

中国 戏剧 起源

李肖冰 黄天骥 编
袁鹤翔 夏写时



知识出版社·上海

中国戏剧起源

李肖冰 黄天骥

袁鹤翔 夏写时

编

知识出版社·上海

责任编辑：朱效荣
封面设计：范一辛

中国戏剧起源

李肖冰 黄天骥 编
袁鹤翔 夏写时

知识出版社出版发行
(沪版)

(上海古北路650号 邮政编码200335)

新华书店上海发行所经销 常熟新华印刷厂印刷

开本 850×1156 毫米 1/32 印张 9.978 插页 5 字数 230,000
1990年5月第1版 1990年5月第1次印刷

印数：1—2,500

ISBN 7-5015-5422-6/J·15

定价：7.50

内 容 提 要

本书汇集了本世纪80余年来海内外诸学者关于中国戏剧起源的部分重要研究成果。举凡中国戏剧产生的文化根源,中外戏剧起源的异同,中国戏剧起源、形成过程中的外来影响,现存原始形态戏剧的特征等,均有视野开阔、见解深刻、方法新颖的剖析和论述,不仅可予中外戏剧研究者以启迪,对广大文化、艺术工作者亦有重要参考价值。

前言

夏写时

研究中国戏剧起源的目的是什么？是否为了寻根？是的，是为了寻根。寻根之热，古已有之。司马迁《史记·五帝本纪》即为古人寻根代表作之一；16~17世纪间，亦曾出现一批以何良俊、徐渭、胡应麟、王骥德为代表的中国戏剧寻根者。但是古人寻根，更多地以传说、神话、臆测为依据。民智渐开，如此寻根的结果，渐引起怀疑，失去信任，乃渐为人淡忘。近年兴起了新的寻根热。许多新的寻根者大约不会想到，我国历史上不同领域早有过多次的寻根热吧！但当代寻根热的兴起，有其新的背景。由于自然科学、社会科学的发展，今人对宇宙的起源、地球的起源、人类的起源、人间各类事物的起源，有可能采取前人所不可想象的手段、方法，作出前人所不可企及的较为科学的探索，于是寻根有了新的魅力。为中国戏剧寻根亦如此。

寻根的目的是什么？与其说是为了证实历史、证实古人，不如说是为了证实自身，证实自身在时间和空间中确切的位置，以便寻求更佳的发展。于是对根——起源、起源之后的演化的评价，就成了一个很有现实意义的问题。国人是崇根热的。根确应受到尊重。威廉·惠特曼说：假如你能追溯到若干世纪以前，你能觅到你是从谁那里生出来的么？没有“它”就没有“我”。但这个“它”既可是圣贤，亦可是盗贼，更多的可能则是中不溜秋的芸芸众生。根，具偶然性。自然和人类社会充斥着偶然性。有时，人们过于信奉必然，信奉规律。其实，什么是必然？必然只是从某一立场、某一侧面

对若干偶然的概括。什么是规律？规律只是从某一立场、某一侧面
对若干现象的概括。必然和规律是静止的，而偶然和现象则是活跃
的。我想，也许只有这样认识，才有可能认真对待导致、促成、加速
中国戏剧起源、形成的一切偶然因素；而事实上，中国戏剧起源于
何时、何地、何种情况，几个古老的源头的或存或亡，形成后何以会
是如此格局，等等，无不是无数偶然因素作用的结果。认真对待种
种偶然性，对于深入辨析中国戏剧的起源、形成，也许是颇有必要
的吧！

可能是无限的，转化为现实的可能性只不过是无数可能中之
一而已，它既具偶然性，如前所述，也未必是最佳的。而且某一可能
性之转化为现实，必以无数可能性的牺牲为代价。所牺牲的是什么
呢？一位大理论家的论断，可作我有力的后援。这位大理论家说：
“有机物发展中的每一进化同时又是退化，因为它巩固一个方面
的发展，排除其他许多方面发展的可能性。”有机界如此，人类社会如
此，艺术领域亦如此。这常常引起我许多思考。我国是崇尚方形的。
中国文字早就有了向方形演化的趋势，后来形成方块字。方形、
四和四的倍数在中国人意识深层的印迹极为深刻。方是神圣的，
天圆地方，万物生长之大地是方的；方是庄严的，宫殿建筑、宗
教场所均包含各种大大小小的正方形；方是一种优秀的品质，为人
方正，踱方步是一种稳重的表现……每一字有四角、有四声；有四
言诗，旧体诗的基本单位是四句，民间歌谣亦往往如此；杂剧一般
为四折，红氍毹为一种规则的四边形……总之，以方形和四数为基
点的文化成果，在我国土地上和人民生活中无处不在，成就无法估
量。但这文化成就是以什么样的牺牲为代价呢？文字为纪录语言的
符号，扩大语言在时间和空间方面的交际功能，对书写文字的基本
要求是准确和快速。我国发展了以文字为基础的书法艺术，汉隶、
魏碑、晋草、唐楷，它们的成就与价值举世无双，但书法艺术的成
就是以什么样的牺牲为代价呢？国人重抒情艺术，轻叙事艺术，抒情

文学被认为是中国文学之正宗，叙事文学则斥之为旁支。这种观念先秦已见端倪，唐宋以后更发展到偏执的程度，这固然成就了我们这个抒情诗大国，但又作出了多少牺牲以为代价呢？种种牺牲当中，是否也包含有中国戏剧起源、形成迟缓这一项呢？中国古典戏剧刻意追求诗的价值，也确实常具极高的诗的价值，但诗意的极大膨胀，又是以戏剧哪一些亦不可或缺的特性的牺牲为代价呢？作为中国戏剧家，如关汉卿、王实甫、汤显祖、孔尚任，他们所肩负的特殊的担子是沉重的。以《牡丹亭》为例，四百余支曲文，是要一字字、一句句依腔酌字、按谱填词填出来的。当剧作家不能不以很大一部分精力倾注于此时，他不能不以其他方面的牺牲为代价，所牺牲的是什么呢？颇为精美的戏曲脸谱艺术，为传神的表演艺术生色不少，但它是戏剧表演什么样的牺牲为代价呢？写意的舞台美术令世界瞩目，它是经数百年的发展逐渐形成的。历史上曾有过与此不同的探索，如明末刘晖吉女戏，“奇情幻想，欲补从来梨园之缺陷”，其舞台美术之设计、制作，自非写意所可尽；清末天津太庆班演出，布景亦华美繁复、刻意求工。这些尝试，一时间也曾令人惊诧、赞赏，但终因其非中国戏曲舞台美术之“正途”而风流云散了。写意舞台美术的地位愈来愈巩固，但它是以何种牺牲为代价呢？我曾说过，在特定的历史时期内，社会智力常常有一个或数个凝聚点：当社会智力凝聚于军国大事，则多出政治家、军事家，相对而言有出息的文人就少一些；当社会智力凝聚于吟风弄月，其他人材亦必匮乏；当社会智力凝聚于律、绝、古风，辞赋难有大家；当社会智力凝聚于戏曲、小说，诗词当然只得退而叨陪末座。当戏剧家们不能不“吟安一个字，拈断数根须”，“二句三年得，一吟双泪流”，为一支支曲子、一套套曲文竭心尽智时，对戏剧性的追求、对人生和宇宙的思索就不能不有所偏废了，甚至所写剧本的数量亦不能不明显地减少了。一方面的成就、进步、进化，必以另一些方面的牺牲、退步、退化为代价。中国如此，他国亦如此。确认伟大成就的

巨大代价目的是什么?不是为了谴责前人,否定成就。已有成就是无法更改的了,研究的目的是为了今天和明天。随着人类的进步,当代人之主观努力在选择可能性时所能发挥的作用较前人肯定是更大了。

本论文集所收论文包括两类:一类是对中国戏剧起源的研究,一类是对现存原始戏剧形态的研究。大部分论文研究中国戏剧之起源,侧重点是探讨中国戏剧起源之多种可能性,及这些可能性或转化为现实或归诸消亡的原因,力求使研究成果逼近中国戏剧起源之真实情况,并透过戏剧现象进入中国文化的深层。研究现存原始戏剧特征之论文仅收二、三篇,不是编者吝于篇幅,而是目前注目这一方面之有识者尚不多。我对“活化石”说是存疑的,因为既“活”就是一一直处于衍化之中,是不能视之为“化石”的。我还认为现存原始戏剧形态与起源、形成时期的幼稚的戏剧形态当属两回事,其差别近似低能的成年人和正常儿童的区别。但我亦认为从现存原始戏剧中可找到探索中国戏剧起源的某些线索,可找到通向中国文化深层的若干密码。

本书所收论文,最早者发表于本世纪初,而作者或处内地,或居海外,故文风、用语、译名常有较大的悬殊,为存原貌,故不求划一;部分论文,略有删节,希作者、读者谅之。

本书从构想到编成,得到香港比较文学学会第一、二届会长袁鹤翔教授、香港中文大学比较文学中心主任李达三教授颇多支持,谨致谢意。

1989年1月15日

目 录

前言·····	夏写时(1)
---------	--------

第 一 辑

中国古典戏剧的形成·····	曾永义(3)
我国戏曲的起源和发展·····	王季思(23)
说“歌”“舞”“剧”·····	董每戡(32)
古剧角色考余说·····	王国维(49)
论国人戏剧意识的萌生与戏剧观的形成·····	夏写时(54)

第 二 辑

中西戏剧的起源比较·····	陆润棠(77)
梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴·····	许地山(86)
戏文的起来·····	郑振铎(119)
“旦”、“末”与外来文化·····	黄天骢(128)
论两宋的饮食习俗与戏剧演进·····	翁敏华(140)
如何面对古剧晚出的命题·····	唐文标(154)
中国戏剧发展较西方为迟缓的原因·····	张晓风(164)

第 三 辑

中国现存原始演剧形态美学特征初探·····	余秋雨(193)
中国各民族傩戏的分类、特征及其“活化石”价值·····	曲六乙(209)

西域戏剧发生之端绪	李肖冰(228)
“麦西热普”与戏剧	石 泓(241)
古代维吾尔语佛教原始剧本《弥勒会见记》(哈密写本)	
研究	耿世民(247)

附 录

论中国戏剧之起源——中国戏剧起源研讨会纪实	(263)
-----------------------------	-------

第 一 辑

中国古典戏剧的形成

曾 永 义

作者简介：曾永义，男，1941年生。
台湾大学中文系教授。著有《说戏曲》、
《中国古典戏剧论集》、《长生殿研究》
等。

对于中国古典戏剧渊源的说法，可以说人异言殊。王国维《宋元戏曲考》认为“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”因为巫覡的职业是以歌舞娱乐，而“群巫之中，必有象神之衣服形貌动作者”，“或偃蹇以象神，或婆娑以乐神。”所以说“后世戏剧之萌芽”，已存于巫覡。纳兰容若《渌水亭杂识》则说：“梁时大（应作上）云之乐，作一老翁演述西域神仙变化之事，优伶实始于此。”可见他认为戏剧起于萧梁时宫廷的乐舞。许地山在《小说月报》第十七卷号外《中国文学研究》中有《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》一文，认为中国古典戏剧的内容和形式，主要是受了印度梵剧的影响。孙楷第《傀儡戏考原》一书，说到“近代傀儡戏有二派：一以真人扮演，一以假人扮演，两者性质不同，而皆谓之傀儡”。他的意思是要把中国古典戏剧的起源说成来自傀儡。此外，我们常说的一句成语“优孟衣冠”，则又以古俳优为起源之说。

以上诸说共同的缺点是，认为中国古典戏剧的根源是单纯的，以致如瞎子摸象，虽各得一体，终非全貌。因为中国古典戏剧的源

流有如长江大河，滥觞虽微，而涵容力极强，随著时空的展延，流经之地，必汇聚众流，以成浩荡之势。如果我们试取吴淞口的一瓢长江之水而饮，则这一瓢之水，事实上已含有青海巴颜喀拉山南麓之水，西康金沙江之水，四川岷江、沱江、嘉陵江之水，湖南湘江洞庭之水，湖北汉水，江西赣江、鄱阳之水……但是它们融合起来的滋味，只是长江之水。也就是说，巴颜喀拉山南麓以下诸水，事实上并非长江支流，而是长江的许多源流。明白了这个道理，那么中国古典戏剧的源流就非单纯的了。为此，再比照吴淞口的长江之水为例，试就给已经完成的“中国古典戏剧”下一定义：

中国古典戏剧是在搬演故事，以诗歌为本质，密切结合音乐和舞蹈，加上杂技，而以讲唱文学的叙述方式，通过侑优妆扮，运用代言体，在狭隘的戏场上所表现出来的综合文学和艺术。

“综合文学和艺术”就有如长江的吴淞口之水，故事、诗歌、音乐、舞蹈、杂技、讲唱文学、侑优妆扮、代言体、狭隘的剧场等九个构成因素，就有如巴颜喀拉山南麓以下诸水。如此说来，中国古典戏剧的形成，事实上是这九个因素的逐次结合了。当然，这里的所谓“逐次”，并非按照上面所举的秩序。

现在就来叙述中国古典戏剧逐渐形成的过程，首先是歌舞乐的结合。

《吕氏春秋·古乐篇》中说：

葛天氏之乐：三人操牛尾，投足而歌八阕。

这是初民狩猎之舞，可见歌舞的结合。又如在年终时，为了酬谢与农事有关的八位神灵而举行的“蜡”祭和天旱求雨的“雩”祭，也都有歌舞，而且相当热闹。

在商周之际，已有手执雉翟而舞的“文舞”和手执干戈而舞的“武舞”。如歌颂周朝统治者如何有秩序，如何使天下安和乐利的《韶舞》便是文舞；而《史记·乐书》中所记载的《大武》之乐，便是武舞。

《大武》之乐，据说是周公摄政六年之时，在宗庙演奏，以象武王伐纣之事。从记载里，可见它不再是初民祭祀时所操的自然韵律之舞。宾牟贾和孔子对于这支《大武》之乐所作的解释，都极富象征的意义。譬如乐舞中何以有“永叹、淫液”的歌声，宾牟贾的解释是：武王的军士们希望赶紧举兵伐纣，恐怕稍迟就失去良机，所以发出这样的声音。对于舞者“总干而立”、“发扬蹈厉”的动作，孔子的解释是：舞者持著干盾，如山而立，稳然不动，那是象征武王伐纣，军容威严，以待诸侯之至；舞者举起衣袂，顿足蹈地，面有怒容，那是象征姜太公助武王伐纣，奋发威勇，希望速成翦商之志。其中“成”是乐章的意思，六成，则有六个乐章；“夹振”是两人拿著铃铎为舞队按节奏的意思。表演《大武》的队舞，显然是合“歌舞乐”一起表演的，也就是三者之间是密切结合而相应的。舞蹈的内容虽然尚不能明白的来叙述故事，以致孔子和宾牟贾所感受的意见颇为相左，但其以动作象征故事，则是很显然的。因此，我们可以说，周初中国的歌舞乐已经合而为一，且具有象征的意义。

其次《史记·滑稽列传》所记载的“优孟衣冠”，说楚乐人优孟扮成故楚令尹孙叔敖的样子，藉歌舞来讽谏楚庄王，庄王乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户。古优的职务是以歌舞娱乐人主，而往往于滑稽诙谐中寓讽谏之义。“优孟衣冠”可以说是启俳優妆扮之端，只是他载歌载舞之际，还是就本人口吻来述说的，并非代作孙叔敖之言，也就是叙述的方法尚非是“代言体”。而《楚辞·九歌》中的巫覡，其不止妆扮灵神具有“优孟衣冠”相等的意义，其载歌载舞，更具有代言的意味。若以《山鬼》为例，则巫覡所扮饰的女山鬼和人间的公子，其各自的口吻，甚为显然。我们从《九歌》的歌词中，尚可以看出其所用的乐器有钟、鼓、琴、瑟、篪等，舞者的服装相当的漂亮，手里还拿著香花等物，有群舞、有独舞、有独唱、有齐唱、更有对唱，有抒情的舞，也有武装的舞，这样的舞，真是热闹纷华了，只是并不演故事，所以还不能算作戏剧。

最初合歌舞以演故事的，可能始于汉代的《东海黄公》。东汉张衡《西京赋》，有一段描述汉武帝时长安的乐舞杂技，其中从“乌获扛鼎”至“又顾发乎鲜卑”，都是御前献艺的“角抵戏”内容。因为角抵是取角技为义，亦即“技艺竞赛”，故所包颇广。其中含有角力特技、化妆歌舞、假面弄兽、武术表演，而最可注意的是《东海黄公》，已具敷演故事之性质。《西京杂记》对于这件事的记载更加详细。

余所知有鞠道龙，善为幻术，向余说古时事：有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绦绀束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。

按《西京杂记》非西汉刘歆所著，乃晋葛洪采掇所成之书，已为学者所公认。而《东海黄公》既已见诸《西京赋》，葛洪所记又得诸旧闻，则所言大致可信。由此可见：表演时有两个演员，老人黄公用绦绀束发，手拿赤金刀，他的对手必须扮成虎形。他们的“搏斗”虽然深合“角抵”之义，但已非著重以实力角胜负，而是充分表演舞蹈的趣味，其结果是黄公为白虎所杀，则已颇具故事之性质。再从《西京赋》中“赤刀粤祝”一语看来，老人必是手持赤刀，口中念念有词，很可能有宾白或歌唱。总起来说，《东海黄公》的表演，已具演员妆扮，合歌舞以演故事。这样的形式，可以说就是戏剧的“雏型”，也就是故事和表演均属简单的“小戏”。

如果说《东海黄公》是中国古典戏剧的“芽甲”，那么由两汉至于唐代，中国古典戏剧虽然在内容形式上都有成长，但基本上没有脱离“小戏”的范围。譬如《三国志》、《魏书·齐王纪》裴松之注引司马师《废帝奏》所说的“辽东妖妇”，《蜀书·许慈传》中所扮演的“优戏”和唐崔令钦《教坊记》中所记载的《大面》、《拨头》、《踏谣娘》等都是如此，甚至于可以说不出“角抵”余风。崔令钦所记的，即所谓

“戏弄”，其中《踏谣娘》一条，最值得注意：

北齐有人姓苏，**鼯鼻**。实不仕，而自号为“郎中”。嗜饮，酗酒，每醉，辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐步入场行歌。每一叠，旁人齐声和之，云：“踏谣，和来？踏谣娘苦！和来！”以其且步且歌，故谓之“踏谣”；以其称冤，故言“苦”。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼“郎中”，但云“阿叔子”；调弄又加典库，全失旧旨。或呼为“谈容娘”，又非。

《旧唐书·音乐志》、段安节《乐府杂录》、《刘宾客嘉话录》、《太平御览》俱有类似的记载，均作《踏谣娘》；又唐常非月咏《谈容娘》诗，有“马围行处匝，人簇看场圆；歌要齐声和，情要细语传”之句。任讷《教坊记笺注》云：

今观初唐演出之踏谣娘，即已歌舞合一，曲白兼备，旦、净、丑众角合演，其制实已先元剧而有……再则《御览》所谓“乃自歌为怨苦之辞”，可证崔氏“且步且歌”及“称冤”云云，其辞必为代言体，而非叙事体无疑。是曲辞之为代言体，演故事于歌舞之中，唐人早已有之（敦煌曲内有代言体六首），宁俟宋金之时始创！

所说的“旦”是“妻”，“净”是“丈夫”，“丑”盖为“典库”（管理当铺的人），另外尚有和声帮腔的“邻里众人”。“代言体”前文说过，《九歌》中已见其例，但明确的表现于戏剧中，则始见于此。《乐府杂录》“鼓架部”中有“苏中郎”一条，显然是《踏谣娘》的别名，其中有云：

今为戏者，著绯，戴帽，面正赤，盖状其醉也。

则《踏谣娘》不止隐然以各门脚色用代言体合歌舞敷演故事，而且有戏服和脸谱的迹象了。

如果《踏谣娘》是民间的戏弄，那么另一种“参军戏”便可以说是宫廷的戏弄。《太平御览》卷五六九引《赵书》云：