

# 中国戏曲有哪些主要特色及特点（中国传统戏曲的主要特点）

作者：有故事的人 来源：范文网 www.wtabcd.cn/fanwen/

本文原地址：<https://www.wtabcd.cn/fanwen/meiwen/4350ea2518614f976afe6027619d9d86.html>

## 范文网，为你加油喝彩！

中国戏曲主要是由民间歌舞、说唱和滑稽戏三种不同艺术形式综合而成。相信有很多的人对中国戏曲并不是很了解吧。以下是由学习啦小编整理的中国戏曲知识的内容，希望大家喜欢!

### 中国戏曲的介绍

中国汉族戏曲主要是由民间歌舞、说唱和滑稽戏三种不同艺术形式综合而成。它起源于原始歌舞，是一种历史悠久的综合舞台艺术样式。经过汉、唐到宋、金才形成比较完整的戏曲艺术，它由文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及表演艺术综合而成，约有三百六十多个种类。它的特点是将众多艺术形式以一种标准聚合在一起，在共同具有的性质中体现其各自的个性。比较著名的戏曲种类：京剧、豫剧、越剧、被官方和戏迷友人们誉为中国戏曲三鼎甲。被誉为“中国五大戏曲剧种”的有：京剧(东方“歌剧”)、豫剧、越剧、黄梅戏(芬芳的泥土气息)、评剧。其它剧种有：昆曲、粤剧、淮剧、川剧、秦腔、晋剧、汉剧、河北梆子、湘剧、湖南花鼓戏等。

戏曲是中国汉族传统艺术之一，剧种繁多有趣，表演形式载歌载舞，又说又唱，有文有武，集“唱、做、念、打”于一体，在世界戏剧史上独树一帜，其主要特点，以集汉族古典戏曲艺术大成的京剧为例，一是男扮女(越剧中则常见为女扮男);二是划分生、旦、净、丑四大行当;三是有夸张性的化装艺术--脸谱;四是“行头”(即戏曲服装和道具)有基本固定的式样和规格;五是利用“程式”进行表演。中国民族戏曲，从先秦的“俳优”、汉代的“百戏”、唐代的“参军戏”、宋代的杂剧、南宋的南戏、元代的杂剧，直到清代地方戏曲空前繁荣和京剧的形成。

### 中国戏曲的发展

#### 萌芽

在原始社会，氏族聚居的村落产生原始歌舞，并随着氏族的逐渐壮大，歌舞也逐渐发展与提高。如在许多古老的农村，还保持着源远流长的歌舞传统，如“傩戏”;同时，一些新的歌舞如“社火”、“秧歌”等适应人民的精神需求而诞生。正是这些歌舞演出，造就出一批又一批技艺娴熟的民间艺人，并向着戏曲的方向一点点迈进。

#### 繁荣

12世纪中期到13世纪初，逐渐产生了职业艺术和商业性的演出团体及反映市民生活和观点的元杂剧和金院本，如关汉卿创作的《窦娥冤》、马致远的《汉宫秋》以及《赵氏孤儿大报仇》等作品。这个时期是戏曲舞台的繁荣时期。

## 延展

16世纪明朝中叶，江南兴起了昆腔，涌出了《十五贯》、《占花魁》等戏曲剧目。这一时期受农民欢迎的戏是产生于安徽、江西的弋阳腔，昆腔受封建上层人士的欢迎。

## 鼎盛

明末清初的作品多是写人民群众心中的英雄，如穆桂英、陶三春、赵匡胤等。这时的地方戏，主要有北方梆子和南方的皮黄。京剧是在清代地方戏高度繁荣的基础上产生的。在同治、光绪年间，出现了名列“同光十三绝”的第一代京剧表演艺术家及不同流派的宗师，标志着京剧艺术的成熟与兴盛。不久京剧向全国发展，特别是在上海、天津，京剧成为具有广泛影响的剧种，将中国的戏曲艺术推进到一个新的高度。

## 中国戏曲的主要特色

### 戏剧文化

中国的戏曲与希腊悲剧和喜剧、印度梵剧并称为世界三大古老的戏剧文化。

历史上最先使用戏曲这个名词的是宋刘埙(1240-1319)，他在《词人吴用章传》中提出“永嘉戏曲”，他所说的“永嘉戏曲”，就是后人所说的“南戏”、“戏文”、“永嘉杂剧”。从近代王国维开始，才把“戏曲”用来作为中国传统戏剧文化的通称。

戏曲是一门综合艺术，是时间艺术和空间艺术的综合，这种综合性是世界各国戏剧文化所共有的，而中国戏曲的综合性特别强。

中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式，它有丰富的艺术表现手段，它与表演艺术紧密结合的综合性，使中国戏曲富有特殊的魅力。它把曲词、音乐、美术、表演的美熔铸为一，用节奏统驭在一个戏里，达到和谐的统一，充分调动了各种艺术手段的感染力，形成中国独有的节奏鲜明的表演艺术。

中国戏曲中最重要的一点特征是虚拟性，舞台艺术不是单纯模仿生活，而是对生活原形进行选择、提炼、夸张和美化，把观众直接带入艺术的殿堂。

中国戏曲另一个艺术特征，是它的程式性，如关门、上马、坐船等，都有一套固定的程式。程式在戏曲中既有规范性又有灵活性，所以戏曲艺术被恰当地称为有规则的自由动作。

综合性、虚拟性、程式性，是中国戏曲的主要艺术特征。这些特征，凝聚着中国传统文化的美学思想精髓，构成了独特的戏剧观，使中国戏曲在世界戏曲文化的大舞台上闪耀着它的独特的艺术光辉。

点击下页还有更多>>>[中国戏曲的主要特点](#)

## 中国戏曲的主要特点

中国的戏曲与希腊悲剧和希腊喜剧、印度梵剧并称为世界三大古老的戏剧文化。

历史上最先使用戏曲这个名词的是宋刘埙(1240-1319)，他在《词人吴用章传》中提出“永嘉戏曲”，他所说的“永嘉戏曲”，就是后人所说的“南戏”、“戏文”、“永嘉杂剧”。从近代王国维开始，才把“戏曲”用来作为中国传统戏剧文化的通称。

戏曲是一门综合艺术，是时间艺术和空间艺术的综合，这种综合性是世界各国戏剧文化所共有的，而中国戏曲的综合性特别强。

中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式，它有丰富的艺术表现手段，它与表演艺术紧密结合的综合性，使中国戏曲富有特殊的魅力。它把曲词、音乐、美术、表演的美熔铸为一，用节奏统驭在一个戏里，达到和谐的统一，充分调动了各种艺术手段的感染力，形成中国独有的节奏鲜明的表演艺术。

中国戏曲中最重要的一点特征是虚拟性。舞台艺术不是单纯模仿生活，而是对生活原形进行选择、提炼、夸张和美化，把观众直接带入艺术的殿堂。

中国戏曲另一个艺术特征，是它的程式性，如关门、上马、坐船、舞枪等，都有一套固定的程式。程式在戏曲中既有规范性又有灵活性，所以戏曲艺术被恰当地称为有规则的自由动作。

综合性、虚拟性、程式性，是中国戏曲的主要艺术特征。这些特征，凝聚着中国传统文化的美学思想精髓，构成了独特的戏剧观，使中国戏曲在世界戏曲文化的大舞台上闪耀着它的独特的艺术光辉。

## 中国戏曲的艺术品貌

### 以歌舞演故事

一般来说，古代各个民族在前艺术阶段(即原始宗教阶段)，各种艺术因素的萌芽是综合在一起的。到艺术阶段，欧洲各艺术种类趋于逐渐分化。譬如在古希腊时代的欧洲戏剧是有歌有舞的，后来经过索福克勒斯、欧里庇得斯等人的改革，歌(舞)队渐渐失去作用，成为以对话、动作为手段的单纯戏剧。这种戏剧由诗的对话，演变为现在的完全模仿生活语言的对话，由诗剧转化为话剧。而歌、舞分化出去，以歌剧、舞剧的形式在整个戏剧领域各占一席之地。

中国戏曲的情况就不同了，它始终趋于综合，趋于歌、舞、剧三者的综合。从秦(前221-前206)汉(前206-220)俳优作为中国戏曲早期渊源起，中间经历汉代百戏，唐代(618-907)参军戏，直至宋代(960-1279)南戏、元代(1279-1368)杂剧，这是一门艺术由简单到复杂、由低级向高级的发展过程。在这个过程中，为了能把五光十色的人间生活都铺展于小小的舞台，也为了使平素过着单调枯燥日子的百姓能在观剧时感受到种种意想不到的精神刺激，它不断地吸收其它姐妹艺术，如诗歌、音乐、舞蹈、绘图、说唱、杂技、武术等诸多营养，逐渐成为一种包容广泛，花样繁多得令人目不暇接的综合性艺术。换句话说，中国戏曲是在文学(民间说唱)、音乐、舞蹈各种艺术成份都充分发展、且又相互兼容的基础上，才形成了以对话、动作为表现特征的戏剧样式。

## 远离生活之法

中国戏曲的对话是音乐性的、动作是舞蹈性的，而歌和舞的本身，就决定了它的外在形式要远离生活，使之具有节奏、韵律、整饬、和谐之美。中国戏曲艺术比一般的歌舞还要远离、变异生活。表演者的化妆服饰，动作语言颇有“矫情镇物，装腔作势”之感，而这样做是为了把普通的语言，日常的动作，平淡的感情强化、美化、艺术化。为此，中国的戏剧艺术家长期揣摩说白、咏歌、舞蹈(身段)、武打的表现技巧和功能，呕心沥血，乐此不疲。久而久之，他们创造、总结、积累了一系列具有夸饰性、表现性、规范性和固定性的程序动作。任何一个演员走上中国戏曲舞台，他要表演“笑”的话，就必须按照极具夸张、表现性和且又被规范围定了的“笑”的程序动作去做“笑”的表演。即使在今天，也仍如此。远离生活形态的戏曲，依旧是以生活为艺术源泉的。由于中国戏剧家对生活既勤于观察，又精于提炼，因此能精确又微妙地刻划出人物的外形和神韵，做到神形兼备。

脸谱、蟒袍、帽翅、翎子、水袖、长胡子，厚底靴、兰花手以及奇奇怪怪的兵器、道具，也无不凝聚为程式的东西。它们都以动人的装饰美、色彩美、造型美、韵律美，有效地增强了演出的艺术吸引力，赢得中国观众的认可与喜爱。

为什么中国戏曲艺术连一颦一笑都要远离自然形态呢？其中的原因可能是很多的。但这门艺术的大众娱乐性、商业性和戏班(剧团)物质经济条件的薄弱，显然是一个重要的促进因素。在古代中国，戏曲演出常在广场、寺庙、草台或院坝，而在乡镇农村，又多是剧场与市场的合一。成千上万的观众聚拢，如潮的人声夹着摊肆的嘈杂。处在这样的条件与环境下，艺人们为了不让戏剧淹没在喧嚣之中，不得不苦心孤诣地寻求突出自己存在和影响的有效手段。正是这个顽强地表现自我、扩张自我的出发点，使他们摸索以远离生活之法来表现生活的艺术规则：高亢悠扬的唱腔配以敲击有力的锣鼓，镶金绣银的戏衣衬着勾红抹绿的脸谱，火爆激烈的武打，如浪花翻滚的长髯……。这一法则的实践结果，已不止是造成赏心悦目，勾魂摄魄的审美效应。更为重要的是，舞蹈表演的程式规范化，音乐节奏的板式韵律化，舞台美术、人物化妆造型的图案装饰化，连同剧本文学的诗词格律化，共同构成了中国戏曲和谐严谨、气韵生动、富于高度美感的文化品格。

## 超脱的时空形态

既然承认戏就是戏，那么中国戏曲舞台上讲究的就是真真假假，虚虚实实的“逢场做戏”，十分鲜明地标举戏剧的假定性。而这与西方戏剧一贯采用的幻觉性舞台艺术处理原则，非但不同，且完全相反。

在西方人们走进剧场，自大幕拉开的那一刻，戏剧家就要千方百计地运用一切可能的舞台手段，去制造现实生活的幻觉，让观众忘记自己在看戏，而是像身临其境一般沉浸在舞台上创造出来的生活环境与气氛之中。为此，西方的戏剧家将舞台当做相对固定的空间。绘画性和造型性的布景，创造出戏剧需要的规定情景。人物间的一切纠葛都放到这个特定场景中来表现、发展和解决。在同一场景里，情节的延续时间和观众感到的实际演出时间亦大体一致。这就是西方戏剧舞台的时空观，其理论依据是亚里斯多德的摹仿说，它的支撑点是要求艺术真实地反映生活。

在中国，戏剧家不依靠舞台技术创造现实生活的幻觉，不问舞台空间的使用是否合乎生活的尺度，也不要求情节时间和演出时间的大体一致。中国戏曲舞台是一个基本不用布景装置的舞台。舞台环境的确立，是以人物的活动为依据。即有人物的活动，才有一定的环境；没有人物的活动，舞台不过是一个抽象的空间。中国戏曲舞台上的时间形态，也不是相对固定。它极超脱、流动，或者说是很“弹性”的。要长就长，要短就短。长与短，完全由内容的需要来决定。

中国戏曲这种极其超脱灵动的时空形态，是怎么制造出来的？其实很简单，是依靠表演艺术创造出舞台上所需的一切。剧本中提示的空间和时间，是随着演员的表演所创造的特定戏剧情景而产生，并取得观众的认可。

中国戏曲的超然时空形态，除了靠虚拟性的表现方法之外，还与连续性的上下场结构形式相关。演员由上场门出，从下场门下，这上下与出入，非同小可，它意味着一个不同于西方戏剧以景分幕的舞台体制。演员的一个上、下场，角色在舞台上的进进出出，实现着戏剧环境的转换并推动着剧情的发展。比如在京剧《杨门女将》里，紧锣密鼓中，扎靠持枪的穆桂英从上场门英气勃发而来，舞台就是校兵场，她这时已是在校场操练兵马，然后再从下场门回到营房。中国戏曲这种上下场形式，结合着演员的唱念做打等技术手段，配以音乐伴奏，有效地表现舞台时间、空间的更替和气氛的变化，使舞台呈现出一幅流动着的画卷。在一场戏里，通过人物的活动，也可以从一个环境迅速而轻松地转入另一个环境。只要人物摇摇马鞭，说句：“人行千里路，马过万重山”，中国观众立即就会明白他走了千里路途，从一个地方来到了另一个地方。

### 虚拟手法

中国戏剧超然灵活的时空形态是依靠表演艺术创造的。那么，这种创造又是由何而来呢？我们说，是由于中国戏曲艺术有着一整套虚拟性的表现方法。这是最核心的成因。

一个戏曲演员在没有任何布景、道具的情况下，凭借着他（她）描摹客观景物形象的细致动作，能使观众了解他（她）扮演的这个角色当时所处的周围环境。如淮剧《太阳花》燕坪报警一折里，运用鹞子翻身程式，使观众了解燕坪为报警的心中紧迫感，以及翻越崇山峻岭的内容，还能使观众了解他（她）真的在干些什么？再如淮剧《柜中缘》中的玉莲在缕线、挽绊、穿针、引线、刺绣，都能通过微妙的虚拟式，让观众一目了然知道她在想什么做什么。——所以，这种表演的虚拟性，不单单是用自己的动作虚拟某种客观物象，而且还要借这种状物绘景，来表现处在这种特定环境中人物的心理情绪。从这个意义上讲，虚拟方法又起着把写景写情融为一体的作用。

中国戏曲的虚拟性给剧作家和演员以极大的艺术表现自由，拓宽了戏剧表现生活的领域。在有限舞台上演员运用高超的演技，可以把观众带入江流险峰，军营山寨，行舟坐轿，登楼探海等多种多样的生活联想中去，在观众的想象中共同完成艺术创造的任务。这恐怕就是何以在一无所有的舞台上，中国戏曲得以再现五彩缤纷的场景和千姿百态的人生的原因了。

需要说明的是，虚拟手法的确使一座死板的舞台变得来去自由，但这种自由决非不受任何制约，它还是有所制约。这就是要受艺术必须真实地反映生活——这个基本规律的制约。因此，舞台的虚拟性必须和表演的真实感结合起来才行。比如：在“趟马”（即一套骑马的虚拟动作）中“马”是虚的，但马鞭是实的。演员扬鞭、打马的动作必须准确且严谨，符合着生活的客观逻辑（如《蓝齐格格》中的趟马）。高度发扬戏剧的假定性，与此同时又极其追求摹拟生活形态的真实性，达到虚拟与实感相结合。尤其是出色的演员在表演中往往能将两者结合得天衣无缝，流畅自然，让富于生活经验的观众，一看便懂。

### 中国戏曲的谱式分类

谱式分类是从脸谱的构图上来分类。一般可以分为以下一些基本类型：

整脸：脸部的化妆颜色基本上是一个色调，只是在眉、眼部位有变化，构图简单。如《铡美案》中的包拯为黑整脸、《战长沙》中的关羽是红整脸，《赤壁之战》的曹操为白整脸。

三块瓦脸：也称三块窝脸，最基本的谱式。以一种颜色作底色，用黑色勾画眉、眼、鼻三窝，分割成脑门和左右两颊三大块，形状像三块瓦一样。如晁盖、马谡、关胜等。

花三块瓦脸：也称花三块窝脸，在三块瓦脸的基础上，增添了许多纹样，将眉窝、眼窝、鼻窝的纹路勾画得较复杂。如窦尔墩、典韦、曹洪等。

十字门脸：从额顶到鼻尖画一通天立柱纹，两眼窝之间以横线相连，立柱纹与横线交差形成十字形，故命名“十字门脸”。如《草桥关》中的姚期、汉津口中的张飞等。

六分脸：脑门上的立柱纹与眼部以下部位均画成一种颜色，脑门上立柱纹以外的颜色占全脸十分之四，眼部以下的颜色占全脸十分之六，上下形成四六分的形式，故称“六分脸”。如《群英会》中的黄盖等，《将相和》中的廉颇等。

碎脸：由“花三块瓦脸”演变而来，比“花三块瓦脸”更花哨。构图形式多样，色彩种类丰富，线条复杂而细碎。如《取洛阳》中的马武，《金沙滩》中的杨七郎等。

歪脸：构图、色彩不对称，给人以歪斜之感。如《打龙棚》中的郑子明(郑恩)、《落马湖》中的于亮等。

元宝脸：脑门和脸膛的色彩不一，其形如元宝，故叫“元宝脸”。如徐盛、麻叔谋等。

僧道脸包括“僧脸”和“道士脸”。“僧脸”又名“和尚脸”，一般勾大圆形眼、花鼻窝、花嘴岔，脑门上勾一个红色舍利珠圆光，或九个点，表示入了佛门。色彩分白、红、黄、蓝等色，以白色为多见。如鲁智深、杨延德(杨五郎)等。

太监脸 专用来表现那些擅权害人的宦官。尖眉子示其奸诈;菜刀眼窝暗寓其渔肉百姓;光嘴岔下撇，以突出其谲诈残忍的性格;脑门勾个圆光，以示阉割净身，自诩为佛门弟子;脑门和两颊的胖纹，表现养尊处优，脑满肠肥的神态。色彩多用白、红两种。如刘瑾、伊立等。

神怪脸用于表现神、佛以及鬼怪的面貌。主要用金、银色，表示虚幻之感。如二郎神杨戬牛魔王等。

象形脸将鸟兽整体或局部特征图案化后勾画于脸上。如孙悟空、白虎等。

丑角脸丑又称“小花脸”、“三花脸”。其特点是人物脸面中心一块白，形状如豆腐块、桃形、枣花形、腰子形、菊花形等。如《群英会》中的将干、《女起解》中的崇光道、《连环套》中的朱光祖等。

以上是脸谱整体谱式的大体分类，还可以分的更细、更多，但大体上都可以归入以上某一类。如小妖脸表现的是神话戏中的天将、小妖等角色，其基本形式是象形脸、又可归入神怪脸，因此就不必再分类了。

更多 范文 请访问 [https://www.wtabcd.cn/fanwen/list/91\\_0.html](https://www.wtabcd.cn/fanwen/list/91_0.html)

文章生成doc功能，由[范文网](https://www.wtabcd.cn/fanwen/)开发