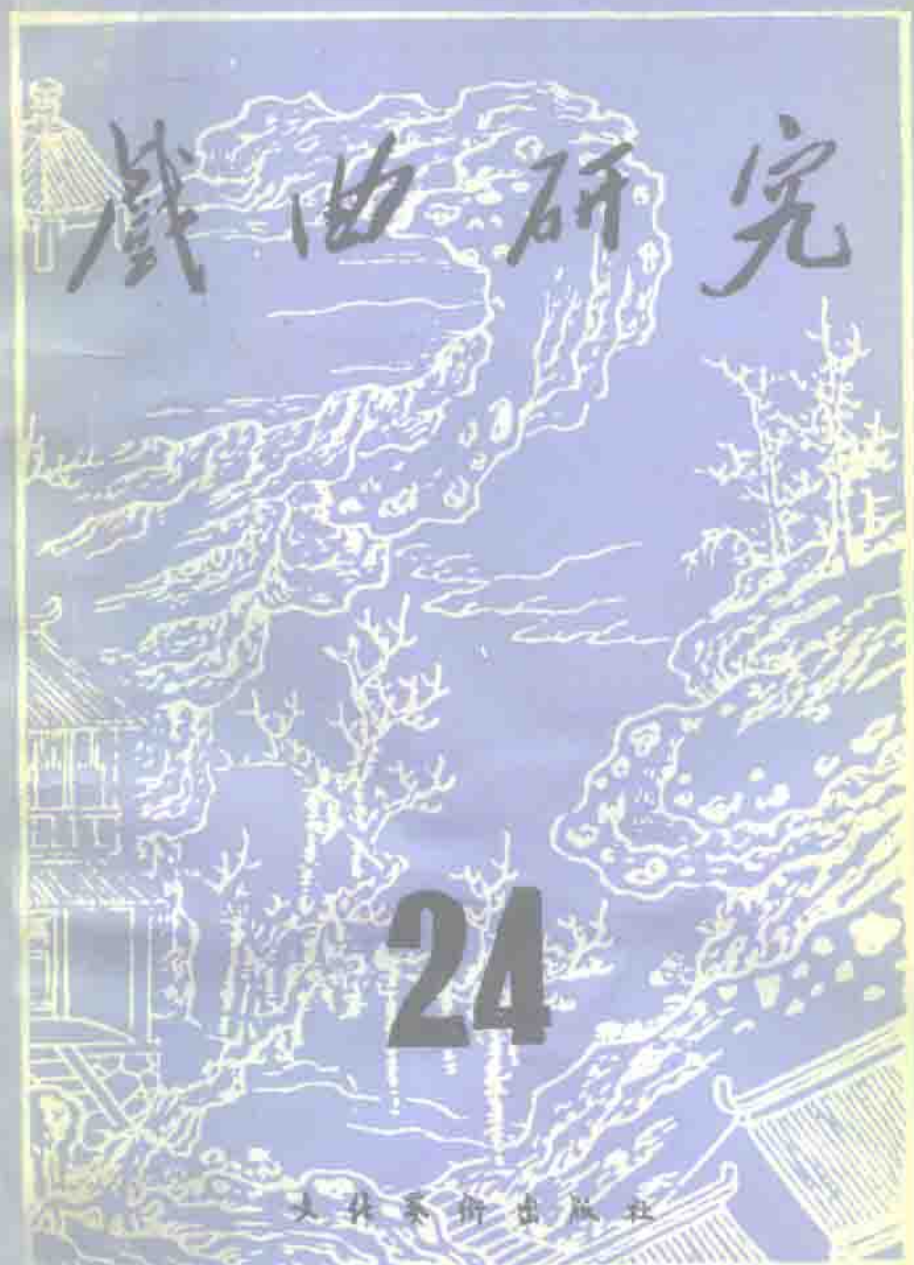


戲曲研究



24

人民藝術出版社

戏曲研究

第二十四辑

中国艺术研究院戏曲研究所 编
《戏曲研究》编辑部

文化艺术出版社

主 编 颜长珂
副 主 编 安 葵
责任编辑 华 迦
彦 君

戏 曲 研 究

第二十四辑

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 9.5 字数 216,000
1987年12月北京第1版 1987年12月北京第1次印刷
书号 10228·890 定价 1.85 元
ISBN 7—5039—0063—6/I·40

目 录

阿甲的表导演理论

戏曲舞台艺术虚拟与程式的制约关系……………阿 甲(1)

——谈戏曲艺术的内部关系

阿甲戏曲表演理论的几个主要方面

——兼谈中国戏曲艺术的若干基本特点 ……………柳以真(16)

“和观众打交道”……………李春熏(45)

——阿甲戏曲理论研究的出发点和归宿

从实践中认识阿甲的戏曲表演理论……………胡芝风(65)

戏曲比较研究

一个洋鬼子的中国戏剧观……………〔法〕班文干(77)

莎士比亚和中国戏曲……………徐朔方(88)

中国戏曲传统与印度kerala地方的梵剧的比较

……………〔西德〕布海歌(113)

戏曲特点和规律研究

中国戏曲与中国社会(下)……………张 庚(137)

当代戏曲研究

中国戏曲改革的道路……………朱颖辉(156)

汤显祖研究

- 关于汤剧的改编演出及其它……………周续虞(178)
- “因情成梦，因梦成戏”……………王永健(188)
- 试论《临川四梦》的梦境构思和描写
- 论汤显祖文化意识的悲剧冲突……………郭英德 李真瑜(203)
- 遂昌发现汤显祖三篇佚文……………纪勤 单松林 程 章(221)

文物与考证

- 宋元戏画四考……………廖 奔(227)
- 元曲四大家之说考……………陶 易(254)
- 释“杓俅”……………徐宏图(266)
- 明清戏曲作家生平事迹考略……………张增元(268)
- 上海明清戏曲家考略……………周巩平(279)

阿甲的表导演理论

戏曲舞台艺术虚拟与 程式的制约关系

——谈戏曲艺术的内部关系

阿 甲

我国戏曲，历史悠久，源远流长，最富有民族特色。从它的综合性与表现力来说，它是独树一帜于世界舞台的舞台艺术。戏曲艺术的形成是曲折的，它的各种艺术因素的结合是一个逐渐积累的过程。在两千五百多年前的先秦时代，便出现了一部伟大的诗歌集子叫《诗经》，其中有首歌词说：“坎其击鼓，宛丘之下；无冬无夏，值其鹭羽。”其意是说我们插着鹭鹭的羽毛，在宛丘之下，不论冬夏，敲着响亮的鼓，边歌边舞。这说明当时虽有音乐、诗歌、舞蹈，但不能说就有了戏曲。古代以表演乐舞谓之“伶优”，以表演戏谑为主的谓之“俳优”。如，敢在宫殿讽刺秦二世的优旃，敢于扮演楚相孙叔敖譬喻楚庄王的优孟，都是借助于表演才能以谏喻统治者使之改正错误的。以上这些虽显示了表演艺术的功能，但并不就是戏剧。大家知道，戏剧通称戏曲，不仅要有演员，还要有情节以及演员扮演的角色在虚构的情节中发生的矛盾冲突。汉代百戏（百戏不一定是戏）中的歌唱、舞蹈、杂技、武术等，大都是作为一个单项的节目来表现的，在形成戏曲的过程中，它们有的被吸收到戏曲里面来了，有的一直活动在戏曲之外，表现自己独立的性格，好比“曲艺”那样，它既和戏曲有共性的关系，又发挥自己的特点，作为独立的花朵植根于民间。“一般”不

能包括所有的个别——“满园春色关不住，一枝红杏出墙来”。

中国戏曲之所以为人民所爱，是由于它能反映人民的生活以及人民对历史社会的见闻。人民总是要求人在社会现实中有理性的生活。他们的真理观念，道德观念，虽受到时代局限，可总是约束于规范，又为了追求幸福，自觉和不自觉地表现着在约束中谋求某种程度解放的愿望，并与违反这种愿望的势力作各式各样的斗争。依据这种要求与观点来看家庭，看朋友，看朝廷，要求舞台艺术把这种愿望和思想感情反映出来。因而戏曲舞台表现的题材多起来了，范围大起来了，程度深起来了，戏曲艺术便不能不发展。这是关于戏曲艺术反映生活的认识问题。中国戏曲不仅仅满足于对生活的认识，它要求舞台艺术的美，虽然生活原来有美；它要求把美的东西更集中于舞台；所以它便要求在生活的基础上改造它的原型，使戏曲舞台的生活不同于生活的生活，也不同于话剧的生活。它把生活泡在歌舞的蜜水里开出花朵，这便既得声色之娱而又领悟于“高台教化”。

一 虚拟是戏曲艺术最基本的特点

中国戏曲的舞台艺术，主要是表现人的活动和作用。然而人的活动总是处在一定的环境中的，如果把人和环境的关系，由小说去描写，那是无限自由的。至于舞台表现环境，则要依靠物质条件创作复杂的景色，如传统话剧那样，靠灯光布景造成逼真的生活幻觉。演员非常严肃认真地、执迷不悟地在这个幻觉的环境里进入角色的自由王国。中国戏曲艺术的创造者，并不迷信于这样一种形式上的唯物论，他们敢于解脱那些烦琐的物质羁绊（不是不要物质），大胆地发挥自己的创作想象，突破原有的舞台空间，创造出一个

超出舞台空间的剧情里所需要虚拟的空间。谈到这个问题，还需回过头去略为看一看戏曲形成的情况。据唐代段安节所著的《乐府杂录》记载，有两出歌舞戏，一个叫《钵头》，一个叫《苏中郎》（《钵头》这个戏与汉代百戏中的《东海黄公》颇相似，可能是演变而来；《苏中郎》即大家熟悉的歌舞戏《踏摇娘》）。《钵头》的情节是：“昔有人，父为虎所伤，遂上山寻父尸。山有八折，故曲八迭”。（重点作者加）在表演上说到，“戏者被发素衣，而作啼，盖遭丧之状也”。至于《踏摇娘》唐代崔令钦的《教坊记》记载说：“踏摇娘：北齐有苏颋鼻者，富不仕，而自号为‘中郎’，嗜饮，酗酒。每醉，辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里，时人弄之（按：表演这个故事）：大丈夫作妇人衣，徐步入场，行歌。每一迭，旁人齐声和之云：“踏摇，和来！踏摇苦，和来！”以其且步且歌，故谓之‘踏摇’；以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”从这两个小节目看，《钵头》的情节写一个人的父亲，因上山被老虎吃了，他上山寻找父尸，“山有八折，故曲八迭”。我想表现这个八折山，不见得设有八折山的布景，可能是在广场表演，用身段动作，跑几圈圆场，还带有歌唱。这种载歌载舞的形式便含有虚拟空间、时间的实质；戏者披发作啼，看来表演上也是夸张的。至于《踏摇娘》这个戏，也和《钵头》一样，也“且步且歌”，还有旁人的和唱。所谓“及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐”，这也看出中国戏曲原来就不掩盖它“表演”的实质。从这两个小节目便看到中国戏曲艺术的雏形及其主要特征即：歌舞结合；和群众直接交流；以及和这些有内在联系的空间处理和时间处理的表现形式。这两个小戏仅仅是前人的记载，谁也没有见过，但从我看戏的经验来说，这个记载是可信的，有价值的。我个人认为从这个简单质朴的小戏中，可以看出其中有一种无穷的概括力

量，有极大容量的戏曲舞台艺术的创造潜藏，可以说在这口古老的矿井里直到今天还有不少尚未认识的东西需要发掘，它将以中国的民族气派影响国际戏剧舞台。当然这要靠资力的投资。目前随着先进技术的引进，对带来资本主义国家那些五色夺目，五声喧耳，人家早已嫌落后我们甚感新鲜的东西，必须懂得选择。我们要认识自己传统的珍贵，但又必须批判。戏曲必须在扬弃的过程中剔其糟粕取其精华，对自己原有的主要的特长给以新的肯定。

现在中国戏曲的发展和成就同前面所说的古代初期形成的戏曲状态，当然不可比拟。但是从它的发源来看，它的主要特点和今天的戏曲形式还是有规律性的联系的。为了使我们能掌握戏曲剧本的写作，掌握导演、表演、音乐舞美等创作工作，这里就戏曲艺术的主要特点，简要地谈谈我的看法。

戏曲艺术中的“虚拟”，是戏曲艺术区别于其他舞台艺术、尤其是话剧舞台艺术最根本的一条，也是戏曲舞台艺术内部诸特点中最重要的一条。艺术中的“虚拟”、“虚构”、“虚实相生”、“虚实结合”等等，在中国艺术美学上有广义的共通的内涵，在用法上依艺术类别不同而有所不同。凡艺术都要有虚构，情节人物有虚构，表达方法上也要有虚构。比如话剧的“四堵墙”形式（现在灵活多了），尽管要求凡看到的、听到的如布景道具、音响效果等等，都要象真的一样，造成一种毕肖于生活真实的感觉，但实际都是虚构的。因为剧情里的自然环境、生活环境，都不是建筑工程师去搞的，而是舞台灯光设计师搞的。虚拟在艺术中是常用的概念，如诗词里的“拟人”，“拟物”等等。“比兴”也算一种“虚拟”。这些“虚拟”是借文字表达的。戏曲舞台上的所谓“虚拟”，有它自己的特殊意义。歌唱里虽也有虚拟，但不很明显，主要是靠演员的表演。戏曲演员感到实际舞台的空间、时间限制太大了，不能施

展戏曲演员的本领。他们放开手来，在舞台上开辟了另一个世界，可以叫做虚拟世界。这个世界和话剧“四堵墙”的世界大不相同。话剧要讲逼真于生活的真实，它也搞虚拟，那是制造生活幻觉的虚拟（舞台真实没有不是虚拟的）；我们的虚拟是吃空心饭的，似乎见人不见物。话剧的虚拟，只能就舞台上这块地皮做世界，如果你要造房子至多只能造三四十米开间，假设是一个宫殿也只能看到部分不能看到整体；假设是一个花园，只能是其中的一个亭子或几张长椅；假设是跑马场，那就只能是看台的一角。至于借灯光和透视造成的空间，人是进不去的。中国戏曲的虚拟，与此相反，他把固定不变的空间，变成流动多变的空间；因流动，也就包括了时间观念。这种流动，不是靠灯光布景巧妙的运用，也不是靠推、移、显、隐的电影手法而是靠演员自己的形体运动。它把乾坤踏在脚下，要到哪里就到哪里——“乌蒙磅礴走泥丸”。这不是什么变戏法而是演员形体技术的妙用。

第一 先讲两只脚

要讲虚拟首先是空间处理的虚拟，两只脚的舞台步伐十分重要。或纵横奔驰，或安闲散步，盘旋曲折，动静有度；有时又把它组成各种图案形式，以象征长途跋涉的各种过程。所以戏曲演员把台步功夫放在头等地位。一个早晨，足不出卧牛之地而快步数十里，足见腿功训练之严。要注意，戏曲舞台的所谓空间处理，仅仅是把想象中的舞台面积放大许多倍，究竟多少倍，一万倍，十万倍……不知道，谁也无法测量。这真如古代文论中的“思接千载，视通万里”之说，这便是想到哪里，便看到哪里，如果是戏曲舞台还要走到哪里。可是文字写的没有直觉的形象，它的形象活动是通过文字表达出来的。戏曲里的虚拟就不同了，它所虚拟的

对象，必须先有一部份是看得见的才能想象其余看不见的。比方。你登山，台上并没有山，但登山的姿态必须为观众能理解，这样才能使观众在你的动作形象中想象到登山的景象，也能推想你上山将做些什么。再则是舞台上虚拟景象，并不是事事都要做得真切，每一点都要在虚拟中看到形象，这是不可能做到的，也是不必要的。如薛平贵从西凉地界乘骑而来，一路所见，一路所感，如果没有什么戏剧冲突就不必要去做什么烦琐的虚拟的动作，只以唱词表达心情即可。虚拟总是要突出角色的一些什么，不应为虚拟而虚拟。比如骑马，有当作一般交通工具的，有因急事必须驰骋的，有因马出了问题而影响到人的利害的等等。因此，并不是凡是乘骑而来的都要来个“趟马”。虚拟骑马，也不是每时每刻都要心中有马、保持马的形象。一般情况，仅仅是手执马鞭表示乘马而已。如果时时处处都要求虚拟乘马之形，那么至少演员的两只脚须跨步而行，一手执鞭，一手挽缰，还要做出平跑或跳跃样子。戏曲的舞蹈虚拟不采取这种死板的虚拟法，它是在戏曲艺术生活的总体上着眼，不是现实生活的刻板描摹。舞台虚拟也要采用省略、集中、示意、会心、轻描、积墨、造形、传神的种种手法，以体现舞台虚拟生活的多样统一，戏曲中以实为虚、虚中见实的辩证方法贯穿于整个戏曲表演之中，而空间、时间的虚拟是戏曲各种虚拟形式中最基本的形式。这种虚拟并不是对现实生活机械地放大，不是统一平衡，不是处处都要讲究形似，不要求每一点都合于生活逻辑，这个问题弄清楚了，则戏曲中的艺术真实和生活真实，戏曲的体验与表现，戏曲和观众交流等等便比较容易理解，也可以找到其间的内部联系了。

第二 虚拟的川流不息

舞台虚拟时空的无限扩大，除由演员的特殊动作表演之外，还要通过什么特殊形式来体现呢？那就是“上下场”形式的问题。这是戏曲舞台最古老最简单的形式，它是划分戏曲舞台真实和话剧舞台真实的出发点。话剧善于集中情节，以分幕的形式来表现生活。戏曲则善于包罗多方多面的人事以流转分场的形式来表现生活，这种流转不是靠舞台布景的推移，不是靠灯光的明暗和变色，只是靠演员的表演。但也只有这种“上下场”结构，始能充分发挥虚拟动作的功能。这种以“上下场”流转运动来处理舞台时空关系的手法还有一个特点，即是说：演员所走过的舞台地位，如果再重复走一遍时，原来的地位就消失了。比如说，演员第一次走了一圈虚拟的是山，那么再走第二圈时虚拟的可以是水，即是说，演员在舞台迈出了第一步，再迈第二步时那第一步的足迹便消失了。有些国际友人对这些舞台方法不大熟悉，他们赞成虚拟，但认为凡虚拟过的地点应当空出来，这就合理了，免使原来痕迹遭到践踏。这个看法是要把虚拟过的所在固定下来。这种情况在戏曲表演里也有，那是一时的相对的固定，如《打渔杀家》肖恩父女划船而上，做了一个虚拟动作，把船扣在河岸。这样把河岸与水乡划分开了。等倪荣、李俊上场时，这两个好汉算是从岸路来的了。倪、李和肖氏会面再回去之后，肖恩父女又从水里划船回家。说到了这种水岸两区的划分也还是一种虚拟的划分。在戏曲舞台上相对的空间固定是常有的。比如，你在厅堂，你在营帐，你在庭院，虽也有来回走动，可那个空间是相对固定的。但又并非象“四堵墙”的固定，它是在虚拟中部份的固定，不是整体的固定，它周围的空间都是自由灵活的。比如门内大摆筵席，饮酒谈笑，而门

外的空间便是自由不固定的，它可以假设为任何区域，如可以布置伏兵密谋刺杀等。一个舞台形成两组空间，部份相对固定，部份相对自由，这便说明戏曲虚拟是不断流动和相对固定的统一。这样，时间过程能快能慢；空间范围可大可小，便可以把唱、念、做、打统统囊括进去，各显威风。从整体来看，流动是它的主导方面，没有流动便没有戏曲舞台的虚拟。虚拟的空间和时间处理只能在流动中表现出来，如果不是川流不息，虚拟的舞台空间将成为一潭死水，虚拟便失去了意义了。流动和虚拟，交由“上下场”的体制来管理。来人从上场门出，从下场门下。所谓“上下场”从虚拟的意思说，它并不是两道门，如是两道门，便搞死了。苏东坡就“上下场”写了一付对联，叫做“搬演古人事，出入鬼道门”。草台班对“上下场”绣以“出将入相”字样。“上下场”不表示固定地点，它是出入的抽象，或来往的抽象。正是抽象，它便概括了剧情中各种各样来往人等的具体。你是个小姐，可以从上场门姗姗而来，游了花园之后再从下场门回到她的闺房；你是元帅，便可率领十万人马，从上场门浩浩荡荡而来，操练了各种阵势再从下场门回到营帐。

“上下场”舞台，三面通透，中垂一幔，以示前台后台之隔，前后台既可联系紧密，又可以距离时间很远。前一场情节表示全家遭难，一个娃娃失踪，后一场这个娃娃便成了青壮汉子带领十万大兵回来报仇。这种时空间的虚拟自由，给剧情在时间的推进和空间的展开上，提供了真如鸟飞晴空，鱼跃大海的极大自由。戏曲艺术把经过创作者（包括写作、导演、演员、音乐工作者）的体验和设计的唱、念、做、打的技巧，组成形象的形式以体现剧本的内容。在方法上他们都不能离开虚拟和程式。虚拟，在戏曲艺术中，不是一个孤立的组成部份，它贯串于综合艺术的每一

个部份之中。而唱、念、做、打在虚拟上又各有它自己的特点。

所谓虚拟，必然是虚实相结合。演员的两只脚不能离台板而飘行，台是实；演员虚拟的景色对象是虚，演员本人的动作是实；打仗的阵势变化是虚，交锋的刀枪剑戟是实；船是虚拟的，桨又是实；马是虚拟的，鞭又是实；如此等等。整个舞台表演，无不是虚实结合，有无相生。

二 程式对虚拟的制约作用

前面讲了虚拟自由的一面，这里要讲它不自由的一面。这个问题表现在实际舞台的时空和虚拟时空观念的矛盾上。演员创造虚拟的无限自由，只能在不自由的有限的实际舞台上表演。所谓突破舞台的限制仅仅是突破舞台对空间、时间固定性处理的限制，并不能突破实际舞台基本范围的限制。（它和电影不同，电影摄制的实景，靠蒙太奇的作用，在方丈白幕之上，造成生活真实的视觉感受）。既然突不破实际舞台的限制，那么戏曲虚拟的时空处理又有什么意义呢？当然是有意义的。比如歌唱的声调，比生活语言要夸张得多，它是在时间里展开的，需要比生活语言有更长的时间；舞蹈身段，比之生活动作需要占有更大的空间。还有伴唱的音乐和伴舞的音乐，也要占很多的时间。念白有韵调，也占时间，武打翻腾跌扑，战马驰骋疆场都要扩大空间等等。

由于这种因歌舞综合而带来的表演上的问题，便感到实际舞台太拥挤了。因此便要求有一种方法对放荡不羁的虚拟表现有所控制，这便是“程式”的作用。“程式”问题大家谈的多了，这里不再重复。我只想简要地说它和虚拟有关的问题，这个问题过去没有谈过。这里讲程式有两层意思：其一，要借唱、念、做、打

作为艺术手段来反映生活则必有程式。程式本身比较生活已是去芜存菁，编织有章了，即有一套自己的格局。不论演历史故事戏还是现代生活戏，只要是唱的，舞的，并以此考虑情节结构去反映生活内容的便一定要有程式（歌剧就歌唱来说也有程式，其它和戏曲则不同）。程式是主观的，创造的，是创造性地对生活的反映；程式的内容则是客观的。因此程式的发展必须依内容而突破，然后复归于程式。这个问题这里不举例谈了。

其二，这里要讲程式和虚拟的关系。戏曲里的虚拟和程式分不开。戏曲舞台的虚拟伸缩性很大，要按对象的性质来给它规范化，所谓规范化就是说，不管你虚拟手法多么夸张，但必须能在实际的舞台上容纳下。也就是不管表演什么以及什么样的虚拟都要有程式的规定。戏曲前辈在实践中创造了整套程式，单从调度的步法来看，有单人以及群体的，比如说，在疆场交锋打仗，从调兵遣将，直到进军摆阵、厮杀、胜者追、败者退……都有规定的程式。因为要把这浩浩荡荡的行军直到在沙场纵马厮杀的辽阔浩大气势恢弘的战争场面，展现在小小的舞台上是怎么也容纳不了的。所以要有程式去限制，它们互相制约，虚拟是程式的虚拟，程式是虚拟的程式。我们前辈的艺术实践者，按照实际舞台的要求创造了整套的程式，其中最突出的是行当的程式（关于行当程式的运用过去谈得较多，这里省略不谈）。这里只略谈一下战争的程式。战争程式对虚拟与程式关系的体现最为突出，也最能说明虚实结合的关系：其中有各种队形的、各种刀枪靶子的打法的、各种筋斗的翻法的。比如一场混战：从四股当的打法到六股当、八股当、十二股当的打法都各有程式，各有区别。一阵冲锋陷阵，枪尖闪射，刀片生风，翻腾踢扑，人滚马仰。这种场面看起来混乱无比却又有条不紊，使人看到真是一场很有气势的疆场大战，却又表现在一

块小小的舞台上。这就是夸张的虚拟与实际舞台巧妙的结合。这是由于戏曲程式，是按戏曲舞台的容量设计的，不是按体育场的容量来设计的。它的打法是以紧密取胜，是紧密中有奔放，实中见巧，虚中见真，突出大将的雄伟气概，不渲染死伤残酷，因而杀人从不见血。这也算写意笔法，和电影中打斗片的打斗是不同的。武戏大场面的十二股当，不过是十二人的群体表演，看起来仿佛满台风云，气势浩大，这里便看出以小见大、以少胜多，虚实相生的艺术魅力。一般说，以小见大，以少寓多，以简略繁是戏曲舞台实践中总结出来的审美经验。为什么八个龙套就算十万军马，几个圆场就能转战千里，这种离奇的虚拟夸张正是产生在实际舞台的限制中。在几方丈的舞台平面上，刘备的大将赵子龙独自一人将曹营数十员大将打落在马下（八个扎靠的曹营大将接连地捧着“抢背”），如果调度不紧密，穿插无条理，这小小的舞台必将磨肩擦背，拥挤一团。但是相反，观众所看到的是主将东荡西杀，人马辗转奔驰，显出强烈的战争气氛，舞台调度却是既谨严又十分自由，因而解决了虚拟战场的夸张性和实际舞台收缩性对立统一的矛盾。戏曲舞台上的虚与实是相反相成的，它的空间和时间，从收缩方面来讲，是缩千里于方丈，集多时于一瞬。至于唱段中的独唱、旁唱，道白中的独白、旁白，包括自报家门在内，它本身即说明了两个问题：限制了生活表面现象的真实，突出本质现象的真实。这是戏曲创作上（包括写作和表导演）常说的所谓有话则长，无话则短，单刀直入，开门见山的艺术方法。因此，戏曲舞台上不宜情节过繁，主角过多，叙述过周。少，才能伸得开腰，多，则神貌不清。戏曲的虚实相生和程式的谨严自由，这种特殊的表现形式对反映生活内容有相互制约的关系，不研究这些规律，将吃熬苦头。

一台戏的演出，有歌有舞，有唱有打，有丝竹管弦，有金革敲击，这么多的艺术手段来帮助我们进行情节构思和刻画人物性格的构思，条件算是优越的了。然而一台戏演出，舞台空间超不过几十平方米，演出时间超不过三小时，必须能很经济有效地运用它来组织情节，刻画人物，这就提醒剧本作者、导演应该摸熟这种规律进行写作。不能无视这些规律的作用，认为我是一剧之本必须听我的。剧本借文字表达戏剧内容，歌舞则是由舞台创作者用经过体验的音乐形象以及体验过的流动造型形象来表现内容的。他们和剧作者要很好协作共同去表现内容，不宜机械规定只有剧本是内容而歌舞表演只是形式。不能认为内容决定形式，便只是你服从我，从形式反作用于内容的意义来看，写剧者必须考虑形式的特殊性。至于写什么内容还应由作者决定。在这种情况下，歌舞表演应服务于内容而完成形体的任务。

三 认识规律，推陈出新

戏曲艺术产生在封建时代，不可避免地要受到封建思想的影响。宋代郭若虚认为画人物应有“制作楷模”，这一点和戏曲相似。他说：“画人物者，必分贵贱气貌，朝代衣冠：释门则有善功方便之颜，道像必具修真度世之范，帝王当崇上圣天日之表，外夷应得恭华钦顺之情，儒贤即见忠信礼仪之风，武士固多勇悍英烈之貌，隐逸俄识肥遁高过之节，贵戚盖尚铅华侈靡之容，帝释须明威福严重之仪，鬼神乃作丑醜驰趋之状，士女宜富秀色姘媚之态，田家自有醇酤朴野之真。”这些便是封建时代人物画的程式。这些程式对忠贤英烈表彰歌颂，对外夷则表现了大汉族主义的骄矜，对贵戚寓有批评，对神鬼甚感厌恶，对田民不失同情。戏曲的行当程式，和以上所讲的人物绘图大体相似。但戏曲的人体表