样变化，产生艺术效果，反映出当时民众的巫术意识，可与同时期湖南长沙出土的《人物龙凤帛画》、《人物御龙帛画》的内容相映证。

刺绣是广大民众、主要是广大劳动妇女的创造，中国传统刺绣工艺与民间刺绣关系密切，接受民间刺绣形式和内容的影响。民间刺绣注重实用，要求坚牢、耐用，而且以满足人们的精神需求为目的。以观赏为主的刺绣工艺的兴起，比较起来要晚得多。大约在南北朝时代，佛像刺绣开始流行。佛像刺绣一方面供宗教实用需要，另一方面有了观赏的价值。唐宋时代，除佛像刺绣外，花鸟题材日益增多。随着绘画和书法艺术的发展，在社会上层的提倡下，刺绣工艺中逐渐形成以模仿书画艺术见长的纯欣赏性的一支，这种纯欣赏性的刺绣与民间工艺相去日远，其巫术内涵也就不复存在。

明清时代，由于城市经济的繁荣，手工业、商业发展，各地刺绣产品各具特色，形成市场竞争的局面。苏州地区的“苏绣”、广东地区的“粤绣”、四川地区的“蜀绣”和湖南地区的“湘绣”，号称“四大名绣”。此外还有北京的“京绣”，上海的“顾绣”、山东的“鲁绣”、浙江杭州的“杭绣”、浙江温州的“瓯绣”、福建的“闽绣”、河南开封的“汴绣”等，都为人们所喜爱。城市

里出现不少经营刺绣工艺品的行庄。刺绣的用途在社会生活中日趋扩大,民间刺绣更加兴盛,成为商品生产的补充。不少城镇和农村妇女以家庭手工业承接外加工的形式,从行庄领回丝绸材料,在家刺绣,产品按照行庄的要求绣成,有的便由行庄直接提供稿样。民间刺绣与市场需要的地方风格融合,接受各地“名绣”的影响,同时还保留着质朴的民间风格,尤其是一些现代文明尚未到的偏僻地区,巫术意味依然十分强烈。

民间刺绣南方作品制作精致细腻,秀美而富有生气;北方作品则粗简规整,色彩凝重浑厚;广东地区地近南海,刺绣风格大胆热烈;西北高原,辽阔单调,人烟稀少,刺绣风格保留较多的古代传统,色彩对比也较为强烈。

民间刺绣图案广泛多样,吉祥图案最为常见。往往以一种吉祥图案为主纹,配以各种花卉、动物、山水、人物以及书法,作为辅助纹样,排列组合,来表现多种寓意,内容十分丰富。

“寓意”是吉祥图案的重要表现手法。民众将两种或多种并无内在联系的事物,或借形,或谐音,传达出辟邪祈福的愿望。如借形寓意的图案,常见的有以松树和仙鹤组成的“松鹤延年”,寓意长寿;用石榴、佛手、桃子组合而成的“三多”,寓意多子、多福、多寿;将凤凰和牡丹花穿插交合起来的“凤穿牡丹”,象征富贵美好;还有“狮子滚绣球”,表示吉庆欢乐;“鲤鱼跳龙门”则寓意高升。以音寓意的图案,如以蝙蝠(借“蝠”“福”谐音)和寿字组合起来的“五福捧寿”图案;以喜鹊登梅表示“喜上眉梢”;用金鱼戏水寓意“金玉满堂”等。此外还有借用民间传说故事,如“刘海戏金蟾”、“和合二仙”、“八仙过海”、“麒麟送子”、“麻姑献寿”等;以几何图案作为象征,如“卐字不断头”纹样,象征万年不断、兴旺发达;“百吉”纹样寓意事事吉

样如意等。

远古时代具有原始信仰的民众,认为语言所代表的东西和所要达到的目的,与语言本身是一个东西,或者与语言保有交感的作用,因此语言对一切人们所希望的东西都可以呼唤。这种语言的巫术作用,到后来便成为巫师的咒语,或形成文字性质的符箓。而在一般生活中,便形成广大民众的潜在意识,成为惯例和习俗。如在除夕夜养羊的呼羊来;养猪的呼猪来;祈望生育的呼子孙来,相信这种类似咒语的呼唤一经叫出,所希望得到的东西便可得到。不仅笃信语言所代表的东西可以利用语言、文字获得,乃至谐音、会意都可寻求其间的相通。如“鱼”与富余的“余”、“瓶”与平安的“平”相联系,过新年将“福”字倒贴,让人见了说出“福倒(到)了”。新婚之夜,给新娘吃子孙饺子,煮个半生不熟的,让她说出“生”字。人们相信语言具有一种特殊的魔力,这种巫术行为北方民间称为“取吉利”,南方民间叫做“讨口采”。在民间美术品中便有众多的吉祥图案,借形谐音形成组合式的图画,含义隐蔽,不解其意的人会莫名其妙,广大民众却相沿为习。一些常见的吉祥图案更是成为固定化和程式化的符号,反复使用,为人们喜闻乐见。

鱼和莲是民间剪纸、民间刺绣中经常出现的图案,组合成种种多样的画面。除前面已谈到鱼莲的生殖崇拜含义以外,并且扩大成为吉祥瑞庆的象征。如儿童抱鱼弄莲的“连年有余”,以鱼纹配“富贵有”三字组成的“富贵有余”,用莲花、笙(乐器)和桂花、儿童形象组成的“莲生贵子”,以及“群鱼戏莲”、“群鸟闹莲”等等,都以鱼、莲为图案母题衍变而成。

鱼纹出现很早,远在五六千年的新石器时代,中原黄河流域仰韶文化的彩陶器物中,便有大量关于鱼的图案。《史记·

周本纪》上说周有鸟、鱼之瑞。春秋时孔子的儿子出生，取名为鲤，字伯鱼。汉代的铜器和画像石中，也多以鱼纹为吉祥纹样，而且多为鲤鱼，并常常与龙、凤同在一幅画面上，从而演变为“鱼龙变化”、“鲤鱼跳龙门”等吉祥图案。至今民间仍以鲤鱼为吉庆的象征，不仅在民间美术品上广泛采用，乃至种种喜庆馈赠，都以鲤鱼为佳。

莲花亦是古代中国人崇尚的吉祥植物。它以“出淤泥而不染”、根茎花实都有用途“群美兼得”，尤其是污泥中的藕茎，洁白鲜美，和“藕复萌芽，展转生生，造化不息”的生长规律，获得人们的喜爱。古代中国的装饰纹样最早为动物图案和几何图案，植物纹样出现较晚一些，现在可以见到的莲花图案装饰，较早是在春秋战国时代的器物上。当时的一些陶器上有着简单的莲瓣装饰。最为有名的春秋时代的青铜器“莲鹤方壶”，有一米多高，器底和器身有许多立体的动物装饰，在壶的颈部至顶部，做成两层莲花的花瓣向外张开，壶盖有一只立鹤，站在莲花瓣中展翅欲飞。以往研究者重视这件青铜器物，多注意它在器形和装饰风格对于商周奴隶社会青铜艺术风格的突破，认为它改变了奴隶时代青铜艺术的凝重呆板风格，而走向活泼自由奔放，反映出时代精神的变化，而很少注意莲鹤作为装饰与商周青铜器动物神怪装饰的区别。其实这件两千多年以前的莲鹤方壶所反映出的艺术内涵，一直延伸到了近世，开民间鸟莲纹装饰的先河。“莲鹤方壶”的出现，不仅是造型手段的变化，更反映出当时民间美术的装饰正在替代以往商周时代的宫廷艺术。

佛教传入中土，作为佛教艺术重要装饰的莲花图案很快与中国民间传统的莲花装饰结合起来。随着佛教的广泛传布，

莲花纹样大为流行。佛教经义中从莲花出生的“化生”和“摩睺罗”在唐宋时与中国传统的祈求要求结合起来,发展成为“连生贵子”图案。明清时民间美术品大大发展了这一题材,由此衍变出种种寓意生子的吉祥纹样。

关于鱼、莲的原始巫术涵义,还有待作进一步探讨。很早便有研究者以鱼、莲为性器官和性行为的隐喻,这种看法具有一定的合理性。究其起源,仍是远古时代初民在渔猎生活中见到鱼类生殖繁盛、多子多孙,便祈求以巫术的手段,将这种生殖能力转移到自身的缘故。莲实多子,而且地下茎深埋淤泥之中,次年又萌发生长,也启发出人们对于生殖和生命力量的祈求,尽管对于莲的认识可能要比鱼的晚一些。至于借形和谐音而出现的“连生贵子”图案,由于封建社会意识的影响,更至明清时大行其道。

将动物、植物和其他的自然物作为灵物崇拜,以为灵物具有超自然的属性和奇异的功能,并希望借助灵物的形象来实现某种愿望,亦是民间吉祥图案发生的思想根源。自古以来喜鹊便被人们认为喜庆的象征,直到今天人们仍以喜鹊鸣叫为吉利之兆。早在汉代《淮南子》书中便有“乾鹊,鵲也,人将有来客,忧喜之征则鸣”的记载。晋代葛洪《西京杂记》亦云:“乾鹊噪而行人至。”从西汉到晋代,以鹊噪为喜的民间灵物信仰十分流行,唐宋时便已形成普遍的风俗,敦煌出土文献中有关于喜鹊报喜的描述。《开元天宝遗事》:“时人之家,闻鹊声皆以为喜兆,故谓喜鹊报喜。”《古禽经》亦云喜鹊:“仰鸣则阳,俯鸣则雨,人闻其声则喜”及“灵鹊兆喜”等,可见喜鹊作为灵物信仰的流行。当时的美术品上有许多关于喜鹊的形象。近世民间广泛流行喜鹊的吉祥图案,尤其在婚礼上更为多见。剪纸或刺

绣喜鹊站在梅花枝梢，借梅谐“眉”音，组成“喜上眉梢”。

螭蛛是一种小蜘蛛，体细长，色暗褐，常在草际树间张网，民间称为“喜子”。民众视螭蛛和喜鹊一样，都是报喜的灵物。山东黄县一带谣谚：“朝报喜，夜报财，不晌不夜有客来。”七夕之夜，不少地方人们还将螭蛛用于乞巧。晚上将它放到盘里，或者瓜果堆内，如果天明结网，则谓之“得巧”。早在汉晋时代便有信仰喜蛛的风俗。《尔雅疏》：“此蛊来着人衣，当有亲客至。”认为喜蛛是一种“蛊”，即巫术动物。葛洪《西京杂记》亦云：“乾鹊噪而行人至，蜘蛛集而百事喜。”民间吉祥图案，喜蛛脱巢而降，谓“喜从天降”。

民众对于不少灵物的巫术作用，往往怀着相当复杂的感情。如北方民间对狐狸和黄鼬的敬奉，呼为“胡仙”、“黄仙”，认为它们既可赐福，又可降祸于人。蝙蝠是一种形体非鸟非鼠的动物，常住户内与人们相伴。民间传说蝙蝠是老鼠偷盐吃后变成，所以要严防老鼠偷盐吃，以免变成蝙蝠精为害。但又因“蝠”、“福”谐音，蝙蝠图案又被当成幸福的象征。民间不许伤害蝙蝠，一则以恐惧，一则以祈求。人们还将蝙蝠的飞临，结合成“进福”的寓意，希望幸福会像蝙蝠那样自天而降，并且组成种种有关蝙蝠的吉祥图案。最为流行的有五只蝙蝠围着一个寿字飞翔，称为“五福捧寿”，在民间寿礼最为常见。

第五章 傩与巫术面具

傩是古代中国一种驱鬼逐疫、祈福禳灾的巫术活动。最早可能起源于中原,以后逐渐扩展,延伸到南方一些地区。现今中国南北各地仍存留着多种形式、不同层次的傩活动。傩源远流长,披被广布,既有有形的仪轨、巫师、坛位、法术、道具等,又有无形的对于民众心理的深远影响。这些有形或无形的行为、工具和心理影响,构成了多彩多姿的傩文化,成为中国巫文化的一个重要分支。

在漫长的历史发展过程中,傩从傩祭、傩仪发展为傩舞、傩戏,名目繁多、风格各异,但都以面具表演为其主要特征。面具是世界性的文化现象,面具表演是世界性的巫文化活动。中国傩面具是傩这一巫术活动的重要组成部分,它又是雕刻、绘画和工艺制作结合一体的民间美术品。傩面具因各地傩事活动的不同,从而有着不同的风貌,它生动地表现出民间美术品与巫术活动的紧密联系,表现出艺术与巫术之间不可分割的亲密关系。

第一节 傩的源流

傩作为一种巫术仪式在何时开始出现,有的研究者认为

可以追溯到远古时代。在距今六千至四千年的内蒙古阴山原始岩画上有头戴面具的巫术活动场面；一九七三年青海大通出土距今五、六千年新石器时代彩陶盆上的舞蹈纹饰，是原始人类雉仪活动的描绘。有的研究者则认为出现在殷商时，甲骨文卜辞中有打鬼活动的记录，有的字形即象征驱鬼巫师戴用的面具，商代面具也有实物出土。但作为一种巫术仪式在文字记载中出现，恐怕还是在周代。《礼记·月令》：“季春之月，命国雉。九门磔攘，以毕春气。”“仲秋之月，天子乃雉，以达秋气。”“季冬之月，命有司大雉，旁磔，出土牛，以送寒气。”汉代郑玄注：“春雉，难（雉）阴气也。阴气至此不止，害将及人，所以及人者阴气右行。此月之中，日行历昴，昴有大陵积尸之气，气佚则为厉鬼，随而出行，命方相氏帅百隶索室殴疫以逐之。又磔牲以攘于四方之神，所以毕止其灾也。”古人相信随着气候节令的变化，会有厉鬼随着阴气出来作祟，故须行驱疫逐鬼的雉礼。春雉和秋雉是国家和天子的大典，冬季的大雉则举国上下一致参加，规模更加浩大。《论语·乡党》记载：“乡人雉，孔子朝服而立于阼阶。”雉仪使“不语怪力乱神”的孔夫子肃然而起敬，可见当时人们对于它的重视。

雉是古代巫覡蒙熊皮、戴假面、载歌载舞的驱鬼巫术活动，对此《周礼》曾有简要的描述。《周礼·夏官》载“狂夫四人”装扮成“方相氏”，“掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时雉，以索室殴疫。”方相氏是雉祭的中心人物，戴假面是重要的装束特点。四位进入迷幻颠狂状态的巫师装扮成方相氏，手执武器，率领数以百计的兵丁进入宫室，驱逐居室四方的疫鬼，雉仪的场面十分壮观。

从原始时代的驱鬼仪式到殷商时代有了雉祭的雏型，但

并不一定就已经形成了与其他巫术活动有较明显差别的完善的仪轨。周代统治者参酌殷商的旧礼,有所损益,定出一套系统完善的制度来,这就是后世所称颂的“制礼作乐”。雉仪正式形成于这个时代,应当说是较为可信的。

面具表演是雉不可或缺的形式,也是巫术活动的重要内容。头戴假面的巫术仪式,如今在世界各地不少原始部落仍然可以见到。关于面具的起源,研究者有多种看法。有的研究者认为先民戴兽头披兽皮之类的装束,是为了模仿和引诱野兽,最初单纯为达到狩猎的目的。有的研究者认为这是原始人类对死者头颅的崇拜演变而来。也有的研究者认为是远古社会图腾崇拜观念的反映。

最早的面具形式以模仿动物形象而来,但模仿动物形象并非单纯为了引诱猎取野兽这一较低层次的实用目的。在原始人的心目中,面具不是一种化装术,而是一种能把灵魂输送到另一个世界去的运载工具。奇幻怪诞的面具形象,从本质上说并不是由原始人类的“审美趣味”所决定,而是由他们希望与神灵交往,甚至成为神灵世界的一员的要求所决定。种种面具奇幻怪诞的造型再现的不是原始人类的现实生活,而是原始思维中神灵世界的丰富性。奇幻怪诞的造型及种种附加装饰,都是为了加强面具的整体效果,以使戴面具的人在仪式上处于突出重要的地位。直到今天,世界各地原始部落仍然保持装饰集中在头部的习俗。

中国原始社会新石器时代的面具迄今时有发现。在甘肃曾出土人面陶塑,耳端有孔,出土石雕人面,头顶有孔,眼、口、鼻均用白色骨珠镶成。甘肃永昌新石器时代墓葬曾经发现石制人面,上端有孔。四川巫山曾出土一件石雕人面像,正反两

面皆为肥瘦不同的人面,顶端有两孔。山东滕县出土一件玉雕人面,阴刻出面形,背面突脊上有孔。陕西神木也曾出土一件玉雕人面像,像为双面,上端也有一孔。这些五六千年以前的面具遗物,在当时似乎都用于悬挂或者在面部佩戴。殷商时代面具实物制作精美,发现的数量更多。在陕西汉中还曾出土一批青铜面具,一类为假面,脸呈椭圆,眼中有通孔,可供舞者窥视,耳有穿,鼻有孔,五官位置与人面部相近,显然为佩戴之用。另一类为形似牛首的兽面,双耳和嘴角有穿,可佩戴亦可悬挂作为饰物。一九八六年在四川广汉三星堆商代祭祀坑发现大批青铜器物,其中便有造型奇特的人面、兽面。这些远古时代的面具不一定就是傩仪使用,但也可以从中了解当时面具的制作和使用情况。

战国秦汉时代,中原地区的傩仪融合南北各地广泛流行的巫术风气,内容越来越丰富,规模也愈加盛大。《后汉书·礼仪志》:“先腊一日大傩,谓之逐疫。其仪,选中黄门子弟,年十岁以上,十二以下,百二十人为侲子,皆赤帻、皂制,执大鼗。方相氏黄金四目,蒙熊皮,玄衣朱裳,执戈扬盾。二十兽衣毛角,中黄门行之,冗从仆射将之,以逐恶鬼于禁中。”周代的百隶(士卒)此时改为贵族子弟担任的“侲子”。他们在方相氏率领下与装扮而成的十二神兽,伴随驱傩的歌声跳跃起舞,最后“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。”张衡在《东京赋》中描述:“尔乃卒岁大傩,殴除群厉,方相秉钺,巫覡操茷,侲子万童,丹首玄制,桃弧棘矢,所发无臬。飞砾雨散,刚瘡必毙,煌火驰而星流,逐赤疫于四裔。然后凌天池,绝飞梁,捎魑魅,斮獯狂,斩夔魍与罔像,殄野仲而歼游光。八灵为之震慑,况魑蜮与毕方。度朔作

梗，守以郁垒，神荼副焉，对操索苇，目察区陬，司执遗鬼，京室密清，罔有不逮。”文章中数出大量疫鬼，如魍魉、獠狂、蛟蛇、方良、耕父、女魃、夔魃、罔像、野仲、游光等等，都可以在《山海经》等先秦典籍上找到出处。“桃弧棘矢”、“度朔作梗”、“郁垒”、“神荼”、“对操索苇”，又和桃枝驱鬼，“神荼郁垒”等门神习俗联系起来，开后世新春节日活动之先声。

魏晋南北朝时代“傩”为国家的大典，因为正处于战争动乱的环境，“跃兵示武”成了必然的风气。《魏书·礼志》：“高宗和平三年十二月，因岁除大傩之礼，遂跃兵示武。”《魏书·文成帝纪》：“制战阵之法，十有余条，国大傩，跃兵有飞龙腾蛇鱼丽之变，以示威武。”北齐时，“侏子”由汉代的一百二十人增加到二百四十人。声势浩大的傩仪，不仅以军战为重要内容，并且增加了不少观赏的成分。

战国秦汉至魏晋南北朝时代傩面具的实物材料目前尚未能获得，但从当时遗留下来的其他美术品可以窥见一斑。一九七八年湖北随县出土战国时代曾侯墓主棺漆画上有“傩仪图”，这是《周礼·夏官》记载“大丧，先柩，及墓，入圻，以击四隅，殴方良”习俗的形象描绘，直至近代，民间风俗“大出丧”行列走在最前面的仍然是纸扎的开路神“方相氏”。一九七九年陕西咸阳秦都第三号宫殿遗址发掘的壁画，绘有似戴禽兽面具的人物，很可能是一幅“傩仪图”。现已发现的汉代有关傩的美术材料更多。如湖南长沙马王堆西汉墓出土彩绘漆棺和帛画上都绘有神兽驱鬼的纹饰；河南洛阳西汉卜千秋墓出土壁画绘有“方相氏”；河南洛阳烧沟六十一号西汉墓出土壁画“傩仪图”；河南密县打虎亭东汉墓壁画绘有“方相氏”；山东嘉祥武氏祠东汉画像石有傩舞驱鬼的场面；河南南阳东汉画像石

有“大傩图”；山东沂南出土东汉晚期画像石墓刻有“大傩图”；画面正中是高冠长须、手执利斧的方相氏，两旁为张牙舞爪的十二神兽，张弓举戈，跳跃狂舞。

从战国秦汉到魏晋南北朝时代，神仙方士之说颇为流行，驱鬼升仙乃为时尚，巫术与神仙方士之说合流，成为中国民间宗教道教发生的基础。魏晋时代，外来的佛教在中国大为流行，佛教中的鬼神信仰也渗入傩仪之中。《荆楚岁时记》载当时南方民俗：“十二月八日为腊日。谚语曰‘腊鼓鸣，春草生’。村人并击细腰鼓、戴胡公头及作金刚力士以逐疫，沐浴转除罪障。”十二月初八相传为释迦牟尼成道之日，金刚力士为佛教神祇，“沐浴转除罪障”也是佛教的仪轨。“胡公头”亦称“戏头”，在当时逐疫活动由“逐除人”即驱傩的巫覡戴着，可以四处乞讨财物，一般人也可混迹其间以为玩乐。

唐宋是中华文明鼎盛的时代。整个封建社会历史时期，唐宋之世在中华物质文明与精神文明的创造上，都达到相当的高度。以往笼罩社会、影响民众心态的巫术、宗教及政教伦理的迷雾逐渐淡薄，各种具有强烈人文意识、注重审美追求和娱人目的的艺术形式蓬勃兴起，为傩仪向傩舞、傩戏转变形成了新的文化氛围。唐代歌舞艺术已经相当繁荣，歌舞演出中有了不少戴面具的内容，引起人们极大的兴趣。在这些艺术的影响下，傩由以往传统的巫术祭仪向人们喜闻乐见的歌舞形式转变。傩舞表演时伴奏乐器也多种多样，并有了专门的曲谱。宫廷傩亦允许百姓进入观看，遂成为一种宫廷与民间欢庆同乐的年节活动。唐代诗人孟郊曾在《弦歌行》诗中描绘当时驱傩的场景：“驱傩击鼓吹长笛，瘦鬼染面惟齿白。暗中岑岑拽茅鞅，僂足朱禅行戚戚。相顾笑声冲庭燎，桃弧射矢时独叫。”与

远古时代的傩比较，唐代的傩不像是神秘严肃的宗教礼仪，倒像是一场群众性的娱乐游戏。

宋代中国戏剧艺术的勃兴，更促使傩戏的迅速形成。在傩戏形成过程中，除佛、道神祇大量渗入以外，许多民间戏剧中的神祇也纷纷在傩中出现，使原来傩的主要角色方相氏、十二神退居次要的位置。宋人孟元老《东京梦华录》记北宋国都汴京（今河南开封）“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，谓之埋祟而罢。”南渡以后，在国都临安仍然保持这种驱傩的形式。南宋时周密在《武林旧事》中记载：“禁中以腊月二十四为小节夜，三十日为大节夜，呈女童驱傩，装六丁、六甲、六神之类。”赵彦卫在《云麓漫钞》一书中，也曾记述宋代风俗：“岁将除，乡人相率为傩，俚语谓之打野狐，亦呼为野云戏”。

钟馗、土地、灶神等民众信仰的神祇大量进入傩舞、傩戏之中，在表演中还有了一定的故事情节。钟馗、小妹的出现，和后世傩戏中的“舞判”、“跳钟馗”等有关。《东京梦华录》记载宋代的“舞判”：“又爆仗一声，有长面假髯，展裹绿袍靴筒，如钟馗像者，傍一人以小锣相招，和舞步，谓之‘舞判’。”灶神也与后世驱傩的“跳灶王”有关。《清嘉录》记载明代风俗：“月朔，乞儿三五人为一队，扮灶公灶婆，各执竹板噪于门庭以乞钱，至二十四日止，谓之‘跳灶王’”。

傩由国家大典下落为岁时节日街头巷尾民众的娱乐甚至乞讨活动。《梦粱录》载：“街市有贫丐者，三五人为一队，装神

鬼、判官、钟馗、小妹等形。”明代的“跳灶王”，便是“乞者涂抹变形”，“噉跳驱傩，索之利物。”杭州“俗跳灶王，乞者至腊月下旬，涂粉墨于面，跳踉跄街市，以索钱米”。流传至今的宋代绘画《大傩图》描绘当时驱傩情景，十六位身著彩衣或戴面具或涂脸谱，正翩跹起舞的演员，有的执戴扫帚斗簸，有的敲鼓击板，看来似是下层民间艺人的街头演出。

唐宋以后，中原的傩逐渐向南方地区传播。江南民族众多，巫文化传统深厚，为傩的广泛流行提供了人文地理环境。北宋政和年间，官府为举行大傩，向今广西地区的桂府征集面具，“比进到，称一副，初讶其少，乃是以八百枚为一副，老少妍陋无一相似，乃大惊”（见陆游《老学庵笔记》）。曾在广西担任地方官的范成大在《桂海虞衡志》中说：“桂林人以木刻人面，穷极工巧，一枚或值万钱。”另一位曾在广西地区任职的周去非在《岭外代答》中记述：“桂林傩队，自承平时名闻京师，曰静江诸军傩。而所在坊巷村落，又自有百姓傩。严身之具甚饰，进退言语，咸有可观，视中州装队仗似优也。推其所以然，盖桂人善制戏面，佳者一值万钱，他州贵之。如此宜其闻矣。”傩的活动中心和傩面具的制作技艺已由中原黄河流域迁移到了南方地区。时至今日，广西桂林一带仍流行与宋代傩一脉相承的“师公戏”。

明清时期，宫廷傩仍然按例进行。《天启宫词》描写明代宫廷行傩的情景：“传火千门晓未消，黄金四目植鸡翘。执戈偃子空驰骤，不逐人妖逐鬼妖。”当时的宫廷傩可能仍有先秦两汉时“黄金四目”的方相氏及“偃子”等角色。清代，喇嘛教为满族统治者所信奉。每年正月十五日，喇嘛化装成各种神将在雍和宫“打鬼”。至此时中原民间傩仪已逐渐少见，代之而兴起的是

宋代便已在新春期间表演的“社火”。宋代“社火”演出中有演员头戴假面、口中喷火或就地燃放烟火的舞蹈“舞鲍老”，这种面具舞明代依然保留演出，有的研究者认为当时妇女亦“舞鲍老”。此外“跳钟馗”、“跳灶王”等也是明清时代民间社火演出的节目。一些面具舞虽然承袭古代傩的遗制，但驱鬼逐疫的神秘气氛已经非常淡薄。装腔作势的“面鬼”表演仅只是插科打诨的次要形式，专业艺人对此是看不起的。

明清时代汉族民众向西南地区大迁徙，汉族民众与贵州、云南等地少数民族群众一起，开发了祖国的西南边疆。汉族移民促进了内地和边疆地区的经济和文化交流，也使傩传入西南各地，融合当地少数民族传统巫俗，从而发扬光大，使在中原汉族地区即将淹没无闻的古老傩艺术，开出了新的花朵。

明清时四川傩戏传入云南、贵州，云南昭通的“端公戏”不少便来自四川。贵州“傩堂戏”和云南一些地方的“端公戏”则由湖南、湖北地区传入。贵州地戏原是流行于江西、安徽等地的民间傩，以后传入军中成为“军傩”。明代初年随征伐的大军传入贵州安顺一带，与当地巫术活动结合，演变成今日所见的“地戏”。军傩传入云南澄江一带，接受当地崇拜关羽之子关索习俗的影响，演变成今日所见的“关索戏”。此外，如广西壮族的师公戏、瑶族的傩戏，大致都在这一历史时期形成。

作为一种文化现象，傩文化是中国巫文化的重要组成部分。在数千年漫长的历史发展过程中，傩文化经历了从北到南、从东到西地域空间的传播，经历了宫廷傩、寺院傩到民间傩、军傩的范围的扩大，经历了从傩祭、傩舞到傩戏形式的演进，亦经历了从驱鬼逐疫的娱神到歌舞戏剧的娱人的功能目的的嬗变。至今在中国广大地区，傩依然流行，作为一种文化

心态,傩深刻地影响着民众的物质生活方式和精神生活方式。中国北方地区的萨满文化和南方的傩文化是各民族普遍传承的巫文化。傩文化的显著特色是以戴面具进行表演。研究傩与傩面具,对于了解民间美术与巫文化,无疑是一条值得重视的途径。

第二节 社火与社火脸谱

北方民间至今仍存留着春节期间举行社火表演的习俗,与古代的驱傩有着十分密切的关系。

社火,亦称“社伙”,又称“社会”,也有人称为“射虎”,取其谐音驱魔压邪、祈福求祥。

社火来原于古代的祭祀仪式。在中国古代农业社会,社祭酬谢神灵庇佑获取丰收,同时驱鬼以保护人畜平安,“社”本是土地之神,是原始信仰中重要的崇拜对象。奉祀土地之神的祭坛便叫做“社”。《礼记》:“社所以神地之道也。地载万物,天垂象,取才于地,取法于天,是以尊天而亲地也。故教民美报焉。”社是神圣的处所,古代除在社祭祀土地神外,出征作战,献俘凯旋,决狱施刑,祈年救灾的仪式,也都要在社坛举行。社成为上帝、天神、地祇、人鬼无所不祭的场所。社神的权力十分广泛。社还是民众聚会、狂欢庆祝的处所,在春临人间的季节,要举行祈祝生殖繁衍、作物丰收的“春社”。“桑柘影斜春社散,家家扶得醉人归。”唐人的诗歌描述的正是这种情景。清人俞正燮在《癸巳存稿》中释“社会”的最早含义:“聚社会饮,谓之社会。同社者,同会也。”

社火,社伙,社会,都是祭神集会欢乐庆祝的意思。所以顾颉刚在《古史辨》第一册自序中写道:“社是土地之神。从天子到庶民立有各等的社。但看春秋战国间人的称述,社神的权力甚大。大水大旱不用说,日食亦用牲于社,决狱和处罚亦在社,祈求年谷和年寿也都在社,军旅中又有军社,似乎社是宗庙以外的一个总庙。”“社会(祀社神之集会)的旧仪,现在差不多已经停止,但实际上,乡村祭神的结会,迎神送祟的庙会,朝顶进香的香会,都是社会的变相。”湖南长沙马王堆汉墓曾出土两千多年前的帛画《社神图》,上面绘有各种怪诞形象的舞蹈人物,后世的社火当与此有所联系。

唐宋时,社火已经普遍流行。社火祭祀活动中已加入不少技艺、歌舞乃至戏剧表演的内容,娱乐性十分强烈。社火中已有了“打春牛”、“抬阁”、“社火台子”之类的表演。宋代诗人范成大在《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》中便有“轻薄行歌过,颠狂社舞呈”的句子,注解中说:“民间鼓乐谓之社火,不可悉记,大抵以滑稽取笑。”同时代的孟元老在《东京梦华录》也记载为庆祝神诞:“天晓,诸司及诸行百姓献送甚多,其社火呈于露台之上,所献之物,动以万数。”至元明时,社火已是年节和祭祀活动不可缺少的内容。元人杂剧《刘玄德醉走黄鹤楼》中便插有男女演员表演社火歌舞“农家乐”的情节。《水浒传》第三十二回记“土地大庙内,逞赛诸般社火。”第三十三回描写宋江元宵观灯:“那相陪的体己人,却认的社火队里,便教分开众人,让宋江看。”清代“社火”的表演形式更加多样。在新年、灯节和迎神赛会的时候,有了多种民间艺术综合性表演队伍的“走会”,一边游行一边表演,成为一种民俗游艺活动,和今天的各种民间花会已经没有什么区别。

陕西凤翔、扶风、岐山、宝鸡民间，保留了较多的传统风尚，最能反映出远古时代祭祀和娱乐的历史面貌。直到今天，当地还流传着“装社火——给神看哩”的俗语。社火的表演形式多种多样，有高跷、旱船、竹马、秧歌、跑驴、舞龙、耍狮、大头娃娃、哑老背妻等。陕西民间还有由一个大人身上背一至三名儿童表演的“背社火”；用木杆绑成山峰形状的多层架子，用彩布彩纸裱糊起来，下面由人抬着行进，演员们在每层台子上表演的“山社火”；用钢筋弯制成各种形状，将儿童绑扎在铁架上，化装表演各种惊险奇特造型的“芯子社火”；在车上表演的“车社火”；骑着马或牛、骡表演的“马社火”等等。

社火表演多由演员摆出各种架式，并不演唱，伴奏乐器主要有鼓、锣、铙、钹等，多用以打击，尤以大鼓为主。大鼓绘制精美，鼓帮彩绘金色盘龙，鼓面绘八卦太极图，犹存有古祭祀用鼓的遗意。以往社火表演，演员穿着的服装多为各种色布缝制而成，样式简单宽大，武将头上戴的头盔和身后背插的靠旗则用彩纸裱糊而成，表演完毕这些服装头盔靠旗或改作他用或废弃。如今社火演出服装多借用戏装，只是头盔较戏剧头盔高、大、重，上面缀满装饰。演员手执的刀枪道具亦比戏剧使用的要大和重，上面装饰着许多各种形状的小镜子、绒球和缨络穗子，有的上面还扎着小狮子、小老虎、龙、雉鸡等动物形状的工艺品。这种拿着吃力，只能作为仪仗使用，或简单地两手前竖举武器作迎战状，或两手将武器平举过头侧身作投降缴械状等动作，也可看出与戏剧表演有较大不同。

社火脸谱具有神秘古怪的特色，它的样式显得比其他的戏剧脸谱更为古老。民间艺人用不同的结构、复杂的纹样、单纯而又艳丽的色彩、或细腻或粗犷的笔触，去表现各种不同的

角色。脸谱丰富饱满，着重额、鼻、嘴的变化。艺人还把不同人物不同的开脸规则编成口诀，世代相传，一些老艺人家中还珍藏有传留数百年的脸谱粉本。

中国的戏剧脸谱从何而来，有的研究者以为系唐代乐舞“大面”面具和参军戏演员的涂面逐渐演变而成，有的追溯到汉代的“倡”和“象人”表演的假面舞。从中国戏剧起源的历史来看，原始歌舞，主要是巫舞，实乃后世戏剧萌发的胚胎，脸谱即从远古时代巫术活动中巫师的黥面和所戴面具变化而来。据说以往陕西民间的社火也是戴着假面具表演，后来才被笔墨勾画所代替。社火脸谱还有一种与其他戏剧脸谱完全不同的化妆方法，将鸡蛋壳在演员脸额上粘出角状，以使其更加威猛，这种手法多施于蚩尤等造型上，显示出社火脸谱与面具的亲密关系。不少地方的民间花会至今仍有不少戴着面具表演的歌舞。

陕西地区社火脸谱主要表现古代神话传说、民间故事和历史演义中的人物，还有一些宗教中的神祇，如神农氏、燧人氏、伏羲氏、轩辕黄帝、共工、祝融、蚩尤、苍颉、神荼、郁垒、夔、应龙、野苗、羿、禹王，以及风、雨、雷、电，五方、五行等等，表现出陕西地区根深叶茂的中华远古文化内容。其中黄帝战蚩尤的故事尤其令人注意。当地民众传说轩辕黄帝大战蚩尤，蚩尤被斩后其首落地化为饕餮。社火中至今还有方相氏这一角色，面目狰狞恐怖，民众亦将方相与蚩尤、饕餮联系起来。

方相氏是古代驱傩仪式中的重要角色，如今民间社火中虽然它已经丧失了往昔显赫的地位，但依然保留作为开路神驱鬼逐魔的神力。民众认为耍社火的目的除年节娱乐外，更重要的是可以“辟邪去瘟”。社火节目中虽然已有大量的历史故

事和神魔演义的内容,驱邪纳福的用意仍十分明显。以往在凤翔、扶风、岐山、宝鸡乡间,每次耍社火前后,民众要在村镇庙宇举行祀神集会。社火演出中最受尊敬的神祇是关帝,扮演关羽的演员是全村民众公认的正派人。勾脸谱要严格按照规矩办事。开脸时先不勾画七星痣,此时演员可以自由谈笑。勾画了七星痣以后,人们便认为神灵附体,演员必须眯起双眼,直到表演结束,因为民间传说关帝睁眼便要杀人。这种脸谱使人变成神的效用实与傩面具完全相同。

神灵附体以后,人们纷纷烧香磕头,顶礼膜拜,妇女们还抱着孩子让“关帝”演员抚摸儿童的头顶,争着将演员脸上的银朱红色沾上一点抹在儿童的眉心,以为这样做孩子便可在一年内消灾免难。若有人家盖新房建房基时正好遇上耍社火,便要接请表演队伍在房基上走一圈,称为“踩房基”,认为可使新房建造坚牢,迁居后家业清吉平安。这种从方相到关帝的转变,驱鬼到祈福的转变,反映出从远古到近世,中国民众巫文化心理的变化。

过去在陕西宝鸡农村民家,常悬挂一种绘有脸谱图画の木制马勺,作为辟邪驱怪的镇物。陕西凤翔县的六营村,是泥玩具的集中产地。据传明代初年驻扎当地的士兵,不少来自江西景德镇一带。他们定居以后,将泥塑技艺带到凤翔,使泥玩具制作大为兴盛,流传至今,已有六百多年的历史。当地生产称为“鬼面”或者“挂虎”的泥塑挂件,通常悬挂在农家的堂屋正中,亦是镇宅驱邪、消灾保吉之物,彩绘挂件的造型与社火脸谱相似,保留有古代傩面具的遗意,但在额头和脸颊四周又画满了石榴、牡丹、莲花,双眉往往由双鱼组成,虎的竖起的双耳上还落上两只小鸟,比起社火脸谱来,神秘气味更少一些,

喜庆气息更浓一些。石榴、牡丹、莲花、双鱼、双鸟都是具有吉祥含意，多子多福的纹样，正如民间艺人所说的那样：“就是要叫人见了又喜又怕。”实际上它是要使鬼魅害怕、民众欢喜。当地还有一种泥玩具“坐虎”，大多是外婆送给外孙满月的礼物。比起挂件来，坐虎的巫术意义更为淡薄，玩具性质更加明显，形象更趋于人格化，犹如充满稚气憨态可掬的儿童。坐虎身上的装饰纹样也多是祈子的石榴与莲花。从傩面具到社火脸谱，再到“鬼面”、“挂虎”、挂件和“坐虎”玩具，我们似乎可以追踪到一条中原黄河流域巫文化发展和演变的轨迹。

第三节 山西傩舞“爱社”与江西 “舞鬼戏”

有的研究者认为，古代傩祭中的方相氏即神话传说中的蚩尤。“黄帝战蚩尤”在上古中国神话中是一个非常著名的故事。这一故事大致形成在先秦时代，最早不会超出周代，当然要比原始傩祭出现得晚。但由于“黄帝战蚩尤”故事流传广泛，秦汉以后不少傩仪便融入这一传说故事的内容。魏晋南北朝时著作《述异记》记载：“秦汉间说，蚩尤氏耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕（黄帝）斗，以角抵人，人不能向。今冀州有乐（舞）名《蚩尤戏》，其民两两三三，头戴牛角而相抵。”

冀州即今河北、山西地区，当地现仍存留“黄帝战蚩尤”内容的傩舞。在山西省寿阳县平头镇平头村一带，流传傩舞“爱社”。

“爱社”俗称“闹鬼”、“耍鬼”，因表演轩辕黄帝命将士装扮

成二十四家“魂(红)头鬼”，攻进鬼门关，打败行凶作乱的蚩尤，保护社稷的故事，“爱社”因此得名。

农历七月十三日传说是轩辕的诞辰，当地民众抬上神像，聚集北神山轩辕圣地庙举行盛大的朝山活动。平日祈雨、还愿、谢神等，“爱社”也是必不可少的重要内容。正月十五欢庆元宵佳节，社火队伍中也有“爱社”表演。

“爱社”由二十四人表演，代表二十四家“魂(红)头鬼”。其中大鬼六人为主要表演者，头上分别戴着红、蓝、绿、紫、黑、白各色，不同造型、面目狰狞的面具。演员身穿黑色对襟衣裤，腰间扎黑色丝绦，下围绘有云图的战裙，穿靴，身后还背着用彩缎特制的方形背架，背架上的六条彩绸垂至小腿。右手拿象征“吉祥如意”的“绣鱼”，左手扎白色毛巾。另有男孩十八人扮演小鬼，均不戴面具，身穿黑色对襟衣裤，胸前披挂红绣球，各执一面小锣敲击。周围则有乐队用大鼓、锣、钹等乐器伴奏。

演出时小鬼站成“门”字队形，有节奏地敲击小锣，时而发出“噢！噢！”的呼喊以助阵。大鬼则表演表现战前准备的舞蹈“武势”、摆阵、破阵演练的舞蹈“倒上墙”，攻城的舞蹈“直墙”；攻城失败后重新布置阵势的舞蹈“小场”；翻越城墙、偷袭敌阵、攻破鬼门关夺取敌方旗帜的舞蹈“过关”；最后是蚩尤大败，百姓献上各种供品犒劳得胜将士，将士们围绕供桌表演舞蹈“耍桌”，以示庆贺。

盘古是中国古代神话中的开天辟地之神。据考证，盘古传说出现的时间不会早于东汉后期。汉魏时代，来自南亚次大陆的佛教文化，开始在中国大规模传播。古印度创世神话中开天辟地、创造万物的故事成为中国盘古神话的原型。盘古神话渗入傣仪之中，不少地区的傣舞、傣戏中都有盘古神或开山莽将

内容的演出。

在江西东北部与安徽交界的婺源山区(明清时属徽州地区)流行“舞鬼戏”。“舞鬼戏”遍及婺源各乡,有“三十六傩班,七十二狮班”之称。众多的傩班中较有特色的当推秋口乡长径村和段莘乡广源村。传说这两个乡村的傩戏系明清由北方京城和陕西传来,历经数百年时间,在闭塞的山隅与当地“喜阴阳好鬼神”的巫俗结合在一起,成为古老傩仪的存留形态。

婺源“舞鬼戏”表演内容非常丰富,既有表现迎神驱鬼的节目《塔架》、《追王》,又有反映神话传说内容的节目《盘古开天地》、《太阳和月亮》、《魁星点斗》,还有以历史人物故事为题材的节目《丞相操兵》、《关公磨刀》,以民间流传的神话故事为题材的《孟姜女送寒衣》、《刘海戏金蟾》等,还有一些模拟动物动作的节目如《舞仙鹤》、《猴子捉虱》等,以及表现玩乐嬉戏、棍棒对打的《单棒》、《双棒》、《舞小鬼》等。宗教神秘气息浓厚的祭祀节目与欢乐娱人的歌舞演出穿插交织在一起,引发观众的无穷兴味。

演出将结束时,要加上一出祛邪逐疫的节目。一位演员头戴“八十大王”面具,手执“开山斧”,一人手提装有中药材皂夹的药炉引路。在锣鼓敲奏、铙炮鸣放声中,他们沿着村边小径翻坡越溪急速奔跑,众人则紧紧在后面追随,表示驱邪逐鬼,灭病消灾。中途若有人追上了“八十大王”,便由其用“开山斧”在这人头上象征性地刮几下,便会交上好运。回到演出场地,“八十大王”还要在台前空地沿正反方向各跑六圈,象征“六六大顺”,然后上台抓住一“小鬼”衣领按住原地转圈,并叫“好”一百零八声,其中有“人丁兴旺”、“五谷丰登”之类的喜庆语句。叫“好”声结束,民众纷纷涌向“八十大王”,让他用“开山

斧”在自己额头上刮几下，以祈求吉利幸运。

婺源“舞鬼戏”一般在春节期间开始演出，至清明节农事开始前结束。每年农历二十四，在“傩班”之长的家中举行首场演出，然后由扮演“八十大王”、“小鬼”和另外一位手提药炉引路的演员，挨家挨户进行称为“通家别头”的仪式。各家都在正屋厅堂前的八仙桌上摆设芝麻、蚕豆、大米、茶叶各一小碟，寓意“麻痘稀疏”。每户人家还要向傩班献上包有钱币的“红纸包”。这种活动称为“斗傩米”，又叫“收耗”。旧时民众认为儿童出“麻痘”是瘟鬼所为。“斗傩米”又称“麻痘稀疏”，意为驱疫免灾，儿童出痘稀少并且顺利，同时借此收集财物以供演出消费。

“舞鬼戏”演出开始和结束都要举行仪式，仪规十分严格，各戏班世代沿袭遵循，否则便有灾祸临身。如秋口乡长径村的“舞鬼班”，开演这天众人先聚在家族宗祠“跌筊”（问卜），以定时辰。时辰一到，便将戏神“老郎菩萨”和演出的面具一起抬到村外“宗福桥”的桥亭摆供，焚香燃烛，顶礼膜拜，谓之“菩萨拜年”。祭拜完毕，然后才正式开始演出。

“舞鬼戏”演出道具多为生产、生活中常用的器具，如木棍、箴篱、晒盘、棕绳、洒斗、斧头、羽毛扇、木椅等，观者倍觉亲切。演员原穿明代样式的夏布长衣，后来更多地采用清代“徽剧”，乃至近代京剧演出的装束，头扎红布方巾，上穿蓝衣，下着红彩裤，脚穿白布鞋。

面具是“舞鬼戏”演出的重要道具，颇具特色。至今婺源当地尚存有各种面具二百多件，其中有二百多年前清代乾隆年间雕刻的面具。在人们心目中，傩面具乃神圣之物，每年农历十月十五举行“开箱”仪式。“开箱”又叫“开橱”，因为戏班用木

箱或木橱存放面具。举行仪式时要将装满面具的箱橱安放在堂屋正中,陈设香案,燃点香烛,焚烧金银纸钱,戏班全体成员顶礼膜拜,肃立两旁,然后由两位长者各立橱门一侧,将门打开。任何人都不可正对橱门,以免被橱内邪气冲撞。此时众人敲锣打鼓,鸣放鞭炮,逐鬼迎神,然后将面具取出,拆除包裹的皮纸,用手在面具上轻掠一下,谓“洗脸”,再插上翎毛,分别悬挂在屋内两边照壁之上。取出“诸侯”、“丞相”、“小鬼”面具,拆纸“洗脸”分挂,摆上“八十大王”、“蒙恬将军”和“老郎菩萨”、“夜叉”和“先锋”面具,其余面具仍然存放橱内。面具拿取的先后和挂置的位置均按照严格规定执行,最后举行“做道场”的“打醮”,仪式结束。

“封箱”,又叫“收傩”,也称“行水”或“过头”(即转换保管的户头),仪式比较简单。通常是在演出结束后,将全部面具用皮纸包裹,服装洗烫整洁,清点装入箱橱,然后抬往该年负责保管的人家或傩庙内存放。

到了规定的年限要将面具整修油漆翻新,最后由道士用朱笔沾水,揭下贴在面具眼上的纸片,这一仪式叫做“开光”。

江苏地区亦流传种种驱邪逐疫的傩舞傩戏。如溧阳的“跳幡神”,高淳的“跳五猖”,南通的“跳财神”,淮安的“跳判”,兴化的“判舞”、“抬判”,南通的“钟馗戏蝠”,南京和苏北地区的“花香鼓”、“解表”等,不少仍是头戴面具的巫术舞蹈,有的舞蹈虽然世俗娱人成分增多,却也有钟馗之类驱魔人物出现。以流行在无锡地区的“男欢女喜”舞蹈为例,这是当地庙会活动中不可缺少的一种假面双人舞,又名“踩杨亡”,“调杨亡”。两位演员分别扮演“男欢”、“女喜”,又名“男杨”、“女杨”。“杨”即“傩”,仍为逐鬼之意。头戴面具,足系脚铃,面具和善可亲。不

再是那种狞恶可怖的神怪形象,演出中还移植了不少戏曲片断,如《武松打店》、《拾玉镯》、《活捉三郎》、《吕布与貂蝉》之类。逐鬼驱疫的成分已经大为稀薄,民间节日的娱乐要求占据了重要的位置。

第四节 贵州、云南和湖南的傩与傩面具

伴随中国戏剧艺术的发展,大约在明清时代,傩由远古的傩仪、唐宋时的傩舞,发展成为傩戏。流传至今如陕西的锣鼓杂戏和跳戏、河北的赛戏、安徽池州傩戏、江苏北部的童子戏和香火戏、江西广昌孟戏、湖北恩施的傩愿戏、广西的师公戏、云南澄江的关索戏等都各具特色。但傩戏最集中的地区当推湖南西部和贵州的大部分地区。古代中原地区的傩与西南少数民族的宗教信仰和巫术风俗结合起来,形成了“变人戏”、“傩堂戏”和“地戏”等具有鲜明地方特点的傩戏,对于研究中国戏剧艺术的发生和演变,对于了解中国巫文化不同历史时期的不同形态,都具有“活化石”的重要意义。

在贵州省西北部威宁县板底乡的彝族民众中流传着傩戏“变人戏”,“变人戏”是彝语“撮泰吉”的意译,即“人类变化的戏”。“变人戏”一般在农历正月初三到十五的“扫火星”活动中举行。演出开始时,场地四角燃点灯笼,首先由扮演山神老人的演员率领几位装扮而成的原始老人,手拄棍棒从森林中走来,发出猿猴般的叫声,然后向天地、祖先、神灵斟酒祭拜。祭祀完毕便演出“正戏”——“变人戏”,描写彝族先民焚烧山林,开垦土地,最后获得丰收。演出中,演员用粗犷的示意性动作

描述先民驯牛、犁地、撒种、薅刨、收割、贮藏等生产过程，劳作休息时，还有交媾、喂奶等场面。正戏演毕，锣鼓声中狮子登场，翩翩起舞，气氛喜庆热烈。“变人戏”至正月十五演出结束以后，还有称为“扫火星”的“扫寨”仪式。山神老人领着六位原始老人，走村串寨，向民众祝愿驱祸消灾等吉语，主人要预备酒肉欢迎。最后由山神老人口念诵词，向各家各户要几个鸡蛋和一束麻。走时还从主人家草房四角，扯走一些茅草。来到寨边，埋下鸡蛋，用茅草将剩余的鸡蛋烧熟分食，并且高呼“火星走了！火星走了！”埋下的鸡蛋以后由扮演原始老人的演员从土中刨出，以卜来年年景好坏。仪式完成以后，演员们卸下面具，将它作为神物由住在寨边的人家保存，以防止在寨内作祟。

“变人戏”是少数民族傩戏中比较原始的形态。演出时不设神坛，没有供奉偶像，除祭祀天神、地神、山神、锅庄神等自然神祇以外，甚至连农作物也加以神化，顶礼膜拜，但并没有出现佛、道之类人为宗教的神祇。在“扫寨”中扫除的是“灾害和瘟疫”，没有驱鬼的内容，可见还没有形成广泛的鬼魂崇拜。六位原始老人的角色，形象奇特，根据剧情他们都在千岁以上，据说是由猴子变来的人类祖先。演员表演简单，没有固定动作，随意性很大，模仿人类初学直立行走的姿态，并且发出类似猿猴的啼叫。演出男女交媾等动作，具有原始拙朴的特点。扮演原始老人的演员用黑、白两色包头布，将头缠成圆锥形，用布条把身体和四肢缠紧，象征原始人类赤身裸体。面具用硬杂木制成，工艺简单。将圆木锯成一尺左右，剖开后砍成毛坯。不用油彩描绘，只用墨汁或锅烟随意涂抹成黑色。演出前用石灰或粉笔在脸上、额上画出道道白线，类似原始人黥面

的图案。面具造型前额凸起，鼻子直长，形似猿猴，没有眼珠和嘴唇，仅在相当部位挖出三个洞孔作为表示。面具给人的印象怪诞夸张、朴拙不雕，充满原始神秘的色彩。当彝民在僻远荒凉的山村演出“变人戏”时，这种粗犷的面具与野外自然景色十分协调，予观者以强烈的震撼，仿佛真正回到了远古时代。

严格说来，“变人戏”尚处于从傩舞向傩戏过渡的早期阶段。关于“变人戏”产生的确切年代，它与古代彝民由云南向贵州一带迁徙的历史以及与汉族傩的关系，还需要进一步调查和研究。目前在中国广大地区，像“变人戏”这样保留了比较原始形态的傩尚十分少见，从而引起人们的重视。

“傩堂戏”又称“傩坛戏”、“傩愿戏”，是流行面很广泛的傩戏。湖北西部的汉族、土家族，湖南西部的汉族、土家族、苗族，贵州广大地区的汉族、土家族、苗族、布依族、侗族和仡佬族，以及四川与贵州接壤地区的民众当中，都有着内容丰富的傩堂戏演出。自古以来，荆楚文化、巴蜀文化和黔文化中有着浓厚的巫文化传统，少数民族当中巫风更是代代承袭，历久不衰。中原的傩仪和傩舞、傩戏南下，影响了这些地区，从而形成了富有特色的“傩堂戏”。

傩堂戏具有强烈的宗教色彩，傩堂戏演出必与“冲傩还愿”的巫俗结合进行。所谓“冲傩”，指遇有灾难疾病种种不顺利之事，乃至求子、保寿种种祈愿，需请巫师（民众称为“老师”、“土老师”、“师公”、“端公”）来驱邪逐疫，祈神禳解，把灾难“冲”掉，这是求神的仪式。所谓“还愿”，是事先对神许下各种愿信，通过做法事、演傩戏，请神下凡受祭，偿还愿信，这是酬神的仪式。

傩堂戏演出大多在室内宽敞的堂屋或室外空旷的坪坝进

行。傩堂神案需精心布置,制造出一种庄严、肃穆的气氛,把观众引入神秘的宗教境界。神案布置有一定之规,正对堂屋为用竹子编扎的彩楼牌坊,名“三宝龕”,内分“玉皇殿”、“王母殿”、“老君殿”。神案上供奉傩神东山圣公(伏羲)、南山圣母(女娲)的木雕神像,以及令牌、司刀、玉印、牛角、马鞭等法器,有的还供奉捉拿鬼怪的翻坛小山木雕神像和祈求生子、佑子的健身大帝木雕神像。案桌下供奉捉鬼的神将地罗小山木雕神像,四周摆满傩戏面具和刀、枪、弓、剑等道具。

在神案上方悬挂“三清图”和“师坛图”。“三清图”是纸绘彩画,每轴画上绘一主神和若干较小的神。三位主神是谁,各地说法不一,有的说是道教系统的玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊,有的说是儒、道、佛系统的孔夫子、李老君、释迦佛。除三位主神以外,还画有一百多位神祇。各地傩坛供奉神祇不尽相同,常见的有玉皇大帝、太白金星、三元盘古、南极仙翁、真武祖师、五岳大帝、十二殿阎君以及雷公、风伯、城隍、判官、五猖、十圣等等,构成了一个十分庞杂的诸神系统。巫师不管这些神祇出于何教何宗,统统请上傩坛,反映出民间信仰的多元和实用的倾向。

“师坛图”则是历代祖师的神位图,除绘有象征历代祖师的神像外,还详细写上本坛历代祖师的传承谱表。演出前,巫师净手焚纸,燃放鞭炮,祭祀历代祖师,祈求庇佑表演顺利,宽恕演出中的失误。表演结束,也要举行类似仪式,若愿主供奉鸡牲,要扯下几片鸡毛粘在“师坛图”上,告慰历代祖师。

傩堂戏演出一般分为开坛、开洞、闭坛三个部分。开坛和闭坛是请神和送神的仪式,巫师做法事时一般不佩戴面具。开洞则搬出深锁在“桃源三洞”里代表二十四出戏的二十四枚面

具,然后演出正戏和插戏。正戏实际上仍为开坛请神的继续,祭祀还愿的目的明显,可以清楚看到不少古代雒祭的痕迹。如“开路将军”描写开路神将奉命前往雒坛砍开五方五路,扫除邪魔障碍,确保各路神兵赴会,便有着古代雒仪中主要角色方相氏的影子。正戏演出一律佩戴面具,神秘的宗教气氛非常强烈。

插戏是在正戏演出之间插入的节目,有的雒堂戏将插戏放在正戏之后演出,称为“后戏”。冗长的开坛仪式和正戏演出,表现种种阴森恐怖、摄人心魄的鬼神场面,不免会使观众感到毛骨悚然、枯燥乏味,在插戏演出中,宗教威严的灵光消褪殆尽,日常生活美丽动人的色彩才真正吸引了广大民众。插戏的内容是广阔的现实生活,情节曲折丰富。戏中的主角不再是彼岸世界的神鬼,而是此岸世界活生生的人。如贵州雒堂戏插戏《郭老么借妻回门》、《苏姐姐选婚》、《张少子打鱼》,从剧名上便可知演出的现实内容。演员熟悉这些生活和这些人物,表演起来轻松自如,观众觉得熟悉亲近,欣赏起来尤感兴味。特别是剧中的丑角,插科打诨,分外活跃,更使演出引人入胜。

雒堂戏面具一般用杨木或柳木制作。杨木质轻不易开裂,柳木是民众信仰的辟邪之物,民间艺人用它们制作面具,是因为物质材料和精神信仰的需要。“变人戏”面具多出自彝族农民之手,“雒堂戏”面具则由专业的民间艺人雕刻而成,艺术上比较精细高妙。雕刻面具多有范本参照,艺人依样摹刻,有的手艺高超艺人还能不拘范本,自由创造。即使是同一角色,不同地区不同雒坛的面具往往造型各异,独具神采。雒堂戏面具重视色彩敷染。有的面具先涂上赭石或土黄作为底色,然后刷上桐油,只在眉、眼等部位用黑色勾勒,再在帽子上描绘龙凤、

花草、福寿等图案，色彩轻淡柔和。有的面具敷色浓重，用红、蓝、黄、黑各色油漆勾画涂抹，某些部位如盔甲帽子上的花纹，则用笔精心描绘。傩堂戏面具色彩整体效果和谐大方，有着凝重浑厚的美。一些存留至今的古老傩堂戏面具，油彩剥落，古色斑烂，有如传世的古陶器或青铜器，更具有特殊的魅力。

傩堂戏面具虽然称为二十四枚，由于剧情需要，演出时实际使用远远超过此数，男、女、老、少、文、武、鬼、神角色众多，丰富多彩。不同人物的不同性格，通过面具很好地表现出来。如“正神”正直、善良、温和，“凶神”威严、凶悍、勇武，世俗人物更是摆脱了巫术气息，有的眉清目秀、淳朴忠厚，有的丑角则夸张变形，充满喜剧色彩，演员佩戴面具，需用布将面具边缘连同演员的耳朵一起裹住，一般武将用红布，男角用白布，女角用黑纱，以符合民众的欣赏要求。

“地戏”主要流行在黔北安顺、贵阳一带，因演出不用高台，在平地上进行，故名“地戏”。地戏是军傩的一种。据说是明代初年大军征讨西南时，江南各省的屯军传入贵州。最初仅在汉族军营中演出，以后逐渐扩大到附近布依族、苗族和仡佬族居住的村寨。地戏演出没有鬼神之类的内容，也没有种种巫术表演，演出的剧目都是《三国演义》、《杨家将》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《封神榜》之类金戈铁马南北征战的历史故事，戏剧演出形式比“傩堂戏”、“变人戏”更加完善。

地戏演出在农闲时节进行，一般每年两次。一次在春节期间，叫“玩新春”，另一次在秋天水稻扬花成熟之际，叫“跳米花神”，这是祈求丰收的傩戏。地戏演出分为“開箱”、“跳神”和“扫场”三部分。“開箱”和“扫场”是驱邪纳吉的傩祭活动，“跳神”是正式演出。地戏演员全部由本村寨的农民担任，也不做

烦琐的法事,宗教色彩比较淡薄。

与傩堂戏在“开坛”、“闭坛”祈神、酬神活动做法事巫师不佩戴面具不同,地戏在整个演出中演员都要佩戴面具。演员先用青纱长统套头将头包上,然后将面具戴在额上,比变人戏和傩堂戏面具佩戴的位置稍高。地戏面具用木质细腻的木料制作,工艺讲究。当地有专门制作面具、世代以此为业的艺人,他们参照沿袭的《地戏谱》,吸取民间传说的内容,按照一定的规矩和讲究、甚至有口诀进行制作,因而比较程式化,具有京剧脸谱的特点。

地戏面具种类繁多,一堂地戏少则有三四十面,最多可达一百多面,数量远远超出变人戏和傩堂戏面具。地戏面具以武将最有特色,由面部、头盔和耳翅组成。头盔多以龙凤为饰,也有以大鹏、白虎、鬼头、蝙蝠、鲤鱼、莲花等作为装饰,耳翅则刻绘龙凤和吉祥花草。地戏面具刻工精细,浅浮雕与镂空雕结合,色彩贴金刷银,辅以红、蓝、白、绿等色,有的还嵌上圆形玻璃小镜,配上雉尾,显得金碧辉煌、绚丽多彩。面部则多用对比强烈的色彩,一般以一种颜色为底,然后在上面勾勒各种纹饰。各种颜色有一定的象征意义。如红脸为忠勇刚直的将军,白脸为英俊美貌的将军,青脸为凶恶骁勇的将军……。脸谱程式化的倾向非常明显,戏剧成分已占相当重要的位置。

云南省澄江县阳宗小屯一带,流传一支独特的傩戏——“关索戏”,相传是为奉祀三国时名将关羽之子关索,故名。云南、贵州地区是古代诸葛亮南征所经之地,至今还留下不少关于诸葛亮的传说。明代初年大军征讨云南,渲染神化蜀汉英雄故事,以便威慑怀柔,当地许多高山险地名“关索岭”,建“关索庙”,香火极盛,民众信仰十分虔诚。每年农历正月初一至十六

当地演出“关索戏”，向关索神祈祷，驱疫逐鬼，以保平安。祭祀仪式隆重烦琐，表演剧目多为三国故事，而且以蜀汉为正统，宣扬蜀汉英雄的胜利，表演虽然简单粗犷，但吸收了不少其他戏剧的演出方式，娱人的戏剧成份比较浓烈。

“关索戏”是当地农民世代传承表演的傩戏，没有专业或者业余的戏班，往往由村寨民众推举长者负责组织，演出时全村老幼男女出动，是群众性的祭祀活动。演出之前，先在当地五显庙祭祀乐王，然后列队出庙，敲锣打鼓遍游全村。演员们头戴面具，身穿戏装，扮演刘备的演员殿后，兵卒则不戴面具，尾随鱼贯而行。进村后沿门挨户祝诵，户主招待烟茶，门口燃放鞭炮后顺序退出，全村走完后再到广场演出。这种方式仍存留古代傩仪挨家挨户表演乞讨之意。

关索戏面具数量不多，角色比较固定，专门角色均为世代传袭。面具均为纸壳裱成，艺术形式比较贵州“傩堂戏”、“地戏”面具简陋。“关索戏”虽同为“军傩”的一支，但出现较晚，由于流传地区和表演方式的局限，影响也不及贵州地戏广大。

各地傩舞、傩戏演出时，巫术表演是不可缺少的内容。巫师念咒画符，请神逐鬼，造成神秘恐怖的气氛。在贵州湄潭地方，傩仪中“造船劝茅”的法事有用火驱鬼的巫术“杀铎”。将耕田的铁铎烧得通红，巫师用脚踩手摸甚至牙齿咬，并将烧红的铁铎捧在手中，到各屋内驱鬼。做法事之前，巫师打卦占卜，念“起海水咒”，据说要念咒将五湖四海之水调来傩堂，巫师才不会被烫伤。

“踩刀”是傩仪中动人心魄的巫术表演，一般在“过关煞”法事中举行。“过关煞”又叫“攘关”、“打关”、“渡关”，广泛流传在贵州、湖南、四川等地。当地风俗，男孩子到十二岁，要请巫

师“渡关”，以示成年；较为富裕的家庭，无论男孩女孩，满三岁、六岁、九岁，也要请巫师“渡小关”；儿童体弱多病、抚育困难，民众认为是因“八字不好”，或因“兄弟相克”，犯了“关煞”，轻则患病，重则夭亡，家长要在神灵面前许下雉愿，迎请巫师来家设关禳解，以求儿童顺利成长。

各地“过关煞”仪式烦琐多样。祭祀进行时，巫师诵唱“渡关”经文，叙述“刀”的来历，念吉语祈求神灵庇佑童子“过关”。“三十六关，关关渡过，七十二煞，煞煞平安”。巫师为使过关顺利，有时还先用尖刀刺破额头，将鲜血滴入“神碗”内，称为“开红山”。法事完毕，便开始“踩刀”。

“踩刀”分为“踩地刀”和“踩天刀”两种。“踩地刀”又叫“过平关”，在堂屋正中安放一张方桌，桌下平摆十二把刀子，代表种种险关。桌子一端拦着一根绳子，绳上套着一把锁。儿童从桌下踩刀穿过，父母则用钥匙把锁打开，比喻“出关”。如果儿童年龄太小，尚不能单独行走，便由巫师牵着他从刀上走过。

“踩天刀”又叫“过竖关”，梯子绑上许多把锋利的刀，刀刃朝上，巫师做法后赤脚踩刀缘梯而上。刀有十二把、二十四把和三十六把之分，用多少把刀便要爬多少次刀梯。最后一次爬到刀梯顶端，巫师从高空一跃而下。上三十六把刀最为危险，称为“舍命刀”。愿主需事先准备一匹马和一口棺材，如果巫师摔死，即用棺材殓尸，表演成功，马则归巫师所有。

“踩天刀”时，通常要加演“上高台”。将五至七张方桌叠在一起，巫师施展巫术用“法水”将方桌“粘牢”，然后逐层翻跳上去，表演各种动作，再逐层翻跳下来。“上高台”、“踩天刀”实际上是远古巫觋沟通天地神人巫术活动的残留，至今在南方不少汉族、少数民族祭祀仪式中依然可以见到。

“庆庙”是湖南西部黔阳一带的大型傩祭。祭祀分为年祭和大祭，三年为一大祭，规模最为盛大。大祭三日，方圆百里内外的民众，云集于黔阳罗公山上的闾王庙，形成民间庙会，各种游乐活动纷纷演出。庙前设一铁锅，锅内沸油翻滚，另有炭火燃烧，将耕田工具铁铧烧得通红，几名巫师相继将手伸入沸油锅内，或赤足在烧红的铁铧上行走，观者瞠目结舌，毛骨悚然，巫师却泰然自若，往来人群中，以手足示人，毫无灼烫的痕迹。

第五节 吞口、辟邪、瓦猫与巫术面具

傩是古代遗留下来的巫术活动，傩面具是傩祭、傩仪、傩舞和傩戏演出不可缺少的器物。“放下脸壳便为人，戴上脸壳便是神”，面具在巫术活动中具有人神转换的至关重要的作用。正因为傩面具有着如此广大的巫术能力，民间不少巫术雕刻品便从傩面具生发出来或有着紧密的联系。

“吞口”是流传在南方地区居民建筑上使用的巫术面具，与傩面具在造型、工艺制作和用途上都有着密切的关系。“吞口”多为木雕或陶制。以往住宅大门正顶，往往悬挂一块面目狰狞，张开大嘴口含宝剑的兽面或虎头“吞口”。较为讲究的人家，则做一块雕画兽头的木匾挂在门额之上，以镇宅驱邪。云南、贵州一带，过去盛行镇邪瓢、镇邪牌，在木瓢或木牌上用染料涂刷，然后再以黑线勾画，红、白、蓝等颜色填画五官，有着戏剧脸谱的强烈效果，更显得自由浪漫。尤其是镇邪牌，十几个兽面重叠在一起，高达二三米，咄咄逼人。

云南地区的镇瓦兽“瓦猫”颇具特色，它与“吞口”同属巫术辟邪之物，但已与巫术面具有了较大的距离。“瓦猫”是一种猫儿大小，似蹲似立、圆睁大眼、大口张开，前肢扶着八卦图案的瓦兽。瓦猫头上有“王”字，实际上为虎类猛兽，树立屋端，以镇压邪气，保佑家宅平安。瓦猫由民间制作，人们将它买回家来，先要请巫师施法，使其灵验，俗称“开官”。主人拿一只毛色纯赤的红公鸡，用牙把鸡冠咬破。巫师口念咒语，将鸡血涂抹在瓦猫身上，再将松子、瓜子、麦子、谷子、高粱和银器等物装入瓦猫肚内。然后将公鸡宰杀煮熟，供奉在瓦猫之前，再经巫师指示，按照一定的方位，置放房顶。经过巫师做法，瓦猫才由无生命的陶器变成法力无边驱邪镇宅的神灵。在云南边远山村，斜阳西下时刻，耸立屋端的瓦猫大口张开、两眼黑亮有神，陶制或木制的面具、镇邪瓢、镇邪牌悬挂在灰暗的墙上，迎着夕阳发出异样的光彩，使人仿佛来到远古神秘的巫术世界。

如今各地这种类似的镇邪巫术面具已经越来越少见。有的房顶和门额改而镶嵌悬挂八卦神符或圆形小镜，不少地方新建房屋主人更将门额上的镇邪物改成长形玻璃镜，上绘“松鹤延年”之类吉庆图画，书写“岁岁有余”吉庆辞句，以往的巫术色彩已消失殆尽。

第六章 民间饮食美术品与巫文化

“民以食为天”。中国素以精美的饮食著称。最初饮食是为了满足充饥养身的需要。人们在饮食过程中，逐渐认识到某些食物的特性，产生了某些有关饮食的习俗。先秦时代典籍《山海经》中便有食用猩猩则善走、食用一种叫做“鸡谷”的植物则“利于人”等记载。这些关于食物的记载，一方面是当时饮食巫术的反映，另一方面开后代食疗医学之先河。

在古代的祭祀宗教活动中，饮食是不可缺少的供奉。商代甲骨文曾记载一次祭仪曾用香酒一百坛。至于挑选色纯体全的牛羊作为祭祀的供物，更已成定制。牺牲作为祭品，有着人神交接的意义，以此为发端，后世的祭祀、宗教活动中广泛使用饮食，使中国的饮食文化有了巫文化的内容。

战国时代楚国诗人屈原在《楚辞》中曾用大量篇幅描述当时楚地盛大的巫术活动，众巫穿着华美的服饰歌舞祈神，伴随有种种丰盛精致的食物。《楚辞·招魂》篇中开列了一份长长的菜单，可以与近年在南方各地出土楚国贵族墓葬中丰富的随葬食物相印证。这种巫术活动中必有饮食的风习，在后世历代沿袭下来。

中国的饮食讲究审美，讲究在满足生理要求的同时还必

须满足心理的要求。食物制作力求造型和色彩的精美,配以美好的食器,给予人们以极大的视觉享受。民众在虔诚的宗教信仰和祈福辟邪的巫术心理要求支配下,制作出许多样式新颖美观、色彩鲜艳动人的民间饮食美术品。这些饮食美术品不以食用为主要目的,而用于祭祀和馈赠。随着时代的发展,民间饮食美术品也和其他民间美术品一样,巫术的要求越来越微弱,观赏的作用愈来愈得到加强。不少以往巫术气氛强烈的民间饮食美术品,如今在民众生活中成了只是“好看”、“好玩”的点缀,比赛心灵手巧的物品,或者作为风俗的残留相沿成习。

第一节 民间饮食与巫俗

饮食在人们日常生活中不可缺少,是人类赖以生存和发展的首要条件。自古以来,中国民众便对饮食十分重视,饮食的目的除了果腹、品味,还追求饮食的艺术性和娱乐性,饮食除为了满足人们的物质需求、生理需求以外,特别注意满足人们的精神需求。中国饮食是物质文明和精神文明的结合,中国饮食文化是中国传统文化的重要组成部分。民间饮食中所反映出来的民众巫术意识,是研究中国民间文化和中国传统文化的重要内容。

古代中国人的心目中,饮食有着特殊的巫术意义。饮食具有原始信仰的含义。原始时代人们举行鱼的祭祀,将鱼作为生殖器官和生殖能力的象征,画在彩陶器物上,仪式之后还要食用生殖器官和生殖能力象征的动物——鱼,以促进人类的繁衍。至今中国民间各地仍然存在着吃瓜求子、吃鸡蛋求子、吃

枣求子、吃栗子求子等风俗习惯。

天地、阴阳和五行观念,是传统中国哲学思想的重要内容,来源于远古时代的巫术行为和巫术意识。中国民间饮食由饭食、菜肴、饮料三大部分构成,古人以饮为水、以饭食为土,以菜肴、羹汤为火,渗入天地、阴阳、五行的变化观念,以为人们的饭食活动是宇宙万物生生不息运动的组成部分。一饮一啄,都与天地阴阳息息相关。因此古代统治者往往把饮食活动和饮食观念延伸到政治和宗教领域,将饮食和治理国家,沟通人神联系起来。商周时代统治者十分注重饮食之道,古代典籍《周礼》把主管饮食的官员列为首位,享有显赫的权势。民间的饮食风尚,在商周时代便纳入了“礼”的轨道,数千年一直沿袭不衰,成为中国传统文化内核的组成部分,指导着中国民众的社会生活。

民众饮食中的天地、阴阳、五行观念,强调“天人相应”,把饮食作为节令祭祀不可缺少的手段,在民间的节令饮食中明显反映出来。如春节祭祀天地神祇和祖先,食品有饺子、年糕,人们还要饮屠苏酒、椒柏酒,元宵吃汤圆,立春吃春盘、春饼。二月二“龙抬头”节祭祀土地神,不少地方有食用撑腰糕的习惯。清明节上坟扫墓,江南民间食品有青团肉饼,有的地方还要吃乌米饭。端午节古代称为“恶日”,有关巫术用途的食品更多,如各种样式的粽子和饮用雄黄酒等。七夕节妇女有求神乞巧的活动,食品有巧果、云片糕。中秋节祭祀月神,月饼是不可缺少的供物。重阳节登高避邪免灾,食品有菊花酒、重阳糕。南方民间冬至节很受重视,要祭祀鬼神和祖先,食品有冬酿酒、冬至团……。伴随着四时阴阳和自然界的变化,祭祀食品成为民众头脑中“天人相应”观念的物化形式。

在日常礼仪习俗中,饮食所蕴含的巫术意味亦十分强烈。在人生仪礼活动中,婴孩的“满月酒”,亲友送来寓意“祥云片片”的云片糕、“事事如意”、“团团圆圆”的如意团、“甜甜蜜蜜”的大蜜糕,以及象征长寿的面条等物。江南民间婚礼,新郎迎娶新娘,要送上鱼、肉、鸡、鸭、彩蛋等食物,还一定要有两盘贴有大红喜字的大圆蒸糕,俗称“送大盘”。大盘要送到新娘的闺房,新娘换上新鞋,双脚踩在糕上,俗称“踩糕(寓意“高”)鞋”。男家布置的新房,要在新床上置放二根红皮的长长的甘蔗,以寓意“越老越甜”,放上祝贺“早生贵子”的枣子,寓意“家运兴隆”的兴隆糕,“团团圆圆”的糯米团等食物。婚宴十分隆重热烈,菜肴一般都是十六件,以六寓“乐”,取“六六大顺”之意。菜肴造型美观,色泽鲜艳,取名寓意吉祥,如“龙凤呈祥”、“并蒂莲”等。婚宴最后一道菜必定是一条完整的鱼,以取“有余”的吉意。寿礼则有寿桃、寿糕、寿面等。江南民间流行给老人送上有“松鹤长青”、“寿星”、“梅竹对花”的糕团,祝贺老人健康长寿。各种寿礼食品,均需成双成对。尤其是寿糕寿桃,还要与老人的年龄相合。亲友送来的食品不可全部收下,留下一部分也需成双成对,俗称“留福”。寿宴结束后,家人要将亲友送来的面条、寿桃、寿糕赠送街坊邻里。一般面条送两碗,寿桃、寿糕送两对,叫做“散福”。葬礼中要在死者灵前设置长明灯,摆设供品。江南民间一般摆供四盘,两盘糕点两盘水果,也有放上两盘空心(无馅)的馄饨。葬礼结束,死者家属要请参加葬礼的亲友邻里吃一顿素菜饭,俗称“豆腐饭”。菜肴一般为九件、十一件、十五件不等,均为单数。饭后,要给每位前来参加葬礼的人发放馒头或蒸糕,数量均为单数,而且不可是甜馅,定要咸馅。

民间食品要求有谐音、寓意象征的多种手法表达吉利的意义,这是远古时代巫术意识的残留。岁时节日中,春节北方民众吃饺子,南方民众多吃年糕和汤圆。饺子和汤圆都在大年夜做成,大年初一清晨煮熟食用,北方民众称为“隔年元宝”。南方还有大年初一吃馄饨的习惯,因馄饨形状与饺子相近,亦取“元宝”的吉意。大年初一人们见面,一边互道“恭喜发财”、“万事如意”之类贺辞,一面互赠各种小吃食如瓜子、花生、糖果之类,叫做“开口果子”。南方新年还要吃“元宝茶”,在茶中加入两颗青橄榄,因形似元宝,故名。中午有的家庭要吃面条,除以长长的面条寓意“福寿绵长”外,还以“面”寓“免”,意可免去一年晦气。此外,如人生仪礼中的“云片糕”、“如意团”,诞生礼中送红蛋必定要五只,以寓“五子登科”等等,无不是这种祈求语言的魔力以实现人们愿望的巫术习俗的孑遗。

民间食品中不少与巫术有关。北方农家,在正月二十日“天穿节”,用红线系煎饼放置屋顶,叫“补天”,或将煎饼放置庭前,称“薰天”。南方民间则制蒸糕置于门户庭前,亦称“补天穿”或“薰天”。据说这是为了纪念女娲补天而举行的活动,有祈求风调雨顺的巫术含义。春卷是普及性的大众食品。春卷制作与养蚕巫俗有关。宋代民间在立春举行“打春”仪式,要以面粉加水揉成面皮,做成蚕茧形,称为“面茧”,又叫“探春卷”,以作为祈祝养蚕丰收的瑞兆。中国各地常见的民间小吃爆米花,源于古代的占卜习俗。根据宋代《田家五行》一书记载:“雨水节烧镬,以糯米爆之,谓之葶蒺花,占稻色。”本是古人在春天用以预测农作物收成的巫术活动。明清时新春年节以爆米花占卜的风气极其兴盛。当时人有诗记载苏州地区的习俗:“车入吴门十万家,家家爆米卜年华。就锅抛下黄金粟,转手翻

成白玉花。红粉佳人占喜事，白头老叟问生涯。晓来妆饰诸儿女，数片梅花插鬓斜。”这时的爆米花已不仅为占卜农事，而是成为一种神通广大的巫术手段了。如今春卷、爆米花早已丧失原有的巫术含意，成为色、香、味、形状诸佳、价廉物美的风味小吃，但追溯它们的发生形态，仍然来自古代的巫文化风习。

第二节 花样果实

自远古时人们掌握农作技术以后，食物就以粮食作物为主。古代文献中关于粮食的记述很多。距今两千多年的先秦时代以前，民众的主要食品尚以黍、稷为主。黍，又叫黄米，状似小米，色黄而黏。稷便是小米，如今北方民众称为谷子。在相当长的历史时期，稷（谷子）是人们最重要的粮食作物，故古代以“社稷”代表国家。社为社神，即土地之神，稷为谷神，即粮食之神，在农业社会土地粮食对人们的生活十分重要，社稷之神乃成为国家最重要的崇拜对象。

中国北方地区很早便开始种植麦类作物，南方地区则主要种植水稻。古代统称粮食为“五谷”或“六谷”，一般认为“五谷”为黍、稷、麦、菽（豆子）、麻，“六谷”则加上稻。《诗经·周颂·思文》：“貽我来牟，帝命率育。”来牟是古时大小麦的统称。这两句诗的意思是说，天帝赐给周人小麦和大麦，命令周武王遵循传说中周的始祖、农业种植之神后稷的功业，以稼穡来养育万民。麦类作物进入了神话传说，并且与周民族的繁衍延续联系起来，可见麦类种植已经比较普及。

由于麦类作物的大量种植，到汉代麦类食品便成了北方

民众的主食。北方人爱吃面食的习惯大约也是在这时逐渐形成。当时面食的主要作法是将麦类捣成粉状,加水团成,制成饼。这种饼未必是后世那种发面饼。有的研究者认为最迟在一千多年前的魏晋南北朝时,已有类似今天的馒头、包子那样的发面饼,当时称为蒸饼。在唐、宋时发面饼类食品已经广泛流行。在新疆吐鲁番阿斯塔那唐代墓葬中,曾经出土一组女俑,从簸粮舂麦到推磨擀面,真实生动地表现出人们制作面饼的场景。据说在阿斯塔那唐代墓葬曾出土面制女俑头、男俑上半身,还有面制的小猪。唐宋以后面食的制作方法日见繁多,并且越来越广泛地应用在民俗活动当中。唐代崔实《四民月令》记载:“寒食以面为蒸饼样,团枣附之,名曰枣糕。”这种面制食品已经与今天北方民间的“枣山”、“枣糕”相类似。还有做成蓬莱仙人形象的蒸面糕,成为一种面塑艺术品。

宋代民俗文化较前代更为丰富。在年节喜庆各种民俗活动中,人们制作出各样花样食品。宋代孟元老在《东京梦华录》中记载,七夕时北宋的都城汴京(今河南开封)许多店铺:“以瓜雕刻成花样,谓之‘花瓜’。又以油面糖蜜造为笑靥儿,谓之‘果实花样’,奇巧百端。如捺香方胜之类,若买一斤数内有一对披介冑者,如门神之像。盖自来风流,不知其从,谓之‘果实将军’”。

至明清时代这种民间制作果实花样食品的风气更加浓厚。人们用米面裹上各色甜咸荤素的馅,搓成面团,捺入各种果食木模当中,填满压平,磕出后便成各种花样果实。

制作花样果食,必须有各种果实木模,这些果模便是精美的民间美术品。清代遗留至今数百种果模中,有婚礼用的“龙凤喜饼”、“鸳鸯饼”,寿礼用的“寿桃”,过年用的“如意年糕”、

“天官赐福”，端午用的“五毒饼”，还有许多月饼模，如“暗八仙”、“缠枝花”、“八宝”、“云纹”等。月饼还刻印月宫玉兔捣药的图案，作为中秋拜月的供物。

以往广东佛山有专门制作饼模的“饼印行”。饼模刻出各种人物、动物、花卉纹样。刻制的刀法十分简练，刀路平滑，印纹清晰。制饼时脱模爽快，不粘粉屑，饼模坚实，久磕不坏。

台湾的饼模有各种形象，不同形状的糕饼应用于各种民俗活动，如龟形比喻长寿，常用于寿礼。鱼形比喻多子，常用于婚礼。还有祈福用的桃形、三星、八角形。台湾民俗活动中经常要用礼饼。礼饼做得很大，数量要得很多，花纹精细美丽。民众对礼饼需求强烈，艺人精心雕刻制作，使礼饼和饼模都成为精美的艺术品，蕴含着古老巫俗的无穷意味。

以往北京民间熬制“腊八粥”，要用各种果物雕成人物、动物花样，颇见巧思。安徽南部民间在农历腊月二十四祭灶日，要用米粉团压入果模做成各种形状的花样食品，以供奉灶神，叫“二十四课。”

据近代《中华全国风俗志》记载，山东荣成民间七夕“用面粉制成种种食品，或莲形，或金鱼形，或荷花形，竹篮形等等，不胜枚举，谓之巧花。七夕人家或须制此食品应景，并谓七夕吃过巧花，能使人巧。”《威海县志》记载当地风俗“元夕，以面作盏，蒸作灯，边捏月份，按其干湿卜旱涝。”清代《潍县县志》记载当地民众在“中秋，以面蒸作月形食物，直呼为‘月’，系用面饼两层，中夹以枣，面上四周键各种花果及动物之类，仍嵌以枣，作馈遗亲串之用。”

农历正月十五元宵节，山东不少地方有捏面灯的习俗。家家户户用黄豆面捏出圆形、方形的灯，捏出一个窝窝，周围做

上花边,再插入灯芯,倒进豆油,将灯点燃。面灯雕龙塑凤,镂花刻草,制作精美。到夜晚,人们来到墓地,为故去的亲人送灯,指引他们不迷失方向,与家人团聚。家里每个人还要按照属相,捏成鸡、狗、猪、羊、猴、鼠、虎、兔等动物灯盏,往往由孩子的母亲和奶奶制作。

在山东东部农村,元宵夜晚还要在屋里屋外放灯。粮囤里面置放圣虫灯;水缸里放用木瓢托起浮游的鲤鱼灯;牛栏猪圈分别放上牛灯和猪灯;大门口放上看门的狗灯和猴灯;新媳妇房里挂上雕着枣树和桂花,希望“早生贵子”的花灯;老人屋内的灯上雕出“寿”字和贴上捏制的小蝙蝠,祝愿老人多福多寿。人们还用鸡灯在房屋内仔细照遍,一边念叨:“照照锅台,蝎子不螫老娘烧饭;照照炕头,蝎子不螫老头;照照窗台,蝎子不螫小孩。”屋外场地上也要送灯,常捏一个头戴草帽的老汉,披着衣蹲在地上守护庄稼。鱼船上点着鱼灯、蟹灯、虾灯、龙灯,还有放在船头祝愿出海平安的乌龟灯。

在山西、陕西民间,清明祭祖供品有用面粉蒸制而成的“子福”,上面盘着几条捏制的面蛇。祭坟时用一个夫子福,叫“总子福”,祭毕全家分食。此外全家大小各人还有一个小子福。出嫁的女儿,娘家要送一个子福给她,年年如此,直至老死。新媳妇在婆家的第一个清明节,娘家要特制一对捏有花乌鱼虫的子福送给女儿女婿。新媳妇抱着子福到婆家祖坟祭拜,当地叫“抱上子福认祖宗”。

旧时北京等地农历二月初一中和节祭祀太阳,要用太阳糕作为供品,上面印有太阳和金乌图纹,有的糕上还塑有面制的小金鸡。民众买几个太阳糕祭日,摘下过年贴的门笺,和太阳星君神马一起焚化。

中秋节各地都有蒸制月饼的习俗。甘肃农家制作的月饼，一个个都有草帽大小，有的直径可达一米。当地风俗，家有几口人便要做几个月饼。一些人口多的家庭，要蒸出一百多斤面粉的月饼，放着能吃上半个月二十天。人们还认为月饼是祭祀之物，当夜不能食用，要等到第二天月亏开始方敢分食。山东民间制作月饼，上捏出猴子或兔子捣药，也有做出十二个花瓣表示十二个月。在八月十五的夜晚，儿童捧着月饼歌唱：“圆月了，圆月了，一亩地打一石了；月高了，月高了，一年一遭了。”这是古代巫术祭祀风尚的遗留。

如今民间面塑艺术已经逐渐由浓重的巫术和宗教氛围中解脱出来，向着欣赏和娱乐的方向发展。各地的面塑艺术品，制作的花样多种，而且多为戏剧故事、戏曲人物、动物植物等，造型和色彩更加活泼鲜艳，如著名的山东聊城的郎庄面塑，便以“哪咤闹海”、“刘海戏金蟾”、“三国故事”、“西游记人物”，以及青蛙、金鱼、瓜果花篮等题材，浑圆敦厚的造型和大块面鲜艳的色彩而惹人喜爱。各地还有不少“江米人”的民间美术品，用江米（有的地方叫糯米）面和小麦面粉，作成千姿百态、五彩缤纷的人物形象。在城镇街头，可以看到艺人捏塑面人的表演，小孩大人争相围观，深受群众欢迎。

民间饮食美术品普遍流行的还有糖塑。往昔天津民间中秋节日店肆有“糖兔子”售卖。先将白砂糖熬化，糖液倒入陶模冷却后便成。糖兔子呈盘坐形状，兔嘴长耳，画出眉、眼、衣帽，腹内中空，放入数粒米豆，晃动时发出响声，十分有趣。糖兔子可用于中秋祭月，也可供儿童玩耍。四川民间称这种民间美术品为“铸白糖娃娃儿”，制作方法与天津大致相同，式样更为多种，有罗汉、财神、寿星、狮子、宝塔、公鸡等形状，在观赏娱乐

的同时,仍存有祈福求吉的寓意。

在各地都可见到制作“糖画”的摊担。民间艺人在洁白平整的大理石板上,迅速准确地画出动物、植物、人物等,待糖汁将干未干时,用薄刀迅速剥离下来,再点上几滴糖液固定在竹签上,晶莹闪彩,非常美观。民间糖塑还有“吹糖葫芦儿”。艺人从盛有红、绿、黄三色糖液的锅瓢中,抓起一小团热乎乎软绵绵的饴糖,捏成圆窝形,再把它团拢,从团拢处拉长成管。剪去管头,用嘴向里吹气,边吹边塑形,做出各种人物、动物形状。糖塑艺术品在不少地方原是年节和祭祀的供物,如今街头巷尾随处可见,成为儿童最为喜爱的玩具和食品。

第三节 面塑“礼馍”

在北方不少地方,如陕西、河南、山西、山东等地广泛流行着一种民间美术品——礼馍。礼馍是民间面塑的一种,有的地方叫作“花花馍”、“花馍”、“面花”等。它用小麦磨成面粉,调制捏塑、蒸熟点彩制成。礼馍不是普通的食物,它以多样奇特的造型、艳丽斑斓的色彩,以及在民俗活动中的意义,引起民众的高度重视。人们重视的不仅是礼馍的审美作用,而是祈求神灵庇佑、用以驱邪纳福的功利价值。礼馍反映出从古到今相沿承袭的古老文化心态。

岁时节日民俗活动中,礼馍是中原黄河流域各地民间不可缺少的祭祀物品。

山东东部农村,农历腊月三十开始上供祭,家家都要制作大枣馍。礼馍做成圆形,挑出七个孔,嵌上红枣。当地民众说

这是人的耳、鼻、眼、口七孔。山东莱州一带，春节上供要制作茧馍，其形似瓢，与人头更为相近。有的研究者认为这是远古时代人祭的残余。

枣山馍和枣糕是祭神祭祖常用的礼馍。在发面的蒸饼上镶嵌大枣。枣山是单片塔状的蒸饼，枣糕是圆体塔状的蒸饼，少则五、六层，多的可达十余层，有的人家做的大枣糕可达一米多高。山东一些地方做“枣花”不用发面而用烫面制作，更加精细，但难以保存。山西民间春节祭天地除枣山馍外，还要捏制供奉猪馍、羊馍。祭财神、灶王爷要供奉元宝枣山馍，还要在粮仓麦囤里放上金牛拉车馍和麦囤馍，祈求粮食丰收。山西忻州、五台等地，枣糕上要用面塑一圈小蛇。当地民众视蛇为财神，以为“招财进宝”之意。陕西华县春节祭祀用的枣山馍上要面塑老虎的形状，辟邪厌胜的意味更为明显。

山东一些地方，春节祭祀神灵和祖先的供桌上要摆上面塑的“圣虫”。有的“圣虫”礼馍重达十多斤。“圣虫”虎头圆形，身体成盘蛇状。馍上遍插飞禽走兽和戏曲故事面花，熙熙攘攘，热闹非凡，颇为壮观。有的农村将“圣虫”做成“神虫闹春百怪图”，各种带有人物、鸟兽、鱼虫面塑的竹签，将礼馍插得像一只大刺猬，使人感到十分神秘而有趣。有的地方还将“圣虫”做成刺猬和蛇的形状，口含制钱或红枣，大的供在财神和灶神的祭案上，小的放在米缸、面缸、粮囤、钱柜和衣橱里，以祈求财物增多、使用不尽。

陕西华县有一种称为“谷卷”的（又写作“饅饅”）的大型礼馍，虎头龙身、鱼尾，这种龙虎形的大礼馍，实与山东“大圣虫”礼馍有相通之处。华县民众俗称龙、虎等神物为“虫虫”。这种龙、虎、蛇、刺猬等神物，都是古代灵物崇拜的遗留和演变。

民众崇拜灵物，希望灵物能具有辟邪获吉的巫术作用。山西运城新绛村镇，以往有不少在外经商的富户，春节供奉礼馍为“大门狮子二门狗，三门摆个毛老虎”，在住宅的三道门口摆设狮形、狗形和虎形礼馍，插上燃点的长香。此外还用盘盛上“凤头鱼馍”，飘浮在水缸之中。大年初一家中男主人担水将缸添满，取“添满”谐音，祈求五谷丰登，年年有余。院墙水沟眼里还放上“金银蛤蟆馍”，春节期间走门串户的媳妇们，想望生男孩便偷上一个金蛤蟆礼馍，想望生女孩便偷上一个银蛤蟆礼馍。礼馍又成为祈子的灵物。农历正月十三，山东沿海地区还有祭祀海神的风俗。供桌上摆放十多对人首鱼身、螺身、蟹身、虾身的面塑，人们认为这些便是海神的形象。供桌中央置一大面鱼，象征富贵有余。面鱼旁边还供设圆馍和猪、羊形状的礼馍，供海神享用。海神面塑为半人半动物，头部又塑成儿童的模样，表露出当地民众对水族海神的认识。

旧历二月初二，俗谓之“龙抬头”，一些地方称为“青龙节”、“春龙节”、“龙兴节”。这是春天来到，人们迎接农业生产活动开始的节令。陕西韩城地方民众要为备耕治水的老龙献上“枣山”礼馍，馍上塑有数条青龙，周围还有蝗虫等害虫面塑，青龙扬头作扑食状，以祈求神龙灭除害虫，以保当年丰收。

清明为二十四节气之一。在民众心目中，清明是可与冬至相提并重的节气。每年仲春三月的清明节，是民众祭扫坟墓缅怀先人的日子。但在唐代以前，习俗重视的是清明前两三日的寒食节。相传寒食是为纪念春秋时代晋文公功臣介子推。晋文公为使逃赏的介子推出山，乃焚烧山林，介子推抱木而死，文公哀之，禁止人们在这一天举火，后世始有寒食之俗。实际上寒食节早在周代便已形成，它是古代的“火禁”和“改火”的

巫术活动。《周礼·秋官》：“中春以木铎修火禁于国中”，《论语·阳货》也记载宰我主张丧期一年即足，理由是：“旧谷既没，新谷既升，钻燧改火，期可已矣。”所谓“修火禁于国中”是指全民禁火，“钻燧改火”是取新火，而且是一年一度。春天举行“出火”的仪式，不仅“改火”，而且可能包括“舞雩”（求雨的巫舞），内容更加广泛。因为寒食在古代具有重要的巫术内容，所以直至唐宋时代寒食节的仪轨依然十分严格，禁火的要求必须遵循。至于介子推的故事，乃是后世所增添的人文色彩。宋代高承《事物纪原》载，寒食节作蒸饼，“圆枣附之，名为子推，穿以柳条，插户牖间。”至今山西、陕西、山东等地依然存留寒食、清明制作礼馍“子推燕”的习俗。山西忻州地方民众在清明时节捏塑不点染彩色的“寒燕”，缀系在枣树枝上，并且衬上剪纸的绿叶，悬挂室内和窗旁。陕西华县民众制作的“寒燕”系缀在柳枝上，枝梢往往还坠上小面虎，清明时由孩子扛着插在坟头祭祀先人。“子推燕”还是祈子的灵物，在山东的胶东地区，新婚第一年的媳妇，娘家在三月三一定要送面燕，以表达盼望女儿早日怀孕生子的愿望。

清明节民间扫墓祭祖活动中面馍是不可缺少之物。山西绛州民众清明节要捏猪头馍、蛇盘馍、刺鱼馍等上坟祭祀。人们还将刺馍馍在坟头上滚来滚去，意为给先人搔痒，以尽儿孙之孝。类似这种祭扫食品在陕西华县民间有柯叉馍，也是清明节使用的礼馍。当地清明节上坟祭祖，人们举着金银纸箔做成的幡，蒸上小面虎，用白线串起，挂在孩子扛的柳枝上，将柳枝插在坟头，面虎留给孩子食用。是为祈求祖先庇佑后代人丁兴旺的意义。山西绛州清明礼馍中还有一种叫做“蛇盘盘”或“蛇蛙馍”，在馍上盘曲一条双头蛇或单头蛇。祭坟完毕，儿童绕行

祖坟一周,面对太阳,咬掉蛇头,据说可以“灭毒头,免灾祸”。祭坟完毕后外婆要赠送外孙虎头馍,祈求儿童健壮成长。母亲还要赠送闺女虎头鱼尾刺身的“刺牛馍”。这些礼馍都具有祭祀祖先,祝愿子孙绵延,家族兴旺的涵义。

端午节北方各地都有要蒸制各种虎形礼馍的习俗。陕西韩城地区民众则在端午蒸制五个一套的大“簸箕混沌”或大“花混沌”献神。“簸箕混沌”白色不上彩,“花混沌”则做出色彩鲜艳的各种图案。农历七月十五是民间祭祀的盛大节日,山西地方有做面羊和“爬娃子”(爬卧的面塑娃娃)的风俗。一年前出嫁的姑娘,要从婆家带礼馍给娘家,节日过完,再带回娘家赠送的新作的礼馍。河北、河南民间中元节,舅舅都要给外甥送面羊。河北邯郸地方的面羊有七、八斤重,收到后要切成小块分送邻居的孩子们。大面羊上插有两只小面羊,取下来由舅舅带回去,称为“回头羊”。

山西民间中元节的“羊馍”,不仅有面羊的造型,还做成面人、面猪、面鸟、面鱼及各种“花花馍馍”。礼馍除祭祀用外,广泛用于馈赠亲友。五台、定襄地区因地处佛教圣地五台山。接受佛教的影响,将中元节视为“过小年”,是捏制礼馍最多的节日。当地民众要为女孩子捏制“花篮馍”,已出嫁的女儿此时也要带着礼馍回娘家探望。临汾地区中元节要为婴儿捏“饽囟囟”馍,每个小如佛教徒脖上的念珠,成串戴在婴儿项间,以佑婴儿健康成长。

山东沿海地区中元节民间流行制作“巧饽饽面鱼”,巧饽饽有手捏制成、模子磕成两种,除做成鱼、蟹等形状外,还有老虎、狮子、猪、羊、鸡、青蛙、蝴蝶、石榴、桃等造型。巧饽饽不仅在岁时节日如春节、清明、三月三、端午、七夕、中秋、冬至制

作,订婚也要送巧饽饽,做成龙凤鸳鸯、金鱼、狮子、猪、蝴蝶、佛手等形状,而且都做得很大。婚后八天出喜月、媳妇回娘家、生小孩满月,及至建屋上梁都要赠送巧饽饽。造型浑圆敦厚、色彩鲜明的礼馍,寄托着民众对于幸福生活的美好愿望。

子孙繁衍是民众心目中的大事,各地民间都流传祈子的习俗。山西的定襄、五台等地,正月十五元宵节,村镇主要道口要摆灯山,家家户户送上燃点的陶制灯碗。祈子的人家将灯山上一盏灯油将要燃尽的灯碗拿回家,添上灯油使之继续明亮。以后这家如愿以偿养下娃娃,则要在第一个元宵节时“还灯”,单独出钱摆灯山,摆上做成桃形、石榴形的礼馍,馍上塑出种种面花,亲友邻人也纷纷送来花馍庆贺。

陕西渭南和山西运城地方,有娘家给出嫁的女儿送礼馍催孕催生的习俗。黄河东岸的山西新绛农村,母亲探望女儿要带上“夫妻花馍”。这是直径盈尺的扁圆形面饼,上面捏塑上牡丹、荷花、菊花、红枣、栗子、桃、苹果等花果。这种“夫妻花馍”不能食用,当地称为“看馍”。带去让女儿和女婿放在房间里摆上几天,娘家仍要带回。

陕西华县民间习俗,小儿满月,外婆家要送上重约十斤的虎龙形大礼馍“谷卷”,还要送两个做成小虎或小狮形状的礼馍,用红绳系起来挂在婴儿脖子上。陕西渭南地区不少村镇,民众都有小儿满月送虎、狮形礼馍的习惯,将虎、狮作为辟邪之物,以庇佑婴儿顺利成长。

山西新绛农村,小儿满月时外婆家的亲戚要送来十余斤重的大扁馍,馍上塑有“扁角馍”、“合骨馍”以及奶头、奶葫芦等面花。“扁角馍”、“合骨馍”都做成女性生殖器的形状。有的“合骨馍”与“奶头馍”结合在一起,上部是妇女的奶头,下部是

女阴。当地民众解释奶头象征母亲奶汁充足，婴儿健壮，女阴象征母亲生产后身体早日恢复健康，实际仍为生殖崇拜的巫术含义。当地有一种“石榴生子馍”，这一含义更为明显。这种礼馍面塑两个连接在一起的石榴，中间有一个抱着“扁角”即女性生殖器的娃娃。用石榴象征多子，从女性生殖器中生产出婴孩，崇拜女性生殖器，以祈求子孙绵绵，繁衍不绝。类似的礼馍远在数千里外的山东胶东地区亦有出现。胶东民间有一种称为“月古馍”的礼馍，下部仍塑成女性生殖器的形状，上端却做成大花朵，花上有燕，花中跃出金鱼，同样强烈地反映出民众追求生殖繁衍的心理状态。

山西襄汾农村举行定婚礼时，男家赠送女家一对装饰花叶的红石榴面塑，女家则回赠男家五对长形的面饼，上面塑有石榴、栗子、佛手等面花，都为祈求生子的含义。有的饼上用面塑出两个小筐，筐中露出半个鸟卵，当地民众称为“元元”或“子元”，有的饼上还面塑两只正在孵卵的春燕。将燕鸟作为生殖崇拜的灵物。

山西新绛、闻喜一带，民间定婚礼要由男家送上一套“龙凤糕”，请来制作礼馍的高手捏出面制的龙和凤，还要捏制柿子、石榴之类的吉祥花果。艺人一边捏制礼馍，一边念诵：“柿子如意吊梓园，朝天石榴配姻缘”之类的吉语。女家收到礼馍，认可这门亲事，便将龙留下，将凤送回男家。

古代婚俗，女儿出嫁三日之内，都要由娘家送饭给她，名为“暖女”、“馐女”。“暖女”即为“暖女”，表明送饭食的目的是免除女儿新嫁不惯而有饥寒之苦。“馐”即“飧”，剩饭之意，即将制成的食品送给女儿享用。在山西南部一些地方，至今还保留这一古老的习俗。母亲要做成各种礼馍，让女儿在洞房内食

用。这种礼馍多做成鱼形或兔形。按照当地民众的说法,鱼为女性的象征,兔为男性的象征。新婚之际,由新娘食用鱼、兔礼馍,也是男女相交、子孙繁衍的寓意。

山西新绛、闻喜民间则流行“追姑姑馍”。在女儿出嫁后的第一个春节,娘家来人看望出嫁的闺女,当地称为“追亲”,送上这种礼馍。馍上捏制牡丹、石榴、佛手、桃、鱼戏莲等种种花样,人们叫“花儿馍”,以祝愿女儿早日开花结果子孙繁衍。

这种用面塑做成龙、虎、鱼、兔之类的动物形状的礼馍,在北方地区的婚礼活动中十分常见。陕西郃阳地方女儿出嫁,娘家要送上一对面塑彩绘的“花混沌”。礼馍上或塑成戴花的男女青年头像,或塑上公虎、母虎的头像。陕西华县地方民间举行婚礼,新娘刚下轿,便有称为迎姑婆的中老年妇女在她脖间挂上红绳穿系的一对小虎馍,一直要留到进入洞房才可食用,新郎吃虎头,新娘吃虎身。新娘娘家的亲戚送上虎头、龙身、鱼尾的虎龙大礼馍“谷卷”。“谷卷”上满插竹枝或冬青树枝,满插各种飞禽走兽、“十二生肖”、人物故事面花。每个“谷卷”礼馍都重达十余斤。较为富裕的人家,办喜事要用一百二十多斤面粉做成“高馍盘”,用高粱秸杆围成圆柱,上面满挂着鱼戏莲、老鼠吃葡萄、喜鹊登梅等各种小型花馍,顶上或塑上花瓶状的礼馍或塑上娃娃坐莲馍,有的则放上花瓶、插上花,男女相交、子孙绵延的意义十分明显。

在新娘乘坐的花轿里、娘家陪送嫁妆的箱柜里,都要放上这类小型礼馍。不少地方如今依然保留古代“撒帐”的婚俗,除在新人入洞房时抛撒花生、栗子、核桃之类果物以外,还将各种动物形状的面花藏放在被褥箱橱嫁妆内,夜晚人们前来贺喜“闹洞房”,让小孩四处偷摸寻找,以祈吉利,有地方还传说

吃了这种礼馍可治愈牙病。山西南部农村婚礼,人们在新房炕毡下面的四角和中央藏放五个小黑猪礼馍,寓意传种接代,生殖繁衍。

各地丧俗礼馍也非常丰富。山西地区丧葬活动中多捏塑各种走兽花馍,供奉在死者灵前,或出殡“路祭”时奉献。山西新绛民间丧俗,灵前供桌上要摆放六对共十二只坐状的兽馍。这些做成狮子、老虎、猪、羊、象、麒麟形状的礼馍,上面都插上彩色的旌旗纸幡,甚为壮观。刚定婚的亲家在出殡中途路祭时更要摆上各种走兽花馍,制作非常精美,祭奠完毕,便被围观的人一抢而光。山西南部还有一种油炸面塑,为北方各地少见。当地叫做“油炸花”、“油炸塔”、“油炸牌楼”等。这是一种大型面塑,有一米多高,制作工艺精细复杂。民间艺人用木料做好框架,然后捏制各种面塑,分别下入锅中油炸,最后按照设计构思组装成形。这种油炸面塑多为四根“通天蟠龙柱”,下面有“鹿鹤同春”,中间是“二龙戏珠”,最上面则做成“西游记”中的唐僧师徒西天取经的故事。面塑用香油烹炸,罩上了金黄的颜色,周围有五彩缤纷的色纸衬托,供奉在灵柩前,令人眼花缭乱。能制作这种面塑的艺人数不多,技艺难度很大,原料耗费甚巨,如今已十分少见。

山西民间丧俗中大量采用走兽花馍,出于何种巫文化民俗心理,研究者尚未能取得较为一致的意见。有的人认为这是古代动物殉葬习俗的残留,由实物殉葬演化成象征性的纸扎和面塑。有的研究者则认为与远古时代巫师凭藉神异动物,沟通人神、灵魂升天的原始宗教仪式有关。

1000 1000 1000

1000 1000 1000

1000 1000 1000

第七章 关于民间美术与巫文化 研究的评价问题

民间美术,是民众的艺术。它是广大民众适应生活实际需要、表达思想情绪、美化装饰环境的重要手段。在中国古代,民间美术是指社会下层民众的创造,如奴隶时代的奴隶、农奴和自由民,封建时代的农民和城市平民的美术活动和创造的艺术品,相对于宫廷官府、寺庙道观和文人雅士进行的美术活动和创造的艺术品。今天中国的民间美术,不仅指仍占主体的广大乡村中农民和小手工业生产者的美术活动和创造的艺术品,还应当包括城镇都市各个阶层居民的美术活动和创造的艺术品。今天的民间美术,是相对于那些接受了专门学校艺术训练的美术家的美术活动和创造的艺术品,以及大工业机器生产出来的艺术品。

民间美术的参与者和创作者是一般民众,他们没有高深的文化修养,没有经过专门的艺术训练,他们的技艺由家族个体相传,或小作坊师徒授受。民间艺术品以简单的乡土材料制作,创作环境具有浓重的民间文化氛围,作品有着较为严格的程式规范。民间美术主要是群体的艺术,而并非现代美术家的个人的艺术,或工业生产批量的艺术。

在长期的历史发展过程中,民间美术逐渐形成了自身的艺术风貌。它有着独特的艺术语言,形成了独特的造型规律和色彩规律,从而有着独特的艺术形式和审美观念。民间美术有着丰富的社会文化内容,隐伏着远古的原始文化观念,又具有当代民俗文化的内涵,对于了解和研究中国文化有着特殊重要的意义。

以往民间美术并没有得到应有的重视。翻开一部部《中国文化史》或《中国美术史》,几乎都是为上层文化或精英美术排列谱系的历史,民间文化和民间美术在其中找不到应有的位置。这种现象直到本世纪才有所改变。本世纪初的新文化运动曾经以对于民间文化和民间美术的研究,作为批判封建文化和封建美术的武器,三十年代的左翼美术运动,尤其是四十年代在中国共产党领导的解放区,民间文化和民间美术获得了前所未有的重视,年画、剪纸、刺绣、印染、编织等民间美术经过改造,成为革命美术的重要组成部分,发挥了巨大的战斗作用。

作为民间文化的组成部分,民间美术具有其他美术所不能比拟的传承性和稳定性。民间美术的许多观念、造型和图式可以追溯到远古时中国文明起源的时代,与远古的原始艺术遥相呼应。原始彩陶艺术的蛙纹、鱼纹、龙纹,在陕北农村的民间美术品中依然可见,甚至图像都没有大的改变,内容也是一脉相承。

民间美术既具有保守性稳定性,又有着种种的变异性。民间美术保存了中国巫文化的历史面貌,暴露出人们在历史前进过程不可避免的幼稚软弱和局限(乞求用巫术这种非科学的手段来寻求生存和发展)。

由于中国幅员广大,人口众多,自然条件和文化条件的差别,不同地域发展很不平衡。民众的迁徙流动,使不同地区的民间美术产生传播和交流。在传播和交流过程中,民间美术产生变异,呈现出种种新的形态。在中国历史上,曾经有过许多次不同民族不同地域文化的巨大变动、相互交流和融合,从而产生出新的更高层次的文化形态。魏晋南北朝时代,南北文化、中外文化和汉民族、少数民族文化的交流,使民间文化和民间美术产生变异。《荆楚岁时记》记录当时南方荆楚之地民众,腊日“并击细腰鼓,戴胡公头及作金刚力士以逐疫”。传说的驱傩仪式,在西域少数民族文化和外来佛教文化的影响下,出现了“胡公头”、“金刚力士”之类的民间美术新型样式。

唐宋至明清时代,中国封建文化进入成熟阶段,由于城市的繁荣,商品经济的发达和市民阶层的兴起,中国民众的文化心态产生种种变化。民间美术品中大量寓意纹样的出现,是一种值得注意的现象。传统巫文化具有生殖意义的鱼纹、莲纹,演变为“连生贵子”、“麒麟送子”、“五子登科”、“五子夺盔”之类的吉祥图案,文化符号的内涵有了很大的变化。但是在某些偏僻地区,直到近世,仍然保存着远古巫文化的原始意蕴,较少沾染封建文化的影响。因此被不少研究者称为“活化石”而奉若至宝。但是,民间美术的变异是不可阻遏的历史必然趋向,吉祥图案固然具有浓重的封建意味,反映出封建社会后期官僚、文人、市民、商人的要求,但是那种将驱邪避祸的巫术实用手段转化为吉祥福祉的心理满足,不能不说是民间文化的发展和进步。

随着现代文明的迅速进展,现代生活节奏的日益加快,民间美术的传播性和变异性愈加增强。在传播的过程中,不同地

域民间美术的文化特质得到了鲜明的显现,在变异的过程中,民间美术上升到与新的生活方式、新的文化心态相符合的新的层次。今天,南北地区、内陆和沿海地区的文化、汉族和少数民族的文化正以空前的速度进行交流和融合,往昔封闭落后地区的民间文化和民间美术转瞬之间就产生了令人难以置信的变化。民间木版年画的市场逐渐缩小,而机器胶印的图画却越来越受到民众的欢迎。河北民间纸马有许多“车神”,有的是古代的车马人物,有的是头戴草帽的现代人,甚至出现开着拖拉机的“车神”,画上还刻印“安全”和“车行千里”的文字。一方面我们应以保存历史文化遗物的态度去抢救那些被称为“活化石”的民间美术品,另一方面也大可不必为这些具有强烈保守性的民间美术品的丧失而哀叹。我们应将眼光转移到作为现代文化现象的新形态的民间美术品上来,研究它们与传统民间美术品千丝万缕的联系,研究它们如何反映出现代社会民众的心理的意识。

民间美术同其他民间艺术品类一样,都是人民的智慧和创造。我们重视民间美术,不仅因为它来自社会的下层,有着泥土的芬芳和生活中质朴纯真的美,还因为它是民俗活动中的重要组成部分,是民众巫文化心理的一种物化形态。民众的巫术心理和民间美术及其他民间艺术,虚实相生,互为表里,呈现出传留到今天古老中国文化的完整面貌。世代传承的民间美术品,具体而生动地将民众的文化心态显现出来。今天人们可以存品赏民间美术的艺术美的同时,深入探微,进一步体味深层的意蕴。民间美术不仅具有艺术学和美学的价值,并且具有民俗学、社会学、人类学和文化学的价值。

作为某种时代人们文化心态的反映,作为某种民俗意识

和民俗事项的媒质和载体的民间美术品,在时过境迁,某种时代已经成为过去,人们的文化心态、生活习惯已经发生变化,某种民俗意识和民俗事项已经消失殆尽以后,民间美术品仍以其艺术形式的审美价值而独立存在,并且被新的时代、新的生活赋予新的民俗意识和新的文化内涵。巫文化的时代已经过去,巫术意识在人们头脑中已经消失,但新春张贴的门神年画、剪纸窗花,端午的刺绣肚兜背心、荷包香包,生育中的长命锁、百衲衣、虎头帽、虎头鞋,婚嫁中的新房布置、新床陈设,乃至衣食住行中的种种民间美术品,都仍然在日常生活中广泛出现。民众重视它们欢迎它们,是因为民间美术品所具有诱人的艺术魅力,是它们所带来的喜庆气氛。即使是由于巫术活动如今已不再存在,但巫术活动中遗留下来的民间美术品仍具有观赏的价值。古老的傩仪现今已只存留在少数地区,而且大多已成为一种民间娱乐的活动,但雕刻精美的傩面具,作为民间艺术家的杰出作品却依然受到人们的喜爱。民间美术在不同的时代产生,不可避免地要受到时代的制约,但它所具有的艺术魅力又超越了历史的限制,它所给予人们的审美享受超越了产生它的时代。

中国民间文化和民间美术研究的起步较晚。在封建时代,民间美术是雕虫小技,民间美术家是不可入大雅之堂的匠人,在以上层文化为对象的传统中国文化史籍和以上层社会宫廷美术、文人士大夫美术为内容的传统中国美术史籍当中,民间美术都很难占有一席之地。本世纪初年,“五四”新文化运动战士高举“民主”和“科学”的旗帜,冲破了封建时代“为帝王将相作家谱”的传统文化研究和传统美术研究的旧框架,从而使中国民间文化研究和民间美术研究取得了前所未有的新成绩。

以往被视为鄙陋不堪的“下里巴人”的民间美术，从此堂而皇之地升入了高等学府和研究机构的堂奥，成为社会精英喜闻乐见的研究对象。

“五四”新文化运动的重要人物，如蔡元培、鲁迅、刘半农、沈尹默、钱玄同、顾颉刚、周作人等，都热心征集民间文艺资料、重视民间文化研究。他们在收集大量民间文学资料，如歌谣、民谚、民间传说和故事的同时，还努力收集了不少民间美术品。他们注意对民间文化中信仰崇拜内容的研究，特别强调巫、巫术和巫文化对于中国文化研究的重要意义。一九二五年周作人在《萨满教的礼教思想》文中写道：“我相信要了解中国须得研究礼教，而要了解礼教更非从萨满教入手不可。”萨满即巫，注重对于巫文化的研究，是“五四”新一代知识分子的普遍看法。

中国民间文化研究中较早的民俗学研究，多从民间文学如歌谣、唱本、民间故事和传说入手，从事民俗学研究的人也多为文学家、历史学家和社会学家。他们在民俗学研究和风俗调查中，也注意对于民间美术物品的搜集，尤其注意对民间巫俗和巫术美术品的搜集和研究。三十年代钟敬文先生在杭州从事民俗研究工作时，曾在《民众教育》月刊上编辑《民间艺术专号》并且组织了民间年画的展览，直至四十年代初，在法国人开办的中法汉学研究所，中国学者更以“神码年画之搜集、整理与研究”为主要的任务，曾经举办“民间新年神像图画展览会”，出版《民间新年神像图画展览会》一书。该书的出版，标志着中国的民间美术已经由本世纪初的注意、搜集和整理，而进入了科学研究的阶段。

在三十、四十年代，延安解放区的文艺工作者致力于民间

美术的搜集、整理和研究,创作出大量的新年画、新剪纸等艺术作品。一九四五年延安《解放日报》曾发表鲁迅艺术学院美术研究室的文章《关于新的年画,利用神像格式问题》。一九四九年全国第一次文代会召开之际在北京举办艺术作品展览会,其中便展出了数百件民间美术作品,引起了广大文化工作者的关注。

五十年代以后,中国民间美术研究经历了价值研究的阶段,重新肯定民间美术所具有的实用价值、认识价值和审美价值,引起学术界和社会对于民间美术的重视,经历了本体研究的阶段,对民间美术品本身进行研究,包括技法手段、造型风格和艺术内容的研究,并探索不同品类的民间美术的历史发展,对不同种类民间美术品的题材内容、艺术形式和历史源流进行较为详尽的考察。这一工作在民间年画、民间剪纸方面做出了较为出色的成绩。最近十来年的时间,研究者在更为广阔的范围内开始探索民间美术与民俗学、文化人类学、宗教学等其他学科的联系。正是在这种强调学科交叉和联系的研究阶段,民间美术研究工作者以民俗学、文化人类学、宗教学、考古学等科学手段,在研究民间美术表层结构的同时,开始深入探索民间美术的历史文化的深层结构,从新的角度入手,使得民间美术研究出现了新的气象。而民俗学、文化人类学、宗教学、考古学等其他领域的研究工作者,亦将眼光投射到民间美术的研究领域,从而出现了新的、生动活泼的研究局面。

民俗与民间美术,以往很长时间被认为是两种各自独立的文化现象。按照西方传统的民俗学理论,民俗是广大民众的知识与智慧,包括他们的思想、心理、行为和创造。传统的民俗学研究工作者强调民间固有的传承因素,包括一切古代的信

仰和传承活动,以及有关的生活习惯、人生仪礼、岁时节日、游艺演技、口头文艺等等,并且将它们分为心意民俗、行为民俗和语言民俗这几大部分,着重于精神文化与传承行为。虽然在分类细目中也常涉及工艺和美术品等,但所论极少。传统民俗学理论认为,民俗学家所注意的不是犁的形状,而是用犁耕田的仪式;不是渔具的制造,而是渔夫捕鱼时所遵守的禁忌;不是桥梁屋宇的建造技术,而是建造时所进行的祭祀仪式等等。而以往的民间美术研究,却更多注意的是民间美术品的制作方法,它所具有的艺术形式,如线条、色彩、构图等,在涉及其艺术内容时往往也只是用“来自生活”、“泥土芬芳”、“栩栩如生”之类的辞句浮光掠影捎带而过,未能深入探索作为文化符号的民间美术的意义和内涵。随着学术研究的进展,民俗学研究和民间美术研究的关系日益密切,以往不相往来或较少往来的局面有了较大的改变。现代的民俗学理论已经将民间美术列入其中,在涉及民俗学研究中“物质文化的传统”时,民间美术成为不可缺少的内容。民间美术研究也注意将其放入广阔的民俗背景进行考察,并且努力追索其民俗文化的深入含义,以在阐释民间美术时改变以往单纯描述的状况,进入真正科学研究的较高层次。这种民间美术和民俗学研究的发展趋势,并非偶然的邂逅,而是大文化即民间文化的观念,大文化即民间文化的研究方法将它们联系到了一起,这种趋势必将使中国的民间美术研究产生一个新的飞跃,也将极大地丰富和充实中国文化的研究。

近年来这种长期延续、影响甚大的旧的研究方式已经有了新的改变,不少严肃的民间美术研究者开始自觉地以文化人类学、民俗学、社会学研究的眼光重新审视早已熟稔的民间

美术,他们努力采用科学的方法深入地探索民间美术的历史文化结构,抛弃对于传统经典理论教条式的理解,大胆地从更新的角度来研究民间美术。一些研究工作已经取得了可喜的成绩,使得民间美术研究有了崭新的气象。不少文化人类学、民俗学、社会学研究工作者,亦将目光投射到民间美术领域,文化人类学、民俗学、社会学的科学理论和科学方法,给民间美术研究注入了新的活力,反过来,文化人类学、民俗学、社会学等研究工作,又因为重视民间美术研究而丰富和拓展。这种“合则双美,离则两伤”、相互促进、共同提高的大好形势,无疑具有强烈的刺激力和吸引力,使人们认识到以往对中国文化研究,对中国美术研究的不完整,研究方法的片面和不足,从而产生出补课的愿望和要求。

中华民族是一个伟大的民族,中华民族又是一个苦难的民族。在漫长的历史过程中,广大民众为了自身的生存和种族的延续,曾有过无数次不屈不挠,可歌可泣的争斗。在自然界和社会的必然王国面前,广大民众感觉到有一种不可知的神秘的力量在支配自己的命运。而在征服自然的顽强的斗争中,广大民众又形成了反抗命运的强烈意志。巫术心理便是这种既屈服又抗争的历史产物,用简单认为“愚昧落后”而嗤之以鼻的态度来对待当然是浅薄的。直到今天,仍然无法否认巫文化在民众当中的客观存在。通过民间美术来研究中国传统文化中的巫文化,不仅可以认识中国民众的过去,也是了解中国民众现在的一把钥匙。在中国社会正在走向现代、民众生活方式和思想意识正在急剧变革的今天,通过民间美术来研究中国传统文化中的巫文化,对于实现中国文化的创造性转换,也当有着积极的意义。

后 记

李生泉

《神州文化集成》丛书编成出版，的确使我们夙愿得偿。其间的劳作与艰辛，会随着时间的流逝而被淡忘，唯有我们拳拳爱国之心不敢自娱，此番爱国之举其实现程度如何，还有待读者的检验。

这套丛书，是诸多知识分子，包括海内外著名学者，共同努力的结晶。宗旨是：让世界了解中国，让中国赢得世界。

近年来，人们发现：西方科学技术和它的管理概念，与汉文化不仅不互相排斥，而且能够相得益彰。亚太地区的经济腾飞，再次显示了东方文化的活力。“欧洲中心论”的成见不攻自破了；民族文化虚无主义不攻自破了。在人类未来的历史进程中，在多数磁场吸引下，人们不仅仅需要现代化，同时还需要一种文化的合力，这种合力便是世界优秀文化相互交流和融合。在这个历史前进的伟大洪流中，中国占据了重要的地位。

神州文化，源远流长；古今载籍，浩如烟海。要了解自己，还要为世界所了解，我们要做的工作太多了。

我们是一群青年知识分子，热爱祖国文化。我们与中国文化书院通力合作，老前辈们的炽热之心，令人感动和敬佩。

目前，国家财政还不够宽裕，文化市场未臻繁荣；此时出书，难处人所共知。唯其难，更使我们自觉珍惜，千方百计，务必把丛书搞好。

好在，这是一项功德事业，各方仁人理解支持。我的许多领导和朋友，如白清才、乌杰、刘守仁、吴德春、田桂英等，给我们以诚恳的指导。特别是大同矿务局、大同矿务局四台沟工程处劳动服务公司以及王希云经理、山西运城文化用品厂赵恩龙厂长，他们主要从事物质文明的生产，但对于精神文明也投以无比的热情。新华出版社同志，重义轻利，慷慨援手。我的同事，毛毛、赵中森，承担责任编辑，日日夜夜，全力以赴，为这套丛书发行和筹款，吴涛、胡传刚，以及李文斌等同志，出力流汗。依靠这种亲力，依靠这种爱心，我们的丛书按计划诞生了。

这是一个值得纪念的日子。

大义不言谢，让我们共享一点劳动的喜悦吧！

是为后记。

一九九一年七月廿二日