

空的空间和虚的实体——从中国绘画看中国戏曲艺术的审美特征

邹元江

内容提要：空（无）不仅可以纳万境以聚之，而且空（无）作为无形（体）的力量，亦可渗透无间隙的东西。戏曲演员的唱、念、做、舞、打并非对象性、对应性地再现什么，而是生成“万境”的陌生化程序。以虚化实的冲虚之境是中国艺术陌生化的审美至境。对这审美至境的感知，是有双重的“看（听）”——“看（听）”得见的与“看（听）”不见的——之别的。戏曲艺术的独特语汇不在作为媒介物的在场物，而是在无中生有的非在场物的生成，它是直接依凭于观赏者极具想象力的“心灵书写”而显现的。戏曲艺术无所谓隐蔽不隐蔽的问题，也无所谓真实不真实、再现不再现的问题。戏曲艺术完全超越了“真实”、“再现”和“隐蔽”等这样一些在场性的东西。戏曲舞台上出现的在场性的媒介物，包括演员的形体，都只是生成审美陌生化效果的“虚的实体”。

关键词：空的空间 非在场性 虚的实体

中国思想家和艺术家对“空”、“空虚”、“虚无”的理解是十分深刻的。老子对此曾有一个形象的说法：

三十辐，共一毂，当其无，有车之用。埴埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。（1）

三十根辐条汇集到一个毂上，形成车轮的空虚处与实体的结合，才能使车轮转动起来。抟揉陶土制成器皿，形成器皿空虚之处，才能使器皿盛物。开凿门窗构建房屋，形成门窗及四壁的空的空间，才有了人的居住空间。所以，实体（有）以一定的形态给人们提供的便利，只是由于形成了一定形式的空虚（无）才产生了作用。在这里，虽然老子认为“有”和“无”是相互依存的，但他的主导倾向是彰显、突出“空”、“空虚”、“虚无”的作用，因为“空”、“空虚”、“虚无”在老子的思想体系中具有本体论的意义。“天下万物生于有，有生于无”（《老子》，§40）。“无”是“本根”。所以，老子视“无”为“道”、为“混沌”、为“太一”。而“道恒无名”（《老子》，§32）。因为它是“无状之状，无物之象”。这种称作

“惚恍”的空无，“迎之不见其首，随之不见其后”（《老子》，§14）。然而，正是这“不见其首”、“不见其后”的空无、“无有”，可以“入于无间”。（2）即是说，空（无）不仅可以纳万境以聚之，而且空（无）作为无形（体）的力量，可以渗透无间隙的东西。既虚怀若谷，空纳万境，又无处不在，而无所在。老子的这个以虚（空）无为本的思想无疑对后世影响很大。《庄子·天地》云：“泰初有无，无有无名”自不必说，王弼《老子注》亦特别突出了“以无为本”的思想：“无形无名者，万物之宗也”，“天下之物，皆以有为生，有之所始，以无为本”。而由王弼、何晏所倡的“贵无说”又成为中国式佛教——禅宗——解释、宣扬佛教般若学的有力武器。所谓“无在元化之前，空为众形之始，故谓本无”，（3）对佛家的“色空”、“法空”作了新解。正是在这贵无论空的玄学、禅学的影响下，中国的艺术家、文论家以禅论诗，以空论艺，形成源远流长的审美传统。所谓“羚羊挂角，无迹可求”（司空图），所谓“课虚无以责有，叩寂寞而求音”（陆机）是也。清代布颜图甚至提出“无笔之笔，气也；无墨之墨，神也”（4）的命题。而金圣叹更是以老子“当其无”为归旨论文艺的最高审美境界。他在《西厢记·请宴》小序中说：“‘当其无处而后翱翔、而后排荡。’即只有营造虚空的境界，才能使想象自由翱翔，才能使情感自如排荡。在金圣叹看来，只有“纸上无字、无句、无局、无思”，而又让人感到“有思，摇摇有局、铿铿有句、烨烨有字”，这才是绝妙之化境。而无论是“当其无”的“无字、无句、无局、无思”，还是“无笔之笔”、“无墨之墨”，其本质都是言说艺术的真精神在“空”、在“空灵”，即汤显祖说的，以“若有若无为美”。（5）这在中国绘画和戏曲艺术中表现得尤为突出。

清人张式认为，古人一树一石皆得烟云之致，而“烟云渲染为画中流行之气，故曰空白，非空纸。空白即画也。”（6）好一个“空白即画也”！似偏颇，但恰得中国艺术之精髓。亦是清人蒋和就有言：“大抵实处之妙，皆因虚处而生，故十分之三在天地布置得宜，十分之七在云烟锁断。”（7）“云烟锁断”即画中“流行之气”，即“空白”之处。三、七之分是否确当不必深究，不过说明中国艺术的确重“空白”、“虚白”、“留白”、“飞白”、“知其白，守其黑”、（《老子》，§28）“计白当黑”而已。正是在“空白”、“虚白”处，不仅在其无形之中见其有形，而且亦在其无声之中闻其有声。苏子瞻所谓“侧立千尺，如猛兽奇鬼，森然欲搏人，空中而多窍，与风水相遭，有坎镗之声”——此即于“空白”处似闻其声也。布颜图所

谓“一任重山叠翠，万壑千丘，总在峰峦环抱处，岩穴开阖处，林木交盘处，屋宇蚕丛处，路径迂回处，溪桥映带处，应留虚白地步，不可填塞，庶使烟光明灭，云影徘徊，森森穆穆，郁郁苍苍，望之无形，揆之有理”（8）——此即于“虚白”处似见其形也。

英国当代著名的艺术批评家E·H·贡布里希将这种“空白”、“虚白”称之为“空白屏幕”。那么，什么是“空白屏幕”呢？贡布里希依照观赏心理学的解释，认为若要观赏者启动心理投射机制，必须具备两个条件：一是必须让观看者确知怎样填补遗留的空白；二是必须给观看者一个“屏幕”，即一块空白或不明确的区域，使他能向上投射预测的物象。即这个“屏幕”是艺术家着力暗示的空白部分，它是有待观赏者的想象力加以填补的。（9）最值得注意的是贡布里希对中国艺术“笔墨不到的表现力”的推崇：

对于我所说的“屏幕”理解之深，任何艺术传统都超不过远东的艺术。中国的艺术理论讨论了笔墨不到的表现力。“无目而若视，无耳而若听……实有数十百笔所不能写出者，而此一两笔忽然而得方为入微”。（10）

他附了两幅画，一幅选自《芥子园画谱》，上有两个宽袖长袍的侧影线描儒者，一个无耳无眼，一个有耳无眼，所谓“无目而若视，无耳而若听”是也。另一幅则是中国十二或十三世纪的佚名画家在绢素上所绘的《雨后渔家》。渔船、树木、山脊，在烟岚、天空、河水融为一体的背景上（空白屏幕）若隐若现。用贡布里希的话说：“闪亮的绢素上的空白跟笔触一样，也是物像的一部分”。（11）他又引了一段中国画论中的话加以映证：“塔顶参天，不须见殿，似有似无，或上或下。茅堆土埠，半露檐，草舍庐亭，略呈橛柠。”

然而，贡布里希仍是以西方模仿再现的传统知觉方式来理解中国艺术的空白这“笔墨不到的表现力”的，所以，他的一些解释是不确切的。他说：“或许恰恰是中国艺术的视觉语言有限，又跟书法是一家眷属，鼓励艺术家让观赏者进行补充和投射”。将“空白”说成是“中国艺术的视觉语言有限”，这显然是一种误读。贡布里希也比较诚实，也承认西方人“并不确知”中国人“对于这些空空如也的空白他们是怎样有所‘见’的。”（12）贡布里希所“见”的“空白”、“空间”正如他看公元前五世纪的希腊瓶画《运动员》（13）一样，这个裸衣运动员周围的阴影空白，贡布里希作好充分的准备，用想象来补充实际母题所确实具有的东西：“我们会在它的形体周围赋予它‘空间’，这一表达的另一种说法是我们理解它唤起的三维的现实，理解人会动，

甚至理解暂时被挡住的外观‘就在那里’”。(14)这就是贡布里希依照观赏心理学所“见”到的“合理化的空间”，他把它叫做“科学透视”。基于这种“科学透视”的“合理化的空间”理论而产生的画面就是一个悖论，即“一旦整幅画被看作是一实际事物的再现，就创造了一种新的上下文”（context）。也即是说，从“合理化的空间”来理解“空白”，“空白屏幕”只是展开了一扇“实际事物的再现”的“窗口”。既然是“实际事物的再现”的“窗口”，那么，一切都应当视作是逼真现实的摹仿。由此，“我们不能认为画板上的任何一块地方是没有‘意义的’，不能认为它不代表某种东西。这样，空白很容易就表现出光、空气及气氛，那模糊的形体可以理解为被空气笼罩住了。”(15)贡布里希在此所“见”到的焦点透视学意义上的“空白”“空间”，实际上是对真实摹仿再现的对象物背景的印象浮现，其“空白”背景也应作为摹仿再现的真实物像来观，即，是对应性地“见”到它的真象，不然，这个真实的被摹仿再现的物象就没有了生存的“上下文”。

显然，中国艺术的“空白空间”与贡布里希所“见”到的“空白空间”是完全不同的。这一点，贡布里希的前辈，前大英博物馆东方绘画馆馆长劳伦斯·比尼恩（Laurence Binyon. 1869~1943）有比贡布里希确切得多的认识。他说：“中国的艺术懂得含蓄和空寂的妙处，这是其他国度的艺术所不知道的。它运用着空白空间所具有的效能。”(16)比如中国8世纪末期的一幅《听琴图》，比尼恩特别注意到画中空白空间的精神化内涵：

很难想象在哪一幅西方绘画作品中空白的空间能象这里的空间具有如此深长的意味：人们所说的几乎要比人物本身的意义更有深长之味。这空白的空间似乎充满着一种谛听的寂静。你会感到这位艺术家为了表现出这些空白之处的感染力，他对此是作了深入细致的思考的。可以说，这是把空间精神化了。(17)

这里所说的“精神”指的是“自由精神”。这缘自比尼恩对老子思想的理解，尤其是对老子“当其无”虚、空思想的深刻洞见。他说正是老子有器之用、有室之用的“当其无”的思想，让“我们一下子发现自己是在从一个崭新的角度看事物。”——

太空不是成为一堵吓人的墙来阻挡住人类的探究，而是成为自由精神的一个栖身之所，在那里，自由精神随着永恒精神之流一同流动，宇宙是一个自由自在的整体。这就是中国风景画艺术的灵感。这也是中国人所独有的运用绘画构图中空白处的秘密所在。(18)

比尼恩敏锐地意识到中国艺术中空白的内涵是有生命的宇宙自由精神的流动整

体，即大自然的生命不是被设想为与人生无关的对象性的存在，象西方的主客分立思想传统所理解的那样，而是“被看作是创造出宇宙的整体，人的精神就流贯其中”（19）的。即人就在世界之中，而不在世界之外，“世界”正是“人的精神就流贯其中”而成其为“世界”的，因而，“世界”是人的世界。人的自由精神出入大化虚空，唯有人能感知到这虚空的含义，因为虚空的精神自由世界正是人们或已知或未知、既熟悉又陌生的生命世界的一部分，它不是必须“强迫”才能“见”到的再现性对象。（20）要言之，作为对自由精神虚空世界的领悟本身就是非对象性的。

比尼恩为了要说明中国艺术是一种受老子“当其无”、“无有入无间”思想影响而形成的“世界上任何地方都找不到相似之物的一种艺术”，（21）他设立了三个比照对象，（22）一是印度艺术，二是波斯艺术，三是西方艺术。印度艺术的特征在比尼恩看来在于对“密集拥挤、一团一簇的形式的喜爱”，即布莱克所感叹的“繁盛即美”。这种美“宛如结满一串串熟透了的葡萄的沉甸甸的葡萄藤”，（23）那无穷无尽的丰富性挤满了所有的空隙。而波斯人对中国人所关注的“寥廓的空间并无兴趣”。比尼恩说：

你可以带着这样一种感情——即你将能够永无止境地徜徉漫游——进入充满想象力的中国画的境界。而面对波斯的绘画，情况则大不一样。你可以进入其中，但是你会很快就会发觉艺术家想要让你看的一切，你都一览无余了。他经营安排着一个封闭的空间，就象在剧院里排演剧目一样，而你却决不能进入幕后。

而从“对宏伟的空间和沉寂——风从遥远的天边吹向那里——毫无热情”这一点上看，比尼恩认为西方人与波斯人是一样的，而中国人却对空的空间，即“风从遥远的天边吹向那里”——空纳万境——充满了热情。这个判断是确切的。比如在中国山水画或自然山水景观上，总能遥望烟云缥缈的一空亭。戴醇士有诗云：“群山郁苍，群木苍蔚，空亭翼然，吐纳云气。”张宣题倪雲林画《溪亭山色图》诗亦云：“石滑岩前雨，泉香树杪风，江山无限景，都聚一亭中。”一座空亭成为“境空纳浩荡”（24）的交点，凝聚精气的渊藪，这对西方人来说则是陌生的。西方风景画中的自然景物都是作为客观的观照的对象而存在的，而不是作为与人的生命一气贯通的生命存在物。对欧洲人（波斯人亦如此）来说，这种摹仿再现性的、一览无余的绘画构图，就如同他们的戏剧一样，“人是中心，支配着这个舞台”（25）。

二

支配着中国戏曲舞台的也是人，但又不全是。说“也是”是指戏曲艺术的一方空

台全靠演员的表演将“规定情景”显现出来。这即所谓剧中的“时间和地点在演员的嘴上、手上，唱之即来，挥之即去”。所以，戏曲演员对空的空间的支配性、创造性是不言而喻的。然而，这不同于西方戏剧的演员中心论。演员中心论是演员在虚拟敞开一面的四堵墙中，锁闭式地依照对现实事物摹仿再现的规定情景，强制地、支配地让观众接受舞台上发生的一切。而观众没有充分想象、选择和自由发挥的余地，因为一切都依照科学认识的逻辑程序限制了你的思维，何时观众该哭、该笑、该哀叹，都象计划书一样事先确定好了的。而中国戏曲艺术却没有这个意义上的演员中心论。戏曲艺术的时空情景虽是由演员唱出来的、说出来的、比出来的、画出来的(26)、舞出来的，甚至是用器乐打出来的，但所有这些唱、说、比、画、舞、打的表演只是创造出了审美的空的空间，它并不是对象性的、对应性的和在场性的真实物化情景，而是可让观众充分想象、选择和自由发挥的虚拟的情境时空，因而它决不支配、强制观众的意象性领悟倾向。1968年，英国著名导演、戏剧理论家彼得·布鲁克

(Peter Brook 1925~)出版了一部在国际戏剧界广受注意的戏剧专著《空的空间》，其中提出了一个“戏剧=?”的公式。他的结论是：“戏剧= Rra”。这里的“Rra”系指 Repetition (重复)、representation (再现、演出)和 assistance (帮助)三个词的字头。所谓“重复”就是在导演的导排下重复练习，达到熟练剧情、能够上演的程度。所谓“再现”就是将重复练习的东西加以演出——“使之成为现在”。那么，“帮助”是什么呢？这来自一句法语：g' assiste aune piece. 直译为“我参加(或帮助)一部戏”。意思是，是观众参与、帮助完成了这部戏的演出。国内有学者认为：“布鲁克把‘观众参与’视作给戏剧下定义的三要素之一，而且指出戏剧艺术的最后一个创作过程是由观众来完成的。这不能不说是彼得·布鲁克的独创性见解。”(27)这个评价未免言过其实。事实上，西方开始关注观众参与戏剧的创作过程是“二战”后才成为潮流的，而这其中一个最重要的动因正是对中国戏曲艺术空的空间表现方式的借鉴。布鲁克戏剧公式的第一个要素，所谓“重复”在中国戏曲艺术中是并不重要的(28)，而他所说的观众“帮助”云云则是在中国戏曲艺术创造中延续了千余年的传统，对中国观众而言是习以为常的观赏方式。(29)由此也可看出，中国戏曲艺术的演员虽也是支配空的空间的中心，但也不全是，即不是西方戏剧意义上的中心。戏曲演员由唱、说、比、画、舞、打等表演方式创造的空的空间并不能强制地、支配地让观赏者对应性地、限定性地只“看见”某种视象。事实上观众的自由联想、随机感悟具有与演员创造同等重要的审

美发生意义。

从另一个意义上来理解戏曲艺术演员是中心而又不全是，则是基于天大、地大、人亦大，天、地、人三才是一气贯通的传统文化观念。这从宋、金、元时期的庙台突出人与自然相契的和谐比例亦可见出。梅兰芳讲现代镜框式舞台最主要的问题就是“人小台大”。这个所谓“台大”并不是台的面积有多大，而是“台的门面太高大。”(30)而我们在宋、金、元、明、清的庙台上却感觉不到这门面有多高(大)，一般从宽大的额枋到台平面之高都不超过3米，著名的山西晋祠水镜台则只有2.7米。(31)人们一般对庙台四柱之上四向所架大额枋的设计多从结构框架承重功能上理解，而实际上尤其是正面雕镂描绘精美的宽额枋对缩小人小台大(高)的矛盾发挥了重要作用。高于一般人体约1米的额枋式庙台，全然不是现代镜框式舞台一、二十米高的门额让人感到人为隔绝了人与自然的空间联系，而是让人感到人与大自然和谐亲切的关系。即正是与一般人的居室生存空间相近的庙台门额高度，让人感到天大、地大、人亦大的天人和諧、平等的关系。也正是这种人与天地的非隔绝的关系(庙台台基一般高出地面仅1~2米，正是人的正常观赏视角高度)，人(演员)才会成为沟通天地的精灵使者，他(她)的每一个举动(唱、说、比、画、舞、打)都是与自然的声气相应接、相共鸣的。演员在这天地之间所设的既空纳万境，又吐纳云气的一空亭里，作为与“天地合其德，与日月合其明”的空的空之活体，就不是一个西方戏剧中的剧中人(角色)，而是一个沟通天地之精气的假定的“虚的实体”。这“虚的实体”秉承人们“常不以现历有限之境界自满足，而欲游于他界”之“恒情”，(32)通过庙台上非实体化的虚拟程式表演，引领着人们剥离掉演员肉身的躯壳，而超升于那欲游的“他界”。正是在这个意义上，戏曲艺术空台上的演员作为“虚的实体”也是非中心化的，因为“虚的实体”的存在意义恰恰不在于引领着看客“现历有限之境界”，而在于看客所欲游的“他界”。也正是在这个意义上，贡布里希所说的“笔墨不到的表现力”也可以作出新解，即并非是再现性事物所余空白处的实有对应物的可生成性，而是对非再现性的空的空所蕴含的非实有对应性的意象的营造。这一点劳伦斯·比尼恩的领悟是到位的。他说中国“画家的兴趣没有停止在他所表现的有限场景上面。”(33)无论是公元700年左右的敦煌壁画，还是公元一千年左右的宋代山水画，“画中的景物超乎画家所表现的景物之外”。(34)戏曲庙台空的空的创造也正是超出这有限的空间，而指向陌生的无限的“世界”之域。

梅兰芳在吉祥园用十六张八仙桌，或在堂会上用九张方桌表演《天女散花》，表面上看是为观看效果而临时举措的延伸，而实际上这种不借助任何依凭的空的空间表演恰恰是戏曲艺术的一种独特的思维方式。这种贯穿于平地歌舞、勾栏氍毹，(35)直到庙台，舞楼的表演思维定势，正是基于一种传统思维的进路——“唯道集虚”

(《庄子·人间世》)。老子曰：“道者，万物之注也”(《老子》§62)。“万物之注”必“大盈”矣。而在老子看来，“大盈若冲，其用不穷”(《老子》§45)。又说：“道冲，而用之或不盈”(《老子》§4)。即是说，正是“致虚极”(《老子》§16)，才能显现“道”之虚怀若谷的境界，才能见出“道”之有容乃大的特征。“道”虽隐而不显，然而它无所不在、又无所在的生生变易之道体又充盈天地之间，化生万物，涵虚万境，永无止歇。正是根于唯道所生生不已的冲虚，虚无的世界才充满生机。“道”就如同橐之隙、(36)玄牝之门(《老子》§6)，“虚而不屈，动而愈出”(《老子》§50)。中国山水间佳境处的空亭建筑和脱胎于此空亭的戏曲舞亭、庙台构筑，正是这涵虚、集虚的“道”的显真喻象。

然而，要感知“道冲”、道虚之意象，则要澄怀味象，“涤除玄览”(《老子》§10)。苏东坡有《涵虚亭》诗，其中言道：“惟有此亭无一物，坐观万景得天全。”能在“无一物”之亭中“得天全”，恰在“坐观”者澄怀玄览，即“用心灵的俯仰的眼睛来看空间万象”。(37)那么，如何“观”、又如何“看”呢？要言之，既不在“实”，也不在“虚”，而在“化实为虚”、“妙在含糊”。(38)以实用实，诗文“实字板腔填积，则成章亦拙”；(39)而以虚用虚，“满眼觑着虚处……遮却实处半边”，(40)亦难成章不拙。所以，虽以“虚字活句斡旋，则入目易”，亦当“从实处入，不当从虚处入”。然而，“从实处入”，亦不能停留于“实处”，而要“化实为虚”，“熟事虚用”。(41)这即明代曲论家王骥德所说的“戏剧之道”——“出之贵实，而用之贵虚”。他说，象《明珠》、《浣纱》、《红拂》、《玉合》等剧，是“以实而用实也”；而《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》则“以虚而用实也”。很显然，“以实而用实也易，以虚而用实也难。”(42)以虚用实难，即以虚化实难。以虚化实才能达到道冲大盈之境，而道冲若盈才会“用之不穷”。袁宏道比较李白(青莲居士)和杜甫(工部郎)，说“青莲能虚，工部能实。青莲唯一于虚，故目前每有遗景；工部唯一于实，故其能人而不能天，能大能化而不能神”。

(43)这个评价是否准确此处不展开讨论，袁宏道的意思不外乎是说杜甫之诗有过人之处，但不如李白之诗入乎道冲(虚)之境。而以道集虚，方可“能天”、“能

神”。由此观之，以虚化实的冲虚之境是中国艺术的最高审美至境。诗境如此，画境亦如此，戏境更如是。

戴容州云：“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也”。（44）其象外之意象，景外之虚景，戏曲艺术又何不如是。《花蝴蝶》中的水战，舞台上空空如也，然而长江大川却在演员们浮沉撑拒、激荡扑跌的表演中若隐若现；《三岔口》中的摸黑开打，舞台上分明是明晃晃的灯光，然而观赏者却“看”到的是伸手不见五指的黑暗处的激烈紧张、惊心动魄的场面；《南天门》中的走雪，舞台上虽无一片雪花，然而在演员瑟缩战栗的表演中，仿佛让观赏者“看”见满天的飞雪，相信演员所扮演的角色正行走在朔风凛冽的冰天雪地之中；《御碑亭》中的避雨圆场，演员显得步履维艰的滑步表演，就让观赏者恍若置身大雨滂沱、道路泥泞的情境里。然而，若隐若现的长江大川、光明中所“见”的黑暗中开打、仿佛“看”到的漫天雪花、恍若感到的大雨滂沱，只是陌生的象外之意象、景外之虚景，是不可置于眉睫之前、耳轮之畔的，即这些“意象”、“虚景”是不能直接对应于现实实物、实景的。因为这里的所谓“象”、所谓“景”亦是非现实化的，它们只生成于、“集虚”于演员的舞式、声腔、念白、做派之中，是唱出的、舞出的、做出的、念出的，亦是打出的。这一点钱穆先生只说着了一半。他说“中国戏剧之长处，正在能纯粹运用艺术技巧来表现人生，表现人生之内心深处，来直接获得观者听者之同情。一切如唱工、身段、脸谱、台步，无不超脱凌空，不落现实。”（45）说中国戏曲“纯粹”运用艺术技巧，一切如唱工、身段、脸谱、台步，“无不超脱凌空，不落现实”这是确切无疑的。但既然肯认中国戏曲是“纯粹运用艺术技巧”，即唱工、身段、脸谱、台步并非是现实对应物，那么，这些“纯粹”的艺术技巧就不能直接“表现人生之内心深处”，更不能“直接获得观者听者之同情”，即这些“纯粹”的技巧只是达于艺之“道”，或曰“集虚”的手段。我们从这些唱工、身段、脸谱、台步上所“看”到的、“听”到的并非是这些程式性的技艺本身，而是由这些技艺本身所“集虚”的“意象”、“虚景”。而这种具有审美意味的“意象”、“虚景”也是不可言传的、非群体性的体验，而只具有个体当下“高峰体验”、独得三味的特征，虽然这也并不排斥审美感知的共相通融性。

同样，从唯道集虚的视角来看钱穆先生被有的学者评价很高的一段论京剧中锣鼓的话也有值得讨论处。钱先生说：

又如京剧中有锣鼓，其中也有特别深趣。戏台无布景，只是一个空荡荡的世界，

锣鼓声则表示在此世界中之一片喧嚷。有时表示得悲怆凄咽，有时表示得欢乐和谐。这正是一个人人生背景，把人生情调即在一片锣鼓喧嚷中象征表出……因此，中国戏的演出可说是在空荡荡的舞台上，在一片喧嚷声中作表现。这正是人生之大共相，不仅有甚深诗意，亦复有甚深哲理，使人沉浸其中，有此感而无此觉，忘乎其所宜忘，而得乎其所愿得。（46）

说戏曲的戏台是一个无布景的“空荡荡的世界”，这无疑的确切的。然而，既然是在一个“空荡荡的世界”上“作场”，就不能对应性地将锣鼓声坐实为“表示在此世界中之一片喧嚷”。所谓“空荡荡”既表明视力所及空无一物，也表示听力所及阒无一音。这即老子所谓“致虚极”、“守静笃”。“虚”与“静”是“道”之显现的本然状态。此“虚”并非无有（形），而是虚极所致的无形“大象”；此“静”亦非无有（声），而是静极所致的稀声“大音”。即是说，对中国戏曲艺术所建构的审美至境的感知，是有双重的“看（听）”——“看（听）”得见的与“看（听）”不见的——之别的。“看（听）”得见的都是无形的“大象”、稀声的“大音”（意象、虚景），“看（听）”不见的都是有形的媒介物（舞式、做派、脸谱、服饰等）、有声的“喧嚷”（锣鼓声、唱腔、念白等）。然而，“看（听）”得见的“大象”、“大音”都是以对“看（听）”不见的“有形”、“有声”“看（听）”得见为前提的，但又不拘于“看（听）”得见的“有形”、“有声”之“看（听）”，而是将“有形”、“有声”之“看（听）”“虚无”化为“看（听）”不见的媒介物，以达到审美意义上的真“看”（“大象”）、真“听”（“大音”）。

四

正是基于这双重的“看”、“听”的虚无化，中国戏曲艺术才会存在初始让西方人大惑不解的“检场人”现象。苏珊·朗格就曾说过：

欧洲观众在观看中国戏剧时，总是对那些穿着普通衣服的舞台工作人员在舞台上跑上跑下感到奇怪和不快，但对中国观众来说却毫无影响，就像剧场中的引座员偶尔挡住我们的视线一样，习以为常。（47）

前苏联人民艺术家谢·奥布拉兹卓夫也曾表述过与苏珊·朗格大体一致的看法：

中国传统戏剧的演出是不设前幕的，——他们就在剧情的进行中当着观众的面到舞台上摆家具或递道具。这两个检场的人穿的都是日常的服装，而不是戏装，脸上也从不上妆。他们根本不为观众所注意。（48）

外国观众之所以对戏曲“检场人”感到“奇怪和不快”，是因为他们所“看”到

的是与中国戏曲观众“看”到的不一样。以摹仿、再现为主导倾向的西方戏剧，让观众从舞台上“看”到的就是实际存在的现实对应物。因此，中国戏曲中“检场人”的出现就成为以实观实的“第四堵墙”中的“多余人”。这种“多余人”是违背生活逻辑的存在者，是与剧情不发生任何联系的不可思议的“闯入者”。而对中国戏曲观众而言，总是以虚观实地“看”见他们所当看见的，而视若无睹他们不当看见的。关于这一点上引钱穆的这句话是中的的：

忘乎其所宜忘，而得乎其所愿得。（49）

即中国戏曲艺术是创造“集虚”之“道”，因而，中国的戏曲观众总是将舞台上出现的实体之物作虚化的观照，体验德里达解构意义上的“心灵书写”

(psychic writing)。(50)所谓“心灵书写”是指发生在心灵深处无意识中的广义的书写，包括对“书”的创造性的阅读和阐释。在德里达看来，“书写之事只有在‘书本’关闭后才能开始”。即只有“让‘书写’‘超出书’”，(51)只有“当书写下的东西作为符号标记死亡时，它才能作为语言而诞生”。(52)这里的所谓作为“诞生”的“语言”是“心灵书写”出的“语言”，因而，它是会造成“歧异”(difference)、其本身恒变、无形、既非概念也非文字的“踪迹”(trace)性的“语言”。这种具有“歧异”的诗性、无形、常变的“踪迹”性的“语言”，必然是背弃“现在”(presence)而转向“不在”(absence)的。在德里达看来，“现在”正是应当被解构的神学、玄学、永在、权威等所谓不朽力量的表象，而“只有纯‘不在’——不仅此物彼物的不在，而是每一承认‘现在’之物的不在——能启发我们，它能工作，而后让人去工作”。排除解构思维所要颠覆的终极、权威和神学价值系统这一表象的出发点，德里达最具启发意义的思想是对非在场（“不在”）的“无有”、“集虚”境界的关注。而这一点又正是直接通向中国老庄“难道集虚”的思想理路的。德里达说：“纯粹的书……必须是关于‘无有’(nothing)的那本书。”正是从关于“无有”的意识中，“一些事物的全部意识获得其自身的丰富，发生了意义，取得了形状，并在这种基础上才能引出全部语言。”(53)由“无有”[“不在(场)”]所引出的“全部语言”正是具有审美意味的“意象”、“虚景”。它正是中国戏曲观众善于“看”见、而对西方观众来说难于“看”见的。

正是在“唯道集虚”的意义上，我们对中国戏曲舞台上是否要“隐蔽”什么就应重新加以考虑。我们从山西明应王殿的元代戏曲壁画上可以见到舞台的后面挂有一块幕幔。有些学者认为，“这种幕幔的作用，首先在于净化舞台；把前台与后台隔离开

来，把与戏无关的事物隐蔽起来，以免分散观众的注意力”。又说：“戏曲历来对乐队、检场人是不加隐蔽的，这种状况一直到解放以后才加以改革”。（54）显然，这前后两种说法是自相矛盾的。戏曲艺术就其本质而言是无所谓隐不隐蔽的。戏曲艺术的幕幔（尤其是后期的“净幔”）是不能从“隐蔽”什么的意义上理解的。说幕幔是“把与戏无关的事物隐蔽起来”，显然是受到西方写实戏剧思维的影响。西方戏剧是需要“隐蔽”的戏剧。“隐蔽”什么呢？1932年程砚秋到欧洲考察西方剧场后台后发现，西方戏剧需要“隐蔽”的东西非常复杂。比如有缝纫处，有铁工处，有木工处。这些都是以备制作布景、服饰等等之用的。如当时欧洲著名的话剧导演莱茵哈特，程砚秋就吃惊地发现他制作的《奇迹》一剧中七百人的服装。这显然是需要巨大的缝纫处才能完成的浩大工程。除此之外，还需要“隐蔽”的有演员化妆室、休息室、图书室，以及布景服饰和其它器具的安置处所等。（55）由此，程砚秋在惊叹之余，从应“隐蔽”后台的重要性得出一个结论：

戏剧本是一切在后台弄得整齐完善了搬到前台来献给观众的，可说后台才真正是戏剧的策源地，若只顾贪图前台座位多，就不管后台的设备和周转，则戏剧必不能成熟，必不受观众的欢迎……

这些话出自已有二十多年戏曲舞台实践经验，而且在当时已有相当知名度的程砚秋之口是令人感慨不已的。这也就不难理解为什么我们的戏曲理论学界总是以西方的戏剧思维来苛责、衡量中国戏曲艺术了。戏曲艺术是不是“一切在后台弄得整齐完善了”才搬到前台来献给观众的，这本不应作为一个问题而提出。戏曲艺术并不象莱茵哈特对程砚秋所说是“排一个戏至少总得三个星期以上，还要每天不间断地排”

（56）演才能上演的，也不是要“隐蔽”其巨大的后台什物才能使演出获得成功的。戏曲艺术之所以显得十分成熟的真正的“策源地”并不在于西方戏剧的这种所谓“后台”功夫（这种唱、念、做、舞、打的“后台”功夫早已在戏曲演员排戏之前已经作为基本程式熟练精湛地掌握完成了），而在于戏曲演员依凭对所掌握的程式，在灵活自如地运用中所营造出的空的空间当下“集虚”而显现的审美“意象”和“虚景”。如果说舞蹈艺术有其独特的舞蹈语汇，音乐艺术亦有其特殊的乐音语汇，那么，戏曲艺术的独有语汇也不在作为媒介的在场物，而是在无中生有的非在场物的生成，它是直接依凭于观赏者极具想象力的“心灵书写”而显现的。

由此也要提出一个相关的问题。即解放后将“检场人”（以及乐队）加以“隐蔽”（取消）是否妥当呢？据说取消“检场人”、隐蔽乐队是为了“净化舞台”。有

的学者甚至认为取消“检场人”，改用二道幕是为了“加强真实感”，因为“戏曲艺术作为戏剧艺术本是再现的”。（57）从所谓“真实感”，从所谓“再现”的视角来看待戏曲艺术的特征，这是再典型不过的用西方戏剧思维方式来套中国戏曲艺术。其实，正如同戏曲艺术无所谓隐蔽不隐蔽的问题一样，戏曲艺术也无所谓真实不真实、再现不再现的问题。它已经完全超越了“真实”、“再现”和“隐蔽”等这样一些在场性的东西，因为从根本上来说，戏曲舞台上出现的在场性的媒介物，包括人的形体等，都只是审美创造的“虚的实体”。

综上所述，空（无）不仅可以纳万境以聚之，而且空（无）作为无形（体）的力量，亦可渗透无间隙的东西。既虚怀若谷、空纳万境，又无处不在、而无所在。戏曲演员的唱、念、做、舞、打并非对象性、对应性地再现什么，而是生成“万境”的陌生化程序。以虚化实的冲虚之境是中国艺术陌生化的审美至境。对这审美至境的感知，是有双重的“看（听）”——“看（听）”得见的与“看（听）”不见的——之别的。“看（听）”得见的都是无形的“大象”、稀声的“大音”（意象、虚景），“看（听）”不见的都是有形的媒介物（舞式、做派、脸谱、服饰等）、有声的“喧嚷”（锣鼓声、唱腔、念白等）。即戏曲艺术的独特语汇不在作为媒介物的在场物，而是在无中生有的非在场物的生成，它是直接依凭于观赏者极具想象力的“心灵书写”而显现的。戏曲艺术无所谓隐蔽不隐蔽的问题，也无所谓真实不真实、再现不再现的问题。戏曲艺术完全超越了“真实”、“再现”和“隐蔽”等这样一些在场性的东西。戏曲舞台上出现的在场性的媒介物，包括演员的形体，都只是生成审美陌生化效果的“虚的实体”。

注释：

（1）陈鼓应：《老子注释及评介》，中华书局，1984年版，第102页。

（2）《老子》，§43，见陈鼓应：《老子注释及评介》，第237页。“无有”陈鼓应译作 *That-which-is-without form* .指不见形相的东西。“无间”是没有间隙。

（3）《名僧传昙济传》，引自《七宗论》。

（4）（8）布颜图：《画学心法问答》，见俞剑华编著：《中国画论类编》，中

国古典文艺出版社，1957年版。

(5) 汤显祖：《如兰一集序》，见徐朔方笺校：《汤显祖集》二，上海人民出版社，1973年版，第1062页。

(6) 张式：《画谭》，见俞剑华编著：《中国画论类编》。

(7) 蒋和：《学画杂论》，见俞剑华编著：《中国画论类编》。

(9) 参见E·H·贡布里希：《艺术与错觉》，林夕等译，杨成凯校，浙江摄影出版社，1987年版，第246~247页。贡布里希的这两个条件是存在问题的。他从西方模仿再现传统出发，肯定所谓“观看绘画和素描作品的人必须具备模仿能力”，只有这样才具有对“空白屏幕”的“制导投射”（同上书第241页）。正是基于这样的认识，他才会说“让观看者确知怎样填补遗留的空白”以及能“投身预测的物象”这些非“空白”意义的话。“空白”即是“不明确区域”，也就不是能“确知怎样填补”的，也不能对应性地“投射预测的物象”。此处不展开讨论。

(10) (11) (12) (14) (15) 贡布里希：《艺术与错觉》，第247、247、247、14、578~580、580页。

(13) 见贡布里希：《艺术与错觉》，第578页，第316图。

(16) (18) (19) (21) (25) (33) (34) 劳伦斯·比尼恩：《亚洲艺术中人的精神》，孙乃修译，辽宁人民出版社，1988年版，第80、49~50、53、47、82、55、84页。

(17) 比尼恩：《亚洲艺术中人的精神》，第50页，图见同书附图第19。

(20) 参见贡布里希：《艺术与错觉》，第580页。

(22) 应当是四个，即印度、波斯、日本和西方。但比尼恩认为日本只是“继承”了中国艺术的这种空的空间的传统而已。参见《亚洲艺术中人的精神》，第53~54页。

(23) 比尼恩：《亚洲艺术中人的精神》，第50页。比尼恩以一件出自阿姆拉瓦蒂的浮雕作品为例。见该书附图第20页。

(24) 宋陈与义：《寄题兖州孙大夫绝生亭二首》之二，《陈与义集》卷十二，中华书局本。

(26) “画出来的”指“身段画景”。《审音鉴古录》中记《荆钗记·上路》一出的身段极详，结尾处说：“此出乃孙九皋首剧。身段虽繁，俱系画景。惟恐失传，故载身段。”

(27) 童道明：《重读《空的空间》》，见[英]彼得·布鲁克：《空的空间》，怡惋等译，中国戏剧出版社，1988年版，第176页。

(28) 1932年，程砚秋到欧洲考察西方戏剧。对西方戏剧有导演制，而中国没有他感到“惭愧！”他在次年写的《赴欧考察戏曲音乐报告书》中说：“我们排一个戏，只要胡乱排一两次，至多三次，大家就说不会砸了，于是乎便上演，也居然就召座。更不堪的是连剧本也不分发给演员，只告诉他们一个分幕或分场的大概，就随各人的意思到场上去念唱‘流水词’，也竟敢去欺骗观众”。（见《程砚秋文集》，中国戏剧出版社，1981年版，第198页）在程砚秋的愤懑之语里恰恰见出戏曲艺术不以西方式的“重复”为戏剧要素，戏剧的所有“重复”的因素都化解在由童子功就练就的艰奥的唱、念、做、舞、打程式之中，观众所关注的恰恰不是西方式的需重复才能熟练的情节记忆，而是极富美感的形式表达。此处不展开伸论。

(29) 参见赵山林：《中国戏曲观众学》，华东师范大学出版社，1990年版。

(30) 梅兰芳语。转引自朱家：《故宫退食录》下，北京出版社，1999年版，第840页。

(31) 按照这样来推算，从额枋到庙台顶部，加上多为1~2米的台基高度，整个庙台的高度大约都在6~7米间。所以，清人咏陕西大荔岱祠的古戏楼（传说是宋代建筑），所谓“华原高耸岱祠超，百尺岑楼接紫霄”之句只是一个夸张的说法，并非实有“百尺”之高。

(32) 清人狄葆贤：《论文学上小说之位置》，载1903年《新小说》。

(35) 如明代杨定见本《忠义水浒传》“承恩赐御宴”插图表现的正是元明杂剧的演出方式。图中二脚色正是在红氍毹上做着舞蹈身段，看客三面环绕着演员，另一面左角为乐队，右角为等候上场的脚色，图见《中国戏曲曲艺词典》彩版，上海辞书出版社，1981年版。

(36) 老子曰：“天地之间其犹橐乎？”见《老子》，§15。

(37) 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第83页。

(38) 明谢榛：《四溟诗话》。

(39) 清唐堂：《与吴冠五》，见《尺牘新抄》一集。

(40) 清韩廷锡：《与友人论文》，见《尺牘新抄》。

(41) 姜白石：《诗说》。

(42) 王骥德：《曲律·杂论》，见《中国古典戏曲论著集成》四，中国戏剧出

版社，1980年版。

(43) 袁宏道：《答梅客生开府》，见《袁中郎全集》。

(44) 转引自唐司空图：《与极浦书》，见《司空表圣文集》。

(45) (46) 钱穆：《中国京剧中文学之文学意味》。见钱穆：《中国文学讲演集》，巴蜀书社，1987年版，第127、128页。

(47) 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，中国社会科学出版社，1986年版，第375页。

(48) 谢·奥布拉兹卓夫：《中国人民的戏剧》，第79页。其实也并非全然“不为观众所注意”。梅兰芳第一次访问日本，包括一些日本学者也对“检场人”感到“诧异”。仲本贞一在《梅的〈御碑亭〉》一文中说：“道具只有椅子和桌子，而且还有比日本更显眼的检场人，勤快地迁换道具，使我觉得诧异。”见1919年5月14日的日本《读卖新闻》。

(49) 钱穆此语是化解列子之意，列子说：“见其所见，不见其所不见。视其所视，而遗其所不视”。

(50) “心灵书写”是弗洛伊德的说法。德里达将之运用于解构主义理论中，认为无意识有如一个蜡制的书写板，上面蒙着一层蜡纸和另一层极薄的保护膜，生活遭遇有如一只刻写笔，在书写板上刻写，蜡纸上即出现语言。当板上写满时，可将蜡纸揭开，字痕于是消失，又可写新的，但旧的字迹已留在板上，存为记忆，留在无意识中，且在适当的角度下仍能被读到。薄膜则能缓和与生活遭遇的刺激，使心灵不受伤。参见郑敏：《结构——解构视角：语言·文化·评论》第25页，清华大学出版社，1998年版。

(51) (52) 雅克·德里达：《书写与歧异》，芝加哥大学出版社，1978年版，第294、279页。

(53) 以上引文均见德里达：《书写与歧异》，第8~9页。

(54) 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》上，中国戏剧出版社，1980年版，第402~403页。

(55) 参见《程砚秋文集》，第199页。

(56) 以上引文均见程砚秋：《赴欧考察戏曲音乐报告书》，见《程砚秋文集》，第198~199页。

(57) 秋文（叶秀山）：《中国戏曲艺术的美学问题》。见《戏剧美学论集》，

上海文艺出版社，1983年版，第52页。秋文认为：“二道幕固然还有一些缺点，但总比检场人好得多；如果说，戏曲观众可以忍受检场人上场而不会破坏欣赏，那么难道二道幕的缺点就比检场人更会破坏欣赏吗？”

厦门大学图书馆