

戏剧戏曲学书系



中国戏曲审美文化论

施旭升 著



北京广播学院出版社



中国戏曲审美文化论

施旭升 著

北京广播学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲审美文化论/施旭升著. —北京:北京广播学院出版社,
2002

(戏剧戏曲学书系/周华斌主编)

ISBN 7-81085-120-9

I.中... II.施... III.戏曲-艺术美学-研究-中国
IV.J805.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第083088号

书 名	中国戏曲审美文化论
作 者	施旭升
责任编辑	王进
出版发行	北京广播学院出版社 010-65779405/65738538 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮 编:100024 网址 http://www.cbbip.com
经 销	新华书店
印 装	北京金华印刷有限公司
版 次	2002年10月第1版 2003年1月第1次印刷
开 本	850×1168毫米 1/32
印 张	13.25
字 数	330千字
定 价	28.00元
书 号	ISBN 7-81085-120-9/K·55

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换



① 戏 ② 剧 ③ 戏 ④ 曲 ⑤ 学 ⑥ 书 ⑦ 系

总主编 周华斌

编委 周靖波 路应昆 钟 涛

杨 燕 施旭升 王雪梅

朱联群 宋宝珍 云贵彬

总 序

周华斌

将戏剧作为艺术学科来研究,始于20世纪初。

在此之前,虽有古希腊亚里士多德《诗学》、古印度《舞论》涉及戏剧的本质——动作、语言及人物内心的模仿;又有18、19世纪的欧洲学者关于戏剧要素、戏剧情节构成的种种论述,但大部分将戏剧归属于诗歌、舞蹈、文学,而且较为零散,没有形成学术气候。

19世纪末、20世纪初,欧洲出现非文学化的戏剧运动,“综合戏剧”的观念比较通行。在德国,1899年有学者普罗而斯(Robert Proelless)发表《关于戏剧学的问答》一文,提出“戏剧学”的学术概念。1902年,赫尔曼(Max Hermann)用文献学的方法研究戏剧史,著为《剧场艺术论》。同年,赫尔曼指导成立戏剧史学会,陆续刊行戏剧史研究丛书40卷。1904年,廷格(Hugo Dinger)在《作为科学的戏剧学》一文中主张戏剧与文学区别,视之为一门有独立观念的规范学科。1923年,德国柏林大学成立了戏剧学研究所。

在美国,1903年,贝克(George Pierce Baker)在拉德克利夫学院(Radcliffe College)首开剧作课。1913年又在哈佛成立演剧研究室。其学生中,包括后来被称为美国戏剧之父的奥尼尔(Eugene O'Neill,1888-1953)。1914年,卡内基技术大学创办戏剧专业。1925年,贝克又在耶鲁大学创办戏剧学院。到40年代,戏剧教育

已经为美国大多数大学所接受。60年代,美国大约有1500所大学开设戏剧课程。大多数综合性大学设有戏剧系、表演艺术系和设备相当的剧场。^①

相比之下,中国戏剧史研究的起步倒也不晚,但是,在相当长的一段时间里没有形成学科规模。

20世纪初,庚子赔款(1900)前后,西方式的公共图书馆、大学堂、医院等开始在北平设立。西洋及东洋的文化艺术形态和学术观念随即在中国产生影响。民国初年,在北平学部图书馆担任编辑的王国维(1877-1927)著有《宋元戏曲考》(又名《宋元戏曲史》,1912),被视为中国戏曲史学科的开山之作。

当时,西洋式的“话剧”尚未形成,王国维尽管吸收了一些西方的戏剧观念,注意到优伶“扮演”和“故事”情节是戏剧的核心,对“戏剧”和“戏曲”加以定位,但是他的研究方法主要是梳理文献资料,进行历史性的考证。更大的力气花在曲牌曲目的稽考、曲词的评析和意境、格律、声腔(南北曲)的阐述等方面。与其说探索戏剧规律,不如说与“国学”、“曲学”的关系更为密切。以此为始,20世纪20年代起,有大学开始设置戏曲课程,亦重在曲学——当时的大学并不专门培养戏剧或戏曲人才,只是为了提高学生的国学修养。譬如,戏曲家吴梅(1884-1939)先后在北京大学、中山大学、中央大学、金陵大学开设过戏曲理论课,著有《顾曲尘谈》(1916)、《中国戏曲概论》(1926)、《元剧研究ABC》(1929)等专著,其重点即在“曲学”。吴梅的弟子卢前(卢冀野,1905-?)也在大学讲授戏曲,著有《明清戏曲史》(1935)、《中国戏剧概论》(1936)等,同样如此。这种以“曲”为主的国学视角,不同于西方的戏剧学科,与当今归属于“艺术学”的“戏剧戏曲学”也有较大的距离。

然而西方的戏剧理论毕竟随着“新剧”在中国的流行而产生影

^① 参见李道增、傅英杰《西方戏剧·剧场史》(下卷)。清华大学出版社1999年4月第1版,第175-185页。

响。1928年,新剧界同仁们将新剧定名为“话剧”(即英语 Drama),以区别于传统戏曲。两种戏剧形态并行不悖,成为近现代中国戏剧史上的两大支脉。自30年代起,采用“综合艺术”观念来探索和研究中国戏剧史历程的,有周贻白的《中国剧场史》(1936)、《中国戏剧史略》(1936)、《中国戏剧史》(1953)和董每戡的《中国戏剧简史》(1949)等。

1949年中华人民共和国成立以前,除了少数有识之士组办的伶工学校和社团式的“艺术学院”(如南国艺术学院、鲁迅艺术学院、华北联合大学艺术学院)以外,传统戏曲基本上是以师徒相传和科班的方式传授表演技艺。正规大学里不设戏剧专业,不培养戏剧演员和编导人员,只将古代的戏曲文本视为文体,纳入“元明清文学”。直到20世纪50年代,才有中央戏剧学院和上海戏剧学院两所高等戏剧院校成立,同时又有专门性研究机构如中国戏曲研究院以及各地中专、大专层次的戏曲学校的设立。通过政府机构和社会人士的共同努力,戏剧学、戏曲学的专业建设和学科建设渐渐形成规模。

半个世纪以来,在大学和研究机构里,戏剧、戏曲的研究人员分属两个领域:一个是文科领域,即“中国古代文学”(古代戏曲)和“中国现当代文学”(近现代话剧);一个是艺术学领域,即“戏剧戏曲学”。

戏剧归属于文科是传统“国学”、“曲学”之惯例。在文科领域里,相关课程和研究主要遵循王国维和吴梅等前辈的路子,重在提高文学修养,侧重于戏剧的文本研究和文学性研究。文科专业不培养编导和演艺人员,因此与舞台演出关联不大。实际上,正如前文所述,戏剧与文学的区别,是20世纪初西方戏剧学者们讨论和解决过的问题。严格意义上的戏剧学,理应归属于艺术学科,重在戏剧本体和艺术形态的研究——其中包括文本、剧本。

20世纪90年代以来,在国家教育部门确定的硕士、博士研究

生专业目录中,“戏剧学”统称“戏剧戏曲学”——“戏剧”与“戏曲”并称,显然考虑到了话剧(西方式现当代戏剧形态)与戏曲(传统的民族化戏剧形态)并存发展的客观情况。实际上,话剧、戏曲以及歌剧、舞剧、木偶剧、皮影戏等均属于戏剧范畴,虽然形态上有较大差异,却遵循同样的戏剧规律。

“戏剧戏曲学”的学科范畴基本如下^①:

1. 学科宗旨:

- 对戏剧戏曲**理论及历史**的考察和研究。
- 上自希腊、罗马、印度及中国古代戏曲的理论与实践,下至当代世界各种戏剧流派,并用以指导创作实践。
- 它以哲学、美学的研究成果为指导,与**音乐学、美术学、电影学、广播电视艺术学**等邻近学科互相参照、相互推动。

2. 博士生培养目标:

- 坚实而深厚的戏剧戏曲学基础理论,较深入地了解现代戏剧戏曲学科的发展方向和国际学术前沿。
- 以戏剧创作活动的历史、流派、美学特征及艺术规律为主要研究对象。
- 能够从事高等院校和科研机构的教学及研究工作。

3. 学科研究范围:

- 中外戏剧历史与理论;
- 中国戏曲历史与理论;
- 导演学;
- 表演学;
- 舞台美术历史与理论;
- 戏剧美学;
- 戏剧文学;

^① 据国务院学位办公室、教育部研究生办公室《授予博士硕士学位和培养研究生学科专业简介》,高等教育出版社1994年4月出版。

- 表演艺术；
- 导演艺术；
- 舞台美术设计及技术等。

可见,我国的“戏剧戏曲学”正在与国际性的“戏剧学”研究接轨。

戏剧是人类文明不可或缺的组成部分,在所有民族的文明史上俱皆存在。戏剧的本质,无非是演员扮演某种情节故事。用“大戏剧”的观念来观照戏剧,其形态和内涵多姿多彩。我国的戏曲源远流长,被称作世界上三种古老戏剧文化(希腊悲剧、喜剧;印度梵剧;中国戏曲)之一。即便如此,作为中国传统戏剧和主流戏剧形态的“戏曲”仍难以涵盖古今所有的戏剧现象。戏剧是动态的、活性的。多样化的戏剧形态和戏剧语言不仅存在于各个国家和民族的历史,更存在于科技发达的当代社会。戏剧一向以广场和剧场为载体,在世界戏剧史上,原始的和原生态的戏剧大抵发端于仪典,表演者曾经使用假面,也运用木偶、皮影等材质。如果说假面剧、木偶剧、皮影戏属于戏剧范畴的话,那么以银幕、荧屏为载体,以胶片、电子声像为手段的电影故事片、动画片、广播剧、电视剧也可以纳入戏剧范畴。

20世纪以来科学技术的发展,为戏剧提供了新的载体和媒体,同时带来新的视听语言和表现技巧。然而,在电影故事片、动画片、广播剧、电视剧中,情节的编排(编剧)依然不可缺少,表导演依然不可缺少,美术、音乐、音响等场面制作手段依然不可缺少。换句话说,作为戏剧四要素的演员(表导演)、观众、剧场(银幕、屏幕载体)、剧本其实一个也没有少。戏剧是个博大的母体,各种戏剧形态自具特色,却不曾离开过戏剧的总体规律,不能完全摆脱母体赋予的营养和遗传因子。

那么,作为“综合艺术”的戏剧,作为“时空艺术”的戏剧,作为“视听艺术”的戏剧都需要研究。戏剧的文学性,戏剧的表演性,戏

剧的观赏性,戏剧的时代性都值得关注。古代的戏剧和当代的戏剧,中国的戏剧和外国戏剧,现场的戏剧和镜像的戏剧,纪实的戏剧和虚构的戏剧都在我们的视野之内。惟其如此,戏剧才称得起一门学问,戏剧创作才能博采古今中外之长,呈现人类的睿智,创造出无愧于时代和民族的文化艺术业绩。

本着这样的“大戏剧”观念,我们编辑出版了这套书系。书系的内容涉及中国戏曲、中国话剧、西方戏剧、广播剧、电视剧。重在史论,亦包括戏剧理论、戏剧美学、戏剧批评。为了学科建设的需要,有的著作系统地编辑了相关分支的重要资料 and 研究成果,以填补理论空白。书系的作者均系北京广播学院“戏剧戏曲学”学科的教授、副教授,分别担任博士生、硕士生导师。他们从事教学与科研多年,积累了丰富治学经验,成果多有新见和创见。我们还组织翻译了在戏曲界颇有影响的日本学者田仲一成先生的《中国戏剧史》,从中可以看到海外学者的不同视角和研究途径。此外,中国艺术研究院副研究员宋宝珍的《残缺的戏剧翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》一书是研究话剧批评史的力作,对同行学者多有启迪,蒙作者赐稿,亦纳入本书系。

感谢北京广播学院的领导,为“戏剧戏曲学”的学科建设创造条件,投入了相当大的精力和财力。这套“纯学问”的书系的组织与出版,体现了学院领导宽阔的学术胸怀和百年大计的学术眼光。相信它对同行学者有所裨益。

2002 年春

序

董 健

历史悠久的中国古典戏剧,是人类文化遗产宝库中的一部分,它是属于全世界的。地球上各个文化圈的人们可以感性地接受它,但不一定能够理解它。如果理解了它,自然将会更带文化意味地接受它。因此,对中国古典戏剧做出现代的、审美的、文化的阐释,便是一件十分有意义的事。出于此,我对施旭升博士此书的出版,由衷地感到欣慰。不管他的“阐释”在学术上达到了何种水平,他总算是贡献出了自成一家之言的“这一种”阐释。我在40年前就曾有志于此,但是我未能做到。所以,看到别人在这方面做出成绩,我确实油然而生喜悦之情。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏剧的,王国维(1877—1927)是第一人。1912年他的《宋元戏曲考》(后易名为《宋元戏曲史》)这部开山之作就问世了。可惜他两次拒绝北京大学之聘,未能以此道授徒于中国现代高等学府,这不可避免地影响了他的学说的传承。这样一来,说到中国现代大学里的戏剧研究,便只能从吴梅(1884—1939)算起了。在上一个世纪的20至30年代,吴先生先后于北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学教授“曲学”,把一向官吏不加著录、儒硕鄙弃不齿的中国古典戏剧,引进了大学的课堂。吴先生不仅考其史、释其理、研其艺,且能创作剧本、度曲咏唱,用今天的话说,就是理论与实践密切结合。

从吴梅在大学授课至今80余年,中国大学里的戏剧研究虽然



也有一些成绩,但总的说来没有得到充分的发展,甚至至于养成了一种不良的倾向,这就是理论与实践脱节,古典与现代脱节。这两个脱节互相影响、互相加剧,形成恶性循环。50年代走苏联之路,组建了两所专门的戏剧学院,而综合大学里的戏剧研究则被放逐到了边缘。前者偏于实践,单科独进,失去了综合大学的多学科支撑与人文环境的优势,其发展受到了极大的限制;后者重在史论研究,但其边缘处境使它处处依附于文史学科,越来越脱离当今戏剧艺术的实践。所谓“理论与实践脱节”,并不是说两者都强,只是“脱节”而已,恰恰相反,倒是两者均弱——当然,理论更加薄弱。所谓“古典与现代脱节”,也不单单是指一种直到现在在研究队伍中还严重存在着的壁垒森严的古典与现代的“分工”,而且更是指一种研究的视野、眼光、心态上的拘束与封闭——搞古典的不懂现代、不问现代,搞现代的不懂古典、不问古典。其实,不满于此一倾向而图有所突破的想法早就产生了。记得1962年,也就是王国维《宋元戏曲考》问世50年之后,我考取了陈中凡教授的“中国戏剧史”研究生。为了不使理论脱离实践,也为了增强对古典戏曲的艺术感悟力,陈老专为我们几个研究生延请了专家来教唱昆曲,并授以工尺谱与种种度曲之法。除此之外,陈老还十分强调,研究的重点和“入口”之处可以放在中国古典戏剧上,但不应“食古不化”、“就古说古”,应以现代的理论与方法去解读与阐释古典,同时还应密切关注当代戏剧艺术的发展,以不断加强理解古典戏剧的艺术感悟力,并随时调整研究古典戏剧的方法,这就像马克思所说,人体解剖是理解猴体的钥匙一样。我为此而购置了不少现代戏剧与戏剧理论的书,也不放弃任何一次观摩戏剧演出的机会,很想在戏剧研究上有一番大作为。可惜我命运不济,适逢60年代,充满文化专制主义的极左思潮吞没了整个文艺界与教育界,读研三年,大部分时间是在吃不饱肚皮的农村参加体力劳动与政治运动,连研究生的毕业论文都不准选戏剧方面的题目来做。随之“文革”十

年，弦在戏剧研究上的种种宏愿一概化为乌有！

“文革”之后，大学里恢复了学位制，戏剧之学有了硕士点与博士点，但古典与现代脱节桩旧习仍未能清除。一开始设“戏剧历史与理论”、“戏曲历史与理论”两个二级学科，前者指现代话剧与外国戏剧，后者则专指中国古典戏剧。后来将这两个二级学科合并为一了，但可笑的是仍不敢以戏剧统称之，而是起了一个于事尴尬、于理不通的名字曰“戏剧戏曲学”，显然，这里还是延续着话剧与戏曲相对立、古典与现代相脱节的旧思路。此事引起了学术界的质疑，但至今没有统一的说法。从分类学上来说，“戏剧”(Drama, Theatre)的研究应是艺术学科中的一个二级学科，它本身应能涵盖一切种类的戏剧，自然也包括可单独叫作“戏曲”的中国古典戏剧。如今以“戏剧”、“戏曲”并称，确实暗含着强烈的古今对立、中外分别的意味，这是极其不利于从更高、更深的立足点与着眼点上来研究戏剧艺术的。中国古典戏剧与西方戏剧有诸多不同之处，这是近百年来人们研究的一个视角。这样的研究固然也有所得，但也往往会引出两种偏颇：或以为“我不如人”，处处自卑；或以为“人不如我”，沾沾自喜。其实，“东海西海，心理攸同；南学北学，道术未裂”(钱钟书语)。人类在文化创造上相通之处多于相别之点，过于强调相别往往是一种文化封闭心态的表现。早在1905年，当中国文化正在向西方敞开大门的时候，王国维就大声疾呼“当破中外之见”。他的意思是说：“学术无所争，只有是非真伪之别耳”，不应该“于是非真伪之外，而以国家、人种、宗教之见杂之”。我们以往在戏剧研究上之所以多从中外之别上下功夫，就与王国维所批评的这种倾向有关。而古典与现代相脱节的研究，则在事实上加重着那些应当破除的、狭隘封闭的“中外之见”，从而忽视了从人类审美文化的共同性上去探索中国古典戏剧的奥秘。

1978年，中国现代著名剧作家陈白尘教授到南京大学中文系任教并兼任系主任之职。他立即恢复了停办多年的戏剧研究室

(后改建为戏剧影视研究所),自任室主任,聘我为副主任。他极力克服上述两个脱节的倾向,把南京大学的戏剧研究推向了一个新阶段。我们先后建立了戏剧学的硕士点和博士点,把理论与实践、古典与现代密切结合起来。80年代,南京大学的一批戏剧学者——陈白尘、陈瘦竹、钱南扬、吴白匋、吴新雷、董健等在古典与现代戏剧的教学与研究上取得了令人瞩目的成绩;进入90年代,我们自己培养的一批青年戏剧学者又陆续成长起来,其中如胡星亮、陆炜、吕敬平、周宪、周安华、俞为民、周维培、朱寿桐等,他们的研究工作受到了学术界的重视。特别值得一提的是陈白尘培养的几位话剧创作的研究生,如李龙云、姚远、郭顺、赵耀民等,他们大都成了新时期颇有影响的青年剧作家。新起的几位戏剧学者不仅注重理论与实践的结合,而且在古典与现代的沟通上也做着可贵的努力。施旭升正是在这样的形势下考取我的博士研究生。当时他已发表过几篇研究中国古典戏剧的论文,但他报考的方向却是中国现当代戏剧。他关注的是中国传统戏曲的现代形态与历史命运,并对此一问题进行着美学与文化学的思考。这是我们当时录取他为博士研究生的重要原因。他的博士学位论文从现代话剧与传统戏曲的关系上部分地展现了他的研究心得,做得相当优秀。如今,他在毕业四年之后,又贡献出了这部《中国戏曲审美文化论》,对中国古典戏剧进行了现代的、理性的阐释与评判。某种意义上是继承了王国维、吴梅以来的学理传统,而对于中国戏剧的“古典与现代”的贯通做出了富有成效的思考和探索,鲜明而系统地提出了自己的观点;特别是对中国传统戏剧的本体、形态、形式与意象以及传播和发展等方面的研究,都可谓独树一帜。我想,不管学界同仁是否同意施旭升博士的观点,这本书对我们当今的戏剧学研究都是非常有益的。因此,我才很愿意为此书作一短序。

2002年1月于跬步斋

前 言

——关于本书的缘起与体例

中国戏曲，绵延千年。在其漫长的历史发展进程中，她曾经创造过无数的辉煌，曾经有着几度的盛衰。作为中国社会人生的大写意，她曾经引领着无数的人们在其中获得感性的沉醉，不仅普通的黎民百姓为之陶醉，历代大多数的统治者、政治家、道德家，也都为之投入很多的热情。戏曲舞台不仅浓缩了无数中国人的悲欢离合，而且寄寓着千百年来我们这个民族的生存智慧、道德理想和价值准则。中国人的历史在这里凝聚，中国人的生活在这里得到最为具体感性的体现。因而，在历史上的很长一段时间里，戏曲也便理所当然地成为普通中国人的“第一娱乐”。

如今，戏曲，作为一种中国古典的民族民间的审美文化形态，既经受着中国近代上百年来动荡的世事的震颤，又为种种现代娱乐文化所冲击；既取得了世界性的声誉和影响，成为中国文化的最典型的表征，又不可避免地承受着以西方世界为参照的现代文化的检视。相对于她曾经拥有的辉煌的历史而言，戏曲无疑已经由往日的“白雪公主”而沦落为现实的“灰姑娘”；在当今众多的娱乐文化样式竞相争取审美大众的局面下，她曾经作为中国人的“第一娱乐”的荣耀仿佛已经成了遥远的过去。随着大众传播的兴起，戏曲观众却在不断的锐减。对于今天的大多数国人特别是青年人来说，戏曲已仿佛成为一种隔世之音。

或许会有人认为这种论断过于悲观。事实上，对于戏曲，如果不止是作一种情绪化的褒贬，而是着眼于一种理性的评判，我们不能不对于戏曲的历史与现状做出这样一个基本的判断，不能不由

此而思考与此相关的许多问题。比如,中国戏曲何以有着如此绵长的生命力?又何以有着如此大起大落的命运?其兴衰的关键究竟是什么?特别是在大众传媒十分发达的今天,视听手段已相当便捷,戏曲何以却被人们日趋冷落?为什么一方面是有识之士的大力提倡,一方面是从政府到民间都在努力振兴,而戏曲却越来越显得失魂落魄?而对于诸如此类问题的回答,就不能不涉及到对于戏曲本体特质的追问,对于戏曲审美和文化功能的考察,对于戏曲形式与生态性质的理解,对于戏曲传播与发展规律的把握,等等。也许,对于戏曲被人们无情冷落的现状我们无能为力,但是,对于戏曲作为中国传统审美文化的美学特质和文化合理性却有理由更有必要为其加以辩护。而且,更重要的,作为一种感性文化样式的戏曲无疑需要获得更多的理性的审视与思考。没有一种深厚的理性的根基,戏曲便难免只能在感性的层面上漂浮无着,更难免在对戏曲进行各种实用化的肢解和取舍中使其所特有的精神品格消失殆尽。

本书的写作正是源自于这样一个契机。它基于作者对于中国戏曲的一种特殊的兴趣和机缘,得之于作者较长的一段时间内的读书和思考。我是从文艺专业的学习和研究起步的,并且一直从事美学和文艺学的教学和科研工作。由此我获得了较多的美感经验的体悟积累以及理性思维的系统训练。1995年我有幸考入南京大学师从中国戏剧史研究专家董健教授攻读戏剧戏曲学的博士学位。在董老师的指导下得以系统深入地研读了中外戏剧的历史与理论。攻博期间,我的研究方向主要是“中国现代戏剧”,然而我却对于中国传统戏曲史论方面的问题特别感兴趣,并进行了广泛的涉猎和探究,虽然我的博士学位论文是属于与此相关的另一选题。因此,我更多关注的是中国戏曲的现代形态和历史命运,并由此而展开了一系列的美学和文化学的思考,且在此基础上陆续发表了关于中国戏曲的“本体论”、“意象论”、“谱系论”及其现代

文化语境中戏曲艺术的“经典化”等一组系列论文。我也正是由此而开始了本书的构思与写作,并且希望在本书中将自己的一些思考成果加以进一步地具体化和条理化,以期对于中国戏曲的本体特质、意象与形式、历史与现状等进行一种深入的理解和整体上的把握。

从而,作为一部关于中国戏曲的史论性著作,本书主要是以审美文化的视野中的中国戏曲的历史发展与文化现状特别是近百年来中国戏曲的现实命运为研究对象,旨在从具体的戏曲审美和文化现象出发,来深入地探究中国戏曲的本体特质、审美意味、形式机理、文化智慧、媒介传播、“观—演”关系的特点以及发展流变的规律,探求中国戏曲所体现的古典的民族民间的美学精神与文化品格,等等,以期对于作为中国传统民族民间审美文化之集大成的戏曲艺术进行一番系统的梳理与考察。我深以为,戏曲,业已成为我们从事美学感悟和文化思考的重要的本土思想资源和艺术分析的样本。所以,本书力求从中国戏曲的历史和现状出发,从具体的戏曲审美和文化的现象分析入手,以期对于戏曲的本质和规律进行一番理论上的重新思考和梳理。因而,在体例上,本书也主要是着眼于一种新的理论体系的建构,同时也十分注重一些具体的文本分析,以求言之成理,且言之有据。

全书共有“绪论”及以下八章的篇幅。“绪论”部分主要就作为审美文化的中国戏曲做一整体的观照,提出全书的主导性的观念,并进而揭示出本书的方法论的原则。而作为全书的主体部分,从第一章到第八章则是对于作为中国传统民间审美文化的戏曲的本体特质、审美及文化的个性品格与形态特征、传播与发展的规律等多方面的具体探讨。其中,第一章主要探究戏曲艺术的本体特质,在对于一些流行的观念(如所谓“综合”说、“剧诗”说等)进行评述和辨析的基础上提出一种中国戏曲的“乐本体”说,并且进一步对中国戏曲乐本体的历史生成、形态体现、功能效应及其在中国现代

