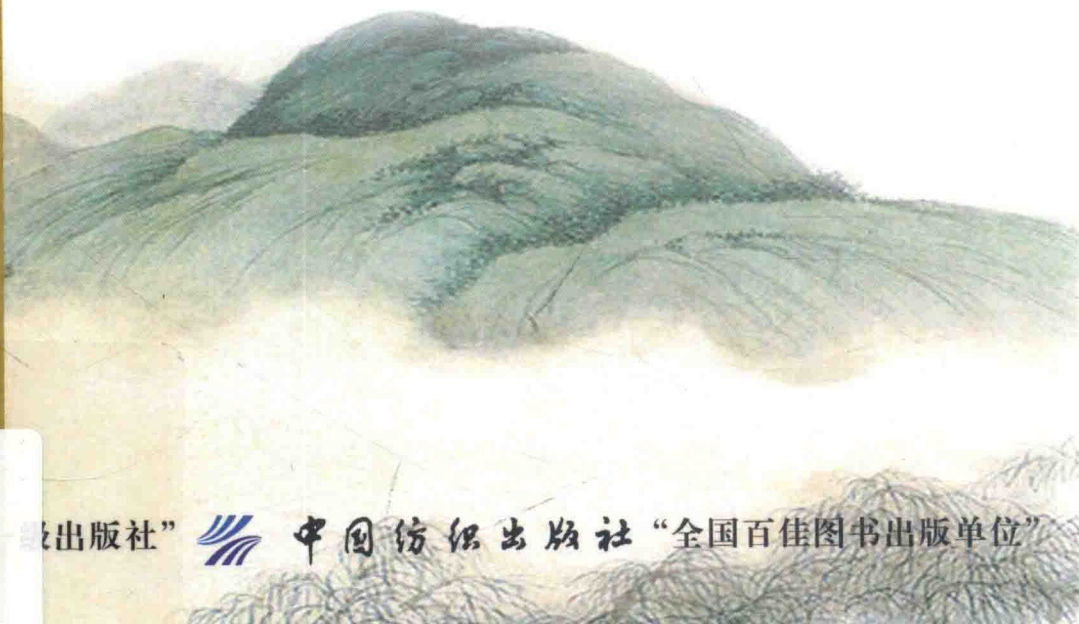


中国戏剧文化研究

王伟著



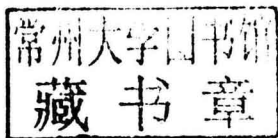
中国纺织出版社



中国纺织出版社“全国百佳图书出版单位”

中国戏剧文化研究

王伟 著



中国纺织出版社

内容简介

中国是戏剧大国，精彩纷呈的各类戏剧分布在我国各地。本书拟从中国戏剧的起源与发展入手，详细地阐述了中国戏剧的产生及其演进发展过程，具体介绍了各类、各地方戏剧剧种的代表剧目、艺术特色及发展历史。从而对博大精深、精彩纷呈的中国戏剧做合理的梳理与分析，把握其发展脉络，研究其文化内涵。深入浅出的对中国戏剧文化的发展做理论研究。本书面向高校戏剧专业的教师与学生，尤其针对以戏剧文化发展为专业主项的师生，以图能够完善当前的中国戏剧教学实践，补充理论资料。

图书在版编目(CIP)数据

中国戏剧文化研究 / 王伟著. -- 北京 : 中国纺织出版社, 2017.8

ISBN 978-7-5180-4060-5

I. ①中… II. ①王… III. ①中国戏剧—戏剧艺术—文化研究 IV. ①J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 231820 号

责任编辑：武洋洋

责任印制：储志伟

中国纺织出版社出版发行

地址：北京市朝阳区百子湾东里 A407 号楼 邮政编码：100124

销售电话：010-67004422 传真：010-87155801

http://www.c-textilep.com

E-mail: faxing@e-textilep.com

中国纺织出版社天猫旗舰店

官方微博 http://www.weibo.com/2119887771

北京京华虎彩印刷有限公司 各地新华书店经销

2017年8月第1版第1次印刷

开本：710×1000 1/16 印张：12.375

字数：244千字 定价：58.00元

凡购本书，如有缺页、倒页、脱页，由本社图书营销中心调换

前 言

说到戏剧不由地会想到中国戏剧，遍观中国大地，不同的地区之间有着不同风格的戏剧种类。正是这些精彩纷呈的戏剧成就了我国“戏剧大国”的名声。

从某种程度上来说，中国戏剧的发展有着非常深远的文化内涵。从古至今，政治的变迁会带来经济的变化，而经济的变化则直接影响人们的文化生活，从而对当地的文化发展产生一定影响。在对理论与实践进行深入分析之后，结合作者多年来对中国戏剧文化的研究，将所掌握内容汇聚于本书中，一是表明自身对中国戏剧文化研究的热爱，二是希望本书的撰写能起到抛砖引玉的作用，为后来研究中国戏剧文化相关内容的人士提供参考，丰富中国戏剧文化研究理论。

从整体上来看，本书以章节布局，共分为六章。第一章对中国戏剧的起源与初步发展进行了探讨，主要包括优伶、祈福与祭祀礼仪，先秦的歌舞声韵及市民娱乐的发展与汉魏的优伶百戏；第二章是对宋元戏剧的辉煌表现所进行的分析，主要包括唐至五代的质变、宋代戏文的奇峰突起以及元代戏剧的辉煌发展；第三章为戏剧的兴盛时期，主要集中在明清时期，分别介绍了明代声腔的变迁、汤显祖与昆曲时代以及清代多样声腔戏剧的展开；第四章为京剧、昆曲与梆子腔，内容主要包括京剧特色及代表剧目、昆曲特色及代表剧目以及多样的梆子声腔；第五章着重对近代戏剧市场的发展进行了透彻分析，分别从梅兰芳与新舞台的出现、大后方戏剧与改进传统戏剧以及样板戏与现实题材商业戏剧这三个方面来对其进行分析；第六章为本书的最后一章，主要是

对新时期中国戏剧的发展所进行的分析，内容涉及中国戏剧的危机振兴与新探索，戏剧本体的挖掘与小剧场戏剧以及传统戏剧的回归与美学重建等。

本书在撰写过程中参考了大量文献及前人的优秀著作，在此一一表示感谢。同时，对本书撰写过程中提供帮助的教授、同事、学生与家人表示感谢。虽在撰写中力求完美，但由于时间和精力有限，书中难免存在疏漏与不足之处，望广大专家、学者、同仁及读者批评指正，以使本书更加完善。

作者

2017年8月

目 录

第一章 中国戏剧的起源与初步发展	1
第一节 优伶、祈福与祭祀礼仪	1
第二节 先秦的歌舞声韵	9
第三节 市民娱乐的发展与汉魏的优伶百戏	10
第二章 宋元戏剧的辉煌	19
第一节 唐至五代的质变	19
第二节 宋代戏文的奇峰突起	22
第三节 元代戏剧的辉煌发展	30
第三章 明清戏剧的兴盛	57
第一节 明代声腔的变迁	57
第二节 汤显祖与昆曲时代	60
第三节 清代多样声腔戏剧的展开	66
第四章 京剧、昆曲与梆子腔	97
第一节 京剧特色及代表剧目	97
第二节 昆曲特色及代表剧目	109
第三节 多样的梆子声腔	117
第五章 近代戏剧市场的发展	133
第一节 梅兰芳与新舞台的出现	133
第二节 大后方的戏剧与改进传统戏剧	153
第三节 样板戏与现实题材商业戏剧	163

第六章 新时期中国戏剧的发展·····	168
第一节 戏剧本体的挖掘与小剧场戏剧·····	168
第二节 传统戏剧的回归与美学重建·····	183
参考文献·····	191

第一章 中国戏剧的起源与初步发展

众所周知，中国是一个戏剧大国。如今，中国最常见的戏剧形态是融歌唱、表演于一身的戏曲，同时也是中国戏剧最具特征性与代表性的艺术形式。中国戏剧经历了漫长的发展过程，具有悠久的历史。

本章主要围绕中国戏剧的起源与初步发展进行具体阐述，内容包括四个方面，即优伶、祈福与祭祀礼仪，市民娱乐的发展，先秦的歌舞声韵以及汉魏的优伶百戏。

第一节 优伶、祈福与祭祀礼仪

一、祭祀礼仪与优伶

根据文献记载，中国戏剧的起源至少可以追溯到 2500 年前。2500 年前的中国历史，几乎都是夹杂着神话的传说。这些传说拥有和世界上其他民族史前同时代的神话传说相同或相似的形态。所有已知的人类种群和民族，在文明起源阶段，巫覡都在部落、种族中掌握着相当大的权力。巫覡既是一个部落与种族的历史和信仰融为一体的知识拥有者和传授者，与此同时，他们还是部落与种族的精神导师。巫覡主导着部落与种族的祭祀仪式，且他们熟悉并掌控祭祀仪式的形式与内涵，对民众的精神生活取向与价值体系的构建能够起到引领作用。

先秦时期，中国由各地部落首领们所拥戴的帝君分封天下，形成许多诸侯国，实施对广大地区的实际统治。各部落的大小强弱不一，他们的疆域也不时变动，相互间的战争时有发生。如同世界上大多数已知的部落、民族与国家一样，中国各地的部落与诸侯国，除了从事农耕、渔猎或游牧等生产性活动和战争之外，各种各样的祭祀活动也是其群体生活不可或缺的组成部分。在这类群体性的祭祀活动中，产生了最初萌芽状态的戏剧。由此可见，与广泛分布于世界各地的各大小文化圈一样，雏形的中国戏剧

的出现，几乎同步于与文明。尽管成熟的戏剧要远迟于文明的起源，比如在中国成熟戏剧的出现，要晚到两宋年间，但我们依旧有必要来追溯中国戏剧的起源。

我们了解到，中国古代早期有着丰富多彩的戏剧活动。最早有关中国早期萌芽状态的戏剧活动的文献记录告诉我们，这些可以看成雏形戏剧的活动，表现为歌舞并呈的方式，“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕”（《吕氏春秋·古乐》），“击石拊石，百兽率舞”（《尚书·虞书》），人们打扮成各种动物的模样，在有节奏的打击乐的伴奏下，用特定的步伐和舞蹈的形式表演，其声音虽源于天地之籁，表演却往往有特定的内容和一定的情节。中国最早的诗歌总集《诗经》，从产生之日起就是诗、乐、舞三位一体的，尤其是其中搜求于各地的民间歌谣，都是用载歌载舞的方式表演的。优美而浪漫的《蒹葭》一诗，描绘了一幅意境悠远的画面：在静谧的河洲里一片苍青的芦苇，秋水清凉，晨曦微露，河的对岸就是日思夜想的人，虽近实远。恍惚迷离的心神，思之可及却无法相会的伤感，对可望而不可即的伊人的思念，情感真挚。但是创造它的那些平民是不了解文字的，这是唱的，是舞的，而唱与舞相间，就是表演。不仅《蒹葭》一诗，《诗经》中的其他诗篇都是可表演的，由于它们可表演，而且内容具体、有感情色彩，便与戏剧产生了种种联系。

战国时期（前403—前221）楚国著名诗人屈原（前340—前278），留下了一些与戏剧活动有关的诗歌，尤其是其中的《九歌》和《九章》。可以说，这些诗歌就是当时楚国大型祭祀活动的脚本。王逸在《楚辞章句·九歌序》中说：“昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀。其祀，必作歌乐鼓舞以乐诸神。”

《九歌》中的《国殇》，能够很好地体现出这种祭祀仪式包含的戏剧化成分。《国殇》是为祭奠战争中为国家牺牲的亡魂举行的悼念仪式，为了让亡魂在未知的彼岸世界安息，也为了颂扬这些英雄们的业绩，人们聚集在一起按照某种程序举行相对固定的仪式，在祭坛上以歌舞取悦那些已经逝去、转化为鬼神的国之英雄。这类祭祀活动并非单纯为了完成一个仪式化的过程，还可以有很丰富的具象的内容。在这场祭祀战争亡灵的仪式中，除了有歌者叙述战争的残酷进程，想必还有舞者，他们分成不同的队列，模拟性地表演两军对垒，展现规模宏大的战争场景以及为国捐躯的英雄壮举。在遮天蔽日的旌旗与尘土飞扬的歌队里，人们通过模仿性地重复亡灵们的战争行为，分享他们的勇气，承继他们的精神，借以实现一个民族的群体文化认同。其实，我们不难看出，它侧面为我们描述了先秦时代诸侯国之间血腥残酷的交战状况，以饱满的热情讴歌了那些带剑携弓、出

生入死的将军与兵士，足以唤起悼念仪式中参与者的激情，那些加入祭奠的队伍后获得了神奇力量的人们，会坚信他们已被英雄的神灵附体。当然，《九歌》中不仅《国殇》这一篇有这种功能，其他篇章也有，这一点需要引起我们的注意。

我们通过屈原的《九歌》和《九章》，以及中国南方地区流传的大量的楚国歌谣，能够看出早期楚地举行大规模祭祀仪式的基本格局。在国家因各种诉求举行的祭祀仪式中，人们载歌载舞，演唱这些诗句，而这些诗句是有故事内容的，由此可见，这类歌舞也不是单纯地唱歌和抽象地舞蹈。他们的歌舞包含了戏剧性的动作，这些歌舞化的仪式已经拥有戏剧所需的诸多元素，可以说是后代戏剧的雏形。

早期人类文明的发展过程就是信仰与理性博弈的过程，而在中华文明的圈里，占上风的很明显是理性。且从夏朝开始，巫覡的地位就有了明显下降，而原来作为国家或民族精神领袖的巫覡，逐渐演化成为宫廷里供帝王娱乐的弄臣。不过，巫覡在祭祀性仪礼中的存在并没有因此消失。民间仍然保持大量各种形态的祭祀，这类名称各异的前戏剧活动甚至一直延续到今天；直到现在，我们还可以在江西、贵州等地看到将鬼神祭祀与戏剧融为一体、被称为“傩戏”或“地戏”的仪式，其中就多少包含了相当多远古时代的仪式的遗存。诚然，国家在每年的节令大典以及重大事件时会按例举行严肃的祭祀仪礼，但是这些仪礼的效用与功能，早就已经发生了巨大变化。宋代著名文人苏轼说：“八蜡，三代之礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也。因附以礼仪，亦曰不徒戏而已也。”（《东坡志林》卷二）他认为早在夏商周三代，各种祭祀性的活动就已经包含了非常明显的游戏或戏剧的因素，而祭祀神灵或祖先这一原初的动机，反而渐渐演变为一种依附性的功能。在这些祭祀仪式中，人们游戏或戏剧的动机以及情感的需求，在每年终了时各地普遍举办的祭礼活动中逐渐上升，最终成为最核心的成分；而根据汉代刘向的《列女传》的叙述，早在三代之初，各种宫廷礼仪实际上早就已经处于废弃边缘。《列女传》指出宫廷里的俳优兴起于中国第一个王朝夏代的末世，夏亡之前，夏桀已经开始丢弃各种宫内祭祀的礼仪，而专门搜求与培养一批有表演才能的倡优侏儒狎徒，从事各种各样稀奇古怪的表演。在许多后世历史学家看来，夏朝灭亡的主要原因就在于此，但如果从表演艺术、戏剧艺术的发展看，这可能就是娱乐性戏剧活动的源头所在。

礼乐的出现，促使宗教性祭祀活动朝着艺人的戏剧方向发展。《汉书》里的“故乐者，圣人所以感天地，通神明，安万民”与《礼记》里所说的“夫礼乐之行乎阴阳，通乎鬼神”，其意都是说，根据一定规范的礼仪

表演的乐舞，是巫觋用以与神灵相交接的特殊途径，是指向天人合一的通道，把人间世界与冥冥中不可捉摸的神灵世界联系在一起，让人的精神世界有切实可依赖的对象。实际上，这就是最初的表演艺术、最初的戏剧艺术，它们都与祭祀仪式之间存在十分紧密的联系。所有祭祀活动都因其神秘的内涵而具有特殊的严肃性，并试图实现众人在肃穆的环境中的情感分享与共鸣，而这恰恰就是艺术最核心的功能。无论是祭祀还是礼乐，在其发展过程中，它的内涵终究会逐渐溢出信仰之附庸的领域，其自身的娱乐效应就会日趋凸显，戏剧正是这样逐渐从祭祀与仪礼中脱颖而出。

在春秋战国时期，普遍地讲，宫廷内专门配备了一批只为满足帝王娱乐的倡优（或曰俳优），他们与祭祀无关。优伶本是为宫廷乐舞表演而招募、训练和培养，但是当它们成为宫内职业化的表演人员时，职能就不会只限于在特定的节令参与祭祀活动。一般认为，“倡”司职乐工，“优”专长于表演，而“俳”是专事滑稽搞笑的优人。《左传》《国语》《战国策》等古代历史著作中都记载有倡优的事迹，中国古代最著名的史书——汉代司马迁著的《史记》，特设《滑稽列传》，记述了前代多位倡优的事迹，其中包括晋国的优施、齐国的淳于髡、楚国的优孟、秦国的优旃等。优施、淳于髡和优旃之所以有资格让司马迁为其立传，是由于他们在帝王行为不端时敢于用滑稽的语言和表演相劝谏。优孟的故事是，当他知道楚国已逝的旧日重臣孙叔敖的后代贫困无以度日时，就假扮成孙叔敖的模样，连楚王都难辨真假，终于说动了楚王厚待功臣的子孙。“优孟衣冠”的故事为后人广泛流传，优孟也成为具有社会责任感、通过自己的艺术表演劝谏帝王的戏剧艺人的代名词。由于装扮以及表演具有超越娱乐本身的价值、功能，故而成为历史中不可或缺的组成部分。

即便如此，先秦时期宫廷中的许多倡优依然只是弄臣，而那些可以载入史籍的优人之所以可以实现他们劝谏帝王的功能而不至于遭遇不测。其主要原因在于，他们只是朝中的弄臣。用滑稽戏谑的表演取悦帝王，是这些倡优的主要职责。由此，我们不难看出，这就是后世戏剧的滥觞。

在中华民族较成熟的文明形态中，各类原始时代的祭祀仪式广泛流传于民间。当然，它们在其间会经过加工与处理，从而转化为与宫廷礼乐相结合的仪式化表演。由此可知，中国早期戏剧基本沿着两条脉络发展，不仅宫廷与民间的戏剧活动呈现为两种不同的表现形式，即使在宫廷内部，仪式化的表演与娱乐性的表演也同时存在。故而，中国在先秦时期就已经拥有与戏剧相关的活动，主要分为两大类，具体如图 1-1-1 所示。

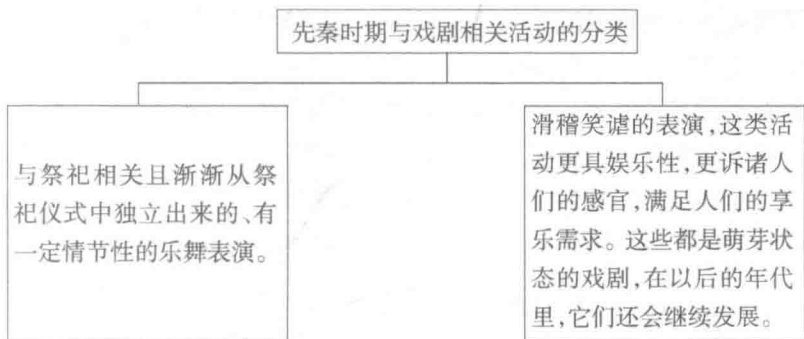


图 1-1-1 先秦时期与戏剧相关活动的分类

二、祈福礼仪

演员化装及表演,起源于“巫扮神^①”。现在中国各地的节日活动中也经常可以看到巫师的这种附体行为,其形式从原始的朴素型到训练有素、给人美感型,进一步到使用面具具有象征意义型,都是根据礼仪发展阶段的不同而不同的。下面,我们主要围绕这一点进行具体探讨。

(一) 原始的附体形式

“童乩”(被神凭依者),可以说是一种原始的附体形式。这在中国香港和台湾地区,以及新加坡的福建华侨中比较多见。

举个简单的例子,居住在新加坡的闽南人(福建籍)在其守护神的善圣坛中举办中秋节庆时,被齐天大圣孙悟空附体的中年男子(童乩)赤裸上身,呈现乱舞、跳跃、翻倒等各种痴态,最后坐到椅子上喃喃孙悟空的神语。这时,童乩会模仿其守护神、也就是善圣坛主孙悟空的行为,发出和猴子相似的奇怪声音。显而易见,这就是原始朴素的巫术行为。

同样是新加坡根米尔街一带的福建籍居民于八月十六日那天神诞日,在守护神的齐天大圣庙(圣宝坛)中举行节庆活动时,主神孙悟空和陪神莲花太子等神也会附体于童乩降神。被孙悟空附体的童乩上身赤裸,下身

^① 神附身于巫师时,巫师就失去了掌控自身的能力,处于一种错乱的状态而口出神语,这种附体状态就是“巫扮神”的形式。

着黄色的铠甲肚兜，又跳又舞，同时用剑割破舌头，将流出的血滴在护符上，又将表面布满铁钉的铁球系在护符上，并在头上来回旋转，使背部不断受伤出血等，这能够体现出被神附体后具有的超常能力。而被莲花太子附体的童乩则身着短衣，两手臂上刺着许多粗铁丝，脸上还有一根直径一英寸、长度两米左右的铁枪从两颊穿过，童乩边跳边走。童乩的这些表演主要是为了显示被神附体时具有的超能力状态——刀枪不入，其中有些部分能够对原始、古代附体的原貌有所反映。

（二）经过美化与精炼的附体形式

随着时间的推移，附体形式经过了美化和精炼得到了一定的发展。比如，在新加坡有福建莆田人祭祀家乡守护神“田公元帅”，被称为“重兴坛”的神庙。在中秋节活动时，作为主神田公元帅配神（武将）的萧公元帅和张公元帅会附体于两个童乩（巫师）身上。童乩被附体后把神的铠甲、布兜穿在身上，并开始狂舞。

两个童乩或面对面、或前后持续变换乱舞，信徒的两个代表上前跪倒在童乩面前开始礼拜并祈愿。这里童乩被神附体表现为穿神衣、铠甲、装扮成神，没有显示超能力的原始行为和动作。这就是经过美化和精炼的戏剧性质的附体表演。另外，新加坡拉磨客街福建人的“庐府坛”，在八月神诞祭祀时也有神灵附体童乩的情况。童乩也有许多女性，都身着华美的服饰以显示被神附体。

（三）具有象征意义的附体形式

一些情况下，巫师会以戴神面具的形式来表现神的附体，这种形式在日本的农村祭祀活动中经常可以看到。但在中国，这样的形式迄今为止还是比较罕见的。

比如，安徽池州贵池县刘街乡的村落在举办正月春节的祭祀时，农民们都戴上画有各种神像的面具来表现神的附体和降临。当戴着童子面具表演降神巫师的人持支架上挂着五色币帛的大伞出现，并在祭坛前跳舞时，戴有各种神像面具的演员也纷纷出场，包括黑脸黑髯的财神（赵公元帅，图1-1-2）、长着怪异面相的雷神风魁星（科举考试的保护神）、白脸福神、长髯禄神、白髯寿神（图1-1-3），等。这些神灵降临巫身的附体状态，主要通过农民佩戴面具来进行表现。



图 1-1-2 赵公元帅降临（安徽省贵池县姚姓茅坦村，1987）



图 1-1-3 福禄寿三星降临（安徽省贵池县姚姓茅坦村，1987）

此外，江西婺源县长径村也是用戴面具的形式来表现各种神灵的降临。比如，红髯大眼的魁星、绿脸大嘴的羿神（图 1-1-4）、大眼大嘴的盘古神（创造天地之神，图 1-1-5）等，都是农民通过佩戴面具来进行表演。



图 1-1-4 羿神捉太阳 (1991, 江西省婺源县程姓长径村)



图 1-1-5 盘古降临 (1991, 江西省婺源县程姓长径村)

戴面具及摘面具的同时,村中长老要诵经文,村民需呼应,这种仪式必不可少。其原因在于,人们认为戴上面具的人会陷入一种忘我迷失的附体状态。在他们看来,面具是一种被神灵附体的象征。

在广东、福建等地的地方戏演出中,作为开演的仪式,穿红色官服、戴白脸黑髯面具的天官(天神)会跳步出场,并把写好的吉祥字句展示给观众,被称为“天官赐福”。显然,这是一种由戴面具的附体形式过渡来的形式,这种形式极为简化。

通过以上论述，我们可以得出一个结论：面具戏是神的附体形式是按照上述三点的顺序发展转化来的。

第二节 先秦的歌舞声韵

我们都清楚，戏剧本身是载歌载舞的艺术，戏剧演出自始至终都离不开歌舞的表演。虽说人们对戏剧的起源仍存在较大分歧，但在先秦诗、乐、舞三位一体的表演艺术对后世戏剧的产生与形成所具有的不可替代的启发性作用这一点上，却有着很大的共识。由此可见，追溯戏剧的起源，我们一定要对先秦的歌舞声韵进行研究。

在文明起源阶段，巫覡在部落和种族中掌握着至高无上的权力。根据一定规范的礼仪表演的祭祀乐舞，是巫覡用以与神灵相交接的特殊途径。最初的戏剧艺术都与这些丰富而各异的祭祀仪式密切相关。另外，在原始的氏族部落里，人们为了共同的生活需要，必须进行一定的沟通与交流。因此，他们不但创造了语言，而且还在生产劳动和生活实践中，不自觉地创立了诸如战争舞、狩猎舞等各式各样的歌舞形式，这样一来，便能够表达其内心的各种思想情感。

可见，原始歌舞的产生应有先民即已有之。但在落后的氏族社会里，很少会产生单纯的艺术活动，一切所谓的“艺术”都与生产劳动和生活实践，甚至与一些原始的宗教、祭祀等活动密切相关。原始的歌舞经过漫长历史时期的发展，逐渐融入了先民们朴素的审美意识与观念，因而也就逐渐产生了原始的歌舞艺术，使表演者和观赏者都能从中获得一定的原始美感享受和精神愉悦。

在中国古代，早期戏剧活动具有多样性特征。萌芽状态的戏剧活动歌舞并呈，人们打扮成各种动物的模样，在有节奏的打击乐的伴奏下，用特定的步伐，以舞蹈的形式表演。这些表演，往往有特定内容和一定的情节性。成书于春秋时期的中国最早的诗歌总集《诗经》里，大量的早期诗篇，尤其是搜求各地的民间歌谣，是用载歌载舞的方式表演的，又有具体的故事与情感内容，集文学、音乐与舞蹈三位一体。在中国南方地区流传的大量楚国歌谣，代表了早期楚地经常举行的这类大规模祭祀仪式的基本格局。我们能从中看到古人们在祭祀仪式中载歌载舞，他们演唱有故事内容的诗句，舞蹈也不是单纯的抽象的舞蹈，而是包含戏剧性的动作。这些仪式就是后代戏剧的雏形。

第三节 市民娱乐的发展与汉魏的优伶百戏

在本章内容中，除了以上两点以外，还有一点需要我们在这里进行具体探讨，即市民娱乐的发展与汉魏的优伶百戏。下面，我们主要围绕这部分内容进行具体阐述。

一、市民娱乐的发展

（一）汉代的市民娱乐

中国古代社会有几个时期有着十分迅速的发展，汉代（前 202—前 220）就是其中一个。在汉代，各种宫廷与民间的雏形戏剧活动进入一个新阶段。春祈秋报，春秋两季的祭祀性歌舞活动是从宫廷到民间都必不可少的仪式，皇家庆典以及年节礼仪，已经有了高度制度化的乐舞表演。更重要的是娱乐业渐趋发达，在各城镇与乡村地区，逐渐出现了一些明显基于娱乐性需求而创造出来的表演节目，也出现了以表演谋生的职业化民间艺人。汉代是“百戏杂陈”的时代，因为建立了全国大一统的政权，宫廷有可能举办一些更大规模的娱乐活动，并且因其规模宏大，就有可能向社会开放。在汉代，宫廷在上林苑平乐宫等场所，举办了面向都城里的普通公众的大型娱乐演出，在一定程度上刺激了民间的娱乐演出，导致娱乐性的表演活动中心渐渐从宫廷转移到民间社会。尤其重要的是在这一时期，国家统一，南方与北方文化娱乐活动的交融更为充分，特别是汉武帝刘彻实施与西域交通的政策，西方各国与东方中国的贸易交流日渐频繁，西域一带大量的歌舞杂技流传到中土。这时，汉代的长安汇聚了多种文化娱乐与表演形式，成为世界性的娱乐之都。

可以说，整个汉代具有丰富多彩的民间表演形式与节目。其中，那些不同程度具有戏剧性因素的表演和节目，为中国戏剧发展起到了重要的推动作用。

在汉代，包括各种乐舞、杂技、俳优在内的百戏（通称为伎艺）十分盛行。后代经常出现于各种傩戏中的杂技表演，有许多都可以从汉代的百戏中找到源头。而这个时代被称为百戏的各种伎艺表演，无论是歌舞还是杂技，都与戏剧之间存在十分紧密的联系。伎艺中的角抵，是其中最值得关注的一种表演形式。