

安顺地戏论文集

□ 贵州省文联文艺理论研究室

中国戏剧家协会贵州分会 合编

安 顺 地 区 文 联

○ 沈福馨 帅学剑 倪 明 编

艾筑生 苑坪玉

○ 文化艺术出版社出版

序

薛若琳

这本专辑是由贵州省文联理论研究室、中国戏剧家协会贵州分会和安顺地区文联共同编辑的。编者之一的沈福馨同志嘱我写序，我高兴地接受了任务。

安顺地戏属于雉戏，它与宗教关系密切，向被视为“禁区”，从前对它研究得不够。十一届三中全会以来，改革开放的方针拓宽了戏曲理论工作者的眼界，使贵州雉戏的研究进入了一个新的阶段，它在全国是队伍最多，领导也比较重视，也肯花钱的省份。所以，我很愿意为贵州的雉戏研究和出版做一点力所能及的工作。

在构思这篇序言的时候，我想起了几年前的一件事情。一九八七年一月，我去哈尔滨参加中国戏曲志黑龙江卷稿的初审，在该卷的“综述”部分里，记道粉碎“四人帮”之后，位于哈尔滨西北的安达县老虎岗乡一次演出“二人转”，观众有七、八千人，平地上无法观看，生产队长只得把演员送上房顶去表演，时值夏天，竟喝干了两口井水。戏曲志属志书，这是一段记实的文字，我看完之后不觉掩卷，为之长叹者良久，认为是我国文艺史上的一次壮举。宋金北曲、宋元南戏、明清传奇、清代地方戏（包括皮簧、梆子等），以及历代曲艺，诸如说书、鼓词，佛教的僧讲、俗讲等，大约都没有这样的盛事。今年四月，我在山西

临汾参加中国雉戏学国际学术讨论会，贵州文联的谢振东、王文新同志给我看了一张贵州安顺地区演出地戏的照片，乡民依山坡环立，观众有三、四万人，又使我惊叹不已：中国戏曲太博大精深了。

地戏的凝聚力是很强的，它把戏剧文化、宗教文化和民俗文化融合在一起，形成一个庞大的载体。

宗教法事长时间的主宰雉坛，进行着祭神、酬神活动，拥有很多善男信女。当戏剧萌芽和形成之后，其独特的艺术魅力也使它拥有很多观众。文化史的发展把这两个方面的群众都吸引和聚集在一起，形成既酬神又娱人的强大力量，这便是雉祭向戏曲靠拢，戏曲向雉祭贴近的双向选择的历史趋势。大约也是地戏产生的社会条件和文化环境。

安顺地戏属于军雉，源自明初朱元璋用兵云南，军队到了贵州，把军雉带到那里。这是省内外专家都承认的事实。但是，军雉并不等于雉戏，也不等于地戏。前者是宗教祭祀，后者是戏曲艺术。两者的结合，似在清初。明嘉靖《贵州通志》卷三载：“除夕逐除，俗于是夕具牲礼，扎草缸，列纸马，陈火炬，家长督之，遍各房室驱呼怒吼，如斥遣状，谓之逐鬼，即古雉意也。”这是驻军变军雉为民雉，或军雉影响民间的例证，当然，也不能完全排除这是土生土长的民间雉仪形式，但驱鬼逐疫的活动由“家长督之”，是户自为战的表现。可见明代贵州比较偏僻荒凉，雉祭在未与艺术结合之前，民间的仪式是很简约的。至清康熙年间，贵州才出现雉戏的文字记载，康熙十四年（1673年）《贵州通志》卷二十九载：“土人所在多有，盖历代之移民，在广顺、新贵、新添者与军民通婚姻，岁时礼节皆同。男子间贸易，妇人力耕作，种植时田歌相答，哀怨殊可听。岁首则迎山魑，逐村屯以为雉，男子妆饰如社火，击鼓以唱神歌，所至之家，皆饮食之。”中说乡民劳作时“田歌相答”，这是民歌。而驱鬼逐疫时

“击鼓以唱神歌”，乃是“跳神”之歌即傩戏。清康熙三十一年《贵州通志》卷三十中刊印的《土人跳鬼之图》，图后附有一段文字，与上引康熙十四年《贵州通志》的文字相同，可见两部志书所记载的“跳神”和“跳鬼”是一个意思，都是傩戏。《土人跳鬼之图》中绘有二武将头戴面具，手持大刀做高举状以示对阵，旁有一人击鼓，一人打锣，周围有村民观看。据高伦同志认为，这是表演地戏《关公战长沙》，二武将一为关羽，一为黄忠。但是，地戏的名称真正见诸文字是清道光年间，道光七年（1827）《安平县志》卷五载：“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。”清代安平县即今之平坝县，地归安顺府管辖。而清康熙年间志书上称之为“跳神”或“跳鬼”的，实际上就是道光年间志书上称之为“地戏”的这种表演形式。

地戏经历了从军傩到民傩，从傩祭到戏曲的演变过程，是傩祭和戏曲双向选择的结果。

做为傩戏的地戏，长期以来既无职业剧团，又无专业演员，为什么能续几百年至今呢？这其中与宗教和民俗的因素有直接的关系。地戏每年演出两次，一次在农历正月间，是农闲季节，意在驱鬼逐疫，祈求吉祥；一次在农历七月十五的“鬼节”，又值水稻扬花之季，意在祭奠先人，祈求丰收。地戏开演前，要先将装面具的木箱从神庙里或存放之处抬出来，举行庄严的開箱仪式，请出面具。有的村寨还要举行祭庙、祭桥、祭水等仪式才开始演出。长顺地戏开演前举行“点将”，焚香燃烛，戏班全体成员立于香案下，戏头用公鸡冠子的血滴在面具上，每滴一个面具，封一个将帅和武士，仪式严肃而隆重。

地戏在上庙祭神，迎请面具之后，还要做“开财门”仪式。演员扮成地戏中的各种人物，到村里各家各户去说“吉利话”，主人则拿出葵花子、香烟、糖果招待。与康熙十四年《贵州通

志》所载的“所至之家，皆饮食之”是相同的。“财门大开”之后，才开始演出正戏。正戏演完之后，要举行“扫场”仪式，由和尚或土地主其事，意在扫除病邪，驱赶妖孽，祭奠亡灵，五谷丰登。例如有的地戏“扫场”时土地唱道：“土地出来笑三声，笑得天摇地也崩。笑得鬼怪也害怕，家家户户得安宁。”

地戏和民俗也是密切联系在一起的。安顺一带的“送太子”本来是傩坛中的求子活动，却与地戏融为一体。没有男孩之家，趁新地戏演出之机，邀请地戏戏班来家“送太子”。戏班来到主人家先不进门，放一串鞭炮之后敲起开场锣鼓，在主人家门前演出《穆桂英大破天门阵》，当演到穆桂英阵前产子时戏就停住，由土地婆抱起男婴道具扶着穆桂英，两个小童在前引路，全体演员鱼贯进入主人家堂屋绕行一周，然后，穆桂英对主人演唱现编的词句，诉说阵前产子，无力抚养，愿将男孩送给主人。穆桂英唱完之后，土地婆把男婴道具送到主妇手中，主妇当即抱着男婴道具入内房，放在床上。尔后，主人摆桌上菜，宴请戏班。傩坛的“送太子”被地戏吸收进来以后，使地戏更贴近生活，更富于生活情趣，更增加了民俗色彩。

由于宗教和民俗在地戏中占有很大的比重，使地戏形成一种大文化的氛围，它涵盖面广，蕴孕层宽，为我们研究社会学、历史学、人类学、宗教学、民俗学、哲学、美学、艺术学等等，提供了一个很好的基础。

谨为序

一九九〇年八月十日于北京

目 录

序	薛若琳 (1)
安顺地戏分布图	
安顺地戏释名及其他几个问题的探讨	范增如 (1)
安顺地戏的形成和发展	沈福馨 (8)
独特态势下的独特艺术——地戏	帅学剑 (24)
安顺地戏与傩文化研究	徐新建 (34)
地戏源流、地戏谱	高 伦 (42)
安顺地戏表演技艺浅探	桂 梅 (63)
地戏面具狰狞美探源	黄茂岷 (69)
试谈地戏声腔音乐	王应生 (75)
论地戏的价值系统	王春晓 (79)
地戏与军傩关系探源	皇甫重庆 (87)
地戏崇神心态	杨有维 (93)
试论安顺地戏和傩坛戏的异同关系	沈福馨 (100)
论军傩地戏兼谈关羽信仰	虞修明 (111)
傩仪傩戏杂识	家 浚 (135)
安顺地戏纵横谈	顾朴光 (123)
长顺地戏漫谈	乔得龙 (145)
后记	胡维汉 (151)

安顺地戏释名及其他几个问题的探讨

范增如

源远流长、经久不衰的贵州安顺地戏，近年来，引起了中外各界人士的注目，研讨文章日益繁多。然则究竟何谓“地戏”（即“跳神戏”）等根本性问题，似乎尚未确论。对此，笔者愿意谈谈一孔之见，以资同人批评商定。

“地戏”之称谓，始见于道光七年《安平县志·风俗志》。所言“扮演故事”的“地戏”，当是对举于“台戏”的称呼。宋元以来，艺人作场，例如元杂剧的演出，无论是在市井勾栏，还是在寺庙，大抵都在台上进行。在市井勾栏演出的情形，元曲作家杜仁杰《耍孩儿·庄家不识勾栏》套数作了生动描绘：“入得门上个木坡，见层层叠叠团圞坐。抬头觑，是个钟楼模样；往下觑，却是人旋窝。”可见场内设有木板搭成的外坡内梯形式的环形座位，圆场中是平地升高的状如钟楼的舞台。在寺庙戏班作场的状况，山西洪洞县道觉乡明应王庙正殿南壁的彩色壁画作了形象展示：台口上端有“帐额”，横题曰“大行散乐忠都秀在此作场”；台中是剧中人正在做戏的一个场面，颇似剧照；演员身后是乐队，其后悬有画幅，是为“靠背”；“靠背”两侧有上下场门，时为“鬼门道”。这就是一面靠壁的舞台形式。观乎今之地戏演出，多在平地上搭设帐棚，以为后台；其前方以代靠背，上

有帐额，侧有上下场门，往往还张贴有“招子”。后台和前台均在平地上，观众三面环立，形成自然的圆形台口。这是由台上移到平地作演出的变通形式。因此，可以说：

所谓“地戏”，就是以地为台，就在平地上围场演出的戏剧形式。

这是就演出形式命名的，尚未表明这种戏剧的任何本质特征。

安顺地戏，民间习惯上称之为“跳神”或“跳神戏”，地方志亦有这种称谓。甲戌（1934）秋任可澄主持续修的《安顺府志初稿·民生志（二）礼俗门（四）民间娱乐·民舞·跳神戏》有云：

黔中人民，多来自外省。当草莱开辟之后，人民多习于安逸。积之既久，武事渐废。然四顾环境，尚多苗蛮杂居其中，识者忧之，于是乃有跳神戏之举。迨今安顺、普定各屯与归北部龙场、狗场、猫营一带，犹盛行勿替，简称为跳神。盖借农隙之际，演习武事，亦存有寓兵于农之深意也。时当正月，聚集山寨之人，鸣锣击鼓，歌唱为乐。跳神者首蒙青巾，腰围战裙，戴假面具于额前，手执戈矛刀戟之属，随口歌唱，应声而舞。如所跳材料系取自《东周列国》者，便名曰“跳列国”，系取自《封神演义》者，便名曰“跳封神”，其余如“跳汉书”、“跳三国”、“跳说唐”、“跳征东征西”、“跳平南”、“跳杨家将”等，皆以其所取材料而名。其有歌舞俱佳者，邻近村寨亦多备席延往跳之。

引文所出的这套《安顺府志初稿》系缮写本，不曾付梓，故人所罕见，今存安顺市图书馆。有关“跳神戏”的这条记载，虽非“信史”，亦可代表三十年代安顺文史学界的一种看法。笔者以为这种见解并非无稽之谈。

首先，文中指出的“跳神戏之举”的背景与朱元璋洪武十四年“调北征南”的军事行动和随之实施的“屯田定边”政策完全吻合。这方面的文献资料如任可澄《安顺府志初稿》、常恩《安顺府志》、《明实录》、《明史》外，在屯堡人的不少家谱中亦多述及，如詹家屯《叶氏家谱·序》就追叙曰：

予始祖叶公信禄，祖籍系河南应天府人氏，今称南阳郡。自明太祖朱元璋洪武初年被派遣南征，始从唐氏始祖指挥属下，称参军官之职，所谓调北征南。平服世乱之后，奉令改土归流，同化汉族，徙居黔地，分驻安顺府属普定县三起，将塘河、永丰里、唐家屯居住，令屯军为民，垦田为生。

仅此可见“屯军堡子，皆奉洪武敕调北征南……散处屯堡各乡，家口随之至黔”（常恩《安顺府志·风俗志》）之一斑。明洪武年间，自十四年“普定土酋安瓚”叛附元梁王被擒后，十五年“西堡蛮贼寇普定”，二十六年“普定卫西堡长官司阿德诸寨长卜刺赞等聚众作乱”（均见《明实录》），屯田于安顺附近的屯堡人，本具有亦民亦兵的双重身份，“四顾环境”，感到不可习于安逸，当“借农隙之际，演习武事”，固在情理之中。这就是“乃有跳神戏之举”的社会历史背景。由此也可以了解到“跳神戏”的一种重要本质属性，即具有鲜明的“寓兵于农”的功利主义倾向性。但看“跳神戏”的剧目，几乎都是历史演义范畴的争战戏，人情戏绝不经见，神魔戏虽偶有如《封神演义》，但也与争战有关。这些戏，倘与“调北征南”的军事行动联系起来看，其耀武扬威、一匡天下、扫荡四方（主要是异族）的倾向何其鲜明！

其次，从标目看，是把“跳神戏”列入“民间娱乐·民舞”之中的，并没有与宗教戏混为一谈。从引文看，认定了“跳神戏”是“鸣锣击鼓”，“随口歌唱，应声而舞”的民间歌舞戏。

验之以目前的表演形式，这个认定是正确的。然则，既非宗教戏，又何以呼之为“跳神”呢？《大明律讲解·妆扮神像》有云：

凡乐人搬做杂剧、戏文，不许妆扮历代帝王后妃、君臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪。

原来已故的君臣圣贤就是“神”，他们的形貌就是“神像”。所谓“妆扮神像”，就是化妆扮演已故的君臣圣贤的形貌。

说到“妆扮”，就必须涉及化妆问题。中国古典戏曲的化妆艺术可以分为涂面和面具两大类。涂面化妆兹不赘叙。面具很可能是从古代宗教性歌舞仪式（如驱傩逐疫之舞）中产生的，但很快就为歌舞百戏所借用，成了自己的化妆艺术（仅是化妆艺术的借用）。汉代以来的歌舞百戏中使用面具的很多，如张衡《西京赋》所描绘的“总会仙倡”的场面就是典型例子。隋代已出现了“人戴兽面，男为女服，倡优杂技，诡状异形”（《隋书·柳彧传》）的场面。唐代歌舞中有所谓“代面戏”，《旧唐书·音乐志》云：

代面出于北齐。北齐兰陵王长恭才武而面美，常著假面以对敌，尝击周师金墉城下，勇冠三军。齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。

崔令钦《教坊记》明确指出“乃刻木为假面，临阵著之。”段安节《乐府杂录》还特意说明“戏者衣紫，腰金，执鞭也。”（此条后另有“驱傩”条，前后并列，足证其为两回事。）宋代歌舞百戏使用面具的情况，可参见孟元老《东京梦华录》所载“抱锣”、“硬鬼”、“舞判”等节目的上场说明。到了元代，无论是在宫廷乐队中，还是在北杂剧中，都在使用面具。《元史·礼乐志·乐队》载：

乐青王队。元旦用之。……次三队，男子三人，戴红发

青面具，杂彩衣……次四队，男子一人，戴孔雀明王像面具，披金甲，执叉，从者二人，戴毗沙神像面具，红袍，执斧。次五队，男子五人，冠五梁冠，戴龙王面具，绣髻，执圭，与前队同进，北向立。次六队，男子五人，为飞天夜叉之像，舞蹈以进。次七队，乐工八人，冠霸王冠，青面具，锦绣衣……

“天寿节用之”的“寿星队”中亦有“男子一人，冠卷云冠，青面具，绿袍，涂金带”。这里，冠与面具是分开的，且文中多处提到“为某某像”、“作某某像”，可能是涂面化妆，涂面与面具两种化妆方式同时配合使用。在北杂剧中，面具主要用于“神头鬼面”戏（即“神佛”杂剧）。这类戏在元明两代的宫廷中都很盛行，在民间亦有演出，明弘治年间人游潜的《梦蕉诗话》中就写道：“优工以髹塑为神鬼面像而戴之以弄，叫啸踊跃，百状惟怪。”自汉代至元明，从面具歌舞百戏到面具戏剧，都在使用着面具，其始虽很可能是取法古代傩舞面具，但并没有因此就成了“傩舞”、“傩戏”。

回头来谈安顺“跳神戏”。

就化妆类别论，跳神戏是跳神者额顶面具“妆扮神像”的面具戏；就题材论，跳神戏又是扮演已故君臣烈士争战故事的历史剧；如前所说，就表演形式论，跳神戏应当是民间歌舞戏；就功用论，跳神戏又是演武戏。

它是面具戏，但具有顶戴面具于额前的特点，故跳神者面罩青巾以隐其本己面目。顶戴面具于额前，一则表示对“神”的敬畏，亦有顶替“神”降临人间欢跳，既娱“神”又娱人的意思。

“跳神戏”演出前后所举行的从取用“脸子”（面具）到收藏“脸子”一系列虔诚隆重的仪式，意在于此。诚然，过去民间常用它来驱鬼逐邪、祈福求财，这与四川“搬目连”的习俗相似，但不能因此就说“跳神戏”、川剧本身就具有了宗教性质。

它是历史剧，所扮之“神”大多是历史人物，当然是“演义”化了的，但绝不是神魔世界的神鬼精怪，就连《西游记》也是不跳的。

它是民间歌舞戏。其舞，一个“跳”字，充分表明它的开打动作以跳斗为特征，颇类两鸡相斗。“斗鸡”是安顺城乡至今极为盛行的习俗，跳神者摹拟斗鸡动作创造出饶有风趣的两将对阵的武斗动作的可能性很大。

“跳神戏”的唱法也很奇特，酷似高声吟调又夹民歌韵味，似民歌俗调又无专称（“曲牌”）和乐谱，略似“随心令”。它不同于“弋阳腔”，因为弋阳腔“所唱皆南曲”（李调元《雨村剧话》）。但它确有弋阳腔的影响，具有弋阳腔唱法的某些特点。刘至衡《在园杂说》（卷三）云：

旧“弋阳腔”乃一人自行歌唱，不用众人帮合，则多带白作曲，以口滚唱为佳，而每段尾声，仍自收结，不似今之众和作哟哟啰啰之声也。

“跳神戏”亦是口滚唱，多带白作曲，一人自行歌唱完毕或留四字由众人帮合最合四字，兼有弋阳腔新旧唱法。弋阳腔“向无曲谱，祇沿土俗”（李调元《雨村剧话》），“错用乡语”（顾起元《客座赘语》）。这与“跳神戏”亦相吻合。徐渭《南词叙录》云：

今唱家称“弋阳腔”，则出于江西、两京（按：《明鉴》载，洪武元年“以应天为南京，开封为北京”）、湖南、闽广用之。

《明实录·太祖洪武实录·洪武十五年三月丁丑》云：

先是，上谕友德等以云南既平，留江西、浙江、湖广、河南四都司兵守之，控扼要害……

安顺屯堡人的祖籍正是弋阳腔流行地域，屯堡人受到弋阳腔的影响，懂得弋阳腔的唱法特点，是极自然的事。魏良辅《南词

引正》云：

腔有数种，纷纷不类，各方风气所限。有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。永乐间，云贵二省皆作之，会唱者颇入耳。

弋阳腔之流行早于昆山腔。据《南词引正》：“国初有昆山腔之称”，朱元璋曾问及于此。是弋阳腔在明初或更早就在流。永乐间云贵二省会唱弋阳腔是可能的，或许就是“调北征南”的大军带到云贵二省来的。

弋阳向四面八方的扩展是很迅猛的，但在它的老根据地“至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平、为徽、青阳”（汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》）。这“调绝”当是摒弃旧调翻为新腔。弋阳腔在今上海市松江县（古称云间）的兴替，范濂《云间据目抄》有云：

戏子在嘉、隆交会时，有弋阳人入郡为戏，一时翕然崇高，弋阳人遂有家于松者。其后渐觉丑恶，弋阳人复学为太平腔、海盐腔以求佳，而听者愈觉恶俗。故万历四、五年遂屏迹，仍尚土戏。

同时，在南都也在经历着“稍变弋阳”的过程（见顾起元《客座赘语》）。旧的弋阳腔绝响，当在嘉靖至于万历这段期间，尔后旧的弋阳腔不可能再影响安顺的屯堡人。这以前除“调北征南”外，寻不到大规模移民入黔的痕迹。联系起屯堡人所处环境来综合考究，安顺“跳神戏之举”，当在明洪武十四年稍后至永乐年间这段时期发生。

安顺地戏的形成和发展

沈 福 馨

在贵州，目前尚存古老的原始傩戏数种，而比较集中又具有独立特征的是安顺地戏。它分布于安顺地区所属各县以及邻近地区即西起郎岱、东止花溪、北至普定、南迄紫云这块面积上的近三百堂面壳戏。这些面壳戏，与省内其他傩戏如威宁彝族的“撮寸已”、土家族傩坛、侗族傩戏等比较，有着显著的区别。其特点是戴脸子表演，只用一锣一鼓伴奏，采用第三人称说唱本，内容多是以正史为主线的勇武故事或附会于历史事件的神话故事。因为它具有独立特征，可以作为一种类型来研究，又因为它主要分布在安顺地区，我们把这一类型的原始傩戏称为“安顺地戏”。

对于这种傩戏的形成，笔者曾于一九八三年七月在《美术史论》上发表《安顺地戏和地戏脸子》一文，作过简要的叙述。但因该文系美术方面的专稿，对地戏脸子的艺术特征论述多一些，而对地戏本身谈得太少。本文拟侧重谈谈“戏”的历史，以期对安顺地戏的形成有一个较为明晰的线索，以便教正于方家。

安顺地戏属于原始傩戏。考傩戏的发展，经历过傩舞、傩仪、傩戏三个阶段。傩舞，是原始社会人们对自然缺乏支配能力，萌生图腾崇拜和宗教活动时所产生的。《书经·舜典》即载：“予击石拊石，百兽率舞。”这种以石相击作为节拍伴奏，装扮成

各种神兽驱邪逐疫的原始舞蹈,具有一种神秘的原始宗教意识。这种原始傩舞是什么样子,很幸运还能看到一些具体的图画,如1973年从青海省大通县出土的新石器时期原始陶画,就有头上戴着兽角,身后配有兽尾的五人携手舞蹈的场面。这应该说是目前发现的最早的傩舞纪实,只是从简括的画图上,我们还无法看到原始先民们配戴的面具是一种什么样的形象。这种原始傩舞的情况,在《吕氏春秋·古乐》篇中倒有较为详细的文字记载:“帝尧立,乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌,乃以麋鞀置缶而鼓之,乃拊石击石以象上帝之玉磬之音,以致舞百兽。”可以想见这种傩舞所具有的伴奏,已类鼓、磬之响,表演的舞蹈模仿各种野兽的动作,含有祈祷猎物丰收、驱赶妖孽邪魔的意思。

西周春秋时期,各种礼仪逐渐确立。傩舞也向傩仪方向发展,并且傩仪在它刚一产生的时候,就有了宫廷与民间之分。《论语·乡党》记载了孔子在“乡人傩”的时候,他也穿上朝服恭恭敬敬地迎接傩队。这种“乡人傩”的具体情况《孔子家语·观乡》作了一些透露:“子贡观于蜡。孔子曰:‘赐也,乐乎?’对曰:‘一国之人皆若狂,赐未知其为乐也。’”这种“一国之人皆若狂”的仪式,显然还带有浓厚的原始傩舞的痕迹,同时也带有强烈的娱乐性。当时的傩仪在腊月、除夕或正月里举行,逐除和迎春相互掺杂,并不限于专一的目的,有时官府也会参加,以示对国计民生的关怀。《吕氏春秋·季冬记》载:“命有司大傩旁磔,出土牛,以送寒气。”这是官方出面组织的逐除迎春活动,其实质应为“百姓傩”。晋宗懔《荆楚岁时记》载:“十二月八日,谚云:‘腊鼓鸣,春草生’。村民打细腰鼓,戴胡头,及作金剛、力士,以逐除。”这是晋代自发的“百姓傩”,是一种傩队逐除迎春仪式。还有一种室内冲傩仪式,即从室内把妖孽邪魔往外驱赶的形式。宋苏轼《除日》诗:“府卒来驱傩,矍铄惊远客。”说的是宋代这种室内驱傩的情景,其形式与古方相傩仪相

同，具有凄厉严肃的气氛。贵州自然也不例外地有这种傩仪的流行。嘉靖《贵州通志》卷三，“除夕逐除，俗于是夕具牲礼，扎草缸，列纸马，陈火炬，家长督之，遍各房屋驱呼怒吼，如斥遣状，谓之逐鬼，即古傩意也。”从这段文字看，记载的是一种室内冲傩活动，而且看得出明代贵州的这种室内冲傩活动已开始衰退，原来由大人进行的仪式，变成了由小孩进行的“儿戏”。仪式中还备有牲礼，草缸、纸马，有点“往外请”的意思，已不是直接往外驱赶那样的“理直气壮”。还有的以放鞭炮代替人吼，渐渐失去了逐除的意义，向喜庆方向转化了。正因为它只具有肤浅的形式而不具备原有的内容，因此通志上说它只是“古傩意也。”但尽管如此，它已说明了明代贵州民间傩仪的存在。

这种室内冲傩的仪式后来也有为端公跳鬼代替的，也掺杂一些戏剧性表演，虽然这些戏也如同安顺地戏一样属于傩戏，但它与安顺地戏有着明显的差别界线，不但不能作为贵州地戏形成的根据，更不能与安顺地戏混为一谈。

安顺地戏另有一条发展线索——宫廷傩。官家主持的“宫廷傩”，是与“百姓傩”并行发展的另一支，但要完整得多，严肃得多，因而也成熟得多。

《周礼·夏官司马·方相氏》载：“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，以索室驱疫。”这段记载宫廷傩的较早文字，记录了作为傩仪的主持者方相氏着玄衣朱裳，蒙熊皮，戴假面，执盾牌金枪，率领百隶装扮的神兽，从室内向室外驱逐疫鬼的仪式。这段文字的后面还记述了方相氏遇“大丧”时，在灵柩前开路，到墓地，又进入墓圻，“以戈击四隅”，表示驱赶鬼疫的活动。湖北随县擂鼓墩战国早期曾侯乙墓漆画上，已经画上了方相氏的形象，看得出“黄金四目”的面具，神情凄厉，气氛森严。这种官家主持的傩仪，当然后来也流入民间。成为“百姓傩”中室内冲傩的缘起，但那似乎是宋代以后的

事情，宋代以前，它一直由官家把持，并将其延续和发展。

汉代是这种雉仪最盛的时期，《后汉书·礼仪志》中有比较详细的记载：“先腊一日，大雉，谓之逐疫。其仪，选中黄门子弟十岁以上，十二岁以下，百二十人为侲子。皆赤赭皂制，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。因作方相与十二兽舞，欢呼，周偏前后省三过，持炬火送疫出端门，门外驺骑传炬出宫，司马阙门门外五营骑士传火弃洛水中。”汉代的雉仪，仍保留了以方相氏为主持人，装束与《周礼》记载相同。十二神兽之外，还增加了一百二十人的侲子队伍，声势自然要大得多。张衡在《东京赋》里记录了当年洛阳举行雉仪的盛况：“煌火驰而星流，逐赤疫于四裔”，可以想见其时炬如流星、人喊马嘶的壮观场面。

这样的雉仪称之为“大雉”，实在是当之无愧的。汉以后，“大雉”常盛不衰，规模也越来越大。唐段安节《乐府杂录》中记载，唐代宫廷雉仪延用汉代旧式，但规模显著增加，方相氏增为四人，侲子增为五百，人数上扩大了四倍。“百姓亦入看，颇为壮也。”既然百姓能自由入宫观看，严肃的气氛自然要减弱，娱乐的成份必定会增加。随着佛教的日渐深入人心，雉仪也不可避免地会染上一些佛教色彩。这一点，宫廷雉反不如百姓雉那样易于改观。百姓雉至迟在晋代已接受了佛教的影响，宫廷雉却在宋代才开始改变自己的固有形式，但它一旦动摇了固有的形式，发展起来又要快得多。它以较快的速度，向世俗化和戏剧化方向发展。宋孟元老《东京梦华录》卷十：“至除日，禁中呈大雉仪，并用皇城亲事官，诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲装将军。用镇殿将军二人，亦甲冑，装门神。教坊南河炭丑恶魁肥，装判官，又装钟馗，小妹、土地、灶神之类，共千余人，自禁中驱祟出南薰门外转龙湾，谓