

# 实验越剧表演中的身心 合一：采访上海越剧院 小生演员王婉娜

作者 / 钟海清



按语/钟海清：认识上海越剧院演员王婉娜是在2020年的一次直播对谈中，我以电影《十二怒汉》、话剧《十二个人》及小剧场越剧《十二角色》为探讨对象，邀请四位嘉宾从不同的角度分析它们各自的艺术特色。那时我被王婉娜俊秀而柔美的女小生气质所惊艳，觉得她的艺术形象及思维能力有着令人着迷的地方。除了传统越剧作品《梁祝》《红楼梦》《追鱼》《玉簪记》《春香传》外，王婉娜在《红楼·音乐剧场》《北地王》等新创作品中也有非常出色的表演。

这几年，我一直在探究“当代戏剧表演中的身心合一”问题，并发表过几篇相关的文章。这次有幸邀请到王婉娜进行线上访谈，并就实验越剧表演这个议题进行了交流及探讨。

Notes/Haiqing ZHONG: I met WANG Wanna, an actress from the Shanghai Yue Opera House, during a live talk show in 2020. Taking the film *12 Angry Men*, the drama *12 Angry Men*, and the experimental Yue Opera *12 Roles* as objects for discussion, I invited four guests to analyze the artistic characteristics of these works from different perspectives. What surprised me was that WANG Wanna, a female actor who plays a young male role, has a temperament of both masculine and feminine characteristics. Her artistic images and thinking ability are also fascinating. In addition to the traditional Yue Opera works, Wanna WANG has also performed in newly created works such as *The Dream of Red Mansions - Musical Theatre* and *King of the Northland*.

In the past few years, I have been exploring the issue of mind-body integration in contemporary theatre performance and have published several articles on it. This time, I had the honor to invite WANG Wanna for an online interview and to discuss the topic of experimental Yue Opera performance.

## 一、音乐性

钟海清：《红楼·音乐剧场》是越剧经典《红楼梦》在当代剧场和音场环境下的另裁新创，浓缩了越剧《红楼梦》中脍炙人口的唱腔。你饰演的角色贾宝玉，跟传统正常的舞台相比，有什么不一样？

王婉娜：在保留经典唱腔的音乐基础上，《红楼·音乐剧场》由金复载先生作曲，以音乐剧场的形式讲述剧情。之前已经有一个演出版本，我是在修改版中饰演贾宝玉。“音乐剧场”强化了剧目的音乐性，在不丢失舞台艺术魅力的基础上，更加强调了音乐的叙事性。同时，乐队不再仅仅在幕后演奏，而是被搬上舞台作为演出的一部分。于是，舞台上越剧的演出形式显得更新颖，同时也更加典雅化、旋律化。

例如，原来“葬花”之后，我有一段跟黛玉讲的大段念白，可在音乐剧场中这段深情告白没有了，它用了一个主题音乐去覆盖了。当时我在想：这下怎么演？在老师的指导之下，我通过跟音乐的磨合，感觉一切尽在不言中。我觉得，自己此刻需要放眼当下的感受，并理解音乐的魅力。这不同于以往用唱腔、念白的方式表达。众所周知，越剧《红楼梦》是脍炙人口的经典剧目，现在要把它的一招一式打破了，用音乐来代替剧情，这时你不得不反思要用什么样的程式、肢体、神情更好地演绎角色的情感。

钟海清：音乐给你怎样的感受？身体、心理如何跟乐器、空间融合，并跟角色融为一体？

王婉娜：首先要理解音乐的意图，然后把规定情境里的动作，有机化到表演里去。例如，“葬花”有一个变奏的处理让我印象很深刻。原作中，宝玉握着黛玉的手，真诚地跟黛玉说“你放心”（相当于恋人之间的表白），后来黛玉偷偷地擦着眼泪，拿着花锄走下。现在它被处理成，在一个配合大段音乐的情境中，我脉脉地把黛玉的手握住，我俩在音乐中有眼神的交流。当音乐放缓的时候，她轻轻一个转身，背上花锄，踩着音乐节奏点，走一步，停一下，营造出一种欲言还休、心照不宣的感觉。而我一个人在不破坏整体音乐的节奏之下，心满意足地下场了。

钟海清：跟正常舞台上可以唱、可以跳相比，音乐剧场的空间里没办法给你太多的辅助东西，你是如何在有限的空间里展现人物的内心的？

王婉娜：《红楼梦》这个戏还好，毕竟不像武戏那样，需要很大的施展空间。它更讲究写实的演绎方式，内心更饱满。这时如果配合音乐，我们肢体的舞蹈性就会更强，更美。

钟海清：我能不能理解成表演更克制了？

王婉娜：对，更克制，所有的节奏以音乐为主。原来我们唱传统戏时，演员的节奏变了，乐队就会跟着变。但现在恰好相反，它是以音乐为主体，主要是展现音乐、服务音乐。

例如，宝玉哭灵后，就是“我所居兮，青埂之峰”那一段，导演做了一个唱诗班的处理。舞台是个半圆形，诗队从后面走。如果按照原来的话，宝玉一看手中的玉就把玉丢了，戏也到此结束了。这是一种比较决然的状态。后来我意识到，这个唱诗班的音乐让人有一种超脱的感觉。我能感受到雪片掉在身上，然后闭眼，呼吸，带着一点点的微笑，心中有一种释然感。那时候，舞台完全交给我了，而我是唯一的表演者。于是我遵循内心的召唤，根据音乐带来的感受往前走，直接从“哭灵”的剧情，转到“出家”这一段戏。这是音乐给我的一种新的体验以及表演方式。

钟海清：这算不算你自己的独特追求？

王婉娜：一部戏的创作，有导演的意图，有作曲的意图，演员要了解导演和作曲的意图，然后通过自己的想象，把它呈现出来。当时金复载老师的音乐给到我的启发，是一种整体的感受。我需要找到自身合适的表演状态，表现宝玉在白茫茫一片大地中披着红色斗篷的解脱感。



## 二、当下

钟海清：当你演完《红楼·音乐剧场》这部跨界作品之后，跟以前不一样的感受是什么？

王婉娜：我觉得是更“诗意”一些吧！以及更依靠当下的舞台感受，以及对手给到的当下刺激。

钟海清：你说到一个词很好——“当下”。

王婉娜：音乐剧场时间基本是稳定的，但你要在稳定的节奏里找到不一样的诠释。你今天对这个音乐怎么理解，你就可以这样表演。

钟海清：越剧是讲究写意的。哭灵，不可能在舞台上有一个灵堂。相比传统舞台上的虚拟表演，音乐剧场有什么不一样的当下感受？

王婉娜：首先不一样的是剧情，它把大部分的剧情删掉了，只留了几段经典唱段。我觉得表演是通过演员和观众共同完成的，这就是写意的美，因为观众调动了他们的想象跟我们一起表演，跟我们一起感受当下的情感。

强调音乐性之后，中间没有更多的过渡场，相比之前，每一场表演更需要放大情绪；有一些没有解释清楚的地方，必须在有限的音乐里诠释清楚。而且很多东西不能通过念白表示，我们要抓住每个当下的音乐节点，尽可能表达你想要表达的潜台词。

“当下”还有一个关键，就是跟搭档的配合。像“葬花”里面，我跟搭档告白，捏她的手。刚开始我不敢使劲捏，这时她就会说：“你要用力一点，让我感觉到你那种状态是真的。”当我真用力握着她的时候，那种电光火石的感觉就更加强烈了。她用力挣脱时的表演也会更加真实，反过来给我的刺激也比较大，甚至有那种热泪盈眶的感觉。

## 三、节奏

钟海清：音乐剧场对你的写意表演而言，有什么不一样的地方？

王婉娜：节奏感！音乐给到我很多新的灵感。作为青年演员，我没有那么多经验。金复载老师是很有名的作曲家，他对音乐的理解，激发了我对表演的新体验。很多节奏点跟原来不一样了，我需要打破原来的惯性，接受新的音乐方式，接受作曲家想要表达的情感，同时又是在规定情境里诠释好这个音乐。因此不是原来怎么演的就必须怎么演，因为音乐已经变了，所以你的表演、你的情感，甚至眼神呼吸，都跟以前不一样了。

比如“哭灵”里加入了二重唱，节奏完全不一样了，这时候我就要调整原来的状态，包括重新调整呼吸。这是一次重新的铺排，算是经典的重新演绎。这是细节的问题，观众可能没有看得这么仔细，但对我个人来说，我得跟上每个节奏点——哪些节奏点我要着重强调，哪些我是要收住的。

钟海清：以前老师教四功五法，都是规范的、传统的、传承的东西，但《十二角色》是突然让你接受一个改编自外国作品的创作，且你表演的角色不是中国角色，它又带有一定的悬疑性、反思性。不仅如此，田蔓莎老师还运用了歌队形式，同时也是一种戏中戏的结构——相对来说，这些在现代话剧里是很常见的形式，但对戏曲来说却是很陌生的手法。那么，你如何理解《十二角色》的剧情、人物、主题和形式？

王婉娜：我个人理解，戏中戏的结构及其形式对演员有了更高的要求，在跳进跳出的情节中，也更加考验演员的反应能力和塑造力。这一切也需要有技术上的处理。在这个戏里，每个演员通过肢体、声音、眼神的变化，在不同的规定情境中塑造两个不同身份的角色。田蔓莎老师强调，戏曲的独特之处是节奏，锣鼓是为了强调表演中的节奏，这在话剧中肯定是没有的。所以现在我再看这部戏的视频，觉得它没有那么像话剧了，而是有很多戏曲性在里面。

此外，这个戏是群戏，唱腔老师把越剧的十几个流派都写在里面，以体现不同的人物、不同的情感。这算是在没有脱离越剧的基础上，所做的改变和尝试。

值得一提的是，我们跟老师一起完成了这部戏，角色从戏中戏跳出来后有很多反思，加了很多时事新闻进去，算是我们九零后对于现代法治社会的一些认知和感悟。

钟海清：你讲到戏曲的节奏带来新的尝试，具体是指什么？

王婉娜：我们尝试把戏曲元素加入到表演里。例如，我的一段独白是“一件衣服穿上是角色，脱下是演员，舞台就是这么神奇”。我在想，怎么通过程式动作处理这个角色？琢磨之后我拿一件西装衣服在手上做了一个动作，用传统的节奏站在舞台中央亮相。说“一件衣服穿上是角色”的时候，我是眼神坚毅的八号陪审员；说“脱下是演员”的时候，便进入作为学生角色的状态；再说“舞台就是这样神奇”时背着观众把衣服穿好，我的身份又变回了八号陪审员。以上是我自己的处理，其实都是传统的锣鼓点，而我只不过是尝试通过传统的节奏转换，以展示人物的变化。

12个陪审员有12个凳子，通过凳子不同的排列组合，会有跳进跳出的表演形式。但是剧情里也有情景再现的表演部分，这时候我们就不再是陪审员了，可能是现场的一扇门、一个钟，我们会变成不同的装置，也有可能变成那个凶手。这些处理给了我们很多的灵活空间，打开了我们的想象。这是一种比较新鲜的表演体验。

#### 四、身心合一

钟海清：像格洛托夫斯基、铃木忠志、刘若瑀都把戏剧当成信仰，认为演员需要经历九九八十一难的训练，让自己的整个身心达到合一的状态。你在创排当中有没有一个角色或某个技巧曾经让你付出很多时间，才慢慢理解，慢慢达到技术与美的融合？

王婉娜：我觉得话剧没有这么多程式，更接近我们现在的生活，而戏曲是戴着镣铐跳舞的。要达到这种身心合一的体验，你必须先突破一些程式技巧上的难关，包括唱腔上的难关和技巧上的难关，仿佛这些镣铐不存在之后，就能达到那种比较理想的跟角色统一的状态。

每个演员的能力不一样，我对于音乐的感知能力相对比较弱一些。《红楼梦》中宝玉的经典唱段“想当初”和“哭灵”都是清板，即演员需要在没有任何乐器伴奏、只有古板打节奏的情况下完成一大段唱腔，这需要演员有很深厚的演唱功底，不然随时可能跑调出洋相。在很长一段时间里，我的唱腔都不是很稳定，每次一唱到清板部分就会很紧张，感觉在舞台上没有任何人能救你，但是你又要克服自己的心理障碍把它唱出来。经历了巡演之后，我慢慢开始克服了内心的恐惧，对声音的掌控能力更强了，觉得自己达到了内心想要的状态。对天分比较好的演员来说，根本没有这一层障碍，对我来说却是一层非常大的障碍。掌控自己，打破自己，把自我的东西撇除掉——这种障碍都来自于自我的怀疑、困扰。

钟海清：你有没有听说过茅威涛有一句话，讲女小生去扮演男性有双重的美。如何达到这种双重的美以及身心合一？

王婉娜：我觉得这个双重的美，是要靠观众一起来参与完成的，因为我所想象、所塑造的角色，一定要得到观众的认可。其实观众也包括我自己，因为我在塑造角色的时候，我要跳出自己，想象我坐在观众席里看我的表演是怎么样的。我会以第三者的角度，评判此时的状态是否符合自己的艺术审美标准。所以说不论你怎么塑造，都离不开观众的评判，同时我也是一个观众。这是一个想象的辩证关系。

钟海清：能不能再讲一下，如何做到我既是一个女性同时我又是另一个女小生，最后通过女小生的戏曲审美规范，把想象中的贾宝玉演出来？如何在我想象的身体当中，让我实际的身体达到与角色的身体的合一？

王婉娜：在演传统戏的时候，因为有服装的加持，有厚底，有程式化的动作，会削弱一些女性本身的状态。但其实我觉得越剧的女小生，跟日本宝冢剧团不一样，我们还是保留了女生唱腔的声线特色，并在这个基础上，向想象中的男性角色靠拢。如果完全模仿男性的话，可能就失去了越剧的那种唯美感和浪漫感。女性知道女性喜欢什么样的男性，当女小生在塑造男性的时候，这是有一定优势的。因此，我们并不是那么“男性”的男性形象，我们是为观众提供一种想象的唯美空间。

例如，宝玉本身就是不这么“传统男性”的一个男性形象，他对于女生的那种爱护是通过眼神传达出来的。他习惯于姐姐妹妹生活在一起，不管给晴雯画眉毛，还是袭人帮他整理衣服，他会有一种自然流露出爱意的眼神，这就是属于符合人物特点的肢体行动。

## 五、想象力

钟海清：《十二角色》既有传统的虚拟性，又有很多话剧的假定性。如何把不一样的假定性融在一起？

王婉娜：这完全依靠调动想象力，怎样好处理就怎样来，没有特定说这是话剧的，那是戏曲性的。唯一能做的，就是尽量开发想象力去表演。

我演的是比较沉稳的、文静的、一直在思考的角色，而其他角色的肢体相对夸张一些。在步伐的处理上，我需要找到戏曲的节奏点，同时又不把这个个人表现得一惊一乍，更不能处理成刻板、死板的呈现方式。

钟海清：作为一个女小生，你演宝玉，或者说，你演男性角色，是否多了一层想象？双重想象对你塑造人物产生怎样的影响？

王婉娜：想象就像捏橡皮泥一样。比如说，我先在脑海里想象《十二角色》的八号陪审员大概是什么样的。然后，我再看电影《十二怒汉》里的表演，将两者结合成一个“心象”，最终确定他的人物性格，并雕塑出他的骨骼、气质。

钟海清：怎样让这个戏的舞台风格具有越剧的神韵？

王婉娜：《十二角色》这个戏除了唱腔是越剧的，念白也是越剧，这本身就奠定了越剧的风格。更重要的是一戏一格，不同的戏要展现出不同的格调，还必须要符合人物。我们很难说，这个肢体在符合人物特点、戏曲规律的情况下，又是越剧化的。这是很奇怪的要求。

我记得，首先要忠于人物，让观众相信你是这个人物。其实，老艺术家们一直追求的就是一戏一格，每个剧目都有自己的特点与风格，我们在排练中也是一直秉承着这个创作理念。《十二角色》是一个思辨性很强的戏，这种题材的剧目在越剧剧目当中非常少，这给了我们一次很好的机会，让我们在丰富剧目类型的同时可以探索新的表达风格。

重要的是，演员在不同的风格情况下，他的表演是需要灵活调换的。只能说，我们的重点是探索更多的表演可能，而不是局限于一种风格里。《十二角色》是女性演现代男性，是戏中戏，所以它的虚拟性、风格性更强烈。

钟海清：回归到《红楼·音乐剧场》，有没有因身心合一的追求而让你更好地表演贾宝玉？

王婉娜：《红楼·音乐剧场》加大了音乐部分之后，载歌载舞的成分会更高一点，这个时候你就要用肢体去把这个音乐填满。尤其是“哭灵”时，原来我是直接冲到灵台前，就说“林妹妹我来了”就行了。可现在，我是需要绕过乐池之后再冲到上面。

这时有段很长的哼鸣音乐，需要我通过肢体把这段音乐覆盖掉。我就想象自己走在潇湘馆的路上，那一段路的竹子都已经凋零了，上面飘着白色的飘带。先是“不敢相信”，后是“接受现实”了。我把头低下来走得慢一点，快到门口的时候“又觉得不可信”，我就用了一个箭步冲过去。这些都是肢体的节奏处理。但是那个音乐是哼鸣，没有具体节奏。这时我既要发挥想象力，又要让身心合一，即，将身体的节奏与复杂的情感有机地融合起来。

钟海清：2017年到现在2022年，你已毕业5年了，回顾过去，出演带有一定实验性的作品后有什么感想？

王婉娜：个人觉得，一个演员最好的状态应该是当他到了35岁以后，即，他的人生阅历跟这个舞台经验达到了比较相匹配的平衡点，这时他的艺术创作就会进入一个相对成熟的阶段了。我觉得自己现在还没有到达那个点，遇到一些跨度比较大的角色，拿捏起来就会比较吃力。

像贾宝玉这样的角色，通过长期的实践，我能够游刃有余，表演上也会更自然一点。可前一段时间排练的新戏《北地王》，倒是给我出了一个很大的难题。因为它表现的是国破家亡的主题，而我很难表现出那种沉重感——不过我有时觉得自身的无力感，跟北地王的某种气质比较相似。当北地王面对蜀国行将灭亡的残酷事实的时候，他无法阻止历史车轮的前进。他的这种无力感跟我现在面对一个复杂角色时所体现出来的无奈感，有着一种相通的感觉。

当然，相信十年后的自己会把这个人物表演得更立体，更饱满。（完）

钟海清，中国国家话剧院编剧，先后毕业于上海戏剧学院与中央戏剧学院，艺术学博士，活跃于当下舞台艺术界的创作者。代表作品包括《景阳钟声》、《白骨精三打孙悟空》、《悲情时光》、《豆汁儿》、《白蛇》、《杀死秋天的梦》等。在《戏剧艺术》、《剧作家》、《新剧本》、《上海戏剧》等期刊上发表专业论文近二十篇。累计受邀参加国内及国际学术研讨会十余次。



*The Dream of Red Mansions - Musical Theatre* © WANG Wanna