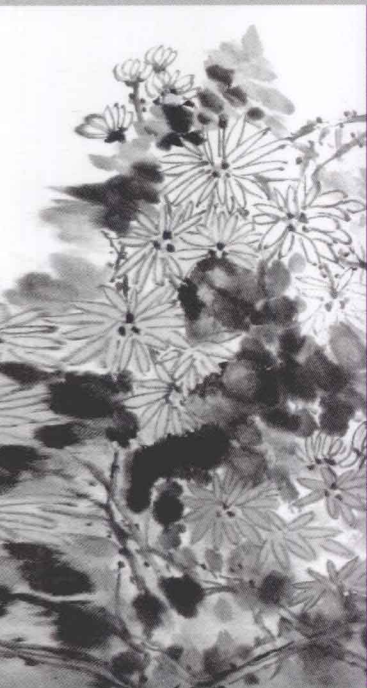


# 中国戏曲 演剧美学导论

杨非  
杨冰一著



文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

# 中国戏曲 演剧美学导论

杨非 杨冰一 著

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国戏曲演剧美学导论/ 杨非, 杨冰著. —北京: 文化艺术出版社, 2013. 6  
ISBN 978 - 7 - 5039 - 5613 - 3

I. ①中… II. ①杨…②杨… III. ①戏曲美学—研究—中国

IV. ①J801

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 101200 号

## 中国戏曲演剧美学导论

著 者 杨 非 杨 冰

责任编辑 褚秋艳 栗 鹏

装帧设计 姚雪媛

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 [www.whyscbs.com](http://www.whyscbs.com)

电子信箱 [whysbooks@263.net](mailto:whysbooks@263.net)

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2013 年 10 月第 1 版

2013 年 10 月第 1 次印刷

开 本 710 毫米 × 1000 毫米 1/16

印 张 19

字 数 270 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5613 - 3

定 价 38.00 元

---

版权所有, 侵权必究。如有印装错误, 随时调换。

## 序 言

每写完一本书，如释重负的轻松之后，不久便又产生了新的创作欲望和冲动。

为文虽苦，却乐在其中，就像老农起早摸黑，收获时看见金灿灿的稻谷总是满面笑容。于是便抱以“与其饱食终日，宁游思于文林”<sup>①</sup>的态度，继续爬起格子来。

在缕缕茶香中，与文字一起放浪形骸，泛舟四海；心在写作中返青，纤尘不染，洗尽铅华；身在写作中轻盈，名缰利索，远遁无形，身心俱爽，澄澈碧透，濯去了心灵的瑕疵，唤醒了沉睡的年轮，惬意之致。是“老有所为”也好，说“游文益智”也罢，反正是“老牛自知夕阳晚，无须扬鞭自奋蹄”。

李笠翁说：“千古文章总无定格。”<sup>②</sup>真正优秀的作品，每一部都呈现出一种特色，奉现出一个品种。正如德国剧作家恩斯特·托勒所说：在每写一部新作品之前“我都有重新起步之感”。<sup>③</sup>思拜再三，决定采用一种随意性文体。由此，我便想到了宋代洪迈所著的《容斋随笔》。它是最早用“随笔”名书，也是以“随笔”为名的诸书中影响最大的。他在第一卷有简短的小序：“予老习懒，读书不多，意之所之，随即记录，因其后先，无复论次，故目之曰随笔……”另外，在《容斋三笔序》中，洪迈说：“幸

① 《昭明太子答友人书》。

② 《闲情偶寄·词别繁简》。

③ 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会编：《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第238页。

方寸未渠昏，于宽闲寂寞之滨，穷胜乐时之暇，时时捉笔据几，随时趣而志之，虽无甚奇论，然意到即就，亦殊自喜。”这“时时捉笔据几，随时趣而志之”两句，更是十分形象化的解释了“随笔”二字。可见，闲思散想是随意性文体的基础和灵魂。

细思之，发现若用“随笔”形式阐述戏曲的许多具体的美学问题及独特的美学现象，就如同出席一个礼仪讲究的社交活动，而着一身体闲装现身一样，显得很不得体，也不协调。于是，即兴想到了“答客问”的形式。这样可将长篇论述化整为零，要旨突出，写起来既灵活，读起来也清晰简易。汉代东方朔的《答客难》开了问答体的先河；《皇帝内经》也是假托皇帝与岐伯的对话形式成书的。魏晋时期的文人赋（一种韵散结合的文体）同样是用问答体形式。于是决定一试。虽有好为人师之嫌，请读者只当作一种写作形式看待罢了。

时下书多如草。良莠杂陈，高下混集，只有经过历史沉淀和淘沥之后的才能成为经典。故友人曾告诫说“宁缺毋滥”。其好意当鉴。但我想到歌德曾说“凡是值得思考的事情，没有不是被人思考过的”。况且，戏曲更由于艺术样式的舞台性特点而产生的特殊的审美效果是一个综合的体系，正如阿·托尔斯泰所说“戏剧，这是一个一口就吞下去的完整的世界”<sup>①</sup>。因此，我以为任何完整的戏剧理论著作，都很难囊括一切戏剧创作的生动形式和各种特点。

18世纪以后，由于哲学、社会科学与艺术理论发生了密切的交流，人们对戏剧的认识也随之深化；特别是美学作为一门科学独立之后，戏剧特征的问题也与美学挂上了钩。戏剧理论的美学化，或者说，戏剧美学的正式出现，使戏剧特征的研究，更深入地向戏剧的内层本质挺进。关于戏剧性和戏剧本质的研讨，正是戏剧美学中关键性问题的衍发。因此，对于戏曲美学来说，还仍有许多堂奥、规律可以寻绎出来作为大家共循的轨范。似乎大家也都还在继续找寻的途中。事实上对中国戏曲特征研究的线索，古往今来，始终未曾断绝。美国戏剧批评家约翰·加斯纳曾说：“创作上令

<sup>①</sup> [俄]阿·托尔斯泰：《论文学》，程代熙译，人民文学出版社1980年版，第13页。

人难以索解的事是层出不穷的。”<sup>①</sup>因此，这种科学化的工作在我们目前仍感觉着有迫切从事下去的必要。并且一定要做更多的发掘与更远的探求，在时代精神和民族精神的交合中，在社会变革和文化嬗变的背景下，去深入研探和发现传统艺术的意义。使我们的艺术创作得所遵循，从我国民族文化的历史长河中，建立自己的理论体系。因此说，并非只是前驱先路，创榛辟莽之作才有意义。哥伦布说过“即使是简单的事也需要有人去发现，去证实……”我们要做的就是使戏曲的基础理论系统化、体系化、普及化。冷静地用艺术的规律和艺术的语言来阐释自己的观点。本人已出版的《中国戏曲导演表演专论》一书即是向这样的目标前进的。

单有广泛的理论内容，但未能使之条理化、系统化，那就不能成为独立的学科，至多只能起尝鼎一脔的作用。而只能以其论文式的散点论述，片段式的依附于其他学科，呈现出一个分支形态。理论研究当发展到形成一套完整体系时，才能起到指导实践的实质性作用。戏剧理论的体系化，是人类认识和掌握戏剧艺术的漫长历程中的飞跃。它标志着对戏剧特征研究和认识上的完整性。理论与实践相结合，相互促进时才能逐渐形成一门科学。

进入 21 世纪的戏剧，呈现出一个多元交织，融变化合的趋向，社会的多元化带来了观念的多元，各种戏剧上的艺术探索异彩纷呈，变化是非常迅速的。这时，当有关理论落后于它的具体实践时，就缺少了生命力，于是在受到外界的种种冲击时，就不能适应。诚如李渔《笠翁余集》自序中所说：“今日之世界，非十年前之世界，十年前之世界，又非二十年前之世界，如三月之花，九秋之蟹，今美于昨，明日复胜于今矣。”<sup>②</sup>因此，对于传统文化的认真对待成了刻不容缓的严肃问题。这就要求我们必须处理好戏曲美的历史稳定性和时代可变性的关系，加强戏曲美学理论的民族性和实际性。戏剧的发展使人们逐渐认识到这不仅不是一些可忽略的方面，

<sup>①</sup> 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会编：《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 238 页。

<sup>②</sup> 《笠翁一家言全集》卷八。

而且还是戏剧的命脉所在。

中国戏曲艺术源于整个中国的文化知识体系，它是中国文化知识体系的产物。它是离哲学、史学、诗词、文学等最近的艺术品类，它精神性很强，民族文脉是戏曲的民族属性。因此对戏曲美学价值和本体意义的忽略，必然会带来诸多问题。如外在的视觉刺激取代内在的文化品格，文化和心性的修炼、涵养被急功近利的各种权利和资本的追逐而取代等等现象。越是观念混杂或多元的时候，越需要进行本体论思维，需要回到起源处去追问那些根本性的问题。回到本民族的文化思想的根源，回到中国的民族性思维与艺术思想的源头变的尤为重要。因为它承载着一种文化的基因密码。这对树立起民族本位意识和校正当下戏曲创作的诸多误区都有积极的意义，从而避免游离传统文化母体的核心内涵。当今创作上的各种“乱”相与认识上的“无根”状态有关。所以我们要加强对优秀传统文化的思想价值的挖掘和阐发，维护重视民族文化的基本元素，对中华民族艺术的基本元素要有清醒的认识。这也就是我们很想再就戏曲演剧美学上最关紧要的大节目（此是戏曲美学精髓所系），作一个较概括的梳理、萃取、总结的原因。

中国戏曲艺术是内省的艺术，是心灵化的艺术。中国艺术最神圣、最微妙和最迷人的地方往往就是那些难以言传，无法描述，不可预测和定为一尊的特性。因而说到理论往往使人觉得如同海市蜃楼，有些虚无缥缈，落不到实处，故有人说理论是“一个没有前途的”研究领域，这一工作很容易被人厌弃。因此，我想我们的《中国戏曲演剧美学导论》一书的写作，应该深入到一个具体的美学范畴和问题中去，对当下审美观念激变时期的戏曲创作提供一些观念和指导。

审美性是艺术最重要、最基本的特征，对艺术的根本理解离不开对其美学规律的把握。因而，戏曲美学、戏曲哲学所要追问的那些问题不仅不能视为虚空缥缈，恰恰相反，是我们当前学习、研究、关心和应了解的问题。对于戏曲本体的认识欠缺，就必然陷入无序的争论与盲目的实践探求之中。缺乏与本体性问题的联系其研究结果必然是难以深透的。

人文学科，不具有立竿见影的效果，它是潜移默化、润物无声的。我们写作的目的不完全是为了彰显戏曲艺术的“软实力”，而是为建立中国戏曲学派做基础性工作，是为了提高戏曲专业人员及广大戏曲爱好者的素质的一种手段和精神滋养，从而将中国戏曲艺术不断提升到相对比较高的境界。

记得鲁迅在《未有天才之前》一文中曾说：“想看好花，一定要有好土；没有土，便没有花木了；所以土实在较花木还要重要。”<sup>①</sup>借此，我们可以联想到理论工作的重要性。所以，戏曲工作者那种只能靠实践的积累来发展实践，靠言传身教把实践传世的传统，更须经我们戏曲理论工作者的努力而加以逐渐改变，从而提高人们对于传统文化民族精神的理性认识及对中国戏曲的审美精神和民族品格的继承与发扬，继而为中国文化的大发展、大繁荣作出更大贡献。

为此，我们必须超越缭乱障眼的枝桠，拨开喧腾浮躁的氛围，静心贴近戏曲艺术的本质深处去重新审视戏曲艺术实践的生命痕迹，回归艺术的本源作追思性的展望，切切实实地找到真正支撑我们的精神，给我们以感动和洗礼的美的力量，那才是我们的精神家园。我们的见解未必都对，但这点心意是十分真挚的。

刘勰在他的《文心雕龙·知音》中说过“夫缀文者情动而辞发”。君若问我戏曲美学的研究，是清锅冷灶的工作，你的情来自何处？我的回答是：知我者，谓我心忧；不知我者，谓我何求？我在文化传承责任感催逼下所做的点点滴滴，见证了我对戏曲事业的热爱，同时感到有一种更沉重的文化使命压在肩头。

诗可言志：

传道解惑师之本，  
痴牛永俯孺子前。  
花盛花衰难自主，

<sup>①</sup> 《鲁迅全集》第一卷，第276页。



石埋石露总依然。  
胸中自有青松气，  
尽瘁不唱夕阳残。

此书稿写下之后，未能好好地打磨，谬误之处，一定多有，深盼读者及同道先进，更赐教言。

最后，借此机会，向中国戏曲学院及文化艺术出版社为出版本书付出了辛勤劳动的同志们，表示谢忱。

杨非  
2012年8月于北京

# 目 录

---

序言 .....	1
意象论 .....	1
歌舞论 .....	58
虚实论 .....	129
假定论 .....	153
神形论 .....	168
情理论 .....	193
技艺论 .....	210
化变论 .....	229
辩证论 .....	243
观演论 .....	261

## 意象论

立象尽意，  
得意忘真。  
象意交融，  
潜美传神。

一对半师半友的师生碰到一起，谈到了有关戏曲意象创作问题。

**问：**谈到戏曲导、表演的形象创造，不能不研究戏曲的意象思维这一特定方式。“意象说”究竟该怎样理解？是否很玄妙？

**答：**玄妙往往是弄不清道理的遁词。道理一清，玄妙即破。

“意象说”最能体现中国传统艺术创作理论和艺术特征。它代表着中国古典美学的基本精神，是中国古典美学的主干，也是戏曲审美的关键环节。它是一种“物我一体，以意为主”的艺术哲学观。

**问：**老师，请问意象的基本结构是什么？

**答：**中国古典美学认为“情”、“景”的统一乃是意象的基本结构。对于审美意象来说，“情”和“景”是不能分离的。离开主体的“情”，“景”就不能显现，就成了“空景”，离开了客观的“景”，“情”就不能产生，也就成了“虚情”，因而都不能引发审美意象的形成。如元代马致远的《天净沙·秋思》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”元代曲家周德清评此为“秋思之祖”。作者描写出深秋荒凉萧瑟景象，都是为了表现游子的浓重乡愁而存在的。仅有的

一句“小桥流水人家”的温馨描写，也是为了以“暖”反视出游子断肠之情的“冷”。你看，夕阳西下，乌鸦已经归巢，小桥边住家的人也已归来；而曲中的主人公却在荒凉古道上，瑟瑟秋风中，骑着羸马踽踽独行。旅途劳顿，马尚且瘦，人何以堪！如此的描写，可谓“景借情在”、“情借景生”，见景生情，情景交融。正如清初王夫之所说：“情不虚情，情皆可景，景非虚景，景总含情。”“情”、“景”只有统一，才能构成审美意象。他还说：“夫景以情合，情以景生，初不相离，惟意所适。截为两概，则情不足兴，而景非其景。”“景中生情，情中含景，故曰，景者情之景，情者景之情也。”<sup>①</sup>

又如元代马致远的《落梅风》：“人初静，月正明。纱窗外玉梅斜映。梅花笑人偏弄影，月沉时一般孤零。”<sup>②</sup>此曲写闺情别具意象情味。所谓弄影、笑人，不过是女主人公见梅花尚有影相伴，而自己却独处、孤零，触景生情，心物相合。末句，女主人公似乎忍受不了梅花弄影对她嘲笑的刺激，为求得心态的平衡，便“反唇相讥”：你有什么可得意的？月沉影消，你不也和我一样孤孤零零？作者将相思女的微妙心态（情），借月亮的升沉、梅影的出没（景），巧妙的融合，其主观情志借景物抒发的淋漓尽致。

**问：**老师，通过您的讲解，我可否这样理解，所谓“意象”是抽象（主体）与具象（客体）结合互动的结果？是主观情志与外在物象的统一呢？

**答：**是的。朱熹《诗经集传》说：“比者，以彼物比此物也”，“兴者，先言他物以引所咏之词也。”比与兴两者之间的关系往往不是直接而是间接的，这就是所谓的“借物咏怀”。所借为“物”（自然），所咏者为“情”（人），使客观的景物作为我主观情思的象征。刘勰在《文心雕龙》中说：“情不可显出也，必借物以寓情。”<sup>③</sup>

**问：**老师，我记得王国维在《人间词话》中说过，“有我之境，以我

<sup>①</sup> 北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》（下册），中华书局1980年版，第297页。

<sup>②</sup> 任中敏、卢前编：《元曲三百首》，湖北人民出版社1994年版，第22页。

<sup>③</sup> 刘勰：《文心雕龙·物色篇》。

观物，故物皆着我之色彩。”是否说的也是主观情志与外在物象统一的问题？

**答：**不错。所以说，中国戏曲的创作构思即主观意识与形象结合，为主客观统一的“意象”。凭借于“象”的载体，强化了意。

你是否记得，《红楼梦》第三回，写黛玉进府，曹雪芹对黛玉形象是这样描写的：“娴静似娇花照水，行动如弱柳扶风。”借此，把林黛玉那娇丽、清纯的弱柔之美刻画得栩栩如生，真是美极了。这类富有想象和联想的思维而产生的“移情”现象，在美学理论中是景物与人心二者互动作用的结果。这种“心物交融”或“心物互动”是符合心与物辩证统一的。因此，我们说，创作者由“取象”转为“立象”的衍化中，将“天地自然之实象”变为“心灵所造之虚象”的过程即意象创造的过程。这种经过物化之后的感性之“象”即审美意象。

**问：**它是物与心相结合的产物。对吗？

**答：**对的。它是从人的性灵出发，而改变自然景物，从而进入虚空的万境之美，它是一种超以象外的有无之境。这种生成的景象即意象。

再如，《西厢记》第四本第三折莺莺词：【正宫端正好】碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。

曲词中之天、地、风、雁、霜林、红叶，均为天地自然之实象。作者为了表达张生与莺莺的离别之痛，将本是赏心悦目的霜林尽染的红叶，当成了一片醉林，这似醉的红叶犹如有情人泣血的眼泪，渲染出离人愁肠寸断、撕心裂肺的昏昏之情，就这样，“自然之实象”即变为了“心灵所造之虚象”。这就是艺术家将自己的内心精神与对外部物象的体悟感触联系起来做美学思考的结果。正如恽南田在他的《题洁庵图》中所说：“皆灵想之所独辟，总非人间所有。”

**问：**请您再谈意象创造在戏曲艺术中的运用和体现好吗？

**答：**你提的问题太泛泛了，面太广了。我只能概括地说一下。

我可以概括十个方面作一简明介绍：

1. 以实物示意的联想之象。

如戏曲舞台上所用的“船桨”、“马鞭”、“车旗”、小帐子（轿）……

诸如此类。艺术创造中没有实（如无船、无水，但必须有桨，无马但必须有鞭，无车须有轮……）就不能引起观者的定向联想。就不能反映生活的真实性、具体性、形象性。这样的实起到了启发性和指导性、暗示性作用。虚处则起到了激发观众的想象，加强观众信念的作用。

## 2. 以景物隐意的象外之象。

所谓“象外之象”，它是艺术形象的一种间接性境界。如京剧《四郎探母》中，当杨延辉得知母亲来到北国，于是回忆起自己流落番邦的悲惨境遇及无奈。同时也表现出在探母问题上的矛盾心态。所以在“坐宫”一折他唱的【西皮慢板转二六】中有排句“我好比笼中鸟有翅难展，我好比虎离山受了孤单。我好比南来雁失群飞散。我好比浅水龙困在沙滩……”再如《逍遥津》汉献帝唱的【二黄导板】【回龙】【二黄原板】【慢板】【散板】一段唱词中也有

……

欺寡人好一似猫鼠相随。  
 欺寡人好一似那家人奴婢，  
 欺寡人好一似墙倒众推。  
 欺寡人好一似犯人受罪，  
 欺寡人好一似木雕泥堆。  
 欺寡人好一似棒打鸳鸯对，  
 欺寡人好一似猛虎失威。  
 欺寡人好一似犯人发配，  
 欺寡人好一似扬子江架小舟风飘浪打，浪打风飘不能回归。  
 欺寡人好一似残兵败队，

……

再如《白门楼》一剧中吕布唱的【西皮导板转二六】一段唱词中也有“我好似……”；《文昭关》伍子胥、《春秋配·拾柴》中姜秋莲唱的【西皮慢板】中也有“我好比……”、“奴好似……”之类的比喻性的排句。戏曲许多戏中人物形象的塑造，正是通过一系列的排句比喻，使观众通过联想

和想象，从一种感官印象转化为另一种感官印象，从而由现实世界走入了想象世界。从而标示出人物内在情感生活的轨迹和内在心路历程。通过观者的理解、联想、想象的深邃性领悟，使人强烈感受到人物隐痛、愤恨、无奈、矛盾的意味。从而形成一种隐意的象外之象。

### 3. 以物态表意的象征之象。

比如戏曲舞蹈身段中的“兰花指”、“虎跳”、“踩泥儿”、“顺风旗”、“虎抱头”、“乌龙绞柱”……都是借自然物态以构成身段动作，为塑造具体人物所用的，以表达主观意态。

### 4. 以变形写意的寓美之象。

如戏曲中的花脸脸谱，它根据不同的人物性格，以不同的线条和色块构成各种谱式，诸如“水白脸”（《捉放曹》之曹操；《清官册》之潘洪）、“三块窝脸”（《失街亭》之马谡；《别母》之专诸）、“花三块窝脸”（《连环套》之窦尔墩；《天水关》之姜维）、“老三块窝脸”（《刺王僚》之姬僚；《龙潭鲍骆》之鲍自安）、“六分脸”（《二进宫》之徐彦昭；《御果园》之尉迟恭）、“蝴蝶脸”（《除三害》之周处；《打曹豹》之张飞）、“喜鹊眼脸”（《洪羊洞》之孟良、焦赞；《赵氏孤儿》之屠岸贾）、“十字老脸”（《上天台》之姚期，《牧虎关》之高旺）、“花碎皱脸”（《锁五龙》之单雄信；《取洛阳》之马武）、“和尚脸”（《醉打山门》之鲁智深）、“歪脸”（《打龙棚》之郑恩；《李七长亭》之李七）、“太监脸”（《黄金台》之伊里；《法门寺》之刘瑾）、“无双脸”（《鸿门宴》之项羽；《黄一刀》之铍刚；《铡美案》之包拯）……它以各种色彩象征不同的性格类型和特征，正如戏曲艺谚所说：“红忠紫孝，油白奸傲，黄狠灰贪，蓝凶绿躁，水白奸邪，黑正粉老，神妖精灵金光普照。这种变形夸张的面部化装，已具有了一种超意义的形式美，这种形式美的变形已升华为一种诗意的真实了。再如穷生行当穿的服装有一种叫“富贵衣”。青褶子上五颜六色的绸缎补缀，给人一种意象美感。

### 5. 以特技表情的诗化之象。

如戏曲中耍帽翅、甩发、扇子、手帕……各种特技的运用，都是借生活物象以表达主观情思的。如晋剧《小宴》吕布见貂蝉之后的耍翎子的特

技使用，表现出吕布的惊喜、爱慕、冲动、性欲的情态；再如蒲州梆子《双狮图》“跑城”一折，徐策听说薛家人马兵临城下，急于去金殿保本，为了表现他激奋、急切的心情，戏中运用了“翘子功”技巧，这些特技的使用，已经摆脱了生活的真实性，更多的是表现一种节奏和精神取向。头上轮换摆动的双翅、双翎不再是一种技术的表演，而是吕布、徐策此时此刻情感的诗化，它已成为一种“假象见意”的诗意的真实了。

#### 6. 以程式为手段的歌舞之象。

戏曲中唱、念、做、打是戏曲表演的四大基本元素。是中国戏曲文化长期历史积累的成果。通常人们把舞台上使用的这些规范性的表演方式称为“程式手段”。戏曲表演对这些程式手段的认识和积累是经过了一个遗其形迹、取其神质的复杂衍化过程的。戏曲的程式手段，已不是对生活原型的单纯模仿，而是经过了变形改造的功夫，炼意于美的表演语汇了。

#### 7. 以无胜有的虚拟之象。

传统的戏曲表演是在一个基本上没有景物造型的舞台上，用虚实相生的办法调动起观众的联想，共同创造出包括环境、事件和人物关系等因素构成的特定戏剧情境。在假想的舞台空间和时间中，以演员的表演来虚拟客观环境的存在。正因为舞台是空的，演员才可以不受任何束缚，才可以发挥最为灵活的空间、时间表现力。戏曲的这种美学现象，人们通常称之为“景寓人身”、“景随人移，人走景动”。中国古典戏里的“景”比起写实戏剧的景来，要丰实得多，绚丽得多。只不过这种“景”不是描绘在景片上的，而是在演员身上，通过演员启发性的表演，活动在观众的联想与想象之中。

这种例子在传统戏曲剧目中俯拾即是。如王实甫《西厢记》第三本，第三折：（旦唱）“不近喧哗，嫩绿池塘藏睡鸭。自然幽雅，淡黄杨柳栖鸦。金莲蹴损牡丹芽，玉簪抓住茶蘼架。夜凉苔径滑，露珠儿湿透了凌波袜。”这是莺莺在将与情人张生相会的途中唱的。初春的夜晚，一个人畜入睡，万籁寂静的幽雅所在，这位相国千金闺秀，背着母亲，怀着火一般的爱欲和羞涩、渴望、急切、忙乱的复杂心情，前去与情人幽会。她一会儿踢毁了“牡丹的嫩蕊”，一会儿头发又被缠在“茶蘼架上”，一会儿被“苔藓”滑了一跤；一会儿又偏离开“小路”闯进“野草丛中”，以致弄湿了绣花鞋



……唱词中不仅“画”出了景，又刻画了人，把一个冲破封建牢笼的贵族小姐彼时彼地的心境，衬托、塑造得活灵活现，情景交融，妙不可言。

另如《盆儿鬼·楔子》中的唱：“眼见得疏林老树噪昏鸦。不见了半竿残日，只乘的一缕红霞。行过这野水溪桥十数里，遥望见竹篱茅舍两三家。赤紧的人依古道，雁落平沙。过一搭荒村小径，转几曲远浦浮槎。咱则去那汪汪的犬吠处寻安札。”剧中人如导游一样，引观众领略了郊外的荒村野店，小桥、流水、人家；观赏了古道斜阳，老树、古藤、昏鸦。戏曲这种“情”、“景”合一的独特手法，能突出表现人物在典型环境中的典型感受，并通过这种典型感受来感染观众，使得观众既能体会到人物的内心世界，也“看到”了人物的外在世界；表演中对于客观景物的描写，又是和人物心理的真实、戏剧冲突的开展紧密结合着的。

正是这些解脱了一切固定性和写实性的束缚出现的情景，才使戏曲所表现的生活范围如此广阔、如此多彩、如此富有浪漫主义精神！

例如明人徐复祚所编的《红梨记》传奇中的《醉皂》一折丑角陆凤萱在给赵汝舟送帖的路上宿酒未醒，醉眼朦胧中所唱的【红绣鞋】一曲：“只见那异种奇花满架，翠疏篱绕砌蒹葭。只见那画船隐隐在垂杨之下。这壁厢竹疏篱，那壁厢秋千架。好教俺意儿迷脚步儿斜。”还有接下来唱的【普天乐】形容鱼儿在水中摆尾摇头嬉水舞花的景象，都是通过演员在一无所有的空舞台上，通过虚拟的程式动作交代出来的。另外，如昆曲《小宴惊变》李隆基和杨玉环上场所唱的【粉蝶儿】一曲：“天淡云闲，列长空数行新雁，御园中秋色斓斑，柳添黄，苹减绿，红莲脱瓣，一抹雕栏，喷清香桂花初绽。”曲词中出现的雁、柳、苹、红莲、桂花等；越剧《梁祝·十八相送》中荷塘鸳鸯、河中白鹅、水井照影、黄牛牧童、村中黄犬等；《游园惊梦》杜丽娘游园时闪现的“雨丝风片”、“烟波画船”、“吩咐莺声”、“断墙颓垣”；《醉打山门》中，那翠柏苍松，怪石奇峰，山寺古刹以及神态各异的十八罗汉像；《秋江》里，那小浪轻拍的江岸、漂浮不定的小舟，那浅滩、激流、云天、微风，以及水上嬉戏的野禽、两岸明媚的风光；《千里送京娘》途中的青山绿水，野花闲草，长亭古庙，秦关汉楼、旧樵牧童等情景；黄梅戏《夫妻观灯》、吕剧《王小二赶脚》……诸如此