

傩  
。 傩  
戏  
。 傩  
文  
化



# 傩 · 傩戏 · 傩文化

贵州省文化厅艺术研究室编

主 编 王恒富

副主编 邓正良 武光瑞

文·化·艺·术·出·版·社

一九八九年

**编 委**

王恒富 邓正良

武光瑞 周一良

皇甫重庆 李子和

邓光华 张玉龙

**责任编辑**

皇甫重庆 李子和

**雉·雉戏·雉文化**

文化艺术出版社出版·发行

(北京前海西街17号)

贵州省文化厅艺术研究室编

贵阳维嘉印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 8.625印张 字数: 220千万

1989年10月第1版 1989年10月第1次印刷

印数1—3,000册

ISBN 7-5039-0466-6/J·139 定价: 3.00元

# 目 录

序	颜长珂 ( 1 )
论傩面具	
——以贵州省傩面具为中心	李子和 ( 3 )
贵州傩面具的分类及其源流	李 渝 ( 23 )
傩面具造型中的自然形态之我观	陈 争 ( 40 )
贵州傩戏浅析	
——试论戏剧之本体	皇甫重庆 ( 51 )
说地戏	高 伦 ( 61 )
傩仪、傩戏杂识	家 浚 ( 71 )
“傩坛巫音”与音乐起源“巫觋说”	邓光华 ( 81 )
舞、巫、傩掠影探踪	沈复华 ( 98 )
傩坛戏审美心理初探	李建国 ( 110 )
一个充满生命拼搏精神的文化体系	
——从“乌江傩”看傩文化的本质	黎启全 ( 123 )
永恒 的“傩”	
——傩文化的一种假说	钱荫愉 ( 138 )
“傩”与“礼”之文化互训	张 建 建 ( 151 )
傩，千古文化之谜	彭晓勇 ( 170 )
傩(魮)与鬼神世界	徐建新 ( 183 )
说傩——一种文化的结构与功能之分析	王良范 ( 212 )

生命·仪式·文化

——一种前文化的比较研究

张玉龙 ( 226 )

雉·民风民俗·生死观

李钢音 ( 237 )

雉，一种超心理学的操作，仪式及经验

——湄潭县抄乐乡雉文化考察

潘年英 ( 250 )

# C O N T E N T S

Preface	Yan Chongke	( 1 )
On "Nuo Mask", mainly in GuiZhou.	Li Zihe	( 3 )
Nuo Mask, s Classification and its origin in Guizhou.	Li Yu	( 23 )
Natural form of "Nuo Mask".	Chen Zheng	( 40 )
A brief analysis of "Nuo Xi" in GuiZhou; On the subject of drama.	Huanpu Chongqing	( 51 )
About "Di Xi".	Gao Lun	( 61 )
A humble opinion on "Nuo Yi" and "Nuo Xi".	Jia Jun	( 71 )
On "Nuo music" and musical origin.	Deng Guanghua	( 81 )
An inquiry into the source of Wu dance, Nuo dance.	Shen Fuhua	( 98 )
An initial Study of aesthetic Psychology of "Nuo Xi".	Li Jianguo	( 110 )
A Cultural System full of Striving SPirit in life; Essence of Nuo Culture in view of "Wu river Nuo".	Li Qiquan	( 123 )
Eternal "Nuo": An assume about Nuo Culture.	Qian Yiyu	( 138 )
Felation aud Distinction between "Nuo" and "Li".	Zhang Jianjian	( 151 )

- Nuo: A mystery of old Cul ture.  
 Pen Xiaoyong ( 170 )
- Nuo—A world with Ghosts and Gods.  
 Xu Xinjian ( 183 )
- On. Nuo: A Cul tural Structure and its  
 function. Wang Liangfan ( 212 )
- A Comparative Study of a pre-culture:  
 Life, Ceremony, Culture.  
 Zhang Yulong ( 226 )
- Nuo · Folk Customs · View of life and  
 death. Li Gangyin ( 237 )
- Nuo asa Super-psychological opreation,  
 ceremony and experience.—Investigation  
 of Nuo Culture in Chao Le Village.  
 Pan Nianying ( 250 )

# 序

颜长珂

傩文化历史悠久，长期以来，以其顽强的生命力，在几乎被人们遗忘的荒村僻野繁衍传统，生生不已。在那装神弄鬼的场面中，不仅有着野性的艺术魅力，也潜藏着极为珍贵的学术价值。我国的傩文化遗产非常丰富。湖南、安徽、广西、四川、云南、江西、江苏、山西……许多省区，到处都有着它的遗迹。在多民族的贵州省山区，更是保留这种古老文化的沃土。宝贵的蕴藏已被重新发现。它那独特的戏剧形态更使人们感到兴趣。1984年前后，中国艺术研究院《戏曲研究》和上海戏剧学院《戏剧艺术》就曾分别发表文章，介绍了贵州傩戏之一的地戏。1986年10月，安顺蔡官屯地戏团应邀赴巴黎法国第十五届秋季艺术节和西班牙马德里第二届艺术节演出，受到彼邦人士瞩目。1987年11月，“贵州民族民间傩戏面具展览”在京展出，使首都观众大开眼界，反应相当热烈。1988年11月，“贵州傩艺术形态展”在贵阳举行，同时召开了贵州傩文化学术研讨会，与会学者来自全国各地，成立了中国傩戏学研究会。这本文集，也是这次研讨会的学术成果之一。

傩文化包含人类学、民族学、民俗学、文艺学等许多方面的内容。从戏剧的角度来看，傩戏也为我们提供了宝贵的研究资料和有益的启示。王国维《宋元戏曲考》探讨戏曲的起源，开宗明义便说：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”楚人好巫。屈原《九歌》歌舞娱神，便是常被史家引述的例证。“羌声色兮娱人，观者憺兮忘归。”（《东君》）巫人乐舞之盛，声容之美，从人们乐而忘归中反应出来了。然而，戏曲艺术与原始宗教歌舞降神等活动究竟有着怎样的联系，仍是有待于深入研究的问题。今天的傩戏



虽然经历了长期的发展变化，还是具有某种活化石的价值，作为实物的参照，是很有意义的。戏曲演出也曾有过娱神的目的。随着时间的推移，娱人的成分越来越浓，严格的宗教意识相当淡薄甚至不复存在了。从傩戏中，我们已可以看到宗教文化与世俗文化的交融。它的演出节目，既有宗教仪式的，也有讲史、传说和民间故事之类的世俗的内容。这些，也许反映了观众的文化心理及其对于戏剧发展的影响。傩戏与戏曲究竟有着怎样的关系，这是一个值得注意的有趣的问题。

傩戏的演出形式大都是很简陋的，却往往可以容纳大至宇宙洪荒神奇的奥秘，或是具体而微的家庭琐事。那些或则狞厉或则滑稽的多姿多采的面具，夸张质朴，造型生动，更是美的创造。它以广阔的农村田野作为舞台，时空跨度可以非常灵活自由，观众与演出的交流很是随便，亲密无间。它那不拘一格的审美特征和种种独特的艺术手法，表现了丰富的想象力和大胆的创造性。这些，对于当代的艺术家们，无疑是很有启发的。

研究傩文化，贵州的同志是得天独厚的。他们对此也非常重视，作了不少有益的工作，进行了艰苦细致的实地考察，积累了相当丰富的第一手资料。同时他们立足本地，放眼全国，注意到作为一种世界性的文化现象，必须开扩视野，提高理论兴趣。这本文集中，既有本地风光的具体生动的记叙，也有纵横比较的深入探讨，内容相当充实。读了以后，深感获益匪浅。这项工作也许还是刚刚起步，却已有了一个良好的开端，实在是令人高兴的。

1989年4月下旬  
于京都团结湖畔

# 论 傩 面 具

——以贵州省傩面具为中心

李子 and

我国远古时代的一种驱逐疫鬼活动被称之为“傩”(nuo)，在两三千年的漫长历史岁月里，其自身在发展、变异中被传承下来。现在，傩还在贵州、江西、湖南、安徽、陕西、四川、云南、广西等省区的一些地方流传。傩活动中仍然保留世代传承的、数量很大的傩面具，这些面具无疑是世界面具文化的一个重要组成部分。流传至今的傩已经与远古的傩有所不同，傩面具亦和远古的傩面具有所差异；而现今以“活形态”存在的傩面具是远古的面具、傩面具的继续和发展；因此我们所讨论的傩面具自然积淀了长期社会文化的种种内容，以及有由此而决定了的社会功能和文化史上的意义。本文之所以以贵州傩面具为讨论中心，是因为贵州的傩活动遍及全省，汉、苗、土家、仡佬等八九个民族都有傩活动，而且傩面具的数量相当之大，颇具典型意义，这些面具造型千容百态，意蕴丰富深邃。这一源远流长的古代文化遗产在艺术上和科学上均有宝贵价值；它联系着民间信仰、民俗民风 and 民族审美意识诸方面，是我国传统文化的一个组成部分；构成了一个十分独特的民间艺术表现体系，成为傩文化研究中的重要环节。

贺拉斯在《诗艺》中论述古希腊戏剧起源时就涉及到面具，他说：“……埃斯库罗斯又开创了面具 and 华贵的长袍，用木板搭起舞台……”。①如果说古希腊戏剧的起源与酒神节 and 面具具有密切的联系，那么，我国戏剧的起源则与傩 and 傩面具有一定的关系。

因此我们在讨论傩面具之前，有必要先对傩和傩戏作简要的论述。

傩是我国的一种传统文化现象。这种宗教文化性活动，源于远古初民的原始鬼魂崇拜和多神意识。傩是蠪的假借字，有驱逐疫鬼之义。古人囿于认识水平，认为疫病为疠鬼所传布，遂有傩活动之举。其年代的久远可上溯至殷商，而周代的宫庭傩礼和民间乡傩活动，《礼记》、《论语》、《吕氏春秋》等已有所记载，其后的史籍、地方志乘有关记述不绝如缕。傩在我国历史上延续了两三千年的漫长岁月，在我国广阔的地域内发生了种种变化发展，长期的历史文化积淀，造成了其内容的繁复驳杂。在其早期，是源于巫的驱逐疫鬼活动，后来，不管傩进入宫廷成为一种国礼，还是流布于民间，它仍然是一种巫鬼意识为核心的民间信仰，一种跨时代的原始宗教的残存，但是，它在漫长的历史时期，必然混杂、重迭了其它宗教的观点、思想，以及种种文化因素，这也是民间信仰所具有的一般性特征。对傩来讲，它陆续受到儒、道、释的一些思想和其它文化的影响而显出了多重复合的情形，成为一种传统文化现象。笔者所说的傩，是在上述的整个意义上来理解的。由于傩是民间信仰，因此，它重视仪式、巫术而没有成文的完整的信仰理论体系。它有交织于民俗、民间文艺的活动和形式而没有正规的宗教活动和活动场所。它有业余的掌坛师、巫师而没有专司神职的职业人员。它有广泛的信仰者但他们没有自觉的信仰意识。它有松散的“傩坛”等组织，却不是正规的固定的宗教组织机构，等等。傩在艺术形态方面，则从礼仪中缓慢脱离出来渐向舞蹈复归，并延伸为戏剧。据现有资料推断，至迟唐宋之际就有了傩戏。傩礼和傩舞就其本身而论两者很难分开，而原始宗教色彩浓厚的傩戏一经形成，从艺术角度看即是质的升华。流传于贵州等省区的各种傩戏皆与民间信仰有种种联系，仅有少数地方的傩戏与民间的傩活动开始分离，生出戏剧部分独立的胚芽。相比之下，贵州的傩戏保留得完

整和原始，现今贵州傩戏存在着多种发展形态：层次不一，内容纷杂，但总体观之，在来源上讲可分为民间乡傩和军傩两个类别；从发展层次上看则可大致划分为：（一）傩戏的初始阶段（包括前戏剧的傩舞、傩仪），如威宁县彝族的“撮太吉”；（二）傩夹戏的阶段，如思南、德江县的傩坛戏、傩堂戏；（三）傩仪与戏初步分离的阶段，如安顺、普定、铜仁等县的地戏或傩戏。不管处在哪一发展阶段的傩戏，均与傩信仰或民俗信仰有着或多或少、这样那样的联系。驱鬼、除邪、纳吉、祈禳、求子、娱乐等是至今傩活动的基本内容。傩和傩戏都一定要采用面具。傩面具是古代傩活动之遗存，含有驱疫鬼的主角“方相氏”的遗意，而傩面具延伸传承于傩戏中，则存在着超越一般戏剧的所谓道具的性质，傩面具本身就是民间信仰的凝聚和外形化。民间对傩面具必然有虔诚的宗教性，这也是傩戏之为傩戏，与其它戏剧大相径庭之处。

在进入阶级社会以后的傩，和其它宗教有一相似之处是，它将有具备审美效果的一整套艺术形象和艺术手段并被搜罗编织到仪式——傩仪之中，以此使傩信仰者接受宗教形象和有关的神话、故事的观念，坚定傩意识，让信仰者得到心灵解脱和内心的平衡。具体到傩来看，其最主要的艺术手段就是傩戏。傩的掌坛师与戏师二者合一。在这里，傩戏就其职能来讲带有宗教性，而将其诸鬼神等超自然物符号化的傩面具，当然也具有同样的性质。傩面具是傩艺术形态中十分重要的部分，它是构成动态的傩戏艺术的关键性环节。一方面，傩面具这种宗教性艺术品从主导方面讲，当属宗教膜拜体系范畴。其超自然物（即傩活动中的诸神鬼）由观念转化为具体的物质化的形象即傩面具之后，也就成为了膜拜艺术的主要内容。从傩的角度，是将这种雕制品作为有利于让人们怀着强烈情感来对待的神话形象，有利于人们相信超自然物的存在。对广大信仰者言，它是起到了这种效果的。但是，另一方面，傩面具又有着民间文艺体系的艺术作品的性质。这两

种性质同时交织在傩面具这一客体之中。

在民间，作为宗教膜拜物的傩面具，凝铸着人们的崇拜景仰的感情，折射出一种宗教的虔诚来。首先傩面具即神祇，包括祖先神在内的种种神祇。在民间广大的傩信仰者看来，每一面具在经过一定的宗教性仪式后，就正式成为具有了超自然属性的天神地祇。比如，安顺、长顺一带的地戏，面具制成或购来以后，在未经举行有关法事之前，人们的意识中还仅为一具具木雕品，随意放置亦无妨，但是在一经有关法事——“点将”之后，木雕面具就成为神祇，即可以受到同观念中神鬼一样膜拜。点将仪式在浓烈的宗教氛围中进行：燃香点烛之后，戏班全体成员静立于香案下首，由一戏头（即掌坛师）用公鸡冠血滴于面具之上，封给将帅、小兵等名，封毕，逐一用白皮纸包好慎重放进专门的箱子里。仪式肃穆隆重。以后每开箱“跳戏”和收场装箱，均有杀鸡祝祷的程式，有的地方还要在村口举行“拜库”仪式。②另外，象福泉的阳戏，角色全戴面具，开箱、装箱要举行有关法事，开箱后面具一一挂供在案前，戏中需用某一面具时方才取用。在德江，新制面具要经由掌坛师主持的“开光点亮”仪式，才能戴用。笔者在福泉调查时问及掌坛师徐龙章是否可以将傩面具租借一时以资研究，徐答：“前辈师傅告诫过，如用菩萨（即指面具）卖钱，那就要受到神惩罚，所以我不敢说租”。普定下坝等地在演地戏前，许多妇女到戏班拿鸡鸭、“刀头”等给戏师敬神（面具），以求吉祥顺遂。再如威宁“撮太吉”的面具，均放在户外固定的山洞内，平时不可乱动。③这些情况，均充分说明傩戏面具在民间宗教意识中已成为具有信仰性质的神祇本身，在这点上，与寺观中的神偶已具同类性质。其次，由于傩面具用于傩祭和傩戏中，为祭司或戏中角色所戴后，从傩信仰者看来，也就无异乎是活动的的神祇或神祇的活动。应强调说明的是，在一般戏剧演出中，观众的某角色为某人所扮演的意识，在傩戏的特定场合里则化为乌有，傩崇信者的眼中，已只有神祇（面具的“活

动态” )而不见人(扮演者)。这在《大王抢先锋》、《钟馗捉鬼》、《砍三元》等一系列剧目中表现得很为充分。比如在《关公斩蔡阳》里,蔡阳被斩,即将面具从脸上取下,放于地上,这一表演动作表明了傩面具与神鬼的交融关系。这种宗教信仰的虔诚性在傩信仰者心中的支柱作用,使得他们相信这些戴面具的角色——天、地、人三界的种种神祇,或能驱邪捉鬼,或能予吉赐福,或能消灾送子;相信它们在傩祭、傩戏中的种种活动,就是神意和神的活动,而且是经由戴面具的巫师作为中介者,祈祷、求拜、许愿于神祇之后,神祇允应并作出的反应。其三,由于傩戏观众的思想情绪是在宗教信仰的支配之下,这些戴面具的活动者就成为观众幻想中的企图和愿望的实现者。这种云雾般虚幻的功利,在观众心目中却认为是一定能够获得的。在冲傩还愿的过程中,人们虔诚而敬畏地对待这些神祇——面具和特定场合的戴面具者,表现人们希冀实现愿望的功利性。每个傩坛、戏班拥有面具的多少,之所以是其地位高低的重要条件,原因是在人们心目中,它与能“请”到多少神祇和做哪些法事有关。由此可知,傩面具已成为神祇的替身,它的存在既反映出当地人们的宗教信仰意识,也反映出它带有一种虔诚的宗教性。

## 二

传承至今的傩面具既有属于宗教膜拜体系的宗教性质,同时又有民间文艺体系的艺术性质。在讨论傩面具的这种艺术性质的时候,应该看到,这种艺术性质主要是在傩信仰和其功利需求的笼罩下不自觉地产生出来的。傩面具的宗教性质和艺术性质交织在同一客体中,就是说,在民间广大的傩信仰者中,出现了一种奇特而有趣的现象,即认为面具既有神性又有人性,只有在傩活动的不同的具体场合,才能淡化这种情感和思想上的二律背反,如在傩仪中,傩面具闪射着神性的眩目光轮,而在一些生活剧

中，傩面具则透露出人性人情。如果寻找原因，大概有以下两个方面：其一，傩的特殊性。傩原起于巫，随着地位曾经显赫一时的巫在我国历史上每下愈况，傩也失却了国礼的殊遇而残留于民间下层。于是历史上的史家、文人往往只注意它在礼仪、民俗事象上的情况，不管是史籍、方志的记述，还是将其作为题材的吟咏，均仅此而已。至于对社会哲学观方面，则视之为邪门左道。其所以如此，是由于傩的主体是原始宗教的残余形式，尽管它在发展过程中吸取了儒、道、释的某些思想观念和形式，迭加、杂糅、混拌于其中，但始终未形成正规的宗教，仍然处于民间信仰的层次。在这种情况下，傩的信仰者仅行多神崇拜、鬼魂崇拜以及祖先崇拜，对作为崇拜客体的超自然物要求具象化、直观化，对功利的要求是浅近的、具体的和狭隘的，其宗教追求是此岸的并十分零散杂乱，因而人们非常重视傩活动的种种仪式和巫术，以为这是取得功利目的的桥梁和手段。从宗教观角度看，傩信仰者们的宗教观念是混沌和零乱的，例如，人们虽有天宇、人世和冥间三界及其神、人和鬼的观念，但在很多场合，人神鬼时时相混，其间的界限不是绝对的鸿沟，例如，“地傩小三”神（在傩活动中置于香案下的两个一尺左右的圆雕小像），即传说来于民间：他本叫叔侯，从小信傩，后来不知怎么竟与太上老君的女儿吴凤相好而私奔（其中还有一些情节类似天婚型神话），这事颇遭太上老君的反对，他们被四处追寻，不得已躲于桌下土里，后被老君永打入香案之下，故至今不得跻身于香案之上。关于“傩公傩母”来源的种种传说，也是类似情况。傩充满了多神信仰和富有宗教色彩以及人生意味的民间神话传说的内容，或者说，傩仍停留在依靠民间神话传说作诠释的基础上，未得到宗教理论的提升。这些情况，决定了傩面具在具有宗教性质的同时，也具有了相当的艺术性质；不仅仅是面具客体本身有这种审美的因素和条件，而且是信仰者（欣赏者）也会在一定条件下产生出某种艺术审美的要求。笔者在接触一些制作傩面具的民间艺人时，发现他

们往往从自己的角度考虑艺术效果，虽然这并非是严格意义上的艺术自觉，但他们是按照前例而行，也就是说“自己的角度”中已有了传承下来的观念上的范型。其二，傩面具艺术性质还源于傩戏的这一具有宗教色彩的艺术形式的需要。按说傩仪原本所需的面具不多，但当傩戏逐渐形成后，则无论是宗教色彩浓烈的“正戏”，还是娱人成分为主的“外戏”，人物、角色不断涌现，其面具也相应增加，不少面具就来源剧情内容（故事和神话传说）。傩面具的造型、设色等，受到了有相当文艺性的剧情故事的影响和制约。所以，不少傩面具造型常寓含有神鬼性与人性参半的情况。当然，傩并非是有意识地去发展它的文艺性方面，而是为了强化其宗教色彩，以配合信仰者的宗教感情和观念的需要。但傩一经伴随傩舞、傩戏出现时，则其文艺性质也就交织于其中了。傩戏的不少剧目的内容是世俗化的，或者说是世态人情的流露，是现实生活的一种带有傩色彩的反映。这时，不管是《安安送米》、《骑龙下海》、《毛鸡打铁》也好，还是《关公斩蔡阳》、《开路将军》、《梁山土地》也好，其人物或神性中含有人性，或人性中带有神性。因此，人物角色的面具造型就充分流露出这种情况，也就是说，傩面具必然带有了艺术性质。这主要是傩戏的内容情节和人物的要求所致，也是多种原因中最为重要的一个原因，它进而导致了傩面具的戏剧艺术方面的形象性。

分别处在发展的不同层次上的种种傩戏，固然从“戏剧”角度看尚欠圆熟，但是傩戏这一艺术形式本身必然要求和重视戏中人物角色，其人物角色塑造的优劣（即是否合乎当地老百姓的审美要求），直接影响着傩活动的成功与否，也影响了傩戏本身的存在与发展。戏剧主要是一种代言体的文学艺术样式，故事情节和人物角色构成了一种完整的、立体的、直观的艺术形象，而傩戏中戴面具的角色，仍须遵循这一规律。当傩戏角色的扮演者一经戴上面具，人物形象就栩栩如生地呈现在观众前面。傩面具的形象是极有特色的。首先，从静态角度考察，数量众多的傩面



具，其面部造型所表达的感情细致入微；人物的喜怒哀乐展现无遗。如，甘生表现出的是一种端庄温和、风流儒雅的神态；钟馗表现出的是一种森严犷厉、正气凛然的神态；关公表现出的是一种威武肃穆、大气磅礴的神态；歪嘴唐二表现出的是一种诙谐滑稽、玩世不恭的神态，等等。傩面具尽管因地区不同而风格各异，比如福泉阳戏面具，塑面平缓，线条柔和，安顺地戏面具则线条棱角分明，塑面起伏陡峻，而威宁“撮太吉”面具线条自然古拙，塑面朴野浑成，等等；不过各种傩面的雕塑造型均有当地约定俗成的法度，如讲求五官的空间位置、大小比例和线条的刚柔，以展现“人物”的神态、心境和性格特征，象和尚均五官端正，笑容可掬；显示出一种大度、随和、超脱的性格，而“歪嘴”、“秦童”则通过眉、眼、口和下颏的变形扭曲，表现出一种滑稽、逗趣、机敏的气质。特别是有一些面具，如开山、勾判、灵官等则是将双睛暴突，下颏上翘（或做成“活口”面具），增强角色性格的展现。总之，傩戏人物角色的性格和气质特征与面具构成一致的联 系，具有鲜明的形象性。其次，从动态方面考察，傩面具能够与戏中人物形象有动态的咬合，也就是说面具一经扮演戴上而出现在剧情中，即能在一定程度上达到与剧情要求相一致的效果。傩戏表演者虽然是“性格表演”为主，但通过整体的表演动作来表现人物的性格和气质，客观上造成与面具的静态形象密切结合，而产生出独特的艺效果。例如，同一个演员在表演开山莽将和表演歪嘴秦童时，其动作大同小异，演前者时稍加一些耸肩、扭腰、跨跳等动作，就与面具形象吻合；而演继者时，稍有一点动作的夸张、滑稽便与丑角的面具谐调。再如思南傩坛戏中的“扫地和尚”的表演，撞钟、扫地、洗脸、擦汗等动作与面具的神态配合得十分生动传情。只有地戏由于处在开始脱离宗教的层次上，其表演在向程式化过渡，而地戏面具造型过于稳重规整，在向模式化过渡，因此，地戏面具的发展与表演的发展发生一种分离，地戏中人物的性格气质反而不能在面具与表演动作的