



戲曲研究 69

XI QU YAN JIU

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

戏曲研究

第六十九辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

福建省艺术研究所
安徽省艺术研究所 协办

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

戏曲研究. 第 69 辑/中国艺术研究院《戏曲研究》编辑部编. —北京: 文化艺术出版社, 2006. 2

ISBN 7-5039-2942-1

I. 戏... II. 中... III. 戏剧—中国—现代—文集
IV. I207.3-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 010092 号

戏曲研究(69)

著 者 中国艺术研究院戏曲研究所 《戏曲研究》编辑部

责任编辑 向 宏

封面设计 杨连启

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyscbs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010)64813345 64813346(总编室)

(010)64813384 64813385(发行部)

经 销 新华书店

印 刷 三河市宏达印刷有限公司

版 次 2005 年 12 月第 1 版

2005 年 12 月第 1 次印刷

开 本 850 × 1168 毫米 1/32

印 张 11.25

字 数 310 千字

书 号 ISBN 7-5039-2942-1/J·783

定 价 28.00 元

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换。

顾 问： 郭汉城 王文章

曲润海 薛若琳

主 编： 王安葵 刘 楨

编 委 会： (按姓氏笔画)

王安葵 刘 楨

刘文峰 沈达人

贾志刚 黄在敏

颜长珂

编辑部主任： 谢雍君

执 行 编 辑： 王 馥

目 录

当代戏曲

- 当代文化转型与传统戏曲形态的嬗变 戴义德(1)
- 当代浙江戏剧创作论 叶志良(13)

戏曲理论

- 关于当前戏曲研究中的几个问题 徐子方(23)
- “自娱娱人”:王国维戏曲功能观发微 汪芳启(37)
- 惯例形式与古代悲剧的艺术发展 王海洋(56)

比较戏剧

- 戏曲与藏戏的比较研究 刘志群(70)
- 韩中傀儡戏比较研究 [韩国]安祥馥(85)
- 乔吉六字理论及其杂剧结构分析 李 慧(94)

戏曲文化

- 元代戏曲“孝感”母题考略 王 政 邱瑰华(109)
- 临潼会故事在元明戏曲中的流传 王海燕(121)

- 深得“搬弄三昧”之《金西厢》……………刘世今(133)
——试探金圣叹戏曲导演理论
- 难煞《牡丹亭》……………朱为总(145)
——从青春版昆曲《牡丹亭》说起

戏曲文献

- 《龙泉记》传奇作者及其佚文……………黄仕忠(150)
- 袁于令《合浦珠》传奇探考……………郑志良(163)
- 明清剧目考遗(二)……………王汉民(171)

戏曲文物

- 瓦当奇葩 南戏化石……………林成行 林了了(179)
——明清时期温州瓦当戏曲现象初探
- 从聊城山陕会馆戏楼墨记看清末民初的地方戏剧
……………李 泉(194)
- 元杂剧中人称代词的使用及其作用……………周有斌(208)

地方戏研究

- 古老的豫剧为什么能充满活力……………安 葵(216)
- 论衡阳湘剧的艺术价值……………尹青珍 洪载辉(226)

音乐曲谱

- 戏曲工尺谱的沿革与流变……………俞为民(231)
- 再论“两头蛮”……………邓 玮 邓翔云(267)
- 曲韵研究的概貌与新趋向……………王 敏(279)

当代学人

- 以戏曲为志业的曾永义教授 (台湾)蔡欣欣(289)
 平和心处世,平易心待人,平常心从业 池 浚(301)
 ——朱文相先生的治艺之路

戏曲书评

- 拓展戏剧思维的新视野 吴新雷(309)
 ——刘祯《民间戏剧与戏剧史学论》读后
 莆仙戏研究的新进展 刘 祯 陈建平(313)
 ——马建华《莆仙戏与宋元南戏、明清传奇》评析
 的是方家之论 周育德(317)
 ——读毛礼镁新著《江西广昌孟戏研究》与《江西雩及目连戏》
 一部推动文献学发展的专著 杨惠玲(324)
 ——评苗怀明《二十世纪戏曲文献学述略》

学术动态

- 倪惠英表演艺术研讨会纪要 王惟惟(328)
 海峡两岸河洛文化暨豫剧发展论坛纪要
 王惟惟(339)
 新世纪第三届全国地方戏曲剧种发展战略研讨会综述
 王 赓(344)
 姹紫嫣红戏曲情 曾玉冰(351)
 ——第三届中国戏曲学术研讨会述评

· 当代戏曲 ·

当代文化转型与传统戏曲形态的嬗变

戴义德

近两年来,“当代戏剧的命运”又一次成为我国戏剧界的热点话题。有人认为,当代戏剧危机的主要原因是电视和电脑的普及造成了一个以“斗室文娱”为时尚的“时代”,以至于再好的戏剧演出也是观众稀少、门庭冷落;在商品经济的大潮中,不具备“商品的再生产力”的戏剧,只能“一本一利”,不能“一本万利”,而政府又不再像计划经济时期那样用优厚的待遇来“养”戏剧,因而戏剧只能陷入“不演不赔钱,少演少赔钱,多演多赔钱”的困境。另外有人则认为,当代戏剧“在电视和流行音乐等艺术门类面前打败仗的主要原因”,“并不是创作领域的问题,而是传播手段的问题”;如果说当代戏剧有危机,归根结底还是国营体制及其“次生效应”所造成的,只有彻底推行剧团体制改革,让戏剧真正走向市场,才能摆脱目前的困境。纵观多年来戏剧界对戏剧命运的讨论,大家的思维视角都不约而同地关注到社会经济和行政管理的层面上,而对戏剧本体的审美结构及其在当代文化生态环境中的嬗变状况则缺少学理性分析。为此,本文试图从艺术形态学的角度,将中国传统戏曲的经典形态放到当代文化转型时期的审美格局中进行考察,这对于人们更全面、深刻地把握当代戏剧的命运脉搏或许能起一点拾遗补缺的作用。

一 “一般戏剧”与人类同在,具体戏剧 形态随历史而发展

在探讨“当代戏剧的命运”之前,首先有必要对最“一般的戏剧”作出形而上的美学界定。马克思主义实践论美学表明,人“是自由的存在物”,“人以一种全面的方式,也就是说,作为一个完整的人,把自己的全面本质据为己有”。因而,“动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造,而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产,并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象;所以,人也按照美的规律来塑造”。^① 这就是说,人在运用已有的物质生产手段感性地占有对象世界之后,还将按照自己尚未全面实现的自由意愿,用精神生产的手段创造一个比现实的感性世界更符合自己“内在固有的尺度”的理想化境界。人通过对这种理想境界或曰“自由意象”的审美观照,使在现实生活中不能全面实现的自由本质可以暂时获得一种象征性的实现和替代性的满足。这便是人类一切审美创造活动的人本主义逻辑起点。戏剧,是现实的人以非现实的身份摹仿现实生活的“本来样子”演绎的一段超越现实生活的理想化情景。因而,人通过“演戏”或者“看戏”可以直接以接近于“感性占有”的方式,暂时生活在自己营造的理想化境界之中,获得比其他艺术门类更直观、更强烈的审美享受。所以在人类发展的任何历史阶段中,戏剧始终是审美价值最高、艺术感染力最强、受众参与性最广泛、对现实人生影响最大的主导艺术样式。

艺术创造的审美需求是由人与生俱来的全面自由本质所决定的,而人所创造的各种艺术产品的具体形态则是人类文明发展史的阶段性成果,是一定历史阶段的文化生态环境的产物。随着人类文明的发展,物质生产力为艺术造型所提供的物质媒介的材料不断丰

^① 参阅马克思《1844年经济学—哲学手稿》,第42~85页,人民出版社1979年版。

富,可塑性不断增强,表现力不断提高,与此同时社会生活的矛盾也愈来愈复杂、愈深刻,因而人的审美超越层次也随之提升了,艺术产品的形态也由此而丰富多样并成熟复杂起来。人类文化形态的每一次阶段性跨越都将导致艺术形态系统发生相应的嬗变。在新的艺术品种、艺术样式产生的同时,某些过去曾经繁盛的艺术品种、艺术样式因文化生态环境的变迁将逐渐衰亡。根据马克思所列举的古希腊史诗和神话消亡的例证^①,我们可以进一步明白,在艺术生产和物质生产都不发达的阶段所产生的“某些有重大意义的艺术形式”不一定随着物质生产的发展而同步发展,相反,在物质生产发展的新的更高阶段上,这种艺术形式原有的物质基础和思想观念基础消失了,它自身也就不得不随着消亡。

在艺术形态系统的嬗变过程中,某种艺术样式的兴衰也不是某个社会阶层或者行业的人们可以按照自己的好恶一厢情愿地进行操纵的,而是整个社会的审美格局双向反馈建构过程的结果。就审美客体而言,它涉及各种审美对象的性质、特征、价值、功能,以及它们之间错综复杂的相互影响、相互制约、相互渗透、相互转化的系统联系。就审美主体而言,它涉及与审美对象相适应的审美趣味、审美理想、审美判断和价值取向等审美意识的内容。在审美格局的建构过程中,审美客体和审美主体的所有审美信息都是双向反馈、互动调节、互相同化、互相适应、互动生成的。再扩大一个层次来看,审美格局的建构又是与社会的整个大文化系统联动运作的。一旦艺术形态的文化生存环境发生变化,审美格局中的主客体之间就会及时发生双向的信息能量交换,经过一段时间的量变积累,原来的主客体对应关系就会发生某些变化,有的被强化,有的则被淡化。与审美主体的联系被强化的艺术形态就成为审美时尚追捧的对象,反之,便被挤到了审美领域的边缘,受到冷落。当文化形态的发展完成一个阶段性跨越之后,边缘化的艺术形态将会被解构,其中某些艺术要素被淘

^① 《马克思恩格斯选集》第二卷,第112~113页,人民出版社1972年版。

汰,另一些艺术要素作为传统文化的“碎片”被新兴的艺术形态所吸纳。这时,原来处于强势地位的旧艺术形态也就衰落消亡了。新时代的审美格局又在新的文化环境中继续进行着为主体生产新的审美对象,为对象生产新的审美主体的建构过程,如此循环往复,以至无穷。近二十多年来,在我国文艺审美领域中先后发生的流行音乐的崛起与传统雅乐的式微、纪实文学的勃兴与纯文学的边缘化、电视剧的繁盛与舞台戏剧的危机等现象,就是审美格局在当代社会文化转型期间按照这种建构方式进行运演所造成的审美价值转移和主客体对应关系调整的结果。

二 传统戏曲形态的文化特征

众所周知,中国传统戏曲的经典形态是在漫长的农业文明发展过程中,经过对诗歌、音乐、舞蹈以及民间杂技、百戏等各种艺术形式的不断整合,直到封建社会中后期才逐步成熟定型的。在这种高度综合的艺术形式中,由于各类形式要素协同运作,互相渗透,互相强化,因而戏曲音乐的旋律、调式、配器,戏曲舞蹈的造型语汇、姿态动作比当时独立的音乐、舞蹈要丰富得多;戏曲文学表现生活内容的丰富性和思想感情的复杂性也是此前的叙事诗和抒情诗难以企及的;它所创造的审美意象的具体可感性和生动直观性也是叙事功能尽管十分强大的唐传奇、宋话本、明清小说所不能比拟的。因此,传统戏曲成熟定型之后,一直是农业文化生态环境中处于盟主地位的强势艺术形态,戏曲观演活动是农业文明时代的一种盛大节日。在农业文化的生态环境中,世界各民族的戏剧艺术都曾出现过这种鼎盛辉煌局面。

然而,农业生产力的能够提供给戏曲的造型媒介无非是演员的肢体和服饰。演员要想以非现实人的身份演绎超越现实的生活情景,也只好在自己的肢体和服饰上下功夫。因此,传统戏曲演员的形体训练比西方话剧和现代影视演员要艰苦得多,手眼身法步的技巧、

可塑性以及由此而产生的表现力也比后者要大得多。演员的服饰也是尽可能选用农业时代纺织工艺所能生产的上等布料,最大限度地注入绘画、刺绣技艺进行加工,形成了非常突出的错彩镂金之美。演剧形式也只能是演员高台表演,观众当面欣赏,其审美信息不能复制保存,不能跨越时空进行传播。舞台上的场景布置和时空变换在没有近代工业光电技术的条件下,也只能靠“一桌二椅”、幕开幕合来完成。当剧情的发展、人物的活动需要变换场景,需要涉及一些舞台上无法存放或及时搬移的大物件时,只有靠演员运用自己训练有素、可塑性很强的肢体,做出一些非现实性的特殊动作姿态去进行暗示和象征性表达。这样一来,便造成了中国传统戏曲最突出的表演特征:虚拟性。另外,农业文明时代审美趣味的精神内核是“抒情写意”,中国封建社会两千多年的文学史可以稍微夸张一点地说,就是一部抒情诗歌的发展历史。这些抒情诗一般都是“借景抒情”或者“托物言志”,它们并不致力于描摹具体“景、物”的外形,而是追求其“言外之意”、“象外之旨”。传统戏曲用淡化物象的虚拟动作表现戏剧情境的形态特征与农业时代的审美趣味也是一脉相承的。

戏曲的虚拟表演动作是对生活具象进行抽象提炼,同时运用音乐、舞蹈、服饰加以美化了的人工符号。为了让这些人工符号的“所指”意义成为全社会约定俗成的共识,就必须要有的一套相对稳定的结构规则。这便是人们所说的“戏曲程式”。尽管人们对戏曲程式的界定有各种说法,而实质上它就是戏曲的各种形式要素排列组合的规范原则或结构模式。戏曲,从文学剧本、演员表演到音乐伴奏,各种艺术要素也都有一整套严格的结构原则。戏剧情节要有发生、发展、高潮、结局;唱词宾白要符合诗歌的音韵规则;锣鼓有经,音乐有曲牌板式。就连人们在日常生活中走路、喝茶、写字、骑马、进门、上楼等具体行为被戏曲提炼成舞蹈化的虚拟动作时也都规定了相应的表演程式。

在农业文明时代的生产方式和生活方式中所形成的传统戏曲形态的虚拟性和程式性艺术文化特征,也是与那个时代的审美主体进

行双向反馈、互动生成的建构产物。它的叙事功能和审美价值与那个时代审美主体的文化心理积淀具有广泛而紧密的同构对应关系。因而戏曲成为雅俗共赏、老少咸宜的审美消费对象。

三 当代社会的文化转型导致了 艺术形态系统的嬗变

中国传统戏曲的基本形态始终保持着表演虚拟性和结构规则程式性的文化特征。在八百多年的农业文明的审美格局中,戏曲一直作为艺术形态系统的轴心,处于盟主地位,表现出旺盛的艺术生命力。上个世纪六七十年代,注入了特定历史阶段的政治理念,又经过一番音乐唱腔的精心修改的那几个现代戏曲被钦定为所有文艺样式必须仿制的“样板”,成为全国人民别无选择的文艺消费对象,就是戏曲审美轴心地位最典型、最极端的例证。

然而,令人意想不到的,从上个世纪80年代中期开始,戏曲舞台反而沉寂下来了。戏曲观众愈来愈少,戏曲人才如鸟兽散,戏曲团体举步维艰。不可否认,在此期间,确实发生了前卫思潮和时尚趣味对传统文化的“解构”,通俗文艺和外来文艺对戏曲市场的“掠夺”,影视艺术和网络艺术对剧场艺术的“颠覆”。但这些现象本身并不是导致传统戏曲衰落的根本原因,而是在社会文化转型、审美格局重建过程中,此兴彼衰、此长彼落同时发生的结果。不同艺术形态的兴起或者衰亡,完全是由它们各自的文化生态环境的变化所引起的。

一种社会文化形态的特征是通过社会的生产方式、生活方式以及审美方式综合表现出来的,其最终决定因素是物质生产力的发展水平。当我国对外开放引进、对内改革搞活的现代化建设全面展开之后,我们的社会文化形态也同时开始发生转变。如果说农业社会的审美趣味是陶醉于“抒情写意”的话,那么工业社会的审美趣味则热衷于“求真写实”。现实主义文艺主潮是工业生产力的“能力”和审美主体“求真写实”的意愿互动生成的产物。

我国进入文化转型期以来,在现代工业生产力的支配下,一批接一批地生产(包括引进)和再生产出了这一类“求真写实”的审美对象,同时也为这类对象一代接一代地生产出了具有“崇真尚实”趣味的审美主体。在审美格局的这种“现代化”建构过程中,各种艺术样式的外在形态也都朝着“避虚就实”、“以实补虚”的方向嬗变。在戏曲舞台上,具有现代科技含量的灯光音响、机关布景被广泛应用后,戏剧情境的“仿真”效果大大增强,“一桌二椅”的虚拟场景在新编剧目中早就不存在了。近年来,以“豪华包装”的舞美大制作营造逼真的戏剧场景又成了互相攀比追逐的目标。与此同时,传统的虚拟性、程式化表演动作也逐步地生活具象化,有些剧目甚至直接变成了“话剧加唱”的演剧形式。

虚拟性和程式性既是农业文化赋予传统戏曲的特定形式,也是传统戏曲的审美价值和艺术生命之所在。在当代社会文化转型过程中,新编剧目“避虚就实”、“以实补虚”的形态嬗变,本身就说明了传统戏曲形态的审美价值和艺术生命已经走上了衰微之路。

四 传统戏曲的经典形态难以承载 工业社会的生活内容

在农业文化的生产方式和生活方式中,传统戏曲要用非常有限的造型媒介表现丰富的生活内容,展示广阔的历史画卷,其形式的表现能力已经被发挥到了极致。同时,在传统戏曲漫长的生命历程中,经过一代又一代戏剧人士的精雕细刻、反复锤炼,其经典形态也已经非常成熟、非常完善、非常精美,形成了一种具有超级稳定性的形式结构系统,以致于传统戏曲的审美价值主要在于它的形式美。而传统戏曲的内容(情节、人物、主题等)大多都是移植改编而来的,早在该剧目定型之前就通过其他艺术样式广为流传了。因此,传统戏曲演员演戏时并不强调体验角色,遵循事理逻辑和性格逻辑,而是借助剧目内容所规定的情景展示自己唱、念、做、打的才艺技巧或者拿手

绝活。观众看戏所关注的也往往不是舞台上正在“演什么”，而是演员在“怎么演”，对演员的扮相、行头、唱功、做功进行品头论足，玩味褒贬。一段字正腔圆的演唱、一个姿态优美的亮相、一种绝活技巧的表演总是博得满堂喝彩，掌声雷动，而剧中的矛盾冲突、人物命运在大多数情况下并不是激发剧场效果的共鸣点。旧时有的草台班社为了应急救场，临时指派一两个演员仓促出场，在没有任何情境规定和人物设置的情况下，只要按照固有的表演程式“即兴”一番，也可以应付大多数“看热闹”的外行观众。王国维曾经比照西洋的戏剧形态，将中国传统戏曲界定为“以歌舞演故事”。如果我们从传统戏曲这种形式大于内容的审美特征来看问题，将这个定义改为“借故事演歌舞”，也未尝不可。

传统戏曲的表演程式是对古代农业社会生活物象的提炼，难以表现工业社会的生活场景。当代社会的生活方式已经发生了并将继续发生巨大的变化，现实“生活的样子”与传统戏曲程式所表示的生活物象已经迥然不同了。在当代审美格局中，就客体而言，传统的戏曲程式无法表现当代的生活情境和人物动作；就主体而言，传统程式与当代观众尤其是青少年观众之间缺乏共同的物象原型基础难以被他们理解和接受。为了表现当代生活内容，许多戏曲艺术家和理论家早就致力于从现实生活素材中提炼概括新的表演程式。但时至今日，收效甚微，究其原因恐怕还是未能尊重艺术形态嬗变的规律。因为传统戏曲表演动作的艺术灵魂不在于它所对应的生活内容，而在于它虚拟性、程式性的表现形式。

在这种规律面前，对个别的形式要素进行小修小补的改革更新是不可能为整个形式系统再度注入生命活力的。从工业文明后期以来，社会各个领域的发展速度愈来愈快，即使致力于“振兴”传统戏曲的人们经过一番艰苦努力从当下生活素材中提炼出了比较成功的表演程式，也会随着“生活的本来样子”的迅速变化而很快丧失原有的表现力。记得曾有一段时间，现代戏总是用西装革履、长裙高跟鞋表现资产阶级男女，用搭毛巾、扎腰带、搵草帽表现劳动者。今天看来，

这些表演程式显然不适用了。也正因为这个缘故,没有程式不成其为戏曲,拘泥程式又难以创作出现代戏曲就成了长期困扰戏曲创作的一种两难选择。

与表演程式紧密相连的另一个问题是行当。行当是传统戏曲中人物角色的类型划分以及演员与之对应的专业分工。不仅表演程式,而且从文学剧本到音乐锣鼓,从行头、脸谱、道具到演员的长相和声音特征都要符合角色类型的要求。因此,也可以说行当是戏曲程式和造型媒介以人物角色为载体的集合。由于程式是结构稳定、规则严格的形式系统,演员的长相和声音特征也是与生俱来的客观存在,这就使得戏曲行当也具有了固定的结构模式。传统戏曲的行当尽管在生、旦、净、丑四大基本类型之下,又细分出若干分支和细目,力求尽可能地接近戏剧情境所规定的人物的自然属性、社会属性和性格特征,仍然难以避免行当的类型化、模式化与剧中人物的典型化、个性化之间的矛盾。传统戏曲的每个行当却只能反复运用它那一套固定不变的表演程式和物质手段去表现自然属性和社会属性大致相近的一类角色。至于怎样运用典型细节去塑造典型环境中的典型人物,去表现典型人物与众不同的言谈举止、气质风度和生活习惯,戏曲行当的造型手段是无能为力的。在传统戏曲的不同剧目中,只要性别、年龄、职业、地位相近,人物角色的穿戴打扮、动作姿态、唱念腔调都大体相同。尽管许多戏曲表演大师在突破行当局限、表现人物个性方面进行了卓有成效的探索,但是在传统戏曲的人物画廊中,终究未能产生一批可以与其他艺术门类媲美的典型人物形象。这显然是因为戏曲行当的类型化,戏曲程式的模式化“同化”了剧中人物的个性特征,“消解”了人物性格的典型性。在行当的严格规范内,剧中人物只不过是一个具有“类型”规定性的载体,是演员表演“唱、念、做、打”程式的依托,而不是演员所要创造的最终审美价值目标。因此,在中国戏曲领域,总是表演艺术大师和优秀演员比剧中的人物形象更加深入人心,更具有艺术魅力。然而,当传统戏曲形态的审美价值在当代审美格局中被不断消损之后,功底深厚、唱做俱佳

的戏曲演员数年练苦功不如流行歌手一夜红的现象便不以人的意志为转移地发生了。

五 传统戏曲形态消亡的准确含义 及其作为传统文化的价值

综上所述,传统戏曲形态的衰落已经成为不争的事实。而对它终将消亡的历史结局,则众说纷纭,误解颇多。为此,有必要对“消亡”这一概念进行一番辨析。第一,一种传统文化现象的消亡并不等同于一个有机生命个体的死亡,不能机械地理解传统戏曲形态的消亡就是意味着从此消失灭绝,彻底销声匿迹。如果我们不正视这个规律,无论人为地“制造”多少剧种,“养”多少剧团,也是不可能将传统戏曲“振兴”起来,再现昔日辉煌的。第二,任何一种社会文化现象从发生到成熟,从兴盛到衰落直至最终消亡,每一个阶段都是一个较长的社会历史过程。我国当前从农业文明向工业文明和信息文明的跨越是一个历史性的进程,需要经过较长时间的艰苦努力,因而传统戏曲的文化生态环境尽管正在缩小也还会部分地遗留较长时间。第三,我国的传统戏曲形态和古典格律诗词等已经消亡的文艺品种都将以文化遗产的姿态永远传承下去。一方面,作为经典“范本”继续实现自己原有的审美价值;另一方面,它们原有的形态整体将被分解为传统文化的“碎片”作为新时期审美格局建构的信息能量资源,给新文艺样式的诞生提供历史营养。从保护和传承民族优秀传统文化遗产的意义来讲,政府对具有代表性、示范性的戏曲剧种、剧团进行重点扶持,对经过历史筛选的经典传统剧目进行抢救、整理、复制,给具有深厚修养和卓越贡献的戏曲艺术家提供良好的工作、生活条件,都是非常必要的。

如前所述,人作为能动的实践主体,永远都需要通过现实生活和审美超越两个途径来全面实现自己的自由本质。不管人的现实生活达到怎样发达的现代化程度,他们都要以自己当下所能够把握的自