

元杂剧史稿

李春祥 著

责任编辑 丘菊贤

河南大学出版社出版
(开封市明伦街85号)
河南省新华书店发行
河南兰考印刷厂印刷

开本：850×1168 毫米 1/32 印张：10 字数：251 千字

1989年5月第1版 1989年5月第1次印刷

印数1—5000 定价：1.80元

ISBN7-81018-225-1/K·28

绪 论

元杂剧是我国古代最早成熟的戏剧，在元代，人们又把它和散曲合称为“乐府”，文学史上则称为“元曲”。

“杂剧”一词则由来已久，至少在唐代就有杂剧之名了。唐人李德裕《李文饶文集》卷十二《第二状奉宣令更商量来奏者》有云：

臣德裕到镇后，差官于蛮，经历州县，一一勘寻，皆得来名，具在案牍。蛮共掠九人。成都郭下，成都、华阳两县，只有八十人。其中一人是子女锦锦。杂剧丈夫二人……余并是寻常百姓，并非工巧。

这是李德裕奉命调查唐文宗大和三年（829）十二月“南蛮陷军成都”（《旧唐书·文宗纪》）事向皇帝上奏的文字报告，其中“子女锦锦、杂剧丈夫”皆是成都府下“音乐伎巧”辖内相应之伎艺人员。“杂剧丈夫”也就是杂剧演员。由此可知，杂剧艺术起源甚早。因文字过于简略，无法推知其时表演内容和形式。

宋人杂剧或劝善惩恶，宣扬佛法，如《目连救母》杂剧（《东京梦华录》）；或滑稽调笑，隐寓“鉴戒”、“谏净”其中，所谓“大抵全以故事为滑稽，本是鉴戒、或隐为谏净也”（《都城纪胜》）；或泛指一般歌舞戏，如吴自牧《梦粱录》谓：“向者汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子，葛守诚撰四大曲，丁仙现捷才知音。”王国维结合官本杂剧所用乐曲，对这段文字作了周密考证，得出“南宋杂剧，殆多以歌曲演之”（《宋元戏曲考》）的结论，肯定宋杂剧中有歌舞戏。

与南宋对峙的金人统治下的北方，亦称宋杂剧为杂剧，^①也有称杂剧为院本者^②。金人称院本者则见于杜善夫《庄家不识勾

限》套曲，王实甫《丽春堂》杂剧中也有院本词一^③。研究者也多承认院本是杂剧的别称。

元杂剧是综合艺术，它以歌、舞、科、白等表演故事，是代言体。在元代，或称杂剧，或称乐府，或称传奇，名称很不统一。如胡紫潼、夏庭芝、陶宗仪和《元刊杂剧三十种》的编辑者皆称“杂剧”；^④燕南芝庵似称杂剧为“乐府”，其《唱论》有云：“成文章曰‘乐府’，有尾声名‘套数’，时行小合令唤‘叶儿’。”此处之“乐府”与“套数”、“小令”并列，理解为所指是“杂剧”不无道理。周德清《中原音韵》中的“乐府”就是广义的“元曲”，其所举例就是散曲、杂剧兼备^⑤；其友人罗宗信所写序言更是把“大元乐府”与唐诗宋词并提，承认它们都是自己时代的代表文学。钟嗣成在《录鬼簿》中则称杂剧为“传奇”，称散曲为“乐府”。称谓的不统一，反映了不同研究者对元杂剧的不同理解和多方面关注。

为元人杂剧写史，应该说在元代后期就开始了。钟嗣成的《录鬼簿》初稿完成于元文宗至顺元年（1330），修改定稿大约为元顺帝至正五年（1345）。这是一部元人写的当代杂剧史，也是我国戏曲史的开山之作^⑥。这本不过万字左右的论著，它不仅记载元杂剧作家作品资料宏富，精当地评价作家作品；而且更重要的是，它按时序分类排列作家，全书贯串了一条史的线索。这条史的线索，成为后来研究元杂剧史的重要依据。但从明至清，治戏史一事，似未引起研究者的足够重视，至今尚未发现戏史专著。自近代学者王国维《宋元戏曲考》出，继起者才逐渐增多。或写一个朝代和时期，或写通史，或作综合性研究。如吴梅的《中国戏曲概论》、卢冀野的《中国戏剧概论》、贺昌群的《元曲概论》、徐慕云的《中国戏剧史》、董每戡的《中国戏剧简史》、周贻白的《中国戏剧史讲座》、《中国戏剧史长编》、《中国戏曲发展史纲要》、孙楷第的《傀儡戏考原》、阿英的

《元人杂剧史》、张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》、任半塘的《唐戏弄》、冯沅君的《古剧说汇》、胡忌的《宋金杂剧考》、蒋星煜的《中国戏曲史钩沉》、叶长海的《中国戏剧学史稿》、吴国钦的《中国戏曲史漫话》、彭隆兴的《中国戏曲史话》等。海外学者则有唐文标的《中国古代戏剧史》、冯明之的《中国戏剧史》等。日本汉学家则有青木儿的《中国近世戏曲史》和《元人杂剧概说》，盐谷温亦有《元曲概说》等。

上列诸家之作，无疑地推动了我国戏曲史（包括元杂剧史）研究的深入和发展。然而，由于文献资料之不足和研究者考虑问题角度之不同，涉及元杂剧史方面的研究也还有一些分歧问题，如元杂剧之渊源、萌芽问题；元杂剧之前身或脱胎母体问题，兴衰原因及分期问题；作家作品评价问题等。此外，在某些论著中，因研究者研究对象、重点之不同，在有关元杂剧部分，或突出大作家而忽略次要作家；或涉及较多作家而又重点不够突出，尽管它们都有不少精辟见解或自成体系，但也都有一些值得补充之处。

“史稿”将在前人和今人研究成果的基础上，上溯元杂剧的渊源与形成；次及兴起原因、发展阶段及概况；再以作家为纲，遵循钟嗣成《录鬼簿》对元杂剧的分期，把他们放在“史”的范围内进行论述；对佚名作家作品，则按题材分类略作介绍性说明。一方面，力求能在对史的发展粗略轮廓有所了解的前提下展现出元杂剧的基本面貌；另一方面，又希望通过对元杂剧基本面貌的把握来加深对史的理解。这是“史稿”将要努力遵循的方向。学海茫茫，是否能到达彼岸，也无暇顾及了。

注 释：

①《三朝北盟会编·政宣上帙》引《宣和乙巳奉使行程录》云：“自兴州九十里至咸州。未至州一里许，有幕屋数间，供帐略备，州守出迎，礼仪如制。就坐，乐作……酒三行……鸣钲击鼓，百戏出场，有大旗，狮

豹……角抵，斗鸡、杂剧等。服色鲜明，颇类中原，”最后一句说明金杂剧同于宋杂剧。又《金史·礼十一》云：“新定夏使仪注，夏国使，副及参议各一，谓之使。……入界。则先具驿程腰宿之次。始至京，行者，翌日赐……至恩华馆，更衣，由宜照门入……第四日。命押宴官，赐宴百官就宴……候押宴等初盏毕，乐声尽，坐至五盏后食，六盏，七盏杂剧。”

②夏庭芝《青楼集志》云：“唐时有传奇……宋之戏文……金则院本，杂剧合为一，至我朝乃分院本，杂剧而为二。”陶宗仪《辍耕录》所云与此同。文字略有出入。

③杜善夫〔般涉调·耍孩儿〕《庄家不识勾阑》套曲云：“说道：前截儿院本《调风月》，背后么末敷演刘耍和。”又王实甫《丽春堂》杂剧第一折李圭诗云：“幼年习兵器，都夸咱武艺，也会做院本，也会唱杂剧。”

④胡紫蘧《紫山先生大全集·赠宋氏序》云：“音乐与政通，而技剧亦随时而变。近代教坊院本之外，再变而为杂剧”。夏、陶二氏称谓已见上注。元刊本已明白标出“杂剧”名目。

⑤周德清《中原音韵》所举实例多为散曲，但也兼举杂剧，如《西厢记》、《岳阳楼》和《王粲登楼》等。有的研究者认为《音韵》中所说的“乐府”仅指散曲。非是。

⑥见拙文“古怪新奇”、“德业辉光”一评钟嗣成《录鬼簿》》（开封师院学报1979年1期）及《钟嗣成〈录鬼簿〉对戏曲史的贡献》（河北学刊1985年6期）。

目 录

绪论.....	(1)
第一章 我国戏曲的渊源、形成和元杂剧的兴起... ..	(1)
一、我国戏曲的诸因素.....	(4)
二、我国戏曲的萌芽与发展.....	(6)
三、我国戏曲的形成.....	(15)
四、元杂剧的兴起.....	(22)
第二章 元杂剧体制.....	(28)
一、剧本组织.....	(28)
二、文学因素.....	(31)
三、音乐结构.....	(33)
四、登场角色.....	(35)
五、舞台演出.....	(39)
第三章 元杂剧的繁荣与衰微.....	(40)
一、元杂剧的繁荣及其原因.....	(40)
二、元杂剧的衰微及其原因.....	(44)
三、元杂剧繁荣与衰微的年代断限.....	(49)
第四章 元杂剧作家和作品.....	(57)
一、元杂剧作家.....	(57)
二、元杂剧作品.....	(61)

第五章 关汉卿和他的杂剧	(67)
一、关汉卿的生平与著作.....	(67)
二、关汉卿杂剧的思想内容.....	(71)
三、关汉卿杂剧的艺术成就	(102)
第六章 王实甫的《西厢记》和其它杂剧	(109)
一、王实甫的生平与著作	(101)
二、《西厢记》	(111)
(一)《西厢记》的题材	(111)
(二)《西厢记》的思想与人物	(117)
(三)《西厢记》的艺术	(134)
(四)《西厢记》的地位与影响	(143)
三、《破窑记》和《丽春堂》	(146)
第七章 马致远的《汉宫秋》和其它杂剧	(153)
一、马致远的生平与著作	(153)
二、《汉宫秋》	(154)
三、《荐福碑》及其它	(159)
第八章 白朴、郑廷玉和高文秀	(169)
一、白朴的《梧桐雨》和其它杂剧	(169)
二、郑廷玉的《后庭花》和其它杂剧	(178)
三、高文秀的《双献功》和其它杂剧	(180)
第九章 石君宝、尚仲贤、戴善甫、李好古、	
石子章和张寿卿	(186)
一、石君宝和石子章	(186)
(一)石君宝的《秋胡戏妻》和其它杂剧	(186)

(二) 石子章的《竹坞听琴》	(191)
二、尚仲贤和李好古	(193)
(一) 尚仲贤的《柳毅传书》和其它杂剧	(193)
(二) 李好古的《张生煮海》	(195)
三、戴善甫和张寿卿	(196)
(一) 戴善甫的《风光好》	(196)
(二) 张寿卿的《红梨花》	(198)
第十章 杨显之、武汉臣、王仲文、纪君祥、孟汉卿、李行甫和	
孔文卿	(200)
一、杨显之、王仲文和孟汉卿	(200)
(一) 杨显之的《潇湘雨》和其它杂剧	(200)
(二) 王仲文的《不认尸》	(202)
(三) 孟汉卿的《魔合罗》	(204)
二、武汉臣和李行甫	(205)
(一) 武汉臣的《生金阁》和其它杂剧	(205)
(二) 李行甫的《灰阑记》	(207)
三、纪君祥和孔文卿	(210)
(一) 纪君祥的《赵氏孤儿》	(210)
(二) 孔文卿的《东窗事犯》	(212)
第十一章 张国宾及其它艺人作家	(216)
一、张国宾和他的杂剧	(216)
二、花李郎、红字李二和赵敬夫	(225)
(一) 花李郎	(225)
(二) 红字李二和赵敬夫	(226)
第十二章 康进之和其它“前辈才人”作家	(229)
一、康进之和李文蔚	(229)
(一) 康进之的《李逵负荆》	(229)

(二) 李文蔚的《燕青博鱼》和其它杂剧	(231)
二、吴昌龄、费唐臣、王伯成和狄君厚	(233)
(一) 吴昌龄的《东坡梦》	(233)
(二) 费唐臣的《贬黄州》	(235)
(三) 王伯成的《贬夜郎》	(236)
(四) 狄君厚的《介子推》	(237)
三、李寿卿和岳伯川	(238)
(一) 李寿卿的《度柳翠》和其它杂剧	(238)
(二) 岳伯川的《铁拐李岳》	(240)
四、李直夫的《虎头牌》	(242)
第十三章 郑光祖、宫天挺、金仁杰、曾瑞、乔吉和范康	(244)
一、郑光祖的《倩女离魂》和其它杂剧	(244)
二、宫天挺的《范张鸡黍》和其它杂剧	(250)
三、金仁杰的《追韩信》	(253)
四、曾瑞的《留鞋记》	(254)
五、乔吉的《两世姻缘》和其它杂剧	(261)
六、范康的《竹叶舟》	(265)
第十四章 秦简夫和其它“方今才人”作家	(267)
一、秦简夫和萧德祥	(267)
(一) 秦简夫的《东堂老》和其它杂剧	(267)
(二) 萧德祥的《杀狗劝夫》	(270)
二、朱凯、王晔和杨梓	(271)
(一) 朱凯的《孟良盗骨》	(271)
(二) 王晔的《桃花女》	(272)
(三) 杨梓的《不伏老》和其它杂剧	(274)
第十五章 佚名作家作品	(278)

一、公案故事	(278)
二、爱情婚姻故事	(285)
三、历史故事	(289)
四、其它	(298)
结语.....	(300)
后记	(302)
阅读、参考书目	(304)

第一章 我国戏曲的渊源、形成和 元杂剧的兴起

元杂剧是我国古代最早成熟的戏剧，探讨古代戏曲的渊源与形成问题，在一定意义上说，也就是探讨元杂剧的渊源与形成问题。我国戏曲发展到元代，它至少是经历了由起源、萌芽、形成到成熟的发展阶段。关于我国戏曲起源的问题，学术界历来就有种种说法，诸如原始社会歌舞说、巫觋说^②、俳优说^③、百戏说^④、角抵说^⑤、傀儡说^⑥、参军戏说^⑦，以及外来说等^⑧。诸家所说，既有观点的分歧，也有使用的概念不同，因而造成了观念的混乱，如对起源、萌芽甚至形成的概念，就有等同使用之嫌，试以王国维《宋元戏曲考》为例，王国维说：

歌舞之兴，其始于古之巫乎？

在论述了“古之所谓巫，楚人谓之曰灵”及引王逸《楚辞章句》“训灵为神”之后又说：

是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者也。

巫觋之兴，虽在上皇之世，然俳优则远在其后。……巫以乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主；巫以女为之，而优以男为之。……后世戏剧，当自巫、优二者出。

王国维是把戏曲之起源（即《戏曲考》使用之“兴”）和萌芽当作同一概念使用的。实际上二者并不等同，下面还要论及。

接着，王氏还论述了汉魏角抵、优伶戏谑及晋之优戏，最后得出结论说：

由是观之，则古之俳优，但以歌舞戏谑为事。自汉以后，则间演故事，而合歌舞以演一事者，实始于北齐。顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞为当也。然后世戏剧之源，实自此始（下举代面、踏摇娘等例略）

王氏先否定了“后世戏剧之萌芽”的巫、优，继又否定了“合歌舞以演一事”的“踏摇娘”等剧目，最后又说这是“后世戏剧之源”。对戏曲的起源、萌芽、形成等概念的使用，显得有些混乱和矛盾。当然，提出以上问题决不是要否定王国维对我国戏曲史研究的巨大成就和贡献；相反，他的许多精辟见解，使我们至今还能获得裨益。

在这里，很有必要谈谈“什么是戏曲”的问题。对戏曲的理解，我们应该紧密结合我国古代戏曲发展实际，把问题放在一个较为单纯而又具体的范围，这样研讨问题可能会接近事实一些。我国古代戏曲是综合性表演艺术，它包含着多种审美因素和成分，诸如诗歌、音乐、舞蹈、小说、滑稽调笑以及各种伎艺表演等；但是，综合性决不是杂凑或拼盘，而是围绕某个中心、吸收多种姐妹艺术的有机结合，“是用‘俳优’或‘倡优’装扮人物而作故事表演开始，然后进而结合其它艺术构成一种综合的发展^①。”

什么是戏曲？具备了哪些条件才能称得上是戏曲？从明代以来，不少研究者对这一问题都曾作过探讨，其中以明人王骥德和近人王国维的论述最为系统，最有价值，也应该受到重视，因为他们的论述是总结我国古代戏曲发展实际后而得出的结论。如王骥德《曲律·杂论第三十九上》云：

古之优人，第以谐谑滑稽供人主喜笑，未有并曲与白而歌舞登场如今之戏子者；又皆优人自造科套，非如今日习现存本子，使主人拣

择，而日日此伎俩也。如优孟、优旃、后唐庄宗，以迨宗之靖康、绍兴，史籍所记，不过葬马、漆城、李天下、公冶长、二圣环等谐语而已。即金章宗时，董解元所为《西厢记》，亦第是一人倚絃索以唱，而间以说白。至元而始有戏剧，如今之搬演者是。

王骥德提出了歌、舞、科、白、演员登场搬演（代言体和剧场）、有现成剧本等作为成熟戏剧的重要条件，根据这些条件去衡量古之俳优、宋金杂剧、诸宫调都不能算是成熟的戏曲或不是戏曲。这些看法，符合我国戏曲发展实际，因此也很有价值。不足的是，他没有从总体上明确提出以歌舞科白等表演故事这一综合艺术的基本特点。随着戏曲创作的发展和舞台实践的提高与经验总结，人们对戏曲的特点逐渐有了更全面、更明确的认识。1909年，王国维就在《戏曲考原》中说：

戏曲者，谓以歌舞演故事也。

这是继王骥德之后，第一次以最明确简练的语言，对我国古代戏曲的基本特征所作的最好的概括。但是也还不够全面和具体。1912年他写《宋元戏曲考》时又作了补充论述：

后代之戏剧，必合言语、动作、歌曲以演一故事，而后戏剧之意义始全。

元杂剧之视前代戏曲之进步，约而言之，则有二焉……每剧皆用四折，每折易一宫调，每调中之曲，必在十曲之上；其视大曲为自由，而较诸宫调为雄肆……此乐曲上之进步也。其二则由叙事体而变为代言体也。

王氏实事求是地、全面地总结了我国古代成熟戏曲元杂剧的基本特征：以歌、舞、科、白表演故事，是代言体。

王骥德和王国维对我国古代戏曲特征的论述，完全符合它的发展实际：最早成熟的元杂剧是歌舞戏，歌舞和戏剧伎艺表演是构成杂剧（乃至全部传统戏曲）的两大因素，探索元杂剧的渊

源，主要还得从歌舞和戏剧表演谈起。这里需要说明的是，无论是歌、舞或戏剧表演伎艺，都只能是构成戏曲的诸种因素之一。单纯的歌、舞、戏剧表演伎艺不管发展到什么程度，不仅不能称它们是“纯粹之戏曲”（王国维语），而且也不是戏曲的萌芽。我们不能把综合性艺术分解成若干因素，然后抓住其中因素之一去上溯其源，并以此代全体。我国戏曲是孕育在歌舞、俳优和百戏的土壤之中，它的萌芽应是在各种艺术或伎艺表演中脱离出来而具有独立形式特质为始。因素终归是因素，它只是戏曲的渊源；萌芽则是胚胎，它已是戏曲的雏形，二者不是量的差异，而是有着质的差别。将两个不同概念等同使用是不恰当的。下面拟分作因素、萌芽和形成三个阶段来谈。

一、我国戏曲的诸因素

作为综合性艺术戏曲的诸因素之一的歌舞，早在我国先秦时代就很兴盛了。或娱神、或娱人、或强调教化。最早的歌舞，则可以追溯到原始社会，《尚书·虞书·尧典》云：

帝曰：夔，命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。夔曰：于！予击石拊石，百兽率舞。

夔为帝舜之乐官，帝舜命夔教育“胄子”，并提出了性格、品德和文化修养等方面的要求。夔的回答则反映了远古时代的先民们，在狩猎前后模仿狩猎对象或表现狩猎丰收后的喜悦。后世儒家们为了昭扬先王之德，就把这个场面附会解释为“乐感百兽，使相率而舞，则神人和可知。”使其蒙上一层神秘主义色彩。

我国社会进入到农耕发达的母系时期，先民们的歌舞所表现的内容发主了变化，《吕氏春秋·古乐》篇云：

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依帝德，八曰总万物之极。

这大概是进入农耕时期的先民们所举行的一次宗教仪式，人们向祖先（载民）和图腾（玄鸟）祈祷，祝愿草木茂盛、五谷丰收、人人敬天地、奉首领。他们拉着牛尾巴，围着牛羊唱歌跳舞。这些歌舞既娱神，同时也娱人，带有自发性质。

人类进入奴隶社会，歌舞也象生产资料一样转到奴隶主贵族手中。他们为了巩固自己的地位，就有意地命令乐官作乐来歌颂自己的功德。《吕氏春秋·古乐》篇又记云：

禹立……命皋陶作为夏龠九成，以昭其功。

殷汤即位，……功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大护》、歌《晨露》、修《九招》、《六列》，以见其善。

又《史记·殷本纪》云：

“帝纣……好酒谣乐……于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。

奴隶主贵族们利用歌舞为自己歌功颂德和娱乐享受，使歌舞和政治及宫廷生活发生了密切关系，教化作用被突出了。

还有一些歌舞则是为了娱神，带有浓厚的迷信色彩。《吕氏春秋·侈乐》篇说：“楚之衰也，作为巫音”。巫即祭祀娱神的女人。王逸《楚辞章句》亦云：

楚自南部之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作鼓舞，以乐诸神。

上述这些娱神、娱人或偏重教化的歌舞，它们只是作为综合性艺术戏曲诸种因素中的一种因素，而本身并不就是戏曲。

以滑稽戏谑擅长的优人，虽然出现很早，刘向《列女传·孽嬖传》谓桀曾“收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂

漫之乐”。但这些倡优是否与戏剧表演有关还很难说清楚。

春秋战国之世，那些诸侯国君们所养的优人，或“滑稽多辩”，或“善为笑言”（《史记·滑稽列传》）。如优孟、优旃、淳于髡等。但真正模仿生活中人而带有一定戏剧性表演伎艺的也只有“优孟衣冠”故事。《史记·滑稽列传》记其事云：

优孟，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。……

楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。病且死，属其子曰：“我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖子也”。居数年，其子贫困负薪，逢优孟，与言曰：“我，孙叔敖子也。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：“妇言如何？”孟曰“妇言慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖为楚相，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。”……于是庄王谢优孟。乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀。

这是优人模仿一个死去的人的语言、动作，以戏谑手段干预政治的带有戏剧性的表演伎艺。过去有人以为这就是我国戏曲之源固不足信，但完全否认它是综合性艺术戏曲的诸种因素之一也未必合适。

二、我国戏曲的萌芽与发展

我国戏曲的萌芽与发展主要是在汉、唐时代。汉、唐时代是我国封建社会上升时期，文、景之治，贞观之治常常是史学家们所称的盛世。随着政治、经济、文化的发展，也带来了文学艺术的繁荣。汉代的百戏包括了歌舞、乐舞、杂技、幻术，以及带有简单故事情节表演的角抵戏等。唐代则有歌舞戏、参军戏和伎艺

性很高的乐舞。这个时期，我国戏曲开始萌芽并得到初步发展。

汉安帝（刘祜）永初元年（107），张衡《西京赋》对西京出现的、带有故事性的大型歌舞和角抵戏作了如下描述：

华岳峩峩，冈峦参差；神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑；白虎鼓瑟，苍龙吹篴。女娥坐而长歌，声清畅而婉蛇；洪涯立而指挥，被毛羽之襪褕。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。磔砺激而增响，磅礅象乎天威。东海黄公，赤刀粤祝，冀压白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。

“东海黄公”之前描写的是一场大型的歌舞表演。前四句似写布景：高高的华岳山，冈峦起伏重叠，山上草木茂盛，红色的果实累累。薛综注“仙倡”以下云：“仙倡，伪作假形，谓如神也。黑豹熊虎，皆为假头也。洪涯，三皇时伎人，倡家托作之。衣羽毛之衣，襪衣，毛形也。”又李善注云：“女娥，娥皇、女英也”。通俗一点说，就是妆扮为神、兽和女娥的艺人（倡），在作一次大型的歌舞表演。表演内容为娥皇、女英故事，指挥者是妆扮洪涯的艺人。演员都化妆，有的还戴假面具。有歌有舞，高潮处还有舞台效果配合：时儿阴云四起，雪花由小而大，由疏而密，由缓而紧；时儿又是楼台亭阁耸立，石头滚滚，雷声隆隆。这些描写，与流传的娥皇、女英伤其丈夫帝舜之死而投江者似有不同。

“东海黄公”则是一场表演故事的角抵戏。据史书记载，角抵戏起源于战国时之秦国，《汉书·刑法志第三》记云：

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。

《史记·李斯列传》亦谓秦二世在甘泉“方作角抵优俳之观。”应劭云：“战国之时，稍增神武之礼，以为戏乐，用相夸