

圖
說

中國

劉彥君◎著

戲曲史



丁 809.2
20057

港台書室

劉彥君 著

圖說中國 戲曲史



圖說中國戲曲史 / 劉彥君著. --初版. -- 臺北市：揚智文化, 2003[民 92]

面； 公分. -- (圖說中國藝術史叢書；3)

ISBN 957-818-513-8 (精裝)

1.中國戲曲－歷史

820.94

92007420

圖說中國藝術史叢書 3

圖說中國戲曲史

作 者／劉彥君

出 版 者／揚智文化事業股份有限公司

發 行 人／葉忠賢

總 編 輯／林新倫

登 記 證／局版北市業字第 1117 號

地 址／台北市新生南路三段 88 號 5 樓之 6

電 話／(02)2366-0309

傳 真／(02)2366-0310

網 址／<http://www.ycrc.com.tw>

E-mail / book3@ycrc.com.tw

郵撥帳號／19735365 戶名：葉忠賢

法律顧問／北辰著作權事務所 蕭雄淋律師

印 刷／鼎易印刷事業股份有限公司

ISBN / 957-818-513-8

初版一刷／2003 年 8 月

定 價／新台幣 450 元

本書如有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回更換

◎本書由浙江教育出版社授權出版中文繁體字版◎

中國是世界四大文明古國之一，以歷史文化的悠久綿長著稱於世，而燦爛的中國藝術多彩多姿的發展，又是這古文明取得輝煌成就的一大標誌。中國藝術從原始的“混生”開始，到分門類發展，源遠流長，歷久而彌新。中國各門類藝術的發展雖然跌宕起伏，却絢麗多姿，而且還各以其色彩斑斕的審美形態占據一個時代的峰巔，如原始的彩陶，夏商周三代的青銅器，秦兵馬俑，漢畫像石、磚，北朝的石窟藝術，晉唐的書法，宋元的山水畫，明清的說唱與戲曲，以及歷朝歷代品類繁多的民族樂舞與工藝，真是說不盡的文采菁華。它們由於長期歷史形成的多樣化、多層次的發展軌跡，形象地記錄了我們祖先高超的智慧與才能的創造。因而，認識和瞭解中國藝術史每個時代的發展，以及各門類藝術獨具特色的規律和創造，該是當代中國人增強民族自豪感與民族自信心，乃至提高文化素質的必要條件。

中國藝術從“混生”期到分門類發展自有其民族特徵。中國古代詩歌的第一部偉大經典《詩經》，墨子就說它是“誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百”。《禮記》還從創作主體概括了這“混生藝術”的特徵：“金石絲竹，樂之器也。詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也。三者本於心，然後樂器從之。”如果說這是文學與樂舞的“混生”，那麼，在藝術史上這種“混生”延續的時間很長，直到唐、宋、元三代的詩、詞、曲，文學與音樂還是渾然一體，始終存在著“以樂從詩”“采詩入樂”“倚聲填詞”的綜合的審美形態。至於其他活躍在民間的藝術各門類，“混生”一體的時間就更長了。從秦漢到唐宋，漫長的一千多年間，一直保存著所謂君民同樂、萬人空巷的“百戲”大會演。而且在它們相互交流、相互借鑒、吸收融合、不斷實踐與積累中，還孕育創造了戲曲這一新的綜合藝術形態。它把已經獨立發展了的各門類藝術，如音樂、舞蹈、雜技、繪畫、雕塑（也包括文學），都融合為戲曲藝術的組成部分，按照戲曲規律進行藝術創作，減弱了它們獨立存在的價值。這是富有獨創的民族藝術特徵的綜合美的創造。同樣的，中國繪畫傳統也具有這種民族特徵。蘇軾雖然說過：“詩不能盡，溢而為書，變而為畫。”但在他倡導的“士夫畫”（即文人畫）的創作中，這詩書畫的“同境”，終於又孕育和演進為融合著印章、交叉著題跋的新的綜合美的藝境創造。

中國藝術在它的歷史發展的主要潮流中，無論是內涵與形式，在創作與生活的關係上，都有異於西方藝術所重視的剖析與摹寫實體的忠實，而比較強調藝術家的心靈感覺和生命意興的表達。整體來說，就是所謂重表現、重傳神、重寫意，哪怕是早期陶器上的幾何紋路，青銅器上變了形的巨獸，由寫實而逐漸抽象化、符號化，雖也反映著



社會的、宗教圖騰的需要和象徵的變化軌跡，却又傾注著一種主體的、有意味的感受和概括，並由此而發展形成了富有民族特色的審美追求，如“形神”“情理”“虛實”“氣韻”“風骨”“心源”“意境”等。它們的內蘊雖混合著儒、道、釋的哲學思想的滲透，却是從其特有的觀念體系推動著各門類藝術的創作和發展。

“圖說中國藝術史叢書”推出的這六部專史：《圖說中國繪畫史》《圖說中國戲曲史》《圖說中國建築史》《圖說中國舞蹈史》《圖說中國陶瓷史》《圖說中國雕塑史》，自然還不是中國各門類傳統藝術的全面概括。但是，如果從中國藝術的發展軌跡及其特有的貢獻來看，這六大門類，又確具代表性，它們都有著琳琅滿目的藝術形象的遺存。即使被稱為“藝術之母”的舞蹈，儘管古文獻中也留有不少記載，而真能使人們看到先民的體態鮮活、生機盎然的舞姿，却還是1973年在青海省上孫家寨出土的一只彩陶盆，那五人一組連臂踏歌的舞者形象，喚起了人們對新石器時代藝術的多麼豐富的遐想。秦的氣吞山河，漢的囊括宇宙，魏晉南北朝的人的覺醒、藝術的輝煌，隋唐的有容乃大、氣象萬千，兩宋的韻致精微、品味高雅，元的異族情調、大哉乾元，明的浪漫思潮，清的博大與鼎盛，豈只表現在唐詩、宋詞、漢文章上，那物化形態的豐富的遺存——秦俑坑、漢畫像石、磚，北朝的石窟，南朝的寺觀，唐的帝都建築，兩宋的繪畫與瓷器，元明清的繁盛的市井舞臺，在藝術史上同樣表現得生氣勃勃，洋洋大觀。

這部圖說藝術史叢書，正是發揚藝術的形象實證的優長，努力以圖、說兼有的形式，遴選各門類富於審美與歷史價值的藝術精品，特別重視近年來藝術與文物考古的新發掘和新發現，以豐富遺存的珍品，圖、說並重地傳遞著中國藝術源遠流長的文化信息，剖析它們各具特色的深邃獨創的魅力，闡釋藝術的審美及其歷史的發展，以點帶面地把藝術史從作品史引伸到它所生存的自然環境與人文空間，有助於讀者從形象鮮明的感受中，理解藝術內涵及其形式的美的發展規律與歷程。我們希望這部藝術史叢書能適合廣大讀者，以普及中國藝術史知識。同時，我們更致力於弘揚彌足珍貴的民族藝術遺產，為振興中華，架起通往21世紀科學文化新紀元的橋梁，做一點添磚加瓦的工作。

是所願也！

2000年5月13日於北京



總 序

李希凡

第一章 戲劇的曙光

1

戲劇的起源

1

巫祭表演

6

史詩型祭祀樂舞

9

第二章 龐雜的秦漢百戲

12

倡優與優戲

12

宴樂百戲

14

角抵戲的興盛

17

優戲的發展

20

第三章 繁興的唐代優戲歌舞戲

24

宮廷優戲機構

24

優戲水平

27

歌舞戲盛況

29

陸參軍

32

五代優戲的承啓

33

第四章 調笑諷世的宋金雜劇

36

宋金雜劇的變遷

36

宋金雜劇的體制

42

木偶戲與影戲

46

第五章 詠嘆人生的宋元南戲

52

南戲的興起和發展

52

南戲的演出結構

54

南戲的舞臺特徵

61

南戲的內容

65

“荆、劉、拜、殺”

69

高明《琵琶記》

73



第六章 元雜劇的黃金時代

元雜劇的形成和發展	77
元雜劇的體制	77
舞臺藝術的成熟	82
元雜劇的作家作品	86
關漢卿	91
王實甫《西廂記》	93
馬、白、鄭	96
劇場的興起	100
	107

第七章 明傳奇異軍突起

南戲的發展	111
南戲體制的演進	114
舞臺藝術的進展	119
北雜劇的衰亡	125
明代戲曲作家作品	127
《寶劍記》與《鳴鳳記》	134
《綉襦記》《浣紗記》《玉簪記》	137
徐渭和沈璟	141
湯顯祖“四夢”	146
晚明傳奇作家	151

第八章 清代舞臺藝術頂峰

清代戲曲聲腔的演變	157
花雅之爭	157
舞臺藝術的發展	159
劇場的繁盛	163
木偶戲和影戲的發展	170
清代的戲曲創作	174
李玉與李漁	179
洪昇《長生殿》	185
孔尚任《桃花扇》	189
地方戲劇目	192
	195



第一章

戲劇的曙光

渾沌初開，天荒地老，原野廣袤，林木蔥鬱。在岩壑的坪壩間，在荒原的厚土上，我們忽然聽到亢奮的鼓聲，聽到了用足踏出的有力節拍，伴

隨著一陣充滿生命力的粗獷吼叫——我們知道，最初的人類戲劇曙光，就在這種原始生命狀態中升起了。

戲劇的起源

戲劇源起於人類文明的初級階段，即來自原始人類的藝術性創造，儘管這種創造最初可能並不具備藝術的自覺，而是出於宗教信仰的目的。

戲劇起源於人類對於自然物以及自身行為的行動性或象徵性模仿，用專業概念來定義就是：戲劇起源於擬態和象徵性表演。在這種模仿行為裏，模仿者成為或部分成為角色而不再完全是其自身，其行動受到被模仿者行為方式的限制。站在這個認識基點上來觀察戲劇的發生，我們必然會追溯到人類最初尚未最終脫離動物性時期的遊戲和模仿天性，今天對於幼畜模仿成畜捕食行為以及對於靈長類動物具有更多模仿能力的觀察，可以證實人類最初所具備的這種天性。

交感巫儀模仿

原始人類的蒙昧思維對於自然界神秘精神的感應，以及長期的共同採集和狩獵活動，使他們逐漸產生了共有的靈的崇拜——萬物有靈觀。原始思維對於靈的理解，導致了交感巫術信仰的誕生，其大體時間約在舊石器時代晚期，距今五六萬年以前。交感巫術作為一種原始宗教信仰的產物，

新疆呼圖壁岩畫儀式圖／位於呼圖壁縣西南天山深處雀兒溝崖壁上，敲鑿而成，時代不明。





雲南滄源岩畫儀式圖／位於滄源縣勐省區水泥廠後山崖壁上，繪以朱紅顏料，時代處於新石器至青銅器時期。

雲南晉寧石寨山銅鐸儀式繪刻／圖繪佩劍酋長1人，以鳥羽作頭飾和衣飾、手持羽幡人物22人，結隊舞蹈。

為宇宙萬物賦予了“靈”的精神和內在生命，認為它們控制著自然與生命體的繁衍和變化，而人透過實施特定的巫術儀式可以實現與萬物之靈之間的溝通。交感巫術思維普遍存在於人類發展的初期，是人類思維過程中一個重要的階段。

交感巫術的實踐帶來了人類自覺的和大量的模仿行為——原始人試圖透過巫術儀式對現實的模仿過程，實現對於“靈”的控制和操縱，他們以為這種施加了巫儀的模仿可以直接作用於現實，從而決定實際生活的結果。近代人類學家在未接觸現

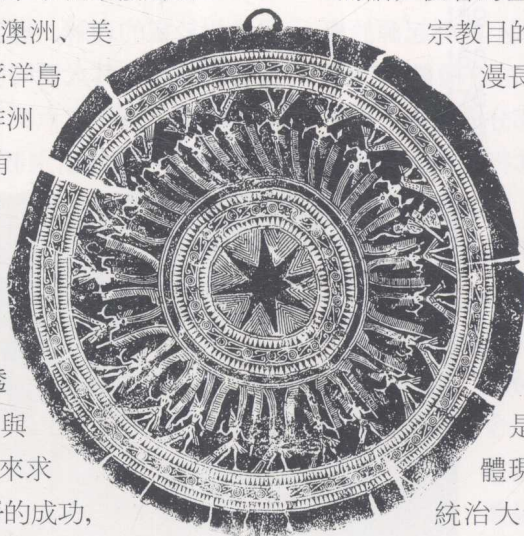
代文明地區(澳洲、美洲、一些太平洋島嶼以及中部非洲

等)許多保有原始文化狀況的氏族部落裏所進行的考察表明，原始人常常透過模仿狩獵與戰爭的行為，來求取狩獵和戰爭的成功，

其模仿過程貫穿著行為摹擬和帶有強烈節奏的儀式歌舞表演。由於其中出現了擬態形式，這類經常性和有目的性的扮飾活動，可以被視為

原始戲劇的雛型。今天我們在包括中國在內的世界各地的史前岩畫裏，可以看到很多這類初級擬態和象徵性表演。例如雲南省滄源縣發現的新石器至青銅器時代的岩畫中，有著生動的戰陣摹擬表演，許多人持劍舞盾，或手執弓箭，按照一定的節拍作出節律性的動作。廣西壯族自治區寧明縣明江岸邊崖壁上發現的戰國時代花山岩畫中，也有眾多形體動作一致的人物，在按照同一節拍進行儀式舞蹈。這些表演有一個共同的主題，即透過擬態動作來完成儀式，實現結果。

很明顯，由交感巫術意識出發而實施的模仿行為，並非出於審美的動機，甚至也不是直接出於實用的動機，而是一種純粹的宗教與信仰行為，是原始人試圖抗爭命運並尋求解脫方向的精神實踐行動，因而它與審美意義上的戲劇觀念還遠遠不可同日而語，後者的出現仍需經歷一個由宗教目的向審美目的轉化的漫長過程。



利用交感巫術控制自然的嘗試自然是走向了失敗，其結果使原始人類由企圖操縱“靈”轉向對“靈”的敬畏和乞憐，於是作為“靈”的象徵體現物的神和鬼便出來統治大地，從而導致了原

始人類的自然神崇拜、圖騰崇拜等一系列的信仰和祭祀行為。伴隨這些行為出現的，是對神明的諛頌和取悅，對神的事蹟的禮讚和模擬。



廣西花山岩畫儀式圖／位於廣西壯族自治區寧明縣明江岸邊崖壁上，繪以朱紅顏料，時代約自戰國至東漢。圖中繪衆多形體動作一致人物，明顯在按照同一節拍進行儀式舞蹈。

這一階段的原始戲劇，混雜在祈神和娛神的宗教儀式中，呈現出宗教儀式依附物的面貌。

圖騰擬態

在中華文化所留存的一些神話傳說和古籍記載裏，透出出原始祈神扮飾的影子，儘管它們見於記載的時代都過晚，例如反映自然神崇拜的沉湘流域的擬神表演（體現為《九歌》），反映圖騰崇拜的中原擬獸表演（見於《尚書》《呂氏春秋》）等。中華

先民進入父系社會

的後期，氏族部

落間連續爆發

大的戰爭，逐

漸由黃帝所

統帥的氏族

統一了中原，

產生了後世

文字可以追

溯到的比較可

信的歷史，摻雜於

宗教祭祀儀式中的原

始扮飾表演記載也就不絕

於史書了，其典型形象特徵就是摹擬

鳥獸徵貌。史書裏有著衆多染有神話

色彩的有關記載，例如《呂氏春秋·仲

夏紀·古樂》說到“帝嚳”讓“鳳鳥、

天翟舞之”，其中的“鳳鳥”當然是由

人裝扮的。又說到“帝堯”讓人“舞

百獸”，就是當時擁有不同野獸圖騰

的部落裝扮成動物進行的舞蹈。

今天在一些上古岩畫、陶器、銅

器上看到的鳥獸扮飾，伴隨著有節律

的人體動作形象，應該是這類表演的

反映。滄源岩畫中有一幅獸形扮飾儀

式圖，繪有很多頭戴羽毛頭飾、肩飾、肘飾、膝飾的人物，有的還用雙臂張開身上的大羽毛披風，所扮飾的應該是鳥形圖騰。又有兩個身體呈長方形的人物，頭部繪有直立毛髮，所扮飾的應該是獸形或神怪一類形象。青海省大通縣上孫家寨出土的新石器時代彩陶盆，上面繪有5個飾以鳥羽的人物在連臂舞蹈，雲南省晉寧縣石寨山出土銅鐸鐸面繪有佩劍酋長1人，以鳥羽作頭飾和衣飾、手執羽幡人物22

人，結隊舞蹈，其表演都屬

於相同性質。而青銅器

上常常見到的獸面

饕餮形象，以及一

些獸形面具，則

有可能被用於這

類圖騰祭祀裝扮

過程中。例如河

南省禹縣出土一

具西周時期青銅

獸形面具，高15公

分，寬18公分，面積

約等同於常人面部，眼睛

中部留孔供戴者觀視，另有小

孔4對供穿繩固定面具，說明它是供

人配戴使用的。

驅傩仿生

擬獸扮飾的儀式表演在周代的遺

留體現在驅傩活動中。傩產生於原始

人類驅除災疫之靈的心理要求，由原

始氏族部落戰爭的現實映像所啓發而

形成的以神驅鬼或以惡逐惡的觀念，

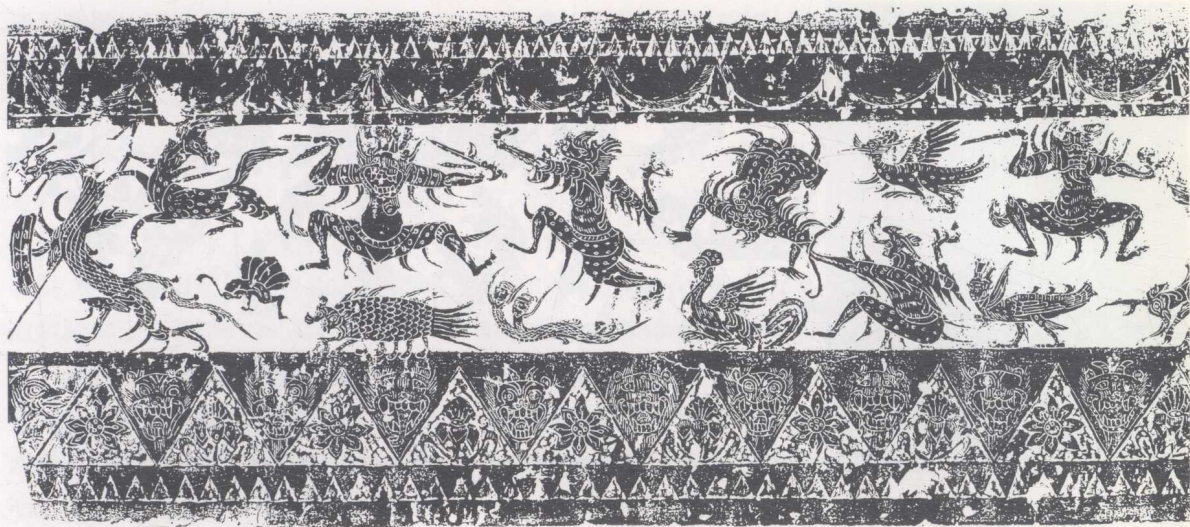
是原始人類萌發趕鬼或驅傩意識的基

礎。我們在周代驅傩儀式的文字記載

中可以看到當時的扮飾表演，《周禮·



雲南開化銅鼓鼓面儀式繪刻／圖繪以鳥羽作頭飾和衣飾人物4組16人，每4人爲一組，各執物舞蹈。



夏官司馬》說：“方相氏掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而時儺，以索室毆疫。”頭部扮為熊形的方相氏，揮舞兵器，搜索室屋，不斷地作出驅趕毆打的模擬動作，用以象徵對於魑魅魍魎各類鬼怪的鎮闢和驅逐。這種表演有著固定的裝扮形象、一定的程式化擬態動作，以及與人們的想像結合的戲劇情境和最終結局，具備了初步的戲劇框架，較之上述體現圖騰觀念的純粹擬獸裝扮表演，更加接近戲劇形態。

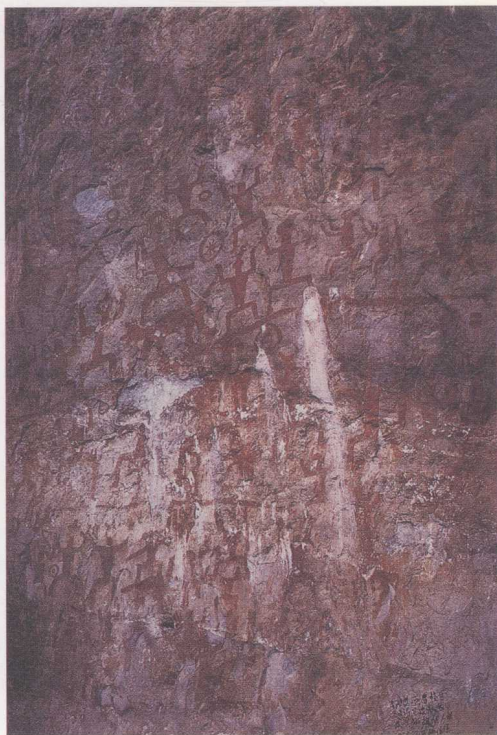
1953年於山東省沂南縣北寨村發掘的東漢墓中有一幅完整的石刻大儺圖，作為古人驅儺活動的形象圖景而足資參考。該墓分前、中、後三個墓室，大儺圖刻於前墓室北壁上面的橫額上，共繪刻狀貌怪異的神人鬼物36個，神人分別作追趕、驅捉和嚙食狀，鬼物作逃避掙扎狀。儘管圖繪筆法誇張，神怪形象狀摹的是人們的奇異想像，與現實驅儺表演有很大距離，但我們卻可以據以揣測到表演的大致情形，其場面一定也是同樣生動而具有戲劇性。

儺祭的主角是方相氏，它的裝扮為首蒙熊皮，上開四孔為四目，身穿黑衣紅褲，一手持戈，一手持盾，是一位凶神惡煞的形象。這在漢代文物裏有著生動刻繪。山東省沂南縣北寨村東漢墓前室北壁正中室門支柱上，有一個熊首神物，面目猙獰，四肢各執箭戟，頭支立弓搭箭，腹下立一個盾牌。後室靠北壁的承過梁的隔牆東西兩側，也各有一個熊首神物，或張巨口露利齒，手足並舞，或手揚板斧作砍斫的狀態。

原始擬獸表演發展到儺祭儀式，可以說最初級的原始戲劇已經產生。它成為後來巫覡擬神（人）扮飾和再後來優人表演的先聲，為之提供了

山東沂南北寨村東漢墓石刻儺儀圖／於前墓室北壁橫額上，繪刻狀貌怪異的神人鬼物36個，分別作追趕、驅捉和嚙食狀。所畫當為墓室逐疫活動。

廣西花山岩畫儀式圖



四川郫縣東漢墓石棺
儀石刻 / 1973 年於四川
郫縣新勝鄉出土。棺外
壁一側剔刻大傩圖，另
一側剔刻庭院百戲圖。
大傩圖高 68 公分，寬
237 公分，其中可見方
相氏執桃杖開道，衆傩
神將鬼物集中在一起，
拖拉肩扛、驅趕撲捉的
情景。



借鑒和思維基礎。同時，作為人類的一種戲劇經驗，它長期存在於後世的各類表演之中。漢魏六朝百戲裏的鳥獸假形扮飾內容之多、形式之成熟當然是對於前代繼承的結果。邊緣文化區域更是將這種表演形態牢固地保存下去，今天在西南少數民族地區仍舊能夠看到許多帶有遠古圖騰氣息的節令儀式性擬獸扮演，例如彝族、白族、哈尼族、布朗族的祭龍儀式，彝族的跳虎節，壯族的螞蚱(蛙)節，壯族、侗

族、土家族、瑤族、仡佬族、苗族、納西族、哈尼族的敬牛節或牛舞等，雲南納西族的摩梭人的“打跳十二像”則在表演中扮出熊、虎、獅、象、狗、兔、鼠、雁、鷄、蛇、蛙、蛤蟆等 12 種動物。另外，藏族在每年一度的雪頓節開幕儀式裏裝扮犛牛的表演也與此相類，當然藏族文化歷來有其獨自的發展軌跡。我們是否可以把這些擬獸表演理解為原始戲劇的遺存？

巫祭表演

隨著原始圖騰觀念的退化和人為神明意識的抬頭，原始擬獸表演逐漸發展為鬼神祭祀人神交接活動中的擬神扮飾。這個過程在傩祭中已經出現，但傩祭之神仍為獸狀圖騰形象，以後人們漸漸不滿意於此，而開始按照自己的形貌來塑造神明，於是，人格化的神靈就出現了。在與神明相溝通的努力中，從業者——巫成為神明情態的模仿者，人化的擬神戲劇因素就從巫的摹態儀式中產生出來。

巫是在長期的自然神崇拜、圖騰崇拜和祖先崇拜祭祀過程中，逐漸產生出來的專職組織者和執行者，他們行使溝通天人際遇的職責，具備代天

神示喻的功能。甲骨文中的“巫”字寫作“𠩺”，其上面一橫為天，下面一橫為地，加上左右兩個豎道又表示自然環宇，意為巫是溝通天地環宇的人。巫在舉行祭祀活動時，要進行迎神、降神、祈神和娛神的儀式表演，這些表演具有擬態性和歌舞性。所以東漢許慎《說文解字》將“巫”解釋為：“女能事無形，以舞降神者也。”巫透過祈求殷請，以及娛情歌舞而招致神靈下降，下來的的神靈依附於巫的體內，此時巫就成為神的代理，他不再是他自身而成為他所模仿的神明，像神那樣行動與發言，而把自我隱藏起來，就像戲劇演員融入角色一樣。供

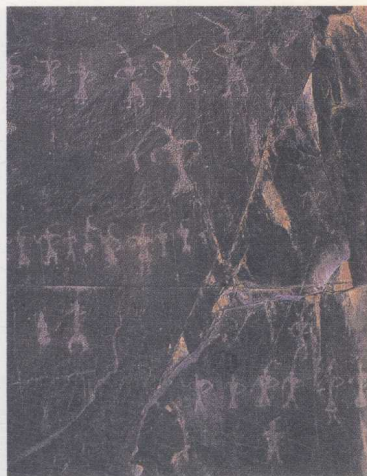


神明附體的巫被稱作“尸”，《儀禮·士虞禮》說：“祝迎尸。”漢代鄭玄注解為：“尸，主也。”漢代何休注《公羊傳》宣公八年“壬午”條記載：“祭必有尸者，節神也。”“尸”就是神主，每舉行祭祀儀式時由巫人裝扮來接受祈祀敬獻，因而從事裝扮的巫人慣常從事這類擬神表演。

原始氏族社會中的部落酋長通常都是巫，因為只有通天神的人才能做酋長，因而後來的王也具備巫的職能。其時巫的權力極大，可以決定部落和國家的命運。巫最初的職能也較寬，通占卜，知天象，能療疾，會歌舞。以後巫漸漸與王權相脫離，成為專設職務，巫的部分職能也轉由師、古、祝、史、醫等擔任，巫的職司就成了單純祈神迎神了。隨著理性精神的增長，官方意識中巫的信仰漸漸被正史觀念所取代，巫就在與史官的長期鬥爭中逐漸衰敗下去，這個過程明顯體現在從殷周到春秋戰國的演進歷史中。

商人好鬼，巫風盛熾，當時的巫儀發展出濃郁的歌舞娛樂功能，《尚書·商書·伊訓》說：“恒舞于宮，酣歌于室，時謂巫風。”這反映了商代巫祭已經具備明顯的世俗化傾向，成為一種為人所喜於從事的娛樂表演。周代取得政權後，巫風受到限制，巫儀的歌舞娛樂功能被儀式的莊嚴性所制約，不能順利茁長。周代在傳統巫祭活動的基礎上，根據王權需要，結合節氣承代、氣候順逆和農事豐歉等農耕文化基本因子，主要形成三種官方主持的祭儀活動：祈求農事豐稔的蠟祭、驅邪避疫的儺祭和求雨的雩祭。其中儺祭的驅儺過程最具有戲劇性，並且形成了專門的巫職方相氏，上面已經提到了。

《九歌》為楚國民間祭祀自然神的巫儀歌詞，其中透示了當地巫祭表演的情况。《九歌》一共十一章，前七章每章為迎取一兩位神靈的歌詞，一



甘肅黑山岩畫儀式圖／位於甘肅省嘉峪關西北黑山，進入鼓心溝15里左右的石壁上，敲鑿而成，時代約為春秋至西漢。圖繪戰爭模擬儀式場面。



河南信陽戰國錦瑟巫師／1957年出土於信陽市長臺關1號楚墓。瑟已碎裂，木胎彩繪。巫師形象多著博袖曳地長袍，頭戴奇異高冠，起舞作勢。



長沙馬王堆西漢墓漆棺神獸圖/1972年出土於長沙市馬王堆1號西漢墓。為外棺，長256.5公分，寬118公分，高114公分，木胎彩繪。上繪大量雲氣，中有諸種異獸持武器驅逐迫趕怪物。

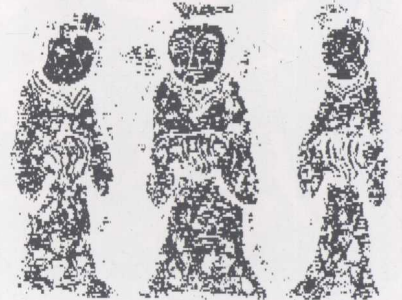
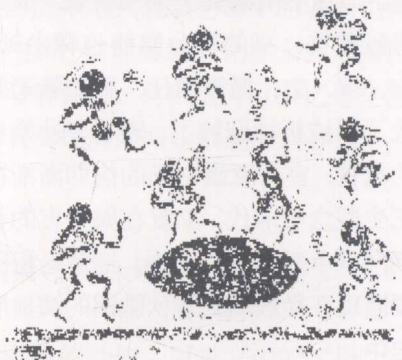
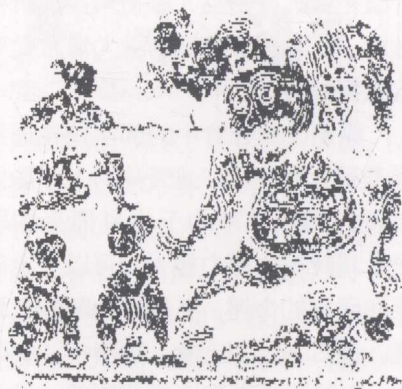
山東濟寧漢墓像人石刻/1970年於濟寧縣喻屯公社城南張村漢墓出土。石高154公分，寬50公分。畫面分作四層，其首層和三層均刻一碩大獸形人作舞蹈狀，第二層刻諸多小人表演百戲。

共祭祀8位神靈，他們分別是尊貴的天神（東皇太一）、雲神（雲中君）、湘水配偶神（湘君、湘夫人）、掌握壽命的神（大司命）、掌握生育的神（少司命）、太陽神（東君）、河神（河伯）和山神（山鬼），然後有祭悼戰士亡靈一章，最後一章是送神曲。從歌詞可以看出，祭祀表演的場面很大，上場人物很多，身穿艷麗的服

裝，手拿香花瑤草，使用了眾多的樂器如鼓、瑟、竽、簫、鐘、篪等，喧囂熱鬧。

《九歌》中祭祀的自然神，其裝扮已經完全具備了人的衣飾形貌，例如：雲中君為“龍駕兮帝服”，“華采衣兮若英”；大司命為“雲衣兮被被，玉佩兮陸離”；湘君是“美要眇兮宜修”；山鬼是“若有人兮山之阿，被薜荔兮帶女蘿。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個體化，使得巫儀扮飾朝向特徵和個性的方向發展。而表演過程中神靈的歌唱幾乎全部用代言體，這是更值得注意的地方。咏唱這些具備相當長度的代言體詩歌的同時，需要裝扮者的擬神表演也占據相同的時間長度，於是夾雜於迎神祈神過程中的戲劇扮飾就擁有了較大的空間跨度，它甚至接近了正規戲劇表演的時空概念“場”。這樣，祭神儀式中的巫師表演自然而然就向戲劇跨步了。

果然，《九歌》歌詞中所描述出來的神明，已經不再是那種神格鮮明、高高超絕於人類之上、享有無比神力、凜然不可犯而令人敬畏的非自然力量化身，而大多具備了和人親近





的、神態笑貌畢具的人的形象，其中多數還顯露出人間的眷顧、愛憐的纏綿之思，例如其中充滿了這樣的詩句：“結桂枝兮延佇，羌愈思兮有當。愁人兮奈何，願若今兮無虧。”“悲莫悲兮生別離，樂莫樂兮新相知。”“長太息兮將上，心低徊兮顧懷。”“日將暮兮悵忘歸，惟極浦兮寤懷。”“怨公子兮悵忘歸，君思我兮不得閑。”神的人格化與世俗化，使巫師裝扮神明的表演與現世人生的距離拉近，使觀賞者體驗到了人類社會的經驗與情懷，戲劇的魅力已經從中展露了。

《九歌》祭儀裏由神的人格化與個體化所帶來的人世情懷，以及在此

基礎上構築的戲劇情境，遠非蠟祭一類巫祭裏崇高化、類型化的神格所能體現。《九歌》裏的神靈都是自然神，它們所產生的時代可能回溯到人類自然崇拜的古老階段，但神的過於人格化說明這種祭儀在戰國時代已經有了很大的民俗改變。儘管《九歌》表演仍然是未脫離巫祭儀式的擬態歌舞，離純粹戲劇還有距離，但它使我們看到了原始祭儀向戲劇靠攏的最大可能性。當祭儀中的表演繼續朝向獨立性邁進一步，儀式過程中的審美趨勢繼續朝主導地位發展一步，真正的戲劇就會出現。晚近的西南地區的傩祭表演恰恰提供了這樣的實例。

史詩型祭祀樂舞

巫覡扮飾以外，原始祭祀表演也發展出另外一種形式，就是廟堂祭祀樂舞——部族裏祭祖拜社、

歌頌先人開闢之功的史詩型歌舞，它們同樣是包含有象徵和擬態表演成分的儀式，所不同的只是：在內容上前者表現神話傳說，體現為天神信仰，後者表現歷史傳說，

體現為祖先信仰與英雄信仰。在形式上，前者以個體表現為主，後者以群體表現為主。在意象上，前者以具象體現為主，後者以象徵體現為主。

部族樂舞

傳說每一個氏族公社都有自己的部族樂舞，伏羲氏時為《扶來》，神農

氏時為《扶持》，黃帝時為《咸池》，堯時為《大章》，舜時為《大韶》，其內容跟氏族來源的神話傳說及部族的興旺史有關。

農耕時代的氏族社會逐步過渡到國家形式，人們的原始宗教也漸漸向體現英雄崇拜的天帝信仰發展，於是，歌頌英雄業績的大型廟

堂樂舞就產生了。一般認為第一個國家政權的確立者為夏禹，夏禹即位擔任了部落聯盟的大酋長以後，就命令皋陶為他創作了歌功頌德的樂舞《大夏》。以後商、周開國之君都效法其事：商湯滅夏，命伊尹為之作《大濩》，周武王克商，命周公為之作《大武》。周朝定鼎後，繼承了前代的宮廷樂



山東益都商代人面鉞 / 1965年出土於山東益都市蘇埠屯。通長31.7公分，刃寬35.8公分，鉞身作鏤空人面紋飾。

青海大通上孫家寨儀式舞蹈陶盆／為新石器時代物品。高14.1公分，口徑29公分。圖繪人物5個，飾以鳥羽，連臂舞蹈。



舞，
形成六代
樂，在祭祀中分
別使用。

這類表現重大歷史功績並作為神聖祭社儀式演出的廟堂樂舞，在審美傾向上追求的是場面的莊嚴與宏闊、氣勢的裹卷與吞吐、儀式的神秘與聖潔，因而不可能包含具體的敘事成分，但其中的象徵和擬態表演却是不可缺少的。讓我們以周代樂舞《大武》為例來作一些剖析。

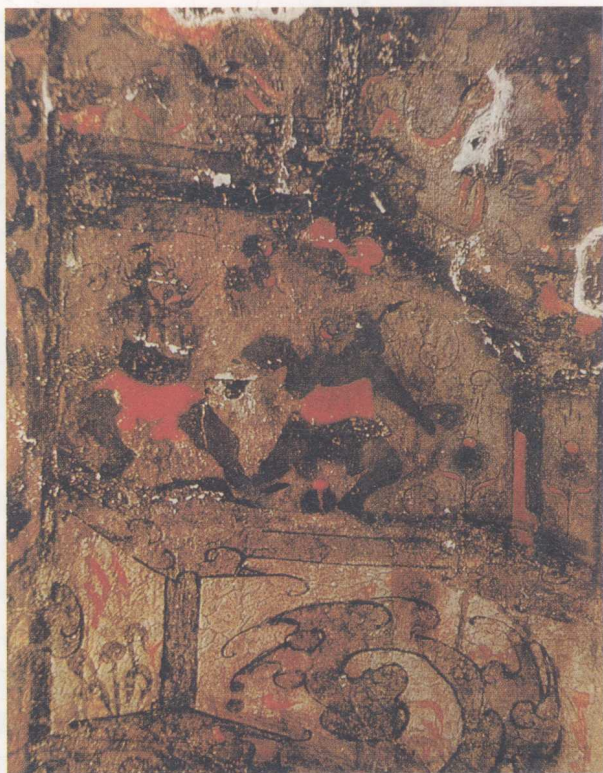
《大武》

根據《禮記·樂記》的記載，《大武》的內容包括了周武王出師克商、掃平南疆、回師鎬京、封周公召公采邑分而治之、建立周朝的全過程，一共有六節。裏面有對武王威武形象的模擬，也有對戰鬥場面的象徵，是一場模仿武王伐紂歷史事件的演出。當然，其形式更多地還是一種隊列舞蹈，仍舊帶有強烈的儀式性，表演動作中的成分象徵性多於寫實性，由之造成舞蹈氣氛的濃郁，而戲劇氣氛則相對比較薄弱。

今天可以在《詩經·周頌》裏找到《大武》的一些零散段落，從中可以看到《大武》的歌詞面貌。

例如表現武王出師滅商的軍事行動，其歌詞為：「於皇武王，無競維烈。允文文王，克開厥後。嗣武受之，勝殷遏劉。耆定爾功。」翻譯成現代漢語為：啊！偉大的武王，功勳卓著無與倫比。享有盛德的文王奠基了事業，武王繼往開來，戰勝殷商，結束戰爭，完成了大業。從歌詞看，《大武》的表演基本沒有敘事成分，而以抒情為主。

《詩經》裏面的《商頌》《周頌》《魯頌》，都是這一類廟堂樂舞的歌詞，從中可以看出，其抒情體的讚頌遠遠超過敘事體的描寫比例，因而表



河南密縣打虎亭村漢墓神獸壁畫／發現於密縣打虎亭村2號漢墓，於1960～1961年發掘。圖繪二熊形人正在進行角力爭雄。