

全国大学生文化素质教育丛书

王晓纯 吴晚云◇丛书主编

中国戏曲十五讲

ZHONGGUO XIQU SHIWUJIANG

胡淳艳◇编著



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

全国大学生文化素质教育丛书

王晓纯 吴晚云◇丛书主编

中国戏曲十五讲

ZHONGGUO XIQU SHIWUJIANG

胡淳艳◇编著



图书在版编目 (CIP) 数据

中国戏曲十五讲 / 胡淳艳编著. —北京: 北京师范大学出版社, 2012.1

(全国大学生文化素质教育丛书)

ISBN 978-7-303-13876-0

I. ①中… II. ①胡… III. ①戏曲—研究—中国
IV. ①J82

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第 238150 号

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn

北京新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印 刷: 保定市中国画美凯印刷有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 184 mm × 260 mm

印 张: 12

字 数: 250 千字

版 次: 2012 年 1 月第 1 版

印 次: 2012 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 22.80 元

策划编辑: 姚贵平

责任编辑: 姚贵平

美术编辑: 高 霞

装帧设计: 彩奇风

责任校对: 李 菡

责任印制: 孙文凯

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—58800825

全国大学生文化素质教育丛书

编委会

特邀编委（按姓氏笔画排序）

王向远（北京师范大学教授，博士生导师）
王国华（北京工业大学教授，博士生导师）
朱良志（北京大学教授，博士生导师）
李春青（北京师范大学教授，博士生导师）
汪民安（北京外国语大学教授，博士生导师）
陈众议（中国社会科学院研究员，博士生导师）
金元浦（中国人民大学教授，博士生导师）
金惠敏（中国社会科学院研究员，博士生导师）
单纯（中国政法大学教授，博士生导师）
秦佑国（清华大学教授，博士生导师）
敬文东（中央民族大学教授，博士生导师）
谢柏梁（中国戏曲学院戏文系主任，教授）
廖奔（中国文联副主席，研究员，博士生导师）

主 编 王晓纯 吴晚云

副主编 罗学科 张常年 史仲文（执行） 郭 涛

编委（按姓氏笔画排序）

王景中	王文革	王德岩	王鸿博	毛艳梅
曲 辉	刘永祥	孙德辉	邹建成	张加才
张卫平	张 轶	周 洪	屈铁军	赵玉琦
胡淳艳	贾 东	秦志勇	铁 军	董树宝

内容简介

本书共四编、十五讲。第一编“神话与传奇”主要追溯中国戏曲的渊源与历史。第二编“原来姹紫嫣红开遍”意在探讨中国戏曲的艺术特性。第三编“龙生九子的种种”着眼于中国戏曲剧种的介绍。第四编“精英与大众”则对中国戏曲的创作和研究进行简要的分析。全书力求学术性与趣味性相结合，雅俗共赏。

前言

在中国文化版图中，戏曲无疑占据着重要的位置。当我们追溯中国文化的光荣岁月时，当我们憧憬中国文化未来的破茧重生时，中国戏曲始终都是值得我们关注的一环。

中国戏曲成熟虽晚，但一旦成熟后，就迸发出耀眼的光芒，形成自己独特的艺术特性与体系。不仅如此，中国戏曲还对周边国家的戏剧艺术产生过一定的影响，共同构成了与西方戏剧迥异的东方戏剧。值得注意的是，近代以来，中国文化开始出现断裂，面临着巨大的挑战与危机。然而，此时的中国戏曲却以顽强的生命力开辟出另一片精彩天地，延续着辉煌。然而有多少欢笑，就会有多少眼泪，从20世纪后半叶开始，中国戏曲经历的悲、喜实在令人唏嘘。

中国戏曲的特性到底是什么？这是一个复杂的问题，众多专家和学者都曾给出自己的答案。在纷繁复杂的概括中，我仍青睐齐如山的“无声不歌，无声不舞”。这看似简单的八个字，却是迄今为止对中国戏曲最深程度探索的结晶，是深谙中国戏曲本质，又受过西方戏剧洗礼的文化通达之人在学术层面对中国戏曲的一次理论总结与提升。

中国戏曲区别于其他民族戏剧的一个重要特征，就在于拥有众多的剧种。这个家族如此庞大，以至于我们很难想象，只有一个剧种的中国戏曲将会是什么样？这几百个剧种遍布中华大地的各个角落，与其所在地域的文化水乳交融，渗入当地民众的生活与精神世界。从这个角度来说，越来越快的中国城市化进程必将导致地域文化的趋同，而与地域文化血脉相连的地方剧种无论怎样保护，恐怕都难以逃脱变味乃至消亡的厄运。其中相当一部分，恐怕我们只能在博物馆里看到它们的身影了。

恐怕很少有哪个艺术形式能像中国戏曲这样拥有最为广泛的受众，城市与乡村，男女老幼，雅与俗，贫与富，都曾痴迷于戏台上的红男绿女。但是中国戏曲的研究在近、现代却陷入了几乎失语的境地，我们的研究和创作受制于西方戏剧思维的状况直到今天仍然没有得到根本的改变。拥有观众的戏曲却没有足够强大的话语权，还有什么比这更令人尴尬的呢？这在某种程度上，其实也是中国文化在这个时代的一个缩影。

《牡丹亭·惊梦》的第一支〔山桃红〕中曾云“如花美眷，似水流年”，有时甚至想，这简直是中国戏曲命运的形象写照。然而，在大众文化甚嚣尘上的时代，仍然有痴迷于戏曲的人士。“看我非我，我看我，我也非我；装谁像谁，谁装谁，谁就像谁”。中国戏曲艺术的魅力就在这像与不像之间。

编者

目 录

第一编 神话与传奇——中国戏曲史述	1
第一讲 起个大早，赶个晚集	3
第二讲 晚生子的辉煌	14
第三讲 华丽的转身	34
第四讲 辉煌过后是凄凉	41
第二编 原来姹紫嫣红开遍——中国戏曲特性概述	49
第五讲 碰撞的火花	51
第六讲 世界文化视野中的中国戏曲	59
第七讲 1+1>2——中国戏曲的歌与舞	71
第八讲 像与不像——中国戏曲的程式与虚拟	80
第三编 龙生九子的种种——中国戏曲剧种巡礼	93
第九讲 六百年积淀的最高艺术范型——昆曲	95
第十讲 谁是老大	112
第十一讲 本是大家族	125
第四编 精英与大众——中国戏曲创作、研究掠影	139
第十二讲 国粹还是	141
第十三讲 学院派与曲家	151
第十四讲 两条路线斗争的渗透	161
第十五讲 扎堆儿与少人搭理的怪圈	172

第一编 神话与传奇

——中国戏曲史述



第一讲

起个大早，赶个晚集

你从哪里来——艰难的孕育——大器晚成

走进中国戏曲的世界，我们首先要寻根溯源，追问一声：你从哪里来？然而，这几乎是一个斯芬克司之谜。对中国戏曲的起源、最初原发点的探究时间已经不短了，但至今仍然缺乏一锤定音的权威性观点。当然，这也正是它的迷人之处，吸引着众多研究者的关注与探索。

到目前为止，有关中国戏曲的起源的观点不下十种，如歌舞说、巫术说、综合说、傀儡戏说、外来说、劳动说、游戏说、百戏说等。^① 这里只介绍其中影响较大的几种。

歌舞说认为中国戏曲起源于原始时代的歌舞。原始时代没有戏曲，但存在歌舞。这种歌舞起源于劳动，无论披着怎样的宗教外衣，其实际意义都是对劳动的一种演习和锻炼。^② 可见，这是将歌舞说与劳动说（还包含着模仿说）融合的一种观点。这种观点从 20 世纪 50 年代后曾经占据大陆学术界的主流，但自 20 世纪 80 年代后受到质疑和批评。

在戏曲起源的探讨中，一度曾经有些敏感的观点是中国戏曲外来说。这主要指印度梵剧而言，许地山、郑振铎、黄天骥等学者将中国戏曲与印度梵剧进行比较，找出了二者之间的若干相似之处，认为这并非偶然。但反对者也不少。排除狭隘的民族主义观点，从现有文献资料中，还是可以看到梵剧文化对中国戏曲的某些渗透，只是这方面的资料尚嫌稀少，印度

① 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海，上海古籍出版社，1979；叶长海：《中国戏曲起源论综述》、《中华戏曲》，1988 年 2 月号第 6 辑；麻国钧：《西域戏剧与戏剧的发生》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，1991；郑传寅：《中国戏曲文化概论》，武汉，武汉大学出版社，1993；赵山林：《中国戏剧学通论》，合肥，安徽教育出版社，1995；周育德：《中国戏曲文化》，北京，北京友谊出版社，1995；徐振贵：《中国古代戏剧统论》，济南，山东教育出版社，1997。

② 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，北京，中国戏剧出版社，1980。

梵剧具体而微影响中国戏曲的具体途径和表现仍然缺乏一个明晰的链条，而且即便我们找到了更多的相关证据，也不能断言中国戏曲是直接源自印度梵剧。换言之，印度梵剧对中国戏曲的影响主要是通过文化的延伸而不是通过具体的剧本或舞台传承。^①

综合说和上述观点最大的不同在于，上述戏曲起源论是持一元论，也就是认为中国戏曲的源头只有一个，而综合说则立足于中国戏曲是高度综合艺术的理念，认为中国戏曲的线索有多个，来源当然也就不止一个，中国戏曲是多个源头汇聚综合而成的中国戏曲文化。^② 这种观点将诸多戏曲包含因素进行溯源，似乎比较公允持平，如果在戏曲形成、孕育中将这些因素一一列出，倒是十分恰切的，但它无法真正揭示出中国戏曲的原发点所在。面面俱到往往意味着顾此失彼，哪一面也达不到。如果是多个源头，那么，这多个源头在主次的选择与整合上为什么会呈现此种而非彼种形态？

相形之下，巫术说是近年来学术界常见并且得到越来越多学者认可的一种观点。它认为戏曲起源于原始的祭祀仪式。“戏剧源于巫觋”的命题由王国维在《宋元戏曲考》中首先提出：“歌舞之兴，其始于古之巫婆乎？”^③像祭祀与农业有关的神、人、物的蜡祭，意在逐鬼驱疫的雩和求雨的巫术雩，都属原始时代就有的宗教祭祀仪式。屈原的祭神乐舞《九歌》更被王国维认为是“后世戏剧之萌芽”，闻一多甚至认为《九歌》是“一种雏形的歌舞剧”^④。上述祭祀仪式中普遍存在着祭祀者的角色假定性扮演。祭祀活动中的“尸”、“祝”、“巫”，实际上是一种角色扮演。他们的表演有着复杂的装扮和服装，有的还有优美的歌舞以娱神。装扮表演的戏剧性因素已经蕴涵其中，但从本质上说，这些只能是后世戏剧的源头而已，并非真正的戏剧。因为即便是戏剧性质的表演非常丰富的《九歌》中的角色假定扮演，本质上还是一种宗教仪式角色扮演，而非真正的戏剧角色扮演。祭祀仪式的实用性而不是审美性仍然占主体，宗教功能大于娱乐功能。

戏曲起源于巫术的观点被很多学者所认可，但这一观点并非无懈可击。包括戏剧在内的人类艺术的诞生是否一定在巫术或宗教之后？在这一点上尚缺乏十分有力的证据。因为原始时代存在着没有原始宗教意味的艺术作品。承认宗教之于艺术的影响，并不意味着宗教是单链条的影响甚至是戏剧的唯一原点，最有可能的是它们之间是相互作用和影响的。

造成中国戏曲起源观点众多的原因是多方面的。首先，戏曲是一种艺术，艺术的起源是东西方艺术研究者都异常关注、孜孜探索的热点问题之一。戏曲的起源实际上只是艺术起源的一个具体个案而已。前面提到的有关中国戏曲起源的许多观点，其实早在人们研究艺术起源的过程中就已经出现了。有关中国戏曲起源的不少观点，都是艺术起源观点在戏曲领域的运用与具体化。几乎所有西方艺术起源说都可以在中国戏曲起源研究中找到相应的呼应与演绎。中国戏曲作为艺术的一种，对于其起源问题的研究不可避免地会涉及艺术起源问题。其次，起源与形成的概念模糊不清。^⑤ 起源是本原，它是原点，而形成则是一条线。上述观点

① 姚宝琮：《试析古代西域的五种戏剧——兼论古代西域戏剧与中国戏曲的关系》，载《文学遗产》，1986(5)。

② 周贻白、张庚、郭汉城、周育德等都持综合说的观点。

③ 王国维：《宋元戏曲考》，载《王国维戏曲论文集》，4页，北京，中国戏剧出版社，1984。

④ 闻一多：《九歌古歌舞剧悬解》、《什么是九歌》，朱自清等编《闻一多全集》(一)，277页，上海，上海开明书店，1948。

⑤ 黄天骥、康保成：《中国古代戏剧形态研究》，12页，郑州，河南人民出版社，2009。

中的综合说其实就是将起源与形成搞混了。最后，戏剧与戏曲的概念理解各异。比如，王国维的研究中，又将宋元以前非成熟状态的戏曲形式称为“戏剧”，将宋元以后出现的南戏、传奇等称为“戏曲”；有时又以“戏剧”指戏曲的表演艺术，“戏曲”指戏曲的文学剧本。文献资料中，“戏剧”一词的诞生要早于“戏曲”。在西方戏剧进入中国之前，戏剧与戏曲基本上都是指戏曲。其后为区别西方戏剧，以“戏曲”作为中国戏曲的通称，而“戏剧”则是对包括中国戏曲、西方戏剧在内的总称。前者是特指，后者是泛称。

比起起源观点的众说纷纭、莫衷一是，中国戏曲的形成、孕育过程的探索更具有史的意义，它可以使我们感触中国戏曲成熟前的流变过程，感知中国戏曲为什么会以如此的姿态进入中国文化的视野之中。对于这一阶段，学者有称为前戏剧时期，有称为初级戏剧，目的是与宋元时期成熟的戏曲形态相区别。

中国戏曲的孕育过程十分奇特。尽管它与其他民族的戏剧一样，都曾以原始宗教、巫术为源头，但并没有像古希腊戏剧一样从原始宗教祭仪迅速发展为成熟的戏剧样式，虽然中国戏曲在公元前2世纪就已经脱离了原始宗教，但却没有很快走向成熟，而是发生了断裂，经历了一个曲折、漫长的形成过程。等待中国戏曲的成长，需要足够的耐心。反过来说，如果没有这漫长的吸收、积累、整合化一，中国戏曲恐怕就不是我们今天所见到的风貌了。

先秦、秦汉时期，不管是宗教祭祀仪式中的歌舞音乐，还是世俗中的歌舞音乐，对后世戏曲形成都是有一定价值的。不过这一时期对中国戏曲形成、孕育的最直接贡献主要体现在优戏和百戏上。后世经常将倡优并称，实际上二者是有区别的。倡是以歌舞表演为主，多指女性；而优则以戏弄调笑为主，多指男性。但二者又都是以其表演娱人的，这又是其相同之处。据说在夏朝时优就已经出现，到春秋战国时期几乎遍布各国宫廷。优的身份很特殊，一方面其地位低微，没有自由；另一方面又侍奉在君主身旁。史书中记载了很多优人讽谏君主的故事，如优莫、优旃、优孟等。而优人劝谏的手段，往往是通过机敏的言辞、俳谐、歌舞，甚至有化妆表演，已经包含了一定的戏剧性。最有名的优谏当属“优孟衣冠”，它对后世戏剧的影响无疑是巨大的。《史记·滑稽列传》记载了这一事件：

楚相孙叔敖知其(指优孟)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，楚王及左右不能别也。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：“山居耕田苦，难以得食。起而为吏，身贪鄙者余财，不顾耻辱。身死家室富，又恐受戮，枉法为奸，触大罪，身死而家灭，贪吏安可为也！念为廉吏，奉法守职，竟死不敢为非。廉吏安可为也！楚相孙叔敖持廉至死，方今妻子穷困负薪而食，不足为也！”于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀，后十世不绝。^①

① [汉]司马迁：《史记》，中华书局校点本，3201~3202页，1982。



优孟凭借高超的模仿功夫，将孙叔敖生前的模样、言语模仿得十分逼真。整个表演将说白、化妆、歌唱与表演融合在一起，但这种表演无论多么成功，始终不是戏剧表演，只是一种模仿秀。戏剧是一种虚假的真实，而优孟衣冠的整个过程却是真实的虚假，搅乱了装扮与生活真实的界限，最多就是一种原型模拟，缺乏必要的戏剧情境与结构。徐慕云认为“盖优者专以讽谏供人笑乐，并不若后世之登场表演也”。^①

汉朝时期，百戏开始盛行。百戏也称散乐，是各种民间表演艺术的总称，它并非一种有严格规范的艺术形式，组合也较随意，从相关文献记载和出土的汉代画像石、画像砖和壁画所描绘的大型百戏演出中，可以看到百戏大致包括竞技、杂技、幻术、杂耍、歌舞装扮等多种表演，称得上兼收并蓄、包罗万象。

百戏中与戏曲形成关系至为密切的，主要是角抵戏和歌舞戏。角抵戏在汉代有两种指称：广义的角抵戏也就是《史记·大宛传》中所说的“大角抵”，其实就是百戏；狭义的角抵戏在秦代已经产生，但汉代角抵戏表演已不再是单纯的角斗、摔跤之类的竞技表演，而是在角力为主的同时增加了音乐和化妆，有的还有简单的情节。《东海黄公》便是具有代表性的一出汉代角抵戏。

张衡《西京赋》描述其表演：“东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救，挟邪作蛊，于是不售。”这一描写太过简略，而葛洪的《西京杂记》的记述则详尽一些：

有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绦绀束发，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。^②

从这段记述中，可见《东海黄公》实际上是一出带有巫术性质的角抵戏。^③但是在巫术中加入了一定的故事情节：巫师黄公善于作法，能制服老虎这样的猛兽。而老年的黄公却因酗酒致使法术失灵，擒虎不成，反死于老虎之口。如此具有戏剧色彩的情节，黄公扮演者要有简单的化妆和道具（绦绀束发、手拿赤金刀），另一表演者需扮成白虎。两位表演者表演人虎相斗，这其中肯定有竞技的表演，但其胜负却并不由双方真正的角力来决定。因为孰胜孰负，在表演开始时就已经被规定了下来，这就具有了戏剧假定性。因此，《东海黄公》的情节虽嫌简单，但却是目前所能见到有明确文字记载的汉代戏剧表演。这表明，中国戏曲开始形成。

汉时歌舞和前代相比，规模更大，结构形式也趋于复杂。比如，《相和大曲》由“艳”（相当于引子）、“解”（大曲的主体，包括多段歌曲）、“趋”（或“乱”）三部分组成。这种结构对情感的丰富与细腻、心理描摹等方面的表现力要超越汉代以前的歌舞。《西京赋》中所描绘的汉代歌舞表演，规模宏大，舞台效果堪称神奇。汉代还出现了歌舞戏。《宋史·乐志》和《乐府诗集》中记录的《公莫舞》歌词，经过杨公骥、姚小鸥^④的整理，显示内容为儿子拜别母亲出门谋生。母、子两个角色的扮演，且有与内容相关的唱词与舞蹈动作。以角色的扮演、载歌载舞地表

① 徐慕云：《中国戏剧史》，5页，上海，上海古籍出版社，2001。

② [晋]葛洪：《西京杂记》，影印文渊阁《四库全书》，第1035册，11页。

③ 实际上角抵戏艺术是有巫术渊源的，并不只《东海黄公》。

④ 杨公骥：《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》，载《中华文史论丛》，1986（1）；姚小鸥：《巾舞歌辞校释》，载《文献》，1998（4）。

现出母子不忍别离的故事情节。这些都使《公莫舞》具有了早期戏剧的性质。可惜目前所发现的类似歌舞戏的文献记载实在太少，在出土文物中虽有，但不知其歌词，内容也就无从知晓了。

从百戏丰富多样的表演形式中，既能看到许多后来表演技艺的萌芽和雏形，比如其中的驯兽、马戏、武术等杂技表演。不仅如此，在中国戏曲中经常存在着游离于戏曲情节之外的杂技表演，不能不说，汉代百戏是其肇始。

魏晋南北朝虽为乱世，却是中国戏曲形成、孕育过程中一个非常重要的时期。首先，先秦、秦汉时期与戏曲形成密切相关的各种艺术样式在这一时期依然活跃。三国、两晋、南北朝的各个时期，百戏仍旧盛行，而且在形式上有所创新，表演水平也有所提高。其次，以清商乐为调式的世俗乐舞获得了发展。西晋时期石崇以“昭君和亲”为题材编成《明君歌舞》，以第一人称叙述昭君的遭际和内心情感。这个歌舞由石崇宠妾绿珠表演，实际上已经具有了代言体性质。东晋后清商乐中又增加了吴歌、西曲等新内容。吴歌以歌曲为主，西曲以舞曲为主。清商乐在发展过程中，逐渐将南北歌舞包容进去，成为民间俗乐的总汇。最后，也是最重要的一点，是许多歌舞戏(如《大面》、《拨头》、《踏摇娘》等)在这一时期(主要是在南北朝时期)形成，并在唐代依然流行。自南北朝之后，中国戏曲的形成步伐开始加快，至唐代戏剧大盛，最终促进了戏曲走向成熟。魏晋南北朝在戏曲形成过程中上承秦汉，下开唐代，正如六朝文学在中国文学史上开启唐代文学繁荣的独特地位一样。

这一时期的歌舞戏呈现的是一种初步的戏剧形态。比较著名的有《大面》、《踏摇娘》、《拨头》等。《大面》又称《代面》，产生于北齐时期，表演北齐世宗高澄第四子兰陵王长恭本是极有勇胆的血气男儿，但相貌太过俊美，如同妇人，实在不足以震慑敌人，于是用木头刻了一副狰狞可怖的面具，每次上阵都戴上，终于战无不胜。这出歌舞戏被认为“是一个历史戏，也是我国戏剧史上最早的历史剧目，戏剧的主角，从此不一定是神仙猛兽，英勇杀敌的历史人物，也开始跻身这个行列了”^①。除了歌舞戏形式表演外，还有歌曲《兰陵王》，宋词中还有《兰陵王》词牌。虽然产生于北齐，但《大面》在唐代的演出是最兴盛的。《大面》在中国本土早已失传，在日本的宫廷乐舞中还有。由此亦可见《大面》的歌舞戏性质。大面对后世戏曲脸谱具有一定影响，而且有装扮、规定情节和动作。

《拨头》，又作《钵头》，出自西域，演胡人之父被老虎吃掉，于是胡人上山寻找父亲尸骨，并找到了吃父亲的猛兽，将其杀死。胡人之子被发，身穿素衣，表情作悲啼之状。这是一出完整的歌舞戏，包括寻父、见尸、求兽、杀兽等规定情节，包括登山、寻觅、人兽相斗等表演，演员有特定的化妆造型、服装，甚至表情都有相应的规定。王国维《宋元戏曲考》考证出拨头即西域拨豆国，认为其时代不应在隋唐以后，推测北齐时已经有了《拨头》。这表明南北朝时期，中外艺术及各民族艺术相互渗透、影响，从而推动着包括戏曲在内的艺术形式的发展。

《踏摇娘》较之《大面》和《拨头》是更具观赏性的歌舞戏，相关记载也较为丰富。其中，唐崔令钦《教坊记》中的记载最为详尽：

^① 吴国钦：《中国戏曲史漫话》，22页，上海，上海文艺出版社，1980。



北齐有人姓苏，黼，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。时人弄之：丈夫着妇人衣，徐步入场。行歌，每一叠，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“踏摇”；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，遂不乎“郎中”，但云“阿叔子”。调弄又加库典，全失其旨。^①

情节并不复杂，官迷心窍却仕进无望的丈夫自封“郎中”，每次喝醉酒归家就会殴打妻子以显示自己的威风，妻子只能向邻居哭诉。《踏摇娘》入唐后继续盛行，而且被加工改制，艺术上获得了很大的提升。不过从崔令钦的记载中可以看出，北齐时代的《踏摇娘》演出也是比较成熟的，是一出典型的以歌舞演故事的歌舞戏。整个演出有规定的故事情节，歌舞、道白甚至打斗皆有，还有帮腔式的和歌。整个表演中，化妆、动作、表情、场面、服装甚至角色都已初步具备。主角主唱，旁人帮和，男扮女装，旦角、丑角的表演因素俱全。这表明，《踏摇娘》虽然尚不是成熟的戏曲，但已经比较接近了，所以，周贻白说：“其表演形式实已接近于今之所谓戏剧。”^②任半塘亦评价：“北齐为我国戏剧史上颇重要之时期，我国最具体最有意义之民间歌舞戏《踏摇娘》，乃始有于此时。”^③

《大面》、《拨头》和《踏摇娘》在本质上还没有完全脱离汉代《东海黄公》等角抵戏表演的影响，但整个表现重心却不在此。它们综合了歌舞、角抵等技艺，并用一个虽然简单却完整的情节贯穿起来。整体表演上并非以演故事为主，歌舞、角抵仍然占据了主要位置。但是，将纯粹技艺表演、歌唱舞蹈的独立表演进行融合，已经表明它正在向着综合发展为戏曲艺术的变化。而较之无唱无白的《东海黄公》也迈进了一大步。有关这几出歌舞戏的来源、演出等情况的文献，绝大部分是根据唐代人的追述性记载。它们在入唐之后一直继续演出，而且其兴盛程度、技艺水平都有了很大的提升，成为唐代戏剧大盛的标志之一。这也凸显出南北朝对唐代戏剧的独特价值和地位。

戏曲在唐代开始渐渐向综合方向发展。曾经从汉至隋代一直兴盛的百戏在隋代达到顶峰，入唐后风光不再，被歌舞戏、优戏所取代。唐代大盛的歌舞戏和参军戏直接影响了中国戏曲的形成和孕育。在唐代，中国戏曲形成的步伐明显加快了。

歌舞戏并非唐代才开始有，但唐代的歌舞戏较之前代称得上大盛。《代面》、《钵头》、《苏郎中》、《踏摇娘》、《樊哙排君难》、《苏莫遮》、《秦王破阵乐》等，都是唐代流行的歌舞戏。诸如《大面》、《拨头》和《踏摇娘》等虽产生于南北朝时期，且在其时已经具备相当的戏剧因素，但它们在唐代得力于其时的文化发达、音乐繁荣，艺术水平才真正走向成熟。除了宫廷演出外，市井中的表演也相当普遍，受众层面广泛，表演水平也大幅度提高。其中，《踏摇娘》入唐后，由于在运用歌舞装扮等综合手段表现特定故事情节和人物心理方面的突出价值而成为唐代歌舞戏最突出的代表。

参军戏是唐代优戏表演中最具代表性的一类，是一种以滑稽诙谐的动作、说白表演为主，封建、嘲谑对方的滑稽戏。这与歌舞为主的歌舞戏明显不同。参军戏在发展过程中又吸收融

① [唐]崔令钦：《教坊记》“踏摇娘”条，《中国古典戏曲论著集成》第一册，18页，北京，中国戏剧出版社，1959。

② 周贻白：《中国戏曲史发展纲要》，43页，上海，上海古籍出版社，1979。

③ 任半塘：《唐戏弄》，106页，上海，上海古籍出版社，1984。

合了歌舞戏的一些因素，使它成为唐代综合性很高的一种初级戏剧形式，因而在戏曲形成过程中有着重要意义。

参军戏起源于后赵时期，《太平御览》卷五六九引《赵书》云：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以八议宥之。后每大会，使俳優着介帻，黄绢单衣。优问：‘汝为何官，在我辈中？’曰：‘我本馆陶令。’斗数单衣曰：‘政坐取是，故入汝辈中。’以为笑。”可见，参军戏最初是为了讽刺、惩罚贪官而产生的一种表演形式，人物尚未角色化，参军就是具体的官职名。表演内容也特指周延贪污官绢一事，尚未故事化。至唐代，这种表演形式逐渐被固定下来，成为一个剧目，不断地演出，成为一种重要的表演艺术。

在实际表演中，“参军”一词已失去了官职的含义，演化为角色的名称，表演实现了初步的角色化：一为苍鹘，一为参军。参军即被戏弄者的角色名称，苍鹘则是负责戏弄嘲讽参军的角色。从此，参军和苍鹘成为扮演优戏节目人物的角色名称，中国戏剧有角色行当之分，从唐代的参军戏开始。而在表演内容上，也有了故事性内容，不再是讽谏周延贪污之事，可以表演其他故事，如《三教论衡》、《弄孔子》等。宋杂剧的宾白与滑稽风格、角色就是继承了唐代参军戏的传统。

唐代的参军戏以动作、科白为主，但也加入了歌舞元素。唐范摅《云溪友议》中记载元稹在浙东时，有俳優周季南、季崇和他的妻子刘采春从淮甸来，长于表演陆参军，歌声响彻云霄。元稹赋诗赠给刘采春：“新妆巧样画双蛾，幔褰恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏皱纹靴。言词雅措风流足，举止低徊秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱《望夫歌》。”可见，唐代参军戏可以有女性来主演，而且多是才色兼具，表演中融入了歌舞，不以滑稽为主，而是将表演与歌舞、说白相结合。这种演出已经透露出宋元时代南戏的某些特色。

唐代戏剧形成的过程中，文学性因素首次被凸显出来，开始渗透、影响到唐代戏剧。此前，中国文学诸种发达的文学样式并未与戏剧因素进行有效的结合，这其实也延迟了戏曲的形成步伐。因为戏剧的形成，除了表演艺术发达而外，叙事文学的发达也是不可或缺的。而到了唐代，抒情文学继续发达的同时，叙事文学也开始兴盛。唐代与戏剧演出密切相关的文学样式获得了全面的发展。

唐传奇作为一种以叙事为主的篇幅较长的小说，注重故事情节的曲折，人物形象生动鲜活，艺术的虚构性较为突出。为后世戏曲家提供了大量的题材。俗讲则是唐代出现的一种叙事性很强的说唱艺术。寺院僧人在讲经基础上，当中以通俗的语言向听众宣讲佛经故事及世俗故事。变文则是俗讲底本的一种，如敦煌藏书中的《目连救母变文》、《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《秋胡变文》等。变文的体制是散韵结合，说唱相间，演述故事，叙事与代言并用。变文善于夸张渲染，注重细节描写，故事性、传奇性大大增强。变文情节结构大多完整，脉络清晰，这些对后世戏曲剧本的创作都有较大的影响。无论从哪个方面来说，唐代（也包括隋朝和五代）各种与戏曲形成、孕育相关的艺术形式在各自独立发展、创新的同时，也开始走向融合，为宋代的戏曲形成做了充分的准备。

宋、金时期，终于迎来了戏曲的形成阶段。各种与戏剧相关的表演艺术得以汇合，并和叙事文学结合，戏曲在此基础上才算真正形成。这时期产生的杂剧和院本，是中国戏曲真正成熟前夕的两个雏形。



宋杂剧是和唐参军戏一脉相承发展而来的，但它又有一定的创新和发展。对于宋杂剧的名称与所指一直有很大的分歧。“杂剧”之名在唐代已经出现，形式多样，其时的杂剧大致包括四种基本形态：歌舞戏、杂伎、博戏、谐戏。^①而宋杂剧则有广义、狭义之分。广义宋杂剧直接承继唐代杂剧的传统，包括歌舞戏和杂伎在内；狭义的宋杂剧则专指滑稽戏，是宋代杂剧戏剧性因素发展的结果。^②

根据《都城纪胜》，可知宋杂剧的体制：“先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名两段……又有杂拌，或名杂班，又名纽元子，又名拔和，乃杂剧之散段。”这里说的其实是南宋时期的杂剧体制。实际上，北宋时期杂剧是由艳段和正杂剧组成的两段结构，南宋时期则变为三段。

所谓“艳段”，是开场引子，带有序幕性质，是正戏演出前一段简单的杂剧段子，或是一段歌舞表演，或是一段“寻常熟事”，表演相对简单。也可以去掉正杂剧，单独上演。正杂剧是杂剧的主体部分，由两段组成，可以由不同的演员来演出。这部分有滑稽调笑的内容，但也扮演故事。杂扮正杂剧之后加演的一种小戏，也与正戏无关。可见，宋杂剧的三个部分实际上是相互独立的，情节上并无必然联系。宋杂剧的角色通常有五个，即末泥、引戏、副净、副末，有时还要增添一个装孤，其中末泥是戏头，筹划演出；引戏，具体安排演出，兼装旦；副净类似于丑角；副末相当于后来的净角；装孤则扮演官员一类。但末泥、引戏、装孤并非固定的角色，只有副净与副末才是固定的角色。它们是从唐代参军戏中的参军和苍鹘演变来的，因而也就继承了滑稽调笑的表演形式。

宋杂剧的表演内容和唐代参军戏一样，以滑稽调笑为主，但所演以故事为主，而不仅仅是时事。可惜宋杂剧的剧本已经失传，唯在南宋周密《武林旧事》中记录了南宋“官本杂剧段数”280种，使我们窥见宋杂剧剧目的一些情况。这280种剧目中有部分应当是从北宋流传下来的，也有在南宋出现的。爱情题材的剧目如《崔护六么》、《莺莺六么》、《王子高六么》等，又如《简贴薄媚》演简贴和尚骗夺皇甫妻事，《柳毅大圣乐》演柳毅传书故事，《李勉负心》、《王魁三乡题》则演负心汉故事，等等。可见，宋杂剧内容是极其丰富的。王国维在《宋元戏曲考》中考证其中用大曲、法曲、诸宫调、词曲调的共150余本，认为这表明宋杂剧多数以歌舞演故事的剧目占了很大比重。不过其中仍然有相当的歌舞、杂剧表演剧目。

宋杂剧的体制基本稳定，角色行当初步形成，其正杂剧已经表现出以歌舞演故事的发展趋势。但这些在宋杂剧中的发展仍然是初步的，尚未达到成熟戏曲的程度。宋杂剧的结构不管是两段还是三段，各段之间基本上呈现的是一种游离状态，因为表演的内容往往各不相同，没有前后连接，还构不成一个艺术整体。如此一来，它在无法表现一个情节较为复杂、完整的故事的时候，仍然呈现类似于短剧的状态。而“务在滑稽”的表演特色往往冲淡了对人生纵向的、深层的开掘。因此，宋杂剧虽然已经接近成熟的戏曲形态，但却仍然不是真正的戏曲形态。

北方金朝的戏曲承接了北宋杂剧的形式、内容，且有了一定的发展，金代戏曲现在通常

① 刘晓明：《唐代杂剧四证》，载《文献》，2005（4）。

② 黄天骥、康保成：《中国古代戏剧形态研究》，90页，郑州，河南人民出版社，2009。