

ZHONGGUO XIQU JINGHUASHI

中國戲曲精華史



金登才 著

四川出版集團
四川文藝出版社

ZHONGGUO XIQU JINGHUASHI

中國戲曲精華史

金登才 著

江苏工业学院图书馆
藏书章

四川出版集团 四川文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲精华史/金登才著. —成都: 四川文艺出版社, 2004

ISBN 7-5411-2325-0

I. 中... II. 金... III. 戏剧史——中国
IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 123761 号

中国戏曲精华史

ZHONGGUO XIQU JINGHUASHI

金登才 著

封面题字: 何应辉
选题策划: 唐宋元
责任编辑: 唐宋元
封面设计: 邹小工
版面设计: 邓小林
责任校对: 谢刚慧
责任印制: 龙小龙

书 号: ISBN 7-5411-2325-0/I·1948

开 本: 880×1230 1/32

字 数: 210 千

印 张: 9.75

版 次: 2005 年 1 月第一版

印 次: 2005 年 1 月第一次印刷

出版发行: 四川出版集团 (成都盐道街 3 号)
四川文艺出版社

电 话: (028)86666700[发行部] (028)86662959[编辑部]

邮政编码: 610012

网 址: www.scwys.com

照 排: 成都华宇电子制印有限公司

经 销: 新华书店

印 刷: 四川嘉创印务有限责任公司

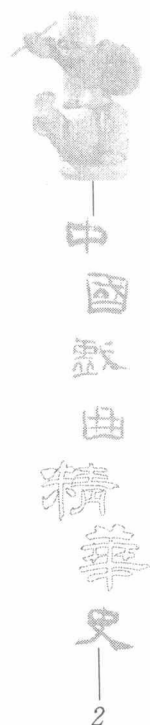
定 价: 26.00 元

版权所有, 违者必究, 举报有奖。举报电话: (028)86636481 86241146

本书若出现印装质量问题, 请与工厂调换。电话: (028)87811556

目 录

第一章 古剧与中国戏曲的起源与形成	1
第一节 从上古的歌戏到汉代的角抵戏	1
第二节 唐代的歌舞戏和参军戏	11
第三节 宋杂剧、金院本、南戏	17
第二章 元代杂剧	28
第一节 元杂剧的兴起和繁荣	28
第二节 元杂剧剧本和演出体制	36
✓ 第三节 关汉卿的剧作	43
✓ 第四节 王实甫与《西厢记》	54
✓ 第五节 马致远 白朴 郑光祖	66
✓ 第六节 《赵氏孤儿》《李逵负荆》《陈州糶米》	77
✓ 第七节 宋元的舞台和演剧活动	87
第三章 明代戏剧	93
✓ 第一节 “荆刘拜杀”和明代前期的传奇	93
✓ 第二节 高明的《琵琶记》	101
✓ 第三节 明代中后期戏剧的兴盛	107
✓ 第四节 汤显祖和“玉茗堂四梦”	117
✓ 第五节 传奇的体制、声腔和舞台艺术	131



第六节 明代杂剧·····	140
第四章 清代戏剧·····	146
第一节 明末清初的戏剧·····	146
第二节 李玉的剧作·····	154
第三节 洪昇的《长生殿》·····	160
第四节 孔尚任的《桃花扇》·····	169
第五节 李渔和《闲情偶寄》·····	175
第六节 清代中期戏剧·····	181
第七节 花部的兴起与“花”“雅”之争·····	188
第五章 近代戏曲的发展和改良·····	198
第一节 京剧的形成与兴盛·····	198
第二节 晚清的戏曲改良运动·····	207
第三节 汪笑侬和京剧改良实践·····	216
第四节 粤剧、川剧、秦腔等地方戏曲的改良·····	226
第五节 王国维等人的戏曲史论·····	234
第六章 现代戏曲在变革中发展·····	245
第一节 梅兰芳等“四大名旦”对京剧艺术的发展·····	245
第二节 周信芳和“海派”京剧·····	262
第三节 田汉、欧阳予倩的戏曲革新·····	276
第四节 评剧、越剧等新剧种的崛起·····	289
结束语·····	302
附录：阅读书目·····	303

第一章 古剧与中国戏曲的 起源与形成

第一节 从上古的歌戏到汉代的角抵戏

先秦的歌舞与原始戏剧是后世戏曲的萌芽。在没有产生文字以前，构成戏曲的重要因素诗歌、音乐、舞蹈已经产生。《淮南子·道应训》载：

今夫举大木者，前呼“邪许”，后亦应之，此举重劝力之歌也。

劳动创造了诗歌，同时也创造了歌舞艺术。这些歌舞表演与戏剧有着密切的关系。

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。（《吕氏春秋·古乐》）

予击石拊石，百兽率舞。（《尚书·尧典》）

原始社会人们的劳动主要是狩猎，所以那一时期歌舞主要是表现狩猎生活。在我国西南还保存着拟兽戏剧，可能与百兽率舞的表演相类似。原始社会分若干部落，各部落之间经常发生战争。“干戚（盾、斧）舞”的出现，与部落之间的战争有





直接关系。《韩非子·五蠹》载：

当舜之时，有苗不服，禹将伐之，舜曰：“不可！上德不厚而行武，非道也。”乃修教三年，执干戚舞，有苗乃服。

随着由狩猎生活向农业生产过渡，歌舞表现的内容也发生了变化。《礼记·郊特牲》云：“伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也；岁十二月，合聚万物而索飧之也。”伊耆氏《蜡辞》：

土反其宅，水归其壑。昆虫毋作，草木归其泽。

这首蜡辞的意思是：土壤不要流失，水要流到沟里去，危害农作物的害虫不要生长，杂草和树木不要长在庄稼地里。它反映的是农业劳动者的思想和愿望。

原始社会的劳动者也是歌舞艺术的创造者、演出者。歌舞的内容主要是模仿人类生活，娱乐性和实用性（训练劳动和作战的技能）相互结合，歌舞本身没有故事情节，但是它们含有戏剧的因素。苏轼曾说：“‘八蜡’，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也；因附以礼义，亦曰不徒戏而已矣。”他认为“蜡祭”中“猫虎之尸”都是由倡优扮演的。

歌戏 中国戏剧起源于巫术文化，歌戏是其最早的形式。“歌戏”名称见于汉代扬雄《方言》收录的《刘歆与扬雄书》：

歌叩头，昨受诏宓五官郎中田仪，与官婢陈徵骆驿等私甫盗刷越巾事。即其夕，竟归府诏问三代周秦轩车使者，迫人使者。以岁八月，巡路求代语、僮谣、歌戏，欲颇得其最目。

曹操的乐府《气出唱》对歌戏作了详细描写，其辞为：

华阴山，自以为大。高百丈，浮云为之盖。仙人欲来，出随风，列之雨。吹我洞箫鼓瑟瑟，何（閤閤）[閤閤]，酒与歌戏，今日相乐诚为乐。玉女起，起舞移数时。鼓吹一何嘈嘈。从西北来时，仙道多驾烟，乘云驾龙，郁何蓊蓊。遨游八极，乃到昆仑之山，西王母侧，神仙金止玉亭，来者为谁？赤松、王乔，乃德旋之门。乐共饮食到黄昏，多驾合坐，万岁长，宜子孙。

《气出唱》描写的歌戏有下列几个特点：其一，它有玉女、西王母、赤松、王乔等人物扮饰，并由人来扮饰“龙”之类动物的“形儿”；其二，它有舞蹈表演；其三，它用洞箫、鼓、琴、瑟等乐器进行伴奏；其四，它能制造云、烟、风、雨等舞台效果，“华阴”、“昆仑”可能用布景显示；其五，从“今日相乐诚为乐”，“乐共饮食到黄昏”的句意来看，曹操描绘的这出歌戏，显然具有一定的长度。张衡《西京赋》描写的《总会仙倡》辞云：

华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑；白虎鼓瑟，苍龙吹篴。女娥坐而长歌，声清畅而蜚蛇；洪涯立而指麾，被毛羽之襜褕，度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏，复陆重阁，转石成雷，礚礚激而增响，磅磕象乎天威。

《总会仙倡》与《气出唱》描写的歌戏演出，相差无几，不同的是伴奏乐器没有提到箫、琴而多了一件篴，这实际上无



关紧要。姜亮夫《屈原赋校注》说：“竽为笙簧之乐，琴为弦乐，篪为管乐，则举竽可包笙簧，举瑟可包琴，举篪可包箫与箫管。”

歌戏的演出形式既如上述，屈原的《九歌》显然是歌戏。关于《九歌》，王逸《楚辞章句》说：

昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁；出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。

《九歌》是屈原根据民间巫术祭祀演出文本加工而成。田汉先生曾以他作为戏剧家的敏感指出：“古代的楚人信鬼、畏鬼，故多由巫时时歌颂跳舞于神前，屈子乃将粗辞加以文雅声韵，遂成《九歌》，这是楚辞的来源，也就是戏剧的来源。”（《田汉文集》第十四卷《戏剧与民众》）

《九歌》祭祀的是与人休戚相关的神，《九歌》各章的神祇：东皇太一为天帝，云中君为雷神，湘君、湘夫人为湘水配偶神，大司命掌寿夭，少司命管生育，东君是太阳神，河伯是河神，山鬼是山中的鬼怪精灵。《九歌》中人物的问对表现为主祭者与神或神与神的问对，它在问对中把观众引入戏剧情境。《九歌》中人神对话，实质上是人与自然的对话。当人以狩猎、种植为生活手段时，人的生存状态决定于自然。自然界的万物变幻无常，在人们不能控制自然，对自然界变化规律缺乏科学认识的时候，自然界显得那么神秘，冥冥中仿佛有神灵掌管着，自然成了神灵的栖息之所。人们希望风调雨顺，无灾无难，用娱神敬神的方法表达自己的愿望。《九歌》总体戏剧情境正是由人与自然的关系构成，人神问对围绕着人神关系，

即人与自然的关系而展开。

人创造了神，又以自身的尺度去衡量神。饮食男女人之大欲，美声色人之所好，人便把这一切奉献给神。“瑶席兮玉瑱，盍将把兮琼芳。惠肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆。扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌。陈竽瑟兮浩倡，灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。”（《东皇太一》）在香花、美酒、佳肴共列，五音杂陈，美女满堂的浓烈气氛中，巫把自己装扮成与神热恋的痴情女子，委婉地向神提出要求。它把人与自然的关系，回归到了人类最原始的两性关系——人与自然关系的本质即生命的延续和再造。媚神为的是让自然造福于人类，它是楚人生机勃勃的生命意志的表现。

《九歌》祭祀诸神表现出的不同情绪，反映了人们对各种自然现象的不同感受。古代有沉女祭河、河伯娶妇的传说，学者们认为这是黄河流域祭河的情形。黄河流域的人对黄河很恐惧，为了媚神采用了残暴的祭祀方法。楚地的河流危害较小，《九歌》里的河伯温情脉脉。“与女游兮九河，冲风起兮水横波。乘水车兮荷盖，驾两龙兮骖螭。”河伯带着女巫出游，登上昆仑山观看美景，又挽着手把她送回南浦。这种亲昵的关系也表现在《山鬼》中。《东君》中楚人对给人间带来温暖的太阳充满感激之情。东君则慷慨高歌：“青云衣兮白霓裳，举长矢兮射天狼。操余弧兮反沦降，援北斗兮酌桂浆。”他表示要消除人间的灾害。太阳基本上是有益的，山林中的鬼怪精灵大部分是“丛林的幻觉”，对人危害毕竟不大。河水有时泛滥成灾，经过治理对人益多害少。雷神掌管风雨雷电，风雨雷电不要说当时无法掌握，就是今天的人也难以控制，暴风骤雨、雷电天火，会把灾难突然降临在人们的头上。“思夫君兮太息，极劳心兮忡忡。”在《云中君》里，主祭者被悲苦的情绪困扰着。而《九歌》各章中，悲剧意识最浓重的莫过于《大司命》。





大司命掌管寿夭，人们抗拒死亡，又无法摆脱死亡。“结桂枝兮延伫，羌愈思兮愁人。”越是想长寿越是愁人。少司命掌管生育。个体生命的延续、与自然以及与其他部落的斗争，助长着人们繁衍子孙的欲望，除了极少数没有生育能力的人外，人们都能获得满足。少司命很有把握地许诺：“夫人兮自有美子，荪何以兮愁苦。”人们在接受这一承诺后，表现出沉醉迷狂兴奋的场面，“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。”神与人难舍难分的情形，与大司命正好相反。

《九歌》把人与自然的关系转化为两性的关系，用男女两性的事实编织成人与自然关系的各种意象。通过两性的性爱来阐述人与自然的关系。两性的愉悦、满足，表现人与自然的协调、和谐；两性的若即若离、惊惧不安，表现人在某些自然现象面前感到的恐惧与危机。夫妻和睦才能生死相依，人与自然和谐才能生息不断。生存与死亡两大主题贯串着《大司命》与《少司命》两章，也贯串着《九歌》全篇。人与自然的矛盾，即是愿望与事实的矛盾，愿望与事实之间不可能完全一致，但这并没有减少人们对和谐、一致的追求。《九歌》表现了人与自然的矛盾，更表现了人们追求完美和谐的强烈冲动，阐发的基本上是人与自然之间的亲和关系。《九歌》中一些篇章由于受人神关系的限制，对两性关系的描写未能充分展开。在《湘君》《湘夫人》中这种因素被排除了。这两章表现了这对配偶神略有风波而甜蜜的爱情，是两性关系和谐的典型，是楚人生活理想的集中表现。

《九歌》人物扮演的角色化，通过问对把角色与观众引入规定情境，表现人与自然冲突等方面显示出的特征，使它区别于其他文学形式，成为我国最古老的戏剧文本。

戏剧主要是通过演员装扮角色，当众表演完整的故事，没有演员的表演活动，戏剧也就无法存在。我国最早的演员是古

代的优人。优的来源可以追溯到上古时期的巫觋，女曰巫，男曰觋。巫具有较高的文化修养，会歌舞、音乐，后来随着巫术文化的解体，一部分巫觋逐渐用自己的技艺供人欣赏，成为优人。优人的活动大约出现在周代，分倡优、俳优两种：倡优以歌唱为主；俳优以滑稽讽刺为主。后来这两个名词被混用，泛指演员。古代优人在民间的活动记载不多，但从《左传·襄公二十八年》（前670）“卢蒲癸，王何执寝戈，庆氏以其甲环公宫，陈氏、鲍氏之圉人为优，庆氏之马善惊，士皆解甲束马而饮酒，且观优，至于鱼里”的记载，以及《史记·货殖列传》描述的中山优人的活动情形，说明优在民间流行。这个时期，各国诸侯选拔优人到宫廷里表演歌舞，说笑取乐。《史记·滑稽列传》就记载了几个优人在宫廷活动的片断，其中以“优孟”的故事最著名：

优孟者，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。……楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。病且死，属其子曰：“我死汝必贫困，若往见优孟，言我孙叔敖之子也。”居数年，其子贫困负薪，逢优孟，与言曰：“我孙叔敖之子也，父且死时，属我贫困往见优孟。”优孟曰：“若无远有所之！”即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。岁余，像孙叔敖，楚王左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相。优孟曰：“请归与妇计之，三日而为相。”庄王许之。三日后，优孟复来，王曰：“妇言谓何？”孟曰：“妇言慎无为！楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪以自饮食，必如孙叔敖，不如自杀。”因歌曰……于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀。





这个故事中，优孟模拟人物，用语言、动作、歌唱表达一定的内容，具有戏剧表演因素。所以后世把优孟看作是戏曲演员的祖师。优的地位没有巫那么高贵，与下层百姓接近较多，又能出入宫廷，常能发挥其“谈笑讽谏”的特长，对统治阶级危害群众利益的行为进行批评。《滑稽列传》记载的“养鹿”、“漆城”等故事均属此类。

角抵戏 秦朝统一中国，建立了封建的国家政权；汉承秦制，使封建制度得以巩固，封建经济得到了发展。在文化方面，因为国家的统一，南北文化隔绝的状态已经消除，同时由于西汉以来沟通了中原和西域的交通，许多西域民间技艺陆续流传到中原，形成了各民族艺术的交流融合，出现了百戏杂陈的繁盛局面。

百戏又名散乐。周代把歌舞分为雅乐和散乐，雅乐“用于宗庙社稷，事乎山川鬼神”（《礼记·乐记》），散乐则是民间的歌舞艺术。百戏包括歌舞和各种技艺如“扛鼎（举重）”、“寻橦”（爬竿）、“冲挟”（过刀门）、“燕跃（翻跟头之类）、“跳丸”（耍小球之类）、“走索”（走绳）、“吞刀”、“吐火”、“鱼龙曼延”（假扮成巨大的鱼龙形状）、“角抵”（类似摔跤，后世叫相扑或争交）等。百戏中以角抵为主，所以角抵这个名词往往和百戏通用。《汉书·刑法志》云：“春秋之后，灭弱吞小，并为战国。稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸视。而秦更名角抵。”《汉书·武帝纪》文颖注：“名此乐为角抵者，两两相当，角力，角技艺射御，故名角抵，盖杂技乐也，巴俞戏鱼龙曼衍之属也。”角抵中也有《东海黄公》一类表演故事的节目，《西京赋》载：

东海黄公，赤刀粤祝，冀灰白虎，卒不能救；挟邪作

盍，于是不售。

另外，据《西京杂记》记载：

有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛绶束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之，术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。

《东海黄公》由一个演员装扮成黄公，另一个演员装扮成老虎，采用歌舞形式表演故事。

《文选》李善注曰“赤刀粤祝”为“赤刀禹步”。道教《洞神八帝元度经·禹步致灵》称：“禹步者，盖是夏禹所为术……届南海之滨，见鸟禁咒，能令大石翻动。此鸟禁时，常作是步。禹遂模写其行，令人入术，自兹以还，术无不验。因禹制作，故曰禹步。”这与《说文解字》训“禹”作“虫”意思相合。

《汉书·礼乐志》记载：“《易》曰：先王以作乐崇德，殷荐于上帝，以配祖考。昔黄帝作咸池……禹作夏。”“夏”又称“大夏”。大夏不仅是一种乐，亦是一种舞。《周礼·大司乐》载：“舞大夏以祭山川。”

《东海黄公》虽然是汉代角抵戏，但它采用的禹步实际是夏代巫舞中的舞蹈步伐。《东海黄公》中的“粤祝”，《说文解字》说：“祝，祭主赞词者，从示，从人口，一曰从兑省，《易》曰‘兑为口，为巫’。”又说：“巫，巫祝也，女能事无形，以舞降神者也。”这说明角抵戏既有舞，又有念白或歌唱。

优孟的表演，汉代的角抵戏都保存着古代巫术活动中戏剧



表演的遗风，但其规模气势与《九歌》一类歌戏相比已十分逊色。在中国古代巫术祭祀活动中，戏剧的起源与发展和秦汉以后戏剧的衰落以至停滞不前是偶然的吗？不是。巫术祭祀虽然以人与神以及人与祖先的关系出现，实际上体现的是人与自然的关系。对这种关系的注意具有全民性质。正是由于对这种关系的注意造成了中国古代戏剧的发展。秦汉以后随着全民性巫术祭祀活动的解体，以及对世界内向反省认识方法的确立，儒家的“三纲五常”一套伦理道德关系，使人与人之间关系固定化，造成了戏剧的衰落、停顿。由巫而降为优人的表演活动，主要局限在宫廷。优实质上是宫廷的弄臣，只能在极其有限的范围内对朝政的得失进行讽谏，即使如此，有时还要招来杀身之祸。陆贾《新语·辩惑篇》载：“齐人使优旃（‘谷梁’旃作旃）。“公羊”何休注作侏儒）舞于鲁公之幕下傲戏，欲候鲁君之隙以执定公。孔子叹曰：‘君辱臣当死。’使司马行法斩焉。首足异门而出。”

不过，《东海黄公》表演一个挟邪作蛊的方士，最后被老虎吃掉，是对巫风的批判和否定，表现的是人间的、世俗的意识情感。这类节目演出的目的已从娱神转向娱人，演出的内容已转向表现世俗生活，这是一个重要的变化。对世俗生活的玩味、欣赏，对人际关系的关注，使秦汉以后的戏剧在表现人间的、世俗的生活方面寻找出路，构建自己的艺术形式，并逐渐走向成熟。

汉代、三国、六朝时期，百戏一直在民间流行，规模越来越大，节目越来越多。据《隋书·音乐志》记载：自大业二年（公元606）之后，“每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之，至晦而罢。伎人皆衣锦绣缛采，其歌舞者多为妇人服，鸣环佩，饰以花眊者，殆三万人。”

这一时期优人的活动也有了显著的发展。《三国志·魏书·王粲传》裴松之注引“吴质别传”说：魏国上将曹真身体肥胖，中领军朱铄身体瘦弱。有一天吴质举行宴会，这两个人都参加了。“酒酣，质欲尽欢”，“召优使说肥瘦”。曹真认为是讽刺他，结果很不高兴。“说肥瘦”具体内容不详，大约是借人的体形胖瘦说些逗笑的话，类似相声，这种形式和唐代的参军戏有渊源关系。另外，《蜀书·许慈传》记载了一段“许胡克伐”的故事：蜀国有两个大臣许慈、胡潜经常争吵，刘备使倡家假为二子之容，“效其讼阅之状”。表演时初以辞义相难，终以刀杖相屈。“许胡克伐”用两个演员同时模拟人物，有对白，有武技表演，表明优人刻画人物的手段更丰富了。

百戏的演出，为歌舞艺术和各种技艺相互吸收提供了条件，它使优人（演员）有可能身兼数艺，并通过演员把各种技艺综合起来，表现比较复杂的故事。

第二节 唐代的歌舞戏和参军戏

唐代是中国封建社会的全盛时期，也是文化艺术发展的一个高峰。唐诗在我国古典文学中占有重要地位，另外，唐代的大曲、传奇、说唱等艺术和前代百戏相结合形成的歌舞戏、参军戏，为我国戏曲艺术的形成打下了坚实的基础。

大曲是唐代大型的歌舞艺术，它的演出形式分为三大段：散序、中序、入破。王灼《碧鸡漫志》载：“散序六遍无拍，故不舞，中序始有拍，亦名拍序。”“入破”部分音乐舞蹈节奏加快，气氛热烈奔放。大曲可以配以歌词演唱，其歌词是五七言绝句，由乐部演唱，舞者不歌，歌者不舞。大曲的音乐结构自始至终用一个宫调，对后世戏曲音乐结构形式有一定的影响。《秦王破阵乐》《凉州》等是著名的大曲。《霓裳羽衣曲》





是著名的法曲。“大曲”与“法曲”名称不同，实意相同。“大曲”之为梨园法部演奏者为“法曲”，李贽《史纲评要》说，玄宗“自教法曲于梨园，谓之梨园子弟”。

“传奇”，唐代小说的名称，它继承了魏晋南北朝志怪小说的传统，在中唐时期得到了充分的发展。志怪小说很简短，写的是鬼怪、神仙、人物言行的片断。《搜神记》《世说新语》是志怪小说的代表作。唐代传奇作品篇幅较长，情节曲折，笔法夸张，心理描写细致，抒情和叙事相结合。鲁迅先生说：唐代传奇的出现“在小说史上可算是一大进步”。《枕中记》《长恨歌传》《莺莺传》《柳毅传》《离魂记》等，都是著名的传奇作品。

“变文”又名“俗讲”，是一种说唱奇异故事的讲唱艺术，这种形式很受群众欢迎。随着佛教盛行，僧侣也利用这种艺术形式宣传佛教教义。为了争取群众，在讲唱佛教故事的同时也穿插了一些历史传说。敦煌石窟中发现的变文，大部分是宣扬佛教的作品，如《目连救母》等，但也有民间故事和历史传说，如《伍子胥》《王昭君》《孟姜女》等。

“说书”这项艺术，也出现在唐代，如说“三国”和“李亚仙”等故事。

小说、戏曲、说唱艺术在发展过程中，从内容到形式都是相互影响的。唐代小说、说唱艺术的出现不仅为后世戏曲提供了丰富的题材，同时歌舞艺术与叙事文学相结合，使歌舞艺术逐渐趋向以表演完整的故事为主，加速了中国戏曲形成的过程。

与戏剧形式的发展相适应，唐代出现了“戏剧”等专门名词。清李调元《雨村剧话》说：“唐杜牧《西江怀古诗》：‘魏帝缝囊真戏剧！’‘剧’即戏也，‘戏剧’二字入诗始见此。”“舞台”这一词汇也出现在唐代，崔令钦《教坊记》云：“内妓