

中國古典戲曲的審美特性（綱要）

北京師範大學文學院教授 郭英德

一、引言

所謂“中國古典戲曲”，指元明清時期戲曲的成熟形態，主要是雜劇、戲文與傳奇。

二、古典戲曲文學的審美特性

（一）同古代詩歌散文比較，古典戲曲具有小說般容納廣闊生活、結構複雜事件的藝術能力。

古典戲曲劇本的篇幅，雜劇一般為四至八折，戲文、傳奇一般為三十至五十出，少則一二萬字，多則十數萬字，由生、旦、淨、末、丑等角色扮演幾個以至幾十個人物。這樣的藝術容量，足以涵容相當廣闊而複雜的社會生活。

古典戲曲在結構眾多人物和複雜事件時，往往不作平鋪直敘，而是利用折與折、出與出之間的自由轉換，靈活地調動時間和空間，使事件的進展曲折變幻，波譎雲詭，同時又脈絡貫通，一氣呵成。

（二）同小說比較，古典戲曲具有詩歌般抒情寫意的藝術能力。

古典戲曲文學繼承了古典詩歌傳統的托物比興、情景交融的造境方法，包括借景言情、景中有情、情中有景等多種表現形式，其結果是構成詩的意境。

戲曲文學對托物比興、情景交融的造境方法進行了廣度的擴展和深度的開拓。較之詩詞，戲曲文學運用托物比興、情景交融，更豐富，也更酣暢。在戲曲文學中，景物描寫總是與人物性格刻畫融為一體的，人物的身分、教養、性格、心境不同，對景物的領會、感受和描述也就不同。

與詩詞不同，戲曲文學的意境主要不是指劇作家和客觀對象、劇作家和人物形象的關係，而是指劇中人的主觀情思和客觀的自然景象的關係——後者隱含於前者之中。易言之，戲曲文學的意境實質上是戲曲形象自身情景交融的藝術境界。

古典戲曲文學繼承了中國詩歌傳統的意在言外、含蓄蘊藉的藝術風格，這根因于中華民族敦實內向的民族性格和幽邃深細的民族心理。

“十分情十分說出，能令有情者皆為之死”（孟稱舜《嬌紅記》第四十五出《泣舟》陳洪綬眉批），這是戲曲文學義不容辭的職志，也是戲曲文學無與倫比的審美功能。明張琦《衡曲塵譚·填詞訓》說：“曲也者，達其心而為言者也，思致歸於綿渺，辭語貴於迫切。”言簡意明地揭示了古典戲曲文學的這一審美特性。

三、古典戲曲藝術的民族審美特性。

中國古典戲曲的民族審美特性主要表現在三個方面，即綜合性、抒情性和虛擬性。

（一）戲曲是所有戲劇中綜合度最高的藝術種類。

戲劇是文學藝術中綜合度最高的樣式，而戲曲又是所有戲劇中綜合性最高的種類。古典戲曲這種綜合性形式美的根柢，是中國傳統的整體性、混合性的藝術思維特質。

同西方戲劇文學的審美特性主要通過戲劇衝突的內容因素體現出來不同，中國古典文學的審美特性更多地是通過綜合藝術的形式因素體現出來的。清代著名戲曲家孔尚任《桃花扇小引》曾指出：“傳奇雖小道，凡詩賦、詞曲、四六、小說，無體不備。至於摹寫鬚眉，點染景物，乃兼畫苑矣。其旨趣實本於《三百篇》，而義則《春秋》，用筆行文，又《左》、《國》、《太史公》也。”（《桃花扇》傳奇卷首）

（二）抒情性是戲曲藝術的本質特性。

在表現對象上，西方傳統戲劇以行為（情節）為主，中國古典戲曲則以人情為主。

在史詩和神話傳說故事中孕育產生的古希臘戲劇，總是十分明確地表現其“行動（情節）”中心，各種戲劇原素（如人物、結構、語言等）都是為盡善盡美地表現行動（情節）服務的。而中國古典戲曲文學則在成熟伊始，就始終認定以“人情”為審美對象，以“人情所必至”為主要內容（李漁《閒情偶寄·詞曲部》卷1）

在表現方式上，西方傳統戲劇文學恪守“無我”的藝術原則，而中國古典戲曲文學則貫徹“有我”的藝術原則。

中國戲曲文學在大體上貫徹“無我”的藝術原則的同時，詩人主體常常在對象客體中顯身，頑強地表現自我，在客觀中流露主觀，在再現中顯示表現。主觀情感的直接抒發和作家自我的公開介入，是中國古典戲曲文學不同于西方傳統戲劇文學的突出特徵。

中國古典戲曲文學和西方傳統戲劇文學的不同藝術表現方式，主要是由各自不同的傳統美學思想造成的。西方傳統戲劇以“摹仿說”為指導思想，中國古典戲曲文學則是在“物感說”的傳統中葆發滋長的。

（三）虛擬性，是中國戲曲藝術體系區別於西方戲劇藝術體系的主要標誌。

西方戲劇重實輕虛，側重真實自然的舞臺表現方法，具有寫實性；而中國古典戲曲重虛輕實，講究虛擬寫意的程式表現，具有寫意性。

虛擬性根源於中國古代對有無、虛實的哲學思考。宗白華《美學散步》說：“中國人感到這宇宙的深處是無形列色的虛空，而這虛空卻是萬物的源泉，萬物的根本，生生不已的創造力。老、莊名之為‘道’，為‘自然’，為‘虛無’，儒家名之為‘無’。萬象皆從空虛中來，向空虛中去”。這種以虛為本、虛實相生的思想，歷來就是中國民族傳統文藝的重要美學原則之一。

虛擬中“虛”的意思是，在舞臺上要虛掉戲中與角色發生關係的環境和實物對象；“擬”的意思是，環境和對象雖然虛掉了，卻要通過語言、結構和演員表演類比顯現其存在。而構成虛實相生的關鍵，在於劇作家和演員的“意”在形象創造中所起的作用。

戲曲的虛擬性包括內在動作（語言、結構）的虛擬和外動作（演員表演）的虛擬。

所謂語言虛擬，就是劇作家通過劇中人的語言，借助觀眾的聯想，構築特定的景物和環境。

所謂結構虛擬，指的是戲曲按照時空自由的法則進行結構，從而表現出：第一，運動排列、單線集中的衝突形式，即不同於話劇的“板塊式”的“項鏈式”的結構，更傾向於在時間中運動；第二，戲隨人走、重重悉見的結構手法，正面表現人物的活動過程，

以散點式透視的原理運動地組織戲曲結構；第三，可分可合、群體組接的有機佈局，每段情節既可相對獨立、相對游離，全劇結構又具有內在的連貫性。

而演員表演的虛擬性則構成了戲曲特定的程式，主要有以下四種：

第一，行當程式。在中國戲曲中，行當是演員與角色的中介，角色屬於某一行當，演員即以這一行當的藝術程式來扮演和表現角色，這與西方戲劇演員直接扮演某一角色是很不相同的。

第二，動作程式。西方戲劇的戲劇動作既依附於舞臺上實際存在的景物，又著重於對生活運用的摹擬，要求逼肖生活動作的應有形態。而中國戲曲的虛擬動作則既不依附於舞臺佈景，而是以動作展示和表現景物；同是，它又是充分音樂化、舞蹈化和主觀化的，往往或超脫生動動作的應有形態，或對生活動作的應有形態進行抽象的符號化，從而形成各種特定的動作程式。

第三，造型程式。西方戲劇對人物形象的外部造形與情感的逼真相適應，極力追求形體的逼真，以實現人物的個性化。而戲曲藝術則採用的是離形得似的造型方法，大量地運用誇張與變形，構成種種造型程式。

第四，環境程式。法國戲劇家左拉宣稱：“戲劇是借助物質手段來表現生活的，歷來都用佈景來描寫環境。”“環境描寫在舞臺上不僅是可能，而且是必不可少的則戲劇存在的基本條件之一。”（《自然主義與戲劇舞臺》）中國戲曲的舞臺卻是虛靈而自由的空。戲曲環境的意象化經由其程式化的中介，連通了劇作家的構思、演員的表演和觀眾的欣賞，使空虛的舞臺獲得了靈動的生命和斑斕的色彩。

四、結論

綜合性、抒情性和虛擬性等審美特性，構成了中國戲曲藝術精神的有機整體。

中國古典戲曲藝術精神的本質特徵，是一種高度自由的審美精神，一種自由地把握世界的藝術方式。綜合性體現出戲曲藝術在藝術形式的包容和運用上的高度自由，抒情性說明了戲曲藝術在藝術想像上“觀古今於須臾，撫四海于一瞬”（陸機《文賦》）的高度自由，虛擬性則顯示了戲曲藝術在藝術表現上以情為真、得意忘形的高度自由。

中國古典戲曲藝術所體現的這種高度自由的審美精神，是中國藝術的寶藏，也是世界藝術的寶藏。