

## 第二章

民俗信仰中的民间美术



在漫长的历史长河中，中华民族的先民们创造了一个虚幻的鬼神世界。人们相信鬼神所给予的慰藉，所以便通过各种祭祀活动向冥冥之中的鬼神来表达自己的愿望和虔诚。这种以神鬼为对象的祭祀方式，为中国民间美术的发展创造了契机。神仙诸像成为民间美术创作中较为持久而广泛的题材之一。无论是庄严肃穆的寺廟祠堂，还是农家村舍的祖宗佛龛，民间艺人同供奉者一样怀着虔诚和敬仰的心理，运用绘画、雕刻、塑作等形式，为中国民众造化了一个神秘而形象的神灵世界。

图 40 湖南某村  
土地庙

在人类历史发展的原始阶段，各民族都有开天辟地的神话传说。在中国民间被普遍推崇的神是盘古和女娲，他们的形象也被历代艺术家描绘出来并流传于后世。人类借助于幻想来解释世界和人类自身，这便是信仰观念的起源。由于各民族在历史、文化上的差异，其对神仙形象的创造及其崇拜也有所不同。在人类造神过程中，神灵代表着人们的一种信仰观念。中国民间的神仙思想与原始信仰、远古神话有着血缘关系。它体现的社会力量和自然力量，反映出先民对社会现象和自然现象的恐惧与探索。日月星辰、风雨雷电、山川湖泊等自然现象直接影响着人类的生活，先民凭借想像创造了用来解释和祭奉这些自然现象的神祇。先民们不仅创造了日神、雷神、土地神，还将与自然界相关的山川、河海、树木等事物用人格化的神祇予以表现，并流传于





图 41 东巴木牌画（云南丽江和云彩绘）

图 42 东巴木牌画（云南丽江和开祥绘）



民间，成为民众所崇拜的偶像。先民们对自然界的崇拜，还反映在对动、植物等千奇百怪的自然物的神化。为了使这些动、植物服从于自己的意愿，人们便赋予它们以人格化的“灵性”。上古神话中的神农、黄帝、炎帝、女娲、伏羲、大禹等多半是人与动物神灵的组合体。作为四灵之神的青龙、白虎、朱雀、玄武则是直接的动物崇拜。在农耕社会里，农作物作为人们重要的生活来源而受到人们的崇拜，并创造了相关的神祇，如民间流行的五谷神、田神、苗神等神祇。

随着人类社会的不断发展，人们认识自然、利用自然的能力有了相对的提高，便逐渐摆脱了原始的思维方式，对大自然的崇拜已不再占有主导地位，取而代之的是对具有社会职能的人格化的神灵的崇拜。人们不仅崇拜创造人类财富的发明家和工匠，而且把传说中的钻木取火的燧人氏、发明农具的神农氏、发明文字的仓颉等奉为神祇。蔡伦、黄道婆、华佗等都是历史上对中国文明的进程做出过巨大贡献的人，他们也被后人推崇为神，并立庙祭奠供奉。另外，随着政治制度的确立，民众对那些安邦定国的有功之臣也奉为自己的保护神，有些甚至充当了天神地祇，如三皇五帝、文圣武圣、关公、岳飞等，都立高庙祭奠。中国有关祭祀这类神祇的庙宇甚多，已成为民间祭祀的重要组成部分。随着生产力的不断发展，行业分工越来越细，行业神也开始盛行。这类神祇在某种程度上打破了宗教、信仰和民俗的禁忌，按需要而设神位。一些历史人物被莫名其妙地推崇为神仙，但大多数神祇还与本行业历史有着渊



图 43 木版墨印  
感应药圣韦真人  
(北京)



源关系。如木工  
泥瓦匠供鲁班、  
笔匠供蒙恬、兵  
家供孙武、染印  
匠供梅葛仙翁、  
画匠、油漆匠、  
扎彩匠供吴道  
子、酒业供杜  
康、制砚业供子  
路等等。三百六

十行，行行有祖师神位。神仙已不是人们恐惧的对  
象，而是人们从心理上崇拜的偶像。

汉代以后，中国人的主要信仰是儒、佛、道三家思  
想，但影响民间生活的信仰是传统信仰与各种宗教信  
仰相结合的信仰体系。古代中国是一个多神的国度，  
庙宇宗祠林立，供奉着各种各样的神灵，神仙信仰对  
中国民众的价值观念、行为准则产生了深刻的影响，  
成为他们日常生活中不可或缺的一部分。

在现代世界里，理性战胜了迷信，人们相信科学  
技术和民主的社会制度给人类带来的益处，不再崇拜  
神灵，而是崇拜人类在机械文明中的创造力，甚至是  
人类的创造物——商品。这种被马克思称作商品“拜  
物教”以及人类在现代世界里“异化”的情形是远区别  
于古代世界的。对于中国来说，20世纪的中国社会经  
历了剧烈的变革，这种变革不仅是社会制度上的，也  
是人的观念上的，其中当然也包括普通老百姓的信  
仰。对于生活在20世纪末、21世纪初的一个年轻人  
来说，许多萦绕于20世纪初期人们头脑中的焦虑与  
烦恼是很难想像的；同样，当时人们的信仰世界也很  
难被成长于当今社会的人所理解。但是，无论多么不  
可想像，我们父辈的父辈，以及再往前追溯可及的那  
些先人们都是那样度过的。务农的通过祭拜一个叫  
做“土地”的神，祈求来年的丰饶；经商的通过祭拜一



个被神化了的叫做“关羽”的历史人物祈求生意昌隆；妇女祈求观音得子嗣，以保证她们在夫家的地位；考科举走仕途的举子们祭拜“魁星”，以使他们跳过龙门，能够经略国家，施展抱负。诸如此类，不一而足。

这便是信仰，实实在在的中国人的世俗信仰，这种信仰伴随着各种各样的民俗一直是普通的中国人生活中不可分割的一部分。为了这些脑袋里面模模糊糊，但“肯定”其存在的神灵，农人们找来四里八乡的能工巧匠，或者用泥巴，或者用石头，塑造一个中老年男子模样的“土地”，摆放在村口或田间地头，为了他，人们还得捐资盖一座像模像样的庙宇或者一个精致的神龛为之阻挡风吹雨打；商人们则用重金把关公的瓷制塑像请回店堂，安置在人人都能看得见的正中央，摆上祭品，香火不断；育龄的妇女们踮着小脚，进到庙中，在观音娘娘的塑像面前烧香许愿，甚至还会给泥胎的观音带来她日夜赶制的绸缎衣服和绣花鞋；

整日埋头于四书五经的学子们也会到各地的文昌阁，恭恭敬敬地烧几炷香，然后打点行囊，出门赶考。

如今，这些都已经是昔日的迹象了。关于这些信仰的世界，一些文学和影视作品还可以帮助我们想像。而那些曾经作为先人们崇拜的偶像也已经渐渐脱离了那个奇异诡谲的世界，成为民间美术作品，而被现代人所研究和欣赏。

### 一、民俗信仰的形成

在谈民间神像之前，我们应该了解民间所信奉的神灵是从哪里来的，在历史上有着什么样的变化，而且我们还应该大致勾画出世俗社会中一般民众信仰的特点。

中国民间信仰的神灵大致可以

图 44 木版墨印  
钟馗（江苏苏州桃花坞）



图 45 纸马“天地神祇”(山东平度)

分为本土的和外来的两部分。具有原发性质的原始



诸神、道教诸神以及少数民族信奉的许多神灵等构成了前者，它们之间还互有交叉；后者主要是指在民间被广为信奉的佛教中的佛祖、菩萨、罗汉等。本土的神灵有一个不断创造、不断改造的过程，这使得不同时代、不同地域的民间神像在种类、形象和题材上都受到不同程度的影响。中华先民神灵观念的产生与世界上其他民族一样，是出于他们对自然界种种难以解释、无法回避、无法抗拒的现象及人的生老病死等种种苦难所产生的恐惧。这种恐惧使先民产生了造神意识，于是神灵便产生了。现在，我们都知道是人创造了神，并不是神创造了人。然而，这种说法对于六七千年前的古人来说，肯定 是不可思议的。因为当时人力甚微，他们将生与死的种种无奈都寄托于那些超自然的存在——神灵。先民们信仰、依赖它们，在很大程度上被鼓舞了战胜自然的勇气。古人相信神的庇佑，通过各种祭祀活动向冥冥之中的鬼神表达了自己的愿望和虔诚，因为那是他们在精神和心理上的重要而安全的栖息地。

初民社会中的鬼神世界是混乱无序的，鬼与神相区别也是比较晚的事。现代人通过对具有人类早期原始观念的某些部族考察发现，“鬼”的概念的产生实际上可能早于“神”的概念的产生，鬼与神之间的区别是在人类善恶观念萌生之后的事，善鬼变成了神，恶鬼仍安其位，鬼神的境界便明朗起来。中国的文字产生后，从字面上讲，“鬼”与“神”是相区别的。在甲骨文中便有了“鬼”字，“鬼”下面是个“人”字，上面像一个可怕的脑袋(非“田”字)，是人们想像中的似人非人的怪物。“鬼”也是汉字部首之一，从“鬼”的字大多与迷信、鬼神有关。《礼记·祭义》中说：“众生必死，死



必归土，此之谓鬼。”《说文》曰：“鬼，人所归为鬼。”而

“神”在古语中指的是天地万物的创造者或主宰者。汉代《说文》云：“神，天神引出万物者也。”成书更早的《易·说卦》曰：“神也者，妙万物而为言者也。”可见，“鬼”与“神”在中国先秦两汉的古人的观念里区别也是较大的。但是，从《山海经》等文献资料中可以看出，早期中国人的鬼神世界条理不是很清晰，可谓鬼神淆杂莫辨。等到道教产生后，参照佛教的神灵体系以及人世间的尊卑贵贱细分了各类神祇，中国本土的神灵才显得有序起来。道教产生于汉代，它源自古代的巫术和秦汉时期的神仙信仰，是上古民间信仰的整合与发展。

它不仅表现了平民百姓的自然主义宇宙观，也展示了古人对看不见的自然精灵的信仰，而且，道教还容纳了各种为儒家所“远之”的信仰习俗，如泛灵论、炼丹术以及各种巫术等。两千年来，它以庄严的诸神和众多的流派深入到民间，并凭借本土的优势迎合了民众的信仰心理。



图 46 木版彩印  
“天地三界”神牌  
(天津杨柳青)

图 47 彩绘“十殿阎王图”之一(安徽)



传统上，中国人将其所信奉的本土神灵分为天神、地祇、人鬼。用今天的眼光看，我们大致可将之分为三类：自然神灵、人文神灵和宗教性神灵。自然神灵源于人类对风、雨、雷、电、大地、山川等自然事物的原始崇拜。它有一个人文变异的过程，即由“物”神逐渐变为“人”神，比如说雷神本来并不是哪一个人，后来他被附会为雷震子；在广东还曾将南朝时据说做过雷州刺史的陈文玉当作雷神崇拜。人文神灵的产生是人类对自身力量的一种承认，生前有奇异的本领或为大家谋福利的仁人志士，许多在死后都成为民间信仰的神灵。《淮南子·

论训》中说：“炎帝为火，死而为灶；禹劳天下，死而为社；后稷作稼穡，死而为稷；羿除天下之害，死而为宗布；此鬼神之所立。”其中所讲的人物都是传说中对中华民族的生存发展做出过突出贡献的人，因此才被

奉为神灵。此外，家族始祖神、行业神也属此类，如姜太公、鲁班等，历史上大都实有其人，他们是人文神灵的典型例子。宗教性神灵是指经过宗教意识强化过了的神灵，主要是道教的神灵，比如玉皇大帝、三清等。他们是在民间信仰的基础上经过上层改造的结果，虽不是民间原创却仍被广泛信仰，这类神像的制作一般具有较为严格的程式，特别是在比较重要的寺庙宫观中。儒家虽然不是严格意义上的宗教，但是作为官方学说，它在中国社会中起着根本性的影响。许多对人文神灵崇拜的形成与儒家所宣扬的仁义道德有很大的关系。比如人们把岳飞、文天祥等历史人物奉为神明，便是因为在他们的身上完美地体现了儒家的伦理纲常。此外，儒家也存有偶像崇拜的制度。孔子本人注重人事，不轻言鬼神，这种态度基



图 48 扑灰画“先师孔子”(山东高密)

本上被历代的儒者所延续。但是历代的统治者却把儒家一步步地宗教化了。首先是汉武帝根据董仲舒的建议“独尊儒术”，定儒教于一尊。到隋唐时，儒、释、道并立成为“三教”，而儒家的“宗教”体系最终则完成于宋代。以中国封建伦理的“三纲”、“五常”为中心，儒家吸收佛、道的宗教思想和修养使之宗教化，并



通过科举制度使其仪式社会化。童蒙入塾读书开始接受教育时，要对孔子的画像或牌位行跪拜礼；从中央到地方各州县都要建立孔庙，供儒生定期朝拜。佛教于公元前6世纪至5世纪产生于古印度的迦毗罗卫国（在今尼泊尔南部），其体例庞杂的神系为中国平添了一层信仰的天空。中国在对其进行系统接收时也进行了改造，这种同化的过程不仅体现在中国人对佛教教义有了中国式的理解上，还体现在对佛教的诸

多形象也从外表到内涵进行了改造处理，而且在历史的长河中还塑造了众多独具中国特色的佛教形象。佛教传入中国以前，佛门中的大乘佛教已对古代教义进行了深刻的改革，使其更易于感召众生。其宣扬的救世思想深受中国普通民众的欢迎。而救世之所以成为可能，完全是因为有了得到释迦正觉的大彻大悟的菩萨，他们普度众生，为人救难。地藏菩萨曾发誓：“必尽度六道众生，拯救诸苦，始愿成佛。”



图 49 木雕妈祖  
(台湾)

《地藏十轮经》而观世音菩萨则更是全无神仙架子，据说众生遇难只要诵念其名号，“菩萨即时观其音声，便前往拯救解脱”（《法华经普门品》）。中国人知道菩萨的好处，也深深地感谢他们，因此在民俗文化艺术的众多形象中，菩萨异常丰富。

应该注意到，民间对儒、释、道三家的思想与神灵的理解并不是截然分开的，这是由民间信仰的复杂性决定的。我们可以中国民间的生育信仰为例略作探讨。从远古时代起，由于人们对生育现象不理解而产



生的一系列以人类自身生育繁衍行为为对象的崇拜以及相关的仪式,它力图通过各种人为方式,对人的生育行为加以控制。原始社会时就已经产生了以孕妇为形象的生育女神崇拜。此后,民间制造了大量的生育女神偶像,如女娲,即是遍布各地的娘娘神,佛教中的观音、鬼子母也被改造成了生育崇拜的对象,而且育儿的每个程序,从受孕、怀胎到临产都有相应的神担负职责。随着社会的发展,生育信仰吸收了大量的道教、佛教、儒学的内容,比如像碧霞元君、天妃妈祖、王母娘娘这样的女性道教神祇都担负有管理生育的重任,而其中对生育男孩的关切与重视则反映了儒家“孝”的思想。显然,中国民间生育信仰是一个复杂多绪的文化集合体,这种特点在民间信仰中是比较普遍的。

特别需要指出的是,中国是一个多民族的国家,许多民族都有自己的信仰,它们或多或少与汉族的信仰交叉并行,形成了整个中华民族的信仰体系。比如藏传佛教,即“喇嘛教”在民间便具有广泛的影响。藏传佛教主要是在藏族地区形成和发展,7世纪吐蕃赞

图 50 (左) 唐卡  
大黑天(西藏)

图 51 (右)唐卡“十  
六罗汉坛城”(西藏拉  
萨布达拉宫)



普松赞干布之信奉佛教是其开端。其宗教仪式和神祇受到了当地苯教(又称“苯波教”,俗称“黑教”,是西藏古代盛行的一种以自然崇拜为主的原始宗教)的影响,教义上大小乘兼容,而以大乘佛教为主,其神像造型风格与汉地的佛像有着很大的区别。藏传佛教的影响很大程度上是由元、清两代的统治者推崇造成的。其他少数民族的信仰也各有特点,其神像具有非常奇特的民族特色与地域特色,而且体现了十分丰富的民俗文化内涵。

## 二、民间信仰与祭祀风俗

通过上面的论述,我们发现民间神像显然不是一种孤立的存在物,它不仅与鬼神信仰的历史变化密切相关,而且它还总是与各种民俗信仰的仪式密切相连。作为神灵的替代物,神像的功能价值存在于广泛的民俗信仰仪式中。迎神敬神的行为本身虽然并不是人们的目的,种种行为最终都指向祈福纳祥的愿望,但神像却往往是仪式中的焦点;也就是说,民间神像在信仰民俗活动中最能体现其对于人的意义,而且民间神像的形式也与民俗活动的形式有着很大的关系。道教及佛教作为严格意义上的宗教都有着比较规范的祭神礼仪,二者的区别主要存在于寺庙宫观的仪式中。民间对佛道诸神的祭祀没有太大的区别,一般是按神的尊卑主次排座,然后设道场,举办庙会,敲锣打鼓演戏娱神,此外还有迎神队伍游行等活动,可谓五花八门。儒家虽非严格意义上的宗教,但在中国确实具有一定

图 52 纸马神像  
(江苏无锡)



意义上的宗教性,因为它用一种近似于宗教性的道德伦理和礼仪制度维系着中国传统社会的秩序;其宣扬的“天地君亲师”,“仁义礼智信”深入人心,其主要的祭祀仪式——祭天、祭祖、祭孔都具有浓郁的宗教意味。每年农历八月二十七日祭祀孔子诞辰,是上至天子下至平民都非常重视的典礼。是时,皇帝和士大夫都会亲自到孔庙或文庙祭奠,而一般的读书人也会到文庙烧香磕头,祭拜先师。流传在民间的各种关于孔子的偶像与这种全国性的信仰崇拜有着非常密切的关系。

民间自发祭奠的神灵主要是一些居家保护神,如土地、灶神、财神、门神等,其次还有与其自身利益密切相关的各路神灵,如民间各行业供奉的行业祖师神等。除了农历正月初一的弥勒佛诞日,正月初九的玉皇大帝诞日,四月初八的如来佛诞日等宗教祭日外,人们更重视像正月初五的财神诞日,二月初二的土地诞辰,腊月二十四的灶神上天等这样的敬神日。对于平民百姓来说,这些神灵对于他们的日常生活十分重要。在具有严格礼法制度约束的中国古代社会,祭奠

图 53 木版彩绘文门神(天津杨柳青)



者的等级与其祭奠的对象是有严格规定的。《礼记·曲礼下》中便说:“天子祭天地,祭四方,祭山川,祭五祀,岁遍。诸侯方祀,祭山川,祭五祀,岁遍。大夫祭五祀,岁遍。士祭其先。”这是按照等级的高低来规定的祭祀范围。不管什么原因,如果超越了其祭祀范围,“非其所祭而祭之”,称为“淫祀”。“淫祀”意味着僭越礼法社会中的等级规定,这是不被统治秩序所允许的。因此,平民对土地、灶神、财神、门神等的祭祀更具普遍性。每年农历二月初二,即“社日”,大江南北无不杀猪宰羊、磕头烧香祭拜土地神,有求丰收的,有求生子的,还有求





图 54 供桌上的  
烛台(福建)

分田地的，无奇不有。中国行业祖师神的奉祀一般是在商业和手工业比较发达的地区，即匠人阶层相对集中的地区，如京津、苏杭等地。祭神的时间不太确定，在神诞日、神忌日、逢年过节，甚至某一项工作从开始到结束的各个环节都要祭祀。祭祀的地点除了固定的

神庙、祠堂，还有行业祖师的会所及从业人员的家中。仪式上除了个人行祭外，还有行业组织的集体祭祀。行业祖师在本行业中无所不能，人们从技术到人事皆可求助之。民间比较熟知的行业祖师有木工行业的鲁班、酿酒业的杜康等。

谈到祭神民俗，与中国人的人神关系和敬神观念密切相关，因为这两者不仅影响着民俗活动，也影响了神像制作。“百家争鸣”时代之后，中国本土的思想为中国人准备的精神归宿已基本齐备，儒、道、阴阳三家学说在中国民间影响最大，它们包含了中国人对待鬼神的最基本的思想，这种思想一方面是虔诚的、敬畏的；另一方面又是实用的、功利的，在敬神的背后有着求助的深层动因。特别是宋元



明清时期，鬼神信仰世俗化，几乎全部鬼神的内容都是人间生活的反映，鬼神的超人能力也都是为世俗生活服务的。由于在敬神的行为中掺杂着明显的世俗意图，甚至像是一种利益关系在起作用，结果，中国人在处理人与神之间的问题上有类似于处理人与人之间事情的地方。这种现象在求神还愿的敬神民俗活动中体现得尤为突出。纸马神像的民俗内涵便明显地体现了这一点。据我国著名民艺学者王树村先生研究，纸马最迟起于宋代，它是“经马”的俗称，用于在家中供奉或焚化，以祈求吉祥。纸马中还有一种“甲马”，其作用非常重要，人们在各种民俗祭神活动中所烧的纸马都要搭上甲马，它是向鬼神传递愿望的，因为老百姓似乎害怕光靠祈祷，诸神灵收不到他们的请求。再如我们熟悉的灶神的例子。灶神，又称灶王、灶君，其来历说法不一，他记人善恶阴私，腊月二十四这天上报玉皇，能决定一家的贫富之命。所以祭灶时必须恭敬，遵守各种各样的忌讳，不仅要摆好丰盛的祭品，还不能对灶君吟咏疾苦，不能说秽言恶语，不能烧不干净的柴，不能用灶火烧香等等。宋人范成大《祭灶词》中对宋代的祭灶风俗有生动的描述：

古传腊月二十四，灶君朝天预言事。

云车风马小留连，家有杯盘丰典祀。

猪头烂熟双鱼鲜，豆沙甘松米饵圆。

男儿酌献女儿避，醉

酒烧钱灶君喜。

婢子斗争君莫闻，猫  
犬触秽君莫嗔。

送君醉饱登天门，杓  
长杓短勿复云。

乞取利市归来兮！

从中我们可以看出，

图 55 斋事场面

(江苏南通)





图 56 “天地君亲师”神龛(湖南)

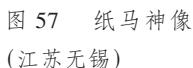


图 57 纸马神像  
(江苏无锡)

虽然人们虔诚地祭祀灶神，但是至少到宋代的时候，人们已经开始用“行贿”的手段来对付这位喜欢上天打“小报告”的神仙了。后来在许多地方，人们还用胶牙糖，即糖元宝，这种黏而甜的食品粘住灶神的嘴，使他上天少说甚至不说人们的坏话。鲁迅先生曾在《送灶日漫笔》中诙谐地写道：“坐着听着远远近近的爆竹声，知道灶君先生们都在陆续上天，向玉皇大帝讲他的东家的坏话去了，但是他大概终于没有讲，否则，中国人一定比现在要更倒霉。”想必这正是因为灶君先生

们的嘴被粘了糖的缘故吧。最后，鲁迅先生还讲道：“我们中国人虽然敬神信鬼，却以为鬼神比人们傻，所以就用了特别的方法来处治他。”以这种中国人特有的敬神观念及神与人的关系推断，我们便可以了解为什么中国民间的神像会有人性的特征。应该说，这种观念与关系的形成乃是基于中国基层社会的乡土特征，一如杰出的社会学家费孝通在《乡土中国》中所指出的那样：“中国乡土社会中那种实用的精神安下了现世的色彩。儒家不谈鬼，‘祭神如神在’可以说对于切身生活之外都漠然没有兴趣。一般人民更会把天国现世化；并不想把理想去改变现实，天国实现在这世界上，而把现实作为理想的底稿，把现世推进天国。”

道、儒、佛教诸神祭祀 道教是我国本土宗教，有着十分广泛和深厚的民间信仰基础。旧时，在民间的日常生活中，祭奉道教的活动是常见的。人们盖房竖柱，常书“太公到



此，百无禁忌”等字句，以驱邪避鬼；用“天官赐福”、“赵公镇宅”等，以祈福禳灾，保佑平安；如遇旱涝灾害，人们便燃香焚纸，供奉龙王、关圣帝君、城隍等祈求风调雨顺、五谷丰登。在岁时风俗中，道教神的影响也很广泛。农历正月初九为玉皇大帝诞辰，是日，

道观都要举行盛大的祝寿道场，民间也要祭祀供奉；农历腊月二十五玉皇大帝出巡日，民间亦有接送玉皇的习俗。在许多少数民族地区，玉皇大帝也极受崇拜，如七月十九羌族人有“玉皇会”。城隍出巡，依不同级别要以八人、十六人大轿抬城隍神像，并有许多秧歌、高跷、旱船等民俗活动相伴。其他如三月初二北极佐圣真君诞辰，四月十四吕洞宾诞辰，元宵节、中秋节、端午节等都与道教神祇有关，除有不同的祭祀礼仪外，还举行各种庆祝活动。



图 58 纸马灶王  
(云南)

儒家信奉“天地君亲师”，以孔子《四书》、《五经》为经典，祭天、祭孔、祭祖是规定的祭祀仪式。历代王朝没有不祭孔子的，而且仪规愈发隆重。除了帝王，在平民百姓的眼里孔子也是人们尊崇的大圣人，在读书人中对其的祭奉则更为突出。除了孔子之外，还有被儒家称为“亚圣”的孟子、荀子、二程等皆被奉为儒家代表人物。

汉代佛教传入中国以后，佛教的众多神祇到中国以后便被有选择地加以供奉，其中被广为供奉的当属如来佛、观音菩萨、罗汉、金刚等；除了佛的诞辰、得道日、涅槃日有重大的佛事活动，人们为消灾除病、多子多孙等诸事也要供奉诸佛。



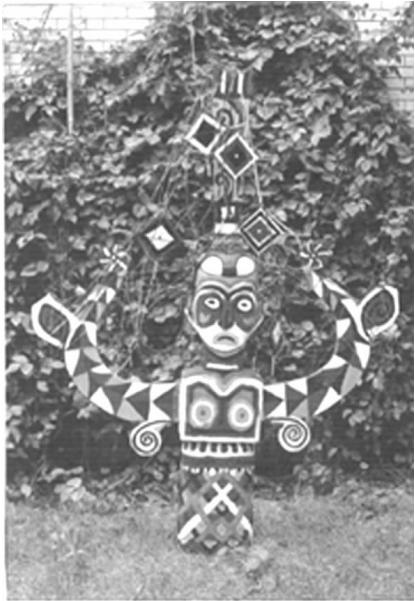


图 59 景颇族彩雕  
祭坛桩(云南盈江)

土地、灶王、财神、门神祭祀

民间祭礼中敬土地具有普遍性。土地神为乡土保护神，各地大多有土地庙，一般在祭宗祠、扫墓、破土等祭祀开始前，要先祭土地，称“祭后土”。农历二月二为土地诞生日，家家祭奉，祠庙中除供奉外还演戏娱神。甚至有些地方有财产买卖或矛盾纠纷，也要到土地神前磕头赌咒，以表诚心；有大宗的买卖只要在土地神前烧纸磕头赌咒后，把瓦片砸成两半，各拿一半，契约也不必写。土地庙、土地祠各村庄无论大小皆立，甚至有的地方无力造祠，以缸为土地祠。宋代时，土地神信仰广为盛行，经过种种变迁，土地神在民间成为与普通百姓最为接近、慈善可亲的神祇。

对于灶神，无论汉族还是少数民族都有着相近的祭祀内容。至宋代时，祭灶习俗已与近现代相同。灶王常年监督一家人的善恶，为一家之主，保护一家人的平安。腊月二十三或二十四为灶王升天日，要供奉糖果糕点，粘住灶王的嘴，免得他在玉帝面前说长道短；灶王像两边也常有“上天言好事，回宫降吉祥”之类的吉祥语。江南一带还盛行“跳灶王”之俗，后来逐渐演变为民间娱乐活动。每月的初一、十五，民间要在灶神前烧香、供饭，以保佑家人安宁。此外，有些少数民族也在农历腊月二十三或二十四祭灶，如蒙古族、满族、鄂温克族等，但汉族及少数民族都有“女不祭灶”的禁条。

旧时，民间祭财神风俗曾流行于全国各地。每至春节前夕，许多年画铺、纸店均出售财神像，用于除夕日供奉，正月初二晨祭祀或去财神庙烧香祭拜。祭祀时，有些地区边祷告，边口诵诸如“招财童子至，利市



仙官来，穷神永离去，富贵花常开”等诵词。供奉名目有财神、文武财神、赐福财神，并配有招财、利市、和合二仙等。有些地区祭祀财神，除一般燃烛、点灯、烧香、献供盘、献牺牲外，还加献铜钱、纸钱、绫绢、布帛、木刻龙凤、纸马等。

门神是中国南方和北方祭奉历史较为长久的神祇之一，其来历及神位较为庞杂。长江下游一带，以酒肉食品和豆粥祭祀。祭门神多在年节进行，张贴门神画，焚烧纸钱纸马。各类门神名目不一，祭法也不尽相同。门神的社会功能不仅仅局限于驱邪免灾，民众还希望以此获得功名利禄，于是民间形成以天官、状元、福禄寿星、和合财神为门神的风俗。

行业祖师神祭祀 过去中国民间行业神奉祀多在经济较发达地区，其中以京津、苏杭等地较为普遍。行业神祭祀除神庙、祠堂等固定场所外，从业者的营业活动地点也被作为祭神的重要场所。会馆、公所既是议事之所，也是祭神的殿堂；在其他的神庙中也建有行业神殿或设有供奉神像。此外，在从业者的住宅中，无论日常生活还是岁时节令，都要供奉祖师神像或牌位，奉祀祖师神。

除了神的诞日或岁时节令奉祀祖师神，各行业学徒拜师、出师，某业务活动开始、进行过程中至结束，或业务活动受阻以及行业人员退业，也要祭奉。如建筑业盖房上梁、伶人演出前、瓷器出窑、酒窖出酒、盐池出盐以及蚕农在养蚕中的每一道工序都要祭祀行业祖师神。遇到困难时，更要尊拜祖师，如船民遇到水险，军人战事不利都要祭祀。自明清以来，各行业举行的祭祀祖师神活动已成为行业组织的一项重要内容。旧时从事手工艺的艺人所供奉的祖师，又称七十二行艺祖，他们或以雕塑，或以版刻图绘来表现。所谓“七十二”为多数之意，并非实指数字。其主要者有：刘海蟾仙（针线业祖师，七十二行祖师中，刘海蟾居首，在庙会或市集上，只有针线业开市交易，其他行



业才许进行买卖)、神农氏(庄农工具业)、轩辕黄帝(裁缝成衣业)、妃禄仙山(刺绣作)、梓潼帝君(刻字印刷业)、文昌帝君(书籍南纸业)、梅葛仙翁(染坊业)、孙膑真人(靴鞋业)、白头佛(皮匠)、蔡伦圣人(抄纸坊)、吕祖(制墨)、蒙恬真人(造笔业)、子路贤人(造砚作坊)、吴道子(油漆、扎彩)、王维(画店)、陈七子(梳子、栉工)、白衣观音(玉器作)、老郎神,即唐明皇(戏班)、公输般(石、木、瓦、绳匠之祖)、罗真人(假发、理发业)、郭公真人(烧窑业)、杜康真人(造酒烧锅)、毡彩老祖(绒毡彩线)、麻衣仙翁(风鉴祖师)、胡敬德(倾炼炉火业)、胡鼎真人(铜、锡、秤匠)、欧歧佛(金银首饰、小炉匠祖师)、老君(煤矿锻冶)、陈辛真人(打铁匠)、马皇后,即朱元璋后(网巾)、机神祖师(纺织)、胭脂大王(御药)、园林神仙(果木园)、青苗神(菜园)、水草马明王(车马店)、白虎神君(磨坊)、传花姐姐(花店)、井泉童子(水铺)、总管河神(船家)、无敌火炮将军(鞭炮店、火药库)、管号之神(当铺、库房)、韦真人(草药店)、至圣孔子(学塾)、姜太公(相面、卜命馆)、灶王帝君(厨师)、女狐仙(乐户)、眼光娘娘(眼药铺)、玄坛赵元帅(钱庄)、王二车神(搬运车脚行)、达摩老祖(修脚)、周灵王(珠宝玉石行)、汉宣帝(饼铺)、陆羽(茶叶店)、青帝童子、三百公公、八百婆婆(吹打弹拉,一并响器祖师)、青衣神(养蚕)。



## 民间神像

### 一、民间神像的产生与制作

信奉神灵、崇拜偶像，这在世界各古老民族的历史发展中都是有所体现，中国各民族也不例外。神像就是一种偶像崇拜物，人们制造神像，并让它代替神灵接受人们的崇拜。因为这个缘故，对于一般老百姓来讲，神像便具有非同寻常的力量。它似乎具有生命一般，影响着信众的心理。

图 60 东汉西王母画像石（山东省嘉祥县宋山村出土）



从发生学的角度看，我们说民间神像产生于民间对各类神灵的崇拜中，一般来说，鬼神的造像越接近于动物，越稀奇古怪不像人，就说明这类鬼神的产生越早，其美术形象的形成也比较早；如果鬼神的形象接近于人，其产生的年代则比较晚。比如西王母，即王母娘娘，在《山海经·大荒西经》中她还是一个“其壮如人，豹尾虎齿，善啸，蓬发戴胜”的半人半兽的丑陋怪物，其职是司天之厉及五残。所谓“厉”，《楚

辞·九章·惜诵》有“吾使厉神占之兮”。王逸注：“厉神，盖殇鬼也。”也就是说，西王母是管理战场上横死之尸的鬼，其形象之狰狞可想而知。到战国时的《穆天子传》中，西王母成了天子所恭敬的神，天子要持着“白圭玄璧”这种象征身份的礼器晋见西王母，还要献给西王母上好的丝织品，而西王母则“再拜受之”。可见，西王母此时已经被人们想像成熟知人间礼仪的神灵了，其形象必然也迥异于《山海经》中所书。西汉《淮南子·览冥训》中，西王母已是握有不死之药的神仙了。经过这些人性化的变幻，到《汉武帝内传》里西王母便顺理成章地成了一个年约三十，容貌绝世的威严女神。到了明清，在《西游记》中，王母娘娘则俨然成了一个中国封建社会里养尊处优的贵妇人，这与人们在汉画像石上看到的西王母大不一样了。对于外来的神灵来说，神像的制作有一个本土化的过程。比如佛教中的四大天王、韦陀、力士，一到东土便穿上了中国武将的服装。有些形象更是改得令人难以想像，弥勒菩萨就是一例。作为释迦的继承人，民间几乎已经不知道他原来的样子了，只有一个中国五代的和尚契此大腹便便的样子。再如观音，她本是慈悲原则的化身，而民间则在她的身上附会了千奇百怪的故事与职能，比如“送子观音”，她一般被表现为须弥座上手抱娃娃的少妇模样，可能是因为她那“有求必应”、“大慈大悲”的声望，于是掌管生育的大权便被人们赋予到了这个佛门弟子的身上。“送子观音”的形象在民间年画和各种民间雕塑作品中极为常见，其本土化的程度几乎让我们无法把她与原本的佛教形象相连。

但是，我们必须注意，民间信仰是十分复杂而奇特的，考察民间某种神像的产生渊源，除了大的信仰背景，还要考察具体的历史情景。比如，许多时候，民间总是流传着一些关于各种神灵的奇特的事迹，哪怕是一个荒诞不经的谣传，只要它传播的范围足够广，人们足够信，神像的制作便可能受到影响。比如达摩



的神像,有一种是表现他脚踩芦苇,渡过长江,实则荒诞不经的故事,人们却乐于表现。民间的各种文学题材,如古代的神话、魏晋时期的志怪小说、唐代的传奇、宋代的话本及元明清的戏曲、小说,甚至各种口头文学中的神鬼传说都会对神像的制作产生影响。例如,明清以来的民间神像在形象上便与戏曲这种广泛传播的文艺形式互为影响,戏曲的内容会影响民间神像的制作,而民间神像的形象又会反过来影响戏曲人物的扮相。

民间神像从制作工艺的角度来讲也是多种多样的,主要以雕塑和绘画的形式出现。以佛、道及民间诸神为题材的作品较多。艺人对神祇的塑造与刻画,也反映了敬神者的祭祀心理和审美观念。

雕塑神像 民间雕塑的神像有两大类:一类是宅居供奉的小型木雕、石雕、泥塑、竹刻、铸铜、陶瓷神像,这类神像大多带神龛;一类是民间寺庙神像,这类神像以大型泥塑彩绘为主,亦有铸铜、石雕、木雕、纸扎等其他多种艺术形式。

民间艺人在塑造寺庙神像时有一套较为固定的程序。首先依据神像动态的不同,做出大体的内部木架结构;然后采用一般的黏土,加入麻或稻草一类的植物纤维加以牢固,再将泥料塑制在骨架上;上完粗坯后上中坯,采用优质黏土细致深入地塑造形象,这也是塑造过程中的一个重要阶段;然后再上细面以防塑像干裂;最后待塑像阴干后再施加纹饰和彩绘。由于寺庙神像体积较大,因此在制作工艺上较之宅居神像复杂。宅居供奉神像以观音菩萨、土地公公、关公、财神、八仙、三星等较为常见。福禄寿三星主要表现世俗的富贵与吉祥;民间



图 61 石雕彩绘  
“关公”(云南昆明  
西山龙门慈云洞)



将福禄寿三星合供，象征福运、官禄和长寿，寓意“三星在户”，喜气临门。三星本源于星辰崇拜，后演化为人形。三星图中赐福天官居中，红色袍服，龙绣玉带，手执大如意，和颜悦色，五绺长髯，一派雍容华贵；禄星作员外郎打扮，怀抱或牵童子，头上插富贵牡丹花；寿星为南极仙翁，广额白须，弯背弓腰，一手拄龙头拐杖，一手托仙桃，慈眉善目，笑容可掬。此外，福禄寿三星图也可以传统谐音形象替代，画一老寿星骑鹿，以“鹿”寓“禄”，捧桃童子跟随，以大仙桃寓“寿”，上空飞有蝙蝠，寓“福”。民间雕塑的土地可亲而不可畏，其形象侧重于人情味的表现，如景德镇瓷塑土地是慈善和蔼、满面笑容的老者形象。其他如关公、八仙的塑造也趋向于传说中的形象特征，既具有法力无边的职能，又符合传说神祇的形象。对财神的塑造，在于表达人们对富足生活的追求，无论色彩还是形象都表现得富丽堂皇。

中国民间寺庙雕塑遍及村镇山林，有的佛、道、儒共奉，有的纯以民间神为供奉对象。这些雕塑在古代多为画庙艺人雕作，在造型和彩绘形式上没有严格的宗教度量程式要求，但又不失其神韵，其艺术风格显得十分质朴而亲切。位于陕西省佳县的三清殿、东岳庙、龙王庙、财神庙、娘娘庙、五老殿、七圣楼等庙宇，为我国保存了比较完整的综合性民间祭祀场所。虽然大部分雕塑为现代艺人在明清时期雕塑的基础上重塑或修复的，但其规模比较系统而全面地反映出古代风貌。云南昆明的筇竹寺彩塑五百罗汉，分布于大雄宝殿两侧以及梵音阁、天台来阁等处，为清代四川民间雕塑家黎广修及其五位弟子的佳作。这组具有传统神韵的罗汉塑像高约一米，塑造精细，施彩艳而不俗。众罗汉造像生动，似佛非佛，文武、老少、僧俗应有尽有；表情多样，喜怒哀乐俱全，刻画传神。另外，山西平遥的双林寺神像既有人的特征，又有神的意味。菩萨神态恬淡安详，金刚则力拔千钧，其造型



准确恰当地反映了神像的神情特征。

绘画神像 旧俗民间绘画神像多悬挂于宅居,有中堂画、条屏、神龛画等多种,还有一部分属民间寺庙的彩绘壁画形式。从材质上来分,有布画、绢画、纸本画和壁画等种类;从技法上分,有立粉、彩绘、扑灰、木版彩绘等。民间绘画神像的题材相当丰富,与雕塑相比,组合神位较多,佛、道诸神共同绘入一个画面,常见的如观音、玉皇、关公、如来、财神、钟馗、刘海、姜太公等。另外还有一种较特殊的宗谱绘画,其画面虽没有直接表现神像,但它表现了民间祭祖的观念与习俗,具有一定的神圣意味,因此也列入绘画神像之中。

布画与绢画神像较纸本画耐久,在绘制上也带有一定难度,其中尤以布画为最。山东、河北、山西、陕西及安徽一带流行布画神像,至今不衰。其中观音菩萨、关公、土地、财神、四大元帅等神像,或色彩艳丽,造型稚拙;或线条流畅,晕染细腻,其艺术风格互不相同。山东曹县纸本绘画神像尺幅不大,且以道教居多,如城隍、土地、雷公、电母等,其中最具特色的是八

仙图。扑灰画是山东高密独特的绘画形式,无论是神像画,还是祭祖宗谱,其艺术风格都有其明显的地域特色。高密扑灰画祭祖宗谱很少出现神灵形象,而列诸多牌位供奉,采用中轴对称式构图,以宗祠建筑为主体,底部常有表现家族富贵兴旺的群体人物像,充分体现了儒家信仰在民间的影响。早期扑灰画工多意少,以水墨为主,色彩丰富而不艳丽,古朴典雅。由于祭祖宗谱是

图 62 木版彩绘门神画(天津杨柳青)



悬挂于中堂来祭祀祖先的，因此这种沉稳肃穆感与人们彼时彼处的心理非常协调统一。文财神显得细致平和，没有大红大绿的华贵感。赐福天官画得清矍，粉一个白脸，简练地勾画出五官，显得典雅细致，富有神韵。陕西各地及山西的祭祖宗谱常常出现二位祖先端坐正中，宗祠两侧有提倡孝道或善恶报应之类的

对联，艺术风格或朴素或华丽，或工巧或稚拙，各具特色。四川绵竹的木版彩绘神像，其构图完整饱满，人物造型夸张。如魁星点斗、赵公镇宅、降魔金刚像、门神像等，形象特



图 63 抱鞭铜门神(四川绵竹)

征鲜明突出，极富感染力。在武将门神画中，人物身长比例压缩，横向扩张，使人们感到神祇的肃穆、威猛、雄壮有力。门神画中除了常见的武将门神秦琼、尉迟恭等，还有君臣、父子、夫妻门画，如赵匡胤、韩世忠、梁红玉以及父子状元等。

民间彩绘神像除了悬挂和张贴的以外，还有壁画神像。壁画神像注重以线造型，采用沥粉彩绘，多表现宏大的群神场面或神话历史传说故事并具有情节性，削弱了民间彩绘神像的世俗之气而多宗教风范。

版画神像 版画神像是指用木版印刷的神像，一般包括两类，一类是供悬挂、张贴的神像，一类是供奉



后焚烧的神像，又称“纸马”。纸马遍布全国各地，据现存的实物资料来看，比较典型的纸马，一般分布在华北地区的北京、天津；河北的商丘、磁县、冀南，山西的侯马、临汾等地；华东地区的山东潍坊、高密、平度、聊城，上海，江西的九江，江苏的无锡、南京、苏州、扬州、南通、徐州，浙江的杭州及福建的漳州、泉州等地；中南地区有广东的佛山、潮州和广西、湖北、湖南以及河南的洛阳、开封、灵宝、淮阳等地；西南地区的四川夹江、梁平，云南的丽江、保山、大理、滇西以及贵州等地；西北地区的甘肃、陕西、青海、西藏以及东北少数地区；台湾也有丰富的纸马品类。北京的纸马神位丰富，尺寸大者居多，木版彩印、手绘都有，以方形的行业神为多见。其构图布局大同小异，一般是神位居中，坐、立者皆有，不同的神马特征多表现在手式、宝器及服饰穿着的差异上。

常见的纸马有“司命之神”、“三义之神”、“北极真武玄天上帝”、“造酒仙翁”、“送神娘娘”、“太（泰）山老母”、“利市仙官”、“土公土母”、“龙王之神”、“本命星君”、“炉火之神”等。河北内丘纸马，形状呈扁长形，小者居多，以农事民俗所供的“圈神”、“场神”、“牛王马王”、“喜神”等为典型，一般采用彩纸墨线刻印，其风格单纯朴素。磁县以道、佛神位常见，墨线刻印古朴，多神像组合，满构图，印有边饰，以供奉为主。如“西方景”、“三皇圣神十代明君”、“玉皇大帝”、“十代名医”、“火帝真君”等名目。山西侯马以小纸马为常见，木版彩印，棱形构图，每个神位配一不同动态的马。山东潍坊、平度以灶君神马为多见，制作技艺与年画的木版彩印相

图 64 木版彩印  
“天官门神”（河北  
武强）



同，构图平稳，线条流畅，程式化风格较强。陕西凤翔、关中、蒲城，河南的朱仙镇，四川的夹江与湖南的滩头纸马风格较为接近。江浙一带的纸马同其他地区相比，在技法和供奉题材方面有独到之处，它打破单纯用木版墨印或彩印的形式，融彩绘、勾线、版印、彩印为一体，画面富有绘画性。常见的纸马名目有“牛栏神”、“五谷神”、“塘神”、“鲁班先师”、“天地神”、“本命星官”、“关公”、“顺风大吉”、“增福财神”、“十八路神仙”等。无锡的彩绘纸马一般不加神位名目，与南通彩印纸马相类似，属一种“公用”纸马，据说它可以代替任何神位或需要什么神祇施加什么名目。广东一带的纸马与江南及整个北方地区有所不同，在形式上采



图 65 木版纸马  
“猪栏之神”（江苏南通）

用了剪镂与版印相结合的工艺，有的纸马用金箔纸剪镂，显得富丽堂皇。云南纸马多为木版墨印，纸质与颜色不一，小幅为多；神像造型与汉族地区有明显的区别，神祇更加人格化、表现化，画面不求工整的对称与协调，没有固定的模式，注重表现直率朴素的艺术语言；其刀法简练，造型单纯，具有西南少数民族的独特风韵。在神位的选择方面，除与汉族供奉的灶君、鲁班等相同题材外，大多数是当地少数民族为了保佑自己和家族而创造的神位，如汉族地区不常见的“飞龙”、“本主”、“瘟神”、“咒神”、“哭神”、“雪山太子”等。与其说这是创造的神，倒不如说他们所表现的是同大自然抗争的人类自身。



## 二、民间神像的功能意义与审美价值

今天，民间神像是被作为民俗艺术品去解读的。然而，如果我们单纯地去谈神像的审美价值，便会陷入误区，以为这些东西都是一些实实在在的艺术品，实际上并非如此。“美的艺术”的概念是启蒙运动的产物。18世纪以来，经过现代思想家们不断地论述，人们在头脑中分离出一个被称为“审美”的领域，在这个高尚的领域中对“艺术”的欣赏是不涉及利害冲



图 66 木版墨印  
“哭神”(云南大理)

突的，这在现代人的眼中几乎成了常识。然而在信仰的社会中，当人们虔诚地信奉一切神灵，相信触犯神灵会带来不幸时，他们绝不会在求神请仙时对神的相貌作“美不美”的评论。因而可以说，民俗艺术的受众大都能够或不愿意艺术地对待自己的信仰。事实上，现代人欣赏民间艺术品的眼光基本上都是经过现代知识精英的思想打造过之后形成的，它是审美判断，力图从其欣赏对象的身上找出张扬的个性和独创的风格。然而，民俗艺术的一个重要特征就是相对于“精英艺术”，亦即相对于为贵族和文人士大夫所欣赏的主流艺术而言，它是平民（包括农民和市民阶层）所从事的艺术活动，其欣赏者和创造者都是以集体为代表，表达的是集体的好尚而缺乏个人风格，因而不能用观照“精英艺术”的眼光欣赏民俗艺术品。

毋庸置疑，相对于信仰的时代来讲，神像的功能意义是最为重要的。如前所述，神像就是一种偶像，它在本质上是鬼神的替代物，是人们顶礼膜拜的对象。先民之所以还能给我们留下大量的民间神像以供欣赏和研究，在很大的程度上与中国人对待偶像的



宽容态度有关。我们知道，世界上有些宗教是反对偶像崇拜的，比如伊斯兰教、犹太教，基督教发展的早期也是反对偶像崇拜的。由于这种反偶像崇拜的强大信念，许多信奉相关宗教的国家（比如信奉伊斯兰教的阿拉伯国家）几乎没有神像的，他们把更多的智慧运用到了抽象的或装饰的艺术中去。而中国历史上存在过的重要宗教基本上都不反对偶像崇拜，虽然

封建国家有过几次针对佛教的大规模灭法运动（北魏太武帝、唐武宗、后周武帝等分别进行的灭法活动），致使当时的大部分精美佛像都遭到了严重破坏，但那是因为佛教的壮大在税收、征丁等方面严重威胁到了封建国家统治，因此其行动的目的不是要反对偶像崇拜。在中国，神像作为神灵观念的物化，一方面代表着那个超然物外的鬼神世界，另一方面用强烈的视觉形象在人的头脑中维系着一个长久的鬼神世界。人们绝不是将神像仅仅当作泥胎、纸马而等闲视之，否则便无法理解神像在民俗信仰中的深刻内涵。在一个相对愚昧的时代，经济欠发达，教育程度又有限，神像在传播信仰方面的作用便会显得突出起来。虽然民俗艺术经常受到上层文化如宫廷艺术、士大夫艺术的影响，然而其对艺术形式的追求并不能盖过民间对神像功能价值的要求。毫无疑问，功能意义是神像创作的第一要素。但强调神像的功能意义并不是想消磨神像作为民俗艺术品的审美价值，恰恰相反，随着人类社会的进步，人们对自然力的依赖逐渐减少，神像的功能色彩也就淡化了，而审美价值便会凸显。



图 67 木版彩印  
“天师镇宅”（广东  
佛山）



应该说，我们对民间艺术或民俗艺术的重视很大程度上归功于19世纪末以来西方艺术中的原始主义回归及对民间艺术的重新认识。20世纪，大批的艺术家如马蒂斯、毕加索等人都深深折服于中国民间艺术、非洲艺术、大洋洲土著艺术等非西方主流艺术。这些艺术使得西方的艺术家对于艺术中的空间、造型和色彩等观念发生了本质性的变化，他们从中汲取营养，从而



图 68 木版墨印  
“仓神”(山西侯马)

使西方的视觉艺术在现代主义时期发生了深刻的变革。而那些现代艺术家所收集到的或者在人类学博物馆中所看到并震撼了他们的作品，很多就是非洲、大洋洲等原始部族进行崇拜和祭祀的神灵偶像。这些民间艺术之所以会吸引艺术家，主要是因为它具有原发性和非主流文化的色彩，它们的独到之处可以成为新一轮艺术创造的原动力。从历史的角度来讲，民间神像身上保留着艺术发生时的某些特征，如果我们承认艺术起源于原始巫术，那么早期的神像可能是人类创造的第一批形象的艺术品；从共时的角度来看，在不同的历史时期，民间神像都保持着与现实生活的紧密联系，许多民间神像的衣着打扮、色彩观念、形式处理都留下了时代文化的深刻烙印。与“精英艺术”比较，民间艺术品，包括神像，不具备今天意义上的所谓艺术创造的个性追求问题。举一个例子，即使我们





图 69 木版彩印  
“送生娘娘”(北京)

拿出一百尊土地神像，除了少许地域差异外，你很难发现在风格上有什么大的不同，几百年前的土地像可能与几十年前的土地像差不多，都是笑容可掬的和事佬模样。

中国民间神像在审美上最值得注意的就是其“俗”的特征。所谓“俗”，字面上讲是庸俗、鄙俗，也就是说这种艺术在趣味上不高。而这种趣味的高低标准当然是由有教养的阶层确定的，在中国传统文化中

确立“雅”、“俗”之分的就是文人士大夫阶层。他们的“雅”就是高尚、美好，合乎文人理想规范的艺术，要表现一种中和、恬淡、闲适、清幽的美。但是，我们在民间神像的艺术中却要标榜一种“俗”，因为这“俗”中有一种野性的成分，它不拘常规，往往迸发出卓越的创造力。汉唐以前的神像多不能说“俗”，因为那时的神像完全是敬畏与崇拜超自然力的产物，其神性的感染力是强大的。然而，随着宋以来中国民间信仰的一步步世俗化，神像的“俗”化也是免不了的，加之民间造像请神求喜、求福、求全的心理，世俗的特征就更加明显了。人们求观音、拜土地可能怀着各种各样的目的，然而总离不开生命、生活、生存等人生主题，希望通过神的导引、庇佑、赐福，能够过上高质量的生活。无疑这种“俗”是功利性的，然而比起文人士大夫阶层在艺术中追求的“雅”来，态度更诚实，目的更实在，它突出的是生命的基本内涵与追求。神像那圆润的面容、丰满的身材、和蔼的表情、富有深意的吉祥装饰，以及那饱满的构图、婉转流畅的线条、大红大绿的喜庆

图 70 木版彩印  
“造酒仙翁”(北京)





图 71 木版彩绘“灶君”(天津杨柳青)

图 72 木版彩印“牛王马王”(陕西)



颜色都无不与此息息相通。而这种极具象征意义的表现手法在艺术上又是不拘一格的，这种不拘一格也就是包含在“俗”中“野”的成分所释放出的一种强大的创造能量。其次，民间神像在艺术的表现上有着千变万化的多样性特征。民间神像的创作尽管有着程式化的特征，但他们之间也体现了时代和地域上的差别，再加上所用材质的不同，创作手法各异，特别是在不断地传播复制过程中所产生的变异，更使得民间神像的艺术语言丰富多彩。譬如，同样是塑造门神形象，天津杨柳青由于地近京师，其画法和风格明显受到了文人画与市民情趣的影响，比较追求绘画效果。其技法以单色版印之，附以人工染色，其线刻精工细腻，染色富丽辉煌，颇具儒雅之风；苏州桃花坞采用的是套色木版的方法，风格朴中带雅，色彩强烈；而潍坊杨家埠在艺术表现上则具有概括性与象征性，造型夸张，构图饱满而富装饰感，线条更加简洁洗练，色彩对比更加强烈，风格质朴生动。再如，同样是表现钟馗、皮影、面塑、泥塑彩绘、木版刻印等各种方法所表现出来的形象各不相同。它们或怪诞夸张，或孔武有力，我们当然不排除不同材质间创作手法的相互影响，而材质的不同确实使得同一个题材风格各异、姿态万千。



## 祭祀用品

### 一、祭祀纸扎

#### (一) 祭祀纸扎的历史

纸扎，又称扎作、糊纸、扎纸库、扎罩子、彩糊等，广义的纸扎，包括彩门、灵棚、戏台、店铺门面装点、匾额及人物、戏文、舞具、风筝、灯彩等项。狭义的纸扎，主要是用于祭祀及丧俗活动中的纸人、纸马、摇钱树、金山银山、牌坊、门楼、宅院、家禽等可用来焚烧的纸制品。

历史上，不同时期纸扎的称谓及用途不尽相同。祭祀纸扎的形成，与原始社会以来殉葬俑的演变和发展有关。奴隶社会盛行以活人殉葬侍奉主人，到了春秋战国时期，人们感觉这种行为过于残酷而逐步将其废除，改为木俑。秦汉以后，由于制陶业的兴旺及普及，陶俑逐渐代替了木俑。可见，手工业的不断进步，促使人类文明不断发展，并使一些陋习被废除。丧俗艺术，也随着当时科学技术的进步而不断变革，才会出现像秦始皇兵马俑那样如此壮观的陪葬规模。汉代由于造纸业已运用到生活的各个方面，纸币开始问世；到北宋时期，烧纸俑、纸马开始兴盛。材料的普及是纸扎艺术发展的首要条件。随着宋代手工业和商业的繁荣发展，丧俗纸扎也成为专门经营的行业，京城专门有纸扎纸马店。宋人吴自牧在《梦粱录》中曾说到杭州的繁华市场有“舒家纸扎铺”、“狮子巷口徐家纸扎铺”等。明清之际，纸扎成为丧俗和鬼节的主要内容。从一些地方志的记载来看，明清纸扎工艺之



精湛远远地超过宋元，应用也更广泛，为当时各个阶层的丧俗和祭奠活动服务。丧祭过程中用纸钱、纸人、纸马、纸房子、纸扎品祭祀亡灵，在丧俗活动中运用艺术的形式来表达自己的情感，不能不说是一种文明的进步。虽然，随着社会文明程度的提高，丧俗活动中焚烧纸扎品已成为一种陋俗，不应再提倡，但是作为民间美术研究的对象，纸扎工艺和造型还有许多值得学习和借鉴的地方。

## (二)纸扎与丧葬礼俗

从明清至近代的地方志史料来看，扎纸人、纸马祭神灵，是丧俗艺术中的一种主要而相当普遍的形式。因受地域文化的影响，中原及齐鲁、江浙、西北、西南、闽南等地在祭祀形式、纸扎样式等方面，有较大差异。丧俗纸扎的样式在称谓上有很多名目，如“纸骨突”、“提幡”、“扎库”、“送路线”、“送寒衣”等等。清代祭祀纸扎，不仅在扎制工艺上相当考究，而且注重在焚化过程中的“特技”效果。纸扎除直接用于丧俗活动外，在其他祭祀、供奉等民俗活动中，也被较为普遍地应用。人们把

“纸活”当作供奉的必备之物，虽然其他民俗活动，如门面彩扎、扎灯彩、糊风筝、制社火道具等，都属这类工艺形态，但“纸扎”的称谓往往被当作祭祀丧俗的代名词。

旧时，纸扎在艺术样式、表现手法和民俗用途上，是丰富多样的，体

图 73 纸扎金童玉女(陕西扶风)



现在殡葬活动中更为丰富。死亡是人生大事之一，富裕人家，要扎制几十件甚至数百件纸人、纸供以表孝心。中原地区流行的是在出殡当日，散发纸钱，焚纸扎品。纸糊的车、马、轿、侍者站立在棺椁前方两端；棺罩扎制成牌坊、门楼或楼阁状，罩内扎制神态各异的戏曲人物，以取悦于鬼魂。在山东曹县这类罩内可放置不下百台戏人，规模之大，令人叹为观止。一些地方流行扎制神仙佛道，其含义为人死为神或以神仙保佑升天。闽南及浙江地区，还扎制纸船，供死者航海升天。大部分地区都普遍流行棺前扎制金童玉女，左右而立，手持魂幡，上写“金童接引西方路，玉女随行极乐天”；旁有纸花四盒，左右各二，两对侍俑手持“回避”、“肃静”牌和黑红棒站在两端；并扎有金银山、金银桥、摇钱树、聚宝盆及一些生活器用，如箱、橱、柜、茶具、餐具等。根据对全国各地丧俗纸扎的考察，其纸扎的种类不外乎四大类：一是神像，多流行于河北、陕西、福建、台湾等地，西北地区扎制的大件较多，闽南地区多流行小件神像。常见的多为道教、佛教及民间神等题材，如“天官”、“菩萨”、“佛祖”、“妈祖”、“观音”、“济公”等。这类纸扎除用于丧俗活动之外，大都是祭祀祖先、祭祀亡灵之用。二是侍俑，包括童男童女及各种侍者等，这类纸扎在全国较普遍，以中原地区、西北地区为典型。三是戏文纸扎，这类纸扎多置于棺罩上，根据罩形大小分为四台、八台、十二台、二十台戏出，流行于山

图 74 纸扎金童玉女(江苏徐州)



东、河南、河北、安徽等地,以山东曹县戏曲纸扎为代表。常表现的戏曲内容大多为传统剧目、历史剧目和地方曲目等,如《水浒》、《西游记》、《三国》及《二进宫》、《杀庙》、《柜中缘》、《对花枪》、《黄鹤楼》、《杨家将》、《白蛇传》、《十五贯》等。戏曲纸扎看其表面,大

红大绿,红火热闹,似乎与祭祀无关,但究其本质仍然是取悦鬼魂的一种古俗传承。百姓们认为长者亡灵是永恒的,为满足亡者在阴间的生活,需扎制他们生前喜欢的戏曲,带到阴间去享受。这种风俗也体现了“丧家之乐”的遗存。四是建筑、器用等纸扎,一般用于发丧、烧七、过三年、祭祖等活动。常见的有灵堂、牌坊、楼台亭阁、车轿、纸船及纸制的供品、供具、家具、饮食器具、吉祥物品以及牛、马、鸡、羊、象、鹿、鹤等。

### (三)纸扎的工艺特色

纸扎所选用的纸料,多以棉纸、宣纸、毛边纸和草纸为主,现代已用机制纸代替。色纸一般根据建筑装饰、服饰、器械、动物、器物来选择相应的色彩,然后根据

纸扎中所需尺寸形状制作成建筑装饰的部件以及人物的衣、裤、裙、冠及佩饰等。服饰图案和建筑装饰一般采用木刻彩印或彩绘形式。在工艺技法上有的略剪成形,有的则精雕细刻。例如建筑装饰以符合整体造型为标准,运用雕刻剪镂工艺作为附件;服饰以符合人物动态和神情为佳;动物整体施色,稍加装饰;器用则采用剪刻彩绘的综合手法,使其工艺制作与造型融为一体。纸人的头部一般采用泥模翻制而成,彩绘时根据不同的人物、神位相貌、角色、性别、贵贫开脸,类似于脸谱绘制形式。如金童玉女开脸,戴上冠为童男,安上发式佩饰即为玉女;戏曲人物采用不同的脸谱造型区分角色。服装与头饰的装点,是纸扎工艺比



图 75 纸扎戏曲人物(山东曹县)





图 76 纸扎童女  
(河北磁县)

较注重的装饰形式之一，也是纸扎工艺区别于泥塑或折纸而具备两种工艺特征的原因。纸扎的框架结构一般选择秫秸、芦苇、竹竿和麦草等材料，其他辅助材料采用麻绳、丝线、竹钉、木棒等。纸扎骨架的扎制，根据扎制对象要合乎整体结构。绑扎工艺讲究坚固，结构合理，制作纸扎时同时注重人物态势准确，建筑气势端庄，动物形态、形象神似，器物比例得当。

糊制剪贴，是纸扎工艺的主要内容。它将不同的彩纸剪镂，组成为单元图形或服饰、花饰、建筑构件，然后根据造型需要，糊制在绑扎好的框架上。在贴制图形前，先满糊素纸，将大形统一，以便于贴糊装裱。折叠工艺，多用人物纸扎，特别是戏曲纸扎。折叠工艺注重人物形象的表情和动势神态，用现代设计的观点来阐释，即平面装饰立体化，立体结构表情化。彩绘主要用在服饰、脸谱、布景、道具、建筑附件和动物装饰上，讲究施彩的熟练和传神，将勾、画、点、染融为一体，造成纸扎特有的色彩气氛和语言。

## 二、面塑礼花

### (一) 面塑礼花的历史

面塑礼花由来已久，据考证，其形成与古代的殉葬制度及祭祀、馈赠习俗有关。在中国北方地区很早就已种植小麦，汉代时，以麦类为主食在北方已颇为普遍。魏晋时，已有发面饼，当时称之为“蒸饼”，类似今天的馒头、包子。也就是说，面塑制品至迟在魏晋南北朝时已经出现。唐代已有用面塑作为祭祀供品的习俗。到宋代时，面塑制品则更为兴盛。孟元老的《东京梦华录》曾记载了当时东京汴梁大量的风俗面食，并伴随有丰富的民俗事象。

明代时，民间制作的各种面塑制品颇为流行。人



们用米面裹以各色甜咸荤素的馅，搓成面团，捺入各种果模中，磕出后成为各种花样果实。以中秋供月为例，明代供月食品除了藕、菱角、荸荠等水生果食外，月饼亦必不可少。月饼的制作颇为讲究，轮廓基本为圆形，但大多数是近于圆的各种花瓣形，月饼上捺印有各种花卉、月宫、嫦娥、玉兔等常见题材。九月九重阳节，民间食“重阳糕”，亦是具有纪念祈禳意义的面塑制品，取九月九登高之“高”与“糕”的谐音。

清代面塑果模流传至今更有许多实物可考，如过年的“如意年糕”，婚礼的“龙凤喜饼”、“鸳鸯饼”，端午节的“五毒饼”，中秋祭月的“暗八仙”、“八宝”、“玉兔

捣药”月饼，则更为常见。有一种过年祭祀神灵的“馒头”，由专门的店家制作，一般是塑成一条面龙，屈曲盘旋，龙身上加“瓶胜、方戟、明珠、宝锭之状”，以“瓶胜”寓意“平安”，“方戟”寓意“吉祥”，“明珠”和“宝锭”谐音“注定”，寓意“注定平安吉祥”。

至近代，各种面塑礼花则更是丰富多彩，品类繁多。胡朴安《中华全国风俗志》曾载，山东荣成民间，七月七“用面粉制成种种食品，或莲形，或金鱼形，或莲花形、竹篮形，等等，不胜枚举，谓之‘巧花’。七夕人家或须制此食品应景，并谓七夕吃过巧花，能使人巧”。北京城二月初一为中和节，要祭祀太阳，此时要以太阳糕为祭品，

图 77 面花(山西) 上面有太阳和金乌图案，有的还塑有面制的小金鸡。同时，要把太阳糕同春节时的门钱儿及太阳星君纸马一并焚化。安徽境内民间在农历腊月二十四祭灶王时，要以米粉团捺入果模做成各种形状的果实花样，俗称“二十四馃”，以此祭祀灶神。在我国南方的台湾、广东等地也都有各种糕饼，形制、图案丰富，并伴有各种民俗活动。

## (二) 面塑礼花的品类与民俗

旧时各地面塑礼花伴随着各种岁时节令、人生礼



图 77 面花(山西)





图 78 面花(山西)

仪在民间广为流传,有着丰富的品类及深厚的祭祀供奉功用。春节时,以枣山供奉天地神祇、灶君、财神等。河南部分地区以面塑枣山祭祀祖先,以祈子孙富裕平安。枣山,又称“花糕”、“枣花山”,腊月二十三祭灶日,用面塑包一红枣或三四个红枣为一单元,由下至上盘塑,一般高为一尺至一尺半。山西襄汾一带供奉天地神和祖神的高馍,常用较大的枣糕蒸制堆叠七级,顶部有一个大桃或大石榴。供奉财神用“元宝人”、“元宝篮”。元宝人周围上下堆满了元宝;元宝篮内装满了元宝,祈求财源茂盛,富贵有余。当地的面花一般以虎为座,以石榴为顶,中间用蛇、羊、兔等动物组成。汾河流域一带,春节供奉天地神的面塑祭品为油炸馍,造型为十二属相,并以此记生年。如果当年为虎年,则把虎形象置于塔顶,下层用其他生肖形象重叠成塔形。

旧俗农历正月初七火神节,地处黄河故道的山东曹县,便有轰轰烈烈看花供的习俗。“花供”是当地人们为祈求风调雨顺、五谷丰登、人丁兴旺、消灾祛病的一种祭祀供奉习俗,当地人们称这种祭祀活动为“看花供”。这类供品与其他地方的“面花”有所不同,它虽然以敬神为目的,但又带有较强的民间“社火”特征。每逢正月初六晚上,全村家家户户张灯结彩,争相捏制自己拿手的佳作,以供神灵。初七的早晨,人们以街巷或家族为单元,集中到土地祠或街首,将各家制作的神话故事人物、戏曲人物、花卉、果品、动物等供品集中到八仙桌上,两侧用竹竿做成轿状,或四人抬或八人抬。午时由家族长者主持,抬着花供走街串巷,供人们

图 79 面花(山西)



观赏。花供的传统塑法有多种,有生面塑,不需蒸煮;有熟面施以彩绘;也有用面、萝卜、水果、羽毛、麦秆、高粱秸等其他材料制作的。它不同于一般的面塑,正月初七的花供必须正月初六做成,所以带有赶制的粗犷和率意;材料不太考究,但同时也发挥了人们随意的创造性。

农历正月十五元宵节做灯、观灯之俗流行于全国各地,山东许多地区都有捏面灯的习俗。东部沿海地区许多人家以黄豆面做灯,当地民谚称“清明燕,端午蛋,正月十五捏豆面”。豆面塑灯题材广泛,其中以十二属相灯尤为普遍。入夜时,放置于墙角院内、门外房顶,另外,还要到祖坟上送灯,漁船上送灯,以祈福禳灾。

旧俗认为二月二为土地爷生日,山西汾东一带制作“柏枝馍”。先把面团擀薄,切成宽面条状,然后纵横重叠为柏枝形,再用油炸,以此祭奉土地爷。这一天有些地方称“青龙节”、“春龙节”、“龙兴节”等。许多地区也有以面塑供奉的习俗,如陕西韩城的民众,要为备耕治水的老龙献礼馍,其上塑有数条青龙,周围还有蝗虫等害虫,以祈神龙灭害虫,保佑五谷丰登。寒食节时河南地区用面蒸成饼,上面附以团枣,名“子推糕”,结合门前插柳的习俗,以此纪念介子推。山西晋南一带寒食节各家各户蒸“花儿馍”,有桃形、圆形等,造型不一。霍县一带用精粉面做“羊羔儿

图 80 面塑双头虎(陕西洛川)



馒头”，以此祭子推。上坟祭祖时还要蒸制“蛇盘盘”，其中有单头蛇、双头蛇；有的在上坟前就咬掉，象征灭毒头免灾祸。有趣的是，在清明节，山西民众要蒸猪头馍、蛇盘馍、刺鱼馍等，还要将刺鱼馍在祖先坟头上滚来滚去，以示为祖先搔痒。陕西华县一带蒸柯权馍祭祖，在金银纸箔做成的幡上放小面虎，用白线串起来，挂在孩子扛的柳枝上，将柳枝插于坟头；同时还要做滚虎馍，让男人将馍从坟头上滚下来，以滚得远近和方位的正偏来象征吉凶。七月十五中元节蒸制各种面塑也颇为常见。山西霍县在这天蒸制面塑的种类，有猪头、羊头、顶针、剪刀、针线、针线笸箩、麦秸集以及面人妇女坐饽饽等。许多面塑除用做供奉外，还用风干了的面塑来治消化不良等小病。五台山一带将中元节视为“过小年”，捏制礼馍最多；山东胶东地区中元节时流行蒸制“巧饽饽面鱼”，其中又有手捏和模子磕两种，包括各种花鸟虫鱼、动物人物等。

月饼，为中秋节祭月的供品。蒸塑月饼有两种形式，一是用面直接塑成的圆圆月饼，此饼有三层五层不等，中间一层塑有“嫦娥奔月”、“兔儿爷”、“月神”、“莲生贵子”、“凤穿牡丹”、“桂花”等图案；用五彩食色勾画，边沿捏塑花边，上端嵌有大红枣、冰糖及鲜瓜果。二是先制好月饼模，用白面、熟花生油或动物油调和，放置桂花、枣泥等，形状以大小圆形为主。月饼的流行，为木刻艺人开创了一个行业，在陕西、山西、河南、山东、江浙等地，便有许多月饼模子的刻制作坊。每逢八月十五全家团圆，待月上中天时，人们在院内设供桌，燃香焚表以祭月神，并大都履行“男不拜月”的戒条。月饼的制作，有蒸月饼、烤月饼、烙月饼、炸月饼等，工艺丰富，样式繁多。大者尺余如锅盖，小者如柿饼；有的数层相叠，有的

图 81 面花(山西)



平面雕饰，亦有的刻绘相间；表面多装饰有花鸟虫鱼、神仙圣君以及吉祥文字；纹样有的用顶针按出，亦有木梳压叠，别具一格。

过去，除了各种岁时节令，人们在婚丧嫁娶、生辰寿诞及盖房立柱等人生礼仪、生产生活习俗中也常蒸制各种面塑礼花供奉，以祈求吉祥如意、富贵平安。如山西晋南的鱼、兔礼馍，新绛、闻喜一带的花儿馍；陕西合阳一带的“花馄饨”，华县的“虎谷卷馍”、“高馍盘”，都是婚礼中象征多子多孙、幸福美满的供奉礼品种。山西境内丧俗中的“兽馍”、油炸花、油炸塔、油炸牌坊等面塑高大壮观，且制作精细，供奉于灵柩前，丧事完毕后被人一抢而光，人们食之以为驱邪禳灾。甘肃庆阳地区丧祭中的“初献”、“亚献”、“终献”，都是以面花为祭品，题材大都以动物形象为主，表达人们的“行孝”之心。此外，在上梁立柱等民俗活动中也时常有面塑礼花供奉。如山东胶东地区新房上梁为“上梁大吉”，要供奉“龙凤呈祥”、“狮子把门”等面花，以象征“蟠龙抬头”，“凤落宝地”，家业兴旺。诸如此类的各种面花，都成为人们寄托感情、表达心愿的重要民俗用品。

### (三)面塑礼花的制作工艺

面花制作的工艺较为复杂，一般包括和面、揉面、捏塑、蒸制、点染描绘、组合等过程。面粉大都是小麦面、大麦面、荞麦面、豆面、玉米面等，所使用的工具是刀、剪刀、梳子、罐子、镊子之类。山西太行山区面塑先以面团塑造形象，然后以笼蒸定型；待面塑出笼后再敷色，此时着色，不易流动且色彩鲜艳。另外亦可将颜色直接调入面中，以彩色面团塑造形象，进笼蒸后，主体色彩一经确定，只需开脸点睛、局部描绘即告完成。因地域的不同，风俗时尚的区别，各地的面塑礼花呈现出绚丽斑斓的色彩风格，或粗犷豪放，或细腻华丽，反映了人们不同的审美时尚。

在制作工艺上，各地区面塑经过世代传承及演变



发展而各具特色。山东冠县郎庄面塑用发面蒸熟以后，先上胶，再涂色，最后晾干，不易变质干裂，且光泽细腻。胶东面塑分为发面、干面、豆面三种，塑造上常采用剪纸的打毛手法及组合，形象大方威风，并采用其他材料综合造型。河南面塑制作与其他地区有所不同：先捏好各种形象，蒸熟，然后放凉再蒸一次，再等到凉透变硬时着色。这种面塑放置半年不裂不变，不霉不生虫，形象浑圆稚拙，富有情趣。河北省磁县面塑制作较之其他地区则显得单纯，造型上没有繁杂的变化，也没有丰富的描绘。用发酵好、揉好的精面粉，捏出各种形状，怕塌落的部分用高粱秆支撑，点缀以大枣或茴香豆之类，即可放入锅内蒸熟。虽整体风格朴实无华，却依然魅力无穷。甘肃面塑，有的用发酵好的面泥，塑造成型，蒸熟后染色；也有的用面团造型，然后烤烙成型，涂色点染；还有的用面泥做成形象之后，用油炸，出锅后再施色组合。庆阳地区面塑千姿百态，小巧玲珑，蒸熟后穿在用铁丝或丝线扎成的树枝状支架上，形成一束面花树，用以祭奉。张掖一带面花制作炸、蒸、烙俱全；临夏油果花馍蒸、炸、烙、炕并举，尤以炸、炕为最，并讲究精秀与色味。这些面塑大多为少数民族制品，开斋节、婚丧嫁娶都是必备之物。陕西合阳面花上贴花，如“老虎头馄饨”，作为底座的大馍前方做成龇牙咧嘴、双目圆睁的威武的虎头，身上插满了五颜六色的花卉和小动物，其祥瑞神秘的形象体现了民众美好的祈愿和丰富夸张的想像力。各地面塑的工艺或简或繁，或粗犷质朴或华丽细腻，风格不一。有的遍施彩绘，色彩鲜艳热烈；有的虽为原色，但极具

图 82 纸扎牌楼  
(河南灵宝)



朴实自然之美。

供奉面塑不同于其他类面塑，它表达了人们的美好祈愿，其艺术价值建立在丰富的民俗活动基础之上，经久不衰，显示出旺盛的生命力。

### 三、其他祭祀用品

民间的各种祭祀用品，在祭祀礼仪中表现出了特殊的功能。作为家祭用的神主“牌位”，常常用木刻成圆头或方头碑状，高一尺左右，镶于木座中。简单的牌位即为一块木板，讲究的为两重，内外皆粉为白色，正面书“显考×(姓)公讳××(名)之神主”，或“显妣×(姓)太君之神主”等字样，下款写立神主之人子或孙之名，背面写祖先生卒年月日。供奉神主的神龛在民间颇为重视，作为盛神主牌的木匣，又名“神主房”、“神土匣”，常以木雕成房屋状，漆以紫红，描金装饰，祭时将神主牌奉于其中。各地神主房有的以红木、檀木制作，也有的用黄杨木、榆木制作，但都雕刻装饰精美。或采用镂刻，刻有花鸟、人物故事等纹样，并题有对联；或雕刻上漆之后饰以彩绘，还贴有金银箔，制作华丽细密。神主牌的供奉在民间家祭中繁简不一，却颇为普遍。据北京《房山县志》载，“普通人家皆在室中设一龛，奉神主或悬画像”。

作为祭祀用的香炉、烛台、杯盏、桌帷等，无论是家祭还是寺庙、道观祭祀都不可或缺，但又略有区别。庙宇中的这类供具在形制上较大，有的香炉高达几米，烛台、蜡烛也较为高大，除了环境、地点的原因，这类供具大都是人们募捐而制。而作为家祭的这类供具则显小巧。富户人家稍显隆重，有专用的供桌，铺有绣花桌帷，还有香炉、烛台等供具，虽形制不大但制作颇精细，有的以锡为主，有的铜制，亦有瓷制的。一般人家的供具不太讲究，有用土陶、石制的，甚至还有纸糊的；桌帷亦不过买一张木版画贴在

图 83 木雕戏曲人物香筒(江西)





图 84 家祭供桌上  
的烛台(山东)

饭柜上,以饭柜代替供桌。绣花的桌帷图案以吉祥题材为主,诸如花卉、鸟兽、神话传说人物等,木版画大都以财神、福禄寿三星等为题材。

作为庙祭的供奉用具除了内容形式与家祭有相同之处外,亦有表现隆重、庄严风格的独有用具。作为祭祀仪式所用的礼仪用具,形式神秘威严,要求置于庙堂之中气氛肃穆,具有震慑力。这类用具本为仪仗之用,诸如障扇、肃静牌、回避牌、兵器之类,多为帝王将相出门时保驾护航之物,应用到祭祀礼仪中无非是增强祭祀的神圣威

严感。障扇原为汉代模仿雉尾扇而制成的长柄扇,自宋以来,雉尾扇的大小及形制又有所不同,多上方下圆,中绣双孔雀,四周以雉羽为饰;关刀、戟、钺之类兵器形制风格各有不同,关刀又名“冷艳锯”,亦称“青龙偃月刀”,本为关羽的兵器,因关羽被神化,关刀也被搬到祭祀礼仪中来,并在其上刻绘有青龙,施以彩绘,风格诡秘威风。再如钺,本是中国古代类似斧形的弧形阔刃格斗兵器,由战斧演变而来,因有帝王的神圣与权威的象征寓意,因此也被纳入到祭祀供奉礼仪中来。无论是哪种礼仪祭祀用具,其实都脱离不了这种

意义。在装饰雕刻的风格上,夸张变形,增强了它的气势与威严。有的以鬼怪、瑞兽为题材,满饰彩绘,突出其阴森恐怖感;有的以福禄寿三星、祥云、花卉等图案为题材,表现吉祥平安的寓意。

俗话说“人是一句话,神是一炉香”。祭祀用的香炉等供具在使用时还有一定讲

图 85 双耳铜炉  
(山西)



图 86 青花香具  
烛台(江西)



究。香炉中用以插香的充料，有用净沙的，有用麦的，也有用五种粮食的，俗称为五谷。香炉、烛台等在山东各地以锡制为主，甘、藏等地则常以黄铜或白铜为多见。有的地区杯盏、碗筷的放置以单数为吉祥，双数为不吉祥；家祭时香炉中燃香也以一、三、五为吉利。有的地区，供品、供具摆好后点烛燃香，香炉内昼夜不断香火，一炷香烧完了，只能说“香尽了”，不能说“烧光”或“烧完”。寺庙中的香炉、烛台等应红烛长明，燃香不断。供桌前面的地面上常设毡条或蒲团，供祭祀时磕头用。堂屋的桌椅即使不放供品，摆好供具燃香后也不能坐人，否则视为不恭。对于家祭的供奉，《西奉县志》曾载，“堂中高桌一，上置香斗，盛红梁，糊红纸，内列诸神纸马，陈香烛、果品、鸡、鱼、猪首等”。祭祀供奉时，焚香燃烛各地习以为常，而且由来已久，相沿成俗。

### 思考与练习

1. 根据你的认识谈谈中国民俗信仰的形成及其原因。
2. 中国民间雕塑神像有哪几种形式？
3. 祭祀纸扎有哪几种类型？
4. 根据你的了解谈谈面塑礼花在岁时节令等民俗活动中作用和表现形式。

