

京剧老旦“母亲群落”审美传承与衍变

郭跃进

(中央戏剧学院, 北京 100710)

摘要: 随着时代发展, 京剧老旦脚色进一步成为“母亲”形象的主要塑造群体, 这些个性鲜明的母亲形象经过历史的积淀, 逐渐形成多元的“母亲群落”, 成为中国京剧老旦表演艺术一道独特的风景。从人性视角出发对老旦形象的艺术价值研究更能深层次地揭示京剧老旦行当发展的内在逻辑。

关键词: 母亲群落; 女性权利; 人物塑造

中图分类号: J821.2

文献标志码: A

文章编号: 1007-0125(2013)11-0077-04

中国京剧老旦表演艺术诞生至今近 200 年, 舞台地位尚不能与“生”、“旦”相抗衡, 演出过程中, 行当脚色也多为“绿叶”, 为“生”、“旦”起到陪衬的作用。但京剧老旦担纲(主演)的《滑油山》、《金龟记》、《罢宴》、《哭灵托兆》、《岳母刺字》、《徐母骂曹》、《断太后》、《四郎探母》、《洪母骂畴》、《李逵探母》等剧目中的大量经典唱段却没有因为老旦“绿叶”地位而丧失生命力, 相反一直延续至今并广为传唱。爬梳各个时期的老旦作品后发现, 虽然每个时期关于老旦表演艺术的作品都在刻画不同的人物, 表达不同的主题, 但是有一点是相通的, 即都在多层面建构立体多元的“母亲”形象。今天提出京剧老旦表演艺术中的“母亲”分析, 在一定程度上具有美学特征, 是京剧老旦表演艺术研究的审美自觉, 更是老旦表演艺术发展中面临的一个现实课题。

母性崇拜, 是中华民族意识深处的“原始情结”, “是关于文化始源、根抵、依据、归属等等的一种人类学表征, 是关于最崇高、最伟大、最神圣的事物的一种永恒喻体, 是特定民族所普遍趋同的一种源远流长的文化隶属感和虔敬感。”在中国, 词汇“母亲”的内涵构成了“神圣、伟大、崇高、无私、悠久”等的同源词, 其词汇的外延也慢慢变成“本源、归宿、生命、奉献、牺牲”等名词象征, 中华民族传统的母性文化崇拜更是把祖国、大地、故乡、党等直接比作母亲。歌唱母亲, 礼赞母爱, 热衷于对母亲形象的阐释, 使得母亲话语成为京剧中重要特色。京剧老旦表演艺术行使的正是“母亲”的职责, 随着时代发展, 京剧老旦脚色进一步成为“母亲”形象的主要塑造群体, 这些个性鲜明的母亲形象经过历史的积淀, 逐渐形成多元的“母亲群落”, 成为中国京剧老旦

表演艺术的一道独特的风景。追溯中国京剧老旦的历史, 从谭鑫培、郝兰田第一代老旦艺术家诞生至今将近 200 年, 京剧老旦的历史形态与社会历史紧密相连, 并与每个时代的政治文化和审美不可分割。对京剧老旦形象的传承和衍变离不开对每个时代政治文化和审美的研究, 更离不开人学研究, 因为作品没有人性的流露和表现, 京剧老旦形象也就失去了他们最为宝贵的情感品质与最有价值的精神。可以说, 从人性视角出发对老旦形象的艺术价值研究更能深层次地揭示京剧老旦行当发展的内在逻辑。

“母亲”与“母性”素来是各类艺术研究的经典话题。母性不仅是动物本能的, 它同时也带有文化、社会的属性。母性概念的话语领域在当下文艺研究中不但丰富多彩, 而且具有人文观念和象征意义, 也在京剧艺术研究下衍生出新的涵义。在对京剧老旦表演艺术进行研究的过程中发现, 近几年国内研究者虽在老旦表演艺术深度和广度拥有开拓, 但研究者多侧重于单个作品的批评, 较少对老旦形象群体进行宏观的综合探讨, 而且学界对“母亲”在京剧历史发展与内涵变化分析中缺乏系统的研究, 对老旦行当中“母亲”主题形象的研究更是寥寥无几。然而, 自西方的女权主义理论传入中国, 个别国内研究者开始套用外国女权主义理论对京剧母爱题材进行分析, 这种仅以特定历史时代背景和特殊历史人物的个案分析拘囿了中国式母爱的深入、彻底研究, 对全方位探析母性内涵特质产生了许多不利因素。

鉴此, 本文试图将京剧老旦表演艺术中的母亲形象作为一个形象群体, 在老旦艺术传统意义研究的基础上进行反思, 打破传统思维方式, 运用母性美学观点对中

国京剧老旦表演艺术进行系统研究,以客观的视角研究时代背后老旦表演艺术的传承与衍变,在多元矛盾的历史语境中,努力对中国古典戏曲中“母亲群落”作出一种全新的阐释,做一次理论创新的尝试。

一、“被父权化了母亲”承载着权力的无限言说

母亲与母性,作为人类永恒诉说的一个母题,影响着人类文化的书写方式和价值意义的纹理和走向。“天下有始,以为天下母。既得其母,以得其子;既知其子,复守其母,没身不殆”(《老子·第五十二章》)。“古之时,未有三纲六纪。民人但知其母,不知其父,能复前而不能复后”(东汉·班固《白虎通》)。从古至今,人们尽孝对象都没有离开“母孝”。“育我者母亲也”——报答母亲生养之恩如同人类先天得到的神谕,与生俱来。但是,生产力的发展使得父系氏族走入了集权和稳定的阶段,父亲从母亲的权利范围中慢慢走出,建立起以男性为中心的繁衍机制,大大提高了生产力,同时获得了相应的权利与地位。但是,这种“举案齐眉”式的权力平衡在进入更高层级的社会发展(奴隶制、封建社会)后,权力中心彻底移位。占据绝对优势的男性(父亲),一面宣说着“古之神圣之母,感天而生子,故称天子”的女性伟大表率,大母女媧“媧,古之神圣女,化万物者也”(《说文》)的典故传说,一面却在进行着“夫为妻纲”、“父为子纲”的意识形态灌输,“话语权”从此牢牢的掌握在男性(父亲)手中。《礼记·郊特牲》(《十三经注疏·礼记正义》上海古籍出版社1997年版)讲到女人的地位:

“天地合而后万物兴焉。夫昏礼,万世之始也。取于异姓,所以附远厚别也。币必诚,辞无不腆。告之以直信;信,事人也;信,妇德也。壹与之齐,终身不改。故夫死不嫁。男子亲迎,男先于女,刚柔之义也。天先乎地,君先乎臣,其义一也。执摯以相见,敬章别也。男女有别,然后父子亲,父子亲然后义生,义生然后礼作,礼作然后万物安。无别无义,禽兽之道也。婿亲御授绥,亲之也。亲之也者,亲之也。敬而亲之,先王之所以得天下也。出乎大门而先,男帅女,女从男,夫妇之义由此始也。妇人,从人者也;幼从父兄,嫁从夫,夫死从子。夫也者,夫也;夫也者,以知帅人者也。玄冕斋戒,鬼神阴阳也。将以为社稷主,为先祖后,而可以不致敬乎?共牢而食,同尊卑也。故妇人无爵,从夫之爵,坐以夫之齿。器用陶匏,尚礼然也。三王作牢用陶匏。厥明,妇盥馈。舅姑卒食,妇馂余,私之也。舅姑降自西阶,妇降自阼阶,授之室也。昏礼不用乐,幽阴之义也。乐,阳气也。昏礼不贺,人之序也。”这种儒家的“长幼尊卑之序”如同一根轴线,从此“拴住”了历史中的一个女性,“东风(父亲)从此压倒了西风(母亲)”。为将这种“压制”合法控制在主流意识的系统中,男性不断为女性定位、定性,创造出集合“忠义、大义、忍耐、承担、奉献”为一体的女性楷模,使得同一的母亲“能指”在不同的

时代中承载了不同的“所指”。关于这种历史上母亲意义的衍变,英国学者玛丽·伊格尔顿曾说:“问题的关键不在于谁在说话和怎样说话,而在于对谁说话和代表谁说话。”从战国时的“孟母三迁”,到秦朝末年的“王母刺陵”,再到宋朝的“岳母刺字”,中国传统社会中的“母亲”形象就具有了义不容辞的教育孩子的职能。这种教育具有极强的针对性和目的性,即要教之仁义礼智信,培养孩子大智大勇忠君爱国。从教育角度讲,母亲正是将女子培养成男权社会中的继承者,为主流意识形态控制者培养又一代接班人。母亲对孩子的启蒙教育,不仅针对不成熟男性(未成年),也包括孩子成年后的继续教育,教导内容始终是仁义礼智信,忠君又爱国,这在传统京剧作品中尤为突出。诞生于封建社会的京剧,取材于时代和历史,女性应符合男性审美,臣服于男性权利范畴,面对危难应宣说大义,面对疾苦需忍辱负重,即便在“父亲形象”缺失的情况下,更应该承担起“父权”进行“权利的替代”,为国家、社会做出符合主流意识的抉择。“可以说,女性确立新的自我形象方面实际上已不存在任何现在的完全可取的女性特征或长处,就如在异化了的人类社会很少或几乎不存在完美无缺的人性一样,现实生活中衡量男女楷模的标准界定往往都渗透了男权文化精神。”

母亲的形象,自戏曲诞生,其案头文学、舞台表演中的老年妇女(老旦)多属于扁平人物,这种“扁平”式的人物塑造,善恶分明,两极分化——凶恶顽固不化,多为老鸨之流;善良心怀众生,多为岳母一类。人物塑造的单一化,不免出现了京剧老旦形象的“千人一面”。历史演进到清朝后期,从谭志道、郝兰田时代开始,老旦就一直饰演着说教、期盼、哀苦等相对单一的“母亲”形象,并且这种形象伴随着男权中心地位而在不同的文本中反复表现,至今仍层出不穷。老旦行当中“母亲”形象虽然大多出自历史,但经过文人、艺人的加工改造及虚构处理,有许多独创性的成分,所以它既有史传的性质,同时又带有艺术化的夸张。塑造这些形象的目的正符合统治者对大众思想意识的引导,符合正统主流社会的要求。在建国以前的京剧老旦作品中,母亲对子女的教育获得社会的认同,不仅是母性天然,更重要的是在缺席父亲的情况下(大多老旦形象为寡),由“母亲”完成对子女“父权制”忠君爱国继续教育。中国农耕社会历史绵延,人们的普遍观念中“天父地母”早已根深蒂固,权利掌握在“天”中,如同审美中的“天人合一”,历来是“皇权、君权、父权”合一的表现。“父亲”的权力之一在于教育子女延续“正统”,顺延主流意识形态发展,实现社会中“儒士化了的人生价值”。这种价值,并非西方视角中的“他者”(《第二性》),正如《中国人》(林语堂)看待中国的那个古老观点:“人们对中国人的生活了解越多,越会发现,所谓的妇女压迫是西

方人的看法，似乎并不是仔细观察研究中国人生活之后得出的结论。这个批评肯定不适用于中国的母亲这个家庭的最高主宰。”

父权 = 规范化了母爱 = 主流意识操控 = 家国大义为维护 = ……坦白地说，这在当下的中国社会，依然获得大多数人的认同。但是，京剧老旦表演艺术的历史车轮并没有因为母性、母权的“被父权阐释”而辉煌地划上休止符。京剧在建国以前取得的发展，虽然已到艺术生命的巅峰，但是在老旦行当中，“母亲”的权利却是刚刚开始，封建社会的“父权代言”随着政治运动慢慢“红”到社会的各个层面，“教子、训子”开始成为红色时代主流意识的载体和代言，一切均为无产阶级而服务。体现在新编京剧、京剧样板戏中，“带有仇恨的妈妈”、“一切大公无私的女性们”的人物造型便显得尤为突出。

二、“被神话化的英雄”反映着社会的拐点走向

“审美意识既然是社会生活的一种特殊的反映形式，具有充实的社会内容，因而就应该有其客观标准……它随着社会实践的历史发展，而具有时代的、民族的特点。”对任何一个中国人来说，最大的历史纪念和最难忘的时刻都应该放在1949年10月1日，伟大领袖毛主席宣布新中国成立的那个瞬间，这预示着中国人从此得到了“人”的公正对待，从此在精神到肉体上彻底有了解放。这种从未有过的高涨的情绪，需要艺术上的宣泄。“建立一种无产阶级的艺术观”和“发扬无产阶级的革命精神”成为了呆呆的主旋律。其实，早在1942年，毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话时便说道：“在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。”“阶级斗争论”和“根本任务论”便成为此时期文艺创作至高无上的法则，而这一切都为这个阶段中老旦表演艺术的创作和舞台演出作出时代政治文化审美下的标准和规范要求。

在文学史上，经常将1949年至1966年的十七年时间放置在一个叙事单元中，这个单元对中国历史的发展影响重大，有的学者认为这是新中国成立后的生理上的“青春期”，到处“充满着狂热的激情挥发着无法控制的荷尔蒙”。社会的进步，经济的发展，女性主体的觉醒，艺术从业者（京剧演员）地位的提高，有目共睹。这一切，都影响和控制着此时期的艺术创作。此时期京剧老旦中所扮演的“母亲”形象，夹杂在政治上的一次次运动里，前所未有的被推到文化革命的前沿，“这是一个需要英雄的十七年，这更是一个需要英雄来指导人民斗争的十七年”。“母亲”脱离“家庭单位”，拓展行使权利的历史创作范畴，由“雌性化”的价值标准转化成“雄性化”的大众革命集体无意识，代表党国的发展，引领着中国“十七年的青春”。

“十七年”中最狂热的应属“文化大革命”的那“十年”。“文革”首先在文化领域展开，京剧便首当其冲

发挥旗手作用。文革时期，京剧诞生了一个新的名词——“样板戏”（八个）。样板戏，“红”“专”到位，在艺术造诣上达到极峰。但是，这些样板戏均宣说着大义，对新中国成立后处于迷茫中的人们进行着思想上的“启蒙”。样板戏中的人物，善恶分明，符合传统京剧脸谱式的人物定位，更符合新时期大众的审美定位。其中多部剧目中讲“母亲”形象塑造的无比高大，如同“卡里斯马”型的“政治母亲”，具有非凡的魅力和能量。“所谓卡里斯马，原为现代西方社会学和政治学术语。综合德国社会学家韦伯、美国社会学家希尔斯等的研究，它指一种具有原创性、神圣性和感召力的人物、行为、角色或符号等。人们常说的具有超常魅力的英雄、领袖、圣人、伟人、先知，或者公认不朽的艺术作品。”文革过程中的母亲形象以祖国的象征身份出现正是“卡里斯马”典型的写照，如《红灯记》中的李奶奶、《杜鹃山》中的杜妈妈都具备了时代赋予的政治寓意。

纵观这一时期京剧老旦行当中“母亲”形象，突出革命政治，弱化艺术人性。但是我们不能因此打上“非艺术”的标签，更不能对这段历史的京剧老旦艺术创作进行全盘否定。对待这段历史，个人引用翦伯赞的观点：

“因为历史有阶级性，于是史学家叙述或批评过去的历史都是站在自己的阶级立场。对于其先行时代的诸事实之分析与批判，必反映着现社会正在敌对着的诸种倾向与意识形态。这不仅是一个哲学问题、理论问题，而是一个现实的政治问题。”

三、“母性”价值体系背后的新女性文化

以20世纪80年代中期为界，在此之前的老旦担纲的作品多受到社会政治的影响，塑造礼教化、政治化的母亲形象，她们是奉献爱意与承受苦难的载体，是“大地之母”、“中华之母”。而进入20世纪80年代中期，人性的回归要求京剧艺术的创作走出藩篱，进入全新的天地，京剧老旦作为京剧艺术中最能宣说大义的行当，如何在创作中加入新时代历史文化，如何在创作中完善行当类型的发展，如何展现人性潜意识背后那“一个”不再是类型化了的母亲，还原长期被文化遮蔽了的母性光辉成为时代的要求。“打破枷锁”、“走出模板”、“回归人性”、“打造新时代母性”。

应时代而生的老旦作品对传统母爱也是在传承与反叛中成长：继承传统母亲的坚毅刚强、充满正义、无私奉献，礼赞母亲教育符合儒家伦理道德规范，宣扬母亲在文化教化过程中的作用；反叛则集中体现在人性的张扬上。京剧老旦每个时期产生的母亲艺术形象都具有鲜明的历史文化气息。不可否认“母亲”形象是特殊时代、特殊文化背景下的产物，在封建社会中，统治阶级需要运用她们对大众进行说教；在社会变革中，主流意识形态需要向大众阐发时代精神；在现代社会中，人们更注重人的本性体现，老旦研究更多的弥漫着人性气息。在

今天的舞台上,塑造“母亲”的形象,突出人性特征,展露了母亲形象真实的情感需求和内心渴望,成为为数不多的老旦重头戏的核心思想。这符合人们的审美,符合社会的审美,因为此时期教化地位的提高、男女权利的更加趋于平等、人物命运与性格联系的挖掘与延伸使得母亲的形象还原为原始的“人性”。在传统社会与现代社会相交的一个剧烈震荡时期,在新旧思想文化的相互激荡中,作为新时代的老旦艺术创作者,一方面要对传统母亲形象进一步归纳总结,在“人”的视野下,科学看待教化与权力关系;另一方面更要延续着传统母亲形象中光辉的一面,塑造符合时代审美要求的“新女性”、“新母亲”。客观看待传统的母亲形象发现,她们给后来创作者们提供了“镜像”参照:对母亲时代化的审视,不仅是探讨母亲本性的寻找、认识,同时也要对人类(由女性、男性共同组成)进行整体认识。

进入新时期,各种文艺思潮蜂拥而至,多元化的文化取向已经成为历史的必然。“后现代主义”的京剧表演追求、“超现实视角”的舞台美术呈现、“跳出他者的女权”在京剧新编历史剧中的高涨……瞬间进入了人们的审美视野。这位京剧老旦的创作打开了多扇大门,一时间各种实验性的行当改革剧目蜂拥而至。裹挟在“人性化了的母亲”口号中的京剧新作良莠不齐,良少莠多。但是,对人性的发掘和在发掘手法上的各种尝试和探索精神仍值得提倡。篇幅有限,本文谨以《契丹英后》、《风雨同仁堂》、《余赛花》三个优秀的老旦作品进行归纳,对创新的角度进行分析。

京剧电视剧《契丹英后》的主演袁慧琴饰演的萧太后,严格按照电视人物塑造原则,遵从电视镜头艺术的规律,从剧情设置入手,展开戏剧冲突,将契丹族内部之争、与汉族民族之争、伦理之争三个层次有机串联,在矛盾中塑造了一个豪放美丽的年轻老旦形象,对传统老旦行当的表演手法、人物塑造均为重大突破。京剧电视剧《风雨同仁堂》的主人公赵葆秀饰演的大奶奶乐徐氏,虽为女性,却智勇双全,豪气不让须眉。剧情中,当她义正辞严唱出“洋鬼子在京城烧杀掠抢,天怒人怨罪昭彰,岂能为银子五万两,违背祖训谄虎狼……咱怎能辱没同仁堂,把祖宗名德作灰扬”时,字句间充盈着传世儒商决不屈服于敌寇外侮的堂堂正气,将民族大义的大旗鲜明竖立,而这个女性形象也成为整个电视剧中“儒商”、“先义后利,以义制利”的符号化身,“同修仁德”的传统优秀文化意义与“女性”、“仁”、“义”有机融合在一起。获得“飞天奖”的八集京剧电视剧《余赛花》,采用“剧诗”的艺术手法进行创作,串珠式叙事结构,集中阐释了“女性”的“个体尊严”与“恢弘家国”的辩证关系。一个女性的成长历史,不再是在各种规定了情境、限定了视野(男性)、按部就班的线性叙述,而是如同燎原的焰火在反传统的情节营造中凭借一阵大风

于某个时刻瞬间绽放。剧中主人公余赛花作为不同时期的“母亲”,展示的是一种潜在于内心深处不易察觉的能量,一种具有强大活力代代传承的力量,一种母性与人性在“杨家”与“国家”之间来回抉择的生命张扬。

荣格“阿尼玛”原型理论指出:“每个男人心中都携带着永恒的女性心象,这不是某个特定的女人形象,而是一个确切的女性心象,这一心象根本是无意识的,是镌刻在男性有机体组织内的原始起源的遗传要素,是我们祖先有关女性的全部经验的印痕或原型,它仿佛是女人所曾给予过的一切印象的积淀。”在这里,引用评论家戴锦华的话作为本文的结束语言:“母亲形象负荷的无言承受、默默奉献、又成为当代中国唯一得到正面陈述与颂扬的、潜在的女性规范。事实上,正是母亲形象成了一座浮桥,连接起当代中国两个历史时期(1949—1976年,1976年—至今)关于女性的电影叙事。”电影中的母亲形象是这样,京剧中的“母亲”形象亦是如此。

小 结

京剧老旦文化的研究也都离不开“母性”的研究,没有人性中关于“母性”的流露和表现,老旦研究也就失去了他们最为宝贵的情感品质与最有价值的精神。可以说,从“母性”视角出发的老旦表演艺术研究更能深层次地揭示中国京剧老旦表演艺术发展的内在逻辑。

参考文献:

- [1] 仪平策.母性崇拜与父性崇拜:中西方异质文化范型溯源[J].学术月刊,2001.
- [2] 玛丽·伊格尔顿.女权主义文学理论[M].湖南:湖南文艺出版社,1989.
- [3] 刘慧英.走出男权传统的樊篱[M].上海:三联书店出版社,1995.
- [4] 王朝闻.美学概论[M].北京:人民出版社,1981.
- [5] 中共中央文献编辑委员会.毛泽东选集(第三卷)[M].北京:人民出版社,2003.
- [6] 童庆炳.文学艺术与社会心理[M].北京:高等教育出版社,1997.
- [7] 葛伯赞.历史哲学教程[M].北京:北京大学出版社,1990.
- [8] 霍尔.荣格心理学入门[M].上海:三联书店出版社,1987.
- [9] 戴锦华.不可见的女性:当代中国电影中的女性与女性的中国电影[J].当代电影,1994.

作者简介:

郭跃进,中央戏剧学院教授,京剧系主任,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)。