

A HISTORICAL
SURVEY OF
CHINESE THEATRICAL
CULTURE



余秋雨 著

中国戏剧文化史述

湖南人民出版社

中国戏剧文化史述

余秋雨著

湖南人民出版社

500
中国戏剧文化史述

余秋雨 著

责任编辑：李恕基

*

湖南人民出版社出版

(长沙市展览馆路14号)

湖南省新华书店发行 湖南省新华印刷二厂印刷

*

1985年10月第1版第1次印刷

字数：351,000 印张：15.75 印数：1—5,400

统一书号：10109·1969 定价：(平装)2.65元 (简装)3.00元

如果一部文学作品内容丰富，并且人们知道如何去解释它，那么我们在这作品中所找到的，会是一种人的心理，时常也就是一个时代的心理，有时更是一种种族的心理。

——丹纳：《〈英国文学史〉序言》

目 录

第一章 邈远的追索	(1)
一 最初的踪影	(1)
二 装神弄鬼	(7)
三 彬彬礼仪	(13)
四 温柔敦厚	(19)
五 慧言利嘴	(26)
六 小结	(31)
第二章 漫长的流程	(33)
一 热闹的世界	(33)
二 歌舞小戏	(42)
三 滑稽表演	(62)
四 诗的时代	(72)
五 小结	(79)
第三章 走向成熟	(81)
一 市民口味	(82)
二 笑声朗朗	(91)
三 弦索琤琤	(103)
四 南方的信息	(110)
五 艺术家大聚合	(133)
六 小结	(147)

第四章 石破天惊	(149)
一 完整的系统	(149)
二 元剧第一主调	(153)
三 元剧第二主调	(171)
四 法治之梦	(181)
五 缅怀之梦	(206)
六 团圆之梦	(234)
七 小结	(262)
第五章 传奇时代	(267)
一 旧样式的衰落	(267)
二 新样式的更替	(283)
三 由岑寂到中兴	(329)
四 丰收的世纪	(371)
五 四部杰作	(390)
六 生机在民间	(439)
七 小结	(457)
第六章 走向新纪元	(460)
一 近代人的思考	(461)
二 严肃的体认	(480)
三 小结	(499)

第一章 邈远的追索

一 最初的踪影

巴颜喀喇山的皑皑白雪和淙淙小溪，并不就是黄河、长江。蔚蓝的天际几丝云彩，可能聚而为雨，也可能随风飘散。同样，戏剧的最初踪影，远不是戏剧本身。

探求戏剧的最初渊源，实际上，就是寻觅古代生活中开始隐隐显现的戏剧美的因子和基素。

在戏剧尚未正式成型的时候，人类生活中就已存在着一些戏剧美的因子和基素。原始人出于当时当地的生活需要，不经意地创造出了它们，而不是为了铸造什么戏剧，才有意识地去呼唤它们。以后在某个时候，特定的社会历史条件使这些因素凝聚起来并得以提纯，这才会出现戏剧本身。

一切向着文明世界进发的原始民族都不会与戏剧美的因素绝然无缘。但是，在这些民族中间，使戏剧美的因素凝聚、提纯的历史条件却出现得有多有寡，有早有迟，因此各民族戏剧形成的时间也有先有后，戏剧的繁荣程度也千差万别。有的民族，戏剧美由发端到凝聚成体，竟会经历一个极其漫长的历史时期。也有某些民族，戏剧美始终没有真正凝聚起来。

正因为戏剧不是突如其来而是慢慢凝聚的，因而对它的形

成期的裁定，也就成了一个复杂的问题。原始社会出现的戏剧美的因素也会斑斓可观，相反，后世成型的戏剧也会留有许多稚嫩之处，这就常常使人们产生迷惑。一系列争论由此产生。

芬兰美学家希尔恩认为：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，一种完美意义上的文学剧本，这样的艺术作品只可能是文化高度进步的产物，并且它被许多美学家看作是所有艺术形式中最后的形式，然而当我们涉及原始部落的产品时，我们应该采取一种比较低的标准，虽然在当时这种发展水平上我们不可能遇见悲剧也不可能遇见喜剧，但我们至少可以指出这样的事实，最简单的滑稽戏，哑剧，和哑剧似的舞蹈是常常可以在原始部族那里发现的，而这些部族往往都还不能创造出任何的抒情诗，而且即使有抒情诗也仅仅限于少数有节奏而没有意义的句子而已。这样，如果戏剧这个词被用于最广泛意义上的话，那么它就应该包括所有再现某一种活动的表演，这样，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。^①

总之，希尔恩认为有两种“戏剧”，一种是现代意义上的戏剧，一种是降低标准之后才能发现和承认的原始戏剧。然而，高标准、低标准之类的说法有点暧昧；问题的依据主要不在于观察者的标准，而在于这两种“戏剧”本身的根本区别。比文

^① 希尔恩：《艺术的起源》，第一四九页——一五〇页，转引自朱狄：《艺术的起源》，第一七七页——一七八页，中国社会科学出版社。

字还要产生得早的“滑稽戏”和“哑剧”，当然并不是什么真正的滑稽戏和哑剧，而只是一些依稀朦胧的戏剧美的因素。希尔恩虽然没有对两者之间质的区别作出明确的界定，但他的论述，显然是对原始社会中戏剧美的因素的大胆肯定。这就表现出了一个美学家应有的兴趣。

美学家往往比一般的文化史家更注意各种原始形态，就是因为他们喜欢追索美的基素，特别是在它们的发生过程之初追索。追根究底，原是美学的本性。

和世界上的其他地区一样，我们遥远的祖先留给我们的最早的艺术实迹，都是造型艺术。石器、骨饰、彩陶、青铜……各自以其独特的形状、图案、色彩，组合成了一个美的天地。现代博物馆的橱窗，把这些早已湮没在历史泥层中的遗物复现在今人眼前，我们可以面对着它们凝神遐思，想起制造并使用它们的古人的动作面容，也许，还能约略听到制作时乒乓的击石声、琅琅的磨琢声、腾腾的烧冶声，应和着兽啸鸟鸣。

但是，这么一个想象中的天地，比之当时的实际情况，仍然显得太静谧。古人在美的领域里，绝非仅仅是造型艺术的制作者。激奋的舞蹈呢？粗犷的歌唱呢？——不仅应该有，而且必然是那个环境中美的主体。可惜它们无法留存下来。留存下来的，只能是那些曾与原始歌舞共处一时的宁静器物。这些器物，有时也会把原始歌舞的某些信息传达出来。浙江余姚的河姆渡遗址和陕西西安的半坡仰韶文化遗址中，发掘者捡出了几枚骨哨和陶哨；青海大通县上孙家寨的一座墓葬中，发掘者发现了一件绘有舞蹈纹饰的彩陶盆。这一些器物沉埋于地下已有五、六千年，却让我们清晰地听到了当初歌舞的节奏，看到了祖先们沉醉于歌舞中的身影。

戏剧美的最初因子，出现在原始时代动态之美的领域里，出现在原始歌舞之中。

然而，原始歌舞作为戏剧美和其他许多艺术美的历史渊源，具有总体性质，^①它与戏剧美的实际联系还需要作具体解析。且让我们把注意力集中到原始歌舞的象征性和拟态性上，或许，在那里可以寻觅到戏剧美的较多信息。

原始歌舞与当时人们以狩猎为主的劳动生活和战争生活有着密切的联系，有的甚至相互缠绕，难分难解。但总的说来，歌舞毕竟不同于劳动生活的实际过程，它已对实际生活作了最粗陋的概括，因而具备了象征性和拟态性。

普列汉诺夫在《没有地址的信》中曾列举了大量实例，证明原始部落的舞蹈“都是生产过程的简单描述”。但是，描述终究是描述，比之于生产过程，失去了实利性的直接追求，必然带有符号化的象征性质。写定于公元二世纪的印度舞蹈论著《姿态镜铨》，记述了印度古典舞蹈多类动作的象征意义，如头部向上，表示旗、月亮、天、山等，头下俯表示害羞、愁苦、鞠躬、忧虑、晕倒等，眼平视表示惊愕、庄严等，眼俯视表示疲倦、思想等，颈部前后摆动表示快乐、好感等，手的动作更有丰富的象征意义，甚至各个指头的动作都各有所指，既可以表示自然界的种种事物，又可表示人的动作，还可表示各尊天神的种种情态，不一而足。^②当然，这已是比较成熟的古典舞蹈，但舞蹈语汇的象征性却是由舞蹈产生就具备了。在原始歌舞中

① 以原始歌舞为渊源的，并非仅仅是戏剧艺术，更非仅仅是中国戏曲。过于直捷地把原始歌舞说成是戏剧的根源，在理论上显得浮泛；而如果因为中国戏曲至今包含着歌舞因素，把原始歌舞与中国戏曲紧紧钩连起来，则更在理论上显得简单。

② 吴晓铃：《介绍古代印度舞蹈名著〈姿态镜铨〉》，《舞蹈》第三辑。

间，各种动作不管多么简单，总会贮存一定的内容，需要人们运用理解和想象去领受，这就构成了与实际生产过程有根本差别的原始社会的意识形态活动。

象征是为拟态服务的。符号化的形体动作，是拟态的工具和手段。原始人拟态的重要对象，就是整日与之周旋的动物。中国古代的《尚书·舜典》载“击石拊石，百兽率舞”，就是指人们装扮成百兽应节拍而舞。这种理解，可在《吕氏春秋》中找到佐证。^①在原始社会，人和自然处于生疏的状态，人和百兽有着严峻的对立，但在原始歌舞中，这种对立被暂时地消融，连时时威胁着人类的千禽百兽也被包容在人的形体之内，按照人的意志、情感、节奏舞动跳跃。在这里，人通过审美活动，获得了幻想化的、很有限度的自由，开启了用艺术方法克服外界生疏化的门径。

在原始社会的缓慢发展过程中，人们的原始宗教观念逐渐形成，于是便出现了图腾崇拜，原始歌舞也便随之产生了礼仪性的组合。自然界对于原始人来说，实在是太神秘了。昼夜交替，寒暑递嬗，春华秋实，风暴雨雪……这一切究竟是怎么回事呢？原始人当然找不到真正的原因，他们只能推己及“人”，很简单地把自然物看成是与自己相似的生命体。如果说，原始人是人类的童年，那么，现代儿童把种种自然物都进行拟人化想象的特点，正可使我们反推到原始人的心理。在原始人面前，自然物不仅具备人一样的活力，而且这种活力又是那样巨大而神秘，那样难于对付。因此，在原始人眼中，万物不仅有灵，而且这种灵是值得崇拜、也不得不崇拜的神灵。每个民族常常选取一

^① 《吕氏春秋·古乐》：“拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽”。

种动、植物或自然现象作为自己崇拜的对象，作为自己的徽号和标帜，这就是图腾。崇拜的集中体现，就是祭祀仪式。在祭祀仪式中出现的歌舞，也就被组合成了一定的格式，这是戏剧美的因素在原始歌舞中的进一步滋长。

古人图腾崇拜的具体仪式已很难知道了，但有一个有趣的材料，记载了几十年前还处于氏族社会末期的我国鄂温克人图腾崇拜的一些情况。鄂温克人把熊视为自己的图腾，虽然后来也不得不猎食熊肉了，但还得讲究一系列的礼仪：吃的时候，大家围坐在“仙人桂”（帐篷）中，要模仿乌鸦，发出“嘎嘎嘎”的叫声，并对熊说：“是乌鸦吃你的肉，不是鄂温克人吃你的肉。”这一套“表演”完了，才能开始吃。熊的大脑、眼珠、心、肺、肝、食道是不吃的，因为他们认为这是熊的灵魂所在，事后要把它们连同肋骨一起捆好，为熊举行“风葬”仪式。葬仪举行的时候，参加者还要假声哭泣，表示悲哀。^①不难看出，在这样的仪式中，参与者面对着自己不得不损害的崇拜对象，铺展开了一个似真似假的场面，伸发出了一个似真似假的过程。这比仅仅摹拟几种禽兽显然进了一步，无论是模仿乌鸦，还是认真风葬，或是假声哭泣，都会有象征性拟态的成分，但这一切都进入到礼仪性的组合中去了。戏剧美的因素，因场面和过程的二度展开，获得加强。鄂温克人的这一仪式中没有歌舞，而且整个仪式还是在图腾崇拜趋向衰微的前提下出现的（否则他们不会吃熊了），由此可以推断，古代载歌载舞的图腾崇拜仪式中，戏剧美在礼仪性组合中获得加强的情况，会更加明显。倘若今人能够看到这种图腾崇拜仪式，一定会感到其中所包含

① 秋浦等：《鄂温克人的原始社会形态》，转引自孙景深：《中国舞蹈史·先秦部分》第二十一页。

的戏剧性。

在原始歌舞中，歌、舞、音乐密不可分，但由于我们更重视象征性、拟态性对于戏剧美的重要意义，因而对舞的因素更为注目。

二 装神弄鬼

图腾崇拜的礼仪当然需要有组织者和主持者，开始可能是由氏族中的首领担任，后来逐渐出现了专职的神职人员，那就是巫祝。巫祝包办了人和神的沟通使命，对人来说，他们是神的使者，同时，人们又要委派他们到神那里去传达意愿。当中国社会进入奴隶制社会之后，图腾崇拜这样的多神化原始宗教逐渐变成了一神教，巫祝的作用和地位也就与奴隶主阶级的利益维系在一起了，他们的地位一般很高，女的叫巫，男的叫覡。

巫覡也是能歌善舞之辈。《说文》解释道，所谓巫，乃是“女能事无形，以舞降神者也，象人两袖舞形”。巫与舞，可谓同义、同音字。每当祭祀之时，巫覡就装扮成神，且歌且舞，娱神，也娱人。

不要厌弃这些手舞足蹈的装神弄鬼之徒。他们的装扮，标志着戏剧美的进一步升格。这种装扮，已不是许多人浑然一体地拟禽拟兽，而是有着明确的装扮对象、专职的装扮者，而装扮的成果也就具有被观赏的地位。总之，比之于原始歌舞中的一般拟态，巫覡的装扮稳定、集中、自觉，因此也就向着戏剧美的本体又走近了一步。

正是从这个意义上，王国维确认巫覡活动是戏剧萌芽葆发

的地方。他说，从事祭神礼仪活动的巫覡们中间，会有人从衣服、形貌、动作上来摹拟、装扮成神，古人就把这种装扮者看成神的依凭，在这里就存在着戏剧的萌芽。^①这一论断，颇见眼光。

本来，原始歌舞与图腾崇拜、巫术礼仪是不可分割的，无论是象征性拟态还是巫覡的装扮都伴随着炽烈的歌舞，但是，若要解析戏剧美的质素，哪一点更重要呢？回答应该是装扮。戏剧美，以化身表演为根基。从最后的意义上说，戏剧可以无舞，更可无歌，却不可没有装扮。后世的“中国戏剧”“载歌载舞”，但它的“载体”是什么呢？是装扮，是化身表演。在这里，中国戏曲与其他各国戏剧有着共通的美学基石。王国维对中国戏曲史的整理，也从这里出发。

年代的久远，使巫覡活动的情况也失之于尘埃，很难为今人得知了。但在屈原创作的《九歌》中，似乎还可寻得一些朦胧的信息。照东汉文学家王逸的说法，屈原被放逐之后，在乡间见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，觉得其中的歌词太鄙陋，便作了《九歌》。^②今人对《九歌》的创作时间已提出了异议，但一般都同意这是祭神仪礼中的祭歌。《九歌》中有的歌是以祭者的口气写的，描述了祭神礼仪载歌载舞的盛况，有的则是以各种神的口气写的，在祭祀时需要由男巫或女巫分别扮演，以被扮演的某神的身份唱出。这样，我们就可以对祭神礼仪的情状略知一

① 王国维《宋元戏曲史》：“盖群巫之中必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之冯依，故谓之曰灵。……灵之为职，……盖后世戏曲之萌芽，已有存焉者矣。”

② 王逸《楚辞章句》：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思涕郁；出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。”

个大概了。

例如，《东皇太一》歌就以祭者的口气描写了礼仪与歌舞的情况。其译文如下：①

好日子，好时光，
恭恭敬敬迎东皇。
手握长剑雕玉柄，
身佩琳琅铿铿响。

瑶草席，压宝玉，
束起香茅置席上。
蕙草裹肉兰垫底，
敬献桂酒与椒浆。

举起槌，敲着鼓，
节拍舒缓心欢畅；
歌态从容又自如，
竽瑟齐奏大合唱。

众巫女，舞艳装，
香风拂拂满神堂。
五音交响奏众乐，

东皇啊，愿您欢乐，祝您安康！②

① 从宗九奇译文，见《屈原诗歌新译》，江西人民出版社。

② 原文为：“吉日兮良辰，穆将愉兮上皇。抚长剑兮玉珥，璆锵鸣兮琳琅。瑶席兮玉瑱，盍将把兮琼芳。蕙肴蒸兮兰籍，奠桂酒兮椒浆。扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。”

这里所说的，还只是祭祀礼仪的开始。接着，祭云神“云中君”，“云中君”翩翩上场；“云中君”之后，祭湘水之神“湘君”和“湘夫人”，这对相亲相爱的情侣先后上场，各自表达着痛苦而深沉的思念；此后轮番上场的有生命神“大司命”和爱神“少司命”、太阳神“东君”、河神“河伯”、山神“山鬼”。他们都是被祭的对象，同时又都被巫覡们装扮着出现在祭祀礼仪中。最后一场是男巫们的群舞“国殇”，表现着战士们勇敢战斗、不怕捐躯的精神和意志。这样的祭神礼仪，需要有大量的装扮，又要把这些装扮联成一体，构成一个宏大的仪式。这显然对戏剧美的升腾有着特别重要的意义。这里的歌、舞，这里的动作、表情，都有了一定的情节归向和情感归向，上下场的组合，井然有序，化身表演有了更大的明确性，而且也增加了更多的修饰性。把这种祭神礼仪看成是闪耀着戏剧美的表演形式，并不勉强。

当然，这是祭神礼仪，主要目的还在于娱神。但是，这些逐一登场的神都那样具备人间的情感特色，那样使人感到亲切。除了他们腾云驾雾、有着神奇的行径之外，基本生命却倾注着现实人类的灵魂和气貌。“湘君”和“湘夫人”对于爱情的焦渴和互相间期而不至的周旋，“大司命”的忧郁伤感，“小司命”的沉默惆怅，“河伯”的风流多情，“山鬼”的凄迷情深，各不相同。他们如若真有神的伟力，为何还要在情感的波澜中沉耽泳潜？为何还有那么多的苦恼和伤感？因此，不妨说，从屈原的《九歌》可见，当时楚地的巫术祭祀，已充分地体现了人间化的审美关系。名为事神，实则吐人之情，娱人之心。正由于所装扮的情感和装扮活动的目的都在人间，因此巫覡们去装扮时就不会仅仅是对某神的外象摹拟，而会有内心的注入了。毋庸讳言，这是一种正大踏步走向健全的戏剧美。

如果没有一系列特殊的社会历史原因，从《九歌》到戏剧，路途不会很长了。

希腊悲剧产生之前的祭祀礼仪，其所包含的戏剧美的色素，并不比《九歌》多到哪里去。

但是，在中国，这种祭祀礼仪没有向着美的领域，艺术的领域迈出太大的转化步伐。巫风长时间地固守着地盘，构成了一种强硬的生活形态。

屈原所记述的祭河伯的礼仪多么美，多么富于艺术气息！但并不处处皆然，时时皆然。《史记》中有一篇文章记述了战国期间魏文侯时邺^①地祭祀河神的礼仪，那实在是森然可怖，谈不上什么美了。屈原记述的河伯确是风流多情的，邺地的祭祀礼仪却真的要为他“娶妇”了，于是造成了连年不断的人间悲剧：

当其时，巫行视小家女好者，云是当为河伯妇。即聘取，洗沐之，为治新缯绮黻衣，闲居斋戒。为治斋宫河上，张缦绦帷，女居其中。为具牛酒饭食。行十余日，共粉饰之，如嫁女床席，令女居其上，浮之河中。始浮，行数十里乃没。其人家有好女者，恐大巫祝为河伯取之，以故多持女远逃亡。以故城中益空无人，又困贫，所从来久远矣。民人俗语曰，即不为河伯娶妇，水来漂没，溺其人民云。^②

礼仪是那样的完整、认真，但结果是把许多美丽的少女淹没在

① 邺，今河北省临漳县西南。

② 《史记·滑稽列传》。