

西南地区木雕吞口的艺术意匠

傅雅莉 王玲娟

摘要：吞口是极富神秘性与装饰性的艺术物品，是原始巫文化图腾崇拜的产物。本文以西南地区的木雕吞口为研究对象，从艺术造型、制作工艺、色彩组合和审美文化四个方面解读其艺术意匠。在艺术造型及功能用途上，吞口与傩面具具有着一脉相承的密切关系，兼具着艺术与文化的双重属性。

关键词：吞口 艺术意匠 傩文化

吞口，顾名思义，源于一张吃人的嘴，多数被悬挂于民居建筑上作驱邪逐鬼、镇宅安民及聚福纳财之用，是西南许多地区和民族较为普遍的旧俗。如云南昆明、昭通、楚雄汉族地区，楚雄彝族地区，贵州、云南水族地区，湖北、湖南土家族、苗族地区等，都有悬挂吞口的旧俗。唐代段成式《酉阳杂俎·续集卷四贬误》有载：“俗好于门上画虎头，书‘𩇑’字，谓阴刀鬼名，可息疫疠也。予读《汉旧仪》，说傩逐疫鬼，又立桃人、苇索、沧耳、虎等。”^[1]⁹⁰⁰可见，吞口习俗古已有之。

笔者于重庆市大圆祥博物馆得见藏量颇丰的吞口（图1），从形态上可分为：虎形、龙形、犬形及其他怪兽形，具体来源因馆方对收集渠道及详细年代并无记载而无从得知，只依稀可辨得个别吞口的大致来源方向，可以肯定的是所藏吞口皆由西南诸地集来。因此，笔者来到鄂西长阳土家族自治县以及滇东富源县古敢水族乡进行田野考察。

笔者在湖北长阳土家族自治县巴人博物馆寻得清代素色吞口木雕两个，湖北恩施土家族苗族自治州博物馆藏近现代彩色吞口木雕一个。据湖北长阳土家族自治县博物馆陈列宣教部主任田媛媛介绍，土家族地区制作吞口的手工艺者皆为傩面具匠师。在云南古敢水族乡，则设有水族吞口雕刻技艺传习所，现存吞口多为现代吞口。手工艺者朗万平多年来也一直致力于吞口制作的发展与传承。通过调研及资料搜集，笔者发现西南地区的吞口在形态上拥有一个共同的特征，即以木刻高浮雕的艺术手法表现人首、凸眼、宽鼻、獠牙、咧嘴、吐舌的怪兽形象，在艺术造型、工艺制作、色彩组合、审美文化等方面具有较大的共同性。

一、艺术造型

西南地区木雕吞口造型大同小异，鄂西土家族和滇东水族吞口颇具代表性。长阳土家族地区现存清代吞口为单色木雕（图2），除了怒目圆睁和咧嘴獠牙的共有形态特征，也可见额间王字的具象虎头形态。而恩施土家族地区现存近现代吞口（图3）还保留睁眼宽鼻、嘴洞大开的样貌，却已慢慢退却了虎头特征，变为更显抽象的怪兽形态的彩绘木雕，但在造型上依然突出双目怒瞪、血口獠牙的特征。而滇东吞口则依据不同的功能应用具有“凶神恶煞”“凶神雾煞”“猩猩必煞”“凶神八煞”“送子行煞”五种不同的形态特征。^[2]

各地吞口在形态上都具有固定的共同特征，即人首、犬耳、凸眼、宽鼻、獠牙、咧嘴、吐舌。特别的是水族吞口还强调口含利剑这一特征，同样拥有“口含利剑”这一特征的还有昭通汉族吞口、楚雄彝族吞口、湘南地区吞口等。在水族的吞口传说中，鱼王在跃出龙潭吞灭瘟神时化身的吞口则是口含利剑。笔者认为“口含利剑”这一形象创造与刀剑吞口异兽睚眦有着一定的渊源。明代李东阳《怀麓堂集》有载：“龙生九子不成龙，各有所好……睚眦，平生好杀，今刀柄上龙吞口是其遗像。”^[3]⁷⁶⁰睚眦常被刻镂于刀柄以及吞口处，其双眼怒瞪，目光凶狠，由于张着血盆大口吞噬着兵器锋利的刃部，古人希望睚眦能驱妖避邪，为自己逢凶化吉。^[4]从艺术造型和功能用途上看，睚眦与吞口有着异曲同工之妙，因此口含利剑这一造型特征对突出吞口的凶相，凸显辟邪驱鬼这种寓意起到了强化作用。

二、制作工艺

制作吞口，从选材、取材、画形、雕刻、打磨、上色，环环相扣。选材多用香樟树、白杨树，也有楸树和杨柳树等木料。喜用香樟树和白杨树在于它们木纹细腻，能耐久，无油脂，不易变形，不易开裂^[5]，软硬适中适合雕刻。富源、湘南等地吞口按用途可分为两种取材途径。第一是用于舞耍表演，即首先取长宽高皆大于人面的木段，再劈成两半，取一半凿成瓦片状并打磨备用；第二是用于门头辟邪镇宅，即取长宽高皆大于人面的木段，再修磨边角凿成椭圆形并打磨备用。

取材打磨完毕，便开始用线画的表现形式画形，再依线条的走向雕凿轮廓。这时吞口木雕已初具雏形，只需接着用平口刀、斜口刀、圆口刀等工具继续在眼、鼻、口等重点部位精雕细琢，以变形、夸张的艺术手法突出怒目和血口等特征。这个环节尤其重要，也可彰显匠人技艺。滇东水族吞口的利剑不同于湘南、昭通等地的那种一分为二的形式，而为整木圆雕，并在雕刻制作完成的最后一步插入口中。

雕刻完成后即开始打磨上色，土家族吞口有时先上底色，有时直接上色，而水族吞口都会先上一层底色。然后从大面积到小面积依次绘制，再用毛笔勾出胡须等细节部位。上色的涂料可用油性颜料或水性颜料，最后等待颜料干透，用清漆整体涂刷，或者直接使用油漆上色，以保持吞口的光泽度。

三、色彩组合

鄂西土家族吞口的色彩运用与本民族颜色喜好相一致。传统土家族服饰的用色极为丰富，常以



图1 西南地区木雕吞口
作者摄于重庆大圆祥博物馆
图2 清代木雕吞口
作者摄于湖北巴人博物馆
图3 近现代木雕吞口
作者摄于湖北恩施博物馆
图4 恩施傩面具
作者摄于湖北恩施博物馆



深红、黑色或蓝靛做底色，配以红、绿、黄、紫、蓝、白等做装饰，色彩古朴艳丽，清新自然^[6]，吞口亦然。清代以前的吞口常为原木素色，也有以矿彩涂绘的黑红二色。近现代的吞口用色则更加艳丽奔放，彰显了土家人乐观浪漫的民族性格。滇东水族人的服饰色彩忌大红大黄，彩绘吞口的色彩则反其道而行之，以红、黄加上黑、白共四色为主，体现出他们谦恭含蓄的民族性格。湘南吞口以红、黄、蓝、白、黑五色为主，配合青砖碧瓦的湘南古居^[7]，异常醒目却又与环境融为一体，色调和谐。

西南地区的木雕吞口彩绘惯用的色彩可归纳为黑、白、红、黄、蓝传统五色。《后汉书·礼仪志》有载：“五月五日，朱索五色桃符，为门户饰，以止恶气。”^[8]³¹²² 在中国古代的色彩观念中，黑色象征着权威，也意味着防御；红色代表着吉祥喜庆，有驱逐邪恶的功能，也被看作危险恐怖的象征；白色既指光明纯洁，更多的时候指向死亡和凶兆；黄色意指权力和高贵，亦隐含希望；蓝色有神秘的含义，也代表沉稳与安定。艺术的谐和，是形式与色彩的融合，形与色各得其所，又互为依存，成就艺术的构成，成就共同的生命。^[9]¹⁰² 这五种颜色的合理运用一方面为吞口狰狞的面目增添了威慑力，另一方面也为吞口木雕艺术增加了审美装饰性。

四、审美文化

(一) 图腾崇拜的审美思想

西南地区的吞口在形象特征上达到了高度的统一，其审美倾向也近乎一致。吞口的狰狞面目极富神秘性与装饰性，整体给人怖而生惧的感觉。吞

口的造型演变从具象发展到抽象，始终不变的是人首五官的夸张化处理模式。而伊始的本初动物形态之所以具有威吓神秘的力量，不在于这些怪异动物形象本身有怎样的威力，而在于以这些怪异形象为象征符号，指向了某种似乎是超世间的权威神力。^[10]³⁸

生活在鄂西清江流域的长阳土家族，自古以来就流传着白虎族祖的神话传说。《后汉书·南蛮西南夷列传》有载：“巴郡南蛮郡，本有五姓……廩君于是君乎夷城，四姓皆臣之。廩君死，魂魄化（世）为白虎。巴氏以虎饮人血，遂以人祠焉。”^[11]²⁸⁴⁰ 故巴人尊廩君为先祖，以白虎为图腾，白虎崇拜成为鄂西土家族人民一种古老的民间信仰习俗。土家人将吞口当作门神悬挂于门头镇宅祛恶，一旦有妖怪进门便一口将其吞下，悬挂吞口则是土家人崇拜白虎的典型遗风。

聚居于云贵交界处的富源古敢水族，发祥于睢水流域，“鱼王说”是当地流传较广的传说：民间瘟神横行时，鱼王显灵，以恶镇恶，吞灭妖邪。人们便如法炮制出传说中的鱼王化身——吞口，悬挂于门头以求驱邪镇恶。“鱼王说”令富源水族的吞口与贵州三都县水族鱼图腾崇拜有着深厚的血缘关系。据何光岳先生的《百越源流史》记载，水族先民在历史上曾经历过两次较大的迁徙：第一次在殷商亡国后，第二次则在公元2世纪。直至唐王朝相继在今各水族地区建制，水族才正式成为较为稳定的族群。两地水族同源，在婚嫁礼仪活动、节庆祭祀活动以及日常生活中，鱼必不可少。富源水族的吞口崇拜便是水族先民的鱼图腾崇拜演变而来。

图腾崇拜是原始宗教的形式之一，面对神秘莫

测瞬息万变的大自然，人们基于自身需求幻想出一种可以抵御灾怪、驱逐邪魅的保护神。对土家人而言，最好的保护神莫过于兼具神灵和祖灵双重身份的廩君的化身——白虎。埃弥尔·涂尔干在《宗教生活的基本形式》中指出：“真正的图腾膜拜既不针对某个确定的动物或植物，甚至也不针对某个动物或植物的物种，而是针对遍布于这些事物之中的混沌力量。”^[12]²⁷¹ 既然鱼的固有特性无法令人产生敬畏之心，那么可以赋予它神性以满足人们的情感投射。

不论是白虎抑或是鱼王的化身，它们皆以夸张恐怖的形象表现出极恶之势，能强烈地震撼观者，以达到祛邪制恶的目的。形象上极为突出的大嘴强调的则是一个“吞”字，它以一种原始的、单纯直接的情感和观念来表达着以恶制恶，以恶为美的审美观。

图腾崇拜具有典型的现实主义宗教特征，即只要是对本身有用的东西，都可以将之崇拜，就可以将它作为图腾。在这种精神意识的驱使下，外来的东西都不回避，只要能为本民族服务，那么这种形式就能为我所用。何星亮先生的“时间文化层”一说对民族文化流动做了很好的阐释：“时间文化层形成的另一途径是大量采用他族文化，这种现象的出现有两种情况，一是由于战争……二是由于长期受相邻民族文化的影响，自然地采用他族文化。然而，本民族原有的文化不会分崩离析，骤然消失，许多有生命力的文化元素依然长期被保留下来。”^[13]²⁻³ 因此，我们可见西南地区的许多民族的艺术形态，例如服饰、建筑样式等都有相似性。并不像伊斯兰教或基督教那样强调文化独立性。西

南多地可见的吞口，便是在西南地区整体的文化意识下所形成的特征，也充分展示了少数民族之间在文化习俗上的渗透性。^[14]借用了吞口的可视形象，也沿用了它的名称，但是实质内涵转化了。

（二）傩文化的审美内涵

吞口的诞生源于石器时代的巫文化与图腾文化背景下的民俗崇拜。渔猎时代的图腾崇拜是巫文化发展的一个阶段，巫文化传承到农耕时代，就演变为傩文化，傩文化是巫文化发展的高级阶段。^{[15]32,231}它植根于自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜、神鬼崇拜和巫术崇拜的沃土，发端于夏商时期，形成于周代而规范于礼制^{[16]12}，又叫“大傩”，是农耕民族先民对驱鬼逐疫这种巫术活动的称呼，在颠、黔、湘等南方地区依然有所保留。傩面具（图4）便是傩祭、傩仪、傩舞和傩戏演出中必不可少的重要表现形式，与吞口在艺术造型、工艺制作和功能用途上有着密切的关系。

吞口与傩仪中的方相都有驱邪降鬼的属性。方相，古代傩祭中的主持，亦称方相氏。《周礼·夏官》云：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时傩，以索室逐疫。”^{[17]657}方相氏面目神秘而可怖，已然变为驱鬼消灾的神化形象，佩戴面具扮演方相成为后世驱役辟邪仪式中的重要手段。自两汉起，傩仪中出现了与方相氏相配的十二神兽、金刚力士、钟馗等角色逐渐取代了方相的位置，方相氏一职至宋开始消失。方相氏的淡出使大傩原有的宗教神秘色彩渐渐消散，新角色带来的娱乐成分使其开始世俗化，傩文化便逐渐发展成为一种普遍的、各民族共有的文化现象。

傩面具从最初神灵的象征发展为角色的转替，由消灾逐鬼的傩祭面具发展到娱乐表演的傩戏道具，不变的是面具所具有的角色指代功能。恰如贵州德江地区的一句民谚：“戴上脸壳就为神，摘下脸壳就是人。”傩面具与吞口皆为面具，在造型、功能上有着一脉相承的关系。吞口具备原始巫文化中祖灵及动物灵崇拜的特点，保留着原始宗教的文化信息，呈现着信仰多元化的特征，时至今日，它依旧是人们对于世界的一种解释和一种修补。^{[18]12,105}在岁月的变迁中，吞口逐渐被各种神符或圆镜代替，家家门头悬挂吞口的年月已逐渐远去，而随之消逝的还有人们对自然万物敬畏的心。吞口，也因为自身具备的面具功能从最初的图腾艺术发展为面具艺术，被列入傩面具范畴。

（三）艺术表演的审美意味

吞口在西南地区民间的广泛应用源自原始的巫术心理和巫术行为，历经岁月变迁后，与傩文化相互结合，融入傩的表演活动中。“吞口舞”是富源水族民间特有的舞蹈表演形式^[19]，表演者以吞口为原型制作的表演道具遮面，手持短剑，模仿着吞口开光仪式中的唱词，表演动作粗犷勇武，给人以古朴洗练之美。

恩格斯曾指出，原始舞蹈是“一切宗教祭典的主要组成部分”。^{[20]90}自汉代起，“方相舞”和“十二兽舞”就是傩事活动的重要组成部分。而现今西南傩活动地区的傩舞表演，主要作为傩仪和傩戏的中间形式进行，例如贵州西南部傩祭活动的“送神”过程中，就有傩舞表演相随。原始傩舞进入现代，不仅传承了驱鬼逐疫的原始功能，还添加了艺术娱乐的属性。如鄂西五峰土家族的薅草锣鼓、乌蒙山区彝族的丧葬习俗铃铛舞等。

以吞口崇拜为文化背景创作的吞口舞，将水族的历史文化、民俗风情以艺术表演的形式呈现出来，变为参与性广泛的娱乐节日活动，给吞口增添了文化性与艺术性相叠合的意义。同时也为我们带来了在吞口失去它原有功用的当代，如何传承其本身具备的文化属性，展示它作为工艺美术品魅力的思考。

五、结语

历经时间的淘洗与历史的冲刷，西南地区的木雕吞口已逐渐丧失了其原有的属性及功能，但其深厚的审美内涵也是中华民族传统美学中不可分割的一部分。为了更好地传承与创新民间传统工艺品，使之被接纳、认可及发扬，应当将其尝试转型成为探寻巫傩文化与图腾艺术的民间工艺装饰品。但是作为装饰艺术品来讲，吞口木雕的市场受众有限，也面临着制作工艺传承等现实问题，转型之路应当突出其作为装饰品的外观丰富多彩之姿，普及其寓意深刻的审美价值，着重于娱乐性与艺术性的阐发，让人们在新时代品味它的艺术魅力并焕发新的光彩。与此同时，吞口对我们研究西南地区民族信仰、民情风俗具有重要意义，对民间美术地域性和多样性的丰富和保护具有重要的社会意义。

参考文献

- [1] (唐)段成式·酉阳杂俎(下).张仲裁,译注.北京:中华书局,2017.
 - [2] 段有琼·富源水族吞口.云南档案,2005(12).
 - [3] (明)李东阳·怀麓堂集.台湾:商务印书局,1989.
 - [4] 蒋勇·中国古代冷兵器器灵睡毗.艺海,2014(10).
 - [5] 郭贤彬·东阳木雕艺术特色.课程教育研究,2014(3).
 - [6] 肖瑜·恩施州传统土家族服饰的应用研究.苏州大学硕士学位论文,2014.
 - [7] 伍麒麟·湘南木雕——“吞口”.艺海,2011(12).
 - [8] (晋)司马彪·后汉书·志·(梁)刘昭,注补.北京:中华书局,1965.
 - [9] (俄)瓦西里·康定斯基·艺术中的精神.余敏玲,译.重庆:重庆大学出版社,2017.
 - [10] 李泽厚·美的历程.北京:生活·读书·新知三联书店,2009.
 - [11] (宋)范晔·后汉书·(唐)李贤,等,注.北京:中华书局,1965.
 - [12] (法)埃弥尔·涂尔干·宗教生活的基本形式.渠东,汲喆,译.北京:商务印书局,2011.
 - [13] 何星亮·中国图腾文化.北京:中国社会科学出版社,1992.
 - [14] 王娜,张小飞·大西南少数民族间的跨文化渗透与融合.贵州民族研究,2015(9).
 - [15] 林河·中国巫傩史.广州:花城出版社,2001.
 - [16] 曲六乙,钱萼·东方傩文化概论.太原:山西教育出版社,2006.
 - [17] 徐正英,常佩雨,译注.周礼.北京:中华书局,2014.
 - [18] 陈跃红,徐新建,钱荫榆·中国傩文化.北京:新华出版社,1991.
 - [19] 荀利波·古敢水族“吞口”崇拜与《吞口》舞创作研究.民族论坛,2011(5).
 - [20] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局·马克思恩格斯选集:第四卷.北京:人民出版社,2012.
- [基金项目:教育部人文社科基金项目“现象与观念——历史艺术学视角下的先唐艺术文献研究”,13YJA760047;国家社科基金项目“唐前传世文献中的艺术物器研究”,20FYSB039]

(傅雅莉,重庆青年职业技术学院助教;
王玲娟,重庆师范大学文学院教授)