

中国文联晚霞文库



CHINA FEDERATION
OF LITERARY
AND ART CIRCLES
“EVENING GLOW”
LIBRARY

曲六乙 著

乙亥集

——曲六乙戏剧论文集



大众文艺出版社

乙 亥 集

——曲六乙戏剧论文集

曲六乙 著

大众文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

乙亥集：曲六乙戏剧论文集/曲六乙著. —北京：大众文艺出版社，2007.10

ISBN 978-7-80171-953-9

I. 乙… II. 曲… III. 戏剧—艺术评论—中国—当代—文集 IV. J82-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007) 第 148204 号

书 名：乙亥集：曲六乙戏剧论文集

编 著 者：曲六乙

责任编辑：俞 杰

责任印制：张金瑞

出版发行：大众文艺出版社 发行部电话：84040746

地 址：北京市东城区交道口菊儿胡同 7 号 邮编：100009

经 销：新华书店

印 刷：廊坊市三友印务装订有限公司

开 本：850×1168 毫米 1/32

印 张：20.375 插页：2

字 数：557 千字

版 次：2007 年 11 月第 1 版 2007 年 11 月第 1 次印刷

定 价：55.00 元

目 录

略谈上古仪式戏剧与戏剧发生学	(1)
抢救、保护少数民族原始活态“文化空间”的意义	(10)
欧美“类傩”与中国傩的比较学研究	(14)
巫与传统文化的传承	(26)
金丝猴、白石及其崇拜特征	(29)
春节与傩文化	(34)
黑龙江宁安满族“跳玛虎”与“玛虎戏”	(38)

一次令人难忘的国际学术盛会

——中国南戏暨目连戏国际学术研讨会掠影	(43)
---------------------------	------

傩戏学研究的拓展与趋势

——中国少数民族傩戏国际学术讨论会琐议	(46)
---------------------------	------

海峡两岸传统文化交流的一个范例

——中国祭祀仪式与仪式戏剧学术研讨会侧记	(52)
----------------------------	------

漫谈佯佬剧的发展

——在第二届佯佬剧学术讨论会上的讲话	(55)
--------------------------	------

中国假面仪式戏剧的特征与分类

——东亚细亚假面戏剧国际学术研讨会的论文	(63)
----------------------------	------

民间说唱本原样搬上戏曲舞台的特殊现象

——‘2001 海峡两岸民间文学学术研讨会的发言	(76)
--------------------------------	------

关于戏曲剧种史的研究

——戏曲剧种史讨论会上的发言	(85)
----------------------	------

戏剧, 征服观众的艺术

- 在一次戏剧座谈会上的讲话 (97)

漫话赣雉情思

- ’2005 江西雉文化节学术研讨会的发言 (104)

- 红线女的挑战自我 (107)

- 马金凤和豫剧《情系小浪底》 (110)

柯贤溪

- 高甲戏女丑艺术大师 (113)

- 尚长荣的“双子座” (116)

- 方荣翔和他的《净魂》 (119)

倪惠英

- 岭南粤坛的一颗闪亮明星 (124)

黑土地的一座新坐标

- 走近白淑贤和龙江剧 (128)

风格泼辣 表演洒脱

- 赞郑桂芳的评剧台风 (139)

- 章世杰和瓯剧艺术 (141)

少数民族京剧艺术家扫描

- 汪笑侬、程砚秋、言菊朋、马连良、唐韵笙、关肃霜 … (151)

- 张树勇的少数民族戏剧情结 (177)

漫谈“以人为本”的审美价值体系

- 从云南四部获奖少数民族剧目说起 (181)

- 《安代传奇》与蒙古剧 (184)

- 《萧观音》再现辽文化意韵 (188)

民族和睦的新颂歌

- 评歌舞剧《塞上昭君》 (190)

- 《完颜金娜》与女真金源文化 (193)

壮族的一颗艺术明珠	
——《金花银花》的审美感受	(200)
诚信：民族和解的心灵钥匙	
——评晋剧《边关罢剑》	(203)
评京剧《格萨尔王》	(207)
一个民族的迷茫与觉醒	
——京剧《水西遗恨》	(210)
赏心悦目 扣人心弦	
——花灯剧《情与爱》	(213)
一本正经的自我嘲讽	
——彝剧《闹店》	(216)
《张协状元》——从南戏到永嘉昆曲	(219)
“三寡”作家王仁杰和他的《董生与李氏》	(228)
孙丽清导演《梦断婺江》的审美追求	(233)
京剧《春秋霸主》的审美内涵	(237)
楚剧《狱卒平冤》的艺术成就	(240)
《驼哥的旗》是一部幽默喜剧	(243)
“坐断东南战犹酣”	
——观营口市青年京剧团的《壮岁旌旗》	(245)
茂腔《盼儿记》的价值与效应	(247)
一幅关东人物风情画	
——吉剧《关东雪》掠影	(250)
豫丑艺术的新创造	
——《七品芝麻官后传》欣赏杂感	(253)
青春越剧传递 E 时代的审美信息	(255)
泉州打城戏的复兴与迷惘	
——从打城戏荣获伊朗金小丑奖说起	(258)
妙在“小题大做” 醇在人情物理	
——全国农村业余戏剧创作获奖作品评述	(261)

史诗的风蕴

- 赞孙德民的话剧《圣旅》 (266)
- 一腔碧血化忠魂
- 评话剧《吉鸿昌》 (269)

- 评龙方的话剧《二月天》 (273)
- 张平，十五年坚持为藏民写戏的汉族剧作家 (277)
- 《历史意识与道德批判》质疑
- 关于白桦《吴王金戈越王剑》的争论 (279)
- 由话剧的困境，想起“无为而治” (284)
- 戏剧小品的崛起与发展 (287)

唯博士一人耳！

- 读蔡孟珍博士《曲学探颐》札记 (292)
- 戏史研究的新成果
- 简评《民间祭礼与仪式戏剧》 (298)
- 郭淑云的“萨满情结”
- 评《原始活态文化——萨满教透视》 (303)
- 《四川傩戏志》序
- 傩戏与“无形文化财产” (307)
- 《中国·萍乡傩》序
- 傩文化的历史命运：宠儿—弃儿—宠儿？ (313)
- 《中国傩文化》序 (319)
- 《江西南丰傩文化》序
- 守望南丰傩 (323)
- 《潮声集》序
- 本土文化的守望者 (326)
- 《忽如春风一夜来》序 (330)
- 《辰州傩戏》序 (334)
- 《古滇艺术新探索》序 (338)

《福建傀儡戏史论》序	(342)
《藏戏剧本集锦》序	
——热贡藏戏的霞光	(348)
《青海黄南藏戏》序	
——天道酬勤：一个满族女学者的成功之路	(353)
《周永太剧作选》序	(357)
《剧作技巧赏析》序	(361)
《中国二人台艺术通典》跋	(364)
汪笑侬的表演艺术	
——纪念汪笑侬诞生一百周年	(366)
荀慧生传（曲六乙、谢振东）	(375)
满族民间祭祀初考（曲六乙、任光伟）	(383)
萧太后，一个复杂的历史灵魂	
——评剧《契丹魂》观后（曲六乙、李春熹）	(391)
从《黄浦江激流》的创作谈提炼（曲六乙、简慧）	(396)
内容与形式的完美结合	
——评湘剧《马陵道》（曲六乙、陈飞虹）	(407)
“杨四郎判决书”（曲六乙、谢振东）	(410)
长眠青山慰英灵	
——缅怀全国劳动模范、冶金电气泰斗孙照森	(412)
魂兮归来	
——谢振东兄周年祭	(416)
忆李超	(425)
孟超《李慧娘》冤案始末	(430)
崔嵬传（何延、曾立慧、曲六乙）	(441)
崔嵬电影小故事	(635)
跋	(642)

略谈上古仪式戏剧与戏剧发生学

一、 仪式——仪式戏剧

1988 年在新疆举办的戏剧起源研讨会上，以及会后编辑出版的两部论文集《中国戏剧起源》和《西域戏剧与戏剧的发生》中，学者们对于戏剧的起源，分别提出了模仿本能说、原始歌舞说、娱乐游戏说、净化宣泄说、巫觋说、俳优说、多元说、泛文化说和脱胎于宗教仪式说等论点。它们各有所据，甚至从不同角度接近或部分接触到了真理。

近 20 年来，有关戏剧或戏曲起源问题的争论，断断续续，从未停止。这期间，有关宗教（自然宗教）、傩戏、仪式戏剧、原始戏剧的界定等问题，映入戏剧史家的眼帘。这新一轮的争论，必将进一步推动这项学术研究向纵深发展。这里，笔者试从戏剧艺术构成基因和原始宗教仪式的角度，略抒浅见，求教于各路诸侯。

戏剧艺术（包括戏曲艺术）作为一种综合艺术形态，同世间一切事物一样，都有一个从无到有、从小到大、从简到繁、从粗到精、从蹩脚到完美和谐的漫长过程。而在这构成综合艺术形态的每一个艺术元件或叫因素，都有其特殊的功能和作用。作为一个完整、和谐的综合艺术形态，如当代戏剧艺术形态，它的每一个艺术元件，如剧本、道白、歌舞、身段、舞台布景、装置、电子声光技术等等，都是不可或缺的。但对于粗糙、简陋的原始戏剧，只需要几个基本元件构成它的艺术基因就可以演出了。这基本元件就是装

扮和表演故事，即装扮角色以演故事给观众看。这艺术基因就像人类遗传基因一样，永久“遗传”下去，并在这漫长过程中不断形成发展成各种戏剧样式。或者说，各种戏剧样式之间，在表现手段、艺术手法、艺术构成形态等方面尽管有这样那样的区别，但它们都具有装扮角色以演故事的艺术基因。如果这个艺术基因的理解大致不谬的话，那么它可能就是探索戏剧发生学的基本前提。而我国最早形成或具备了艺术基因的是上古仪式戏剧。

这里有必要对仪式与戏剧的关系作些阐释。仪式能同戏剧艺术结下不解之缘，主要是得力于它的群体性和表演性基本特征。

群体性——凡仪式的举行，都有主办者、参与者和旁观者。参与者就是演员（或巫覡）。旁观者就是观众。没有观众就没有戏剧的存在价值。

仪式，为戏剧提供了天然的演员和观众。而仪式的场所（如祭坛）就是天然的舞台。

表演性——仪式的本质就是通过某种方式和某些手段，以展示、表达其特定的主旨。这便决定了演员（或巫覡）必须通过语言、歌舞等手段，宣泄、抒发其特定的情感，以完成仪式的任务。

这仪式的表演性，一旦由演员（或巫覡）转换的角色来完成故事情节的展示，就生发出戏剧艺术。

原始宗教仪式，是戏剧的温床。下种的是演员，种子是故事情节，而孕育出来的就是上古仪式戏剧的萌芽。

二、 上古仪式戏剧的分类

中国上古社会——夏商周（包括春秋、战国）三代所产生的原始仪式戏剧，因不尽相同的人文生态环境和截然不同的仪式目的，形成了以下几种类型的仪式戏剧。

（一）颂礼型仪式戏剧

相传“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕”^①。原始初民手持野牛尾，反复踏歌而舞。这属原始狩猎歌舞。而《周礼·春官周伯下·大司乐》中提到的《云门》、《大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》等，或祀天神、地底，或祭四望、山川，或享先妣、先祖，大都是歌、舞、乐（器乐）三者合用，应属原始祭祀仪式歌舞。但三代时期手执雉翟的“文舞”（韶舞）和手执干戈的“武舞”的仪式歌舞中，似已有向戏剧靠拢的征候。如相传夏禹命皋陶为他制作《大夏》；伊尹为商汤制作《大濩》；周公为歌颂武王伐纣而制作《大武》，都是为了在祭坛或庙堂上，举行祭天、祀祖仪式时表演开国者统率军队开疆拓土、建立新王朝的英雄气概和不朽业绩。表演应是大小队列的不断穿插与变换，场面浩大，气势恢弘。其中的《大武》似已形成最早的仪式歌舞剧雏形。

根据《礼记·乐记》等古典文献记载，《大武》的内容包括武王出师渡河，攻克殷商都城，扫平南疆（青、兖二州诸侯），回师镐京，分封周公、召公等情节。孔子曾评论《大武》：“夫乐者，象成者也。摠干而山立，武王之事也。发扬蹈厉，大公之志也。武乱皆坐，周召之治也。且夫武，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陕，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子。夹振之而四伐，盛振威于中国也。”这里分段分节，有模拟武王的威武形象，有象征战斗场面的描绘，用大型乐舞表现武王伐纣，着眼点在模拟和象征，但可能缺乏具体的细节描绘。这要靠旁观者对这一历史事件的领会。王胜华教授认为“在表演《大武》之‘六成’时，则是完全形态上的戏剧演出”^②。台湾曾永义

^① 《吕氏春秋》卷五《仲夏记·古乐》。

^② 王胜华《云南民族民间仪式戏剧》，中国文联出版社2001年版，第24页。

教授则认为,“周初中国的歌舞乐已经合而为一,且具有象征的意义。而这‘象征的意义’实为表达‘武王伐纣’的故事,所以已具有‘戏剧’的意义”^①。廖奔则认为,《大武》这类“含有象征和拟态表演成分的仪式”,“其形式更多地还是一种队列舞蹈”,“这类庙堂乐舞由其性质决定不可能产生更多的戏剧因素”^②。他的判断显得谨慎。

三代奉行“五礼”,有吉礼、凶礼、军礼、宾礼、嘉礼。这是国家五种大礼。礼即法,礼即教,亦即三代的“国家宗法制宗教”。吉礼是对天地神祇和宗庙祖先的祭祀之礼。我认为《大武》是在吉礼中演出的带有史诗性质的歌舞剧雏形。它以歌颂祖先光辉业绩为主,是吉礼中的颂礼。似可归类于颂礼型仪式戏剧的范畴。尽管从戏剧艺术角度审视它还很幼稚,应已形成萌芽状态。

(二) 雩礼型仪式戏剧

驱鬼逐疫或除魔去邪,这是人类从早期氏族社会到进入文明社会所共有的宗教民俗文化现象。公元19世纪末到20世纪初,人类学家在对澳大利亚相对处于旧石器中晚期土著的考察中发现,在这相当于宗教学上的“宗教萌芽”时期,就已经有了巫师驱鬼逐疫的民俗活动。当代西方学者在对苏格兰、希腊、奥地利等国的民俗文化考察中,也发现残留着早期除魔去邪的历史痕迹。

在中国上古时期,驱鬼逐疫仪式活动,有一个从夏禘到商寇再发展到周雩的过程。在国家宗法制宗教中,雩礼比其他礼典更具有原始的攻击性特征。在周代,雩礼被纳入军礼。宫廷大雩主角方相氏作为下级军官,隶属于管理军政军赋的夏官大司马统辖。但在驱雩和送葬时,他又是礼官,归礼典主官春官大宗伯指挥。周代除了

① 曾永义《先秦至唐代“戏剧”与“戏曲小戏”剧目考述》,载《台大文史哲学报》第59期。

② 廖奔《中国戏曲史》,上海人民出版社2004年版,第10~11页。

民间雉（乡人雉），一年的四季有三次雉礼，即季春时的“国雉”，仲秋时的“天子雉”和季冬时的“大雉”。《周礼注疏》载：

方相氏，掌，蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，率百隶而时难（雉），以索室驱疫。大丧，先柩，及圻，以戈击四隅，驱方良。

方相氏披上熊皮，戴上熊头面具，这意味着有了装扮，而后在宫廷里手持武器，驱赶疫鬼。这疫鬼尽管是无形的，在先民的主观思维中却认为是实有的。驱疫，有动作，而且是激烈的追击动作，并自然形成特定情节。它具备了戏剧的基本内核：装扮以演故事。应为雉礼型仪式戏剧雏形。同样，方相氏引导送葬队伍，入圻以戈驱逐方良，也已具备仪式戏剧雏形。

到了东汉，大雉已发展成空前规模。天子率百官亲临现场坐镇，黄门令发施号令。中黄门领唱，一百二十名振子唱和，发出最后通牒：命十二神兽“赫女（汝）躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后食为粮”。把所有恶魔疫鬼通通当粮食吞掉。与此同时，作“方相与十二兽舞”，直到把它们赶出端门，以火炬引导，由骑士弃之雒水。场面宏大，气势非凡。从张衡《西京赋》中得知，有方相氏和十二兽的角色扮演，有歌（咒歌），有舞，有驱疫过程，亦即有动作，有情节，当为雉礼型仪式戏剧的典范。

（三）祭礼型仪式戏剧

周代另一大型典礼是蜡祭。这是上古先民进入农耕社会之后，酬报与农业丰收有关的祖先神、自然神、动物神的大型祭祀礼仪。《礼记·郊特牲》载：

蜡也者，索也。岁十二月合聚万物而索食之也。蜡之祭也，主先啬而祭司啬也；祭百种以报啬也。飧农及邮表

啜、禽兽。仁之至义之尽也。古之君子使之必报之。迎猫，为其食田鼠也，迎虎，为其食田豕也。迎而祭之也。祭坊与水庸，事也，曰：“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽……”

这八位神灵是，先啬（神农氏）、司啬（后稷）、农（田峻）、邮表啜（田峻于井间所舍之处）、猫、虎、坊（蓄水以障水）、水庸（泄水以受水）。苏轼《东坡志林》卷二对祭祀这八种神灵有这样的阐释：“今蜡之祭，盖有尸也，猫虎之尸，谁当为之？置鹿与女，谁当为之？非倡优而谁？”

上古举行祭祀先祖或死者仪式时，必以“尸”替代。而这“尸”则由后人或子孙装扮，以接受人们的祭祀。因之，苏轼认为猫、虎两种神灵，都是由俳優扮演的。且不论是否是俳優抑或巫觋、司祝，但扮演这两种动物神灵以接受享祭则是历史事实。其他农业神和祖先神也都是由人装扮，接受享祭，并与祭者有相应的交流。所以苏轼说：“八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也。因附以礼义，亦曰不徒戏而已矣。”他准确地道出了仪式戏剧亦仪亦戏、仪中有戏的基本特征。

八蜡或蜡祭，在祭祀过程中表演的仪式戏剧雏形，应属祭祀型仪式戏剧范畴。

（四）巫礼型仪式戏剧

巫觋大约诞生于旧石器时代的宗教萌芽时期。巫觋是原始文化的主要创造者和继承者。作为人神之间的使者，从原始氏族社会，直到夏、商两代，除领导祭祀活动，并参与国家大事，不论政治与宗教方面都有无上的权威。商代巫风之烈达到所谓“恒舞于宫，酣歌于室”的程度。周代制定礼乐，巫风稍煞。巫祝分工，权力削弱。春秋战国的“礼崩乐坏”，导致巫、史分家，在中原地区形成“史官文化”，而在楚国和江南广大地区，“信巫鬼，重淫祀”

的巫风继续炽烈，长期形成“巫官文化”。屈原放逐沅湘，在当地土著巫祭、巫歌基础上创作了著名的《九歌》，这是有其特殊文化背景的。

屈原除身居司徒的国家要职，还兼任三闾大夫，掌管楚王族内部宗教事务，与巫祝有密切联系。汉·王逸说：“三闾大夫掌王族三姓，曰屈、景、昭。屈原续其族谱，率其贤良，以厉国土。”湖南学者林河断定“他是楚国著名的一位大巫”、“伟大的楚巫”，并认为，不必回避，而是承认这个事实，丝毫无损于他的伟大爱国情操和高尚人格品位^①。

有趣的是，屈原在不朽诗作《离骚》中多处触及到巫覡：他在自叙政治上的坎坷遭遇和前程的渺茫时，“命灵氛为余占之”，请神巫灵氛为他占卜，指点迷津。幻想“巫咸将夕降兮”。期望巫咸晚夕降坛，会给自己带来吉祥。所以他高兴地捧着香椒饭迎请神灵。进而表示要效法这位“前贤”，“愿依彭咸之遗则”，以彭咸为自己的楷模，“虽九死其犹未悔”。但当他叙述自己经历多次政治挫折，报国无望，政治理想彻底破灭时，便在《离骚》的末句说，“吾将从彭咸之所居”^②。他表示要跟随前贤巫彭那样投河自尽，魂归水国。

巫彭、巫咸何许人也？据一些古籍文献记载，他俩是商代辅佐殷王太戊的贤臣和大巫、医巫。特别是巫彭，《史记》等记载他是“殷贤大夫，谏其君不听，自投水而死”。屈原迷茫时向神巫灵氛占卜求教，把巫彭视为学习榜样，效法和追随他投江自尽，寻求同一种归宿。此等特殊的崇敬和举动非一般常人所能为、所愿为。其实从屈原的字“灵”，也窥出一点端倪。《离骚》中数次提到的灵氛，就是一位著名的神巫。灵与巫同义同源，灵即古书常说的“灵保”，也即巫覡。我想，只有了解这种特殊的身份和关系，才

① 林河《伟大的楚巫——屈原》，载《楚风》（楚文化论坛）1991 增刊号。

② 《楚辞选注》，北京出版社 1980 年版，第 1～34 页。

能了解他何以在土著巫祭巫歌的基础上得心应手地创造出独树一帜、独具风采的《九歌》。

今人研究《九歌》的结构，多认为大体上采取（或沿袭）固定不变的巫祭仪式：迎神、颂神、送神。前十章迎祀十个神灵：天神有东皇太一（天帝）、云中君（云神）、大司命（主寿命之神）、少司命（主子嗣之神）、东君（太阳神）；地底有湘君与湘夫人（湘水之神）、河伯（河神）、山鬼（山神）。另有国殇（阵亡将士之魂），属于人鬼类。清·陈本礼《屈辞精义》指出：“《九歌》之乐，有男巫歌者，有女巫歌者，有巫覡并舞而歌者，有一巫倡而众巫和者。”演唱形式多种多样，内容则多通过神话传说表现男女思慕、欢愉、哀思或悲痛之恋情。值得特别注意的是，歌辞中出现代言体的叙述和抒情，如《山鬼》描写的是山中女神与恋人公子相邀幽会而终未能如愿以偿，怏怏而归。就人物口吻语气列举如下：

山鬼：余处幽篁兮终不见天，路险难兮独后来。

恋人：留灵修兮瞻忘归，岁即晏兮孰华予？

山鬼：采山秀兮于山间，石磊磊兮葛慢慢。怨公子兮怅忘归，君思我兮不得闲。^①

其他如“君思我兮然疑作”，“既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕”，“风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧”。其中宾主彼我之辞，如余、吾、君、女（汝）、子、予等都是代言体剧本中叙述、抒情常用的称谓，有学者认为《九歌》是一出大型歌舞剧。这未必确切。曾永义认为：“若谓先秦文献，可以合戏曲雏形小戏之命义，‘演员合歌舞以代言体演故事者’则为《九歌》。”它是在巫祭歌舞仪式中描绘神灵恋情的一组小戏，应属于巫祭型仪式戏剧范

① 《楚辞选注》，第51～54页。

晦。

三、 仪式戏剧中仪式与戏剧的三种组合形态

必须指出，上述四种类型仪式戏剧中，仪式与戏剧有三种不同的结合形态。

一、颂礼型仪式戏剧，如《大武》演出于宫廷的祭神祭祖仪式之中，如脱离这种祭祀场合，它也可以独立存在、独立演出。这种情况，戏剧与仪式是游离的而不是融合一体的。

二、祭礼型仪式戏剧和雉礼型仪式戏剧，祭祀、酬报八种神灵的过程，既是祭礼仪式活动本身，又是戏剧表演过程。方相氏索室驱疫的过程，既是驱逐仪式活动本身，又是戏剧表演过程。

亦仪亦戏，仪中有戏，戏中有仪，这是它们最基本的特征。

三、《九歌》作为巫礼型仪式戏剧，则兼容前两种的特点。以巫觋为演出主体的巫礼祭祀，自古以来形成固定不变的三段式：即在设立的神坛前降神——迎神（酬神）——送神。仪式的主旨不外是消灾避祸、祈福纳吉、人寿年丰、子孙绵长、天下太平、国泰民安。《九歌》迎来的神灵（巫觋装扮的角色），土著祈望他们降福、消灾于人间。而由神灵与巫觋在交流中演出的节目（包括人神爱恋），可多可少，可大可小，内容也可以变换，并非是祭祀仪式主旨之所必需。确切地说，巫师（代表土著）以娱神手段酬谢神灵为人间降福、灭灾。而愉悦神灵的方式（如表演人神爱恋）则非固定不变。这样看来，对于仪式活动，酬神融合于仪式，成为仪式结构的固定成分，而愉悦神灵的节目，则可以游离于仪式之外，独立演出。《九歌》本身并非反映了巫祭仪式的全部内容，作为巫祭型仪式戏剧短小剧目（节目）的集锦，它可以脱离仪式本身而独立存在，独立演出。