

OAT

On the Original Theater and
the Avant-Garde Theatre

厉震林 著

论原始戏剧与 前卫戏剧

图腾崇拜与表演要素演化
巫觋和俳优的性别身份与表演
童年经验与成人化动机
观演关系的新契约与表演哲学
小剧场话剧的表演美学

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

OAT

On the Original Theater and
the Avant-Garde Theatre

厉震林 著

论原始戏剧与 前卫戏剧

图书在版编目 (CIP) 数据

论原始戏剧和前卫戏剧/厉震林著. —北京: 文化

艺术出版社, 2010. 9

ISBN 978 - 7 - 5039 - 4698 - 1

I. ①论… II. ①厉… III. ①戏剧 - 艺术评论

IV. ①J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 173446 号

论原始戏剧和前卫戏剧

著 者 厉震林

责任编辑 胡 晋

封面设计 玲 子

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 84057660 (总编室)

(010) 84057691 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2010 年 11 月第 1 版

2010 年 11 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 16

字 数 240 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4698 - 1

定 价 32.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

序

王邦雄

上海戏剧学院舞台美术系教授、博士生导师

震林要我给他的《论原始戏剧和前卫戏剧》写篇序，我不懂戏剧，只能随手写点感想性的东西。

震林的书涉及到了原始戏剧与前卫戏剧部分，它连接了戏剧历史的始与终，本与末。正如他自己所说，非常想看清楚戏剧历史的始端与末端，也只有了解了这种始末，才能逐渐地接近戏剧的脾气、性格及其内在规律，从而转向戏剧其他部位的研究。

这是很有意思的选题。始与终本身就是一个“对待”，这使我想起了埃舍尔的许多版画，这些画体现了奇妙的悖论、错觉以及双重含义。比如《瀑布》一画，在画面中央，瀑布倾斜而下，水花四起，还推动了水轮，汇集到水池中的水则顺着水渠哗哗流去，一级一级地下降，突然水又流回到了瀑布口。又如《上升与下降》，明明是一队僧侣沿着楼梯向下走，拐了四次后又回到了原处，另一队僧侣也沿着楼梯下去，最后也返回到了原处，而且两队人走的是同样的楼梯。还有其他许多画都是如此，真是不可思议，画面画得明明白白，清清楚楚，可是最后都回到了原处。人们把这种周而复始的圈称为“怪圈”。道格拉斯·霍夫施培特还专门写了一本轰动美国、曾获普利策大奖的《GEB——一条永恒的金带》。书籍从数理逻辑、绘画、音乐等领域探讨这种“怪圈”。在这个世界，始终，终始，始始终终，无有尽期。无机生太极，太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦……中国的太极图，外呈环状，此环置于平面为圆形，运转于空间则成球体，它首尾相衔，曲曲相通，始终如一。太极生两仪就是开始，有了开始，就有了有无。有了一就会生二，二就生三，三生万物。所有物理，事理，生理，道理都是如此，理理生理，法法生法。

在科学技术迅速发展的时代，人们似乎特别钟情于“有”，钟情于“多”，钟情于“新”，钟情于“法”。所谓“发展”，所谓“进步”，所谓“创新”，这种以“时间”为指向的价值观已深深地影响着我们的思维方式。与此同时所谓的“走向世界”、“与国际接轨”、“历史潮流”、“发展趋势”、“时代精神”、“国际一流”等等也常常出现在我们日常生活的用语中。有学者早就指出这种单单以“时代”要素来评价文化艺术的观念，追根究源来自西方的“现代性”文化观念，即“进步论”。回想起“五四”新文化时期，戏剧家欧阳予倩就说过，“试问今日中国戏剧，在世界艺术界，当占何等位置？吾敢言中国无戏剧，故不得其位置也。”他认为中国戏剧是一种“杂剧”，而“不能绳之以理”，“不近人情”，“无价值”。这些论点在今天看来太过激进，但这种看法仍然或明或暗地存在于我们的头脑之中，今天的“大剧院”、“歌剧”、“音乐剧”、“话剧”很是时髦，乃至把中国戏曲也称为“戏剧音乐剧”等等，还有在全国的戏剧舞台上，到处都是现代高科技堆积出来的大场面，舞台布景设计，看起来很是前卫，很是先进，很是耀眼，很是光彩。其实在文化艺术领域并没有“先进”与“落后”之分，即使在其他领域也应该慎重对待。比如在医学领域，中医就一定比西医落后吗？恰恰相反，以《黄帝内经》为指导的中医至今仍然发挥着它纲领性的作用，受到世界有识之士的关注。从某种意义上说，当代世界医学的发展方向几乎是在向古老的《黄帝内经》回归。就是在科学领域，上个世纪以法拉第、麦克斯韦、爱因斯坦、玻尔、海森堡等一大批物理泰斗为代表的科学家，用最先进最精密的科学实验将牛顿的机械物理世界打得粉碎。作为当代物理学两大支柱的相对论、量子力学所得出的结论，竟然神奇地与中国最古老的太极哲学思想不谋而合。正如物理学家卡普拉在《物理学之道》一书中所说，如果说物理学今天把我们引向了一种世界观，那么这就是以某种方式返回到2500年以前的起点上。有趣的是，西方科学沿着螺旋式轨道进化，它从早期希腊的哲学出发，通过理性思想的显著发展而上升和展开，不断地离开它的起源，并发展了一种与东方尖锐对立的世界观，西方科学最终克服了这种观念而返回到早期希腊与东方哲学上来。这并非仅仅依靠直觉，还依靠高度精确的复杂试验，依靠严格一致的数学表达方式。诺贝尔物理学奖获得者汤川秀树也讲过，现代世界物理学的成就，几乎都是对中国传统道家学说的回应。中国的道家哲学早就告诉人们，从无到有，有有相化，法法无穷，最后归一。从开始到终结，终结又开始，圆通周复，无限发展，无限圆通，新的开始，往往是旧的复原，旧的重复，又往往是新的开始，如是陈新相合，新陈相应，始终终始，化极归本。返修其本，返证原本是谓根也。中国文字的“本”，先是一个“木”，木就是树，它的“根本”在木的最下部，因此在木字下面加一横就是“本”，所以

本就是指根。如果这一横加在上面就成了“末”，即“本末倒置”。从根本发为枝叶，而枝叶就是末，因此，任何一事物都有本有末，向前发展是末，返回开始是本。所以老子说“反也者，道之动也”，“能婴儿乎？”回归到无欲无为的婴儿状态，原始状态就是返本，这个境界就是人类最原始的最本来的境界。当代人类社会似乎都有回归的倾向，似乎都在反思。从艺术角度来讲，取法乎上，仅得其中，取法乎中，仅得其下，若取中下，则成下次。要寻根追本，分清源与流，正本清源。当今艺坛“其道盖如是，而由神而形，自形而饰，每况愈下，后世学者，每好急于求成，缘物华纷呈，名利是务，学力简惰，权数皮毛，皮之不存，毛将焉附焉。”

震林在书中，探讨了前卫与原始的关系，所谓前卫，往往是从原始的戏剧形态中吸取灵感，甚至直接照搬了原始戏剧的某些元素，前卫与原始之间存在着一条神秘的通道，一种转化关系，原始往往显得前卫，艺术无所谓现代与传统，这些观点都很中肯。讲到前卫，讲到当代艺术，又不免想发点议论。我不否认前卫，不否认当代艺术，乃至当代戏剧有它特定的价值，但当代艺术从总体来讲又常常与经济、金钱、权利、媒介、社会存在着紧密的联系。以前的艺人要成名都需要较长时间的努力与磨炼，在当代大家都倾向于快速成名，有名就有利，而快速成名的最佳途径就是炒作，就是不断地自我制造新闻，或者请所谓的文字写手写新闻——通过媒介获得大众的注意，从而在最短的时间迅速提升自己的市场价值。举个大家熟悉的例子，孔斯是美国作品卖得最好的当代艺术家之一，他的成功诀窍就在于他懂得如何抓住“惊人”两字。为了达到惊人的效果，他一个是放大自己的作品，作品越做越大。在1992年他用盆花搭建出一个将近四十丈高的小狗造型，被评论家称为我们这个时代最巨大、最邪门的室外景观艺术；另一个则是披露自己的隐私，把自己和妻子性爱的场面拍摄成作品并加以放大，公之于众，吸引人们的注意力并不断制造事件，制造艺术新闻。

在“快”、“感”、“性”；“感”、“性”、“快”；“性”、“快”、“感”的时代，许多艺术家已经失去了耐心。中国传统文化的源头在于“道”；其核心在于“心”；其关键在于“悟”；其入手在于“德”；其基础在于“仁”。儒家讲“存心养性”，佛家讲“明心见性”，道家讲“修心炼性”，三教圣人都是以炼心为本。“修之身，其德乃真”，人们通过后天认知学习积累掌握的经验知识并不是人类最高的学问，要掌握人间的绝学，必须通过自我的修身、修心，不是向外，而是向内。“为学者日益，闻道者日损”，对于我们搞艺术的人同样如此，只有经过不断的自我修炼，艰苦磨炼，不断开发，开启自身的玄关，获得先天一真之炁，才能天人合一，回归本真。天下苍生万灵所聚，灵源为根，根无二

本，源无二理。“天得一以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以盈，侯王得一以为天下正，其至之也。”古圣先贤留下的经典，都是出于自性，出于自性的东西就没有新旧之分，见性之后时间与空间就消失了，没有了时间就没有先后，所以万古常新，没有了空间就没有了距离，所以横遍十方，竖穷三际。

这篇序文快写完了，其实还有话想说，震林在书中探讨了宗教与原始戏剧的关系。宗教是重要的话题，只要有人类就有宗教，宗教是人的灵性中最杰出的部分，它提示了宇宙生命的久远过去和现在将来。它是一种文化，它与当今人们认同的科学是相同的，只是语境不同罢了。科学本身不是真理，科学只是不断证明真理的一种手段而已。宗教与科学又是一个对待，在有界必然有对待，我们看问题，只要落入事物的两端，就势必产生片面性。从中国的道家太极学说观点看，对待是一体两用，本无分别，世界的本源是无极生太极，太极生两仪，两仪本一体，一体分两仪。震林的书，横跨两端，从原始到前卫，其中的许多论述都很有启发，对从事艺术或戏剧的人，即使不是搞艺术的人，都很值得一读。

农历庚寅年四月初一

目 录

序	王邦雄 1
---------	-------

上编 论原始戏剧

第一章 原始戏剧及其表演的发生学分析	3
第一节 原始戏剧研究的学理原则	3
一、词源学与语言学的互较效应	3
二、戏剧起源学说	6
三、从非戏剧开始的考察形式	10
四、演员和观众要素的同一性	12
第二节 人类童年时期的模拟形态	13
一、想象食物的实用性摹仿	13
二、模拟式的舞蹈和哑剧	15
三、文身和手语的模拟	18
四、巫术的模拟	20
五、表演的意味	24
第二章 史前宗教仪式的图腾表演	28
第一节 图腾崇拜与表演要素演化	28
一、原始宗教的自发性崇拜	28
二、图腾崇拜及其文化	31
三、宗教哑剧的表演元素	34
第二节 从娱神到娱人的情境表演	38
一、规定情境的演、演员和角色意识	38

二、萨满仪式的面具、观众和故事概念	42
第三章 人类与戏剧性别的原初性形态	49
第一节 原始人类的性别意识、崇拜和图腾	49
一、考古学的性别文化遗存	49
二、腰饰、涂身与性	53
三、远古人类的生殖崇拜形态	55
四、神话、岩画和考古实物的生殖图腾	61
五、祖先图腾与乱婚、族外婚	64
第二节 生活模拟、巫术扮演与性别内涵	69
一、创世传说、原始遗迹与戏剧性别雏形	69
二、古舞的性别化装和扮演	72
三、绘身、绘面和面具的角色人格	76
四、舞蹈和哑剧的生殖巫术表演	80
第三节 巫觋和俳优的性别身份与表演	85
一、女巫男觋与俳优原型	85
二、悲剧、喜剧与性别狂欢	91
三、巫和优的性别及其文明演化	97

下编 论前卫戏剧

第四章 前卫话剧的现代焦虑感与文化宿命	105
第一节 中心和边缘的“文化母语”秩序	105
一、文化激进主义及其价值拆解	105
二、新保守主义的放逐态度	108
第二节 非理性和理性的怪诞美学	112
一、怪诞抒情的四种形态	112
二、荒谬形式背后的舞台教化	116
三、自虐、自赎和自救以及仪式化、符码化	119
第三节 童年经验与成人化动机	122
一、精神原型的悖论性	122

二、理性化经验的历史定势	124
三、成人化欲望与艺术英雄	128
第四节 前卫戏剧互文及其误读形态	133
一、前理解与历史性的文化指数	133
二、文化自赎以及它的皈依心理	135
三、一种集体无意识的误读	138
四、误读律动与新启蒙主义	141
第五章 前卫戏剧的表演和导演概念	144
第一节 观演关系的新契约与表演哲学	144
一、假定性和表现性的表演语汇	144
二、小剧场空间与新表演规则	147
三、多元化表演及其荒诞表演	150
第二节 个人化与前卫性的导演美学坐标	154
一、导演的作者意识	154
二、从再现美学到表现美学	158
三、戏剧规则的反动以及极限状态	161
第六章 话剧与意识形态语境的缝合关系	164
第一节 卡里斯马典型的修辞论美学	164
一、卡里斯马典型的符码化	164
二、卡里斯马典型、超典型与兴体、比体	166
三、解卡里斯马典型与赋体	168
四、再—解卡里斯马典型与变体	170
第二节 话剧符指形态的接受美学	171
一、再现性舞台与耳功能	171
二、表意美学与眼功能	174
三、思辨性直觉和脑功能	178
第三节 戏剧科学的转换与重构	180
一、科学化和现代化	180
二、演绎法、八股化与批评缺位	184
三、课题群、原点研究与发言机制	187

论原始戏剧和前卫戏剧

第七章 戏剧的新状况和新姿态	190
第一节 市场经济与话剧的优化素质	190
一、话剧的资质及其市场风险	190
二、话剧类型的兼容性	193
第二节 话剧转型的解构与重构	195
一、话剧观念的现代化	195
二、主体的自省	200
三、自我拯救的支点	203
第三节 戏曲现代戏的剧种实验	206
一、戏曲与现代的美学对话	206
二、形式修辞的开放性	208
第八章 戏剧的表演空间及其精神活动	211
第一节 戏剧场的场性能量	211
一、空间场与心理场	211
二、引力与解力的互递方式	213
第二节 小剧场话剧的表演美学	215
一、历史范畴的概念	215
二、空间重组与表演美学	218
三、私人交谈的观演关系	221
第九章 平民戏剧的文化人格	224
第一节 戏剧的现实关怀与平民性	224
一、现实主义情愫及其个性含义	224
二、大俗与大雅	229
第二节 文化基因与戏剧风格	233
一、喜剧的形式美感	233
二、民族气质的戏剧意境	237
三、地域文化与美学判断	240
后 记	243

第一章 原始戏剧及其表演的发生学分析

第一节 原始戏剧研究的学理原则

一、词源学与语言学的互较效应

原始戏剧性别研究，首先应该确立一种历时性的概念体系，否则，一切研究都将发生先在性的误差。原始戏剧，是人类在原始阶段的一种摹仿行为，它是一种形态性的现象。由于种族和地域的差异，原始戏剧的生存时间并不一致，目前某些种族仍然处在原始时代阶段，自然还有原始戏剧形态的存在。因此，讨论原始戏剧时，应当赋予戏剧一种特定的涵义。它是历史而具体的，是属于发生学意义上的概念规则。

同时，还要关注原始戏剧性别研究共时领域的特殊性和差异性，主要是指种族和地域的文化指数。“在跨文化的情况下，特别是在两种相去甚远的社会中，这些术语很难被正确地翻译”，而且，“通常向他种文化借鉴有关信仰，人生态度和价值尺度方面的经验，它们必然被纳入我们自己的概念体系中”，“描述易于不公正和有暗合的误解”，然而“不用自己语言的术语，在这种情况下，就很难让那些与我们处于同一文化传统中，说同样语言的人们了解我们所欲传达的意义。”^①

因此，原始文化研究是一项需要十分谨慎而理性的学术工作。从目前而言，许多学者注重于民俗调研、田野考察、考古解读和儿童心理研究，自然这是非常重要的基础性工作，而且，对于建立一门人类文化发生学具有学科性的意义。

^① 布洛克著，沈波、张安平译，朱立元校：《原始艺术哲学》，上海人民出版社1991年版，第95页、第97页。

论原始戏剧和前卫戏剧

但是,对一些哲学性和概念性的基本命题,则缺乏足够的学术关注,不是视而不见,就是轻描淡写,所产生的基本结论,也未必具有历史和逻辑的谨慎价值,“在论及‘原始’这一术语时,我们经常陷入一种‘要么全是,要么没有’的极端看法中,而忽视了单个反证的出现及其重要性。同样,我们倾向于进行‘不是……就是……’这种逻辑推断,而不是合理地解释不同的方面。”^① 这些基本命题,对整个原始文化研究却具有指导和协调的意义,尤其是概念性的内涵界定,是学术研究至为重要的基础学理要素。

从某种意义而论,原始文化研究定论性的学说,本身都包含着某种推测性的倾向。“一种绝对可靠的,权威性的理论实际上并不存在。而那些权威性的实际上也无不带有多元的色彩。”^② 自然,原始文化研究早已脱离了二十世纪初期王国维式的研究体系,即从单纯的文献搜集、整理、检索和阐释,转变成为文献资料、文物考据(诸如原始岩画,墓葬物品)、民俗调查(诸如傩俗和戏俗遗存)等结合方法,又逐渐演化为三种学术格局,“第一就是从史前考古学角度对史前艺术遗迹的分析研究;第二就是从现代残存的原始部族的艺术进行分析研究;第三就是从儿童艺术心理学方面进行的分析研究”^③,而且,也不再局限于西方十九世纪末期达尔文的进化论问世以来,随之兴起的文化发生学的学科分类和实证分析,采取运用多学科融合的综合研究。尤其引人注目的是,一些西方学者开始运用现代科技手段从事原始文化研究,例如美国学者亚历山大·马沙克(Alexander, Marshack)就借助高新技术手法研究三万年以前的原始艺术,获得新的解读结果,以便“我们描述他们社会的概念与他们描述的概念在意义上是同义(至少相似)的”,^④ 从而不断接近历史还原和逻辑真理,使这一种“猜测”具有更多的科学价值。

研究原始文化,也许更需要是一种冷酷精神。只有这种学术气质,才能更科学地揭示事实真相和真实。因为对于这种学科来说,任何一种新的发现,都有可能动摇重大学术命题的基础性结论,甚至一个颇经历时间检验的定论或者理论体系,从而作出调整和修正。对于原始戏剧研究而言,尤其会遭遇这样的情形。因此,原始戏剧的发生学意义研究,建立一种研究原则,应该是有意义的。

一个重要的事实是,戏剧这一概念的确立,乃是近代的事情,以前只有词

① 劳埃·希伯语,转引自布洛克著,沈波、张安平译,朱立元校:《原始艺术哲学》,上海人民出版社1991年版,第15页。

② 朱狄:《艺术的起源》,中国青年出版社1999年版,第2页。

③ 朱狄:《艺术的起源》,中国青年出版社1999年版,第27页。

④ 布洛克著,沈波、张安平译,朱立元校:《原始艺术哲学》,上海人民出版社1991年版,第95页、第97页。

源学方面的解释。中国古代社会称戏剧为“戏”、“剧”、“曲”，前面两字皆有“虎”形。“戏，三军之偏也，从戈，虚声”，乃“虎”、“豆”、“戈”三者组成；“剧”，务也，从力豕声，“豕从豕虎，豕虎之斗不舍也”，乃“虎”、“豕”、“刀”三者构成。“戏”、“剧”两字虽有“虎”形，意义却有差异。“戏”着游戏、戏弄之意，自从巫覡开始转化成为娱人以后，俳优盛起，《列女传》曰：“夏桀既弃礼仪，求倡优侏儒狎徒，为奇伟之戏”，而且，“古之俳优，但以歌舞及戏谑为事。”^① 演者成为弄臣，此后翻卷在宫殿和民间的傀儡、滑稽、参军，都是“戏”的所属。“剧”则包含剧烈、转折之意，词源意义而言，“虎”、“豕”、“刀”的复合，皆是动物搏斗内涵，而“曲”是指音乐。中国舞台意识中常“戏”、“剧”、“曲”不分或混用，说明了词源学的经验性质。

中国传统戏剧的本体是“戏”、“曲”，是以“曲”表述的“戏”。它与由希腊戏剧发端的西方传统戏剧颇有些异处。“中国古戏剧，基本上全是娱乐性的，现实生活一种重复和修正，专用作寻求耍乐和消闲的观众而设，即使里面蕴含某些道德教条、参军式讽刺，那恐怕亦不过是中国文人惯有的社会使命感，像杀人后再在粉墙上题上血红大字，把两种不同层次的道德冲突联结在一起，中国人的世界根本就在多种情节寻取平衡。”而“希腊悲剧流露着古代的智慧、哲学的对话，反映着与其说是戏剧故事，毋如说是希腊人对历史、对祖先、对日的一种解释，过程语调既是训诫性，亦是传授式的。”^② “戏剧”一词，英文称为“Theatre”，法文称为“Theatre”，德文称为“Thea-tre”，皆从古希腊的“Theatron”发展而来，含有观看处所意思。日本“戏剧”一词，明治维新以前，乃称“芝居”，也有观赏场所之意。“人类戏剧的起源和形成，粗略地说来源于两大力量，一是巫术仪式，一是市民娱乐。西方戏剧（包括日本戏剧）侧重前者”，“日本的‘戏剧’与西方的‘戏剧’都与‘剧场’相近”，“中国戏剧则巫术仪祭的力量极弱，主要是市民娱乐，因而中国戏曲反而与‘场’的关联不大。”^③ 故而中国的“戏剧”与西方的“戏剧”在词源上也存在一些差异。

实现一种历史和逻辑还原，词源学与语言学可以存在一种互较效应，因为相对于对方的陌生形态，可以使已形成常识性的学术概念和语汇构成一种新的认识，逐步逼近原始和哲学的真相。“演”的意义，史前人类社会确实存在一种“摹仿”和“装扮”，例如狩猎活动和原始社会广泛存在的哑剧中，但是，原始社会的“演”，只是正常生存活动的一部分或者一种延续，并不存在现代意义上的演的意识和矛盾，因为史前这种“演”的活动，演员和观众都是一

① 引自王国维：《宋元戏曲考》。

② 唐文标：《中国古代戏剧史》，中国戏剧出版社1985年版，第2页。

③ 马也：《戏剧人类学》，文化艺术出版社1993年版，第7页。

体，没有存在一种界线，现场的人都处在一种无意识的演员和观众的状态中，而现代的“演”的含义，观众是“演”存在的前提，波兰戏剧学者格罗托夫斯基提倡“贫困戏剧”，也没有把观众的价值贫困掉。一些学者提出，舞蹈是人类原始艺术的母体艺术，甚至指出，舞蹈跟人类起源同步。原始舞蹈中的观演一体，则是一种普遍现象，而戏剧与舞蹈在发生上的源流关系，许多人类学家和艺术学家已有考古、民俗和逻辑的研究结论。某些学术成果甚至宣称，“巫”、“舞”、“戏”同源，史前的“演”是巫术活动的有机组成部分和副产品。

巫的史学意义，从某种角度而言，是从人类学者弗雷泽爵士开始予以关注的。其实，这一学术概念，也有一种历史性的问题。王国维曾曰：“歌舞之兴，其始与古之巫乎？”“周礼既废，巫风大兴，楚越之间，其风犹盛”，“巫之事神，必用歌舞”，“盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”^① 王国维的巫的内涵，只要是指一种职业，它的职能是在事神乐神。其后学者也大多遵循这一观念，并以目连戏、傩文化等新发现的材料作为旁证。其实，文化发生学意义上的巫术，远比王国维所称的巫和巫术久远得多，在时间上至少可以推前两万余年，而且，远古巫术，更重要的是普泛性的世界观和思维方式，是原始人类认识自然和自我的终极思想。宗教概念也是如此。现代宗教只要是指神圣创始教主建立的一种学说和理论体系，包含有严格的教规、禁忌和派别，而原始宗教同样是一种朴素的原始人类关于自然和自我的终极认识，而且，它是带有天然认同的性质，并不需像现代宗教一样通过神职人员来进行广泛的传播，且具有现代宗教无法比拟的虔诚和神圣。关于巫术和宗教的关系，弗雷泽曾有如此表述，巫术只要是为了控制或者制服神、灵、对象，而宗教的目的，是被动地依赖或者乞求神、灵、对象，正因为巫术的力量逐渐失灵了，人类才转向了宗教，“对超人的力量邀宠”，^② 反映了原始人类赤诚而又混沌的对于自然和自我认识的内在危机和发展。

二、戏剧起源学说

古希腊文献以至后来的黑格尔曾经把艺术分为五类，即音乐、绘画、雕刻、建筑和诗，而把舞蹈和戏剧列于诗的属下。十九世纪末期，进化论的科学思想逐步确立，艺术起源问题和人类起源问题一起重新得到新的认识，其后随着考古，民俗和学理研究的深入，一些学者提出，舞蹈才是艺术起源的母体艺术，甚至认为，舞蹈的起源和人类的起源在时间上几乎是接近和等值的，而戏剧是

① 引自《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第4、5页。

② 参见弗雷泽：《金枝》中译本，中国民间文艺出版社1987年版，第78页、第79页、第1006页。

舞蹈发展到一定阶段的产物。中国学者一般认为，戏剧乃至艺术起源于巫术或者宗教。王国维曾云：“巫之乐神，而优以乐人”，“后世戏剧，当自巫、优二者出。”^① 由于戏剧起源的远古性和复杂性，以及有助于解决起源问题的历史文化遗存许多尚待发现，加上目前科学研究水平有限，过早地把戏剧起源问题简单化，应该说是有欠严肃的，不符合学术精神的。正如前面所述，起源问题上的任何一种新的发现，都有可能动摇甚至推翻以前所作出的结论。关于艺术起源，目前学术界存在着以下几种主要理论：

第一，摹仿理论。这是最为古老而又通俗的学说，柏拉图和亚里士多德都有开创性的表述，认为“人从孩提的时候起就有摹仿的本能”，“人和禽兽的分别之一，就在于人最善于摹仿，他们最初的知识就是从摹仿得来的”，^② 而且，“还常常从许多人中选择，把每个人最美的部分集中起来，使全体中每一部分都美。”^③ 这种学说，一直延续到十八世纪末期，都占领统治地位。虽然后来一些文化学者对这一理论作了修正，认为艺术目的不是为了摹仿，而是为着表现情感，但摹仿只是实现这种目的的手段；

第二，劳动理论。主要是跟音乐和舞蹈的起源关系密切，“在其发展的最初阶段上，劳动、音乐和诗歌是极其紧密地互相联系着的，然而这三位一体的基本组成部分是劳动，其余的组成部分只具有从属的意义”，^④ 但是，“劳动的协作将被歌唱和舞蹈的节奏因素所影响。”^⑤ 一些学者认为，史前雕塑上也有表现劳动的主题。中国学者也曾主张这种观点，但自从西方引进考古学、人类学理论和研究材料以后，加上新疆的《弥勒会见记》戏曲资料，以及目连戏和傩文化的发现，又对它作出了新的解释，重新回到巫术理论；

第三，表现理论。“在原始部族中无论哪一种低级的艺术形式——舞蹈，哑剧甚至装饰——也都是交流思想的重要手段”，^⑥ “野蛮人（野蛮人之于历史年代，犹如儿童之于人生岁月）表达周围事物所感发他的感情”，“语言，姿势，乃至塑像的或绘画的模拟，不外是事物以及野蛮人对事物的理解两者结合而成的表象罢了”，^⑦ “心灵的语言是宇宙中唯一的语言。”^⑧

第四，巫术理论。这是一种最具影响的起源学说。许多学者认为，原始人类都曾经历一个神话阶段，其思维方式体现为想象思维，形象思维和神话思维。

① 引自《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第6页。

② 亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社1982年版，第11页。

③ 朱光潜：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1981年版，第12页。

④ K. 毕歇尔（K. Bucher）语，引自朱狄：《艺术的起源》，中国青年出版社1999年版，第102页。

⑤ 希尔恩：《艺术的起源》，人民美术出版社1984年版，第257页。

⑥ 希尔恩：《艺术的起源》，人民美术出版社1984年版，第149页。

⑦ 雪莱：《为诗辩护》，引自《古典文艺理论译丛》，人民文学出版社1961年版，第1集。

⑧ J. 梅恩（J. Mayne）编：《康斯太布尔生平传记》，第85集。