

西域戏剧与
戏剧的发生

新疆人民出版社

宗教祭祀仪式：戏剧发生学的意义

——代序

曲六乙

一

1988年9月，在新疆的金秋季节里，《新疆戏剧史》编委会联合中国剧协、《戏剧艺术》编辑部、中山大学中文系等单位，于乌鲁木齐举办了关于戏剧起源的讨论会。这是建国以来首次举办的有关戏剧起源的大型会议。

会上首先对本世纪在新疆发现的几种文本的宗教剧《弥勒会见记》等，进行了热烈的讨论。我特别赞赏维吾尔族几位学者在翻译、考证、探索《弥勒会见记》和西域戏剧等方面刻苦钻研的治学精神。我也十分尊重他们的分析和判断。他们对西域戏剧的探索，为全国戏剧史家提供了新鲜的材料，也丰富了中国戏剧史的内容。三年来，每当同朋友们忆及这次会议时，总会勾起我对新疆和新疆朋友们的怀念。

1990年《戏剧艺术》第二期，发表了一位老友的文章^①，作者从叙事角度、叙事时间、叙事结构等方面，进行认真的推理和缜密的分析之后，得出的结论是：《弥勒会见记》不是戏剧剧

本，而应归类于叙事文学中的讲唱。他这种对既定的结论发起挑战并提出质疑的治学精神，很值得我学习。我相信这篇论文对推动西域文学的研究会起到积极作用。对于他的结论，我同意一半，即这部作品是“叙事文学中的讲唱文学”。另一半他说它“不能划入戏剧文学”，我还有保留。

众所周知，中国戏曲剧本文学与传统说唱文学有着密切血缘联系，许多剧种的剧本文学脱胎于说唱文学。更有甚者，借用说唱文学本就可以搬到舞台上进行演出。

我在1962年曾编选两本《少数民族戏剧选》。第二集里选了王尧同志译的藏剧《卓瓦桑姆》。^②它不属现代概念的戏剧剧本，而是地地道道的有说有唱的“经讲”本。它开始是四句赞诗：

（唱赞）空行母卓瓦桑姆，绿色登仪内出生，
登仪光芒度有情，顶礼圣洁救度母。

然后讲述“润浊末世，人寿极短，往昔……”，接着转入正题：“当地有一名真木思哉玛的妇人，夜里做了一个梦，甚为惊奇，醒来就对丈夫说，她梦见仙童圣女为她净身。她问这是不是生孩子的预兆。丈夫高兴地说：准是菩萨化身投胎转世。匆匆过了三个月，小儿在腹中居然说了话。”这个妇人怕要“生下个妖魔鬼怪”，丈夫告诉妻子，只要念六字真言，生的儿子“必是观音的化身”。快临十月之时，妇人“从右肋下生下一女，下地不久，口念‘喻嘛呢叭吗吽’六字真言，半空中虹光白云宛似帐房，智慧空行五仙女齐聚一处，就把她取名叫‘卓瓦桑姆’（意为善行女——译者），献上各种供养，预示未来”。接着便叙述卓瓦桑姆一生中的三次磨难。说一段，唱一段，如此反复。这种由一人说唱的本子，就是藏族民间讲唱文学“喇嘛玛尼”的艺术形态。艺人在说唱时还要挂一幅或几幅故事画，藏语叫“唐卡”，

类似唐代出现过的“变画”(“变文”的姊妹艺术)。艺人(或俗讲僧)手中执鞭,指着“唐卡”中的人物讲讲唱唱。曲艺与绘画结为一体。译者王尧是藏学专家,他在“译者前记”中把这种“喇嘛玛尼”同传统藏剧本做了对比,指出藏剧本原就来自“喇嘛玛尼”。早期藏剧演出本用的就是“喇嘛玛尼”讲唱本。

1985年西藏内部出版《八大传统藏戏》上集^③,内收入三个剧本。在剧前“按语”和剧末“附一”中分别记载:《诺桑王传》被改编者称为“通俗读物”。《敦珠和敦玉》称为“文学剧本”。《直美滚登》称为“文学剧本”。称谓不同,但大体都类似《弥勒会见记》文体,属“叙事文学中的讲唱文学”。但它们又的确确实是藏剧文学本——确切地说,是藏剧演出底本。

1982年我去贵州安顺地区观摩地方戏。当时野台子上正演出《隋唐演义》里的一段。我靠近台上提词的老戏师旁坐下。散戏后我把他的本子要过来一看,它不是什么剧本,而是有说有唱的《隋唐演义》本。演员们大体上根据自己的角色分配唱词,包括许多第一人称的中性的唱词和说白。由于唱本不是代言体,有一些说白和唱词放在哪个角色嘴里都不伦不类,然而演员和观众习以为常,并不觉得不合理。他们没有代言体,第一人称等艺术概念。

最近一位贵州朋友给我寄来地戏《岳飞大战爱华山》铅印本。这里先引岳飞大将吉青和金兀术分别上场对阵一段:

[吉青、金兀术各持兵器起舞,亮相。]

吉青:且说,岳飞带兵在爱华山布下阵势,设下各路伏兵,
派吉青出阵,以便引金兀术杀进阵来。且看我怎生打
扮(唱)

头戴金盔凤翅飘,

插下两只野鸡毛……

金兀术（唱）

兀术催兵忙忙起，

突见一将挡行程，

打住一看哈哈笑，

原来是黄河边上败阵人！

兀术上前一看，哈哈大笑道：“酒鬼，昨日黄河边上被我砍落头盔，今天还有何脸面来会我？”

吉青：吉青大喝道：“昨日老子酒醉，被你赢了一阵，今天不割下你的头来，誓不罢休。”

很明显，这个剧本虽然经过今人的整理，加上新式标点，唱白分开，按现代剧本文体排印，但仍可看出说唱文学第一人称的痕迹。下边再引用一段：

牛皋（唱）不唱二人交战事，

王贵且表牛皋王贵身。

牛皋却说我牛皋、王贵二人见吉青把兀术引进山口，即刻叫军士遵照岳元帅吩咐把车子推出，挡住去路。牛皋便对王贵说道：“贤弟，你看山中尘土冲天，定是岳大哥和兀术在交战。我二人何不趁此前去杀此金兵，出出胸中怒气。”

王贵王贵说道：“牛兄言之有理。”④

透过今人的简单分段及标点整理，仍很容易就看出它原就是说唱文学本。

不止藏剧、地戏如此，安徽贵池傩戏，云南激江关索戏等剧种的演出也有类似情况，只是历经演变，已经不明显罢了。山西晋南的饶鼓杂戏剧本不分场而分“回”，也残留着它借用讲唱文

学本的痕迹。

把说唱文学本，原样搬到台上演出，从曲艺形态衍变成戏曲形态，这种艺术现象具有普遍的意义。它至少同以下原因有关：一、在古代，人们缺乏或者没有科学的艺术分类学的明确概念。在希腊，人们把戏剧归入诗类。在印度，人们常把戏剧同表演等同起来。去年我率中国戏剧家代表团访问印度时得知，有不少艺术家把表演说成是戏剧。如，一人坐唱，乐队一旁伴奏；坐唱者讲述故事时，有表情，双手偶有动作。在我们看来这是曲艺形态，但坐唱的艺术家用明确地告诉我们这是戏剧，因为有表演。在古代中国，“戏”字的涵意主要是游戏和游艺，而不是今人眼里的戏剧。汉代百戏，不是现代概念的戏剧，而是多种游艺、技艺的总称和综合。参军戏从艺术形态上看，更近似今天曲艺艺术中的相声。二、中国戏曲文学有着明显地受到说唱文学影响的历史，如目连戏的产生与形成，就曾受到目连救母变文的深刻影响。三、有些戏曲剧种的艺人，包括傩戏班的巫师（端公、道公、土老师）或半职业艺人，他们文化层次低，一般都不具备编写剧本的条件。为了扩大演出剧目，他们除了移植其它剧种的剧本（包括文人戏剧作品），编写反映生活小戏外，最便当的捷径就是直接把通俗的叙事说唱文学作品（多为俗讲和演义性质），作为戏剧剧本的代用品搬到舞台上进行演出。

早期的藏戏剧本、地戏剧本，都具有叙事说唱文学作品和戏剧演出底本的双重属性。我们不能因它们不符合现代的戏剧文学概念，就否定它们的后一种属性——戏剧演出底本。《弥勒会见记》的确是叙事说唱文学作品，但不能就此证明它与戏剧无关，否定作为戏剧演出底本的可能性。去年我们在印度新德里时曾请教过一位戏剧学校的教授，并把它的情节扼要地作了介绍，他想了想摇摇头说，不知道马鸣菩萨是否写过这个剧本，他希望作进一步的了解。后来我到印度最南端的喀拉拉邦的特里凡得郎

市访问，蒙阶梯剧院负责人的热情安排，观摩了被视为古梵剧遗响的库提亚坦的分支南尼亚古都的片断表演。剧目是根据史诗《罗摩衍那》的部分情节编写的。它的演出形式是：一女性在场地左前侧旁唱，印度朋友通过翻译告诉我们她在用歌唱来叙述剧情和人物。场上那位女演员一扮四：公主、女友、佣人和妖魔。他用动人的眼神，明确的表情和优美复杂的手语进行哑剧表演。在变换人物身份时，不换装，不下场，只是用能使观众领会的眼神，引领观众欣赏她的变换过程：她始终面向观众，双膝微屈，以超乎寻常的缓慢步法，从原来的立足处横移到右边的一个位置。她的绝妙表演使观众相信，在舞台上有四个人物在活动，构成一幅幅戏剧画面。那旁唱者时断时续的歌唱，介绍了戏剧情节，也抒发了人物的心态。她巧妙地代替了第一人称的剧作者，或者说是剧作者的替身。从这种演出形态观摩，我隐约感到它提供了古梵剧从说唱艺术向戏剧艺术（哑剧）过渡，乃至两者混为一体的历史信息。而古希腊悲剧原初的演出形态则是，歌队长一人在祭坛上同歌队的对答中赞颂酒神的事迹。戏剧脱胎或衍化的痕迹，也是很明显的。

我不厌其烦地举出中国戏曲、古印度梵剧、古希腊悲剧的实例，无非想说明它们同说唱艺术或歌唱形式有着极为密切的关系，以及说唱文学作品曾经长期作为某些戏剧品种的演出底本而被艺人们（包括巫师）采用的历史事实。今天，不能认为《弥勒会见记》文本是说唱文学作品，就断定它不是戏剧演出本。

关于《弥勒会见记》是否在古代西域地区演出的问题，由于迄今为止还没有找到可靠的文献资料或文物资料，所以很难做出科学的判断。前年我在内蒙古自治区通辽市参加蒙古剧研讨会期间，一个极为偶然的的机会，听到阿拉善旗文化馆的一位负责同志说，他曾听到当地一位老喇嘛讲，早年曾演出过《弥勒传》。阿拉善旗是内蒙古自治区最靠近新疆的一个旗（相当于县），古代隶属西

域领域。我相信这个信息的实在性。但《弥勒传》是否就是从唐代流传下来的《弥勒会见记》，目前已很难做出科学的判断。或者他把《弥勒传》同藏剧传统剧目《米拉差玛》混同起来。后者也可以称为《米拉传》。果如斯，那就同《弥勒会见记》风马牛不相及了。

总之，西域戏剧，这是一个新概念，也是一个新学科。它同敦煌戏剧一样，由于文献资料奇缺，至今仍然是个谜。但我相信，用不了很长时间，中国戏剧史上的这段空白，终将被戏剧史家们特别是新疆各族学者所填补。

二

在新疆戏剧起源研讨会上，曾涌现出不少有相当水平的论文。其中一部分已收入由李肖冰、黄天骥、袁鹤翔、夏写时四人编成的《中国戏剧起源》。这本书已于1990年由上海知识出版社出版。它在学术界产生了良好的影响。讨论会上另一些论文，则由新疆李肖冰编成《西域戏剧与戏剧的发生》，由新疆人民出版社出版。这是《中国戏剧起源》的姊妹篇，也是对戏剧起源讨论的继续。这两本书的出版，必将把戏剧起源的讨论，推向一个新的台阶。

关于戏剧的起源，这是一个中外学者探索、争论多年的老问题。建国以来，大家都遵循并且统一于普列汉诺夫的艺术起源于劳动的观点。仿佛只有这个论点才符合唯物论。劳动创造了人类，也创造了人类世界。人类是创造艺术的主体。所以人类用劳动也创造了艺术，包括戏剧艺术。这没有什么可挑剔的，就像说艺术包括戏剧艺术源于生活一样的正确。但艺术的起源，特别是戏剧的起源是极为复杂的现象，它有着诸多因素的参与、制约与合

成，并非劳动二字可以全部概括和解释得了的。因之，目前坚持戏剧起源于劳动而又回避多种复杂因素进行阐述的论文，已经很少读到。

在新疆的这次研讨会上，中外学者们各抒己见，讨论得很热烈。这对开拓视野，启示思路大有裨益。这两年我有意收集、阅览这方面的文章。归纳起来大致有以下论点：模仿本能说、原始歌舞说、娱乐游戏说、净化渲泄说、俳优说、多元说、泛文化说，巫观说和脱胎于宗教仪式说，等等。这些论点各自有据，在探索真理的道路上，大都迈出有益的步伐。事实上，它们多少都接触或靠近了局部的真理。我注意了它们之间的区别，但尤为看重的是它们之间的互补性。那么为什么还各持己见，相持不下呢？我觉得应该有一些大家都承认的前提，亦即在一些容易混淆本质的问题上，首先应取得共识。有了这共同的基础，分歧可能会相对减少，互补性就可能越来越突出地被人们重视起来。

我提出下面几个问题，看看能否成为共识的基础。

首先，应该把戏剧品种的产生与戏剧艺术的起源这两个不同的概念区分开来。不同的戏剧品种，产生在不同的历史阶段和不同的地区，甚至产生在不同的环境和艺术土壤里。以中国来说，汉代以后，曾产生过角觥戏、歌舞戏、参军戏、滑稽戏以及受到印度梵剧影响的西域戏剧。宋代以后，曾产生过杂剧、目连戏、傩戏、南戏。明代产生传奇。清代产生大批地方戏。清末产生文明戏。20年代有了话剧、歌剧。建国后还产生了不少秧歌剧、花灯剧、采茶剧以及曲剧、影调戏，等等。有人以此为据，论证戏剧起源的多样化。我以为这是不正确的。它们只是戏剧各种品种、样式的产生与形成，它们是“流”而不是“源”。而我们探讨的戏剧起源，是指具有原生艺术形态的古代戏剧的起源。以欧美为例，芭蕾舞剧、中世纪宗教剧、假面喜剧以及歌剧、轻歌剧、近代话剧乃至音乐剧的产生与形成，同样是“流”而不是

“源”。只有从古希腊悲剧、喜剧的原生艺术形态里，才能直接探索到戏剧的起源问题。

其次，应当把戏剧起源和戏曲形成这两个概念区分开来，我们探索戏剧起源是力求认识戏剧发生学的规律，一种在世界上可能具有普遍意义的规律。它适用于欧洲，也适用于亚洲和美洲、非洲各地，尽管它们都会有各自的特点。譬如古埃及宗教戏剧，古希腊悲喜剧，中国古代傩戏，美洲印地安人的古老祭祀戏剧等，从戏剧发生学的角度可以概括出大体上相似的共同规律，但它们也各有自己的特点，这也符合共性与个性的统一，共性融于个性的哲学原则。戏曲是具有中华民族艺术特征的戏剧，经过近千年的发展历史，如今已成为一个屹立于世界剧坛的庞大戏剧表演体系。一般认为它形成于宋末（南戏），成熟于元代（杂剧）。根据文献资料从南戏、杂剧的艺术形态，已看不出原生特点或原始艺术形态的痕迹。即使前溯到滑稽戏、参军戏、歌舞戏、角觥戏，似乎也很难看出戏曲艺术的原生形态的雏型。因此，在各种中国戏曲史著中主要都是讲戏曲艺术形成的历程，而涉及源头者则有王国维的巫觋说，周贻白诸大家的“长期综合形成”说等论点。后者都从古代歌舞，先秦巫觋俳优、汉百戏，隋唐歌舞戏、参军戏，北宋滑稽戏到最后形成南戏和元杂剧。其实这是形成戏曲的完整、成熟艺术形态的历史积淀过程，仍然不属起源问题。至于把这叫做多元论的起源，也是不必要的。

再次，应该仍考虑到艺术起源与戏剧起源的异同。戏剧、音乐、舞蹈、建筑等都属艺术范畴。人们在探索艺术起源的，最后一般归之于人类幼年的原始狩猎歌舞。而歌舞则是艺术的基本构成元素。正如人们常说：舞蹈是艺术之母。戏剧艺术的构成因素离不开歌与舞。它的起源虽同原始歌舞有密切关系，却还应该指出戏剧艺术的特殊性。

如果这些分析大致不谬，可以成为探索的共识的话，那么就

可以具体分析上述那些起源的论点了。

净化渲泄说。指戏剧艺术的创造及其过程不是毫无目的，而是在渲泄某种情绪、净化或激励某种感情。这是客观事实。原始的戏剧艺术当然也不例外。但渲泄、净化、激励是一般艺术共有的功能，它虽然同艺术起源、戏剧起源有内在的联系，但功能毕竟与起源有些区别。

游戏娱乐说。指戏剧创造与欣赏都有着游戏的属性和娱乐的目的。先民在狩猎或战争取得胜利之后，以歌舞进行游戏和娱乐，与此同时在渲泄某种欢愉的情绪。娱乐也是一种功能。我想属性、目的、功能同起源都有联系，但还不是起源和源头。

模仿本能说。指人类有模仿客观事物的本能。先民在狩猎、摘野果、打磨工具或战争之后，出于模仿的本能去表演这些劳动或战斗过程，进行游戏活动以便达到娱乐的目的，渲泄自己的情绪。这一切符合艺术创造规律。特别是原始艺术，更离不开模仿，或者主要是采取简单模仿的表演手段。人类的这种模仿本能同起源有着内在的联系，但还不能代替对起源的阐释。

原始歌舞说。歌与舞是原始戏剧的最早、最基本的表演手段，也是综合艺术的基本构成因素。没有原始歌舞就没有原始戏剧的形成。但把单一性艺术说成是综合性艺术的起源，似乎容易忽略其它因素。事实上歌与舞作为艺术也还有自己的起源。那就是在狩猎、摘野果和战争的前与后，先民为了获取猎物、果实和胜利，运用歌舞的方式向冥冥中的神灵祈祷或酬谢，进行祭祀活动和原始巫术活动。当然在这些活动中渲泄虔诚的情感和欢愉的情绪，歌舞成了驱鬼、酬神的手段，也成了原始巫术的内容。

泛文化说。认为远古许多艺术形态都是戏剧的泛文化。人类混沌时期的艺术，朦胧于神和宗教的活动之中。这种理论虽有合理的因素，也多少反映了客观历史事实，但也过于朦胧和玄虚。充其量它具有原始戏剧创造的生态环境的意义，而不是起源

本身。

巫觋说和俳优说。不论巫觋或俳优，它们都曾表演者，是构成戏剧的基本要素之一。俳优来自巫觋，是巫觋的衍化，在历史上也比巫觋短得多，与起源问题关连不大，可以不必讨论。巫觋的历史最为悠久，作为人类社会最早的宗教职业者，他们掌握了艺术，以歌舞艺术为手段，后来又以“前傩戏”和后傩戏为手段，为其宗教祭祀仪式活动服务。它的活动与戏剧起源有直接联系。但如果以宗教祭祀仪式说代替巫觋说，似乎更妥切一些，这个问题留着后边再谈。

多元说，这是一个尚未规范的概念。据了解，它有三个层次的涵意。一、前边介绍过，它指的是不同地区、不同时期曾产生多种戏剧品种。这是剧种形成的多样化问题，不属起源范畴。二、戏剧是多种艺术手段的综合，多种艺术手段的加入，呈现多种形态。这是多种艺术手段的综合问题，也不属起源范畴。三、戏剧的起源不是一个源头而是多个源头，这大约是多 元 说 的 核 心。多元说的思路是活泼的、新颖的，它充分考虑到戏剧起源的复杂性。我以为，戏剧的起源是一元抑或多元，可以继续探讨，但这只是数量问题，并不能说明戏剧起源于什么。就像说，鸡蛋有三个也好，五个也好，都不能说明鸡蛋来源于何处的问题一样。

但多元说启发了我的思路。戏剧艺术是远比歌、舞复杂的艺术形式，它的起源受到多种因素的制约和影响。渲泄净化、游戏娱乐、模仿本能、巫觋俳优等，以及原始文化环境，都是不可缺少的因素。它们或从主体，从内在角度，或从客体，从外在角度发挥不同作用而又互相补充，彼此制约着。但是根据矛盾论的学说，在多种矛盾（也即因素）中必有一个主要矛盾，有一个决定事物性质的矛盾主导方面（主要因素）。渲泄净化、游戏娱乐、模仿本能，多为戏剧起源的内在诱因；巫觋、俳优是戏剧起源的主体因素；泛文化是戏剧起源的生态环境；劳动与生产活动

则是戏剧起源的前提。而宗教祭祀仪式活动则是戏剧得以萌芽、蜕变而出的土壤，是戏剧起源的主要因素，亦即决定戏剧起源诸多矛盾的主导矛盾或矛盾的主导方面。因此，我认为，戏剧起源不是“多元”而是“多因”，在诸多内外在因素中，宗教祭祀仪式活动是最能体现戏剧综合艺术特征的主导因素，即能容纳“多因”的决定性因素。

三

1987年中国戏曲国际讨论会上，我在提交的论文里，根据对傩戏的考察，提出戏剧脱胎于宗教仪式活动的论点，并且在对中国傩戏、古印度梵剧、古希腊悲喜剧进行了极简单地比较之后认为，戏剧脱胎于宗教祭祀仪式活动，是世界古代戏剧的共生现象。有一个时期，我也曾拿中国戏曲同后两者相比较，总感到有些迷惘，究其原因大约是以宋南戏、元杂剧为代表的戏曲不具有或者已消失了某些原生形态的艺术特征，而傩戏、目连戏的产生年代，虽然相当于宋南戏产生前后，却都具有某些原生形态的艺术特征，还可以用傩戏进行比较。在新疆戏剧起源讨论会上，我仍然坚持这个观点。这恰好同与会的香港学者陆润棠先生以及中央戏剧学院麻国钧诸先生等的观点基本一致。但会上也有人反对我们的论点。这当然是很正常的现象。经过这几年的进一步探索，我仍然坚持这个观点。现在我把这种“共生现象”（或叫共通、共同现象）举例加以说明。

外国不少学者论证，古埃及文化对古希腊文化有深刻影响。而在古希腊戏剧产生以前，埃及就曾出现过原始的戏剧，有的学者认为这是宗教戏剧，我则认为叫做祭祀性戏剧可能更妥切些。

古代埃及人演剧，经常在庙宇中，这是毫无疑问的。这些演出，自然是构成宗教仪式的一部分。我们知道，特别是在阿卑多斯的关于奥西里斯的神话，就是一部连台本戏的题材：这个奥西里斯神一生的重大事件，他的死和他的最后胜利，由祭司们在广大的人群之前表演。^⑤

古希腊戏剧的产生则与酒神有关。春季人们种植葡萄时为了获得丰收，向酒神进呈颂歌和祷告词。祭酒神时农民身穿羊皮衣，装饰羊耳与羊尾，模拟酒神的随从或叫伴侣——半人半羊神，跟随巫师之后，绕神坛歌唱酒神颂歌，巫师则讲述酒神的事迹。最初只有歌舞，后来巫师与农民发展成一唱一和的形式。巫师变成了歌队长。农民成了歌队。到了伊加利亚的德斯比诺（——译忒斯庇斯），增加了一个答话人，成为第一个演员。他和歌队是在对话中轮流扮演各种角色，后来又带上麻布面具，表演酒神以及其它神话英雄故事，于是出现了悲剧。悲剧一词的原意为“山羊之歌”，还是由于祭祀酒神时，要供祀一只山羊，农民扮成半人半羊的随从形象，因而得名。我们从下述引文中也可以得到启发：

现代戏剧源于酒神颂。古希腊以雅典为中心的十个部落各派5名美男子组成50人歌队围绕酒神俄尼索斯的祭坛合唱酒神赞美歌（或称赞歌）。由这种单纯的祭祀活动演变成我们所见到的雅典古典时期完整的希腊悲剧……。^⑥

古希腊喜剧则源于秋收后为了酬谢酒神举行的狂欢歌舞。狂欢中，农民们着重表现酒神的性生活。歌队长穿插笑料，在扮演中逐渐形成了喜剧。所以喜剧的最初原意是“狂欢游行之歌”。

香港陆润棠先生在他的论文中曾引录了西方一些学者的话，

这里摘录一二：“悲剧的情节与宗教‘启蒙’仪式的过程相似”。

“希腊悲剧家的作品，均有宗教仪式可寻”。所以他认为：“宗教祭祀仪式使希腊戏剧成为西方戏剧之祖。”同时指出，欧洲中世纪的神秘剧早期多在教堂演出，由僧侣扮演。“这类戏剧活动主要脱胎自教会的仪式”，“与基督教之祭祀仪式有很大关联”。⑦

现在我们把目光转向南亚大陆的印度。纪元前的古印度，有四个阶级，第一阶级是婆罗门，即祭祀阶级的宗教师。这个第一大种姓是世袭的僧侣。婆罗门用古代梵语演出的戏剧叫梵剧。用梵文在贝叶上书写的演出底本就是梵文剧本。英国牛津大学梵文教授麦东那认为：

印度戏剧很像与祭祀韦纽天和遍入天（亦称黑天神）底典礼有关系。即从颂神的歌曲和拟神的行为发展而来的。⑧

戏，在梵语中叫“那吒迦”（Nata-Ka）。目前仍残存的卡达卡利舞，意为“表演故事”，是目前古典舞中唯一尚用梵语演唱的艺术样式，它沿袭了古梵剧的形式与风格。它的萌生和形成，学者们认为，“是印度人民劳动和生活的反映，也是宗教生活的组成部分。”

公元前的几个世纪，佛教兴起，在宗教仪式上都要为神敬献舞蹈。神庙中有专习舞蹈之职的“神的侍者”。神话传说中的湿婆就是舞神。去年印度朋友告诉我。梵剧与宗教有密切的关系。婆罗门就是祭司，他们在神庙前用梵语演给神看。演出剧目的内容，来自两部伟大史诗《罗摩衍那》《摩诃婆罗多》，最早的剧目就是描写黑天神事迹的。

最后我们游历一下美洲印第安人的历史文化，也会给我们一些有益的启示：

美洲印第安人在15世纪被殖民者‘发现’时，还处在原始氏族社会，还没有文字，还在用结绳记事。可是正是这些印第安人早已把他们的祭神歌舞发展成了完整的戏剧。他们还有剧本《拉维那尔武士》等，被外国传教士从当地老人的口述中记录下来，传之于世。^⑨

非洲、欧洲、美洲、亚洲都有原生形态戏剧的简单介绍。现在把它们联系起来是否可以这样概括出三点：它们的诞生与形成，都与宗教仪式活动有密切的关系。古代原生形态戏剧脱胎于宗教仪式活动。这种现象是世界共生现象。

这里自然会出现一个对我们来说是非常重要的疑问：作为世界四大文明发源地之一的中国，她是否也存在符合这种“共生现象”的戏剧——脱胎于宗教仪式活动的戏剧呢？答曰：有，但不是南戏、杂剧、传奇、京剧等戏曲剧种，而是傩戏和“前傩戏”。附带指出，所谓“前傩戏”亦叫“准傩戏”，是指还缺乏戏剧完整品格的傩戏雏形，即介于宗教祭祀仪式歌舞与傩戏之间的准戏剧艺术形态，由宗教祭祀歌舞向傩戏尚未完整过渡的原生艺术形态。

中国的傩戏，“前傩戏”同古埃及、古希腊、古印度、古印第安人的宗教祭祀戏剧，有以下许多惊人的相似之处：

一、在起源上，它们都脱胎于宗教祭祀仪式活动之中。

二、在形态上，它们都具有原始性或原生性的宗教祭祀特征和艺术综合特征。

三、在内容上，它们都经历过反映神话传说、歌颂神灵的阶段。

四、在演出主体上，演出人员都经历过祭司或巫师等宗教者参与阶段。

五、在演出场地上，它们都经历过祭坛或庙前、祠堂前、草

坪场院阶段。

六、在演出目的上，通过颂扬神灵达到酬神的目的。以后又发展成娱神又娱人。

七、在造型上，巫师或祭司要扮演神灵，最方便、最显眼的手段莫过于戴上面具或头套，由演员迅速变成角色。

八、在表现手段上，它们早期都以歌或歌舞为主要手段，配以简单的打击吹奏乐器。只是到了后来，才发生了明显的变化。希腊戏剧消逝于舞台，却出现了话剧、歌剧、舞剧分道扬镳现象。印度梵剧也消逝了，传至今日的遗响呈现哑剧形态，把唱留给场边的歌唱者。

这些能呈现“共生现象”，具有原生形态的古老剧种，都成为历史的痕迹。唯有中国的傩戏和“前傩戏”仍然活跃于偏僻闭塞的地区（或许在非洲、南美洲、东南亚和南太平洋群岛还有这类宗教祭祀剧）。傩戏、“前傩戏”也有自己的特点，如同某些民俗活动相融合，同还愿活动（包括治病、逐瘟、祝寿、禳灾）相结合，等等。总之，它具有“活化石”的研究价值。外国学者专家已经看不到古埃及、古希腊、古印度、古印第安人的戏剧艺术，却希望通过中国的傩戏、“前傩戏”回到遥远的历史文化里，探寻有多种价值的历史文化信息，进而丰富人类学、文化学、宗教学、民俗学、民族学、艺术发生学各领域的深入探讨。

有一些戏曲史家对傩戏、“前傩戏”不屑一顾，不承认它的学术研究价值和戏剧发生学的巨大意义。他们认为傩戏、“前傩戏”是中国戏剧史上的畸形儿，而南戏、杂剧、传奇等才是生长正常的健康婴儿，并且在它们的成长道路上与宗教祭祀活动无关。这是误解。傩戏、“前傩戏”不是畸形生态，而是原生形态；不是孽种怪胎，而是同古希腊戏剧、古印度梵剧等具有“共生现象”的正常婴儿，而宗教祭祀活动则给它留下明显的胎痕——有研究价值的历史文化信息。当然，在发展史上它处于原始的