

中国戏曲舞蹈的传统审美观

冯百跃

(河南大学艺术学院,河南开封475001)

摘要:千百年来历经动荡变迁与世事洗礼的中国戏曲舞蹈以它独有的传统审美特征,深深影响着中国近代古典舞蹈的形成与发展,它为中国古典舞蹈所提供的严格的程式,虚拟的表现手法,阴柔、阳刚的美妙线条,圆润流畅的曲折变化,完善化了的审美意象,丰富的舞蹈文化遗产等这些独特的舞蹈参照样式,犹如春天的雨露滋润着中国的舞蹈事业茁壮成长。

关键词:戏曲舞蹈;严格程式;阴柔阳刚;圆润流畅;审美意象

中图分类号:J702 **文献标识码:**A

文章编号:1000-5242(2008)04-0160-06

收稿日期:2007-10-15

作者简介:冯百跃(1960-),男,河南开封人,河南大学艺术学院副教授。

在漫长的历史发展进程中,中国戏曲曾经创造过无数的辉煌,也曾经有过几度的衰落。作为中国社会人生的大写意,中国戏曲不仅浓缩了无数中国人的悲欢离合,而且寄寓着千百年来我们这个民族的生存智慧、道德理想和价值准则。因而,在历史上很长一段时间里,戏曲也便理所当然地成为普通中国人的“第一娱乐”。

然而对于“第一娱乐”的理论研究并不令人满意,尤其是解放后,除周白贻在《舞蹈》杂志1958年第2期刊发的《中国戏剧与舞蹈》;宋佳良在《民族艺术研究》1996年第4期刊发的《戏曲舞蹈的“再现”与“表现”》;聂乾生在《民族艺术研究》1997年第1期刊发的《戏曲中的舞蹈运用》;金浩在《北京舞蹈学院学报》2005年第4期刊发的《霓裳披新羽,桃李舞春风——论欧阳予倩与中国古典舞》等专题学术论文具有鲜明学术观点及研究深度外,其余的小短文,可参考价值十分有限。在这种状况下,笔者在借鉴吸纳已有研究成果的基础上,试图对中国戏曲舞蹈的传统审美观进行研究。

中国戏曲,绵延千年,如果从先秦时代的戏曲萌芽算起,可以说,历经了漫长的孕育生成的过程。它从最早的驱鬼祭神的原始乐舞到周秦以来宫廷与民间的歌舞百戏,再到唐宋的大曲、说唱,可以说,一种

“乐文化”一线贯穿。正是以中国古代乐文化为核心,它才得以吸纳了多方面的文化因子,诸如诗歌、说唱、表演、杂耍、游艺,等等,最终在宋元之际形成了王国维所说的“戏曲者,谓以歌舞演故事也”的成熟的戏曲形态。^[1]如今,戏曲作为一种中国古典的民族民间的审美文化形态,既取得了世界性的声誉和影响,成为中国文化的最典型的表征,又不可避免地承受着以西方世界为参照的现代文化的检视。相对于它曾经拥有的辉煌历史而言,戏曲无疑已经由往日的“白雪公主”而沦为现世的“灰姑娘”;在当今众多的娱乐文化样式竞相争取审美大众的局面下,它曾经作为中国人的“第一娱乐”的荣耀已不复存在。随着大众传媒的兴起,戏曲观众在不断地锐减。对于今天的大多数国人特别是青年人来说,戏曲仿佛已成为一种隔世之音。面对这种状况,我们不能不思考。有着上千年生命力的中国戏曲舞蹈何以有着如此大起大落的命运?特别是在大众传媒十分发达,视听手段已相当便捷的今天,戏曲包括戏曲中的舞蹈何以日趋被人们冷落?为什么一方面是识之士的大力提倡、从政府到民间都在努力振兴,另一方面却是戏曲与戏曲舞蹈越来越显得曲高和寡?对于诸如此类问题的回答,就不能不涉及到对于戏曲本体与它的舞蹈特质的追问,对于戏曲舞蹈审美

和文化功能的考察,对于戏曲舞蹈与生态性质的理解,对于戏曲舞蹈传播与发展规律的把握,等等。也许,对于当今戏曲与它的舞蹈表演形式被人们无情冷落的现状,我们无能为力,但是,对于戏曲与它的舞蹈作为中国传统审美文化的美学特征和它对于近代中国舞蹈事业的发展所做出的重大贡献,我们完全可以告诉我们的后人,并世代传扬。

一

戏曲艺术是我们中华民族独创的综合性及表现力极强的表演艺术形式之一。戏曲艺术昔日之所以有十分强大的艺术魅力,最重要的原因是这种艺术形式对于我国古代传统艺术形式作了成功的吸收、应用、变革和发展。早在两三千多年前,中华民族就产生了一种诗歌、音乐、舞蹈相结合,用以抒发人的思想情感的艺术形式,当时被称为“乐”。这种综合性的艺术表演形式,曾经在相当长的一段时间里,作为民族艺术的一种主要表现形式和广大中国人民在审美关系上发生广泛的联系。正是在广大中国观众审美取向的驱动下,历代艺术家经过不懈的努力,使戏曲艺术集南风北味歌舞于一身,熔文做武功、百戏于一炉,既能以悲欢离合、可歌可泣的故事动情催泪,又能以轻歌妙舞或险招绝技使人赏心悦目、动魄惊心。

戏曲在它形成的过程中,吸收了传统舞蹈的精髓,使古代传统舞蹈中许多技术技巧和表演手段得以“存活”下来。历史上许多见诸于记载的传统舞蹈技术技巧,几乎都可以在戏曲舞蹈中找到它们的踪影。譬如:指法,就有英雄指、兰花指、醉指、怒指等;台步,就有跪步、搓步、圆场步等。“赵飞燕擅长的‘蹉步’走起来像一枝轻微颤动摇曳的花枝,有人说这种舞步就是保存在戏曲旦角中的花梆步、跑圆场,或是梨园戏、莆仙戏的那种俗称蚯蚓步的‘蝶步’,走时从脚跟到脚掌如蚯蚓般蠕动,步幅小,速度快,躯体和头部随着扭晃,全身上下轻轻地颤颤,妩媚娟秀。”^{[2]102}

“戏曲中的舞蹈自成体系,世称戏曲舞蹈”。^{[3]211}戏曲舞蹈脱胎于早期宫廷乐舞与民间舞蹈,它的风格特征使我们既能感受到宫廷舞蹈的严格程式,又能感受到民间舞蹈的格式样,还能感受到文人艺术的意趣旨归。

程式性是戏曲舞蹈最突出的特征。袁禾教授认为“程式是艺术在长期的实践中逐渐形成的具有严格规范的表现套路和法式。程式的出现,是艺术形式充分成熟和定型的标志”。^{[4]210}宋代宫廷宴飨的

“队舞”和“大曲歌舞”就集中体现了中国传统舞蹈的程式性。“队舞”与“大曲歌舞”一般是在“竹竿子”的“开场白”之后,引导歌舞队上场,继而奏乐、起舞。歌舞过程中穿插“竹竿子”与“花心”的问答,然后再起舞,如此反复数次,待歌舞完毕,舞队出场。戏曲舞蹈的程式有一套严格的规范。如:戏曲舞蹈中的“出场”和“亮相”其程式性十分严格。戏曲舞蹈演员非常重视角色和观众的头次见面,一个好的出场亮相具有严格的要求,单从动作上就要求按口诀来完成,即“手、眼、身、法、步”。也就是说:手臂怎样动、眼怎么看、身上怎样保持协调,走怎样的步法等。还有,武戏中敌我双方的打斗、接应、布阵、追赶、围困、被擒、获胜,等等,都是按固定的套路和身段动作来完成的。几乎每一种身段动作的情感表现,都有相应的程式。举手投足、嬉笑怒骂,无一不是程式表演。与此同时,每一种程式又在“行当”的统辖下形成不同的程式规范,同为“扬袖的程式”,生、旦、净、丑却各有讲究。即使相同行当的程式,又存在类型的区别,同是旦角,杜丽娘与陈妙常之情窦初开的表演就不尽相同。哪怕最微不足道的身段动作,都有其程式的规范,都必须符合人物、角色的规定情境,使其一招一式、一颦一笑都充分显示人物行当的个性品质。

传统戏曲中的各种舞蹈身段和技巧程式,是数百年来几十代戏曲艺术家长期创造积累的结果,所以,或直接或间接地都是来自于生活,并且是为了反映生活的。但是,戏曲舞蹈中的各种程式,绝不是生活现象的照搬。它是对生活的夸张、变形、美化和舞蹈化的结果。在戏曲舞蹈中,程式虽然具有宽泛的适应性,但不影响角色创造中的个性体现,程式不是公式化、刻板化的根源。优秀的戏曲表演艺术家总是能在注重运用程式的同时创造出鲜明的人物个性。在实践中,规范性和灵活性是紧密结合的,“死学”与“活用”是辩证统一的,掌握和遵守传统规范对程式的不断突破、增删和创新同时在进行着。梅兰芳先生将这一点归纳为:“身段乃是一种有规律的自由行动。”戏曲谚语也有“知规矩,守规矩,不为规矩所拘”,“十戏九不同”,“学死了,用活了”,切忌“一道汤”,不能“千人一面”等说法。^{[2]108}

二

戏曲艺术的主要表演手段是唱、念、做、打。作为表现性艺术的戏曲,提炼和表现生活的特殊逻辑不是模仿而是变形,把生活变形为唱、念、做、打的程式和手、眼、身、步的身段,即运用经过变形和美化的

动作、造型和节律等组成的舞蹈语汇和音乐手段来表达内容和塑造人物。戏曲中的唱、念,是音乐化了的“歌”。所谓“歌”,施旭升解释为:“在戏曲中表演为一种独具特色的声乐体系。它主要包括曲牌体和声腔体两大类。在曲牌体戏曲体制中,曲牌配有唱词者曰‘大字曲牌’,不配唱词者称为‘工尺牌子’,两者配合运用,且以唱为主,不唱为辅,可以表现社会人生各种复杂的情景事项。”^{[5]111}戏曲中的做、打则是身段化、节律化之“舞”,在戏曲里可以说“有声即歌,无动不舞”,以歌舞为身段主要表现内容、刻画人物,可以说是戏曲艺术个性化的特征。

戏曲舞蹈有别于通常的抒情舞蹈。抒情舞蹈是表演形式美的具体展现,而戏曲舞蹈不仅善于抒情表演,而且更主要的是以叙事为主。也就是说,较之通常抒情舞蹈,戏曲舞蹈在展示特定情境、表现生活场面、交待事件过程方面有着自己明显的特点。它能汲取大量生活中的通俗逼真的肢体语言来叙事,表达所要讲述的内容,诸如以点头、摇头表示肯定、否定,以双手动作模拟物体形状以及目光、表情显示事态效应等。戏曲舞蹈中的各种身段动作、造型姿态,大都源自生活,是生活动作的提炼、加工、夸张与变形,是生活动作的规范化、节奏化和美化。但生活本身又是宽广、繁杂的,而删繁就简,以少胜多,以虚代实和虚实结合,就成了戏曲舞蹈剪裁并重新塑造艺术舞台生活的独特方法。

朱文相主编的《中国戏曲学概论》中指出“戏曲属于叙事艺术,其叙事的方式是‘搬演故事’……搬演故事,须首先将所要搬演的故事编织为情节,写成剧本。”^{[3]318}在戏曲中所编织的故事情节又常常用写实与虚拟手法,这就构成了戏曲艺术的虚拟性特征,归纳起来有两条:其一,以实用虚,借虚补实,它要求虚构部分与写实部分的和谐一致、浑然一体,历史真实、生活真实虚拟化化为艺术真实。其二,用虚造实,凭虚出实。戏曲故事本体大多是虚构而成,即使有许多剧目的主要角色取自历史上有过的真人姓名也是如此,所叙之事、所写之人与历史大相径庭。优秀戏曲中故事本体的用虚,不是胡编乱造。编演古代题材戏,就必须懂得历史,要从古籍史书中汲取营养,寻找依据,激发想象。进行虚构时要使戏中的人情物理符合那个年代的历史真实与生活真实。

在戏曲舞台上,没有什么固定的时间和地点,时间、地点、环境、气氛都由演员带来带去。进了假想的房子,四周的墙壁立即就不存在,绕过设定的树,树也就不翼而飞了。一桌二椅,可以此刻是张家,彼时成了李家,既可当成穷舍陋室,又可以说它是皇宫

内苑,忽而变成了地狱,霎时又改作了天堂。一个圆场,走完十万八千里,几声更鼓,夜尽天明……运用自由,富有弹性,舞台时间和空间的含义,完全由剧作者和表演者予以假定。

戏曲舞蹈这方面的实例很多,“走圆场”,是一个极其简单又极其抽象,同时具有象征意义的身段动作。戏曲舞蹈往往利用“走圆场”来虚拟跋山涉水;刀、枪、棍、棒、剑,这些道具在戏曲舞蹈中是假的,而通过演员严丝合缝、惊险奇绝的打斗技艺表现出来的战场气氛,又是那样的真实可信;桌案叠起的“高山”,布幅圈围的“城墙”,只是一些假的装置,却是演员表现翻跃攀跳技巧的用武之地。正如当代戏曲表演艺术家程砚秋所说“戏曲本来是假的,但是假之中却能见其技艺之精,超乎像真。倘若处处求真,势必减少演员的技术,反而失掉表演的精神”。^{[2]108-109}确实如此,如果在漆黑一片的舞台上表演《三岔口》,或拉一匹真马上舞台表演《追韩信》都是不可想象的。因为那些姿势矫健、动作利索的跑圆场、转身、勒马、挥鞭、高低亮相等成套而连续的动作技巧以及惊险玄妙的对刀舞技和由此而创造出的声息相闻、形影难觅的特有的环境气氛都将不复存在。

在传统的戏曲舞蹈表演中,还常常通过大写意的手法,表现出天南地北、远近纵横的时空意象,或者,通过各种虚拟的动作、身段,创造出丰富多彩的舞台意象。如通过水袖、翎子、水发、帽翅等技巧形式,表现出一些只可意会而难言传的情思。这些身段技巧表演,既能以“虚”代“实”——以非实意的虚拟动作传达真实的思想情感,比如激动、忧伤、喜悦等,又能以“实”引“虚”——用实实在在的人体动作表现看不见的心境意绪。这种变虚变实、虚实相生的手法,使其情感的表演深刻、含蓄,比直接的唱词、道白更能打动人心,可谓“不着一字,尽得风流”。

三

在中国历史上,戏曲舞蹈不仅继承了两千年的舞蹈传统,而且发扬光大了传统的舞蹈精神。首先,戏曲舞蹈继承发展了传统舞蹈按阴柔、阳刚划分的舞蹈风格。纵观古代舞蹈的两种审美形态,无论是周代的“文舞”、“武舞”,还是唐代的“软舞”、“健舞”都渗透着传统舞蹈的阴柔与阳刚之美。美学家宗白华曾经指出:“中国人最根本的宇宙观是《易传》上所说的‘一阴一阳之谓道’。”^{[6]437}实际上,它能使人获得一种对于宇宙人生的感性与诗意的领悟,对于自然与社会人生的整体而直观的把握,而阴阳之道则属于获得这种领悟和把握的一种法式,一条捷径。

所谓“一阴一阳之谓道”，也就是阴阳相克相生之道，是中国人关于天地万物、人间万象的最基本的生成构造的法则之认识。它既包括一种对于天人关系的基本理解，更包含着人们对自然现象乃至人类自我的各种直观的朴素的感悟。作为中国文化的一种最为感性的智慧形式，戏曲和它的舞蹈自然概莫能外，也体现出具体丰富的阴阳相克相生之道。

其次，戏曲舞蹈“以圆为尚”，圆润流畅、曲折变化。在中国传统文化理念中，“圆”者，含有圆满、圆通、圆融、圆合、圆润等多种涵义。叶长海认为：“圆者，完美而又虚心也”。^{[7]15} 钱钟书认为：“形之浑简完备者，无过于圆”。^{[8]1011} 表现在形态上，圆就是一种除棱角、化僵硬、去呆滞，在规矩中寻求变化的一种闭合而周全的图形，首尾相接，无始无终。圆，既有形态上的完满，也代表着一种理想的境界。所以，作为一种和谐圆满的理想境界，圆在中国戏曲舞蹈中成为一种完美图腾，甚至明显地成为一种精神崇拜。在戏曲舞蹈中无论小手位大舞姿，都讲求循弧蹈圆，“提襟”、“山膀”、“顺风旗”、“晃手”、“云手”、“小五化”这些最基本的动作姿态，都规范在“画圆”原则中。与此相应，又有运动路线圆、动态造型圆、动作结构圆的“三圆”。曾经担任过中国舞蹈家协会主席的著名艺术家欧阳予倩老师，在分析戏曲舞蹈的特点时曾经非常精辟地指出：戏曲舞蹈可以说就是一种“画圆的艺术”。^{[2]110} 许多戏曲艺术家也不止一次地谈到传统的戏曲舞蹈的全部动作，无一处不是圆的。“使起身段来，是大圆套小圆，身段都有圆”。^{[2]111} 确乎如此，戏曲舞蹈最基本的一个动作——云手，就其运动线而言就是不同方向的圆的结合和发展，此外，如：串翻身、小翻儿、旋子、虎跳、走丝、穿毛等动作，无一不是人体的圆形运动，只不过在空间位置、力度、速度、着力点方面有所不同而已。

第三，戏曲舞蹈进一步完善了传统舞蹈的审美意象。康德认为，审美意象是“一种理性观念的最完满的感性形象显现”。^{[9]339} 庞德曾就其意象诗的创作体验而指出：“‘意象’不是一种图像式的重现，而是‘一种在瞬间呈现的理智与感性的复杂经验’，是一种‘各种根本不同的观念的联合’”。^{[10]202} 存在主义美学的代表人物萨特也指出：“心理意象的本质特征：它便是对象不在现场但却有所呈现的某种方式”。^{[11]258} 如果从纯粹审美心理的意义上讲，以上关于“意象”的这种描述还是相当确切的。然而，作为审美范畴的意象不仅是心理体验层次上的，而且还与其特殊的形态表现分不开。苏珊·朗格就认为

“艺术品作为一个整体来说，就是情感的意象，这种情感的意象既是一种艺术符号，同时也是一种审美的幻象”。^{[12]129} 而美国批评家韦勒克则基于西方现代主义的文学创作更进一步地指出：“意象可以作为一种‘描述’存在，或者也可以作为一种‘隐喻’存在”。^{[10]203} 甚至，意象的样式与特质还远不止这些，特别是在中国的戏曲舞蹈中还有着更丰富的审美表现。戏曲舞蹈就常以动态视觉意象来传达“象中之意”，例如，被用作场与场之间的连接，即“过场戏”——不需台词，仅凭一些动作身段交待情节。在某种场合，甚至不用唱腔，而靠大段的形体动作来“说戏”。《挡马》中，杨八姐从敌国返回途中休息时，误以为腰牌丢失的这一情景，就完全是用一大段身段动作来表现的。那一组组意象鲜明的身段动作，既营造出当时的环境氛围，又刻画出八姐的心理活动，使其机警敏捷、聪慧英武的性格跃然于舞台，起到“无声胜有声”的效果；《牡丹亭》“惊梦”一场，杜丽娘之所见、所闻、所思的一系列配合着唱词的舞蹈身段表演，不但将其婉转意会、九曲柔肠的情感抒发得酣畅淋漓，而且又营造出情景交融的意象境界。

另外，戏曲舞蹈的意象表现手法，常常赋予物象以符号意义，如以鞭象征马，以桨象征船，以红旗象征火，以绿旗象征水。同时许多身段动作也成为某种性格情感符号，显示着强烈的虚拟性和抽象性。例如双手举袖圆场，多象征焦急不安的心绪；不断摇动帽翅，多表示思虑重重；昂首挺胸，缓步而行，多代表气势袭人的性格；步履轻盈、动作灵巧，多塑造性情聪慧的人物。种种具有固定含义的身段动作和道具运用，共同组成戏曲舞蹈情感表现的符号体系。

第四，戏曲舞蹈成为中国传统舞蹈的遗存宝库。纵观中国的传统舞蹈，我们如今也只能从史书、历史文献中找到一些原始的文字记载和部分图式，对于历史传统舞蹈恐怕谁也说不清究竟是怎样的体态特征和动作图式，可以说历史上有诸多古代舞蹈，大都已经失传或被历史湮没了。正如欧阳予倩所说“中国音乐舞蹈，尤其是舞蹈，从宋朝以后逐渐衰落，原有的东西几乎大都丧失，很多已不可考。除了以上的原因，还有就是时间。艺术很难保存，过去除了文字之外，没有足以保存这些东西的工具。特别经过战争，一抢一烧一杀，就把积累下来的艺术财富弄得精光，使我们今天研究舞蹈史的，要想继承民族文化遗产的人们，不能不从断瓦残砖和仅存的壁画泥俑、零星的文字记载中寻找痕迹”。^{[13]200-201} 显然，关于这部分的研究障碍重重，我们只能从考古的角度，找寻到一点静态的图式，因此，“复活”与“再现”的这类

仿古舞蹈(恢复的只能代表研究者个人对图式的理解与猜测,并不一定就是那个历史时期的原型动态全貌)只能算是有一定的研究参考价值。唐满城教授曾说:“他(欧阳予倩)指出文学上记载了很多光辉灿烂的舞蹈篇章,但是都失传了。现在能看得见,摸得着的是戏曲中保留的古典舞蹈。继承传统,推陈出新不从戏曲入手,又从哪里入手呢?”^{[14]201}更何况,“我国的舞蹈艺术,在历史上有那么一个时期取得很高的成就,也还有些东西遗留下来,我们不能看作过去什么都没有。唐代舞蹈艺术不管如何辉煌灿烂,同我们今天比起来,无论是规模之大、种类之多、色彩之丰富,技巧之精,那是没法子比的;就内容和意义来讲,那是更无法相提并论的。我们今天的舞蹈艺术的成就,是过去任何时代所没有,也不可能有的,而且正在迅速发展,成为更新的艺术。我们没有必要慨叹古代舞蹈艺术的消失。就现有民间舞蹈,各少数民族的舞蹈、戏曲中的舞蹈、和历史文献(包括文字、图片、考古发掘的文物等)联系起来加以研究,看出从古以来我国舞蹈艺术的发展过程,从而学习古人的有益经验,吸收其精华,扬弃其糟粕,这对于创造具有民族风格、中国正派的新舞蹈艺术,也还是有帮助的。”^{[13]247-248}可见,创建当代中国的舞蹈艺术,决不能割裂地来谈中国传统舞蹈流变既成的历史事实,摒弃已经蕴涵丰富的戏曲舞蹈和古典审美,舍近求远式地从凭空再造古代舞蹈着手,来建构中国舞蹈体系。而脱胎于戏曲舞蹈的当代中国舞蹈,正是秉承了中国传统文化的根脉,在继承传统中又有所创新发展。

放眼中国传统舞蹈的历史流程,从古至今的继承关系并不是简单的、直接的。这些关系的形成,同时经历了各种不同的途径,因此,研究中国传统舞蹈的传承与变异常常是一项复杂而曲折的工程。在具体创建中国舞蹈体系时,我们应深入系统地研究中国传统舞蹈在各个历史时期的变迁与发展,在被誉为“活的传统”的戏曲舞蹈中,追溯其生成的历史渊源与一些典型动作。

历史犹如一面镜子,中国当今舞蹈事业之所以取得如此辉煌成就与戏曲舞蹈遗存的宝贵形式与内容以及折射出的社会价值不无关系。1954年,北京舞蹈学院前身北京舞蹈学校成立时,在欧阳予倩先生和前苏联专家伊丽娜的指导下,戏曲界的名师马祥麟、侯永奎、高连甲、刘玉芳、栗承廉等直接参与,叶宁、李正一、唐满城、孙颖、孙光言、杨宗光、张佩苍、顾以庄、郭焕贞等老一辈中国古典舞教师,担负了建立中国舞蹈教材体系这一历史性的任务。他们

主要从戏曲中进行提取,同时学习、借鉴芭蕾舞训练结构方法,制订了最早的适于舞蹈学校使用的中国古典舞教学大纲。那时的教学大纲虽不完善,但给中国古典舞学科打下了一个坚实的基础,发挥了它应有的历史作用。^{[15]1-2}

总之,中国戏曲从本体到形态,从意象到形式无疑都体现出中国传统民族民间文化的大智慧。戏曲作为一门综合性表演艺术,它不仅容纳了民间舞蹈、宗教舞蹈、杂技和武术的成分,而且,还有着深厚的传统文化积淀。在中国传统舞蹈的发展进程中,由于缺乏文献资料记载和大多表演艺术的特点所致,特别是受害于社会的动乱或频繁改朝换代,一些宫廷舞蹈,确实已失传了。但值得庆幸的是,戏曲舞蹈中还保留着丰富的传统舞蹈形式。比如,宫廷舞蹈的严格程式使我们既能感受到民间舞蹈的风格样式,又能领略到文人艺术的意趣旨归。戏曲舞蹈的虚拟表演,使其舞台时空始终保持着不确定性以及不断变化的灵活性,显示出高度的自由。其阴柔、阳刚的线条韵律,美妙之极,使中国传统舞蹈之“线”的艺术和“圆”的艺术达到无与伦比的高度,其意象品质更加鲜明,突出,充分显示出戏曲舞蹈对传统舞蹈的继承与创新,以有限的舞台时空展示无限的舞台意象,为近现代舞蹈的情感表现和意象创造提供了更为精致的形式借鉴。戏曲舞蹈作为一个独特的舞蹈样式,它经历了漫长而复杂的创作积累过程,当中蕴涵着大量丰富的传统舞蹈、民间舞蹈、武术和杂技等艺术形式的有益养分,逐渐形成了一套从属于戏曲表演规律的舞蹈综合形态,是新中国舞蹈事业赖以茁壮成长的丰富乳汁。

参考文献:

- [1] 赵景勃. 戏曲角色创造教程[M]. 北京:文化艺术出版社,2004.
- [2] 隆荫培,徐尔亮,顾建平. 舞蹈知识手册[M]. 上海:上海音乐出版社,1999.
- [3] 朱文相. 中国戏曲学概论[M]. 北京:文化艺术出版社,2004.
- [4] 袁禾. 中国古代舞蹈史教程[M]. 上海:上海音乐出版社,2004.
- [5] 施旭升. 中国戏曲审美文化论[M]. 北京:北京广播学院出版社,2002.
- [6] 宗白华全集:第2卷[M]. 合肥:安徽教育出版社,1994.
- [7] 叶长海. 中国艺术虚实论[M]. 台北:学海出版社,1997.
- [8] 钱钟书. 谈艺录(补订本)[M]. 北京:中华书局,1984.
- [9] 朱光潜. 西方美学史(下卷)[M]. 北京:人民文学出版社,1979.

[10] 韦勒克·沃沦. 文学理论[M]. 北京:三联书店,1984.

[11] 萨特. 想象心理学[M]. 北京:光明日报出版社,1988.

[12] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 北京:中国社会科学出版社,1983.

[13] 欧阳予倩全集(第5卷)[M]. 上海:上海文艺出版社,1990.

[14] 唐满城舞蹈文集[M]. 北京:中国戏剧出版社,1993.

[15] 王佩英. 中国古典舞蹈基本功训练教程[M]. 上海:上海音乐出版社,2004.

[责任编辑 姬建敏]

The Traditional Aesthetics of the Chinese drama dance

FENG Bai-yue

(College of Arts, Henan University, Kaifeng 475001, Henan, China)

Abstract: For thousands of years Chinese drama baptizes the formation and development of the modern classical dance with its unique traditional aesthetic styles and provides it with strict formulas: mocking gestures, feminine or masculine figures, fluent inflections, idealized images, affluent cultural heritages in dancing and so on. They have been nurturing the Chinese dance like the spring raining.

Key words: The drama dance; strict program; feminine or masculine; fluency; aesthetic image