



民族民间
FOLK AND FOLK ARTS

民 族 民 间 艺 术 瑰 宝

贵州民族出版社

贵州古傩



主 编 ◎ 宛志贤
摄 影 ◎ 宛志贤
吕凤梧
撰 文 ◎ 顾朴光
图片撰文 ◎ 潘朝霖

TREASURES OF ETHNIC AND FOLK ARTS

贵州
|
古傩

贵州民族出版社

民 族 民 间 艺 术 瑰 宝

此书受贵州出版企业发展专项资金资助

图书在版编目(CIP)数据

贵州古傩 / 宛志贤, 吕凤梧摄; 顾朴光, 潘朝霖撰.

贵阳: 贵州民族出版社, 2004.3

(民族民间艺术瑰宝 / 宛志贤主编)

ISBN 7-5412-1096-X

I. 贵... II. ①宛... ②吕... ③顾... ④潘...

III. 贵州-古傩-中国-图集 IV. J825.73-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 073737 号

出版发行: 贵州民族出版社

地 址: 贵阳市中华北路289号 邮 编: 550001

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

经 销: 各地新华书店

开 本: 635mm × 965mm 1/8

印 张: 9

版 次: 2004年3月第1版

印 次: 2004年3月第1次印刷

书 号: ISBN 7-5412-1096-X/J·103

定 价: 48.00元



贵州古傩

◎ 傩祭·傩舞·傩戏

◎ “撮泰吉”及其面具

名称含义 / 生长环境 / 演出时间和角色 / 演出程序 / 产生年代 / “撮泰吉”面具

◎ 傩堂戏及其面具

名称来历和分布状况 / 傩堂戏的传说和搬演 / 傩堂神案的布置 / 傩坛法事和戏剧演出 / 傩堂戏面具

◎ 地戏及其面具

屯堡人与地戏 / 演出程序 / 剧目简介 / 面具制作 / 面具分类

图 版

◎ 撮泰吉

◎ 傩堂戏

◎ 地 戏

《贵州古傩》

主 编 / 宛志贤

摄 影 / 宛志贤

吕凤梧

撰 文 / 顾朴光

图片撰文 / 潘朝霖

美术编辑 / 吕凤梧

文字编辑 / 孔燕君

李国志

装帧设计 / 吕凤梧

本书编著人员

(按姓氏笔画排列)

孔燕君 吕凤梧

李国志 宛志贤

顾朴光 潘朝霖

序

刘锡诚

中国各民族的灿烂多样的民间艺术，其渊源可以追溯到中华民族的古代文明。远在七八千年前，我们的先民就创造了黄河流域仰韶文化的彩陶和长江流域河姆渡文化的玉器原始艺术。而能够穿越历史时空保留至今的原始艺术，又几乎都是以有形物质为依托的，或可用现在的名词“工艺美术”来指称，而无形的艺术和依托于速朽物质的艺术，如织锦、绘画一类的艺术，则无法传至今世。农耕文明是我们现今所说的民间艺术产生和发展的温床和土壤。民间艺术继承了原始艺术的思维模式和艺术模式，并不断地加以创新和发展，在漫长的农耕文明时代达到了很高的水平。民间艺术，以及一般的民间文化，孕育、养成和体现着中华民族民间文化的精神。

正如中华民族的文化是多元一体的，中华民族的民间艺术也是多元构成的。每个民族或群体，由于其生活环境和传统文化的不同，都有自己的民间艺术的小传统。而各民族之间，特别是那些在地理上毗邻而居或文化上交流频繁的民族之间，或因战争、天灾等原因而造成迁徙或聚合的民族之间，其民间艺术常常会发生互相间的影响与交融。由于农耕文明的区域性十分突出，在我国广袤的幅员中各民族民间艺术的发展，显示出区域性和不平衡性的特点。而这种区域性和不平衡性的存在，使各民族民间艺术的交流和交融成为可能。汉民族形成之后，成为中华民族的主体民族，生产力发展较其他民族为快为高，在民族经济和文化交流中，汉民族的民间艺术，或多或少地对一些少数民族的民间艺术发生着影响，反过来，少数民族的民间艺术，也不断地传入汉民族民众之中，对汉民族的民间艺术发生着影响。

从发生学上来看，民间艺术虽然是农耕文明时代的艺术，但从其基因上来说，却带有原始艺术的血脉，不仅以创造主体的心理需要和心灵律动为动力，而且其功利目的也是十分明显的。任何一件民间艺术品的背后所蕴藏着的意涵，即我们今天所说的象征意义，都与该民族或群体的生存、发展和思维方式休戚相关，在民族和群体中是约定俗成、口授心传的。就每一件民间艺术品而言，作者固然注入了自己的思想、想象、才能和意蕴，但总体来看，个性又融入或消弭在群体性之中，因为在那样的社会情景下，任何个人的思想和意蕴，仍然无非是群体思想和意蕴的一个细胞或延伸。这就是为什么说，民间艺术的基本特点是群体性和类型化，而非个性化的缘故。

一般说来，民间艺术是老百姓的艺术。为老百姓所创作和拥有，为老百姓所喜闻乐见。笔者在一篇文章里说过，彩陶是女性的艺术。其实，追根溯源，一切民间艺术都是女性的艺术，剪纸、织锦、体饰、服饰……大多出自女性之手，无不埋藏着或表达着女性的心理积淀和人生诉求，装点着她们的惨淡而快乐的生命之舟。男性参与民间艺术的创造，是较晚的事。

在有些社会分层现象比较剧烈的民族中，文化也出现了分层现象，那里的民间艺术，就只为下层平民百姓所创作和所拥有，上层社会有自己的艺术。尽管上层社会的艺术，或曰高雅艺术，也只有从民间艺术中吸取血肉和灵魂，才能得以发展和提高，这是艺术发展的一般规律。

在世界范围内的经济全球化，在国内加速的城市化和现代化，这两大趋势和进程，使赖农耕文明以生存的传统民间艺术，面临着前所未有的加快消失的命运。值此21世纪之初，抢救民族民间文化遗产——民族之根，业已为社会各阶层、各行业的有识之士所认同。在此全球大趋势下，贵州民族出版社编辑出版了一套《民族民间艺术瑰宝》丛书，第一辑已出版了三种，以亦文亦图的方式和精美的装帧印刷，将最精彩、最有价值的民族民间艺术品种，有选择地保存下来，贡献给当代读者和研究者，填补了民族文化的空白。我希望这套丛书继续编辑出版下去，无疑将是对中华民族文化事业的一大贡献。

2004年2月5日于北京

贵州古傩

在我国民间,流传着一种以佩戴面具、驱邪逐疫为主要特征的文化现象,人们把它称为“傩”或“傩文化”。由于傩的历史十分悠久,并蕴含着深厚的古文化信息,因此,又被称为“古傩”。傩文化是一门边缘学科,涉及到人类学、民族学、民俗学、宗教学、神话学、历史学、语言学以及戏剧、音乐、舞蹈、美术等诸多领域,具有巨大的学术研究价值,一些学者形象地将其称为中国古文化的“活化石”。傩文化在我国流传十分普遍,大部分省区都有分布,特别是长江流域和西南各省,蕴藏更加丰富。而贵州,因其独特的自然生态环境和社会人文环境,使古傩的保存十分完整,加上贵州对傩文化研究起步较早,成果丰硕,因此,贵州的古傩很早就引起国内外学者的关注。贵州古傩的存在形态主要有三种,它们是亚傩戏“撮泰吉”、巫师傩傩堂戏和军傩地戏。下面,对贵州的古傩作一简略的介绍。

一、傩祭·傩舞·傩戏

傩或傩祭,是古代非常盛行的一种岁时巫术仪式,目的在于驱鬼逐疫,祈福禳灾,它大约起源于原始社会末期,到商周逐渐形成固定的制度。周代将驱傩纳入“礼”的范畴,每年定期举行盛大的傩祭,时间在阴气和阳气交替的季春、仲秋和季冬。前两次只有天子、大臣、贵族等才能参加,后一次才下及庶人。平时人们遇到祸祟丧事,也可随时举行傩事活动,只是规模较小,参加的人数较少罢了。傩祭的主角是方相氏,他在仪式中要身披熊皮,佩戴“黄金四目”面具。

傩祭从商周直到明清,一直盛行不衰,但内容和形式



开坛锣鼓

却多有变异。傩祭可分为宫廷傩、民间傩和军傩三种类型。汉代以后,宫廷傩的规模日益扩大,宗教性、祭祀性逐渐减弱,向着娱人化、戏乐化的方向发展。汉代宫廷傩引人注目的变化是增加了“十二兽舞”,表演者身披兽衣,头戴形态

各异的面具,一边舞蹈,一边追逐恶鬼。“十二兽舞”的出现,标志着在傩祭的母体中已经孕育出一个新的品种——傩舞。南北朝时期的荆楚傩舞,是傩舞发展的新阶段。荆楚傩舞属于民间傩的范畴,其间出现了金刚、力士等佛教神祇,傩祭和傩舞的这种开放性,是其具有顽强生命力,历千百年而不衰的重要原因。

宫廷傩发展到两宋,进入高度繁荣的阶段,据《东京

梦华录》记载:自商周以来的驱傩主角方相氏,在宋代傩仪中已经消失,这时驱傩的神祇已改为将军、判官、钟馗、小妹、土地、灶神等,共千余人,都佩戴面具,其面具品种之多,令人叹为观止!对此,陆游的《老学庵笔记》可以作为旁证:“政和中大傩,下桂府进面具。比进到,称一副,初讶其少;乃是以八百枚为一副,老少妍陋,无一相似者,乃大惊。”宋代以后,宫廷傩走向衰落,但民间傩仍欣欣向荣,十分兴旺,特别是民间傩舞,更呈现出蓬勃发展的势头,其节目有《跳五神》、《跳弥勒》、《舞回回》、《伞舞》、《魁星点斗》、《判官捉鬼》、《土地公婆》等。它们大多在傩祭仪式中演出,也有单独进行表演的,如旧时春节期间,贫丐者往往三五人为一队,装扮成判官、钟馗、小妹、灶神等角色,敲锣打鼓,边唱边跳,沿门乞讨,俗称“打夜胡”。傩舞的高度发展,为傩戏的出现创造了条件,因为在中国,舞蹈和戏剧往往是紧密相融,难以分割的。当然,傩戏产生的原因是多元的,除了傩舞的高度发展,还有其他诸多原因。



舞傩公、傩母

关于傩戏形成的年代,学术界众见不一,根据现在已知的材料,傩戏形成的时间下限不晚于13世纪中叶,南宋江西诗人刘镗的七言古诗《观傩》对此提供了有力的证据。该诗有“鬼神变化供剧戏”之语,明确指出所演出的“剧戏”亦即傩戏;诗中描绘了《勾簿判官》、《张天师着鬼迷》、《钟馗戏小鬼》等几出傩戏演出的情况,这些剧目大多系从宫廷傩仪和“沿门逐疫”中的判官、钟馗等角色衍变而来,在它们身上还残存着傩祭、傩舞向傩戏过渡的痕迹。

傩戏的成熟大约在元末明初,明代中期以后,傩戏的演出已相当普遍,上演的剧目也更加丰富多彩,流传的地域也由中原和江南一带向西南地区辐射。早期的傩戏剧目,主要脱胎于傩祭和傩舞,后来傩戏也搬演一些从其他剧种中移植的剧目。傩戏演出的主体,初期多以村社或家族为单位,称为“村社傩”或“家族傩”;后来有些地方巫师成了演出的主体,这种傩戏称为“巫师傩”;另有一些傩戏保存于古代屯军及其后裔之中,称为“军傩”。贵州现存的傩戏主要为巫师傩(傩堂戏)和军傩(地戏),此外,还有一种傩戏的原始形态,有的学者称之为“亚傩戏”或“前傩戏”,它就是流传于威宁彝族回族苗族自治县裸戛村彝族中的“撮泰吉”。

二、“撮泰吉”及其面具

1. 名称含义

“撮泰吉”系威宁彝族回族苗族自治县板底乡彝语的音译,现在见到的文字音译名称有“撮衬姐”、“撮寸几”、“撮屯姐”、“撮特基”、“撮泰吉”等十余种,其中,“撮屯

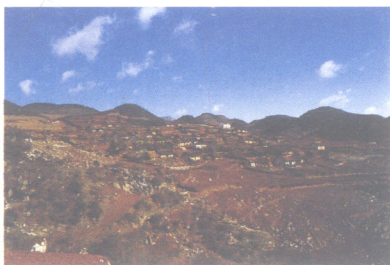




姐”比较接近彝语的译音，现用“撮泰吉”的名称，是想借吉利的谐音汉字作译名所致。在彝语中，“撮”意为人或鬼，“泰”意为变化，“吉”意为玩耍游戏，一般译为“人类刚刚变成的时代”或“人类变化的戏”，简称“变人戏”。但也有学者认为：“撮泰吉”反映的是变成神鬼的祖先当初迁徙、垦荒的艰难场面，并借助祖先的威灵来保佑后裔和驱逐邪魔瘟疫，因此，“撮泰吉”的含义理解为“请变成神鬼的老祖宗来保佑后裔的游戏”或“人变神鬼的游戏”，更恰当一些。

2. 生长环境

“撮泰吉”如今只流传在威宁彝族回族苗族自治县板底乡裸戛村，该村地处海拔2800多米的芦虹山区，这里山高箐密，气候寒冷，霜冻期长，主要农作物有玉米、洋芋、荞麦等，单产很低，当地人民生活十分清苦。全村61户，住的都是低矮的草房，没有一间瓦房。由于医药卫生和科学文化落后，加之地处僻远，交通不便，当地村民遇上天灾人祸时，习惯用祭山神、打粉火、滚鸡蛋、念鬼等手段来驱灾逐疫，祈求平安。裸戛村彝、苗、汉杂居，13个姓氏61户中，文、周二姓为大姓，各有12户。“撮泰吉”的戏主为文道华，彝族，从父亲上溯五代都是毕摩，都主持并参加“撮泰吉”的演出。文道华的家庭经济在村里算是富裕的，他本人为小学文化程度，其余参加“撮泰吉”演出的演员，也是彝族，大多为小学文化，只有两人读过初中。“撮泰吉”就生长在这样的自然环境和社会环境之中。



裸戛村

3. 演出时间和角色

“撮泰吉”一般在每年农历正月初三到十五演出，旨在驱邪崇、迎吉祥、祈丰收。演出多在夜晚进行，地点选择在村旁山间的一块平地上。若遇天灾人祸，年成不好，则隔几年才举行一次。演员共13人，6人扮人物，3人扮狮子，2人扮牛，2人敲锣打钹。6个人物是：山林老人惹戛阿布，作巫师装扮，不戴面具；阿布摩，彝族老爷爷，1700岁，戴白胡须面具；阿达姆，彝族老奶奶，1500岁，戴无须面具；麻洪摩，苗族老人，1200岁，戴黑胡须面具；嘿布，汉族老人，1000岁，戴兔唇面具；阿安，阿布摩和阿达姆之子，戴无须面具。据说原来戏中并没有阿安出场，演出时只是用一个布包代替他，后来演出“撮泰吉”，才加入了阿安这一角色，因为“戏演了这么多年，他也该长大了”。

4. 演出程序

“撮泰吉”共分祭祀、耕作、喜庆、扫寨四个部分，其中第四部分只在正月十五才演出。

(1)祭祀。阿布摩等“撮泰”老人先在树林中化装，化装时忌讳被外人看见，并不能呼叫彼此的真实姓名。化装毕，阿布摩带领阿达姆、麻洪摩、嘿布拄着木棍，从树林

中艰难地走出。“撮泰”老人用包头布把头缠成尖锥形，全身穿黑衣黑裤，用白布条将胸、背、腰、腿缠紧，以象征裸体；迈着罗圈腿踉跄行走，以表示远古人类还不能直立；一面吸气冲击声带，发出猿猴般的叫声。来到旷地上，“撮泰”老人放下手中木棍，面对西方(传说彝族是从西方迁入威宁的)，向天地、祖先及四方神灵祈祷。接着，四个“撮泰”老人手摇铜马铃，跳起铃铛舞。铃铛舞俗称“跳脚”，有怀念和歌颂祖先艰难创业的含义。



“撮泰”老人播种

(2)耕作。这是全戏的核心部分，主要反映彝族先民迁徙、农耕、繁衍的历史。前半段通过惹戛阿布与阿布摩的对话，叙述古时裸戛村连年灾荒，阿布摩等背着粮种，从沟凑发(在云南境内)动身，沿途经过很多地方，最后来到裸戛村，教当地百姓开荒种地，以度灾年。接着，阿布摩等以舞蹈动作再现彝族先民在农耕生产中买牛、犁地、耙土、撒灰、播种、收割、打场的劳动过程。劳动间歇，穿插着吸烟、喂奶和交媾等动作。后半段描写粮食喜获丰收，“撮泰”老人把大仓小仓都装满了，惹戛阿布将酒洒在地上，向天地、神灵和粮食祝祷。

(3)喜庆。舞狮子挥棍逗弄狮子，在场上翩翩起舞，祝贺粮食丰收。据当地彝民介绍，这一部分内容原来没有，是近代才加入戏中的。

(4)扫寨。即“扫火星”，彝语叫“米夺秋”。正月十五演出接近尾声时，惹戛阿布带领“撮泰”老人走村串寨，扫除灾难和瘟疫，祝愿人畜兴旺，五谷丰登。每到一家，都要在火塘边念一段吉利的祝词，并向主人索要鸡蛋和麻，走时从草房四角扯一把草。然后来到寨边路口，把三个蛋埋入土中，并点燃茅草，将其余鸡蛋煮熟分食，口中叫道：“火星走了！火星走了！”

5. 产生年代

“撮泰吉”是一种古老的戏，戏中积淀着许多原始的成分，如模仿史前人类的装扮、走路、说话、交媾等，引起了研究者的浓厚兴趣。对于“撮泰吉”产生的年代，学术界有不同意见，我们认为它并非产生于某一时期，而是在漫长的岁月中逐渐形成的。具体地说，它大约在东汉初期便已具雏形，以后不断补充、完善，直到清代中叶才基本定型，成为今天人们所看到的样子。之所以把“撮泰吉”形成雏形的年代定为东汉初期，是因为彝族先民领袖勿阿纳在公元1世纪上半叶，率众由云南东川迁入黔西北，并建立了一个以今大方为中心，东抵贵阳，南达水城，北迄金沙，西至云南镇雄的奴隶制政权。这段历史与戏中“撮泰”老人迁徙、农耕的内容应当有着某种内在的联系，二者可以互相印证。而把“撮泰吉”基本定型的时间定在清代中叶，是因为戏中出现了玉米、洋芋和烟叶。这三种作物原产于美洲大陆，哥伦布发现新大陆后由美洲传入欧洲，明末清初才由欧洲传入中国。威宁地区交通闭塞，生

产落后,大量种植玉米和洋芋,决不会早于18世纪,以此推断,“撮泰吉”的定型大约在清代中叶前后。

6. “撮泰吉”面具

“撮泰吉”面具一般用杜鹃、漆树之类的高山硬杂木制作,工艺非常简单:先把圆木锯成33厘米左右长,一剖为二,用斧头砍成毛坯,然后凭借制作者大胆的想像



“变人戏”面具

力,粗略地刻凿出五官即成。面相不分男、女、老、少,惟以有须无须来区分性别和年龄。色彩单一,不用油彩精心描绘,只用墨汁或锅烟随便涂成黑色,显得古朴厚重,演出前用石灰或粉笔在脸上、额上画出道道白线。每个面具的白线纹饰都不相同,或横或竖,或粗或细,有的作放射状,有的呈波浪形。关于它的含义,当地彝民有的说那是表示“撮泰”老人年岁的苍老,有的说那是表现人物的性格特征;有的学者则认为,可能与彝族先民的图腾崇拜有关。

面具在“撮泰吉”中具有重要作用,戏中的“撮泰”老人年龄均在千岁以上,他们都是祖灵的再现和化身。面具对于他们,不仅是沟通阴界和阳界的工具,而且是连接死亡与生命的桥梁。当“撮泰”老人戴上面具后,上千年的岁月便如烟云般地消逝,他们以祖先神的身份出现在世俗人们面前,用对话和舞蹈再现彝族先民迁徙、农耕和繁衍的历史,并逐家逐户为子孙扫除邪魔瘟疫。在这里,过去与现在、历史与现实巧妙地叠合在一起,使观众产生了一种似幻似真的感觉。千百年来,“撮泰吉”及其面具就这样默默无闻地在贵州西北部海拔两千多米的深山野箐中自生自长,它很少受到汉文化的影响,而保留着浓厚的原始艺术本色。这样古老的戏剧“活化石”在我国已极其罕见,值得我们格外地加以珍视。

面具在“撮泰吉”中具有重要作用,戏中的“撮泰”老人年龄均在千岁以上,他们都是祖灵的再现和化身。面具对于他们,不仅是沟通阴界和阳界的工具,而且是连接死亡与生命的桥梁。当“撮泰”老人戴上面具后,上千年的岁月便如烟云般地消逝,他们以祖先神的身份出现在世俗人们面前,用对话和舞蹈再现彝族先民迁徙、农耕和繁衍的历史,并逐家逐户为子孙扫除邪魔瘟疫。在这里,过去与现在、历史与现实巧妙地叠合在一起,使观众产生了一种似幻似真的感觉。千百年来,“撮泰吉”及其面具就这样默默无闻地在贵州西北部海拔两千多米的深山野箐中自生自长,它很少受到汉文化的影响,而保留着浓厚的原始艺术本色。这样古老的戏剧“活化石”在我国已极其罕见,值得我们格外地加以珍视。

三、傩堂戏及其面具

1. 名称来历和分布状况

傩堂戏是傩戏家族中的一个重要品类,因演出多在傩堂(愿主家堂屋)里进行,故名;它又有傩愿戏、傩坛戏、端



土家族村寨

公戏、鬼脸壳戏等别称。傩堂戏的特点是:它的演员都是专职或半专职的巫师(又叫“端公”或“土老师”),演出以巫、道合一的组织——“傩坛”为单位,围绕着冲傩还愿而进行,宗教色彩十分浓厚。除贵州之外,四川、湖南、湖北、云南等省都有傩堂戏流

传,但不如贵州普遍。

贵州傩堂戏覆盖面极广,全省大部分县、市都有分布,其中尤以黔东的德江、思南、沿河、印江、松桃、江

口、铜仁、石阡,黔北的道真、务川、湄潭,黔东南的岑巩、黄平,黔西北的纳雍、大方,黔南的荔波、罗甸等县最为丰富。据调查,20世纪末,德江县有傩堂戏103坛,道真仡佬族苗族自治县有傩堂戏46坛,以此推断,全省傩堂戏当不下千坛之多。就民族而言,汉、苗、布依、侗、土家、仡佬、白、毛南等民族中都有傩堂戏遗存,其中土家族遗存尤多。贵州历史上受荆楚文化和巴蜀文化影响很深,追本溯源,贵州傩堂戏应是从湖南、湖北、四川等省传入的,时间大约在明代。

2. 傩堂戏的传说和搬演

在民间,关于傩堂戏的来历流传着许多传说,其中最具有代表性的是:傩公(东山圣公)、傩母(南山圣母)生前因恋爱受阻,双双投河殉情。放牛娃在河边拾到二人的头颅,挂在竹桩上,供在岩洞里,围着唱歌跳舞道:“若保佑牛不吃庄稼,就把你们供奉起来。”以后牛果然就不吃庄稼了,这可乐坏了放牛娃,他们成天在山上打闹玩耍,再也不愁管牛的事。一年春天,瘟疫流行,很多娃儿都染上了疾病,各种药都用尽了,就是不



傩堂神案

见好转。大人们急得没办法,只好仿效放牛娃,到供着傩公、傩母头颅的山洞里祭拜,还许下各种愿信。过了几天,染上瘟疫的娃儿全好了。人们在山洞前搭起祭台,跳舞唱歌,颂赞神的恩德。适逢李老君从上空经过,见烟雾缭绕,便降下云头,化装成村民观看。他见大家乱唱乱跳,没个规矩,就从天上抛下一本书,作为演唱傩堂戏的范本。一年秋天,皇后和三公主也染上了瘟疫,百般医治无效,瘦得只剩一把骨头,后来搬演了傩堂戏,皇后和三公主的病就好了。于是皇帝封赠傩公、傩母一席之地,从此演出傩堂戏都要在神案前铺上席子,土老师就在席子上祭祀、表演。以上传说带有强烈的传奇色彩,被披上了一层迷信的外衣。对于广大没有文化的群众,傩堂戏越神秘越具有吸引力,越能得到人们的信仰。

傩堂戏的演出,通常总是与“冲傩还愿”的习俗结合在一起的,而绝少作为一种戏剧艺术单独进行表演。冲傩还愿的习俗,在贵州省城乡流传已久。所谓“冲傩”,是指遇到疾病灾难之家,请土老师前来祈禳斋醮,驱邪逐疫,把疾病灾难“冲”开;所谓“还愿”,是指“冲傩”之家事前对神灵许下各种愿信,事后通过搬演傩堂戏,把各路神仙请到傩堂受祭,以偿还原信。关于冲傩还愿的来历,民间流传着如下传说:混沌初开六月间,天上飘了七天七夜大雪,人间很多人都冻死了。观音菩萨于心不忍,请出东方太白星解救百姓。雪水溶化后,冲垮了五岳庙,把昆仑山上的沉香木也冲走了。沉香木漂到海里,被龙王派水仙兵勾住,用它造了一扇海龙门,不料刚造好就焚烧起来,龙王只好用它造了一张独脚床。龙女上床睡了一





夜,害了瘟病,三年都不能起床。龙王到处求神问卦,都不应验,后来周易文王用铜钱断明,原来龙王冒犯了五瘟神,必须在大傩会上还愿,病才能好。于是龙王许下大傩12祭,小傩12堂,又许下神戏24个,以及白鸡、白鹅、白猪、白羊等供品。龙王还愿后,龙女的病就好了。这种做法后来传到人间,人们遇到生病、无子、灾难等不吉利之事,都要请巫师迎神送鬼,祈禳斋醮,做冲傩道场,以治病、求子、消灾灭难。

3. 傩堂神案的布置

傩堂戏通常在愿主家的堂屋或院坝演出,为了制造一种森严、肃穆的环境气氛,把观众引入神秘的宗教境界,巫师要精心地布置傩堂神案。神案又叫“香案”或“祖师案”,大多布置在堂屋内,也有布置在院坝里的,视演出的地点而定。神案布置有一定的格局,正对堂屋为竹子编扎的彩楼牌坊,称为“三清殿”或“三宝龕”,牌坊前置一神案桌,桌上供奉着傩公、傩母的神像。供奉方式因傩坛而异,有的用大碗盛满谷米,将傩公、傩母像插在谷米中,有的则为傩公、傩母穿上衣服。此外,桌上还供着令牌、神卦、司刀、玉印、牌带、头扎、牛角、马鞭等法物,传说多是以李老君的坐骑金角板牛制成的。例如令牌是牛舌,神卦是牛蹄,司刀是牛鼻圈等等。神案桌上还经常供奉着翻坛小山和健身大帝的木雕像。翻坛小山即申公豹,是五猖的徒弟,他神通广大,善于变化,妖魔鬼怪无论躲藏在什么地方,他都能将其捉住。健身大帝又名太子,是一具身穿衣服、四肢可以活动的木偶,无子或孩子不好带的人家冲傩还愿,须将他供在神案上。神案桌下,供着地傩小山及其妻子的木雕神像,有的还置一铁链,那是专供地傩小山捉鬼用的。桌下四周,摆满了傩堂戏面具和刀、枪、弓、剑等道具。牌坊正面和堂屋两边墙上,悬挂着若干彩绘画轴,俗称“案子”,其中最重要的是“三清图”和“师坛图”。



傩公、傩母



三清图

宗,只要能提高自己法事的威力,取得观众的信任,就统

将其请到傩堂上来,反映了民间宗教信仰的实用主义和多元化特征。

“师坛图”是历代祖师的神位图,上面除绘有象征历代祖师的神像外,还详细写着本傩坛历代祖师的传承表。傩堂戏一般为口耳相授,师承关系非常严格,徒弟对师父、师祖十分尊敬。每次演出前,巫师都要净手焚纸,燃放鞭炮,祭祀“师坛图”上的历代祖师,祈求他们保佑演出顺利,宽恕演出中的失误。演出结束,则要在“师坛图”前举行谢师仪式,若愿主供奉鸡牲,须扯几片鸡毛粘在图上,以告慰历代祖师。过去,一个县往往有几十上百个傩坛,在激烈的竞争环境里,“师坛图”无形中成了最好的广告。“师坛图”上有无名师,从开坛祖师传到现在已有多少代,都直接影响着一个傩坛的声誉,因此,巫师们总是把“师坛图”作为本傩坛的传家宝世代相传,从而为研究傩堂戏的历史和流派提供了珍贵的资料。



师坛图

4. 傩坛法事和戏剧演出

傩堂戏演出由内坛和外坛两部分组成,内坛是冲傩还愿的各种法事,外坛才演出各种娱神和娱人的剧目。各地的内坛法事在名称、程序和内容诸方面大同小异,法事时间的长短主要视愿主家的经济状况而定,短则一天一夜,长则3天以上。在湄潭县,一天一夜的法事计12坛,内容包括开坛、申文、立楼、请神下马、打下马卦、领牲、上熟、发兵、招魂、占灯、送船、送神。在道真仡佬族苗族自治县,一场盛大的法事多达23坛,它们是:开坛、申文、跑功曹、立楼扎寨、迎桥、交标合会、抛傩、开洞、打洞、灵官镇台、走阵、出神、和尚检斋、差兵发票、炳灵领牲、山王图、催愿拆愿、回熟、将军统兵、禳关、勾愿、造船劝茅、游傩送圣。上述每一坛法事又分为很多程序,例如开坛的程序有请师、发锣、迎三王、献讳、献法、唱穿衣件、请三元法主、解秽、焚香、踩九州、观师、迎神下马、问家宅卦、下装等。做以上法事有两个目的:一是迎请天上各路神仙来到傩堂享受祭品,并作证明,以还傩愿;二是驱逐妖魔邪鬼,疾病灾难,保佑主人家富贵吉利,家宅平安。巫师做法事时,头戴法冠,身穿法衣,肩披牌带,载歌载舞。他们时而吹牛角,卜竹卦,时而敲令牌,摇司刀;其间还穿插着挽“诀法”,划“字讳”,走“禹步”,念“咒语”等神秘动作,这一切,极易把观众引入阴森恐怖的鬼神世界,具有莫大的煽惑性。

做完开坛法事,接着便上演外坛剧目。演出外坛剧目



土老师魏官跃

需佩戴面具，相传面具锁在桃园上洞、中洞和下洞内，需由尖角将军约请掌管钥匙的唐氏太婆(有些地方外加蒋氏太婆和戴氏太婆)，将桃园三洞的锁打开，搬请出24个面具(代表24出神戏)，然后才能出戏。外坛剧目按其内容和性质可分为正戏和插戏两大类。正戏即从桃园三洞中搬请出来的24出神戏，又可分为半堂戏和全堂戏，半堂戏12个剧目，全堂戏24个剧目。在思南、德江等县，正戏的剧目保留得较为完整；而在大部分地区，正戏的很多剧目业已流散，现在保留下来的正戏已不足24之数了。

傩堂正戏出场人物一般为3至7人，故事情节大多比较简单，艺术上亦比较粗糙，只初具了戏剧的某些要素，还不能算是成熟的戏剧。其中不少剧目是直接为请神还愿服务的，戏中夹着祭祀，从中可以清晰地看到傩祭向傩戏过渡的痕迹。例如《开路将军》一剧，描写开路将军奉傩公、傩母之命，前往傩坛砍开五方五路，扫除邪魔障碍，“天瘟砍出天堂去，地瘟砍出十方门”，以确保各路神兵到傩堂赴会。开路将军的形象，明显地具有古代傩祭中心人物方相氏的影子。又如《勾簿判官》一剧，描写判官从华山骑马来到傩堂，他一手捧红印，一手握毛笔，为前往傩堂赶愿作证的众神祇点名勾簿。虽然剧中穿插着许多插科打诨的笑料，并有判官为群众断案的情节，但其基本内容始终未能脱离冲傩还愿这一主题。这说明傩堂戏要彻底挣脱宗教的锁链，成为成熟的戏剧艺术，还有漫长的道路要走。在傩堂插戏中，宗教的灵光才最终褪尽，放射出美丽动人的人性光芒。插戏是插在正戏之间演出的戏，又称“耍戏”、“杂戏”和“花花戏”，它以广阔的社会生活为题材，戏中的主角不再是傩堂戏中的神祇，而是生活中的普通平民百姓。插戏的优秀剧目有《郭老么借妻回门》、《苏姐姐选婚》、《张少子打鱼》等。

5. 傩堂戏面具

(1)面具流布。前述“撮泰吉”面具，一共只有5个角色，与之相较，傩堂戏面具的角色要丰富得多。调查资料表明，傩堂戏面具有的角色只流布于某一地域或某一民族中，而有的角色则在全省都有流布，不局限于某一地域或某一民族。全省共有的面具角色有唐氏太婆、仙锋小姐、押兵仙师、开山莽将、勾簿判官、甘生八郎、歪嘴秦童、关圣帝君、鞠公老师、王灵官、二郎神、土地、和尚、道士、小鬼等。而炳灵侯王、汉朝将军、度关王母、山王、孽龙等角色，则只流布于黔北仡佬族中；李龙、地盘、柳三、杨泗、龙三、龙女等角色，只流布于黔东土家族中；唐二只流布于黔北汉族中；莫一大王、花林仙官、梁吴、蒙官、雷王等角色，只流布于黔南布依族中。



傩堂戏面具

在民间，傩堂戏面具素有“半堂戏十二面具，全堂戏二十四面具”之说。而在实际演出中，二十四个面具常常不够用，民间艺人便根据剧情需要另外添加一些面具，或让几个外貌和性格相近的角色合用一个面具。在一些地方，

因面具流失之故，其角色已不足24个，例如道真仡佬族苗族自治县现在只有20个面具角色，织金县现有面具角色15个，有的地方，面具流失严重，其角色已不足10个。

建国前，傩堂戏面具在贵州流传十分普遍，估计全省在万数以上，其中有一些是明清时代的作品，具有很高的历史价值和艺术价值。建国后，傩堂戏被作为封建迷信而受到禁止，“文革”中更被作为“四旧”遭到横扫。因此，现在剩下的古旧面具已经不多了，其中很多面具是巫师冒着风险藏在山洞中或埋藏在地下才得以保存下来的。据调查，德江县现在尚有古旧傩堂戏面具641面，这应为全省之冠；道真仡佬族苗族自治县现存古旧傩堂戏面具287面，数量仅次于德江县。其余县市现存古旧傩堂戏面具的数目未作统计，估计一般在十数面至上百面之间。以此推算，全省古旧傩堂戏面具应当不下于两千面，这些面具凝聚着民间艺人的智慧和心血，有关部门应予以妥善收藏保管。

(2)主要角色简介。贵州省各地的傩堂戏面具，总计约有五六十个角色，男、女、老、少、文、武、鬼、神、僧、道、丑、动物一应俱全，按人物性格和面具造型，大体可分为正神、凶神和世俗人物三种类型。现将主要角色简介于后。

唐氏太婆，又叫“唐氏仙娘”(有的傩坛唐氏太婆与唐氏仙娘为两个人)，是傩堂戏中最重要之神祇之一，其职司是掌管桃园三洞的钥匙。

仙锋小姐，又叫“先锋小姐”，专司傩堂催愿和勾愿之职，是正戏《武仙锋》中的主角。

甘生八郎，简称“甘生”，又叫“干生”，是正戏《甘生赶考》中的主角，在傩堂中的职司是为愿主还愿领牲。甘生八郎面具为小生扮相，头戴冠帽，冠顶上有一圆球，五官清秀，耳朵硕大，一副书生的模样。

歪嘴秦童，简称“秦童”，又叫“勤童”或“琴童”，是正戏《甘生赶考》中的丑角。

开山莽将，又叫“开山猛将”，简称“开山”，是傩堂中最凶猛的镇妖神祇之一，在正戏《开山莽将》中出场。他手执金光钺斧，专门砍杀五方邪魔，为人们追回失去的魂魄。开山莽将面具造型威猛，头生双角，嘴吐獠牙，眼睛暴突，眉如烈焰，神采生动。

开路将军，又叫“开路先锋”，是傩堂中的先导(险道)神，职司是逢山开路，遇水搭桥，扫除五方邪魔，与古代的方相氏类似。傩堂戏中另有一个凶神叫押兵仙师，职司是导引各路天兵天将出入傩堂，其面具与开路将军非常相似，二者可以互相通用。

灵官，即王灵官，相传姓王名善，本是宋朝一个民间方士，专攻火术，死后被玉皇大帝封为“玉枢火府天将”，成为道教赫赫有名的护法神。他在傩堂中的任务是搜捕混





入傩堂的邪魔妖鬼。灵官面具模样凶猛，面色赤红，头上戴着道冠，额际有一只混赤眼，亦称“纵目”。

勾簿判官，又叫“勾愿判官”，简称“判官”，是正戏《勾簿判官》的主角，职司是负责在傩堂中为人们勾还良愿，并惩治那些作恶多端的坏人和邪神。

土地，是主管一方的小神，各地根据其职司不同，名目甚多，有引兵土地、梁山土地、当坊土地、青苗土地、桥梁土地、村寨土地等等。土地神在傩堂中是一个慈祥温和、幽默风趣的老翁，专为愿主纳吉驱邪，赐福添寿。

和尚，又称“笑和尚”，主要在“和尚检斋”的法事中出现，任务是查看冲傩的主人家诚心不诚心，品德好不好，做法事的准备工作是否符合要求。

关圣帝君，简称“关公”、“关爷”，即三国时刘备手下名将关羽，在民间被尊奉为武圣人。正戏《关爷斩蔡阳》描写的即是他任在古城力斩曹操手下大将蔡阳的故事。

幺儿媳妇，是正戏《开山莽将》中的角色。开山莽将的金光钺斧被虾子精咬坏，他请铁匠鞠公老师和幺儿媳妇修整，三人演出了一段生动幽默的戏。幺儿媳妇面具为世俗女性形象，头梳双髻，眉目娟秀，与生活中的年轻媳妇相似。

炳灵侯王，本名黄天化，相传他是清虚道人的徒弟，在商周之战中，曾多次助武王伐纣，屡建奇功，后来不幸被高继能的太阳神针刺中，魂归封神榜。炳灵侯王在傩堂中白天管生死簿，夜晚管万人魂，并为愿主勾愿了愿，领牲判牲。其面具为小生打扮，与甘生面具非常相似。

汉朝将军，其身世民间有两种说法，一说他是天上的昌蒲星，一说他是刘邦手下大将樊哙。在法事“统兵回山”中出场，职司是检查阴兵所收魂魄是否已经交给失魂人。

山王天子，简称“山王”，传说他是盘古王的三化身，在法事“山王取魂”中出场，主人家失魂落魄，阴兵不能取回者，便请山王前去取回。山王又在正戏《山王图》中出场，该戏情节与《开山莽将》相似。山王天子面具为龙头造型，双耳刻着一对抱耳神，眼睛和下腭可以活动。

撵路狗，系丑角秦童之弟，秦童为炳灵侯王挑担上京赶考，留下妻子度关王母独自在家。撵路狗终日跟随嫂子，唱道：“哪根田坎不长草，哪个兄弟不跟嫂”，在戏中扮演逗趣打乐的角色。

(3)面具制作。傩堂戏面具一般由傩坛中的雕法师制作，材料多选用柳木或白杨木，白杨木质轻而不易开裂，容易下刀。柳木在民间是辟邪之物，民间艺人用它制作面具，显然含有一定的宗教意识。与“撮泰吉”面具相较，傩堂戏面具的制作工艺比较复杂，艺术上也比较精细。雕刻时一般有范本参照，手艺高超的艺人能毫不走样地将其摹刻出来；也有一些艺人不拘泥于范本，能任意驰骋想象，自由地即兴发挥，因此，即使是同一角色，不同傩



坛的面具在造型上往往各呈异彩。贵州傩堂戏虽然流传于不同的民族和地域，但大部分角色在造型上都有固定的模式，例如仙锋小姐发冠上刻着一只凤鸟，开山莽将头上长着一对尖角，地盘和尚没有下巴，秦童歪嘴暴牙扯眼睛……不过也有一些特殊的例子，例如沿河土家族自治县客田乡的仙锋小姐面具，发冠上便没有凤鸟，岑巩县大有乡侗族的开山莽将面具，头上便没有双角，这种同中有异的现象，对研究傩堂戏面具的发展和传播具有重要意义。

为了突出角色性格和加强演出效果，民间艺人把一些面具(例如土地、山王等)的眼睛和下腭制成活动的，用绳子和竹棍将面具的主体部分连接在一起，称为“活口面具”，又叫“动眼断腭面具”。表演时以舌尖操纵绳子，眼睛和下腭便会上下开合，逗引观众发笑。还有一些面具(例如二郎、孽龙等)，用10厘米左右长的野猪獠牙镶嵌在嘴部，以增添其威猛之势。山王面具两耳各刻有一个抱耳神，以表示他是盘古王的三化身；撵路狗、地盘和尚没有嘴巴和下颌，以逗引观众发笑。这些虽是比较特殊的例子，但表明民间艺人制作面具时，的确是精心设计，很费了一番苦心。这些艺人们的聪明才智，及其在工艺方面的成就，全体现在神秘古朴的面具制作中。

傩堂戏面具重视色彩的调配，着色分淡彩和重彩两类。淡彩先在面具上涂一层赭石或土黄为底色，然后用桐油均匀地刷上几遍，只是在眼睛、眉毛等部位用黑色渲染勾勒，并在帽子上描绘出各种图案，图案有龙凤、云纹、兰草、牡丹、菊花、福寿等等。重彩用红、蓝、绿、黄、黑、赭等各色油漆在面具上勾画涂抹，一些细致的地方，如盔甲或帽子上的花纹，则用笔精心地加以描绘。总的说来，傩堂戏面具的色彩浑厚、凝重、大方、和谐，注意整体效果。有的面具经过岁月的长期侵蚀，油彩已经剥落，显得古色斑驳，酷似陶器或青铜器，具有一种特殊的魅力和美感。

四、地戏及其面具

1. 屯堡人与地戏

地戏主要流传于贵州省安顺、平坝、长顺、清镇、普定、镇宁、紫云、贵阳等县市的广大农村，尤以安顺流传最广。地戏的兴起与屯堡人紧密相关，屯堡人并非贵州土著居民，而是明代从江南一带迁入的移民后裔。明洪武十四年(公元1381年)，朱元璋为剿灭元朝的残余势力，安靖边疆，任命颖川侯傅友德为征南将



黄果树瀑布

军，率领30万大军远征云贵。傅友德仅用了3个月时间，就占领了云南和贵州的广大地区。翌年，西堡一带的“蛮夷”进攻普定，傅友德派贵州卫指挥同知顾成父子带兵征剿。战事平息后，顾成父子在普定、安顺、平坝、清镇一带的战略要地设置卫、所、堡，推行屯军屯田制度。这些屯军屯田的移民及其后代在漫长的岁月中，逐渐形成了一个既区别于周围的少数民族，又不同于后来迁入该地区的



《杨家将》剧照

汉族的社会群体——屯堡人。

屯堡人一般按姓氏、家族聚村而居，一个村寨往往只有一两个姓氏。过去族长的权力很大，族内一切重大事务，如卖房、买地、开亲及家庭纠纷，都由族长主持公断。

屯堡人的传统信仰主要是信奉坛神，坛神有五显坛、川坛、花坛等。屯堡人最显著的特征是妇女的服饰和语言。其妇女服饰保留着浓厚的明朝遗风：上身穿蓝、绿、黑等色镶边长袍，衣袖宽大，拴围腰，系绸带，打结在身后；头挽圆形发髻，戴白色包帕，耳上挂银耳坠。姑娘的打扮与已婚女子不同，头梳独辮，不包帕；腰带以布制成，打结在身前。姑娘结婚时，要把脸部的汗毛、前额毛扯掉，眉毛剃成细柳形。屯堡人的语言多颤音和卷舌音，因其祖先系从江南或四川迁入，故往往夹有一些外省方言。

地戏形成于什么年代，历史上没有明确记载，根据现有资料，地戏的形成不晚于清代初期，这从康熙《贵州通志》有关记载及所附《土人跳鬼图》中可以得到证实。“地戏”名称的来历，是因其演出不用戏台和庙台，而在村野旷地间进行，因而得名；民间则称为“跳鬼”或“跳神”。“地戏”一词，最早见于道光七年（公元1827年）《安平县志·风俗志》：“元宵遍张鼓乐，灯火爆竹，扮演故事，有龙灯、狮子灯、花灯、地戏之乐。”

地戏一般每年演出两次，一次在春节期间，称为“玩新春”，另一次在七月半谷子扬花时节，称为“跳米花神”。屯堡人演出地戏，既是为了休息娱乐，也是为了敬神祭祀，驱邪纳吉，此外，“亦存‘寓兵于农’之深意”（《安顺续修府志》）。随着岁月流逝，今天地戏所担负的“寓兵于农”的功利目的早就不复存在，但作为一种世代传承的文化现象，它已经深深地渗透到屯堡人的生活之中，成为屯堡人最引人注目的风俗之一。从某种意义上说，没有屯堡人，就没有地戏；反之，没有地戏，屯堡人就会丧失它最具光彩的特征，而变得黯然失色。近代以来，贵州省一些布依族、仡佬族村寨也演出地戏，其面具、服饰、剧目、声腔与屯堡人的地戏非常相似，显然是从屯堡人那里学去的。

2. 演出程序

地戏演出程序分为开篇、扫开场、跳神、扫收场四个部分。在演出过程中，往往还穿插着“开财门”和“送太子”的民俗活动，但它们不是地戏的固定组成部分。

(1)开篇。又称“请脸子”，是演出前举行的一种仪式。头年地戏演出结束后，艺人们把面具用白棉纸包好，装在专用的木箱里封存起来，以待来年使用。开篇时全体演员身着戏装，把装有面具的木箱搬到演出场坝。场坝上设一神案，扮演正派主帅的演员在神案前焚香化纸，其余演员列队站立两旁，烧完钱纸，主帅带领众演员对着木箱下跪叩首，念诵请神的诗文。念毕，起立，主帅手端酒杯奠祭众神，并宰杀一只雄鸡，以鸡血点木箱的各个部位，口中念唱道：

……

雄鸡点柜头，
村中百姓寿白头；
雄鸡点柜腰，
五谷丰登收满仓；
雄鸡点柜脚，
财源滚滚福禄多；
开篇已毕，
万事大吉。



开篇

(2)扫开场。在正戏演出之前进行，锣鼓声中，观众陆续来到演出场地，这时，两名头戴面具的小童手持扇子、手帕走进场内，把人群分开，边舞边唱“扫开场”的诗文，其词各戏班大同小异，皆为吉利之语，如：

扫开场，扫开场，
扫个红日照四方，
扫个大场卖牛马，
扫个小场卖猪羊，
扫个文场卖笔墨，
扫个武场卖刀枪。
牛马卖给庄稼佬，
猪羊卖给屠户行，
笔墨卖给文官写，
刀枪卖给耍二郎……

(3)跳神。这是地戏的主体部分，又称“正戏”。演出时间少则三五天，多则半个月。由于剧目内容全部是古代金戈铁马的征战故事，所以“跳神”的整个套路，都是模拟战争场面而进行的。其程式大致为：交战双方的君主或元帅端坐在场坝中虚拟的“营房”位置，其余演员站在场坝边缘，随即纷纷“出马门”亮相，并念唱一段诗文自报姓名。亮相毕，开始出戏。戏大多以“朝王”开始，天朝君主升殿坐朝，文臣武将鱼贯出班，向君王叩拜后分立两旁。君王对众臣说：“有事出班启奏，无事卷帘退朝。”言毕，番邦使者送下反表，君王看罢勃然大怒，或将来使斩首，或将其双耳割下放回。随即传旨挑选元帅、先锋，在校场点兵祭旗，出师征讨番邦，于是情节步步展开。

(4)扫收场。正戏演出结束，即举行“扫收场”仪式。全体演员身着戏装，按敌对双方站成两个弧形。和尚、土地出场，念唱纳吉逐疫的诗文，如：

大年十五过完了，
各位神将来扫场。
木精木怪扫出去，



金银财宝扫进门，
火精火怪扫出去，
牛马成群扫进门，
金精金怪扫出去，
五谷丰登扫进门，
水精水怪扫出去，
万股银水滴进门，
天瘟扫在天堂地，
地瘟扫在地州城，
各种疾病扫出去，
一鞭打出九霄云。

扫场完毕，双方元帅点兵，各兵将在鞭炮声中绕场三周，卸下戏装，宰杀雄鸡一只，焚香化纸，祈祷酬神。然后用白棉纸将面具一一包好，放入木箱，抬到保存面具的演员家中，全部演出活动至此结束。

3. 剧目简介

地戏演出的剧目，全部取材于古代话本小说、历史演义和民间传说，内容都是金戈铁马的征战故事，而没有生活戏、公案戏和爱情戏。地戏剧目反映的时代，从商周直到明朝，时间长达三千多年，但以唐宋时期的长篇征战故事为主。从前剧本全部用手工抄写，近代出现了油印的剧本。一出戏通常分为十几本，每本又分若干回目。剧本除少数道白、对话外，大量是七言为主，五言、六言、十言为辅的唱词，其文体是以第三人称为主的叙事说唱体。流



布依族地戏

传较广的剧目有《三国演义》、《封神演义》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《五虎平西》、《五虎平南》、《薛刚反唐》、《三下河东》、《罗通扫北》、《四马投唐》、《岳雷扫北》、《大反山东》、《沈应龙征西》、《杨家将》、《英烈传》、《粉妆楼》、《说岳》等。以上剧本大多根据古代的小说、话本改编，故事生动跌宕，情节紧凑集中。下面，把《薛丁山征西》的内容简介于后，从中可以窥见地戏剧本之大略风貌。

故事发生在唐代。薛仁贵讨平辽东后，唐太宗为他修造王府，封官赐爵。皇亲李道字心怀嫉妒，陷害薛仁贵，把他打入天牢。不久，苏宝童唆使西番国王进犯唐朝，企图吞并唐室天下。唐朝朝中无统兵之人，唐太宗只好杀死李道字，放出薛仁贵，派他统兵出征。唐军在锁阳关被番兵围困，薛仁贵为苏宝童的飞刀所伤。程咬金回朝搬兵，朝中无人，唐太宗贴出皇榜招贤。薛仁贵之子薛丁山揭榜应试，被唐太宗封为二元帅，拜印西征。薛丁山率领唐军一路势如破竹，先后攻克磨盘山、界牌关、锦霞



《薛丁山征西》剧照

关、接天关等要塞，直逼锁阳关。经过一番苦战，唐军打下锁阳关，救出薛仁贵。薛丁山率军继续西进，攻打寒江关。寒江关总兵樊洪之女樊梨花，容貌美丽，武艺高强，是天上玉女星下凡。她的师父梨山老母告诉樊梨花，她与金童星投胎的薛丁山有夙世姻缘。樊梨花在战场上主动追求薛丁山，要与他结为夫妻，薛丁山不知内情，执意不肯。樊梨花第一次捉住薛丁山，薛丁山为保全性命，假装允婚，并发誓“如有反悔，倒挂在空中”。但他刚被释放，便立即反悔。樊梨花变为一座高山，挡住薛丁山的去路，薛丁山见山中有一樵夫，便向他求救。樵夫将薛丁山吊至半山腰即离去，原来樵夫也是樊梨花变的。薛丁山再次发誓道：“如不允婚，被大河淹死。”可是刚一脱身，又大骂樊梨花。樊梨花使用法术，使河水陡涨，薛丁山被淹得半死而就擒。在程咬金的撮合下，薛丁山才答应与樊梨花结婚。成亲那天，樊梨花的父亲和两个哥哥都没有参加婚礼，薛丁山询问原因，樊梨花回答说：父亲不同意她与薛丁山的婚事，拔出剑要杀她，不小心滑倒，撞在剑上死掉。两个哥哥见状，要杀她为父亲报仇，她不得已将他们杀死。薛丁山听了大怒，说：你今天杀兄弑父，将来也可能杀我的父母，于是把樊梨花休了。樊梨花被迫返回寒江关。后来薛仁贵在白虎关被杨樊围困，他变成白虎（薛仁贵是白虎星下凡）下山喝水，被薛丁山误为老虎射死。不久，唐太宗驾崩，唐高宗登位，樊梨花到京城长安告御状。唐高宗十分同情樊梨花，下令薛丁山认她为妻。薛丁山不敢违抗君命，加上自己也误杀了父亲，没有理由再嫌弃樊梨花，遂把樊梨花接回团聚。后来薛丁山在樊梨花的帮助下平定了西番，被封为西番王。

4. 面具制作

面具是地戏最重要的艺术特征之一，老艺人们说：“地戏玩的就是脸子（面具）。”地戏面具一般用白杨、白果、丁木和楸木制作，因为这几种种木料质地细腻，韧性强，不易开裂，雕刻起来既顺手又省力。地戏面具从原料到成品，一般要经过三道工序。

(1)把木料放在阴凉通风处晾8至10天，待半干后，锯成40厘米左右的圆木，剥去树皮再晾3至5天，然后对半剖开，成为两个面具的毛坯，以备进一步加工。切忌把生木料放在烈日下暴晒，那样会使木料炸裂。为了防止面具开裂和被虫蛀，可将毛坯放在锅中煮沸，煮时在水中加入一定数量的石灰。

(2)在毛坯上量好头盔和脸部的比例以及五官的位置，雕刻出大的轮廓，并配上耳翅，称为粗坯。各部位的比例和五官的造型，民间流传着如下口诀：“各一半（头盔与脸部之比），三三五（以自己的指头为尺度，额三



面具艺人黄炳荣



未着色面具



指,鼻三指,鼻尖至下巴共五指),立眉皱鼻鼓眼睛。”粗坯晾3至5天,再刻二坯。二坯要求将头盔和耳翅的图案纹饰交待清楚,并塑造出不同角色的表情和神态。头盔刻什么图案纹饰因角色而异,地戏中的重要角色传说皆为天上星宿下凡,所以盔上常饰以星宿图案。如岳飞是大鹏星下凡,他的头盔必须刻一只大鹏金翅鸟;薛仁贵是白虎星转世,他的头盔必须饰以白虎图案;樊梨花是玉女投胎,她的头盔必须用玉女装饰,等等。少数精工的面具,还需在二坯的基础上再刻一次,对面具的细部进行深入细致的加工,称为“三坯”。

(3)将面具打磨光洁,然后着色上彩,勾画图案纹饰。面具的着色分为油质和胶质两种。油质着色用石青、石绿、赭石、土黄等粉质颜料加入清漆调配,然后上彩。采用这种方法,色彩鲜亮,不怕雨水,不易褪色,缺点是成本高。胶质着色用各种广告画颜料和粉质颜料加入牛皮胶调配,然后上彩。采用这种方法,色彩不鲜亮,怕雨水,易褪色,优点是成本低。地戏面具的画脸表现出一定的程式化倾向,与京剧脸谱有某些相似之处。有的角色面部只涂一种颜色;有的角色上部和下部,左部和右部各为一色,称为“阴阳脸”;有的角色面部用蜂、蝶、鱼、瓜蔓等图案进行装饰。眉毛的画法,有“女将柳叶眉,少将竹叶眉,武将刺刺眉”和“女将一根线,少将一枝箭,武将如烈焰”的口诀。面具着色上彩完毕,通常要用光油刷上一遍,这样能使色彩更加鲜艳夺目,富有光泽。地戏面具的颜色一般只能保持10年左右,到时便要重新油洗、彩绘,因此,即使是一两百年前的地戏面具,从正面看上去也鲜艳如新。

贵州省民间流传的地戏面具数量甚巨,估计全省不下万面之多,其中大部分为建国后制作的,但也有不少古旧面具流传。今天能见到的古旧地戏面具最早为清代中前期之物。自清代以来,地戏面具艺人中涌现了许多名家,他们的作品具有鲜明的个人风格,取得了很高的艺术成就。每一个名家一般都有一批追随者或继承者,从而形成了若干风格各异的流派,著名的有齐二派、胡开清派、吴少怀派、黄炳荣派等。

5. 面具分类

地戏面具种类繁富,角色众多,一堂地戏面具少则数十面,多则一百面以上。按照不同的造型,大体可分为以下类别。

第一类为武将。武将在地戏中占有极重要的地位。将军不但有正派将军和反派将军之分,而且有文将、武将、老将、少将和女将之别。武将面具共同的特点是十分重视头盔和耳翅的制作。头盔一般以龙、凤作为装饰,男将多为龙盔,女将多为凤盔;有的盔上还饰有大鹏、白虎、鬼头、蝙蝠、蝴蝶、喜鹊、鲤鱼、莲花等星宿和花鸟。耳翅多以龙、凤和各种吉祥花草作为装饰图案。在雕刻技法上,浅浮雕与镂空雕相结合,刻工精细而不琐碎。

在色彩上,以贴金、刷银(白)的亮色为主,辅以红、蓝、

黄、绿、黑等色,有的还镶嵌着若干圆形玻璃小镜,显得金碧辉煌,绚丽多彩,充分体现了农民的审美趣味和欣赏习惯。面部雕刻与头盔繁缛精细的风格不同,要求简洁明快,轮廓分明,见棱见角,造型偏重写实而又有所夸张。各类武将的区别主要在面部表情和眼神神态上,例如女将端庄娴静,凤眼微闭;少将英武洒脱,豹眼圆睁;反派将军满脸横肉,怒目而视,等等。面部着色多使用对比强烈的原色,一般以一种颜色为底子,然后在上面勾画眉、眼



和各种图案纹饰。正派和反派人物的着色没有固定模式,几乎每一种颜色都可以用来开脸。各种颜色有一定的象征意义,一般说来,红脸多为忠勇刚直的将军,如关羽、薛仁贵;粉脸多为英俊年少的将军,如岳云、罗成;青脸多为凶恶骁勇的将军,如盖苏文、苏宝童;绿脸多为力大勇猛的将军,如熊海宽、孟怀元;粉花脸多为奸邪阴毒的文将,如曹操、秦桧,等等。

第二类为道人。道人是地戏中出现较多的形象,他们大多为反派阵营中的军师,或前来助战的仙人,不戴头盔而戴道冠是其显著特征。道人面具没有固定的模式,创作起来比较自由,民间艺人抓住各个道人的外形特征,随类赋形,突出其精神气质,给人以深刻印象。

第三类为丑角。地戏中最常见的丑角为歪老二,又叫“老歪”或“歪嘴老苗”,相传他是当年傅友德征讨云贵时在少数民族中寻找的向导和内线,在戏中是一个插科打诨的活跃人物。造型为歪嘴皱鼻,龇牙扯眼,髻上斜插一把木梳,有的还长有几绺胡须。面部一般涂为红色或蓝色,鼻尖或人中绘有小块白斑,更增添了几分滑稽色彩。地戏中的丑角还有小顶子、笑嘻嘻、夹舌巴、鸦片壳壳、眼镜先生等。



第四类为动物。地戏中的动物面具甚多,常见的有龙、虎、狮、牛、马、猪、犬、猴、麒麟、松鼠等。这些动物多是经过修炼得道成精的灵物,民间艺人刻画它们时,大都能抓住其特征,如虎的威猛,马的神骏,猴的淘气,猪的憨厚,无不形神俱佳,各臻其妙。

第五类为世俗人物。地戏中的世俗人物面具具有土地、和尚、丫环、老母、小童、差官等。这些面具造型写实,面相温和,具有浓厚的世俗色彩和人情趣味,与武将、道人、丑角和动物面具的神奇、诡谲大异其趣。

以上,对“撮泰吉”、傩堂戏和地戏作了概略的论述。作为封建社会遗留下来的文化遗产,贵州古傩不可避免地打上时代的烙印,可谓是精华与糟粕并存,科学与迷信交融。今天我们研究古傩,不应当采取猎奇的态度,而应当运用历史唯物主义的观点,芟除其芜秽,吸取其精华,在更高的层次上对之进行弘扬和发展,为发展贵州省的旅游业服务,为社会主义精神文明建设服务。



一、撮泰吉

彝族“变人戏”，彝语称为“撮泰吉”，是彝族重要的信仰民俗。它深藏于贵州莽莽乌蒙山深处一个叫裸戛的村寨。

每当春节期间正月初三至十五，裸戛村一带的彝族同胞就会演出“撮泰吉”，举行“扫火星”的驱邪纳吉活动，祈求火灾、瘟疫远离人们，让平安幸福永远伴随彝家。演出的内容有祭祀祖先、民族迁徙、拓荒耕种、买卖牲畜、交媾繁殖后代等，最后才逐户为全寨扫除火星。这与古代中原地区流行驱鬼逐疫的大傩有大致相同的内涵。



“撮泰吉”面具

“撮泰吉”的表演者都是当地的彝族村民，图为“撮泰吉”演出前的化妆。





阿布摩率队在迁徙途中。

阿布摩率队拓荒耕种。



《撮泰吉》的角色是老祖宗的化身，人们称为『神鬼』，主要以未完全进化成人类的猿猴特征来进行装扮，充满神秘感：

面具为突额大鼻，身穿黑衣，缠绕白布带，表示初民为裸体，头饰包缠成尖顶状，行走为罗圈腿步态，言语为抽气发音而含混不清，表演从后面进行交媾的场面。

演出的全过程，相互只能以角色名称称呼，如叫真名，怕被勾走灵魂。过去演出都在夜间举行，场地在村后的平地上，以灯笼及火把照明；面具存放在村边的山洞中。





『撮泰』老人将鸡蛋埋入土中。

惹戛阿布率领“撮泰”老人，烧火除邪。



『撮泰吉』的演出旨在驱邪祟、迎吉祥、祈丰收，正月十五的『扫火星』将整个『撮泰吉』演出推向高潮。惹戛阿布和『撮泰』老人在寨边岔路口埋入三个鸡蛋，并在上面燃起大火，所有的灾难、病祸在这熊熊火焰中被烧掉。隔一些日子，由『撮泰』老人取出埋下的蛋，视其好坏以判断当年的收成和祸福。

劳作之余，阿达姆为阿安哺乳。



撮泰吉