

中华文化精要丛书

编委会

主 编 汪石满

副主编 程必定 黄书元

编 委 张苏洲 李抗美

钱念孙 鲍康健

目 录



引言 中国戏曲：一条千年流淌的文化之河1

一 掀起你的盖头来：不用粉墨亦登场6

百兽率舞6

巧舌如簧11

八仙过海14

二 掌声响起来：扯起快乐的风帆20

歌舞戏噱20

滑稽调侃25

瓦肆勾栏30

市井讲唱34

三 灯火阑珊处：第一个高峰由文学筑起40

戏文三种41

《张协状元》41

《宦门子弟错立身》43

《小孙屠》44

散曲与剧曲46

散曲46

剧曲49

关马郑白及其他53

“关”——关汉卿54

“马”——马致远59

“郑”——郑光祖60

“白”——白朴62



《西厢记》作者王实甫	65
《赵氏孤儿》作者纪君祥	68
文学时代	72

四 乱花渐欲迷人眼：一花引来百花开79

南戏四大本	80
《荆钗记》	81
《白兔记》	82
《拜月亭》	84
《杀狗记》	86
说短又道长	87
临川成四梦	95
《牡丹亭》	97
《紫钗记》	102
《南柯记》	102
《邯郸记》	103
南洪与北孔	104
洪昇和他的《长生殿》	106
孔尚任和他的《桃花扇》	110

五 绿叶对根的情意：戏剧的生命在大众115

安徽有个青阳腔	116
四大徽班进北京	119
古代戏剧的终结——京剧	126
京剧的诞生	127
京剧的演唱	127
京剧的伴奏	130



京剧的表演	131
京剧的演员	132
京剧的超越	143
现代戏剧大家庭——中国地方戏	151
五大声腔系统	154
汉民族剧种	157
少数民族剧种	165
 六 爱你一万年：说不尽的中国戏曲	171
有规则的自由	172
坦白地承认演戏	177
让你感到快乐	183
戏是一种文化	188
 后记 外面的世界很精彩	194

总 序

汪石满

中华文化是世界上最古老的文化之一，也是世界上惟一绵延不绝、一直持续发展的文化。世界四大文明古国中的其他三个——埃及、巴比伦、印度都由于种种原因，在历史演进的过程中而中断衰歇，颇能引起人们“黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠”的慨叹。可是，作为世界文明古国之一的中国，其文化虽然在漫长发展过程中历经内忧外患，但从未发生过毁灭性的中断：在学术上，先秦诸子、两汉经学、魏晋玄学、隋唐佛学、宋明理学、清代朴学；在文学上，诗经、楚辞、汉赋、魏晋诗文、唐诗、宋词、元曲、明清小说，真可谓峰峦叠出，代有高峰。这种悠久、有序、完整的文化发展现象，在世界文化发展史上是独一无二的奇迹。在新时期，中华文化继续得到发扬光大。中华文化以其独特的体系和价值，对人类文明的发展和进步在过去发挥了重要作用，在今天仍然产生着广泛的影响。

2000年10月，我与安徽出版界的同志一起参加德国法兰克福书展。在数万种琳琅满目的图书中，介绍和研究中国文化的书籍却寥寥无几，这与中国作为历史悠久并生机勃勃的文化大国的地位很不相称。特别是在我国申奥成功、加入世界贸易组织的今天，在全球经济文化联系越来越密切的情况下，我们要充分吸收外国文化

成果，同时要注重把我国优秀文化成果介绍到国外去，让世界更多地了解中国，这也是我们宣传文化工作的一项重要任务。为此，我向学术界和出版界的同志提议，并共同策划、编写、出版了这套“中华文化精要丛书”。其目的在于：一方面让国内读者了解中华文化的伟大成就，增强民族自信心和自豪感，提高文化素养；另一方面帮助国外读者认识辉煌灿烂的中国文化，扩大中国和中华文化在国际上的影响。

丛书按学科和事类分类，共 24 册，包括《中国历史》、《中国哲学》、《中国宗教》、《中国伦理道德》、《中国法律》、《中国诗歌》、《中国散文小说》、《中国美术》、《中国戏曲》、《中国音乐舞蹈》、《中国经济》、《中国科学技术》、《中医中药》、《中国教育》、《中国建筑》、《中国体育》、《中国姓氏》、《中国民族》、《中国民俗》、《中国婚姻家庭》、《中国饮食文化》、《中国传媒》、《中国语言文字》、《中国风景名胜》等。丛书名为“精要”，意在用通俗易懂的语言，简洁精当的阐释，并配以若干精美图片，把中华五千年文明中最基本、最精华的部分，图文并茂地介绍给国内外读者。

我相信，这套丛书的出版，能受到广大读者的喜爱，也希望各界读者提出宝贵意见。

2002 年 8 月 28 日



引言 中国戏曲：一条千年流淌的文化之河

说中国戏曲是中华文化的产物，可能不会引起非议；但如果要说中华文化也闪耀着中国戏曲的光芒，恐怕就会有人心存疑问了。

其实，这个问题并不难证实。对中华文化稍有了解的人，一定都经见过这样一种现象：弥漫在中国人社会生活各个方面的俚词熟语大都是由中国戏曲引借而来的。例如：进入某种状态，被说成是“进入角色”；担任一般性工作，被说成是“跑龙套”或“当配角”；据理力争，被称为“唱红脸”；迂回婉转，又被称为“唱白脸”；劝人和解，是“打圆场”；讽刺别人，是“喝倒彩”；比较激烈的打架，叫“大打出手”；两人配合做事，叫“一唱一和”；怂恿别人做事，又叫“当后台老板”；冲锋在前，叫做“粉墨登场”；出谋划策，叫做“幕后指挥”；泄露隐秘，谓之“穿帮”；公开示众，谓之“亮相”；弄虚作假，谓之“演戏”；弃文经商，又谓之“下海”……还有“帮腔”、“唱高调”、“独角戏”、“开场白”、“大团圆”、“自报家门”等等，真可谓俯拾即是。由此可见中国戏曲对中华文化旷日持久的渗透与影响之一斑。

中国戏曲和西方戏剧不一样，西方戏剧发祥较早，而中国戏曲成型较晚。西方戏剧至少从古希腊开始，就具有了完全形态。流传至今的古希腊剧作，可以让我们非常容易地联想到当时演剧艺术的规范程度。中国戏曲尽管其踪影遥远，但真正成型也只是在北宋（公元960—1127年）后期。其作为一门独立的艺术至多不过千余年的历史。如果说装扮表演，是戏剧艺术的基本特征的话，那么，中国戏曲的这些特征其实很早就散见于各种游戏、仪式、民俗



活动和宫廷讽谏中。不过，那时虽有装扮、有表演，但却十分零星散碎，还没有出现艺术品消费意义上的观众。所以，它还不是规范意义的戏剧。有的戏剧史家把这称之为“泛戏剧”状态，意思就是说它还是散乱的，不规范的。在那里，宫廷优伶说个笑话算戏剧，巫觋们装神弄鬼做个道场算戏剧，猎人们出猎前后跳个舞蹈也算戏剧。其实，这只不过是中國戏曲的最初踪影。但它使戏剧的因子很早就播撒在中国人社会生活的各个角落，参与了中华文化的基本构建。

西方戏剧则不同，它从一开始就具有严格的戏剧规范，有剧本，有演员，有观众，甚至还有剧场。有趣的是，西方戏剧走了一条从规范戏剧到“泛戏剧”的道路，而中国戏曲走的却是一条由“泛戏剧”到规范戏剧的道路。以宋代（公元960—1279年）为界，中国戏曲经历了原始社会的“百兽率舞”，秦代（公元前221—前207年）前后的“优孟衣冠”，汉代（公元前206—公元220年）的百戏，南北朝（公元420—589年）的乐舞和唐代（公元618—907年）的参军戏。这些应当说都还不是严格意义的戏剧，都不具备规范意义的戏剧形态。宋金（公元1127—1279年）杂剧的出现，标志着中国戏曲的发育完成。散落的戏剧美因子从此凝聚，呈现出日益完美的中华戏剧形态。从现今可见的南戏，到辉煌一世的元（公元1280—1368年）杂剧；从文学性因素空前活跃的明（公元1368—1644年）清（公元1644—1911年）传奇，到众腔纷呈的“花部乱弹”；从表演艺术渐领风骚的清代地方戏，到具有现代戏剧风范的中国京剧……中国戏曲走过了由松散到整一、由不规范到规范的崎岖而又漫长的发展道路。

应当说，近代以后，完全成熟定型的中国戏曲连举手投足都有严格规范。声腔要有曲牌或板式；化妆要有定型的脸谱；服装要有穿戴关目；表演也要有包含固定意义的定型的形体动作。这就是所谓的中国戏曲的“程式化体系”。但是，由于它秉承了中国艺术写意的基本风格，程式化体系经过写意之笔的点染，又呈现了十分灵动的主观状态。俄国大戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基称这是



“一种有规则的自由动作”。而原本以规范形态出现的西方戏剧，在经历了两千多年的发展之后，却逐渐泛化为形态各异的“泛戏剧”，出现了“咖啡戏剧”、“行为戏剧”、“环境戏剧”等令人眼花缭乱的戏剧现象，一度甚至泛化到了连哲理的荒诞演绎都算戏剧的程度。

由此可以看出，中国戏曲就像滚滚东流的长江，在初始的源头，涓涓细流绵延不断。但这细流还远不是人们通常概念上惊涛拍岸的长江本身。然而，它们不停地流、不停地淌、不停地聚集，最终推举出了波澜壮阔的长江。正因如此，它是遥远的，更是身边的；它是生活的产物，又是生活本身。像长江濡润了广袤的中国大地一样，中国戏曲也因其独特的发生发展方式，滋养了中国人，充实了中华文化。以至老辈中国人常说“生活在戏中，戏在生活中”。

小时候读《红楼梦》，有一句话给我的印象特别深。书中在写到刘姥姥去大观园作客时，大观园的老老小小为了助兴，曾提议要刘姥姥说个趣闻轶事。刘姥姥却认为应由贾母说，她说贾母“时常听书看戏，知道的事情多，是我们庄户人家比不了的”。这里，我们可以看出在古代中国，由于一般百姓识文断字的不多，中国人的普通人文知识、一般生活常识和起码的是非标准或道德规范，基本都是从戏台上得来的。如此，中国戏曲在一定意义上又是中国人民的一所没有围墙、不分年级、不需考试的学校。普通中国人从这里获得知识、获得思想、获得做人的道理。千百年来，一代一代的中国人知道三皇五帝，朝代更替；知道忠臣烈士，千秋壮举；知道奸臣贼子，家恨国耻；知道善；知道恶；知道贤；知道愚；知道忠孝仁义；知道是非曲直……戏曲传播着文化，人民推送着戏曲。双向的培养和造就，使中国戏曲渐次成为一种文化，成为中华文化不可缺少的重要组成部分。

有人说，中国的历史是写在百姓身上的。如果这话不错的话，那么，我们也可以说，中国戏曲的根脉是扎在百姓身上的。戏曲向百姓传播着文化，百姓又向社会传播着戏曲。这一条文化之河，靠



着百姓的推送,同时又载着百姓的理想奔流、汇集,生生不息。

中国戏曲与西方戏剧还有一个不同点,那就是西方戏剧是“诗”的传统,中国戏曲是“曲”的传统。前者讲究“行动”、“冲突”、“激变”、“高潮”之类以“动作”为核心的展开方式;后者则讲究音乐性,讲究迂回婉转、起伏与流畅,讲究情感抒发,以“曲”为舞台运动的承载基础。“诗”是朗诵的,“曲”是吟唱的。中国戏曲的“曲”的规定,决定了中国戏曲是一种“唱”出来的戏剧,正所谓“唱戏”。当20世纪初年西方戏剧引入中国的时候,为了显著地区分二者,中国戏剧家特地为舶来的戏剧取名叫“话剧”。仅从字面上就可以看出,西方戏剧是“说”的,中国戏曲是“唱”的。

大体说来,中国戏曲的“曲”或许有这么三层蕴涵:

一是音乐性。这不独表现在它是“唱出来的”这个直观层面,而且也表现在总体风格的抒情和写意性方面。它的表演动作是有韵律的舞蹈,是一种流动的形体音乐。《秋江》的行船,在无船无水的情况下,仅凭一桨,就可以把行船的情景表现得活灵活现,甚至让有些观众产生了“晕船”的感觉。这里形体借助抒情,调动的是音乐的力量。

二是戏剧性。“曲”标志着曲折多变,峰回路转。戏剧最忌平铺直叙,一览无余;要求富有变化,令人意想不到,正所谓“情理之中”,“意料之外”,从而使中国戏曲在摹仿生活的时候有了与西方戏剧迥然不同的情状。西方戏剧力求与生活同一,舞台面貌是生活面貌的直接再现。中国戏曲则力求对生活外在形态的变异,使舞台面貌与生活原貌截然不同——生活中绝没有人唱着说话。再加上脸谱、服装和锣鼓的运用,其情状已远非生活实景所可比拟。中国人在看惯了戏曲之后初看话剧,以为台上是在开会。有的观众竟闹出这样的笑话:舞台上的戏都演了好半天了,他竟然还找剧团领导提意见,说:“你们怎么光开会,咋还不开演哪?”这里,问题就出在西方戏剧表现生活的直接性上。设若换成中国戏曲,就不会出现这样的尴尬。



三是韵味性。中国人擅酿酒，把酒最醇香的部分称之为“曲”。“曲”可供人品呷，耐人寻味。回味悠长者方为上品。中国戏曲无论是唱腔，还是念白；也无论是面部表演，还是形体动作，都讲究韵味，所谓“唱得有味儿”、“戏味儿很足”等等。“没有味儿”，是戏曲艺术家的最大失败。京剧旦角的手指，老生的摇头，武生的亮相，小丑的“白鼻梁”以及不同流派的运腔方式、念白中湖广语系歧音的运用，如“小”念成“Siao”，“何”念成“Huo”，“街”念成“Jai”等等，都是为了追求韵味儿的浓郁。所以，在中国戏曲的审美中，品“味儿”、把玩，又是一种十分独特的戏剧审美现象。也正因此，戏曲艺术内在质量又被圈里人叫做“玩艺儿”，仿佛它应当有可供琢磨、品评、把玩的地方。这增强了戏曲艺术的“消遣性”，也是对戏曲之“曲”的追求。

中国戏曲从遥远的昨天走来，戏剧美的因子不断凝聚，伴随着它对观众的塑造，也实现了观众对它的塑造。它把文明传递给观众，观众也把文明渡送给它。作为一条千年流淌的文化长河，它丰润了中华文化，它的生命在中华大地上开花，它的精神在文明史上发光。它沿着华夏文明的河道，一直走到今天，走向未来。



一 掀起你的盖头来：不用粉墨亦登场

中国戏曲是一个晚出的戏剧，但戏剧美的因子却早已散存于人们的日常生活当中。掀开中国戏曲的面纱，我们会发现，在歌管喧阗、锣鼓铿锵的帷幕还没有拉开之前，戏剧的早期活动或称准备活动就已经如火如荼了。这时的戏剧是简单的、幼稚的和不规范、不定型的。如果我们把“粉墨登场”看作是装扮表演的高级形式，那么，“不用粉墨亦登场”的简单装扮，则可说是它的初级“阶段”。先民们出于宣泄自身情感、祈神娱人和与上苍及同类加强交流与沟通的需要，自觉或不自觉地进行着装扮表演。后世戏曲所表现出的游戏精神、仪式精神和参与精神，其实就是秉承了这种先天的“遗传基因”。

先民的社会生活，决定了先民的戏剧需要。先民戏剧意识的觉醒，又使得“不用粉墨亦登场”的、含有戏剧性因素的装扮表演是处可见。由此，中国戏曲的起源，便可上溯到原始时代。

百兽率舞

百兽率舞的说法，最早见于《书经·舜典》。其中有“予击石拊石，百兽率舞”的记载。以往，儒家文化把这个记载神秘化，解释为圣人出现，百兽来朝；为之庆贺，为之舞蹈。其实，那时的人类还没有“圣人”的概念。他们只崇拜天，崇拜神，崇拜自己族类的



图腾。圣人的概念至少是奴隶社会以后的事。所以，这一则记载，本意只不过是说一群原始人身披各种兽皮“群起而‘舞’之”罢了。“击石拊石”，实际上也就是击打石块，发出声响以配合舞蹈而已。这里，我们可以看出作为戏曲的两大主要元素的音乐和舞蹈与作为戏曲特征的装扮表演的初步融合。有了声响，有了节奏，就有了听觉的兴奋。有了舞蹈，有了调度，就又有了视觉的满足。同时，装扮又使表演者转换了身份，不再是生活中的张氏李氏，成为一个特定的符号。观看的人，于此是在接受一种情绪；“演出”的人，于此则是在宣泄一种情绪。所体现的是与自然的合一，是对上苍的祭祀。尽管很简陋，但却很神圣、很虔诚。

依照有关史料的分析，“百兽率舞”这一类舞蹈很可能是先民们出猎前后的一种仪式。既有祈祝，也有庆贺。《吕氏春秋·古乐》中说：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋置缶而鼓之，乃拊石击石以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”这里，我们可以看出“百兽率舞”，实际上就是以比较简单的音响伴奏，让舞蹈者装扮表演。当然，这种表演更多地属于舞蹈范畴，而非戏剧范畴。舞蹈表述的仿佛是先民们在山林中打猎的景象：他们呼啸、喊叫，“效山林谿谷之音以歌”；他们敲击着各种陶器、石器，发出驱赶动物的声响，“置缶而鼓”、“拊石击石”。这里，他们用这种声响和舞蹈恐吓野兽，同时也给自己壮胆。于是，他们披着兽皮，既是炫耀自己的威力、战果，也是一种祈福避邪。作为出猎，它是一种鼓舞、誓师，是祈求平安和胜利；作为归猎，它又是一种欢庆、祝贺，是与众人分享胜利的喜悦，再现狩猎的情景，从而鼓舞人们的斗志，传播狩猎的经验。这实际上已是一种对劳动的摹仿和演练，是对生活的再现。戏剧艺术的特点也正在于此。

还有一种解释值得注意，即“披兽皮”的“角色归属”问题。如果表演者披上兽皮是扮演猎人本身，那么，这里的表演者还更多地属于生活中的“原我”，表演更多地是一种仪式。如果披上兽



皮的表演者扮演的是被驱赶的野兽，那么，表演者就已初步完成了自我身份的转换，其表演就更多地像戏剧。按照张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》的说法，他们是要表现“野兽们狼奔豕突地逃走”，并且“终于落网”。如此，“致舞百兽”就应当被看作是作为戏剧基本特征的装扮表演的开始。通过这种表演，先民们加深了对生活的认识，并且，学习和锻炼了生活的能力。《书经·舜典》中就有“典乐教胄子”的说法。戏剧可以没有歌舞，但却不能没有装扮，不能没有身份的转换。

有了对生活及劳动的摹仿，戏剧表演的幼苗就已破土而出。然而，光靠“击石拊石”的“伴奏”似乎还太沉闷，还不足以抒发感情。于是，他们便向歌唱求取新的补充。《吕氏春秋·古乐》篇中还有这样的记载：“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足而歌八阙。”这里，表演者手持道具，载歌载舞，把歌舞和表演统一于表演者一身。这与后世成熟的戏曲表演方式已十分相像，其表现力也得到了较大的拓展。当然，它还只是为了祭祀和庆典，虽然是全民性的，但还不是为了观赏而存在的，也还没有出现真正意义上的观众。如此，它的故事性因素也就发育得较晚。

到了奴隶社会，原始的歌舞被拿来为统治者歌功颂德、装点威严，这虽然使“百兽率舞”的淳朴活泼的早期风采有所丢失，但却引起了故事要素的发生。司马迁《史记·乐书》中有一段关于歌颂周武王和周公灭商以及平定叛乱的舞蹈《大武》的描述：

宾牟贾侍坐于孔子。……子曰：“……夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周召之治也。且夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陕，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子，夹振之而四伐，盛威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至也……”



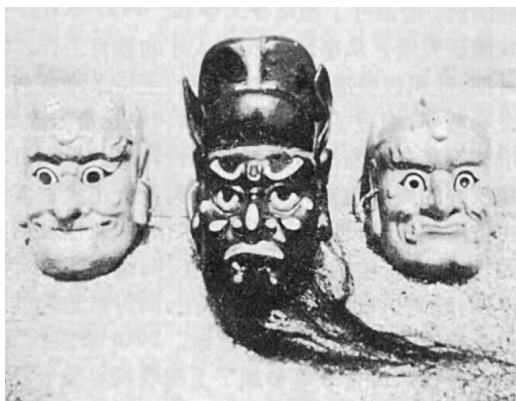
这里，舞蹈的意味虽然不甚浓烈，但故事性倾向却已十分明显。它叙述了由出征到战斗，再到夺城封疆、威风八面的完整过程。其为中国戏曲的最终形成，综合了又一基本要素。

有人认为，屈原的《九歌》是中国戏曲最早的“剧本”。尽管这种观点还缺少足够的依据，但我们不妨把它看作是文学对歌舞表演的早期介入。其中有以祭者口气写的描述性诗句，仿佛是“第三人称”的叙说；也有以各种神的口气写的“代言”性诗句，又似乎是“第一人称”的“台词”。说其是“剧本文学”的萌芽，可能也不算过分。试举江西人民出版社出版的《屈原诗歌新译》中的《东皇太一》译文为例：

好日子，好时光，恭恭敬敬迎东皇。
手握长剑雕玉柄，身佩琳琅铿锵响。
瑶草席，压宝玉，束起香茅置席上。
蕙草裹肉兰垫底，敬献桂酒与椒浆。

举起槌，敲着鼓，节拍舒缓心欢畅；
歌态从容又自如，竽瑟齐奏大合唱。
众巫女，舞艳装，香风拂拂满神堂，
五音交响奏众乐，东皇啊，
愿您欢乐，祝您安康！

这里可以看出“吟诗者”人称角度的变换。照余秋雨先生的分析，接下来是祭云神，“云中君”上场；之后，祭湘水之神，“湘君”和“湘夫人”上场，各自表达着痛苦而深沉的思念；此后轮番上场的还有生命神“大司命”、爱神“少司命”、太阳神“东君”、河神“河伯”、山神“山鬼”等等。余秋雨先生说：“他们都是被祭的对



傩戏面具

象,同时又都被巫覡们装扮着出现在祭祀礼仪中。”最后一场,是男巫们的群舞“国殇”。这的确有点像后世的戏曲,角色有了分配,叙述中夹了“代言”。从戏曲史的角度来说,它加速了歌舞及装扮表演的戏剧化进程,为歌舞向戏剧的升

腾提供了一次有力的助推。

戏剧表演的仪式性功能应当说是最早出现的功能。孔子在《论语》中就说过“乡人傩”的情状。“傩”在古代通常都是在腊月里举行,是一种驱鬼逐疫的仪式性活动。其表现形式基本是歌舞,表演者戴面具、头饰,身披兽皮,手执戈盾,口中发出“傩”、“傩”之声。这里,“傩”、“傩”之声,很像我们今天可以感受到的农民驱赶牲畜、家禽的声音。由此可以想见它是一种驱鬼仪式。演出者之所以戴面具、披兽皮、执戈盾,装扮得狰狞强悍,就是要让恶鬼和祟疫害怕,从而远离他们。这种仪式最终发展成了一种戏剧,叫“傩戏”,主要流行于安徽、湖北和贵州等省的一些地区。其演出方式和演出目的与古代“傩”基本一致,只是今人对



傩戏面具



它，更添了一种审美的目光。就总体说来，“傩”仍是一种“百兽率舞”的原始表演格局。

由仪式出发，先民们要完成与上天的合一，与鬼祟和野兽的战斗，开始了装扮表演。虽然表演是自发的、即兴的和粗糙的，但它的确引出了中国戏曲的源头之水。

至此，百兽率舞也就大踏步地向着戏曲的天地迅跑。

巧舌如簧

与百兽率舞的民间性祭祀活动不同的另一条戏剧源头之河是“优”。优略晚于巫，巫的主要职能是娱神，而优的主要职能却是娱人。这也说明了人对自然征服能力的提高，是人类进入阶级社会的必然反映。如果说，巫包括了男女两性的话，那么，优则清一色都由男性担当。

优最早出现在西周（约公元前11世纪—公元前771年）末年，是贵族豢养、专为贵族们提供声色之娱的“内廷艺人”。刘向《古列女传》中说：“桀……收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐。”《国语·郑语》中史伯对郑桓公说，周幽王“侏儒、威施，实御在侧”。韦昭说：“侏儒、威施，皆优笑之人。”可见，优的出现是比较早的，他们是中国最早的职业演员。其性质基本是供人笑噱的。

要供人笑噱，仅有歌、舞就不够了。优们还得伶牙俐齿，能言善辩；还得时常灵机一动，来一段滑稽表演。如此，中国戏曲在获得了歌、舞及故事的初步准备后，又开始了向“当众表演”的层次迈进。“演出者”也开始从普通人中分离出来，渐次成为一种职业。并且，由于他们能讨得主子的欢心而不仅可以获得赏赐，而且可以言所欲言，有效地推动了装扮表演的快速发展。