

刘
楨
著

戏曲学论

學苑出版社

戏曲学论

刘祯 著

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲学论 / 刘祯著. — 北京 : 学苑出版社,

2013.7

ISBN 978-7-5077-4308-1

I. ①戏… II. ①刘… III. ①戏曲—研究—

中国 IV. ①J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 127338 号

责任编辑 : 潘占伟

装帧设计 : 徐道会

出版发行 : 学苑出版社

社 址 : 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

邮政编码 : 100079

网 址 : www.book001.com

电子信箱 : xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话 : 010-67675512 67678944 67601101 (邮购)

经 销 : 新华书店

印 刷 厂 : 北京信彩瑞禾印刷厂

开本尺寸 : 710×960 1/16

印 张 : 25.5

字 数 : 388 千字

版 次 : 2013 年 7 月北京第 1 版

印 次 : 2013 年 7 月北京第 1 次印刷

定 价 : 63.00 元

目 录

前言 /1

- 一、戏曲、戏曲史与戏曲美学特征 /1
- 二、关于戏曲学 /7
- 三、张庚与戏曲表演理论研究 /11
- 四、“前海学派”与戏曲理论体系 /18

第一编 理论现状 /23

消长与共：戏曲理论学术与戏曲发展关系论纲 /25

- 一 古代戏曲理论与戏曲发展 /25
- 二 20 世纪前期：现代戏曲理论与戏曲（京剧）表演艺术 /27
- 三 五六十年代：戏改与“现代人的艺术经验” /30
- 四 新时期以来的戏曲理论与戏曲发展 /37

20 世纪中国戏剧学批判 /42

- 一 戏剧——戏曲：特征强化与视界萎化 /42
- 二 理论经验化与批评之失语 /44
- 三 精华与糟粕二维标准与民间戏剧的实质疏遗 /45
- 四 参与和整合：营建戏剧的文化机能 /47

中国戏曲理论之“戏剧化”与本体回归 /49

- 一 古典戏曲理论的文学化 /49
- 二 20 世纪戏曲理论的“戏剧化”与精致化 /53
- 三 戏曲创作与理论的本体回归 /60

近年来中国戏曲理论研究的现状 /67

- 一 近年来的戏曲理论研究 /67
- 二 昆曲文化现象及对昆曲的研究 /69
- 三 戏曲剧种、民间戏曲研究与非物质文化遗产保护 /71
- 四 戏曲历史研究和新学科方法 /72
- 五 戏曲理论研究中存在的问题及建议 /73

第二编 本体批评 /75

新时期话剧与戏曲革新探索述论 /77

- 一 心灵浮现、内向化是新时期话剧人文精神和理性思维走向深入的显现 /77
- 二 80年代后期戏曲探索达到高潮 /84

新时期戏剧人物创造论 /90

- 一 神化与人化 /91
- 二 从英雄到“小人物” /93
- 三 非主人公的喧宾夺主 /96
- 四 单面性格、单纯性格与复杂性格 /98
- 五 对“程式化”正面人物的反思、批判 /104
- 六 “挂一漏万”与整体关照 /107

关于当前戏曲创作研究中的两个问题 /111

- 一 剧作家思想的消解和个性的缺乏 /111
- 二 戏曲本质：文学性与综合性的双重统一 /114

建立人文情境中的戏剧批评 /119

- 一 当下戏剧批评多非本体意义的批评 /119
- 二 批评成为戏剧链的“团圆收煞” /120
- 三 倡导“无目的目的性”的戏剧批评 /121
- 四 加强戏剧批评理论的研究 /121
- 五 回归学术是批评之为批评的根本 /122

第三编 文化与民俗 /123

文化时代、文化生态与戏剧的发展 /125

- 一 文化时代的不久将至 /125
- 二 文化生态的退耕还林 /127
- 三 戏剧发展的多层次多途径 /129

文人与民间：两种文化与戏剧 /131

- 一 两种文化：文人与民间 /131
- 二 中国文化的文人传统 /135
- 三 民间戏曲与文人戏曲 /140

戏曲与民俗文化论 /144

- 一 回归民间与戏曲研究中的民间立场 /144
- 二 戏曲与民俗的历史关系 /148
- 三 民间戏剧与民俗的深刻意义 /153

第四编 戏曲学术史 /159

百年之蛻：现代学术视野下的戏曲研究 /161

- 一 古代戏曲研究小序 /161
- 二 20 世纪上半叶戏曲研究小史 /165
- 三 20 世纪后半叶戏曲研究述略 /173
- 四 20 世纪戏曲观念与文学史变革 /182
- 五 20 世纪戏曲研究轨迹与文化之维 /187
- 六 20 世纪戏曲研究之归结与反思 /192

20 世纪戏曲史学与民间戏剧研究 /197

- 一 20 世纪中国戏剧史学体系及其特点 /197
- 二 “重写戏剧史”与文人戏剧史学观 /201
- 三 民间戏剧——中国戏剧史的主体主导 /204
- 四 关于对民间戏剧的评价及地位问题 /208

五 建立新的戏剧评价话语体系与新史学观 /211

王国维与现代中国戏曲史学 /213

一 西学与中学：王氏的学术转移及戏剧观 /213

二 以严密科学的考证建构系统的戏剧史学 /217

三 从多元综合的进化探讨中国戏剧的形成 /221

四 从文学发展的历史确立宋元戏剧的地位 /224

五 从文学审美的高度评判宋元戏剧的价值 /226

现代戏曲史学：从王国维到张庚 /230

第五编 民间与祭祀戏剧 /237

民间小戏的形态价值与生态意义 /239

一 戏曲史上民间小戏的处境与地位 /239

二 小戏：中国戏曲最常态的表演和范式 /244

三 非物质文化遗产保护中民间小戏的生态意义 /250

傩戏的艺术形态与形成新探 /255

一 “傩”的历程与“傩”义泛化及唯傩论 /255

二 仪式、戏剧与傩戏形态 /260

三 傩戏的形成与中国戏剧史 /266

目连戏与中国民间戏剧特征论 /271

目连戏：文人与民间 /279

一 戏剧创作、接受主体存在文人与民间两个群体 /279

二 文人对民间审美和伦理观的态度 /280

三 民间戏剧是一种质朴艺术 /286

20 世纪中国宗教祭祀戏剧的研究 /294

第六编 地方戏与少数民族戏剧 /305

中国地方戏剧种生存、保护和发展的四种形态 /307

- 一 戏曲剧种发展的历史性、丰富性和复杂性 /307
- 二 戏曲剧种保护与发展的四个层面 /309

中国戏曲的市场化道路与多样化发展 /316

- 一 中国戏曲的古典性与现代性 /316
- 二 戏曲现代化的经验与启示 /319
- 三 回归民间与戏曲发展的市场化道路 /322
- 四 文化振兴与戏曲发展的多样化 /325

少数民族戏剧创作观念与发展模式 /328

- 一 创作观念的保守、题材的拘囿 /328
- 二 少数民族戏剧的民族特色和发展模式 /331

文化创新与戏曲遗产保护 /335

第七编 京剧昆曲 /341

京剧学与梅兰芳体系问题 /343

- 一 戏剧、戏曲与京剧 /343
- 二 关于京剧与京剧学 /345
- 三 京剧学建立及意义 /346
- 四 “梅兰芳能否完全代表中国戏曲体系”是一个伪命题 /348
- 五 “梅兰芳体系是一个伪命题”的谬误 /350
- 六 “斯坦尼”情结与梅兰芳体系 /353

近年昆曲文化现象之研究 /355

- 一、昆曲文化现象：现代化进程中的昆曲事象与传统文化 /356
- 二、青春版《牡丹亭》：昆曲发展的实例及启示 /357

三、继承与创新：辩证中的悖论与误区 /359

四、昆曲文献整理与理论研究 /361

五、21 世纪的昆曲定位与发展 /363

近年昆曲研究概论 /367

一 昆曲研究大成：两岸两部昆曲辞典 /367

二 昆曲文化视野：两岸两套昆曲研究丛书 /369

三 昆曲文献大成：《昆曲艺术大典》 /370

四 昆曲演艺家研究：昆曲艺术家传记文献丛书 /371

五 其他昆曲研究专著 /373

六 昆曲学术研讨会：大陆、台湾与香港 /375

七 昆曲研究的刊物阵地 /377

附录 /379

‘96 东方戏剧展暨学术研讨会述略 /381

2002—2003：戏曲学新论——第二届中国王国维戏曲论文奖评述 /386

表演艺术人类学发展近势——关于 2008 年中国艺术人类学论坛暨国际学术会议综述 /390

前言

一、戏曲、戏曲史与戏曲美学特征

戏曲，是中国所特有的一种传统戏剧艺术。戏剧是世界各民族所共有的一种舞台表演艺术，通过演员的人物扮演、情节推进敷演悲欢离合的故事。戏剧是一种综合艺术，不似舞蹈、美术、音乐等都为单体艺术，它是由多种艺术门类复合而成，它的出现是文学艺术发展到一定阶段（往往也是较高阶段）的产物。中国是戏曲资源非常丰富的国家，据中国艺术研究院戏曲研究所 1980、1981 年的统计，中国戏曲剧种有 317 种¹，当然 30 年来社会经济的发展变化，给戏曲及各地地方戏所带来的变化也是前所未有的，在当今非物质文化遗产保护中，戏曲占有重要的地位。

戏曲在中国大众的生活中占有非常重要的地位。在民间，节庆庙会是人们最集中、最热闹的时候，而此时也是戏曲演出—展技艺、酣畅淋漓之刻。在文人士夫中，他们对戏曲曾经有过歧视和偏见，而一旦接受了，尤其是昆曲这样比较雅正戏曲的出现，得到了他们的青睐，陶醉、沉溺期间，并积极投入其创作，推动了戏曲的发展和文学性的提高。

戏曲是中国思想文化重要的载体和宝库。中华民族有着悠久的历史 and 灿烂的文化，文字的产生也极其古老。在创造人类文明和表达思想智慧中，形成了良好的记录传统。戏曲更是以其形象、生动的手段，吸引观众、传播思想文化、道德伦理、历史知识。戏曲是一种艺术形式，这种形式形成一条独特的传播链条和网络，联系和凝聚了生活在这块土地上所有的人们——从古至今。对戏曲，士夫文人有排斥、鄙视的一面，但也正是那些不带偏见、进步的文人，把戏曲提高到一种可以和正统文学相提并论的地步，争得了更广泛的社会认可。他们

1 《中国戏曲剧种表》，见《中国大百科全书·戏曲卷》，中国大百科全书出版社 1983 年版，第 588 至 605 页。

通过戏曲作品所表达的人文精神和进步思想，照耀了一个时代，即便是在今天，我们依然可以感受到他们思想的感召力和震撼力。关汉卿的批判意识，王实甫的爱情理想，马致远的文人苦闷，高则诚的风化思想，汤显祖的“情至”观念，李玉的市民感情，孔尚任的桃花扇情结，等等，在中国思想文化史上都是具有代表性的，它充实和提升了中国思想文化的内涵和哲理。

特别值得我们注意的是，戏曲作为一种民间演出、民间艺术，它的大众意识、平民思想。戏曲表达的是一种民间思想、道德、伦理和趣味，同样，传播的也是这样一种精神。在一个接受教育还只是少数人的历史时代，戏曲所发挥的教育、教化功能是怎么估计也不高的。这一点，各方面人士都看到了，所以李渔在《闲情偶寄》中强调：“传奇不比文章，文章做与读书人看，故不怪其深；戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看，故贵浅不贵深”。戏曲、戏曲思想对中国人的影响是最深入、广泛的，时间也是持久弥长的。

在中国文学艺术史上，从“元曲”取得“一代之文学”的地位开始，戏曲一直是文学史、艺术史发展中最活跃、最有影响的门类。在明清两朝中，戏曲是与小说相并列的主要的流行体式。欧洲的文学家划分文艺的内容主要有三大门类：（一）抒情文学（lyrik），（二）叙事文学（epik），（三）戏曲文学（drama）。一般认为这三类文学的起源与进化过程是叙事文学在先，抒情文学在后，而叙事文学与抒情文学结合的产物乃成戏曲的文学。美学家宗白华认为：“戏曲的艺术是融合抒情文学和叙事文学而加之新组织的，它是文艺中最高的制作，也是最难的制作。”（《戏曲在文艺上的地位》）中国戏曲因为其综合的程度高，所以更是一种“最高的制作”、“最难的制作”，但经历宋代南戏的产生，元、明、清及现代戏曲在文人、艺人、民间甚至宫廷的参与、重视下，杂剧、传奇、地方戏都取得长足的发展，从剧本创作到表演艺术都达到了一个很高的境地，关汉卿、王实甫、马致远、白朴、高则诚、梁辰鱼、徐渭、汤显祖、沈璟、阮大铖、李玉、李渔、洪升、孔尚任等许多优秀的作家，《窦娥冤》、《救风尘》、《单刀会》、《西厢记》、《汉宫秋》、《赵氏孤儿》、《琵琶记》、《四声猿》、《浣纱记》、《牡丹亭》、《清忠谱》、《风筝误》、《长生殿》、《桃花扇》等大量优秀的剧作，脚色行当的完备，表演艺术的成熟，音乐唱腔的戏剧化，地方剧种的多元多样等等，形成了中国

戏曲发展的数座高峰，在中国文学史、艺术史上独树一帜，熠熠闪光。

关于戏曲的名称，也一直是人们纷纭争议的一个话题。戏曲作为一种民间演出、民间艺术，在名称上始终是不讲究，或者可以说是混乱的，比如“南戏”，就有多种称谓，这是民间文化民间艺术的特点，但它对后来这一学科的规范带来了一些理解认识上的混乱。“戏曲”与“戏剧”两个概念，是当下学界争论不休的一个话题。

关于戏曲，《中国戏曲曲艺词典》解释说：“我国传统戏剧形式。是包含文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及人物扮演等各种因素的综合艺术”¹。《汉语大词典》解释：“（1）我国传统的舞台表演艺术形式。是文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及人物扮演等多种艺术的综合。（2）指杂剧和传奇中的唱词。根据一定的曲谱谱写，有严格的字数、平仄、押韵等格律要求。”《中国曲学大辞典》解释：“戏曲有两种意义。其一是文学概念，指的是戏中之曲，这是一种韵文样式，又称‘剧曲’。后人亦用来专指中国传统戏剧剧本，这是一种综合运用曲词、念白和科介等表现手法展开故事情节和塑造人物形象的文学体裁。其二是艺术概念，指的是中国的传统戏剧，这是一种包含文学、音乐、舞蹈、美术、杂技等各种因素而以歌舞为主要表现手段的总体性的演出艺术。这两种意义有内在的联系，这种联系在概念的发展变化历史中形成。”²

关于戏剧，《汉语大词典》解释：“通过演员表演故事的艺术形式。旧时专指戏曲，后用为戏曲、话剧、歌剧、舞剧等的总称”³。《中国大百科全书》解释：“在现代中国，‘戏剧’一词有两种含义，狭义专指以古希腊悲剧和喜剧为开端，在欧洲各国发展起来继而在世界广泛流行的舞台演出形式，英文 drama，中国又称之为‘话剧’；广义还包括东方一些国家、民族的传统舞台演出形式，诸如中国的戏曲，日本的歌舞伎、印度的古典戏剧，朝鲜的唱剧等等。”⁴

“戏曲”一词在古代并没有被普遍使用，而常宽泛使用“曲”、“乐府”、“剧

1 上海辞书出版社1981年版，第51页。

2 浙江教育出版社1997年版，第3页。

3 汉语大词典出版社1990年版，第5册，第256页。

4 中国大百科全书出版社1989年版，第1页。

戏”、“词曲”等术语。王国维首先大量、系统运用“戏曲”一词，认为真正的戏曲应具有两个特征：一是敷演一个故事；二是代言体。现今所知，“戏曲”一词最早见于宋元之间人刘壎《水云村稿》中之《词人吴用传》，有言：“至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之，而后淫哇盛，正音歇”。咸淳为南宋度宗年号，在位时间为公元1275—1284年。“永嘉戏曲”指的是温州南戏，这一时期恰是南戏的形成发展期。这是现今所知有关“戏曲”一词的最早文献记载。

“戏剧”一词是“戏”与“剧”的复合组成。“戏”繁体写作“戲”。《说文解字》释“戲”：“三军之偏也，一曰兵也。”“剧”是表示程度的副词。“戏”与“剧”都是言其“过”也，“过”是古人所反对的，儒家讲究“中和”、“中庸”，而“过”则是“过犹不及”。戏剧发生在民间，是一种不为社会正统势力所认可的行为，所以叫“戏剧”。最早的“戏剧”一词出现在唐代杜牧的《西江怀古》，中有“魏帝缝囊真戏剧，苻坚投箸更荒唐”诗句。“魏帝缝囊”与“苻坚投箸”是历史上的两个典故；“真戏剧”与“更荒唐”相对，这里的“戏剧”是儿戏、游戏的意思。

“戏曲”一词，经上世纪初王国维比较系统地归纳、运用，遂取得一致，也强化了中国传统戏剧的特征，但同时也逐渐使人们研究的视界萎化，所以“戏曲”与“戏剧”两词也一直聚讼不已。20世纪的前半叶戏曲=戏剧，后半叶似乎话剧=戏剧，所以有“戏剧戏曲学”之说和学科的设置。从艺术学学科划分和设置的角度看，艺术学下面应该是“戏剧学”，其中涵盖戏曲、话剧、歌剧等门类，而“戏剧”一词，偏指“戏曲”。“戏剧学”的主体、主要构成是有千余年历史发展的民族戏剧——戏曲艺术。民族戏剧（狭义的）与外国戏剧、西方戏剧是相对应、并列的，当然也不排斥新兴的或者外来的戏剧品种的“拿来”和借鉴——这方面的成就很突出，以至于快要吞没或把民族的、传统的戏剧打入到另册中。

中国戏曲的发展走过了漫长之路，它的萌芽和起源可以追溯到原始时期的歌舞，一般认为在南北宋之交，南戏的出现标志中国戏曲的形成。对中国戏曲史，从大处划分可以以宋代南戏的出现为标志分为两部分：宋之前属于“前戏曲”或“准戏曲”状态，各种戏剧因子活跃而独立，各呈其是，逐渐走向综合、融通；宋之后，多种戏曲艺术形态出现，一个一个的高峰把中国戏曲带入辉煌，在清代出现了各地地方戏蓬勃发展的局面。这一阶段是中国戏曲发展的主体部

分，这其中民间戏曲是过去为人们所忽略的，需要我们重新认识和审视。

中国戏曲史研究是戏曲学学科起步最早、持续时间最长、成果最富的领域。“戏曲史”实际包括“古代史”、“近代史”和“当代史”几部分，对于古代戏曲史的研究和著述已经取得许多成果，就“通史”来看，主要有张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》，周贻白《中国戏曲发展史纲要》等，断代史有王国维《宋元戏曲史》、金宁芬《明代戏曲史》、周妙中《清代戏曲史》等，分体戏曲史有钱南扬《戏文概论》、刘念兹《南戏新证》、李修生《元杂剧史》、刘荫柏《元代杂剧史》、郭英德《明清传奇史》等等，剧种史有胡忌《昆剧发展史》、《中国京剧史》等。戏曲史的研究应该说成果丰硕，为我们认识这笔宝贵的精神、文化财富提供了可能和方便。以往多着力于“古代史”，这些年对近代史、当代史研究不断加强，近代史和当代史的著作陆续推出。作为戏曲史，尤其作为戏曲通史，从古贯今，比较完整和系统了。

戏曲和绘画、中医、饮食等一样是中国传统文化中极具代表的品类，也是最形象、最生动的。从世界戏剧发展历程看，有所谓世界三大古老戏剧文化之说，即古希腊戏剧、古印度梵剧和中国戏曲。其中，古希腊戏剧产生最早，大约在公元前6世纪后期，是由酒神祭祀的仪式中演变出来的。古希腊悲剧演出具有国事性质，每年庆祝三四月之间的“酒神大节”，雅典都举行悲剧比赛，城邦还发放“观剧津贴”，鼓励人们看戏。古希腊出现了三大悲剧家：埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯。据说埃斯库罗斯创作了90部或70部悲剧，完整流传下来的7部。

印度梵剧最初来源于祀神的民间表演，戏剧的出现约在公元前后，现在保存下来最早的剧本是约公元1至2世纪的佛教作家马鸣的佛经故事。在新疆还发现了用吐火罗文翻译的残本。

中国戏曲的形成要比古希腊戏剧和古印度梵剧晚许多年，所以有中国戏曲“晚出”的说法。其实，中国戏曲的“晚出”不仅是相对于古希腊、古印度戏剧，更是相对于中华文化、中华文明的“早熟”，是以纵、横两方面为参照为坐标的，也正是中华文化、中华文明的“早熟”，尤其是儒家思想正统地位的获得制约、抑制了戏剧的发生。

但中国戏曲一俟形成，便具有顽强的生存、生命能力，这是中国戏曲很重要的一个特征。古希腊、古印度戏剧曾经辉煌过，但如同昙花一现，他们的辉煌早已成为历史，踪迹难觅，只剩下经过历史风蚀的石头剧场的残垣断壁。中国戏曲不同，它不仅属于过去，有辉煌的历史，也属于现在和将来。它根植于民间，与民间大众的精神与物质生活息息相关，所以没有低潮，没有衰亡，保持其朝气蓬勃的就是民间的滋养，它的历史递嬗、演进和新陈代谢都是在民间根据大众的口味、审美自然完成的，不雕琢、不修饰，清新而耐久。

千百年来的戏曲发展，形成独具中国特色、风格的美学特征，是中国思想、文化和美学追求的凝聚和表现。一些学者对中国戏曲的特征加以概括和归纳。阿甲认为：“中国戏曲的表现特点是：它主要是用分场和虚拟的舞台方法，通过唱、做、念、打，作为自己艺术手段的一种特殊的戏剧表现方法。”¹黄佐临在比较梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特三位戏剧大师后提出，中国戏曲的传统特征是流畅性、伸缩性、雕塑性、规范性的四种外部特征和生活写意性、动作写意性、语言写意性、舞美写意性的四种内在特征。²焦菊隐认为，中国戏曲“从艺术形式、表现手法上讲，有三个特点：第一，程式化；第二，虚拟化；第三，节奏化”³。在前人研究基础上，张庚将中国戏曲的特征概括为：综合性、程式性和虚拟性。

综合性。综合又称复合。我们可以说任何一种戏剧都是综合性艺术，但中国戏曲的综合性特别强，西方戏剧在其发展中逐渐分门别类、分道扬镳，由古典戏剧派生出话剧、舞剧、歌剧、芭蕾等，而中国戏曲则经历了诗歌、音乐、舞蹈等由混合到进一步综合的过程。戏曲中之文学、音乐、舞蹈、美术等是其重要的组成。各种不同的艺术在戏曲中是与表演艺术紧密结合的。例如，戏曲中的服装和化妆，除用以刻画人物外，还成了帮助和加强表演的有力手段。水袖、翎子、髯口等都不仅仅是人物的装饰，而且是戏曲演员美化动作、表现人物微妙心理活动、刻画人物性格的重要工具。戏曲的唱、念是诗歌化和音乐化

1 阿甲《再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实——关于现代戏继承传统和发扬传统的问题》，见李春喜选编《阿甲戏剧论集》（上册），中国戏剧出版社2005年版，第129页。

2 《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》，见中国艺术研究院戏曲研究所编《中国戏曲理论研究文选》（上册），上海文艺出版社1985年版。

3 焦菊隐《中国戏曲艺术特征的探索》，见《焦菊隐文集》第四卷，文化艺术出版社1988年版，第267页。

了的，戏曲的做、打是舞蹈化了的，而且它们都要为戏剧体诗创造舞蹈形象这个中心任务服务。

程式性。程式是根据戏曲舞蹈艺术的特点和规律，把生活中的语言和动作提炼加工为唱念和身段，并和音乐节奏相和谐，形成规范化的表演法式。其中包括各种唱腔板式、音乐旋律，以及各种行当的表演技术等。比如“起霸”，最初是昆曲《千金记》有一场戏描写霸王半夜听见有军情，披甲上马。为此而设计了一套表演动作，后来大家都模仿学。以后凡是武将出场都用它，并把这套动作称为“起霸”，这就是程式。戏曲舞蹈上的走马、行船表演，都是民间舞蹈中跑竹马、跑旱船的借鉴，用马鞭代替马，船桨表示船。戏曲在严格的程式规范中寻求美的自由创造，程式在对人物的褒贬上也一直起着重要作用。歌颂或批判，都要调动各种有效的程式，以最准确的形式来表现他。如关羽，戴夫子盔、抹红脸，挂五绺长髯，高亢激越的唱腔，注重塑形美的工架、身段，表现他的威严和神勇。

虚拟性。虚拟动作，指戏曲表演原需附着实物的动作时，不用实物或只用部分实物，虚拟地进行表演。大多是生活动作的提炼和美化，具有一定的规范性和舞蹈性。与西方戏剧讲究时间、地点、情节一致的“三一律”写实原则不同，中国戏曲注重写意，追求一种诗的意境，所以它的舞台是一桌二椅，非常空灵，为演员的表演、发挥留下无限的空间；它的表演是虚拟的，意在传神，不在拟形。当代的戏曲舞台，高科技手段的运用以及受到话剧等写实艺术的影响，也出现一些向写实靠近的趋向。

戏曲的内容非常丰富，戏曲的形式也是多种多样，所以认识、了解戏曲的角度也是多元的，包括对戏曲特征的认识。站在民间的立场，我们可以更多看到戏曲特征的相对性，如叙述性与代言体，虚拟与写实，情趣与意境，程式化与非程式化，艺术性与非艺术性，等等。戏曲的魅力无限。

二、关于戏曲学

戏曲学，是以戏曲为对象的学科，理论上戏曲学与戏曲的产生一样悠久，

但由于戏曲源于民间的身份、地位，戏曲学远远滞后于戏曲实践和发展。民间的“口述”与即兴评点研究难以形成文字文献，即起即灭，无可记载与复原，而文人化、官方化的“记述”、批评应该与它对戏曲的接受、认可相一致。元代造就了杂剧作为“一代之文学”的勃起，一些文人、学者突破传统关注处于社会草根的“书会才人”和艺伎、歌唱曲韵。而明代，戏曲这种艺术形式为社会包括官方真正接受、认可，戏曲学也得以从各个方面展开，古典戏曲学形成。步入清代，古典戏曲学走向成熟和终结。而现代戏曲学则是进入 20 世纪后，由王国维等学者开启和奠定的，这一百年迄今也是戏曲学发展最快、变化最多、内容最为丰富的时期，尤其是近 30 年戏曲学的发展，成就斐然，某些时候它成了“显学”。

戏曲学，有学者称之为戏剧学，就其古典形态而言“戏曲学”与“戏剧学”没有什么差异，多数学者之“戏剧学”也是侧重这层含义的。现代形态因为有非民族传统的其他戏剧形式的引入，与戏曲迥然有别，不仅历史渊源有自，其表演形态、样式和理论话语、体系也别有所解，故“戏曲学”之称应该能够更准确表达其意。

完整的戏剧过程是由剧本、演员和观众这三个环节实现的，所以这三个环节又称为戏曲的三要素。或加上剧场，称之为四要素。叶长海认为：“在这些要素之外，戏剧为了自身的生存，还同政治、经济、宗教、科学、教育、娱乐等各种文化体系发生联系。在研究戏剧时，亦要注意对这些有关部门的观察和研究，尤其要注意研究戏剧与这些部门之间的关系。因而，在戏剧研究的发展过程中，历史地形成了狭义的和广义的两种戏剧学。如果把研究对象严格限制于戏剧艺术本身（包括剧本和剧场演出），可以称之为狭义的戏剧学。广义的戏剧学则大体可以包括戏剧社会学、戏剧哲学、戏剧心理学、戏剧技法学、戏剧形态学、剧场管理学、戏剧文献学、戏剧教育学及戏剧史学等许多门类，可以把戏剧本身及与戏剧有关的一切都纳入研究范围。”¹ 作为“戏曲”之“学”，“戏曲学”内涵有所不同，类乎叶先生狭义和广义之分，“戏曲学”一层含义是

1 《中国戏剧学史稿》，上海文艺出版社 1986 年版，第 1 页。