

文化
藝術
與
儼

度修明 主編



傩文化与艺术

度修明 主编

贵州人民出版社

〔黔〕新登字 01 号

雉文化与艺术

庾修明 主编

贵州人民出版社出版

(贵阳市北京路 23 号)

贵阳宇田微机影印厂印刷 贵州省新华书店发行

787×1092 毫米 32 开本 12 印张 220 千字

1993 年 6 月第一版 1993 年 11 月第一次印刷

印数: 1-2000 册

书号: ISBN 7-221-02425-1/J·57 定价: 7.80 元

序

薛若邻

由庾修明同志主编、贵州人民出版社出版的《傩文化与艺术》论文集就要问世了。今年四月在山西省临汾市山西师范大学举行的中国傩戏学国际学术讨论会期间，修明同志嘱我写序，我欣然领命，因为傩文化是一块刚刚醒来的土地，需要很好的开垦。但是，当回到北京以后认真地坐下来构思序言时，又觉得心中茫然，几经提笔，又几经搁笔，于是搜肠刮肚，每每不得要领；冥思苦想，常在亭午夜分。不久，修明同志又来信催要序言，事到如今，已无退路可走，就只能硬充好汉了。

傩文化是近年来新兴的学科，它有深邃的内涵和博大的外延，从古至今，源远流长，形成一个庞大的载体。从时间来说，傩文化的历史悠久；从空间来说，傩文化的地域广袤；从学术来说，傩文化的蕴意丰富。我们既可以从微观的角度对它进行透视，也可以从宏观的角度对它总体考察。就微观来看，傩文化容包傩、傩祭（傩仪）、傩舞（伴以傩歌）、傩面具、傩戏。就宏观来讲，傩文化涵盖人类学、社会学、历史学、民族学、宗教学、民俗学、文艺学、哲学、美学等。

傩是傩文化的萌生点。傩缘自远古先民的原始宗教意识和图腾崇拜意识，而万物有灵是这种意识的支架。巫又是傩活动的组织者和设计者。巫是太阳神的神使，我们的祖先都崇拜太阳，三皇、五帝，无一不与日、光、赤、炎有关。象征太阳的神鸟是“乌”，所以“巫”音读如“乌”。在甲骨文里，巫写作“𠩺”，巫是太阳神的使者，需围绕太阳旋转，所以“𠩺”是旋转的象征。巫所穿的裙子，两周，秦汉时代是红色的，全用飘带组成，旋转时纷纷飘起，形成一个圆圈，象征着太阳的光芒。因此，巫总是与舞联系在一起。《说文》释“巫”：“以舞降神者也。”王国维在《宋元戏曲考》中说：“巫之事神，必用歌舞。”所以早期的傩祭与巫舞是分不开的。

我国古代的宗教祭祀，是由祀神与禳鬼两个部份组成的，祀神的仪式如“腊祭”、“雩祭”。“腊祭”是祈求神农等神保佑农事顺利的隆重的祭祀活动。“雩祭”（俗称“打旱魃”）是在大旱之年祈求降雨的祭祀活动。禳鬼的仪式称作“傩祭”，就规模和级别而论，有“国傩”、“大傩”、“乡人傩”，其目的是驱鬼逐疫。尽管在古人看来，神与鬼是属于两个天地，截然不同，对神要酬谢，对鬼则要驱除，殊不知神鬼往往是相通的，天不赐福而导致暴雨成灾或久旱不雨，事必造成凶年，接踵而至的是瘟疫流行，横尸遍野，于是古代的氏族普遍举行祭祀，表达人们对神的敬畏之意，实际上也是一种恐惧心理的表现，这和他们对鬼疫的恐惧心理并没有本质的区别，可是在观念上，古代却把二者严格的区分开，并且在祭祀的日程表里，也有数量的不同。“腊祭”一年只有一次，“雩祭”不固定，遇到旱灾时才举行；“傩祭”每年举行三次，时间在春季、秋季和冬季，可见驱鬼逐疫在古人行动中的地位 and 分

量，特别是“国雘”，被定为国家级标准，两周时期天子都要参加。还有诸侯卿大夫参加的“大雘”和百姓参加的“乡人雘”。

祈求神祇的祭祀谦恭有礼，《说文》释“雘祭”为“乐于赤帝，以祈甘雨也”。而禳鬼祭祀则毫不客气，据《周礼·夏官·方相氏》载：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难（“时难”即“司雘”），以索室驱疫。大丧，先柩，及墓，入圻，以戈击四隅，殴方良（“方良”即“魍魎”）。”这一段文字记载得很详细，方相氏率领百隶主持雘祭，他蒙着熊皮，穿着黑红二色衣裳，一手执戈，一手持盾，挨家搜索，驱逐鬼疫。丧事时，在棺木入圻之前，先以戈击圻之四周，也是驱鬼逐疫。书中所说的“黄金四目”，当与太阳之光有关，是属于早期巫舞的遗存，方相氏便是巫的化身。

方相氏“帅百隶而时难（司雘），”并且执戈扬盾，手舞足蹈，这就是周代的巫舞，人数有百人。到了汉代，雘祭中的舞蹈有一百二十人的“佻子”即少龄黄门子弟组成的舞队，比周朝的人数略有增加，但舞蹈的内容却比周朝更加丰富了，已经出现了“方相舞”、“十二兽舞”，不仅有群舞，而且也有独舞；有领唱，也有帮唱。至隋，“佻子”舞队增加到二百四十人。唐代，雘祭的舞队增加至五百人，方相氏有时用一人，有时用四人，舞队的组织者加强了。到了宋代，雘舞人数竟达到一千多人，可见从周至宋，雘祭的舞队规模呈上升趋势，但值得注意的是汉代以后巫风在宫中的雘祭中逐渐消失了。宫廷的雘祭，原本也是巫的地盘，可是由于社会生产力的发展，思想观念的多元化，巫风的影响减弱了。王国维

在《宋元戏曲考》中说：“古之巫，实以歌舞为职，以乐神人也。商人好鬼，故伊尹独有巫风之戒。及周公制礼，礼秩百神，而定其祀典。官有常职，礼有常数，乐有常节，古之巫风稍杀。然其余习，犹有存者，方相氏之殴疫也，大腊之索万物也，皆是物也。……周礼既废，巫风大兴，楚越之间，其风尤盛。”可见“周礼”与“巫风”是对立的，互为消长。孔子说：“未能事人，焉能事鬼”，“子不语怪力乱神”，大抵是针对巫风而言的。战国时魏国邺令西门豹就曾制服过巫风的猖狂，这就是有名的《河伯娶妇》。西汉时代，随着农业经济的发展，生产力的提高，社会的进步，巫师们装神弄鬼的手段，已经失去了往日的光彩。东汉时期，佛教传入中国并站稳脚根，这时道教也正式确立，儒学尤其获得了“独尊”的地位。佛、道二教的法术的迷惑程度，远远超过巫术的魅力，而儒术也努力适应新的环境，西汉著名儒学大师董仲舒创造了新儒学，他把儒家、道家、阴阳家、五行家的思想和主张都融合进来，形成了阴阳五行化了的儒学，提出以阴阳五行的“天”和王道政治的“人”互相作用、互相影响的“天人感应”论，并且还编制了一套求雨止雨的仪式，当时的儒士纷纷登坛做法，使儒学增加了一层迷信的色彩，实际上是在争夺巫师的饭碗。西汉末年，儒家的讖纬之学与神仙方士的妖妄之说并无本质的不同，儒、释、道三家都有挥舞法术的本领，巫术的光圈就相形见绌，黯然失色了。

从汉至宋雩祭规模的扩大，舞队的增加而巫风的失势，为戏曲向雩坛的贴近提供了机会。

宋代，方相、魃头屡被官府禁止，王楙《燕翼贻谋录》卷七说：“太平兴国六年（981年），又禁送葬不得用乐，庶

人不得用方相、魍头。”所谓“又禁”，当在此前就曾禁过。当然，不止是“庶人不得用方相、魍头”，就是宫中也停止使用。孟元老《东京梦华录》卷一〇《除夕》条记载，北宋时宫廷“至除日，禁中呈大傩并用皇城亲事官，诸班值戴假面，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，亦介冑装门神。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。”因为宋时巫风消失，故象征太阳的黄、金、红等颜色在傩祭中也不见了。不仅是宫廷的傩祭中没有方相氏，代之以将军、门神、判官、钟馗、小妹、土地、灶神，就是民间的傩祭活动中，也没有方相氏，与宫中傩祭差不多，吴自牧《梦粱录》卷六《十二月》条记载：“自入此月，街市有贫丐者三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗、小妹等形，敲锣打鼓，沿街乞钱，俗呼为‘打夜胡’，亦驱傩之意也。”

宋时教坊使孟景初和教坊南河炭参加傩祭活动，而宋代的教坊不唯能歌舞、杂技、百戏，也能表演杂剧，并且有的大使还能撰写杂剧剧本；吴自牧《梦粱录》卷二〇《妓乐》条记载：“向者汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子。”这个孟角球的“角球”可能因踢球技艺高超而获至的诨号，他与孟景初都是教坊使，他们是否就是一人，还有待考证，但这条记载说明教坊使当中有人会写杂剧，至于搬演杂剧则是他们人人皆能的事情。孟景初和南河炭参加傩仪活动，不能不对傩祭敞开坛门、走向艺术产生影响，同时也说明戏曲在宋代正关照傩祭，体现了它在诞生之后处于上升时期的朝气。

宋人周去非在《岭外代答》卷七中说，桂林傩队有“诸

军傩”和“百姓傩”两种，他在记“百姓傩”时说：“严身之具甚饰，进退言语，咸有可观，视中州装队仗似优也。”周氏认为桂林的“百姓傩”的表演，与中州的优人表演很相似，这说明宋代的傩祭活动也在向戏曲靠拢。戏曲和傩祭，它们彼此都把触角伸向对方。

宋代的傩祭仪式中，已经出现了戏曲的雏形。《东京梦华录》卷七《驾登宝津楼诸军呈百戏》条中，就显现了傩戏的端倪：“忽作一声如霹雳，谓之爆仗，则蛮牌者引退。烟火大起，有假面披发，口吐狼牙烟火如鬼神状者上场，着青帖金花短后之衣，帖金皂裤，跣足，携大铜锣，随身步舞而进退，谓之‘抱锣’。绕场数遭，或就地放烟火之类。又一声爆仗，乐部动〔拜新月慢〕曲，有面涂青绿，戴面具金睛，饰以豹皮，锦绣看带之类，谓之‘硬鬼’，或执刀斧，或执杵棒之类，作脚步蘸立，为驱捉视听之状。又爆仗一声，有假面长髯，展裹绿袍靴筒，如钟馗象者，傍一人以小锣相招，和舞步，谓之‘舞判’。继有二三瘦瘠，以粉涂身，金睛白面如骷髅状，系锦绣围肚看带，手执软仗，各作魁谐趋踈，举止若排戏，谓之‘哑杂剧’。又爆仗响，有烟火就涌出，人面不相睹，烟中有七人，皆披发文身，着衣纱短后之衣，锦绣围肚看带，内一人金花小帽，执白旗，余皆头巾，执真刀，互相格斗击刺，作破面剖心之势，谓之‘七圣刀’。忽有爆仗响，又复烟火出，散处以青幕围绕，列数十辈，皆假面异服，如祠庙中鬼神塑象，谓之‘歇帐’。又爆仗响，卷退。”

在《驾登宝津楼诸军呈百戏》条中，还记载了“扑旗子”、“蛮牌”、“抹踈”、“扳落”等节目，但它们都不属于“装神鬼”之列。而用爆仗之处，都属于“装神鬼”的节目范畴，如

上引的“抱锣”，表现众鬼猖狂，“硬鬼”表现钟馗帐下的小鬼，手执刀斧杵棒，为打探鬼疫情况而做“驱捉视听之状”。“舞判”则强调钟馗是捉鬼的主角。“哑杂剧”表现曾猖獗一时的鬼疫，由于钟馗的出现，他们状如骷髅，做着各种滑稽动作，狼狈逃窜了。这一场因为没有语言，故称“哑杂剧”。下面的“七圣刀”，表现鬼疫受到“破面剖心”的惩罚。最后的“歇帐”，表现钟馗等的胜利，他们“假面异服，如祠庙中鬼神塑象”，这个表演如今日舞台上的“群体亮相”。而其中的“哑杂剧”是很值得研究的。宋人耐得翁在《都城纪胜·瓦舍众伎》条中，界定宋杂剧“全以故事，世务为滑稽”。而《东京梦华录》所记的傩仪中的“哑杂剧”，运用民间长期流传的钟馗捉鬼的故事，“作魁谐趋踈，举子若排戏”的表演，这与宋杂剧的基本结构有相似之处。

可见，宋时的傩仪中，已经演化出傩戏的雏形。王国维在《宋元戏曲考》中说：“后世戏剧，当自巫、优二者出。”但是，他在详尽地论述戏曲的产生时，还是把目光放在俳优的身上，强调俳优对戏曲形成所发挥的作用，他在该文中说：“要之巫与优之别，巫在乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主；巫以女为主，而优以男为主。”这里，王国维提出“巫乐神”、“优乐人”的分工，接着他说：“古之俳优，但以歌舞及戏谑为事。自汉以后，则间演故事，而合歌舞以演事者，实始于北齐。”北齐的《代面》（《大面》），也叫《兰陵王入阵曲》，不是巫而是优扮演的。北齐时代也出现了《踏摇娘》。王国维认为，“此二者（《代面》、《踏摇娘》）皆有歌舞，以演一故事；而前此虽有歌舞，未用之以演故事；虽演故事，未尝合以歌舞，不可谓非俳优之创例也。”王国维认

为“合歌舞以演故事者”，是“俳優之创例”。五代隋唐之际，优比巫在艺术领域里发挥着更大的作用，《隋书》卷六二《柳彧传》：“鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂技，诡状异形。”这里说的“倡优杂技”，正是强调了优的作用。尽管有“人戴兽面”的情节，却没有巫的安排了。

雩坛的祭祀活动要扩大影响，招徕更多的善男信女，光靠单一的法事就显得凝滞呆板，缺乏生动活泼的形式，同时，雩坛的仪式一方面要乐神，一方面也要娱人。《礼记·郊特牲》：“蜡之祭，仁之至义之尽也。黄衣黄冠而祭，息田夫也。”这里说的“息田夫”，蕴含着安慰之意。《孔子家语·观乡》：“子贡观于蜡。孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其乐也。’孔子曰：‘百日之劳，一日之乐，非尔所知也。’”孔子对子贡（赐）讲的是劳逸关系，“蜡祭”既乐神也娱人，“一国之人皆若狂”正说明了欢乐的程度。

由此可见，强调既乐神又娱人，并且在雩祭中把娱人作为重要手段，是雩坛职能的重大转变，也是雩戏产生的基本条件。关于这一点，明清时期的情况就更明显了。例如广东的花朝戏，最先是“神朝”，表演驱鬼逐疫、消灾纳福的乐舞，因为比较严肃，又有巫师设坛祀神，故称“神朝”。这正如王国维在《宋元戏曲考》中所说的那样：“巫之事神，必用歌舞。”然而，巫师在“必用歌舞”之时，为了取悦观众，常常在做完“神朝”仪式之后，增加一些讲笑话和滑稽动作的节目，以活跃气氛，甚至把民间的梳妆打扮、纺线、绣花等生活形态加以提炼，配合民歌小曲演唱奇闻轶事。清末更有巫师在做完“神朝”之后，用歌舞搬演简短风趣、诙谐调笑的小故事，与庄严肃穆的“神朝”形成鲜明的对比，故曰“花朝”，

又称“花朝戏”。

当然，事物总是相辅相成，互相作用的。一方面傩祭向戏曲靠拢，一方面戏曲也向傩祭贴近。

唐崔令钦《教坊记》载：“大面出北齐，兰陵王长恭，性胆勇而貌若妇人，自嫌不足以畏敌，乃刻木为假面，临阵著之，因为此戏，亦入歌曲。”这出“此戏”就是《大面》（《代面》），这支歌曲就是《兰陵王入阵曲》。兰陵王高长恭所戴的面具，不必是傩面具，但是，他所刻的狰狞恐怖的面具造型，受到傩面具造型的影响是无疑的，再加上《兰陵王入阵曲》用一系列舞蹈动作来刻画人物，尤其以戴假面的表演为新奇独特，就如崔令钦所说的“因为此戏”了。由于《大面》的出现，就为宋代市井平民、传奇英雄等人物佩戴面具进入戏曲打开了方便之门。另如《踏摇娘》中苏郎中醉态时使用面具，尽管也不是傩面具，但它仍表现了戏曲向傩坛的借鉴和吸收。

不妨这样认为，傩戏的形成是巫与优、傩祭与戏曲双向选择的结果。傩戏既脱胎于傩祭，同时，戏曲也在关注傩坛。黔中一带的“送太子”，是傩坛的求子活动，却与傩戏的地戏融为一体。没有男孩的人家，趁新年地戏演出之机，邀请地戏戏班来家“送太子”。戏班来到主人家先不进门，放一串鞭炮之后就敲起了开场锣鼓，在主人家门前演《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，愿将孩子送给主人等语。穆桂英唱完，土地婆把道具男婴送到主妇手中，主妇当即抱着

男婴转入内房，放在床上。尔后，主人摆桌上菜，宴请戏班。黔中的傩祭“送太子”与傩戏的地戏，它们彼此都在互相寻找对方。“送太子”进入《穆桂英挂帅》里，使傩祭插上了艺术的翅膀，更具有观赏性，更易于吸引观众；而地戏引来“送太子”，使剧情更富于生活情趣，为观众喜闻乐见。

当然，有的傩戏与傩祭的关系紧密一些，有的傩戏与傩祭的关系远阔一些，这说明它们在进行双向选择的时候，距离有远有近。一般说来距离近的，傩戏的宗教思想就浓一些，而世俗观念就淡一些；距离远的，傩戏的宗教思想就淡一些，而世俗观念就浓一些。因为双向选择并不是对等选择，双方在吸收彼此的某些基因的时候，可能有多有少，不可能等量齐观。因此，有的地方把酬神的傩戏称为“阴戏”，把娱人的傩戏称为“阳戏”。有的地方把直接为傩祭服务的戏称为“内戏”，把间接为傩祭服务的戏称为“外戏”。但是统统被视为傩戏。即使与傩祭关系比较疏远甚至是游离于傩祭的戏，傩坛都敞开胸怀，把它们拥入怀抱，而一些独立性很强的大戏，也愿意进入傩坛来展现自己。之所以形成这样的格局，我们不妨从两个方面来研究这个问题，以傩戏的视角来看，它可以检阅一下自己的张力究竟有多大，外延究竟有多长；以戏曲的视角来看，也可以检阅一下自己的影响究竟有多广，内涵究竟有多宽。实际上祭与戏、戏与祭都在拓宽它们彼此的领域。我们这样看问题，决不是模糊傩戏的基本属性，正象戏曲形成的基本属性那样：“以歌舞演故事。”（王国维《戏曲考原》）假若一定要问戏曲到底是从歌舞演化来的，还是从故事演化来的，就很不好回答。比较公允的解释则是歌舞在寻找故事，故事也在寻找歌舞，是在进行双向选

择。歌舞选择故事，其意在于丰富和扩展自己的思想性和社会性；故事选择歌舞，其意在于增加和充实自己的表现手段和方法。同样，傩祭选择戏曲，目的是强化自身的艺术魅力，进一步扩大影响；戏曲选择傩祭，目的是使自己披上一件神奇的外衣，更增加戏曲的传奇功能和神秘色彩。

当然，这里不排除孰先孰后的问题。就戏曲的歌舞和故事的融合关系而论，歌舞在前，故事在后；就傩戏的傩祭和戏曲的融合关系而论，傩祭在前，戏曲在后。但是，它们双方做为形成因素来说，缺一不可。歌舞的历史很悠久，故事晚出，所以我们说中国戏曲至宋元时期才正式形成。作为傩祭来讲，它的历史也很悠久，正因为戏曲晚出，所以傩戏的形成大抵只能在戏曲的正式形成以后。

傩文化是个宏阔的天地，尤其是在宗教学、人类学和民俗等方面，它展示了宽大的胸襟和深邃的蕴涵。

傩产生于原始宗教、自然宗教。早期巫术、巫舞的兴盛和后来的遗存，在傩祭中都占有很大的比重。佛教、道教兴起后，它们也纷纷染指傩坛，使傩祭的宗教涵义既丰富又复杂，形成一套完整的仪式。例如湘西南苗族、侗族居住区的傩祭活动，其仪式有“冲傩”（因病灾而逐疫）、“还愿”、“敬发财菩萨”（祈求生意兴隆、财源茂盛，五谷丰登，六畜兴旺）、“和神”（与水神讲和）、“平安愿”（家人外出未归求平安）、“送下洞”（逐除家门不和之鬼祟）、“求子”、“庆红坛”（敬小三太婆，此神极小气，好怪罪）、“庆梅山”（敬猎神）、“巫师戒法”（上刀梯、捞油锅、滚刺筒、端烧红的犁头、踩烧红的耙齿）。其中“冲傩”、“还愿”的程序是：起见（上疏）、发兵、立寨、筑桥、迎神、下马、祭兵、发猖、延

烛、扫堂、整祭、化财、散香、入库。

黔东南思南土家族傩祭活动有：“四大坛”、“八小坛”。“四大坛”为：请圣、发文、立楼、搭桥。“八小坛”为：领牲、上熟、参灶、招魂、祭船、判卦、和坛、投表、请册、送神、游傩。其总体内容为法师降神、天兵神将扎寨检阅，继之以驱逐鬼疫、祈者如愿，然后敬送神祇归天。

这些大量的傩坛宗教的仪式和程序，既保持了原始宗教、自然宗教的特点，也融入了道教和佛教的法事活动，为我们研究宗教的分布、宗教的内涵、宗教的延伸和宗教的影响，提供了很有价值的材料。

傩文化中人类学的蕴涵也很丰富。每一个民族都有自己的童年，人类也有自己的童年。在史籍文献和考古发掘中可以看到人类童年的记载和痕迹，但是，在现在的傩祭和傩戏里仍保存的活的资料更为珍贵。

黔西北彝族傩戏《撮泰基》，表现彝族村落六月天降大霜，冻死庄稼，重新耕耘又没有种子，死亡威胁着人们。这时由彝族祖先的鬼魂惹戛带领几个“撮泰”鬼魂来帮助后辈走出困境。这出戏的表演程序是：首先向祖先祈祷，跳彝族的丧葬舞即铃铛舞，然后以对白的形式讲述彝族的迁徙史，接着扫瘟、去灾、买耕牛、播种、收获（收荞子）。在劳动生产的过程中，穿插男女交媾的情形，而且是从背后进行的，还有生育、给孩子喂奶等情节，它真实地反映了人类童年时代性行为的方式。

黔西北苗傩中有男性生殖器崇拜的情节。表演时用一张长丈许、宽五尺的竹席卷成巨型席筒象征男根，由两人抬着冲向女观众，对女性不生育者尤其猛烈追赶。

不论是彝族和苗族，在他们的傩戏和傩祭中，都把人类繁衍作为重要内容加以表现甚至渲染，说明人类的延续是人类生存和发展的首要任务。

傩文化中的民俗性，是它的最有特色的部分，在傩戏里体现得比较充分。

山西、内蒙、河北一带汉族的傩戏“赛戏”，立春之日，赛班化妆列队，奔赴戏台，群众到村口迎接，一直送到台口，名叫“迎喜神”。起赛之日，演员们扮成“七鬼”、“八仙”、“四值神”，赛首手持竹扫帚做前导，到村庄的四角扫除“灾难”，然后迎接龙王看戏。在演出《斩旱魃》时，扮演的四大王可以把旱魃赶至台下，同观众一起围打，非常热闹。旱魃被擒，游街示众，最后押至赛台斩首。

赛戏还有一出叫《鞭打黄痨鬼》。演员穿红裤衩，全身缠绕白布扮黄痨鬼。后面有分别称为“方相”、“方弼”的两员大将（红脸和黑脸）执戈，追打黄痨鬼跑四街，最后追到赛场，绕香亭，直追至舞台。此时舞台上由阎王开审，阎王先将黄痨鬼用绳子吊起来，然后“剜眼开膛”，挖出“五脏六脏”，直至下油锅。

还有的赛班演这出戏，扮黄痨鬼的演员穿黄衣，象征黄痨病。当演到黄痨鬼被赶得无处藏身时，他便从台上窜到观众中间，观众齐声呐喊，纷纷鞭打，直至打死为止。有的赛班还安排有“开肠破肚”情节，观众看了，非常痛快。

山西的傩戏队戏《五关斩将》。这出戏既可在舞台上演，也可以在舞台下演，甚至连续在五个舞台上演，每台算做一关。扮演关羽，甘、糜二夫人以及部将的演员骑真马乘真车，一路演来。每到一关，即到舞台上厮杀一阵，闯过一

关，再赶一关。直到演遍五个戏台，杀了六员大将，全剧才结束。饰演关羽者沿途可以与其他演员观众打逗嬉戏，也可以随便抓吃摊贩的糖果食物。这是一个民间群众心目中的关羽。

山西对戏《关圣斩华雄》。其中演到关公追赶华雄，华雄逃跑，观众跟着关公一起追赶呼喊。华雄逃到大殿，关公追至，华雄逃到社房，抢拿物品，关公追至，华雄又跑，他在逃跑时可以任意向小摊贩索取食物，小摊贩早有准备，求之不得，哪个摊贩被华雄抓食了东西，哪个摊贩就可以避灾驱邪，生意兴隆。

湘西南傩戏《杠杨公》。杨公是沅水上游的河神，他收到功曹发来的庆庙请帖，与马夫前往。杨公到达以后，有一场跳神的表演。这天要煮熟一锅滚烫的甜酒，杀一只公鸡，将鸡血淋在甜酒里，在场的观众都事先预备一个碗，每人舀一碗带鸡血的甜酒带回家去给孩子吃，谓之“吃杨公酒”，据说小孩吃了以后胆子大。

宗教要扩大教义的影响，使用的手段往往是大量的吸收民间风俗。董仲舒创立阴阳五行化的经学时，它本来不是宗教，尚且搞了一套求晴止雨的儒术，究其缘由不过是利用民俗来宣传自己。那么，真正属于宗教的佛教、道教以及原始宗教就更不用说了。民俗进入傩祭，使傩坛更亲切，更活泼，更为人们熟悉。后来傩戏沿着它的脉络发展，也保持和发扬了这个传统。在我们考察作为宗教祭祀性戏剧的傩戏、目连戏时，可以看到它们当中都穿插了大量的民俗活动，而世俗化理性戏剧反倒缺少这方面的内容，这既是世俗伦理性戏剧的缺憾，使它缺乏贴近生活和慰藉人心的魅力；同时，