

图说中国艺术史丛书

TU SHUO ZHONG GUO YI SHU SHI CONG SHU

李希凡 主 编

傅 谨 副主编



图
说

中国戏曲史

刘彦君 著



浙江教育出版社

刘彦君
著

图说中国 戏曲史



图说中国艺术史丛书
李希凡 主 编
傅 谨 副主编
浙江教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

图说中国戏曲史 / 李希凡主编。— 杭州: 浙江教育出版社, 2001.1(2001.6 重印)

(图说中国艺术史)

ISBN 7-5338-3764-9

I.图... II.李... III.戏曲史—中国—图集
IV.J309.2-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 17191 号

书 名	图 说 中 国 戏 曲 史
作 者	刘彦君
责任编辑	王晴波
装帧设计	张沐华
责任出版	温劲风
责任校对	池 清
出版发行	浙江教育出版社
电脑制版	杭州彩地电脑图文公司
印 刷	杭州富春印务有限公司
开 本	787 × 1092 1/16
印 张	13
版 次	2001 年 1 月第 1 版 2001 年 6 月第 2 次印刷
书 号	ISBN 7-5338-3900-5/J · 03
定 价	48.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与承印厂联系调换。

总序

● 李希凡

中国是世界四大文明古国之一，以历史文化的悠久绵长著称于世，而灿烂的中国艺术多彩多姿的发展，又是这古文明取得辉煌成就的一大标志。中国艺术从原始的“混生”开始，到分门类发展，源远流长，历久而弥新。中国各门类艺术的发展虽然跌宕起伏，却绚丽多姿，而且还各以其色彩斑斓的审美形态占据一个时代的峰巅。如原始的彩陶，夏商周三代的青铜器，秦兵马俑，汉画像石、砖，北朝的石窟艺术，晋唐的书法，宋元的山水画，明清的说唱与戏曲，以及历朝历代品类繁多的民族乐舞与工艺，真是说不尽的文采菁华。它们由于长期历史形成的多样化、多层次的发展轨迹，形象地记录了我们祖先高超的智慧与才能的创造。因而，认识和了解中国艺术史每个时代的发展，以及各门类艺术独具特色的规律和创造，该是当代中国人增强民族自豪感与民族自信心，乃至提高社会主义文化素质的必要条件。

中国艺术从“混生”期到分门类发展自有其民族特征。中国古代诗歌的第一部伟大经典《诗经》，墨子就说它是“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”。《礼记》还从创作主体概括了这“混生艺术”的特征：“金石丝竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”如果说这是文学与乐舞的“混生”，那么，在艺术史上这种“混生”延续的时间很长，直到唐、宋、元三代的诗、词、曲，文学与音乐还是浑然一体，始终存在着“以乐从诗”“采诗入乐”“倚声填词”的綜合的审美形态。至于其他活跃在民间的艺术各门类，“混生”一体的时间就更长了。从秦汉到唐宋，漫长的一千多年间，一直保存着所谓君民同乐、万人空巷的“百戏”大会演。而且在它们相互交流、相互借鉴、吸收融合、不断实践与积累中，还孕育创造了戏曲这一新的综合艺术形态。它把已经独立发展了的各门类艺术，如音乐、舞蹈、杂技、绘画、雕塑（也包括文学），都融合为戏曲艺术的组成部分，按照戏曲规律进行艺术创作，减弱了它们独立存在的价值。这是富有独创的民族艺术特征的综合美的创造。同样的，中国绘画传统也具有这种民族特征。苏轼虽然说过：“诗不能尽，溢而为书，变而为画。”但在他倡导的“士夫画”（即文人画）的创作中，这诗书画的“同境”，终于又孕育和演进为融合着印章、交叉着题跋的新的综合美的艺境创造。

中国艺术在它的历史发展的主要潮流中，无论是内涵与形式，在创作与生活的关系上，都有异于西方艺术所重视的剖析与摹写实体的忠实，而比较强调艺术家的心灵感觉和生命意兴的表达。整体来说，就是所谓重表现、重传神、重写意，哪怕是早期陶器上的几何纹路，青铜器上变了形的巨兽，由写实而逐渐抽象化、符号化，虽也反映着



总序

● 李希凡

社会的、宗教图腾的需要和象征的变化轨迹，却又倾注着一种主体的、有意味的感受和概括，并由此而发展形成了富有民族特色的审美追求，如“形神”“情理”“虚实”“气韵”“风骨”“心源”“意境”等。它们的内蕴虽混合着儒、道、释的哲学思想的渗透，却是从其特有的观念体系推动着各门类艺术的创作和发展。

“图说中国艺术史丛书”推出的这六部专史：《图说中国绘画史》《图说中国戏曲史》《图说中国建筑史》《图说中国舞蹈史》《图说中国陶瓷史》《图说中国雕塑史》，自然还不是中国各门类传统艺术的全面概括。但是，如果从中国艺术的发展轨迹及其特有的贡献来看，这六大门类，又确具代表性，它们都有着琳琅满目的艺术形象的遗存。即使被称为“艺术之母”的舞蹈，尽管古文献中也留有记载，而真能使人们看到先民的体态鲜活、生机盎然的舞姿，却还是1973年在青海省上孙家寨出土的一只彩陶盆，那五人一组连臂踏歌的舞者形象，唤起了人们对新石器时代艺术的多么丰富的遐想。秦的气吞山河，汉的囊括宇宙，魏晋南北朝的人的觉醒、艺术的辉煌，隋唐的有容乃大、气象万千，两宋的韵致精微、品味高雅，元的异族情调、大哉乾元，明的浪漫思潮，清的博大与鼎盛，岂只表现在唐诗、宋词、汉文章上，那物化形态的丰富的遗存——秦俑坑、汉画像石砖、北朝的石窟、南朝的寺观、唐的帝都建筑、两宋的绘画与瓷器、元明清的繁盛的市井舞台，在艺术史上同样表现得生气勃勃，洋洋大观。

这部图说艺术史丛书，正是发扬艺术的形象实证的优长，努力以图、说兼有的形式，遴选各门类富于审美与历史价值的艺术精品，特别重视近年来艺术与文物考古的新发掘和新发现，以丰富遗存的珍品，图、说并重地传递着中国艺术源远流长的文化信息，剖析它们各具特色的深邃独创的魅力，阐释艺术的审美及其历史的发展，以点带面地把艺术史从作品史引申到它所生存的自然环境与人文空间，有助于读者从形象鲜明的感受中，理解艺术内涵及其形式的美的发展规律与历程。我们希望这部艺术史丛书能适合广大读者，以普及中国艺术史知识。同时，我们更致力于弘扬弥足珍贵的民族艺术遗产，为振兴中华，架起通往21世纪科学文化新纪元的桥梁，做一点添砖加瓦的工作。

是所愿也！

2000年5月13日于北京



冠 序

李希凡

第一章 戏剧的曙光

1

戏剧的起源

1

巫祭表演

6

史诗型祭祀乐舞

9

第二章 庞杂的秦汉百戏

12

倡优与优戏

12

宴乐百戏

14

角抵戏的兴盛

17

优戏的发展

20

第三章 繁兴的唐代优戏歌舞戏

24

宫廷优戏机构

24

优戏水平

27

歌舞戏盛况

29

陆参军

32

五代优戏的承后

33

第四章 调笑讽世的宋金杂剧

36

宋金杂剧的变迁

36

宋金杂剧的体制

42

木偶戏与影戏

46

第五章 咏叹人生的宋元南戏

52

南戏的兴起和发展

52

南戏的演出结构

54

南戏的舞台特征

61

南戏的内容

65

“荆、刘、拜、杀”

69

高明《琵琶记》

73



第六章 元杂剧的黄金时代

元杂剧的形成和发展	77
元杂剧的体制	82
舞台艺术的成熟	86
元杂剧的作家作品	91
关汉卿	93
王实甫《西厢记》	96
马、白、郑	100
剧场的兴起	107

第七章 明传奇异军突起

南戏的发展	111
南戏体制的演进	114
舞台艺术的进展	119
北杂剧的衰亡	125
明代戏曲作家作品	127
《宝剑记》与《鸣凤记》	134
《绣襦记》《浣纱记》《玉簪记》	137
徐渭和沈璟	141
汤显祖“四梦”	146
晚明传奇作家	151

第七章 清代舞台艺术顶峰

清代戏曲声腔的演变	157
花雅之争	159
舞台艺术的发展	163
剧场的繁盛	170
木偶戏和影戏的发展	174
清代的戏曲创作	179
李玉与李渔	185
洪昇《长生殿》	189
孔尚任《桃花扇》	192
地方戏剧目	195



第一章

戏剧的曙光

浑沌初开，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，我们忽然听到亢奋的鼓声，听到了用足踏出的有力节拍，伴

随着一阵充满生命力的粗犷吼叫——我们知道，最初的人类戏剧曙光，就在这种原始生命状态中升起了。

戏剧的起源

戏剧源起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。

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。

交感巫仪模仿

原始人类的蒙昧思维对于自然界神秘精神的感应，以及长期的共同采集和狩猎活动，使他们逐渐产生了共有的灵的崇拜——万物有灵观。原始思维对于灵的理解，导致了交感巫术信仰的诞生，其大体时间约在旧石器时代晚期，距今五六万年以前。交感巫术作为一种原始宗教信仰的产物，

新疆呼图壁岩画仪式图 / 位于呼图壁县西南天山深处雀儿沟崖壁上，敲凿而成，时代不明。





云南沧源岩画仪式图 / 位于沧源县勐省区水泥厂后山崖壁上，绘以朱红颜料，时代处于新石器至青铜器时期。

为宇宙万物赋予了“灵”的精神和内在生命，认为它们控制着自然与生命体的繁衍和变化，而人通过实施特定的巫术仪式可以实现与万物之灵之间的沟通。交感巫术思维普遍存在于人类发展的初期，是人类思维过程中一个重要的阶段。

交感巫术的实践带来了人类自觉

的和大量的模仿行为——原始人试图通过巫术仪式对现实的模仿过程，实现对于“灵”的控制和操纵，他们以为这种施加了巫仪的模仿可以直接作用于现实，从而决定实际生活的结果。近代人类学家在未接触现

代文明地区(澳洲、美

洲、一些太平洋岛

屿以及中部非洲

等)许多保有

原始文化状

况的氏族部

落里所进行

的考察表明，

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摹拟

和带有强烈节奏的仪式歌舞表演。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。例如云南省沧源县发现的新石器至青铜器时代的岩画中，有着生动的战阵摹拟表演，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。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。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向的精神实践行动，因而它与审美意义上的戏剧观念还远远不可同日

而语，后者的出现仍需经历一个由宗教目的向审美目的转化的漫长过程。

利用交感巫术控制自然的尝试自然是走向了失败，其结果使原始人类由企图操纵“灵”转向对“灵”的敬畏和乞怜，于是作为“灵”的象征体现物的神和鬼便出来

统治大地，从而导致了原

始人类的自然神崇拜、图腾崇拜

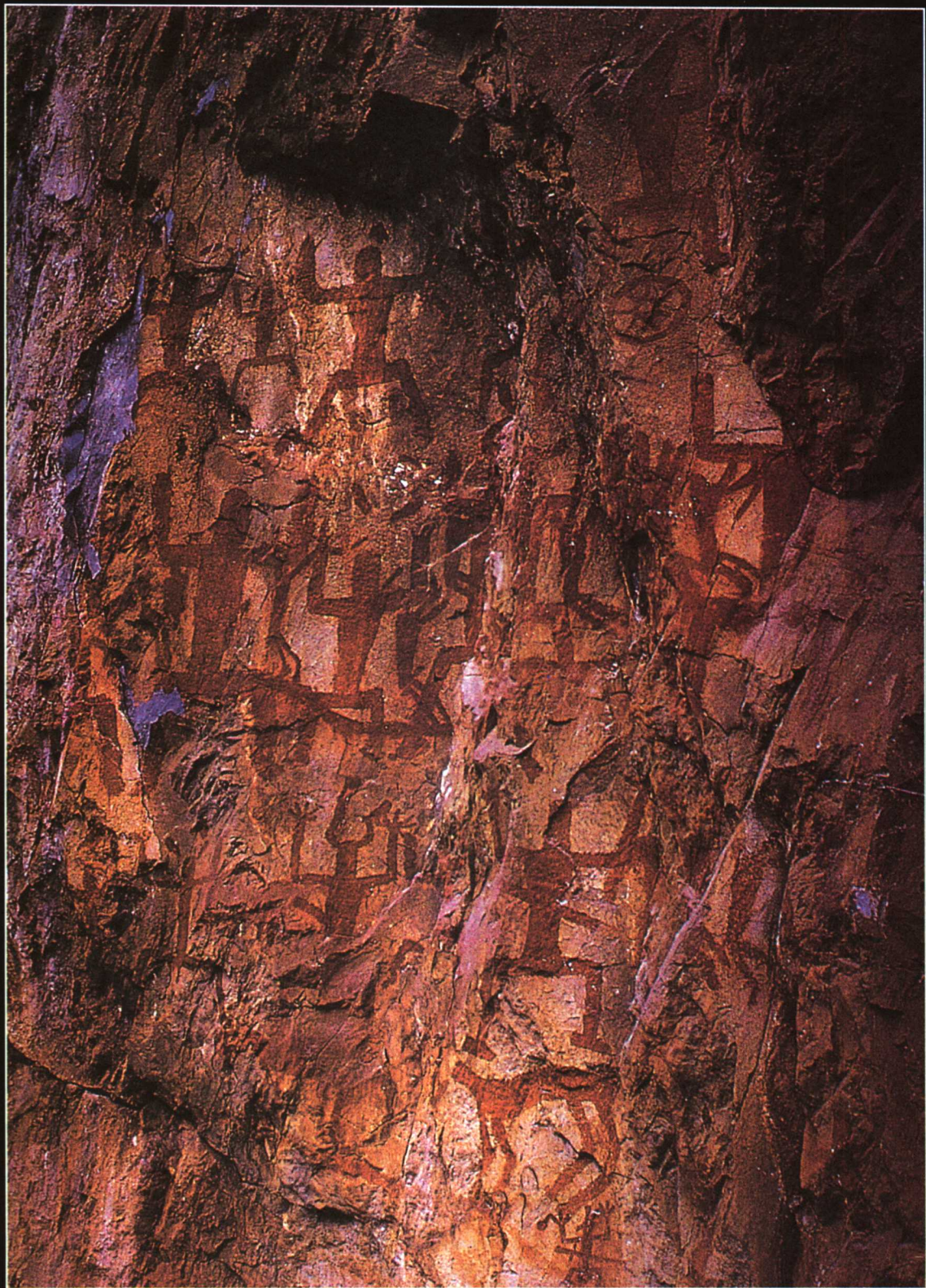
等一系列的信仰和祭祀行为。伴随

这些行为出现的，是对神明的谀颂

和取悦，对神的事迹的礼赞和模拟。



云南晋宁石寨山铜镜仪式绘刻 / 图绘佩剑酋长1人，以鸟羽作头饰和衣饰、手持羽幡人物22人，结队舞蹈。



广西花山岩画仪式图／位于广西壮族自治区宁明县明江岸边崖壁上，绘以朱红颜料，时代约自战国至东汉。图中绘众多形体动作一致人物，明显在按照同一节拍进行仪式舞蹈。

这一阶段的原始戏剧，混杂在祈神和娱神的宗教仪式中，呈现出宗教仪式依附物的面貌。

图腾拟态

在中华文化所留存的一些神话传说和古籍记载里，透露出原始祈神扮饰的影子，尽管它们见于记载的时代都过晚，例如反映自然神崇拜的沅湘流域的拟神表演(体现为《九歌》)，反映图腾崇拜的中原拟兽表演(见于《尚书》《吕氏春秋》)等。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，逐

渐由黄帝所

统帅的氏族

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不绝

于史书了，其典型形象特征就是摹拟鸟兽征貌。史书里有着众多染有神话色彩的有关记载，例如《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》说到“帝营”让“凤鸟、天翟舞之”，其中的“凤鸟”当然是由人装扮的。又说到“帝尧”让人“舞百兽”，就是当时拥有不同野兽图腾的部落装扮成动物进行的舞蹈。

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，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，云南省晋宁县石寨山出土铜锣面绘有佩剑酋长1人，以鸟羽作头饰和衣饰、手执羽幡人物22

人，结队舞蹈，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

中部留孔供佩者观视，另有小

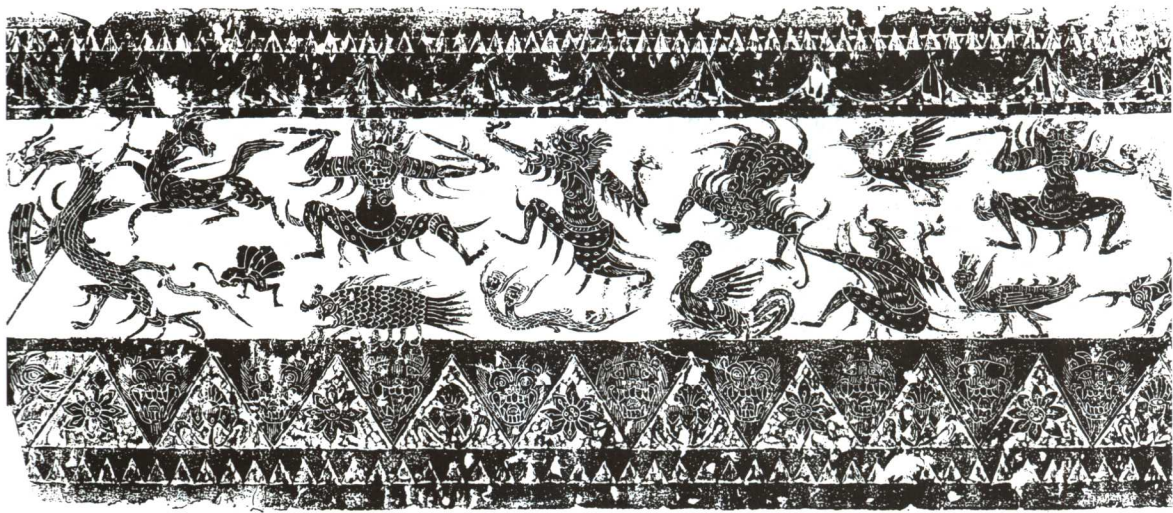
孔4对供穿绳固定面具，说明它是供人佩带使用的。

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当时的扮饰表演，《周礼·



云南开化铜鼓鼓面仪式
绘刻/图绘以鸟羽作头
饰和衣饰人物4组16
人，每4人为一组，各执
物舞蹈。



夏官司马《说》：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时傩，以索室驱疫。”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，用以象征对于魑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。

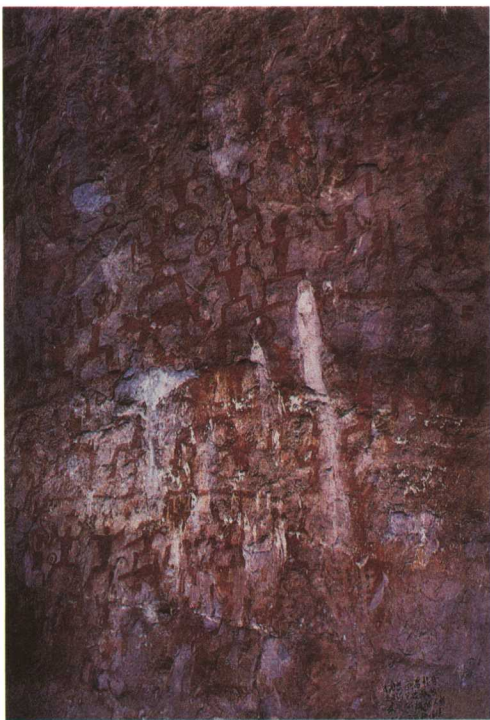
1953年于山东省沂南县北寨村发掘的东汉墓中有一幅完整的石刻大傩图，作为古人驱傩活动的形象图景而足资参考。该墓分前、中、后三个墓室，大傩图刻于前墓室北壁上面的横额上，共绘刻状貌怪异的神人鬼物36个，神人分别作追赶、驱捉和啮食状，鬼物作逃避挣扎状。尽管图绘笔法夸张，神怪形象状摹的是人们的奇异想象，与现实驱傩表演有很大距离，但我们却可以据以揣测到表演的大致情形，其场面一定也是同样生动而具有戏剧性。

傩祭的主角是方相氏，它的装扮为首蒙熊皮，上开四孔为四目，身穿黑衣红裤，一手持戈，一手持盾，是一位凶神恶煞的形象。这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，或手扬板斧作砍斫的状态。

原始拟兽表演发展到傩祭仪式，可以说最原始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

山东沂南北寨村东汉墓石刻傩仪图/于前墓室北壁横额上，绘刻状貌怪异的神人鬼物36个，分别作追赶、驱捉和啮食状。所画当为墓室逐疫活动。

广西花山岩画仪式图



四川郫县东汉墓石棺俑仪石刻/1973年于四川郫县新胜乡出土。棺外壁一侧剔刻大傩图，另一侧剔刻庭院百戏图。大傩图高68厘米，宽237厘米，其中可见方相氏执桃杖开道，众傩神将鬼物集中在一起，拖拉肩扛、驱赶扑捉的情景。



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、布朗族的祭龙仪式，彝族的跳虎节，壮族的蚂蚱(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12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，当然藏族文化历来有其独自的发展轨迹。我们是否可以把这些拟兽表演理解为原始戏剧的遗存？

巫祭表演

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。

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《说文解字》将“巫”解释为：“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，他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，就像戏剧演员代入角色一样。供

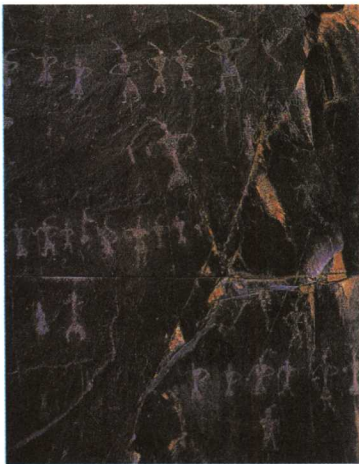


神明附体的巫被称作“尸”，《仪礼·士虞礼》说：“祝迎尸。”汉代郑玄注解为：“尸，主也。”汉代何休注《公羊传》宣公八年“壬午”条记载：“祭必有尸者，节神也。”“尸”就是神主，每举行祭祀仪式时由巫人装扮来接受祈祀敬献，因而从事装扮的巫人惯常从事这类拟神表演。

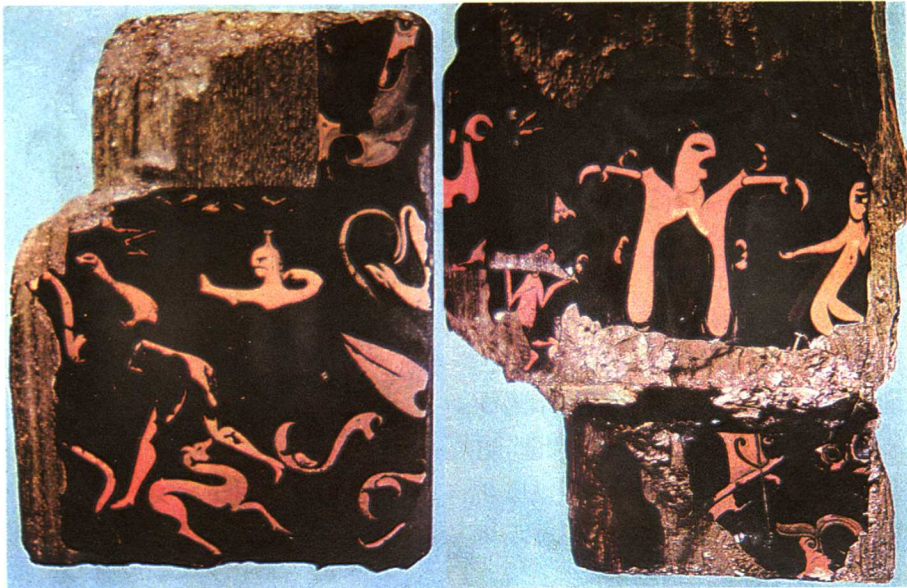
原始氏族社会中的部落酋长通常都是巫，因为只有通天神的人才能做酋长，因而后来的王也具备巫的职能。其时巫的权力极大，可以决定部落和国家的命运。巫最初的职能也较宽，通占卜，知天象，能疗疾，会歌舞。以后巫渐渐与王权相脱离，成为专设职务，巫的部分职能也转由师、古、祝、史、医等担任，巫的职司就成了单纯祈神迎神了。随着理性精神的生长，官方意识中巫的信仰渐渐被正史观念所取代，巫就在与史官的长期斗争中逐渐衰败下去，这个过程明显体现在从殷周到春秋战国的演进历史中。

商人好鬼，巫风盛炽，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。周代取得政权后，巫风受到限制，巫仪的歌舞娱乐功能被仪式的庄严性所制约，不能顺利苗长。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仪活动：祈求农事丰稔的蜡祭、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。

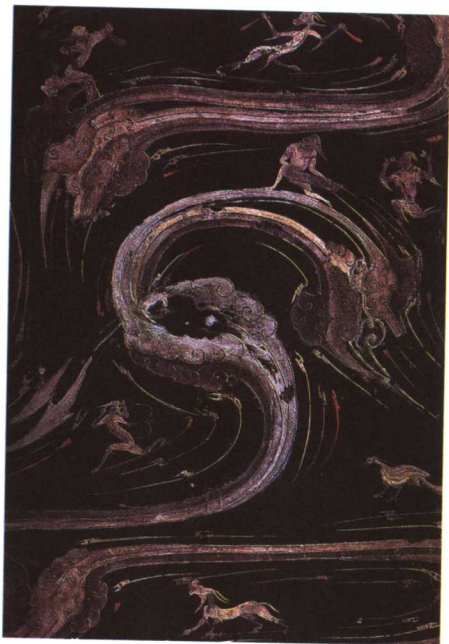
《九歌》为楚国民间祭祀自然神的巫仪歌词，其中透示了当地巫祭表演的情况。《九歌》一共十一章，前七章每章为迎取一两们神灵的歌词，一



甘肃黑山岩画仪式图 / 位于甘肃省嘉峪关西北黑山，进入鼓心沟15里左右的石壁上，敲凿而成，时代约为春秋至西汉。图绘战争模拟仪式场面。



河南信阳战国锦瑟巫师 / 1957年出土于信阳市市长台关1号楚墓。瑟已碎裂，木胎彩绘。巫师形象多着博袖曳地长袍，头戴奇异高冠，起舞作势。



长沙马王堆西汉墓漆棺神兽图 / 1972年出土于长沙市马王堆1号西汉墓。为外棺，长256.5厘米，宽118厘米，高114厘米，木胎彩绘。上绘大量云气，中有诸种异兽持武器驱逐追赶怪物。

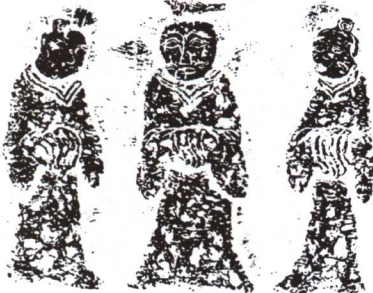
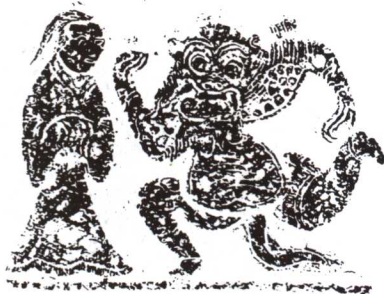
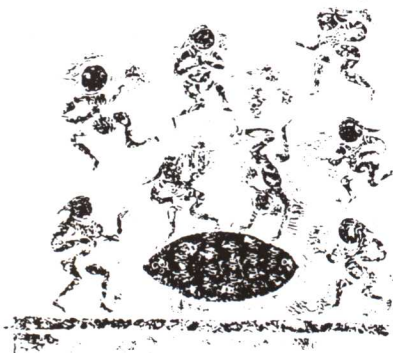
山东济宁汉墓像人石刻 / 1970年于济宁市喻屯公社城南张村汉墓出土。石高154厘米，宽50厘米。画面分作四层，其首层和三层均刻一硕大兽形人作舞蹈状，第二层刻诸多小人表演百戏。

共祭祀8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。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。咏唱这些具备相当长度的代言体诗歌的同时，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、凛然不可犯而令人敬畏的非自然力量化身，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。”神的人格化与世俗化，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。

《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，远非蜡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能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仪在战国时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仪式的拟态歌舞，离纯粹戏剧还有距离，但它使我们看到了原始祭仪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。晚近的西南地区的傩祭表演恰恰提供了这样的实例。

史诗型祭祀乐舞

巫觋扮饰以外，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，所不同的只是：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。

部族乐舞

传说每一个民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》，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，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》。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》。周朝定鼎后，继承了前代的宫廷乐



山东益都商代人面钺 / 1965年出土于山东益都市苏埠屯。通长31.7厘米，刃宽35.8厘米，钺身作镂空人面纹饰。

青海大通上孙家寨仪式舞蹈陶盆 / 为新石器时代物品。高14.1厘米，口径29厘米。图绘人物5个，饰以鸟羽，连臂舞蹈。



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。让我们以周代乐舞《大武》为例来作一些剖析。

《大武》

根据《礼记·乐记》的记载，《大武》的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，其形式更多地还是一种队列舞蹈，仍旧带有强烈的仪式性，表演动作中的成分象征性多于写实性，由之造成舞蹈气氛的浓郁，而戏剧气氛则相对比较薄弱。

今天可以在《诗经·周颂》里找到《大武》的一些零散段落，从中可以看到《大武》的歌词面貌。

例如表现武王出师灭商的军事行动，其歌词为：“於皇武王，无竞维烈。允文王，克开厥后。嗣武受之，胜殷遏刘。耆定尔功。”翻译成现代汉语为：啊！伟大的武王，功勋卓著无与伦比。享有盛德的文王奠基了事业，武王继往开来，战胜殷商，结束战争，完成了大业。从歌词看，《大武》的表演基本没有叙事成分，而以抒情为主。

《诗经》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



河南密县打虎亭村汉墓神兽壁画 / 发现于密县打虎亭村2号汉墓，于1960~1961年发掘。图绘二熊形人正在进行角力争雄。