

第一章 戏曲表演艺术的历史描述

中国戏曲、古希腊戏剧和印度梵剧并称为世界的三大古剧。它们当中，唯有中国戏曲穿越了几千年的历史风雨，跨进了现代的门槛，并以其辉煌的艺术成就走进了千千万万不同肤色的人的心灵中。它是中华文化生命力和创造力的证明。毋庸讳言，在 20 世纪末的中国特定的社会环境和文化环境中，戏曲也遇到了严峻的挑战。如何尊重戏曲的规律，激活其自身潜在的生存适应能力，更好地满足现代人的欣赏需求，答案不仅存在于戏曲与当今社会生活的关系中，也存在于它自身发展特别是表演艺术发展的历史中。这就是我们要来描述戏曲表演发展历史的目的之一。

我们将以主要精力来描述古典戏曲表演体系确立前后的历史，因为它决定了戏曲表演发展的基本面貌。我们的描述将涉及戏曲表演的综合手段、程式、虚拟、行当和角色创造等多方面的发展脉络，作为表演简史，我们还要尽可能地提及演员的活动和贡献。但由于篇幅的限制，我们只能将戏曲表演历史划分为几个大的时期，在这个框架中对上述内容做一粗略的描述。

第一节 戏曲表演的起源、孕育和形成

中国戏曲和其他西方戏剧样式一样，都是演员当着观众的面表演故事中的人物的艺术。在戏剧中，活生生的演员在活生生的观众面前的创造，是一个极富变幻、充满生机又瞬间即逝的过程。同时，从发生学的意义上说，戏剧表演的产生并不以用文字记载的戏剧文学的产生作为必要条件，或者说，戏剧表演的产生很可能远远早于剧本文学的产生。这一切，都给我们用实证的方法研究表演历史带来了极大的困难。

因此，在我们试图描述戏曲表演发展的历史过程的时候，就有必要先为自己奠定一块较为可靠的理论基石，这块基石应当能够对戏剧表演艺术从内在本质上做出明确的界定，从而成为我们追觅戏曲表演历史轨迹的一个逻辑起点。

一、演员与观众分离、演员与角色分离——戏剧表演发生的逻辑起点

1. 演员、角色、观众是戏剧表演的生命三元素

一般地讲，表演是一个一部分人在创造着而另一部分人在观看的过程。广义的表演艺术，是指一切当众表演技艺的艺术形式，这里只要有表演者、有观众就够了。例如音乐、舞蹈、曲艺、杂技等表演艺术，通常都是演员以表演者的身份向观众展示自己的技艺、同观众进行交流的，他们并不需要装扮成一个有特定性格的人物去表演一个相对完整的故事情节。

但是戏剧表演就不同了。不管是哪个民族的戏剧，不管是哪

种样式的戏剧，只要它是戏剧表演，除了要有演员、要有观众之外，还必须要有一个角色——这是一个依附在演员身上的人物。戏剧观众到剧场中来，绝不只是来看演员，更要看演员是如何当着自己的面把一个并不在生活中实际存在的角色形象完全用演员的身体和情感塑造得活灵活现。

这样 演员、角色、观众就成了戏剧表演的生命三元素 演员与角色、演员与观众就构成了制约戏剧表演创作规律的两条重要的关系链。可以说，一部戏剧表演史就是演员、角色、观众及其相互关系演变、发展的历史，就是不断地解决演员与角色、演员与观众的关系的历史。

2.‘三位一体’的原始体验经过“两次分离”始有戏剧表演的发生

戏剧表演起源于人类早期的原始歌舞活动，这在各民族、各戏剧形式中是普遍存在的。这种人类早期的原始歌舞完全是一种自娱性的自我体验活动，用中国古代先哲的话说，这是情动于中、手足自运的结果。从普列汉诺夫的观点看，他认为原始人模仿狩猎舞蹈的心理动因是一种原始体验的欲望。他在《论艺术（没有地址的信中）》中说 原始人模仿狩猎人的动作来舞蹈 这“只能解释为想再度体验一种快乐的冲动，而这种快乐是曾经由于狩猎时使用力气而体验过的”。在这种自娱性的舞蹈中，根本没有表演的意识，既没有观众，也没有编出来的故事和人物，所谓戏剧表演的三元素演员、角色、观众 在这里是“三位一体”的。

后来，随着人类生活实践的发展，原始的自然崇拜意识发生了。在那时的人们看来，山川草木、飞禽走兽都有神的灵性，都有左右人类命运的巨大威力，每一次狩猎的成功或失败、幸运或灾难，都是神灵的恩赐或惩罚。于是，先民们为了讨好神，祈求神的

赐福，就给神跳一些自己曾经从中得到过快乐的自娱性舞蹈；同时这种歌舞又能激发人的热情、提高狩猎技术、增强战斗力 加上偶尔与狩猎的好运气巧合而捕获许多猎物，这就更增强了先民们对神灵的信仰，强化了他们对歌舞娱神作用的信心。于是，娱神的歌舞盛行起来。在中国远古，有敲打着石块、披着各种兽皮的“百兽率舞”的仪式歌舞 在古希腊 则有披着羊皮、戴着羊角 祭祀主管万物生机的酒神狄奥尼索斯的祭祀歌舞。在这种娱神歌舞中，先民们与神灵之间产生了一种神秘的但却是活生生的交流，他们要歌舞给神看 于是“表演”的意识开始产生。不过 原始歌舞是一种全民参与的活动，同时，娱神歌舞又有明显的争取生存的实用目的，所以，它还是一种独立的审美活动。

大约在公元前 21 世纪，中国社会开始了原始氏族社会解体并向奴隶社会转化的过程。由于生产力的发展，部落里出现了剩余产品，于是一些人开始占有原属于全氏族的物质财富和精神财富，其中本来是全氏族用来娱乐神灵、祈求赐福的原始歌舞也被他们占有，作为夸耀自己功绩和尽情享乐的工具。例如，传说中夏启即位不久，就把他的前辈用来祭祀天帝的《九韶》歌舞拿来庆贺自己的胜利 在“天穆之野”这个地方举行了盛大的演出。这样 娱神歌舞就转化成了娱人歌舞 在这一转化中 所谓演员、角色、观众“三位一体”的原始歌舞发生了第一次分离，即演员与观众的分离。这时的观众已经不是虚无的神，而是一个实在的人群；歌舞着的人们也开始摆脱求神赐福的实用目的，转而为顾客更加直接地创造着美的歌声和舞姿。于是，具有独立审美价值的表演活动开始产生了。

演员与观众的分离使歌舞具有了表演艺术的品格。但歌舞表演不同于戏剧表演的最主要之点是歌舞演员不扮演角色，而是以

自己的身份表现非个性化的情绪。歌舞表演发展为戏剧表演，是从演员开始以另一个人的身份行动、扮演另一个人的故事开始的。这就是说，在演员身上又分出了另一个人即角色，这就是演员与角色的分离。实际上，早在原始歌舞活动中即已有了装扮的因素，例如身披兽皮、模仿野兽跳跃、奔突。后来，在古巫的“象神”和古优的“优孟衣冠”中，化妆、模仿的因素进一步发展。在汉降至唐的数百年里，在从《东海黄公》到《踏摇娘》的漫长的歌舞戏剧化的过程中，随着故事叙述的日渐复杂、完整，角色——这个具有独立性格和独特命运的人物就逐渐从演员身上分离出来了（这一过程我们将在后面给予具体说明）。

演员与观众、演员与角色的分离，使得演员、角色、观众成了相互独立又相互联系的戏剧表演的三个生命元素，这就是我们在描述戏曲表演的历史前所要确立的一个逻辑起点。

二、以歌舞演故事的戏曲表演艺术的起源、孕育和形成

从前面的叙述中我们可以看出：戏剧表演形成的关键一步是演员与角色的分离，即表演是如何完成了向表现故事中的人物转化这一历史过程的。我们现在就试图通过一些历史记载和传说来描述这个过程。

1. 古巫与古优

在民智未开的时代，先民们的原始狩猎歌舞中已经有了表演的因素。《吕氏春秋·古乐》篇中记载了一个故事。尧当了皇帝，就降旨一位叫质的人排一段歌舞来娱神，质于是排演了一个在山林打猎的舞蹈：他一边模仿在山谷间回荡的叫啸声，一边击打陶器、石器，一会儿，各种野兽东奔西跑起来。这里的“百兽”，应当是先民们用兽皮、兽角之类的东西装扮起来的。这种狩猎歌舞，不管是

出发前为猎获丰收而向神灵的祈祷，还是猎获归来时对神祇的酬谢，都是与先人的万物有灵观念紧密相连的。

与神打交道，祈求神的庇佑，这在原始人类那里是一种生存的手段。随着社会的发展，祭祀神灵的仪典成了部落社会和国家的重大活动，出现了专门从事祭祀的人，这就是古代巫覡。《说文》中说，巫是用舞蹈来使神灵附体的人，那么在巫的歌舞表演中，也就自然会有模仿神的服饰、表情、动作之类的事情，这在记述巫风盛行的楚地祭祀活动的《楚辞·九歌》中有着很生动的描写。而在古代的北方，巫在祭祀中还担负着驱鬼逐疫的职能。据《周礼》记载，每年除夕举行傩祭仪式时，方相氏戴着四只眼睛的面具，披着熊皮，身着黑色的上衣和红色的裙裤，高举戈矛和盾牌，跳跃舞蹈，逐除鬼疫。在先秦时期这些巫的活动中，戏剧式的装扮已在巫的服饰、表情（包括面具）动作乃至于呐喊呼号中出现了。

随着社会的发展出现了古代俳优。古优的职能是为贵族们提供声色之娱，他们以滑稽调笑为主，既能歌舞，还能模仿别人的言语动作。《史记·滑稽列传》就记载了春秋时期一个著名优人的故事，这就是“优孟衣冠”。故事说，楚国有个艺人叫优孟，身高八尺，能言善辩，经常用说笑的方式讽谏上司。宰相孙叔敖了解优孟是个好人，一直对他很好。后来孙叔敖病了，临死时对儿子说：“我死后你必然穷困，你就去找优孟，告诉他你是我的儿子，他就会帮你了。”孙家后来的事情果然让孙叔敖言中了，于是孙叔敖的儿子就找到了优孟，把父亲生前的话说了一遍。优孟听了，让他先别着急，然后穿上孙叔敖的衣服，戴上孙叔敖的帽子，模仿起孙叔敖的动作和说话的神情来。过了一年多，有一天，楚庄王正在宴饮，优孟走上前来施礼，这下可把庄王吓坏了，以为孙叔敖复生了，就请他当宰相。优孟说：“让我回家和妻子商量了再说。”三天后，庄王

问优孟说：“怎么样？”优孟回答说：“我妻子说了，不能当这个宰相。你想啊，像孙叔敖这样忠廉治国，帮楚国成就了霸业的人，死后儿子居然无立足之地，还得打柴谋生。与其如此，还不如死了的好。”说完，还唱了一首劝谏的歌。楚庄王听了以后很受触动，他谢过优孟，把孙叔敖的儿子找来给予封赠。

如果说古巫主要是对虚幻的神灵形象的某些方面的模仿，那么，古优则已经有了对现实人的语言、动作的模仿。但“优孟衣冠”中的优孟并未表现孙叔敖的生平行为或某一段故事，而且优孟对庄王的回答也不是代言体的，所以“优孟衣冠”当然也就不能算是戏剧表演了。

2. 百戏与《东海黄公》

秦汉朝代开创了全国统一的新局面，政治的稳定，版图的扩大，农业的进步，经济的发展以及与外域文化交流的开展，造成了这一时期“百戏”的繁荣。所谓“百戏”，大抵是一些滑稽表演、舞蹈、武技、幻术之类的东西，其中有一些表演已开始趋向于表现故事，如角抵戏《东海黄公》。角抵就是两个人各戴牛角而相抵来比赛力气和技艺，后来又包含了各种杂技。角抵戏据传说源自蚩尤氏与黄帝的两族争斗，因蚩尤氏头有角而得名，由此可知角抵戏最初就是表现一方与另一方的冲突的。《东海黄公》标志着角抵戏在汉代的进一步戏剧化，故事内容是：东海有一位黄公，年轻时练过法术，可以制服毒蛇、猛虎。他经常身佩赤金刀，头裹红绸，施起法术来可以兴云作雾、填河造山。到了老年，身体不行了，加上饮酒过度，施法术常常不灵了。秦代末年，东海来了一只白虎，黄公还想和年轻时那样，拿着赤金刀去制服白虎，结果由于法术不灵，反让老虎吃掉了。从《东海黄公》中可以看出，这时的角抵戏已经有了两个演员来表演冲突的双方，而且他们都有了特定的服饰和化

妆 红绸布、赤金刀 还有“虎形儿”。人虎相斗的过程该有一套表情和动作，而且会是夸张的、舞蹈化的。特别是这里已经有了一个表演故事的趋向，或者说一个表演双方必须遵守的结局，那就是虎吃掉了人，而不能随意演成人战胜了虎。这个故事化的趋向对于中国戏曲的孕育和形成是十分重要的，它意味着歌、舞、滑稽表演、服饰、化妆、道具等种种构成戏曲的艺术因素，已经开始围绕一个故事框架而同台使用并相互融合了，当然，从表演史的角度说，这个融合还仅仅是开始，今后还有一个很长的发展过程。

3. 歌舞戏与《踏摇娘》

自三国至南北朝时代，频繁的战争给社会和经济的发展造成了很大的破坏，但另一方面也给颠沛流离的各族人民提供了一次种族和文化大融合的机会，这一融合包括了西北各族人民自己的歌舞以及从西域各国传入的歌舞与汉族歌舞、角抵戏等的融合。正是在这个背景下，沿着以角抵演故事的《东海黄公》的发展趋向，便产生了《踏摇娘》、《兰陵王》、《拨头》等一些歌舞演故事的节目。后又经隋入唐，中国社会渐趋安定，经济有了巨大的发展，上面这些带有故事性的歌舞节目也得到了很大的提高，有的进入了宫廷，有的成了专业表演艺术家的节目，其影响之大，以至于唐代杜佑在《通典》中直呼它们为“歌舞戏”。这当中最有代表性的是《踏摇娘》这个节目。

《踏摇娘》的故事内容是：河内地方有个姓苏的，自称为郎中。这位苏郎中长了个酒糟鼻子，貌丑无比，却娶了个貌若天仙的老婆。苏郎中好酒贪杯，经常大醉而归，回到家就没头没脸地打自己的老婆。老婆受尽折磨，经常向左邻右舍倾诉心中的悲苦。这个节目常在一个空地上演出，观众围成一个圆圈，表演开始后，一个男人穿着女人的衣服，慢慢进入场中，一边举手理理头发上的花

钿，身段优美而动人；一边唱出自己生活的不幸，声音中充满细腻的感情。她每唱一段 旁边的人就和上一句“踏谣和来 踏谣娘苦和来！”因为她总是边走边唱，所以人们索性就叫她“踏谣娘”。过了一会儿，一个满脸通红、长个酒糟鼻子的人摇摇晃晃上场了，这就是苏郎中，夫妻二人很快就打在了一处。

《踏谣娘》大约产生于后周或北齐时。到了唐代，这个节目从故事到表演又发生了很大的变化，男演员扮踏谣娘变成了“妇人为之”，角色在踏谣娘夫妇二人之外又加上一个调笑的人物“典库”，由两个角色变成了三个角色，同时歌舞、调笑取代了原来类似角抵戏的夫妇二人的“殴斗”而成为表演的主要手段。《踏谣娘》这类歌舞戏还不能说完全以演故事为主，但和角抵戏《东海黄公》比起来却已有了根本性的变化，这就是构成戏曲表演的多种综合艺术手段歌舞、调笑乃至角抵打斗不但已开始融合，并开始用来表现现实生活中的人物了，而现实生活的多样性、复杂性和生动性，必然会对戏曲表演的形成产生巨大的刺激作用。

4. 优孟遗风和参军戏

先秦时期古优运用“滑稽调笑”的手段进行讽谏的传统一直在继续着。到了三国时期，随着帝王威权的越发不可侵犯，讽谏的对象渐渐地由帝王转向了官吏，就像《三国志·许慈传》里写的那样：先主对许慈、胡潜这两个人的勾心斗角十分不满，有一次，当着百官的面，让两个俳优装扮成许、胡二人的形象，模仿他们互相猜疑、有书也互不相借、还相互诽谤辱骂乃至刀杖相加的种种情状。优的讽谏对象的转换，对优的表现力和手段无疑是一次重要的解放。这里已经出现了两个演员，情节也略微丰富了，还有了对话和打斗。

到后赵石勒时，在优孟遗风中又出现了一种“参军戏”，《太平

御览》记载了这个故事。石勒时一个叫周延的参军，身为馆陶令，却贪污官绢数百匹，按罪应蹲大牢，但皇帝可惜他的才能，经过反复考虑，还是免去了刑罚。在后来的连续几年中，每逢群臣大会，皇帝就让一个优人装扮成周延的样子出现在众人面前，穿上周延的披风，戴上他的帽子，手里还拿着用盗来的绢做成的衣服，然后另一个优人问道：“你不是当官的吗？当什么官哪？怎么跑到我们优人中来了？”演周延的优人就说：“我本来是个馆陶令。”说着抖了抖手中的绢衣：“就因为这个，才跑到你们当中来了。”从此，这类优戏渐渐地多起来了，并且形成了一定的格式：一个优人扮演被嘲弄的官吏，因周延曾为参军一职，这个角色就叫“参军”。嘲弄参军的另一个角色就叫“苍鹅”。这种优的表演也就得了个“参军戏”的名称。

到了唐代，参军戏在艺术上又有了新的突破，出场的人物已不止二人，又多了一个“参军桩”。参军戏所扮演的人物中也有了“假妇人（男子扮妇人）、婆罗门”等其他人物。这时出现的“陆参军”是参军戏的又一个新的发展，它把歌舞和滑稽表演更紧密地结合起来了。“安史之乱”以后，一些宫廷的参军戏艺人流落民间，他们从当时的市民艺术中吸收了许多表演技艺，形成了比较精致的“陆参军”，以满足达官贵人和市民商人的欣赏趣味。唐代范摅《云溪友议·艳阳词》中记载的“陆参军”就是一个来自扬州一带的家庭戏班，戏班的主要演员是这个家庭的主妇刘采春，她的表演中不但有“言词雅措”的对白，有“举止低徊”的表情动作，有精巧的化妆，还能“歌声彻云”。她的演唱让“闺妇行人”听了“莫不涟洟”，具有很强的艺术感染力。

5. 隋唐间表演技艺的精进和融合

隋唐时期，由于国力日盛，经济发展，许多文艺式样式的创作得到了很大的发展，形成了一个滑稽表演、歌舞、百戏、器乐演奏等

各种表演技艺相互竞争、不断提高、人才辈出的局面。从唱、念、做、打综合的戏曲表演艺术孕育和形成的角度看，这无疑是一个重要的时期。这段历史留给我们许多颇有造诣的表演艺人的事迹。滑稽艺人李可及在参军戏《三教论衡》中表现了惊人的机智和诙谐。一次，在皇帝的生日宴会上，有人问他：释迦如来是什么人？李回答说：是女人。因为《金刚经》上说：“敷（夫）座（坐）而（儿）坐”要不是女人，干吗要丈夫坐、儿子坐呢？又问：太上老君是什么人？李又回答说：是女人。因为《道德经》上说：“吾有大患，是吾有身（孕）；及吾无身（孕），吾复何患？”这不明摆着说他是“有身孕”的女人吗？又问：文宣王是什么人？李还是回答说：是女人。因为《论语》中说：“沽之哉！吾待贾（嫁）者也。”如果不是女人，干吗等着出嫁呀！

在演唱方面，唐·段安节《乐府杂录》中记载了开元年间宫中的一名著名歌唱家永新。一次，唐明皇设大宴，几千人的喧哗声使明皇无法欣赏演出，谁出来制止也没用，众人根本听不见。这时，高力士就把永新叫了出来，永新刚一张口开唱，广场上立即鸦雀无声，几千人都随着永新的演唱而或喜或愁，可见永新的演唱艺术具有多么高的技巧和感染力。此外，白居易的《琵琶行》中所描述的那位女子高超的演奏技巧，杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》中描述的公孙大娘的舞蹈艺术等，都说明了戏曲表演艺术所需要的许多综合艺术手段，这一时期皆有了充分的发展。

6. 戏曲表演形成期的基本面貌

发端于原始歌舞活动，不断地融合了优的滑稽调笑、民间的说唱、音乐、杂技、武术等多种艺术，并伴随着叙事文学的发展，将这些艺术因素统一到演员扮演一个故事中的人物的表演活动中来，这是一个极为漫长的过程。在这个漫长的过程中，戏曲表演艺术

逐渐形成了。

中国戏曲表演艺术形成的过程，主要的是一个歌舞戏剧化的过程，也就是以歌舞为主要表演手段扮演故事中的人物的过程。古巫的表演主要是歌舞。古优及其演变而来的参军戏，虽为滑稽讽刺而多以对白、表情为主，但也有歌舞。如演《三教论衡》的唐代艺人李可及就兼擅歌舞，陆参军更加强了歌舞的成分，刘采春和其女周德华即以唱闻名。角抵戏《东海黄公》有舞蹈化的角力打斗，还有念、唱，《代面》有表现‘指挥击刺’的开打舞蹈，《拔头》有表现上山寻父、爬八重山唱八支曲的表演。在《踏摇娘》里，歌舞更成了叙述故事、塑造人物的基本手段。同时，在戏曲表演的形成中，伴随着歌舞的戏剧化，也展开了一个生活动作歌舞化的过程。在《踏摇娘》里，‘踏摇娘’且步且舞，”摇摆着她的身姿，她用歌唱向邻里倾诉心中的悲苦哀怨，她用舞蹈的形式表现“举手整花钿”乃至与丈夫的厮打。在戏曲表演形成中，《踏摇娘》所体现的生活动作歌舞化这一点，对后世戏曲表演形式的发展有着重要的意义。随着表现的生活领域的不断扩大，扮演的各类人物的不断丰富，戏曲演员单靠以往的歌舞表演形式是远远不够的，只有不断地从生活中汲取营养，只有不断地将无比丰富的生活动作提炼成与歌舞化的戏曲表演相统一的舞台动作，才能为戏曲演员寻找到一个无穷无尽的创作源泉。

在戏曲表演形成的过程中，唱、念、做、打等多种艺术手段逐渐地汇集到演员的表演中。尽管这些手段有时是单独运用的，有时是混合运用的，有时仅仅是一种粗糙的综合，但它毕竟为后世唱、念、做、打诸手段综合运用的表演艺术的成熟奠定了一个基础。

在戏曲表演形成的过程中，脚色的极简单的分类归属也出现了。参军戏中，被戏弄、嘲讽的对象就叫‘参军’，执行戏弄的脚色就

叫“苍鹘”。参军戏的脚色分类与日后精细严密的戏曲脚色体制相比，虽然过于原始，却也是个重要的开端。

在形成期的戏曲表演中，也开始注意到角色情感的体味和表达。唐代诗人常非月描述《踏摇娘》的表演说：“歌要齐声和，情教细语传，不知心大小，容得许多怜。”从这里我们可以推想出当时的演员在细腻的表演中，传达了踏摇娘心中几乎盛装不下的无限悲苦之情，这在今天看来，是需要演员深入体验角色的情感才能做到的。此外，《拨头》中用演唱八支曲子表现翻越八重山的时空转换，也显露了戏曲虚拟表演的端倪。

戏曲表演形成时期的这些基本面貌虽然还比较模糊、比较粗陋，却决定了此后近千年历史发展的基本轨迹。

第二节 以唱为主、综合发展的时代

盛唐的大繁荣之后，中国社会进入了一个社会矛盾空前尖锐、复杂的时期。同时，随着商业和海外贸易的发展，城市人口大增，市民阶级兴起，这些都对形成不久的戏曲表演的发展发生了很强的刺激和促进作用。

一、艺术功能逐渐扩大的宋、金戏曲表演

“安史之乱”后，一方面是原来为宫廷和贵族服务的艺人因变乱而大多流散于民间，另一方面是商人和市民的欣赏趣味及娱乐要求强化了艺术的通俗性和商业性，于是市民文艺兴盛起来。戏曲表演需要大量的看客聚集在一起，需要在一种热烈的气氛中加强演员与观众的交流。所以，市民阶层的兴起和市民文艺的兴盛，

为戏曲表演的发展提供了良好的社会文化环境。宋、金时期的戏曲演员除了像前朝的刘采春家庭戏班那样到处撂地摊进行流动演出外, 还有了比较固定的演出场所, 这就是“瓦舍”、“勾栏”。瓦舍是一种集多种技艺于一处进行商业演出的固定场所; 勾栏则是瓦舍中设有栏杆的看棚。尽管演戏的与其他各种表演技艺如讲故事的、讲史的、唱诸宫调的、表演武艺的、演杂技的、演傀儡戏的、演影戏的、说笑话的、猜谜语的、跳舞的、表演滑稽节目的, 甚至装神弄鬼的等等, 常常在各自的勾栏中演出, 但戏曲表演置身于瓦舍这个多种技艺竞争和融合的艺术环境中, 对于演员吸取各种艺术手段、提高表演的综合性, 无疑是大有益处的。

当时的戏曲形式主要是宋杂剧和金院本。宋杂剧就是在参军戏的基础上, 广泛吸收了其他表演和歌唱技艺、又强化了演出的故事性而形成的。金院本则是宋杂剧的另外一种说法。北宋时, 勾栏中已经出现了像《目连救母》这样要连演七八天的大型杂剧。在《目连救母》中, 可能会有目连及其母亲这样一些贯穿全剧的主要人物, 有目连母亲触犯教规、落入地狱、目连遍寻地狱拯救母亲这样一个完整的情节。如果宋杂剧《目连救母》是这样的大戏, 那么说明杂剧表演艺术已经拥有了相当多的表演手段来敷演一个复杂的故事、扮演众多的人物了。在这些表演手段中, 当然会掺和大量的杂耍技艺、滑稽调笑等, 但重要的还是歌唱和念白, 特别是吸收了民间唱故事的大曲、法曲、说唱大型故事的诸宫调等艺术形式, 用演唱来叙事和创造人物, 这就为后世戏曲表演的发展奠定了一个基本轮廓。宋、金时期的戏曲演员对各种表演手段包括唱、念、做、打, 都已注意提高他的技艺水平了。元代的陶宗仪在他的《南村辍耕录》里记有金代三位著名演员魏氏、武氏和刘氏, 他们非常重视对表演技巧的“鼎新编辑”, 平时注意学习、吸收, 表演中又

善于革新和创造 从而分别在“念诵”、“筋斗”、“科泛”即念白、武打、身段做派等方面达到了相当高的表演水平。当然，宋、金时期，唱、念、做、打各种艺术手段的综合还是很不够的，它们刚刚从别的艺术门类中被拿过来，尚未在长期实践中加以吸收、融合。比如，在宋杂剧正式演出前面的“艳段”里 其主要演员要脸涂粉墨、身穿花衫 又唱又舞 念诗诵词 还插科打诨 而正式演出的“正杂剧”部分里则很少歌舞，而多以说白为主。

宋、金戏曲舞台上的人物形象是比较丰富多样的，如宋杂剧中的一类世态闹剧中 经常出场各种各样的市井人物 和尚、道士、秀才、农民、医生、小偷、乞丐、星相术士等。演员们在塑造这些不同行业、不同地位的人物的长期实践过程中，逐渐形成了一些模拟这些类型人物的表演套路 人们称作“家门”表演 有“和尚家门”、“先生 道士 家门”、“秀才家门”、“禾下 农夫 家门”、“牢子家门”、“大夫 医生 家门”、“帮教 盗贼 家门”、“都子 乞丐 家门”、“列良 星相术士 家门”等。这些“家门”的表演套路实际上是一些在一定情况下可以套用的表演程式，把它插入不同的剧目演出中，用来介绍故事情节和出场人物，成为演员表现不同人物的一种简便而普遍适用的办法。这种办法对后世戏曲表演方法的形成产生了重大的影响，它的具体形式在今天的戏曲舞台仍有遗留，如某个人物出场用数板做自我介绍，而且仍把这种介绍方法称为“自报家门”等。

宋、金戏曲表演艺术为了适应创造多样的人物形象的要求，还在演员的脚色分类上做了新的发展。在参军戏的基础上，由“参军”发展出了“副净”由“苍鹘”发展出了“副末”这两个都是滑稽角色，此外还有男性角色的末泥，女性角色的装旦等。这些脚色都有一定的化妆和服饰规范，如副净总是涂粉墨、身穿花衫。他们在装扮人物的同时，还兼任一些诸如演出的安排、上场引发剧情、装

痴作呆或戏谑嘲弄等专门任务。在一定意义上可以说，宋、金戏曲表演中的脚色分类是后世戏曲表演行当的雏形。

这时期杂剧演出中出现了一种叫做“甲”的演员组织。一个甲相当于后世的一个戏班，多则八人，少则五人，有戏头，有末泥、装旦、副末、副净各行角色。据南宋人写的《武林旧事》这本书的记载，刘景长的甲中，副净就有三个人，可见当时喜剧性的滑稽表演占有很重要的地位。这种称作“甲”的戏曲演员组织与后世的戏班不同之处在于一个演员可以同时几个甲中担任角色，这是一种经常合作的演出搭档，它不像后世戏班组织那么固定，但可以看作是戏班的滥觞。

二、北杂剧以唱为主的综合表演艺术

经过宋、金时期的发展，中国戏曲艺术出现了历史上的第一个高潮，北杂剧的创作出现了空前的大繁荣；与此同时，戏曲表演形成了歌舞结合、唱白相间、以唱为主的综合表现形式，为后世的表演发展和表演体系的确立打下了基础。如果说宋金杂剧时期（比如大型杂剧《目连救母》）各种表演技艺还大体是同台并陈，未能很好综合的话，那么北杂剧时则已初步形成了以歌唱为中心、唱做念打综合运用的表演格局。演唱在北杂剧表演中占有重要地位，一方面是由于曲牌联缀这种音乐结构、“四折加一楔子”的剧作体制以及“一人主唱”的演出方式所决定的，另一方面，唐宋歌舞和宋金说唱的艺术成就和艺术传统也为北杂剧演唱艺术的高度发展创造了条件。此外，杂剧演员许多都是乐户子弟，她们在前辈的艺术熏陶下，也易于获得较高的歌唱艺术的造诣。这样，北杂剧就以歌唱来构成表演艺术的中心环节，使它成为了揭示人物内心世界、塑造舞台形象的重要手段。北杂剧的著名演员都是很善歌唱的，如早

期的珠帘秀、顺时秀、天然秀等，都是以表现少女少妇的闺阁哀怨之情的“闺怨杂剧”出名的，这种缠绵悱恻的内心感情当然主要是以歌唱来表现的。在她们的艺术实践中，逐渐形成了发声、吐字、字声统一、节奏变化、声音控制等种种声乐技巧。念白这时虽处在次要的地位上（故称“宾白”），但多种念白的艺术形式如自报家门、对白、独白、旁白、后台“搭架子”（后台应答）以及类似数板的滑稽念白等已经成型。同时，念白也不仅仅是介绍人物、交待情节，还被用来直接表现人物间的矛盾冲突，这在现存北杂剧剧本中可以看得很清楚。人物的有规范的身段动作在北杂剧中又称“科”，这时已经出现了表现人物日常生活的喜怒哀乐、行走坐卧、骑马乘船等方面的做工规范，如“做开门科”、“做入门科”、“做踏门科”等。同时，这些做工要能够模仿出人物的“体态”，表现出“温柔旦”与“风流旦”这两种不同的女性形象，足可见北杂剧做工的丰富和细腻。北杂剧中有一类武打比较突出的剧目，称为“绿林杂剧”或“脱膊杂剧”。在这类剧目中，已经有了像孙悟空的斛斗、探子的抢背、三国英雄的刀枪把子以及两人的徒手打斗等武打技艺，并成为塑造特定人物的重要艺术手段。随着北杂剧表演中唱、念、做、打诸种手段的不断发展，北杂剧中出现了唱工戏、做工戏、武打戏的剧目分化，这是演员的专业分工和演技发展的结果。如北杂剧早期，演员珠帘秀等都以“闺怨杂剧”的演唱闻名，而北杂剧后期则在各项演技上都有了知名的演员，如南春宴，善于扮演帝王，工老生戏（“驾头杂剧”）李娇儿、张奔儿、米哈里、顾山山、荆坚坚等，擅长花旦戏（“花旦杂剧”），而且顾山山到了晚年仍能演出人物的“少年时体态”，可见做工不凡。天赐秀、平阳奴等，则善于扮演绿林豪杰，长于刀棒、厮打的武打戏（“绿林杂剧”）。总之，演员的专业分工、剧目的类型分化，既是综合表演手段发展到一定阶段的必然结果，同时