

ZHONGHUA

3

YISHULUNCONG

中华艺术论丛



上海辞书出版社

ZHONGHUA

J12-53

Z840

YISHULUNCONG

中华艺术论丛

7-53 / Z840

AA74/08

上海辞书出版社

《中华艺术论丛》编辑委员会

主 任：吴新雷

委 员：（按姓氏笔画为序）

王永敬 叶长海 朱俊才

朱恒夫 刘 楨 林家阳

赵山林 俞为民 祝振玉

聂圣哲 殷正声 梁会锡

傅 谨 曾永义 廖 奔

Stephen H. West（奚如谷）

主 编 朱恒夫

副主编 聂圣哲

本辑封面雕塑为中国思想者

同 济 大 学 主 办

2004. 7

主 编 致 语

朱恒夫 聂圣哲

我们很难想象,一个民族如果没有光辉灿烂的艺术传统,今日又没有不断产生令世界各民族赞叹的艺术作品,还能被称之为伟大的民族。我们中华民族之所以伟大,之所以为外民族钦佩,重要原因之一就是漫长的历史发展过程中,先祖们不断地创作出千古不朽的艺术作品,展示了他们非凡的艺术思想与卓越的艺术创造力、鉴赏力;就是在当代能够不断地涌现出一批批聪明睿智、思想新潮而又不乏传统文化素养的艺术家们,站在民族艺术的立场上,吸取外民族的艺术经验,创造出既反映时代精神,又表现人类现时审美趣味的内涵丰富、个性鲜明的优秀作品。古今的艺术作品不仅给本民族人民提供了丰富的精神食粮,还以自己无限的魅力吸引着世界各地的人们。可以这样说,每年到中国来旅游的千千万万的外国人,到中国来除了欣赏中国的山水风光外,在中国本土亲身感受中华民族独特的艺术也应是他们的迫切愿望。

中华民族的艺术是展示民族品质、能力、智力的窗口,是连接其他民族的桥梁与纽带,而我们所办的《中华艺术论丛》,则是一份总结民族艺术历史经验、探讨民族艺术发展方向的学术刊物,由前两辑的情况来看,她已经吸引了一大批为之撰稿的著名学者、艺术家与数以千计的读者,正在产生着积极而广泛的影响。看到这样的情况,我们为自己能给民族艺术的大厦添砖加瓦而感到无比的幸福。

本辑的论文亦多佳作,有探讨戏剧观念产生之因缘的,有剖析中国戏曲发展史上各种个案的,有介绍台湾省戏曲研究现状的,有详析曾在数月前轰动京华并引起大讨论的黄梅剧《公司》的,也有讨论话剧、电影、电视、音乐等问题的。我们在本辑还刊发了南音《红楼梦》

唱本一、二卷,这为研究《红楼梦》与南音的学者们提供了珍贵的资料,我们将在第四辑继续登载南音《红楼梦》唱本三、四卷。

在这里,我们想和从事艺术研究的学者们交流这样一个浅陋的看法:我们发现,许多人多年从事艺术理论或某一艺术门类的研究,著书立说,探索艺术规律、艺术特点和艺术创作的方法等等,但他们却很少或从未做过艺术实践的工作,做戏剧、电影研究的学者既未写过剧本,也未有过一次演出实践;做书法研究的,自己竟没有在写字上下过功夫,写出来的字不那么好看;作音乐研究的,则不会作曲。虽然,所发表的论著不乏新颖而深刻的思想,有一定的理论价值,但毕竟是在岸上观“渔”,让人总感觉到一些学者表述的理论与艺术实践有点“隔”,从事艺术实践的人看了以后,会认为是行外人说的话。我们当然不能要求每一个学者,都成为艺术家或作家,但进行一些艺术实践活动,体验艺术创作的甘苦,经历艺术创作的过程,即使不成功,也是有益处的,至少会使你的“艺术理论”更加贴近艺术,对艺术家们的创作有更大的启发作用。

最后,我们仍然诚请学界、艺术界的贤达俊彦惠赐高质量的稿件,促进本刊的质量不断提高。我们衷心感谢上海辞书出版社祝振玉、庞坚两位先生给予本刊热忱的支持。

目 录

主编致语	朱恒夫	聂圣哲(1)
由仪式衍生出的戏剧观念	刘彦君	(1)
宋代南戏的兴起与发展	廖 奔	(12)
仙凡爱情剧的文化观照	王汉民	(26)
论马致远杂剧中陈抟形象的塑造	沈伟麟	(36)
胡祇适的生平和曲论	丰家骅	(50)
昆曲:文人戏曲的形成	刘 祯	(63)
《浣纱记》历史图景的矛盾性与作者		
心态	陈文新	郭志刚(86)
论明代昆腔戏曲选本	朱崇志	(97)
被历史遗忘的辉煌		
——纪念祁剧诞生五百年	胡健国	(107)
“马披”琐谈	黄文虎	(126)
大致坡“琼剧现象”透析	谢成驹	(132)
徽商与西商对戏曲的贡献	刘文峰	(147)
当代台湾戏曲研究综述	蔡欣欣	(156)
我们误解了传统		
——有感于黄梅剧《公司》	朱飞跃	(180)
由《徽州女人》、《公司》看戏曲肢体语汇		
的发展走向及其剧目品质定位	王绍军	(186)
20 世纪 90 年代中国戏剧的两种艺术倾向	叶志良	(194)
关于乐府古辞《巾舞歌诗》	崔炼农	(207)
音乐“意境”的空间营造	刘承华	(225)

全球化背景下中国后电影市场开发

初探 肖良生 肖小云(239)

全球化语境中的父亲叙事

——对当下电影中父亲形象及文化角色

的考察 陈林侠(256)

方言电视剧的艺术特质及审美效应 周企旭(269)

娱乐文化的到来与文化娱乐的危机

——认知娱乐时代的传媒文化走向 周 星(279)

为时代作证 替山川代言

——黄纯尧山水画集序 薛永年(290)

红楼梦南音(卷一、卷二) 佚名作 赵惠阳标点(295)

由仪式衍生出的戏剧观念

刘彦君



刘彦君

刘彦君，河北安国人，1957年生。文学学士，戏曲硕士，话剧博士。现为中国艺术研究院研究员，博士生导师，话剧研究所所长。著有《中国戏剧的蝉蜕》（与廖奔合作）、《中国古代剧作家心路》、《梅兰芳传》、《东西方戏剧进程》、《中国戏曲发展史》（与廖奔合作）、《图说中国戏曲史》等。发表论文、评论百余篇。

我们今天所说的东西方戏剧，从渊源上可以追溯到人类三大或四大古老戏剧样式，即古希腊悲剧喜剧、印度梵剧、中国戏曲（或者再加上日本能乐）。从习惯性的地理位置看，这几种戏剧样式分别出现于西方和东方，它们在后世被划归于不同类型的戏剧形态，形成西方戏剧与东方戏剧的对垒。出自古希腊戏剧先祖的西方戏剧，最终和属于东方戏剧体系的印度、中国（以及日本）戏剧，在舞台性质上越来越大地拉开了距离，在戏剧观念上形成了鲜明的对比。但由其最初孕育的情形看，它们却是同源的，它们共同从原始人类的宗教仪式里跨越出来，构成人类认识和表现世界的特殊审美形态。

无论是东方还是西方，戏剧艺术的起源都与宗教仪典有着密切关系，换句话说，它们都是蕴育和萌发于宗教仪典之中。人类各个戏

剧形态都经历了从宗教仪式向纯粹审美经验的转化,古希腊戏剧由酒神祭仪转化而来,印度梵剧由黑天祭仪转化而来,中国戏曲的演变同样经历了这样一个过程,只是由于中国古代的泛神信仰以及戏曲体制的特殊性,使这个过程拖得很长且不甚明显。日本能乐与中国戏曲有相似点。因此,在这些不同的戏剧样式中,共同体现出由仪式衍生而来的近似戏剧观念。

1. 仪式原则:从原始巫祭到早期戏剧

最先为原型批评模式作出探索性贡献的现代人类学家泰勒、弗雷泽、列维-布留尔等人的研究成果表明,原始人有着不同于现代人的特殊思维方式。由于对周围的环境所知甚少,面对着一个陌生而强悍的自然界,原始人想象一切存在物都有着自己的神秘属性,即万物都有“灵”。太阳的起落、四季的循环交替、自然灾害的发生,在他们看来都取决于一种神秘的、人力无法抗拒的“灵”的力量。他们的世界是一个现象与观念的联合体,其中既有自然界的一切现象,又存在于他们幻想之中而以为无处不在的神灵的魅影,他们让这些东西包围着自己的现实存在。与此同时,原始人一边虚幻地歪曲地理解世界,一边又主观地在他们自己与外部世界之间设置了同样虚幻而歪曲的关系。他们认为,事物的结果可以影响原因;凡是接触过的物体在脱离接触后仍然可以继续互相发挥作用^①。在这种思维方式支配下,原始人开始热衷于摹仿巫术和交感巫术活动。

原始人相信,在巫术仪式中通过行为摹仿可以实现巫术施行者所希望达到的任何目的。用死者生前的器物随葬,他在幽冥之中就继续使用;医生将绳子的一端系在病人病痛的部位,用嘴在另一端吸吮,就可以抽出血液以解除病人的病痛;出征前杀牲祭祀,就可以带来战争的胜利;观察龟甲上被火烤出的裂纹,就可以预测一次行动的成败;阐释一个人梦中的情境,就可以判断这个人在生活中会遇到什么吉凶祸福……摹仿巫术和交感巫术产生的原理,在于人类具有观念联想、思维类推的能力。“当人类的智力还很低下时,人类已在自

己的意识中联想那些亲身经历过的事件,并将这些联想与实际联系起来,但是他们本末倒置,错误地得出结论:意识中的联想必然牵涉到现实中相似的事物。于是人类试图发现、预测,并通过我们现在看来只具有理想意义的方法来引发事件。”^②但是,当原始人类在实践中发现巫术并不总是成功时,他们又开始用祈祷、祭祀的方法去求得神灵的谅解和恩赐,于是,原始宗教的祭祀仪式便应运而生。

仪式是祭祀神圣性的体现,在祭祀仪式中的任何活动,都不能是随意的、日常的、即兴的,而必须服从于这个场合的仪式性要求和规范。作为人类原始宗教热忱的凝聚,各种祭祀都有一整套完备而复杂的仪式,以此沟通人与神之间的联系,向上帝表达人的敬畏、虔诚和愿望,取悦神明,赐福消灾。在此基础上产生的各种宗教仪式,也和祭祀仪式一样,借助符号化的象征手段,构成一套严格规定的仪式,以显示宗教信仰的神圣性、庄严性,并构成特定的情绪指向,从而在人们心理上造成严肃敬穆的祭祀气氛,以培植强烈的宗教感情。

就在这些巫术摹仿和宗教仪式祭祀中,艺术与戏剧的萌芽开始萌发。尽管这些活动的动力是人类巫术、宗教热忱的凝聚,但是其形态构成却都具有表演的意味。当这些表演性的仪式作用于人的眼睛、耳朵和心灵时,人们感受到的不仅仅是情绪上的激动,而且会有一种生理上的快感。经过漫长岁月的沉淀,这种生理快感会逐渐转化成心理愉悦,这就是原始的美感。美感一旦产生,反过来又会支配仪式中各种成分而加强其艺术化程度。因为对于每一个心智健全的人来说,其感受系统绝不仅只是一套被动的、机械的反应器官,它是包含着感觉、心理、思维、情感等一系列多样化功能的、自觉的、能动的、富有想象力和创造性的精神活动机制,它时刻都在对统一、和谐、韵律和对称等美的形式和意义进行着积极的探寻和追求。

在这种审美感受之反作用力的刺激下,作为巫术或宗教仪式的构成成分、原本为一体的形状、体态、色彩、声音、语言等诸多因素开始分化,并开始了艺术化和专门化的过程。在这个过程中,仪式中的巫歌、符咒、神谕等成为了诗歌的原始形态;而跪拜、祈祷、献祭或摹仿神灵动作的动态组合则成为舞蹈的开端;作为仪式背景的图腾和

岩画,一方面是原始人带有装饰意味的线条和图型之发展,另一方面则成为现代意义上的美术的雏型;而仪式中人们祈祷或诅咒时发出的声音,以及摹仿自然界各类神灵的声音,被纳入有规律的韵律后便成为音乐的起源……当不再是巫术或宗教仪式所体现的观念内容,而是观念内容的表现形式成为人们关注的直接对象时,艺术就正式产生了。戏剧,则是这一切专门化发展了的艺术因素的总和。换句话说,戏剧是原始宗教巫仪艺术化、审美化的结果。于是,戏剧不可避免地先天带有了仪式的内在基因。

2. 祭祀的空间设定原则

在造成早期东西方戏剧相近特征的诸多原因中,最重要的,是它们所共同认定的空间观念,而这种空间观念,与早期宗教祭祀仪式的空间观念是一致的。早期戏剧的空间形态,与早期祭祀仪式是同一而不可分的。无论是古希腊时期的酒神祭祀场所,还是中国古代的雩祭、雩祭场所,都既是祭祀空间,也是表演空间。因而,考察东西方早期戏剧观念特性,不能离开对人类早期祭祀空间观念的研究。

用祈祷、歌舞、献祭等方法表达对神的崇拜,求得神灵的宽宥和恩赐,是早期祭祀仪式的目的和意义所在。仪式的举行需要一个空间,于是,祭祀场所便成为这样一个含有神圣意义的空间。祭祀空间在古代西方人的概念里被称为“圣地”,就是与不洁之物相隔绝、专门供奉给神或英雄的土地。“圣地”一词在荷马史诗中曾经指王公贵族的领地,自古风时代后期起,用以专门表示诸神的领地^③。“圣地”作为举行重要祭仪的场所,在选定的时候,人们会遵循特殊的原则和标准来衡量它们。柏拉图曾说:“某些地方,由于怪风、炎热、水或物产特点,对它的居民有奇怪的影响。这些因素不仅影响他们身体的善与恶,也对他们的灵魂产生同样的影响。这些地方胜于别处恰恰在于那里存在着神迹,神灵们有他们自己确定的地方,那些地方的奇异特点对他们是适宜的。”^④因而,圣地的选择必是那些有着独特风貌,并曾显露神迹的地方。例如,在德尔斐的阿波罗圣地有一道

岩石裂缝,从中不时升腾起阵阵神秘的瘴气,德尔斐的女巫正是在吸入这种气体后开始传达神谕的;厄琉西斯圣地中心有一块硕大无比的巨石,显示着人类所无法企及的力量^⑤。这些地理特征,在古代希腊人的眼里,是神灵们显示自身的特殊标志。

这种地方还往往与某个神话传说相联系,并早在远古时期就已成为人们朝圣的祭祀中心。克里特岛上的宙斯圣地,就因传说宙斯诞生于当地的伊达山洞中而闻名,吸引了众多的信徒,他们不畏道路艰辛来此祭拜。人们在此举行各种仪式活动,是因为某种神圣的或超自然的力量曾在此展示过自己,从而使此地也具有了神力。这些大大小小的祭祀场所一直起着宗教活动中心的作用。尽管以后时代在变迁,岁月在侵蚀,天灾人祸在毁损,人们的神祇观念也在发生变化,但西方人并没有轻易放弃这些地方,因为圣地的神圣性并非仅仅来自它的自然地理特征^⑥。

除了圣迹显灵和传说盛名外,适宜于宗教气氛的营造也是选择圣地的重要标准。人类上古时期的祭祀仪式,多挑选山林僻地中的空畅坝坪一类地方举行,在其附近一定有峭壁岩石耸立,以便在上面绘刻富含宗教意味的符号和图形,用以创造一种宗教氛围。从今天发现的许多史前岩画遗迹看,它们的绘刻环境都满足了上述条件:总是绘刻在特定的空间环境中,刻绘图形的对象前面往往会有一片开阔地,便于人们举行宗教仪式,激发宗教情绪,岩画内容当然都包含众多的歌舞仪式场面。依据当代考古学、人类学、美学对于史前岩画的认识,岩画不仅仅是原始人类的一个客观创造物而单纯体现其美学和文化价值,一定的岩画在原始思维中总是被视作特定宗教巫术活动的组成部分而进入原始人类的感知空间。根据这一认识,史前岩画歌舞场面与原始人类举行祭祀仪式的场所总是对应的。

中国农耕阶段的人群脱离了森林沟壑,在适宜于耕作的平原丘陵地带定居下来以后,开始在宽敞的田野上举行祭祀农事神明的仪式性乐舞活动^⑦。甚至夏朝第一位君主启,还在原野上组织了大型仪式乐舞《九韶》的盛大演出^⑧。这种利用自然地形进行仪式表演的方式,一直持续到春秋时期的公元前7世纪左右,因为从《诗经·陈

风·宛丘》的内容里可以看出,在当时的陈国,民众不分寒暑,聚集在宛丘,手持鹭羽击鼓跳舞。所谓“宛丘”,就是四周高中间凹的地形,类似于天然的圆形剧场,在这种地形里举行歌舞仪式,已经考虑了便于观者围观的因素。古希腊最初也曾利用低凹地形来进行歌舞表演,其情景与此相仿。

这些曾经显露神迹的地方,这些与某一神话传说相联系的地方,这些弥漫着宗教气息的地方,构成一个个带有神圣理念的空间,成为宗教仪式举行的场所,或者说是最初处于原始形态的拟态戏剧的表演场所。

3. 祭祀空间的神圣性质

作为人神共处的神圣空间,“圣地”的设定表明在古代人的头脑中已有了“神圣”与“世俗”的区别。在“圣地”中,某些世俗的行为会被视为亵渎神明而遭禁止,如规定“圣地”不能被死亡、出生或者性行为所玷污。任何人的任何亵渎行为,都会被视为对神灵的不恭敬——这可能触发神怒而给人带来灾祸,因而是被严格禁止的。这样一来,祭祀空间就具有了双重性质。一方面,它们是具有自然地理特点的空间,是仪式的物理空间的主体构成;另一方面,它们也是存在于人们头脑中的观念性空间,或者说是祭祀空间的心理背景。

我们发现,无论是西方还是东方的祭祀场所,都是在现实的物理空间与虚构的观念空间这两个领域内建立起来的。在现实的空间领域里,山洞、峰顶、树下、墓地以及神庙前的广场等等,成为仪式举行的真实空间。而在这些空间里的各种圣物,无论是作为圣域标志的巨石、大树,还是公牛角、双面斧或祭坛,一方面是实际的存在,另一方面也代表着人们头脑中虚幻的神圣观念。它们虽然有其物质形式,却又不是纯粹的物质对象,其中含容着人们对于神灵的假托和想象。在这个场所里,人们不是凭借实物而是凭借实物所象征的含义来界定其性质。那些参加仪式的先民们虔诚地相信,在这些空间里,

神是可以借助有形的物体或扮演者而显现的。这些物品的神圣性质虽然是虚构的,却能使仪式的参予者直接从物质的空间进入神域,进入人与神之间、有形与无形之间、世俗世界与神圣世界之间可以互相沟通、交流的特殊空间。这种观念使仪式空间神圣化,使“圣地”与世俗领域相隔离。

祭祀仪式中参予者的各种活动,同样也在物理空间与观念空间的双重领域里进行。一方面,人们在祭仪中的一切活动都是在现实空间里的一种可视的实际活动,而且作为祭仪空间里的特定活动,它们也是界定神圣空间与世俗空间的标尺。另一方面,人们在祭仪中的行为方式,又形成了这个空间里的内在观念模式,并揭示出某些构成祭仪空间的行为意义。在祭仪中,游行队伍的行进,舞蹈的场面,祭坛前的祈祷、献祭,公众集会等都具有勾画出具体的祭仪空间的作用。同时,这些行为在发挥作用时很大程度上又带有人们的虚构与想象的成分在内,然而由于这些行为在不断重复中反复强化,其虚构性也就具有了现实的意义。于是,祭祀行为所勾勒出的祭仪空间就将自然场所与神圣秩序连在了一起。

再具体说,祭仪之始,人们用篮子和陶罐等物,把祭祀地点、所献祭品以及所有的参与者包围在一起,形成一个圈子,这是将祭祀空间神圣化的举动,以示与不洁之物或外来物相隔离。祭司和参与者的仪式性舞蹈、演奏与祈请,是愉神、通神、使神显现的行为方式。此后,神开始在场,人们的祈祷和祭祀,都是在假定神在场的情形下举行的。祭祀空间不再仅仅是一些日常之用的场所、空洞无物的地方,而成为充满神秘色彩、充满神圣意味的意义空间和观念空间。这种通过仪式构成的神人共处空间,或者说物理空间与观念空间的双重性存在,使祭祀空间的意义变得饱满生动起来。也就是说,经过特定行为方式的处理,那些与仪式相关联的神话内容、生存观念、欲望意识等等,都被组织进仪式的空间结构之中,从而构成这个空间的意义结构。

仪式,是神圣空间观念制约下的有意义的行为。

4. 仪式性决定了早期东西方戏剧的共同基因

仪式的构成形式也都必须具有神圣的意味,不论是通过规定的身体动作重现生产和战争场面,也不论是通过仪典服饰、仪典用语、仪典器具等外部符号,以及一整套完备而复杂的形体动作系列如跪拜、祈祷、献祭、歌舞等,来传达一种内在的精神信息,皆如是。祭祀仪式所用的繁琐装束,并不是为了娱乐,也不是为了满足个人的趣味,而是按照预定的程序制作,其目的是突出仪式场面的庄严与神圣;仪式的参与者们全都具有预定的说话格式,至少具有初步的仪式语言;他们还都拥有一整套专用的仪式器具:铃、车、刀、叉、旗等,这些东西各有其预定的功能。仪式参与者的形体动作也都有预定的表演程式,其举止仪态、甚至面部表情都要随时遵循欢欣或忧郁的严格规定。构成仪式背景的,或者是摹画出各类神灵图像的岩壁,或者是雕刻出各种怪异形象的图腾柱,或者是弥漫着神秘气息的祭坛。于是,神秘莫测的表情,色彩斑斓的服饰,奇形异状的道具,神圣的队列图案,共同构成仪式的重要内容。而将全部这些有意味的形式组合成一个有机动态过程的,则是有节律的仪式程序。因此,祭祀仪式是一种超越日常社会活动的仪式性活动,是一种超越了日常行为表现方式的象征性活动。

肇始于祭祀仪式的原始和早期阶段的戏剧形态,秉承了祭祀活动的仪式性特征。它总是以一系列的情节过程和一整套的艺术程式,构成一种严整的独特的序列组合,以造成特定的情绪指向,形成一种艺术审美气氛,从而使人们获得快乐、净化或解脱。不少剧目包涵着特定的社会内涵,与某种节日、喜庆或纪念活动形成同物对应关系,从而产生了特定的仪式意义,使演剧直接成为当时当地一种集体心理感受的宣泄方式。由宗教仪式脱胎而来的早期戏剧表现形式,同样也继承了它仪式化的表现特征,即运行程序的规范化和程式化。表演者的独白、对话的音调、音高、节奏,都与仪式中的巫歌、符咒、神谕的原始形态有着相近的要求;而表演动作、身

段、舞蹈的姿势则来自仪式中跪拜、祈祷、献祭或摹仿神灵动作的动态组合；演出空间的装饰和构成，与作为宗教仪式背景的图腾和岩画也有着某种对应关系；至于那些有规律的韵律和伴奏音乐，更是让人想到仪式中人们祈祷或诅咒时发出的声音，以及摹仿自然界各类神灵的声音。

由此可知，早期祭祀仪式和戏剧演出的共同点，就是这类活动与其他的日常生活活动之间在形式上和心理上都可以被清楚地区分开来；祭祀仪式和戏剧活动都是由特殊的环境和气氛所限定的——场地、时间、表演乃至头饰、着装等方面都要在参与者，或者说在表演者与欣赏者之间达成默契。这构成了戏剧表现形式的仪式性。

起源于宗教祭祀仪式的共同经历，决定了早期东西方戏剧具备相当多的共同基因和相近特征。具体来说就是，祭祀活动的仪式特性，决定了初期东西方戏剧在舞台形态和表现手段方面的相近特性，例如都是把诗、歌、舞成分混同于一体，在表演中强调韵律和节奏，戏剧进程体现出程式化特点，向观众坦承表演的虚拟性，在空的场合里随便调动时间和空间的转换，以及利用面具来完成形象塑造等等。

早期戏剧的机体里甚至还保留了许多仪式的痕迹。印度梵剧是由颂神歌曲和拟神行为逐渐演变成为戏剧的，梵剧的表演与吠陀祭仪息息相关。吠陀本集是婆罗门祭司们为了祭祀的需要而编订的，举行祭祀时要有祭司念诵和吟唱吠陀本集里的颂诗、祷祠和咒语，邀请众神降临，然后行祭。而梵剧表演同样是在天神的节日——祭祀日进行，表演的手段也由吠陀祭仪和祭司经验而来，是对于祭司吟诵唱念和模仿动作的延伸。

英国学者汤姆逊（George Thomson, 1907—?）在其研究古希腊悲剧的重要著作《埃斯库罗斯与雅典》中，曾多次提及古希腊最早的悲剧作家埃斯库罗斯的创作与宗教仪式之间的密切联系。他讲到，有人说“埃斯库罗斯因在一些剧本中泄露秘仪曾被控告，后来以他并不知道秘仪是机密为理由，才被判无罪”，“有一种不甚可靠的传说，

埃斯库罗斯为悲剧演员设计的服装,有些曾被埃琉西斯的祭司长加以采用。从现象表面看,似乎应该是埃斯库罗斯借用埃琉西斯祭司长的服饰于悲剧演出,方为合理”^⑨。他还指出,《阿伽门农》开场时,守望人重复说出的祷告词“解脱灾难”或“摆脱辛劳”,也都曾是宗教秘仪术语。这出戏的“高潮始终是对照着埃琉西斯秘仪的程式,因而增加了一种紧张气氛,这在那些把宗教仪式看作现实宗教信仰的观众的观众心目中,一定会造成极深刻的印象;埃斯库罗斯这样写时,不是用比喻法,而是用对照法,这是他的特点”^⑩。至于东方戏剧早期与仪式混同的例证,比比皆是,诸如古代中国中原地区的行傩表演、楚国的《九歌》祭仪演出、日本寺庙里的延年祭祀演出等等,这里就不具体阐述了,因为东方戏剧的仪式特征一直保持了下来,今天仍然是其突出特色。

仪式性特征体现于早期东西方戏剧的各个方面,表明了人类戏剧最初在观念上的接近和一致,这使之具备许多共同拥有的表现原则与手段,表现出戏剧处于原生时期的鲜明特点。我把支配这些特点的内在基因,概括为一个术语,叫做“观念的自然混沌性”。

[注]

- ① 参见[英]弗雷泽《金枝》,徐育新等译,中国民间文艺出版社1987年版。
- ② [英]泰勒《原始文化》,蔡江浓编译,浙江人民出版社1988年版,第54、55页。
- ③ 参见黄洋《古代希腊土地制度研究》,第19页。
- ④ [古希腊]柏拉图《法律篇》,第750段。
- ⑤ 参见吴晓群《古代希腊仪式文化研究》,上海社会科学院出版社2000年版,第143页。
- ⑥ 参见[美]斯特伦《人与神——宗教生活的理解》,金泽、何其敏译,上海人民出版社1991年版,第90、91页。
- ⑦ 例如《吕氏春秋·仲夏记·古乐》所载“葛天氏之乐”,就是一种在田野上进行的农耕祭奠仪式。葛天氏是传说中的远古帝号,事实上是一个中原地区从事农耕业的原始氏族,其时代在伏羲之前。
- ⑧ 今本《竹书纪年·帝启》所谓“舞《九韶》于大穆之野”。