

中国戏曲艺术国际学术讨论会

论 文 汇 编

1987年4月 北京

编 印 说 明

根据广大戏曲理论工作者的要求，我们将提交一九八七年四月在北京召开的首届中国戏曲艺术国际学术讨论会的论文合订成这本论文汇编，谨供戏曲理论工作者参考。

这批论文已交出版社准备公开出版。这次合订工作中，对原论文付印中的错漏之处及个别作者对其论文的删改均未作更正，亦未编排统一页码，待正式出版时将重新校正。

目 录

1、无穷物化时空过, 不断人流上下场	
——虚拟的时空, 严格的程式, 写意的境界	阿 甲
2、中国戏剧与观众(16—17世纪)	谢洛娃·雪兰(S·S·Audreevna)
3、一个戏剧题材的演化	
——《白兔记》诸异本比较	白 之(C·Birch)
4、戏曲程式的符号结构及其民族特性	陈贻亮
5、中国戏曲表演体系美学个性的今日观	陈幼韩
6、金瓶西厢的底本问题	傅晓航
7、昆曲艺术声情形态的统一	傅雪漪
8、多层次的动态结构	
——对戏曲特征的一种看法	龚和德
9、戏曲表演体系的探微	龚啸岚
10、太平天国戏剧活动初探	顾乐真
11、中国古代戏曲理论的一次重大突破	
——李渔观众学初探	郭光宇
12、汤显祖论纲	郭汉城
13、一点建议	波多野太郎
14、“队戏”, 被戏剧史遗忘了的篇章	寒 声
15、程式化——中国戏曲表演体系的基石	何 慢
16、戏曲声乐的传统和未来	何 为
17、京剧形成的历史必然性	胡冬生
18、论形式	胡 沙
19、行当——戏曲表演的程式性在人物形象塑造上的反映	黄克保
20、在《桃花扇》的阴影中——1644年的北京在东、西方舞台上	伊维德(W·L·Idema)
21、从“东柳”兴衰谈古老剧种振兴	纪根垠
22、中国戏曲美学特征系统论	姜明吾
23、论“大行散乐”为“上厅行首”及其他	
——山西洪洞明应王庙正殿戏曲壁画题名考释	蒋星煜
24、地方戏的整体继承及其局限	金行健
25、美的交融	
——从戏曲演莎士比亚戏剧谈东西方戏剧交流中的舞台实践	金 芝
26、从云南花灯看中国民间地方小戏的美学特征及其发展趋势	金 重
27、中国戏曲的现状及其未来发展的预测	荆乃立
28、孔尚任对某些传奇程式的改革	丹娜·卡尔瓦多娃(D·Kalvodova)
29、论戏曲表现现代生活及其美学特征	梁 冰

- 30、从粤剧发展实践体验中西戏剧结合问题.....梁沛锦
- 31、中国戏曲文物概述.....刘念兹
- 32、略述戏曲声腔史考证.....流 沙
- 33、古典戏曲视觉形象的平面构成.....栾冠桦
- 34、中国戏曲文学剧本结构与场上艺术结构的凝聚点——
中国戏曲艺术存在的实体——
脚色制.....洛 地
- 35、中心剧种论.....马龙文
- 36、中国京剧史绪论.....马少波
- 37、中国传统戏曲和中国的统治阶级（1736—1911）.....马克林（C·P·Mackerras）
- 38、介绍性变形小说《品花宝鉴》中的昆剧与戏剧.....李林德（L·L·Mark）
- 39、英国加的夫实验剧院的戏剧研究和实验活动.....马金山（C·Marshall）
- 40、李渔的戏曲与《KABUKI（歌舞伎）》.....冈 晴夫
- 41、西方对于京剧研究的情况.....赵如兰（R·C·Pian）
- 42、一个洋鬼子的中国戏剧观.....班文干（J·Pimpneau）
- 43、中国各民族傩戏的分类、特征及其“活化石”价值.....曲六乙
- 44、试论戏曲板腔体制之孕育、形成与发展.....任光伟
- 45、东方和西方演员的舞台形象.....尼古拉·萨瓦莱塞（N·Savarese）
- 46、戏曲演出特性探索——论虚拟性.....沈 尧
- 47、变与不变——昆曲七百年纵横谈.....沈祖安
- 48、论中国古典戏曲的用景问题
——兼论当代中国戏曲改革中所存在的一些问题.....石 磊
- 49、论元杂剧在世界戏剧史中的贡献.....索罗金（V·F·Sorokin）
- 50、戏曲比较研究在我国的发展概貌.....苏国荣
- 51、中国南戏研究之检讨.....孙崇涛
- 52、日本近二十年来元曲研究的情况.....田中谦二
- 53、前所未有的巨大工程——中国戏曲志.....汪效倚
- 54、三十七年：戏曲创作的否定之否定.....王安魁
- 55、从柳永的〔定风波〕到关汉卿的《谢天香》.....王季思
- 56、独特的“我·你·他”
——二人转表演艺术研究.....王 肯 马 力
- 57、中国戏曲与西方戏剧审美意识比较.....王永敬
- 58、论戏曲艺术的两重性.....文忆萱
- 59、中国戏曲的传统与印度Kerala地方的梵剧的比较.....布海歌（H·Werle-Burger）
- 60、在国外演出京剧的翻译与导演工作.....魏莉莎（E·Wichmann）
- 61、曲牌之特征与谱曲之法.....黄琼璠（Isabel K·F·Wong）
- 62、昆剧表演艺术体系初探.....吴白匋
- 63、中国戏曲和西方歌剧.....武俊达
- 64、生活 艺术 思考
——川剧现状与前景.....席明真

65、戏曲艺术与风化论·····	徐扶明
66、莎士比亚和中国戏曲·····	徐朔方
67、明代戏曲革新群体的崛起与追求·····	薛若琳
68、悲欣交集·····	颜长珂
69、古剧折光——论山西古赛戏的构成方式·····	杨孟衡
70、论中国戏曲的总体性·····	叶长海
71、昆剧的回顾与前瞻·····	俞琳
72、南戏起源问题札记·····	塔德兹(T·Zbikowski)
73、戏曲与中国文化传统·····	张赣生
74、试论中国戏曲的美学特征·····	木公
75、中国戏曲·····	张庚
76、中西戏剧形象的美学个性·····	朱雪艳
77、中国戏曲改革的道路·····	朱颖辉
78、论戏曲结构特征·····	祝肇年

(以上系会议正式代表论文)

79、戏曲艺术论纲·····	姜永泰
80、论汉画百戏·····	廖奔
81、鲁迅的戏剧观·····	刘文峰 刘丽华
82、元代社会与杂剧兴衰·····	刘荫柏
83、中西演剧观比较·····	孟繁树
84、建国以来戏曲音乐的发展·····	张民
85、徐文长本《西厢记》简说·····	张新建
86、中国戏曲与中国宗教·····	周育德

(注:论文序号按作者姓氏的英文字母顺序排列)

无穷物化时空过 不断人流上下场

——虚拟的时空，严格的程式，写意的境界

〔北京〕阿 甲

一 从歌舞引出来的舞台方法

戏曲，这里先谈由歌舞为基础所产生的舞台特点，由于以歌舞作为艺术语言，在有限的舞台，它只能以自己的特性去反映生活，不能依生活的原型去再现生活。日常讲话变成唱，日常动作变成舞，它便改变了生活的实用功能，转化为艺术的欣赏功能。在直观的审美观照中，寓教育于娱乐，起到潜移默化的作用，认识事理的真，道德判断的善，游目聘怀的美，这些艺术上共性的东西，戏曲无不遵循，但更擅长于情感的抒发。汉代《毛诗序》说：“诗者志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”这就讲到，人有怀抱，语言不能尽其意，便长吁短叹，感叹不能舒其气，便写诗；诗意不能骋其怀，便放声歌唱，歌唱不能发其兴，索性就蹈之舞之。这里，志与情的结合，理性与感性的结合，心理体验与形体表现的结合，对戏曲有概括的意义。不过，它是情感的一种自我发泄，出自生活；不是为了表演一个节目给别人欣赏，戏曲则是给别人欣赏的。诗歌舞台其最初根源虽来自生活，戏曲的歌舞则并不是生活的直接反映。它是经过多少艺术家的智慧创造，遵循歌舞自身的规律，创造一种特殊的形式来表现生活的。

大家知道，在通常的生活中没有一个人以歌唱形式来实现他的语言活动的，也没有一个人以舞蹈的形式去实现他的动作活动的。歌唱虽好听，传达思想内容则远非语言可比，舞蹈也是一样。语言是思维的外壳，歌唱不是。但歌舞创作活动以及情感体验中不能离开思维。即以诗来说，古人以为“诗缘情”、“诗言志”，虽各有偏重但又是一致的。歌唱不如日常语言清晰，舞蹈不如日常生活动作方便，但宁歌唱而不用生活语言（当然也有念白的，这和日常的话也不尽同），宁舞蹈而不用生活动作，这是艺术上的自我限制。正是这种限制，才能发挥它另一方面的特长。在表现情感的表情威力上则为生活语言和生活动作所远远不及，情感与理性是互相渗透的，人们看到好的歌舞，不见得仅只是为了欣赏技术而不要理解内容，只是“寓理于情”而已。马克思说：“激情、热情，是人强烈追求自由对象的本质力量。”列宁也说：“没有人的感情，就从来没有也不可能有对于真理的追求。”因而，欣赏歌舞，不可能和理解内容完全分开。这是戏曲和其他歌剧、舞剧共同的审美内涵。但戏曲和歌舞剧又有不同，歌剧有歌不舞，舞剧有舞不歌，戏曲为了充实剧情和各种行当性格的需要，把歌舞剧三者揉合一起，又熔铸其他艺术于一炉，把之分成唱做念打，作为戏曲艺术的重要载体。

这里产生一个问题即不仅以歌舞为基础的形式去反映生活，而是怎样地去反映生活？这就决不是“镜子式”的“反映论”所能解答的问题，戏曲舞台所反映的，决不仅仅是生活表象的东西，而是要那个对象在经过形象思维的千回百转，技巧上的千锤百炼来充分表现它特殊

的本质力量，以表现戏曲舞台的特殊生活。它决不是把生活的反映象镜子里照出的那样的原型，而是创造成一种和生活真实有各种不同程度各种不同层次的距离。

二 团团转

戏曲舞台反映生活，舞台环境是不固定的。虽任何艺术反映生活只能是一个侧面一个角落，可是戏曲艺术尽量要突破这种舞台限制，要求尽量扩大和深入自己广阔的生活领域。不仅要表现各色人等的生活活动，还要表现它在多种环境中的特殊情境；真是事业东南西北，人来四海五湖。那么这种情境怎么能在一个三四十平方的小小舞台自由表现呢？这就不得不求助于大幅度的曲线活动，我把它叫做“团团转”。即是以盘旋曲折的方法去表现里程千百，甚至天涯海角；但步履不越舞台。正是这个原因，所以“四功五法”中的“步法”，是最最基本的技法。戏曲演员清早练功，足不出舞台，要跑“园场”数十里。驰马千程，行船百里，发兵塞北，布阵江东，都不可能真向前直走，只能盘旋在舞台之中。大园场则盘旋驰骋，小园场则曲折迂回，好象“太极图”运转一样，这是舞台步法的基本规律。但这并不是说舞台没有直线运动，所有的线路都是以园线运动为规范的。这些台步规律，对戏曲的各类角色来说，具有普遍意义。这种台步的形式美，相对独立于角色之外，又为各个行当所遵循；对每个行当的角色，这种优美的形体身段，又各有巧妙不同。如果一搞写实布景，这些虚拟步法便没有道理，也不可理解。

为了园场运动，四方舞台两侧，设有两扇大门，这两扇大门，并不是戏剧情境里的大门，是一种角色出入的抽象渠道：从神仙升降、从鬼怪出没、从五湖四海、从南北东西、从重山峻岭、从小桥流水、从花园亭台、从街头巷尾、从前厅后院、从楼上楼下、从破屋残窑……，总之，这两道门，是天上人间一切事物活动来往出入之处。荡荡千军不嫌挤，姍姍小姐不嫌空。它是世界戏剧舞台来来去去最通畅最自由的舞台形式。记得读《古文观止》李白写的一篇文章《春夜宴桃李园序》开头那句话说：“夫天地者万物之逆旅，光阴者百代之过客……”这里关系到对时间空间的感想，我借此为戏曲舞台写照：“无穷物化时空过，不断人流上下场。”说戏曲虚拟这是戏曲舞台最普遍最基本最抽象的虚拟。

戏曲舞台，三面通透：两边观众都可以看戏。后来由于话剧舞台布置实景，建筑了“镜框式”舞台。两旁围以侧幕，戏曲在这种舞台演戏，角色上下，在侧幕间几个层次里倏然出入，好象来的路子多了，其实少了；好象舞台解放了，其实限制了。我不禁想到一个故事：有个科学家喜欢养猫，猫有大中小三只，为了具体管理，在墙底按比例大小开了三个洞口。

戏曲舞台不过数十米平方，要表现广阔天地，它不象长卷古画，如“清明上河图”、“千里江山图”那样可以横向展开，也不能象电影那样可以前后推移左右拉扯，景色则上穷碧落下达黄泉，而只能走上下场“团团转”才能突破舞台限制，争来主体的极大自由。上下场体制，分为前台后台两个部分。前台是表演戏区，后台是休息室（同时也是可说是没有表演的表演区）前台后台，有联有隔：联者如川流不息，隔者则不记年月。一个上场一个下场，可以是瞬息之间，也可以是十年八载。比如，四员大将长翎大靠，八个“龙套”高举旌旗，最后来一个主帅披蟒着靠，和将士排列台前，主帅则屹立不动，喊一声“发兵前往”：锣鼓和曲牌齐奏起来，诸将士围绕着主帅转一个圈子，曲牌奏完了，主帅再喊一声“人马列开”：就算十万人马，从出发行军已到了另一处战场，其实未走出舞台半步。这就算进行了长途进军。世界舞台那有这样的“间隔效果”，布莱希特也不能不为之惊叹。聪明的戏曲艺术

家，认为仅仅为了一个长途行军，没有什么文章可做，用极简炼的笔墨一带而过，略略地表示一些声势也就算了。摹仿生活真实的戏剧艺术，则另有特点，它必忠实于写实，只要是戏都要制造生活幻觉。史坦尼斯拉夫斯基导演过一个战争戏叫做《裘力斯·凯撒》的行军场面非常真实。他在《我的艺术生活里》这样写道：“在同一个布景里，勃鲁脱斯的敌人安东尼带着军队从远处出现……但是，怎样借助少数的临时演员造成大批军队通过的印象呢？这就需要能够巧妙地把观众蒙骗过去的花招。试验证明，表现大兵通过最好的办法：就是不要表现大兵的全身，而是表现到他们的腰部，只能表现他们的头、钢盔、上身和枪刺。如果军队行进进树丛背后或突出的山岩背后近行，幻觉将更为加强。利用我们舞台上的巨大的活动地板，我们可以使观众只看到那些在活动地板门走过的临时演员的上身。还有一些人在他们后面走动，观众不看见人；只看到他们拿着一排戈矛，这就增强了人数众多的幻觉。……结果形成一支无穷无尽的大兵队伍，当士兵跑进后台时，等着的裁缝，就赶忙在他们的军装上增一点新的细节；把盔头或披风交换一下，这就造成了军队越来越多的幻觉。”这也是战争进军场面，竟如此酷似生活，真是煞费苦心，难能可贵，只有电影可以和它抗衡，可是如果要戏曲同样模仿，只有消灭自己。戏曲并不嫌弃自己这种表现手法的简略，这样，好腾出功夫在重要的情节上大显身手。戏曲演英雄人物，总是在冲突尖锐的情境中充分表现他的性格。《挑滑车》的高宠，《长坂坡》的赵云，《界牌关》的罗通等都是如此。大将挥鞭驰骋疆场，这种“走园场”往往是对演员脚底功夫的严格考验。“园场”是对环境极抽象的虚拟，这种技术只有把角色的性格激情体现出来才是有审美价值的，这就要浑身有戏。戏曲舞台表现天涯比邻，神游四海，难道是为了表演两脚赛跑？而是要把角色的感情和意思灌注到它的台步之中，这种台步的虚拟过程，要使观众理解到：演员虚拟的舞台行动，正是角色的规定情境之中的行动。这里就要讲到虚拟和程式的关系问题。

三 虚拟和程式的关系

戏曲虚拟，不是脱缰之马，它要有约束，要有规范。这个规范也就是程式。虚拟和程式是不能分开的。凡是程式，都是虚实互相结合的，舞蹈动作，音乐唱腔，锣鼓点子，也都是虚实结合的，因为它要概括、要抽象、那些地方要悬空一些，空灵一些，简炼一些，其中就有虚的意思在内，虚实结合，是戏曲艺术带有普遍意义的概念。前面说的“跑园场”以及行军和战争调度都是虚拟的。有虚无实也是不可能的，演员动作又都是有虚有实的东西，“跑园场”的台板也是实体的东西，舞台上表示战争的调度，又是虚的东西。虚拟有时放荡不羁，有时收缩无间，所以要有严格的程式。虚拟有两种情况，话剧的虚拟，那是说它在舞台上所有的一切除演员之外，都是虚指的，假定的。但它要逼真地去摹仿生活的真实，制造生活真实的幻觉，所以和戏曲的虚拟不同。戏曲的虚拟，不摹仿生活真实，但在情理上应该是真实的、合情合理的，不然便不可理解了。前者是偏重再现性质的，后者是偏重表现性质的。前者的虚拟是摹仿自然形态的，没有程式的（在生活交际和习俗中也有程式，如一定的仪式或礼节和习惯了的姿态等等），后者虚拟不是摹仿自然形态的，是有特定的程式的。

戏曲程式，其来源虽出自生活，但决不是生活原型的再现，它是把生活的原型经过敲打、捣碎，然后再重新熔铸成另外一种形式结构去表现生活的。这种虚拟生活的程式，和生活虽有距离，但有近有远，有亲有疏，有实有虚，有形有无形。如以“园场”表现路程，只是表意，不能证实。如一个姑娘因绣鞋穿针引线，却十分真切。划桨水流并不见船；策鞭驰

骋并不见马；跨步攀登并不见山；拔门开门，并不见门。这些船、马、山、门等只能想象得之。戏曲虚拟并不是为了看景，如要看景最好看电影，何必看戏？虚拟有景，是要看景中的人的神情。从虚拟想象到有景不是目的，只有在虚拟中看到人的神情才有意义。这样，人们虽看到演员在创造无中生有的朦胧之景的感觉，但更重要的是要看到了情景交融之中的人的行动。虚拟不是话剧中的“无实物练习”，无实物练习，主要是一种“假设”的训练，在空洞无物的手里假设有实体的东西，而且要有严格的分寸感、份量感。戏曲的虚拟虽也注意及此，并不拘泥于此。前面讲过，它不是生活原型的模仿，而是一种想象的形象创造。而且这种虚拟的境界，要伴随着动作过程同时消灭，你刚走过的小路转过身来就是岸路。比如《宋江杀惜》虚拟上楼下楼，开窗关窗，大体注意尺寸，如果失落招文袋之后，为了寻袋，转辗大街小巷，就无法表现它的真实，只能意到笔不到，这类表现都只能是概括的、抽象的，也就是写意的意思。宋江失书那种着急的神情，是有感染力的，是人们能理解的，这种情况，人们不会去计较巷在哪里街在哪里。比如武生上马，是象跨马，文生上马，如跨犬背，青衣上马，如踏龟背。马是客观对象怎可小大由之？但人们并不认为这些演员是唯心论者，我们满足于看到人物的身份神态，不是要看孤立的马。再如纵马杀敌，马要顽抗，人要驯服，策鞭勒缰，只求神似，略其形似。马有四蹄，人有两脚，共有六腿，如何计形？

元杂剧已有骑马打仗的场面，借民间调“竹马”的马形，扎在腰间，前有马首后有马尾，（竹马在旧戏中见到过）以显形貌，就是打起仗来，便成累赘，后来淘汰了。舞蹈马舞，为求形似，双腿开跨，表示骑在马背，人则躬背跳动，表示勒缰纵跃。但不如真人惊马，连人带马，一跳两三丈高，真是威风。戏曲则避短扬长，它别出心裁，不是来用两腿跨马的形状，而是左右挥鞭，勒缰旋转，或交跨踢脚，或前后翻身，无形而马势朦胧，杀敌则神威显赫。《走麦城》的关云长，手持青龙偃月，跨下赤兔，疾步如飞，长髯飘洒，气概不凡。《挑滑车》的高宠杀敌，或纵跃翻腾，或搓步后退。蹈马于泥坑，而人犹有余勇，人力疲乏而马则勃然兴发。看戏的人，并不去辨别哪是人腿，哪是马蹄，只看到纵马奔腾的雄姿和线条，随着锣鼓节奏，都拧在一起，在演员的心里迸发出来，观者为之动容惊叹。戏曲的程式虚拟，或拟形传神，或以神制形，两者都有。汉代淮南子谈到形神的关系问题，他认为“神”对“形”有主宰作用，“神贵于形也。故神制则形从，形胜则神穷。”（《论言训》）“以神为主者，形从而利；以形为制者神从而害。”（《原道训》）戏曲重形似更重神似。有出息的演员学流派，不是只摹其形而弃其神。惟有经过劳动创造的辛苦才能摸到传神的诀窍。戏曲是代代传授的艺术，也是创造的艺术，创造要摸索规律，不是随意为之。中国戏曲艺术总是尽可能发挥能动的精神力量，以突破物质条件的限制，当然并不是说不要依赖于物质。过去舞台前面照明是两盏粗线的油灯，谁都不会说现在的电灯是反传统的。可是为了表演，的确有在透亮的照明之下，偏要去演黑夜里搏斗的情景的。《三叉口》便是如此，两个英雄在黑夜里扑杀，就格外要求集中注意，明知道却视而不见，非要眯着眼睛去探索，竖起耳朵去谛听，蹑手蹑脚去接触，屏住呼吸去嗅闻，甚至心房的跳动都想把它压制下去，稍有信息便砍上一刀，或互相连砍，刀刀触及对方鼻子不离分寸。这种惊险细微的表演动作和面部表情，如果为了黑夜的真实，笼罩暗光，只有两个黑影在摇晃动弹，黑夜气氛是有了，其它都没有了。

戏曲舞台有话则长，无话则短，表演也是一样，有戏则做，无戏则过。前面讲到戏曲行军和话剧行军的区别，戏曲无戏可演则简略，有戏可演那怕是行路走道也不厌繁复。如《回荆

州》，东吴的孙尚香和刘备急于归国，刘备、孙尚香、赵子龙三个人乘机潜逃，舞台上不仅仅表现他们长途跋涉的辛苦，尤其是要表现他们恐惧愤慨的心情。戏曲舞台利用民间舞蹈，以“三×花”的图案形式作为调度。三个人穿插来往，反复盘旋，以表演长途跋涉，这种激愤而又惶恐的心情，寓于载歌载舞的审美情趣之中。

戏曲舞台上的长途跋涉，还有一种离奇的舞台调度。杨四郎乔装改扮，带了一个番兵从萧后的皇宫夜奔宋营，归途中遥见宋营情况，要表现他边跑边想，思绪万端的心情，但是要唱快板，边走边唱怕观众听不清楚，办法是：杨四郎站在台前唱，那个番兵弯下身子，挥着马鞭围绕杨旋转不已，直到唱完，表现杨既唱且行，观者并不见得不可理解，这又是戏曲虚拟和程式的一种处理。

戏曲表演有时宁可失真不失美。一个孤胆英雄夜宿黑店，为防暗藏，持烛侦察，但烛不燃火，因为真有火苗，便妨碍演戏。持烛者一忽儿挡风，一忽儿远照，一忽儿偷看。没有火苗倒比有火苗更有戏做。无火苗的火苗随人悠然晃动，似有移情之感，真有火苗早就灭了。戏曲虚拟，凡是扑蝶摘花，穿针引线，都不要实物，因为有了实物反倒没有身段可做了。

戏曲艺术要把没有实物的实物意象，靠演员的身段动作传递给观众欣赏，这种动作要伴随着锣鼓的节拍和弦索的旋律，所以没有严格的程式不行，黄佐临同志称戏曲为写意的戏剧，我很同意。我看既有写意的自由，又有严格的格律，是否可以说是有严格程式的写意戏剧。戏曲的写意：谨严和自由、鲜明和含蓄、显现和朦胧、表情和表意、丰富和单纯、雄伟和秀丽都是互相结合的。无论什么虚拟程式，都是虚实相生相辅相成的。人和人的身段，都是实体的存在，没有实体的身段便不可能有虚拟的想象。有的虚拟也总要有一些表示的东西，如宫殿营帐，就少不得有简单的台围椅披这些实体的道具。交锋打仗，刀、枪、剑、戟也是实体的；从调度讲，排列阵势各队形无不是虚拟的。挥水旗表示海浪，举布城表示进城，以旗当车，以帐代轿，都是虚实结合。虚拟程式不宜分类太死，规定过严，这不利于创造发展。发展借鉴要分析，择优而取，对戏曲特点有营养的就吃下去，反胃的就吐出来。

四 从生活对象的具体到抽象技法的具体 再到程式和个性统一的具体。

前面所讲的虚拟，都是程式。这主要是讲生、旦、净、丑四个基本行当的程式。这些程式的形成源远流长，可以一直追溯到古代祭神舞蹈仪式，汉代百戏中的民间说唱，宫廷歌舞以及宋元明清几个朝代的戏剧。程式就是在这种长期演变中发展起来的。这些东西，它的本源都来自生活，凡有出息的演员，继承了这些东西之后，懂得重新把它回到生活的洪炉再去铸造，再去锤炼，根据艺术家新的想法和要求再去造型，于是程式才有了发展。歌舞的结构，本来是有程式的，歌舞和戏剧结合，它的程式便更加多样化，也更要求统一。凡有程式的艺术，都包含着格律和自由的两个方面，如果只懂得拘于格律的一面，就要被它困死，善用程式者懂得从谨严的格律中解放出来，为内容的需要自由运用，从而改造程式但又在程式之中。戏曲程式，具有高度的形式美，即使表演反面人物，它的形式也是美的。如戏曲中的娄阿鼠、汤勤、恶霸高登、奸雄曹操（依《三国演义》）都是审美对象，观者赞赏。但决不是说他们的品性道德也变美了，这方面当然是丑的。只是说表演的技术程式是美的。这是属于审美形式的价值，不是理性判断。

戏曲艺术使生活的本质和高度的形式美紧密结合，对事理有明智的认辨，对道德有是非的评价，所以能“寓教于美”极视听之娱。

程式中的性格、品格、身份等归纳成几种类型，术语上称之为“行当”，基本上分生、旦、净、丑四种“行当”，其中既可以再分，也可以概略，以示灵活。这种行当程式总的来讲，是从生活中各种具体的、个别的人物中间加以抽象出来的。比如旦（包括正旦，花旦）是从贤淑端庄，机敏娇媚的妇女品貌中抽象出来的；生，是从文雅庄严，潇洒正派的品貌中抽象出来的；净是从刚直粗暴，忠耿鲁莽的品貌中抽象出来的；丑，是从卑鄙，趋炎附势，阴险滑稽的品貌中抽象出来的。这里所说的抽象，并不是自觉运用理论的逻辑思维的分析 and 综合，而是在长期的感性实践中为了建立一个有一般特征的大体的艺术类型，在演出过程中逐步使其丰富完备。

从程式的形成到程式的掌握，大体有三个过程，一、程式技法的产生；二、程式的完形；三、程式和性格的统一。

1. 程式的技法问题

关于程式技法的问题，建立一个比较完整的程式，先要考察事物对象中的一部份的东西，寻求它的规律，加以研究琢磨，作为完整的程式结构的形体动作的技法。如武戏演员就在虎豹的身上摹拟它凶猛的形象，或摹拟它们咆哮的声势，所谓“龙吟虎啸”，或在凶悍的飞鸟身上摹拟它们长空搏击，独立展翅的姿态。梅兰芳以兰花的开放形容他手指的动弹，盖叫天观察袅袅烟苗以作为他身腰缠绕多变的启发。戏曲很讲动作的辩证法，如欲左先右，欲进先退，欲伸先缩，欲紧先松，欲刚先柔，欲发先聚，欲实先虚等等。凡联接、顿断、对持平衡都是有对立又是统一的。戏曲中常讲到“手、眼、身、步、法”，法便是身段动作联系变化的法则，运动的法则。只有把这些技法，训练熟了，才有程式的完美。中国山水画也都有它的技法，如画山有大斧皴、小斧皴、荷叶皴、披麻皴；画竹有个字形、人字形；画兰有穿风眼；画水有各种水浪纹，这些东西，都是从具体事物的形象中抽象出来，经过概括凝炼作为技法训练的。这些技法都有程式，没有程式便没有技法；程式不能活用也不算技法。这一点对戏曲艺术来说是十分重要的。技法要精，要狠下功夫，正如西晋诗人刘琨所说：“何以百炼钢，化为绕指柔。”

2. 程式的完形问题

技法只是程式的个别的孤立部分，远不是程式的完形，从个别的动作到完整联系，从动作力量的对持到协调交替，从消除肌肉紧张到松弛自由，从注意力的集中一点到全身的分配，从动作视觉控制的减弱到运动觉控制的增强，只有把技术练得精熟，得心应手运用自如，才能使程式的结构谨严，和谐一致成为完形。

形象的抽象不比思维的抽象，它要看得见，听得到。它不是意象的内在，必须造型鲜明，这些运动的造型离不开技法，而是技法进一步的完美的综合。这种综合必然联系到演员的情绪活动，不论是深是浅。比如你是一个净角行当，虽没有性格只有一个粗犷的架势，而这个净角的动作，必须是有联系的，贯穿的，决不是割裂的。程式动作要讲规矩，但又决不是象模子里刻出来的那样死板。有的演员动作分寸很准，多长多短，多高多低，象是测量出来那么准确，就是不好看，只是长短整齐，横平竖直，不好看，没有粘性，也没有弹性，我把它叫做石灰质的程式动作。懂得一般的程式不难，普通演员能够做到，然而精通一门完美的程式并不简单，这关系到普通演员和优秀演员的区别。掌握程式当然要有演员的艺术素

质和文化修养的问题。程式门门都懂的很少，可是无论唱念做打，只要有一门精熟高明便是名演员的条件。

这里，再谈“行当”程式类型的问题。类型，就是把一类事物中相似的个别特征，归纳成为一种同形的类型。也就是从个别到一般，异中而求同。比如，孔明和陈宫、红娘和春香，张飞和李逵、汤勤和蒋干，它们都有性格的区别，但又都是从生、旦、净、丑这些类型中化出来的，所以，某一个行当的程式类型要学到家，才能构成这一行当完整的类型。演员为了创造角色，对程式类型也有互相借鉴的，比如戏曲的“调判”、钟馗、张飞等，常借用花旦动作，使雄壮中含有妩媚之姿。事实上，行当类型不到家，要建立性格是很困难的。因为这种性格是规范化了的。脱离程式类型的性格，不是戏曲艺术的性格。戏班子里有句行话叫做：“不是这里面的事”。可见程式的完形，不能等闲视之。

3. 程式和性格的统一的问题

掌握了程式的技法，掌握了程式的完形，不等于掌握了性格，这里还没有最后完成形象的创作任务。这里必须有一个对角色、性格再创造的过程。不管创造的对象是什么，（如果是历史故事，它就不可能有原型的载体），只能凭历史记载或演义小说，或民间传说的材料加以想象虚构而成。这些传说记载的人物，有典型的也有类型的。这并不排斥你舞台上的再创造，你可以根据那个模式，发挥想象，加以改造。一个人物的性格总是要从他所处的环境中表现出来，从人和人的关系中表现出来，从参预的事件中表现出来。你是为什么去行动的？又怎样去行动的？是在顺利的环境里行动还是在困难的环境里行动？在顺利的环境里行动你的态度是怎样？在困难的环境里行动你的态度又是怎样？你还是因胜利而骄傲，还是失败后再接再励，这些都能表现你的性格和品德。所有这些不是只靠剧本情节事件里所写的有限的叙述，要靠演员的丰富和生动活泼的意象创造。如果你自己和角色有类似的经验，便可以设身处地去想象，如无此经验，便只能凭你的知识作假定的想象，从剧本以外去寻找朦胧的影子，再去描绘挖掘，使它和剧本合拍并逐渐鲜明起来，再去感觉它，理解它，成为你心目中的朋友。但是这都是你意象里的东西，人家什么也看不见，听不到的。这些都要靠你全部的形体动作表现出来，不仅是你的眼睛会讲话，似乎你全身的筋肉都在思维着。唯有这样地去运用程式，你掌握的程式便有了性格灵气。

本来程式和性格有联系又有矛盾。行当的程式性格，是一般和个别的关系，彼此是有联系的，个别的东西有自己的性格，所以又是有矛盾的。戏曲艺术要表现一个人物，则程式和性格互相依存。因此，它是从一般到个别。个别离不开一般。从程式到个性也离不开程式。戏曲艺术的程式，本来是从生活具体中抽象出来的，这种抽象是形象的抽象，所以它是艺术类型的具体，经过体验（是伴随程式技术的体验）进而达到程式和性格的统一。比如孔明、吴用的性格，离不开老生的类型。两者之间，越是渗透流连忘返，戏便越是演的深刻入味。

在第二个问题，（程式的完形问题）讲到从个别到一般，现在又从程式类型深入到个性，这是从一般到个别。这个个性性格的个别，比原来从生活个别到程式类型的那个个别不同，它更为精致，更丰富，更深刻，更鲜明，更生动活泼，更是本质的东西了。

戏曲性格的完成，决不是因角色更其姓名，易其服饰，异其情景，便有了性格。性格是要创造出来的。同是一个英雄人物，同处一个困难环境，同是胜利结局但是有差异之处，不能完全一样。艺术中创造性格，也要从各人的素质修养去考察，决不是猴头皇冠便是仁君。

舞台艺术的特点，是面向观众，当场创作的，因此不能没有交流，没有反馈。因而，有

时在性格和情节的合理范围内，它会咬你一口，使观者震撼惊心，有时则如流水行舟，使观众畅怀怡情，但都在情理之中，决不是向观众廉价卖好。

五 程式的情感体验

解放以后，戏剧界如果不学史坦尼斯拉夫斯基体系，好象就不是来自正宗。连科班出身的戏曲演员，也受很大影响。一些著名的戏曲演员碰到我常谈到演戏的情感的问题。胡芝风同志演的《李慧娘》是轰动一时的。她在出场“逃荒”一场戏里，戏演的很好，但有时身段动作有些象触了电那样抽搐，我问她这是为什么？她说：“我不觉得，我是要把我自己的感情去体验角色的丰富的感情的。”之后，她反复在电视里注意自己的动作，发现是有这种现象。我们研究这个原因，主要是由于演员所体验的感情是从生活出发的。戏曲表演情感，要受到程式的夸张和制约。戏曲的情感形式和生活的情感形式是有矛盾的，不协调的。舞台情感有虚拟的性质，即使你本人对角色有同感，也不能把生活里的感情直接冒出来，而要经过提炼、变形，和程式合拍起来。最近，刘长瑜同志来看我，我对她说：“你演戏动作还可以放开些。”她说：“我的气达不到，感情达不到。”她的戏演得很好，但所提出的问题也涉及到戏曲情感和生活情感的矛盾问题。戏曲程式的情感也是虚实结合的，我要她放开些的意思决不是主张过火表演，而是要超脱些，不要太实。有一些有名的老演员，演戏很严肃认真，认为演戏的情感要从始至终一贯到底，这种演法，也使我感到紧张有余，虚灵不足，虽实而不浮，却未免凝滞不抒。究其原因也是为了要追求情感的真实。有的演员演忠义之士，表现刚毅忠耿之气，挺直身子，甚至屏住呼吸，以示气宇轩昂，动作虽讲节拍，处之矫枉过正，唱腔只找亮音，不管吐字准确，把自我的情绪发泄，当做是体验角色的感情。观众看他演戏卖劲，报以掌声，对这种严肃认真却把缺点当做高明的演员来说，鼓励情绪则可，提高艺术修养则无益。

戏曲动作既是有程式的，那么戏曲的情感表现也是有程式的。体验角色的情感，必须伴随着程式技术。生活里的情感是遇事而发，是对生活现象感受的一种态度的反映。史坦尼斯拉夫斯基认为感情是不能挤出来的，不能去表演的，只能从行动中流露出来，就是说演员只有深入角色，在角色的规定情境中生活和行动中才能流露出它的感情来。依理说，戏曲人物的感情，也应当是在人物的行动里流露出来的。即是有感而发的。但不同的是，戏曲的感情，必须当作一门技术来训练。笑有笑的各种形式，哭有哭的各种形式，怒有怒的各种形式，愁有愁的各种形式。有一个票友叫黄定的，他跟姜妙香学小生的笑，从“啊哈”两字发音，怎么张咀，怎么运气，要每天练好几百个“啊哈”，这样上台演出时，才能一口气连打十来个“啊哈”毫不费力。所以，对戏曲不仅是要表演，而且还要扎实练功，练成一种程式，但是当表现人物的时候，它应当是在行动中遇事有感，自然地流露出来的。

在戏曲表演里，无论是感情的如喜笑、愤怒、悲哀、惊恐等等以及理性范畴的如注意、回忆、思念、判断、推理等等都不是生活里的自然形态样子。戏曲舞台上如何去感觉，如何去思维，都要有夸张的、鲜明的、有强烈感受力的审美形式。这种形式的心理活动又必须和程式技术搅拌在一起，这种感性和理性的心理形式，其色泽的深浅浓淡，渗入于轻重缓急的音调之中。生活感情，感事而发，如无必要，毋须矫揉造作，而戏曲感情，要有细腻的做法，不然就突不出来；还要在格律之中，你要哭要笑，都要向鼓师打个暗号，这种传递信息

的方式，不在戏外，必须在戏内。戏曲音乐传递感情，有成套的套数，既可整用，也可拆用，非常灵活，不是按谱演奏；这是由于唱、念、做、打，既有程式规定又有灵活运用情况决定的。

戏曲音乐十分重要，可以有音乐而无动作的时候，但没有无动作而无音乐的时候。戏曲里，凡情感的体验和情绪的表现，都要镶嵌在审美的音乐的节奏之中。

是不是懂得感情和程式的关系这套方法就能把戏演得很好呢？不一定。这里有一个传神的问题。所谓传神，就是要把心理的体验，通过技术形式表现出来，中国的绘画书法，都讲究线条。线条传神包含矛盾：既丰富又寓单纯，既鲜明又寓含蓄，既锋锐又寓韧劲，既雄伟又寓凝炼。汉代淮南子说：“画西施之面美而不可悦，规孟贲之目大而不可畏；君行者亡焉。”“君行者”就是神的意思。他强调神是形的主宰。“神贵于形也，故神制则形从，形胜而神穷。”我认为形神是不能分离的，神无形不寄，形无神不灵。所以程式感情的体验与表现也有形似与神似之别。同是马的舞蹈，都没有实体的马，但有偏重拟形的，有偏重拟神的。戏曲表现马的舞蹈，并不强调马形的虚拟，而是强调马神的虚拟。勒缰策鞭，跨腿踢脚，马形朦胧，马神出现。这主要表现在演员的神态上。略形传神，以神制形，往往是戏曲表演的重要特点。这种特点从程式的感情上表现上传达出来。

构思和体验角色感情的时候，总是要去分析、理解、感受和想象，这时，你要吃透人物，这是讲人物的生活逻辑。此后，还必须根据戏曲舞台的特殊形式去表现它，这是讲演员的舞台逻辑。人情事理，要依人物的生活逻辑，表演做派，要依戏曲的舞台逻辑。这种逻辑就是特殊的形式和特定的内容的结合，不能彼此分隔，这是它自己的体系规定的，和话剧大不相同。如果把戏曲里最优美的动作放到话剧里去，马上就感到矫揉造作，很不自然；如果把话剧里最真实自然的动作，放到戏曲里去就会感到无声无色，平淡乏味。如能善于吸收，当能相得益彰。戏曲舞台的构思，不能只有意象的草稿，必须要有形体上的草稿，要不断修改。唐代诗人贾岛曾有感作诗，为了“推”与“敲”两字的斟酌，不能抉择，再三思虑，反复吟哦，最后选择了“敲”字。于是“推敲”一词成为文学上的佳话。这种“推敲”功夫，戏曲表演中也不例外，在关键时刻，要选择最优美、最确切、最有感染力的动作表现，首先要使自己感动起来，再到观众中去受检验。戏曲表演的感情体验和表现，以及思维的体验和表演，都要做“推敲”的功夫。所谓“推敲”，是一种理性思维，没有理性思维，便谈不上以神制形。

舞台演剧是演别人的事情，所以演员的感情是虚构的，假定性的，你对角色有同情有共鸣（也包括有反感的）所以你的感情又有真的成份。感情的假定和感情的真实搅在一起怎么办？戏曲的处理和话剧不同。它不同于史氏“体验派”，在演员创造人物时，要求演员的感情和角色的感情基本合一；也不同于科克兰“表现派”叫演员毫不动情；甚至“连感情的影子都不应当去接受”，也不同于布莱希特的“间离派”，有意识地造成一种演员和观众的“间离”，让观众理性地、冷静地去分析和判断剧情中的事变而不动感情。

戏曲不忌讳“我就是在演戏”，但也要求设身处地去体会戏情，这就不能没有感情的流露，也不能没有理性的制约与引导。戏曲里的感情表现是很不平衡的，在有些虚拟的表现，它和生活的距离是无法衡量的，也无法说清楚的，只能是一种示意，一种象征。但它并非有意识地去制造“间离效果”，可是它比布氏的“间离效果”还要超过多少倍。这是中国戏曲本身的表现规律决定的，同时，又因为戏曲表现，特别是程式形象的传神，征服观众有强大的

吸引力和感染力，能使观众捧腹大笑，也能使观众声泪俱下。这是一种既有距离又感亲切，既受教育又有余闲去审美的艺术。

还有一个问题，都是在表演上没有纯熟的技术，你的感情是无法渗透进去的，在表演时，有些地方要以理性来代替感情，或者参预在感情之中，理性和感情是交替作用着的。演戏中对准脑袋削你一刀，虽惊险但不损一根毫毛，这主要是靠注意力高度集中，但又要表现出感情激动的样子。如开打“八股挡”、“十二股挡”，纵横穿梭，有条不紊，刀枪交接，紧张不乱；除了注意力集中和分配得当之外，还有一种心理和生理激动的兴奋情绪，如呼吸、屏气、发气、“起泛”（动作前的动势）、松弛、使劲等等，都是技术运动引起的一种生理调整的现象。我的经验，演员对角色有感情的时候是导演解释剧本分析人物的时候，导演和演员构思人物性格及设计动作的时候。选择一个有典型性的动作，在你初次练习的时候，真会使你鼻酸流泪，如果在演出的时候反倒不能把你体验感情冲动起来，这样就会“砸锅”。该怎么样呢？要把你体验的感情转记成为意志，或意念。那时你就能凭感情的知觉指挥动作，这时演员的技术动作更能使角色感情动作增加色彩。所谓演员的技术动作，即是把演员的情感转化为意志的动作，因为不可能把每一个动作的细节设计好再去演戏，在规定情境的过程中，应当如何去动作，都是有已经酝酿过的感情的知觉去指挥的，决不是象木偶戏那样，一切都是靠牵线者去掌握。

六 为什么要独唱、独白、自报家门

前面讲到歌舞性质所导致的时空处理、虚拟和程式的关系问题，虚拟程式和感情体验以及感情表现的问题。这里要讲戏曲独唱、独白、旁白和自报家门等是否合理又为什么要这样的问题。

戏曲既不是摹仿艺术真实而是表现艺术的真实，即不摹仿生活的自然真实，就要把艺术的真实看成可以想象，可以比喻，可以变形，可以创造的东西。当舞台上没有同台对手只剩一个演员的时候，往往是吐露他的心理活动最诚实的时候。这时他的对象只有席间的观众，他把他们当作是自己的知音，把自己的满腹心事毫不保留的或唱或白或舞地向观众倾诉。一个演员的唱工、做工，大都在这个时候得到充分发挥，理由有三：第一，从内容来说，这些独唱独白，在生活里原是个人的内部语言（行话叫内心独白），戏曲仅仅是把他的内心语言念出来、唱出来而已。所谓和观众直接交流，就是这个意思，这并不是和观众直接对话。因为观众并不是角色的对象，而是演员的直接对象，两者不能混同。角色和观众是没有关系的，只有演员把创造的角色介绍给观众看才发生关系。因为演员和它作品的角色两者是浑然一体的，所以总认为是角色和观众直接打交道。演员既要把角色介绍给观众作艺术欣赏，就要把唱、白、动作都要审美地要求寻找好的角度使观众看得满意，听得过瘾。因而独唱、独白、独演必须做到既与观众直接交流，又在戏的情理之中。这是演员、角色、观众三者统一的关系。再者，也是戏曲演员的表演规律。长腔大调的大段歌唱，如《逍遥津》的汉献帝，《哭秦廷》的申包胥等的大段歌唱，适宜独唱，不宜对唱。如对唱便把对手搁置一边，无法反应。

第二，所谓“自报家门”，它和独唱独白的性质略同。独唱、独白对观众倾诉衷情，那么自报家门也就并无不可。但主要的作用，是为了节省舞台时间，减少周折，如果一个人出场必须要通过人与人的交往在必要时候才道出姓名，那么如果人物频繁出场，都要通过接触在

需要的时候才道出姓名，就搞不清楚谁是谁了。话剧是以白话交代，没有歌舞复杂，也因要摹仿真实，不宜自报家门。

第三，最重要的一条是所谓“悬念”的问题。人们总认为，独唱独白都把自己的动机泄露了，就没有“悬念”了，观众便没有什么可猜想的了，戏剧“悬念”便消失了。其实一个人的动机和它的效果，不总是一致的，主观的想法和它的客观实践不是没有矛盾。看你如何在实践中解决矛盾，这是最大的“悬念”。而且戏曲不是单纯用逻辑推理去求结果，而是在歌唱和舞蹈的欣赏的时刻，认识人物行为的结果，既有审美观照，又有善恶的评价。不象看“推理”性的电影那样，把精力集中于思维的猜测和判断。中国戏曲不仅仅是为了满足于情节故事的理解，而似乎是审美重于认知，所以主张潜移默化，寓教育于娱乐之中。如果一个戏只追求情节的离奇莫测，那么情节一经理解，戏也就不再看了。戏曲当然要有悬念，但不靠悬念玩弄玄虚。玄虚有损审美，也经不起理性的考察。昆曲虽称“传奇”，但是合乎情理，《牡丹亭》的生死死认为“理之所无情之所有”。这是对当时礼教压迫的一种冲击，并不是荒诞。

戏曲舞台，方丈千里，空间、时间必须有极为节省的安排，疏处可以旋马，密处不容间隙。自报家门、独唱、独白、旁唱、旁白都是从这种“有戏即长无戏即短”、“开门见山”的法则中派生出来的。只有这样，始能腾出功夫，突出重点，这是创作者强烈的能动性的发挥，不能以真实的摹仿主义来看它。

七 戏曲舞台艺术的性质

戏曲的本质就是承认“我在表演角色”。既要表演角色，就不只是外形的摹拟，而要去感受，如要感受深刻便要体现人物的心情，又要把角色控制在自己的手里。史氏体验派说：“凡是没有亲身体验到的东西，我们就不能表现，也不应表现。”那么戏曲里所有虚拟和程式的景象，谁在生活里体验过的呢？我们的体验是一种虚实相生，真假结合的东西，是以神制形，拟形传神的体验，也就是表现性质的体验。只要不是歌舞的戏剧，它就不可能有直接生活的体验。生活里的哭和笑，谁都不能在哭和笑之前有一个“叫头”（即锣鼓点子）。戏曲体验，是一个广泛的心理活动。凡思维、感受、注意、回忆、比喻、表意、观察、联想、通感都在体验范围之内，我把它叫做想象的体验。比如八个龙套，代表十万大军，你就无法真实体验，只能是一种表意和象征，只要求排队整齐，有点气势就可以了。演戏打仗，刀砍枪刺而不紊乱，翻腾跌扑而秩序井然，这时候谈不上什么真实体验而是要强调注意力的集中和分配。还有一种武打场面，两人以舞蹈的姿势打仗（术语叫比将），猜测对方的战法，舞台调度非常优美，或进退徬徨，或盘旋停滞，两将对面，故意迂迴闪躲，避而不战，刀枪交接故意缠绕不刺，象一幅很有章法的画圈人物，伴随着“走马”，锣鼓缓缓敲击，哪里象是战场交锋，这是诗的舞台，舞蹈的诗句在舞台上吟哦。这种诗样的调度，一搞写实布景，“诗人”就会七窍不通。戏曲布景，真叫舞美工作者难煞。这个矛盾不易解决。

写实布景早在汉代就有。在《西京赋》描写《总会仙倡》便有“华岳峨峨，岗峦参差……云起云飞，初若飘飘，后遂霏霏”之景；元杂剧的《柳毅传书》便有“云闭云开，水淹气冲，烟罩烟飞，火烧火烘”之景；清代的《宝塔庄严》、《地涌金莲》，有的在井中以铁轮绞起五座宝塔，有的就在台中开放花瓣，内座大佛五尊；二、三十年代上海的更新舞台的机关

布景，锣鼓连击四拍，全台倏然景色一新，变色电光映照四射，这些玩艺儿，喧宾夺主，淹没了演员的精彩表演。这说明在我们虚拟传统表演中也试验过真象实景，但终究站不住脚，被淘汰了。

解放以来，对实景有所改革，但摹仿真实的观念未能解放。其中当然有观众的喜爱问题。看来，有些剧种，把景的虚实搞得好的，应当肯定。因为分场舞台，在连续不断的场次中有相对独立的场次。特别是室内的戏，有比较固定的空间，可用简括的场景。虚实相间，虚多实少，比较合适，因为虚拟程式。本身原是虚实相结合的，但总要以不妨害表演为宜。

现在大谈振兴戏曲，也急求改革。如何改革志大眼高。时逢开放，舶来商品化的艺术，声光震射，夺目喧耳，有人好之，有人厌之。我看今后不管怎样横向吸收，应当发挥传统的优势，联系自己的特长，择其优者而取之。认为一切都是外国的好，全盘否定和鄙视自己的民族文化，叫人真不知如何去理解这种心情。只要新奇，乱调五颜六色，任凭七拼八凑，看做离奇则可，当做振兴则不宜。中国人民，对民族文艺是不会抛弃的，在长期的欣赏实践过程中，他们就会懂得正确的评价和批判，必能辨别精粗美恶。马克思说：因为人的感觉通过社会实践的改造已经成了“理论家”。

虚拟程式的综合艺术，怎样和具体的性格内涵紧密结合起来，把个性心理的东西，渗透到物质技术的东西里去，从而改造这种技术，重建具有性格化的技巧形式。这样，技术虽是外在的，但似乎是心理的活动里发出来的。两者互相渗透，意在笔先，随心所欲，成为天性的弥合。当然，这不仅仅是技术熟练的问题，还有素质和修养的问题，所以虽认识相同，还总是有创作个性的差异。戏曲所以值得百看不厌，就是因为它各有自己的特殊风格和流派，使同中有异，异中有同，所以为观赏者喜见乐闻。

今后的戏曲，必然是中国民族气派的。将来必能独树一帜于国际戏剧舞台，发生巨大的影响。

中国戏曲，当然还有许多问题需要研究改进，比如昆曲，如何将案头的文学性改成为舞台的文学性，便值得研究。京剧重字韵不重文词，解放后改进多了，但如何使文词不拗口好唱，选择哪些铿锵入耳的字音好听，并非不值得推敲。至于写戏曲剧本，无论内容形式。在目前是一个至关重要的问题。搞现代戏，要专门的研究机构，要有专题的研究和练习，要有经常的实践。不是靠几次会演就能解决问题。

中国戏曲配角整齐，主角突出，这是它自己的体制规定的，不能满足于平均一律。虚拟和程式是多少代艺术家辛苦创造的积累，得来不易。但抄袭并不困难，运用创造则十分困难，中国戏曲的特征是：既受实际舞台面积的限止，又无限地超越时空，扩大剧情的表现领域；既有严格的程式规范，又达到写意的境界；既有高度的形式美感，又有潜移默化的教育意义。但这决不是说不要推陈出新，不要振兴发展。这就要改善教育方法，要提高理论与实践相结合的导演和其他有关系的艺术工作者，并引导和培养青年观众的欣赏兴趣。今后的演员如不能超越前人，便谈不上繁荣振兴。中国开放后，中外各种新的艺术流派，应潮而起。中国戏曲舞台永远要接近人民，它的艺术特点，既保持生活距离，又在情理之中。角色和演员，演员和观众永成默契，畅游于戏曲审美的情趣之中，从超时空的虚拟和程式来说，这层关系尤如唐代诗人王勃所云：“海内存知己，天涯若比邻。”