

古滇国的祭祀、巫师和傩舞形象

顾 峰

古滇国（族）有没有傩祭傩舞？如果有又是什么样式？这是一个值得探索的新课题。但苦于没有文献记载，我们仅知《史记》和《前汉书》的《西南夷列传》中有庄蹻王滇的简单描述，记有汉武帝封庄蹻后裔尝羌为滇王，并赐金印“复长其民”，还在滇池地区设置益州郡等事。古滇国的时限是上起战国后期，下迄西汉。那时的古滇国民族众多还是以农业生产为主的奴隶制社会，其习俗和祭祀活动则很渺茫。

自1956年以来，云南考古工作者在滇池附近的晋宁石寨山等地，先后发掘出数以千计的青铜器物，由于滇王金印随之出土，则证实那里是历代滇王的墓葬地，这批青铜器则是随葬物品，其中有礼器、乐器、兵器、农具、贵族饰物及生活用品等，它们以具体生动的写实手法铸刻出众多的人物群像和禽兽蛇鱼等图象，立体而形象地描绘了这个社会的各方各面，如狩猎、战争、俘获奴隶、监督生产、农事劳动、杀人祭祀，载歌载舞等生动场面，青铜器物上铸塑和镌刻着很多歌舞伎乐和祭祀活动的图象和舞纹，这是探索古代滇人的祭祀乐舞的形象资料。

以祭祀活动为主题的图象和舞纹，大都表现在贮贝器、铜扣饰和铜鼓纹饰上，其中有六件贮贝器内就有半数被命名为“杀人祭柱（或铜鼓）”者，即M1、M12:26、M20:1三件，其特点是：人物和兽类众多，活动场面壮观，均置有铜柱或铜鼓，且有

巫师活动其间，牺牲者多为女奴。这三件中尤以 M12:26 的图像“最复杂及最难解释者”；还有三件铜扣饰带有巫舞迹象，兹分别详考如下：

一个壮观而复杂的祭祀场面

这件贮贝器现藏于北京中国历史博物馆，祭祀活动表现在圆盖上，其直径约 35 厘米，铸有人物达 129 人之多，还有屋宇、铜柱、铜鼓和牲畜猛兽等，据《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》的介绍：

……就整个场面来看，当是表示一种祭祀的盛典，楼上坐者是主祭人，捆绑着和被蛇吞吃的是祭祀的牺牲者，铜柱和蛇可能是他们的图腾……

图像中有一大屋顶，由两巨柱支撑，下置平台，人物活动密集于此，祭典也在此举行。图像设计者要表现这巨大场面，屋之四围不设墙壁，人群活动超越屋外，有直接为祭祀而捧物和操劳者，有外族来此观光者，有在场外进行交易者……虽人物众多但井然有序。

平台柱前高坐一人，打扮为滇族中的高级贵族，体大而突出，冯汉骥先生释为“滇王”，为“即位盛典”或“诅盟仪式”，而非“社祭”，^①易学忠同志则释为“尸祭”，^②当然各有依据，也还可以进一步探讨。

平台左侧设有乐器四组，有三组已损坏，仅存一组，横木上悬有铜鼓、鐃于等类打击乐器，此即古代的乐架名曰笋虞《周礼·春官》云：“典庸器，掌藏乐器庸器，及祭祀，帅及属而设笋虞”。乐架是为祭典而设，乐架旁有一挽髻拖后幅之男子，两手各执一锤在左右敲击。在乐架之前有一头饰长笄、身披薄毡的髻

目老人与另一个跪地荷伞的长髯老人相呼应，荷伞者作哭祷状，两人应为巫师。冯汉骥在描述此件人物时提到的“头戴‘僧帽，式帽’^③者也即巫师。

值得注意的是那一把伞，其形特殊，在石寨山出土的青铜器物中就有三件跪地抱伞的铜俑均置于历代滇王墓葬中，其形状均为两手抱伞，双膝直跪，状至虔诚，若说为主人打伞蔽雨遮阳则不必下跪，如此恭敬模样，必为保护亡灵而设，所以伞是引导亡灵之器，也是通达神灵的法器，在古雩仪式中多见之，至今尚存的安徽贵池雩仪，凡在请神、祭社、演出直至毕雩送神等一系列活动中都离不开这把神伞。在开演雩戏时，必先演《伞舞》，此伞在送神仪式中焚烧，以表示送神达天界。^④就在以前的陕北秧歌表演活动，那位为首指挥的领舞所持者也即神伞，此乃古代帔舞祭社之遗风。

伞字古写为繖，《说文》释为“盖也”，祭祀中的神伞意为天盖，象征着众神所居之天穹。雩仪中的神伞可能是周代帔舞衍化而来。帔舞为周代六《小舞》之一，是少年儿童跳的六种祭祀舞，即帔舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞、人舞。人舞不执舞具，徒手而舞，羽舞是执羽而舞，干舞是执盾而舞；这三种舞蹈在石寨山青铜器的舞纹中均有表现。帔舞是执五采繖（丝帛制品）而舞，用于祭社稷，东汉郑玄对帔的解释是：“帔列五采繖为之，有柄，皆舞者所执”。前述贵池雩仪之《伞舞》就是一个戴儿童面具者执伞而舞，足见神伞的前身是帔，后世乃用五色纸制成，《伞舞》出自帔舞。帔舞也是荆楚祭祀之舞，东汉桓谭在《新论》中云“昔楚灵王骄逸轻下，信巫祀之道，躬执羽绂，将舞坛前，吴人来攻，其国人告急，而灵王鼓舞自若”。^⑤楚人“信巫鬼，重淫祀”。可见楚国巫风之倡炽，此风当随庄蹻来滇而引进，如楚俗的“舟楫竞渡”和“雩舞逐疫”等^⑥在石寨山青铜器中均有图像反映。

巫师的形象虽在此图像中不甚明显，但在众人跪当中立于“滇王”前、乐架旁的几位盲叟和乐师当负有巫祝之职能，这与《礼运》，“王前巫而后史、卜算、警侑皆在左右”的说法是相符的。

这件贮贝器上众多人物活动究竟要表现一个什么主题？的确是不易说清楚的，因为图像中显示的事物很庞杂，头绪纷繁，枝蔓太多，在这错综复杂的群众场面里显得主题不甚鲜明突出，也就象拍摄一个群众场面的照片一样，只能拍下活动中的一个静止画面，而不可能把整个祭典过程全录下来，所以乍一看来还难以分辨出是在搞什么。但从主体来看，那位高过众人而双手扶膝垂足高坐者，座前陈列祭品，下有56个形状不同的人席地踞跪，看来这位端然受祭者恐非“主祭人”，自古生人不受祭，要说他是“滇王”，可能不是在位之王，而是已故的先王。恩格斯说：“他们已经给自己的宗教观念——各种灵魂——赋予人的形象，但是他们还处在野蛮时代低级阶段，所以还不知道具体的造像，即所谓偶像”。^⑦中国古代在没有发明画像、塑像和神位之前，是以像貌相似者化妆扮演来代替，谓之尸祭。《礼记·郊特牲》云：“尸，神像也”，乃神像、偶像之意，他代表神灵在受祭，也是继巫祀之后出现的神职人员，乃灵魂崇拜和祖先崇拜的产物。在商周时尸祭在祭祀礼仪中经常出现，凡祭祀天地、社稷或祖先均有尸祭，苏轼在《东坡志林》中曾云“祭必有尸、无尸曰奠”。王国维在《宋元戏曲考》中说得好：“古之祭也必有尸，宗庙之尸，以子弟为之……盖群巫之中，必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之所冯依”。所以这位高坐者就是某代滇王的形象，因为古代巫术之“降神”即把神灵或亡灵的灵魂依附在扮演者身上，故其图意可能是追怀先王的功德业绩，那些繁文缛节的陈设与演礼，旨在展示先王生前的权势与荣耀，故在平台左右前三面环置大小铜鼓16面，就是代表着前代滇王权势的象征，也是祖先

崇拜的祭典。

此器虽以“杀人祭柱”为名，但“柱”是置于平台前方两个巨型铜鼓之间，远远偏离了人物活动中心，似乎不是受祭的对象。冯汉骥先生认为柱是“社”的象征，也即举行社祭之地；他还认为柱非滇人图腾，蛇乃土地的象征，^⑧这是很有见地的。此器中明显地出现几个巫师和神伞的形象，可能是在祭祀先王的亡灵。估计祭典中必有巫舞，但在此刻巫舞还未出场。而在“器盖的后面边缘有五个较小的人，前一人立，其后一人自其腋下以双手抱之，其后之三人亦如此鱼贯而相抱。此种现象，可能为小孩之游戏者”。^⑨这五个小孩的表现，也可能是儿童舞蹈，《周礼·春官·乐师》有云：“乐师掌国学之政，以教国子小舞，凡舞有帔舞……”这种“小舞”是由小孩表演。前述池州雒仪开头表演的《伞舞》也是戴着儿童面具而舞，这里的五小孩游戏是否与“小舞”有关？暂且存疑。

一个装扮奇特的巫师形象

在石寨山出土的铜鼓残片上刻画着一个巫师图像，这是在云南出土的所有青铜器物中形象完整而面目清楚的巫师像，其它祭祀场面虽有巫师活动其间，但造型甚小形象模糊。从这个摹写的单线描图可以看出，巫师的穿着打扮较为奇特，发饰分三大绺高高扬起而往下垂，分置左右两边，中发甚高垂于左侧，这比戏曲人物的甩发还要高大浓密。据专家考证，认为“滇人无冠”，^⑩而留长发以挽高髻，这是很多人像中的常见形式，但也有戴冠者，多被释为“僧帽”、“尖帽”或“高冠”，也就是这些戴冠者，多为巫祀之属，就是本文所述及的巫师都戴有高冠和帽子，且不同于一般古滇人，而这位巫师亦戴冠而有长发高垂，颇以为

奇，但在同器物上的跣足骑马者也是这种发饰，另一件“铜戈釜”上的乘马者也是这类发饰，据冯汉骥先生解释说梳此种发髻或仅系少数人的特权，或仅在重要的仪式中用之，详情尚不明了”^⑩。这两例他释为“滇王”或贵族。由此可以断定，这位巫师不是一般的巫师，而是伴随王者的大巫师。

这位大巫师的发饰，其中必有实物相衬，额部必有一箍相系，仿佛戴冠，正中有一小圆镜，两旁各有两叶铜片分扬发间，头部背后置一方块，宛若佛像背光，方块两旁各衬四片大叶，左右相对称。巫师双目下垂，似在默念经咒。其衣若古代武将之甲胄长及膝下，左右手同握一横长弓之两端。这弓可能是东汉张衡《东京赋》上说的“桃弧棘矢”，弧者弓也。李善注曰“《汉旧仪》：常以正岁十二月，命时傩，以桃弧苇矢且射之……以除疾病”之意。巫师衣甲脚边正中垂下一弯条状饰物可能是衣着尾。其右膝下虽已残破，但能看出是赤足。这也是古滇人之习俗，上至王者，下及平民，不分男女皆跣足。

从三件青铜器中看古滇国的巫舞

石寨山青铜器中有两件铜扣饰和一件铜俑是有巫舞迹象的。铜扣饰是古滇族的铜制装饰品，可悬挂于墙壁，但在某代滇王墓葬中出土，应有其特殊用意。兹分说如后：

(1) 四人舞俑，是一件立体舞俑的组舞，他们似在行进间起舞，前三人扬手而舞，姿态轻盈。为首一人作回顾状，后一人吹笙管跟随，四人距离均等，服饰相同，发型均为高髻，左衽，束腰带，背披薄毡，肩挂短剑，后襟曳地，即《后汉书·西南夷列传》上说的“衣着尾”服饰。此件有人释为“群众性的乐舞面”。但仔细观察，似有“击鼓呼噪，逐疫除魅”之意，颇类苗

族人的吹笙跳舞以祭奠亡灵的芦笙舞，也很像后世巫师的寻找失魂（俗称叫魂）或送葬仪式的舞蹈。

（2）八人乐舞铜扣饰，此件分上下两台，上台为四人跪坐，头戴高冠，下垂飘带，双耳各佩人环，双手高扬口大张而作歌舞；下台为四人乐队，其左右两边者吹笙，左起第二人抱鼓击之，第三人吹短管乐器，均为演唱者作伴奏，地下放置六个酒器。此件有人释为坐唱乐舞或宴饮乐舞。

但值得注意的是上四人头上的高冠与众不同，四人口歌手舞而双膝直跪，状至虔诚，颇类后世巫师做法事的诵经礼忏，具有巫舞的性质，当为祭祀而设。

（3）四人乐舞铜扣饰，四舞人横列一排联袂而舞，其衣着打扮和舞蹈姿势均同：他们头戴高冠，其高度约达原舞人之半，下垂两条飘带直曳于地，身着披肩，右肩挂一长带，并佩一剑，衣长至膝下，若穿甲冑，腰间束带并有一圆形饰物，颇类护心镜，右手执有铃铎之类乐器左手微曲置于胸前，跣足而舞。

很明显这不是一般的舞蹈，近似为王者大丧入圻“驱方良”的雩舞。

这四舞人所戴高冠与一般巫覡不同，冠上有五个圆球状的饰物，形如一枝五杈分作三台，顶端为一大球，中下两台各有两球相对称，颇类汉代行雩的方相氏头饰，前几年我曾见过一个汉砖上的方相氏画像，其冠为五个人头状的球形并列，很像戏曲上的武将盔冠，有大小绒球并列；在山东沂南的东汉墓画像石上的方相氏头饰则变为一弯弓内直插五箭，排列如扇形，有五箭待发之势，居中一箭最高，其旁四箭相对称而依次渐低。其含义可能与五行有关。后世的巫师作法头戴“五佛冠”，也可能是源于古代巫师头饰而衍变。

值得注意的是舞者四人是否与《周礼·夏官司马》上说的“方相氏，狂夫四人”有关？方相氏乃周代职掌雩仪的大巫师职

称，其定员为四人，郑玄注为“方相，犹言放想”，专找狂放之夫担任。书昭注曰“狂夫，方相氏之士也”，孔颖达疏曰“方相士，蒙玄衣朱裳，主索室中殴疫，号之为狂夫”。诸家注疏可以帮助我们理解《周礼》雩仪定制的含意，这个定制直到唐代仍沿袭，故段安节的《乐府杂录》还说“用方相四人，戴冠及面具……”当然在石寨山青铜器上所铸舞者过小，其面部还难以分辨出是否戴有面具。古滇国的祭祀乐舞虽有本民族的特点，但若溯其源流仍与周、汉礼仪有关，楚国信巫鬼与雩仪之俗当随庄蹻来滇而传入，只不过其表现形式与中原内地略有不同罢了。

以上三件青铜器上的舞者均为四人，（八人乐舞的舞者也是四人，另四人是乐队伴奏者）是否与“狂夫四人”相关或者是偶然的巧合？这是值得进一步探索的。如果以上看法可以成立，则前二件为巫舞，后一件已是雩舞了。

（原载《古滇艺术新探索》）

注释：

⑧⑨⑩⑪详见文物版《冯汉骥考古学论文集》P.155—159。

见《云南省博物馆学术论文集》P.175—197。

见王兆乾《贵池雩舞〈伞舞〉考析》。

见《太平御览》卷135的转引。

⑥见《荆楚岁时记》第22、34目。

⑦恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》。

从云南傩戏谈两类傩戏

金 重

一、云南傩戏形成发展概貌

云披红日恰衔山，
列炬参差竞往还。
万朵莲花开海市，
一天星斗下凡间。
只疑灯火烧元夜，
谁料乡傩到百蛮。
此日吾皇调玉烛，
更于何处觅神奸。

这是元代云南省郎中文璋甫写的一首描绘大理火把节的诗，诗中提到“乡傩到百蛮”。对这句诗，今人有两种解释，一种说，这是指“乡人傩”的习俗已经传到云南少数民族之中；一种说，这是文章甫以火把节比拟乡人傩。不管哪种解说，这是云南文献中最早出现的关于傩的记载。据云南昭通戏曲老编辑组杨荣生、李学航、王勇等同志调查的资料，昭通地区镇雄县《邹氏宗谱》记载，明洪武年间，江西青江县一个叫邹鲁文的人，“好讲巫道之法，精通邪教，善于呼风唤雨，驱邪遣将”，“被遣于镇雄”，邹就是端公，宗谱记载他能“传兵演教”，传了18代，还

没有明确说明邹家是否在演教中演戏。但邹家的演教活动，可以说是属于傩的活动范围。到清康熙年间，就有傩的活动正式记载了。康熙《新兴州志》云：“正月……十三日，州城及善舍城建醮，祝国祈年，禳灾社会，十五日毕傩。”新兴，即今云南玉溪，看来，清初云南已有以傩禳灾的习俗。昭通地区的彝良县，发现了手抄于同治十三年（1874）的《阳戏》一册，记载的是端公戏的演出剧目，可证实同治之前，已有端公戏流行。到民国廿七年（1936）的《绥江县志》，就记载了端公有“打锣（傩）、庆坛、酬神、送鬼、降骑、走阴、观光、烧胎等节目。”民国三十五年（1946）的《大关县志》，就正式提出了“端公戏”这一名称：“有在家俗人，略读道经，亦称道场，亦号端公戏，为人作酬神驱邪之术”。昭通的端公戏在解放前很流行，除受江西的影响外，还受川陕的影响，四川的影响尤甚。光绪时大关县的端公吕常清，就到四川请川戏艺人到家中传艺二年。

云南的保山有“香童戏”，也叫“跳神戏”，香童，是端公的另一种称谓。这个剧种还保留着一些行傩逐疫的风貌，如它有个节目叫《猎神》，由一个人用“神腔”演唱，祷告五方神灵，保佑四季平安。但香童戏表演时不用面具。据王勇同志调查，昭通端公的舞蹈有面具舞，也有大量的非面具舞，如《跳傩》、《踩九州》等舞蹈就是非面具舞。戴面具是傩舞傩戏的一个主要标志，可是，戴面具的舞蹈与戏是否属于傩舞、傩戏的范围，而有些不戴面具的舞蹈与剧目是否属于傩舞傩戏，我看应该作具体分析。香童戏在云南的形成与发展因资料缺乏已难以查考，但它有节目叫《羊头太子》，是以明万历四十四年（1616）水西（今贵州鸭池河以西地区）彝族土官安邦彦反叛为题材的故事，那么，香童戏或者形成于万历之后。

云南的文山地区还有一种“梓潼戏”。这个剧种主要为求子的人家演出，搬演的也是梓潼帝君的故事。在端公戏中，有“庆

梓潼”一类活动，也有唐代陈子春被封为文昌帝君，主管人家生儿育女的故事。还有一个四川梓潼县人被封为梓潼帝君的故事，因此，这个剧种可能是端公戏的一个分支。约在同治年间，由四川传来云南。这个剧种开脸而不戴面具，现在已消亡了。

云南的澄江县还有关索剧，这个剧种演出戴面具，也以驱鬼逐疫为自己的主要职能。相传就因为澄江县小屯发生疫情，村民先请花灯班子演出以逐疫，无效，才到路南请了“半坛”关索剧来演唱。半坛者，18副面具之谓也，36副面具则为一坛。对于这个剧种的来源，诸家意见不一。薛若琳认为源于江浙吴语地区的傩戏，传入云南当在道光之后。王兆乾则认为系由军队带来，时间当在元代或洪武十四年左右。而关索当是颡项的转音，关索剧所供奉的“药王”当是“疫王”。郑祖荣却以为关索剧供奉的药王（也写作乐王）是罗王，彝族称虎为罗，是对虎图腾的崇拜，关索戏即虎戏，属于彝族戏剧。也还有人以为关索剧不属于傩戏范围，而应属于戏曲中之高腔系列，理由是它演唱时是徒歌，类似高腔，也是一家之音。

目前，香童戏、梓潼戏已消亡，端公戏在昭通地区仍存在，关索剧则始终局限于澄江县小屯村弹丸之地，这也是个值得研究的现象。

二、两类傩戏

当前国内研究傩文化、傩舞、傩戏的诸家，对于“傩”这一概念的解说与应用，似乎有广义与狭义之分。狭义的解说，是凡被称为“傩祭”、“傩仪”、“傩舞”、“傩戏”的，应该具备三个条件，第一、举行仪式、歌舞或戏剧表演时，头戴面具。第二、以驱邪逐鬼为自己的主要职能（或加上祈神）。第三、与周

代以来的傩活动有内在的联系。许多论者都引用过下面两段话，一出于《周礼·夏官司马》文曰：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时傩，以索室殴疫。大丧、先归、及墓、入圻，以戈击四隅，殴方良”。一出于《论语·乡党》，文曰：“乡人傩，朝服而立于阼阶。”严格意义上的傩的活动或曰傩文化，是这些文献所记载的活动的继续及其变异。除了面具及驱邪逐鬼两个要素而外，傩活动这一概念还应包括它的历史联系这一条。因此藏族的一些戴面具的驱邪舞蹈与戏剧表演，由于它们有自己的形成与发展的历史，有自己的特色，严格说来，在学术上并不属于《周礼》、《论语》中所提的傩的范围。我是主张先研究具体的事物，互相比较，不急于先给它们下一个定义，给一顶概念的帽子。不过，现在似乎许多论者都把戴面具表演其功能为驱鬼逐邪的活动都称为傩活动，对傩作广义的解释，有点像对“萨满”的运用，如果约定俗成，我也并不反对，但希望不要在傩的概念帽子下，忽略了似乎类似的事物之间的区别，我想就云南傩戏来谈谈被称为傩戏的云南端公戏与关索戏之间的同异，其目的也在于此。

先从面具说起。

端公戏的面具，本来数量很多，由于文革的破坏，目前只剩六十余面。这些面具代表各种各样的神，有多少神就有多少面具，即所谓“百神百面”，巫师戴上面具，就成为神的化身，包括他所持的刀枪棍棒等物，都成为具有神力的法器，比如灵官手中的金鞭，就有“六节阳间管世界，六节阴间打鬼神”的作用。因此，面具的多少就说明端公能力的大小，因为面具多就说明你能邀请的神多，与神沟通的能力强。

关索剧也有面具，但这些面具都是“人”的面具，是刘备、孔明、关云长、关索这些历史上的或传说中的人物的面具，关索剧艺人也把这些面具视为神物，但他们是人的神化。所以，在面

具的人物造型上，关索剧的面具上的人物形象大体如戏曲舞台上的人物，还是“人形”。端公戏就不同，它的面具造型十分夸张，变形很大，有的就是兽形。如“开山将军”的面具，就有两角。关索剧的面具数量也是固定的，都是三国人物，不像端公戏的面具那样百神百面。

从剧目看，关索剧的剧目都是三国故事，又都是表彰蜀汉的剧目。许多剧目如《三请孔明》、《斩蔡阳》等，与其他戏曲剧种演出的同一剧目无异，不过大为简化而已。一些剧目说到关索的遭遇，在民间传说中已经提及，明代成化刻本《新编全像说唱足本花关索贬云南别集》也说的是花关索的故事，那么关索剧的剧目应该是来源于民间传说与说唱文学。在关索剧剧目中，还保留若干说唱文字的味道。

端公戏的剧目则不同。它的剧目分为三大类，第一类是法事表演，如《开坛》、《圆坛》、《请公曹》等，这类剧目是端公作法时的化装表演，完全是为了请神送鬼而演的。第二类是正坛戏，这类剧目是有情节故事的神鬼戏。如《方相造反》、《二郎记》、《收南蛇》等。这类剧目，多数的内容是人怎么成为神及神与神之间、神与人之间的某种冲突，即基本上是神的故事。如《砍路》一剧，说的是方相方弼两弟兄保纣王之子逃生，在迷魂阵中困死，被封为开路先锋，后与打路先锋的高兰英争执，由玉皇为他们调解。端公戏的第三类剧目叫耍坛戏，这类戏才完全是娱人的戏，是从花灯等剧种吸取去的。如果我们暂置第三类耍坛剧目于不论，那么，端公戏的法事、正坛剧目，都是为神，表现神的剧目，即每一剧目本身都具有祈神驱邪的功能。关索戏的剧目却不是这样，它的每一个剧目，分别来看，都和祈神驱邪无关，都和其他戏曲剧种演的三国戏的一样，是历史传说故事。其中有一两个剧目，已经有点儿云南化了，但也不是神仙化，而是人情化，比如把云南人的李恢，与马超拉成亲属关系。关索剧的祈神

驱邪功能，不表现于一个一个的剧目而表现于整体的演出。它的剧目并不产生于作法，而端公戏的正统剧目，却产生于作法的仪式歌舞节目。比如，端公戏有个法事节目叫《亮路》，是端公装扮成仙童，走端公步，绕8字花，为神灵迎路。这个节目变为正坛剧目《亮五方》，仙童就变成仙兄仙妹，他们替施主招财进宝，边唱边舞。在剧目的文学形态上，端公戏的文学形态与关索剧的也有所不同。端公戏的剧目是紧密结合它的法事的，文学语言中包括念咒念经。文学结构要结合端公戏的法事表演。关索剧的文学形态与其他戏曲剧种的剧目的文学形态并无多大差异，只不过简单得多罢了。所以从剧目的来源、形态、功能上看，端公戏的剧目与关索剧的剧目都有很大差异。还有一点，就是端公戏的耍坛剧目可以无限制地增加，而关索剧的剧目却固定是那几个，决不随意增添，多少年前是那样，现在还是那样，这成为他们的一项不成文的规定。

端公戏与关索剧的音乐也不同，不仅是声腔不同，曲调不同，主要是端公戏有“神腔”，这是专门为祈神、表现神的曲调，关索剧的声腔则在整体上属于一般戏曲声腔的范畴，没有“神腔”这类曲调。

从表演上看，关索剧的表演是唱一段，动一段，唱时不动，动时不唱。动时刀枪互不接触，似乎只是表现一种“战斗”的仪式。这种表演形式，非傩戏的“吹吹腔”、“乐西土戏”也是如此，这是一种宗教仪式的遗留？还是一种原始戏剧的遗留，抑或是两种性质兼而有之？我还缺乏研究。除此而外，关索戏每次演出，第一个剧目必须“封将”，由刘备、孔明封关、张、赵、马、黄为五虎上将，再封他们为镇守五方的五位神灵，这也是一种固定的仪式。其他方面就与一般戏曲表演类似了。

端公戏的做法事表演与正坛戏表演，就有一套特殊的舞蹈。据王勇同志调查，有带面具的舞蹈，如《礼请》这个节目，扮演

灵官的端公，就要依据“步斗”的程式，做出“上市”、“下市”、“门市”、“正市”等舞蹈动作。这些舞蹈多数是单人表演，有一定的规范，常常以“神歌”伴舞。还有不戴面具的舞蹈，如《跳傩》这个节目，就要由两个端公抱着木雕的傩神偶像做出旋转跳跃等舞蹈动作。在《踩九州》中，端公要按九宫八卦的图形，边唸咒语，边捏手诀，边按一定的路线、方位舞蹈，决不能走错一步。端公的“挽诀”是以双手的舞蹈动作来表现一定的物象，据说共有七十二套手诀。总之，除耍坛戏而外，端公戏的表演都是戏剧舞蹈表演与巫术仪式的混溶物，这就和关索戏的表演大大不同了。

在演出习俗上，关索戏的成员都是农民，每三年才演出一次，演什么角色就父子相传都演什么角色。平时，他们中的任何人并不为他人驱邪逐鬼，整体演出才负担这个任务，要“踩家”、“踩村”，即为人家及村庄驱邪。而端公戏虽然他们的成员平时也多是农民，但同时又是宗教职业者，可以做各种祈神逐鬼法事，包括驱邪逐鬼，求子还愿，婚丧嫁娶，盖房建屋，打卦问卜，医疗治病等等，都可以介入。而且可以整个端公班子活动，也可以少数端公活动。

综上所述，我认为从戴面具表演及具有驱鬼逐邪职能这两者看来，端公戏与关索戏虽然都可以归入傩戏之列，但实际不是一类。在我看来，端公戏这一类傩戏，是由周代以来的傩祭傩舞吸收道教佛教等的若干因素发展而成，是“正宗”的傩戏。而关索剧这类傩戏，则可能先是“戏”，而后才担负起驱鬼逐邪的职能，是非正宗的傩戏。而且，我怀疑关索剧这个“剧种”也是在云南才形成的。中国有些戏曲剧种也在一定场合担负驱鬼逐邪的任务，但并非傩戏。比如云南花灯就是如此。它是从社火发展而来，关索戏所在的澄江小屯村在请关索戏逐邪之先，就请花灯逐邪，无效，才去找到关索戏。到今天云南有些地方盖房、还愿还

要唱花灯，花灯并非傩戏，与傩祭也没有渊源关系。

端公戏与关索戏这两类傩戏的同与不同，为我们提出一个傩祭、傩舞、傩戏的分类学问题。比如藏戏，算不算傩戏，在什么意义上称为“傩”，世界上一些民族的戴面具的驱鬼舞蹈或戏剧，称不称为“傩”？与“傩”的本意关系如何？用什么更科学的概念来称呼这些现象？我以为不仅是分类学问题，也是研究傩祭傩舞傩戏文化中的一个方法论问题，值得联系实际来加予探讨的。

（原载《戏曲研究》1992年第42期）

傩戏的产生与古代傩文化

郭思九

有些戏剧史家在追溯中国戏剧之源时，认为最早萌芽于先秦前傩文化中的傩戏。傩戏就成为我国远古时代的戏剧形态。再往前则追溯到殷代的巫覡歌舞，被认为这是我国戏剧最早的发端。说明古代巫文化与傩文化是孕育我国戏剧的最初母体。

考古资料表明，巫先于傩。傩文化是在巫文化的基础上发展形成的。傩文化中就包括有巫文化的内容和巫祭形式。但不能因为傩祭活动中包含有一些巫文化的因素，而把巫与傩混为一谈，甚至得出傩先于巫，或者傩等于巫的结论，而把巫文化变成傩的派生物或载体。

傩文化的范围涉及到古代社会意识形态中的人类学、民族学、宗教学、神话学和文化艺术发生学等较为广泛的学科。因此不能把它简单化的理解为仅仅是傩戏。傩戏也只是傩文化中的一种表现形式。从宗教学的角度来考察，傩的原始宗教文化因素，包括傩祭、傩礼、傩仪等傩祭活动；从艺术角度看，则包括傩歌、傩舞、傩画、和傩师念的咒语歌词、说唱，以及在此基础上综合形成的戏剧形态——傩戏。

由此可见，最初的傩戏是孕育于巫和傩这两种原始宗教文化的土壤之中，直接脱胎于傩祭仪式活动。当代戏曲理论家曲六乙同志谈到早期的傩戏时说：“傩戏是多种宗教文化的混合产物。”他在谈到傩戏的基本特征时又说：“宗教是傩戏的母体，傩戏是