

论京剧的中和美学精神

冉常建

中和美学是京剧表现生活和创造艺术形象的基本精神。“中和”是中华民族独创的文化概念，也是美学概念。“和”指异质因素的共处，“中”指异质因素的融合达到最佳限度。“中”与“和”联用，突出强调了事物是不同因素的相异相成与融会贯通。中和美学强调事物对立面之间的和谐而不是冲突，即组成艺术形象的不同因素共处于一个统一体中，不同因素的融合与发展变化都应该有适当的限度。因此，根据中和美学创造出的艺术形象有利于化解心灵与自然、理想与现实的矛盾冲突，可以调节艺术创作中假与真、虚与实的对立关系，把艺术形象所包含的相异因素控制在适度的范围之内。适度就是既要保持事物对立面之间的特性，又要使它们的融合处于最佳的限度、幅度。只有使事物对立面之间的融合达到最佳限度和幅度，才能使艺术形象诞生中和之美，使观众的审美心理升华为和谐之态。京剧的中和美学精神主要蕴含在现实性与理想性、假定性与真实感、虚与实等相异因素的和谐统一中。

一、现实性与理想性的和谐统一

京剧表现生活内容的本质特征是现实与理想的相异相成与有机统一。京剧所表现的审美内容既不完全是模仿现实生活，也不是纯粹虚构的理想生活，而是现实与理想高度统一的审美生活。在京剧艺术创作中，艺术家运用心灵的力量改造现实生活，把自己的理想融入现实之中，从而创造出现实与理想有机统一的审美生活，并使其成为观众的审美对象。审美生活能够引领观众超越人类生活经验的极限，把他们带到所有问题都得到理想化解决、所有情感都得到充分满足的境界。审美生活不同于现实生活，现实生活是客观存在的，而审美生活是艺术家在现实生活的基础上运用想象创造出的主观与客观交融的生活内容。因此，京剧所表现的审美生活只诞生于舞台之上，不存在于现实之中。如果要进一步明确审美生活的特征，就有必要区分人类的三种基本生活状态。从人类生活的本质而言，人们普遍生存于现实、想象和审美这三种生活状态之中。在现实生活中，人类遵循自然的规律安排自己的生活，结果过多地受到自然规律的支配而缺乏充分的自由；在想象生活中，人类可以用大脑进行想象，从而超越自然规律的限制，实现自己的主观愿望，从而获得最大限度的自由。但想象生活只能存在于人类个体的意识

中，无法直观地形象地传达给人们。因此，人们要创造审美生活，把现实生活与想象生活有机结合起来。只有在审美生活中，人类才能既摆脱受自然支配的被动状态，又使个体意识的内容直观地形象地展现在观众面前，从而实现了现实生活与理想生活的和谐统一。在审美生活中，现实使理想有了坚实的依托，理想为现实带来了美好的前景。这样，人们既能够不脱离现实生活，又能够实现想象的生活，因而审美生活是现实与理想达到中和之境的最佳状态。可以说，审美生活比现实生活更自由、更完满、更美好，比想象生活更直观、更形象、更动人。

如何在审美生活中协调现实与理想之间的冲突，让理想的光芒照射在现实大地上，让不完满的现实在审美生活中变得理想化，是中和美学所要解决的重要课题。作为一种艺术化的审美生活，京剧所表现的戏剧情节不完全追求故事的现实性，而是从现实性中升华出人生意绪的理想性，并使现实与理想的交融达到和谐统一。比如，反映爱情生活的京剧《洛神》、《白蛇传》、《李慧娘》、《嫦娥奔月》等优秀剧目不仅表现了诸多现实因素对爱情的阻挠，而且表现了人们在追求爱情的过程中人仙相恋、人鬼相恋、人蛇相恋、魂魄离躯、死后还魂、凡人奔月等现实生活中不可能出现的理想化情境。这种理想化的戏剧情境似云中虹霓，如海市蜃楼，它是在现实生活的基础上想象出来的、能够满足创作者的主观意愿和观众内心需要的审美生活。理想与现实统一的中和美学精神不仅体现在超现实的题材上，而且体现在悲剧与喜剧交融的戏剧体裁中。京剧艺术不像古希腊戏剧那样有严格的悲剧与喜剧之分，几乎所有的京剧演出都是悲喜交集的。如反映社会问题的京剧《野猪林》、《打渔杀家》等剧目，不仅表现了封建统治阶级欺压民众、草菅人命的黑暗现实，而且还表现了人物巨大的反抗力量和创作者的理想情怀。《野猪林》中，林冲的命运是悲惨的，他先是遭受无辜的陷害，被责打八十军棍，后又发配沧洲，落了个家破妻亡的悲剧下场。在封建社会，林冲的悲剧命运具有较强的代表性。试想身为八十万禁军教头，都会在统治者的迫害下落得如此下场，普通民众的命运就可想而知了。虽然林冲的命运是悲惨的，但创作者并没有过分渲染剧情的悲剧气愤，而是由苦生乐，哀而不伤。在演出中，不断穿插高衙内的滑稽表演以调节悲剧气愤，结尾时更表现了林冲刀劈仇敌，报仇雪恨的理想结局。这样，《野猪林》在深刻揭示封建社会黑暗现实的同时，也创造了现实与理想和谐统一的审美生活，使林冲压抑的悲情得以抒发，使观众痛苦的心灵得到一些精神上的慰藉，从而满足人们的心理平衡，达到和谐的精神状态。在不不完满的现实

生活中寻求完满，在苦难的社会中寻求欢乐，这是京剧艺术追求现实与理想和谐统一的精神基础。京剧艺术的中和之美不仅表现在悲剧方面，而且表现在喜剧方面。在京剧中，无论是悲剧还是喜剧都要求悲喜交集、苦乐相融、和顺积中。如京剧《连升店》是一个以讽刺世态炎凉为主题的喜剧。本剧描写入京应试的秀才王明芳，由于穷困潦倒，饱受连生店店主的挖苦和讽刺。后来，王明芳高中，连升三级，店主立刻变脸，百般奉承。在表现这个讽刺喜剧时，创作者依然坚持了乐而不淫、苦乐相错的中和法则。演出中，演员的表演幽默滑稽，不时引发观众愉悦的笑声。可贵的是，创作者并没有因为观众的笑声，就过分地突出喜剧效果。而是以乐写哀，在快感中使观众感受到痛感，在笑声中使观众感受世态炎凉的可悲。

所谓理想性，就是创作者怀着一种美好的人生情怀来看待和处理故事情节的发展与结局，使作品洋溢出一种理想化的色彩。故事情节的结局不仅体现着事件发展变化的结果，而且表现了创作者的主观意愿。传统京剧的大多数剧目在表现事件的结局时并不拘泥于生活真实，而是通过虚构理想化的故事结局来表达创作者的主观意愿。在这些剧目中，由事件所激发的现实冲突总是得到理想化的解决。为什么故事情节的结局不是建立在客观的现实性上，而是趋向于主观的理想性呢？因为，在人类内心深处存在着一种渴望美好未来的理想愿望，这种美好愿望与中华民族特有的乐天精神和生命情感结合，促使艺术家的创作思维超越现实生活的客观进程，跳跃到人生的理想之境。王国维说：“吾国人之精神，世间的也，乐天的也。故代表其精神之戏曲小说，无往而不著此乐天之色彩，始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于享。”[1]由于艺术家认识到人类内心深处的情感需要，所以他们把富有乐天精神的生命情感倾注到京剧作品中，用心灵的力量改变事物的客观进程，将具有悲剧色彩的故事情节从逆境转化为顺境，在结尾使现实冲突得到理想化的解决。在京剧作品中，使故事情节走向理想化结局的方式是多种多样的，如果稍加归纳就会区分出以下三种类型：第一、通过具有超常能力的人物来解决常人难以克服的现实问题，达到理想化结局。如《群英会》中，周瑜想用火烧毁曹兵的战船，但数九寒天缺少东风，于是诸葛亮筑坛借来东风，助周瑜大破曹兵。《探阴山》中日断阳夜断阴的包拯深入阴曹地府访查案情并昭雪冤案。第二、用神格化的大自然力量来解决现实生活中不可能解决的矛盾冲突，达到理想化结局。如《清风亭》中怒雷劈死张继保，为张元秀夫妻报仇雪恨。第

三、通过神灵的力量来解决难以克服的现实问题，达到理想化结局。在某些剧目里，虽然主人公在悲剧冲突中付出了生命代价，但他们死后会变为神鬼实现自己生前的意愿。如李慧娘死后化为鬼魂救出了被贾似道关押的情人，钟馗死后被封为天神，亲率小鬼送妹完婚。在这些理想化的结局中，艺术家让人物死后以神灵的形式出现，同时又使观众从想象中见出人生之“常”，既神奇又现实。在理想性与现实性的有机结合中，艺术家使现实矛盾得到理想化的解决，使京剧所表现的审美生活在现实性的基础上焕发出诗意的理想之光。这种现实与理想和谐统一的戏剧情境表现了艺术家高度的想象力、乐天精神和理想情怀，满足了戏曲观众内心深处的美需要，体现了京剧审美内容的中和之美。

二、假定性与真实感的和谐统一

在京剧艺术中，假定性与真实感是无法割裂的一对矛盾体。演出活动始终在假定性与真实感的矛盾中进行，它不断克服真与假的矛盾而达到演出的和谐统一。既然是演“戏”，那就是“假”的，就具有假定性。但这个“假”并不等同于虚假，而是假中有真。这个“真”也不是生活真实，而是艺术真实、心理真实。所以，这个“真”也有假的一面。这种真真假假，虚虚实实的辩证法，才是京剧舞台假定性的本质。从一般意义而言，真与假是对立的矛盾，它们是相互排斥、水火不融的。在现实生活中，人们崇尚真实，憎恶虚假，因此，对假心、假意、假事、假货等一切虚假的行为都深恶痛绝。但艺术不同于生活，艺术不仅可以容忍“假”的东西，而且必须以“假”的东西为条件，只有“假”的东西出现在艺术中时，才能使艺术高于生活。京剧艺术一般不直接模仿现实生活，而总是通过美化的形式艺术地表现生活。因为，未经筛选的现实生活是粗糙的，不符合审美理想的要求，创作者只有将粗糙的真实生活变为假的审美形式，才能创造出美的艺术形象。然而，只有“假定”的一面，没有“真实”的一面，是不能构成中和之美的。没有假定性，就不能使艺术与生活拉开距离；没有真实感，就不能使人们相信假定性的东西与生活之间的本质联系。只有在审美与生活两种形式之间建立起一种内在的、极其微妙的相互联系时，才能给人们造成一种以假乱真或以假当真的审美感觉，不仅使人“出乎其外”，保持清醒的看戏意识，同时又让人“入乎其内”产生诗意的幻觉，不由自主地陶醉身心。因此，假定性与真实感的和谐统一是京剧艺术的本质特征。著名京剧表演艺术家荀慧生对于戏曲的假定性与真实感有深刻的认识。他说：“戏就有个别扭的脾气：你演的不真，违背生活了，

不行；真要是真了，和生活一点不差，也不行。戏里的真是艺术的真，也是艺术的象。假如戏和生活一模一样的话，那还要戏干嘛呢？表演动作是由生活中变化来的，却要更精练紧凑、集中明了，同时还要美。应该叫观众看见一个动作而联想到其他更多的动作，明白了一个意思能引伸和联系到更深广的意思。好的表演是能够诱发观众的思索和想象，从而达到完美的艺术境界的。”[2]总之，假定性与真实性是演剧艺术中矛盾着的统一体，舞台上演剧活动始终在这一对矛盾体中进行，并通过不断地克服矛盾而达到演出的完美与统一。

在京剧艺术中，假定性首先是作为一种艺术观念而存在的。也就是说，创作者公开承认演员在舞台上是在演戏而不是生活，观众在舞台下面是看戏而不是观看现实生活。“戏”与现实生活的根本区别就是假定性、虚构性、游戏性。假定性能够使京剧艺术超然于现实生活之上，并在生活逻辑之外，建立起假定性的艺术逻辑。正是这种独特的艺术逻辑，使京剧艺术区别于遵循生活逻辑的写实戏剧流派。黄佐临在《我的写意戏剧观》中这样写道：“斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推倒这堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在，用不着推翻。这是因为中国传统戏剧一向具有高度的规范化，从来不会给观众造成真实的生活幻觉。”[3]“相信第四堵墙”就是把舞台上表演的内容等同于生活，创造生活幻觉来掩盖戏剧的假定性；“推翻第四堵墙”就是破除生活的幻觉，同舞台上所表现的内容保持“间离”，以便形成陌生化效果；“不存在第四堵墙”就是根本没有把“戏”当作客观生活，而是把“演戏”当作一种假定性的审美游戏。京剧表现形式的高度规范化也使它与生活的自然形态拉开了距离，形成技艺性和程式化的特点。为了欣赏京剧高度假定的表现形式，演员与观众双方必须制定以假当真的“游戏规则”。如果不懂得京剧以假当真的“游戏规则”，就会对假定性的表现形式产生误解。比如，有些外国观众看到京剧舞台上三个演员“编辫子”跑圆场，就不知道这个假定性的舞台动作是什么意思。经过解释，他们才知道是一个人在前面跑，两个人在后面追。他就追问为什么不一直跑，这样转圈跑，后面的人不就一下抓住前面的人了吗？这些外国人之所以会产生这样的疑问，是因为他们不懂京剧以假当真的“游戏规则”。那么，中国人是否天生就能够懂得京剧的假定性的“游戏规则”呢？据我的调查和了解，当人们第一次看到京剧的假定性动作时，并不知道其特定的含义。只有在演员和观众之间建立起“游戏规则”，才能产生应有的审美效果。也就是说，演员和观众必须先具有假定性的艺术观念和相

应的审美经验，才能理解假定的表现形式。

其次，京剧艺术的假定性是通过特殊的审美形式表现出来的。演员创造京剧艺术的审美形式要有一个集中、概括、提炼、夸张、美化、装饰、虚拟、变形等艺术加工的过程，这就决定了京剧艺术的审美形式必然具有假定性特征。京剧舞台上的假定性特征主要是通过审美形式的抽象性和虚拟性表现出来的。审美形式的抽象性和虚拟性是在现实的基础上进行的，它删除了现实生活中不必要的具体形态，只保留了某些最重要的特征。比如“圆场”就是现实生活中各种行走状态的抽象化的虚拟形式。“圆场”所表现的环境抽掉了高山、平原，抽掉了大河、小溪，抽掉了塞北、江东，只保留了一条不分东西南北的虚线。根据不同的戏剧情境，这条虚线在舞台上可以变化出多种图案，表现不同的行走方式。如“二龙出水”、“编辫子”、“站门”、“挖门”、“龙摆尾”等都是建立在以假定性为审美原则的基础上的表现形式，它们都是现实生活中各种行走方式的高度概括。京剧舞台上“驰马千程，行船百里，发兵塞北，布阵江东，都不可能真向前直走，只能盘旋在舞台之中。大圆场则盘旋驰骋，小圆场则曲折迂回，好像‘太极图’运转一样，这是舞台步法的基本规律。”[4]阿甲把这种高度概括的舞台动作形象化地称为“团团转”。观众在欣赏这种“团团转”的假定性舞台动作时，就不能用生活的尺寸去衡量它的真实性，否则，就会认为这种舞台动作是虚假的、不可信的。

假定性的表现形式与生活的真实感是如何统一起来的呢？首先，演员在表演假定性的舞台动作时必须寻找与现实生活的动作形式的某种相似之处。一般来说，假定性的舞台动作或多或少都包含着某些现实生活的因素，这些现实生活的因素是产生真实感的必要条件。当观众看到包含着现实生活因素的假定性舞台动作后，就会联想到记忆里类似的生活经验，从而产生一种心理认同，这样，假定性的舞台动作就在观众心中诞生了真实感。京剧《三岔口》中，刘利华手持火烛的动作是假定的。因为，作为道具的火烛是用木头做的，它根本不能发光，从直观上一看就是假的东西。但演员在表演手持火烛的假定性动作时，却是假戏真做，寻找现实生活的依据。如演员用一只手持火烛，另一只手在火烛的后方遮风挡光，眼神微微眯缝，表现对光线的感受。当观众仅仅看到火烛道具时，从理智上立刻判断出这是一个假火烛。但当他们看到演员的手势和眼神时，又会自然地唤起记忆中类似的生活经验，从而对假定性的舞台动作产生一种真实感。其次，演员在表演舞台动作时的内心状态与生活动作的内心状态有某种相似之处。与生活对

照,演员的舞台动作是假定性的,因此在进行美化时并不怕假。但要使假定的动作显得真实,就需要演员保持内心的真实感受,即假里透真。比如,《秋江》表现江上行舟,舞台上既没有水,也没有船,演员的动作也是夸张、美化的,但演员表演时一定要要有水的涌动、船的沉浮、身形不稳的内心感受,才能假中透真,让观众信以为真。再次,通过语言的提示诉诸观众的理智,让他们对假定的舞台动作产生认同感。京剧表演中有些舞台动作的形态与现实生活的动作形态并没有多少相似性,但为让观众相信舞台动作的真实性,就必须让他们在感官上眼见为假的同时,在理智上以假当真,这样才能使舞台动作产生应有的戏剧效果。比如,戏曲舞台上的桌子具有多种戏剧功能,随着剧情的变化同一张桌子可以表现不同的环境。在室内它可以表示桌子和床,在室外它可以表示土台、高山、小桥、云霄等。那么,同一个桌子是如何变为不同的戏剧环境?又是如何让观众以假当真的呢?这就需要演员在表演时,借助于语言的提示,让观众在理智上对舞台动作所表现的内容产生认同感。如演员先用语言告诉观众“前面有座小桥,待俺上桥一观!”,随后,演员再登上桌子。这样,观众才能眼见角色登上了桌子,却在理智上认同他的舞台动作是登上了小桥。在这里,桌子还是同一张桌子,其物质形态没有发生变化,但通过语言的提示与假定性动作的结合,就会使观众在眼见为假的同时又以假当真。这种以假当真还必须有一个前提条件,就是桌子所代表的环境特征应该是高于地面的某种事物,这样才能使登上桌子的假定性动作与其代表的事物发生一定的关系,并使观众在假定性中获得真实感。其实,这种真实感是一种心理真实或称理智的真实,而不是客观意义上的真实。在假定性舞台动作中,有的侧重诉诸于观众的记忆和想像,有的侧重诉诸于观众的理智,虽然它们作用于观众的途径不同,但都要实现假定性与真实感的和谐统一。

三、虚与实的和谐统一

“虚”与“实”是京剧表现生活的一对美学范畴。虚与实是事物存在的两种状态,它们的相反、相异、相合,构成了对立统一的动态整体,创造了一个和谐、变化的艺术世界。京剧创作舞台形象的方法就是虚与实的相辅相成。在京剧艺术舞台形象的结构中,包含着虚与实两种相反相成的对立因素,即观众能够直观地感受到的具体事物和通过想象才能感知的虚化事物。比如,在“吃饭”的虚拟动作中,能够直观地感受到的事物是演员“吃饭”的表演动作以及演员手中的碗筷,需要通过想象才能感知的被虚化的事物是碗中的饭菜。正是这两种不同性质的事

物的结合,形成了京剧艺术形象特有的属性。值得注意的是,在舞台形象中,“虚”不是纯粹的虚,而是虚中有实,即在“虚”中有实体动作或动作对象;“实”也不是纯粹的实,而是实外有虚,即在“实”外隐藏着一个被虚化的形象。如在演员“划桨”的实体动作之外,就隐含着被虚掉的“船”和“水”。这种“虚”与“实”相互渗透、相互转化的辩证关系体现了京剧创作方法的本质特征。

为了深入研究舞台形象虚实结合的具体途径,我们首先要确定京剧艺术的虚拟动作“虚”在哪里,“实”在何处。在虚拟动作中,“实”的部分是指演员有形的表演以及演员所使用的道具,“虚”的部分是指某些被虚掉的妨碍演员表演的实体对象。在“实”的部分中,有些虚拟动作只有演员形象化的表演动作,而没有实体道具。比如,在开门、关门、上楼、下楼、开窗、关窗等虚拟动作中,就没有门、楼梯和窗。在“虚”的部分中,被虚掉的对象不仅包括实体道具和具体环境,而且还包括角色客观的情感状态。也就是说,演员在舞台上所表现的角色情感状态不是客观生活中实际的样子,而是一种被夸张、变形的审美状态。比如,“思考”不是像现实生活中那样思考,而是有规律地转动眼珠或转动纱帽翅,“愤怒”也不是像现实生活中那样愤怒,而是“甩发”或“耍水袖”,等等。这种变形传神的表现形式都可以看作是对生活情感的实际状态的虚化与夸张。需要特别指出的是,虚与实的划分并不是绝对的,而是相对的。在某些舞台动作中可能实的成分多一些,而在另一些舞台动作中可能虚的成分多一些。因此,我们要灵活地把握虚拟动作结构中“虚”与“实”的关系。从虚实结合的程度来看,京剧演员的舞台动作可分为小写意、中写意和大写意三种类型。这三种类型的舞台动作虽然与生活原型保持的距离各不相同,但它们都是追求虚与实和谐统一的。

“小写意”指舞台动作与生活形态保持一种近似的关系。在小写意的舞台动作中,演员虚掉妨碍表演的实物对象,或只保留一部分对表演有帮助的装饰性实物道具,其表演的动作形态与生活动作的自然形态较为近似。如在“吃饭”、“喝酒”、“点灯”、“开门”等舞台动作中,演员就虚掉了具体的“饭”、“酒”、“火焰”和“门”(这些被虚掉的实体对象只在想象中存在),而保留了装饰性的碗筷、酒杯、灯台等道具,以便帮助演员进行表演。由于演员“吃饭”、“喝酒”、“端烛火”、“开门”等表演动作与生活动作的自然形态比较接近,观众凭借生活经验可以轻易地想象到被虚掉的实体对象。小写意的舞台动作虽然与生活中的自然形态相似,但并不是生活动作的翻版。演员在完成这类动作时必须对生活动作进行选择、

提炼、夸张和美化。这样，小写意的舞台动作在与生活的自然形态保持近似关系的同时，又与客观对象拉开了一定的距离，成为审美化的艺术形态。比如，戏曲演员在表演“开门”、“关门”等虚拟动作时，要做出一闪一迎带有椭圆形前后晃动的姿态。在现实生活中，当人们开、关房门时不需要如此后闪前迎地晃动身形。这种美化的姿态是演员对生活动作夸张与美化的结果。

“中写意”指舞台动作与生活形态保持似与不似之间的一种微妙关系。与小写意相比，这种舞台动作的艺术形态距离客观生活的自然形态更远了一步，夸张和变形的幅度也更大。在中写意的舞台动作中，既具有生活动作的某些特征，又包含着与生活动作的不同之处，这类舞台动作是处于与生活动作似与不似之间的一种状态。如在“趟马”、“起霸”等虚拟动作中，人们可以看到扬鞭驱马和整盔束甲的行为动作，但仔细观察就会发现，这种虚拟的扬鞭驱马和整盔束甲的行为动作与生活中扬鞭驱马和整盔束甲的实际形态相比已经有很大差异了，其中像“涮腰”、“翻身”、“滑叉”、“飞脚”等舞蹈动作的形态与现实生活的动作形态相比其差异性就更大。如果说“趟马”、“起霸”不似生活动作，其中又包含着某些可以认知的生活特征；如果说它近似生活动作，其艺术形态又与生活原型拉开了很大距离。因此，我把这种与生活原型处于似与不似之间的舞台动作称为中写意。在观看“趟马”、“起霸”等虚拟动作时，观众凭借生活经验和艺术经验能感觉到角色在做什么，但整个动作过程已经被京剧演员技术化、舞蹈化了。

“大写意”指舞台动作与生活形态是处于一种不似之似的关系。什么是不似之似呢？“不似”就是在外在形态上已经完全脱离了生活的原型，而变为生活中根本不存在的形态了。不似之“似”的实质是，虽然舞台动作在外形上与生活原型完全脱离了关系，但在精神层面却与所表现的对象保持着密切的相似之处，这是一种更高层次的“似”。在中国山水画中有一种“泼墨”的大写意手法，其淋漓洒脱的笔法和恣肆泼洒的飞墨非常适合抒发画家的主观意绪和情感。在京剧艺术中，大写意的舞台动作所体现的美学精神与泼墨的大写意手法是相通的，即重在写意地传达艺术家对事物的主观感受，重在传神地表现角色的精神气质，而不注重模仿事物外在的自然形貌，不注重生活的表面逻辑。在《时迁偷鸡》中，时迁恼怒店家对梁山好汉的谩骂，就偷吃了客店一只报晓的锦鸡，作为对店家的惩罚。当表演怎样吃这只鸡时，演员没有采用“吃饭”那种小写意的虚拟动作，即在舞台上放一只装饰性的空盘子，然后用与生活动作近似的虚拟动作“吃鸡”，

而是设计出一种变形程度更大、技术性更高的表演动作，即让演员在舞台上一边吞吃火纸，一边从口中吐出火星来表现“吃鸡”。这种高度变形的虚拟动作几乎完全脱离了生活原型（只保留了往嘴里送东西的动作），在现实生活中是绝对不可能出现的。在这种大写意的虚拟动作中，“实”的成分已经很少，“虚”的成分却很多。因此，我把高度变形的舞台动作称为大写意。虽然大写意的舞台动作与现实生活的动作没有多少相似之处，但它能够传神地表现出角色内在的精神气质，因此大写意的舞台动作与所表现的对象在精神层面上构成了一种不似之似的审美关系。

为什么同样是虚实结合的舞台动作，在形态上会有小写意、中写意和大写意之分呢？京剧演员在运用小写意、中写意和大写意的舞台动作表现生活时有什么可以遵循的原则吗？一般说来，虚拟动作中虚实结合的程度是与角色的精神活动密切相关的。在虚拟动作中，越是与精神活动联系紧密的动作，其写意的程度就越大，越是与精神世界联系不密切的动作，其写意的程度就越小。小写意的虚拟动作一般只表现角色外在的行为过程，而很少涉及精神生活，如“开门”、“上楼”、“吃饭”“点灯”等虚拟动作一般与角色的精神生活无关。中写意的虚拟动作既要表现角色外在的行为过程，又要表现角色内在的精神气质，如“走边”、“趟马”、“起霸”等虚拟动作既表现了角色夜间行走、骑马行进和整盔束甲的行为过程，又表现了角色身手矫健、纵马驰骋和整装备战的精神气概。大写意的虚拟动作一般是偏重于揭示角色的内心生活，而与外部行为的联系较少，如京剧《徐九经升官记》中“良心”与“私心”搏斗的“幻影”、《时迁偷鸡》中“吃鸡”的动作就完全超越了外部行为的客观逻辑，进入了创作者的主观逻辑，从而高度变形地传达出角色特定的精神状态。由此看来，小写意、中写意、大写意的舞台动作都是意与象的交融，都包含着虚与实对立统一的中和美学精神，但这种“中和”不是绝对的对等、折中，而是根据不同的戏剧情境做出的不同程度的适度融合。

总而言之，在京剧艺术中渗透着中华民族独特的中和美学精神，体现了艺术家化解心灵与自然、主观与客观、理想与现实、假定性与真实感、虚与实等矛盾冲突的基本原则。中和美学精神体现在京剧的表现内容、艺术观念、表现手法、舞台动作等各个方面，它实现了相异因素的有机结合，构成了京剧艺术的中和之美。

参考书目：

- [1]、王国维《{红楼梦}评论》，转引自余秋雨《戏剧审美心理学》第 370 页，四川人民出版社 1985 年 5 月。
- [2]、荀慧生《荀慧生演剧散论》第 127 页，上海文艺出版社 1963 年 10 月。
- [3]黄佐临《我的写意戏剧观》第 307 页，中国戏剧出版社 1990 年 11 月。
- [4]阿甲《戏曲表演规律再探》第 137 页，中国戏剧出版社 1990 年 11 月。