



朱恒夫 主编

中国傩戏剧本集成

传统藏戏

曹娅丽 编校

上海大学出版社



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLISHING FOUNDATION

朱恒夫 主编

中国傩戏剧本集成

传统藏戏

曹娅丽 编校

上海大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

传统藏戏 / 曹娅丽编校. —上海: 上海大学出版社, 2018. 12

(中国傩戏剧本集成 / 朱恒夫主编)

ISBN 978-7-5671-3442-3

I. ①传… II. ①曹… III. ①藏戏—地方戏剧本—作品集—西藏 IV. ①I236.75

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 300934 号

责任编辑 傅玉芳 徐雁华

封面设计 柯国富

技术编辑 金鑫 钱宇坤

中国傩戏剧本集成

朱恒夫 主编

传统藏戏

曹娅丽 编校

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路 99 号 邮政编码 200444)

(<http://www.press.shu.edu.cn> 发行热线 021-66135112)

出版人 戴骏豪

*

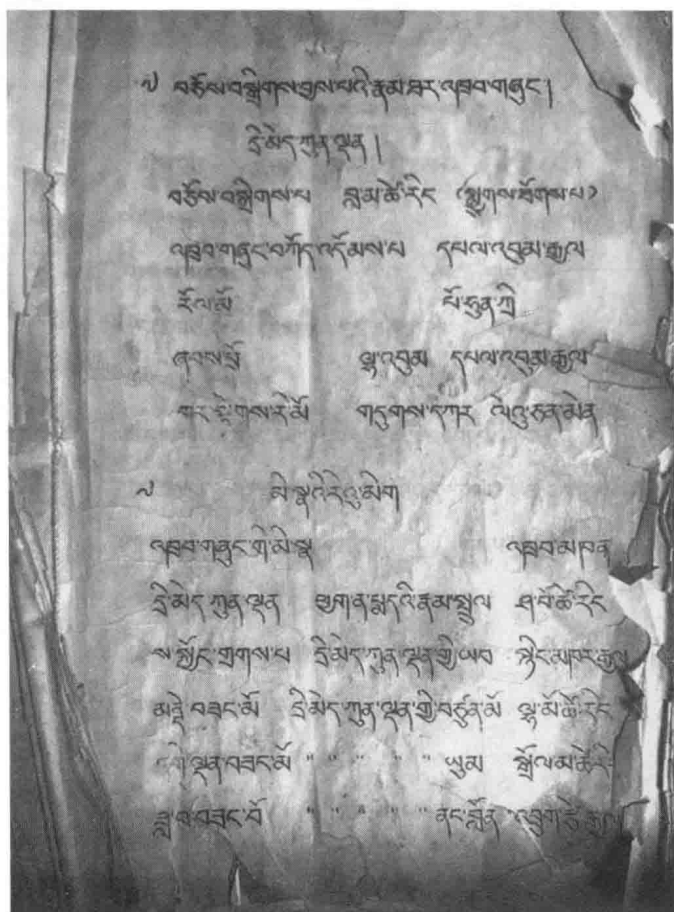
南京展望文化发展有限公司排版

江阴金马印刷有限公司印刷 各地新华书店经销

开本 710mm×1000mm 1/16 印张 27 字数 454 千

2018 年 12 月第 1 版 2018 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5671-3442-3/I·523 定价 98.00 元



藏戏《智美更登》抄本内页 李本加（ཁྱེ་འབྲུམ་）拍摄

ཆེན་པོ་ཞིག་བྱང་པས་འཁོར་ཏེ་གཞིགས་པས་གཙུང་པོ་ཁ་བྱུང་ཏེ་འཁྱེལ་
 བ་གཞིགས་པས་དེ་མ་ཐག་ལྷན་མགྲོན་པར་བསྐྱལ་ཏེ་བྱོན་པས། གཙུང་
 དཔོན་རྒྱལ་སྐབས་དུས་ཞལ་སྒྲུ་མེད་པར་ཐུན་ཅུང་ཟད་གདངས།
 དབྱུག་པ་མ་ཆད་ཆམ་དུ་འདྲུག་བ་དང་། དེར་ཨ་ཆེས་བའ་དུ་སྐབས་ཏེ་
 མི་རགས་འགྲུག་ཏེ་མ་ཤ་ལ་ཐུང་། ཞལ་ནས་མཆོལ་མ་ཅུང་ཟད་གཙུང་
 དཔོན་ཞལ་དུ་ཐུགས་པས་ཅུང་ཟད་གསལ་པོར་ཆེ་ཨ་ཆེས་ཞལ་ལ་གཞིགས་
 ཏེ་འདྲི་མཉམ་གསུངས་སོ། དབྱུག་དང་ཨ་ཆེས་ཐུག་བཟུལ་འདྲི་འདྲ་
 བ། མཆོས་ཅན་ལྷན་གྱིས་ཐུང་བར་མ་གྱུར་ཅིག་འཕྱོ་བ་ལྷན་གྱི་
 དབྱེས་ཤིང་ཐུག་བཟུལ་གྱི། དབྱུག་ཅག་གཉིས་ལ་མིན་ནས་སྦྱོད་པར་
 ཞོག་མ་ཆོངས་པ་ན་དེ་མ་ཆོངས་མཉམ་ཅི་ཡིས། འཕྱོ་བའི་ཐུག་བཟུལ་
 ར་གདུང་ལལ་བར་ཞོག་ཆོང་དེ་ཆེ་རབས་ལྷན་དུ་འཐུལ་མེད་ཀྱང་།
 དེ་ལྟར་ཁོ་མོ་འདྲ་བྱེད་ཐུངས། ཨ་ཆེས་དབྱུག་ལ་ཐུག་བཟུལ་
 མ་བྱེད་པར། ཐུ་མ་ཐུར་དུ་མཆོལ་བའི་སྒྲིན་ལལ་གྱི། ཞེས་གསུངས་
 སོ། དེས་དུས་ཐུ་བ་ལ་པོ་ལྷན་གཉིས་བྱང་མེ་འདྲི་མཉམ་ཟུར་ར། དབྱུག་
 ཅག་མ་ཆོངས་ཆེ་རབས་ཐམས་ཅད་དུ། སྒྲི་མཆོད་གཉིས་ཀྱི་ཞབས་དྲུང་
 དུ་སྒྲིལ་ན། དགའ་བཞེན་ཐུབ་པའི་ཞབས་ཉིག་འཕྲིན་ལས་པར། ལུར་
 རས་གསུང་གི་བདུད་རྩིས་འཆོ་བར་ཞོག་ཅེས་སྒྲིན་ལས་བཟུང་བོ།
 ཡང་བ་ལ་ལྷན་གྱི་ཞིག་བྱང་མེ་འདྲི་མཉམ་ཟུར་ར། དབྱུག་ཅག་ཐུ་ཞིང་
 ཐུ་བ་ཐམས་ཅད་དུ། སྒྲི་མཆོད་གཉིས་ཀྱི་ཞབས་པད་གས་མནལ་པས།
 སྒྲིན་ཐུ་ནས་ཐར་མ་ལུས་ཉེར་བྱ་ནས། དབྱུག་བཅོས་རྩིས་པོར་མཁམས་

དམ་ཞིག་གིས། ཐུགས་དུས་རིགས་དྲུག་ཐར་པར་འཁྲེན་པ་ཡི། ཐུབས་
 མཁོན་བདག་ཅག་གཉིས་ཀྱིས་བྱེད་པར་ཞོག་ཅེས་གསུངས་སོ།
 དེ་ནས་ཐུན་པས་ལུང་པ་ཆེ་མེད་པ་ཞིག་དུ་ཡོངས། གཙུང་པོས་
 འཁྲེན་ཏེ་ཐུབ་ཀྱང་མ་ཆོས་སྒྲི་བྱེད་པའི་ཐུགས་ནས་ཐུང་ཐུག་བདུན་གྱི་
 བར་དུ་ཤི་ཀྱང་ཆེ་མ་བྱང་། དེར་དེ་སྐབས་ཆེས་ཐུ་འདྲ་བ་ཞིག་
 གཞིགས་པས་ཐུག་བྱ་རྒྱ་ལུ་ནས་གསུངས་པ། དེ་ཞིག་ཀུ་ཤི་དྲན་
 མེད་གནས་འདྲར་ཐུང་། ཨ་ཆེས་ཐུང་ཞིག་འཆོལ་དུ་འཕྱོ། རང་
 རེ་སྒྲིལ་པའི་སྒྲིན་ཐུ་མེད་ན། གཉིས་ཀ་འཆོ་བའི་ལས་དུ་ཆེས་པ་
 ཡིས། ཞེས་གསུངས་ཏེ་བྱོན་པས་གཙུང་པོས་སྒྲིན་ཆེད་པའི་ཞིང་འདྲི་
 མཉམ་གསུངས་པ།
 མཉམ་གསུངས་ཞི་པས་ཉལ་བའི་རྩི་ལས་དུ། དབྱེད་དགའི་ཐུག་
 བཟུལ་དཔག་ཆིང་ཐུང་བ་ཞིས། དལ་འཕྱོར་ཆེ་ཡི་འདྲ་བྱེད་ཐུངས་པ་
 ཡིས། ཐུལ་དན་ཞིག་དུ་གཞིག་བྱར་ལུས་པ་ཞིས། དུང་སྒྲིང་གཉིས་
 ཀྱིས་ཐུབས་རིགས་བྱེད་པ་ཞིས། དེ་ཐུར་བདག་ཅག་ཨ་ཆེས་འཁྱར་བ་
 འདྲ། དཔེ་པོར་སྒྲི་ནས་རྩིས་ཀྱི་དཔར་གྱི། ཞེས་གསུངས་པས་ལན་
 དུ་ཨ་ཆེས་གསུངས་པ། རུ་བོ་བསྐྱར་བ་དབྱུག་གིས་ག་ལ་ཡོད། ཆེ་
 ཞིག་མེད་ན་གཉིས་ཀ་སྒྲིས་པས་འཆོ། དེ་ཐུར་ཨ་ཆེས་ཆུ་ཞིག་འཆོལ་
 དུ་འཕྱོ། མ་ཆོང་དུས་སྒྲི་ཐུར་དུ་འཁོར་ནས་ཆོངས། ཞེས་གསུངས་ཏེ་
 ཐུང་ཐུག་གཉིག་ནས་ཐུན་ཀྱང་མ་རྟོག་། ད་དྲང་ཨ་ཆེས་ཐུར་མིག་
 གཞིགས་ཀྱིན་བྱོན་པས་དེ་གདོང་གི་སྒྲིར་སྐབས་པ་དང་ཨ་ཆེ་ཟུར་

传统藏戏原印本

254

总序：论傩戏与傩戏剧本

朱恒夫

在中国戏剧的大家庭中，傩戏是极其重要的成员。不仅历史悠久、种类繁多、分布较广、观众众多，还因其所具有的强大的宗教功能，与人们的生活甚至生命紧密地联系在一起。一般的戏剧，只有审美与教育的作用，而无关人们的生活与生命，故而可演可不演、可看可不看。而傩戏则不是这样，任何一种傩戏自它形成之日起，就成了一种民俗事象，或在规定的时间内，或在与神灵“商约”的时间内，不但必须演出，而且必须观看，甚至组织者或观众也要在一定程度上参与“表演”。

然而，如此重要的戏剧形式，却长期没有得到学术界应有的重视。傩戏从萌发时算起，迄今已有数千年历史，而傩戏的研究，只是从20世纪才开始，而且是零星的、断断续续的，使得绝大多数人在20世纪90年代之前都不认识“傩”字，更不要说它的形态、特征和价值了。

直至20世纪80年代中期，随着“中国戏曲志”编写工作的开展，全国进行民族戏剧的普查活动，许多省份的傩戏才从历史文献与活态的民间风俗中浮现出来。于是，在“文化寻根”与保护文化遗产的背景下，戏曲学、民族学、人类学、宗教学等学术领域的专家们携起手来，不断地掀起傩戏及傩文化的研究热潮。尤其是在成立了“中国傩戏学研究会”之后，傩戏的研究成了一种常态性的学术工作。迄今为止，中国傩戏学研究会以及相关机构举办了三十多次国内国际的大型学术研讨会，出版了四百多部有关傩戏及傩文化的调查报告、学术著作、傩祭或傩戏的画册，搜集到了数以百计的傩戏手抄本。更让人欣喜的是，在其过程中，形成了一支较为稳定的有百人之多的专家学术队伍。

当然，傩戏研究尽管取得了一定的成果，但实事求是地说，仍处在起步的阶段，有许多问题的讨论还停留在表层上，还有一些问题则从来没有涉及过，譬如，





傩戏该如何定义？不同地区的傩戏之间有什么关联？傩戏的剧目是怎样产生的？每一种傩戏中的神灵形象是如何形成的？傩戏有哪些宗教成分，它们是如何融合在一起的？等等。而要深入地讨论这些问题并取得突破性的进展，前提条件是研究者必须掌握较为丰富的傩戏资料，即了解傩戏的演出过程、傩戏所在地区的文化生态环境和读到能够进行纵横比较的各地各种类的傩戏剧本。

一、傩戏的名称、分类与定义

旧时的傩戏几乎遍布全国城乡，就是今日，大部分省份仍有留存。由于傩戏所在地区的政治、经济、教育、宗教、民族等背景不同，所以，各地的傩戏会呈现出不同的形态，连名称也因此而不一样。

有的以傩戏主要演出者巫师的地方称谓来命名，如称巫师为“端公”的就叫“端公戏”，有安徽端公戏、陕南端公戏、成都端公戏、云南昭通端公戏等；称巫师为“香火”的则叫“香火戏”，如六合香火戏、金湖香火戏、天长香火戏等。与“香火戏”大同小异的南通、连云港、盐城的傩戏，则因这些地区称巫师为“童子”，故而皆名“童子戏”。借巫师的地方性称谓而名傩戏的，还有流行于广西的“师公戏”，流行于湖南、四川等地的“道公戏”（又称“师道戏”），流行于岷江流域茂县、理县等地的“释比戏”。

有的以祭坛的名称命名，如贵州、四川、湖南、湖北等省的一些地方称祭坛为“傩坛”或“傩堂”，故而将在傩坛上演出的傩戏称为“傩坛戏”或“傩堂戏”，如贵州道真仡佬族傩坛戏、土家族傩堂戏、德江傩堂戏、思南傩堂戏等。

有的以傩戏的功能来命名，如源于福建泉州开元寺由僧人演出旨在将亲人的鬼魂从地狱中救拔出来的“打城戏”；河北邯郸武安市和石家庄市井陘县的以扫除不洁、搜拿恶鬼为目的的傩戏“捉黄鬼”“拉死鬼”“拉虚耗”等；在山西北部经常演出的以消灭旱魃为演出内容的傩戏“斩旱魃”；流行于浙江永康及其毗邻地区的作用在于警醒世人的傩戏“醒感戏”；以去阴壮阳、治病救人为其功能的傩戏“剑阁阳戏”“梓潼阳戏”“酉阳阳戏”“接龙阳戏”“江北阳戏”“福泉阳戏”等。

有的以人们供奉的神祇命名，如流行于合江县的所供奉的主神为“州人顶戴，视为神明”的隋朝加州刺史、后在神话中被称为“灌口二郎”的赵昱的傩戏，称为“赵侯坛”；产生于云南玉溪澄江小屯村的主神为关羽之子关索的傩戏，名为



“关索戏”；演孟姜女万里寻夫哭倒长城故事并借助此戏祈求孟姜女保佑的傩戏，就叫“孟戏”或“姜女戏”。

另外，还有以演出场地来命名的，如贵州安顺的“地戏”。因为该地属于山陵地区，平坦的“小坝子”（平地）较少，而戏剧在小坝子上演出，故有是名。

上面从称谓的角度列举的并不是傩戏的全部，还有一些如贵州威宁裸戛村彝族的“撮泰吉”，藏族的白面具戏、蓝面具戏以及“羌姆”，湘西土家族的“毛古斯”，广东潮汕地区的“英歌舞”，东北各地的“旗香”，内蒙古赤峰市的“呼图克沁”，青海同仁、民和等地土族的“跳於菟”“纳顿会”和以驱邪纳吉、绥靖地方为目的的“目连戏”，等等。

这么多的傩戏，可以根据其组织者的身份和演出的场所分为四种：一是民间傩。顾名思义，就是老百姓所组织演出的行傩活动。历史上和现存的傩戏，绝大多数是民间傩。民间傩的历史悠久，《论语·乡党》中所记载的春秋时期的“乡人傩”无疑就是民间傩。二是宫廷傩。即在宫廷中的行傩活动。常为人们引用的《周礼·夏官·方相士》所描述的行傩情形就是宫廷傩：“方相士，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难（傩），以索室驱疫。大丧，先柩，及墓，入圻，以戈击四隅，驱方良。”^① 宫廷傩一直延续至清代，只是在规模上，各朝或各个时期不完全一样。三是军傩。军傩肇始于何时，因资料缺失，已经无法溯源，但至迟在宋代即有军傩活动，宋人周去非在《岭外代答》“桂林傩队”中说：“桂林傩队，自承平时，名闻京师，曰‘静江诸军傩’。”^② 军傩兼有祭祀、操练、誓师、娱乐等功能，贵州的地戏、云南澄江的关系戏等都属于这一种类，所演的多是表现金戈铁马的战争故事。四是寺院傩。为僧人在寺院中演出的傩戏。泉州开元寺和尚所演的“打城戏”、藏族喇嘛在寺庙中演出的蓝面具戏与白面具戏以及“羌姆”即属此类。

形态如此多样的傩戏，要将它们共同的特征抽绎出来进行准确的定义，是一件较为困难的事情，所以，学术界至今在傩戏的概念上也没有取得共识。

若要把握傩戏的性质，首先要对“傩”有正确的认识。《礼记·月令》云：“季春之月，命国傩，九门磔攘，以毕春气。”“仲秋之月，天子乃傩，以达秋气。”

① [清]孙诒让《周礼正义》，中华书局1987年版，第2493页。

② [宋]周去非《岭外代答》卷七。



“季冬之月，命有司大雩，旁磔，出土牛，以送寒气。”^① 东汉高诱对“命有司大雩”做过这样的注解：“今人腊前一日，击鼓驱疫，谓之逐除是也。《周礼》：‘方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，扬戈击盾，帅百隶而时雩，以索室驱疫’，此之谓也。旁磔犬羊于四方以攘，其毕冬之气也；出土牛，令之乡县，得立春节，出劝耕土牛于东门外是也。”^② 由此可见，雩是一种驱除疫疠之鬼、消灭邪气、导致正气，以保人平安的一种仪式。而傩戏是什么呢？中国傩戏研究会创始会长曲六乙先生曾对傩戏的特征做了这样的归纳：傩戏是多种宗教文化的混合产物，它汇蓄和积淀了从上古到近代各个历史时期的宗教文化和民间艺术，面具是它造型艺术的重要手段，其演职员多由巫师们兼任；宗教是它的母体，它是宗教的附庸^③。这些特征也可以看作曲先生对傩戏的定义，笔者是基本同意的，但还可以更周详更明确一些。

驱鬼逐疫的行雩仪式开始肯定是较为简单的，渐渐的因增加了许多内容而变得复杂起来，到了汉代，已经十分繁琐了：

先腊一日，大雩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上、十二以下，百二十人为侲子。皆赤帻皂制，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。夜漏上水，朝臣会，侍中、尚书、御史、谒者、虎贲、羽林郎将执事，皆赤帻陞卫。乘舆御前殿。黄门令奏曰：“侲子备，请逐疫。”于是中黄门倡，侲子和，曰：“甲作食殂，肺胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮！”因作方相与十二兽儼。欢呼，周遍前后省三过，持炬火，送疫出端门；门外驺骑传炬出宫，司马阙门门外，五营骑士传火弃雒水中。百官官府各以木面兽能为傩人师讫，设桃梗、郁樗、苇茭毕，执事陞者罢。苇戟、桃杖以赐公、卿、将军、特侯、诸侯云。^④

① [清] 孙希旦《礼记集注》，上海古籍出版社 1987 年版，第 83 页。

② [周] 吕不韦《吕氏春秋·季冬纪》，见文渊阁《四库全书》“子部”。

③ 曲六乙《中国各民族傩戏的分类、特征及其“活化石”价值》，《傩戏·中国戏曲之活化石——中国首届傩戏研讨会论文集》，黄山书社 1992 年版，第 1 页。

④ [南朝·宋] 范曄《后汉书·礼仪志》，中华书局 1965 年版，第 3127—3128 页。



此种繁琐的仪式更像一场按照之前规定的内容来演出的戏剧。其演员就是 120 人的傩子、方相氏、十二兽的装扮者、中黄门以及各级朝官，其中很多人是化妆“上场”的。他们的表演动作不是随意的，而是须按照程式进行。其表演不仅有动作，还有歌唱与说白，即“黄门令奏曰”与“黄门倡，傩子和”是也。

这种傩仪一直延续至今日，尽管现在的傩事没有汉代宫廷的规模，其内容也不完全相同，但其功能和主要的程序是相似的。如山西上党地区的迎神赛社的祭仪，分为下请、迎神、头场、正赛、末场与送神六个单元。像迎神中的“请土地”，主礼引社首、香老等至土地庙前，焚香、献爵，在正式祭祀之前首先以歌唱的方式说明请出土地神的目的，是想让土地神出面邀请各路神灵来共赴盛会。“请”的过程是这样的：① 奏乐侑酒：乐手吹奏低音唢呐与高音咪子，模仿当地民歌中的男女对唱，以让土地神快乐地饮酒。② 泡太阳（祭祀太阳神）：主礼唱读《祭太阳文》，略云：“神出自扶桑，照临万方。……四时分其寒暑，八节升降阴阳。民感洪恩，薄奠一觞。……”接着，“前行”① 舞蹈并唱诵：“自从盘古立三皇，金乌玉兔月中望；清晨执盞朝东跪，万道霞光捧太阳。”诵毕，乐队吹【煞鼓】三遍，奠酒。③ 讲酒：由“前行”人员吟诵《酒诗》《尧王显圣酒诗》等，并讲述仪狄造酒、杜康酿酒、刘伶醉酒等故事，其目的仍然是为土地神侑酒。④ 请状文：由主礼面对土地神塑像朗诵。状文大意是：土地神乃百家之宰、一境之司，凡有所祈，必先预报。故请土地神御云驾风，到各地去邀请诸神莅临主庙享赛。朗诵毕，亭士（专门伺候神灵的人员）举起神牌与众执役排班；前行开始演“流队戏”；主礼唱诵《上马文》，云：“伏望诸神，天上灵明非凡尘，瞻仰之至。上车马以逍遥，览崎岖之不便，谨请尊神上马！”前行高声传呼：“请尊神上马吆！”呼毕，乐起，前行执戏竹前导，主礼引社首、香老等于鼓乐声中簇拥亭士端捧的诸神牌位行至主庙山门外站定，举行“迎神入庙”仪式②。其过程也是一场戏剧的演出，戏剧的要素——演员、表演、规定的动作、歌唱、说白与一定的时间长度等，基本具备。事实上，全国各地无论是参与其中的演出者，还是观看者，都将傩仪的举行看作是一种戏剧的表演。

① 赛祭乐人，一般由乐户担任。手执戏竹，引导乐队演奏，并做致语、诵念祝赞词等工作。

② 参见杨孟衡《上党古赛仪典考》，《赛社与乐户论集》，中国戏剧出版社 2006 年版，第 85—126 页。





为了能够请来为人们驱邪纳吉、消灾赐福的神灵，并让请来的神灵高兴，也就是娱神，主持傩事的巫师等人除了献上牺牲供品与香火之外，主要任务就是向神献艺。其艺不外乎奏乐、歌唱、舞蹈、杂技与戏剧，而音乐往往又是与歌唱、舞蹈、戏剧结合在一起的。

在行傩活动中的歌唱，一般称之为“傩歌”。歌唱的内容较为广泛，多是描写行傩的过程、牺牲与供品的特性、所邀请的神灵的生平来历和本领、愿主家的心愿、神话故事，等等。如湖南沅陵县七甲坪的傩歌《上熟歌》：

锣沉沉，鼓沉沉，惊天动地谢神灵。鼓震三通催声急，雷响一声雨来临。
许愿之时敬茶许，还愿之时斩三牲。许愿合家同心口，今宵还愿口同心。
许愿之时峨眉月，今宵还愿月团圆。好比隔江叫渡子，过河感谢渡船人。
芭蕉叶上千条路，条条路上是分明。许愿好比吃娘奶，还愿长大报母恩。
王字点头神做主，土旁添申镇乾坤。红旗插在绿旗内，红红绿绿谢上神。
户主三牲摆在仙台上，未见皇王亲口尝。
不是我王爱贪这口气，略表信士一片心。

满堂蜡烛如星斗，昼夜长明不熄灯。借动祖师三昧火，枝枝头上放光明。

两旁敲动锣和鼓，劝神上熟酒三巡。（吹角，请神，又吹角）

这一傩歌是代表愿主向神灵介绍举行这一次傩事活动的原因和表示对神灵虔诚的态度。傩歌多数是叙述体，但巫师的歌唱和琴书、评弹等说唱曲艺不一样，他们不是坐着的，而是站着并进行表演，甚至常常会进入角色，成为某一个神灵。

舞蹈是傩事活动中运用得最多的一种艺术表现形式，可以说，古往今来，没有一个傩事活动是不跳舞的，以至民间常以“跳”字来表述傩事活动的特征，所谓“跳大神”“跳竹马”“跳八仙”“跳於菟”“卡尔（跳）羌姆”等。根据艺术发展的一般规律，舞蹈先于说唱，更早于叙事性的说唱，所以，舞蹈应该是行傩活动肇始时期的艺术形式之一。之后，尽管傩事中融进了许多艺术形式，但是仍有许多地方的傩事依然以舞蹈为主，最典型的就是江西南丰的乡傩。它的主要节目有《搜傩》《搜间》《搜除》《装跳》《开山》《魁星》《财神》《杨戩》《哪吒》《金刚》《大肚罗汉》《判官刷簿》《傩公傩婆》等。一些学者认为，叙事性舞蹈属于戏剧，并名之为“哑傩戏”。其实，这些舞蹈皆在傩戏的范畴之内，因为表演者并非以“我”的自然形象来舞蹈，而是以神灵的形象来舞蹈，每一个舞蹈节目在整个傩事中都是有机的组成部分，与其他事项构建了较为紧密的逻辑关系。再说，它



们都有一定的叙事性，并有着较为浓郁的文学意蕴。所以，不能说叙事性明显的舞蹈为“哑傩戏”，其他的就不是。

傩事活动中还有特别引人注目的杂技表演，即表演者呈现其特殊的技能。譬如贵州道真仡佬族在行傩活动中常常表演煞铎、开红山、化骨吞签、过刀桥等技艺。煞铎的表演为：巫师赤着手从熊熊燃烧的灶膛中取出烧得通红的铁铎，迅速跑到做傩事的堂屋，赤脚在火红的铁铎上摩挲，然后再用牙齿咬住虽然已经不红但温度仍然很高的铁铎，在围观的人群前面走上一圈，让人们感受到铁铎的炙热。最后，用桃木棍夹住铁铎，将含在嘴里的桐油喷在铁铎上，铁铎立即燃起火焰，巫师便夹着燃烧着的铁铎到愿主家的居室、牛栏、猪圈、茅坑等处驱邪。有的煞铎表演更令人惊骇，巫师先在普通的一般用来做纸钱的两张黄草纸上画上符咒，同时口中念念有词。然后将这两张纸各裹在两只铁铎的一端，再用两手抓着裹纸的地方而其他部位已经被炉火烧得通红的铁铎舞蹈，黄草纸自始至终没有被点燃，巫师的手更没有被烫伤。在山西的潞城等地的傩事中，有一些被称为“马裨”（又称“马披”“马界”“马狴”等）的巫师，会做这样的表演：用一根铁条穿过两腮，然后手持一把大铡刀，随着锣鼓的节奏，手舞足蹈^①。巫师之所以做这样特殊技能的表演，大概是出于如下两个原因：一是显示神祇超凡的本领，以此威慑鬼祟，同时也让俗众信服；二是用这样的方式向人们表示驱邪的神灵不但能够给人们带来平安，还愿意代替人们承受巨大的苦难。这些特技的演出，虽然没有说白，没有歌唱，而只有动作，但是我们不能仅仅把它们看作杂技表演，就好像我们不能把戏曲中的刀枪对打、翻跟斗、窜毛、僵尸等说成是武术表演一样，因为它们已经融进了整个驱邪纳吉的傩事之中，特技不是为了炫耀巫师的本领，而是为了增强俗众对神祇的依赖度，和让傩事达到预期的效果。因此，它们也属于“戏”的表演。

我们在衡量傩事活动中的表演是否为傩戏时，不能用戏曲的标准，更不能用西方的歌剧、舞剧或音乐剧等戏剧的尺子，因为傩戏的源流历程比起戏曲或西方的戏剧要长得多，在功能上要得多，对人的影响力也大得多。它除了在戏曲兴盛之后受过戏曲的一些影响之外，基本上是按照其已经形成的规律在运动，从没有在本质上做过多少改变。因此，我们应该这样来认识傩戏：

^① 参见张振南、暴海燕《上党民间的“迎神赛社”再探》，《中华戏曲》1996年第1期。





它的功能主要是驱邪纳吉、祛病消灾，以保一个人、一个家庭、一个家族、一个村庄乃至数个村庄的安宁。这样的功能是它的生命力所在。它之所以能从简单的傩仪发展为内容繁复的傩戏，其根本原因就在于人们将它看作是身体健康、五谷丰登、六畜兴旺、家庭和顺、地区安宁的保障。它虽然也有娱人的功能，但仅是客观上衍生出来的。

它的演出不是在戏台上，也不是固定在一个地点，家族的祠堂、家庭的堂屋、打谷场、道路等，都是它表演的场所。如果说它有剧场的话，那么这个剧场包含着整个村庄。

它的演职人员除了巫师外，更多的是愿主家庭的成员或一个家族、一个村庄的成员。后者既是观众，又是演员。而做演员时，不是应差式的参与，而是全身心的投入，因为在他们看来，参与表演不是娱乐，而是事关自己与亲人命运的否泰。

它的演唱内容，是叙述体与代言体相结合，并以前者为多。然而，即使是叙述体，无论是演唱者本人还是观众，都不认为这是说唱，而认为是在表演。因为演唱者们完全不像一般说唱曲艺那样，坐着讲唱，而是歌唱与表演相结合，许多时候，歌唱只是表演的解说。

它的演唱程序都与“神”有关，一般分为请神、娱神、神灵驱邪、送神四大段。当然，不同地区、不同种类的傩戏不完全相同。像贵州道真仡佬族傩戏的程序为：开坛、申文、立楼扎寨、迎兵接圣、交标合会、抛傩、开洞、灵官镇台、走阵出神、和尚检斋、差兵发票、领牲、催愿撤愿、回熟、将军统兵、判官勾愿、造船造茅、游傩送圣。其中的“抛傩”就是娱神性质的表演：由巫师两人扮成生、旦载歌载舞，先唱混沌初开之时洪水泛滥，伏羲、女娲躲进葫芦幸免于难，由金龟道人做媒，两人结为夫妻从而繁衍了人类这一故事。然后演唱孔圣人、佛祖、老子的生平。演唱毕，将诸神请上傩坛接受祭拜。安徽贵池傩戏的演出程序则为：请神、启圣、请三官、新年斋、问社公或问土地、逐疫、送神、朝庙等。我们以新年斋为例，来看看他们是怎样演出的：它仿照佛教法事，为亡灵超度。主演这一仪式的是一帮和尚和全村各家各户的家长。傩戏演出至上半夜后，开始举行新年斋仪式。祠堂大厅的正中设一条案，铺红色桌帷，案上置法铃、惊堂木、如意、净水钵、朝笏板等，并摆设烛台、香炉、食品等。做斋时，由戴着面具的老和尚带领戴着面具的小和尚上场，后面跟着各户家长，大家手持着香，在佛号声中绕



案而行。老和尚行至案前，小和尚侍立其后，家长们则肃立在小和尚的后面。老和尚一边摇铃、一边唱请神词：“恭闻：香烟缥缈满虚空，瑞气氤氲绕坛中。惟愿众圣临法会，要戏龙神请来临。南无香云界，菩萨摩诃萨……”以此来邀请各路神仙参与法会^①。由“新年斋”的过程可见，它既是仪式，也是“戏”的形态。所以，仪式就是“戏”，为傩戏的一个组成部分。

它通过面具来塑造神灵、英雄、凡人与魔鬼的形象。面具在我国有着悠久的历史，早在宋代，广西桂林地区的面具艺术就十分成熟。陆游在《老学庵笔记》中介绍道：“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。至今桂府作此者，皆致富。天下及外夷，皆不能及。”^②面具在傩戏中起着这样的作用：一是让同一个神灵或俗世的英雄有着固定的貌相。如果不用面具，那么不同的人装扮的同一个神，就会有不同的形貌，这不但便于人们辨识，还会让人们怀疑他们的真假和神圣性。二是突出他们的相貌特征，由其形貌而表现出他们的性格、本领。天上的玉帝、人间的国王，其面具形貌都是天庭饱满、地阁方圆、两耳垂肩、嘴阔鼻直，以显示出他们雍容华贵之态；佛祖、观音或道教的太上老君，总是慈祥睿智，并有一种超凡的风姿，让人们情不自禁地生出敬仰之心；武将如关公、张飞、周仓、关索等，虽然面部的色彩不一，但都显得威风凛凛、英武之气逼人；而驱邪逐疫的神将，大都面目狰狞、气势汹汹；那些瘟神或邪魔外道，面部则会有一种残忍的煞气，使人见了会不寒而栗。三是便于演员快速地转换角色，因为在傩戏活动中能够扮演神灵的演艺人员不会很多，一个人必须要演数个角色，倘若每换一个角色，就要进行面部化妆，必然会中断演出，而换面具则是在瞬间就能完成的事情。再说，对于经济条件较差的偏僻乡村来说，化妆颜料会是一笔不小的开支。就全国而言，绝大多数种类的傩戏都有面具造型，面具已经成了傩戏一个凸出而鲜明的特征，一些人常会以“戴面具戏”来指代傩戏。

总而言之，傩戏是这样一种戏剧：它旨在祈请主持正义的神灵驱除给人们带来病害、灾祸的妖魔鬼祟和阴邪之物，以保障人们的健康、安宁，并能满足人们符合实际的生活愿望，如生儿育女、暖衣饱食等；它以巫教为思想基础，在其发

① 参见王兆乾《贵池傩戏剧本选》，施合郑民俗文化基金会1995版，第564—565页。

② 〔宋〕陆游《陆放翁全集》（上册），中国书店1986年版，第2页。





展过程中，接受了道、佛、儒的思想与祭祷方式的影响；它以舞蹈、说唱、戏剧等艺术形式来迎神、娱神和送神，并大多用面具装扮神灵及世俗人物来演述故事。这些艺术形式的综合程度有低有高，然而，“表演”是它们的主要特征，因而，不论是舞蹈，还是叙述体的说唱，按照传统的标准和民众的习惯认知，都属于“傩戏”。

二、傩戏剧本的内容

如上所述，傩戏不同于一般的戏剧，那么傩戏的剧本，也就不同于一般戏剧的剧本，有的以舞蹈为主的傩戏，一般都没有剧本。那么，有剧本的傩戏，其内容有哪些呢？

一是开坛、请神、安位、送神等各种科仪和叙写所供奉的祭品与所请神祇的基本情况，等等。如云南保山香童戏的“开坛”：

掌坛师：日吉时良，黄道开坛。

众：日吉时良，黄道开坛。

[击响器大小坎。

掌坛师：开坛祈请，

众：天降吉祥。

[击大小坎。

掌坛师：锣鼓齐备，

众：灯烛辉煌。

掌坛师：鼓派三通，

众：万神降临。

[击大小坎。

(唱)：灯花合会亮沉沉，灯烛荣光火烛金。

照似红莲开水面，香焚金炉起祥云。

掌坛师：无上虚传，证无上道。志心诚念，奉神酬愿，保安下凡。

[念愿主名讳，愿主捧香三炷坛前下跪。

×××及合家人等，维日具诚，上千大造，下情专为：家道欠顺，人丁有灾，病魔缠身。发心告许，以就坛庭，酬神表愿，

