



# 历史之寻



## 戏剧：人类生命的一种存在方式

—

戏剧在自身的生命之途上艰难前行。有人说，它正在走向自身生命的谷底，有人说它已经走出那可怕的谷底。无论如何，戏剧是到了认真地认识它自己的时候了。

当我提出如本文标题所示的这一命题时，前贤先哲们早已将他们在这方面的许多深刻思索变成无数宏文巨制置入了人类的思想库。其中，自然不乏透辟的论述。尽管如此，我仍然觉得有必要重新审视这一不算新鲜的命题。因为，若将戏剧作为人类生命的一种存在方式来进行现实的把握，也许会给当代戏剧带来新的启示和新的开拓。

如果说，通过人物扮演，运用对话、对唱或包含戏剧语言的行动，按规定的情节来表演故事，可以认为是关于戏剧这代言体艺术形式的一种界说；那么，我以为，将上述种种判断逐层剥去，剩下的应当是两个字：扮演。“在类似的情况下，人类的需要基本上是相同的。”<sup>①</sup>而扮演，在初民那里，或者说在前戏剧时代，正是这种普遍的类似的情况下人类的需要，更准确地说，是人类生命的一种精神需要。

追溯人类在地球上留下的最初的足迹，我们便可以进入一个

摩尔根：《古代社会》，商务印书馆 1977年版，第 8 页。

前戏剧时代。那大约是从旧石器时代中期开始的一段极其漫长的岁月。混沌初开，江河横溢，人类对养育他们的摇篮——地球以及他们自己，几乎还一无所知。尽管我们祖先的生命力是那样的顽强，然而，在变幻莫测的自然面前，他们仍然不时显出疑惑、惊恐和怯懦。正如列宁所指出的：“生存的困难、同自然斗争的困难使原始人受到十分沉重的压抑。”<sup>①</sup>这种压抑，在本质上就是自然界对人类生命的一种压抑——人类生命不得不经常体验到对自然无能为力、对现状深为不满、对幸福断绝指望等由肉体内部、外部的诸多冲突所产生的感受。于是，他们便不得不从基于原始思维之上的想象的幻影——超自然物（神鬼妖魔等）中去寻找慰藉、借助力量、寄托希望。包括图腾崇拜、祭祀仪式和原始神话在内的原始宗教意识（更准确的说法是宗教迷误）便在生命的顽强挣扎中产生。可见，在当时来说，图腾、仪式、神话，都是人类生命的一种需要。从戏剧史的角度来看，这个以图腾、仪式、神话为人类文化标志的时代，正是一个前戏剧的时代。

马克思说过：“希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤。”<sup>②</sup>不仅如此，包括图腾、仪式和神话在内的整个原始文化，都应当视为人类古代艺术（内含戏剧因素或戏剧萌芽）的土壤。尤其值得注意的是，其中的仪式与神话都与人类最初的戏剧性质的活动——扮演有关：神话，孕育着扮演；仪式——为驱灾避邪而进行对自然界超人力量的崇拜的神秘仪式，在相当程度上就是一种扮演。而所有原始状态和扮演，都无一不是对于生命和生命冲突的扮演。因为，在扮演中，原始人类或者是在召唤艺术进入生命，或者是在召唤生命进入艺术。用尼采的话说，在希腊人那里，“艺术拯救他们，生命则通过艺术拯救他们而自救”<sup>③</sup>。

不妨先考察一下与扮演有着直接关系的神话与仪式所反映出来的原始意识，因为它乃是初民的一切扮演活动的思想基础。这时，你会发现，那影响着古代神话的原始意识中，存在着相当普遍、突

列宁：《土地问题和“马克思的批评家”》，《列宁全集》第五卷。

② 马克思：《政治经济学批判 导言》，《马克思恩格斯选集》第二卷  
尼采：《悲剧的诞生》，三联书店 1986 年版

出的拟人观倾向——在原始人那里，他们常常把耳闻目睹的一切自然现象同自己进行类比，即将自然人格化。有人称这种现象为“人神同形同性论”，有人则称之为“类人情欲观”。“把拟人观念跟神和动物同形观念融合在一起，并把人的心理、想法、欲望、志趣、意图和爱好转嫁于神。神不管具有动物形象还是具有人的形象，都体验着人的感受。神跟人一样，感觉着喜悦和悲伤、愤怒和恻隐、嫉妒和懊悔。他也像人一样，制定计划，修改计划，推翻计划。”<sup>①</sup>这正是“人神同形同性论”或“类人情欲观”的一个总的特点。在神的世界里，人的生命，仍然是活跃的精灵。试看希腊神话中的奥林匹斯山诸神，他们之间的关系，不就是按照当时人类的社会关系和家庭关系的类型建造起来的吗？正因为古代先民在编制神话的时候，既怀着对超验的真实的幻想，又怀着对人世沧桑的体验，所以，我们在奥林匹斯山众神之间，便看到了互相倾轧，结党营私，徇情枉法、鼠窃狗盗、招摇撞骗、尔虞我诈。他们既勾心斗角，又狼狈为奸；或者把妻子休弃，或者对丈夫变节；乃至彼此报复，无所不用其极。这是众神相，还是众生相？这些神，实质上是人神，或者说是神人。总之，神话中的神灵，实质上是人格，神话中表现出来的冲突，正是人的生命的内部或外部冲突的折射。请注意，正是这些希腊神话中的人神或神人，在公元前5世纪再度在希腊悲剧中出现。我们不妨视为他们再度降临人世。他们第二次降世的时候，不再只是以人们口耳相传而无法亲见的神话人物的身份出现。他们穿着古代戏剧服装走出来，以悲剧人物的姿态和语言，宣告欧洲戏剧史正式揭开第一页的消息。

在神话这个幻想的世界里，一切超自然物虽然都被不同程度染上人的色彩，致使这个世界成了生命的社会。但是，应当看到，人在这个社会并没有被赋予突出的地位——生命在其最低级的形式和最高级的形式中都具有同样的宗教尊严，人与动物、植物与动物，全部处在同一层次上。使人在神灵世界中取得了突出地位的，是与扮演有着更加直接的渊源关系的原始人类生命活动——包括祭祀和

巫术在内的各种神秘的仪式。在这一点上，恩斯特·卡西尔的看法是有道理的。他把巫术看作是“人类意识发展中的一个重要步骤”，“对巫术的信仰是人的觉醒中的自我信赖的最早最鲜明的表现之一。在这里，他不再感到自己是听凭自然力量和超自然力量的摆布了。他开始发挥自己的作用，开始成为自然场景中的一个活动者”。<sup>①</sup>当仪式使被动的人神变成了主动的神人的时候，仪式的核心内容——扮演，自然更加成为一种人类生命的意志和活力的表现。

总之，追溯起来，古代神话和仪式里反映出来的拟人观倾向相当强烈的原始意识，首先对萌芽状态的原始戏剧的重要因子——扮演，产生深刻而广泛的影响。也可以说，正是这种普遍存在于人类祖先头脑里的原始意识，决定了扮演在最初就是人的一种精神需要，是人类生命的一种存在方式。

现在应当深入一步，对与扮演有着直接关系的神话和仪式的实际状况进行一点考察，触摸一下人类生命的脉搏在其间怎样地跳动。早在 20 世纪 20 年代，英国女宗教史学家赫丽生就通过对西方古代宗教仪式的剖析，指出戏剧起源于仪式，“古代的艺术和仪式不但联系密切，不但相成相辅”，而且“它们实际上出于同一的人性的冲动”<sup>②</sup>。在西方，表现神的死而复生是一种普遍的宗教仪式。这种神的死而复生，实质上是原始人类对生与死这一人类生命的基本冲突的扮演。在埃及阿比陀斯地区年年表演的盛大的神秘剧中，人们可以见到埃及太阳神奥息里斯为生存而斗争：他所忍受的折磨、痛苦和灾难，他的失败、垮台、受伤、死亡和埋葬，以及他的复活、他与独生儿子荷鲁斯的相认。根据赫丽生的考证，这个故事的扮演，既是艺术，又是仪式。在某种意义上说，这正是人类最初的戏剧扮演——看似表现神祇，实则表现人的生命冲突的仪式。对于这一类仪式现象，英国人类学家弗雷泽有过透辟的分析。在他看来，远古人类“认为通过举行某些巫术仪式便能帮助生命的主宰神对死之主宰神的斗争。他们设想可以借助宗教活动恢复生命神失去了的活

<sup>①</sup> 恩斯特·卡西尔：《人论》，上海译文出版社 1985 年版。

<sup>②</sup> 赫丽生：《艺术与仪式》，《神话一原型批评》，陕西师大出版社 1987 年版，第 74 页。

力，甚至使他起死回生。他们为了这一目的所举行的仪式大体上是对自然进程的戏剧性表演，他们希望借表演能使自然运行得更为顺利”（着重号系引者所加）。人类的祖先看到了人类与动、植物之间内在的生命形式的联系。产生出一种膜拜和表现生命及生命冲突的强烈冲动。因此，“人们常常在同一时间内用同一行动把植物再生的戏剧表演同真实的或戏剧性的两性交媾结合在一起，以便促进农产品的多产、动物和人类的繁衍”<sup>①</sup>。这一类的表演，在地中海东岸地区、古埃及和西亚十分盛行。那里的人民在祭祀奥息里斯、塔穆斯、阿都尼斯等诸多神祇的时候，每每要在仪式中表演被人格化了的神的一年一度的生命兴衰和循环。这种仪式中的戏剧因素，便因此而被生命之泉赐予鲜亮的绿色，并且久远地潜流入后世的戏剧艺术之中。

人类的生命和生命冲突在地球上是一种普遍的存在。那么，我们是否可以在东方的上古神话和仪式中聆听到人类生命最初的声音？这生命的声音是否也在中国戏剧时空中激起悠远的回音？这是一个饶有兴味的问题。尽管自王国维先生始，国内首辈学者中便有人（如董每戡先生等）提出中国戏剧起源于巫覡，“后世戏剧，当自巫、优二者出”<sup>②</sup>。但由于资料匮乏，尤其是视野逼狭，20世纪80年代以前的中国戏剧研究界，始终未能对中国古代神话、仪式与中国古代戏剧的关系予以充分的注意。

沉默的上古历史决不因某些人对它的忽视而羞于显示自己有过的辉煌存在。如果用戏剧史学的眼光审视自上古神话、祭祀仪式、《诗经》、《楚辞》及至部分少数民族戏剧、舞蹈等等这一中国古文化序列，你便会从中清晰地看到一条以扮演为主要特征的特定的人类生命线。

与西方众神一样，神话中的华夏祖先也是一种亦人亦神的形象。远古初民将彼时彼地人类氏族与氏族之间，人与兽之间的生命冲突，演绎为最早的神话。黄帝战蚩尤这一北中国神话，正是初民对于生

以上引文均见弗雷泽《阿都尼斯的神话与仪式》，《神话—原型批评》，陕西师大出版社1987年版。

<sup>②</sup> 王国维：《宋元戏曲史》。

命冲突的充满幻想色彩的记录。传说中的黄帝是以熊、罴等 5 种野兽为图腾的北方戎狄氏族的始祖神，蚩尤则是以牛为图腾的蚩尤部落的头领。神话中这两位英雄之间发生的大规模的部落战争，后来便进入人们祭祀他们的图腾崇拜的仪式中，终至发展成为“角抵戏”：“蚩尤氏头有角，与黄帝斗，以角触人，今冀州有角抵戏。”

“冀州有蚩尤神，谓蚩尤人身牛蹄，四目六手。……与轩辕斗，以角抵人，人不能向。冀州旧乐名《蚩尤戏》，其民两两两三，头带角而相抵，即角抵之戏，盖其遗制也。”<sup>②</sup>看来，在祭祀仪式中，初民带角相抵，不仅是对于祖先图腾的崇拜感情的流露，而且是作为人对自身的旺盛的生命活力的一种显示和发泄。他们在一阵阵纵情的争斗角逐中，在酣畅淋漓的闪躲腾挪中，享受到一种生命的快感。被我们的祖先最早称之为“戏”的“角抵”，就是这样孕育于生命，表现着生命的冲突。

“上古之世，人民少而禽兽众；人民不胜禽兽虫蛇。”<sup>③</sup>在那种恶劣的环境下，初民对于自身的繁衍生殖的艰难困苦深有所感，因此对生命的延续普遍给予高度的推崇和注视。神话中说，周人的始祖后稷，是他母亲姜嫄在踩踏天帝的足迹之后，感到欣喜而生的。据闻一多先生考证，《诗经·大雅·生民》中关于这段神话的记载，实际上是初民生活中一种祭祀主生子和神祇即女娲的仪式的反映（参见《姜嫄履大人迹考》）。《生民》中写姜嫄“武帝履敏歆”，这“歆”，正是人类在生育过程中感受到强烈的生命的悸动而产生的无限欣喜。他们带着这种又神秘又兴奋的崇敬之情，进入仪式，简直把仪式当作了一曲献给神的人类生命赞歌。由于史料不足征，我们至今无法确切得知关于姜嫄及后稷的神话和仪式是否具体影响和如何具体影响到中国古代戏剧。但是，近年来在湖南、安徽、贵州、江西、湖北、广西、四川等地陆续发现的新的傩戏资料，尤其是民间傩戏资料，为我们提供了深入研究这一问题的某种可能。根据《周礼》和《论语》的记载，初民为驱逐疫鬼而进行的名为“傩”的

司马迁：《史记·乐后》。

② 任昉：《述异记》。

③ 《韩非子·五蠹》

祭祀活动，孕育了中国的傩戏。从至今保存于贵州铜仁地区土家族的傩坛活动来看，傩堂戏就是在开坛、开洞、闭坛等请神、送神的傩坛宗教祭祀仪式中间进行的戏剧演出，目的在于娱神同时娱人。在这种仪式中，初民戴上面具进行的实实在在的扮演，不仅应当视为一种特殊的戏剧，而且应当视为一种在爱惜和护卫人类生命的同时，显示出人类生命的伟大活力的特殊的戏剧，一曲生战胜死的颂歌。正是基于这种理解，我们惊喜地发现了傩戏与《诗经》中的《大雅·生民》和《楚辞》中的《九歌·大司命》、《河伯》等之间的内在联系。流行于安徽省贵池、青阳两县山区的傩戏中，便有《童子送观音》这类以舞蹈为主的乐神的小戏。在对民间传说中主生的佛教神祇观音的祭祀中，自然流露着对生命的渴求情绪。而楚神话中主知生死的天神大司命和黄河水神河伯，在初民心目中，则是威胁生命、扼杀生命的凶神恶煞，他们冷酷无情，又浪荡无羁。因此，楚人便在对这两位凶神的祭祀中流露出厌恶情绪，希望通过仪式，驱送邪恶，祛除天灾。这种愿望，在屈原为他们起草的祭歌《大司命》和《河伯》中充分地表达出来。不妨将《大司命》、《河伯》视为流传于荆楚的原始傩戏。因为，在《楚辞》与现今保存的傩戏之间，正连贯着一条驱逐疫鬼的脉流，你可以真切而强烈地感觉到千百年来人类生命的律动。

说到中国的原始神话、仪式与扮演的关系，应当特别提到 1984 年在贵州威宁县盐板仓区裸戛寨发现的彝族原始艺术样式——《撮泰几》（或译“撮衬己”）。如果说，我在前文提到的古埃及人祭祀奥息里斯的仪式表演着自然的进程、生命的兴衰和循环，那么，中国西南少数民族地区的《撮泰几》，则在内容和形式上均可视为它遥隔万里的孪生兄弟。这一源于古老的彝族民间传说的演出，是与神秘的彝族占卜的活动——“扫寨”（亦称“扫火星”）联系在一起的。它主要表现对撮泰“阿摩”（老人）——传说中为彝族人民送粮种、救危难的祖先的怀念和追忆。整个演出中，人物（多是先人的鬼魂）身体紧缠白布（象征裸体），戴上面具，不用歌唱只用夸张的动作和道白，表现着祖先生生不息的活跃生命——劳动、耕作、喂奶、交媾等等。这种演出，毫无疑问是一种原始的戏剧，而且是一种与西

方原始戏剧有着重要的共同特征，即具有强烈的表现生命和生命冲突的欲望的戏剧。和整个人类一样，在彝族初民心目中，包括喂奶、交媾等动作在内的人类生殖、繁衍活动，都是人类引以自豪的生命力的表现。一出《撮泰几》，代表了全人类的原始戏剧向世界昭告：人类的生命，是伟大而圣洁的。

## 二

戏剧与人类生命之密不可分的关系，在蒙昧时代和野蛮时代是如此明显。那么，在文明时代，戏剧是否仍然可以被理解为人类生命的一种存在方式呢？回答是肯定的。

“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。”<sup>①</sup>基于这种认识，现代哲人对戏剧作如是观：“戏剧艺术从一种新的广度和深度上揭示了生活：它传达了对人类的事业和人类的命运，人类的伟大和人类的痛苦的一种认识。”<sup>②</sup>就欧美、印度、中国这世界戏剧三大区域的情况来看，戏剧这一人类文化形态，从它步入人类文明历史长河的最初一刻起，便与人类生命在自然和社会中的种种形态——生存、死亡、命运、心灵的恐惧、痛苦、欢乐与渴求等等，结下了不解之缘。戏剧无疑是人生与人心的一种精神载体。然而，人类达到对戏剧的这种形而上的认识，却经历了一段漫长而复杂的过程。考察这个过程中生命观念与非生命观念的冲荡现象，也许能够给今天以至明天的戏剧带来启迪。

如果把戏剧视为人类文化现象，就不能不在考察特定时空条件下人类对戏剧的认识的同时，考察那与戏剧并存于一个大文化圈中特定时空条件下的哲学思潮，考察这哲学思潮对戏剧观念的直接和间接的影响。就中国文化而言，居于主导地位的哲学思想自秦汉以来便存在生命观念与非生命观念的冲荡。在中国传统文化中占据重要地位的儒道两家的思想，在孔孟和庄子的时代，是基本上立足于

尼采：《悲剧的诞生》 三联书店 1986年版。

② 恩斯特·卡西尔：《人论》，上海译文出版社1985年版。

对人的生命的肯定的哲学。孔子高扬个体人格的原始人道主义的“爱人”<sup>①</sup>；孟子的“仁也者，人也”<sup>②</sup>表现出对人和伦常的关注；庄子则以表面的飘逸超脱，宣泄对自然和人类生命的钟爱和执著，表现对生命本质之动态过程的审美洞悟。总之，都凝聚着生命观念。直至清代以前，这种原始的人本思想，即原始的生命观念在其发展过程中，先后与打着儒学旗号而非真正的孔子思想以及其他哲学思想中的非生命观念发生过两次大的冲荡。董仲舒为代表的两汉经学，强调人对“天志”、“天意”的屈从，总体倾向上是—种非生命观念。从庄子学说演变而来的魏晋玄学，则针对两汉讖纬神学，强调对人的性、情的尊重，显示出—种生命力的勃发。这是第一次大冲荡。与戏剧思潮有直接关系的第二次大冲荡，是宋明理学中的非生命观念与明代后期以反儒为标帜的生命观念的冲荡。以“天理存则人欲亡，人欲胜则天理灭”<sup>③</sup>为信条的程朱理学，视“欲，只是要灭”为目的，严酷桎梏了人性、人情，是中国思想史上发展得最完备，因而也最窒息生命的非生命观念。作为程朱理学的鲜明反拨，李贽、王畿等人高扬人的本体、本心、本性的旗帜，公开宣布：“盖声色之来，发于性情，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发于性情则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。”<sup>④</sup>“乐是心之本体，本是活泼，本是洒脱，本无挂碍系缚。”<sup>⑤</sup>追求性情的自然，追求本体的活泼洒脱，就是追求鲜活的生命无拘束地本体呈现。这次大冲荡，直接对当时以至后来的戏剧理论和戏剧创作产生了巨大的影响。

嘉靖、隆庆、万历以至晚明是中国戏剧史上—个光彩夺目的时代。这时，戏剧的声色，正是人类生命的声色；戏剧的勃兴，正是人类生命的勃兴。尽管邱浚、邵璨等人直承理学颓风，以时文为南曲，以张扬道学为宗旨，极力将原本充满生机的戏曲，变

- ① 《论语·颜渊》。
- ② 《孟子·尽心章句下》。
- ③ 《朱子语类》卷—三。
- ④ 《朱子语类》卷—二。
- ⑤ 《焚书》卷三。
- ⑥ 《明儒学案》卷—二。

为毫无生命力的陈腐的伦理说教工具。但是，郁勃的生命观念已经从哲学领域渗入曲坛：徐渭、汤显祖、冯梦龙等剧作家倡言立论，以浸透着“情”、“性”、“欲”的生命观念极强的戏剧思想相标榜，一时雄风大振，呼唤出了一个生命的春天。他们大胆反驳腐儒陈见，理直气壮地肯定人的本性，肯定人情的不可压抑性和正当性：“世儒但知理为情之范，孰知情为理之维乎？”<sup>①</sup>“人世之事，非人世所能尽。自非通人，恒以理相格耳。第云理之所必无，安知情之所必有邪？”<sup>②</sup>在此基础上产生的汤显祖的戏剧创作思想，应当视为生命观念的一个代表。汤显祖以他的理论和创作表达出来的，实际上是对戏曲与人类生命的关系的完整认识。纵观他的这些认识，“天地之性人为贵”<sup>③</sup>的思想，是其指归和核心。这句话，充分体现了他的戏剧思想的强烈的生命观念色彩。在他看来，戏剧乃“生天生地，生鬼生神，极人物之万途，攒古今之千变”<sup>④</sup>，也就是说，戏剧乃千态万状的人生与人心的精神载体，而戏剧的核心，或者说戏剧创作、演出的动因和动力，乃在于“情”：或因情成梦，因梦成戏；或为情所使，劬于剧技；或一点柔情，千场影戏。这情，是戏剧作家和他笔下的戏剧人物生命的搏动、是人类生命的外部运动和外部运动的统一。可以说，没有这种把握戏剧本质的生命意识，就没有那鲜花一般灿放的青春生命之梦与溪流一般吟唱的青春生命之歌——《牡丹亭》。在这种洒脱、豪辣的生命观念感召之下，《四声猿》、《娇红记》、《玉簪记》、《焚香记》、《绣襦记》、《红梅记》、《浣纱记》和临川四梦等一系列自由奔放、以情反礼的剧作纷纷问世，一些纵情不拘礼、死情不死节的舞台形象陆续诞生。一时间，明代剧坛刮起一股不小的个性解放的热风。生命观念的跃动给晚明戏剧带来的勃兴，将长久地成为人类艺术史上的热门话题。

人类生命的运动表现为巨大的空间拓展和时间流逝。因此，通

冯梦龙：《情史类略》卷一

② 《汤显祖诗文集》卷四五

③ 《汤显祖诗文集》卷二三

④ 《汤显祖集》卷三三

过戏剧思想表现出来的哲学上的生命观念与非生命观念的冲荡，就不仅是时间长河中不断涌起的潮头，而且必然是在广袤的空间世界中此起彼伏的喧嚣。正当明代舞台上的生命观念与非生命观念都表现出一种冲撞的激动时，欧洲也还未走出中世纪的长夜，基督教沉重的钟声在整个大陆和海岛上空回荡。西欧封建社会初创期的基督教哲学，在封建制得到巩固不久即被改造为钳制和扼杀人类心灵自由的非生命观念十分浓烈的宗教神学，原始基督教对苦难人生的某种抗议，被对救世主和天国的自甘屈辱所代替，人的强烈的生命意识被上帝拯救人类的神话所淹没。在圣父、圣子、圣灵三位一体面前，人群变成了羊群——人失去了鲜活的本体与情性。这种哲学空气长期笼罩整个欧洲，反映在戏剧方面，便是宗教戏剧垄断舞台，耶稣成为泛主角，一切所谓神秘剧、奇迹剧、道德剧中只有一个身影——神的身影。人，消失了；生命，遭到窒息。然而，生命无论怎样被禁锢、被扭曲，哪怕是面对宗教裁判所火刑的凶焰、牢狱的铁镣，也都要运动，要进射，要怒张。对宗教蒙昧主义的怀疑思想在非生命观念的压抑中终于绽放嫩芽，而且，这嫩芽迅速长成批判基督教哲学权威的郁郁葱葱的精神大树。由佩脱拉克、瓦拉、庞波拉齐、蒙田以及但丁等名字汇成的，是对基督教神学具有巨大冲击力的生命观念之潮。他们相信，天上地下，惟有人人的生命最高尚。人是活生生的血肉之躯，人的情感和欲望，是自然天性，是不能压制也无法压制的。世界应当是以人为本的世界。在人类历史上，这是空前壮丽的一曲关于人的解放和人性的哲学颂歌。这生命之歌迅速地在戏剧舞台上产生回响，当即兴和假面喜剧走上意大利城市街头时，观众便从中听到了呼唤希腊戏剧光芒重新辉映欧洲的声音。作为生命观念的体现，文艺复兴时期戏剧思潮的前锋，主要以卡斯特尔维特洛、本·琼生和莎士比亚等人的人本主义色彩很浓的戏剧观点为代表。卡斯特尔维特洛对人物性格刻画的重视，本·琼生对表现人物气质的强调，使人仿佛触摸到其中生命观念的律动。而莎士比亚对戏剧的看法，被他本人用一句话概括在《仲夏夜之梦》的台词中：“最好的戏剧也不过是人生的缩影。”把戏剧视为人生和人心的精神载体，恰恰显示了正在走出中世纪的过程里，整个欧洲文化中

人向神的挑战，或者说，生命观念向非生命观念的有力的冲荡。更为激动人心的是，莎士比亚让奥赛罗、哈姆雷特、李尔王、麦克白斯等一个个充满欲念、充满感情的真正的人，潇洒自如地揭开了绛红的金丝绒帷幕，宣告了空虚、神秘、森冷、暗淡的中世纪神学蒙昧主义戏剧时代的结束，和以重新发现和展示人类的无穷生命，尤其是内部生命的运动为美学宗旨的戏剧时代的开始。

在西方现代戏剧史上，上述强烈的生命观念，依然如滔滔江流。对于现代戏剧和戏剧理论中的这种新的生命观念进行探索，无疑更为困难，更为有趣。

## 中国戏剧起源与民族文化

执著于中国戏剧起源探究的戏剧史学者们，已经在这个又迷人又恼人的问题上困惑多年了。然而，笼罩在中国戏剧起源问题上的纱幕，至今仍未被完全揭开。

用文化学和文化人类学的眼光去看，戏剧因素的出现，首先是某种特定的文化（历史文化与地域文化的总和）的产物；其次，戏剧因素一旦出现，它便作为一种文化因素汇入特定的文化结构之中；再次，作为人类文化的一个分支，萌芽状态的戏剧文化因素便具备了与其他人类文化分支大致接近的文化特质，即对于特定的自然和社会环境的一定的适应性、作为一个文化分支与特定文化圈的整合性、随着外在环境的变化而作出反应的变迁性。上述戏剧因素的文化特质，从根本上说，乃是一种关系，即透过戏剧因素体现出来的特定文化——“一个具有许多规定和关系的丰富的总体”<sup>①</sup>。同时，又是一个过程，是戏剧前的戏剧即前戏剧在中国古代文化的母体中孕育的过程，是不断渐变并趋近突变的过程。把中国戏剧起源作为一种文化现象，放到中国古代民族文化的整体中加以考察，把中国戏剧起源作为一种文化关系和文化过程加以考察，我们看到，在中国戏剧长河的源头，条条涓流，高下交错，远非单一、平面的观照所能把握。中国戏剧起源，不仅是多元的，而且是漫长的——从史前社会一直延续到先秦时代的缓慢而悠久的历史过程。我们不妨将这个过程中称为中国前戏剧时代，这时出现的是还不能称为戏剧的前戏剧

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年版，第103页。

因素。中国戏剧的起源，便是中国前戏剧因素的逐层凝聚。其中任何一个层次的凝聚，都与特定的文化圈发生特定的关系。

## 中国前戏剧因素在歌舞凝聚层与狩猎文化的关系


假设我们穿过时间隧道 返回中国文化的摇篮时代 那么 展现在面前的距今 550 万年到 10000 至 8000 年前的历史，是一段人类生命在黑暗中搏斗的漫长历程。这段考古学上称为旧石器时代，同时也就是早期的前戏剧时代，是我们的祖先以狩猎、捕鱼、采集野果、挖掘植物茎块等为获取生活资料的手段，来维持和延续生命的时代。马克思称这时的“游动的捕鱼者和狩猎者”为“蒙昧人”，并分析了这种“远古的（原始群状态）”的“蒙昧人”的生存方式，指出“捕鱼和狩猎是蒙昧人相同的营生，最初，他们使用弓和箭，既用来狩猎，也用来捕鱼”<sup>①</sup>。因此，我们不妨称这个遥远时代的文化为狩猎文化。

和世界上其他地域和民族的原始文化一样，在古老的黄河、扬子江所孕育的狩猎文化中，最先诞生的乃是受制于人类的模仿本性的狩猎舞蹈。“当狩猎者有了想把由于狩猎时使用力气所引起的快乐再度体验一番的冲动，他就再度从事模仿动物的动作，创造自己独特的狩猎舞。”<sup>②</sup>需要对普列汉诺夫的这段话加以补充的是，最初的模仿，也许还不是体验快乐的冲动，而是出于猎捕野兽，尤其是大动物的需要：或是为了诱惑猎物，或是为了隐蔽地接近猎物，或是为了避免猎物的报复，原始人类不得不披上兽皮，戴上兽角，不得不模仿动物的动作。于是，最早的前戏剧因素——“扮演”便在与自然的搏斗中诞生了。这里，需要特别指出的是，这种“扮演”诞生之初，原始人类的思维能力还处在相当低下的状态，想象非常稚弱，还不会幻想，还没有宗教观念。因此，至今仍在戏剧史学界有一定影响的戏剧产生于宗教仪式的观点，是不妥当的。尽管后于

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第 45 卷，人民出版社 1985 年版，第 208 页。

<sup>②</sup> 普列汉诺夫：《没有地址的信》，《普列汉诺夫美学论文集》（1），人民出版社 1983 年版，第 377、338 页

原始舞蹈出现的原始宗教祭祀仪式在中国戏剧起源过程中起过重要的作用（下文详论），但事实的确是：“艺术是人类最原始最基本的活动，其他所有的精神活动都得从它的土壤上生长起来。宗教、科学、哲学都不是最原始的形式。艺术比它们更为原始，它构成了它们的基础，使它们的发生成为可能。”

中国前戏剧因素在狩猎文化中实现了最初的凝聚，即歌舞凝聚层上的凝聚。发轫于 6000 年前左右的古汉字最早透露出了这种凝聚的依稀痕迹，在甲骨文里“舞”字写作，表示一人两手各执一根牦牛尾。<sup>②</sup>显而易见，中国最初出现的舞蹈与狩猎有着密切的关系。原始人在狩猎活动中，或披兽皮以模拟，或执牛尾以操练，或捧猎物而欢呼，原始舞蹈便同他们一起融入了大自然。如果将甲骨文中的这个“舞”字，与迄今仅见的两幅真正的原始绘画之一，即青海大通上孙家寨出土的彩陶盆内壁上的舞蹈图相参证，更可证实，含有“扮演”这一前戏剧因素的原始舞蹈与狩猎文化的关系。这幅距今约 5000 年前的彩陶画上的 15 个人，上有发辫，下有尾饰，5 人一组，并肩携手，翩翩起舞。<sup>③</sup>画上舞蹈者的尾饰，正是以人扮兽的“扮演”这一前戏剧因素融入舞蹈的痕迹。就在“扮演”融入舞蹈的同时，还融入了最早的音乐和诗歌。舞蹈一旦出现，总是和音乐、诗歌不可分割地结合在一起。初始时期，这种融合，也许还只是一些手势、没有意义的呼喊和吟唱，其目的在于宣泄由于饱餐一顿或狩猎成功而得到的狂欢。“就在抒情的叫喊声中，在对饥渴的痛苦的呼唤声中，后来，在对燃烧的性欲赤裸裸的表示中，以及在对死亡无可奈何的悲叹中，我们发现了一切高级形式的抒情诗的萌芽。”<sup>④</sup>几千年后才最后形成的成熟的中国戏剧，正是由这类“萌芽”慢慢“长成”的“高级形式的抒情诗”。虽然我们现在尚无法确

科林伍德：《艺术哲学论文集》，转引自邓福星《艺术前的艺术》，山东文艺出版社 1986 年版，第 14 页。

中国科学院考古研究所编辑：《甲骨文编》卷五，中华书局 1965 年版。

<sup>③</sup> 青海省文物管理处考古队：《青海大通上孙家寨出土的舞蹈纹陶盘》，《文物》1978 年第 3 期。

<sup>④</sup> H·维尔纳：《抒情诗的起源》，转引自邓福星《艺术前的艺术》，山东文艺出版社 1986 年版，第 11 页。