

章一 论中国古代戏剧产生的 历史综合性

引 言

众所周知，人类社会中的万事万物都是处于发展变化之中的。源远流长的中国古代戏剧艺术也有一个产生、发展、壮大直至灭亡的过程，正像其创造者人之本身一样。因此，追本溯源，原始要终，原是人类的共性，也是任何科学研究的必要步骤。笔者之所以开篇即述戏剧之产生，绝非要读者诸君重温中国戏剧发展的漫长历史。权威的、半权威的或不甚权威的数种戏剧史，可谓将中国古代戏剧发展演变的轨迹描绘得相当清楚至少是自成其说了。笔者开宗明义只是想要说清中国古代戏剧产生的早晚及其原因。

节一 中国古代戏剧起源诸说之说

古人一向重视溯流求源。诚如清代“格调说”代表诗人沈德潜所说：“今夫观水者至观海止矣。然由海而溯之，近于海为九河，其上为泆水，为孟津，又其上由积石以至昆仑之源。

《记》曰：‘祭川者先河后海’。重其源也。”（《古诗源序》）所以他殚精竭虑编辑《古诗源》，使览者穷本知变（同上）。

在中国古代戏剧产生、发展的漫长历史过程中，人们对其起源亦曾做过多种探讨，提出过诸多论断。其中不乏真知灼见。但大多数是拘于一隅，未能探寻出真正源泉。因为这实在亦并非轻而易举之事。北朝人酈道元博古览今，既据旧典古籍，又亲自访渎搜渠，在任冀州、鲁阳、颍川、东荆州等地太守、刺史等职时调查记录，才对大小一千多条水道源流经历、沿岸山川景物、传说故事有所了解，写成《水经注》这部别开生面的地理名著。因而为人赞为“片语只字，妙绝古今”；“嗟我乐何深，水经亦屡读”（苏轼《寄周安孺茶》），但指其谬误者也不乏其人。其实，即使以今日之科学技术条件而论，我们对长江、黄河的起源究竟在何处、其长究竟是多少公里这类看似极其容易的问题，做出圆满答案，才有多久呢！而探寻古代戏剧的起源，自然要更为复杂艰难。因此，诸多说法“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，却都是“不识庐山真面目，只缘身在此山中”（苏轼《题西林壁》），笔者拟综合戏剧起源诸说以明其非，也只是想为探源溯流者提供历史的借鉴。

一、是否起源于原始宗教

西方一些人类学家普遍认为，在人类有机体根本需求方面的一致，构成了艺术和宗教的共同基础，从而得出了艺术起源于原始宗教的结论。波兰人类学家马林诺夫斯基曾说过，在宗教仪式中“人们都必须诉诸最有效和最有力的方法，以造成强烈的情感经验”，而“艺术的创造，正是产生这种强烈的情感经验的文化活动”。因此，从宗教向艺术转化乃是人类文化史上必要的普遍的过程。于是他断言“古典的及近代的戏剧，基督教的神剧，以及东方的戏剧艺术，都可能起源于这种早期的戏剧化的宗教仪式”（转引自《文化论》中国民间文艺出版社）

这个论断，对于古希腊戏剧来说，显然能够予以验证。因为古希腊戏剧起源于原始宗教仪式酒神祭祀，最早的希腊悲剧的雏形就是酒神祭祀时的“山羊合唱队”。“当举行酒神祭祀的时候，人们摆成盛大的行列组成合唱队，合唱酒神赞美歌……合唱队身穿羊皮，斗戴羊角，扮成半人半山羊的样子。合唱队有一个队长，当合唱队停留在酒神神坛之前，队长便讲述有关酒神的神话故事，合唱队则报以赞美酒神的歌唱。往后，合唱队增加了一个演员，他所描述的故事扩大到关于酒神以外的神话，与合唱队有问有答，这样就逐渐形成了悲剧”（廖可兑《西欧戏剧史》第8页，中国戏剧出版社）英国著名希腊史学家吉尔伯特·默雷在其以半个世纪精心研究的权威性著述《古希腊文学史》中也说过：“悲剧产生于艺术的和专业的合唱队歌唱；喜剧则是从村夫俗子在葡萄和谷物收割节日的化装游乐中诞生的。亚里斯多德说：‘悲剧出自酒神颂歌，喜剧出自阳物崇拜的

演出’。希腊人在向果实之神庆祝，并向人、兽、草木增殖的神表示敬意时演出悲剧和喜剧。这些神灵有各种不同的名称，在希腊各地受到人民的崇奉。”这些悲剧和喜剧，都是一些“古代的有象征意义的列队游行的宗教仪式”。都对古希腊戏剧起源于原始宗教的大概情况作了合情入理的阐释，还是有说服力的。

按说，在中国古代文化的参天大厦中，宗教所占地位虽然不像西方那样显著，宗教情绪并不怎么强烈。但宗教毕竟也是中国古代文化的基本要素之一，这不仅是指众所周知的佛教、道教或广义的儒教，即统称为“三教为主”；而且，我国也流行过天主教、基督教、回教、祆教等等。即使上古时期，也有崇拜祖先和天神的宗教。倘若按照马林诺夫斯基的结论，按照希腊戏剧起源的事实，加以推导，似乎也可以得出中国古代戏剧起源于原始宗教的结论。而且，在中国戏剧史上，第一个全面探讨中国古代戏剧起源的王国维先生，就在其《宋元戏曲考》中也曾指出，中国戏剧“当自巫、优二者出”。本来，古之巫觋之术与宗教活动，很难觅出本质区别，今人叶舒宪就以英国人类学家弗雷泽的观点为据，断言“巫术是以人为中心的宗教，宗教是以神为中心的巫术”（《探索非理性的世界》第45页，四川人民出版社）。倘若果真如此，那么由王国维“当自巫、优二者出”的观点推导出中国古代戏剧起源于原始宗教的结论，也应该是合理的。

而且事实上我国古代也确实有过原始宗教仪式即蜡、雩、傩三种祭祀。蜡祭，俗称八蜡，每年岁末举行大祭。《礼记·郊特性》载，蜡祭主要是祭祀神农先啬、后稷司啬，以祈求农作物丰收。苏轼《东坡志林》云：“八蜡三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也……今腊谓之祭，盖有尸也。猫虎之尸，谁

当为之？非倡优而谁？”可见是指殷商周三代的祭祀。其中的尸即表演者当是自称神、人使者的巫觋。因古人见田鼠、野猪祸害庄稼，而猫捕田鼠、虎吃野猪。故原始蜡祭中还有扮演神兽的“尸”，初期由巫觋充任，而后扩大为倡优为之。苏轼已将这种祭祀称之为“戏”，罗泌《路史》中更径称为“蜡戏”。似乎这种祭祀与戏剧不无关系。但是，这种蜡祭始终毕竟只是一种祭祀礼仪。至今仍然找不到戏剧是由此作为源头的实物或其他确凿史料。当中国古代戏剧产生之后，这种蜡祭式的仪式还保存着，也难以说戏剧是由此而产生。苏轼之论仍是推测而已。这就使我们对戏剧起源于蜡祭说开始怀疑了。

雩则是古人关于天旱之年举行的祈雨祭祀。《周礼·春官·司巫》载：“司巫掌群巫之政令。若国大旱，则帅巫而舞雩。”可知是由巫觋首领率领女巫来完成这种祈雨活动。至于国君祈雨祭祀的记载也为数不少。《墨子·兼爱》下、《吕氏春秋·顺民篇》、《尸子》、《淮南子·修务》、《论衡》的《感虚篇》和《感类篇》、《帝王世纪》、《搜神记》等书都曾记载。汤克夏后，大旱七年，“汤乃以身祷于桑林，剪其爪发，自以为牺牲，祈福于上帝。于是大雨即至，洽于四海”（《搜神记》卷八）。但是，这种祭祀活动，一直沿续下来，以至于民间也未曾断绝，却并没有由此而演变为戏剧的力证。山东省曲阜市南门外沂河北岸，至今还有当年鲁国祈雨的舞雩台。史载，每逢大旱，鲁君便于此向天祈福，并从政令是否贯彻、百官是否失职、宫室修建是否过于巍峨、女子权利是否过大、祭祀神灵是否符合规格、是否出现了奸佞当道等方面自我责问，然后使四对童男童女载歌载舞，以祈求上天谅解，普降甘霖。这种祭祀活动，在民间一直流传到解放前，附近农民也有去那儿祈雨的。在戏剧由产生

到发展再到京剧流行全国时，这种祭祀活动也没有完全中断。可以说，舞雩祈雨与戏剧的产生是并行不悖的，很难证明它是戏剧的起源。

论者公认，在上古三种原始宗教仪式中，与戏剧关系较为密切的是雩。原始人面对天灾人祸、生老病死的威胁，在顽强斗争的同时，也难免惊慌、迷惑，无法以其幼稚和愚昧来解释自然界的奥秘，从而导致对巫的崇拜和对鬼神的信仰，原始宗教及其不同仪式便应运而生，雩便是巫文化和宗教文化的混合物，那就是要举行驱逐疫鬼的祭祀活动。据宋人高原《事物纪原》载，此种活动“原始于黄帝”，当比蜡祭还要早。而周代沿其旧制，依着时令分别举行春雩、秋雩、冬雩。其具体情形，《周礼·夏官·方相氏》中曾有记载：

“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难（雩），以索室驱疫。大丧，先柩。及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良。”

可知专司宫廷雩祭之人为“方相氏”。他身披熊皮，头戴金黄色四眼面具，着黑衣红裤，手执戈矛盾牌，率领上百侍隶，摆出一副凶猛威严的架势，在宫廷之内到处驱逐疫鬼。而为皇帝出大殡时，又是这方相氏前头开道。殡葬时，他先跳进墓穴，以戈矛敲击四周，驱逐方良即魑魅魍魉。显然是一种规模浩大、声势威严的驱鬼仪式，丝毫不包含娱乐人的“戏”的成分。这种雩祭，也于民间举行。究竟是先由民间雩祭传入宫廷而定为皇室祭仪，还是朝廷祭仪为民间效法，今已难考。但《论语·乡党》所记“乡人雩，朝服而立于阼阶”却说明至迟在春秋时期，民间已有这种迷信活动。本来，孔子是不语怪、力、乱、神的，何以在乡雩时，朝服恭立，显然他是将乡雩视为一种礼仪看待

的，并没有当作娱人之戏。而且，作为原始宗教仪式的傩祭尽管有所发展，至迟在汉代便发展为“傩舞”，到宋代发展为“傩戏”。但是，傩祭、傩舞以至傩戏，自始至终都是一种祭祀性质的艺术活动，它与昆曲、京戏不完全一样，并不是一个单纯的剧种。实际上，至今为止，在江南农村，它还是傩祭活动中的一部分，并没有专业剧团和职业演员，其祭祀和演出活动都是由临时拼凑起来的若干巫师（端公）来完成的。宋元之后，傩祭发展为民间“打野狐”“村田乐”一类的群众性娱乐活动，确实具有某些戏剧的特点或性质，从这个意义上称“傩戏”为“戏剧活化石”亦未尝不可。但是这种驱傩逐鬼的活动，与戏曲演出也是并行不悖的。即使二者之间，曾经有过交融和渗透，但基本上走的是两条不同的道路，还不能说中国古代戏剧的主体，是从傩礼演变转化而来的（康保成《戏曲起源与中国文化特质》）。

不过值得深入探讨的是为什么这种傩祭活动中的歌唱、舞蹈、打斗场面较之希腊酒神颂更为具备，有更多更显著的戏剧因素，酒神颂能够演变为古希腊戏剧的鲜花硕果，而傩祭等原始宗教活动为什么不能孕育成中国古代戏剧的参天大树呢？关键在于中国早期文化中的宗教观念、宗教情绪并不怎么强烈，早期流传的各种形式的宗教都没上升到独占鳌头的国教的地位。不错，中国古代文化中早就有崇拜祖先和天神的信仰，甲骨文中那些称祖先为神为“上帝”，并说他们下令“雨足年”“令雨弗其足年”“王封邑，帝诺”的记载（郭沫若《卜辞通纂》），都可见他们对由拜物教演化而来的敬神事鬼的信仰。但是，这是说的殷商之前的情况。其后的周文化却有显著变化。《礼记·表记》云：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼……周人尊礼尚

施，事鬼敬神而远之”，这就淡化了原始宗教观念，削弱了由原始宗教转化为古代戏剧的可能性。而孔子自东周后期倡言儒学，以“克己复礼”（即复周礼）为己任，在其基本思想中宗教色彩极为淡薄。孔子“敬鬼神而远之”（《论语·雍也》）；“不语怪、力、乱、神”（同上，《述而》），说“祭如在，祭神如神在”（同上《八佾》）；未知生，焉知死（同上，《先进》）。平时他有重视祭祀的表现，也只是作为一种人事礼仪而看待的，而并非出于对鬼神的虔诚迷信。在他及其儒学思想的影响之下，宗教观念未能主导古人的思想，因而古代戏剧也就不能以宗教为载体，也不能成为宗教精神的派生物。

二、是否起源于歌舞

周贻白先生认为，戏剧起源于歌舞，此说始自清人纳兰性德。纳兰氏《渌水亭杂识》云：“梁时大云之乐，作一老翁演述西域神仙变化之事。优伶实始于此。”也就是以《老胡文康》的表演为据，说明我国古代戏剧起源于歌舞。

的确，我国古代歌舞产生甚早，对戏剧的产生和发展也无影响。至于《老胡文康》则是见于梁人周捨《上云乐》中的有关描写。可知纳氏所谓“大云之乐”即“上云乐”之误。所谓“一老翁演述西域神仙变化之事”，即《上云乐》中所说，装扮成西域胡康的老翁叙述其“昔与若士为友，共弄彭祖扶床。往年暂到昆仑，复值瑶池举觞。周帝迎以上席，王母赠以玉浆”。亦即夸耀他成神遇仙诸般变化技能。这就是极为简括故事情节，不能说“并无故事情节”“并非为情节而设”（周贻白《中国戏剧发展史纲要》第3页）。而且，这种叙述还是代言体的。

这位装扮成老翁的优伶，“青眼贺贺，白发长长，蛾眉临髭，高鼻垂口”，显然是一种虚夸的描述。他所带领的门徒和那些装扮成狮、凤、孔雀、文鹿的“形儿”便载歌载舞，即所谓“前却中规矩，进退得宫商。举技无不佳，胡舞最所长”。其间，有伴奏，有歌唱，即所谓“箫管鸣前，门徒从后。济济翼翼，各有分部。”歌管悒悒，鏗鏘鏘鏘。响震钧天，声若鹓皇。老胡寄篋中，复有奇乐章。”（《上云乐》）而这番表演的目的则是颂扬皇帝，歌颂祥瑞，即所谓“赉持数万里，愿以奉圣皇。”（同上）如此看来，不就是一出极为简单的歌舞剧吗？

许慎《说文解字》云：“舞，乐也……从舛无声。𠂔，古文舞，从羽，亡。”戏，三军之偏也，一曰兵也，从戈虚声。”从古人造字来看，舞与戏显然是两个不同的概念，应该有不同的含义，不然就不会用两个字来表示了。

笔者并不否认，在戏与舞这两者之间，也能找到联系。“舞”字是象形字，好像人操牛尾或鸟羽以舞动。而《吕氏春秋·古乐》篇就有“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕”的记载，古代也确有“羽舞”。周之舞，分为“文舞”和“武舞”两种。文舞称为“舞”，以旄羽之类为道具。武舞叫“武”，以戈矛之类为道具。而“武”字在甲骨文和篆文中皆从戈从止，像人执戈矛进止之状。而“武”、“舞”二字常可通假，古籍中不乏其例。戲、劇两字，均从𠂔，两字都是一边拟兽，一边持刀或戈。因此，刘师培、董每勘、常任侠诸先生便认为戏剧“可以说是始于兵舞”（常任侠《东方艺术丛谈》）进而自然可以扩而大之地说，戏剧起源于歌舞。舞与戏诚然有联系，不过只能说它们都与“戈”有关这一点上是相同的。亦即原始歌舞是以旄羽或戈矛为道具的祭祀仪式，原始戏剧是模拟人兽相斗，因

而手持戈矛的一种游戏娱乐活动。前者是对鬼神上天，后者是表演给人看，性质显然有别。古代凡言其舞者，总是与祭祀有关。《周礼·大司乐》云：“舞《云门》，以祀天神……舞《咸池》，以祭地祇……舞《大磬》以祀四望……舞《大厦》以祭山川……舞《大濩》，以享先妣……舞《大武》，以享先祖。”《礼记·乐记》云：“祭祀则帅其属而舞之。”《旄人》：“凡祭祀宾客舞其燕乐。”可见，舞是祭祀中的一种表演形式，是祭祀仪式的组成部分，应该是庄重肃穆以显示虔诚之意的。

戏则显然不同，其本意为“游戏”，是一种非正式场合下的娱乐表演形式，带有玩笑、戏笑之意。《论语·阳货》“前言戏之耳”即是此意。《述异记》载：“秦汉间说蚩尤耳鬓如剑戟，头有角……今冀州有乐曰‘蚩尤戏’，其民两两三三，头戴牛角以相抵。汉造‘角抵戏’盖其遗制也。”可知这是民间的一种角力游戏。正是因为是在非正式场合下自由演出的民间娱乐活动，故“戏”字其后引申出许多不具庄重之意的含义，如儿戏、嬉戏、调戏、戏耍、戏弄、戏谑、戏言、戏法等等。而且，正是由于祭祀的舞与用以游戏的戏有庄重、随便之分，有对神对人之别，所以古代祭祀起初是不用优而用巫的，也是为了严肃郑重，不至于使优伶亵渎了神灵。

总而言之，戏与舞原是用于不同场合下的表演形式，尽管它们在发展过程中亦曾相互渗透影响，但初期是泾渭分明，是谈不上谁为谁之起源的。

三、是否起源于傀儡戏

戏剧源于傀儡说，是近人孙楷第先生提出来的。他在其

《傀儡戏考原》中指出，傀儡戏来源于古代雉礼中驱逐疫鬼的方相氏，方相氏以真人扮演，皇帝殡葬时，他还在前面开路并在墓坑里驱鬼。而《旧唐书·音乐志》载《窟𪗇子》“作偶人以戏，善歌舞，本丧家乐也，汉末始用之于嘉会”。由此，他认为傀儡戏即由驱逐疫鬼之雉礼演变而成。不管真人扮演或木偶扮演的都是傀儡，中国戏剧来源于傀儡。

孙先生的结论，是按照这样的逻辑推导出来的：驱雉本丧家祭祀歌舞，后人做偶人以模仿，到了汉末改用在宾客宴会上娱人而成为木偶戏。时人或后人受此启发，改木偶为真人扮演，就是戏剧了，似乎也不无一定道理。但细思之，又有不通之处。周贻白先生已指出过，傀儡，自是以假代真，以偶人为之。既以真人演方相氏，再称“傀儡”，则名实不符。再者，傀儡是真人操纵偶人模仿真人的生活来表演。戏剧则是真人表演，直接反映现实生活。倘若说戏剧不是起源于真人的现实生活，而是起源于偶人的间接反映，岂不是有意绕了个弯吗？周贻白先生反诘道：“为什么不从真人的生活本身出发，反而要由模仿由真人操纵的傀儡所表现的那些单纯而又机械的举止动作？”（《中国古代戏剧发展史纲要》第6页）持戏剧起源傀儡说者是不易圆满回答的。

四、是否起源于诗词

大体说来，古人对戏剧的认识也是由表及里、由浅入深的。也能一般地承认艺术样式随时代的变迁而不断发展变化。但是，古人有时也往往只注意艺术形式之间发展演变的连续性和继承性，而忽视了新的艺术形式迥异于前的特点，难于区分不同艺

术样式之间的本质差别，于是就产生了“中国古代戏剧起源于诗词说”。

明人臧懋循较早提出“所论诗变而词，词变而曲，其源本出于一”（《元曲选》序二），意谓杂剧和词都起源于诗。这与臧氏同时期的王骥德所说“后三百篇而有楚之骚也，后骚而有汉之五言也，后五言而有唐之律也，后律而有宋之词也，后词而有元之曲也。代擅其至也，亦代相降也，至曲而降斯极矣”（《古杂剧序》）是不同的。王骥德强调的是文体的演变递嬗，并没有说戏剧来源于诗歌。倒是明人爱莲道人与臧懋循观点相同，说得更为具体：“词曲非小道也。溯所由来，赓歌五子，实为鼻祖，渐变而之三百，之骚辩，之河西、之十九首、之郊祀铎歌诸曲，又变而之唐之近体、竹枝、杨枝、清平诸调。夫凡此犹诗也，而业已曰曲曰词矣。于是又变而之宋之填词、元之剧曲至于今”（《鸳鸯缘记叙》）。此类说法，明人还有一些。所谓“离骚，则楚之变也；五言，则汉之变也；律，则唐之变也；至宋词、元曲，又其变也。时代既殊，风气亦异”（于若瀛《阳春奏序》），所谓“昔人有言，诗变为词，词变为曲。曲之意，诗之遗也。则若曲者，正当与三百篇等观，未可以雕虫小视也”（闵光瑜《邯郸梦记小引》）等等，都以为戏剧是由诗歌发展而来的。直到清代，这种观点还有人承袭，以为“盖声音之运，以时而迁。汉有铎歌横吹，而三百篇废矣；六朝有吴声楚调，而汉乐府废矣；唐有梨园教坊，而齐梁杂曲废矣。诗变为词，词变为曲，北曲之又变为南也。辟服夏葛者已忘其冬裘，操吴舟者难强以越车也，时则然矣”（尤侗《倚声词话序》）。

应该说，这类认为戏剧起源于其他文体的观点，也不可

盘否定。因为其前提都是认为戏剧是整个文学艺术发展中的一个阶段，其中不无唯物辩证的因素。我国古代哲学思想的一个基本特点就是认为世界本源为一，尽管各家所指本源不同，或说是五行，或说是道，或说是太极，并由此一而二地生发出其他事物。戏剧起源于诗词说，正是这种哲学思想的具体体现。而且，这种观点，是在轻视戏剧为“小道”的历史背景中提出来的，倡导此论的目的中，未必不含有为戏剧张目以提高其地位的成分。

但是，这种观点毕竟是片面和浮浅的。因为此说忽视了戏剧艺术迥异于诗词的综合性特点，将其视为单一艺术门类的直接演变产物，忽视了戏剧不同于传统表现文学的再现特点。明人王骥德已经指出“曲与诗词‘道迥不侔’”，说“词之异于诗也，曲之异于词也，道迥不侔也。诗人而以诗为曲也，文人而以词为曲也，误矣，必不可言曲也”，“曲与诗原是两肠，故近时才士辈出，而一搦管作曲，便非当家”（《曲律·杂论》第三十九下）。对戏剧源于诗词说是不同意的。事实上，戏剧艺术在其产生和发展过程中，曾受过诗词的影响，但诗词并非培育戏剧的原始母体。因为，其一，戏剧是代言体，是演员代替剧中人物叙述故事、抒发感情，其生命力在于舞台。戏剧分为“案头文学”和“场上之作”是戏剧形成且高度发展之后的变化，而且始终是以“场上之作”为上乘的。而诗词（包括抒情体和叙述体）则是“自言体”，主要是以“我”即第一人称来表述作者的思想感情，来“抒情言志”的。戏剧中的出场人物不是作者，诗歌中的主要（有时是唯一的）人物是诗人自己。例如李白，其诗中自我表现的主观色彩就异常强烈。诗人汹涌澎湃的思想感情，不干人、不屈己的强烈个性，一个奔放不羁的诗人形象，都

是通过自我叙述表现出来的。作者、诗人、诗中主人公在这种“自言体”中是融合为一的。而作为代言体的戏剧，作者、剧中人物、主人公之间却并非这种关系。尽管他人诗词，或叙事性诗词，不像李白之诗这样典型，但同样都能看出，戏剧的“代言体”而非“自言体”在诗词中是难以找到的。其二，戏剧是综合性艺术，是“唱、念、做、打”的有机统一。而诗词基本属于单一的文学形式。戏剧的综合性无法由诗词孕育生成。中国古代戏剧确实是剧诗。其曲白亦即唱念，从形式上看主要是诗词，但其中的舞蹈、动作、武打，那些舞蹈化、程式化了的表演形式，主要不是继承诗词的特点。尽管早期诗与歌浑然为一，春秋战国时用于外交场合中的诗还可以“歌”，唐代“旗亭画壁”故事依然表明唐诗也有唱之特点，宋词亦常用于宴会吟唱，但向案头文学转化而主要用于阅读欣赏的趋势亦越加明显。而戏剧自始至终是作为表演艺术而存在的。有些以表演为主而并非以曲白为主（唱白甚少或几乎没有）的戏剧，如《三岔口》，显然不是由吟诵为主的诗词发展而来。更何况“综合性”中的雕塑、绘画等因素，是诗词中更难以直接继承的。

五、是否起源于倡优

戏剧起源于古之倡优说，也是王国维先生提出来的。其《宋元戏曲考》云：“后世戏剧，当自巫、优二者出”。因为戏剧并非起源于古之宗教祭祀，已对戏剧出自专司祭祀之巫的说法，从根本上否定了。而是否“当出自优”呢？这种说法也不免偏颇失当。

其一，容易造成歧意。直到解放前，戏剧艺人仍然被沿袭

称为优人。倘若说戏剧自优而出，那就犹如说商业自商人而出，农业自农民而出，文化自文人而出，美术出自画工，音乐起源于歌手。那么，商人、农民、文人、画工、歌手，从何而来？优又从何而来？其源何在？说戏剧出自优人，等于没有回答戏剧的源泉。

其二，从倡优产生的时间来看，显然晚于原始的娱乐要求和原始歌舞，而那些娱乐歌舞活动中早已含有戏剧形成的因素了。据许慎《说文解字》云：“优，饶也，从人，忧声。一曰倡也。”“倡，乐也，从人，倡声。”可知，优即倡，故名倡优。倡优亦即乐也。据《列女传》记载，夏代才出现倡优，原是宫廷贵族豢养的专职艺人。他们常以滑稽言行供宫廷贵族消遣取乐，与侏儒同等并列，或以侏儒为优。《礼记·王制》云：“瘠、聋、跛、蹇、断者、侏儒、百工，各以其器食之。”宫廷贵族以倡优侏儒的生理缺陷或滑稽言行消愁解闷，而他们则强颜承欢、奉迎凑趣。他们的诙谐滑稽言行属于娱乐活动。但是远在夏代以前，也就是说在倡优产生之前，不论是宫廷贵族还是士庶百姓，都早已有了娱乐活动。那些关于原始歌舞活动的记载，是比产生倡优的夏代早的多的。而那些娱乐活动中，早已含有能以发展成为戏剧的因素或幼芽的成分，怎么能说比这些还要晚的优反倒成了戏剧的起源了呢？

其三，《史记》中关于“优孟衣冠”的记载，无法成为“戏剧源于倡优说”的根据。此说常以司马迁《史记·滑稽列传》中那段“优孟衣冠”的记载为据，认为优孟模仿楚相孙叔敖的动作言行，得其神似，既是代言体，又是故事表演，显然含有戏剧因素，古代戏剧由此而后得以形成。不过，判断“优孟衣冠”是否能成为“倡优说”的关键，并不在于是否是代言体，是

否是故事表演，而是优孟装扮表演在前还是故事内容本身的事实在前，周贻白先生说得好，“中国戏剧的形成，并不是先有一个人物的装扮，而后由此推进到有故事情节的表演。相反地，却是先有故事情节，然后才装扮人物而作表演”（《中国古代戏剧史发展纲要》第3页）。从“优孟衣冠”的记载，不难看出，显然是孙叔敖生为楚相，治理楚国有功，而其子却“穷困负薪”的故事在前，尔后才有优孟“抵掌谈语”模仿孙叔敖的表演。如果要从这个记载中探求戏剧起源的话，显然只能是孙叔敖及其儿子的事迹本身，而并非优孟表演。倘若没有前者，后者是不是存在也无从谈起。这与戏剧形成之后有所不同。在古代戏剧正式形成之后，可以在已经有了戏剧演员的情况下，又有了某一剧作，供演员演出。而在戏剧形成之前，肯定是先有娱乐要求，娱乐活动，才逐渐产生了专门从事这种职业的专门人才的。因此，戏剧源于倡优说，并没有找到“源”，充其量只是找到了“流”。

六、是否起源于性崇拜

持此论者，主要理由有二。

一则说，“在被视作戏剧源头的远古祭祀和民间活动中，许多伴随着、渗透着性崇拜意味，有的本身就以性崇拜为主要内容”（翁敏华《戏剧发生学二题》载《戏剧艺术》1992年第1期）。其实，因为戏剧并非产生于祭祀，此说也就失去了主要依托。而远古民间活动中的性崇拜内容里也举不出与戏剧产生之间的必然联系。

二则说，“远古性崇拜的生殖器崇拜，在戏剧表演中也有不