

形式的意识形态

——京剧《四郎探母》的文本策略分析

■施旭升

摘要:《四郎探母》可谓京剧史上的一个创格。其常演不衰而又褒贬不一的历史命运究竟有着怎样的审美文化的根由?其具体的形式创造中究竟表现出怎样的审美意味?本文主要就是从《四郎探母》编演的文本策略的角度着重分析其具体的形式意味。本文认为,不仅《四郎探母》自清代以来编演不辍的本身就体现为一种独特的“形式的意识形态”的本质,而且其形式意义的生成更蕴涵着深厚的中国传统审美文化的密码。

关键词:四郎探母 文本策略 形式的意识形态 孝亲观念 乐感文化

美国当代文化批评家F·杰姆逊在他的《政治无意识》一书中指出:每一种艺术形式都负载着特定的生产方式及意识形态所规定的意义。在艺术形式的生成、发展及演变过程中,当过去时代的形式因素被后起的文化体系所重构并进入新的文本时,它们的初始信息并没有被消灭,而是与后继的各种其它信息形成新的搭配关系,与它们共同构成全新的意义整体。由此,杰姆逊创造了“形式的意识形态”的概念。他指出:“在一定的艺术创作过程中,如在社会结构中一样,并存着几种负荷不同信息的符号体系。构成它们之间主导矛盾的信息便是‘形式的意识形态’”。^①从这个角度来探究中国戏曲的形式本质,并结合一些具体的文本分析,当可获得关于戏曲形式意味的更深入一步的认识。

作为一种“形式的意识形态”,京剧史上的常演不衰的《四郎探母》(以下简称《探母》)可谓一个很好的样本。就这出戏的历史命运而言,《探母》也可谓一个“创格”。它不仅上百年来常演不衰,更重要的,随着历史的变迁,曾几度遭到禁演,却又奇迹般地在舞台上复苏;并且,关于这出戏,仅新中国建立以来,就发生过几次大的争论。贬之者认为,这出戏同情和美化了“叛国投敌”的杨四郎,宣扬了“叛徒哲学”,有辱杨家将“一门忠烈”的形象,其中所宣扬的“忠孝”思想也都是“封建糟粕”,应当否定,甚至应予禁演;而褒之者则认为,杨四郎的“叛徒”

罪名,事出有因、查无实据,剧中却主要是表现出丰富的人生情态,寄寓着人们喜怒哀乐的体验,长期以来为人们所喜爱,可谓“传世精品”。尽管对该剧的思想倾向有不同的评价,但褒贬双方对《四郎探母》的艺术成就却基本上都是认可的。而且,无独有偶,在20世纪50年代以后的台湾,虽与大陆有着意识形态的差异,却也有着十分类似的情形,褒贬臧否,聚讼不休,莫衷一是。总之,在对于《探母》这出戏讨论中,人们不免有意无意地将其内容和形式割裂开来,在对其思想倾向各有褒贬的同时,又都对于其形式表现加以肯定,认为其形式的意义远大于其内容的价值。

其实,艺术作品的内容和形式并不能这样简单地加以割裂;而且,与其说与“形式”相对应的是作品的“内容”,还不如说是具体的生活“材料”经过某种“形式化”的处理表现为作品的“内容”。对于《探母》来说,正是在其故事的材料的具体的形式表现中形成了其内容意义的特殊的,或者说,形式成为其内容意义的直接的承载和体现。恰如英国学者J·沃尔夫所指出的:“文化既是它赖以产生的社会集团的复杂性和矛盾性的反映,又是它的现实的创造者所处的特定社会地位的反映,同时还受它所使用的美学符号和常规的制约。正是通过这种符号和常规,意识形态才得以传载和表达。”^②(P.365)由此可以说,围绕《探母》这出戏的演出与

作者简介:施旭升,文学博士,中国传媒大学影视艺术学院教授,博士生导师;主要研究方向:戏剧、影视艺术史论。

评价,就不仅显示出它的创作与观赏所涉及到的不同社会阶层社会集团的复杂性和矛盾性,而且就其文本形式自身的艺术符号与美学规则而言,《探母》更直接地体现出与特定社会意识形态的深刻关联。同时,《探母》作为京剧传统戏的一部重要的保留剧目,历经不断的搬演以及历代观众的审美阐释,已逐渐形成了一种具有特定规范性的结构形式与符号表达,其中所体现的“政治无意识”,显然不只是作为内容本身的表达,而且是其形式结构本身深层意味的体现。按照接受美学的理论家伊瑟尔的话来说,也就是“需要一个组织其显现的形式与结构”,亦即一种它所特有的文本“策略”,以有效的解释其“本文的内在结构和在读者中引起的理解活动”。^③(P.372)正是在这个意义上,这里着重通过对于《探母》的形式意义的分析,以揭示其何以久演不衰的形式审美的奥秘及其“形式的意识形态”的本质。

当然,《四郎探母》这出戏的艺术形式本身也许并不足以成为中国戏曲艺术形式分析的唯一样本;而且,“本文”也并不就是“一切”,它必然要指向意义的建构和表达。如果落入一种文本中心论的窠臼,也就势必会切断了它与社会(意识形态、政治、伦理)、历史、现实乃至原作者、传播复制者、观众以及批评家的一切联系。所以,这里《探母》文本形式分析的意义恐怕更主要的还不在于其剧情结构和符号表现本身,而是在于通过对一种带有普遍性的文本形式的分析,以寻求其现实意义生成的多种可能性。

孝亲观念与《探母》的剧情模式

《探母》的剧情并不复杂,全剧的情节是:辽宋之间曾有一场惨烈的金沙滩会战,杨家将中或死或伤,杨四郎(延辉)被俘,在辽邦拆“杨”改名为木易,与铁镜公主成婚。15年后,宋辽再次发生战争,辽萧太后(天佐)摆天门阵,宋则遣六郎杨延昭率大军至雁门关下,与辽军对垒;余太君递押粮草、亲往征战。杨四郎思母心切,苦于无法过关,被其妻铁镜公主看破后,以实告之。公主设计巧取令箭,助夫过关至宋营探母。于是,杨四郎得以私回宋营,母子、兄弟、结发夫妻相会。天明前杨四郎又不得不返回辽邦。此事被萧太后得知,大怒,欲将杨四郎斩首;经铁镜公主苦苦求情,四郎终被赦免而皆大欢喜。

其实,早在满清入主中原之前,民间就流传着大量的杨家将的故事。特别是在民族矛盾激烈之时,在人们的心目中,“杨家将”一方面就是抵抗异族侵略的代表,另一方面也是“忠勇”的化身。这种

反映杨家将抵抗异族侵略和满门忠烈的故事影响巨大的就有话本小说《杨家府世代忠勇演义》(俗称《杨家将演义》)等。满清入关后,满清朝廷为了缓和民族矛盾,顺应民心民意,就很看重这个题材。嘉庆皇帝亲自主持,由宫廷文人集体创作,对这一题材大加发挥,编出了一部240出传奇剧本《昭代箫韶》以昆曲连台本戏的形式在宫廷里演出。而所谓“昭代箫韶”,意思就是“升平时代的雅乐”,在主题格调上也就有意淡化传统的站在汉族的立场上抵抗异族入侵的主题,而着重渲染的乃是杨家将的满门忠烈。随着花雅争胜、花部流行,民间的趣味也逐渐的被吸收进来。同、光年间,便由南府主持把《昭代箫韶》改成147出京剧本,其编演的目的仍主要是为了“喝破愚蒙”、“感发忠孝”。很明显,京剧《昭代箫韶》更是有意地突出了忠孝节义的主题。

《四郎探母》虽然取材于叙述杨家将故事的《杨家将演义》,也与《昭代箫韶》有着千丝万缕的联系,但是其剧情处理却与演义及作为连台本戏的《昭代箫韶》有着很大的不同。在《探母》这出戏中,杨继业的四子杨延辉被俘,改名换姓后当上了辽公主的驸马。这个情节与小说是一样的。但是以后的故事,却不大一样。小说中杨四郎战败被擒后降辽招亲,目的是为了伺机报仇,几乎就成了宋军的间谍,最后也果然与宋军里应外合大破辽军,显然杨四郎仍是一个尽忠报国的形象。但在京戏《探母》里的杨四郎却是另一种形象。舞台上的《探母》在其基础上进行了大幅度的加工改造,剧中有意淡化战争气氛,着重渲染的则是人物之间的人伦亲情。这出戏是在宋、辽两军摆开决战架势的情形下开幕的。不过,整出戏没有一场是描写双方交战。杨四郎从辽营闯关而进宋营探望母亲,又从宋营告别亲人回到异族妻子的身边,唱来唱去唱的都是战争给这两个畸形家庭带来的离散之痛以及母子、夫妻之间的人伦常情。而这也正是《探母》长期以来引起了人们对此剧的褒贬不一的一个重要原因。必须指出的是,在京剧里,正面描写杨家将战场厮杀的戏也不是一出没有,像《昭代箫韶》中的《铁旗阵》、《孤注功》、《翠黛山》等,都曾经由著名演员演出过,可是就没有一出能够流传下来。相反,像《探母》这样写出离散之痛、骨肉之情的戏,则是久演不衰,流传至今。

为什么会出现这种情况呢?《探母》又何以会有这样的剧情处理?它究竟体现了什么样的意识形态倾向?并且,这种意识形态倾向与其情节构造又有怎样的关联呢?

据记载,徽班演出《探母》自张二奎、余三胜始,最早乃是源于梆子戏。^④(P.154-155)也就是说,《探母》的剧情更主要的还是来自于民间,来自于梆

子戏系统流传地域内的民间传说。在京剧之前，以“探母”的情节主线的戏秦腔和汉剧中已广为流传。剧中杨延昭的所作所为，就带有更为明显的民间话语的方式和特点，其剧情构造并没有多少历史的根据，甚至有着明显的随意性。往往都是在一个普遍为人们所认可的框架上，由“编戏的人加上迎合政治背景的铺陈，更由排戏唱戏的人耍些炫奇的噱头，其中自难免有对不上头的地方。”^⑤(P.41)因而其剧情构造也就是在其长期的流传中才得以逐步完善，从而一方面表现出它的鲜明的民间文化的品格，一方面也不可避免地承受着来自主流意识形态的影响。

如前所述，较之其它众多的“杨家将”题材的作品，《探母》的别具一格之处也许正在于它不是表现杨家将的满门忠烈、悲壮慷慨，也没有正面展示他们守土卫国、金戈铁马，而那些才恰恰是明清时期包括评书、演义在内的众多的“杨家将”故事的主调和正格。特别是将有关杨家将的故事被移植舞台的《昭代萧韶》，从传奇本到京剧本，其剧情都主要是张扬杨门几代人的忠勇刚烈而成为有名的宫廷大戏的。但是，京剧《探母》的剧情构造却与这种传统不大一样。它是在长期的民间流传中经过广大观众不断选择淘汰，又经过几代戏曲艺人的锤炼与改造后，才成为一种经典性的作品的，从而既与《昭代萧韶》中的许多杨家将戏的主题情调有着广泛的联系，又有着其自身的独特的表现。

应该说，《四郎探母》的剧情设置属于典型的“一人”（四郎）“一事”（探母）的模式。这“一人一事”也就是为全剧所立之“主脑”。作为戏核，全剧可归结为一个“探”字。“探母”成为全剧的情节主线，成为主角杨四郎的“贯穿性动作”。“坐宫”里杨四郎的思叹是探母的缘由；“盗令”、“出关”、“闯营”、“夜审”是探母的过程；“拜母”、“哭堂”是探母的高潮；“回令”则是探母的结局。这里，作为贯穿性的舞台动作“探母”，固然是属于杨四郎的个人行为，但是在特定的戏剧情境中，却又不仅仅是个人化的，而是社会化的，是在一种孝亲观念引导之下的穿越敌我交战的火线的一次奇异的情感历程。所以，在全剧中占主导地位的就是这种至上的孝亲观念。有了孝亲，一切问题都可以迎刃而解、逢凶化吉，哪怕是在两国开战之际、两军对垒的阵前，军机大事可以化为弄孙之饴，战争的火线也可以成为母子团圆的契机；并且，更主要的是，在主人公个人的事亲尽孝的背后所隐含的便可能是一种民族间的和解的诉求，一种特定的“政治无意识”。所以，确如有论者所指出的，像《探母》这样一些“中国戏曲的成功之作，往往是展示平民乌托邦式的理想乐

园。”^⑥(P.48)

从而，在一种乌托邦式的忠孝节义与民族和解的意识形态观念的支配之下，《探母》以“和”为中心的剧情模式得以确立。其中，有母子之“和”、夫妻之“和”、君臣之“和”；而这一切，又无不围绕着宋辽之间的民族之“和”来展开。也就是说，全剧虽然以宋辽战争为背景，而凸现在前场的却是战争火线上的亲情与和解。《探母》的剧情构造，体现的是典型的中国式的解决戏剧冲突的方式。它不象古希腊悲剧那样倚重不可知的命运，或者法国古典主义戏剧借助于理性和王权，而是更多地寄托于现实的人情伦理。虽是敌我之间，交战双方，仍在家国之间有着血浓于水的亲情：母子之爱、夫妻离合、祖孙亲昵。所以，这里没有深重的国仇家恨，没有深切的悲剧气氛，有的只是一种浓厚的亲情与和解。从而整出戏都是以亲情的宣泄为主调，并且采取了一种明显的民间化的处理方式，将作为国之大事的“战与和”转化为作为家庭伦理的各种亲情关系。甚至不顾敌我情仇的复杂纠纷，而一味地张扬事亲尽孝。也难怪，长期以来，《探母》都是被用来作为一种表现欢乐和节庆的“吉祥戏”。它不仅常常奉诏进宫演出，更是经常与各种民间的节庆相联系。

《探母》作为一出以表现孝亲意识为主导倾向的戏，何以自清中后叶以来一直为一代又一代的观众所青睐？这显然就与《探母》本身所表现出的一种普遍性的孝亲观念以及与之相关的民族和解意识分不开。在满清王朝取得全国的统治地位之后，社会趋于稳定，民族和解意识也便成为整个社会的集体无意识。而从宫廷到民间，以儒家孝亲观念为核心的道德伦理得到普遍的推崇。清康乾以降，满族统治者更是着意恢复儒教传统，传统的孝亲观念得以强化。从清朝宫廷的明显的意识形态的导向，到民间的广泛而深厚的孝亲传统、儿女情长都在《探母》中得到了充分的表现，这也正契合了满清政权巩固自己的意识形态的需要。

上有所好，下必兴焉。按照马克思的说法，就是“统治阶级的思想在每一个时代都是占统治地位的思想。”甚至这种占统治地位的思想还可能“决定着某一历史时代的整个面貌”。^⑦(P.52)像《探母》这类叙述杨家将故事的作品之所以在一个时期内得以大量出现，而且拥有着从王公贵族到下层社会的广泛的观众，形成了一种“上下同好”的审美文化现象，自然有其多方面的社会历史的原因，而最为根本的恐怕还是属于一种“形式的意识形态”的体现，尽管其中所表现出来的也许并非同一种社会心态。对于满清统治者来说，尤其是在乾嘉时期社会政治经济相对趋于稳定的形势下，需要的是一张强有力的思想意识形态之网以统摄民心；而对于身处异族

统治下的社会下层观众来说,需要的则可能是一种宣泄内心压抑的渠道。于是,虽然同是属于杨家将戏,《探母》在其产生和接受的过程中却明显有着更为具体的审美意韵和意识形态的内含。如果说,全部《昭代萧韶》的传奇剧本主要是以“忠君”为主旨,那么,包括《探母》在内的花部中的许多杨家将戏就可能远不限于此,更多的还是以张扬人情伦理为主调,并且各有其独特的主旨韵味和格调。京剧中流传至今的有关杨家将的剧目大抵属于后者。它们大都体现出一种民众朴素的厌战意识、民族间的亲和意识以及清中后期统治者对于这种民族亲和意识的有意的提倡和利用。所以,尽管京剧《探母》并不直接出自《昭代萧韶》,但是在根本上却还是免不了当时总体上一种自上而下的意识形态的制约。比如,我们知道,几乎在与《四郎探母》流行的同时,在京剧中还有一出《八郎探母》的戏,剧情也与《四郎探母》差不多,但是八郎在其妻青莲公主协助下骗取令箭出关见母后,就留宋不返。两相比较,这“返”与“不返”正成为政治与家庭亲情的矛盾纠葛的一个联结点,一种剧情构造中的具体的意识形态的表达。如果说,《八郎探母》的“不返”是清以前的以汉族为本位的意识形态的体现,那么,《四郎探母》的“返”却正是清代以来统治阶级意识形态的具体体现。

广而言之,自清代以来,舞台上流行的杨家将戏已很少是真正描写宋辽两个封建政权之间的战争故事。绝大多数都是借战争作为背景,以表现战争中人们的悲欢离合。大致归纳起来,可以说有着两个方面的主要内容:一个方面是直接表现杨家将在战争中的浪漫爱情,如表现杨继业与佘赛花的《佘塘关》,表现杨延昭与柴郡主的《状元媒》以及表现杨宗保与穆桂英的《穆天王·穆柯寨·辕门斩子》等;另一个方面的内容就是大量的描写杨家将在战争中骨肉离散的感伤故事,如《托兆碰碑》、《五台会兄》、《洪羊洞》、《太君辞朝》等。《四郎探母》显然属于后一类。这些戏大都是以“唱功”为主,具有浓郁的抒情意味。比如像《托兆碰碑》(又名《李陵碑》)这出戏,写的是杨继业之死。这在杨家将的故事中已成为其“尽忠报国”的关键性的情节。但就是在这出戏里,其核心却仍然是描绘和抒发骨肉离散的悲痛与绝望。杨继业是在陷入军事和精神的双重绝望之中,才死在“李陵碑”下的。他在战斗中遭到奸臣潘洪的陷害,被辽兵困在两狼山,“内无粮草,外无救兵”,使得一代骁将在军事上陷入了绝境;而他在饥寒交迫中又梦见前去找救兵的儿子浑身是血前来托梦,则造成了他精神上的崩溃。这出戏的主要内容就是运用一种沉郁苍凉的唱腔音乐以集中抒发杨老令公的悲愤、绝望和痛

苦,也直接指向对于国势衰弱、奸佞当道的现实政治的控诉。某种意义上,这种特定情境中的生动情态的展现也可以说正是戏曲剧情构造之所长,一方面,如前所述,戏曲在中国乐文化传统中所养成的歌舞体式为这种抒情意味的表现提供了的一个“曲尽其情”的最佳的管道,另一方面,一些剧目创造和接受的特定的文化语境更赋予其丰富的审美意韵和具体的意识形态的内涵。

《探母》的剧情构造中所体现的意识形态内涵正可以作如是观。所以,如果要寻找《探母》得以广泛流传、久演不衰的深层原因的话,最主要的原因恐怕就在于其独特的剧情处理方式中,以“孝亲观念”为主导,通过具体的歌舞形式鲜明而强烈地表达出了普通大众的人伦常情,并且进而在这种世俗的人情味中透露出特定社会历史环境下的意识形态的倾向。《探母》的广泛流行及其多舛的命运都无不与此密切相关。

总之,《探母》以孝亲观念为统领,其剧情构造中内含着在清王朝这个特定的历史条件下从统治者到普通民众的事亲尽孝与民族和解的集体无意识。有趣的是,剧中以萧太后的宽厚给全剧一个大团圆结局。众所周知,清末也是一个高高在上的太后老佛爷君临天下。因而《探母》在对太后威仪和厚德的歌功颂德中结束,想必并非只是一个偶然。从而,该剧的剧情构造从颂扬孝道始,而以张扬忠君终,更直接地显示出一种“形式的意识形态”的本质,就一点也不足为怪了。

乐感文化与《探母》的形式魅力

当然,《探母》本质上还毕竟不是一个单一的政治宣传或道德教化的文本,而是体现为中国传统乐感文化的一种民族民间的通俗艺术,且更重要的还是依靠其自身的形式魅力才得以久演不衰、广泛流传并体现出它的审美文化的价值的。

就《探母》而言,无论是民族和解意识还是有着更为悠久的孝亲观念的传统,都无疑是在其具体的形式表达中得以呈现的。而且,这里的“形式”与其“意识形态”的表现之间,不是可以两相分离的容器和它的所装盛的物体的关系,而原本就是互为一体、相互体现的。当然,这并不等于说《探母》的形式建构只是为了表现其丰富的“政治无意识”的内涵,事实上,它在表现其“形式的意识形态”的内涵的同时,显然还有着其自身独特的形式美感的价值。

如前所述,《探母》情节并不复杂,线索也很单一。全剧共有“坐宫”、“盗令”、“别宫”、“过关”、“被擒”、“会弟”、“见娘”、“别妻”、“哭堂”、“回令”

等十场戏。以杨四郎从“坐宫”的思叹、“见娘”的悲欢到“回令”的“团圆”为动作主线而一线贯穿，场次安排上起承转合，一气呵成。我们知道，像《探母》这样的剧本基本上都是由一些粗通文墨的艺人自己编写的。后来虽然有不少文人介入，但是他们所编写的剧本也几乎都是通俗易懂，叙事方式上一般都是平铺直叙。凡是与故事有关的情节、人物，不论巨细都要一一明场交代介绍，有时还会不厌其烦地重复交代，反复提醒观众。所以，有些剧目难免显得拖沓而不紧凑。但是《探母》没有这样的毛病，相反，经过长期的打磨和提炼，显得情节顺畅、结构严谨、环环相扣。重头戏往往浓墨重彩，过场戏则一笔带过；真正做到了“有戏则长，无戏则短”。

表现在舞台的形态上，全剧以生角为主，以唱功为重，属于文武老生的唱功戏。其中出场人物不少，行当配置也相当整齐，却能够做到井然有序，主次分明。杨四郎固然是最主要的角色，而事实上，在每一场中又由他引出另外一个重要配角来，如花衫（铁镜公主）、青衣（萧太后）、小丑（两位国舅）、小生（杨宗保）、老生（杨六郎）、老旦（余太君）及青衣（四夫人）等。各个场次中，主角各有其主唱主白；配角也是唱做繁重。主配角之间的相互配合，使得各个场次各有重心，舞台表现既流畅又不单调。至于“哭堂”一场，应是宋营各路角色的大集合；“回令”一场则是辽宫各路角色的大汇聚。而杨四郎便在整出戏中穿针引线，贯穿始终。两者都是以悲喜情调相互映照，表现出悲剧情调和喜剧气氛相互交织。比如，“回令”中，一面是萧太后怒气冲冲，剑拔弩张，一面却是二国舅和铁镜公主的插科打诨，满怀情意为杨四郎求情，以至于逗引萧太后破颜一笑，最终赦免了杨四郎。

在唱腔的设计上，全剧所采用的主要还是西皮板式，特别是其中快速应答对唱的流水板的运用，急管繁弦，音色丰富，而又别具一格。主角杨四郎在所有场次都有大段成套的唱腔，作为线形、快节奏叙事的主要手段。“探母”全过程中每个阶段的时空转换（如“适才离了皇宫院，特来银安问娘安”）、人物交代（如“番儿带路关前站，有人过关仔细盘”，“杨宗保在马上忙传令，叫一声众三军细听分明”）、情节连贯（如“远望宋营灯光明，刀枪箭戟似马林；打马加鞭宋营进，闯进辕门见娘亲”）等，都以演唱做表的方式展示，并结合着人物在特定情境中的具体情绪体验加以表现。如“坐宫”一场中，就几乎囊括了“西皮”唱腔的全部板式，并且通过板式的变化多层次地揭示出主人公的情绪变化。这一场的开始，杨四郎思母心切，其大段的“自思自叹”，追述往事，从“慢板”、“原板”到“散板”，极尽婉转，以纾解自己长期思乡的郁闷，把杨家将金沙滩赴会、满门

忠烈的陈年往事细细的加以表述。其中，每一板式的节奏特性都代表着人物此时此刻的心情变化：从舒缓沉郁的慢板，跌宕起伏的原板，越发激昂壮阔，最后转而沉痛悲凉的“哭头”散板。其中著名的生、旦对唱，更显唱腔的丰富而优美。他得知老母押粮草来到边关，但老母既近在咫尺，却又好似远在天涯；铁镜公主想为丈夫排遣忧闷，便与他闲聊，并猜测心事。在这一段戏里，唱腔用的是舒缓柔和的慢板。接下来，杨四郎对公主讲明了自己的真实来历和想见老母一面的心情，公主大为意外。这时唱腔也随之加快，转上摇板、原板和快板。公主表示愿意帮助四郎，但又“怕你一夜不回还”；四郎则急切地保证信守诺言，以至跪下盟誓。这时的唱腔进一步加快，特别是两人的大段对唱层层递进、一气呵成，淋漓尽致地表达出二人的激动心情。其它如“见娘”、“哭堂”等场次里，也是以优美的唱腔加上动人的表演，演绎出母子久别重逢的感人场面，缠绵悱恻，催人泪下。分别15年的母子相见，舞台上是激越的锣鼓声，杨四郎以“跪步”向前，余太君则以颤抖的碎步前趋，当母子相拥痛哭时，场上更是伴以悲情浓烈的“哭头”，将一种悲喜交织的情绪表现很自然地推向了高潮。对此，钱穆曾有过一个中肯的分析，他指出：《四郎探母》中的唱，具有着特别重要的意义。“杨四郎坐宫一唱，令人低徊往复，而以前16年往事则在不言中交代过去也矣。至其前妻，16年守寡孤苦，剧中亦不见。只在重见四郎之四五句歌唱中透露。惟其西方文学重事，故音乐歌唱亦分别发展。惟其中国文学重情，乃使音乐歌唱代替了文字记叙，文学与音乐乃和合为一。而音乐歌唱更占了重要地位，成为文学中主要不可缺少之一内容。”⑧(P.257-258)由此可见，《探母》的声腔艺术就决不止是外在的表现手段的问题，而有其更为内在的本质的意义，成为戏曲乐本体的具体体现。

与此相关，在《探母》长期的演出中，不仅创造出多样化的表现程式，而且积累了丰富的表现技巧。特别是经过观演之间的长期磨合，一些程式技巧的运用已趋于定型，并发展到令人叫绝的程度。比如剧中两次嘎调的运用，“坐宫”一场杨延辉（快板）：“一见公主盗令箭，本宫才把心放宽。站在宫门（哪）叫小番，备爷的千里战（马）扣连环，驸马爷我要出关（哪）。”其中的“番”字，一声嘎调，直冲云霄，生动地显示出得到公主的协助，探母一事已大有希望时，杨四郎的激动快慰之情。而“见娘”一场余太君（倒板）：“一见姣儿泪满腮”一句中的“腮”字也唱嘎调，声音拔地而起，回肠荡气，表现的是母子离别多年，乍然相见，大喜过望，悲从中来，所以，这里已不再是轻松喜悦，而是悲喜交织、情不自禁。

以至于《探母》的唱腔中这两次嘎调的运用成为一些老戏迷们品味鉴赏的一个关节点,每当表演中行腔至此总觉荡气回肠,否则便觉得不过瘾。

正因为如此,《探母》对人物感情的表现,也才更见深度,特别是通过特殊的剧情构造和精巧的舞台的程式技巧的表现,在“亲情孝道”上做足了文章。其中对杨四郎、铁镜公主和其他主要角色的情感刻画都很鲜明、生动。在两军对阵、剑拔弩张的背景下,身陷异邦的杨四郎星夜冒着杀身之祸偷跑出关探望母亲。漫长的15年骨肉离别,短暂的一夜团聚,杨四郎在声声更鼓的催促下,依次与家中亲人相见,说不尽的离愁别恨、思念之情,然而,却是才相聚,又分离。这些,确实都淋漓尽致地抒发了母子、夫妻、兄弟之间的种种人伦之情,苍凉凄楚,哀婉动人。那种民族之间的残酷争战对人们的正常亲情所造成巨大损害,更让人思索不已。

总之,纵观《探母》全剧,其大团圆的剧情模式、求乐趋俗的审美格调、特别是唱腔上的精心设计与不断锤炼,都显示出其乐天悯人、虚实结合、张弛有致的鲜明的乐感文化的特质。它以表情见长,又讲究唱功的细腻,所以,长期以来,既深为观众所喜爱,也因其能让许多演员一展其技而成为名角大腕

(上接108页)直至正立面部分底部。这使得舞台台面产生了逐渐向后上方升高的透视错觉,也在实在的墙和虚空的演区之间划定了地面上下的界限,以此隐喻天家与地狱的并置。演员在舞台上表演时这两层世界显得难以区分,恰恰符合剧情的规定。与侧墙底边阶梯形轮廓对应的是,在舞台中部设置了一道1.2米宽的纵向阶梯,阶梯最高处与正立面墙上的门洞底端对接。开场时,登基的皇帝沿着阶梯走上门洞时,两面侧墙外的流动侧光与烟雾配合,使虚的阶梯轮廓与实的阶梯呼应,增大了阶梯的尺度效果。这个阶梯还可以逆时针方向旋转,当皇帝登至最高处门洞内时,阶梯逆转180度成为反向,皇帝似乎位于被架空或没有归路的位置上。尾声时,正立面墙升起,正向的阶梯与舞台后区上空通向高处的阶梯连接延伸,太后从宫廷的血泊中抱起新一代的婴儿皇帝,蹒跚着步上阶梯不知所终,暗示皇权之路的狭窄和无望。

此外,为了增加空间层次变化和深宫的诡密,根据剧情需要,三面围合的演区中会有数量不等的木条质感硬景条屏降下,造成不同程度的空间限定。为了在视觉效果上进一步提示与皇宫并置的地狱,在舞台深处空黑部分的台面上,设置了密集的,真人比例的汉俑,它们装在活动车台上,关键时刻会影影绰绰地横向移动,以配合鬼域般的舞台

联袂演出的合作戏。

注释:

- ① Jameson, Fredric: *The Political Unconscious——Narrative As a Socially Symbolic Act*, New York, Cornell University Press, 1981.
- ② [英]J·沃尔夫:《美学自律性与文化政治学》[A],艺术的社会生产[M],英国麦克米伦出版社,1984年。译文见董学文等编,现代美学新维度[M],北京大学出版社,1990年版。
- ③ 姚斯等:《接受美学与接受理论》[M],辽宁人民出版社,1987年版。
- ④ 《中国京剧史》(上)[M],中国戏剧出版社1990年版第154—155页。
- ⑤ 刘嗣:《细说国剧》[M],台湾三三书坊1986年版第41页。
- ⑥ 苏国荣:《中国剧诗美学风格》[M],台湾丹青图书有限公司1987年版第48页。
- ⑦ 马克思、恩格斯:《德意志意识形态》(1845—1846年)[A],马克思恩格斯选集[M],第1卷,人民出版社1972年版第52页。
- ⑧ 钱穆:《现代中国学术论衡》[M],岳麓书社1986年版第257—258页。其中所谓“16年往事”一说,出处不详。一般版本均为“杨四郎流落番邦15载”之说。

(责任编辑 李 锋)

氛围。

在这种表面上看似与传统戏曲形式距离较大的设计中,有几个因素仍顾及到了传统戏曲的特性。例如,城阙造型的墙面既不是砖,也不是泥土效果,而是由中性的木板条拼接成。以保持材料的间接属性。阶梯造型的尺度处理仍在于以小见大,以虚代实的结合,并且必要时能够转出演区,以免给流畅的戏曲表演造成阻碍。

传统戏曲舞台美术最重要的价值,在于具有一种完整的认识世界,解释和表述世界的体系,一种约定俗成的语法规则。诸如不直接描绘剧情环境,中性化或抽象化的视觉形象,以一当十,以少胜多,以不变应万变的表现手法,由此及彼,“指鹿为马”的借喻功能,与演员表演的相互依存以及单纯、集中、凝练的造型风格。传统戏曲舞台以此创造了一个与日常现实相对应的世界。在今天戏曲的舞美创作中,对上述戏曲精神的继承和把握,要远比表面形式的保持延续重要的多,因为它如同一个民族文化生命的基因,具有持久活力,也因为它正在与当代世界舞台设计有关剧场性,假定性的确认殊途同归。

(责任编辑 李 锋)