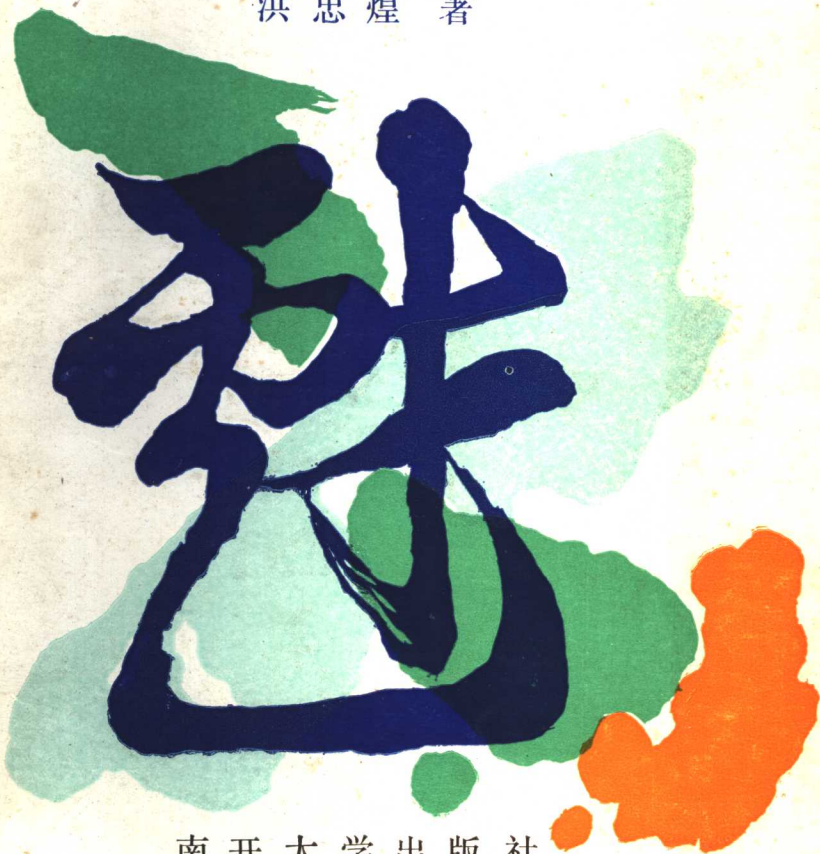


戏剧意象

洪忠煌 著



南开大学出版社

戏剧意象

洪忠煌 著

南开大学出版社

戏剧意象

洪忠煌 著

南开大学出版社出版

(天津八里台南开大学校内)

邮政编码 300071 电话 349318

新华书店天津发行所发行

天津市宝坻县第二印刷厂印刷

1991年8月第1版

1991年8月第1次印刷

开本, 787×1092 1/32

印张, 5.5

字数, 115千

印数, 1-1200

ISBN7-310-00425-6/I·32

定价, 3.80元

序

“意象”在我国古代文论中，在西方美学中，均提到过，是个揭示艺术规律的重要概念。写戏、导戏、演戏，也都离不开意象的创造。通过剧作和舞台的意象表现，往往能看出作家艺术家的构思和匠心，这是创作心理学中的一个值得探讨的课题。

但这在过去我们的戏剧研究中似乎还未受到应有的注意。作者的这本书却以此立论，旁征博引，写成十多万言的专著，筚路蓝缕，这是难能可贵的。作者说：“在文化坐标上，‘意象论’提出了把话剧的现代化与民族化统一起来的一种美学理想。”无疑这是十分有意义的。

中国话剧已有约百年的历史，成就很大，但理论探索却是它薄弱的一环。作者学有专长，多年从事艺术研究，是一位态度严肃的中年学者，曾参予我主编的《中国话剧通史》工作，特为之介绍。

是为序。

葛一虹

1991.7.18

前 言

有关当代戏剧（本书特指话剧）创新的问题是大家所关注的。戏剧创新有无规律可循？有人认为，在戏剧中艺术与非艺术的界限正在趋于模糊，那末究竟还有没有某种基本的界限？在我们的戏剧创作中，存在着某种大家意识到的、却显得很难克服的通病，其症结又在哪里？戏剧的出路何在？这些问题无疑都是带有根本性质的。

本书作者并无解答所有这些问题的奢望。无论在哪个领域，实践总是拥有最终发言权的。但我有兴趣提出并探讨一个可能至今还少有人予以足够重视的问题，那就是戏剧中的意象创造和意象表现的问题。而这一问题，我认为与上述一系列问题的解答有着内在联系的。这就是说，弄清楚戏剧意象问题可能有助于解答戏剧创作的一系列根本问题。在这一意义上可以说，本书是从“意象”角度系统地探讨戏剧创作基本规律的初步尝试。

我国话剧界的老前辈，著名戏剧理论家、翻译家葛一虹同志，正值他的老战友、夫人陆一旭同志不幸病逝，心情悲痛，为给本书撰写序言，暂抑哀思，通览书稿，亲自挥毫，这种关怀学术、提携后进、一丝不苟的精神至为感人！本书出版过程中，还得到南开大学出版社副社长崔国良同志和天

津《今晚报》著名记者徐红珠女士鼎力支持。谨向上述三位
严师、挚友致以深深的谢意！

洪忠煌

1991年夏

目 录

序.....	葛一虹
--------	-----

前 言

第一章 什么是戏剧意象.....	(1)
第一节 戏剧意象的存在.....	(1)
第二节 意象的心理学涵义和美学涵义.....	(7)
第三节 意象与意境.....	(20)
第四节 意象与情感.....	(25)
第五节 意象内涵的三个层次.....	(34)
第六节 戏剧意象的特征和作用.....	(39)
第七节 意象系统与形象系统.....	(54)
第二章 意象表现与概念图解.....	(59)
第一节 为“艺术抽象”正名.....	(59)
第二节 意象与象征.....	(66)
第三节 审美形式还是逻辑形式.....	(71)
第三章 戏剧意象的创造.....	(88)
第一节 传统与反传统的交汇点.....	(88)
第二节 表现性是意象的本质属性.....	(97)
第三节 再现性的意象表现.....	(103)

第一章 什么是戏剧意象

第一节 戏剧意象的存在

在我们多年来的话剧创作中，常见有这样两类作品，即意念化的作品和貌似“生活化”的作品。前者就是通常所说的“概念图解”，本书第二章中将予以详细剖析；后者似乎与前者相对立，实际上却是前者的变种，是概念图解的另一种表现形式，其原因也将在第二章中予以说明。这类貌似“生活化”的剧本往往以所谓“写实”或“现实主义”来迷惑人。作者以所谓“反映生活”来作为自己的理论支柱，借此掩盖自己的平庸。但是只要我们稍加审视，就不难发现其中缺乏真正的艺术魅力。即使就这类剧本中的佼佼者而论，情形也是如此：其中有经过精心安排的情节和真实的细节，有富于生活气息的台词，甚至也不乏生动具体的人物性格，可以说是“应有尽有”；然而总起来看，却使我们感到缺少一点什么，使我们的审美要求得不到满足。例如，《哥们儿折腾记》算得上是“十年话剧探索”中出现的较出色的作品之一，剧中再现了80年代的一群青年工人各自独具的癖性习惯，展示了工厂内外的生活场景，却没有足以令人玩味的意

蕴；从审美的角度来看（撇开对此剧“立意”的社会学评价方面的争议），全剧构思并没有提供一种观照生活的总体幻象。这种缺憾在那些等而下之的劣作中就更明显了。

但是另有一类作品却与此不同。与《哥》剧同为表现青年工人题材的《街上流行红裙子》，就不仅塑造了一个新型劳模陶星儿，作为一个活生生的普通人，一个挣脱了精神枷锁、热爱生活、追求美和真诚的80年代女青年的形象，以及葛佳、阿香等各具个性的人物形象，而且让我们看到笼罩全剧的“红裙子”这一象征美和生活享受、象征青春和生命活力的总体幻象。作为戏剧构思的主导因素，这一总体幻象通过全剧的舞台形象暗示、传达给了观众。看过演出，我们可能忘记了剧中的情节，但却不会忘记女主人公和她的伙伴们如此热爱的红裙子，不会忘记她穿上红裙子翩翩起舞的动人场面，也不会忘记大街上和车间里喧闹着的时代音响和这群爱穿红裙子的姑娘们的生活热流。这一总体幻象正是抓住剧作家的最初构思，使他感奋得不能不下笔的创作激情的动力；也正是拨动观众的心弦，使他们心驰神往的艺术魅力的奥秘所在。

除了其他区别之外，这一笼罩全剧并赋予全剧以诗意的光泽的总体幻象，正是《街上流行红裙子》等优秀剧作与上述那类貌似“生活化”的剧作之间的明显区别。也许有人会说，这种“幻象”是那些采取了象征手法的剧作所特有的，——《街》剧作者曾以我国第一个借鉴现代派手法的获奖剧作《屋外有热流》而闻名，——不能据以要求“生活化”的写实的剧作。那末且让我们来看看老舍的《茶馆》，众所周知，这是写实的剧作的一个典范。《茶馆》不但创造出一系

列令人难忘的类型人物，而且“茶馆”本身就不仅仅是单纯的剧情背景和特定环境，它构成了一个自成系统的“茶馆世界”的总体幻象。这个“茶馆世界”是由“世态”和“心态”，即客体（全部人物关系）和主体（每人的心态）两方面所构成的统一的整体；其中交织着三流九等的社会相，又凝聚着从苟安偷生者、洁身自好者、根基浅薄的实干者到帮凶者和牟利者等芸芸众生所代表的国民性弱点和国民劣根性。这个“茶馆世界”已经具有活力，变成活生生的有机体了。这个主客观统一的有机整体——“茶馆世界”的总体幻象照亮了全剧，赋予每个人物和每个场面以活力和生命的色彩。焦菊隐导演在排演《茶馆》时，就特别注意“造成浓郁的茶馆生活气氛”，“一开幕，首先就要让观众掉进大茶馆的生活气氛之中”，^①着力把握“茶馆世界”这一体现“世态”和“心态”的总体幻象。相比之下，在那个作为《茶馆》前身的剧本《人民代表》（或称《前茶馆》）中，还不存在这样一个总体幻象，茶馆还只是作为该剧第一幕第二场的一个环境而出现。可见，《茶馆》剧本的修改成功，是与“茶馆世界”这一总体幻象的孕育成熟同步的。《茶馆》的成功有力地证明了写实的剧作与采取现代派手法的剧作一样，完全有可能创造出象征性幻象以及上文提到的“总体幻象”，以区别于那些貌似“生活化”的暗淡无光之作，当然也区别于那些意念化的赝品。

可见，真正的艺术品（不管是写实的还是“现代派”的），与概念图解式的作品（也不管是意念化的还是伪“生

^① 《焦菊隐排演〈茶馆〉第一幕谈话录》，《〈茶馆〉的舞台艺术》，中国戏剧出版社1983年版第193—215页。

活化”的)，二者之间的一个显著区别，就是能否创造出象征性的“总体幻象”。我们通常把那些似乎“应有尽有”、唯独缺乏艺术生命力的作品，叫做缺乏“灵气”，缺乏“空灵感”，缺乏“神韵”或“妙悟”，等等。或者用更通俗的说法，就是这类作品中“仿佛少了点什么”。究竟少了什么呢？人物、情节、细节都有了，可就是没有创造出富于“灵气”、富于“空灵感”、富于“神韵”或“妙悟”的总体幻象，即象征性的总体幻象。这种幻象可以使人透过生活的表层领悟到内在的意蕴，或者说，使人联想起支配着外在世界的某种内在力量，从而使人超越生活，对生活作总体的审美观照。这就是艺术品与非艺术品之间的最大分野。

那些中外著名的导演艺术家的实践经验，进一步证明了话剧创作中确实存在着这种概括性的“幻象”。导演的“再创造”是建立在剧本分析的基础上的，而其终极目的就是创造性地捕捉和传达剧中的总体幻象。焦菊隐有一段经验谈，说的就是导演构思如何抓住总体幻象：“有时在分析剧本、分析人物时，就会出现各种形象，也会考虑到如何安排，想到在舞台上如何调度等等。这种构思有时是一个粗线条轮廓，有时是一个局部、片段或细节想得比较明确，由少到多，逐渐连成一片，……”^①不仅导演构思与全剧的总体幻象有关，而且演员创造角色也应致力于把握自己角色的总体幻象。焦菊隐提出的“心象”学说的要旨就在于此：“你必须先把你心中的那个人物的‘心象’培植发展起来，从胚胎到成形，从朦胧恍惚到有血有肉，从内心到外形，然后你才

① 《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社1979年版第184页。

能生活于它。”^①当然，无论是导演构思形成“演出形象”或“演出种子”、“形象种子”^②（斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦柯的常用术语），还是演员形成角色“心象”（即“内心视象”），都是以剧本所提供的总体幻象为基础的。

对这一“心象”概念，焦菊隐有时也称为“意象”^③。可见“心象”、“视象”、“意象”这些概念所指大体上是同一个东西，即剧本所提供而由导演和演员据以进行再创造的总体幻象，只不过每个概念各自强调不同的方面而已。但这些概念一致表明话剧创作的全过程（从剧作、导演到演员表演）中确实存在着这样一种概括性的总体幻象。其重要性，由我国另一位著名导演黄佐临作了精辟的说明：“这视象或意象就是将来具体演出的根据地，它就犹如聚光灯的那股光芒一般，不但在读过第一遍不求甚解所得来的笼统概念里，并且在整个演出过程中为导演指示路途。‘意象’的功夫是导演的法宝，有了它，他就可以天不怕地不怕，什么困难都可以克服；没有它，他休想有什么成就。”^④苏联著名导演古里叶夫也指出：“如果导演由于构思的结果，产生了这样一个概括性的形象，那么，这个戏的成功就往往有了百分之五十的把握。”^⑤

① 《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社1979年版第82页。

② 古里叶夫《导演学基础》，中国戏剧出版社1960年版第150—151页。

③ 聂米罗维奇—丹钦柯《文艺·戏剧·生活》（焦菊隐译），转引自苏民等《论焦菊隐导演学派》，文化艺术出版社1935年版第34页。

④ 黄佐临《导演的话》，转引自上海文艺出版社编辑出版的《戏剧美学论集》第130页。

⑤ 古里叶夫《导演学基础》，中国戏剧出版社1960年版第416页。

上述优秀剧作和中外著名导演艺术家的经验都告诉我们，戏剧创作中确实存在着这样一种审美事实，即概括性的、象征性的总体幻象。这种幻象，也见之于文学作品或其他各类艺术作品及其构思中。在美学中就把这种幻象称为审美意象。在戏剧美学中就把这种笼罩全剧的概括性的、象征性的总体幻象，或者说“形而上”的总体幻象，称为戏剧意象。

戏剧意象的概念不是凭空提出的，而是从艺术品（剧本和演出）的审美事实中、从戏剧创作的实践经验中抽象出来的。戏剧意象是存在于戏剧艺术精品和成功的戏剧构思中的一个审美实体，是使戏剧作品（剧本、演出）成为真正的艺术品的一个要素。因此，戏剧意象是值得深入研究探讨的。

在戏剧理论中引进“戏剧意象”这一陌生的概念，可能引起如下疑问：这里说的分明是“形象思维”，或者是“戏剧构思”，那末还有什么必要增加一个涵义接近或相仿佛的新概念呢？对此，我们可以简略地回答：“形象思维”是指一种思维形式，“戏剧构思”则是指一个创作阶段，而“戏剧意象”所指的是在戏剧构思阶段中运行的形象思维的实体内容。这就是戏剧意象与形象思维、戏剧构思之间的关系。戏剧意象是形象思维和戏剧构思的具体领域，我们的理论研究如不深入这一具体领域，就不可能真正揭开形象思维和戏剧构思的奥秘。打个近似的譬喻，好比说我们都知道人类有梦境，但是如果不深入揭示无意识（即潜意识）的领域，梦境对于人类来说也就永远是个抽象的王国。当然我们不能满足于“知其然而不知其所以然”，也不能满足于对某种思维

形式的笼统理解和对某个创作阶段的空泛认识。我们对戏剧意象进行探幽发微、穷根溯源的全面考察和系统研究，必然有助于我们对戏剧构思的领悟和对形象思维规律的把握。

第二节 意象的心理学涵义和美学涵义

“意象”这一概念在心理学中的涵义与它在美学中的涵义，虽有交叉重叠之处，却不尽一致。因此有必要予以区分，以便确切地加以界定。

在心理学中，“意象”往往与“表象”通用。有些心理学译著把“表象”等同于“知觉”或使之与“知觉”相对应，对“表象”与“意象”却有所区分，例如弗洛伊德心理学对这些概念作了下述界定：“知觉系统接受来自感官的刺激，并且在心中形成一幅图画，即‘表象’（representation），显示出感官中的对象。……知觉就是事物在心中的表象，而记忆意象（a memory image）则是保存在心中的知觉表象。”^①但在另一些译著和著作中，却以“记忆表象”这一概念取代了“记忆意象”：“感知过的事物在脑中重现的映象叫记忆表象。”^②并给“表象”下了这样一个定义：“表象是人脑对当前没有直接作用于感觉器官的、以前感知过的事物形象的反映。”^③这就把“表象”与上述的

① 霍尔《弗洛伊德心理学入门》，商务印书馆1985年版第17页。

② 我国八所综合性大学编著《心理学词典》，广西人民出版社1985年版第149页。

③ 我国九所综合性大学编著《心理学》，广西人民出版社1982年版第287页。

“记忆意象”等同了。与此同时，却把“表象”与“知觉”区分开来：“感觉、知觉、表象都属于感性认识，但表象比感觉、知觉对事物的认识更进了一步，它具有直观形象和初步概括性的特点。所以，表象是感性认识和理性认识的一个中间环节。”^①按照这一界定，在认识的阶梯上，“表象”高于“知觉”而等同于“意象”。我国翻译的一些苏联心理学著作也是这样界定的。在近年来我国出版的一些文艺心理学著作中，也大体沿用此说，而且以大量篇幅强调“表象”在艺术创造中的作用；“意象”概念在这些著作中也偶尔提及，却未予界定。

从上述引文中可以看出一个问题：审美意象的定义不可能从心理学中直接汲取过来，因为现有的心理学著作以及作为现代美学分支的文艺心理学著作还没有提供审美意象的现成定义。在美学中，如果我们简单地照搬心理学中的“意象”即“表象”定义，或者以“表象”概念取代“意象”概念，那就可能造成概念混乱，从而无法弄清二者之间的关系，也就不可能正确界定“审美意象”的涵义。这种照搬心理学概念的做法，还可能产生一种理论后果，那就是不适当地抬高“表象”的审美地位，相应地实际上贬低审美意象的功能，或者通过偷换概念的方式把本应属于审美意象的功能赋予“表象”。显然，在界定“审美意象”的工作中，我们首先应做的是弄清“意象”与“表象”之间的关系。

上文提到的弗洛伊德心理学，即精神分析学派的著作中，“意象”与“表象”的英语原文是不同的两个词。这里

① 我国八所综合性大学编著《心理学词典》，广西人民出版社1985年版第149页。

“意象”（image）是作为一个与“表象”（representation）不同的独立概念来运用的。二者的不同点在于，“意象”之中加进了记忆、尤其是想象的作用，从而使“意象”成为比“表象”高一级的概念。值得注意的是，当代西方心理学家指出了一种叫做“全现心象”（eidetic image）的心理现象（按这一概念的原文来看也可译为“全现意象”）：“尽管我们之中大多数都能将自己所见到的视觉印象，加以保留，但这种印象通常只是一个轮廓并且是不清楚的。可是，有些人却能象照片一样将所见到的一切完全保留。对一张图片他们只要一瞥，即使图片已经拿掉了，他们也仍然能‘看见’，不是用脑去想，而是确实在他们眼前的某个地方。他们能将此种心象保留数分钟之久，将之视同空间中一种固定的形象加以审视，并且能以比记忆更精确的方式加以描述。”另一方面，“全现心象并非一种摄影式的复制，它们依然会有所增减，和记忆一样，会对原始资料产生歪曲现象。图画中孩子特别感兴趣的部分，在他的全现心象中特别细腻地复制、重现出来。”^①这里描述的“全现心象”（或“全现意象”）十分接近于艺术家所特有的“形象记忆”，为我们理解艺术想象所具有的使审美意象“整体浮现”的功能，提供了一把钥匙。当代心理学还把“意象”（或“心象”）分为“记忆”型的和“想象”型的两种：“没有具体的物体在面前，单凭记忆而使经验过的事物的象，在意识中重新浮现出来。此种心象，称为记忆心象（memory image）。另外一种情形是，即使连经验中并

① 西尔格德《心理学》，台北桂冠图书出版公司1970年版 第317—319页。