



山东戏剧史

The History of Drama in Shandong Province

刘淑丽 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社



山东戏剧史

The History of Drama in Shandong Province

刘淑丽 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

山东戏剧史/刘淑丽著. —北京:北京师范大学出版社, 2016. 3
(国家社科基金后期资助项目)

ISBN 978-7-303-18378-4

I. ①山… II. ①刘… ② III. ①戏剧史-山东省

IV. ①J809. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 005695 号

营 销 中 心 电 话 010-58805072 58807651
北师大出版社学术著作与大众读物分社 <http://xueda.bnup.com>

SHANDONG XIJU SHI

出版发行: 北京师范大学出版社 <http://www.bnup.com>
北京市海淀区新街口外大街 19 号
邮政编码: 100875

印 刷: 北京易丰印捷科技股份有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 787 mm×1092 mm 1/16

印 张: 35

字 数: 607 千字

版 次: 2016 年 3 月第 1 版

印 次: 2016 年 3 月第 1 次印刷

定 价: 78.00 元

策划编辑: 曾忆梦

责任编辑: 赵雯婧

美术编辑: 袁 麟

装帧设计: 毛 淳 袁 麟

责任校对: 陈 民

责任印制: 马 洁

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58805079

国家社科基金后期资助项目

出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影
响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

序

山东有着悠久的历史 and 灿烂的历史文化，而戏剧则是其历史文化的重要组成部分。对山东历史文化的研究，在许多方面已经取得了令人瞩目的成果。在山东戏剧方面，有关机构也对地方戏资料的搜集和整理做了不少工作，但对整体山东戏剧进行深入系统的研究，可以说尚未真正展开，以至还没有出现一部真正的《山东戏剧史》。我在 2005 年编写的《山东分体文学史》(戏曲卷)，一是重在戏曲文学，未涉及戏曲演出，二是只限于古典戏曲，不包括话剧，甚至连地方戏也只是做了很少的一点介绍。因而此书只能算是山东古典戏曲史的初步尝试，不能算是真正的、完全的山东戏剧史。刘淑丽君，读硕攻博，执教高校，投身戏剧研究已十有五载。近几年来，更是北上南下，千里奔波，爬梳搜罗山东戏剧史料，披星戴月，苦对寒窗，潜心钻研，埋头写作，终于完成了这部《山东戏剧史》。此书上至先秦，下至当代，既包括戏曲，又包括话剧，既有戏剧文本的论析，又有戏剧演出的介绍，可以说是第一部比较完备的、真正的《山东戏剧史》。

本书的资料十分丰富。论戏剧起源和孕育，不仅有学术著作必不可少的书面资料，而且有至今尚存的画像石资料。论古典戏曲，不但有现存文本的论析，而且搜集了许多古代演员、班社、戏台等演出资料。论地方戏，几乎对山东所有的地方戏剧种的起源、特点、剧目、重点剧作都做了介绍。论话剧，对其产生、演出、剧作都详加论述。正是因为有了这些丰富的资料，才使论点得到了有力的支撑，也才能使读者对山东戏剧的历史有更具体、细致、详细的了解和认识。

本书的论述比较深入细致，且时有创见。本书几乎对所有今存的山东古典剧作都进行了深入细致的分析，有的还有新的发现和见解。如对李开先的《宝剑记》，从作品的主旨、戏剧冲突、结局、人物形象四个方面具体细致地分析了其与小说《水浒传》的不同。对作品的人物形象，除详析林冲和张贞娘外，连侍女锦儿、鲁智深、杨太守、沧州太守、公孙胜等都作了分析。对作品的思想内涵，除忠奸斗争，还谈到对吏道黑暗和宗教虚伪的揭露。对作品的艺术特点，则谈及戏剧冲突、语言风格和音律。尤其在音律方面，驳斥了前人对《宝剑记》音律的指责，认为《宝剑

记》不是专为昆腔创作的剧本，而是根据流行于山东地方的南曲声腔进行创作，所用曲牌有的是山东地方曲调，有的是作者自度曲，故李开先不是不娴度曲，而是十分熟悉音律。本书对传奇作品《玉马珮》更是有新的发现。过去，包括权威剧目著作和专家在内，一直认为《玉马珮》的版本仅有国家图书馆所藏的康熙展谿斋刻本上卷，作者为路术淳，汶水人。而本书作者却发现了南京图书馆所藏的《玉马珮》下卷，并经查阅《汶上县志》、《兖州府志》、《山东通志》，认为“路术淳”应为“路衍淳”，汶上人，并考知了其一些家世情况。过去由于《玉马珮》的下卷没有被发现，人们只能靠同题材的小说推测下卷情节，这就难免会产生一些错误，本书都对此作了纠正。无疑，这些发现都是很有价值的。

本书论山东戏剧，形式完备，内容全面。本书所论“戏剧”，包括戏曲和话剧两大卷，戏曲又包括杂剧、传奇和地方戏，可以说把山东所有的戏剧形式都包括了。大学中文系古典文学教师研究戏剧，一般只研究古典戏曲，连地方戏也关注不多；而现当代文学教师一般则只研究话剧。但本书的研究对象则包括了古典戏曲（含曲论）、地方戏、话剧等形式，可谓形式完备了。中文系教师研究戏剧，大都重在文本和文学分析，很少关注演出。本书之重点虽也在此，但对演员、班社、戏台等演出问题也作了论述，甚至连解放区的戏剧演出也没有遗漏；而且从时间跨度上讲，从古至今的山东戏剧均包括无遗，内容可谓十分全面。因此，说此书是一部完备、全面的山东戏剧史，是并不过分的。

刘淑丽君曾经是我的硕士生，毕业后又从南京大学俞为民先生攻读博士，现为烟台大学副教授。她贤淑知礼，聪颖勤奋，十余年孜孜于戏剧研究，成果颇丰，现在又完成了《山东戏剧史》。为此，我感到十分高兴，并向她表示祝贺。同时，我也预祝她今后取得更大的成就。

许金榜

2014年3月

目 录

第一章 山东戏剧的孕育和形成——先秦至宋金戏剧	(1)
第一节 山东戏剧的孕育和无曲戏剧的形成	(2)
第二节 山东戏曲的形成	(12)
第二章 山东戏剧的成熟——元代戏曲	(19)
第一节 元代山东戏曲概况	(19)
第二节 彬彬东平	(23)
第三节 郁郁济南	(41)
第四节 元代山东戏剧演出	(53)
第三章 山东戏剧的发展与演进——明代戏曲	(59)
第一节 明代山东戏曲概况	(59)
第二节 李开先及其传奇	(61)
第三节 明代山东杂剧	(78)
第四节 明代山东戏剧演出	(98)
第四章 山东戏剧的繁盛与转型——清代山东戏曲	(106)
第一节 清代山东戏曲概况	(106)
第二节 孔尚任及其传奇	(109)
第三节 奇幻超怨，慨慷悲愤——清代山东杂剧	(120)
第四节 参离合之情，抒兴亡之感——清代山东传奇	(162)
第五节 清代山东戏剧演出	(203)
第五章 独具慧眼，高屋建瓴——古代山东曲论	(222)
第一节 贾仲明《录鬼簿续编》	(222)
第二节 李开先《词谑》	(224)
第三节 孔尚任与《桃花扇》批评	(227)
第四节 丁耀亢《啸台偶著词例》	(229)
第六章 山东戏剧的转型——山东地方戏曲剧种	(232)
第一节 山东地方戏的兴起	(232)

第二节 山东地方戏曲剧种简介	(237)
第七章 近代山东戏剧(1919~1949)	(260)
第一节 新文化运动前后山东戏剧运动与演出	(260)
第二节 抗日战争时期山东戏剧运动与演出	(264)
第三节 解放战争时期山东戏剧运动与演出	(278)
第四节 近代山东剧本文学创作	(289)
第五节 近代山东戏楼与旧戏班	(310)
第六节 近代山东戏剧教育与戏剧刊物	(315)
第八章 “十七年”时期山东戏剧(1949~1966)	(319)
第一节 “十七年”时期山东话剧创作	(320)
第二节 “十七年”时期山东戏曲创作	(344)
第三节 “十七年”时期山东戏剧艺术特色	(384)
第四节 “十七年”时期山东戏剧演出	(393)
第五节 “十七年”时期山东戏剧教育	(412)
第九章 “文化大革命”时期山东戏剧(1966~1976)	(415)
第一节 “文化大革命”时期山东戏剧创作	(415)
第二节 “文化大革命”时期山东戏剧艺术特色	(423)
第三节 “文化大革命”时期山东戏剧演出	(427)
第十章 新时期以来的山东戏剧(1976~2010)	(430)
第一节 新时期以来山东话剧创作	(430)
第二节 新时期以来山东戏曲创作	(467)
第三节 新时期以来山东戏剧艺术特色	(503)
第四节 新时期以来山东戏剧演出	(508)
第五节 新时期以来山东戏剧教育与刊物	(519)
第十一章 山东戏剧的思想艺术特色	(523)
第一节 山东戏剧的题材选择与价值取向	(525)
第二节 山东戏剧的艺术特征	(531)
结语 溯渊源于既往,昭轨轍于方来	(542)
参考文献	(544)
后 记	(549)

第一章 山东戏剧的孕育和形成 ——先秦至宋金戏剧

本书的研究对象是山东戏剧史，包括戏曲与话剧两种主要的形式。书中使用了“戏曲”、“戏剧”、“话剧”等术语，在此略作说明。

“戏曲”第一重意义是指戏中之曲，或指剧本。第二重意义是指中国的传统戏剧，是一种综合艺术。

宋元时期出现了“戏曲”一词。元人陶宗仪《南村辍耕录》云：“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也，国朝院本、杂剧始厘而二之。”（卷25《院本名目》）^①该书又云：“稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。”（卷27《杂剧曲名》）^②宋元时人们将戏曲列入曲艺说唱的范畴。陶宗仪所说戏曲是指宋代的杂剧本子。南宋遗民刘埙《水云村稿·词人吴用章传》云：“至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之，而淫哇盛，正音歇。”^③刘埙所说的“永嘉戏曲”就是后人所说的“南戏”，即演戏之曲。但古人在使用时多指剧中之曲，与散曲相对。

王国维在《戏曲考原》中为“戏曲”下了这样的定义：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”^④后来在《宋元戏曲史》中他又补充道：“然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”^⑤这里涉及戏曲形成的诸种要素：歌、舞、科白、代言体的人物扮演。先秦歌舞、汉魏百戏、隋唐戏弄、宋金戏曲等形式都包含着戏曲因子，在他们的合力作用之下正式的戏曲形成。王国维同时使用了“戏剧”和“戏曲”两个概念，他指出：“故真戏剧必与戏曲相表里。”^⑥“宋代之戏剧，实综合种种之杂戏；而其戏曲实亦合种种之乐曲……”他认为戏剧与戏曲是不等义

① （元）陶宗仪著，王雪玲校点：《南村辍耕录》，沈阳，辽宁教育出版社，1998，第295页。

② （元）陶宗仪著，王雪玲校点：《南村辍耕录》，沈阳，辽宁教育出版社，1998，第317页。

③ 胡忌、洛地：《一条极珍贵资料发现——“戏曲”和“永嘉戏曲”的首见》，见浙江省艺术研究所编《艺术研究》11辑。

④ 中国戏剧出版社编：《王国维戏曲论文集》，北京，中国戏剧出版社，1984，第163页。

⑤ 王国维撰，叶长海导读：《宋元戏曲史》，上海，上海古籍出版社，1998，第32页。

⑥ 王国维撰，叶长海导读：《宋元戏曲史》，上海，上海古籍出版社，1998，第32页。

的，戏剧是总称，而戏曲是到宋代以后形成的专门称谓。

“戏剧”一词在唐宋时期就出现了。一开始是儿戏、游戏之意，最早见于唐代杜牧《西江怀古》诗：“魏帝缝囊真戏剧”（《樊川集》卷3），这里的“剧”即戏，儿戏、游戏之意。再如“宗社大事，岂同戏剧”（《宋史·列传第一四二》）。后来“戏剧”也出现了剧本之意，如胡应麟云：“唐所谓传奇，自是书名，虽事藻绩，而气体俳弱，然其中绝无歌曲。若今所谓戏剧者，何得以为唐时？或以中事迹相类，后人取为戏剧张本，因展转为此称耳。”^①后来戏剧也有了演出之戏的意义，如《明史·列传第九十六》，顾济曰：“一切淫巧戏剧，伤生败德之事，悉行屏绝，则保养有道，圣躬自安。”

今天学者所使用的“戏剧”是一个大的概念，如《辞海》解释道：“由演员扮演角色，在舞台上当众表演故事情节的一种艺术。在中国，戏剧是戏曲、话剧、歌剧等的总称，也常专指话剧。在西方，戏剧(Drama)即指话剧。多由古代的宗教礼仪、巫术扮演、歌舞、伎艺演变而来，后逐渐发展为由文学、表演、音乐、美术等多种艺术成分有机组成的综合艺术。”^②“戏曲”与“戏剧”概念有交叉之处，即都是“扮演故事”，但不同之处在于表演手段不同。戏曲是以传统歌舞作为扮演手段。戏剧则更广泛，不同的门类有不同的表演手段。

在元代以前，戏曲还没有正式形成，书中采用了“戏剧”一词来称呼各种戏剧形式；正式戏曲形成以后，则分别采用杂剧、南戏、传奇、地方戏来指称不同戏曲形式。“话剧”指19世纪末20世纪初由国外传入的以对话为主的戏剧形式。

第一节 山东戏剧的孕育和无曲戏剧的形成

中国传统戏曲是一门高度综合的艺术，从起源到形成经历了先秦歌舞、汉代百戏、隋唐参军戏、滑稽戏、宋杂剧与金院本一系列漫长的演变过程。

一、先秦戏剧因素的产生

戏剧的起源与宗教仪典中的原始歌舞与巫优表演分不开。先秦时山

① （清）李调元：《剧话》，《中国古典戏曲论著集成》（八），北京，中国戏剧出版社，1959，第37页。

② 《辞海缩印本》，上海，上海辞书出版社，1990，第563页。

东乐舞与巫优表演都有文献记载。

齐国乐舞水平极高。传说庖牺氏作瑟和陶埙，今山东潍坊市姚官屯龙山文化层出土的陶埙证明山东上古时代已有乐器出现。近几年来，考古工作者在齐国古都临淄遗址及周围地区发掘出大量春秋战国时期乐器，有石磬、编钟、陶埙、钟、镛、铙、铃、铜鼓等。其中，仅1980年在临淄城南大夫观村以西的古墓群中，就出土战国时的编钟一组，石磬两组。在有关齐国的史料中，也有不少对于乐器的记载。春秋战国时期，山东的乐舞已相当发达。民间流行的乐章，散见于《诗经》的《齐风》、《曹风》之中。齐国的《韶乐》，孔子听过后“三月不知肉味”，并说“不图为乐之至于斯也”。“大武之乐”，是表演武王伐纣的故事，这说明当时的诗、乐、舞三位一体的表演形式已经具有简单的故事情节了。除《韶乐》之外，流行在齐国的乐舞很多，像《角招》、《徵招》、《康乐》、《万舞》、《干戚》等。1971年在临淄区郎家庄东周殉人墓葬中出土了许多舞俑。齐故都雍门一带是民间音乐兴盛之地，民间歌唱家韩娥在雍门一带唱歌“余音绕梁，三日不绝”（《列子·汤问》），“故雍门之人善歌哭，效韩娥之遗声”（《乐府诗集》）。齐国宫廷“钟鼓竽瑟之声不绝，和乐倡优侏儒之笑不乏”。齐景公“左为倡，右为优”，且自己会弹琴击缶（《晏子春秋》）。齐宣王“使人吹竽，必三百”（《韩非子·内储上》），规模宏大的齐国歌唱艺术有鲜明的地方特色，吴季札评价齐国民歌：“美哉！泱泱乎！大风也哉！表东海者，其大公乎！国未可量也。”（《左传·襄公二十九年》）齐国历代贤臣，也有许多通音律善歌舞的。如管仲不仅能创作歌曲，教兵演唱，且最早总结了科学的定律方法——三分损益；晏婴曾对乐曲演奏作过多方面探讨；齐威王的重臣驺忌，也是一位琴技高超的人，他把弹琴与治理国家相比拟，以琴寓政，并提出“乐教理论”。

古籍中记载着鲁国的雩舞、蜡祭、大雩舞的情形。雩舞与袞襖有关。每年三月上巳日女巫在河边举行仪式，为人们除灾去病，这种仪式称为袞襖，后来人们将踏青与这种宗教活动结合起来。如《论语·先进》云：“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”蜡祭和雩礼是我国上古时期的两种宗教仪式。蜡祭是收获之后向社神及四方神等农业神献祭的节日，从腊八开始进入一系列以辞旧迎新为内容的节庆之中。人们相聚在一起载歌载舞，报答神灵的恩赐，并祈求来年的好收成。《礼记·郊特牲》云：“天子大蜡八。伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也，岁十二月，合聚万物而索饗之也。蜡之祭也，主先嗇而祭司嗇也，祭百种以报嗇也。饗农及邮表畷、禽兽，仁之至，义之尽也。

古之君子，使之必报之：迎猫，为其食田鼠也，迎虎，为其食田豕也，迎而祭之也。祭坊与水庸，事也。曰：‘土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。’皮弁、素服而祭。”献祭时，祭者口吟伊耆氏流传下来的咒语：“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”春秋末年子贡在看了蜡祭的场面后对孔子说“一国之人皆若狂”，体现了蜡祭时全民参与狂欢的热烈气氛。傩祭本来是一种巫术活动，当时的傩祭分为帝王宫廷举办的国傩和民间举行的乡人傩，在《论语·乡党》中有“乡人傩”的记载：“乡人傩，朝服而立于阼阶。”

巫优表演同样孕育了戏剧的起源。《说文解字》云：“巫，祝也，女能事无形，以舞降神者也。”巫是沟通人与神的使者，通过念咒语、舞蹈、祭拜等手段，调动鬼神之力祈福消灾。颛顼命重黎绝地天通，人神交通被少数宗教职业者所垄断。某种程度上可以说，巫觋是人类最早的歌舞专家。当时山东境内已有优伶出现。据《穀梁传》载：鲁定公与齐侯会于夹谷。会罢，齐人让优施做舞。《孔子家语·相鲁》说：“齐奏宫中之乐，俳优、侏儒戏于前。”宋代高承编《事物纪原》记载：“此盖优戏之始也。”

值得一提的是，先秦时已产生的表演形式都流传到了后世，但发生了变化。至隋唐时期，许多节目由娱神转为娱人。如《后汉书·礼仪志第五》记载了汉代驱傩的仪式：“先腊一日，大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟十岁以上，十二以下，百二十人为侲子。皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中……持炬火，送疫出端门；门外驺骑传炬出宫，司马阂门门外五营骑士传火弃雒水中。”规模宏大的汉宫驱傩已有了固定的程式，向戏剧方向发展。傩祭仪式至唐代，方相氏的地位变得不那么重要，民间小戏渗入其中，娱人成分大增。《新唐书·礼乐志六》“大傩之礼”记载：“选人年十二以上、十六以下为侲子，假面，赤布袴褶。二十四人为一队，六人为列。执事十二人，赤帻、赤衣，麻鞭。工人二十二人，其一人方相氏，假面，黄金四目，蒙熊皮，黑衣、朱裳，右执楯；其一人唱帅，假面，皮衣，执棒；鼓、角各十，合为一队。队别鼓吹令一人、太卜令一人，各监所部；巫师二人。以逐恶鬼于禁中。有司预备每门雄鸡及酒，拟于宫城正门、皇城诸门磔攘，设祭。太祝一人，斋郎三人，右校为瘞罔，各于皇城中门外之右。前一日之夕，傩者赴集所，具其器服以待事。”段安节《乐府杂录·驱傩》中记载唐代驱傩已带有表演性质：“事前十日，太常卿并诸宫于本寺先阅傩，并遍阅诸乐。其日，大宴三五署官，其朝寮象皆上棚观之，百姓亦入看，

颇谓壮观也。太常卿上此，岁除前一日，于右金吾龙尾道下重阅，即不用乐也。”^①这两个记载可见唐代驱傩已有专门的唱师和鼓唱乐队，除夕夜的驱傩事先会经过彩排。此外，民间傩仪中也有人物扮演出场。唐李倬《秦中岁时记》载：“岁除日进傩，皆作鬼神状，内二老儿，其名皆作傩公傩母。”^②可见唐时傩仪已摆脱宗教仪式，带有说唱表演的戏剧的意味。而宋代傩已经完全戏剧化了。

总之，先秦是戏剧因素的产生期，各种戏剧因素独立存在，尚未互相结合。

二、汉魏六朝戏剧因素的组合和无曲戏剧的形成

汉代百戏大兴。《辞海》是这样解释“百戏”的：

古代乐舞杂技表演的总称。秦汉时已有，汉代又称“角抵”。包括各种杂技幻术（如扛鼎、寻橦、吞刀、吐火等），装扮人物的乐舞，装扮动物的鱼龙曼延以及带有简单故事的《东海黄公》等。……南北朝后亦称“散乐”。^③……元代以后，百戏内容更加丰富发展，一般均习用种种乐舞杂技的专名，百戏一词逐渐少用。^④

汉代百戏表演极为盛行。《汉书·刑法志三》记载：“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，先王之礼没于淫乐中矣。”《汉书·武帝纪第六》载：“三年春，作角抵戏，三百里内皆（来）观。”汉武帝能召集多人组成大角抵，三百里内人皆来观看，足以见百戏艺人队伍之强大。百戏融各种表演艺术为一体。在汉代史书中多次记载了天子以角抵招待外国使臣的情况，如《汉书·西域传第六十六》记载：“天子自临平乐观，会匈奴使者、外国君长大角抵，设乐而遣之。”《后汉书·东夷列传》载：“顺帝永和元年，其王来朝京师，帝作黄门鼓吹、角抵戏以遣之。”《后汉书·南匈奴列传》载：

① 《中国古典戏曲论著集成》（一），北京，中国戏剧出版社，1959，第44页。

② （唐）李倬：《秦中岁时记》，见陶宗仪：《说郛》卷74。

③ 散乐，古代舞乐名。原指周代民间乐舞，包括俳优歌舞杂奏等，因不在官乐之内，故称为散，历代有之。汉武以来，成为民间的及从西域传入的乐舞杂技表演的总称。也叫百戏。《词源》合订本，北京，商务印书馆，1998，第730页。）

④ 《辞海缩印本》，上海，上海辞书出版社，1990，第1989页。

遣行中郎将持节护送单于归南庭。诏太常、大鸿胪与诸国侍子于广阳城门外祖会，飧赐作乐，角抵百戏。顺帝幸胡桃官临观之。

张衡的《西京赋》和李尤的《平乐观赋》对当时的百戏表演作了华丽生动的描写：

既定且宁，焉知倾陲？大驾幸乎平乐，张甲乙而袭翠被。攒珍宝之玩好，纷瑰丽以参靡。临迴望之广场，程角觝之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦。冲狭燕濯，胸突钜锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。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，苍龙吹篪。女蛾坐而长歌，声清畅而蜩蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之襍褫。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，磅礚象乎天威。巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，欻从背见。熊虎升而拏攫，猿狖超而高援。怪兽陆梁，大雀踉蹌。白象行孕，垂鼻鳞困。海鳞变而成龙，状蜿蜒以蜃蜃。舍利颺颺，化为仙车。骊驾四鹿，芝盖九葩。蟾蜍与龟，水人弄蛇。奇幻倏忽，易貌分形。吞刀吐火，云雾杳冥，画地成川，流渭通泾。东海黄公，赤刀粤祝。冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。尔乃建戏车，树修旂。偃僮程材，上下翩翻。突倒投而跟絙，譬陨绝而复联。百马同轡，骋足并驰。橦末之技，态不可弥。弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑。（《西京赋》）^①

方曲既设，秘戏连叙。逍遥俯仰，节以鞀鼓。戏车高橦，驰骋百马。连翩九仞，离合上下。或以驰骋，覆车颠倒。乌获扛鼎，千钧若羽。吞刀吐火，燕跃鸟峙。陵高履索，踊跃旋舞。飞丸跳剑，沸渭回扰。巴渝隈一，逾肩相受。有仙驾雀，其形蚺虺。骑驴驰射，狐兔惊走。侏儒巨人，戏谑为耦。禽鹿六驳，白象朱首。鱼龙曼延，崐崘山阜。龟螭蟾蜍，挈琴鼓缶。（《平乐观赋》）^②

赋中记载的百戏节目涉及幻术、杂技、乐舞、扮人表演、扮物表演、

① （清）严可均辑，许振生审定：《全后汉文》（下），北京，商务印书馆，1999，第541、542页。

② （清）严可均辑，许振生审定：《全后汉文》（上），北京，商务印书馆，1999，第507页。

有简单故事情节的竞技表演、类似于后世舞台美术的布景等。很多学者分析指出，百戏是戏曲的母体。如王国维说：“于是我国始有纯粹之戏曲；然其与百戏及滑稽戏之关系，亦非全绝……虽在今日，犹与戏剧未尝全无关系也。”^①吴国钦认为：“我们可以说，中国戏曲孕育于百戏的摇篮之中。百戏不一定是‘戏’，但中国戏曲却是百戏中之一‘戏’。它一开始就和其他的姐妹艺术如歌唱、舞蹈、杂技、武术等结下不解之缘。”^②就汉代百戏而言，出土文物证实了它在山东的繁盛。

力技在百戏中占有主要地位。角抵，相传起源于战国，是秦汉时流行的竞技表演。角抵戏的名称始见于《史记·李斯列传》：“二世在甘泉，方作觳抵优俳之观。”应劭集解曰：“战国之时，稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸示，而秦更名曰角抵。角者，角材也；抵者，相抵触也。”可见角抵戏与武备有关。梁代任昉《述异记》卷一对角抵戏的来源是这样记载的：“秦汉间说蚩尤氏耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向。今冀州有乐名蚩尤戏，其民两两三三，头戴牛角而相抵，汉造角抵戏，盖其遗制也。”这段话指出角抵戏是蚩尤戏的遗制。到汉代，角抵逐渐演变为表演故事性的乐舞杂技“角抵戏”，其中包含戏剧艺术的本质要素，即冲突，从而使情节更引人入胜。《东海黄公》是最著名的角抵戏，在张衡《西京赋》里有关于它的记载和评论：“东海黄公，赤刀粤祝。冀压白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。”^③《西京赋》的叙述过于简略，在东晋葛洪的《西京杂记》卷三里有更详尽的描述：“余所知有鞠道龙，善为幻术，向余说古时事：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，黄公乃以赤刀往厭之。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。”这两则记载稍有出入，但可以看出这个角抵戏的主要部分是人与虎的搏斗。尽管黄公的法术有幻术的成分在内，但它已是一个具备多种戏剧要素的表演节目了。首先，它有了一个基本成型的故事，尽管情节比较简略。其次，它的表演是有一个套路的，即黄公最后总要被白虎所杀。这说明演员不是真的在打斗，而是一种“假打”，如果是真打的话不会每次都是老虎取胜。有人甚至说，后世中国戏曲中的“开打”，可能就以此为滥觞。再次，“赤刀粤祝”说明黄公在念咒语，出现了科白。最后，出

① 王国维撰，叶长海导读：《宋元戏曲史》，上海，上海古籍出版社，1998，第127页。

② 吴国钦：《中国戏曲史漫话》，上海，上海文艺出版社，1980，第5页。

③ （清）严可均辑，许振生审定：《全后汉文》（下），北京，商务印书馆，1999，第542页。

现了两个固定的演员，有简单的化妆，一个扮黄公，绦绾束发，手持赤金刀；另一个扮演猛虎，或者披着虎皮，或者头戴虎头形面具。妆扮对于戏曲表演方式而言，有非常重要的意义。再证以“戏剧”二字繁体字为“戲劇”，一个是从“虎”从“戈”，一个从“虎”从“刀”，都说明戏剧的起源与拟兽进行角力有关。这其中不乏扮演、表演的因素和两两相斗的矛盾冲突，这就具备了戏剧的因子。廖奔说：“《东海黄公》具备了完整的情节：从黄公能念咒制服老虎开始，以黄公年老酗酒法术失灵而为虎所杀结束，有两个演员按照预定的情节发展线进行表演，其中如果有对话一定是代言体，它已经满足了戏剧的基本要求，成为中国戏剧史上首次见于记录的一场完整戏剧表演。”^①廖奔将中国戏剧的形态分为三个文化层次的戏剧形态，即原始戏剧、初级戏剧和戏曲。“这三种戏剧形态所代表的文化内涵具有历史的阶梯性和承递性，它们分别具有先后承接的源流关系。”^②廖奔将优戏归入初级戏剧中，而《东海黄公》则表明汉代优戏已开始从百戏杂耍表演里超越出来。周贻白也说：“假令戏剧的必备条件，必须是从故事内容出发，然后构成剧本，再通过演员们所扮人物的艺术形象而表演出来，这才可以称为戏剧的话，那么，《东海黄公》这项角抵戏，便应当成为中国戏剧形成一项独立艺术的开端。”^③可以说，至《东海黄公》，狭义戏剧即无曲戏剧已经形成。山东出土的画像石中常可看到角抵的情形。山东临沂白庄汉代百戏画像石上的画面与上述记载是比较接近的，该图反映东海黄公正与猛虎搏斗的情景：黄公头戴面具，左手执短刀，右手狠狠抓住老虎的一只后腿，老虎欲遁不能，回首怒向黄公，张开大口，场面很紧张。从这幅汉画像石可知，东海黄公在当时社会上很风行，以至于“汉帝亦取以为角抵之戏焉”。连汉帝都要观看这种演出，可以想象山东肯定也会演出发生在自己门口的戏。

山东临沂金雀山九号墓 1976 年出土了西汉帛画角抵图。画中一对健壮的武士挽起袖子摩拳擦掌怒目而视，准备搏斗，看上去互相不服气，旁边有一人穿长袍拱手而立，好像是裁决者。可见角抵戏的演出渐渐扩大，不再局限于东海黄公的故事。《东海黄公》的主人公是山东人。举重也是力技的一个重要项目。山东嘉祥武氏祠画像石中，有搏虎、拔树、举臼等举重比赛的画像。在画像石中还有一人支撑竹竿，上有数人表演的情形，最底下的那个人要有负重的力量才能撑住。山东安丘董家庄汉

① 廖奔：《中国戏曲史》，上海，上海人民出版社，2004，第19页。

② 廖奔：《中国戏曲史》，上海，上海人民出版社，2004，第5页。

③ 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海，上海古籍出版社，1979，第11页。

墓百戏图中的“载竿”，一人举竿上面有九个人表演，其力量可达千钧。角抵戏到宋代才成为仅指角力摔跤。《都城纪胜》载：“相扑争交，谓之角抵之戏。”《梦粱录·角抵》载：“角抵者，相扑之异名也，又谓之‘争交’。”

百戏中的形体技巧多种多样。山东南武阳东阙画像石中，在乐舞场面中，有倒植伎的表演。倒立在汉代称“倒植”。演者两手据地，头部高抬，两足一向前屈，一向后伸，保持平衡。与倒立技巧相类的还有折腰等软功。山东苍山县汉墓画像石中反弓衔壶的形象体现了汉代柔术的高超。山东微山县两城汉画像石中有单手跃起倒立的柔术表演。折腰还有舞袖带有舞蹈的动作，在汉画像砖石中颇为常见。在汉代歌舞是非常普及的，如汉高祖宠姬戚夫人本山东定陶人，是西汉初年擅长歌舞的名姬。汉代的舞蹈已经达到了很高的艺术水准，对于戏曲因子当中舞蹈元素的成熟应该是起到了很大的推动作用。

百戏中高空表演的项目很引人注目，像寻橦、戏车、走绳索等。沂南《百戏图》一人额上顶一根十字形的长竿，竿上横木两端有两个小儿，全身倒悬，在空中翻转着，正如张衡《西京赋》所形容的：“突倒投而跟絙，譬陨绝而复联”，动作极为惊险。在竿的顶端放着一个圆盘子，有一小儿正在腹旋。沂南《百戏图》的中间最上方是“高絙”，像今天的走钢丝一样，有三个女孩子在绳上表演，绳下倒插着四把尖刀。左右两个女孩子在绳上轻盈地跳跃，中间的女孩子两手握着绳子在两脚朝天拿大顶，这种表演带有极大的危险性。龙戏中龙身上驮着一个大瓶子，有一女子正站在瓶口舞动带有流苏的长竿子表演。车戏中车厢内建鼓上设有平板方架，板上有一小儿双手按架，两脚朝天拿顶翻腾。百戏中还有以耍弄技巧为主的节目，如弄丸、跳剑、弄瓶。抛掷丸子如山东两城山的画像石上中层一人在弄丸，屈身横掷。跳剑比弄丸还难，沂南《百戏图》左上角是跳剑表演，一个艺人双手作抛接状，三剑在空中，一剑在手中，身边还有五只小球，可能是他刚抛过的丸子。还有一类舞盘。沂南《百戏图》中有著名的《七盘舞》，一人刚刚从盘上纵蹶而下，蹬弓步，衣袖飞扬，正如张衡《七盘舞赋》所描绘的“盘鼓焕以骈罗”，“历七盘而屣（一作纵）蹶”。山东历城、金庙画像石刻上有鼓上一人同时跳四丸和三剑的情形。安丘汉墓画像石上有一人舞弄 11 丸和 3 把剑。戏曲中的“做”与“打”的部分包含着一些特技的成分，比如我们看到跳丸剑时很容易联想到今天戏曲舞台上的把子功“打出手”，即以角色为中心，同其他几个角色相互配合作抛掷传递武器的特技，形成种种舞蹈性的惊险场面。而腹旋、拿大顶、翻跟斗在武戏中也很常见。