

目 录

赞歌三唱(代序)	许国荣 (1)
自序	(5)
中国古典戏曲创生于元代的前因后果	(1)
从无到有的戏曲舞台的时空观念	(7)
鲜明强烈的人民性特征	(14)
人民性的审美特征	(30)
一、浓郁的人情味情趣	(31)
二、抗暴复仇的情结	(46)
三、平冤雪恨的清官形象	(50)
四、嘲讽不义、鞭挞恶人的喜剧情趣	(53)
五、高风亮节的艺术典型	(56)
六、诗情画意的浪漫色彩	(59)
七、“大团圆”式的审美结构	(63)
虚拟表演的审美追求	(67)
再论虚拟表演的审美追求	
——兼论传统戏曲的“远距离”属性	(85)
“唱”的声韵是戏曲审美的重心	(94)
脸谱服饰的审美功能	(105)

古典戏曲的悲剧特征	(113)
“中和之美”的审美特征	(123)
传统戏曲的“真实”与继承	
——兼评秦腔电视艺术片《王宝钏》	(133)
“折子戏”的误区	(141)
戏曲“危机”之我见	(145)
说戏	(148)
一、儿时看戏的故事	(148)
二、虚实之间——《空城计》	(152)
三、《捉放曹》中看陈宫	(157)
四、《甘露寺》的“如果”	(160)
五、戏说《苏三起解》	(163)
六、《胡迪骂阎》的讳忌	(170)
七、周信芳《打严嵩》的喜剧特色	(174)
书尾的补辩	(180)

中国古典戏曲创生于元代的前因后果

中国古典戏曲这一艺术形态，是中华民族传统文化的精华，是中华民族各族人民经历长期的审美实践创造的艺术珍品。它遍及中华大地，深深扎根于广大群众之中，为各族人民所喜爱。它是不折不扣的独具异彩、举世无双的艺术之华。可以说，没有哪一种艺术形式像它那样光彩夺目，没有哪一种艺术形式能有它那样无比综合的凝聚力，没有哪一种艺术具有它那样高超深邃的技艺功底。旧社会有句话，叫做“七年能出一个秀才，十年出不了一个戏子”（“戏子”是旧社会对戏曲演员歧视的一种称呼）。中国古典戏曲把各种门类的艺术功能吸纳为舞台戏曲的综合艺术功能，它融会了中国的古典诗词、音乐、舞蹈、武功、技巧、服饰、美术于一体，共同完成审美的一种审美形态，它使各类艺术形式，在统一的戏曲机体内焕发出更鲜明强烈的形象性和生动感。

关于古典戏曲艺术形态的历史沿革，已经有不少专家学者提供了许多宝贵的论证，使我们有足够的依据去探索其渊源发展。我们可以从宋金时代的杂剧、南戏追溯起。在此之前还有两千多年前的“优孟衣冠”、“东海黄公”，以及后来的“兰陵王破阵”，隋唐以后的“踏摇娘”、“参军戏”等等。这些都是我国戏剧创生

的启蒙形态，它们虽然还不具备如南戏、元曲那样比较完整的戏曲审美形态，但它们已具有了歌舞说唱的雏形。而南戏以后的杂剧，已由唱赚、宋词、里巷歌谣向综合的戏曲舞台演出发展了。当时已有《赵贞女》、《王魁》等剧目广为流传。据明代祝允明《猥谈》所记：“南戏出于（宋徽宗）宣和之后（约在公元1119年以后），其时有《赵贞女与蔡二郎》。”此为现知最早的南戏作品之一，元代高则诚的《琵琶记》即据此改编而成。这些杂剧、南戏，以及此后金、元时代的院本杂剧，都属于古典戏曲的初级阶段，它们的演出，一般由引戏、末泥、副末、副净四人，或添一个叫做“装孤”的人，五人组成，戏剧史上称做“五花爨弄（cuàn）”。当时的剧目已有五百多种。从元代的院本到元杂剧，或曰元曲，戏曲又向前发展了一大步，由“五花爨弄”演变成由正末、正旦为主的诸宫调舞台演出。一般认为这就是中国古典戏曲较早的形式。中国古典戏曲发展到元杂剧，被称做古典戏曲的成熟期。

元代成为我国历史上戏曲艺术发展兴旺的成熟时期，后来清代继元之后，成为中国戏曲的繁荣鼎盛时期。这个无可争辩的历史事实，表明了中国戏曲艺术在中华大地上所具有的民族凝聚力及其强大的生命力所在。

元代从1271年元世祖忽必烈定国号为元，延续时间不过98年，是中国正统王朝统治时间较短的一个朝代。但在这短短的几十年中，它为中国戏曲所作出的贡献，超过了其他任何朝代。这个时期留给我们的戏曲遗产最集中，最珍贵。

据《元曲百科辞典》所载，仅山西省芮城、万荣、洪洞、右玉等十二个县中就发现了元代各种戏台、庙台、乐楼、乐厅、砖雕、壁画二十多处。元曲著名剧作家就有九十多位；散曲作家二百多，其中除汉人外，还有蒙古人、高昌人（新疆地区的一个古国），阿拉伯人、女真人、回回人。杂剧作品可考者二百四十多

种。包括神仙道化、君臣、节义孝廉、绿林、爱情、三国、水浒、杨家将等三十多种门类。我国现存的传统剧目，几乎都出其左右。如果说元杂剧是我国古典戏曲发展的一个高峰期，那实属言之无愧的历史事实。我国学术界历来有唐诗、宋词、元曲之说，元曲与唐诗宋词并称我国文学之圣，足见其一代成就之大矣。

中国戏曲为什么独在元蒙统治时期，创此辉煌之成就，至今好像还没有一个完整的答案。明代戏曲评论家王骥德对此惊疑不解，他在《曲律·杂论上》中说：“古之优人，第以谐谑滑稽供人主喜笑，未有并曲与白而歌舞登场如今之戏子者。……至元（元世祖忽必烈的年号）而始有戏剧，如今之所扮演者是。此窍由天地开辟以来，不知越几百千万年，俟夷狄（按指蒙古人）主中华，而于是诸词人一时林立，始称作者之圣，呜呼异哉！”^①看来这位老先生对此大有大惊失色之慨。这个“奇迹”似乎成了一个难解的历史疑案，时到今日，仍众说纷纭。有说元代之初，废除唐宋历代取士的科举制度，汉人中多数文人学士，失去士宦之道，被迫选择了与下层艺人结合而步入编写演绎戏曲之途。近代国学大师王国维先生即持此论。他在《宋元戏曲考》中称：“元初废科举，即为杂剧（按指元曲）发达之因。盖自唐宋以来，士之竞于科目者，已非一朝一夕之事，一旦废之，彼其才力无所用，而一于词曲发之。以适杂剧之新体出，遂多从事于此，而又有一二天才出其间，充其才力，而元剧之作，遂为千古独绝之文字。”还有一种说法，认为自元代又恢复科考制后，以曲取士，“元之取士有填词科”，故一时名士若马致远、乔梦符辈也为“进举”而参与了“命题作文”。^②此外还有一种说法，认为元代的

① 《中国古典戏曲论著集成》四卷 215 页，中国戏剧出版社。

② 郑传寅：《中国戏曲文化概论》武汉大学出版社，143 页。

“文化政策比较宽松，社会风气良好”，“没有明清时代那样多的文字狱”^①。更多的现代戏曲理论家则认为，城市经济繁荣，是元代杂剧发达的重要因素。他们认为，如果没有都市经济的发展，士民阶层的发展和活动，戏剧的产生是无法想象的。

我以为，中国历史上没有文字狱的时期也有过，如唐宋；城市经济繁荣的时期也出现过，如隋唐、南宋。至于文学上填词填曲在唐宋时期已很兴盛了，为什么戏曲没有形成，只有到了元代和明清，我国戏曲艺术才达到繁荣昌盛的黄金时期？上述各种论证都可能是促成元杂剧创生的因素，但这些因素，都只是它的客观条件，而元杂剧之兴起，其根本原因在于此前戏曲本身的内在因素。元朝统治时期，对于中国原来的社会文化的破坏是很大的，但为什么戏曲在此时期能成熟走向完整呢？如果戏曲自身发展没有达到成熟的水平，即使具备了上述的各种条件，也发挥不了促生它产生的作用。中国戏曲之诞生，犹如一个在母体怀胎十月的胎儿，到时候就要降生，瓜熟蒂落，它绝不管你是哪朝哪代。中国戏曲已经发展到了胎儿分娩的时候，孩子自然要生下来。就像科学技术上的发明创造一样，只要人类的科学技术达到一定水平，客观的物质条件就会为发明者所利用。轮船、电灯、汽车、飞机、火箭、电脑、宇宙飞船就会创造出来。两次世界大战的破坏性可谓大矣，但它们并没阻碍先进科技的创造，相反，有些发明创造正是在战争手段的需求下，更加迅速地创造出来的。

我们已知，北宋和金代这个阶段，北杂剧和院本已经十分兴盛了，在隋唐参军戏、梨园戏以及宋金时期伶人滑稽讽刺的插科打诨表演的基础上，戏剧正向成熟的阶段发展。到南宋，由于临安、温州、吴兴等城市文化的繁荣，随南宋北来的文人学士又比较集中，这些人又吸收了南方各地的民间演艺和地方说唱，渐渐

① 郑传寅：《中国戏曲文化概论》，146页。

形成了以“温州杂剧”为代表的南戏戏文，它比之于金之院本和北杂剧，在分段、角色、乐部的运用上，都有了较大的变化。与此同时，北方的诸宫调、杂剧也有了更大的进步。到元统一中国，特别是在世祖和成宗两代，元大都（即北京）出现了以关汉卿、马致远、王实甫等为代表的一代元曲剧作家，无疑，这就形成了中国戏曲艺术瓜熟蒂落的成熟阶段，其主要的标志是大批戏剧家和优秀作品的出现。此时的元杂剧作家，包括元末明初的杂剧作家已达二百多人，如康进之、关汉卿、马致远、王实甫、白朴、高明、纪君祥、董解元等；现存作品多达一百五十多种，其代表作品如康进之的《李逵负荆》、关汉卿的《窦娥冤》、王实甫的《西厢记》、马致远的《汉宫秋》、白朴的《梧桐雨》、纪君祥的《赵氏孤儿》、高明的《琵琶记》、董解元的《董西厢诸宫调》等。这些作品不单以其雅丽的文采在国内流传至今，而且被译成多种文字，广播于欧美、日本及世界各地。到了明代，如施君美的《拜月记》、《幽閨记》、冯梦龙的《精忠旗》、汤显祖的《玉茗堂》四记，洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》，这些剧作，成为我国古典戏曲和世界戏剧的经典著作。此时的古典戏曲已经具备了比较完整的戏曲审美形态，它的音乐节奏的组合，诸宫调曲牌的联奏和板式变化的唱腔已逐步形成，各种虚拟意象表演和行当程式也逐渐完善。这些艺术表现的多种条件，都为中国戏曲的完善发展，奠定了丰厚的基础。

到了清代，从康熙、雍正、乾隆以至道光，这期间一百八十多年中，国家基本是安定的，经济有了很大发展，人民生活也有所改善。从乾隆起，各朝皇帝本人对戏曲也情有所钟。上有好者，下必效之，各级官员、地方也倡导不怠，全国各地声腔纷呈，戏班兴起，南北东西互相交流，才有了四大徽班进京之举。四大徽班进京后，融会了汉、徽、皮黄和秦腔多方声腔曲调和表演的精粹，最后形成现在的京剧，使中国古典戏曲艺术达到了丰

满完美的高峰。

戏曲艺术发展到清代，为适应城乡群众的需求，逐渐改变了元曲戏文之高雅华丽的格调，趋向于戏曲的唱做表演的改进，突出向普及通俗方面发展，所谓的“南昆北弋东柳西梆”正是中国戏曲在全国各地遍地开花的写照。城市兴起了大戏台、堂会，农村兴起了“社戏”、“庙会”；有的是专业剧团演出，有的则是城市的票友、乡村的农民自己业余组班演出，可以说千彩纷呈，百花竞艳，戏曲之盛兴自此可见。中国古典戏曲经历了八百多年漫长艰辛的磨练，许多声腔在审美过程中演进得更加优雅动听了，许多陈腐偏聩的声腔曲调被淘汰了；许多新颖优美的民间曲调被融入戏曲的声腔中。而演唱表演的写意虚拟的艺术特征愈加完美，在表现中国古代社会的风物人情、历史传奇、神话演绎各种题材上，都创造了它独具异彩的审美特征。

因此，我认为中国古典戏曲艺术这一审美形态，从元明到清代直至现在的传统戏曲，是统一的中国古典戏曲创生成长的过程，它们都属于中国古典戏曲艺术的范畴之内，都可称做中国的古典戏曲，这也是时代发展的要求。中国是一个具有五千年文明历史的国家，所以利用古典戏曲这一特殊的审美形态来表现中国的历史社会还是大有作为的。对现代人来说，它既是历史教育，也是我国美学教育的一个重要方面。

今天，如何正确对待这门古老的传统艺术，如何欣赏这种独特艺术的特色，如何很好地保存这门艺术珍品，并在现代条件下，使它不断前进，有所创新，已经成为一个亟待解决的问题。在年轻后代的观念里，“古典”的戏曲艺术，已远不止于元明清时代的含义了，特别是由于中国古典和传统戏曲本身独特的戏剧表演特征，对他们来说，都是十分古老的。所以，如何既能保存其传统的艺术精华，又能适应现代人的审美情趣，这是一个十分重要的课题，有待戏曲界专家研讨解决。

从无到有的戏曲舞台的时空观念

当西方戏剧舞台围着“三一律”打转转的时候，中国古典戏曲的艺术家们，竟巧妙地运用中国独有的表演方法，解决了制约戏剧艺术表现能量的难题。所谓“三一律”，就是要求戏剧的故事要在一定的地点、一定的时间发生的一定的情节。剧作家必须遵循这个原则去规范自己剧本的情节。一场戏只能表现在同一的时间、同一的地点发生的事件，即使有几幕换景、换地点、换时间，但在换景之后，还要按照“三一律”原则，制约本场的地点时间情节的一致性。也有人设法增加一些“倒叙”和“旁白”的办法，解决舞台难于同时解决的时间空间的限制，但终究也还是有限的，在这些“倒叙”或“回顾”的场景中，依然逃不出“三一律”的规范。而中国古典和传统戏曲的舞台时空是不受任何时间和地点的约束，它变幻无穷。舞台既不设什么景，不标示什么朝代具体时间，也不标示什么地点。中国古典戏曲舞台在角色未出场前是空无一物的，到了庙台演出时，才有了一张桌子两把椅子。但它们仍然是无言的道具，不标示任何时空概念。中国观众的传统认同，是把这个三向度的舞台，当做一个大的电视屏幕，去欣赏历史风云事和人间悲喜情。

中国戏曲是从虚拟表演中产生时空特征的，从时空的高度灵

活自由中，发挥歌舞表演的特长。它的演出舞台，一般只有二三十个平方米大小，就在这块狭小而空旷的舞台上，戏曲演员凭着自己的技艺，运用虚拟表演的手法，塑造出千姿百态的时空景象。它可以是千军万马的古战场，也可以是闺门小姐的绣楼。它可以显示大江大海的汹涌澎湃，也可以标示出高山峻岭的险峭雄伟。中国古典戏曲舞台的这种时空观念的随意性，造就了中国古典戏曲无穷的表现能量。它可以随着角色的心灵意态变化，把固定的时间伸长或缩短，不是时间制约人物的行动和情节的发展，而是人物的意象控制着时间的伸缩，时而奔如迅雷，时而静若止水。演员可以用大段的唱和身段表演，让角色的心灵瞬间奇异般地延伸和缩短。环境的状况，是要依靠演员的身段、手势、眼神去体现景物状况的华丽、美妙、惊险、危急。这种意象性的虚拟表演，还必须与人物的性别、身份、年龄相一致，它们所塑造的神情意境，形成情景交融，以情塑景，又借景抒情。舞台上“最初一无所有”，（布莱希特语）而后“从表演里产生布景”（焦菊隐语）。有人物的活动，才有一定景物；没有人物的活动，舞台只是一个抽象的空间。人物的上场下场，就成为戏剧环境变换和剧情发展的枢纽。

元杂剧《李逵负荆》第一折，宋江、吴用、鲁智深与众兵卒上场，宋江念四句定场诗：

涧水潺潺绕寨门，
野花斜插渗青巾；
杏黄旗上七个字，
替天行道救生民。

这时候舞台展现的是梁山水泊的聚义厅。但当宋江等人一下场，王林再上场，念定场诗：

曲律竿头悬草棒，
绿杨影里拨琵琶；
高阳公子休空过，
不比寻常卖酒家。

舞台立刻就转换成了一间山边酒店，景随人迁。舞台提供给演员的只是一块小小的地盘，舞台空间不是依物而定，是靠演员的表演塑造而成，人迁地变。古典和传统戏曲舞台上的空间变化，除了上下场的大变化之外，还有角色转身即变的临场变化。小说《西游记》中孙悟空一个筋斗可以翻十万八千里，戏曲中的《闹天宫》，孙悟空翻几个筋斗也可以天上地下自由往来。舞台空间完全不受那二三十米的限制。时间观念也是如此，可长可短。《文昭关》伍子胥一夜间黑须变成白须，在表现了一夜之长的舞台上只不过用了短短的十几分钟时间。

这些时空的随意变化，当然不能用生活真实的尺度去衡量；但不管舞台上的时空如何千变万化，都必须要为观众所认可。要达到这一审美要求，就得依靠演员一招一式的虚拟表演去实现，如开门、涉水、行舟、走马、乘轿。演员的表演不但要诱发观众生活真实的联想，还要以优美表演的分寸感，唤起观众审美的情趣。

例如京剧《苏三起解》，当解差崇公道来到监狱提解苏三时，场上几乎是一无所有，但当狱卒呼叫苏三从牢房出来时，苏三只做了一个低头弯腰的身段，就煞有其事地显示着她从低矮的牢房里走了出来。崇公道押解苏三在台上又走又唱，观众此刻凝神倾听苏三优美的唱段，听她和崇公道一问一答地叙述她的苦难遭遇：她是如何被穷极无奈的父母卖入娼门，如何与王金龙相恋，如何又被洪洞县财主沈燕林赎身买到家中；沈燕林的老婆皮氏恨之入骨，设计下毒要害死她，不料沈燕林错将有毒的面吃下去，一命呜呼；皮氏用钱买通县府上下，诬告她下毒害死了沈燕林，

被打入死囚牢。她越说越气，骂贪官污吏，骂地主老财，以至竟骂到“洪洞县里没好人”。她以自己亲身的经历，控诉着暗无天日的封建制度。这段戏，通过苏三与崇公道的问答，层层叠叠，有情有致，极富幽默情趣地烘托出苏三和崇公道这些封建社会底层群众相互间纯真朴实的同情感。观众凝神地欣赏着演员声情并茂的唱做，带着对他们命运的关注，不觉“跟随”着角色从几百里外的洪洞县走到了山西太原府。崇公道一声呼喊，他们就像走进了太原府熙熙攘攘的闹市区，到了都天大人的衙门。时间的转换，地点的变更，都在演员优美的唱做中完成。中国古典和传统戏曲正是利用这种时空变化的随意性，创造出舞台无穷的时光景物。无数的历史人物从这块小小的天地中走过，千变万化的情景在这里繁衍。它成为戏曲演员广阔的创造天地，他们可以充分展示自己的艺术才华，去塑造戏剧情节所标示的时间和空间的审美对象的存在。

中国古典戏曲这种意境创造的艺术手段，是戏剧艺术意象性审美形态的典型代表，它既是生活形态的升华，又是艺术形态的升华。

古典和传统戏曲这种艺术形态的形成，有它深厚的文化渊源，它是和中国传统文化、美学思想分不开的。戏曲的表演历来以神似为尚，这是中国艺术创造的主要思想根源，它表现在中国的传统文学、诗词、绘画中是十分明显的。诗词、文学、绘画重在构思和文词的意境，而意境的创造成为我国古代极为重要的美学追求。晚期形成的中国古典戏曲，必然会受到它的影响。戏曲表演中，不重“形似”而重在“神似”，正是这种“意境”美的体现，从而创造了虚拟表演的演剧方法。它较之西方摹象写实的表演，显然已走向更高的艺术天地。中国戏曲舞台上，音乐的节奏、表演的意象，使演员的每个动作，举手投足，提袍端带，捋髯正冠，怒指凝视……都在塑造舞台美的境界。而这种美的境界

是西方戏剧所无可比拟的。

柳宗元的五言绝句“江雪”：

千山鸟飞绝，
万径人踪灭。
孤舟蓑笠翁，
独钓寒江雪。

他所创造的诗的意境，那种千山万径，人鸟绝迹，孤舟独钓的“寒”、“雪”是西方写实油画无法表现的。西方艺术家画葡萄可以画到让人见而流口水的真切程度，雕塑母牛能做到可以让小牛扑而去吸乳的逼真程度，但他们却创造不出像柳宗元所描绘的那么空旷无穷的诗的意境。正像中国戏曲中的历史人物，包公、武松、宋江、红娘、钟馗、李逵，他们都不是史实中的真人，但是这些人物的形象，和他们所构成的戏剧情节，却成了中国人民家喻户晓、妇孺皆知的“真实”人物。

舞台时空的随意性是由虚拟表演的一整套技巧表现出来的。中国戏曲的表演体系的形成，是在于它把神似的抽象时空观念与它夸张虚拟的表演方法融为一体，它离不开它的装束和衣着，离不开它的舞蹈化、节奏化和整体的程式化的结构。因此，我认为它是一种显形的“远距离艺术”。人们欣赏古典和传统戏曲艺术时，是一种俯视远眺的角度，以升华的审美情趣去理解和接受这种审美对象。观众借用自己的美感移情于思维，去再创造自己真实的审美效果。这种“远距离”审美形态的形成，还同它本身题材的历史局限、虚拟表演、意象结构的完整性分不开，今天我们要提高它的艺术价值和审美价值，必须使它保持自己独具的审美特征，不然就会使我们民族的这颗绚丽夺目的珍宝失去它的光彩。

20世纪初传入中国的话剧艺术，是属于欧洲写实主义的一

种舞台艺术。它的设景人物表演和它的时空概念，完全是模仿式的，是生活真实的再现，是靠极近于生活真实的语言和情感去实现戏剧效果。虽然在文艺复兴时期，物质条件还不甚充足，曾有人想用什么方法代替繁杂豪华的真景，但它们还是没有跳出“慕象”表演的圈子。我们引用列夫·托尔斯泰长女，塔苏霍金娜·托尔斯塔娅的一段回忆：“众所周知，莎士比亚那个时代，谁也不会去制作富丽堂皇的布景，只需在一根柱子上标志该‘布景’意味着什么就够了。谁能说当时这样做就影响了观众对剧目的欣赏，而不如按时代环境的要求，将当时所需用的每一件道具全搬上舞台更好些呢？”^①这说明即使由于条件限制，不能如生活原样把富丽堂皇的设置都摆在台上，还是要用一些代用品顶替上去，还是要让舞台的景物像生活真实一样。欧洲戏剧从古希腊戏剧开始，就形成了自己的艺术理念，与一千七百多年以后出现的中国古典戏曲属于完全不同的两种审美形态。只是到了近代，当它们的演剧大师，如俄国的斯坦尼斯拉夫斯基、德国的布莱希特、美国的卓别林这些人亲眼目睹了中国京剧艺术大师梅兰芳的演出后，他们才发现了中国戏剧虚拟表演的特征，他们才惊叹世界上竟有如此神奇美妙的演剧艺术。

在中国，由于受西方话剧布景设置的影响，近代也有人曾想利用电光和实景的演剧方法改变古典戏曲舞台的演出结构，但效果很值得商量。如王梦生在他的《梨园佳话》一书中所说：“西法布景，新奇艳丽，致足悦观。惟中唱做无人，未久旋废”，“由是知戏以人贵，不贵物也”。事实上，戏曲剧目中所描绘的山川河海、万象景物，是写实戏剧无法表现的，所以剧作家写剧本时，必须选择能在舞台设景实现的空间条件。记得前苏联国家剧院的舞台上曾出现过坦克上场，话剧《唐·吉珂德》中真马上台。

^① 见《读者》杂志，1994年第12期，第42页。

我们不谈它们在舞台上所起的“真实”效果如何，就为这种将场景实物搬上舞台，要有多高多大的场地，所需的设施费用岂是每个剧场、每次演出可以承担得了的？何况坦克和马毕竟是有限的，把生活中的许多景物都搬上舞台，那简直是不可思议的。

而中国戏曲由于它极富创造性的虚拟表演，使戏曲舞台的时空和景物，可以随着人物举止感情的变化而生成转换。虽然也有一些模拟的砌末和真人扮演的动物，如《赵氏孤儿》中的神獒（狗），《武松打虎》中的老虎，但它们还是演员模拟，以表现人物的情态为目的，而不追求与生活真实完全一致的真景真物上台。这不仅克服了物质条件的制约，同时还可以与叙事和传奇文学的时空转换的随意结构相适应，在剧情和人物塑造上，创造无穷的演绎天地。比如《秋江》中的登舟、行船；《三岔口》中的黑夜摸打，它们给予观众的审美感受，岂是写实艺术所可以比拟的。中国古典和传统戏曲中的很多人物和景物的塑造，都可以达到如诗如画的境界，任何现代写实的戏剧艺术是无法与之争高低的。这是中华民族艺术的传统，是传统的民族艺术。

鲜明强烈的人民性特征

(一)

我们提出中国古典和传统戏曲具有鲜明强烈的人民性特征，是从整个中华民族文化发展和美学追求出发的。因为我国这门戏曲艺术不只在它具有与众不同的艺术体系，而且还在于它从本质上生成发展的社会特性。不论是在它创生的几百年，还是从它处于蒙昧状态的一千多年，它始终是和中国人民的思想感情、社会生活紧密相联。带着对广大基层人民的同情感和富有伸张正义、追求美和善的理想，滋润着专制横暴统治下生活着的千千万万人的心。中国戏曲和希腊古典戏剧、欧洲古典戏剧不同，它从产生到现在，从没割断它与人民的联系，这就必然地产生了它与其他民族戏剧截然不同的人民特征。

我国古代的戏剧除了像“百戏”、“参军戏”、“踏摇娘”这些比较简单的歌舞、杂耍的表演和插科打诨逗趣的宫廷娱乐之外，真正具有扮演人物，有一定的情节，“模仿式的戏剧”表演，则应推春秋时代楚庄王时的《优孟衣冠》了。它产生于宫廷之内，表现的是庄王和相国孙叔敖的故事。剧情本身的内容是从侧面颂

扬雄居春秋五霸之一的楚庄王接纳谏议的胸怀，但从审美的艺术效果而言，却是表现了优孟以模仿的戏剧性表演，塑造了孙叔敖的生前形象，正面歌颂了孙叔敖不贪不占、无私奉献、死后无任何财产留给子孙、清廉正直的高贵品德。这就是说，早在两千年前的春秋时代，戏剧的模仿式，已经孕育了深深的人民性特征，并通过艺术形象表现出来。此后不断出现在历代宫廷中逢场作戏的优伶们，他们虽然只是供帝王皇家逗趣取乐，但这些优伶中不乏以逗趣模仿、插科打诨嘲弄时弊、反映民间疾苦，甚至直击当朝皇帝老儿的人物。秦之有优旃，五代后唐之有新镜磨，宋代优人讽政更是屡见不鲜。他们都是以自己的机智，利用说笑逗趣的机会，向朝廷提出“批评”。在当时那种封建专制、伴君如伴虎的制度下，他们这种富有正义感的言行，无疑是极有意义的。

如秦始皇在位时，除了修筑巨大的阿房宫，还想造一个大花园。这个花园东起函谷关（现今河南洛阳附近），西到雍陈仓（现今陕西天水附近），方圆几百里。当时有位叫优旃的优伶知道这样的花园是劳民伤财的事情，就对秦始皇说：“这太好了，我认为这个花园里还应该养一些枭禽猛兽，如果有盗寇来犯，可以驱赶那些吃人的禽兽去抵御就行了。”秦始皇一听，知道这是讽刺他不修边防，只图享乐，也就打消了修大花园的想法。

秦始皇死后，儿子胡亥继位，这位秦二世是位出名的昏君，他一心想给自己“伟大”父亲的伟绩上增添点新的光彩，想把秦始皇时造的万里长城用油漆油一遍。优旃听说后，对胡亥说：“你这个主意太好了，你不说，我早就想向你建议了。把万里长城加一层油，这虽然要老百姓筹措好大一笔费用，有些让他们发愁，但把长城这一油漆，盗寇若来攻城，他无论如何是爬不上来的，应该赶快把它油漆起来。不过加油漆倒不难，只是油漆了的长城，不能见太阳，因为油漆一晒就会开裂，必须想个法子，把长城藏在一个不见太阳的地方，一个可以隐蔽的室内，等油漆慢