

# 戏曲导演的意象创造

——以京剧《李渔与三姬》中导演对戏曲意象化的追求为例

杨宏 (解放军艺术学院戏剧系 北京 100000)

**摘要:** 戏曲的意象创造是由中国传统美学原则决定的。在进行戏曲艺术创作时,就要遵循意象创作的规律和方法,以戏曲意象化的美学精神为指导,进行创作和构思,强调人物形象的意象化塑造和舞台时空自由的意象化处理。作为戏曲导演,要掌握这种意象化的艺术创造方法,继承前辈艺术家的优秀成果,不断丰富和发展戏曲艺术。

**关键词:** 中国戏曲; 意象创造; 离形得似; 时空自由

戏曲艺术是中国传统文化的重要组成部分,它是中国文化百花园中一朵亮丽的奇葩。中国戏曲艺术可以说是中国文化的集大成者,它把各种文化的精髓和各种艺术门类的元素综合在一起,形成一种具有歌舞性、程式性、虚拟性、写意性、意象性、抒情性等于一体的戏剧艺术,可谓源远流长,博大精深。戏曲艺术是经过历代艺术家们的不断实践、发展和创新,形成了具有自身艺术特性和规律,并区别于其他演剧的一种独特的艺术体系,中国戏曲的创作方法、表演形式在世界戏剧舞台上都是独树一帜的。

## 一、戏曲与意象

中国戏曲具有较强的艺术表现力和感染力,抒情性强,属于写意风格的表现艺术。相比之下,作为写实的话剧在艺术表达上,与中国戏曲就有所不同,它是对生活的舞台再现,一切都要符合生活的逻辑,制造一种逼真的舞台效果。如老舍的话剧《茶馆》,幕一打开,所呈现的就是裕泰茶馆的真实场景,每个道具都是那么真实、具体。几张错落有致的八仙桌,十几位客人坐在桌子旁边喝茶,跑堂的在舞台中间穿梭,吆喝着、呐喊着,极具生活气氛,给观众制造一种生活幻觉,如同身临其境,震撼着观众的心灵。写实的话剧是摹象戏剧的代表,它所追求的是对生活的摹仿,是对客观事物的再现,是反映生活的一种艺术方式。演员通过对生活中人物语言和动作的摹仿,符合人们日常语言和动作规范,并进行加工和提炼,塑造逼真的并具有特定人物性格的角色形象。中国戏曲则与之不同,只要不违背基本的生活真实原则,不顾倒生活的逻辑顺序,不破坏舞台艺术的真实感,就可以取得最大限度的活动自由,把艺术的表现性发挥到极致,不需要面面俱到,留给观众广阔的想象空间。中国戏曲是在生活的基础上,进行艺术表现,充分发挥创作者主观情感的能动作用,舞台上呈现了强烈的浪漫主义色彩,塑造了唯美的人物形象,创造了空灵的舞台时空,这一切源于中国戏曲对意象创造的追求和把握。那么,什么是意象呢?

这里所言之意象,指的是对象的感性形象与自己的心意状态融合而成的蕴于胸中的具体形象。我认为,艺术作品主要是体现创作者的主观情志,是人们在具体物象的基础上,内心受到触动,所迸发出的真实感和艺术想象。艺术家要把客观物象和内心情志两者融为一体,物象是根本,情志为主导,才能创造出如歌德所说的“这是我骨中之骨,肉中之肉”的物我交融的艺术形象。沈达人对意象创造所作的阐释非常精辟,他说,“意象的基础是客体物象,但在意象创造中,创造者的主体情志又起着主导

作用。创造者的思想、情感、品格、趣味融入客体物象,赋予客体物象以崭新的艺术生命,文学艺术作品的意象就诞生了。”<sup>①</sup>所以说,艺术形象创造是需要把客体物象和主观情志有机结合起来,这也是中国其它艺术门类创造形象的一个共同规律。如郑板桥对创作竹子的三个阶段分析,能形象地说明意象创造学说在艺术创作中的方法和原则。他指出竹子的创作过程分为“眼中之竹”“胸中之竹”“手中之竹”。具体的客观物象“竹子”是自然固定的,然而落在纸上的“竹子”却变形了,创作者的主体情志在起作用,纸上的“竹子”成了艺术家的艺术作品,其中饱含着创作者的思想情感、人生态度、人格品质和艺术理想。这就是以意为主导,以象为基础的意象创造原理。所以说,只有客观物象与主观心灵情志融合之后,才能形成意蕴和情调。通过情景交融的艺术创造,把观众引入到一个想象的艺术境界中去,使人摆脱固定模式的束缚,从而进入浩瀚的艺术海洋,领略艺术的无穷魅力。

## 二、中国戏曲追求意象创造的原则

中国戏曲遵循着意为主导、象为基础的意象创造原则。《周易》中讲到“立象以尽意”,<sup>②</sup>立象是为了尽意,在对物象摹拟的前提下,植入对物象的深层次的探究,“得意忘象”“得意忘形”,在生活原型的基础上进行夸张和变形,不追求生活的原象,而是强调物象的本质之意,忘却物象的外在之象。“追求意象,以意为主”是一个源远流长的传统话题,一定要把创作主体的情志融入进去,追求内在的“意”,也就是戏曲中常说的神似。对于传神,贾志刚先生是这样说的,“戏曲主张则是我神似!神似的获得来之不易,只有体物才能得神,也就是只有从外在的形象体验才能寻找到内在的精神。为了得其神,先得摹其形,而后超其形,却又不能失其形。由形入神,以物会心,以形传神,形神兼备是戏曲表演中演员与角色关系的扼要叙述。”<sup>③</sup>演员先找到外在的形,在形的基础上,体现人物的神。在艺术形象的创造里,以客观物象为基础,以主体情志为统帅,创作出的艺术形象会有一种灵动之美。中国戏曲艺术和中国诗画艺术一样,是以情感的表现和传达为主要目的的。因此,它们的艺术表现,就是突出创作者在情感上的表达;它的真实,就是情感的真实;它的真实,就不必要拘泥于外形的逼真。而是,追求“得意忘象、物我交融”的最高艺术境界。

中国戏曲舞台从总体上来说,是追求舞台的形象意象化创造的。中国戏曲在艺术上就是追求“不似之似”,符合它本质的“似”即可,无需强求酷似。戏曲舞台上所有程式化的动作,都是不求外形的酷似,但求内在本质的神似,动作描述清楚即可,不必要去苛求形体动作的细节,虽然戏曲表演当中的形体动作都是程式化的虚拟动作,但是它能给人一种特殊的、具有抒情意味的美感,这就是中国戏曲特有的并一贯追求的意象创造。中国戏曲用意象创造的方法将客观物象进行艺术化的概括、提炼、变形、夸张,使之意象化,并且与客观物象保持一定的距离,达到

看的省人艺演出的话剧《又一个黎明》,从观众进场时,舞台上的一大幕就一直敞开着,它如同剧中主人公何亮向人们打开的心灵一样,凭借戏剧理念向人们释放着一种信息,也许从事“司幕”的人有可能在将来的社会进程中,再次寻找就业的岗位,成为

永久地记忆。

## 作者简介:

李锐,江苏省梆子剧团团长助理,办公室主任,舞美设计师。

一种意与象高度融合的艺术境界,从而完成了戏曲的意象创造。

三、以京剧《李渔与三姬》的剧目创作排演为例,从人物形象意象化的塑造和舞台时空意象化的处理两个方面来谈导演对戏曲意象创造的追求

在排演京剧《李渔与三姬》时,我们一直是以戏曲写意的意象创造原则为指导进行创作和构思的,强调人物形象意象化的塑造和舞台时空意象化的处理。

中国戏曲在人物形象塑造上,它是从人物的思想情感、性格、气质着手,着重刻画人物的内在精神品质,即人物的神,把神似作为先决条件,在既定的矛盾冲突和人物的舞台行动中,塑造出典型环境中的典型性格。下面就从京剧《李渔与三姬》中的李渔这个角色,来分析戏曲人物形象意象化塑造的方法和手段。京剧《李渔与三姬》是根据清代著名剧作家李渔的生平来创作演出的。李渔是清代著名的剧作家,又是一个杰出的戏剧理论家,自幼聪颖,学识渊博,才华横溢,其著述《闲情偶寄》中的《词曲部》《演习部》《声容部》是对中国戏曲理论体系的发展起到了很大作用。他追求的是一种有别于常人的艺术化生活,这种生活既区别于迂腐的封建士大夫,又与普通老百姓保持了一定的距离。可以说,李渔是一个风流儒雅、才智过人、个性张扬、情趣盎然,并为正统文人所不耻的一个典型江湖文人的形象。我们如何通过戏曲塑造人物的方法,来刻画他的性格呢?作为编剧、导演、演员,谁也没见过李渔其人,对这个人物的了解,都是来自书本或者其他资料。那么,我们在领会人物大体的时代背景、生活习惯、为人处事风格等之后,重要的是揭示其内在精神品质和精神力量,追求人物神似即可。李渔这个人物,要着重强调其江湖文人的圆滑、张扬、世俗、自我、孤傲的性格。如写对联那段戏,李渔看到百花班擅联后不屑一顾,根本瞧不起对方。表演上要求演员眼睛斜视,不正眼看对方,随后拿起笔来,挥毫泼墨,气度非凡,仙侣班一下就压倒百花班了。再如李渔收留柳花到仙侣班那段戏,开始柳花是女扮男装,脱下船家衣服,现出女儿身时,李渔对眼前这位聪明伶俐、活泼可爱的小姑娘顿生爱慕之情,决定收留柳花在仙侣班。当柳花拜谢李渔时,李渔将其接入怀中。表演时,演员要把握形体动作的分寸,不能把人物表现的很下流,确实要从怜爱的角度去关心她、爱护她。这两段表演,李渔性格表现的十分鲜明,突出了他的内在精神品质和心理状态;在人物的具体舞台行动中,传达了人物的“神”,追求了内在的“意”。戏曲人物的“神似”和内在精神品质是通过程式化得歌舞表演手段来塑造的,意象戏曲就是让程式歌舞手段来揭示人物性格和塑造人物形象的。如李渔写对联的身段表演就是通过程式舞蹈动作来揭示李渔的心理状态和刻画其人物性格的。李渔在看到百花班擅联“唱遍江南无敌手,压倒金陵是孙门”和横额“百花争艳”之后,淡定从容,顿时心中激情满怀,诗兴大发,拿起毛笔写起了“元旦既称早,赵公钱庄总为首;新岁先试乐,莺歌燕舞总输娇”和“天上仙侣”的对联。这段表演无需让演员在舞台上真实地写字,要充分发挥戏曲程式歌舞特点,演员在锣鼓“金钱花”的节奏配合之下,用虚拟的舞蹈动作书写对联,以优美的形体身段动作和传神的表演来表现写对联时人物的内心情感,整个舞蹈体现了戏曲歌舞传神的意象要求,显示了戏曲形体动作的舞蹈美感;再如“乘舟翻舟”那场开始时,李渔“泛舟江上”的一大段唱腔,体现了戏曲中歌唱手段的作用,抒情性强,同样也能够揭示人物内在的“神”和特定的精神气质。“大江东去浪淘沙。一叶轻舟,碾破了万里烟霞……”通过唱腔旋律和节奏的渲染,表现出了李渔桀骜不驯的人物性格和玩世不恭的人生态度。与其说是李渔对长江、黄鹤楼、晴川阁、珞珈山等人文景观和自然风光的感慨,还不如说是李渔通过对大自然和人文景观的描述,所表现出的真挚情感、人生品格、坦荡襟怀和至情至理的生活态度。戏曲形体动作要进行意象化的设计和编排。如《李渔与三姬》中,李渔与仙侣班泛舟江上,遇风浪后落水的情境,从形体身段上既要求表现出真实落水后的感觉,又需要展示形体身段的美感,用虚实实的表演,触发观众的想象,不是对生活中

游泳动作的摹拟,而是取其生活中游泳动作的形,进行意象化的变形、美化处理。把生活中落水后狼狈不堪的形象转化为戏曲艺术中的美。“戏曲的形体动作经过舞蹈化,都成为具有美感的视觉形象。”<sup>④</sup>舞蹈化、意象化的形体设计是戏曲塑造人物形象的一个重要重要支点,它与人物的化妆和穿戴共同构成戏曲舞台人物形象外部造型的意象化处理原则,体现了戏曲“离形得似”、追求神似的艺术境界。

戏曲舞台时空是非常自由和灵活的。舞台上没有真实布景,通过演员虚拟表演来体现剧本的规定情境,舞台时间是随着演员表演需要,可以无限延长,也可缩短。陈幼韩先生说到,“为了集中一切艺术力量表现人的精神世界,在泛美的抒情写意表演中,随着生活自然形态的被突破,物理的时间被化为写意的时间而自由了,可以为了抒情而当场加以剪裁、浓缩、放大或无限延伸;物理空间被变为一片空灵,通过虚与实、藏与露、无与有的辩证关系以及计白当黑等写意法则,把舞台从有限化为无限,整个宇宙、人间,完全做了时间、空间的主人。”<sup>⑤</sup>所以说,戏曲舞台时空是高度自由的,是戏曲意象化处理手法的体现。如《坐楼杀惜》中,舞台上没有真实布景,宋江一开始是在大街上,跟随阎婆子,走了几个圆场,就到了目的地,几个上楼动作,就表示已经到了楼上;通过十几分钟的几段演唱和表演,天就亮了,舞台时间与实际时间不同。时空转换自由,表演流动顺畅,也就是“景随人移”。戏曲舞台上的时空是不固定的,它是随着演员的表演而不断转换和变化的,同时,也充分调动观众的积极性,让观众参与到戏剧艺术的创作过程中来,通过观众的想象,在视觉中造成一种几乎可以乱真的空间环境和实物形象。如《李渔与三姬》中,“泛舟江上”的那段戏,舞台上空灵的,舞台上并没有长江和船的实景,而是想象中的“江”和“船”,船舱可大可小,完全由演员自由来支配,让观众在想象中去适应舞台规定情景,演员的舞蹈身段获得了充分自由的活动空间。通过船头和船尾两位演员手中拿的船桨和划船的虚拟动作来体现他们是行舟江上,在丰富的舞台调度中和富有节奏感的舞蹈动作中,实现演员在规定情景中的舞台行动,让观众产生即具生活真实,又有艺术美感的精神享受。再如《李渔与三姬》中,“船遇风浪”后翻船的那段戏,我们把翻船落水的瞬间处理在幕后,着重表现众人落水后,互相营救和在水中挣扎求生的场景。船遇风浪触礁后,船型显现,通过演员的形体动作和圆场步伐来表现他们互相搀扶着继续行舟的状态,把人物落水的动作虚拟掉。等到演员再次上场时,他们已经落入水中,根据他们手中的道具、穿戴和形体动作,来表现在水中挣扎求生的情景,借助于抖、翻、抛、叠的水袖动作,演员的甩发动作和翻身、绞柱、倒扑虎等技巧动作,形成了整体表演动作“线”的流动,给人以艺术上的形式之美和人物内在的传神之美。充分发挥了戏曲程式舞蹈动作的特性和虚实相生的舞台处理手法。在写意的戏曲虚拟动作中,一切情景都是为了表现人的心灵,都是为了抒发人的情志,把客观存在的时空转化为写意的时空,从而在艺术上获得高度的时空自由。

中国戏曲意象化的处理源于中国传统的美学精神,在此基础上形成了自己的艺术特性。这种“不即不离、似相非相”的意象化原则,淋漓尽致的表现出了中国戏曲内在精神实质,其舞台效果是其他艺术形式所不及的。作为戏曲导演要继承这种意象化的创造原则,在前辈艺术家们创造的基础上,还要不断地丰富和发展它,使其进一步发扬光大。

注释:

- ①沈达人.《戏曲意象论》第37页.文化艺术出版社,1995年9月版.
- ②转引自沈达人《戏曲意象论》第91页.文化艺术出版社,1995年9月版.
- ③贾志刚.《戏曲体验论》第93页.中国戏剧出版社,1999年8月版.
- ④沈达人.《戏曲意象论》180页.文化艺术出版社,1995年9月版.
- ⑤陈幼韩.《戏曲表演概论》第146页.文化艺术出版社,1996年1月版.