

海外学界中国戏剧仪式发生观念的谱系考察与 范式辨析

孔军¹, 黄可今¹

(1. 陕西师范大学, 陕西 西安 710119)

摘要 | 中国戏剧起源问题历来众说纷纭, 传统“巫觋说”“多元起源说”长期主导国内学界。20 世纪七八十年代, 龙彼得、田仲一成等海外学者将起源“一元论”的观点引入中国, 强调戏剧直接源于民间信仰仪式, 并借助田野调查与活态材料挑战既有文献范式, 使傩戏、目连戏及地方演剧备受关注。在“世界戏剧”视野下, 国内学界“多元论”“一元论”在交锋中相互渗透, 最终形成共生共荣的学术格局。这一态势不仅深化了对戏剧发生机制的理解, 也推动了跨学科、跨文化研究范式的成熟。

关键词 | 中国戏剧起源“一元论”; 巫觋说; 中国戏剧研究; 海外学者

Copyright © 2026 by the author(s).

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



1 中国戏剧起源问题的论争

关于中国戏剧“起源”问题的探讨, 从古至今众说纷纭, 其中“巫觋说”和“歌舞说”为本土传统中最为主流的两种说法。首先“巫觋说”认为中国戏剧源于上古时期的大型巫觋仪式, 相关观点在古代便有较多文人学者提出, 近代更是在刘师培、王国维等人的背书下, 逐渐成为了学界认可度较高的传统起源观点。苏轼在《东坡志林》中言“八蜡, 三代之戏礼也”^[1], 朱熹称“傩虽古礼而近于戏”^[2], 清代杨静亭在《都门纪略·词场门序》中谓“尝考《周礼》方相氏所掌之傩焉。傩行于乡人, 圣人为之‘朝

服祚阶’, 故《鲁论集注》内称‘傩近于戏’。盖以涂面狂歌, 藉以驱疫, 虽非演戏, 而戏即肇端于傩与歌斯二者”^[3]。不过在古代戏剧理论的蓬勃发展态势下, 也可看出彼时古人对蜡祭傩仪中重要角色如巫、优、尸的身份认识及其内部分化现象尚未形成一个清晰的认知。

进入近代, 中国戏剧的源头被明确追溯至巫觋, 王国维为提倡“巫觋说”的代表人物。王国维在《宋元戏曲考》等著述中对中国戏剧演变脉络作出了“巫觋、歌舞—俳优—以歌舞演故事的雏形戏剧—宋元戏曲”的假设, 将长期混淆并为前代学者所回避的“巫与舞”、“巫与优”关系乃至“戏剧”、“戏曲”等概念进行了有意识的梳理定性。中国早期巫仪中

作者简介: 孔军, 陕西师范大学讲师, 主要从事非遗学方向研究; 黄可今, 陕西师范大学在读硕士研究生。

文章引用: 孔军, 黄可今. 海外学界中国戏剧仪式发生观念的谱系考察与范式辨析[J]. 澄启学刊, 2026, 1 (2) :63-70.

<https://doi.org/10.68070/2g64ge54>

包含大量歌舞成分,相关角色在职能上亦无明确、统一的划分,因此在起源问题上,俳优“歌舞之说”与“巫觋说”一样由来已久,且两者关系长期含混不清。对此情况,王国维提出明确解释,即在角色职能上,俳优因其滑稽娱人性而与原始巫仪的“敬神性”有了区分,故随着社会经济与商业艺术的发展从“巫”中分化出去。艺术形式上,歌舞表演的自由度更高,因此也随俳优从流程严谨、故事性较弱的祭祀演剧中分化出来,逐渐演变为行当规整、剧本齐备、有固定观众的戏曲艺术。

王国维戏剧理论问世后,在学界获得了广泛关注和认可。陈梦家、冯沅君、岑家梧等学者讨论上古艺术、商周文化等议题时,会率先提及巫与戏剧之间的联系,任半塘在《唐戏弄》中也特别强调了蜡祭的戏剧性^[4]。这些都从侧面补充论证了“巫觋说”。且在王国维之前,学者刘师培就已提及“巫觋说”,且从他《原戏》中主张“歌舞说”到后来《舞法起于祀神考》中转向“巫觋说”的变化^[5]中也可初步看出歌舞与巫术、戏剧之间的先后顺序乃至分化关系,这一点和王氏的理论重心不谋而合。

相比“巫觋说”,“中国戏剧起源于歌舞”之说显得势头微弱,其少数拥护者的论述也缺乏说服力。纳兰性德在《绿水亭杂识》中云“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”^[6],闻一多将《九歌》定义为“一种雏形的歌舞剧”^[7],认为《九歌》中的种种歌舞变化便足以构成早期戏剧。陈多、谢明进一步延伸了闻一多的“歌舞说”,认为蜡祭被视作中国戏剧之源并非因“巫觋说”,而是因《礼记》《诗经》中描述这类祭祀仪式时颇具歌舞剧风范^[8]。陈多、谢明的观点被指猜测性成分过高,且其忽略表演仪式属性而将装饰性、娱人性的歌舞提取出来的行为,也是只看到巫分化后的结果而回避巫之本源的表现。

不过需要指出的是,“巫觋说”并非毫无缺点。王国维等学者所述的巫觋文化仍厚植于上层宫廷土壤,视戏剧为雅文化,他们对宗教仪式的研究也仍以文献考据法和线性发展观为主导,对民间地方性宗族祭祀的研究存在着相当大空白。且王氏理论总体上还是启迪作用居多,他虽有意解释一系列戏剧概念,但解释的效果并不清晰彻底,这就导致后续学者对王国维戏剧理论乃至“巫觋说”的阐释仍是口径不一。如此背景下,一方面中国戏剧的“起源多元论”(即认为中国戏剧是一门由诸多要素构成的综合性艺术,这些要素各自出现又逐步融合发展)依然在国内占据上风,另一方面,和“巫觋说”紧密相关的“宗教仪式起源说”(又称“起源一元论”,即认为中国戏剧源于民间宗教仪式)开始经由一些海外学者的中国戏剧史研究成果对国内学界产生影响。这些海外学者多不是专门从事中国戏剧史的研

究,他们以“世界戏剧”视角思考戏剧的起源与演变,普遍践行田野调查,更倾向于通过当下社会材料去探寻戏剧兴起背后的普遍性法则。起源一元论随着海内外学者的交流对传统“巫觋说”造成了相当深远的影响,代表海外学者有田仲一成(Tanaka Issei)、龙彼得(Pier van der Loon)等。

2 海外学者戏剧起源“一元论”的提出

中国戏剧的海外研究,尤其是日本学界的相关历程,逐渐呈现出向民俗学、人类学视野拓展的发展轨迹。早期日本学者如狩野直喜(Kano Naoki)、盐谷温(Shionoya On)、青木正儿(Aoki Masaru)、田中谦二(Tanaka Kenji)等深受王国维戏剧理论的影响,虽在论述起源问题时对上古巫仪有所提及,但在整体定义中国戏剧时,仍以元杂剧之后较为成熟的戏曲艺术为研究重心^[9],民间仪式演剧、乡村祭祀等活动长期处于其学术视野的边缘地带。这种研究取向在一定程度上折射出当时东亚学界对中国戏剧史的主流认知,即在概念上用戏曲取代戏剧,认为戏剧的起源与发展更多关联于商业经济、市民娱乐及文人创作,而非植根于更古老、更广泛的民间宗教与仪式实践。

不过,随着西方人类学、民俗学理论的传入,尤其是剑桥学派关于原始巫仪的学说被引介至日本,一些日本学者开始重新审视中国戏剧的起源问题。折口信夫(Orikuchi Shinobu)、西乡信纲(Saigō Nobutsuna)等学者结合日本能乐,对镇魂祭、成人礼等仪式与戏剧发生之间的潜在关联进行了探讨,为后续研究开辟空间。在这一学术脉络中,田仲一成(Tanaka Issei)的研究具有承前启后的里程碑意义。田仲一成长期致力于中国戏剧、戏剧史研究,坚持从乡野祭祀仪式中追溯戏剧的起源。他于1998年出版的《中国戏剧史》,系统构建了以古代祭祀仪式为源头的中国戏剧发展谱系,结合田野成果,鲜明勾勒出戏剧由巫仪舞戏变为元明清演剧,再保存为近代商业戏剧、民间仪式性演出的发展全过程。该著作的出版,标志着日本的中国戏剧研究实现了从文本研究到民俗实践、从精英文化到乡野仪式的重要范式转型。

田仲一成的“宗教仪式起源说”与王国维等学者所持观点的异同值得深入辨析。二者虽均承认“巫”在戏剧萌芽阶段的关键作用,但对“巫”的活动场域与性质界定存在分歧。王国维“巫觋说”主要指向上古宫廷或国家祭祀中的仪式行为,其印证案例仍不离传统典籍与文人记述,田仲一成则将目光投向下层社会的田间地头,强调戏剧真正生发于宗族祭祀、节庆赛社、巫傩仪式等民间实践,那些长期存在于乡土社会、与祭祀活动共生互嵌的仪式性表演更能体现戏剧起源时期的原生形态与功能。田仲

一成的观点建立在他于中国大陆、香港新界实地考察的基础上，他高度重视地方志、族谱、碑刻的作用，通过考察现实展演活动获取第一手资料。这种将历史文献与田野实证紧密结合的研究方法，使其学说建立在丰厚的经验材料基础之上，增强了“宗教仪式起源说”的实证性与说服力。

田仲一成“一元论”的起源解释，在中国学界引发了持续深入的讨论。2007 年前后，解玉峰、傅谨等人与田仲一成就《中国戏剧史》中的核心观点展开一系列学术对话与论争。解玉峰和傅谨认为中国戏剧独立于世界戏剧，主张维护其雅文化定位，否定了实际演剧可能具有的敬神、驱邪等祭祀用途，认为说唱艺术更应是中国戏剧的前身^[10-12]。傅谨更具体指出，田仲一成在论述中过于侧重“镇魂祭”等特殊丧葬仪式，其论断如“除镇魂祭外，传说中关于怨灵的神话叙述永远不会演变成戏剧”^[11]·13]存在以偏概全的风险，缺乏对中国戏剧题材来源与叙事动力多样性的充分认识。面对批评，田仲一成对自身观点进行了辩护与重申。他指出对方的戏剧史研究缺乏对民俗学、人类学视角的重视，对王国维学说过分推崇而又忽视其近代艺术思想，未能充分关注到广大农村地区仍持续存活的仪式演剧传统。

平心而论，田仲一成的戏剧一元论确实存在值得商榷之处。他着力凸显民间祭祀仪式作用的同时，必然会淡化都市文化、文人参与等因素的影响。他将区分严密的戏曲行当简单解释为源自巫仪扮演的宗教角色，并将戏曲内容拆减为简单的言语、音乐及动作等基本结构^[11]，这些做法局限了他对中国戏剧发展轨迹的探究。尽管如此，田仲一成的学术贡献不容忽视。在起源多元论盛行的中国学界，田仲一成旗帜鲜明的一元论主张，极大地提升了对下层社会、地方案例的关注度，有力挑战了以往以城市、文人、文本为中心的戏剧史叙事，也从方法论上启发学者思考雅俗互动、城乡差异等现实情况对戏剧发展史的影响。可以说，田仲一成的研究刺激并深化了中国学界对于上古巫仪与后世戏剧关联性的思考，其学说虽存争议，却已成为该领域学术图谱中不可或缺的重要组成部分，也助推了后来学界多元论、一元论共生共存的业态。

另外在 20 世纪七十年代，欧洲汉学界亦出现了从宗教仪式视角研究中国戏剧起源的重要声音，其中以荷兰学者龙彼得（Pier van der Loon）为代表。龙彼得曾以民俗学视角，在中国台湾地区、东南亚华人聚集地以及闽台、潮汕地区就中国民间戏曲与仪式性行为进行实地考察，并对文献进行深度挖掘，试图论证中国戏剧起源于民间宗教仪式，且只源于宗教仪式。他在 1977 年发表的《中国戏剧源于宗教仪典考》一文中，围绕起源一元论进行了总结性论述，让更多海外汉学家如贺大卫（David Holm）、

欧大年（Daniel Overmyer）、丁荷生（Kenneth Dean）等开始关注仪式与仪式表演^[14]，也使民间宗教仪式与戏剧间的关系愈加紧密。

龙彼得在《中国戏剧源于宗教仪典考》中呼吁学者们去关注中国戏剧发生的方法：“在中国，如同在世界任何地方，宗教仪式在任何时候，包括现代，都有可能发展成为戏剧。决定戏剧发展的各种因素，不必求诸遥远的过去；它们在今天仍活跃着。”^[15]龙彼得呼吁研究者跳出对戏剧“何时”起源的线性历史追问，去探究其“如何”起源的动态过程与方法，因此他特别强调利用近现代乃至当代的田野材料来反观历史。毕竟历朝历代的文化心理是相似的，民间宗教仪式在古代融入民众生活并衍生出戏剧萌芽的流程在近现代依然发生着。过往的历史文献因年代久远、来源繁杂而难以查证其真实性，且在封建社会的文献记载中，有关中下层社会生活以及民间演剧的部分本就稀少，因此龙彼得认为有必要强调当下材料和田野调查的作用。

龙彼得如此的“活态发生学”视角，实际上为起源一元论建立了一个共时性的研究思路，即视戏剧从仪式中诞生的过程为一个普遍的、可重复的转化机制。“起源”不再是一个难以确定的历史时间点，而是只要条件成熟，便能在任何时间、任何地域生发的文化现象。共时性的视角极大地方便了田野材料的搜集整理，减轻了研究本身对古代文献的依赖，也通过抽象的理论总结，在广泛的共时性材料比较中进一步验证了“宗教仪式起源说”的可靠性。

需要特别注意的是，包括龙彼得、田仲一成在内的海外学者所持的“宗教仪式起源说”很明显都是在世界戏剧的大视角下将中国戏剧起源问题当作一个分支进行解读，如《中国戏剧源于宗教仪典考》中着重列举的仪式性“角色扮演”行为^[15]，这种演员们重塑身份以营造仪式氛围并表达对神明的敬意的“转换”现象不仅出现在中国戏剧中，在世界各地的戏剧艺术中都广泛存在着。这无疑强调了传统的普遍性，也驳斥了部分国内学者“中国戏剧独立于世界戏剧”观点。这种“世界戏剧观”也是海外学者进入中国戏剧史研究时所普遍秉持的一种西方理念。

3 海外学者戏剧观对中国“起源多元论”的改良

海外学者“宗教仪式起源说”之于国内学界的影响，一方面在于其重提了上古巫觋、傩仪在戏剧史上的关键性作用，以重视民间文化、乡土宗教仪式的观点改良了传统“巫觋说”。海外学者的参与壮大了学界的一元论学派力量，但也需强调的是，

“巫觋说”改良的一个重要结果，便是起源多元论也得到了一定程度的改良。中国戏剧仍被视作是一种由多方因素影响形成的综合性艺术，但在诸多可能因素中，原始巫仪因素得到了久违的重视，原本被学界认为有重要导向作用的说唱艺术则在起源问题上渐显弱势。另一方面，海外学者也带来了“世界戏剧”的学术视野，这进一步开拓了国内学者的思维，不仅使近代“巫觋说”“傀儡说”等观念泉涌，还让学者逐渐意识到兼备中华文化内部视角和国际学术视野的重要性，有效避免部分学者固步自封，在缺乏充分证据和理论逻辑之时便以“中国戏剧具有特殊性”来进行推脱。

首先，在众多海外学者中，针对中国戏剧起源问题，也并非所有人都赞同起源一元论，故“宗教仪式起源说”虽然具有很强的海外学术代表性，然“世界戏剧”之视野才为海外研究者更普遍带给国内之物。毕竟海外学者并不等同于海外汉学家，重视巫术与祭祀仪式的作用并不意味着真正了解中国戏剧文化。中国戏剧作为世界戏剧的一条分支，其内部确有独到之处，在印度梵剧、日本能剧处能套用的理论公式，未必能在中国戏剧研究中奏效。且海外学者常持的民俗学、文化人类学、表演学视野在初创时期并非都和戏剧相关，如文化人类学一开始只是想以多元途径来了解人类的童年社会，其针对巫术雉仪的种种理论亦可运用在对口传诗歌、图腾艺术等的研究中。另外，海外学者著述中也不乏对中国戏剧的通史性写作，和国内学者早期一样，专注于罗列历朝历代中国戏剧的各形态作品，以宏观视角撰写戏剧发展史却忽略了对起源、成熟等节点问题的探讨。如杜为廉（William Dolby）的《中国戏剧史》为以西方语言书写的第一部中国戏剧史，随后伊维德（Wilt L. Idema）、奚如谷（Stephen H. West）编译的《中国戏剧资料(1100—1450)》侧重点在元杂剧与南戏，收录、标注了大量具体文学作品，有“以文学史代戏剧史”之嫌^[14]。

其次，西方人文学科经过百年的建设，成就颇丰，受众甚广，不少中国学者在受教育阶段就深受西方学术观点和研究方法的影响。以“巫觋说”为例，王国维的戏剧理论成就就和他中西贯通的学养基础有关。王国维开始戏剧戏曲研究前，曾很长一段时间专注于研究西方哲学，对亚里士多德《诗学》、尼采由古希腊戏剧延伸出的“酒神”、“日神”说等都相当了解，这也侧面印证了王国维的学术思想并非在中国本土文化内部闭门造车的结果，而是建立在对世界戏剧发展史、西方学术界代表性成果有一定了解的基础上。因此，泰勒（Edward Burnett Tylor）《原始文化》、格罗塞（Ernst Grosse）《艺术的起源》、弗雷泽（James George Frazer）《金枝》、哈里森（Jane Ellen Harrison）《古代艺术与仪式》

中关于人类早期艺术与巫关系的论述和王国维“巫觋说”存在的共通之处当不是巧合，而是国际大背景下的普遍趋势与互相影响，如格罗塞在《艺术的起源》中将歌舞、宗教艺术和戏剧的关系定义为一种混沌状态，这与《宋元戏曲考》观点相似^[16]。

需要补充的是，在戏剧起源问题上也有小众的“傀儡说”“梵剧影响说”，这些说法在东西方都有受众，且国内学者的观点很大程度上受到了西学影响。如许地山与郑振铎都认为中国戏剧的形成很大程度上受印度梵剧的影响，他们从元杂剧后的戏曲艺术乃至具地域特色的剧种（如闽南傀儡戏）中提取出和梵剧相似的歌曲、科白结构，以“戏文”代戏剧来考证起源^[17]，这显然也属于“以文学史代戏剧史”的经典错误。部分海外学者的中国戏剧研究成果也存在着明显谬误，如对许地山、郑振铎戏剧观影响巨大的外国学者波尔（James Dyer Ball），他在书中“中国剧底理想完全是希拉(希腊)的，其面具、歌曲、音乐、科白、齣头、动作，都是希拉的……中国剧的思想是外国的，只有情节和语言是中国的而已”^[17]的阐述透露出他对中国戏剧的理解十分浅显，这也提醒着广大学者，拥有“世界戏剧”视野并不意味着能将自己熟悉的戏剧模式完全移植到别国艺术中去，同样，中国戏剧哪怕在巫、傩、蜡等仪式源头上有着诸多本土特质，也不意味着它能够脱离仪式乃至世界戏剧范畴。“梵剧影响说”“傀儡说”的牵强附会之处反而指引学者基于戏剧与仪式间普遍的跨文化共生关系和中国本土丰富的巫祭传统，去更深入地探讨宗教仪式是如何塑造中国戏剧的独特品格的。

如上所述，在海外学者“宗教仪式起源说”和“世界戏剧”观念的持续影响下，国内传统的起源多元论得到了改良。原本的多元论将戏剧完整情节的演绎视作研究重心，强调各类说唱艺术，其所针对的对象并不是中国戏剧整体，而是一种将戏剧的形式源流和实际的仪式性用途分开、将涉及戏剧真正源头的早期民间形态和拥有较成熟表演体制的戏曲艺术分开的论断。不过，这并不意味着起源多元论就无可取之处，其作为植根于中华传统的学术观点，在如今一系列中国戏剧史研究成果中仍占据优势地位，只能说当下建立起足够重视巫术仪式的新式多元论是很有必要的。学者王廷信认为，可以仅仅把宗教仪式看作一种视角而非把宗教仪式作为中国戏剧的最早的、唯一的源头^[18]，人类具有模仿的天性，具有戏剧因子的个体表演行为在原始巫教产生之前便极有可能存在，只不过是因为宗教仪式为中国戏剧的形式扮演行为提供了沃壤，因此将原始巫现、宗教仪式视为切入点从而介入对戏剧起源问题的研究，也不失为一种明智之举。中国戏剧起源多元论相较于略显绝对的一元论，是更克制谨慎的

结论类型。毕竟就连小众的“傀儡说”背后，亦有“傀儡子”为上古雒神方相氏的可靠背景，巫现演变至戏剧的中间过程十分隐晦含糊，在其中要想把人们的非审美动机与审美动机截然区分开，这是根本不可能的^[18]。决定性的历史证据难以找寻，长期沉溺于论据找寻的行为也会让历史学思维过分渗入，从而干扰本质上的戏剧研究，故应始终坚持以中国戏剧为本体、结合跨学科国际学术视野、以多方思维论述戏剧发展史的研究行为。

4 “一元论” “多元论” 共存共荣

进入 21 世纪，中国戏剧起源研究在历经早期学理论争后，逐渐形成以宗教仪式为核心线索的讨论框架。尽管学界大体认同戏剧起源与宗教仪式之间存在深刻关联，但在具体阐释路径上仍可区分为多元论与一元论两种主要取向，其中多元论占据相对主狄、张紫晨、萧兵等学者也在各自著述中重提“巫觋说”并给予正面评价^[19]。

在 20 世纪九十年代，不少学者也将研究流地位。值得注意的是，“宗教仪式起源说”影响力持续扩大，海外相关学术成果日益引起国内学界重视，并推动了研究视角与方法的更新。不同学术立场之间亦呈现对话与融合之势，整体上呈现出共生共存的发展态势。

20 世纪八十年代以来，在海外学者如龙彼得、田仲一成等人的推波助澜下，国内戏剧研究兴起了雒戏、目连戏热潮。研究者在西方戏剧发生学说与中国实际宗教文化考察成果的影响下，普遍看到并运用了“宗教仪式起源说”。如时任中国雒戏学研究会会长的曲六乙深信雒文化当为中国戏剧的“活化石”^[18]，强调从仪式结构切入追溯上古巫仪传统，进而探寻戏剧生成初期的形态特征，其论述明显倾向一元起源论。同一时期，朱视角放在具体宗教演剧场所或道教、佛教等较成熟宗教的讲唱艺术发展史上。前者主要针对特定民族或地区常年举行祭祀仪式（有政府认可的“官祭”，也有群体内部的“私祭”）的宗庙场所，侧重于分析仪式空间布局、观演互动机制以及角色、道具等因素的功能意义，此类研究多依托方志文献与田野调查，具有浓厚的实证色彩。后者则聚焦于佛教、道教等制度性宗教的讲唱艺术与仪式传统，多从经典文献中梳理其与戏剧形态演进的内在关联。中国戏曲学院前院长周育德从佛教层面举例敦煌变文和唐代寺庙讲唱，肯定了中国戏剧与佛教仪式及延伸艺术之间的联系^[20]。而若涉及特定的庙会、祭祀演出形式，如初见于佛经、一度为七月盂兰盆节专属的目连戏演出，或需要演剧以安抚孤魂野鬼的道教祭典“醮”，同一时期亦有徐宏图等学者进行宗教仪式间的详细比较，从中发现仪式剧具有相当大的灵活性，即可

根据场所、信众的需要调整自身^[21]，这也印证了中国戏剧与实用仪式之间的紧密联系。

此外，学者麻国钧曾多次试图证明中国戏剧发端于宗教祭祀仪式。他全面梳理祭祀仪式剧和戏曲间的种种差异，主张在充分认识“戏曲”、“戏剧”概念内涵的基础上，认清功能性戏剧与艺术性戏剧之间虽彼此交流过渡，却最终分离分化的现实状况。仪式演剧固然因为依附于特定祭祀空间与流程，而被判定为只能“作为神明的重要供品之一而活跃在乡野仪式之中”^[22]，但其与戏剧起源之间的深层联系亦由此得以彰显。

学者康保成则认为可以借助雒戏、目连戏研究兴起的学术契机，进一步深入探讨中国戏剧与巫术、祭祀之间的关系。在《雒戏艺术源流》等著作中，他以雒文化为视角，积极考证，将文献、文物资料以及田野成果相结合，反思“劳动起源说”“线性演进观”及“戏剧史等同于文学史”等既往观点，明确指出中国戏剧与远古祭仪之间存在着“血缘联系”，毕竟“中国戏剧史不是一条线，而是一张网”^[23]。值得注意的是，在戏剧起源问题上，康保成的学术观点也经历了阶段性的变化：在 2005 年左右的一系列文章中，他在肯定中国戏剧源于上古巫仪的同时，亦认为“不同剧种内部有自己的发展脉络，而戏剧作为整体形态又和其他艺术类型有着千丝万缕的联系”^[23]，对多元论和一元论采取了同时接纳的态度。此种态度在当时国内学界并非孤例。多元论和一元论长期共存的局面，导致部分学者在早期未急于对二者进行严格区分，未意识到理清、定性两类论调的必要性，田仲一成对此评价为“中国学界在逐步重视仪式演剧的同时依然认为其与戏剧不尽相同”^[24]。而从康保成后期学术成果以及 2014 年其与田仲一成的对话记录中又可看出^[25]，尽管他和秉持一元论的海外学者们还存在着部分认知上的差异，但总体已是认同“宗教仪式起源说”。

对于戏剧起源问题，亦有学者从叙事结构、演出禁忌等具体维度切入研究。如学者何亮关注到后世成熟戏曲表演中，演员“扮演怨灵进行哭诉”的桥段成为了整部戏最受欢迎的部分，该类情节往往因强烈的情感张力而成为演员技巧展示的重点，能带给观众更多的娱乐性和更真切的共鸣，故在经年的演出中竟也具备了独立成剧的资格，发展成为后来的经典剧目。一方面，这种“受难—抚慰”的叙事模式可以从乡村演剧中的孤魂祭祀里找到早期雏形^[26]，另一方面，这一叙事模式也为中国戏剧研究者在西方理论影响下所开辟出的本土化切入点。因为虽然东西方戏剧中均大量存在“受难”戏码，但中国戏剧中的人物设定显然更强弱分明，邪恶势力拥有着远远超过贫苦主人公的能力，因此并不适合以西方戏剧中的“冲突”理论来解释“怨灵哭诉、

冤情伸张”桥段所具有的强大感染力。另外,学者张勇风主张从剧场演出禁忌角度来探究演员“角色扮演”各路神灵的实用功用,指出“演神象神,演鬼是鬼”既有利于戏曲艺术形象的塑造,又是以仪式性行为来符合观众最初的敬神酬神需求^[27]。

学者倪彩霞也对美国人类表演学理论所含的“戏剧宗教仪式起源说”以及中国古代仪式、乐舞到戏剧表演的演变轨迹进行了细致的梳理总结,其具体分析的对象为《九歌》乃至典籍中春秋战国时期的巫优表演。人类表演学派创始人理查德·谢克纳曾在《从仪式到戏剧及其反面:实效—娱乐二元关系的结构/过程》一文中阐明“戏剧是娱乐和仪式的混合体。在某一时刻,仪式似乎是来源;而在另一时刻,娱乐被置于首位,它们是一个二元的体系,相互矛盾而又不可分割”^[28],但倪彩霞以王国维“巫觋说”为基础,提出在上古礼乐文化的大环境下,巫优戏剧早期作为宫廷祀神歌舞剧,其戏剧成分与仪式、乐舞的分离必然进程上是缓慢混沌的,即中国戏剧艺术的发展经历了一个从“自在”到“自觉”的过程^[29],因而表演学理论中的“实效/娱乐”二元结构难以完全概括这一渐进的、复杂的历史轨迹。

当代新的一批海外汉学家们也在努力为中国戏剧起源问题提出自己的论断。如学者赵晓寰就曾以中国西南地区傩坛戏为个案,结合人类表演学相关理论,深入探讨了中国戏剧起源中仪式与戏剧的复杂关系,并将傩仪视为仪式与戏剧之间的“阈限连续体”,用以解释傩从仪式向戏剧演变的动态过程。傩是活态的、动态的,其仪式性与戏剧性始终在互动中重构,其在历史发展中逐渐融入面具、服装、歌舞、角色扮演等戏剧元素,从纯粹的驱魔仪式发展为兼具仪式性与娱乐性的“傩戏”,这一过程体现了仪式与戏剧间并非线性演进,而是相互影响、动态交织的关系。对于戏剧起源的多元论与一元论两种观点,赵晓寰则认为它们均将戏剧源头追溯至商代的萨满巫歌与巫舞,分歧仅在于是否将宗教仪式视为“唯一源泉”。相比一元论,多元论显然是并未理清仪式作为戏剧的根本源头与其他表演形式作为后期发展的关系。后来在《插图本中国戏剧史:经由傩戏与目连戏展开》等书中,他也通过神庙演剧/剧场来寻找宗教与仪式、演剧与剧场之间的历史关联,并借助“神庙”这一特殊场域所具备的两层属性——供给仪式表演的祭祀神圣空间和以戏剧进行娱乐的世俗空间^[14],来陈述戏曲是如何从神庙演剧/剧场中产生的。

综上所述,目前学界这种共存共荣的业态实际上指向的并非冲突难解之下的无奈调和,反而揭示了中国戏剧史研究在起源问题上正逐渐走向沟通与细化,毕竟种种成果,都是建立在承认宗教仪式所奠定的核心结构上的。多元论之所以在相当长时间

内占据主流,很大程度上是因为人们对其“综合性艺术”的既定印象,而若跳出简单叠加的发生机制,深入到戏剧最本质的扮演、观演行为,便会发现宗教仪式为这一系列基本职能提供了唯一的、至关重要的“温床”。从早期巫仪到现今仍存的仪式性戏剧(或戏剧性仪式),人们总是能感受到仪式和戏剧间的纽带,这也提示着人们,或许在戏剧起源阶段根本不存在完全独立于仪式之外的艺术性演剧,戏剧的艺术化过程本质上是宗教仪式在历史进程中逐渐世俗化、审美化、娱乐化的结果,故与其因大海捞针式的实证搜寻而让传统多元说陷入“断裂式综合”的窘境,不如从民间、田野入手,以一元论的明确思路去探寻仪式到戏剧的连续性演变路径。

5 结语

纵观国内学界在中国戏剧起源问题上的诸多成果,从 20 世纪七八十年代至今,可谓在理论、实践层面均实现了飞跃,而学者们所运用的研究方法与研究思路,离不开传统理论成果的奠基作用,也与海外学者多方面的推波助澜息息相关。“巫觋说”由来已久,王国维发扬光大,而上溯到巫的思路虽好,却缺乏民间性、地方性,更在众学者对王氏理论的不同解读中,产生了或将戏剧文化定性为雅文化,或将中国戏剧排除出世界戏剧范围的种种误读。

“宗教仪式起源说”通过海外学者的一系列著述进一步完善了国内研究者对巫仪的认知,从文明互鉴的角度,立足当下材料,让长期停滞不前的戏剧起源理论研究有了更多的理论突破,民俗学、文化人类学等学科的引入,使得中国戏剧史研究既立足于自身,又超越自身,想必以跨学科视角进入具体研究也更能顺应时代潮流,从而更广博、高效地审视问题的全貌并建言献策。

参考文献

- [1] 苏轼. 东坡志林[M]. 王松龄, 点校. 北京: 中华书局, 2006: 26.
- [2] 朱熹. 四书章句集注[M]. 北京: 中华书局, 1982: 121.
- [3] 杨静亭. 都门纪略[M]//傅谨. 京剧历史文献汇编“清代卷”二. 南京: 凤凰出版社, 2011: 907-908.
- [4] 任半塘. 唐戏弄[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1984: 1221—1231.
- [5] 刘师培. 舞法起于祀神考[M]//钱玄同. 刘申叔遗书. 南京: 江苏古籍出版社, 1997: 1640—1642.
- [6] 纳兰性德. 渌水亭杂识[M]//闵泽平. 纳兰性德全集. 北京: 新世界出版社, 2014: 776.
- [7] 闻一多. 闻一多全集(一)[M]. 上海: 开明书店, 1948: 277.

- [8] 陈多, 谢明. 先秦古剧考略——宋元以前戏曲新探之一[J]. 戏剧艺术, 1978 (2) : 111-128.
- [9] 传田章. 日本的中国戏曲研究史[J]. 文学遗产, 2000 (3) : 100-107.
- [10] 解玉峰. 民俗学对中国戏剧研究的意义与局限——兼答田仲一成先生[J]. 学术研究, 2007 (9) : 141-145.
- [11] 傅谨. 中国戏剧发源于乡村祭祀仪礼说质疑——评田仲一成《中国戏剧史》[J]. 文艺研究, 2008 (7) : 139-144.
- [12] 傅谨. 田仲教授: 这次你真的错了[J]. 民俗研究, 2009 (3) : 239-245.
- [13] [日]田仲一成. 戏剧文学产生于孤魂祭祀说[J]. 文化遗产, 2014(4): 2-16.
- [14] 赵晓寰. 宗教仪式与中国戏剧史新论[J]. 田野, 杨志敏, 译. 文学研究, 2023 (2) : 14-25.
- [15] [荷]龙彼得. 中国戏曲源于宗教仪典考[M]//叶舒宪. 神话——原型批评. 西安: 陕西师范大学出版社, 2011: 49-65.
- [16] [德]格罗塞. 艺术的起源[M]. 蔡慕晖, 译. 北京: 商务印书馆, 2009: 167-168.
- [17] 刘荫柏. 20 世纪以前中国戏剧起源与形成问题述略[J]. 东南大学学报 (哲学社会科学版), 2001 (4) : 135-136.
- [18] 王廷信. 从戏剧发生问题看中国戏剧史的重构[J]. 中外文化与文论, 2024 (1) : 262-264.
- [19] 康保成. 《宋元戏曲史》百年祭——王国维中国戏剧起源于巫觋说发微[J]. 学术研究, 2014 (10): 125-137.
- [20] 周育德. 中国戏剧文化的宗教基因[J]. 文艺研究, 1990 (5) : 86-94.
- [21] 徐宏图. 戏剧的生存与庙会[J]. 戏文, 2004 (4) : 28-32.
- [22] 麻国钧. 分别与交流——戏曲与祭祀仪式剧异同论[J]. 戏曲艺术, 2015 (1) : 1-14.
- [23] 康保成. 中国戏剧史研究的新思路[J]. 湖北大学学报 (哲学社会科学版), 2005 (5) : 502-505.
- [24] [日]田仲一成. 再论民间祭祀文化在戏剧起源史上的重要作用: 对傅谨教授《中国戏剧发源于乡村祭祀仪礼说质疑》一文的回应[J]. 民俗研究, 2009 (2) : 45-59.
- [25] 康棨. 金元杂剧与祭祀仪式——田仲一成教授与康保成教授对谈录[J]. 文化遗产, 2015 (3) : 47-52.
- [26] 何亮. 从戏曲到影戏: 中国“受难叙事”的形成与演化[J]. 电影艺术, 2016 (5) : 151-157.
- [27] 张勇风. 演神象神, 演鬼是鬼——中国古代鬼神戏演出禁忌探析[J]. 戏剧 (中央戏剧学院学报), 2015 (2) : 80-90.
- [28] [美]理查德·谢克纳. 从仪式到戏剧及其反面: 实效—娱乐二元关系的结构/过程[M]//孙惠柱. 人类表演学系列: 谢克纳专辑. 黄德林, 译. 北京: 文化艺术出版社, 2010: 183.
- [29] 倪彩霞. 戏剧起源于宗教仪式理论的再探讨[J]. 文化遗产, 2019 (3) : 47-55.

A Historical Investigation and Comparative Analysis of the Conceptual Evolution of Chinese Drama Rituals in the International Academic Community

Kong jun¹, Huang Kejin¹

(1. Shaanxi Normal University, Xi'an Shanxi 710119)

Abstract: Regarding the origin of Chinese drama, there are various viewpoints among domestic scholars. Whether it is the traditional opinion of "Chinese drama originated from wizards' work or dance performing" or the more modern "multiple origins theory", all have been influenced by the research achievement of overseas scholars from the perspective of education experience or the broader "world drama" environment. The viewpoint that "Chinese drama originated from folk faith rituals" is quite novel. It was introduced into the Chinese academic circle by scholars such as Pier van der Loon and Tanaka Issei in the 1970s and 1980s, and it had an impact on domestic drama history studies. Subsequently, the role of Nuo culture and Mulian Opera was further emphasized, and the studies on the origin of Chinese drama gradually presented a situation where "pluralism" and "monism" coexisted and thrived.

Keywords: Monistic origin of Chinese Drama; The Theory of Wizards and Shamans; The study of Chinese Drama; Overseas Scholars