

祭祀与戏剧漫议

钟海

祭祀仪式是开始于人类早期原始宗教活动的一种主要形式，一直漫衍至今。今天人们仍能在香烟袅绕中看到各种名目繁多的祭祀活动。特别在那些发展缓慢的少数民族部落地区，那种带有强烈宗教色彩的祭祀仪式，依然是整个民族的盛大节日，人们在祭祀鬼神先祖、礼拜天地日月，庆贺丰收，祈求来年的过程中，伴有各种文学艺术活动。在这个过程中，艺术借助宗教的力量得以产生和传播，而宗教则是通过艺术来对其“观念作形象的翻译”（黑格尔《美学》第二卷）它们是同步行进的孪生兄弟。祭祀仪式对艺术的起源，包括对戏剧起源无疑有着十分重要的作用。过去我们局限于“劳动起源论”一说，并未对艺术的起源作科学而又全面的探索。其实一种文化的形成并不是一种简单的现象，它是由各种社会因素综合而成，其中宗教占有相当重要的位置。对此黑格尔曾说过：“从客体或对象方面来看，艺术的起源与宗教的联系最密切。”（黑格尔《美学》第二卷第24~25页）在宗教和艺术的关系上，恩格斯也说过：“政治、法学、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济为基础的，但它们又都相互影响并对经济基础产生影响。”（《马克思恩格斯选集》第四卷第506页）在宗教祭祀和艺术的关系上，不少人类文化史学者，对此都有精辟的论述。如德国人类学者马克思·德索在其《美学与艺术理论》一书中说：“在原始部落中，戏剧、舞蹈、音乐形成一种协调的综合艺术，它一般来说总是和宗教艺术有关”。（转引自朱狄的《艺术的起源》）日本学者厨川白村在《苦闷的象征》中说得更为明确：“在原始时代的宗教的祭祀和文艺的关系，诚然是姐妹，是兄弟。所谓‘一切的艺术产生于宗教的祭坛’这句话的意思，也就可以明白了。”鲁迅先生在讲到诗歌的起源时也说：“其一是劳动……其二是因为原始氏族对神明，渐因畏惧而生敬仰，于是歌颂其威灵，赞叹其功烈，也就成了诗歌的起源。”（《中国小说的历史变迁》）用这句话同样可以来说明戏剧。对宗教和艺术的这种关系普列汉诺夫认为：“原始宗教是社会发展的无可争辩的因素。正因为此，那些表明艺术往往是在宗教强烈影响的事实，一点也不能破坏唯物史观的正确。”（见《论艺术》）可见宗教对艺术起源的影响是重要的，是符合艺术发展客观规律，也是符合唯物史观的。对我们搞清艺术起源的规律，特别是某一种艺术类别的起源（就如戏剧），有着很深的意义。从本世纪初以来，人们开始注意对祭祀仪式和艺术的关系作一些有益的探讨。特别以弗雷泽为代表的祭祀仪式派在这方面有着广泛而有影响的论述。他们中谈到戏剧的起源时曾明确讲到：“任何戏剧史的著作必先涉及仪式，因为这种或那种形成了所有流行剧场娱乐的基础，和戏剧艺术本身赖以生存的根源。”（见弗兰西斯·爱德华《仪式与戏剧》转引自《戏剧艺术》1985年第3期）下面我们就祭祀和戏剧作一论述。

戏剧的起源确和祭祀仪式有着密切的关系，这几乎是世界各国戏剧史上的共同现象。我们纵观中外戏剧发展的历史，可知大多数国家，特别那些代表人类文明的古国的戏剧，其孕育、萌芽几乎都和祭祀活动大有关系。这是因为人类早期的戏剧活动，在很大程度上是通过祭祀活动来进行的。例如古希腊和古罗马时期的戏剧，这代表着“一般古代欧洲戏剧史的全部内容”的古希腊、古罗马戏剧，却“都是从民间的宗教仪式而来，古代希腊戏剧在它的繁荣时期也不曾和宗教仪式分开。”（参见廖可兑《西欧戏剧史》第一章）代表人类文化精华的古希腊悲剧和喜剧都起源于祭祀仪式，其中的悲剧起源于祭祀酒神的仪式。希腊神话中的酒神狄奥尼索斯，传说他给人们带来种植葡萄和酿制葡萄酒的知识，因此在希腊各地都有神庙来祭祀酒神狄奥尼索斯，而且每年都举行狂欢的酒神节来纪念他。就在这“狂欢的酒神节”中，希腊的戏剧孕育而成。这时的戏剧一般称之为悲剧，古希腊的酒神节，一般举行六天，其中的第一天就举行盛大的迎神活动，在这活动中，有着戏剧表演出现，应说这还属原始戏剧的样式，它只是歌队所唱的祝酒神的颂歌，是一种歌唱的形式，后来在合唱队中增加一个表演人员——演员。这一演员的出现则把表演的形式向前推进了一大步。演员朗诵酒神的神话，跟合唱对答台词。演员与合唱队之间就有了交流——对台词——这就构成了戏剧表演的基础。当时合唱队活动的范围，是离不开圆环形的祭坛的，而演戏的地方则在酒神神坛的附近，它是一种中央式舞台，也叫圆形剧场或圆周性剧场，是在一个四方形的场地或圆形场地的中心有一块表演空间，观众的座席围成一个圆圈或在舞台的四周。演出时作一些临时布置，然舞台仍未脱离开神坛。这很象我国古代《诗经·国风·东门之枌》中的“宛丘”，这宛丘也为一种祭祀的神坛，成为圆环形，在这宛丘之中也有各种带有巫术性的歌舞表演。所以可见人类早期不少艺术活动是相通的。

人类最早的祭祀活动基本上围绕着保障人类的生存而进行的，因此作为丰收的神，几乎成为各民族的共同祭祀对象，也就是说各民族都有一个狄俄尼索斯，人们赖于其而生存，人们必须对它感恩载德，以至产生如恩格斯所说的：“最早的宗教表现是反映的自然现象、季节更换等庆祝活动。”早期的印度戏剧，也没有脱离开宗教祭祀。传说表现印度的“吉祥慈悲”之神的湿婆舞和印度早期的戏剧有着密切的关系。“湿婆”为印度土著法拉威族之神，它既带来破坏与死亡的狂暴“风”神，然而也是在破坏与死亡中生出万物的宇宙最高的“生成之神”，印度民族把它当作主管农耕之神，同时也祀奉它为主司音乐、舞蹈和戏剧之神。于是印度早在公元前三千年就产生了酬谢祈祷“湿婆”神的艺能，这种艺能是多方面的，其中含有强烈的戏剧因素。到了公元前二千年左右，印度产生了婆罗门教并建立了印度独特的宗教文学和宗教艺能。宗教文学以四部圣典《吠陀》为代表，据印度的戏剧理论代表作《舞论》记载（这是一部写于六世纪的有关音乐、舞蹈、戏剧的经典著作），婆罗门教根据《吠陀》的四部著作《梨俱——颂诗》、《娑摩——歌曲》、《耶柔——祭祀仪式》、《阿闍婆——巫术咒语》创造了戏剧，这虽然至今未成定论，但印度戏剧的起源和祭祀的关系是肯定了的。

古埃及是人类早期文明的摇篮之一，然而她留下来的古代戏剧史资料实在太少了。有人认为在现今流传下来的55个金字塔之中，含有对话和动作的指示，这就是早期的埃及戏剧，也有人认为这些与戏剧无关。可是人们从古埃及最重要的宗教仪式“阿皮杜斯受难剧”中发现存有大量的戏剧因素，有的戏剧史学者就此认为这是古埃及的早期戏剧。所谓阿皮杜斯受

难剧，讲的是埃及主神奥赛利斯死而复活的故事。这是埃及神话中最为流传的一段故事。奥赛利斯的死亡和复活象征了在埃及发生的自然现象，人民把它和尼罗河泛滥与植物生长的规律联系在一起。由于这段故事发生在阿皮杜斯，阿皮杜斯就成为古埃及人民的宗教朝圣之地，每年都有成千上万的朝拜者来参加宗教节日。在这个“盛大的节日”里有规模宏大的迎神活动，其中不少类似我国旧时上元节的活动盛况，有扮演神或人物的故事演出，有武打格斗表演等等。参加者都表现出狂热的宗教情绪和娱乐才能，这种受难剧的演出从公元前2500年到公元前550年的二千年间，每年都要举行一次，可以说历史非常悠久，其中含有戏剧因素是无疑的，至于是否成为戏剧，现无确凿的材料可证明之。由于后来古埃及文明的消失，它的戏剧也许只是孕育成为一个胚芽，未能发展成成熟起来，然在起步上，它确早于希腊。

在东方，值得一提的是日本戏剧，虽日本文化受中国文化影响较深，在戏剧发展史上存有中国古代戏剧的遗响，然总的来讲日本戏剧有自己发展的道路和风格，它也未曾脱离与祭祀的依存关系。日本当代戏剧史家和理论家河竹登矢志对此在《日本戏剧史》中写道：“戏剧以及一切艺术的诞生，都同巫术或原始信仰与宗教活动密切相关。”他针对日本的几种艺术形式指出：中世纪时代的“能乐”（同“狂言”“人形净琉璃”“江户歌舞伎”均为日本古典戏剧剧种），不用说是以向佛祖祈求福寿为其宗旨的，甚至以庶民的娱乐为目的的江户时代的“人形净琉璃”和“歌舞伎”也经常与四季祭祀和“年中行事”相适应，演出预祝、开筵、卜吉凶、佛事之类的戏剧，并对具体节目进行了分析，“歌舞伎”中每年初次演出的老翁、渡河，具有预祝性；市川团十郎武戏中的“睨祝”具有驱邪性；与神灵有关的歌舞伎中的“五郎”这一角色及描写男女殉情的“净琉璃”中的“道行”具有镇魂性。这些虽是局部，但还是能够看到日本戏剧的祭祀特点。因此日本的戏剧史是巫术性和祭祀性贯穿其中的。我从日本戏剧一词写作“芝居”也可知戏剧和祭祀的关系，“芝”是指草地，或寺庙中的庭院，“居”是存在的意思，日本古时的演出，并不在舞台上，而是在草地或寺庙中的庭院中进行的。特别到了镰仓时代（1192—1333）日本各地兴建大量的寺院和神社，在寺院和神社里定期举行宗教仪式。这些寺院、神社成了日本演剧艺术发展的温床，通过这种祭祀性的演出，把过去的宫廷雅乐和民间散乐、歌舞和各种杂艺汇在一起，开始向戏剧的形成过渡。产生了“延年”、“田乐”和“猿乐”几种戏剧形式。

二

我国的戏剧发展，在早期萌芽阶段也和祭祀仪式有着密切联系。我国戏剧史研究的开山祖王国维在《宋元戏剧史》中就认为中国的戏剧萌芽于巫覡的祭祀仪式，他说：“是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”按《说文》“巫，祝也，女能事无形以舞，降以神者也。”可见当时巫覡的活动具有宗教仪式的特色亦有表演模仿的性质。然可惜的是对巫与戏剧的关系，王国维先生未作充分的展开和进一步的论述。我们应该承认在我国的民间祭祀仪式中确含有强烈的戏剧因子，然而由于中国戏剧的特殊形态，它的歌、舞、乐三者合一的综合性，使得一些论者对中国戏剧的出现和形成有着各种不同的理解和说法，一般的文学史也大都把元杂剧的出现作为中国戏剧正式形成的标志，这主要是元杂剧留下来的材料最翔实。宋院本只有名目，而无剧本。最近在山西发现的宋院本，（指1986年在山西省上党地区潞城县发现的礼节传簿）这些院本表明了戏剧和祭祀仪式有着密切关系，这些院本就是为祭祀而准备的，这确是戏剧史上的一件大事，但对其研究还

需进一步的深入。

祭祀仪式在我国古典史籍中留有丰富的记载。如《竹书纪年·帝舜元年》中“即帝位……击石拊石，九歌九韶，百兽率舞。”《吕氏春秋·仲夏记》“帝尧立，乃命质为乐。质仍效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞞置缶而鼓之；乃拊石击石以象上帝玉磬之音、以致舞百兽。”《拾遗记·神农氏》“……奏九天之和乐，百兽率舞，八音克谐。”《尚书》“笙簧以间，鸟兽跄跄，凤凰来仪。”这些记载都为表明有祭祀性的艺术活动存在，其中从戏剧的“模仿”来说，“百兽率舞”、“鸟兽跄跄”等不乏可作为戏剧因子看待。再如蜡祭，这是每年岁终农事完毕后举行的一种民族节日，其中含有盛大的歌舞表演，酝酿有丰富的戏剧因素。《礼记·礼运·郑注》“大蜡，索鬼神而致百物，六奏乐而礼毕”，可见在蜡祭的活动过程中，文娛歌舞内容是相当丰富的。《礼记·杂记下》有“子贡观于蜡，孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂也。’”苏东坡在《东坡志林》对此释道：“蜡，三代之‘戏礼’也，岁终素戏，此人情所不免也，因附以礼义，亦曰不戏而已矣，祭必有尸……今蜡谓之祭，盖有尸也。猫虎之尸，谁当为之？非倡优而谁，葛带榛杖、以息志物、黄冠草笠，以尊野服，皆戏之道也。”“猫虎之尸”是指在蜡祭时的人物扮演，它一开始皆由巫覡而为之，以后逐渐让给“倡优”了。苏东坡在这里把宋代农村蜡祭时的演出，描绘得十分细致。因而蜡祭在民间亦有“蜡戏”之称，除了蜡祭外，在民间还有求祈降雨的雩祭，在周代有专为带领雩祭而设的司巫之官及舞雩的巫女。这些祭祀都离不开各种歌舞的表演，其中多有戏剧因素存在，有的甚至可称为雏形戏剧。

在我国文学史上先秦《诗经》中的“颂”，这种被称为歌颂神鬼的庙堂文学，在艺术形态上是一种集歌辞、音乐、舞蹈的混合形式；在艺术功能上正履行着宗教的使命，《毛诗序》说：“颂者美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”郑樵说：“陈周、鲁、商三颂之音，所以侑祭也。”然在这祭祀性的歌舞乐混合体“颂”中，含有强烈的戏剧因素。阮元（清）在《释颂》中说：“风、雅但弦歌笙间、宾主及歌者皆不必因而为舞容。惟三颂各章皆是舞容，故称为颂。若元以后戏曲，歌者、舞者与乐器全动作也。风、雅则若南宋人之歌词弹词而已不必鼓舞以应铿锵之节也。”（《擘经室集》）

楚辞《九歌》是否属戏剧，历来争论颇多。其中有代表性的是闻一多在《神话与诗》中《〈九歌〉歌舞剧悬解》提出《九歌》为我国早期大型歌舞剧，认为《九歌》首尾两章是祭神用的迎神曲，有主祭者（例如楚王）出场迎天帝东皇太一是“实质的迎送祭典，而当中九章则是为乐神而作的艺术性的九歌”“是粉墨登场式的表演迎送的故事”，“二千年前《楚辞》时代的人们对《九歌》的态度，和我们今天的态度并没有什么差别。同是欣赏艺术、所差的是，他们是在祭坛前观剧——一种雏形的歌舞剧；我们则只能从纸上欣赏剧的歌辞罢了。”在此闻一多先生按自己的臆解、完全把“九歌”戏剧化了。同此观点的还有刘大杰先生，在其《中国文学史》上说：“《九歌》是一套祭祀神鬼的舞曲，是歌辞、音乐、舞蹈混合而成，可以看成中国古代歌剧的雏形”，这种观点引起后人持否定意见的不少，较有代表性的意见是肖兵同志在《黑龙江大学学报》1979年第4期的《论〈九歌〉不是原始戏剧》一文，从表演性、故事性、综合性三方面论证，《九歌》不能说是严格意义上的戏剧，《九歌》十一章都只能说或多或少地具有一些相对孤立的戏剧要素，但是都还没有综合、统一，发展成为严格意义上的戏剧。但无论怎样，持否定意见的也认为中国戏剧的雏形、戏剧的因素早已有之，且和祭祀有着密切的联系，只是认为严格意义上的戏剧要到南宋末年才最后形成。

综上所述我们认为至今对中国戏剧起源的考察还未作进一步的拓展，特别是从民间文化中来寻其根源，尚未深入展开。近年来学术研究的许多禁区被突破，有不少研究者开始把眼光投向民间祭祀仪式对戏剧形成的影响，1987年在北京举行中国戏曲学术讨论会中，傩戏的提出，引起中外学者的广泛兴趣就是一个鲜明的例证。

三

我国存于民间和宫廷的各类祭祀仪式是名目繁多的。其中从人类的生存养息出发而产生的祭祀，当数蜡祭、雩祭和傩祭与人类的关系较为密切，它们或多或少地对我国古代歌、舞、乐的产生和发展起了推波助澜的作用。特别是傩祭，与我国的戏剧发展有着直接的关系，它不但促成我国戏剧的萌芽、发展、乃至形成，而且在现今全国三百多个地方戏剧中，有近二十个剧种是直接由傩祭中衍发而来的。

傩祭属巫祭，在人类初民阶段，图腾崇拜时就已存在，我国在殷墟卜辞中已有记载，名曰：“寢”，是用人性或物牲，搜索宅内，以驱疫鬼之祭。这种祭典到周代始被称为“傩”，据说是因为驱鬼时要发出“傩！傩！”之声。在《礼记》有“傩，人所以逐疫鬼也。”《周礼·春官》有“季冬聘王梦，遂令始难（傩）驱疫”的记载。《后汉书·律历志》则有“季冬之月，星回岁终，阴阳以交，劳大腊，先腊一日大傩，谓之逐疫。”可见傩的本意原在于驱疫逐鬼，且傩的种类是很多的，周代即有周王室和诸侯代表国家举行的“国傩：以及全国上下一起举行的“大傩”之别。在民间则有“乡人傩”的说法。《论语·乡党》记有孔子见“乡人傩，朝服而立阼阶”，连孔子都诚惶诚恐地立于台阶看傩祭，表明傩祭不但在宫廷里极为隆重，且在民间也是受到膜拜的。唐《岁时广记》把不同场合举行的傩祭分有乡人傩、逐除傩、驱鬼傩、埋祟傩、送疫傩、殿前傩、大内傩等。傩祭自产生始就和巫祝有着密切关系，傩祭的主角是巫祝，这是因为古祭祀大都有尸、祝。尸代表被祭者，祝代表祭者，《说文》有“巫祝也。”的缘故。《搜神记》卷十六有“昔颛顼氏有三子（生下即死）死而为疫鬼，一居江水为疟鬼；一居水颍颍鬼；一居人宫室，善惊人小儿，为小鬼。于是正当方相氏、帅肆傩以驱疫鬼。”《周礼·夏官》有“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时傩，以索室驱疫。”这个由巫祝扮演的方相氏，则是傩祭的中心人物。在举行傩祭的时候，他的身上披着熊皮，带着有四只眼睛的面具、穿的是黑上衣红裤子，一手拿着戈，一手举着盾，率领着大队人马到宫室的各个角落去跳跃呼号，驱逐疫鬼。方相氏的另外一个任务，就是在举行丧葬的时候，也这样打扮起来先到墓室去跳跃驱逐一番，目的也在驱逐恶鬼而使亡者得到安宁。傩祭随着社会的发展，其中含有表演的成份逐渐加强。《后汉书·礼仪志》有：“先腊一日，大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十二岁以下，百二十人为侲子，皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄装朱裳，执戈扬盾。十二兽，有衣毛角。……”（详略）它把发生在汉代宫廷中规模宏大的傩仪描绘得鲜明生动，方相氏仍为主角，率十二兽及一百二十个小孩（侲子）跳“方相舞”和“十二兽舞”到各处去驱鬼。由汉至唐傩仪无本质变化，只是规模更趋庞大，《新唐书·礼乐志》和段安节《乐府杂录》对此均有记载。《乐府杂录》曰：“用方相四人，戴冠及面具，黄金为四目，衣熊裘，执戈扬盾，口作傩傩之声，以除逐也。右十二人皆朱发，衣白绣画衣，各执麻鞭，辨麻为之，长数尺，振之声甚厉（……）”（略）。此时的傩仪虽已由单纯的驱逐瘟疫的娱神性质，发展变化为主要为娱人了。伴奏、服饰、面具都由粗俗变为典雅，但仍由“方相氏”来主持，其群众

演员也仍为“侏子”、具有巫舞的性质。只是到两宋，傩仪中已没有“方相氏”“十二兽”和“侏子”了。如《东京梦华录》记有：“至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官，诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲装将军。用镇殿将军二人，亦介冑，装门神。教坊南河炭丑恶魁肥，装判官。又装钟馗，小妹，土地、灶神之类，共千余人，自禁中驱祟出南薰门外转龙湾，谓之埋祟而罢。”这里出现的“将军”“门神”“判官”“钟馗”“小妹”“土地”“灶神”之类人物，是现实生活中的代表，他们出现在傩仪中，其作用明显不同于“方相氏”驱鬼逐疫了，而多有实际生活中反映的味道，巫退居到第二位了。如出现的“钟馗”与“小妹”是一出“钟馗嫁妹”的小歌舞剧，“判官”则是“五鬼闹判”了（至今江西傩戏中仍有“小鬼戏判”一剧）。这种从周代即有记载的傩仪，其中由巫觋扮方相氏的傩舞，实际上成为我国保存历史最悠久的一种舞蹈，至今我们仍能在乡村野居的逐疫活动中看到它们依然存在，成为我们研究原始文化的活化石。

傩祭对戏剧的产生有着重要的影响，它不但在戏剧的萌芽阶段，提供了重要的戏剧因子，而且在宋代以后，由傩舞直接变成为傩戏，成为最早的戏剧形式。我国最早的职业演员优，就是由巫衍化而成的。

我们知道巫在古代拥有多种职能，他不但是古医、史官的先导，甚至在迷信氛围极度浓厚的原始部落里，巫觋是最大的权威，群巫之长往往就是王。同时他们又是演员，这种演员的职能是因为他们要履行娱神娱人的使命。这种地位的产生是因为他们自认为（有时别人也认为）是神的化身，为神所凭依或神人间的媒介。他们有神秘超人的法术、技能，以法术、技能来满足一族人的生存而发生的欲求。《周礼·宗伯》有“司巫掌群巫之政令。若国大旱则帅巫而舞雩，国有大灾则帅巫而巫恒。”“凡以神仕者……以冬至日致天神人鬼，以夏至日致地祗，以袷国之凶荒，民之礼丧。”可见原始初民将自己的一切都托付给巫者。因此远古巫者，大都用卜筮的方法（甚或不用）预测未来的祸福休咎，能疗治疾病、能观察天象，通习音乐、能歌舞。巫的这些本领，我们在解放初的不少地方仍能见到，巫在巫术时，其所依据的思想原则基本上可分为二种：一种所谓同类相生，或谓结果可以影响原因，称为相似律，也称模仿巫术；另一种凡接触过的物体在脱离接触以后仍然可以继续互相发生作用，称为感染律，也称交感巫术。如祈求下雨就泼水，祈求打雷就击鼓。“六韬”载姜太公画丁侯的图象而射之。《山海经·大荒北经》载旱魃给逐魃者的咒语，就马上逃跑，以至天降大雨，这些就是所谓交感巫术的一种表现。巫在施行这一交感巫术的过程中，确含有一种“体验”的成份。他要扮着各种神，并以各种神来自居。对此日本称之为“神愚”（即神灵附体的意思）日本的巫（实际上也是早期的演员）被认为靠“演技”即歌和感情姿势来“招情”神明的人，人们把这种忘我、同化的状态就叫做“神愚”。这种现象在我国农村的巫师身上同样能看到，不过那是在迷信的活动中表露出来的。巫的扮演有一个很重要特点，就是他把单纯模仿性的表演，推进到“体验”性的表演，也就是巫的交感巫术比模仿性巫术对戏剧的产生和形成更有积极的意义。巫的表演，随着其功能的逐渐消退逐渐起了变化，一部份巫在宫廷，变成了优，成为专职演员，还有一部份流落民间，仍负有巫的职责，一边是散播着迷信，一边同时又担负着行医的职责和保留民间文化的义务。

傩祭仪典对我国戏剧的形成除了提供上述一些必需的因子外，从两宋以后，它随着戏剧本身发展的规律，在我国戏剧剧种中形成一支独特而又古老的傩类戏系统，它们的分布范围大致如下：

江西省有广昌的孟戏和修水的宁河戏。广昌的孟戏，以演唱孟姜女戏而得名。它是由该县甘竹一带每年正月酬神的愿戏发展而成，宁河戏，初时是乡村中的傩戏班，作酬神演出，吸收徽、黄调，渗和宁河小调而成。

安徽省有池州傩戏。每年正月初七（人节）至正月十五在祠堂内演出，演出时有隆重的仪式，称之为“嚎啕神会”，多戴面具，称之为“龙”神或傩神，面具依该戏班的实力分二十四块、三十六块不等。

广西有师公戏，亦称“唱师师”、“木脸戏”，清同治年间从巫师跳神的基础上发展而成，演时一律戴木制面具，穿红衣，后以纸壳替代木脸。伴奏以蜂鼓为主，无弦索具有浓郁的壮族风味。

贵州省有地戏，地戏又称之为跳神戏。清初《贵州通志》有《土人跳鬼画图》对此已有记载，演出时“演员”首蒙青巾，腰围战裙，戴假面具于额前。”地戏受湘西傩堂戏影响较深，声腔为弋阳腔和傩腔，只有锣鼓伴奏。

湖北省有傩戏，流行于鄂西山区，是当时群众举行酬神还愿时所演出的戏，俗称“傩愿戏”，常以巫坛结班，演出有姜女戏多种，伴奏也只有锣鼓。

陕西的傩类戏分端公戏和跳戏。端公戏由巫师跳神驱疫的歌发展而成，又名“跳端公”，端公在于陕南人称男巫为“端公”，初时以演出“地摊子”为主，常演剧目有孟姜女等。跳戏，起源古傩戏，流行于黄河流域，是宋金元“锣鼓杂戏”在民间的遗响，故称之为“杂戏”，演出以锣鼓和唢呐伴奏。

云南省有关索戏，其起源因和三国时关羽之子关索的故事有关，故名之。流行于云南潞江一带，演出以家庭班为主，且逐代相传。伴奏亦无管弦，只有锣鼓。

江苏省有香火戏和童子戏。香火戏得名于清时苏北农村“青苗”“火星”“牛栏”等会都用香火酬神还愿，统称“香火会”，所演的戏称为“香火戏”。最早均为业余演出，用大锣大鼓伴奏，风格粗犷，所以曾被称为“大开口”。在民国时，流落城市与“维扬文戏”融合成今天的扬剧。童子戏，由南通一带巫师（当地称为童子）迎神赛会的舞蹈和说唱进化而来。

山西省有赛戏和左权小花戏，也都为从迎神赛会发展变化而来。以及湖南省的傩堂戏也是如此。

另少数民族中这类傩戏亦不少，除上面讲到的壮族师公戏外，较有代表性的还有藏戏、侗傩戏等。

藏戏是十四世纪由唐东杰布在民间一种驱鬼酬神的土风舞基础上，编演民间和佛经故事而成，在演出时扮神魔之类的有面具，一般角色有脸谱。演戏有一定的仪式，先要祭神。

傣剧，傣剧是受各种歌舞影响而成，其中受“跳柳神”，一种专为傣族人家占凶卜吉，驱魔禳邪而祭柳神时的歌影响最大。

彝剧，据说由彝家巫师为了给枯燥的祭祀增加吸引力，将书面经文中的故事，采用汉族花灯戏的样式变化而来。

以上所举这些傩类戏虽产生于不同时代，又所属不同地方，甚无任何关联，然由于都是从傩祭衍变而成，所以又有着共同的特点。

傩类戏的一个首要的共同特点，就是和祭神驱疫有密切关系，在整个演出中，或开头，或结尾，都得有祭神驱疫之仪式。若无此，则就失去傩戏存在和表现的价值了。如池州傩

戏，在演出时，先是一段舞蹈，中间为正戏，最后为酬神的《新年斋》和驱除的活动。藏戏也大致是这样三个步骤，先是称为“顿”的仪式，即向神祈祷，其次为“雄”，即正戏，最后为“扎西”，结尾临终场，为观众祝福。再如湖南的傩堂戏，一开始先由巫师来“行法事”或“行香火”，然后才进入正式演戏。出现在宋明之际的山西队戏，也是一边祀神，一边演戏。

傩类戏的第二个共同点是大都在演出时戴有面具。这是从傩祭中的方相氏“黄金四目”而来，在以后的傩祭中面具始终成为一个重要的内容。陆游在《老学庵笔记》中有“政和中大傩，下桂府进面具，比进到，称一副，初讶其少，乃是以八百枚为一付，老少妍陋无一相似者，乃大惊。至今桂府作此皆致富，天下及外夷不能及。”可见当时桂林一地制作傩仪面具技术的高超和声誉天下。池州傩戏在演出中，无论什么场合，都离不面具。池州面具最早为铜制，一般均为黄杨木雕就，人物造型生动。贵州地戏的面具则是从“傩面”变化而来。傩戏的这一特点，对后世戏剧的发展有着特定的作用，傀儡戏及脸谱就由此而来。

傩类戏的第三个共同点，就是它们的伴奏均无管弦，一般都只有大锣大鼓。这种伴奏方式确体现了傩戏的古老形态。我们知道对鼓的敲击是人类最早的伴奏方式

傩类戏的第四个共同点，就是它们都是以家庭或巫坛为单位演出，故活动范围不大，对外界也无大影响，象池州傩戏只是由贵池、青阳一带的家庭班子演出。鄂西的傩戏则是以巫坛为班演出。这种演出形式又造成了演出剧目的相对稳定和雷同，如不少剧种都有姜女戏，又无形中起到保留传统剧目的作用。

傩类戏的这些特点反映了它既有宣传封建迷信的一面，同时又具有保留我国戏剧史资料的存在价值，是我们研究戏剧史的活化石。在今天引起人们重视是不足怪的。

以上我们对祭祀与戏剧关系作了一些粗略的陈述，其中定有谬误处，欢迎批评指正。

(上接 102 页)

析哲学批判传统逻辑，却没有抓住要害，不如黑格尔深刻，这表明，他们反对黑格尔的思辨哲学，却缺乏分析的态度，把黑格尔那种列宁称为“聪明的唯心主义”中所包含的辩证法思想，连孩子带脏水一起泼掉了。

哲学、科学以至我们日常的陈述要求具有严密的逻辑性和清晰而明确的语言表述，这是毫无疑问的，分析哲学对这方面的探讨，是有启发性的，他们对数理逻辑和语言科学的发展作出了贡献；传统哲学也确实需要变革，但他们“革命”及其方法的失败则是不可避免的，因为他们囿于西方的唯心主义的传统，不接受唯物主义的立场，又在反对形而上学的口号下否弃笛卡儿至康德、黑格尔大陆理性主义哲学中合理的东西——首先是辩证法思想。他们只从逻辑—语言分析寻求他们所需要的东西，即寻求知识的确定性，以及正确处理经验的东西与超验的东西、感性直观与理性思维、分析与综合、真理的相对性与绝对性等等之间的关系，这只能是缘木求鱼，最终遭到内外的诘难，不能自圆其说。无怪乎美国哲学家罗蒂认为，“哲学中的分析运动已经跑到它的终点了。”^①

① 《哲学译丛》，1983年第4期，第80页。