

● 顾乐真

广西民族文化撷拾



● 广西艺术研究所 ● 民族艺术杂志社

广西傩文化撷拾

顾 乐 真

广西艺术研究所

民族艺术杂志社

1997年2月

序

周民震

“傩”，这是一个很难认又很难解的字。老百姓有句对付难读字的俗话：“有边读边，无边读中间。”所以常有人把它错读为“难”字，这就闹出笑话了。说来有点羞惭，像我这样号称作家的人，几乎到了八十年代才认识它，正确地读出它的字音：“Nuó”，汉字音为“挪”。其实“傩”并不神秘，也不高深。小时候过中元节（鬼节）或遇到大户人家办丧事，村里便请来几位师公，他们身穿大红法衣，头戴脸壳（面具）设坛请神，打道念咒，又唱又跳，还伴以简单的鼓乐，通宵达旦，甚至一连数日地作祭祀驱邪活动。当时，只知道看热闹，并不知道这种民间原始而古老的宗教活动，（夹杂有浓厚的迷信成分）就叫做“傩”。从纵来看，它渊源流长，历史深远；以横来看，它广泛存在，不受地域、民族、国界的限制；从内容和形式上看，小而言之，它包括了民间戏剧、说唱、音乐、舞蹈以及美术中的绘画雕刻；大而言之，则涉及民族学，社会学，宗教学，历史学，民俗学……等，是一门丰富的“边缘科学”。可见，“傩”的确是一种自古以来流传于人类社会的文化现象，所以我们现在把它称为“傩文化”。

我真正认识傩文化，还要感谢乐真兄的指点。记得那是八十年代中，他带着我和著名戏剧理论家曲六乙同志一起到了罗城，参加了仫佬族一年一度的依饭节。在节日的各种活动中就有古老的傩的祭祀和表演。接着又在来宾县看了壮族的师公戏（即傩戏），这是有人物，有情节，有主题思想的一种提高了的傩戏，它有两个特点，一是与祭祀有关；二是表演者均戴上面具，是广西戏曲中的一个很

重要的部分。有一次，乐真兄还带着澳大利亚傩文化研究专家贺大卫(David Holm)并邀请我一同去南宁郊区观看了傩戏演出，节目有《三元》、《功曹》、《送鸡米》等。它的古朴、粗犷和单纯，使人感受到几千年前先民们的一种原始艺术的再现。“傩”确是人类文化发展中的一个重要的里程并长期保存下来的文化现象。

于是，我开始懂得什么是傩文化了，而且我也知道在广西系统地研究傩文化的第一人便是顾乐真先生。之后，我们一同主办了广西国际傩文化研讨会。我们成了“傩朋友”了。

乐真兄是江苏苏州人，1961年毕业于北京大学中文系。来广西后，从事戏剧理论研究。他为人热情好学，工作勤奋，功底很深。多年来在戏剧评论及广西地方戏曲史方面，作出了颇为出色的成绩。还常写戏曲剧本和小说杂文，是一个才华横溢的多面手。所以，在我担任广西文化厅厅长时，虽然由我兼任《中国戏曲志·广西卷》的主编，但特别点将，请担任广西艺术研究所所长、的顾乐真兄来任常务副主编并主持工作。果然，由于他和其他编辑同志的努力，一年半时间就写出洋洋数十万字的初稿。乐真兄在具体编撰戏曲志的过程中，又进一步对傩戏(师公戏)作了翔实的源流、演变、发展及现况的深入广泛的研究，跑遍了广西许多保存傩戏的少数民族山区和农村，掌握了大量第一手资料，陆续写出了一批有影响的论文。多次在国内举办的国际傩文化研讨会上发表，引起学术界的瞩目。几年来，他还主编过《广西傩艺术论文集》(文化艺术出版社)、《美术界》的“广西傩面具艺术专辑”、《广西师公戏唱本辑录》以及《横县伏波庙民间祭祀》等著作。最近，他又与几度来广西研究傩文化的澳大利亚墨尔本大学教授贺大卫合作编《广西壮族傩文化丛书》，这将对宣传广西民族文化有重大影响的一件事。这次，他的《广西傩文化撷拾》一书，是他从事傩文化研究以来所发表的数十篇论文中精选出来的。涉及广西傩的源流与历史演变以及师公戏、傩面具，及至师公戏的神像画、印章、咒符的研究，其中关于师公土俗神的考证，有独到的观点和论据，恐怕连民间师公也说不出所以然来，只有在深入调查的基础上，广征博引，才能得出的结

论。从这个意义上来说,乐真兄确实是为广西填补了一个空白点,为后人作进一步研究与探索搭了一座坚实的桥梁。

在这里,我想特别值得提一下,乐真兄是在怎样艰苦困难的情况下进行侗文化研究的。首先,他是苏州人,说的是吴侬软语。而他足迹遍布三十多个县的山区乡村,则说的都是各民族的语言,有壮语、瑶语、苗语、仡佬语、毛南语……等等,就是讲汉语的地方,也有各种难以听懂方言,如土话、客家话、平话、白话(粤语)。这种语言障碍对于采访、调查、交流沟通平添了许多困难!再有,他在整个侗文化的研究中,基本上没有专门的经费。靠着东凑西挪、游说地的支持、与热心的群众(包括师公)建立友好情谊,历时近十个寒暑、行程数千公里,才收集到大量第一手资料和录音录像。这真是不可想象的。更令人感动的是,近些年来,乐真兄相继患有高血压、脑血栓,乃至心肌梗塞,曾昏倒急救,死里逃生,却仍然执著地为研究侗文化奔波于山区城乡和国内外。在他甲子之年,以脑血栓后遗症的躯体,陪同几位日本侗专家于大年三十乘车十数小时赶到融水苗族自治县元宝山下的安泰乡,为了考察村寨年初一的侗祭祀活动。由于过度疲劳,行走时,因雪后路滑摔了一跤。还有一次在柳江县成团乡夜行造访时,失足跌入水沟。……近年来他在心肌梗塞之后,医生嘱其卧床休养,他却偷偷去横县、上林等地收集材料。朋友们都称他为“拼命三郎”。这种不计个人安危、孜孜以求的治学精神,实在值得同行及晚辈学习。

如今,乐真兄退休了。但他研究广西侗文化的工作还在继续。除了著书立说之外,作为著名学者,他先后应台湾清华大学、日本学习院大学、越南人文与社会科学研究中心民间文化研究院之邀请,前去讲学或参加国际侗学术研讨会。也常常出席国内的各种侗学术会议。他对侗文化的研究,愈来愈深入,愈来愈有成就,从而在国际研究侗文化的学术界,也愈来愈有地位。这不仅是乐真兄个人的荣誉,也为广西民族文化走向世界争得了难能可贵的一席之地。

我衷心地祝贺乐真兄的成就,祝愿他战胜病魔,身轻体健地为广西侗文化研究及其他学术研究作出更多更大的贡献。

目 录

- 序 周民震(1)
- 从“古雉”到师公戏 (1)
- 广西师道巫的关系与异同——参加日本“亚
细亚灵魂观”学术会议论文 (9)
- 广西民间宗教及其文化内涵——在一次中
越日韩四国学者学术交流会上的发言 ... (16)
- 简论目连戏在广西的流传与师公《唱目连》..... (24)
- 藉民间宗教而传存的农民艺术——师公戏..... (37)
- 师公《大酬雷》与耕作文化..... (52)
- “桂林雉队”及戏面..... (56)
- 桂林戏面：广西雉面具的演变 (60)
附：关于发现古代雉面具的报告 (73)
- 广西雉面具概述..... (76)
- 广西师公祭祀神像画初探——台湾“中国
祭祀仪式与仪式戏剧研讨会”论文 (82)
- 略论师公法印的神秘性与艺术性 (101)
- 广西民间祭祀中有关符咒诸题 (106)
- 壮族师公土俗神“莫一大王”考 (123)
- 李靖及土俗神考析 (135)
- “武婆婆”考略——广西师公土俗神
考析之一 (143)
- 广福王考略——广西师公土俗神考析之一 ... (149)
- “梁吴”考略——广西师公土俗神考析之一 ... (156)

●筑城观雉记	(164)
●柳州市郊帽合村师公调查	(172)
●马山县立星村师公活动初探	(181)
●记上林县重建通津大庙两周年祭	(201)
●苗族“芒蒿”的文化审美意识	(216)
●日本新春民间祭祀考察记	(225)
●越南民间宗教——母道教琐谈	(231)
●《广西雉艺术论文集》前言	(238)
●《广西传统剧目曲目汇编》(第二辑)前言	(241)
●《广西雉资料汇编》前言	(243)
●《广西师公唱本剧本选辑》前言	(244)
●《神人之间——中国民间祭祀仪礼与信仰 研究》序	(248)
●《广西壮族雉文化丛书》序	(252)
●“议古论今,求索真谛”——胡健国《巫雉与 巫术》简评	(254)
●跋	顾乐真(257)

从“古傩”到师公戏

“傩”是我国古代华夏民族的一种驱鬼逐疫的宗教祭祀仪式。在公元前八百年的周初，就有关于“傩”的文字记载。《诗经·卫风·竹竿》篇有“佩玉之傩”。《周礼·夏官》中也提到“岁始，命方相氏率百隶索室驱疫”的“大傩”。方相氏，原为周朝职掌“驱鬼”之官，在祭祀时，“掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾”，作驱鬼动作。

当时，“傩”分为“有司傩”与“乡人傩”两种。“有司傩”为宫廷祭祀时所采用的宗教仪式，规模较大。据《周礼·月令》云：“季春命国傩，季秋天子乃傩，季冬命有司大傩。”则一年四季至少要举行三次“傩”的仪式。此外，《论语·乡党》篇载有“乡人傩”，这是每年腊月百姓人家驱鬼逐疫的仪式。

“傩”主要是祈神逐疫，因此它主要是娱神的。但自“傩”形成的那天起，除具有浓厚的迷信色彩外，就已带有一定的娱乐成分。方相氏，或后世扮作方相氏的巫覡，都要穿著红袍（从玄衣朱裳衍化而来），略作扮饰，模拟出凶恶可怕的各种神的形象，并跳跃舞蹈，发出“傩傩”之声，以吓唬和驱逐各种厉鬼。这在客观上已成为一种既能慰藉人，又能吸引人的舞蹈活动。至汉代，在“有司傩”的基础上发展成为规模更大的宫廷傩舞，名为“方相舞”和“十二神舞”。或四人，或十二人，舞者头戴假面，手执干戚等兵器，表现驱鬼或捉鬼的内容，舞时有音乐伴奏。这已经是又向歌舞形式发展了一步。南北朝时《兰陵王》的“代面”，不能不受此影响。而到唐宋时的“傩”，则已明显地具有驱鬼、娱神并娱人的作用了。

唐李义山《杂纂》“寒酸条”有“乞儿驱傩”的记载。宋孟元老《东京梦华录》和吴自牧《梦粱录》也都说到，每到腊月，市上有装扮神

鬼的“贫丐者”敲锣击鼓，沿门乞钱，“俗呼为‘打夜胡’，亦驱傩之意也。”《合浦县志》称：“二月祭社，……自十二月至于是月，乡人傩沿门逐鬼，唱土歌，谓之年例。”即是这种由乡人傩分散为个人上门驱傩乞钱的形式。也算是民间“跳神”活动的一种。“贫丐者”借此敛钱，主要目的是为了乞讨，为讨取主家的欢心，他们不但“上门服务”，而且不断增加一些祝贺吉祥之类的说唱和舞蹈的内容。故宋代朱熹在为《论语》“乡人傩”作注时，以他当时的理解，注为“傩虽古礼，而近于戏。”此“戏”当然不是后世概念的戏剧，但确已有了“游戏”的成分。在以后不断的发展中，驱傩的迷信成分逐渐削弱，逐渐成为春锣、道情、莲花落及跳大头娃娃之类民间的曲艺和歌舞形式。

南宋周去非在《岭外代答》中介绍的“桂林傩队”，则是由古代“傩”发展到另一种大规模宗教祭祀活动中的一个组成部分，成为庙宇神诞巡行赛会的主要内容之一。据《岭外代答》，“傩队”因主持和组成人员不同，而有“诸军傩”和“百姓傩”之分，参加者要戴上“老少妍陋”的木刻面具，“严身之具甚饰，进退言语，咸有可观”。其“闻名京师”，甚至比中原汉民族地区傩队的队仗更胜一筹。可见“傩”从中原汉民族地区南移，为各少数民族所接受，“越巫”得到充实，南方的“淫祀”活动已经超过了中原地区。这与南方各地开发较晚，经济、文化较为落后有一定的关系。象这种巡神赛会式的驱傩活动，虽时断时续，但一直保存了下来。清嘉庆七年（公元1802年）《临桂县志》载：“今乡人傩，率于十月，用巫者为之跳神，其神数十辈，以令公（按指李靖）为最贵，戴假面，著衣甲，婆娑而舞，伧伧而歌，为迎送神祠，具有楚词之遗。”与《岭外代答》中关于“桂林傩队”的记载作比较，可以看到其继承关系。同治十三年（公元1874年）《苍梧县志》录旧志资料：“十月，……城乡神祠，建醮作戏剧，杂以巫讴，略与古傩礼相仿。”则在清中叶，广西各地的傩祭还是颇具规模的，但在发展中，不仅满足于戴面具的神象。由于受了戏剧发展的影响，在傩队——巡神赛会中增加了装扮戏剧故事人物的抬阁（主要在南方）和高跷（主要在北方），其为娱人的目的更为明显。

明代以后,在傩队基础上,由于庙宇舞台的建立,祭祀性的跳神活动,开始在庙宇舞台上大显身手。直到解放前,桂林三姑庙的出会 and 跳神活动,还保留着三十六神(方相、令公、土地、判官、门神、鲁班等)、七十二相(假面)手执兵器而舞的形式。在庙宇的专设舞台上跳神时,根据不同的神的身分,换上不同的面具(总数达七八百个),并按照不同神的性格歌唱舞蹈,其内容大多系依照民间传说(以《封神榜》中的三百六十五个正神为主,另外有关羽、岳飞、鲁班等,少数民族的跳神,则有自己本民族崇奉的“神”),叙述神的历史,歌颂神的功绩。跳神时的音乐有“唐朝”、“王公”等二十七个牌子,伴奏乐器有大鼓、笛子、拍板、腰鼓等。

庙宇跳神活动,给傩戏(师公戏)的形成以重要的启迪。但最后发展成为傩戏(师公戏)的直接形式,既不是上述个人活动的“乞儿驱傩”,也不是那种大规模、展览式的赛神傩队,而是由古傩一脉相承发展来的民间“巫覡驱傩”活动。这在西南各民族间更为明显。

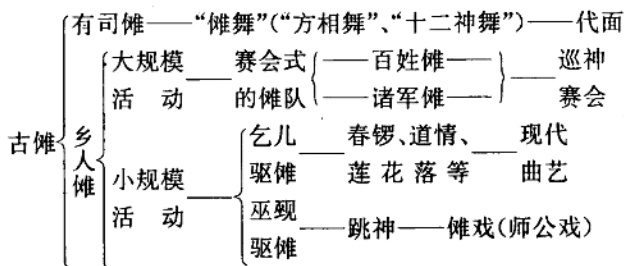
古代自称能以舞降神的人,女为“巫”,男为“覡”(即广西民间俗称的“巫婆”、“师公”),这是一种专以从事祭祀天地鬼神和为人祈福消灾的迷信职业者。在一些文化不发达的地区,常为人信奉,在民族地区尤甚。降神时(根据不同需要或巫者的习惯降不同的神),巫或覡手执宝剑等兵器(称为法器),若痴若迷,口中念念有词,跳跃舞蹈,逐渐形成一套固定的仪式和固定程式的舞蹈,代代相传,广为传播。它既吸收了许多民间的艺术营养(至今广西壮族师公中还有筛米、绸舞等非宗教舞蹈),又为民间舞蹈不断提供新的养料。故近世戏曲家王国维在《宋元戏曲考》中,认为“歌舞之兴”,始于“古之巫”,是有一定道理的。据此,则巫覡的歌舞,也应是我国戏剧形成因素之一。

广西何时开始有这种巫覡活动?这尚无明确的文献记载。但《战国策》中已提到“越巫”一词。秦汉之后,随着历代远征军的南下和中原人民的大量南迁而传播来的。解放前贵县的出土文物中,有模拟师公舞蹈的明制陶器,同时出土还有南北朝时期梁代(公元502年—557年)的古钱,则有可能判断南北朝时的广西,巫覡即为

社会所崇尚了。他们除节日参加傩祭的大规模活动外，平时主要是因丧事、疾病、安龙或还愿时，在家庭、场院或岭头上活动（故钦州地区有“跳岭头”，民国三年《灵山县志》载：“八九月，各村多延巫师鬼童于社坛前赛社，谓之还年例，又谓跳岭头。其装演则如黄金四目，执戈扬盾之制，先于社前跳跃以遍，始入室驱邪疫瘴病，亦乡傩之遗意也。”）据明景泰元年（公元1450年）《桂林郡志》载：“凡有疾病，少服药，专事跳鬼，命巫十数，谓之‘巫师’。杀牲醴酒，击鼓吹笛，以假面具杂扮诸神，歌舞□□，……近年官府亦尝严其禁，未能遽革，盖其风尚信巫鬼，重淫祀，从古然也。”其跳演方法，各地不一，据光绪九年（公元1883年）《平南县志》载：“有所谓演茅山法者，巫扮女人，插花执剑，屈一足，作商羊舞，撞钟击鼓以助之，名曰‘跳鬼’。”还有戴假面，着斑衣，“胡唱胡喃”的，但大体如此。清雍正四年（公元1726年）《平乐府志》载，时人冯大鲲有咏古傩诗云：“礼失求诸野，秋傩得未殊，蛮歌调木客，腰鼓降盘瓠。载鬼终虚渺，驱魃信有无，儒生但拱立，相见古人徒。”则可证：一、官方的驱傩仪式已很少举行，只有民间还保存驱傩活动了；二、广西的“傩”已具有自己的民族与地方特色，以“蛮歌”代替了“楚词”，以盘瓠替代了方相氏及汉族诸神，以少数民族的腰鼓（临桂的腰鼓闻名于世）代替了大鼓；三、一些并不相信鬼神的人，出于好奇，愿意“拱立”旁观了（娱人的作用更为明显）。另据《贵县志》清道光二十六年（公元1846年）举副贡、曾任灵川县教谕、百色学正、南宁府教授的梁廉夫（字子材，贵县人）写的《城厢竹枝词》谓：“遥闻瓦鼓响坛坵，知是良辰九九期，三五成群携手往，都言大社看跳筛。”另《贵邑竹枝词》谓：“放下腰镰力未疲，喜邀同伴看跳师；归来姜豆休忘买，留待明朝逐疫时。”则其引人的娱乐成分，已大大超出迷信的力量。

正是这种跳神活动，在一些戏剧活动不发达地区，逐渐向娱乐方面转变，最后成为一种较为简陋、还没有完全脱离跳神状态的地方土戏，或称“傩戏”（如桂林地区），或称为“师公戏”（如南宁地区），或称为土戏、地戏（贵州），傩堂戏（湖南）。在民族地区，如在环江毛南族地区的跳神，就称之为毛南戏等等。为便于探讨师公戏的

形成,综上所述,先将从古傩到师公戏的发展过程,列表如下:



据此,再具体探索一下从跳神到师公戏的发展过程,就比较清楚了。

广西的师公戏,按民族分有汉师公、壮师公、毛南戏;按语言分有白话师公、平话师公;……各地的名称不一,或叫傩戏、巫戏、土戏,或叫唱师、尸公戏^①。广泛流传于桂北、桂中、桂南各县,如临桂、灵川、平乐、柳江、来宾、武宣、河池、环江、武鸣、邕宁、宾阳、横县、上林、马山、隆安、宁明、龙州、贵县、平南、灵山、钦州、上思、合浦、北海等地,其中以少数民族聚居区或少数民族与汉族杂居区流传最广,成为当地人民的主要文化娱乐与观赏艺术之一。由于师公戏最早由“巫覡驱邪”的跳神活动发展而来,而且师公戏也一直没有专业剧团,在不少地方仍由师公(或道公、魔公)、巫婆兼唱兼演,故人们习惯于将师公戏演员称之为唱师的艺人,因而也以“巫”视之。早期师公戏并没有一个明显的形成时期,而是在跳神的同时为

① 《邕宁县志》称:“乡间则于元宵前三日,举行春傩,演尸公,放花炮。”《灵山县志》有“六月六日,多延尸公,击土鼓以逐田祖……”,“九月,分堡延尸公禳灾。”《上林县志》有:“鬼师即俗所称之尸公”等等。但何以“师公”要称为“尸公”呢?这两个可能:一是“尸”同“师”音相转,宛如“师”、“诗”相转一样;二是王国维在《宋元戏曲考》中所说:“古之祭必有尸。宗庙之尸,以子弟为之。至天地百神之祀,用尸与否,虽不可考,然《晋语》载:‘晋祀夏郊,以董伯为尸。则非宗庙之祀,固亦用之’。可见,在宗教祭祀活动时,是需要有人装作‘尸’的,故称‘尸公’亦通。但因‘尸公’容易引起恐怖联想,故人们皆称之‘师公’而不称‘尸公’。”

吸引观众,根据民间传说或唱本,穿插演唱一些叙述性、赞颂性的节目,如《唱三元》、《唱四帅》、《唱九官》、《唱雷王》、《唱鲁班》之类。虽是一些迷信色彩十分强烈的唱本,但赞颂对象的神逐渐“人化”,有了具体的人物,有了简单的故事。遂成为以后发展为师公戏的基础,或者是跳神到师公戏的过渡。如在斋醮祭祀时,有的地方跳神的顺序是:①龙女;②功曹;③打铁;④扫路;⑤抬轿;⑥土地;⑦点经;⑧求花。还有在迷信活动中唱《二十四孝行》的,如《毛红》、《曹安》、《董永》、《伯喈》等。就使这些原始宗教式的跳神转化为一种为人观赏的演唱形式。又如普遍为师公艺人使用的唱本《唱三元》,原是为了叙述师公祖师梅山教(也有称茅山教的)“三元祖师”的来历和学艺、得道的经过:教祖为唐代(一称周幽王时)的公孙侃,其女品幽,初嫁唐巫,生子名唐道相;唐巫死后,改嫁葛文扬,生子葛定志;葛文扬死后,又三嫁周远方,生子周护正。后三子均为梅山寺院收养,习巫覡术(一说在梅山习术六年,又到茅山学艺三年),后为皇太后逐疫治病,皇帝封之为“三真君”。贵县唱本有“三元三圣号真君,周兴幽厉作谏臣,辞职参师为正教,究竟五行秘密文。”对其来历,无论是周朝或唐代,都不必过于认真,不过是从道教搬来的几个神祇。神话迷信兼而有之,均是穿凿附会而已,但使人感兴趣的是,他们冀图得到优裕的报酬,对“三元”的学道过程,不免要装模作样,绘声绘色,若有其事地演唱起来,这在客观上,却因此构成了一些曲折的情节、动人的故事,逐渐由唱本发展成为剧本了。金田起义,对巫覡祭祀曾有过沉重的打击。辛亥革命后,各地也都曾严厉地禁革迷信的巫覡活动,而以此为生的师公,不得不改弦更张,反客为主,在跳神的基础上,参照兄弟剧种,吸收了一些民间歌舞和传说故事,编演一些有完整的情节,有人物,有唱有念,有歌有舞,不再为迷信服务的民间传说剧(如《莫一大王》、《四姐下凡》等)和民间风俗小戏(如已成为师公戏保留剧目的《送鸡米》、《打马草》等),最终完成了向戏剧的过渡,形成了一个没落——革新——高潮时期。因此,准确的说,从师公活动(包括师公歌舞)到师公戏的真正形成,只是在辛亥革命前后的几年内。据贵县的调查

资料表明：一、出生于光绪八年（公元 1882 年）的三里乡大周村师公艺人王定光，二十岁时学艺（跳师），其业师覃光生已七十余岁，则覃学艺应在道光年间；二、光绪三十一年（公元 1905 年）出生的石龙乡师公艺人潘启松，据祖藏家谱记载，有三代学习跳师的记载，其曾祖潘登元十岁时（道光二十五年，即公元 1845 年）从王公登学艺，则王公登在嘉庆间即已跳师；石龙乡山北村已知传有十代师公，其第七代贾现玉生于咸丰元年（公元 1851 年），依次上推，则第一代当在清康熙年间。不过，这仅仅是师公活动的历史，而不能作为师公戏的史料。但它渊源不断，由于在迷信活动中穿插了欣赏艺术，故师公不仅是作为迷信职业者，也同时是作为民间艺术的演唱者而继承下来了。太平天国金田起义后，对巫覡活动严加禁废，使师公的迷信祭祀活动遭到了沉重的打击，迫使一部分师公不得不放弃迷信活动，转为职业演唱。故光绪二十五年（公元 1899 年），南宁师公艺人王恩才、周颜甫、王林茂等组成了第一个师公戏班“双彩凤”，标志着广西师公戏的正式形成。辛亥革命后对巫覡的禁革更遍及城乡，继“双彩凤”之后，在南宁相继成立的师公戏班有“龙彩凤”（雷厚堂等）、“双庆乐”（雷关伦等）、“新庆乐”（周妙泉等）、“庆高升”（雷凯廷、周仕臣等）、“同英庆”（梁华甫等）、“颂升平”（卢魁虎等）、“乐乐乐”（邓祥发等）、“同合乐”（凌合甫等）、“复兴乐”（黄乃朝等）。除搭棚演出外，还曾在南宁普庆等戏院演出（当时为“师公古剧”），形成了师公戏形成后的第一次高潮期。而在广大农村，则更是班社林立，为广大农民所喜闻乐见，但大多仍与宗教祭祀混杂进行。

由于演出的频繁，仅有一些传统赞颂性的唱本或新编的传说故事、风俗小戏是不敷演出的，于是遂大量的据汉族传说故事改编或直接从汉族剧种（如桂、邕、粤剧、彩调等）移植，于是师公戏也就有了《梁山伯与祝英台》、《何文秀》、《文隆》、《孟姜女》这一类剧目，而且也就成了师公戏经常演出的保留剧目了。

从“跳师”到“唱师”——亦即作为迷信活动的跳神，摆脱了宗教因素迷信成分，而成为一个独立的艺术形式，这才真正是师公戏

的形成,它开始于太平天国以后,成形于民国初年(虽然,它的孕育期很长)。尽管解放以后一直没有专业的师公戏剧团,但它的历史,以及极为广泛的业余班子和分散各地的专业艺人,足以说明了它的存在。

这是从广西的角度看从古雉发展到师公戏的大体过程。



广西师道巫的关系与异同

——参加日本“亚细亚灵魂观”学术讨论会论文

源 流

广西旧属岭南百越地区之西端，原为西瓯、骆越部族的居住地。秦始皇为扩展自己在中原的统治地位，在灭楚之后，于公元前219年，曾率五十万大军南征岭南，通过兴安的灵渠，开始了汉民族第一次对西瓯、骆越地区的大规模军事行动。但进行得并不顺利，经六年的征战，占领了岭南地区，建立了桂林郡。汉民族也逐渐随之南移，汉武帝时设立苍梧、郁林、合浦三郡，确立了隶属于中央的版图地位，这说明在岭南已开始了以汉族为中心的历史。

在汉族人大量南移，并开始在岭南传播中原文化（尤其是荆楚文化）时，在岭南亦已存在于西瓯、骆越部族中的“越巫”。在汉民族的文献中，最早记载“越巫”的为列御寇的《列子》，称“楚人鬼而越人机”。司马迁的《史记·孝武本纪》也云：“乃令越巫立越祝祠，安台无坛，亦祠天神上帝百鬼，而以鸡卜。上信之，越祠鸡卜始用焉。”可见在骆越部族间，早就出现了在天与人之间沟通人与神、鬼（包括人的灵魂）联系，并专职承担了人间祭祀、驱邪纳吉和采用鸡卜的专业人士——越巫。

现在尚不知道西瓯、骆越民族的“巫”，始于何时。但可以相信，它首先产生于与汉民族中的荆楚与西瓯、骆越民族的天然衔接部分。但两者也因地域与民族心态的差异而有所区别。其中一个差别，就是在巫覡体现上天意志的主要手段——占卜时，汉巫以龟甲、蓍草占卜，而越巫则以鸡骨占卜。但鸡卜还是得到了汉皇朝的认可，承认其地位。所以，在广西的几千年间，不管政局发生多大变

化,也不管各民族间的纷争、进退,而作为沟通人与神、鬼的“巫”,始终在民间占有重要地位。不管是汉民族或者西瓯、骆越部族后裔的壮族和其它民族之间,仍然成为社会生活的一个重要部分。

巫与傩

广西的巫覡活动,在历史的发展中也发生了较大的变化。中原的傩祭活动,随着汉民族的南进,也开始在岭南各地产生影响,尤其在汉民族政治、经济、文化比较集中的桂林一带。如宋代的周去非,在他的《岭外代答》一书中就记载有:“桂林傩队。自承平时名闻京师,曰静江诸军傩。而所在坊巷村落,又自有百姓傩。严身之具甚饰,进退言语,咸有可观,视中州装队仗似优也。”从事傩祭人员由“傩子”发展而来的“傩队”,按其组织成员可分为“诸军傩”或“百姓傩”。主持祭祀的则由中原宫廷中的方相氏,在民间扩大活动中改由“巫”来担任。但由女性担任这一神职的“巫”,实际只反映远古时代母系社会的痕迹。“覡”则因为以后逐渐形成以男性为中心,而在庄严的祭祀活动中代替女性而担任主事。故“覡”的概念已在“巫覡”统一称呼中消失。民间对其尊称为“巫师”。久而久之,“巫师”便发展为以后称之为“师公”的民间宗教职业者。在主持民间祭祀活动中,逐渐与原来的“巫”,在承担活动与活动方式上开始分野,有了明显的差别。

女巫与师公

女巫(民间称为仙婆或巫婆)与师公(民间称为鬼师佬)相同的地方是双方都是代神(或祖先的灵魂)传言,通过体现神的意念;达到满足人对神祈福驱疫的目的,或达到凡人欲望而又无力达到、需要依靠神力来解决凡人间的一些困惑。在女巫或师公祭祀作法以后,他(她)们所要请的“神”(或祖先的灵魂)就会降临到女巫或师公自身的凡体中,通过他(她)们躯体的颤抖或舞蹈,表明他(她)们此时此刻是代表“神”(或祖先)的存在而作为沟通的媒体。而有些奉祀与能恭请的神也是共同的,如三元、花婆、家仙等。