

广东中华文化王季思学术基金丛书之六

傩戏艺术源流

康保成 著



广东高等教育出版社

戏曲艺术源流

（第一卷）



上海古籍出版社出版

（上海古籍出版社出版）

傩戏艺术源流

康保成 著

广东高等教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

傩戏艺术源流/康保成著. —广州: 广东高等教育出版社,
1999.6

ISBN 7 - 5361 - 2336 - 1

I. 傩… II. 康… III. 傩戏 - 戏剧史 IV. J825

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 22952 号

广东高等教育出版社出版发行

茂名广发印刷有限公司印刷

850 毫米×1168 毫米 32 开本 13.125 印张 6 插页 320 千字

1999 年 6 月第 1 版 1999 年 6 月第 1 次印刷

印数: 0001~1000 册

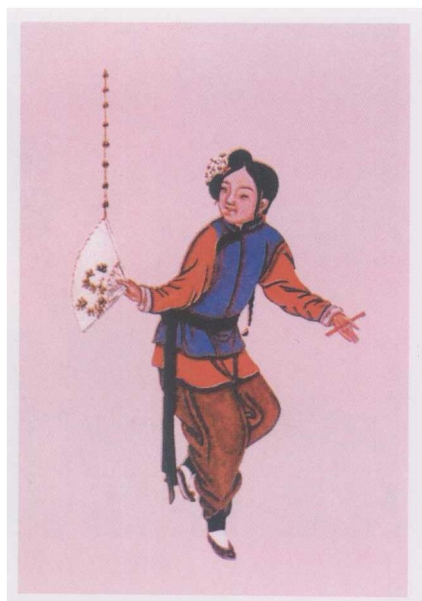
定价: 22.00 元



彩图1 在餐厅门口舞狮子



彩图2 狮子进入餐厅为主人消灾



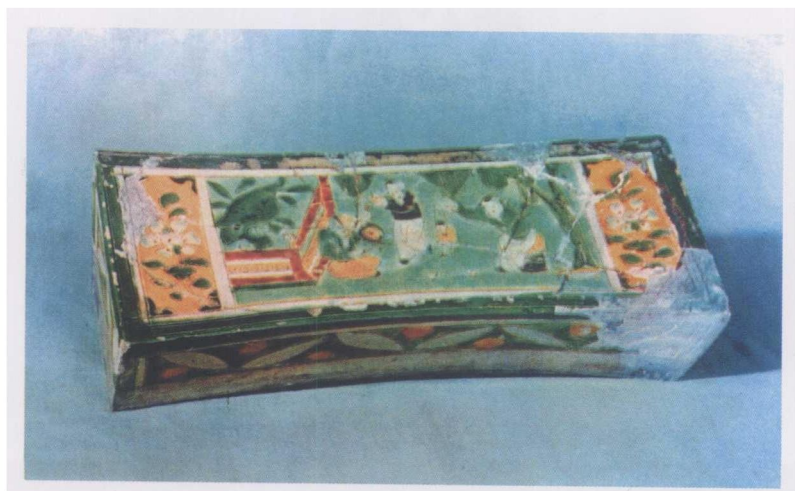
彩图 3 北京霸王鞭（打连厢）



彩图 4 本书作者与日本福岡市栉田神社的扮鬼者



彩图 5 甘肃的“童子爷”



彩图 6 绘有傀儡戏图的宋三彩枕



彩图 7 日本的木偶人



彩图 8 《北京民间风俗百图》中的道士化缘图

前 记

黄天骥

中国古代戏曲和古代文学作品，是取之不尽用之不竭的宝藏。华夏子孙，有责任发掘开采，分析整理，让体现着东方文化的瑰宝，在世界民族之林中焕发光辉。自然，我们也不能一味陶醉在祖先遗泽之中，审视它，研究它，扬其糟粕，取其精华，使之有助于祖国精神文明建设，才是我们整理古代戏曲、古代文学的目的。

近几年，广东经济有了飞跃的发展，许多有识之士，认识到在这块热土中弘扬中华文化的重要性。因而采取多种方式，大力推动对中华文化的学术研究。因时际会，“广东中华文化王季思古代戏曲古代文学研究基金”得以乘风御气，建立起来。有了这个条件，我们就有可能出版丛书，在研究我国传统文化的领域中，做一点力所能及的工作。

我们出版这套丛书，也是为了纪念王季思老师。

王起，字季思（1906—1996），浙江温州人。早岁师从孙贻让、吴梅先生，以《西厢五

剧注》名世。40年代后期，王季思老师到广东中山大学任教，历任中文系主任、古文献研究所所长等职。数十年来，他热爱祖国，热爱中华文化，他把全部精力投入教学和科研的工作中，在古代戏曲古代文学领域作出了巨大的贡献。“文革”后，拨乱反正，王季思老师被聘为国务院学位委员会第一届学科评议组成员、国家古籍整理出版规划小组顾问，被公认是中国古代戏曲古代文学研究的权威。

王季思老师一生热爱学生，教育青年。他常说：学术乃天下公器。学生和后辈学者向他求教，他从来是认真、热诚地给予帮助。直到七八十岁高龄，他还培养硕士生、博士生，矻矻穷年，不遗余力。他经常强调建设祖国教育和文化事业，要有人继承，渴望薪火相传，让中华文化之光一代又一代照遍大地。

弘扬中华文化，继承王季思老师匡扶后进的精神，是受过他老人家教诲的学生共同心愿。1993年，广州市政协和中山大学联合主办“庆祝王季思教授从教七十周年大会”。其后，诸位校友像杨资元、赖春泉、陈绍基等学长，深感为促进学术的发展，应做一些更加切实的工作，朱孟依先生积极支持。经过各方面的努力，我们决心出版这一套丛书，希望能实现王季思老师多年的心愿，帮助热心于中国古代戏曲古代文学而又甘心坐冷板凳的学者迅速成长，让学术之花也在生长红棉的土地上盛开。

学术的殿堂是靠一砖一石垒成的，我们希望扎扎实实地奋工添瓦，不想欣赏海市蜃楼。目前，我们的能力有限，更兼文化建设不可能一蹴而就。因此，我们的想法是：环绕着中国古代戏曲古代文学的论题，逐年出版有较高水平的学术著作。只要持之以恒，锲而不舍，日积月累，代代相传，我们一定能在祖国学术领域的南天，垒筑起一座丰碑。

王季思老师曾有诗云：

人生有限而无限，历史无情而有情；

薪火相传光不绝，长留青眼看春星。

丛书付梓之际，我们抄录这首诗，作为奠基之石，以明旨意，兼励来者。

1996年6月16日于中山大学

目 录

前记	(1)
----	-----

绪论：中国戏剧史的明河与潜流	(1)
----------------	-----

上篇 乡人傩流变考

第一章 乡人傩的基本形式——沿门逐疫	(12)
一、傩与乡人傩	(12)
二、乡人傩的原始形态——“邪呼”逐除	(15)
三、从“邪呼”逐除到“打夜胡”	(19)
四、从“打夜胡”到地方戏	(24)
五、沿门逐疫与佛教	(28)
六、沿门逐疫的种种形态	(32)
七、从现存傩仪、傩戏看乡人傩向艺术的发展	(36)
小结	(43)
第二章 秧歌：在乡人傩与戏剧之间	(49)
一、名同实异的南、北方秧歌	(49)
二、名异实同的秧歌、花鼓、花灯、采茶	(51)
三、秧歌与阳歌、秧哥	(56)
四、秧歌与讶鼓、阳戏、秧腔	(61)
小结	(71)
第三章 “啰哩咩”与中国戏曲的传播	(76)
一、对“啰哩咩”的纵向求索	(76)

2 傩戏艺术源流

二、对“啰哩咩”的横向考察	(81)
三、“啰哩人”与“路歧人”	(90)
四、“啰哩咩”、“路歧人”与中国戏曲的传播	(96)
小结	(100)
附录 “啰哩咩”的唱法(曲谱六则)	(105)
1. 彝族民歌中的“罗哩罗”	(105)
2. 瑶族《盘王歌》中的“七任曲”	(107)
3. 广西壮师剧中的“辣辣哩”	(114)
4. 彝剧中的“罗哩罗”	(115)
5. 福建梨园戏中的“唠哩咩”	(115)
6. 泉州木偶戏《目连救母》中的“唠哩咩”	(117)
第四章 从“沿门逐疫”到“副末开场”	(119)
一、神与乞食的艺术	(119)
二、俗讲的“开题”与杂剧的“开呵”、“开”	(122)
三、“家门”与“引戏”、“开呵”、“冲”	(130)
四、“家门”、副末开场与沿门逐疫	(136)
小结	(144)
第五章 沿门逐疫的道具——竹竿子	(149)
一、竹竿拂子的形制与作用	(149)
二、形形色色的竹竿子	(154)
三、竹竿子与霸王鞭	(162)
四、霸王鞭与打花鼓、打连厢	(169)
五、竹竿子、霸王鞭与莲花落、道情	(174)
六、竹竿子与参军色	(177)
小结	(180)
第六章 从驱傩者巫到戏剧脚色“净”	(186)
一、戏剧脚色“净”与“净人”、“净行”	(187)
二、“净行”与婆罗门	(190)

三、“净”与驱傩者巫	(195)
四、参军色与“净”	(203)
小结	(205)

下篇 戏神、傩神考

第一章 北方戏神与魔合罗	(211)
一、戏神偶像：婴孩道具	(212)
二、关于戏神的传说	(219)
三、戏神崇拜仪式	(223)
四、现实中的戏神（喜神）信仰	(227)
五、戏神与摩睺罗（大黑天）	(231)
小结	(237)
第二章 南方戏神“田元帅”与傀儡子	(242)
一、“田元帅”与傀儡子	(242)
二、傀儡子与婴儿	(249)
三、“傀儡戏为戏曲之祖”——重读《戏神庙记》	(252)
四、摩睺罗与“耍孩儿”	(258)
五、田元帅与傀儡子、生育神	(263)
六、傀儡子与男根崇拜、郭秃	(268)
小结	(274)
第三章 对二郎神信仰的文化阐释	(281)
一、二郎神与少儿	(281)
二、二郎金盔和弹弓	(285)
三、沉香太子与金花太子	(290)
四、梅山七圣与灌口祇神	(292)
五、二郎神与大黑天神	(298)

4 傩戏艺术源流

小结	(303)
第四章 傩神与戏神	(309)
一、戏剧脚色“丑”与傩神方相氏	(310)
二、傩童与童子戏	(324)
三、傩公傩母与太子神	(339)
四、唐明皇、二郎神与二郎神	(346)
五、云南澄江县小屯村的傩神“关索”	(351)
小结	(359)
结语	(370)
附录	(376)
一、韩愈《送穷文》与驱傩、祀灶风俗	(376)
二、孟姜女故事与上古被褻风俗	(388)
后记	(410)

绪论：中国戏剧史的明河与潜流

—

1933年，近代曲学大师吴梅的高足卢冀野先生，完成并出版了《中国戏剧概论》一书。此书从戏曲的起源，一直写到“乱弹”和话剧，堪称是当时最完整的一部贯通古今的戏剧史著作。然而，他在自序中这样评价自己的书：

我说过一个笑话：中国戏剧史是一粒橄榄，两头是尖的。宋以前说的是戏，皮黄以下说的也是戏，而中间饱满的一部分是“曲的历程”。岂非奇迹？所以中段的叙述，无论如何比两端来得酣畅一点，就是这个缘故。而全书的“匀称”，便因此破坏了。

今天看来，这段“笑话”是建立在对我国戏剧史宏观把握的基础之上的，具有很强的理论意义。质言之，他已经明确看到“戏”与“曲”的区别，树立了一种与旧曲学截然不同的观念。在该书最后一章《话剧之输入》，他说：“元曲的精神最为可采，能打破词曲的旧套，而学元曲必有成就。”“多数的传奇，只顾敷衍故事，毫不顾到性格，已经落了下乘。到了目下，弄到连故事都不成立，所以说中国没有戏剧，并非过言。”可见卢冀野是在西方戏剧文化的影响下，建立自己的戏剧观念的。

虽然如此，他还是把中国戏剧史写成了“一粒橄榄”。其原因固然不好妄加揣测，然而旧曲学传统之深厚，却是不能不提的。

旧曲学的特征，是把戏剧（元杂剧、明清传奇）看做诗词的

变体——“曲”。明末清初的周亮工说过这样的话：

元人作剧，专尚规格，长短既有定数，牌名仍有次第。今人任意增加，前后互换，多则连篇，少惟数阙，古法荡然矣。惟予门人邗江王汉恭名光鲁，所作《想当然》，犹有元人体裁。其曲分视之则小令，合视之则大套，插入宾白则成剧，离宾白亦成雅曲。不似今人全赖宾白为敷演也。（《书影》卷一）

周亮工的看法代表了当时的流行观念。元明两代人论元剧，多只论曲词、韵律、唱法、作（曲）法，很少谈结构、人物、关目、表演。元刊本杂剧，几乎没有宾白，而只录唱词。我们把这种流行的观念叫做“曲本位”。

戏剧理论大师李渔是系统地、有意地突破曲本位的第一人。他把剧本结构放在“第一”重要的位置，又特别重视宾白的作用，还毫不客气地批评汤显祖《牡丹亭》中脍炙人口的唱词为“案头之曲”、“非场上之曲”。

近三百年后，另一位大师王国维再次对曲本位发起冲击。他提出的“以歌舞演故事”的戏剧概念，从根本上突破了传统曲学的藩篱，从而把戏曲与诗、词区别开来，把戏曲从诗、词、散曲等韵文中剥离出来，确立了戏曲学这门学科独立存在的价值。从此，被视为“小道”、不登大雅之堂的戏曲开始登上学术研究的殿堂。他正确指出了西域戏剧文化对戏曲的重大影响。他以深厚的国学根底，考证了从上古到元代各种戏剧或泛戏剧形态的发展演变轨迹，使戏曲史不仅成为一门学科，而且成为一门科学。

王国维的同辈吴梅是固守曲本位的最后一位大家。他对传统曲学的总结和梳理无疑是有意义的，然而，从戏剧学的角度看，过分地强调曲辞和声律，则与已被理论界认同和接收的新的戏剧观念背道而驰。据统计，讨论“曲”的作法和优劣的篇幅，占了