

广播·电视·戏曲 研究

周华斌 著

北京广播学院出版社

518811



518811

广播·电视·戏曲 研究

周华斌 著



北京广播学院出版社

(京)新登字 148 号

DM 29/29

广播·电视·戏曲研究

周华斌 著

北京广播学院出版社出版发行

北京市朝阳区定福庄南里 7 号

(邮编: 100024 电话: 65779405 或 65779140)

中国科学院印刷厂印刷

各地新华书店经销

*

开本: 850×1168mm 1/32 印张: 9.125 字数: 222 千字

1998 年 6 月第 1 版 1998 年 6 月第 1 次印刷

印数: 1—3000 册

ISBN 7-81004-752-3/G·398

定价: 16.50 元

自序

广播电视属于传播媒介，戏曲属于艺术形态。这本集子以《广播·电视·戏曲研究》命名，涉及学科专业的交叉。过去的研究方式，学科专业的门类之间隔行如隔山，各行其道，自己有自己的理论体系。实际上一旦涉及实际应用，便难免交叉。

我在北京广播学院从教 18 年，自觉或不自觉地踟躕于戏曲和广播电视之间。我一向主讲“中国戏曲史”，同时讲授“中国戏曲艺术论”和“中国古典戏曲名著选”。我的主攻方向是中国戏曲的史论研究，在本单位和其他单位带过硕士生，也协助中央戏剧学院、中国艺术研究院带博士生。本世纪以来，中国戏曲史在前辈学者的开创与努力下，已形成专门学科，而且蔚为大观，有了一支颇成规模的研究队伍。先父周贻白从事此道一辈子，始终坚持“戏剧非奏之场上不为功”，也就是说，要进行立体的、综合性的研究，不能仅仅局限于剧本和文本。他同时认为，中国戏曲艺术的广泛的根底是在民众之中，因此力图从民俗文化、民间文化的渠道，探索其作为民族性艺术的沿革发展轨迹。有些工作他没有做完，多年来我遵循其道，爬罗剔抉，孜孜以求，希望能在此基础上有新的发现。

学问来不得半点虚假。在业已成熟和完善的学科领域，成果众多，学者如林。要想吃透已有的成果，站在前辈的肩膀上，“百尺竿头，更进一步”，是一件相当不容易的事情。我们这一代人信奉为国家、为民族多做贡献，但是历经坎坷。好不容易有了一个做学问的环境和条件，哪怕是最简陋的一把椅子、一张桌

子、一支笔、一叠纸，有机会跑几个地方，总希望能发现点什么，思考点什么。有一句话：“只知耕耘，不问收获”。耕耘也是一种充实。这本集子里有关中国戏曲史研究的文章，是近年来我在戏剧史、戏曲艺术、剧场史、原始戏剧等方面探索的一部分。有的或许太“专业”了一点，不过，总是一个阶段耕耘的结晶。

“中国戏曲史”和“中国戏曲艺术”在戏剧学院和戏曲学院属于专业课，在北京广播学院是广播电视文艺系的专业基础课。该系最终培养从事广播电视文艺创作的记者、编辑和导演。尽管我曾经死死抱住“中国戏曲史”学科不放，然而长期在这个系从事教学和研究，加上担任过这个系的领导工作9年，耳濡目染，不免要参与广播电视戏曲节目和文艺节目的拍摄、编辑、制作和讲评。

广播、电视作为传播媒介，除了新闻、信息的传播以外，同时也负载文化艺术。它们不仅仅是传播工具，也是一种载体——声音的载体、视听文化的载体。当固有的文化艺术形态以之为载体加工制作时，便不得不进行广播化、电视化的处理，不得不屈从于广播电视的视听手段，有所变异。当然，广播电视也可以用自身的艺术语言去创造新品种。广播剧、电视剧、广播电视专题文艺、MTV等等就是如此。

文化载体包罗万象。有人说，电子技术的出现是文化传播领域的一大革命，是人类文明史上的一大革命——电子媒介及载体的出现，将冲击甚至改变文化的传播方式，甚至改变人类的思维方式和文艺创作方式。这并非没有道理。近几十年来，广播电视全方位普及，走向大众化、国际化，成为与书籍文化并驾齐驱的文化传播方式，而且影响愈来愈大。正如同语言文字载体形成了“文学”一样，广播电视载体渐渐形成了“广播电视学”——其中包括与传统学科相交叉的“广播电视新闻学”、“广播电视文化学”、“广播电视艺术学”等等。广播电视学的研究范畴，涉及传

播的方式、载体的特性，涉及技术与艺术的结合，因此，它被看作是新兴的、交叉的、应用的学科。广播戏曲、电视戏曲，便是“广播电视文艺学”中值得研究的一个课题。

由于工作环境的关系，由于实践的需要，也由于各种机遇，近年来我在从事中国戏曲史研究的同时，对广播电视戏曲、广播电视文艺也有了一些思考。正如广播电视学科本身一样，这些思考和探索在很大程度上是感性的、初步的，远不如积淀深厚的中国戏曲史学科研究来得成熟。有关这方面的文章，多半是点滴所得，只能起到抛砖引玉的作用。

在这本论文集即将付印之时，我自己其实并不清楚它究竟对哪方面的同行能有所启示。或许中国戏曲史的学者用不着“广播电视戏曲研究”这一块；或许广播电视文艺工作者又觉得“戏曲史研究”这一块过深、过偏。还是那句话：这不过是一个普通耕耘者的一些文字记录而已。

周华斌

1998. 春日

目 录

自序.....	(1)
中国戏曲文化谈.....	(1)
广场戏曲——剧场戏曲——影视戏曲	(10)
当前戏曲专题节目走向	(25)
关于“电视戏曲”的思考	(36)
综艺节目的得失	
——’96中国广播奖第三届文艺奖颁奖会述评	(48)
对广播文艺的再认识	(60)
电视剧《杨家将》随感	(67)
电视剧《三国演义》随感	(71)
走向社会人生的大舞台	
——两台别具风情的电视晚会	(75)
中国戏剧的起源及“戏剧发生学”	(79)
散曲的形成和金元曲家的俳优风格	(85)
杂剧为什么在元代勃兴	(99)
傩·民间叙事表演·原始戏剧.....	(110)
中原傩戏源流.....	(134)
中国古傩面具的沿革.....	(160)
面具和脸谱的“意象”造型.....	(176)
《兰陵王》假面研究	(186)
霸王脸谱研究.....	(213)
中国古戏楼研究.....	(237)
中国当代傩文化研究.....	(270)

中国戏曲文化谈

文化艺术的民族化与现代化并非水火不能相容。无论民族化的提倡，还是现代化的追求，都不应该是表面化的、肤浅的生搬硬套。鲁迅先生有句名言：“民族的倒容易成为世界的。”以我的理解，这里存在着辩证法：一方面，世界文化由五光十色的民族文化构成；另一方面，民族的文化也应该努力向世界文化靠拢，这叫互补。互补对双方都是一种充实，一种发展，也是一种创新。

人们谈论“戏曲危机”已经多年了。当代青年总觉得戏曲不外乎“公子落难，小姐赠金；十年寒窗，一举成名”。故事老一套，情节单调，节奏缓慢，拿腔拿调的唱段和道白令人费解，离现实生活太远，武打好像是杂技……等等。有人甚至认为：戏曲虽然是国宝，早晚要进博物馆。

戏曲的危机与生机，不能只从表面现象看问题。我想不妨把戏曲看成一种文化。作为文化，应该是活性的。戏曲以及它所代表的传统的、民族的文化，自有存在的价值和意义。同时，它的精魂正在融入当代文化艺术的方方面面。就戏剧来说，戏曲可以吸收话剧的精髓，话剧也可以汲取戏曲的意蕴。

二

戏曲是什么？

戏、戏剧、戏曲，是三个不完全相同的概念。

“戏”字在4000年前的商周钟鼎文中，作为一种祭祀性仪式出现。秦汉时期，娱乐性表演称“百戏”，包括乐舞、杂技、魔术、马戏等。后来，娱乐性的玩耍也叫“游戏”。所以“戏”原本有仪式、百戏、游戏的含义。

戏剧是人物扮演故事的表演艺术。表演是手段，故事是情节和内容核心。有了“故事”，戏剧便区别于广泛意义上的“戏”与“百戏”。故事内涵在戏剧中的存在和被强调，与小说相对应，意味着文学性成分的增强，于是，便有了剧本。尽管戏剧重在表演，没有剧本文学也可以有戏剧，但是，文学的参与使戏剧的思想内涵深化了。

戏剧有四要素：演员、观众、剧场、剧本。这四个要素共同构成了戏剧表演和戏剧活动的氛围。英语“戏剧”有几种表达方式：play、theatre、drama。play侧重于玩耍、游戏、表演；theatre侧重于剧场艺术；drama侧重于戏剧情节、剧本文学。这说明中外戏剧原理和戏剧要素都是一致的。

戏曲是中国传统的、民族性的戏剧艺术。它综合运用诗、歌、舞、乐、技等手段表演故事，区别于西方的话剧、歌剧、舞剧。

前些年，流行“世界三大戏剧体系”的说法：一是苏俄的斯坦尼斯拉夫斯基体系；一是德国的布莱希特体系；一是中国的所谓“梅兰芳体系”或中国戏曲表演体系。简单地说，所谓斯坦尼体系，指的是幕景化的、模拟现实场景、创造生活幻觉的话剧表演体系；所谓布莱希特体系，指的是将舞台视为流动空间、无场

景无场次的、使演员与观众产生意识交流（即所谓演员与角色的“间离效果”），并带有某种哲理意味的戏剧。这两种戏剧理论，是第一次世界大战之后欧洲戏剧界出现的表演艺术方面的理论探索。斯坦尼和布莱希特 30 年代在苏联都观看过梅兰芳的演出，不约而同地大为赞叹，都认为梅兰芳的表演可以印证他们各自的理论——当然，这是与西方戏剧观念不同的东方文化观念的产物。后来，就有人称中国戏曲为“梅兰芳表演体系”。

实际上，斯坦尼体系和布莱希特体系与梅兰芳所代表的中国传统戏曲是不同文化背景的产物，三者并列，甚至鼎足为三，在理论上、逻辑上都不严密。如果要讲体系的话，那么中国戏曲是“神形兼备”（即写意）的戏剧表演体系。在世界戏剧史上，东西方古典戏剧（或传统戏剧）可以进行比较，但不宜将西方现代戏剧与中国传统戏剧加以类比。

中国戏曲有古老的传统，通常以公元 12 世纪左右宋金时代（即南宋）的杂剧和南戏为戏曲成熟的标志。从那时起，戏曲的艺术传统一脉相承，从未间断，到现在已有 800 余年历史。目前中国戏曲有 300 多个剧种，剧目数以万计，戏曲工作者的队伍数十万人。如此深厚的文化积淀、如此庞大的艺术队伍，任何一个国家都无法相比。

三

人们看戏，看的是什么？一看故事，二看艺术。

故事，就是戏剧的情节和矛盾冲突，人物的性格和命运。故事情节有一个交代、发展、高潮、结尾的过程。其中有高潮的形成，又有悬念的设置，包括等待、紧张、突转、惊奇等技巧的运用。戏剧舞台上所展现的具有典型意义的世态人生，以及形形色色的人物性格、人物命运，无论悲剧还是喜剧，都会引起观众的

关注，而且能使观众程度不同地得到人生的启迪。

看戏单纯是看故事吗？不尽然。《空城计》的故事尽人皆知，失去了悬念作用。《群英会》、《借东风》、《玉堂春》、《闹天宫》也都如此，可是人们仍然要去看。同一个剧目，看了梅派，还要看程派。同一个诸葛亮，看了谭派，还要看余派、马派、言派、杨派、奚派。看净角，要看郝派、裘派；看武生，要看盖叫天、厉慧良、李少春，等等。这说明观众看戏不是单纯地看故事。所谓“看戏赏艺”，还要欣赏艺术，品评艺术趣味，也就是得到感官上的愉悦和精神享受。

中国戏曲 300 余种，每个剧种有不同的艺术流派。作为整体的戏曲文化，除了少数民族戏剧以外，可以用“声腔”来分类。声腔即腔调。南腔北调，因南北各地有不同的方言、乡音，在唱腔上造成差异。中国戏曲剧种大致可以纳入这样几个腔系：昆山腔（即昆曲）、高腔、梆子腔、皮黄腔（即西皮调和二黄调）。此外，又有若干以民间歌舞或民间曲艺为母体发展而成的声腔剧种。京剧主要唱皮黄腔，但其中有的剧目也唱昆曲，甚至唱小调，所以可以称作“多声腔剧种”。

除了唱腔和音乐上的差异外，各个剧种在剧本体制、舞台表演、乐器配置、舞美化妆等方面大同小异，基本上是一致的。所以，中国戏曲尽管剧种繁多，却可以视为同一戏剧表演体系。

这里轮廓性地介绍一下中国戏曲在艺术体制方面的特征。

（一）剧本体制——时空灵活，唱念相间

中国传统戏曲强调写意。一无所有的、空旷的舞台，“假作真时真亦假，无为有处有还无”。空无一物的场地可以演出上下数千年、纵横天地间的种种现实的、非现实的故事。所谓“人生大戏场，舞台小天地”，天地鬼神、社会人生，都可以浓缩在一方空台之上，用载歌载舞的形式表现出来。这种“写意”的戏剧体制，区别于西方近现代戏剧中模拟现实的“幕景制”，在题材

的选择上有极大的宽容度。西方戏剧因幕景问题而不得不在舞台上回避的东西，如爬山涉水、上天入地等等，中国戏曲一概可以展示。中国戏曲和诗词一样存在着“意境”的追求。这种“意境”观念在观众、演员之间达成一种默契，文人固然赞赏，妇孺也都明白，其中存在着中国传统文化的底蕴。

戏曲的写意式的表演体制，在剧本形式上明显地表现出两个特征：

1. 分场灵活，有戏则长，无戏则短——戏曲其实是不分场次的。所谓分场只是角色变换。角色一变换，就是一场戏。

中国戏曲通过角色走马灯式的上场、下场，流水般地叙述剧情。于是，舞台成为一个非固定的、流动的表演空间。表面看来它“无场景”，演员的表演却“有情境”。戏剧性的“场景”或“情境”在演员的嘴上、手上、身上，即通过演员的唱词和指手划脚的虚拟动作体现出来。剧情中的时间是灵活的，随“戏”的需要，可长可短。例如举杯落杯，就是酒过三巡的一场宴席；一段抒情唱腔，可以使剧中的时间凝滞起来。环境是假定的——舞台环境任意变幻，登门入室、翻山越岭，不过几个动作、一个圆场而已。有时，演员还可以脱离剧情直接与观众交流——例如自报家门、叙述剧情经过，甚至插科打诨、开玩笑等等。

2. 唱念相间的语言形式——即诗歌、韵语、白话兼用。

《诗经·大序》云：“情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，则咏歌之；咏歌之不足，不如手之舞之、足之蹈之也。”这里道出了人们表达感情的语言规律，其中既有诗歌的规律，又有乐舞和戏曲的规律。其核心是一个“情”字，情之所寄，由言而叹，由叹而歌，由歌而舞。

在戏曲中，“言”是道白，包括“口白”（口语）和“韵白”（文白相间的书面语）；“叹”、“咏”是韵语、诗词，用念和诵的方式道出，带有声调、节奏；“歌”便是诗歌、唱词，伴随着旋

律、腔调，以乐器配合。此外，还有“手之舞之、足之蹈之”的乐舞，即“态势语言”、“形体语言”。所以，中国戏曲用来表情达意的语言形式十分丰富。由于戏曲中诗歌韵语和唱词的分量较重，所以中国戏曲也可以说是“诗剧”或“剧诗”。

（二）脚色行当——生、旦、净、丑

中国戏曲的脚色具有行当化的特征。所谓“脚色行当”，是按舞台角色的分类而出现的表演技艺上的分工。戏曲称生、旦、净、丑四大行当，其中有规律可寻：主要是男女、老少、文武和技艺上的区分。生为男，旦为女；净、丑则是性格特异的人物——净为粗豪或奸诈的性格，丑为滑稽或刁钻的性格。四大行当中，又有老、少、文、武的细密区分。

以京剧为例，如：

1. 生（男性）——可分为老生、小生、武生。老生有做工老生（念、做为主）、唱工老生（唱为主）、靠把老生（顶盔穿甲，擅长把兵器）、红生（绘红色脸谱之老生，或称红净，主要是关羽和赵匡胤这两个人物）。小生有文小生（或称扇子生）、武小生（或称翎子生）。武生有长靠武生、短打武生。

2. 旦（女性）——正旦（以唱工为主，又称青衣）、花旦（以做工为主）、武旦（又称刀马旦）、老旦、丑旦。

3. 净（男性，特异性格，粗豪或奸诈）——正净（以唱工为主，又称大面、黑头）、副净（以做工为主，又称架子花脸）、武净（又称武花脸、摔打花脸）。

4. 丑（男性为主，特异性格，滑稽或刁钻）——文丑（含丑官、丑生、方巾丑等）、武丑（又称开口跳）。

（三）表演技巧——四功五法

中国戏曲表演的技艺性很强，概括起来叫“四功五法”。四功指唱、念、做、打，这是各行当戏曲演员必备的四种基本功；五法主要指做功的技巧。

1. 唱，讲究字正腔圆、板眼尺寸和韵味，主要是吐字、节奏、运腔的把握。其中的“韵味”，既包括戏曲“一唱三叹”的总体韵味，也包括个人演唱风格的追求。

2. 念，讲究吐字清晰、平仄分明。在带有吟诵腔的“韵白”中，要区分上口字、尖团字和清浊音。

3. 做，主要是身段技巧。讲究五法，即“手眼身法步”。手眼，强调手势与眼神相配，手到眼到，眼到手到，以动作和眼神助感情，使感情外化为表演；身法指舞蹈化的身段技巧；步，也称台步，即适应舞台上各种人物和各种感情的艺术化的步态。

4. 打，指武功。主要是毯子功（身段、拳术、筋斗）和“把子功”（兵器）。此外又有髯口功、翎子功、扇子功以及椅子功、火彩、变脸等特技。

（四）音乐配置——文武场面

中国戏曲除了以声腔作为剧种分类的标准以外，按唱腔音乐体制又可以分为三类：曲牌体、板腔体和混合体。

1. 曲牌体，就是曲调联唱，相当于今天所说的“组歌”。这是由一支支曲牌（歌曲、乐调）连缀起来的唱腔音乐体制。它的旋律比较丰富。昆曲、高腔类的剧种属于曲牌体。

2. 板腔体，主要用一种或数种曲调，通过板式（即节奏）变化，丰富唱腔的表现力。板腔体的“板式”，有导板、原板、慢板、散板、摇板、二六、流水、回龙等多种形式，但基本规律不外乎快、慢、急、徐。梆子、皮黄类的剧种属于板腔体。

3. 混合体，是曲牌体和板腔体的综合，既唱板腔，又有曲牌和各种曲调。例如京剧，它主要唱板腔体的“皮黄”（西皮调和二黄调），又有“南梆子”调和“高拨子”调，也经常唱昆曲的曲牌。

戏曲的乐队称作场面，分为文场和武场。文场用丝竹管弦，即管弦乐。其作用主要是演奏曲牌，烘托唱腔和舞蹈。武场用锣

鼓饶钹，即打击乐。其作用主要是配合演员表演的动作节奏，烘托气氛。文武场的总的乐队指挥是鼓师，俗称“打鼓佬”。锣鼓的打击乐有丰富的“锣鼓牌子”，称锣鼓经。鼓师指挥乐队是靠锣鼓点。鼓师开什么锣鼓点，武场就知道要打什么锣鼓牌子，文场随即就知道要奏什么曲子。所以，戏曲乐队靠耳朵听鼓师的锣鼓点指挥。中国戏曲的一个重要特征是“节奏化”。一场戏的演出，自始至终不能离开音乐节奏。演员的一举一动，一言一行都在节奏之中，而一出戏的节奏，不仅仅表现为音乐和唱腔的节奏，也包括念白、动作的节奏，甚至感情、心理的节奏。这些节奏，把握在鼓师的手上，把握在鼓师的心里，从这个意义上说，鼓师不仅是乐队指挥，而且相当于半个导演。

(五) 舞台美术——化妆、服饰、道具

传统戏曲不设幕景，却并非不讲究舞台美术。戏曲舞台美术的总的特征是写意化、装饰化。这种风格特征的形成，有美术传统的原因，有长期流动演出的原因，有表演技艺的需要。戏曲舞台上色彩缤纷，绚丽夺目，配搭和谐，体现出极具东方意味的色情趣，不但中国老百姓爱看，更令外国观众惊叹。

传统戏曲的舞台美术主要表现在演员的化妆、服饰和砌末(道具)上。

戏曲的化妆，生旦讲究眉清目秀、端庄大方，即体现为古典美、标准美。生旦都要吊眉(勒头)、画眼。老生挂髯口(胡须)；小生敷粉；旦角涂脂、贴片子(以髻发的“片子”调整脸型)、梳大头、插珠翠。生旦的古典美、标准美是千人一面、千篇一律的。至于净丑，则采用脸谱式的浓重的涂面化妆。净称“大花脸”，丑称“小花脸”。人们常常以脸谱化作为概念化的代名称，实际上，与“千人一面”的生旦相比较，净丑脸谱恰恰是性格化、个性化的产物。如果说丑角的“小花脸”以鼻梁上的一块可笑的“小白粉”为滑稽幽默的标志的话，那么净角的“大花

脸”却是一人一个脸相，互不雷同。净角脸谱的色彩和图案造型并非随心所欲，要符合角色的身份、性格和其他特征。

戏曲的服饰、道具，统称衣、盔、杂、把。衣、盔是服饰，主要按人物的身份区分为蟒、袍、靠、裙和各种盔、帽、靴、鞋，并以色彩、花饰区分，使观众能够对舞台角色的身份地位一目了然。“杂”、“把”是砌末道具。戏曲舞台上最常见的舞台装置是一桌二椅。桌椅摆法不同，围子不同，配置的中小道具不同，可以分别寓示皇宫、官衙、军帐、厅堂、内室、庙宇、客店，甚至可以寓示床铺、楼层。所以，一桌二椅在戏曲舞台上因剧情而异，往往是不定位的。其他如中型道具的旗、帐；小型道具的船桨、马鞭、扇、巾、兵器等，都以装饰华美、随身上下为特征。人们常说，戏曲表演是“以鞭代马，以桨代船”。水、火、风、云、车、轿皆以旗代；几个龙套，可以代表千军万马，在“战场”上鏖战不休。这里同样体现着中国戏曲的“写意”特征。

中国戏曲在传统的诗词文化、乐舞文化、礼乐文化、游戏文化中孕育和生成，包含着传统文化的方方面面。数百年的传统，使它在以上各个艺术侧面形成若干程式规范，这就是戏曲的“程式化”的特征。

戏曲的程式不是哪一个人制定的，而是在长期的艺术实践中约定俗成的。它既是艺术上的规范，也是对演员技艺水准的要求。另一方面，传统程式固然有它完美的一面，但过于凝固的程式对艺术的发展又是一种束缚。在反映现代题材时尤其突出。旧有的举手投足程式尽管适用于蟒袍衫裙，却显然不应当今题材和当代的审美观念。

戏曲在中国，是雅俗互见的传统文化，是人们喜闻乐见的文化习俗，是普遍的艺术修养。在西方文化和现代文化的冲击下，尽管它不再具有昔日的辉煌和至高无上的艺术地位，但是不会消亡。它依然是中国艺术百花园中一枝艳丽的花朵。

广场戏曲——剧场戏曲——影视戏曲

戏曲生成于高台广场，原可说是广场艺术，它始终存在着浓重的广场艺术特征。

戏曲也曾在瓦肆、酒楼、茶馆、厅堂间徘徊，渐渐地，它从人声嘈杂的广场步入秩序井然的剧场。作为剧场艺术的戏曲，其原有的广场艺术特征有了程度不同的改变。

本世纪 20 年代前后，戏曲与电影结缘，然后又于 50 年代末进入电视屏幕。影视屏幕不同于舞台空间，它不仅是实录手段，而且具有自身的镜头语言。经过影视化处理的戏曲，如戏曲故事片、戏曲艺术片、戏曲电视剧以及形形色色的戏曲专题节目，我们姑且称之为“影视戏曲”。它们仍然姓“戏”，但是具备了不同程度的影视艺术的特征。

广场戏曲——剧场戏曲——影视戏曲，各自体现着广场艺术、剧场艺术、影视艺术的特性。它们都属于“戏曲”范畴，在艺术上既有承继和沿袭，又有交叉和延伸。作为历史悠久的传统的艺术形式，戏曲数百年来一直比较稳定。它的发展，往往是潜移默化的渐变，而不是彻头彻尾的蜕变。但是，环境的变动、手段的更新毕竟使它呈现了变化——尽管这些变化似乎是细微的。

正是这些细微的艺术变化，意味着戏曲的发展和提高，它值得我们探索和思考。