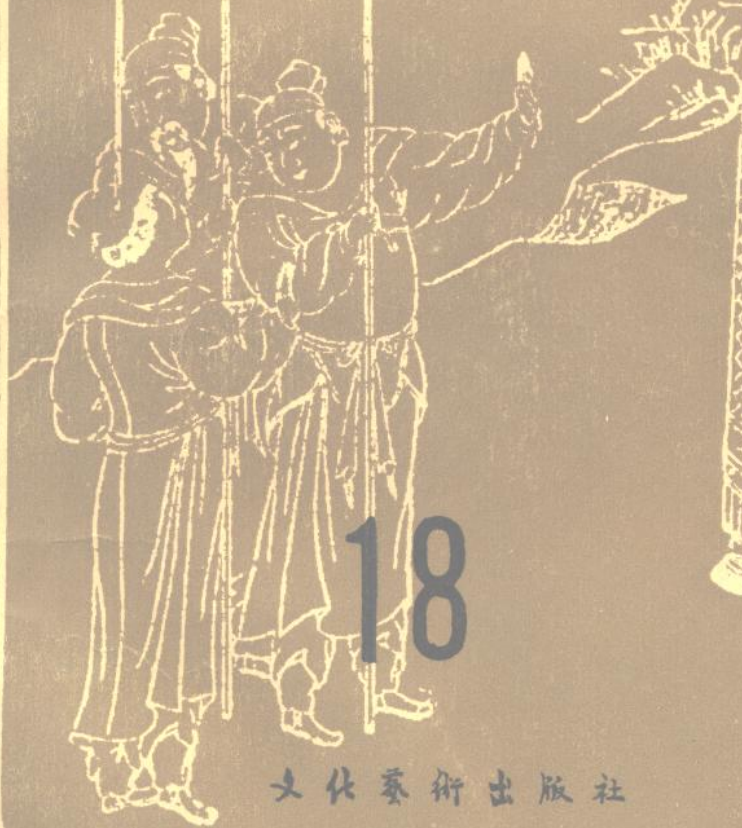


戲曲研究



文化艺术出版社

戏 曲 研 究

第 十 八 辑

中国艺术研究院戏曲研究所 编
《戏曲研究》编辑部

文 化 艺 术 出 版 社

责任编辑：华 迦 安 葵

戏曲研究

第十八辑

文化艺术出版社出版

（北京前海西街17号）

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

开本850×1168毫米1/32 印张9.25 字数209,000

1986年4月北京第一版 1986年4月北京第一次印刷

印数0,001—1300册

书号10228·194 定价1.30元

DX 48/17

目 录

戏曲艺术的特殊综合历程……………沈 尧 (1)

中国古典戏曲中的“忧患意识”

——戏曲美学断想之一……………周 明 (35)

论艺术不灭

——对“百花齐放，推陈出新”方针的再认识……………劲 芝 (49)

一封书信论振兴……………张 真 (75)

当代福建戏曲作家的追求……………王评章 (79)

戏曲的现代化与人的现代化……………朱颖辉 (97)

戏曲剧本的结构特点……………辛 人 (112)

戏曲的“意境”……………华 迦 (123)

非《看钱奴》喜剧说……………陶慕宁 (132)

巧切 自然

——马致远剧作融诗入曲举例……………陈绍华 (139)

戏·历史·历史剧

——从几出“三国戏”谈历史剧创作……………龚义江 (147)

中州出土北宋戏曲文物论考……………廖 奔 (163)

“缠达”非“转踏”……………傅雪漪 (194)

读汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》……………徐朔方 (211)

浮莲塘唐氏祠堂古戏台……………李怀荪 (220)

桃源汤家湾戏台、戏会考察……………张 九 (228)

元曲家谈……………么书仪 (254)

录要·绿腰·六么	徐宏图 李兆金 (268)
上海伶界联合会	陶 雄 (270)
评戏在天津的发展	王 林 (273)

戏曲艺术的特殊综合历程

沈 尧

戏剧是综合艺术，然而，由于社会条件、艺术条件和审美心理的不同，东西方戏剧却有着各自的综合历程。中国戏曲也有着自己的特殊综合历程。构成戏曲这一艺术品种的综合要素是诗歌、音乐、舞蹈和表演艺术，它们在高度综合的戏曲艺术中起着决定性的作用，规定了戏曲艺术的性质和特点。此外，小说、绘画、雕塑、武术、杂技等是戏曲艺术的不可缺少的综合因素，它们也影响着戏曲艺术的性质和特点的形成。因此，要弄清楚戏曲艺术的性质和特点，必须首先了解上述各种文艺品种——特别是诗歌、音乐、舞蹈和表演艺术，在戏曲的起源和形成的历史过程中处于怎样的地位，以及它们在这个特殊的综合历程中起着什么样的作用。这就需要从优戏的发展与戏曲表演的初创、多种手段的综合与戏曲形式的形成、诗歌体制的变革与戏曲文学的诞生等三个方面做一些必要的探索，以勾勒出我国戏曲在东方舞台上出现以前的历史轨迹。这些历史轨迹在今天看来，也许相当遥远了；可是，如果能把它们勾勒清楚，相信终将会有助于对我国戏曲的进一步了解。

优戏的发展与戏曲表演的初创

戏曲表演是以演员装扮成角色，在一定的冲突中，以唱、念、

做、打等手段表现戏剧行动、塑造人物性格的一种舞台艺术。所以，戏曲表演是从装扮人物开始的。就这个意义来说，先秦古优是戏曲表演艺术的种子。先秦古优对伎艺的掌握有所分工，俳优长于滑稽调笑，倡优长于歌舞，因此，古优装扮人物也以长于滑稽调笑的俳优与长于歌舞的倡优为始，形成表演艺术的两条不同的发展道路。两者互相影响，互相融合，最后形成戏曲的表演艺术。

“优孟衣冠”是俳优装扮人物的最早实例。优孟模仿楚相孙叔敖生前的穿戴动作和说话神气，向楚庄王进谏，庄王以为孙叔敖复生，这个故事只说明表演艺术的萌芽。优孟装扮人物，目的在告诉庄王对功臣的后代照顾不够，是一个严肃的政治行动，没有在一一定的冲突中，以语言和动作表现戏剧行动，还不是真正的戏剧表演。真正的戏剧表演是从优戏中发展起来的，参军戏的出现，表明俳优表演艺术的创立。

俳优的表演艺术早在东晋十六国的后赵时期，就有了飞跃式的进展。《太平御览》引《赵书》云：

石勒参军周延，为馆陶令，断官绢楼万匹，下狱，以入议宥之。后每大会，使俳优著介愤，黄绢单衣。优问：“汝何官？在我辈中？”曰：“我本馆陶令。”斗数单衣曰：“正坐取是，入汝辈中。”以为笑。^①

一般认为这是参军戏的起源。以后，历经南北朝、隋唐，而至五代十国，参军戏始终盛行不衰。参军戏的特点是：第一，演出的优人由古优的一人增加到两人或两人以上，但演出的角色只有两个，即参军与苍鹅，第二，由参军和苍鹅两个角色扮演人物，成为戏曲通过行当扮演人物的肇始；第三，演出形式如周贻白先生

^① 任二北《优语集》，上海文艺出版社出版。

在《中国戏剧史讲座》中指出的，是借题设事，而出之于滑稽调笑。重要的是，在这种演出形式中，为了嘲讽贪官而虚构的事件，虽然简单，却包含了戏剧冲突的成分。参军和苍鹅是在简单的戏剧冲突中，进行滑稽表演的。

宋人郑文宝《江表志》，有一则五代梁末帝朱瑱时，参军戏演出的记载：

魏王知训为宣州帅，苛暴敛下，百姓苦之。因入覲，侍宴。伶人戏作绿衣大面胡人，若鬼神状者。傍一人问曰：“何为者？”绿衣人对曰：“我宣州土地神。王入覲，和地皮掠来，因至于此。”^①

扮土地神的是参军，在一旁发问的是苍鹅；这两个优人抓住魏王暴敛的贪婪罪行，以刮地皮连土地神都一起刮走的荒诞形象，尖锐地讥弹了时政。在借题设事的滑稽调笑之中，继承了古优的战斗传统。其实可以这样理解，正因为内容的需要，斗争的需要，滑稽调笑的俳优表演才发展成参军戏的演出形式。这是我国俳优表演艺术发展的第一阶段。

在俳优表演艺术发展的同时，我国戏剧表演还以另一种形式在不断演变。这就是倡优的歌舞表演。俳优以语言和动作表现冲突，倡优则以歌唱和舞蹈表现冲突，最早出现了角抵戏。做为杂技之一种的角抵——摔跤，产生于先秦。《史记·李斯传》记载，秦二世在甘泉就看到了角抵的表演。梁·任昉《述异记》说：“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。”这种民间的角抵舞，模仿两兽

^① 任二北《优语集》，上海文艺出版社出版、

相斗，已含有运用舞蹈动作表现冲突的因素。

汉初出现的角抵戏，是用角抵表演故事的尝试。晋人葛洪《西京杂记》记载：秦末，东海人黄公，年轻时能用法术制伏蛇虎。往往佩赤金刀，以绦绶束发，而立兴云雾，坐成山河。及至年老，气力衰败，饮酒过度，法术失灵，再用赤金刀去制伏白虎，反被白虎咬死了。关中一带老百姓遂以此为戏，成为角抵戏的一个流行节目。东汉张衡在《西京赋》中描写汉代的百戏演出，也叙及这个节目的演出情况：“东海黄公，赤刀粤祝，冀灰白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。”可知角抵戏《东海黄公》表现的是黄公年老以后，被白虎咬死的一段情节。虽不出角抵竞技范围，已是装扮成人物、兽形，用歌舞表演具有一定冲突的故事了。

南北朝时，继《东海黄公》之后，民间相继出现了《代面》（《大面》）、《钵头》（《拔头》）、《踏谣娘》等歌舞戏。《代面》以歌舞表现北齐兰陵王长恭戴假面，入阵破敌故事。扮演者衣紫，腰金，执鞭，戴面具，有指挥刺击的种种动作，故又名《兰陵王入阵曲》。《钵头》来自西域，也以歌舞表现胡人入山寻找被猛兽咬死的父亲，并杀死猛兽的故事。扮演者披发，素衣，而作啼泣之状；又因山有八折，故曲有八叠。这两个节目都以演员装扮成角色。运用歌舞手段表现了一定的冲突。出自北齐或隋末的《踏谣娘》，更以演员装扮成角色，运用歌舞手段表现了酗酒的丈夫与妻子的冲突。《踏谣娘》演出的情况是：“丈夫着妇人衣，徐步入场。行歌，每一叠，旁人齐声和之云：‘踏谣娘和来，踏谣娘苦和来！’以其且步且歌，故谓之踏谣。以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”^①这些节目减弱了角抵竞技的成分，加强了歌舞的成分，

^① 崔令钦《教坊记》，见《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社出版。

是由演员装扮成角色，在简单的故事中，运用歌舞手段表现一定冲突，塑造一定人物形象的演进。

到了唐代，《代面》、《钵头》、《踏谣娘》归入宫廷乐舞的“鼓架部”，情况有了新的变化。首先是歌舞的抒情性加强了。经过加工的《兰陵王》已被目为软舞，与舞姿轻盈柔美的《绿腰》并列，不再有昔日《代面》的粗犷、雄健的风格了。唐人张祜的《容儿钵头》诗也描写：“争走金车叱犍牛，笑声唯说是千秋。两边角子羊门里，犹学容儿弄钵头。”容儿演出的《钵头》歌舞风靡一时，令人回味不已。如果缺少抒情性，似乎也是做不到这一点的。《踏谣娘》已改称《谈容娘》。唐人常非月有诗描绘这个节目的演出情况：“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人压看场圆。歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。”可知，《谈容娘》的演出也是以歌舞的抒情性打动观众的。其次，隋、唐歌舞戏虽然没有参军、苍鹘这一类脚色名称，实际上也是有行当的。从《代面》、《钵头》、《踏谣娘》的演出情况来看，大致也有了生、旦、净、丑等脚色、行当的雏形。

更为重要的是，在唐代出现了歌舞戏与参军戏互相靠拢、互相吸收的情况。表现出优戏表演艺术的以语言和动作揭示行动与以歌唱和舞蹈揭示行动的融合趋势。中唐以后，改称《谈容娘》的歌舞戏，较之《踏谣娘》，从内容到形式都起了变化。也如崔令钦所说：“今则妇人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子，调弄又加典库，全失旧旨。”^①人物关系改变了，过去呼丈夫名，这时改称“阿叔子”，还加了一个新人物“典库”，殴斗的情节也全为滑稽调笑所代替，表现出抒情的歌舞表演与滑稽表演的结合。另外，唐代

^① 崔令钦《教坊记》。

的参军戏中分化出一种叫陆参军的演出形式。范摅《云溪友议》就有刘采春的戏班“善弄陆参军”的记载。同书所录元稹《赠刘采春诗》形容道：“新装巧样画双娥，慢裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏软文靴。言词雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌。”说明刘采春所弄陆参军中是有歌舞的，且以抒情见长。因此，在歌舞戏向参军戏靠拢的同时，参军戏也在向歌舞戏靠拢，从另一侧面，表现出以语言和动作为主要表现手段的滑稽表演与抒情的歌舞表演的融合趋势。这是非常值得注意的一种趋势。

参军戏与歌舞戏相互吸收的结果，促使参军戏进一步发展成为宋杂剧、金院本中的滑稽戏。首先，由于扩大表现生活领域的需要，在参军戏与歌舞戏的基础上，滑稽戏出现了付净、付末、末泥、装旦、装孤五个脚色，谓之五花爨弄。至于《武林旧事·乾淳教坊乐部》中“杂剧三甲”所提及的甲长、戏头、引戏，那是演出组织中的职事，而非脚色、行当。其次，滑稽戏的演出形式发展为两类：一类承续参军戏的借题设事、滑稽调笑的形式，如北宋的《三十六髻》、南宋的《二圣鬻》、金代的《向里飞》等，是其中优秀作品，战斗性依然很强。优人讥弹时政，切中要害，有些因此而下狱、死亡。在长期演出实践中，优人积累了经验，这类节目的戏剧性在逐渐增强。宋人洪迈《夷坚志》记载了《全不救护丈人》一剧的演出情况：

蔡京作相，弟卞为元枢。卞乃王安石婿，尊崇妇翁。当孔庙释奠时，跻于配享，而封舒王。优人设孔子正坐，颜、孟与安石侍坐侧。孔子命之坐。安石揖孟子居上，孟辞曰：“天下达尊，爵居其一。辄仅蒙公爵，相公贵为真王，何必谦光

如此？”遂揖颜子，颜曰：“回也陋巷鄙夫，平生无分毫事业。公为名世真儒，位号有间，辞之过矣。”安石遂处其上。夫子不能安席，亦避位。安石惶惧，拱手云：“不敢。”往复未决。子路在外，愤愤不能堪，径趋从祀堂，挽公冶长臂而出。公冶长为窘迫之状，谢曰：“长何罪？”乃责数之曰：“汝全不救护丈人，看取别人家女婿！”其意以讥卞也。时方议欲升安石于孟子之右，为此而止。

这个节目仍未摆脱借题设事的局限，不过，它的人物性格比较突出，矛盾冲突比较鲜明，语言、化装、砌末的运用也都有一定的戏剧性，近似一出短小的讽刺喜剧了。就在这一类节目的基础上，滑稽戏接受歌舞戏《踏谣娘》、《钵头》等节目反映生活的方式的影响，蜕化出另一类表现市井生活片断的世俗闹剧。这种演出形式就得注意了。它们仍以滑稽调笑为主，但已不采取按主题需要随意设置故事的借题设事方式，而侧重于对市井生活和市井人物的真实反映。这种世俗闹剧与歌舞戏《踏谣娘》、《钵头》等一样，是以行动的模仿这种戏剧方式再现生活的萌芽，也是戏曲的现实主义创作方法的萌芽。《庄家不识构阁》套曲为我们提供了这类作品演出情况的第一手材料：

一个妆做张太公，他改做小二哥。行行行说向城中过。
见个年少的妇女向帘儿下立，那老子用意铺谋待取做老婆。
教小二哥相说合，但要的豆谷米麦，问甚布绢纱罗。教太公往前那不敢往后那，抬左脚不敢抬右脚，翻来覆去由他一个。
太公心下实焦躁，把一个皮棒槌，则一下打做两半个。

以下还有“兴词告状”的情节，作者未及描写。这个节目被称为院

本《调风月》。剧中有三个人物，副净扮的小二哥，副末扮的张太公，装旦扮的年少妇女；末泥和装孤可能会在以后的“兴词告状”中出场。胡忌在元人刘唐卿《降桑椹蔡顺奉母》杂剧中发现的院本《双斗医》，用来与院本《调风月》相互印证，有力地说明这类世俗闹剧反映的是市井生活。剧中人在一定的矛盾冲突中，有自己的生活态度和行动方式，具有一定的真实性。但是，它们又离不开滑稽调笑的固有表现程式，以副净与副末互相嘲弄的滑稽调笑贯穿全剧，现实主义还不充分。即使从《官本杂剧段数》和《院本名目》所载的《讳药孤》、《双孤惨》、《急慢酸》、《眼药酸》、《双虞侯》、《双养娘》、《双禁师》、《旦判孤》、《货郎孤》、《老孤遣旦》、《哮卖旦》等名目推测，这类世俗闹剧所表现的内容也不可能超越市井生活的范围。这与当时的书会才人尝试反映生活真实，首先从自己最熟悉的市井生活捕捉形象，应该是有很大关系的。

由于城市经济的发展，说唱艺术进入瓦市勾栏，这对戏曲表演的创立起着极大的促进作用。《南村辍耕录》所载《院本名目》，其中“诸杂大小院本”的《芙蓉亭》、《庄周梦》、《蝴蝶梦》、《兰昌宫》、《杜甫游春》、《鸳鸯简》、《月夜闻筝》、《张生煮海》、《刘盼盼》、《浣蓝桥》等节目所表现的内容，都是具有戏剧性的完整故事，而且，后来都成为北杂剧的演出剧目；其中“院么”的《王子端卷帘记》、《女状元春桃记》、《玳瑁天赐暗姻缘》等节目，可能是北杂剧的前身了。这表明北方的院本受到说唱艺术的极大影响。《武林旧事》所载《官本杂剧段数》中的《王子高六么》、《崔护六么》、《莺莺六么》、《裴少俊伊州》、《郑生遇龙女薄媚》、《诸宫调霸王》、《裴航机遇乐》、《王魁三乡题》等节目，是以大曲、诸宫调或其它曲调演唱故事；《相如文君》、《崔智韬艾虎儿》、《王宗道休妻》、《李勉负心》则有可能是接近戏文的剧目了。赵彦卫《云麓漫钞》记载

南宋宁宗时杂剧的演出情况：“优人杂剧，必装官人，号为参军色。……今人多装状元、进士，失之远矣。”他的话与上述《官本杂剧段数》的节目相互参证，也说明南宋时期的杂剧，由于受到说唱艺术的影响，所演题材较之弄假官的参军戏已经大为扩充，市井细民、帝王将相、才子佳人的生活，都摄入杂剧的表现范围。同时，杂剧艺人满足于用说唱形式表现状元、进士一类故事，试图融合滑稽戏、歌舞戏的演出形式，在舞台上以语言、动作、歌舞、说唱等手段，扮演状元、进士一类角色了。总之，无论北方或南方，由于说唱艺术的促进作用，滑稽戏与歌舞戏都在进一步演变，舞台上的演出形式和行当体制在迅速革新，北杂剧和南戏的表演艺术终于占据了戏曲舞台。

首先，北杂剧和南戏摆脱以滑稽调笑为主的演出形式，扩大了表现现实和历史生活的广度和深度。反映在戏剧体裁、样式上，就是以正剧、悲剧、喜剧，以及文戏、武戏，代替了世俗闹剧。北杂剧中关汉卿的《单刀会》、《窦娥冤》、《望江亭》，以及北杂剧演出中驾头杂剧、闺怨杂剧、花旦杂剧、脱膊（绿林）杂剧的分工，就说明了这些体裁、样式的出现。现存早期南戏《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》三种，从总体上说也都摆脱了世俗闹剧的形态，以悲欢离合的传奇故事在戏曲舞台上开创了崭新的格局。戏曲作家和戏曲舞台艺术家正视现实人生，并以经过艺术提炼的戏剧冲突真实地再现社会矛盾，这意味着戏曲的现实主义传统的真正奠定。

其次，随着演出形式的变革，戏曲的行当体制也在变革。宋杂剧、金院本的副净、副末、末泥、装旦、装孤，演化成北杂剧的末、旦、外、净、杂和南戏的生、旦、净、丑、外、末、贴。这种演化的实质在于随着演出形式的变革，行当体制也从宋杂剧、金院本的以“务在滑稽”的副净、副末为主，转向北杂剧、南戏的

以扮演悲剧、喜剧、正剧人物的末(生)、旦为主。这表明滑稽的念做表演与抒情的歌舞表演的真正融合。北杂剧的艺术家把滑稽表演的喜剧因素与歌唱艺术的抒情因素结合起来,创造了谭记儿、赵盼儿、王瑞兰、莺莺、张生、红娘、李逵等一系列正面喜剧形象,开辟了我国喜剧人物的独特画廊、也由于两者的结合,促使一些反面人物的表演向深度开掘,塑造了屠岸贾、鲁斋郎、张驴儿、桃机、杨衙内、周舍等一些被批判、被讽刺的形象。北杂剧的艺术家更把自己对人生的深刻观察和敏锐感受渗透在抒情的歌唱艺术中,创造了关羽、包拯、李千金、张倩女、燕燕、窦娥、张珪、韩厥、公孙杵臼等正剧形象和悲剧形象。南戏舞台上的贫女、张协、延寿马、王金榜等,也是一些具有真实性的艺术形象。这些形象与院本《调风月》、《双斗医》中的小二哥、张太公、宋了人、胡突虫等形象比较,是有不小距离的。这个距离就是宋杂剧、金院本的表演仍然停留在“务在滑稽”的阶段,北杂剧和南戏的表演跨越了这个阶段,以真实、动人的舞台形象,标明演员艺术的角色创造的开始。

演出形式和行当体制的这一次变革,是戏曲表演艺术初创的标志。以后,戏曲表演艺术遵循业已奠定的现实主义创作方法,通过行当塑造人物的独特角色创造方式继续向前发展,明、清传奇时代和清代地方戏时代的舞台,就敷演了生活的更雄伟、更壮丽的场面。

多种手段的综合与戏曲形式的形成

王国维认为:戏曲是“合歌舞以演一事”^①。从艺术形式的角度

^① 王国维《宋元戏曲考》,见《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社出版。

看,戏曲的确是以歌舞为核心,综合各种表现手段,最后形成熔唱、念、做、打于一炉的独特形式。在戏曲形式的形成过程中,各种手段的戏剧化是多种表现手段能够综合到一起的根本原因。所谓表现手段的戏剧化,就是以歌舞为核心的多种表现手段,都被用来表演具有戏剧性的故事情节,并且成为开展冲突、揭示情境、刻画人物、表达主题的有机组成部分。因此,戏曲形式的形成,关键在于各种表现手段与表演故事的结合。以歌舞表演故事更是戏曲形式形成的先声。

以歌舞表演故事,这在我国有悠久的历史,原始社会的歌与舞就是相辅相成的。《书经·舜典》说:“予击石拊石,百兽率舞。”描写的是人群和着击石的节奏,披着兽皮在跳舞,虽然粗糙,却以音乐、舞蹈表现了猎获的愉悦。《吕氏春秋·古乐》篇又说:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕:一曰载民,二曰玄鸟,三曰遂草木,四曰奋五谷,五曰敬天常,六曰建帝功,七曰依地德,八曰总禽兽之极。”这表明原始部落的歌舞有了进步,不仅载歌载舞,节奏鲜明,歌辞的内容也反映了从游牧社会向农耕社会的转化。《诗经·陈风》的《东门之枌》,描写的是奴隶社会的歌舞。“东门之枌,宛丘之栩,子仲之子,婆娑其下。谷旦于差,南方之原,不绩其麻,市也婆娑。谷旦于逝,越以鬯迺,视尔如茝,贻我握椒。”全诗留下了北中国青年男女迷恋歌舞的形象材料。楚辞《九歌》的巫歌巫舞,反映了南中国吴楚一带人民群众“隆祭祀,事鬼神”的风俗,踵事增华的歌舞还把诸神的爱情生活做了人格化的表现。这些歌舞与对劳动的欢快记忆、爱情的倾心歌唱、鬼神的隆重祭祀、征伐的热烈颂扬紧密联系在一起,有些已经含有以歌舞表演故事的特点了。

汉初的角抵戏与隋、唐的歌舞戏,更是戏曲形式形成过程中

的重要环节。角抵戏把角抵舞蹈化，以舞蹈动作表演故事；歌舞戏进一步把歌、舞结合起来，以歌唱和舞蹈表演故事，已经具备戏曲形式的主要特点了。但是，角抵戏和歌舞戏的歌舞手段，戏剧化的程度是不够的。与其说它们是以歌舞表演故事，不如说它们是有简单故事情节的歌舞表演。即使《踏谣娘》这样有代表性的歌舞戏，也因为故事简单，以歌舞为主，不是用具有戏剧性的情节打动观众，而是用踏谣娘的且步且歌，以及舞蹈化的夫妇殴斗来娱乐观众的。王国维论及歌舞戏和参军戏时就说过：“唐、五代戏剧，或以歌舞为主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其视南宋、金、元之戏剧，尚未可同日而语也。”^①也是认为唐、五代的歌舞戏，在运用歌舞手段表演故事时，是以歌舞为主，戏剧化的程度是不够的。

另外，与歌舞戏同时盛行的参军戏，虽然没有“被以歌舞”，却是以语言和动作表演故事的。在长期演出中，参军戏的这两种表现手段在技术上得到发展，以至到金代，出现教坊色长魏、武、刘三人，魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科诨，为艺人所宗的情况。但是，无论唐代参军戏，或者宋代滑稽戏，如前节所述，演出时都是因题设事的。所谓“托故事以讽时事”，“不以演事实为主，而以所含之意义为主”^②。念和做并未与戏剧性的情节相结合，成为表现戏剧性情节的有机手段。而且，既以讽时事为主，所托故事必然随嘲讽对象的不同而变化，内容是不固定的；因而，念和做等手段就不可能由于反复表现特定的戏剧内容，在开展冲突、揭示情境、刻画人物、表达主题等方面积累经验，不断提高艺术表现力。

^{①②} 王国维《宋元戏曲考》。