

陈多  
著

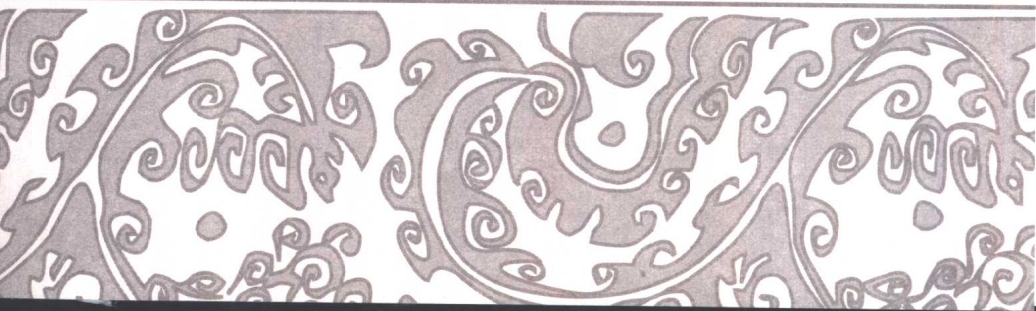


# 戏曲美学

四川人民出版社

# 戏曲美学

■  
陈多 著



## 图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲美学/陈多著. —成都:四川人民出版社,  
2001.9

ISBN 7-220-05615-X

I. 戏... II. 陈... III. 戏曲—艺术美学—研究  
IV. J801

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 062431 号

XI QU MEI XUE

## 戏曲美学

陈多 著

责任编辑

封面设计

技术设计

责任校对

出版发行

网 址

防盗版举报电话

印 刷

开 本

印 张

插 页

字 数

版 次

印 次

印 数

书 号

定 价

喻 磊

文小牛

戴雨虹

伍登富

四川人民出版社(成都盐道街3号)

<http://www.bookss.com>

E-mail: [scrmcbf@mail.sc.cninfo.net](mailto:scrmcbf@mail.sc.cninfo.net)

(028)6679239

成都金龙印务有限责任公司 (028)5651045

850mm×1168mm 1/32

12

2

290 千

2001 年 9 月第 1 版

2001 年 9 月第 1 次印刷

1—3000 册

ISBN 7-220-05615-X/J·425

24.00 元

■ 版权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换



# 序

二十世纪的后二十年，我在上海戏剧学院的本科生和一些省市的戏曲进修班中多次开设过有关戏曲美学特征的课程，开始只是备有讲授提纲，继而写成讲义，并在讲授过程中随时加以修订。转入新旧世纪交替之际，我也已年届七十而进入“发挥余热”阶段，于是再一次对它进行整理，才成为现在这部书稿。

开始几年，讲授的内容基本是遵循一些颇具权威性的观点，如说戏曲的美学特征有综合性、节奏性、虚拟性、程式性，“剧本剧本，一剧之本”等等。确实也不难由戏曲艺术实践中举例来说明它，因而倒也颇讲得有理论、有实例，头头是道。但我是基本奉行“对任何事情都要问一个为什么，都要经过自己头脑的周密思考，想一想它是否符合实际，是否真有道理”的。于是逐渐发现其中有些问题事实上我是没有弄清楚它“是否符合实际，是否真有道理”的，自己也就颇以为憾的无法向学员讲清楚。例如作为前提，戏曲为什么会有综合性、节奏性、虚拟性、程式性等等特征，为什么必然要以这些“性”为特征呢？进而至于较具体的问题，如所谓“综合”，其对象可多可少，那么戏曲“综合”对象多少的“临界点”的量化标准何

为例，着重指出“艺术根本都是程式组织成的”，程式“是各种艺术所由成立之基本成分”；那么，为什么单单以之作为戏曲的特征呢？再如像时常说的戏曲结构特点之一是“有话便长，无话便短”，也令我生疑。请问：除了“懒婆娘的裹脚布，又臭又长”的“八股”文章之外，难道有任何艺术不同于戏曲而以其反面“有话便短，无话便长”为特性吗？诸如此类的问题还有若干。

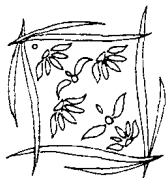
在我所读到的一些颇具权威性的图书、论文中，却找不到对这些问题的现成答案，似乎这在它们那里并不成其为问题。但是我却认为这不仅是问题，而且既然要谈论戏曲的美学特征，就需要去思索这些问题，寻找它们的答案。

不论中国和外国都有着一些神话或传说，讲的是戏剧是由某某神或人创作的，戏剧的样子、特征就是由他们先验地制定的。也有人说戏曲的特征主要是千百年来人们戏曲实践、创造积累的因素在起作用而形成的“无理可喻”的“习惯成自然”。我们当然不相信这些“简明”的回答。

于是我就遵循着这样的认识论，从探讨戏曲有着哪些独具的特殊的矛盾入手，把思考的课题规定为戏曲究竟具有哪些特征？为什么必然有这些特征？经过边研究、边讲授、边改进地逐渐积累，终于形成了自己的较有系统的看法。我以为决定不同艺术品类各具特殊本质的最根本的原因、根据，在于它所采取的表现工具和所要反映的社会生活间的特殊矛盾。“戏曲者，谓以歌舞演故事也”（《戏曲考原》），所以戏曲的特殊矛盾即在于它是采用“音乐和舞蹈”为主要表现手段来扮演角色反映生活；由于它的制约，戏曲美学特征可以由基本样式、表达内容、表现方法和技巧特点四个方面概括为口诀式的十六个字：

舞容歌声，动人以情，意主形从，美形取胜。

而我过去讲课时所说的综合性、节奏性、虚拟性、程式性等戏曲



的美学特征，并没有切中要害。因为如戏曲的“综合性”，其独具的、不同于其他综合艺术的特点，即端在于它是以音乐和舞蹈作为创造形象、统帅全局的主导手段；而其他被综合的成分则只被当做附庸或助手，起着帮助主导手段共同进行艺术形象创造的任务。又如戏曲的“程式性”、“虚拟性”，其实质不过是“舞容歌声”的直接、具体的表现形式，也即是使一切动作都带上舞蹈化的节奏、动律、线条和神韵，从而使之具有舞蹈的空间美、动态美、韵律美的成分；使一切声音都带上音乐化的节奏、旋律、音阶调色和音色，从而使之具有音乐美的性质。至于“节奏性”，则似乎更谈不上是戏曲所独具的美学特征了。其详细、具体的内容都写在本书中，这里就无庸赘述了。

正是所谓“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，由于长期浸淫于书稿之中，对它的有些方面，反倒是“如入鲍鱼之肆，久而不闻其臭”，缺乏认知能力了。及至将书稿交付给出版社以后，可能有点已经下了“庐山”的味道吧，在偶然重读苏国荣博导和拙著同名的《戏曲美学》大作时，对比之下，却发觉了本书的一种“鲍鱼之臭”，且也交代一下。

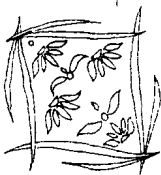
原来早就知道苏先生的戏曲美学观点与拙著大有不同，这也不在话下。这次重读，却又觉察到两书的另一差别。

不论是学术的研究，还是研究成果的表述，都各有适合其内容的体例。即如又称为“艺术哲学”的美学，其内容主要是形而上的理性认识范围内的事，具有高度的抽象性，所以在对它进行研究和表述时一般都需要吸取主要是欧、美的已有美学各流派的理论成果，使用美学的思维方法、范畴、逻辑概念。苏先生的大作也正是这样做的。如在只有四十八页的总论戏曲艺术特征的第一章中，据对脚注的粗略统计，就引用了亚里士多德、马克思、恩格斯、列宁、狄德罗、莱辛、雪莱、培根、卢那察尔斯基、丹

纳、卢卡契等二十位欧、美哲学家、美学家的论述五十一则，平均每页一则以上，信息量相当大；其中引用次数较多的如别林斯基有十二则、黑格尔有七则、鲍桑葵有五则、丹纳有三则。与此相关，在分析有关问题时也吸收了多种美学理论成果，如用阿恩海姆的完形心理学（格式塔心理学）的“力场”、“压强”等学说解释戏剧冲突、戏剧场面形成于各种人物的不同“矢量的合力”中；用弗洛伊德心理分析学的“原我、自我、超自我”的人格结构论来说明戏剧冲突也可能以内心冲突的形态发生在一个人身上；用“结构主义”美学观点分析戏剧的叙述功能是由一连串的“行动素”所构成；按照“系统论”美学等观点解析戏曲特征是由“母系统特征”、“子系统特征”、“次子系统特征”等所构成的“系统网络”，各系统特征所具有的不同的“吸收力与排斥力”、“正价值与负价值”，等等。这样去研究戏曲美学，诚如苏先生所自评：“也许能将理论的广度、深度、新度提高到一个新的品位，解释有些理论上长期说不清楚的问题，克服戏曲美学理论某些观念比较笼统模糊、不甚明晰的局限。”并且也符合一般美学著作的体例，具有较高的学术性了。

相形之下，我真有点要自惭形秽了，我利用电脑检索了一下，在我这部近三十万字的书里，对于上述西方先哲的大作，一共只引用了五则，计为马克思、恩格斯、列宁、亚里士多德、莱辛各一则；至于其他如黑格尔、别林斯基、丹纳、鲍桑葵等等举世皆知的美学权威以及“完形心理学”、“系统论”、“结构论”等理论，“力场”、“压强”、“原我、自我、超自我”特征的“系统网络”、“吸收力与排斥力”、“正价值与负价值”等等比较专门的概念，则十分抱歉，连名字也没有提到过。

如前所述，本书是由讲课稿发展而来。听课的对象不是搞文艺理论或美学的，更不是硕士、博士那样高层次的人员，而是戏





剧学院的本科生和一些省市的戏曲进修班学员。由于戏曲是属于俗文化的通俗艺术和其他一些历史、现实原因，就一般情况而言，戏曲工作者有着这样一些特点：对专业、对戏非常熟悉，谈起来如数家珍，既有兴趣，又有亲切感；而文化修养则逊于专业修养，与文学工作者、话剧、电影编导演有一定差距；而对于文化理论，尤其如高度抽象的美学理论等，一般多视为畏途，罕有接触。虽然在我的讲授对象中不少是具有中、高级职称的戏曲工作者，在编、导、演等方面都有相当造诣，但他们在文化修养、文艺理论、美学修养等方面却也依然如此。同时，取平均数而言，戏剧学院本科生对理论的兴趣也低于文学系，更不要说和哲学系比了。

从这样的具体情况出发，如何把戏曲美学讲得大家有共同语言，听得懂，听得有兴趣，便是我必需考虑的一个重点问题了。怎样去解决这一问题呢？我出自从不以教授、学者自居而自视为戏子的先师熊佛西先生门下，他经常教导弟子们应认清自己的戏子身份。虽然我在熊门并不是好学生，只学成为不太合格的准戏子，但采取的办法便是学习着当戏子。在内容上设法把抽象的理论消化为较具体的、可感知的内容，把美学的专门概念消化为用生活中习见的事实来进行表述；并且尽可能地多用戏子熟悉的戏曲实例来说明问题。在方法上则力求少摆出正襟危坐讲学的姿态，而想使它能有些像戏子习惯的谈山海经、摆龙门阵，把努力方向定为学习焦循著《花部农谭》的“群坐柳阴豆棚之下，侈谈故事，多不出花部所演，余因略为解说，莫不鼓掌解頤”；或鲁迅先生的因在门外乘凉“谈闲天”而著《门外文谈》。尽管这只是我自定的努力方向、奋斗目标，并没能很好的达到；但有时也略微有了那么点意思。随手举个例子的话，则如全书开始的第一段，在表明“本书是一部研究戏曲美学的著作”之后，就继而対



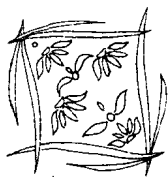
其研究对象——戏曲美学作了如下的解释：“要是用句接近戏曲台词腔调而缺乏‘学术性’的大白话来讲，那本书的任务就是从捉摸捉摸戏曲是个‘什么样子的东西’入手，再进而捉摸这个样子的东西中有哪些成分是建构美丽的戏曲宫殿的主要支柱。”及至将讲稿改为书稿时，我仍然让它保持了这一做法色彩。

例如换一种讲法，如苏先生所写的则是：“戏曲美学是研究戏曲艺术美的特征、规律及其创造和审美的学科。它以哲学为基础，运用艺术学、心理学、文化学等学科的成果，对创作主体、现实客体、艺术本体、接受主体等诸方面构成的审美关系、审美原则、审美特征和审美规律等重要问题进行研究。”两相比较，显然苏先生说的相当全面、准确、深刻，而拙著则免不了有着“观念比较笼统模糊、不甚明晰的局限”。而且二者间的雅俗高下之分，一目了然，无法掩饰，拙著“实在有些不合体例，不大像是本美学著作了”。此其所以为“鲍鱼之臭”也。然而如果因此而产生能使相当于戏曲从业人员水平的读者较有兴趣和较易读懂的效果，那么一分为二地看，或也可以算是它的所得和特色之一吧。

本书的内容不过是我探索后所取得的初步认识，肯定还存在着缺点、不足以至于错误，期望专家学者和读者能坦率地、尖锐地赐予批评指正，以便假如可能的话，还可以在有生余年进行修改，那将感激不尽，带着笑走出地球村了。

2001年7月20日于不登大雅之堂





# 目 录

|                                                |         |
|------------------------------------------------|---------|
| 第一章 绪论 .....                                   | ( 1 )   |
| 一、现、当代的戏曲本身就缺乏内在的统一，这大大增加了由感性材料进行理论概括的难度 ..... | ( 5 )   |
| 二、通行的“戏剧理论”不是了解戏曲本质、规律的钥匙 .....                | ( 18 )  |
| 第二章 “媒介论”——研究戏曲本质特征的方法 .....                   | ( 37 )  |
| 一、历史的简单回顾 .....                                | ( 37 )  |
| 二、笼罩在巨大的历史阴影之下——戏剧概念的被混淆 .....                 | ( 47 )  |
| 三、由所采用的“物质媒介”构成的特殊矛盾，是决定各种艺术门类本质特征的内在根据 .....  | ( 56 )  |
| 四、由歌、舞、诗为主要物质媒介而形成的戏曲艺术的特殊矛盾 .....             | ( 67 )  |
| 第三章 构成戏曲美的特征之一：舞容歌声 .....                      | ( 84 )  |
| 一、有关戏曲艺术特征若干已有成说的简介 .....                      | ( 84 )  |
| 二、戏曲“舞容歌声”的实质在于“无声不歌，无动不舞” .....               | ( 87 )  |
| 三、戏曲“无声不歌，无动不舞”的客观根据和必要性 .....                 | ( 106 ) |

|                                     |              |
|-------------------------------------|--------------|
| 四、“舞容歌声”的具体体现——程式与行当 .....          | (118)        |
| <b>第四章 构成戏曲美的特征之二：动人以情（上） .....</b> | <b>(147)</b> |
| 一、“传奇妙在人情” .....                    | (147)        |
| 二、“非奇不传”与“传事之情” .....               | (161)        |
| 三、略泥存花，贯之以情——作用突出的感情线 .....         | (174)        |
| 四、“无意中感动人心” .....                   | (186)        |
| <b>第五章 构成戏曲美的特征之二：动人以情（下） .....</b> | <b>(207)</b> |
| 一、戏曲舞台“时空自由”的特定含义 .....             | (207)        |
| 二、“民族化的戏曲‘蒙太奇’” .....               | (215)        |
| 三、“戏曲‘蒙太奇’”分类例叙 .....               | (221)        |
| 四、“戏曲‘蒙太奇’”的民族风格特色 .....            | (235)        |
| <b>第六章 构成戏曲美的特征之三：意主形从 .....</b>    | <b>(252)</b> |
| 一、“写意”是“中国艺术的基调”及它和《易》的关系 .....     | (252)        |
| 二、戏曲“写意戏剧观”的实质 .....                | (264)        |
| 三、戏曲“写”的是谁之“意”？ .....               | (271)        |
| 四、“写意戏剧观”在戏曲中的具体运用和体现 .....         | (283)        |
| 五、是“得意忘形”，还是“形神兼备”？ .....           | (302)        |
| <b>第七章 构成戏曲美的特征之四：美形取胜 .....</b>    | <b>(312)</b> |
| 一、由焦菊隐先生的一段话谈起 .....                | (312)        |
| 二、戏曲“把表演提到至高无上的地位”是否符合戏剧原理？ .....   | (323)        |
| 三、戏剧文学在戏曲中的特定含义、作用和地位 .....         | (327)        |
| 四、戏曲中以音乐、舞蹈为主而构成的美的形式 .....         | (337)        |
| 五、以丰富的外在的美的形式取胜，是戏曲必须具有的艺术特征 .....  | (355)        |





# 第一章

## 绪 论

本书是一部研究戏曲美学的著作；说得更具体一些，它的研究范围基本是由宏观角度探讨戏曲艺术的特征，尤其是戏曲的“美”是由哪些成分构成的。戏曲是属于俗文化的通俗艺术；要是用句接近戏曲台词腔调而缺乏“学术性”的大白话来讲，那本书的任务就是从捉摸捉摸戏曲是个“什么样子的东西”入手，再进而捉摸这个样子的东西中有哪些成分是建构美丽的戏曲宫殿的主要支柱。

对于戏曲美学的研究，目前还处于起步阶段，许多问题都没有比较统一的看法。所以需要申明的是：本书所说只是个人的一得之见，和时贤论述出入颇大。尽管我不免有些自以为是，但孰是孰非，殊难遽定。因而深盼读者在阅读本书时能参考各家之说，择善而从，并赐予批评、指正。

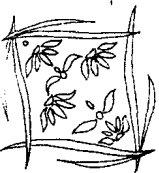
\* \* \* \* \*

在这第一章的《绪论》中，我想先谈谈探索戏曲艺术的特征，尤其是由哪些成分构成了戏曲的“美”的必要性，还有研究工作中存在着的特殊不利条件，以为展开正面研究做好铺垫，并希望能借此调动起读者阅读本书的兴趣。

难道“戏曲是个是什么样子的东西”还需要捉摸吗？我们至少都看过戏曲演出，甚或还有过较多的接触，那岂不是只要把脑海中有戏曲的印象略作整理，就可以说个八九不离十，又何必故弄玄虚的“捉摸捉摸”！

我以为这样的想法是“事出有因”，可以理解的。但又认为，由于戏曲原理、戏曲美学是一门新兴的学科，很不成熟，所以岂止是对我们，就是对戏曲专门家、权威大专家来说，“戏曲是个是什么样子的东西”和戏曲美在哪里这两个貌似简单的问题，如若没有专门对之进行过认真地思考、研究，恐怕也不是轻易就可以作出回答的。为了证明这一点，且让我先讲一个有关大名鼎鼎的京剧大师梅兰芳先生的轶事。

1948年，梅兰芳在上海拍成彩色电影《生死恨》后，恰巧和他谊兼师友的齐如山先生来沪，于是梅先生兴致勃勃地准备专门为齐放映一场，请他提意见。不料齐竟直截了当地加以拒绝。回答说：“不必看，不会好的。”接下来，齐又坦率地对梅解释说：拍戏曲电影，当然不能和舞台演出一个样，而必须有所更动，这是无法避免的。但“必须先懂得中国戏，要懂得了国剧（引者：指以京剧为代表的戏曲）之后，无论怎样改动，也不会出了国剧的原理。若不懂国剧，那是你一动就必然出毛病。”这番道理当然也可以说是常识以内的老生常谈，不足为奇；但何以能由此而断言《生死恨》“不会好的”呢？齐继续说道：“我们二人共同工作了二十来年，我的情形，你尽知道，你的情形，我也尽知。若按技术，您比我强万倍”，“若按理论说，……我敢说你们那位导演，绝对不会懂国剧，不光他不懂，连您也不懂。”根据何在？“因为我所看到这里的人写的书、在报纸上的文章及谈的话等等。证明他们对戏剧原理了解还不够深刻，所懂者乃浮浅的一部分。”至于梅先生，齐如山说：“您在上海所认识的人，以





这几类人为多，他们都不能帮助你，使你有所进步，所以我敢断言你只有退化而无进境……现在听你所述说导演人的话，更知你对于国剧的理论，又模糊了许多，你既不明了国剧的原理，导演家是绝对不会知道的，那你们怎能拍好电影呢？”<sup>①</sup>

这位长者所说的懂得“国剧的原理”，当然是高标准的要求，并且他的话也不排除有偏执之处或唐突“国剧泰斗”梅博士之嫌。但这番赤诚相见的肺腑之言，其基本精神当还是大可肯定的，并能给我们以如下的一些启示：

对戏曲“原理”的深刻理解是十分重要的。如若没有这样的理解，不对戏曲进行改动还问题不大，“一动就必然出毛病”、“出了国剧的原理”。

掌握戏曲演剧的技术、舞台实践和懂得戏曲“原理”二者之间，虽然密切相关，但又不完全是一件事；不是自然而然就并驾齐驱，齐头并进，一通则兼通。以至在齐如山看来，技术比他“强万倍”的梅兰芳也未必深刻“明了国剧的原理”。那又遑论自郅以下的如我辈之流呢。

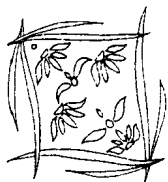
深刻理解戏曲“原理”绝非轻而易举、唾手可得之事。由于必然会有种种主、客观原因，长期以来许多人、以至有些书和文章也不免“所懂者乃浮浅的一部分”，未能升堂入室。而由于我们在第二章第一、二节“历史的简单回顾”和“笼罩在巨大的历史阴影之下”中所将要讲到的历史原因，这种情况益为突出。文化大革命十年中对传统戏曲的彻底抹黑，强加给它的种种重大罪状，除了是出于政治的原因之外，如仅由理论探讨的角度来说，便是对戏曲原理的极大歪曲。如若说这是特殊时期为政治服务的戏曲理论，不足以代表一般，那只要随手拈来，就还有着大量的实例，不妨略举一二为证。如对于戏曲编制，就有人概括为：“凡‘一人独唱，二人对唱，二人对打，多人乱打’，中国文

戏武戏之编制，不外此十六字。”<sup>②</sup>又如对在传统戏曲中占有相当比例的“才子佳人戏”，也有人全称概括为：“全部才子佳人戏，都是才子风流、佳人情多，好像都以玩弄色相为主脑。”<sup>③</sup>自1917年至1980年，时间跨度达六十余年，然如仅就对戏曲的艺术见解而论，它们和文化大革命中的见解不是颇有“异曲同工”之处吗？

这些论点当然也是论者就对戏曲所见所闻的感觉材料归纳而成。但恐怕他们用的只是些很片面、很表面的材料，这些材料的本身即不能反映戏曲之“编制”和“全部才子佳人戏”的本质，因而纵或抛开其他认识原因而孤立地就事论事，则他们由此而归纳出来的概括性见解当也只能是“浮浅的一部分”或“谬误的一部分”了。这也说明不能“抓在篮子里就是菜”，以为只根据所看到的某些戏曲实践，就能准确地描述出戏曲是个“什么样子东西”。而为了能较深刻、准确地明了戏曲的原理，需要有两个前提：一是要掌握对戏曲的丰富而合乎实际的、现实和历史的感性材料；其二是要经过思考，对上述材料进行去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作，造成概念和理论的系统。而后一点更是绝对必要的。有关梅兰芳先生的上述轶事正可以用来说明这一点。梅先生掌握的有关戏曲艺术的材料，自然是非常丰富的——还不仅是几十年的舞台生活，梅氏缀玉轩所藏明、清戏曲图书、文物，也是琳琅满目，具有重要学术价值。但齐如山先生何以敢当面说他“不明国剧的原理”呢？当即是齐先生认为梅在第二个前提上做得还有所欠缺，尚未能通过对材料进行去粗取精、由表及里的改造制作而形成系统化的理性认识。而我们在读某一些经人纪录的著名戏曲演员口述的艺事回忆录时，也时常会有同感。

可以说也正是由于受到这些启示，我才敢于在这里献丑一





下，提出与时贤论述出入颇大的一些个人一得之见。至于它究竟是“浮浅的一部分”，还是“谬误的一部分”，只有任由读者裁夺了。

还需要说明的是，在我们所面临的戏曲理论和实践的现实状况下来研究它的原理，除一般进行科学研究所同有的困难外，还有着一些特殊的不利条件。如不对他们有清醒的认识，势必在前进途中形成思想障碍。为此也要先在这里对此做些起澄清作用的说明。

## 一、现、当代的戏曲本身就缺乏内在的统一，这大大增加了由感性材料进行理论概括的难度

所谓由于种种主、客观原因，将在后面分别谈到。而给想弄懂戏曲原理的人们带来的较一般情况更为复杂和不利的条件，究竟有哪些呢？

这首先是现、当代戏曲演出本身就缺乏内在的统一，可以称之为不是一种“统一物”而有若干不同的“样子”。主要的有两种，即由历史上沿袭下来的传统老演法和经过二十世纪五十年代“戏曲改革”而逐步定型的新样子；此外又还有着介乎二者之间、融新旧于一身的杂交型和二十世纪末叶通过“借鉴西方”、“横向交流”而产生的探索样式等等。如若不去深究，顺其自然，把这些都当成“百花齐放”的体现，自也可又说此中不存在问题。但这样的“百花齐放”，就使得哪怕只是想通过看戏而对“戏曲”作表面形态的描述，也时常会遇到困难：或无法将其归纳成一种“样子”；或因为要把各种“样子”兼收并蓄地都概括进去而连本质也弄得模糊了。而当从寻求戏曲本质、内部规律性出发，想对这些纷杂的感觉材料进行“去伪存真”等加工，以弄清戏曲是个



“什么样子”时，就会感到难度大增；怎样取舍，何去何从，都不易捉摸了。

为了能清楚地说明这种“样子”不统一的现象，有必要从几个方面举些实例来加以论说。

戏剧的外部形式之一，是要有个将剧情逐步展开的“场次结构”。不论任何戏剧样式，它的基本场次结构的“样子”都是由它的艺术特征所决定，两者相互适应。但对戏曲而言，就是在这重要的外部形式上，现代人却好像不遑考虑适应与否，就在事实上承认了它有两种迥然不同的“基本”场次结构“样子”；并分别为之创立了专称：一种叫着“转场戏”，是传统的场次结构方法，演传统剧目时照用不误。再一种叫着“定场戏”，近几十年的新写剧目、“整旧”剧目基本都是采用这种结构方法。两种命名是由不同结构方法在空间处理上的差别来定的。它们主要表现为“转场戏”的舞台上不存在独立的、固定的舞台空间，而依附于剧中人的表演，并随之而流“转”、分割、缩小和放大。恰恰与此相反，“定场戏”则是舞台空间脱离剧中人而独立地存在于“第四堵墙”后面，因之除非经过闭幕，它的位置、大小是固“定”不变的。而由于舞台空间的或“转”或“定”，就决定着戏的外在形态也有一个明显的差别。即转场戏中每场戏所需时间的长短出入很大，唱念做打吃重的大场子不妨演个把钟头，以便歌舞表演艺术有充分发挥的用武之地；小场子可以小到不足一分钟的过场戏。随之是由几十场构成一出戏，乃是颇为习见的。定场戏则各场演出时间大体接近平均值，长短相类，都够得上“一卖”，因之场次数目大为减少；同时又多在某些场与场之间夹进“幕间戏”，这一点也已经形成为一种“习惯势力”。

既然已经为之各定专名，说明人们一般认为这两种结构方法对戏曲都是正常的，可以并行不悖；并且事实上也正是这样做

