

# 越女·越剧·《西施》情

浙江诸暨市越剧团 周柳萍

## 编者按：

诸暨市越剧团青年演员周柳萍给本刊寄来了一篇她饰演《西施》中的西施这一角色的艺术创造体会，文章写得清新、朴实，体现了一个青年演员对艺术的追求，这是十分可喜的。

近年来，随着许多优秀剧目的问世，一大批青年演员脱颖而出，但是，由于生活节奏加快和演出任务较重等原因，青年演员（包括中年演员）能象周柳萍这样用文字认真总结自己演艺体会的人却不多见，这是一个很大的损失。我们希望今后有更多的青年演员和中老年演员能在百忙之中拿出笔来，对自己的艺术创作成就总结出来，这样做，不但有利于从艺术理论上提高自己，而且戏剧文化事业也是很有意义的。

去年，我们诸暨市越剧团排练《西施》一剧，分配我饰演西施这个角色。我读完剧本，就被剧中故事深深吸引住了，我感到这个人物比较复杂、难演，对于象我这样没有很多舞台实践、没有生活体验的青年演员来说，困难是很大的。

通过导演的阐述，通过一次又一次的阅读剧本，阅读许多关于西施故事的参考资料，渐渐地人物形象开流，如同初入梨园一般，重新从一招一式学起，硬是把二十年的举止、唱腔习惯扭了过来。

在剧本中，方大姑是一个极富艺术魅力的人物，她始终处于徇亲情与明大义的矛盾抉择中。但如何把这样的人性格表现得真切感人而又恰如其分，无疑是对梁国英的一次挑战。为此，她设计了十来个表演方案，一次次地表演给丈夫、同事看，征询他们的看法。在不断的修改充实中，方大姑的形象逐步在她心中“活”了起来。为了使人物形象得到进一步的升华，梁国英还到一些亲历过战争的老人家中，倾听他们讲述那些硝

始在我脑海里清晰，人物表演基调在我意识中形成，人物的心理流程在我体验中理顺。

首先，我觉得一个演员对剧作主题的理解，至关重要，它是驾驭人物的意志行动在全剧发展中的情感纽带。导演把这个戏的主题确定为“弱者必受欺、落后要挨打。要图强抗争就必须具有献身精神”这一主题。西施这一个单纯善良的民间女子，在“春秋无义战”残酷的岁月里，她并无多少生活的憧憬和希冀。只求与范蠡有个美满的爱情结果，平平安安地过日子。但是，当国破家亡，政治旋涡意外地把她卷入，当自己最朴素、最简单的生存希望在残酷的现实面前破灭时，在刻骨铭心的国仇家恨的刻骨铭心的爱情这个矛盾面前，她徘徊不定，产生了痛苦、迷茫，甚至绝望的念头。最后，通过残酷的现实刺激，与亲身感受，她终于领悟到“没有国，哪有家”的道理。终于，毅然地舍弃了爱情，为国家、为亲人献身去吴，表现了西施性格从单纯到复杂、从情感到理智的转变过程。

这种人物心理的转变，不是某一刹那突变的，也不是在某一什么刺激面前顿悟的。而是一个积累式的、起伏式的渐变过程。这就要求我在表演上正确把握人物烟弥漫的故事，体会战争中一个普通母亲的慈母心境。当一个形象丰满的方大姑出现在舞台上时，人们无不为了梁国英的又一次成功所折服。在《太阳花》获第十届全国优秀戏曲电视片二等奖的同时，她个人亦获得了优秀演员奖。而梅花奖，则是对她在《太阳花》中对成功的不懈追求的充分肯定。

面对一次次成功，她说“我每次回头看那些演过的戏，总有‘一览众山小’的感觉。”是的，对梁国英来说，成功的高峰永远在“下一个”。

渐变的“度”，用不同的情绪基调去分别表演每一节戏。西施在全剧中的舞台动作，主要表现在“毁容”、“投江”、“彻悟”、“断缆”这四块戏上。前两块属于人物不甘屈辱、寻死觅活不肯去吴的意志行动，后两块属于人物从感悟、转变到积极去吴的意志行动。这四块戏的表演，不能雷同、重复。每一块戏都应分别表现西施在规定情境中不同的情绪基调和外部动作。

“毁容”一场、表现了西施不愿去吴受辱，而宁可毁掉自己最美丽的容貌的行动过程。当她满怀着与范蠡久别重逢的喜悦，满以为“只求梁上做个窠，给你生个小弟弟”那朴素、纯洁的愿望即将实现时。出现了吴国太宰见到她后，那垂涎欲滴的奸诈面目，出现了越国君主勾践要送她入吴伴驾的决定，出现了原以为最心爱最信赖的范蠡说“臣愿献出西施”的决绝话，一刹那，使她再也忍受不了这强烈的刺激，感到自己最爱怜、人们最羡慕的美貌，带来的不是幸福，却是祸殃。“既然美貌是祸殃，我宁可毁了娇容变了样”，她决心用毁容来反抗。她冲到浣沙江畔，拔下了头上的苦竹簪……。但，昔日范蠡对她的爱怜，娘亲对她的爱抚、乡亲对她的赞美、毁容后难见人颜的自怜心态，一次次欲毁又不忍，最后下定决心，又被赶来的母亲与表姐拦住。这场戏人物的情绪基调，我找到了“怨”、“恨”二字。不断地冲动，又不断地被理智控制，但整场戏冲动大于理智。情绪偏激难以冷静，而且冲动不断提升。我概括了“越想越气”四个字，所以四次欲刺脸，又四次下不了手的层次必须成递进式，情绪一次高于一次，外部动作也一次强于一次。我用苦竹簪的四个不同幅度、力度，身段造型中半蹲、双跪、侧立、挺立等不同姿势、配以小转身、大鹞子翻身，及不同调度，不同节奏的台步，来区别四次不同情绪的外部动作。最后一次：推倒母亲、推开表姐，从一号低平台、直冲上三号高平台、大幅度运手、踏起脚尖、高举竹簪。这一调度不但体现了人物通过一番内心矛盾后，最后冲动占了上风，下决心毁容反抗的倔强性格。而且，与西施母、表姐形成了一级极漂亮的造型画面。起到了很好的剧场效果。

这场近 20 分钟，基本由我一人表演的唱表戏，首先要求我找准人物的心理流程，理顺欲毁又止的行为逻辑，然后找到正确的外部身段来体现。当时导演担心这场戏观众会坐不住，产生厌倦感。为此，他在排练中对我提出了方方面面的苛刻要求。当时自己也曾被这场戏吓到过，初排时要么平淡、要么过火，通过反复的情绪分析、层次分析、反复的身段苦练，终于在演出时使这场戏反而跳出来了。

“投江”是西施不肯忍辱去吴的情绪沸点，也是人物倔强性格的最高体现，当西施在吴国下令让她“入吴伴驾”和勾践君臣为顾全大局不断对她催送的高压下，



她的精神几被摧垮。唯一能支撑她的精神支柱是范蠡，她在绝望中总盼心上人能理解她、维护她，同她一起远离政治漩涡，双双高飞远走。但，面前心爱的范郎却心坚如铁。一味地说服她、开导她，叫她入吴伴仇人，并当场扔还白纱巾——俩人爱情信物，“绝情”而去。

此时，西施意识混沌，脑子一片空白、万念俱灰……这块戏与“毁容”同是一种不忍去吴的思想意识，却是绝然不同的两种情绪基调，前者是“怨、恨”带来的“冲动”，后者是“失望”导致的“麻木”。所以，人物表演是相背的，情绪基本以“麻木”、“低落”为主，僵凝的脸部、黯然的目光、沉缓的步子，概括二个字“绝望”，这段戏，我在表演上找到的形象种子，是断了线的风筝、纸碎、骨折、随风飘荡，又象一只失了群的弱小羔羊，颓然徘徊在茫茫黑夜中。

在这段大段唱腔中，从“昏沉沉辨不清南北东西”到“拼将一死回故里”，西施从万念俱灰的迷茫状态发展到以死相抗的绝望决心。内外部节奏是不统一的，外部表演的沉缓却更明显地反衬了内心在强烈地、超负荷地激烈冲撞。这种心底浪潮的阵阵涟漪，我尽量在一

块白纱巾上体现了出来,从跪下地爬行着捧起范蠡扔下的纱巾颤抖着将纱巾抱在胸前,贴在脸上,到:接纱巾、抛纱巾、扯纱巾、拧纱巾、抓纱巾、披纱巾、最后拖着长长的纱巾失魂落魄的缓缓下场。这段戏人物已失去理性,凭着感觉支配着意志行动。我心理以体验人物的情绪为主感性地、下意识地去表演。甚至于对某些身段造型要求生活化、自然化、不讲究美和规范化。总之,这样的表演、我内心很充实,观众也看到了规定情境中一个活的人物形象。

“彻悟”是全剧的高潮戏,也是西施思想转变的重要场戏。西施万念俱灰,投江被救。当她醒来后,知道眼前这土墙草铺、简陋无比的屋子原来是越王勾践的卧室时;当她知道唤醒的这位两鬓斑白,满脸憔悴的“大娘”,原来是才三十多岁的越夫人时;当她知道屋中悬挂的一只苦胆原是大王为不忘复国雪耻而日尝三遍时。她的心一下子震惊了,她开始领悟到,作为一国之君的大王夫妇为了复国大业而忍受着如此的煎熬,我一个民女子,应该做些什么?这节戏,要求我在表演时,积累式地接受外界的刺激,递进式地作出一次高于一次的情绪反映:疑惑、诧异、奇怪、震惊、多次反复。达到最后的顿悟。

排练时,我给自己规定了一条:不重复同样的表情与动作。如同样的“震惊”：“怎么,你才三十岁”和“啊,原来你就是越夫人?”我就用两种不同的表情去体现,前者用强调手段、念白、表情、动作都偏强烈。后者都用削弱手段、念白自言自语地,目光迟疑地,呆呆地立着,什么动作都不做。这样处理,反而达到了比前者更强烈、更震惊的效果。

这节戏,全凭自己充实的心里体验去感受。不断地接受信息,又不断地作出情绪反馈。而且每演一次都必须很感性地表演,好像是第一次在感受。这种话剧表演的心理技术,虽然演出后很累,满脑子胀痛,但自己感到是在用心演戏,很有味道。人物也会鲜活起来,可信起来。我感到这是我们年青的戏曲演员最需要掌握的一条经验。

此剧在“彻悟”后半段戏里,有一段四十多句的核心唱腔。这里,不但要求我有醇厚的唱腔韵味来征住观众,而且在人物情绪达到高潮时,必须有漂亮而激烈的外部身段——当西施感到自己倘若不去吴国,会带来不堪设想的后果时,内心受到强烈震动;在强烈的音乐声中,一个后仰大翻身。从高平台直冲下中平台、低平台。然后直奔上台口,翻大袖花从上台口疾步横冲到下台口,正转三圈,又反转二圈,摇摇晃晃地侧踏步斜靠在舞台框上,起唱……这一组动作首先要求有纯熟的台步功夫。而且在三只高低不等的大平台上奔走,灯光忽明忽暗,必须很确切地掌握平台的高低尺寸,情绪的

连贯性和身段的流畅性,绝不能因照顾平台而游离戏外。初排时,常感头晕目眩,唱到最后既是快板又是高音区时,有点力不从心。练,还是靠练,新的基训鞋磨穿底换了两双,每日汁流浹背,不但排练场练,而且在上班前,从家中的六楼,一口气快步跑到底楼,然后屏住气息,慢慢呼出。说也怪,后来演出中,我觉得这节戏得心应手,演得很过瘾。

“断缆”是全剧的最高动作。也是西施的最高意志行动。这段戏,虽只是几分钟的尾声但人物情感却相当丰富复杂。导演界定了这段戏不要语言唱腔,全用沉默交流来体现,并把西施的情绪基调确定为“镇定、坚定”。

演出中,我总感到这是最令我感到激动的几分钟,我把这段戏的意志行动分为“四拜一砍”,具体作了以下的体验和表演:西施身着华丽的宫装,在仪仗队的簇拥下,缓步来到浣纱江畔,突然她看到浣纱江两岸站满了越国的父老乡亲,鸦雀无声地望着自己,目光中流露出怜爱、痛惜、屈辱,又好象有多少希冀让她带走,她一下子震惊了,激动地向父老乡亲们投去了感激的目光,泪水忍不住夺眶而出。忽然,她在人群中看到了大王和越夫人,看到母亲和表姐。猛地收住了脚步,控制住自己的情绪、很平静地走到大王面前,向大王夫妇深深地行了一个君臣大礼,心里说:“大王,你放心吧”。这是第一拜,心里是平静的,只是向君王道个别。这边,母亲在表姐的搀扶下缓缓过来,面对着已经失去丈夫和儿子,又将失去女儿的老人来讲,好怎么也控制不住自己的情感。顿时感到母亲是最伟大的,她捷步上前,蹲下身,向母亲道一个万福:“娘,您多保重啊……”这一个万福比前一拜来得缓慢、深沉、凝重,带着一种感恩。这是第二拜,当母亲扶起她时,她们同时发现对方眼睛红了、湿了,于是便一下子咬牙定神,微笑地向母亲点点,母亲也笑了,但很快转过头去,我知道母亲在抽泣,但我控制着自己情绪赶快离开。这时,才发现人群后面的范蠡,他看着她,没有走动,她盯着他,停下了脚步。这时,乡亲们自地让开了一条道,所有的人都背过身去,这是上苍最后留给他们的一个短暂时空。他们同时向对方走去。看着他,欲言又止。他向她点点头,一切意思尽在不言中。她扭头向他深深地一揖,他跪下地忙扶住,他们镇定地用目光鼓励着对方。紧紧地握住对方的手,坚定地表示着一切,这是第三拜,是情人间千言万语都代替不了的一种心灵碰撞,一种情感交流。较前两次,更揪人心肺,动人心弦。情切切意绵绵中带着对对方的依恋与安慰。突然,西施身后山洪爆发似地响起了乡亲们的呼喊:“姑娘——!”西施的心一下子震颤了,只感到浑身的热血在沸腾。她猛回身,看着两岸黑压压的众

(下转第5页)

便唤不起他们的热情,如果再让他们对“新瓶”中的“旧酒”了若指掌,如数家珍,就更会兴味当然。这从观众对那些新戏的反应就可以察觉出来,当时可能会报以些许掌声,一走出剧场就印象淡漠了,过后当他们哼唱喜爱的老腔时,依然还是“原装”的旧词。

“总须新翻杨样枝”。前辈艺术大师们是深通此道的,他们在每排一出新戏时,从来不肯照搬传统和重复自己,而是力求有新的变化,新的创造。马连良先生在谈到《海瑞罢官》的创作时说:“……从每场戏的人物思想活动,到每句唱、念的思想活动,都要仔细琢磨研究,把它明确地固定下来,然后再想:哪一个感情该用哪种动作表演比较合适?哪一句唱词用什么腔才有感情?总之,要想办法把人物内心和外形表演得恰如其人。”俏丽潇洒、声情并茂的马派唱腔,正是这样“恰如其人”地“琢磨研究”出来的,新腔随新戏迭出,才形成了脍炙人口的马派演唱艺术。再以裘盛戎先生为例,这位裘派艺术的创始人不仅对每一出传统剧目都有独具匠心的处理,而且几乎每排一出新戏必有新腔,《赵氏孤儿》“打婴”一场的“汉调二黄”,《赤桑镇》的铜锤唱“西皮三眼”,还有《海瑞罢官》里徐阶的“二黄”唱腔,在声腔和板式的转换上都有大的突破,每个新的人物都被赋予“恰如其人”的音乐形象,人物才能生动,戏才能立住,唱腔才能随之被广为传唱。现在的新剧目,把裘派的《铡美案》或《将相和》的唱腔原封不动或稍加增删地拿过来,怎么会产生新的生命力呢,经典唱段在原剧中成为经典,照搬到另一出戏里就落入生硬、陈旧了。

由此,再想本文开头处“新故事+老腔=?”的公式,等号后面的答案是什么呢?那的确是一种回归,但属于低层次的回归,对这一点应该有清醒的、恰如其分的估价。事物发展总的趋势是前进的、上升的,即由低级到高级,由简单到复杂;发展的道路又是曲折的,当前京剧界的向本体回归,仿佛向出发点的“回复”,是一种前进的“复归”,符合事物的正常发展,但它不是终点,只是表现出事物发展的前进性和曲折性的统一。前些年,有些戏的革新走过头了,对于传统的“否定”不是

“扬弃”,而是全盘的抛弃,因此碰了壁,现在的回归是对那一阶段的“否定之否定”,同样应是“扬弃”,既克服又保留,然后进入下一个新的发展周期。因此,向本体回归不能视为简单的“返祖”,成为保守倾向重新抬头的诱因,本文前面集中评述的是唱腔,实际上在一些新剧中,表演乃至舞台处理的其它方面也有类似的迹象,好像一走回传统就万事大吉了,其实事情远非如此。在剧种的行进途中,轻率否定、全盘照搬都很容易,难的是科学地处理好继承和发展的辩证关系,在真正把握剧种艺术规律的基础上,不断有新的创造,新的进取,这不会是一条捷径,却又是保证革新的出路。关键是一个“度”的问题,过犹不及,不进则退,梅兰芳曾提出“移步而不换形”,究竟“移”多大幅度的“步”,怎样才算是没有“换形”,还需要在创作中对具体问题做具体分析,至于随着“步”的长期积累,“形”会不会也将有“换”的变化,就是长远的研究课题了。

京剧新剧目创作,基于前些年的教训,刚出现向剧种本体的回归,就又来大谈发展,谈到保守倾向,是不是有些杞人忧天?我认为,在理论的思考上还是超前一点好,我们的艺坛是爱刮风的,从一个极端走向另一个极端,一种倾向掩盖另一种倾向,为此多一点远虑不应算多事。这也是教训。

岁月临近世纪之交,新一个世纪已遥遥在望。回首京剧艺术在过去九十多年的历史,有高峰,也有低谷;有辉煌,也有危机,但不论道路多么曲折,它一直在发展着,变化着。人们常常怀疑它的黄金时代已经成为了往事,无奈于艺术世界越来越多元的竞争,甚至也抱怨京剧的过于完美,忧虑盛极而衰,这一切似乎都是振兴之举难以逾越的障碍。然而,人们还是在苦苦地寻觅和探索,并且在弘扬民族艺术的大背景下形成了全国规模。天道酬勤,只要善于总结奋斗途中的经验和教训,讲究科学性,避免盲目性;多一点长远之计,少一些短期行为,脚踏实地,锲而不舍,应是能为京剧跨向新世纪,开拓出一条成熟、健康之路的。

(上接第 23 页)

乡亲,激动地向四周来了个伏地大拜,这是第四拜,我用了特大幅度的动作,双膝双手几乎同时着地,胸和头贴近地面,良久不起。用双肩和头的微微颤抖来表示此刻人物的情绪波澜,她哭了,不是伤心,而是激动……在吴国特使一声“解缆”后,船翁上前解开缆绳,正欲抛开,只见范蠡上前推开船翁,夺过缆绳,然后是母亲、阿

岚、众乡亲、众君臣一齐加入,拉着缆绳不放……西施深深地理解他们,但越国的生存催促她当机立断,西施一个转身,迅捷拔出吴兵的腰刀,双手高举,一刀砍下,缆绳断了,但砍断不只是缆绳,它砍断了千丝万缕的依依情愫,砍出了西施赴吴的决心,砍出了西施崇高的爱国主义精神。