

中国戏曲论集

周贻白著

中国戏剧出版社

中国戏曲論集

周貽白著

中国戏剧出版社

一九六〇年·北京

中国戏曲论集

中国戏剧出版社出版

(北京王府大街64号)

北京市书刊出版业营业登记证出字第096号

工人出版社印刷厂印刷 新华书店发行

统一书号:30069·531 字数330,000 开本850×1168 1/32 印张14 1/2 插页2

1960年7月北京第1版第1次印刷

印数 0,001—8,000 册

定价 (7) 1.60 元

引 言

这本集子里所收的十八篇論文，是我在建国以来陸續写出的。其中的《中国戏曲發展的几个实例》、《中国戏剧的上下場》、《中国戏曲声腔的三大源流》、《皮黃剧的变質換形》、《湘剧漫談》五篇，曾經用《中国戏曲論丛》作为总称，在一九五二年二月由中华書局出版过單行本。一九五二年十月間，北京举行第一届全国戏曲观摩演出大会时，我因参加大会的研究組工作，通过对各地方剧种的艺人訪問，写了《談汉剧》、《談楚剧》和《閩剧》三篇，后来收入欧阳予倩同志主編的《中国戏曲研究資料初輯》一書中。此外十篇，都是近年来刊载于一些專門性的杂志上的。

这十八篇論文，因为不是在同一时期写成的，所以对某些問題的看法，可能不相一致；但所論中心，多屬中国戏曲的历史發展或衍变过程，在总的目标上，則仍有其共同趋向，因此不揣謬陋，略加修改，再把它們結成一集印出。文中如有观点不清或引例未当之处，承讀者教正，極所欢迎。

周貽白 一九六〇年五月·中央戏剧学院

6-10-11

目 录

中国戏剧的形成和发展.....	(1)
中国戏曲发展的几个实例.....	(31)
中国戏剧与傀儡戏影戏.....	(49)
中国戏剧与舞蹈.....	(95)
中国戏剧与杂技.....	(123)
中国戏曲的舞台美术.....	(169)
中国戏剧的上下场.....	(193)
中国戏曲声腔的三大源流.....	(204)
皮黄剧的变质换形.....	(230)
湘剧漫谈.....	(249)
谈汉剧.....	(326)
谈楚剧.....	(345)
閩剧.....	(360)
南宋杂剧的舞台人物形象.....	(376)
侯馬董氏墓中五个磚俑的研究.....	(384)
元代壁画中的元剧演出形式.....	(393)
关汉卿研究.....	(407)
唐代的乐舞与杂戏.....	(433)

中国戏剧的形成和发展

（一）中国戏剧起源的各說

中国戏剧的起源，以往有好几种不同的說法：有人認為系發源于古代的巫覡；有人認為系从春秋时楚国的优孟“为孙叔敖衣冠”开始；也有人認為系創自宮廷的乐舞；也有人認為系傳自西域；更有人認為系模仿傀儡而来；众說紛紜，莫衷一是。其实，戏剧一項，原有“綜合艺术”之称，尤其是中国戏剧，对于其他姊妹艺术，如詩歌、音乐、繪画、舞蹈、雕塑之类，更具有有一种广泛的包容。其能形成一項独立的艺术，追本溯源，应当是以表演故事为主，逐漸地以他項艺术来丰富其表演形式，然后發展成为一种高度的綜合性的艺术。其綫索不止一条，来源也不止一处。决不能用一項事物和它直接画成等号，認為其發展道路就是毫无曲折的笔直一綫。茲为明其眉目起見，先說以往的一些看法。

中国戏剧起自巫覡，是王国維《宋元戏曲考》的說法。他認為古代的巫覡，是以歌舞娱乐鬼神为职业。同时，古代祭祀神鬼，要用人来装扮成“灵保”或“尸”作为神鬼所憑依的實質。《楚辭》称巫为灵、称神亦为灵，則装扮成“灵保”的也就是巫。他断定“群巫之中，必有像神之衣服形貌动作者”。这一做法，就

是“后世戏剧之萌芽”。按《楚辞》朱熹集注《东皇太一》篇：“灵连蜷兮既留，烂昭昭兮未央”二句，注作：“灵，神所降也。楚人名巫为灵子。若曰：神之子也。连蜷，长曲貌。既留，则以其服饰潔清，故神悦之而降依其身，留連之久也。汉乐歌言灵安留，亦指神而言也。烂，光貌。昭昭，明也。”据此，《楚辞》称巫为灵，实系指降依巫身的“神灵”。灵子，决不等于神。同时，巫之“服饰潔清”，也不能认为即系“像神之衣服形貌动作”。如果联系实际而言，这项习俗，在解放前的湘鄂一带地区，仍存在过师巫降神为人治病的情事。在湖南，这种为神灵所降依的师巫，名曰“馬脚”，意即神灵的仆役。《楚辞集注》释“巫”为“神之子”，是颇有根据的。换言之，巫覡的装神弄鬼，和巫覡以歌舞娱乐神鬼，是截然不同的两件事。因其本身既为神鬼所憑依，便不能再去用歌舞娱乐神鬼了。如果看成巫覡装扮神鬼而自歌自舞，岂不成为神鬼以歌舞娱人？比较合理的看法，应当是有專备神灵降依之巫，而另有專以歌舞娱神之巫。那么，古代的巫覡既非装扮神鬼而歌舞，后世戏剧则不当于此萌芽。其娱神者自系歌舞，并非装扮人物而作故事表演。因此，中国戏剧系發源于古代巫覡一說，显未可信。至于近代有所謂“儺戏”，曾盛行于江西、安徽一带地区。有人把它和古代的“驅儺”之礼联系起来，认为那时候即已有故事表演。实则今之“儺戏”，虽然仍系根据古代祓除不祥的“驅儺”而来，但到成为故事表演的形态，却是戏剧这项艺术形成以后，轉而模仿戏剧的緣故。若要从近代的“儺戏”拉扯到古代的巫覡的身上去，这一說也是不能成立的。

春秋时，优孟扮为孙叔敖而与楚庄王相問答一事^①，向来被人認作是中国戏剧的开始。所謂“优孟衣冠”，早成为旧日文学

家習用的典故。實則優孟雖然模仿孫叔敖的衣冠動作而得其神似，但其目的既非為着要表現孫叔敖的生平，或者某一時期的政治活動；也不是規定情節而用這個人物來表達其事。換言之，他只是模仿了一個人物，並不是故事表演。同時，優孟這一舉動，在當時也不曾向表演故事方面發展下去。如果說戲劇的產生，是從模仿一個人物開始，則小兒模仿成年的人，縱然沒有多大的藝術性，卻是一種普遍的例子。不一定要有“優孟衣冠”這一典故，才会有此看法。那麼，儘管後世對於戲劇演員，一般地稱為“俳優”或“優伶”，假使要從優孟算起，不但過早一點，而且也不切合實際。因為中國戲劇的形成，並不是先有一个人物的裝扮，而後由此推進到有故事情節的表演；相反地却是先有故事情節，然後才有裝扮人物的表演。因此，如果要拿“優孟衣冠”這件事在中國戲劇的發展上做文章，那只是從形式上看問題而已。

中國戲劇的最初形式，系創自封建君主時代的宮廷中的樂舞。這一說，是清代納蘭容若在他所著的《淞水亭雜識》一書中，對於中國戲劇的來源的看法。他說：“梁時大云之樂，作一老翁演述西域神仙變化之事，優伶實始於此。”按納蘭此說，不但其看法有待商榷，且所征引的“大云之樂”，實為“上云樂”之誤。據宋郭茂倩《樂府詩集》第五十一卷，載有“上云樂”七曲。

- ① 優孟衣冠：《史記·滑稽列傳》載：“優孟者，故楚之樂人也。長八尺，多辯，常以談笑諷諫。……楚相孫叔敖死，其子旁困負薪，逢優孟，與言曰：‘我，孫叔敖之子也。父且死時屬我，貧困往見優孟。’優孟即為孫叔敖衣冠，抵掌談語。歲余，像孫叔敖。楚王左右，不能別也。庄王置酒，優孟前為壽。庄王大驚，以為孫叔敖復生也。欲以為相。優孟請歸與婦計之。三日後優孟來見庄王曰：‘婦言慎無為楚相。如孫叔敖為楚相，盡忠為廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子無立錫之地，貧困負薪以自飲食。必如孫叔敖，不如自杀。’於是庄王謝優孟，乃召孫叔敖子，封之寝丘。……”

計為“鳳台曲”、“桐柏曲”、“方丈曲”、“方諸曲”、“玉龜曲”、“金丹曲”、“金陵曲”，皆梁武帝作。曲詞大意，系指神仙境界，歡樂無極。雖或為配合舞蹈的唱詞，但毫無情節可言。《樂府詩集》于“上云樂”的總題下，引《古今樂錄》云：“按上云樂，又有老胡文康辭，周舍作；或云范云。《隋書·樂志》曰：梁三朝第四十四，設寺子導安息孔雀、鳳凰、文鹿、胡舞登連，上云樂歌舞伎。”據此，納蘭所指，實為“上云樂”中老胡文康的“歌舞伎”。周舍所作“上云樂辭”，亦載《樂府詩集》，系“老胡文康”上場時一種自白。大意是夸述其來歷，并自表形貌和技藝。他的來歷是“昔與若士為友，共弄彭祖扶床，往年覓到崑崙，復值瑤池舉觴，周帝迎以上席，王母贈以玉漿”。他的形貌和技能是“青眼賀賀，白髮長長，蛾眉臨髭，高鼻垂口。非直能俳，又善飲酒。簫管鳴前，門徒隨後。濟濟翼翼，各有分部。鳳凰是老胡家鷄，獅子是老胡家狗。……從者小子，羅列成行。悉知廉節，皆識義方。歌管愔愔，鏗鼓鏘鏘。响震鈞天，聲若鸞皇。前却中規矩，進退得宮商。舉技無不佳，胡舞最所長。老胡寄篋中，復有奇樂章”。據此，所謂“老胡文康”，不過裝扮成一個西域老翁，帶領一班門徒，和用人扮成鳳凰、獅子、孔雀、文鹿等禽獸的形兒。主要的表演却是舞蹈，其間或有隊舞、獨舞，禽獸的形兒舞。有器樂作伴奏，也許有歌唱。可是沒有故事情節。至多是那個“老胡文康”，系由當時的俳優所裝扮，或戴面具，或化裝成白髮長眉，高鼻垂口。雖然已經用代言的口吻而作自白，但他已明白地說出“胡舞最所長”。其他詞句，無非為着配合歌舞上場之前的一種“致語”。因此，這決不能算作後世優伶演劇之始。同時，也無須因“上云樂”系帝王作詞，而把不具故事情節

的歌舞，从而联系到中国戏剧系創自宫廷方面去。

中国戏剧的形成，系傳自西域之說，許地山曾有〈梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴〉一文，刊载于〈中国文学研究〉（〈小說月报〉第十七卷号外）。他認為中国戏剧的内容和形式，主要是受了印度的“梵剧”的影响。所举的例子，如元代杂剧〈杀狗劝夫〉、〈張天师〉的剧情进行方式；元明南戏〈紅梨記〉、〈荆釵記〉、〈杀狗記〉、〈琵琶記〉的“开場問答”；以及一般戏剧开場时的“打通”，先演“楔子”，“宣布剧情”之类^①，都和梵剧相似。而印度梵剧的来源，思想上或受希腊剧的影响，而表演方式則系来自傀儡。他这一說的立論根据，是从中国的隋唐五代之近西地域的交通說起；論到当时西域的歌曲和舞蹈的流入中国，由是联系到中国戏剧，而用梵剧的体例来作为比較，乃認為中国戏剧的形成，是受了梵剧那些“点点滴滴”的影响。其实，中国戏剧虽然具有歌曲和舞蹈的成分，但以表演故事而言，則在隋唐五代之前，早已存在，甚至在印度的佛教傳入之先，已有具体表現。至于用“元代杂剧”或“元明南戏”来和梵剧作比較，事实上那些“杂剧”和“南戏”，本身自具源流。無論是剧情进行方式，以及“开場問答”、“打通”、“楔子”、“宣布剧情”，都有其一定的来历^②，其間曾經過一些变迁，才發展成为“杂剧”或“南戏”的那一套形式。决不是在元明时代一下子就从印度的梵剧搬了过来。换言之，中国戏剧的内容和形式，在中国戏

① 打通，即戏剧未上場前的开台鑼鼓。楔子，原作木器斗笋处小木片解，借用作使剧情趋于紧密的場次。不一定演于正剧之前。宣布剧情：旧名“报家門”，亦名“报台”，或亦名“副未开場”。

② 开場問答，来源于宋代歌舞杂剧勾队放队时的問答。打通，来源于宋代歌舞上場前所吹奏的“断送曲”。宣布剧情：来源于宋代歌队或舞队被勾合上場时的“致語”。

劇尚未成為“雜劇”或“南戲”的體制之前，已經具有相當的基礎。其中主要部分，完全是在中華民族自己的土壤里逐漸滋長起來；決不是由一種既成形式的“點滴”，傳流過來，然後方成為配合中國的民情風俗而成為表演故事的中国戲劇。它在某些方面，也許來自歌舞，也許來自雜技。但這些歌舞和雜技，並不都是外來的東西。即或有些外來事物的參雜，事實上這類歌舞和雜技，其本身早和中國的東西相互結合，有機地組成中華民族自己的風格了。因此，即不論故事表演而專談歌舞或雜技，其傳自西域一說，也是很難使人信服的。

中国戲劇的起源，系模仿“傀儡戲”而來。以這一看法著為議論的，有孫楷第的《傀儡戲考原》一書。他認為傀儡戲的來源，是出於古代儺禮中用以驅疫的傩靈“方相氏”，因為“方相氏”是用真人來扮演。而喪家出殯時每用“方相氏”先柩開路，由是聯系到《舊唐書·音樂志》所載“窟囇子”，系“作偶人以戲，善歌舞，本喪家乐，漢末始用之于嘉會”等語，乃認定傀儡戲當即由“方相氏”的驅疫蛻變而來。但因“方相氏”系用真人來扮演，乃懸斷“近代傀儡戲有二派：一以真人扮演，一以假人扮演，兩者性質不同，而皆謂之傀儡。”他的意思，就是要把中國戲劇的起源，說成是來自傀儡，因而把真人扮演的“方相氏”硬認作是“傀儡的一派”。其實，既然是用真人扮演，就不應當再認作傀儡；何況，傀儡戲系模仿真人扮演的“方相氏”而來，事實上也不合邏輯；更何況傀儡的制作，分明是模仿着人的形相和動作，沒有人來“舉竿”或“提綫”①，它也演不了戲，怎么能

① 舉竿，竿頭傀儡，舊名“杖頭傀儡”。提綫，提綫傀儡，舊名“懸絲傀儡”。

說是真人扮演戏剧，都是从模仿傀儡戏的声容举止而来呢？就以汉末始用之于嘉会的“窟礪子”來說吧，这时期，早已有了真人演出的百戏和故事表演，“窟礪子”之“善歌舞”，显然是用“偶人”来作真人的模仿，决不会是“窟礪子”自己能歌能舞，然后才由真人去模仿它。事实上傀儡的一切举止动作，既然都是真人来操縱，那么，中国戏剧由真人扮演，为什么要从傀儡戏上面繞上这一大段弯路呢？而且一切举止动作不从真人生活本身出發，反而去模仿由真人操縱的傀儡呢？他这一說，基本上和許地山的看法是相同的，只不过把梵剧源出傀儡，直截了当地用中国例子来加以闡發。梵剧的源流虽或与印度的傀儡有关，但中国戏剧的主要部分既非由梵剧而来，其發展过程和梵剧也不是走的同一途徑。若以彼此的社会情况和历史背景而言，也不能同走一条途徑。因此，中国戏剧的起源，系模仿傀儡戏而来，無論在事实上或理論上，都是不容易站得穩的。

綜上各說，虽然各持一見，其間却有一个共同之点，那便是把中国戏剧的形成，看得極為單純。只要把某一相近的事物作为固定的因素，从而与后世戏剧中某一点資为联系，就把中国戏剧所包含的一切成分，都归向于这个源头。姑無論中国戏剧的形成，并不那么簡單，即以“戏剧”这一名詞的含义系表演故事而言，上述各項看法，也未能把这个问题弄得很明确。比方“优孟衣冠”一說，“俳優”或“倡优”，在中国戏剧的發展过程中，确实是一个因素；可是單憑“俳優”或“倡优”这项职业，其对于中国戏剧的形成，并不是起着一种决定性的作用。他們虽然在未有戏剧表演之前，已經兼具有“嘲弄”及“歌舞”的两个方面的技能，但并非以表演故事中的人物的姿态而出現。換言之，決

定戏剧这项艺术的最基本的因素，应当是故事表演。故事，属于内容；表演，属于形式。如果要从这方面来分别主从，则必然为内容决定形式。虽然有时候形式也可以影响内容，但中国戏剧的产生，决不是先有一种形式，然后才加入内容。因此，关于中国戏剧的起源，我个人的看法，认为是用“俳優”或“倡优”装扮人物而作故事表演时开始，然后进而结合其他艺术构成一种综合的发展。这样，才逐渐形成后世的“杂剧”或“南戏”一类体制。其所经过的道路，是颇为曲折的。在某些阶段上，每每与不具故事情节的歌舞表演相提并论，甚至彼此混淆。因而引起一些歧说。为了弄清楚这个问题，只有先从歌舞说起。

（二）汉代“角觝戏”与“东海黄公”

中国的歌舞表演，起源很早。如《诗经》“臣工之什”的“武”。注作：“大武也”。东汉时郑玄“笺释”云：“大武，周公作乐所为舞也。”唐代孔颖达“正义”云：“武诗者，奏大武之乐歌也。谓周公摄政六年之时，象武王伐纣之事，作大武之乐。既成而于庙奏之。”另据《史记》“乐书”载：

宾牟贾侍坐于孔子，孔子与之言乐。……子曰：“居，吾语汝：夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周召之治也。且夫武，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陕。周公左，召公右。六成复缀以崇天子。夹振之而四伐，盛威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至也。

这是孔子对“大武”所象征的意义的解释。看起来好像是一个舞剧，实际上却是一种队舞。其象征的动作，虽然含有故事意味，如果没有孔子的这番解释，便很不容易看懂。比方“总干而山立”，是大家持着干楯，稳立不动。“发扬蹈厉”，是举起衣袂，顿足蹈地，面有怒容。“武乱皆坐”，是舞队忽然散开，大家都跪着。“成”就是演奏。“再成”至“六成”，就是演奏二次到六次。“四伐”，是以一击一刺为一伐，亦即用干戈向四方击刺。“夹振”，是用两人拿着铃鐸替舞队按节奏。这一形式，不问其所包含的意义如何，显然是一项不具情节的舞蹈。若认为即系装扮人物而作故事表演，其间还应有些距离。不但如此，即从所象征的意义来看，这一种形式的舞蹈，在当时，只是用于庙堂的一项祭献的礼仪。其目的专为歌颂祖先的功业。如“臣工之什”的诗句就是这样：

于皇武王，无竞维烈。允文文王，克开厥后。嗣武受之，胜殷遏刘。耆定尔功！

这首诗，孔颖达认为系诗人观看“大武”的演奏而作。实际上却是为了配合“大武”之舞的一种颂词。这类舞蹈的发展情况是很明白的。如汉代的“文始”、“五行”之舞，“武德”、“昭德”、“盛德”之舞；唐代的“七德舞”（即“破阵乐”）、“九功舞”（即“庆善乐”），都是循着这条路线而制定的庙堂乐舞。在当时，都列入祀典中“雅乐”一类，根本上是一项礼仪。不但与实际生活无所联系，同时还以此作为标志，而把民间的一切歌曲和舞蹈，都目为是不登大雅之堂的“散乐”。

“散乐”，事实上就是散处民间的“百戏”。“百戏”是包括各种各样的歌舞杂技。西汉时，则有所谓“角觝”。“角觝”

有广义和狭义两种解释。广义的解释，是各种各样歌舞杂技相聚一处而作技艺上的竞赛；狭义的解释，则为两人角力，宋代名为“相扑”，亦即今之所谓“摔跤”。中国之有故事表演，是来自民间的“散乐”。据今知的材料，在西汉时的“角觥”中，已经出现。《西京杂记》载：

有东海人黄公，少时为术，能制御蛇虎。佩赤金刀，以絳绀束髮。立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸憊，饮酒过度，不复能行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厭之。术既不行，乃为虎所杀。俗用以为戏。汉帝亦取以为角觥之戏焉。

按《西京杂记》一书，旧传系晋代葛洪所撰。但《东观余论》云：书中各事，都是西汉时刘歆所说，到晋代才由葛洪采掇成书。因而有人认为《西京杂记》是伪书，不足为据。可是，“角觥戏”在西汉时已经存在，却无可疑。如汉书载有汉武帝“元封三年（公元前108年）作角觥戏”。虽然未说明其中已否具有“东海黄公”这一类的故事表演，但到东汉安帝时，张衡所作《西京赋》，除盛夸当时西京（今之长安）的繁荣外，并列举了许多角觥戏中的歌舞杂技的表演。其词云：

大駕幸乎平乐之馆，张甲乙而褰翠被。……临迴望之广场，程角觥之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻撞。冲狹鸞跃，胸突鉅锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。……东海黄公，赤刀粤祝。冀厭白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。……

按张衡所作《东京》《西京》二赋，相传其前后构思十年，于汉安帝永初元年（107年）始完全脱稿。其所引用的材料，或为当时目覩，也有系根据记载或得之传闻者。比方“角觥戏”在西汉元帝初元五年予以罢止，在东汉时代便不曾再举行过。赋中所纪，

可能是把仍在流傳的一些歌舞杂技，作为一种集中的描述。即使說《西京雜記》是偽書，但其所紀“東海黃公”故事，可能是根據《西京賦》而加以增飾。無論如何，這一項故事表演的出現，決不會更遲於張衡作《西京賦》之後。這是可以肯定的。同時，《西京雜記》說這一故事，“俗用以為戲，漢帝亦取以為角觝之戲”這話是可信的。因為根據故事內容來看，顯然是來自民間傳說，而由當時的人民採取這一傳說來作為譏刺巫覡的一種故事表演。如果這項表演發生在漢武帝時代，則又另有一番意義。因為漢武帝想求得長生之術，迷信有神仙的存在，當時齊人上疏言神怪奇方者以萬數，中如李少君、齊人少翁、巫錦、公孫卿之流，皆以方士而得進用。捏造了一些謊話，使漢武帝大營宮室，造祠建廟，封泰山，巡東海，搞得民間雞犬不寧。結果，這班人捏造出來的所謂仙人仙境，無一有驗。如齊人少翁，本已被封為文成將軍，因為假造帛書置于牛腹，為武帝發覺而遭誅^①。“東海黃公”這一故事，雖然相傳系發生於秦末，其被採用作故事表演，可能是這一時期，一般人民因遭迫害而對這些方士們提出來的看法。漢武帝“亦取以為角觝之戲”，也可能是因齊人少翁被誅之故。（少翁死於元狩年間——公元前122至121年。角觝興於元封三年——公元前108年）張衡《西京賦》所謂“挾邪作蠱，於是不售”。正是說明這一故事表演，對於方士或巫覡帶有一種批判性質。

“東海黃公”這一故事表演，以廣義的角觝而言，當然是當時各種各樣的歌舞杂技中加入競賽的一個節目。其特点就是裝扮

^① 漢武帝求神仙術，及齊人少翁被誅事，均見《史記·孝武本紀》。

人物与白虎的形兒，按照故事规定的情境而作表演。既不是一种舞蹈，也和“大武”那类乐舞截然不同。如“赤刀粤祝”，显然是手持赤金刀而念念有词。以汉代的歌舞的情况而言，那个时候，是歌者不舞，舞者不歌。比方梁代的“上云乐”之类，甚至所歌唱的词句，也和舞蹈的动作不相联系；事实上歌自歌，舞自舞，两者之间，仅为节拍关系而已。因此，“东海黄公”这类表演，在当时实为一种较新的形式。这形式，是由“东海黄公”这一故事内容而决定的。中国戏剧的产生，应当是以此作为起源。如果从狭义的角色戏来看，也许因为这一故事表演的结尾，是人虎相斗，人为虎所杀的緣故。乃以装扮的人物和以人装扮的白虎的形兒，来作角力的表演。但这种角力表演，已不同于一般的“相扑”或“摔跤”，可以各显身手，憑本领而定胜负。它是由故事情节所规定，必须人为虎杀。所以，仍当视为一种故事表演，断不会是为了要使这场角力决定胜负，而来安上一个故事内容。因为既然规定了是黄公为白虎所杀，那就必然是从故事内容出发，而来作一种角力的摹拟表演。因而不管从狭义方面或者广义方面来解释角色戏中“东海黄公”这项表演，都可以肯定它对于中国戏剧的形成，是较早的一个决定性的因素。假定这个看法不太错误的話，那么，有几点便值得我们加以注意。除了“优孟衣冠”并非装扮人物而作故事表演外，第一、“东海黄公”是一种对巫覡或方士的譏刺，决不会是巫覡自己来扮演黄公。第二、“东海黄公”是一项民间传说，先由民间的“散乐”采取为故事表演，然后由汉武帝取以为角觥之戏，并非来自宫廷。第三、“东海黄公”是东海一带的传说，并不是西域人。同时，汉武帝时代，虽有张骞出使西域，但他并未到过印度；佛教传入中国，是东汉明