

全国普通高等院校专业教材



# 中国戏曲 发展简史

廖奔 刘彦君 / 著

山西教育出版社

## 作者简介：

廖奔，中国文学艺术界联合会书记处书记。中国社会科学院文学博士，美国伯克利加州大学博士后。有著作18种，论文及评论文章、散文、杂文、诗歌、剧本400余篇。科研成果先后获得国家哲学社会科学基金优秀成果奖、中宣部“五个一工程”奖、国家图书奖、田汉戏剧理论奖等奖项。

刘彦君，中央戏剧学院博士，中国艺术研究院研究员、博士生导师，话剧研究所所长。有著作八九种，发表论文百余篇。主要著作有《栏杆拍遍——中国古代剧作家心路》、《梅兰芳传》、《东西方戏剧进程》、《中外戏剧简史》等。与廖奔合作的《中国戏曲发展史》获中宣部“五个一工程”奖。



中国戏曲  
发展简史



# 中国戏曲 发展简史

廖 奔 刘彦君 / 著

山西教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲发展简史/廖奔,刘彦君著. —太原:山西教育出版社,2006.2  
ISBN 7-5440-2972-7

I. 中… II. ①廖…②刘… III. 戏剧史-中国 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 104041 号

山西教育出版社出版发行

(太原市水西门街庙前小区 8 号楼)

山西新华印业有限公司人民印刷分公司印刷

新华书店经销

2006 年 2 月第 1 版 2006 年 2 月山西第 1 次印刷

开本:787×960 毫米 1/16 印张:22.75

字数:536 千字 印数:1—3000 册

定价:39.00 元



# 目 录

## 第一编 戏曲的起源与成熟

第一章 戏曲的起源 .....	(3)
第一节 原始戏剧形态 .....	(3)
第二节 秦、汉、六朝优戏 .....	(11)
第三节 唐、五代优戏和歌舞戏 .....	(17)
第二章 成熟戏曲形态的出现 .....	(24)
第一节 宋、金杂剧的准备 .....	(24)
第二节 南戏的成熟 .....	(33)

## 第二编 元杂剧与南戏

第三章 元杂剧的黄金时代 .....	(45)
第一节 元杂剧概况 .....	(45)
第二节 元杂剧的创作 .....	(53)
第三节 关汉卿 .....	(59)
第四节 王实甫《西厢记》 .....	(67)
第五节 马、白、郑三大家 .....	(75)
第四章 南戏的演进 .....	(85)
第一节 南戏在杂剧影响下的进步 .....	(85)
第二节 人生伦常的内容 .....	(88)
第三节 “荆、刘、拜、杀” .....	(93)
第四节 高明与《琵琶记》 .....	(103)
第五章 舞台艺术特质 .....	(110)
第一节 表演的进展 .....	(110)
第二节 服饰化装概貌 .....	(116)
第三节 创演活动 .....	(120)
第四节 剧场的繁盛 .....	(125)
第五节 戏曲理论的奠基 .....	(129)

## 第三编 明代诸声腔发展

第六章 声腔演变 .....	(135)
第一节 北杂剧的余音 .....	(136)
第二节 南戏诸声腔的兴起 .....	(140)



第三节	南戏体制的演进	(147)
第四节	北方弦索腔种的萌芽	(159)
<b>第七章</b>	<b>传奇与杂剧创作</b>	(162)
第一节	明代创作总论	(162)
第二节	嘉靖前创作	(166)
第三节	嘉、隆、万过渡时期创作	(178)
第四节	万历戏剧创作	(184)
第五节	传奇巨擘汤显祖	(198)
第六节	晚明传奇作家	(204)
第七节	南戏诸声腔作品	(213)
<b>第八章</b>	<b>舞台艺术与理论的进展</b>	(219)
第一节	装扮与服饰的发展	(219)
第二节	舞台艺术的提高	(222)
第三节	演出场所的随形转移	(226)
第四节	戏曲理论的发展	(230)

## 第四编 清代地方戏繁兴

<b>第九章</b>	<b>地方戏与宫廷戏</b>	(241)
第一节	清初声腔演变	(241)
第二节	南北复合腔种与皮黄	(250)
第三节	地方小戏普遍兴起	(261)
第四节	花雅之争	(268)
第五节	剧种分布	(274)
<b>第十章</b>	<b>创作的发展</b>	(290)
第一节	创作总论	(290)
第二节	切入社会的李玉	(296)
第三节	自得的李渔	(301)
第四节	洪昇与《长生殿》	(304)
第五节	孔尚任与《桃花扇》	(309)
第六节	乾隆时期戏曲作家	(312)
第七节	地方戏剧目	(320)
<b>第十一章</b>	<b>舞台艺术的成熟</b>	(327)
第一节	音乐与舞台体制的变革	(327)
第二节	表演艺术的精进	(332)
第三节	扮相艺术的提高	(337)
第四节	戏班的组织	(341)
第五节	剧场的繁盛	(344)
第六节	理论的完善	(349)
<b>主要参考文献</b>		(359)
<b>后    记</b>		(362)



第一编  
戏曲的起源与成熟





## 第一章 戏曲的起源

从发生学的角度去追溯戏剧的起源，我们可以一直追寻到原始人类部落里的宗教仪式歌舞。一般认为，戏剧源于模仿，当原始人类部族处于初级阶段，还不能够创造文字、音乐和诗歌的时候，他们已经开始创作建立在模仿基础上的原始哑剧和仪式舞蹈了。模仿的动机从属于原始宗教意识，例如交感巫术观念使原始人类相信模仿活动能够导致其自身命运的改变。这种认识和实践的结果导致了原始戏剧形态的诞生。

在自然神崇拜、祖先崇拜、英雄崇拜基础上建立起来的祭祀仪式歌舞表演，由于其中存在的拟态性与象征性因素，具备了一定的戏剧特征，尽管这些特征十分模糊、原始、薄弱，但它们中一些行为模仿程度较大的节目，可以被视作中国原始戏剧表演的实例而进入我们论述的视野，例如傩祭表演、《九歌》巫仪等等。带有宗教图腾色彩的原始祭祀乐舞，启迪了人们的戏剧观念。当这种乐舞的宗教巫术性质日趋淡化，以人为中心的娱乐审美观逐渐滋长后，就向纯表演性的初级戏剧靠近了。

然而与古希腊戏剧直接诞生于祭祀活动不同，混杂于宗教仪式里的中华原始戏剧与后来两宋时期的成熟戏曲之间还有着漫长的历程。但它施加影响于世俗、平易而较为简陋的戏剧样式——汉唐优戏和歌舞戏作为过渡。优戏与歌舞戏表演吸收了原始戏剧的营养成分，其目的则从为宗教服务转变成为人君和贵族服务。这种初级戏剧表演成为中古以前的一项重要社会娱乐活动，历经汉唐，生生不息，伴随着古代社会走过了悠久的历程。

### 第一节 原始戏剧形态

混沌初开，天荒地老，原野广袤，林木葱郁。在岩壑的坪坝间，在荒原的厚土上，我们忽然听到了亢奋的鼓声，听到了用足踏出的有力节拍，伴随着一阵阵充满生命力的粗犷吼叫——我们知道，那最初的人类戏剧曙光，就在这种原始生命状态中升起了。

人类戏剧起源于人类文明的初级阶段，即来自原始人类的艺术性创造，尽管这种创造最初可能并不具备艺术的自觉，而是出于宗教信仰的目的。这种原始戏剧形态在人类的古老文化中曾经普遍地发生，但是迄今只有三种原始戏剧在未明显受到外来文化影响的状态下，自在地发展到成熟的戏剧样式，从而在历史背景上呈现出从原始状态到成熟形态的清晰脉络，这就是古希腊戏剧、古印度梵剧和中国戏曲。因而，我们在论述中国戏曲起源时，必然要追溯到它古远的源头：原始戏剧阶段。

一般认为，戏剧源于模仿，当原始人类部族处于初级阶段，还不能够创造文字、音乐和诗歌的时候，他们已经开始创作建立在模仿基础上的原始哑剧和仪式舞蹈了。



戏剧起源于拟  
态和象征性表演

## 一、仪式拟态

戏剧起源于人类对于自然物以及自身行为的行动性或象征性模仿，用专业概念来定义就是：戏剧起源于拟态和象征性表演。在这种模仿行为里，模仿者成为或部分成为角色而不再完全是其自身，其行动受到被模仿者行为方式的限制。站在这个认识基点上来观察戏剧的发生，我们必然会追溯到人类最初尚未最终脱离动物性时期的游戏和模仿天性，今天对于幼畜模仿成畜捕食行为以及对于灵长类动物具有更多模仿能力的观察，可以证实人类最初所具备的这种天性。

### 1. 交感巫仪模仿

原始人常常通过模仿狩猎与战争的行为，来求取狩猎和战争的成功，其模仿过程贯穿着行为模拟和带有强烈节奏的仪式歌舞表演。这就是交感巫仪模仿，一种建立在原始宗教信仰上的，试图通过仪式来操纵“灵”、控制自然的巫术表演方式。由于其中出现了拟态形式，这类经常性和有目的性的扮饰活动，可以被视为原始戏剧的雏形。今天我们在包括中国在内的世界各地的史前岩画里，可以看到很多这类初级拟态和象征性表演。



图1 云南沧源新石器至青铜  
器时代岩画巫仪拟兽图

云南省沧源县发现的新石器至青铜器时代的岩画中，有着生动的战争模拟表演，许多人持剑舞盾，或手执弓箭，按照一定的节拍作出节律性的动作。<sup>①</sup>广西壮族自治区宁明县明江岸边崖壁上发现的战国时代花山岩画中，也有众多形体动作一致的人物，在按照同一节拍进行仪式舞蹈。<sup>②</sup>这些表演有一个共同的主题，即通过拟态动作来完成仪式，实现结果。

很明显，由交感巫术意识出发而实施的模仿行为，并非出于审美的动机，甚至也不是直接出于实用的动机，而是一种纯粹的

宗教与信仰行为，是原始人试图抗争命运并寻求解脱方式的精神实践行动，因而它与审美意义上的戏剧观念还远远不可同日而语，后者的出现仍须经历一个由宗教目的向审美目的转化的漫长过程。

### 2. 图腾拟态

中华先民进入父系社会的后期，氏族部落间连续爆发大的战争，由黄帝所统率的氏族逐渐统一了中原，产生了后世文字可以追溯到的比较可信的历史，掺杂于宗教祭祀仪式中的原始扮饰表演记载也就史不绝书了，其典型形象特征就是模拟鸟兽征貌。

① 参见汪宁生：《云南沧源岩画的发现与研究》，文物出版社，1985年版。

② 参见广西少数民族社会历史调查组编：《花山岩画资料集》，广西民族出版社，1963年版。



史书里有着众多的有关记载，例如《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》说：“帝尝乃令人扑，或鼓鼗、击钟磬、吹苓、展管箴。因令凤鸟、天翟舞之。”击鼓吹管作为伴奏，由人装扮成“凤鸟”来舞蹈。《尚书·虞书·舜典》也说：“夔曰：於，予击石拊石，百兽率舞。”击打石头伴奏，装扮成百兽进行舞蹈。这些都是反映先民图腾崇拜意识的拟态表演。

今天在一些上古岩画、陶器、铜器上看到的鸟兽扮饰，伴随着有节律的人体动作形象，应该是这类表演的反映。沧源岩画中有一幅兽形扮饰仪式图，面积约为1.1×1.1米，绘有很多头戴羽毛头饰、肩饰、肘饰、膝饰的人物，有的还用双臂张开身上的大羽毛披风，所扮饰的应该是鸟形图腾。又有两个身体呈长方形的人物，头部绘有直立毛发，所扮饰的应该是兽形或神怪一类形象。青海省大通县上孙家寨出土的新石器时代彩陶盆，上面绘有5个饰以鸟羽的人物在连臂舞蹈，<sup>①</sup>云南省晋宁县石寨山出土的铜锣锣面绘有配剑酋长1人，以鸟羽作头饰和衣饰、手执羽幡人物22人，结队舞蹈，<sup>②</sup>其表演都属于相同性质。而青铜器上常常见到的兽面饕餮形象，以及一些兽形面具，则有可能被用于这类图腾祭祀装扮过程中。例如河南省禹县出土一具西周时期青铜兽形面具，高15厘米，宽18厘米，面积约等同于常人面部，眼睛中部留孔供配者观视，另有小孔四对供穿绳固定面具，说明它是供人佩戴使用的。<sup>③</sup>



图2 云南晋宁石寨山铜锣  
锣面鸟形扮饰仪式绘刻

### 3. 驱傩仿生

拟兽扮饰的仪式表演在周代的遗留体现在驱傩活动中。傩产生于原始人类驱除灾疫之“灵”的心理要求，由原始氏族部落战争的现实映像所启发而形成的以神驱鬼或以恶逐恶的观念，是原始人类萌发赶鬼或驱傩意识的基础。我们在周代驱傩仪式的文字记载中可以看到其具象的扮饰表演：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百吏而时傩，以索室殴疫。”<sup>④</sup>头部扮为熊形的方相氏，挥舞兵器，搜索室屋，不断地作出驱赶殴打的模拟动作，用以象征对于魍魅魍魉各类鬼怪的镇辟和驱逐。这种表演有着固定的装扮形象，一定的程式化拟态动作，以及与人们的想象相结合的戏剧情境和最终结局，具备了初步的戏剧框架，较之上述体现图腾观念的纯粹拟兽装扮表演，更加接近戏剧形态。

1953年于山东省沂南县北寨村发掘的东汉墓中有一幅完整的石刻

①青海省文物管理处考古队：《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》1978年第3期。

②云南省博物馆：《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》，文物出版社，1995年版。

③参见《中国戏曲志·河南卷》彩版，文化艺术出版社，1995年版。

④《周礼·夏官司马》。



原始拟兽表演发展到傩祭仪式，可以说最初级的原始戏剧已经产生，它成为后来巫觋拟神（人）扮饰和再后来优人表演的先声，为之提供了借鉴和思维基础

大傩图，作为古人驱傩活动的形象图景而足资参考。<sup>①</sup>该墓分前、中、后三个墓室，大傩图刻于前墓室北壁上面的横额上，共绘刻状貌怪异的神人鬼物36个，神人分别作追赶、驱捉和啖食状，鬼物作逃避挣扎状。尽管图绘笔法夸张，神怪形象状摹的是人们的奇异想象，与现实驱傩表演有很大距离，但我们却可以据以揣测到表演的大致情形，其场面一定也是同样生动而具有戏剧性。

傩祭的主角是方相氏，《周礼·夏官司马》谓周朝设置有“方相氏狂夫四人”。方相氏的作用有二，一是为人们在生活居处区逐疫，保障人世的安全不受侵扰；一是于发丧前坟墓里驱除恶鬼，保障冥世的安全也不受侵扰。自然，方相氏在发丧时的装扮和表演应该与“索室逐疫”时相类，也具有戏剧拟态性。

方相氏的装扮为蒙熊皮，上开四孔为四目，身穿黑衣红裤，一手持戈，一手持盾，是一凶神恶煞形象。它的形象，在汉代文物里有着生动刻绘。山东省沂南县北寨村东汉墓前室北壁正中室门支柱上，有一个熊首神物，面目狰狞，四肢各执箭戟，头支立弓搭箭，腹下立一个盾牌。后室靠北壁的承过梁的隔墙东西两侧，也各有一个熊首神物，或张巨口露利齿，手足并舞，或手扬板斧作砍斫状。

原始拟兽表演发展到傩祭仪式，可以说最初级的原始戏剧已经产生，它成为后来巫觋拟神（人）扮饰和再后来优人表演的先声，为之提供了借鉴和思维基础。同时，作为人类的一种戏剧经验，它长期存在于后世的各类表演之中。汉魏六朝百戏里的鸟兽假形扮饰内容之多、形式之成熟当然是对于前代继承的结果。边缘文化区域更是将这种表演形态牢固地保存下去，今天在西南少数民族地区仍旧能够看到许多带有远古图腾气息的节令仪式性拟兽扮演，例如彝族、白族、哈尼族、布朗族、苦聪族的祭龙仪式，彝族的跳虎节，壮族的蚂（蛙）节，壮族、侗族、土家族、瑶族、仡佬族、苗族、纳西族、哈尼族的敬牛节或牛舞等，云南纳西族的摩梭人的“打跳十二像”则在表演中扮出熊、虎、狮、象、狗、兔、鼠、雁、鸡、蛇、蛙、蛤蟆等十二种动物。另外，藏族在每年一度的雪顿节开幕仪式里装扮牦牛的表演也与此相类，当然藏族文化史有其独立的发展轨迹。我们是否可以把这些拟兽表演理解为原始戏剧的遗存？

## 二、人化拟神

随着原始图腾观念的退化和人为神明意识的抬头，原始拟兽表演逐渐发展为鬼神祭祀人神交接活动中的拟神扮饰。这个过程在傩祭中已经出现，但傩祭之神仍为兽状图腾形象，以后人们渐渐不满足于此，而开始按照自己的形貌来塑造神明，于是，人格化的神灵就出现了。在与神明相沟通的努力中，从业者——巫成为神明情态的模仿者，人化的拟神戏剧因素就从巫的摹态仪式中产生出来。

<sup>①</sup>参见曾昭燏等：《沂南古画像石墓发掘报告》，文化部文物管理局，1956年版。



巫是在长期的自然神崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜祭祀过程中，逐渐产生出来的专职组织者和执行者，他们行使沟通天人际遇的职责，具备代天神示喻的功能。甲骨文中的“巫”字写作“𠩺”，其上面一横为天，下面一横为地，加上左右两个竖道又表示自然环宇，意为巫是沟通天地环宇的人。巫在举行祭祀活动时，要进行迎神、降神、祈神和娱神的仪式表演，这些表演具有拟态性和歌舞性。所以东汉许慎在《说文解字》中释“巫”曰：“女能事无形，以舞降神者也。”

巫通过祈求殷请，以及娱情歌舞而招致神灵下降，下来的神灵依附于巫的体内，此时巫就成为神的代理，不再是他自身而成为他所模仿的神明，像神那样行动与发言，而把自我隐藏起来，就像戏剧演员进入角色一样。

商人好鬼，巫风炽盛，当时的巫仪发展出浓郁的歌舞娱乐功能，《尚书·商书·伊训》说：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”这反映了商代巫祭已经具备明显的世俗化倾向，成为一种为人所喜于从事的娱乐表演。

周代在传统巫祭活动的基础上，根据王权需要，结合节气承代、气候顺逆和农事丰歉等农耕文化基本因子，主要形成三种官方主持的祭祀活动：祈求农事丰稔的腊祭、驱邪避疫的雩祭和求雨的雩祭。其中雩祭的驱雩过程最具有戏剧性，并且形成了专门的巫职方相氏，上面已经提到了。下面介绍一些著名的原始祭祀表演。

### 1. 雩祭

雩祭是一种祈雨的仪式，由女巫担任主角。《周礼·春官宗伯》曰：“女巫……旱暵则舞雩。”周朝廷则设司巫官职，由其掌握全国性的雩祭，所谓“司巫掌群巫之政令。若国大旱，则帅巫而舞雩”。女巫的本质使她在祭祀活动中一定要做装神的拟态表演，因此雩祭里也应该带有一定的戏剧成分。当然，雩祭的目的在于“以舞降神”以祈雨，其中歌舞媚神的成分比较大，它出现的时间则是农业文明兴起之后。



图3 四川广汉三星堆殷商青铜巫面像

### 2. 腊祭

腊祭为年终举行的报答对人类有功的神明的祭祀，文献里提到周代天子举行的腊祭共祭祀八种神：先啬（神农）、司啬（后稷）、农（田神）、邮表（阡陌神）、猫虎、坊（田垄神）、水庸（水渠神）、昆虫。<sup>①</sup>这八种神明都与农业生产生死攸关（其中的猫虎神能驱逐毁食庄稼的田鼠和野猪），很明显，这是典型的农耕时代的祭祀活动。其中，图腾神与人神混杂，体现了过渡时期的信仰状貌。

巫是在长期的自然神崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜祭祀过程中，逐渐产生出来的专职组织者和执行者，他们行使沟通天人际遇的职责，具备代天神示喻的功能

<sup>①</sup>《礼记·郊特牲》。



《九歌》为楚国民间祭祀自然神的巫仪歌词，其中透示了当地巫祭表演的情况

腊祭里的八位神明都应该由人装扮。巫师们装扮成各类神明的形貌，同时作出对这些神明神态动作的模拟，再以神明的口吻说话，就具有相当的戏剧性了。如果再为了某种逼真或活跃气氛的目的添加一些必要的表演，其中的观赏性因素就会更浓。事实上这种从祭仪向戏剧表演的靠拢确实发生了。根据文献记载，腊祭在春秋时期的民间已经演变为一种盛大的民俗活动。每年年终，百姓们结束了全年的劳作，松下心来，要举办祭祀庆祝活动，届时总是举国欢庆、情绪热烈。孔子的弟子子贡（赐）在鲁国曾看到了腊祭的表演，说是人们情绪热烈，“一国之人皆若狂”<sup>①</sup>。

### 3. 葛天氏之乐

先秦时代还有一种与腊祭十分近似的，反映农耕时期人类精神面貌的表演活动——“葛天氏之乐”。《吕氏春秋·仲夏记·古乐》曰：“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”葛天氏为传说中的远古帝号，其时代在伏羲之前，也应该是一个中原地区的原始氏族。八阙内容，一曰载民，歌颂人类始祖；二曰玄鸟，歌颂春的使者燕子；三曰遂草木，乞告田地里不要生长野草树木；四曰奋五谷，祝祷五谷丰登；五曰敬天常，表示对天的意志的敬畏；六曰建帝功，歌颂帝王的业绩；七曰依地德，希望倚重大地的恩惠；八曰总禽兽之极，幻想让百禽百兽俱听命于人类。这当然是一种歌舞表演，但我们由原始歌舞普遍带有宗教仪式意义的认识可以推导出，它也具备象征表演的因素，由其内容又可看出它拥有一定的叙事痕迹，所以不能排除其中的拟态成分。

### 4. 《九歌》祭仪

地处沅、湘之间的三苗文化区域里，由于偏离中原文化的主体，没有受到太多的理性干扰，其巫俗保留了更多原始而质朴的风貌，从而，其中的原始戏剧得以发展到被仪式允许的尽可能完善的程度，这就是《九歌》所显现出来的文化内涵。

《九歌》为楚国民间祭祀自然神的巫仪歌词，其中透示了当地巫祭表演的情况。《九歌》一共十一章，前七章每章为迎取一两位神灵的歌词，一共祭祀八位神灵，他们分别是尊贵的天神（东皇太一）、云神（云中君）、湘水配偶神（湘君、湘夫人）、掌握寿命的神（大司命）、掌握生育的神（少司命）、太阳神（东君）、河神（河伯）和山神（山鬼），然后有祭悼战士亡灵一章，最后一章是送神曲。从歌词可以看出，祭祀表演的场面很大，上场人物很多，身穿艳丽的服装，手拿香花瑶草，使用了众多的乐器，如鼓、瑟、竽、箫、钟、篪等，喧嚣热闹。

《九歌》中祭祀的自然神，其装扮已经完全具备了人的衣饰形貌，例如云中君为“龙驾兮帝服”、“华采衣兮若英”；大司命为“灵衣兮被被，玉佩兮陆离”；湘君是“美要眇兮宜修”；山鬼是“若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝。既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕”；等等。其中神明的人格化和个体化，使得巫仪扮饰朝向特征和个性的方向发展。

<sup>①</sup>《孔子家语·观乡》。



而表演过程中神灵的歌唱几乎全部用代言体，这是更值得注意的地方，如《大司命》：

广开兮天门，纷吾乘兮玄云。  
令飘风兮先驱，使冻雨兮洒尘。  
……………  
纷总总兮九州，何寿夭兮在予？  
……………  
吾与君兮齐速，导帝之兮九坑。  
一阴兮一阳，众莫知兮余所为。  
……………

神的人格化与俗化，使巫师装扮神明的表演与现世人生的距离拉近，使观赏者体验到了人类社会的经验与情怀，戏剧的魅力已经从中展露了

咏唱这些具备相当长度的代言体歌词的同时，需要装扮者的拟神表演也占据相同的时间长度，于是夹杂于迎神、祈神过程中的戏剧扮饰就拥有了较大的空间跨度，它甚至接近了正规戏剧表演的时空概念“场”。这样，祭神仪式中的巫师表演自然而然就向戏剧跨步了。

果然，《九歌》歌词中所描述出来的神明，已经不再是那种神格鲜明、高高超绝于人类之上、享有无比神力、凛然不可侵犯而令人敬畏的非自然力量的化身，而大多具备了和人亲近的、神态笑貌毕具的人的形象，其中多数还显露出对人间的眷顾、爱怜的缠绵之思，例如其中充满了这样的诗句：“结桂枝兮延伫，羌愈思兮愁人。愁人兮奈何，愿若今兮无亏。”“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。”“长太息兮将上，心低徊兮顾怀。”“日将暮兮怅忘归，惟极浦兮寤怀。”“怨公子兮怅忘归，君思我兮不得闲。”神的人格化与俗化，使巫师装扮神明的表演与现世人生的距离拉近，使观赏者体验到了人类社会的经验与情怀，戏剧的魅力已经从中展露了。



图4 山东沂南北寨村东汉墓  
石刻虎形装扮图

尤其值得提出的，是对作为湘水配偶神（湘君、湘夫人）的祭仪。其歌词内容已经构成缠绵凄婉的爱情场景，其故事则成为人生情态的再现，人物性格与情感变化脉络更跃然纸上。

《九歌》祭仪里由神的人格化与个体化所带来的人世情怀，以及在此基础上构筑的戏剧情境，远非腊祭一类巫祭里崇高化、类型化的神格所能体现。《九歌》里的神灵都是自然神，它们所产生的时代可以回溯到人类自然崇拜的古老阶段，但神的过于人格化说明这种祭祀在战国时



当祭仪中的表演继续朝向独立性迈进一步，仪式过程中的审美趋势继续朝主导地位发展一步，真正的戏剧就会出现

代已经有了很大的民俗改变。尽管《九歌》表演仍然是未脱离巫祭祀式的拟态歌舞，离纯粹戏剧还有距离，但它使我们看到了原始祭祀向戏剧靠拢的最大可能性。当祭仪中的表演继续朝向独立性迈进一步，仪式过程中的审美趋势继续朝主导地位发展一步，真正的戏剧就会出现。

### 三、史诗型祭祀乐舞

除巫覡扮饰以外，原始祭祀表演也发展出另外一种形式，就是庙堂祭祀乐舞——部族里祭祖拜社、歌颂先人开辟之功的史诗型歌舞，它们同样是包含有象征和拟态表演成分的仪式，所不同的是：在内容上前者表现神话传说，体现为天神信仰；后者表现历史传说，体现为祖先信仰与英雄信仰。在形式上前者以个体表现为主，后者以群体表现为主。在意象上前者以具象体现为主，后者以象征体现为主。

#### 1. 部族乐舞

传说每一个氏族公社都有自己的部族乐舞，伏羲氏时为《扶来》，神农氏时为《扶持》，黄帝时为《咸池》，尧时为《大章》，舜时为《大韶》，<sup>①</sup>其内容跟氏族来源的神话传说及部族的兴旺史有关。

农耕时代的氏族社会逐步过渡到国家形式，人们的原始宗教也渐渐向体现英雄崇拜的天帝信仰发展，这个变化在前面叙及的腊祭和“葛天氏之乐”所敬奉的神灵里已经透示出来，于是，歌颂英雄业绩的大型庙堂乐舞就产生了。一般认为第一个国家政权的确立者为夏禹，夏禹即位担任了部落联盟的大酋长以后，就命令皋陶为他创作了歌功颂德的乐舞《大夏》。<sup>②</sup>以后商、周开国之君都效法其事：商汤灭夏，命伊尹为之作《大濩》，周武王克商，命周公为之作《大武》。<sup>③</sup>周朝定鼎后，继承了前代的宫廷乐舞，形成六代乐，在祭祀中分别使用。

这类表现重大历史功绩并作为神圣祭祀仪式演出的庙堂乐舞，在审美倾向上追求的是场面的庄严与宏阔、气势的裹卷与吞吐、仪式的神秘与圣洁，因而不可能包含具体的叙事成分，但其中的象征和拟态表演却是不可缺少的。例如周代乐舞《大武》，其内容包括了周武王出师克商、扫平南疆、回师镐京、封周公召公采邑分而治之、建立周朝的全过程，一共有六节。里面有对武王威武形象的模拟，也有对战斗场面的象征，是一场模仿武王伐纣历史事件的演出。当然，其形式更多还是一种队列舞蹈，仍旧带有很强的仪式性，表演动作象征性多于写实性，由之造成舞蹈气氛的浓郁，而戏剧气氛则相对比较薄弱。从歌词看，也基本没有叙事成分，而以抒情为主。

《诗经·颂》里面的商颂、周颂、鲁颂，都是这一类庙堂乐舞的歌词，从中可以看出，其抒情体的赞颂远远超过叙事体的描写比例，因而表演中的拟态成分不会占据很大比重，从这类庙堂乐舞中是不可能产生更多的戏剧因素的。

① 参见（唐）杜佑：《通典·乐一》。

② 参见《吕氏春秋·仲夏记·古乐》。

③ 参见《吕氏春秋·仲夏记·古乐》。



## 2. 宴飨乐舞

相对来说，当时的朝会乐舞和宴飨乐舞中史诗一类内容的表演，因为是作为娱乐而非用于祭祀，受到的限制较小，反而可能带有更多的拟态和装扮表演因素。这类乐舞的歌词收在《诗经》的大雅、小雅里，其中有些是具备较多叙事因素的。

例如《诗经·大雅·生民》，共有八章七十二句，篇幅较长，描写周人先祖后稷从出生到成长到发明稼穡到开创周民祭祀的种种神异经历，可以看作华夏部族一部较详细的英雄史诗：后稷之母姜嫄出祀郊禡之神，见上帝足印而踩之，心动而有孕，生下后稷。把他抛在狭巷中，牛羊都来喂他吃奶；抛在林子里，又被砍伐木材的人带回；抛在寒冰上，有大鸟来遮覆他。后稷长到六七岁时，就喜欢种麦种瓜，成人后所植庄稼极其丰硕，他把优良品种送给人民，获得丰收，于是用最好的食品来祭祀祖先。把这样的内容用歌舞表演出来，如果没有足够的拟态与象征动作，是不可想象的，而且，它比前述《诗经·颂》所体现的庙堂歌舞内容具体、细致得多，人物也更为个体化、特征化，由演出的场所和目的决定，它的过程具备了更多的娱乐性而减弱了仪式性，因而可以想见其表演中戏剧性的增强。

当然，即使是日常宴飨乐舞的演出，也仍然受到礼的节制，不能够更充分地发挥其娱乐功能，因此表演中戏剧性因素的增长就总是受到制约。以后，随着王权政治的削弱，时代进入礼崩乐坏的战国阶段，宴乐就在进一步满足贵族阶层需要的基础上迅速朝向戏剧性表演的方向发展了。

## 第二节 秦、汉、六朝优戏

秦汉立国，纵横数千里，上下五百年，奠基了物质的和精神的汉民族大一统文化，从此中华文明进入一个新的历史时期。中国戏剧也从与宗教仪式混杂的原始阶段跨入了体现艺术价值和实现娱乐功能的初级阶段。

### 一、倡优与优戏

当原始氏族公社为奴隶制取代以后，社会为满足奴隶主娱乐生活的需要，逐渐形成歌舞奴隶与优戏奴隶的专门职业分工，这就是女乐与优人的出现。女乐系由女巫歌舞演化而来，周朝女巫在长期的舞覡求雨等

秦汉立国，奠基了物质的和精神的汉民族大一统文化，中国戏剧也从与宗教仪式混杂的原始阶段跨入了体现艺术价值和实现娱乐功能的初级阶段



图5 四川成都天回山  
东汉优人俑