

陕西戏剧史料丛刊

第二辑

《陕戏剧(曲)志》编辑部编

《陕西通志·戏剧志》编委会编印
《中国戏曲志·陕西卷》

一九八三年十一月·西安

陕西地方志资料丛书

陕西戏剧史料丛刊

第二辑

《陕西戏剧(曲)志》编辑部编

《陕西通志·戏剧志》
《中国戏曲志·陕西卷》编委会编印

一九八三年十一月·西安

主编 焦文彬

陕西戏剧史料丛刊

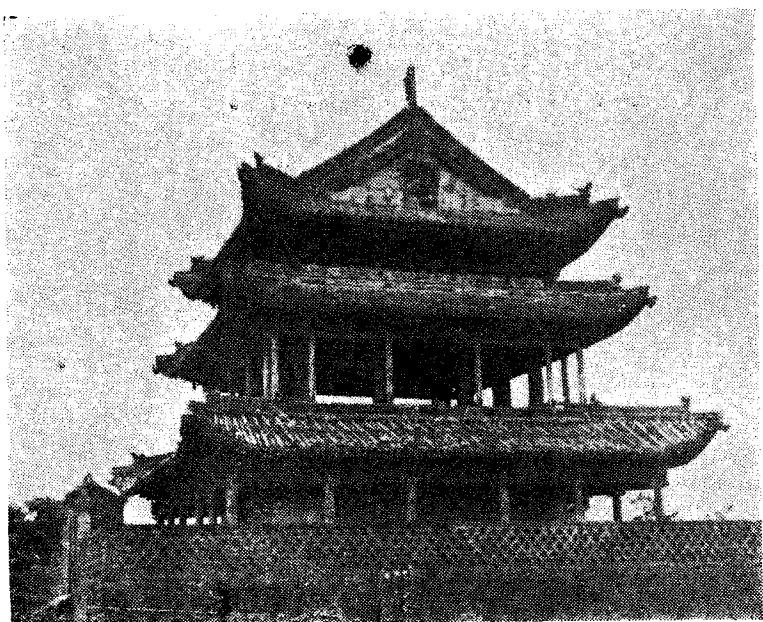
第二辑

陕西戏剧志编委会编辑部编印



字数240000 开本850×1168毫米32开4.7印张

1983年11月印 印数1—3000册 成本费2元



朝邑大寨子东岳庙戏楼（宋）

大荔 李世居 摄

陕西戏剧史料丛刊

第 二 辑

1983年10月

目 录

戏 剧 史

各种艺术形式的融合与唐代戏曲

……………焦文彬 张登第 杨春霖 赵 洪 静 波 (1)

弦板腔史话 (续完) ……………咸阳 丁 明 (17)

剧 种

汉调二黄的地域流派及其沿革简述……………安康 束文寿 (68)

华阴老腔皮影……………华阴 郭守义 (74)

韩城秧歌艺术漫谈……………韩城 徐谦夫 (77)

渭华秧歌戏介绍……………华县 史玉中 (90)

华阴、华县、韩城三县戏曲情况调查……………本刊编辑部 (98)

六十年来韩城县的戏剧概况……………韩城 贺 斌 (117)

班社、剧团

陕西现代秦腔班社之概况 (续完)……………静 波 (121)

三意社点将录……………施葆璋 (128)

南郑县桃桃剧团简史……………汉中 陈显远 (142)

华县剧团简史·····	华县 贾中民(148)
-------------	-------------

剧 作 家

女剧作家王筠·····	长安 杉 木(151)
范紫东及其剧作初探(续完)·····	赵 洪(159)
马健 翎艺术生涯·····	黄俊耀(174)
柯仲平领导边区民众剧团·····	侯唯动(199)

音 乐 唱 腔

剧种特色的形成及其发展

——兼谈如何区分剧种·····	王依群(210)
-----------------	----------

艺 人、演 员

陈雨农研究资料选编·····	本刊编编部(219)
麻子红在兰州的经过·····	兰州 薛寿山(247)
易俗风行值岁辛,刘生箴俗艺通神·····	西安 渭 柳(257)
我的艺术生涯·····	韩城 贺 斌(267)

流 播

秦腔的流播及对其它剧种的影响·····	焦文彬(275)
从《歧路灯》看秦腔在河南的流播·····	文 琴(291)
山东临清所尚秦腔最多·····	咸阳 姜德华(295)

其 它

李尤白倡议建立“中国唐代梨园纪念馆”

·····	中央电台记者贺俊文(296)
-------	----------------

编后记·····	(299)
----------	-------

封面设计与剪纸·····	高学敏
--------------	-----

各种艺术形式的融合与唐代戏曲

焦文彬 张登第 杨春霖 赵 洪 静 波

我们民族的戏曲艺术孕育于西周的乐舞，萌芽于秦汉的百戏，形成于盛唐时期的梨园散乐。其标志是这个时期作为“杂戏”的中国戏曲，才正式从散乐百戏中独立出来、自立门户了。这是不少唐代文献为我们提供的第一手资料。唐人在他们的著作中也给戏曲艺术以应有的地位。

第一节 唐人著作中关于戏曲艺术的立论

“杂戏”一词出于中唐，有着“杂剧”同样的命意。属散乐百戏的一种。既包括以歌舞为主的歌舞戏，也囊括以科白为主、以滑稽诙谐取胜的参军戏，同时也包含有用其它方式演出的傀儡戏（象木偶、皮影等），一些带有故事性的说唱和技艺也属它的范畴。正因为过样，才称“杂”。杂者，众也。这个名称一直沿用到清代。

唐人著作中谈“杂戏”的有白居易的《立部伎》。其中说：“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。”由此可知唐初的杂戏是属立部伎的。白居易，陕西下邽（今渭南）人，出生于代宗李豫大历七年（772年），距天宝（742—756）只十几年的时间。他的论述盛唐乐舞事，恐出入不会太大。况且他本人又是一个熟悉音乐、舞蹈与戏曲的诗人，唐代著名的乐舞理论家。段成式也在《酉阳杂俎》续集卷四中说：“予太和末，

因弟生日观杂戏，有市人小说，呼扁鹊作褊鹊字上声。”太和是唐文宗（李昂）年号，即公元827—835年。这条资料，使我们知道这时的杂戏在民间已十分兴盛，就连一些人过生日也演出。这种生日演戏的风尚一直在陕西农村盛行，至近现代不衰。杂戏在中唐又叫“谐戏”，《唐会要》卷四载：“元和十年（815）……韦绶罢侍读。绶好谐戏。”比白居易稍后的李德裕（787—849）在《论故循州司马杜元颖状》中记述太和三年南诏攻掠四川成都时，在虏去的数百名百姓中，“有一人是子女锦锦，杂剧丈夫两人。”由此可知此时杂戏又叫“杂剧”，不仅北方城乡演出，南方乡镇同样活跃。而且是男女合班演出。其它散见于唐文人著作与文献中的尚有：《旧唐书·文宗本纪》：“太和六年（832）宴群臣于麟德殿，杂戏人弄孔子。”《新唐书·礼乐志》与《南部新书》都记有懿宗咸通间（860—874）“十宅诸王习音乐、倡优、杂戏。”《新五代史·伶官传》亦有“庄宗……常身与俳優杂戏于廷。”其实“杂戏”之名早见于唐人所撰《南齐书》：“少帝以坦之，世祖旧人亲信，不难得入内，见皇后于宫中，及出，后堂杂戏狡狴，坦之皆得在侧。”（卷四十二《萧坦之传》）《周书·宣帝纪》：壬戌（大象元年，579年）幸道会苑大醺，“大陈杂戏，令京城士庶纵观。”“其后游戏无恒，出入不节，……散乐杂戏、鱼龙烂漫之伎，常在目前。”《周书》是唐人修，《南齐书》则是梁萧子显修撰。可知南北朝时已有杂戏的称谓。

概念、名词是客观事物的反映。唐人所说“杂戏”，已不同于此前的百戏。它是从百戏中分化出来的一种独立的艺术形式。具体指百戏中有故事表演的戏剧。其中有由人扮演的歌舞戏、参军戏、宗教戏，也有傀儡式的木偶、皮影等。在唐代，由于音乐舞蹈的发展，这种杂戏往往与音乐、舞蹈结合，并辅以器乐伴奏。周贻白说这种杂戏“是中国戏剧之形成一项独立艺术源出于此。”（《中国戏曲史发展纲要》第28页）是客观的。明人胡元

瑞《庄岳委谈》曾肯定唐代已有“杂剧”。他说：“唐宋所谓杂剧，至元为院本。”又说：“杂剧自唐宋金元迄明皆有之。”清人严长明《秦云撷英小谱》也说：“演戏昉于唐梨园。”

值得注意的是：唐代陆续出现了一批关于戏曲、音乐方面的专著。如崔令钦的《教坊记》，段安节的《乐府杂录》，孙棨的《北里志》，长安人杜佑的《通典》及大量的诗人题咏等等。戏曲理论著作的大量出现，是戏曲艺术蓬勃发展的必然结果。在这些论著中，不约而同的论证了在他们所处的时代有“歌舞戏”。

杜佑（735—812）字君卿，京兆万年（今陕西长安）人。唐代著名史学家。他以三十年左右的时间，著《通典》二百卷。为我国第一部记述历代典章制度的通史。在这部书中写道：

“歌舞戏有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、《窟垒子》等戏，玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。”

至于谈到“戏”的就更多。值得重视的是唐人说的“戏”不是动词而是名词，是“从百戏的泛称转为专称，在专称中多指故事表演一类节目。”（周贻白《中国戏曲史发展纲要》第32页）

唐人论著中，多次谈到“歌舞戏”和杂戏，这说明在唐人思想中已形成了一种对戏剧的比较固定的看法，这种看法是他们在长期的社会实践中形成的。正如毛泽东同志说的：“社会实践的继续，使人们在实践中引起感觉和印象的东西反覆了多次，于是在人们的脑子里生起了一个认识过程中的突变（即飞跃），产生了概念。概念这种东西已经不是事物的现象，不是事物的各个片面，不是它们的外部联系，而是抓着了事物的本质，事物的全体，事物的内部联系了。”（毛泽东《实践论》，《毛泽东选集》第274页）

“歌舞戏”和“杂戏（剧）”这两个概念，是唐人在漫长的中国戏曲发展过程中的一个“突变”。它们的只产生于唐代而不产生于唐代以前，正是由于唐人的这方面的实践与认识，比之它代更为丰富，给人们在实践中引起感觉和印象的东西也反覆的更

加多了的缘故。唐人在形成了上述概念后，又“循此继进，使用判断和推理的方法”，产生了“合乎论理的结论”（同上）。这就是唐代有戏剧的结论。

第二节 各种艺术形式的日趋融合与唐代戏曲

从前一章的第二节，我们可以看出唐代各种形式的艺术都得到比较充分的发展，同时也看到了各种艺术形式的相互影响与日趋融合（综合）。各种艺术综合与融合的不断发展，就产生了作为综合艺术的中国戏曲艺术。再加上各民族艺术的广泛交流与渗透，尤其是地处“丝绸之路”要冲的西域各国（主要是今新疆维吾尔自治区）艺术的潮涌长安，无疑大大地加快了这种综合的进程。

西域乐舞的发达，人所共知。戏剧活动也在魏晋南北朝时期得到蓬勃的发展。二十世纪初期以来，在这个地区考古发现的大量剧本，就充分说明了这一点。其中影响大的是《弥勒会见记》和《舍利弗剧》。前者又有吐火罗文A（焉耆语）、B（龟兹语）本和回鹘文本多种。回鹘文本《会见记》又是从吐火罗文本翻译的。据德国学者 Weruev Thomas 看法，吐火罗残卷写成于六至八世纪之间，比回鹘文残卷早三四百年，也就是说，在中国隋唐时代。（详见季羨林《谈新疆博物馆藏吐火罗文A〈弥勒会见记剧本〉》，《文物》1983年第一期）《舍利弗剧》据近人许地山等研究，确定为印度诗人马鸣（大约生活在公元一二世纪，即东汉时期）的剧作。在我国境内，在这样早的年代，有戏剧这种形式出现，其地正当“丝绸之路”的要冲。大量龟兹乐舞传入内地，特别是长安，这种戏剧恐也是在其中的。

总括促进各种艺术形式的日趋综合，使之形成戏剧这门综合艺术的原因，不外以下几个方面。

一、各种艺术形式的充分发展。

二、周秦以来诗歌、音乐、舞蹈与杂技、百戏相结合的丰富经验。

三、各民族艺术的相互吸收与影响。尤其是南北朝时期与唐代的文化大交流。

各种艺术形式融合的历程，大致情况是：

一、歌舞的戏剧化。

我国的歌舞是十分发达的。在西周时代，这种歌舞的结合就达到了十分成熟的地步，并出现了一些史诗类和叙事类的歌舞，表现出向戏剧方向发展的趋势。由抒情性的歌舞发展到叙事性的歌舞，这是歌舞戏剧化的第一个飞跃。秦汉以后，这种叙事性的歌舞，在民间有了较迅速的发展，并与“百戏”日趋结合，从而出现了歌舞戏。在唐代，随着各民族艺术的大交流和教坊、梨园的专业性研究与提高，歌舞戏剧化的历程大大加快。出现了一批比较完整的歌舞戏。它具有我国戏曲表演艺术形式上应具备的一些基本条件，是一种综合性的艺术。从《教坊记》、《乐府杂录》、《通典》和《新、旧唐书·音乐志》知，唐代的歌舞戏主要有《兰陵王》、《拔头》和《踏摇娘》、《合生》。它们的演化过程就表明了歌舞戏剧化的过程。

《兰陵王》是以“代面”的形式演出，所以又叫“代面”或《大面》。最先形成于北朝时的北齐。至唐，又经过广大艺人（包括梨园弟子与民间艺人）反复的实践演出与加工、改造，思想内容和表现形式都有极大的提高。它与“钵头”同为唐代歌舞戏的一个类型。作为剧目来说，目前可知者仅《兰陵王》。唐人崔令钦《教坊记》说：

“大面——出北齐，兰陵王长恭，性胆勇而貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之，因为此戏。亦入歌曲。”

《旧唐书·音乐志》也说：

“代面”出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常著假面以对敌。尝击周师金镛城下，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》。”

从《北齐书》、《教坊记》、《乐府杂录》与《唐书·音乐志》等书可知，这个剧的基本内容是：北齐高祖之孙兰陵王高长恭是一个武艺高超的人。他在与敌军的作战过程中，胆识不凡，勇猛善战，屡立奇功，他的容貌长得十分秀美，有如妇人。他常嫌自己的这种秀美容貌不够威武，难以使敌人畏惧。因此，他用木质雕刻了一面具，每次上阵作战时戴上。兰陵王不仅作战时勇冠三军，屡战屡胜，且能与将士们同甘共苦，“躬勤细事，每得甘美，虽一瓜数果，必与将士共之。”他的这种卓著功勋与美德，后为齐后主所嫉妒，于武平四年五月（573）以毒酒药死。人们为了颂扬他的功德，创作了这个节目。正如《隋唐嘉话》所说：

“高齐兰陵长恭，白类美妇人，乃著假面以对敌。与周师战于金镛下，勇冠三军，齐人壮之，乃为舞以效其指麾击刺之容。”

关于唐代《兰陵王》的作为戏剧演出，段安节《乐府杂录·鼓架部》所记甚详：

戏有代面，始自北齐。神武弟有胆勇，善斗战。以其颜貌无威，每入阵，即着面具。后乃百战百胜。戏者衣紫，腰金，执鞭也。

从上述记载看，过个戏是由演员化装扮演剧中人物敷演了一个以作战为主要故事内容的戏。演出以歌舞表演为主，并有配合故事内容的乐曲——《兰陵王入阵曲》及乐器伴奏。剧中人物除主人公高长恭外，尚有周师主帅及双方士卒多人。其“指挥击刺之容”（《通典》卷146及《旧唐书·音乐志》）实为两军的对打，此中除单打外尚有群打（《北齐书·兰陵王传》：“率五百骑”。）人物扮装，除代面外，还有着紫色衣服，腰系金带及手执鞭等服装道具。《兰陵王》的演出，正如任半塘《唐戏弄》所说：“此剧演高长恭为武将，衣紫袍，围金带，蒙大面具，作威猛之容，尚不妨歌唱。手执鞭，率从卒，在金镛城下，呜咽叱咤，指挥击刺，勇战周师。而与从卒就兰陵王曲，递相倡和，歌

成入阵曲。其声情与面容、舞态相配合，奋昂雄壮。较《踏摇娘》之作雌声，而慢拍哀吟者，迥异也。演员除主角及从卒外，尚有周师若干人登场。”

《兰陵王》是唐宋盛演不衰的剧目之一，郑万钧《代国长公主碑文》说：“初：则天太后御明堂，宴，圣上年六岁，为楚王，舞《长命口（女）》；口口年十二岁，为皇孙，作《安公子》：岐王年五岁，为卫王，弄《兰陵王》，兼为行主词曰：‘卫王入场，咒愿神圣神皇万岁！孙子成行，’公主年四岁，与寿昌公主对舞《西凉》，殿上群臣咸呼‘万岁’！”（《全唐文》卷二七九）据碑文：公主死于开元二十二年，行年四十八岁，上推至四岁，为武后久视元年（700年）。当为《兰陵王》在唐代演出的最早时间。至宋绍兴初（1131—1162），都下仍盛行（宋毛开《樵隐笔录》），又发展成越调、大石调两体（王灼《碧鸡漫志》）。另从日本保存至今的舞蹈《兰陵王》知，此剧唐时已传入日本。其面具为一以金兰彩色为木刻的形制。顶端刻有龙纹，锐鼻，眼部突出，下颚吊垂，形象威武，着武将服，杏黄色袍，后襟很长，拖地四、五尺。舞蹈所表现的精神是威严、英武而有气魄。舞蹈动作与中国戏曲极为接近（欧阳予倩主编《唐代舞蹈》）。这虽经日本艺人历代加工、改造，有所改变。但仍能从中看到中国原作的风貌与特色。

2、《拨头》

《拨头》又叫《拔头》或《钵头》。盛唐时著名歌舞戏之一，与《代面——兰陵王》、《踏摇娘》并称一时。除民间广泛演出外，有时还用于皇帝庆寿的“千秋节”上。唐张祜《容儿钵头》诗云：“争走金车叱犍牛，笑声唯说是千秋。两边角子羊门里，犹学容儿弄钵头。”这是说在唐明皇生日的时候，到处是一片欢乐的笑声，人们纷纷学着容儿表演的《钵头》。

关于这个戏的内容和出处，杜佑《通典》卷一四六说：“拨头出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之”。段

安节《乐府杂录·鼓架部》也说：“钵头：昔有人，父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八迭。戏者被发，素衣，面作啼，盖遇丧之状也。”《旧唐书·音乐志》与《通典》基本相同。

从上面这些记载可知：这个戏产生于西域，后流传至唐京城。它的故事是：从前有一个西域人被老虎吃了，他的儿子就到山林里去找他父亲的尸体。山路曲折，八折而上。最后他捕杀了猛兽。与汉初三辅人创作演出的角抵戏《东海黄公》的故事内容差不多。演出时可能分两场，首场演其父被虎所噬；二场演其子寻父尸与猛兽斗杀，终杀其虎。重点在二场的表演。从“戏者被发、素衣、面作啼”看，带有十分悲伤的情绪。其着素衣一项，已是中国礼俗化了的服装。在表演上，山有八折，配有八迭的唱做，想来是相当戏曲化的。而且化装、表情与武术运用，都是从戏的主题思想的深化而设计的，充满了浓厚的生活气息。真不失为盛唐三大歌舞戏之一。此剧也于唐代传入日本，至今尚有不少文物可证。

3、《踏摇娘》

《踏摇娘》是盛唐三大歌舞戏中最成熟的一出。它在兼备音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种技艺方面，达到更高程度的综合。任半塘认为是唐代“全能”的戏剧艺术，是客观、可信的。

这个戏起源于北齐（《教坊记》），成形于隋末（《乐府杂录》），完备于盛唐教坊。是唐宋间盛演不衰的一出深受广大群众喜爱的剧目。

唐崔令钦《教坊记》云：“《踏摇娘》：北齐有人，姓苏，鼬鼻。实不仕，而自号为‘郎中’。嗜饮，酗酒，每醉，辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之；丈夫著妇人衣，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，故谓之‘踏谣’；以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼‘郎中’，

但云‘阿叔子’。调弄又加典库，全失旧旨。或呼为‘谈容娘’，又非。”又云：“苏五奴妻张四娘，善歌舞，亦姿色。能弄《踏谣娘》。”（此条见宋曾慥《类说》）《旧唐书·音乐志》亦云：

“踏谣娘，生于隋末。隋末河内有人，貌恶，而嗜酒，尝自号郎中。醉归，必殴其妻。妻美色，善歌，为怨苦之辞，河朔演其曲，而被之管弦。因写其夫妻之容：妻悲诉，每摇顿其身，故号‘踏谣娘’。近代优人颇改其制，殊非旧旨也。”

从上述记载可知，它在演出过程中，经常有所增删和艺术加工。但故事情节一直是完整的。即写一河内妇人之夫长相凶恶，又好虚荣心，他没有得官，却自号“郎中”。还有一个好酗酒的癖性，性格又极残暴。每次醉归，就殴打妻子。妻子长的很漂亮，而很贤慧，仍将家中什物典当出去，供他耽乐。时间长了，其妻实在无法忍受，就将其中苦处向邻居倾诉，她又是能歌善舞的女子，就自编怨苦的歌辞，唱之。声容兼至，闻者感动。是一个典型的民间生活悲剧。

该剧结构谨严，主题集中，表现出封建社会男女间的极不平等。从演出情况看，剧可分前后衔接的两场。首场是女角先出场徐步行歌，旋即入舞，有歌有白，歌白兼至，终以诉冤苦，场内外倡和而罢。次场男角出场，与女对白，以至殴斗，女心伤悲，痛楚难忍，男却以此为笑乐。这是盛唐时情况。后又增加一场，即典库扮者出场，索其典欠。角色比之前者增多。至少有相当于后世戏剧的生（或末）、旦、丑三类角色。在演唱方面，既有其妻的独唱，也有众人的和腔。唱辞格局虽难肯定为杂言或齐言，但从“踏谣、和来！踏谣娘苦，和来！”仍可窥得为五、七言式句子（许之衡《戏曲史》）。又从“称冤”和“乃自歌怨苦之辞”知定为代言体。所歌又诚非一迭。上引文的“河朔演其曲，而被之管弦”，又告诉我们：此剧是有乐器伴奏的。至于用何种乐器，就难知了。就舞蹈与表演来说，那就更为丰富多彩。其中循蹈舞当为全剧的基本表演、舞蹈动作。节奏感和音乐、舞蹈间。

的配合十分鲜明、强烈，恐有“曳绪回雪，迅赴摩跌”、“踏其曲”之绝伦（《酉阳杂俎》前集）。“且步且歌”的舞蹈与音乐的有机结合，亦当十分和谐。唐常非月《咏谈容娘》诗中，描写的这出歌舞戏的在广场演出情况，为我们提供了真切的情况。诗曰：

“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人压看场圆。歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得多少怜。”这里的“举手整花钿”，科泛、舞姿溶为一体，顾盼之情，侧肩仰面（或俯首）之态，媚人撼心。声在管弦，容在表演，依曲以演容。诗歌、音乐、舞蹈的融合已非雏形的中国戏曲所能解释。“情教细语传”显然是说白的诗语言。至于化装、道具，当不言自明。

这个出自民间艺人之手的歌舞戏，盛演于农村广场，自不待言，并被选入教坊，成为教坊重要的节目。甚至在皇帝的宴会上朝廷大臣也临场演出（《旧唐书·郭山恽传》）。可见它是唐代人们普遍欢迎的一出戏。

《踏摇娘》在戏曲艺术的成就上，应推为我国融音乐、诗歌、舞蹈、美术、技艺于一炉，表现现实生活的代言体歌舞戏成熟的标志。也是古代歌舞戏剧化的最好见证。

这种歌舞的戏剧化，还可以从傀儡歌舞戏得到了解，看出它发展的梗概。

4、傀儡戏。

唐人论著括傀儡戏为唐歌舞戏之一，可知此时傀儡戏已从百戏中独立成为一种以代言体表演故事内容的歌舞戏曲。正如唐林滋《木人赋》所说：“贯彼五行，超诸百戏”。

傀儡戏起源甚早。至迟汉代就成为百戏中重要节目之一，且“始用于嘉会。”（《通典》）唐代傀儡歌舞戏“超市盛行”，以木偶演歌舞故事。著名的剧目有《郭郎》。段安节《乐府杂录》《傀儡子条》说：

“自昔传云：起于汉祖在平城，为冒顿所围。其城一面，即冒顿妻阏氏，兵强于三面。垒中绝食，陈平访知阏氏妒忌，即造木偶

人，运机关，舞于障间。闾氏望见，谓是生人，虑下其城，冒顿必纳妓女，遂退军。史家但云：‘陈平以诡计免’，盖鄙其策下尔。后乐家翻为戏，其引歌舞有郭郎者，发正秃，善优笑，闾里呼为《郭郎》。凡戏场，必在俳儿之首也。”

唐代民间艺人对这个剧目仍极喜欢，经常演出（《酉阳杂俎》），有如孙光宪所说：“频于使宅堂前弄傀儡子，军人百姓，室宅观看，一无禁止。”不仅表演歌舞故事，而且技艺精湛，如唐谢观《汉以木女解平城围赋》说的：“假剗于繡事，写婣娟之容止。逐手刃兮巧笑俄生，从索綯而机心暗起。动则流盼，静而真指。……既拂桃脸，旋妆柳眉……搗粉藻而标格有度，传簪裾而朴略生姿。”它为宋代傀儡戏的蓬勃发展开了先河。它的以歌舞演故事，伴以音乐唱腔，在中国地方戏发展史上有着不可磨灭的贡献。与由艺人扮演的歌舞戏，同是中国戏曲形成的重要标志。

5、合生。

在角色的搭配上，歌舞戏是以生、旦为主的。这在唐初的“合生”戏中已经是比较定型了的。即将歌舞托于生旦故事，而配以生动的表演。它不但演故事，而且吸收传统俳戏的优点，演唱时事，《新唐书·武平一传》载：

“……后宴两仪殿，帝命后兄光禄少卿婴监酒。婴滑稽敏给，诏学士嘲之，婴能抗数人。酒酣，胡人袜子何懿等唱合生，歌言浅秽。因倨肆，欲夺司农少卿宋廷瑜赐鱼。平一上书谏曰：‘乐，天之和；礼，地之序。礼配地，乐应天，故音动于教心，声形于物，因心哀乐，感物应变，乐正则风化正，乐邪则政邪，——先王所以达废兴也。……伏见胡乐施于声律，本备四夷之数。此来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺。始自王公，稍及闾巷。妖妓胡人，街童市子。或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌踏舞，号曰‘合生’。……况两仪承庆殿者，陛下受朝听政之所，比大飡群臣，不容以倡优黷狎，亏污邦典。……’”

从这项奏禁的文字中，我们可以看到“合生”是有歌舞、科