

京剧“母亲”类型初探

——京剧老旦角色类型分析

戴谨忆

(中央戏剧学院, 北京 100710)

摘要: 京剧的很多传统剧目和现代戏,“母亲”形象多由老旦行当扮演,老旦表演艺术也是以极大的热情和努力一直在讴歌这些母亲形象。文章将京剧老旦形象粗略分为“义母”、“盼母”、“哀母”三种不同类型,通过对母亲群体形象的精炼和浓缩,力求通过对京剧老旦文化解读,让人们在京剧史上的老旦表演艺术展现的“母亲形象”有更新的认识和理解。

关键词: 老旦角色; 母亲类型; 道德规范

中图分类号: J821.2

文献标志码: A

文章编号: 1007-0125(2013)11-0073-04

“以人物形象为表现对象的各艺术形态,离不开表现人物情绪的喜怒哀乐、际遇的兴衰成败,在此过程中,人性自然而然地呈现在读者或观众眼前。小说、戏剧、带有叙事性的诗、电影、电视剧等等都概莫能外。可以这么说,没有人性的流露和表现,这几类艺术形式也就失去了它们最为宝贵的情感品质与最有价值的精神、心灵的历险活动。”京剧作品中,人物形象塑造是否丰满,人物性格刻画是否逼真,人物表现运用技巧运用是否得当,直接影响京剧作品的质量。可以说,人物塑造的成功与否决定了京剧作品的成败,人性光辉是构成立体丰满人物形象不可缺少的因素。京剧老旦剧目中关于人性的研究,可抽象也可具象。抽象指的是京剧老旦形象高度凝结的生活是所有老年妇人共性的表意结晶;而具象则体现在个体人性研究的价值上,因为舞台上每一个老妇人都是鲜活的,具有独特个性,是抽象浓缩后的释放还原。京剧老旦表演艺术中,“母亲”形象就是抽象与具象相互依存的凝结点。“母亲”,既是虚构的宏大也是源于现实生活的真实,既是文化的高度提炼也是人性的深度解剖。

从文字学考察,母亲的“母”字是一个指示字,在甲骨文、金文中都以其字形突出母亲的生养功能为主。东汉·许慎《说文解字·女部》讲到“从女象怀子形”,而刘熙在《释名》卷三《释亲属》认为“母,冒也,冒,含也,含生己也”。因而,我们在分析母亲的文化意蕴时,也重点着眼于母亲的女性身份以及在家庭中与孩子的关系。梳理中国戏曲史发现,不论是孟母三迁、岳母刺字,还是晋陶母剪发待宾、状元堂陈母教子,以及一些戏文中出现的母亲形象,多为温柔和顺,极具牺牲意识、奉献精神。很多剧目都是在讲母亲教育孩子成才的故事,在剧情设置上着重刻画母亲在儿子的成功道路上所起的帮助作用。“国民的命运,与其说操在掌权者手中,倒不如说握在母亲手中”(福祿贝尔)。京剧的很多传统剧目和现代戏,“母亲”形象多由老旦行当扮演,老旦

表演艺术也是以极大的热情一直在讴歌这些母亲形象,通过对母亲群体形象的精炼和浓缩,杂糅进时代的政治伦理思想,灌输女性三从四德、甘于奉献的品德,表达出带有鲜明的儒家伦理倾向的主题。

目前,立足于京剧老旦表演艺术中“母亲”形象进行研究的理论性文章,在国内基本上属于空白。本文通过类型比较,将京剧老旦形象粗略分为“义母”、“盼母”、“哀母”三种不同类型,力求通过对京剧老旦文化解读,让人们在京剧史上的老旦表演艺术展现的“母亲形象”有更新的认识和理解。

一、通达知礼、以身教化的“义母”形象

《韩非子·八说》中讲到:“慈母之于弱子也,爱不可为前,然而弱子有僻行,使之随师;有恶病,使之事医。不随师则陷于刑,不事医则疑于死。慈母虽爱,无益于振刑救死,则存子者非爱也。”自古以来,天下母亲都十分重视对孩子道德品质的培养:孟母劝诫儿子不能“堕于修德”,孙叔敖母认为“德胜不祥”,羊叔姬强调“不可不义”,都遵循了儒家的伦理道德要求。母亲作为一个单位家庭对子女的教育者,其职责要求对子女具有教养的义务,辅助丈夫为整个家庭操劳,同时甘于奉献、勇于牺牲等很多品质成为母亲必须遵守的社会职责。陈鹏在《中国婚姻史》中将封建婚姻制度的目的归纳为三点,“曰祭祀,曰继嗣,曰内助”。关于内助,前面已经讲到,而“曰继嗣”,讲的就是“母亲”要在以父系血缘为基础建立的宗法家庭中,为丈夫生养男性继承人。中国古语“不孝有三无后为大”就是对伦理的要求,这种义务强势地在女性身上落下千年印记。即使有了男性继承人,母亲仍要肩负巨大责任,“家庭之教,母教最要。以人之性情,资于母者独多。居胎则禀其气,幼时则习其仪。其母果贤,所生儿女,断不至于不肖”(印光大师《闺范缘起序》)。孩子的成长是母亲辛勤哺育的结果,孩子受到教化,成为有用之材,离不开母亲。在戏曲作品中,多个剧目采取这种模式,

塑造出通达知礼、以身教化的“义母”形象。

1. 孟母三迁，大义教化推之首

根据孙甫亭藏本整理的《京剧汇编》第二十集《孟母三迁》中的孟柯之母，堪称是中国历史上最典型的善于教化“义母”。孟柯十岁时，孟母列举“仲尼少年陈俎豆，到后来率门徒宣道德列国周游；设教杏坛制礼定乐，讲易删诗述作春秋。儿若是效法那先师指授，立志勤学定把名留”的例子对其进行教化并故迁至荒村居住。为了儿子的成为符合国家要求的人才，作为母亲选择三次搬迁，大义教化应该推为之首。

2. 希贤希圣，竹刀断机为前功

根据李卿云藏本整理的《京剧汇编》第三十四集《孟母断机》故事发生在孟母三迁后。当听说孟柯“世间惟有读书苦，不读书也能够立身”，孟母（念白）“为娘三次迁移，几乎把心机用尽，寻得文明的所在，访得真正的明师，指望儿上攻读书，希贤希圣。怎么吾儿厌倦归来，抛弃学业，为娘我再三的相劝，儿是执意不听。”最终【二簧摇板】“狠心肠用竹刀把机头断尽”（机头割断后就不能织布，比喻前功枉费），成功开导了孟柯。孟柯从此悔悟，奋志攻书，终成大器。

3. 血墨染衣，鹏举刻字明大义

1955年，中国戏曲研究院加以改编，李金泉与编剧范钧宏、吴少岳，将此戏加工改编。李金泉饰演岳母的京剧《岳母刺字》（又名《交印刺字》、《别母刺字》、《精忠报国》），讲述抗金名将宗泽死后，岳飞对抗金事业心灰意冷，私自回家侍奉老母。岳母晓之以民族大义，吩咐其回营抗金，并在岳飞背上刺“精忠报国”四字激励儿子永怀报国之志。著名的【西皮导板】唱段“鹏举儿站草堂听娘言讲”大义凛然，情真意切，以母亲作为社会主流的代言对社会未来的栋梁、“承继者”进行教化，非常符合儒家入世贡献的标准。

4. 洪母骂畴，自焚殉国尽忠诚

1960年，根据闽剧《六离门》改编的京剧传统剧目《洪母骂畴》，一出典型的英雄母亲凛然不屈的说教戏，突出忠诚，突出大义。明末蓟辽总督洪承畴率军抵御清兵，战败降敌。洪母闻讯，【原板】“哭皎儿泣声声更勾起失子痛，悲悲切切叫承畴娘的亲生……愿娇儿英灵在天并日月，愿娇儿忠魂萦回云路中。二虽死英灵在我们要紧紧相映，灭清兵烽火熄且看指日复中心，在那灵前讴歌同庆升平。”在痛斥完儿子其叛国之罪后，洪妻亦与决裂。洪母命其孙投义军抗清，与媳自焚殉国。

5. 节俭大义，动容教诲寇宰相

1957年，吴少岳、祁野耘根据清朝杨潮观的杂剧《寇莱公思亲罢宴》改编的京剧《罢宴》中的老旦脚色刘妈妈（李金泉饰演），见寇准奢华的夜宴，劝说寇准【二黄原板】“休道她未曾把富贵来享，全不知太夫人一片心肠，想当初勤劳为本将你教养”，并以【二黄碰板】“到如今身荣贵豪华自享，忘却了旧日风光。为生辰命陈山备银万两，置办那歌童舞女、古玩奇珍去到苏杭。

怪不得人称你是豪华宰相。”完成大义说教，令人动容，最终使得寇准醒悟明白人生大义。

6. 一饭千金，韩信投戎终成名

根据《京剧汇编》第三十四集《漂母饭信》改编的《一饭千金》讲述韩信年轻时候正值落魄，无奈之下垂钓于淮阴城。有吴姓漂母者，见韩信饥饿，送饭数十日，韩信发誓必重报。漂母（白）“相公此言差矣……”，并以“大义”的言行对韩信进行教诲，使得韩信茅塞顿开，入伍博取功名。

7. 徐母骂曹，自缢只为失大义

根据《国剧大成》第三集整理的《徐母骂曹》，讲述曹操以徐母字迹，假信骗徐庶从离刘备而来曹。在徐母看来，儿子背汉投曹，失了大义，自己存活只会让儿子更为“不义”，其中经典【西皮摇板】“曹贼用心计毒狠，害得我母子落恶名。倒不如悬梁来自尽”闭门自缢，以死警示儿子日后不可再次失去大义。

8. 杜鹃山上，明大义铁窗训子

1973年9月，北京京剧团演出的革命现代京剧《杜鹃山》中“铁窗训子”一场，雷刚误会了柯湘，并以“个人仇恨”的逻辑来推理革命者柯湘的想法，革命导师杜妈妈【二黄原板】“杜鹃山举义旗三起三落，一蓬火眼见得柴尽烟消。多亏了，井冈山派来了党代表，自卫军，归正道，大路通天步步高。又谁知，往事前因你全忘掉，全忘掉，到如今，蒙头转向上圈套，怎不叫乡亲心疼，为娘心碎，党的心血一旦抛！”杜妈妈的一席革命大义的教导，如同醍醐灌顶，使雷刚彻底觉悟，从普通群众的个人主义一跃成为优秀的革命者的“大义”无私。

这一时期的“红色经典”京剧还有《沙家浜》中的沙奶奶、《奇袭白虎团》中的崔大娘、《红灯记》中的李奶奶、《智取威虎山》中的李母等形象，共同表述着党作为“义母”对其他舞台角色进行教导，并最终使群众思想得到升华和提高。“义母”一词作为中国文化中的一个特殊而复杂的符号化概念，既是家庭领域的一种道德伦理归旨，又承担儒家文化的社会功能；既是母亲所天然固有的母性品质，更在长期的文化积淀中慢慢地被替换成一个道德的符号，承担“说教子女”的义务，演化为一个“宣说大义”道德的母亲。在以上的“义母”论述中，可以看到这一点。

总之，京剧的很多剧目，都在儒家伦理道德规范之内，要求忠孝爱国，这在老旦剧目中自然体现为刻画了一些通达知礼、善于教化的慈母形象。通过母亲对儿子有意识地培养，教给他们合乎社会要求的礼节和高尚品德，在民族大义需要抉择时，当头棒喝，使其动摇的思想变得坚定不移，成为合乎主流社会要求的栋梁人才。上述京剧老旦担纲的作品中的这些母亲都是在以仁德为根本，以自身言行为教化，帮助儿子成就社会事业，并因为教育子女奉献主流社会而流芳百世，受到主流社会的褒扬。

二、慈善爱怜、宽厚博大的“盼母”形象

“慈母手中线，游子身上衣，临行密密缝，意恐迟

迟归”，简单的几句诗词就把母亲盼望子女早日归来，对子女的那份殷切盼望表露无疑。“盼望子女归来”的母亲群体，经过文学的高度凝练，形成了一种新的母亲形象——盼母。盼母形象的文化反映，既是母性崇拜的历史积淀在中华民族文化意识极深之处的原始情结，是社会人伦中母亲人性的深层次流露，也是炎黄子孙世代相传永远割舍不断的母子情感“脐带”。

京剧《望儿楼》、《探寒窑》（红鬃烈马[四本]）、《清风亭》、《李逵探母》、《四郎探母》这几出代表性的剧目中，便将慈善爱怜、宽厚博大的“盼母”形象发挥的淋漓尽致。

1. 望儿楼，“更鼓”五起盼儿归

根据《戏考》第十八册整理的《望儿楼》，讲述的是唐代窦太真因子建成、元吉唆使次子李世民奉旨征洛阳，后终日悬想，欲其回来团聚。剧中使用【二簧慢板】“想娇儿把我的心血用尽，想娇儿止不住双泪淋淋。将身儿且把那望儿楼进”再接【二簧摇板】“眼睁睁我的儿不能相见”，【哭头】“我的儿吓！”【二簧摇板】“不知何日转回京。”老母对儿子的一系列期盼，犹如自家老娘的絮叨关爱盘旋在身边，声声入耳，砸进观众心中，触景生情，让听者无不为之动容。不愧为“盼儿归来”的佳作。

2. 探寒窑，久盼不归娘心疼

根据王瑶卿先生的演出本，由北京戏曲实验学校于玉蘅，中国京剧团演员李金泉与中国戏曲研究院编辑处田淞、吕瑞明共同整理的《探寒窑》（红鬃烈马[四本]）（又名《母女会》、《三击掌》）讲述的是王宝钏苦守寒窑，其母陈氏久盼不归，便去寒窑探望的故事。【西皮流水】“……唯有冤家我心疼。老身今年六十九，瓦上霜来风前灯。今日见了娇儿面，好似枯木又逢春。”哭诉内心期盼后，劝王宝钏一起回家，被拒之寒窑门外，母性的关爱和内心的期盼交织在一起，让天下为母者为之动容。

3. 清风亭，思娇儿痛不欲生

根据《戏考》第五册整理的《清风亭》（又名《天雷报》），讲述的是周氏老年无子，于元宵观灯之夜拾得婴孩，取名张继保。张继保得中状元绝情不认，逼养父养母碰死清风亭。《盼子》是《清风亭》中的一折，讲述张继宝离开后，母亲思念儿子的真挚感情。子非亲生，盼望之情非但丝毫不减，反倒愈加浓烈。

4. 李逵探母，盼儿终日泪洗面

《李逵探母》中，脚色李母是传统老旦行当。李母善良淳朴，且家境贫寒，次子李逵打伤人命，逃亡在外，李母终日害怕与思念，竟以泪洗面，以至哭瞎双眼。【西皮导板】“铁牛孩儿回家转”，【反二六】“泪虽干今日里又涟涟”，【二六】“到如今儿对面我也看不见”，【快板】“哪一个为你缝缝连连”……李母的这些哀怨愁苦与思念儿子李逵的心情交织成了一个复杂而典型的“盼母”形象。

5. 我儿被困番邦外，公主贤哉不贤哉？

根据1937年“百代唱片”第32面录音整理的《四郎探母》，又名《四盘山》，由李多奎饰余太君，其中第七场“见娘”讲述的是杨延辉思母，铁镜公主计盗令箭，助其出关，杨延辉私回宋营，母子兄弟相会。母亲余太君见到儿子的意外回归后，长久的内心期盼喷涌而出，此时的余太君不再是一个女中豪杰，无畏英雄，转而成为一个家庭中最为熟悉的“母亲”形象，嘘寒问暖，尽显对儿子压抑已久的盼望之情。一种母亲对于儿子的爱大过“家国立场”，正是反映最原始人性中的母爱，没有矫饰，尽显真情。

但是这里的余太君，除了具有“盼母”的形象外，还兼有“哀母”形象（下文分析），正如《李逵探母》中的李母一样，由于家境的贫寒加大儿子的不孝，使其悲哀有加，《探寒窑》中的陈氏，“盼儿归来”之意浓烈，见一面后又悲凉无奈，哀伤不已，在这里只取其主要表意部分，其他含义不再详加累述。

三、宽容无私、多灾多难的“哀母”形象

在中国传统文化中，母亲为家为国所作出的隐忍和牺牲自古以来当做美德被广为传播，牺牲、奉献、无私的品格成为母性的重要组成部分。母亲任劳任怨为孩子和家庭奉献终身、牺牲自我的许多事迹，经过艺术家的提炼和升华，搬到京剧舞台上塑造了一个个新的母亲形象。但是在母亲的宽容无私背后，是一种个体的多灾多难，是母亲群体的隐忍和牺牲，“哀苦的母亲”或者简称为“哀母”成为了男性社会中女性光环和道德背后的一种苦楚。在传统文化中，中国男权文化要求女性的品质之一是哀而不怨，即受苦再多也不控诉，即使痛苦无法承受也相信这是宿命使然的奴性化思考。从这种观念入手，京剧老旦表演艺术所表现的母亲形象类型——为孩子的幸福牺牲自己，恰恰是符合男性利益的要求。社会和人们将这些语词用来评价母亲时，在赞扬“母性”隐忍和坚强的背后，实际上已纳入男性价值系统的伦理道德评价范畴，是男性权利“依托”社会话语的集中体现。

母亲抚养子女，子女赡养老人，在中国文化中是天经地义的事情，但是在许多子女不孝的家庭中的母亲，却选择在哀苦中隐忍，在坚守中沉默。究其原因，“一切为了子女”、“只要子女幸福”的思想，让母亲在哀而不怨的文化界定下、在母性伟大的社会言论下，包容了子女的一切过失，牺牲的却是自身幸福。母亲的爱，赋予子女永远大于索取，即使子女无任何回报，仍对子女不减爱意。哀母乃是作为母亲对子女一种单方向爱的升华。

1. 金龟记，哀哭悲愤为说教

根据李万春藏本整理的《京剧汇编》第三十四集《钓金龟》和根据《戏考》第二十八册整理得《行路哭灵》，经过李多奎先生整理后，形成新作品——《金龟记》。《金龟记》将《钓金龟》、《行路·训子》、《哭灵》这三折常见的老旦戏整合成一出大戏，依次分为“孟津得宝”、

“寒窑别母”、“王氏定计”、“行路训子”、“哭灵托兆”、“包公断案”等六场。其中最能表现母亲康氏命运悲苦的发泄情感的唱段【二簧原板】“叫张义我的儿听娘教训”，【二簧原板】“那乌鸦它倒有反哺之义”【二簧摇板】“这几个行孝子儿全不信”等唱腔中，既有对儿子的说教，又有自身命运的悲苦，一位苦命又多舛的“哀哭母亲”形象表露无疑。

2. 断后龙袍，萍草无根进寒窑

根据1942年1月20日《胜利唱片》10面录音整理，金少山饰包拯、李多奎饰演李后的《打龙袍》，讲述的是包拯借助《清风亭·雷打张继保》等杂剧，引起皇帝关注，又机智言明皇帝生母真相，母子团圆。此剧以《断太后》为前后本，全演本连称《断后龙袍》。讲述的是身为当今皇上生母的李后，遭人陷害，哭瞎眼睛，独守寒窑，终见得天日，得以昭雪。身份的尊贵与困苦寒窑并不是最沉痛的伤害，观众心酸同情的是平凡人间，母子不能相见的苦楚。当李后却悲哀的唱出“儿在朝中多倖僧，娘在寒窑受苦情。……哀伤之情令观众潸然泪下。

在这出老旦戏中，观众得到的信息反馈是“哀母”最终得以昭雪，然则细细思考得出，包拯代表的另一种“公正”权利的介入才是事件得以成功的根本。若无这种偶然正义的介入，母亲李后也只能空抱龙袍在哀鸣中——萍草无根进寒窑。

3. 三进士，孙淑琳多灾多难

由中国京剧团李金泉、李洪春与中国戏曲研究院编辑吴少岳共同整理的《三进士》，又名《八珍汤》，讲述的是明代时期，老妇孙淑琳无力偿还其夫张文达欠周、常两家的银两，被周、常两家抢走了自己的两个儿子抵债，后为生活所迫，卖身于常知府家中为奴。因没有做好“八珍汤”，被常夫人责打，后常天保知道孙淑琳是其亲母，夫妇愧悔自责，一家重得团圆。

在传统伦理的意义上，“母以子贵”一直是中国人潜藏心底的共识。“孙淑琳”式的悲哀，并不仅止于一个戏剧故事，而是将中国女性多年来与丈夫、子女之间的关系进行了演绎。如果没有“三进士”式的理想大团圆，没有戏剧故事突转的情节，有的只是现实中的凄凉与冷漠，有的只是一个年老的女性孤苦无依，解释这个曾“为家庭，为儿女”付出一生的“母亲”下场才是最大的悲哀。

4. 太君辞朝，杨家将帅俱丧命

根据孙甫亭藏本整理的《京剧汇编》第三十四集《太君辞朝》，情节简约却不简单。佘太君为国为家，历陈辞朝因由却简单而悲哀——为杨家保留唯一的血脉。为国尽忠，亦为家族保留血统，白发苍苍，送别几代子孙，一个老母亲的悲哀就此而来！

佘太君在此剧中一改“雄强”，尽显“母亲”本色。其中【二簧快三眼】“余氏女在金殿把本启奏，尊一声万岁爷细听从头……”【二簧原板】“万岁爷不准辞王表，臣妾二本奏当朝……”深刻地描绘了母性真实的一面，既有大义取舍，更有悲哀苍凉。母亲这里不仅仅指代一

个家庭的说教者，更是一个国家，一个民族的整体教化，大义面前，大爱无声。个体生命的死亡换来国家整体的安宁，若用单一类型描绘（只用哀母形象），远远不能涵盖齐全。

总之，同类的京剧老旦作品还有很多，老旦表演艺术在处理上述人物时也是需要在“义”、“盼”、“哀”等词汇下具体把握和分析，三种类型只是一种粗线条的概括，并不能囊括所有母亲的特性。再如根据《戏考》第三册整理的《滑油山》（目莲记[四本]），从严格意义上来说该剧目讲述的是神怪故事，含有一定的因果循环迷信色彩，剧中的刘氏表演艺术虽然在刀山火海中表现，很符合“哀母”的多灾多难的形象，但是这种形象恰恰又非常符合封建说教，这又有“义母”的影子。

小 结

鲁迅曾言：“母性与妻性实际上都是男人强加于女人的，属于男性利益的要求。”在男权社会中，“母亲更多地是作为替父亲/男性传宗接代的生工具而存在，她只有通过实现父权文化价值这一途径方能间接地获得自身的意义。在这一过程中，父权文化价值也成为被母亲们自觉认同并加以内化的人生信条，而她们又通过血缘之情将义不容辞地灌输给自己的子女。”男性出于自身的需要将其自身对母亲的要求强加给京剧中的人物，使“母亲”在老旦行当中不断被综合，并强化母亲的多元承载符号，使大众认同和强化这种被“设置”后的母亲形象。暂且不去讨论这种“设置”后的母亲形象的合理性和价值程度，单单站在京剧老旦表演艺术的角度来看待这种社会文化和审美标准，对表演者体验生活和研究者拓展思路都是有很大裨益的。

参考文献:

- [1] 严前海.试论电视剧中人性的表述[M].北京:中国文联出版社,2005.
- [2] 鲁迅.鲁迅全集(第三卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [3] 杨莉馨.女性主义与20世纪中国女性小说母性主题的演变[J].南京师大学报(社会科学版),2006.

作者简介:

戴谨忆,中央戏剧学院教师,京剧系秘书,研究方向:京剧表演理论与实践。

基金项目:中央戏剧学院理论研究系列“京剧表演教程”(YN1314)。

补充说明

2013年09(上)总第161期第106页陶奕骏《精神动力学在影视中的运用》一文中,该文章的基金项目为:上海地方高校大文科研究生学术新人培育计划,特此补充说明!并向作者及读者致歉。