

传媒艺术学文丛
戏剧与影视

戏剧戏曲 导表演艺术中的 意境创造

Xiju Xiqu Daobiaoyan Yishu
Zhong de Yijing
Chuangzao

赵娟◎著

中国传媒大学 出版社

传媒艺术学文丛
戏剧与影视

戏剧戏曲 导表演艺术中的 意境创造

Xiju Xiqu Daobiaoyan Yishu
Zhong de Yijing
Chuangzao

赵娟◎著

常州大学图书馆
藏书章

中国传媒大学 出版社
· 北京 ·

图书在版编目(CIP)数据

戏剧戏曲导表演艺术中的意境创造/赵娟著. —北京:中国传媒大学出版社,2018.4

ISBN 978-7-5657-1520-4

I. ①戏… II. ①赵… III. ①戏剧—导演艺术—研究
②戏剧表演—表演艺术—研究 IV. ①J811 ②J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 266856 号

戏剧戏曲导表演艺术中的意境创造

XIJU XIQU DAOBIAOYAN YISHU ZHONG DE YIJING CHUANGZAO

著 者 赵 娟

责任编辑 黄松毅

责任印制 阳金洲

封面设计 拓美设计

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京玺诚印务有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 14.75

字 数 124千字

版 次 2018年4月第1版 2018年4月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-1520-4/J·1520 定 价 59.00元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

“传媒艺术学文丛”编委会

编 委 胡正荣 苏志武 廖祥忠 仲呈祥 徐沛东 胡智锋
段 鹏 王 宇 伍建阳 周 涌 贾秀清 李俊梅
黄心渊 关 玲 李兴国 路应昆

主 编 彭文祥

副主编 付 龙 邢北冽

序

张仁里

艺术创作是一项很复杂、很难驾驭的创造工程，它不仅因为作品种类不同，反映的生活内容以及表达时的节奏各异，由此调动起观赏者的思想感受，从中获得的理性收益以及情感波动也很不一样，因此，许多年轻的创作经验不足的作家、导演等，都十分重视去寻求创作中的核心原理是什么，要遵循的美学规律是什么，欣赏这个作品之后，打动你思想的主要旋律是什么。这里面的道道儿学问经常成为接受者所争议探讨的主题之一。

中国的绘画、诗词、建筑、舞蹈、戏曲等艺术作品，丰富多彩，令人目不暇接。因而，其中留给我们美学追求的核心要求是什么，就成为一个极重要的议题。

几千年来，“意境”之说，在中国艺术美学中，是各流派研究、指导创作作品或评价文艺作品的重要目标。

清代文学理论家王夫之说：“境界已熟，心手已应，方能纵横中度，左右逢源。”

对于“意境”学说的主要理论，在先秦就已萌芽，《易传》的“立象尽意”，庄子的“言不尽意”都是意境学说形成的重要基础。到了唐代，诗歌的繁荣，宋代词话的发展，把“意境”学说推向了高潮。到明清时期，“意境”之说在文学创作和批评中普遍运用。近现代

论家如王国维等人,对我国意境理论做了系统总结。

由上可知,“意境”学说在我国艺术创作历史上有无数文人学士积累了约数千年的创作研究与评价。对我国的艺术实践有了相当的推进和指导作用,它理应得到我们的特别重视。

但是,由于历史上的种种原因,我们对于如此宝贵的文艺核心理论,分析、研究还很不够,这是十分遗憾的。因此,赵娟老师花了大量时间与精力,以专书的形式,对此做了细致的总结,这是极有价值的一件工作,我们应予以肯定和重视。

为什么“意境”学说在我国艺术创作中占有这么重要的地位?艺术创作自有其特殊之处,它几乎涉及所有的元素,许多元素既不可或缺,又相互依存,它所起的作用须依赖于相对元素的充分作用。例如:艺术作品的创作离不开所描绘的生活,离开了实在的生活,作品就失去了生命,缺少了灵魂。但是,反过来说,艺术与相关内容虽难割断其联系,但再生动活泼的生活内容,作者若不给予加工提炼,直接把它搬上舞台、银幕,也是不行的。观众到剧场或影院是为了欣赏一场艺术盛宴,接受美的熏陶。所以,我们的观众、评论家定会要求生活素材要用艺术的梳子,梳理得得体和高雅。

老舍先生曾在1980年说过一段十分通俗的话,揭示了艺术与创作间的复杂关系。他说:“我生在北京,那里的人、事、风景、味道,甚至卖酸梅汤、杏儿茶的吆喝的声音,我全熟悉。一闭眼北平就完整得像一张彩色鲜明的图画浮立在我的心中,我敢放胆地描绘它。”

济南和青岛也都与我有三四年的友谊,可是我始终不敢替它们说话,因为怕对不起它们。流亡了,我到武昌、汉口、宜昌、重庆、

成都各处‘打游击’。我敢动手描写汉口码头上的挑夫，或重庆山城里的抬轿的吗？绝不敢！小孩乍到了生地方还知道暂缓淘气，何况我这四十多岁的老孩子呢！……我以为写小说最保险的方法是知道了全海，再写一岛。……哪一部像样的作品不是期待多时呢，积了十几年对洋车夫的生活的观察，我才写出《骆驼祥子》啊！”

老舍先生朴实而通俗地把“生活”是艺术创造的源泉这个原理说清楚了。但是，我们从创作实践中又懂得了原始的“生活”虽然重要，但尚不能简单地把现实生活代替了艺术作品。生活的情景再生动、丰富，它也并不能替代对艺术作品来欣赏，生活是粗糙的、无严格序列的，它甚至重叠、反复、不精准。因此创作者在表现生活本质的时候，往往啰嗦而使人误读。这就是说应当把“生活”之源与作者想表达的“立意”搞清楚，把这对立的矛盾的二者有机地结合起来，使得这种既互相依赖的，又不能替代的辩证关系和谐、有机地融合起来，使得创作者的意图更突出、更深刻、更准确。

艺术创作最大的特征是其“假定性”，艺术品中表现的多是想象的事物，很多不是现实中发生的真事、实事。所以，其事情的发生、发展，需要创作者有意地安排、构思和组织。

如《茶馆》的第一幕，满台八个桌子，几乎有三四十个人物前后上场，营造了裕泰大茶馆开张时的一种热闹、红火的气氛，曹禺先生说：“这第一幕（指茶馆的第一幕）是古今中外剧作中罕见的第一幕。如此众多的人物，活灵活现，也可以敷衍成几十万字的文章。而老舍先生举重若轻，毫不费力地把泰山般重的时代变化托到观众前面，这真是大师的手笔。以后的每一幕，也都画出了时代的风貌。”可见像《茶馆》这样的场面，这样人数众多的剧本，没有著名作家、导演和演员的精心创造，怎能把“泰山般重的时代变化托到观

众面前呢”？

那么，真实的生活既然是作品创作的唯一根源，为什么不直接把真实生活的原形搬上银幕或舞台呢？这不是更真实吗？在我们强调生活源泉论的时候，不是经常忘了艺术作品不同于生活这个重要原理吗？艺术与原始生活素材的不同在于“意境”的创造。古人总结说：“意存笔先，画尽意在。”说明艺术品中“笔”的运用，运用的目的在于达意。张彦远指出，“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨法形似皆本于立意，而归于用笔”。

我们强调对运用绘画或诗词来表达生活应如何运笔，因笔法受制于“立意”的原则。艺术作品没有“立意”就失去了生活素材活泼、深邃的内涵。因而“立意”是中国艺术历史上极重要的美学原理。

明代艺术批评家李日华说，山水画“有三次第：一曰身之所容……二曰目之所瞩……三曰意之所游……”这第三次第指的是意（即情）之所之。画中缺不得它，否则便是有景无情的作品。也难呼其为画了。

因而我们可以断言，“意境”为作品深邃、高雅之魂，必含有“形”与“神”、“实”与“虚”、“有我之境”与“无我之境”、“体验”与“表现”之别，融合了艺术创造中的所有对立统一的元素。这些元素由于其对立，因而起的作用有异，使观众在欣赏时得到的感受也不同，它会更全面、更深刻。

晋代顾恺之所谓“迁想妙得”正说的是画家认识某一物件（包括人物）的内在精神、品性、气质，而描绘时，须运用自己的想象力，造成不同的“妙得”。

元代杂剧家马致远的作品《天净沙·秋思》共五句，二十八个

字,其中有三句是写的景色与环境,似乎用的全是实写笔法。在当年的中国边疆,人少地荒,虽也有小桥流水的闲散、静谧,还有古道与老树留下的历史生活遗迹,但此作品的“意境”远不在此。“夕阳西下,断肠人在天涯”十个字,把创作者内心的惆怅,生活给他的强烈的凄凉与苦难,翻腾起的情感波浪比另十八个字更大,揭示的压抑许久的人性烦恼更深。由此而论,真正真实的心理内容,恰恰是在那虚写的十个字之中,而另十八字的具体境遇的描述,反而显得实在和具象。

胡经之在《文艺美学》中说:“意境从总体上说是有形发未形,无形君有形,是虚与实的统一,显与隐的统一,有限与无限的统一,瞬间与永恒的统一,而意境与意象、神韵、兴趣、性灵、韵味、物境等范畴是相互联系、相互作用、相互制约的,但却不能相互代替。”

这些正是“意境”学研究的价值,希望研究者能更深入研究“意境”学说的内涵,以提高我国文化艺术的总体水平和质量。

第一章 中国传统美学中的意境命题阐述 / 1	
第一节 意境命题产生的哲学渊源 / 2	
第二节 唐朝意境说 / 5	
第三节 意境在宋元的发展 / 8	
第四节 明清意境说 / 11	
第五节 王国维的意境说与意象 / 13	
第六节 宗白华的意境说 / 17	
第二章 意境创造在艺术创造中的特征和作用 / 22	
第一节 意境的特征和产生的条件 / 23	
第二节 意境与诗歌 / 30	
第三节 意境与绘画 / 37	
第四节 意境与音乐 / 43	
第五节 意境与舞蹈 / 49	
第三章 戏剧戏曲导表演艺术意境创造的本质特性 / 56	
第一节 戏剧戏曲意境创造的特殊性 / 59	
第二节 戏曲的真实感与意境 / 70	

第三节 戏曲的程式化与意境 / 82

第四节 戏剧情境与意境 / 100

第五节 戏剧冲突与意境 / 120

第六节 戏剧表现力与意境 / 128

第四章 戏剧戏曲的“意境”艺术创造方法与范例解析 / 159

第一节 “戏剧冲突”与意境创造 / 159

第二节 “动静结合”与意境创造 / 165

第三节 “虚实相生”与意境创造 / 167

第四节 “美丑、文野的对比”与意境创造 / 170

第五节 “情景交融”与意境创造 / 174

第六节 “透视”与意境创造 / 177

第七节 “音画结合”与意境创造 / 180

第八节 “插科打诨”“间离效果”与意境创造 / 183

第九节 “形式和观念”与意境创造 / 187

第五章 艺术元素的和谐运用与意境创造 / 196

第一节 和谐的条件 / 196

第二节 和谐的运用 / 209

第一章 中国传统美学中的意境命题阐述

意境,属于中国传统美学和艺术中的一个重要的艺术审美范畴,意境的审美命题是中国哲学、美学和艺术的一个重要创造和贡献。在研究中国美学和艺术的各个领域,都会或多或少地碰到有关意境审美特征的研究,这一现象使我们不得不关注意境在艺术审美和创作中的重要性,为什么从古代到现代会有那么多人在创作或进行审美活动时提到该命题?意境到底是什么?意境有多么神秘?意境的作用有多大?它在艺术创作中起到什么样的作用?应该如何看待意境的创造问题?尽管意境命题非常重要,但是在有关艺术创作的理论体系中,意境创造理论是一个空白,并且很多艺术工作者认为意境审美是只可意会不可言传的,更不要说如何在创作上进行规范化把握了,因为很难找到关于意境创造的理论系统依据。难道意境真是那么玄妙,真是不能够在创作中进行把握吗?为了揭开意境在艺术创作中的神秘面纱,我们有必要对意境命题的产生和发展,及其在艺术创作中的作用进行历史的回顾和梳理,从而找寻意境的踪迹,了解并观察它的真面目,使“意境之说”不再成为玄学之说,不再让人欲言又止,难以把握。希望这次“意境回顾之旅”是一次令人愉快的有意义的旅行。

第一节 意境命题产生的哲学渊源

意境命题早先见于先秦哲学和佛教当中,开始时属于哲学和宗教术语。就有“立象以尽意”“系辞焉以尽其言”的说法,意思是通过创作出物的“象”来表达人的思想,通过“文辞”来尽可能地表述自己的言语。《周易·系辞上》说:“子曰:‘书不尽言,言不尽意。’然则,圣人之意,其不可见乎?子曰:‘圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言,变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。’”

无论“象”还是“辞”,都是表意的符号,这种符号的出现反映了人对客观世界的能动性作用。毕竟先秦时代人们对客观世界的认识是有限的,往往通过猜测和想象来表达和描述自己对世界的印象,而这种表达和描述的方式是有其时代局限性的,但无论如何,人们对眼中世界的把握的主观能动性由此可见一斑,所以创制出了“象”“辞”以尽意或尽言。《周易》中还有一个更重要的命题——“观物取象”,说它重要,是因为“观物取象”的命题对后来的艺术创作起到了极深的影响。

《易传》言:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”“圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象。”“观物取象”说明了《易》“象”的来源,也说明“象”是带有极大的概括性的。笔者认为,“观物取象”最大的贡献还是提出了从认识到创造的能动过程,因此,笔者也认

为,这是艺术创造应该向《周易》学习的最重要的一点。即它不拘泥于物象本身,而是通过对物象认真、多角度、多方式的观察,从而上升到一个哲学的领域。尽管《周易》对现今社会的影响已远不能和先秦时代相比,但我们不能不承认艺术发展到一定阶段,就会与哲学走到一起,成为真正的艺术哲学。从这一点上讲,艺术与哲学相结合的空间领域极大,而艺术与哲学原本就是同源,一个没有哲学头脑的人,他的艺术造诣当然也不会很高;而一个人只有哲学思维,对艺术却一窍不通,他的哲学理论也将会是枯燥乏味的。但是在先秦时代,还没有“意境”一词,直到佛教出现后,才有了“境”和“境界”的用语。

魏晋南北朝时期佛教盛行,佛教用语流行起来,佛教中“境界”的意思是指人的自我意识所能达到的佛家要求的觉悟和认识境地。因此,这时的“境界”并不是指客观世界,而是指人对客观世界的主观感受认识。东晋南朝时佛教用语在社会中更广泛流行起来,如顾恺之谈吃甘蔗从尾部吃起,并说“渐至佳境”(《世说新语·排调》),可见“境界”被人越来越多地用来表达自己的主观感受。但并不是所有的人都会认同“意”和“象”是完全统一的,也就是说“象”未必一定能够尽意。与此相反,老子认为“大音希声,大象无形”,意思是世上最大最好的声音是没有声音,最大最好的形象是看不到的形象。由此看来,许多哲学体系之所以不同,是因为人们认识和把握世界的方式不同。但是,没有“声”或者“象”不等于没有意境,只不过追求的方式和理念不同,“象”能产生意境,“无形”也能产生意境,“音”能产生意境,“无声”也有无声的意境。其实,境界就是由主观思想感情和客观世界交融而成的意蕴或形象。但是,从先秦到魏晋关于“意”“象”的论述,都还只属于哲学范畴的探

讨,尽管当时还没有将其上升到对艺术形象创造的专门论述上,但它却是后来“意境”观念形成的哲学思想基础。

儒家推崇“立象以尽意”,要求“意”与“象”的统一,而庄子则认为“天地有大美而不言”“言者所以在意,得意而忘言”(《知北游》)。儒家认为意与象是统一于一个思想之中的,对于同一个“象”不会有不同的理解;而老、庄只求“得意”,同一个“象”可以产生不同的“意”。笔者认为儒家与道家对“意”与“象”的不同看法的根本区别在于:儒家属于文化体系,而道家属于哲学体系,因此,二者实际上并没有可比性。儒家通过“意”与“象”来进行文学艺术创作,是一种入世的态度;而道家通过“意”与“象”来解释人生和宇宙的奥秘,是一种出世的态度。儒家的“象”已经不同于道家的“象”,前者是创造出来的艺术或文学形象,后者是指客体的物象,因此,主体所获得的“意”也就不同。儒家的“意”是“象”特指的“意”,是限定性的;而道家的“意”是不拘泥于物象而超出物象的,是人生哲理本身。因此,笔者认为,儒家的“意象”理论影响了文学艺术创作的美学取向;道家的“忘言”哲学指出了人与宇宙的关系奥秘。这两种学说最初是分开的,但当艺术创造自觉不自觉地吸取了更多的哲学因素的时候,我们就会发现,艺术创造无所不包、无所不容的兼容性,使得儒家与道家的折中与融合,也在艺术的创作中交融到同一个作品中。

如果说,庄子提出了“得意忘言”的命题,那么王弼“得意而忘象”的命题则是对“忘言”理论的进一步发展。“得意而忘象”虽说是作为哲学命题提出的,可它又是一个美学命题。王弼在《周易略例·明象》中说:“夫象者,出意者也。言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故可寻言以观象;象生于意,故可寻象

以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象……然则，忘象者，乃得意者也，忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以尽意，而象可忘也；重画以尽情，而画可忘也。”可见，王弼的这个命题，是说艺术创造或者审美观照在于对概念的一层层超越，而不是拘泥于概念本身，也即，艺术的任务不是艺术形式本身，而是整个的艺术形象，即艺术的审美价值。

第二节 唐朝意境说

一、“意境”在于得真

唐朝的很多诗论著作已将“意境”作为文论术语，并大大丰富发展了意境学说的创作理论。王昌龄在《诗格》中就提出“诗有三境”：物境、情境、意境。物境是“了然境象，故得形似”，意思是诗是对物象自然界一切的真实描绘，故谓形似，也谓写景；情境是“张于意而处于身，然后驰思，深得其情”，意思是诗歌创造出的艺术形象是表主观之意的，并将主观之意与客观景象交融，是谓情景交融；意境是“亦张于意而思之于心，则得其真矣”，与前面的表意相比，此处是“得意”，是对情景交融感受的理性上的认识，得意在于得真，得真就是得自然生命真理之真。这便是意境与前面的物境和情境的不同，前二者只停留在较浅的诗的创作理论上，而后者却是创作的终极目标和理想阶段。

由此可见，《诗格》中“意境”的内涵是高于形似、高于情景交融

的。在笔者看来,优秀的艺术作品能够使人动情已经属于上乘之作,作品能“得情”已属不易,但真正的佳作乃是“得真”之作,方属不朽之作。这里的“真”并不是写真或是写实,而是“思之于心,则得其真矣”。是主体动情之后对其情的哲理性升华,因此,这个“得真”才是创作的最高要求。

二、“意境”在于象外之象

“象外”一词最早是由南朝的谢赫提出的,他在《古画品录》中说:“若拘以体物,则未见精粹:若取之象外,方厌膏腴,可谓微妙也。”如此看来,谢赫也认为创作不能拘泥于物象,而要超越物象之外寻找创作的精粹。

“象外说”还见于诗人刘禹锡的《董氏武陵集纪》:“诗者,其文章之蕴耶!义得而言丧,故微而难能;境生于象外,故精而寡和。”此处的“境”与“象”被作为一对创作上的范畴提出来,作者并进一步区分了“境”与“象”,把“象外”作为意境形成的艺术形象特征。意境作为诗论的一个重要命题,其理论要点和内容特征在中唐已比较成熟,笔者认为这一理论的贡献是意境须有“象外”的发展,意境超越了物象,甚至超越了艺术形象本身,而呈现在象外,具有无限广阔的艺术空间,但并不能因此就否定了艺术形象的创造,正是因为有了艺术创造的形象,才有了超越具体形象的更广阔的意境艺术空间。

“象外之象说”出现在晚唐时期,司空图在《与王驾评诗书》中提出“思与境偕”,在《与极浦书》中,他引用中唐戴叔伦的名言“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”,指