

戏曲艺术概论

第一册



中国戏曲学院教务处印制

一九八五年八月

《戏曲艺术概论》

第一册 目录

序论

由 肖 漪编写

- 一、戏曲艺术的起源和形成
- 二、戏曲艺术的基本特征
- 三、继承革新是戏曲艺术的发展规律

戏曲文学分论

由 黄奇珍编写

- 第一章 戏曲艺术的综合与戏曲文学的诞生
- 第二章 传统戏曲的思想内容
- 第三章 戏曲剧本的语言
- 第四章 戏曲剧本的人物塑造
- 第五章 戏曲文学的结构形式
- 第六章 中国悲剧、喜剧、正剧的特点

《戏曲艺术概论》

序 论

戏曲是我国的民族的传统戏剧形式，是戏曲的一种。它与国画，中医是我国民族文化宝库中三颗灿烂的明珠，是优秀的文化瑰宝。戏曲与戏剧中的话剧，歌剧，舞剧等有共同之处，也有它自己的特点。在世界戏剧艺术中，它有独特的鲜明的个性。

《戏曲艺术概论》的任务就是全面运用马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义的观点和方法，探讨、研究、认识戏剧艺术的特点，它的发展规律，以及戏曲艺术各部门之间的关系。目的是总结戏曲艺术的成就和经验，展望戏曲事业的前景。

一、戏曲艺术的起源和形成

世界戏曲有三大历史传统：希腊戏剧、印度戏剧和中国戏曲。现在只有中国戏曲还活在舞台上。这三种戏曲各有自己的来源与发展的历史。

从我国戏曲形成以前，戏曲艺术萌芽和前身很早就出现了。可以从三方面来考察：

(一) 优和参军戏

“优”（俳优）是我国最早的职业演员，优的表演是我国表演艺术的萌芽。

优的历史可以追溯到夏桀时期，至少可以说西周已经有了关于优的记载。优的活动盛于春秋、战国和秦汉。著名的有晋国的优施，楚国的优孟和秦的优旃。根据记载，优的活动大部分是通过滑稽谈笑的形势来讽谏朝政，有时也穿插歌舞表演。“优孟衣冠”的故事叙述的是优孟在楚庄王面前装扮楚国已故的宰相孙叔敖，使楚庄王大惊，以为是孙叔敖复生。后来优孟还唱了一首歌。从这个故事可以看出优孟的表演是从生活中来的，他能模仿真人，使人真假难辨。

“参军戏”是优的演变，它的名称来源于晋代后赵石勒的参军用延。“参军戏”盛于唐代，已经有两个脚色，参军与苍鹅，唐代晚年的“陆参军”不仅有滑稽表演，有歌舞表演，还有了女演员，记载说：俳优周季南、周季崇及其妻刘采春，善于表演“陆参军”，歌声响亮动听。

到了宋代，这种滑稽表演更为盛行，成为“宋杂剧”的一部分。这时它的题材更加广泛，往往大胆地讽刺朝政，鞭笞投降派，逃跑

将军以及统治阶级的腐朽贪婪，有时也批评人民中的不道德行为。登台脚色也由二三人至五六人不等。

优和参军戏对戏曲艺术扮演（表演）人物有直接的影响。

（二）歌舞、百戏

歌舞的起源更早，在我国原始社会和奴隶社会的史料中，都有关于歌舞的记载。歌舞中有表演人物和故事的节目，最早见于记载的是西汉的“东海黄公”。“东海黄公”是一个“角抵”歌舞。（“角抵”是中国古代的一种竞技表演，类似后来的摔跤。）表演的是东海人黄公，手持赤金刀，与白虎相斗，卒为白虎所伤的故事。这个歌舞表演中有两个“人物”，有简单的情节和人物造型。

“百戏”是两汉时期各种歌舞伎艺的总称。由于两汉以来中外文化交流和魏晋南北朝时期的民族大融合，各种歌舞伎艺十分丰富活跃。唐代不少歌舞表演节目。如“踏摇娘”，“代面”，“拨头”等都来源于北朝或西域的少数民族。“踏摇娘”表演的是北朝人苏中郎嗜酒，常常殴打妻子，其妻边歌边舞向邻里诉苦的故事。这个歌舞表演节目有两个人物，不仅有简单的情节，还有歌，有舞，有台词，有表演，也有了一定的倾向性。可以把它看作是戏曲的雏形。

此外，唐宋还有许多种歌舞形式。“大曲”是一种大型的歌舞表演，往往数十人或数百人同时登场，有歌有舞，有器乐演奏。

歌舞百戏对戏曲的艺术手段和表现手法有极大的影响。

（三）说唱艺术

说唱艺术的起源也很早，出土的汉代“陶说书俑”就是证明。

唐代的民间说唱艺术盛行，寺院往往采用民间说唱形式来宣传佛教教义，称为“俗讲”。“俗讲”中不仅有许多佛教故事，也有

不少世俗的历史故事，如关于王昭君，伍子胥等的故事。僧人文淑的讲唱很负盛名，连皇帝和公主都亲自去寺院听讲，可见这种讲唱有很大的吸引力。敦煌出土的“变文”是这种“俗讲”的脚本。可以从中看出这种说唱艺术是一种韵文散文相结合的长篇叙事体，也就是有唱的，有念的，有表演的一种艺术形式。

宋代的说唱艺术形式更为多样，有“鼓子词”，“唱赚”，“诸宫调”等。“诸宫调”是一种唱白相间，以唱为主的长篇说唱艺术，它运用不同宫调的许多曲牌连贯起来以咏唱一个完整的故事。金代董解元《西厢记》是现存的最著名的诸宫调巨著。它的人物刻画细腻生动，性格鲜明，虽然仍以第三人称的叙述体为主，但其中已出现了第一人称的代言体的因素。它的曲牌也与戏曲（北杂剧）的曲牌关系极为密切。

说唱艺术对戏曲艺术的表现手法以及发挥唱念等手段刻画人物性格有着极为重要的影响。

以上三种艺术形式在长期的同场演出（如在宫廷，庙会及广场）中互相产生着影响。特别是宋代城市经济的繁荣，“瓦市”（“瓦舍”）这种演出场所的出现，更促进了这几种艺术的互相影响，互相吸收和逐渐融合，在北宋形成了“宋杂剧”。宋杂剧是既有用大曲等歌舞形式来表演故事，也有滑稽讽刺表演的一种混合的艺术形式，它是各种艺术形式在融合过程中的一种过渡的形式。

到了南宋和金的对峙时期，南方出现了宋元南戏，北方出现了金元杂剧（北杂剧）。我国的戏曲正式诞生了，戏曲艺术形式也正式形成了。这南北两地的戏曲艺术形式，虽有很大差异，但它们都是融合了前面三种艺术形式的一种综合性的戏曲艺术：有歌，有舞。

有说白，有表演，也就是后来说的唱，念，做，打（舞）。

从戏曲形成的过程，可以看出：

1. 戏曲艺术是各种艺术互相影响，互相吸收，逐渐融合而形成的。它是不断发展变化着的。戏曲艺术善于吸收，它的胃口很大。

2. 各种艺术互相融合的过程，是一个不断矛盾又不断统一的过程。是从“大拼盘”到综合性戏曲艺术的发展过程。在戏曲中各种艺术既要服从于统一的主题思想和刻画人物的需要，又要发挥各自的艺术特长。

3. 戏曲的形成过程，决定了它的基本特征。

二、戏曲艺术的基本特征

我国的戏曲有七八百年的历史，有三百多个剧种，各剧种所表现的生活内容，它的艺术形式和艺术风格都有一定的差异，主要的区别是音乐和语言。但这些剧种是有共同的艺术特征和共同的艺术规律的；当然，各剧种又有各自的艺术特色，即艺术个性。

下面所讲的几个基本特征，单独看来，似乎大都并不是戏曲所独有，但戏曲艺术在这几方面都有着自己独特的表现形式，而且只有戏曲艺术才同时具备这些基本特征。这几个基本特征的总和，可以概括戏曲艺术的基本面貌。

（一）戏曲艺术手段的综合性

戏曲是依据剧本的规定内容，通过演员的舞台行动，创造人物形象，以体现一定的主题思想的艺术。戏曲和戏剧中的话剧、歌剧、舞剧一样，都是一种综合艺术。它综合了文学（语言艺术）、表演、音乐、美术等各艺术门类；从存在的形态看，它综合了时间艺术与

空间艺术。从感受的途径看，它综合了听觉艺术与视觉艺术。这是戏曲与其他戏剧艺术相同的地方。

然而，从我国戏曲形成的历史可以看出，它的发展道路与西洋戏剧不同。西洋戏剧来源于希腊古代的悲剧和喜剧，后来逐渐发展形成了话剧、歌剧、舞剧三种互相分离的戏剧艺术。话剧只运用语言为表现手段，不歌不舞；歌剧（大歌剧、正歌剧）只运用歌唱为表现手段，不用说白（其中虽往往穿插舞蹈，但不以舞蹈为表现手段，而且歌者不舞，舞者不歌）；舞剧只运用舞蹈为表现手段，不歌不说。西洋话剧、歌剧和舞剧虽都属于综合艺术，但它们的表现手段是比较单一的，而不是综合的。

戏曲艺术比话剧等具有更大的综合性，它的艺术手段（表现手段）是综合的，即运用唱、念、做打（舞）等各种艺术手段来进行表演，以显示情节和塑造人物。这是戏曲艺术区别于其他戏剧艺术的最根本的特征。

戏曲艺术手段的综合性，不仅直接关系到戏曲表演艺术（戏曲艺术手段——唱、念、做打（舞）实际上都是表演手段），它也关系到戏曲文学的基本样式和主要特点，同时也决定了音乐在戏曲中占有特殊重要的地位，“戏曲”这个概念本身也可以说明这一点。

（二）戏曲艺术的程式性

戏曲艺术有着严格的程式规范，一般称为程式性，或程式化。

程式，就是法式，就是有规格的东西。程式不独戏曲中有，也不独艺术中有，生活中也有。古人，特别是上层人物，在礼节、仪式以及行动坐卧等方面都有一定的规范，现代人在军事上、外交上以及体育、武术等活动中也都有一定的准式，这也可以称为“程式”。

但生活中的“程式”不同于艺术的程式，它只能是艺术程式的素材。

我们一般说的程式，是艺术中的程式。艺术程式是一种艺术手段，或者说是一种表现手段。实际上，一切艺术都有自己的程式，取消了它的程式，这种艺术也就不存在了。

各种艺术在反映生活时，一般有两种情况：一种以比较接近生活的自然形态来反映生活，如小说、油画、雕塑、话剧、电影等，基本上是偏重于“再现”的艺术；另一种不拘泥于生活的自然形态来反映生活，如诗歌、国画、音乐、舞蹈、戏曲等，其中大部分是偏重于“表现”的艺术。前一种艺术也是有程式的，但它力求使人们看不出它的程式，看起来又像生活本身。而后一种艺术它们的程式都比较严格。如国画、芭蕾舞、戏曲等。绘画与戏剧，本来属于“再现”的艺术，但国画较之油画，戏曲较之话剧，表现的因素比较强，可以说是在“表现”的基础上的“再现”，戏曲是以最大限度的“表现”达到尽可能程度的“再现”，而程式则是它的重要表现手段。

戏曲艺术的程式，比其他艺术的程式更为突出，更为鲜明，运用得更为广泛，要求更为严格，更具有规范性。无论戏曲文学的传统结构形式，戏曲舞台美术的传统形式，都有自己的程式；而戏曲音乐与戏曲表演方面的程式就更为重要，它是从事戏曲创造的重要表现手段。

各戏曲剧种的历史不同，接受的艺术传统不同，它们的程式化程度也不尽相同，但任何戏曲剧种都离不开戏曲音乐方面的各种板式或曲牌，和一定程度上程式化了唱、念、做、打（舞）各种表演手段。

有人认为戏曲中的程式是形式主义的，唯美主义的，而不是现实主义的。这是对创作方法与表现形式的关系的误解。现实主义和非现实主义创作方法的主要区别，在于反映生活的真实性、典型性和深刻性，而不在于它的表现形式。现实主义和形式主义都可以利用程式来进行创作。因此，程式性本身不存在是不是形式主义的问题，主要是看你怎样运用程式。根据反映生活的真实性、典型性和深刻性来看我国优秀的戏曲音乐和优美的戏曲表演艺术对程式的运用是符合于现实主义原则的。

(三) 戏曲舞台时空间的灵活性

戏曲的舞台时空观念与话剧是不相同的。

任何舞台艺术都存在于一定的舞台时空的形态中，因此任何舞台艺术都有自己的舞台时空观念，和与它相连系的舞台时空处理形式。

戏剧艺术是生活的反映，戏剧艺术又要在一定的舞台时间、空间之内反映生活。也就是说，戏剧艺术要在有限的舞台时间、空间之内，反映无限的时间、空间之内的生活。这就不可避免地存在着一定的矛盾。这是各种戏剧艺术所共有的矛盾。但为了解决这个矛盾，近代西方的写实话剧与我国传统戏曲采取了不同的处理方法和形式。

西方戏剧史上虽然也出现过对舞台时空比较灵活的处理形式（与我国传统戏曲也不相同），但近代写实话剧则采取了一种典型的写实的舞台时空处理形式。这种近代写实话剧在对生活进行选择 and 提炼加工后，要求在舞台上用尽可能接近生活原形的形象把它再现出来。它的舞台时空处理是通过分幕的形式来体现的（有时

一幕也可以分为几景或几场)，在幕与幕之间，时间可以飞跃，空间可以变换，而在一幕之中，空间环境是用舞台布景固定下来的，时间的最多也在大体上与生活接近。为把戏剧性情节集中在一定的时间和空间之内，西方戏剧家还提出了所谓“三一律”（或“三整一律”）的主张，即要是“时间统一，地点统一，行动统一”，也就是一部戏剧只能有“一个事件，一个整天，一个地点”。“三一律”是欧洲十六世纪后半叶一些作家，在有意地学习希腊古典文学时，提出一种关于戏剧创作的主张，后来被十七世纪的“古典主义”学派严格地规定为一种戏剧创作原则。这种作法有利于把生活尽量地集中起来反映，也出现过一些较好的作品。但用这个原则去反映千变万化的生活，它的局限性是很明显的。后来西方的话剧虽然不同程度地突破了“三一律”的束缚，但他们还恪守一个原则，就是舞台上的一切，力求其真，力求其实，企图给观众造成一种“生活的幻觉”，甚至有一种“第四堵墙”的说法，即认为舞台上的一切就是生活，观众不过是通过透明的“第四堵墙”去窥视室中的生活。这就是典型的近代写实话剧的舞台观念。在这里，舞台的有限时空与生活的无限时空之间的矛盾并没有真正解决，近年来西方戏剧界正探求新的表现形式以突破这种局限。

（我国戏曲艺术在解决舞台的有限时空与生活的无限时空之间的矛盾方面，采取了完全不同的方法。首先它公开承认舞台的假定性，承认舞台上是在演戏，而不是生活本身；但戏中的人和事都是生活中存在的，或可能存在的，它所表达的情理都是生活中的真情至理。）

戏曲从它的前身“说唱艺术”中继承和吸收了时空间随时转换

和变化的手法，从歌舞表演中继承和吸收了虚实结合的舞台动作，并加以发展，创造了用虚实结合的舞台动作表现灵活多变的舞台时空间的处理方法。它的舞台时空间处理是采取分场而不是分幕的结构形式，即主要通过角色的上下场来表现舞台时空间的转移和变换。舞台环境主要不靠布景，而主要是靠角色台词和演员的虚实结合的表演来表现。这样，戏曲舞台时空间处理就是十分灵活的，它既可以是固定的，也可以是流动的，还可以多重的。)

这种舞台时空间的灵活性在戏曲文学方面，舞台美术方面和表演艺术方面都有明显的表现。它和戏曲表演艺术的虚实结合的表演手法是紧密结合在一起的。

这是戏曲艺术区别于话剧和其他戏剧类别的基本特点之一。西方古典话剧虽然也有比较灵活的舞台时空间处理（如莎士比亚的戏剧），但他们一般不使用虚拟动作，西方舞剧（芭蕾）虽然也有虚拟动作，但一般不用虚拟动作去表现环境，它的舞台环境基本上还是写实的。

这种灵活的舞台时空间给戏曲反映生活以极大的自由，使它反映生活的范围更为广阔，其他戏剧形式很难反映的行船、走马、长途奔跑，正面表现战争和战场，以及天空、海底等场合，戏曲艺术都可以表现，而且表现得很出色。它在解决矛盾的基础上，变不利条件为有利条件，充分发挥了舞台时空间的潜力。

(四) “神形合一”，以“写神”为主的美学原则。

艺术是生活的反映，任何艺术都是来源于生活，以生活为基础的，任何艺术又都需要对生活进行提炼，加工和“变形”。这是戏曲艺术与其他艺术所共同的地方。但是同中又有异，共性中又有个

戏曲艺术是来源于生活，以生活为基础的。戏曲的内容，人物，表演程式，造型等都是从生活中来的，离开了生活这个源泉，这个基础，戏曲艺术就不存在了。卓越的戏曲表演艺术家总是从生活中撷取素材，他们不断向生活学习，从而获得艺术的精进。明代末年的昆曲演员马锦，为了演好《鸣凤记》中的严嵩，特地到当时的宰相顾秉谦的府中当了三年门卒，他朝夕观察宰相的言行举止，终于使自己的表演得到了飞跃发展，成为名重一时的表演艺术家。京剧前辈演员梅巧玲，细心观察满族命妇的举止风范，因而他表演的旗装戏非常出色，特别是《雁门关》中的肖太后最为精彩。甚至一出场竟使“四座惊眙，一时肃然”。川剧演员周海波向周慕莲传艺时说，如果不掌握“河性”、“水性”、“风性”、“船性”，就不可能把《秋江》演好，这些都说明了同样道理。

但生活的真实不等于艺术的真实，不同的艺术又有不同的真实的标准。在对生活进行提炼，加工和“变形”方面，戏曲艺术与其他戏剧类型有着明显的区别。近代写实话剧在对生活进行提炼以后，力求以接近生活原形的形象再现生活，但这种形象也已不是生活的原形。话剧《茶馆》一开幕，舞台上再现了一个清代末年大茶馆的兴旺景象，满座茶客的谈笑声和跑堂伙计的喊话声，汇成一股喧闹的声音海洋，场面十分热闹，逼真，但开幕不久，这股喧闹的声音就渐渐静止，观众才能听到王掌柜与唐铁咀，常四爷、松二爷、刘麻子等人的对话。显然这和生活是有差别的（实际生活中这样的大茶馆几乎整天都是十分喧闹的）。这也是对生活的一种“变形”。然后戏曲艺术对生活的提炼加工和“变形”的程度，不仅比话剧更高，也比西方的歌剧，舞剧更为突出。戏曲艺术更大胆地摆脱生活

的原形，突破生活的自然形态，不以模拟生活，再现生活为能事，它既歌且舞，有虚有实，亦假亦真。美学家王朝闻说：“外形的相似和外形的逼真不等于现实主义的艺术”。他说：“艺术不能和现实一模一样，也不必和现实一模一样。戏曲和其它艺术，其形象是艺术家认识生活的结果，而不是生活本身。”

戏曲艺术在反映生活时，对生活的“变形”表现在各方面，而主要是运用以下几种手法：

1、集中精炼

戏曲艺术敢于对生活进行大胆的取舍，有话即长，无话即短。有时以多胜少，有时以少胜多。有时“泼墨如云”，有时“惜墨如金”。有助于刻画人物的情节，就不惜集中笔墨，精雕细刻，至于无关紧要的细节或枝节，则往往一笔带过，甚至完全省略。戏曲艺术有所谓：“三五步行遍天下，六七人百万雄兵”。

2、夸张想象

在尊重生活的基础上，戏曲艺术敢于夸张，大胆驰骋于想象的世界。戏曲舞台动作不仅比生活动作幅度更大，节奏更鲜明，而且还能把生活中无形的化为有形，无声的化为有声，使思维活动形象化，使梦境成为可见的舞台形象，戏曲艺术运用“亮相”和停顿，在强烈的音乐节奏中间用无声的节奏来进行人物特写，把不可见的心理活动组成可见的舞台画面。

3、美化

戏曲艺术在生活真实的基础上，特别讲究艺术美。为达到艺术的美，可以摆脱外形的相似和外形的真实。戏曲艺术要求声音的美、韵律的美、身段的美、造形的美和画面的美。对身段美的要求，不

仅是平面的，而且是主体的，不仅是静态的，而且是动态的。不论是醉人还是疯人，都要顾到姿式上的美，给人以美的感受。戏曲表演还把壮美和柔美巧妙地结合起来，把美与丑巧妙地统一起来。美学家李泽厚说：“这是一种经过高度提炼的美的精华，”是“特别突出了积淀了内容要求的形式美”。他强调说中国戏曲是“以美取胜”。

戏曲艺术的这些“变形”的艺术手法，遵循的是“神形合一”，而以“写神”为主的美学原则。

关于“神形合一”，也可称为“形神兼备”，历来有着不同的理解。在戏曲艺术方面，有的同志以为“神”是指内心，“形”是指外形，“神形合一”就是内外结合，因而他们认为“神形合一”是一切艺术所共同的，并不是戏曲所特有。这个看法虽有一定的道理，但对“神形合一”的理解不够确切，不够全面。“神形合一”中的“神”与“形”，虽然也有内与外的含义，“神贯而容动”，“神”是内在的根据，“形”（“容”）是它的表现，这就是内外结合，内外统一。然而“神形合一”在艺术领域里还有着更主要的含义，这个“神”指的是“神似”，“形”指的是“形似”。“形似”是追求外形的逼真，而“神似”则首先捕捉住对象的神情、神态和精神，也就是“传神”。这是我国古代艺术领域里的传统美学范畴，它的出现已有一千五六百年的历史。

一切艺术虽然都要求神形两个方面，但与中国艺术相比，西方艺术对形似的要求更高。西方推崇为美学始祖的希腊哲学大师亚里士多德认为一切艺术“实际上都是模仿”。（对于戏剧，他说：“戏剧是行动的模仿”。）文艺复兴时期的艺术大师达·芬奇说：“最可夸奖的绘画，是最能形似的绘画”。这就确切地道出了西方艺

术的美学原则。虽然，在西方也有像歌德的说法：“美在真与不真之间”。但对绘画，他们认为“画家是在模仿自然”。

在我国，早在晋代，名画家顾恺之就提出“传神”和“以形写神”的观点。他说：“四体妍蚩本无关妙处，传神写照正在阿堵中。”此后，“神”与“形”的概念就成为中国古典艺术理论中议论最多也最引人注目的美学范畴。我国古代绘画是重视观察生活和体验生活的，他们以“师法自然”，“师造化”做为自己的创造原则。但他们又决不满足于模拟生活，停留在“形似”阶段。他们追求的是“神似”，也就是“传神”。认为“写形”是手段，“写神”才是目的。南北朝的谢赫提出的“绘画六法”，把“气韵生动”放在第一位，而把“应物象形”，“随类赋彩”，“经营位置”，“传移模写”放在后面。根据后人的解释：“传神者，气韵生动是也”。（元代杨维禎）唐宋人讨论绘画，都把“形似”看做是较低的艺术标准，而把“传神”看做是更高的艺术要求。在诗词则追求意境，在绘画则讲究气韵。唐司空图在《诗品》中甚至有“离形得似”的提法。宋代文坛巨子苏轼论诗画时写道：“论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人”。

宋元时代，中国画更趋于成熟，也正是中国戏曲逐渐形成的时期。此后，在美学方面，有关“神”“形”关系的议论也更为发展。虽然，这些议论中也有不同的提法，有强调“不求形似”的，有强调“神出于形”的，也有强调“正要形神在”的，也有强调“不似之似”的，而这些论点只不过是侧重点不同，其基本精神都是要求“神形合一”，认为“形似”是基础，“传神”是更高的艺术标准。近代绘画大师齐白石的话更为精辟，他说：“作画妙在似与不似之

间，太似则媚俗，不似则欺世”。

无独有偶，戏曲艺术家谈到戏曲艺术时，竟与这位伟大画家的说法如此接近。川剧表演前靠艺术家康子林说：“不像不成戏，真像不算艺；悟得情和理，是戏又是艺”。这“像”与“不像”。不正是“似与不似”么？戏曲艺诀还说：“神似者为上品，形似者为下品”。“形似非神似，神似才为真，神形合一体，方是剧中人”。这里阐述的“神”“形”关系，不是与我国古典的绘画理论完全一致么？当然，这不是巧合，而是戏曲艺术在其形成和发展的过程中，不断地受到我国民族美学传统的熏陶影响所致。

戏曲艺术的“神形合一”，以“写神”为主的美学原则，正好说明了戏曲艺术继承了我国民族艺术的美学传统，也继承了我国民族艺术的现实主义传统，在我国民族文化的宝库中，戏曲艺术的这一份宝贵财产，是我们应该珍视的。

三、继承革新是戏曲艺术的发展规律

文学艺术做为一种意识形态它的发生发展变化都和一定的社会经济政治有密切的关系。同时它又有着本身的规律。

(一) 戏曲发展史上的继承革新

戏曲艺术的发展史，概括地说，可以归纳为以下几点：

1. 戏曲艺术从形成以来就具有它的基本特征，有相对的稳定性；但戏曲艺术并不是一成不变的，它一直是不断发展变化着的。戏曲艺术是随着时代的发展变化而发展变化。是随着一个社会的经济、政治与文化思想的发展变化而发展变化的。

2. 戏曲的发展变化总是内容先发生变化。内容的变化要求形式相应地发生变化。艺术形式的发展变化总是比较缓慢的，是在原