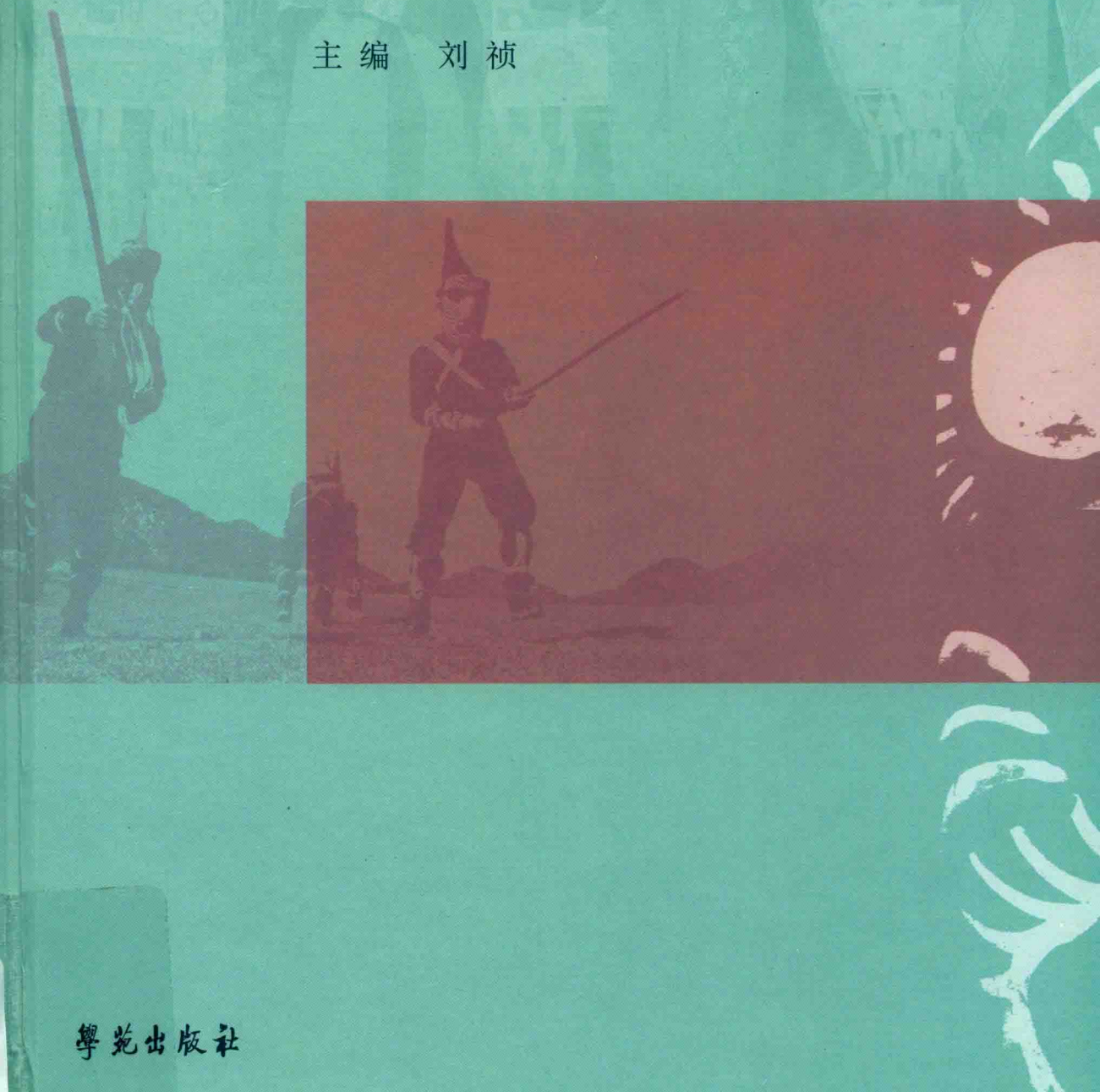


祭祀与戏剧集

——中国傩戏研究会30年论文选

主 编 刘 楨



學苑出版社

中国傩俗礼仪文化丛书

祭祀与戏剧集

——中国傩戏学研究会 30 年论文选

刘 楨 主编

何玉人 袁志鸿 朱联群 副主编

學苑出版社

图书在版编目(CIP)数据

祭祀与戏剧集:中国傩戏学研究会30年论文选/刘
桢主编.--北京:学苑出版社,2018.11

ISBN 978-7-5077-5590-9

I. ①祭… II. ①刘… III. ①傩戏—中国—文集
IV. ①J825-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第250144号

出版人:孟白

责任编辑:潘占伟 王见霞

印制总监:张翔

出版发行:学苑出版社

社址:北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码:100079

网 址:www.book001.com

电子信箱:xueyuanpress@163.com

联系电话:010-67601101(销售部)、010-67603091(总编室)

印刷厂:北京信彩瑞禾印刷厂

开本尺寸:787×1092 1/16

印 张:34.75

字 数:614千字

版 次:2019年1月第1版

印 次:2019年1月第1次印刷

定 价:168元(精装)



《中国傩俗礼仪文化丛书》编辑委员会

(按姓氏笔画排序)

曲士飞 曲六乙 朱联群 刘 楨 江 棘
李志远 巫允明 何玉人 张 帆 周华斌
姜尚礼 袁志鸿 麻国钧

序言：珍贵的历史足迹

中国傩戏学研究会名誉会长 曲六乙

恰似白驹过隙，转眼间三十年匆匆闪过。几多泥沼，几多烟尘。20世纪80年代以来，为了探索、寻觅一息尚存的傩戏、傩文化遗存，我们这些被一些同行讥讽为“宣扬封建迷信”、“搬神弄鬼”、带有“傻气”的人，到穷乡僻壤去访问“文革”以来被打成“黑五类”的土老师（巫师）和从事民俗祭祀活动的会首、民间艺人。彼时，为了取得“合法”的途径，我们必须持有当地（省级）文化部门“同意访问”的信函。而这也非易事，甚至有人从中作梗。记得我第一次去江西南丰访问，就遭到“无厘头”的拒绝，原来省里有人来了电话，明确指示不要接待。我不死心，转道去婺源。刚进市区，文化局派人截住我，说局领导外出恕难接待，好在他拿出一盒记录婺源“舞鬼”的录像带。吃闭门羹算得了什么，意外获得宝贵的影像资料，我当然满意而归。

我们的初期考察，主要是受到王国维的“后世戏剧当自巫、优二者出”（《宋元戏曲史》）和董康的“戏曲肇自古之乡雩”（《曲海总目提要序》）的启迪，以及20世纪50年代，舞蹈家盛捷率领的考察队对江西南丰、婺源五县的傩舞、傩戏考察报告和刘恩伯、赵景琛考察桂北6个县傩舞的考察报告的强烈“刺激”，实地了解戏曲与原始宗教、原始礼仪歌舞以及社祭、巫、“尸”、道的渊源或联系，而中心议题则是“傩是戏曲的活化石”。

20世纪90年代初，台湾清华大学人文学院院长王秋桂教授提出了“中国地方戏与仪式之研究”的课题，表达了同我们合作的意愿。该课题后经中国傩戏学研究会的渠道获得文化部有关部门的批准，双方合作，组织大陆多个省、区的数十名有关学者进行实地考察。其突出特点是运用文化人类学的考察方法，以各种仪式活动为中心（含各地目连戏和道教仪式）撰写出包括宗教学、民俗学、方志学、民间文艺学等的考察报告。不到5年，出版了近百种考察报告和专集。

与此同时，中国傩戏学研究会会同晋、冀、湘、桂、滇、川、青、甘和徽、赣、黔、京等地的政府部门或有关文化艺术单位，主办、召开了10多次大型国际傩文化学术研讨会，而且每次都有相关论文集出版。

老天不负苦心人，到了新世纪初，贵州的地戏、撮泰吉，安徽的池州傩，江西的南丰傩、婺源傩，广西的师公戏，云南的关索戏等，都被批准纳入国家级或省级非物质文化遗产。而在此前被打成“黑五类”的土老师、会首、民间艺人则被评定为国家级或省级非物质文化遗产传承人，得到国家法律的保护。

人越老，越怀旧。在讨论、编选这部集子时，不由得想起陆续离世的战友：王兆乾、任光伟、林河、顾建国、黎方、钱萑、于质彬、顾峰、朱建明、曹琳、魏芾、寒声……古人云：“其人已逝，其道弥著。”以中国傩戏学研究会原副会长王兆乾兄为例，他原是安徽黄梅戏的著名编剧兼作曲家，却“着迷”傩戏、傩文化。从20世纪50年代初开始，他几十年如一日，考察各种宗教、民俗样式的仪式戏剧，很多春节都住在池州等地区的农民家中。1986年在安徽举办的首届傩戏研讨会上，他提交的几篇论文被一致认为水平最高，最有学术分量。他同奥地利学者布兰德尔教授合著的德文版《傩戏》在德国发行。直到目前，这仍是唯一的一部向海外介绍、宣传中国傩戏的著作。

“逝者如斯夫！”这里，我不必一一列举他们在傩戏学或称仪式戏剧学领域做出的成就，我们只需拜读他们被编选在本集中的单篇论文，就会感受到他们对各种学术课题涉猎之深广。

回想30年前在贵阳成立中国傩戏学研究会时，只有二十几位会员，如今，30年后的今天，老、中、青三代的成员已达400余人。他们各有自己的工作岗位（有的已退休），却都能沿着前人走过的足迹，对各自选定的学术课题进行更深层次的研究。他们被选入本集的论文，反映了他们在傩戏学或仪式戏剧学领域的价值和贡献。而在未来第二个30年里，特别是年青一代，他们将承担起进一步扩展傩戏学科或仪式戏剧学科的神圣重任，驰骋向前。

88岁老翁于北京

戊戌年中秋

目 录

中国戏曲在农村的发展以及它与宗教的关系——在戏曲研究所的讲话	张 庚 / 1
试释良渚文化玉器上神人兽面图形的内涵及其衍变——一个持续五千年的文化现象	冯其庸 / 8
由图腾组成的全方位立体防线——傩俗中生命意识的特殊体现	曲六乙 / 15
傩祭与艺术	刘锡诚 / 24
傩戏：傩坛和戏曲的双向选择——兼谈傩文化的蕴涵	薛若邻 / 32
萨满文化与黔北傩文化的比较研究	度修明 / 38
中日稻作文化与傩文化比较研究	林 河 / 49
方相氏装束的哲学意蕴	周育德 / 60
中国戏剧治史方法的再探讨——兼论傩戏在中国戏剧史上的作用和地位	任光伟 / 67
傩源考——论周代“方相行为”的原始传统	钱 第 / 73
乞儿驱傩与宋杂剧——韩城“北宋杂剧图”壁画读解	周华斌 / 82
交融与疏离——戏曲与祭祀仪式剧异同论	麻国钧 / 95
孟姜女故事与上古袂褻风俗	康保成 / 114
“傩仪”——人们追求美好生活的历史遗存	巫允明 / 131
中国傩神简论	叶明生 / 138
傩戏和少数民族拟兽戏剧的比较研究——两江共源，流态各异	王胜华 / 154
东亚傩祭与中韩日假面剧之始	翁敏华 / 162
试论傩戏的起源、流向及其在浙江的遗踪——吴越傩文化初探	徐宏图 / 178

五猖信仰与古代的殇祭	王兆乾 / 191
张渤信仰仪式的跳五猖	茆耕茹 / 197
明清之际吴越巫傩文化流变考	于质彬 / 209
试论香火童子会的形成及其群体	黄文虎 / 216
南通童子祭仪剧三类	曹琳 / 222
南丰傩神和宜黄戏神	曾志巩 / 227
论家族傩——以临武县大冲乡油湾村王氏家族的傩祭为例	朱恒夫 / 241
从“古傩”到师公戏	顾乐真 / 254
华南仪式剧探微	黄镜明 / 260
贵州傩戏面具调查	顾朴光 / 270
贵州地戏	高伦 / 280
黔东北地区傩技的民俗象征意义	吴国瑜 / 293
撮泰吉：祭祀化的祖先崇拜与形象化的彝族生命史诗	刘 楨 苏 涛 / 301
祭礼、空间与象征——贵州土家族傩祭仪式的意义阐释	陈玉平 / 312
梓潼信仰的傩坛表达——来自贵州道真三桥接龙坛班的调查	冉文玉 / 323
当代巴蜀傩戏的民间传承与衍变——以中国四川省广元射箭提阳戏为例	杜建华 / 338
重庆酉阳土家族面具阳戏——神奇世界的戏剧文化遗存	段 明 / 346
从傩仪“擗瘟”到傩戏《划干龙船》	李怀荪 / 362
长元绝兮终古——论《楚辞》与沅湘巫傩文化	胡健国 / 369
湘西毛古斯研究	张子伟 / 389
古梅山峒区域是蚩尤部族的世居地之一——湘中山地蚩尤信仰民俗调查（一）	陈子艾 李新吾 / 408
民间社赛“乐星图”解——上党古赛乐艺建构考析	杨孟衡 / 419
《扇鼓神谱》源流再探	黄竹三 景李虎 / 436
固义大型傩戏《捉黄鬼》考述	杜学德 / 447
敦煌傩散论	李正宇 / 472

西藏傩祭考释	刘志群 / 489
白马藏族“若舞”初探	姚光普 / 505
羌族民间仪式戏剧的活态存在——来自理县蒲溪尔玛人村寨的田野报告	李祥林 / 510
寺庙艺术“查玛”探析	乌国政 / 524
内蒙古赤峰敖汉旗蒙古族“呼图克沁”	李宝祥 / 531
黑龙江宁安满族“跳玛虎”和“玛虎戏”	郭淑云 / 538
后 记	刘 楨 / 543

中国戏曲在农村的发展以及它与宗教的关系

——在戏曲研究所的讲话

张 庚（中国艺术研究院）

在我们写《中国戏曲通史》的时候，有些问题还没有来得及研究，因此主要讲了通都大邑经济发达地区戏曲的情况，没有深入穷乡僻壤的广大农村。这几年这方面的研究深入了，提供了许多新材料。我想谈谈自己的看法，和同志们讨论。

一、关于目连戏

关于目连戏的记载，最早见于《东京梦华录》。宋代孟元老《东京梦华录》卷八说：“七月十五中元节，先数日市井卖冥器、靴鞋、幞头、帽子、金犀假带、五彩衣服。以纸糊架子盘游出卖。潘楼并州东西瓦子亦如七夕。耍闹处亦卖果食、种生、花果之类，及印卖《尊胜目连经》。又以竹竿斫成三脚，高三五尺，上织灯窝之状，谓之盂兰盆，挂搭衣服冥钱在上焚之。构肆乐人，自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。”南渡以后没有记载，《梦粱录》、《武林旧事》上都没记载。关于七月中元节记载虽都有，但没有像《东京梦华录》记载那样详细，也没有关于演戏的。我没有看到过唐朝著作里提到中元节这个节日，好像大家重视这个节日是从宋朝开始。

新疆发现《弥勒会见记》，引起人们的兴趣。现在看《弥勒》和中国戏曲没有关系，真正有关系的是目连。唐代很多人批判佛教无父无君，因此它要在中国流行是有其短处的，佛教徒们就要想方设法证明佛教有父有君，目连正好是孝的典型。我小的时候还听说，母亲死了儿子要象征性地背母亲过“血污池”。

为什么南渡以后没有关于目连戏的记载呢？一种可能是并非没有，而是发展

了，但主要是在南方；在北方还缺少这方面的材料。比如河南也有目连故事，但与现存目连戏故事完全不同。南方七月的鬼节是非常盛大的，我小时候这个节还在过。元朝占领中原以后没有记载，明朝的记载就很多了。

在南宋的记载里也没讲戏，到明朝有了，《南词引正》里讲，弋阳腔在安徽、湖南，一直到云贵都有。魏良辅还特别说，在云贵，永乐间就有了。湖南高腔说目连是他们的戏祖。弋阳腔最早就是演目连戏。最早是目连传，后来是前目连、后目连，四大本，它的特点是最后这些人都升天了。这大概是弋阳腔最早的本子。

余姚腔和弋阳腔很多地方是相同的，它的发源地是会稽，但在徽州等地也流行，和弋阳腔流行的地方相同。是混在一起还是两个班子呢？演出形式也有相同的地方。余姚腔也是干唱，叶德均的书提到这个问题。最近调控到北京演戏，我们才知道这个剧种能够演《北西厢》。清代的李渔说：我最不喜欢弋阳腔，但它演《西厢》我要看，因为演的是原本。调控也叫高腔，新昌调控也叫新昌高腔。两个腔调的来源是否是一个呢？

目连戏的传播第一是靠弋阳腔，另外是否也靠余姚腔？余姚、弋阳两个腔调流行的地方有重叠。南方目连戏从绍兴到湖南，本子大同小异，很可能渊源就是一个。这些都是推测。

这是要讲的第一个问题：目连戏到底怎么来的？北宋有了，是在瓦舍，不是在民间；如在民间，南迁后北方还会留下，但并没有。到了南方，就到了民间。

二、戏曲农村传播的方式和情况

过去写《中国戏曲通史》只研究了戏曲在城市发展的情况，搞戏曲志以后发现农村有很多戏。戏曲产生以后，除了在城市，也在农村发展。农村虽然不能发明戏曲，但戏曲可以存在。

最近看了湖南剧种发展的历史，它借宗教存活。薛若邻和我讲，戏曲和宗教是双向选择，我也同意。戏曲借宗教存活，宗教也借戏曲招徕善男信女。

在陕西做过一些调查，剧团都有一个戏路，从正月初一到腊月三十，一年都是赶庙会，凡有庙会的地方就要演戏。在南方经济不发达的地方敬神就要演戏，因此目连戏就借此发达。

农村以前讲究哪些剧团能进庙，哪些不能，湖南花鼓戏就不能进庙。中国南方早期戏曲存在方式是以目连戏为敬神的戏。

但这种情况也在不断变化，湖南是弋阳腔演目连，后来的青阳腔不演目连，演《荆钗记》、《琵琶记》等四大本。青阳腔起来后农村才有纯粹为人演的戏。它在通都大邑早已流行，在经济落后的地方到得迟。

有一次到湘西，看到一个剧种叫阳戏。他们说阳戏有别于阴戏，是演给人看的。这就是说戏曲在中国广大地区，特别是不发达的农村，最初是演神戏，随着经济的发展，只演神戏大家已不满足，于是演人戏。湖南湘剧所敬的戏神光有一个人头，敬这种神的戏叫案堂戏。湘剧最初是从这里出来的，受了外来影响，自己也有所发展，慢慢变成演人戏。弋阳腔的发展是从东到西（加上余姚腔也有四散的情况），越往西经济越不发达，少数民族地区也接受了戏曲，这就是傩戏存在的地方。实际上傩戏是出现很晚的剧种，比目连戏晚得多，是受了目连戏影响才有的。这种地方巫教很盛行，过去没有戏曲的时候，做法事的师公就神神叨叨的，像踩火链、上刀梯等，我小时候看过，的确是在烧红的砖上走的。但光这样不行，要搞好几天，不得不演戏，傩堂戏就应运而生。这种情况在南方大概很普遍，我不知道我们是不是把傩戏神秘化了，我是不赞成把它神秘化的，应当从经济原因加以研究。

我顺便谈谈有些研究原始文化的方法，从马克思主义观点来看有缺点——不是要完全否定，它有许多地方不错，能解决很多问题，但从静态而不是从历史发展去研究，这是它的根本缺点。在有些人眼里，原始民族和文化比较落后的民族，他们的任何东西都觉得是不可理解的，于是就发展出这种研究方法。研究原始民族也有先进的典型，比如摩尔根的《古代社会》就很科学；有些则不然，特别是研究艺术起源，往往有许多神秘化的东西，我们要特别注意这个问题。

现在我们回头来研究自己的东西，如傩戏，特别是少数民族原始的表演形态，要提高警惕，不要把它当作落后宝贝，不要将它神秘化。

这是戏曲在农村的传播情况，上面讲的是南方的情形。下面谈戏曲在北方的发展。

三、北方戏曲的发展

北方早有元曲，但还是在城市里发展起来的（经济文化较发达的农村也存在）。元曲衰落以后，北方农村怎样演戏？现在主要用山西的材料，一是锣鼓杂戏，一是赛戏，一是晋东南的《礼节传簿》的材料。这些和南方的不太一样，南方农村虽演神戏，却有职业戏班，北方没有，但有种种方法。比如赛戏，实际上是明朝永乐皇

帝把忠于建文的臣子贬到山西，成为贱民，专门演这些戏，同时还种地。这些人比农民地位还低。赛戏的特点是女演员一定要出来亮相，化装坐在台口，让人欣赏，这是一种侮辱。代代相传演同一个戏，这是赛戏的特点。晋南的锣鼓杂戏演戏的不是贱民，是农民，到了一定时候出来演戏，演戏是世袭的，父亲演关公，儿子也演关公。《礼节传簿》保存有宋杂剧，可见非常古老、保守。北方自从元朝灭亡后，农村经济一直没有恢复，南方虽然靠敬神，但还养得起职业班社；北方农村养不起，只有在一定时候演出。比如锣鼓杂戏，在一定时间某个庙会里演，别处不去，行头比南方的差多了，多为自己用布或纸做的。北方农村养不起班社，只有用世袭的办法演出。研究北方戏曲有一点值得注意，元曲衰亡以后有一段相当沉寂的时期，城市里的戏往南方去了，而穷乡僻壤却一个时期没有戏。这还可以说明一个问题，北方梆子腔起来后，许多剧种都是单一的，除了梆子腔以外，没有其他剧种。南方不然，剧种都是综合的，有弋阳腔、青阳腔、汉调等，剧种多，北方没有那么多剧种。

梆子腔兴起问题。北方梆子腔兴起记载较多的是清康熙、乾隆时期，说明北方的农村经济这一时期有很大发展。北方梆子腔早期的材料很少，现在形式的梆子腔形成以前还有一段历史，经过了相当长时间的酝酿、发展形成板腔体。因为是民间的，没有理论家或大作曲家参与，而是民间艺人不断摸索完成，这种摸索是不保守的，从各方面取材，不唯戏剧，包括说唱、民歌等，所以梆子腔历史上总说不清秦腔是什么，吹腔是什么，实际上是从原始状态变成后来比较进步的板腔体的一个漫长酝酿、发展过程。以为板腔体才是梆子腔，板腔体以前的不是梆子腔，是错误的。

常静之写的《论梆子腔》下了很大功夫，这本书很不错。当然结论是否正确，还可以研究，有许多东西还可以进一步深挖，会发现很多东西。我觉得梆子腔起源最值得注意的是它一上来就不是为神演戏。梆子腔有几个特点：一、“戏不够，神仙凑”的情况比较少，不是没有，是比较少，而且在不断改进；二、梆子腔出现前戏曲史上没有这样有光彩的人物，或者很少。过去戏中如穆桂英这样的女脚色是青衣和花旦，昆曲这样，高腔也这样，但梆子腔出现武旦穆桂英这种人物以前是没有的。南方高腔没有穆桂英、樊梨花、佘太君这样的人物。像樊梨花，她为了与自己看中的人结婚，将自己的父亲杀了，所以其他戏里都没有这样的内容。这一特点的确很突出。我们因为看惯这些戏，也不觉得，但当初在舞台上出现这种人物一定是很惊人的。昆曲里有刺杀旦，但比起皮黄、梆子这些刀马旦就差多了。昆曲

多少年来也没有出现一个很有特色的女英雄，但到了最后出现了一个有反抗性的白蛇。《白蛇传》是在梆子腔兴起以后才有的一个剧本。为什么梆子腔有这么一些特点？我觉得跟明末清初的历史有关。最早见于记载的《滚楼》这个戏，剧中人物是个女将官。在中国更早期的南北戏曲里不会出来这样一个女将，但在梆子戏里就出现了。记不得是她看中了那个男的，还是别人替她做媒，最后他们两人结合了。我们现在知道的第一个戏就是这样的，后来有很多这样的戏。

从明末到清初，中间来来回回四十多年的时间，包括清兵入关，一直是农民起义的队伍在打仗，与清兵打仗农民起义队伍起了很大作用，后来是明朝队伍和农民起义队伍结合起来反对清朝。因此梆子腔有这么一个特点，梆子腔和农民起义有关系。当然，它也和少数民族的起来有关系，如佘太君、穆桂英都不是汉人，是属于少数民族，即是说梆子腔起源跟农民起义，跟异族进入汉族地区都有很多关系。这是梆子的一些特点。

梆子腔成熟时期形式上的特点是板腔体，板腔体的形成也有渊源很长的历史。中国的戏曲音乐形式酝酿了很长时间，我在《戏曲艺术论》曾谈过这个问题，跟中国最早的一种音乐形式唱民歌一样，有散—慢—快—散这样一种节奏变化。从唱《诗经》开始就向这方面发展了，后来昆曲搞水磨调把这种鲜明的节奏抹平了，它不太重视节奏感了，虽说如此，也还是有快板、散板、中板的分别，但实际上都很慢很慢，听不出来它有很大变化。而梆子腔所要表现的内容是昆曲所不能完成的，因此出现了板腔体。板腔体的形成不是一朝一夕的，而是有许多具体的过程，由于时间关系这里不能详谈。

梆子腔的出现是演给人看而不是给神看的，而且是鼓动人造反的，这与北方农民起义极有关系。比如《斩黄袍》，对皇帝不依不饶，郑恩的妻子陶三春兴兵闹到朝里，使得皇帝无可奈何，虽然没杀人，但要斩掉皇帝的袍子。所以，梆子腔的兴起标志着戏曲思想发展上的进步。这是梆子腔的问题。

四、结论

第一，我们在《中国戏曲通史》谈到的主要是通都大邑、经济发达地区的情况，没深入穷乡僻壤地区。戏曲的特点之一是古典性、民间性相结合，民间性方面最主要的是戏曲在农村发展出来的，民间性也带着宗教色彩。上面我讲了，最早的戏就是《目连救母》，比它还早的大戏尚未有听说。从相信神鬼、因果报应发展成

为讲忠孝节义，这是一个很大的进步。《琵琶记》较《目连救母》进步很大，而现在我们看《琵琶记》的局限性也很明显。梆子腔的兴起又是一次飞跃。《琵琶记》讲究忠孝节义，对皇帝一定要忠，忠孝不能两全，还得尽忠，所以剧中蔡伯喈是一个非常痛苦的人。到梆子兴起以后，什么皇帝不皇帝我都对你不客气，这是一个很大的进步。中国戏曲的人民性是不断发展的，这和人民的觉悟是在不断地提高有密切关系。这条发展道路比较明显，要从许多剧目中去仔细研究。我举个小例子，比如秦香莲，最初为女审，是她在神的帮助下当了元帅才报的仇。后来这个剧目改为出现包公，是个很大的进步，包公审比神授她以特别的能力进步得多。所以从这个角度看问题，中国广大人民的进步，特别是农民的进步，在戏曲中反映得很清楚。农民起义使得农民觉悟提高，李自成起义失败，其中教训很多，郭（沫若）老写《甲申三百年祭》做了总结。农民是否也从中取得经验教训？他们也同样取得，即不相信皇帝。中国戏曲反映了农民觉悟的提高，从戏曲中人物的变化尤能说明这一点。

第二，剧目发展也很明确，从祀神到供人娱乐、讲忠孝节义，一直到表现反抗。而且剧中女性反抗胜过男性，多为女强人，穆桂英就很有代表性，杨宗保就要听她指挥。这一特点的形成有其现实基础：毛泽东说中国妇女在封建社会地位最低，所受压迫最重，因此其反抗性最强。的确，妇女一旦觉醒了就了不得，那种反抗性、坚决性要胜过男性。

再者，戏曲表演形式诸方面随着思想内容的发展更加完善，更加戏剧化。从曲牌体到板腔体，从重歌舞到表演的发达，昆曲叫载歌载舞，现在京戏有时歌有时舞，唱时集中唱一段，表演时集中表演，也是从实践中吸取的经验加以改进的。有些戏还存在载歌载舞、声嘶力竭的情况，如《林冲夜奔》这个戏就证明有那么一个过渡时期，简直弄得演员手忙脚乱、不可开交。发展到梆子腔、京戏，把唱功和表演分开来，是很大的进步。

城市里的剧目、剧种在戏曲史上有它的特点，其思想内容比不上在农村中产生的剧种那么开阔，有些地方比较温和。不是说这样的戏没有用，这样的戏也是需要的，有其进步、深刻之处。比如《牡丹亭》，从思想内容、人的精神世界讲反抗，谈解放，这在农村里不可能、不容易产生。中国戏曲从北曲、南曲到昆曲成绩很大，研究得比较多，这里就不多讲。

最后一点，多年来剧目积累下来，有时有许多淘汰，但不见得就是绝种。比如目连戏，现在要看还可以演，说明它并非绝种。有许多过时的东西在某种情况上

保存着，中国的戏曲剧目及表演等一直积累下来，一方面是发展程度很高；另一方面，积累下来的并未完全消失，自然也有很多消失的。中国地域辽阔，有些戏曲就保存在某个角落中。中国戏曲好比是条长江大河，大水发了冲下去，一泻到底，而有许多弯弯曲曲的地方却稳然不动，形成了活化石。研究戏曲史，应当把主流弄清楚，而弄清楚主流，活化石也都起作用。同时，戏曲还要发展。现在演现代戏，许多剧种很有办法，这不是件小事。发展、前进、改革，这是一条主流，还有许多旁枝末节，有的是很古老的，但被保存了下来，这些都要研究，才能更加清楚地了解中国戏曲的历史发展。我就谈这些，可能有许多地方根据不足。也许我讲的不对，很愿意跟同志们讨论。

（本文原载于《戏曲研究》1993年6月第46辑）

试释良渚文化玉器上神人兽面 图形的内涵及其衍变

——一个持续五千年的文化现象

冯其庸（中国艺术研究院）

良渚文化遗址的发现，是近半个世纪的事情，良渚玉器上神人兽面图形的发现，则是1986年6月的事，所以无论是对整个良渚文化体系的认识还是对余杭反山、瑶山出土的大批玉器以及玉器上的神人兽面图形的认识，都还处在初期阶段，随着时间的推移，考古家们的认识当然会日新月异，而文化界对这一问题的认识，自然也将跟随考古家们的认识而得以逐步提高。

有一点是现今早已得出了确定的认识的，这就是随着长江流域（重点是长江中下游）、太湖流域、华南地区独立的原始文化体系的发现，早先的中华民族文化起源于黄河流域的文化一元论观点，不得而被新冒出来的大量的客观事实所突破了，人们不得不重新更正自己的观念，承认中华民族的文化起源，是丰富多彩的多元论而不是单一的一元论。承认这一点是非常重要的事情，因为只有认识了这一点，才能正确地认识中华民族传统文化的丰富性和复杂性。良渚文化的发现及其独立体系的被确认，是认识中华民族文化起源的多元论的一个极为重要的依据。

我本人并不搞考古，也完全不懂考古，我只是觉得作为今天的一个历史研究者或传统文化研究者，如不能及时地运用考古家们辛勤地发掘和认真研究得出的最新的科学成果，那我们的某些研究，很可能会流于盲目性，甚至去做出早已过时的结论。

1986年6月，在余杭反山第12号墓发现的玉琮王，是件稀世珍品。^[1]此件高8.8厘

[1] 见《良渚文化玉器》，文化出版社、两木出版社1989年版，第6—7页。本文所论及的良渚玉器，均见此书，以后只标页码，不再标书名。