

2008 年第 3 期  
(第 28 卷总第 121 期)

贵州民族研究  
Guizhou Ethnic Studies

No.3, 2008  
( Vol.28.General.No.121)

# 从傩戏的表演空间范围看其文化变迁

朱江勇

(厦门大学中文系, 福建·厦门 361005)

摘要: 傩戏这一古老的传统文化形式至今还保留在我国许多地方, 其表层目的是驱鬼逐疫、除灾呈祥, 而内涵是通过仪式活动达到阴阳调和、风调雨顺、五谷丰登和天下太平。根据理查德·谢克纳对戏剧表演空间范围的划分, 傩戏可分为埃及式、巴厘式、墨西哥式等几种表演空间范围。同时, 从傩戏表演空间范围的变化可以看出其文化的变迁。

关键词: 傩戏; 表演空间范围; 文化变迁

中图分类号: J722.29 文献标识码: A 文章编号: 1002- 6959(2008)03- 0065- 06

## Research on Cultural Ranges of Nuo Opera from Its Ranges of Performance Space

ZHU Jiang—yong

(Chinese Language and Literature Department of Xiamen University, Xiamen, Fujian 361005, China)

Abstract: Nuo Opera, an ancient form of traditional culture, is still lived in many places in our country. Its surface objective is to expel the ghosts and plague, to eliminate disasters for luck and safety, while its deep meaning is, through ceremonies, to pray for the harmony of Yin and Yang, favorable weather, a good harvest, and a peaceful world. According to the division of the ranges of opera performance space by Richard Schechner, Nuo Opera can be divided into several ranges of performance space such as Egyptian style, Paris style, and Mexican style and so on. Meanwhile, the cultural changes of Nuo Opera can be made clear from the changes of its ranges of performance space.

Key words: Nuo Opera, Ranges of Performance Space, Cultural Changes

傩文化, 是中国传统文化中多元宗教(包括原始自然崇拜和宗教)、多种民俗和艺术相融合的文化形态。傩, 是由人和难两字组成, 是古人对灾难的勇敢和挑战, 也是古人通过巫术的方法去征服自然, 寻求人类与自然和谐的手段。傩戏是傩事活动的一种主要形态, 曲六乙说傩戏是: “从傩祭活动中蜕变或脱胎出来的戏剧。它是宗教文化与戏剧文化相结合的孪生物。它有一些剧目的演出, 作为傩祭活动的组成部分, 宣传宗教教旨和迷信思想, 有些剧目的演出, 不宣传宗教教旨和迷信思想。”<sup>[1]</sup>傩戏的表层目的是驱鬼逐疫、除灾呈祥, 而内涵是通过仪式活动达到阴阳调和、风调雨顺、五谷丰登和天下太平。傩戏这一古老的传统文化形式至今还在我国各地上演, 美国实验戏剧导演和戏剧理论家理查德·谢克纳看了贵州的傩戏后, 认为中国上演于村子广场, 佛教庙宇, 农田旷野以及其他地方的戏剧完全是属于“环境戏剧”。

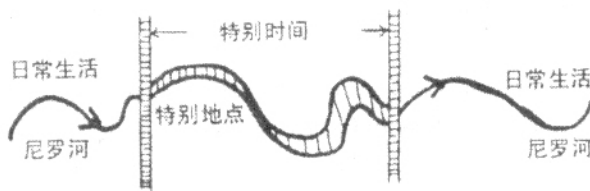
收稿日期: 2008- 04- 14。

[作者 朱江勇(1976—), 男, 江西瑞金人, 厦门大学中文系2007级戏剧戏曲学专业博士研究生、桂林旅游高等专科学校讲师, 研究方向: 中国戏曲文化。

理查德·谢克纳的“环境戏剧”理论认为，戏剧表演空间可以理解为戏剧行动发生的地方，即剧院剧场或者除房间界限的剧场形式。谢克纳的环境戏剧有别于观众坐在剧场位置上，从一个镜框式舞台上演出的“正统戏剧”，是“除房间界限之外的一切剧场形式。它发生于所有的空间样式中——其中某些为某种需要而整个地改造了，某些是“寻找到的”空间。”<sup>[2]</sup>为了便于理解戏剧表演空间范围，谢克纳在《环境戏剧》一书中列举了五种表演空间范围的例子，它们是：埃及、希腊、巴厘、墨西哥和新几内亚。他还认为，前两种是历史上的，后三种是现在还存在的。事实上，谢克纳说的前两种表演范围中的埃及式并未完全消失，它和后三种中的巴厘式、墨西哥式都在我国的傩戏表演中还存在。

### 一、埃及式

英国人类学家利奇在《时间和错觉》一文中说时间就是“一种重复对比事件的打断”，也是看待时间的最基本的看法，一年的度过是由一系列的节假日来标志的，节日代表了一种正常的世俗转变到非正常的神圣状态，之后又恢复过来。神圣和世俗交替往往以仪式作为标记。古埃及人举行周期性的仪式演出，演出是在一个存在于一段特殊时间内的特殊地方上演（图一）。<sup>[3]</sup>特殊时间就是赫布塞德节，这个伟大的节日就是再现埃及的一切始于法老，他自己在戏中扮演主角，不仅是对王权加冕的纪念，也是王权的真实再现。节日本身是不算日历的一部分，因为古埃及人认为假日是空出来的时间。特殊的地点就是尼罗河，演出就是装饰华丽的巨型驳船沿着尼罗河顺流而下。尼罗河这条液体巨型的流动舞台，本身就是所有埃及人的生活源泉，也是对再现生活巨型戏剧的活生生的参与。埃及人的生活随着赫布塞德节的变化而变化，也同神圣与世俗交替的永恒的尼罗河一样，节日是特殊时间，尼罗河是神圣的特殊地点，非节日时是埃及人的日常生活，尼罗河也是世俗的地点。



(图一)

以周期性节庆为特殊时间，在特殊地点的戏剧演出在我国广大农村和旅游区很常见。郑传寅教授的《传统文化与古典戏曲》在谈到节日民俗与戏曲文化的传播时，阐述了节日形成了岁时宴集聚众演戏的习俗，节令聚戏、神会聚戏都是周期性的戏剧演出，到现在农村还普遍存在。像云南澄江县的三年停三年演的关索戏、彝族的撮泰吉，以及全国很多地方的大部分傩戏、地戏表演，在表演空间范围上都是埃及式的。下面以云南澄江县小屯村的关索戏为例：

关索戏是与古代“军社”相关的傩戏，是由古代军队带到边陲的古老仪式戏剧。除云南澄江关索戏之外，我国目前还有贵州安顺地戏、青海土族“纳顿节”上的“跳会手”和“跳五将”、甘肃永靖县的“七月跳会”等属于同一类型的地戏。<sup>[4]</sup>古代军队出征时必须在军社举行宣誓的仪式，还需要在军社前杀人祭旗，实际上是一种寻取替身，减少自己的伤亡的巫术。作战时为了威慑敌人头戴凶神面具，因为古人认为面具是神灵的依附，可以在心理上震慑对方，像兰陵王、大将狄青和朱伺等都带过面具作战。廖奔认为，军傩表演后来发展为纯粹娱乐的目的，是傩仪向戏剧表演过渡的一个实例子。军傩在明、清时发展成为贵州的地戏和云南的关索戏。<sup>[5]</sup>

关索戏是武将出场以驱邪纳吉为目的的傩戏，在出游“踩村”驱邪逐疫时以三国人物刘备、关羽、张飞为驱邪之神，但其主神却是关索。曲六乙认为，关索戏的来源可能有两个：“一、关索戏与地戏同属军傩，在祭祀与演出习俗方面有不少相似之处，但毕竟是一个独立的傩戏品种。二、关索戏是在地戏的直接影响与辐射下形成的。三、关索戏与地戏同源源于朱元璋征调‘江南’大军故乡的民间傩祭和民俗歌舞，经过不同的人文、自然生态环境的长期培育，形成各有自家艺术风采的军傩品种。”<sup>[6]</sup>关

索号称“药王”，在供神的主牌上写“风火院药王之神位”，与贵州、四川的阳戏奉药王、川主、土主为三圣相同。此外，江西南丰、安徽青阳、贵池的傩戏也皆有关索驱傩的吸舞，东北的汉军旗香也奉关（锁）索为第一大神，说明关索曾是逐疫的神，而且比关羽为神的时代要早，因此，关索并非为明代小说家附会的关羽之子。<sup>[7]</sup>康保成认为，“花关索”之名可以分解如下解释：“花”乃子，“关”是幼童所逢的种种关煞，“索”又作锁，是扶助幼童过关、抵御鬼祟力量的标志。由于幼童过关之后，就能够战胜种种关煞、疾病、邪魔，成为孔武有力的男子汉。<sup>[8]</sup>但是关索戏的演出，却是以三国故事为主，尊蜀汉而贬孙曹，但是其中的故事与流行的《三国演义》有较大区别，因此，关索戏除作为表演的“活化石”之外，还具有研究三国故事在民间发展的珍贵价值。

云南澄江县小屯村是个只有130多户人家的村子，明代以前曾经是彝族的聚居地，现在这里的农民都是汉族。小屯村的关索戏演出因为当地的旅游开发而声誉鹊起，被澄江县文化局和旅游局定为“文化旅游”的主要项目。云南电视台和其他电视台多次到小屯村拍摄关索戏演出，并制成电视纪录片。<sup>[9]</sup>小屯村旧名为先锋营，因明朝朱元璋派大军征讨占据云南的元朝梁王在此屯兵而得名。小屯村关索戏的来源可以在《关于关索戏来源的报告书》中了解到：“原先小屯这个村子不好住，经常被洪水淹，牛死马遭瘟的情况也很严重，村里请来花灯（云南一种民间歌舞戏）压邪压不住，请来龙灯也压不住，还请过般打（阳宗地区的武术）来压，仍然压不住。后来有个外地的风水先生帮瞧地脉，风水先生说，小屯这个地方是五虎攒羊，必须玩关索。关索是五虎大将，就压得住了。后由村里的李成龙、龚兆龙到路南（县）大屯找来玩关索的李师傅、张师傅教玩关索。”<sup>[10]</sup>笔者认为文中“关索是五虎大将”的说法不一定可靠，但是将关索戏引进小屯村目的是为消灾弥难是可信的。

小屯村的关索戏演出按照老规矩是停三年演三年，因为它不是一般的戏剧，是为了求得清吉平安、五谷丰登、风调雨顺、牛马兴旺而演出。但是目前关索戏演出时间有了变化，杨应康说：“玩关索戏按照老规矩是演三年停三年，如果演了三年后，继续演下去，关索就不灵了。集三年后不演关索戏脸壳会在箱子里跳。现在打破了关索戏只在春节演出和演三年集三年的规矩，凡遇重大节日、重要活动时关索戏都参加演出，而且年年都演。比如，1956年关索戏被调到玉溪去参加全区戏曲会演。1985年国庆三十五周年被调到县城参加演出等等。从1979年以来关索戏年年都在本村和外村演出。”<sup>[11]</sup>不仅如此，现在还因为旅游开发为电视台摄制和游客演出。关索戏演出一般在春节期间进行，农历正月初一至十六日间择日演出。一般是大年初一在本村搞祭祀活动，踩村、踏家之后，初二开始到阳宗坝子巡回演出，并视村外邀请的情况有时演到初五或初十、最长演到十六日送“药王”。关索戏全部歌颂蜀汉的英雄事迹，不唱孙、曹两家故事，演出的剧目早期有四十多本，共七八十出，因年代久远，剧本失散，近几十年只有部分流传。常演的剧目有：《战长沙》、《古城会》、《长坂坡》、《过五关》、《三战吕布》、《三请孔明》、《花关索战黄山岳》、《收周仓》、《收马超》、《张飞夺山寨》等。

小屯村的关索戏没有专门的戏班，为农民的业余演出。大约需要四十人，即二十个戴面具的为主要人物，其次有锣鼓队，打飞虎旗、令旗、抬柏枝火盆及打杂人员等等，演艺的延续实行父传子（无子的也可以带侄子或亲戚）、子传孙的规矩。戏中有两个角色是女性，即鲍三娘和百花公主，但是都由男性扮演，女性不参加排练。小屯村的关索戏演出的地点在村子的灵峰寺前，主要仪式有春节前腊月间选吉日祭祀药王，第二天开始练武，直到大年三十。练武结束时全体学员要在寺里烧水洗澡净身，要连洗三次。洗完澡只许回家吃饭，不许在家睡觉，睡觉都集中在灵峰寺两边厢房的楼上，直到正月十六日演出结束装戏箱和送药王仪式后方能回家。<sup>[12]</sup>送药王的仪式是：全体演员在神位前礼拜后，把写有“敕封有感风火王”的红纸牌位送到南潭泉水井边焚烧。并吟诵：“药王大将，我们诚心诚意为您老人家‘玩’了，现在送您回天。”<sup>[13]</sup>

## 二、巴厘式

巴厘人的戏剧伴随着巴厘人的日常生活，他们没有专门为戏剧空出时间，也不特地为戏剧的演出修建设施，可以随时上演于村子的广场、寺院台阶、村民庭院，或者是某个时期临时搭起来的舞台。



演出时节可以是结婚、生子、发财、印度教假日、求神或是任何一个炫耀富有的机会。演出时候也并非正规，狗在吃供品，女人们在兜售东西，孩子们在入迷的演员间嬉戏，老人们在走廊上打瞌睡，想看戏的人则正在看戏，一切都是日常生活。因此，对于巴厘人来说，戏剧可以在任何时候任何场所作为一种生活消遣延续下去（图二）。<sup>[14]</sup>



（图二）

早在20世纪20、30年代，巴厘岛开始引起西方一些人类学家的关注，他们千里迢迢到巴厘岛亲历巴厘戏剧这一最显著的艺术样式，巴厘戏剧进入了他们的视野并成为关注的中心。1931年法国戏剧家安托南·阿尔托在法国马赛的海外殖民地博览会上观看到印度尼西亚巴厘剧团的演出，被许多人认为是阿尔托“残酷戏剧”的开端。从他的戏剧理论著作《戏剧及其重影》可以感受到阿尔托看到与理解的巴厘戏剧：

“巴厘戏剧对西方戏剧观是个挑战，可能有许多人会认为它毫无戏剧价值，而其实它是我们至今所看到的最完美的纯戏剧。对我们欧洲人来说，它的惊人之处，它的令人惊讶、令人困惑之处，在于奇妙的理智性，而它无处不显露出来：无论是紧凑和微妙的动作线条，还是变化无穷的噪音，无论是雨点——仿佛一座巨大的深林在滴水、甩水一般的音响还是运动的相互交错的声音。从一个动作到一声呼喊或一个声音，其中没有过度，一切相同，就仿佛精神上掘出了几道古怪的通渠。”<sup>[15]</sup>

阿尔托对巴厘戏剧演员演出时的头、脚、手势、眼睛、心态以及戏剧的节奏和精神都给予了很高的评价，他还认为和巴厘戏剧相比，西方戏剧当然是显得粗糙和幼稚可笑的。事实上，巴厘戏剧演出确实为巴厘岛吸引了无数的游客。很多学者都担心随着旅游的发展巴厘岛的传统会逐渐丧失，进而丧失了族群认同，其内部的动力也将减弱甚至消失。因此，保持巴厘戏剧的精神是保持巴厘传统文化的重要一面。

目前，开发地方戏曲，傩戏，各种宗教仪式、祭祀、舞蹈等“泛戏剧形态”戏剧是各地民俗旅游的重头戏，因为戏剧悠久的历史 and 多样化的形态是地方文化最突出的代表。以广西师公戏为例，师公戏在早期称为“唱师”或“跳神”，个别地区称为“尸公戏”，是傩戏在广西的称谓。师公戏遍及桂北、桂南各民族聚居的广大乡镇，尤以桂中一带最为活跃。按民族分，有汉师公、壮师剧、毛南师公、仫佬族师公戏以及苗、瑶师公戏等。从语言分，有白话（粤语）、平话（南宁近郊方言）师公戏等。各地师公戏在语言、音乐、剧目方面不尽相同，演出上也有差异，有的仍保留着明显的傩祭形式，有的已从堂屋、草坪跨进剧场。<sup>[16]</sup>广西师公戏在很多地方被旅游开发所用，大量的民俗旅游村村民自发组织表演队，表演融于他们的日常生活中。桂林龙胜县金竹寨和平安寨景区的“师公舞”，原是壮族古老的祭祀仪式，意在除恶保平安、祈求风调雨顺。表演者戴面具、穿草裙，就给游客制造了民间宗教神秘的色彩；表演者的舞步模仿师公作法，采用“扭胯蹲摆”的动作，体现了古朴之美。而且，该地“师公舞”全是女演员戴着面具表演。<sup>[17]</sup>这些演出为了照顾游客，只要游客到来就可以随时随地上演节目，满足游客回归古朴和满足差异的心理，在文化内涵上已经发生了改变，但是在表演空间范围上却属于巴厘式的。

### 三、墨西哥式

理查德·谢克纳在《环境戏剧》中以墨西哥沿海山区梅萨·特·纳亚的科拉剧中耶稣受难剧为例子，说明墨西哥式的戏剧表演空间范围。梅萨·特·纳亚科拉剧在16世纪由于耶稣会会士的传教而皈依天主教，而后在1767年耶稣会会士被驱逐出墨西哥，到1969年两百年间没有在梅萨出现过，在期间科拉剧保留了许多天主教的仪式，其中有一种在复活节前一周演出的耶稣受难剧。这种仪式戏剧不需要任何

特殊的建筑就可以吸引整个村镇的注意力和能量,他们按照自己的方式来排演这些戏:

然而他们完全用他们自己的方式来排这些戏。比如,他们结果把我们的上帝耶稣基督等同于他们古老的太阳神塔约……他们把耶稣受难的故事:受难、死亡、复活的情节用了他们的仪式,显而易见他们希望他们的公社生活得以再生产和继续。<sup>[18]</sup>

剧中没有彼拉多,也没有犹大,有一个七岁的小孩扮演耶稣,坏人叫博拉多斯,西班牙语的意思是“擦掉的东西”,博拉多斯们就是耶稣受难的犹大们。在节日的三天之内,有这样的仪式:

所有的头面人物,世俗的和宗教的,都要在一个叫做犹大首领的男人面前走过。他和他的博拉多斯们——都是本地年轻人——用烟灰和泥浆浑身涂黑,这样的话,“擦掉了”他们自己的个性以及他们要为自己所作所为负责的个人责任感。<sup>[19]</sup>

博拉多斯们手持作为防御之用的仙人掌整整三天三夜。整个剧的演出是一个全镇的追逐,扮演耶稣的小孩借助他手中挥舞的木头十字架,竭力从博拉多斯们那里逃脱。博拉多斯们在追逐小孩子过程中,有三次——以圣父、圣子与圣灵的名义,三次他们一见到十字架就倒在地上翻滚。然后他们抓住了小孩,把他捆住带到教堂,在那里有女人们伺候他,他睡了整整一个晚上。第二天早晨他被博拉多斯们带出去,站在教堂院子中的十字架前,这就是耶稣的受难。第二天中午村长扮演百人队队长的角色骑马来了,他骑马到博拉多斯们中间,折断了他们的竹茅,他们倒在地上死去,然后起来走到小溪边,洗了个洁身澡,教堂附近所有人都兴高采烈。

从表演空间的范围来看,科拉剧同许多仪式戏剧一样,它们的“舞台”往往是流动性的,不是只局限在一个固定的表演区,因应仪式的需要伸展到不同的空间范围。山西地区农民演出的除煞性质的队戏(流动的祭仪)《过五关》,<sup>[20]</sup>关公带领着部将,骑上枣红马,甘、糜二夫人登上黄马拉的大车。守候在庙门外的曹操赠金,关羽一如三国故事,马上挑袍,然后在銮驾的簇拥下游村,村民沿路搭五台,每座台就是一关,关羽依次过关斩将,意味驱邪赐福。容世诚认为这种在村内区域设置舞台,很可能是民间傩祓仪式中逐屋驱邪赶煞的变型。<sup>[21]</sup>笔者赞同这种看法,因为还现在还有像河北武安固义村“捉黄鬼”的社火演出中依然保持着古代驱赶鬼疫的形式。

河北武安,被誉为中华民族的发祥地之一。该地“磁山文化”遗址中发现的粟和鸡的炭化标本,是迄今世界上发现的人类种植养殖的最早实物证据,属新石器时代的留存,距今已有7500年左右的历史。武安近年来以开展绿色生态旅游、古文化旅游和红色旅游为特色,和戏曲文化相关主要有以豫剧《朝阳沟》闻名的朝阳沟景区,还有像固义村“捉黄鬼”大型社火活动也为武安旅游宣传扩大了影响。社火活动每年正月十五日举行,规模大,聚戏多,场面十分壮观,是一个联社性质的为求一方平安的聚会,参加的主要有四个大社的群众。聚会以“捉黄鬼”为核心,兼有舞龙、跑驴、舞狮、耍孩儿、旱船、竹马、高跷和队戏等。正月十四日是仪式前的预习,要派人戴面具出巡,以震慑鬼魅。第二天,各社的仪仗队、鼓乐队、戏舞队集聚于庙,朝拜天帝玉皇,举行迎神仪式。两个身穿戏装盔甲的青年骑马做探马,来回逡巡于市镇内外,守候在街外的会首在举行请神仪式后发出讯号,探马立刻回报,“打黄鬼”仪式开始。黄鬼原是危害百姓的鬼类,现在按当地的传说是个忤逆不孝、打骂爹娘,为社会所不容的人,黄鬼身份的变化反映了人文伦理道德观念的嵌入,不孝子为群众所深恶痛绝。黄鬼遍体涂满黄色,在“跳鬼”的引诱和二鬼使押解下出现于街头,被押解游街示众。手拿柳木棒的村民数百人挥舞棒子喊打,约经过三小时,最后被押至广场上临时搭起的判官台和阎王台审讯和宣判,将黄鬼押上行刑台“抽肠剥皮”,此时黄鬼的扮演者则从台上的洞口溜至台下。整个仪式过程已不见巫师的作用,由各社推举有威望的长者策划,并设置一个能与神界和人界对话的“掌竹”指挥,“掌竹”身着官衣,手执短竹,上裹红布,在黄鬼受惩罚之后出场宣谕教化,为仪式正名:“劝世人父母莫欺,休忘了生尔根基,倘若是忤逆不孝,十殿阎君大抽肠”。<sup>[22]</sup>从“捉黄鬼”看,它仍然保持了古代驱旱魃的雩祭遗痕:用柳木棍追打,因为柳为近水之物,按巫术观念,旱魃厌水,见水则逃。另外,黄鬼遍体通黄既是黄土地带旱象的写照,也是与神话旱魃为黄帝之女,按照五行学术,黄帝为中央神,其相应的颜色是黄色的说法一致。与“打黄鬼”相近的驱傩形式,山西雁北的“捉鸡毛猴”,陕西的“打黄痨

鬼”以及目连戏的“捉寒林”等都属于这一类。

河北武安固义村“捉黄鬼”大型社火活动，在表演空间范围上和科拉剧是一样，带有追逐性行动，是流动的表演区，只不过是表演中被追逐的是坏的“黄鬼”，而科拉剧中被追逐的是好人“耶稣”，在这个意义上可以说是科拉剧的“置换变型”，而结果都是坏人受到应有的惩罚。

### 结语

文化变迁，是指或由于民族社会内部的发展，或由于不同民族之间的接触，因而引起一个民族的文化改变。文化变迁是文化人类学研究的主要课题之一，任何一个民族都在发展变化，体现民族特征的文化特点也相应发生变化。通过对傩戏表演几种空间范围的考察，我们发现很多傩戏表演空间范式形式上虽然存在，但是和空间紧密联系在一起的话剧表演时间有了改变，因而在内涵上发生了变化。英国全球化理论研究专家安东尼·吉登斯曾总结后传统秩序两个根本性改变，第一是自然界的终结，第二是传统的终结。<sup>[23]</sup>他认为“传统的终结”并不意味着传统世界的消失，而是说“传统”的地位在我们生活中的角色发生了根本性的改变。虽然传统文化和传统的做事方式还在我们的世界里顽强地存在着，甚至以不同的形式到处继续发展，但是被全球化的推进和反思性的增强改变或摧毁，以传统方式存在的传统越来越少了。像关索戏的演出在旅游业的影响下，并不是严格遵守三年停三年演的规矩，广西的“师公戏”在旅游开发的背景下，变成可以随时上演，戏中的“师公”的性别也由男性变为女性。或者像“捉黄鬼”表演中的黄鬼身份发生变化，不再是危害百姓的鬼疫，而是不符合伦理道德的不孝之子。傩戏的这种保留很大程度上只是形式的再现，戏剧艺术或仪式在外延和内涵两方面被改变，不完全是古老的祭祀、娱乐和祈福避害的活动，明显带有使之成为旅游商品的努力色彩，吉登斯“传统的终结”的深刻在于警示我们如何面对传统文化及其变迁。

### 参考文献：

- [1] 曲六乙. 建立傩戏学引言[A]. 德江县民族事物委员会、贵州民院民族研究所编：傩戏论文选[C]. 贵阳：贵州民族出版社，1987：7-8.
- [2][3][14] 理查德·谢克纳. 环境戏剧[M]. 曹路生译，北京：中国戏剧出版社，2001：1、22、24.
- [4][7][13][16][20][22] 王兆乾，吕光群. 中国傩文化[M]. 汕头：汕头大学出版社，2007：122、124、186、154、83、77-78.
- [5] 廖奔，刘彦君. 中国戏曲发展史（第一卷）[M]. 太原：山西教育出版社，2000：407.
- [6] 曲六乙. 关索戏的“猜想”[J]. 大舞台，1998，（03）.
- [8] 康保成. “花关索”是谁？[J]. 民间文化，1999，（01）.
- [9] 郭净. 被表演的戏剧[A]. 杨慧，陈志明，张展鸿. 旅游、人类学与中国社会[C]. 昆明：云南大学出版社，2001：185-214.
- [10] 龚向庚. 关于关索戏来源的报告书(手抄本)[A]. 1986. 澄江县阳宗镇桃李乡小屯报告书(手抄本)[A]. 1997. 转自郭净. 被表演的戏剧[A]. 杨慧，陈志明，张展鸿. 旅游、人类学与中国社会[C]. 昆明：云南大学出版社，2001：195.
- [11][12] 杨应康. 澄江县阳宗镇小屯村关索戏调查[J]. 民族艺术研究，1995，（3）.
- [15] (法) 安托南·阿尔托. 残酷戏剧——戏剧及其重影[M]. 桂裕芳译，北京：中国戏剧出版社，2006：49-50.
- [17] 徐赣丽. 民俗旅游与民族文化变迁(桂北壮瑶三村考察)[M]. 民族出版社，2006：179.
- [18][19] 莫·E·奥达那. 梅萨·特·纳亚的奇异的圣周[J]. 国家地理，1971，（6）. 见：理查德·谢克纳. 环境戏剧[M]. 曹路生译，北京：中国戏剧出版社，2001：25-26.
- [21] 容世诚. 戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2003：10-11.
- [23] (英) 安东尼·吉登斯. 失控的世界[M]. 周红云译，南昌：江西人民出版社，2006：40-42.

(责任编辑：石 船)