

中國古代戲曲藝術論續編

■ 朱光榮 著



■ 貴州人民出版社

中国古代戏曲艺术论续编

朱光荣 著

贵州人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国古代戏曲艺术论续编/朱光荣著. —贵阳: 贵州人民出版社, 2002. 5

ISBN 7-221-05823-7

I. 中... II. 朱... III. 古代戏曲—艺术评论—中国 IV. J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 026116 号

中国古代戏曲艺术论续编

朱光荣 著

贵州人民出版社出版发行

(贵阳市中华北路 289 号 邮编 550001)

贵州师大印刷厂印刷

850 × 1168 毫米 32 开本 12.625 印张 316 千字

2002 年 5 月第 1 版 2002 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1-1000 册

ISBN 7-221-05823-7/J·295 定价: 25 元

目 录

谈谈我的中国戏曲艺术观	(1)
中国戏曲的过去、现在和未来	(10)
论中国戏剧观的演变	(22)
论中国历史剧的创作	(31)
论关汉卿戏剧的美学思想	(41)
论中国戏曲里俗文学的艺术魅力	(51)
略论元杂剧的校勘	(59)
论《雷峰塔》传奇	(67)
略论王季思先生的治学道路	(83)
我是怎样写电视连续剧《王安石》的	(101)
漫谈我对中国戏曲的治学思想和方法	(105)
论红娘	(117)
娱神还是娱人——略论神仙道化剧及其反叛意识 ...	(123)
论元杂剧的公案戏	(132)
《红楼梦》与中国戏曲	(140)

《长亭送别》是怎样缘情写景、随意赋形的	(145)
《灞桥饯别》的意境创造	(154)
《桃花扇·余韵》借凭吊之情,抒兴亡之感	(163)
《牡丹亭·游园》深邃的人物心理描写	(169)
略论中国古代婚变戏	(175)
论艺术辩证法	(179)
《窦娥冤》评注	(211)
《雷峰塔》评注	(247)
附录一:我是怎样走上戏剧研究道路的	(373)
附录二:我的求学之路	(379)
附录三:朱光荣学术论文和专著目录一览表	(395)
后记	(398)

谈谈我的中国戏曲艺术观

继《中国古代戏曲艺术论》出版十年之后,《中国古代戏曲艺术论续编》现在出版了。把这两本书联系起来看,这是上下姊妹篇,是一个整体,它运用了戏剧学、戏剧史、美学、校勘学、艺术辩证法等多学科的知识和方法,对中国戏曲进行多角度、多侧面、综合性专题研究,形成了“一个独特的理论系统”(王季思先生语)。概括起来说,大致有七个方面,这就是:戏曲艺术发展规律论、戏曲创作论、戏曲美学论、戏曲艺术体系论、戏曲风格论、戏曲艺术辩证法、戏曲研究思想方法论。现在借《续编》出版的机会,把我的中国戏曲艺术观整理一下,以感谢广大读者对我的厚爱。

一、从宏观着眼,探讨了中国戏曲发展的艺术规律

我读一些中国文学史、戏剧史,总感到多是作家作品评介的集结,缺少对中国戏曲发展艺术规律的深入探讨。中国戏曲是怎样一门艺术,它有何特点?它为什么是这样而不是那样?宋金杂剧何以兴、何以衰?元杂剧何以兴、何以衰?昆曲何以兴、何以衰?中国戏曲为什么现在会出现危机?中国戏曲将向何处去?我的《元杂剧是怎样形成的》、《论元杂剧繁荣的原因》、《中国戏曲的过去、现在和未来》、《论中国戏剧观的演变》等四章,较深入地论述了中国戏曲内部发展的基本规律,得出了以下几点结论:

(1)元杂剧完成了对宋金杂剧一次重大的“革命”,它抛弃了

宋金杂剧以调笑诙谐为主的老路子,另辟蹊径,走诗歌、音乐、舞蹈相结合的道路,找到了诸宫调这种形式作为自己戏剧音乐的组织形式,成功地解决了宋金杂剧所没有解决的音乐问题,完成了中国戏剧观的根本转变,走出了中国戏剧新的发展道路,显示了中国戏剧的民族特色。

(2) 中国戏剧逐步完成了由写实性戏剧向写意性戏剧的转变,成为充满诗情画意的写意性戏剧。

(3) 戏剧艺术的生命力来自戏剧与人民保持密切的联系。戏剧能反映人民的真实生活和斗争风貌,揭露和鞭挞黑暗势力,反映人民的心声,就有强大的艺术生命力,就发展,就兴盛;戏剧脱离人民,成为统治阶级的御用工具,就必然衰落和灭亡。

(4) 戏剧的内容和形式是互相促进的。内容决定形式,形式又反作用于内容。如果内容和形式相适应,则发展和兴盛;反之,如果形式和内容不相适应,则促成戏剧变革。如果内容和形式都固定了,不再向前发展了,这就意味着它已经走向衰落和灭亡了。

(5) 中国戏剧现在正处于危机之中。最根本的原因是,封建社会产生的戏剧,还没有完成向社会主义现代戏剧的根本转变,它与时代步伐还有些不合拍,它与观众的思想感情还不合拍,它必须加快改革的步伐,以适应新的经济基础和上层建筑的需要。

我的《论中国戏剧观的演变》一文指出:中国戏剧观是随着中国戏曲的发展演变而形成的一套完整系统的戏剧观。宋杂剧的戏剧观反映的是以调笑打诨为主的戏剧。元杂剧走诗歌舞相结合的新路子,完成了中国戏剧观的大转变。这以后,中国戏剧异彩纷呈,有了很大发展。第一,中国戏曲是一种高度综合性的表演艺术。这就是说中国戏曲是诗歌舞曲白相结合的表演艺术;是一种唱念做打结合的表演艺术;是从写实发展到写意的表演艺术,是表现和体验相结合的表演艺术。它非常重视演员的艺术修养,包括演员的形体素质、文化素养、生活经验的积累、表演技巧、念唱工

夫、舞台形象塑造等重要方面。第二,戏剧表情说。汤显祖认为戏剧产生于情。在戏剧创作中,作者是以自己的主观情感的逻辑来结构戏剧的,而不是按一般事物的“常理”来处理的,它可以上天入地,超越生死界限,生者可以死,死者可以复生。这正是他积极浪漫主义精神的体现。第三,戏剧是社会人生在舞台上的艺术写照。第四,戏剧有多种功能和作用:教育感化的功能;总结历史、补救世道的功能;情感熏陶、艺术感染的作用;认识社会、批评社会的作用;鼓舞斗志的作用;美感享受的作用。戏剧发展与戏剧观又是相互作用、互为影响的。

二、戏剧创作论

认真总结前人戏剧创作的经验教训,为戏剧创作提供艺术借鉴。如《论元杂剧人物形象的塑造》、《论元杂剧的戏剧结构》、《论元杂剧的语言艺术》、《论元杂剧戏剧情节的艺术加工和提炼》等四章,分别从人物塑造、戏剧结构、戏剧语言、情节艺术加工等四个方面提供了艺术借鉴。而《论〈赵氏孤儿〉的悲剧艺术》、《〈汉宫秋〉的悲剧特色》、《论〈雷峰塔〉传奇》等三章,则是抓住典型剧例,解剖麻雀,总结前人在戏剧创作上丰富多彩的成功经验。《我是怎样写电视连续剧〈王安石〉的》和《论中国历史剧的创作》两章,是把我创作历史剧的亲身感受,结合研究过去历史剧创作的经验教训,把它上升为理论。《论中国历史剧的创作》一文指出:只有深刻认识中国的过去,才能更深刻地认识现在,只有深刻地认识了过去和现在,才能更深刻地预见未来,因此把历史改编为历史剧,对人民进行爱国主义教育,仍然是我们的一项重要任务。历史剧决不是历史人物历史事件简单的重复和再现,它必须选择那些不但有历史认识价值和教育意义,而且矛盾冲突比较集中、统一,有戏剧性的历史人物历史事件的重要题材。将历史改编为历史剧

不在于存史,而在于写意,总是有其对当今可作历史借鉴的触发点,借历史上的一些史实作为根据,生发开去,其用意在总结历史经验教训,为现实斗争服务。历史剧对历史本质的认识并不是一下子就能把握住的,其认识也有一个由现象到本质逐步发展的过程。如吴越战争,曹禺的《胆剑篇》就比梁辰鱼的《浣纱记》有重大的突破和发展。由于时代不同,作家们对历史事件的认识和理解也不同,因此对历史题材都是根据现实的需要加以改造和发展的。如马致远的《汉宫秋》强调民族矛盾是昭君悲剧的根源,曹禺的《王昭君》则强调民族团结友好。对历史剧的改编必须坚持历史的本质真实,不允许在历史剧中将历史上曾推动历史前进、做出过杰出贡献,应当肯定的历史人物,加以丑化否定。这方面郭沫若的《蔡文姬》和《武则天》是值得赞扬的。

三、中国戏剧美学论

我把中国戏剧与美学结合起来,草创了中国戏剧美学论。西方戏剧的美学理论是“摹仿”说,是对现实生活的摹仿,是写实。亚里士多德在《诗学》里说:“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用;摹仿方式是借人物的动作来表达而不是采用叙述法,借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”而中国戏剧美学的核心是写意,是对现实生活的虚拟。所以,写实与写意就构成了东、西方两大戏剧美学体系。

我在《论中国戏曲艺术的写意性》一文中指出:“与西方戏剧偏重于写实不同,中国戏曲是一种偏重于写意的艺术,它不是生活原形的压缩或摹写,而是经过变形的现实生活,是戏曲化、艺术化的生活,它不在追求形似、逼真,而在追求传神、神似。”它在一系列戏曲艺术的处理上都始终贯穿着写意这个特征,这就是时空的

灵活性、表演艺术的虚拟性、象征性、夸张性、模拟性、假定性。这也正是中国戏剧利用舞台以有限的时空表现无限天地的长处。

接下来碰到的是中国有无悲剧和喜剧的问题。中国到底有没有悲剧？中国古代戏曲理论著作里，没有悲剧和喜剧的概念，也没有悲剧和喜剧的分类法。就连学贯中西的戏剧理论大师王国维也认为中国没有真正的悲剧。可见中国戏曲有没有悲剧，从理论和实践两方面弄清楚是很有必要的。我的《论中国古典悲剧》一文，就是在参加编选《中国十大古典悲剧集》时，对这一问题的思考和回答。我认为中国悲剧和西方悲剧有其共同点和不同点。恩格斯提出的“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性冲突”，科学地揭示了中、西悲剧的共同本质。我的理解是：“人类社会的发展，总是新生的战胜腐朽的，先进势力战胜反动势力，这个历史发展的大趋势是改变不了的。但在一个具体的历史环境中，斗争又是复杂的曲折的。新生势力的一方，暂时还不如反动势力那一方，斗争暂时遭到挫折和失败，造成美好事物的毁灭，这就是悲剧。”“人们的主观认识不符合客观实际而处处碰壁，导致毁灭，也会造成悲剧”；“在个人与社会的冲突中，旧的社会制度、黑暗势力对个人正常生活、美好愿望的摧残与扼杀，从而导致悲剧。”这就是我对中西悲剧共同特征及其本质意义的认识。

中国古典悲剧的基本特征有三：（1）与西方悲剧中不能有喜剧成分的理论不同，中国古典悲剧都是以悲为主调，悲与喜交集、苦与乐交错的。（2）寓庄于谐，寓哭于笑。（3）中和之美。

中国古典悲剧的艺术魅力有三：（1）悲剧的艺术魅力首先来自震撼人心的悲剧内容，来自悲剧主人公激动人心的悲剧命运。（2）悲剧的艺术魅力也来自悲剧意境的创造。（3）悲剧的艺术魅力也来自于由痛感转化为快感。

再来看喜剧。《论中国古代喜剧》一文，讨论了喜剧的本质和中国喜剧的类型和中国喜剧的基本特征。王季思先生把中国喜剧

划分为讽刺喜剧和歌颂喜剧两大类。前者大多是对付敌对力量的,后者则是对人民内部的。喜剧的特点是揭示出喜剧人物自身行动的矛盾性,令人发笑,借以引起观众的快感,在笑声中将这些毛病“烧”掉。讽刺喜剧的本质就是对丑的无价值的事物直接的否定、鞭挞和嘲弄。而歌颂喜剧则是对本质上是好的,但有缺点和错误的人物一种善意的批评和讽刺,是要把他们的缺点和错误“烧”掉。前者如《看钱奴》、《中山狼》,后者如《西厢记》、《救风尘》、《望江亭》、《墙头马上》、《幽闺记》、《玉簪记》等。还有一种与上述歌颂喜剧稍有不同的,是英雄喜剧,这就是《李逵负荆》。

中国喜剧的基本特征:喜剧的第一个重要艺术特征是幽默和讽刺。第二个是夸张与真实的统一,这是喜剧的又一重要艺术特征。第三,喜剧性还产生于现象和本质的矛盾。第四,是以喜为主,乐而不淫,哀而不伤,喜与悲的交集。

我的《论〈窦娥冤〉悲剧的美学思想》和《论关汉卿戏剧的美学思想》两章,前者就一个剧来分析,后者是就关汉卿多个剧本作出的分析,但它们的共同点是:关汉卿剧作体现的美学思想是悲与喜的结合;美与善的结合;虚与实的结合;中和之美;阳刚之美。《窦娥冤》“始正而末奇”的创作方法,正体现了虚与实的创作特点。所谓“始正”,即在该剧前半部,坚持了现实主义的创作原则,严格按照现实生活的本来面目描写,如实地写出了元代社会的混乱和黑暗,写出了窦娥冤狱的典型环境,塑造出了窦娥既善良又敢于反抗的典型性格,这些是非常真实可信的。所谓“末奇”,就是在戏剧的后半部分,运用了积极浪漫主义的创作方法,将全剧推向了高潮,窦娥发下的三桩誓愿:即血飞白练,六月下雪掩埋自己尸体,楚州亢旱三年,都奇迹般的全部应验了。三桩誓愿得以应验的核心是天从人愿、天人合一的思想。这里的天与人都已不是单纯的天与人,所谓的“天”既是自然的天,又是被创造的“天”,这里所谓的“人”,既是自然的人,又是被创造的“人”。“天”带有“人”的色

彩,“人”也带着自然的色彩。这是人改造了自然,自然与人的感情愿望息息相通。这是最大的想象,美和善被毁灭时撞击而发出的思想火花,是艺术的升华,是自然的拟人化。这里,悲剧美与自然的人化不可分离。这就是《窦娥冤》积极浪漫主义精神的哲学基础和美学理想。

四、中国戏曲艺术体系论

我在《略论中国戏曲艺术的民族特色》一文中指出:世界表演艺术有三大体系、三大流派,一是偏重于再现现实生活的斯坦尼斯拉夫斯基的体验派;一是偏重于理性把握生活的布莱希特表现派;一是表现和体验结合的梅兰芳式的中国古典派。中国戏曲的表演体系既是表现的艺术,又是体验的艺术,既讲外形的准确,又讲内心的体验,把两者结合起来,互相补充,内心的体验通过外在的形式表现出来。一次,梅兰芳与俞振飞合演《断桥》,俞扮许仙,梅扮白娘子。许仙跪在白娘子面前道:“娘子,望恕卑人之罪!”白娘子唱“金落索”：“不记当时,曾经三生证,如今负此情,背前盟。”唱到这里,白娘子用手指向许仙额头上一指,这次许仙跪得太靠近,点到额头上了,许仙趁势向后一仰,白娘子怕他跌倒,赶快把他拉住。这一指一仰一拉的外在形式,有力地表现出白娘子对许仙又恨又爱的复杂的内心感情。

我在《论戏曲表演艺术》一文中,谈到了中国戏曲表演艺术的几个要点:一是以抒情为主,表现和体验并重;二是写意与写实结合,以写意为主;三是以形传神,形神相生;四是中国有一套比较完整的表演技艺要领。这些都是我们前人表演经验的结晶。

五、中国戏曲风格论

把元杂剧分为本色派和文采派两大流派,这是我的老师王季思先生的主张。我是赞同这一观点的,只是我在《论元杂剧的本色派和文采派》一文中,阐释上有所不同。本色派贴近现实生活,作品形象逼真,就如现实生活的人和事历历在目。本色派以情节曲折取胜,适合舞台演出。本色派通过酝酿、蓄势、爆发、平息这一来自现实生活的规律来谋篇布局,使矛盾双方充分展示,因而情节真实,人物可信。本色派的语言风格朴实自然,不事雕琢,不避俚俗,很少用典,通俗流畅,个性鲜明,感情真切。文采派多是在前人创作的基础上进行再创作,将作品推向更高的层次。文采派重意境而淡情节,多用诗词创作的方法来写戏曲。文采派的曲词委婉含蓄,典雅华丽,将主观感情融铸于词曲之中,使之勾魂摄魄,回肠荡气。但从演出效果来看,本色派比文采派更能博得观众的欢迎。此外,我的《中国戏曲里俗文学的艺术魅力》一文,也是对风格论的一个补充。

六、论戏曲艺术辩证法

我在《论艺术辩证法》一文中,多半举的是中国戏曲的例子,也就是说多是用戏曲艺术辩证法来阐释艺术辩证法。我认为艺术辩证法是艺术表现中统一体内矛盾着的双方,既是互相矛盾的,又是对立统一的,是彼此互相联系、互相作用的,在一定条件下又是可以互相转化的认识方法和表现方法。它受哲学唯物辩证法指导,基本原理是一致的。但哲学唯物辩证法不能代替艺术辩证法,因为它们各自研究的对象和范畴是不同的。

艺术辩证法是一个较广大的领域,它有多种多样的表现形式。

为了说明问题,我一连举了十多种形式,如虚与实、情与景、悲与喜、哀与乐、爱与恨、哭与笑、美与丑、庄与谐、动作与反动作、偶然与必然、动与静、情与理、正与反、隐与显、紧张与松弛。除此之外,还有不少,如形与神、幻想与现实、俗与雅、程式化与非程式化、写实与写意等等。

七、中国戏曲的治学思想和方法

《略论王季思先生的治学道路》和《漫谈我对中国戏曲的治学思想和方法》两章,就是讨论这个问题的。前者探讨了王先生的治学精要,主要有八点:(1)追求用马克思主义思想去解决古代戏曲研究中重大的理论问题,并取得了可喜成果。(2)以治经的方法来治戏曲。(3)用治史的方法来治戏曲。(4)走自己的路,勇于开拓。如编选评注《中国十大古典悲剧集》和《中国十大古典喜剧集》就是典型例子。(5)坚持实事求是精神,敢于坚持真理,勇于修正错误。如对像侯外庐这样的名人、权威,在戏剧研究上的错误,实事求是地加以纠正,以避免继续以讹传讹。(6)做到戏曲研究,古为今用,推陈出新。(7)注意对戏曲发展规律的探讨。(8)对元剧艺术风格的评析。王先生这些治学思想和方法,我都认真地继承了下来。但在此基础上,我又向前迈进了一步,这就是:(1)要扎扎实实打好哲学基础和美学基础。(2)广览博记,由博反约,选准主攻方向,集中一点,全力突破。(3)研究的起步,掌握丰富的第一手资料。(4)做多角度、多学科交叉研究。(5)从宏观着眼,探讨中国戏曲发展的规律。(6)从微观入手,抓住典型剧例,解剖麻雀,深入剖析前人戏剧创作经验。(7)评点、注释、校勘,是我们研究戏曲的传统方法,我在《窦娥冤》评注、《雷峰塔》评注、《略论元杂剧的校勘》三章中,有具体运用。

以上七点,就是对我戏曲研究成果的一个简单的回顾。

中国戏曲的过去、现在和未来*

一、怎样认识中国戏曲？怎样看待戏曲危机？

中国戏曲艺术是世界东方艺术皇冠上的一颗明珠。它融诗歌、音乐、舞蹈为一体，载歌载舞，说表兼重，唱念做打，门类齐全。它那曲词之精妙，充满诗情画意；它那优美的舞姿，翩若惊鸿，婉若游龙；它那动听的歌声，真有遏云响谷之妙；它那精彩的武打，令人绝倒。其表演艺术魅力不仅使人解颐，而且令人感动，获得美的享受和满足。许多剧作反映的现实生活的广度和深度，在当时文艺之林中也是名列前茅的。那些进步的剧作家，是时代的鼓手、人民的代言人，他们得时代风气之先，成为进步力量向旧势力进攻的重要前驱。这些剧作所蕴蓄的精神力量曾激励和鼓舞了历代观众，对改变现状，推动历史向前发展，推动社会进步起了不可低估的作用。它在国际上很早就享有崇高的声誉，凡出国演出，都载誉归来。中国戏曲艺术集中国古老文化遗产之大成，有它辉煌过去，为世界文学艺术宝库增添了光辉的一页。这是中国人的骄傲。

可是如今人们已在谈论中国戏曲的危机了。许多青年人不喜欢戏曲，不愿去看戏。许多剧团因为观众太少，维持不下去，垮掉了。保留下来的剧团已经不多了。今日的戏曲未能抓住青年人的

* 本文发表在《贵州师范大学学报》1991年第2期上，中国人民大学书报资料中心《戏曲研究》1991年第9期全文转载。

心,没有获得新一代观众的拥护和支持。这不能不说是一个严重的问题。出现这个问题的原因是多方面的。

(1)由于电影、电视、舞会等的冲击,把戏曲的观众吸引到那些方面去了。

(2)新一代观众不懂戏,不理解这个戏好在什么地方,对它不感兴趣,观众不能与演员发生感情交流,因此也就不爱看戏。

(3)剧目老化。中国戏曲演古人古事,都是古代人的生活,古代人的思想感情,与今天的现实生活相距很远,思想感情比较隔膜,因此对它描写的生活不感兴趣。

(4)缺乏一批基础功夫扎实的演员,演出的戏不耐看。剧本的思想性和艺术性也不太高,缺乏艺术魅力,不能吸引青年观众。

以上这些都是青年人不爱看戏的原因。但这还不是最根本的原因。最根本的原因是,封建社会产生的戏曲,还没有完成向社会主义现代戏曲的根本转变,它与时代还有些不合拍,与观众的思想感情不合拍。

如何使青年人能看懂戏?首先要做好戏曲知识的普及工作。这是一项十分重要而有意义的事。这件事应从中小学做起,在中小学教材里增加这方面的内容,初步培养起他们对中国戏曲的爱好和兴趣。可是现在中小学教材中,戏曲方面的知识和作品几乎是一片空白。中央电视台和一些省市电视台放映了一点介绍戏曲知识和戏曲片的节目,这是一件值得欢迎的好事。希望有更多的人来关心中国戏曲的命运。当然更重要的是要解决好中国戏曲本身存在的问题。

对戏曲危机,也要有一个正确的认识。这是老剧种在新条件下遇到的新问题。戏曲危机也有二重性。危机意味着衰退和灭亡,与此同时,危机也意味着转机,转到新的轨道上去,意味着新生的希望。出路在改革。关键是戏曲能不能与时代发展同步,能不能适应反映新的社会生活的需要。我们的目标不是要放弃戏曲这

个重要阵地,而是要把戏曲改造成为为社会主义服务的新戏曲。

二、应当把中国戏曲发展的兴衰,作为今天戏曲改革的历史借鉴

中国戏曲的发展已经是几起几落、几大转折了。宋杂剧、金院本何以兴,何以衰?代之而起的元杂剧又何以兴,何以衰?代之而起的南曲,特别是经过魏良辅改革以后的昆曲又何以兴,何以衰?代之而起的地方戏和京剧又何以兴,何以衰?这其中有什么戏曲艺术发展的规律可寻呢?

中国戏曲发展的主要矛盾是戏曲这种形式能否适应表现现实生活的需要的矛盾。现实生活是在不断发展的。旧的矛盾解决了,又会产生新的矛盾,继之又要解决这新的矛盾,如此推动着中国戏曲的发展。

中国戏曲艺术的发展,是由模仿实际生活到逐渐走向虚拟化的。这从山西平阳地区古老的雉戏所演出的关云长过五关斩六将的方式可以看出,关羽所骑的马是真马,甘、糜二夫人所乘的车是真车。到早期元杂剧中则变成了竹马,再往后则是以鞭代马,真车也为演员拿着两面画有车轮图案的旗帜所代替了,表演逐渐虚拟化。这样的变革,虽然与实际愈来愈远了,但观众理解这是必要的替代,它与中国戏曲的写意性特点越来越靠近了。这是迈向真正艺术的第一步。没有这一步便没有中国戏曲艺术。戏曲本身的基本特征就是现实生活艺术化的一种表演。虚拟就是这种表演艺术表达现实生活的一种重要手段。它是从戏曲产生的时候就开始在探索的,如《东海黄公》的人虎相斗等表演。戏曲究竟怎样表现现实生活,直到元杂剧的兴盛,才逐步找到虚拟化这条路子。不虚拟化,戏曲艺术就不能发展,永远停留在真车真马的原始艺术的状态下。表演一经虚拟化,中国戏曲艺术就大大地向前跨进了一步,