



# 贵州傩文化

GUIZHOU NUOWENHUA

傩文化保护发展与研究座谈会专家发言摘录  
德江傩戏、酉阳面具阳戏与印度梵剧比较  
齐家文化巫傩祭祀遗存考  
中国的面具文化

贵州傩文化博物馆 主办  
准印证号：(黔)字第 2024382 号  
内部资料 免费交流

2025年10月  
总第23期

23

贵州侗文化博物馆

# 馆藏文物介绍



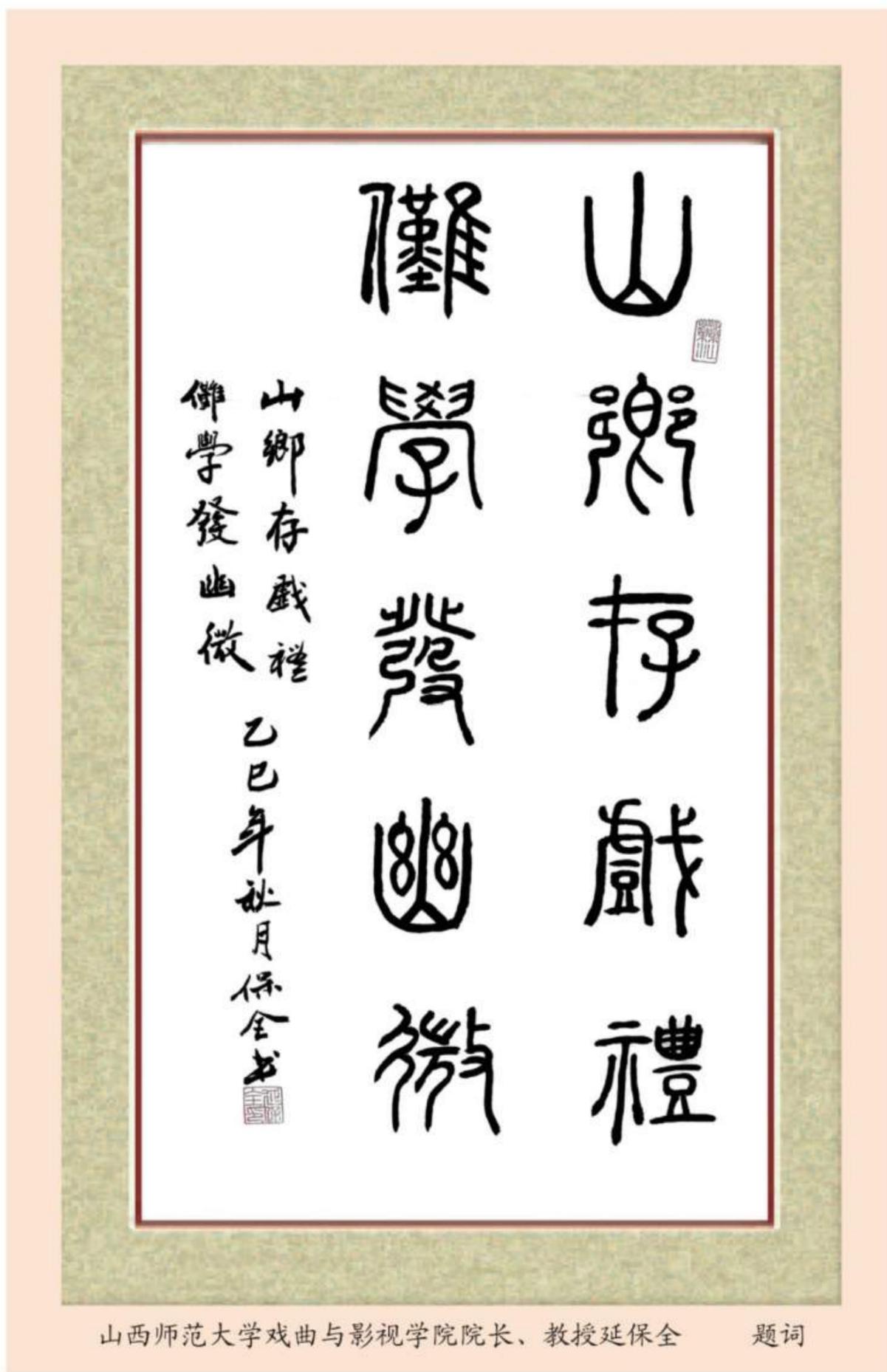
十殿冥王图

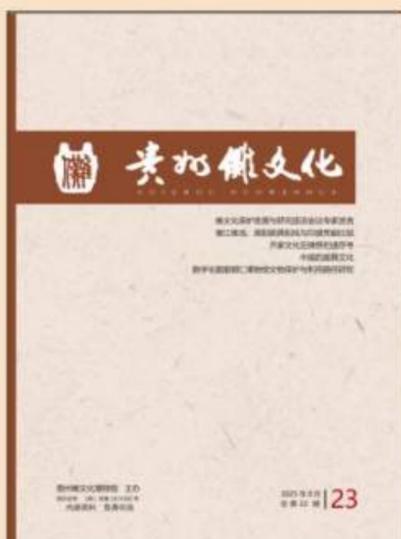
质地纸，画芯尺寸 133 × 48.5 厘米

邓文龙法师侗画一组（19件），大画14件，小画5件，桥头画一件，年代为清代，品相基本完好，墨笔线条清晰，色彩鲜明，形象众多，每一件背后都有“邓文龙奏名法林”字样及众神名称，具有浓烈的地方特色，是研究侗文化的一组重要实物材料，具有很高的学术研究价值。此为其中一件，画名：“十殿冥王图”，贵州侗文化博物馆2015年征集入藏。

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





2025 年第 2 期 总第 23 期

刊名题字：中国红学研究会原会长 冯其庸

主管：铜仁市文体广电旅游局  
主办：贵州傩文化博物馆

顾问：刘 祯 麻国钧 周华斌 巫允明  
康保成 朱恒夫 李志远 张安琪  
张 勇 罗青松 杨正权 陈 华  
谢彬如 顾朴光 潘朝霖 邓光华  
陈玉平 吴建伟 张桂林 唐治洲  
喻帮林 吴国瑜 谢 勇

编委会

主任：杨红军  
副主任：杨洪波 吴文华  
成员：刘彪 杨娇 雷华英 刘金林  
刘先桥 杨正强 汪贵川 张芬  
赵娜 王钰莹 冉懋弘 关媛媛  
杨波

主编：吴文华  
副主编：杨娇 赵娜  
编辑：张芬 王钰莹

准印证号：（黔）字第 2024382  
地址：贵州省铜仁市民族风情园内  
官网：<http://www.gznwh.cn/>  
投稿邮箱：1017481404@qq.com  
电话：0856—8123811  
邮编：554300  
印刷日期：2025 年 10 月  
印数：2000 册  
印刷：贵州云观印刷科技有限公司  
发送对象：本系统

# 目 录



## 论坛

- 4 傩文化保护发展与研究座谈会专家发言摘录
- 14 德江傩戏、酉阳面具阳戏与印度梵剧比较  
尹锡南
- 22 齐家文化巫傩祭祀遗存考  
石林生
- 33 苗疆鬼文化探究  
吴求华
- 38 黔东北傩面具初探  
喻帮林
- 42 务川地区傩文化概述  
王久立



## 人物

- 45 陶立璠先生简介
- 48 中国的面具文化  
陶立璠
- 55 陶立璠先生傩文化研究述略  
陈玉平



## 文博研究

- 58 数字化赋能铜仁博物馆文物保护与利用路径研究  
傅荣春



## 文化遗产

- 62 明万历《勅赐梵净山重修金顶序》作者考  
杨 研

# CONTENTS



## 馆务动态

- 69 《阑干斑布——黔东南传统蜡染技艺专题展》在贵州侗文化博物馆盛大开展 张月红
- 70 贵州侗文化博物馆开展“侗面绘韵·包纳非遗”DIY 手绘帆布包活动 何智增
- 71 古韵非遗·快“侗”铜行活动综述 何智增
- 73 5·18 国际博物馆日侗文化走进校园 张 芮
- 74 “同根筑梦·青春铜行”台湾青年学生走进贵州侗文化博物馆 张月红
- 75 我馆主讲铜仁市文体广电旅游局第九期文化大讲堂  
——专题解读侗文化精髓 张 芮
- 76 “快乐童年·勇敢起航” 车小青
- 77 贵州侗文化博物馆举办非遗巡展 孙 悦
- 78 “非遗小传人·童梦毕业季”贵州侗文化博物馆走进铜仁市第十六幼儿园毕业典礼 孙 悦
- 79 “多彩贵州”研学之旅夏令营法国华裔青少年走进贵州侗文化博物馆 何广丽



## 资讯

- 80 2025 贵州·福泉第十一届阳戏文化节

封二：馆藏文物介绍（十殿冥王图）

封三：摄影作品《侗技人》

封底：蒙古族的“好德歌沁”

## 编者按

铜仁是傩文化的富集地，有“中国傩文化看贵州，贵州傩文化看铜仁”之誉。近年来，铜仁市委、市政府高度重视傩文化的保护工作，市委市政府主要领导曾多次专程到贵州傩文化博物馆进行调研，并对做好铜仁傩文化保护与传承作出重要批示和要求。为深入推动铜仁傩文化的保护、传承、研究和发展，2025年，铜仁市文体广电旅游局分别于3月30日，5月2日邀请中国傩戏学研究会的专家学者赴铜召开座谈会议，与会学者在打造“傩文化+”品牌，全面推进傩文化的保护传承、创新发展和深入研究，促进傩文化与旅游的深度融合发展等方面提供了建议意见。本稿整理了各位专家的核心观点和见解，亦期望通过这份实录，为傩文化的研究发展提供有价值的参考。

## 傩文化保护发展与研究座谈会专家发言摘录

3月30日，傩文化保护研究工作座谈会在铜召开，专家学者从铜仁傩文化展示、交流、研究、品牌打造等方面，给予了宝贵的指导和建议。

**中国傩戏学研究会会长、中国艺术研究院戏曲研究所研究员 李志远**

傩文化作为中国传统文化的重要遗存，承载着民族心理认同与文化记忆。近年来，贵州省以铜仁为核心推进文化IP打造，依托中南门古城文旅融合实践、贵州傩文化博物馆等优质载体，已形成一定基础优势。铜仁构建起完善的文化载体体系，中南门古街实现文化场景活化，贵州傩文化博物馆成为展示窗口，加之公共文化空间协同，形成独特气质。从全国格局看，贵州优势显著：贵州傩文化博物馆系统收藏实物遗存，本地有多位非遗传承人，形成“实物馆藏+活态传承”双重保障；虽省级生态保护机制申报稍缓于安徽，但依托现有资源仍具弯道超车潜力。

在傩文化品牌建设与传播上，可突破“铜仁—贵州—全国—世界”层级模式，依托核心

资源对接高端平台。2023年11月中国傩戏学研究会与北京外国语大学的合作，为“学术机构—高校”协同传播提供范例。具体可在贵州傩文化博物馆打造“傩文化体验工坊”，通过“展演—创作—互动”增强观众沉浸式认知。同时，可以“长江流域傩戏展演”为核心载体，构建跨区域协同品牌，形成“三位一体”架构：核心层为傩戏经典剧目展演，汇聚流域主要传承地作品；支撑层为学术论坛；延伸层为文创产品展示。贵州傩文化博物馆可同步举办“长江流域傩文化文物特展”，并牵头举办全国文创设计大赛，拓展传播半径。

学术支撑体系建设是关键。需建立“傩文化资源数据库”，整合国内外研究资料；持续推进《傩戏学研究》刊物出版，通过“中国傩戏学研究会+贵州傩文化博物馆”协同模式确保每年稳定出刊；依托拟成立的“跨文化传播分会”推动跨学科研究。同时，可借鉴江西南丰博物馆经验，成立“傩文物馆藏与利用分会”，以贵州傩文化博物馆为龙头，联合各地构建“傩文物保护利用联盟”，推动藏品共享、展览联办等。

从区域品牌到世界认同，需推进傩戏申遗与国际传播。傩戏申遗可构建“省级联动、学术支撑”机制，以贵州省非遗中心为核心申报主体，联合其他省份，中国傩戏学研究会提供学术支持。国际传播需依托“跨文化传播分会”系统化布局，短期收集海外傩文化展品，中长期结合“长江流域傩戏展演”打造国际版，升级为国际文化交流平台。

傩文化的当代价值需重新阐释。其剧本中“劝人向善”“孝敬父母”等主题，与社会主义核心价值观、家庭文明建设契合；仪式中的“心理疏导机制”，与当代“心理健康服务”呼应。传承应坚持“扬弃并举”，对契合当代需求的内容通过“传承人+学校”等模式推广，对暂不适应当代的内涵采取“保护性留存”。

总之，贵州傩文化 IP 升级需以“资源优势为根基、品牌活动为载体、学术支撑为内核、价值共鸣为纽带”。贵州傩文化博物馆既要当好“守护者”，也要做好“转化者”，让傩文化成为贵州文化 IP 走向全国、对话世界的重要支点。

#### 中国傩戏学研究会副会长、中国传媒大学 艺术研究院院长、教授 王廷信

铜仁地区民族文化底蕴深厚且丰富多样，傩文化更是其中的璀璨瑰宝。自 20 世纪 80 年代起，学界便对傩文化给予高度关注，众多学者投身研究。贵州本地学者如陈玉平教授等人，历经数年的不懈努力，从对傩文化的发掘到推动其展演，再到助力其进入非物质文化遗产领域，让傩文化在国家层面的文化地位得以确立。

早期，受观念所限，部分人将傩文化视为封建迷信，政府相关工作推进较为谨慎。而如今，随着学术研究的深入，我们对傩文化有了充分且正确的认识，相关工作得以大胆开展。铜仁地区已建成多个博物馆，贵州傩文化博物馆在

馆长与各级领导的支持下，取得了令人瞩目的成绩。不过，博物馆要实现长远发展，还需提档升级。我们的目标是推动博物馆走向国际化，让傩文化以铜仁为中心走向世界。要实现这一目标，博物馆首先要在自身建设上发力。应将巫文化与傩文化的关联内容纳入展示，打破仅展示单一文化样式与产品的局限，呈现文化的整体面貌。同时，可引入非洲等地区原始部落与傩文化相近仪式的展品。这些展品获取难度不大，却能吸引国际关注，对学术研究以及增强本地文化实力都大有裨益。

在国际交流方面，尽管近年受国际环境影响，傩文化“走出去”的机会有所减少，但我们仍要积极创造机会，主动参与国际性学术研讨和重要文化展演。传播方式上，可借助自媒体的力量，邀请对文化感兴趣的网红前来参观，利用他们的影响力传播傩文化价值，带动旅游文化发展。此外，博物馆的杂志应采用电子版等数字化形式，拓宽传播渠道。

国际化策略是打造文化 IP 的重要途径，我们还应与有代表性的大学深化合作，通过研学等方式，让师生深入了解旅游文化。一篇硕士或博士论文，从知识生产角度而言，也是对文化的一种强化。相信通过这些举措，贵州傩文化博物馆能实现提档升级，傩文化也能在更广阔的舞台上绽放光彩。

#### 中国傩戏学研究会副会长、贵州民族大学 教授 陈玉平

作为贵州民族大学从事贵州傩文化研究的人员，我曾多次对铜仁傩戏展开调查，也见证了贵州傩文化博物馆从东山旧址到新馆的发展。多年来，我始终密切关注着傩文化的发展，无论是博物馆的展陈，还是民间傩戏的表演。铜仁德江傩堂戏的品牌打造，中南门古城在节日期间的傩戏演出，也让傩文化得到了更多展示。

在傩文化国际化方面，我们有着不少实践基础。2006年2月，德江傩堂戏在日本冲绳和东京的国立剧场进行了两场演出，我与文化研究前辈陶新明先生及德江县领导共同带队参与，韩国国立文化遗产研究所团队曾到德江考察，我也参与其中；我还曾带领贵州民间傩戏演职人员参加韩国安东国际假面舞艺术节。不过，我认为我们的优势尚未充分发挥，海外的一些经验值得借鉴，比如韩国假面舞艺术节。

贵州傩文化的对外传播仍有提升空间。傩文化不仅属于铜仁，更属于中国和世界。1986年，傩戏在法国巴黎、西班牙马德里演出时引发轰动；后来湄潭傩戏在日本演出也有不错反响。我们应当收集这些演出相关资料，并对内容进行完善。韩国安东国际假面舞艺术节自1997年起每年举办，至今已超过20届，每届都会邀请10余个国家的艺术团队参演，且参演团队每年不同。2010年我参与该艺术节时，中国与墨西哥、不丹、印尼等国家的面具艺术团队一同演出。我们可以考虑举办类似的艺术节，并将其与学术研讨会相结合。

2000年，第一届傩戏学术研讨会在德江召开；2018年，梵净山傩文化研讨会也在德江举行。我们可以对这类会议进行升级，比如缩短铜仁市主办会议的周期，邀请韩国、日本等国的学者参与，将其打造成国际研讨会，同时配套举办艺术节。

我们还可以尝试将日本、韩国及东南亚等地区的面具艺术与旅游相结合，邀请相关团队前来。2017年，贵州民族大学文学院举办中国—东盟传统戏剧论坛时，邀请了东盟4个国家的编剧团队前来演出，效果良好且经费可控。对于贵州傩文化博物馆，我建议以贵州傩文化为核心进行扩展，重点突出实物，尤其是面具的展示。目前，面具的收藏情况外人难以知晓，若能通过数字化或可视化的方式呈现，将极大助力宣传。

最后，傩文化的学术研究相对滞后，而学术效益的显现需要长期积累，德江的“傩愿、傩魂、傩韵”系列以及德江傩堂戏等，还有许多未出版的论文和调查报告，这些都可作为傩文化发展的资源。

#### 中国傩戏学研究会顾问、中央戏剧学院研究员 朱联群

铜仁地区兼具优良的自然生态环境与深厚的文化底蕴，外来访客在此既能感受自然之美，进入贵州傩文化博物馆后，更能体会到独特的文化魅力。作为全国唯一的傩文化专题博物馆，其发展水平堪称独树一帜。近两年，博物馆完成现代化改造，收藏库的条件即便在大城市也属难得，整体发展成效显著。

博物馆作为文化保护与发展的重要平台，在日常展品展览及相关活动中，可进一步融入学术性内容。傩文化起源于贵州，1988年11月，贵州召开的学术研讨会促成了中国傩戏学研究会的成立。该研究会作为国家级一级学术团体，肩负着全国傩文化领域的指导与组织等职责。回望历史，博物馆旧址位于东山，彼时条件简陋，展品数量有限且保存手段落后，如今的发展面貌令人欣喜。

就当前运营而言，尽管馆刊每期都会登载学术文章，但学术内容的拓展仍有较大空间。国内专业性博物馆若要提升影响力，需以优质的文化产品为纽带开展交流。在学术建设方面，可考虑成立专门的研究会，围绕曲六乙先生的傩学理论与实践展开研究，搭建学术交流平台。曲六乙先生为傩文化的发展作出了卓越贡献，晚年还将其收藏的珍品书籍等捐赠给博物馆。由贵州傩文化博物馆牵头开展曲六乙先生傩学理论、成果及相关文化研究工作，将有助于提升傩文化的学术地位。

中国傩戏学研究会作为国家一级学会，虽依规设在北京，但受限于人员、编制及经费等

因素，难以承担更多学术平台职能。研究会成员虽凭借专业背景及对曲六乙先生的精神传承坚持开展工作，却难以进一步拓展。综合来看，贵州侗文化博物馆作为国家级博物馆平台，拥有在编正式人员及专业研究力量，具备承担学术平台建设的能力，这一方向值得深入考量。

#### 中国侗戏学研究会秘书长、中国艺术研究院研究员 詹怡萍

作为中国侗戏学研究会秘书长、中国艺术研究院研究员，我对贵州侗文化博物馆的建设规模与收藏丰富度始终深感惊艳。从去年吴馆长带队赴京与研究会顾问专家共商发展，到今年开年再邀同仁齐聚铜仁擘画未来，这样的节奏足以体现：铜仁的领导与工作人员对侗文化博物馆及收藏工作的重视，绝非停留在口号层面，而是落实在持续推进的行动中。

基于对博物馆现状的观察与侗文化发展的思考，我从定位、收藏、展陈、研究四个维度谈谈建议。贵州侗文化博物馆最核心的竞争力，在于它是全国唯一由政府创办的侗文化专题博物馆，这种“唯一性”不可复制。建设时需跳出地域局限，确立“立足铜仁、胸怀贵州、放眼全国”的宗旨，即便地处西南山区，只要把“唯一性”做深做实，就能突破地理限制成为全国侗文化“聚宝盆”。相较于民间侗文化博物馆，官办属性让它拥有更稳定的资源支撑与系统规划能力，能承担整合全国侗文化资源的责任，因此要以“全国性平台”视野持续发力。

目前博物馆收藏已有扎实基础，但要成为“全国性聚宝盆”，还需突破地域收藏边界，补齐文献收藏短板。既要打破地域局限，从全国征集不同地域、流派的侗文化资源，也要强化侗文献系统性收藏。当前全国尚无专门的侗文献收藏机构，研究会等社会团体积累的资料因非实体属性难以系统保存，这些散落在专家手中的文献是研究“活化石”，博物馆可填补

空白，让收藏既是文物汇聚，也是文化脉络梳理。

从现有展陈看，铜仁本地侗戏藏品丰富，但普通观众可能“看得懂展品、读不懂文化”，即便有历史脉络介绍，面对大量实物仍易茫然。解决这一问题，需强化展陈的普及性与故事性，将展品与侗文化的历史背景、民俗故事、仪式内涵结合，用“故事”串联实物，让观众既知“是什么”，也懂“为什么”。当展品介绍从“标签式说明”变为“场景化叙事”，侗文化魅力便能自然流淌，引发不同知识背景观众的共鸣。

随着收藏范围扩大，博物馆会面临更多需深入阐释的问题，如面具纹样寓意、仪式演变脉络等，这些都需要学术研究支撑才能向观众讲清讲透。考虑到人力局限，可从两方面推进：一方面强化馆内研究团队建设，培养既懂文物又懂侗文化的专业人才；另一方面链接外部智力资源，借助贵州高校的侗文化研究队伍及相关机构、研究会等，构建“馆校研”合作机制，让学术研究成为持续发展的“源头活水”。

贵州侗文化博物馆已打下坚实基础，只要坚持以“唯一性”立馆、以“全国性”拓界、以“专业性”强基，必将成为承载侗文化传承、推动侗学研究、连接大众与传统的重要平台。这不仅是铜仁的文化名片，更会是中国侗文化保护与发展的标志性阵地。

#### 贵州省社会科学院历史研究所原所长、研究员 麻永斌

铜仁侗文化作为本地超级IP，其创造性转化创新性发展是当前文化建设的重要课题。关于这一主题，需聚焦两个核心问题：一是铜仁侗文化双创正处于怎样的机遇期，应如何判断与把握；二是需采取哪些有效措施推动目标实现。结合学者、文化官员、祭司、产业经营者这四种身份的“四位一体”视角，或许能为侗文化项目整合提供更系统的思路。学者负责价值判断与本质认知，为侗文化中的绝技、礼仪

及衍生的民宿餐饮等业态奠定认知基础；文化官员主导资源统筹与体系建设；祭司承载核心技艺与精神传承；产业经营者推动市场转化，四者协同方能形成合力。

从学者与文化官员的协同视角看，当前侗文化保护已形成四类体系性工作：一是以博物馆、收藏馆为核心的馆藏体系；二是地方文化输送与传播体系；三是非遗名录与传承人认定体系；四是学者主导的记录、整理、研究及数字化保护体系。这些工作是二者协同推动的文化行动，但仍存在局限性。若仅沿此路径推进，难以阻止这一超级 IP 的式微，核心问题在于尚未形成“系统性有效性”。

当前最突出的瓶颈是“集成传承的三通人才”稀缺。这类人才需兼具表演能力、传认知、学术研究素养，如吴国瑜先生既能参与侗班表演，又深耕传承研究。此外，通保护之法的人才（应对民间戏班停演等危机的体制内修复机制人才）、通利用之道的人才（突破学术想象、实现实操性转化的人才）同样匮乏，这直接制约了侗文化的活态传承与可持续发展。

侗文化的价值再生，最终需落脚于文旅融合。实现这一目标，需先通过系统普查厘清资源存量与优质内容，但更关键的是突破“活化石”的传统认知。京剧作为国粹仍面临受众萎缩的问题，侗文化若仅停留于“民间遗产”的定位，受众面将更狭窄。因此，需提炼侗文化的哲学原理与超越性主题，打破地域局限，形成新的学术热点与传播支点，这才是价值再生的核心逻辑。

基于上述认知，结合文化学者、非遗传承人及文旅政策实践经验，可通过三大工程重建侗文化 IP 系统：基础性工程是认知与资源的根基。需开展侗文化专项研究，结合田氏土司、杨氏土司等地方文化体系，厘清侗文化的本质内核。江口侗戏班子的“侗法之神”与杨家体系的神谱差异，恰恰提示我们不必纠结传承脉

络，而应聚焦文化本质。同时需对德江及周边区县侗资源进行系统性调研，并培养高学历人才亲身体会侗文化传承。正如德江某大学生通过抖音传播侗戏表演的实践所示，高学历群体的“专人习得”能更精准地破解民间文化内涵，建议至少培养两位此类人才推动系统集成。

传统形态创新工程旨在激活文化生命力。传统形态的侗文化正面临社会适应力弱化的挑战，需通过创新延缓衰败。可借鉴“哪吒”IP 的创作思路，以 AI 为载体打造侗神演艺，用数字技术降低在地传承的成本与效率瓶颈；也可举办侗技大会，聚焦“技术呈现”而非单纯“技艺展示”，融入莲花十八响等特色表演，既强化 IP 辨识度，又能吸引参与群体。此外，需突破侗面具材质单一性。当前以木材质的面具局限了文化表达，可尝试金、玉、铜、铁等材质创作，既拓展文创产品空间，也为侗文化与河姆渡、三星堆等古文明的精神联结提供物质载体。

“三体”培育工程是长效发展的保障。需明确“主体、载体、综合体”三大核心：主体即传承群体及其代表性传承人；载体包括期刊、书籍等学术传播平台（若核心期刊发表难度较大，可先通过普刊吸引学者关注）；综合体则是整合资源的协作平台。三者协同才能形成可持续的传承与研究生态。

最后提出两点具体倡议：一是围绕“铜仁侗文化超级 IP 创建”主题，再组织一次学术研讨会，通过研究倡议或宣言的形式，将相关指导意见转化为学术共识与公共认知；二是专题研究遵循“先易后难、循序渐进”原则，从资源普查、人才培养等基础工作入手，逐步推进深度转化。侗文化的保护与发展，既需敬畏传统根脉，也需突破在地性局限。唯有以系统思维整合资源、以创新手段激活价值，才能让这一超级 IP 在当代焕发新生。

5月2日，傩文化保护传承座谈会在铜仁中南门古城梵净书院召开，与会学者围绕傩文化的传承与发展展开深入交流，探索傩文化在新时代的保护传承与创新之路。

中国傩戏学研究会会长、中国艺术研究院戏曲研究所研究员 李志远

多年来，傩戏的保护、发展与利用问题，在各类会议中反复被探讨；而在当代文化建设的语境下，如何发掘并彰显其文化价值，更是值得我们深耕细研的重要课题。这不仅是科研人员和研究者需要关注的问题，更需要传承人的积极参与。究其原因，众多年轻学者会深入各地调研，对传承人展开采访，传承人的观点对其研究导向影响深远。若传承人强调傩戏的封建迷信色彩，或过多提及它所受的质疑，可能会在学者认知中形成负面预设。

因此，建议各位传承人在接受媒体或学者采访时，既要阐明傩戏的本质特征，更要着重凸显其与当代文化价值的内在关联。正如孝文化在四川剑阁旺苍县通过二十四孝宣传语得到大力弘扬，傩戏中蕴含的积极文化内涵同样丰富多元。

下一步，我们需合力阐释中国傩戏中与社会主义核心价值观相契合的内容。这项工作至关重要，若能有效推进，将有助于提升地方面对傩戏价值的认知。当人们意识到傩戏与社会主义核心价值观相契合，且能为当代社会主义新文化建设发挥积极作用时，对傩戏的认知必然会发生改观。

中国傩戏学研究会在今后的课题设置中，也将重点推动这一方向的研究。由此联想到2023年在江西德安所作的“傩戏与家风建设”主题报告，当时不少听众虽对这一视角感到新奇，却也普遍表示认同。事实上，这并非刻意构建的解读角度，而是傩戏本身就蕴含此类文化基因，只是尚未被充分发掘。若能建立傩戏

与家风建设的内在关联，其文化价值便难以被否定。可见，傩戏的积极价值极为丰富，关键在于如何进行有效传播。非遗传承人若能做好相关阐释与传播工作，将为学术研究提供重要支撑。

当前，傩戏与旅游的融合已成为不可逆转的趋势，文旅深度融合更是国家战略的重要组成部分。在此背景下，如何实现傩戏与旅游的良好互动，充分发挥傩戏的文化功能，对其当代影响力具有重要意义。若因担忧傩戏发展形态发生变化而回避与旅游结合，许多傩戏班社可能面临生存困境，这是必须正视的现实问题。至于如何实现融合，仍需深入探索实践。

在这一领域，国家级非遗传承人安永柏老师团队的实践值得借鉴，年轻力量的加入推动了主动创新，这种基于传统根基的创新尝试不仅可行，更是发展的必然趋势。但同时需明确，旅游展演与民间传承应保持适当区分：政府主导的旅游项目可进行创新性呈现，而民间传承的原生形态则需由传承人自主把握。有一种观点认为傩戏应绝对保持“原汁原味”，这种认知存在一定片面性。实际上，傩戏会根据不同主家的需求调整表演内容，仅祭祀仪式相对固定。因此，民间传承应尽可能保留原始形态，而在旅游场景中，则需增强其观赏性与可看性，适当提升舞台表现力与艺术化呈现，进行专门的编创与排练。必须明确的是，旅游项目有其特定受众，不能将旅游化的表演形式直接应用于民间主家的仪式活动，否则可能违背主家诉求。

安徽池州在这方面积累了成熟经验：池州傩分为家庭傩与村傩，在家族语境中保持传统呈现方式；池州傩戏团则创排了大型剧目《千年傩》，成为全国傩戏舞台化呈现的典型案列，此外，“傩情”以及根据撮泰吉改编的同名舞台剧，均为舞台化呈现的有益探索。我们需清晰区分不同场景下的呈现逻辑，深入挖掘傩文化中既契合社会主义核心价值观、又能为旅游

项目注入特色的文化元素。

做好上述两方面工作，傩戏的传承与发展便可实现并行不悖。除此之外，还需推动资源整合与立体发展：不仅要做好傩戏班社的传承工作，还应吸引社会力量参与，开发融入傩戏元素的文创产品。德江傩堂戏博物馆冉勇馆长在这方面成效显著，开发了手机贴等系列产品；湖南郴州、内蒙古呼和浩特的高校及贵州本地高校也开展了相关实践。这种立体融合的发展模式，需以傩戏班社为核心根基，只要能维护、保存并传承好民间班社的原生表演形态，傩文化的历史性传承与创新性发展便能顺利推进。

如今，铜仁傩戏正迎来发展的重要机遇期，贵州省对傩文化高度重视，铜仁更是着力将其打造为文化超级IP。各地傩戏班社也在积极探索创新，如刘老师团队自去年以来持续创排新剧目；池州不仅拥有成熟的剧目体系，还打造了“傩仙镇”文化品牌，并于去年获批省级非遗保护区，形成了良性发展态势。此前交流时，铜仁尚未成为市级保护区，若能逐步升级为省级乃至国家级非遗保护区，未来发展空间将更为广阔。

关于长江流域傩戏展演，这一构想源于相关行业交流中的共识。去年研究会年会上，池州同仁参与的座谈中曾探讨过举办此类展演的可能性，今年3月的调研也对此进行了专题梳理。若能形成长期品牌，未来可对标韩国国际假面舞（戏剧）节。中国傩戏资源的丰富性与类型多样性远超韩国假面舞，完全具备成为世界级非遗的潜力。我们可同步推进世界级非遗申报与长江流域傩戏展演品牌建设，通过两者的相互促进，争取更高层面的认可与支持，为申报工作奠定坚实基础。

当前，我们需系统发掘并利用傩戏的优势特质与文化内涵，擦亮中国傩文化的品牌名片。研究会计划成立“跨文化传播分会”，旨在推动傩戏的国际交流互动。傩戏的类似文化形态

在全球分布广泛，前年的调研显示，多个国家均有相关文化表现形式，若能构建世界性交流平台，将具有重要意义。此外，针对傩文物与文献保护，研究会计划成立专门分会，专注于傩文物与文献的馆藏、研究与利用。这两个分会的设立，将对傩戏的展演实践、学术研究与应用推广产生重要推动作用。

本次会议中，铜仁在傩戏发展方面的努力与成效有目共睹。希望本次参会的班社只是开端，若明年中国傩戏学研究会与地方政府联合举办的长江流域傩戏展演正式启动，期待各位传承人带领团队积极参与，创排既具观赏性又有文化深度、能彰显傩戏独特魅力的剧目，让傩戏文化品牌响彻全国。

#### 中国傩戏学研究会顾问、中央戏剧学院教授 麻国均

梵净山既是清净之境，亦因承载着一代人的信仰而充满文化活力。在各级部门的支持与传承人的坚守下，贵州傩文化的保护工作已跻身全国前列——其既保留古老历史基因，又在发展中实现创造性转化，形成“1+1>2”的传承效能。

曾赴日本、韩国考察相关文化遗存，发现其对中国傩文化元素的保存颇具启发。日本的驱魔仪式源自唐代传入的傩文化，至今仍可见完整形态；韩国世界面具博物馆的镇馆之宝便是中国古方相氏黄金四目面具，这类在中国大陆已失传的文物，在海外的系统保存令人深思。日本博物馆还藏有四十余种宋代兰陵王面具，其造型谱系之完整，为研究中国傩戏提供了珍贵参照。

梵净山的“梵”与“净”二字，既含宗教意涵，又喻示境界之纯净。这片土地上人们的质朴特质，与特大城市的疏离感形成鲜明对比，这种文化场域的独特性，恰与傩文化所蕴含的本真精神相契合。

傩文化流传千古而不衰，其核心价值值得深究。追溯本源，傩戏的滥觞与方相氏驱鬼逐疫的职能密切相关。在医疗欠发达的古代，面对天花、瘟疫等重大灾害，人们往往借助傩仪获得精神力量。以日本奈良时代天花为例，即便现代医学已攻克此类疾病，但傩仪中对“疫鬼”的象征性驱逐，实则是人类对抗灾难的集体心理投射。

山西的“打黄鬼”仪式颇具代表性：表演者不戴面具，全身涂饰黄红颜料，身着黄色布衣。有观点认为其象征黄疸型肝炎，实则更可能指向“旱魃”——古人相信通过仪式驱逐旱鬼，可祈天降雨、保障秋收。这类仪式的本质，是通过信仰凝聚战胜蝗灾、旱灾等灾害的意志，具有鲜明的进步色彩。

由此可见，傩文化绝非简单的“迷信”。其对“鬼”的驱避，实为对灾难的象征性抗争。国家将傩戏列入非物质文化遗产名录，正是对其文化价值的认可。然而基层执行中仍存在认知偏差，部分官员将其等同于封建迷信加以限制，这种违背中央精神的做法，反映出文化认知的层级落差。

作为非遗评审专家，深知国务院相关文件对傩戏保护的明确支持。建议在学术研究与刊物宣传中，强化国家政策的引述与阐释，消除认知误区。唯有正视傩文化中“以信仰抗灾难”的积极内核，才能真正激活其当代生命力。

#### 中国傩戏学研究会副会长、山西师范大学戏曲与影视学院院长、教授 延保全

相较于全国其他地区，贵州傩戏的传承与保护状况良好，不仅拥有大批优秀的传承人，还形成了稳定的传承队伍，不过，仍有进一步完善的空间，以下为具体的发展路径，铜仁傩文化的系统性保护，需以文献和文物为核心。

目前，贵州傩文化博物馆已收藏了包括傩面具、傩戏唱本等在内的大量珍贵藏品。未来，

应进一步加大对省内傩文化藏品的收集力度，同时将收集范围扩展至省外，涵盖长江流域各省份及中原地区相关的傩文化藏品，对这些实物进行抢救性保护。

此外，还应建立文化数字档案库，对傩戏唱腔、仪式流程等非物质文化遗产进行系统记录，打造全国性的文化文献资源中心。这里的文献既包括纸本文献，也涵盖作为文献另一形态的文物，能否成功打造这一资源中心，取决于未来的实际行动。

学术研究是傩文化传承的理论支撑。建议成立中国傩戏学研究会铜仁分会，汇集国内外学者开展国际傩面具艺术等分题研究。若经费充足，可每年设立10余项傩文化研究课题，定期发布并择优立项。同时，可参考安徽池州的研究模式，利用中国知网数据库分析傩文化的研究热点，如傩面具造型、仪式音乐等领域，进而开展深入研究。在提升《贵州傩文化》刊物办刊质量的基础上，与中国傩戏学研究会共同编辑学会会刊《傩戏学研究》，该刊物以傩戏文化文物研究为特色，鼓励发表文化发展历史、傩戏数据化保护、非遗传承等前沿课题的研究成果。另外，推动傩文化进入高校课程体系，培养兼具传统技艺与现代视野的传承人才。依托这两本刊物，将铜仁打造为傩文化研究的圣地，吸引相关研究者加入，增强研究力量。

铜仁需要以品牌化思维提升傩文化的知名度。建议举办长江流域傩戏展演这一全国性活动，除贵州本省傩戏外，邀请安徽池州傩戏、湖北恩施傩戏、湖南梅山傩戏、江西万载开口傩与德安端公戏、重庆酉阳傩戏、江苏南通童子戏、四川健德傩戏等同台展演，展现傩文化的多元性，积累经验并力图将其打造成知名品牌。铜仁举办此类展演，不仅能强化自身在傩文化领域的地位，还能为区域文化协同发展提供范例。从文化根脉来看，傩源于商周时期的驱魔仪式，兼具育生娱人功能，在贵州铜仁、

湖北恩施、安徽贵池等地均有独特呈现。

例如，恩施傩戏注重祭祀与戏曲的结合，而铜仁傩堂戏以面具艺术和傩技为特色，体现了地域特色下的文化多样性。从区域联动潜力而言，长江流域傩戏展演可视为长江流域非遗保护的一个缩影，联合该流域其他傩戏传承地共同策划跨区域展演和学术交流，能进一步凸显傩戏作为中国戏剧活化石的价值，促进文化资源共享。此外，铜仁已有的梵净山傩文化节，包含傩面具巡游、傩戏展演等活动，是有益的探索，但还需扩大区域联动，如举办上述长江流域傩戏展演。

铜仁傩文化具备申报世界非遗的潜力。其一，傩戏已被列入国家级非遗，且铜仁拥有松桃苗绣、石阡说春等多项联合国教科文组织立项的非遗项目，保护体系成熟。其二，傩文化驱邪纳吉的精神内核与当代人寻求心灵慰藉的需求高度契合。对照《保护非物质文化遗产公约》，铜仁在傩戏活态传承记录等方面具备一定基础，可与省内其他文化发源地联合申报，以增强国际认可度。其三，依托国内唯一的傩文化专题馆——贵州傩文化博物馆，通过数字化手段将傩面具、傩戏视频等文化遗产转化为国际共享资源，采用三维建模与虚拟场景还原等技术，为国际观众提供沉浸式体验。

同时，借鉴池州傩戏赴国外巡演的经验，组织铜仁傩戏团参与国际艺术节，展示上刀山、下火海等绝技，提升国际影响力。此外，邀请海内外学者参与傩文化研讨会，让更多国际汉学专家了解、宣传铜仁傩文化。数字化是文化永续传承的技术保障，应推进傩面具的数据化工作。采用3D扫描、AR图像识别等技术对面具纹饰进行精准记录，建立傩面具元素库，力争完成所有傩面具的三维建模，为游戏角色设计等提供数据支持。同时，对传承人进行精准记录并建立档案，这也是数字保护的重要组成部分。

综上，铜仁傩文化的保护与创新，既是守护民族根脉的责任，也是激活文化活力的机遇。通过国际化交流、学术深耕、品牌塑造与数字化赋能，傩文化必将从深山走向世界，从历史迈向未来，使这一戏曲活化石在新时代绽放新生。

#### 中国傩戏学研究会副会长、中央戏剧学院教授 曲士飞

去年，贵州傩文化博物馆馆长及馆员赴北京与中国傩戏学研究会专家座谈时，我曾就“如何拓展文化传播维度，让更多民众共享传统文脉”提出相关建议。其中关键在于处理好两个层面的关系：一方面，需坚守文化原真性，保护其原汁原味的特质；另一方面，面向游客及大众的展示，又需考虑接受度与传播效果。二者看似存在张力——原生态内容往往因认知门槛高、表现形式古朴，难以被大众快速理解；若为迎合需求而过度娱乐化改造，又会消解传承的纯粹性。实则，二者可并行不悖，前提是建立清晰的区分标识：明确告知受众哪些是未经改动的传统展演，哪些是经过适应性改良的呈现，让大众形成准确认知。

关于挖掘文化当代价值的实践路径，我在高校的相关工作中已进行探索：将傩戏文化与影视作品、短剧、游戏等现代载体结合，通过形式创新拓展传播边界。需强调的是，形式创新始终服务于文化内核的传递，而非对本质的背离。

当前，抖音、快手等新媒体平台构建了全民传播场域，为傩戏文化的破圈提供了可能。目前虽已有部分传承人通过网络展示技艺，但尚未形成广泛关注，这恰如潮汕英歌舞的传播历程——往往需要一部标志性作品触发现象级关注，进而带动大众对同类文化的聚焦。

期待这样的契机到来时，各地传承人、研究者及文化产品开发者能协同发力，系统呈现

不同地域的傩戏特色，让更多人了解并认同这份文化遗产。

端公戏研究专家、中国傩戏学研究会理事 王勇

谈及传统傩文化的传承与保护，贵州在全国范围内始终处于领先地位。1988年中国傩戏学研究会于贵阳成立，我有幸作为首批会员参与其事。多年来，我先后参与了德江、道真等地的学术会议，亦曾赴安徽、江苏等地考察学习，始终致力于借鉴各地经验。结合昨晚的演出观摩，我认为当前在文化传承、保护与研究领域，仍存在若干值得深入探讨的问题。

当前文化传承主要呈现两条路径：其一为政府主导的传承体系，其二为民间自发的传承脉络。民间文化在自然演进中保持着自生自灭的传承状态，而政府及相关机构在推动过程中，功利性导向略显突出。实则，民间传承是文化存续的根本依托，若脱离这一根基，文化便成无源之水、无本之木。铜仁地区对民间文化实施系统性、完整性保护，恰是把握了发展的核心——丧失民间传承的鲜活实践，文化的延续便无从谈起。

在此过程中，民间与政府之间缺乏有效的衔接机制与沟通桥梁。当前，媒体信息传播的便捷性使得民间文化易受外部影响而产生泛化现象。民众因接触到外地艺术形式的新颖性而盲目效仿，导致本土文化的特质逐渐消解。与

此同时，文化传承面临萎缩之虞。老一代技艺在向年轻一代传递时，部分被视为“不合时宜”的核心内容遭轻易舍弃，长此以往，文化精髓将逐步流失。

这便涉及到一个关键问题：文化的研究保护与传承传播之间如何实现平衡？我们呈现于观众面前的文化形态应如何界定？今年我为本地文化艺术剧院排演剧目时深刻体会到：一方面，传统文化中最根本、最具特征的本质性内容绝不可丢弃；另一方面，需适度增强其可看性——若观众无法理解，即便宣称其为传承千年的完整艺术形式，亦难以被接受。

昨晚的演出中，部分内容令观众感到陌生，正反映了这一矛盾。以撮泰吉为例，某些源于特定生活场景的内容，在舞台环境中呈现时，因场景转换而效果欠佳。由此可见，舞台呈现应区分“原生态呈现”与“艺术化表现”两种路径：对于原生态的传统内容，应保持其本真面貌，作为研究与保护的對象，严格遵循其原生形态——此为文化之“根”，不可弃；而面向观众的舞台表演，尤其是商业性演出，可在保留传承中最精彩、最具价值部分的基础上，进行适当艺术加工，增强观赏性与感染力，以实现观众的理解与接受。

必须明确的是，这两条路径不可混淆。若将研究性的原生态内容与舞台化的表现形式混为一谈，既会破坏文化本真性，亦会影响传播效果，最终导致传承与发展陷入困境。

# 德江傩戏、酉阳面具阳戏与印度梵剧比较<sup>①</sup>

□ 尹锡南<sup>②</sup>

郑振铎先生认为中国古代戏曲源自印度戏剧的影响：“……一是戏文，产生得最早，是受了印度戏曲的影响而产生的。”<sup>③</sup>对此，郑传寅先生予以否认，但他同时认为，梵剧和戏曲都生长在东方，无法否认对二者进行比较研究的学术意义。<sup>④</sup>事实上，中印传统戏剧、特别是仪式剧存在比较研究的基础，这种比较将给我们深入考察傩戏提供新的视角。傩戏文化博大精深，非常丰富多彩，这里仅以贵州德江傩戏（傩堂戏）、重庆酉阳面具阳戏、印度梵剧代表库迪亚旦剧（kutiyattam）为例做一简略比较。

## 一、傩戏与戏曲的区别

先说说傩戏与古典戏曲的区别。最早认识到傩戏与戏曲二者存在差异的是曲六乙先生等极少数学者。曲先生在上世纪80年代指出，傩戏演出从属于傩坛宗教祭司活动。傩戏具有宗教性质，是宗教文化和艺术文化的混合物，但随着时间推移，其演出剧目中宣传宗教的内容与日俱减，不断地向世俗化发展。<sup>⑤</sup>曲先生说：“傩戏是具有世界普遍性的艺术现象，戏曲是中国所独有的艺术现象。无论起源、性质，还是表演内容、演出活动的习俗与方式，以及演出目的和表达手段，都不一样。这说明傩戏不

属戏曲艺术范畴。”<sup>⑥</sup>

随后，麻国钧先生对傩戏和戏曲的分野做出了更为细致的说明。他指出，作为祭祀戏剧的傩戏与戏曲存在下述五个方面的区别：最初的巫（娱神的巫师）和优（娱人的戏曲演员）的分化；演出形态不同，戏曲是歌、舞、白合流，傩并不尽然，因其存在傩舞（闭口傩）和傩戏（开口傩）之分；展演空间不尽相同，戏曲和祭祀戏剧都发端于古老的祭坛（坛场），但前者迈过神庙剧场、勾栏后进入形式多样的剧场，而后者始终没有离开坛场，换句话说，戏曲可以在去程式化、行当化后进入祭祀空间献艺，而祭祀戏剧进入戏曲演出空间的现象很罕见；戏曲的接受主体（观众）是由神及人，而祭祀戏剧演出的接受主体是由神及神；傩戏不能用一整套脚色行当合和完整的程式表现、塑造各色人物，行当是傩戏与戏曲两种戏剧形态的最终分野。<sup>⑦</sup>

麻国钧先生于2015年前往印度和斯里兰卡游学，考察南亚传统戏剧。他对南印度喀拉拉邦的卡塔卡利舞（Kathakali）印象很深。从其描述和所附演出剧照看，所谓的卡塔卡利哑剧，非常近似于库迪亚旦剧。<sup>⑧</sup>卡塔卡利舞类似库迪亚旦剧，其特征之一是演员佩戴高耸

① 本文为国家社科基金重大项目“印度古代文艺理论史”（21&ZD275）的阶段性成果。

② 尹锡南，四川大学南亚研究所教授，博士生导师。

③ 郑振铎：《中国俗文学史》，中国书籍出版社，2022年，第5页。

④ 郑传寅：《古代戏曲与东方文化》，武汉大学出版社，2007年，第50—51页。

⑤ 德江县民族事务委员会、贵州民院民族研究所编：《傩戏论文选》，贵州民族出版社，1987年，第11页。

⑥ 德江县民族事务委员会、贵州民院民族研究所编：《傩戏论文选》，贵州民族出版社，1987年，第11页。

⑦ 麻国钧、向承强主编：《古傩新论集》（上册），学苑出版社，2016年，第1—30页。

⑧ 麻国钧主编：《中国傩戏与东亚传统戏剧比较研究》，上海大学出版社，2022年，第132—133页。

的头冠，脸部化妆也一样。这种头部和脸部装饰有别于傩戏面具。“Kathakati 的技法代表了戏剧边唱边演的印度古代传统。它既非哑剧（pantomime），也非舞蹈，而是戏剧（natya）、纯舞（nrtta）和阐释舞（nrtya）生动而形象的结合。”<sup>⑨</sup>实际上，卡塔卡利舞被印度艺术界定义为古典舞而非古典剧，自然与其舞蹈因素更加浓厚有关。

一般而言，无论是卡塔卡利舞或库迪亚旦剧，它们和傩戏、傩舞基本上不具有直接的相互影响关系。但是，这并不影响二者之间存在比较研究的基础和可能，因为它们都是人类古老文明在当代世界结出的艺术之花，是活态传承的东方艺术，自然也在很大程度上体现了中印文化心灵的共性或差异。因此，我们不能排除同样具有学术价值且更具操作性的比较文学平行研究模式。换个角度看，傩戏与戏曲拉开距离的地方，恰恰是它和宗教仪式色彩浓厚的梵剧靠得很近的地方。

## 二、德江傩戏、酉阳面具阳戏和库迪亚旦剧简况

吴电雷先生指出，西南地区的阳戏在演化过程中出现了三种类型，即以戏附仪、仪戏结合、隐仪显戏三种形态。第一类以四川广元和梓潼等川北阳戏为代表，第二类以贵州遵义和重庆酉阳等地阳戏为代表，第三类以湘西阳戏为代表。<sup>⑩</sup>贵州德江傩戏无疑应归为第一类。庾修明先生指出，被戏剧界称为“中国戏剧活化石”的傩堂戏，是我国历史最悠久的古代剧种。“由于德江地处边远，交通闭塞，经济、文化落后，因而这一地区的傩堂戏，很少受到现代文化的

冲击，较为完整地保留着依附于宗教历史和法事的主要特征，从中我们可以看到中国远古傩戏的原始面貌。”<sup>⑪</sup>

根据庾修明先生的介绍可知，流传在德江县土家族地区的傩堂戏分为开坛、开洞和闭坛三个阶段。开坛和闭坛为酬神、送神，表示对祖先、神灵、先师的祈求和忠诚。开坛时要设置“香案”，挂上“三清图”和“司坛图”。傩堂戏里的法事内容为，开坛礼请，法文敬灶，行坛洁净，立楼点兵，搭桥，发兵，安营扎寨，开红山，收兵招魂，上熟，造船，打火送神。德江当地人也把“请圣”“发文”“扎寨”和“搭桥”称为“阴戏四大坛”。法事完毕就是开坛出戏，演出一般的戏曲节目。“阳戏”是傩堂戏的主要部分即正戏，正戏分全堂戏和半堂戏，全堂戏有二十四出，半堂戏为十二出。<sup>⑫</sup>德江傩戏代表傩戏的原始形态，它的三个阶段即开坛、开洞和闭坛，与藏戏三个表演程式（顿、雄、扎西）有些相似。<sup>⑬</sup>

代表傩戏发展晚期阶段的酉阳阳戏是“流传于酉阳土家族苗族自治县的一个傩戏剧种。直接记载酉阳阳戏起源的，当数清同治二年（1863年）刻本《酉阳直隶州总志》卷一九《风俗志》……可见至少在一个半世纪前，酉阳阳戏就具有相当的规模。它绵延不断，一直流传至今”。<sup>⑭</sup>一部重要的地方志指出：“病愈还愿，谓之阳戏。则多至十余人，生旦净丑，袍帽冠服，无所不具。”<sup>⑮</sup>

酉阳面具阳戏独具特色，它使用的面具共计32个，其戏神为独具特色的新郎太子（刘备儿子阿斗为其原型）。与之相对，云南省澄江阳宗镇关索戏面具数量为20个。“关索戏中最

⑨ S.P. Gupta, Cultural Tourism in India, New Delhi: D.K. Printworld, 2016, p.196.

⑩ 吴电雷、庾修明等：《中国西南地区傩戏文化研究》，中国社会科学出版社，2021年，第129-139页。

⑪ 德江县民族事务委员会、贵州民院民族研究所编：《傩戏论文选》，贵州民族出版社，1987年，第194页。

⑫ 德江县民族事务委员会、贵州民院民族研究所编：《傩戏论文选》，贵州民族出版社，1987年，第198-199页。

⑬ 丹珠昂奔：《藏族文化志》，上海人民出版社，1998年，第368-369页。

⑭ 严福昌主编：《四川傩戏志》，四川文艺出版社，2004年，第83页。

⑮ 冯世瀛、冉崇文编撰：《增修酉阳直隶州总志校注》，中州古籍出版社，2025年，第674页。

有特色的是 20 个演出人物不打脸谱，而是戴上原先彩绘好了的 20 个演出人物的面具。”<sup>①⑥</sup>这 20 个面具中，刘备和孔明等 8 个为净脸，此外还有红花脸壳、黑花脸壳、蓝花脸壳等各种花脸壳。2015 年 9 月 29 日，酉阳土家阳戏剧团应邀参加第四届中国少数民族戏剧会演。2021 年 5 月，酉阳面具阳戏被列入第五批国家级非物质文化遗产名录。目前酉阳县阳戏发展生态良好，已经先后建立三个阳戏传承所。除了陈永霞为国家级传承人外，冷定祥、黄光尧、吴忠良等被重庆市文旅委先后认定为阳戏市级传承人，此外还有吴长秀等县级传承人 30 名左右。<sup>①⑦</sup>如以广义的傩戏尺度衡量，酉阳傩戏还包括不戴面具的冲傩。当地文化部门将其先后称为“八宝铜铃舞”“摇宝宝”<sup>①⑧</sup>或包含祭祀韵文的“酉阳古歌（巫傩诗文）”<sup>①⑨</sup>，后者即“酉阳古歌”在 2011 年被文化部列入第三批国家级非物质文化遗产名录。酉阳古歌（巫傩诗文）的市级和县级传承人包括张泽本和杨胜法、吴少强等。此外，这种核心为冲傩还愿的“酉阳古歌”还包括几十年前被当地文化部门统计在内，但后来因相关机构失误而暂未纳入县级或市级传承人名录的酉阳县五福镇尹秀元坛班。尹秀元（1940—2013）的祖父尹法震和父亲尹毓轩（尹振性）早年迁自湖北恩施州来凤县大河坝（今大河镇），他们是家族世代相传的冲傩艺人。他们部分地继承了湖北来凤和宣恩的土家八宝铜铃舞传统。<sup>②⑩</sup>尹秀元坛班的传承者为尹锡明坛班，他们融打绕棺（属文教）和冲傩（属武教）为一体，在酉阳县传统非遗体系中独树一帜。迄今为止，这种现象在国内的傩文化研究界尚未引起足够的重视。

1992 年，在美国圣菲召开的联合国教科文组织世界遗产委员会第 16 届会议将文化景观作为文化遗产的类型，从而丰富了历史文化遗产的内涵。1997 年，非物质文化遗产的概念即“人类口传与非物质文化遗产代表作”（Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity）获得国际认可。截至 2005 年，170 多个国家成为《保护世界文化和自然遗产公约》的缔约国，788 处遗产列入《世界遗产名录》，47 个列入非物质文化遗产名录。截至 2018 年底，中国入选联合国教科文组织的非遗名录项目达 40 个，是目前世界上拥有世界非物质文化遗产数量最多的国家。<sup>②⑪</sup>从人类非物质文化遗产代表作名录看，2001 年首次被联合国教科文组织（UNESCO）列入的东方传统戏剧包括中国的昆曲和印度的梵剧库迪亚旦剧。<sup>②⑫</sup>从该组织颁发给库迪亚旦剧的证书上看，正式收录的时间是 2001 年 5 月 18 日，地点是法国巴黎。证书上的英文关键词是：Kutiyattam, Sanskrit Theatre-India（印度梵剧库迪亚旦）。<sup>②⑬</sup>下边是该证书附图。



2001 年联合国教科文组织授予库迪亚旦剧“人类口传和非物质文化遗产代表作”的英文证书

<sup>①⑥</sup> 杨应康、洪加智主编《国家级非物质文化遗产云南关索戏》，云南民族出版社，2015 年，第 102 页。

<sup>①⑦</sup> 《酉阳县文化馆志》编撰委员会：《酉阳土家族苗族自治县文化馆志》，2020 年，第 194—199 页。

<sup>①⑧</sup> 酉阳县文化馆舞蹈集成办公室编：《酉阳土家族苗族自治县民族民间舞蹈集成》（内部资料），1986 年，第 40 页。

<sup>①⑨</sup> 酉阳县非物质文化遗产保护中心编《酉阳非遗》，黄海数字出版社，2024 年，第 99 页。

<sup>②⑩</sup> 恩施州非物质文化遗产保护中心编：《恩施州非物质文化遗产名录图典》，武汉出版社，2020 年，第 138—139 页。

<sup>②⑪</sup> 参见百度词条“世界非物质文化遗产”的相关介绍。

<sup>②⑫</sup> 尹锡南：《〈舞论〉研究》（下），巴蜀书社，2021 年，第 724—741 页。

<sup>②⑬</sup> Sudha Gopalakrishnan, Kutiyattam: The Heritage Theatre of India, New Delhi: Niyogi Books, 2011, p.140. 证书见该页彩图。

库迪亚旦剧是南印度的男女同台表演剧，这一点和几乎由男性主宰的中国傩戏表演形成了鲜明的对比。作为传统戏剧，库迪亚旦剧吸收了南印度本地的达罗毗荼文化要素与戏剧表演传统，融汇了主角、配角和丑角等基于古典梵剧的表演要素，也结合了丑角的表演，这使库迪亚旦剧成为融合梵语与马拉雅兰姆语的综合表演。

### 三、德江傩戏、酉阳面具阳戏和库迪亚旦剧表演方式比较

中国傩戏这种戏剧“活化石”蕴含远古祭祀的表演特征，有着自己独具特色的表演方式或手段。它是以祭祀仪式表演为核心的民间仪式剧，尚处戏曲（戏剧）萌芽的阶段。虽然说傩戏和梵剧拥有不同的历史文化背景，但是，其表演方式仍然存在一些颇有价值的共性。

就梵剧而言，它首先遵从《舞论》所规定的两类表演方式：世间法（laukiki）和戏剧法（natyadharmi）。《舞论》第14章指出：“我将讲述前边已经提到的两种戏剧表演方式：世间法和戏剧法……以天国的场景和天国的男角为主，这叫表演的戏剧法。在表演中，如果将一个现实存在的物体进行拟人化表演，赋予其人的欲望情感，这是所谓的戏剧法……关于山岳、车辆、天车、盾牌、铠甲、武器和旗帜等的拟人化表演，这是戏剧法。”<sup>②4</sup>这里所谓的戏剧法包括头冠、道具等的制作，这和傩戏土老师自行雕刻各种面具、制作各种法器颇有些相似。利用戏剧法对表演对象的本来面貌进行变异而制作的道具，在手法上与傩戏极尽夸张地雕刻的各种诡异面具相去不远。下边一图是库迪亚旦剧中源自梵语大史诗《罗摩衍那》的角色罗波那（Ravana）所戴附有头冠的面具。<sup>②5</sup>

从中不难看出它与傩戏面具相异之处，因其在脸部以色料涂抹假面图案，且有头冠。这是类似于“假头”的一种特殊假面。



十首王罗波那（RĀVANA）

梵语戏剧不仅有文人的剧本创作，也有即兴表演、宗教仪式表演等各类表演。婆罗多以 abhinaya 一词指代戏剧表演。他在《舞论》中写道：“戏剧有四类表演方式，它们是形成各种戏剧的基础。诸位婆罗门啊！戏剧表演被分为四类：形体表演、语言表演、妆饰表演和真情表演。”<sup>②6</sup>婆罗多把戏剧表演分为身体、语言、服饰与化妆、情感等为基础的四种类型。这是婆罗多戏剧表演的四分法，它与戏剧法、世间法的表演方式二分法相互印证、互为补充。他的戏剧表演论以此四类表演为手段核心和基础而展开。隶属于戏剧法的妆饰表演也可按其梵语即 aharyabhinaya 的字面意思译为“外部表演”。“也就是说，语言、形体和真情属于或产生于人体，而妆饰属于人体之外。”<sup>②7</sup>

婆罗多的戏剧表演论包括面部神态表演、眼神表演、手势和步伐表演等。库迪亚旦剧在这方面也很好地继承了经典。《舞论》对各种眼神和手势的论述，均已化为库迪亚旦剧的“艺术血液”与“舞蹈细胞”。就各种舞蹈手势语

<sup>②4</sup> 婆罗多：《舞论》（上），尹锡南译，巴蜀书社，2021年，第205页。

<sup>②5</sup> Bharatamuni, Natyasastra, Vol.4, New Delhi: NBBC Publisher, 2014.

<sup>②6</sup> Bharatamuni, Natyasastra, Vol.1, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, 2017, pp.115-116.

<sup>②7</sup> 黄宝生：《印度古典诗学》，线装书局，2020年，第174—175页。

而言，库迪亚旦剧中也有大量的运用。

库迪亚旦剧关注语言表演、形体（身体）表演和情感表演，同时也高度重视包括道具、服饰和化妆在内的妆饰表演。这种重视是以契合时代地域的变异为基础的。这是对《舞论》原理的自觉继承。当然，库迪亚旦剧的形体表演并不盲从《舞论》，而是采取自有特色的表演方式。“相对而言，库迪亚旦剧的手势显然具有更多的象征性特质，有时类似于密教手印……库迪亚旦剧的步伐表演和行姿表演与《舞论》提到的那些并不吻合。”<sup>⑳</sup>尽管如此，库迪亚旦剧的舞蹈表演还是保留了《舞论》形体表演论的影响痕迹。

由此可见，婆罗多的四分法（形体表演、语言表演、妆饰表演和真情表演），把戏剧表演明确地划分为身体、语言、服饰与化妆、情感为基础的几种类型。这和中国古代戏曲表演体系的歌、舞、科、白存在明显的差异。这是因为，婆罗多的形体表演与语言表演内涵虽然迥异于戏曲的科（动作）白（语言）表演体系，但毕竟尚可发现对应的概念。而婆罗多所谓的妆饰表演与真情表演，似乎不见于戏曲的表演体系。

但是，如果我们把目光转向傩戏，便可发现它也存在自己的妆饰表演（包括各类面具表演和服饰化装等）和真情表演（如娱神娱人等）。这便是傩戏和梵剧两大东方传统仪式剧的表演体系可以沟通、对话的理论基础。此即中印传统仪式剧表演的异中之同。

傩戏的舞蹈表演与音乐表演也是相互交织的，同时还伴随咒语吟诵、独白或对白等语言表演，这便是戏剧或原始戏剧的基本内涵：乐、

舞、戏融为一体。“巫师为驱鬼敬神、逐疫去邪、消灾纳吉所进行的宗教祭祀活动，称为傩或傩祭、傩仪。巫师所唱的歌、所跳的舞称为傩歌、傩舞。傩戏便是在傩歌、傩舞的基础上出现的。从傩嬗变出傩戏，在我国经历了一个漫长的时期。”<sup>㉑</sup>

邓光华先生指出，根据祭祀的性质和仪式剧的类型，德江傩仪音乐分为各具特色的三类：祭祀唱腔、正戏唱腔和插戏唱腔。从音乐形态看，它们大多是一些不完全的五声音阶调式。有的则以一个唱句为基础，形成循环往复的套曲。“这种在音乐上的原始性与不成熟性，是远古巫傩仪式音乐的遗存。”<sup>㉒</sup>就巫舞音乐而言，无论是“四大坛”“八小坛”，凡进行“参神”“请圣”仪式时，都要表演巫舞。不少的舞蹈是从远古宗教仪式中直接演变而来的，至今仍保留许多古代巫舞的特点。<sup>㉓</sup>德江傩戏的掌坛师需要跳特殊的巫舞“踩九州”，以镇住各方兵马。“踩九州”不仅是一类特殊的宗教仪式舞，还包括自己的音乐。“踩九州”讲究方位、步伐，它的舞蹈动作包括旋转步、梭梭步等各类舞蹈步伐。可惜这些舞步大多失传，现在只有极个别的巫师能够跳上一两段基本步伐。<sup>㉔</sup>“踩九州是傩堂戏中一种比较原始古老的舞步，又名‘九宫八卦’，但真能踩、敢踩的傩艺师不多了。”<sup>㉕</sup>笔者近期多次实地访谈获悉，酉阳县的尹秀元坛班在表演冲傩的“差兵”环节时，掌坛师尹秀元吟诵咒语（巫傩诗文）时踩“三步罡”（三步纲），其二位徒弟亦即其子尹锡明和尹光辉须表演翻跟斗，这也类似于舞蹈表演。尹秀元及其徒弟表演时也挽手诀。德江傩戏和酉阳冲傩表演因此存在某些相似。

<sup>⑳</sup>Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, New Delhi: Niyogi Books, 2011, p.106.

<sup>㉑</sup>李肖冰、黄天骥、袁鹤翔、夏写时编：《中国戏剧起源》，知识出版社，1990年，第209页。

<sup>㉒</sup>邓光华：《贵州土家族傩仪式音乐研究》，文化艺术出版社，2014年，第95页。

<sup>㉓</sup>邓光华：《贵州土家族傩仪式音乐研究》，文化艺术出版社，2014年，第67页。

<sup>㉔</sup>邓光华：《贵州土家族傩仪式音乐研究》，文化艺术出版社，2014年，第105—109页。

<sup>㉕</sup>谢勇、张月福：《国家级非物质文化遗产德江傩堂戏》，贵州民族出版社，2017年，第33页。

由此可见，傩戏的舞蹈、音乐（祭祀唱腔和正戏唱腔等三类唱腔以及锣鼓等器乐伴奏）是有机地融合在其正戏、插戏之中的。这和库迪亚旦剧的表演特色基本一致。婆罗多强调戏剧表演与舞蹈表演、音乐表演的三位一体，这一点在库迪亚旦剧中也有体现。该剧不仅重视演员的面部表情、眼神、步伐和手势等表演，也重视音乐元素的运用。库迪亚旦剧运用 21 种源自《舞论》音阶论和调式论的拉格（曲调或旋律框架），它还运用 10 种节奏。库迪亚旦剧也大量运用鼓等膜鸣乐器和螺号等气鸣乐器、铙钹等体鸣乐器。<sup>③4</sup>从实际运用看，鼓手（Nangiar）在所有乐手中的地位似乎最为重要。他的台词吟诵（akkitta）是序幕的仪式表演的重要组成部分。“鼓手的作用不只局限于乐队的一员，有时还充当指挥演出的戏班主人。”<sup>③5</sup>

德江傩堂戏掌坛师所吟诵的某些咒语（如观音咒、藏身咒等），与梵剧中戏班主在序幕表演中所吟诵的颂神诗值得比较。

德江傩戏、云南昭通端公戏和湖南辰州傩仪舞蹈中都包含了口诀。“口诀在辰州傩仪中扮演核心角色，规范而神秘，主要用于与神灵沟通、驱邪避邪。据调查，目前土老师传承了大约 72 种口诀，这些用双手巧妙地塑造出的特定形态，不仅直观，还具有象征性。在傩仪舞蹈中，口诀有勾、按、屈、伸、拧、扭、旋、翻等基本手法。每种口诀在仪式中都具有不同的象征意义，如驱邪、迎神、镇鬼、退病、送神和解煞等。”<sup>③6</sup>陈蛟龙先生的《昭通端公戏文化》提及云南昭通市镇雄县 61 种“扎磴”口诀和 37 种“渡兵”口诀名称，威信县高田乡罗

廷良端公坛班也有诸多口诀。<sup>③7</sup>

傩戏掌坛师采用的上述口诀或许来自于中国道教和佛教所采用的某些手印，虽然它们和梵剧（库迪亚旦剧）演员们采用的舞蹈手势不同，但与佛教、印度教（密教）所采用的一些手印（mudra）存在极强的可比性。傩戏的一些口诀也称诀法，更近似于南印度湿婆派经典、毗湿奴派经典所记载的各类手印。这似乎可以成为未来傩戏研究充满无穷乐趣和无限希望的新领域。<sup>③8</sup>

掌坛师用来镇魔压邪、驱鬼治病、祈福祛灾的一些符讳（符篆）也叫字讳，是一种似符非符、似字非字的神秘符号，大约相当于梵文 yantra 的内涵。它们包括健身符、退病符、隔鬼符等。傩戏的符讳在库迪亚旦剧的表演中是不存在的，将其与开红山、上刀山、捞油锅等掌坛师绝技一道，视为中国傩戏的“独门绝技”实不为过。这也可以视为未来中国傩戏申报联合国教科文组织的人类非物质文化遗产名录的重要依据。

婆罗多心目中的妆饰表演指的是化妆（服饰和油彩）与道具（模型和活物）。梵剧的背景主要依靠角色用语言描绘。舞台上的景物可用语言和形体动作暗示，而省略道具。库迪亚旦剧的服饰、化妆与舞台布景，与《舞论》的规定存在一定的差异。“库迪亚旦剧的妆饰旨在确证典型的梵剧的‘超现实’环境，与人类相处的神灵、恶魔与天国居民等非凡人物住在这一环境中……库迪亚旦剧的服饰并非只供个别角色所用，而是这些角色所代表的共同特征。”<sup>③9</sup>库迪亚旦剧的演员服饰艳丽，头戴《舞论》所描述的各类彩色头冠，其类似傩戏面具的脸部图案是以各种色彩、

<sup>③4</sup>Sudha Gopalakrishnan, Kutiyattam: The Heritage Theatre of India, New Delhi: Niyogi Books, 2011, p.80.

<sup>③5</sup>Sudha Gopalakrishnan, Kutiyattam: The Heritage Theatre of India, New Delhi: Niyogi Books, 2011, p.104.

<sup>③6</sup>李志远主编：《傩戏学研究》（第一辑），北京时代华文书局，2024年，第216-217页。

<sup>③7</sup>陈蛟龙：《昭通端公戏文化》，云南人民出版社，2022年，第145-147页。

<sup>③8</sup>尹锡南：《印度古典梵语文艺美学多棱镜》，台北花木兰文化事业有限公司，2024年，第401页。

<sup>③9</sup>Sudha Gopalakrishnan, Kutiyattam: The Heritage Theatre of India, New Delhi: Niyogi Books, 2011, p.80.

颜料等勾画而成。

就中国的傩戏表演体系而言，它也有自己的妆饰表演和真情表演（如娱神娱人等）。傩戏的妆饰表演包括各类面具表演和服饰化装、法器道具。德江傩堂戏的法器道具包括主要四大件即牛角、师刀、牌带和卦子，还包括一般道具即令牌、马鞭、祖师棍、头扎、法衣、法裙、香、纸、烛、供品等。傩堂戏演出时要戴上面具，面具也叫脸壳或脸子。“酉阳鬼脸壳戏出自今重庆市酉阳县，是一种流行于川东涪陵、酉阳等地区戴面具演出的民间祭祀戏剧，当地民众习称鬼脸壳戏。”<sup>④①</sup>面具是傩堂戏的突出的艺术亮点。面具是“傩戏灵魂”。<sup>④②</sup>面具多少与演出剧目的数量挂钩。每个面具都有固定的名称，代表着扮演角色的身份。“傩戏演出时，演员戴面具，面具大于真面，可以用来改变面形，突出气质、性格特点，与剧情相协调。虽然一个面具只能代表一个人物，但使用变换方便，戴上面具即隔离了演员与观众的直接情绪交流，能很快入戏，这是涂面化妆表演所不能代替的。”<sup>④③</sup>面具的名称包括唐氏太婆、先锋小姐、秦童娘子等。德江傩堂戏的道具和服饰都很古朴。傩堂戏的服饰特别简朴，武将上身着裙，分花色与素色两种。文人服饰为中式长袍，服装多为演员自备。<sup>④④</sup>不过，与婆罗多所论述的妆饰表演相比，梵剧演出时，演员的服饰、饰物似乎要更为丰富多彩。这可以《舞论》第23章述及种类繁多的花环、耳坠、耳环、手饰、脚饰、臂饰等为证。至于傩戏中也运用的头冠，在梵剧中更是无比丰富。梵剧中述及的涂彩亦即面部化妆和傩戏演员

面部化妆，与双方运用的各类独具特色的面具一样，理应成为比较研究的一个重要内容。

傩戏（阳戏）的祭祀仪式也是堪与梵剧比较的重要因素。梵剧的序幕表演包含浓厚的神灵祭祀（祭礼）成分，这一点在冲傩表演中也有体现。黄柏权先生指出，在土家族民间，还傩愿的仪式表演中所供奉的男女二傩神或戏神被视为土家族的创始神，即“罗神公公”和“罗神娘娘”。<sup>④⑤</sup>据了解，酉阳的尹秀元坛班为事主冲傩时，在“立娘娘”环节所供奉的两个傩神被称为“罗神爷爷”和“罗神娘娘”。尹锡明也将上述两位傩神称为伏羲和女娲。这其实有本可缘，如民国年间向楚主编的《巴县志》指出：“凡人有疾病，多不信医药，属巫诅焉，曰跳端公……所奉之神，制二鬼头。一赤面长须，曰师爷，一女面，曰师娘，谓是伏羲、女娲。”<sup>④⑥</sup>

由于得到婆罗多《舞论》非常系统的情味论滋养，库迪亚旦剧在表现情味（即真情表演）方面更容易区分、辨析。相反，情感表演并非是傩戏、特别是德江傩戏等宗教仪式剧的首要目的，因为它最初是一类还愿剧。当然，这也不能完全排除傩戏在娱神、娱人方面所表现的滑稽味、艳情味、英勇味或恐怖味（借用婆罗多《舞论》的戏剧味论术语）。否则，傩戏就不会受到广大下层民众、特别是祖祖辈辈居住在闭塞农村的农民们的欢迎和喜爱。

## 余论

就国内目前的印度研究而言，其热点在

④① 社建华主编：《中国傩戏剧本集成·巴蜀傩戏》，上海大学出版社，2018年，第360页。

④② 度修明：《德江傩堂戏》，贵州民族出版社，2012年，第40页。

④③ 曲六乙编著：《中国少数民族戏剧通史》（上卷），中国民族摄影艺术出版社，2014年，第413页。

④④ 德江县民族事务委员会、贵州民院民族研究所编：《傩戏论文选》，贵州民族出版社，1987年，第202—206页。

④⑤ 曲六乙、陈达新主编：《傩苑：中国梵净山傩文化研讨会论文集》，中国戏剧出版社，2004年，第133页。

④⑥ 转引自段明、胡天成编著：《巴渝民俗戏剧研究》，贵州人民出版社，2006年，第119页。

中印政治、外交领域，印度古典艺术的研究少人问津，印度古典梵语艺术理论的翻译或研究几乎是被人遗忘的“处女地”。但是，没有对《舞论》《乐舞渊海》等梵语艺术理论经典的大量介绍、持续研究，就很难破解深受梵文经典影响的库迪亚旦剧、婆罗多舞、卡塔卡利舞等的表演奥秘，自然也很难实质性推进傩戏、傩舞和库迪亚旦剧及婆罗多舞等的比较研究，而印度传统戏剧和舞蹈等的表演奥秘，自然也很难实质性推进傩戏、傩舞和库迪亚旦剧及婆罗多舞等的比较研究，而印度传统戏剧和舞蹈等的跨文化观照对于我们更深入、全面地认识民族传统艺术大有裨益。曲六乙、麻国钧和康保成先生等的傩戏研究并不排斥跨文化视角，便是一个明证。因此，尽管存在诸多挑战，我们不能轻视、忽视或排斥中印传统戏剧（舞蹈）这一非遗领域的跨文化比较。这是当前中外文化交流的题中应有之义。习近平总书记在2021年指出：“文艺的民族特性体现了一个民族的文化辨识度。广大文艺工作者要坚守中华文化立场，同世界各国文学家、艺术家开展交流。”<sup>④6</sup>习总书记在2024年指出：“文化遗产是辉煌灿烂中华文明的有力见证，是老祖宗留给我们的宝贵财富……我们要强化用文化同世界

对话的理念，广泛开展形式多样的国际人文交流合作。”<sup>④7</sup>当前一些学者正在探讨如何重写文明史或重写艺术史。例如：“重写戏剧史并非一句空话，一来需要对新发现的资料进行周密细致的研究，二来需要在这些研究的基础上重新思考出一套戏剧史的体系。”<sup>④8</sup>在深化和拓展中外人文交流、重写文明史或艺术史的时代语境下，我们须放眼长时段的未来，将研究的触角和探索的兴趣伸向未知的广阔空间。实际上，中国与印度传统艺术、艺术理论比较是一片大有可为的学术天地，如迄今少为人知的南印度密教手印和中国傩戏挽诀的比较便可大大拓展我们的认识视野。这应该是对傩戏不同发展阶段的代表即德江傩戏、酉阳面具阳戏等与以库迪亚旦剧为代表的印度传统戏剧进行平行比较的当代意义所在。

（原载《傩戏学研究》第二辑，此处有改动。感谢贵州傩文化博物馆吴文华先生和唐治洲先生、德江文体广电局任透明女士、德江傩堂戏博物馆冉勇先生、酉阳县文化馆陈永胜先生和符浩先生、酉阳桃花源旅投集团吴秀武先生、云南昭通文旅局胡晓娟女士和陈蛟龙先生等为本文写作提供相关资料和信息。）

④6 习近平：《习近平谈治国理政》（第四卷），外文出版社，2022年，第326页。

④7 习近平：《习近平谈治国理政》（第五卷），外文出版社，2025年，第296—297页。

④8 王廷信：《从戏剧发生问题看中国戏剧史的重构》，《中外文化与文论》（第55辑），2024年，第251页。

# 齐家文化巫傩祭祀遗存考

□ 石林生

**摘要：**齐家文化距今已有 4300 年左右的历史。它是世界闻名、中国最早的青铜时代文化，是新石器时代向青铜时代过渡的一种遗存。据考古资料佐证，甘肃永靖秦魏家墓地是迄今已知的黄河上游齐家文化中规模最大、保存最好的一处公共墓地，墓地反映出来的墓制、葬式和葬俗，以及丰富的文化遗物，为探索黄河上游巫傩文明起源具有重要意义。

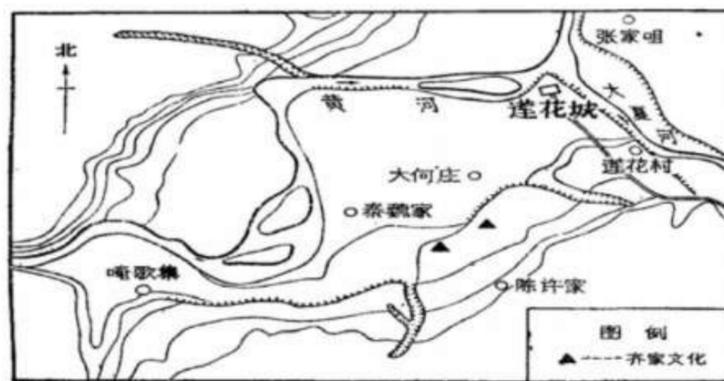
**关键词：**齐家文化；考古资料；傩仪溯源

## 一、齐家文化古遗址概述

齐家文化因 1924 年 6 月，瑞典考古学家约翰·古纳·安特生在甘肃省广河县齐家坪首次发现而得名。1925 年，他在《甘肃考古记》中把齐家文化列为“六期”文化之首，引起世界轰动。1945 年 4 月，我国现代考古学奠基人夏鼎在广河县位于半山遗址以东靠南侧一个叫阳洼湾的地方进行考古发掘，根据层位关系，提出甘肃仰韶文化早于齐家文化的论断，纠正了安特生的历史断代错误。1947 年 6 月，著名的考古学家裴文中在广河县齐家坪等遗址进行了考古调查，首次发现齐家文化白石灰面房址，并撰写了《甘肃考古报告初稿》。1957 年 10 月，甘肃省文物管理委员会在临夏、广河、临洮进行考古调查，发现文化遗址 44 处，其中齐家文化遗址 22 处。1958 年 7 月和 1962 年 1 月，甘肃省博物馆文物队又先后进行了两次复查。

早在 20 世纪 50 年代初期，新中国成立之初，随着大规模经济建设的开展，甘肃省地方考古部门和中国社会科学院考古研究所甘青工作队就已经一同并肩开始了在甘肃的考古工作。

永靖刘家峡水电站库区考古是甘青队接手的重要任务，因为国家要在这段黄河上筑坝蓄水。1959 年和 1960 年由中国科学院考古研究所甘肃工作队在永靖原莲花城西南的秦魏家进行过两次发掘，墓地范围约三万平方米。揭露面积共 1011 平方米，发掘的主要收获是发现了一个规模较大保存较好的齐家文化氏族公共墓地，共 138 座，分为南北两个墓区，南部墓区较大，共 107 座墓葬，方向一律朝向西北方，北部墓区较小，共 29 座，方向一律朝西。葬法除了单身葬外，还有成年男女合葬：男为仰身直肢，女为侧身屈肢葬。随葬品有石器、玉器、骨器、陶器、铜器和猪下颚骨等。在发掘中，发现不少动物骨骼，有猪、牛、羊、马、驴、狗、鹿、鼬等。



**【作者简介】**石林生，甘肃省永靖县人大常委会原副主任，副研究员，中国傩戏学研究会理事。

永靖秦魏家墓地是迄今已知的黄河上游齐家文化中规模最大、保存最好的一处公共墓地。墓地反映出来的墓制、葬式和葬俗，以及丰富的文化遗物，为研究齐家文化氏族公社的经济生活、社会性质以及意识形态诸方面提供了很有科学价值的资料，对于探讨家庭、私有制与阶级的产生等理论问题，具有重要的意义。<sup>①</sup>

“齐家文化秦魏家类型”，1959年因考古学家谢瑞琚最早发现于甘肃省永靖县莲花城西南的秦魏家村而得名，是齐家文化以甘肃中部地区为中心的一个地方类型。1959年5月至8月，中国社会科学院考古研究所甘肃工作队在原永靖县莲花城的西南约1.5公里的大何庄遗址发掘两次。遗址总面积共约53000平方米，两次发掘面积为1589平方米。发现有房屋与居住面等建筑遗存7处、窑穴15个、“石圆圈”遗迹5处、墓葬82座。单人葬中仰身直肢葬57座、屈肢葬14座、葬式不明8座，合葬墓作3座。同时，还出土有丰富的石器、骨器、陶器与铜器等遗物。<sup>②</sup>

1973年至1975年，甘肃省博物馆文物工作队在广河县齐家坪进行考古发掘，发掘墓葬118座，出土铜器、玉器、陶器、牙角骨器、石器和金器等千余件随葬品。其中，发掘出土一面直径6.2厘米的铜镜和一柄长15厘米的铜斧，铜斧现收藏于中国国家博物馆，铜镜在齐家文化博物馆展出，被誉为“中华第一镜”，均属我国迄今年代最早的铜器，标志着中国进入青铜文化早期时代。

齐家文化主要包括甘肃、青海境内黄河沿岸及其支流渭河、洮河、大夏河和湟水流域，分布范围东起泾、渭河流域，西至湟水流域，南达白龙江流域，北入内蒙古阿拉善左旗。截

至目前，发现的齐家文化遗址有1100多处，较著名的有齐家坪、皇娘娘台、海藏寺、师赵村、西山坪、七里墩、傅家门、桥村、大何庄、秦魏家、磨沟、柳湾、上孙家湾、尕马台、沈那、喇家、长宁、海家湾、店河、页河子等。这些文化遗存充分展现了齐家文化的农业形态、社会经济、风俗礼仪、巫雩祭祀活动等，为揭示齐家文化博大精深的内涵奠定了深厚基础。

齐家文化距今已有4300年左右的历史。它是世界闻名、中国最早的青铜时代文化，是新石器时代向青铜时代过渡的一种遗存。齐家文化时处华夏文明从史前社会向王朝国家过渡的关键时期，经历了中华文明起源与早期发展从万邦林立到华夏一统的特殊历史阶段。齐家文化是华夏文明的重要源头，也是中华民族的祖源之一，是人类灿烂的文化瑰宝。正如中国社会科学院学部委员、中国考古学会理事长、中华文明的探源工程首席专家王巍所说：

齐家文化是研究中华文明多元一体的重要组成部分。对考古研究来说，齐家坪遗址与殷墟、半坡一样是圣地级的遗址，考古人向往的地方。<sup>③</sup>

在古代中国，墓葬是现实社会的缩影，它反映了当时人们的物质生活和精神生活，并将这种广泛的生活境界中的事物缩小到一个墓坑中来体现。所以，我们不能把墓葬仅仅看作是古人腐骨的掩埋所，而应看成当时人们宗教信仰的反映，现实生活的缩影，古代劳动人民工艺美术的展览室，它不同程度地反映了社会经济形态方面的真实情景，从中可以窥视历代的社会演变、道德观念、文化风貌以及社会生产力发展的水平等。

古人普遍相信灵魂的存在。人死后，灵魂

① 中国社会科学院考古研究所甘肃工作队：《甘肃永靖秦魏家齐家文化墓地》《考古学报》1975年2期。

② 《甘肃省永靖大何庄遗址发掘报告》《考古学报》1974年2期。

③ 唐士谦、王晓元主编：《齐家文化》，陕西师范大学出版总社，2020年9月版，第316页。

离开人的肉体躯壳，或四方游荡，或归祖先聚居地方，或变为鬼进入地狱以待轮回，转生来世。灵魂观念使古人非常重视死后的冥冥生活。从古文献得知，至少在商周时代就出现了丧葬仪式的傩俗活动。由装扮成熊形的驱鬼英雄方相氏，为出殡队伍开路，如《周礼·夏官·方相氏》所记载：

方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬楯，帅百隶而时傩，以索室驱疫：大丧先柩，及墓，入圻，以戈击四隅，驱方良。

方相氏跳入的目的是赶走墓穴里的鬼蜮，以免死者受其侵扰。

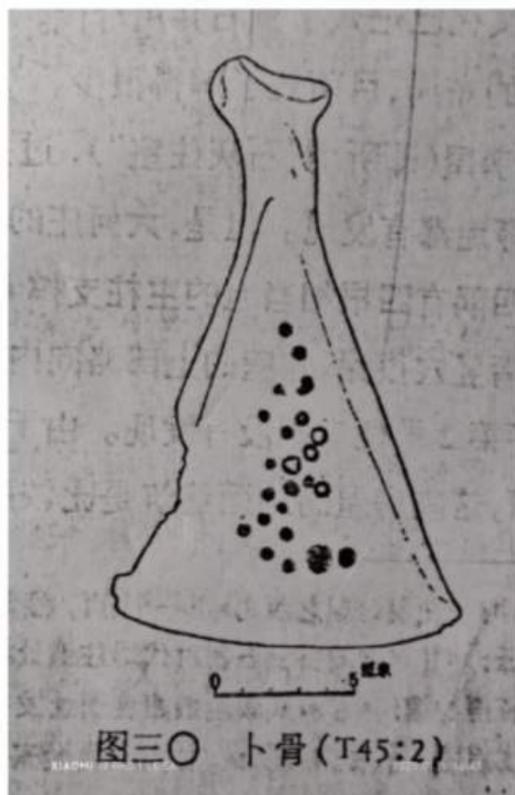
## 二、齐家文化主要巫傩资料

1. 甘肃临洮冯家坪出土的“人首蛇身”双联杯。 “双联杯”是由两个陶杯相连，两杯腹部有一小孔相通，是目前国内出土最早的伏羲女娲人首蛇身交尾图，有着十分重大的文化意义。此“双联杯”上纹饰为“人首蛇身”，相聚于一处，该“双联杯”后面相连处有一把手，上刻“X”符号，可能表示“相交”之意。从齐家文化“双联杯”中可以窥探到华夏远古先民不断融合、壮大、发展的历史过程。“双联杯”是一种酒器，但更重要的是一种礼器，用在盛大的、特殊的祭祀场。



2. 祭祀与占卜。齐家文化各遗址均出土了卜骨，这些卜骨只灼不凿，虽很原始，但能说明当时占卜风俗已经出现。还发现了祭祀活动有关的“石圆圈”遗迹、祭坛和干栏式建筑。在当时的条件下，先民们对客观世界缺乏充

分的认识，往往把一些没有因果关系的事象与鬼神的喜怒哀乐联系起来，以祭祀和占卜的形式寻求答案、祈求帮助。这些活动一般由巫师来完成，在阶级分化加剧的齐家文化时期，祭祀与占卜活动已经制度化和规范化，巫师很可能已经与社会权力结合，成为一个特权阶层。



3. 齐家文化“石圆圈”遗址。齐家文化“石圆圈”遗址在永靖县大何庄与秦魏家墓地区域，发现了多处“石圆圈”遗迹，均是利用天然的扁平状白色砾石排列而成，直径约4米（古羌人白石崇拜），有几块砾石的上边还遗有赫石粉末的痕迹。在这些“石圆圈”周围，分布着许多墓葬，“石圆圈”旁边也发现有被砍掉头的母牛骨架，腹内还遗有未出生的小牛骨骼，有的还在旁边发现有羊的骨架和卜骨，明显地反映了这是与巫傩祭祀活动有关的遗迹。



4. 土台祭坛。在青海喇家遗址中，在V区台地上发现了一个小型的广场遗迹，土台祭坛位于广场北边，相对于广场地面的高度2米左右。土台祭坛顶部面积约5-6米见方，是从顶部向四方各延伸约20米的人工夯筑的大型覆斗形祭坛，其边缘有约0.5米厚的砾石围墙。祭坛中心有一座特殊的高等级墓葬，其随葬以三璜壁为代表的15件较高等级的齐家玉器。



齐家文化“石圆圈”具有原始宗教信仰与祭祀功能，“石圆圈”与祭坛息息相关，祭坛是“石圆圈”的高级形式，两者在意识形态和精神信仰层面的性质内涵基本一致。



5. 祭祀坑。祭祀坑(H17)呈圆形，坑底有猪骨架5具，作“T”字形排列。猪龄经鉴定，均属3至12个月的幼猪。当时人们有意识把幼猪作为祭品，宰杀后埋入坑内。

6. 齐家先民的占卜活动。齐家文化时期，黄河中上游地区基本普遍存在着占卜习俗。不

完全统计，截至目前，在内蒙古、陕西与甘肃等省的齐家文化遗址中出土约有180余件原始卜骨，数量众多。它们多用猪、羊、牛或生鹿的肩胛骨制作而成，有明显的烧灼痕迹，用以占卜运气、病因、行人祸福、一年吉凶、战争胜负等。



7. 四羊首权杖头。齐家文化出土的“四羊首权杖头”和其他形制权杖头，质地包括彩陶、玉石和青铜等。权杖最早是从有柄石砸演化而来，逐渐进化为一种权利与身份的象征。权杖在西方文化里代表的是皇权，在齐家文化时期，权杖与玉璋、玉钺等器物一样，是身份和最高权力的象征。表明齐家文化时期，东西方文化相互融合渗透。其“四羊首权杖头”可能要比三星堆金杖头要早。

8. 中国最早的祭祀马。从地理位置范围看，中国的家马最早出现在黄河上游地区。考古学家在这里的大何庄遗址（位于甘肃省永靖县大何庄，距今约4300-3800年，属于齐家文化）发现了三块马的下颌骨，应该是随葬物品；同属齐家文化的秦魏家遗址（位于甘肃省永靖县莲花乡）也发现了随葬的马骨。依据古人很早就有在墓穴中随葬家养动物的习俗，以及齐家

文化的墓穴里发现的随葬马骨，经碳素断代年代约为公元前 2000 年左右，经鉴定与现代马无异。《周易·系辞下》载：黄帝尧舜时“服牛乘马，引众致远”，说的当时马已被驯化和用于使役。



9. 黄河上游史前刻符。“仓颉造字”的故事，早在两千多年前战国时代就开始流传了，人们把仓颉塑造为完美的造字圣人，但这毕竟是个传说。更可信的说法是，新石器时代，祖先们在器物上留下的刻画符号，也许就是汉字的萌芽。甲骨文是我国最早的文字，但从第一字的出现到能够完整地记录语言的完整体系，要经历一段漫长的时间。这些器物上画符号还不能完整的记录语言，因此可称为原始文字和原始“刻画符号”。

齐家文化经发掘的遗址较多，积累的陶器资料也很丰富。现在所知，出土带符号或图像的陶器遗址有甘肃永靖秦魏家、大何庄、武威皇娘娘台、临洮寺洼山、冯家坪、漳县晋家坪、青海乐都柳湾等。

黄河上游史前文化陶器刻画符号参考表(据不完全统计)。

文化类型	刻划符号		戳印符号		总计	备注
	符号形式	小计	符号形式	小计		
大地湾文化	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	14	—	2	16	
马家窑文化	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	20	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	20	20	
半山类型	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	5	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	5	5	
马家窑类型	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	62	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	7	69	
马厂类型	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	679	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	679	679	
齐家文化	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	13	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	13	13	
秦魏家文化	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	6	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	30	30	
晋家文化	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	6	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	2	8	
西坡文化	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	15	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	7	22	
秦魏家类型	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	18	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	10	10	
秦魏家川类型	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	53	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	53	53	
寺洼文化	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	20	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100	20	20	
合计		871		90	970	

10. 巫乐礼器。陶鼓是齐家文化陶器中的

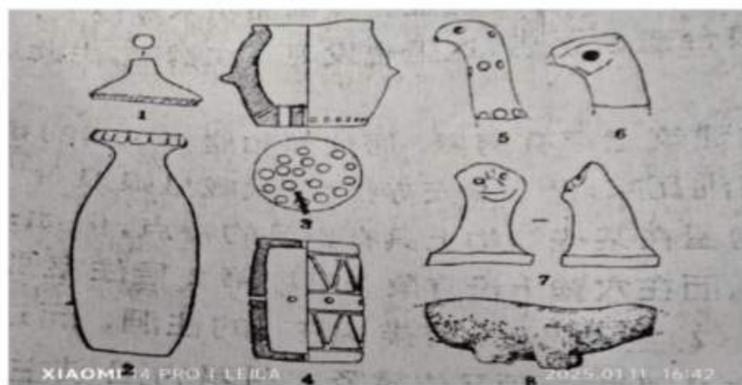
乐器类之一，大体呈漏斗形，粗端为喇叭口状，口沿外侧分有一周鹰咀形的倒钩，另一端形似罐状，口部朝向外侧，通过鼓身中部的圆筒与粗端的喇叭口相贯通。粗细两端对应位置各有一个扁桥形器耳，可以穿绳后携带和悬挂在人身上进行表演。使用时敲击粗端的皮革鼓面进行发声，在远古时期用于祭祀、乐舞、征战、狩猎等活动中，有时也兼作报时、报警的工具等，被尊奉为通神的神器。正如《周礼·地官》所云：

鼓人，掌教六鼓四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役；教为鼓而辨其声用。以雷鼓鼓神祀，以灵鼓鼓社祭，以路鼓鼓鬼享。

郑玄注：“神祀，祀天神也；……社祭，祭地祇也；……鬼享，享宗庙也。”

《吕氏春秋·季春记》高诱注：国人雩，击鼓大呼，驱逐不祥，如今之正岁逐除是也。可见古代一切祭祀，都要用到鼓乐。

1959 年 5 月至 8 月，中国科学院考古研究所对永靖大何庄齐家文化墓葬进行了前后两次发掘，出土了丰富多彩的陶制品。陶器盖钮分别塑成羊头或犬头形象。还有陶塑人头两件，鼻子稍残，两眼圆睁，颈部较长，形象生动，高 5 厘米；鸟头 5 件，绵羊 1 件；瓶形响铃 1 件。侈口，深腹、口部封闭，腹内部穿孔一周，其上下又有平行的划纹，腹内装有小石块，摇之即响。原永靖莲花台遗址还发现了只有一个音孔的骨哨，它应属于我国最古老的一种吹奏乐器。



有关专家学者们认为，以上这些应该视为

巫乐的最初源头。这些乐器具有明显的巫术色彩，既是宗教仪式活动中节乐演奏的乐器，又是巫师施行巫术所用的法器。正是在这种巫术色彩浓厚的乐器伴奏下，“百兽率舞”表达出“鬼神得到驯服”。因为远古时代的自然崇拜时代，人类以为灵魂常依附在动物身上，这便是“巫乐”的本质所在。此与黄河中下游之间的河南舞阳嘉湖遗址发现的骨笛、龟响器；裴李岗与仰韶文化遗址发现的陶埙、石哨、陶铃、陶响器等；中原龙山文化遗址出土的陶埙、陶鼓、石磬、陶铃、陶响器等一脉相承。《周礼·考工记》：“有虞氏上陶，夏后氏止匠”。说明舜时有较发达的制陶业，夏时有较全面而先进的手工业技术。可见在尧舜时代以前的史前音乐文化就已经很发达了。夏朝巫乐礼器的考古发现及沿革，就目前考古发现来看，以新石器时代的陶器制品为主。雅克·夏耶在《音乐的四万年》一书中认为，面具、舞蹈和音乐最早都是在神的前提下结合在一起的，最早的音乐是“巫术音乐”。史前时代的原始人把音乐、舞蹈和各种巫术结合在一起，构成了当时原始人生活中一个不可缺少的部分。

在中国古代，主要的祭祀活动有三种：一是腊祭，是一种岁末举行的庆祝丰收、酬谢神祇的祭祀；二是雩祭，是天旱求雨的专祭；三是雩祭，在岁终举行的驱恶鬼逐疫病的祭祀活动。殷商巫祭仪式中有伴奏的主要有鼓、铃、钟、琴、瑟等，以上三种祭祀随着时代的发展，逐渐有所融合。原因是这些祭祀活动的最终目的，都是为了保护劳动力免于灾难，祈求五谷丰收，四季平安。而这些祭祀活动照例都由巫师主持。巫师是远古时代的知识分子，他们会占卜，懂方术，知阴阳，能歌善舞。以他们为代表的巫师活动，包括多种祭祀活动，并形成一种带有宗教色彩的巫文化，也就是雩文化。



11. 齐家文化多璜联璧的功能。齐家文化多璜联璧与永靖秦魏家、大何庄遗址出土的“石圆圈”遗迹，可能承载了相同的创形理念，这种回环旋绕，永无终始的设计，或许传递生生不息、“连接”与“永恒”的意念。加上对齐家文化多璜联璧出土环境的考察，透露出与巫雩祭祀相关的信息，所以这类器物为礼器。



12. 永靖大何庄、秦魏家遗址墓葬用玉方式。永靖秦魏家出土玉石璧5件，其中一件出自M75，一件出自T6。<sup>④</sup>据发掘简报介绍，该遗址出土的玉石璧有圆形、椭圆形与圆角方形三种形制。其中10座墓有绿松石饰。绿松石珠放在耳旁或颈部附近，玉石璧放在胸前。该遗址还出土了小型的骨璧与蚌璧。杨伯达先生曾指出，出土于武威海藏寺、皇娘娘台、永靖等地的齐家文化遗址和墓地，有15件玉器被初步认为是和田玉，其产地可能是阿尔金山玉矿或昆仑山余脉之玉矿。<sup>⑤</sup>是专家学者们进一步研

④ 中国社会科学院考古研究所甘肃工作队：《甘肃永靖秦魏家齐家文化墓地》，《考古学报》1975年2期。

究齐家文化特征，研究齐家文化社交、宗教巫觋礼仪等珍贵实物。基本组合是珠管、小石子、璧及生产工具。其中，生产工具仅在个别墓葬中有少量出土，种类主要是石刀和石斧。珠管类装饰品通常放在墓主人的胸颈部，小石子多放在墓主人的下肢至脚部。其他类别的玉器，如琮、璜等，多在遗址中出土或是采集品。

从随葬品的摆放位置，到死者的安葬方式，显然表明玉石璧的使用是葬仪中一项隆重礼遇。它不仅象征着财富，更象征着墓主人的身份。因此，随葬玉石璧的数量可以说与墓葬规模的大小、死者人数的多少息息相关，而葬仪背后所折射的不单单是死者生前的社会地位和威望，更蕴含着人们对玉石璧的崇拜与信仰。《周礼·春官·大宗伯》记载：

以玉作六器，以礼天地四方：以苍璧礼天，与黄琮礼地，以青圭礼东方，以赤璋礼南方，以白琥西方，以玄璜礼北方。

遗址	总数	用玉	比例	备注
陶寺村	3	1	33.3%	珠1璧1
高河	0	2	33.3%	绿松石珠2件
姜寨家	138	12	8.7%	其中10座墓只有绿松石珠，2墓有绿松石珠和石珠，其中1墓还有石珠
大柳庄	82	4	4.9%	4墓中玉石珠7件，其中1墓还有石珠
磨沟	245	3	0.9%	皆为绿松石珠
董家庄台	88	>29	>33%	石璧较多
柳湾	366	<30	<8.2%	绿松石珠34件，石璧2件；生产工具10件
柳家	3	1	33.3%	
柳马台	44	17	38.6%	16座墓只有绿松石珠，仅有1墓出土玉珠

由此可见，先民们早已有阴阳五行观念。齐家文化的玉石璧虽然制作工艺简洁，都以特定的形态积淀着原始宗教礼仪中炽热的情感和巨大的能量。<sup>⑤</sup>而同时期其他地区墓葬很少见此现象，由此更加凸显出齐家文化多事鬼神的浓重色彩。更有学者指出龙山时代出现了新旧两种用玉传统对峙的现象——以陶寺、山东龙山文化为代表的史玉传统和以齐家、石家河为代表的巫玉传统，而巫的主要职责就是事神求福，沟通天地。<sup>⑦</sup>这无疑是对齐家文化用玉传统的精辟概括。

齐家文化中存在由神玉观念支配的巫师玉的迹象。所谓神玉观念是把玉神圣化、神话化的结果，即《说文解字》“巫以玉事神”的礼仪活动之核心观念。从《周记》《礼记》等古文献的记载来看，周代的玉璧主要作为礼仪用器、祭祀用器、丧葬用器。那么，距今4100—3600年这一时段齐家文化的玉石璧，在当时究竟是如何使用的呢？

璧和琮，作为祭祀的礼器，前者用于礼天，后者用于礼地，为什么在墓内要放在尸体的上下，用作“敛尸”呢？《周礼》上有“苍璧在天”，“黄琮在地”，“疏璧琮以敛尸”之说。原来礼天地的璧琮，具有通天地之功。《周礼·春官·典瑞》疏释：“疏璧琮者，通于天地者。天地为阴阳之，主人之腹背象之。”又释：“璧礼天，琮礼地。今此璧在背下，琮在腹上。不类者以背为阳，腹为阴，随尸腹背而置之，故上琮下璧也。”

如上所述，齐家文化墓葬中以璧琮随葬，其方式，在《周礼》中找到了相应的记载，可以相信，在商周时期，人们对于这种葬式还不是十分陌生，而且以阴阳符合天地，从葬式的角度与上古流传下来的“魂魄观”结合起来，进一步使这种璧琮随葬方式得到合理的解释。



早在仰韶文化时期，上古先民已经产生了生命在于魂魄附身的观念。魂魄一旦分离，或

⑤ 杨伯达：《甘肃齐家文化初探——记鉴定全国一级品所见甘肃古玉》，《陇右文博》1997年第1期。  
⑥ 杨晶：《齐家文化玉石器的研究》，《齐家文化与华夏文明国际研究会论文集》，第236页。  
⑦ 孙庆伟：《巫玉·史玉与德玉——中国早期玉器传统的损益》，北京：文物出版社2015年。

病或死，生命也就终结。但是，生命虽息，魂魄尚在活动，所以，仰韶时期的“半坡村”的居民用瓮棺葬小孩儿时，每在瓮底凿一小孔，以便死者魂气出入。《礼记·郊特牲》所说：“魂气归于天，形魄归于地。”这种说法可能源自齐家文化的墓葬，从璧琮随葬上得到体现。这能充分说明先秦古籍中提到的一些埋葬礼制，不完全是当时的新起炉灶，乃在一定程度上依循了上古的传统礼俗和原始巫雉的信仰。

巫卜之术，在齐家文化时期，已成为政治上一种强有力的统治手段，既管生又管死。巫师们既用璧琮为生者祈祷天地赐福保佑，又用来替死者通达天地安魂定魄。如果说，祈祷天地的璧琮属于王者礼器，那么，生魂入魄的璧琮便成为巫师法器。由此推想，死者入殓，肯定要请巫师执璧琮，念咒语，妥善放置，既慰死者，又避免骚扰生人，从而倡导了古代较早的葬玉制度。

永靖大河庄、秦魏家遗址墓葬用玉方式

基本组合是琮、小石子、璧及生产工具。其中，生产工具仅在个别墓葬中有少量出土，种类主要是石刀和石斧。琮璧类物品通常放在墓主人的胸腹部，小石子多放在墓主人的腹部。其他类别的玉器，如璋、璜等，多在遗址中出土或是采集品。

齐家文化主要遗址墓葬用玉比例统计表

遗址	总数	用玉	比例	备注
仰韶村	7	1	14.3%	璋1件
磁山	6	2	33.3%	琮用石琮2件
秦魏家	138	12	8.7%	其中10件是只透孔石琮，2件是琮石琮
大河庄	62	4	6.5%	4件中3件是琮石琮，1件是琮石琮
秦西	242	3	1.2%	琮为琮石琮
秦魏家西	88	29	33%	琮石琮
秦魏	166	<10	<6.2%	琮石琮24件，石琮2件，生产工具19件
秦东	3	1	33.3%	琮
秦南	44	17	38.6%	16件是只透孔石琮，仅有1件是琮石琮

杨伯达先生认为，即使齐家玉文化确实接受了良渚玉文化的璧、琮，也不妨碍它独立发展的史实，这从其璧、琮所用玉材及形成的异同便可了解；齐家玉文化的璧、琮不是良渚玉文化的翻版，这也是有目共睹的。至于齐家文化与陕西龙山文化的关系，目前学术界普遍认为他们由于地域相近，可能有频繁的交流，关系较为密切，但不能说他们属于同一文化系统。杨伯达先生研究认为，大约距今4000年前，南、北两系玉器互相融汇为山东龙山玉文化、陕西龙山玉文化以及齐家玉文化，这三支玉文化先后在中国的东部、

北部以及西部分别进入了自己的高峰，遥相辉映，像三把火炬似地照亮通向文明时代的殿堂，在全国玉文化的地位举足轻重。<sup>⑧</sup>

### 三、齐家巫雉礼仪溯源

因“禮”从“豐”声，所以禮与豐的意义相近，所谓“豐”，据《说文解字》乃“行礼之器，从豆，象形”。郭沫若在《十批判书·孔墨的批判》中考证说：

礼是后来的字，在金文里我们偶尔看见有用豐字的，从字的结构来说，是在一个器皿里面盛两串玉具以奉侍于神。此外，甲骨文中“壹”字（即古“鼓”字）写作，正似下面放置祭品的容器之形。“壹”初为形似“豆”的饮食器而非乐器。事实上，远古时代饮器、礼器、乐器不分。

原始时期，将日常的饮食之器用为礼器、乐器是常有的事情。由此观之，“礼”之本义乃指祭神之器，而后引用为祭神的宗教仪式，再而后才泛指人类社会日常生活中的各种行为仪式。关于这一观点，许慎的《说文解字》从训诂学角度释“礼”，已经有了印证。郭沫若也持这一观点：

大概礼之起起于祀神，故其字后来从示，其后扩展而为对人，更其后扩展而吉、凶、军、宾、嘉的各种仪制。这都是时代进展的成果。愈往后走，礼制便愈见浩繁，这是人文进化的必然趋势，不是一个人的力量可以呼唤得起来，也不是一个人的力量把它叱咤得回去的。（《十批判书·孔墨的批判》）

由此可见，礼仪起初只是人们祭祀鬼神的仪式行为，后来才逐渐扩展到了人与人之间的交往的各种仪式行为。《礼记·祭统》也说：“凡治人之道，莫急于礼。礼有五经，莫重于祭”。在传统礼仪中，祭礼分量最重，涉及面最广，这也从一个侧面说明礼起源于祭祀。原始人类仅凭借简单的石器从事生产，变幻莫测的自然力对他们

⑧ 杨伯达：《甘肃齐家玉文化初探——记鉴定全国一级品所见甘肃古玉》，《陇右文博》1997年第一期。

构成了莫大的威胁。他们渴望认识自然、征服自然，幻想有超自然体——神灵的存在，并且出现了神话、原始巫术和原始宗教。人们为了向神灵祈求保佑，就要祭祀。祭祀是早期人类普遍使用过的，而且一直沿袭到今天的一种行为方式。

《左传·成公十三年》云：“国之大事，在祀与戎。”《国语·周语上》云：“夫祀，国之大事也”。说明在先秦时代，祭祀是国家的头等大事，甚至摆在了国防的前面。

《礼记·礼运》有云：“夫礼之初，始诸饮食”。意思是说最初的祭礼，是从敬献饮食的形式开始的。古人推己及人，他们自己要吃，推想鬼神大概也要吃。因此，所有的祭祀仪式几乎都要为鬼神准备食物——供品，所以祭祀也离不开饮食。

古人认为，礼仪的起源，丧礼产生最早。丧礼于死者是安抚其鬼魂，于生者是分长幼尊卑、尽孝人伦。古人确信一切事物都有看不见的鬼神在操作，礼仪本质是鬼神信仰的派生物，其履行就是向鬼神讨好求福。

祭祀，就是请神吃饭。这里有一个很深刻的文化原因，就是民以食为天。食物是生命之源，神也是一样的，你要请神护佑，就要请神吃饭，饭就是“牺牲”，有马、牛、羊、猪、狗、鸡，合起来叫“六牲”。去掉马叫“太牢”，宝盖头下面“牛”，以牛为主，所以叫“太牢”。去掉牛只剩下羊叫“少牢”。除牺牲之外，璧、琮等玉器和束帛等也常被用作祭祀的供品，璧为原形玉，中央有孔；琮则是呈方柱形或方圆形的玉器，中间也有孔。束帛是长10端（一端长一丈八尺，宽二尺四寸）的彩色丝织品。祭祀时，要将璧和琮分别放在束帛上，由祭祀者手捧着，供奉在神鬼的牌位前。

自从远古时期的人类发明了祭祀活动，直到国家形成之后，古人始终对各种祭祀活动都给予高度重视。在人类的童年时代，人们思维简单，富于幻想，对于自然物和一切自然现象

都感到神秘和恐惧。天上的风云变幻、日月运行，地上的山石树木、飞禽走兽，都被视为有神灵主宰，于是产生了万物有灵的观念。这些神灵既哺育了人类成长，又给人类的生存带来威胁；人类感激这些神灵，同时也对它们产生了畏惧。因而对这众多的神灵顶礼膜拜，求其降福免灾。人类对自身的生老病死、幻觉梦境，也是难以理解的。古代先民相信，人死后其灵魂有一种超自然的能力，人的灵魂能与生者在梦中交流，并可以作祟于生者，使其生病或遭灾。他们认为自然界中的一切神灵都主宰着人世间的一切，所以祭祀鬼神也直接关系到国家的命运安危，所以说，“国之大事，在祀与戎”。

吉礼，即祭祀之礼，也就是敬奉鬼神的典礼。其对象可分为两大类：一是天地之神，这是指人们想象中的存在于自然界的神，主要包括昊天上帝、日月星辰；二是宗庙社稷。

#### 1. 祭祀天地

祭祀天地在古代是一项极为庄重的活动，其仪式十分隆重，在礼仪制度中为大祀。这项古老的祭祀活动，在传说中的舜、禹时期，就已出现，第一等是昊天上帝，为百神之君、天神之首。祭天是用国家最重大的典礼。

祭祀天神要修筑祭坛。古时有“天圆地方”之说，即古人们认为是天是圆形的，地是方形的，天像一口锅倒扣在地上，圆中有方，方形四边便是“四海”方形的地和“四海”统称“天下”，因此祭天坛是一座圆形的祭坛，称为“圜丘”。圜丘建在国都的南郊，祭天与祭地，因为都在郊外筑坛祭祀，所以又常统称为“郊祀”。祭祀之日，天子率百官清早来到郊外。天子身穿大裘（为黑色羊皮制成，无纹饰以示质朴），内着袞服（饰有日月星辰及山、龙等纹饰图案的礼服），头戴前后垂有十二旒的冕，腰间插大圭（玉质手板。形状狭长而锐利，略似剑叶），手持镇圭（玉制礼器，长一尺有二，以四镇之山为雕饰，取安定四方之义，故称镇圭，面向

四方立于圜丘东南侧。这时鼓乐齐鸣，报知天帝降临享祭。接着天子牵着献给天帝的牺牲（供祭祀用的纯色全体牲畜，色纯为“牺”，“牲”则专指牛、羊、豕（猪等）把它宰杀。这些牺牲随同玉璧、玉圭、繒帛等祭品被放在柴垛上，由天子点燃积柴，顿时，烟火升腾，直上天空，人们以为这样便能让天神嗅到气味。这就是“燔燎”，也叫“禋祀”。随后在乐声中迎接“尸”登上圜丘。“尸”由活人扮饰，作为天帝化身，代表天帝接受祭享。“尸”就坐，面前陈放着玉璧、鼎、簋等各种盛放祭品的礼器。这时先向“尸”献牺牲的鲜血，再依次进献五种不同质量的酒，称作“五齐”。前两次献酒后要进献全牲、大羹（肉汁）、铏羹（加盐的菜汁）等。第四次献酒后，进献黍稷饮食。荐献后，尸用三种酒答谢祭献者，称为“酢”。饮毕，天子与舞队同舞《云门》之舞，相传那是黄帝时的乐舞。最后，祭祀者还要分享祭祀所用的酒醴（美酒），由尸赐福于天子等，称为“嘏”，后世也叫“饮福”。天子还把祭祀用的牲肉赠给宗室臣下，称“赐胙”。后代的祭天礼多依周礼制定，但以神主或神位牌位替了“尸”。

## 2. 祭宗庙

古代又称祖庙、太庙等，是供奉和祭祀祖先的场所。《礼记·祭法》郑玄注：“宗，尊也；庙，貌也。言祭宗庙，见先祖之尊貌也。”

这一段古人的注释，点明了“宗庙”二字的含义，也就是说，祭祀宗庙时，要让祭祀者能看到受祭者生前的容貌。目的在于让祭祀者在祭祀先人时，能“触景生情”，使心中涌起对亡故亲人的怀念之情。因此在早期的宗庙祭祀中，曾有过让生者代替死者接受祭祀的做法。以《仪礼·士虞礼》中记载了这种祭祀方法，这位代表先人的受祭者称为“尸”。东汉著名的经学家郑玄在《仪礼·士虞礼》的注中解释道：“尸，主也。孝子之祭，不见亲之形象，心无所系，立尸而立意焉。”

“尸”在祭祀宗庙的活动中充当着极其重要的角色，因而选择“尸”者也是十分严肃的事情。这位“尸”者要在死者的孙辈中选出，选“尸”是用占卜的方法决定的，又叫“筮尸”。“尸”又分为男尸和女尸，代表祖父受祭时的孙子为男尸，代表祖母受祭的孙女为女尸。如果选出的“尸”的年龄太小，可由一位长者抱着，接受致祭。如果没有孙辈，或没有合适的人选，就从同姓的家族中选出与孙辈辈分相同的人来充当“尸者”。用“尸祭”的方法来祭祀宗庙，还有一个目的，“孙为王（亡）父尸，父北面而视之，所以明子事父之道也”。（《礼记·祭统》）也就是说，通过这样的方法，教育后代继承先辈之业，懂得做人的道理。以尸代替祭的方法在夏、商、周三代十分盛行。在祭祀宗庙的仪式中，夏代的尸从始至终要站着；商代则改为坐着；周代的尸虽然也坐着，可还要听从主人的告语和劝请饮食。战国以后，以尸代祭的方法被逐渐淘汰，尸又被“神主”所取代。所谓“神主”，就是在宗庙里为死者立的牌位，也称为“主牌”。宗庙里摆放的牌位，所起的作用与尸是一样的，也是作为某位先祖的象征。

祭祀宗庙的活动，除临时因有重大事情而入庙祭告外，还有一些固定的祭祀规定，“月祭”便是其中之一。月祭在月朔（即每月初一）这天举行。春秋战国的以前，逢月祭之时，天子要亲自率领群臣前往宗庙，先宰杀一只羊祭告先祖。然后，用圭瓚（一种玉制酒器，形状如勺，以圭为柄，用于祭祀）舀了一种叫郁鬯的香酒灌地，使香气到达地下，以告知鬼神降临受祭。祭祀用的食物，行礼后要分而食之，称为“餼”。是鬼食之余的意思。《周礼·春官·大宗伯》：“以脔膾之礼，亲兄弟之之国”。“脔膾”就是祭祀仪式中的供神肉，《春秋谷梁传》曰：“生曰脔，熟曰膾”。按照祭义，祭祀自然神用脔（生肉），祭祀人祖神用膾（熟肉）。牲肉分赠给参加祭祀的宾客或颁赐给同姓诸侯。每年夏秋

之交的月祭最为隆重。因为古代的历法是一年颁行一次，是由巫、祝、卜等官员通过对天象的观测，计算出第二年的月朔时间，以及是否需要增加闰月，而后写成历书，收藏于宗庙之中。

至于家庙、祠堂的祭祀活动，虽然也按照礼仪制度的规定，但并不十分严格。每逢家醮，由家族内的尊长者，即族长（或叫宗主），率族内的男子入庙祭告。

中国古代盛行土葬，但墓葬这种礼俗的发展也有了一个漫长的历史过程。原始人类初期，死者是不埋葬的，而是弃之于原野山谷。但随着血缘氏族的形成和血亲观念的产生，人们对死去的亲人开始有了眷念之情，而对其尸体设法加以保护，由此逐渐形成了各种葬法和礼俗。“古之葬者，厚衣之以薪，葬之中野”（《易经·系辞下》）。这段资料告诉我们，原始的葬法是将死者用树枝杂草等掩盖起来，不使其暴露在外。古人对“葬”字的解释是“藏也”（《说文解字》），也就是掩盖、掩藏的意思。这种掩盖尸体的葬习，也与原始的宗教信仰有关，即人们头脑中的“鬼魂”观念导致人们产生惧怕死尸的心理，而设法将其藏到看不见的地方。此后又出现埋入地下的葬法，在母系氏族时期的遗址中，绝大多数都是土坑葬。这种土穴式的葬法，是古人在观念和意识上的进步，也是社会文明发展的标志。土葬也从一个方面反映了原始阴阳之说开始萌芽，因为地对天而言，属阴；活人的灵魂为阳，死者的鬼魂为阴。所以死者入土，即入阴间。自从出现土葬，便有了墓，可是“古也墓而不坟”（《礼记·檀弓上》），是说土葬之初只有墓，而无坟。墓和坟是两个概念，埋尸之处谓之墓，也称茔；墓上堆土成丘谓之坟，也称冢。从文献资料的记载分析，墓上起坟的习俗大约开始于春秋时期的中原地区。

中国傩文化，产生于史前社会，学术界广泛认同傩是古代具有原始艺术和原始宗教意味的社会现象。傩起源于远古狩猎时代对付野兽

的驱逐法术，发端于上古的夏商，形成于周而规范于“礼”。西周进入农耕社会，社祭、雩祭与傩礼的“二祀一礼”成为举国大事。社祭是在腊月祭祀与农事有关的八种神灵，雩祭是祈求上苍降雨，以求农业丰收。傩礼作为法定的宗法制国礼，有着无上的权威性，最为隆重。其中春季有“国傩”；仲秋有“天子傩”；季冬有大傩，包括宫廷傩和民间的“乡人傩”，是全民性的大型活动，声势十分浩大。

从西周到东汉，傩登上了历史高峰，东汉时期的大傩由皇帝亲自督战，傩成为当时社会全民性的最具人气的强势文化。在日常物质生活和精神生活中，傩可以说是无时不在，无处不在。它被亿万群众视为解除苦难的法宝。

傩仪，指傩的仪式化文化。人的一生离不开仪式，社会各种群体及其各类活动都离不开仪式。仪式是一种信仰和力量的象征，是一种情感和意念的凝聚，是人类思维方式和行为特征的规范化；仪式是人类基于生命意识和生存意识，在政治、经济、文化、宗教、艺术、民俗、生产与生活等各个领域，由法律、道德制定的或约定俗成的自我规范的个人或集体的行为模式。

傩与人一样，离不开仪式。它的基本生存形态既是仪式，有傩即仪，有傩必仪，亦傩亦祭，亦祭亦仪。所以，古人一般称傩为“傩礼”或“傩仪”。傩仪是一种古老民俗信仰文化，它的主观愿望是保护人类生命、拓展生存空间。这是傩仪的基本追求。

傩仪是一种力量的展示，傩的本质是人们同自然，包括看得见的各种自然灾害和肉眼看不见的疫鬼进行斗争，而形成的一种无形的巨大力量。

齐家文化总的来说，通过傩文化信仰的一些形式，并在各种形式活动中运用所谓超自然的力量去征服自然这就是傩仪。有些傩仪，已有上千年固定不变的历史，构成傩文化的魂魄和傩文化的精髓，至今仍在民间生生不息。

# 苗疆鬼文化探究

□ 吴求华

**摘要：**鬼文化是中国传统文化的重要组成部分，在全国各地有着纷繁众多的表现形式。而苗疆，由于地理和历史原因，鬼文化较好地继承和保留了巫覡娱神的原始成分，使其在内容上有别于其他地方，在时间效用上也比其他地方延长的多。在此，本文通过对苗疆鬼文化的源流、效用、价值等方面的探究，来梳理苗疆鬼文化的来龙去脉，以期能重新审视其面貌，在新时代的背景下，保护和利用好这份宝贵的文化遗产。

**关键词：**苗疆；鬼文化；巫魅娱神；社会功能

苗疆是一片古老而神秘的土地，虽连湖湘重地，通西南边陲，但直至明清年间才被中央王朝征服管辖。故此，苗疆鬼文化也多保留一些原始面貌。《新唐书》卷168描述苗疆风俗为“风俗陋甚，家喜巫鬼”，《旧唐书》卷160则记载“蛮俗好巫，每淫词歌舞，必歌俚辞”，《乾州厅志·风俗》亦有云：“苗人畏鬼甚于法。”可见，苗疆“崇鬼尚巫”习俗源远流长，且延续时间长，至今依有遗存。本文将通过以下论述追本溯源，重新审视苗疆鬼文化的存在价值。

## 一、几个概念的界定

（一）苗疆的界定。苗疆是中国西南地区以苗族为主要民族的聚居区域，可分为两大核心区域。一是以湖南湘西为中心，涵盖贵州、湖北、湖南、重庆交界的武陵山区；二是位于贵州黔东南的雷公山、月亮山一带。本文所述苗疆专指前者：武陵山脉的苗疆。

（二）“鬼”与“巫”的界定。以往关于苗疆鬼文化的论述中，习惯用“巫鬼”来概括。在汉语语境中，如《说文》所述“人所归为鬼。”“巫，祝也。女能事无形，以舞降神者也。”“巫”是医师、祭祀的近义词，可见两者有明显区别。而之所以混用，在于苗疆原始的信仰体系中，两者互为表里的文化现象。

（三）“鬼”与“神”的界定。苗疆没有鬼神之分，苗族将一切魔、鬼、神、灵称之为“鬼”。从语言上看，苗族东部方言“鬼”发音为“袞”，而“神仙”发音则是汉语词的直接音译，是后期汉化的结果。而苗语称雷公为雷鬼，有时候又叫雷神，可见苗族还没有善神恶鬼观念，是可以通释互义的。

## 二、苗疆鬼文化的源流

（一）苗族自身的鬼文化。苗族巫鬼文化可以追溯到原始社会，但作为一个民族的文化

【作者简介】吴求华，1985，男，硕士，红二红六军团长征贵州纪念馆。

样式，则应从殷商开始。<sup>[1]</sup>苗族由于中原逐鹿失利，其栖息地是从黄河流域迁徙至武陵山区等西南地区，生存环境的恶化和大迁徙的制约，造成民族共同体聚合及社会发展相对滞缓，基本保持了原始状态。而中原王朝自东汉马援征辰沅五溪蛮失败后，就一直对武陵地区实行羁縻政策，“树其酋长，使其镇抚”。至元、明时期的土司制度，也只是“蛮不出境，汉不入峒”。这使得苗疆的众多民族及其文化得以免于被中原文化统治而面目全非。<sup>[2]</sup>因此，清代顾炎武在《天下郡国利病书》中有言：“湘楚之俗尚鬼，自古以然。”使之“家为巫史”“人神杂糅”的遗风盛行，万物生灵皆可成神鬼。

(二)与巫楚文化的关联。春秋战国时期，楚国“南并蛮、越”，占有洞庭、苍梧等蛮越之地，楚文化渗入武陵山区；其后，楚国衰弱覆灭，楚人大举进入苗疆，吴荣臻等学者甚至认为苗族是楚国的主体民族。苗族原始的鬼神崇拜与巫楚文化得以长期延存，最终融合形成相同的巫鬼文化传统。而楚文化相对于中原的祛魅文化，更多的是一种巫风尤盛的附魅文化。<sup>[3]</sup>宋代的朱熹在《楚辞集注》中指出：“昔楚南郢之邑、沅湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫覡作乐，歌舞以娱神。蛮荆陋俗，词既鄙俚，而其阴阳人鬼之间，又或不能无褻慢淫荒之杂。”如屈原的《九歌·山鬼》里描绘的“浓郁巫魅”。由此，苗疆鬼文化逐渐呈现出巫覡、鬼魅、娱神等鲜明特征。

### 三、苗疆“鬼”的来源

原始鬼神崇拜的思想基础是万物有灵论，而万物有灵则源于人的死亡和幻想，进而物化成灵魂的观念，这是苗疆“鬼”的根源，与汉语语境中“人所归为鬼”的概念有明显区别。再加上苗疆所在的武陵山区群峰耸立、河谷深切、万木峥嵘、百兽活跃、云舒云卷、气象万千以及无法解释的光怪陆离的物象变化，仿佛万物皆有生命，与苗族原始鬼神崇拜的灵魂观念引

发强烈共鸣，近而有了“阴阳无界，生死相通”的神奇思想。总之，苗族人淡化了万物与人的概念差别，反而将万物人格化、社会化。<sup>[4]</sup>因此，苗疆“鬼”的来源就显得千奇百怪了。但透过表象归纳起来，苗疆的“鬼”主要有三种来源。

(一)自然环境。即山有山鬼、洞有洞神、河有河鬼、树有树魂。例如苗疆腹地的凤凰县柳薄乡，有个寨子叫“科甲”，就因为该寨子附近有个云雾萦绕的神秘山洞，苗族人就把寨子命名为“科甲”，苗语中“科”是洞，“甲”是怪，汉语直译就是“洞怪”；而苗语中柳薄乡的“柳”是井，“薄”也是一种怪，柳薄村也是因为其水井有一种叫“薄”的怪物而得名。<sup>[5]</sup>这些事例在苗疆可谓比比皆是。

(二)死去的人和动物。苗族将“死”分成“达汝”和“达甲”，即正常死亡和非正常死亡。苗族人也认为人死后灵魂与肉体分离，以鬼魂的形式存在。正常死亡要请道士做法事，即是孝道也是对死者鬼魂的安抚；出殡时，沿途各户要紧关门窗，以防死者魂魄滞留其家中，不肯入土；而入土之后，还要请巫师“巴岱”或“仙娘”做法事，清洗死者鬼魂，询问生前身后事，祈求佑护后人。对于非正常死亡，即自杀、仇杀、夭折等，苗族人相当忌讳，尸体不放家中，不做法事，匆匆起坟埋葬，不做坟头。他们认为这种死法不值得敬奉，还会在尸体停放处产生孤魂野鬼，致使狗牛鸡等禽畜浮躁狂吠，严重的会让整个寨子出现连续长时间的惊慌。至于动物，除了死亡，需要一些奇闻轶事来加持才能演化成鬼怪。例如苗疆流传这样说法，如果一个人打死一窝蛇，可能会报应这人身上，死几条蛇就要锁这人亲戚朋友相同的人命。因此，苗疆人虽然经常抓蛇吃蛇，但碰到一窝蛇，往往都敬而远之。

(三)祖先的鬼魂。苗族的发展经历了“九黎—三苗—南蛮—苗族”这一由强至弱的过程，期间伴随的是无数次的迁徙与战乱，决定

了苗族必然坚持族体本位才能在历史进程中生存下来。因此，苗族人除了敬奉上述提到的家族祖先外，还有分量更重的民族始祖或精神图腾。正如“神不歆非类，民不祀非族”的古训一样，能激起苗族人精神共鸣的只有蚩尤、盘瓠、大索（即雷公）等民族始祖，与之匹配的就是接龙、椎牛、椎猪等苗族最盛大的祭祀仪式了。

#### 四、苗疆“鬼”的类别

苗族原始鬼神系统纷繁驳杂，据说有9大类1200多种，传至清代，在《永绥厅志》上记载已有“三十六堂神，七十二堂鬼”之多，实际上民间信奉的鬼怪可能更多。本文笼统地将其归纳为以下两大类。

（一）普通人日常能感受到的“鬼”。这类“鬼”主要为上文提到的“甲”“薄”等鬼怪，对应的是万物有灵的灵魂观念，即山有山鬼、树有树神的现实表现，是普通个体对鬼神崇拜的终极幻想。这些鬼怪一般都是千奇百怪，没有固定模样或载体，通常出现在可视度不佳的早晨、黄昏、黑夜等时段，或者阴雾、大风、雨雪等特殊天气。它们依附在茂林、奇石、山洞、水井、河谷中，或发出怪声，或飘游而过，惊吓捉弄过往行人。而不幸看到或遇到的人，或多或少会碰到一些怪事，胆子大的人能相安无事，意志薄弱的人可能就落下病根了。当苗疆谷深林茂的喀斯特地貌遇上万物有灵的苗族人，自然孕育出万山兼有鬼神的文化现象，怪不得古人对苗疆的记载都是“崇鬼尚巫”“人神杂糅”的鬼魅形象。

（二）通过媒介才能感受到的“鬼”。这类“鬼”一般都有来历，普通人日常是感受不到的，需要通过“巴岱”“蛊婆”等巫师作法或祭祀才能召唤和感应到。例如苗疆最盛大的三个仪式活动：“接龙”“椎牛”“椎猪”，都是为了纪念苗族共同信奉的始祖蚩尤，需要通过“巴岱”念辞做法以引导民众椎猪椎牛，大宴宾客，以达到娱鬼媚神祭祀祖先的目的。

的。<sup>[6]</sup>还有“仙娘”能做一种叫“跳香娘”的法事，通过不停抖动双脚，使之进入发癫状态，从而能与鬼神沟通，进而预事断案或询问生身后事，据说苗疆历史上著名的乾嘉苗民大起义就是以这种方式组织发动的。

#### 五、苗疆人与鬼的沟通

苗疆纷繁驳杂的鬼神系统，实际上是苗族历史上悲惨艰难的生存状况的反映。苗族人对众多的鬼怪神灵或敬或畏、或驱或迎的态度，都是一种祈福禳灾的心理慰藉，是为生存这一主题而寻求精神支撑的文化选择。因此，苗疆人在奉承鬼神的事情上非常积极主动，他们通过“巴岱”“仙娘”“蛊婆”等巫师，与鬼神沟通，与行善的好鬼神交朋友，并祭祀、纪念；与作恶的恶鬼神为敌，并驱鬼、捉鬼，打鬼。而与鬼神沟通的办法有四种。一是以美色媚神。对于祖先、神灵等大神是不能得罪懈怠的，只能进行祭祀，迎合他、讨好他；二是以美食满足鬼，让鬼吃饱喝足，不再作祟了。例如“接龙”祭典，先准备糯米粑、酒、肉来引诱龙神降临，再挑选年轻漂亮的姑娘组成接龙队，是以女色献媚龙神，从而得到龙神的护佑；三是用恐吓的办法驱鬼；四是用巫术打鬼，对恶鬼和不识好歹的鬼，就必须驱除或消灭了。

#### 六、苗疆鬼文化的社会功能

在苗疆“崇鬼尚巫”社会环境中，鬼文化无疑是社会权力的核心点，承担着整个社会秩序正常运转的维护功能。但新中国的成立，给苗疆带来翻天覆地的变化，是苗疆社会发展的重要分水岭。解放前，苗疆的社会秩序基本维持原有的信仰体系，即使清廷和民国统治时期，也无法解构苗疆的社会秩序；而解放后，随着中央权力不断深入苗疆各领域，现代文明的各种行为规范和法律制度逐渐重构了苗疆的整个社会秩序。

（一）解放前的苗疆。这个历史时期的苗疆还是“有族属无君长，有贫富无贵贱”的原

始社会结构，鬼神崇拜与巫术交织，处于“畏鬼甚于法”的社会秩序中。以“巴岱”为核心的苗族信仰体系，通过图腾崇拜、祖先崇拜等原始宗教形式，融合因果报应、来世说、轮回说等普世理论，构建了一套向善惩恶的社会秩序，既规范了个人行为，也调节了族群关系。这其中最具代表性的文化现象就是苗族的神判法。胡扑安在《中华全国风俗志》有记述：“苗人遇有冤忿，必告庙誓神，刺猫血滴酒中饮以盟心，谓之吃血。吃血后三日，心宰牲酬愿，谓之悔罪做鬼。其入庙，则膝行股栗，没敢仰视，拖欠者则逡巡不敢饮。其誓必曰：‘你若冤我，我大发大旺，我若冤你，我九死九绝，犹云祸及子孙也。’远不能赴庙者，建拜亭子路，于亭前盟誓。舆骑过亭必下，尊之至也。吃血便无反悔，否则官断亦不能治。盖苗人畏鬼，甚于畏法也”。<sup>[7]</sup>凌纯声等学者在《湘西苗族中的调查报告》中认为此法主要用于解决大的非争讼，而对最严重的争讼案件，则由当事双方全家共同赌咒和喝猫血，以加重报应的惩罚代价。乾嘉苗民起义后，傅鼎主政苗疆，就根据苗民“畏鬼甚于法”的心理特征，提出“以神道设教，补政令之不及”的策略，在其任上就修建十八处寺院，<sup>[8]</sup>可见鬼文化对苗疆社会秩序的影响力。

（二）解放后的苗疆。新中国成立后，苗疆相继实施行政规划，大致区域分布在湖南省凤凰县、泸溪县、吉首市、花垣县、麻阳苗族自治县，贵州省松桃苗族自治县，重庆市秀山土家族苗族自治县。中央政府权力通过县、乡、村（或公社、大队）各级行政组织深入苗疆全境替代以往“款”“族”“寨”等管理组织，并实施民族平等政策，兴建医院学校水利等民生工程，推行跟得上时代水平的农耕、医疗、饮食等先进科学技术知识，让苗疆人心归附，不思以往。特别是上世纪有一段时间，将“巴岱”“接龙”“椎牛”等鬼文化核心载体定义

为封建迷信活动，遭到刻意打压禁止，其威信和地位一落千丈，以鬼神崇拜为基础的旧秩序就逐渐崩塌了。在新的社会秩序中，苗疆鬼文化已不可避免地远离了社会权力中心，被抽丝剥茧般剥离了社会管理、预事断案、操办庆典等重要的附属功能，仅仅保留了其文化本身的价值。这是苗疆社会进步发展的必然趋势，谁也阻挡不了。

### 七、苗疆鬼文化的存在价值

改革开放后，人们对“传统”与现代化的认识开始从对立走向融解，意识到现代化不应该是对“传统”的断然割裂，而应该是相互支撑融合发展。<sup>[9]</sup>特别是在新的历史时期，文化自信被提升至国家战略的高度，苗疆鬼文化作为中国传统文化的重要组成部分，在被现代文明不断冲击和洗礼下，已然摒弃了愚昧、荒诞、迷信的糟粕成分，正以新的姿态迎来蜕变发展的春天。

（一）苗族文化传承的重要载体。一直以来，鬼文化都是作为苗疆的主体文化，承载了苗族起源、迁徙、发展的所有历史记忆和思想哲学。而苗族作为一个古老民族，与其他古老民族一样拥有辉煌的历史和美妙的语言，唯独缺少文字。而且，苗族屡次迁徙、逐渐没落、由整化散的发展轨迹，也难以在各个栖息地上留下系统的文物古迹，据说古苗文就是在迁徙途中失传的。因此，通过口传心授的方式代代相传的鬼文化几乎成了研究苗疆文化的孤本。事实上，苗疆鬼文化各种祭祀典礼、谱辞歌谣、奇闻传说也囊括了苗族文化历史的方方面面。例如，苗巫“巴岱”在主持“椎牛”等祭祀中必须要念的谱辞中，就包含着大量历史信息 and 哲学思想，有学者还将其整理成《苗族古老话》《苗族巴狄熊口传经典》等文字典藏，供后人研究。而松桃县“巴狄雄萨滚”更是入选了国家级非物质文化遗产；又如“草鬼婆”传说，其实是承载了苗族对女性角色的特殊认知，反映了母

系氏族遗留的文化印记。诸如此类，苗疆鬼文化在经过现代文明的思辨考究下，逐步褪去神秘的面纱，呈现出原本的文化魅力。

(二) 苗疆社会发展的重要助力。是社会  
发展方面。苗疆鬼文化虽然已经失去了以往主导社会运转的作用，但依然有很多人信奉，特别是中老年人。而苗疆鬼文化从本质上讲和普世宗教有一定相似性，都是奉行惩恶扬善、积福积德的向善伦理。这无疑是工业文明暴露出来的冷漠、浮躁、痞气等社会弊病的一剂治理良方。特别是“神判法”等鬼文化的严酷警示，在一定程度上为邻里纠纷等矛盾冲突提供了自我调解消化的人文空间，发挥“补政令之不及”的重要作用，是构建和谐社会的一大臂助；二是经济发展方面。这主要体现在文化旅游产业，可以借助“四月八”“六月六”等苗疆重大节庆，展示“椎牛”“椎猪”“跳香”等文化遗产，能让“巴岱”“仙娘”等非遗传承人有用武之地，还可以衍生出鬼文化相关的文创产品，形成完整产业链，吸引更多游客。事实上，原苗疆境内的凤凰县凤凰古城、南长城，以及松桃县苗王城、苗人古城等知名景区景点，都离不开鬼神文化的内核支撑。时至今日，鬼文化已成为

苗疆旅游产业的一张名片。

#### 参考文献

- [1] 罗义群·苗族巫鬼文化与《山鬼》·黔东南民族师专学报·2000年2月
- [2] 郑英杰·湘西文化源流在论·吉首大学学报(社会科学版)·2000年第3期
- [3] 郑英杰·湘西文化是研究楚巫文化的活化石·中央民族大学学报(哲学社会科学版)·2002年第1期
- [4] 覃元·苗族鬼神崇拜的现代审视·云南民族大学学报(哲学社会科学版)·2008年11月
- [5] 凤凰县人民政府编印·湖南省凤凰县地名录·1983年4月版
- [6] 陆群·湘西苗族“巴岱”信仰与生态维护·原生态民族学刊·2011年第3卷第2期
- [7] 夏之乾·谈谈苗族的神判法·吉首大学学报(社会科学)·1990年3月
- [8] 凤凰厅志(乾隆、道光、光绪合订版)·香港天马图书出版社·2003年第1版
- [9] 王惠宁·苗族巴岱信仰伦理思想研究·中国优秀硕士学位论文全文数据库·2017年6月

# 黔东南傩面具初探

□ 喻帮林

**摘要：**黔东南傩面具是傩仪、傩舞、傩戏使用的一种道具，具有悠久的发展历史。傩面具造型多样，种类繁多，色彩艳丽。它源自原始宗教，带有浓厚的宗教文化色彩，涉及了人们生活中的方方面面，体现出地方的文化特色，也与当时的各种祭祀活动、文化艺术等方面息息相关。

**关键词：**黔东南，傩面具，艺术特征，宗教文化，研究价值

傩文化，作为一种具有悠久历史的巫术文化，自西周后期产生，发展并传播于长江流域、黄河流域和西南地区，直至今日，在西南地区的贵州黔东南，傩戏颇为流行。傩面具作为傩戏中不可缺少的道具，可以说，是黔东南极具民族代表性的民间工艺品，也是黔东南傩文化的重要组成部分。雕刻出来的傩面具线条流畅、造型独特、色彩鲜明、类目繁多，有些傩面具已有五、六百年的历史。它们不仅在粗犷朴实中透露出神秘、慈祥或狰狞的艺术效果，而且具有很高的艺术价值和学术研究价值，是民间艺术的瑰宝。

傩面具的造型较为原始，比起京剧等艺术脸谱，显得更加朴实无华。但它是黔东南民间原始的图腾再现，具有驱灾辟邪、除病灭灾、镇宅、求子、兴旺、保平安等象征意义，可作为黔东南民间的一种精神信仰和精神支柱。傩面具最早用于原始巫术祭祀，而今却成了同时具有宗教和民族两种艺术特征的工艺品。完成了娱神到娱人的转变。

## 一、黔东南傩面具的制作

黔东南傩堂戏又叫傩坛戏和傩愿戏，是一种带有浓厚宗教色彩的民间戏剧，在黔东南十

县区中都有分布，尤以德江、思南、沿河、印江、石阡、江口、松桃、玉屏、碧江等县区流传最广。傩堂戏的演出分为内坛和外坛两个部分，内坛是驱鬼酬神的各种法事，一般不戴面具，外坛演出正戏和插戏，需要佩戴面具，面具以堂为单位，每堂面具的数量及角色不完全相同。相传面具锁在桃园三洞中，需由唐氏太婆约请金角将军将桃园三洞的锁打开，取出洞中面具，然后才能出戏。傩堂戏面具的佩戴方式十分奇特，演出时需用一块宽七八寸、长四五尺的布将面具的边缘连同演员的耳朵和下颚一起裹住，然后在脑后打一个结，这样可使面具戴得更为牢固，演员也比较舒适。

黔东南傩面具的制作工艺较为复杂，用料也非常讲究，傩面具极少用硬杂木制作，最常用的木料为香樟木和杨柳木两种。因为这两种木料质地细腻、韧性强，不易开裂，雕刻起来既顺手又省力。硬杂木或容易开裂，或质地粗糙，或下刀不易，因而极少使用。笔者曾对松桃县乌罗镇著名雕刻师王玉培调查过，雕刻傩面具具有选材、磨刀、选刀、取样、画型、挖瓢、雕刻、打磨、油炸、上彩开光等十道主要工序。

1. 选材：即用香樟木和杨柳木为原料，据

传这两种树木木质轻巧不易开裂，并有避邪之功能。

2. 磨刀：在磨刀的时候，注意分辨材料的干湿，较干的木材需要采取平磨的方式，较湿的木材需要采取直磨的方式。

3. 选刀：在雕刻面具时，先要判断所雕刻的形状，根据作品进行构思，不同的造型要使用不同的刀才能雕刻出来。

4. 取样：根据树木的形状，确定戏中人脸谱长短，用锯裁好，尺寸大小不一，一般要比真人头稍大、稍宽、稍长。裁料时长度包括冠帽尺寸，面长为15至30厘米，面宽为12至15厘米。

5. 画型：在确定人物脸型的基础上，在方材料上用笔勾画出脸谱的轮廓。

6. 挖瓢：根据脸谱的轮廓形象施工，从背面开始把瓢形凹处挖好，制成瓢模胚形。

7. 雕刻：模胚制成后，开始着手雕刻，按人头比例，用角刀、平刀、洗刀等逐步将眼、鼻、耳、口、眉、头饰等一一刻出来后再进一步清理线条。

8. 打磨：雕刻完后，就用瓷片、刮刀、粗细砂石等进行打磨，使之初步光滑。

9. 油炸：为使面具保持长久不开裂，不变形，将打磨好的面具放入一定温度的桐油锅里炸，这是最关键的一步，既要使油炸透，又不能炸焦炸糊。

10. 上彩开光：待傩面具冷却后，再用粗细砂石打磨一次，擦均油色，然后用生漆、土红等调色彩面，上光油抛光，最后装上须发即成。经过上香、请神、求神三个步骤，开灵光之后，面具就有了神力，可以驱邪避灾、保佑平安。

每道工序，要求一丝不苟，新制作的面具还要与老面具加以比较，使之更加逼真深化。

由于傩面具工艺比较复杂，雕刻精细，因此所需工具也比较多，且每一种工具都有特定的用途。笔者曾对松桃县乌罗镇著名雕刻师王玉培调查过面具的制作工艺，他常用的工具共有20种，其名称和用途如下：

1. 一分圆锉：镂刻眼睛小缝。
2. 二分圆锉：镂刻小洞。
3. 三分圆锉：镂刻较小的洞。

4. 四分圆锉：镂刻牙齿和鼻孔小洞。

5. 五分圆锉：打半圆形洞。

6. 六分圆锉：转圆角。

7. 七分圆锉：镂制云纹。

8. 八分圆锉：修眼皮。

9. 一寸圆锉：镂刻内空。

10. 半分平锉：掏小缝杂质。

11. 一分平锉：打小洞。

12. 五分平锉：打大洞。

13. 尖三角刀：镂刻眼角。

14. 洞筒：为工具擦油。

15. 木槌：槌击锉子、刻刀。

16. 斧子：砍毛坯。

17. 推刨：把耳翅推平。

18. 锯子：把木料锯断横剖开来。

19. 瓷片：把面具表面比较粗的地方刮平。

以上所列，只是一般常用工具，有些面具艺人的工具更多，分工更为细致，可见，面具艺人要雕刻出比较精美的佳作来，除了自身的高超技艺外，工具也是非常重要的。

## 二、黔东南傩面具的分类

黔东南傩面具造型生动，色彩浑厚古朴，具有浓厚的宗教色彩。其中一部分面具，明显是从古代傩祭、傩舞面具衍变而来，傩面具角色众多，已知的大约有一百余种，其中最常见的有24种，按照其造型特点，黔东南傩面具大约分为“正神”“凶神”、世俗人物、丑角和动物五种类型。

“正神”。是善良正直的神祇，他们面相温良，神情安详，浓眉大眼，宽脸长耳，色彩柔和协调。属于此类面具的人物有唐氏太婆、先锋小姐、甘生八郎、金角将军、文王卦师、和尚、土地、柳毅、李龙、龙女等。

“凶神”。是勇猛而凶悍的神祇，他们或头上长角，嘴吐獠牙，或眉毛倒竖，眼球暴突，着色大胆强烈，给人以狰狞凶悍、粗犷浑厚、威严孔武、神气咄咄逼人的感觉。属于此类面具的人物有开山莽将、押兵仙师、勾愿判官、开路将军、蔡阳大将、关羽、杨泗等。

世俗人物。在造型上和色彩上都与“正神”相似，但更加接近生活真实，偏重实感，更少“神气”。大多为眉清目秀、五官端正、微带笑容，

显出一副天真淳朴、忠厚诚实的神态。属于此类面具的人物有掐时先生、鞠躬老师、乡约保长、报虎三郎、孟姜女、牛皋、庞氏、姜师、安安、梅香、庵主、王婆、丫环等。

丑角。在傩戏中不算太多，但很有特色，其造型奇特、夸张，他们或歪嘴吊目，或龇牙皱鼻，或头梳歪髻，或缺少下巴，给人以荒诞、滑稽或厌恶之感。属于此类面具的人物有歪嘴秦童、秦童娘子、秋姑婆等。

动物。在傩戏中不仅数量极少，而且毫无特色可言，他们在造型上都注重写实，很少变形和夸张。常见动物面具有牛头、马面、灵猴、猿人等。

### 三、黔东北傩面具的艺术特征

黔东北傩面具角色众多，造型繁杂，每个面具都有明显的外形特征。如：先锋小姐，发际刻有一只凤鸟，开山莽将额上刻有一对尖角，歪嘴秦童嘴歪吊目，秦童娘子发梳歪髻，引兵土地眼睛可以活动，金角将军没有牙齿和下巴，报虎三郎下颌可以活动等等。艺人们在注重外形特征塑造的同时，也十分重视神情的刻画，无论是眼、耳、口、鼻、牙，还是眉毛、胡子、头发、盔帽等，都一丝不苟、精心雕刻。仅以眼睛的刻画而言，就有挖去眼白留下瞳仁，挖去瞳仁留下眼白，挖去全部眼白、瞳仁，保留眼白、瞳仁，只在眼角留下一条缝隙等多种手法。所以，即使是同一类角色，也很少有完全相同者。

黔东北傩面具的着色有淡彩和重彩两种。淡彩先用土黄作为底色，用黑色画眉毛、头发，然后用桐油均匀地刷上几遍即成，也有整个面具只一种颜色的。重彩色调常用颜色有红、蓝、黄、黑等数种，一般不用绿、白、灰色；一些细致的地方如眉毛、嘴唇上的纹饰等，都要精心地加以描绘。所有颜料大多是油漆或生漆涂绘。总的来说，黔东北的傩面具，其色彩显得十分浑厚古朴，整体效果也十分明显。黔东北傩面具，由于没有专门的戏箱保存，平时都堆放在屋角，任凭灰尘积封，演出时又受到傩堂中香烛纸钱的熏烤，因此很容易被侵蚀。现存的傩面具中，年代稍久远一点的，油彩大多已经脱落变色，显得古色凝重，与傩堂中弥漫的宗教气氛十分协调。

黔东北傩面具多是由本傩坛中的“雕法师”刻制的。“雕法师”的职司主要是制作面具和道具，同时也参加法事和演出活动，多由农村中有一定雕刻、绘画功底的人担任。如本傩坛没有“雕法师”，则需向民间艺人购买，或由善男信女捐赠。也有一些面具是从亡故的师傅那里继承的。黔东北傩坛中有一规矩，那就是掌坛师亡故后，要将面具和其它法物一起传给衣钵弟子。有的面具可以往上推二、三十代，若每代按二十年计，大约有五、六百年的历史。解放前，黔东北傩面具流传很多，解放后，经过历次政治运动，特别是“文化大革命”，大部分傩面具已作为“四旧”被焚毁，现在剩下的陈旧面具已经十不存一。笔者在二十世纪九十年代的调查中，见到的傩面具约在一千面以上，其中大部分是清代和民国时期的面具，也有少量明代的傩面具。

黔东北是我国傩面具保存最多的地区之一，据不完全统计，该地区现存老面具有一千五百面以上，仅贵州省傩文化博物馆和德江、思南、印江、松桃、石阡等县文化、民宗部门就收藏了一千余面老面具。这些面具大部分是从黔东北各地土家、苗、侗、仡佬等少数民族巫师手中征集到的，与这些民族的文化有着极为深厚的渊源关系。其中沿河县中界乡土家族掌坛师王天佑和松桃县乌罗镇苗族巫师陈代香的面具，艺术价值极高，最有代表性。王天佑的面具共24面，他们是唐氏太婆、桃源土地、灵官、开路将军、关羽、引兵土地、押兵先师、先锋小姐、消灾和尚、梁山土地、歪嘴秦童、秦童娘子、甘生、开山莽将、掐时先生、卜卦先师、鞠躬老师、幺儿媳妇、李龙、杨泗、柳三、乡约保长、了愿判官、雷石匠等。这些傩面具造型精美，刀法细腻，色彩柔和，保存完好，面具尺寸与真人相当，从面具的风格和价值分析，可能是清代中晚期的作品。陈代香的面具只有九个，它们是和尚、判官、土地、八郎、秦童、师娘、算匠、开山、先锋（现存贵州傩文化博物馆），面具线条简洁粗犷，刀法很见功底，色彩已剥落难辨，木质已严重残朽，估计制作年代在明末清初。此外，思南县文物局收集保存的牛皋、安安、庵主、庞氏、姜师、牛头、马面等面具

也较为罕见，面具风格偏重写实，人物造型接近世俗，木质基本完好，很可能是清代中期的作品，属于不可多得的精品。这些精品面具，大多作为展品先后在北京、深圳以及日本等地展出过，深受广大观众的赞誉和专家的好评，纷纷称赞是“不可多得的珍品”。

#### 四、黔东南傩面具的宗教文化特色

傩面具是在原始时期人类的宗教观念和民俗意识下产生的，是原始宗教的产物，由于人类长期受到自然灾害和疾病、死亡的迫害，从而使得他们企图通过宗教的手段来战胜大自然，让大自然服从于人的主观意识。那时的人类相信只要戴上傩面具，就能够与神灵进行沟通，获得神灵赐予战胜大自然的强大威力，实现自己美好的愿望。

黔东南傩面具，是傩仪、傩舞、傩戏中不可缺少的道具，因为当时的人们相信只有戴上傩面具才能与自然界中的妖魔鬼怪进行抗争，成为人与神灵沟通的桥梁，当他们戴上面具的时候，他们的身份就会因此而改变，也就意味着他们已经进入了另外一个世界，可以与神灵进行沟通，并且获得神灵赐予的强大力量，在傩仪、傩戏中戴上面具的扮演者，还会处于扮演神灵的迷狂状态，与扮演神灵的角色意识相交融，隔离现实生活，赋予了一种宗教的文化色彩。

黔东南傩面具之所以充满着神奇的魅力，是因为他们是神灵的栖息之所，象征着各色鬼怪。他们在形象的塑造上就是按照人们心目中的神灵的形象进行模仿，在原始时期信仰者们的眼中，傩面具本身就寄托着一种宗教文化意识，他们具有驱除邪魔的功能，能够祈求吉祥、安康。

黔东南傩面具演出之余就会将傩面具供奉起来，一般情况下都会安置在寺庙、祠堂等神圣的地方，以表现出人们对神灵的敬仰。

黔东南傩面具的发展还受到各种宗教社会思潮以及一些艺术形式的影响。它在发展过程中，也在不断地吸收和融合巫、儒、佛、道等各种文化，因此，傩文化系统的发展也得到了不断繁荣壮大。

#### 五、黔东南傩面具的研究价值

黔东南傩面具是综合文化的复合产物，从

傩面具中可以反映出黔东南人民的历史文化和精神风貌，表现出了人们渴望征服大自然和自我救助的美好愿望。它对民族历史、宗教信仰、文化艺术以及民族习俗等都具有极其重要的研究价值。首先，面具是黔东南各民族图腾学说的一种物证，傩坛中的傩公、傩婆木雕神像，相传为伏羲和女娲，是姊妹成亲缔造人类的始祖，与黔东南各民族民间故事《开天辟地》同出一辙，由此不难看出黔东南各民族人民图腾宗祖的一致性。此外，黔东南各民族人民心目中的真善美、假丑恶都在脸谱上得到了淋漓尽致的表现。其次，黔东南傩面具是研究我国戏剧脸谱、美术雕塑工艺的宝贵资料，从脸谱的一些传说故事中，使我们获悉当今一些戏剧人物的各种脸谱都来自于傩戏。从历史的发展来看，开始戏剧人物使用的是木雕脸壳，后来变为纸画脸谱、布画脸谱，最后发展到直接画在脸上，即现在的脸谱化妆法。由此可见，要研究中国戏剧脸谱，必须认真研究木雕面具。黔东南傩面具，造型生动，人物特性有别，如先锋的美丽、傩婆的慈祥、和尚的虔诚、判官的威严、土地的真实、甘生的默契、开山的勇猛以及牛头、马面的神奇等，在美术色彩上，各有不同的渲染法。其色调有对比、有调和、有热色、有冷色、有中中性色，既有现实生活色彩，又有夸张虚构的浪漫色彩。为突出人物的个性特征，有的面具施色细腻，近似人的肤色，有的笔墨粗犷，轻描淡写，因人而制，所有人物脸谱，男女性别、大小、年龄、职业官爵，触目而知。再次，黔东南傩面具是文物研究的好教材，在文物工作方面，它可以提供很多足以证信的资料，它的自身存在就是一件珍贵的文物，戏剧脸谱的活化石，足有分量，这是其一，其二，从黔东南傩面具来看，约已有五六百年的历史，大多颜色却明晰不脱，无裂无蛀等，其中蕴藏着许多深奥的科学道理，值得深入研究。

总之，黔东南傩面具是中国傩面具艺术中的瑰宝，充分反映了中华民族历史之久远，文化之灿烂。研究和继承傩面具艺术的优良传统，对弘扬民族文化，繁荣民间艺术具有极为重要的现实意义。

# 务川地区傩文化概述

□ 王久立

务川地处黔东北，与沿河、德江、正安、道真、凤冈、彭水等县交界接壤，在历史上与沿河、德江、彭水等县地域和行政上都有交织关系。务川地区在春秋战国时属于鬼方，在秦代属巴郡，杂居着苗、土家、仡佬等少数民族，此地自古以来巫风盛行。务川傩文化源于巴楚地区的祭祀文化，扎根务川民间，根基深厚，唐代佛教和南宋时期道教的传入，使得务川地区的巫傩文化融合了本土与外传宗教的因素，经过历史长河形成了一整套繁缛的仪式规程。傩法师作为傩事活动的灵魂人物，具有十分重要的地位，在生产生活中扮演着不可替代的角色，在历史发展进程中都有他们活动的痕迹，现在务川民间仍然有“端公（傩师）”从事傩活动。人们认为，傩师是人神合一的统一体，是神的代言人，能够对人传达神的旨意，又是人的代言人，能够表达人的祈求，为人排忧解难，消灾除病，保佑平安。

## 一、务川地区的傩事活动

### （一）傩活动的主要形式

务川傩活动形式主要依据傩师的多少和仪式的简繁程度将傩分为小傩和大傩。属于“小傩”的活动主要有：和梅山、送瘟船、观花、喊魂、化签子水（顿水碗）、暗时、封赤口、打粉火、遣阴丧、送冷坛、放阴兵、扫火星、安香合、扎茅人打替胎、开天门、和坛、祭坛、谢土、解关设、烧胎拴线、退阴箭、安葬等。属于“大傩”的主要有：打保符、冲傩、阳戏、梓潼戏、酬东岳、山王会等。傩事活动使用的法器道具主要有：挂案、桥案、师坛图、老君令牌、师刀、师带、法印、法角、骨卦、锡杖、排带、曹铜、

大刀、钺斧、灵官鞭等；乐器主要有：大鼓、小鼓、大锣、二锣、钹、铙、马锣、铜铃、木鱼、唢呐、教尺等。

### （二）傩师的咒语、口诀、符、讳、诀

傩师是傩事活动中的核心人物，他们受人延请，走村串户，施行法术，是祭神祀祖、赶鬼驱邪、招魂治病、还愿求雨等原始宗教活动的主持者，在群众的农耕渔猎、婚丧生育、卜居迁徙、节庆歌舞等生产生活中扮演不可缺少的角色。

傩师在举办法事时，必须牢记师父传授的咒语，本坛法事才能顺利进行。如不会念咒语，法事将“白搞”（不起作用），咒语诰语有若干条，其主要为：观音咒、藏身咒：收邪咒、解移咒、安神咒、灵官咒、雪山咒、黑煞诰、开关诰、观师诰等，在不同的法事中使用。

傩师在作傩法事时用一双手指进行比划，来表达特定含义，口诀又叫诀法，具有驱邪、镇鬼，退病、解煞等法力。基本手法有勾，按、屈、伸、拧、扭、旋、翻八种，以此组成各种诀法。主要有：祖师诀、独角将军诀、灵官诀、二帝君王诀、四元枷拷诀、铜锤诀、五猖诀、尖刀利剪诀、打鬼诀、莲台诀等。

符是傩师用以镇魔压邪，驱鬼治病，祈福禳灾的武器，是将神力以“符号”的形式附着在规定的“文字”或图形中，并书写或刻印在纸、绢、木等物体上的一种法术。符篆的形状十分怪诞，神秘，符头常有“敕令”或“玉皇敕令”等字样，并绘有勾形符号，符尾则多绘有文状图案，盖上红傩印，它们或被贴于家室之中，或被烧成灰化水吞服，或作为护身符带在身上。

【作者简介】王久立，贵州务川人，就职于务川自治县博物馆，长期致力于地域文化研究。

傩师常用的符有上百种之多，各种符都有特定的功能和用法。傩师从事活动的看家本领是符咒，符咒是傩文化中最为神秘的部分，在傩师举行的仪式中，施术者都需要念咒画符。符咒有白符咒和黑符咒之分，为人防病治病、避凶趋吉，对人有利的称为白符咒，一些巫师用符咒害人的称为黑符咒。

讳又叫字讳。是一种似符非符，似字非字的神秘符号。在傩堂中尤为重要。字讳是巫教神威秘诀的体现，本坛傩法事能否成功，鬼怪能否镇住，灾疫能否根除。主家能否平安顺利等都要靠字讳的权威。所以字讳能体现巫师的法术是否高强，能否达到驱邪纳福的目的。字讳一般由“云头”和“鬼脚”两部分组成，“鬼”字下部有的画着无数盘绕的小圈，有的画有一些交叉的线条，称为“横八卦”或“鬼挑担”。讳与符的区别主要是：符是书写或刻在纸木等上面的。而讳是傩堂中“划”出来的，即傩师手执信香或令牌象征地在空中舞划一番，便算是划“字讳”了。主要有：健身符、退病符、隔鬼符、桃符、催生符、魁罡符、镇宅符、小儿夜哭符、鲁班符、紫微符、退病讳、紫微讳、破血封血讳、铁草鞋讳、海水讳、封条讳、闭门讳、生离死别讳。

### （三）傩坛法事的具体程式

傩坛法事活动一般有四堂：（1）开坛：傩师擂鼓三通后，让求神者到坛前禀告；（2）放兵：也就是放出“四大元帅”所领兵马，以捉拿作祟的妖怪或为病人追寻魂魄；（3）观灯：焚香熏灯布，念咒语，脚踩门槛，从灯幕上观察妖魔鬼怪或魂魄行迹。（4）迭筛盘：就是把抓来的作祟物（多以蚂蚱代替）投入盘中，并陈香蜡草纸、五谷盐茶、符咒等，各敕上鸡血，然后送到大门外十字路口，放入茅棚中，点火焚烧，由此灾祸可灭。从傩师所进行的这些活动中，我们能够感受到其中的原始与神秘气息。

傩活动主要的内容有占卜问卦、祭祖还愿、解结、避邪、驱鬼、观花、喊魂、化签子水、退阴箭、烧蛋拴线、扎茅人打替胎、化水（顿水碗）、打保符、暗时等，主要为了解决人们出现灾祸，或者家人久病不愈等情况。傩事活

动中也会有傩技呈现，主要有“上刀山”“抬红火盆”“下油锅”“铄铄”“过火海”“开红山”等，主要为了驱除凶邪、祈福驱邪、消灾化煞、酬神祭祖。

### 二、务川傩戏的表演形式

傩戏是在傩祭和傩舞基础上发展起来的一种宗教与艺术相结合，娱神与娱人相结合的原生态、独具特色的表演形式在民间广为流传，并得以传承和发展，逐渐形成一种戏曲形式，傩戏在明代早期传入务川，并与地方剧相结合的一种戏剧表演形式。

务川傩戏一般在以下情况下出演：主家祝寿、生病、诸事不顺、还愿时请傩师去冲傩，掌坛师在传徒弟时要跳傩，傩师傅去世，弟子必须要给师傅冲傩。冲傩是务川傩事活动的主要仪式，一般用于扫除家中不幸，也叫“太平傩”；驱除家人病痛，叫冲“急救傩”；驱除家中凶事，举行“开红山”。傩戏“冲一堂傩”的基本程序是开坛（包括摆案子→请神→开幕→交代所演戏和冲傩目的，立楼、升文、请水、送菩萨。次日以后，请神、演伏羲姊妹戏、迎桥、交标、和坛；唐世太婆开洞，打洞、出洞、炳灵戏、催运、山王、梁山土地、勾运），最后是闭坛（送神及酬神）。

傩戏一般在傩坛前演出，傩坛上会供奉神像，主要有倒坛张五郎、傩公、傩母、药师等神灵。倒坛张五郎相传为梅山教的创始人，同时又是傩坛的护法神其形象为双手掌撑地，头部朝下抬起，双脚朝天。傩公、傩母，又叫东山圣公、东山圣母，传说是创造人类的伏羲、女娲，红脸男性、白脸女性，傩的主要人物，任何一坛傩戏首先要在傩堂正中供奉，才能保佑这坛傩戏顺利进行，达到主家的目的。药师传说为唐代孙思邈，其形象为座虎擒龙传说，头上搭有红盖头一般放在师坛上不会轻易搬动，他在傩堂中专管符法，是法术之王。傩像一般由傩师用木料雕刻而成。

傩戏面具主要有东海龙公、金婆、红门土地、黑色太子、老道和尚、披子、炳灵侯王、二郎菩萨、秦童老官、汉朝将军、检斋和尚（九州和尚、四周和尚、扫地和尚）、李龙神君、将军、

龙三女、杨七郎、柳三、柳毅、义魁、太白星宫、麻么女、乾头、唐氏太婆、山王天子、西海龙王、先锋小姐、灶王府君、铁匠婆婆、唤狗二郎、端枪童子、捉火郎君、度关王母、甘生八郎、撵路狗、判官、孽龙、文王、鞠公、毛包、药王、山羊、财神、唐二、四周和尚、土地（天门土地、封林土地、南崖土地、青苗土地、山门土地、当方土地、梁山土地、长生土地、引兵土地）、土地婆婆、杨四羊头等。

傩戏演出需要服装、道具、案子、法器、乐器等。傩戏的常用服饰中头饰有花冠、八卦巾、帅帽、平顶冠、乌纱帽、状元头、小生巾、稍帽、云勒、面网、云肩、雉尾；口条有红渣、五柳须、白满、黑满、假发、三须胡、撮撮胡，衣服有蟒袍、紫袍、披袍、袈裟、小生褶子、马褂、青衣、罗裙、套裤、卷腿、靴头、龙凤花鞋，武将也会着盔甲。傩戏挂案主要有阳总真挂案、下坛挂案、三师挂案、五圣挂案、山王挂案、十殿挂案、东南二岳挂案、左右门神挂案、八庙挂案、桥案、师坛图。演出乐器有铜铃、铎子、钹、锣、马锣子、勾锣子、包包锣、鼓、唢呐（一大一小）、牛角（一对）、梆子、教尺。

傩戏包括傩歌和傩舞，傩戏音乐主要为傩音腔，连二声，有独唱、领唱、合唱、伴唱、对唱等表现形式。参与傩戏表演的都是男性，没有女性参与傩戏表演，女性角色都由男性反串进行，演唱形式一般以领唱、伴唱两种形式最常见。傩歌的伴奏以打击乐器为主，不用丝弦乐器，主要有：锣、鼓、梆子、铜铃、钹、马锣、镲等。锣鼓尤为重要，有“不锣不唱，不鼓不戏”的说法，鼓在整个伴奏过程中起到指挥的作用。傩戏舞蹈动作有，四方步”“推磨步”“跪拜步”“摇摆步”“靠腿小摇步”“梭子步”“八字步”“丁字步”“跺步”“搓步”“碎步”“矮子步”以及虎跳、旋转、筋斗等步法，滚、翻、跌、打同存，头、脚、腰、臂并举，灵活自由。傩戏出戏时，最少要12个人，最多时可达20多人。

务川傩戏的演出剧目不多，内容也较为简单，大都与驱疫纳福有关。一般来源于两方面，一是从请神的需要出发；二是从娱神娱人的需

要出发，扮演一些与请神法事无关的剧目。傩戏可分“正八出”和“外八出”两种。“正八戏”统属巫教仪式，“外八出”是有情节的折子戏和连台大戏。务川傩戏从表演程序上有正戏和插戏两种表演形式，正戏又分为全堂戏和半堂戏两种。全堂戏共24出戏，上半堂12出戏，下半堂12出戏。插戏的剧目可分五类：神话传说、历史演义、改编故事、生活小戏、移植剧目。

务川傩戏是多元文化的结晶，既有民间传统的祖宗神灵与神的崇拜，又杂糅道教、儒教、佛教的一些信仰，神谱显得庞杂、紊乱，并逐渐成为与生产生活息息相关的娱神、娱人的信仰活动。它与人类学、民族学、宗教学、考古学、语言学、民俗学、美学都有着交叉联系，具有很高的学术研究价值。务川傩戏是长江三峡及乌江流域古巴楚地区傩文化的延续，是中国傩戏文化的组成部分，是乌江流域古代人类生活习俗的再现。它以神秘的面孔保存了驱邪的固有功用的同时，也体现了本地区各族人民对待生死的乐观态度。在漫长的生产生活进程中，务川傩戏历代法师不断继承、创新和丰富了傩戏的内容和表现形式，为人民大众喜闻乐见，受到务川各族人民的欢迎。正因为有民间如此丰厚的信仰沃壤，所以务川傩戏才世代流传不衰，成为具有生命力的民间剧种。

### 三、务川傩文化的现状

务川人民受傩文化的影响，形成了崇尚实用的信仰观念和文化传统，使之遵从自己的愿望和意志，着眼于当前具体问题的解决，务川至今留有一些傩文化遗址、遗风、遗俗，如建房造屋、丧葬习俗、丹砂文化中的驱邪镇宅、民风民俗、民间文艺等都受傩文化不同程度的影响。但是，务川傩文化由于种种原因，没有得到有效地保护，一方面由于人们对傩文化认识不足，没有辩证地看待傩文化对当地文化发展的影响，和傩文化的积极作用，致使人们对傩文化的传承、挖掘、研究还存在一定的禁锢；另一方面，愿意了解学习傩文化的人太少，师傅传弟子仍有教一手留一手的习惯，许多精彩的傩技已经失传。

## 陶立璠先生简介

陶立璠，我国著名民间文艺学家、民俗学家。曾任中央民族大学教授、中央民族大学民俗文化研究中心主任，是中国少数民族文学学会重要创建者、国际亚细亚民俗学会创始人。曾兼任国际亚细亚民俗学会副会长、总会长、中国民俗学会副理事长及顾问、中国民间文化抢救工作专家委员会委员、国家非物质文化遗产保护工程专家委员会委员、《中国民间文学大系》出版工程委员会顾问、《中国大百科全书·中国文学卷》少数民族文学分支副主编、《中国民间文学集成》总编委员会委员兼《中国谚语集成》副主编、《民间文化论坛》特邀主编，以及担任由他创办的“中国民俗网”主持等职务。



陶立璠先生（1938年3月—2025年2月）

陶立璠教授1938年3月生于甘肃省兰州市永登县，本科就读于北京师范大学中文系，1965年毕业后分配到中央民族学院（现为中央民族大学）中文系任教，讲授《文学理论》《古代文论》等课程。

陶立璠教授从文学转向民俗学学术生涯始于1978年，是年冬天，西北民族学院（现西北民族大学）在其家乡兰州召开了关于少数民族文学教材编写及学术会议，钟敬文先生出席了此次会议。会后陶立璠便决定将主要精力从

文学理论教学转向民间文学。此后，在中国民俗学领军人物钟敬文先生的教导和影响之下，他在这一领域深耕多年，不断探索并发展多民族的民间文学和民俗学教学与研究。在他坚持不懈的推动下，中央民族学院汉语言文学系在1983年成立了民间文学教研室，并开设了《民间文学》和《民俗学》课程，至此民族民间文学成为学院的重要学科之一。由于缺少教材，他一边学习一边整理少数民族民间文学资料，开始教材的编写。1985年，其著作《民族民间文学的基础理论》一书由广西民族出版社出版，1990年中央民族学院出版社再版。

陶立璠教授重视少数民族及其文学，认为少数民族文学在中国文学史上曾创造出辉煌的成就，却缺乏必要研究。在长年的研究过程中，陶立璠教授特别强调少数民族文学在神话、叙事长诗和英雄史诗等三方面的丰富资源和突出贡献，以及少数民族文学对于中国文学史的价值。陶立璠教授于80年代参与了《中国大百科全书》中国文学卷的编纂，首次将少数民族文学作为文学卷的一个分支，作为副主编参与了少数民族文学分支的编纂工作。

从上世纪80年代开始，历时20多年的《民间文学三套集成》编写工作，也是陶立璠教授在民间文学领域的重要学术实践。陶立璠教授是《民间谚语集成》的副主编（主编马学良先生），整个编辑工作都是在教学之余完成的，不计名利、不计报酬。谚语整理当时用的是卡片形式，在编撰过程中，陶立璠教授严格要求，保证学术质量，创造性地总结出适应谚语编辑的一套工作方法。20多年扎实的编撰工作，不仅推出了学术成果，而且训练和培养了一批谚语研究专家。陶立璠教授协助钟敬文马学良等老一辈学人，通过三套集成的编撰，为民间文学的保护、抢救作出贡献，为后来的非物质文化遗产的保护，《中国民间文学大系》出版工程的推进，积累了工作经验。

1983年，中国民俗学会成立，陶立璠教授最终从民间文学转到了民俗学的道路。民俗学

会成立后，急需民俗学人才的培养。受钟敬文先生委托，陶立璠教授协助北京师范大学张紫晨教授主持了中国民俗学会开办的中国民俗学与民间文学讲习班。讲习班邀请了费孝通、白寿彝、杨堃、钟敬文等一批国内知名学者前来讲授欧洲民俗学、美国民俗学、日本民俗学、民俗学概论、民间文学基础理论等课程。这一活动的开展为中央民族学院与国内外知名院校、研究机构搭建了相互了解、交流的学术平台。参与讲习班的150位学生，来自全国各个地区各民族，高校、研究所等不同学术机构，后来都成为学科重建的中坚力量。次年，学会又在门头沟举办了第二期讲习班，陶立璠教授仍然承担了教学组织工作，在培养学科人才的路上留下深深的足迹。

陶立璠教授是民俗资料学的主要倡导者之一。民俗资料是中国民俗学研究的基础。从上世纪80年代开始，陶立璠教授就着手民俗资料的建设，他通过课程发动少数民族学生进行家乡民俗考察，获取一手资料，配合讲习班的举办，与中央民族大学的同仁共同编写了100多万字《少数民族民俗资料》（上、中、下，内部资料）。上世纪90年代开始，陶立璠教授策划出版民俗志丛书，通过十几年的努力，克服重重困难，联合全国各地的民俗学专家，主编完成31卷本，1400多万字的《中国民俗大系》，2004年由甘肃人民出版社出版。这是当时我国唯一一部完整的包括全国各地、各民族民俗文化在内的民俗志著作。

陶立璠教授视野广阔，倡导合作共赢。在校内成立民俗文化研究中心，为研究各个民族的学者提供交流平台。在校外，他积极推动与北京大学、北京师范大学、中国社会科学院少数民族文学研究所、中国民俗学会、中国民间文艺家协会等兄弟院校、研究机构的合作，共同参与中心的活动并进行讨论。学者们经常在民族大学聚会，探讨民俗学问题，活跃的学术聚会一直延续到本世纪初。

陶立璠教授是具有人类情怀与世界眼光的

学者,他积极推动中外民俗学界的对话与合作。1989年日本民俗学访华团在北京期间,日方提出中日民俗学者联合进行民俗考察。同年中日民俗考察团(第一期)成立,他担任中方考察团副团长。至1992年历时三年,考察团的足迹遍布江苏苏州、常熟,日本的茨城、千叶、冲绳,浙江金华、丽水等地,圆满完成了第一期的考察任务。该考察活动持续20多年间,培养了一批年轻学者,这些学者已经成为民俗学民间文学研究的学术骨干。

随着国际视野的开拓,陶立璠教授逐渐成为国际民俗学术交流活动的组织者和主导者。1996年,由陶立璠教授创办的首届国际亚细亚民俗学学会在中央民族大学召开,来自韩国、日本、蒙古、美国、中国台湾、香港等地100多位学者参会。亚细亚民俗学会成立20多年里,先后在中国、韩国、日本、马来西亚、中国台湾、香港召开了18次国际学术会议,均有会议中心议题和论文集出版。该学会推动了中国民俗学界与亚洲民俗学界的紧密交流、深度合作,为增进文化理解与交融作出了卓越贡献。

陶立璠教授包容并蓄、与时俱进,作为从乡村走出又回归乡村的学者,退休后他将关注点放在了乡村民俗文化振兴上。他在北京怀柔九渡河吉寺村落落户,将他居住的小院命名“五柳山居”,举办各种民俗活动,吸引村民参与,为服务乡村做了多种努力与尝试。作为一位从乡村走出来的民俗学者,从书斋到田野,用所学的知识反哺乡土、服务民众是他无论如何也无法忘怀的初心与使命。

陶立璠教授一生潜心教学与研究,且笔耕不辍。自进入中央民族大学执教以来,他始终秉持“立德树人”的初心,以渊博的学识和谦和的品格滋养了一代又一代的学子,为后辈学人树立了治学典范。20世纪80、90年代,陶立璠教授以“中华多民族文学史观”为基础,研究不同地域、不同民族之民俗的“多样性”与“本地性”,强调民俗学是在“各民族的共

同参与中形成和发展的”,并以此为理论基础撰写了《中国少数民族文学》、《民族民间文学基础理论》、《民俗学概论》、《神秘新奇的世界—民族民俗审美谈》等著作。其中《民俗学概论》获国家民族事务委员会哲学社会科学优秀成果奖,并被翻译成日文和韩国文在日本和韩国出版,《民族民间文学基础理论》获北京市哲学社会科学优秀成果奖和1979-1989少数民族文学研究最佳著作奖。这些成果已成为我国民族民间文学、民俗学学科建设的奠基之作。

在执教40余年中,陶立璠教授陆续撰写、主编了《民俗学》《民族民间文艺学》《中国民俗发展简史》《田野民俗学采风录》《民间文学与民俗学论集》《非物质文化遗产保护论集》《亚细亚民俗研究》与《中国民俗大系丛书》31卷(后再版34卷)等著作,及《论少数民族文学对中国文学史的贡献》《谈少数民族英雄史诗》《少数民族民间文学和作家文学》《关于少数民族神话传播的研究》《民俗学的研究方法》《中国民俗学研究面临的新课题》《比较民俗学的话题》《经济转型期的中国民俗和民俗学》《非物质文化遗产代表作名录评审的理论与实践》《非物质文化遗产的认同性、共享性》《中国的成人礼与生命价值观》《年中行事与农耕仪礼的变迁——中日农耕民俗文化比较》《村落传统的衰微与道德伦理的构建》等200余篇论文,彰显了他一生的学术思想,也是他一生笃志耕耘的最真实写照。

作为我国民俗学、民间文学学科的重要建设者,陶立璠先生倾其一生投身于民俗学、民间文学的研究和教学事业,尤其重视少数民族民俗文化、民间文学的调查研究,为实现钟敬文先生提出的构建“多民族的一国民俗学”体系殚精竭虑,为中国民俗学、亚洲民俗学研究的繁荣发展以及非物质文化遗产保护事业作出了卓越贡献。

# 中国的面具文化

□ 陶立璠

## 一、中国巫文化的分布

巫文化是一种世界性的文化现象。在世界各地，无论文明高度发展的国家和民族，还是比较落后的氏族和部落社会，这种文化现象随处可见。巫文化又是一切现代文明的源头。现代文明，追本溯源，无不和巫文化有着千丝万缕的联系。古老的天文、历算、医疗、文字、文学、音乐、舞蹈、绘画等自然和社会科学领域，无不渗透着巫文化的影响。在古代和现代一些文化比较落后的民族之中，巫文化的传承者巫师，实际上掌握着民间全部文化知识。如此说来，巫师还是人类知识阶层的祖师爷。之后，随着社会的不断向前发展，文化的分工显得越来越精细，于是巫文化必然地分化和形成各自不同的文明领域。

中国是一个具有几千年历史的文明古国。在漫漫历史长河中，巫文化随着时代的发展，融合各种信仰观念，不断产生嬗变，最后形成自己独特的体系和分布。从地域上划分，这一体系主要是北方的萨满文化（分布于黑龙江、辽宁、吉林各省及内蒙古、新疆）和南方的雉文化（分布于江苏省南部、皖南、川东、滇东以及浙、赣、湘、黔、桂、粤、闽各省）。

在中国，萨满文化主要传承在北方阿尔泰语系诸民族中。包括中国东北地区的满族、赫哲族、达斡尔族、鄂伦春族、鄂温克族，内蒙古地区的蒙古族，西北地区的锡伯族和哈萨克族、维吾尔族、柯尔克孜族、塔塔尔族等。但它们的传承情况是完全不同的。其中东北地区

的萨满信仰一直保持着原始面貌，很少受到其他宗教信仰的影响：蒙古族原笃信萨满，随着西藏喇嘛教传入蒙古地区，民间的萨满信仰，有一部分逐渐和佛教习俗相结合；新疆地区的哈萨克族、维吾尔族等，原来曾信仰过萨满，后来由于信奉伊斯兰教，原有的萨满信仰遂被伊斯兰教所取代，现在只是在一些偏远地区的民间生活中，留下部分与伊斯兰教习俗相结合的萨满信仰遗迹。由此看来，萨满曾是中国北方广大少数民族地区民众的普遍信仰。决定这一信仰的客观条件和物质基础，是这些民族所处的自然生态环境和独特的生产方式与生活方式。我们知道，居住在这里的大部分民族，以往过着森林狩猎、渔猎、游牧和半农半牧生活；在社会结构上，又大都是氏族、部落式群体。萨满，作为氏族和部落的保护神，自然得到普遍的信奉。

中国北方萨满文化的传承，以中国东北地区的诸民族最为稳定和具有特色。其中赫哲族、达斡尔族、鄂伦春族以及迁徙到新疆地区的锡伯族中，仍能看到萨满传承的原始形态。不过，历史上由于受社会政治、民族宗教等因素的影响，萨满信仰有时也存在不能完好保存的现象，甚至自生自灭。其中保存比较完整，有历史文献档案可稽的，是满族的萨满信仰习俗。这是因为有清一代，特别是清代乾隆时期，皇帝曾颁布诏书，命令有关部门搜集整理历代传承于民间的萨满神辞和祭祀仪式，经皇帝亲自审定，汇集成《钦定满洲祭天祭神典礼》，这样就将

民间松散的萨满祭祀仪式礼仪化和系统化，变为清代宫廷的满族祭祀，延续了260多年，直到清代灭亡。北京紫禁城故宫内的坤宁宫，在清代便是专门祭神祭天的神圣之所。

其次，是南方的傩文化。它不仅是巫文化的一种，而且以戏剧的形式传承于中国南方广大的地区。傩戏，是一种戴面具的戏剧表演。但它的原始状态不是这样的。傩戏实则是傩文化历史演变的结果。最初的民间傩仪，是一种“驱鬼逐疫”的巫术行为。大约在公元前16世纪的商代，这种“驱鬼逐疫”的巫术活动，上至宫廷，下至民间普遍举行。当时的傩分为两种：宫廷举行的傩仪称为“国傩”，民间举行的傩仪叫“乡人傩”。傩仪的形式非常简单，由一位叫作方相氏的巫师，戴着面具，率领其他戴面的，被称为“十二兽”或“十二神”的人物，在宫廷的各个角落驱鬼逐疫。这种仪式到了汉代以后，达到鼎盛时期，形成宫廷内定期举行的一套完整礼仪，一直延续到宋代。宋代以后，古老的傩仪发生了本质性的变化，傩不再是一种单纯的祭祀仪式，古老傩仪中起主要作用的巫师方相氏，渐渐被面具代表的神灵和世俗人物所代替。傩仪逐渐由祭祀活动转化为简单的戏剧表演，这就是大家所说的面具戏（傩戏）。南宋偏安于浙江临安（今杭州市），这使中国傩文化的中心也随政治中心的南移而南迁。在南宋长达150多年的历史中，原来产生和形成于中原地区的傩文化，和南方的民间巫术习俗有了充分的结合机会。另一方面，在这150多年的时间里，中国北方处于辽、西夏和金的统治之下。从文化背景上看，这一地区当时被信仰萨满文化的民族所管辖。等到蒙古族入主中原，建立少数民族政权元王朝，北方原有的傩文化，便从宫廷到民间消失殆尽。与此相反，在南方地区，从东南沿海到西南边陲，傩文化却得到稳固地传承。这就是我们今天仍能在长江以南地区的浙江、江西、安徽、湖南、湖北、四川、贵州、

广西和云南农村地区，仍能看到众多傩文化现象的根本原因。

除以上巫文化的两大体系之外，在中国，由于受本土宗教——道教的影响，民间还存在着各种杂巫信仰，如汉族的巫婆、神汉、巫医、打卦、算命、看相、风水等。傩文化难免受到它们的染指。但从中国巫文化的两大主流来讲，萨满文化主要受佛教和伊斯兰教的影响，而傩文化主要受道教的影响。

## 二、中国面具文化的历史渊源

中国的面具文化源远流长。据文献记载，甲骨文中就已出现古“傩”字，写作“寇”，据今大约有将近4000多年的历史。将“傩”作为一种文化现象，文献记载最多的是《礼记》《周礼》。这说明至迟在周代，宫廷的傩仪已形成一种规范化的礼仪，并得到施行。按照《说文》对“傩”的解释，“傩”的本义是“行有节也。从人，难声。”段玉裁注曰：“行有节度。按：此字之本义也。其驱疫字本作难，自假傩为驱疫字，而傩之本义废也。”由此可见，傩的本义是指一个人行为有节度、节奏之意，并没有“驱鬼逐疫”的意思。把“傩”字当作“驱鬼逐疫”来讲，是使用中国古代汉语中常常出现的假借意义。也就是说，“傩”的本来意义被《驱鬼逐疫》所取代。实际上，“傩”的本字应当是“鬼加堇”字。“鬼加堇”，《说文》解释为“见鬼惊辞。”段玉裁注曰：“鬼加堇”，见鬼惊辞，见鬼而惊骇，其辞曰，为“奈何”之合声，风惊辞那者即“鬼加堇”字。这就是说：“鬼加堇”本来是见鬼受到惊吓而发出一种声音，后变为象声词。懂得了这种古音通假现象，我们就能理解段玉裁所说的“傩之本义废也”的意义了。同时也有助于我们了解和掌握中国傩文化演变的规律。

傩，在中国古代，是一种单纯的巫术活动。它在几千年的历史发展过程中，走了一条由民间到宫廷再到民间的曲折道路。由于民间的傩

仪没有确切的文献记载，我们无从得知古代民间傩仪的真实情况。但从《论语》的记载中，我们可以知道春秋战国时期，民间的所谓“乡人傩”是和宫廷的傩仪并行存在的。汉代开始，宫廷傩仪达到它的鼎盛时期。《后汉书·礼仪志》记载：“先腊一日大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟十岁以上，十二以下百二十人为傩子，皆赤帻，皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾；十二兽有衣毛角，中黄门行之。冗从，仆射将之，以逐恶鬼于禁中。”当夜幕临时，满朝文武大臣在殿前伺候。黄门令奏曰：“傩子备，请逐疫！”于是，中黄门倡，傩子跟着念咒语，前呼后拥，由方相氏等手持火把，送疫出端门。端门外又有人接应，一直将火把送入洛水之中。魏晋、南北朝时期，中原地区始终处于战乱和封建割据之中，统治阶级权力的更迭十分频繁。在长达360多年的时间里，政权的不稳定，使宫廷傩仪几乎废止。中国的傩文化自然留下一段空白。直到隋唐时期，随着中央集权国家形成，宫廷的傩仪又一次恢复起来。但这时的傩仪已不同于先秦和两汉时期，中国傩文化结束了“古傩”时代，开始向“今傩”过渡。其最突出的特征是：傩仪开始由祭祀功能向娱乐功能转变。唐代，从中国傩文化发展的历史看，是古傩向今傩转变的关键时期。在礼仪制度上，隋代就已恢复了宫廷傩仪，《隋书·礼仪志》记载：“齐制：季冬晦，选乐人子弟，十岁以上，十二岁以下为傩子，合二百四十人。一百二十人赤帻，皂制，执鼗；一百二十人赤布裤褶，执鞞角。方相氏黄金四目，熊皮蒙首，玄衣朱裳，执戈扬盾。又作穷奇、祖明之类，凡十二兽，皆有毛角。鼓吹率之，中黄门行之，冗从，仆射将之，以逐恶鬼于禁中。其日戊夜三唱，开诸里门，傩者各集被服仪仗以待事；戊夜四唱，开诸城门，二卫皆严。上水一刻，皇帝常服即御座，王公执事官一品以下，从六品以上倍列预

观。傩者鼓噪入展西门，遍于禁中，分出二上阁，作方相与十二兽舞。喧呼周遍前后，鼓噪出展南门，分为六道，出于郊外。”很明显，《隋书·礼仪志》所记载的是北齐的傩仪。如果隋代宫廷有傩仪的话，也是沿袭旧制。唐代则不同，根据《新唐书·礼乐志》和唐·段安节的《乐府杂录·驱傩》记载，有唐一代，相关的傩仪，一方面继承了先秦以来的傩仪和傩祭古礼，另一方面，又进行了许多改革和创新。这主要表现在：古傩中原有的神秘、庄严的气氛渐渐淡化，而歌舞和娱乐成分却相应增加。唐代傩仪，最明显的变化是由“祭礼”变为“演礼”。《乐府杂录·驱傩》载：“晦日于紫宸殿前傩，张宫悬乐。太常卿及少卿押乐正到四阁门。丞并太乐署令、鼓吹署令、协律郎并押乐在殿前。事前十日，太常卿并诸宫于本寺先阅傩，并遍阅诸乐。其日大宴三五署宫，其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看，颇为壮观也。太常卿上此，岁除前一日，于右金吾龙尾道下重阅即不用乐也。御褻时，于金鸡竿下，打敕鼓一面，钲一面。以五十人，唱色十下，鼓一下，钲以千下。”此种审傩彩排仪式，前代所无。这说明唐代傩仪之中，驱鬼逐疫的主题已变为象征意义，并将先秦至两汉时期的祭礼不折不扣地变为一种演礼。

其次，傩仪中的角色发生了转变。唐中叶以后，创造了另一位驱鬼逐疫的大神钟馗。于是古傩中黄金四目，执戈扬盾的方相氏，被钟馗形象所取代。据《唐书·礼乐志》记载，唐代傩仪中还加入了大型乐队，由戴面具，穿皮衣、执棒鼓角的人率领，举行驱鬼仪式。宋代以后，方相氏、十二兽、傩子等古傩中的传统角色，在傩仪中完全消失，而由教坊伶人扮演钟馗、小妹、土地、社神、将军、门神、判官等，在傩仪进行时，作戏剧表演。这就是今傩的雏形。

其三，唐代以后，傩仪表现出复归民间的趋向。《旧唐书·礼仪志》记载，开元时期，

傩仪已扩展到州县一级。上州六十人，中下州四十人，县皆二十人，由方相四人执戈盾率之。前一日之夕，所司率领宿于州门外。举行傩仪时，由县令或办事官或外人引傩者入。击鼓呼噪，遍索诸室及门巷，然后出大门，趋四城门，出郭而止。这种“乡人傩”或“傩庶人傩”，在当时是很普遍的，当时许多文人的诗歌作品中，都曾有所反映。如唐代诗人孟郊的《弦歌行》中有“驱傩击鼓吹长笛，瘦鬼染面惟齿白。”可见，民间傩仪中有时不一定要戴假面具，画上鬼脸也可以。

宋代，特别是南宋，是中国傩戏的形成时期。前面讲到，南宋在中国南方的统治达150多年。这一时期，也是傩仪从宫廷向民间流布的时期。孟元老所著《东京梦华录》详细记载了北宋都城开封禁中大傩的情景。古老傩仪中的方相氏，十二兽（又为十二神）、傩子这些角色均已消失，代之以教坊伶人扮演的将军、门神、判官、钟馗、小妹、土地、灶神之类。《梦粱录》关于南宋都城宫中的傩仪作了同样的记载。此时，民间傩仪得到了蓬勃发展，从浙江、安徽、江西、湖南、湖北、广西、贵州、四川直到云南，在原属于百越文化的地区，普遍得到传承。造成这种文化景观的原因有如下几个方面：

1. 南宋偏安于江南一隅，北方金、西夏、辽的势力还没有达到这一范围，傩文化传承的农业经济基础没有遭到破坏。

2. 中国南方地区，属于稻作文化区域，这里的居民，向来有“信鬼神，重淫祀”的传统。这一信仰土壤，为傩的传播提供了良好的心理条件。

3. 南宋时期，不仅都市的百戏伎艺丰富多彩，而且民间的艺术形式也特别发达，当时的傩祭活动在吸收了民间说唱、音乐和舞蹈成分之后，逐渐向戏剧表演方向发展。

4. 道教的影响。道教是中国土生土长的宗教，它的最初形成，大量吸收了民间巫术信仰

事象。道教尊奉的神仙更是不断从民间崇拜的鬼神中得到补充。特别是宋代，朝野都崇信道教，当时的宫观寺院，不少都由皇帝赐以名额，神鬼则赐以封号。民间的神祀原是没有系统的，但经过统治阶级提倡和道教自身的整顿，宣扬，成为一个完整的系统。从道教形成的历史看，广泛吸收民间诸神，逐渐将其纳入自己的神系，是道教不断壮大声威的途径之一，也是其加强神权统治，统领民间信仰的重要手段。比如在傩戏表演中，傩公、傩母（有的称为伏羲、女娲或某一民族的男女始祖）具有显著的地位，常常被视为傩事活动的掌坛神，同时充当拜祭祖师爷的角色。至于民间傩仪所礼诸神，从傩坛上张挂的《三清图》（道教的上清、玉清、太清）来看，所礼请的各路神仙达300多位。由此可见，民间的巫术活动和道教结合十分密切，礼神，构成民间傩仪的主要内容。

宋代是傩文化向民间传播的重要时期。这一时期，也是中国地方志编纂建设的重要时期，加之文人笔记小说的记载，有关民间傩文化事象的资料渐渐多起来，如范成大的《桂海虞衡志》记载：“桂林人以木刻人面，穷极工巧，一枚值万金。”周去非的《岭外代答》载：“桂林傩队，自承平时名闻京师，曰静江诸军傩，而所在坊巷村落，又自有百姓傩。严身之具甚饰，进退言语，咸有可观……盖桂林人善制戏面，佳者一值万钱。”陆游的《老学庵笔记》载，广西地区往往一个傩坛的傩戏面具竟达800多面。可见，南宋时期广西也是傩文化传播的中心之一。南宋灭亡后，蒙古人入主中原，建立了统一的元帝国，傩仪和傩戏还成了民间祭祀活动的专制。

元代统治中国近90年，由于蒙古族信仰萨满，宫廷中自然不再举行傩仪。元代以后建立的明王朝，在宫廷傩仪间隔90多年后，也没有再行恢复。傩仪从此便在宫廷中消失。清代，是北方满族建立的王朝，而满族信奉萨满。满

族统治者为了继承民族传统文化，加强满民族凝聚力，在清朝开国之初，就颁布诏令，搜集和整理民间的萨满仪式和萨满神辞，形成宫廷及王公大臣府第的日常祭祀，延续 260 多年，直到清代灭亡。与此同时，民间的萨满活动异常活跃，在它的仪式和所演唱的萨满神辞，产生变异和流失时，宫廷的萨满仪式和萨满神辞，又被民间所借用，这样就使宫廷萨满和民间萨满信仰保持一致。

至此，我们可用图表，示意表明中国傩文化的历史演变情况。

中国傩文化历史演变示意图：

商、周、 春秋战国时期	宫廷傩仪、 乡人傩同时并存
秦、汉时期	傩仪宫廷化的极盛期
三国、魏晋、 南北朝时期	宫廷傩仪的消歇期
隋、唐时期	古傩向今仪转变期 傩仪开始复归民间
宋代	今傩形成、傩的戏剧化 傩与民间信仰相结合
元、明时期	宫廷傩完全消失 民间傩继续传承
清代	宫廷傩被萨满祭祀所取代 傩戏进一步深入民间
近代和现代	傩以戏剧的形式 继续在民间传承

### 三、中国傩文化的特征和民俗功能

中国的傩文化，始终是巫文化的一种特殊形式，它的原始形态是戴着假面具的“驱鬼逐疫”巫术。大约在公元前 16 世纪的商、周时期，傩仪活动就已有了一整套固定仪式。近几年来傩文化引起学者们注意的原因有两方面，一是中国古代的傩祭和傩仪，是中国巫文化的源头之一，它很早从民间走向宫廷，并成为国家大典（礼仪）。统治阶级的重视，对中国傩文化的形成和发展起到了推波助澜的作用，使其绵延不断，延续传承将近 4000 年；二是古代傩仪中，面具的使用由娱神向娱人的方向发展时，加进世俗故事表演后，形成了中国戏剧的雏形。这

对中国戏剧发生学的研究，具有重要意义。所以当 20 世纪 80 年代初，傩戏研究展开时，中国的戏剧理论家们惊呼：“中国的戏剧史要重写”。

中国的傩文化从形成上看，是一种使用面具的巫术：从内容上看，它的功能主要是驱鬼逐疫。所以傩文化无论在历史的流传过程中产生怎样的变异，它的核心，即面具的使用始终不变。也就是说，鉴别傩文化的重要标志是面具，即凡使用面具礼神或驱鬼逐疫者，均属傩仪范畴。凡戴面具表演戏剧故事的，属傩戏范畴。为此，中国北方诸民族的萨满信仰，特别是满族、达斡尔族、赫哲族、鄂伦春族、鄂温克族、锡伯族等民族信奉的萨满跳神，在仪式进行中不使用面具，所以它不属于傩文化范畴。少数受到汉文化影响的萨满，如汉军旗萨满，跳神时也使用面具，这只是例外。

除傩和萨满信仰之外，中国各地、各民族中，还有传承许多其他巫术事象，如汉族的神汉、巫婆、打卦（占卜）、算命，少数民族中的各类巫术信仰等，此类活动，有些与傩文化有关，有些则与傩文化渺无相涉。

傩，既是一种巫术活动，又与人们的现实生活密切相关，所以它在几千年的传承过程中，一直发挥其民俗功能。这种功能概括起来有如下数种：

#### （一）祈福禳灾

无论是古代还是现在，祈福禳灾都是一种群体性的活动。这种群体活动，大都安排在农闲季节或大型的节俗活动之中。在古老的农业社会，人们对一年四季气候的变化最为敏感，春、夏、秋、冬季节更迭，这本是自然规律，但在古人的眼中，它却与人们的生死观念相联系。冬尽春来，被认为是旧的一年的死去和新的一年的诞生。所以每当冬季来临时，总是增加人们对自然界的畏惧和恐怖心理，他们不认为这是自然现象，而认为是鬼魅在作祟。为了

驱除邪恶，祈求平安，他们为新与旧、生与死设计了一种交界处，这一交界处就是每年的“除夕”。这一天，宫廷里照例要进行大型的傩祭，借以驱除阴气（寒气）。主持这一傩祭仪式的是巫师方相氏、十二兽（或曰十二神）、傩子等。其中方相氏和十二兽戴假面具。到了汉代，傩祭变为春节习俗的重要组成部分。从仪式进行的过程看，每当举行傩仪时，方相氏带领十二兽和傩子，在宫廷的各个角落，施行从里向外的驱赶，将鬼疫逐出门外后，便在门口设置辟邪物，如挂桃符、苇戟，设神荼、郁垒像等。宋代以后，除夕举行傩祭的仪式才渐次消失。现代，在傩戏表演之前，由巫师举行的请神仪式，是古代傩仪的余脉。

### （二）丧葬时驱邪避邪

这是古代傩文化的另一功能。古代的丧葬习俗中，傩祭占有十分重要的地位。根据《周礼·夏官》记载，古代在埋葬死者时，挖好墓穴后，方相氏要“入圻以戈击四隅，驱方良（魍魉）。”方相氏的职能仍然是驱鬼逐疫。这种功能往往表现为三种方式：

1. 活人（巫师）入圻驱鬼。这种习俗在古代由方相氏担当，流传到今天，这一职能也还是由巫师担当，只是在形式上有所变异。

2. 用巫师的面具随葬。陕西固县出土的殷商铜器中，就有鬼面和兽面，大小接近人面，有穿孔，可佩戴。（见《考古》杂志，1980年第3期《陕西固县出土殷商器整理简报》）四川广汉三星堆考古发现的纯金模压面具和青铜面具，也是方相氏用来驱鬼逐疫的面具随葬品。

3. 将驱傩场面引入墓圻建筑之中。汉代是中国傩仪发展的鼎盛时期，宫廷的傩仪不仅场面宏大，程序完整，影响也很广远。这种人间傩仪的恢宏场面，在墓葬中也得到充分体现。这时，以面具随葬的习俗，渐渐被墓葬建筑中使用的画像石、画像砖所取代。方相氏《行傩驱鬼图》，被置入墓门的横额之上。画面正中

是头戴面具，手持利刃的方相氏；两边是十二兽，同样头戴面具，身穿铠甲，挥剑发矢，执戈狂舞，表现出驱鬼逐疫的宏大场面。（见《文物》杂志，1987年第10期，《广汉三星堆遗址一号祭祀坑发掘简报》）

### 三、占卜、预兆，求子、祝寿

这是傩和民间习俗生活结合最紧密的部分。宫廷傩仪虽然具有巫术性质，但它已成为一种典章礼仪，并渐渐失去活力。而民间傩仪则和宫廷傩仪不同，它没有一套固定的程序约束自己，可以根据需要随时加以适应和变异。最常见的是，民间经常用滩祭的方式，达到占卜吉凶，预兆未来、求子和祝寿的目的。如根据《周礼·占梦》记载，古代帝王很注重对梦境的占卜，每当一岁终了之时，综计一年中应验的吉梦，编成册籍，并行四方之礼，去除不祥之梦，并命方相氏行傩，驱除疾疫厉鬼。现代傩俗中这种例子也更多。在贵州德江县土家族地区，傩祭活动主要由叫作土老师（巫师）的人主持。人们遇到治病、消灾、求子、保寿等事，都要请土老师施法。年节时打扫屋子，要请土老师跳神，祈求一年中相安无事；青壮年夫妇无子时，要请土老师举行“冲傩”仪式，许愿、还愿以求生子；如果生了病，则要扎制“茅草人”，请土老师做法，消除疾病灾难；老年人的生日，要请土老师设坛“冲寿傩”。所有这些仪式，除巫师设坛礼神，打卦占卜之外，都要进行傩戏演出。这种演出将娱神与娱人有机地结合起来，形成一种不同于古傩的今傩习俗。

### 四、傩的戏剧化

傩的戏剧化是傩祭功能演变的结果。最初的傩是一种巫术活动，由于这一活动使用面具，结合傩仪常伴有音乐和舞蹈表演，这就为以后傩戏的产生和发展，提供了极好的条件。在研究傩戏时，有一点必须明确，即傩俗始终是傩戏的载体；其次应当了解，所谓的“傩戏”，严格意义上说，它还是一种独立的戏剧艺术。

充其量只不过是现代戏剧的雏形而已。因为从现在发掘的傩戏剧目来看，除少数吸收民间歌舞形式，表演世俗故事外，大部分是移植其他地方剧种的剧目，且表演上极不完善。如笔者曾经考察过贵州省德江县土家族傩戏中的“关公戏”。全剧只有一人饰演关公，演员身着靠子（戏剧中武将的服装），头插鸡毛翎子，手中的青龙偃月刀，只是一把普通木制小刀，显得不伦不类。所以民间虽有傩堂戏、傩愿戏、庆坛戏、傩戏之分，但这种戏并非严格意义上的戏剧，而只是一种民间的娱乐形式罢了。如此说来，傩戏仍没有脱离傩俗的范畴和功能。

### 五、中国傩文化的研究现状

中国傩文化的研究，是20世纪70年代后期逐渐展开的。在此之前的20世纪50年代到60年代，不仅傩文化受到冷落，就是最切近民众生活的民俗学，也受到不公正的待遇和批判。因此在整整30年的时间里，中国的民俗学停滞不前，远远落在日本和韩国之后。20世纪70年代开始，随着中国改革开放政策的实施，和在意识形态领域里的拨乱反正。民俗学又一次得到新生并空前的发展。傩文化的研究也不例外。首先是中国大陆的戏剧界，在20世纪80年代初，掀起一股不小的民间傩戏研究热，召开了各种类型的傩戏学学术讨论会。紧接着民俗学、民族学者加入其中，展开田野作业，考察民间傩戏的流传和特点。根据学者们对中国各民族傩戏传承现状的实地考察和研究，有人提出建立中国傩戏学的倡导，并于1988年成立了“中国傩戏学研究会”。也有的学者认为，傩戏是中国古老巫术的一种特殊表现形式，它作为中国傩文化的有机组成部分，应将傩戏置入文化研究的系统中，作多角度，多方位的综合研究，并在此基础上建立中国傩文化学。

目前中国傩文化的研究，已造成一种多学科参与研究的局面，它已涉及到民俗学、民族学、

语言学、宗教学、文化人类学、民间文艺学以及音乐、美术、舞蹈等学科。在此期间，举办了各种类型的傩戏面具展览；出版了傩戏和傩文化论文集、图片集。影响所及，引起海内外学者的关注。日本学者已多次、多人到中国贵州傩戏流传地区和民族中作实地考察。台湾清华大学中文系，还建立了傩文化信息交流中心，编辑出版研究通信。这种研究正显得方兴未艾。

近几年来，中国傩文化的研究在学者们的努力下，已取得了丰硕成果。基本上查清了中国傩文化的流布地区和民族，形式和特点，并涌现出一批颇有才华的研究者。但在研究方法上，也还存在着一些问题。这些问题是：对傩文化的本质，学术界尚缺乏统一的认识。即傩文化是一种综合的民俗现象，还是单一的艺术（戏剧）形式？显然，目前的研究过多的考虑了傩文化的表现特点，着重对傩戏的研究。近几年来，中国学者对各地、各民族的傩文化进行了大量考察，发表的论文有数百篇。但在田野作业中，对涉及傩文化的众多民俗事象，研究者们尚缺乏宏观关照和精细的描述，这不能不影响研究的深入。考察和研究队伍，缺乏专业训练。特别是有些研究者对文化人类学、民族学、民俗学等多学科基础理论和基础知识缺乏了解，这就直接影响了研究工作的深入。中国傩文化的研究有待于进一步规划。

中国面具文化的考察与研究，近10年展开了新的一页，取得的成果是十分辉煌的。地域性、民族性研究著作陆续出版，标志着中国傩文化研究的不断深入。如果再进一步加以协调和规划，关照宏观与微观研究，并与日本、韩国等国的面具文化作比较研究，中国面具的文化史价值便可得到进一步揭示。

（原载：台湾《哲学与文化》22卷第5期，1995.5）

# 陶立璠先生傩文化研究述略

□ 陈玉平

我国著名民俗学家、国家非物质文化遗产保护工作专家委员会委员、国际亚细亚民俗学会创始人与总会长、中央民族大学资深教授陶立璠先生不幸于2025年2月2日在北京逝世，享年87岁。陶立璠先生毕生从事民族民间文学、民俗学理论研究和教学工作，长期致力于民俗学学科建设，积极推动国内外民俗学者的交流与合作，为中国民俗学、亚洲民俗学研究的繁荣发展以及非物质文化遗产保护事业作出了卓越贡献。

在中国傩戏学研究会成立（1988年11月）之前，陶立璠先生就积极参与傩文化调查与研究，并倡导建立“傩文化学”。在之后的近三十年时间里，他持续关注傩文化，多次在国内外进行田野调查，发表了多篇傩文化调查报告和学术论文，对傩文化遗产提出保护建议。他的研究成果对推动中国傩文化学学科的建设和发展产生了重要影响。

## 一、傩文化学的倡导与建设

20世纪80年代，中国戏剧界掀起傩戏研究热。之后，民俗学等学科的学者纷纷加入到这股研究热潮当中。1986年11月，贵州民族学院民族研究所与贵州德江县民族事务委员会联合在贵阳召开傩堂戏学术讨论会。中国戏剧家协会研究员、中国戏剧家协会研究室主任曲六乙先生在会议发言中，提出建立中国傩戏学，认为“傩戏学是一种边缘学科，它涉及到人类学、民族学、宗教学、戏剧学、语言学、民俗学、历史学等学科，或者说，是这些学科的交叉”，并阐述了“傩戏的界说”“傩戏的宗教性质”“傩戏与戏曲的关系”等问题（曲六乙《建立傩戏学引言》，德江县民族事务委员会、贵州民族

学院民族研究所编《傩戏论文选》，贵州民族出版社1987年版）。

1987年春节期间，陶立璠先生完成了《傩文化刍议》一文（该文发表于《贵州民族学院学报》1987年第2期，后又收入《傩戏论文选》）。他对曲六乙先生建立“傩戏学”这一动议表示赞同，但有不同的看法：“傩文化是一个内涵十分丰富的整体，它所涉及的领域是十分广泛的。傩戏不仅是戏剧表演，同时也是流传极久的民俗事象，围绕傩戏所展现的内容包括生产、生活的方方面面。政治、经济、宗教、信仰、文学、艺术、风俗习惯、民族性格和心理都通过傩文化表现出来。所以除傩戏学研究之外，扩大一些，似乎还应创立傩学或傩文化学研究。”陶立璠先生在文中明确提出了“傩文化”的概念，并倡导建立“傩文化学”这一学科。他对傩文化的性质进行了界定，认为傩在中国文化史和中国文化化学研究中，属于巫文化的范畴。他在梳理傩的起源、演变和发展基础上，着重探讨了傩的文化学价值（文化史价值、民俗学价值、戏剧史价值、认识价值）。他还将傩文化与萨满文化进行比较，认为二者都属于中国巫文化体系，它们之间存在着共性，但由于二者生长在不同的地域、环境、民族以及不同的生产方式和生活方式之中，其差别也是很明显的。

陶立璠先生注意到傩戏研究与傩文化研究的密切关系。他认为：傩戏的研究为傩文化的研究起了一个好头，除了傩戏史的研究外，傩戏深入一步的研究必须涉及傩文化的其他方面。要想揭示傩戏的形成、发展、演变和传承的奥秘，离开傩文化的研究是困难的。

20世纪90年代初,中国傩文化的研究已取得诸多成果,并形成多学科参与研究的局面,涉及到民俗学、民族学、语言学、宗教学、文化人类学、民间文艺学以及音乐、美术、舞蹈等学科。但另一方面,中国傩文化在研究方面上也存在一些问题,包括:对傩文化的本质,学术界尚缺乏统一的认识,傩文化作为一种综合的民俗现象,学界的研究过多地考虑了傩文化的表现特点,着重对傩戏的研究;中国学者对各地、各民族的傩文化进行了大量考察,但在田野作业中,对涉及傩文化的众多民俗事象,研究者尚缺乏宏观关照和精细的描述;考察和研究队伍,缺乏专业训练;中国傩文化的研究有待于进一步规划(《中国的面具文化》,台湾《哲学与文化》22卷第5期,1995年5月;另载陶立璠《民间文学与民俗学论集》,北京:学苑出版社,2021年版)。

如何将傩文化研究推向深入,陶立璠先生提出了四点建议:首先,要继续展开对各民族傩俗的调查;其次,傩俗是一种综合性的文化现象,对它的考察与研究应是多学科进行协作,只有这样才能对傩俗作立体的多方位的取样和描述;其三,傩俗是一种靠口头和行为传承的文化,在传承与传播中形成不同的民族特色和地域特色,对傩文化传承的考察与研究,应注意传承人(巫师等)的研究、传承方式与传承渠道的研究、受传者的研究;其四,傩俗的各类表现形态与分类研究,应建立在雄厚的资料基础之上(《中国傩文化的民俗学思考》,原载台湾《民俗曲艺》1991年第1期;又收入《中央民族大学建校40周年学术议论集》,中央民族大学出版社1991年版)。

陶立璠先生对傩文化学科的理论思考可归纳为以下几点:一、明确提出了“傩文化”的概念,并认为傩文化属于巫文化范畴;二、将傩文化分为古傩和今傩两个阶段,而唐代是古傩向今傩过渡的关键时期;三、傩文化具有文化史价值、民俗学价值、戏剧史价值、认识价值;四、傩文化

与萨满文化既有共性,又有差异;五、傩文化学需要建立在坚实的资料基础上,并进行多学科协作研究。陶立璠先生对傩文化学学科的理论思考无疑具有前瞻性,不仅为这一新兴学科奠定了学理基础,更指明了其未来发展方向。

## 二、关注傩文化遗产保护

陶立璠先生作为民俗学者,同时担任国家非物质文化遗产保护工作专家委员会委员,他积极投身于非物质文化遗产的保护事业。在参与非遗保护的过程中,他尤为关注傩文化遗产。2008年汶川地震后,他参加在人民大会堂召开的“紧急保护羌族文化遗产座谈会”(2008年6月1日,由中国民主促进会、中国民间文艺家协会、中华文化学院联合举办)。陶立璠先生在会上作了发言,呼吁民俗学工作者应该深入灾区,和羌族人民一起共建物质和精神家园。除在会上发言外,他还整理羌族民俗资料,向会议提交了《羌族的原始信仰》文章(《羌族的原始信仰》,载冯骥才主编、中国民间文艺家协会编《羌去何处:紧急保护羌族文化遗产专家建言录》,中国文联出版社2008年版)。这些行动充分展现了他作为民俗学者的社会责任。

陶立璠先生还积极参与了四川平武、甘肃文县等地的白马藏族民俗文化的保护工作。他以白马藏族傩文化事象“池哥昼”及其他民俗为例,提出了多项保护建议。他强调,民俗文化是一个族群在历史长河中形成的独特文化,具有深厚的历史和文化价值;其中的信仰习俗等不应被简单地视为“封建迷信”,而应作为文化遗产的重要组成部分加以保护。在非物质文化遗产的保护实践中,他主张应避免将完整的民俗文化割裂开来,例如不能单纯地将“池哥昼”归类为舞蹈,而应深入理解和保护其仪式全过程及信仰内涵(《关于白马人民俗文化保护的思考》,载邱雷生主编《中国白马人文化书系论文卷》,甘肃人民出版社2015年版)。

## 三、傩文化田野调查实践

陶立璠先生在进行理论研究的同时非常重

视田野调查。他不仅在国内调查，还多次到日本等国调查。在田野调查过程中，傩文化是他的一个重要关注点。

1986年初，他参加了由贵州民族学院与德江县民委组织的贵州德江土家族傩堂戏考察，重点考察了傩堂戏的面具、剧目、祭祀仪式、戏班传承情况。之后将调查材料整理成文发表（《中国戏剧的活化石——贵州土家族傩戏简介》，《中央民族学院学报》1988年第2期）。正是贵州德江的这次傩堂戏考察，促进了他对傩文化作全面而深入的理论思考。

1989年春，陶立璠先生应筑波大学历史人类学系邀请，赴日访问和研究，开始接触到爱知县奥三河地区的“花祭”仪式。之后，数次到爱知县东荣町进行花祭的考察。在花祭仪式中，他特别关注面具的使用和驱傩仪式。

1995年和1997年的农历正月，他两次对河北省武安市固义村的傩祭仪式“三爷圣会”（俗名“捉黄鬼”）进行考察。通过现场观察，深入了解了仪式的程序、角色、剧目，他认为“三爷圣会”体现了中国古代傩仪“驱鬼逐疫”的主题；仪式中的赛戏虽然有生、旦、净、丑之分，但表演的程序很简单，以舞蹈和说白为主，很少有成段的唱腔，他认定固义村的傩戏还是戏剧的一种雏形。在两次现场考察的基础上，他完成了“三爷圣会”考察报告（《三爷圣会考察记》，《民俗研究》1998年第2期）。

之后又写成论文，并提交文章参加在河北省武安市召开的“’98亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会”（《河北武安固义村“三爷圣会”的傩文化意义》，《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年版）。

陶立璠先生的田野调查，大多形成了调查报告或专题论文。他的国外考察更是为他的跨文化比较研究提供了丰富的资料，也进一步深化了他对傩文化学的理论建构。

陶立璠先生从民俗学的角度进入傩文化研究，不仅拓展了民俗学的研究领域，而且推动了傩文化学的建设和发展。从他所发表的傩文化论文来看，既有宏观的观照，也有微观的探究。他对傩文化相关问题的探讨，并不是浅尝辄止，而是持续思考，不断深化。他提倡对傩文化进行跨学科研究，并作多角度、多方位的综合研究，而且要与日本、韩国等国的面具文化作比较研究。他提出的研究范式为傩文化研究的深化和拓展提供了重要的方法论指导。

可以说，陶立璠先生在傩文化研究中的贡献不仅体现在理论层面，还在于其实践探索。更为难得的是，他通过文章或会议发言的形式，为傩文化相关的非物质文化遗产保护建言献策。我们相信，陶立璠先生对傩文化的深刻理论见解和前瞻性的学科建设思考，必将在未来的研究中得到广泛的继承和弘扬。



陶立璠先生（左一）与贵州德江土家族傩戏演员合影（1986年）

# 数字化赋能铜仁博物馆文物保护与利用 路径研究

□ 傅荣春

**摘要：**数字化技术为铜仁博物馆文物保护与利用提供了新契机。本文立足铜仁博物馆文物及相关资源数字化现状，分析了数字化在提升博物馆管理、参观体验、藏品保护、文旅融合等方面的重要意义，同时针对铜仁博物馆数字化建设中面临的现实挑战，提出了多个方面的创新路径。铜仁博物馆应在数字化转型中坚持“保护优先、合理利用、技术赋能、特色发展”原则，推动文物数字资源的科学管理、传播和利用，实现文物、数字与公众服务的深度融合，促进文物保护事业发展，创新宣传教育方式，提高综合管理水平，为大众提供更好的服务，实现更多馆藏文物活起来。

**关键词：**铜仁博物馆；文物；数字化保护

铜仁博物馆是铜仁首家综合性博物馆，位于铜仁市主城区碧江区中南门历史文化旅游区府衙，目前馆藏文物 832 件（套），初步运用了 VR 展示、语音导览等数字化技术，进行了档案类采集的普及工作，对文物的三维采集与利用基本没有，远远无法满足数字时代公众不断拓展的文化需求。数字化转型不仅是文物保护技术的革新，更是博物馆价值进一步升华的必然趋势。

## 一、数字化赋能铜仁博物馆文物保护与利用的意义

（一）促进铜仁博物馆文物数字化保存与传承。铜仁博物馆目前馆藏文物 832 件（套），展陈代表性文物有贵州首次发现的

商周时期牙璋、巴蜀图语印章，春秋时期铜钲，汉代虎钮錡于、铜錡壶、铜壶、铁釜、羊型摇钱树底座、陶俑，南宋龙泉窑青釉茶壶、莲瓣纹碗，元代铜权、八思巴文铜币，明代喻政《茶书》、清代景德镇朱茂记款粉彩三星瓷像、锥面具案画、玉屏箫笛、春牛春帖、苗族服饰等，是不同时期铜仁历史文化的记录者和见证者，对历史文化价值的研究具有重要意义。但铜仁博物馆内文物数字化进展相对缓慢，对铜仁博物馆文物进行数字化采集工作，经由高精度三维扫描、高分辨率摄影、无损成像等技术途径，可把易损文物的物理属性、纹理细节情况、材质结构信息长久保存，实现从“实体保护”到“数据保护”的过渡，

【作者简介】傅荣春，男，1988 年，铜仁博物馆。

满足后续对珍贵文物的研究工作。

(二)提升铜仁博物馆文物展示与教育功能。传统展示手段无法全面呈现铜仁博物馆丰富的馆藏文物,数字化技术应用使文物展示发生颠覆性转变。采用AR/VR技术方式,铜仁博物馆可把静态文物放置到原始使用的场景里,数字化展示冲破物理空间边界,使博物馆哪怕展厅面积不大,也可以借助数字投影、互动装置等手段达成,展现更丰富的文化内涵,令观众仿佛置身现场感受传统文化韵味,数字化展示还能突破文物展示的单向呈现模式,依靠触摸屏幕、身体感应互动等手段,引导观众从被动的接收状态转变为主动的参与状态,尤其对年轻观众群体产生吸引力<sup>[1]</sup>。

(三)推动铜仁博物馆与旅游融合发展。数字化技术为铜仁博物馆价值挖掘及社会范畴利用开辟新路径,铜仁博物馆可依托数字技术搭建起“博物馆+”新业态。铜仁博物馆以展示铜仁古城历史变迁文化为主题的博物馆,是地区历史的象征和文化建设的重要标志,利用博物馆的地方优势,提升铜仁博物馆数字化展示水平,打造更多优秀的代表铜仁文化的特色展览,做好地区历史从历史到当前的文化传播和宣传推广工作,成为展示城市形象的重要窗口,提升地区文化旅游内涵,推动文旅深度融合发展,促进城市经济文化发展。

## 二、铜仁博物馆文物数字化保护与利用面临的挑战

(一)铜仁博物馆数字化技术支撑不足。铜仁博物馆数字化基础设施薄弱、技术支撑不力,虽然初步配备数字化相关设备,但高精度文物扫描仪器、专业级文物摄影器材、高性能计算机工作平台等专业硬件短缺明显,在三维资源采集、数字资源档案库建设、文物资源开发利用等方面都存在严重不足,

难以对大规模数字资源传输与共享起到支撑作用,同贵阳、遵义同类博物馆相比,针对AR/VR、全息投影、交互式多媒体等新型展示技术的应用明显滞后,这对馆内众多文物的数字化保护与利用起到了较大的阻碍,亟须投入更多的建设经费支撑博物馆这方面的发展。

(二)铜仁博物馆数字化专业人才匮乏。铜仁博物馆核定编制13名,专业技术岗11名,事业管理岗2名,主要是历史学、数字媒体技术、计算机等专业人才,具有文物数字化专业背景的人才只有1名,但不能独立完成数字化系统搭建、维护和优化。博物馆涉及数字化运用方面,只能依赖聘请第三方制作数字化展陈、采集、利用等工作,严重缺乏3D建模、数据库管理、数字展陈设计等技术上精通的数字化专门人才,难以契合大规模文物数字化工作要求,限制了博物馆数字化的推进和深度发展。

(三)铜仁博物馆文物数字资源开发利用不够。文物数字资源开发利用与保护的平衡,构成了铜仁博物馆面临的深层挑战,既要通过合理开发让数字资源“活起来”,惠及更多群众;又要守住文化底线,避免商业化对文化内核的消解,在保护中适度开发,让文化数字资源在可控范围内实现最大化的文化传播。一方面,铜仁博物馆缺乏完善的数据安全管理体系,在数据存储、加密、共享等方面存在风险,与全市其他博物馆藏品管理中“分类”“定名”等不统一,没有形成有效的交换共享,导致可能形成信息孤岛。另一方面,文物数字化转化利用少,文旅融合不够,虽然开设了文创产品店,没有系统开发体现本土特色的文创产品,文化内涵挖掘不够,管理运营散乱,更没有形成设计开发、生产制作、推广销售的独立完整链条。

### 三、数字化赋能铜仁博物馆文物保护与利用路径的探索

(一) 实施文物数字化采集。铜仁博物馆拥有较丰富的馆藏文物，对其进行数字化保护工作，组建分阶段、多维度数字化采集体系势在必行，可按照文物的价值大小和脆弱程度差异构建三级数字化采集格局，搭建分层次文物数字化采集架构，对馆藏珍贵的先秦牙璋、巴蜀图语印章、春秋铜钲、汉虎钮錡于、汉铜釜壶、清宣威助顺牌匾、清朱茂记粉彩福禄寿三星像等代表性藏品采用高精度的三维激光扫描相关技术，进行亚毫米级的精准抓取，从多样角度对珍贵文物实施全方位扫描，精确抓取其表面纹饰的各个细节，又与多光谱成像技术相结合，留存下因岁月久远肉眼难以辨别的图样，与此同时建立起囊括“制作时代”“文化属性特征”“工艺表现”“铸造技术方式”“纹饰符号意义解读”等多维度数据，全面留存文物的文化底蕴。

(二) 创新文物数字化展陈。博物馆静态的展示形式无法满足当代观众对沉浸式、互动性体验的期盼。铜仁博物馆可以创新数字化展陈模式，创建以“沉浸式体验、互动参与、情境叙事”为亮点的新型展陈模式，赋予静态文物生命力，借助大型弧幕投影、空间音频、环境感知等相关技术，开辟民族文化沉浸式体验空间，促使观众在虚拟情境之时体验民族文化的视听震撼力，强化互动参与式展示的设计规划，利用诸如体感识别、AR 导览眼镜等技术，引导观众从被动接纳者转变为主动介入者。例如，创新推出“土家族摆手舞数字化体验厅”，采用 360 度环幕投影的技术方案，四周墙面一起播放土家族传统村寨的真实景象影像。协同空间立体声系统再现摆手舞初始环境，于中央区域配置体感交互体系，观众步入特定范围，系统便

自动开启，屏幕上跃出土家族摆手舞传承人的数字模样，带领观众跟随动作学习基础舞步，体感系统对观众动作进行实时捕捉，赋予实时回馈，依据观众动作的熟练程度，自主调整教学的难易程度。处于角落方位的 AR 体验区，观众把 AR 眼镜佩戴好后，能目睹摆手舞运用的传统道具及相关历史背景的虚拟资讯。当参观告一段落，观众借助微信小程序以扫描展厅的二维码，获取体验厅里个人的互动视频，把视频传递到社交网络里，吸引大量青少年观众体验沉浸式展陈方式。

(三) 深化文物数字资源共享。博物馆发挥教育功能，数字资源共享是关键途径，铜仁博物馆需驱散数字资源孤岛的阴霾<sup>[3]</sup>。创建“博物馆+教育”资源互享新模型，搭建铜仁博物馆数字资源共享平台，用户可借助统一门户获取铜仁博物馆文物数字资源，联合地方教育部门开发以本地文物为依托的数字教育资源平台，开设以数字形式呈现的“博物馆课堂”，借助远程直播把专家讲解输送至学校。例如，博物馆和学校联合开展“梵净山文化数字课堂”项目，聚焦梵净山世界自然遗产和当地丰富多样的民族文化资源，构建一组囊括 VR 体验、互动课件以及数字讲解的教育资源组合，每周固定一天时间，由专业的博物馆解说员凭借远程视频进行连线，为学生奉上一场生动的“云上博物馆学习活动”，学生借助学校所配 VR 装置，近距离观看珍稀金丝猴、蘑菇石等物种和奇观，又能“触探”博物馆里的先秦牙璋、巴蜀图语印章、春秋铜钲等文物瑰宝，体悟历史文化神韵。课程再规划互动式学习作业，像“梵净山生物多样性探究”“苗绣图案剖析”之类，学生分组去完成，然后上传至专门的数字学习平台，切实提高青少年对当地文化的认同感与保护理念，也为铜仁地区文博资源教育转化摸索出新路径。

(四) 加强数字化文创开发。文创产品作为博物馆文化价值达成的关键载体, 数字技术为文创开发赋予了广阔的探索空间, 铜仁博物馆应深入推进“数字文创+”, 引领馆藏文物资源向文创产品及旅游体验转换, 实施数字文创分阶段的开发策略: 以3D打印技术为依托, 开发文物复制品及艺术衍生物件; 采集民族文物数字元素进行实用型文创产品开发; 采用AR/VR技术开发沉浸式数字艺术形式, 形成数字文创产业链协同态势, 筹建“铜仁博物馆数字文创产业联盟”, 凝聚博物馆、高校、设计团队、制造企业等多股资源, 建立起从创意萌生到产品销售的完整产业闭环。例如, 铜仁博物馆可以创新推出“数字银饰工坊”项目, 采用馆藏的苗族传统银饰作为蓝本素材, 凭借3D建模技术构建出完整的数字模型库, 采用深度学习算法研究苗族银饰纹样特征与构成方面的规律, 游客可依托博物馆互动触摸屏实施虚拟银饰设计, 从数百种传统纹样元素里挑选心仪组合, 系统会按照苗族银饰既有的传统美学规范, 自动校准设计方案的恰当性, 保证作品既具创新亮点又契合传统审美规范, 设计达成完成状态后, 游客借助3D打印技术现场把简版银饰模型制作, 也能选择下单订制当地银饰师傅手工精心锻造的银饰实物, 实现文物资源创新转化、文旅深度融合。

#### 结语:

数字化变革为铜仁博物馆的文物保护与利用开创全新局面, 在技术创新与文化赓续的交汇地带, 铜仁博物馆要把握数字时代赋予的机会, 坚持“保护首位、合理利用、技术赋能、特色发展”方针, 探寻一条彰显当代博物馆数字化发展途径, 借助搭建分层级文物数字化采集架构、革新沉浸式民族文化展览展示形式、拓展数字资源教育共享程度、推动数字文创开发与文旅融合等途径, 实现铜仁博物馆从静态收存到动态播撒、从单向展示到互动体悟、从封闭防护到开放共融的转变, 推动文物保护科学化水平上新台阶, 扩大民族文化传播影响力, 增强区域文化软实力, 助力铜仁文化崛起。

#### 参考文献:

- [1] 史学峰. 文化产业背景下的非物质文化遗产数字化保护与传承路径研究[J]. 文化创新比较研究, 2022, 6(16): 89-92.
- [2] 陈军. 文旅融合背景下文物保护利用的文化价值转化路径[J]. 艺术与设计(电子版), 2024, (4): 0472-0474.
- [3] 张国鹏. 互联网背景下馆藏文物数字化转型的创新路径研究[J]. 商展经济, 2023, (04): 10-12.

# 明万历《勅赐梵净山重修金顶序》作者考

□ 杨 研

**摘要：**明万历四十六年《勅赐梵净山重修金顶序》碑（简称“勅赐碑”）是贵州佛教名山梵净山最重要的文物之一，序文作者自称“赐进第北京户部郎中李芝彦”。通过“万历”“户部郎中”关键词筛选历史文献，与碑文作者名字相近者仅见“李之彦”，后详细考证其生平职官，发现与碑文作者存在一定的身份重合。私以为，序文作者“李芝彦”或为“李之彦”之误刻。李之彦系明万历年间南直隶祁门县人，其户部郎中任期与碑文时间相合，其超常升迁可能与进士功名有关。

**关键词：**明万历时期，《勅赐梵净山重修金顶序》，李芝（之）彦，《祁门县志》

《勅赐梵净山重修金顶序》碑，简称“勅（敕）赐碑”，位于贵州铜仁梵净山老金顶西北侧滴水岩下路旁，此碑坐北朝南，仿牌楼式，通高2.9米。碑身高1.85米，宽1.51米，边沿饰一周卷草纹，碑额线刻龙凤云纹竖匾，匾内刻“勅赐”二字，碑文为楷书阴刻，共1349字，序文851字，附文475字。首行题曰“勅赐梵净山重修金顶序”，因名，落款为“大明万历戊午年仲春吉旦”，即明万历四十六年（1618），由“赐进第北京户部郎中李芝彦谨题”。序文记述了明神宗钦命僧妙玄重建梵净山金顶之事，序文后附记了参与重建金顶庙宇人员名单，包括太后娘娘李、礼部尚书等中央官员、贵州巡抚等省级官员，以及环梵净山诸府、县、司地方官员，并僧众平民等一百余人。此碑是明代梵净山受到皇家敕封的实证，是梵净山最重要的佛教文物之一。1982年被公布为贵州省第一批省级文物保护单位。

《勅赐梵净山重修金顶序》作者作为勅赐碑的关键人物，是唯一一位在碑文中留下姓名的官员，与之有关的碑文为“赐进第北京户部郎中李芝彦”。长久以来，少见学者讨论作者。本文通过历史文献尝试对勅赐碑作者进行详细考述，以增进对勅赐碑的认识。受限于笔者水平，文中论述难免疏漏，敬请各位专家不吝指教。

## 一、勅赐碑序文作者研究现状

目前，学界对于序文作者的名字的释读，可以简单概括为两种观点：其一，认为作者是“李芝彦”，此说由来已久，已知最早见于《（道光）松桃厅志》，文曰：“前明万历四十六年，户部郎中李芝彦撰有重修金顶刻石碑文”，《（光绪）铜仁府志》和《（民国）贵州通志》延续此说。另有光绪二十年（1894）护国寺残碑提及“……芝彦者，相传有九皇洞勅赐碑遗迹”<sup>[1]</sup>，可以互证。故后世学者提及此碑，大多持此观点<sup>[2]</sup>。其二，认为作者是“李之彦”，此说出现较晚，

【作者简介】杨研，1998，男，硕士，铜仁博物馆工作人员。

以龙云清、黄尚文两位先生为代表。<sup>[3]</sup>此外，黄尚文先生还试图对序文作者进行初步查证，他查阅《大明金榜录》，所见明代进士却无此人；又以《明神宗实录》“（万历）四十七年升户部郎中知真定府”，初步锁定一名可考的同姓进士“李乃兰”。<sup>[4]</sup>如此，尽管时间吻合，户部郎中和进士身份条件也满足，但是与碑文人名不符却是一大硬伤，不可妄下定论。

详细观察现存碑文照片及异版拓片(如图)，作序者名字的第二个字字形的“之”字清晰可辨，其上方左右依稀可见各一V形痕迹，左边开口向上，右侧开口向右，似“卅”，故有人读作“芝”字。但是纵观勅赐碑碑文，其误刻、漏刻现象时有发生<sup>[5]</sup>，不排除因刻碑者（石匠）的专业水平直接影响到碑文呈现的可能。而在《中国梵净山佛教文化文物研究》一书中录有勅赐碑拓片，据此拓片观之，作者“李之彦”三字分明可见，“之”字上方却无任何笔迹。尚不知《中国梵净山佛教文化文物研究》书中所录拓片出自何时？如果是早期拓本，那么对于“李之彦”将是有利证据。如此，便也理解了上述两种观点的由来，主要是依据的第一手资料不同。



图：序文作者照片与拓片

1. 杨正治文照片
2. 铜仁博物馆藏拓片
3. 《中国梵净山佛教文化文物研究》拓片

众所周知，于历史人物而言，人名一字之差，即非一人。甚至，有时同名亦非一人。那么碑文作者到底是“李芝彦”还是“李之彦”？对

于这个问题，少见学者深入讨论研究。通过查阅历史文献，笔者发现“李芝彦”之名所见寥寥，有且仅见于铜仁地方志记载<sup>[6]</sup>，而不见于他志。从文献验证角度来看，如果碑文作者确为“李芝彦”，且已官至北京户部郎中，其家乡地方志必然有所记载，可惜遍查地方志文献库，除去铜仁地方志所记之外，暂未见有关记载。同时，考虑到勅赐碑的误刻漏刻时有发生，“芝”“之”两字字音相同，字形相似，存在误刻的可能，故传统的“李芝彦”说并不一定正确无误。与之相反，“李之彦”之名历朝历代可查者不下十人。正所谓：反者，道之动。既然“李芝彦”搜寻无果，那么“李之彦”又何尝不可？

## 二、万历勅赐碑序文作者考

### （一）何以李之彦

万历勅赐碑序文作者，究竟何许人也？我们只得从碑文所记“赐进第北京户部郎中”去入手，找寻年代与身份相符的同名人。“赐进第”，学者皆理解为“赐进士第”，碑漏刻“士”字而已，表明作者的进士身份。“北京户部郎中”，即万历四十六年在北京任户部郎中。只要满足在万历后期、进士身份、任户部郎中这三个条件，那么勅赐碑作者非他莫属。

明清史料浩如烟渺。过去，要查找一个不知名历史人物的记载谈何容易，这无异于大海捞针。幸好，现在有各大古籍数据库，通过“万历”“户部郎中”关键词检索历史文献，果然发现了一位碑文作者名字相近者——祁门李之彦。下面，简要例举有关记载：

1. “（万历）甲午科……李之彦，字伯禎，书经。”  
——《（万历）祁门县志·人物志》
2. “甲午万历二十二年应天府乡试……中式举人一百三十五名……五十九名，李之彦，祁门县学，附学生，书。”  
——《（崇禎）南国贤书·卷五》

3.“(万历)二十二年甲午乡试……李之彦,字伯楨,祁门李源人,户部郎中。”

——《(康熙)徽州府志·选举志》

4.“万历二十二年甲午乡试……李之彦,字伯楨,理源人,户部郎中。”

——《(道光)徽州府志·卷九之三》

5.“万历二十二年甲午科……李之彦,祁门,官户部郎中。”

——《(道光)安徽通志·选举志八》

6.“万历二十二年甲午……李之彦,习书经,字伯楨,居十一都李源,历官户部郎中。”

——《(道光)祁门县志·选举志》

7.“万历……甲午科……李之彦,祁门人,户部郎中。”

——《(光绪)重修安徽通志·卷一百六十》

8.“万历二十二年甲午……李之彦,习书经,字伯楨,居十一都李源,历官户部郎中。”

——《(同治)祁门县志·卷二十二》

通过以上8条地方志和科举文献记载,我们可以总结出李之彦的一些基本信息:一是姓名籍贯。年代最早的万历二十七年刊本《祁门县志》记载应当最为可信:李之彦,字伯楨。他实实在在是明万历朝人物,其取名文雅,颇有书家之气。《尔雅》曰:美士为彦。《说文》云:楨,祥也。名和字有相通之处,有美好吉祥的寓意。“伯”表明是家中长子,“伯楨”后讹误为“伯楨”。为应天府祁门县人,即今安徽省祁门县鳧峰乡李源人。<sup>[7]</sup>二是科举情况。万历二十二年(1594),其以书经中甲午科应天府乡试举人。一般而言,中举人者次年可赴京参加会试,会试中者又可参加殿试,殿试重新排定名次,方为进士。此处可知,祁门李之彦于万历二十二年就已中举人,获得了赴京参加会试的资格。三是官职情况。地方志记载最多也不过六字:“历官户部郎中”,唯一可知的是,祁门李之彦最高做到了户部郎

中之职,居正六品,与勅赐碑作者官职相同。至于仕途具体升迁情况还未可知,是否在万历四十六年任职需要进一步考证。

尽管从姓名、年代、科举和职官等方面来看,祁门李之彦与碑文作者的信息存在一定的重合。但是还需要进一步仔细梳理祁门李之彦生平事迹,确定其是否在万历四十六年任户部郎中,是否拥有进士功名。

## (二) 祁门李之彦生平事迹考

祁门李之彦出生于一个士绅阶层,其父李考祥,号台峰,为庠生<sup>[8]</sup>,具有一定文化水平和社会地位。如此出生,使得李之彦从小受到良好的家学熏陶,随后入祁门县儒学署,成为附学生员,接受到了更好的教育。

直至万历二十二年秋,李之彦参加应天府乡试,并顺利考中举人,这是关于他的最早的明确记载。此次考试中举者总数达一百三十五人,李之彦列第五十九名,成绩属于中等偏上水平。从已知万历朝应天府乡试录取比来看,平均录取率低于百分之三,<sup>[9]</sup>李之彦取得如此成绩,考中举人已属于不易,但进一步考取进士更是难上加难。万历时期,会试举子往往四千数百人,竞争激烈,会试录取中甲榜者比不超过百分之八。<sup>[10]</sup>成书于万历二十七年的《祁门县志》仅有其中举记录,也就是说,李之彦在万历二十三年、二十六年的两次会试皆失利不中。

另据万历三十三年刊《嘉定县志》载:“教谕……李之彦,字伯楨,直隶祁门县人,举人,三十二年乙榜任;李之华,字晴麓,祁门人,举人,三十七年任;王存理,金坛人,举人,四十一年任”。原来,为照抚落第考生,明廷又将会试不中且文理优长者更置一榜,是为“乙榜”,以备教职之需。<sup>[11]</sup>据此可知,万历三十二年(1604)春,李之彦第四次参加会试,虽未中贡士,但也中乙榜,起任嘉定县儒学署教谕一职。尽管距离李之彦中举已满十年,此时方才取得

会试乙榜的成绩，其出任地方教职也不失为一种出路。考虑到县儒学教谕仅一人担任，那么万历三十七年（1609）李之彦被同乡李之华接任。同时，需要注意的是，李之彦还参与了万历《嘉定县志》编撰工作，其名见于“纂脩姓氏”，文中还有其所撰《重修嘉定县邑志后序》，落款为：万历乙巳孟夏朔日，署嘉定县教谕举人、祁门李之彦，谨序。也就是在万历三十三年（1605）夏，李之彦为即将修成《嘉定县志》专门撰写了后序一篇。足以见得，他在嘉定当地文人群体中享有重要地位。离任教谕同年八月，李之彦及李之华在家乡以“乡宦”身份参与了“祁门李烈女谢氏奉圣旨旌表事”。<sup>[12]</sup>

至万历三十八年（1610），才又见有关任职记载。《钦定国子监志·卷三十四官师题名》载：“明，学录，二百二十四人……李之彦，祁门人，万历三十八年任”。学录，作为全国最高教育机构国子监基本的教职人员，官从九品。李之彦如何从毫无品级的县学教谕升任国子监学官？可见明代有关学官考核的标准《学官考课法》载：“以科举生员多寡为殿最。县生员二十名，教谕九年任内，有举人三名又考通经者，为称职，升用”。该法以教官任期内教授生员中举多寡为重要依据，李之彦任嘉定县教谕期内，两次乡试该县学子都取得不俗成绩，万历三十四年丙午科有朱贞一等四人中举，三十七年乙酉科又有唐咨禹等三人中举，五年两科七人中举。如此看来，其升任国子监学录也在情理之中。此外，需要指出的是，与李之彦同年任国子监学录者有六人，三十九年任者二人，而四十一年任者刚好为八人。结合《明史·职官志》云：“国子监祭酒一人，从四品……学录七人，从九品”，即可直接推理出，至万历四十一年戴士杰等八人接任学录时，李之彦已任他职。

随后的记载皆出自祁门李氏宗谱，清乾隆刻本《安徽歙县三田李氏重修宗谱》有载：“之

彦，明万历甲午乡举，现任户部员外。之华，明万历丁酉乡举，现任礼部司务。”<sup>[13]</sup>这里提取出关于李之彦的两个关键信息：一是“现任”，即明代万历时期李氏修订族谱之时所任。然而，当前所见版本却是清代乾隆年刻本，其实并不难理解，这是清代修谱时保留了前代修谱成果所致。而三田李氏宗谱于明代万历朝可考者，始于万历壬子（1612），万历乙卯（1615）告竣，即万历四十年到四十三年，前后历时四年，现仅存残本《三田李氏统宗谱十三卷》，“之彦”之名还出现此宗谱“校正”之列。<sup>[14]</sup>也就是说，李之彦是在万历四十一年到四十三年间“现任户部员外郎”。族谱所记同族李之华的任职情况亦可作为间接佐证。前文提及，嘉定县儒学教谕一职，李之彦万历三十七年被同乡李之华接任，而李之华在万历四十一年又被王存理接任。清乾隆刻本《安徽歙县三田李氏重修宗谱》在“之彦”之后紧接着记载同族李之华“现任礼部司务”，礼部司务为从九品官，与李之彦升任国子监学录品级相同，两处关于“李之华”任职记载年代一前一后，刚好吻合。亦可间接佐证，李之彦是在万历四十一年到四十三年间“现任户部员外郎”。二是李之彦“现任”官职为“户部员外”，即“户部员外郎”，从五品官，与正五品户部郎中为正副之别。值得琢磨的是，短短数年间李之彦由国子监学录升为户部员外郎。

此外，李之彦还因官恩及父母，其父母皆受朝廷褒封。据清乾隆刻本《安徽歙县三田李氏重修宗谱》载：“考祥，以子之彦贵，赠户部司务”，“考祥，号台峰，庠生，褒封户部司务；取谢氏，赠妇孺人”。<sup>[15]</sup>根据明代封赠制度有关规定，“凡封赠……京官满一考，及外官满一考而以最闻者，皆给本身诰敕。七品以上皆得推恩其先，五品以上授诰命，六品以下授敕命，曾祖、祖、父皆如其子孙官，公、侯、伯视一品，外、内命妇视夫若子之品。生曰封，

死曰赠……外命妇之号九……七品曰孺人。凡封赠之次，七品至六品，一次。”<sup>[16]</sup>可知，七品官员才可推恩及先，可获一次封赠。其母谢氏却获“赠孺人”，亦是七品官员才有的待遇；其父李考祥“赠户部司务”，生前以“庠生”身份获赠从九品官“户部司务”，当系“皆给本身”之故，属于“赠部门下属虚衔”的现象。通过封赠父母身份级别可知，李之彦曾任户部某七品官员，至于任期自然是万历三十八年至四十一年任学录之后，万历四十一年到四十三年间“现任户部员外郎”之前。也就是说，李之彦在极有可能是万历四十一年任户部七品官职。

最后，清代《祁门县志》《徽州府志》《安徽通志》等地方志都记载李之彦为“户部郎中”或“历官户部郎中”，但具体任期未明。结合上述推理判断可知，李之彦在户部完成了两次升迁。一是可能在万历四十一年任户部七品官职，随后升任“户部员外郎”；二是万历四十一年到四十三年间“现任户部员外郎”的基础上升任“户部郎中”。

关于祁门李之彦的生平。一言以蔽之，李之彦生于士绅之家，后入祁门县学为附学生员，至万历二十二年中举人，三十二年会试中乙榜，授嘉定县儒学署教谕，为不入流教官；三十八年升任北京国子监学录，为从九品学官；四十一年离任学录，可能任户部某七品官职，后至四十三年间“现任户部员外”，官从五品；最终，官至户部郎中，官正六品。

### （三）祁门李之彦或即勅赐碑作者

如上所述，祁门李之彦与勅赐碑序文作者在姓名、年代和任官等方面信息存在一定重合。但还存在有待确认的信息：一是碑文作者万历四十六年任北京户部郎中；二是碑文作者自称“赐进（士）第”，拥有进士身份。下面分别予以讨论。

首先，祁门李之彦与勅赐碑序文作者的官

职任期相合，万历四十六年均任北京户部郎中。

前文依据李氏宗谱所记李之彦“现任户部员外”，因李氏宗谱明代万历编修年代为万历壬子至乙卯，即四十年至四十三年（1612-1615），得出推论：李之彦在四十年至四十三年间“现任户部员外郎”。又结合《钦定国子监志》所记明代国子监学录任职记录，知晓李之彦于万历三十八年升任学录，四十一年被他人取代。再结合其父母封赠情况，推知其曾任户部某七品官职，即在任从六品户部员外郎之前，即万历四十一年可能任户部某七品官职。自然可以推理出，祁门李之彦“现任户部员外郎”是在万历四十一年到四十三年间。

而根据明代官员考核称职规定：“凡文职在京官员，以叁拾月为一考，每考升一等。”<sup>[17]</sup>“员外郎署郎中，三年考核实授。”<sup>[18]</sup>可以合理推测，李之彦由从五品户部员外郎升至正五品户部郎中，应当是在三年之后。按最晚的万历四十三年“任户部员外郎”算，三年之后正好为万历四十六年。明代中央有南北京之别，为示区别，两京官员称官职前会署京名北京或南京，未署则默认为政治中心北京。祁门李之彦官职前未署京名，毋须赘言当默认为明代“北京”。所以，祁门李之彦与勅赐碑序文作者在任期上是完美契合的——两人均在万历四十六年任北京户部郎中。

另外，碑文作者所任究竟具体为何户部郎中？同样值得讨论。明代户部按行省下设十三个清吏司，负责各省赋税、户籍、财政奏销等事务，各省清吏司主官即为户部郎中。明代万历年间钦命重建梵净山金顶寺庙，这一建设必然需要大量资金和劳工，负责贵州省赋税事宜的户部贵州清吏司自然参与其中。这正是勅赐碑留下户部官员名字的原因所在。所以，李之彦所任官职具体当为户部贵州清吏司郎中。

其次，祁门李之彦存在一次超常升迁可能是因进士功名所致，似可满足碑文作者的进士

身份。

古代文人对于科举功名有着执着追求。明代，考生需先通过乡试成为举人，获得参加次年会试的机会，而后通过会试成为贡士，获得参加殿试的机会，参加殿试者即可获进士功名。回顾祁门李之彦的科举历程，其万历二十二年乡试中举人，取得次年赴京参加会试的资格，这是他走向进士的第一步。至万历三十二年第四次参加会试，方才中乙榜，距离会试中贡士仅一步之遥。接着，万历三十八年、四十一年都是举子赴京会试之年，而李之彦在这两年都有新任职，似乎与会试存在关联，可惜尚未见李之彦会试有关记载。特别是万历四十一年，李之彦由从九品国子监学录一跃成为户部七品官员，直接连升五级，其升迁速度之快，实属罕见。而明代对于官员晋升有严格规定，《明史·职官志》：“凡升迁，秩满乃得序进，其超擢者毋过三等。”如此特例，唯有大功名方可，或以军功，或以科举及第，李之彦一介文人，军功自不可能，故唯有科举高中进士了。

有明一代，科举是明代选拔官员的“正途”，尤其是进士出身。殿试二甲、三甲进士可直接授六部主事、知州、知县等六七品官职。与户部相关的是“户部主事”，正六品官职，但新科进士初授主事时，常存在“借衔降级”的现象，即名义上是正六品，实际履职时按正七品待遇执行。再联系前文提及，李之彦父母所受封赠身份品级推理出万历四十一年其可能为户部某七品官职。只能推测，祁门李之彦万历四十一年超常升迁与本年中进士功名有关。

尽管上述推论存在过度推理的嫌疑，但是不得不说的是，这一推论缺乏文献证实。既然李氏宗谱记录李之彦已任从五品户部员外，为何只记录其“万历甲午乡举”的举人身份？却不记所推理万历四十一年任户部七品官时的“进士”身份，这是不合逻辑的。此外，遍查明代史籍和科举文献，明代万历年间无论是“李芝

彦”，还是“李之彦”确实查无此人。总之，目前尚缺乏祁门李之彦考中进士的直接史料。

但是除高中进士之外，实在难以合理解释李之彦如此迅速升迁。同理，万历四十六年任北京户部郎中，除了祁门李之彦，实在难以找到与碑文作者相合的第二个人。祁门李之彦，或即勅赐碑作者。

### 三、结语

综上所述，对学界关于勅赐碑序文作者姓名释读的“李芝彦”“李之彦”两种观点，私以为，“李之彦”更合文献记载，碑文所示“芝”字系“之”误刻。从《勅赐梵净山重修金顶序》碑所记“赐进第北京户部郎中”关键信息出发，通过查阅文献，发现明代万历时期祁门县人李之彦与序文撰题者所任官职相同，梳理其生平可知任期与勅赐碑年代相合。至于进士身份，由于资料有限，只能推测其超常升迁与进士功名有关。当然，此观点还有待新发现文献的进一步验证。

需要指出的是，本文主要依据有关文献对勅赐碑作者进行了初步考证，尚存不足之处。譬如对作者身份的讨论，囿于查找到的史料有限，文中部分内容存在过度推理之嫌。在此，敬请各位专家不吝赐教、批评指正。

### 参考文献：

[1]“芝”居残碑单行首字，其释读为“芝”，可能根据勅赐碑补充确定。实际上，因未见残碑高清图片，难以确定残碑究竟是“芝”还是“之”。

[2]铜仁地区文管会、铜仁地区文化局编：《铜仁地区文物志》，1985年，第100页。贵州省志民族志编委会编：《民族志资料汇编·第九集（土家族）》（向零、余宏模、张济民主编），1989年版，第343-345页。政协印江土家族苗族自治县文史资料委员会编：《印江文史资料第2辑》，1989年，第71-76页。政协江口县文教联谊委员会编：《江口文史资料第5辑》，

1998年，第80-81页。吴恩泽：《名岳之宗梵净山》，贵州民族出版社，2004年版，第109-110页。邓应明主编：《铜仁旅游文化集萃》，贵州人民出版社2010年版，第56-58页。

[3] 龙云清：《梵净山碑碣文物》，《松桃文史资料第12辑》，1999年，第116-120页。贵州省地方志编纂委员会编：《贵州省志文物志》，贵州人民出版社，2003年，第329-331页。黄尚文：《梵净山佛教文化研究》，巴蜀书社，2012年，第114-116页。铜仁政协编：《梵净山佛教文化文物研究》，贵州人民出版社，2011年，第157-162页。

[4] 同上。

[5] 杨正治：《梵净山敕赐碑原文校辨》，《铜仁文艺》2024年第2期。贵州省地方志编纂委员会编：《贵州省志文物志》，贵州人民出版社，2003年，第329-331页。“碑文的错别字、漏字较多，有些字句费解。”

[6] 《（道光）松桃厅志·卷六》曰：“明万历四十六年户部郎中李芝彦撰有重修金顶刻石碑文”，（光绪）铜仁府志20卷卷2地理曰：“梵净山山顶有碑，系万历四十六年户部郎中李芝彦撰文”，《（民国）贵州通志》曰：“侧有重修金顶碑系万历四十六年户部郎中李芝彦撰文今尚存铜仁府志”，《（民国）贵州通志》曰“在梵净山顶有碑，系万历四十六年户部郎中李芝彦撰文”。

[7] 祁门县志地方志编纂委员会：《祁门县志》，黄山书社，2008年，第987页。

[8] 《安徽歙县三田李氏重修宗谱50卷》，清乾隆刻本，卷二十新田李氏宗谱。

[9] 裴中亮：《明代应天府乡试研究》，福建师范大学硕士毕业论文，2018年，第101页。

[10] 郭培贵：《明代科举各级考试的规模及其录取率》，《史学月刊》2006年第2期

[11] 据台湾学者吴智和研究，明代乙榜之设，始于洪武二十七年，于会试不中且文理优长者更置一榜，时又称“副榜”“备榜”“贰榜”，以备教职之选。宣德年间，规定年中乙榜不满二十五岁者，可告入监。成化年后，为鼓励举人就教，又有了允许教官科考的变通。见吴智和《明代的儒学教官》，第27页。

[12] 《安徽歙县三田李氏重修宗谱50卷》，清乾隆刻本，卷三十九贞节志。

[13] 同上，卷四十三之新田衣冠誌

[14] （明）李春融等倡修；李晖等主修；李春荣等纂修：《三田李氏统宗谱十三卷》，明万历四十二年（1614），版心书名：新田李氏宗谱，此书现藏国家图书馆，索书号：14397。

[15] 《安徽歙县三田李氏重修宗谱50卷》，清乾隆刻本，卷二十新田李氏宗谱。

[16] （清）张廷玉等著：《明史卷之七十二》，四库全书本，第十八至二十页。

[17] 刘海年、杨一凡主编：《中国珍稀法律典籍集成·洪武法律典籍》，科学出版社，1994年，乙编第1册第10页。

[18] [明]申时行等：《明会典》卷12《更部·考核》，中华书局，1989年，第70页。

# 《阑干斑布——黔东南传统蜡染技艺专题展》 在贵州侗文化博物馆盛大开展

□ 张月红

为进一步弘扬中华优秀传统文化，促进博物馆馆际合作交流，2025年3月6日，贵州侗文化博物馆与黔东南州民族博物馆联合举办的《阑干斑布——黔东南传统蜡染技艺专题展》在贵州侗文化博物馆阳光大厅盛大开展。



开展仪式现场

本次展览分为“千古遗韵”“神秘华章”“古艺今风”三个篇章，精选了130余件具有代表性的蜡染展品。每一件展品都匠心独运，原汁原味的少数民族传统蜡染服饰、蜡染布与蜡画，以其细腻的蜡纹与古朴的靛蓝色彩，展现出少数民族深厚的文化底蕴。另外融合现代设计理念的创新蜡染家居饰品与艺术画作，以其多元图案和巧妙用色，赋予蜡染全新生命力。不同风格展品相互碰撞，为观众带来丰富视觉享受的同时也深入了解蜡染技艺的历史渊源、文化内涵和艺术价值。



讲解员为现场观众讲解

展览期间，邀请省级蜡染技艺传承人罗文珍活态展示画蜡技艺，让观众近距离感受到蜡染技艺的魅力，增强保护和传承民族文化的意识。



罗文珍老师进行现场活态展示

同时，还设置蜡染体验区。在传承人的教学与指导下，观众亲手尝试蜡染制作过程中的涂蜡、染色、脱蜡等关键步骤，体验到传统手工技艺的精湛与乐趣。



观众体验画蜡

此次馆际联办蜡染展览，不仅整合优质文化资源，拓宽了蜡染技艺的传播广度与深度，也为馆际合作开展文化活动提供成功范例，助力传统文化在交流互鉴中传承创新。

# 贵州侗文化博物馆开展“侗面绘韵·包纳非遗”DIY 手绘帆布包活动

□ 何智增

为探索非物质文化遗产的当代转化路径，贵州侗文化博物馆于2025年4月26日举办了“侗面绘韵·包纳非遗”DIY 手绘帆布包活动。活动通过“展厅导览+创意手绘”双轨模式，引导60名青少年深度体验侗文化精髓，实现传统工艺与现代审美的有机融合。

活动以侗文化展厅导览开启，专业讲解员带领青少年穿越时空，探秘侗文化发展脉络。从商周青铜面具的狞厉之美，到清代侗戏服饰的色彩流变，观众在展陈文物中直观感受“以舞驱疫”的仪式功能与“祈福纳祥”的精神内核。当驻足于侗面“开山神”前，讲解员结合上古图腾与侗戏仪轨，阐释面具“纵目”造型蕴含的自然崇拜智慧，让年轻一代领悟到：这些沉睡千年的文化遗产，正是中华文明生生不息的精神密码。



讲解员带领孩子们参观展厅

步入手绘环节，素色帆布包在阳光大厅铺展如卷，等待被赋予新生。活动现场，指导老

师穿梭于创作席间，不时为“如何表现侗戏《搬先锋》的诙谐”出谋划策。当作品逐一亮相，素净帆布包蜕变成行走的文化展板，侗戏中的“十二侗神”在帆布包上演绎着现代童话。



孩子们手绘帆布包



艺间画舍作品展示

这场持续三小时的DIY盛宴，不仅让非遗衍生品精彩诞生，更在青少年心中播撒下文化传承的种子。当传统纹样化作可背负的日常，当庄严侗仪转为可触摸的艺术，非遗保护便跳出了标本式保存的窠臼，真正实现了“见人见物见生活”的活化传承。

# 古韵非遗·快“傩”铜行活动综述

□ 何智增

为传承弘扬中华优秀传统文化，保护好、传承好和发展好铜仁傩文化，加强文旅融合发展，铸牢中华民族共同体意识，在中国傩戏学研究会的精心指导和支持下，今年五·一期间，由铜仁市文体广电旅游局主办，贵州傩文化博物馆承办，铜仁市文化馆协办的以傩文化为主题的古韵非遗·快“傩”铜行活动在铜仁中南门古城成功举办。活动以“一演、一展、一巡、一会”为核心，通过多元形式展现国家级非物质文化遗产傩戏的独特魅力，吸引了超过30万人次市民和游客参与，成为五·一假期文旅融合的亮点。

## 傩戏展演：古今交融，全民共舞

作为活动的重头戏，傩戏展演于每晚19:30至21:00在中南门古城文庙前广场举行。活动搭建了六边形异型舞台，融合声、光、电技术，打造沉浸式傩文化场景。来自江西、安徽、四川、毕节、安顺、福泉，以及铜仁德江和松桃8支傩戏、地戏、阳戏和撮泰吉队伍齐聚铜仁，轮番登台交流展演，既有原汁原味的不同地域傩戏剧目的呈现，又有惊险绝伦的傩技展示，让观众专享独属傩的艺术大餐。其中创新设计的“快‘傩’共舞”环节不时掀起全场高潮：主持人引导观众佩戴傩面具，在傩技师与DJ的协同演绎下，参与者共同跳起傩舞、蹦起“傩”迪，传统傩舞与现代音乐碰撞出全新活力，实现了文化遗产的年轻化表达。

## 傩文化展示：多维互动，沉浸体验

梵净书院门口的傩文化展示区同步开放，形成“可看、可购、可触、可体验”的立体体验空间和非遗活化样板场景。展区分为四大板块：

傩面具展览：设立巨型傩面具墙，几百枚铜仁本地面具系统呈现了傩面艺术多元文化特征，展现傩文化的历史脉络与工艺美学，成为古城的打卡热点。不少游人惊呼，“太美了”。



古韵非遗·快“傩”铜行五一活动演出现场



傩面具展览区

傩文化展览：专门设立了贵州傩文化特展，以图文并茂的形式，介绍了傩的起源、发展脉络和贵州傩的全貌，吸引大量游客驻足观看。

文创展销：邀请省内十家有代表性的傩文创商家集中展示最新傩系列文创产品，精美可爱、创意十足的傩文化文创产品吸引了不少年轻回头游客再次购买，同时还联动“抹茶”“苗绣”等本土文创产品，部分传承人现场展示雕刻傩面具引起围观，实现非遗活态传承与经济效益双赢。省级非遗传承人杨云霞大胆创新，将傩面具雕刻技艺与现代设计理念相结合，精心开发出项链、耳环等系列文创产品，成功让

古老神秘的文化符号融入年轻人的时尚生活。



游客挑选文创产品

**互动体验：**侗文化博物馆设置非遗互动体验区，通过侗面彩绘手工实践深化公众对侗的认知与参与。体验展台前每晚都排起了长龙，不少老年人也亲自参与到手绘体验中。

**侗文化巡游：流动盛宴，古今辉映**

每日 18:30 至 19:30，巡游活动以“侗神巡城”为主题，沿文庙前广场—老街—码头—江宗门—陈公馆—梵净书院路线展开（路线动态调整）。巡游队伍由侗技师仪式领航，穿插侗戏表演、侗技方阵及群众面具方队，并首次引入机器狗创意表演。机器狗迈着灵活的步伐，与侗戏舞者一同起舞，实现了传统与科技的立体联动，瞬间吸引了全场观众的目光。巡游全程约 1 小时，融合传统侗仪威严与现代狂欢氛围，每次都吸引沿途数万名观众驻足，还与游行队伍形成互动。



演出队伍巡游现场

**侗文化座谈会：学术赋能，传承创新**

5 月 2 日，侗文化保护传承座谈会在铜仁中

南门梵净书院召开，来自全国多地的专家学者及侗戏传承人围绕侗文化的保护发展展开研讨。与会专家强调，铜仁侗文化兼具地域特色与民族价值，是研究古代社会形态的“活化石”，建议强化政府主导、学术支撑与民间协同，推动侗文化和旅游深度融合，创新开发特色文化 IP，实现创造性转化、创新性发展。



侗文化保护传承座谈会

本次快“侗”铜行活动以“传统与现代共振”为主线，实现了多重突破：

- 文化传承创新：通过机器狗表演、共舞互动等科技手段，打破非遗传播壁垒，吸引年轻群体关注；
- 文旅经济拉动：活动期间中南门旅游区客流量同比增长 180%，带动周边非遗产品销售额突破百万元；
- 共同体意识构建：跨地域侗戏队伍的交流展演，彰显了中华多元一体文化的凝聚力；
- 多种媒体关注：《人民网》《中国新闻网》《今日头条》《学习强国》《腾讯新闻》《贵州日报》等多家新闻媒体相继对古韵非遗·快“侗”铜行五一活动宣传报道。

作为铜仁市推进文化生态保护区建设的重要实践，快“侗”铜行活动不仅让沉睡的侗文化“活”起来，更探索出一条“非遗+旅游+科技”的融合发展新路径。中国侗戏学研究会会长李志远高度评价：“铜仁侗戏的创新实践，为全国非遗保护工作提供了极具价值的‘活态传承’典范。”。

## 5·18 国际博物馆日侗文化走进校园

□ 张 芮

为迎接第49个国际博物馆日，贵州侗文化博物馆围绕今年国际博物馆日主题组织策划了一系列宣传活动。贵州侗文化博物馆分别走进牛郎镇中学和牛郎镇完小开展了“侗动未来，博物致知”传统文化与青春创意交融的侗文化宣传活动。



馆校共建基地（牛郎镇中学）



馆校共建基地（牛郎镇完小）

活动通过“文物活化+互动体验”双向驱动，从沉睡的文物在三尺讲台间翩然起舞，到颜料在侗面上晕染的专注；从观看考古漫画展的会心一笑，到知识竞答时思维碰撞的火花四溅和非遗观演中的屏息凝神；立体化的呈现，让尘封文物以动态形式焕发生机。

这一系列文化板块宛如灵动的文化使者，以寓教于乐之姿、互动交融之态，轻盈地融入孩子们的课余时间。它们不仅如春风化雨，悄然点燃了学生们对艺术创作与手工制作的热情之火，更宛如一座无形的桥梁，引领孩子们穿越时空的长河，在心中播下了传承与弘扬优秀传统文化的种子，为文化薪火的代代相传筑牢了根基。



演出结束师生合影

# “同根筑梦·青春铜行” 台湾青年学生走进贵州侗文化博物馆

□ 张月红

为增强台湾青年学生对中华优秀传统文化的了解与认同，6月13日，由铜仁市人民政府台湾事务办公室主办的“同根筑梦·青春铜行”台湾青年学生非遗文化体验周首站活动走进贵州侗文化博物馆，来自台湾金门大学、台湾科技大学、台北大学等校共24名师生深度体验了“中国戏剧活化石”侗戏的独特魅力，通过“观、学、绘”三维互动，完成了一场跨越海峡的文化寻根之旅。

活动伊始，台湾青年学生在讲解员的带领下，参观了馆内贵州侗文化专题陈列展厅，在讲解员的侧重讲述下，通过观赏色彩斑斓的侗面具、古朴神秘的侗服饰、活态展示的侗戏影像，了解了侗戏的历史渊源、民俗内涵与艺术价值，深入了解到侗文化与台湾的阵头文化本质同源，虽在跨海传播中因地域特色产生分化，但都保存了中华传统祭祀文化的基因密码后，大家不由得惊叹中华文化的多元与厚重。



台湾青年学生们参观展厅

参观结束后，学生们将自己对侗文化的理

解与创意融入画笔，有的以台湾特色花卉为灵感，为侗面具点缀装饰；有的用明快的色彩勾勒出充满现代感的图案。现场欢声笑语不断，学生们在艺术创作中交流想法，碰撞出文化交



台湾青年学生们认真绘制侗面具

本次活动以侗文化为载体，让台湾青年学生在实践中触摸中华传统文化的温度，不仅加深了他们对大陆非遗的认知，更通过沉浸式体验促进了大家的心灵契合。未来，贵州侗文化博物馆将持续打造特色非遗研学品牌，探索两岸青年协同传承中华优秀传统文化的创新路径。



活动集体合影

# 我馆主讲铜仁市文体广电旅游局第九期文化大 讲堂——专题解读侗文化精髓

□ 张 芮

2025年6月26日，我馆宣教部主任杨正强同志登上铜仁市文体广电旅游局第九期“文化大讲堂”讲台，专题解读侗文化背后的密码。市文化系统50余位干部职工聆听讲座。



第9期文化大讲堂现场

杨正强以“侗博鉴赏”为主题，依托我馆丰富的藏品资源和学术研究成果，以贵州侗文化博物馆作为切入点，系统梳理了侗文化作为中华传统祭祀文化的悠久历史脉络及其在贵州铜仁地区的重要地位与影响。



与会干部职工认真听讲

杨正强重点介绍了我馆重要藏品、侗戏面具的精湛艺术特色、角色分类体系以及蕴含的深厚文化意涵，详细介绍了贵州侗文化的地域分布、主要流派种类及其特点，解读了侗仪及面具在古代社会生产生活中扮演的核心角色，以及侗文化当代价值的体现，让听众们进一步了解了侗文化的价值与积极意义。大家听完讲座后意犹未尽，希望再有这样关于侗文化解读的讲座。



主讲人讲解侗文化

最后，主讲人结合我馆的展示与研究实践，强调了侗文化对于传承中华优秀传统文化、研究民俗艺术发展、增强民族文化自信、服务地方文旅融合发展的深远意义和当代价值。此次讲座是我馆履行社会教育职责、积极走出去宣传推介侗文化的一次成功实践，对促进部门交流协作、共同推动地方优秀传统文化保护与传承工作具有积极意义。

## “快乐童年·勇敢起航”

——贵州侗文化博物馆与金钥匙幼儿园毕业活动侧记

□ 车小青

仲夏蝉鸣，毕业如歌。6月28日，贵州侗文化博物馆与金钥匙幼儿园联合开展“快乐童年·勇敢启航”毕业典礼。一群即将毕业的孩童在老师的带领下走进博物馆，开启了一场充满文化韵味与探索乐趣的精彩活动。



“世界就像你们在博物馆里看到的侗面具一样神秘而多彩，愿你们永远带着探索的欲望，去发现、去学习、去创造。”园长妈妈的开场寄语似三月细雨，悄然润泽着每双求知若渴的明眸。随后，孩子们用一段超萌手势舞感恩老师们的培育之情。

萌娃技能大展示中，“小小运动健将”比拼仰卧起坐、踩高跷，“自理小能手”比拼系鞋带，动作又快又整齐，欢笑声、加油声响彻整个大厅。

侗博微讲座中，随着侗面微启，古卷轻展，千年的文化密码在孩子们惊奇的瞳仁里，绽放出全新的注解。

此刻的展厅已化作探秘乐园。孩子们拿着文物“身份证”，在展厅中寻找文物的踪迹，镜头定格下他们惊喜的笑脸。



团扇铺展，彩墨游走。稚子笔下的纹样竟生出几分天真禅意，传统与想象在此水乳交融。

及至毕业礼成，签名墙上的斑斓印记如群星散落，心愿卡里的字句藏着银河，最后的合影里，每一张笑脸都是文化传承最生动的扉页。



博物馆里的这场毕业派对，有欢笑、有感动，更藏着孩子们满满的成长印记。带着这份美好，孩子们将勇敢地迈向人生的新阶段，开启更加精彩的旅程！

# 贵州侗文化博物馆举办非遗巡展

——印江县木黄镇木黄村

□ 孙悦

为弘扬和传承本土非物质文化遗产，丰富乡村居民精神文化生活，增强文化认同感与自豪感，2025年7月3日，贵州侗文化博物馆走进印江县木黄镇木黄村，开展了博物馆免费开放进社区宣传活动。



活动现场，博物馆精心布展，通过一系列图文并茂的展板，集中展示了铜仁市具有代表性的国家级和省级非物质文化遗产项目。展板内容涵盖神秘古老的侗戏、民族节庆、传统手工艺等领域，生动呈现了非遗的独特魅力和深厚文化内涵，吸引了众多村民驻足观看。博物馆工作人员热情地为村民讲解展板内容，积极发放“文博知识”宣传单，现场气氛热烈融洽。

此次在木黄村的巡展活动，有效增进了当地村民对铜仁市丰富非物质文化遗产的认识和

了解，特别是让村民们对本区域核心的侗文化及其相关项目有了更直观、深入的认知。活动拉近了村民与非遗的距离，增强了他们对家乡优秀传统文化的认同感和自豪感。村民们观展后纷纷表示：“内容既好看又长见识，没想到我们铜仁，我们家乡有这么多珍贵的文化宝贝！”本次巡展成功将丰富的非遗文化送至乡村一线，在博物馆与基层民众之间搭建起一座坚实的文化传播与沟通之桥。



接下来，贵州侗文化博物馆将继续秉持“深入基层、服务群众”的理念，积极推动此类巡展活动走进更多乡村社区，让更多村民在家门口就能零距离感受优秀传统文化的魅力，激发保护和传承非遗的热情，为弘扬本土文化、繁荣乡村文化建设持续发挥积极作用。

# “非遗小传人·童梦毕业季”贵州侗文化博物馆走进铜仁市第十六幼儿园 毕业典礼

□ 孙悦

2025年7月4日，贵州侗文化博物馆与铜仁市第十六幼儿园联合开展“非遗小传人·童梦毕业季”大班毕业典礼活动。

活动伊始，家长带幼儿签到入场，一同参观侗文化图片展并领取非遗材料包，开启了与非遗的初次相遇。18点时，活动正式拉开序幕，主持人暖场互动后，张帆园长致辞并宣布活动启动，心愿气球的放飞承载着孩子们的美好期盼。随后，精彩的侗戏展演，让孩子们初步感受非遗的魅力。



《侗公侗婆的故事》

活动设置的非遗体验环节备受欢迎，孩子们在家长协助下，自主选择手绘侗面帆布包、DIY漆扇、植物拓染三个体验项目，在动手实践

中体会匠心传承。茶歇期间，大家分享交流手工成果，氛围轻松愉快。

亲子走秀环节童趣满满，孩子们与家长的精彩表现赢得阵阵掌声。大班幼儿齐唱改编版《感谢》，真挚的歌声传递着对父母、老师和同伴的感恩之情。随后，家长为孩子们送上毕业礼物，合影定格温馨瞬间。活动最后，安全布置的篝火旁，大家手拉手共舞，为此次毕业活动画上圆满句号。



篝火晚会

此次活动通过丰富的非遗体验与互动环节，不仅让幼儿感受到传统文化的独特魅力，萌发文化认同与传承意识，也增进了亲子、师幼情感，为孩子们的童年添上了浓墨重彩的一笔。

# “多彩贵州”研学之旅夏令营 法国华裔青少年走进贵州傩文化博物馆

□ 何广丽

贵州傩文化博物馆作为“中国华侨国际文化交流基地”，已多次接待海外华裔团体，成为中华文化走向世界的重要窗口。2025年8月1日，由贵州省侨务办、贵州省侨联主办，铜仁市侨务办、铜仁市侨联承办的华裔青少年“多彩贵州”研学之旅夏令营在此开启，18名法国华裔青少年与18名铜仁本地学子携手，以“观、绘、舞”三重沉浸式体验为核心，在千年傩韵中谱写了一曲中法青少年文化交流的青春之歌。

在讲解员的引领下，中法青少年结队探秘傩文化专题展。移步彩绘傩面环节，中法青少年共执画笔，化身“小小傩面设计师”，用画笔为千年傩神赋予青春色彩。



中法青少年们认真听取讲解

“起势——转腕——腾跃！”在武龙老师的口令声中，中法青少年们手持龙丝带，跟随

传统武龙动作舞出东方美学。从“二龙戏珠”的灵动到“盘旋绕柱”的磅礴，大家在跃动间领悟“以柔克刚”的哲学。



中法青少年们学习武龙

这场跨越海峡的文化对话，充分发挥了贵州傩文化博物馆对外交流、宣传中华优秀传统文化的基地作用，不仅让法国华裔青少年们读懂了中华文化的厚重与魅力，更让铜仁学子感受到文化传承不是独奏，而是世界青年共同谱写的交响乐。



集体合影

# 2025 贵州·福泉第十一届阳戏文化节

## ——调研、共商阳戏的高质量传承与发展

贵州阳戏是中国傩戏的一个重要分支，2021年入选第五批国家级非物质文化遗产代表性项目（扩展项目）名录。黔南布依族苗族自治州福泉市是贵州阳戏主要分布区域之一，为了更好地传承和弘扬贵州阳戏文化，福泉市委、市政府在省级主管部门的指导下于2015年创办“贵州·福泉阳戏文化节”，每年举办一届。2025年7月30日，“2025贵州·黔南‘秋饮穿越酒’福泉第十一届阳戏文化节”在福泉市道坪镇谷龙村隆重启幕，中国傩戏学研究会受邀担任阳戏文化节“中国傩戏（贵州阳戏）文化传承发展交流座谈会”的学术指导单位。



图片来源：福泉市人民政府网

本届阳戏文化节策划了一系列丰富而精彩的大型文体活动，包括傩戏（阳戏）展演、文艺汇演、舞蹈大赛、歌唱大赛、福娃才艺大赛、百人拔河比赛和“福麟杯”男子篮球赛。傩戏展演始终是阳戏文化节的龙头项目，今年共有6支贵州省内傩戏（阳戏）队和3支外省傩戏队奉献了两场18个传统剧目的演出，展示了全国范围傩戏保护传承的最新成果。

“中国傩戏（贵州阳戏）文化传承发展交流座谈会”于7月31日上午在谷龙村村委会

会议室举行。福泉市委宣传部副部长、市文旅局局长肖青华主持，福泉市委常委、市委宣传部部长、统战部部长冉隆贵出席并致辞。有十二位参会学者发言，陈玉平教授以《贵州阳戏创新发展的几点思考》为题，余继平教授以《创新传承机制调适乡村戏剧传承人——以福泉阳戏为例》为题，吴电雷教授以《论创新性发展好福泉阳戏的可行性路径》为题，詹怡萍研究员以《傩戏传承的福泉模式——“阳戏文化节”浅论》为题，李岚主任以《贵州阳戏传承现状及发展思考》为题，宋俊华教授以《阳戏节日化展演与可持续发展》为题，杜建华研究员以《文旅融创背景下傩戏传承与传播的多路探索》为题，聂森教授以《西南地区傩面具艺术谱系的当代价值》为题，李倩教授以《以活态传承守住文化根脉，以创新表达链接现代需求——福泉文旅开发的底层逻辑》为题，李志远研究员以《阳戏研究的现状与趋向论略》为题，周昌智以《贵州阳戏（福泉阳戏）传承发展工作情况》为题，杨娇以《非遗保护传承与文旅融合发展》为题，主要围绕贵州阳戏（福泉阳戏）的保护传承、创新发展、深入研究、旅游开发，以及阳戏文化节对阳戏保护传承的积极推动和局限不足等相关问题发表了自己的卓见，热情肯定成绩，提出完善建议，贡献了丰富的学理思考。

在贵州阳戏国家级非遗传承人周昌智先生的陪同下，与会部分专家参观了谷龙村阳戏文化馆和戏楼，其中展示的一些面具据说是从清末流传下来的，至今已有百余年历史。

（转载自中国傩戏学研究会官方微信公众号）



摄影作品《傩技人》

### 作者简介

熊国云，男，1991年7月毕业于贵州民族大学美术系版画专业，碧江区摄影家协会副主席。 



好德歌沁中的六个人物，从左至右：孙悟空、曹门代、阿林查干、朋思克、花日、猪八戒  
蒙古族的“好德歌沁” 文/吕光群 图/韩殿琮

“好德歌沁”又名“呼图格沁”，是以歌舞为主兼有表演形式的蒙古族民间艺术，内容以驱邪、祝福和送子为主，也是目前内蒙古傩祭遗存的形式之一。流传在内蒙古自治区赤峰市敖汉旗力巴乡乌兰召村一带。传统的“好德歌沁”活动，要在农历正月十三至十六举办。表演前，做好的面具和道具要拿到寺庙里供奉，演出前要向当地居民打招呼，了解上一年哪家有不吉利的事、哪家年轻夫妇没有生育或谁家有了喜事需要热闹一番，这便是“好德歌沁”要去找的对象。“好德歌沁”表演者的服装和道具都是固定的，一般为阿林查干（白老头儿，穿白羊皮大衣）、曹门代（白老头儿夫人，蒙古族老年妇女服饰）、朋思克（白老头儿义子，穿黑羊皮大衣）、花日（白老头儿之女，蒙古族青年妇女服饰），还有神话故事的孙悟空、猪八戒（传统戏剧装扮）。这种活动要连办三年，第一年送，即主动上门，第二、三年为请，即户主邀请。每年活动结束的正月十六晚上要送神，选村外空地燃起篝火，在鼓饶声中，扮演者“跳火”唱歌，火势渐弱时顺势丢下面具焚烧。



扫描二维码  
关注贵州傩文化

内部资料 免费交流