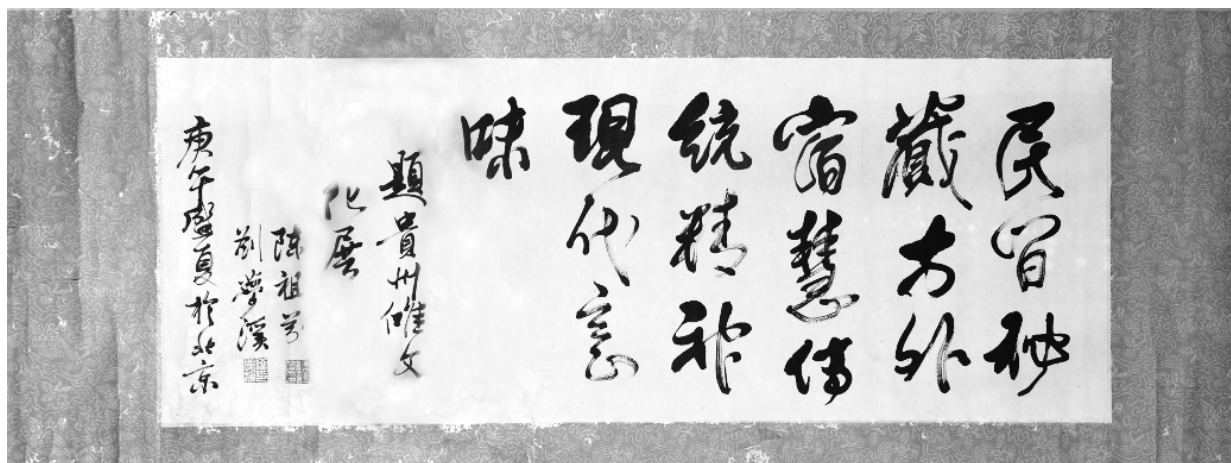


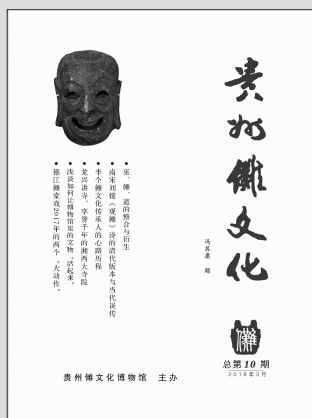
卷首寄语

贵州侗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、专家纷纷挥毫泼墨,留下了大量珍贵的墨宝,寄予了殷切的期望。刊载在此,以飨读者。

——编者



著名作家陈祖芬、刘梦溪题



2018年第1期 总第10期

刊名题字：中国红学研究学会会长 冯其庸

主 管：铜仁市文化广电新闻出版局
主 办：贵州侗文化博物馆

顾 问：曲六乙 麻国钧 周华斌 巫允明
康保成 朱恒夫 王红光 张安琪
陈 华 谢彬如 顾朴光 潘朝林
邓光华 陈玉平 吴建伟 张桂林

编委会：

主 任：刘五星 杨启伟
副主任：杨 强 唐治洲
成 员：周文庆 吴 岗 吴文华 龙凤碧
刘金林 刘先桥 杨 军 杨正强
汪贵川

主 编：唐治洲

副主编：龙凤碧

编 审：喻帮林 吴国瑜

编 辑：张 芬 杨 娇

官 网：<http://www.gznwh.cn/>

准印证号：铜内资准字(2018)-Ly004号

地 址：贵州省铜仁市民族风情园内

电 话：0856—8123399

邮 编：554300

承 印：铜仁顺德印刷厂

目 录



论 坛

- 04 ◎巫、傩、道的整合与衍生 袁志鸿
- 16 ◎南宋刘锜《观傩》诗的清代版本与当代误传 曾志巩
- 23 ◎以面具为核心的庞杂祭仪
——贵池傩祭祀文化功能探析 檀新建
- 31 ◎湘西苗族傩戏的分布、特征与保护 田茂军
- 36 ◎道真县傩坛《镇台》文本的文化解读 李跃忠



人 物

- 42 ◎吴国瑜同志情况简介 唐治洲
- 45 ◎半个傩文化传承人的心路历程 唐治洲
- 47 ◎黔东南地区傩技的民俗象征意义 吴国瑜



文化遗产

- 52 ◎龙兴讲寺，享誉千年的湘西大寺院 陈 勇
- 60 ◎见证黔东南女性巴狄刘迪的成长之路 欧正进、罗奥



文博研究

- 64 ◎试论民族博物馆视野下的民族节日文化之保护与弘扬 舒彩前
- 68 ◎浅谈如何让博物馆里的文物“活起来” 龙凤碧

CONTENTS



馆务动态

- 71 ◎我馆召开第一届理事会第六次会议
文 / 杨娇 图 / 刘金林
- 72 ◎中国当代篆书名家作品邀请展在我馆隆重开展
文 / 杨娇 图 / 刘先桥
- 74 ◎我馆举办“廉心洁行”廉政文化展反响热烈
文 / 张芬 图 / 刘先桥
- 75 ◎“凤凰小子”毛光辉现代彩墨画展在我馆绚丽展出
文 / 张芬 图 / 刘先桥
- 77 ◎苏州·铜仁美术作品展在我馆隆重开展
文 / 张芬 图 / 刘先桥
- 78 ◎2018年我馆春节文化活动丰富多彩
文 / 张芬 图 / 刘先桥



资 讯

- 80 ◎德江傩堂戏2017年的两个“大动作” 龙凤碧

封二:馆藏文物介绍

封三:征稿启事

封底:铜仁沿河【纸坊土家阳戏】

巫、傩、道的整合与衍生

□ 袁志鸿

客观地说,巫、傩、道都涉及祖先远古的崇拜和信仰,表面粗看巫、傩、道各自特色鲜明,细心地研究、探察巫、傩、道三者文化的内涵,会发现相互间又都有兼容的内容和方式方法。

巫、傩、道的崇拜和信仰都起源很早,经由祖先的社会人群,一代又一代地薪火相传而延续至今天。在当代的社会中,人们虽然将跳神、扶乩、狐仙、鬼怪、马将、神汉、巫婆之类的现象,斥之为封建迷信的活动,但当下的社会中确实仍然存在着这种情况,这就是当下“巫”文化形式。在当下社会群众中,事实上“巫”仍然有着自己另类活动空间,他们活动在“地下”,只要没有显露其极端的方式,也少有管理者的干预和阻挠。“傩”是人们较为陌生字词,但当告诉许多影视剧中戴面具出现的人物多为“傩”表现的形象时,人们似乎一切都明白了一样,在当代社会“傩”以其顽强的生命力,仍然活跃在许多地区许多人的身前身后,“傩”离许多人的生活很近,现在已经作为“非物质文化遗产”,列入到国家保护课题之中,获得国家的重视。现在专家学者研究“傩”文化的热情很高,丰硕的“傩”文化研究成果,不断地推动着“傩”文化事业的开掘和发展。现在在全国性质的“中国傩戏学研究会”,由其主导与许多地方的政府文化部门,举办过多次国际的学术研讨会。“道”称为中华优秀传统文化“三大支柱”之一,“道”文化的深刻哲理,主要被道教继承和全盘消化。“道教”的文化和悠久历史,不仅是专家学者研究的课题,而且早已经成为大学课堂中作为宗

教哲学的内容被广大师生们所了解。“道教”的方式从苍茫历史中走来,尽管有着曲折的过程,但历代统治阶级、政治集团认识其具有提升正气、引领风尚、凝聚人心、感化人性、扶助社会教化的功用,所以承认其固有宗教崇拜信仰,允许其公开活动的宗教形式。道教有庞大完备的文献《道藏》,有系统的养生方式,有举办活动的科仪法式,有举行道教活动的场所称为“宫观庙宇”,有成体系的宫观职能体制和道众群体,在当代道教是合法存在的“五个”宗教形式之一。总之,在历史的过程中、巫、傩、道,既有各自独立活动的方式,也有相互整合衍生的情况,有时相互间就是一个整体,但留心巫、傩、道又有各自可以区别的特征、特色和特点。基于这些观察、想法和认识,笔者拟《巫、傩、道的整合与衍生》这个题目,说一些自己不成熟的认识,就教于方家,不妥之处,敬请批评指正。

一、巫、傩、道文化简析与认识

何谓“巫”?曰:古代“能以舞降神的人”。何谓“傩”?曰:古老而神秘的祭礼,是“驱逐疫鬼”的原始仪式。何谓“道”?首先“道”这个字是哲学名词,其包蕴天道、地道、人道广泛的内容,是中华独有的哲学思想;这里所述之“道”,有称之为“道家”、为研究“道”文化的学人,有称之为“道教”、是以“道”为崇拜信仰的境界,有相应的形态和方式。

1. 关于“巫”文化认识的常识

中国的“巫”文化方式,起源于很早的尧、舜、

禹古老时期,据专家研究称:人们熟知在九洲泽国的古代,有“大禹治水”的故事:大禹是部落首领,是掌握部落文化政治的大巫,他率众治水行走在泥泞路上,使用有独特的步伐,这种步伐被后世道教称为“禹步”,就是道教法坛科仪中,高功道士“踏罡步斗”所行的步履。在历史的过程中,人们知道远古的祖先有图腾崇拜,有万物有灵、天人感应的认识,认为世间存在超自然的神灵,这是人类祖先很早就共有的认同和观念。古人认为:“巫”的方式能够与鬼神相沟通,能通过相应的仪式,调动鬼神之力为人所用。如:降神、预言、祈雨、医疾、消灾、禳祸、祈福等等。在古代中国社会有专门向神鬼报功,向神鬼祈福,并转达鬼神意旨的人称“巫”或“巫祝”。研究文字的人认为:甲骨文的“巫”字象女巫所用的道具,小篆的“巫”字象女巫挥两袖起舞的形状。



今天的“巫”字,从字形而言,上下两横可以认为代表“天地”,中间一竖代表撑起天地的柱子,两“人”字左“人”为男,右“人”为女,其意是这是两位能沟通天地的人,这就是巫祝。“巫”是巫女、巫婆之谓,“女能事无形,以舞降神者也,像人两袖舞形。”[1]关于“祝”,就是男巫的专称,后来神庙里管理香火的人,也称之为“庙祝”,就有“巫”的涵意于其中。在古代社会的生活中,“巫”是社会的统治者,掌握着社会政治、经济、文化,并有决策军事行动的权力,是古代社会中地位和身份都很高阶层的人,才能从事的不可或缺的社会职业。

2. 关于“傩”文化认识的阐述

“傩”这个字,有人查阅汉字库有超过8万字数,认为是“最神秘的字”;检阅古籍《礼记》诸书,其诠释“傩”之含义,均为“驱逐疫鬼”的仪式。“傩”的形式很远古时候就已经有了,周代肯定已经很盛行,因为相关文献已经记载那时驱“傩”的事情了。周代以“傩”驱邪的活动,在春、秋、冬三个季节分别举行,据称分别为:农历三月(季春)诸侯举行,而农历八月(仲秋)天子举行,农历十二月(季冬)百姓举行。面世于西汉初年的《周礼》[2]记载说:“方相士,狂夫四人。方相士:掌蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈盾,帅百隶而时难(傩),以索室驱疫;”这是通常情况下举行的“傩”仪,还有人家“大丧,先枢、及墓、入扩(圹),以戈击四隅,驱方良”[3]就是《周礼》中“驱疫逐邪”的仪式。后代以“傩”驱邪的活动的时间不一:汉代有汉代的方式,后来宋代有宋代的方式,尤其宋代有许多记载以“傩”驱邪的活动的的原因、意义和方式的书籍。为什么以“傩”驱邪的活动?据称起因为:“高阳有三子,生而亡去为疫鬼,二居江水中为疟,一居人宫室区隅中,善惊小儿,于是以岁十二月,命祀官持傩,以索室中,而驱疫鬼。”[4]以“傩”驱邪的活动是如何方式又如何展开呢?也有相应的记载:大年三十这天,“禁中呈大‘傩’仪,并用皇城亲事官,诸班直(值)戴假面,绣画色衣,执金枪龙旗;教坊使孟景初(人名)身材魁伟,贯全副金镀铜甲,装将军;用镇殿将军二人,亦介冑装门神;教坊南河炭丑恶魁肥,装判官;又装钟馗、小妹、土地、灶神之类,共千余人。自禁中驱祟,出南薰门外转龙弯,谓祟而罢。”据说宋代以“傩”驱邪的活动还有“大傩仪”、“小傩仪”之分别,“大傩仪”盛行在皇宫中,据说皇家举“大傩仪”,其意是“逐尽阴气为阳导也,”当时“腊岁前一日击鼓驱疫,谓之逐除是也。”[5]关于“道家”与“道教”的认识,史迁说,“道家使人精神专一,动合无形,赡足万物。其为术也:因阴阳之大

顺,采儒墨之善,撮名家之要,与时迁移,应物变化,立俗施事,无所不宜,旨约而易操,事少而功多。”又说:“道家无为,又曰无不为;其实易行,其辞难知。其术以虚为本,以因循为用。无成执,无常形,故能究万物之情;不为物先,不为物后,故能为万物主。”[6]史家又说:“道家者流,盖出于史官,历记成败存亡、祸福古今之道,然后知秉要执本;清虚以自守,卑弱以自持,此君子南面之术也。合于尧之克让,易之,一谦而四益,此其所长也;及放者为之,则欲绝去礼学,兼弃仁义,曰:‘独任清虚可以为治’。”[7]当代权威文献载说:道家是“中国古代主要哲学派别之一,”是以“道”为世界万物的本原,在政治上主张“无为而治”,其创始人是老子,代表性著作是《老子》、《庄子》等。[8]关于“道教”:黄帝问道于广成子被认为是“道教”之发端,于是奉黄帝为道教始祖,道历因之(到2015年)为4712年。老子在春秋战国之时,将西出函谷关,有尹喜之求而著《道德经》五千言,阐述“道德”哲理,遂为道教徒奉为“道祖”,道成为道教最高信仰。实际上,道教是综合中国古老的自然崇拜、祖先崇拜、神仙信仰,以黄老道家思想为理论根据的基础上渐而形成。关于“道教”的定名,很明确的文字是出自于战国时科圣墨翟的著作《墨子》,在这部著作中墨翟说:“政之本、而儒者以为道教。”相关史料记载墨翟约生活于公元前468至公元前376年的春秋、战国之际,那么“道教”这个名称也面世已经传承了2400多年的历史。秦至西汉,道教人物和修道方式更多展显,东汉以降道教的教派组织形成。于是,黄帝为始祖,老子为道祖;渐而以降:西汉时有三茅真君,东汉时祖天师张道陵,三国时葛玄、左慈,魏晋时葛洪、魏华存(女)等历代祖师。道教是多神崇拜的宗教,唐以下历代多有修《道藏》史实,现在存有明《正统道藏》和万历《续道藏》收入保存经籍共5485卷。道教在全国保存传世的道教宫观庙宇很多,至今登记合法的道教活动场

所有近万座。当代登记合法的全真、正一道士的人数,有近50,000人左右。道教与中国传统的儒文化以及佛教,称之为“中国传统文化的三大支柱”,这是浸润中华文明的宝贵财富。简说“巫”、“傩”、“道”的目的,既是想为其后的阐述廓清思路,也想为“巫、傩、道”三种文化形式,从体系上既有大致区别,同时也为其相互间的整合、融同和衍化发展,树起便于从其中分别的标识。笔者认为:“巫、傩、道”其间既有区别,但因为都是中华文明的传承,其中又多信仰、崇拜产物的内容,许多根旨虽然表现在思想、意识形态、上层建筑的层面,但终究是要落地在信众群体这个实际社会基础的地上,所以还要看当代社会的影响和地位,关键是处在当代社会的意义和价值。

二、历史过程中道教有对巫、傩整合的史实

道教在发展的过程,注重“文史哲”并重,“文”以扶基本经典的阐释,“史”以载道教发展的过程,“哲”以解道教哲理思想的内涵,最重要道教是包容的宗教,鲁迅先生说:“前曾言,中国的根柢全在道教,此说近颇广行。以之读史,有许多问题可以迎刃而解。”[9]鲁迅先生的话,也可以认为他在说道教文化内涵广泛的社会化包容。老子也说:“道生一,一生二,二生三,三生万物;万物负阴而抱阳,充气以为和。”这是老子在说大“道”的包容与和谐精神。“巫”、“傩”虽然都有信仰的表达和渲泄,但欠缺之处在于,只重外在“方式”的传承,而对内在深层文化内涵的“为什么”阐述不够?以及历史发展过程的史实缺乏记载和交待。“巫”似乎以凌驾于世俗之上的姿态,给人的印象似乎更有宗教的气势,因为其或在表现神鬼的降临,或在代神鬼宣说人世间未知的许多事情,许多场合神汉、巫婆就是其代言和媒介。“傩”出场的人物称“傩神”,在笔者认为原来人称“马将”或曰“马脚”更应该是“傩”的称谓。因为“傩”既有现代戏的方式,所以现在研究者多称之为“傩戏”;演示的目的也在于“消灾避邪”,所以

宗教信仰的意味自然也就浓了！但“傩”的表现有的就是有行为而缺语言，比如江苏溧阳的“傩舞”；有的却是舞台和实地结合而以人物和台词演绎神仙的故事过程，比如湖南临武的“傩戏”；虽然贵州“道真”通过“傩戏”的编排也有当地“傩”传承史的相应体现，但总体而言，“傩”传承过程的历史和人物却鲜为留存，理论阐述的宗义也较为缺乏。



江苏溧阳傩面

总之“巫”、“傩”历史文化展现表达不够，并且留存的文史资料太少。道教对“巫”、“傩”文化方式历史的过程中多有整合，在道教经籍中也有相应的记载。历史过程中，道教对“巫”、“傩”整合之后，有些“巫”、“傩”的方式内容就被揉和而成为道教的内容，比如“巫舞”的方式；有些则为道教屏弃，比如“巫”的“血祭”；当然有些方式在中国边远区域可能尚有保存，这也是可以想象的事情。本节文字中，笔者就能从东汉时期张陵创立天师道过程中，展示道教整合巴蜀“巫”、“傩”文化方式的相应历史和记载，从而展示“巫”、“傩”、“道”之间，在历史过程中的互动。当历史发展到东汉光武建武十年(34)正月，秦汉时著名道教人物张良(?-前189)其后，第8代孙张陵(34156, 又称张道陵)诞生在吴地天目山地方。张

道陵是东汉时期道教重要人物，他年轻时曾习儒为宦，继而弃仕途经济而修道，经“精思服炼”的过程，据称60岁后得悟大道精神，而能“飞行远听，得分形散影之妙，通神变化，坐在立亡。”作为道士的张道陵，乐于郊游泛舟，他或“诵经堂上”以侍神，亦或“隐几对客”以谈玄，继而“杖藜行吟”以适性。据称张道陵“惟读《五千文》，昼夜无倦色，”人们不知道他到底有什么能耐。有一天修道地方的当地老乡告诉张道陵说：当地“有白虎神好饮人血，每岁其民杀人祭之。”这则文史的记载表现当时此地“巫”文化的“血祭”方式盛行的情况，实际上古代“血祭”的现象很普遍，但张(道)陵秉承道教“神仙长生”的思想，是奉行“爱生护生”的道者，自然不能容忍残杀生命而害生的“血祭”行为，所以他“召其神，戒之！遂灭。”这里所称之为“神”在笔者认为就是“巫”神，因为古代“巫”重“血祭”。据说在四川“梓州(今四川三台)有大蛇，藏山穴中，鸣则山石振动，时吐毒雾，行人未及三五里，率中毒而死。”笔者认为这种情况，也多为古代“巫”、“傩”的方式和行为，作为道教天师道祖天师张道陵，当然要“以法禁之，(而使之)不复为害。”[10]战国时期西门豹惩治巫风的故事也多为人们熟知：梗概是魏国魏文侯时，西门豹为邺令，发现邺地之所以贫苦，是巫祝说动地方长老“为河伯娶妇，以故贫”的原因，故以彼之道还治彼身，从而智慧地禁绝了为“河伯娶妇”的恶习。[11]又有文史说：张道陵“在北平山，有猛兽数百，驯扰户外；在稠稭山，有一老翁，化为犴鬼，来恐真人(张道陵)，诵经不顾，逡巡自退。”所谓“猛兽”“驯扰”，“老翁”“犴鬼”，记之文史言之凿凿，说明有人亲见，那么最可能是人为装扮而成，因为“巫”、“傩”的表现方式，就是人戴面具表现的形式，或者直接以人转身变身为神鬼的方式。研究“巫”、“傩”、“道”文化，既要思考是否宗教信仰的用语，也要考虑有人当场可能事实目见的情况。笔者认为：祖天师张(道)陵的行道行为

并非空穴来风的虚构,而是道教对“巫”、“傩”文化整合引导的实际。据说“太上老君”下教祖天师张道陵曰:“吾昔降蜀山,立二十四治,乃二十八宿之下圜,实阴景黑簿之司,分掌人世死生罪福。”读这则文史文字,使笔者认识到:古代的“二十四治”,实际就是当代社会行政区县管理方式,据说早期伟人设计“人民公社”亦多受之启发,这使所有人都列入了人际管理的网络之中,从而使网络中的人在道教的管理方式下,接受祖天师自己注释《老子》后,形成的《想尔注》文本思想的熏陶,从而不为外道所诱惑。据说“太上老君”又授“正一盟威秘箓”予张道陵,让他传承正教;并赐“雌雄二剑,都功印,”以安排作历代嗣教的法器;还将“二仪交泰冠,驱邪帔褐,鱼鬣衣,方裙,朱履等赐之!”以庄严祖天师张道陵的法相,种种赐予以下,“太上老君”目的在于“令(要求张道陵天师:)制科律佐国行化。”实际上在巫、傩的方式中,神赐“法物”的情况可能都有,但“令制科律佐国行化”,就是道教这种高层次宗教信仰才有的理念了。规范的宗教信仰方式需经有“传度”而获得“经”、“法”、“术”,张道陵获受“太上老君”直接的“传度”之后,他“于鹤鸣山研味秘文,按法导行修之;”这是祖天师在“太上老君”的指导下,进一步深层次法术的研修。研修的效果如何呢?经过“千日”,也就是近三年的时间,祖天师能够“内顾五脏”而“外集三万六千神”;这说明祖天师这时“经法术”三者均集于一身,并且祖天师“又感清和玉女教以吐纳清和之气,摄伏精邪”的法术。于是他“行箓中三步九迹、交乾履斗之道,即魁罡七元”;其效果非常之好!“随兵所指,隐遁出没,皆得自然。”祖天师修炼既成,“遂依告命,战鬼于蜀。”当年巴蜀的社会形势,“时有八部鬼帅,各领鬼兵,动亿万数,周行人间。”这实际是“巫”、“傩”控制的社会组织和拥有社众,现在发掘出的“三星堆”文化遗址中就有许多青铜面具,那就是古代“巫”、“傩”的物品。



三星堆青铜兽面具

“八部鬼帅”的组织分工:“刘元达领鬼行杂兵,张元伯行瘟病,赵公明行下痢,钟子季行疡塚肿,史文业行暴汗、寒疟,范巨卿行酸瘠,姚公伯行五毒,李公仲行狂魅、赤眼;皆五行不正,殃祸之气。随时更名:在东方为魔王,在南方为鬼帅,在西方为外道,在北方为鬼王,在中央为神鬼(这实际就是今天傩表现中的五方瘟神形象)。春三月百鸟鸣叫之时,作祷诅五墓之鬼直。入秋作人家,亲土部土公宅龙伏尸之鬼。冬作塚墓攻食之鬼(这种种情况都是应以“傩”驱邪的范围和内容),随月建胎生,或作畜类之形,嘘毒啸祸,暴杀万民,枉夭无数。其八部鬼帅领鬼众居西蜀青城山巅,有鬼城鬼市,分形变化混杂人间布行疫疹,人莫知之。”这在当代“傩”文化形式中的“跳傩”、“傩戏”、“傩舞”中仍然有着丰富的表现内容,在古代其形成各种各样的组织以展现其势力范围,维护和表达其社会诉求,也是能够理解的情况。每个时代都应该有维护多数人利益的价值观,在社会混乱和失控的情况下,各种利益诉求和价值观都会膨胀地表现出来,“魔王”、“鬼帅”所统领的部众也是一种展现,但是当年在巴蜀汉中,无疑道教“二十四治”方式,在当时当地社会还是有其积极进步的价值和意义。东汉巴蜀天师道的史实,对当年那种“人鬼合杂,市利交易”的社会混乱状态,实际是“傩”形式杂以“巫”行为情况,

当时的道教代表人物张道陵以道教的方式进行整合,符合天师道的利益,也是当时社会进步所需要。祖天师张道陵在“汉安二年(143)七月一日,佩‘盟威秘箓’往青城山,置琉璃高座,左供大道元始天尊,右置三十六部真经,立十绝灵幡,周布法席,鸣钟扣磬,烧香行道及诵‘道德’诸经,布龙虎神兵于城市。众鬼即持兵刃矢石来害真人(张陵)。”于是道教与巫、傩之间的决战开始了,当然邪不胜正,毫无悬念是以张道陵为代表的道教取得完胜。道教取得了胜利,其后巫、傩“鬼王”败得不服,于是“复会‘六大魔王’,领百万鬼兵再来攻战,围绕此山(青城山)。”决战之下,鬼王败北。在没有出路的情况下,鬼王率众“同声哀告,愿乞余生,即当远去,不敢害及生民。”张道陵“遂命五方八部六天鬼神会盟于青城山黄帝坛下,使人处阳,明鬼幽暗。”这些过程,在道史中记载得清楚明白。[12]实际上这都是巫、傩和道教整合下的史实,无非是宗教记载多有玄奇神妙而已。

三、道教对巫、傩文化的吸收

道教与巫、傩之间既有区别,相互间又有着千丝万缕的联系,这是关注和研究巫、傩、道文化的人难以否认的事实。笔者是作为道教人士,知道道教文化形态中有诸多巫、傩文化内容客观存在的成份和内容,这是勿容置疑的事实。在中华民族发展进步中,道教与巫、傩文化形式,肯定有许多的互动,他们之间应该又有各自正常的取舍。

1. 道教对“巫”文化内容大量的吸收

自然崇拜、图腾信仰、祖灵敬祀的烙印,在我们中华民族、炎黄子孙而言,不仅深入骨髓血液,而且已经传承于我们子孙后代的基因之中,远古的那些崇拜和信仰从根子上论都是“巫”文化的体现。中华民族传统文化的思想意识,浸润“巫”文化精神是随着人类文化进步一路走来。自古先人们都信仰山水的灵验:山生木,木成林,山林

能致云,云聚而降雨,于是山神的崇拜产生了;云聚天穹,天降雨而形成有泉源,涓流成溪而集潭,鱼蛇游动于潭溪,于是苍龙水神的信仰就出现了;天覆地载之下,土地上的植物,“雨露滋润禾苗壮”,经过春夏秋冬季节的过程,奉献人类以谷物果实;山林旷野,提供弱肉强食的肉类链条;种种不一的自然资源,提供人类琳琅满目的金银财宝;人类虽然是贪欲无止的一族,但毕竟有懂得感恩的心智,于是乎天地、山水、自然、万物、植物、动物、人类与生态衍化、其间形成的种种协调和联系,于是在古人的意识中,后来已经衍生有自然山水和植物生态的维护理念。“龙”、“凤”文化实起于动物“图腾”崇拜,于是乎“龙凤”成为动物中最具灵性的神话。而每个人既是你个人的实体,同时也有你动物的象征;“人是万物之灵”,筛选代表性动物以象征并存在于人类的群体之中,以表示人类是众多生物的代表,所以有“十二生肖”与每个人相对应,这是至今未移社会风俗。龙和蛇都是“龙”,蛇常见,而“龙”则是蛇的“巫化”或曰神话。“凤”何见?“十二生肖”有鸡,在这其中鸡就是“凤”,而“凤”是鸡的“巫化”和神话。关于“十二生肖”,这其中就是世俗社会中“巫”理念实际的存在。

今天的人们都知道逢年过节要到道教的庙堂殿宇间去找“顺星”、拜“太岁”,说白了就是到宫观庙宇的“甲子”殿堂中去,拜与你自己对应的那位“生肖神”(太岁、亦或曰:顺星),这种方式成为道教文化形式,是经历不断衍变,从“巫”的崇拜中整合进入道教信仰系统。道教的信仰活动中有诸多的科仪方式,一般都有高功道士在坛场中行各种活动科式:招将请神、踏罡步斗、礼拜告白、颂词奏章等等不一,殊不知此类程式都是“巫”文化方式的传承。尤其是道士称之为“踏罡布斗”程式,其中有“禹步”的内容,而“禹步”据说是大禹治水治天下所行之步式,“昔大禹治水,不可预测高深,故设黑矩重望,以测程其事。或有

伏泉磐石,非眼所及者,必召海若、河宗、山神、地祇、问以决之。”[13]这是说大禹治水经常遇事请神。请神必有禹“踏罡”之举:三才五行、九宫八卦等等,大禹既是古之杰出的社会领袖,也是为群体答疑解惑著名的“大巫”。禹步“罡”式为道教收录图谱,被道书编入科仪法式之中。道教科仪法式中高功道士根据程序,除了踏罡步斗诸多优美的行走步式,道教中还会出很多“掐诀”手势,也都是古“巫”所出之手势,道教称道士在科仪中所出之手势为“掐诀”、“手印”,其种类很多,此不一一列举。总之,道教对“巫”文化的内容,有大量的吸纳和传承。

2. 道教对“傩”文化内容的吸收

“傩”的形象表现,笔者认为多有庄严、威慑、神秘的特点:“庄严”处,首先在于“傩神”是神圣不可侵犯性;“威慑”在于“傩”仪和“傩”戏中,“傩神”驱邪逐疫场景表现的威武悍猛;“神秘”最主要还在于各种“面具”的人物形象,面具本身经过的历史过程,面具所要展示的“傩神”地位,就戴面具者而言从他戴上面具的那一刻起自身的庄严和神圣自然强化起来,从观“傩”的信众而言虽然明白其间的夸张,但其中的“神秘”不言而喻。我们都清楚“傩仪”中,“傩”的神圣是通过对现实中人的“变身”来进行处理,穿上服装,戴上面具,拿起象征物,一个普通的人瞬间变身为具有“大傩”赋予能力的超凡脱俗的人,他能够上刀山、下火海,仿佛变成了具有无上“威慑”的神通(最起码这是信奉者的认识)。

道教中“傩”的体现也很多,首先是神像塑设中的表现:笔者认为,道教表现的神仙应该是超凡脱俗的人,是充溢浩然正气的尊者,应该具备超人类“威慑”、甚至有超自然能力(法力)神圣,这些道教首先通过造像来表现,而端坐于庙堂中“神圣”的形象,他们有人形象而又不是普通人的形质,他们是庄严、神秘、威慑性质兼具的神哲灵圣,这种形象各异神仙灵感的产生,不是外来

佛教造像的学作,而是本土“傩”文化传承的启示。道教的科仪活动中,道士既是信众向神灵祈求的媒介,同时又是代神诚勉世俗的代言,这其中就有“变身”的环节,这其中需要通过穿戴道冠、法服、云靴、袜履,再持执令剑、令牌、令旗诸法物,虽然道教的科仪更多了理性、规范和程序,但仍然能看出“傩”文化“变身”程序后的体现(以下是“施食”度亡科仪的一小段内容):“高功拜座,运‘元神’离九州,变台为郁罗萧台,去地五丈。”于是“高功道士”与“表白道士”有几句对话,高功:“太上说法为教主,拔度亡者出迷途;”表白:“臣今端简法台下,端听三声鸣法鼓;”高功:“执事者各执其事!”表白:“执鼓师发鼓三通!”接下来:“道众法鼓三通,(高)功登台加持水米,‘存神变像’,召四灵四兽,护台秘咒,诸圣讳诀,心存九色莲花,中现救苦天尊,端坐其上,鼓止运乐。”然后,高功:“法鼓三通叩,琳琅彻十方;”表白:“高功登宝座,说法度存亡!”高功道士通过穿戴道冠、法服、云靴、袜履,再手持各色法器法物,顺利地由凡俗的道士由“存神”而“变身”,“登宝(法)座,说法度存亡”,就是说:这位高功道士,已经“变身”为神圣者以代天说“法”,这种“变身”的理念和方式,就是“傩”文化的传承和延续。在这个科仪法事中,高功道士“存神变像(身)”不是一次,比如:“(高)功请‘五老冠’加持,天目运三清、五老、萨祖诸讳、咒毕,带于头,用铜镜悬照,空身执五明扇。”这时的高功道士,“存神变像”将“变身”为萨祖(道教人物萨守坚)在法坛以说法度世了。总之,道教对“傩”文化吸收使用处很多,只要从中细心探寻就必然会发现许多源渊的痕迹和关系。

3. 道教与巫、傩之间客观存在和区别

从亲缘而言,“巫”与道之间关系最为密切,道教尊奉神仙的三大来源:天神、地祇、人祖,启蒙于远古的图腾崇拜、万物有灵、天人感应、祖先崇拜、世间超自然力的神灵存在。“巫”文化的信

仰内容也无外于此,勿庸讳言,道教中现在就有许多明显“巫”文化内容的存在。但是就“巫”而论其表现方式神秘到近乎诡异,“巫”对其信众多以居高临下的告诫展示,“巫”仪式中的“变身”为神的施法,快速得使人猝不及防。人们都知道女巫的祭祀中多有血祭的残忍和无情,表现出“巫”的方式在古代,对生命是漠视和正视缺失形式。“巫”的师徒传承也较模糊,许多神汉巫婆往往是原来被人认为就是普通的人,忽然间有一天他或她竟然就有了“巫”的灵性了,总之其师授传承有不为人知的秘密。道教则不然,师徒传授极为清楚,因为师收徒弟入门时,首先须审核清楚入门者是否与人已经有了师徒关系的情况,如果是那样就不能为师徒,而至多成为先生与学生的关系;同时师授关系也是考核其是否具有道士身份,或曰“道士身份是否规范化”的佐证;道士有入道或出家的程序,然后有学道修道的履历。道教有科仪为表现的方式,其中以规范的诵经、祝祷、礼忏、禳解演绎其义理。道教有予信众可以接受认同的、有哲理思想释疑解惑的疏导信众情绪的深厚文化。道教祀神的供品,虽因教派和地区差别而荤素皆可,但庙堂供献多以香、花、灯、水、果素品,其他场所虽视情形但亦多以素供为主。道教从多方面表现“众生关怀”、“众生关爱”、“众生平等”、“人生珍贵”、“重生度生”的思想理念。“傩”仪的方式中直接是世俗人的界入,从许多“傩”仪的表演观察,“傩”仪是有师徒传承的过程。“傩”仪多以“变身”来处理从人到“傩神”过程,这与道教科仪中道士的“变身入圣”理念上虽然类同,但道教科仪与“傩”仪“变身”的程序,即由人“变身”过度为“傩神”不完全一样。“傩”对“神灵”形象的概念,既有世俗人的形状又超乎世俗人状态的认识,所谓:摘下“傩具”就是人,戴上“傩具”是傩神,这与道教有相同点也有不同之处;道教的法师、高功穿道装、着法服、戴冠、登履后须敬香礼神,经过应有程序,才有“变身入圣”

方式,这其中与傩的“变身”有同有异。“傩”仪中“傩神”人物的着装和道白虽有古朴之意但随意性强,“傩神人物”的道白内容平铺直叙浅显而欠哲理深化,而道教的科仪都有规范的程式和约定俗成的科仪文辞(称青词类别)的修饰,丝竹演奏和敲打乐器配合科仪进行,既古朴又高雅。巫、傩、道之间有许多共同的地方,比如都是有崇拜、有信仰、有方式、有信众的文化形式,但是“道”终以一以贯之的宗教文化形式,后来与“儒”和“释”共同成为支撑中华传统文化的“三大支柱”之一,为中华文化的传承进步贡献智慧,发挥应有的作用。“巫”与“傩”的形式,在历史的过程中表现得更加渐趋式微,已经需要专家研究和社会的扶持,政府以“文化遗产”资助挽救使其形式而得以传承发展。

四、巫、傩、道当代存在和地位之分野

时代发展到今天,巫、傩、道形式仍然存在,其以不同的方式存在于社会方方面面,许多与人们的生活并不遥远。“巫”以其直接而诡异的方式,在中国农村私底下的人群中悄悄地存在和传播,“巫”因其神秘的方式不被社会注意,在政府管理者视野也常常被忽略。“傩”有些方面依附道教传播其信仰,有些借助于文艺的方式展示于艺术的魅力,“傩”文化正以其独特的方式为社会所认知。道教是合法的宗教形式,在现代社会正发挥其有益社会积极内涵,提供正能量,为社会进步服务。

1. 巫、傩文化在当代的传承情况

许多时候人们会忽略生活中存在或发生过的事情,但稍加回忆就会发现原来认为已经消失了的事项,在自己的生活中曾经发生或仍然存在。首先来看“巫”文化形式的现实存在,笔者上世纪五十年代年龄小的时候,当时虽然医疗卫生已经进步,但社会总体还处在缺医少药的状况,每当自己遇到今天人说的“感冒”发烧情况,母亲就会取一只平常的饭碗蒙一张黄表纸,然后取一

撮筷子依附在碗边上,用另一手提水从筷子上头往下淋水,一边呼唤自己的小名,一边念念有词向家族已亡祖先呼唤,这样连续十余次后,突然筷子站在碗边上了,蒙在碗上的黄表纸面也出现些许水的露珠,母亲脸上会露出欣喜的笑容,恭敬地念叨祖先尊称说:原来是您啊!求您老人家保佑我的儿子!等等,然后在门后念叨祖先名讳,烧几张黄表,从碗上取下筷子,揭下水湿凉爽的黄表,敷在笔者脑门上,然后拿着筷子端着碗,站在门内用筷子敲敲碗,呼唤祖先的名讳,请其多多护佑,这种方式称为“叫魂”。还有一种“叫魂”方式,是取病者的衣物盖在物件上,到病者曾去过的地方,呼唤着病者的名字说:“谁谁吓了,回来呵!”一路敲那盖着衣物的物件,一边喊着回到家中,取那件衣服盖在病者的身上。笔者小时候自己和许多小伙伴还生过“炸腮”,半边脸肿得嘴都歪过去,这时候母亲会请村里懂行的人来,其人执一支毛笔,端一碗淡淡的黑墨水,一边嘴里念念有词,一边用毛笔沾上黑墨水,在病者肿胀的腮帮子上由小到大地画圈,最后在“急急如律令、敕”声中完成。实话说,这些做法,在一般情况下也曾应验有效,现在我知道这种做法是“物理降温”的方式,但过去人们在从事时只是认识其神圣的功能。还有人家生了孩子“闹夜”,懂得的人会指导取一张红色纸,写上:“天煌煌,地煌煌,我家有个吵夜郎,过路君子念一遍,一觉睡到大天光!”然后贴在路边的电线杆或墙上,据称“闹夜”的孩子真就不闹了。农村中还秘密地存在“关亡”的事实,许多人家“老”了人,过了“五七”的时间,就可去拜“巫婆”为逝者“关亡”。也有逝世多年的长者,后人因思念,请巫婆“关亡”。届时据称逝者会应“巫”之召,而来与亲人会面答话。“傩”文化的方式不仅在偏远地区,而是全国各地只要去挖掘就有“傩”文化存在的事项,这是较为广泛性已是不争的事实。这几年笔者与“中国傩戏学研究会”,去过临武、道真、威

宁、新化、溧阳,都是“傩”文化研究的主题,溧阳因“傩”文化已经是第二次来到。江西南丰数次“傩”文化学术研讨活动因故未能前往参加,但深知江西虽然道教的祖庭很多,而“傩”文化也十分盛行,尤其是江西南丰的“傩”,由于经多次的研讨活动而学术挖掘较深,所以学者圈内更为有名。

还有陕西的“社火”,湖南“大梅山文化”,四川省“傩”文化也应该有传承,因为在东汉时道教祖天师张陵曾在青城山与“巫”、“傩”之间互动激烈,建国后由于文物挖掘的发现,在成都市都江堰“三星堆”出土那么多青铜各种面具,实际上是对当时“巫”、“傩”活动的证实!巴蜀自古尚“巫”、“傩”,因此“巫”、“傩”文化的形式只要去调查研究,川蜀之地就有“巫”、“傩”文化存在的事实。

2. 巫、傩文化形式在当代的社会地位

从历史的过去走到今天,“巫”的表现方式,肯定不是古代的模样了,但是要承认“巫”在当代社会、尤其是农村更有事实存在!甚至由于国家的改革开放,国门洞开,国人因各种原因出境、出国越发地方便,境外或国外“巫”的形式也会自然地来到我们的国中。比如“养小鬼”,就是从泰国或境外传入的诡异的巫术,产生了许多希奇古怪的后果。中国社会中固有的“巫”的自然传播也不乏其术。由于社会的文明化进程,“巫”的形式,早就失去了合法的社会地位。虽然在当代社会“巫”仍然有存在的形式,但缺乏理论和学术之研究,社会对“巫”也缺少探讨、对话之渠道,政府对“巫”也缺失规范 and 管理的条例,“巫”之自身又无自律之规矩和戒条,于是“巫”的传播者既乏“正信”之理念,更无“正行”、“正言”之敬畏,任由“巫”者自圆其说,一味迷信传播,不能理性对待世俗社会之情状,再遇思想偏激者搬弄其事,在社会现实中如为坏人利用,产生的社会危害很大!关于“傩”文化的形式,在当代社会中“傩”已

经获得国家和社会相当的重视和认可,现在已经有了“非物质文化遗产”的地位。笔者认为“傩”文化事项,在中国的社会中广泛地存在着,有时“傩”在人们的思想信仰层面的表现,有时“傩”在人们的生活和艺术欣赏、文艺表演的层面展现出来,现在学者专家又以“傩”为研究对象梳理挖掘其文化内涵。当代正以社会主义核心价值观为引领,积极推动“文化大繁荣、大发展,”加强对“傩”文化形式的研究,“傩”文化形式可以开拙的方面很多,其观赏种类的许多形式都有其特异性,比如“傩”种类中的“上刀山”、“跨火海”、“下油锅”等等,都是高难度风险性很大的特技门类,而在中国文化的大范畴中又确实有这种特技存在,不能因为有危险系数存在就放弃其传承;并且在当代社会旅游经济繁荣昌盛,“傩”文化神奇形式又更具观赏性,所以在当代旅游经济过程中,对“傩”的文化表现形式,如善加利用,也必将为当地经济社会的发展发挥积极的作用。

3. 巫、傩、道之间自然地吸收和各自的传承

在当代的现实社会中,巫、傩、道的传承都各有自己的路径。首先说“巫”,在海外国外“巫”的传承,依附“道教”、“德教”或其他新兴宗教形式传承,多有事例,比如:扶乩、鸾坛求签、仙姑测算等等,还有衍变为诸如“养小鬼”之类。在中国社会有56个民族,各民族也有不同之风俗,比如祭山的方式,就有原始崇拜的影子。内地也有神汉巫婆,他(她)们成为这种社会成份,有些人确也是自然的过程,比如中国社会历来有称为鬼魅狐仙所迷的事情。社会之大,无奇不有,不能把社会存在的事单方面绝对,但许多有“巫”这种性质的人,并不一定就是坏人。笔者过去年轻时在茅山学道,茅山之东有茅麓地方,当地有一位朱姓女士,她没有文化,大家都知道她是“巫婆”,但许多人在医院没法治下去的病,都去求她用“巫”法治疗,竟然治愈许多人,她每治愈一个病人,都要嘱咐其要到茅山道院来“还愿”,次数多了而为我

所知,就奇怪地求教老道长们:“巫婆为人治病为什么要人到茅山庙里来还愿?”老道长们说:“这些人虽然是巫婆、神汉,但他们却是庙里经济方面真正的护法。”另外,“巫”的方式和内容在道教的形态中也有许多内容的传承和保留。笔者如此说,并非是要美化当代社会中现实存在的“巫”信奉和传播的形式,而认为现实社会中这种情况存在,所以是需要研究状况、疏导引导、筛选形态、分类管理特殊的文化现象和形式,在当代中国传统文化现象中,不可能完全排斥掉“巫”这种现实存在的信仰方式。并且《道藏》中存有“祝由科”内容,“巫”的性质就很重,所以我们就应该深入地研究“巫”这种存在的文化形式。“傩”文化形式也有信仰的内涵,其不仅在国中有传承的影响和地位,在海外、国外也有自然的传承和影响。“傩”一方面在少数民族中有种种的传承方式,在汉族地区也有许多的传承,比如在江西南丰等地的传承,在江苏溧阳地方的传承,在湖南临武地方的传承。在内地的“傩”文化传承中,一方面其中“傩”本色的“除瘟”、“纳吉”特征的体现,同时其中对“道”文化内容的吸收以利于“傩”文化的传播。这里可以举湖南新化一个“傩坛”设置情况,以分享笔者“傩”田野调查情况证实,借“道”义以传播“傩”文化的事实。2015年7月2日笔者随同对“傩”文化有深入研究的巫允明、姜尚礼老先生等,考察湖南新化县田坪镇烟竹村某户“傩坛”的设置,该户“傩坛”分上下两层和后层。上层中间神位,从右往左设为:(1)太上道老二君上帝陛下香位;(2)太上三清金阙玉皇上帝陛下香位;(3)太上三桥王母三座仙娘莲下香位。两边楹联为:立起老君殿,装成王母坛;横批:桃源仙洞。下层中间设神位:福德正神之位;其东位设:东厨司命神之位;其西位设:竺中捏神之位;两边从右往左楹联分别为:(1)堆金积玉,金玉满堂;(2)土能生万物,地可发百祥;(3)遍地财源来宝座,普天富贵聚华龛;(4)土广人财两盛,地厚

富贵两全。“雉坛”后面的墙上有4副楹联:(1)西望瑶池降王母,东来紫气满函关;(2)画荻恺模貽懿范,醉翁亭记树高风;(3)敬恭神明则笃其庆,昭格烈祖载扬之光;(4)金炉内黄龙摆尾,玉盏中白鹤摇头。从上层神位设置的内容中:(1)“太上道老(姥)”,可知这是道教之“斗姥”称“众星之母”; (2)“太上三清”为“元始、灵宝、道德”之尊神,“金阙玉皇上帝”俗谓“玉皇大帝”均为道教之尊神;(3)“太上三桥”和“三座仙娘”可能为地方特色,但“王母”之称就是道教之神了。而下层之:“福德正神”是土地神之尊称,“东厨司命”是灶神尊称,“竺中掇”是地方神还是“雉”神?尚缺资料佐证。楹联的内容虽浅显些,却通俗易懂,不过多涉道意。但是这明确是湖南新化地方“雉坛”的设置,已经不是《周礼》描述的“方相士,狂夫四人。方相士:掌蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈盾,帅百隶”原状了,实际上唐宋以降的“雉”文化已渐吸收道教的内容于其中,而当代道教之中有“雉”,而“雉”文化中有道教也不是稀奇之事,但是“雉”要戴面具,而“雉戏”中的人物特色,都是“雉”文化没有改变的特点。至于道教,吸收巫、雉文化的内容很多,对道教稍加研究,就会发现其中的内容,这里就不进一步阐述了。

五、结语

笔者对巫、雉、道的研究,不仅仅是基于自己道教界人士的身份,而是试图跨出宗教的门栏,以局外人的眼光来看巫、雉、道的事项。观察当代巫、雉、道的存在,其方式不仅在宗教信仰方面的展示,更在于文化层面的价值。如果仅从巫、雉、道宗教信仰方面的性质,那么“辩证看待宗教的社会作用”,“坚持中国化方向”的意义就很大。今年5月18日至20日中央统战工作会议上,习近平总书记有重要讲话,他在谈“民族宗教工作”时,就强调“积极引导宗教与社会主义社会相适应”,“引导宗教努力为促进经济发展、社会和谐、文化繁荣、民族团结、祖国统一服务。”同时提出了“四个必须”:“必须坚持中国化方向,必须提高宗教工作法治化水平,必须辩证看待宗教的社会作用,必须重视发挥宗教界人士作用”;我们研究传统文化,关键是为现实社会服务。笔者认为:巫、雉、道不仅是看宗教方面的展示,尤其是“雉”的文化形式的展示,所以笔者认为:国家的空间如万流之海、众鸟之林,江河湖海尚不拒众源之归,大木之林也不避鸟禽之栖,何况以广阔的疆土、强大的军队和国防、运转有序的国家机器、现代的科技文化事业、13亿人口的国家、有源

渊流长的人文资源、悠久的历史、我们何惧之有?林子大了什么鸟都有,水流有些许小污也是自然,“巫”有什么可怕?尤如治水、治污和环境治理一样,国家、政府如何疏导引领社会,在当代法治化建设过程中,关键还是要完善规则。诚如斯言:“人民有信仰,民族有希望,国家有力量!”这足以能使从事传统文化事业的专家学者,振奋精神!



笔者(右一)在北京东岳庙向香客讲解东岳文化

参考文献:

- [1] [东汉]许慎《说文解字》，中华书局，第100页。
- [2] 孙景坛文章：《周礼》的作者、写作年代及历史。
- [3] 方良即：魑魅魍魉之“魑魑”，谓为山川精怪；郑玄注：“方良，罔两也”。
- [4] [宋]高承：《事物纪原·岁时风俗·驱傩》引《礼纬》，文渊阁四库全书本。
- [5] [宋]孟元老：《东京梦华录》。
- [6] 《史记·论六家要旨》，中华书局，第3292页。
- [7] 《汉书·艺文志》卷三〇，中华书局，第1732页。
- [8] 《中国大百科全书·哲学卷》，中国大百科

全书出版社，1993年版。

- [9] 1918年8月20日，鲁迅《给许寿裳的信》。
- [10]《历世真仙体道通鉴》卷一八，《张天师》，《道藏》第5册，三家本，第201页。
- [11]《西门豹治水的故事》，邺：今河北省临漳县西，河南省安阳市北。
- [12]《历世真仙体道通鉴》卷一八，《张天师》，《道藏》第5册，三家本，第203页。
- [13]《洞神八帝元变经·禹步致灵第四》，《道藏》第28册，三家本，第398页。

作者地址：北京市朝阳区朝外大街141号（东岳庙）

邮政编码：100000

南宋刘镗《观雉》诗的清代版本与当代误传

□ 曾志巩

本文系中国雉戏研究会名誉会长曲六乙老先生推荐。曲老先生在推荐信中述：“文章缘起于上世纪80年代江西学者苏子裕从繁多古籍中发现了宋代刘镗的《观雉》诗（78句），他告知友人余大喜，余某得知此诗对研究古代雉文化发展史具有极其珍贵价值，便冒充为发现者，陆续发表了七篇文章。或许出于邀功心切，在每次引用（抄写）这首古诗，都有多达8个字的错抄和误简化字，而令人尴尬的是，后来大约有十多位学者，包括我和日本，聘用的知名学者在著述有关文章时，由于很难找到刊载原诗的古籍，便都引用了余大喜文章中有多处错抄和误简化字的观雉诗，以致造成了‘以讹传讹’的后果，至今仍未得到澄清和纠正的机会，他们受到不明不白的‘株连’，真是冤哉枉也。而余某至今没有承认错误，引咎自责。曾志巩先生是中国雉研会的常务理事，江西著名雉学专家，他破除情面，在这篇犀利的文章中详细地揭示了这桩‘公案’的始末。当前在学术界，上述这类歪风邪气并非偶然现象，而应引起关注。只有铲除这类不正之风，才能换来学术界的风清气正。”

感谢曲六乙老先生推荐，感谢曾志巩先生著文！现将文章刊载于此，以飨广大读者。

——编者按

江西省南丰县是“中国民间文化艺术（雉舞）之乡”，不仅有大量的雉班遗存，而且有丰富的雉文化史料留传，其中南宋刘镗（1219—1305年后）《观雉》诗最为珍贵，它详细描绘了南宋时期南丰雉戏的演出情形，是研究中国雉戏产生的重要材料。

刘镗，字秋麓，宋末元初人，两次参加明经考试未中，后隐居南丰，著书至老，有《圣门言行录》《〈论语〉时习记》《山鸡爱影集》问世，后均散佚。《观雉》古诗为刘镗侄子南丰刘坝（1214—1319

年）《隐居通议》卷八“秋麓山鸡爱景集”（“景”通“影”）所录。因“奇气勃勃”，为“当时学者争宝诵”。全诗如下：

寒云岑岑天四阴，画堂烛影红帘深。鼓声渊
渊管声脆，鬼神变化供剧戏。

金洼玉注始淙潺，眼前倏已非人间。夜叉蓬
头铁骨朵，赭衣蓝面眼迸火。

魑魅^[1]罔象初偁伶，跪羊立豕相嚅嚅。红裳
姹女掩蕉扇，绿绶髯翁握蒲剑。

翻筋踢斗臂膊宽,张颐吐舌唇吻干。摇头四顾百距跃,敛身千态万孳索。

青衫舞蹈忽屏营,采云揭帐森麾旌。紫衣金章独据案,马鬣牛权两披判。

能言祸福不由天,躬履率越分愚贤。蒺藜奋威小白服,鬘髻扬声大髻哭。

白面使者竹筱枪,自夸搜捕无遗藏。牛冠籍卷试阅检,虎冒肩戟光睒闪。

五方点队乱纷纭,何物老姬绷纆熏。终南进士破鞮袴,嗜酒不悟鬼看覩。

奋髯瞋目起婆娑,众邪一正将那何?披发将毕飞一呖,风卷云收鼓箫歇。

夜阑四坐惨不怡,主人送客客尽悲。归来桃菊坐深荫,翠鹛黄狐犹在眼。

自歌楚些大小招,坐久魂魄游逍遥。会稽山中禹非死,铸鼎息壤乃若此。

又闻鬼奸多冯人,人奸冯鬼奸入神。明日冠裳好妆束,白昼通都人面目。

目前,我看到刊载《观雉》诗的古籍有《隐居通议》和《江西诗征》两种,五个不同版本:

一是[清]《钦定四库全书》收录[元]刘埙《隐居通议》,第866册第88至89页载《观雉》诗,抄写本。清乾隆三十七年(1772)开始编纂,历经十三年完成。1989年台湾商务印书馆影印。

二是刘埙十三世孙刘冠寰(字尚之)辑,十四世孙刘凝(字二至)订,十九世孙刘斌(字诚甫)校[元]刘埙《隐居通议》,四册三十一卷,清嘉庆六年(1801)爱余堂刻本。

三是清光绪间南丰刘钧(字伯屏)以爱余堂本为底本的翻刻本,六册三十一册。

四是[清]曾燠编辑《江西诗征》九十四卷附刻一卷补遗一卷,清嘉庆九年(1804)赏雨茅屋刻本四十八册。卷二十四宋·二十收录《观雉》诗。

五是《续修四库全书》1688册第457至458页收录《江西诗征》,上海古籍出版社2002年4月影

印本。

以上版本,北京、上海、江西、贵州等一些大城市和大学图书馆有不同版本的收藏。

此五版本也有个别字不同:《四库全书》中《隐居通议》和《江西诗征》中的《观雉》诗第9句“魑”字,爱余堂本《隐居通议》为“魅”字;爱余堂本《隐居通议》与《江西诗征》中《观雉》诗第33句“髯”字,《四库全书》中《隐居通议》作“髯”字。

大约1989年,江西省戏剧研究所原所长苏子裕先生参与编纂《江西戏曲志》时,在江西省图书馆收藏的《江西诗征》中发现刘镗《观雉》诗,并告知江西省舞蹈家协会余某(即余大喜,已退休。发表时名字略去),余某到图书馆查阅,并首先著文披露,说是他自己“查阅《江西诗征》时检得南宋诗人刘镗《观雉》一诗”,或查阅《江西诗征》时检得一诗”(见《研究雉戏产生的珍贵史料》,载《贵州民族学院学报》(哲社版)1992年第4期;《刘镗〈观雉〉与雉舞戏》,载《江西社会科学》1993年第2期;《赣雉二题》,载《中华戏曲》第十四辑,山西古籍出版社1993年8月)。后来引用《观雉》诗的文章都说是余发现的,他也默认,并不更正。^[2]

余某曾将一份《江西诗征》中的刘镗《观雉》诗复印件寄给南丰县志办,嘱咐待他发表文章后再行公布,并请我帮他查找有关资料。我到南丰图书馆查阅,在刘埙《隐居通议》(共四册,缺一册)“秋麓山鸡爱景集”、“学宫棖星门制”中抄录到为刘镗捐金镌印《秋麓山鸡爱景集》的曾有富传。这些资料他全部引用。为雉学界同行帮忙,此事本不值一提,他的文章也从不谈及此事,都说是他自己顺着线索“找到了一些难得的资料”或“尤为难得的资料”(引用文章同前)。

2004年我撰写《江西南丰雉文化》一书,用一章专谈《观雉》诗。首先学习参阅的文章便是余某1992年参加广西雉戏国际学术讨论会论文《赣雉二题》。与《江西诗征》原诗核对,发现余某文

中引诗有8个错抄和误简化的字。我恐他打印错误,找来余某在此前后发表的6篇文章和著作(除上引3篇文章外,还有1篇发表在江西《创作评谭》的《试论傩舞的宗教性与艺术性》,1部与他人合撰著作《江西省南丰县石邮村的跳傩》(台湾出版)。另1部与日本学者合编的书(日文版),据懂得日文的先生介绍,也是按他错字和误字翻译。这些著作和文章竟无一次引诗准确,都有错抄和错简化的字,少的5个,多的11个,可见他从未认真核对过原诗。一位享受省政府津贴的教授级的傩文化研究员,十年中竟出现8次如此低级错误,并一直按错字进行解释,真令人匪夷所思,大跌眼镜。而有的人还吹捧他为“大家”呢!

因当时《观傩》诗难找到原著核对,许多学者转引时出现同样错误,但大数作者都注明了引诗出自余某的文章。我所见《观傩》引诗错误的专著和文章有22部(篇)之多(含余的文章和著作),不知者不知凡几。多次错字和误简化字有:

“嘤(yōu)嚶”(原诗句:跪羊立豕相嘤嚶):低而若断若续的声音。有的引诗“嘤”字误作“嘎”(拟声词)、或“嘎”(惊讶声)、或“虻”(同蛔)。

“(kuì)。原诗句:马牛权两披判):盘屈的发。《说文·髟部》:“屈发也。”朱骏声通训定声:“按敛其发为髻,盘其发为。”引诗有的作“髻”(面颊两旁近耳的头发),有的作“髻”(黑发)。

“權”(原诗句:马牛權两披判):“權”的简化字是“权”,通颧,指面颊。引诗多误简化为“奴”字。

“由”(原诗句:蒺藜奋威小白服,)原诗“由”字下有注:“由,敷勿切,鬼头也。”原指骷髅状的小鬼,引诗都删除注释,有的改作“鬼”,有的误作“凶”(颅凶)。

“冒”(原诗句:虎冒肩戟光睽闪):“帽”的古字。各篇引诗都误作“冑”(头盔)解。

“睽”(shàn。原诗句:虎冒肩戟光睽闪):闪烁。引诗有的作“耿”(眼睫毛),有的将“目”旁改

作“耳”旁并与“炎”字组合。《康熙字典》都无此字。

“獯”(náo挠。原诗句:何物老嫗绷獯熏):同“獯”。兽名,猿属。《礼记·乐记》:“獯杂子女。”郑玄注:“獯,獯猴也。言舞者如獯猴戏也。”此“獯”字不能简化,但引诗多误为“獯”的简化字“犹”。

“覷”(原诗句:嗜酒不悟鬼看覷):窥视。此字无简化字,引诗误简化为“观”(繁体字为“觀”)。

“瞋”(tǎng 倘。原诗句:奋髯瞋目起婆娑):眼睛无神,茫然直视貌。写钟馗酒醉后状态,眼睛直视,对众鬼并不理睬。引诗多误为“瞪”:瞪着眼睛。

“呖”(xù。原诗句:披发将毕飞一呖):以口吹物发出的微小之声。《庄子·则阳》篇:“吹剑首者,呖而已矣。”余某的引诗均作“口诀”之“诀”解,钟馗轻吹剑首变成道士念“口诀”。

“蒹”(jiān肩。原诗句:归来桃菊坐深蒹):即兰草。《诗·郑风·溱洧》:“士与女,方秉蒹兮。”南朝[宋]盛弘之《荆州记》:“……其物可杀虫毒除不祥,故郑人芳春三月于溱洧之上,士女相与秉蒹而祓除。”引诗多误为“简”。

此外还有一些字被错引,如“倏”作“攸”、“迸”作“进”、“蕉”作“娇”、“羣”作“羣”、“蹈”作“踏”、“麾”作“摩”、“茆”作“莉”。

20多年来,《观傩》诗辗转相抄,以讹传讹,弄得遍体鳞伤,使人无法解读,不禁令人叹惜!为不使《观傩》诗不再误传,因此借贵刊披露此事,并将[元]刘埙《隐居通议》和[清]曾燠《江西诗征》两种古籍版本中《观傩》公布,以便傩文化研究者进行核对。

我的《江西南丰傩文化》(中国戏剧出版社2005年6月版)也出现字词错误和个别地名人名错误,如下册第八章572页《南丰<观傩>诗说》就将“箫”误作“萧”字(后来列了个更正表)。不管

出于什么原因,都应向读者致歉。2014年5月江西省文联出版江西民俗丛书,将《江西南丰雉文化》列入再版,使我得到一次订正机会。作为一个地方文化工作者,现在我写文章更不敢粗心大意,特别是涉及古文化撰稿时,常常如履薄冰。

以上文中批评若与事实不符,笔者负全责。

注释:

【1】“魃”一词见于[元]刘埙《隐居通议》卷八收入他叔父刘镗《观雉》诗句(载《钦定四库全书》866册第89页,1975年台湾商务印书馆影印)。“魃”,《说文》:“魃,旱鬼也。”《山海经·大荒北经》中的神话传说:蚩尤与黄帝作战,各有风伯、雨师和应龙、女魃相助。魃是天女,她用身体内的热力止住了狂风暴雨,帮助黄帝杀了蚩尤。魃用尽了神力回不了天上,便住在人间。因她是旱神,所居之地无雨,后来被黄帝安置在赤水北边。但魃时常逃亡,到处骚扰,造成旱灾。《诗·大雅·云汉》:“旱魃为虐,如惓如焚。”说旱灾的景象如同火烧过一样。在农耕社会里,干旱是最大的灾害之一,先民归之于旱鬼作怪,故女魃成为雉的最早驱赶对象之一。汉张衡《东京赋》描写卒岁大雉、驱除群厉即有“溺女魃于神潢”句。

“魃”一词见于[清]曾燠编辑《江西诗徵》卷二十四收入刘镗《观雉》诗(载《续修四库全书》1688册457—458页,2002年4月上海古籍出版社出版)。“魃”,《山海经·大荒南经》:“有域山者,有域民之国,桑姓,食黍,射域是食。有人方扞弓射黄蛇,名曰域人。”郭璞注:“域,短狐也,似鳖,含沙射人中之则病死。”短狐出域山,故名域。东晋葛洪《抱朴子内篇·登涉》:“今吴、楚之野……有短狐,一名域,一名射工,一名射影,其实水虫也……”。明代李时珍《本草纲目·虫部·溪鬼虫》释名:“[时珍曰]此虫足角如弩,以气为矢,因水势含沙以射人影成病,故有射弩诸名。……五行传云:南方淫惑之气所生,故谓之域。诗云:为鬼为

域,则不可得。”生物学家、西北农学院教授、昆虫分类学家周尧(1912—2008)考证域为田鳖。域射人影亦病,是为不明病因的夸大之说。《左传·庄公十八年》:“秋,有域,为灾也。”古人对域恐惧,所以“域”也是雉的辟除对象。《东京赋》曰:“八方为之震慑,况魃域与毕方。”

两词比较,“魃”比“域”更能反映雉的功能,因此我引用的是元代刘埙记载他叔父刘镗《观雉》诗中“魃”字。当然引用清代曾燠辑录《江西诗征》中刘镗《观雉》诗“魃”字也不会错。

【2】1989年戏剧史专家胡忌先生检索《四库全书》时,在南丰刘埙《水云村稿·词人吴用章传》中发现南丰首先记载“戏曲”一词,他告诉另一位研究戏剧史的学者洛地,洛地以“资料发现者胡忌,拟文者洛地”署名,撰文《一条极其珍贵资料发现——“戏曲”和“永嘉戏曲”的首见》,在浙江省戏剧研究所《艺术研究》1989年12月第十一辑发表。洛地先生的署名处理,令人尊敬。

附录:《已知公开发表的文章中引刘镗〈观雉〉诗错字与误简化字表》

公开发表的文章中引刘镗《观雉》诗错字表

序号	姓名	论文或论著	时间与 出处	错字与数量	说 明
1	余大喜	《试论雉舞的宗教性与艺术性》(论文)	1990年江西《创作评谭》第三期	错9字:攸、髡、踰、羣、踏、犹、瞠、诀、收	未收录原件,转引(日)田仲一诚《中国戏剧史》109页注(1).北京广播学院出版社2002年版
2	余大喜	《赣雉二题》(论文)	1992年4月中国广西雉戏国际学术讨论会论文	错8字:网、鬼、胄、(耳炎)、犹、观、瞠、诀	睽字误作左“耳”右“炎”,《康熙字典》都查不到,请造字(这里造的字电脑拒绝传送)
3	余大喜	《研究雉戏产生的珍贵资料—刘镗<观雉>诗浅析》(论文)	《贵州民族学院学报》(哲社版)1992年第4期	错10字:网、嘎、鬼、胄、耿、犹、观、瞠、诀、涧	
4	余大喜	《刘镗<观雉>与雉舞戏》(论文)	《江西社会科学》1993年第2期	错8字:网、鬼、胄、(耳炎)、犹、观、瞠、诀	
5	余大喜	《赣雉二题》(论文)	《中华戏曲》第十四辑,山西古籍出版社1993年8月版	10个:髡、奴、鬼、胄、(耳炎)、犹、观、瞠、诀、简	
6	余大喜 刘之凡	《南丰县三溪乡石邮村的跳雉》(专著)	台湾财团法人施合郑民俗文化基金会出版,1995年9月初版	错5字:网、髡、胄、瞠、诀	另“归来桃菊坐深萼”错为“归来桃花列深萼”。本书为繁体字
7	余大喜	《南丰县石邮村追雉仪式的文化背景》(文章)	载日本《中国汉民族的假面剧—江西的假面剧与追雉》日本木耳出版社1997年9月版	错字数不明。据懂日文的先生称:内中所引刘镗《观雉》诗,按《赣雉二题》引诗翻译。	(日)广田律子 (中)余大喜 合编
8	余悦 吴丽跃 主编	《江西民俗文化述论》(专著)第278页	《光明日报》出版社1995年10月版	错8字:网、鬼、胄、(耳炎)、犹、观、瞠、诀	刘镗《观雉》诗引自《江西社会科学》1993年第2期余大喜文章

序号	姓名	论文或论著	时间与 出处	错字与数量	说 明
9	顾朴光	《中国面具史》(专著)第268页	贵州人民出版社 1998年9月版	错7字:网、鬼、胄、犹、 观、瞠、诀	引诗36句,提到余大喜 对诗作者的考证,再版 时,《观雉》诗错字未改
10	黄竹三	《戏曲文物研究 散论》(专著)第 275页。	文化艺术出版社 1998年9月版	错12字:网、嘎、鬓、 奴、鬼、此、胄、犹、观、 瞠、诀、简	文中提到《观雉》诗来 自余大喜《中华戏曲》 第十四辑的文章
11	章军华	《临川雉文化》 (专著)	江西高校出版社 2001年10月版	错12字:汙、嘎、云、 鬓、奴、(耳炎)、胄、犹、 语、瞠、诀、简	未说明《观雉》诗引自 何处
12	余大喜	《赣雉二题》(论文)	参加1999年3月南 丰雉舞观摩研讨会 论文	错11字:网、鬓、奴、 鬼、(耳炎)、胄、犹、观、 瞠、诀、简	十年后参加南丰雉文 化研讨会,错字仍为11 个,可见一直不知引诗 中一些字的含义
13	中华舞 蹈志编 辑委员 会编	《中华舞蹈志·江 西卷》(专著)第 42—43页	学林出版社2001年 12月版	错10字:鬼、网、嘎、 鬓、鬼、胄、犹、瞠、诀、 简	
14	(日)田 仲一诚	《中国戏剧史》 (专著)第109— 110页	北京广播学院出版 社2002年9月版	错10字:攸、踰、俦、羣、 髻、踏、犹、瞠、诀、收	注引余大喜《试论雉舞的 宗教性与艺术性》(《创作 评谭》1990年/III)
15	董振林 章军华 上官涛	《临川地方戏剧 史》(专著)第22页	中国戏剧出版社 2003年11月版	错4字:娇、鬓、耿、胄	录自新编《南丰县志》,县 志有“鬓”“耿”两字错误
16	流 沙	论文题目忘记 抄。第122页	《民族艺术》1992年 第4期	错2字:耿、犹	引刘镗《观雉》诗22句
17	(韩) 安祥馥	《唐宋雉礼·雉 戏与高丽雉戏》 (论文)	《中日韩民俗演艺 保护与研究国际学 术研讨会论文集》, 2004年6月	错5字:网、摩、鬓、凶、胄	文中说明引诗来自余 大喜《赣雉二题》(载 《中华戏曲》第十四辑, 1993年8月)
18	曾志巩	《江西南丰雉文 化》(专著)下册 第573页	中国戏剧出版社 2006年6月版	错1字:萧	2014年5月江西人民 出版社再版《江西南丰 雉文化》改正为“箫”
19	肖爱民	《临川古戏台研 究》(论文)	江西师范大学文学 院硕士毕业论文, 2006年5月	错5字:虬、娇、鬓、胄	引中共中央党校出版 社1994年10月版的 《南丰县志》刘镗《观 雉》诗28句

序号	姓名	论文或论著	时间与 出处	错字与数量	说 明
20	曲六乙 钱 弗	《东方傩文化概论》(专著)	山西教育出版社 2006年12月 版	错6字:鬼、胃、犹、观、 瞠、诀。瞠、诀	引诗一章为钱弗撰稿, 说此诗为余大喜发现。 实为苏子裕发现。此前 钱先生来信,我告知余 引诗有错字多个,后来 钱弗忘记改正
21	章军华	《天赋南丰》(专 著)第51页	江西人民出版社 2009年10月版	错12字:进、网、嘎、 鬢、鬼、胃、犹、疑、瞠、 诀、莉、简	未说明引诗出自何处
22	章军华	《中国傩戏史》 (专著)第180— 181页	上海大学出版社 2014年12月版	错6字:鬼、胃、犹、瞠、 诀、简	引自[清]曾燠编:《江西 诗征》卷二十四,清嘉 庆九年刻本

上表《观傩》引诗错误情况(括号内为错字及误简化的字):

进(进),倏(攸),魑、魍(鬼、菊),嘎(嘎、嘎、虻),倂(俾),罨(羣),蕉(娇),蹈(踏),麾(摩),鬢(有、
鬢、鬢、鬢),权(奴),由(鬼、凶),(鬢),虎(此),冒(胃),獮(犹),睽(睽、(耳炎)),覷(观),瞠(瞠),哄
(诀),箫(萧)、茆(莉),简(简),束(收),共28字。

作者地址:上海市静安区长寿路在地图中查

看999弄10号楼17—c室

邮政编码:200042

以面具为核心的庞杂祭仪

——贵池傩祭祀文化功能探析

□ 檀新建

摘要：贵池傩，是一种宗族色彩浓重的，有着固定内容和形式，严格遵守既定规矩，以面具为核心、以神灵为对象、以特定场所为平台、以繁复程式为手段、以驱邪纳吉为旨归的庞杂祭仪。

本文通过对贵池傩俗事象的全面梳理，包括对祭仪的组织 and 范围，对象和物品，时间和场地，习俗和程式以及禁忌等元素进行解析，来求证和探究其祭祀文化功能。

关键词：贵池傩；祭仪；文化功能

一、贵池傩祭的基本特征和要素

泰勒和莫斯等学者有一重要见解，即：不同民族和历史时期的祭祀仪式形形色色，其共有特征是祭祀者使用牺牲及其替代物与神沟通的一种宗教行动。莫斯和于贝尔提出献祭仪式的一个基本特征：“它必须具备完美的连续性。从献祭开始的一刻起，它必须持续到终点，不得停顿且合乎仪式秩序。……这种外在的仪式连续性仍然不够。在祭主和助祭人的心目中，必须存在同样的信念，相信神、牺牲，以及祈愿的应验。……一个宗教行动必须伴随一种心灵的宗教框架：表里必须如一。”¹

从祭祀方式来看，一种是消极的，即在仪式过程中尽量表现出对神谦恭、节制的态度，如实施某些特殊的禁忌、净身、禁食等等。另一种是积极的，即利用种种方法去感动神灵，促其帮助达成自己的愿望，如献祭、诵经（颂赞）、表演、模

仿等等。

从整体看，贵池傩是从宗族祭祀的基础上发展而来的，它具备献祭仪式的基本要素：

祭祀者（祭主、助祭人）——贵池傩村每个傩神会皆有年首（香首、会首）和宗族男丁；

2、祭祀时间——贵池傩一般在农历正月初七至正月十五（农历八月曾有过）举行；

3、祭祀场所——祠堂、社坛、村户等；

4、祭祀工具——五色伞、香、烛、鞭炮、纸马等；

5、用于献祭的牺牲——A、“三牲”、果实、米饭等。B、替代物，即傩舞（作为傩祭仪式的一个有机组成部分，傩舞以其独特的装饰道具和形象化的舞蹈动作而具有驱鬼辟邪禳灾纳福的浓厚象征意味）、傩戏（南山刘元宵“中元节”傩戏孟姜女“放河灯”）。

6、祭品的处理方式——焚烧、灌注、毁弃、沉

1、《博艺》，第五辑/北京戏曲艺术职业学院、北京市艺术研究所编，新华出版社，2012.9，第67页。

水……²

贵池傩祭具备完整的仪式程序：

进入——指祭祀仪式正式开始前的预备环节。祭主是“有德之人”，这里是宗族中德高望重的长辈（年首），他在仪式前有一个斋戒、淋浴、剃发等“净化”和“圣化”过程。进入的仪式为“迎神下架”——以牺牲为核心的仪式主体：之后的傩仪、傩舞、傩戏、傩俗等一系列活动（祭主与牺牲“合而为一”观念的进一步实现。这种观念的实质就是祭祀者通过牺牲与“神圣世界”相沟通，并因此而“受益”。“牺牲就是建立这种沟通的媒介。”——退出（退出的仪式为“送神”、“送神上架”）。

在贵池傩事里，祭祀仪式的主要角色有三类：

献祭者（年首和宗族其他参与者）；

2、献祭物（牺牲及其替代物[舞、戏]，包括献祭仪式中比较多见的附属性祭品如鸡血等）；

3、享祭者（傩神[面具]；天上、地下、自然界各路神灵及家族祖先）。

我们试对贵池傩祭仪的基本特征和要素，作如下简要介绍和分析：

（一）祭祀组织和活动范围

贵池傩祭并非某个人或家庭的单独活动，而是多个相对独立的集体——宗族傩神会，在“社”的范围内活动。至今，贵池的傩村的傩神会仍然以“社”作为自己的组织单元，并称之为“某某大社傩神大会”或“某某大社嚎啕戏会”、“某某大社二郎会”等。这些村庄按血缘关系、地望关系形成一个社祭祀圈，共制一堂面具，组成一个傩神会。

由于家族的大小不一，地望不同，社会地位差别，各傩神会的组织形式也不尽相同，大致有

如下几种形式：（1）一个宗族有几个傩神会，如梅街镇姚姓家族和刘姓家族。（2）一族一村，一个傩神会。如太和章、东山吴、东山韩、缙溪曹、缙溪金、长垄桂等村。（3）几个不同姓氏家族组成一个傩神会，如邱村柯十姓的二郎会、山湖村唐、王、项三姓的马公、桃坡星田谢、王、潘三姓的二郎会等。

（二）主事人和参与者

主事人：傩神会会首和年首。几个村各按房头推选一名或数名长辈为“会首”（也称“香首”，香，敬香祭祀之意），房头多的村庄，也可轮流为会首（香首）。共用面具的几个村的香首中又以最长辈、有威望的一人为总香首。

参与者：家族男丁和其他乡民。

（三）祭祀对象

祭祀对象：贵池傩祭祀的对象是一个庞杂的神灵系统。这里的“神灵”，为一般意义上所指（祖先，也可视为神灵）。

概括起来，大致有如下几类：

（1）吉祥神，如：福神、禄神、寿星、喜神、财神；

（2）佑护神，如：山神、土地神、城隍神、驱邪神、镇鬼神；

（3）出行神，如：路神、船神、桥神、车神；

（4）婚育神，如：和合神、护儿神；

（5）文化神，如：功名神、文运神、梨园神；

（6）动物神，如：马王、牛王、虫王、蚕神；

（7）植物神，如：谷神、花神、树神；

（8）自然神，如：火神、水神、风神、雨神、雷神。

另外，还有行业神、创世神，佛教诸神，如观音、地藏、伽蓝；道教诸仙，如三官大帝，还有五猖、八仙等等。

2、王俊：《中国古代祭祀》，中国商业出版社，2014.12，第83页。

(四)时间和场地

祭祀时间:以前贵池傩活动有两次,即农历正月和八月(春祭:正月初七至十五;秋祭:八月十五)每年八月十五日举行祭祀昭明太子的“昭明会”,当属秋赛活动,惜已在清代废止。如今只剩每年一度的春季祈年活动,即在农历正月初七至正月十五,也就是从春节后的“人日”(初七日)开始,到“元宵”(十五日)结束。在这九天的活动时间里,各家族或自然村按照所属傩神会约定的日期,将面具迎接到本村,一般一个村庄只活动一天。

祭祀场地:祠堂、社坛、水口、村户、旧庙址、河岸、旷野。

(五)媒介和物品

面具(傩事活动围绕的核心)是傩神所依附的物质符号,社坛是戏神所依附的物质符号,各村大小庙宇、桥梁等是当地地方之神所依附的物质符号。

它们之间的关联:面具(符号)——戏剧角色(表现形态)——傩神(指称对象)——驱邪逐疫(请来的目的);社坛——石头、树——二十四位“嚎啕戏神”——搬演戏文;庙宇、桥梁等——牌位、塑像、屋宇等——相关地方诸神——享受香火。

贵池傩祭的媒介:主要是面具及傩祭过程中所搬演的乐舞、戏曲。在傩祭过程中,往往通过念读“请神簿”和高呼“喊断”来迎请众神及对神灵进行诵赞。

贵池傩祭的用品:鸡、鱼、肉(三牲)(个别村庄还在供盘中放置一把刀,当为古代醢辜之祭的遗意)、鸡血、五谷与糕饼、蔬果与米饭、鸡蛋、茶、酒、香、烛、纸马、河灯及龙亭、日月箱、锣、鼓、旗、伞、兵器等各类彻末道具。

(六)程式和禁忌

以贵池荡里姚傩神会正月傩祭活动为例:

程式:

【1】傩祭开始,傩仪《迎神下架》——时间:正月初七凌晨4点。地点:姚氏宗祠。

这是每年傩祭活动正式开始的第一个程序,即把去年活动结束后封存一年的面具从面具箱中迎请出来,经揩脸等程式后摆在龙床或龙亭里。这个程序意味着傩祭仪式的“进入”,标志着整个庞杂祭祀活动的正式开始。

【2】傩仪《社坛启圣》——时间:正月初七晚上7点。地点:姚氏宗祠—社坛—姚氏宗祠。

这是傩祭活动中最重要的仪式之一,一般在村中水口、社坛、宗祠之间举行,意在恭敬地迎请二十四位嚎啕邀戏神到祠堂演戏,邀请各路神圣来村中观看戏、舞,以祈求神灵赐福、纳祥。

【3】傩舞《舞伞》——时间:晚上大约7点15分。地点:姚氏宗祠。

社坛启圣到祠堂后,紧接着便是“舞伞”。伞是众神升降的通途。人们认为,经过巫师施法,所招的灵魂便会沿着竹竿降临。可见竹也被视为神鬼降临的通途。在这种观念的支配下,要把众神请至村内,也必须让众神有所凭依。

【4】傩舞《打赤鸟》——时间:晚上约7:30分左右。地点:祠堂舞台。

【5】傩舞《舞财神》——时间:晚上7:45左右。地点:祠堂舞台。

【6】傩舞《五星会、魁星点斗》——时间:初七晚上8点左右。地点:祠堂舞台。

【7】傩戏《刘文龙赶考》——时间:正月初七晚上约8:30左右。地点:祠堂舞台。

【8】傩仪《新年斋》——时间:初七晚上9:30左右。地点:祠堂舞台。

【9】傩舞《舞回子》——时间:初七晚上约10:20左右。地点:祠堂舞台。

【10】傩舞《关公登殿》(又名《煞关》)——时间:初七晚上10:30左右。地点:姚氏宗祠舞台及祠堂门口。

【11】傩俗《吃腰台》——时间:每次演出结束

之后(过去放在演出中间)。地点:村民家中(每年轮换房头)。

演出结束以后,面具收到面具箱中,参加演出人员和一些受到邀请的宾客在指定的村民家中聚会就餐。村民们认为,吃腰台是消灾的,参加了会吉祥如意,身体健康。过去是大户、地主家负责招待,祠堂有公地、公山。现在按房头轮流操办,开支由整个房头分担。伙食颇为丰盛,皆为新鲜鱼、肉和农家土菜,还有白酒。

【12】正月十五——上午

时间:正月十五上午。地点:姚氏宗祠——社坛——黄村——青山庙——黄村——姚氏宗祠。

参加人员:村民数百人。

经过黄村,举行称为“沿门逐疫”的活动之后,所有人上车继续前往青山庙举行朝庙祭祀活动。

【13】正月十五——晚上

时间:正月十五晚上。地点:姚氏宗祠——社坛——姚氏宗祠

荡里姚十五晚上演出的内容与初七大致相同,不同的是十五不演《新年斋》,而增加了一个仪式《问土地》,傩戏则是先演《孟姜女》,再演《刘文龙赶考》的最后两场,其余内容和顺序与初七大体相同。

大约在晚上8:30左右开始演出傩戏《孟姜女》。

傩戏《刘文龙赶考》最后一场是“团圆”。

傩仪《问土地》是十五不同于初七的一个重要节目。《问土地》开始前每人发一根香,大家都将要虔诚求神,三牲盘也移到了舞台前的供桌上,还有香纸马,以表达对土地神独有的敬意。“问土地”与预卜今年的收成、年景、各种运气有关,因此,村里村外有很多人每年都要特意赶来很专注地观看这个仪式。

【14】正月十六的活动

时间:正月十六早晨。地点:姚氏宗祠——白洋河——姚氏宗祠

傩俗《放河灯》、《撒豆》、《送寒衣》,这是本年度傩事活动最后一项内容。早晨,由年首持五色伞,另有村民一人放鞭炮,一人打锣,一人持土铳,一人拿塑料袋,内装祭祀物品。约8:10分,五人出发,一路鸣锣、放鞭,从村中小路朝村外走去,要把寒衣送到村西的白洋河里。到了河心桥面上,放河灯,把蜡烛放在一个小纸船里点燃,然后放入水中,让它顺水漂流。再把神伞点燃,说这是给孟姜女送去的寒衣,同时,对天空放铳三响,放鞭炮、烟花,焚香,烧纸马,向河里撒豆。之后,返回,不再敲锣,伞架带回,以备再用,返回时要走另一条路回村,进入祠堂,简单收拾后锁上祠堂大门。至此,本年度的傩事活动全部结束。

禁忌:

在荡里姚傩祭仪式中,有许多规约人们仪式行为的禁忌事项,这为傩祭增添了神圣、庄严的文化色彩。

语言方面:在面具面前、在祠堂里面、在傩活动期间,不能说污秽不净、亵渎神明的言词,也不能说不吉利的话,还不能和戴上面具的演员说话。

行为方面:参加演出的人必须沐浴,还要提前三天禁绝房事,临打开面具箱之前还要洗手、稻草把子上熏烟除秽,表演前要向面具行礼,戏曲中的女性角色要由男子扮演,除了专门参加活动的人员,其他闲杂人等不能随便接触面具,妇女更是不能接触,过去妇女看戏时不能越过祠堂天井。

在《问土地》过程中,一个禁忌是村民不得到舞台北侧角门区域观看,要把这一带区域空出来,以免冲撞土地公公。扮演土地公公的演员在回答年首有关收成、人员、天花、火盗、读书等问题时要表达流畅,不能结巴或忘词。

在《煞关》时,一是周仓砍杀鱼妖时不能出现

不顺畅;二是跑步送妖出祠堂时不能有人在前面跌倒。

(七)祭祀仪式的几个重要形式和节点

请阳神——“请阳神”,是表示族人虔诚向阳神发出邀请,所以也称“投词”、“投文”。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。各傩神会所行“请阳神”仪式基本相同,但少数傩村做法略有不同。

社坛起圣——“社坛启圣”(亦称“社坛起圣”),是池州傩事活动中最重要的仪式之一。该仪式于正月初七晚上(或正月首次举行傩事活动日的当晚)在村中水口、社坛、宗祠之间举行,意在恭敬地邀请各路神圣来村中观看戏、舞,以祈求神灵赐福、除灾。此仪式所有傩戏会均举行,仪式程序和内容各村基本相同,少数地方略有差异。

新年斋(包含傩戏中穿插的仪式)——“新年斋”(亦称“新年会”),多于正月初七、十五日在祠堂举行,为池州傩事活动的中心环节之一。贵池刘、姚、吴、汪诸姓傩村均完整保留了该仪式。

该仪式显然受到九华山佛教文化的影响,以“和尚”念诵请神词为主。请神词很长,用一个像唱又似念的音调(称“诵经调”),不断重复,把天下佛教、道教诸神和贵池一带的各路大、小神仙全部请到。

朝社(朝青山庙、踩地马)——“朝社”,是指依地缘关系、亲缘关系或行政关系的数个家族傩神会联合举办的祭祀土地的傩俗和仪式,有的兼有“社坛启圣”之意。

现存的有梅街镇(原刘街乡)源溪村曹、金、柯三姓正月十三日的朝社(亦称“朝社树”,包含“送、抢灯伞”、“朝仙古洞”)和墩上街道(原茅坦乡)山湖村王、项、唐三姓正月十四日的朝社(包含“出圣”、“踩马”、“献马杯”、“落圣”)以及梅街镇(原刘街乡)姚、汪、刘诸姓正月十五日的青山庙会。

(八)傩祭特例

1、祭猎户——“祭猎户”是现存的太和章村独有的与傩事相联的祭祀活动,当地人还称此仪式为“祭猎菩萨”。

2、昭明会——“昭明会”是秋社日在贵池城西昭明太子的总祠西庙举行的迎神、祭祀活动。

二、傩乡民众的心灵结构及举行傩祭的内在驱力

在乡民们生命的旅途中,到处充满了不可预测和不可避免的意外,他们的心灵和身体,时时处在一种焦虑、紧张的状态,当他们试图通过其他途径,诸如政治、经济的手段来消解、缓和这种困境却遭到失败后,便自然转向无需冒政治、经济风险的宗教,包括崇佛、崇道、崇巫,这种“崇”的方式是多样的,当然也包括进行虔诚祭祀。即便是暂时的缓冲和遮蔽,而乡民们宁可相信,举行傩祭,能使自己的恐惧与担忧被淡化和消解。

傩是怎样通过祭祀来保存丰富复杂的人心内在的要求呢?张建建推出了一个“惧怕、敬畏、笃信、虔诚”的傩的内在心灵结构。

傩活动的内心驱力发端于人心之“怕”。所谓人生有各种不安与厄难,如疾病不能医、居宅火盗、田亩不收、财富银钱之不安,民间将这些东西称之为“关煞”。这样,“怕心”因关煞而呈形而上价值,超出日用之怕而有了生命终极之怕,傩活动的内在基本驱动力即由此生出,人们许愿还愿,得关保关,都有消灾弭祸、保全生命的意义,一切正来自于这种“怕心”。

由“怕”而入“畏”,则是人心在圆转自容机制下企图消除“怕”的自身疗治机制。畏心一起,怕心便获得了一个趋求平衡安稳的契机。相信其自在自为,从而生长出对于自心不疑不惑的认同回归,这就是信。对于“鬼神”之类,民间常说的“信则有,不信则无”,“信则灵,不信则妄”就是这种意思。“信”心的转出将人心又放回了人心,最初的“怕”与“畏”便得到消解。

对于“怕”、“畏”、“信”的解决生命冲突的功能作用,则要通过傩活动者的参与态度和心灵趋向去体现,这就是“诚”。行傩的忌讳、参与者的禁忌、传承的严格、功用的神秘,都是“诚”心的表现形态。参与者之所以诚,是因为傩活动的目的自身已与生命的宁静和人生矛盾的消解融为一体。³

三、贵池傩祭祀的目的

祭礼的目的,无论是外显还是隐藏的,一是为了保障宇宙的运行秩序,不要出现干旱、洪水以及飓风、地震等自然灾害;二是为了实现人生进程中的顺利转折,如生育、成年、婚嫁等等;三是为了化解生活中遇到的某些实际困难或不定因素,如疾病、经商、求学、打工乃至家庭矛盾等等。通过祭祀活动,民众的生存世界与想象世界借鉴于一系列的象征形式融合起来,整合为同一个世界。

贵池傩乡各宗族举行这样的祭仪,均有着明确而直接的目的(亦可据此将其主题归纳为两种基本类型):一是祈福纳吉。即生活中并未出现现实困境时,举行祭祀活动以祈求长久的平安幸福。而此间的“福”,涵盖广泛,包括长寿福、富贵福(五星会)、多子福(抢灯伞、过马杯)等等;二是禳灾避祸。即期望通过祭祀仪式来改变已经或可能出现的危机和祸患。如,水灾(舞滚灯)、旱患(打赤鸟)、病魔(关公斩妖)、牢狱、战争(殷村姚抗日时,在正月之外举行的傩祭)等等。

从刘街姚村傩仪“请三官”坦诚直白的“请神词”中,不难看出其直接的世俗功利目的。

傩祭的仪式内容与上述主题的对应关系为:迎神下架、社坛起圣、沿门逐疫、送寒衣、放河灯、

打赤鸟、关公斩妖、送神——驱邪逐疫;舞伞、问土地、舞财神、五星会、魁星点斗、新年斋、舞回回、朝庙、刘文龙、孟姜女——祈福纳吉。从本质上看,这两大主题本来是融为一体、互为表里、难以割裂的。是不断沉淀积聚和不断融汇复合的结果。可以进一步延展、细分为:

- 1、乞子繁育:不孝有三,无后为大
送、抢灯笼伞;过马杯;朝古洞
- 2、讨财赐福:财神到家,越过越发
舞财神、三星会、五星会
- 3、求学做官:学而优则仕
魁星点斗;刘文龙
- 4、祈雨除害
打赤鸟
- 5、降伏水魔
滚灯球
- 6、消灾祛病,驱邪纳吉:好人一生平安
关公斩妖;钟馗捉鬼;新年斋
- 7、贞节旌表,惩恶扬善
和番记、孟姜女、陈州放粮、章文显⁴

贵池傩祭,体现了人类强烈的生命意识、生存意志和对幸福、美好、安宁、和谐生活的希冀和祈求。

四、贵池傩祭的文化功能

马凌诺夫斯基对“文化功能”的解释是:“文化功能……是它在人类活动体系中所处的地位。”⁵他还认为“文化之所以是一个完整的体系,在于它可以满足人类的生存和发展需求”。王铭铭先生说:“所谓‘功能’,指的是文化满足人的基本需要的方式,或满足机体需要的行动”⁶。

尽管,不同身份的人,处于不同的立场,从不

3、陈跃红、徐新建、钱荫榆著《中国傩文化》,中央编译出版社,2008.1,第98-101页。

4、王俊:《中国古代祭祀》,中国商业出版社,2014.12,第15页。

5、马凌诺夫斯基,文化论[M].费孝通译,北京:华夏出版社,2002。

6、王铭铭,功能主义人类学的重新评估[J],北京大学学报,1996.2,第44-50页。

同的角度观察,傩的文化功能会呈现出不同的特点,但,认为傩祭的出发点主要是处理人与神、人与鬼的关系,基本功能是请傩神、逐疫鬼、驱邪纳吉,这一主要观点是共同的。

一切为了神灵,一切为了神灵的欢愉,是祭祀礼仪不变的宗旨。后世那些存在于各地的赛社、傩祭等民间祭礼,无疑不是神人共享的,但是这里的民众是借了神灵的光,而获此狂欢的机会。所以,说到底人类所营造的这种狂欢的空间,主要为神灵而设;从本质上说,神灵才是这个空间的主人。在一定程度上,特别是在晚近的历史中,也可以视之为人在以满足神灵的需要为借口,而实现自己“娱乐心理”的愿望。

在贵池傩一系列祭祀仪式中,神明是正义的代表,是吉祥的化身,他们帮助人间驱除鬼疫,消灾纳吉。在傩戏中,绝没有鬼蜮的市场,它们是被驱逐追赶的对象,不但手中没有武器,而且十分狼狈,这是保持了最初傩祭对鬼的驱除讨伐的传统。

在贵池傩村老一辈艺人姚秉琦、姚官保等人看来,村里的傩事,至少具有两个功能:

一是“人神同庆”。谓之“酬神”,即乡民“从物质和精神两方面来酬谢众神”,以期通过与超自然世界神性主体的沟通来改善自己的命运。

二是“趋利避害”。如在傩戏演出时,也同时引来了那些专门在半夜三更出来作祟的妖魔鬼怪,所以在演出结束后,要通过“送神”仪式将这些鬼赶走。

HOLM把“所谓的”傩戏定义为在祭祀场所里降神,所降临之神的具体形象体现在各种面具上,而陪伴着面具的则有傩舞和傩乐。为了让人们对“请来的神”、“送走的神”和“降临的神”深信

不疑,执事人捧着神秘的词文,虔诚念诵,祭祀场所幽古的音乐和拙朴又特定的舞目及其动作、造型,似乎都在暗示和担保——这一切都是真的。⁷

与一般的隆重的典礼不同的是,祭祀性仪式的合理性无论在什么文化里都是通过它对现实的有用性来证实的。傩的功能在于将一个二维世界中不尽人意的社会局面向积极的方向转变。因此,这并不是侵犯自然规律,而是在个人、村庄和生存空间这三者构成的规则体系里进行干预。

“额外傩”,是指村庄打破常规,额外举行的傩事活动。一个典型的例子是:上世纪四十年代,日本人入侵贵池殷村姚、老屋唐等乡村,烧、杀、抢、掠,村民恐惧至极……万般无奈,便求助于“傩神”,他们认为,宗族的傩面具代表了祖宗的榜样,也是充满神奇力量的英雄的象征。尽管不是在正月里,但还是决定违背一次“祖制”来举行额外的傩事。虽然,当时几乎没有人相信,能以请神的办法来把“鬼子”赶走。但在客观上,举行傩事活动,将整个村庄和宗族,聚拢成了一个情感上的整体。同族甚至同村的乡民把入侵家园的日本人看作是被恶鬼附身的人,排除了一切同“被恶鬼附身的人”进行妥协和合作的可能性,借助傩神,设法共同将他们从自己的村庄驱逐出去。

各宗族的面具和傩舞,不只是在简单叙述和再现传奇故事,而是通过器乐、呐喊和舞蹈动作,记录召唤和驱赶鬼神的景象。

傩舞是索引性特殊符号标志,它体现的是人受到的外部世界的影响、人的愿望以及恐惧的心理反应。“财神”、“魁星”、“三星”、“回回”、“古老钱”、“关公”以及“打赤鸟”,则分别代表了富有、

7、儒道夫·布朗德尔著,吴子晖译,安徽贵池刘街乡姚姓家族永兴大社的傩及其社会心理学功能[G]/麻国钧等主编:《祭礼·傩俗与民间戏剧》(98亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会论文集),中国戏剧出版社,1999,第662页。

成功、长寿、太平、驱逐战乱和干旱。⁸

傩起到的社会心理学上的作用是不容低估的。个人可以通过积极参与傩事中的祭祀、舞蹈以及戏剧的演出,把自己从过去一年里碰到的不愉快以及由此而产生的不良情绪里解放出来,即所谓的“分组疗法”。⁹

人们在大庭广众之下将自己切实的愿望以及社会心理创伤发泄出来,将一切罪恶统统归咎到鬼蜮身上,并借助于面具使自己匿名而不露真面目。所有个人的偏见、虚弱、妒嫉、仇恨和恐惧,一切都在傩事中被移到了那些看不见的、而且可以驱赶的鬼蜮身上,从而并不导致现实社会的分裂。

这是因为针对于这种会危及共同生活和睦的不良情绪,采用儒家思想所提供的那些几乎全部是正面的伦理道德教条是无济于事的,这就好比儒家伦理教条面对自然灾害无能为力一样。与此相反,傩则通过舞蹈和演戏有意识地把人的愿望和恐惧朝积极的方向转化,从而收到了减轻个人和整个家族精神压力的效果。因此,贵池大

多傩村都在正月演出的最后一个晚上,将结尾部分表现和睦团圆情节的傩戏统统演一遍,这样,能在整个村庄制造一个吉利、祥和的氛围。

结语:综上所述,我们可以用通俗的话来概括贵池傩事,即:在特定的时间和地点,迎请由二十四位嚎啕神组成的嚎啕戏会,来到祠堂和其它场所,凭借面具神扮演神戏角色享受香火,并用仪式、舞蹈和戏剧的形式,祭祀(取悦)佛、道诸神及包括祖先在内的各路神灵,以驱邪逐疫、禳灾祈福。

贵池傩祭,除了古时即有的酬神敬祖、驱邪逐疫、祈福纳吉、趋利避害以及构建、整合、宣泄、麻醉等主要功能外,而今,它还发挥着心理、凝聚、教育、艺术、民俗、调节、保护等多种延伸、附属的文化功能。

作者地址:皖池州市翠柏北路百合蓝鸟苑四

幢502室

邮政编码:247000

8、孟凡玉:《假面真情》,文化艺术出版社,2013

9、儒道夫·布朗德尔著,吴子晖译,安徽贵池刘街乡姚姓家族永兴大社的傩及其社会心理学功能[G]/麻国钧等主编:《祭礼·傩俗与民间戏剧》(98亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会论文集),中国戏剧出版社,1999,第664页。

湘西苗族傩戏的分布、特征与保护

□ 田茂军

摘要:湘西苗族傩戏是一种独特的地方传统小戏,在湘西多民族傩戏流派中具有代表性,至今仍在传承。湘西凤凰傩戏有南派、北派之分,在题材选择、表演方式、曲式结构、演唱形式等方面具有鲜明的地方风格与独特性,与地方民俗有着紧密的关系。傩戏当前的传承出现濒危与断代的危机,本文在此背景下,提出了有关傩戏的保护对策。

关键词:湘西傩戏;表演方式;曲式结构;传播特征;保护对策

湘西傩戏,属于民间小戏的一种,与其他民间戏剧一样,作为一种传统社会常见的表演形式,它具有浓郁的地方特色与民族特色,其演出与传承,与湘西人民的生活以及湘西的民俗关系密切。通过对文献查询与田野调查,笔者发现,作为民间小戏,傩戏的演出跟各民族文化的传播息息相关,在信息交流不发达的旧时代,它是一种常见的文化传播载体和传播方式。

作为戏剧本身,傩戏的演出内容与表演形式具有地方的差异性。其唱词、音乐形式、服装、道具、语言等,都是湘西地域内民族文化的具体显现与艺术的审美表达,其演出与其传承的具体环境紧密相关,即离不开非物质文化遗产研究领域所说的“文化空间”。谚云“十里不同风,百里不同俗”,湘西的傩戏并非一种单纯的艺术形态,其演出形态与地域分布,有数种不同的文化表现形态,尤其以苗族的傩戏为突出代表。

一、湘西傩戏的分布

作为少数民族自治州,湘西州的少数民族人口占80%以上,以土家族、苗族为主,还有侗族、瑶

族、白族等少数民族。目前在湘西州内,傩文化的群众基础与传承空间情况尚好,八县市各地、各民族都有留存与分布,其中,以苗族、土家族、汉族为主要传承民族,以苗族传承最为普遍、最为广泛。

以凤凰县为例,既有以汉族传承人为代表的傩堂戏演出,也有以苗族、土家族传承人为代表的还傩愿仪式的举行与傩堂戏的演出。凤凰的傩戏一般不单独演出,而是与傩堂法事一起进行,而且是完成法事之后,才演出傩戏。凤凰古属荆楚边地,文化以巫傩文化为主体。而巫傩文化的特点是重祭祀,“楚人信巫鬼,重淫祀”(《汉书·地理志》),凤凰本土专家陈启贵先生认为,凤凰的傩戏,内容上以表现生活为主,唱腔上分“南北两派”¹。

南派傩戏的始祖有文献可查的应是刘大昶。腔调带有浓厚的巫风特色,节奏简洁单一,音调上无明显变化。演唱时以一人主唱,偶尔会有伴唱,乐器以小鼓筒锣为主,只在演唱需要转换角色时进行演奏,一般不与演唱同时进行。傩

1、陈启贵. 凤凰傩戏的历史沿革及其流派初探[J]. 吉首大学学报(社会科学版), 1991-04

戏整体上保留一定原始性。

北派傩戏,又称算派傩戏。据查阅文献,其开派祖师为文天送。与南派傩戏比较,其演唱节奏轻快多变,音调变化丰富,唱腔细腻,与汉族的

传统戏曲已经非常接近。北派傩戏乐器更加丰富,加入了双鼓和钹,表演上更具有演出舞台效果。因此同南派傩戏的原始性相比,北派傩戏更趋于成熟,基本上已达到戏剧表演的要求。

湘西州傩戏及文化形态分布情况表

县域	传承形式	传承人	民族	级别	备注
泸溪县	做傩面具	梁 铁	苗族	省级	男
泸溪县	做傩面具	刘明生	苗族	州级	男
泸溪县	做傩面具	吴兴知	苗族	州级	男
吉首市	还傩愿	吴牛振	苗族	省级	男
吉首市	还傩愿	张清瑞	土家族	市级	男
吉首市	苗族傩歌	杨柳青	苗族	市级	男
吉首市	苗族傩歌	石福宝	苗族	省级	男
吉首市	阳戏	杨秀早	土家族	州级	男
凤凰县	傩堂戏	郑流明	汉族	县级	男
凤凰县	傩堂戏	郑桂凤	汉族	县级	女
凤凰县	傩堂戏	周羽聘	汉族	县级	男
凤凰县	傩堂戏	刘益珍	汉族	县级	女
凤凰县	还傩愿	吴贤坤	苗族	县级	男
凤凰县	还傩愿	龙茂旺	苗族	县级	男
凤凰县	还傩愿	龙照清	苗族	县级	男
凤凰县	还傩愿	石长坤	苗族	县级	男
凤凰县	阳戏	侯应军	苗族	州级	男
古丈县	阳戏	吴善伟	土家族	县级	男
古丈县	阳戏	张开美	土家族	县级	女
花垣县	还傩愿	石金和	苗族	县级	男
保靖县	还傩愿	饶生玉	土家族	州级	男
保靖县	还傩愿	龙子其	土家族	州级	男
保靖县	阳戏	向发章	土家族	县级	男
保靖县	阳戏	向发生	土家族	县级	男
永顺县	傩愿戏	童光狄	土家族	县级	男
永顺县	傩愿戏	郭龙其	土家族	县级	男

二、苗族傩戏的题材

具体来说,傩戏的题材多采用汉族戏曲中常见的帝王将相、历史传说、才子佳人等题材,也有少部分地方戏剧题材的移植与改编。从使用的功能来看,一般分为“内坛戏”与“外坛戏”两种。“内坛戏”是指在民间宗教仪式活动中,具有傩法事功能作用的仪式戏;而“外坛戏”是指在傩法事完成后,配合傩坛法事进行的戏曲表演,这种表演已经脱离了傩法事的神圣功能,成为一种世俗化的艺术表演。

内坛戏的剧目题材选择,受民间信仰的功能制约。直接根据傩法事的功能需求来定,如求子,还是祈福,或者驱邪等,功能不同,则采用的题材就不同,如《搬先锋》、《搬土地》等,是请神,是敬土地,仪式性强,讲究实用性,与观众的互动少。

外坛戏的题材选择比较广,剧目来源是多途径的,一类来自于对内坛戏的改编与加工,一类来自于民间故事与地方传说。演出吸收了一些民歌腔调,既保留了传统表演的形式,又有地方民歌的特色,所以很受民众欢迎。如《安安送米》、《孟姜女》、《盘七郎》等剧目,盘七郎过江到桃源洞请神仙为百姓除害,孟姜女千里迢迢送衣寻夫,多是从其他戏曲中移植改编而来。

从凤凰苗族傩戏的剧目与演出形式来看,可以看出湘西州苗族傩戏的基本特征:依托傩仪,重巫重法,唱腔从简洁短促向轻快多变演变,表演内容从法事活动内容向生活戏剧转变,演出从傩法事中逐渐脱离出来,成为一种独立的艺术形式。

三、苗族傩戏的表演

凤凰苗族傩戏在湘西傩戏中具有代表性,其表演是很特别的,与其他种类的戏曲演出有很大区别,其自身还附带了多种功能与表现因素,具体体现在如下几个方面:

(一)表演者身兼法师和艺人多重身份

湘西傩戏没有专职演员。在举行傩法事的时候,表演者是以法师的身份进行仪式主持,不

苟言笑,庄严神秘;完成傩法事之后,或是进行在傩戏表演时,又成了戴着面具演戏的演员,插科打诨,幽默风趣。与前面的傩堂法师相比,判若两人。

(2)夹杂有特殊傩技表演

在傩堂戏表演之余,有时表演者会根据主家或观众的要求,增加表演惊险的傩技,如上刀梯、踩火犁、摸油锅、吃碗、吞竹签等。

(3)一人分饰两角

这个特点显示了民间的智慧,因演出演员或演出条件的限制,有时会在傩戏演出中出现一人分饰两角的情况,这在湘西其他地方的傩戏和凤凰傩戏中,都有体现,前者是《菩萨反局》中上身是菩萨,下身是背菩萨的人,与假人配合,惟妙惟肖,在有的剧中,演员上身着旦装,画旦妆,下身行动却是用老生步伐行走,或正面背面一人演唱男女两个角色,头上戴两个面具,表演逼真,幽默诙谐。

(4)表演形式具有杂糅性与包容性

从傩戏的演员、音乐、剧目、表演道具都具有杂糅性与包容性,即与其他文化形态或艺术形式进行融合,会从其他文化或艺术形式中学习、吸取好的地方,有的是直接引用或者移植,有的是改编。

四、苗族傩戏的曲式结构与演唱形式

湘西苗族傩戏唱腔的特点,可概括为以下几点:曲调单纯,一唱众和。以下以凤凰苗族傩戏为例,从唱腔音乐的曲式结构、演唱形式、演唱技巧等方面进行分析。

(一)曲式结构

凤凰苗族傩戏音乐乐曲乐风古朴,结构简单,它的唱词多为上下句式,上句比下句要长。

音乐的内容决定了曲式结构,随着凤凰傩戏不断学习戏曲其他的音乐形式的特点,产生了多种曲式结构,其中内容包括了音乐形象、与其他民间音乐的关联,还有多种戏曲矛盾冲突等等。由凤凰傩戏的派系分支可以知道,作为法事来说,对于曲式的要求是没有这么丰富的,因此在

较早内坛戏的演唱中,曲式结构一般为一句式体裁,用于傩师在做法事时候的唱诵,和其他宗教的“唱祷”形式一样。但是在后来与其他地方戏曲、民歌、民间音乐相融合后,添加了很多新的元素,音乐曲式结构才丰富起来。从收集的文献及材料来看,凤凰苗族傩戏唱腔音乐曲谱现有单一重复的一句式、上下结构的双句式、三句式,还有比较成熟的四句式,以及不同句式结合而成的混合句式等五种情况。

凤凰苗族傩戏唱腔音乐的曲式结构虽然简单,但是却已经非常接近于现代的音乐曲式结构,与凤凰现存的民间音乐进行比较,二者之间有着很多共通之处,从中可看出凤凰苗族傩戏音乐与当地民间音乐的渊源关系。

(二)演唱形式

苗族傩戏演唱形式非常丰富,有男女声独唱、对唱、齐唱、伴唱。在最早期的傩堂戏演唱中(包括凤凰苗族傩戏),只有男声,没有女声,有时还会出现男性反串女性角色进行演出,如在苗族傩戏《孟姜女》中,孟姜女一角就由能力较强,经验较为丰富的男性演员扮演,出现这种情况的原因有两个:一是作为职业需求,在1949年以前,傩法事或演员是一种半职业性的工作,可以作为一种谋生手段。以往的社会多有男性作主导,少有女性承担家庭经济收入,故缺少发展傩戏女演员的外部条件。二是对于傩戏的传承,男性具有稳定性,不会因为婚嫁原因,脱离傩戏表演与发展的文化空间。女性因为婚嫁原因,会远离家乡,一旦离开演出的文化空间,傩戏就会缺角,难以自主传承下去。随着傩戏文化的发展,它的演唱形式有了创新,出现男女分别,笔者认为这是其进步的重要表现,因为作为戏剧,角色细化与分工明确是成熟的表现。

(三)苗族傩戏的演唱技巧

凤凰苗族傩戏一般都采用真声唱法,与地方民间音乐在发声方法上非常相似,也就是俗称的

“原声”。这种发声方法的特点,是在日常说话的基础上,使用一定演唱技巧,用非常接近我们生活中的大嗓音来进行演唱。此种唱法对传承者的演唱技术要求不高。除了以上方法,还有一种“假声唱法”。这种唱法因为音域限制原因,在正常演出中使用并不多,有论者指出,“所谓假声唱法,声带没有张力,咽壁无力,音色多虚、假、空、摇,没有光彩,能柔不能刚,持久力差,这种发声是生活中是没有的,所以给人一种做作感,但是较为容易演唱高音”²

(四)苗族傩戏的伴奏

凤凰苗族傩戏的伴奏很有特点,它有高腔音乐的演唱特点,有打击乐伴奏,在艺人演唱的过程中没有伴奏,只在转调和众人唱和时进行伴奏,形成与唱词相对的节奏,乐器使用上也比较丰富,有锣、鼓、钹、镲等,其中,锣、鼓是主要伴奏乐器。

五、湘西苗族傩戏的传播特征

从传播学的角度考察,湘西苗族傩戏具有如下一些特征:

第一,传播方便,费用较低。古代因印刷技术产量低及印刷材料贵的关系,书面传播的形式,受到很大局限。傩戏不受演出场地限制,所需道具不多,伴奏不复杂,一般依托家庭场院或室内,即可演出。演出时,乡亲邻居,就近可观。

第二,通俗易懂,便于接受。傩戏用方言土语演唱,通俗明白,接受门槛低,无论是贩夫走卒,还是文人雅士,都能听懂傩戏内容,有别于书本传播对受众文化水平的高要求。

第三,信息丰富,寓教于乐。傩戏的演出多半是以现实生活为素材,这保证了它来源的丰富性与生动性。由于进行了数代人的艺术加工与不断的提炼,加上不同民族文化间的交流与融合,形成了丰富的文化信息集成。傩戏都具有鲜明的主题,有明确的教化目的,“以戏教子”即指此,可以达到“闻者落泪,听者伤心”的效果和寓

2、周岚.湘西凤凰苗族傩戏的形态分析与唱腔音乐研究[D].湖南师范大学,2010—06

教于乐的目的。傩戏本身的功用最初是娱神的,在人们对自然科学不甚了解的情况下,神是“神秘”的,人可以通过傩与神发生联系,让神来满足自己的愿望或接受自己的诉求,这在两者中都有表现,且表达意思相同,如《跳(搬)土地》剧目中,就可以通过表演,表达村民对丰收的渴望,“我是东方土地,南方土地,西方土地,北方土地,各方土地,保你风调雨顺,保你五谷丰登……”除此之外,傩戏的第二个功能即娱人,包括了演员及观众,作为主要的大众式娱乐方式,在兼具法事功能之余,作为一种精神文化生活是必不可少的。与此同时,请傩戏班表演也是主家财力的一种体现,因为根据主家需要及家庭财力的不同,傩戏有演一天,有演三天,更甚者有演七天的,不同的场次,花费的钱财不一。如傩词所唱“上等之人敬奉我,猪头一个酒一瓶;中等之人敬奉我,雄鸡一只酒一斤;下等之人敬奉我,刀头³一块酒三巡。”⁴

六、湘西苗族傩戏的保护

随着时代的发展,湘西傩戏的演出空间越来越萎缩,演员存在普遍的年龄老化问题,年轻人大多不愿意学,傩戏的传承出现断代,傩戏也就成为濒危的非物质文化遗产。在此背景下,湘西苗族傩戏的保护,可以试从如下两个方面进行保护。

第一,实施整体性保护策略。傩戏不仅仅指傩戏的演出,还包括傩戏表演所涵盖的全部内容和形式:唱词,服装,语言,面具,演员。除此之外还应包含傩戏的面具制作,剧本、唱词创作,服装制作,音乐、语言等无法在傩戏表演中展示出来的隐性内容,以上均是傩戏的保护对象,要加以整理与保证。

第二,保护与逐步恢复傩戏依存的文化空间。傩戏的发展离不开具体的民俗文化土壤,包

括自然环境、生态环境、人文环境和相关的制度、习俗等。每一种非物质文化遗产都不能离开它的文化土壤,离开就意味着衰变。以傩戏为例,最初的傩是一种祭祀礼仪,以法事功能为主,祈福禳灾,戏不过是法事之余附加的东西,可随着科学的进步,傩仪作为祈福禳灾的功能逐渐被人们所不需要,戏剧的娱乐成分就凸显了出来,最后独立了出来。无论是哪种非物质文化遗产形式,只要其具有文化的属性,它就只能被选择,就如达尔文的《生物进化论》一样,“物竞天择,适者生存。”但其与生物的优胜劣汰不同,淘汰不意味着灭亡,只是暂时“蛰伏”,它肯定有其苏醒过来的一天。如前面所说,我们现在已经不再需要傩仪祈福禳灾的功能,它作为曾经傩的主体,我们要保护,但是不可能再让人们去通过傩仪来祈福禳灾。只能把傩的其他方面,如傩歌、傩舞、傩戏等,通过文本、图片、视频的方式进行立体的整理和保存,以备后人使用。

第三,支持地方傩戏传习所建设。在傩戏流传地域,选择代表性傩戏班子,政府文化主管部门进行经费投入,购买服装、道具,进行必要的场地建设,还有年轻演员的遴选、培训、宣传等等,要进行实打实的建设与支持。在非遗进校园活动中,可以选择合适的传统剧目或新编的傩戏剧目,结合素质教育,在地方中小校园里演出,参加地方文化旅游景区的文化展演与民间节庆活动的表演,使之走上良性循环的发展之路。

作者地址:湖南省吉首大学非遗研究中心

邮政编码:416000

3、刀头,湘西地区用以祭祀的物品,一般为一块一斤左右有精有肥的猪肉,煮熟后用碗盛放。

4、周明阜,张应和,谢心宁编撰.沅湘傩辞汇览.香港国际展望出版社,1992.07,307页。

道真县傩坛《镇台》文本的文化解读

□ 李跃忠

摘要:《镇台》,即《灵官镇台》,是道真县傩坛广泛搬演的一部仪式剧,该剧在道真县傩坛有不同的文本。文章对该县李楹祥法师传承的文本《镇台》作了静态解读:这虽是一个在神圣祭坛里“行使”宗教功能的文本,但其展演的却以俗世生活为主,带有较强的娱乐性;这虽是一个神圣的文本,但亦随着时代、社会生活环境的发展而有变异;在文化功能上,该本以祛邪禳灾为主,但亦有祈福纳吉之用。

关键词: 傩坛;仪式剧;《镇台》;文化解读

一

灵官是中国民间信仰中一群能为俗民祛邪禳灾的福神,他们广泛出现于中国戏剧舞台上,其出场形态多样,有的由演员扮饰灵官仅作舞蹈表演以祛邪,即“跳灵官”;有的只在戏剧或傩仪中,灵官仅作为个一祛邪禳灾的福神出场,如贵州德江傩堂戏中,灵官就只是在“造船清火”仪式中被法师请来“钻山破石斩邪精”“不畏鬼神皆拱手”¹的福神之一;有的是由演员(巫师)扮饰灵官以及其它诸神,模拟展演降魔伏妖、祈福纳吉的情景,如本文所讨论的《镇台》。

《镇台》,也作《灵官镇台》《灵官镇坛》,是我国西南地区云、贵、川、渝、湘西北等地的一个重

要仪式剧。对《灵官镇台》,学者们有一定的关注,如有人对一些演出文本作了初步整理,也有人在介绍演出习俗、戏曲舞蹈程式、面具、傩仪时会提到《灵官镇台》。但总体而言,尚不深入。本文拟对冉文玉在《大巫冲傩》²一书中记录的该县槐坪村李楹祥(1932-)法师传承的文本《镇台》(以下简称“李本”《镇台》),作一简要解读。

“镇台”是道真县傩坛里的一个重要仪式。该仪式过程是通过法师扮饰灵官,模拟灵官奉命下凡并镇台、赐福的场景来完成。该仪式的文本叫《镇台》(也作《灵官镇台》《灵官镇坛》)。

在道真县不同的傩班使用的《镇台》文本并不完全相同,有的甚而差异极大。如本文要解读的“李本”《镇台》,是整个仪式的第14个程序。该

作者简介:李跃忠(1971-),男,湖南永兴人,湖南科技大学副教授,博士,主要研究戏剧与民俗文化。

基金项目:湖南省社科基金项目(16YBA172);“湖南省汉语方言与文化科技融合研究基地”资助项目。

1、贵州省德江县民族宗教事务局编:《德韵:贵州德江傩堂戏》,贵阳:贵州民族出版社,2003年,第382页。

2、该书拟于2017年10月出版。本文讨论的李楹祥法师“镇台”的仪式文本由冉文玉先生提供。在此特向冉先生致以诚挚谢意!

程式行坛人员6名:法师1人、扮土地、灵官、真武祖师、火闪娘娘、千里眼各1人;又包括以下九个小程序:“藏魂;唱白话诗;土地奏本;真武传令;上灵官钱;开光、挂号;灵官镇台;脱像;放魂。”仪式中法师有不少咒语,灵官、真武祖师、土地间有大量的对白,也有不少唱词。这一程序完成下来,至少需120分钟。

而道真县梓潼阳戏还愿仪式时展演的《灵官镇台》与之相比,有较大差异。如该县隆兴班在2010年的一场还愿傩仪时,其第八项仪式“下天门”的第五项为“灵官镇台”。据介绍,整个第八项仪式需73分钟,行坛人员为8人:法师1人,扮传牒土地、真武祖师、灵官、文魁、财神、送子仙官、风伯雨师各1。其程式有传牒打扫殿堂、真武传令、上文魁、上财神、灵官镇台。其中“灵官镇台”是主体,又包括法师给灵官开光、请神……化钱等十二项程式。“灵官镇台”的程式多由法师念咒语完成,仅在“化钱”法师请灵官“开金口,露银牙”后,灵官有一段念白,并和风伯雨师有几句简短对白。³

至于和陈玉平介绍的该县“消灾傩”仪式中的“镇台”相比,差异就更大了。陈先生对该傩仪中的“镇台”介绍说:“法师3人分别扮演王灵官和两个战将。所用服饰、道具有帽子(花冠代)、胡须……全套乐器配合……时长20分钟。”⁴

这些文本的差异也体现在法师在同一程式、同一神灵在镇台时念诵的咒语方面。如“李本”和隆兴班法师在为灵官“开光”时念诵的开光咒就几乎不同。其中“李本”的为:

开光!开光!开你头光,头顶三十三天;开你眼光,眼看邪魔;开你耳光,耳听善恶昭彰;开

你鼻光,鼻闻真香;开你口光,口含三十六牙;开你脸光,相貌堂堂;开你手光,手掌日月二宫;开你肚光,金心银胆;开你脚光,脚踏云梯上天堂。开光藏菩萨摩訶娑,开光藏菩萨摩訶娑。

而隆兴班彭法师念诵的是:

开天光,天垂宝盖;开地光,地涌金莲。开眼光,左眼为阴,右眼为阳;开鼻光,鼻闻堂前桂花香;开口光,三十六牙紫荆张;开舌光,舌外舌内放毫光;开耳光,不听邪言自昭彰;开肚光,金心银胆肚内藏;开身光,身穿大红好衣裳;开手光,六十甲子手中藏;开膝光,铜闾王、铁闾王;开足光,足踏莲花朵朵香。⁵

两相比较,除因同是为“灵官”神开光,故所开光的身体部位基本相同外,具体咒语则几乎都不一样。

此外,不同傩班在扮饰灵官“模拟”其受命降临傩坛镇台的情节也是千差万别。如“李本”中在“土地奏本”后“真武传令”,令土地去传令灵官到傩坛的过程中,有一段近半个小时的科诨演出,其娱乐性、世俗性极强。这一“模拟”表演和隆兴班的就不一样。

《镇台》作为一个口传的科仪文本,其展演是一个动态的过程,因此,每一次展演的文本也会不一样。万建中指出“真正的民间文学文本是一个表演的过程,它由声音、表情、动作以及现场的其它符号形式共同构成”⁶。也就是说,假如动态来考察《镇台》这一文本的话,这将是一个难以穷尽的问题。故此,本文中对“李本”《镇台》文本的

3、冉文玉:《“接续香烟”的仪式:梓潼戏——道真隆兴傩班正安行法纪要》//冉文玉《道真古傩》,贵阳:贵州民族出版社,2012年,第208-210、202-203页。

4、陈玉平:《傩祭:人神关系的建构——以贵州省道真自治县“消灾傩”仪式为例》//冉文玉《道真古傩》,第23页。

5、冉文玉:《“接续香烟”的仪式:梓潼戏——道真隆兴傩班正安行法纪要》//冉文玉《道真古傩》,第210页。

6、万建中:《民间文学引论》,北京:北京大学出版社,2006年,第29页。

是一种静态考察。

二

冉文玉分道真县傩戏剧目为“正戏”“插戏”两类,其中“正戏实为带有戏剧性的仪式程序,属不可减省内容。如冲傩中的开洞、打洞、交标合会、炳灵领牲、灵官镇台、破罗网、判子勾愿等”,而插戏则是“非必演内容,由法师根据相关性原则及信人主观需要灵活安排,旨在增强娱乐效果、烘托仪式气氛。剧目以神话题材或历史题材、孝道祈福题材的折子戏居多”(冉文玉《大巫冲傩》“前言”)。《镇台》属“正戏”,是傩坛中必演的剧目之一。像傩坛里《镇台》这类剧目“不但孕育、萌生于仪式,而且对仪式活动有很大的依附性和寄生性。这是因为它们演出的宗教信仰功能大于审美功能,以至于难以脱离仪式而独立存在”⁷。对“李本”《镇台》,笔者拟从以下三个方面来简析:

(一) 神圣祭坛里的世俗表演。傩仪是神圣的、严肃的、虔诚的。在傩坛上,法师们除了要上香烧纸、摆供祭品外,还要发文疏,念诵咒语奉请道教神、佛教神、地方民间俗神以及本班傩坛历代祖师前来助力。在这个过程中,多数程式是神圣的、严肃的、神秘的,如“李本”《镇台》中的“开光、挂号”“灵官镇台”“脱像”“放魂”等程式,即是如此。但该文本中也有不少程式中充满世俗的、娱乐性的场景,全然没有宗教仪式的神圣感、严肃性。这体现在:

首先,神仙被世俗化。这主要体现在土地身上。“土地奏本”中,土地自我调侃不受民间重视:“不知哪时间,香烟来断了。神龛无人打扫,狗屎起几窑窑。小神受之不了,想起好不惨道!那些打猪草的大姐,她才不懂窍,对着老头们把尿来

飙。”这里的土地犹如一受了委屈的弱者,已没有了神仙的神采。而在打猪草大姐的丈夫前来烧香道歉时,土地竟“心想久(敲诈)他几百吊,才好过终朝”,则近乎凡间的无赖了。至于土地在向内坛法师表他的“神气”(即本领)时,又显示了他的心胸狭窄、斤斤计较。他说“那些打猪草的大姐来敬我……我保佑她把背篋倒转背起,就满背背起回去”,若“不敬我就保佑她空背篋背起回去”;“如果怀胎妇人来敬我,我保佑她引(怀)个儿子就打‘嘍嘍’屁”,若不敬呢,“那她就夹来夹去、‘奶哟奶哟’痛哦”;“那些放牛的娃儿他假使敬我的话,我保佑他拴倒放牛,点都不遛(逃)”,若“不敬我噻,我就保佑他牛满山的跑,把别人的庄稼吃了,回去遭他爹打得清叫唤”。

其次,法师在傩坛上为了制造科诨,取乐傩坛上的神灵。如在“土地奏本”中,土地来到傩堂,法师叫他“观佛像”。他把“观佛像”称为“官家胡小姐”,且称“我放牛的时候就和她在坡坡上同路过”,又把三界四值功曹说成“三个耗子抬个猪槽”、十二圆觉菩萨说成“十二根牛脚在看戏”、二十八宿说成“二十八箩稻谷”,且调侃“万岁神主”是在“酬还仙傩良愿多喝了二两哦,醉得红脸叮咚的”,伏羲娘娘则是“白脸”。这一系列科诨,全然没有了对神的敬畏,使本应严肃、神秘的傩坛而充满了俗世的趣味。

再次,仪式剧中部分表演内容俗世化。按理说,像《镇台》这类属“带有戏剧性的仪式”傩戏剧目,其戏剧性的展开,应完全围绕仪式展开,或主要敷衍神界、仙界、地狱等的场景,如清代宫廷里不少在元旦、元宵、燕九、花朝节、浴佛节等随时节令承应的开场仪式性剧目,其敷衍的就基本都是神仙与神仙之间发生的各种情景⁸,但在“李本”《镇台》中却有篇幅不短的、完全是俗世生活,是俗世的乡间生活的表演。如土地夸耀他的“神

7、曲六乙、钱第:《东方傩文化概论》,太原:山西教育出版社,2006年,第70页。

气”时,显示其神气的对象是乡村的“打猪草的大姐”“放牛的娃儿”,是人世间的“怀胎妇人”“吃烟的老头”;又在“土地奏本”中,法师调侃诸神时也多与乡村世俗生活有关,如把功曹说成“猪槽”、圆觉说成“牛脚”、二十八宿说成“二十八箩稻谷”。这些情节,充满了俗世趣味。至于他在真武面前呈帖时,真武问他“头顶何物”时,土地回答说“头顶一泡稀屎”(实为“头顶一张纸”),则近乎低俗了。

总之,在这本约两个小时的仪式剧中,像这样充满滑稽调笑的世俗表演约占三分之一的时间。法师之所以做这样一些表演,自然是为满足民众的娱乐需求。此外,这些幽默的表演,也有其它特殊意义。即如李丰楙指出的那样,在一些治疗疾病的仪式中,这种幽默性的表演有助于缓解十分凝重的仪式气氛,是民俗疗法的特殊之处。⁹

(二) 傩坛里的承袭与变异。傩仪乃驱祟纳吉的仪式,是神圣和严肃的,为维护仪式的神圣和严肃,按理来说,对其文本的要求也应是严肃的,是不能随意变更的。但事实上,纵观中国傩的历史,它一直是不断变异的。以宫廷傩为例。周朝傩仪的主持者为方相氏。《周礼》载:“方相氏掌蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈扬盾,率百隶而时难(傩),以索室驱疫”。¹⁰秦汉时,文献所载翔实多了,可以看出其仪式的一些变异。秦和西汉的傩礼增加了一些新内容和程序。如在方相氏和百隶的基础上加进了童男童女,东汉前期又将童男童女改成只有童男参加,汉末又添了十二兽吃瘟疫鬼怪咒,及“方相与十二兽舞”¹¹以后各朝宫廷傩仪,相对于《周礼》《后汉书》所载均有

程度不等的变异。至于民间的傩事活动,其变异就更明显了。如梁朝时,荆楚间在农历十二月二十八日腊日“村人并击细腰鼓,戴胡公头,及作金刚力士,以逐疫”¹²,唐人《秦中岁时记》载“秦中岁除日”进傩,出现了“二老人各作傩翁、傩母”¹³的变化。明清以来,傩仪更趋世俗化,各地傩仪的地域性特征更为明显。如同属荆楚傩仪的湖南临武傩“舞岳傩神”、湖南新晃侗族傩仪“咚咚推”、湘西土家族傩仪“毛古斯”等,其外在形态可谓是天壤之别。

道真县《镇台》有不同的文本(详前),它们是不同的傩坛在漫长的历史中,口传心授传承至今的。这些文本因在不同时代、不同地域、不同传承人之间口耳相传,故其发生变化也是必然的。“李本”《镇台》中,内坛法师令土地观看傩坛下排、右面供的菩萨时,土地有两句科诨是传承人在1980年代以后才编创的。其表演如下:

土地:啷个,还要下? 现在计划生育管得严,哪个还敢下哟! 我已经下了几个了,养不住哪!

内:叫你观观下面,不是“下人”的“下”。

土地:唉,对不对! 现在改革开放了,这家老板土地又多,又勤快,打了二十八箩稻谷呢!

内:是“二十八宿”。

文中“计划生育”“改革开放”,均是中华人民共和国在1980年代以来施行的政策。故这两段宾白语是在1980年代以后才出现在傩坛上的。这正说明了民间口传文本确会随着时代、社会环

8、李跃忠:《清代宫廷承应开场戏剧本辑校》,台北:兰台出版社,2017年,第2-121页。

9、李丰楙:《台湾仪式戏剧中的谐噱性——以道教、法教为主的考察》,引自黄建兴《民间宗教仪式戏剧的发展演变探讨》//《戏曲研究》(第91辑),北京:文化艺术出版社,2014年,第287页。

10、杨天宇:《周礼译注》,上海:上海古籍出版社,2004年,第451页。

11、(南朝宋)范晔著、李贤:《后汉书》(下),北京:中华书局,2005年,第2121-2122页。

12、(梁)宗懔:《荆楚岁时记》,中华书局编《荆楚岁时记及其他七种》,北京:中华书局,1991年,第15页。

13、胡朴安:《中华全国风俗志》(第7卷),上海:上海文艺出版社,1988年,第35页。

境的变化,传承人会自觉地对其进行改易,以适应新的受众需求。

(三)祛邪禳灾与祈福纳吉。从现有文献记载来看,傩仪的功能一直是多元的。如在商周时期,行傩除了有“索室驱疫”意义外,在天子、王后等大丧时,亦用傩为亡灵驱鬼。《周礼》“方相氏”载:“大丧,先柩。及墓,入圹。以戈击四隅,殴方良。”此外,傩仪更有调和阴、阳二气,促风调雨顺之意义。《礼记》载:

(季春之月)命国难(傩),九门磔攘,以毕春气。

(仲秋之月)天子乃难(傩),以达秋气。

(季冬之月)命有司大难(傩),旁磔,出土牛,以送寒气。¹⁴

在以后的历史发展中,民间又给傩仪增加了一些新的功能。如西汉长沙王吴芮要江西南丰人“祖周公之制传傩,以靖妖气”¹⁵、明清时江西萍乡民间以为傩可“逐疫驱邪”“御灾捍患”¹⁶、清代民国时湖南醴陵人以傩治癫狂病¹⁷等。

以上诸多功能,大致都可视为俗民为营建平安、祥和之生产、生活环境而采取的积极主动的举措,即以傩驱赶为害人类的疫病、邪祟、妖魔等。此外,傩仪还有为主家祈福纳吉的功能,即法师祈求来到傩坛的诸神念诵口彩性咒语,或者上演《天官赐福》等类型的仪式剧赐予主家(信人)福禄寿、平安等。“李本”《镇台》在功能上,兼有这两个方面,但以前者为首要目的。

1.驱赶为害人类的疫病、邪祟、妖魔。“镇台”的目的是因主家邀请了傩坛弟子来在家中行傩仪,鸣锣动鼓,引动了邪师入宅,故请真武祖师的

弟子王灵官下界来镇宅驱邪。该程式镇宅驱邪功能的“实施”,主要有以下途径:

首先,奉请职司降魔伏妖的神灵。“李本”《镇台》出场的神灵有土地、王灵官、真武祖师、火闪娘娘、千里眼。主体是王灵官。王灵官乃道教护法神,其神迹明代陆粲《庚巳编》、吴承恩《西游记》,清代乐均《耳食录》、赵翼《陔余丛考》、翟灏《通俗编》、李调元《新搜神记》、姚福均《铸鼎余闻》等均有载录。“李本”《镇台》里,灵官名“吾乃三十三天正一斗口灵官王”,其形象为“头顶紫荆冠”“手执金鞭一支”“脚踏脚风火轮”,真武祖师令其“镇下凡宅”。

其次,念诵禳灾驱邪的咒语。文本中掌坛法师,和被请来傩坛的神灵土地、真武、灵官都要念诵一些祛邪禳灾目的的咒语。如灵官上场后,在座上默念“灵官咒”,其中“专打人间害人鬼,专烧人间为祸神”就是。又如程式五“上灵官钱”中,法师行“推遣”仪式时,有一段咒语。咒中将对主家不利的邪祟、瘟疫、鬼怪,乃至小人都“推遣”到他处去。摘部分如下,以见一斑:

……再来推遣家庭之中天怪地怪、年怪月怪、日怪时怪、人来带怪、鸟来带怪;公鸡莫乱叫、母鸡不乱啼;百精百怪推在他方,押出外县。再来推遣某宅南门之中五方五路阴血光、阳血光;推在血州血阳县血家村。五方五路游师,推在有人顶敬、无人喊问之处;五方五路冤枉,推出他州,押出外县。再来推遣某宅南门之中披麻戴孝、哭神喊号、阴丧大杀神、蟠桃宴把神、长麻哭殃神;一切凶神恶煞,推在阴山背后。再来推遣某宅之中红脸君子、黑脸小人、当面说好、背后说

14、陈戌国点校:《四书五经》(上),长沙:岳麓书社,2002年,第489、494、498页。

15、引自曲六乙、钱蓓:《东方傩文化概论》,太原:山西教育出版社,2006年,第290页。

16、周华斌:《巫傩面具之历史性巡礼》,《贵州傩文化》2017年第1期,第32页。

17、丁世良、赵放:《中国地方志民俗资料汇编·中南卷》(上),北京:北京图书馆出版社,1991年,第504页。

歹;要铜钉钉口,铁钉钉舌,推到他方,押到○宅屋外……

再次,仪式中一些法器、科仪具有驱崇避邪之功效。据冉先生对“李本”《镇台》的介绍来看,仪式中,法师(神灵)使用的法器不少,其中明显具有祛邪功能的有神鞭、七星剑、令牌等。如令牌,也称“五雷号令”,是道士做法事时的重要法器之一。戏曲舞台、傩坛上常以其“辅正除邪”¹⁸。此外,还有一些动作或仪式也有驱崇避邪之目的,限于篇幅,不再分析了。

2.赐福纳吉。这在“李本”《镇台》中体现为法师或莅临傩坛的神灵给主家(信人)唱诵口彩类咒语。前者如法师在“上灵官钱”时念的长长咒语中,其中的“专保下民信人……人坐千年,宅住万载,千年不离本宫,万年不离本宅。春保无灾,夏保无难,秋保清吉,冬保平安。一年四季行走东南西北方,去时清吉,回时平安,空手出门,抱柴归家”等语就是祈福纳吉的。后者如“灵官镇台”时念的“金榜题名”“麒麟相送”“紫微高照”,以及“镇台过后,天无忌,地无忌,年无忌,月无忌,日无忌,时无忌,百无禁忌,百事大吉”均是祈福纳吉的。

三

对民间口传文学发生变异的可能性,安蒂·阿尔奈曾总结出15种可能的原因,其中两种与时代、社会环境的变化有关:“一个传播的故事本身要适应它的新环境:使人们陌生的习俗或器物被熟悉的代替。在美洲印第安人文本中,王子和公主变成了头人的儿子和女儿。”“同样,过时的特征可能由现代的替换。主人公搭乘火车去冒

险。”¹⁹刘魁立也就中国民间文学产生变异的原因和条件时,论道:“流传、借鉴、因袭得来的作品,落入新的民族、新的地域、新的社会环境、新的文化环境,自然要相应的变异。在这种情况下,异文在很大程度上是适应过程的产物。”“社会历史、生活、文化环境的变化,也在一定程度上影响着作品的面貌。”²⁰

傩文化的数千年发展史表明,傩仪的具体形式、形制是不断变化的,且其“索室驱疫”“逐疫”的功能也在不断增加。傩仪功能的增加,促使傩坛法师要根据功能的需要,根据时代、社会环境等的变化,吸纳一些“有用”的元素进来,比方为数不少的道教神、佛教神以及地方民俗神进入傩坛,宗教、巫术以及其它民间俗信中的咒语、符箓、法器被傩仪传承人搬进傩坛,神的传说、戏曲故事被揉进傩坛仪式,时代的一些生产、生活场景被编入傩戏文本,以共同助推傩仪行为完成。“李本”《镇台》的传承,也存在上述情形。

变异是以口传心授方式传承的民间文化的普遍性特征;创新则是其适应新的时代、文化环境的自我调适,是其保有长久生命活力的重要因素。因此,我们以为当下“非遗”文化的一些创新尝试,只要不是迫于外界势力介入,如领导意志、商界干预、非本行专家的指导而做的,而是传承人根据时代特点、社会文化环境的变化而作出的改易,应该是可行。一部三千余年的傩仪史,一部近千年的戏曲史就是很好的例证。

作者地址:湖南省湘潭市湖南科技大学人文学院
邮政编码:411201

18、李跃忠:《湖南影戏艺术及其历史文化研究》,北京:中国社会出版社,2012年,第379-382页。

19、〔美〕斯蒂·汤普森:《世界民间故事分类学》,上海:上海文艺出版社,1991年,第524页。

20、刘魁立:《刘魁立民俗学论集》,上海:上海文艺出版社,1998年,第96-97页。

吴国瑜同志情况简介

□ 唐治洲

吴国瑜,男,苗族,贵州松桃人,1967年10月出生,1989年7月毕业于贵州民族学院中文系汉语言文学专业,获文学学士学位,现为铜仁市民宗委民族语言文字(古籍古物)办公室副主任。

现已发表民族文化、文物古籍类研究论文50篇;文化、文物调查报告60余万字;发表小说、戏剧、散文、民间故事等20多篇。公开出版民族文化研究专著《傩的解析》(24万字)。

多年来,获省级奖3次,市级奖4次,县处级奖10余次。

接受过中央电视台《走遍中国》栏目、贵州电视台《发现贵州》、湖南电视台《好奇大调查》栏目、中央电视台《远方的家》栏目等新闻媒体专栏的访谈。

代表性研究成果目录

撰写时间	成果名称	出版、发表、提交单位和时间
1989.8	黔东南苗族的洞神崇拜	《苗岭风谣》总第六期
1991.1	黔东南苗族傩戏剪纸艺术发微	《贵州民间工艺》中国摄影出版社1991年1月出版
1992.8	试论松桃苗族傩戏中的“水”现象	《贵州文化》1992年11、12期合刊
1993.7	黔东南苗族傩戏调查	《苗岭风谣》总第十二期
1995.3	黔东南苗族傩神神话辨析	《贵州文史丛刊》1995年第4期
1995.4	松桃苗族傩戏	《认识自己》(论文集)
1995.8	浅论黔东南地区傩头的文化特质	95'中国少数民族面具文化学术研讨会入选论文(并作交流发言)
1996.3	浅析民间手抄本的分类管理及利用	铜仁地区“文化带建设”征文三等奖
1996.9	文化工作成果丰硕	《贵州民族》1996年第3期
1998.4	梵净古镇寨英(署名松文)	《贵州文物工作》1998年第一期
1999.8	梵净山东麓古城堡考略	《松桃文史资料》第11辑(内刊)
1999.4	梵净山区现存最大清代建筑——雷家大院	《铜仁日报》1999年4月29日
1999.9	寨英古商号建筑艺术浅析	《铜仁日报》1999年11月29日
2003.1	简论明代松桃“生苗”与边墙的关系	《贵州文物工作》2003年第3、4期合刊
2003.2	“桃源”试论	《傩魂》贵州民族出版社2003年10月版
2003.2	铜仁地区傩文化的源流及现状	《傩苑》中国戏剧出版社2005年4月版

撰写时间	成果名称	出版、发表、提交单位和时间
2003.3	浅析泡木山在乾嘉抗暴斗争中的作用	《苗族研究与经济发展》贵州民族出版社2005年8月出版
2003.8	苗族特技的雄奇美	《苗族研究与经济发展》贵州民族出版社2005年8月出版
2003.9	浅谈梵净山区“桶子屋”的建筑艺术	《苗族研究与经济发展》贵州民族出版社2005年8月版
2004.4	梵净山滚龙艺术漫谈	《苗族研究与经济发展》贵州民族出版社2005年8月版
2004.6	黔东北地区傩祭供品的文化内涵浅析	《苗族研究与经济发展》贵州民族出版社2005年8月出版
2004.7	苗族傩戏探源	《苗族研究与经济发展》贵州民族出版社2005年8月出版
2004.9	苗族傩戏的源流及现状	《苗族研究与经济发展》贵州民族出版社2005年8月出版
2005.1	试论“生苗”傩舞中的禹步	《苗族研究与经济发展》贵州民族出版社2005年8月版
2005.3	原“生苗”区傩艺解析	《苗族研究与经济发展》贵州民族出版社2005年8月出版
2006.7	三苗研究的考古学补证	《苗学研究》(2006年第3期)贵州(省社科内刊)
2006.9	寨英古镇的文化定位	《黔东民族文化论坛学术论文集》中国文联出版社2006年9月出版
2007.3	松桃文化旅游开发必须实施的四项战略	县文化旅游征文一等奖
2007.6	思州傩堂神系	贵州省首届傩文化保护研讨会入选论文
2007.12	浅谈寨英古镇的保护性开发	《中国名村名镇保护与旅游发展高峰论坛论文集》2007年第一版
2008.6	试论傩的内涵与外延	《苗学研究》(2008年第2期)
2008.7	参与编辑《杨芳集》(第一集)	内部刊印
2008.9	参与编辑《杨芳资料选辑》	内部刊印
2009.5	苗乡三普的排头兵——记松桃苗族自治县三普办公室主任吴家永	第三次全国文物普查征文优秀奖
2009.6	参与编辑《2004'中国梵净山佛教文化研讨会论文集》等	中国宗教出版社出版
2009.6	边墙外围苗区傩戏缘何“阴盛阳衰”	《铜仁日报》2009年6月3日
2009.6	松桃民间绝技艺术	《铜仁日报》2009年6月8日
2009.11	一种意图夺取生命主导权的古老仪式——铜仁地区苗族的“冲傩”习俗	中国遵义·黔北傩文化国际学术研讨会入选论文
2010.3	铜仁地区苗族的“敲傩还愿”习俗	《乌江论坛》2010年第2期
2010.4	梵净山佛教文化对黔东北地区傩活动的影响	《文博与发展——贵州文化遗产保护文集(一)》贵州科技出版社2010年4月出版
2010.4	松桃文化旅游开发刍议	《文博与发展——贵州文化遗产保护文集(一)》贵州科技出版社2010年4月出版
2010.9	“桃源洞”里寻杨芳	《贵州文化遗产》2010年第3期
2010.10	边墙(南方长城)外围原“生苗”文化研究	贵州省省长基金基金研究课题

撰写时间	成果名称	出版、发表、提交单位和时间
2010.11	让“双语示范工程”真正发挥作用	《贵州民族报》2010.11.01
2010.12	梵净山下 别具一格的城邑与村落	《贵州文化遗产》2010年第4期
2010.12	梵山锦水间的古镇——寨英	《贵州文化遗产》2010年第4期
2010.12	武陵之巅 梵天净土——深邃神奇的梵净山佛教文化	《贵州文化遗产》2010年第4期
2011.4	黔东北地区苗族傩坛木偶——傩头的文化特质	《梵净山苗族纪事》第1卷贵州民族出版社2011年4月出版
2011.4	《禁端公论》的文献学价值	《梵净山苗族纪事》第1卷贵州民族出版社2011年4月出版
2011.4	参与编辑《梵净山苗族纪事》第1卷	贵州民族出版社2011年4月出版
2011.5	三苗部族名称解析	《铜仁学院学报》2011年第2期
2011.8	黔东北地区傩技的民俗象征意义	《贵州民族学院学报》哲学社会科学版,2011年第4期总第128期
2011.11	参与编写《梵净山佛教文化文物研究》并撰写部分章节	贵州人民出版社2011年12月出版
2012.11	执笔编写《铜仁市民族古籍文献资料选择编·铭刻类》	内刊号印刷,22万字。
2012.12	梵净山为众名岳之宗的文献依据探析	《贵州民族报》2012年12月14日
2012.12	傩的解析(专著)	中国戏剧出版社2012年5月出版
2013.3	承担《中国工艺美术全集·贵州卷》“傩艺篇”傩画章节的撰写工作	完成,共3万字
2013.4	浅谈铜仁设府在黔东北地区苗族社会发展过程中的作用	“铜仁建府六百年学术研讨会”入选论文
2013.6	正确处理构筑梵净山佛教文化与生态文明和谐的四个对应关系	“中国梵净山生态文明与佛教文化论坛”入选论文
2013.8	从古籍文献看明清政府对黔东南管理方式的转变	《贵州民族报》2013.6.28日B3版
2013.8	从“松桃经验”看双语和谐的社会功能	《贵州民族报》2013.08.02 B3版
2013.10	武陵地区傩堂神祇的功能分类	《铜仁学院学报》2013年第4期
2013.12	《江口寨沙侗族文化调查》(20万字)	铜仁市民族古籍调查项目
2014.4	《江口漆树坪羌族文化调查》(22万字)	贵州省民宗委民族村寨调查项目
2014.12	《苗族愿戏文献收集整理》(20万字)(优秀等次)	贵州省民宗委2014年民族古籍保护课题
2015.2	《武陵傩文化生态略论》	《贵州民族大学学报》哲学社会科学版2015年第1期
2015.6	参与《铜仁生态美 梵天下灵》(50万字)编辑工作	贵州人民出版社2015年第1版
2015.11	《苗族求雨请水祭辞整理》(20万字)	贵州省民宗委2015年民族古籍保护课题

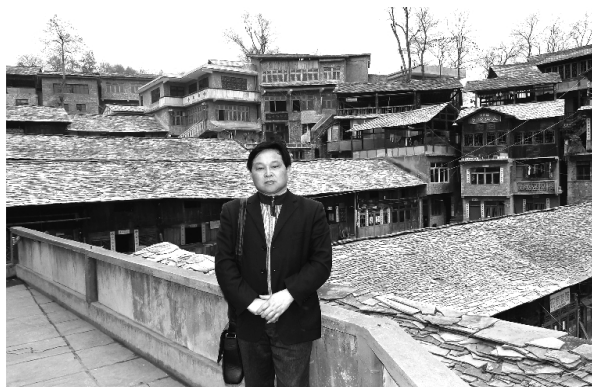
半个侗文化传承人的心路历程

——访贵州侗文化博物馆特聘研究员吴国瑜

□ 唐治洲

每每聚会,只要吴国瑜在场,朋友们会开玩笑地问最近又去什么地方装神弄鬼了,遇到这种情况,吴国瑜总是一脸严肃地纠正:那不是装神弄鬼,而是传承侗文化,他进一步补充道,其实自己只能算半个侗文化传承人。作为贵州侗文化博物馆的负责人,我和吴国瑜经常接触,但从来没有深谈过。在一个冬日的下午,终于找到一个机会,与任本馆特聘研究员三年多的吴国瑜进行了一次面对面的交谈,试图探寻这位“半个侗文化传承者”的心路历程。

吴国瑜曾自嘲地说对侗文化的兴趣,缘于对侗祭供品的爱好,他进一步解释说,小时候食物不足,家中老人在外悄悄替人做侗祭所带回的供品,如米粑、猪肉、豆腐之类,便成了孩子们的珍稀佳肴。上大学时,吴国瑜学的专业是中文,用他自己的话说,是怀着当作家的梦选择读中文的,当时喜欢听的课只是写作课,看的书都是文学书籍,还不时写些小文章向杂志社投递,可惜都没被采用。大学三年级下学期的一个周末,一位高年级的校友拿出一本刊物,说上面登载了他的一篇文章,还很自豪地说获得了20元稿费。吴国瑜回忆说,那是一篇关于黔南地区布衣族民间信仰的调查报告,文章不长,也就1千多字,开始是碍于校友面子读那篇文章的,但读完后很受启发,甚至震动:这样的东西也能被杂志社采用?于是从当天晚上开始,他一个人躲进教室里,把家乡人相信山洞中有神灵的信仰情形作了介绍,并粗略地描述了家里老人如何治疗因入山洞受惊吓导致精神紊乱病症的过程,行文5000余字,取名《黔东北苗族的洞神崇拜》,然后寄给了本校学报编辑部。之后的某



吴国瑜同志近照

一天,学报编辑部民俗文化板块的负责人潘定智老师来寝室找吴国瑜。当天傍晚,他应约到了潘老师家里,潘老师详细地介绍了侗文化研究作为一门新兴学术门类的发展情况,也谈了自己的研究方向,末了,潘老师拿出《黔东北苗族的洞神崇拜》稿件现场点评,说文章内容是目前尚无人涉及过的,资料很珍贵,希望把里面有关侗的部分充分挖掘出来,能大大增加学术价值。谁知吴国瑜却当场急了,一再辩称自己的本意只想介绍苗族的洞神崇拜信仰,如果在文章中过多地加进侗的内容会冲淡主题芸芸。吴国瑜说,这件事过了好些年,再回过头去读自己的东西,才明白其实自己错了,文章观点较为狭窄、偏颇,本应作为学术重点展示的内容过于简单,论证也存在不少疏漏。但厚道的潘老师显然没有计较自己的无知学生当面顶撞自己,不仅与学报编辑部的曹老师、李老师多次讨论该文的修改问题,还在后来的一个学术研讨会上隆重推出了这篇文章。

聊到这里,吴国瑜狡黠地笑了笑,说他在参加工作后的最初几年里,因当时单位在工作纪律

方面管理松弛,自己就钻了这个空子,常常不假外出,或者是乱编理由,不仅对家传的傩艺文献进行了重新温习和细致研读,还花了较长时间走村窜寨,对其他传承派系的40多个傩班的传承、表演、文献保存等情况进行了调查了解,并多次参与家庭成员主持的一些傩祭活动。他半开玩笑半认真地说,自己如果不是大学毕业有了一份事业单位工作,早就迁阶过职成为傩坛大法师了,但恰恰是因为没有迁阶过职,吴国瑜不无遗憾地说,无论如何这辈子只能算半个傩文化传人了。这期间,他先后写下了《黔东北地区傩文化调查》、《黔东北苗族傩戏剪纸艺术发微》、《傩神神话辨析》、《黔东北地区傩文化的源流》等文章,1995年秋,他拿着《黔东北傩活动中神头的文化特质》一文参加了在北京举办的95'中国面具文化学术研讨会,这是他第一次参加全国范围的学术研讨会,在小组讨论会上,他没有重复自己参会论文的观点,而是以自己成长的环境为例,指出当时在学术上有关傩文化的定义过于笼统、抽象,傩文化事项的范围也划得过于宽泛,致使一些原本在民间本身并不称为傩的民俗现象,似乎随意地被圈进了“傩”的范围。在大会总结发言中,他得到了代表小组在大会上发言的机会,与王兆乾、周华斌等著名学者同台汇报学术观点,会后,有几位知名学者还把电话打到吴国瑜供职的单位来,表示认同他的观点。在此期间,他受邀参加了铜仁地区傩文化博物馆(贵州傩文化博物馆的前身)筹建工作的一些事务,包括实物征集、文献搜集整理、傩班对外交流演出协调等等。

随着外出参加傩文化学术研讨会的次数越来越多,观摩到的民俗事项越来越多,而其中不少民俗事项被地方文化品牌的打造和文化产业开发项目立项的需要而冠以傩的名目。对此,吴国瑜认为自己有话必须要说,他根据自己长期的田野调查结果,特别是他本人生于斯长于斯的黔东北地区民众对傩与非傩的文化判断,使他感觉到应该再一次站出来表明自认为贴近真实情况的观点,2003年冬,他开始写作《傩的解析》一书,由于单位事务多,该书至2008年底才基本成型,谁知电脑突遭病毒侵袭,书稿荡然无存,彷徨数

日,决定凭记忆一字一句地恢复书稿内容,这一过程实际上是在重新写作,因为成文过程中已经对先前的大量内容进行了调序编排和增减更换,为了做好几个地方的修改,还重新前往湖南、江西等省份的数个村寨进行调查,书稿于2010年8月修改完成,全书24万字,附有傩祭、傩戏、傩技等方面的精美照片,该书罗列了当前傩学界一部分有代表性的关于傩定义、傩起源、傩神祇、傩表现形态的观点,重点分析了近年来学术研究及文化产业化活动中出现“泛傩”现象的主要原因,并围绕傩的内涵与外延、傩的流传与演变、傩的功能及价值定位,以及傩文化事项在全国存在的状态及表现形式等内容,阐述了自己的观点。该书2011年6月由中国戏剧出版社出版,2013年12月获得贵州省第十次哲学社会科学优秀成果三等奖,是铜仁市此次选送40多件参评成果中唯一的获奖成果,也是本次社科评奖作品中唯一获奖的傩文化研究成果。

在写作、修改和出版《傩的解析》的过程中,吴国瑜继续从不同的视角、不同领域对傩与其他文化形式的关系进行多层次、多方位的观照和探究,先后发表了《黔东北地区傩技的民俗象征意义》、《武陵地区傩堂神祇的功能分类》、《武陵傩文化生态略论》、《傩祭供品的文化内涵》、《禹步再探》、《梵净山佛教对傩文化的影响》等20多篇文章,同时,寻找机会深入乡村,希望尽可能准确地把握城市化、信息化进程中傩文化的生存状况,他有时甚至免费给人看风水、治“神癫”、驱邪秽、迎吉神等,目的是尽可能地从基层信众的角度去体验、感受傩文化,用他自己的话说,就是“做半个传人,做半个信众”。

访谈快要结束的时候,吴国瑜从随身挎包里掏出一个小小的布袋子,像捧着宝贝似地向我展示了一本破旧的书,说是他近期搜集到的一册傩祭抄本,他自己从来没有见过类似的东西,由于主人不肯出售,他正准备手工抄录。我知道他手里收集了上千份傩文化文献资料,其中不少是稀罕宝贝,这让我这个博物馆馆长好生羡慕甚至嫉妒,但我也相信,这些东西不会埋在吴国瑜的手上,应该会陆续被整理出来,成为大众财富。

黔东北地区傩技的民俗象征意义

□ 吴国瑜

摘要：傩技是黔东北地区傩活动的一种特殊技艺，是傩的重要组成部分。本文在对这一地区常见的10多种傩技进行分类描述的基础上，从民俗文化的角度对这些傩技的象征意义进行探讨，以求为傩的研究特别是傩技研究提供一个新的切入点。

关键词：黔东北；傩技描述；象征意义探索。

在黔东北地区，傩作为一种民俗文化，其主体形态由傩祭、傩戏、傩技三大部分组成，其中，傩技又被称为“特技”、“绝技”或“神功”，它是人民群众在长期的社会实践中探索和积累起来的一种特殊技艺，这种技艺的特殊性在于它在产生之初以及传承演化过程中被祭师进行了有意无意的包装从而具有某种神秘色彩，同时，这些特殊技艺本身以及它展示的环节、步骤甚至所使用的道具、字符等等，具有某种特定的民俗象征意义。把这一特殊现象放回到傩文化所涉及的诸多领域乃至社会现实生活中去进行全面考察和深入解读，对我们进一步深入研究、有效保护和合理利用傩文化资源一定大有裨益。

一、黔东北地区傩技的主要形式

黔东北地区地处云贵高原向湘西丘陵过渡地带，东邻湘楚，北接川渝，西北与遵义市接壤，西面及南面同黔东南自治州相连，是连接中原地区与西南边陲的纽带，享有“黔东门户”之美誉，国土面积18013平方公里，辖8县1市1特区，全区总人口374.77万人，其中少数民族人口占68.4%，是一个典型的老、少、边、穷地区。这里至今保存着规模较为庞大、民俗生态较为完好的傩文化群落，因而，这一区域被学术界誉为“傩的海洋”，庾修明教授认为这里是傩文化保护研究工作的发端地，是“傩之根”。世居这里的土家、苗、仡佬、

侗等人口较多民族，是傩文化的主要传承者，傩活动深刻地影响着他们的日常生活。据统计，铜仁地区至今仍活跃着480多个傩班，实际存在的傩班数目远不止这个数。

傩技作为黔东北傩活动的重要组成部分，是傩活动中最神秘、最活跃也最具地域特色和民族特色的文化要件。整个黔东北地区究竟还保存多少种傩技，至今没有确切的数据。目前，在各个傩班中经常展示的傩技，主要有以下几种：

1. 下火海。下火海是傩祭师利用火进行驱邪的诸多形式的一个统称，常见的有4种表现形态：一是捧铎口——将犁铎烧红，祭师双手捧着在主家屋内屋外甚至每一个房间举行驱逐凶鬼的仪式；二是戴铁三角——将铁三角烧红，祭师赤裸着上身，将铁三角的脚朝上戴在脖子上，祭师一手握住铁三角的一只脚，一手挥舞排由或师刀等法器，在主家屋内屋外甚至每一个房间举行驱逐仪式，以驱赶凶鬼；三是踩火塘——在空地上掘一长方形土坑，内置硬木柴或硬木炭并点烧，祭师赤着脚在火中跳起驱邪舞蹈，不时用脚掌挑起通红的炭火。前两种活动一般在主家屋内举行，而第三种下火海活动则通常在村寨中举行，甚至是在村民集体合办的驱邪活动中举行；四是踩铁板——在空旷的地面将烧红的铁板一字排开，祭师们赤着脚，脚踏红铁板鱼贯而行，一

路直冒四射,烈火腾腾,看上去似乎真的在在“下火海”。这种方式是在傩技从单纯的傩祭活动走向广场表演形式后,民间艺人为了外出表演的方便而产生的,在材料上,用薄铁板代替了原来笨重的犁铧,增加了铁板的数量,使原先端一块犁铧驱邪的形式变成了踩数块甚至数十块铁板的表演,从而增强了表演的刺激性、观赏性。

2. 上刀梯、过刀桥。将7把或9甚至12把杀猪刀或砍柴刀(可以混合使用)磨锋利,将刀刃朝上分别捆在木梯横梁上,形成梯步状态。木梯竖立安放的称“刀梯”,平行安放的称“刀桥”。在通常情况下,因小孩犯“关煞”而主家还过关傩愿须上刀梯,家中老人久病不愈须过刀桥。架设刀梯时,其一端立于地,另一端被固定在主家房屋中堂的照面枋或灯笼枋正中。举行仪式过程中,祭师身背主家犯“关煞”的小孩,赤脚踏着刀刃爬上刀梯,越过顶端并从刀梯的另一面回到地面;架设刀桥时,一端被固定在主家房屋中堂大门的门坎正中,另一端放在门坎的外侧地面上(有的傩班子侧架设于主祭台前),举行仪式时祭师披着主家病中老人的衣裳,赤脚踏着刀刃在刀桥上走过。实际上,在黔东北地区许多地方尤其是偏僻落后的村寨,在傩祭活动中常常是梯与桥不分,一般情况下只使用其中的一种,究其原因乃是做刀梯又做刀桥需要同时集中数十把刀,这在贫困的农村中不容易办到。上世纪八十年代以后,刀梯被民间艺人改造成一种可以在广场上进行表演的道具,具体方法是将木楼梯改成1根木柱甚至铁柱,柱上凿上洞(通常为16个洞),每1个洞安放1把特制的刀。以刀柱为分界,侧每1把刀变成2把,共32把。柱的上端加装1个活动铁盘用以固定拉绳,下端同样加装一个活动铁盘用来因定刀梯的位置。表演时刀梯可以转动,表演者可一边攀登一边表演惊险壮观的各种动作。

3、开红山。在傩祭活动中,祭师将铁钉或铁刀尖锐的一端嵌入自己的头骨中1到1.5厘米,顿时鲜血流得满头满面,祭师用白布把带刀或铁钉的部位缠起来,带伤带血主持祭祀仪式,祈求冤孽鬼神宽恕主家,祭礼毕,用火纸、白布将血揩干

净,连同香烛纸钱一起烧掉,以荐神灵。最后,祭师用唾沫涂抹头上的伤口,并念动《止血咒》,使其不再渗血。

4、钉胎。主家有人久病不愈,且病人的主要症状是四肢无力,头脚发软,体虚梦多,就被认为得了“走胎”之症。祭师须用麦面粉在主家屋内的中堂地面上画一个高约10厘米的人像(胎鬼),再画一个圆圈将人像圈住。祭师在举行傩祭过程中不断用祭辞和手诀对圆圈内的小人进行劝诫、警告、威胁甚至诅咒;其后,祭师将一颗耙田松土常用的铁耙齿烧得通红,以口衔着在主家屋内驱赶胎鬼,通过卦象确定胎鬼被收服在小圆圈内之后,祭师要将铁耙齿钉在圆圈内的小人胸部,并撒上面粉或石灰,连续7天以水浇之,据说这样做之后,胎鬼永远无法脱身再去害人。

5、降童子。在冲傩活动中,主家推选一位性情忠厚男子充当“童子”,其主要作用是帮助祭师与邪魔抢夺病人的魂魄。仪式开始,忠厚男子端坐于主家堂屋正中,以黑布花蒙头,忌吞唾液,也不得说话。祭师对其反复“作法”,口中时高时低地念着咒语,手不停地敲打乐器,不时口含凉水朝忠厚男子头部喷洒。一会儿,忠厚男子浑身颤抖,口中喃喃有声,并有往外奔跑的强烈意向,出现了这样的情况,说明“降童子”已经成功,接下来就可以举行依靠“童子”作为主攻力量的“抢魂”仪式了。

6、翻叉。在傩祭活动中,为了替主家斩杀邪魔,祭师令自己的助手装扮成邪魔,举行仪式时,祭师用十二把锋利的铁叉,一一投向代表邪魔的一方,而且投掷必须对准人体的要害部位,对方则应以单手相接,整个过程,惊险异常,稍有不慎,就会非死即伤,所以,通常情况下不会举行这项傩技。从前,如果主家提出要举行翻叉仪式,在征得祭师同意的情况下,要为祭师准备好丧葬用品如棺材、衣裳等物,以备出现误伤致死的情况。由于这项傩技的危险性大,参与翻叉的祭师通常是父子或兄弟,以免误伤后产生纠纷甚至结下冤仇。

7. 捞油锅。铁三角上架起一只锅,锅内倒

上一定量的植物油,将油烧沸,把铜钱等物投入锅内,捞油锅者按照仪式主持人的要求在众目睽睽之下从锅中摸起铜钱或其他金属物件,然后查验手是否被烫伤。捞油锅原本是一种“神判”仪式,主要用于村寨的行政司法管理,通常由寨老、族长主持,由傩祭师施行,受施行者则是被怀疑有奸盗及其他不法行为而又没有确凿证据的人。在个别傩班中,正戏《搬判官》中也有捞油锅的活动,过程与“神判”仪式相同,但主要是主家利用该仪式达到自证清白的目的,以主动的方式排解别人在某项件事上对自己曾经产生过的怀疑或误会,属于一种“自审”、“自辩”行为。

8、合竹。在傩祭活动中,祭师选取长约2米,宽约2厘米的竹片2条,由2人相向站着,各用双手执竹片尾端,使2条竹片平行并保持约20厘米距离,祭师在一旁对着竹片作法,不一会儿,两条竹片的中间部位相向靠拢甚至完全粘合,祭师继续作法,两条竹片的中间部位逐渐拉开距离直至恢复到原先的平行状态。

9、安神癲。某人路过凶山恶水受到惊吓而产生神志错乱,被称为“神癲”。民间治疗神癲的办法是“冲急救傩”,冲傩之前祭师先要对病人进行除邪压惊的初步治疗,俗称“安神癲”。祭师对神癲病人作法,通过化水碗、念咒语,喷净水等环节,使病人的病情得到缓解并逐渐恢复神志。

10、化水碗。黔东北地区的傩祭师无论要举行什么仪式,解决什么问题,首先要化水碗。化水碗的基本程序是用普通的瓷碗盛上去村内水井中取一碗清洁的井水,取水时要念《请水咒》,然后对水碗焚香祭祀,在这一过程中,祭师不断对水碗作法,画《净水符》、挽“真水诀”,不时将香烛灰弹入水碗中。水碗化成后,放置在小孩够不着的地方以备。水碗中的水在傩活动中用处很多,是祭师用来给人治病除邪的“万能药剂”,同时也是祭师保护自己的一道“护身符”。因此,水碗的功效如何,常常成为衡量祭师能力的一个重要标准。

11、破五洞。某人因路过险山恶水后致病,则认为是被洞神摄取了魂魄,须冲急救傩以救治。

祭师在主家堂屋内按东、西、南、北、中5个方位放置5只瓷碗(也可以简化为5张小青瓦),碗(或瓦)口朝下叩于地上。仪式开始,祭师按照一定的方位,逐一询问是何方洞神收得病者的魂魄,每询问一个方位,通过咒语和观察卦象确定病人魂魄流落的方位。确定方位后,祭师劝告洞神送回病人的魂魄,所谓“得头魂要退头魂,得腰魂在退腰魂,得脚魂要退脚魂”,而且要求必须是“真魂相送,不许假魂相哄。”如果对某一方位洞主的劝告和口头威胁产生不了效果(始终求不到所需卦象),则认为是该洞主故意作对,祭师就会对其采取强制措施,轻则将碗猛地击碎,重则用鸡蛋强行攻打。据祭师说,如果洞神太强势,瓷碗会牢不可破,鸡蛋打出去会完好无损地弹回来。

除上述11种之外,还有立傩、吞卡子水、称杆提米、吊斗、雪山令、爬山法、藏身躲影、白纸包火、翻坛、吃碗、白马腾空,等等。需要指出的是,不是每一个傩班都掌握所有的傩技,因为傩技的产生和传承,是一种复杂漫长的过程,每一种傩技,都是一代又一代人的心血凝结而成的。

二、黔东北地区傩技的民俗象征意义

傩技是黔东北地区各族人民在举行傩祭活动时由祭师或其他民间艺人展示的一些具有神秘性特征的特殊技艺,就其形态而言,似可归类于巫术、类巫术及杂耍的领域,它在傩活动中的主要功能就是娱神(在娱神的主观愿望下也产生了娱人的客观效果),祭师希望通过傩技的展示,达到为傩祭信众祈福消灾之目的。由于傩活动始终从功利性的基点出发,在傩技的展示过程中充分地、生动地体现人与鬼神、鬼神与鬼神及人与人之间的利益关系,这种关系的展示往往通过隐寓和暗示的方式来实现,以彰显傩技施行者(祭师)超凡的能力与博大的胸襟,这也就使得傩技本身及其展示的环节、步骤甚至所使用的道具,通常都具有某种特定的民俗象征意义。

在“下火海”这一傩技中,我们窥探到了先民对火顶礼膜拜的情结,这样的情结源于先民在掌握和利用火之后,极大地增强了认识自然、改造自然,从自然界中获得生活资料的能力。考古成

果表明,火在人类进化史上发挥了巨大的作用,世界各民族都不同程度存在崇拜火的文化现象。在远古先民朴素的思维观念中,火是神圣的,是威力无穷的,祭师借助于这样一种观念,把人们对火的掌控技能加以总结、提炼,并神秘化、程式化,最终形成一种特殊技艺并引入傩活动中来,形成了“下火海”这样成套的特殊技艺。这一套技艺在傩坛上的展示过程中,人们看到的是祭师因为利用了火而增强了“法力”,从而在与邪魔的斗争中掌握了主动权。实际上,无论是捧红铁铧,戴铁三脚,还是赤着脚在烈火中(烧红的铁板上)跳舞,都象征着人对火超强的掌控和熟练使用的能力。

在“上刀山”仪式中,刀梯或刀桥被用来当作人(特别是弱小的老人、小孩)生命历程中所遇难关(关煞)的象征,将刀梯(桥)与关煞等同看待,应是源于远古先民将虚幻概念与现实事物进行简单类比并进行虚实转换的结果。在生产、生活条件极其恶劣的时代,人的生命十分脆弱,在困苦中走过的生命历程,每一步似乎都有如过关卡,而作为弱小者的老人、小孩,由于对疾病的抵抗能力差或者自我保护能力弱,在生活中受到伤害的可能性更大,更需要家庭的呵护,于是,延请本领高强的祭师帮助家庭中弱小者度过难关,是非常必要的。祭师背着弱小者赤脚踏过象征“关煞”的锋利刀刃之后,人们相信,老人或小孩凭借祭师的法力度过了“关煞”,从而小孩能够茁壮成长,老人能够延年益寿。

在“翻叉”仪式中,为了替主家斩杀邪魔,祭师令自己的助手装扮成邪魔,并用锋利的铁叉对准人体要害部位用力投掷,这种祭祀形式在形式上较为野蛮与荒谬,但它的精神内核却犹如一曲以生命为代价的悲壮乐章,彰显了祭师的献身精神;我们知道,祭师在人类社会进步征途中,曾扮演了重要角色,他们在民众中的形象是智、善、勇的化身,也是劳苦大众的“保护神”,在漫长的历史长河中,他们的大多数一直在忠实地执行这一使命。在“开红山”过程中,祭师将铁钉或铁刀尖锐的一端嵌入自己的头骨中,这是一个非常冒险

的行为,但他们宁愿以痛楚甚至鲜血和生命为代价,祈求冤孽鬼神宽恕主家所犯下的过错,为主家消灾祈福。

在“钉胎”仪式中,祭师用面粉在主家屋内中堂地面上所画的人像,就象征胎鬼,结果是“胎鬼”这样一个虚无飘渺的概念化的东西被具像化,无论这个小人像被祭师画成什么样子,人们都不会否认它就是胎鬼,而胎鬼被一个圆圈圈住,就象征着鬼已被缚住,祭师进一步对圆圈内的胎鬼进行劝诫、警告、威胁甚至诅咒,最后用烧红的铁耙齿将其钉住,并撒上面粉或石灰,还连续以水浇之,以使胎鬼永远无法脱身,认为这样就能让病人摆脱“走胎”的痛苦;“降童子”是利用了人的生理机能特点,使正常人成为了半人半神的“童子”,这不仅增添了祭师与邪魔进行斗争的力量,仪式本身也充分显示了祭师能够勾通人世与神界、能够让人变“半神”的强大能力,因为能够驱使半人半神的“童子”,这个结果本身就象征着祭师无上的权威。

“捞油锅”作为一种“神判”形式,原本功能职责是判明罪与非罪,但个别地方也用作一种自证清白的仪式。在黔东北地区民间,用于证明清白包括自证清白的仪式很多,包括各种各样的赌咒还愿行为(如砍鸡蛋头、进庙焚香、喝猫血、划手现血指等)、照水碗(祭师将嫌疑人的身影赶进碗中水底并显现出来)、抓阄、打灰窝(观察当事人在草木灰上的脚印形状)等等,但用这些方式证明清白,通常是在被逼无奈的情况下作出的行为,原因在于如果不作为某种方式进行澄清,会直接损害某个人或一批人的切身利益,此外,在一个事件中出现了两个或两个以上嫌疑人,并且嫌疑人之间产生了争执,其中的当事一方急于澄清的也会采取上述方式。在现实生活中,有一些嫌疑特别是历史原因形成的嫌疑,虽然不需要立即澄清,在短期内也不会直接损害他人的利益,如某户人家长期以来被怀疑懂得“放蛊”之术,其家庭成员常被别人疏远、歧视,当事主家为了减轻心理负担,通常会借助于傩祭活动举行“捞油锅”的仪式自证清白。“捞油锅”在进入傩活动而

成为一种自证行为之后,施行者(判官)由傩戏中专替主家勾簿了愿的神灵角色,转换成了主持正道、辨明是非的清官,成为一种公平和正义力量的象征。

“合竹”作为一种特技,其作为是促进家庭成员特别是夫妻之间的和睦相处,尽管不是所有的傩祭活动都需要展示这一特技,而这一特技的展示场合也不只是傩活动,但不管是一种什么情况,合竹的民俗象征意义是十分明显的,两条相向置放的竹片,象征着存在矛盾的两个个体,夫妻、父子、母女、兄弟或者其他,祭师对这样的象征替代物施行法术,最终结果是促使其在物理距离上互相靠拢,让双方的“心”(竹片中央)贴近、“和好”,这本身就代表了一种良好的愿望,是一种善的行为模式的象征。与合竹有着异曲同工之妙的还有一种神秘药方,讨药者多为关系不融洽的夫妇,采药者竟然不分辨入药植物的种类与药性,只注重其外在形态,这就是采“笑和药”。药师(大多数为祭师)在配制“笑和药”过程中,独自一人来到不闻鸡鸣狗吠的地方,选择一道清水长流的水沟,举行简单祭祀(也可以只口头向神灵禀报祈求药者家庭和睦后再行祭祀)后,开始采摘水沟两岸的植物,入药植物不论种类(有毒植物除外),但要求其上部应具有隔着水沟相向弯曲的状态,形同水沟两岸站着一些人,这些人都虔诚地低着头向对岸的人示弱示好。药师站横跨在水沟上,左边采一株,右边采一株(只采上部),植物总株数无一定之规,只要求达到一定的药量,这当中,由于茅草形态较好,通常被当作药物首选。药被采回家后,秘密捣碎并加工着色即成。据说,这样的“笑和药”再加上一种在形态上相互勾连攀缠的植物,就可制成“粘粘药”,不论男与女,只要将这种药送给自己钟情的异性吃下去,就会被对方死心踏地地爱着。显而易见,这种药方在药理上是十分荒谬的,在药效上是十分值得怀疑的,但这不在文章讨论的范围。我们通过考察药师在代药过程中只看重形态不注重植物种类的情况,发现了药方本身并不依据药理来产生疗效,而是依靠药的“神力”转换来治病,这

足以说明药方本身就具有以类比巫术为基础的特点,具体地说,隔着长流水相向生长着的两株植物,就象征着结缘为夫妻的一对生命个体,相向弯曲着上面部分的姿式,象征着生命个体之间“相敬如宾”的情感内涵,药师在对这具有这种情感内涵的植物施行巫术之后,让不和睦的家庭成员服下,希望药物能够将植物所蕴含的“相敬如宾”的情感转移到受药者身上。

在冲急救傩活动中,祭师用5只瓷碗(或5张小青瓦)按5个方位摆放,象征五方洞天,病人魂魄流落在哪一个洞天,就通过翻转瓷碗或青瓦来询问,当得知是某一方洞摄取病人的魂魄而不肯退还时,祭师先是好言相劝、接着厉声警告,最后用斧头或钉锤猛地将瓷碗或青瓦砸碎,象征着祭师与洞神的矛盾对立达到势不两立的地步,对神灵而言,瓷碗或青瓦被砸破,象征着洞天被砸破,这便是灭顶之灾来临。祭师采用这种步步逼进直至捣毁洞天的办法向洞神索取病人的魂魄,显示了祭师的法力是无边的。

结 语

在历史上,黔东北地区处在荆楚文化、巴蜀文化、傩巫文化和汉文化长期交相影响的结合部,世居于此的各族人民充分吸取各类古文化体系中的精华,创造了自己特地域风格独的民族文化,傩技就是这种独特地域文化中的一枝奇葩,它们以咒语、动作、实物等形态体现了傩活动的实用的、现世的观念与理想,它所蕴含的文化象征意义,不仅在一定程度上阐释了傩技存在的现实基础,也在某些方面揭示了它传承、演化、转换的一些历史脉络,从而为我们深入了解傩文化的精神内核提供了一个独特的文化视角。

作者地址:贵州省铜仁市民宗局

邮政编码:554300

龙兴讲寺,享誉千年的湘西大寺院

——论龙兴讲寺的历史地位及文化价值

□ 陈 勇

摘 要: 龙兴讲寺,是历代朝廷在对湘西及西南地区的不断开发与征伐过程中,实施“仁政”策略的重要平台,国学讲堂。集儒、道、佛三教合一,是一座塑造完美人格精神品质的大型古建筑群落,是大湘西地区的佛教母寺、释源祖庭。建筑上的“敕建龙兴讲寺”及寺内众多的龙、凤帝王文化符号表明,它是一座皇家寺院。在“羁縻制度”管控下,利用宗教文化的传播,对湘西地区传统社会的行政法律、刑事法律和文化意识等领域,产生重大影响。

关键词: 皇家寺院 国学讲堂 千年学府 大型古建筑群落

一、龙兴讲寺的地理位置和古建筑群概况

龙兴讲寺位于湖南省怀化市沅陵县城区的虎溪山南麓,西临新城区主干道,寺庙西南为沅、西二江交汇处。二江汇合后,江水自西向东而去。随着沅陵城市化发展,寺庙处于城区三组团中的城北组团西南部。寺庙的地理坐标为:东经110、23.15,北纬28.27.12。海拔高度约为:113—150米。虎溪山原名:卧佛山、楠木山,因

整座山体形如一仰卧大佛、且古代山中生长高大楠木而得名。其山原总高度约243米,共由四部分组成。山脚至山腰高约71米,山腰为一平缓地带长约99米,山腰至山顶高约67米,山顶上原有一人工堆筑的圆形封土,高约6米,形如一人头部,使整座山形状如一高大卧佛,立于沅、西二江之滨。虎溪山北高南低,龙兴讲寺古建筑群立于“卧佛”之“腹部”和“膝下”,宛如在“卧佛”怀抱之



中,坐北朝南布局,依山就势排列于山腰和山脚处,与沅江对面之笔架山相望。

龙兴讲寺现存建筑共计十栋,其中轴线上自南而北一路拾阶而上,依次为:头山门、头过殿、天王殿、二山门、韦驮殿、东、西厢房、大雄宝殿、观音阁、弥陀阁、旃檀阁等。登石阶30级为头山门,三间硬山,牌坊式门楼,中开拱门,上额“龙兴讲寺”,并嵌“唐三藏取经”砖雕,1946年曾维修,原供奉水火二将。再登20余级为头过殿,三间硬山,原供奉哼哈二将,又称哼哈殿,1983年大修。又登20余级为天王殿,五间重檐悬山,原供奉四大天王,经清光绪年间、1998年、2017年维修。但其五架樑作月梁,置有驼峰蜀柱,保存元代做法。其后为弥勒殿并称二山门,清同治年大修。原供奉弥勒和韦陀。前檐砌三间牌坊式门楼,中开拱门,上额“敕建龙兴讲寺”,上下读,左右嵌高浮雕威龙,下方左右嵌圆形龙纹砖雕工艺精湛。其殿后檐开敞与左右厢房各三间相连,正对大殿——大雄宝殿,构成纵长庭院,中置月台相接,更显出大殿的威严,成为全寺的中心。大殿后为较为宽敞庭院。此有观音阁,为三间二层三檐歇山建筑,原供奉观音铜像,高5033米,“文革”时被毁。其建筑于1984、2016年维修。东有旃檀阁,西有弥陀阁,均为五间重檐三楼歇山,乾隆年间重建。两栋建筑为同一时期、同一种建筑样式和同一种建筑材料构成的“姊妹篇”建筑。经民国时期和1983、2013、2016年维修。寺内十栋建筑经历代修缮或重建,各具年代特色。主体建筑大雄宝殿仍保持原始风貌。其殿宇“内减中柱”,反映出唐、宋殿宇式建筑之平面特征,重檐歇山顶与硬山顶相结合,形制特殊。柱础的木槩、呈卷杀的梭柱、天花以上的穿斗式梁架及斗拱形制和彩绘等,不仅具有我国唐、宋建筑特征,更为研究我国南方唐宋时期木构建筑,提供了重要的技术资料。殿内保存的各时期不同艺术特色的木雕、石雕、砖雕和绘画、刻画等与体现出中国唐、宋时

期的木构建筑技术、木质构件、力学构造处理与艺术要素的相结合,均具有极高的建筑艺术价值。据国家、省、市古建专家鉴定,是湖南省现存年代最早的木构建筑。建筑群上除常见的龙、凤、鹿、仙鹤、蝙蝠、麒麟、松柏、牡丹、祥云等传统吉祥图案外,头山门上有生动的“唐三藏取经图”砖雕;其二山门上有浮雕行楷“敕建龙兴讲寺”字样,表明该寺院是经皇帝下旨兴建。在弥陀阁、旃檀阁隔扇门的绦板上也分别雕刻有唐僧驾白马、孙悟空、猪八戒、沙僧取经以及妖怪变化成的少女与老妇等人物图案,虽为民国修缮时重做,但形态生动、表情细腻。其装饰题材富有特色,构思独特,既有浓郁的宗教色彩,又极具通俗的故事性、民俗性。

在龙兴讲寺头山门的东、西两侧,建有火神庙和黔王宫建筑群。其正门与龙兴讲寺大门构成“品”字型。两建筑群均在南面设戏台,北面设大殿。戏台均为重檐歇山三层楼阁式木制建筑。二层为戏台,上层为阁楼。原东楼内置钟,西楼内置鼓。在建筑布局和宗教仪轨上,与龙兴讲寺构成左邻右舍、晨钟暮鼓的浑然整体之格局。经国家、省局古建专家鉴定,黔王宫戏台为清乾隆建筑,在湖南仅存三座,弥足珍贵。

二、龙兴讲寺的历史及文化特点

据寺内藏“大清光绪玖年(1883)……重刻“皇明成化十三年(1477)……永垂不朽”碑刻载:“虎溪名山云树八景之一辰阳龙兴讲寺建自唐贞观二年(公元628)乙酉岁其来久矣……”。清同治十二年(公元1873)《沅陵县志》第三册卷三十载:“龙兴讲寺在西郊虎溪山之麓,唐贞观二年(公元628)建,明景泰三年、嘉靖四十年、隆庆二年、万历二十三年、郡人先后捐修……国朝康熙二十六年、乾隆十五年、二十三年郡人先后重修”。距今已1300余年历史。头山门外原有一牌坊式山门,于“文革”时期被毁,现有“头山门”实为原来的“二山门”。作为佛教寺院,它比我省著名的南岳



大庙早建100余年;作为教化育人的汉族学院,它比我省现存的岳麓书院要早建348年,是中国南方最早的佛教学院、中国现存年代最早的佛教讲堂旧址之一。1987年,经北京大学对其中一内柱进行碳14测定,结果为距今745年(± 60 年)。经树轮校正,年代为距今720年(± 65 年),(距今年代起点1950年)。基本断定为唐宋之遗构。

千年古刹、“幡盖云從”,历代达官显贵、文人墨客至此者甚多。据民国十九年(1930)《沅陵县志》载:明隆庆二年(公元1568),太后李凤娇颁赐龙兴讲寺“千佛袈裟一袭,朱面黄里”上用“五色丝线绣九百九十九尊”佛像,“佛长寸八分,宽寸三分”,僧服之,合成千数,“谓之“千佛袈裟”;明崇祯帝丁丑年上元(公元1637年)春季,礼部尚书董其昌,因感龙兴讲寺长老为其治愈眼疾之恩和表达对龙兴讲寺的赞誉之意,题写的“眼前佛国”匾额,现仍悬挂于大雄宝殿前;明正德六年(1510),明朝大学者、程、朱理学之集大成者王阳

明自龙场谪归经过沅陵,特地接受辰州学子之邀,于龙兴讲寺讲授《致良知》学说一个月,并在寺内留下提壁诗一首:“杖藜一过虎溪头,何处僧房问慧休。云起峰间沉阁影,林疏地低见江流。烟花日暖犹含雨,鸥鹭春闲自满州。好景同游不同赏,篇诗还为故人留”。嘉靖二十三年(1544),阳明门人辰州郡丞徐珊等发起,在龙兴讲寺北面,兴建虎溪精舍,以后,又在寺庙的左右两侧,相继兴建了黔王宫和火神庙等。

1937年,湖南省政府大部分机关迁至沅陵县城,龙兴讲寺与虎溪书院曾被作为临时抗战伤病医院。1937年10月,讲寺主持妙空长老约南岳名师到寺中讲经,轰动湘西。此次讲经后,成立了沅陵佛教会、沅陵佛教居士林、沅陵佛教四众教义研究所和沅陵佛教阳明小学等四个组织。1950年,中国人民解放军第38军解放沅陵,同时,也接管了龙兴讲寺内所有财产。并对寺内僧人给予了生活出路安排,部分年轻僧侣参军入伍,参加了“抗美援朝”。1966年“文革”开始后,在全国“破四旧、立四新”的声浪中,寺庙十栋建筑内近千尊大、小佛像全部被毁。1983年,县政府在寺内成立文物管理所,同时对寺内进行全面的保护维修管理,并逐步对外开放。

龙兴讲寺的首任住持,据湖南佛教史中怀化佛教史第八页第十二行载:“唐太宗贞观二年(公元628年、戊子、农历十一月),敕建沅陵龙兴讲寺,由惠休主持”。

龙兴讲寺,1956年被列为湖南省文物保护单位,1996年11月被列为全国重点文物保护单位,2004年被评为国家AA级景区。

建筑群采用纵向的中轴线对称与院落天井组合的传统形式,依山就势、顺其自然、纵深幽静、气势峥嵘。且与北侧儒家的虎溪书院、东侧道教的火神庙和西侧的民间神庙黔王宫相互依托、同处一体,构成一个佛寺、道观、书院并存的场所,使龙兴讲寺建筑群既是宗教文化,又是世

俗文化的中心,反映出我国儒、道、佛文化相互影响、渗透的文化融合的历史现象。实证了在湘西地区宗教文化与唐代社会的关系,反映出唐朝时期的中原与西南少数民族融合与文化交流。对湘西地区的文化交流与发展、民族团结发挥了重要的历史作用,具有重要的历史价值,是湖南省极为珍贵的古建文物。寺庙总占地28000平米,是我国南方现存年代最早、保存最完整且规模宏大的传统寺庙建筑群之一。经历代维修,保存了唐、宋、元、明、清及民国各个历史时期的建筑艺术特点,它实际是一部以建筑艺术的形式,叙说千年历史的教科书,一览观之,可领略不同时代的中国古代建筑之雄风。

寺庙顺序渐进、主次分明、左右对称、脉络清晰。彰显出中国古代建筑崇尚对称、秩序、等级、和谐的儒家哲学思想理念。在建筑群的选址和整体布局及建筑群上的各种装饰内容的设计等方面,又充分体现出佛教文化的博大精深。建筑群顺应山势环境,高低错落布局,很少挖动山土,充分体现出“天人合一”、与大自然和谐相处的我国古老道家哲学思想理念。寺院虽为皇家敕建,但在屋顶的设计和屋面的用材上,采用中国传统的梁架结构和青瓦盖面,与周边民居建筑群在布局和色彩等方面和谐统一,且将帝王文化符号与湘西地区民俗文化装饰有机结合,使整座建筑群具备一种独特的建筑文化魅力。反映历代中央政府亲民、近民和爱民的政治思想理念。虽经后世历代修缮,但仍保持寺庙原有的总体格局和风貌。

三、龙兴讲寺的历史地位及与湘西文化的关系

历史上的大湘西,包括当今湖南西部的怀化市、张家界市、湘西自治州以及邵阳市的城步、绥宁、洞口、隆回等县和包括湖南永州地区在内的部分县市。自春秋战国以后,沅陵即成为大湘西地区的政治中心。据《史记》、《后汉书》、《湖南通志》、沅陵县《辰州府志》、《沅陵县志》载:沅陵上

扼滇黔、下锁常岳。自楚平王朔沅以划濮,到楚国大将庄桥对大西南的开发,从秦、楚争霸时黔中郡的三易其手,到汉刘尚带兵征蛮命丧沅水、马援“马革裹尸”沅陵壶头山,再到唐、宋时期的“溪州铜柱”和“明溪新寨题名记——红字碑”汉苗盟约的数千年中,历朝历代从未真正拥有过大湘西土地。有学者曾统计,在两千余年的历史长河中,湘西地区及沅陵境内的大、小战争及各类军事摩擦不下千次。虽然历有被侵占,但均未真正施行过中央集权统治,多以夷治夷,处于羁縻州和土司制度下,利用当地势力强大的部落酋长任行政长官或由“土司王”来统治当地群众,实行少数民族自治。“这里繁衍生息的苗、瑶、土家、侗等少数民族和历史上九黎、三苗、百濮、百越、南蛮有着紧密的渊源关系。他们没有自己的民族文字,但拥有自己独特的民族语言,拥有勤劳、勇敢、热情、友善、诚信、团结、淳朴的民族性格。他们生活在万物有灵的精神世界里,用歌舞来表现民族的现实与精神生活,用歌舞来传承民族的优秀文化,用歌舞来取悦神灵,娱乐百姓,他们生活的一部分以巫傩文化的方式从本地古老的高庙文化传承下来,生生不息,深深影响着生长于斯的人民对自身物质和精神世界的理解与追求。”

沅陵历有“沅陵、元陵、辰州”之称谓,自古即为“湘西门户、西南之通道”。据境内多年的考古调查和发掘及出土文物证实,大约从商代中、晚期始,中原文化已开始向这里渗透。至春秋战国时期,随着楚国对大西南的不断开发,沅陵成为中原连接大西南的水路交通之咽喉,历为:郡、州、路、府、行署、县治所。由于独特的政治和地理位置,在两千多年前,沅陵就是湘西地区最大的城市,是历代统治者,管理大湘西地区各类民族事物的政治中心。在数千年的人类历史文明进程中,湘西久为“巫傩文化”的氛围所笼罩。洪江高庙文化遗址出土的风鸟崇拜、兽面崇拜和辰砂遗俗等,证实了包括辰州沅陵在内的湘西大

地,是原始宗教傩文化的发源地。今天,我们在龙兴讲寺大雄宝殿的月梁和一些村落民居的梁架上,仍能看到用线条勾画或雕刻而成的巫傩神像纹饰。据西周以后的历代国史载,傩文化的重要元素之一,沅陵的光明砂,三千多年前就为贡品,每年向西周王朝进贡四斤。从释迦牟尼、观世音菩萨额头上的那一点红印,我们便可知朱砂与佛教有着极深的渊源。傩文化的第二大元素“辰州符”亦出自沅陵。后汉王逸在《楚辞章句》卷二中指出:“昔楚国南郢之邑,沅湘之间,其俗信鬼而好祀,其词必作歌乐鼓舞,以乐诸神。屈原放逐,窜伏其域,怀忧苦毒,愁思沸郁,出见俗人祭祀之礼,歌舞之乐,其词鄙陋,因为作《九歌》之曲”。如今,“沅陵仍是著名的巫傩文化之乡,至民国时存傩殿1200多个,最多时一个乡便有30多个傩坛。如今在民间,仍流行着做道场、贡土地、跳大神、祭跳香、画符水、收魂、收黑、差桃园洞、接七姑娘等民间习俗和巫术,而滚刺床、过火槽、上刀梯、踩火犁、吃炭火、定鸡等神秘傩技仍较盛行”。多支傩戏、傩技专业队伍任活跃在本省的张家界市、自治州、芷江县以及湖北、贵州等旅游景区进行表演。虽然这些巫傩技艺,已成为一种可供人们观赏的文艺表演形式,但在一定的人群和范围内,似乎仍然主宰着人们的心灵感应与行为意识,其影响数千年。

佛教自东汉传入中国,魏晋南北朝为发展时期,至隋唐为大盛,是世界三大宗教之一。唐代诗人杜牧在其所著《江南春》中云:“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”,可想当年之盛况。唐太宗在清除割据、平息骚乱时,曾得僧兵之助,即位后下诏在全国“交兵之处”建立寺刹。当时中国的社会秩序,完全是按照儒家的思想规范来建立的,人们觉得,孔子已经非常深入和全面地思考过中国社会的运行方法,外来的宗教或其它思想,就没有必要来“指手画脚”了。而处在偏远大山深处的湘西地区的广大人群,因为当地蛮酋的

压榨,匪患的肆虐和长期的战乱,使他们痛苦不堪,人们的思想观念,一直处在数千年流传下来的巫傩文化的神秘氛围之中,不明白现实世界究竟意味着什么。而对于那些占山为王的蛮酋来说,从小到大的生活就是弱肉强食,胜者为王。要让他们接受讲究等级制度、忠孝观念的儒家学说当然也是十分困难的。这个时候,对于整个湘西地区来说,一个关于寻找生命意义的答案,一种解脱痛苦的方法,一套令社会平稳、安定的价值体系,自然就会引起人们的广泛关注与向往。正如罗马学者老普林尼(公元一世纪)指出:“人们因自身软弱无力而又忧患重重,遂将人的属性加之于神”。

据《沅陵县宗教志》载,“佛教于隋末唐初已传入沅陵”。其宗派林立,奇彩纷呈。传入沅陵的是佛教诸多宗派中的净土宗。净土宗是由东晋僧人慧远创立的。净土,是与世俗众生所居住的秽土相对而言的,西方净土,也就是西方极乐世界。慧远的净土宗提倡观佛、念佛以求西方阿弥陀佛极乐净土,其教义简单,没有什么根深的佛学理论,并不强调通晓佛经,广研教乘,也不强调静坐专修,苦习禅定,只要信愿俱足。因为这种修行方式简便易行,人人都能做到,特别适应众生信奉,所以传入沅陵,就得到民间广泛认同,很快普及开去。“……因沅陵上扼黔川,为五溪首善之地,佛教可依赖扎根沅陵而后进入五溪腹地,朝廷不允许正宗佛教在这里走形变调,故急需采取措施,为五溪及西南边陲培养大批佛学僧才。”唐贞观二年(公元628),唐太宗李世民首先在位于湘西门户的辰州沅陵敕建“龙兴讲寺”,“着力培养合格的佛学传播人才”,并赐以“龙兴”为名。据《尚书序》载:“汉室龙兴,开设学校,九五飞龙在天,犹圣人在天子之位,故谓之龙兴也。”由此可见,唐太宗敕建江南讲寺并赐名龙兴,是有其深刻政治含义的,是希望籍此通过佛法传播,感化“判服无常”的西南群蛮,实现教化

一方,稳定一方。又如汉代王充《论衡·龙虚》云:“虎啸谷风至,龙兴景云起”,是喻意国家风调雨顺,百姓五谷丰登和帝王之业的兴起。“讲寺”在佛教语里,一是指讲经说法的寺院。《魏书·释老志》曰:“夫山海之深,怪物多有,奸淫之徒,得容假托,讲寺之中,致有凶党。”二是特指区别于禅寺和律寺的“教寺”。明代田汝成《西湖游览志余·方外玄踪》载:“为僧之派有三:曰禅,曰教,曰律。今之讲寺,即宋之教寺也。可见“讲”,就是讲课,传道授业解惑;“寺”,在佛教传入中国以前就有此名称,实际是中国古代政府部门的名称,如汉御史大夫寺、太常寺、鸿胪寺等。“寺”又源于“侍”。《说文》:寺,“廷也”,“侍”的原意是指侍奉皇帝的太监御史之类的近臣,因实际需要便专门成立的一个部门,之后便成为寺。如洛阳白马寺,原即鸿胪寺,借用为供佛藏经之所,是我国第一座称为“寺”的佛教建筑群,也是中国佛教的母寺。龙兴讲寺,是僧侣向佛学弟子或善男信女讲解佛学经典的佛教场所。龙兴讲寺的敕建,使沅陵境内的佛教文化开始盛行,“在全县城乡各地,相继建起大小寺院,并由龙兴讲寺为这些寺院分派主持僧人,进行佛教传播。前来沅陵龙兴讲寺挂单进修僧人,时常云游境内一些名山,栖住山崖石洞,一面苦修禅定,一面传播本门宗派的佛教。……传入沅陵的佛教宗派,除净土宗外,尚有天台宗、临济宗、禅宗、曹洞宗等及其支流派别。各宗派佛教高僧,在沅陵举扬宗风,大施捧喝,其门下无不龙象辈出,分支衍派遍及西南各地”。

很显然,唐太宗李世民的本意,是要在我国通往大西南的重要水路通道上,兴建一座皇家佛学院,培养具有正统佛学文化的高端僧才,向湘西及西南各族民众传道解惑。在此后的千余年中,历代朝廷以龙兴讲寺这座皇家佛学院为平台,培养了无数高僧大德。据上个世纪30年代曾在沅陵龙兴讲寺当学徒,现已100余岁高龄的全

国著名高僧,湖北省的本乐大法师和已故龙兴讲寺最后一任住持,杨弘清大师曾经介绍:龙兴讲寺在西南五省的政治地位和佛教地位是很高的,它的历代住持方丈都要经过州府的政治审查后才可担任。其中,不乏来自湘西地区和西南少数民族得道高僧担任住持。一些僧侣学成之后,他们深入到大湘西地区及西南各地,建寺庙,兴教化,安抚民心,并向西南各族人群转达和表明朝廷的国家统治意志和决心。通过佛法和佛教教义的传播,使湘西地区及西南各族人群,逐渐接受和习惯于中原文化的影响,从心理上,逐步软化人们的抵抗意识,从而保障中原通往西南黄金水道的畅通,进而达到稳固朝廷对整个江南的统治。龙兴讲寺的敕建,使辰州沅陵和湘西地域的佛教进入一个大发展时期。据《沅陵县宗教志》统计,至1950年止,仅在沅陵兴建的大、小寺庙数达500多座,整个湘西地区的大小佛教寺院近千处。今天,在沅水流域辰溪县的江东寺、洪江区的松云山和湘西腹地张家界市的普光禅寺等,均为唐宋以后佛教寺院的遗存。这些寺庙,除建造年代晚于龙兴讲寺和建造规模明显小于龙兴讲寺外,其建筑群的布局、造型及建筑风格等,均与龙兴讲寺建筑群异曲同工,其佛教教义与宗教文化内涵,均与龙兴讲寺一脉相承。同时,在湘西地区曾经通往东西和南北的大、小驿道及一些村落的村规民约中,我们仍然能看到一些“因果轮回”的佛教用语。在一些大、小城镇和乡村的许多古代建筑上,仍能看到许多龙兴讲寺建筑构件的身影。说明当时的佛教文化在湘西地区已深入人心、深入社会,并使整个湘西地区的政治环境、人们的行为意识和民情民风发生了重大改变。龙兴讲寺,成为大湘西及西南地区的释源祖庭,佛教母寺。辰州沅陵成为湘西乃至西南地区佛教文化的传播中心。

四、龙兴讲寺的历史及文化艺术价值

古老的湘西大地山高林密、峡谷幽深、民风

淳朴、性情彪悍。本是一个多民族及多元文化的集结地,由于文化的差异,外来文化与本土文化并未形成良性互动,佛教文化的传播并没有完全解决边患问题。现实中的“净土”似乎很难找寻,理想中的“极乐世界”还很遥远。汉、苗之间,因各种原因,其边境摩擦仍持续不断。或许仅佛教文化不能取代湘西文化的全部,亦不能完整的表达朝廷对西南各族的期盼。早在唐初,国内一批高僧大德和思想家就已提出“三教归一”、“三教一家”的思想。他们认为,佛、道、儒三教之所以从开始时的彼此攻讦,几欲置对方于死地,但谁也消灭不了谁,谁也取代不了谁,其实它们是在一个文化整体中承担着各自不同的文化功能,共同的构成了中华文化的一个浑然整体。

佛家推崇的是“奉献文化”。主张“慈爱众生、无私奉献、因果轮回”,劝众生“诸恶莫做、众善奉行、遵守十戒、心灵安定、运用智慧”,认为“一念之差,便可创造地狱、极乐”,主张“在为他人献爱心,为社会做贡献的过程中实现个人价值最大化”,以“出世”的思想,做“入世”的事业;道家追求的是一种“规律文化”,主张“领悟道、修养德、求自然、守本分、淡名利”,认为万事万物皆应“顺其自然、自我完善,大自然是人类赖以生存的环境,追求人与自然和谐相处的“天人合一”境界,以完善的自我带动和谐的社会”的“出世”哲学;而儒家奉行的则是“进取文化”。主张人应该“积极进取、建功立业”,奉行“世界是展现个人才华的舞台,要在创造物质财富的过程中实现自我价值”的“入世哲学”。其实三者功用不同,但确实缺一不可,都是以塑造众生的个体完善为出发点,从而达到社会进步与和谐稳定之目的。故从文化主旨上来说,佛家的“奉献文化”,应与中国本土儒家的“进取文化”和道家的“规律文化”相融合,才能锻造出具有国家意识和完美人格精神品质的生命群体。至明朝,佛家的追随者,一代大儒王阳明先生,在龙兴讲寺传授他的“致良知”

学说以后,沅陵学者在其寺院旁兴建了儒家讲堂“虎溪书院”,又在寺院的東西两旁兴建了代表道家学说的“火神庙”,还特别兴建了“黔王宫”建筑群。

据清同治十二年《沅陵县志》第三册卷十四载:“黔王宫……俗名黑神庙祀唐南霁云……”。南霁云(712年—757年10月)唐代著名将领,安史之乱时,南霁云为张巡部将,镇守河南睢阳城,后睢阳陷落,南霁云宁死不降,慨然就义。明末天启年间,贵州苗民安邦彦起义,率兵围攻贵阳,城将破,忽见旌旗列布,为首的一员黑脸武将,神威无比地站立城头,安邦彦见城头武将,畏惧而退兵。贵阳便因此而解除了围困。民间传说,这员黑脸武将,是唐时的忠烈之士南霁云显圣。贵州布政使奏请朝廷,追封南霁云为黔王。因南霁云守城堡护水城,有特殊威武之力,故辰州地方请他镇守一方,民纪为祀。从此,南霁云成为贵州大小城镇的保护神,一位为了国家和民众,不怕牺牲、慷慨赴死的守城英雄。他的大无畏的生命价值观、最高尚的人格品质和黔王宫与龙兴讲寺古建筑群合为一体,使龙兴讲寺成为我国唯一一座,以国教佛家寺庙为主的、三教合一的、且赋有塑造完美人格精神品质的大型古建筑群落,结束了湘西地区隋唐以前的各类宗教乱象。在此后的几百年中,儒、道、佛三家之学彼此探索,相互交融与激荡。对人的生命价值的关切,构成三家融会的基础;对人生崇高境界的追求,是三家相通的理想目标;重视心性修养是三家思想的主要契合点。正如清代雍正帝所言,儒、道、佛三家:“理同出于一源,道并行而不悖”,儒、道、佛三教得到完整融合。

以龙兴讲寺为中心的古建筑群,是我国现存年代最早、保存最为完整、规模宏大、且文化内涵最为丰富的古建筑群落之一。建筑群由四个部分、沿着一条南北走向的中轴线,顺着山势、沿着石阶,左右对称排列、上下错落布局。规划严谨,

主次分明、气势恢宏,雄伟壮观。无论是在平面布局,立体效果以及形式上的雄伟、堂皇、庄严、和谐,都堪称无与伦比的古代建筑杰作。其单体建筑构造严谨,装饰精美,将体现帝王文化的龙、凤、祥云等吉祥如意图案与我国民间的动物、花鸟、植物、树木及各种广为流传的民间故事和湘西地区古老的傩文化等图案有机结合,创造出独一无二的文化艺术效果,标志着我国悠久的历史传统文化传统,彰显着1000多年来我国在建筑艺术上的卓越成就。龙兴讲寺,是一座无与伦比的古代建筑杰作,是一座具有独特文化内涵和魅力的古代建筑瑰宝。在1000余年的历史长河中,它见证了湘西地域多民族融合与变迁的动态历史过程,见证了湘西地域由华夏边缘到华夏内陆所具有的动态历史过程。具有极高的历史、艺术和科学研究价值。

结 语

在中国古代建筑中,以台阶而构筑的建筑主体,在世界建筑史上也是独一无二的。当我们站在龙兴讲寺的头山门前往上看、往高处看时,其台阶的作用就显露出来。台阶,使上面的主体建筑高高在上,像是在云端,使它的红墙碧瓦因此而升起圣光灵气,似有深不可测、遥不可及之感。千余年来,它高大伟岸的态势,直逼得历代朝拜者的心灵深处。建筑是一种文化,各个不同时代、不同民族、不同风格的建筑总是会表现出某种精神和气质,龙兴讲寺拾级而上的台阶,使整个建筑群呈居高临下、雄视山河之态势;建筑更是一种政治,龙兴讲寺建筑群高大伟岸的态势,及寺内精湛的砖、石、木雕和刻划、绘画等工艺所营造的帝王文化氛围,似乎是在用一篇完整的建筑语言,向人们展示着帝王君临天下的仪威和皇权的不可撼动。

龙兴讲寺,是历代朝廷在对湘西地域及大西

南的不断开发与征伐过程中,实施“仁政”策略的重要平台,是历代朝廷将中原文化向湘西地域及大西南不断传播的国学讲堂。自唐太宗李世民敕建龙兴讲寺开始,在千余年的历史长河中,从明朝太后李凤娇赐“千佛袈裟”,到王阳明讲学、董其昌的赠匾及历代名人学士的造访参拜,历代帝王对龙兴讲寺倾注了大量心血,他们以龙兴讲寺这座皇家寺院为平台,将中原文化及儒、道、佛三家文化之精髓,传播到整个大湘西及西南大地,对湘西地区的哲学、文学、艺术和建筑文化及民间习俗等,都产生了重大影响。经历代不断的努力,朝廷要求国家统一的思想与湘西广大人群的和平呼声终成大势,从行政法律、刑事法律、文化意识等方面,终将湘西地区广大民众的思想行为,统一到朝廷的国家意识上来。经过清雍正年间的“改土归流”,最终完成了对湘西地区的完整统一。

参考文献:

- 1、《史记》中华书局出版
- 2、《后汉书》中华书局出版
- 3、《湖南通志》民国版
- 4、《沅陵县志》同治十二年版 民国十九年版
- 5、《沅陵窑头发掘报告》序言 郭伟民 2014年10月7日
- 6、《高庙艺术神器与湘西巫傩文化》怀化市博物馆 杨志勇 傅绍怀
- 7、《儒释道文选一百篇》钟茂森 北京中国华侨出版社 2015年6月
- 8、《沅陵县宗教志》2009年10月版
- 9、《唐代的社会救济政策探析》孙明霞 山东师范大学, 2008年
- 10、《湖南传统建筑》1986年

作者地址:湖南省怀化市沅陵县文体旅广新局

邮政编码:419600

见证黔东女性巴狄刘迪的成长之路

欧正进 罗 奥

2018年1月9日至11日,冬日暖阳高照,笔者应邀前往贵州省松桃苗族自治县牛郎镇矮红村,参加黔东女性巴狄(苗语Bax Deib译音,苗族傩法师之意)刘迪为时三天三夜的“迁阶”出师仪式。作为松桃土生土长的自媒人,笔者有缘见证了她一路走来的欢喜和艰辛。

因戏结缘迷上苗族傩文化

2016年11月1日上午9点,笔者见到刘迪时,她正在松桃苗族自治县沙坝河乡王普村“安花苗族绝技艺术团”里跟着师傅进行最后的演练,下午他们将前往隔壁村进行演出。

“哎哟,这么大冷天你还过来,真对不住。快坐,喝杯热茶,我先谢谢您。”当笔者与刘迪握手时,她一口流利的苗族口音脱口而出。

出生于1984年的刘迪是安徽省阜阳人,从小在黄梅戏之乡长大的她,耳濡目染对戏剧非常迷恋。“我记得小时候村口经常搭建一个露天的草台演黄梅戏,那时候人山人海,吸引四里八乡的村民赶来看戏,可谓热闹非凡。也是从那时候起,能站在舞台上表演就让我十分羡慕和向往。”刘迪说,儿时对舞台追逐的梦想,也是推动她今天能上台表演的一大动力。

说起最初接触到苗族文化时,那是在2005年,当时年仅24岁的刘迪,离开家乡南下来到广东普宁打工。在普宁打工的日子,她认识了现任丈夫——松桃苗族小伙龙勇,两个异地他乡的年轻人,从相识到相恋,最终擦出爱情的火花。也

就是在那个时候,刘迪开始接触到了苗族文化,并为之深深着迷。

都说“人间最美在牛郎、矮红梯田美故乡”,矮红村地处武陵山主峰梵净山东麓,迄今已有400多年的历史,民风纯朴,风光秀丽,以百亩云梯、苗疆古屯、八鼓奇洞、龙骨雄山、许愿神树以及初具规模的百年吊角楼群著称,拥有“人间遗失的美丽”和“最能唤起乡愁的地方”及“铜仁后花园”等美誉。近年来,先后被评为“全省民族团结示范村”、“中国少数民族特色村寨”。远嫁而来的刘迪很快爱上了这里的山这里的水和这里的人们,12年的苗寨生活,古老灿烂、博大精深的苗族文化深深地吸引着这位外来的媳妇,特别是对苗族的傩戏文化、丧葬习俗、苗族绝技等产生了无比的热爱与执着。

“在广东的那段日子,我老公经常给我唱苗族的傩戏,我就给他唱黄梅戏,两种不同的文化和戏种却能奇迹般的融在一起,一唱一和让我们俩非常快乐。”回想起过往,刘迪一脸甜蜜。

2006年,带着对苗族文化的兴趣,刘迪和丈夫龙勇回到了松桃苗族自治县牛郎镇的老家矮红苗寨,从傩戏到苗族刺绣,再到苗语,甚至大山深处的各类动植物都深深地吸引着刘迪。

夫妻两人一边做着小生意,一边开始了对苗族文化的进一步学习和发掘。

三叩五拜至诚之心感动授业师傅

时光飞逝,转眼到了2014年。经过多年的苗

乡生活,刘迪不仅能唱跳傩戏,一口流利的苗话更是说得顺溜,然而这并不能满足她对苗族文化的向往。2014年腊月的一天,一场别开生面的苗族聚会正在牛郎镇上演。

听说有聚会演出,刘迪早早地赶到了现场,而就是这一次的经历,改变了她的生活。

“我清晰地记得,当天现场人山人海,但在舞台中间正在表演苗族绝技下火海的龙印迟师傅一下就吸引了我。”而随后紧跟着的赤脚上刀山的表演,更是惊艳得让她心动不已,以至于她做了一个十分大胆的决定——拜龙印迟为师,学习苗族绝技。在人群散去后,刘迪在后台找到了龙印迟师傅,二话不说直接拜倒在了龙印迟师傅面前。

“当时我觉得简直不可思议,一个外地女子要拜我为师,还要学习绝技绝活,这在之前是从未有过的。”回忆起第一次拜师的经历,第十一代传承人龙印迟师傅表示,巴狄可以说是苗族社会群体中的特殊角色、特殊职业,一个普通人要成为一个真正合格的巴狄,其学习过程及艰辛程度无异于从小学到大学毕业,需要学习和掌握的基本功十分繁多。成为巴狄之后更苦,比如“打饶馆”(苗族丧葬法事音译)往往要通宵达旦几天几夜,严寒酷暑都得坚持。学习苗族绝技的过程更加艰辛,不仅非常考验毅力,有时还难免受伤。还有一个更重要的原因是,因为在这之前从没听说过外族女子学习的先例,同时绝技绝活必须从小培养起,面对刘迪这样一位成年女性,龙印迟师傅一口回绝了。

遭到回绝的刘迪却不甘心,几天之后,通过多方打听,刘迪按照苗族人的习俗,带上两坛家里自酿的米酒和猪头肉,赶到了龙印迟师傅的家里。得知龙师傅在练功,刘迪默默地在寒风中等待了一个多小时,只为不打扰龙师傅练功。龙师傅说,第二次刘迪上门拜师,让他很是感动,但再三考虑,还是婉言拒绝了刘迪。

然而谁都没有想到,第二次的拒绝更让刘迪

坚定了决心。回到家后,刘迪就剪掉了自己蓄了多年的头发,以示自己能吃苦的决心,并第三次上门恳求拜师学艺。“精诚所至,金石为开”,这一次,龙印迟师傅被这位外来媳妇的虔诚深深感动,没有再度拒绝,按照苗族人的习俗正式收刘迪作为他唯一的女弟子。



龙印迟法师教导刘迪练习傩绝技“称杆提米”

在龙印迟师傅的悉心教导和安花苗族绝技艺术团师友们的帮助下,刘迪开始了她特殊而艰苦的学习生涯,通过日以继夜地努力,逐渐掌握了一些传统傩技表演的技能,同时初步具备了一个巴狄的基本功。

苦练功夫惊艳亮相旅发大会

“台上十分钟,台下十年功”。平常看着龙师傅在台上要得有模有样、精彩异常,当刘迪正式开始练习时才发现,这句话的真正含义。

“我最初开始练习的就是练平衡性,不论上刀山还是其他表演,平衡性是关键。”在排练的现场,刘迪给笔者介绍她曾经练习所遗留下的伤痕。腿上、脚上、手臂间以及手掌上厚厚的老茧都看出她的不易。刘迪告诉笔者,在练习时好多次出现意外,一次更是从3层楼高的刀梯上摔下来,全身肿胀,在床上调养了半个月,家人都让她放弃,但她最后依然坚持了下来。

在刘迪的练功室里,笔者看到刘迪用来练习

绝技的道具和服装。“我先给你表演一下看看吧。”随即她换上演出服,在师傅的帮助下,开始表演“秤杆提米”绝活。只见她将一个长有1米多的秤杆放进装满米粒的土罐里,在保持头部平衡的同时,用力对准罐口中央一插,瞬间重达5斤的瓶子连同里面3斤多的米粒一同被提了起来,让人惊奇不已。

随后,刘迪又相继表演了傩戏以及最为惊险的上刀山。在上刀山时,刘迪赤着脚在锋利的刀刃上走动攀爬,不时做着各类惊险刺激的动作,让人看得惊心动魄,更加赞许刘迪的精湛表演。



刘迪在旅发大会上表演傩绝技“上刀山”

“我练习这些绝活,全靠师傅的悉心教导和陪练,每次练习师傅都在身边指导,并且帮着传递道具。看到师傅一天下来不停地陪着我练习,心里有说不出的感激,我的所有进步都有他的一份功劳。”刘迪说,今年在铜仁市第五届旅游发展大会上,在主办单位的信任下,在师傅和整个安花苗族绝技艺术团师兄弟们的支持和鼓励下,她

第一次登上了表演的舞台,并在现场大获成功,收获掌声和荣誉的她第一次深刻感到了苗族绝技绝活的文化魅力。

“我的孩子今年有10多岁了,等再过两年,我希望他也能来学习。”刘迪抚摸着手中的傩面具,告诉笔者说,在松桃苗乡这里,她已然不再是外乡人,而是苗族文化的传承者,未来她将继续努力,无论多么艰难,她都会走下去,为了心中的梦想。

精诚所至“迁階”终成掌坛法师

与巫傩文化有缘者,通过多次寻访拜师、刻苦跟习,师傅认为其已经学有所成,能够独立坛门时,会组织一场大法事,即新承弟子一种特殊的“出师”仪式,松桃当地称为“迁階”(苗语译音)。

笔者了解到,因为过去的巴狄行业都有“传男不传女”的说法,作为一个嫁入苗寨的安徽汉族姑娘,她跟随师傅们出入各种祭祀、绕棺超度法事场上时就已遭受了诸多非议,而刘迪不仅拜师学习法事,还要“迁階”独立掌坛,无论是她的师傅还是她本人,所承受的来自各方面的压力更加巨大,身心遭受的煎熬外人是无法感同身受的。刘迪能顺利走到“迁階”出师,可以说既是因为其意志坚定,还得益于龙印迟师傅胸怀博大、力排众议、勇破世俗。



“迁階”仪式前大家分工合作布置法堂

因为刘迪师傅所举行的“迁阶”仪式是一次“大迁”，即文武两教一起。从1月9日当晚开始至第三天清晨，按照巴狄的迁阶仪式，逐一进行了上茅山箭、拜忏、六根水忏、观音忏、血盆忏、回净、发功曹、会兵架桥、应兵接圣、立五楼、开光、上表、剪发、游阶等30多场法事，还进行了开洞、先锋、开山、算命先生、秦童八郎等傩戏剧目表演。法事和表演进行得有条不紊、一丝不苟，或庄严肃穆，或有说有笑，娱人娱神，让法堂充满了神秘古朴的傩文化氛围。

为时三天三夜的“迁阶”仪式期间，刘迪的亲人们不顾冰雪凝冻，千里迢迢从安徽老家赶来，祝贺女儿成为一名巴狄；被刘迪的事迹所感动，湘西凤凰、省城贵阳、黔东南凯里及铜仁的专家学者、作家、记者、摄影师等约计20余人也纷纷赶来，共同见证这场“迁阶”盛事。除刘迪的师傅龙印迟掌坛师外，81岁的吴再培掌坛师，第八代传承人、苗族绝技大师、安花苗族绝技艺术团团长欧正宽，第十二代传承人龙真光掌坛师，第五代传承人吴任贵掌坛师等共10多名巴狄师傅，自始至终参与主持或组织刘迪的“迁阶”仪式，并按法事仪规，真诚封送刘迪法术灵力，佑助她法通四海、坛门兴旺。对大家的诚挚祝福，刘迪几次激动得热泪盈眶。

“迁阶”仪式结束后，刘迪在接受记者采访时说，“只要路是对的，就不害怕遥远。只要认准是值得的，就不在乎辛不辛苦。有些路知道很远，可不走会后悔。”

未来，或正如贵州省民间艺术家协常务副主席余学军与铜仁市文联主席、贵州省少数民族文学“金贵奖”获得者龙险峰在全程观看“迁阶”仪式后交流时所说：

“历史会记住这次‘迁阶’。”

自信登上傩博舞台未来可期

2018年2月24日，正值大年初九，贵州傩文

化博物馆阳光大厅内人潮拥挤、热闹非凡，到处弥漫着浓浓的年味和喜气。应博物馆的邀请，刚从世界拳王熊朝忠家乡云南文山参加“花山节”表演回来的刘迪师傅及安花绝技艺术团的部分傩法师们，首次走进贵州傩文化博物馆，为大家献上了“傩母背石磨”、“仙人合竹”等4个令人匪夷所思的傩绝技表演，现场不时响起雷鸣般的掌声。

活动中，铜仁市纪委监委于红以普通观众身份参与体验了他们表演的“仙人合竹”，被他们的精湛表演所折服所震撼，希望他们以后继续发扬传承傩文化精髓，走向更高更远更广阔的舞台，并与他们合影留念。贵州傩文化博物馆馆长唐治洲在与刘迪师傅的交谈中也表示，未来几年贵州傩文化博物馆将加大傩文化“走出去”工作，出省乃至出国举办傩文化展览，届时条件允许，一定邀请刘迪师傅及安花绝技艺术团的傩法师们一同前行，共同以“静态+活态+现场体验”的方式，向外界多层次、多角度展示贵州傩文化。

在得到领导和观众们的充分肯定后，又听到这个好消息，刘迪师傅脸上绽放出灿烂自信的笑容。

作为黔东的一位女性巴狄，现年34岁的刘迪委实是一位特殊的巴狄，她的特殊在于：第一，她是一位女性；第二，她是一位远嫁到松桃苗寨的安徽汉族姑娘；第三，她出生于1984年，不仅能独立主持法事，还同时是苗族绝技传承人。更难能可贵的是，松桃乃至贵州有史以来都罕有女性巴狄，她的成长过程，不单单是一名普通傩法师的成长过程，更为珍贵的是体现了傩是无民族、无国界、无性别的，鉴照了傩的伟大魅力和灿烂光辉。

衷心祝福刘迪师傅法通四海、坛门兴旺！

作者地址：贵州省铜仁市碧江区二五七三传媒有限公司

邮政编码：554300

试论民族博物馆视野下的民族节日文化之保护与弘扬

□ 舒彩前

摘要:民族文化是一个民族发展的源源不断的内生动力,而民族传统节日又是民族文化的重要表征,是民族物质文化和精神文化的综合体现,也是丰富中华民族传统文化的重要内容。因此,保护和弘扬民族节日文化意义重大。然而,如今民族节日文化在社会的发展过程中却日渐式微。作为社会主义的文化事业单位——民族博物馆应该从自身的学科优势出发,对民族节日文化进行保护与弘扬。

关键词:民族博物馆 民族节日 保护 弘扬

一、民族传统节日文化的生态环境

中华民族历史悠久,创造出了灿烂的东方文明。在历史上,中华文明曾经长期影响着周边国家,包括其中的民族传统节日文化。但是随着现代化、工业化与全球化进程的加快,我们建立在农业社会基础上的民族传统节日文化日渐被国人淡忘,取而代之的是如飓风般肆虐神州大地的洋年洋节。

至于国人为什么如此热衷于洋年洋节而冷淡了自己的民族传统节日,相关学者也进行了一定的研究与总结。

王朋琦、王成德认为导致“传统民族节日整体上滞后、魅力上衰变和失去文化的自觉,从而导致其遭遇被淡化甚至被遗忘的尴尬局面”,由三个困局造成,即“传统民族节日文化在旧式构成上整体滞后的困局”(传统民族节日文化在农耕社会所产生和流行的某些节日理念、符号、标识、服饰、礼节、仪式和活动,犹如昨日黄花,魅力

不再。民族节日陷入了被淡化甚至被遗忘的窘境。)、“传统民族节日文化在预期魅力上严重衰变的困局”及“传统民族节日文化在治理层面上失落自觉的困局”。^[1]

关于王朋琦与王成德先生提到的“传统民族节日文化在治理层面上失落自觉的困局”原因,学者张勃也有类似的观点——“传统节日在当下的式微并非民间自然选择的结果,很大程度上是官方权力强行介入所造成”^[2]。张勃认为“无论是变更历法还是改变节假日体系,还是颠覆传统节日的价值和合法性,无一不是官方的行为;就是西方节日的入侵也不能说与官方无关”。^[3]

与中国相反,曾经深受中国传统文化影响的韩国却非常重视传统文化的传承与保护。2004年5月,韩国拟向联合国申报“端午节”作为其“人类口头和非物质文化遗产代表作”,并最终“以江陵端午祭”之名申报成功。众所周知,韩国的江陵端午祭原形来源于中国,但是中国当时并没有

意识到将其上升到国家层面将其保护起来,而韩国做到了。此事在当时的中国无论是民间还是官方都引起了强烈的反响。至此,我国才开始意识到要将自己的非物质文化遗产保护起来。至2006年2月,我国的“第一批国家级非物质文化遗产代表作”终于诞生了。春节、端午节、清明、中秋等传统节日才被列入我国的非物质文化遗产保护之列保护起来。

除了国家级非物质文化遗产,我国还有省级非物质文化遗产。能被列入国家级非物质文化遗产名录的民族节日毕竟是少数,我国大量的少数民族节日被列入的都是省级非物质文化遗产名录。不同级别的非物质文化遗产受到的重视和保护程度是有区别的。《中国民间节日文化辞典》^[4]收有各民族节日1572条,再参照我们已列入保护行列的非物质文化遗产名录看,我们对民族节日的保护还远远不够。

与以前相比,各级政府职能部门对民族传统节日文化的重视程度有了很大的提高。但是某些地方领导重视民族传统节日文化的动机不纯,喜欢搞“文化搭台经济唱戏”,使其主角变成了“经济”。为了追求经济效益,政府部门会在民族节日里植入很多“他者文化”,致使传统的民族节日变了味儿,使原本非常独特的民族节日的共性多于个性。诚如薛丽娥所言,“在政府的参与下,民族节日在活动过程中往往受到政府行为模式的影响,致使一些民族节日的文化内容发生变迁”^[5]。其分析,政府参与带来了“使活动内容丰富,满足不同的社会角色对不同文化的需求”、“使节日文化得以保护和开发利用,进一步使民族节日得以较好的传存下来”、“可以使各民族的文化得到相互的交流,使各民族间相互的借鉴和学习,增强民族间的团结”、“可以扩大节日的影响力,促进民族经济和文化的发展”等好处;但同时也带来了“使节日活动原有的程序发生错乱,造成主体与客体之间相互混淆”、“使文化发生变

迁,不利于民族节日文化的保护”、“容易使人产生一种依赖思想,不利于民族节日的传承”等弊端。^[6]据薛丽娥举证及笔者多年参加贵州各少数民族节日活动的观察看,利弊都非常明显。

笔者担心在这种文化生态下,少数民族传统节日文化的个性会越来越少,共性会越来越多,从而加重传统民族节日文化在预期魅力上严重衰变的病变。

二、传承和弘扬民族传统节日文化的意义

文化是一个国家发展的内生动力,是一个国家的软实力。一个抹掉了自己传统文化的国家是没有后续发展潜力的国家,就像飘在水上的无根浮萍。民族文化是我国的传统文化,而民族传统节日文化则是民族文化的重要表征。民族传统节日文化关系到民族的信仰、心理、价值观念、民族性格、思维方式、风尚习俗、伦理道德、艺术等方面。因此,传承民族传统节日文化意义重大。

第一,传承和弘扬民族传统节日文化可以保护文化的多样性,进而较好的保护人类的文化生态。

诚如联合国教科文组织、世界文化与发展委员会在其《文化多样性与人类全面发展》的报告中所言:“标准化的信息和消费模式在世界各地传播,引起人们内心的焦虑和不安。人们开始把注意力转向自己的文化,坚持本土文化价值观,把文化作为确定自我身份的一种手段和力量之源。对于那些最贫苦无依的人们来说,他们的价值观是他们拥有的唯一财富。在这个纷繁复杂的世界上,传统价值观使他们不至于迷失自我,并赋予他们生活以切实的意义。在世界许多地区,我们都能看到一种回归传统和部族主义的倾向。……人们担心的是,在经济发展的过程中,民族身份、归属感和个人的意义正在逐渐消失。”^[7]联合国教科文组织,世界文化与发展委员会.文化多样性与人类全面发展——世界文化与发展委员会报告[R].张玉国译.广东人民出版社,2006.7.^[7]因此,传承和弘扬民族传统节日文化不

只是在保卫自己的文化传统,同时也是在保护人类的文化生态做贡献。

第二,传承民族传统节日文化可以加强民族凝聚力、维护国家文化安全和促进国家核心价值观的形成与稳固。

传统节日是人民精神生活的集中体现,是沟通、调节人际关系,安抚、表达人们内在情感的时机。参与主体还可以从岁时信仰、节日传说、节日娱乐中感受、学习、继承到相关的民俗精神。这对我们民族凝聚力的形成有着非常重要的作用。

随着社会的高速发展,党和国家越来越重视文化的繁荣与发展。党的十六大曾把弘扬和培育民族精神提升到振兴中华民族之举的高度。江泽民同志指出:“一个民族,一个国家如果没有自己的精神支柱,就等于没有灵魂,就会失去凝聚力和生命力。有没有高尚的民族精神,是衡量一个国家综合国力的重要尺度”。党的十八大明确作出了推动文化大繁荣大发展的决定,通过了《中共中央关于深化文化体制改革推动社会主义文化大发展大繁荣若干重大问题的决定》(2011年10月18日中国共产党第十七届中央委员会第六次全体会议通过)。《决定》第五部分——“大力发展公益性文化事业,保障人民基本文化权益”中的第三条即要求“建设优秀传统文化传承体系”,且强调了要“深入挖掘民族传统节日文化内涵,广泛开展优秀传统文化教育普及活动”。

党和国家将传承和弘扬自己的传统文化、自己的传统节日文化放到一个国家层面上来落实,能唤醒民众的文化自觉,进而使民众自觉抵御西方文化(含政治文化)的入侵,提防西方所谓的“和平演变”,从而较好的维护了自己国家的文化安全和促进了国家核心价值观的形成与稳固。

北京师范大学萧放教授在其《传统节日:一宗重大的民族文化遗产》中认为,传统节日文化在当代社会还具有特定的文化功用,即“传统节日是传承民族文化的有效方式”、“传统节日是提高

民族自信心的重要途径”、“传统节日是发展民族新文化的基础与凭借”、“传统节日是造就和谐社会的文化动力”。^[8]

三、民族博物馆保护和弘扬民族传统节日文化的方法

正是因为民族传统节日文化的生态环境极为严峻,且保护和弘扬民族传统节日文化又具有极其重要的意义,所以,保护和弘扬民族传统节日文化势在必行。

民族博物馆是社会主义文化事业的建设者,发展和繁荣社会主义文化事业是我们不可推卸的担当与责任,保护和弘扬民族传统节日文化便是我们的分内之事。民族博物馆是搜集、保管和研究自然物和人为物中具有代表性的实物,或制作成模型或拍摄成图片,以陈列的手段面向群众进行或辅助进行教育的文化机构。其基本职能为搜集、保藏、研究、陈列展览、社会教育。笔者认为我们可以从民族博物馆的基本职能入手,对民族传统节日文化进行保护与弘扬。

第一、以民族博物馆专业优势为基础,对各民族传统节日中使用过的实物和影像资料进行搜集与保藏。

相关民族传统节日不管是消失、衰退、变异还是复兴,我们民族博物馆都应将其曾使用过的实物和影像资料搜集保藏起来。如其消失,博物馆里收藏的实物和影像资料可以告诉后人,在我们民族历史发展的进程中,曾经有这么一种文化事象,给后人缅怀传统留下一种念想。如其衰退与变异,给世人以思索。如其正在复兴,给世人以依据与基础。搜集保藏各民族传统节日中使用过的实物及相关现场影像资料,也为举办各种以民族传统节日文化为主题的展览打下丰富的展品基础。

第二,以民族博物馆的专业技术人员为基础,对各民族的传统节日文化进行深入研究。

我国民族传统节日数量惊人、内容丰富、种

类繁多,但是消失、衰退、变异的速度也非常惊人。因此,民族博物馆的研究人员应加快对本博物馆辐射地域的民族传统节日文化,从内容与形式上进行深入研究;为本博物馆的相关展览提供理论支持,为民族传统节日文化的复兴提供理论依据。

第三,以民族博物馆的展厅优势为基础,大力举办以各民族传统节日文化为主题的各种展览,以此来宣传和弘扬民族传统节日文化。

民族博物馆应凭借其宣传平台与社会影响力,通过举办多种形式的民族传统节日文化主题展览,来宣传和弘扬民族传统节日文化,让更多人来关注民族传统节日文化的发展与未来。强烈的影响力与较高的关注度,会加强民众对民族传统节日文化的文化自觉,从而为民族传统节日文化的复兴与发展提供源源不断的内在动力。

第四,借助民族博物馆的社教平台,大力开展各种关于民族传统节日文化为主题的进社区的宣传活动的。

举办民族传统节日文化主题展览的形式多种多样,除在民族博物馆具有“高大上”条件的馆舍里举办外,还可以以民族文化进社区、送文化下乡等“走出去”的形式进行。民族博物馆的社会教育部门可以与摄影家协会、歌舞团、社区居委会等单位合作,以图片展结合民族歌舞、民族传统节日文化知识有奖竞猜游戏等方式与民众互动,加强宣传力度与宣传面,让民众在这种互动中真切的感受民族传统节日文化的魅力。

四、结束语

现代化的推进过程中必然伴随着对传统文化的冲击,这是世界现代史和当代社会发展中极具普遍性的问题;不论发达国家还是发展中国家,不论占人口多数的民族还是少数民族,都是如此。[[9]王希恩.论中国少数民族传统文化现状及其走向[J].民族研究,2000(6),8.][9]民族文化里的节日文化更是如此。中国社科院王希

恩先生认为,中国少数民族传统文化现阶段处于“复兴”、“衰退”、“变异”三种现象并存的局面;且预测少数民族传统文化发展趋向为“衰退和变异仍将持续”、“复兴局面也将持续并扩展”。[[10]王希恩.论中国少数民族传统文化现状及其走向[J].民族研究,2000(6),11-14.

参考文献:

- [1] 王朋琦、王成德.论传统民族节日文化的功能、困局与传承[J].青岛行政学院学报,2009,(6):68-69.
- [2] 萧放.传统节日与当代社会[J].民间文化论坛,2005,(6),6.
- [3] 萧放.传统节日与当代社会[J].民间文化论坛,2005,(6),7.
- [4] 莫福山.中国民间节日文化辞典[M].职工教育出版社,1990.5.
- [5] 薛丽娥.论政府参与模式对民族节日文化的影响[J].贵州民族研究,2009(5),48.
- [6] 薛丽娥.论政府参与模式对民族节日文化的影响[J].贵州民族研究,2009(5),49-51.
- [7] 联合国教科文组织,世界文化与发展委员会.文化多样性与人类全面发展——世界文化与发展委员会报告[R].张玉国译.广东人民出版社,2006.7.
- [8] 萧放.传统节日:一宗重大的民族文化遗产[J].北京师范大学学报(社会科学版),2005,(5),53-55.
- [9] 王希恩.论中国少数民族传统文化现状及其走向[J].民族研究,2000(6),8.
- [10] 王希恩.论中国少数民族传统文化现状及其走向[J].民族研究,2000(6),11-14.

作者地址:贵州省贵阳市南明区箭道街23号

贵州民族文化宫909室

邮政编码:550002

浅谈如何让博物馆里的文物“活起来”

□ 龙凤碧

摘 要:博物馆是展示各地历史文化、社会发展和建设成就的窗口,是宣传教育、传播知识、启迪智慧的场所。博物馆中的文物见证了人类历史的发展,是人类社会的宝贵财富。因基础设施落后、经费投入不足、馆藏文物枯竭、人才短缺等问题,如何让馆藏文物“活”起来成为许多基层博物馆建设与发展面临的一大挑战性问题。本文基于此,浅析我国当前馆藏文物利用方面存在的突出问题,提出让文物活起来的一些思考与应对措施。

关键词:博物馆;文物管理;文物活起来

“让收藏在博物馆里的文物、陈列在广阔大地上的遗产、书写在古籍里的文字都活起来,让中华文明同世界各国人民创造的丰富多彩的文明一道,为人类提供正确的精神指引和强大的精神动力。”这是习近平总书记2014年3月27日在联合国教科文组织总部代表中国人民向世界人民发出的关于“尊重历史、崇尚文明、弘扬文化、向和发展”的最强音,也表明了中国人民对于人类社会在发展中如何处理好关于“传承历史、而向未来”的鲜明态度。在此背景下,如何实现“让文物活起来”成了文博博物工作者需要认真研究的问题。而因基础设施落后、经费投入不足、馆藏文物枯竭、人才短缺等问题,如何让馆藏文物“活”起来更成为许多基层博物馆建设与发展面临的一大挑战性问题。

一、当前馆藏文物利用方面存在的问题

近年来,我国为提高人们的文物保护意识并凸显文物的重要性,采用了多管齐下的策略,比如:举办各种文物展览和对外交流展,开辟体验区,开发文创产品,实施博物馆免费开放的惠民政策等。这些策略虽然初见成效,但当前对整体

馆藏文物的利用却还是不够充分、不够合理,同时博物馆对公众的吸引力也不够,具体来说问题主要集中表现为以下三个方面:

一是馆藏文物展出率偏低,馆际之间交流渠道不畅。据文化部2013年统计结果,我国博物馆数量即已达4165家,其中国有博物馆3354家,非国有博物馆811家,馆藏文物数量达3500余万件,数量巨大,但总体展出率偏低。馆藏文物展出率最高的不足5%,最低的仅1.2%,平均不足2.8%。而新建的一些市县级的基层博物馆,馆藏文物极度匮乏,有的甚至都无法举办一场基本的文物陈列。

二是观众量少,门庭冷清。基层博物馆的文化建设缺乏创新性理念,其思想观念还停留在“以物为本”,给人的感觉是生硬、沉闷的说教式面目,缺乏亲情感和人性化,让人敬而远之。当地群众很少主动到博物馆参观,有些甚至不知道博物馆的存在。所以,平常的博物馆除了接待上级领导,基本是大门紧闭,门可罗雀。

三是文物陈列展示的内容和形式刻板单调。英国广播公司(BBC)曾撰文说:“今天的中国

博物馆服务依然存在严重问题,国外博物馆能把二流藏品形成一流展示,中国的博物馆是一流藏品三流展示。”不得不承认,我们的博物馆在陈列展示方面确实存在不少问题:展览主题缺乏新意,与时代脱节,导致公众兴趣索然;展览形式陈旧,难以吸引观众眼球;展览内容解读和阐述枯燥乏味,学究气太浓,通俗性不足,博物馆缺乏新鲜感;此外,一些博物馆的展览华而不实,只注重对展览形式的过分包装。

二、让文物活起来的有效措施

(一)丰富馆藏文物,夯实“活起来”的土壤

一般意义上参观博物馆,就是参观博物馆的文物,许多观众走进博物馆就是冲着文物而来的。文物藏品是一个博物馆的物质基础,是博物馆陈列的基本素材,一个博物馆若无丰富的藏品,陈列、科研均成空话,“活起来”更永远只是纸上谈兵。馆藏文物也是一个博物馆的资本所在,因此丰富馆藏将是基层博物馆的一项极为重要的工作。基于此,博物馆应利用各种渠道,及时广泛征集收藏散落在民间的珍贵文物,既保证国家文物的安全,不给文物走私分子留下破坏、贩卖文物的空间,同时可以有效丰富馆藏文物。

在这个文物征集及修复或艰难或漫长的过程中,文博工作者应有高度的文化自信,相信博物馆只要有宝贝,总有一天会迸发它的生命力,生气勃勃地“活”起来。

(二)提高陈列展览水平,搭建“活起来”的舞台

陈列展览是博物馆的主要活动形式,是博物馆对群众进行宣传教育的重要阵地,也是衡量博物馆工作质量和社会效益的重要标志。目前具体可从以下几方面来提高文物陈列展览水平:

1、通过基本陈列打造精品。基本陈列是一种与本馆任务和性质相适应的,利用本馆文物藏品举办的、内容相对固定、时间相对较长的一种陈列形式。基本陈列展览首先要作好顶层设计,

做好博物馆自身定位,然后在陈列中区别于同行业同类别,做到有特点、有特色、有特殊性,完美呈现和讲述好文物的外在及其背后的故事,吸引更多观众。

2、通过专题陈列实现灵活多样展示。专题展览是内容专一、小型多样、短期展出、可以经常更换的展览。灵活多样的专题展览可以唤醒沉睡在文物库房中的文物,提高藏品的利用率。

3、多办临时展览以达到常办常新。临时展览规模小,制作要求不高,展品选择比较自由,陈列内容和艺术形式也比较灵活,切合基层博物馆办展的实际。经常举办临时展览是活跃博物馆工作的一种有效方法,更大限度地实现博物馆的社会效益。可以紧跟社会热点、重大节假日进行知识普及和宣传。

(三)加大博物馆形象宣传,先“火”起来再“活”下去

1、做好讲解接待的宣传。博物馆最基本的宣传是通过讲解员的讲解接待。讲解员应因人而异地进行接地气的讲解,把每件文物讲“活”、每块版面讲“细”、每个故事讲“趣”,激发观众的兴趣,满足观众要求。观众认可、满意的过程,即是看似高冷陌生的文物在其心中“活”起来的过程。之后,他们自然也会在其朋友圈给博物馆及其文物打广告,让更多的人走进博物馆。

2、联络好媒体力量的宣传。博物馆最有力的宣传是借助新闻媒体、报刊杂志的力量。博物馆应充分利用“5.18国际博物馆日”和“6.10文化和自然遗产日”等纪念日,结合博物馆实际通过举办各类丰富多彩的活动,联合各级各类新闻媒体特别是国家、省级高端平台,以专版、专题、专栏等形式在线上、线下对博物馆及文物广泛开展宣传,不断在网络上、电视上、报纸上、书刊上以及微信朋友圈等各种新闻平台上刷存在感,实现传播最大化,吸引更多的关心关注,赢取更高的人气。当博物馆某件或某些文物成为“明星”,产

生了“明星效应”，文物便会自然“活起来”，甚至带动馆内更多文物“活起来”。

3、协作好旅游单位的宣传。博物馆最可持续的宣传是与旅游单位进行联合协作。随着人民群众文化素质的提高，参观博物馆越来越成为品质旅游的必选地，当前形势下，明智的博物馆都会选择与当地及全国各大知名旅游企业，以及一些知名度较高、注册用户较多的网站、微信公众号合作，共同策划做好博物馆及文物的宣传推介，实现社会效益与经济效益的双赢局面，文物自然也就在红红火火的旅游业态中真正“活起来”。

（四）多开展社区文化服务活动，延伸博物馆社会教育功能

教育是博物馆的灵魂，而通过教育，人们才能更好地认识博物馆的文物，了解其背后蕴藏的丰富文化。如何紧握时代脉搏，讲好文物的故事，提升博物馆文化凝聚力、吸引力及创新力是博物馆教育的一大挑战。具体可从以下几点入手：

1、推进信息化建设，积极开展青少年教育活动。第一，在博物馆内设立电子导览讲解系统和触摸屏技术，让观众在博物馆实地参观时，除了听讲解员讲解，还有更多的渠道来选择性参观，让学生们获取自己所需要的各类信息；第二，建设功能强大、内容丰富的博物馆网站，并适时更新有关内容。

2、开发文化创意产品。充分利用馆藏特色文物，挖掘文物价值，凝练展示元素，积极开发多形式、多层次的博物馆纪念品和博物馆文化创意产品，让观众把博物馆产品及文化走入寻常百姓家，走进广大群众吃穿住行中的各种用品。

三、结语

文物是人类历史发展过程中遗留下来的遗物、遗迹，是历史的记忆，是人类宝贵的历史文化遗产，更是民族智慧和艺术的文化载体。对于博

物馆而言，“让文物活起来”是个永恒的话题。方法论有时大同小异，关键还在实践中的能力和水平。总之，我们应充分立足博物馆实际，在做好文物征集、保护、管理、陈列等工作的基础上，积极推进文物的合理利用，以可持续发展为最终目的，让文物活化历史，将文化及其所蕴含的丰厚文化营养不断以鲜活的方式融入现代人的精神和物质生活，这样我们的文物才能真正“活起来”，我们的文化发展才会前景广阔，我们中华民族的文化在世界上才会有强劲的竞争能力。博物馆作为“文物之家”，也才能不断发展壮大、繁荣兴盛。

参考文献：

[1]田利芳.让馆藏文物活起来让博物馆更接地气[J].人文天下,2015(12):42-46.

[2]吴学安.文创产品,如何让文物活起来?[J].黄金时代月刊,2015(7):32-33.

作者地址：贵州省铜仁市民族风情园内

贵州傩文化博物馆

邮政编码：554300

我馆召开第一届理事会第六次会议

□ 文 / 杨 娇 图 / 刘金林

2017年6月23日下午,我馆召开第一届理事会第六次会议,会议由理事长、铜仁市文物局局长张吉翔主持,铜仁市编办事业单位登记管理局何帮富局长出席会议并讲话,理事会全体理事、博物馆中层干部参加了会议。

会上,副理事长、我馆馆长唐治洲同志向到会理事和领导们报告了博物馆2017年上半年工作情况及下半年工作计划,各理事针对唐治洲馆长报告的上半年工作情况和下半年的工作计划发表了意见。

会议指出,博物馆理事会工作已逐步走向正规化,法人治理结构建设试点工作有序推进,得到了省市领导的一致肯定和广大市民的高度赞扬,特别是在贵州省第一次可移动文物普查工作中获省政府表彰为“先进集体”,可喜可贺。今后要再接再厉,大胆先行先试,不断总结经验,做出铜仁市法人治理结构建设试点单位的样板。

会议讨论通过了德江傩缘旅游文化产品开发有限公司与博物馆签定协议作为博物馆下属文化产业公司事宜,讨论决定了关于要求增加1名副馆长的建议和下半年重点工作安排。理事们议事热情洋溢,各项议程圆满完成。

铜仁市编办事业单位登记管理局何帮富局长在作指导讲话时,对博物馆半年来的工作给予了肯定,并要求博物馆在今后的工作中认真履行理事会章程,进一步搞好博物馆的各项工作。



第一届理事会第六次会议现场

中国当代篆书名家作品邀请展 在我馆隆重开展

□ 文 / 杨 娇 图 / 刘先桥

翰墨书辉煌,共谱新华章。2017年7月10日,由中国书法家协会篆书委员会、铜仁市委宣传部主办,铜仁市文联、铜仁市书法家协会承办,我馆协办的“中国当代篆书名家作品邀请展”在博物馆一楼临展厅正式展出。

当天上午9点,开展仪式在博物馆一楼阳光大厅隆重举行。铜仁市委副书记、市长陈晏主持开幕式,铜仁市委书记陈昌旭致辞,中国书法家协会副主席、贵州省书法家协会主席包俊宜讲话,中国书法家协会主席苏士澍宣布开展。

开展仪式上,铜仁市委书记陈昌旭首先代表市委、市政府和440万各族人民,向远道而来的各位书法名家、媒体代表表示热烈的欢迎,向中国书法家协会,向亲临铜仁指导工作的苏士澍主席一行致以诚挚的敬意。他说,铜仁地处黔湘渝结合部、武陵山腹地,历史悠久,文化厚重,山奇水秀,自古就有“黔中各郡邑,独美于铜仁”的美誉。书法,是铜仁市最具代表的艺术形式,彰显着铜仁人民对书法艺术的酷爱 and 追求。早在明代,黔东名士就给人们留下不少苍劲端庄的石刻,其中以享有“南朝躬行君子,中朝理学名臣”美誉的李渭在思南中和山所书“中和”,以及被誉为“贵州古代科举教育之父”的田秋在乌江石崖所书“黔中砥柱”最为有名。清代时期,以印江书法为代表的名家迭出,盛况空前,严寅亮因题写“颐和园”匾额而誉满京都,奠定了铜仁书法在全国的地位。本次篆书展集中展示了当今活跃在篆书艺术领域中的七十六位书法家精心创作的近百幅佳作,尤其弥足珍贵的是不少书法名家以历代歌颂赞美铜仁的人文、山水的诗词歌赋为书写内容,赋予了“梵天净土,桃源铜仁”以新的书法艺术之大美,为推动文化艺术大发展大繁荣、打造文化旅游胜地注入活力献出智慧,为决胜脱贫攻坚、同步全面小康,奋力谱写百姓富生态美多彩贵州新未来铜仁篇章凝聚强大的正能量。

包俊宜先生在讲话中说到,铜仁是贵州“开史”的地方,历史文化十分厚重,民族文化多姿多彩,书法艺术源远流长,名士名家人才辈出,书法艺术在全省乃



开幕式现场



铜仁市委书记陈昌旭致辞

作为中国当代书坛又一次篆书艺术的集群亮相,本次展览在题材的广泛性,形式的多样性,书写的创新性上均达到了新的高度,让参观人员赞叹不已、获益匪浅。

出席开展仪式的领导及嘉宾还有:铜仁市委常委、市委秘书长、市委统战部部长肖洪,铜仁市政协副主席杨晓敏,铜仁市宣传部副部长王慧英,中国书法家协会篆书委员会部分委员,贵阳市文联,铜仁市文联、铜仁市书协和各区县文联、书协及部分书法艺术爱好者。



中国书法家协会主席苏士澍宣布开展

至全国有较高的知名度、美誉度。本次中国当代篆书名家作品展在铜仁举行,是全省文化发展的一件大喜事,对促进各地文化交流、推动地方文化繁荣有重要意义。这次展示汇集了部分全国书法名家大师的作品,内容丰富多彩,是中国当代篆书的一次大检阅,是一场华丽的文化盛宴。希望全省广大书法爱好者坚持以人民为中心的创作导向,潜心练就真本领,下一番真功夫,努力创作更多无愧于时代的优秀作品,为中国书法蓬勃发展作出积极贡献。



少年书法爱好者参观展览

我馆举办“廉心洁行”廉政文化展反响热烈

□ 文 / 张 芬 图 / 刘先桥

为进一步加强廉政文化建设,提高党员干部廉洁自律意识,喜迎党的十九大胜利召开,由我馆具体承办的“廉心洁行”廉政文化展于2017年9月5日隆重开幕。

自开展以来,在社会各界引起了广泛关注,反响热烈并广收好评,人民网、搜狐网、省市纪委监委网站、武陵观察网、铜仁日报以及部分单位自建官方网站等20多家网站、报刊对展览情况进行了宣传报道或转载,在铜仁全市党员干部群众中产生了积极影响。展览期间,共先后接待全市各级党政机关、社会团体、企事业单位乃至湖南、湖北、重庆等40多家单位组团前来参观学习,各地观众人次达58458人,实至名归成为了铜仁市进行党风廉政教育的新基地,开展“党员活动日”的新去处,刷新了我馆建馆以来单个临展参观单位及人次的历史记录。

该展览由铜仁市纪委、铜仁市监察局、铜仁市文化广电新闻出版局主办,我馆具体承办,共分为“历史文化篇”、“现代历程篇”、“廉政铜仁



市领导参观展览



铜仁学院组织部分学生参观展览

篇”、“廉政文艺篇”四个部分,融理论性、思想性、纪实性、哲理性于一体,廉政文化味十足,以丰富的图文、鲜活的人物、典型的事例教育党员干部常修为政之德,常思贪欲之害,常怀律己之心,让广大党员干部群众在通过参观展览获得历史知识和艺术鉴赏的同时,获得人生的感悟与心灵的启迪,故得到了观展领导和广大干部群众的普遍好评。开展仪式当天,杨同光副市长在讲话中即指出,这次展览的内容和展出的廉政文化作品,形式多样,内容丰富,围绕廉政文化建设这个主题,弘扬正气、传播美德、讴歌模范,融思想性、艺术性、教育性为一体,呈现出一种别开生面的文化气象。市委常委、市纪委书记郭智敏在参观展览后,即在观众留言册上写下指示性留言:“让廉政文化入脑入心”。

此次展览取得成功,让更多的人成为廉政文化的传播者、受益者,廉政文化走进干部群众心中,迸发出勃勃生机,大力推动了铜仁市廉政文化建设。

“凤凰小子”毛光辉现代彩墨画展 在我馆绚丽展出

□ 文 / 张 芬 图 / 刘先桥

2017年12月20日,由铜仁学院、吉首大学、铜仁市文联、湘西自治州文联主办,我馆与铜仁学院艺术学院共同承办的“凤凰小子”毛光辉现代彩墨画展,在我馆的阳光大厅举行开展仪式。贵州铜仁、湖南湘西两地书画界领导和书画爱好者300多人参加。

开展仪式由铜仁市文联副主席谭晓红主持。在开展仪式上,铜仁学院代亮副校长致欢迎辞,吉首大学、湘西自治州政协、凤凰县委等领导先后作讲话,为画展的顺利开展表示祝贺。铜仁市文联主席龙险峰宣布开展。

铜仁学院副校长代亮在致辞中说,希望通过本次邀请展,两地艺术家能够相互切磋交流,通过以文会友、书画传情来增进彼此友谊,进一步促进湘西、铜仁两地高校之间的校际合作,增强两地文化单位、文艺工作者的艺术交流,推动武陵山区社会主义文艺的繁荣与发展,大力弘扬和传承优秀传统文化。

湘西自治州政协副主席龙春生在发言中说,希望铜仁、湘西两地艺术家经常交流,创造更多的精品,展示武陵山地区的生态环境、民族文化、民俗风情,为武陵山地区经济社会发展做出贡献。

开展仪式上,毛光辉先生向我

馆捐赠了一幅中国画《清香溢远》,以及近年来出版的各类书画作品集一套。

毛光辉先生1958年出生于湘西凤凰,现就职于湘西自治州美术馆任副馆长,系知名中国画画家,多元艺术家,为国家二级舞台美术设计师、湖南省政协书画院副院长、华侨大学特聘教授,系中国舞台美术家协会会员、湖南省美术家协会会员、湖南省戏剧家协会会员。少年时代追随艺术大师黄永玉先生研习传统中国水墨画,称为“凤凰小子”。数十年来,他走遍湘西,用心体味山水、花卉的自然神韵和生命节律,创作了大量洋溢大湘西情怀的精品力作,逐步形成了自己独特的艺术风格。曾携画作远赴美国、法国、西班牙、芬兰、日本等国家交流,得到了广泛关注和好



开幕式现场



毛光辉先生向我馆捐赠画作

院、四川犍为画院、湖南省文联等学校和单位的领导和嘉宾;来自湘西自治州政协、文联、文广新局、美术家协会、美术馆、群艺馆及凤凰县委的领导和嘉宾;铜仁学院、铜仁学院艺术学院、铜仁幼儿师专、铜仁职业技术学院部分领导和师生,铜仁市文联、铜仁市美术家协会、铜仁市桃源画院负责人,铜仁市各区县美协代表以及博物馆全体干部职工。

湖南经济电视台、铜仁市电视台、铜仁日报社、多彩贵州网、湘西自治州电视台、湘西自治州团结报社、

评。此次择地我馆进行展览,旨在密切黔湘两地文化联系与交流,促进黔湘文化共同繁荣。

本次画展为期7天,共展出作品138幅,以武陵山区浓郁多元的文化生态环境和民族风情为主题,涵盖白描、蜡染、彩墨、丙烯等多种创作手法和形式,画笔瑰丽,独抒性灵,全方位展现了毛光辉先生在中国画艺术传承及创新方面的探索和成就,让广大观众仿佛聆听了一曲流光溢彩的生命交响。

参加开展仪式的领导和嘉宾还有:来自吉首大学、四川嘉州画

凤凰县电视台等多家媒体单位应邀参加并报道了此次画展。



观众请毛光辉先生签名留念

苏州·铜仁美术作品展在我馆隆重开展

□ 文 / 张 芬 图 / 刘先桥



开幕式现场

2018年1月3日上午,由苏州、铜仁两市文化广电新闻出版局主办,我馆与苏州市公共文化中心、苏州市国画院、铜仁市文化馆共同承办的2018“梵天净土·桃源铜仁”文化系列活动之“春潮涌动”暨“美丽铜仁”苏州·铜仁美术作品展开展仪式在我馆阳光大厅隆重举行。开展仪式由市文化广电新闻出版局党组成员、副局长刘开洪同志主持,市文化广电新闻出版局刘五星局长致辞,铜仁市人民政府副秘书长王宇同志宣布开展。

刘五星局长在致辞中说:近年来,苏州与铜仁认真贯彻落实党中央、国务院的工作部署,不断加强两地间的文化交流与合作,启动了“新3个100工程”,建立了定期互访机制,先后举办了“水乡缘·山乡情”——苏州市文艺精品走进铜仁、苏州·铜仁美术书法摄影联展、“梵净情·水乡缘”——铜仁民族文化走进苏州大型文艺演出等活动,深受社会各界的好评。此次联合举办美术作品展,既是贯彻落实党的十九大关于“坚定文

化自信,推动社会主义文化繁荣兴盛”的具体体现,又是体现苏铜两地艺术家“深入生活,扎根人民”创作的最新成果。

本次展览共展出苏州、铜仁两地美术界57位艺术家精心创作的国画、油画、书法等作品共计118幅,其中苏州的48幅,铜仁的70幅。展出作品题材广泛、手法多样、特征鲜明,代表了两市美术创作的整体实力和水平。值得一提的是,自2016年以来,苏州市文化广电新闻出版局连续两次组织书画家赴铜仁交流采风,以铜仁的自然景观、身边人物、古城新貌等为表现对象,饱含激情,妙笔生花,将铜仁山水风物记在心上、移在纸上,见物见人见精神,构筑出了一帧帧别具灵性的美丽铜仁、诗画铜仁。可谓是一次交相辉映的艺术盛宴,一次流光溢彩的山水交响,必将进一步繁荣两市的美术、书法创作,促进两市乃至更大范围内文化的大繁荣大发展。

参加开展仪式的领导和嘉宾还有:市文化广电新闻出版局党组书记杨启伟,市文化广电新闻出版局党组成员、机关党委书记余晓松,市文化广电新闻出版局党组成员、纪检书记张伟,市文化广电新闻出版局党组成员、出版局专职副局长杨强,市文化广电新闻出版局党组成员、总工程师刘唐明,以及市文化广电新闻出版局机关和基层单位全体干部职工、铜仁市美术家协会、铜仁市桃源画院负责人等共计300多人参加了开展仪式并参观展览。

此次展览为期2个月,将展至2月底结束。

文化育民 文化励民 文化惠民

2018年我馆春节文化活动丰富多彩

□ 文 / 张 芬 图 / 刘先桥

2月24日,正值大年初九,和往年一样,我馆阳光大厅内锣鼓喧天、彩旗飘飘,悬挂的谜语条五颜六色,猜谜的市民徜徉其中,活动现场热闹非凡,到处弥漫着浓浓的年味和喜气。

为认真贯彻落实党的十九大精神和国家、省、市有关文博工作的指导意见,让全市人民过上一个欢乐、祥和、喜庆的文化佳节,我馆从正月初三即组织开展的2018年侗味春节系列文化活动在这天达到高潮,吸引了众多游客和市民参与。

我馆自2013年迁建铜仁民族风情园来,坚持每年在正月初三至十五组织开展侗味春节系列文化活动。今年活动除继续保留“参观摸奖、有奖猜谜、瞎子打锣、侗技侗戏及文艺表演、文博知识有奖抢答”等传统节目外,同时增加免费DIY手绘面具活动,让广大少年儿童参与体验侗文化的神秘和意趣。节目内容和精彩程度也较往年有了变化和提升,既有喜庆洋溢的金钱杆舞,民族风情浓郁的伞舞、旗袍秀,还有酷炫飒爽的武术功夫等等,特别邀请了安花绝技艺术团曾参加过央视“我要上春晚”节目录制的部分侗法师,为大家献上了“侗母背石磨”、“仙人合竹”等4个令人匪夷所思的侗绝技表演。同时,还增加了群众互动环节,让更多的群众参与体验侗绝技,参加文博知识有奖抢答,深入了解侗文化的奥妙及文博相关政策法规和知识。

为回馈广大市民对博物馆的关心关注和支持,我馆精心选购了抽纸、雨伞、毛巾、乒乓球拍等不同类型的新春礼物,并首次将我馆下属的文

化创意公司研发多次荣获国家、省、市创意设计大奖的侗面具手机扣、钥匙扣、书签等好看实用又有纪念意义侗文化创意产品作为活动的奖品,同时也是有意让观众助力扩大博物馆宣传,进一步提升我馆的知名度、美誉度。参观群众在乐享文化年的同时,大礼品小奖品领得不亦乐乎,大家高兴而来,满意而归。

此次春节系列文化活动自开展以来,平安顺利圆满,影响面不断扩大,博物馆真诚为民服务的责任和情怀、精心烹制的“文化套餐”赢得了参观群众的高度赞誉。我馆唐治洲馆长在接受铜仁电视台记者采访时表示,今后将进一步丰富春节活动的形式和内容,让更多的人体会到“精彩侗博·巫侗瑰奇”的无限魅力,加深对侗文化的认知和了解,提高民族文化保护意识,为实现中国梦、建设美丽文化家园做出应有贡献。

活动前后,我馆多方联系各类宣传媒体,多彩贵州网、铜仁电视台、铜仁日报、铜仁网、铜仁微文化、铜仁市旅发委微信公众号等官办媒体,以及远胜文化传媒、苗疆拍客、一图铜仁等网络自媒体通过凤凰网、百度头条等平台先后对我馆活动举办情况进行了宣传播报。同时通过到城区信息宣传栏、交通主干道等地张贴发布活动公告,利用自办网站、微信平台进行发文等方式进行了广泛宣传。据不完全统计,我馆今年春节期间参观人数再创新高,博物馆微信公众号关注度不断上升,仅大年初九当天便接待观众3000余人次。



开场舞蹈《钱杆舞动幸福年》



杂技表演《仙人合竹》



观众在猜灯谜



观众排队领取奖品



观众排队领取奖品



观众踊跃参加文博知识有奖竞答



观众参观登记摸奖



DIY免费手绘面具活动

德江傩堂戏2017年的两个“大动作”

“大动作”之一：登录央视戏曲频道

2017年6月28日至30日，央视戏曲频道（CCTV-11）《戏曲采风》栏目连续3天播出专题片《印象非遗之德江·傩堂戏》。

傩堂是怎样把人带入神秘？真的是那些难以置信的绝技，让傩流传千年吗？为何中国各地傩文化，都信奉“傩公傩母”？孔子怎么评价“傩”？带着这些疑问，央视记者的镜头对准了贵州傩文化博物馆，走进了德江傩堂戏，为广大观众揭开傩面具背后的千年神秘。



专题片视频截图

德江傩堂戏是我国古代戏剧的一块“活化石”，又称“傩戏”和“傩坛戏”，土家人叫“杠神”，源于古时的傩仪，是一种佩戴面具表演的宗教祭祀戏剧，保存着戏剧最古老的传统，并清晰地表现出戏剧演变的历史脉络。傩堂戏同时也具有历史学、民俗学、宗教学等多方面学术研究价值，对中国文化与世界文化的丰富和完善都具有十分重要的意义。2006年，德江傩堂戏被国务院列入首批国家级非物质文化遗产代表性项目名录。

此次央视戏曲频道对德江傩堂戏进行连续三天的宣传播出，三集片长共45分钟，其中贵州傩文化博物馆作为国内唯一的一个集收藏、展出和研究为一体的免费开放的傩文化专题博物馆，在专题片中进行了为时约5分钟的展示宣介。节

目播出后，在全国引起了广大专家学者及电视观众的热烈反响。

“大动作”之二：赴大上海展示傩面具和文创产品

“公傩母傩，背起过河……”2017年10月26日至11月13日，“多彩和鸣·大山的节日”美术作品展在上海启幕，由贵州省德江县精心选送的88个傩面具和3张傩案，以其古老的样貌和神秘的气氛，成为展览的一个“另类”，柜台前德江县非遗中心主任譙神勋对每个傩面具背后故事的生动讲述，吸引了众多观众驻足观赏。

据了解，德江县非遗中心的傩面具，曾在法国、比利时、荷兰等国家展览时大放异彩，深受外国朋友欢迎，许多精品被藏家买走，有的被博物馆机构收藏。此次远赴上海参展，并将展览内容分为两个部分，即传统傩面具与文创产品展示，目的是展示傩文化的千古神韵与创意之美，让外界多了解贵州丰富多彩的非物质文化遗产和源远流长的民族民间文化。

在精心设计展陈中，传统傩面具古香古色，历史韵味浓郁；文创产品在保留傩面具原样精髓的基础上，经过创意加工，更加符合现代人的欣赏和审美习惯，受到了观众欣赏和喜爱。

（龙凤碧编辑）



譙神勋向观众介绍德江傩面具