

卷首寄语

JUANSHOUIYU

贵州傩文化博物馆自成立以来,因藏品不断充实,馆舍不断扩大,展出及宣传形式不断推陈出新,受到了社会各界人士的好评,不少领导、专家纷纷为其挥毫泼墨,留下了大量珍贵的墨宝,也寄予了殷切的期望,我们现将部分题词予以相继刊载,以飨读者。

——编者

—

沂溯其历史源流,探索其艺术特征,吸收其民主因素,扬弃其封建糟粕。

原国家文化部部长周巍峙先生题

傩文化是祖国宝贵遗产,它具有浓烈的地区性、民族性又具有国际性,值得开发探索研究,要立足本地区,面向全国,走向世界。

原国家文化部刘雪苇副部长题

黔山清香界,千古傩文化,逐鬼排钢刀,驱瘟挥铁铤,火焰医疾患,彩舞收禾稼,扬斯民族魂,宁殒不服霸。

原国防大学高锐将军题

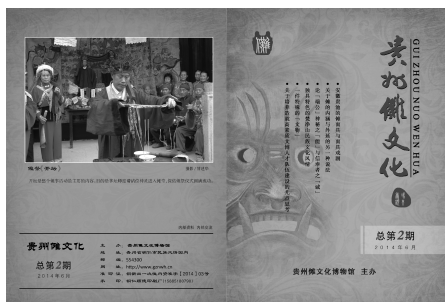
贵州傩文化丰富多彩,历史积淀深厚,在傩学界有着举足轻重的地位。贵州傩文化博物馆的建立为众多学者和爱好者提供了一个研究、保护、观赏、学习的绝佳平台,琳琅满目的馆藏文物和相关资料不仅是贵州的,还是中国的,也是世界的。《贵州傩文化》在新馆建立后出版了创刊号,刊物栏目设置及登载的文章体现了傩文化研究的特点,知识的普及,使人耳目一新。

贵州傩文化博物馆和《贵州傩文化》任重而道远,希望她走出贵州,走向全国,周游世界。

中国傩戏学会秘书长、研究员 朱联群

贵州傩文化博物馆依托铜仁独具的区位优势,面向全省、全国,在搜集、展出、保护、研究贵州傩文化方面做了大量卓有成效的工作,得到专家和百姓一致好评。祝贵州傩文化博物馆再接再厉,取得更大的成绩。

贵州民族大学教授顾朴光题



贵州傩文化 2014 / 02

封面题字：冯其庸

本刊顾问：

曲六乙 王红光 张安琪 谢彬如
顾朴光 陈玉平 潘朝林 邓光华
张桂林 张吉翔

主 编：唐治洲

副 主 编：刘金林 刘先桥 杨正强

本期编审：俞 林 吴国瑜

本期责任编辑：陈 怡

本期编辑：安廷敏 杨 娇 高 杨

出版日期：2014年6月

联 系 人：张 芬

编辑部电话：0856—8123811(办公室)
0856—8123399

地 址：铜仁市民族风情园内

准印证号：铜新出一一次性内资
准字〔2014〕第3号

目 录

ontents

● 卷首寄语 ●

/ 编 者 1

● 傩文化论坛 ●

- 安徽贵池的傩面具与面具戏剧 / 王兆乾 3
傩的内涵与外延刍探 / 吴国瑜 10
论“端公”神秘之“能”与信奉者之“诚” / 高应智 15
辰州符·傩文化的灵魂 / 钟玉如 23
傩文化与淮剧 / 史为征 30
试论傩堂“三女戏”的世俗性 / 何 飞 34
瓦屋傩堂戏 / 欧 骁 40

● 民族文化遗产 ●

- 独具特色的梵净山民族文化风情 / 喻帮林 45
思南花灯传承人许朝正 / 安 聪 52
松桃大路风雨桥建筑文化内涵浅析 / 吴 瑶 53
思南龙凤花烛 / 安 聪 56

● 工作研究 ●

- 一件特殊的“文物” / 吴正光 57
关于培养造就高素质文博人才队伍建设的几点思考 / 程武彦 60
用社会主义核心价值观统领博物馆建设 / 雷学刚 63
论纪念性博物馆与其功能 / 唐振君 66
浅谈博物馆对地方文献的征集收藏 / 唐发勇 72

● 馆务动态 ●

- 贵州傩文化博物馆春节活动丰富多彩 / 张 芬 74
贵州傩文化博物馆举行“5.18国际博物馆日”庆祝活动 / 安廷敏 75

● 资讯四则 ●

- 江口县傩戏协会第4个基地启用 / 76
《中国傩戏剧本集成》获2014年度国家出版基金资助 / 76
贵州民族大学西南傩文化研究院科研简讯 / 76
贵州傩文化博物馆研究人员喜获省社科奖 / 76

封二：馆藏文物介绍

封三：征稿启示

封底：傩祭《开坛》

安徽贵池的雉面具与面具戏剧

□ 王兆乾

摘 要:原始先民深信,万物都具有灵魂。借助于巫术,可使灵魂复归,暂寄于和它有某种感应关系、或者相类似的物体或人体上面。古人视戏剧为降神的观念,仍在这里凝聚着。

关键词:安徽贵池 面具 面具与原始戏剧观念

安徽贵池市有句谚语:“无雉不成村”。凡属聚族而居的村落,几乎都拥有自己的雉戏。一年一度的雉事活动,每个环节都围绕着面具进行。失落了面具,便意味着雉戏的消亡。历史上,贵池曾遭受多次战乱侵扰,如清咸丰时的太平天国战争,曾国藩曾在其家书中记载“池(州)、宁(国)二府十室九空。”贵池有很多村庄被夷为平地,面具失落,像长垅桂、徐村柯等家族的雉戏便从此失传。事变后,虽想恢复其雉戏传统,雕刻了面具,但因熟悉雉事的老人故去,只能于每年正月初七,将面具陈于神案,作为福佑神加以供奉而已。“文革”期间,各村面具再次被焚毁,所剩旧面具已不足30枚。八十年代,一些村庄相继重雕面具,中辍近40年的雉戏,才逐渐恢复。但也有很多村庄受条件限制,无力添置新面具,像当地著名的茅坦杜、元四章、渚湖姜、祠堂包等家族、过去都以演出雉戏闻名,且各有特色,如今只好任其失传。

众所周知,贵池曾是著名的戏曲声腔池州调(青阳腔)的发祥地,近二百年来,又盛行徽调和目连戏,数十年来,黄梅戏更是遍及城乡。那么,演雉戏的众多村庄在失去面具后为什么不能吸取其它剧种的经验,改用涂面演出,而宁愿让雉

戏消亡?我认识很多演雉戏的老人,他们也会唱黄梅戏或者目连戏,但在对待雉戏的态度上,却钉是钉,铆是铆,没有面具,绝对不能演出。这反映了古人视戏剧为降神的观念,仍在这里凝聚着。

一、贵池雉戏的面具

1、称谓

面具,在贵池雉戏中被称作“龙神”、“嚎啕神圣”、“老郎”、“雉神菩萨”,旧抄本上也称“鲍老”。群众口头习称“菩萨”、“菩老”或“脸子”。“嚎啕神”的名称不见于记载,在全国各地雉戏中也少有此称。嚎啕,歌哭也,《周礼》“宗伯”“女巫”云:“凡邦之大灾,歌哭而请”。《淮南子,缪称训》说:“歌哭,众人之所能为也,一发声,入人耳,感人心,情之至者也。”这种歌哭起源于古老的巫歌。古人深信号啕之声,可以送达神鬼之前,令其感动而怜恤。《孟姜女》是贵池各村普遍演出的剧目,孟姜女的故事便体现了歌哭的感天动地的力量,这力量甚至推倒了象征秦暴政的长城。顾颉刚先生认为孟姜女故事的原型为《孟子》所记“华周杞梁之妻善哭其夫而变国俗”的杞梁妻,诚是。但顾先生未注意到杞梁妻之善哭,有着深厚的民间信仰基础。嚎啕戏神的名称,恰为顾先生的论点,作了补充。嚎啕之名,也反映了历来农

民视徭役、苛政为大灾。

贵池傩戏常与社祭相联系。至今乡间仍习惯以“××大社”冠于自己的傩神会前。如“灵田大社傩神会”“双龙中社傩神会”“永兴大社傩神会”等。所以嘉靖刊本《池州府志》“逐疫”条,又把面具称作“社神”,即村社祀奉之神。当然不是“禹劳天下而死于社”(《淮南子》)的社神大禹,也不是“能平九土,故祀以为社”(《左传》)的社神句龙。但毫无疑问,社神的称谓却与禹为社、句龙为社的土地崇拜文化一脉相承。只不过在封建社会的等级制度下,土地之神也分成若干等级,到了农村社户,只能祭祀与自己息息相关的小神而已。这反映在傩戏演出前的仪式“请阳神”的请神词里:开元乡元二保查林大社信士弟子刘××合门大小男女人等即日投词:伏维新正以来,祖遗迎接傩神圣会,轮流搬演神戏,元宵灯景耍乐之神。一年四季之内,八节之中,家道兴隆,人财迪吉。奉请本境灵田大社社会之神,社司部下有叩明神;再请嚎啕会上诸位耍戏龙神,沿河两岸当方土地之神,铁板桥上老郎师父,千真万圣合会神祇,普请降临。所有酒礼,开壶上献。……

——摘自凤岭刘《请阳神簿》(清代抄本)

“社神”也正是这些山川、土地、桥梁、社坛、小庙之神的泛称。各傩神会的面具数目不等,多则48枚,少者13枚。依数目而又称为“十三太保”“十八学士”“二十四诸天”“三十六罗汉”等。显示,后期宗教观念对它的影响。

2、制作与开光

贵池傩面具皆为木雕,取本地易得之白杨、枫柳为材。我曾听很多老人说,在他们的社坛下某处理有铜脸子或铁脸子,但并未见有发现实物之报道。《杏花村志》记清代初期在贵池池口二郎庙前“掘地得面具”,不详是何质地。面具的制作工序一般先请雕匠,后请“忤师”(漆匠),最后请

道士或端公“开光”,也有漆匠兼事“开光”的。贵池与佛教胜地九华山毗邻,九华山下曾有专门从事雕刻佛像的匠人,也兼刻面具,并有祖传面具图谱。其制作,将直径约25公分的直树砍倒,锯成35公分上下的小段,再一剖为二,便是两个面具的用料。趁木质潮湿松软,在弧面雕刻颜面和盔帽,并将树心镂去,使面具厚度在0.8公分左右,进行打磨后,将面具置于大锅中蒸煮定型,防止变形开裂。面具制作后,由“忤师”(专门为佛像装金的漆匠)髹漆、上色、穿须,并举行“开光”仪式。开光,是赋予面具灵性、使它具有众神依附功能的仪式。仪式有起猖、驾猖、跑五方、收猖、埋罐、点光等步骤。届时敲锣打鼓,朱笔画符,请五五二十路猖兵,五人穿彩衣跑五方。天黑以后,执事人等和端公(或漆匠)一齐上山,用石灰画八卦,执事人按方位站立八卦图内,端公则手拿瓦罐满山搜索。所有的人皆禁声,听有什么生物鸣叫,不管听到什么叫(最好是老虎叫),端公立即吹“猖哨子”,盖好瓦罐,这时锣鼓铙炮齐响,灯笼火把通明,表示已经“收猖”。回到村里,听金难报晓,便为面具“点光”。用公鸡血,兑朱砂、金粉,依面具神的品位高低为序,分别点涂七窍,陈列于竹编团箕上。团箕边设“××大社嚎啕戏神之位”或“本境嚎啕之神位”木主。点光以后,还要在面具前跑五方,唱颂词。最后,将猖罐埋在社坛之下,称“埋罐”。天明时,烧去牌位,面具入箱,移于戏台或堂屋中间,晚上便可开锣演戏了。建国后,漆匠已不习开光仪式,所以,八十年代后重刻的面具,开光仪式不再跑方、收猖、埋罐,只用鸡血点涂七窍而已。

3、面具的分类

作为神灵载体的面具,其功能犹如会堂的座椅,除了特设的专用座位外,其余有较大的随意性。民间信仰是多神崇拜的,俗话说“见到菩萨就拜”,反映了农民大众生活的艰难和心态的卑

微。我们在贵池涇溪曹考察,那里正月十三日演侬戏请神,方圆十里左右便有神祇52个,要一一请到。有限的面具面对的是众多的、谁也数不清的神祇。因此,在神坛上作为神祇载体的面具,它的代表性是模糊的。但是,礼神的人们却又希望见到所信神的具体形象,所以每堂面具专设数枚村民最崇敬的神像作为众神的代表加以供奉。如南山刘的关羽、社公;邱村柯的二郎神、钟馗、土地;老屋唐的土地、关索、鲍三娘。杨家畈的关羽、二郎、回王;东山韩的昭明太子(刻成童子全身像)等等;这类面具,一般不用于戏剧角色,即使在剧中出现(如回王、钟馗)也是专用,不能兼作其它角色。有些家族,在侬戏开始前,还要把作为福佑神的面具供奉在案上。还有一类为侬舞、戏剧角色,如戏剧《孟姜女》中的范杞梁、孟姜女、乡官;《刘文龙》中的刘文龙,萧氏女、宋中、吉婆;《章文选》的包拯、鲁大王;《陈州粳米》中的张妃、王丞相等。这些面具多写有具体角色名字。也有的村庄面具少,便归纳为生角、丑角、旦角、末角。例如,孟姜女与萧氏女、百花女兼用一个旦角面具,范杞梁与刘文龙兼用一个生角面具。侬舞面具具有《舞伞》的伞童、《舞回回》的四个回回、《舞财神》的财神、《魁星点斗》的魁星等。这些面具有时也可以在戏剧中作为剧中人物而代用。

不论专用面具或通用面具,正面角色或反面角色,在侬戏会上一概奉为神灵,名为“嚎啕戏神”,或“铁板桥上二十四位老郎”。作为戏剧的角色,面具则又是具体的、令人感受的形象,所以制作时便注入了世俗的情态。

从面具制作看,贵池的面具又可分有冠冕型与无冠冕型两类。有冠冕者根据面具人物的身份将冠帽与面庞刻为一体。如土地公戴员外巾,范杞梁戴儒生巾,包拯戴方角乌纱等,旦角则刻出发型与簪花。无冠冕型,自额顶整齐切断,并

留一浅槽,以便将戏帽戴上。

从面具配戴方法分,则有“半脸”与“满脸”之别。有的家族演唱高腔,为了让声音不致被面具遮挡,便将面具戴于额顶,演员低头而唱;而侬舞不唱,多戴满脸,即将面具全部扣在脸上。

4、面具的祭仪

贵池的侬事活动,自始至终都围绕着面具进行。主要有如下仪式:

(1)迎神下架——一年一度的侬事活动从“迎神下架”开始,正月初六半夜子时,将面具从祠堂阁楼的神幔中取下。这一仪式只由会首或家族长辈和几个执事人举行。会首提灯进入祠堂、亮烛、燃香纸,向面具冲龛作揖。二人上阁楼抬下面具箱,安置在戏台正中。会首舞动新制的五色伞,执事人将面具箱打开,使面具露出。两箱盖相靠,箱两侧的“日”“月”两字面向台口,并将“二十四位嚎啕戏神”的牌位放在箱前,点上两支长明烛和一炷香。再把五色伞靠立在两箱内侧,形同天穹之覆盖。此际,一锣一鼓便不断奏出“咚、咚、堂…”的单调声响(击奏者一炷香一轮换),直至正月十五戏剧演完。

如果是几个村落共用一堂面具,去年正月十五夜最后演出的村庄,便负责保管面具一年,称“坐堂”或“坐殿”,今年也由这个村庄“迎神下架”。下架以后等候今年首演的村庄来“迎神起驾”。

迎神的场面十分隆重,演戏的村庄除妇女外,几乎全部出动,儿童组成彩旗队,有帅字旗、开道旗、蜈蚣旗、五色旗、飞虎旗和各色彩旗。此外,还有开道锣、细乐队、响乐队、斧钺、瓜锤、肃静牌、回避牌、高灯、低灯、罗伞,簇拥着面具箱或神轿(龙亭)和五色伞、浩浩荡荡,一路铙炮之声不断。这些仪仗,又称“銮驾”。所以迎神又称“启鸾”、“启驾”。面具两村交接时,还有简单仪式,长辈寒暄致意,以示和睦吉祥。去年“坐堂”

的村庄,也要敲锣打鼓、鸣鞭放铙相送。

(2)请阳神——侬戏在那个村庄演出,那个村庄在演出前一定要举行“请阳神”仪式。所谓“阳神”,是指“阳坛”诸神。而“阴坛”则为地府诸神,不在迎请之列。侬本源于巫术,巫信仰具有强烈的功利性,寄希望于现世的、近期的回报。请阳神而不请地府诸神,正说明巫信仰不同于佛道二教寄希望于来生。

饭晚时间,村中鸣锣三遍为号(也有的鸣铙),第三遍锣响后,各户齐捧早已准备好的三牲盘,献于面具神案前的长条桌上。三牲:一刀肉(或猪头尾)、一尾鱼、一只公鸡,均为未经烹煮的。公鸡,以去年腊月初一或十五宰杀为上,褪毛时留颈、尾、翅几根长羽,做成凤形。此外,还有酒一壶(瓶),茶一盏。如系吃斋人家,也供糯米粳、发糕等。此际满堂香烟缭绕,鞭炮声不断,在锣鼓声中,献供者依次斟酒、礼拜。正如《九歌》所描写:“扬桴兮拊鼓”、“奠桂酒兮椒浆”、“芳菲菲兮满堂”。献供后,各户男丁和儿童各捧香一支,面向祠堂或会场大门,开始请阳神。由族中长辈或会首念请阳神词,每当念至“一心拜请”,众人便向空叩拜、作揖。所请的神是沿首从池州府(现贵池市)江边至本村一路的山川、桥梁、庙宇、社坛(包括已经无人供奉的“冷坛”)、土地之神,还有各门伎艺之神,如清音童子、鼓板郎君等。有的村落还请戏中角色之神,如孟姜女、刘公文龙等等。文念毕,各户立即撤供。缙溪曹有一种说法,抢先撤供盘出大门的,当年大吉大利。请阳神表示本村已虔诚向神发出了邀请。所以也称“投词”、“投文”。

(3)社坛起圣——在请阳神的同时(或者以后,各村不一),族中长辈提灯引路,仪仗簇拥首面具箱(或“龙亭”)五色伞(伞不断转动)沿着代代相传的小路前往本社社坛“起圣”。社坛,多设在祖田旁、水口旁、古树旁或者山旁,由石块垒

成,或者置一石板、石臼。社坛一般有一古老的社树,或为枫树,或为榆树,或为木梓树,或为柏树,或为白果树。在社坛献三牲,烧香纸,念“起圣”词,众人叩拜。或者将词文写于表纸,念毕烧掉。缙溪曹去社坛起圣,要把24个面具全戴在脸上,在村中踩一遍,并在社坛由天地二神做舞伞和舞古老钱的动作。意为“天地交,泰”。(见王兆乾、王秋贵著:《安徽省贵池市刘街乡源溪村曹金柯三姓家族的侬戏》台北,民俗曲艺丛书)此际,面具箱或龙亭在抬昇者肩上不断闪动,表示神已自社坛的社树由本社社神接引降临。然后铙炮声、锣鼓声大作,众人跑步回祠堂。将闪动着的面具箱(或龙亭)抬至台上。祠堂内请阳神的父老在舞动的神伞下,将面具箱打开,鱼贯传递面具至戏台一侧的“脸床”(又称龙床)上。传递时,备有新手巾及热水盆,将面具小心地拂拭一遍。面具在“龙床”上按神的品位排列,不得摆错,演《钟馗捉小鬼》的村庄,则把小鬼面具脸朝下放。

(4)送神——侬戏演出,一般一个与会村只演一夜。贵池侬戏有侬舞、侬戏和驱邪逐疫的三个程序。太和章的侬舞在舞台下面,称“地戏”,仍保持着古老的传统。侬戏有的村庄搭台演出,大约受明代戏曲的影响。而驱邪逐疫,有的村庄也在台下进行。如南山刘最后由社公执鞭打春,祈求一年风调雨顺,五谷丰登。而南边姚最后为关公命周仓舞刀驱疫,不等演完,立刻送神。有谚语说:“请神容易送神难”,演侬戏既要请神福佑一方,又恐众神栈恋不去,反遭其殃。所以对众神要“文请武送”,走也得走,不走也得走。送神时,立刻把台上纸扎的“亮匾”(近似屏风和“守旧”、有“出将”“入相”匾额)打碎,锣声急骤快敲,一人执火把,一人执五色神伞飞奔出门,锣鼓紧跟其后,最后一人放鞭炮。作为神灵依附的纸伞或者边跑边撕碎,或者在祠堂门外烧却,或者弃丢于河中,各村做法不同,但却表示众神

已无栖息之所。送神送至社坛,烧纸放鞭后,众人悄然回归,禁止说话。送神后,将面具按一定次序放回箱中,仍置于戏台正中,燃点长明灯一盏。等候轮值的下一个村庄在固定的日期前来迎接。

(5)送神上架——正月十五最后一夜演出的村庄,正月十六日,将面具用酒擦拭干净,依固定的摆位放进面具箱或龙亭,在简单仪式后,送上阁楼,拉上幔帐。面具当年至次年正月初六,便在这个村“坐堂”,或称“坐殿”。一年内,有专人管理,如同庙堂的神像。也接受外村人烧香许愿。

5、面具的禁忌

各村的老人都有关于亵渎面具而遭神谴的故事和面具的神奇传说。例如,姚姓传说,洪杨革命时,面具被毁。事变后,却发现一尊关公面具安然坐在祠堂祖宗牌位上面。于是,被认为是“显圣”,从此受到更高的礼遇,关公舞大刀驱疫便改为周仓舞大刀了。又如元四章传说,演《关公踩马》时,扮关公的人将面具扣在膝盖上,结果怎样也取不下来,认为是亵渎了神灵。老屋唐的《踩高跷马》是戴面具的,如果戴面具后,不慎摔倒,便会被认为是本族有人将死的征兆。面具的禁忌,并无成文可循,归纳起来大致有:(1)非专人不得触摸面具,尤其是妇女。面具箱,不准任何人坐、跨越。为防止妇女接触面具,演戏时不准妇女超越祠堂的天井(今已废)。(2)接触面具前必须沐浴更衣、烧香、礼拜。(3)演傩戏前半个月,便要夫妻分居。(4)演戏时,演员配戴面具必须在神案(脸床)前,先向面具施礼后,才能配戴。有的家族(如荡里姚)演员跪于案前配戴面具。老屋唐及阳春王则由踩马演员四人先向面具三拜九叩,进香、献酒后才能演出。并在高跷上由专人捧香盘装面具递给踩马人自己配戴。

二、贵池傩面具与原始戏剧观念

贵池傩面具的文化内涵,体现在面具和以面

具为核心的礼俗活动和舞蹈、戏剧诸方面。限于篇幅,本文仅就其戏剧观念的问题扼要述之。

原始先民深信,万物都具有灵魂。失去灵魂便意味着生命的死亡或物体的消亡。神、鬼、精、怪都是飘渺的灵魂。并且深信,借助于巫术,可使灵魂复归,暂寄于和它有某种感应关系、或者相类似的物体或人体上面。王国维《宋元戏曲考》已注意到:“古之祭也必有尸,宗庙之尸,以子弟为之。”这是一种使祖先亡灵复归的巫术仪式,以与亡灵有血缘关系的青少年作为亡灵的依附体。其实在民间,神灵附体的巫术并不一定必须与神灵、亡灵有血缘关系的人才能为尸。宗庙之尸以子弟为之,可能是贵族认为血统高贵,不愿他人为尸的缘故。后来这源于巫术的仪式为儒家所接受,形成礼法,记于典籍,便固定下来。宗庙之尸是亡灵附体的肉体凭依,所以《礼记》云:“尸,神像也”,尸的作用是代表祖先接受子孙的祭祀。当然,也不是任何人都可以成为尸的。古人认为童子是纯阳之体,所以常以童子装神,称侏子。到了宋代,神灵附体的巫术已与多门伎艺相结合,故美称为“风流子弟”。还有一种人,幼时得过大病而留下残疾,或者神经不够健全,或者成为侏儒。古人认为他们已与鬼神有过交往,所以具有通鬼神的灵性,常以他们为尸,与巫觋结合装神弄鬼,是为尪童。《乐记》所称“优侏儒”,实源于像神之尪人。当然,“尸为神像”必须肖神,这就需要装扮,纹身。后世之涂面,正是对鬼神的摹拟。贵池源溪缙溪曹的傩戏,过去皆以十二岁至十六岁的儿童戴面具装扮,正如《武林旧事》所记,“以小儿后生辈为之”。可以看出以童子为尸的传统一直延续至近代。这是“尸为神像”的类型。

吉巫也把与神灵相似的物体视为神灵依附的载体。这是原始思维认为事物外表相似必然有本质联系的缘故。物为神像的种类很多,当

灵、偶人、傀儡、面具、木主、石祖、剪纸、摹拟画像、皮影等等均属此类。面具仅仅是物为神像的一种。在雉坛上,还可以见到画像、木主、傀儡、木偶与面具并存。

面具在贵池雉事活动里,有两种功能:一为神灵的偶像,用于仪式供奉。此时,面具是静态的,仅以其造型,在礼神仪式的神秘氛围中给人以心灵的影响。另一功能为神灵或故事人物的亡灵所凭依。神灵或为自然神所演化的人格神,如社公、土地、魁星、天帝(玉皇大帝);或为文化英雄之神化,如二郎神、包拯、孟姜女、范杞梁等,他们多诞生于神话故事,有的真有其人,如包拯,有的却并非真实人物。但一旦进入雉坛,便被尊奉为神,那怕是坏人,群众并不追究其来历,认为他们已活生生地降临在眼前。这一功能,面具必须与戴面具者相结合,也就是与尸相结合才能显示。雉舞和雉戏都以人的举止动作摹拟特定的神鬼古人,演述其故事。

通过对贵池雉戏的考察,我们发现有不少可供治戏曲史者思考的问题:

1、视戏剧、歌舞演出为降神。雉戏与雉舞演出前先举行迎神降神仪式。每一人物出场特别是在群众心目中有权威的人(如包拯、刘文龙、孟姜女等)或神(如玉帝、魁星、财神)出场,都要鸣铙放鞭,正如《东京梦华录》所描写的:“忽作一声霹雳,……有假面披发,口吐狼牙烟火,如鬼神状者上场。……又一声爆仗……有面涂青绿,戴面具金睛……”。甚至戏演至中途,“观众可以在案前献供、献香、烧纸、放鞭炮。主持演出的人,并不考虑观众的好恶,即使没有观众,戏也照样进行。演出前,演员必须洁身沐浴,有的村庄还要求集体沐浴,大桶内置热水,还加上芒硝。芒硝为制爆竹的原料,民间认为它具有火爆阳刚之气,可以驱除身上女人的秽气。更不要说男女同房了。在戴面具的时候,演员要虔诚叩拜,有的

还口内喃喃有词,祈求神灵护佑。演出结束,将神送至社坛。而从观众(准确地说是参与者)的角度看,他们对待每一个角色出场都毕恭毕敬,把过年的最好食品和一年积累的另钱买回香烛,诚心奉献,深恐礼神不周。这些,都无可争辩地证明至今乡间仍视雉戏为降神,为搬演神的故事,属于仪式的组成部分,显示出它的巫术本质。尽管贵池雉戏并没有法师、尸公、掌坛师主持。王国维在《宋元戏曲考》之开卷便问:“歌舞之兴,其始于古之巫乎?”歌舞戏曲之源与巫术降神的关系姑且不论,但我们却从贵池雉戏中却找到了它的存在,它的流,这就为探源提供了可贵资料。

过去,我们看待雉戏,总把它说成是娱神的戏曲或歌舞,并且不断向娱人方向转化。但是从总体看,更准确地说,它是降神的戏曲歌舞,是仪式的有机组成部分。

贵池雉戏流行区,也是青阳腔盛行地,如果说娱神,那么为什么不搬演《金印》《琵琶》《白兔》?清代道光以后,黄梅戏流行,又为什么不以黄梅戏娱神?可见演雉戏凝聚着久远的视戏剧为降神的观念。

2、雉戏之称“戏”,有别于今日之“戏剧”。雉戏,在明代池州《府志》中称为“杂戏”,《安庆府志》则称为“假面俳优之戏”。是包括竹马、高跷、滚球灯、肖狮象等雉舞和故事在内的统称。这里所说的“戏”,概念是与今天的“戏剧(Drama)”“歌剧”(Opera)不同的,因此,决不能用现代戏剧的概念去衡量。古人称“戏”,多有“嬉戏”、“游戏”、“戏耍”的含义。汤显祖《宜黄县戏神清源祖师庙记》说清源(二郎神)“以游戏而得道,流此教于人间”,正说明古人对“戏”的理解是较广义的。至今,在贵池一些地方仍称雉戏演出为“二郎会”,第一个雉舞便是“二郎神滚灯。”此舞动作极简朴,不过是搬二郎神降临,演其降龙的故事,以求

禳除水灾而已。所谓“演故事”，也不完全是今天我们所说的“戏剧情节”，舞滚灯，就根本没有情节，只不过舞动球灯（二郎降龙的神珠），以镇慑蛟龙罢了。虽没有情节，却仍是“故事”。因为二郎降龙的情节，自唐代以后是任人皆知的。再如，缙溪金正月十三日在社树下有二戴肉角、青脸面具者，一执五色纸伞，一执铜锣大的铜钱砌末，相对而舞，钱伞不断相对旋转。它既是舞蹈，也是“故事”，演述二开辟神“经天营地”的过程。又如老屋唐的《钟馗捉小鬼》，钟馗执剑，怒向小鬼，小鬼作揖求饶，不料钟馗弱视，竟让小鬼夺去宝剑，反而指向自己，于是也不断打躬求饶。最后钟馗急中生智，夺回宝剑，斩了小鬼。虽然已有了简单情节，今人可以“哑舞剧”类之，但群众却仍以它为驱邪仪式，搬钟馗之神“演故事”镇慑凶邪。再如，缙溪曹演出《陈州散粮》和《刘文龙》是在大厅的地上进行的，表演区中间安放一张神案，案旁端坐两位说唱人。戴面具的装扮者，依说唱人讲唱的内容而由捡场人牵曳上场，不说，不唱，不动，形同傀儡。说唱人面前摊放着的旧抄本，与明代成化刻本《包龙图陈州案米记》几乎完全相同。《刘文龙》的表演也是如此，内容全由说唱人朗声高唱。按照现代的概念，戏剧与说唱的区别，要看它是否为代言体，即戏剧要求人物以第一人称说话。但是，贵池缙溪曹傩戏并不在乎这些，如果从礼神的角度看，两位说唱人与巫祝的作用等同。他们是在演述神迹，演述神的“故事”。距曹姓约十公里的殷村姚演《陈州放粮》，与曹姓基本相同。抄本也源于成化本词话，仅一位先生讲唱，演员也有时与“先生”同唱，以熟悉唱词。证明，这种演出形式并非曹姓一例。古代之巫觋兼习讲史，即所谓的“巫史”。在他们社会地位下降以后，受商业经济影响，一些利用其所长，沦为“路歧”，演唱“俳优小说”；一些则与佛教合流，促成“变文”的发展；一些则依靠农耕，

参与民间的“社会”、灯节等祭祀活动，故陆游有“满村听唱蔡中郎”之句，刘后村有“陌头侠少行歌呼，方演东晋谈西都”之咏。变文的说唱，后来发展为“变相”，以图画来增添听众的视觉形象，这是一个卓有影响的创举，对以讲唱文学之本向戏曲过渡奠定了基础。以驴皮剪影为故事人物者，形成皮影，以傀儡、木偶为故事人物者，形成妥候、悬丝傀儡、水傀儡，以猴子戴假面为故事人物者形成猴戏；以“小儿后生辈为之”者，著假面而形成肉傀儡。它们都以长篇讲唱为脚本，并且最初都非代言体。肉傀儡与请神、降神仪式相结合，便成为现存于缙溪村那样的傩戏。它无疑是中国戏曲发展的区域性、阶段性的积淀。《陈州散粮》有装扮的人物形象，有情节，有出将入相的行动，有声腔和伴奏，惟独不用代言体这又该怎样去界定它的属性呢？但它数百年来一直被称作“戏”。因此，对待这个“戏”就不必按照今日“戏剧”之概念去要求它。治中国戏曲史，要从中国戏曲诞生的土壤中去寻觅活资料，不满足于文献零零星星、似是而非的记载，才能有所突破，有所发现。例如，宋人记载，优伶入宫，不需行叩拜大礼，唱诺便可。如果不从伶人是肖神的尸的角度去考虑，而仅从倡优隶卒社会地位卑微去考虑，就无法解释。像缙溪曹、殷村姚（还有其它家族，这里不一一介绍）这种演出形式，文献不见记载，宋人虽有傀儡以崖词为脚本的记载，也语焉不详。无疑贵池傩戏以其具体的演出形象，向我们提出许多值得深入探讨的问题。

侗的内涵与外延刍探

——边墙外围原生苗区侗俗调查

□ 吴国瑜

摘 要: 本文认为侗源于远古南方苗蛮部族“奶侗巴侗”(苗语:始祖婆、始祖公)崇拜之俗,经湘沅侗祭、荆楚侗、武陵五溪侗等重要发展阶段,曾一度影响了中国南方、中原地区及日本、朝鲜半岛、越南等地,其原始遗存在南方长城(边墙)外围原“生苗”聚居区现仍有迹可寻。依据侗这一发展脉络及现状,可界定侗是酬祭始祖神侗神的活动,凡酬祭始祖神侗神的活动都是侗活动。

关键词: 侗 源流探索 内涵外延界定

侗是什么?侗与非侗的界线是什么?这是一个在侗的调查研究工作中会首先遇到的问题,也是一个时至今日在学术界争议仍很大的问题之一。

2003年10月在贵州德江召开的中国梵净山侗文化研究会上,中国侗戏学研究会会长曲六乙先生在总结会上作了发言,其中就有这样几句话,大意是:侗研究中的许多问题至今仍然没有得到解决,比如有人问我,你们研究的侗,究竟是什么东西?我就不能够很好地回答,显得底气不足。

笔者出身于一个苗族侗坛世家,小时候也曾随祖父秘密地去给信众冲侗还愿,在读大学时也曾将伯父用“神法”为人治病的事写出来发表在《苗岭风谣》上,但就是一直没有思考过什么是侗这个类问题。带着想弄清楚什么是侗的目的,我请假三个月回到家乡,对边墙(南方长城)外围区域,也就是曾被称作“生苗”区的松桃坡东坡西地开展调查。

一

在侗活动调查中,我特别注意把我的家乡松

桃苗族自治县的情况与其他地区相比较。松桃在历史上属于南方长城外围的“生苗”聚居区,这里的苗家人日常生活中祭祀活动特别多,而且都是为了满足驱邪纳吉愿望而进行的。在这当中,有的祭祀活动要祭祀侗神,有的则不祭祀侗神。

这里的苗家人认为,侗神就是本民族的始祖神,在具体的祭祀活动中,侗神在祭坛上表现为两种类型:一种是女性单一型始祖神,苗语称“Ned nuox bad ghunb”(汉语音译“奶侗巴棍”,意即“最远古的女始祖”),木雕偶像为老年女性形象,著苗装,神态安详,在“刨板颇果”(用木棒将猪打死以火去毛祭祖的祭仪)等活动中被供奉在竹条、树皮搭成的山洞状祭棚内;另一种是男女配偶型始祖神,木雕偶像为一男一女,苗语称“Ned nuox、Bad nuox”(汉语音译“奶侗、巴侗”,意即“始祖母、始祖公”),在“敲侗还愿”、“冲侗”等祭祀活动中,被供奉在竹片、剪纸、彩绘纸等材料扎成的拱洞形祭棚内。

从这一区域苗语方言的语境习惯和词语结构,去考察苗语对于“侗”(Nuox)的称呼,发现一个非常值得注意的现象,那就是“侗”(Nuox)的含义具有特定性、专属性。在“Ned nuox bad ghunb”

一词中,“Nuox(侗)”是中心词,特指创造人类的祖先(始祖),而不是泛指所有的神灵,“ned”(音“奶”,意即“女性”、“雌”、“母性的”)、“bad”(音“巴”,意即“老”、“年迈”)、“ghunb”(音近“棍”,意即“鬼”、“神圣”、“精灵”)等字眼都用来是修饰“Nuox(侗)”的,它们组合在一起的意思是“创造人类的那位最古老的女性祖先神”;同样,在“Ned nuox、Bad nuox”这样一个并列词组中,“Nuox(侗)”也是中心词,“ned”(音“奶”,意与上同)、“bad”(音“巴”,意与上同)也是用来修饰“Nuox(侗)”的,这个并列词组的含义是“创造人类的最古老的女性祖先神和男性祖先神”。

祭祀祖先神侗神的活动在这带的苗家人生活中,被看成是最虔诚、最隆重、最广泛的祭祀活动,通常仪式规模的大小可分三类:

一、颇果(Pot ghot):通过祭祀“Ned nuox bad ghunb”(汉语音译“奶侗巴棍”,意即“最远古的女始祖”),达到祈福消灾的愿望。

二、冲侗(Qongd nuox):通过祭祀“Ned nuox、Bad nuox”(汉语音译“奶侗、巴侗”,意即“始祖母、始祖公”),以求达到祈福消灾的愿望,包括赎魂,冲急救侗,冲太平侗等活动。

三、还愿(Qaod nuox):通过祭祀“Ned nuox、Bad nuox”(汉语音译“奶侗、巴侗”,意即“始祖母、始祖公”),以求达到祈福消灾的愿望,包括求子愿、人头愿、过关愿、寿愿、五谷愿、平安愿等活动。

与祭祀祖先神侗神活动有关的祭祀还有“还半侗半宵愿”(侗祭与道场混合举行)、“迁阶”(侗的一种特殊传承仪式)等等。

非常有趣的是,在苗区,围绕侗神而进行的祭祀以及娱神娱人歌舞,明显存在着一种以侗婆为主,侗神公公为辅的具有女权中心特征的意识定式。我们通过解剖侗仪程序和询问侗祭主持者得知,侗神婆婆在神坛上是“管全盘”的,侗祭师在替主人家许愿时得向侗婆叩许;在“冲侗”(追大魂)活动中,要请侗婆给病人诊断病情,替病人追回丢失的魂魄;在还“子嗣愿”时,要请主家的舅舅打着伞去侗神婆婆那里为主家接儿接

女;还“长寿愿”时,要在侗神婆婆偶像前架“寿元桥”,以求主人延年益寿;在各类侗愿活动中,举行“交牲”、“上座”仪式,猪作为三牲中最隆重的供品,鱼作为特殊的精美的供品,均供于侗婆像前,在“请神”、“送神”仪式中,侗祭师以卦象判定,侗神婆婆最先来到侗堂而最后离去,则视为主家宅吉人安,祭祀活动达到目的。

笔者还调查了侗神作为苗族的祖先神,为何在侗坛上会有女性单一型始祖神和男女配偶型始祖神两种构成形式,以及二者之间是什么关系。关于这一问题,苗族“巴代”(祭师)说,其实他(她们)就是一个神。这就奇怪了,明明是三位神——两位女神,一位男神,怎么就成了一位了呢?“巴代”说,这不太清楚,反正他(她们)就是洪水滔天之后再造人类的始祖。

笔者认为,了解“侗”(Nuox)就是再造人类的始祖,这就足够了,它已经很清楚地指出了侗神的性质以及侗祭习俗的来源,这就是——侗神就是“再造人类的始祖”。

至于“侗”为什么在侗坛上会以多种形态出现,尤其是女始祖,一会儿是单一型,一会儿是配偶型,这实际上不足为奇,因为一个神灵的出现、演化和最终成型,往往受着多种因素的影响。从侗神的情况看,似乎受社会形态演进方面的因素影响较大,侗神作为民族始祖神,就社会演进的一般情况而言,女性单一型始祖神出现在前,男女配偶型始祖神形成稍后,在这过程中,男性祖神说不定只是到了男权社会形态才附加上去的,这非常可能,上述苗族聚居区侗神功能及神系结构的特点,也说明了这一点。

二

笔者调查到上述现象之后,翻阅了一些文献典籍,发现在上古时代,中国南方和北方对待侗神的态度就已产生了深刻的分歧,北方各部族社会生活中举行一项重要活动是“驱侗”,而南方苗族部族侧是“崇侗”!文献典籍还大量记载,在中

国古代,北方部族曾以苗蛮部族“听神败德”为由,多次发动征苗战事,南北两大文明发生严重的冲突,每次都是以南方的惨败而告终,蛮夷联盟被瓦解,苗蛮各部族四处迁徙。

由此是否可以大胆推测:北方部族与南方部族对侬的不同态度,是否源于部族之间的冲突所造成的文明割裂。如果这种推测具有合理性,则可以解释,当华夏部族获得在军事上的胜利后,“驱侬”也就是驱赶侬神的文化结构逐渐在北方占据优势,使得北方地区在思想领域产生了“不语怪力乱神”(孔子语)的朴素唯物史观,宗教信仰上的“驱侬”祭祀,转变成了一种以礼乐治邦、尊崇王权的观念为核心的宗法制度——侬礼。施行这种侬礼的一个重要特点是方相氏捉鬼,并在宫廷、官府、民宅、寺院等地行“春侬”、“秋侬”、“冬侬”的“驱侬”形式,这些“驱侬”活动遵循着严格的等级制,出现了“天子侬”、“诸侯侬”、“大夫侬”、“庶民侬”的等级之分。当然,文化的割裂总是伴随着更多层面的的交流与融合,因此,即便是“驱侬”之俗产生并蔓延,“礼乐”体制占据主导地位以后,“崇侬”之俗也并未在北方一下子就消除,在黄帝以后的夏、商时期,都不时显露出来,《诗经·商颂·那》就是记录侬活动的典型诗篇,当中的“那”,和其它文献中的“侬”一样,都是苗蛮语音“Nuox”的另一种汉字记录符号。

而在南方,苗蛮部族始终保持着“崇侬”之俗,侬祭巫风一直十分盛行。在被迫长期蛰伏在荆楚、武陵山区的情况下,苗蛮不改“信鬼好祀”之俗,依然保持着神秘、妙漫的“崇侬”古风,屈原的《九歌》就是根据湘、沅间流行的以侬事为主要内容的祭神歌舞,进行改编创作的。东汉的注家王逸对之已论述得很清楚了。

南北朝时侬祭巫风曾在江南广大地区一度复兴,并向外传播到朝、日、越南等国,《北史·百济传》、《旧唐书·百济传》等史书上都记载了这些国家曾派人前来荆楚蛮夷之区学习侬艺的事件。其中,隋末百济艺人味摩之从中国学了荆楚假面侬舞,带回百济传授于民间,是蛮夷之侬向

外直接传播的最清晰的线路。

隋、唐、宋、元历朝,都把征讨苗蛮作为“国之大事”,使得苗蛮部族不断遭受沉重打击,这也严重地制约了侬文化的发展。明万历年间更在苗族聚居区修筑“边墙”,强迫墙内之苗民缴纳赋税,接受汉俗,而将墙外“不服王化”的苗民当作“生苗”严加约束。于是,在相当长的一段时间表里,只有“生苗”在边墙外围区域极度艰难地承传着远古的崇侬习俗。

改土归流后,侬信仰受到汉文化更加强烈的冲击而走向衰微。

到了近现代,工业文明彻底摧毁了侬赖以生存的信仰基础,使本已面目全非并行将消亡的侬又产生严重的异化,成为一种娱人或赚钱的把戏,一些侬技比如“上刀梯”从侬祭中被剥离出来,失去了最初的功能,也改变了原来的目的性,成为旅游区的表演节目,就是一个典型的例证。

非常有幸的是,不管祭祀侬神的方式如何,但就实际情况而言,历史还是给我们留下了一点关于古侬原型的印迹,这就是武陵五溪地区各民族的侬坛上还供奉着侬神的祭祀形态,尤其是苗语中“侬神就是始祖神”的文化记忆,还未完全消亡,使得在苗族文化体系中,还保留了古侬的因子。关于这一点,古人已看得很清楚了——

清初学者胡端在《禁端公论》中说:“吾尝观其歌舞,跳跃盘旋,苗步也;曼声优亚,苗音也;所称神号,苗祖也。是盖苗教耳,而人竞神之,何哉?或以谓此巫教,巫教虽古,圣人亦不禁;且楚巫之盛,自周秦来非一代矣,何伤乎?”

陆次云《峒溪纤志》载:“苗人腊祭,曰‘报草’。祭用巫,设伏羲女娲。则此乃相沿苗风也。”

由此可见,在神坛上设木偶以祭的侬祭习俗源自苗民,因为“所称神号,苗祖也。”在后来的漫长岁月是,这种习俗传播到了其他地方、其他民族中去,以故“人竞神之”,这就形成了我们今天看到的侬祭习俗风貌,而这种侬祭习俗风貌由于种种原因仅保存于“边墙”(南方长城)外围原“生

苗”地区。

三

关于侗的定义,有学者认为,侗之所以称为“侗”,是因为祭祀过程中主祭者口作“侗”、“侗”之声,有的学者认为“侗”就是“糯”,源于农耕文化,还有学者认为“侗”是东夷的商部族对鸟的称呼,源于鸟崇拜。但在黔东南苗语方言里,“Nuox”(汉字记音为“侗”)就是“始祖神”的意思,苗族的“敲侗”就是祭祀始祖神以求消灾纳福的活动。

将上面的几种说法进行比较,我们会自然而然地认为苗语方言关于“侗”一词(或音节)的解释,比较贴切,也更令人信服。如果再考虑到自远古时代起,北方的华夏部族与南方的苗蛮部族一直有着千丝万缕的联系,苗蛮部族曾在长江中游地区创造过高度发达的远古文明,等等因素,我们似乎可以大胆地作出这样的推测:

第一,汉语词汇中“侗”一词,很可能来源于古苗语音“Nuox”。

第二,“侗”具有特定含义,就是始祖神,这应是“侗”的原始义。

第三,侗崇拜作为一种始祖神崇拜形式,从苗区侗坛上侗神的结构形态来看,其核心是女始祖崇拜。

第四,从上述苗族聚居区及整个武陵五溪地区的侗祭活动情况来看,侗活动分三类,包括近十个祭祀名目,而不是目前学术界所提到的数百种。

第五,考察南方苗蛮部族与北方华夏部族的关系史,可知黔东南苗区现存的“冲侗”、“还侗愿”等活动,与远古的侗祭巫风是一脉相承的。

仔细研究上述的推测,我们会发现这实际上已涉及到了侗的内涵与外延的问题。对这些推测的要点进行归纳和提炼,便可以得出“侗是祭祀侗神以求达到驱邪纳吉愿望的活动”这样一个结论。

对上述结论进行逆推,就会得出“凡祭祀侗神以求达到驱邪纳吉愿望的活动都是侗”的结论。

这两个结论不论观点是否全面,但就形式而言,基本上是符合逻辑判断法则的——内涵与外延是相符的——二者互为等价判断,构成了定律与逆定律的关系。

对上述两个构成定律与逆定律关系的结论作进一步推导,可得出以下一系列结论:

——侗祭就是祭祀侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望的祭祀。

这个结论也可以进行逆推,从而得出这样的推理:凡是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望的祭祀都是侗祭。

——侗仪就是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望的祭祀仪式。

这个结论也可以进行逆推,从而得出这样的推理:凡是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望的祭祀仪式都是侗仪。

——侗舞就是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望而表演的祭祀舞蹈。

这个结论也可以进行逆推,从而得出这样的推理:凡是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望而表演的舞蹈都是侗舞。

——侗戏就是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望而演出的戏剧。

——侗礼就是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望的礼仪。

这个结论也可以进行逆推,从而得出这样的推理:凡是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望的礼仪都是侗礼。

——侗歌就是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望而唱诵的歌谣。

这个结论也可以进行逆推,从而得出这样的推理:凡是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望而唱诵的歌谣都是侗歌。

——侗艺就是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望的活动所展示的技艺。

这个结论也可以进行逆推,从而得出这样的

推理:凡是酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望所展示的技艺都是侗艺。

——侗班就是从事酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望活动的艺人班子。

这个结论也可以进行逆推,从而得出这样的推理:凡是从事酬祭侗神(部族始祖神)以求达到消灾祈福愿望活动的艺人班子都是侗班。

……

如果确认了上列判断是可信的,那么,我们就建立了一个直观的有关侗与非侗的界定标准或侗的评判体系——判断一种文化现象是不是“侗”,只需调查该项祭祀活动的主祭神在当地的民众(注意:不是文人学者)中是不是长期以来习惯性地称为“侗”或“侗神”。

这个关于侗的界定标准很显著的一个特点就是关注“神”的属性,这非常重要,也应该是正确的思路,因为研究祭神的文化事项必然要首先关注所祭之神的属性。

用“主祭神在当地是否被看成是侗神”这一标准来观照目前被学术界称为“侗”的数百种民俗事项,笔者发现这样一系列现象:一是边墙外围原“生苗”区的苗族民众供奉“侗”(祖先神),而且直接将侗祭中的侗神婆婆、侗神公公呼为“侗”;二是原“生苗”区外围的武陵五溪地区各民族群众供奉“侗神”(祖先神),但具体称呼为“东山圣公、南山圣母”、“菩萨”等等,这似乎已经与“侗”没有了太多的关联;三是武陵五溪地区外围地区各民族群众供奉“侗神”,但“侗神”已经不是祖先神,而是帝王将相、英雄人物等等;四是在曾经流行“驱侗”活动的地区,已经不存在被当地民众称之为“侗”的民俗活动了。

根据上述界定结果,我们似可以作出如下判别:

1、边墙外围原“生苗”区的苗族民众供奉“侗”(祖先神),而且直接将侗祭中的侗神婆婆、侗神公公呼为“侗”;黔东南苗区现存的“冲侗”、“还侗愿”等活动,符合上述“界定标准”,所以它们应属于侗活动。这一区域的民族语言上合情合理地在内涵上阐释了“侗”的含义,在外延上解

决了“侗”与非“侗”的界线问题,尤其是还存在着供奉单一女始祖为侗神的民俗事项,很直观地反映了“侗”的演化轨迹。所以,边墙外围原“生苗”区应是侗文化的核心区。

2、除了南方长城外围苗区而外,黔东南其它地区、渝东南、鄂西南、湘西等部分地区,也就是历史上的武陵五溪地,以“侗”为始祖神,并围绕侗公侗婆(统称侗神)来进行的民间祭祀活动,也属于侗活动。这一区域曾是侗的原生区域,但侗的原生文化信息已有所缺失。所以这一地区可划为侗文化次生区。

3、现留存于贵州、湖南、重庆、湖北等省市大部地区,以及四川、云南、广西、江西、安徽等省区的全境的一些祭祀活动,被祭祀之神在称谓上仍是“侗神”,但在漫长的历史文化演进过程中受其它文化形式极为深刻地影响,所祭之神已不再是始祖神,而是变成了帝王将相、英雄豪杰、传说人物等等。针对这样一种情况,笔者认为,由于主祭神仍是侗神,它们就仍属于侗的范围,只不过因为历史上多种因素的作用,使得这些侗祭活动从供奉祖先神改成祀奉帝王将相罢了。这一地区可划为侗文化的变异区。

4、在广大的西北、东北、华东、中原地区,一些祭祀活动虽被学术界称为“侗”,但由于它们根本不供奉侗神,其祭祀活动与侗无关,按照前面建立的评判标准,它们应该不属于侗的范畴。这一地区可划为侗文化的失落区。

结语:也许,选取一个仅千余平方公里的地方进行调查所得出的结论,不足以依此对侗学诸现象进行评说,更不能由此建立关于侗的内涵与外延的界定标准。但边墙(南方长城)外围地区确是一个民风古朴,文化深厚的地方,其“崇侗”之俗具有鲜明的民族性和独特的地域色彩,值得深入挖掘和研究。笔者依据调查材料提出的看法,也没有把别的文化现象从侗的范围排挤出去的意思。

(作者系贵州省铜仁市民宗委民族语言研究室)

论“端公”神秘之“能”与信奉者之“诚”

□ 高应智

摘要:“端公”神秘之“能”就是“端公”为人驱邪纳吉的一整套祭祀活动,那些让人费解的神秘仪式,至今还影响着部分人,这部分人不管是唯灵是信,还是半信半疑,他(她)们对“端公”的信仰和崇拜还是那么的“心诚”。

关键词:“端公”神秘之“能”信奉者之“诚”

在专家学者未定名侗堂戏之前,贵州德江农村老百姓一直叫“端公舡神”,按现在说法“端公”就是执法师,掌坛师,侗艺师,舡神就是为人消灾举行法事活动。当这块土地上百姓们除了日出而作,日落而归,年复一年地过着生活外,怕鬼而求助“端公”扫屋,怕病而求助“端公”驱邪,同时为小孩“过关”,怕干旱而求助“端公”祭天求雨等。还有一部分百姓因心里产生疑问而恐惧时,更要请“端公”来家里问神灵筹办祭祀活动。凡一切的疑问只要通过“端公”的法事后,问神者们心里就坦然了,一切恐慌都烟消云散了。

一

远古时期人类对大自然的认识有限,对于山、川、天、地所产生的种种现象无法解释并存在一些恐惧感,因而形成了一种文化信仰体系——本土宗教。这些古老的东西一直影响着还未从古代祭祀的形式中解脱出来。

诚然,“端公”们生怕改变原祭祀内容,是怕神灵的惩罚,只好保持原样,不敢增减或变换先祖传下的整套祭祀形式。因乌江中下游两岸在受巴、楚文化影响前,这里的文化非常落后,会巫术的人们就能够施展他们的神秘的技艺,以愚弄

没有文化的百姓。就因这样,没有文化的百姓遇到不顺心的事,求助于端公就形成了惯例,只要家宅不洁,老少生病,百姓们首先想到的就是求助于“端公”。只要“端公”把法事做了,卦子灵了,百姓的疑神疑鬼的心就随之消失了。

“端公”的“能”是什么呢?“端公”的“能”就是“端公”在信奉者家里展示的一切法事的过程和每个仪式的成功,就是“端公”的“能”。这个“能”的内容展示很多,如“端公”能捉鬼、赶鬼、能驱邪镇妖,能让有病之人康复,能让宅屋清洁,能让小孩“过关”后健康成长,更有上天能求子,亦能去阴曹地府送魂。“端公”们的“能”就是能看管得住鬼神,不让鬼神干扰百姓的生活。“端公”是百姓心中最崇拜的人,而怕鬼怕神的百姓又成为“端公”大展巫技的忠实对象。因此,这块神秘的土地上侗活动非常频繁,在侗活动受到干扰和禁毁的同时,又能够成为中外都有影响的“中国侗戏之乡”,这与“端公”的“能”和百姓的崇拜有很大的关系。

当某家要问神筹办法事活动时,“端公”这个神就是信奉者心中的神。按张维权先生《土家族梯玛研究》一文中说:“梯玛掌握了神权,梯玛在土家族地区是天人合一,神人合一的总代表”。这就说明了“端公”这个称谓是多么的神秘,这个

“总代表”称谓中又有很多让人们难以理解的含义。

“端公”之“能”到底包括哪些内容呢？以上所说的“神权”、“天人合一”、“神人合一”“总代表”只是整个表面现象的概括而已。真正的“端公”之“能”就是把侗活动当作自己的“职业”来维护，从而把一切巫术以及师传技艺都当作自己的职业“本领”。当“端公”们在百姓面前展示自己技艺时，那神秘的一整套仪式就是“端公”职业的有效表现。还有“端公”的两大行医功能也得到百姓的承认。一是有病之人通过问神和进行一整套仪式后，不需服药，病者得以治疗；二是“端公”会中医，用草药医治病者，同样让人信服。第一行医功能显然是古代巫术活动在文化落后的山村里，对百姓的一个骗局，实际上是不能医治病人的。第二行医功能不是骗人的。很多“端公”用草药医治病人是有师传的“单方”，一般不会骗人，两大功能有“虚”有“实”，但这两大功能同样成为“端公”活动中的“技能”，也成为“端公”主活动“舡神”的副职业。

“端公”之“能”就是能驱邪赶鬼，为人消灾纳吉、解除病魔、清洁宅屋、让老人长寿，让小孩健康成长等。还有一些表面现象如：脚踩红铧，赤手端红铧、下油锅、口含红铁和烧香、上刀梯等都属端公之“能”的内容，这些“能”的内容，至今能让百姓所接受。侗活动不但在乡村频繁，而且在县城请“端公”做法事的也很多。就德江县城来说，至少有10个侗戏班从乡村搬进了城里，他们自己租房子，在城里定居后，主要职业还是“舡神”。

笔者曾采访从稳坪镇搬到城里的侗艺师安飞，问：你搬到城里住，请你做事的人多吗？答：我忙不过来，请我们的人太多了。为了不让请我们的人失望，我们就把人安排好，采取既集中又分散的方法进行。问：你又要租房子，又要让孩子上学，你的经济情况如何？答：问题不大，只要爱做，完全维持得了。在采访中知道，侗艺师安飞不仅仅会侗活动的技艺，还兼学道教。为亡者看

地安葬，以及处理民间一些小灾小事技艺。

乾隆版《永顺县志》记载有这么一条信息：“土家族信鬼巫，病则无医……巫师击鼓铃卜竹卦以祀鬼。”在黔东北土家族地区的“端公”活动中，为小孩子“过关”，为病痛者举行法事，都把巫术之“能”全部展现在观者面前。实际有的病痛者早该送医院了，“端公”的巫术之“能”是起不到作用的。但信仰“端公”的人们，总要千方百计筹集资金搞一渔翁法事，相信“端公”能够把病治愈。有的小孩无病也要请“端公”办“过关”酒，有的小孩有病不送住院，在糊涂地崇拜之中，请来“端公”办“过关酒”耽误医治的事例常有出现。

在20世纪80年代初期，由于乌江两岸土家族地区交通不便，很多老年人基本没有到过县城。一个寨子里有文化的屈指可数，不识字的占90%以上，那些旧的文化和宗教迷信色彩总是笼罩着他（她）们的生活。新的文化，科学知识传不进去，一旦家庭不顺，宅屋闹鬼，“端公”就是他（她）们心中的神，问神请“端公”就是百姓的唯一选择。

在20世纪80年代挖掘侗文化时发现，黔东北的侗戏班多得惊人，沿河、印江、思南、德江等县都有侗活动，特别是德江的侗戏班就有上百坛之多，活动人员六百多人。可想侗活动在这块土地上的历史是多么的久远。要不是“文革”中遭禁和损失，德江的侗戏班更多，侗资料更丰富。

因此，乌江两岸的各民族受巫文化的影响很深，从而对“端公”的信奉的人就很多。由于古代巴人重信巫信神，加之土家人居住在大山中，与世隔绝，使之巫活动和“端公”活动在这块土地上自然不受任何外来文化的影响而形成了“端公”文化的特性。就因“端公”的“舡神”活动中“戏”的因素存在，这块土地上的侗活动受到了专家、学者的关注和重视，德江侗堂戏从此名扬中外了。

二

端公之“能”的内容到底有多少呢？笔者只能从侗活动仪式中来解答这个问题。

一说“端公”“上刀梯”上刀通常是12岁左右的小孩许下过关愿。未满12岁的小孩由端公背着上刀梯,已满12岁的小孩则由端公背着小孩穿过的衣服上刀梯,这象征小孩已闯过了阎王的十二道关煞,此后易无病易长成人。

这当中有“端公”神秘之“能”的两大神秘问题让信奉者相信,一是安装在木杆上的刀是锋利的,端公还要背上几十斤重的小孩上下;二是上刀仪式完后,小孩再在堂屋内大木桶(土家人煮饭的曾瓦子)中钻过并同时解开“结”(布带挽成的活套)后,小孩一切都闯过关了。当然,卜卦并同时进行,只要“三卦”落地灵应,小孩的过关就算成功了。按“端公”说,“小孩从此无病痛,读书中能中榜,工作能当官,富贵双全样样有”。

二说“端公”开红山仪式。“开红山”是“端公”用尖刀在自己头上刺破自己的额头取血献祭、隔绝鬼魅及占卜占凶的重大法事。一般是在主人遭受特大灾难需当即急救时才采用。可想,刀是真刀,钉是真钉,用刀在头上钉谁敢呢?“开红山”有两大神秘之“能”让信奉者相信,一是“端公”在头上取血,能为重病人冲急救难;二是按“端公”说刀不是钉在人的心上,而是钉在茅人替身头上的,让“替身”解决了这一重大仪式。

三说“端公”“刹铎”。“端公”赤手端着烧红的铁铎,在主人家屋内串来串去追鬼驱邪,口含桐油或酒喷于红铎上产生火焰,以此逐鬼驱疫。还有“端公”口含红铎、脚踏红铎等惊险动作,意在表现有超人的“神法”和技艺使鬼魅丧胆而远遁。“端公”之“能有三大神秘之处让信奉者相信。一是高温的铁铎为什么能在“端公”手上端、口内含、脚下踩;二是“端公”端起铁铎加之口喷油、酒时的火光,就能驱赶和逼着鬼魅离开家宅;三是“端公”每驱赶一间屋后,立即在门槛下钉上一纸挑符,以及“灵官符”,船(纸糊的送瘟船)头上钉“五赫符,还有“镇宅符”等;“端公”将各种符“上写上神联”神将到此,永保安康”,再盖上大印“佛法僧宝”,意味宅屋安静了,没有鬼神的干扰了,一切鬼魅都被“端公”治服了,一切瘟疫都被

“神火”驱走了。

四说“过关”。“过关”(亦称度关)是为儿女顺利成长步入成年而许的一种愿信,“过关”与上刀梯是同一个仪式的内容,要闯过阎王十二道关煞,过什么关要按被过关者的生庚年来定。下面这段话就是“端公”在过关仪式中说的:“今据奏为大中国贵州德江县所管地名X处,奉神设案焚香请师,冲雉度关信人X人。敬为孩男(或女孩),上年心灾不逐,疾痛缠身,无方报告,发心叩许X岁上,叩许五岳华殿前,冲雉度关良愿一堂,雉堂戏半堂(或全堂),弟子带领过关孩童X人,来到第一殿阎君秦广大王案下。走东走西,走南走北,失落三魂不能归身,七魄不能附体,有保举人得他三魂还他七魄。保举人答:”还他七魄”。

以何卦取保?保举人答:“胜阳二卦取保”卜胜阳二卦,内取一卦。若得阴卦,真保假保?保举人答:“胜阳“卦取保”卜胜阳二卦,内取一卦。若得阴卦,真保假得?保举人答:“真保”。卜上胜阳二卦,说明已准过。焚纸,鸣角后接唱:“第一门关我度过,魂魄悠悠附他身。开了关,过了门,发放孩童过关行……往后的多道关,都按仪式的要求而神秘地进行着。

“端公”的神秘之“能”让信仰者相信,只要通过十二道阎王关,孩子就顺利成长。按:“端公”的行话是“关煞消散,易长成人”。在“过关”仪式结束时,“端公”唱道:“三十六关从今灭,七十二煞永不逢,自从度关打煞后,寿如盘古万万春”。

五说“端公”抱坛礅。婚后多年不孕或几代单传的人家,为繁衍子孙就许愿安设“子孙坛”。事后凡添人口就要杀猪宰羊择日请“端公”祭祀,谓之庆坛。庆坛时“端公”要赤手抱舞用旺水烧红的石坛礅。石坛礅是高约七寸,直径约八寸的鼓状石礅。通过抱坛礅式,就能解决婚后不孕,保佑子孙发达。这就是“端公”神秘之“能”的高招,有上属情况的信奉者们,求助“端公”施行“神法”是诚心诚意的。

六说“端公”铺雉下网。两“端公”身穿法裙,两手捏裙角而舞。裙意味着网,目的就是要把鬼收

在网中,不让鬼乱害良民。这就是“端公”的“撒网收邪”的仪式。从唱词中可出“端公”网鬼的神秘之处。

一步诀来二步罡,弟郎撒网到中央。

中央有个土精鬼,中央有个土精神。

土精鬼来土精神,吃人六畜害良民。

不是师家要收你,你在凡间害良民。

男鬼收在男牢里,女鬼收在女牢存。

若有强邪不服收,一网收回在网中存。

纸、钱、香一起焚烧后,三卦落地灵应,鬼就被“端公”收了。

“端公”说:“三卦落地就是卦象,这卦象就代表神对人说话。”意思是阳阳胜卦都有了,鬼已经不在主人家屋里了。

七说“端公”的卜卦。“端公”的做法事的仪式很多,凡每个仪式在结束时都要卜卦,说白了卜卦就是“神”向人说话。主人筹集资金做法事,就是要“神”说话。“神”怎又能说话呢?“端公”的仪式收束就是卜卦,这卜卦就是“神”给主人的交待。三卦落灵应了,就说明“神”向主人说:“你家宅屋没有鬼神了,一切都平安了”。因此,主人不看“端公”跳,也不听“端公”唱,关心的就是卜卦。按土家人的话讲就是悬起的心落下去了。

为了这阴、阳、胜三卦的成功,“端公”有时也很不顺,三卦打了数次都不如意,遇到这种情况时,“端公”非常紧张,还要千声万声地呼喊师父帮忙,甚至还要跪下求助于师父把卦打圆满。在“端公”的诚心下,数次地卜卦总会成功的。想知道主人这时的心理和脸色吗?笔者经常目睹这种场面。可以说,主人的脸色非常紧张,心里非常担忧,生怕“神”没有好话说来。再看那观者们,个个眼睛看着地上的卦子,谁个都希望“端公”卜卦成功。那场面鸦雀无声,连众人出气的声音都没有了,只听“端公”说话和卦子落地的声音。当卦子落地灵应后,全堂屋的人哗然了,好像是在感谢“神”说话了,主人家万事大吉了。

这“卦象”你信吗?老百姓就信。这就是“端公”之“能”的神秘之处,让信奉者们对“端公”不

得不请,不得不诚。

八、说“端公”的符讳。符又叫符篆,就“端公”用以镇魔压邪,驱鬼治病,祈福禳灾的“武器”;是这将神力以“符号”的形式附着在规定的“文字”或图形中,并书写或刻印在纸、绢、木等物的一种法术。符篆的形状十分怪诞、神秘,符头常有“敕令”或“玉皇敕令”等字样,并绘有勾形符号,符尾则绘有图案。通常贴于家室中的门上,或被烧成灰化水吞服,或作为护身符带在身上。

讳,又叫字讳,是一种似符非符,似字非字的神秘符号,在侗堂戏法事中具有重要的作用。字讳一般由“云头”和“鬼脚”两部分组成,“鬼”字下部有的画着无数盘绕小圈,向左右两边分开;有的则用一个或几个圆圈将整个字讳圈住;有的画有一些交叉的线条称为“横八卦”或“鬼挑担”。讳与符的区别在于:符是书写刻印在纸、绢木等物上面的;而讳是在侗堂“划”出来的,凡在侗堂中,“端公”用香、手、司刀、卦子。令牌等比划时,都是在划讳。

符的神秘之处很多。保平安有健身符,得病者喝下退病符水有退病符,有隔摆子符、隔符,有妇女生产不顺的催产符,有去邪退痛的魁罡符,有保家宅平安的镇宅符,有止小儿夜哭的小儿夜哭符,有食鬼舌魔的祛病退灾的蓝蛇符等上百种符。

当信仰者们遇到惶恐不安的时候,就会请“端公”来安心,符讳就能有解决他(她)们心里的压力,让他(她)们开朗起来。

九说“端公”请出众多戏子(面具神)就能为主人镇邪驱鬼。仪式开洞中请出诸神来侗堂,目的就是为主人镇邪驱鬼。此时的掌坛师戴上面具,就是神人的代表了。面具中的“开山莽将”就是专门来侗堂为主人砍鬼的,那些形象逼真的面具真的能把鬼赶跑吗?还有人们崇敬的“关云长”也作为神进入侗堂,驱邪赶鬼,信奉者们还能不相信吗?

十说“端公”能在天上请来八万八千人和马,九万九千马和人,目的就是来侗堂当中为“端公”助威,赶走四方鬼魅,驱除干扰凡间百姓生活的

邪精邪鬼,这么多的兵马在哪里呢?按“端公”说:“玉皇大帝答应了,派兵马来雒堂为凡民解救。”“端公”们敬上酒、烧纸点香,兵马就来。“端公”说屋里屋外都是兵马、老百姓相信吗?既然卦子落地灵应了,老百姓实在是相信了。

十一说“端公”神秘之能的“手诀”又叫诀法,是端公在行法事时用十指的比划、造型来表达特定巫术含义的一种方法;具有驱邪、镇鬼、退病、解厄之法力。传说系李老君亲自秘授。雒坛“手诀”有72种之多。这些诀法的用途和法力不尽相同,均以手指的运动和造型来表示。

基本手法有勾、按、屈、伸、拧、扭、旋、翻八种,以此组成各种诀法。常用的手诀有:祖师诀、独角将军诀、灵官诀、三帝君王诀、四元枷拷诀、大尖刀诀、黄斑卧虎诀、铜锤诀、天桥诀、天车地车诀、尖刀利剪诀、五猖诀、二郎真君诀、破关诀、阴阳箭诀、行船过渡诀、白鹤飞仙诀、打鬼诀、龙须马诀、莲台诀等。这些诀都由十指变化形状而定型,各诀的手诀定型开关完全不一样。实际每个手法都有它的功能,就像“对症下药”一样,得什么病就吃什么药。

十二说“端公”神秘之“能”的“咒诰”。咒即咒语,系古老巫术之一,是将神力以“密码”形式附着在规定的语言中的一种古老法术。“端公”在法事中常用它来驱邪逐鬼,祛除不祥,保护自己,实现某种特定的愿望。咒语虽有具体的文字,但由于“端公”多不识字,故一般以口传心授的方式代代相传。“端公”念咒语的速度很快,嘟嘟囔囔,口中念念有词,旁人根本无法听清。这里面既有故弄玄虚的成份,也是为了不使天机泄漏之故。咒语的句子长短不一,内容荒诞不经,结尾通常要加上“吾奉太上老君急急如律令”之语,使它成为令条律例,急速执行,从而增强咒语的效力。汉代以后,咒语被吸收进了道教之中,有了很大发展。现在雒坛中使用的咒语,既有属于巫教的,也有属于道教的,已经很难将二者区别开来了。

诰即诰章,是一种训诫性质的文告,其功能、

形式与咒语大体相同,但威力更加强大(他的功能和威力只有“端公”知道;——笔者注)。

常用的有“藏身咒”、“雷山凝咒”、“收邪咒”、“观音咒”、“灵官咒”、“安土地咒”、“开关诰”、“法船诰”、“观师诰”、“化钱诰”、“解秽诰”、“雷霆诰”。

从上面咒诰中各举一例看其咒诰到达之目的是什么,从中就可知道咒诰的内在动能了。如“收邪咒”的含义是:“一收天上降来的风、二收地下降来的雨、三收红衣端公、四收黑衣道士、五收怀胎妇人、六收过路邪师、七收秃头和尚、八收艺术师人、九收用邪用法、十收男女孤魂。前收五十里,后收五十里;但凡一切妖魔冤鬼、害人冤魂,概收在八卦之中,概收在八卦之内。”……毛骨身肉化为尘飞,急急如律令。当长长的咒语念完后,一切妖魔邪鬼都将封在八卦之中,灰飞烟灭。

又如“解秽诰”的功能和法力:“天地自然,秽气分散。斩妖缚邪,杀鬼千万。中山咒,祛鬼延年。旦行五岳,八海知闻,魔王缺手,带犯人室。凶秽消散,道气长存。我诵灵章,元亨利真。”急急如律令,功能法力就在于凡民间风俗,凡家宅不洁,邪气缠身,便请“端公”念上“解秽诰”,可使邪气消散,家宅清吉平安。

关于“端公”“神秘”之“能”的内容很多,文中难以一一例举。“端公”的“能”在信仰者心里就是神圣不可怀疑的,崇拜“端公”的人们实实在在是诚心诚意的。

马培汶《重庆传说时代文学初探》一文中说:“中国古代的巫,以通神、降神、娱神为职,上达民意,下传神旨,预卜吉凶,“绝天地通”是沟通现实与彼岸的桥梁,是巫术的执行者,又是通晓歌舞的人。他们把天文、地理、医学、历史、文字、文学、绘画、雕塑、音乐、舞蹈都包括在自己的巫教的活动中,变成自己从事祭祀、占卜、祈祷、巫医等活动的手段,因而成为远古文化的传承者,成为远古时代的全能智者。”

如今的“端公”就是古代巫术活动的传承者,马培汶在文中对巫的执行者评价甚高,只要生活中存在的他们都会。就因为这样,信仰者们才不

可怀疑地崇拜和信仰他们。

“端公”在民间举行的法事活动,基本没有任何新的内容被渗入,他们的法事活动内容和仪式程序都按先祖传之而进行。这无疑是远古巫文化在今天的传承罢了。

在历史的长河中,雉活动的总领人“端公”能有众多的信仰者,这与他们法事活动的神秘之“能”有密切的关系。在今天人们看来,哪怕“端公”的一些内容是愚弄百姓的,为什么百姓还是信仰他们呢?因为文化的历史久远,而在文化落后的地区,巫活动还在影响着百姓的生活,他(她)们信仰和接受“端公”之“能”,很难从那迷信中解脱出来。因为科学知识他(她)们了解太少,也许他(她)们根本就听不见你谈的科学知识。你说无鬼,他(她)们总是怀疑有鬼。一到晚上风吹窗子,门响时,就认为是阴风在吹响窗子,认为门响就是鬼进了屋。他(她)们有了怀疑,心病就开始了,唯一能想到的就是请“端公”问神,然后筹办法事活动而安心。“端公”在信仰者们心里就是“救世主”。

笔者在采风中就针对百姓为什么诚心信仰和相信“端公”这一主题进行问答式采访对象稳坪镇铁坑村张XX(男):问:你信仰和相信“端公”舡神吗?答:相信;问:你请过“端公”舡神吗?答:请过;问:你为哪样事请“端公”舡神呢?答:是崽崽不乖;问:“舡神”后崽崽好了吗?答:“端公”让崽崽“过关”了。”问:“过关了小孩好了吗?”答:过渡太急没有“过关”前不爱吃饭,没精神,过关后,就活蹦乱跳了,饭也吃得多了,精神也好了。问:吃药了吗?答:没有吃药,就是贴一些符在门上,再用“端公”划一些讳在纸钱上烧后用水服了。问:“端公”治病灵吗?答:灵得很。

采访对象长堡杨xx(男):时间1985年4月19日。问:你为哪样请端公先生来做法事?答:是崽崽他妈身体不好,总是疑神疑鬼的,只好请“端公”来扫屋,辟辟邪气。问:你相信有鬼吗?答:谁晓得呢,反正“端公”会赶鬼。“端公”不怕烫,端起烧红的铧口在屋里追鬼,鬼捉住后还要拿到外

面去烧掉。问:你父辈相信“端公”吗?答:一代代传下来的,都说有事找“端公”就行了。问:你经济不宽裕为什么要请“端公”做法事,答:问神后“端公”说要做法事,做了法事后样样都会好起来,人气就旺了。

采访对象堰塘乡路青:龚XX(男);1985年5月15日。问:你相信“端公”吗?答:相信相信,我家请过“端公舡神”;问:为什么要请“端公”做法事,答:因为“端公”能驱邪赶鬼,“舡神”后,屋里就“亮堂”得多,敲锣打鼓、舞刀唱戏,把屋里的阴气全部驱出去了。问:你会得罪“端公”吗?答:不会不会,一个寨上有“端公”,这个寨上的文气都要旺点。因为“端公”是驱赶鬼的神人,不能得罪,我们非常尊敬“端公”。问:你门上贴的黄纸符是哪种?答:这是“端公”扫屋后,贴上的,意味着邪鬼已经被赶跑了,邪鬼再不会进屋干扰了。

笔者曾看过“过关”仪式多次,当雉坛中仪式做完后,“端公”背着“过关”的小孩上完刀梯后,紧接着就是钻甑子,(甑子顺堂屋倒放在两个凳子上,进大门一面用黄纸面上一鬼面封住甑口,小孩过这道关时,头撞破黄纸人身随即穿过),整个法事活动就结束了。门上,香火贴上符,意味着一切邪鬼都被逐门外,屋里清洁了,小孩往后一切都平安无事了。

爱尔兰都柏林大学中国研究院博士李岚在德江做田野作业时,发现很多村民都是在一场灾难降临时,才认真想到神。至于说虔诚地信仰雉,而不是把雉仅仅作为一种传统去对待,往往要在他们亲身体验过问神和雉法事的灵验之后,才真正信仰“端公”的神秘之“能”。

李岚记录了一位村民讲的经历:“我女儿黎学英今年20岁,以前遭病多年不好,住过两次医院。她的症状是心跳、脑壳疼、周身痛。医院诊断不出是什么病,总共花费3000多元。于是我就去问卦。问的杜胜考(一位当地雉法师,笔者注)。杜胜考说,从姑娘的病症看,需冲雉过关才能好。当时黎学英病已经很重,我们认为她年终要死,就悄悄准备了棺材。把做好的棺材抬到长

辛村亲戚家,怕黎家英知道。问卦许愿后,黎学英的病情逐渐好转。她原先一直在床上躺着,当中有三个月。待“缸神”先生入堂做法事,黎学英已经可以起床玩耍了。

我相信“缸神”是真的。以前我家属信神,我没信过。现在,黎学英仍然体弱,易发感冒。但发感冒时,心不跳不乱,只是头痛、身体痛。”

以上情况的出现,并非是人们有从头到尾都认为“端公”是他(她)们最崇拜的人,而是要通过得出结论后,才认真对待信仰“端公”的态度。这个态度是要在对象发生变化后,才在心灵深处产生的。因为结果告诉人们,医院医不好,“端公”给治好了。从而,“端公”之“能”发挥了功效,“端公”的形象就随之变得伟大,让信奉者们相信,让信奉者们心服口服。

从采访的谈话中看出,信奉者们对“端公”的崇拜是根深蒂固的,“端公”就是这块土地上的守护神。百姓则依靠于守护神生活,实质就是“端公”用他那神秘的侗活动去取得百姓的信任。而生活在与世隔绝的大山里的百姓来说,有难时求助于“端公”这个神秘的形象,不是出于无奈,而是诚心诚意的信奉和崇拜“端公”。

但在20世纪80年代前,这种“唯灵是信”是没有的。“唯灵是信”和“半信半疑”的情况也是20世纪80年代后才出现的。但不管是“唯灵是信”还是“半信半疑”,“端公”的神秘之“能”的活动还在继续发展着。这与年青人学与不学是两回事,除非侗活动完全消亡,信奉者们才会终止对“端公”的信奉。

就当今来说,国家重视对民族民间文化的保护,是为了进一步弘扬和研究民族民间文化的需要,不是把一些迷信的东西进行宣传。就侗文化来说,国家重视和保护侗堂戏是为了研究侗堂戏的文化内涵和古老戏剧的历史,不是在大力宣传侗活动的“缸神”。因为“缸神”基本上是在迷信,这与保护侗文化活动中的艺术部分是不能混为一谈的。笔者曾听一些不懂得保护侗文化的深远意义和现实意义的人说:“要让学生学会唱侗

歌”。这样的说法就大错而特错了,因为“侗歌”不是山歌,这是绝对不能进入校园的。这与我们打造侗文化为经济发展和旅游业服务是不相吻合的。

三

《中国古代音乐简史》中说:“通过奴隶劳动,培养出具有较高文化水平的巫和史。巫担任沟通人与鬼神之间的关系,史偏重人事。巫能歌舞,又能治病。巫字在甲骨文里写成楷书为“巫”。照《说文》的解释,巫是‘女能事无形,以舞降神者也,象人两袖舞’。巫与舞是同音字又是同义字,可见舞是巫的看家本领。舞者为巫,动则为舞。巫之所以重要,是由于他服务于神权的统治。古人是迷信的,统治阶级相信有天监察一切,而天又是站在统治阶级一边的。统治阶段称为天子,通过巫、天的威力给具体化了,成为巩固他的统治的有力助手,在精神上对奴隶起一种威吓欺骗的作用,以利于奴隶主的统治。”

从以上可得出一个道理,那就是“端公”和“信奉者”走得如此近,其中有两个原因:一是古代的巫担任沟通人与鬼神之间的关系。如今的“端公”同样是担任人与鬼神之间的沟通人物;二是古人相信有鬼神,而统治阶段的统治者又相信天监察一切。信奉和相信“端公”的人们,同样认为“端公”能请动天上玉皇大帝,更能在地府请出神通广大之神。

诚然,“端公”神秘之“能”,能让信奉者诚心诚意地接受,都是远古巫文化的影响。或者是巫文化本身就是“端公”文化的前身,只是那时叫“巫师”,现在叫“端公”罢了。关于“端公”与“信奉者”的关系问题,有一个让人费解的问题总是在笔者脑子里缠扰。常言说:“端公缸神只缸生,不缸死。”也许是“信奉者”真是诚心地相信“端公”。听说X人的父亲生了病,卧床不起。当小的就去请“端公”来“缸神”。当法事做到中途时,病者也落了气而逝世了。但“端公”预先就洞察了

一切,就在病者落气的时间里,“端公”就安排徒弟收拾行李,不辞而别的走了。为了说明死者与“端公”无关,一路吹着牛角而回家了。而吹牛角是为了告诉天上玉皇,意味法事做了,弟子尽到了责任,万望玉皇大帝不要责怪。

当问其“端公”为什么要走,解释是:“端公是为活人做法事的,从不为死人做法事。”主人为什么又不怪罪“端公”不辞而别呢?主人说:“端公也尽力了。”

在“过关”解病痛的法事中,实在说,大小痛是无法医治的。特别是一些重病人,就因请“端公”做法事而拖延医治而死亡的有之。让人难以理解的是信奉者们不会有半点的心去责怪“端公”。

在医疗技术先进的今天,信奉“端公”的人们遇到病痛时,同样还有先请:“端公”后送医院的情况。试问:“端公”神秘之“能”真有那么神吗?信奉者们的心真有那么“诚”吗?

四

“端公”神秘之“能”,就是“端公”法事内容的全部仪式。“端公”严格遵循师祖的传导,“按坛做事,有礼行法,唱能动神,跳能步罡。”不论大小法事,不论人多人少,严格地按师传要求进行。“端公”在进行“能”的展示时,除非天气或意外事故的发生,一般都能给主人家一个圆满的交待。

“端公”要使主人满意,其中有两大心理压力。一是“端公”已经成为职业或半职业侗法师,是在师父面前请过“职”的,必须认认真真按礼行坛,在做法事时不能有半点应付之心,更不能乱法乱罡。按德江著名侗艺师张毓福先生说:“如果说乱做、乱罡、乱跳、乱舞,师父在上是知道的。如果徒弟不按礼行坛,就会出现卜卦不灵”,让你当众丢脸。”二是“端公”要有人请,做法事活动越多,名声就好,经济来源就广。为了“求生”,“端公”们一般不会乱来。

“端公”神秘之“能”是一盏明亮的灯,他(她)们能为问神人和信奉者解除心里的病痛。让信

奉者们疑乱的心恢复到平静。信奉者不管家境贫寒,一旦有事就千方百计筹集资金请“端公”,只要“端公”把法事做了,心里的疑团就散了,心里就亮堂了。

几千年来,百姓总是避不开有鬼神的缠扰。哪怕是无鬼神的教育天天在进行,也难控制百姓心里(至少一部人——笔者注)“唯灵是信”和“半信半疑”的局面。

德江侗堂戏已成为国家非物质文化遗产保护对象,同时把侗堂戏作为打造旅游和为经济服务的主要品牌。这当中就有一个重要的问题值得思考。那就是国家重视的是侗活中的精华部分,糟粕的东西国家是不提倡的。国家不是提倡“端公”去给百姓屋里抓鬼赶鬼,国家重视的是侗活动中的文化现象,为什么专家说是:“戏剧活化石”呢?就因为德江侗堂戏的戏是戴面具的戏,这对研究我国历史文化和戏剧非常重要。德江侗堂戏蜚声中外,就因戴面具唱戏和古老的侗舞吸引着中外专家学者。

虽然,这一保护工作的开展,“端公”之“能”的发挥就更有市场了。信奉者们就更是相信和崇拜“端公”了,作为有关部门在引导和宣传国家政策时,把好政策“关”非常重要,国家要的是保护传承古老优秀文化,而不是保护那些迷信或利用迷信去骗取百姓钱财的活动。

在改革开放的今天,“端公”神秘之“能”应重在侗堂戏、侗舞的展示,为宣传德江古老戏剧作贡献。信奉者们的“诚”同样要区别精华与糟粕和艺术与迷信,诚在赞美这块土地上的古老文化,而不因侗活动受到保护而诚在迷信之中。如果“端公”和“信奉者”都把国家“保护”政策意义吃透,“端公”“神秘之‘能’”就更有市场发挥了;“信奉者”的“诚”就能在无形之中为保护传承发展侗堂戏做贡献。

(作者系贵州省德江县文联)

辰州符·雉文化的灵魂

——探索辰州符的奥秘

□ 钟玉如

摘 要:民俗艺术是民俗文化的载体,它依附于各种民俗活动中,影响人们的精神世界和审美观念,并构成民族特征和气质。雉是一种原始宗教文化,万余年来,深受人们信仰,植根于每个人的血液里和骨髓中。民俗艺术和民俗文化就是在雉文化这块污土生长出来的两朵鲜艳奇葩。

关键词:民俗艺术、民俗文化、祛煞、纳徵、风水宝地、腊八节、团年、慎始、求吉、风调雨顺、五谷丰登、接老客。

辰州符,简称灵符、神符、桃符,俗称字号。符是利用文字来进行巫法活动的巫术;而咒则是利用繇词来进行巫术活动的巫法。符与咒,似乎是一对孪生兄弟,相辅相成。凡是用咒的地方,不可不用符。但使用符的时候,不一定都使用咒。在符咒使用的顺序上,或先符后咒,或先咒后符,在通常情况下均为符咒同出。符与咒虽然用途各别,但密不可分。

何谓辰州符?这是很多学者不曾正面回答过的问题。1985年,台湾三民书局出版的《大辞典》称:“古人以祝咒替人治病,辰州人最擅长此术,故称辰州符。”该辞典在《祝由科》辞目中又说:“古代医术的一种,以符咒治病,而不用医药,今也称民俗医。”1980年12月,中华书局出版的《辞海》载:“以符咒为人治病,湖南辰州府人多传此术,故有此名。”这两种说法,似乎都未曾说到“根儿”上,辰州符究竟是怎样形成的呢?谜底还是没有浮露出来。

一、辰州符是怎样形成的

笔者二十世纪七十年代,在家乡一个亲戚家

中,曾向大合坪乡余家雷坛著名法师余光培老先生,请教符咒的起源问题。余老先生那时已经六十七岁了,是个通古博今的饱学之人,在巫教中名望极高,他精通各种法事仪轨,能唱、能写、能画(雉画),特别是他的舞姿与唱腔,无人能比。余法师身体欠佳,但精神矍铄。他对我说:“符咒起源之事,少有人说及,我有一本《符咒精要》的书,说得很清楚。”他从一个青布袋子中摸出一本厚皮纸抄写的并且已经发黄了的书来。我接过来一看,还是康熙十六年的抄本。因保存得好,基本完整不缺。余法师打开书本,指着几行文字对我说:“上古时,五溪八蛮峒,出了三位神仙,她们都姓胡,是三姐妹。大姐名叫胡琼,手执金交箭;二姐名叫胡英,手执分光镜;三姐名叫胡秀,手执真宝灯。这三人都是五溪著名的三大巫师。”

那个时候正是母系社会晚期,女人在社会上的地位很高。胡氏三姐妹聪明过人,办事能力很强,在群众中威望很高。“胡琼取虫鸟之迹併而成符,胡英取禽兽之声,演绎成咒。胡秀偶见水牛出水喷气之状,萌发灵思,便集符咒于器中而成

‘圣水’。成为雷坛的三大重要文化元素。符咒之术,至此昌明;役鬼通神,灵效特著,辰州人尽法效之,广为传播,为人治病,驱鬼逐邪,无不显应,胡氏三姐妹则成为辰州符咒的创始人。”

朱砂有镇邪作用。人见是朱砂,鬼见是火轮,且异常恐惧。辰砂产自辰州,是朱砂中的珍品,用于祭祀活动,功效更为显著。故4000多年前的周王朝,责令荆楚年年进贡辰砂,作为宫廷雉事活动时,在桃木板上或黄表纸上,书写符篆,敕奏神灵,召唤天兵天将,驱鬼逐邪的重要手段。胡氏三姐妹的“三大发明”,随着“辰砂”一道进入宫廷,周王朝如获至宝,在全国雷坛大力推广开去,并追封胡氏三姐妹均为“真人”,以表彰她们为雉文化的发展作出的巨大贡献。

余光培法师所说的“五溪”和“八蛮峒”又在何方?经查《水经注》载:“五溪,即雄溪、楠溪、酉溪、舞溪、辰溪。”《后汉书集注》载:“马援征五溪,即此。”原来五溪就是沅江的五大支流。

“八蛮峒”又何解呢?据《土家族族源及历史》一书介绍:清朝时,在保靖县拔茅乡(首八峒遗址)土家族修复了一座“八部大王庙”,此庙虽然拆毁过,但尚存一块庙门上的石匾和一块残缺的石碑。石匾上刻有“八部大王”四个大字,石碑下半截刻有“首八峒历汉、晋、六朝、唐、五代、宋、元、明、马楚南上游……故讳为八部者,盖以咸镇八峒,一峒为一个部落。”历代朝廷的统治者,把五溪人视为“蛮徭”,进行歧视。面对朝廷不公正政策的抵制,朝廷则进行无情镇压,故将这八个部落称之为“八蛮”,其所居之地称为“八蛮峒。”沅陵县的乌宿是八蛮峒的下端,也就是出口处,历史上称为“八蛮峒口。”由此可见,八蛮峒就是沅陵县乌宿乡境内的酉水以上两岸地域,包括永顺县、古丈县、龙山县、花垣、保靖等县部分区域。所以,林河在《中国巫雉史》中指出:“……中国巫教‘辰州符’的发源地—湖南辰州府(今沅陵),自古就是一个苗蛮夹杂、‘巫文化’盛行的‘神秘王国’。”

八蛮峒口对面有座山,名叫二酉山,山半有一石洞名曰“二酉洞”,据说是胡氏三姐妹原居地,后为藏符洞,至今洞壁上还依稀可见一些符篆印迹。与湖南省黔阳县高庙遗址出土的距今7400年前陶瓷中的巫雉之符基本相似。

辰州符也和其他事物一样,由简到繁,从少到多,由一地传至数地,乃至再度广泛传播至全国各地雷坛。最初的辰州符,形式简陋粗糙,象征意义也简洁明了。经过一段时间的发展,辰州符的图形诡秘莫测,似物非物,似人非人,似字非字,似画非画,艰涩难认,象征意义更加繁复,非字非画的图案,越来越神秘化了。巫雉之符具象性强,道家之符抽象性强;巫雉之符以人和动、植物构成符的轮廓,它是表象的图形,是具象性符号,不识字者看了图形就能领会其意。道家符篆用文字与线条连接成一定图案。识文断字者看了且经过分析,方能明白大概,属于概念性符号。

在巫师看来,符是沟通人与神的秘密法宝,所以不可随便乱画。常言道“画符不知窍,反惹鬼神笑;画符若知窍,惊得鬼神叫。”可见辰州符的功能是何等威棱。古代辰州符的传播,不象当今的文字改革,国务院颁布一道命令,全国遵照执行,每个文字的笔划,均不得增减,形象一致。而远古社会,全靠自然传播,各个雷坛的祖师对辰州符的理解与使用,不尽相同,且因地域上的差异、民族各别、习俗差异、文化发展的先后等诸多原因,经过长期发展,形成了各自的门派与风格,这叫“一个师公一道符。”意思是说,每个巫师对符都有自己的画法。实际上,巫师们也都只认识自己的这个门派的符咒,他们对别的门派的符咒,绝对不会指责,但是深信只有自己的画的辰州符,才是效力最好的。这个中就理,与全国雷坛都遵奉雉神一样,但因地域或民族以及历史等各种原因,各有其自己的崇拜的祖师。显露出各地的创新性与灵活性。

东汉顺帝时(142年左右)江苏沛县人张陵,入蜀在鹤鸣山修道,拜当地氐羌人巫师——“许”为

师,学习画符,念咒、驱鬼逐邪,为人治病以及斋醮仪轨和“禹步”等法术。再以老子的道学原理加以包装,并写成道家经文24篇,于是名声大震,成为道教的创始人,尊老子为道教主神,自封张天师。张陵发展了辰州符,他的历代继承人,都重视符咒的研究与发展。《随书·经籍志》载,道教“著有符箓17部103卷”,可谓齐全浩繁矣。

辰州符流传极广,不仅沅陵人称辰州符,湘西人称辰州符,湖南人称辰州符,全国各雷坛也称辰州符,日本、朝鲜、韩国亦称辰州符。就是东南亚以及海外更大范围的众多符咒书籍,均以“辰州符”命名,广为传播,可见辰州符的影响是何等深远。

二、辰州符的种类与功能

辰州符属原始自然宗教——雒文化中的一种重要文化元素。人们对它的信仰属正常的民间信仰,与信仰人为宗教一样,应当受到尊重。例如佛教的“卐”字符,其宗旨是,要佛教徒们平日佩带万字符徽,保育死后不会落入地狱,而佛祖会将他渡入西天极乐世界的,如今的佛教徒大多是符箓的崇拜者,有的大师级的僧人,还是符箓专著的作者;基督教与天主教的“十”字符徽,要求教徒们经常佩戴,意在让教徒们死后得上天堂,天主会替他们承担罪孽;道教更是符箓的热心信奉者。所以说民间的信仰均应受到尊重,这是历史性的信仰文化,不能动辄以“封建迷信”等不适之词斥之。

辰州符的种类很多,符的总量约为500余道,从使用功能来分,大体可以分为镇压类、祈禳类、请召类、医治类共四大类。

对于辰州符,因各自的出发点不一样,所以反映也各不一样。有人说“灵验异常”;有人说:“作用不大”。其实未得秘传。若求辰州符灵验,必有两个基本条件:其一,务必笃信世间有神的存在;天上有玉皇大帝及其诸神;西方有如来佛及众多菩萨;地狱有阎王及判官等神,世上还有游神等等,数以千万计,形成一个庞大的神仙体

系。他们人人都法力无边,个个威严无比,都有专用的符咒,都是坐镇符胆的真神,是雷坛的靠山,是灵符神威的源泉。书符者有必要熟悉他们,以便求助于他们。其二,必须笃信世界有鬼的存在,鬼的种类很多,遍地皆是,亦有善恶之分,那些凶神恶煞,妖魔鬼怪,是人间麻烦的制造者,也自成一个体系,是符咒的征服对象,藉神威以压鬼势,心诚自然灵。有了上述两个基本条件,再谈符咒的灵验与否,才是有的放矢,是矛盾对立的统一,如果没有这两个条件存在,那谈起符咒来,岂不是太荒诞了吗?这叫“信则有,不信则无。”

其神灵之道,若能推求始末,详加研究,则其效固可上穷碧落,下极黄泉,神明变化,灵异且不可测也。神仙世界的管理分工,亦是条理井然,各司其职的。就值班而言,每年有一个星宿当年值(值年班),这个星宿便有他个人专用的符咒,假若要求他解决问题,必请他出面,画他的符,念他的咒语;每月有一位神祇当月值,也有这类神祇的个人专用符咒;每日有一位仙人当日值,亦有他个人专用符咒,均不可错用。例如门神的符号直接就是钟馗的具象性代号,后来是尉迟敬德、秦叔宝的代号。“渐耳”两字和“雨渐耳”三字的上下叠合,就是东山圣公和南山圣母两位雒公雒娘神的代号。还有管风、管雨、管雷电、管医、管寿、管财、管生命等专业神,也都有他们各自专用的符咒。

符的种类较多,分类的方法亦多,曾经做过巫师,后为沅陵巫雒文化的研究者瞿湘周先生(1928-2002),曾见过150多道符箓,计两本,经他分析归类,其中有63道用人和人头为符;有58道是以凶禽猛兽成符的;有17道是以凶禽猛兽和人头组合成符的;有几道是用汉字和汉字的重复组成的;还有几道符是由抽象性的线条组织成符的。笔者收集全国各地符箓专著12种,只因研究水平有限,未能提出新论,只就符箓的使用方法大体分为:粘贴类、焚化类、吞服类、书空类、佩带

类、埋土类等共为六类。若因应用而论,又可分为:①“解”即解除不详,以焚化之符为多;②“禳”即禳祈灾异,亦以焚化之符为多;③“镇”即镇压邪异,以粘贴佩带之符为多;④“祝”即祝由治病。若按病情而论,又可分为十三科。此外,还有“书空”、“吞服”、“行功”、“请仙”、“扶乩”、“圆光”等种类。

辰州符的功能,主要是沟通神灵,代神传令。“符乃令也,即奉佛祖、菩萨、神仙之法令,以驱邪、伏魔、护佑、赐福于持符之人。”巫师画符,即为发令、调兵遣将、共赴雷坛。请神造符,神即变成符,符即为神之符号,符就是神符了。这里的符就如人之名,是神的代号,所以威力无比,变化无穷。造符时必须念咒语,咒语是巫师同神灵说话,是沟通神灵的重要手段。咒语主要是使符一变十,十变百,变化成千万道符。符在雷坛活动中,就是神灵的象征,就是巫雠命令的凭证。

符咒具有役鬼遣神的功用,为中国古代哲学的一种,古人常说:“达摩脱履西归,远公咒鉢生莲,辩才咒水疗疾,吴猛一符能止狂风,萨守坚念咒使枣变成钱”等等。均为符咒灵效特著的例症。辰州人自古至今,善用符咒,不仅大人会用,小孩亦会使用;男人会用,女人也会使用。倘若走路不慎,脚趾踢破了,流血不止,小孩子们,便对着伤口一边念咒:“金木水火土,撒上一撮土。”一边反手抓一撮干净泥土敷上,就没事了。假若路上被狗咬伤了,便口念咒语:“日出东方,照到东君家堂,东家有只恶狗,不知黑白麻黄,太君赐我一根索,先绋颈上后绋脚,吾奉太上老君,急急如律令。”同时将右手的食指和中指伸直,在伤口上画个“虎”字,在虎字周围绕三圈。有的人被狗咬之后,便蹲下,将左手五指张开,复盖地上,右手的食指与拇指,伸进左手“虎口”内取土一撮,敷在伤口上,并画“井”字,围绕井字绕三圈等,这些都是极为普通的符咒常识,妇孺皆知。若遇水火烫伤,鼻子流血不止,头痛或呕吐不止等,假若自己不会这几项治病符咒,便会有人主动帮你用

符咒医疗。在日常生产上如作稻谷秧田、下旱粮种子、开秧门或者牛羊怪异、鸡犬乱飞乱叫,磨豆腐等生产场面,都会使用符咒,确保五谷丰登,禽畜顺利发展。

笔者的老伴,是一位未曾跨过学堂门的农村妇女,名叫周端梅,今年73岁。她从小受婆婆肉口传教,在山上或田间劳作时,若有人被刀斧所伤,流血不止,她到场后,口念咒语,用手指对着伤口画一道符,喷一口法水,将伤口一抹,就不再流血,立即止痛,平安没事了。

国学家钱穆,江苏无锡人(1895-1990),在《略论中国心理学(二)》中写道:“余少时在乡间,曾见一画辰州符者,肩挑一担。来一农,病腿肿,求治。彼在檐下壁上画一形,持刀割划,鲜血从壁上淋漓直流。后乃知此血从肿腿者身上来,污血流尽,腿肿亦消,所病霍然而愈。腿上血如何可从壁上流出?此诚一奇,然实有其事,则必有其理。惟其理为人所不知,却不得谓之是邪术。又幼时闻先父言,在苏州城里,一人被毒蛇咬,倒毙路上。来一画辰州符者,环尸划一圈,遍插剪刀数十枝,刀锋向地,开口而插。彼念符咒后,蛇从各处来,皆从剪刀缝下钻入,以其口按之毙者伤口,大小不符,乃退,从原刀缝下离场而去。如是来者十许蛇,后一蛇,始系咬死此人者。以口接死者伤口,吸其血中毒既尽,仍从其原刀缝下离去,刀缝忽合,蛇身两断,即死。而路毙者已渐苏,能坐起立矣。此实神乎其技矣。”

钱穆先生继续写道:“辰州符能令离乡死尸步行回家,始再倒毙。此事流布极广,几乎国人皆知。据闻对日抗战时,有两美国人,在湘西亲睹其事,曾邀两术者同赴美国实验,俾科学家探讨,许以巨金为酬。两术者拒之,谓:拜师受术时,曾立誓不为牟利。如获巨金,恐所受术即不灵。”

辰州人日常生活中用符的地方很多,户主家门上贴符,可保平安;起新房贴符,不让邪神鬼怪侵扰;猪牛鸡舍贴符,保禽畜兴旺;生产工地贴

符,确保安全生产;出行人身上带符,可保百事顺利,人身安全;狩猎场地上画符念咒,可使猎物丰收,如此等等。辰州人无处不用符,无日不画符,无人不会用符。符咒是辰州人的法宝。一符在身,就能使人心情舒畅,行旅安全,作事大胆,信心倍增,神助事成。

三、辰州符的结构、书写与使用方法

辰州符的结构分为“符头”、“符身”、“符胆”、“符脚”四个部分。下面分别叙述。

“符头”。自古以来,符箓派别繁多,各拜其自己的祖师,祖师代代肉口传教,各个祖师亦有新的发展,自成体系。各派的符箓式样,大同小异,符头的暗号也各有不同,但最主要的符头如“三清式”、“敕令式”、“雷令式”、“尚字头式”等是相同的。



“三清”即指“上清”为通天教主;“玉清”为元始天尊;“太清”即太上老君。“三清式”符头是“”,这三笔读成“三点”,千万不能读成三勾,最后一笔向右上方飘去,形成鸟尾状,三点与下面的

符身不能相接,要有一定的距离。当你书写三笔时要口诵咒语:“一笔天上动”便书写第一点;“二笔祖师剑”,又书画第二点,“三笔凶神恶煞走去千里外”,便书写第三笔。这叫咒符同出,以咒踏符头。

书写镇压凶神恶煞的符箓时,必用“三清式”符头;一般调兵遣将用符,多书“敕令式”符头,咒语:“天圆地方,律令九章,吾今下笔,万鬼伏藏。”除“三清式”外,其余符头书写时,均可念此咒语。医治疾病,多书“尚”字符头。其他符头还有:雷令式、白天式、黄天式、火天式、青天式、白雷式、黄雷式、青雷式、金星式、土星式、火星式、木星式、丁字头式、王字头式、雨字头式、山字头式等等。

“符胆”。所谓“入符胆”就是请您的祖师(即神明)镇坐在这一张符令之内,把守此符之门户。一般常见的符胆有“罡”字,有“井”字(表示陷落万丈深坑之意);有“马”字,也有“化”字为符胆的,不胜枚举。如书写“罡”字时,咒念“开天门,杀鬼路,开地府,杀鬼卒”。念一句咒语,写一笔符胆,构成一个完整的“罡”字。又如“来”字符胆书写时,咒念“一骑天地明,一横鬼延绕,二点日月明。”咒语念完,“来”字符写好。符胆是一道符令的神灵之所附,有了符胆,这道符令才会通玄变化,神出鬼没;遣猛将,驱妖邪,惊天动,无往不胜,无攻不克。

“符身”,就是符箓的外形,式样较多,有“长灯式”,有“左右式”、有“弓头式”、有“两头式”、有“玄天式”、有“黑雷式”、有“水星式”、有“十头式”、有“人头式”、有“双勾工”、有“对宿式”、有“长云式”、有“日字头式”等等。

“符脚”是用以结束符胆的,也就是决斗之用,所以占有极其重要的地位。一般符脚有“决斗式”、“七杀式”、“米字符脚”等,书画符脚时,咒念“开天门,闭地虎,留人门,破鬼胆,切鬼路,金木水火土。”画一笔念一句咒语,符脚画好,咒语念完。“阴症押岁符脚”即“雷”字周围绕三圈。咒

念：“天圆地方，日月红光，何神敢见，何神敢当，灵符在内，诸煞灭亡，人病消除，保命安康，乾亨利贞，九天玄女，太上老君，神兵火急如律令。”符脚式样很多，还有金鬼脚、火鬼脚、木鬼脚、土鬼脚、双头鬼脚、双鬼脚、交脚鬼式、行鬼脚、偏鬼脚、水鬼脚、开脚鬼式、开耳鬼脚等等。符内入神式、多神人，王、将、星、雷、日、月、丁、甲、斗等字，在鬼字之上，或煞字之上，而用以制煞斩鬼，消灾解厄，镇宅平安，除病祛灾。此外，还有“八卦图”、“大金刚”等字用入符内，以作为辟邪斩鬼之用。还有各路神仙专用敕令百余道，符身要字90余个，通用符脚简字40余个，符内要图60余个。这些犹如机器零件，随时可以安装到各类符中去。

书写辰州符，是件严肃认真的事。在巫师看来，符是沟通人与神的秘密法宝，所以必须诚心诚意。“要屏绝思虑，使脑空明，心腔纯洁，将浩然之气，充沛其中。使威严之相，流露于外，神整力足，号令斯行。若能如是，则所书之符，必克如响斯应。”这就是书符之前的思想意境，要求没有半点遐想。然后，要摆好神案，点燃清香三支，案呈“三牲”，果酒香茶，焚香化纸祷告神灵，禀请雒公雒娘，八蛮峒中胡氏三真人、太上老君、北斗星君诸神下坛。诚禀这次书写灵符的本意，是为何人，因何事须用书此辰州符，恭请众神相助，大显威灵。

请神之先必须备足书符各种用品：朱砂，最好以辰砂为佳，朱砂具有镇邪作用，鬼见朱砂是火轮，具有神火功能作用；毛笔，以狼毫笔为宜，羊毛笔次之，钢笔、铅笔、圆珠笔禁用；墨，用松烟墨，必是新磨墨汁，不用墨盒的或瓶装墨汁；纸，宜用黄色纸，黄色是最明亮的颜色，象征着神圣、权力和希望。以黄表纸、朱砂笺为上乘纸；砚台，以石砚为好，不用玻璃、塑料等物作砚池。石质砚台越古老的更好；磨墨的水，以露水为最佳，露水滴为甘露，雨露冰雹之水亦良，称为天水，又称阳水，井水和山泉之水次之，称为地水，又称阴水。

溪河之水更次之。

书符的坛场周围，须事前三日打扫干净，坛内更宜清洁整齐，神案及其书符桌椅，摆布停当之后，便可进行敕符念咒了。第一道敕符咒语：“吾奉雒公雒娘祖师，八蛮峒中胡氏姐妹三真人，赐我一支狼毫笔，点天天清（以手指天，以下念什么指什么），点地地灵，点神神显圣，点人人长寿，点符符灵验。”继念第二道敕符咒语：“乾元阴复，玄远无偏，造化发育，万物资焉，东南西北，任意安然，云行雨施，变化莫测，吾奉太上老君敕急急如律令。”敕符的时候手指要用力，要有威严之感。然后依次敕纸、笔、墨、砚、水五种画符必用品，拿一件物，念一道专用咒语，摆好一件画符用品，再拿第二件实物，念第二种物品专用咒语，摆好第二件物品，如此五件用品，均陈列于书符桌上。

书符前后必须严格执行“七戒”、“五忌”，即“一戒心念不正；二戒手口污秽；三戒用品不洁；四戒口不应心；五戒方向不正；六戒啖荤饮酒；七戒复笔改笔。”何谓五忌？“一忌孕妇手拿；二忌污秽着符；三忌旁人扰乱；四忌符咒不合；五忌符坛污秽。”

书符还应注意时日选择，书符忌用破日和刑日。若遇破日或刑日，画符不仅无灵，还会有灾祸临身。因为破日画符，神不敢至，还会破坏灵符。刑日克神灵，为神祇所忌。故所画之符不灵，所以要慎重选择日期。

书符还应选好时辰。最好的时间是亥子两个时辰之内。因此时阳消阴长，灵气最重。也是天地交泰之时，其次是卯时与酉时，午时也可以。

每年有四个日子绝对不可画符，即农历三月初九日；六月初二日；九月初六日；十二月初二日，此四日必须牢记，千万不可书符。

书符前要凝神沉思，口诵祝咒：“天圆地方，律令九章，吾今下笔，万鬼伏藏，急急如律令。”咒语毕，书符者取笔蘸墨，笔在清香烟雾上渡三转。再敕符一道：“神符炉中香烟，正奏得玉皇上

帝门,奏请玉皇行敕令。四边官将显威灵,奉请五方敕符神,奉请何人来书符,祖师弟子领旨来书符。天上书符天也动,地下书符地也崩,田上书符草也死,海内书符海也干,神庙书符庙也倒,对人书符人长寿,对鬼书符鬼消藏,对神书符神迁离。书起神符到东方,东方百鬼走忙忙;书起神符到南方,南方百鬼无处藏;书起神符到西方,西方弥陀现金身;书起神符到北方,真武大将喜洋洋;书起神符到中央,中央百鬼迅匿藏。”此时闭目存想:傩公傩娘、八蛮峒中胡氏姐妹三真人,历代祖师金身在前,北斗与南斗星君,护立左右,笔毫金光灿烂(存想时现明者愈灵)。之后,向东方深深吸气一口,呵在笔毫上,便下笔书符,一边念咒语,一边走笔书符,龙行虎跃,一气呵成。

画符时笔力愈有力愈好。书符之字体形状有数种,必须事前选定:有正楷字体式、草字体式、草开字体式、篆字体式、甲骨字体式、半篆字圆体式等。其正楷字体式与草字体式、草开体式三种,多为下乘符式所用。至于篆字体式,多用于中乘符式。半篆字圆体式,甲骨文体式,则多用于上乘符式。这在一般符术家是无法了解的,更不用说书画上乘符篆了。

自古以来,书画符篆的文化级别,分为三等,即下乘符、中乘符和上乘符。一般能画写下乘符篆来已属不错,若能画写出中乘符来的更属不易了。至于上乘符篆,必须仙家子弟,或精明有素的符术专家方能写出,符式以符头而论,愈怪异者最灵。

书符有多种方法,即指空书符法、指地书符法、燃香对水碗书符法、持剑书符法、刻板印符法和毛笔画符法等。各种书符方法,在一定时间、一定场合中是适用的,有效的。

符的使用方法也是多种的,有贴符法、焚符法、洗符法、佩符法、吞符法、擦符法、煮符法、埋符法等数种,亦是根据环境、事态发展、病情需要等多种因素而定,哪种方法最适宜,就使用哪种方法。

每当辰州符画好之后,便须拿着在火焰上打三次转,然后再拿到清香的烟雾上,打三次来回转转,这样画符的手续才告完成。

用了灵符之后,收到了良好的效果,必须谢符。就是感谢诸位神灵的扶持,才使灵符增添神威,收到符到病除或其他非常好的效果。为了感谢而特别设置了一种拜神仪式,这种“答谢礼”,一般可用“四果”、清香、清茶等物祭祀即可。最主要的是主人(东家)要诚心诚意,俗话说:“诚意吃水甜”。感谢神灵的保佑,当然不能三心二意或随便应付,那又何必说“感谢”二字呢?

四、咒诀及其他

咒语,也称咒、咒词、神咒、明咒、咒诰等,自八蛮峒胡氏真人首创之后,历代各地雷坛,均有发展,因其区域不同、民族不同、习俗不同、语言不同、咒语的表达情形也就不同。哪怕同一内容,咒语的语言表达形式存在有很大的差异。咒语一直为古代的巫术之一。它将神力以“密码”形式附在规定的语言中的一种古老法术。巫师在法事活动中,常用它与符来驱邪逐鬼,袪除不详,保护百姓的人畜安全或者实现了某种特定的愿望。咒语有具体的文字,但由于历代巫师,大多识字较少,故一般只能靠“肉口传教”的方式,代代相袭。巫师念咒语的速度很快,嘟嘟囔囔,口中念念有词,旁人根本无法听懂。这里面有传统的规定和神鬼对咒语的要求,诵咒人必须娴熟咒语词句,不许停顿,越快越好,一气呵成,不使天机泄露,在旁人看来似乎是故弄玄虚,其实是不理解巫师这行职业的特殊性质。咒语的数量、种类以及分类方法,基本上与符相同,有什么样的符,便有什么样的咒语,符有500多道,咒语亦应不少于500多条,符的种类如何分类,咒的种类亦应随符分类,不属这种分类方法的数量极少,这里不需赘述了。咒语亦有“四忌”、“五净”要求,诵咒讲究姿势,要“屏息端立,头微低,目下睫,手下垂,足成八字形,然后迅疾高诵,无论其咒之长短,字句之多少,都要一气诵完。”诵咒方

雉文化与淮剧

□ 史为征

摘要:雉文化是一种远古的原始文化,是中国传统文化的一个重要组成部分。雉文化极大地影响着盐阜地区当地人民的思想意识、宗教信仰、日常生活与文化娱乐活动。淮剧的形成和发展与它也有着千丝万缕的联系。

关键词:雉文化 淮剧 童子 做会 香火戏

雉文化是一种远古的原始文化,是中国传统文化的一个重要组成部分。远古先民在征服自然中获得生息,繁衍后代,生存的欲望需要宗教(自然宗教)观念的帮助来超越自我,龙的传人以伟大的浪漫主义心性创造了灿烂的巫雉文化。

“雉”乃人避其难之谓,意为“惊驱疫厉之鬼”。巫雉活动在生命意识上满足了广大信仰者的心理要求,长期以来,巫雉之风的传承与流布融入习俗之中,即使在现代,仍以传统文化的形态存留于民间。雉文化在我国主要分布在黄河流域、长

法两种,一曰朗诵法,如镇压与请召之类咒语;二曰默诵法,如敕神役鬼之类咒语。不管那种诵法,皆宜快速,不可迟延或者顿逗。

诵咒时还要掐诀。诀是巫师在行雉时,用十指的比划、造型来表达特定巫术含义的一种方法,具有驱邪、镇鬼、祛病、解厄的法力。经历代各派巫师的修改与发展,已不下300余诀,均以手指的运动和造型来表示,其基本手法有勾、按、屈、伸、拧、扭、旋、翻8种,以此组成各种诀法,恰似当今的哑语,同神灵沟通信息,增加雷坛神秘威力。

此外,还有踏罡步斗法、先天八卦法、后天八卦法以及奇门遁甲法等等,都与符咒有密切关系,均属雷坛法术之一种,因篇幅有限,咒与诀这里不宜展开,踏罡步斗,八卦法以及奇门遁甲法等,以后将分别作专文探讨之。

参考文献:

- 《辰州符咒大全》 嵩山逸道人 中华书局印行
《符咒研究法》 辰州人余哲夫著 精灵学会印行
《实用神符精通》 真德大师等三人合著 台北进源书局
《符咒妙术全书》 潜龙居士著 曲靖人体科技开发公司
《辰州符咒大全》 张天师真人秘传 李崇仰编修 台北进源书局出版
《茅山符咒奇术》 元光大师著 台北兴海印刷有限公司
《万应灵符》 凌云著 中州古籍出版社
《真本太上老君符诀》 内部资料 中州古籍出版社
《鲁班弄法》 方方灵点校 古籍出版社
沅陵县七甲坪镇金氏雷坛符篆藏本
沅陵县大合坪乡余氏雷坛符咒真本
(作者地址:湖南省沅陵县人民政府院内18栋1单元202室)

江流域和西南地区。中国的侬,琳琅满目,种类繁多,各有特点。以服务对象、演出对象和演出场所划分,分为民间侬、宫廷侬、军侬和寺院侬四种。土家、壮、侗、仡佬、苗等民族的侬戏属民间侬;地戏、关索戏属军侬;藏族聚居区大寺院的跳鬼,包括北京雍和宫的正月跳鬼属寺院侬。侬是古代驱疫降福、祈福禳灾、消难纳吉的祭礼仪式。巫侬歌舞逐步溶入了杂技、巫术等内容,扮演因素、表演因素也增多了,并与其他地方戏剧种有所借鉴与交流,甚至出现了侬、戏杂陈的局面。随后,各地的巫侬活动出现了逐渐戏曲化的倾向,剧目日渐增多。到了清代的同治、光绪年间,侬戏已初步脱离了侬坛,登上了戏台,而且常年都可以演出。到了本世纪三、四十年代,侬戏还进入到热闹的城镇演出。

侬戏是一种从原始侬祭活动中蜕变脱胎出来的戏剧形式,是宗教文化与戏剧文化相结合的孪生子,积淀了各个历史时期的宗教文化和民间艺术。这种戏曲艺术形式,曾经一度遍布三湘四水,省内的苗、侗、瑶、土家族村寨都有其活跃的身影,是我省地方戏曲剧种之一。湘西称之为侬堂戏、侬神戏、土地戏、师公子戏,湘南称为师道戏、狮子戏、脸子戏,湘北一带则称为侬愿戏、姜女儿戏,湘中称为还侬愿、老君戏等。

我国各地有数不清的侬神,也有数不清的戏神。稍稍辨认就可以发现,侬神和戏神之间,有着许多相似之处。

首先,民间普遍称唐明皇为戏神,但早在明代,湖北蕲州的侬队,就抬着唐明皇的神像四方游走,可见唐明皇也是侬神。同样,二郎神、老郎神、太子神,都兼有侬神和戏神的双重身份。

其次,戏神的偶像,往往为童子相。旧时戏班中的婴孩道具就是戏神的偶像,演员上台前要对着木偶道具作揖,祈求上台演出平安顺利。这个婴孩道具被称为唐明皇或老郎神。内蒙古、河北、天津和东北三省普遍流行“供彩娃子”习俗,“彩娃子”为一男一女两个木雕的小童,身着彩色

衣裤。演员上台前要对“彩娃子”燃香扣拜。陕西、河南的戏神“庄王爷”也是木刻的童子,清康熙时甘肃某戏班直称戏神为“童子爷”。

侬神的偶像也往往是木雕的童子相。江西有不少侬班供奉侬神太子,把一个童子偶像摆在祭桌上,演出前后都要对着“太子”祭拜;侬班演员的衣服上,写着“侬神太子”几个字。南丰县石邮村的“侬神庙”中供奉的侬神就是少年童子相。安徽贵池侬戏的神像,是一个高二尺余的农村小孩儿形象。福建邵武有“太子菩萨”信仰,其偶像为一木雕小孩。侬戏品种之一的福建龙岩师公戏,把一婴孩砌末称作“太子爹”,演出前后有迎送“太子爹”仪式。贵州侬仪也有“送太子”仪式,偶像是一个约一尺长的木雕男童偶像,其生殖器被刻意雕出。如此等等,不胜枚举。

侬神与戏神的相似,不仅反映出戏源于侬这一事实,而且反映出童婴崇拜、生殖崇拜在我国根深蒂固。

侬的根本目的是驱逐疫鬼,因为疫鬼使人生病、致人死亡。在先民们看来,童婴是最容易生病、夭折的,因而为童婴驱逐疫鬼早在上古已成为侬的基本目的之一。同时,妇女不能生育或不生男婴,也被看成是疫鬼作祟,所以侬中包含着生殖崇拜的旨义是不奇怪的。中国汉族戏曲剧种,又名江淮戏。源于清代,流行于江苏省、上海市和安徽省部分地区。清代中叶,流行于淮安府和扬州府两地区,民间流行着一种由农民号子和田歌“嚷嚷腔”、“栽秧调”发展而成的说唱形式“门叹词”,形式为一人单唱或二人对唱称之为二可子,仅以竹板击节。淮剧后与苏北民间酬神的“香火戏”结合演出,之后,又受徽戏和京剧的影响(称为徽夹可),在唱腔、表演和剧目等方面逐渐丰富,形成了淮剧。淮剧语言是以今江淮官话的方言为基调,并兼顾附近的淮安、盐阜等地方言而戏曲化的一种舞台语言。建湖县地处淮剧艺术发祥地的中段,历史上的童子、香火戏艺人大多出生于此。该地的语言与周围地区相比,具

有语调工稳、四声分明、五音齐全、富于韵味、发音纯正、悦耳动听等优点,为不同时期的淮剧艺人所采用。1961年,淮剧艺术考定委员会界定淮剧语言以建湖县方言语音为基调,同时适当吸收周围地区具有普遍意义的个别字音加以丰富。最初的淮剧,多为民间生活小戏,其主要唱调是在“门叹词”、“香火调”和部分民歌小曲基础上发展而成的淮调(后称老淮调)。后受徽戏和京戏影响,移植演出了一些表现历史生活的大戏,因需扎靠、打把子,故称“靠把戏”。在唱腔上,相应吸收了徽戏的唱腔加以变化,创造了“靠把调”(又称老徽调)。早期淮剧以“老淮调”和“靠把调”为主,唱腔基本上是曲牌联缀结构,未采用管弦乐器伴奏。1930年前后,戴宝雨、梁广友、谢长钰等人,又在“香火调”的基础上,开始创作了采用二胡伴奏的一些新调,因二胡用琴弓拉奏,故名“拉调”。“拉调”唱腔在板式变化上有新的丰富和发展,加之此时出现了李玉花、董桂英等第一批女演员,使淮剧的表演艺术得到了较大的提高,流动地区也从盐城、泰州、阜宁、淮安、宝应、兴化一带,逐步扩大而流布江苏全省。

位于黄海之滨的盐阜地区,自古襟淮抱海,春秋时,属于楚国的领地。其民俗风情,自然也深受楚人信巫的影响。盐城,从汉武帝建盐渎县起,距今已有二千一百多年。在这二千多年中,虽说盐业大兴,日渐繁华。但毕竟偏处一隅,交通闭塞。再加上水旱灾害频仍,战乱破坏惨重。人们对这些天灾人祸的由来还不能理解。因此,宗教迷信就长期占领人们的思想意识,巫觋活动也相当活跃。尤其是在广大的乡镇地区,雉文化在人们的意识形态、思想信仰与日常生活、文娱活动中,始终占着主导地位。直至建国初期的五十年代,盐阜农村的“童子”做会与“香火戏”等活动,尚未完全绝迹。所谓“香火”,便是一种巫雉活动。“香火戏”,又称“童子戏”。所谓“童子”,便是在雉祭活动中主持仪式,参与其事的“巫师”。据《中国曲艺志·江苏卷·盐城分卷》所

载,盐阜地区农村的做会,主要有以下几种:一、嘉苗会——农村里,栽下秧苗,农民盼望当年有个好收成,便请“童子”做会。一般是一至三人做会,时间一天。二、收场会——秋季,稻谷收割上场,粮谷进仓,农民们觉得今年的收成还不错,于是大家就自愿组织起来,共同请“童子”做会敬神,以感谢神灵保佑五谷丰收。一般是一至三人做会,时间为一天。三、火星会——警策各家各户时刻注意火烛,敬请神灵保佑本地不发生火灾。此会只一人做,时间一天。四、痘神会——为了祈求小孩在出痧、麻、痘疹时平安无事,而请“童子”做会。一般一人做会,时间一天。五、过关会——小孩有了头疼发热,家长为求得自家孩子的疾病早日痊愈,平安成长,求神许愿。之后,遂请“童子”来家了愿,保佑孩子“过关”。“关”有“喜关”、“长关”、“龙关”等,女孩则有“风关”、“翠关”、“巧关”等。一般是一人做会,时间半天。六、财神会——农历正月,“帮船”队三、五十只聚集一起,请“童子”做会。既是对过去一年生意兴隆向神灵表示谢意,又是请神灵保佑新的一年生意更加兴隆,财源大增。这种会规模可大可小,一般是由五至七人做,时间三天。七、保状会——家中有人生病,病势较重且久病不愈,则请左邻右舍年长者若干人,将名字写在一张特定的纸上(最后一位必须姓刘,取“留”谐音,意即“留住”),写成“保状”,由做会的“童子”通过一定的方式烧掉,意思是由这些人向神灵担保,将病人的命“保”下来。此后,病家还必须再请“童子”来还愿。还愿分“喜愿”与“苦愿”两种。病人的病好了,就还“喜愿”,用整猪敬谢神灵,比较隆重热烈。一般有三至五个“童子”,要热闹三至五天。如果病人死了,就还“苦愿”,仪式就比较简单,由一至二人做,时间一晚。八、安宅会——农民在砌屋时,为求平安而举行的仪式,当新屋盖到屋脊中间最后一片瓦时,由“童子”在新屋内四角各挖一小坑,放人馒头糕;又在屋中央挖一小坑,放人公鸡头。此会由二至三人做,时间一天。九、

七宫会——此会专为水上的放鸭船做的,以求人畜平安,生意兴旺。一般由四至五人做,时间一天。十、家谱会——以族谱为系统的会,几个分支家庭每年轮流请会,其目的是一保人口平安,二振同族威风。此会一般由五至七人做,时间三天。十一、各种“帮会”——是什么帮,就做什么会。如“乞丐会”,由乞丐头子为首做会。在何地做,所有的乞丐就在何地吃。一张柴席铺地,乞丐们席地而坐。一席一桌,秩序井然,气氛热烈。此会由七至八人做,时间三天。十二、水平会——这是每年的农历初二,在建湖县北左庄(现属钟庄乡)举行的大型集会,这是预测当年水旱灾害与年景好坏的传统聚会,已有数百年的历史。每年会期,轰动整个盐阜地区,连东海边的民众都赶来看会。会场上人山人海,水泄不通,影响极大。此会也是“童子”们应约赶到一起的竞技大会,时间十天左右”。自然,在盐阜地区,“童子”所做的会,远不止这几种。诸如豆腐店做“雷公老爷会”,木匠做“鲁班会”等等。总之,无论什么行业,无论什么名目,都可以做会。有的一家独办,有的几户联办,也有整村、整乡包下办的。越搞规模越大,越搞名堂越多。后来,这种做会活动,成为农民日常消遣的娱乐生活。随着时光的推移,人们对原始状态的祭祀仪式也逐渐失去兴趣,觉得缺少艺术享受的美感。于是,“童子”们不得不运用说唱及歌舞形式,演出各种神怪故事与民间传说,开始由“娱神”向“娱人”方向发展,逐渐衍变为具有戏曲形式的“香火戏”——这就是盐阜地区最早出现的一种地方戏。盐阜地区的“香火戏”,是苏北“香火戏”的一个分支。从雉祭仪式发展起来的“香火戏”,一方面吸收沿门卖唱的“门谈词”艺人,一方面又和“里下河徽班”合作,三者之间,相互影响,相互渗透,从业者为了生活,有时做“童子”,有时唱徽戏,有时又唱“门谈词”,三者皆可,终于促使诞生了一个具有盐阜地方色彩的新的艺术品种——“三可子”戏。淮剧,就是在这个基础上发展起来的。所以,淮剧

的早期的形成阶段,大多数的艺人都是“童子”出身,唱过“香火戏”。如吕维翔、倪福康、骆步蟾、嵇佳芝、谢长钰、梁广友、陈为翰、颜玉卿、华良玉、徐寿保等,他们都经过“香火会”与“香火戏”的熏陶,参与过一些驱疫逐鬼的雉祭仪式,有着“请神”表演与“念忏”演唱的基本功夫。尤其是唱念忏文,需要有相当深厚的演唱技艺,才能够口齿清晰,抑扬顿挫,富有韵味,久唱不衰,以吸引听众。很多前辈艺人,由于有着“念忏”的扎实功底,因此在一些淮剧的唱工戏中,能够发挥得淋漓尽致,唱起来口词清楚,韵味醇厚。像嵇佳芝、梁广友、颜玉卿等演唱《骂灯》等剧,台上只有一个角色,演员独自在台上,见什么唱什么,现编现唱,即兴发挥,有时候能够一个人唱上一个多小时,照样还能吸引观众,使大家听得津津有味,这便是他们当年做“童子”时唱忏文所打下的扎实基础。另外,“香火”神会的忏文,内容比较丰富。后来,艺人们从一些叙事性的忏文中,选择情节比较曲折、富有戏剧性与趣味性的片断,搬上了“香火戏”舞台,经过不断创造、加工,从而成为常演的保留剧目。如淮剧传统剧目《九莲·十三英·七十二记》中有些剧目的内容便来自于忏文。1927年,前辈淮剧艺人陈为翰,还将“童子”念忏中关于关羽挂印封金的内容,编成淮剧《关公辞曹》,其内容、人物及有关情节、结构,均比其它剧种有所丰富,自成一格,独具特色,呈现出朴质本色的乡土风味。演出以后,轰动江淮剧坛,风靡一时。

由此可见雉文化极大地影响着盐阜地区当地人民的思想意识、宗教信仰、日常生活与文化艺术活动。淮剧的形成和发展也和它也有着千丝万缕的联系。

(作者单位:山东盐城中国海盐博物馆)

试论侗堂“三女戏”的世俗性

□ 何 飞

摘 要:侗堂戏是一种民俗戏剧。剧目《孟姜女》、《龙王女》、《庞氏女》并称为侗堂戏中的“三女戏”,是戏剧化程度较高的大型剧目。文章认为,侗堂“三女戏”是人们世俗生活的一种倾诉,或是描述世俗生活的情景,或是诉说世俗生活中的苦难,或是展示世俗生活的风俗习惯,与人们的现实生活内容贴近,再现了广大人民世俗生活境遇、婚姻家庭及社会思想观念等,构成民众在困苦境遇之下的心理和精神寄托。

关键词:侗堂戏;三女戏;世俗性

侗堂戏被誉为“中国戏剧活化石”,广泛流传于湘、鄂、渝、黔等地土家族中,是一种地方性民俗戏剧。该民俗戏在黔、渝的土家族里俗称“侗堂戏”或“侗坛戏”,而湘、鄂地区则称为侗愿戏、土地戏、师公子戏等,大同小异。其以戴面具(脸壳子)、歌舞、道白等为形式,演出时将神鬼内容和世俗娱乐情节融为一体,于住所堂屋中进行表演,带有浓厚的民间宗教色彩。这些地区的“还侗愿”侗事活动中必演“三女戏”(《孟姜女》、《庞氏女》、《龙王女》),此三出戏是侗堂戏中的重要剧目。然而,纵观“三女戏”,从戏剧艺术的角度来看,又都可将其归类为“家庭世俗伦理戏”。[1]p67 它们之所以能流传至今,与着三出戏中强烈的世俗性有着密切的关系。

一

民间信仰处于一种世俗生活的状态下,带有其自身的功利性。现实生活中人们遇到子嗣不继、五谷不丰、家道不昌等问题时会拜神许愿,愿

望达成之后又会请出侗神,以跳侗堂戏的方式进行还信愿活动,这些行为体现了侗戏信仰的现实性和功利性。这种现实功利将人与神之间的关系以一种世俗的交换方式呈现出来:人供神以求神佑人,神佑人因人供神——人与神之间通过献祭的方式达成一种象征性的交换关系。献祭之礼是作为一种互惠的形式而呈现,而不仅是作为物质交换的表达形式献出。[2]p84-86 因此,这种献祭是人与神之间进行礼物交换的过程,由于人向神献礼,礼物之灵便驱动神被迫回报予人。而这种人神交换关系的存在即是民间信仰的世俗性体现。

除此之外,在侗堂戏里,人们往往还以世俗的情调和情怀来勾勒与塑造神的形象。例如,将开山猛将塑造成一个做事毛躁、遇事冲动的人物,这样的个性铺陈使其在渡黄河时因大意而丢掉金光钺斧,后在把坛老师多般指点下才找回。继而,他将千辛万苦寻回且缺了一角的斧头给鞠躬老师帮忙锻修时,自己却大咧咧地调戏鞠躬老师的么儿媳妇,因此被他人算计,而受尽嘲弄。

由此可看出,侗堂戏将高高在上的神世俗化,使得神的行为和性格与世俗人更加接近,以此拉近了神与人之间距离;而另一方面,人们在观看演出之时也以世俗化的心理体验神的世俗相,以此获得内心的愉悦感。侗堂戏达到了娱神娱人的效果。

侗堂戏中人们所敬奉的最高神灵是侗公、侗母。在黔东南土家族侗堂戏里,他们是伏羲兄妹的变体,在洪水泛滥、人类灭绝后为继续繁衍人类而成婚的兄妹。在这里,人们更多的是将他们作为自己的祖先,呈现出明显的祖先崇拜和生殖崇拜特点,带有浓厚的世俗性情怀。在侗堂戏剧目中,“苏姐己”、“王大娘”、“张少子”、“陈么八”等全都是世俗人物的身份出现,“土地神”只有人性而无神性,“开山将军”、“先锋”也不归属任何宗教的神仙谱系,他们多是人们在现实生活中幻想出来的解决问题的人物或是从其他戏剧借来的角色,观众在观看过程中也同样将他们看做是世俗的人物形象。[3]p22-23 对这些神灵的爱戴与崇敬也都以世俗的方式来体现。

二

关于侗堂戏剧目的划分,各有不同。有将其分为正戏和插戏(后戏),正戏中插入一些节目叫插戏,而把插戏放到正戏之后表演叫后戏。插戏(亦称“杂戏”“后戏”)主要演出生活情趣浓郁,剧场效果热烈的折子戏;[4]p119 有的将其分为侗坛正戏和侗坛外戏,正戏同祭坛祭祀配合紧密,正戏同侗坛祭祀配合紧密,具有共同完成祈祷醮神的功能。外戏则以现实生活题材为主,具有较强的戏剧性和娱乐功能,并将“三女戏”归属为外戏;[5]p144 还有的将它分为三大类。第一类是正本戏,属于巫师还愿作法时必须唱的;第二类是侗堂小戏,常常在法事程序中的“唱戏”部分演

出,表演有一定的程式和特征;第三类是戏曲程度较高的剧目,这些剧目具有民间口头文学和民风民俗等特色,如《孟姜女》、《庞氏女》、《龙王女》这三戏。[6]p201 还有的将侗堂戏的剧目分正戏和本戏。正戏演出有定规,常配合巫事进行,是巫事活动中不可或缺的一部分;而本戏没有定规,常作为酬神演出进行,与巫事没多大关联,演出时可视巫事时间或长或短。[7]p91 本文借用最后一个观点,并将“三女戏”归属为本戏。《孟姜女》、《龙王女》、《庞氏女》并称为侗堂“三女戏”,是侗戏中戏剧化程度较高的剧目。[8]p16

将“三女戏”纳入侗堂,并搭台演出,最早可以追溯到明代,距今已有三四百多年的历史。“三女戏”中,尤以《孟姜女》最典型,史籍中多有记载,流传已有三百多年,它是三者之中传播面最广,影响最大的戏剧。民间有“姜女不到愿不了,姜女一到愿购销”的说法,它是侗戏还愿必演剧目之一,孟姜女已成家喻户晓的“侗神”。四川侗戏(包括梓潼阳戏、川北广元射箭提阳戏、剑阁阳戏等)中虽有“三女戏”剧目,但现仅《孟姜女》剧本尚全,《庞氏女》、《龙王女》剧本已遗失。[9]p37 “三女戏”在贵州、湖南侗坛班中保存较完。由湖南戏曲研究所编的《湖南戏曲传统剧本·侗堂戏专集》中就有《庞氏女》以及《龙王女·秀英洒净》侗堂本戏剧目的记录。《侗韵》一书中就记载了《安安送米》(《庞氏女》中一折)和《骑龙下海》(《龙王女》中一折)的侗戏剧目。除纸质资料的记载之外,还有相关的影像资料。湘西土家族苗族自治州民族艺术研究所在1985年12月至1986年元月对凤凰侗堂戏正戏40折以及《龙王女·秀英洒净》、《庞氏女·安安送米》、《孟姜女·百旺送娘》进行了电视录制,留下了丰富而珍贵的资料。侗堂“三女戏”各剧目进入侗堂的时间有早有晚,故事来源的渠道也都不一样,各情节在一定程度上也有所差异。但从所流传下来的剧目

看来,雉堂戏中的“三女戏”主题大体上一致。

孟姜女的故事有着悠久的历史,在“三女戏”中,它是流传范围最广且文人最先介入的故事。在春秋《左传》就有关于“杞梁之妻”的记载:“齐侯归,遇杞梁之妻于郊,使吊之。”全国各地有关“姜女”的传说,大都是由《左传》所载历史演变而来。在雉戏表演中,《孟姜女》是雉堂戏的代表剧目,属雉坛本戏。从20世纪开始,全本雉戏《孟姜女》表演已不多见,但其中《姜女下池》一折是各地雉戏搬演最多或必演的一折。孟姜女的故事在民间多有流传,大致记叙的是秦始皇时期范杞良为避筑长城之苦而误入孟家花园,恰碰孟姜女池中沐浴,遂两人结为连理。婚后,杞良复筑长城。孟姜女千里送寒衣,方知杞良已身死,便滴血辨骨,哭倒长城。雉堂戏大多都遵循上述情节展开,但各地具体枝节又各有不同,如沅陵一带的演出本,有范杞良死而复生,秦始皇加封范杞良、孟姜女夫妇的情节;而凤凰一带的演出本,却是秦始皇见孟姜女貌美,欲将其纳为妃,孟姜女假允,提出“滴血点骨认夫君,铺金盖玉行御赐葬,守服三年进宫墙”三个条件,而后在祭夫、哭倒长城投火自焚。[10]p93《孟姜女》是雉堂大本戏,其中包含许多小折子戏,如《姜女下池》、《孟姜女送寒衣》、《望夫》、《望夫台》、《寻夫》、《负骨》等小本。

《庞氏女》是雉戏剧目中的另一本戏。《庞氏女》出自明传奇,原名《姜诗跃鲤记》,其剧情素材取自《后汉书·列女传》。《姜诗跃鲤记》以正史为基础,露骨地为封建道德说教,后巫师将其引进雉坛,以《庞氏女》命名。[11]p350 庞三春的婆婆受邻人挑唆,对庞氏百般虐待,并逼其子姜诗将其休弃。庞氏女忍辱投江,被太白金星所救,并赠以江鱼、白扇。庞氏栖身庵堂,其子安安因思母,常负米前去探望。庞氏一日于芦林拾柴,恰遇寻药治母的姜诗,庞氏责其无故休妻,后将江

鱼、白扇赠予他,以助其治母病。婆母病好后知此事,甚是懊恼愧疚,命其子接回庞氏,终得合家团圆。[12]p93 大本戏《庞氏女》中又包含《安安送米》、《芦林会》等小本。

《龙王女》也是雉堂本戏,故事源于唐传奇《柳毅传》,元人杂剧、明清传奇多有此题材。[13]p388 龙王三女龙秀英因思凡遭贬,成为金家媳妇,但受婆婆百般虐待。一日雪山放羊,饥饿难当,恰逢书生柳毅,告其苦楚,柳毅便为其传书至洞庭。龙王发兵解救龙女,并将龙女许配给柳毅为妻。[14]p388-389 剧目上有《王妈交亲》、《金桥算命》、《许嫂送饭》、《龙女牧羊》、《桥头会》等折子戏。[15]p37

各地雉堂戏大都遵循上述剧目而演,只是在许多细枝末节上有所增减,但其主题情节大都一致。

三

雉堂戏是一种民俗戏剧。这不仅因为它的演出总是与民俗活动紧密相关,还因为它所表现的是浓厚的民众社会生活世俗情怀。雉堂戏内容是世俗生活的倾诉,它或是描述世俗生活的情景,或是诉说世俗生活中的苦难,或是展示世俗生活的习俗,[16]p24 因此它与人们的现实生活内容很贴近,能使人产生共鸣。雉堂“三女戏”所表现的内容是对广大人民世俗生活境遇、婚姻家庭及社会思想观念等的再现。

(一)呈现特定时代背景

从雉堂“三女戏”的各个剧目中我们不难看出,它们是建立在表彰孝女贞妇式人物的基础上讴歌封建礼教制度,是统治者以求巩固封建政治统治的一种手段。在“三女戏”盛行的时代,正是封建统治阶级的封建思想意识占统治的封建社会,在这个时代,统治阶级企图用自己的思想意

识将广大劳动人民的民间创作改头换面已不足为奇。孟姜女故事在湖南“开始露脸”的明代正是封建社会在剧烈的阶级在不断崩溃中走向没落的时代。[17]p218因此统治者为了巩固及维护自身的政治势力,除了采用武力的形式强制镇压之外,还对人们的思想意识进行控制,大肆宣扬封建礼教制度,旌表楷模,妄图通过他们自己所树立的“楷模”形象来对人们进行“洗脑”施行感化和笼络。而作为孝妇贞烈的代表的孟姜女、庞氏女、龙王女则成为统治者利用的工具。同时,也正是统治者们的推波助澜,才使得“三女戏”在民间如此盛行,尤其是孟姜女,她一直成为广大人民心中和口头上一个富有孝义感、正义感的正面人物,是人们道德、爱情等方面的精神寄托。虽然在统治者压制和盘剥之下的民间作品或多或少都带有政治色彩,但其中许多进步、民主的思想却顽强的存活并世代流传下来,并不断地注入新型活力。特别是孟姜女对自身爱情的独立自主和对爱情至死不渝的追求,虽然这与当时的社会主流思想格格不入,但却一直沿袭并保留至今,甚至成为该剧目中最闪光的部分。这些都不难窥见当时的社会背景以及在这样的条件下人民群众的精神动态,它们是古代劳动人们宝贵的精神财富,也是我们伟大民族优良品德的生动体现。

(二) 述说妇女不幸境遇

“三女戏”故事及侬堂戏之所以广为传播,深镌人心,其主要原因在于女主人公的悲剧形象植根于成千上万的劳苦大众悲惨生活的深厚基础之上。古代社会,劳动人民在自然灾害的侵袭及统治者的各种盘剥欺压之下,生活痛苦不堪;与此同时,在当时的社会背景之下,等级制度森严,女性在社会中的地位及其低下,是男性的“附属品”,因此她们顺理成章地成为社会生活与命运的“悲剧代言人”,因此述说困苦生存环境下的女

性不幸遭遇,成为当时社会艺术表演及文学作品的主要内容之一。而发端于民众生活之中的侬堂戏,更是反映民众生活的主要形式。本文论及的侬堂“三女戏”更多的是从多个方面揭示了时代背景下女性的生存状态和遭受的苦难。

旧世女性不仅社会地位低下,她们或受统治者的欺压,或受夫权制的压迫,或受婆婆的不公虐待,或遭不良人际关系的迫害。侬堂戏《孟姜女》故事中,孟姜女刚与范郎成婚,俩人还没来得及享受婚后的幸福生活,丈夫就被抓去服役筑长城。尽管孟姜女心中有许多的不甘愿,但只能忍痛屈服在这阴森封建统治的压迫之下,独自忍受思夫之苦;而后因太思念夫君,迢迢千里去送寒衣,希望能见夫君一面,但得知情况却是丈夫早已因筑长城累死异乡,这时的她续遭丧夫之痛;《庞氏女》中深刻地描述了女性在家庭生活中的不幸遭遇,庞氏女(庞三春)本是一个恪守妇道、孝敬公婆的“好媳妇”,但因邻人在婆婆面前搬弄是非,而婆婆在不甄别实情之下就信以为真,便对庞氏进行百般刁难和虐待,甚至逼迫自己的儿子(姜诗)将庞氏休弃,而庞氏之夫唯母命是从,休掉结发的妻子。这在一定程度上反映了封建社会被压迫妇女在家庭生活中的不幸境遇,女性在家庭生活中地位低下,一切行为都要遵从“三纲五常”,尽管恪守一切职责,但是仍旧改变不了自己在家庭中的地位,没有任何话语权,无法避免婆母口舌和丈夫不守誓言。

封建礼教中规定子需孝(父)母,一般子女都是唯母(父)命是从,庞氏之夫姜诗正是由于严遵这种制度,才听从母亲要自己休妻的安排。在家庭中,婆媳之间是最难处理的一种关系,婆婆总是对自家媳妇进行百般刁难,而“当媳妇熬成婆”时,她又会将这种在自己是媳妇时遭受到的“怨气”撒在自己媳妇身上,如此形成一个恶性的循环。在侬堂戏《龙王女》中,龙王之女龙秀英思凡

而被贬入凡尘,在嫁入金家后,受到婆婆和小姑的折磨,在三餐不饱的情况下还让她做劳力苦活,让她纺麻放羊,百般的刁难,使其受尽凌辱。这些与《庞氏女》中庞氏遭受的境遇大致一致,其中缘由也都大同小异。通过上述故事情节,可以看出侬堂“三女戏”在一定程度上反映了受压迫女性在家庭和社会中的痛苦生活遭遇,反映了社会对于女性的不公平待遇,这些都是对世俗生活的真实写照,也都源于社会生活现实。

(三)表现传统婚姻伦理

传统婚姻伦理是社会生活的一个重要主题,侬堂“三女戏”也不例外地表现这种世俗的婚恋观。《孟姜女》剧目中的小折《姜女下池》的故事情节充分地显示了当时社会传统的婚俗观念。这折戏中主要讲述孟姜女与范杞良的相遇与结合,孟姜女本赤身裸体地在池中洗澡,但恰巧被逃亡误入孟园的范杞良窥见,经过一番情节最后两人成婚。在封建礼教社会桎梏之中,男女之间授受不亲,孟姜女由于赤身裸体被杞良看到,有失贞之嫌,唯有与之结合才不悖常理。同时,封建社会最为流行的婚恋观是“地下无媒不成亲”,因此成婚之时须有媒妁见证,在《姜女下池》中,他们仍恪守“三媒六证”,其媒证便是“头顶青天为媒主,脚踏黄土为媒娘,荷叶挽做交杯盏,池塘清水当酒浆。”[18]p221而在《庞氏女》中,庞氏女的婆婆受邻居挑唆,而百般刁难自己的儿媳妇,但庞氏女的丈夫(姜诗)为恪守孝道而一直依顺着母亲的所作所为,不帮助自己的妻子,且最后在母亲的威逼之下狠心将妻子休弃。这又足以显示出在家庭婚姻中,“父母之命”在其中扮演着重要的角色,年轻男女无从决定自己的婚姻家庭;而与此略有不同的是,《龙王女》剧目充分显示的封建社会中女性对男性“以身相许”的婚姻观。龙王女悲惨的境遇受到柳毅的同情,并帮她传书至龙王宫,最终助她从“牢笼”中解救出来,为了

报答恩人的救命之恩,最后龙女以身相许,两人遂结为百年之好。同时两人的结合虽是情投意合,但也最终是“父母之命”,是龙王将自己的女儿许配给柳毅,才成就一桩姻缘。这其中也是传统婚恋观的一种体现。因此,侬堂“三女戏”中许多故事情节展现的正是我国传统社会的世俗婚姻伦理。

(四)向往美好生活

侬堂“三女戏”还表现民众对美好生活充满着向往的世俗情怀,在这其中完满的故事结局就是对这充分的印证。在我国,传统文化及社会心理之中有一种特有的乐观情怀,这与中国文化深厚的历史沉淀有着密切的关系。

在侬堂“三女戏”中,最后倡导的是“和”字理论。尽管三位女主人公尝尽了世俗世界的痛苦和磨难:孟姜女被迫与新婚丈夫分开,忍受思夫之苦;而后去探望夫君,却得知夫君早已离世,遭受丧夫之痛。庞氏女、龙王女两人婚姻家庭不幸,都遭婆婆折磨和虐待,庞氏女更在婆婆的逼迫之下被丈夫狠心抛弃。但在经历重重磨难之后她们都最终收获了属于自己的爱情和家庭:孟姜女最终得以与丈夫“团圆”、庞氏女与丈夫儿子一家团聚、龙女嫁给柳毅,收获美满幸福的爱情。尽管当时的人们生活处于水深火热之中,但是他们对美好幸福生活向往的热情仍旧持续的燃烧着,更是假借戏剧完美的结局表达出来。这体现着民众的审美情趣和对未来生活的积极乐观的态度,通过戏剧来展现他们坚信希望的曙光就在前方,一切困苦都总将成为过去。

结 束 语

侬堂“三女戏”所表现的不是那种神秘莫测、虚无缥缈、毫无根据并与我们实际生活脱接的艺术内容,而是展现世俗生活的方方面面,是实实

在在世俗生活的体现,它们构成民众在困苦境遇中心理和精神的寄托。随着人民群众日常生活民俗事象的日益渗透,“三女戏”逐渐从“神坛,走向了俗坛”,成为了“世俗戏”。[19]p76-77 长期以来,侗堂“三女戏”的剧目及侗戏的还愿演出深入到了民众生活深处,在此过程之中对当地的风俗习惯和人们的精神世界都产生了广泛的影响,形成了一些古朴奇异的风俗习惯,也使人们的精神世界更为生动、活跃。同时人们通过具体的生产生活实践,不断完善和丰富着“三女戏”剧目,显现出各地人们的智慧,体现出地区特色。这种相互影响和彼此互构形塑了各地“三女戏”剧目、风俗以及民众精神的特殊性。同时也正是由于侗堂“三女戏”的世俗性、亲民性,才让它深深扎根于民众生活和精神世界之中,使其有了更为深厚和广泛的社会基础,各地构建的不同于周边地区的风俗习惯,也成为各地人们彼此认同的标志之一。

参考文献:

- [1][19] 杨昌鑫.土家族“还侗愿”与演“三女”戏渊源[A].杨髫主编.苗侗文坛[C].黔东南州文艺研究,1994(3).
- [2] 埃蒙德·利奇著.郭凡,邹和译.文化与交流[M].上海:上海人民出版社,2000.
- [3][16] 刘景亮.沅湘侗戏的世俗情怀[A].湖南省艺

术研究所著.沅湘侗文化之旅[C].长春:时代文艺出版社,2000.

[4] 虞修明.巫侗文化与仪式戏剧研究:中国侗戏侗文化[M].贵阳:贵州民族出版社,2009.

[5] 冯光钰.中国少数民族音乐史 第三卷[M].北京:京华出版社,2007.

[6] 滕攀.浅谈湘西地方小戏的历史源流[J].大众文艺,2010(4).

[7][10][12] 李怀荪.湘西侗戏调查报告[A].顾朴光等著.中国侗戏调查报告[C].贵阳:贵州人民出版社,1992.

[8] 陈玉平.仪式表演与民间叙事——贵州侗坛中的民间文学传承[J].贵州民族学院学报(哲学社会科学版),2004(4).

[9][15] 陈玉平.侗戏剧目《柳毅传书》[J].四川戏剧,2008(1).

[11] 胡建国.巫侗与巫术[M].海口:海南出版社,1993.

[13][14] 李怀荪.湖南湘西少数民族侗戏[A].朱恒夫,聂圣哲著.中华艺术论丛 第9辑 中国少数民族戏剧研究专辑[C].上海:同济大学出版社,2009.

[17][18] 巫瑞书.巫风、楚文化与孟姜女——湖南孟姜女故事研究之一[A].姜彬主编.民间文艺季刊[C].上海:上海文艺出版社,1986(4).

(作者单位:贵州民族大学民族学与社会学学院)

瓦屋傩堂戏

□ 欧 骁

傩堂戏是一种古老的民间艺术,贵州铜仁瓦屋的傩堂戏与其他地方的傩堂戏有所不同,有其自己的特色。

瓦屋侗族乡处于铜仁碧江区东部,离碧江33公里,与湖南芷江、麻阳两县相邻,春秋时属楚,秦时属黔中郡,居民多是侗族。瓦屋的风光绚丽,施溪河微波起伏,两岸的山上桃花争艳,恰如陶渊明笔下的桃花源。司前大坝那五千多亩面积的农田,油菜花开时一片漫无边际的金黄。瓦屋是古施溪长官司司治所在地,历史文化底蕴深厚,至今尚有瓦屋刘氏祠堂、丁家溪刘家祠堂、第一任长官司刘道忠墓等五处县级文物保护单位,此外还有古色古香的克兰寨特色村寨、司前的施溪长官司遗址、司前背后的石家坡古屯堡遗址等文物古迹。《铜仁府志》说“楚以南尚巫鬼,自古而然。”傩文化在五溪文化中占有重要地位。由于瓦屋紧邻湖南,自然不免被具有鬼巫特色的傩文化浸淫——傩堂戏即是当地侗族和其它兄弟民族喜爱的主要文化娱乐活动。

有资料显示,铜仁地区的傩堂戏是在二十世纪八十年代才在思南首次发现,而瓦屋的傩堂戏在解放前就已在当地广为流传,只是没有被外界发现、挖掘罢了。居住在黄家寨、今年92岁的傩堂戏老演员刘天送说,他就是在民国时候学的、由高台师傅教的傩堂戏。刘天送说,那时候有剧本,只是在解放后毁失了。我们在瓦屋的贺公冲

发现了民国的傩法事活动及唱词抄本,据抄本的主人、今年80岁的谢红君说,傩在他家已经传了14代。谢红君还收藏着民国时期的圣像及其他一些法器。

在瓦屋周围,坐落着司前、陈家寨、笼笼、尧头、大寨黄、克兰寨、高矮田、小路、黄家寨、丁家溪等二十几个村寨,瓦屋的傩戏在这些古朴的村寨里存活了数百年,任凭岁月的洗刷,依然充满着迷人的魅力。

瓦屋的傩堂戏历史悠久,影响面广,在不断进化中,形成了自己独有的特点。

傩和傩戏

“傩”本是古时腊月驱逐疫鬼的仪式。它在史前就已出现,盛行于商周,是一种原始宗教的巫文化现象,至今已流传了几千年。最早的傩活动可追溯到殷商时期。《吕氏春秋·季冬记载:“命有司大傩”。高诱注:“大傩,逐尽阴气为阳导也,今人腊岁前一日击鼓驱疫,谓之逐除是也”。“大傩”在古代皇宫里举行时是十分隆重的,《后汉书·礼仪志》的《大傩篇》说:“先腊一日曰大傩,谓之逐疫。其仪选中黄门子第十岁以上,十二以下,百二十人为振子,皆赤愤皂制,执大鼗。方相氏黄金四月,蒙熊皮、玄衣朱裳,执戈杨盾,十二曾有衣毛角……以逐恶鬼于禁中。”《周礼·夏官·

方相氏》也说：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四月，玄衣朱裳，执戈杨盾，帅百隶而时难（傩），以索室殴疫。”《文选·张衡〈东京赋〉》：“卒岁大傩，驱除群厉。”

傩，不仅仅是皇家的活动，更是民间的“狂欢节”。《论语·乡党》就有“乡人傩”的记载，说每逢乡人举行驱邪赶鬼仪式，孔子都要换上朝廷官服恭恭敬敬郑重其事地站在台上观看。

“傩”这一名称，并不是汉族的语言，而是侗台语族的语言。侗台语族称稻、田、鸟、人、民族等为“傩”，故“傩”有祭祀稻神、田神、水神、鸟神、祖神等多种含义。“傩”字就是人避其难的意思。

在湖南，自古鬼巫文化盛行，《汉书·地理志》说：“楚人信巫鬼、重淫祀。”《上元张灯记》中已有巫师“傩戏”的记载，王逸在《楚辞章句·九歌序》中说：“昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀。其祀，必作歌舞以乐诸神。”湖南西部的古黔中地是中国最早的农耕定居点，也是傩文化艺术的发祥地。

不过，上面所说的“傩”，还不是戏剧，严格来说，它只是一种原始的舞蹈，如方相氏率领大家“索室殴疫”即是。

大概是为了改传统的对鬼怪驱逐为安抚，增加点人情味，于是在傩的舞蹈中增加了故事情节，这样，内容和形式都显得丰富多了，既娱人也娱神。这就是傩堂戏。有学者推测，傩舞向傩堂戏方向演变，大约从清代开始，形成地是湘西，然后向各地迅速发展。

傩发展成了傩堂戏，才具有了更为蓬勃的生机，正如一些有见地的学者所说的，“傩”的精彩之处全在于“戏”。

傩堂戏，又称傩坛戏，有的地方叫端公戏、地戏等，简称傩戏，是一种宗教与艺术相结合的古朴、原始的戏曲形式，集话剧、歌剧、舞剧为一体，有着历史性、民族性、宗教性、艺术性等多种内

涵，国内外专家学者公认为其是“中国戏剧的活化石”。

瓦屋的愿傩戏——还愿时的傩堂戏

瓦屋的傩堂戏有两种形式，其一是以驱鬼逐疫、酬神纳吉为目的愿傩戏——还愿时表演的傩堂戏。

人们为了灾病、为了钱财、为了功名、为了儿孙，常常会山盟海誓的许愿。不管是向人许愿还是向神许愿，愿望实现了都是要还愿的。向神还愿除了做法事外还要唱傩堂戏，这样才显得郑重，才会博得神的欢喜。当然，唱傩堂戏，在娱神的同时又娱了人，正如《铜仁府志》上说的“岁暮招巫歌舞以酬之（云霄神），名曰还愿，演诸淫剧，观者哄堂。”“还愿之说起于巫师。有罗愿，有霄愿，有半罗半霄愿，随巫命名。”“秋收后则祷神、还愿、祈福。”在瓦屋一带，还愿时就由主家请傩堂戏班前去唱戏。在当地，法师叫老师。这老师不是我们理解的一般意义上的称谓，他们就是巫师，会法术，能请神。还愿时就要请法师行法事，还要请傩戏班子唱傩戏酬神，因此还愿包括祭祀和唱戏。还愿的祭祀，老师要立坛供傩爷傩娘和三清圣像、虚空圣像，要用司刀、牛角、马鞭、祖师棍、卦、印等法器，要上酒、茶、米、粬、肉、糖、豆腐等供品，老师要身穿“法衣”头戴法帽，要进行请神、封境、报祖师、发文、扎营（结界）、开桃源洞、朗星拜斗、进表、谢灶、报牲、拯孤、献牲、安龙神、上寿、搬判官、谢圣、送神，等等，内容繁多，仪式庞杂。在整个法事过程中，香烟缭绕，牛角声阵阵，锣鼓喧天。在“朗星拜斗”时，要用称杆插在一斗米里提起挂在空中几十分钟，直到这一仪式结束。在还愿的祭祀、酬神活动中，先由“老师”请神、封境、报祖师、发文、扎营（结界）、开桃源洞后才是演唱傩堂戏，再然后又“老师”谢圣、送

神。有些地方,法师是侬戏的导演和演员。瓦屋的侬堂戏老师和演员是截然分开的,还愿时不一定要演员唱戏,不是还愿活动时唱侬堂戏根本不需要法师参与。但是在还愿时唱的十二戏中的《笑和尚》和《判官》是由法师表演的。

在参与还愿活动的演出时,瓦屋的侬堂戏和其他地方的侬堂戏一样,也不外乎《打报》(报说要请哪些神来)、《秦童八郎》(二人为主家杀猪宰羊)、《修路郎君》(为神仙修通来路)、《扫殿娘子》(为主家打扫前宫后殿)、《先锋娘子》、《采香童子》(先锋娘子命采香童子到五岳山去采来沉香还玉香为主家上香)、《开山大将》(给主家砍开五方招财大路)、《算匠》(开山大将的斧子丢了,请算匠算出斧子丢在东洋大海)、《师娘与童儿》(开山找到斧子后去请端公来还愿,但是端公不在家,于是请来了师娘和童儿)、《笑和尚》(请来安龙神)、《梁山土地》(给主家送阳春)、《判官》(为主家勾销所许的愿望)等十二段戏,名称不尽一致,但内容差不多,此不一一介绍。在这十二段侬愿戏中,大部分是戴面具的,唱腔各不相同,唱词及道白都很诙谐幽默,引人发笑。十二段侬愿戏中除《笑和尚》和《判官》是由法师表演,其他则由侬戏演员表演。值得一提的是,上述十二段戏每一段的唱腔是不一样的。

瓦屋独特的侬堂戏——花戏

上面说的还愿时唱的侬堂戏只是瓦屋侬堂戏的一种,这种愿侬戏依附在还愿祭祀活动中,祭中有戏,戏中有祭,虽然增添了一些神秘的氛围,但是却缺乏自我,一切都得为祭祀活动服务,演员必须得扮演那些神祇,一成不变,而且如果没有还愿活动,人们就无法看侬堂戏。为了使大家随时可以看到侬堂戏这一深受群众喜爱的民间艺术,瓦屋的侬堂戏在历史的演变中,就有了

独立出祭祀活动的侬堂戏——“花戏”,不再依附于祭祀活动,成了真正意义上的戏剧。

侬堂戏区别于其它戏种除唱腔外最主要的特点就是没有管弦乐伴奏。瓦屋的花戏也是这样的,唱时完全是清唱,在唱一段后敲击节奏明快的锣、鼓、钹“帮腔”。唱多白少,唱腔简单,接近口语化,富有地方民歌特色,用地方语言唱出,通俗易懂,深受当地民众喜爱。瓦屋侬堂戏的唱腔主要有苦腔和欢腔。苦腔凄凄惨惨、悲悲戚戚,令听者为之悲伤。欢腔却让观众心情为之豁然开朗。

唱花戏时,侬堂戏班不再供三清圣像,也不立神坛请神,但是每次演出时要在主家安“老龙”。“老龙”据说是侬堂戏的保护神,安老龙就是设一个坛,放上一升米、一个鸡蛋、一叠钱纸、三柱香,直到演出结束。

唱花戏时是不戴面具的,只是化妆和穿戴服饰,生末净旦丑,完全按照戏剧中人物的性格化妆穿戴。面具显得呆板,毫无变化,而化妆表演却可以看出人物的丰富表情。所以,瓦屋侬堂戏不以面具吸引观众,而以唱腔功底和纯熟的演技博得观众的欣赏。

花戏演唱的是完全和祭祀活动无关的剧本,可在祭祀活动时应主家的要求演唱,也可以在其他场合演唱,并不是如有些人说的侬堂戏只在重大祭祀活动上演出。瓦屋的一出侬堂戏,短的要演唱几个小时,长的要唱几天几夜。我们说瓦屋的侬堂戏,主要就是指这个。

瓦屋侬堂戏班在演唱侬堂戏时,除了要安老龙外,不需要老师做法师活动,有人说侬堂戏在演出前要一定要举行复杂的法事,恐怕是对侬堂戏并不十分了解。瓦屋的侬堂戏在非祭祀活动演唱时也没有侬技表演中的开红山、上刀梯、刹铧、钉鸡等特技,因为它们也只能是侬文化而不属于侬堂戏的范畴(下面将论及),它们还只是停

留在祭祀阶段,而瓦屋的侗堂戏(花戏)已经发展成了侗戏艺术。唱戏唱戏,顾名思义就是要有要有戏。瓦屋侗堂戏演员姚孟铁说,某些所谓的侗技,其实只是一种练熟了的技巧,没有什么神秘的,如“用秤杆插在米桶里把米连米提起来,我也会,根本不用请神”。瓦屋的侗堂戏不搞那些故作神秘的东西,只是实打实地演唱。

瓦屋的侗堂戏主要演唱历史故事,表现奋勇杀敌、善恶有报、感恩行孝等内容,如《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《三妻两状元》、《何文秀》、《杨家将》、《田子珍》、《穆桂英》、《九龙刀》、《七姐下凡》、《祝枝山搬兵》、《铁弓缘》等。除此外,瓦屋的侗堂戏还有自己编的表现现实生活的剧,还能够在台上临场发挥随口辩答,这又是瓦屋侗堂戏与其他地方的侗堂戏不同的一点。

瓦屋侗堂戏还吸收了花灯、秧歌、采茶歌的一些唱腔和舞步,如走“之”字步,掐兰花指,持彩扇彩绸等。这样,将各种表现形式融为一体,就形成自己独特的风格,但是又不离侗堂戏的根本,正所谓古为今用,古今结合,相得益彰。难怪,美国学者在考察了铜仁侗堂戏后说“侗戏是我看到的最好的民间戏剧。”

冲侗和阳戏

有的文章把“冲侗”也说成是侗堂戏,其实不然。“冲侗”在瓦屋叫打锣鼓,也叫抢生魂。冲侗就是人生病后,被认为是洞神把人的魂魄抢走了,就请法师打着锣鼓把病人的魂魄抢回来。《铜仁府志·风俗》对此说得很清楚:“郡属多洞,洞有神。凡妇女有色者,经洞外归,或病辄曰落洞。落洞者,俗谓神将生魂摄去,不急治,必死。治法不用医药,属巫诅焉,谓之打锣鼓。”这就是“冲侗”。冲侗时“巫掌椎罗击鼓,以红巾裹首,戴观音七佛冠,登坛歌舞。右手执有柄铁环,曰师刀,

旁有数小环,摇之声铮铮然。左手执牛角,或吹,或歌,或舞,抑扬拜跪,电旋风转,观者盖如堵墙也。”(《铜仁府志·风俗》)可见,冲侗实质上是做法事,没有一点戏剧情节,属于侗文化,但和侗堂戏不能混为一谈。这些虽然也属于侗祭活动,但是严格来说它们都和侗堂戏无关。

瓦屋的冲侗活动才有上刀梯、下油锅、踩犁口、咬红犁等侗技表演。上刀梯是用三十六把宽一寸、长不足一尺、磨得锋利的钢刀钉在近两丈高的木柱上,法师打着赤脚背负一个小孩、手脚并用爬到柱子顶端最上一级刀梯上,吹一阵牛角再下来;下油锅就是用手到烧得滚开的油锅里去捞东西;踩犁口是用赤脚踩上烧红了的铁犁;咬红犁则是用牙咬住烧红的铁犁。这些侗技一般在冲侗的时候才用。冲侗又叫打锣鼓,就是人生病后,被认为是洞神把人的魂魄抢走了,就请法师打着锣鼓把病人的魂魄抢回来。冲侗时用侗技是为了与洞神作战。

瓦屋还有一种戏剧艺术叫阳戏,它是从侗堂戏改进的,道白比侗堂戏多,唱腔也与侗堂戏的唱腔不同,而且有所变化,但与侗堂戏一样具有民歌风味,而且除锣、鼓、钹“帮腔”外,还用二胡为其伴奏。同一出戏,可以用侗堂戏演唱,也可以用阳戏演唱。

瓦屋侗堂戏的现状

瓦屋的侗堂戏虽然在解放前就已经有了,但是却没有职业的戏班子,别人请去演唱,只是供点茶饭烟酒,没有其他报酬。只是因为人们喜爱这一喜闻乐见的民间艺术,才使其得以传承下来。文革时期,大家都在抓革命促生产,就很少有侗堂戏的演出了。文革后期,瓦屋侗堂戏再度兴盛,在七十年代,村民自筹资金购买了侗戏服饰和道具,瓦屋各村寨几乎都有侗堂戏班子,一

到春节,处处都有侗堂戏的锣鼓响,村民争相观赏,百看不厌。那时候在瓦屋,几乎大人小孩都会哼几句侗堂戏,犁田时唱,砍柴时也唱,还愿时唱,过生日唱,春节期间也唱,连平常天对话也常常用侗堂戏演唱的口吻。一听说唱侗堂戏了,哪怕是正在干活,马上就丢下手上的活路看戏去了,往往要追到十几里外去看。有的戏要唱几天几夜,为了看戏,村民们自己从家里带来米、菜、腊肉、油等供给戏班子。

但是好景不长,到了八十年代,打工之风在全国盛行,侗堂戏演员一个个外出,瓦屋及周边村寨的侗堂戏班纷纷解体。在这种大环境下,瓦屋的侗堂戏再度沉寂了。所幸的是,瓦屋的一些老侗堂戏演员,不忍眼见这种传统的艺术失传,苦苦支撑着把侗堂戏传承了下来,直到现在瓦屋还有数十人可以演唱侗堂戏,却已是今不如昔,比起以往的盛况,已是天壤之别了,可毕竟把侗堂戏这一艺术形式保留下来了。在上世纪九十年代,日本和澳大利亚的学者专家还专门到瓦屋考察了瓦屋的侗堂戏。

即使在今天,瓦屋爱好侗堂戏的也不在少数,有几对夫妻都在唱侗堂戏,有的人家一家几

代人都是侗堂戏演员。2012年,几个有识之士把司前、瓦屋、高岩田、克兰寨、尧头、蒿菜坪、黄家寨等瓦屋周边村寨还健在的一些侗堂戏演员组织起来,成立了瓦屋民间侗戏团。然而,因为资金贫乏,陈旧毁损的服饰道具得不到更换,演员老龄化现象严重,加之一些演员外出务工,要想培养年轻演员又没有资金,瓦屋民间侗戏团很难生存下去。

侗堂戏虽然在全国很多地方都有分布,但各有千秋,内容和形式都有所差异。国家很重视发掘、抢救民间艺术,各地也对侗戏进行了大力宣传和扶助。在贵州,安顺地戏已广为人知,在铜仁地区,只是德江、思南、沿河的侗戏有了名声。碧江区瓦屋乡的侗堂戏虽然一代代相传,在当地民间被人广为赞誉,却因为没有得到应有的宣传和扶持,至今外界知者不多,面临着灭绝的危险。希望有关部门能重视瓦屋侗堂戏,及时抢救这一艺术瑰宝。

(作者地址:贵州铜仁市清水大道9号铜仁市二完小五(4)班 欧贤俊转)

独具特色的梵净山民族文化风情

□ 喻帮林

梵净山位于贵州省东北地区西面印江、江口、松桃三县交界处。全部面积按历史文献记载谓周环六百余里。生活在那里的土家族苗族人民在长期的社会生活和生产劳动中,以自己无穷的智慧和充沛的感情,创造了独具风格、丰富多彩的民族艺术,这其中包括戏剧、舞蹈、歌谣等,他们用这些艺术形式反映土家苗族的历戏、生活、生产、爱憎、愿望及理想。梵净山土家苗族人民还具有本民族独特的生活习惯。“养儿不用教,梵净山走一遭。”说的是增长见识,体察民族风情,只要你往这方走一遭,定会使你眼界大开。

过赶年、四月八

梵净山土家族人过年比汉族人提前一天,称之为“过赶年”。即月大过腊月二十九,月小过腊月二十八。为啥提前一天过赶年?传说明朝时期明世宗即位,嘉靖二十年冬天,眼看要过年了,明世宗下令调集土家族士兵去苏松打仗,时间紧迫,路途遥遥,等不到过年就要出发,于是官兵们提前一天杀猪宰羊,肉都来不及细细切炒,砍成一些大大小小的坨坨在其上面放上佐料,放在甑子饭上一起蒸,其它豆腐、粉条、羊肝、猪肚、白菜、萝卜混合一锅煮着吃。官兵们吃得饱饱的,按时赶到作战地点,消灭了敌人,取得了胜利,并受到朝廷的嘉奖。为纪念这一日子,每逢过年土家族人就提前一天过。

每年的农历四月初八,是苗族的传统节日。传说古代有一位智勇双全的苗族首领“亚宜”,领导苗族人民向残忍的统治者进行斗争,起义后,

义军连连获胜,一直打到湖南、四川、贵州等地。第二年的四月初八,亚宜不幸战死在贵阳市现在的喷水池附近。苗族人民为了纪念这位民族英雄,缅怀亚宜的业绩,弘扬民族英烈的精神,每年的阴历四月初八,苗族人民都要举行盛大隆重的一系列纪念活动。

每逢阴历四月初八这天,苗族人民穿戴新衣,披戴银饰,从山顶、山腰、平坝向四月八节活动场地聚拢,这一天要举行傩戏、上刀梯、下火海、狮子舞、打花鼓、赛歌、打秋千、武术等民间文艺表演。近年来,随着改革开放的深入发展,纪念活动又增加了经贸洽谈、艺术文化研讨、旅游观光等新内容,今天的苗族四月八传统节日已成为苗族人民展现民族文化,加强民族团结,招商引资,促进经济发展,建设精神文明的综合性盛会,吸引了越来越多的学者、游客和商人。

梵净山苗族人民举行四月八纪念活动从古至今从未中断过,就是在清代苗民起义后,统治者禁止这一活动的举行的情况下,梵净山苗族每年农历四月初八总是采取多种方式进行纪念活动。解放后,在党的民族政策鼓舞下,四月八这一苗族传统节日举行得更为隆重盛大。参加活动的除了本地的苗族外,相邻的湖南、四川等地的苗族,以及上海、北京等地的学者、客商,同时还吸引了日本、韩国等大批外国游客前来观赏。

服饰、饮食

梵净山土家人多用自纺自织的土布做衣料,衣服也多是自己剪裁缝制或请裁缝师傅缝制。

青壮年男子夏天穿对襟短衣,袖长且大,顺开襟正中钉五对或七对布扣;冬天穿向右开襟的长衫,仍顺襟钉五对布扣。老年人一年四季多穿向右开襟的袍衣。不论青壮年或老人,裤子均为青兰色,裤腰布为白色,裤长仅及腿部。头上包白色或青色的帕子,终年都穿草鞋,唯晚上收工后,才洗脚趿拉一双布鞋。女子服饰较为讲究,衣裤多为青兰色,向右开襟,钉五对布扣,顺襟镶有花边,衣边、袖边、裤边,亦镶有花边。中年妇女的衣服腰宽袖大,老年妇女衣长过膝,一般的裤脚口都较大。青年妇女都包白帕子,折成约二至三寸宽,整齐地包在头上,露出头顶。闺女头上梳辫子,扎红头绳。出嫁将辫子梳成椭圆形的长髻,叫“转转”,上罩发网,叫“网子”,别银簪子,插银针及各种头花。其它银饰还有耳环、手圈、花戒指等。几岁以下的小孩冬天戴虎头椭圆尾巴帽,夏天戴顶上开洞的锅圈帽(也叫凉帽),帽沿正面镶有银铸的“长命富贵”、“福禄寿喜”字样或“十八罗汉”、“大小八仙”形象图案,两边还垂吊一对响铃,头稍有一动,就会发出叮叮当当的金属声,十分有趣。

梵净山苗族男装,袭古不变,头帕普遍为青黑色,包头帕一般长的一丈,有的长达三丈,包在头上,大如斗笠。前后包成人字形,放顶露外,悬帕一端,吊在耳边。身穿衣服,均为短装、对襟。衣服上安纽扣五颗。袖长而袖口小,下摆较宽,过腰较大。苗族男子还以黑帕缠腰,青布裹脚,履麻鞋,整个苗族男装表现出精悍、神秘、粗犷。苗族妇女头帕喜用青黑色,包头讲究发不外露,平正不偏,末挽一道宁齐额头。苗族妇女除有青丝帕外,还喜包花帕,若包的是青丝帕,则先要用花格头帕缠两三匝作头衬,外层再包缠主帕,即青帕,衬站要留出少许边缘。包成后头,头帕造型高达四五十公分,呈倒锥台形,上口极大,可以放梳子、绣包之类小件物品。女服腰大而长,袖短无领,袖口大约尺许,袖长齐过手腕,胸前及袖后滚绣有花边,加栏杆花瓣于其间,不有开岔及

放摆。衣服全是满襟,无对襟式。衣裤一套,缝绣精致者,需二个工左右。纽扣部位为五颗,腰系花带围腰,围腰上绣有色彩艳丽的花,缀有花牌等八宝银饰,佩银铃若干,银挂扣一幅,银针筒,银牙杆等银器一组,肩上有银披肩,银披肩上别有若干致银垂挂及银铃。苗族女裤短,裤腰大,滚绣花边。盛装时当穿花鞋、戴银项圈、银手镯、银指环、银耳环等饰物。

在饮食方面,梵净山土家苗族人民主要以稻米为主,包谷、红苕、洋芋次之,杂以小麦等。逢年过节,老人寿诞,妇女分娩,亲朋到来,还讲究吃糯食(用糯米做的粑粑、甜酒等)。土家、苗族人有自己独特的风味小吃。“水豆腐”、“菜豆腐”、“渣豆腐”、“干豆腐”、“霉豆腐”是土家人最喜欢吃的。酒席饮宴多以此为菜,民间流传。有这样一句话:“千有万有,离不开菜豆腐下烧酒。”冬天多在火炕上薰烤腊肉,这种腊肉滋味鲜美,又易保存。土家族人还特别喜欢喝“罐罐茶”,用土罐煨开水后,放进茶叶煎几分钟,然后抬放一边,待茶叶沉底即可倒饮之;加入姜片,名曰“姜茶”,可治感冒。酸食是梵净山苗族的最大饮食特色,腌酸的不仅限于蔬菜,水中肥鱼,由腌酸存之,自食或用以待客,“酸鱼”已成为苗族的一大名食,其做法是将鱼剖开,去掉内杂,放上适量的食盐后风晾,待水分稍微挥发后,再裹拌以玉米面或米面和香料,装入陶瓷罐中密封。一两月后,鱼味微酸,即可食用。鱼变酸后,大小骨骼几近酥软,酸鱼可以生吃,也可加放姜丝葱末,装入碗中置于饭锅内,饭熟鱼亦熟,味道鲜美,实为既方便又难得的佐食佳肴。苗家若有远客,常以之相待,深受宾客欢迎。

婚 嫁

梵净山土家族人的婚嫁程序繁多也极为隆重。要经过放信、访人家、行聘、订婚、过礼、光祭、烧香、请庚、哭嫁等过程。提亲一般是由男方先提出,如果男方初步了解女方才貌后便找媒人

向女方放信,若女方家长说:“有女望媒进,容后再商量。”意在不同意。若说:“有女望媒进,可以商量”。这表示同意。于是,媒人在女方家吃过晚饭后即到男方回信。等到第二年择日再去女方交换意见。如果女方不再表示推卸,媒人便邀约女方访窥男方,叫做“访人家”。男女双方意见基本一致后,便择吉行聘,一般是选在每年的正月初二、初四或初八双期,象征成双成对之意。为了慎重起见,在进行聘礼时大都做到要插头道香、二道香,同时男方还要送礼,礼物多是肉、茶、面、糖之类方表有诚心。行聘之后的订婚亦要择定好吉期,在择定好吉期时,男女双方都要交换生辰八字,然后再找八字先生推算一个最满意的日子。结婚日子择定后,由媒人随带一份礼物在举行婚礼前两月送到女方家。“过礼”之后双方家庭都显得格外忙碌,张灯结彩,操办各种结婚事宜。举行婚礼前的第三天晚上,要对准备做新娘的姑娘进行“开脸”。也叫“光祭”或“开光”。所谓开脸是请寨中福禄双全的妇女用五色线把姑娘面部的绒毛悉行绞掉,不规则的眉毛则用手一根一根拔掉。额前要齐,只留约一寸五宽的面靛突出至眉毛为止,头辫子梳直,挽成髻子,髻心用红头绳捆个节子,再插上簪子,这表示从今以后要成为主妇当家理事了。光祭结束后,洗脸、涂胭脂口红、扑粉、染桃腮、画眉毛、戴耳环、手镯和戒指头花,身穿水红衣裤,看上去真是“脸如桃花,肌肤如雪”。再接着由开面妇指引介绍,进行“哭嫁”。按理说结婚乃人生第一大喜事,一本应高兴才是,哪有哭之理?其实土家姑娘的哭嫁是以“哭”当“歌”,以“哭”代“笑”,“哭”中有“欢”,“哭”中有“乐”。哭嫁的内容十分丰富,哭爹娘,哭兄嫂,哭弟妹,哭叔叔伯伯、外祖父、祖母、舅舅、舅娘等,无一不哭到位。会哭的土家姑娘真有其“哭”的本事,那哭,声情并茂,字正腔圆,调子有高有低,有缓有急,真可谓声、情、义、韵四位一体。

通过放信、访人家、行聘、订亲、过礼、哭嫁之

后便是迎亲。迎亲场面热闹,迎亲队伍一路上锣鼓声、唢呐声、长号声、鞭炮声不断。新娘进入洞房后端坐于床上,由新郎将新娘的“盖头”轻轻揭下,继而饮交杯酒。入夜,“闹房”开始,闹新房是以取闹调笑、吟诗作对逗起新娘说话发笑而乐。第二天早上,新郎新娘重整衣装,由父母带领给亲朋好友“出拜”,在受拜时,新娘备有在娘家做好的新鞋,每受一拜,新娘递上新鞋一双,这时受拜者必授礼金。婚后第三天新郎必须陪同新娘返回娘家,即“回门”,以告慰爹娘,让爹娘放心。当天吃晚饭后又必得回家,不得在娘家过夜。从此以后便无拘无束,来去方便。

梵净山苗族婚嫁程序较少也极为简单。青年男女双方通过对歌认识后,双方有意,经媒妁议定,男方用鸡酒鞭炮到女方家下聘礼,即算订婚。订婚男方达到一定年龄,双方父母通过媒证协商,即可结婚。婚前男方须送新娘一笔制装费和必要的银饰如项圈、手镯、银围腰带之类物件,数量视家境而定。婚前一夜,姑娘要从娘家的正房里搬出,隔离到谷仓或后屋檐下临时搭起的偏棚里过夜。姑娘从正屋出来,必须撑开雨伞,从门坎里面上摆着的一面筛子上走过去,表示把一切不吉祥的东西全部筛除,使姑娘到男方家后万事如意。姑娘隔离的晚上,父母还要唱隔离歌,内容大多是惜别和教育女儿善待翁姑等。姑娘出嫁时,由有亲族关系的姑、婶、姊妹送亲至男家,而且必须要有新娘的弟兄陪同,途中新娘不坐轿,但要撑伞步行。新娘到男家后,不走正厅,只能从侧门进屋,男方举家老少必须回避。待新娘吃过结婚仪

式饭后,新郎家人方能与新娘相见交谈。新娘在男家稍事休息后,要在男家就近处找一与男家不同姓氏的人家,由少数送亲姊妹护送去那家人家坐一会儿,吃一顿饭后再回男家来,苗语意称为“小回门”。送亲客在男家住一夜或三夜就回去了。三两天后,新郎新娘挑上礼物去女方家“回门”结婚仪式即算结束了。

民间舞蹈

梵净山土家苗族人民能歌善舞,那如醉如痴的歌舞使人陶醉。主要有摆手舞、花灯歌舞、打闹歌舞、鼓舞、狮舞等。

土家族的摆手舞是一种载歌载舞的大型舞蹈。分“大摆手舞”与“小摆手舞”。小摆手舞参加者常是数十数百人,大摆手舞则是数千数万人。每年初春或暮春是跳摆手舞的季节。土家族男女老少集中在大草坪上尽情地唱跳。跳摆手舞一般在夜间举行,活动时间三五晚上不等。参加这一活动的都要穿艳丽的土家族服装,男的穿长衫,头包青丝帕;女的穿八幅短裙,拖长帕,头饰耳环、项圈。摆手活动时,男女队伍吹起牛角、土号、唢呐,点响三眼铳,同时在场中央立上一根大木杆子,悬挂龙凤大旗,五颜六色的彩灯上写着:五谷丰登,吉祥如意等大字。场地正中立个大三角架,点燃场地上小山般大的几大堆干柴,熊熊烈火映红天际,接着本地德高望重的长者领头唱摆手歌,一人唱,上千上万人和,歌声震撼天地。

土家族花灯歌舞系一旦一丑的二人花灯。男女角均为男扮,因民间有“好女不扮灯”的禁忌。男角称“丑角”,女角称“旦角”。男束带,女持巾,各执花扇为道具。花灯歌舞的伴奏乐器主要有二胡、锣、钹、马锣、鼓、板等。演唱时先由二胡起耍板,接着打出台锣鼓;男角出场说韵白、唱出台,男女角对白,女角唱出台,男女对舞,对白,共唱一曲花灯调。最后在收场锣鼓中结束。花灯歌舞的舞步,男以矮桩为主,有丁字步、马步、碎步、弓步;女以进三退二的“之”字步为主,有大开门、小开门、凤点头、鸟啄米、丁字步、碎步等。舞蹈动作,男的有金鸡独立、黄莺展翅、犀牛望月、童子拜观音、鲤鱼打挺、蛤蟆晒肚等;女角有荷花出水、怀中抱月、孔雀开屏、观音坐莲、清风摆柳等。梵净山土家族花灯歌舞讲究表情,要求女角笑不露齿,坐不当面,行不摇头,含情而不妖

冶,风流而不轻薄;男角动作刚健沉稳,风趣而不庸俗,活泼而不轻浮。男女表情均要求幽雅风趣,声情并茂,舞姿优美柔婉。

梵净山土家族打闹歌舞起源很早,它是适应山区特点的农事歌舞。许多土家族聚居的村寨都有专门班子。每年薅苞谷的季节,主人家就请来男女歌手,在喧天的锣鼓声中翩翩起舞。面对薅草的群众,由一人在圈内击鼓,一人在圈内鸣锣,3—5名或更多的歌舞手,身着民族服装,边歌边跳,有领有和。这样既可减轻劳动强度,又可提神助兴。舞蹈内容主要是表现农事活动的生产舞、古代作战的军事舞、喜庆时的饮宴舞、打猎时的打猎舞等。其舞姿朴素,形式简单。只凭借一个小鼓和一个小锣,鼓击两下,锣敲一声,密切结合,鼓声激昂,锣声深沉,令人心旷神怡。

梵净山苗族的“鼓舞”气势磅礴,威武雄壮。人们将一面牛皮大鼓置于木架上,男女单人、双人或多人击鼓而舞。鼓声有松有紧,有亮有闷,或快或慢,莫不合符情绪的需要和歌曲的节拍。击鼓者拿两根鼓棒或用拳掌击之,鼓点节奏和轻重,各依所需动作。

梵净山苗族“狮舞”,融舞蹈、音乐、杂技、戏剧于一体,场面十分热烈。狮子入场,数人鸣锣鼓开道,数人舞刀棍开场子。狮子由青壮年舞红色宝球诱引入场,后面一戴罗汉面具童男持拂尘帮忙赶狮,动作夸张滑稽,狮子入场后,绕场三圈向四面行礼。狮舞有单狮舞、双狮舞。单狮舞主要内容是戏珠,自戏自乐,翻腾扑跃。狮舞的最精彩部分是攀高桌,七张高桌相叠,高数丈,狮子要在舞宝人的引诱下,攀上去,并在空中作各种惊险表演,这技艺真正是高空舞蹈,令人惊心动魄。梵净山苗族狮舞在全国第一届少数民族运动会上曾获奖,并代表贵州赴呼和浩特演出。

傩戏傩技

梵净山地区是全国傩文化保存最完整也最集中的地区,称之为“傩的海洋”。在这座海洋

中,有两束浪花格外引人注目,这就是土家族的“傩堂戏”和苗族的“傩愿戏”。

梵净山土家族傩堂戏源远流长。关于它还有一个传说:傩公傩婆原是一对情人,皆因爱情受阻而投河殉情。一天一对牧童下河洗澡,发现两个圆坨浮在水面,红润润的,便把它们捞起来,当神供起来,说:“菩萨,只要你们能保佑牛吃饱肚子不乱跑动,我们天天来祭祀你们。”不多时,只见牛儿吃得饱饱的,不像以往乱跑了,并天天如此。此事一传开,大人也给烧香化纸,乞求保佑,其问有说有笑,有唱有跳。在一次祭祀活动中,竟然从天上降下一本“傩戏”来,从此,人们就把祭祀叫跳“傩堂戏”,把主持祭祀仪式的人称之为土老师。

梵净山土家族傩堂戏,有专门班子,系设坛演出,其形式有“冲傩”和“还愿”两种,前者在夜间进行,只需一个通宵即可结束。后者进行的时间较长,一般为三天三夜,内容分两种类型,一种是以娱神为主的歌舞型,与酬神活动混合进行,既有驱鬼内容,又有娱神活动,其主要节目有“打开山”、“搬先锋”、“打秦童”、“买猪”、“勾判”等。另一种全属戏剧活动,系在酬神活动结束后演出,其主要节目有《三孝堂》、《雪山放羊》、《柳毅传书》等。土家族傩堂戏的音乐有曲调、曲牌,曲式结构较为固定,演唱时有徒歌、帮腔、按“打一唱一帮”程式反复进行。表演时以丑旦对场和生旦对场居多,也有民歌对唱形式。唱腔分九板十三腔,变化多样,音调高亢雄浑,给人以喜闻乐听。土家族傩堂戏的面具亦丰富,每一拨班子都有一套计24个面具,它们是:唐氏太婆、桃源土地、开路将军、引兵土地、灵官、歪嘴秦童、甘生、押兵先师、先锋小姐、消灾和尚、梁山土地、开山莽将、掐时先生、卜卦先师、鞠躬老师、幺儿媳妇、李龙、杨泗、柳三、乡约保长、判官、秦童娘子、周仓等,集人、神、鬼于一体,气质各异,面容毕露,充分展示了原始宗教的神秘性。跳傩堂戏的道具,具有古朴短小的特点。它们是裙子、法衣、头

扎、牛角、师刀、卦子等,携带方便。土家族傩堂戏表演动作,简单有趣,其程式变化动作为左右踏步,分大小八字、跺步、搓步、前后点步、半蹲、打筋斗等,表演到高潮时也杂有腾跃、翻滚、旋转之类的技巧性动作。由于没有固定程式,土老师也可根据某个情节而即兴发挥,格外吸引观众。

梵净山苗族傩愿戏至今仍在活动的班子有五十多个,从业人员400多人。巫师们平时劳动,遇有驱鬼祈福的巫事,则师徒一同前去主家为其酬神消灾。还傩愿的全过程所需时间为两天一夜,也有一天一夜或三天三夜。按功能和祭祀目的划分,苗族傩愿分求子愿、寿愿、五谷愿、平安愿、平头愿、过关愿等几种。这些愿戏的设祭、搬演方式和程序基本相同,只在个别细节和祭词上作一些变动,其大致情况是:请水—扎灶—开坛—请师—发功曹—竹坛接界—封傩—会兵架桥—开光点像—立五营—散花红—下马—讨卦—上表—开洞—出先锋—出开山—搬师娘—出算匠—出和尚—和标—出秦童八郎—上熟—游愿—出土地—出判官—送神。从表中可以看出,苗族傩活动是“祭”的成份多而“戏”的成份少。由于“戏”的成份不多,演出过程中所需道具就不多,面具只在正戏中出现,也只有开山、先锋、算匠、土地、秦童、八郎、判官、和尚八枚面具。傩愿戏的其它道具有柳巾、马鞭、师刀、令牌、开山斧等,这些既是演出道具,又多般是巫师的法器。苗族傩愿戏没有固定的唱腔调式和动作行为。每一次感受傩活动,都能超越外在形式本身而产生强烈的共鸣和完整趋一的审美感受。也因此,在举行傩愿戏活动时,邻近群众踊跃观看并积极参与,演员、观众没有严格界线,台上唱台下应和。极其融洽。

居住在梵净山麓的土家族和苗族,不仅流传有众多的傩愿目,而且还流传着许多惊险神奇的傩技绝活,堪称“中华一绝”。如“上刀梯”、“上剃头刀”、“纸包火”、“下油锅”、“踩铧口”、“开红山”、“吃碗”、“悬斗”、“喝卡子水”、“钉鸡”“白马悬

蹄”、“雪山令”、“过天桥”、“脚踩碎玻璃”“吃香火”、“吞玻璃”、“口含红铁”等。

刀梯——是傩坛中还“刀良愿”的一种法事。在场地中央,耸立着一架十八层三十六把锋利的刀梯,只见傩法师从一层一层刀梯踩着把一把锋利的刀刃攀登而上,上到顶端时,在空中展翅,手舞足蹈,令人惊心动魄。接着,他又从顶端逐一往下踩着刀口,直到底层,光着的脚板毫无损伤。

上剃头刀——其程序和过程与上刀梯完全一样,唯一不同的就是所上的刀是锋利无比的剃头刀。比上刀梯更惊险,更吸引观众。

纸包火——又叫八卦纸。傩法师用一张普通白纸铺在地上,中间盖上一个碗,用手指着白纸念一通咒语、画八卦图,然后铲一堆燃得通红的炭火倒在白纸上,傩法师边唱边跳数分钟后,把炭火拿走,而白纸仍完好无损。常言说:纸包不住火。但傩法师却能办到。

下油锅——用两公斤菜油倒进油锅,放在火炉上烧滚,使油的温度达到极点,然后傩法师挽袖,清水净手后,坦然走向翻滚的油锅,用手插进烧得滚滚翻腾的油锅里,来回搅动,捞出事先掷下的豆腐等,手指手板一点不被烫伤,再用手在油锅里自由自在地“洗手”,根本不怕烫伤,实在神奇。

踩铧口——这是一项扣人心弦、惊心动魄的傩技绝活。其过程是将犁田用的铧口烧得通红,先从火中将红通通的铧口用铁夹夹出放在地上,然后傩法师通过一定的秘密手法后,赤脚在烧红的近1000度高温的铧口上任意踩踏,只听得双脚被烫得哧哧作响,但见油水直冒,可傩法师却安然无恙。

开红山——初听使人不敢相信世界上还有如此神奇的事。观看表演,令人怵目惊心的是,不知傩法师用了什么秘密手法,才产生这种超凡的“法术”。他当着观众的面,用锋利无比的刀尖对准自己的脑门猛钉进去约三公分深,绕场圈,

然后请观众拨出刀子,在纸上滴上几滴鲜血后,血立止,伤口立合。

吃碗——傩法师把瓷碗口沿放进嘴里,只听到一阵阵咔嚓声,很快只剩下了碗底,嘴里一阵吃炒包谷似的响声后,碗底已被嚼烂,吞进肚内,而口腔、内脏无损。

悬斗——傩法师用一根木秤杆,正正地插进装满二十多斤重米的瓷坛里,然后提起秤杆,那米坛随着秤杆往上提起,像粘紧一样,米坛不会脱落。当把坛里的米统统倒出,让观众仔细看看坛底里并没有什么勾挂或粘合物,再次把米装进坛里,再行第二次表演,当秤杆插进米坛,又顺当提上来。但秤杆由观众试提时,怎么也提不起来。让人无法理解其中的奥秘。

喝卡子水——傩法师面对观众用钢刀把一支支筷子砍成数节,每节长两寸左右,然后含在嘴里和着清水吞下肚,每表演一次可吞下数节两寸长的筷子,就像吃糖一样,别有风味。

钉鸡——傩法师左手举起一只大公鸡,将鸡头贴在一根木柱上,右手把一根筷子粗的四寸圆钉从鸡的左眼穿进,右眼穿出,再把鸡钉在木柱上,鸡一阵扑腾、蹬抓、扇翅、挣扎后,脚伸直了,翅膀不扇了,观众以为鸡死了。四、五分钟后,拔钉放鸡,鸡眼未见出血,亦无伤痕,丢在地上不到半分钟,鸡就从地上弹跳起来,伸颈引脖,摇头晃脑,转溜着眼睛,发出“咯、咯”叫声,似在寻食。

白马悬蹄——表演时在傩坛左右各摆一个碗,碗里装满米,然后傩法师把两条长凳的各一根腿放在碗里,其它各三根腿离开地面悬空,凳子居然能悬在空中纹丝不动。

雪山令——傩法师吹起牛角,手摇师刀,边唱边跳,然后把牛角栽在板壁或木柱上,牛角贴紧后纹丝不动,形成勾状,上面可以挂师刀、排带(约二市斤重)而掉不下来,傩法师拔下牛角,壁或柱上痕迹全无。

过天桥——表演时用七十二条板凳宝塔式的重叠起来,上面搭上红布,形如天桥,傩法师身

穿法衣,手执师刀,肩插法鞭,脚穿白边新布鞋,从“天桥”上走过,甚是惊奇。

脚踩碎玻璃——雉法师先把一大堆碎玻璃散撒在一张桌子上,然后光着脚在碎玻璃上踩来踩去,如履平地,没有异常感觉。

吃香火——雉法师捏着一把香,用火点燃,火花点点,浓烟缭绕,然后把点燃的一头往嘴里塞,再取出,接着又把一支支香炷点燃,再用嘴含着一支支地咀嚼用水吞下往肚里咽,象吃米面一样,仍喜笑言开。

吞玻璃——雉法师先把玻璃瓶若干个用铁锤打碎,然后用牙齿咀嚼成粉末,再用水吞进肚中,当众表演多次,总是津津乐道,没有异常变化。

口含红铁——雉法师把放在火炉里烧得通红的铁板,用嘴含住铁板,嘴里的口水淋在铁板上,发出吱吱声响,冒出青烟缭绕,而口、牙、舌却安然无恙,一点不被火烧伤烫焦。使人看了毛骨悚然,惊悚十分。

近几年来,许多国内外有关专家学者,先后多次对梵净山雉文化进行考察,经现场勘察,不少专家对梵净山雉文化的研究价值给予了很高评价。尤其近年来,梵净山土家族苗族雉戏老艺人在北京、深圳、河北、陕西、广州等地以及美国、新加坡等国的多次表演中,他们的雉技绝活受到了国内外观众的一致好评。

民 歌

梵净山土家、苗族人民喜唱歌已成为他们生活中不可缺少的一部分。忙时唱,闲时唱,悲亦唱,喜亦唱。无人不唱,无时不唱。

“梵净山寨歌手多,两岁孩子会唱歌,万千歌手唱百年,才唱歌海半碗歌。”梵净山土家族苗族人民唱歌的种类很多,有对真、善、美的颂扬唱的“褒扬”歌,对假、恶、丑的抨击唱的“苦情歌”。青年男女之间往往要“对歌”。“对歌”有的是现成的词调,有的触景生情信口拣来,即兴而歌。“对歌”

往往是男女相对,一唱一和,风趣别致,荡人心怀。“对歌”大都短小精悍,妙趣横生。若要比能赛智,看谁唱得多唱得优雅,便唱“盘歌”。“盘歌”犹如猜谜语,一问一答,发人深思。其内容有盘问历史、地理、生物等,富有知识性、趣味性。“我的盘歌唱在先,要你想上大半天:什么弯弯弯上天?什么弯弯在河边?什么弯弯铁匠打?什么弯弯配容颜?”“你的盘歌太浅显,只当吃袋面面烟:月亮弯弯弯上天,船儿弯弯在河边,镰刀弯弯铁匠打,眉毛弯弯配容颜。”这类歌大都在野外唱,多抒发劳动中的苦乐心情。

梵净山土家苗族民歌中很大成份是情歌,歌词以七言四句最多,多用比、兴手法,托物起兴,借物抒情或直抒胸臆,生动坦率地唱出青年男女纯朴、真挚、热烈的感情。“隔河看见妹传情,人无言语水无声,捡个石头试深浅,唱支山歌试妹心。”梵净山土家族人民修房造屋还要唱“福事歌”、“上梁歌”。上山打猎时唱“打猎歌”。给年高寿丰老人祝寿唱“祝寿歌”。喝酒要唱“酒歌”。人死要唱“孝歌”等等。

这些民歌从艺术结构看,大都有单曲体、联曲体两种。单曲体大都是五字、七字的上下句式、三句式、四句式、五句式不等,也有单段与二、三段体形式,结构单一,短小规整。联曲体大都是将单曲体有机地联缀起来,内容充实丰富,形式灵活。在表现手法上大都有比、兴、赋的特点,尤其语言简洁、朴实,意境深邃,明暗相映,夸张贴切。明者取譬引类,直截了当,情真意切,气势豪放;暗者,托物言声,迂回婉婉,含蓄风趣,其味无穷,具有概括生活、认识生活、启迪人生等多种功能。

(作者系贵州雉文化研究中心 文博副研究员)

思南花灯传承人许朝正

□ 安 聪

许朝正,男,汉,生于一九五八年二月十九日,初中文化,住许家坝镇许家坝村院子上寨村民组,务农。

从十三岁开始学跳花灯(丑角)在高师:许仕珍、许仕亨、许朝刚的精心教导,学会了跳“转转灯”又称“锣鼓灯”,如:开财门、请四神、扫堂灯等,原生态丝弦灯二人转、双凤朝阳。有:二平调、四平腔、大採花、小採花、十送寿元、五送郎、五更调、祝英调等。

七三年春节许家坝区举办全区花灯比赛,首次荣获第一名(奖状)。

八一年参加许家坝区宣传队,首次赴县城参加全县花灯大赛。“贺新春”伴演唐二,荣获全县第一名。

八三年加入许家坝区文化中心站,通过在花灯、戏剧培训中成了一名骨干主骨。伴演了原生态花灯:“上茶山”、大型五场花灯喜剧:“汪玉哈哈”、古装花灯剧:“坐轿记”、花灯剧:“春到农家、桂香月园、喜相逢、歌唱文明村”等,到合朋、长坝、青杠坡、枫芸、思林各地演出,在县煤厂专场演出二场,为许家坝工商所个协到县里宣传演出二天。

参加县举办的活动:

庆祝十三大会议胜利召开联欢晚会;

庆祝香港回归联欢晚会;

庆祝澳门回归联欢晚会;

民间花灯文艺调演晚会;

计划生育专题晚会;



烤烟专题晚会;

庆祝老年教育发展十五周年文艺晚会;

“迎十六大、祝福祖国”大型广场文化活动;

“星河杯”花灯大赛,荣获二等奖;

信合员工之歌大赛“苏州歌”荣获第二名;

思南·凤冈二〇〇六迎春联谊文艺晚会;

“多彩贵州”舞蹈大赛思南选拔赛“苏州歌”荣获第一名;

“多彩贵州”舞蹈大赛铜仁地区选拔赛“苏州歌”荣获第三名;

二〇〇六年八月参加“贵州省首届花灯”大赛(二人转)荣获“民间花灯王”荣誉证书;

二〇〇九年土家歌舞展演“探幺妹”;

二〇〇九年三月八日到北京参加央视《民歌·中国》“桃园铜仁·梵净土家”民族歌舞展播,中央电视台演播室演出“探幺妹”;

二〇〇一年至二〇〇二年举办儿童花灯培训班四期,女生十八人,男生六人,共二十四人。最

松桃大路风雨桥建筑文化内涵浅析

□ 吴 瑶

大路风雨桥是梵净山区具有典型山地特征的代表性公共建筑,二百多年来,它除了作为当地人们出行的通道之外,还承载了丰富的民俗文化内涵。

大路风雨桥位于贵州省松桃苗族自治县大路乡大路村街上组,东经108° 58' 50",北纬28° 08' 58"。始建于清道光四年(1824年),因横跨在大路河上而得名。它是一种集人畜过往、休闲、观赏、商贸、航运、民族节目活动等多功能为一体的建筑形式,其构成主要包括桥体和廊屋两部分,是黔东北地区规模最为宏大,跨度最长的木构桥梁。

风雨桥整体为南北走向,其北端有12米长的桥体因地形的需要向西偏转21度。桥的外形采用廊庑式木结构,双重檐,两端进出口为歇山顶龙门,中间有宝顶楼阁。桥身总长67.5米,共29间,其中宝顶楼阁3间,长7.75米;桥面宽3.2米,加上两侧各往外挑出0.7米,共4.6米。

桥架结构为抬梁式结构与穿斗式的有机融

合体,桥身由30榀桥架连接组合而成,桥架在保持抬梁式结构的总体格局下,巧妙地采用“借瓜充顶”、“双飞燕”、“三抄手”等结构,将桥梁建筑艺术与房屋建筑艺术结合起来。桥的构建式样非常独特,廊门呈龙形,两端各为1条龙,中央的宝顶为“宝”。廊庑每榀主体结构为四柱三瓜及庑式,整体外形设计为“双龙抢宝”图形,桥两端的龙三穿四挑式形制,特点是以顶梁瓜为中心,结构上左右对称;底层挑檐与檐柱顶端构成廊檐,即下檐;金柱顶与顶梁瓜顶构成廊庑屋面即上檐。上檐呈“人”字形,为桥面屋顶;下檐呈“八”字形,分列上檐的左右侧下方;底面穿枋的正面及下部往往用浅浮雕的手法雕上花草及变形龙纹,其中三穿即顶穿枋被制成“吞口”(一种镇邪图案)形状。

桥面由长3.4米,厚0.1米,宽约0.2—0.25米的木板铺成,桥面木板下是直径0.8—1.1米的圆木(多为枋、椿、柏)平铺而成的桥梁枕木,枕木以桥墩为支点,并排铺陈;桥墩为棱形柱,高5米,墩

小的许华兵、许家青才四岁,最大的才十二岁,儿童培训班到县里演出三次,都获得了奖品。

现在的得意门生就是:许华兵、许家青。

九八年在许家坝小学辅导花灯基本功。

二〇〇七年在思林中学分期辅导花灯和表演。

二〇〇七年在许家坝中学辅导花灯和表演。

二〇〇八年在许家坝镇举办“龙泉水”杯龙灯表演大演中荣获“特别奖”荣誉证书。

从二〇〇四年至二〇〇九年已受到有关花灯专家、教授、记者、各级领导的若干次采访、交谈。

从二〇〇五年起组成了许家坝业余花灯、集队团、伴演了花灯歌舞:“歌唱新农村、开财门”。花灯说唱:“观灯、找鸡”等。

打击:大锣、小锣、鼓兼梆子。

业余花灯、集队团正活跃在周边各个乡镇。

(作者单位:贵州省思南县文物局)

顶平面呈长棱形,最长处6.95米,最宽处为2.1米,总共4座(左右河岸附堤墩除外),粗料青石规整镶砌而成,以石灰砂浆填缝,风雨桥的南北两头河岸及纵深地带,是大路场传统的商贸集市区域,南边曾为畜禽及竹木交易场所,现辟为新的商贸区;北边“丁”字形街道的传统建筑仍保护得较为完好。

桥体连接河两岸商贸街区,既是交通要道上的咽喉,同时也是大路场商贸集市的重要组成部分,桥南端是大路河集镇的南街,长350米,是一条新建的街道;桥北端为集镇的传统街区,呈“丁”字形,分别称“大街”和“河边街”,是大路河集镇的主要商业街区。每逢三八场期,远近民众前来赶场,其中一些小件物品的交易活动,主要是工艺品、当地风味小吃等的销售就是在风雨桥上进行的;每逢民族传统节日,如春社、六月六、重阳节等,当地民众尤其是青年男女要聚集在以风雨桥为中心的大路河两岸唱山歌、猜谜语及交朋友。桥西头一百二十米处的沿河两岸,是大路河渡口,在风雨桥建修之前,这里曾是行人过渡的地方,也是松桃河航运水道的起点,梵净山及其东麓广大地区的特产如蓝靛、兽皮、麻纱、药材等就在这里装船外运,木材也在这一带扎排外放销售。

大路风雨桥位于梵净山东麓腹地,地扼湘西——黔北古商道与黔东北——渝东南古商道交汇结点,因而得“大路”的称号,地理位置十分重要,加上这一带自然条件优越,开发历史较早,在行政管理、生产水平、文化艺术、建筑交通等方在梵净山东麓区域处于领先地位。宋徽宗政和四年(1111年)置龙泉葛泽长官司,大路为长官司属下的龙泉驿,是梵净山东麓地区交通要道的交汇点和重要驿站。

元成宗大德八年(1305年),改龙泉驿为大路驿,归乌罗龙干等处长官司辖制。明成祖永乐十一年(1413年)设置乌罗府,将乌罗长官司迁至大路黑坡,筑城建署衙,俗称“黑坡城”。扩开辟松

桃河航道,大路风雨桥近旁的码头成为松桃河航运线的地点,松桃西部片区包括梵净山东麓地区的出产尤其是特产由此装上小驳船顺河而下,销往湘楚,又购进陶瓷品、铁器等在大路、孟溪一带销售,彼时,大路及周围地区已是“百货辐辏,商贾云集,郡士绅多居于此。”(《松桃厅志》)。

据史料记载:清嘉庆十八年夏,梵净山东麓地区连降暴雨,山洪造成大路河渡口船毁人亡事故,连摆渡人在内淹死11人。是年,当地民众和富绅决定修建大路桥,花了近两年的时间筹集经费,于嘉庆二十年(1816年)动工修建,历时三年,修成桥墩及平板桥,由此方便了边区民众,也促进了大路的商贸发展,乃至以三八为期,开场设市。道光元年冬,当地富商、乡绅及民众决定在平板桥上加凉亭,凉亭设计为“双龙抢宝”,即两端设龙门、桥中央建宝顶。

桥从建成至今,经历了一百八十多年的风风雨雨,在方便人民群众的日常生活、活跃集市贸易、传承民族文化等方面,一直发挥着重要作用。受到人民群众的精心保护,就是在战乱年代也没有受到大的破坏。风雨桥桥头原有石碑2通,记录建桥经过及捐资人姓名,“文革”中被毁坏,现仅存残碣。据初步考证,风雨桥在建成后,民众和当地富绅曾几次捐资维修,比较重要的是清咸丰三年在遭遇山洪冲毁后重建工程,光绪二年,潜伏于梵净山的匪帮流窜至大路场抢劫,逃窜时将部分桥面板拆毁,随后当地民众集资进行了修复。民国三十一年当地民众增建了临老街一端的桥体共5间,使桥与街连为一体。

可以说,大路风雨桥是外来建筑文化与梵净山区各民族山地建筑风格相结合的艺术杰作,也是民族民间传统文化传承与展示的重要载体,在研究梵净山区的商业发展、建筑艺术、民俗文化等方面具有重要价值。

首先,大路风雨桥的建筑风格、式样体现了梵净山区少数民族人民的独特审美情趣和高超的建筑技艺。风雨桥整体上设计成两端龙门中

间宝顶形式,暗含“双龙抢宝”的吉祥意蕴;大大高出桥体的宝顶楼阁的两端亦设计成“龙抬头”,中间为圆形脊饰,整体又构成“二龙戏珠”的吉祥图式,这种龙与龙重叠构图的艺术手法,与当地少数民族山地龙文化中龙上绘龙,刺绣及织锦上多龙重叠的方法是一致的,是一种特殊的龙图形和龙文化。其次,大路风雨桥建筑结构上多采用当地人们建造“桶子屋”、“三合头”等建筑式样的一些构造手法,如“借瓜充顶”、“双飞燕”、“三抄手”等等方法。这些都体现了鲜明的梵净山山地建筑文化的特征。

其次,桥与集市、码头融为一体,体现了一种特殊的梵净山区商贸文化特征,具有鲜明的地域特征。大路风雨桥始终与大路驿、大路场的商贸活动紧紧相连,除供人畜通行、行人休息而外,风雨桥还是一个经商的场所。早先,大路只是一个驿站时,风雨桥上就设有摊点,给南来北往的过客提供水酒和零食;后来大路开场设市,风雨桥成了经营小样商品尤其是一些地方特产的营销场所,人们借着进行物品交换的机会,拉拉家常,互通有无,于是这里又成了人们交换信息的最佳场所。大路风雨桥这种将码头(货物集散)、集市(商品交易)连结为一体的功能,承载着一种无限供给(物产种类繁多)和有限需求(消费量小、品种少)交织的山地商贸活动,同时推动着山地物产向山外输出的原初欲望。这一具有独特地域特征的商业发展进程,对了解和研究梵净山区域乃至类似地区少数民族经济发展和经贸活动情况非常珍贵。

第三,大路风雨桥是梵净山东麓地区民俗文化,节日文化的一个重要交汇点,是一个重要的传统文化展示、传承、传播的平台。当地的侗、土家、苗、汉等民族的许多民俗活动都离不开风雨桥,耍秧龙、跳花灯、还傩愿等活动少不了的一个仪式就是要“拜桥”、“敬桥”;青年人求偶不成,中年人祈求子嗣,少孩多病不易养,常要“拜寄”桥爹桥妈、桥公桥婆;在“春社”、“四月八”、“六月

六”、“重阳”等民族传统节日期间,当地民众便会聚集在风雨桥上唱山歌,讲故事,年轻人则借机交友求偶。风雨桥不仅成了各种民俗事象荟萃地,也是展示、传承、传播民族文化的一个重要平台。

鉴于大路风雨桥具有重要的历史、科学研究、旅游观赏价值,县、乡、村各级相关部门及人民群众非常重视对桥的保护,1988年4月,松桃苗族自治县人民政府以松府通(1988)15号文件《松桃苗族自治县人民政府关于公布第二批县级文物保护单位的通知》,将大路风雨桥公布为县级文物保护单位。2003年8月,县人民政府下发松府通[2003]43号《关于调整部分县级文物保护单位及公布第四批县级文物保护单位的通知》对全县境内的县级文物保护单位进行调整时,保留了大路风雨桥的县级文物保护单位资格,同时,由文物管理部门对大路风雨桥划定了保护范围和建设控制地带,建立了大路风雨桥建立了较为完备的保护档案。2004年,大路乡人民政府拔出专款连同当地民众集资共1.5万元,对桥体屋面进行了检修。2005年4月,松桃文体广电局组织人力、资金将大路风雨桥申报为省级文物保护单位,2006年8月,贵州省人民政府将大路风雨桥列为贵州省第四批省级文物保护单位予以公布保护,2007年底,松桃苗族自治县文物管理所与贵州保利文物维修有限公司共同启动大路风雨桥的保护维修规划;2008年春,维修方案编制完成并上报贵州省文物局;2009年,省文物局拨出专款70多万元对大路风雨桥进行了维修。

由于大路风雨桥临近松桃火车站,与孟溪万寿宫、松蒿书院、头京古建筑群、文昌桥六方碑、朝阳寺、后洞文笔塔、水月庵、黑坡城等名胜景观连为一体,与寨英古镇及梵净山自然景观、人文景观群交相辉映。使其大桥成为当地传统文化保护和旅游业的一个重要亮点。

(作者地址:铜仁市碧江区共青路44号附2号)

思南龙凤花烛

□ 安 聪

思南位于贵州东北部,特殊的地理环境和人文景观,孕育了思南丰富的民族民间文化,在众多传统的手艺制品中尤以思南花烛极具代表性,操作工艺流程堪称一绝,色道鲜艳居同行业之首,是思南乃至周边县境人民争相购买的一件手工艺制品。

特殊的地理环境对花烛的生产原料提供便利,产在大山里的虫蜡、灯草、

竹木、植物油是花烛的主要原料,思南花烛在没有石蜡之前已有了长足发展。其生产历史源远流长,曾经的产地遍布在全县27个乡镇,广泛的群众基础 and 市场需求让思南花烛从古自今较完整地保存了花烛的生产工艺流程。

思南的安化街,就是思南花烛最富盛名的产地。没有厂房林立,没有机器轰鸣,你能看到的,就是一个戴了眼镜的老人,静静地坐在几个盛满了蜡液的碗碟边,静心澄虑,妙造自然,整个老街,因一门手艺的存在更加古韵悠悠。

思南花烛早在明清两代已有清晰记载,历史上主要生产基地在思南县城的安化街和邵家桥镇、塘头镇。其工艺与其周边县份花烛的生产工艺有异曲同工之处,流程大致相同。但在传统工艺配方研究上思南花烛有所突破。其销售范围



历史沿袭为周边的印江、沿河、石阡、玉屏等县份,当下由于现代物流业的发展,也远销到湖南、上海,乃至马来西亚,新加坡等国家。

思南花烛种类繁多,主要分为:寿烛(祝寿用);龙凤烛、花烛(喜事用);白花烛(丧事用);小烛(节庆、祭祀用);牛油烛(灯笼用),龙凤烛,花烛上龙或凤缠绕其间,造型栩栩如生,取龙凤呈祥之意;花烛,以牡丹花为主,

取花开富贵之意;白花烛,以白花为主,白花寄托哀思;小烛,因大量用,以经济节约为主;牛油烛,因是动物油浇做,一般只能行人在街上行走时照明用。

思南花烛从整个艺术形式上来看,可以用四个这高度概况:鲜、久、新、意。鲜是指色道鲜艳无比,配方独到;久是时间持久,一般一根花烛燃烧在10至24个小时以上;新是造型新颖,流畅的线条、逼真的瑞兽,把一根普通的蜡烛赋予了鲜活的生命;深刻的寓意,表达主人对美好生活的向往和追究。至今仍为百姓所拥戴与推崇。

(作者系贵州省思南县文物局)

一件特殊的“文物”

□ 吴正光

上世纪八九十年代,贵州省文化文物部门采取“文物维修与博物馆建设相结合、文博工作与旅游开发相结合、文化工作与经济建设相合”的办法,利用经过维修的文物建筑和重点保护的民族村寨,在旅游线上建立了民族节日、民族建筑、民族村寨、民族戏剧、民族婚俗、蜡染刺绣、乌江文化、侗文化等一系列小型多样的专题民族民俗博物馆,同时以全国重点文物保护单位杨粲墓、奢香墓为基地,建立与之相宜的杨粲墓博物馆、奢香墓博物馆,初步形成展示贵州民族文化风采的系列史迹网。

为什么要把侗文化博物馆建在铜仁城区?一是因为铜仁地区侗文化资源极为丰富,二是因为铜仁城区有文物建筑可资利用。

其实,将侗文化博物馆建在铜仁城区,并不是一下子就做出决定的。起初,曾想把侗文化博物馆建立在思南县城。这不仅因为以“思南”为中心的思南、印江、德江(历史上为思南府属地)侗文化特别发达,主要是因为思南县城拥有保存完好的“思南府文庙”古建筑群可资利用。“思南府文庙”始建于元代,明成化二十二年(1486年)重建。后经12次维修、扩建。清嘉庆十二年(1807年)再次重建,道光元年(1821年)维修。规模宏大,占地面积约6000平方米,建筑面积约1600平方米。

1989年2月,贵州省文化厅在六盘水市召开全省文物工作座谈会,规划全省博物馆建设工作,号召利用维修好的古建筑建立系列专题博物

馆。出席会议的铜仁地区文化局负责人潘礼华提出:在思南县城,利用“府文庙”古建筑群建立乌江博物馆;在铜仁城区,利用“东山寺”古建筑群建立侗文化博物馆。经过研究,获得认可。

会后,铜仁地区文化局,根据“水城会议”精神,发动全区文物工作者抢救、挖掘、搜集、整理古老的侗文化。1989年11月,在东山寺举办了一次侗戏展览和表演,中央电视台“神州风采”栏目作了报道。此次展览,事实上形成了侗文化博物馆的雏形。1990年5至6月,侗文化博物馆应中国红楼梦学会、中国艺术研究院、北京大观园的邀请,分别在北京大观园和北京国际俱乐部举办侗文化展和侗技表演,一举轰动京华。1991年9至11月,侗文化博物馆参加深圳民俗文化村开放典礼,举办侗文化展和侗技表演,李鹏总理亲临参观,好评如潮。同年10月,侗文化博物馆又组队参加中国少数民族文化艺术基金会在北京劳动人民文化宫举办的首届中国民族文化博览会,获得特别表演奖。

侗是巫文化中最为常见的一种表现形式,具有悠久的历史。贵州是我国南方诸省中侗文化活动最为发达的省份之一,其中尤以黔东南武陵山区为最。二十世纪八十年代,铜仁地区文化局,通过广泛深入的文物调查发现,该地尚存480多个侗坛班子,从事侗文化活动的苗族、汉族、侗族、土家族、仡佬族等各族艺人多达5000余人,堪称“侗文化之乡”。在各级政府和上级文化文物主管部门的支持下,铜仁地区文化局和所属各县

文管所,征集了大批傩面具、傩神案、傩唱本、傩法器、傩文化资料,在国内几大都市和河北野三坡国家级风景名胜区举办展览,并组织傩戏、傩技、傩仪艺人随展表演,一路引起轰动。在此基础上,利用经过维修的铜仁“东山寺”古建筑群,建立了我国第一家傩文化博物馆。

铜仁“东山”,伫立在风景如画的铜仁城区,锦江河畔。山上古木参天,临江悬崖绝壁,素为黔东名胜。明代贵州提学副使吴国伦题诗赞誉道:“东山突兀云为巅,百雉参差双练悬。入寺浑迷上下界,倚楼欲进西南天。”东山寺始建于明代中叶。永乐十一年(1413年),贵州正式建省,铜仁同时设府,为贵州最早八个府之一。正德十一年(1516年),参政蔡潮宦游至铜,以东山临江壁立,景致绝佳,于山巅修建澄江楼、川上亭,并题“舞雩遐思”木匾。嘉靖二十二年(1543年),知府李资坤增建大观楼,后因年久失修,倾圮无存。清顺治十八年(1661年),知府梁懋宸就其原址修建双峰阁、兼隐庵。乾隆嘉庆年间,湘黔边境苗族农民起义,威震清廷,云贵总督福康安带兵亲往镇压,在东山寺储存军火,不慎毁于火患,旋即鳩工修复。其后,陆续建有奎星阁、崇真观、崇仙宫、真武殿、文昌宫、大雄殿、武侯祠、护国楼、二吴亭等。二十世纪八十年代,尚保存有雷神殿、真武殿等建筑。为了在游人如织的东山建立傩文化博物馆,省、地、县共同拨款修复大雄宝殿等建筑。

东山临江绝壁,摩崖石刻众多。明万历七年(1579年),知县何采镌刻“云彩江声”四字,年久剥蚀。同治十一年(1871年),知府袁开第补书重刻,至今完好无损。民国元年(1912年),贵州光复,滇军将领刘发坤提师逾铜,镌刻“渊亭岳峙”于绝壁,并建光复纪念碑于山顶。抗日战争胜利后,改建抗日阵亡将士纪念碑。

东山东西两山麓,分别建有码头和城门,是为“下南门”和“中南门”。中南门码头是铜仁“六大码头”中最为繁华的一座。码头上方的大片封

火山墙、四合院民居保存完好,是明清时代经济发展、文化交流、民族融合的实物见证,2006年被国务院以“东山古建筑群”为名公布为全国重点文物保护单位。铜仁市中南门历史街区,被贵州省政府公布为“历史文化街区”。

地处武陵山区、锦江河畔的铜仁市,古为苗族聚居区。其地苗族史称“红苗”,是“五溪蛮”的主要组成部分,早在秦汉时期就定居于此,为开发武陵山区做出了巨大的贡献。苗族民间的傩文化,历史悠久,风格独具,与当地汉族、侗族、土家族、仡佬族的傩文化构成一个神秘莫测的“傩文化圈”。为保护、研究、展示、开发铜仁地区的傩文化资源,文物部门利用铜仁东山古建筑建立傩文化博物馆,使不可移动文物与可移动文物、物质文化遗产与非物质文化遗产一并得到保护和传承。此举获得国家文物局的大力支持,受到张开济、罗哲文等著名文物博物馆学家的热情赞扬。

张开济说:

文物古迹应恰当地加以利用。光保护而不加以利用,也是不合理的,空房子不一定延年。今后我们要搞许多小型博物馆,有些古建筑可以加以利用,尽量少盖一些新建筑。有的人会问这是不是为了省钱?是不是权宜之计?我认为不是,这样做更合理,也符合世界潮流。现在国外普遍的一个建筑趋势,我叫它“旧瓶装新酒”,旧房子不拆,加上新的内容,加以改建,加以利用。国外甚至连旧仓库、旧厂房也加以利用。六十年代美国旧金山有个叫做德拉瓜广场的地方,到旧金山的人都要去的,里面有商店,有剧场,等于一个娱乐中心。它是过去一家巧克力工厂改建的。这样做一方面满足了人们文化生活的需要,一方面也满足了人们的思古之幽情。他们喜欢旧房子、老房子,而对盒子式的新房子厌倦了。到美国华盛顿,人家请我吃饭,在一个过去的邮政局大楼里。这个大楼要拆掉,大家不同意,结

果里面改为商场,有吃的,有玩的,大家觉得特别好,比在新房子里好。到瑞士,他们政府请我吃饭,到斯道厄霍姆,一个小街上的铺子,他们认为这最有价值、最有意义。利用古建筑,使它有了新内容,赋予它新生命,使两者相得益彰,既保护了古建筑,又使它充分发挥作用。

罗哲文说:

文物与博物馆这两项事业,可以说是孪生兄弟,血肉相连,密不可分。文物与博物馆,又好像前线与后勤,两者同等重要。文物工作,为博物馆提供大量展品。博物馆如果没有展品,有如作战没有弹药武器和给养,不仅不能作战,而且无法生存。文物工作如果没有发挥文物作用的阵地,就没有生机。许多文物保护、管理机构自身所办的陈列室、展览馆,实际也是博物馆性质。不少的古建筑、遗址、石窟等保护单位,也就是一个实物博物馆。这两项事业难以分开,可想而知。利用古建筑、革命遗址、名人故居等开设博物馆、陈列室,是文物工作与博物馆工作相结合的一种好方式,不仅是目前经济尚落后的情况下办馆的一种形式,也是国外普遍采用的方法。此举既加快了速度,节约了资金,也使文物本身得到了很好的保护。

不过,利用东山古建筑群建立侗文化博物馆,也受到了个别不同意见领导者的非议,甚至阻挠省文物处向国家文物局申报侗文化文物征集费。迫不得已,铜仁地区文化局派人到国家文物局博物馆处反映情况,要求支持征集经费。国家文物局博物馆处副处长郑广荣热情接待了铜仁地区文化局的同志,还意味深长地给当时担任贵州省文化厅文物处处长的我写了一封信:

吴正光同志:

铜仁同志来我处,要求批拨侗戏征集费。我和羽新同志都认为,此事应予支持。

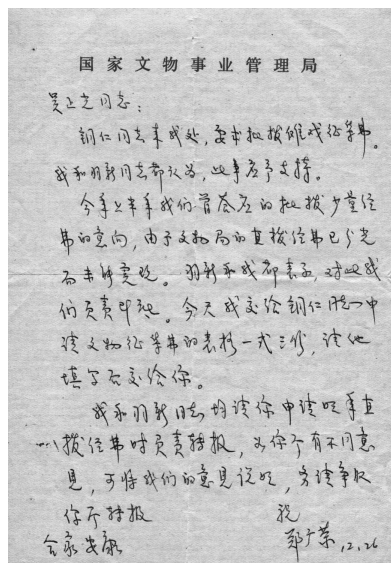
今年上半年我们答应的批拨少量经费的意

向,由于文物局的直拨经费已分光而未能实现。羽新和我都表示,对此我们负责到底。今天我交给铜仁同志申请文物征集费的表格一式三份,请他填写后交给你。

我和羽新同志均请你申请明年直拨经费时负责转报,如你厅有不同意见,可将我们的意见说明,务请争取你厅转报。

郑广荣

(1990).12.26



信中提到的“羽新”,指的是张羽新同志,时为国家文物局博物馆处负责人。

收到此信后,我立即向省文化厅主要领导汇报,请求从省文化厅掌握的文物经费中拨款支持铜仁地区文化局征集侗文化文物。次年,又按程序向国家文物局申报侗文化文物征集费。

国家文物局乐意拨款支持侗文化博物馆征集文物,反倒担心省文化厅“有不同意见”,因此特意写信给我,要我拿着信件,将国家文物局的意见向人说明,“争取转报”,不要扣压。郑广荣同志这么做,是不是让人不可思议?唯其如此,我把见证这段滑稽历史的郑广荣同志的来信,一直珍藏至今,使其成了一件特殊的“文物”。

(作者地址贵阳市观水路观文巷8号 550002)

关于培养造就高素质 文博人才队伍建设的几点思考

□ 程武彦

建设“世界影响、中国气派、民族风格、地域特色”的博物馆是建设社会主义文化强国的重要内容,也是传承历史、弘扬先进文化、展示中华文明的生动载体。要建设内涵丰富、形式新颖、功能完善、作用明显、地位凸显的博物馆,关键在培养造就一支高素质的文博人才队伍。

一、培养造就高素质的文博人才队伍,应当坚持“四轮驱动”。

无论是从全国文博人才队伍的总量看,还是从全国文博人才队伍的总体素质看,乃至从博物馆建设发展的自身规律看,都必须培养造就一支高素质的文博人才队伍。只有培养造就一支高素质的文博人才队伍,才能推动文博事业的大发展大繁荣、才能提高博物馆的核心竞争力、才能为博物馆的内涵式发展提供强大的智力支撑。培养造就高素质文博人才队伍,应当坚持“四轮驱动”,全面发力。

(一)努力打造一支“精本职、通相关、懂邻近”的文博专业人才队伍。据有关资料统计,目前全国文博单位从业人员中拥有高级职称的仅占5.7%,中级职称的仅占14%,其总量是严重不足的。文博专业人才队伍应该由大量的高学历和高职称人员组成,主要从事文物的收集、保护、修复、鉴定、利用和科学研究。打造这支队伍的

目标是:德艺双馨、博学多才、成果丰硕,成为文博界的知名专家学者和博物馆内涵式发展的“专家库”。说到底,就是要培养一批懂文物的征集行家、鉴定专家、修复大师、学术权威和领军人物。

(二)努力打造一支“政治强、业务精、会协调、善管理”的文博管理人才队伍。据有关资料统计,全国县级及县级以上政府设立专门文物行政管理部门的仅占1/4,县市一级大量行政管理职能由文管所、博物馆等事业单位代行,全国文物行政管理人员平均每县不足3人。面对如此状况,博物馆必须有加强文博行政管理人才队伍建设的紧迫感和使命感。这支队伍主要负责博物馆的日常管理、规范运转、组织建设、人才培养、安全保卫和组织协调。打造这支队伍的目标是:成为博物馆和谐发展“参谋团”。说到底,这支队伍不但要成为办文、办会、办事的高手,而且要成为科学管理、组织建设、人才培养、安全保卫和组织协调的行家。具体地讲,在办文方面,要成为打造精品的行家,所写的文稿必须达到“四有”:即言之有物不空洞、言之有理不肤浅、言之有情不呆板、言之有序不杂乱。在办会方面,要成为打造品牌的行家,所办的会议有规格、有质量、有影响、有借鉴价值、有推广经验。在办事方面,要成

为铸就形象的行家,所办的事精明、精到、精准、精深、精细,能最大限度地展示博物馆形象和水平。在进行博物馆等级考核评估方面,能够从藏品体系、陈列体系、研究体系、社教体系、服务体系、管理体系、经营开发体系等方面统筹兼顾、协调到位。在党的建设方面,能够为博物馆的业务建设提供强大的理论指导、人才支撑、文化动力、舆论支持、和谐氛围。在安全保卫方面,能做到让博物馆万无一失,平安无事。

(三)努力打造一支“作风实、善节俭、会当家的”文博后勤人才队伍。这支队伍主要负责博物馆的经费预算、经费筹措、经费保障、经费管理、物资采购、物资管理、基建工程、绿化美化、职工福利待遇提升等工作。培养造就这支队伍的目标是:成为博物馆持续发展的“红管家”。在经费预算筹措方面,要坚持超前思考,未雨绸缪,统筹兼顾;在经费保障方面,要坚持“发展第一、研究至上、教育为本、服务观众”的原则,力争把有限的经费向重大项目和学术研究倾斜;在经费监管方面,要严格按财经纪律办事,一视同仁,严管细抠,杜绝浪费;在物资采购方面,要坚持公开透明,严禁“暗箱操作”,大宗物资采购坚持馆班子集体研究,严格按招标制度办;在物资管理方面,要严格出入库登记制度、两把锁制度、盘点清理制度,严禁虚报冒领;在基建工程建设方面,要严格招投标程序、项目代建、项目监理制度,严格验收、严把质量关,杜绝“豆腐渣”工程;在绿化美化方面,要严格护照“园林式”、“花园式”先进单位的要求,搞好博物馆的内外环境打造和美化亮化工程;在提升职工福利待遇方面,要加大博物馆的经营开发和创收力度,增强博物馆自身的造血功能,力所能及地提高职工福利待遇,努力为博物馆创造一个拴心留人的创业环境。

(四)努力打造一支“懂市场、会经营、善开发”的文博经营人才队伍。这支队伍主要负责博

物馆文化产品的策划设计、包装宣传、市场运作和品牌打造,为壮大博物馆的造血功能创造佳绩。培养造就这支队伍的目标是:当成为博物馆科学发展的“助推器”。具体地讲,这支队伍要根据博物馆的自身定位、地域特色、自身优势、地位作用等,策划设计出体现博物馆品牌实力的文化系列产品,这个产品设计既要典雅大方,又要价廉物美;既要新颖别致,又要便于携带。同时,还要善于协调引进和推广各种展览,为推动博物馆的产业开发提供资金积累和经验推广。

上述四支人才队伍建设,如车之“四轮”,鸟之“两翼”,缺一不可,相互依存,相互促进,必将有力推进高素质文博人才队伍建设的整体提升。

二、培养造就高素质文博人才队伍,应注重“六个坚持”。

要培养造就高素质的文博人才队伍,从理论和实践的角度看,尤其应注重“六个坚持”。

(一)坚持用事业造就高素质的文博人才。就是要为高素质文博人才提供施展才华的空间和平台,让高素质文博人才明确文博岗位是成就事业、实现自身价值和社会价值的重要平台。克服把文博工作当职业、当谋生手段的肤浅认识,牢固树立“把文博工作当事业干、当艺术追求和毕生追求”的理念。

(二)坚持用环境凝聚高素质的文博人才。既要为培养造就为高素质文博人才创造舒适宜人的硬环境,又要为培养造就高素质的文博人才营造“敬业、勤业、精业、创业”的软环境。博物馆要给高素质文博人才教方法、压担子、交任务,让年轻的同志在博物馆“唱主角”、“挑大梁”、“站前台”、“打头阵”,尽早进入文博事业发展的“快车道”,让优秀人才脱颖而出。

(三)坚持用机制激励高素质的文博人才。就是要实施科学的人才引进机制、工作机制和退出机制。在引进机制方面,要对高学历、高水平

的文博专业人才在工作待遇、生活待遇给予政策倾斜,对他们的住房补贴、交通补贴、通讯补贴、医疗补贴、子女入学、职级晋升方面给予政策倾斜,让真正有学识、有才华、有能力的高素质文博人才才能安心尽职地在博物馆工作,从而把博物馆高素质文博人才的增量和总量做大。在工作机制方面,在课题立项、论文发表、著书立学、举办讲座、举办论坛、办公条件等方面多给予政策倾斜,多为他们提供攻坚克难、展示能力的机会。在退出机制方面,采取评聘分离的办法,对于职称较高,而实际操作能力差的文博人才不能聘用,让他们培训后上岗。如果通过培训,仍然不能被应聘的,按照劳动法,对其解聘。

(四)坚持用荣誉褒奖高素质文博人才。要以实施绩效工资、项目工资、协议工资为契机,对凡是给博物馆争得省部级以上荣誉、在省部级以上核心期刊报刊、省部级以上公开报刊发表论文的、在省部级以上出版社公开出版著作的、独立或者合作完成省部级以上社会科学项目、研究课题获得省部级优秀奖励以上奖励的,博物馆应给予1:3倍的奖励,通过奖励,提高素质文博人才刻苦钻研,再夺桂冠的积极性和创造性。总之通过褒奖激励高素质人才,在博物馆真正实现“干好干坏不一样,干多干少不一样,工资能高能低、干部能上能下,人员能进能出和平者让、庸者下、能者上”的浓厚氛围。

(五)坚持用学习提升高素质文博人才。文博人才队伍的能力素质提高不是一劳永逸的,必须坚持常态化的系统培训,才能夯实文博人才队伍建设的基础。在培训的内容上,不仅要给文博人才队伍进行文博专业技术培训,而且要给文博人才队伍进行政治学、社会学、人类学、历史学、经济学、地理学、心理学、生物学、法学等知识的培训,其目的是让这文博人才队伍既具备深厚的理论功底,又具备坚持用马克思主义的立场、观

点、方法去分析和研究文博领域的新问题新情况的世界观和方法论,从而成为用渊博的专业技术技能去解决文博领域存在的新问题新情况,成为德艺双馨文博通才。在培训的方法上,不仅要采取理论引导专家示范、现场模拟、参观考察,而且要采取课题研究、项目合作的方式进行能力培训。通过理论与实践,让文博人才达到学用结合,理论成果转化为实践成果的目的。

(六)坚持用法治保障高素质文博人才。人往高处走,水往低处流,这也是自然规律。要留住高素质文博人才仅仅靠事业感情待遇留人还不够,必须靠法治。那么,我们博物馆的人力资源部门一定要按照“尊重人才、尊重知识、尊重劳动、尊重创造”的要求,建立健全高素质文博人才学习、工作、生活的机制,让他们明确自己的合法权利和应尽的义务,做到不越“雷池”,不闯“红灯”,严于律己、勇于担当、乐于创造,甘于奉献。

总之,培养造就高素质人才队伍建设决非一朝一夕之功,任重而道远。只要我们牢固树立人力资源是第一资源的观念,加强领导,注重引导,强化管理,开拓创新,就一定能把搞素质文博人才队伍建设成为博物馆的“顶梁柱”和“核心竞争力”,博物馆建设就会呈现出“百舸争流、千帆竞发、平稳推进、持续发展”的生动局面。

(作者单位:重庆中国三峡博物馆)

用社会主义核心价值观统领博物馆建设

□ 雷学刚

博物馆是弘扬先进文化、传递正能量、给社会公众提供精神产品的重要文化阵地。意识形态领域的阵地马克思主义不去占领,非马克思主义反马克思主义的东西必然去占领。因此,作为传承文明和咨政育人的博物馆,不仅要在学习贯彻中共中央办公厅《关于培育和践行社会主义核心价值观的意见》方面走在全社会的前列,而且要在用社会主义核心价值观统领博物馆建设方面卓有成效。

一、在博物馆的长远建设上,坚持用社会主义核心价值观来引领

博物馆是什么、为谁建、怎么建、建到什么程度?不仅关系到博物馆举什么旗、走什么路、朝什么方向发展,而且关系到博物馆在经济社会发展过程中的地位与作用。因此,要从根本上、全局上解决这一重大战略问题,我们必须始终坚持用社会主义核心价值观来引领博物馆的长远建设。

一是博物馆建设要始终坚持为巩固党的执政地位和夯实党的执政基础服务的方向。

我们就是要用雅俗共赏、喜闻乐见的陈列展览、学术研究、社会教育活动来把党的路线、方针、政策和马克思主义中国化的创新理论成果“寓教于乐”、“春风化雨”、“润物劝无声”地解读好,阐释好,传播好,让社会公众明辨大是大非,分清美与丑、善与恶,做到旗帜鲜明、立场坚定、

态度坚决、行动自觉;自觉爱党爱国爱人民,真切感受到中国共产党好、社会主义好、各民族大团结好、改革开放好。从而空洞乏味的“呆板式”、“翻版式”、“灌输式”教育方式中解放出来,让我们的理论教育、理论宣传、理论研究、理论武装、科学教育、美育法教育更加生动、形象、具体,达到落地生根、开花结果。

二是博物馆建设要始终坚持为社会主义服务的方向。方向事关博物馆建设的目标定位和兴衰。因此,博物馆坚持为社会主义服务的方向必须毫不动摇。在坚持社会主义服务方向上,博物馆的章程、法人治理结构、管理模式、机构设置、职能定位、工作谋划、工作部署、工作考核等要凸显为社会主义服务的方向性,这是中国博物馆区别于其他国家博物馆的鲜明标志。因为我们的博物馆是中国特色社会主义文化建设的重要组成部分,是建设社会主义文化强国的生力军,是为全社会主提供公共文化服务的重要平台,是展示中化文明和中华文化的生动载体。此,博物馆坚持为社会主义服务的方向必须伴随博物馆建设的全过程。

三是博物馆建设要始终坚持为人民服务的方向。毛泽东同志在《延安文艺座谈会上的讲话》曾经明确指出,文化要坚持“以人民为中心”的创作导向。博物馆是利用馆藏文物进行文化科学研究、为社会公众提供德育美教育的公共文

化服务机构,其职能本身就是为广大人民提供文化精神产品和服务的,因此,陈列展览、社会教育等工作一定要彰显为人民服务的目的性、彰显民族的、学习文化性。

四是博物馆建设要始终坚持走内涵式发展方向。内涵式发展是相对应外延或发展而存在的一种发展方式,外延式发展注重数量规模,内涵式发展注重质量效益。博物馆走内涵式发展就是要走出一条投入较少、管理科学、核心竞争力强、效益较高的发展路子。在发展理念上,要坚持低碳、环保、可持续;在发展目标上,要坚持世界影响、中国气派、民族风格、地域特色;在发展规模上,坚持集约化、数字化、国际化、现代化;在发展动力上,坚持绩效考核和科技创新;在发展力量上,坚持打造管理、研究、经营、后勤四支高素质的队伍;在发展保障上,坚持体制机制创新。总之,通过内涵发展促进内核发展,产生“核裂变”效应,用尽用活博物馆公共服务区域,不断提高博物馆现代公共文化服务能力。

二、在博物馆的业务建设上,坚持用社会主义核心价值观来助推

博物馆的社会教育和文化传播功能主要通过文物征集、文物保护、文物研究、区域文化研究、陈列展览、社会教育等工作来体现的。

一是文物保护方面,要体现传承性和“原创性”。就是要利用一定的人力、物力、财力,最大限度地向民间和社会征集反映特定历史、具有特定人物、特定事件文化价值、艺术价值、社会价值、历史价值的珍贵文物,对文物的保护,要坚持按类别、质地、年代和属性进行数字化、科技化保护、管理与使用,对损害的文物,要坚持修旧如旧、留下记忆、还原历史本来面目我对历史负责原则。

二是在学术研究方面,要坚持以应用性研究为主,基础性研究为辅的原则。立足博物馆现有

文物和当地区域文化进行有特色、有价值、有深度地研究,通过研究,展示历史本来面目,文物的本来面貌,从而把文物背后的故事讲出来,现代和历史的社會价值与作用彰显出来,从而为促进当地经济社会发展提供必要的服务。

三是在陈列展览方面,要体现精品性。就是在陈列展览的主题确立、内容确立、形式选定、材料选定、手段展示、展览推销方面既要量身定做,又要因地制宜;既要体现区域性,又要体现特色性;既要体现中国气派,又要体现国际要素。总之,对于一个精品展览,要从展览文本设计、内容设计、形式设计、手段表现和现场展示、特色讲解、系列研究方面超前谋划、精心策划、市场细化、运作量化,方能达到事半功倍的效果。

四是在社会教育方面,要体现品牌性。品牌就是特色、特色就是生命。社会教育要针对不同对象、不同时节、不同环境,不同形势和任务需要量身打造少儿品牌、青年品牌、中年品牌、老年品牌、社区品牌、学校品牌、军营品牌、企业品牌、旅游品牌、文化系列品牌。通过品牌打造,构建政府主导、博物馆主抓、学校、社区、媒体广泛参与“五位一体”的大社教格局,从而彰显博物馆的辐射力和影响力。

三、在博物馆人才队伍建设上,要坚持用社会主义核心价值观来铸就

人才建设与建设是博物馆建设最具有核心竞争力的重要工作,谁抓住了人才,谁就赢得了博物馆长远建设的未来和希望。

一是努力铸就一支“精本职、通相关、懂邻近”的文博专业人才队伍。据有关资料统计,目前全国文博单位从业人员中拥有高级职称的仅占5.7%,中级职称的仅占14%,其总量是严重不足的。文博专业人才队伍应该由大量的高学历和高职称人员组成,主要从事文物的收集、保护、修复、鉴定、利用和科学研究。打造这支队伍的目标是:

德艺双馨、博学多才、成果丰硕,成为文博界的知名专家学者和博物馆内涵式发展的“专家库”。说到底,就是要培养一批懂文物的征集行家、鉴定专家、修复大师、学术权威和领军人物。

二是努力铸就一支“政治强、业务精、会协调、善管理”的文博管理人才队伍。打造这支队伍的目标是:成为博物馆和谐发展“参谋团”。说到底,这支队伍不但要成为办文、办会、办事的高手,而且要成为科学管理、组织建设、人才培养、安全保卫和组织协调的行家。具体地讲,在办文方面,要成为打造精品的行家,所写的文稿必须达到“四有”:即言之有物不空洞、言之有理不肤浅、言之有情不呆板、言之有序不杂乱。在办会方面,要成为打造品牌的行家,所办的会议有规格、有质量、有影响、有借鉴价值、有推广经验。在办事方面,要成为铸就形象的行家,所办的事精明、精到、精准、精深、精细,能最大限度地展示博物馆形象和水平。在进行博物馆等级考核评估方面,能够从藏品体系、陈列体系、研究体系、社教体系、服务体系、管理体系、经营开发体系等方面统筹兼顾、协调到位。在党的建设方面,能够为博物馆的业务建设提供强大的理论指导、人才支撑、文化动力、舆论支持、和谐氛围。在安全保卫方面,能做到让博物馆万无一失,平安无事。

三是努力铸就一支“作风实、善节俭、会当家的”文博后勤人才队伍。培养造就这支队伍的目标是:成为博物馆持续发展的“红管家”。在经费预算筹措方面,要坚持超前思考,未雨绸缪,统筹兼顾;在经费保障方面,要坚持“发展第一、研究

至上、教育为本、服务观众”的原则,力争把有限的经费向重大项目和学术研究倾斜;在经费监管方面,要严格按财经纪律办事,一视同仁,严管细抠,杜绝浪费;在物资采购方面,要坚持公开透明,严禁“暗箱操作”,大宗物资采购坚持馆班子集体研究,严格按招标制度办;在物资管理方面,要严格出入库登记制度、两把锁制度、盘点清理制度,严禁虚报冒领;在基建工程建设方面,要严格招投标程序、项目代建、项目监理制度,严格验收、严把质量关,杜绝“豆腐渣”工程;在绿化美化方面,要严格护照“园林式”、“花园式”先进单位的要求,搞好博物馆的内外环境打造和美化亮化工程;在提升职工福利待遇方面,要加大博物馆的经营开发和创收力度,增强博物馆自身的造血功能,力所能及地提高职工福利待遇,努力为博物馆创造一个拴心留人的创业环境。

四是努力铸就一支“懂市场、会经营、善开发”的文博经营人才队伍。培养造就这支队伍的目标是:当成为博物馆科学发展的“助推器”。具体地讲,这支队伍要根据博物馆的自身定位、地域特色、自身优势、地位作用等,策划设计出体现博物馆品牌实力的文化系列产品,这个产品设计既要典雅大方,又要价廉物美;既要新颖别致,又要便于携带。同时,还要善于协调引进和推广各种展览,为推动博物馆的产业开发提供资金积累和经验推广。

(作者单位:重庆中国三峡博物馆)

论纪念性博物馆与其功能

□ 唐振君

摘 要:纪念性博物馆是人类社会收藏历史记忆的凭证,是熔铸新文化的殿堂,它担负着保护、研究和展示中国历史文化遗存,推动人类社会文明与进步,促进历史文化继承与传播,弘扬时代风尚与精神,更为有效地实现社会功能的发挥。

关键词:纪念、博物馆、功能、担负

一、纪念性博物馆的属性决定了它的社会功能

1、纪念性博物馆的概况与发展

纪念性博物馆是中国博物馆事业发展的一种新型的存在形式。它是为纪念重要历史事件或重要历史人物而设立的博物馆,它的建立有效地保存了珍贵的历史、革命的遗址、遗物;通过纪念性建筑物及其内部的原状陈列或者伟大人物的活动事迹,形象地、真实地向人民群众进行革命传统教育和爱国主义、社会主义教育。(1)这是一种极具中国社会主义特色的博物馆通常被称作纪念馆。纪念性博物馆因纪念的对象不同而分为历史纪念馆(纪念古代历史事件或历史人物)和革命纪念馆(纪念近代、现代革命历史事件或杰出人物)等类别。(2)

建国后,中国纪念性博物馆事业得到迅速的发展,据统计从1949——1956年仅全国文化部系统的纪念馆21个,(3)发展到2013年其数量多达1743个。六十多年来,纪念性博物馆已积累了数以万计件(套)藏品,很多纪念性建筑物得到恢复、修缮与保护,纪念馆的建设及馆内的硬件和软件设施得到同步的发展,特别是遗址纪念馆陈列布展方面多以遗址或建筑物作为基础,注重恢

复历史原貌。如延安革命纪念馆、红岩革命历史博物馆等遗址纪念馆,都是以复原历史上重大事件的遗迹原状纪念馆,使许多革命遗址得到较完整的保存下来,并成为纪念馆不可或缺的物质载体。纪念馆通过陈列展览再现了抗战时期延安、红岩作为革命领导机关的情况,革命领袖和人民群众同甘共苦的艰苦奋斗情景,给后人以革命的传统教育。又有以纪念杰出人物的纪念馆,也称为名人馆。它是以人物有关地点建立的纪念馆,以展现人物生平、事迹、生活、工作等方面及重要历史人物对社会所作出的重大贡献。如1950年春由华东军政委员会文化部筹备,谢旦如先生负责筹建,周恩来题写了馆名上海鲁迅纪念馆,1951年1月7日正式开放,它是新中国建立后第一个人物性纪念馆,也是新中国建立后第一个名人纪念馆。(4)

中国纪念性博物馆自建立以来,始终秉承“为社会服务”、“为人民服务”的宗旨,以陈列展览的形式向社会实行开放。1952年全国对外开放的纪念馆仅有5个。1956年发展到21个。(5)到2012年,据全国文物局长会议获悉,全国纪念性博物馆总数达到1743个。(6)每天前往纪念馆

参观的观众也与日俱增。1952年全国对外开放了5个纪念馆,全年观众总数81930人次,1956年开放的8各个纪念馆全年观众总数为901467人次。(7)而如今纪念馆全年观众总数多达数亿人次。由此可见,纪念性博物馆成为广大人民群众向往、喜爱的场所,也是社会开展爱国主义教育、革命传统教育重要的宣传阵地。

建国后,我国各项事业百废待兴。纪念性博物馆作为我国文化事业的重要组成部分,得到党和国家、社会及各界的重视。1957年全国第一次纪念性博物馆工作座谈会在武汉召开,这标志着纪念性博物馆从此进入一个崭新时代。因为该会在总结纪念性博物馆工作经验的同时,明确阐述了纪念性博物馆的性质、特点、发展方向,以及纪念性博物馆工作的基本原则与要求,是建国八年来中国纪念性博物馆工作经验的基本总结。其中,王治秋在会议上作《在纪念性博物馆工作座谈会上的发言(提纲)》中论述:“纪念馆是博物馆的一种类型,它具备博物馆所具有的性质,同时它又是一种纪念形式。所谓具有博物的性质,是指在一个纪念馆发展成熟时,它应该是成为对历史上某一重大事件或杰出人物进行科学研究、宣传教育的机构之一,以及部分有关遗物资料的收藏室。同时因为它是在某一重大历史事件或杰出人物有关的纪念建筑物或纪念地点的基础上建立起来的因此它又是这一事件或人物的纪念场所”。(8)纪念馆的特点,“不同其他的历史博物馆,它是更具真实性,是真人真是的遗留建筑物,是其他复制品,或绘画等美术品所不能代替的——我们一定要把纪念建筑物及其遗物进行恢复当时历史面貌的陈列其价值和意义也就在此。纪念馆的特点,在于它所纪念的对象是民族的光荣和骄傲……,纪念馆的馆址与所纪念的对象,有着密切的联系。”纪念馆的类别分为两种,“一种是历史上重大事件的遗迹原状纪念馆。一

种是杰出人物的纪念馆”。(9)从上述性质、特点和类别中可见,纪念性博物馆,它既有博物馆的共性,即科学研究、宣传教育、文物收藏的属性,又有纪念馆的特性,即重大历史事件或杰出人物有关的纪念建筑物或纪念地点的基础上建立起来以纪念事件或人物的纪念场所。通过这次会议进一步明确了纪念性博物馆工作的重要性,对当时和后来的纪念性博物馆工作和纪念性博物馆理论研究及其发展都具有极其重要的指导意义。

2、纪念性博物馆的属性

中国博物馆因性质和内容不同,而出现多类别的格局。建国后,为了推动博物馆事业发展,有助于博物馆各项业务活动开展,1988年前,中国博物馆事业的主管部门和专家,根据我国博物馆事业的实情和发展需要,科学地依据博物馆藏品的性质,将博物馆划分为专业性、纪念性和综合性三种类型的博物馆。(10)根据博物馆反映的内容,将博物馆划分为社会历史类、自然科学类和综合类三个大类。(11)1988年后,我国参照国际上一般使用的分类法,根据中国的实际情况,将中国博物馆划分为历史类、艺术类、科学与技术类、综合类这四种类型。由此可见,中国博物馆因类别的不同,决定着所发挥的社会功能的差异性。再有,即使是同类别的博物馆,因馆情的各异,所发挥的社会功能也各不相同。纪念性博物馆所属于社会历史类博物馆,大多数是以研究和纪念近现代历史上的重大事件和重要人物为主要内容的专业博物馆,它一般以特定的纪念性遗址、遗迹的原貌作为依存的条件,通过反映历史原貌的复原陈列和辅助陈列来介绍历史事件的真实情景和历史人物的工作、生活、斗争的情况。反映中国革命斗争的艰苦性与复杂性,反映革命前辈们与人民群众同甘共苦、与敌人顽强战斗的事迹。纪念性博物馆,通过原状陈列及辅

助陈列,进行革命传统教育、革命理想教育,向社会及人民群众传播先进文化思想,传播革命文化与精神,弘扬社会正气,既有效的推进了社会主义精神文明建设,社会主义核心价值体系的建立,又长期较好地保护了文物遗址及纪念性的建筑物,而卓有成效地担负起博物馆保护、研究和展示历史文化的社会职能。

3、博物馆藏品的性质和反映的内容决定了博物馆的属性

一是博物馆藏品的性质决定博物馆的构架。以纪念性博物馆藏品为例,这类藏品除少数是纪念古人的之外,更多主要汇集旧民主主义革命、新民主主义革命以及社会主义革命和建设的三个历史时期的文物、文献、图录、照片等实物资料;革命遗址、遗物、纪念性建筑物;与纪念对象、人物有关,或与纪念性建筑物相联系的重要事件有关的文物、纪念物和资料(包括革命回忆录、日记、传记等),或访谈、访问、记录。这些有关革命史、党史以及革命军事史的文物史料;重要革命历史人物的纪念品、日记、回忆录;革命遗址、遗迹等实物为研究中国革命史、党史和革命军事史,以及重要革命历史人物的活动事迹提供真实的佐证资料。藏品成为纪念性博物馆开展一切业务活动的物质基础,是构成纪念性博物馆的必要因素,是专业部门对纪念性博物馆进行等级评估的标准,特别是文物藏品系统,数量和质量,历史文化科学价值成为衡量纪念性博物馆社会地位及其作用的一个重要条件。纪念性博物馆所有业务活动的开展都借助文物这一博物馆特有的实物载体。如纪念性博物馆机构设置、业务工作的分工、工作人员构建组成,都围绕文物运转,使纪念性博物馆成为文物的主要收藏机构,为纪念性博物馆社会功能的发挥奠定了坚实的物质基础。二是纪念性博物馆反映的内容构成它的特性。纪念性博物馆反映的内容,主要以革命历

史及革命历史上重要事件和重要人物。它所反映的内容,既有全国性的,也有地方性的;既有一般性的,也有专门性的。全国性的,如中国革命博物馆是研究中国革命史、中国共产党历史的博物馆。地方性的,如红岩革命历史博物馆,是研究、宣传中国共产党领导南部中国人民开展抗日民主救亡运动的斗争事迹的专门性博物馆。这类纪念性博物馆,主要反映我国的旧民主主义革命、新民主主义革命以及社会主义革命和建设的三个时期历史,展示我国民主革命、社会主义革命和建设的丰富经验,阐明中国共产党领导中国革命取得胜利的伟大意义;向人民群众进行爱国主义教育、革命传统教育和社会主义教育。纪念性博物馆以纪念中国共产党所领导的新民主主义革命以来的重大事件和伟大人物居多。如中国共产党第一次全国代表大会会址纪念馆、韶山毛泽东同志纪念馆、红岩革命历史博物馆、中国抗日战争纪念馆、延安革命纪念馆等。目前,据统计全国博物馆总数达3866个,纪念性博物馆1743个,纪念性博物馆在全国博物馆总数占据着近50%的比例,而其中绝大多数则是以近现代历史为主题的纪念馆。由此可见,纪念性博物馆在我国博物馆事业中不仅数量庞大,而且它在我国社会主义建设中所发挥的社会功能也不可小视。

二、历史文化构筑纪念性博物馆社会功能

1、历史文化产生复杂性

中国近现代历史,它始于1840年鸦片战争以来直至今近170多年的历史。它是中国社会发生巨大变化的历史阶段。从鸦片战争起,中国独立和完整的领土主权不断丧失,外国侵略者蜂拥入侵,一系列不平等条约的签署,不仅加重了国家与人民的负担,而且使入侵者攫取越来越多的权益,导致中华民族面临生存危机。面对中外反动势力,中国人民开始肩负反帝反封建的双重革命任务,中国革命经历了资产阶级民主革命、新

民主主义革命,最终中国人民推翻了帝国主义、封建主义和官僚资本主义的统治,建立了新中国。建国后,中国人民在中国共产党领导下,进行社会主义国家建设,走上了具有中国特色社会主义现代化建设的道路。中国近现代复杂的社会历史,造就了文化的多样性、复杂性,这为纪念性博物馆提供了丰富的历史文化资源。历史文化是本民族生生不息的生命存在的表达,是社会发展的形态表现,由于中国近现代历史的社会文化主要产生于中国人民反帝反封建革命斗争中,反帝反封建民族精神,成为那个时代的人文精神而融入到民族传统文化中。在五四新文化运动中,新旧文化在革命运动中受到碰击,出现了各种文化思潮,产生了诸多文化流派,民主与科学成为启迪人们思想指南。在抗战时期,中华民族掀起一场全民族反抗日本侵略者伟大抗日战争,不屈不挠、忧国忧民、敢于奉献、敢于斗争的伟大爱国主义精神为民族文化注入了新的文化特征,产生了最富有民族性的抗战文化。建国后,中国共产党领导中国人民,开展了轰轰烈烈的建国大业,使中国走上了繁荣昌盛的社会主义道路。中国的近现代复杂性、多样性及鲜明的时代文化特性为纪念性博物馆提供了丰富的历史文化资源,奠定了纪念性博物馆建馆立业的基石。这些有形的文化资源遍及全国,大批的革命文物遗址成为纪念性博物馆立馆建设的依托载体,大量的史料、图录、照片成为纪念性博物馆丰富的陈展实物,重要的人物和重要的历史事件成为纪念性博物馆传承历史文化的重要内容,从而促进了纪念性博物馆的社会功能的形成。

2、历史文化的多元化

中国近现代历史文化的多元化,反映了中国社会的变化与发展。从旧民主主义革命、新民主主义革命到社会主义革命时期,每一次大的革命变革,它既是文学思潮和文学改良运动,也是文

化思想观念的伟大变革。由于中国文化长期深受封建礼教的影响,旧文化中崇尚“昌明”、“周公孔子之学”,新文化思想被遏制。鸦片战争的失败警醒国人,也激起社会文化思潮的革命。维新思想倡导者魏源《海国图志》中提出“师夷长技以制夷”,^[12]主张学习西方的技术,来战胜和制止西方列强对中国的侵略。继而又以梁启超为代表的改良派提出:全国以“中学为体,西学为用”的维新变法思想,^[13]主张传播西方文明,开启民智。在鸦片进入国门同时,大批的外国传教士或学者也前往中国,使西方文化思潮涌进禁锢已久的中国封建文化壁垒,一些代表西方文化意识形态的博物馆等舶来品逐渐进入中国社会意识形态。五四运动后,中国人民在接受传统文化教育的同时,也受到西方先进文化的影响。中国一大批先进的知识分子成为西方先进文化的传播者,许多有识青年为寻求救国的思想远渡重洋,留学成为那时的社会风尚。近代中西方文化在特定的时期和环境得到交融,进而促使中国近现代历史文化趋向多元化发展。中国汉语言文学中文言文在新文化运动中被白话文所取代,地域文化因长期战争,人口大量的流动,出现东西南北文化的交融。抗战时期,中国成为反法西斯远东主战场,中、俄、英、美缔结为反法西斯战争的四大强国。大批外国使节前往中国,这些外来势力进入,不仅影响中国政治、经济、军事,而且也影响着中国的文化。如在抗战之都重庆,有中苏文化协会,以举办研究会、展览会、座谈会、俄语讲习班、讲演会、音乐会等形式架起了中苏文化交流的桥梁。又有一些驻华新闻记者掀起“赴延安考察”,并以延安之行为素材,撰写《北行漫记》等专著。这些都成为抗战文化的一部分,也是中国多元化的文化的组成体。无论是抗战时期的中苏文化协会遗址或《北行漫记》著作都成为历史文化的见证物,是历史文化本身的实践产

物,如今已成为纪念性博物馆珍贵的文物史料。因此,特定时期所出现的中外文化、地域文化、时代文化以不同的文物载体有机地融入到纪念性博物馆的陈展内容中,使纪念性博物馆成为近现代历史文化的大殿堂,并为纪念性博物馆社会功能的形成提供了丰富的文化元素。

三、社会需求凸显纪念性博物馆社会功能

什么是功能?功能即指事物或方法所发挥的有利的作用;效能。功能的定义是对象能够满足某种需求的一种属性。凡是满足使用者需求的任何一种属性都属于功能的范畴。满足使用者现实需求的属性是功能,而满足使用者潜在需求的属性也是功能。功能作为满足需求的属性便带有客观物质性和主观精神性两方面,称为功能的二重性。

纪念性博物馆经过了60多年的建设与发展,在社会实践中为大众文化开辟了一片新天地,它满足了民众普及历史知识,接受社会教育,享受文化成果,培养道德情操,以及求知、审美、休闲、旅游等文化生活的广泛需求,这种社会的需求促进了纪念性博物馆通过存史、纪念、资政、教育、展示、研究等行为模式来实现社会功能的发挥。其表现为:一是纪念性博物馆的存史功能。存史功能就是记录历史、保存历史,它是纪念性博物馆最为基本的功能,也是一项长期、艰苦的工作。纪念性博物馆把保存中国近现代翔实的历史,作为一种义不容辞的职责。因为大量鲜活具体的翔实资料,是革命历程中留存的印记,是革命前辈留给后代珍贵的史料。这些历史的印记,以革命遗址、纪念性建筑物、文献、图片等有形的物质载体,被纪念性博物馆较为完整、妥善的保存着。纪念性博物馆通过广泛的文物征集,获得大量的文物史料,将这些文物进行整理、分类、归档。纪念性博物馆通过对革命遗址、纪念性建筑物进行恢复原貌,较好地保存和保护了大

批的遗物、遗址,实现了存史功能。二是纪念性博物馆的纪念功能。纪念功能是纪念性博物馆最显著的特性。因为它是以特定的纪念性遗址、遗迹的原貌作为存在的条件,如井冈山革命博物馆、延安革命纪念馆、红岩革命历史博物馆及毛泽东事迹陈列馆、周恩来故居纪念馆、中山纪念馆、杨尚昆纪念馆等纪念性博物馆都是利用纪念性遗址、遗迹,通过对原貌复原,并以此为建馆立业的根基。纪念性博物馆所纪念的对象是与国家重大历史事件、历史人物相关的生活及活动历史。纪念性博物馆合理利用历史文化资源开设纪念场地,通过利用重要节假日,如重大事件纪念日,重要历史人物寿辰、忌日举办各种的特色纪念活动、纪念会。纪念性博物馆还切实根据社会、团体及民众的实际需要在纪念馆内举行各种纪念活动提供一切服务设施,以满足社会所需来实现纪念功能。三是纪念性博物馆的资政功能。纪念性博物馆是承载中国近现代历史的教科书,纪念性博物馆通过展览、展演等形式从不同的侧面反映历史的发展与进程;通过重大历史事件和人物事迹,总结革命成功的经验和失败的教训;通过辩证分析,实事求是认识、梳理,在还原历史本质的基础上加以评价,利用历史真人真事所取得的成功经验启迪人,也用历史教训警示人。一些重大历史事件亲历者和重要历史人物的回忆录和口述历史资料,成为纪念性博物馆鉴今、资政的好教材,为富民兴邦,破解社会诸多难题提供历史的借鉴,实现了纪念性博物馆以史为鉴,可以知兴亡;资政育人,方能传千秋的资政功能。四是纪念性博物馆的教育功能。纪念性博物馆向社会实施教育具有鲜明的主题思想,它以爱国主义、集体主义、革命传统教育等作为教育的主题,通过展览、图录、书籍、刊物、光碟等形式,向社会及人民大众传播爱国主义教育、革命传统教育,并将这些教育作为纪念性博物馆永恒

的主题,使一大批纪念性博物馆成为全国爱国主义教育基地。纪念性博物馆向社会实施教育,具有广泛的普及性,纪念性博物馆利用巡展的形式,将展览推向祖国的大江南北。如红岩革命历史博物馆制作的《红岩魂白公馆、渣滓洞革命英烈展览》,从1988年-2008年,已在全国300多个城市举办展览,接待观众3427万人次。近年来,各纪念性博物馆推出五进活动,将制作的各种展览、故事会、报告会等走进区县、走进社区、走进单位、走进学校、走进部队,使博物馆历史文化知识普及教育更为广泛。五是纪念性博物馆的展示功能。纪念性博物馆运用基本陈列展览、辅助陈列展览、临时性陈列展览等传统的展示手段,结合现代技术多媒体、电子网络、数字博物馆等现代科技的展示手段,通过固定展览和流动展览,以各纪念性博物馆相关,反映近现代重大历史事件、历史人物而推出的剧目展演,目前许多纪念性博物馆为了增加特色活动推陈出新实地情景剧展演。如红岩革命历史博物馆以渣滓洞、白公馆监狱景区为展演场地,演出了生命作证、风雨白公馆等情景剧,每天上午11时27分在红岩魂广场进行点火仪式,诗歌朗诵,以特殊时刻来纪念和缅怀“11·27”遇难烈士。这些真实的场景,深深吸引和打动现场的观众,使人们不由自主地产生“如临其境,如历其事,如见其人”的感受。六是纪念性博物馆的研究功能。纪念性博物馆的各项业务工作都贯穿科学研究,纪念性博物馆的科学研究主要表现在两个方面。一个方面是理论研究,另一方面是实际应用研究。纪念性博物馆从属于博物馆学,由于我国博物馆学形成时间晚,又是一门新兴的学科。目前,我国研究纪念性博物馆的理论书籍,尚不多现,而纪念性博物馆为了不断满足社会所需,及自身的建设与发展的需要,亟待有关纪念性博物馆系统性理论知识作指导,借以破解在发展中遇到的诸多难题,

因此,纪念性博物馆只有在长期工作实践中不断地总结经验,在实践中坚持不懈地遵循从实践到认识,再实践再认识,不断的循环往复,将实践成果转化为理论思想,最后形成纪念性博物馆专业学科理论或学科体系。为纪念性博物馆事业的建设与发展奠定坚实的理论基础。纪念性博物馆历经六十多年的发展,它始终坚持唯物主义思想,紧紧围绕文物史料开展研究,科学地形成了文物等级评定、评估体系,特别是近年来,许多纪念性博物馆跻身于国家一级博物馆的行列,使大批文物进入等级评定,促进国家级文物的不断涌现,通过对文物史料的破解,许多历史疑惑得到解密,大大地提升了纪念性博物馆在社会中的作用。纪念性博物馆注重立足于本馆、本专业的研究与挖掘,充分利用历史资源进行二度创作,将研究成果转化为文化产品,不断推出文化精品,提高了纪念性博物馆应用研究能力,如红岩革命历史博物馆以红岩文化历史资源为研究对象,研发推出了红岩展览、展演、报告、夜游、书刊、全程游六大产品系列,满足了社会及民众精神文化需求。

四、纪念性博物馆价值与作用

纪念性博物馆的价值与作用在于它社会功能的实现。博物馆有效发挥社会功能作用,是国家一项长期的文化战略。

纪念性博物馆以崇尚历史、追求文化和谐、传播先进思想作为实现社会价值的取向。它是集社会各方面和谐关系于一体的一种文化形态,它标志是纪念性博物馆通过创建全国爱国主义革命教育基地,全国精神文明创建单位,全国廉政教育示范基地,全国国防知识教育基地,国家一级博物馆等活动实现社会功能的最大化。其中从1997年至2009年,中宣部先后分四批公布353个全国爱国主义教育示范基地。使博物馆更好地发挥爱国主义教育基地的作用,深入开展

浅谈博物馆对地方文献的征集收藏

□ 唐发勇

地方文献资料是反映本地区经济、政治、历史、文化等方面的信息载体,也是研究本地区历史发展和现实状况的可靠的第一手资料。但是,许多地方性博物馆虽然在以不同规模、不同特点地收藏各种类型的书刊资料。但对如何征集、收藏地方文献似乎没有充分的认识和足够的重视。这里所说的地方文献系指:记载和论述本地

区历史和现状的图书资料;本地区作者的各种著述,包括手稿在内;本地区的出版物和印刷品,并包括某一历史时期的非法出版物。而地方文献的搜集又常受到时间的限制,一旦错过时机就很有可能再也搜集不到或残缺不全。对此应不失时机的抓紧做好该项工作,它无疑将具有承前启后的巨大作用。

群众性爱国主义教育活动,激发爱国热情、凝聚人民力量、培育民族精神,并促进社会和谐的形成和升华,以实现价值与作用。

纪念性博物馆要实现社会功能,着重在于多方面的建设,主要表现为:以构建社会主义核心价值观体系作为主要内容的思想建设,以培育社会文明风尚为主要内容的道德建设,以营造良好历史文化导向为主要内容的环境建设,以丰富群众文化生活为主要内容的精神文明建设。这就意味着文博事业要依托博物馆作为文化载体,为全社会提供文化环境,它包括文化导向、文化教育、文化传承、文化娱乐、文化休闲、文化审美、文化产业,为社会主义建设提供强大的精神支撑和道德力量。

纪念性博物馆实现社会功能在于构建和谐社会,和谐文化,文化和谐成为全党的共识,全国人民的共识,全民族的共识,纪念性博物馆在发展与建设中不断地实践,即使是路漫漫其修远兮也将不遗余力的精神继续地探索,为实现中国复

兴梦想而努力。

参考资料:

(1)、(2)、(10)、(11):《中国博物馆学概论》,由文化部文物局主编,文物出版社,1985年12月第一版第一次印刷,46、54、40页。

(3)、(5)、(7)、(8)、(9):《第一次全国纪念性博物馆工作座谈会纪要》,《文物》1957年第05期,吾喜杂志,第3页,第4页。

(4):中国鲁迅纪念馆, www.luxunmuseum.com。

(6):《全国博物馆总数达到3589个》,新华网,2012-12-26。

(12):魏源著《海国图志》,中州古籍出版社1999年版,第67页。

(13):梁启超著《清代学术概论》,第29节。

(作者单位:重庆红岩革命历史博物馆)

博物馆在收藏地方文献时应收藏什么样的内容?我认为征集收藏的资料应该古今并重,现代的亦不能忽视。

从征集收藏的内容上来说,应该兼收并蓄,好的、坏的、正面的、反面的都应收藏。从类别上来说,哲学、社会科学、政治、经济、军事、文化、艺术、教育、语言、卫生、体育、历史、地理、自然科学、工业技术、综合性资料等各种类别都应列入收藏的范围之中。

从征集的形式来说,应包括书籍、杂志、报纸、油印品、小册子、手抄本、手稿本、图集、图片、乐谱、碑贴、墨迹等等。不仅仅是成册的要收集,而且还要将零页单张的收藏起来。如民间音乐曲谱、传单、布告、简报、通知等,虽然是只言片语,但也有极高的考察价值。

要想做好征集和收藏地方文献资料工作,必须掌握行之有效的方法与措施才能达到目的。

首先,必须有行政措施作保证,即用法律规定或行政制定将其固定下来,规定各有关单位有缴送赠送地方文献的义务。这样可以保证征集、收藏地方文献工作的顺利开展和持久地进行下去。

其次,收藏地方文献与采购图书是不大相同的。采购图书有出版单位和发行机构订购和预订,而收藏地方文献就比采购图书要困难复杂得多。因为地方文献资料要困难复杂得多。因为地方文献资料无论古今,绝大部分都是非正式(或公开出版)出版物,同时大部分又是在单位或私人手中,一般是比较难以发现与征集的。对此,就必须有专人负责该项工作,广泛联系群众,深入调查研究,不厌其烦地反复访问搜集,发现有重要的且具有极高研究价值的东西,应尽可能地采取购买、借抄或复制等手段,这样才能使其成为馆藏品。主要应采用以下几种方法:

1、印发关于征集地方文献资料的通知,给各

有关单位和可能保存某项资料的私人,也可采取布告的形式公开张贴或者以电视、广播形式进行广泛宣传,并进行普查和征集。

2、召开座谈会,印发征集地方文献调查表格,争取广大读者的支持与帮助。以便提供线索,进行访求和征集。

3、与本地区各有关单位建立资料交流和赠送制度,互通有无。

4、经常与卖古旧书籍的商店和废品收购单位保持联系,注意检收具有价值的资料。

5、调查本地区各类图书馆、资料室的藏书情况,从中了解各馆收藏的地方文献资料。

6、与本地区各类图书馆、博物馆联合编制“地方文献目录”,从中取得征集、访求的线索。

7、征集人员应善于利用各种书刊目录索引,了解地方文献散失情况,有目的、有对象地向有关单位或个人征集。

8、征集人员应通读地方史,善于从各种书刊资料中多方面分析寻找线索,以便搜集和积累多种多样有地方文献的资料。

总之,随着市场经济体制的确立,博物馆的发展,既要保持博物馆的传统功能,又必须打破旧的观念,变封闭式的管理为开放型的管理,但其宗旨和目的不能变,那就是文物工作是社会主义精神文明建设的一个重要组成部分,必须坚持为社会主义建设服务的宗旨。因此文物工作做得好与坏,也就为弘扬宣传民族文化提供了一个大的环境,也为博物馆事业的发展始终保持生机和活力,走自己的新路、快速发展提供了一个很好的氛围。

(作者系贵州雒文化研究中心文博副研究员)

贵州侗文化博物馆春节活动丰富多彩

□ 张 芬

为宣传和贯彻落实党的十八大精神,以文化惠民、文化乐民、文化亲民为宗旨,丰富2014年春节期间的广大市民的文化生活。贵州侗文化博物馆举办了一系列丰富多彩的文化活动,赢得了广大市民的普遍赞誉。

为了认真搞好春节期间的文化惠民活动,贵州侗文化博物馆成立了活动领导小组,预先制定了工作方案,工作任务层层落实,全馆职工不惜牺牲春节的休息时间,不计报酬,始终坚守岗位。活动安排有条不紊:大年初三至大年十五,凡进馆参观者均可抽奖一次,可获小礼品一份,期间并且还有“猜灯谜,看表演”的活动。初四下午1点,当表演活动正式拉开帷幕时,博物馆大厅已挤满了观看人群。节目丰富多彩,富有乡土气息和民族特色,有侗技表演《仙人合竹》、《倒提

水》、《过刀桥》、《砍鸡头复合》、《稻草提水瓶》和京剧表演唱、大合唱等。侗法师和演员们的精彩表演,赢得了观众阵阵掌声,引得摄影师们忙个不停。同时,在博物馆大厅四周还挂满了灯谜,参观者在观看表演后又踊跃参与猜灯谜,“兑奖台”被围得水泄不通,奖品虽小,但大家却不亦乐乎,有观众在兑奖后兴奋地说:“这比在家打麻将有意思多了”。

春节活动期间,吸引了近万名市民前来贵州侗文化博物馆参观。参观者通过参观展览后加深了对铜仁的历史、民族文化、自然人文景观的了解,浓厚的文化氛围更加增添了春节的愉快气氛。通过这一系列活动的开展,扩大了贵州侗文化博物馆免费开放的影响,提高了对外知名度。



侗技表演《称杆提米坛》

贵州侗文化博物馆举行 “5.18国际博物馆日”庆祝活动

□ 安廷敏

今年的五月十八日是第38个国际博物馆日,也是贵州侗文化博物馆新馆对外免费开放后迎来的第一个“5.18国际博物馆日”。为了扩大贵州侗文化博物馆的对外知名度,贵州侗文化博物馆与周逸群故居陈列馆联合举行了隆重的庆祝活动,受到了民众的广泛称赞。铜仁市文化体育广播电视局党组书记、局长王恩田,铜仁市

人民政府彭治安副秘书长等领导出席了庆祝活动,彭治安副秘书长代表市人民政府在庆祝仪式上致词。

今年“5.18国际博物馆日”的主题是“博物馆藏品架起沟通的桥梁”,强调博物馆作为人类文明记忆、传承、创新的重要基地,承担记录过去、反映现代和未来发展的重要职责。彭治安副秘书长在致词中说:“博物馆以抢救、保护和弘扬中华民族物质文化遗产和非物质文化遗产为己任,肩负着重大的社会教育功能,是民众特别是青少年感知历史、认识现在、探索未来的重要文化殿堂”。他还说:“贵州侗文化博物馆、周逸群故居陈列馆联合举办这一庆祝活动,通过展出实物和图片,来充分展示我们的民俗传统文化,展现铜仁的红色历史,宣传铜仁的非物质文化遗产,使文化铜仁的人文精神得到发扬光大,对传承铜仁悠久的历史文明具有深远的现实意义”。他希望



彭治安副秘书长代表市人民政府向活动致词

广大文博工作者“以“5.18国际博物馆日”活动为契机,大胆创新,求真务实,努力拼搏,把我市的文物博物馆工作推上一个新的台阶”。

庆祝活动在贵州侗文化博物馆一楼大厅举行,整个活动分四个部分:一、“传承民俗、延续红色”图片展板展出。二、文物法规宣传。在现场进行文物法律法规资料发放,开展咨询服务。三、文艺演出。四、有奖知识竞答。在文艺演出中穿插了有奖知识竞赛。庆祝活动气氛热烈,知识竞赛异常活跃,精彩的侗技和文艺表演赢得了观众阵阵掌声。

出席庆祝活动的领导还有铜仁市文化体育广播电视局党组成员、副局长姚源清、黄隆武、熊开宇、副调研员杨旭波同志,铜仁市文物局吴文华副局长,铜仁市碧江区文化体育广播电视旅游局李益民局长等,贵州侗文化博物馆唐治洲馆长主持了庆祝活动。

江口县傩戏协会第4个基地启用

5月2日,贵州省江口县傩戏协会第4个基地在梵净山下的寨沙侗寨正式启用,参加启用仪式的有来自贵州傩文化博物馆、铜仁市民宗委古籍办、江口县民宗局、江口县文体广电旅游局等单位的领导和相关人员及寨沙部分村民共200多人。

江口县傩戏协会成立于2003年8月,协会领导层经历了3次换届,现任会长石东平,另有副会长8人,现有会员132人,大部分为技艺精深的傩祭师。

协会成立以来,自筹资金4万多元,先后建立了县城、云舍、寨沙、梵净山承恩寺共4个基地,积极开展傩文化挖掘、传承、展演及傩工艺产品开发等项活动。(吴国瑜)

《中国傩戏剧本集成》获2014年度国家出版基金资助

近日,国家出版基金规划管理办公室正式公布了2014年度国家出版基金资助项目,上海大学出版社申报的《中国傩戏剧本集成》荣获资助。

傩戏作为一种从原始傩祭活动中蜕变而成的戏剧形式,是原始宗教文化与戏剧文化相结合的孪生子,更是戏剧的“活化石”。研究者可以通过研究傩戏来把握戏剧发生时的形态和形成戏剧的要素,更能透过傩戏来观察下层民众的宗教观、伦理观、政治观、历史观。因此,《中国傩戏剧本集成》蕴藏着大量的民间艺术、原始宗教、伦理、宗法制度、民俗等信息,是透视原始戏剧、了解中国乡村社会与草根阶层文化的一个重要渠道。

《中国傩戏剧本集成》共分10卷本,收录傩戏剧本约300部,共计500余万字,从收集到整理历时20余年,预计将于2015年出版完成。丛书具有完整性、原始性和完备性三大特征:全书将今日留存的傩戏剧本基本收录完整,并保持了文献的原始性质,明显的讹错之处以校注的形式加以说明。同时,许多傩戏剧目的内容包含了傩祭从开始到整场演出活动的结束。

《中国傩戏剧本集成》的项目负责人朱恒夫是中国傩戏学会副会长、中国戏曲学会常务理事、《中华艺术论丛》主编、上海大学二级教授、博导、教育部高等学校中文科教学指导委员会委员,在傩戏研究方面贡献突出,曾出版《江淮神书》、《目连戏研究》等十多部专著。(胡言午 徐雁华)

贵州民族大学西南傩文化研究院科研简讯

2013年12月18日,院长陈玉平教授主持的国家社科基金项目“湘、鄂、渝、黔毗连地区土家族傩祭仪式的象征人类学研究”(编号:07XMZ022)经全国哲学社会科学规划办公室审核,准予结项。

吴电雷副教授申报的省教育厅贵州省高校人文社会科学研究基地项目《武陵山区阳戏形态调研及其文化资源开发》(编号:JD2013011)获准立项。

3、2014年5月23日,助理研究员龚德全在中山大学顺利通过博士论文答辩。其博士论文《信仰、祭礼与仪式——中国西南地区端公文化研究》受到上海交通大学高有鹏教授、广州大学刘晓明教授、中山大学宋俊华教授、王霄冰教授、董上德教授等答辩专家一致好评。(陈玉平)

贵州傩文化博物馆研究人员喜获省社科奖

贵州傩文化博物馆研究人员吴国瑜同志撰写的《傩的解析》一书,获得贵州省第十届哲学社会科学优秀成果著作类三等奖,是此次铜仁市41件参评成果中获得的唯一奖项,也是参评成果中唯一获奖的傩文化成果。(唐 辑)