

戏曲

赵伟明 著



导演

艺术



中国文联出版社

戏曲导演艺术

XIQU DAOYANYISHU

赵伟明 著

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲导演艺术 / 赵伟明著. — 北京: 中国文联出版社,
2005.11

ISBN 7-5059-5127-0

I. 戏… II. 赵… III. 戏曲-导演艺术 IV. J811

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 136642 号

J 820.1

书 名	戏曲导演艺术
作 者	赵伟明
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389152)
地 址	北京农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	冯善雅
责任校对	李临庆
责任印制	李寒江
印 刷	北京隆昌伟业印刷有限公司
开 本	850×1168 1/32
印 张	10.25
插 页	2 页
版 次	2005 年 12 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5059-5127-0
定 价	20.00 元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>

序

少壮功夫老始成

——一个青年戏曲导演教师的足迹

赵景勃

伟明把他的书稿给我,我知道他是个忙人,教学工作忙、导演系管理工作忙,在院外创作工作忙,但是仍忙中加班把书稿完成。心里为他高兴。我粗读一遍,掩卷而思,脑子里出现的不是书的内容,而是一组组画面。首先闪现的是1988年学院导演系招生考试现场,王荣增老师主持的一组,当我推门进去时,室内呈现的不是一般考场那样严肃和寂静,而是哄堂大笑,主考王荣增也乐不可支,我看一个毛头小伙,也笑得满脸通红,边给老师鞠躬,边一步三回头地走出考场。王荣增老师轻声对我说:这个,有点灵气。我看了看报考表,得知他叫赵伟明。这个第一印象引起我对他这个有灵气的毛头小伙的关注。他入校后,知道他是吉林省九台人,学过评剧,工丑行,身上有一股东北热辣辣的风,嗓门洪亮,出语明快,讨论问题、排练小品总是满宫满调,有时也容易激动。他和同学创作的小品非常注重结构尖锐的冲突,设置大篇幅的抒情,排练过程中,他除了编写文本,还发挥他做过演员的优势,编排动作、设计唱腔,对演员既导又教,经常为演员“说唱”,他的导演小品和表演小品作业给师生留下了深刻的印象。

毕业后留校任教,我发现他有两个偏爱:一,在理论和创作二

者之间,他偏爱创作实践,所以对指导小品、外出导戏兴趣极高,对理论的研究缺乏热情;二是在创作实践上偏爱地方剧,特别是偏爱现代剧,对古老剧种的古代戏,有时推辞不接。偏爱,反映他的自我体认,兴趣所在,往往是特长所在。他具有创作的激情和灵感,更重于形象思维和创造。他自幼学评剧,评剧长于演现代戏,所以他在这方面的积累丰厚。这两个偏爱在近些年有很大的改变,首先在理论研究方面,他考上硕士研究生后注重理论的研究,他的导师杨非,面临退休,决定由他接任“戏曲导演史论”课,他曾犹豫过、推辞过。但是,最后下决心攻关。攻关也就是补短,拿下这门理论课程,也就是加强他在理论方面的发展,也是他这本书的出版前的试讲和奠基。在创作方面,这几年他也有全面的发展,他不分剧种,由广东粤剧、雷剧到山东梆子、山西上党梆子;他不分题材,现代戏、传统戏来者不拒,就是最古典的昆曲也创作排练。2004年第七届中国艺术节,他导演的山东梆子《山东汉子》获国家文华新剧目奖,他本人获文华导演奖,这是舞台演出的最高国家奖,对赵伟明来说无疑是个标志,也是激励。由于在创作和理论上的全面发展,他多次担任省一级和国家级的艺术评委,反映甚佳,无疑也是其思维水平的标志。应该说伟明从一个毛头小伙,取得今天的成绩,可以看出一个青年导演教师的成长足迹,是可喜可贺的。

这本书记录了他教学的体会和总结,梳理了他艺术创作的经历和经验,归纳了他的研究和理性思考。文如其人,这本书也反映他的性格,他不像写一般理论专著那样注重格式规范,谋篇布局。而是有感即发,说透为快,字里行间透出激情。在理论阐述过程中,他注重形象,以大量的感性资料为例析,所以读起来不枯燥、不沉闷。该书着重论述戏曲导演的诗化思维、诗的提炼、诗的想象、诗化的精神条件,贯串了文学的精神和思维方式。在“戏曲导演的心力”、“戏曲导演的眼光”等方面论述颇有新意。他本人读过中

文,他在戏曲导演的文学修养、史学修养上不惜篇幅,说的透彻。他在创作中注重样式,注重细节,并写过论文,所以他在这方面的论述很细致、饱满。特别是涉及当前的艺术前沿,涉及到一些获奖作品,他都能直言不讳地阐述自己的思考和不同见解,作为一家之言,有感而发,不一定都正确,但却是一种求实率真的学术态度,也是他坦诚的做人风格。

赵伟明这本书为戏曲导演以及众多的学子提供了研讨的平台,相互交流、共同探讨、共同提高;这本书也是伟明自己攀登的一个台阶,他年纪尚轻,还将在继续攀登中回望,在更高的台阶上反思,那时会有更深刻探讨,更接近真谛。

当前戏曲导演的理论体系亟待完善,戏曲导演教学的模式也亟待完善。在阿甲、李紫贵先生为开端的戏曲导演教学,经过不断摸索、不断总结,几经改革,寄希望于新一代继往开来,开创新生面。所以伟明取得的不仅是他个人的成果,而是为戏曲导演教学体系建设增砖添瓦。2004年12月,在伟明去担任第四届中国京剧节评委的出发之前,我给他谈过这样的意思:希望他在继续开阔视野、广泛吸纳的基础上,更加重视对传统的再认识、提炼传统的表现手法、总结传统的表现方式、归纳传统的技术手段。如果把横向的吸纳叫做借鉴性思维,这种对传统的再认识,是开掘性思维,对新奇的借鉴较易,对旧有的再开掘较难,但只有双向交叉,纵横交错,才能夯实自己的根基。希望伟明百尺竿头,更进一步。

最后引陆游富有治学哲理的《冬夜读书示子聿》,与伟明共勉:

古人学问无遗力,
少壮功夫老始成。
纸上得来终觉浅,
绝知此事要躬行。

目 录

序:少壮功夫老始成·····	赵景勃(1)
第一章 戏曲导演艺术的本质特征——诗化生活 ·····	(1)
一、诗化生活的基本原理·····	(1)
1. 从诗开始·····	(2)
2. 中国戏曲艺术本身就是对生活的诗化·····	(6)
3. 何谓诗化生活·····	(11)
4. 化生活为诗,化诗为生活·····	(15)
二、诗化生活的表现形态·····	(23)
1. 诗化立意——进入生命状态·····	(23)
2. 诗化时空——融入人化自然·····	(25)
3. 诗化行动——创造美丽心灵·····	(27)
三、诗化生活的精神条件·····	(29)
1. 用诗的态度对待生活·····	(31)
2. 用诗的心灵感受自己·····	(33)
3. 用诗的情感解读人生·····	(36)
结束语·····	(40)
第二章 诗化生活的戏曲导演教学实践 ·····	(44)
一、“古文小品”教学实践·····	(44)
二、“事件小品”教学实践·····	(59)

第三章 戏曲导演艺术的历史追溯	(73)
一、古代戏曲导演艺术萌芽	(73)
二、近代戏曲导演艺术雏形	(76)
第四章 戏曲导演历史相关人物选讲	(81)
一、徐渭及本色论	(81)
二、汤显祖的艺术主张	(84)
三、李渔及其导演论述	(85)
四、程砚秋的导演观点及思考	(91)
五、欧阳予倩对戏曲导演艺术的贡献	(93)
第五章 戏曲导演艺术本体论	(96)
一、戏曲导演艺术思维特性	(96)
1. 程式思维是戏曲导演艺术思维的基础	(96)
2. 意象创造是戏曲导演艺术思维的课题	(97)
3. 时空处理是戏曲导演艺术思维的要素	(100)
二、戏曲导演二度创作要点	(105)
1. 尊重原作,绝不迁就	(105)
2. 深挖内涵,扩展信息	(107)
3. 把握特质,创造样式	(109)
三、戏曲导演艺术的有机综合	(113)
1. 以戏曲表演艺术为主体的综合	(113)
2. 以戏曲音乐艺术为血脉的综合	(119)
3. 以戏曲舞台美术为两翼的综合	(129)
四、戏曲导演以身释意的艺术	(135)
五、戏曲导演的基本素养	(137)
1. 戏曲导演的人文素养	(137)

目 录

2. 戏曲导演的专业知识结构:建立终身学习的意识 并持之以恒	(146)
3. 戏曲导演的工作方法	(148)
六、戏曲导演的比较特色及分类	(149)
1. 戏曲舞台剧导演	(149)
2. 戏曲电视剧(含戏曲电影)导演	(149)
3. 戏曲电视栏目及晚会导演	(150)
第六章 戏曲导演艺术创作论	(151)
一、阅读、分析剧本,生成导演构思	(151)
1. 分析剧本的(过程及要求)基本方法	(151)
2. 戏曲导演构思的主要内容及特点	(160)
二、组织舞台行动	(165)
1. 行动存在于社会生活之中	(165)
2. 行动是表演艺术的基础	(167)
3. 如何组织舞台行动	(174)
三、戏曲导演艺术创作的专业手段	(178)
1. 把握舞台节奏——给戏曲舞台以呼吸、以生命	(178)
2. 处理舞台调度——创造导演语汇	(187)
四、处理表演细节	(201)
1. 正确地认识表演细节的作用	(203)
2. 恰当地选用舞台表演细节	(206)
3. 巧妙地处理舞台表演细节	(209)
4. 认真地防止表演细节的滥用	(213)
第七章 戏曲导演艺术专题研究	(215)
一、戏曲导演的眼光	(215)

1. 勇于和善于发现的眼光	(216)
2. 洞察底蕴的眼光	(224)
3. 统揽全局的眼光	(226)
二、戏曲导演的心力	(230)
1. 戏曲导演心力的概念	(230)
2. 导演的心力的培养和训练的途径	(232)
3. 导演是先于演员为人物立心的	(237)
三、戏曲导演修改剧本	(240)
1. 视点摄取与人物储存	(243)
2. 修改剧本的基本方法	(247)
第八章 戏曲电视剧导演艺术评价	(257)
一、越剧电视剧《孔雀东南飞》评价	(257)
二、评剧电视剧《情醉老龙沟》评价	(264)
三、湖南花鼓戏《羊角号与 BP 机》评价	(270)
四、戏曲电视剧《秦雪梅》评价	(275)
第九章 戏曲导演艺术文编	(279)
一、山东梆子《山东汉子》导演阐述	(279)
二、昆剧《杀狗记》导演阐述	(284)
三、对戏曲导演专业开设剧目课的分析	(289)
四、有源头的再创造	(293)
五、戏曲艺术发展中若干问题的思考	(300)
六、戏曲艺术原创力刍议	(307)
后 记	(315)

第一章 戏曲导演艺术的本质特征 ——诗化生活

一、诗化生活的基本原理

引言

我们中华民族是有着几千年历史的文明古国。在漫漫的历史长河中,流淌并积淀着辉煌灿烂的民族艺术和民族文化。刀耕火种的远古时代,曾有过夸父逐日的梦想;战云游动的秦关汉月,留下了胡马啸鸣的足迹。孔孟之道的儒家仪典,救先民于蛮荒,美思、美行、美情,使人堂堂而立、锵锵而言。诗词曲赋更使国人意气风发、激情满怀,于飞扬的文采中寄托壮志,在婉转的曲调中演绎人生!

光阴荏苒,日月如梭。艺术古今递传,诗变词,词变曲,嬗变绵延。带着元曲的亢奋,明传奇的浪漫,几度风雨,几度春秋。戏曲以艰难的脚步蹒跚至今——公元 21 世纪,一个新的千年,一个新的春天。怀揣蹦跳的心灵,凝眸探寻的目光,仰观戏曲导演先贤浩瀚旷远的理论遐思,俯察戏曲导演同仁溢彩流光的实践路径,顿生时不我待、扬鞭奋蹄之想。

于是,聚焦于戏曲导演艺术对生活的诗化问题。并以此为思考的原点。对戏曲导演艺术进行本质性体认,以求在时代不断变

化的新的历史时期,向戏曲导演艺术纵深处做一开掘、试探,把自己对戏曲导演艺术的感性认识逐步提升为理性自觉,为戏曲艺术繁荣发展举抛砖、窥豹之劳。

我总的观点是:中国戏曲艺术本身就是对生活的诗化,戏曲导演要继承和发扬诗化生活的艺术精神。诗化生活就是指戏曲导演进入到想象的、幻想的、歌舞化的创作状态,进而产生出具有浓郁生活气息的、载歌载舞的、具有诗的韵致的戏曲舞台艺术形象的创作活动。戏曲导演诗化生活的工作主线就是化生活为诗,化诗为生活。戏曲导演应将戏曲文本的文学诗化为舞台形象的动诗作,即将诗的底蕴挖出做程式性处理。这个诗化生活的处理,在运用戏曲传统程式做感性创作材料的同时,又必须自觉地接受戏曲艺术程式性美学原则的规范和制约,而程式性美学原则又必须以生活为支撑。诗化生活的戏曲导演应具备较高的精神条件。它要用诗的态度对待生活,用诗的心灵感受自己,用诗的情感解读人生。这样,经过导演处理的诗化的演出形象才可能是生动的,有灵魂的,感人至深的,别开生面的,充分展现了戏曲艺术美的形象世界。戏曲导演二度创造出的舞台形象才可能是活的饱满的艺术生灵,而不是死的苍白的技术躯壳。在展现生活的真和理想的善的同时,又不失戏曲艺术的程式美、动作美、节奏美、腔调美、装饰美这一中华民族独有的戏曲艺术的种姓特征。

1. 从诗开始

“诗比其它任何艺术的创作方式都要更涉及艺术的普遍原则,因此,对艺术的科学研究似应从诗开始,然后才转到其它各门艺术根据感性材料的特点而分化成的特殊支派。”^①是的,正如黑格尔所言,我们的探讨将从诗开始。

诗是反映和表现社会生活的一种文学体裁,是极富个性精神、凝练、含蓄的艺术,它是诗人情感与艺术审美的融合体,它是最容

易隐匿和敞露创作者自我的文学样式。中国是诗的国度,从文学艺术发展史的流脉来看,诗是发生较早的文学艺术种类,且与乐、舞同源。这更证明了一部戏曲发展史并非仅仅是原始乐舞的单一延伸,而是多元综合的结果。

在一定意义上,诗具备各类艺术的母体性特征。我们通过仔细观察、揣摩就会发现中国的国画、小说、戏剧、音乐在展示着自身色彩纷呈的独立艺术形式的同时,无不在不同程度上带有诗的影子、诗的情愫、诗的思绪。它们与诗相互包涵、相互渗融,在各门艺术的美感特性及审美观上,都可找到与诗相同之处。这一剪不断的诗思一直流转在中国各类传统艺术的长河中,时而做翻卷的浪花与时共舞,时而做滚滚的洪流与时共进,时而做落底的流沙沉寂河床……

中国的诗以现实主义为创作传统,《诗经》为此奠定了基础。这个传统与中国古代社会沉重的现实生活是分不开的。人们评说汉乐府诗歌“感于哀乐,缘事而发”,讲的就是诗来源于生活,发端于情感这个道理。艺术是生活的反映,生活是艺术创作的源泉。

生活,还有什么比生活更为人们熟知的吗?没有,绝对没有。过去的生活是历史,眼前的生活是现实,未来的生活可以展望,可以畅想。正因为诗人对生活有独特的感受和体验,形成情感态度,是非观念,善恶爱憎,思想意识,他才能唱出自己心中的诗,借此表现生活,反映生活,影响社会,感悟人生。

法国雕塑大师罗丹说:“但愿自然(指生活)成为你们唯一的女神。”中国伟大的现实主义诗人杜甫强烈主张并身体力行地“读万卷书,行万里路”,他的人生曲折艰辛,穷愁困苦,奔波流转,起伏飘落,他的一系列诗篇均具有“沉郁顿挫”的诗风,深刻、生动地反映了社会现实生活,有的诗,竟然使我们看不出这究竟是诗还是生活?且看《羌村三首》,这完全就是生活吗?可浓浓的诗情告诉我

们这是生活的稷麦，酿出的诗的醇酒。

A. 群鸡正乱叫，客至鸡斗争。^②

驱鸡上树木，始闻叩柴荆。

B. 父老四五人，问我久远行。

手中各有携，倾榼浊复清。

C. “莫辞酒味薄，黍地无人耕。

兵革既未息，儿童尽东征。”

D. 请为父老歌，艰难愧深情。

歌罢仰天叹，四座泪纵横。

我以每四句为一个段落。A几乎是与现实生活中的农家小院景致一般样的白描。B携着清酒和浊酒的父老乡亲前来探望远归的人。C父老们讲“战乱不断，孩子们都去打仗了，地已荒芜无人耕种，因此不要嫌酒味薄淡”。D酒味薄淡心意浓啊！我感激，我惭愧，你们如此艰难，却这般厚道，这般纯情，请允许我用歌声来回报吧！……歌声住了，人们的泪水却不住地流下来，无奈，我只有仰天长叹……“清水出芙蓉，天然去雕饰”，《羌村三首》可谓自然生活情景的写照，质朴无华，这是一种高级的、不留痕迹的、近于完美的雕饰。

谈到这里，该请出李白了。因为他不出场可能会使人产生一点小小的误解。生活包含了诗，诗本身就是生活的一部分，它是艺术地、文学地、语言地反映了生活。可是生活是生活，诗还是诗，联系得再紧密，也不可混为一谈呀！的确是这样，请出李白就是要回答这个问题，诗情，当然是诗的首要因素。诚如南朝著名文学批评家刘勰所云“情以物迁，辞以情发。”然而诗之所以成其为诗的标志要素就是它对生活的超越，对生活的浪漫，对生活的写意，对生活的概括，对生活的夸张。诗既与生活大地紧密地贴紧，又极力腾越出大地，与蓝天对接，与白云共舞。它飞得越高远，舞得越浪漫，

大地这一生活泥土的芳香就传播得越广博,留存得越永久。不是这样吗?“白发三千丈,缘愁似个长。”白发,生活中我们都见过,很具体。三千丈,多么浪漫,多么超越,对白发的夸张简直到了无边无沿的境界。缘愁,哀婉的心绪和思绪,不很具体,人人有意识,但却难表述。似个长,个的单位本来很清晰,可放到愁上使人既感到明确,又感到模糊。事实上当磅礴的诗情、朦胧的诗意、浪漫的诗思,被人感受到并用诗的艺术语言表现出来之后,没人会再考虑白发和缘愁的长与短、大与小,人们将会从琐碎的日常经验中超越出来,沉浸在艺术的、审美的、诗的境界中,诗的情感里,任凭诗风的吹拂,任凭诗趣的撩拨,在诗的波涛中翻滚,在诗的海洋里畅游。“抽刀断水水更流,举杯消愁愁复愁。”抽刀断水,智商低下的人才可能会如此想,这么做。刀是断不了水的。同理,酒若真能消愁,恐怕当酒被发明之日起世界上就不会再有愁事了。可这正是一种诗化生活的独有的艺术景观。没有诗化生活的艺术创作状态,就没有诗化生活的艺术创作实践,更不会有诗化生活的艺术作品的诞生。

成书于东汉的诗论《毛诗序》“大序”中,有这样的表述:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于衷而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”^③可见,诗不是别的东西,它是同人所追求的目的,即“志之所之”联系在一起的情感,通过语言表现出来的产物。诗,是语言的艺术。可是,当语言不足以表现这个志和情的时候,诗人和艺术家就要长吁短叹,高声吟咏,大声呼号。这样还不足以表现情志的时候,诗人艺术家就要歌唱了,作为传统语言艺术的诗向听觉艺术的歌进发了。传统艺术种类始见清晰。当咏歌不足以表现情志的时候,舞蹈动作的这一视觉艺术形式便自然而然地产生了。有了作为文学语言的诗,有了作为听觉艺术的歌,有了作为视觉艺术

的舞,传统戏剧(戏曲)的诸要素已然具备,中国戏曲艺术的发生、成长和发展便成为可以预料的了。由此,我们似乎可以确认中国传统戏剧(戏曲)具备诗的遗传基因,它在诗的怀抱中温暖过。它在诗的羽翼下成长起来,展翅飞翔。成为一种有中国气派的戏剧体诗。

2. 中国戏曲艺术本身就是对生活的诗化

我在前面谈到中国戏剧(戏曲)具有诗的遗传基因。实际上,中国戏曲艺术本身就是对生活的诗化。早在明代,当时的文坛领袖王世贞就做过如下的猜想:“《三百篇》亡而后有骚、赋,骚、赋难入乐而后有古乐府,古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府,绝句少宛转而后有词,词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。”^④他的结论是“曲者,词之变。”此后的王骥德、沈宠绥、李玉、黄宗羲等人的见解均与王世贞的看法相类似。明代徐谓称南曲大多由“宋人词而益以里巷歌谣”变化而来。

让我们在前人猜想的基础上,进行一下直观、感性的理解和分析。骚、赋难入乐,就是不适于谱曲、伴奏和吟诵,似可引申为不适于演唱。(尽管这种演唱在当时可能是非戏剧性、非故事性,不能视做戏剧的说唱艺术)古乐府不入俗,可以理解为不合时代的审美潮流。(尽管这种审美可能主要是听觉的歌唱,而不是视觉的表演)绝句少宛转,我们可以理解为僵化的艺术形式难以表现细腻的诗的(诗人的、人物的、情境的)情感,要冲破这种格式,更能造情的长短句——词便应运而生。词不快北耳,北方人不以细腻、宛转、清丽、抒情的词为视听之娱,他们喜欢更加豪迈、奔放、雄壮、慷慨的曲调。(这种曲调,完全可以唱故事,具有戏剧情境的故事)北曲不谐南耳,北曲突破了词的艺术形式,向剧曲迈进,然而南方人还是在此形式上加入了自己独特的感性创作材料,南曲诞生了。我觉得王世贞所讲的“诗三百到南北曲”的文体流变过程,就是反映

生活的诗歌逐步戏剧化的过程。

诗是生活的反映,戏曲的根脉是诗。徐渭认为南曲是“宋人词益以里巷歌谣”是有道理的。里巷歌谣就是原始的戏曲巡回演出和流动演出的雏形和前身,是戏曲在民间的一个重要生存形态。当代戏曲研究家叶长海认为“中国的诗、词、曲说到底都是一种‘声诗’,都是可唱的文学。”“可唱的文学”精神通过戏曲就变成了中国戏剧的“歌舞性”。我以为这个“歌舞性”发展到今天,就是能够展现出诗意、诗境的,诗化生活的戏曲程式动作诗。主张戏曲是写意派,是纯粹的艺术的余上沅先生在《旧戏评价》中说:“只要写意派的戏剧在内容上,能够用诗歌从想象方面达到我们理想的深邃处,而这个作品在外形上又是纯粹的艺术,我们应该承认这个戏剧是最高的戏剧有最高的价值。”^⑤余先生只强调了戏剧(戏曲)内容的诗化以达到理想的深邃,戏剧(戏曲)的表现形式何尝不是用诗歌从想象方面达到我们感性的臻美呢?戏曲艺术的内容与形式在舞台展现时,诗化的内容必须用诗化的形式来表现,他们从来都是一个东西,只有回到书斋时才是一分为二的。

京剧艺术大师梅兰芳先生说:“(戏曲)不仅是一般地综合了音乐、舞蹈、美术、文学等因素的戏剧形式,而且是把歌唱、舞蹈、诗文、念白、武打、音乐伴奏以及人物造型(如扮相、穿着等)、砌末道具等紧密、巧妙地综合在一起的特殊的戏剧形式。(《中国京剧的表演艺术》)”^⑥这种紧密的、巧妙的综合的过程,就是戏曲艺术各因子紧密融合、有机映衬、巧妙诗化的过程。戏曲唱词是诗歌化的,戏曲台词是歌唱化的,戏曲身段是舞蹈化的,戏曲的化妆是脸谱化的,戏曲的服装是图案化的。中国戏曲的这些化系特征,就是客观生活的主观化、理想化、浪漫化、审美化,其实质就是戏曲艺术对生活的诗化。

让我们从中国古代诗歌中抽出一些有代表性的重要特征,再