

古典戏曲美学资料集

隗芾 吴毓华 编



文化艺术出版社

(京)新登字140号

古典戏曲美学资料集

隋 芾 吴毓华 编

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经销

北京顺义兴华印刷厂印刷

开本 850×1138 毫米 1/32 印张 17 字数 400,000 插页 2

1992 年 10 月北京第 1 版 1992 年 10 月北京第 1 次印刷

印数 0,001—1,000 册

ISBN 7-5039-1006-2/G·136

定价: 9.05 元

序 言

——关于古典戏曲美学的基本特征

戏曲艺术具有着瑰丽无比的美的魅力。她集传统艺术美之大成，含蕴着人物性格的美，戏剧意境的美、舞蹈的美、音乐的美、美术的美、语言的美以及气韵的美，系统全面地体现了我国人民的审美观念和审美心理。戏曲美学就是在这个博大深厚、渊远流长的艺术气脉中，产生和发展起来的，形成了独特的美学传统。系统地整理戏曲美学思想，探寻古典戏曲美学传统的基本特征，对于弘扬民族文化和戏曲艺术的发展，有着迫切的意义。

古典戏曲美学作为一门理论学科，主要是研究古代戏曲中理论形态的审美意识，即研究古人对戏曲的审美本质和审美规律的见解和论述。这些见解和论述又大多体现为古典的戏曲美学范畴和命题，所以古典戏曲美学就是以研究古代的戏曲美学范畴和命题的关联和发展变化为主要内容。在浩如烟海的戏曲理论形态和准理论形态的著作中（包括专著、序跋、评点、笔记、尺牍等），我们看到，历代前人提出许多戏曲审美的范畴和论断，诸如：道、理、气、机、神、形、意、趣、味、悟、虚、实、真、假、情、景、化工、画工、气韵、风神、意象、本色、当行等范畴，以及“曲可兴观群怨”、“传奇皆是寓言”、“填词皆尚真色”、“填词需用本色语”、“因物赋形”、“摹情弥真”、“贱相色、贵本色”、“多虚少实，真假相半”、“气和调肃、神凝志一”、“妙在不工而工”等论断。其

中有的虽然理论化的程度不够，但已属于理论形态的审美意识范围之内。正是这些范畴和论断的产生、联系和发展、转化，构成了我国古典戏曲美学体系。历代的戏曲美学家就是在对戏曲审美的探索中，提出这些范畴和命题，丰富和发展这些范畴和命题，逐步完成了戏曲审美意识的理论化。我们关于古典戏曲美学的基本特征的辨析，就是对于这些理论形态的审美意识的初步认识。

值得注意的是，古典戏曲美学与其母体中国传统文化的密切联系。戏曲审美意识植根于传统文化的深层土壤中，戏曲美学受到中国古代哲学思想的深刻影响。古代哲学作为戏曲审美的理论基础，不仅一些戏曲美学范畴直接来自古代哲学，如：道、理、气、形、神等，都是从哲学延伸到美学，而且戏曲美学中有关审美的本质、审美体验、审美趣味、审美方式和审美境界等，都受到古代哲学决定性的影响，有着不可分割的联系。同时，由于戏曲虽起源于远古时代，却形成于封建社会后期的宋元，先于戏曲形成的各种文艺品种，如诗、词、散文、音乐、舞蹈、美术、小说、曲艺等，多已发展成熟，形成系统和丰富的审美思想，作为综合各门艺术而形成的戏曲艺术，不能不受到各门艺术美学思想的影响。事实上，古典戏曲美学的多数审美范畴，大多是自古典诗论、文论、乐论、画论、舞论中引进的。如：意象、意境、趣味等是从诗论引进的，神、形、虚、实是从画论引进的，真与假则来自小说论中。这种情况要求，理解和弄清古典戏曲美学的范畴和命题，必须首先从传统的哲学思想和美学思想的角度进行，弄清了传统哲学和美学的基本特征，才可能正确理解戏曲美学的基本特征。并在此基础上进一步弄清，这些审美范畴和思想被引进戏曲艺术中时，其内涵已经产生的变化，研究它们在戏曲审美方式中所包含的特定意义，从而考察它们及其所构成的戏曲审美体系的独特之点。

古典戏曲美学的内容，大致包含以下三个方面：有关戏曲本

体的美学、戏曲创作的美学和戏曲欣赏的美学。戏曲本体的美学主要是探讨戏曲艺术的基本审美特征。戏曲创作美学和戏曲欣赏美学，则主要探讨戏曲创作与欣赏过程中的规律性的美学问题。古典戏曲美学与戏曲社会学和戏曲审美心理学有着密切的联系。受中国古典哲学的影响，古典戏曲美学高度重视戏曲的社会价值和作用，故此，戏曲与社会生活的密切关联的探讨，成为美学的一个重要的方面。古典哲学重了悟，不重形式上的细密论证，重生活上的实证或内心神秘的冥证，而不重逻辑的论证，长时间的体验，忽有所悟，疑难涣然消释，即直接写出所得所悟，而不加仔细的证明。古典哲学认为经验上的贯通与实践上的契合，就是真的证明。因此，中国哲学的文章形式常常是片断的，哲学家并不认为系统的长篇比片断的议论更为可贵，反而常常认为长篇的论述是一种赘疣。受古典哲学的影响，戏曲美学同样具有这一特点。戏曲美学著作除少数具有较系统论述和内在的体系外，多数为戏曲创作实践和欣赏经验的总结，常常是一种描述性的直观性的内容。由于这些内容多是一种体悟性的产物，这些体悟更多的是同表象、情感、想象、理解等心理功能相融合，因而带有丰富的心理内容，具有突出的心理学特点。对心理体验和感受的研讨，在戏曲美学中占有重要的地位，不少美学著作都涉及到审美心理学的内容。所以，古典戏曲审美心理学成为戏曲美学的重要组成部分。戏曲本体论、戏曲社会学和戏曲审美心理学，构成了古典戏曲美学的三个重要方面。本文以下所论述的古典戏曲美学的基本特征，就是对这三个方面内容的粗浅的概括。

一、古典戏曲美学的基本原则是美与善的统一

中国古代从原始社会进入奴隶社会、封建社会以后，人与人的剥削与被剥削、统治与被统治的关系，由于与原始氏族血缘关

系的紧密结合，因而笼罩着一层浓重的宗法色彩。这使得中国传统哲学高度重视人际关系的解决。中国哲学，从维护统治阶级的利益出发，十分重视“和”的观念。“和”被看成万物产生、生存和发展的动力，从阴阳相和到五味、五色、五音等多样性的“相杂”和对立项的“相济”，构成世界万物生命存在和变化发展的基本内容。在政治上，上下、贵贱各种等级关系的谐调，人与自然界各种关系的谐调，是当时形态的社会制度存在和巩固发展的基本动力。儒家的仁学就是强调以亲子之爱为基础，扩大发展群体中的人际关系的社会化情感为主要内容，因而必然突出重视调整人际关系的道德伦理。这样，就产生了中国哲学思想的内向性，以群体观念为重，以人为认识中心，面向人的自身的道德修养，即出现一种重和重德的哲学倾向。

这种哲学上的特点，在美学上就导致了突出强调道德伦理与美学的统一，即善与美的统一，认为善就是美。

首先，重德重和，以德为中心，艺术要从属于德，美要从属于善、从属于和。由此，艺术要载道、因道、贯道、明道，使艺术具有突出的伦理性，认为重德事功，才是君子所为，任何单纯的以艺自嬉，制艺求美，都要受到这种思想的鄙视和非议。所以，具有突出的娱乐性的戏曲艺术，一直被士大夫阶层所轻贱，被称作“游戏之作”，属于小道，虽然这些作品也或多或少地被赋予不同的道德内容。

其次，重和使中国古典美学重点在人，在人格美的探讨和表现中发展。重德、重人的修养，致使道德被赋予人的血液和生命的意义，人格美即道德美，政治、伦理、审美统一于一体，统一于人的审美之中。儒家的仁是道德的最高标准，乐看作美感的最高标准。儒家肯定人的情感表现的合理性，重视人的情感体验，更强调要在道德的情感中体验美的境界。对乐的欣赏，作为人的心灵的需要，这种美感体验必须以道德评价为基础。乐是道德情

感的最高体验，美感正是道德感的升华。这样由道德走向审美，使其审美意识具有纯洁高尚的道德感和社会价值。儒家强调人的情感的抒发和表现，要受到伦理原则的节制，或者说，艺术要用反映人际关系的伦理原则，去引导、维护、提高人们的社会化情感。这就是以理导情、以理节情的美学原则，使人的自然性的情感理性化、社会化，置于社会性之下，达到“乐得其道”，亦即要求人们的审美要有突出的社会价值，实现美和善的高度统一。中国美学对人的情感的表现，强调情感与理性的统一。理不仅包含伦理，还包含物理，而物理往往作为伦理的象征和服从于伦理。就是说，真包含在善之中，真与善是统一的，艺术表现的情感必须是真与善的自然统一，合乎伦理的情感同时必须是合理和真实的，只有真实无伪的情感，才是艺术所要表现的情感。这就必然导致中国艺术对心理描写的偏重。

再次，重和重德，在审美观念上表现为对艺术的实用价值的突出的关注，注重艺术的伦理价值和功能，要求艺术与现实生活密切联系，着重在解决人际关系上发挥作用。前面所说的把人的情感社会化、理性化，就是要造就一种德性化的理想人格，以实现人际社会的谐和。艺术的使命就是要以造就这种德性化的理想人格为中心。

以上这些传统的美学观念，基本为戏曲美学所移植和吸收，并且仍然作为戏曲美学的基本的审美原则。戏曲美学同样重视善与美的统一，突出美善结合，让人在道德的情感中体验美的境界，以道德感为美感。戏曲美学注重作品的道德伦理性内容，强调感情和理智的统一、平衡，重视与善相谐和的美，并且把戏曲艺术看作一种成就德性化人格的方式。因此，戏曲作品中大多表现社会现实中种种人际关系的内容，抒发和表现人际关系中的社会化情感，反映着大量的人际之间的关怀和同情，以及对苦难的感受和对不平的现实的不满，因而使戏曲中洋溢着道德伦理的

美，流露着戏曲创作者的高度的历史责任感，带有强烈的主体性。

由于高度重视戏曲艺术与道德内容的结合，强调戏曲艺术的实用价值，高度重视它的社会风教作用，戏曲艺术与现实生活中人与人的关系联系得较为紧密，因而使戏曲更加接近人们的生活，平易浅近，具有广泛的群众性。

伦理关系的实现必须通过个体情感的推动，戏曲美学同样重视情感的抒发和体验，重视情感的真实无伪与善的高度统一，这样，就必然导致戏曲艺术重人物的道德心理的描写，由道德的心理体验走向审美体验，使戏曲审美具有高尚的道德意义，因而排斥纯粹的官能上的欢娱，反对沉溺于低级的官能的享受。

在古典美学中，强调美的社会性，导致美被节制在地主阶级的伦理范围之内，因此，美与善的统一范围较为狭小，人的某些合理的审美要求受到束缚。因而在审美意识中产生了矛盾。随着社会的发展，物质的丰富，消费的扩张，特别是到了封建社会后期，统治阶级的伦理要求已经成为他们纵欲的掩饰物。对被统治者来说，这种伦理要求已成为个人和社会的身心情欲正当要求的限制和束缚。这种矛盾就构成了“古乐与今乐”、“雅乐与郑声”、“缘情与风教”的分歧与争论，产生了与中庸、中和相对立的一些主张，要求情的自由抒发，反对理性的节制，要求表现“怨以怒”、“哀以伤”的作品，提倡“发愤著书”等思想。戏曲艺术形成于封建社会的后期宋元时代，又是来自民间的艺术品种，在美学上自然会出现一些与传统美学相对立的主张，可以说，传统美学和与之对立的美学主张，贯串了戏曲美学史的始终。但是对立发展的结果，仍以传统美学为主。事实上，戏曲作品中体现出来的，主要不是与传统美学相异的品质，还是重和重德的美学特征。戏曲艺术洋溢着的基本是和谐的美。这是因为与重和重德相对立的审美主张，同样产生于农业自然经济的土壤中，不可能冲

破家庭本位、君主专制以及具有浓重的宗法传统观念的束缚。这种对立的思想，与传统美学观念有着同一的一面，仍然以人为本，力图以道德的真纯和实践来建立清明政治，实现天下太平。道家的观念否定道德和中和的思想，但它在否定人的仁义道德修养的前提下，又恢复了人的自然本性，在否定现存秩序之外，又取得了人与人之间和人与自然之间的和谐，仍未摆脱中国哲学美学重德重和的总趋向。所以，可以肯定地说，古典戏曲美学的基本审美原则是主张真善美的统一，特别突出强调善与美的统一。

二、戏曲艺术的基本审美境界是情境合一

中国古典哲学对艺术的基本要求是解决人际关系问题，而解决人际关系问题的根据就是“天人合一”的理论。

“天人合一”是古典哲学普遍重视的一个基本命题。一般说来，“天（道）”是就宇宙的根本或宇宙的总体方面说的；“人（道）”往往是就人们的社会生活或人的本身方面说的。“天人合一”问题，即人与客观自然界的关系到问题，或者说是人在宇宙中的位置问题。古典哲学，无论唯物主义或唯心主义，都以讨论“天人合一”为中心课题。唯物主义往往从“元气”论出发，把整个宇宙视为气化流行，而人即在其中谋求与天地气化流行成为和谐之本体。而唯心主义或以“天（天道或天理）”为一超时空的至健大秩序，而人则是依此超时空的至健大秩序行事、“体道”，以求与宇宙之和諧；或以“天”为“心”，认为一切道理俱存于一心之中，充分发挥“本心”之作用，即可“与天同体”。儒家自孔孟提出尽心、知性、知天，“上下与天地同流”的“天人合一”说后，直至宋明理学，都强调天人相通的学说，认为天之本性德，含于人的心性之中，宇宙的本根乃人伦道德之根源，人伦道德乃宇宙本根的流行

和体现。宇宙本根有人的社会的精神意义，道德也有宇宙本根的意义。天性与人性、天理与人理的一致和相通，是天人能够合一的基本条件。人们由道德认知行为，逐步塑造自己的道德人格，进而达到与天性的一致，从中体验到最大的满足和快乐，这就是达到了“天人合一”的境界。这一境界，是在认识了客观规律，从而随心所欲而又不违背客观规律时达到的，这就是人的主观目的性与客观规律性的合一，对这种合一的体验从而获得满足快乐，就是审美的最高境界。孔子所讲的自己一生学习的几个阶段，即“吾十有五而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲，不逾矩。”（《论语·为政》）就是讲的他逐步达到与天合一的过程，也就是由道德境界进入审美境界的过程。所以，在儒家看来，乐（即美感）是人和自然界达到合一的一种情感体验。这种体验离不开客体自然界而存在，是主客体之间的合一。主体把自己的情感（包括道德评价和美感）投射到自然界，使自己融入于自然界。自然界已不是原来的面貌，而是人化了的自然界。这时，就达到了物我两忘、天人一体的境界，获得了人间最大的乐趣，即进入到了美的境界——真善美统一的境界。这种美感境界，实际上是以道德感为美感，以道德判断为审美原则，体现了儒家的美与善、道德和美学合一的思想特征。由于审美主体就是道德主体，道德感即审美感，所以，这种美感是主体的内在的自我感受和体验，这种美感体验具有突出的主体性、社会性，把社会主体的审美意识、审美评价投射到自然界，从而实现人和自然界的和谐统一。

“天人合一”的哲学命题中，并未把天道看作僵死不变的东西，认为天道是生动活泼、生生不息的。“天行健，君子以自强不息。”（《易经》）为了适应天道的发展，社会和人们的道德都应有发展。同时，人道虽要符合天道，但人是天地之心，要为天地立心，天地如无人，则无生意，无理性，无道德。这样在审美体验

中必须是主客观的统一：没有客体的妍媸美丑，自然没有所谓的审美体验；没有人的审美体验，客体、自然界也无所谓妍媸美丑。所以，古典艺术美学对审美的建立和理解、对艺术境界的认识，就是建立在“天人合一”的艺术命题的基础上的，艺术的审美境界就是“天人合一”的境界。美只能是主客体的统一，必须在主客体的结合中才能实现。

在“天人合一”的命题下，艺术的作用就在于使人反回到人道之正即人的本性（与天道相通一致的道德本性），与天理统一。“先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶而反人道之正也。”（《乐记》）在儒家看来，艺术反映道德内容，实现了理与情的统一，既合天理，又通人伦，本身即达到了一种理想的“天人合一”的境界。同时，因感染了人的内心，使个体情感社会化，达到伦理高度，从而使人们回到人道之正，促进人际关系的解决，使社会伦理化，实现人、社会与自然的一致。艺术起到了天与人、自然与社会达到合一的桥梁作用，表现出解决人际关系的价值功能。

古典戏曲美学同样以“天人合一”的境界为审美的基本境界。古代戏曲舞台上所表现的实际就是“天人合一”的内容。“戏场小天地，天地大戏场。”戏曲舞台表现的道德内容，表现人们的情感受到理性的节制，实现与社会伦理道德的统一，就是要达到人道与天道的一致，达到“天人合一”的境界。古人云：戏曲舞台上“赏善罚恶，丝毫不爽，乃天意之巧。”（采荷老人：《三星园序》）“善则福，恶则祸，天道昭彰，验诸俄顷。”（琴隐翁：《审音鉴古录序》）强调戏曲要“发乎情，止乎礼义”，都是从“天人合一”的角度来阐述戏曲艺术境界的。可以说，戏曲艺术就是以社会生活为导体和媒介来表现天人之道，使人在领略这个道时，进入审美的最高境界，从而获得审美的最大乐趣。所以，在戏曲舞台上表现人的情感，多是天地人同一的普遍的情感（即道德情感）。这种普遍性情感的测定标准，即为中庸的尺度，即“乐而不淫”、“哀而不伤”、“怨而不怒”等等。

人的各种情感汇集在舞台上都不过分，适中而统一，悲中有喜，喜中有悲，使情感总是建立在和谐的气氛之中，表现出极为突出的情感均衡的理性特色。也因此，戏曲中缺少严格意义的悲剧。

“天人合一”的命题所包含的主客观之间的关系，在戏曲艺术中的具体体现，就是“情景合一”。“情景合一”即“情景交融”，是对审美主体的审美意识与审美对象的审美特征之间相互关系的理论概括。在审美过程中，审美主体把情感扩散放射，移入景物之中，使景物涂上情感色彩，具有情趣，并随着审美主体的变化而变化。同时，作为审美客体的景物被涂上情感色彩后，又引起审美主体的情感的波动。这样，主与客，人与物之间，相互作用，互相渗透，达到心物交融、物我两忘的境界，从而产生美感。这种人与物、主与客之间的关系，正是天人之间的谐和关系的表现，情景合一本质上正是天人合一。李渔曾说过：“作词之料，不过情景二字，非对眼前写景，即据心上说情。说得情出，写得景明，即是好词。”（《窥词管见》）李渔也是从审美的主客体之间的关系中，即情景关系中，来论述戏曲艺术的审美境界的。心上情出，眼前景明，是互相关联、交融在一起的。王国维在概括元杂剧和元南戏的美学特征时说：其最佳之处，都可“一言以蔽之，曰，有意境而已矣。……写情则沁人心脾，写景则在人心目，述事则如其口出是也”（《宋元戏剧考》）。也是讲的情与景之间的关联、融合、和谐。

在情景合一中所产生的美感，是通过情感、想象等一系列心理活动进行体验而获得的，其产生的美学境界也绝不仅是作品所得的形象实境为满足，而是通过实境的启示和诱发，获得更为隽永的艺术趣味——味外之味。同时由于这种美感主要是从情感的体验中获得，因而对美的创造和欣赏，不仅包括审美的认知，还包括直觉的体悟，注重直觉妙悟在戏曲艺术中的作用。

“天人合一”的命题中，自然界和人类社会，以及个人的思想情感之间，本来就是复杂的矛盾统一体。所以，艺术也必须具有

多样因素的相杂和对立物统一的内容,才可能使艺术与自然、社会相一致,反映天地之和。戏曲艺术要表现天地人际之间的谐和,表现人生的情趣,达到“天人合一”的境界,必须对生活穷形尽相,要“因事以造形,随物而赋相”(孟称舜:《古今名剧合选序》)。戏曲形象的创造,往往不为客体事物所拘,带有强烈的主体性,对事物的描述,往往也突破原型的限制,突破时空的限制。创作主体常常高踞于客体之上,始终处于独立不迁的品格地位,运用想象的飞升,使想象在天地间驰骋,采择百物之形状,运用一切手段,进行穷形尽相的描写。孟称舜说:“合傀儡于一场,征事类于千载”,“非作者处于百物云为之际,而心通乎七情生动之窍,曲则恶能工哉!”(《古今名剧合选序》)

“天人合一”命题包含的人际和谐与天地之间的和谐的一致、同一,肯定人与自然的统一性。道家所谓人与自然的合一,是人复归自然,使人进入绝对自由的如自然本身那样的境界。儒家所讲的人与自然的合一,主要是就道德伦理与自然规律的一致,天与人共遵一个道,这显然简单地混同了社会与自然规律的区别,但在这种混同中,表现了古代人对于人的伦理精神生活与自然规律的密切联系,意味着自然运动规律和人的社会、人的道德情感要求之间,存在着共同之点,自然界运动的规律、形式、节奏、韵律,与人的道德情感、心理之间有着互相一致和同一的关系。所以古典美学强调美的境界应是人与自然的统一,戏曲舞台上的情景合一,就是要以人的思想情感再现天地的造化之工,领略戏曲美的境界,也就是领略天地的造化之工。由于个体的情感、逻辑、节律,可以反映出天地运动的节律,这种情感的逻辑节律被提炼为情感的形式,反过来就可以陶冶、塑造、作用人的情感,使之达到与天地运行的和谐,在高度规范化的情感形式中,进入自由的美的境界。这种不同的情感形式,体现为艺术的不同的品种、体裁、风格,不同的模式,可以表现和作用陶冶不同的情感。这样

通过艺术塑造人的情感，使之实现“天人合一”的问题，又具体地表现为对艺术形式的讲求上。只要艺术建立起一种普遍的情感和谐的艺术形式，就可以实现沟通天人之际、实现天人和谐的功能和价值。所以中国古典美学高度重视艺术形式的锻造。因此，古典戏曲美学强调把握戏曲艺术形式的规律，注重提炼和美化艺术形式，重视反复巩固这些形式，追求程式化、类型化，重视和研究不同的体裁、格律、格调、模式、惯例、程式所体现和相对应的情感形式。对不同的人物行当所包含的不同类型的情感性格的严格而明显的划分，强调情感的均衡、形式、秩序和逻辑，因而强调形式结构的井然有序和均衡，以及对一唱三叹、余意不尽、韵味无穷的艺术情调的讲究等等，都是对情感要与天地相和谐的追求和体现，表现出十分突出的理性色彩。可以说戏曲艺术的价值和功能之一，正在于建造了一整套具有普遍性的情感的和谐完美的形式。从剧作到表演、音乐、舞美，经过历代艺人的着意加工，都提炼出了美的纯粹的形式，借以塑造和陶冶人的情感。

三、古典戏曲美学以意象论为基本的创作论

中国古典美学认为，把握“天人合一”的体系，把握和谐永恒的宇宙韵律，达到天人之和的境界，这是艺术创作的最后目的和最高境界。而要达到这个目的和境界，靠概念、文字、线条、色彩等确定性的手段是做不到的。自春秋战国以来，《易》经提出了“立象以尽意”的观念，即以意象的直观方式作为把握和表达对客观世界把握的基本方式。老庄哲学认为，只有依靠静观默察和冥想的整体的直观思维的方式、即突破概念和时空的限制通过模糊的整体图像而求得对世界的整体把握，或者说，要掌握整体世界的“无”和“道”，只有通过“有”（具体事物图像），又不拘泥于“有”，才可能得到对世界的整体把握。这就是以少寓多，以

“有”知“无”的取象推类的意象的方法。

从春秋战国以来，建立统一的封建大帝国的需要日益迫切，对把握“天人合一”体系的要求日益突出，意象论作为把握“天人合一”体系的基本方式，也随之日趋强化。从西汉到魏晋，从唐至宋明，产生了玄学、禅学，以及形神论、兴趣说、神韵说等审美诸说，其核心都是要强调艺术要以高度能动的意象思维为手段，突破时空条件的限制，用直觉的整体的方式，来领悟“天人合一”的体系，使意象论的方法得到丰富和完善，从原始的形式到自觉自由把握这一方式。

这种关于审美表现的理论和方法，主要是指创作过程中，审美主体的情意与审美客体的物象通过情感和想象的作用，在艺术家的头脑中融和、营构成审美意象，再通过艺术创作予以客观化，成为艺术形象。审美意象作为意与象、心与物的统一，是联结审美主客体的统一的枢纽，是艺术创作中由现实生活转化为艺术作品的关键环节。审美意象不是景物自然形态的简单产物，而是情景交融的辩证统一。所以，审美意象及其外化的艺术形象，其本质即是体现“天人合一”的“情景合一”，审美意象体现和构成的境界，即是“情景合一”的境界，给予人们以丰富的情意内涵，供人们品味。

戏曲艺术的发展形成过程，伴随着寻求意象论方法的整个过程。至戏曲艺术正式形成的宋元时期，意象论方法已完全成熟，因而必然对戏曲艺术产生重要影响。戏曲艺术创作的基本方法正是意象论的方法。这种方法使戏曲表现出突出的寓言性，超脱于时空的限制，具有类型化和写意化特征。在审美上贵情思、讲含蓄、重寄托、轻事实等特点。在戏曲美学中，徐渭、李贽、汤显祖、王骥德等人，都啧啧称赞严羽在《沧浪诗话》中所讲的“水中之月空中之影”为“最不可到”的话，并强调好的戏曲作品，“要在人领解妙悟，未可言传”（《南词叙录》）。显然这些观点都是

对意象论方法的强调。

当然，意象论的方法并不否定认知的方法，概念语言等与意象论是结合使用的。没有概念语言，意象论是无法进行的，更何况中国的古典美学思想具有极强的理性主义精神。

四、古典戏曲美学重技艺、贵神奇的特点

前面谈过，古典美学十分重视技艺，这不仅在于对技巧的纯熟的要求，还包含着对自然合规律性的了解和运用。因为熟练地掌握技艺是合目的性和合规律性的统一，并在严格地掌握了规律法度基础上产生审美的自由感，表明人在驾驭客观世界进程中获得身心的自由。

从儒家来看，合目的性同时合规律性，是达到了“从心所欲不逾矩”的境界，这是人生的自由，是人格完成的表现，这就达到了完美神圣的高度。从道家来看，合目的性与合规律性的统一，正是技与道的相通之点。道的根本特征为“无为无不为”，自然而然地合规律地创造了万物。道的运行和活动中，表现出合规律和合目的的统一，因而其实质是自由的。而作为艺术的“技”也具有这些特点。艺术家的技艺纯熟，也表现出像是不加思索、不用心力、自然而然地完成了需要完成的一切，因而高超的技艺同样达到合目的与合规律的统一，其实质也是自由的，因而也实现了道的要求，即达到了圣人所达到的完美的境界。

在戏曲舞台上，表演者纯熟地掌握了表演的技艺，表现出演员对规范化了的情感形式的熟练掌握，或者说演员所表现的情感完全规范化了，如果没有对其中情感的深入理解和掌握是做不到的，因此，熟练地掌握技艺（情感的形式）也带有人格完成的意义；这同样是达到了合目的性与合规律性的统一，达到“从心所欲不逾矩”的高度，亦即达到了神圣完美的高度。对这样纯熟技

艺的欣赏，正是对于掌握了人生的自由的完美的欣赏，充满了快乐。剧场中对纯熟技艺的一声声喝彩，是对人掌握自由的赞叹。明代戏曲美学家潘之恒曾提出“神何以观也？”的问题，他从自己对剧艺的欣赏达到了“以神遇”的境界，回答了这一问题。他说：“盖由剧而进于观也，合于化矣。”他认为：演员的表演“知审音而后中节合度者，可以观也。然质以格囿，声以调拘。不得其神，则色动者形离，目挑者情沮”，必须像“游、孟之精通乎造化”，才能“悟世主而警凡夫”。就是说，演员只达到了知审音中节合度的水平，仍感到为规矩声调所拘，所以不能算达到完美的高度，只有掌握了规矩又不为规矩所拘束的表演，才算是达到了完美的神的高度。他说：“以神求者以神告，不在声音笑貌之间。”潘之恒对演员表演要“合于化”、得其“神”的要求，与传统美学对技艺的重视是完全一致的。

戏曲美学关于剧艺要达到传神的要求，内涵甚为驳杂，但基本的一点，就是要求在对剧艺的熟练掌握中，显示出对合目的性和合规律性的统一，在这种统一中，表现出对剧中人物情感的表现达到“从心所欲不逾矩”的高度，从而达到在戏曲艺术中对自由的真正掌握。

* * *

以上所谈是有关古典戏曲美学的几个基本特征。由于中国的哲学命题，往往不受时空的限制，对事物的运动是否在时空中也不大注意，缺少严密完整的认识论。在心理学方面，对人的心理分析较为笼统，在逻辑学方面较少系统的推理理论，使中国的思维哲学多具有总体体现的特点。中国的古典美学多是对整体意象的追求，在模糊地把握整体图象的思维方式中，重视无言独化、求解言外的审美趣味。在艺术表现方法上，往往采取以少寓多和类比的方式进行。在接受或感受美学方面，重视以“有”知“无”的感受方式，通过体悟和意会使人得到美的享受。这些审美意识