

中国高等院校《艺术素养》丛书

中国京昆

编著 朱恒夫

上海人民美術出版社

中国高等院校
《艺术素养》丛书
中国京昆

主 编 李维琨
策 划 张 晶

编 著 朱恒夫
责任编辑 潘志明
版式设计 霍小旦
封面设计 崔生国
技术编辑 陶文龙

目录

第一章 先秦至唐末——中国戏曲的萌动/4

第二章 宋代都市——中国戏曲的初成/17

第三章 南戏——昆剧的先祖/28

第四章 北剧——元杂剧:中国戏曲的隆盛/35

第五章 昆剧——风骚剧坛五百年/53

1 昆剧——“四大声腔”之一

2 昆剧的风采

第六章 美奂美轮的昆剧艺术/93

1 悠长婉转的昆剧唱腔

2 唱念做打有机融合的舞台表演艺术

第七章 昆剧作品的美学意蕴/108

1 《浣纱记》:弘扬国家至上的精神

2 《牡丹亭》:青春的觉醒与痛苦

3 《玉簪记》:一枝红杏出寺来

4 《烂柯山》:封建社会中的男人对女人的泄愤之作

5 《清忠谱》:塑造封建社会士人的楷模

目录

- 6 《十五贯》:一个正直而充满智慧的官员形象
- 7 《长生殿》:帝妃恋情与民族灾难
- 8 《桃花扇》:总结亡国的教训之作

第八章 京剧:辉煌二百年的“剧坛霸主”/157

- 1 徽汉合流而产生新的剧种——京剧
- 2 京剧走向鼎盛——前后三杰与“四大名旦”
- 3 焕然一新的现代京剧——《逼上梁山》等

第九章 京剧名作的文化意蕴/196

- 1 注入时代精神的传统剧目——《霸王别姬》等
- 2 体现戏曲革新成果的新编剧目——《曹操与杨修》
等

第十章 角色·脸谱·音乐——形成京剧特色的要素/220

- 1 分类较多的角色行当
- 2 凸现人物类型的脸谱
- 3 以西皮二簧为主要乐素的板腔体音乐

目录

主要参考文献 / 236

后记 / 238



第一章

先秦至唐末——中国戏曲的萌动

有文字可考的五千多年的中华民族的文明史，累积着丰富而灿烂的文化，它们曾经给本民族与世界上其他民族带来巨大的物质与精神财富。一代代苦难的人们之所以能够冲破黑暗，越过关山险阻，不断提高社会与生活的文明水平，与这一文化有着紧密的关系。戏曲，就是这一优秀文化的表现形式之一。

源远流长的戏曲，至今仍有着旺盛的生命力，散布于全国的剧种有三百多个，人们耳熟能详的就有京剧、昆剧、越剧、黄梅戏、豫剧、评剧、粤剧、二人转、淮剧等几十个剧种。大江南北、城市乡村，戏曲的锣鼓声不断；高雅剧种、地方小戏，常有新剧目献演。尽管戏曲在今天艺术多元化的时代，不如20世纪60年代以前魅力四射，但是仍然可以这样说，在中国的成人中，没受过戏曲艺术濡染的，是不多见的。

用“戏曲”一词，指称中国的戏剧，由现今资料来看，始于宋人。南宋遗民刘埙（1240—1319）在其《水云村稿·词人吴用章传》中说：“至咸淳，永嘉戏曲出。泼少年化之，而后淫哇盛，正音歇。然州里遗老犹歌用章词不置也。”元人陶宗仪所著的《南村辍耕录》卷二十五《院本名目》与卷二十七《杂剧曲名》中也用了戏曲这一术语，如《院本名目》云：“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也。国朝院本、杂剧始厘而二之。”不过，宋元人所说的“戏曲”与我们今天所说的“戏曲”，内涵不完全一样。

从训诂学的角度上看，“戏”字极为简洁地揭示了中国戏剧的发展历程。许慎在《说文解字》中释“戏”云：“三军之偏也，一曰兵也，从戈，虚声。”清末民初的姚华作了更加明白的阐释：“戏始斗兵，广于斗力，而泛滥于斗智，极于斗口，是从戈之意也。”回顾中国戏曲的发展历史，确实经历过斗力、斗口的阶段。



王国维

1 雩祭、歌唱、俳谐：先秦的表演艺术

中国的戏曲从发轫到成熟经历了漫长的过程，在宋以前，戏曲的各种艺术因素从无到有，平行发展，渐至成熟；宋之后，戏曲的各个因素开始融合，并从初级阶段走向长时期的繁荣鼎盛。

中华民族像世界上任何一个民族一样，在生产力极其低下、理性知识极少的上古社会，虔诚地相信宇宙中存在着一种超自然的力量，为了能有效地抵御各种自然灾害的侵袭，以及能不断地获取一定的生活资料，他们常常举行祭天、祭地与祭祖宗、鬼神的活动，以求得各类神祇的保佑。主持祭祀活动的是巫，而巫在当时为社会的精英人物，他们既是部落酋长、军事首领，又是艺术家、医生，他们自称是神与人的媒介。故而，传说中的上古帝王大概都是巫师。这从一些留存的神话资料中也可以看出。如黄帝与蚩尤大战，实际上是一场巫师法术的较量。蚩尤请来风伯、雨师兴起暴风骤雨，使得天昏地暗，而黄帝则令名叫“魃”的女神，止风停雨。黄帝之后的少昊、颛顼等人也是巫，连尧、舜、禹、汤，皆行使着巫师的职能。《尸子》说，成汤

统治国家时，大旱七年，于是，汤乘白马拉着的没有装饰的车子，穿着布衣，用白茅草捆着腰，将自己作为祭品，在桑林中向天神求雨。

不过，巫师们祭祀神灵的方式常常是唱歌跳舞，

当时以及后来相当长一段时间内，祭祀规模较大的则为“蜡”、“雩”、“傩”。“蜡”是祈求五谷丰收的巫祭，巫覡们须装扮着动物的体像接受祭祷。“雩”是求雨的祭祀仪式，仪式中，女巫头戴羽毛，作



山西曲沃县“扇鼓”傩戏

“雩”舞。司祭者念咒，咒语为“神北行，先除水道，决通沟渎”之类。“傩”是驱鬼逐疫、邀福纳吉的活动。此活动最为频繁，也最为普及，至今各个地区仍有其踪迹。周代时，即有乡人傩与朝廷、诸侯所举行的大傩。作大傩时，巫师头目扮作方相氏，手掌上蒙着熊皮，脸上套着四只眼睛的面具，上身穿着黑衣，下身穿着红裙子，手拿着戈盾武器，带领着百十个青少年逐室呼叫，打打戳戳。（《周礼·夏官》）

近年来，一些学者通过对留存至今的古朴的行傩活动的研究，认为中国戏曲源起于傩。这样的看法虽然有待进一步的论证，但行傩仪式具有戏剧的因子，是不容置疑的。如彝族的“变人戏”（彝语



贵州威宁县彝族“变人戏”

“撮泰吉”）是一古老的仪典表演形式，它非常像一个剧。名为阿布摩的五个人，用包头巾把头顶缠成锥形，身上和四肢用白布缠紧以象征裸体，戴着藤条制作的大面具，拄着木棍，

用类似罗圈腿的步法以示先人初学直立走步的姿势，他们说话的发声用吸气冲击声带，发出类似动物的声音。

这样的类似于戏剧的仪典在《目连救母》故事所形成的风俗活动中，也常常能见到，如福建莆田的祭礼，表演的成分相当多。在庭院中设计地狱的模型，有僧人扮演成目连，先向所有塔口纸制神仙、使者、祭桌上的神以及地狱里的神祭祀，然后作捣毁地狱与帮助死去之人的灵魂升天状。

由原始仪典产生戏剧，不仅是部分中国学者的观点，国外也有学者这样认为。美国布罗凯特在其《世界戏剧艺术欣赏——世界戏剧史》中说：“原始仪典中孕育着戏剧的根苗，因为音乐、舞蹈、化妆、面具与服饰等在仪典中均无可或缺。进一步看，仪典需要适当的地点，而且无法容纳全族人士参加，‘行动区’与‘观众席’随之界限分

明。且仪典者，大事也，不能稍有错误，祭司之辈遂代表全族行事，他们穿戴服装面具，自仿人兽或鬼神之属，并以行动仿拟祈求的结果——像告狩的成功、时雨的下降与蚀日之再现等，其作为正与演员无殊。等到人类知识更进，能够从这些戏剧性的仪式中把戏剧活动自宗教活动中独立出来，今日的戏剧也就随着出现。”

将戏曲的起源完全归于雩仪，也不一定正确。雩仪因其祭神驱鬼的性质，决定了它囿于已成定规的形式，今日留存的雩仪多呈现粗朴简陋的状态就充分说明了它的保守性质，由它而嬗变为娱人的世俗性的戏曲，可能性不大。至于说一些雩戏接近于戏曲的形态，则是一些地区的巫师为了营利的目的，吸引更多的人信巫，用巫雩的声腔音乐演世俗的剧目罢了，这只能说明后世戏曲对雩仪产生了影响。

除了巫师祭祀仪典出现歌舞音乐之外，世俗的民众常用歌舞娱人或自娱。任何民族在它的语言文字不发达的时候，音乐舞蹈是较为发达的，中华民族也是一样，不仅黎民百姓们自觉地以歌舞来充实自己的生活，统治者也重视乐舞的活动。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》说：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞞置缶而鼓之，乃拊石击石以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”说尧为帝王时，让一个叫质的人创制音乐、乐器，并带领着化妆成百兽的人们跳舞。《尚书·虞书·益稷》说：“笙簧以间，鸟兽跕跕，箫韶九成，凤凰来仪。夔曰：吁，予击石拊石，百兽率舞。”这一记载，神话的意味很浓，说由于乐师弹奏的音乐很美，使得凤凰以及百兽都来随着韵律而起舞，但不论怎样，古人很早就重视乐舞是一个事实。

我国第一部诗歌总集《诗经》，实为歌曲集。最早有无乐谱不得而知，但每一首都歌唱却是事实。据《左传》记载，鲁襄公二十九年，吴国贵族公子季札到鲁国访问，应他的要求，鲁国为他举办了一次大型的音乐会。季札观赏了保存在鲁国的周代乐舞，包括十五国风、《大雅》、《小雅》、《商颂》、《鲁颂》及《周颂》等。所演唱的多是《诗经》中的篇章。季札一边观赏，一边评论，如对《周南》、《召南》评论说：“优美啊！周朝的王业教化开始奠基了，虽说这种教化的施行还没有普遍和深入，但已看出它所造成的百姓那种勤劳而没有怨恨的社会风气了。”《诗经》中的一些篇章本身也描述了当时人们对歌舞的热爱程度。如《陈风·宛丘》描写了陈国的老百姓在宛丘城下击鼓奏乐，手上拿着鹭羽边歌边舞时的情状，所谓“坎其击鼓，宛丘之下；无冬无夏，值其鹭羽。”

屈原的《九歌》，其乐曲实为沅湘地区的民歌音乐，用于祭祀之时。屈原

放逐沅湘后，听到了这些歌曲，觉得其词粗糙鄙陋，于是利用民间的宗教神话故事和祭歌形式，重新填词，成了现在流传下来寄寓作者思想感情的《九歌》。这一事例说明，楚国当时音乐歌舞也是十分发达的。

产生于先秦时有关音乐的传说如“高山流水”、“响遏青云”与“孔子闻韶乐，三月而不知肉味”都说明了当时音乐水平已达到了很高的地步。还有一个典型的事例，亦能说明这一问题。说出生略早于孔子的晋国人师旷，是一位盲人音乐师，主管晋国的音乐事务。他的辨音能力特别强，在鲁襄公十八年，齐鲁交战，晋平公率领诸侯的军队前去救援鲁国。在该年农历十月二十九日的夜晚，天又黑又暗，齐国的军队悄悄撤退了，晋国军队却一无所知。最早发现这一情况的是师旷，他对晋平公说：“鸟的叫声很欢乐，齐军可能已逃走了。”第二天天一亮，晋侯便率军队追逐逃敌。又据《吕氏春秋·长见》篇记载，晋平公铸了一口大乐钟，乐工们听了钟声后，都认为该钟乐音合于宫商，只有师旷认为不合音律。后来经过另一位音乐奇才师涓的验证，果真如此。据说著名乐曲《阳春》、《白雪》即是师旷所作。

先秦时除了音乐歌舞之外，还有以说白为主的表演艺术，这主要由“俳优”来做这项工作，古代的帝王为了娱乐与消遣时光，常常养一些以插科打诨、调笑滑稽为职事的宫廷演员，他们被人称之为“俳优”、“弄人”与“倡优”等。清人段玉裁注《说文》曰：“以其戏言之，谓之俳；以其音乐言之，谓之倡，亦谓之优。其实一物也。”许多俳优是侏儒，如秦国著名优人旃就是矮人。俳优这一职业可能最迟在夏代就出现了，《列女传·孽嬖传·夏桀末喜》曰：“桀既弃礼义，淫于妇人，求美女积之于后宫，收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐。”俳优的表演纯粹是为了娱人的，有的专长于说滑稽语，有的仅是吹弹歌唱，有的则是舞蹈。不过，历史上曾经出现过将说、化妆、表演、歌唱融合在一起的表演事例。《史记·滑稽列传》说，优孟是楚庄王时的宫廷演员，为人正直，并乐于助人。宰相孙叔敖料知自己死后，没有什么才能的儿子必然会穷困潦倒，于是嘱咐其子在贫困而无以为生时求助于优孟。后来孙公子果然落魄，以打柴度日。一日遇见优孟，便将父亲的嘱托转告优孟。优孟说容他想想办法。在后来的一年多时间中，优孟穿戴起孙叔敖的衣冠，仿效孙的举手投足的仪态。在他认为准备工作做好了之后，便扮起孙叔敖，出现在楚庄王的酒宴上。庄王见后，猛吃一惊，以为孙叔敖复活，坚聘他再任宰相一职。优孟说，这事不能做主，须回家和妻子商量后再决定。三天后，优孟答复庄王说，我妻子不同意我出任楚国的宰相，说清廉能干的孙叔敖，为楚国作出了那么大的贡献，可是死后儿子沦为打柴之

人,若作楚国宰相,还不如自杀。接着优孟又唱了一支歌,意思是做了贪官要犯罪,做了清官又要受穷,还是不为官的好。庄王听了,知道优孟的真实用意在于讽谏自己没有照顾好清官的后人,随即召来孙公子,封给他食邑。由此故事来看,当时的化妆与表演水平达到了很高的地步,并在表演中融会了多种艺术因素。故而,有的戏剧史家便认为中国的戏曲起源于俳优。不过,这样的事例在史料上是绝无仅有的,以此为例,论据似不太充分。

2 百戏:汉代各种表演伎艺的总称

到了汉代,经过文景之治,人民得到了休养生息的机会,经济发展,国力增强。尤其是到了武帝时期,汉代进入了鼎盛阶段,经济富庶,生活优裕,太仓之粮陈陈相因,连边鄙之地也丰衣足食。京都长安,宫殿崇丽,街衢繁华,家家殷富,人人作乐。经济的发展与生活的安定必然会带来文学艺术的进步,我国第一部通史《史记》产生了,铺陈扬厉的大赋出现了,管理音乐的机构乐府则采集来自全国各地的民歌。而音乐歌舞及表演艺术比起先秦来,也有了长足的进步。

汉代的表演艺术称之为“百戏”,它泛指民间各种伎艺,其中主要的有角抵戏与歌舞戏。

角抵戏的产生传说与蚩尤有关。梁代任昉的《述异记》说:古代的蚩尤鬃毛

如剑戟一样锋利,头上长有角,与轩辕氏搏斗时,用角舐他,轩辕氏不敢迎面相向。到秦汉时,冀州的百姓据其传说,



四川郫县
东汉百戏俑



济南无影山汉墓百戏陶俑



四川大邑东汉百戏画像砖

演出这种名叫《蚩尤》的戏，表演时，人们三三两两，头戴牛角而相抵触。汉代的角抵戏，实际上是这种表演艺术的遗传。角抵戏在秦朝是一个很吸引人的表演项目，《史记·李斯列传》说：“（秦）二世在甘泉，方作角抵俳优之观。”到了汉武帝时，它变成了风靡全国的艺术，《汉书·武帝纪》说：“三年春，作角抵戏，三百里内皆观。”又说“（六年）夏，京师民观角抵于上林平乐馆”。在角抵戏中，有一个戏剧性较强的剧目叫《东海黄公》，它在我国的戏剧史上有一定的意义。该戏在张衡的《西京赋》中



山东临沂汉墓帛画角抵

就已提及，晋代的葛洪作了更为详细的记述，说秦代末年，东海地方有一位姓黄的老人，年轻时有法术，能制服毒蛇猛虎。他经常佩带着赤金刀，用紫红色的绸子裹发，只要念上几句咒语，能立即兴云作雾，积水开河。到了老年时，气力衰退，又因饮酒过度，法术不灵了。这时，东汉郡（今江苏连云港一带）出现白虎，黄公要为民除害，依然带着赤金刀。然而，因法术不行，为虎所害。京郊地区的人将此事编为角抵戏的剧目，受到人们的喜爱，后朝廷让宫廷演员演此剧目。说该剧目具有了戏剧的特性



成都天回山东汉百戏俑

是因为它已经具有了一定的故事情节,有两个扮演固定角色的演员,有化妆,如扮演黄公的必须红绸裹头,手拿赤金刀;扮白虎的当扮成虎形。而且其演出不能再像其他角抵戏那样随意,而必须按黄公必败、白虎必胜的规定来演出。有个别戏剧史家曾据此著文说,《东海黄公》的剧目标志着中国戏剧的成熟。然而在此之后数百年间,再没有出现过类似于《东海黄公》的剧目,因此,这一孤例不足为凭。

汉代的歌舞戏与先秦相比,也有了很大的不同,张衡《西京赋》中描述了在京都长安的一次盛大的歌舞演出,说:

华岳峨峨,冈峦参差。神木灵草,朱实累累。总会仙唱,戏豹舞黑。白虎鼓瑟,苍龙吹篪。女娥坐而长歌,声清畅而委蛇。洪崖立而指麾,被毛羽之襍裾。度曲未终,云起雪飞。初若飘飘,后遂霏霏。复陆重阁,转石成雷。霹雳激而增响,磅磕象乎天威。

这是一台会合众多演员的歌舞演出,女声独唱时,有化妆成多种动物的演员的伴舞,挥旗者为洪崖,他穿着毛羽织成的演出服。至于舞台装置与音响效果更是超时代的不同凡响。上个世纪的戏剧史家任二北先生对此材料有极大的兴趣,认为演出的场地“有山岭草木的地景,有风云雨雾的天景,还有闪电轰雷,声与光的效果,天人融为一体,景象不为不伟大”,“分明是舞台上戏剧的布景与效果”,因而这是一台“活动的、行进的、立体的、综合的、感人的戏剧”。

魏晋南北朝是个动荡不安的时期,人们在死亡的阴影下生活,且经济凋敝,饥馑相仍,这必然会影响艺术的发展,据史籍来看,除了宫廷中沿袭着汉代的表演艺术形式之外,没有产生多少新的表演形式。



河南洛阳东汉百戏俑

3 唐戏弄的主体:以歌舞演故事与参军戏

唐 300 年间,大多处在和平时期,由于社会安定,经济繁荣,版图辽阔,境内的各民族之间有着广泛而深入的文化交流,与境外的



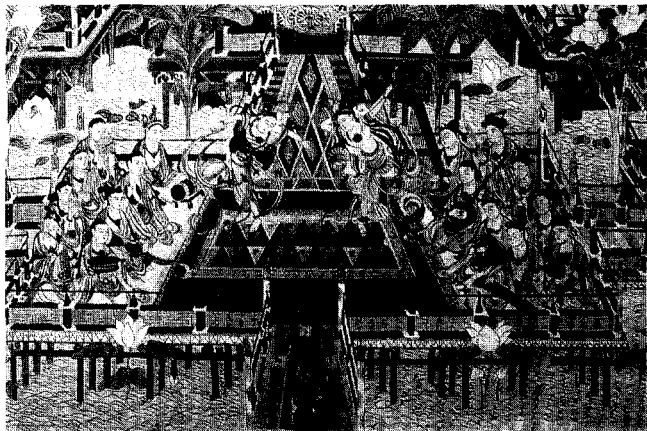
敦煌莫高窟伎乐壁画

禁苑的梨园旁边，称为“梨园弟子”。又设宫女数百，置于宜春北院，也称“梨园弟子”。后世艺人因唐玄宗如此重视表演艺术与关爱演员，戏班子都立其牌位以敬拜，并形成风俗，实源出于此。

由于物质条件具备与统治者的支持，唐代的表演艺术如同文学的诗、文、词、传奇等一样，得到了茁壮的成长。歌舞不再仅是载歌载舞，而是为表现一个故事服务，故称之为“歌舞戏”。它有几个代表性的剧目，唐人的正史笔记中



《韩熙载夜宴图》中伶工演出图(局部)



敦煌莫高窟伎乐壁画

常常提及。

一是《大面》。段安节《乐府杂录》“鼓架部”叙述了它的缘起。说北齐兰陵王高长恭，勇敢无畏，善于战斗，然而貌若妇人，不足以威敌，于是在头上套一只狰狞可怖的面具，出阵作战，后乃百战百胜。这个传奇故事在当时就被军队编为歌谣舞蹈，名为《兰陵王入阵曲》。因乐调优美，它成了经典曲调，宋词的词牌还有《兰陵王》，说明到了宋代，“兰陵王”曲子仍有人在唱。不过在更广泛的区域不断演出的可能还是在唐代。《大面》在中国早已失传，然在日本的宫廷乐舞中还有。这也说明《大面》这一歌舞戏的影响。

二是《钵头》。该歌舞戏出自西域龟兹，杜佑《通典》卷一百四十六说：“《钵头》出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之。”段安节的《乐府杂录》，不仅介绍其缘起，还描写

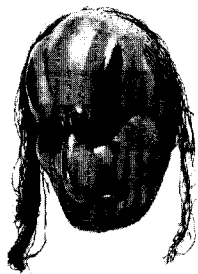


日本镰仓市藏
《兰陵王》面具



日本舞乐图屏风《还京乐》、《兰陵王》

其演出形态，说“昔有人，父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者被发，素衣，面作啼，盖遭丧之状也”。由此揣测，《钵头》这一歌舞戏可能分作八个音乐舞蹈单元，山体每一个盘旋，即表演一段，诉说父为虎食的伤怀与不杀虎不罢休的决心。《钵头》在唐代也是频繁演出的，据《全唐诗》记载，宪宗时宫廷艺人容儿表演《钵头》，著名诗人张祜看后大为赞叹，写诗记下此事，诗说：“争走金车



日本古代《钵头》面具

叱鞅牛，笑声惟是说千秋。两边角子羊门里，犹学容儿弄《钵头》。”

三是《踏摇娘》。此剧可能更具观赏性，博得了人们的喜爱，因此，史籍中关于该歌舞戏的记载比起《大面》与《钵头》更多。唐崔令钦的《教坊记》介绍得十分详细。说：

《踏摇娘》：北齐有人姓苏，鼯鼻，实不仕，而自号为郎中。嗜饮，酗酒，每醉，归殴其妻。妻街怨，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，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。



日本信西古乐图中的“拔头”

该剧所演故事并不复杂，述一个醉汉打老婆，老婆不堪凌辱，诉于街坊的故事。不过歌舞乐三者结合得相当完美。“踏”是舞蹈之意；“且步且歌”，为边歌边舞意；歌唱不仅有独唱，还有帮唱和声。“每一叠”，说明歌唱绝不是一段，而是有数段。既然《踏摇娘》是“丈夫著妇人衣”装扮的，那么，所唱之词，可能是代言体。此剧目表明，中国的戏曲至此阶段，已经上了一层很高的台阶。

唐代诗人常非月的《咏谈容娘》为我们描述了市井中《踏摇娘》的演出情况：

举手整花钿，翻身舞锦筵。
马围行匝处，人簇看场圆。

歌要齐声和，情教细语传。

不知心大小，容得许多怜。

谈容(“踏摇”的谐音)娘的歌唱一定凄楚感人，观众对于她不幸的命运给予了极大的同情。

由于经常观看该剧，许多人后来自己都能演了，唐中宗景龙年间(707—710)的工部尚书张锡就能演《谈容娘舞》(参见《旧唐书·郭山恽传》)。当然，随着时间的推移，许多艺人应观众之要求对该剧进行了改动，较为保守的崔令钦在《教坊记》中有所抱怨：“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。或呼为‘谈容娘’，又非。”

在戏曲发展史上有较高地位的“参军戏”也产生于唐代。“参军戏”的缘起，唐代欧阳询《艺文类聚》引《赵书》的内容作过介绍，说在后赵石勒时，有一个叫周雅的参军

担任了馆陶县令，然好贪污公物。事发后，皇帝爱惜其才，免其死罪。然而每次宴会上，都要他穿着用贪污来的黄绢做的单衣，头上裹着黄绢头巾，让一个俳优问他：“你是一个什么官，怎么和我们倡优之类的人为伍了？”周雅抖着身上的黄衫说：“我本是馆陶县令，就是因为它，才跑到你们这班人中。”俳优听后，讥嘲斥骂一番。到了唐代，这一故事的表演被固定了下来，成了一个剧目，不断地演出。开元年间，以演参军戏见长的已有黄幡绰、张野狐、李仙鹤等人。之后，艺人仅是运用该剧目的形式，而演其他的内容了，并逐渐形成了一个程式：两个角色，一为参军，一为苍



新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓
《踏摇娘》俑



唐演员俑