

吴戈 著



云南大学出版社
YUNNAN UNIVERSITY PRESS

戏剧本质新论

The New Theory on the Essence of the Drama

吴戈
著



云南大学出版社
YUNNAN UNIVERSITY PRESS

戏剧本质新论

The New Theory on the Essence of the Drama

图书在版编目(CIP)数据

戏剧本质新论 / 吴戈著. —2版. —昆明: 云南大学出版社, 2012

ISBN 978-7-5482-1201-0

I. ①戏… II. ①吴… III. ①戏剧理论—概论 IV. ①J80

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第213236号

责任编辑: 柴 伟

封面设计: 刘 雨

The New Theory on the Essence of the Drama

戏剧本质新论

吴戈
著



出版发行: 云南大学出版社

印 装: 昆明卓林包装印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 20

字 数: 310千

版 次: 2001年6月第1版

印 次: 2012年9月第2版第2次印刷

书 号: ISBN 978-7-5482-1201-0

定 价: 46.00元

社 址: 昆明市翠湖北路2号云南大学英华园内

邮 编: 650091

电 话: (0871) 5031070 5031071

E-mail: market@ynup.com

再版前言

如读者所见,《戏剧本质新论》是一本研究戏剧艺术本质、探究戏剧文化核心概念与戏剧活动基本框架的专著。2001年,在经历8年面对戏剧学各专业学生教学的基础上,我将具有教学特点的讲稿整理成为研究性很强的书稿,由云南大学出版社出版发行。时间过去11年,著作在学界、戏剧界产生了良好的学术影响,被看做是对戏剧学习者、戏剧艺术专业人员具有理论高度、深度和实践经验解析精度和文化案例分析厚度的著作。

3000册书早已销售告罄,前年通知重印,自己又觉得应该将对照教学实践和舞台实践可以改进、完善和修订的问题重新做过,而不是简单地再版。故尔没有及时重印,一拖再拖。时至今日才有修订过的第二版问世。

修订后的第二版保持了著作原有的基本框架,是因为时隔多年,戏剧理论基本问题、戏剧本质核心要素,并不会随着时间变化而变化。而且,回顾研究成果,感到原来著作的基本持论是公允理性、全面持平的,经得起理论推敲和实践检验的。第二版在原来丰富的戏剧案例、戏剧现象基础上又补充了不少鲜活的例子。而修订版最大的完善与斟酌,体现在对于广播剧、电视剧和电影故事片这些改变了戏剧文化生产、存在、传播方式的媒体戏剧艺术的定义与定位。的确,媒体戏剧艺术,既非一般的戏剧艺术,又非一般的媒体艺术。它们可能不合适成为戏剧艺术,但是,归类于媒体艺术也难于彰显

其特点。于是，修订版中更客观地亮出不同观点，由聪明的读者去判断选择。还有，修订版对语言的润色、观点的完善、错讹的订正，都作了尽可能全面的工作，成效如何，也留待读者验收。

敏感的读者会发现，著作中祭祀活动中的“牺牲”、“献祭”与悲剧中死亡、英雄献身的联系；悲剧文化的时代落差与文化差别；“假定性”对于戏剧活动的“艺术性质”与“存在前提”；“艺术创造的逻辑起点”；戏剧艺术活动中的“人造型”与“物造型”区划；媒体特征与艺术特性的判断……这些内容充满了历史思考、文化辨别、价值判断，读起来引人深思、促人联想，大概是这本书有别于一般理论著作的地方，从语言到内容，鲜活，生动，流畅，是我的追求。离开预设目标有多远，请读者判断。

是为再版前言。

再版前言

第一章 戏剧活动的要素

- 一、什么是戏剧? /3
- 二、人类戏剧活动的最初形态/8
- 三、简单的戏剧活动与繁复的戏剧活动/22
- 四、戏剧活动的本质特点/58

第二章 戏剧活动流程的诸环节因素

- 一、戏剧活动的文学创作——剧作家与剧本/70
- 二、戏剧活动的演员表演/112
- 三、戏剧活动中的“物造型” /124
- 四、戏剧活动中的音响/142
- 五、戏剧活动的导演艺术/147
- 六、戏剧活动中的观众/158

第三章 戏剧动作与戏剧性

- 一、问题的提出/177
- 二、戏剧性描述/179
- 三、有关“戏剧性”的种种观点/183
- 四、戏剧动作/195
- 五、戏剧中的抒情与叙事/219

第四章 戏剧类型与体裁

- 一、悲剧/235
- 二、喜剧/260
- 三、正剧/274
- 四、戏剧品种/284

再版后记

第一章 戏剧活动的要素



一、什么是戏剧？

公元前4世纪以前，在欧洲爱琴海以北的一块狭小而贫瘠的三角形半岛上，一年一度举行着为期六天的酒神节庆仪式。在灿烂阳光下，明净的空气与人们欢愉情绪陶陶相融，蔚蓝的海水在人们深沉、思虑的眼底滔滔翻涌，人们坐在次第迭起的石阶上，呈半圆形地围着一座造型优美、圆弧精致的祭坛，俯视着那上面发生的一幕幕撕心裂肺的事：带着特洛伊战争的征尘的阿伽门农怎样死于芳心他属的妻子之手；普罗米修斯怎样在受尽神雕琢食之苦以后，大义凛然地拒绝了宙斯派来的神使的劝说诱惑；美狄亚怎样在丈夫负心后的狂怒中杀死了孩子进行怨毒的报复；俄狄浦斯王怎样在命运的捉弄中杀父娶母、于真相大白后瞽目流浪；安提戈涅与克瑞翁之间的冲突怎样地别无选择……那些呼天抢地的大悲痛，那些你死我活的大冲突，就是古希腊悲剧所摹仿的“行动”。在六天的酒神节庆竞赛会中，头天迎神，次日赛歌——酒神赞美歌的合唱比赛，第三天是五个狂欢的喜剧，剩下的便是悲剧竞赛了。

古希腊悲剧，是迄今人类文化史上发现的最为成熟的、最早的戏剧形态，此后的两千五百年间，戏剧文化在不同的种族、地域和时代中经历着发生、发展、停滞、繁荣的历史。宗教剧、人文主义戏剧、古典主义戏剧、启蒙主义戏剧、浪漫主义戏剧、现实主义戏剧、自然主义戏剧、现代派戏剧……千回百转，戏剧文化发展得蔚为大观，思潮迭起，流派奋争。戏剧假借不同的传播媒介和借重不同的表现手段，又分流为皮影戏、灯影戏、剪纸戏、傀儡戏、戏曲、话剧、歌剧、舞剧、音乐剧。

还有，应该算做与联姻家族如广播、电影、电视媒体交叉结合产生的一些“亚戏剧”艺术品种——广播剧、电影剧、电视剧等等，也蔚为壮观。因为戏剧艺术的一些要素在这些艺术品种中淡化了、隐退了、消失了，称它们为“戏剧”，怎么说也勉强；但是从一些特征看，戏剧感又的确很强，姑且称它们为“亚戏剧”或“类戏剧”艺术，也无不可。要说清“亚戏剧”，就必须说清其与“戏剧”的关系。可是，究竟何为戏剧，却一直是让理论家们绞尽脑汁而难下断语的事。对于什么是戏

剧，人们的理解并不完全一致，彼此间的分歧较大。

譬如，上海辞书出版社出版的《辞海·艺术分册》^①说：

戏剧是“由演员扮演角色、在舞台上当众表演故事情节的一种艺术。”

商务印书馆编的《新华词典》^②“戏剧”条目的解释与《辞海》大致相同：戏剧，“一种由演员扮演角色，当众表演故事的艺术形式，是包括戏剧文学、导演、表演、音乐、舞台美术多种艺术成分的综合艺术。”

谭霈生先生认为，前者“简单明了，通俗易懂，但是严格地说，它只说明了演员的表演艺术，而并没有包括戏剧艺术的全部构成成分。”^③如是说，那么后者说得很全面，是否就已然概括戏剧本质、获得戏剧研究者的认同了呢？很难说。

至少，还有人可能质疑：虽然《新华词典》的定义提到了“综合艺术”的多种艺术成分，那么，这些艺术成分的综合方式是怎样的情形呢？在戏剧中既然有这么多的成分，那么他们究竟以怎样的方式结合在一起成为“戏剧”的艺术形式呢？没有戏剧文学、导演、音乐、舞台美术多种艺术成分的“表演”算不算戏剧艺术？如英国戏剧理论家彼得·布鲁克就说：“我可以选取任何一个空间，称它为空旷的舞台。一个人在别人的注视之下走过这个空间，这就足以构成一幕戏剧了。”^④深受他影响的波兰戏剧家格罗托夫斯基努力实践的“贫困戏剧”剥离了“综合艺术”成分，只强调演员表演艺术及其引起的观众反应，这一戏剧流派的影响十分广泛，那种“只说明了演员的表演艺术”的定义，恰恰十分吻合格罗托夫斯基的戏剧实践。那么，到底是包括了“综合艺术成分”的定义准确呢？还是只强调了“演员表演艺术”的定义准确？

学林出版社出版的《文艺小百科》中是这样说的：“我们通常说的戏，就是指戏剧，即演员在舞台上扮演给观众看的那个已经做过专门安排的故事。”^⑤

① 夏征农主编：《辞海》，上海辞书出版社1979年版。

② 韩作黎主编：《新华词典》，商务印书馆1980年版。

③ 谭霈生、路海波：《话剧艺术概论》，中国戏剧出版社1986年版，第1页。

④ [英]彼得·布鲁克：《空的空间》，邢历等译，中国戏剧出版社1988年版，第3页。

⑤ 吴立昌等编著：《文艺小百科》，学林出版社1982年版，第221页。

应该说，这个定义与《辞海》的定义一样，作为舞台戏剧的定义，还是有一定概括性的，可是，不在舞台上发生的戏剧活动是否是戏剧呢？还有，历史上出现过的“即兴喜剧”，20世纪70年代一度流行在欧洲的“机遇剧”一类，戏剧情节的发展没有“做过专门的安排”，随机性很强地发展，这是否是戏剧呢？

看来，对戏剧下定义，简单了，会被认为是不全面；具体了，又可以找出不少戏剧现象来证明这“具体”描述的偏颇性；复杂一点说又怎样呢，是否那定义就令人满意？

日本的戏剧理论家河竹登志夫在他的《戏剧概论》^①中给戏剧下的定义是：“由演员扮演成剧中的登场人物出现在观众面前、并在舞台上凭借形体动作和语言所创造出来的一种艺术。”他提到了演员、剧本、舞台、观众甚至是表演手段——形体动作和语言，但他自己认为，“这定义绝不算错，但却算不上完善。”

那么，要何种程度才算“完善”呢？

英国戏剧理论家马丁·艾思琳曾援引过权威的《牛津辞典》上的戏剧条款：

适合于舞台演出的散文作品或诗作，故事情节通过对话和动作来表达，辅之以姿态、服装和布景，表演出来宛如真实生活，此即为一出戏。^②

从此定义提到的戏剧成分看，几乎是能囊括的都包容进去了。但马丁·艾思琳却抨击说：“这段话不仅绕弯子、冗长，表达十分笨拙，而且根本不正确。”^③

他之所以认为“根本不正确”，是因为他在那些明确肯定的定义词之外看到了大量“不在此例”的戏剧现象。

似乎，这位严谨的英国人、这位严厉的理论家在他那本精彩的著作《戏剧剖析》开篇的时候，也为戏剧的定义、界限颇费神思，因为正如他指出的那样：

论述戏剧的书籍写过何止成千上万册，但是戏剧一词的定

① [日] 河竹登志夫：《戏剧概论》，陈秋峰、杨国华译，中国戏剧出版社1981年版。

② [英] 马丁·艾思琳：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版，第1页。

③ 同上。

义究竟是什么，似乎还没有人人满意的说法……我在其他一些辞典里查到的定义也同样是引起误解的、不正确的。^①

马丁·艾思琳在挑剔了《牛津辞典》的词条之后，大讲了一番戏剧的定义如何难下，然后小心翼翼地提出了自己的定义：

我们或许应该从这样一个角度来看待戏剧的定义：凡戏剧皆不得没有演员，不管这演员是有血有肉的真人也好，投射在幕布上的影子也好，木偶也好。“用动作来表现的虚构情节”这也许是戏剧的一个简练的定义，不过，它没有把用动作表现事实的纪实戏剧包括进去。或许说，“以摹拟动作为基础的一种艺术形式”比较准确些吧？^②

让我将马丁·艾思琳的这段有许多附加说明的定义节缩一下，那么他的定义就是：戏剧是一种“演员以摹拟动作为基础的一种艺术形式”。值得注意的是，马丁·艾思琳的这一定义的结尾，是一个问号，是一种以征询意见的商量口气提出的定义，这口气、这问号意味着定义者本人对自己的说法也是没有十分把握的。

认真想来，说“凡戏剧皆不得没有演员”，那么是否这里有一个致命的遗漏，那就是“凡戏剧皆不得没有在场的观众”？谁都应该牢记，一是叙事时态永远是“现在时”的戏剧无法离开在场的观众而存在，观众反应与演员的表演、剧场的整体情绪息息相关。另外，说“以摹拟动作为基础”，在自然主义、现实主义的“体验派表演体系”的演员那里，他们不以“摹拟”为基础，他们的信条不是“我在扮演角色”，而是“我就是角色”，动作不再是“摹拟”角色做出来的。二是情动于衷，形诸于外流露出来的。显然，“摹拟动作”与体验派表演体系的戏剧信条颇有距离。再者，“摹拟动作为基础”中的“动作”，似乎应做严格的限定。“动作”，究竟指什么？马丁·艾思琳在同一著作中说：“希腊语中戏剧（drama）一词，只是动作（action）的意思。戏剧就是摹拟的动作，效仿的动作，或人的行为的再现。”^③这样看来，马丁·艾思琳是在故事情节、演员的形体动作、人物行动过程的意义上使用“动作”一

① [英] 马丁·艾思琳：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版，第1~2页。

② 同上，第3页。

③ 同上，第6页、第1页

词，那么梅特林克的象征主义的“静剧”，还有斯特林堡的表现主义戏剧、契诃夫的“静剧”，许多情况下是心理表现大于动作摹拟的，这些名剧怎么解释、如何定位？如《闯入者》谛听死神的脚步，《鬼魂奏鸣曲》中人的幻觉幻象，契诃夫戏剧中主要靠人与人的倦怠关系和生活环境点染、暗示出来的灰色情绪与濒死的气氛，就与“摹拟动作”无涉了，至少不是那么直接。进一步说，“以摹仿动作为基础的一种艺术形式”，用来概括舞蹈艺术的特征，似乎也可以。那么，无法区分舞蹈艺术与戏剧艺术的艺术特征的界定，至少算不上准确的名词定义。

看来，马丁·艾思琳审慎的定义，也非无懈可击。

那么，戏剧到底是什么？给戏剧下定义是可能的吗？

在我看来，要回答戏剧是什么，亦即给戏剧下定义，既是可能的，也是不可能的。

说不可能，是因为，如果以为定义是一种非此即彼、水火难容的铁的法则，那么，作为复杂的意识形态的文学、艺术现象就几乎不可能找到这种铁的法则作为定义。文学、艺术现象，从内容到形式，往往是你中有我，我中有你，交感互通的。要想我有的你就不能有，他有的我也不能有，找出一种纯而又纯的文学、艺术定义而囊括文学、艺术创造的万千气象，几乎是不可能的。世界上的万事万物都是在流动变化的，人的认识极限随着人类征服自然的能力不断提高而一再突破，人类社会的物质文明和精神文明的不断积累而使新的事物、现象层出不穷，规则、定义总是限于一定历史阶段、一定文化积累和一定知识视界的产物，因此，它产生便已成为历史，成为死的东西。一切想使法则、定义成为放之四海而皆准、推之万古而不废的铁律的想法，都是虚幻的。

这样说来，给戏剧下定义，不仅是不可能的，似乎也是没有意义的了？

不，这样下结论，就简单轻率了。

我以为，在审视戏剧定义的时候，关键应该看定义本身与戏剧实践之间的内在联系，看定义是否揭示了实践活动中最本质的特点，而决不应该去寻找例外的少数现象去挑剔定义。以寻找例外的挑剔眼光去评价定义，那么，能经得起这种挑剔的定义是很少的。为戏剧下定义的工作，在一种宽容因而也显得更为客观、科学的学术态度中，就容易一些

了。这样，为戏剧下定义，是完全可能的。

既然如此，戏剧是什么呢？戏剧的本质特征何在？应该声明，要真正学懂一门知识，“吃透”一个定义，绝不能满足于接受一个现成的结论。因此，在我回答“戏剧是什么”之前，我想先回到戏剧活动的原态和戏剧活动的丰富实践中去，看看戏剧活动当中什么是不能割舍、不可变异的东西，找出这个特质来，为戏剧下定义，就要简便得多了。

让我们首先看看戏剧活动是什么，戏剧活动的演进情形是怎样的情况。

二、人类戏剧活动的最初形态

戏剧是一种“活性”文化现象。尤其是人类初期活动中包含戏剧因素的祭祀、庆典之类的仪式，很少有什么记载其程序或描述其生动场面的文字流传下来。所以，“活性”特点注定使其最初的活动形态消逝在宇宙的时间长河中，留下一片迷茫的空白让后来的戏剧文化史家去搔首困惑、捻茎猜疑。从考古发掘的发现与化学分析的水平提高所取得的进展看，大量的化石、原始生产工具、岩画壁画、石刻、陶片之类的“物证”，令今人可能从这些“固态”文化现象上推知古代人类一定时期的生活方式、生活内容、生产工具、对世界的感知方式、最初的形式审美等等。可是，远远早于文字、符号、绘画的活动如手语、吼叫之类的活的交流与表达活动，却没有办法留下来，最初的戏剧活动因子，也只能是一鳞半爪地从一些史料中综合地推断到。而且，戏剧活动雏形出现的时间，也不能十分确定。

但是，史料少，却不是没有。从世界文化中早期发展的较为充分的民族文化那里，从迄今保持着较多民风民俗的文化形态中，察迹寻踪，还是可以看出戏剧活动的最初形态来的，并由此注意到，最初形态中的一些重要特征一直保持了下来，在现代文明的华丽包装下散发着令人心醉神迷的魅力。我特别在意的是：这些魅力在哪里？哪些特征决定了戏剧之所以成为戏剧的要义？

1. 希腊酒神节庆

古希腊戏剧，是举世公认的人类杰作，那是凝结着古希腊人的智慧与情感，也凝结着古希腊人一定文化活动、社会生活方式的结晶。但是，那已是发展成形的戏剧，是较为成熟的戏剧活动。最初的戏剧活动是怎样的呢？或者更准确一些说，包含后来称之为“戏剧”艺术中的那些戏剧因素的活动是怎样的呢？

马丁·艾思琳曾经十分正确地指出：

戏剧是一步一步地由仪式产生的，这在古希腊尤为明显，而且欧洲中世纪的一些奇迹剧和神秘剧，也都是由宗教仪式直接发展而来的。^①

他还说：

从历史上说，戏剧和宗教是密切相关的，它们的共同根源是宗教仪式。^②

英国著名戏剧史学家、权威性戏剧辞书《牛津戏剧指南》的编撰者菲利斯·哈特诺尔也认为：

戏剧起源于很远古的时期人类最初的村社的宗教仪式。整个人类历史上都可以找到身穿兽皮的祭司和神的崇拜者们在祭神时表演的歌舞和涉及神的降生、死亡以及再生的传说。^③

从今天可考的古希腊露天剧场看，是靠近神庙的国家祭坛，那种呈圆形的祭坛与中国封建时代筑于北京用以祭天祈年的天坛承担的功能十分相似。就在古希腊悲剧即将从祭祀活动中剥离出来之前，那种祭祀活动叫酒神节庆。在古人的生活里，酿酒饮酒，是粮食丰收、仓廩充实时候的事。因此，具有泛神观念的古希腊人认为有一个酒神，不但掌管着农、牧之事的丰收，而且也掌管着万物的生机。于是，春播秋收两季，古希腊人播下希望并且收获欢乐、信心和幸福之时，就要歌颂酒神狄奥尼索斯的保佑与赐福，要感激、赞美这一神灵，使他高兴。这样来年才会有五谷丰登的保障。这种以娱神祈福为目的的活动，据说是以雅典为

① [英] 马丁·艾思琳：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社 1981 年版，第 21 页。

② 同上，第 19 页

③ [英] 菲利斯·哈特诺尔：《简明世界戏剧史》，李松林译，中国戏剧出版社 1986 年版，第 1 页。

中心的10个部落各派5名男子组成50人歌队围绕酒神狄奥尼索斯的祭坛合唱酒神赞美歌的盛事。

这种酒神赞美歌，年年复演，成为了公众的一种巫术仪式（或原始宗教仪式）在很长的过程中，这仪式从内容到形式都开始演变，走向了以观赏自娱为目的的戏剧。

首先，是从叙述狄奥尼索斯的故事及抒发人们对他的感激和赞美，扩大到了对一些半人半神的英雄人物故事的演唱、表现，再扩大到希腊人和与之有关的民族富有传奇色彩的祖先故事。从内容上，有一种由神圣的巫术向世俗的生活转化的缓慢的过渡。由于这种转化，歌队长这一往往由部落首领、神职人员（祭司）甚至国王才能担任的神圣角色开始非神圣化。被誉为“开创了戏剧纪元”的忒斯庇斯在雅典进行的一系列改造正说明着巫术娱神活动向戏剧转化、神职祭司向演员转化的事实。他以专事合唱领队的身份在酒神节庆中领唱，任队长。菲利斯·哈特诺尔（英）说“他是第一个敢于以神的身份出现的非神职人员（在此以前，只有祭司或国王才有装扮这种角色的特权，这些人因为手中有权，已部分地被神化了）”。^①“作为扮演神祇或英雄的演员，他把自己同歌队分开，并在庆贺神祇或英雄的业绩时，与歌队进行对白。因此，他既是戏班的第一个领班人，又是第一个演悲剧的人。”^②

其次，由于赞美歌日益丰富化、世俗化，要叙述英雄们的好坏事迹、战争、喜、怒、哀、乐、好、恶、争吵、仇恨、男女私情、儿女命运之类，因此，歌队长与歌队分开，进行对答说明，并且在叙述英雄业绩、情节变化时感到仅有歌队长一个“扮演”角色不够、不利于复杂故事的展开时，在歌队长旁加上第二个演员，第三个演员，就是十分顺理成章的事了。

再次，由于神圣的娱神巫术活动向世俗的自娱欣赏活动转化，仪式的参与者在活动中的角色也在变化，从祈福者逐渐向观赏者变化，从巫术仪式的圣徒逐渐向一种扮演艺术的欣赏者——观众变化。

至此，演员以行动扮演角色、叙述故事给观众看的戏剧活动也就大致形成。到了埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、阿里斯托芬时

① [英] 菲利斯·哈特诺尔《简明世界戏剧史》，李松林译，中国戏剧出版社1986年版，第4页。

② 同上

代，戏剧文化便走入了它的第一个辉煌的时代。

不过，这时也还看得出来，戏剧还与巫术活动藕断丝连。在酒神节庆的总名目下，头天迎神，次日赛歌，第三日到第六日，则是狂欢喜剧和悲剧竞赛。但可以感到，戏剧从巫术活动于祭祀庆典当中剥离出来的日子已不太远了，因为此时虽在巫术祈福的娱神活动中，但其相对的独立性已从内容和形式上显示出来，性质正逐渐从巫术向艺术转变。在戏剧艺术成型之前，人类活动有一个不短的时期开展巫术祭祀活动，我们猜想推断的，就是古希腊戏剧成型之前的巫术祭祀阶段向戏剧艺术发展的情形。

必须强调，并非所有包含戏剧因素的巫术活动都能演变为戏剧或就是戏剧，这道理和并非所有的猿都能变成人或就是人一样浅显。芬兰艺术史学家希尔恩说：

戏剧艺术，在戏剧这个词的现代意义上，它必然是相当晚近的事情，甚至是最晚才出现的，它是艺术发展的一种结果……戏剧也可以说是所有摹仿艺术中最早的。它确实在书写发明之前很早就有了……也许它比语言本身还要古老。作为一种思想的外在符号，行为远比词更直接……波须曼人、澳洲土人和爱斯基摩人都向我们表示出他们有着高度发展了的戏剧的语言（dramatic language）。^①

中国近代理论大师王国维也认为：

盖群巫术之中必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之冯（凭）依，故谓之曰灵……灵之为职……盖后世戏曲之萌芽，已有存焉者矣。^②

爱斯基摩人的摹仿式舞蹈往往表演神的形象，摹仿鸟、兽的动态；一些仅存的农耕部族为了诱使或激励庄稼长壮拔高，在靠近庄稼的地方舞蹈；我国大兴安岭的鄂温克猎人在吃完熊肉之后还要替熊举行埋葬仪式，把熊骨、内脏用桦树条捆好悬挂在森林中，并且要假装哭泣，给熊敬烟，向熊的尸骨祈祷说：“老爷子以后多给猎物”，吃肉时要齐声喊：“是乌鸦吃你的肉，不是鄂温克人吃你的肉！”中国俗文化中源远流长的

① 转引自朱狄《艺术的起源》，中国社会科学出版社1982年版，第177页

② 王国维：《宋元戏曲史》，商务印书馆1930年版，第2页