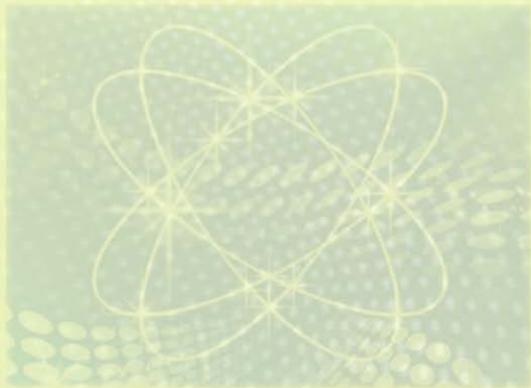


“农家书屋”必备书系·第6卷·农村文化娱乐常识  
之二十七

# 小品

主 编 刘利生  
副主编 余志雄



陕西科学技术出版社

“农家书屋”必备书系·第6卷·农村文化娱乐常识

之二十七

# 小 品

主 编 刘利生

副主编 余志雄

陕西科学技术出版社

# 目 录

第一章 小品概述 .....	( 1 )
第二章 戏剧小品 .....	( 3 )
第一节 戏剧小品起源 .....	( 3 )
第二节 巫覡说 .....	( 9 )
第三节 俳优说 .....	( 10 )
第四节 傀儡说 .....	( 11 )
第五节 外来说 .....	( 11 )
第六节 民间说 .....	( 11 )
第七节 文学说 .....	( 12 )
第八节 百戏之摇篮说 .....	( 12 )
第九节 综合而成说 .....	( 13 )
附录一 经典小品欣赏 .....	( 14 )
《伤脑筋的问题》.....	( 14 )
《懒汉相亲》 .....	( 15 )
《吃面条》.....	( 21 )
《送礼》.....	( 25 )

## 农村文化娱乐常识

《回家》	( 31 )
《策划》	( 33 )
《拜年》	( 37 )
《卖拐》	( 47 )
《卖车》	( 56 )

### 附录二 小品名人简介 ( 66 )

赵本山	( 66 )
范 伟	( 71 )
黄 宏	( 75 )
郑志勇	( 76 )
焦乃积	( 78 )
孙 晨	( 80 )
宋丹丹	( 81 )
陈碧姬	( 83 )
巩汉林	( 84 )
赵丽蓉	( 85 )
潘长江	( 86 )

## 第一章 小品概述

“小品”通常指篇幅较短的散文。其主要特征为表现手法灵活自由,深入浅出;表现的内容包罗万象,不拘一格。所以有人称之为“自由文体”。小品作为一种文学样式自古就有,其存在形式多种多样,既可以是古文、随笔,也可以是笔记、序跋、书信等。到了明清两代,小品空前盛行,成为明清两代具有代表性的文学体裁之一。

“小品”一词早在晋代即有了,本属佛教用语。《世说新语·文学》:“殷中军读小品”句下刘孝标注:“释氏《辨空经》有详者焉,有略者焉。详者为大品,略者为小品。”鸠摩罗什翻译《摩诃般若波罗蜜经》,将较详的二十七卷本称作《大品般若》,较略的十卷本称作《小品般若》。可见,“小品”与“大品”相对,指佛经的节本。因其篇幅短小,语言简约,便于诵读和传播,故备受人们的青睐。张融《遗令》:“吾平生所善,自当凌云一笑。三千买棺,无制新衾。左手执《孝经》《老子》,右手执小品《法华经》。”(《南齐书》卷四十一)可见他对“小品”的偏嗜。晚明夏树芳著有《香林牍》,自序云:“长夏居毗山,日礼《莲花小品》,殿最名香,略摭成篇。”晚明文人为逃避政治祸患,嗜佛成风,但只是逃于禅、隐于禅,大多数人并未真的遁入空门。所以他们根本没有耐性钻研深奥玄秘、卷帙浩繁的佛典,却对“小品”情有独钟。随着“禅悦”之风的兴盛,文士们将“小品”概念移植到文学中,便成为很自然的事了。

万历三十九年(1611年),王纳谏编成《苏长公小品》,最早

将“小品”视作文学概念。陈继儒《〈苏长公小品〉叙》云：“如欲选长公之集，宜拈其短而隽异者置前，其论、策、封事，多至数万言，为经生之所恒诵习者稍后之。如读佛藏者，先读《阿含小品》，而后徐及于五千四十八卷，未晚也。此读长公集法也。”（《眉公先生晚香堂小品》卷十一）提出“短而隽异”作为“小品”的特征，并比之为《阿含小品》，也可见“小品”概念是由佛经移来的。这是晚明人最初的“小品”观，大体上指散文体，篇幅短小，隽永新异。陈继儒是晚明文坛“山人”一族的领袖人物，经他一号召，“小品”一词遂不胫而走，一时人人竞相写小品、选小品、论小品，蔚然成为风气。

广义的小品包涵很为广泛，狭义的小品泛指较短的关于说和演的艺术，它的基本要求是语言清晰，形态自然，能够充分理解和表现出各角色的性格特征和语言特征，最为代表的是喜剧小品。

小品的历史由来已久，我国喜剧小品起源于20世纪80年代初，它继承和发展了话剧、相声、二人转、小戏等剧目的优点。尤以赵本山、陈佩斯、朱时茂、宋丹丹、黄宏、蔡明、郭达、潘长江著名，这其中，只有赵本山继承了地方语言艺术的正宗，同时，也颇具脱口秀巨星的潜质。其他明星都有些过于表演专业了。以赵本山为代表的东北小品近十年来，在国内一直受到欢迎。他的成功或许跟他来自民间的背景有关系，小品这种即兴式的表演形式需要丰富的生活阅历和鲜活的生活语言。它的艺术气质是跟话剧绝对对立的，它的语言气质也是跟话剧截然相反的。

## 第二章 戏剧小品

### 第一节 戏剧小品起源

#### 一、歌舞说

##### 1. 宫廷乐舞说

清代纳兰性德《渌水亭杂识》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。”刘始培在《原戏》中根据古代乐舞多有装扮人物之事实，认为“戏曲者，导源于古代乐舞者也……则固与后世戏曲相近者也。”常任侠在《在国原始的音乐舞蹈与戏剧》中，较为系统的考察了原始音乐舞蹈的戏剧因素后认为“原始社会中的简单的音乐舞蹈，便是后来做成完美戏剧的前驱”。周贻白的《中国戏剧史长编》将中国戏剧的最早源头溯至“周秦的乐舞”。

##### 2. 上古歌舞说

张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》开篇首句云：“中国戏曲的起源可以上溯到原始时代的歌舞。”我们知道一切艺术起源于劳动，中国的歌舞也不例外。《书经·舜典》上说：“予击石附石，百兽率舞。”所谓百兽率舞，并不是像后来的儒家所神秘化的那样，说是在圣人当世连百兽都来朝拜舞蹈了，这种舞是用石相击或用手击石来打出节奏的，那时连鼓也没有，可见是很原始的。到后来才有了鼓，所谓“鼓之舞之，”这就进一步了。这种

舞可能是出去打猎以前的一种原始宗教仪式,也可能是打猎回来之后的一种庆祝仪式,《吕氏春秋·古乐》篇中说:“帝尧立,乃命质为乐,质乃效山林溪谷之音以歌,乃以麋革置缶而鼓之,乃拊石击石以像上帝玉磬之音,以致舞百兽。”这是战国时代关于古代乐舞的一种传说。可以透过这段歌舞的描写看出一幅原始猎人在山林中打猎的景象:“一面呼啸,一面打着、各种陶器、石器发响去恐吓野兽,于是野兽们就狼奔豕突地逃走而终于落网了,这位原始时代的艺术家“质”(其实并不是一个人,而是当时全体人民)就是按生活中的实际来创造了狩猎舞,这时所谓的“百兽”实际是人披兽皮而“舞”的场景,不过是对于狩猎生活的愉快和兴奋的回忆罢了。当然,这时的场景都是已经艺术化了,音乐、舞蹈都是已经节奏化了的,这种舞蹈带着浓厚的仪式性,它是响氏族的保护神或始祖祈祷,以求这次出去打猎获得丰收,或者是打猎回来为了酬谢神祇而举行的。但不管它是什么仪式,也不管它披着多厚的原始宗教的外衣,其实际意义,乃是一种对于劳动的演习、锻炼,这不光是锻炼了猎人们的熟练程度,而且也培养了年轻的猎人,《书经·舜典》中有命夔“典乐教胄子”的记载。“胄子”的注解是贵族子弟,但原始社会没有贵族,恐怕就是年轻武士了,用乐舞去教年轻武士,不是锻炼他们又是什么呢?因为它的内容就是原始人狩猎动作的模仿。

既然是模仿劳动的动作,这也就可以说是最原始的表演了。

原始的舞蹈总是和歌相伴的,他们绝不是闷声不响地跳,而是一面跳一面欢呼歌唱。《吕氏春秋·古乐》篇中还说:“葛天氏之乐,三人操牛尾。投足而歌八阕。”略可想见当时的情形。

在原始社会,歌舞不止狩猎舞一种,还有战争舞,它的性质和狩猎舞是差不多的,到了进入农耕时代,又产生了一系列有关农事的祭奠,如“蜡”如“雩”。蜡是在年终时,为了酬谢与农事

有关的八位神灵而举行的。在这一天,公社的成员是尽情欢乐、开怀畅饮、唱歌跳舞的。这种风气一直遗留到春秋时代。《孔子家语·观乡》说:“子贡观于蜡。孔子曰:赐也,乐乎?对曰:一国之人皆若狂,赐未知其为乐也。孔子曰:百日之劳,一日之乐,一日之泽,非尔所知也。”可以看出这完全是劳动农民一年辛苦后的欢乐。

相传“蜡”是伊耆氏所首创,一说伊耆氏就是神农氏足见这是与农业发达时期密切相连的风俗。“雩”是天旱求雨的祭祀。《周礼·春官》“宗伯”下记载:“司巫……若国大旱,则帅巫而舞雩。”《周记》的记载虽然是奴隶社会的事,但显然是原始时代的遗留下来的风俗,除此之外,在原始公社的许多节日也举行舞蹈。例如男女相爱,也有一个节日,大家会合在一起唱歌跳舞。这个节日在汉民族就是祭祀氏族女始祖的日子,所跳的舞据说就叫做“万舞”现在西南少数民族的所谓“跳月”“摇马郎”“歌墟”等可能就是这种节日遗留下来的形态。

原始歌舞的一个主要特点是它的全民性。到了奴隶社会,有了阶级,在艺术上的情况也就起了变化,这时祭祀仪式已经不复是全民性的节日歌舞,它成了只是奴隶主贵族所专有的了,第一个把天下传给自己儿子的禹,当他治水成功,做了部落联盟的首领之后,立刻“命皋陶作为夏龠九成,以昭其功”见《吕氏春秋·古乐》这里的乐舞已经开始失去全民的意义,而成为夸耀个人功绩的手段了,禹的儿子启也学习他这一手,用歌舞来夸耀,并装点自己的威严。据传说他三次上天,从天上偷来了《九招》(即《九韶》)歌舞,在“大穆之野”举行表演。从此以后,奴隶主贵族们便把本是属于全民的歌舞拿来歌颂自己的功德,《吕氏春秋·古乐》篇中还说:“汤乃命伊尹作为《大护》歌《晨露》修《九招》《六列》,以见其善”。而《大武》之舞却又是歌颂周武王

和周公灭商及平定奴隶叛乱的武功的,这是所谓“武舞”它是手执盾牌和武器而舞蹈的,还有歌颂周朝统治者治国如何有秩序、如何天下太平的《韶舞》,这就是称为“文舞”。

现从《史记·乐书》中引一段关于《大武》之舞的记载如下:

宾牟贾侍坐于孔子,孔子与之言,及乐……子曰:“……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,五成而分狭。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,分而而进,事蚤济也,久立于缀,以待诸侯之志也。”从这段对于《大武》之舞的解释来看,他包含着一段故事的内容,舞虽不足以表现它的内容,但演故事的倾向却也存在了。

### 3. 西域歌舞说

陈村、霍旭初《论西域歌舞戏》中指出:汉唐间,随东西方交通之开拓、经济文化交流之频繁,西域文化艺术的一支——歌舞戏,逐步传入中原,成为我国戏剧的重要源流之一。无论汉代的百戏,唐代的乐舞,西域成分都占相当比重,尤其在唐代,戏剧的因素渗入乐舞之中,西域歌舞戏与中原传统戏剧的融合,不仅出现了唐代兴盛的歌舞戏品种,并对后世的戏剧有十分深远的影响,我国学者任半塘先生指出:唐代歌舞戏“纵面承接汉晋南北朝之渊源,横面采纳西域歌舞戏之情调”早在半个多世纪以前,许地山先生就阐述了六朝时候西域诸如龟兹,康国等及伊斯兰或印度乐舞的东来,有“杂戏”也进入中土的见解。

关于唐代歌舞戏,《旧唐书·音乐志》载:歌舞戏有大面、拨头、踏摇娘、窟垒子等戏。任半塘先生认为凡唐人“俳优歌舞杂奏”皆为歌舞戏。他在《唐戏弄》第二章《歌舞戏总》中还指出:“一旦内容有故,或技艺涉说白,虽记载简略,表现模糊。亦非

认为歌舞戏不可。”属西域歌舞戏者，《旧唐书》中仅举“拨、头”一戏，曰“拨头出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之也。”任半塘考歌舞戏，涉受西域影响的戏剧很多，明确指出为西域歌舞戏“剧录”者有“西凉伎”“苏莫遮”“舍利弗”等，属“戏体”者有“钵头”“弄婆罗门”等。“苏莫遮”是西域歌舞戏中有代表性的一个剧目，对苏莫遮的记载，以唐慧琳《一切经音义》四十一为详细：苏莫遮，西戎胡语也，正云飒磨遮，此戏本出西龟兹国，至今犹有此曲，此国浑脱、大面、拨头之类也，或作兽面或像鬼神，假作种种面具形状，以泥水沾沥行人，或持索搭钩，捉人为戏，每年七月初，公行此戏，七日乃停。土俗相传云：“常以此法禳厌，驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。”苏莫遮，又称泼寒胡戏，从文献上看，苏莫遮在中原，大都是供统治者娱乐的，自北周宣帝大象元年到唐玄宗开元元看130多年，常列为宫廷内玩赏的节目，这自然要经过无数次的改造，并随政治风云而变易。最清楚的例子是唐中宗时中书令张说为投中宗喜欢“泼寒胡戏”所好，作“苏莫遮”歌辞五首，每首辞后附和声“亿万岁。”同一张说，到了玄宗开元元年却又上疏曰：“泼寒胡戏未闻典故，裸体跣足，盛德何观，挥水捉泥，失容斯甚。”求禁此戏，玄宗本爱各族乐舞，因政治需要乃崇信道教，至天宝年间，推行“改佛为道”“改胡为汉”的政策，泼寒胡戏便遭禁止，但苏莫遮的曲牌被保留下来，唐代宫廷的泼寒胡戏，突出了“献忠祝寿，永庆万年”“夷邦归顺”的政治说教和玩耍气氛，把民俗内容，西域生活内涵完全抹掉。因此，对苏莫遮歌舞戏仅从见诸史籍上的记载去研究分析是不足取的，“苏莫遮”中的泼水沾沥行人，为波斯民俗供奉不死之神的活动，清水象征着“苏摩”圣水。张说的“苏莫遮歌辞第三首有油囊取得天上河水，将添上寿万年杯，亿万岁”之句，岂不正与“苏摩”不死之酒的含意相印证吗？

由此可见,泼水泼人是苏莫遮的最关键情节,为此戏的精华所在,亦为此戏原始形态的基础,故在传播中虽经增删变异,但此核心情节始终保留着。

“苏莫遮”表演者戴各式面具,是此戏的又一特点。《酉阳杂俎》中的“并服狗头,猴面”都明确记录了龟兹“苏莫遮”歌舞戏的面具表演,面具既刻画了剧中人物性格,又是演绎内容的手段,为戏剧化的重要标志,龟兹“苏莫遮”的面具多样化,表明戏剧的发达,亦即“能感人”教化功能的发展与成熟。据《一切经音义》所载,龟兹以面具表演的戏剧形式,除苏莫遮外,还有“大面”“浑脱”“拨头”,关于“大面”,唐代剧名有“兰陵王”,大面是面具之称,“大面出于北齐,兰陵王长恭才武而面美,常著假面以对敌,尝击周师金庸城下,勇冠三军,齐人壮之,为此舞,以效其指挥击刺之容,谓之兰陵王入阵曲”。

《兰陵王》的剧情主要为颂扬“指挥击刺之容。”加以面具之角色装扮,当然不是单纯的舞蹈,而是戏剧性的表演。“兰陵王”大面是受西域影响又按西域大面之称为歌舞戏,早有学者论证过。王国维先生曾说过:“如使拨头与拨豆为同音异译,而此戏出于拨豆国,或由龟兹等国而入中国,则其时自不应在隋唐以后,或北齐时已有此戏,而《兰陵王》《踏摇娘》等戏,皆模仿而为之者欤。”唐代,崔令钦《教坊记》载《踏摇娘》:北齐有人姓苏,实不仕,而自号为郎中,嗜饮酗酒,每醉辄殴其妻,妻衔悲,诉于邻里,时人弃之。丈夫着妇人衣,徐步入场,行歌,每一迭,旁人齐声和之云:“踏摇和来!踏摇娘苦和来!”以其且步且歌。故谓这“踏谣”;“以其称冤,故言苦。及其夫至,则作殴斗之状,以为笑乐。”《踏摇娘》实为歌舞戏,而非单纯的舞蹈。

## 第二节 巫覡说

我国周代盛行的蜡祭,是祭祀仪式中颇具戏剧性的一种。此说较早见于宋人苏轼《东坡林志》(卷二)八蜡,三代之戏礼也,岁终聚戏,此人情之所不免也,因附以礼仪,亦曰不徒戏而已,祭必有尸,无尸曰“奠”……今蜡谓之“祭”盖有尸也,猫、虎之尸,谁当为之?置鹿与女,谁当为之?非倡优而谁?“葛带榛杖”,以丧老、物;“黄冠”“草笠”以尊野服,皆戏之道也。

明人杨慎在《升庵集》(卷四十四)中针对楚辞之《九歌》谓“女乐之兴,本由巫覡……观楚辞《九歌》所言巫以悦神,其衣被情态与今倡优何异!”王国维在《宋元戏曲考》中提出:歌舞之兴,其始于古之巫乎?巫之兴也,盖在上古之世。《楚语》:“古者民神不杂,民之精爽不携贰者,而又能齐肃衷正……如此,则明神降之。在男曰覡,在女曰巫,及少皞之衰,九黎乱德,明神杂糅,不可方物。夫人作享,家为巫史。”巫之事神,必用歌舞。他认为古代的巫覡是以歌舞娱乐鬼神为职业的,同时,古代祭祀鬼神要用人来装扮成“灵保”或“尸”作为神鬼所凭依的实体,则装扮成“灵保”的亦即为巫,他断定群巫之中,必有象神之衣服形貌动作者。“这一做法就是后世戏剧之萌芽:由此王国维认为“后世戏剧,当自巫、优二者出。”

闻一多在《什么是九歌》中认为:“严格地讲,两千年前《楚辞》时代的人们对《九歌》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中的歌辞罢了。”他还将《九歌》“悬解”为一部大型歌舞剧。董康《曲海总目提要·序》:“戏曲肇自古代之乡傩”傩是古代的一种逐鬼趋疫的仪式,特别是在每年除

夕时最为盛大,舞蹈者都戴着面具。

“巫觋说”与“宗教仪式说”相类。较早系统论述中国戏剧起源于“宗教仪式”的是英国牛津大学教授龙彼得的《中国戏剧起源于宗教仪式考》一文,他认为:“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,都可能发展为戏剧,决定戏剧发展的各种因素,不必求诸于遥远的过去,它们在今天还仍然还活跃着。”周育德在《中国戏曲与中国宗教》中认为:原始宗教开辟了戏曲的源头,先秦宗教孕育了戏曲的胚胎,秦汉宗教产生了戏曲的雏形,较为系统地论述了宗教在戏曲发生阶段的作用。

### 第三节 俳优说

张庚、郭汉城的《中国戏曲通史》中说到,在西周末年出现了有贵族篡养起来,专供他们声色之娱的职业艺人“优”,有时也称为“倡优”或“俳优”。“优”都是由男子充任的。据说,夏桀时代就有了倡优。刘向《古烈女传·孽嬖传·夏桀末喜》中记载:“桀……收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者,聚之于旁,造烂漫之乐。”关于优的记载,最初见于《国语·郑语》史伯对郑桓公说周幽王“侏儒、戚施实御在侧”韦昭说:“侏儒、戚施皆优笑之人,可见就是当时的俳优。春秋时代,优孟扮为孙叔敖而与楚庄王相问答一事,向来被人为是中国戏剧的开端。宋人高承《事物纪原·俳优》引《烈女传》说:“夏桀既弃礼仪,求倡优侏儒,而为奇伟之戏。”清人焦循亦持此说:“优之为伎也,善肖人之形容,动人之欢笑,与今无异耳”王国维《宋元戏曲考》除认为“巫”为戏剧之源头之外,还认为“巫以乐神,优以乐人,巫以歌舞为主,优以调谑为主,巫以女为之,而优以男为之。至若优孟之为孙叔敖衣冠,而楚王欲以为相,优施一舞,而孔子谓其笑君,则于

## 小 品

言语之外,其调戏亦以动作行之,与后世之优颇复相类。”由此推出,“后世之戏剧,当自巫、优二者出”的结论。

### 第四节 傀儡说

此说见于孙楷弟《傀儡戏考源》,他将傀儡戏的源头溯至西周雒礼中方相氏所佩戴的“黄金四目”面具,因为方相氏是用真人来扮饰,而丧家出殡时每用方相氏先就枢开路,由是联系到《旧唐书·音乐志》所载“窟垒子”：“作偶人以戏,善歌舞,本丧家乐也,汉末始用于嘉会”等语,乃认定傀儡戏当即由方相氏的驱疫蜕变而来。但因方相氏系用真人扮饰,于是悬断“当代傀儡戏有二派:一以真人扮饰,一以假人扮演,二者性质不同,而皆谓之傀儡。”书中还说“余此文所论,以宋之傀儡戏、影戏为主,以为宋元以来戏文杂剧所从出,乃至后世一切大戏,皆源于此”。

### 第五节 外来说

许地山的《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》从中、印戏剧内容和表现形式上的共性出发得出结论:“中国戏剧变化底陈迹如果不是因为印度的影响,就可以看做是赶巧两国的情形相符了。”郑振铎的插图本《中国文学史》、季羨林的《比较文学与民间文学》均持此说。

### 第六节 民间说

唐文标在中国古代戏剧史中认为:“我认为中国戏剧的主要起源来自民间,古剧所以晚起,所以掺杂无数民间杂艺,它的

通俗内容和大众化的语调外形,它的平庸思想,人情世故的主题,它之所以跟世界上希腊悲剧和印度梵剧大异的地方,完全由于它自民间来,以满足平民阶层的娱乐消闲为第一要点,因此它的成熟期也非要等待中国农业社会演化的结果。宋代出现一个具体而微的大众化市民社会不可了。”

### 第七节 文学说

这一说法认为,文学才是诱发中国戏剧发生的重要因素,其中又有以下几种不同看法:①讲唱文学。任光伟《北宋目连戏辨析》云:“中国戏曲艺术是由多门类的艺术综合而成的,它的产生固需要各种因素之成熟,但其中起决定作用的则在于文学,北宋的大型杂剧产生,来源于讲唱文学”。②黄天骥在“中国戏剧起源研讨会”上的发言,云:“谈中国戏剧离不开叙事因素……敦煌变文是诱发戏剧的一个重要因素,……细细考察,它实际上是中国戏剧一个很粗的源头。”③自小说脱胎说。刘辉在乌鲁木齐市“中国戏剧起源研讨会”上的发言云:“中国戏曲的缘起与中国的宗教、民俗、歌舞特别是说唱有着密切的关系……中国戏曲与小说区分后,必然是以第一人称而不是以第三人称的方式演出,没有这个,谈不上中国戏曲,必须有角色行为,没有这个,也不是戏曲”。

### 第八节 百戏之摇篮说

祝肇年、彭隆兴《百戏是形成中国戏曲的摇篮》一书与云:“戏剧是在‘百戏’中间孕育形成的,“角抵戏”又是直接孕育戏剧的母体。吴国钦在《瓦舍文化与中国戏剧的形成》中明确说

到：“我认为戏曲形成于汉代，在汉代百戏中已经出现了戏剧实体，像《东海黄公》《总会仙唱》这类节目，就是初期的戏剧，它们都是一种戏剧演出，有演员表演、有故事贯穿、有观众参与。张衡《西京赋》是这样记载的：东海黄公，赤刀粤祝，靠厌（伏）白虎，卒不能救，狭邪作祟，于是不售。东晋葛洪的《西京杂记》上也有记载：有东海人黄公，少时为术，能制御蛇虎……秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌（伏）之。术既不行，乃为虎所杀。俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。东海黄公的演出形式属角地抵戏，演员通过戴白虎面具进行角力相扑表演故事，它显然已不是单纯的竞技比赛，而是“戏”，因为角抵是在戏剧规定情景中完成的，输赢早已内定了。汉代的百戏也叫散乐，是当时民间演出的歌舞、戏曲、杂技、杂耍节目的总称。戏曲就孕育在这种“百戏杂陈”的演出环境中，它吸取了各种姐妹艺术的长处，在母体中形成自己的基因。

### 第九节 综合而成说

（1）李刚《试论我国戏曲艺术综合性的特点及其规律》一文云：“我国戏曲艺术既然是包括歌唱、念白、舞蹈、乐队伴奏种种因素的综合性艺术……这几种艺术各有各的特性，它们综合在一起之后，其各自的特性又各有变化和发展……”

（2）周贻白《中国戏剧的起源和发展》一文云：“中国戏剧的起源，我个人的看法，认为是用“俳优”和“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。

（3）任光伟《北宋目连戏辨析》云：“中国戏曲艺术是由多门类的艺术综合而成的。”