

学术圈知情人

Academia Insider

<https://academiainsider.org>

© 2026 Academia Insider

文字与制度决定梨园艺术与西剧的本质差异

元鹏飞

当我们使用“梨园艺术”指称“戏曲”时，人们固然可以实现意义代换，但我们之所以使用梨园艺术而舍弃戏曲就在于，戏曲虽然已经实现了取代梨园的广泛运用，但并没有严格规范的界定。相比之下，梨园艺术就是脚色制载体，通过脚色行当包含文学在内的综合艺术语言手段，既做歌舞演故事也进行故事演歌舞的艺术创造活动，可以符合概念术语内涵清晰、外延有限的要求。最重要的是，按照词语出现的逻辑和时间线，戏曲本来就是杂剧色标志的梨园艺术成熟后的曲文或文本形态，二者相互派生关系明确，不宜以戏曲取代梨园艺术，而且按照文本形态自身特征可以看出，最初的《元刊杂剧三十种》和《永乐大典戏文三种》都属于杂剧色或脚色演出情况的记录。

此外，我们曾通过脚色制梨园艺术的实施主体特性，尤其是其脚色行当的五重语言功能，解释了一个中国文学史的悖谬现象：如果说印刷术普及应用后，终于出现了梨园艺术的戏曲文本，当然与此相应的是，长期以来作为口传文学的“小说”曲艺等，也出现了文本载体。发展到清中叶，中国传统文学出现了大兴盛的局面，不仅小说创作数量远超前代，还出现了《儒林外史》和《红楼梦》等巨著，甚至受唐宋古文运动打击一蹶不振的魏晋骈文也得以复兴并

出现大家名篇。但是，极为反差的现象是，元明清五百年戏曲文学即梨园艺术“曲的历程”基本上戛然而止。过去，人们对此并没有底层逻辑的解释，只是描述为板式体取代了曲牌体，其实属于以偏概全，因为梨园花部的兴起进程中也有很多属于连曲体或曲牌体的品类，而另一个同样属于现象描述即说随着花雅之争，出现了艺人演艺中心取代了作家文本中心的大变革。但是，根据我们对于宋代宫廷杂剧色的发现，根据美国亚利桑那州立大学奚如谷等人依据宋元梨园演艺文物以及文献典籍等载录，提出的“宋元梨园演艺形态的连续性”观点，即既然《宋元戏曲史》依据《元刊杂剧三十种》等认定的元代梨园戏曲是成熟的，同样几乎没有形态变化的宋金杂剧院本，也即王国维《古剧脚色考》与《宋元戏曲史》提出，随后被谭正璧《话本与古剧》和冯沅君《古剧四考》等沿用的“古剧”，其实就是被后来发现的杂剧色证实的已经成熟的梨园艺术，尽管没有详尽的文本载体，但确实出现了《武林旧事》和《南村辍耕录》等，近几十年来在宋元戏曲文本中勾稽出来的大量段落折子戏式的梨园演艺，甚至山西还发掘出了稳定传演于晋南乡间的《坐后土》等古老的金院本，则文学性的金元杂剧是成熟的，则形态一致的宋金杂剧院本当然同样成熟。

根据对于《元刊杂剧三十种》和《永乐大典戏文三种》以及出土《潮州戏文五种》等资料可以看出，梨园戏曲文本的脚色制形态及其文本自身，都是基于对梨园演艺实践进行载录的结果。也就是说，没有印刷术提供的文本条件，梨园艺术也可以自如演进发展，到清中叶出现的文学史悖谬现象，只不过验证了杂剧色-脚色-行当乃是梨园艺术的实施主体，一直以来从来不是单纯的文学逻辑。

必须指出，王国维《宋元戏曲史》和鲁迅《中国小说史略》都是基于中国文体演进领域的填补空白之作，王氏本人对观摩梨园艺术的实际演出兴趣不大，也没有涉及梨园艺术的实践本体，百年来的中国戏剧戏曲学将《宋元戏曲史》视为不祧之祖，不过是近代知识文化人西化了的文学中心的观念的反应和投射。

事实上，我们真正应该注意的是王国维早于《宋元戏曲史》的不成熟不严谨的《戏曲考原》中的那句话“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”对这句话，缺乏考察王氏认识变化比较的很多人，都是简单的拿来就用，以为这就是王氏对“戏曲”所下的定义，确实是误读。因为这是王氏考察《宋元戏曲史》的准备阶段的成果，而其对于“戏剧”“真戏剧”“戏曲”和“真戏曲”的定义，都体现在《宋元戏曲史》中。“真戏剧必与戏曲相表里”揭示了其所谓“戏曲”就是文学文本，“真戏剧”相当于日语中的“演剧”，而一般意义的即限定“真戏剧”前的“戏剧”就是故事表演或叙事扮演，于是自然可以把傀儡影戏乃至祭仪演出等包含在内，这也是现代汉语中泛义戏剧的来源。但王国维结合日语的语用逻辑提出的“真戏剧”才是具有本体意义的词语。这是因为，日语没有杂剧和戏剧两个词语，而是只有戏曲与演剧两个词语，前者“戏曲”就是剧本文学之意，演剧则没有现代汉语广义泛指用法功能，指称的是具体存在的有实施主体意义的比如能乐、drama或theatre及其日本的话剧和中华梨园艺术的实际演出形态。根据我们的研究，汉语中戏曲还有自己的词簇比如脚本、曲本和戏本等词语，都是梨园文学文本的代称；戏剧则同样有自己的词簇如杂剧和演剧，日本文化没有杂剧的传统，没有杂剧当然可以理解。汉语中的杂剧尽管经历了元明清文体化的演进，但用来指称梨园演艺形态的情况也从来没有断绝，甚至在明清官方禁毁政策中也有明显表达。在北宋宫廷杂剧色成为梨园艺术的载体的情况下，宋代文献中出现了将实施主体的杂剧色俳優、优伶和伶官身份联系“戏剧”一词，代指杂剧演艺形态的用法，而且，在梨园艺术文化生态中的戏剧一词，始终隐含着杂剧色-脚色-行当作为形态实施的隐含前提，只是在清末民初打通梨园演艺与西剧演出形态的翻译中，戏剧隐含的脚色制前提被不知不觉取消了。但日本没有这样的复杂演化背景，直接就是以“演剧”作为具有限定实施主体前提的用法，而这在汉语中也存在类似情况，甚至一度超越了“戏剧”一词（见夏晓虹有关文章，另见西北大学张玉荣博士毕业论

文统计数据)。但最终，还是戏剧一词借助于报纸刊物、官方文件，也许隐含了近代对日本文化的一些区分，得到了普及。日语中称呼自己知识文化人模拟西剧的演剧方式称作“新剧”而非“话剧”，这里的新也不过是时间上的最近之“新”，并没有强烈的贬斥本国能乐等为“旧”的倾向和含义。但在近代中国知识文化人的引用后，就具有了鲜明的对于梨园界艺人具身心智的创造、习得和传承的艺术本体为“旧”甚至“野蛮”的贬斥。由于西剧没有脚色制载体作为实施手段的条件，王国维《宋元戏曲史》借鉴日语，将“戏曲”作为文学文本的用法，被“戏剧”直接与外语drama和theatre的翻译译用取代，当然也由于近代从“文学改良”到新文化对演剧工具化文学属性的强调，戏剧在新剧被中国知识文化人重新命名为话剧后，依然凭借其文学属性笼罩着对于脚色制梨园艺术的认知，只是更多情况下回归了剔除日语语境下“戏曲”的民族化表达。

但王国维对于梨园戏曲“歌舞演故事”的描述并不是毫无价值。和宝堂《为京剧号脉》（中国戏剧出版社2005年）一书中，讨论这句话时提出应该改为“戏曲者谓以故事演歌舞。”不过，站到梨园艺术脚色制载体决定了其演出必然是希冀双重叠构，即既扮人物演故事也基于演故事进行伎艺展演，则这两个视角的描述都符合事实。问题的核心在于，歌舞演故事或故事演歌舞并不是等到梨园艺术出现了脚色制本体而表现出来，恰恰相反，是因为早在梨园机构设置之前，即“前梨园时代”的中华文化，本身一直就存在长期的堪称“原歌舞剧”形态，比如《诗经》“楚辞”中和汉乐府中都广泛存在，闻一多有《九歌古歌舞剧悬解》，而刘永济则梳理有《宋歌舞剧曲录要》。遗憾的是，王国维曾经错误地断言：“古乐府中，如《焦仲卿妻》诗、《木兰辞》、《长恨歌》等，虽咏故事，而不被之歌舞。”于是导致后来的研究者宁肯过分且、过热即层累地通过《东海黄公》《蚩尤戏》一类游戏名目等，建构其戏剧戏曲史，而对乐府叙事歌舞视而不见，或者非常偏狭地在一个《公莫舞》的歌舞演故事或故事演

歌舞形态尤其是字面上争论不休，格局不大、视野狭窄甚至有根本性错误！

须知：文字是思维逻辑之母，制度文化是演艺表现之父！不同文字结合不同文化制度才会出现底层逻辑和艺术本体属性迥异的中华梨园艺术和西剧Drama-theatre-performance导演组织活动的演剧体系！

当近代激进新文化运动的知识文化人呼吁数千年语文分离的汉字拼音化以及文学白话语言时，没有人意识到脚色制裁体梨园艺术与自身绵延数千年象形文字的内在同构，也没有意识到拼音文字与其演剧方式与效果的同构关系。更从来没有人立足文化制度的进展理解这种东西艺术差异的底层逻辑。那就是，公元前十一世纪的中国周代礼乐制度的建立，结合一脉相承未曾中断的汉字文化，在切断了经由祭仪演出发展为演剧本体的同时，奠定了乐舞艺术在雅俗双向歌舞演故事和故事演歌舞路径下的演化和融合，最终经过乐户制的纵向积累传承和教坊制“教习”制度横向传承，以及唐代部色制基于梨园机构实现的宫廷乐舞与民间散乐杂戏交融的平台，在杂戏相“剧”出现杂剧进而将制度管理“内化”为自本体机能后，北宋宫廷杂剧色虽“传学教坊十三部色”却已独立居于唯一“正色”的地位，这就是北宋宫廷仪式性演出由参军色主持，杂剧色却有自己独立主持即“末尼色为长”与“末尼色主张”以及“引戏色分付”，相当于怀胎十月一朝分娩的脱离礼乐制度母体，作为东方艺术的奇葩和礼乐制度的硕果其实就是结晶体，开始借助于印刷术提供的文本条件，在从杂剧色走向脚色的演化中，最终再次经由自身的行当化演进，摆脱了戏曲文学，创造了繁花似锦、星辰灿烂的梨园花部时代！

礼乐文化传统一直就存在歌舞演故事和故事演歌舞，这种演出本身又与汉字以及周易体现的易象思维本体同构，只是需要一个结晶体的脱胎而出。而礼乐制度的管理就是融合伎乐、祭乐、戏乐、戏礼、戏象、散乐乃至雅乐诸要素的机制，并最终在杂戏相“剧”

和部色制管理中借助于梨园机构“内化”为了宋代宫廷杂剧色。这才有基于脚色制载体和梨园艺术演本体为实施主体或曰概念前提，即基于存在的本体基础或曰隐含前提的文本形态的戏曲与演出形态的戏剧。

目前的很多戏剧、戏曲概念都是广义即丧失了事实前提，主要是迷失了脚色制载体本体为隐含前提的形式形态类比类同意义上的“拟态”语用而不再是严谨的学术词语。

由此，中华梨园艺术的本体形成固然根本不缺乏叙事故事内容，却不能指望文学文本：汉字的书写繁难，无法提供公元前六到五世纪古希腊借助于腓尼基人发明的拼音字母文字，口语与文学书写一体的便利。然而汉字的书写繁难，除了造成了古代语文的分离外，同样投影到歌舞演故事和故事演歌舞的实践中，就必然是历代艺人具身心智创造非文学叙事艺术语言手段的经验积累以及机制化载体的需求。杂剧色-脚色乃是必然结果，而非文学演艺机制也是顺理成章，脚色行当化发展再次取消或曰摆脱文学束缚则是自身逻辑的瓜熟蒂落！

显然，百年来所谓现代化的戏改，文学本体的霸凌是一种削足适履尝试，血泪斑斑而步履蹒跚！这样的错误并不因为几个代表性梨园花部如京剧、昆曲、越剧和粤剧等，进入联合国非物质文化遗产而解决，剧目保留的只是梨园艺术被肢解但生命力犹存的残肢，气韵生动的梨园艺术本体一直栖息依托于其脚色制组织机制！脚色制梨园艺术是数千年礼乐文化制度和汉字文化的结晶体！

深刻理解这一本质属性，需要我们结合西方拼音文字的创制、中华礼乐制度的实施，对于各自叙事扮演和故事表演的深刻影响做全面的比较论述。

拼音文字（字母文字）的创制，特别是腓尼基字母及其后续演变，对西方文明的发展产生了极其深远的影响，被视为西方独特思维方式、制度和文化特征的重要催化剂。

先看拼音字母文字的历史起源与传播：拼音文字的核心是字母系统，每个符号主要代表音素（声音），而非完整概念或事物。这与象形/表意文字（如汉字）形成鲜明对比。最早的原型可追溯到约4000年前西奈半岛或迦南地区的闪米特人，他们受埃及象形文字启发，简化出辅音字母系统，用于实用（如采矿标记）。腓尼基人（约公元前1200年左右）将其完善并商业化传播。作为地中海贸易民族，他们的字母随贸易网络扩散。希腊人借鉴腓尼基字母，增加了元音，使其成为更完整的音素文字（希腊字母）。随后演变为伊特鲁里亚字母、拉丁字母（罗马字母），成为现代西方大多数文字的基础（如英语、法语等）。这一系统简单（通常20-30个符号）、易学，极大降低了识字门槛。拼音字母文字对思维方式的塑造体现为抽象、分析与逻辑，罗伯特·K·洛根（Robert K. Logan）在《字母表效应》（The Alphabet Effect）中系统阐述：字母文字促进了抽象思维、分类、分析和演绎逻辑。关于抽象与分类：字母是纯声音符号，脱离具体形象，训练使用者将语言分解为基本单位，进行逻辑组合。这有助于形成“范畴”“定义”“三段论”等思维工具。这促进了希腊哲学的爆发。希腊字母普及后，思想家能精确记录、辩论和迭代抽象概念（如柏拉图的理念论、亚里士多德的逻辑学）。这与口头文化或表意文字的具象关联思维不同。此外是影响到思维的科学理性：精确的音素记录便于数学符号、科学术语的标准化和传播，推动了从古希腊自然哲学到近代科学的演进。西方科学强调普遍规律、因果分析，与此密切相关。相比之下，表意文字更侧重关联、具象和整体性思维。

拼音字母文字对社会制度与文化的深层影响有典章化法律与民主。文字易于复制和传播，促进了成文法（如罗马法）的系统化。公民能接触法律文本，推动了公开辩论和参与式治理。雅典民主的文本记录与传播离不开此。客观上容易导致一神教信仰，抽象文字便于表达单一、普世的神概念（如犹太-基督教传统），并通过标准化文本（如《圣经》）广泛传播。拼音文字有利于个人主义即识字率提

升鼓励个人直接解读文本，而非依赖精英口传，强化了个体认知和权利意识。在信仰领域，拼音文字使《圣经》等宗教经典得以更准确、广泛地传播，信徒可直接阅读和理解经文，削弱了教会权威对宗教解释的垄断，成为宗教改革的重要推动力，促进了思想解放和个人信仰的觉醒。拼音文字助力民族国家的形成，通过统一的语言文字强化了民族认同和文化凝聚力。同时，知识的普及使民众更关注社会问题，推动了民主思想、人权观念的传播，为政治改革和社会变革提供了思想基础。拼音文字为文学、诗歌、剧本等提供了新的表达手段，促进了文学创作的多样化和创新，丰富了西方文化的艺术内涵，成为西方文化软实力的重要组成部分。最终印刷革命成为拼音字母文字效能的放大器：古腾堡印刷术与字母文字高度兼容（少量可重复符号），大大降低了成本，推动文艺复兴、宗教改革、科学革命、启蒙运动、大众教育、民族主义和资本主义。字母文字为“知识爆炸”提供了技术基础。

西方文明的许多“独特性”（codified law、monotheism、abstract science、deductive logic、individualism）常被归因于字母效应。这种媒介不仅记录语言，还重塑认知和社会组织。腓尼基-希腊-罗马的字母链条，成为西方从古典到现代连续性的重要纽带。需要说明的是，这并非“优劣”判断，而是媒介环境学（media ecology）的视角：不同文字系统塑造不同文明路径。汉字在统一文化、保存历史和艺术表达上展现独特优势，而字母文字在跨文化传播、精确抽象和大众化上发挥了关键作用。两者共同丰富了人类文明。无论如何，拼音文字的创制如同西方文明的“隐形架构”，它降低了知识门槛、激发了分析理性，并通过印刷等技术放大效应，深刻影响了从古希腊哲学到现代民主科学的整个西方历程。古希腊悲肃剧以及文艺复兴演剧文学的发展，相比于中华梨园艺术戏曲文本基于脚色制载体投影才能借助于印刷术出现，体现了拼音文字在文学性演剧方式上的便利。这一影响至今仍在全球范围内延续。

拼音字母文与西剧（以古希腊悲剧为源头、经莎士比亚、现实主义话剧等发展而成的西剧传统）在符号机制、表达方式、叙事结构与文化功能上存在显著的“同构或类同性”。二者均体现西方“音-逻中心主义”（phono-centrism）与线性、抽象、分析性思维：拼音文字以声音为中介、字母组合成词，西剧则以对话（spoken word）为核心、个体动作与情节线性推进，形成“写实-叙事驱动”的艺术范式。

首先看符号构成与表音机制的类同。拼音文字：由有限字母（约20-30个）表音，通过线性组合（sequence）记录声音，再指向意义。字母本身抽象、无象形性，强调“声音优先”（语音中心），便于精确记录与抽象表达，但需通过线性阅读重建意义。西剧核心是对话（对白）驱动，演员通过口语（phonetic delivery）直接呈现人物内心与冲突。情节如字母组合成句，人物个体化而非高度类型化（不同于中国脚色制的程式象征）。现实主义话剧（如易卜生、契诃夫）追求“生活化”语言与行为，宛如“舞台上的拼音书写”——线性台词推进，追求语音的自然流畅与心理真实。两者均“离形得音”：拼音文字弱化视觉象形，转向声音抽象；西剧弱化程式身段，转向真实对话与个体心理，服务于“模仿说”（mimesis，亚里士多德）。

其次看线性结构与组合机制的类同。拼音文字：线性排列（left-to-right or similar），字母+词+句形成因果链，便于逻辑论证与叙事展开。西剧遵循线性叙事（Aristotelian structure：开端-发展-高潮-结局，或Freytag金字塔），强调因果逻辑、冲突推进与时间连续性。情节如“字母组合成完整故事”，个体人物在规定情境中通过对话“拼写”命运。这与字母文化的“抽象化、线性化、连续化”高度一致：促进因果观、演绎逻辑，而非梨园演艺的“程式组合”与“象外之意”。

最后是文化功能与思维方式的类同。个体主义与写实倾向：拼音文字促进抽象思维、个体理性与历史客观性（alphabet effect理论

关联)；西剧聚焦独特人物心理 (character-driven)，探索个人命运、道德冲突与社会现实 (如莎剧人物的复杂内心、现实主义对社会问题的剖析)，而非类型象征。此外是叙事驱动西方戏剧“为叙事而表演”，对话与情节服务于模仿生活、catharsis (净化)；拼音文字则便于长篇线性叙事 (史诗、戏剧文本)。两者共同支撑西方“逻各斯中心”传统：理性、分析、时间性思维。在连续性与创新方面，字母文字易于传播与革新语言；西剧从古希腊到现代主义不断“因革”，但核心线性-对话框架稳定，维系西剧作为“思想剧场”的功能。苏联剧作、剧场理论以及导演等观中西对比时，也常将西剧视为“以对白为主”的散文性叙事，与梨园艺术的歌舞程式形成对照。

再比如从线性叙事结构看，拼音文字以线性顺序组织语言，从字母到单词、句子，逐字逐句推进。西剧(如话剧)也遵循线性叙事，故事通常按时间顺序展开，从开端、发展到结尾，情节环环相扣，与拼音文字的线性逻辑相呼应。从语法规则与逻辑表达看，拼音文字依赖严格的语法规则(如时态、语态、句子结构)来明确语义和逻辑关系。西剧的剧本创作同样需遵循语法规则，通过动词时态变化、句子结构等清晰表达动作的时间、顺序和因果关系，使观众能准确理解剧情。此外，立足个体主义与角色塑造，拼音文字强调个体词汇和语法结构的独立性，反映西方文化中的个体主义倾向。西剧注重个体角色的塑造，通过人物的独白、对话展现个人情感、欲望和命运，突出个体在故事中的核心地位，与拼音文字的个体化表达相契合。至于抽象符号与象征意义，拼音文字的字母本身无意义，需通过组合形成符号来代表语音和语义，具有抽象性。西剧也常使用象征、隐喻等手法，通过舞台元素 (如道具、灯光、动作) 传递抽象意义，二者都通过符号系统构建意义，而非直接呈现现实。最后看规则导向与规范性，拼音文字的拼写、语法规则具有强制性，要求使用者遵循固定规范。西剧表演和剧本创作也有严格的规范，如舞台表演的程式、剧本的结构等，体现了对规则和秩序的追求，与拼音文字的规则导向特性类似。

这些同构根植于西方文化基因：从腓尼基-希腊字母到希腊悲剧，再到文艺复兴与启蒙，均强化“声音-理性-个体”的表达模式。当代西剧虽有实验（如荒诞派打破线性），但主流仍以对话与心理深度为本，类似拼音文字在数字化时代的线性效率优势。可以说拼音文字是“纸上的线性声音编码”，西剧则是“舞台上的动态对话叙事”。二者的类同性在于“音主导、线性推进、个体抽象”，与汉字-梨园脚色制的“形表意、程式类型、整体象征”构成鲜明文化镜像。这不仅是艺术差异，更是中西文明符号智慧与思维范式的深层体现，彰显人类文化多样性的丰富内涵。

事实上，如果从“断裂的同构”来看，拼音文字是西方文字体系从象形文字中的扭曲断裂发展，西剧也不是中华乐舞梨园艺术包容文学又延续本体歌舞演故事与故事演歌舞本质属性的连续发展，而是断裂式发展，即古希腊罗马悲肃剧和喜谐剧传统，在中世纪基督教兴起后已经消失停止，文艺复兴人文演剧主要是基于文学思想上表达对于神权的反抗而兴起，现在的所谓西方演剧史将其作为一个连续的整体描述并不准确也缺乏客观性。在这样的断裂同构逻辑下，还可以看出西方的“艺”与“术”也是断裂的：Art主要是“术”即从skill、technology走向science，主要是基于fine才认识到“艺”的非authentic之外基于aesthetic的“美”，但依然是feeling感受而不是中国“艺”体现的cultivate。因为海洋与原始商贸文明无暇内向感受，农耕文明才会孕育“艺”及其cultivate，并籍由礼乐制度成为原动力。

礼乐制度的创立主要归功于西周初年的周公（姬旦），其核心是“制礼作乐”，这对中国文明产生了奠基性和持续性的深远影响，使中华文明成为典型的“礼乐文明”，并塑造了“礼仪之邦”的文化特质。礼乐的源头可追溯到夏商时期的祭祀仪式（礼为祭神供奉，乐为娱神歌舞），但真正系统化、制度化并赋予人文道德内涵的是西周。周公在平定叛乱、营建成周、分封诸侯后（约摄政六年），总结夏商礼仪，结合周人“敬德保民”“明德慎罚”的理念，制礼作乐。

关于“礼”广义上包括典章制度、行为规范、社会等级秩序（宗法、分封等）；狭义上指具体仪式（如冠、婚、丧、祭、朝聘、乡饮酒等）。它强调“辨异”（区分尊卑、亲疏、长幼），确立“贵贱有等、长幼有差”的社会结构。关于“乐”则以雅乐（钟磬乐舞等）为主，强调“统同”（和谐情感、凝聚人心）。《礼记·乐记》云：“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。”礼乐相须为用：礼节制行为，乐调和内心，实现“和而不同”。周公此举并非完全独创，而是对前代“因革损益”，核心在于从宗教巫术转向人文教化，以“德”为核心，构建道德-政治-文化一体的治理体系。

礼乐制度的创立及其发展为礼乐文化体系对中华文明的深远影响有：

1. 奠定政治制度与社会秩序基础。礼乐制度以宗法血缘为核心，构建了“家国同构”的治理模式，明确君臣、父子、尊卑的等级秩序，通过嫡长子继承制等制度保障权力传承的稳定性，为周代封建制以及后世宗法专制王朝的政治架构提供了基本框架，使中国政治体制具有高度的延续性和稳定性。礼乐制度与宗法制、分封制结合，维系西周统治，形成“礼治”传统。后世历代王朝立国即制礼（如晋礼以《周礼》五礼——吉、凶、宾、军、嘉为标准），《礼记》等经典成为治国圭臬。它强调“为政以礼”“德主刑辅”，影响中国古代“家国同构”的治理模式：修身齐家治国平天下。这促进了社会稳定与文化连续性，即使王朝更迭，礼乐观念仍贯穿始终，成为凝聚中华民族的文化纽带。

2. 塑造伦理道德与人文精神。礼乐制度强调“敬德保民”“明德慎罚”等理念，将道德教化与政治治理相结合，奠定了儒家“仁、义、礼、智、信”等核心价值观念的基础。这些道德规范渗透到社会生活的方方面面，成为中国人行为准则和伦理观念的核心，影响深远。礼乐将道德内化（“克己复礼”）与外化（仪式规范）结合，培育“仁爱”“忠孝”“敬让”等核心价值。孔子“梦周公”、推崇“周礼”，以礼乐为核心创立儒家思想，使其成为中国传统文化的主流。

礼乐强调“美善统一”“和为贵”，影响中国人“天人合一”、中庸和谐的思维方式和“厚德载物、自强不息”的民族精神。

3. 影响教育、文化与日常生活。“礼辨异，乐和同”的理念既通过礼制明确社会等级和权利义务，又通过乐舞实现情感共鸣，缓解等级差异带来的对立，促进社会和谐。这种“和而不同”的社会智慧成为中国人处理人际关系和社会矛盾的重要思维方式。“乐教”移风易俗，“礼教”规范行为。礼乐渗透到冠婚丧祭、乡饮酒礼、宫廷雅乐乃至衣食住行、言语容貌，成为全民文化实践。礼乐制度对音乐、舞蹈、诗歌等艺术形式的发展产生了深远影响，形成了独特的雅乐体系和礼乐文化传统。这些艺术形式不仅具有审美价值，还承载着道德教化和社会功能，成为中华文明文化宝库的重要组成部分。中国传统教育、文学、艺术（尤其是音乐、舞蹈、梨园艺术、器物）多以礼乐为本，形成独特的审美观：秩序美、伦理美、和谐美。礼乐制度通过统一的礼仪规范和乐舞仪式，将不同阶层、地域的人群纳入共同的文化体系，形成“礼仪之邦”的文化认同。即使在疆域扩张、民族融合的背景下，礼乐文化成为凝聚民族共同体的精神纽带，使中华文明得以延续而不中断，并深刻影响东亚文化圈（如朝鲜、日本、越南的礼乐传统）。

4. 促进文明连续性与包容性。礼乐文化体现中华文明的突出特性：连续性（一脉相承）、统一性（凝聚认同）、包容性（损益创新）。汉唐时期礼乐与外来文化交融发展，宋明理学进一步深化其内涵。即使“礼坏乐崩”的春秋战国，孔子复礼也使其精神延续。考古与文献（如清华简）不断印证其深厚根基。此外，礼乐制度强调“兴于诗，立于礼，成于乐”，将礼乐教育作为人才培养的重要途径，注重培养人的道德修养、礼仪规范和审美能力，对后世教育制度和人才培养理念产生了深远影响。

总体而言，周公制礼作乐是中国文明从“尊神”向“重德”转型的标志性事件，它不仅稳定了西周、奠基了儒学，更铸就了中华文明绵延五千年的文化基因，使“礼乐”成为中华民族的精神标识

和独特贡献。所以，礼乐制度不仅是西周时期巩固统治的工具，更是中华文明的精神基因，塑造了中华民族的文化性格、政治体制、道德伦理和社会秩序，其影响贯穿中国历史，至今仍具有重要的现实意义。礼乐制度虽有历史局限（如严格等级），但其精髓——以德治国、和谐教化、人文关怀——仍具时代意义。在现代社会，它启示我们通过礼仪规范、艺术教育、文化自信来涵养文明、凝聚共识、提升道德素养。

具体到梨园艺术这一文化晶体的形成，礼乐文化制度提供了其艺术表现能力和手段的内化动力机制，首先是乐府制度对于雅乐、夷乐、散乐和祭乐的统筹管理，其次是（北魏）乐户制与（南朝）伎乐制便利了乐舞具身创造的纵向习得与传承机制，再就是隋唐教坊的教习制尤其是唐代的部色制，便利了乐、舞、戏在梨园机构的横向交融和内化平台机制原理，北宋杂剧色居于十三部色唯一的正色时，就实现了艺术机能的内化也即梨园艺术的自本体具体个体存在。当然，梨园艺术的乐舞艺术手段的发展演进，也在不同逻辑层次上与汉字有着同构。

象形文字（汉字）是中国文明最独特的文化载体之一，其从甲骨文等早期象形阶段演化而来的表意-表音结合体系，对中华文明的连续性、统一性、艺术性与思维方式产生了极其深远的影响，使汉字成为维系中华民族认同的核心纽带，被誉为“中华文明的基因”。汉字起源于新石器时代晚期的刻画符号，成熟于商代甲骨文（约公元前1300年）。早期以象形为主（如“日”“月”“山”“水”），辅以指事、会意、形声、转注、假借（六书）。后历经金文、大篆、小篆、隶书、楷书等演变，形体简化但表意核心不变。与拼音文字不同，汉字是语素文字（logographic），一个字往往对应一个意义单位，兼具视觉形象与抽象表达。这种特性并非单纯记录语言，而是直接承载思想与文化。

象形汉字对中华文明的深远影响：

1. 维系文明连续性（五千年一脉相承的关键）。象形文字以直观的图形记录自然与生活中的事物，如“日”“月”“山”“水”等，使古代信息得以跨越时空保存。从甲骨文、金文到后来的篆书、隶书、楷书，汉字虽历经演变，但表意核心未变，让后人能直接阅读和理解数千年前经典文献，如《诗经》《尚书》《论语》等，确保了中华文明的连续性和稳定性。汉字的稳定性使后人能直接阅读先秦典籍（如《诗经》《论语》）。即使口语演变巨大，书面语仍保持连续，从周秦到明清，士人可“通古今”。这极大增强了中华文明的历史感与文化自信，避免了像古埃及象形文字或两河流域楔形文字那样因载体断裂而文明中断。考古发现与文献互证（如清华简、马王堆帛书）不断印证这一连续性。

2. 促进国家统一与文化认同。秦始皇“书同文”以小篆统一文字，极大强化了中央集权与多民族融合。即使方言差异显著（如吴语、粤语），书面汉字提供共同交流媒介，维系“大一统”观念。历代王朝更迭中，汉字始终是文化正统的象征，帮助边疆民族（如契丹、女真、蒙古）借用或创制文字时仍受汉字影响。现代普通话推广与简化字，也延续了这一统一功能。汉字作为统一的文字系统，超越方言和地域差异，成为中华民族共同的文化符号。无论身处何地，中国人通过汉字交流、书写，形成了强烈的文化认同感和民族凝聚力，为国家的统一和民族的融合奠定了基础。

3. 塑造文学、哲学与影响知识文化教育体系。象形文字的高效信息承载能力，使复杂知识得以系统记录和传播。古代中国在天文、历法、医学、农业等领域积累了丰富知识，通过文字传承，推动了科技和文化的发展。例如，甲骨文中的天文记录、金文中的经济数据等，为后世研究提供了珍贵资料。文学方面如汉字的单音节、丰富意象催生了对仗、平仄、意象并置的独特诗词歌赋（如唐诗宋词）。《文心雕龙》等文论强调“言外之意”，形成“诗言志”的传统。哲学层面如汉字的表意特性便于表达抽象概念（如“仁”“道”“气”），支持儒道释融合的思辨传统。关于教育如科举

制以“四书五经”为核心，汉字书写与记诵成为选拔人才的主要方式，塑造了“耕读传家”的社会风尚。

4. 催生书法艺术与审美范式。象形文字的图形美为书法艺术提供了基础。书法家通过笔画的粗细、疏密、节奏等变化，赋予汉字独特的艺术魅力，使书法成为中华文化的瑰宝，体现了“书画同源”的理念，丰富了中华文明的美学内涵。汉字从实用走向艺术，书法成为“中国艺术的灵魂”。王羲之、颜真卿等大师的作品融合线条、结构、意境，体现“中和”“气韵生动”的美学。汉字还深刻影响绘画（题跋）、篆刻、建筑装饰等，形成“书画同源”的独特传统。这种视觉-文化融合提升了中华美学的层次。

5. 影响思维方式与民族性格。象形文字的形意结合特点，激发了形象思维和整体思维。学习汉字时，人们需将字形与意义、形象关联，培养了观察力、想象力和创造力。这种思维方式体现在中国传统文化中，如诗词、绘画、书法等艺术形式，强调意境和整体美感，与西方拼音文字的线性逻辑思维形成鲜明对比。研究显示，汉字的象形与会意特性可能强化整体性、关联性思维（与西方字母文字的线性、分析性相对）。它鼓励“象思维”（取象比类），深刻影响中医（望闻问切）、兵法（象天法地）、建筑（天人合一）等领域。同时，汉字的“以形表意”便于借用与创新（如日本假名、韩国谚文仍保留汉字元素）。

此外，汉字直接塑造了“汉字文化圈”：日本（汉字+假名）、韩国（汉字+谚文）、越南（曾用汉字，后创字喃）。这些地区长期共享儒家经典与文学传统，至今在词汇、习俗上仍有深刻印记。在信息时代，汉字面临数字化挑战，但也展现优势：输入法效率高、语义密度大、跨方言能力强。联合国使用汉字作为官方文字之一，即是对其实国际影响的肯定。

总之，象形文字演化而来的汉字不仅是记录工具，更是中华文明的“活化石”与精神脊梁。塑造了中华民族的文化基因、思维方式和价值观念，对中华文明的延续和发展起到了不可替代的作用。

它铸就了文明的韧性、统一性与艺术高度，是中国区别于其他古文明的最显著特征之一，为人类文化多样性贡献了独特范式。

脚色制作为梨园艺术的核心载体，与象形文字（汉字体系）在符号结构、表意机制、程式化特征和文化功能上存在显著的“同构特性”（isomorphism）。两者均为中华文明“象思维”与符号化表达的典范：通过高度程式化、类型化的“形”来承载“意”，实现简约而丰富的文化传达。

1. 符号构成的同构即象征与虚拟表达。象形文字通过图形符号象征事物，如“山”字让人联想到山的形状，不直接描述而是通过形象引发联想。梨园艺术以脚色制为载体，通过程式化动作、脸谱、服饰等象征人物身份、性格和情感，如净角的浓墨重彩脸谱象征性格鲜明，演员通过简单动作（如“趟马”代表骑马）虚拟出场景，与象形文字的象征性同构。此外，类型化“形”表抽象“意”。象形文字以“象形”为核心（六书之首），通过描摹物象（如“日”“山”）或会意组合（如“休”=人靠树）形成表意符号。字形稳定、程式化，便于辨识与组合，超越具体事物指向伦理、情感、秩序等抽象概念。梨园脚色制（行当）中的生、旦、净、末、丑（或扩展分类）是高度类型化的“人物符号”。每个脚色并非特定个体，而是提炼社会角色（如忠臣、文士、奸佞、诙谐者）的本质特征，通过固定程式（唱念做打、身段、服饰、脸谱）来“象形”。例如：净（花脸）：夸张脸谱、刚猛身段，象“勇猛/奸诈”之形。旦：细腻水袖、步态，象“柔美/坚贞”之意。这与汉字“取象比类”高度一致：脚色是“舞台上的象形字”，用身体与视觉符号“写”人物。两者均“离形得似”：不追求自然主义写实，而是程式化变形（汉字笔画简化、脚色夸张脸谱/动作），以实现更高的象征与审美效果。

2. 程式化与组合机制的同构。或曰整体语境与意会理解。象形文字不依赖严格语法时态，需通过上下文和整体语境理解含义，强调“言外之意”。梨园艺术通过唱念做打、音乐、舞美等多元艺术语言综合表达，观众需结合整体表演和情境理解剧情和情感，如《三

岔口》在黑暗中通过动作让观众感知争斗，无需文字说明，与象形文字的意会特性一致。汉字通过有限偏旁部首组合生成海量新字，保持系统稳定性。脚色制通过有限行当（基本类型）+ 程式（固定科范、十八步科母等）组合，演绎无限故事。艺人在行当中“入乎其内，出乎其外”，如同书法家在字法中挥洒个性。梨园艺术“虚拟性”“程式化”表演（如一桌二椅代万千场景），正如汉字以少胜多、意在象外。苏联剧作家兼导演爱森斯坦观梅兰芳表演时，即将戏曲身段姿势比作“象形文字般的固定动作”——高度提炼、象征性强，可独立欣赏又服务整体叙事。

3. 文化功能与思维方式的同构。连续性与统一性如汉字维系文明五千年不断；脚色制使戏曲跨越王朝、方言，成为“活的礼乐”载体，凝聚集体记忆与道德教化（忠孝节义通过脚色直观呈现）。整体关联思维方面，两者体现中国“象思维”——不重分析解剖，而重 holistic（整体）象征与和谐。脚色脸谱色彩/图案（如红忠黑直白奸）如同汉字部首，蕴含伦理判断与审美理想。还有艺术渗透方面即汉字催生书法；脚色制融合歌舞、美术、文学，形成演本体综合艺术。两者均“美善统一”，服务教化与娱乐。

4. 其他方面还有规范与个性并存。象形文字有严格的书写规范（如楷书的横平竖直），但不同书家可在规范内发挥个性。梨园艺术脚色制有固定表演程式（如四功五法），但艺人可在程式内创新，如梅兰芳在旦角行当的表演创新，既保持规范又展现个性，与象形文字的规范与个性同构。再比如多维信息集成方面象形文字融合形、音、义三维信息，通过符号组合传递丰富内涵。梨园艺术集成唱、念、做、打、音乐、舞美等多维艺术语言，形成综合表达体系，如一场戏中唱腔抒情、念白叙事、动作表意，与象形文字的多维信息集成特性相似。

梨园艺术上承前梨园时代到唐代的梨园乐舞、宋元南戏，脚色制在明清成熟，与汉字体系共同构成中华“符号文明”的双翼。脚色制是“动态的象形文字”，梨园艺术是“舞台上的汉字书写”。二

者同构于中华文明的符号智慧：以简驭繁、形意合一、程式传神。这不仅是艺术特征，更是民族文化基因的生动体现，彰显“礼乐文明”与“象形思维”的深层统一。脚色制载体的梨园艺术与象形文字在象征表达、意会理解、规范与个性并存、多维信息集成等方面具有同构特性，均体现了中华传统文化中“立象尽意”“得意忘象”的审美思维。

如果更进一步考察，可以看出梨园艺术脚色制（行当制度）与汉字在符号机制、表达方式、文化功能和审美原理上存在高度相似性或同构关系，即二者均为中华“象思维”与程式化符号体系的典型体现。也就是前述之脚色制可视为“舞台上的动态汉字”，而汉字则是“纸上的静态脚色”——两者均以类型化、程式化的“形”来传“意”，实现以简驭繁、形意合一。以下试申述之。

1. 类型化与象征性的雷同。汉字通过象形、指事、会意等造字法，以图形符号象征意义，如“山”字象形山峦，“水”字象形水流。脚色制以生、旦、净、末、丑等行当为符号，每个行当通过固定的身段、唱腔、脸谱等程式，象征特定性格、身份和情感，如生角代表阳刚、端正，旦角代表阴柔、曲线美。汉字以象形、会意为核心（六书），通过有限的笔画与部首组合，提炼万物本质，形成稳定符号。如“休”（人靠树）会意“休息”，“忠”（中+心）象征忠诚。字形高度程式化，不求写真而求传神。脚色制：生、旦、净、末、丑（及细分行当）是高度类型化的人物符号，每个行当提炼社会/性格原型：生（老生、小生）：象“忠正文雅”之形。旦：象“柔美坚贞”之意。净（花脸）：夸张脸谱+刚猛身段，象“勇猛/奸雄”。丑：诙谐身段，象“机智/卑微”。脸谱色彩（红忠、白奸、黑直等）与图案如同汉字部首，直接承载道德评判与性格象征。这种“类型化”与汉字的“取象比类”完全雷同：不追求个体写实，而是抽取本质、夸张变形以达更高象征效果。

2. 程式化与组合机制的雷同。汉字有严格的书写规范，如楷书的横平竖直、行书的笔画连贯，确保文字的稳定性和可读性。脚

色制有固定的表演程式，如“三节手”“四顾眼”“云步”等，艺人需通过长期训练掌握这些规范，以准确表达角色和情感。汉字通过固定笔顺、结构规则组合成词句，生成无限表达。脚色制通过固定“科范”（程式动作，如云手、台步、水袖、十八罗汉架等）+行当搭配，演绎万千故事。演员在程式中“入戏”又“出戏”，如同书法家在字法中挥洒个性。训练方式也高度相似：戏曲演员日复一日重复科范，如同书法家临帖练字（重复汉字结构），达到“常习常新”的境界。舞台上“一桌二椅”代万千场景，正如汉字以少胜多、意在象外。爱森斯坦、梅耶荷德等观梅兰芳表演后，明确将戏曲身段姿势比作“象形文字般的固定动作”或“汉字的姿势”：高度提炼、象征性强，可独立欣赏，又服务整体叙事。这种“姿势化”与汉字的线条、结构美学高度一致。

3. 文化功能与思维方式的雷同。汉字的理解常依赖上下文，同一汉字在不同语境中可能有不同含义，如“道”字可指道路、道理、道德等。脚色制的表演也需观众结合语境理解，同一行当在不同剧目或场景中，通过细微的程式变化传达不同情感和意图，如丑角在不同剧情中可能以诙谐或讽刺的方式表现。汉字维系文明书面传承；脚色制使戏曲成为“活的礼乐”，跨越方言与王朝，传播忠孝节义等核心价值。整体关联思维：两者均体现中国“象思维”——重 holistic 象征、和谐而非分析解剖。脚色脸谱的伦理色彩如同汉字的会意，观众通过“心领神会”完成意象构建。艺术综合：汉字衍生书法；脚色制融合唱念做打、文学、美术，形成综合艺术体系，二者均追求“美善统一”。

4. 多维度信息承载及传承与演化性。汉字是音、形、义的结合体，一个汉字可同时传达发音、形状和含义，如“明”字既表示“明亮”，又蕴含“日月交辉”的意象。脚色制通过唱念做打、服饰、脸谱、砌末等多重艺术语言手段，综合传达情感、情节和审美信息，如通过水袖的甩动、眼神的流转，表达角色的内心世界。汉字通过书写和阅读代代相传，不断演化，新字和词义随时代发展而增加。

脚色制通过师徒口传心授、科班训练等方式传承，行当和程式也在历史中不断演化，适应不同剧种和表演需求。

总之，梨园艺术脚色制与汉字均以符号化、多维度、语境依赖、程式化和传承演化为特征，体现了中华传统文化中“象思维”和“具身认知”的共通逻辑。脚色制与汉字的雷同性在于“程式传神、形意合一、以类型寓普遍”。这不仅是艺术技巧的相似，更是中华文明独特符号智慧的生动写照——用有限的“象”承载无限的“道”，铸就了礼乐文明的深厚底蕴。

毫无疑问，中国知识文化界百年来将王国维《宋元戏曲史》推出来，冒充文学中心戏剧戏曲学之建构源头的把戏已经被宣判了终止的命运。经由文字源头的差异，经由制度化差异的比较，确定发现了中华梨园艺术本就无法经由文学性，但可经由与文学关联的叙事故事性，通过乐舞手段甚至就是原生态或曰原典歌舞剧，最终经由制度化机制“内化”为脚色制即杂剧色-脚色-行当机制，得以在文学文本形态出现前就成熟的机制原理和事实清晰后，中华梨园艺术本就是乐舞演故事或故事演歌舞演化结果的底层逻辑清晰了，脚色制载体的演进机制原理也清晰了。完全迥异于西剧的话语体系的框架结构也就树立起来了！

最重要的是，乐舞梨园艺术的具身心智创造、具身习得、具身传承经由内化为载体并表现为实施主体的脚色制演本体，对于后AI时代西剧理论话语，尤其是自亚里士多德《诗术》表达的脱离“艺”的创造能力，只是某种层面的美的感受，没有脱离真的“术”的模式，极易容易被AI取代，其实已经在电影电视制作中大规模应用并势必威胁到简单具身即“超级傀儡”的演员低级摹仿现实，装腔作势、装模做样的演出方式的情况下，演本体即以伎艺经验积累传承为机制的梨园艺术，正峰回路转地迎来新的价值引领。

事实上，早在上世纪末就已经有陈建森《元杂剧演述形态探究》（南方出版社1999年）推翻了山寨拷贝西剧话语的“代言体”理论，梨园乐舞式演出的“演述”特征就是我们提出过的“伎艺化歌

舞演故事（元鹏飞《戏曲与演剧图像及其他》，中华书局2007年）”更系统的探究与表达。随后又有袁国兴发现了同样是乐舞叙事的京剧的“述演”特征或曰本质属性（《非文本中心叙事-京剧的“述演”研究》，广东人民出版社2013年）。很有意思的是，陈建森所论述的金元杂剧演述更多表现于宋金古剧即金院本宋杂剧段数方面，对应的是杂剧色的特征，袁国兴京剧“述演”则是京剧行当化脚色的特征。只有杂剧色-脚色-行当中间的“脚色”对应的是文学中心“曲的历程”阶段，自然更多对应了西式文学中心叙事，因此暗喻了梨园艺术的包容性：当然可以Drama，但更可以反剧本；当然可以theatre但本质是广场、撂地为场、逢场作戏，更不要说历史上即使进宫廷演艺交流，也没有长久的坐场制而是唤官身，更多是冲州撞府。至于外置多余累赘的导演，就免了吧，教坊教习传统在隋唐就是行内人，何况后来“内化”组织机制形成了自己的杂剧色。

而到现在，西剧还徘徊在组织演出活动的层次，没有将这种组织管理的机能通过艺人内化为承载演出的平台，所以通过灯光布景等技术手段辅助的组织活动式演出，并不是什么现代化或曰先进性，而是艺术审美维度低下和本体化实施功能的缺失！