

周贻白 著

中國戲劇史講座

中國戲劇史反上

封面设计 许大成

247  
**中国戏剧史讲座**

**中国戏剧出版社出版**

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

京安印刷厂印刷

字数180,000 开本850×1168毫米1/32 印张8

1958年5月第1版 1981年12月第3次印刷

书号:8069·153

定价:0.90元

## 弁 言

1957年夏季，中国戏剧家协会举办学术讲座，“中国戏剧史”一题，由本人承乏。自五月至七月，前后共讲十次。当时备有录音机及专人速记，事后由刘斌德同志根据记录并参听录音，将全部讲稿加以整理；本可即时排印，嗣经校订，发见讲述时还有不少地方或交代不清，或材料不足，必须予以补充。乃以两月的晚上，参酌在中央戏剧学院表演系与导演系讲课时底稿，加以修订，俾在讲述时有所省略之处，得凭此书获得进一步的研究和补正。同时，本人在解放前曾撰有《中国戏剧史》一书，由中华书局出版，因本人对于中国戏剧史的发展，观点有所改变，已另作修订，改交作家出版社重行排印。该书体例，系偏重于材料之征引，本书则以阐述中国戏剧发展经过为主。两者是有所不同的，仍可相互参证的。至于本书所根据的材料以及一些不成熟的看法，都在书中，毋用多赘。如承读者赐以指正，极所欢迎。

周贻白 1957.12.6, 中央戏剧学院

## 目 次

弁 言 .....	1
第一讲 汉唐时代的歌舞优戏 .....	1
第二讲 唐代传奇文与北宋杂剧 .....	24
第三讲 南宋时代的杂剧和戏文 .....	47
第四讲 元代杂剧 .....	72
第五讲 元末南戏与明初传奇 .....	98
第六讲 明代杂剧传奇与所唱声腔 .....	123
第七讲 明代戏剧的演出 .....	149
第八讲 清初戏剧与《桃花扇》、《长生殿》 .....	173
第九讲 清代内廷演剧与北京剧坛的嬗变 .....	198
第十讲 京剧及各地方剧种 .....	224

## 第一讲

### 汉唐时代的歌舞优戏

中国戏剧，是一项很复杂的艺术，从内容到形式，不仅在历史上变化多端，其剧种的分布，更是多门多样。要从这中间理出一个头绪来，并把它的历史过程搞清楚，是一件颇不简单的事。本人虽然在这方面瞎摸过一阵，但因马克思列宁主义的理论水平既不高，而学识方面又极为不够，所以对于一些问题的看法，可能是不大正确的。好在今天在座的同志们，有不少是我的老前辈和老朋友，如果有讲得不对的地方，或者举例不甚恰当，或者在某一问题的看法上有毛病，都请随时指出！希望通过这次讲座，能够使我在中国戏剧史这门学科的研究上，有更多的收获。

中国戏剧的历史，从西汉时代的百戏中已有故事表演算起，（公元前140—前24年）发展到现在，已经有两千年左右了。其所经过的程途，在世界的戏剧史上，仅次于古希腊的戏剧。但因历史背景和社会生活的不同，中国戏剧是自具来源，而有其独特的民族风格。

按照一般的戏剧理论来说，戏剧的表演，是一种时间艺术；而剧本的撰作，则为空间艺术。一个剧本，由导演的排练，通过演员的扮饰人物而上演于舞台，这中间虽然经过一些阶段，而寓有多人的心血在内。但是，一出戏的成功与否，最后还得取决于观众。

中国戏剧之成为现在的形式，主要的原因虽然是内容上多作历史故事的表演的缘故，但也有一些表演方式是根据观众的要求而逐渐加以参合的。换一句话说，中国戏剧的形成，虽然具有各方面的因素，但并非纯凭某些人的主观企图而凑成的一项形式。事实上是根据当时客观方面的要求，联系了群众的现实生活，从而发展起来的。这道理很明白：在群众方面具有基础的东西，反映到戏剧里，比较容易为群众所接受；如果离开现实生活过远，便不容易符合群众的要求，甚而至于为群众所厌弃。因此，中国戏剧从发源到现在，无论为剧本的撰作或表演的形式，非但不是一时一刻的事情，同时也不是一人一地所能创造出来。基本上，从故事取材到人物处理以及舞台表演，都和当时的社会生活具有关系，比方一个在舞台上长久被保留的剧目，其能为观众所喜爱，决不是偶然的。一定要经过很长时间的考验，根据了观众的意见，边演边改，边改边演，逐渐地有所修正，然后才使大家认为是一个比较优秀的剧目。举例来说，中国的“杂剧”和“传奇”，就有好几千种，有的流传到现在还可以上演，有的则不但不传，甚至连剧本都早散失；总计所剩下的整本，不过全数的十之二三。而其本事和排场尚为各地方剧种所采用者，则又不过今存十之二三中的十之一二。这中间，虽然与时代的推移和人事的变化具有一些关系，但有些剧目，经过许多年，仍能为观众所爱好，这里面便必然有其被爱好的原因，或为内容意识符合要求，或为舞台表演有其特色。至于有些戏本来很盛行，忽然少演或竟不演，但是，不久又重新出现于舞台，仍成为观众所爱好的剧目，这又是什么原因呢？那么，其少演或不演，也许是原有缺点而使观众不满，也许是有些演员达不到表演方面的水平，而不为观众所喜。其重又出现于舞台，则或因缺点已有所改正，或因某几个演员在表演上有所加工，因而这出戏又站住了。总之，流传

不流传，站得住或站不住，无论为剧本内容或表演技术，都得联系群众。因为中国戏剧，根本上是来自民间，与群众的社会生活具有密切关系，纵然在剧本取材上多作历史故事的表演，但所表现的情节，却随时反映出一般现实生活。即令有些剧目不免“装神弄鬼”，也因和当时的历史背景有关，不得不借神鬼来诉出心中的愿望。归根结蒂，仍离不开生活。

中国戏剧的起源，现在还有一些不同的论调，但依我个人的看法，中国戏剧所包括的东西很多，除了以歌舞为基本，和音乐具有密切联系外，在表演方面却以古代的俳優为起点；同时，还参合了一些杂技和武术。要把这些所包括的东西一一理出头绪来，决不是三言两语可以了事；首先，以歌、舞、乐、优这四个方面来说，在中国戏剧还未形成一项独立艺术之前，不但早已存在，而且已在进行着各自的表演，不过彼此不相联系，而是歌自歌，舞自舞。歌唱时虽然有音乐伴奏，但舞蹈却与歌曲不相应和；不但歌者不舞，舞者不歌，甚至舞蹈时虽有歌唱相配合，可是歌曲的作用只是为了替舞蹈的身段步法按拍子。其歌词的意义和音乐的旋律，却和舞蹈本身所要表达的情感毫不相干。这种状态，从西汉一直到唐代中叶，仍在延续着。有人说，中国戏剧是出自旧有的歌舞，甚至说成是歌舞加上故事情节，就成为中国戏剧。他的意思是把歌舞作为表演形式，而以故事情节作为内容。这样说，很容易使人误会，中国戏剧的形成，是先有形式，然后才有内容。

中国戏剧在表演形式上虽然是歌舞的成分较重，但以歌舞本身历史而论，在唐代，既然歌词还不曾和舞蹈动作相结合，可是以他种形式而作故事表演的东西已早出现。试问，到底是故事表演采用歌舞形式，还是歌舞加上故事内容呢？我们决不否认中国戏剧的形成，歌舞是其中一项因素，但不能把歌舞放在主要地位，而

把故事内容认作是以后加上去的東西。相反地，中国的歌舞由歌者不舞，舞者不歌，发展到载歌载舞，这中间，还是因为有了故事表演。直到宋代，才完成“歌舞合一”的表演方式。而这种表演方式的采用，主要是依靠了当时的一班“俳优”或“倡优”。“俳优”，是指以表情动作或诙谐嘲弄逗人笑乐的一类演员；“倡优”，是指歌唱或奏乐一类的演员。再要细分，则专管奏乐的或叫“伶优”，倒过来便名“优伶”，而成为旧日对一般戏剧艺人的称谓。根据中国古籍的记载，“优”在春秋、战国时代，已有所活动。如“齐人使优施舞于鲁公之幕下傲戏”、“楚之优孟扮成孙叔敖的形相，指出楚庄王对于功臣后代照顾得不够”，这都是有名的事实。因此，后世把优孟装扮孙叔敖的这件事，叫作“优孟衣冠”，认为这就是中国戏剧的起源。其实，优孟虽然装扮了孙叔敖这个人物，而且装得很象，但只能算是一个人物的装扮，并没有进行故事的表演。如果认为中国戏剧就是这样发展起来的，似乎太单纯而且也过早一点。但优孟到底装扮了一个人物，在那个时代说来，可以说是俳优技艺中一个突出的例子，也可以说是中国戏剧演员的萌芽，但不能看作中国戏剧就此开始。

“优”的技艺，既然包括了“诙谐嘲弄”和“歌唱奏乐”两个方面，如果以现在的中国戏剧来说，有所谓唱、做、念、打等四项：唱指声腔，做指身段动作，念指说白，打指武技。从这四个方面来追溯源流，那么，古代的歌、乐，便属于唱；舞，便属于做或打；俳优的“诙谐嘲弄”，便当属于念。中国戏剧虽然在古代已经具有歌、舞、乐、优四项因素，但不能说是把这四项因素凑在一道，就成了中国戏剧。这里面还具有许多的过程，和另外一些因素。比方今日中国戏剧的打的方面，除了和舞蹈有关外，在武术方面，也是一个因素。还有古代的杂技表演，则不但和中国戏剧的起源具有密切关系，甚



至中国之有故事表演，还是从这方面孕育而来。

中国的杂技表演，远在西汉时代的汉武帝年间已经出现，在当时名为“百戏”，也叫做“散乐”。为什么叫“散乐”呢？这是因为中国周秦时代，把音乐看成是朝廷里在仪式上所使用的东西，凡是读书士子，都得习礼习乐，比方孔子三千弟子，身通六艺者七十二人，这六艺，就是“礼”、“乐”、“射”、“御”、“书”、“数”。但这类“乐”，实际上是殿堂上的仪式之乐，和民间的音乐不同。因此，把这类殿堂之乐号为“雅乐”，而把民间四面八方的音乐叫作“散乐”；甚至把民间的舞蹈和杂技、武术，都一概包括在内，而成为“百戏”的别称。

西汉时代的“百戏”或“散乐”，另外一个名称，叫做“角抵戏”。广义地说，角抵，就是会集各项技艺而来彼此竞赛，互争优胜。其所包括的技艺除歌、舞、曼延（假作巨大的鱼龙及诸兽形登场舞弄）外，有“扛鼎”（举重）、“寻橦”（爬竿或缘绳）、“冲狭”（冲过插有刀剑的窄门或狭道）、“燕跃”（翻跟头之类）、“跳丸”（今之耍小木球之类）、“走索”（踩软索或今之走钢丝）、“吞刀”（吞宝剑）、“吐火”（口中喷出烟火）、“傩童”（翻跟头的孩子）之类。狭义地说：便是百戏中一个项目。角抵，也就是两个人摔跤或拳斗（或名率角，在宋代则名相扑）。在当时百戏中的歌舞，虽然还是歌自歌，舞自舞，彼此不相联系；但歌者或舞者，都已装扮成仙人或传说中人物而登场，这就比优孟单纯地装扮一个人物，较有故事性了。然而，中国戏剧并不就是以这类歌舞作为基础，因为同在这一时期的各项技艺的表演中，还有一项技艺比较更为进步，它不但具有故事性，而且就是故事表演。纵然它的目的并不完全为的是表演故事，但故事表演在这项技艺中却起了主要作用，那便是狭义的所谓“角抵戏”——两个人摔跤或拳斗。

“角抵戏”虽然起于西汉，但到东汉时才有比较详明的记载。

在汉安帝初年，张衡所作《西京赋》，其中有一段专门描写当时的百戏演出情况。除上述诸般技艺外，说到一个项目，叫《东海黄公》，其原文是：“东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。”根据《西京杂记》说：秦代末年，东海地方有一个姓黄的老头儿，他年纪轻的时候，有法术，能够制伏蛇虎，常常挂着一把赤金刀，用红绸子裹着头，据说可以立刻兴起云雾，使平地化为山河。到了年老的时候，气力衰退，又因饮酒过度，已经不能再行法术了。恰好东海地方出现一只白虎，黄老头儿不自知其短，仍旧带了赤金刀想去把白虎制伏，结果因为法术不灵，反而被白虎咬死了。当时的民间，把这段故事表演出来，到汉代，便成为角抵戏中的一个节目。这段记载很明白，当时用来作为角抵戏，大概因为终场是人虎相斗，有虎的咆哮和人的挣扎的缘故。但“摔跤”本为一种两人角力，以摔倒对手为胜的技艺，但既为有“东海黄公”的装扮，和用人来饰为白虎的假形的故事表演，则胜负已为预定结局，不是各逞势力的单纯摔跤。换一句话说，这是一种故事表演，不过以人虎相斗为题材，用摔跤作为演出形式；它并不是先有歌舞的形式，加上故事情节，然后才有故事表演。因为这个时期的歌舞仍留滞于各不相顾的阶段，而故事表演已经是彼此竞赛的广义的角抵戏中一个节目，所以我说中国歌舞之能相结合而成为载歌载舞的中国戏剧的表演形式，是依靠了故事表演而发展起来，并非过甚其词。

中国戏剧的复杂多样，是大家所熟知的。其所包括的姊妹艺术，不但应有尽有，而且把杂技和武术，也包括进去。这问题不难解释，因为中国戏剧的起源，便是孕育在古代的“百戏”中，而故事表演最初的一种形式，便是以“摔跤”的技艺而出现。至于联系歌舞，则还是以后的事。因此，我们可以由此看出，中国戏剧之成为现在的表演形式，显然是逐步加工，逐步地联系到各项姊妹艺术方

面，浸而久之，才成为一种高度的综合。决不会是从一项既成的戏剧表演直接蜕变而来。可是，直到现在，还有人倡言着中国戏剧是源出古希腊，或者是来自西域。若拿《东海黄公》这项故事表演说来，在内容上这个“黄公”是“东海”人氏，“东海”不会是“希腊”，更不会“西域”；论其出现的年代，虽较希腊剧稍迟，但“散乐”的存在却不一定后于古希腊戏剧。佛教传入中国，是东汉时代的事（汉明帝永平十一年——公元28年），已在汉武帝创为“角抵戏”以后一百多年了。可是有人说《东海黄公》算不得故事表演，是来自西域的一种幻术，如果是由爬过天山的佛教徒传来，至少是年代不符。其实，《东海黄公》这一个节目，不但有故事内容，有人物装扮，有白虎假形，有矛盾、有斗争，虽然不一定有“唱词”或“念白”，但张衡《西京赋》所谓“赤刀粤祝”，祝有“祝告”之意，恐怕不是完全的“哑剧”吧。根据这项较早出现的故事表演来看，中国戏剧的原始形态，是人虎相斗，其故事内容所包含的意义，却是对于当时一班自夸有法术的方士们的讥嘲，所谓“挟邪作蛊，于是不售”，更是明白指出。那么，我们由此可以断定，中国戏剧的产生，是从表演一个人虎相斗的故事开始，它是先有内容，然后采用“摔跤”的形式来表演。为什么要用“摔跤”的形式呢？那就是因为这个故事是一种斗争，以人被虎咬为结局的缘故。因此，中国戏剧里面包括有“杂技”和“武术”，不但毫不足异，而且应该认作是一个重要的根源。那么，今之所谓唱、做、念、打的“打”，即不作为一种舞蹈来看，也可以说是中国戏剧具有来源的一种独有的风格。

中国戏剧之有故事表演虽然发源很早，但因这项节目系出自当时的民间“散乐”，并不曾迅速发展起来，但由此使我们认识到中国戏剧最初的根源，是来自民间，并不是产生于宫廷内苑。《东海黄公》在当时虽然只于“角抵戏”的节目中偶一出现，但在当时的民

间,却不能说没有其继续活动。比方在三国时代,魏国的司马师曾经说曹芳在广望观下,命小优怀信等扮演《辽东妖妇》,“嬉褻过度,道路行人掩目”。《辽东妖妇》,当然是一种故事表演,而且是用以男扮女的形态而出现。有人认为这是汉代角抵戏的“余风”,其实不是“余风”,而是《东海黄公》这一类故事表演在民间继续发展的结果。它不仅由扮人扮虎发展到以男扮女,同时这种民间的艺术,也被宫廷采用而以优人来扮演了。固然,汉代表演“百戏”的一班艺人,在当时虽统称为“散乐”,事实上也许是民间之“优”。有人认为“俳优”或“倡优”,很早便见于记载,而中国戏剧的形成却是以后许多年的事。“俳优”或“倡优”既然算是中国戏剧演员的起点,为什么先有演员然后才有戏剧呢?这道理实在有点想不通。其实,古代记载所说的“俳优”或“倡优”,并不是专指戏剧演员而言,他们当时也不是以演戏为职业,凡“歌人”、“舞人”以及“乐人”,都可以叫“优”,把古代的“俳优”或“倡优”作为中国戏剧的演员,这还是根据“优孟衣冠”这一典故而来。如果以故事表演作为中国戏剧起源的一条主线而论,《东海黄公》这项节目,便不曾说到是出自“俳优”或“倡优”的表演,而古籍所载的一些“俳优们”的活动事迹,却都是嘲讽,讥谏,寓庄于谐的行为。比方西汉以前的“俳优”,在秦始皇时代,有一个优旃,说话很有风趣,秦始皇预备建造一所大花园,东到函谷关,西到雍陈仓,周围绵亘几百里,优旃说:“这太好了。我认为这花园中应该多蓄养一些禽兽,如果有盗寇从东方来侵犯我们,可以让那些有角的糜鹿去用头角触抵就行了。”秦始皇知道这是一种讽刺,讽刺他不修固边防,只知享乐,因此打消了这个念头。以后秦二世胡亥继位,要想把万里长城用漆来髹漆一番,优旃说:“很好!您就是不说,我也想向您建议,把长城加上一层漆,虽然对于百姓们说来,要筹措这一大笔费用,有点使他们发愁;可是,多么

好！把长城漆得一片光滑，如果有盗寇来攻城，爬也爬不上！应该赶快漆起来。不过，加漆倒容易，就是漆器不能见太阳，一晒就完了。要放在不见太阳的荫室里，才会慢慢干固起来，要是把长城加上一道漆，又到那里去找这么大一个荫室呢？”胡亥一听，自己也笑了。漆城的事，只好作罢。这种幽默的答对，在当时的俳优说来，并非特例，但要象优旃这样，涉及到国家的边防和人民的疾苦，便不多见了。然而，俳优们的活动，并不只限于宫廷的讽谏或嘲弄。事实上这班口才便捷，能够随机应变的俳优，大抵都是来自民间，对于当时的现实生活，具有很深的体会，因而能够随时随地联系实际情况，以诙谐的态度来应付一些他人不便置词的问题。至于俳优的专门职业究竟干些什么呢？实际上他们是能歌能舞，或者也会弄乐器，并不是专靠“讲笑话”这一门本领。当时有人把这一班被征取到宫廷里去的俳优，叫做“弄臣”，意思是指他们的职业是专为取悦于当时的封建统治者，和一般治理国家大事的大臣不同。其实，在俳优本身说来，他们不过是一种献技性质，并非专备当时的封建统治者的戏弄而习就的一项职业。在中国戏剧尚未具体形成一项独立艺术之前，他们是以专工歌唱或舞蹈以及音乐的奏弄的艺人身份而存在，因为有一部分艺人善于使用词令，在讥讽或嘲弄方面比较突出，由是有“俳优”这一名词，用以专指善于诙谐嘲笑一类的艺人；而把其他的技艺指为“倡优”或“伶优”（“伶”的称谓，系因黄帝时代伶伦创造音乐而来）。因为中国戏剧具有歌、舞、乐，以及诙谐嘲笑等因素，因而把当时的这类艺人认作是这些方面的基础，直到中国戏剧从故事表演开始，逐步地联系到歌、舞、乐，以及诙谐嘲笑等方面，由是“优”之一字，乃亦成为戏剧演员的称谓了。换一句话说：在中国戏剧未具体形成以前，所谓“优”，是指歌、舞、乐，以及诙谐嘲笑一类艺人。到中国戏剧已经成为一项独立艺

术之后，则专指戏剧演员或其他从事戏剧的工作人员。但不管“俳优”或“倡优”、“伶优”，其本身并不含有侮辱意义，不过在旧日封建统治时代，演唱戏剧的艺人们，遭到当时的士大夫们的歧视，因而把“伶优”这一名词，也看作是不冠冕的称呼。这是不正确的。

古代俳优们的诙谐嘲笑，在中国戏剧中虽然只是许多因素之一，但他们所起的作用却不小，尤其是他们在民间的种种活动，显示出他们并不完全是被动地“指桑骂槐”，而是自有其一套技能。比方在三国时代的蜀国，刘备手下有两位博士，一个叫许慈，一个叫胡潜。两个互相猜忌，时常吵架，刘备觉得这样子很不好，有一天举行一个大宴会，文武职官都在座，乃使当时民间的优人，装扮成许胡二人的形相，当场把他们平日吵架的样子都照式演出来，让大家笑乐一番。这是一例。又魏国上将军曹真，身体很肥胖，一个中领军叫朱铄，却很瘦弱，有一天这两人都在振威将军吴质的家里饮宴，吴质为了娱乐大家，把优人找来，要他们“说肥瘦”。曹真认为是有心讽刺，大家弄得不欢而散。这也是一例。根据这两个例子来看，前者是模仿形相，并且有言词和动作；后者是以“肥”“瘦”作为对比，而自有其一套说法。可见当时的俳优，已经能够不拘一格，随地活动。由此联系到以前的《东海黄公》，和同一时期的《辽东妖妇》，显见得当时的俳优已经在向故事表演这个方面迈进。他们有的善歌，有的善舞，有的善于奏弄音乐，有的善于诙谐嘲笑，甚至有的能够兼具这几方面的技能；因此，以故事表演作为中国戏剧的开始，因其在群众方面取得爱好，根据观众的要求，当时一般俳优们逐渐倾向于这一方面，并且有所加工，乃使原为“摔跤”形式居于主要地位的故事表演，因为其他因素的逐渐增长，由是促成其表演形式的蜕变，一直变到成为有歌有舞有音乐，而且有诙谐嘲笑的一项戏剧形式。在这一变再变的过程中，当时的俳优所起的作用，

根据他们的原有技能而言，我们是有理由把完成中国戏剧的复杂表演形式的这一关键，放在这些俳優们身上的。

三国以后，是东西晋和南北朝，在中国历史上，是一个最为动乱的时期。不但朝代屡更，疆域时有改易，而且有外族的侵入。从西晋永兴元年（公元304年）在北方和西蜀一带地区，已造成五胡十六国的局面。东晋灭亡（公元420年）之后，则又成为南北对峙，各自称雄的局面。因此，这一时期除了有些君主曾对百戏中的一些杂技有所增修外，关于故事表演这条线索，举不出什么突出的例子来，只有在北朝的后周宣帝宇文赟时代，有“广召杂伎……好令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞”之说。从这一条材料，我们可以看出，《辽东妖妇》的以男扮女，已经延续下来，所谓“妇人服而歌舞”，假令是一种故事表演，或者是有故事性的歌舞，那么，歌舞在中国戏剧里所具的因素，在这时期已经逐渐占有重要地位了。这情况，到了隋朝，特别是隋炀帝杨广这一时代（公元605—616年），南北统一的局面已早完成，人民的生活得到了初步的安定，民间的散乐于是慢慢兴盛起来，而在记载上也可以找到一些根据。

在隋炀帝大业二年（公元606年）曾举行过一次类似汉代“角抵戏”的搞法，“总追四方散乐，大集东都”（东都即今之河南洛阳）的盛会。其目的，是为了要向当时的边疆民族夸耀中国的富饶。其中除“扛鼎”、“走索”、“寻橦”、“吐火”外，对于假作鱼龙之形登场舞弄的所谓“曼延”（亦作漫衍）却较汉代的“角抵戏”更为盛大惊人。因而使那些边疆民族看了都骇然失色。从这一年起，便成为定例，在每年的正月，所谓“万国来朝”的时候，都得举行一次。据《隋书·音乐志》载，当时的戏场宽展到八里地，沿途都搭起临时的看棚，日以继夜地观赏着。献技者都穿着锦绣衣衫，“其歌舞者多为妇人服，鸣环佩，饰以

花眊者，殆三万人”。这个数目，虽然不是指一时的演出，但“其歌舞者多为妇人服”这一点，却与北周宣帝时的“妇人服而歌舞”，遥相衔接。而三万人的各项歌舞表演，其中必然有些项目是寓有故事性或者就是一种故事表演如《辽东妖妇》之类。在这方面虽然没有材料可作引据，但到了唐代，有许多东西事实上都是来自南北朝或直接由隋朝遗留下来，便可证明这说法并不是一种臆测。

隋朝对于中国戏剧的形成，是一个转折点，它不仅在故事表演方面，使歌舞的形式逐渐地占有重要地位，同时在音乐和杂技方面，也为唐代的乐舞优戏之类，开辟了一些道路。特别是音乐方面，因为隋朝完成统一局面之后，把以前南北朝的东西承继下来。南朝，是宋、齐、梁、陈等朝代，曾经在雅乐或散乐方面积累下来一些既有的成就；北朝，是北魏、北齐、北周（即后周）等朝代，则因前有五胡十六国的各族割据，而北魏北周则皆为“鲜卑族”，北齐虽属汉人，但已同化于“鲜卑”。因此，在音乐方面，早已有外来声调的参合。隋朝把南北朝所有乐工共三百余人，都编交当时的“太乐”（管礼乐的官署），随后便连同其他边疆民族或外国进入中国的一些乐部，定为九部乐，计为《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》。在这些乐部中，除乐曲外，其附有舞蹈或其他技艺者，也一概包括在内。这一来，不但在声乐和器乐方面各从其类，就是舞蹈和其他技艺，也集其大成了。同时，这“九部乐”的彼此交流，互相吸取经验，也促成了一些各自的转变。中国的雅乐，因其专用于殿堂廊庙而成为一种仪式，本来已丧失其生气，至是乃更觉不能振作。但是，最主要的关键，还不在此。其于中国音乐起着转折作用的，却在音乐的声律



配合方面。在九部乐中，比较突出的是《龟兹部》。在《龟兹部》的一般器乐中，对于中国音乐，特别是中国戏剧的音乐方面的声律配合，影响最大的一项器乐，就是琵琶。

中国的音乐，在隋代以前，向有“八十四调”之说，就是把“宫”、“商”、“角”、“征”、“羽”五音，加上“变宫”、“变征”两个半音，共为七音，（以现在通行的谱字来说，也就是“工”、“合”、“四”、“上”、“尺”。两个半音，就是“凡”、“一”。用简谱来配合，即为3、5、6、1、2，两个半音就是4、7。）而以十二月的次序，作为“调”，通称“十二律”。（即正工调、尺字调、上字调之类）每一律管七音，因而有八十四调。其实，若凭中国旧有的一件乐器，要奏出八十四调来，是不可能的事。隋唐时代的琵琶，有一种是五根弦，没有“相柱”。（一般琵琶是四根弦，四“相”十三“柱”——“柱”即今之所谓“品”。）有人说，这八十四调是由这种“五弦琵琶”谱出来的。并不尽然。比方唐代元稹的《琵琶歌》：“琵琶宫调八十一，旋宫三调弹不出。”那就是说，即令这八十四调是由琵琶谱出来的，在唐代已经不能完全弹出来了。何况隋唐时代，是中国音乐在声律上一大转变时期，其关键也就在琵琶。说起来还是北朝后周武帝宇文邕时代的事，当时有一个龟兹乐工，名苏祇婆，会弹琵琶，他的琵琶是五根弦，每弦管七声，共为三十五调。宇文邕手下有一位勋臣，名郑译，自以为深通音律，把五根弦作为五“均”（“均”为古代的弦乐器，“均”亦与“韵”通），根据这“五均”又增上“七均”，使与“十二律”相配合；一均管七音，于是便成为“八十四调”。琵琶既然没有十二根弦，当然弹不出这些调门来。可是，苏祇婆的五弦琵琶，事实上却是这一番理论的实物根据，因而使隋唐以前用“管色”来测定音位，所谓“三分损益，隔八相生”，用数学方式来计算