

小议京剧《三岔口》的表现性

文/范齐英 李光辉

(桂阳湘剧团 湖南 桂阳 424400)

【摘要】《三岔口》从它的产生到今天，随着时代的变迁，我们看到这出戏发生了一些有趣的变化。本文除了简要介绍《三岔口》的发展变化状况之外，着重分析《三岔口》在艺术表现性方面的特征。

【关键词】言 象意 表现性 锣鼓

《三岔口》原名《焦赞起解》，王钦若把焦赞充军到沙龙海岛，又暗暗叮嘱解差途中杀害焦赞。八贤王为了保护焦赞，即命家将任堂惠暗地跟随。《三岔口》就是演焦赞起解到宋辽边境三岔口宿店，不料这一旅店是黑店，任堂惠也投宿在这家黑店，经过一番打斗，任堂惠救了焦赞。

说起《三岔口》这出戏，我们就要提到有“老”《三岔口》和“新”《三岔口》还有“快餐式”《三岔口》这三个版本。

“老”《三岔口》是个什么样子？大概我们这一代年轻人从来没有看见过。最初，《三岔口》在北方虽属于开锣小冷戏。然而却是“四武”（武生、武丑、武旦、武花）齐聚一堂偏重“柔术”的武戏。以表演在黑暗中的武斗著称，武打动作编排别致，高难度的危险动作迭出，夺人心魄。据考，清道光四年“庆升平班”有此剧目。咸丰初年《都门纪略》记载有“双奎班”张七搬演过。又《清代伶官传》载：孙四多在清咸丰十一年四月十九日演过。川剧、汉剧、秦腔、豫剧、河北梆子等均有类似此剧目。以京剧论，昔日黄月山、张淇林、张德镇、李顺德、周长顺、张财宝、薛桂喜、卢庆元、朱文英、飞来凤、麻德子、吕增禄及夏月润、李兰亭等皆工此戏中不同行当的角色，各具风采。谭鑫培在青、壮年时期亦演之。1879年，他首次去上海还贴演过此戏，按说谭氏亦精于演刘利华，并将《三岔口》的表演包含在“谭派”表演艺术范畴中。“老”《三岔口》有七场，通篇演完大约需要50分钟。

“新”《三岔口》是张春华和张云溪改编的，戏的老框架不变，但将剧中人物矛盾由正义战胜邪恶改为好汉打好汉的一场误会。刘利华由极丑恶的脸谱变成“丑中带俊”的模样。紧缩了场次，削弱或免除了武花和武旦的戏。1951年在民主德国举办的第三届世界青年联欢节上首获金奖，后又历时数年周游了欧洲、美洲各国，享誉世界，成为京剧出国演出“国家”级必备的保留剧目之一。在国内近半个世纪来成为经典的定型戏，影响很深。现在一般出演的折子戏《三岔口》全剧四场剧本为4300字，演出时间大约26分钟，前三场为2800字，演出时间大约11分钟，而第四场大约15分钟。

“快餐式”《三岔口》是大家所见最多的一种。即：从任堂惠躺卧在桌上假装睡觉，等刘利华拨开门进来摸黑开打开始演起。不管是CCTV12频道，还是广场上的商业演出，我们都可以看到这种简洁、紧凑和集中的表演形式，非常吸引观众。但是这种改革的确把这出戏变成吸引观众的“快餐”了。

无论如何，京剧《三岔口》是非常吸引人的。不管观众群是中国人还是外国人。

首先，将中国武术和杂技动作结合到戏曲表演程式当中。我们可以看到，这些武生演员都有非常深厚的武术功底。比如，扮演任堂惠这一角色，从人物性格、精神面貌到内在气质的外在形象，都要力求达到统一完整。任堂惠上场的“走边”，是表现他悄悄地尾随在二解差和焦赞的后面，保护观察他们的行踪：“走边”中的正反“云手”、“踢腿”、“飞脚”、“旋子”、“扫堂腿”和“快三步”等表演动作要突出一个“稳”字。每一“亮相”要不摇不晃，稳定结实。出场时起腿快，出脚快，落地快，轻巧里见稳重，不飘不乱。一出场时的走“三步”，上身微微摇

晃两下，配合面部的四下张望，观察动静，表现出这位身经百战、久经沙场的将军的机敏和英雄气概。

再者，将无声的动作表演与艺术美的表现性完美的结合到一起。短打武生技术达到一定高度，才能使自己的体态灵活轻巧、身轻如燕。尤其是《三岔口》这出戏的特定地点和环境，更需要演员具有这种精功。例如：“骗腿”、“七脚”、“骨碌毛”等翻跌动作，“起法儿”要有爆发力和弹力，只有轻松，呼吸运用得当，才能落地无声。这需要经过艰苦的锻炼和深厚的功夫，把身体变成体现艺术美的工具，才能赢得体态轻盈的艺术效果。

所有的艺术手段都是为艺术本体服务的。“象出于意，言出于象”，这句话告诉我们，在艺术本体和艺术手段的关系上，艺术本体是艺术手段存在和存在方式的决定性要素，这一点尤其对于演员来说非常重要；还有一点，艺术手段要靠演员的身体语言和音乐的配合才能实现。“象以言著”，舞台上演员的动作是台下数十年的艰苦训练积累的厚积薄发，演员必须借助完美的身体语言和技术手段来塑造艺术形象，在这种积累的过程中，这种动作形式获得了一种逻辑性，而我们则用直觉来迅速将其获得。当然，对于观众，我们是处在中间这个环节上，我们要把握艺术本体首先要靠艺术手段的展示才能去体会理解艺术本体。“得意忘象”，这些演员在舞台上创造了这种“力”量的变幻，而我们的知觉也跟随着演员的动作表演而忘却了演员的动作。演员表演的水平越高，我们能看到的现实动作越少。舞台上各种“力”从我们感觉到的形象里面放射出来，或者从四周聚集过来，这些“力”的节奏与变化、冲突与解决，带给观众极大的艺术享受，以至于观众会忘情的叫起好来。当然会有人认为他没有感觉到什么“力”，这也是很正常的，因为我们所欣赏的艺术并非是可以进行推论的。艺术形式和我们的生命本来就是一种同构的动态形式。比如，《三岔口》中在没有身体接触的情况下将人打倒在地的动作场面，进入欣赏层面的观众都不会去批评这是假的。因为这是舞台表演，观众的直觉行为将这种符号性的表现形式与它代表的真实情景联系到了一起。

京剧《三岔口》的伴奏音乐主要是京剧的锣鼓打击乐器，包括鼓板、小锣、铙钹、大锣等等，其中铙钹常用小型的，又叫镲锅。这种伴奏方式主要是节奏型的伴奏，没有丝弦，我们称之为武场。这几种乐器配合起来的演奏效果非常鲜明，音响效果也很有震撼力。京剧锣鼓的伴奏不光在配合演员的动作、渲染戏剧气氛，而且在表现人物身份、情绪、内心活动等方面可以发挥很大的作用。

刘利华上场的锣鼓伴奏为：[急急风]上场，[四击头]、[撕边一锣]配合亮相，然后[扑灯蛾]伴奏走矮圆场。

锣鼓中节奏最强烈的就是[急急风]，其演奏速度也很快。谱例：略。在此，[急急风]就营造了急促、紧张、激烈的气氛，并配合刘利华的上场。在刘利华上场后，紧接着[四击头]配合其亮相的动作，谱例：略。一般[四击头]配合人物上场起霸后的亮相，或者扎靠上场亮相，如果在[四击头]后紧接着加上[撕边一锣]，谱例：略。则更显故事情节的紧张性，对于表现戏剧化的情绪起着很重要的作用。

第四场中，任堂惠在搜查旅店时用的锣鼓牌子是[九锤半]接



评杜拉斯的《情人》

文/齐惠云

(陕西科技大学 陕西 西安 710071)

法国女作家玛格丽特·杜拉斯的《情人》是法国新小说派的代表作之一。该作品被评为20世纪80年代世界十大杰作之一，西方百部经典著作之一，1984年获龚古尔文学奖。今年5月份，我有幸读了这部小说，感触很深。有了一些看法，芹献方家，聊博一哂。

中国读者了解杜拉斯大多从她的《情人》开始。这部小说是她在70岁的时候，超越似水年华的时间阻隔，倾注真情创作出来的。在这部十分通俗的、富有异国情调的作品里，杜拉斯讲述了一个发生在西贡的爱情事件，主人公之间没有故事，只有爱与性爱。作者的父母受到殖民地政府的欺骗；满怀希望，远渡重洋，从法国来到印度支那，却一无所获，父亲客死异乡，母亲在当地的一所法文学校当校长，以此来养活她们兄妹3人。母亲花掉自己的全部积蓄，在柬埔寨的贡布省买了一块地，但土地管理部门竟无一人告诉她，这块土地无法耕种，因为它每年都要被海水淹没六个月，最后破产。作者当时在西贡国立寄宿学校外面的一所专门为法国人办的中学里读书。要时常乘坐汽车和渡船往返于学校和家之间。15岁那年，有一天，在从家去西贡学校的一条渡船上，她遇到一位比自己大12岁的华裔男子，两人一见钟情，华裔男子主动用他的黑色大轿车送她回学校。这位青年是个中国人，住在沙河河岸上的一幢蓝瓷栏杆的别墅里，家财万贯，非常富有。他母亲去世，他从巴黎赶回来，为母亲奔丧。并且他是个独子，父亲独断专行而财权在握。这以后，他们常在城南的一座单间公寓里私会，在一起谈得很融洽。

作者言道：15岁的我就知道享乐，虽然我不知享乐为何物，却已习惯了男人的目光。不久，在这间单身公寓里，我奉献了我的童贞，尽管我还是个尚未成熟的孩子。在这以后的一段时间里，我们不断地在这间公寓里幽会。他病狂地爱着我，我却只希望他像往常把女人带到他房间里来那样去做。对我来说，我是因为他有钱才来的，我说我要现在有钱的他。我需要他的钱为卧病在床的母亲治病，我需要他的钱供荒淫无耻的大哥寻欢作乐，我需要他的钱改变这穷困潦倒的家。这位黄皮肤的情人带着我们全家人，去上高级餐馆，去逛夜总会，满足我们可悲的虚荣和自尊。我生活在一个支离破碎，怪异扭曲的家庭中，纯朴、刚强却被世人欺骗，最终绝望的母亲；残暴丑陋、恶魔般的大哥；倍受屈辱而默默忍受的小哥哥。他们虽然瞧不起我的中国情人，极力反对他，却无耻地以我的肉体作交易，满足他们的金钱欲望。我的爱，从做童妓的时候就被人偷走了。在长达一年半的时间里，我们不断地幽会，尽情地满足情感和欲望的需要。但这段感情终究还是一段感伤绝望的爱情。我不能战胜肤色和民族的偏见，不

得不离开印度支那，回巴黎定居。他也挣脱不了几千年封礼教的羁绊，不得不尊从父母之命，与一位素未谋面的中国姑娘结婚了。许多年过去了，我结婚、生育、离婚并开始写作，他和他太太来到巴黎并给我打了电话。他说他和从前一样，还爱着我，他不停止对我的爱，他将爱我，一直到死……

《情人》问世当年即获得了法国文学的最高奖——龚古尔文学奖，引起了社会与文学界的极大反响。几乎年年再版，不仅在法国，而且在世界许多国家都被列入畅销小说，并被译成40多种文字，至今已售出250万册以上。杜拉斯原属难懂的作家之列，《情人》的发表出乎意料地受到如此热烈的欢迎，取得很大的成功，被认为是“历史性的杜拉斯现象”，使杜拉斯成为当今世界上最负盛名的法语作家。

“我已经老了。有一天，在一处公共场所的大厅里，有一个男人向我走来，他主动介绍自己，他对我说：‘我认识你，我永远记得你。那时候，你还很年轻，人人都说你很美，现在，我是特地来告诉你，对我来说，我觉得你比年轻时还要美，那时你是年轻女人，与你年轻时相比，我更爱你现在备受摧残的容貌。’”这是小说《情人》中写的一段话。“《情人》是一本野蛮的书，它带来所有它遇见的东西，毫无区分，几乎无选择地进出。”（王道乾语）从杜拉斯小说中体现出的主体道德心理的总体来看，可以说它代表着一种位于社会主流道德之外的另类道德。《情人》中叙述者“我”与其类同幻象的相互认同，及在其它作品中的不断认同，构造出社会背景中的道德张力：“这位夫人和这个戴平顶帽的少女都以同样的差异同当地人划分开。她们两个人都是被隔离出来的，孤立的。是两位孤立失群的后妃。她们的不幸失宠，咎由自取。她们两人都因自身肉体所富有的本能而身败名裂。她们的肉体经受所爱的人爱抚，让他们的口唇吻过，可以为之而死的死也就是那种没有爱情的情人的神秘不可知的死。问题就在这里，就在这种希求一死的心绪。”异样的道德意识产生于这样的道德环境，只要这样的道德环境还在带来痛苦，文本中另类的道德便有它存在的意义。从小说中主体与外界的关系中，可以观察到一系列的道德冲突。道德冲突可以成为主体道德心理的界定。有例为证：

1. 人与人之间法定关系中的冲突。

“他付帐。他算算是多少钱。大家站起来就走了。没有人说一声谢谢。我家请客一向不说什么谢谢，问安，告别，寒暄，是从来不说的，什么都不说。我的两个哥哥根本不和他说话。他在大哥面前已不成其为我的情人。他人虽在，但对我来说，他已经不复存在，什么也不是了。他成了烧毁了的废墟。我的意念只

[串子]接[阴锣]，谱例：略。任棠惠白：“且住，看那店家鬼鬼祟祟，甚是可疑，二哥的去向他必知晓，也罢，俺今晚就在此地查看动静便了。”然后任棠惠就脱衣，然后搜查旅店。这种联用的锣鼓牌子在京剧里比较常见，常常用在剧中人物一时匆忙或紊乱的情况下及配合暗中的动作，在这里的运用目的就是后者了。

节奏乐器的运用并非只是在提示时间的进程，而是在提示动作发生的开始、过程和结果。我们在锣鼓经里面可以感觉到气息的变化，因为表演者是在表演人的动作，因此，鼓师就会根据演员的动作来配合指挥演奏。艺术和生命一样都拥有气息和节律，当然艺术并非等同于生命，在有节律的锣鼓点中，鼓师们演奏出有张力的重音或者将节奏时缓时快，将情绪表现发挥的淋漓尽致。

我们在欣赏《三岔口》这出戏的时候，我们往往就是在感受中国戏曲带给我们的一种艺术知觉，这种艺术知觉就是表现性。在艺术创作当中，表现性是高于再现性的。我们的传统艺术很早就将表现性纳入我们的表演体系当中，这是为世人所公认的。《三岔口》能受到如此欢迎，这也是意料之中的事。

参考文献

- [1]苏珊·朗格.《艺术问题》李泽厚主编.北京：中国社会科学出版社.
- [2]阿恩海姆.《艺术心理学新论》郭小平 翟灿译.北京：商务印书馆.
- [3]《京剧打击乐汇编》中国戏曲研究院编.北京：音乐出版社.
- [4]《周易》