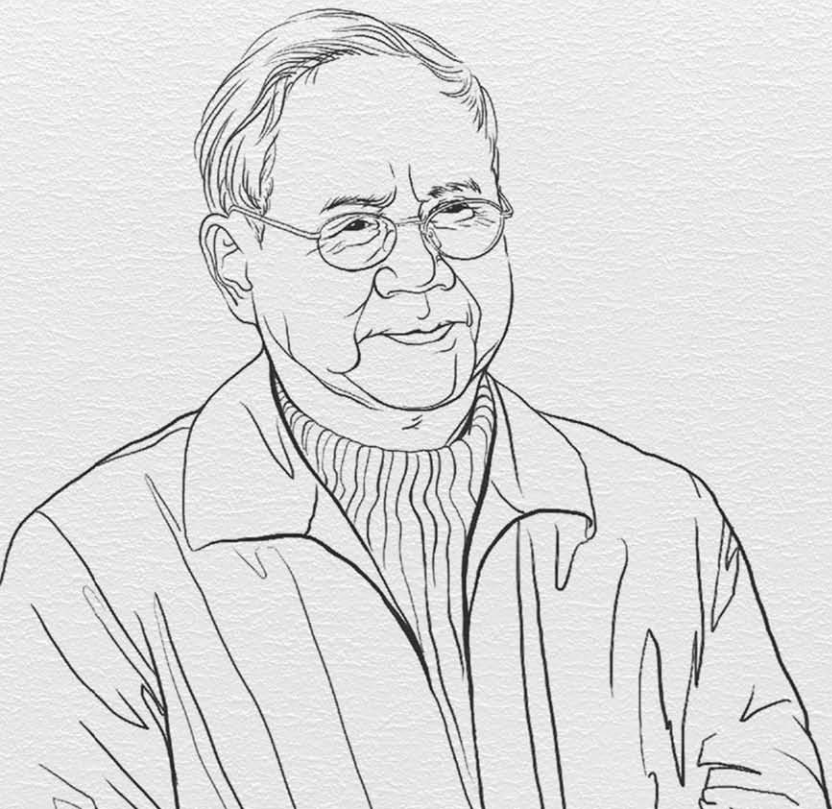


# 郑传寅文集 第二卷 / 中国戏曲文化概论

郑传寅 著

第一卷 / 传统文化与古典戏曲    第二卷 / 中国戏曲文化概论    第三卷 / 古代戏曲与东方文化  
第四卷 / 欧洲戏剧史    第五卷 / 中国传统节日    第六卷 / 论文集

长江出版传媒  
长江文艺出版社



图书在版编目（C I P）数据

郑传寅文集. 第二卷, 中国戏曲文化概论 / 郑传寅  
著. -- 武汉 : 长江文艺出版社, 2020.2  
ISBN 978-7-5702-1329-0

I. ①郑… II. ①郑… III. ①郑传寅—文集②古代戏曲—中国—文集 IV. ①C52②J809.22-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 252035 号

封面题字：黄天骥

责任编辑：梅若冰

封面设计：陈晓茹

责任校对：毛 娟

责任印制：邱 莉 杨 帆

---

出版： |  长江文艺出版社

地址：武汉市雄楚大街 268 号 邮编：430070

发行：长江文艺出版社

<http://www.cjlap.com>

印刷：中印南方印刷有限公司

---

开本：640 毫米×970 毫米 1/16 印张：29.5 插页：5 页

版次：2020 年 2 月第 1 版 2020 年 2 月第 1 次印刷

字数：397 千字

---

定价：92.00 元

---

版权所有，盗版必究（举报电话：027—87679308 87679310）

（图书出现印装问题，本社负责调换）

# 目 录

第一编 戏曲文化的特殊道路 .....	1
第一章 海纳百川——戏曲文化的多元“血统” .....	8
一、戏曲起源诸说述评 .....	9
二、考察戏曲起源的方法论原则 .....	39
三、戏曲文化的多元“血统” .....	45
第二章 山重水复——戏曲文化的迟缓发生 .....	72
一、戏曲何以晚出诸说质疑 .....	75
二、戏曲何以晚出之我见 .....	111
三、戏曲勃兴于元的原因 .....	144
第二编 古代戏曲的审美形态 .....	169
第一章 悲喜杂见——古代戏曲审美形态的优长与缺失 .....	173
一、戏曲分类批评的几种主要方式 .....	175
二、关于古代戏曲中有无悲剧的争论 .....	179
三、西方古代戏剧审美形态的优长与缺失 .....	188
四、古代戏曲审美形态的优长与缺失 .....	191
五、中西戏剧美的融合与互补 .....	193
第二章 哀而不伤——古典悲剧概观 .....	198
一、衡量悲剧的“尺度” .....	198
二、古典悲剧的“贫困” .....	220
三、古典悲剧的特点 .....	231
第三章 乐而不淫——古典喜剧概观 .....	266
一、传统深厚 .....	270

二、地位突出 .....	272
三、特色独具 .....	291
<b>第三编 戏曲文化的精神特质 .....</b>	<b>343</b>
第一章 浩然正气——古代戏曲对民族气节的礼赞 .....	347
一、抵御外侮 .....	350
二、存亡继绝 .....	353
三、为国效节 .....	354
第二章 社会良心——古代戏曲的民间情怀 .....	356
一、卑贱者最高尚最聪明 .....	357
二、高贵者最卑鄙最愚蠢 .....	362
三、惩恶扬善以慰衷肠 .....	370
第三章 自择佳偶——古代戏曲对封建礼教的背叛 .....	381
一、对闺门之礼的控诉 .....	383
二、对父母之命，媒妁之言的摒弃 .....	388
三、对门第和功名观念的否定 .....	393
第四章 整体直观——古代戏曲所表现的民族思维方式 .....	396
一、什么是思维方式 .....	397
二、包诸所有与和而不同 .....	405
三、团圆之趣与无往不复 .....	419
四、感性的沉迷与实用理性 .....	421
第五章 游目骋怀——古代戏曲所表现的时空意识 .....	426
一、中西戏剧所表现的时间意识 .....	426
二、中西戏剧所表现的空间意识 .....	437
三、古代戏曲所表现的时空关系 .....	447
四、戏曲时空意识形成原因诸说述评 .....	449
五、戏曲时空意识形成之我见 .....	454
<b>后 记 .....</b>	<b>468</b>

## 第一编 戏曲文化的特殊道路



德国艺术史家格罗塞认为，艺术科学有两项任务：一是对其发生发展的历史过程进行“记述”，二是对其个性特征进行“解释”——将艺术特质的“实际情形”归纳成一般法则。前者属于艺术史学，后者属于艺术哲学。但是“这两个部门，是互相依赖、互相联系的，康德表示知觉和概念间的关系的话，刚巧适合于它们：没有理论的事实是迷糊的，没有事实的理论是空洞的。”<sup>①</sup> 本书的主要任务当然不是“记述”中国戏曲文化创生发展的历史过程，那应该是《中国戏曲文化史》的事。本书的主要任务在于“解释”——总结、归纳支配戏曲艺术生命和发展走向的法则，力图对戏曲艺术的个性特征作出准确的概括和科学的说明。诚如格罗塞所指出的那样，艺术科学的这两项任务是很难截然分开的。重在“解释”的艺术哲学不能不顾及艺术的历史过程。这就好比一个人的个性必然与其父母的遗传和教育、出生之后所面临的环境以及所走过的生活道路密切相关一样，艺术的个性可以而且必须用其创生发展的历史过程和生存环境去加以说明。总结、归纳支配戏曲艺术生命和发展走向的法则，概括和解释戏曲艺术的个性特征，不应该脱离戏曲文化创生发展的实际过程。正是基于以上考虑，以“解释”为职志的本书，首先考察戏曲文化的特殊道路，以便从这一方位对戏曲艺术的独特个性作出合乎实际的说明。

中国有句俗话叫作“大器晚成”，用它来概括戏曲孕育、创生的历程，是大体准确的。中国戏曲堪称戏剧文化样式中之“大器”，它与古希腊戏剧、印度梵剧一起并称为“世界三大古老戏剧”，<sup>②</sup> 但其诞生却远在古希腊戏剧、古印度梵剧之后。然而，晚出的中国戏曲却是

---

<sup>①</sup> （德）格罗塞著，蔡慕晖译：《艺术的起源》，北京：商务印书馆，1984年版，第2页。

<sup>②</sup> 有学者质疑“世界三大古老戏剧”的说法，认为日本能乐也是古老戏剧。但日本能乐的成熟比元杂剧晚百余年，将古希腊戏剧、印度梵剧和中国戏曲并称为“世界三大古老戏剧”并无不妥。

三大古老戏剧中生命力最为顽强的。

古希腊悲剧、喜剧是欧美戏剧的源头，但作为舞台演出形式，它早在公元前2世纪后期就已“消失”，古希腊悲剧与喜剧主要是以几十个剧本的形式留在人们的记忆之中。古印度梵剧也早已是博物馆艺术，当今印度虽仍有梵剧演出，但它是梵剧的变种，而且大体上是“老戏老演，老演老戏”，其传世剧目也屈指可数。中国戏曲作为一种舞台演出样式，虽然有很大的发展变化，但从未断裂，它一直在追随时代前行，改革的脚步至今没有停歇，力图表现现代生活，不断推出新剧目，书写自己的当代史，有剧本传世的戏曲剧目超过万数。中国戏曲对日本、朝鲜、韩国、越南等亚洲国家的传统戏剧的发生发展有过不同程度的影响。20世纪以来，载歌载舞、时空自由转换、主要通过演员的虚拟表演来创造戏剧情境的中国传统戏曲给寻找出路的西方现代戏剧以很大启发。中国戏曲拥有“一体而万殊”的庞大的生态系统，至今仍有300多个各具风采但都属于戏曲大家庭的剧种活跃在舞台上，这在世界剧坛上可谓独一无二的风景。

与戏曲创生关系密切的宫廷俳优和参军戏，创自宫廷，后世戏曲中的丑行有长于滑稽调笑的宫廷俳优的神韵风采。成熟形态的戏曲受到主流文化的渗透，曾进入达官贵人的厅堂和宫廷，宣扬封建道德和为统治者歌功颂德的剧目并不少见，有些帝王、后妃和正统文人是真正的“戏迷”，对戏曲的发展有过重要贡献。同时，戏曲又是民间文化的载体，重在表达民间思想情感和诉求。古代戏曲文学的创作主体是“不屑仕进”或官场失意的文人，服务主体是社会底层的“愚夫愚妇”，古代戏曲所承载的思想情感、社会生活蕴含和审美取向与作为主流文化载体的经史以及正统诗文虽然不是完全对立的，但确实又有明显区别。因此，古代戏曲曾遭受主流文化的长期打压和排斥，屈居下流，甚至被某些统治者和正统文人目为“诲淫诲盗”的“邪宗”而遭到过禁毁。例如，乾隆皇帝很喜欢看戏，堪称戏迷，但乾隆年间编纂的《四库全书》却拒收戏曲，由此亦可见戏曲与正统文化的区别。

孕育期的戏曲既有歌舞戏，也有科白剧，但戏曲成熟之后则一直沿着高度综合化的道路发展，“通篇无一曲”的剧作被斥为“其谬甚矣”<sup>①</sup>，这与西方戏剧由载歌载舞到歌剧、舞剧、话剧<sup>②</sup>各立门户再到走向新的综合的发展道路颇不相同。成熟期的戏曲集诗、乐、舞、绘画（脸谱等）、工艺（戏衣、桌围、椅帔等的刺绣等）<sup>③</sup>、雕塑（亮相造型等）、杂技（筋斗、特技绝活等）于一身，堪称世界剧坛中综合化程度最高的戏剧样式。可见，戏曲是一个复杂的多面体，是一座蕴藏丰富的文化宝库，其内涵博大精深，多层次多侧面地映照出中华文化的神韵风采。

古希腊戏剧创生于公元前6世纪末，公元前5世纪是其繁荣期。印度梵剧创生于公元前后，公元3至5世纪是其繁荣期。中国戏曲的源头一直可以追溯到渺远的蒙昧时代，但其成熟期一直到公元12世纪末才真正到来。中国戏曲的创生过程是艰难而又迟缓、曲折而又漫长的，这与古希腊戏剧形成了鲜明对照。古希腊戏剧脱胎于酒神祭祀，其“血统”是比较单纯的，从酒神祭祀仪式被引入雅典到悲剧的正式诞生只经历了几十年时间，其孕育期很短。中国戏曲并非由某一宗教仪式直接转化而生，而是如海纳百川，由多种表演技艺经过长时间的融铸而成，其“血统”是多元的，其孕育期长达数千年。古希腊戏剧的繁荣与古希腊城邦的兴盛是同步的。古希腊戏剧诞生于古希腊鼎盛时期最繁荣的城邦雅典，正是当时雅典的民主政治和以商品经济为主的城邦经济奠定了古希腊戏剧走向繁荣的雄厚基础。然而，中国戏曲的繁荣却与“覆盆不照太阳晖”<sup>④</sup>的黑暗和灾荒频仍、瘟疫流行的贫

---

① 例如明代屠隆的传奇《昙花记》有几出仅以宾白演之，臧晋叔《元曲选·序》斥之为“其谬甚矣”。

② 文艺复兴以后，西方有不含歌舞纯用对话的戏剧样式，但话剧一词却是我国现代戏剧家创造的，这里借以说明西方戏剧形态的历史演进。

③ 刺绣用于戏衣、桌围、椅帔等是从昆曲开始的，元杂剧戏衣上的图案有可能是画上去的。

④ [元]关汉卿著：《感天动地窦娥冤》第二折【采茶歌】，王季思主编《全元戏曲》第一卷，北京：人民文学出版社，1990年版，第196页。

弱相伴。中国戏曲的第一个高峰出现在元代前期，这一时期，蒙古贵族先是进行野蛮残酷的掠夺性战争，铁蹄所到之处是瓦砾和血污，其后又强占良田为牧场，北方和中原农业遭到巨大破坏，大德年间又有大规模的天灾发生，灾后瘟疫流行，人口死亡过半，大批农民流亡。

继承与创新是文化发展的基本规律，任何文化的发展都是如此。但是，在继承与创新的具体关系的把握上，有着不同文化背景和文化传统的民族往往有明显的差异。欧洲戏剧选择的是断裂式发展的道路，在颠覆的基础上重建是西方戏剧发展的主要方式，标新立异是戏剧活动的重要尺度和基本原则，这一特点在欧洲现代戏剧史上得到了更集中的体现。欧洲戏剧的这种发展道路体现出强烈的创新冲动和根深蒂固的怀疑精神。中国戏曲选择了绵延式发展的道路，在继承的前提下革新是戏曲发展的主要方式，传统特征的保持是戏曲活动的主要尺度和基本原则。尽管戏曲从孕育降生到发展至今一直没有停止对外来文化的接纳，也没有停下改革的步伐，但它从来没有被外来文化所同化而演变成另一种戏剧，也没有中断过自己的发展，戏曲所固有的特点——例如，载歌载舞高度综合的艺术构成，一线到底的线性结构形式，时空自由转换的虚拟表演形式，分行当扮演等程式化方法，韵散结合以曲为主的剧本体制等，一直保持至今。中国戏曲这种富有顽强历史继承性的发展道路体现出华夏文明取法前贤，珍视传统的文化精神。

戏曲的多元血统，迟缓发生，绵延式发展的道路铸就其意格独出的神韵风采。

本书以中国古代戏曲为主要研究对象，但因古典形态（文本创作和舞台表演均高度程式化的样式）的戏曲一直延伸到了近代和现当代，故也偶尔涉及近代以来的戏曲。本书采用中外戏剧比较的方法，将中国古代戏曲纳入世界戏剧的“版图”之中，通过比较，概括戏曲的特点。比较的主要对象是欧洲古代戏剧，同时也涉及东方传统戏剧。欧洲古代戏剧是指19世纪70年代以前的欧洲戏剧，因为学界一般将20

世纪的最后 30 年或 20 年划归西方现代戏剧史，而西方现代戏剧与其古代戏剧有较大差别。<sup>①</sup>

“古代”是时间概念，“古典”通常作为形态概念使用。古典形态的戏曲大多是古代创作的，古代戏曲大多也是古典戏曲。因此，“古代”与“古典”在指称古代戏曲时是可以通用的，这在文学研究领域也是如此，例如，中国古代文学也被称作“古典文学”。

进入近代以来，仍有人创作、演出古典形态的戏曲。例如，杂剧、传奇创作在进入近代之后仍持续了相当长的时间，一直到 20 世纪 30 年代仍有杂剧、传奇作品问世，1949 年以后，仍有人按照曲牌联套体的规则编写昆曲剧本。这就像五四运动以后新诗兴起，但至今仍有人按诗词格律写“旧体”诗词一样。因此，“古典戏曲”又并非都是“古代戏曲”。

---

<sup>①</sup> 西方学界所使用的 modern 一词，汉译为现代或近代，一般是指以 1640 年英国资产阶级革命为起点的历史阶段，但西方戏剧学界的“现代戏剧史”则是指 20 世纪最后 30 年以后（有的指以 20 世纪最后 20 年为起点）的戏剧历史。戏剧形态意义上的“现代”与社会发展阶段意义上的“现代”并不相同。

## 第一章 海纳百川——戏曲文化的多元“血统”

文化特质的个性从根本上说，是由创造它的人所赋予的，文化创造物是人的对象化，是人的思想感情的外化。但是，人无法脱离社会所设定的框架和提供的条件，随心所欲、“赤手空拳”地进行文化创造。人类的文化创造，既要受到客观物质条件的限制，还要受到文化传统和精神环境的巨大影响。前人创造的文化成果，既为后人进行新的文化创造提供了条件和基础，同时也设定了限制的“框架”。这样一来，后人只能在前人的基础上进行新的文化创造，前人创造的某些文化特质也就成了新的文化因子的“母体”。

就像动植物遗传，亲代的某些性状必然会通过遗传基因在子代身上重现一样，原有的某些文化特质作为孕育新的文化因子的母体，也必然会影晌其后代的性格特征。由此看来，要想对戏曲艺术的精神特质、形式特征作出准确的概括和科学的解释，有必要首先理清戏曲艺术的“血统”和“世系”。

戏曲到底缘何而生？这是一个诱人的课题，曾吸引大批学人探幽勾沉。可是，当人们真正“欲考其所自来”，却又觉得茫然无绪，一时难以准确地道出戏曲艺术的渊源所自。这与戏曲构成成分复杂，创生起源过程艰难曲折而漫长，以及戏曲艺术在封建社会长期遭受冷遇的特殊处境均有关系。

中国戏曲是世界剧坛上综合化程度最高，构成要素最为复杂的古老戏剧样式。就文学因素而言，它是“言志”的诗词、“述事”的史传和娱情的说唱技艺的交汇融合。就舞台表演形式而论，它唱、做、念、打（舞），无所不包。戏曲降生之时，这些艺术成分早已各立门户，独立发展，已有相当悠久的发展历史。假如从戏曲艺术构成着眼而上溯寻源，势必会得出不同的结论。例如，着眼于唱词——亦即

“曲”者，认为戏曲乃诗词之遗，是“词余”。着眼于故事情节者，认为戏曲乃“稗官野史”——是史官文化的庸俗化。着眼于歌舞者，认为戏曲发源于远古歌舞或宗教仪式。着眼于人物装扮者，认为戏曲源于木偶戏或上古宫廷优戏。着眼于中印戏剧“体例”之比较者，认为戏曲与印度梵剧“逼肖”，可能源于印度梵剧……这与学界对梵剧起源的不同认知颇为相似。梵剧到底缘何而生也有远古歌舞、宗教仪式、木偶戏、外来（源于古希腊戏剧之东渐）等多种说法。

如果以远古歌舞为其源头，戏曲的孕育创生历程竟长达几千年之久，这在世界戏剧史上是不多见的。早在远古时代，我国既有敬神、娱神的戏剧化的宗教仪式，又有拟形拟态的娱人歌舞。不久，既有宫廷俳优的滑稽调笑，又有民间的百戏技艺。后来，既有中原本土的表演艺术，又有异域传入的幻术、歌舞……到底是哪一种文化特质衍生了戏曲？仁者见仁，智者见智，歧见纷呈，莫衷一是。

戏曲不但难产，而且诞生后又备受欺凌。我国古代真正留意过戏曲、认真记录过戏曲的创生起源过程的文人不多，官修的各类典籍少有关于戏曲的著录，致使戏曲的创生起源过程长期湮没在朦胧飘忽的烟雾之中。

## 一、戏曲起源诸说述评

戏曲艺术的起源问题，至今尚无定论。为廓清迷雾，兹列举成说数端，评说于后。

### 1. 导源于古代宫廷俳优说

戏剧只能活在舞台上，没有演员的当众表演，也就不会有戏剧。上古宫廷的俳优可以说是我国最早的职业演员。他们或笑谑，或歌舞，或弹奏，以供人主之笑乐，故有古代文人视之为“优戏之始”。北宋学者高承考索事物起源的专书《事物纪原》卷二“女乐”条认为，夏朝末代暴君桀为满足淫乐之需，开启人主蓄养俳优的恶例之先，从此便创生了“优戏”：“《列女传》曰：夏桀既弃礼义，淫于妇人，求四

方美女，积之后宫，作烂漫之乐……自周末皆有，而桀为之始。”<sup>①</sup> 元代文人杨维桢《东维子集》卷十一《优戏录序》亦承其说。

戏剧必须当众表演，但当众表演的不一定是戏剧。戏剧不能没有演员，但演员之始又不等于戏剧之始，视“优戏”之始为戏曲之起源显然不妥，探索戏剧起源必须紧紧抓住戏剧的特性。以演员装扮人物的化身表演是戏剧的重要特性之一。清代曲论家焦循《剧说》认为：“优之为技也，善肖人之形容，动人之欢笑。”<sup>②</sup> 因此，只有“善肖人之形容”的优戏才与戏剧的创生有关。这里所说的“肖人之形容”不是指一般的拟形拟态，而是指有特定对象的人物装扮。从这个意义上说，最早从事人物装扮的优戏，有可能成为戏剧艺术之端倪。按照这一思路回溯戏曲之始，我国古代学人多以楚国宫廷乐人优孟为我国戏剧表演的创始者。明代文人杨慎、胡应麟，清代文人钱谦益、焦循等均持此论。如明代文人胡应麟在《庄岳委谈》中说：“优伶戏文，自优孟抵掌孙叔，实始滥觞。汉宦者傅，脂粉侍中，亦后世装旦之渐也。”<sup>③</sup> 此说承宋人之说而来。宋洪迈《夷坚志》乙卷四“优伶箴戏”条辑录了当时流行的许多杂剧剧目，认为这种优戏发端于上古宫廷俳优侏儒，其功能在于“因戏语而箴讽时政”。被诸多曲论家目为戏曲之滥觞的“优孟衣冠”，典出《史记》第一百二十六卷《滑稽列传》：“优孟，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏……楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。病且死，属其子曰：‘我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖之子也。’居数年，其子穷困负薪，逢优孟，与言曰：‘我，孙叔敖子也。父且死时，属我贫困往见优孟。’优孟曰：‘若无远有所之。’即为孙叔敖衣冠，抵掌谈话。岁余，象孙叔敖，楚王左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙

① [宋]高承撰：《事物纪原》卷二，北京：中华书局，1989年版，第92页。

② [清]焦循著：《剧说》卷一，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》八，北京：中国戏剧出版社，1959年版，第81-82页。

③ [明]胡应麟著：《庄岳委谈》（下），《少石山房笔丛》卷四十一，北京：中华书局，1958年版，第555页。

叔敖复生也，欲以为相。优孟曰：‘请归与妇计之，三日而为相。’庄王许之。三日后，优孟复来。王曰：‘妇言谓何？’孟曰：‘妇言慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀。’因歌曰：‘……楚相孙叔敖持廉至死，方今妻子穷困负薪而食，不足为也！’于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀，后十世不绝。”<sup>①</sup> 不难想见，优孟堪称“善肖人之形容”者。他不仅借助衣冠化装，得孙叔敖之“形似”，而且凭借“抵掌<sup>②</sup>谈话”模拟音容笑貌，得孙叔敖之“神似”。他的装扮活动获得了“以假乱真”的神奇效果，昔日与之朝夕相处的楚王及其左右皆以为孙叔敖“死而复生”，庄王甚至欲以之为相。这里的夸张性描写，不是为了表现楚庄王及其左右愚蠢，而是为了凸显孙叔敖的装扮者“善肖人之形容”。这一装扮活动不仅有衣冠化装，而且还有对话、歌唱和动作，其中含有戏剧美的因子自不待言。但将其视为戏曲之源，似仍显得勉强。这倒不是因为优孟的目的在政治、在实用，而不在艺术，而是基于以下两点认识：

第一，优孟对孙叔敖的成功“模仿”，是人物装扮，但还不是演戏。

演戏是装扮，但装扮并不都是演戏。演戏是一种特殊的装扮，除了要有特定的装扮对象之外，还必须有规定情景——戏剧性的生活经历或场面。优孟尽管成功地装扮了孙叔敖，但没有再现孙叔敖的生活经历。他的装扮活动并非按照事先设计的规定情景进行。优孟与楚庄王及其左右的关系并非孙叔敖昔日所处环境的重现，也不是扮演者和观赏者的关系，优孟主要是以讽谏者的身份说话行事的，他并没有利

---

<sup>①</sup> [汉]司马迁撰，[宋]裴骃集解，[唐]司马贞索引，[唐]张守节正义：《史记》三，卷一百二十六，《滑稽列传》第六十六，北京：中华书局，2000年版，第2425-2426页。

<sup>②</sup> 抵掌，即抵掌，因言谈甚欢而击掌。

用装扮而真正实现角色转换。优孟与楚庄王的对话，并不构成戏剧情景：“优孟扮孙叔敖，只有演员一人……尽管他的扮演带有戏剧性，但他对于自己表演过程的设计是‘一厢情愿’的，他无法预计被他讽谏的楚庄王的态度，因此，他与真实的楚庄王的对话并不构成戏剧的情节。”<sup>①</sup> 其实，优孟只是穿上了孙叔敖的衣服，并未真正进入角色，他与楚庄王对话并不是戏剧表演。

第二，“优孟衣冠”并非人物装扮之始，如果以人物装扮之始为戏曲之发端，“优孟衣冠”似乎并不具备这一“资格”。

模仿是人类的本能，因此，从本能这一视角考察表演艺术之起源的艺术史家，多将人类的模仿本能视为歌舞、戏剧艺术的本源。当然，以人类的本能为表演艺术之本源并不正确，但模仿属于人类的本能，确实很早即已存在，这是不容否认的事实。世界各地的考古学家、人类学家都曾多次指出，“人之初”——人类的蒙昧时代即存在模仿活动。语言尚未产生之前，模仿是人类互相学习、交流情感的重要方式。原始部落的惟妙惟肖的模仿活动和儿童对成人的模仿可以让我们推测早已逝去的蒙昧时代的模仿活动。装扮性的模仿活动是模仿的高级形态。装扮作为模仿的一种方式，在儿童游戏中是普遍存在的。儿童游戏中的装扮有时也是有明确对象的。人类的蒙昧时代普遍存在戏剧性极强的装扮活动。由于蒙昧时代幽渺难知，人类学家通常通过生活在现代的原始部落去推测早已逝去的人类童年的情形。格罗塞在《艺术的起源》一书中引述一则材料，介绍了现代原始部落的装扮活动，可以说，那是一幕极其生动的哑剧：“一个手挽着弓的阿留特人扮成一个猎者。另一个则扮作一只鸟。那个猎者用姿态表现出他看见那样美丽的鸟儿觉得非常喜悦，但不愿杀死它的心绪。另一个人就摹仿鸟儿要逃走的情形。猎者踟蹰了一会儿，终于引弓射鸟。那鸟儿蹒跚地摇了一阵就倒地而死。猎人快乐地跳了一回儿；但到后来他又伤心嗟叹，

---

<sup>①</sup> 余秋雨著：《中国戏剧文化史述》，长沙：湖南人民出版社，1985年版，第66页。

后悔不该杀死那么美丽的鸟儿；忽然，那只死鸟儿苏醒了过来，而且变为极美丽的女郎，投身到猎者的怀抱里去。”<sup>①</sup> 如果这里记述的活动真的可以视为人类蒙昧时代的情形的话，那么，由此可见，化身表演式的装扮历史已相当久远。

我国历史上的蒙昧时代也会有这类装扮活动。例如，我国古代宗教仪式的装扮性就十分鲜明。古人设祭，总觉得没有一个可以目接的具体对象，心里有些空落落的。为了获得“敬神如神在”的真切效果，往往让人装扮成神，端坐坛上接受祭祀。装扮成神的那个人就叫做“尸”，或叫做“灵”“保”。他们为了让神灵“附体”，将自己“转换”成神，常常以歌舞动作为“降神”和娱神。王国维《宋元戏曲考》认为，古代的巫覡长于装扮和表演，每当举祭之时，“群巫之中必有像神之衣服形貌动作者，而视为神之所凭依。”他们“或偃蹇以像神，或婆娑以乐神。”<sup>②</sup> 巫覡的装扮有时也有明确的对象。我国北宋诗人苏轼说，上古的“八蜡”之祭于每年农事结束的岁终举行，祭先啬以至猫、虎等八位神灵，其中就有化身表演活动，因而，八蜡之仪可视为“三代之戏礼”。《东坡志林》卷二“八蜡三代之戏礼”载：“八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也，因附以礼义。亦曰：‘不徒戏而已矣，祭必有尸，无尸曰奠，始死之奠与释奠是也。’今蜡谓之祭，盖有尸也。猫虎之尸，谁当为之？置鹿与女，谁当为之？非倡优而谁！”<sup>③</sup> 蜡是相当古老的宗教祭仪，《礼记·郊特牲》说：“伊耆氏始为蜡。”<sup>④</sup> 伊耆氏，一说为神农氏，一说为尧。总之，他们都属于传说时代。证之《九歌》可知，巫覡“装神弄鬼”，确实

---

①（德）格罗塞著，蔡慕晖译：《艺术的起源》，北京：商务印书馆，1984年版，第203页。

② 王国维著：《宋元戏曲考》，姚淦铭、王燕编《王国维文集》第一卷，北京：中国文史出版社，1997年版，第309页。

③ [宋]苏轼著：《东坡志林》，北京：中华书局，1981年版，第26页。

④ [汉]郑玄注，[唐]孔颖达疏：《礼记正义》，李学勤主编《十三经注疏》六《礼记正义》中，北京：北京大学出版社，1999年版，第802页。下引《礼记》未注明出处者皆据此版本。