

戲曲表演藝術之內涵與演進

曾永義



中國文哲論叢(三)

中央研究院中國文哲研究所

中國文哲論叢·第三號

戲曲表演藝術之內涵與演進

曾永義

世新大學講座教授、臺灣大學名譽講座教授、
福建師範大學兩岸關係和平發展協同創新中心文化發展研究中心首席專家、
中央研究院院士



中央研究院中國文哲研究所

國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

戲曲表演藝術之內涵與演進／曾永義作，——臺北市：中研院文哲所，民 104.08

面：公分，——（中國文哲論叢：第 3 號）
ISBN 978-986-04-5787-2（平裝）

1. 戲曲藝術 2. 表演藝術 3. 中國

982

104017401

中國文哲論叢·第三號

戲曲表演藝術之內涵與演進



作 者 曾永義

出 版 者 中央研究院中國文哲研究所
臺北市南港區研究院路 2 段 128 號
電話：27899814；27883620

印 刷 者 長達印刷有限公司
臺北市萬華區西園路二段 50 巷 4 弄 21 號
電話：(02)2304-0488

定 價 新臺幣 120 元

出版日期 中華民國 104 年 8 月出版

ISBN 978-986-04-5787-2 GPN 1010401631

中國文哲研究所·中國文哲論叢·第三號（2015 年 8 月）

Occasional Papers, Institute of Chinese Literature and Philosophy, No. 3 (August 2015)

© 2015 中國文哲研究所 Institute of Chinese Literature and Philosophy

戲曲表演藝術之內涵與演進

曾永義

· 中文提要 ·

戲曲之表演藝術必須同時考量戲曲之藝術本質與演員之藝術修為，其各自之發展完成，即是其「藝術內涵」與「演進歷程」。戲曲演員之表演藝術內涵，根源於構成戲曲之元素及其所形成之戲曲質性。雖然戲曲有大戲、小戲之精粗，以及劇種各自之差別，但就演員之藝術修為而言，前賢所歸納之「四功五法」，實為此中之不二法門。換言之，戲曲演員表演藝術之基本修為，不外是「歌」與「舞」。演員之進入戲曲藝術，莫不因材質而以腳色分科；資質出類拔萃者，則可以兩門三門抱，其不世出者則可以「文武崑亂不擋」。

戲曲由於歷代劇種之遞嬗與發展，其藝術之內涵與輕重，自然有所演進與變異。譬如小戲基本在「踏謠」，腳色由不明顯到二小、三小。北曲雜劇由說唱藝術一變而來，重在歌唱，身段動作尚且在於配搭歌唱，但已具科汎程式。直到傳奇才發展為歌舞樂融而為一之綜合藝術，其做工已極精緻，但源自武術雜技之「打」，則有待於京劇之完成。

表演藝術之境界，莫不以形神俱化為至尚；而其「藝」術縱然妙絕，若其「色」不相稱，亦終非完美。因此完美之戲曲表演藝術家，既要得之於人又要得之於天，乃能「色藝雙全」、「形神合一」，而成為世人稱道、仰望難於世出之典範。

關鍵詞：表演藝術 四功五法 色藝雙全 形神合一 小戲 大戲

The Performance Art of Chinese Opera: Its Essence and Evolution

TSENG Yong-yih

• Abstract •

The intrinsic artistic quality and the performer's personal expression present a germane comparator when considering performance art. The former of these two aspects refers to the essence of performance art of Chinese opera borne out by the performer, and the latter, the performer's own career development and cultivation experiences. The so-called essence of performance arts stems from the elements which constitute the particular type of opera and the opera's characteristics. There are differences between full-scale and short plays and between the various types of plays, but in terms of the performer's own level and respective skills, what scholars have dubbed "the four skills and five arts" are truly the tricks of the trade. In short, what is at stake are about a performer's fundamental singing and dancing skills. Taking into account the different endowments and talents, performers are assigned to different roles and parts. Those distinguished performers can play more than two or three roles, while the great masters can play "singing and acting, fighting, Kunqu, and *luantan*" with equal excellence.

Chinese opera has witnessed many transformations and developments, and its essence and nature have also evolved with time. For instance, short plays are characterized by *tayao* or "stomping song," and its cast size developed from unspecified to the more definite "two-role plays" and "three-role plays." In the earlier forms of the Northern *zaju* or "variety plays," singing was emphasized, as *zaju* originated from a kind of "talking and singing" performance art; the performers' body expressions were perceived in the context of singing. Although *zaju* plays were already rather standardized and stylized, the mix and combination of singing, dancing, and music only materialized in the genre of *chuanqi* plays. *Chuanqi* was already a sophisticated and very refined art form, yet the element of *da* or "martial

arts,” which stemmed from martial arts and acrobatic feats, would not reach perfection until the emergence of Peking opera.

Performing art exalts a sublimity of form and spirit. One who excels in his or her art is expected to possess beauty as well. Performance-art masters are gifted by heaven, but they practice hard until they master the skills needed for success. Such praise as “having in complete measure both beauty and skill,” “achieving a perfect harmony of body and spirit” is bestowed on only the very few true masters.

Keywords: performance art four skills and five arts
having in complete measure both beauty and skill
achieving a perfect harmony of body and spirit
full-scale play short play

戲曲表演藝術之內涵與演進

曾永義

世新大學講座教授、臺灣大學名譽講座教授、

福建師範大學兩岸關係和平發展協同創新中心文化發展研究中心首席專家、

中央研究院院士

緒論

二〇〇五年六月筆者於臺北世新大學《世新中文研究集刊》創刊號發表〈中國戲曲之本質〉¹，其大意云：

戲曲為中國所獨有，論其「藝術特質或特徵」者頗多，但所謂「特質或特徵」必經比較方能顯現，就中國戲曲而言，自然要與西方戲劇、印度梵劇等相提並論，方能切實掌握。而論者多未能做此功夫，所以所見至多只能說是「戲曲之性質或本質」。筆者亦未能「學貫中西」，因之但敢以「中國戲曲之本質」為題論一己之所見。而由於戲曲藝術之本質與戲曲構成之要素有極為密切的關係，可以說戲曲藝術之本質是由戲曲構成要素所產生出來的。那麼什麼是戲曲，其構成要素又是如何呢？

戲曲與戲劇有別，戲劇一詞始見唐代，原指滑稽諷諧之小戲，如唐代參軍戲；今用指舉凡演員搬演故事者均是，如話劇、舞劇、歌劇、默劇、偶戲、戲曲、電影、電視劇等。戲曲一詞始見於南宋，原是戲文的別稱，現在用來作為中國古典戲劇的總稱，有小戲、大戲之別。

¹ 拙作：〈中國戲曲之本質〉，《世新中文研究集刊》創刊號（2005年6月），頁23-66。

小戲舉凡「演員合歌舞以代言演故事」皆是，含演員、歌唱、舞蹈、代言、故事、表演、劇場、觀眾等八個要素。若就歷代劇目劇種而言，即是《九歌》、《東海黃公》、《踏謠娘》、唐參軍戲、宋雜劇、金院本、明過錦戲和秧歌戲、花鼓戲、花燈戲、採茶戲等近代地方小戲。

大戲，我所下的定義是：搬演曲折引人入勝的故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以說唱文學的敘述方式，通過演員充任腳色妝扮人物，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來供觀眾欣賞的綜合文學和藝術。包括宋元南戲、金元北劇、明清傳奇、明清南雜劇、清代亂彈、皮黃等地方戲曲。

如果將小戲看作戲曲的雛型，那麼大戲就是戲曲藝術的完成。若比較大戲、小戲構成的要素，大戲與小戲重複者，其藝術層面與內涵，自然要比小戲提升和擴大許多。而雜技一項，其實也是小戲源生的主要核心元素之一；器樂也終於必被小戲運用以襯托歌舞。所以大戲、小戲就構成元素多寡而論，只有說唱文學之注入及其敘述方式之有無而已。當然，它必屬大型說唱有如諸宮調和覆賺，而非小型的曲藝。小型曲藝近代也是小戲源生的主要核心元素之一。另外，大戲以歌舞樂為藝術主要基礎，達到三者完全融合的境地，也不是小戲所能望其項背的。

小戲情節極為簡單，藝術形式粗俗，若就民間小戲而言，內容不過鄉土瑣事，表現庶民生活和鄉土情懷。其一人單演者為「獨腳戲」，小旦、小丑合演者為「二小戲」，加上小生或另一小旦或另一小丑者為「三小戲」，劇種初起鄉土時女腳多由男扮；皆土服土裝而踏謠；又因是除地為場，故稱「落地掃」或「落地索」，其基本情味是滑稽笑鬧。

無論大戲、小戲，其構成是由多元藝術因素綜合而成，所以戲曲的基本特質是「綜合藝術」；再由於大戲的內容，可以運用歷代各種文體，不拘雅俗，所以發展完成的戲曲也是「綜合文學」，也因此大戲是「綜合的藝術和文學」。

接著筆者舉前輩時賢具代表性者十六家²，觀察分析其對戲曲「性質或

- ² (1) 張贛生：《中國戲曲藝術》（天津：百花文藝出版社，1981年）第二章〈戲曲藝術原理〉舉出：觀眾中心論、坦白承認是在演戲，表現形式的程式化、戲是生活的虛擬（頁40-92）。(2) 阿甲：〈談平劇藝術的基本特點及其相互關係〉（收入張庚、蓋叫天等著：《戲曲美學論文集》〔臺北：丹青圖書公司，1986年〕）指出以下幾點：程式和生活關係的問題，程式藝術的綜合性和獨立性的問題，行當的共性和個性的關係問題，行當程式時代感問題，唱做念打和空間處理與時間處理的問題；用什麼樣的表現方法和觀眾打交道的問題（頁108-130）。又可見阿甲：《戲曲表演規律再探》（北京：中國戲劇出版社，1990年）。(3) 張庚〈漫談戲曲的表演體系問題〉認為「戲曲藝術的特點」是「不能是現實主義」，表現在戲曲的音樂性、節奏性、舞蹈性和程式之上（《戲曲美學論文集》，頁131-155）。(4) 黃克保：《戲曲舞臺風格》指出：虛擬手法是戲曲舞臺結構的核心，戲曲時空觀念的超脫帶來藝術表現的自由，戲曲本質上是排斥寫實布景的（見同上書，頁156-189）；黃克保：《戲曲表演研究》（北京：中國戲劇出版社，1992年）旨趣相近（頁1-138）。(5) 祝肇年：《古典戲曲編劇六論》（北京：中國戲劇出版社，1986年）其一論〈戲曲藝術特徵〉，約為寫意和程式，並論及程式的形成及其與寫意的關係（頁1-23）；又見祝肇年：《祝肇年戲曲論文選》（北京：文化藝術出版社，1998年），頁115-123。(6) 韓幼德：《戲曲表演美學探索》（臺北：丹青圖書公司，1987年）認為戲曲舞臺藝術美學是現實主義的泛美創作表演體系，具有語音美、詩美、劇詩美、吟誦美、音樂美、舞蹈美、雕塑美、繪畫美、工藝美與整體美（頁9-191）。(7) 張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通論》（上海：上海文藝出版社，1989年），其第三章沈達人所撰〈戲曲的藝術形式〉指出：詩樂舞的融合、節奏性、虛擬性和程式性四者構成了「戲曲的藝術形式」（頁127-179）。(8) 曹其敏：《戲劇美學》（北京：人民出版社，1991年）指出「中國戲曲的藝術特徵」是：綜合藝術、虛擬性、程式（頁145-178）。(9) 吳毓華：《古代戲曲美學史》（北京：文化藝術出版社，1994年）認為「古代戲曲美學的基本特徵」是：審美的基本原則是真善美的統一，基本的審美境界是情景合一，基本的創作表現論是意象論，重技藝貴神奇的審美追求（頁4-22）。(10) 周育德：《中國戲曲文化》（北京：中國文藝出版社，1995年）論及虛擬動作的程式，誇張變形的程式，臉譜化妝的程式（頁455-460）。(11) 沈達人：《戲曲的美學品格》（北京：中國戲劇出版社，1996年）謂戲曲的藝術方法有兩個美學源頭，即《周易·繫辭傳》所云「立象盡意」和「觀物取象」。「立象盡意」要求藝術創作把客體物象與主體情志融為一體，形成獨特的藝術意象。「觀物取象」即摹象，就是要求藝術創作再現客體物象的

本質」之看法，發現諸家所見有相同也有差異，其論及戲曲「程式性」的有八家之多，「寫意性」的有六家，「虛擬性」的有五家，「綜合性」的有五家，其他「疏離性」、「節奏性」、「誇張性」都止一二家提及。而吳毓華從審美的角度論述，李健、馬俊山從整個戲劇面加以觀察，各能自圓其說。而呂效平但從抒情詩的層面剖析戲曲，未免褊狹；韓幼德認為戲曲是現實主義的泛美創作，堪稱別樹一幟。而若謂其中論述較為周延者，當推沈達人與陳多，沈氏合其專文專書觀之，共舉出詩樂舞的融合、節奏性、虛擬性、程式性、疏離性等五方面以論戲曲的特質；陳氏亦能以歌舞詩為主體，緣此以論戲曲之本質，故亦能自建縝密之體系。

形和神，而且要求藝術家盡量隱蔽自己的主體情志，只能在客觀描寫中讓主體情志自然流露出來（頁 3-8）。(12) 陳多：《戲曲美學》（成都：四川人民出版社，2001 年），認為由歌舞詩為主要物質媒介而形成的戲曲藝術具有特殊的矛盾，而舞容歌聲、動人以情、意主形從、美形取勝是構成戲曲美的四種特徵。其舞容歌聲的實質在「無聲不歌，無動不舞」，其動人以情在傳事之情而無意中感動人心，同時傳達時空自由的「蒙太奇」情境。其意主形從，即是寫意，它是中國藝術的基調。其美形取勝，指以音樂舞蹈而構成的美的形式和以豐富的外在的美的形式取勝，是戲曲必備的藝術特徵。(13) 路應昆：《戲曲藝術論》（北京：廣播學院出版社，2002 年）認為聲之歌化、動之舞化、戲不離技是戲曲藝術的基礎，而離形得似與虛虛實實之「寫意」及其「程式體系」是戲曲藝術的特徵（頁 3-8）。(14) 呂效平：《戲曲本質論》（南京：南京大學出版社，2003 年）認為戲曲本質上是抒情詩，但也與史詩並立。(15) 董健、馬俊山：《戲劇十五講》（北京：北京大學出版社，2004 年）謂戲劇藝術的特徵是「演」與「觀」的交流而產生的，有四：其一，任何藝術都是藝術創造者的一種「言說」，從言說的方式來看，戲劇是史詩的客觀敘事性與抒情詩的主觀抒情性這二者的統一；其二，從藝術的構成方式來看，戲劇是一種集眾多藝術於一體的綜合性藝術；其三，從藝術運作的流程來看，戲劇是包括編劇、導演、演員、作曲、舞臺美術、劇場、觀眾在內的多方面藝術人才的集體性創造，這種集體性正是戲劇藝術綜合性的另一表現，也可以說是它的補充和延伸。其四，從藝術的傳播方式來看，戲劇藝術是具有現場直觀性、雙向交流性與不可完全重複的一次性藝術（頁 10-22）。(16) 劉文峰：《中國戲曲文化史》（北京：中國戲曲出版社，2004 年）以虛實綜合的表演，心弦共鳴的音樂，誇張寫意的舞臺美術為戲曲的特質（頁 355-381）。

然而筆者以爲，以上諸家均未能以分辨戲劇、戲曲之分野爲首務，戲曲又有大戲、小戲之別，論述時每每混淆一同，因之未必是純粹的戲曲之大戲本質。又戲曲之本質實源生於其構成之因素，因素之主從，又影響其本質之顯晦；倘不由此切入，恐難建立彰明較著之統緒，難免落入摸象之偏失，或敘述之雜亂；而諸家多不能經意於此。

筆者認爲，若論發展完成之戲曲藝術本質，也就是大戲之藝術本質，則其第一要件是在演員充任腳色妝扮人物以代言搬演故事。由於其美學基礎是歌舞樂，又在狹隘劇場上演出，所以只能寫意不能寫實，由此而產生「虛擬、象徵、程式」的表演藝術基本原理，虛擬以抽象見於身段動作，象徵以具象見於服飾道具，程式則對虛擬、象徵形成規範並予以制約，並從而衍生爲歌舞性、節奏性與誇張性、疏離性且投入性之藝術諸質性。更由於戲曲受到其他構成因素的影響，而呈現了另一些現象，如因受講唱文學藝術之影響，而有關目呈現之敘述性與關目布置之延展性；又如受政令與儒家思想之影響，而有教化娛樂性。

然而戲曲有小戲、大戲之別，小戲既爲戲曲之雛型，大戲既爲戲曲之成立；則其間自有精粗繁簡與幼稚成熟之異，也就是說其構成戲曲藝術之內涵要件必有所增長，其展現之藝術性度必有所提昇，其間應當是逐漸演進的。而這逐漸演進的戲曲藝術內涵要件及其藝術性度，雖然存在於戲曲劇種的內在與外在結構之中³，外在結構定於劇種發展完成的體製規律，以此作爲戲曲的載體；內在結構則在外在結構的制約下，經由劇作家之巧思妙運，呈現其個人的藝術修爲。然而真正將戲曲藝術在舞臺上展現出來的，則是充任腳色行當扮飾劇中人物的演員。因此，若欲探討「戲曲之表演藝術」，必須同時考量戲曲之藝術本質與演員之藝術修爲。其各自之發展完成，即是其藝術內涵與「演進歷程」。

³ 拙作：〈論說戲曲之内外在結構〉，《戲曲學》第2輯（2014年12月），頁160-206。

一、戲曲藝術本質之內涵與演進

在拙文〈中國戲曲之本質〉所論述的戲曲諸本質藝術中，對於每一質性的藝術演進歷程，或有已大體論及者，但尚有待補充者仍多，現在列舉其本質藝術內涵之重要質性，並對其「演進歷程」簡要說明如下：

（一）故事

戲曲搬演之故事見於「劇目」，即所謂「本事」。就地方小戲劇目觀之，其內容主要是鄉土人物日常生活中的世態情誼和倫理道德，透過家族、鄰里和親友間各種親疏遠近的關係，淋漓盡致的表現出來。其描寫家庭生活瑣事，或出以夫妻間的小小勃谿，或出以婆媳或親家間的糾葛；其形容各行各業之遭遇甘苦者，或如農民災旱之逃荒，或如趕腳、長工、賣藝、塾師之勞碌奔波；其流露男女愛情之溫馨與堅執者，則或抒發青春浪漫的情懷，或傾訴互相愛慕的率真，或流露相憐相惜的至意，更有熱烈衝破禮教一往無悔的至情；而最發人深省與快感者，則莫過於以現實生活瑣事為基礎，展現人性中貪婪、慳吝、奸詐、虛偽的種種行為，言語舉止雖謔而不虐，而寓意自在其中。凡此也正是小戲質樸無華的思想基礎⁴。大戲就歷代劇種觀之，其題材不外取諸載籍傳說，亦即歷史故事與民間傳說，更往往改編前人創作，偶爾也取諸耳聞目睹，作者機杼獨運的很少。若就金元北曲雜劇而言，則多公案劇、水滸劇與鬼魂報冤劇，以見當時政治社會之黑暗與昏亂，傳達庶民痛苦呻吟與憤懣不平；又多士子與妓女戀愛劇，以「正言若反」之筆，反映當時樂戶歌妓之生活與落魄士子遭遇之不堪。若就宋元南戲與明清傳奇觀之，除南戲多士子負心戲，以反映當時

⁴ 張紫晨：《中國民間小戲》（杭州：浙江教育出版社，1996年）歸納為十三個類型（見頁95-100）。又參曾永義、施德玉：《地方戲曲概論》（臺北：三民書局，2011年），第4章〈地方小戲之劇目題材與文學特色〉，頁271-342。

因科舉得意贅入豪門之現象外，大抵十戲九相思，多描述青年男女花前月下之堅定愛情與夫妻家庭之悲歡離合，亦兼及歷史人物之忠奸善惡，以傳達倫理道德教化之旨趣。若就明清南雜劇來看，由於士大夫化很深，則以文人故事為多，用以宣泄不遇之牢騷，甚至於藉題諷刺，流於詬詈。而其寫梁山莫不心歸朝廷，其寫歌妓無非節烈堅貞；但也不乏士大夫賞心樂事之風雅。至於近代地方大戲，從其四大腔系所演劇目看來，由於梆子腔與皮黃腔有血緣關係，所演劇目雖所屬劇種多少有所變化，但性質皆相近，可以秦腔和漢劇觀其梗概，亦即大抵為歷代故事之袍帶戲與民間傳說之家庭、戀愛故事戲。而崑山腔與弋陽腔同屬南曲戲文之腔調劇種，則其劇目弋陽腔及其變異之青陽腔、高腔自以元明南戲為主要，此可以河北高腔和江西青陽腔為代表；而崑腔劇目，則合元明南戲與明清傳奇劇目，此可以江蘇崑劇為代表⁵。

可見戲曲之故事，小戲簡單，大戲繁複；雖各有共性，但大戲尚有因時代因劇種之別。而由此所產生的文學，一般說來，小戲唱詞只以歌謠小調為載體，造語俚俗白描，每每滑稽詼諧而機趣橫生，有濃厚的鄉土性格，流露庶民百姓的心聲；但也因流播，時空改變，而有諸多的變異性。大戲的唱詞載體，有詩讚系、詞曲系，兩者的音樂相對應為板腔體與曲牌體，可以合稱為詩讚系板腔體、詞曲系曲牌體。大抵說來，詞曲系曲牌體人工制約性大，曲文出諸士大夫之手者多，所以較諸詩讚系板腔體的梆子腔、皮黃腔劇種要來得優雅。但像青陽腔、高腔等弋陽腔流派的劇種，由於流行於庶民百姓中，相對於崑腔流派劇種之演於堂會與紅氍毹之上，就顯得樸質得多。

⁵ 曾永義、施德玉：《地方戲曲概論》，第5章〈地方大戲之劇目題材與文學特色〉，頁343-448。

（二）歌舞樂

從先秦兩漢「戲劇」與「戲曲小戲」劇目之考述⁶，窺見歌舞樂融合的藝術，當可視為戲曲之源頭。

《呂氏春秋》卷五〈仲夏記·古樂〉所記「葛天氏之樂」⁷，為初民狩獵之歌舞，亦即後世所謂之「踏謠」。又《周禮·春官宗伯下·大司樂》有「以樂舞教國子舞〈雲門〉、〈大卷〉、〈大咸〉、〈大磬〉、〈大夏〉、〈大濩〉、〈大武〉」⁸。可見其「樂舞」合用。又云：「乃奏黃鍾，歌大呂，舞〈雲門〉以祀天神；乃奏大蕤，歌應鍾，舞〈咸池〉以祭地示；乃奏姑洗，歌南呂，舞〈大磬〉以祀四望，乃奏蕤賓，歌函鍾，舞〈大夏〉以祭山川；乃奏夷則，歌小呂，舞〈大濩〉以享先妣；乃奏無射，歌夾鍾，舞〈大武〉以享先祖。凡六樂者，文之以五聲，播之以八音。」⁹由「其奏」可見其八音之器樂，由「其歌」可見其五聲之歌唱，由「其舞」可見其舞蹈之容止。所以《周禮》用以祭享天神、地示、田望、山川、先妣、先祖的所謂「六樂」是合歌舞樂而用之的。又《周禮·春官宗伯下·小師》「掌教鼓鼗祝敔塤簫管弦歌」¹⁰、〈瞽矇〉「掌播鼗祝敔塤簫管弦歌」¹¹，皆可見其歌樂之結合。

又《禮記·郊特牲》所云之「蜡」，乃天子為了酬謝與農事有關的八位神靈而舉行的祭祀。八位神靈是：先嗇（如神農氏）、司嗇（如后

⁶ 拙作：〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉，《臺大文史哲學報》第59期（2003年11月），頁215-266。

⁷ 〔秦〕呂不韋輯，〔漢〕高誘注：《呂氏春秋》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁43。

⁸ 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏》（臺北：藝文印書館，1989年《十三經注疏附校勘記》本），卷22，頁8b-9a（總頁337-338）。

⁹ 同前註，卷22，頁12b-15b（總頁339-341）。

¹⁰ 同前註，卷23，頁16a（總頁357）。

¹¹ 同前註，卷23，頁18a（總頁358）。

稷）、農（田畯）、郵表畷（田畯於井間所舍之處）、貓、虎、坊（所以蓄水，所以障水）、水庸（所以泄水，亦所以受水）¹²。祭祀這八位神靈誠如蘇軾《東坡志林》卷二所言是在行「戲禮」¹³。但據《周禮·春官·宗伯》，掌祭祀者應為巫覡而非如東坡所云之倡優。這種蜡既是行「戲禮」，從中亦可看出有妝扮、有口白（「土返其宅」等祝詞）¹⁴，有儀式動作。

根據《論語·鄉黨》「鄉人儺」¹⁵、《呂氏春秋·季冬記》「大儺」¹⁶，以及《周禮·夏官·司馬》「方相氏」¹⁷所記載，近年成為顯學的「儺」，果然有成為「儺儀戲劇」的跡象。「儺」是古代的一種風俗，迎神以驅逐疫鬼。儺禮一年數次，大儺在臘日前舉行。有儺舞，舞者頭戴面具，手執戈盾斧劍等兵器，作驅逐撲打鬼怪之狀；有儺聲，為驅逐疫鬼時的呼號之聲。

方相氏顯然有扮飾，其驅疫的過程已具簡單的情節，已具「演故事」的條件，可以算是「戲劇」¹⁸。

在商周之際，已有手執雉翟而舞的「文舞」和手執干戈而舞的「武舞」。如歌頌周朝統治者如何有秩序，如何使天下安和樂利的「韶舞」便是文舞；而《史記·樂書》中所記載的〈大武〉之樂¹⁹，便是武舞。

¹² 鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏：《禮記注疏》（《十三經注附校勘記》本），卷 26，頁 7b-8b（總頁 500）。

¹³ 〔宋〕蘇軾撰，王松齡點校：《東坡志林》（北京：中華書局，1981 年），卷 2，頁 26。

¹⁴ 鄭玄注，孔穎達疏：《禮記注疏》，卷 26，頁 9a（總頁 501）。

¹⁵ 〔宋〕朱熹：《四書章句集注》（臺北：長安出版社，1991 年），頁 121。

¹⁶ 呂不韋輯，高誘注：《呂氏春秋》，頁 85。

¹⁷ 鄭玄注，賈公彥疏：《周禮注疏》，卷 28，頁 8b（總頁 432）。

¹⁸ 陳多：《劇史新說》（臺北：學海出版社，1994 年）有云：「方相即是蚩尤，諸多惡鬼和神荼、鬱壘等又是蚩尤政治、戰鬥生涯中的敵或友。所以我更相信儺祭中驅逐疫鬼的內容是以黃、蚩之爭為原型作出的變形反映。」（頁 47）可備一說。

¹⁹ 〔漢〕司馬遷撰，瀧川龜太郎考證：《史記會注考證》（臺北：大安出版社，

〈大武〉之樂，據說是周公攝政六年之時，在宗廟演奏，以象武王伐紂之事。從記載裏，可見它不再是初民祭祀時所操的自然韻律之舞。賓牟賈和孔子對於這支〈大武〉之樂所作的解釋，都極富象徵的意義。譬如樂舞中何以有「永歎、淫液」的歌聲，賓牟賈的解釋是：武王的軍士們希望趕緊起兵伐紂，恐怕稍遲就失去良機，所以發出這樣的聲音。對於舞者「總干而立」、「發揚蹈厲」的動作，孔子的解釋是：舞者持著干盾，如山而立，穩然不動，那是象徵武王伐紂，軍容威嚴，以待諸侯之至；舞者舉起衣袂，頓足蹈地，面有怒容，那是象徵姜太公助武王伐紂，奮發威勇，希望速成翦商之志。其中「成」是樂章的意思，六成，則有六個樂章；「夾振」是兩人拿著鈴鐸為舞隊按節奏的意思。表演〈大武〉的隊舞，顯然是合「歌舞樂」一起表演的，也就是三者之間是密切結合而相應的。舞蹈的內容雖然尚不能明白的來敘述故事，以致孔子和賓牟賈所感受的意見頗為相左，但其以動作象徵故事，則是很顯然的。因此，我們可以說，周初中國的歌舞樂已經合而為一，且具有象徵的意義。而這「象徵的意義」實為表達「武王伐紂」的故事，所以已具「戲劇」的意義²⁰。

如果〈大武〉之樂因為有《史記·樂書》的記載而可以斷為已屬「戲劇」，那麼《周禮》的其他六樂〈雲門〉、〈大卷〉、〈大咸〉、〈大韶〉、〈大夏〉、〈大濩〉也可能連類相及同屬一系列的「戲劇」也說不定。

而〈大武〉的年代在周初(1111 B.C.)，較諸希臘戲劇²¹還早五百年，只是其「成熟度」，或尚未能與希臘戲劇相提並論而已。

其次《史記·滑稽列傳》所記載的「優孟衣冠」，說楚樂人優孟扮成故楚令尹孫叔敖的樣子，藉歌舞來諷諫楚莊王，莊王乃召孫叔敖子，封之

1998年)，卷24〈樂書第二〉，頁21-22。

²⁰ 陳多以〈大武〉為古歌舞劇，並分北征、滅商、慶成、綏萬邦、告廟、狩四方共六場詮釋，可備參考。見陳多：《戲史新說》，頁62-66。

²¹ 學者認為希臘悲劇成於西元前五三四年，喜劇成於西元前五〇一年。