

◎ 黎国韬 著

古 刻 續 攷

中山大学出版社

◎ 黎国韬 著

古 豹 迹 攷

中山大学出版社
· 广州 ·

版权所有 翻印必究

图书在版编目 (CIP) 数据

古剧续考/黎国韬著. —广州: 中山大学出版社, 2014. 1
ISBN 978 - 7 - 306 - 04783 - 0

I. ①古… II. ①黎… III. ①古代戏曲—研究—中国 IV. ①J809. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 002675 号

出 版 人: 徐 劲

策划编辑: 刘丽丽

责任编辑: 刘丽丽

封面设计: 林绵华

封面题字: 钟 东

责任校对: 赵 婷

责任技编: 何雅涛

出版发行: 中山大学出版社

电 话: 编辑部 020 - 84111996, 84113349, 84111997, 84110779

发行部 020 - 84111998, 84111981, 84111160

地 址: 广州市新港西路 135 号

邮 编: 510275 传 真: 020 - 84036565

网 址: <http://www.zsup.com.cn> E-mail: zdcbs@mail.sysu.edu.cn

印 刷 者: 虎彩印艺股份有限公司

规 格: 787mm × 960mm 1/16 19.25 印张 354 千字

版次印次: 2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 35.00 元

如发现本书因印装质量影响阅读, 请与出版社发行部联系调换

序

康保成

韩愈《师说》有云：“弟子不必不如师，师不必贤于弟子，闻道有先后，术业有专攻，如是而已。”诚哉斯言！

国韬是我名下的第一位博士生。记得当初选题时，我想让他选戏曲音乐方面的题目。他到我家借了一堆书，说“先看看书再说”。几个月后，他来还书，说题目选好了，是“古代乐官与古代戏剧”。我表示同意。此后，他就开始了文献阅读与资料搜集的工作。他好像是从10月份开始写作的，到第二年元旦，沉甸甸的30万字的博士论文初稿已经写好。从动笔到完成，只用了三个月。这篇论文获得了“全国百篇优秀博士论文奖”提名。

国韬博士毕业后，又在中大历史系景蜀慧教授的指导下进行了两年的博士后研究，从史学界重材料、重考据的严谨学风中受益不少。国韬博士后出站的时候，恰逢中大中国非物质文化遗产研究中心被教育部列入重点研究基地，国韬成为首批成功应聘的研究人员之一，迄今已有8年多了。他在这期间出版的学术专著有《古代乐官与古代戏剧》、《梁辰鱼研究》、《先秦至两宋乐官制度研究》、《古剧考原》。面前的这本《古剧续考》就是《古剧考原》的姊妹篇，已经是他的第五部专著了。由于国韬的研究成果不断在各学术期刊发表，2012年，《民族艺术》主编廖明君先生专门对国韬进行了一次学术访谈。

“古剧”这个概念最早是王国维提出来的，指的是金元杂剧、宋元南戏之前的戏剧。后来冯沅君教授又撰有《古剧说汇》，在学术界影响很大。此后，任半塘先生的《唐戏弄》、胡忌先生的《宋金杂剧考》其实也都是关于“古剧”研究的代表性成果。国韬踵继前人的研究成果并超越之，他把“古剧”的范围扩大到百戏（散乐）、傩戏、傀儡戏、参军戏、假面戏、院本及一些歌舞、说唱，他认为上述艺术品种与戏剧的起源与形成都有直接的联系。我翻阅了《古剧续

考》的打印稿，发现他几乎在每项研究中都有自己的见解，这实属不易。我觉得国韬的研究有两点特别突出。

第一，对前人的成果虽尊重却不迷信，敢于提出新的见解。第二，每提出一项新的见解，都有大量的材料做证据，能够做到言之成理，持之有故。这两点不仅是《古剧续考》的鲜明特色，也是国韬所有著作的鲜明特色。我在给研究生上课时说过这样的话：侦查员办案重证据，做学问、写论文也一样，提出一个新看法，然后用足够的证据证明它。国韬其实就是这样做的。

例如，北宋元丰年间的笔记《玉壶野史》一书有“与宾客生旦杂处”的记载，此则材料由王季思老师《西厢记注》首先发现，认为文中的“旦”是善歌舞的歌姬，与后世戏曲的“旦”有联系，而任半塘先生则直接认为“旦”就是后世戏剧的“旦脚”。国韬指出，这条材料在《宋史·南唐李氏传》中为“与宾客生徒杂处”，他还结合其他材料，指出此处的“旦”并非指歌姬，而是门生、弟子的意思。他还进一步指出，北宋末年，“弟子”一词成了女性倡乐的代称，再经过南宋队舞中的“但儿”，最终过渡到戏曲中的“装旦”。此文材料扎实，论证有力，在探讨“旦脚”起源问题上有了新的突破。

再如，王国维《宋元戏曲考》、任半塘《唐戏弄》等，都对宋杂剧中的“竹竿子”进行过研究。近年来，学者们结合地下出土文物和新发现的文献资料，对这一问题作了热烈讨论。拙著《傩戏艺术源流》、拙文《竹竿子再探》也对竹竿子的来源、演变情况作了进一步的考察。按说，这一问题的研究空间似乎不大了。但国韬在我提出竹竿子又叫戏竹、戏竹即麾竹的基础上，先后作出了两篇文章，一篇是《参军色渊源考》，一篇是《竹竿子与西藏传统乐舞关系试探》。前一篇提出：竹竿子又名戏竹，戏字读如麾，与古代指挥用的旌旗（麾）有关；古代的太常原意为大旌旗，故掌旗之官名太常，宋代的参军色执竹竿子指挥乐舞，应从古代太常而来。后一篇则云：竹竿子又叫竹竿拂子，唐代《五方狮子》舞中引舞者执红拂子，这舞蹈来自西南夷，而拂子则是牦牛尾制成，常在藏族“热巴舞”中使用。因而，在从旌旗向竹竿子的转变过程中，藏族文化起了一定作用。两篇论文的结论或有推测成分，但作者别出心裁刨根问底的精神无疑是值得称道的。

还有，冯沅君《古优解》曾对上古的“优伶”进行过较为详细的考证。国韬没有在这一成果前止步，而是以扎实可靠的文献为依据，深入考证了优、伶、俳、倡出现的时间和他们的分工，指出：优和伶大致产生于春秋，俳和倡大致产生于战国；倡主要司唱，伶主要掌乐器，优和俳主要司舞。这种认真细致的考证工作，对于进一步研究中国戏剧的早期形态，无疑打下了一个良好的基础。

《古剧续考》的亮点还有，对“致语”不始于宋代的考证，对“十六天魔舞”的考证，对“舞头”与“副末”关系的考证，敦煌遗书中的乐舞问题考，等等，全都是材料翔实、见解新颖的篇什。限于篇幅，不再赘述，读者诸君一一品评，自会有公道的评判。

我还想说，国韬不仅对学术规范的遵守是严格的，而且在发表与前辈学者的不同意见时，态度是诚恳的、平实的。国韬所涉及的领域，几乎全都有不少前期成果。国韬的态度是，肯定其学术贡献，指出其局限；有时也采取回避争论的态度，直接论述自己的见解。国韬对于自己不认可的结论绝不苟同，但也绝不做人身攻击。

此处略举一例。关于宋代的演出场所“瓦舍”，以往未在宋代以前的文献中发现其出处，因而解释起来众说纷纭。20世纪90年代，我在佛教文献中发现了“瓦舍”的出处，并进而在佛经和敦煌壁画中找到大量“勾栏”的文献和图像，于是发表了一篇《瓦舍、勾栏新解》的短文，公布了这一成果，大体受到学术界的认同。后来又在《中国古代戏剧形态与佛教》中重申了这一观点，并且间接地回复了个别人的质疑，本以为这一问题已经解决了，不料国韬的《勾栏新考》一文，从语言学、建筑学、民俗学的角度切入，指出我国西南地区的“干栏”式建筑才是“勾栏”的来源。国韬在论述这一观点之前，先肯定我的研究“代表了这一领域的新高度”，然后抛开我的观点，完全另起炉灶了。表面上看起来“不争论”，但实际上还是在争论。但这种争论，完全是为了学术上的求真，见仁见智，无可厚非。“吾爱吾师，吾更爱真理。”我赞赏他的探索精神，支持他早日成为学术名家、大家。我之所以在这篇《序》的开头引韩愈《师说》的那段话，正是为此。

国韬的研究有没有不足之处呢？人无完人，不足之处当然是有的。国韬在不到十年的时间里写了五本书，我觉得速度快了一些。有些问题，若能多一点思考的时间，写出来的文章可能就更周延、说服力更强。还以那篇《勾栏新考》为例。说实话我并不认同国韬的观点。把“干栏”说成是“勾栏”的来源，这一观点我以前见过，但反复研究后觉得证据不足，故而放弃了。虽然国韬的论文比起这一观点的初创者的文章，不仅材料丰富得多，而且论证也更加详细。但是很遗憾，我读完之后还是感觉未能组成证据的链条。在如今这样一个浮躁的时代，能坐“冷板凳”的人越来越少了。但国韬今后没有升职称的压力了，应该能沉住气出精品了。我希望国韬多做“刚性”的学问，多做真学问，多做能够传世的学问。在做一系列微观考据的同时，还要加强理论修养。从点到线，从线到面，乃至厚积薄发，蔚为大观。

中山大学历来有研究古代戏剧的传统，从王季思、董每戡二先生到黄天骥教授，再到我们这一辈，再到国韬这一辈，起码已经传承了四代。如今国韬也已经晋升为教授，开始设帐收徒。而他年富力强，风头正劲。所以，中山大学的戏剧研究传统，完全可以继续传承并发扬光大，这是没有疑问的。但毋庸讳言，中大的戏剧研究也有缺陷。

当初我为什么要国韬选戏曲音乐方面的题目呢？这是因为，中大研究戏剧的梯队虽然尚称完整，人数也不算少，但研究方向却比较单一。记得国韬的硕士导师罗斯宁教授有一次说起她为什么研究宋词，她说：“戏剧史在中文系不是必修课，有吴国钦老师一人开选修课就够了，我就去研究宋词吧！”这话引起了我的思考。诚然，王季思老师开创了中大研究戏剧的传统，功莫大焉。王先生的长处在于戏曲文献研究以及对作家作品的分析论述，这在传统中文系的学科框架下是适当的、无可厚非的。然而，戏曲除了案头文学的一面，还有场上演出的一面。由于熟悉舞台的董每戡先生 1957 年被打成右派以及平反后不久即去世，以致除了黄天骥老师受过董先生亲炙之外，我们这些人对舞台演出基本上是外行。至于与演出密切相关的戏曲音乐（如昆曲格律等），本来是我们师祖吴梅先生（王季思先生的老师）的绝活，到我们这一代却完全中断了。所以，我的本意是，若国韬能够重拾这个绝活，就能弥补中大戏剧研究的短板。

当然，我这里完全没有责怪国韬的意思。毕竟，戏曲音乐是中文系传统学科之外的另一门学问，“隔行如隔山”，要想入门并有所创新，谈何容易。况且，他的“乐官”研究已经沾了戏曲音乐的边，而且做得已经很好了。但我还是想提醒国韬，今后若遇到合适的生源，例如本科或硕士学音乐而又对传统戏剧感兴趣的考生，不妨招进来，放手给她（他）一个戏曲音乐的题目。还有，戏剧文物也是传统戏剧研究中的一个重要分支。广东的戏剧文物虽然没有山西那么多，那么早，但明清以来的戏台、碑刻、砖雕、戏画等也不算少，若能有一篇博士论文专做“岭南戏剧文物研究”，也不失为一个好选题。再通过这个课题培养出一位戏剧文物的研究人才，也是完全可能的。

在《古剧续考》即将付梓之时，应国韬之嘱写了上面的话，是为序。

2013 年中秋节后一日

草于中山大学中国非物质文化遗产研究中心

引 言

《古剧续考》是拙稿《古剧考原》的“续补”之作。2003年6月，笔者于中山大学获得文学博士学位；翌年7月，学位论文《古代乐官与古代戏剧》由广东高等教育出版社刊行。这部书稿约有40万字，上篇论述古代乐官制度的发展历史，下篇论述古代戏剧的各种问题，但因写作、出版时间仓促，所以存在较多疏误和不足。为此，笔者早有葺改的打算，并于2009年6月交由广东人民出版社刊行了《先秦至两宋乐官制度研究》一稿，约40万字，是对原博士学位论文上篇的全面补充和修订；而对原文的下篇，则另撰《古剧考原》一稿以作更为充分的阐述。

按照原来的设想，《古剧考原》分为雉仪雉戏考、傀儡戏考、参军戏考、古乐神考、古剧脚色考、古剧形态考、古剧与外来乐舞、其他杂考等八篇，共四十余章，近60万字，并在2010年底基本完成了。但由于种种原因，2011年8月《古剧考原》交由中山大学出版社刊行时，仅前面的四篇二十章得以面世。因此，剩下的四篇二十余章只好另以《古剧续考》的名义刊行，这就是本书的由来。所以它虽为“续补”之作，实际上却与《古剧考原》是同一部书。兹对其主要内容略作介绍如次：

上编“古剧脚色考论”一共包括五章，其中第一章《再论“旦”脚的起源与形成》认为：北宋元丰元年成书的《玉壶野史》提到了“与宾客生旦杂处”，其中“生旦”乃指门生和弟子，所以这个“旦”并非学界一向认为的女性乐妓。元丰以后直至南宋初期，“弟子”一词由男性门生转而指称女性乐妓，并被社会广泛认可，“旦”字才随之有了“女性乐妓”这一新义，亦即《鄮峰真隐大曲》中作为舞妓自称的“但儿”一词。由于教坊大曲队舞体制影响宫廷杂剧较深，特别是队舞和杂剧往往依次演出或混合同台演出，女弟子队首（但儿）也直接参与了杂剧的部分表演；当队舞制度发生改变后，才导致了“乾淳教坊乐部”

孙子贵“装旦”的出现。其后，“装旦”又在民间流传开来，终令杂剧之内形成了“旦”这一固定的脚色。

第二章《参军色渊源考》则认为：引戏色是宋杂剧五大脚色之一，它源出于宫廷教坊乐官“参军色”。但参军色更早的渊源是什么，则极少有人论及。要解决这个问题，可以从参军色指挥乐舞时所持的道具“竹竿子”入手进行研究。因为竹竿子这一道具与更古老的旌旗、晕干等存在源流关系，由此也找到了它与古代礼乐之官“太常”的联系，因为“太常”的命名就是根据古代旗帜太常而来的。太常官在唐代又衍生出司功参军一职，负责地方上各类礼乐活动，遂成为参军色的直接渊源。

第三章《舞头与引舞补说》对唐宋宫廷队舞中的舞头、引舞、戏头、引戏等问题作出辨析后，得出以下学术观点：其一，引舞和舞头不能混为一谈，引戏和戏头有其不同的艺术渊源；其二，引舞和舞头在演出时，功能上有部分重叠，这是造成二者被混为一谈的主要原因；其三，引舞之出现并非始于唐代，而是至迟隋代即已有之。以上观点对于王国维先生《宋元戏曲考》中的一些学术见解将有所修正。

第四章《舞末与副末》则认为：唐宋宫廷队舞中的舞末与宋代杂剧中的副末有不少相近之处，比如名称中都带有“末”字，其出场次序都在各自表演形式的末尾，他们都是各自艺术样式中的主角，等等。因此，舞末与副末之间理应存在渊源关系。以上证据和观点的提出，对于研究宫廷乐舞与宫廷戏剧的渊源流变亦将提供一定的帮助。

第五章《末泥与胡乐西来》认为：宋杂剧五色之一的“末泥色”源出于西来胡乐“合生”中的表演者“胡人襪（袜）子”；这一观点可通过襪（袜）子与末泥（末尼、末）之具体关系、襪（袜）子与优之少者的关系、末泥与合生的关系获得佐证。这方面的研究表明，通过西域传入的胡人乐舞对中国古代戏剧的形成曾在某些方面产生过重要影响。

中编“古剧形态杂考”也包括五章，其中第六章《勾栏新考》在有关古代戏剧演出场所“勾栏”研究成果的基础上，从语言学、建筑学、民俗学等新的角度切入探讨，发现了一些新的问题。循此对古代戏剧发展史、文学史上的相关问题再作思考，得出了以下新的看法：其一，从语源的角度讲，勾栏的“栏”字可以追溯到上古时期西南民族的居所“干栏”；其二，从语义的角度看，宋元时期作为剧场的“勾栏”一词指称的是一种整体性建筑，与作为建筑一部分构件的“栏杆”在意义上没有太大关系；其三，勾栏剧场在建造形制的多个方面明显受到西南民族干栏式建筑的影响，干栏式建筑中流行的一些民俗对

勾栏文化也产生了一定影响；其四，干栏与勾栏关系的存在，为中国戏曲形成受外来文化特别是西南文化的影响提供了较为重要的佐证；其五，干栏式建筑的特点有助于说明勾栏剧场对于戏剧表演和传播所起的作用，也有助于补充和修正古代剧场发展史上的一些观点。

第七章《汉唐百戏管理机构考》指出百戏是汉唐时期极为流行的艺术表演形式，历代王朝都设有管理这些表演艺术的机构，如两汉时期的乐府、黄门鼓吹、百戏师，魏晋南北朝时期的黄门鼓吹、太乐署，北朝的太乐署、鼓吹署、总章署，唐代的教坊，等等。由此可见，百戏管理机构随着王朝的更迭、时世的迁延也在不断发展变化当中。探讨有关问题，可以为中古戏剧史、乐舞史研究提供新的角度和材料。

第八章《唐代曲戏关系考》指出唐代存在“曲戏同名共存”的现象，即同一名称的艺术样式有时可以是乐曲，有时可以是戏剧。这归根到底是由于曲、戏的离、合而造成的，具体的情况则有三种：一种是先有乐曲，后据乐曲翻改为戏剧；另一种是先有某种戏剧，其后戏剧中的歌舞乐曲被用于独立演出，于是有了与原戏剧同名的乐曲表演样式；还有一种是戏剧和乐曲原本各行其道，出于特殊的原因，二者被编合在一起演出，但原本的戏剧或乐曲又独立流行不废，久而久之遂产生了两种既同名但又有区别的艺术。对于曲、戏关系的探讨，不但有助于了解唐代戏剧、戏弄、乐曲、歌舞的具体情况，而且有助于对一些戏剧、戏曲现象的理解和反思。

第九章《致语不始于宋代考》认为：致语是筵宴乐舞演奏前乐人念诵的祝颂之辞，现存的多条史料可以证实，这种表演形式在盛唐、中唐、晚唐均有出现，五代十国时期更是相当流行；而且从文体形式上看，当时优人念诵的文字内容与宋代成熟的乐语文体也存在颇多相似之处。所以，前人关于致语之制“始于宋”的说法是不能成立的。如果要寻找致语产生的外部原因，则汉唐时期胡乐的大量西来可能是影响因素之一，《上云乐》、敦煌遗书《太子成道经》、部分唐诗为此提供了若干证据。

第十章《元杂剧坐演形式渊源考》指出元杂剧存在着“坐演”的情况，这种特殊的表演形式可以溯源于唐代燕乐“坐部伎”的堂上坐奏。唐代坐部伎乐经由后晋传入辽国，成为辽国的“大乐”；金灭辽后，辽大乐又转而传入金教坊之中，并对当时的连厢搬演、坐台、坐排场演剧、《董西厢》等表演形式产生影响，进而影响到元人杂剧的演出。由此可以发现唐乐影响元曲的一个重要例证。

下编“古剧与外来乐舞考述”同样包括五章，其中第十一章《论中古假面戏群》对中国中古时期的假面戏史料作了搜集，并以“假面戏群”这一全新的

概念对之作出概括。文章进而对假面戏群的共同特点作了分析归纳，并提出以下观点：其一，这个戏剧（弄）群体与中古的参军戏、傀儡戏、傩戏、百戏、歌舞戏之间存在着若干联系；其二，这个戏剧（弄）群体多数带有悲剧的性质；其三，此群体中的大多数与西域艺术有直接的渊源关系。

第十二章《敦煌遗书若干戏剧乐舞问题考》对敦煌遗书中的“花勾”、“队武舞”、“作语”、“戏剧与戏噱”等问题作出考析，进而得出以下学术观点：其一，“花勾”一词并不是花舞和勾队的意思，而是与表演舞台“勾栏”有关；其二，“队武舞”一词中的“武”字可能不是衍字，因为队武舞是隋唐两宋时期的实有之制；其三，“作语”这种表演形式就是“念致语”，亦即宋代乐语的前身；其四，敦煌遗书出现过“戏剧”一词，它与“戏噱”一词是同一个意思。

第十三章《敦煌遗书戏剧乐舞问题补述》对敦煌遗书中的“后座、头、了、钟馗”等问题作出考析，并得出以下看法：其一，《丁未年六月都头知宴设使宋国清破用请凭牒》提到的“后座”一词，其内涵与唐宋乐舞、宋元戏剧、元明队戏表演中的乐官、乐部、后行、乐队等相当，均指表演时坐于靠后席位上的伴奏乐人；其二，敦煌舞谱中“头当中心”一语的“头”字相当于唐宋时期大曲队舞表演中的“队头”，通过队头表演的文献记载，反过来可以更好地理解什么是“头当中心”；其三，在“了”字提示的使用上，敦煌遗书中的俗讲程仪、南宋大曲曲本、元人杂剧剧本有着一脉相承的关系，均与北宋宫廷大曲用“讠”不用“了”的情况不同，这和南宋教坊罢撤后，俗乐影响宴乐大曲有关；其四，敦煌遗书所述的傩仪中，傩神钟馗已经完全取代了方相的位置，这一神祇的扮演者应为乐营中善舞的乐人。

第十四章《竹竿子与西藏传统乐舞关系试探》指出，宋代宫廷乐舞表演者参军色所持之舞具“竹竿子”源于古代引舞之旌旗，但在发展过程中，曾受到西藏传统艺术热巴舞中持旄牛尾而舞的表演形式之影响，这种影响大约在吐蕃时期发生，并通过西域进而传入中原汉族宫廷，它可以视作汉藏艺术传播史上的一个重要例证。

第十五章《十六天魔舞源流考》对元代的“十六天魔舞”作出研究，认为此舞渊源于藏传密教的“金刚舞”，所表现的内容与莲花生大师收伏魔女并使之成为护法有关。创编这种乐舞者是噶玛噶举派黑帽系的上师，初期原在河西流传，后来随着黑帽系的得宠而于元末和其他密法一起进入宫廷。它在汉地的流传过程中不止一次被改造，并逐步减少了宗教的因素。元亡以后，此舞仍不时出现在汉族戏曲表演之中，反映出它具有很高的艺术水平。

除上述三编以外，《古剧续考》还包括五种附录，总题为“古剧与乐官问题

探析”。其中附录一《乐官与古代戏剧起源及形成简论》对“古代戏剧起源于乐官”一说进行了辨析，指出这种学说所存在的理论缺陷；但笔者同时认为，这一学说首先注意到乐官在古代戏剧发展史上的重要性，因而具有较高的理论价值。此外，文章还就古代乐官对于古代戏剧形成的影响作了论证。

附录二《乐官与古代戏剧晚熟问题简论》从乐官角度出发研究中国古代戏剧的晚熟问题，并发现了三个新的原因：其一，秦汉以后乐官、乐人的文化素质直线下降，难以创造出综合的、复杂的成熟戏剧样式——戏曲；其二，乐舞传承的秘密性和模糊性阻碍了成熟戏剧样式的顺利诞生；其三，由于乐官制度成熟过晚，也间接造成了戏剧样式的成熟不可能过早。

附录三《说“师”与古代“武剧”之起源》指出，“师”是先秦时期兼乐官、武官、教官诸职于一身的职官。由于师具有掌教乐舞、执行礼仪、指挥军队、演奏军乐等功能，故与中国古代“武剧”起源之关系相当密切，尤其是与武舞、角觝、傩仪等关系密切。探讨师的情况，将为戏剧起源与形成等重要问题之研究开启一个新的视角。

附录四《俳倡优伶辨略》根据文献记载指出，伶和优大致产生于春秋时代，俳和倡大致产生于战国时代，其出现有先后之别。而从表演功能方面看，他们最初也颇有不同，倡主要是司唱，伶主要是司造乐器及掌管乐律，俳与优虽同样司舞，但亦有细微的区别。此四者的出现，还与春秋战国时期大变革的社会背景有一定关系。

附录五《古代乐户特点简述》认为，古代乐户作为一个特殊的社会群体，对音乐、戏剧的发展有重要贡献，其主要特点则可归纳为以下几项：第一，掌握专门的音乐技能，职业为家族所世代传承；第二，法律规定，其婚姻只能内部自相婚配；第三，有特殊的管理形式，如户籍异于一般平民，籍在太常、礼部等；第四，社会地位较为低下，常被视为贱民；第五，在古代音乐、古代戏剧等方面有强大影响力，也是乐官制度的重要组成部分；第六，明清以来，乐户多聚居于山西一省。

以上就是《古剧续考》上、中、下三编及五种附录的主要内容，至于什么是古剧，为什么要研究古剧，研究古剧的空间有多大，研究古剧须具备怎样的学术视野，研究古剧的具体方法是什么，在本稿的《代结语》中已有较为详细的回答，兹不赘。^①总之，《古剧考原》和《古剧续考》集录了笔者近十年来对于

^① 国韬案，从时间上看，“古剧”限于元代以前的戏剧，但本稿的部分章节却涉及元代以后，这是因为它们的内容往往与古剧密不可分，所以一并收入本稿之中。

古代戏剧研究的一些思考和心得；部分观点也曾遭到学界同行的批评和质疑，但为了保存这份思考的完整性，出版时一律不作修改。

另须说明的是，《古剧续考》内的每一章都有其独立性，所以当同一条材料被不同篇章引用时，笔者没有采用“互见”的做法；这对于阅读者来说会方便许多，也不会破坏某一章的完整性。书中所有章节已于国内学术刊物上先行发表，研究过程中又得到多项人文社科基金及出版基金的资助；在此，谨对帮助过两稿写作、调研、发表和出版的诸位先生致以衷心的感谢！

目 录

引 言	1
-----	---

上编 古剧脚色考论

第一章 再论“旦”脚的起源与形成	3
第一节 生旦杂处的原义	4
第二节 “旦”字意义的新变	8
第三节 重要问题补述	14
小结	20
第二章 参军色渊源考	22
第一节 参军色的基本情况	22
第二节 竹竿子与旌旗	24
第三节 太常与司功参军	28
小结	32
第三章 舞头与引舞补说	34
第一节 舞头不同于引舞	35
第二节 戏头不同于引戏	37
余 说	40
第四章 舞末与副末	42
第一节 舞末与副末的表演次序	43
第二节 舞末与副末的其他联系	45
小结	47
第五章 末泥与胡乐西来	48
第一节 襍子与末泥为译语	48

第二节 袜子与末泥之联系	52
第三节 袜子与合生	56
小结	59

中编 古剧形态杂考

第六章 勾栏新考	63
第一节 栏字的本义	64
第二节 勾栏与干栏	68
第三节 勾栏民俗的考察	72
第四节 相关戏剧史问题的探讨	75
小结	80
第七章 汉唐百戏管理机构考	82
第一节 两汉时期	83
第二节 魏晋南北朝时期	88
第三节 北朝隋唐时期	92
小结	96
第八章 唐代曲戏关系考	98
第一节 曲戏同名共存	98
第二节 同名共存的原因	103
余 说	108
第九章 致语不始于宋代考	111
第一节 致语的基本情况	111
第二节 致语不始于宋代	115
第三节 致语的渊源	122
小结	125
第十章 元杂剧坐演形式渊源考	
——唐乐与元曲关系之一例	127
第一节 坐演源于唐坐部伎	128
第二节 坐演形式的逐步发展	132
第三节 唐以前的坐演艺术	136

下编 古剧与外来乐舞考述

第十一章 论中古假面戏群·····	143
第一节 假面歌舞群与假面戏群·····	144
第二节 假面戏群的其他个体·····	148
第三节 假面戏与中古诸戏之关系·····	150
第四节 假面戏群的特征·····	153
第十二章 敦煌遗书若干戏剧乐舞问题考·····	157
第一节 花勾·····	157
第二节 队武舞·····	159
第三节 作语·····	161
第四节 戏剧与戏噱·····	165
小结·····	168
第十三章 敦煌遗书戏剧乐舞问题补述·····	169
第一节 后座·····	169
第二节 头·····	174
第三节 了·····	178
第四节 钟馗·····	181
小结·····	185
第十四章 竹竿子与西藏传统乐舞关系试探·····	187
第一节 竹竿子源于旌旗·····	187
第二节 竹竿拂子的来路·····	190
第三节 热巴舞与牦牛尾·····	193
小结·····	197
第十五章 十六天魔舞源流考·····	199
第一节 天魔舞源于金刚舞·····	199
第二节 天魔舞的出现与流行·····	205
第三节 天魔舞在汉地的改造和流向·····	212
小结·····	216

附录 古剧与乐官问题探析

附录一 乐官与古代戏剧起源及形成简论·····	221
第一节 论戏剧起源于乐官说·····	222
第二节 乐官在第一阶段之影响·····	225
第三节 乐官在第二阶段之影响·····	229
小结·····	231
附录二 乐官与古代戏剧晚熟问题简论·····	233
第一节 关于古代戏剧晚熟·····	233
第二节 乐官对戏剧成熟之延缓·····	234
小结·····	239
附录三 说“师”与古代“武剧”之起源·····	240
第一节 “师”的基本情况·····	240
第二节 师与武舞·····	242
第三节 师与角觝·····	245
小结·····	249
附录四 俳倡优伶辨略·····	250
第一节 俳倡优伶的出现时间·····	250
第二节 俳倡优伶的职能·····	253
小结·····	256
附录五 古代乐户特点简述·····	258
第一节 世代传承等特点·····	260
第二节 社会地位低下等特点·····	262
小结·····	265
代结语：古剧研究的空间、视野和方法 ——黎国韬博士访谈录·····	267
征引文献·····	276
后 记·····	290