

中国戏曲 舞美概论

张 连 著

中国戏曲
舞美概论

PDC

前 言

从1982年我调入中国戏曲学院舞台美术系,便开始组织戏曲舞美史论教学。当时的情况是,戏曲舞台美术系刚刚组建并招收了第一届设计班,戏曲舞美史论没有系统的现成教材。在最初的几年里,只好借助社会上的专家学者,开设专题式的讲座。从专家学者个人研究方向的深度、广度上看,各有其独到的论述,学生从中受益匪浅,但缺乏系统性,重复也在所难免。客观上的急需,使我开始在这方面努力。经过6年的积累、归纳、综合,到1988年,我终于写出了近30万字的第一份教材《传统戏曲舞美史述》,从史的角度,初步填补了中国戏曲舞美沿革的空白。但是,作为培养中国戏曲舞美较高层次的创作研究人员来说,这仍然是远远不够的,特别是从理论上能对历史悠久的中国传统戏曲舞美和现代戏曲舞美,有一个较为系统而清醒的分析总结,不但是学生学习上的需要,也是教学人员工作上的需要。出于历史的责任感,使我具有了坚实的创作信心。

解放40多年来,中国戏曲逐渐在创作上走向成熟,而在理论研究上,也到了应该加以系统化并使之更理性化的时期。这不但是必要的,也是可能的。特别是改革开放的十几年间,戏曲创作的实践家们从编、导、演、音、美诸方面做了大量探索性努力,取得了相当丰富的成果;戏曲研究的理论家们也进行了大量的理论总结,并且各有其独到见解。因此,我以为把前人和同辈人创作的 experience 归纳综合起来,已经是“瓜熟”、“水到”之时了。

我写这部《概论》，依然是教学的需要，同时，也是10年来我个人研究戏曲舞台美术理论的一个总结。我的一些观点，曾分散发表于国内的有关刊物，我希望把这些观点系统化以后，能为更多人所理解。理论的正确与否，以及可接受的程度，要靠实践来检验。当然在教学过程中也会接收同学们的反馈。一家之言，未免偏颇。但愿对于各种需要解释的问题，能够自圆其说，并为中国戏曲事业的繁荣兴旺，做一点切切实实的努力。

张 连

1995年6月

目 录

引 论	(1)
一、溯史篇	(5)
(一) 断代综述	(5)
(二) 分类溯史的主观归纳	(30)
二、功能篇	(34)
(一) 关于舞台美术的功能	(34)
(二) 传统戏曲舞台美术的功能	(37)
(三) 现代戏曲舞台美术的功能	(54)
(四) 两种功能的异同	(79)
三、审美篇	(82)
(一) 古典美的最高境界	(82)
(二) 现代美的探索与追求	(107)
四、符号篇	(117)
(一) 缘 起	(117)
(二) 传统剧目舞美的符号学分析	(122)
(三) 现代戏曲舞美的符号学分析	(140)
五、创作篇	(151)
(一) 传统剧目设计	(151)
(二) 新编剧目设计	(155)
(三) 戏曲舞美学生的专业学习进程	(171)
六、综合篇	(176)
(一) 关于“传统”	(176)
(二) 关于“现代”	(185)
(三) 关于“振兴”	(191)

(四) 关于“借鉴”	(203)
七、质疑篇	(237)
(一) 关于“宁穿破，不穿错”	(237)
(二) 关于“脸谱化”	(241)
(三) 关于“无景论的有景工作者”	(244)
(四) 关于“典型”	(246)

引 论

中国戏曲舞台美术的存在、发展和繁荣,无论从历史看还是从现实看,都依赖于它的载体:戏曲艺术整体的形成、发展与繁荣。没有戏曲艺术整体的实际需要,戏曲舞台美术便是无源之水、无本之木;中国戏曲艺术又是被综合在同一时代里的整个文化领域之内,在这个范围里,姐妹艺术互相依赖、互相影响、互相促进,因此可以说,同一时代里的文化艺术是共存共荣的,它们共同的上层建筑的属性,又决定了它们要同时依附于经济基础,这是马克思主义哲学规律阐释清楚的;经济基础的整体水平、面貌和特征,特别是在封建社会,更反过来受制于当时的政治状况、社会结构和稳定程度。皇帝及其官僚机构,就是统治全国、生杀予夺、至高无上的主宰。在与周边和世界各地的政治、经济、军事、文化交往中,也存在着彼此影响、吸收和启迪的不可忽视的外因。由戏曲舞台美术的存在到戏曲艺术本体的制约,到文化领域的共存,到它们共同依附经济基础的本性,到反转来受制于政治结构和状况,再到国际间的互相交流,这是一个有机的,不可分割的整体,一个环环相扣的系统工程。离开这些互为因果的方方面面,戏曲舞美的孤立存在是不可想象的。而超脱于上述诸因素的相互作用,单一研究戏曲舞台美术,便有机械对待之嫌,并且较难于得出符合客观实际的结论来。舞台美术从来是属于整个表演艺术的子系统,舞台美术的发展和前途,一方面依赖戏剧艺术的兴旺和繁荣,一方面又和社会生活息息相关。中国戏曲是一个生动的客观存在,在开放的形势下,面临着一个多彩的迅速发展的世界大潮的冲击,这之间也有密不可分的紧密联系。研究戏曲舞台美术的状况,必须是建立在如前所说的诸多因素

与条件的基础之上。在整体上把握戏曲舞美并掌握它的命运,是使用系统论分析方法的根由。

“系统论”是奥地利理论生物学家贝塔朗菲在本世纪40年代末提出来的。“系统”一词,早在古希腊时即已应用,中国先秦时期的阴阳五行思想,萌芽过朴素的系统观念,马克思主义哲学则实际上奠定了系统研究的哲学思想基础。60年代末,第一部系统论的经典著作问世,此后,系统科学在全世界有了迅猛发展。系统论认为,系统是由若干要素(成份)构成的,具有各要素在孤立状态下所没有的多种特性,即:整体性、结构性、联系性、阶梯性和多样性。系统论认为,所有的系统和其构成要素,都处在不断地运动、发展、变化之中,其中一个要素的改变,往往会引起其他要素、乃至整个系统的改变。应用系统分析方法的根本目的,是对系统内外各种联系及其规律性加以辩证分析,找出合乎目的的最佳方案和行动方针。归纳这种分析方法,可使研究具有整体、综合及逐步数学化的特点。50年代,系统论和系统方法,被引入文艺学之中,迄今在这方面获取了不少研究成果。整体性把握文艺问题和发生的各种现象,有助于寻找到有效的、合乎实际需要的解决办法和最佳途径来。

运用系统论和系统方法,对戏曲舞美进行较为深入的研究,实事求是地评价它在整个戏曲发展史中的作用、地位和前途,对历史上它的行进脉络、变化情况、面貌成因及其各组成部分当时的地位等的了解,是一种纵向的认识与分析;对它与当时历史与现实世界在政治、经济、文化、科学技术等方面的相互联系与所受影响等的研究,是一种横向的理解与勾连。以全面的把握、恰当的解剖,求得戏曲舞台美术的客观的地位、现状的因果和未来的命运。

中国戏曲形成的历史,有上千年的岁月,在这个漫长过程中,在中国的大地上,它经历了各种战乱、灾变、改朝换代,以及由于时

代发展导致人的思维观念、趣味审美的变化。这些都未曾导向中国戏曲的淹没,它不断在各个时代里改头换面,甚或脱胎换骨,适应着新的情况、新的变化与新的需求,保存自己并繁衍下来。以个人的看法,变化与适应也许是中国戏曲生命力历久不衰、顽强生存的主要原因。在中国戏曲发展的长河中,不断调整自己与需求之间的矛盾,以纵向的对历史的继承,和横向的向兄弟姐妹艺术乃至外来艺术的借鉴为手段,不断归纳综合,不断淘汰不适应时代发展需要的过时因素,应运而生了适合不同时代需求的新的戏曲形式,从而产生了在今天看来具有不同时代特征的新的戏曲概念。在每一个新概念中包含的舞台美术,也必是综合了当时当代的社会发展成果,反映当时当代的现实面貌。宋、元南戏是中国戏曲,元大曲是中国戏曲,明、清传奇是中国戏曲,清末发展起来的京剧和诸多地方剧种也是中国戏曲。由此看来,既言“中国戏曲”,包括剧目、表演、音乐、舞美在内,不是单指的哪一个时代艺术表演形式的具体概念,而是一个包罗万象的概念,一个发展的概念,一个在不同历史时期具有不同实际内容的概念,一个综合而概括的概念。照此推想,如果我们今天或将来的某一天,创造出了一种新的艺术表演形式,或脱胎于某一剧种,或另起炉灶单干,但却是生长在中国的土地上,具有中国民族的特征,为中国老百姓喜闻乐见,不管它自己叫什么名字,能说它不是中国戏曲么?而且,不单是戏曲,任何一个事物,也不可能永葆青春,永葆只是愿望而已,不然的话,今天就仍然可以在剧场里看到南戏、大曲了。时代的发展,召唤着有时代气息的新艺术表现形式,旧的艺术形式,无论如何是不具备这一点的,而为保持其特色,又无论如何不应具备这一点的。最好的出路,就是既保留下了古老的,又创造了富有时代感的,并同时生存于中国戏曲这个大家族中。

我们的研究重点,虽为“中国戏曲”,但仍立足于当代的现实状况。京剧具有代表中国戏曲的全权身份,对中国戏曲来说有着

“法人资格”，却不应是“中国戏曲”的全貌。以京剧为重点，一方面意在解剖麻雀，另一方面也起窥豹一斑的作用。

中国戏曲发展的各个阶段，演出剧目都大致可分为三类：一是继承原有的一些现成剧目，可能原封不动，也或略做调整以适新需，二是当代人根据历史题材新编创的一些剧目，这类剧目是历史题材的形式上与内容处理上的翻新，三是当代人根据当代发生的事实、人物编写的当代题材的剧目，这类剧目的内容往往与现实状况密切相关，或为民请命、或针砭时弊、或颂扬情爱、或向往清明。这三类剧目题材的同时并存，对各个时代不同的戏曲形式来说，应该都具有共性，是戏曲发展的一般规律。只是随着中国封建社会向晚期的演进，统治阶级为了保持其统治地位的稳固，防止利用艺术手段抨击政务、动摇皇权，才在当代题材剧目的创作上大加限制，使得愈往后愈少。这不属于正常的艺术发展规律。

解放以后，随着政治上的成熟与稳固，中国戏曲创作演出，逐渐趋于合理，提出了三并举方针，即：传统戏、新编历史（古代）戏与现代戏并举。这是指导当代创作的重大原则，也是戏曲历史客观规律在今天的反映。新编古代戏与现代戏已经步入现代戏曲行列，传统戏曲经过去粗取精、去伪存真的功夫，在“现代戏曲”中也占有了一席之地。归根结底，20世纪50年代以后，中国戏曲已经划分为现代戏曲与传统戏曲两大类型剧目，它们有类同之处，但出现了更多的差异，各有特色，又同是中国戏曲一条根脉派生的两个支流。中国戏曲的舞台美术，自然也不仅仅只包括传统戏而已，新编剧目的舞台美术也以它自己的独有面貌，在事实上，占据了戏曲舞美中一个重要的地位。

我们的研究触角，将同时伸向这两个领域，并以事实为基础，作出合乎逻辑的判断。

一、溯 史 篇

(一) 断代综述

中国戏曲本体的形成，论家多以宋元南戏为始，且已基本成为定说。然而，由于中国戏曲的形成过程，恪守了“大一统”的观念，综合了歌舞、说唱、杂技、诗词、滑稽等等诸种因素，因此，理当对中国历史上各种表演样式加以涉猎，才能看到它演进的完整脉络，由此而推及出中国戏曲的源头。这犹如“长江”，既不能从重庆算起，也不能始自宜宾，它发源于青海的巴颜喀拉山，那源头是一些涓涓细流，在流域里，从上游开始，相继融汇了金沙江、雅砻江、大渡河、岷江、嘉陵江、乌江、汉水以及其他众多支流，最终形成长江干流。以此理而推之，中国戏曲的本体，其源也古，其史也长。与其相伴存在的演出场所，表现形式当中的服饰、化妆、表演用具等等，也当源远流长。

秦、秦以前

秦以前的较长阶段，据文字记载和考古结论，是属于中华民族从早期原始公社制到奴隶制的一段过渡历史时期，春秋战国间，即秦出现以后，被史家做奴隶制与封建制的分野。随着生产力的发展，社会的进步，也随着阶级的形成，再有人类受着认识论的限制等诸种因素的影响，使文化艺术的发展带有了它特有的色彩。以古代乐舞为主要表演形式的艺术活动，可分为酬神祭祖、驱鬼除疫的巫舞，拟鸟兽形的动物舞，和统治者专用的大规模文舞与武舞。乐舞的出现与形成主要有如下几种目的：①娱乐神祇；②

夸耀封赏；③显示威仪；④抒情达意；⑤模拟生产；⑥健身祛病；⑦修身养道等。乐舞之外，又有俳优的滑稽表演，它和乐舞是两大类不同的表演形式，虽然还不能以“舞台美术”的概念明确概括它们的服饰、化妆、道具，但这些属于舞台美术范畴的重要组成部分都已经形成了，并且已具有如下几种不同的角色穿戴类型：

1. 动物造型。以完全模仿各种动物的形态为主，由一人或多人装扮，追求外形的酷似逼真，其演出目的，是用以表达人的多种感情的需要，以及对生产斗争取得胜利的炫耀。

2. 生活人物造型。以俳优表演为例，模仿生活中的真人形象表演，甚至可达到乱真的地步。这一方面靠演员表演技巧的精到，更要靠外部形象与化妆手段，服饰的“真实”度是必不可少的，脸部的化妆更是“乱真”所必需。

3. 生活、生产和战斗服饰的美化加工。出于舞蹈的需要，把生活装束、生产装束给以装饰美化，使得服从于舞蹈的特点并更加光彩夺目；把战斗用的戎装铠甲进行加工，表演阵战、角斗、再配以各种兵械、鸟羽、动物尾巴等，使场面恢宏，气势磅礴。

4. 极度夸张的装神扮鬼。表演生活中不存在的玄想形象，抒发人类的心愿、祈求、向往、颂扬。这类服饰虽然也脱离不开生活的影响，但经过变形、夸张，便迥异于生活，再戴上奇形怪状的形儿——假面，手持器械，创造了许多惊心动魄的场面。

上述四类服饰和舞具，在样式上有差异，穿戴上有繁简，和生活的脱离上有远近，但都是以生活为依据，以想象为发展，以经济水平为制约的艺术创造。

在这从先秦至秦的相当长一段时间，都没有发现专业性的表演场所或舞台的出现，特别是剧场这一群众性的演出场所，是到很晚以后才产生的。这是因为封建社会的统治者，由于其至高无上的统治地位，决定了在娱乐中的观赏与演出的位置，表演场地必须低于或至少不高于统治者。奴隶或农奴在奴隶社会和封建社

会早期，不可能有自由的专门时间欣赏表演艺术，与专业化的群众性表演场所自然无缘。演出场所的出现，实际上是生产力高度发展、市民地位上升的标志，在奴隶制以前的原始公社制社会，则取决于生产力的水平。因此：

(1) 作为大场面的舞蹈表演，不管是为了祈丰、禳灾、治病等，或为显示王权、夸耀国力、镇服兵乱、庆功娱宾等，由于参与的人数多达数十或数百，从记载看大都选择在大面积的平坦场地进行，以利于群舞的展开。

(2) 作为专业性舞蹈，少数俳優表演，以及一些杂技节目，由于以小规模为特征，单一服务于贵族统治者，只需小的场地即可回旋，因之可以在院落内，也可以进入厅堂室内进行表演。

通过对秦、秦以前这段中华民族早期社会表演活动的综合，可以得出如下的结论：

表演艺术，从它产生时起，就和生活紧密相联，反映着人类的生产斗争，与自然的斗争，种族和诸侯之间的战争，各种祭祀祈禳活动，以及日常的社会生活。中华民族初期的表演活动，又以舞蹈和音乐更早于其他形式。歌和舞又恰是中国戏曲躯体中最主要的组成部分，离了歌和舞（包括打斗）就失了中国戏曲的特色。与任何表演艺术一样，载歌载舞的中国戏曲，是以化身表演为据，要歌要舞，决不可没有装扮，装扮是表演者赖以依附的“载体”。随着表演内容的变化需要，演出用的服饰原封不动地搬用平时服饰，或略加装饰、改造，以适合歌舞表演的夸张动作，乃至根据内容需要而把现实生活装束加以变形。但是，即使是脱离现实生活最远的神鬼装束，也总脱离不开人的身体结构，因此，神鬼的服饰自然也是人的服饰的变体与夸张，不过是：袖的大小，衣的长短，袍的肥瘦，色的奇诡等。在最古老的表演艺术中，出现最早的形式手段就是服饰（即后世舞台美术中的人物造型），其次则是手执的表演用具（后世的“切末”，或曰“舞台道具”）。中国

传统戏曲以人物造型为主的舞台美术特征，应是以先民的这种创造为榜样。在现代的戏曲舞台上，水袖是历史上善舞长袖的发展；神怪戏中的“形儿”，如虎形、犬形等，戴的假面，是历史上巫覡扮演的滥觞；戏曲人物头上戴的翎子、狐尾等动物器件装饰品的使用，应该说，其审美含义是要追溯到这一段先秦时期老祖宗们的审美观念上来理解的。

一言以蔽之，中国传统戏曲的一脉相承，脉始于何？答曰：起自于兹。

汉

汉朝建立于公元前 206 年，灭亡于公元 220 年，这一时期，相当于印度的孔雀王朝和欧洲的罗马——罗马帝国时期，比较来看，可以肯定，我国汉代的经济、政治、社会发展各领域，在当时的世界上都是属于前列的，因此，从推理上说，汉代的文化事业，包括表演艺术在内，亦应至少不逊于其他国家。

汉代盛行百戏，百戏包容综合了舞蹈、音乐、杂技、幻术及带有情节性的表演等节目内容。表演服饰大致可分为扮人、扮神怪、扮动物三类。扮人所穿的服饰，衣无分长短，凡舞者，多把衣袖延长，便于动作，且长袖的形式也多种多样；扮神怪，要穿符合神怪身份的服饰，当然要极尽想象之能；扮动物，则从画迹可见虎、豹、熊、黑、龟、蛇、猢狲、蟾蜍等，还有一些由想象而来的大型动物，即所谓“巨兽百寻”。古时八尺为一寻，“百寻”即八十丈，纵使将长度缩小到百寻的 $1/10$ ，这巨兽也要八、九丈之长，由此可推想当初制作时的复杂。类同的庞然动物还有大雀、大鱼、大鸟、凤凰等。

表演使用的道具也是丰富多采的，鸟羽、长绸、刀、矛、剑、盾、鼎、狹、车轮、石臼等都是用于表演的。

两汉之前，作为制造表演需要的气氛、环境、音响效果等，还

少见记载，但在汉代的典籍中，这一类的有关文字便多有述及。比如：“猗猗（猗）从西方来，戏于庭极，乃毕；入殿前游水，化比目鱼，跳跃漱水，作雾障日，毕；化成长龙，长八丈，出水游戏于庭，炫耀光日。”（《后汉书·礼仪志》）这里的表演者是演员扮的形儿“猗猗”——化“比目鱼”——再化成“长龙”，表演场所是“庭极”、“殿前”的现实环境，水可能是真水，也可能是“水”景，演出还要借助于“作雾”的效果，不谓不复杂。对于人工制造真实的表演环境的描写也不乏例证，如：“华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。”“度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏，复露重阁，转石成雷，霹雳激而增响，磅礴象乎天威。”（《西京赋》）又如：“其云雨雷电，无异于真，画地成川，聚石成山，倏忽变化，无所不为。”（《汉武故事》）这些描写得非常具体的景象，抽掉它的虚的部分，可见有自然景色：山、峦、树、草、红色的果实、双层的楼阁；有特效配合：云、雪、雨、雷、电；还有互相变化：雪由小到大，雪中现楼阁，等等。这些应该是书作者实地所见的记录，决不应视作凭空臆造之说。

汉代，现在还不能说有明确的演出用舞台或专业表演场所的记载与实物可做证明，但1975年，在安徽阜阳地区涡阳县大王店一座东汉墓内，出土了陶戏楼一座，在做表演用的第二层，可见有隔断墙隔开的前台与后台，出入有明确的上、下场门，台口内侧有立柱，柱间下部有勾栏图案，其结构形制与后来出现的许多戏台极相类似。可以肯定地说，这座陶戏楼一定不是当时匠人的任意想象的作品，而是生活中有所本。可惜缺少更多的记载或实证，来进一步印证汉代的戏台状况。

尽管已经发现了汉代的戏台模型，我们却还不能说“舞台美术”的概念已经成立。但作为其组成部分的戏台、景物设置、道具、服饰、化妆、效果等各个主要环节都已俱备。在公元三世纪之前，“舞台美术”的躯体应该说已经雏型具备了。尽管看来它们

之间更紧密的联系还说不上，但毕竟是到了“十月怀胎”的阶段。这不仅仅是个想象。在一个当时已经发展成为经济、政治、军事、文化的泱泱大国，一个有着许多先进的发明创造，有着修建庞大建筑群体的聪明的工匠，不可能在表演艺术园地里毫无建树。常理上说，一个时代的先进技术，除首先用于军事目的之外，必然要在文艺园地里发挥作用。相反，没有这种建树，反倒是奇怪的现象了。

魏晋南北朝、隋

从公元 220 年曹魏篡夺东汉政权，到杨坚建立隋朝（公元 589—618 年）统一中国，前后达 370 多年。整个中华大地处于分裂局面下的连续动乱之中，可以总结为：政治上是大动荡、军事上是大混战、经济上是大交流、文化上是大融合。尽管连年的战争和动荡不定的局面，给文艺发展不时投下阴影，但今天通过对当时历史状况的研究却可以发现，每当一个短暂的和平绿色覆盖人间，就能在绿荫之下散发出资兴复兴的馨香。即使在烽火连年的“三国”时期，也还是有建安七子活跃于文坛，曹孟德率军征讨中不忘横槊赋诗。这一时期，表演艺术仍以发展了的百戏活动为其主要特色，在百戏表演中，仍不时穿插相当数量的歌舞节目。自秦汉以来，到隋时已达到它的高峰期，即是百戏的大发展、大辉煌时期，唐开国以后，百戏才逐渐走入低谷，并被唐歌舞大曲等新形式所取代。

就继汉开唐的重要历史地位来说，这一历史阶段，在汉、唐两大文化高潮间具有承上启下、联结并使之更有机沿革的纽带作用。在表演形式上，追求外观装饰的华丽悦目和形式美感，广泛吸收外来的艺术精华，以增加节目的观赏性、娱乐性、新奇性。因此，对于演出中的服饰、道具、化妆、景物等，提出了更高的要求，从而极大地促进了这些形式因素的完善和不断有所提高。其

中，在表演服饰上，一方面追求演出时需要的形式美，一方面仍紧密与生活实际相联系，而且在样式上，艺术与生活实际的距离之间，仍然是以反映现实状况为主要原则，这与先秦、两汉阶段，具有同一历史传统。

区别于秦、汉时期服饰的一大特点，在于由以前的琵琶形大袖样式的博衣广袖，变为把琵琶形大袖的紧窄袖口敞开而成广口的博衣广袖。生活中的这个服装袖口的变化，使得表演服饰的“长袖善舞”功能，更加获得了自由发展。至隋时，妇女衣着又出现了明显的上小下大的形式，束腰移至胸部。在乐舞中，艺人着装同样表现出了这种生活特色。百戏中的各种动物造型，有了更大发展。鱼龙、凤凰、狮子、麒麟、白象、白虎、长蛇、辟邪、水中的鼉、鼉、龟、鳖，以及由大鲸鱼“倏忽变化”成的长龙等，的确物种繁多，看得观众目乱睛迷。动物造型有时是在幻术与施放烟雾当中互相变化进行表演的，它可以增加许多神幻奇妙的色彩。更可贵的是，有些表演变化是在大白天里，众目睽睽之下和围观当中进行，因此技术要求高，气氛创造足，变化速度全在一个快字，是相当不容易的，没有相应的技术手段，没有熟练的演员，要演出这类节目不可想象。

另有一种“弄参军”的表演形式，用于表演具有讽刺内容的故事。演出时，把当时有代表性的普通生活服饰原封不动搬上舞台，从而成为一类富有时代感的“演出服饰”，包括头上戴的介帻，身上穿的绢单衣、白夹衫等，衣服是内衣，用以表现剥掉外衣，显露本质，从而达到嘲讽讽刺的目的，有利于揭示人物性格。

少数民族的演出活动在当时的一些大城市也是常见的，从表演、幻术技巧、服饰诸方面，丰富了整个中华民族的艺术宝库。

这一时期，群众性的演出场所，规模发展得相当大，隋时，有戏场绵亘八里，演员达3万人之巨，大约要有几十台的演出才能容纳多于演员数倍的观众，由此可以想见这种演出耗资之巨大。

演员所用道具，除直接为表演服务外，还结合魔术、幻术使用。围绕寺庙佛事活动的行象、大斋等演出仪式规模庞大，数量又多且互相攀比，《洛阳伽蓝记》对当时的描写极为生动丰富，仅摘一段，可见一斑：“飞空幻惑，世所未睹，异端奇术，总萃其中。剥驴、投井、植枣、种瓜，须臾间皆得食。”这些道具不但必须精细，还一定要逼真才行。

景的造型在演出中产生的真实幻觉也很突出：“忽睹罗浮起，俄看邕昌至，峰岭既崔巍，林丛亦青翠。……甲莧垂陌柳，残花散苑梅。”（《和许给事善心戏场转韵诗》）这是隋时薛道衡对当时民间新年中的“百戏”活动的具体记载，这首诗生动地反映了隋长安、洛阳元宵之夜在戏场中演出百戏的盛况，其间夹有对于演出景物的描写，这里有山峰、古塔、丛林、杨柳树以及梅花等。景物的存在，点示了环境，衬托了气氛，集中了观众的注意，也密切了观演关系，从而达到为表演增辉的目的。

除了上述大规模戏场的记载之外，没有更多的有关表演场所、戏台或其它的详细记述，自汉代发现陶戏楼模型以后的几百年间，戏台情况是一个空白区，陶戏楼是墓主人死后的随葬品，一定是生前的享用品，因此极有可能只是私家戏台模型。是否为当时及以后数百年间的普遍建筑，无更明确的佐证。但戏楼在汉代的存在是个事实，至隋的四五百年间，理应不会消失。如果事物遵循发展进化的存在法则，戏台在向平民百姓观剧过渡会有所偏移；因为戏台和观剧场所的问题，实质上是封建社会里民主思想发展的结果，是表演艺术群众化的标志之一。

唐、五代十国

汉、唐两代，都是我国封建社会历史上最辉煌时期，在世界上也是走在前列的国家。表演艺术发展到唐代，百戏开始渐次退居次要地位，歌舞大曲成为占统治地位的演出形式。在表演场所