

## 聚焦越剧之魂——“宋”的人物塑造过程

作者：马海丽 翻译：刘奕华

### 内容简介

2006年1月至3月间，我受到英国越界表演公司导演迈克尔·沃林(Michael Walling)的邀请，在伦敦的皇家中央演讲和戏剧学院，担任《追梦》(Orientation)二部曲实验版《越洋逝梦》的艺术指导。2006年9月，该作品进一步发展为专业演出。在这个版本中，我自己扮演了“宋”这个角色。在撰写该文的时候，三部曲中的第三部《梦回》(Re-Orientation)正在制作中，“宋”这一角色由上海话剧中心宋茹惠出演。

本文探讨了在皇家中央演讲和戏剧学院“宋”这个角色的创作过程，尤其是与专业演员在后期创作阶段对人物塑造探索的过程。这篇文章记录了我在《越洋逝梦》中的个人经历，涉及中西方之间的文化冲突，反映了我个人对中西方女性伴侣之间对爱的诠释和表达的不同理解。我想在一开始就强调，尽管《越洋逝梦》是一部探讨同性恋主题的剧本，但这并不意味着越剧应被解读为一种女同性恋形式。越剧作为一种艺术形式，在19世纪末20世纪初的中国女权运动时期发展出跨性别角色。它既是商业产品，也是社会产品，这一点我们将在后面讨论。

我从12岁开始接受专业的戏曲训练，并在90年代初成为上海卢湾越剧团一名越剧小生演员，主修范派和徐派。“宋”这一角色来源于我对越剧的理解。目的是为加深中西方之间对艺术及其文化形式的理解做出贡献。我要感谢迈克尔·沃林导演在我塑造“宋”这个角色和撰写本文时给予的巨大鼓励。没有他，宋这个角色就不可能存在。因此，我衷心地感谢他。

### 皇家中央演讲和戏剧学院

这是一个阳光明媚的冬日，在伦敦的皇家中央演讲和戏剧学院，一群本科三年级学生聚集在一间大排练室里，为这个新项目排练：这是一场将传统女性地方戏曲——上海越剧，与西方戏剧形式结合在一起的即兴创作。这将是一种新的风格和内容的创作。这些学生中没有一个人接触过中国戏曲，甚至没有一个人听说过越剧。尽管如此，每个人都对这个项目的潜力感到兴奋。我的第一个任务是为他们提供一些越剧的形体训练。

一开始和学生们一起工作很有趣。每个人都非常渴望学习这些动作。排练室里充满了笑声，所有的女孩都像男性士兵一样僵硬地站着，而两个男孩却摆出女性化的姿势，轻松得令人吃惊！我开玩笑地说，这证明西方的女性已经变得太男性化了，开始失去她们的女性气质。在另一个练习中，女学生们即兴创作了一些女性的爱情场景，这些场景可以作为《越洋逝梦》的基础。《越洋逝梦》总共有6个场景，10个女孩两人一组，另一个女孩单独表演。然而，对我来说，观看这些场景是令人不安的，因为每个场景都包含了某种程度的暴力；将近一半的即兴创作都以死亡作为结尾。

学生丽贝卡(Rebecca)是一个很好的演员，有着冷静、沉稳的举止。后来，她扮演了宋的母亲，这个故事的中心角色。她的即兴表演描绘了一个女同性恋，无数次试图用针刺进自己身体的方式来自杀。这是一种渐进的、折磨的、痛苦的死亡，以一种明确而现实的方式表现出来。然后，两个学生，丽贝卡和艾莉德(Ailidh)，创建了一个场景：一对年轻女同性恋间的争吵。她们揪着对方的头发，又哭又叫，然后精疲力竭地倒在地上，和解了。一个接一个，所有的即兴创作都带有明显的性和暴力倾向。这些爱情场景对我来说是陌生的，它们似乎不太关心柔情，而且非常原始。我感到很困惑，不断地比较着这些场景和越剧之间的差异。

当在第一个版本中扮演“宋”的学生宝德拉绒得(Bodelle de Ronde)与扮演“爱丽克

斯” (Alex) 的托瑞·哈特 (Tori Hart) 即兴表演下面这个场景时，这些感觉变得更复杂。宋在一个公园里爱上了爱丽克斯，她走过去热情而性感地吻了爱丽克斯的嘴唇，以此来表达她的爱。就在这时，我去和迈克尔进行了一次长谈。坐在学院的一个房间里，我试图解释这些即兴创作的西方写实和中国越剧写意式对爱的表达方式之间的区别。我记得那天晚上迈克尔在他的博客上写到，需要很大的思维跳跃才能理解我所说的东西。即使我做了详细的解释，一些概念也很难被完全理解。作为谈话的结果，迈克尔鼓励我扮演“宋”，以凸显越剧爱情表达的独特性。于是，角色的形成出现了一个急转弯，并成为观众在最后的《越洋逝梦》作品中所看到的那样。因此，我在 2006 年被迈克尔邀请在原创专业作品中扮演“宋”，同样的角色在 2010 年秋的最后第三部曲中由宋茹惠出演。

为了让读者了解创作“宋”过程中所遇到的各种问题以及“宋”的性格是如何发展的，首先，我有必要解释一下表演者所接受的越剧训练，以及这些训练对表演者本身的个体行为所产生的持久影响。其次，无论是在角色上还是作为个体在特定的社会和政治背景下的发展，西方关于女同性恋关系发展和设定的观念与越剧演员间的这种关系的现实存在着根本差异。在接下来的行文中，我将阐明我反对“宋”最初性格发展的越剧审美和社会形态原因。

### 越剧训练——一种程式性的身体语言

形体训练是中国戏曲的一个重要过程，从小开始严格的训练过程至关重要。中国有超过 300 种不同类型的地方戏曲，但训练过程基本上是相同的。它通常使用昆曲或京剧的动作，因为这些表演形式有着最完善的训练方法。从微笑、指点、走路、骑马到开门，每一个动作都是一种程式性的语言，由师傅直接传给徒弟。徒弟们不断地练习、重复和完善它们，直到它们成为法国社会学家皮埃尔·布迪厄所描述的习性 (1984)，即行为、感觉和思考的一种根深蒂固的习惯。只有具备了这种根深蒂固的程式性语言，这个人的舞台表演才会变得自然而有表现力。

程式性的语言也被用来表达对所爱之人柔肠百转的感情，这是通过温柔的动作来传达的。越剧中理想化的小生 (男性) 角色是一个珍爱、关心和尊重他心爱的女人的男人。这一点在上海越剧院著名作品《红楼梦》中得到了突出表现。在这部作品中，年轻的公子贾宝玉对他的表妹孤女林黛玉一往情深。两人之间的爱常常以一种高度程式化但又温柔的方式来表达。例如，当一个人表达柔情时，男性或女性角色的表演者会用她们的手腕组成一个圆圈，轻轻触摸彼此的手或手臂。小生表达她对女性感情的另一种方式，是将手放在女孩的肩膀上，从左到右轻轻地按她。一系列高度自律、控制和程式化的动作形成了越剧的爱的语言。正是通过这种表演，这些程式性的动作变成了一种自然的行为。它们在一个人的习惯中更加根深蒂固。



《红楼梦》，贾宝玉倾心于林黛玉，由上海越剧院供图。

奥斯汀的“表演性”概念(1962)以类似的高度程式性的动作来看待性别行为，西方女权主义者很久以前就指出，性别表演是一种社会构建的方式，将社会和性压抑强加于女性。在越剧中看到的这些程式性的动作在传统上是控制中国社会中女性行为的方式：女性必须走小步，她们必须避免眼神接触，她们的手臂只能小幅摆动等等。他们还阻止中国女性用这种向前的、身体上的方式来表达爱，这种约束在当今快速变化的中国仍然束缚着女性。

这是我反对学院的学生即兴创作出那样性格的宋的第一个原因，因为这种强化的形体表演会在宋身上根深蒂固，禁止她采取形体上的方式来表达她的爱。在宋与爱丽克斯有直接的身体上的性接触时，宋热情地亲吻着爱丽克斯的嘴唇，我认为这对宋来说是不可能的。用最少的身体接触进行情感交流，比如温柔地握着爱丽克斯的手，看着她的眼睛，似乎更接近宋表达爱的熟悉方式。

### 音乐和唱词

唱词和音乐是越剧的核心。越剧的唱词是抒情的。当这些唱词由一个熟练的演员演唱时，有助于提高听众的情感和渴望。它们是控制演员情绪和形体动作的强大机制。下面是《梁山伯与祝英台》中《楼台会》的一些唱词。当山伯遇到他心爱的英台时，英台是一个曾经伪装成他三年男同窗的女孩，他被告知她将在她父亲的命令下结婚。我把唱词和音乐放在一起，给读者一种情感内容的感觉，尽管它们是在一个中国的乐谱里，这对一些读者来说可能是陌生的。

英台说出心头话，我肝肠寸断口无言。  
金鸡啼破三更梦，狂风吹折并蒂莲。  
我只道有情人终能成眷属，谁又知今生难娶祝英台。  
满怀悲愤无处述！无限欢喜变成灰。

唱词的最后，山伯唱道：“满怀悲愤无处述！”他愤怒，怨恨到了极点。然而，这种情感是通过之前讨论过的程式性的动作和歌唱方式，即特定的唱、念、做来表达的。当英台喊“梁兄”试图安慰山伯时，山伯转头望着她，温柔地注视着她，唱着“无限欢喜”，而他的目光渐渐从她转向观众，话语也转为“变成灰”。在“灰”字之后，乐曲开始转变为一种更加强烈的风格，表达了山伯内心的不安。当音乐继续演奏到最后一个字“灰”时，山伯卷起袖子往里面咳血。英台和山伯一起抓着袖子，一边哭着“这种种全是小妹来连累啊”，一边扶着山伯走到舞台后方坐在椅子上，并跪在他身边。稍停片刻，山伯深情地看着英台，然后高唱“贤妹，愚兄决不怨你，你可知我为你，一路上奔得汗淋如雨啊！”



《梁山伯与祝英台》中的《楼台会》场景，1952年，由上海越剧院供图

纵观这段唱词，没有呼喊或夸张的动作来表达愤怒、失望或爱。所有的程序性动作都与乐曲一起编排，以一种高度控制的方式来传递强烈的感觉。正因为如此，西方观众误认为中国戏曲情感表达冷漠，被布莱希特定义为“舞台疏离感”（Alienation Effect）。事实是，通过控制声音、唱词和乐曲，表演者提高了感觉，“唱”成为一个内在的情感空间。这使得表演者不需要真实道具以及写实表达，而是通过程序性动作以及贴切的音乐，创造出最强烈的情感交流，经常把观众感动得流泪。

这是我反对学院即兴创作出那样性格的宋的第二个原因。由于情感交流方式在很小的时候就被训练过，它更有可能成为像宋这样的表演者的固有行为，甚至在她的台下生活中也是如此。在一个学生的即兴创作中，宋变得暴力，开始攻击爱丽克斯，以表达她的沮丧和困惑，在我看来这是一种西方化的做法。做为越剧演员，宋更有可能私下流泪，甚至哼一段熟悉的乐曲来表达她内心的痛苦。

### 越剧，是同性之爱还是同性恋？

与京剧不同的是，京剧的灵感来源于皇室历史故事，而越剧的主题是爱。这种审美角度与20世纪初的社会运动有着直接的联系。

1842年，英国通过鸦片战争强加给中国不平等条约，从此中国开始忍受长达一个世纪的国际侵略。民族国家的衰弱迫使中国人反思自己的传统价值观。从19世纪末开始，追求现代化的五四运动席卷中国。借用玛丽·沃斯通克拉夫特（Mary Wollstonecraft）（通过建立一个坚强的母亲来建立一个强大的国家）的理念，关于妇女的立法有所改变，包括废除了缠足的陋习。历史上为男性保留的领域第一次向女性开放，包括公立学校、工厂、军队和娱乐场所。经过几个世纪的禁止后，妇女终于可以以演员和观众身份进入剧院。女性越剧的形成就是这一运动的结果。

早期面向男性的娱乐活动，舞台上的女性形象会被描绘成性对象，其中一个例子就是《梁山伯与祝英台》。该剧是一个民间故事，讲述的是一名女子乔装打扮，在一所男学校里爱上了一名男学生。剧中对女主角祝英台明显的性描写和引用都是为了引起男性观众的注意，里面的唱词很露骨，侧重于女性的性器官，表演通常都有涉及与女性发生性爱的场面。这种情况持续到1947年袁雪芬<sup>1</sup>越剧改革。袁雪芬在回忆自己当年越剧改革时这样说：“前辈（男）艺人把《梁祝哀史》视为看家戏，可是里面低级色情无奇不有的内容。在科班里师傅怎么教只能怎么演...（1947年整理重新演出）我把台词中最下流的，如“罗裙底下操进来”等去掉了，可是“同窗三年”，“十八相送”等片段中种种低级描写仍然存在”（2002:28）。越剧的改革就是要把越剧中的女性形象从客观的人变成主观的人，并在这种新的艺术形式中产生女性的价值并使之合法化。经过不断的改革，《梁山伯与祝英台》变成了一个女人在一个男性统治的高度压抑的社会中追求爱情和知识的悲剧故事。唱词变成了对爱和知识的诗意引用。通过这次改革，越剧吸引了大批年轻女性，她们永远是忠实的观众。越剧爱的主题是一种审美需求，它是在一场具有批判意义的历史社会运动中出现的，用以表现新兴都市女性消费者的文化身份。

### 不同社会背景下的爱

正如我从一开始就强调的那样，越剧不应该被视为一种同性恋的艺术形式，但是，这并不意味着同性之爱应该在越剧中被盲目地摒弃。

中国自古以来就有关于同性关系的记录。官方历史记载了10位公开的双性恋皇帝。在

<sup>1</sup>袁雪芬，20世纪30年代和40年代的越剧改革领军人，上海越剧院首任院长

20 世纪 30 年代和 40 年代的上海，据报道，在由新职业女性组成的越剧观众中，同性关系是很常见的(姜，2009：205)。在 1949 年以前的上海，著名越剧小生尹桂芳和她早期的合作伙伴竺水招之间的暧昧关系是众所周知的。然而，1949 年建国后情况就变得非常不同。以爱情为主题的越剧被认为是腐朽的资产阶级艺术，于是在主题和风格上进行改革，以教育大众。此外，性压抑很严重，性教育很少。即使在 20 世纪 90 年代中国改革开放 10 年后的上海城里，仅仅是提到像“男人”和“女人”这样的词就足以让许多十几岁的女孩感到尴尬。“爱”这个词极少被使用。同性恋这个词和概念在年轻人的脑海中几乎是空白的。相反，一个模棱两可的词——姐妹情，主宰了东方女性之间的关系。



左图：20 世纪 40 年代的上海，尹桂芳(男装)和竺水招。右图：20 世纪 40 年代的上海，在一个越剧作品中饰演小生的尹桂芳和竺水招。

1978 年中国经济改革后，同性恋一词不可避免地在国内出现，它的含义在翻译中发生了微妙而重要的变化。同性恋的字面意思是“同性的爱”，通过这种方式，“同性”变成了一个形容词，用来描述“爱”这个词，强调的重点从“性”转移到了“爱”上，因此在中国语境中使用起来就变得微妙而安全了。直到 20 世纪 90 年代，大多数十几岁的女孩对性行为囊括的范围和程度还一无所知，也不知道同性恋的完整含义。我记得，在我们不得不睡在同一张床上的时候，我的十几岁的女性朋友和越剧的同事们经常用“同性恋”这个词来相互打趣。这通常是出于需要，而不是出于性欲，因为在拥挤的生活条件下空间有限，或者是因为我们需要在严寒的冬天里相互取暖。

我认识的互相喜欢的年轻姑娘们会跟对方开玩笑说：“如果我是男人，我就娶你了。”这句话被女孩们称为“有爱无欲”。回顾过去，事实是，当时的大多数年轻女孩不知道性欲是什么，不管是同性还是异性，很多人甚至不知道同性之间也能产生性行为！这种没有欲望的爱，当然是在毛和邓时代的中国严苛的性压抑下出现的独特产物。如果有一个更开放的社会环境，有更好的途径获得性知识和性教育，这种爱可能会变成欲望，并可能会发展到进一步的身体探索。在西方，实验通常在年轻女孩之间进行。当有选择的时候，这将完全取决于个人的选择。

1997 年，根据中国刑法，同性恋被排除在“流氓罪”之外，这实际上是对同性恋的非刑事化。2001 年 4 月 20 日，《中国精神疾病分类》正式将同性恋从精神疾病名单中删除。随着中国经济和社会的快速改革，人们不仅对同性爱情的术语和社会背景有了更多的了解，而且对这种关系也越来越宽容。在这种情况下，作为“宋”的即兴扮演者，我相信 21 世纪的宋，除了表演和歌唱之外，有可能做这个选择是为了寻求另一种可能的表达爱的方式。

2006 年，“宋”这个角色是 40 多岁。在她整个青少年时期和成年早期，她已然经历了非常强烈的情感和性压抑。从生理上来说，她不可能在舞台上表达自己的同性欲望，无论

是“自然的”还是“发展起来的”，她甚至可能在很小的时候就没有意识到这种可能性。然而，被禁止的社会环境并不能控制宋的性觉醒，无论是异性还是同性。她可能想知道同性间的性爱是否会像她每天在舞台上表演的情感之爱那样令人陶醉。毕竟，生活是一场表演，而性活动是一个人对另一个人表达爱的另一种方式，她可能只是想要满足她内心的欲望，或探索内心缺失的那一半。这种对同性性行为的倾向并没有使宋成为一个女同性恋，而仅仅是一个灵魂探索的旅程，一种个体身心的完整。当可以选择的时候，她只是选择了它。这是我对“宋”的性行为的理解，以及我创作她的方式和原因。

“宋”这个角色的创作过程并不是一帆风顺的。西方表演者很难完全理解越剧爱情的微妙和敏感，而与此同时，中国观众听到“同性恋”这个词时往往会不屑一顾。有时，我感到极度孤立，难以解释我的看法和争论我的观点。我无法理解，在中国社会更加宽容的今天，同性恋的话题在许多戏剧和电影中得到如此多的探索，而在越剧世界里，它仍然是一个禁忌话题。我认为，越剧作为一种爱情艺术形式，是不能完全脱离性的。它的社会和审美深度值得我们去探索，以便让越剧圈内外的人们能够欣赏和理解这一美丽而独特的艺术形式。在整个过程中，我对越剧小生的解读是想抛砖引玉，欢迎观众和读者进行更深入、更有价值的讨论和争鸣。

### 灵魂探索

最后，我想说一点关于结尾的事情。作为一个即兴创作的作品，没有人预见到“宋”和“爱丽克斯”这两个人物关系的结局是悲剧性的，但这又是自然发展的结局。似乎我们渴望有一个选择，来一次了解自己、完善自己的旅程。我们把自己的不完整归咎于缺少选择。在这种情况下，当可以选择的时候，爱丽克斯就像许多西方人一样踏上了去东方的旅程，而宋就像许多无法获得签证自由出境的中国人一样，就会转向西方人去寻找他们不知道的东西。宋和爱丽克斯都是东西方文化和性别构建突出的例子，通过表演，代表了她们截然不同的社会和艺术习俗。宋是一个越剧演员，是一个最精致或者最受压抑的性别结构的化身，西方芭蕾舞演员爱丽克斯也是如此。她们似乎是我们自己的对立面，当“宋”和“爱丽克斯”相遇相爱时，寻找灵魂的旅程似乎已经结束。

问题是“这是爱吗？”爱情的奥秘终于体现出来了，在“宋”和“爱丽克斯”的最后一幕性爱场景中，“宋”说出了她的内心：“我爱她吗？我不知道……”很快真相大白——爱丽克斯和宋永远不可能完全理解对方，就像我们永远无法完全理解自己。她们所说的爱只是我们希望找到的东西的一个隐喻：我们内心缺失的那块拼图，某种让我们感到完整的东西。这是一个灵魂探索的旅程，从未知中寻找我们所缺失的东西。爱情似乎一路被用来说服自己，我们找到了缺失的部分，我们是完整的。然而，现实是，我们永远不可能完整，因为人类在本质上是存在缺陷的。我认为，这就是为什么结尾会出现“宋”说的“我怎么能爱你？我不明白我在做什么。我一直在欺骗自己，”“爱丽克斯”也承认“我不认为我爱上了她（宋）”。

结局还揭示了东西方在看待“人生旅程”上的另一个层面的差异。迪尔凯姆（Durkheim）认为自杀是社会失败容纳个人的结果。孤独作为自杀的原因，在商业化的西方非常普遍，在城市化的中国也越来越常见。中国传统宗教道教认为生命是一个循环，当一个人完成旅程，就会回到大地母亲的怀抱。家庭是让个人团结在一起的关键。在这个即兴的片段中，在演出快要结束时，“宋”很自然地说“我要回家，回到妈妈身边”，同时人物爱丽克斯即兴表演了自杀的场景。结局似乎揭示，作为人类，我们可能都渴望踏上旅程去完善不完整的自我，但在处理我们不完美的人性时，我们采取了非常不同的社会和文化立场——西方的态度似乎是基于社会和权利，而东方的观点似乎是基于家庭和关系。我们进行了极端的灵魂探索之旅，却发现通过我们所熟悉的社会和文化环境，我们所能理解和表

达自己的东西极其有限。

## 结语

索尔福德大学的英语教授苏珊·鲍威尔（Susan Powell）评论说，宋和爱丽克斯之间破裂的关系象征着西方和中国之间不可调和的关系，因为我们对彼此知之甚少。这似乎是一个相当有力的陈述。首先，我们是不完整的存在，试图完全了解自己或他人是不可能的。对我来说，重要的是理解我们之间的差异，接受它，尊重它。第二，我们是社会人；我们对周围的社会环境越熟悉，我们就越能自在地生活在其中。西方和东方可能有许多差异，但更重要的是，两种文化和社会差异仍然很少暴露。即使不同的文化生活在一个地方，他们似乎仍然有意将自己与另一个地方隔开：海外的中国人建造了“中国城”，而在中国的西方人住在他们的外籍公寓里。在形成理解之前，改变是痛苦的，因为它取决于无数的相互作用和许多冲突。与此同时，为了了解我们自己，改变对于相互理解至关重要。在变化中，我们有得也有失；对我来说，这就是内在灵魂探索的真谛。

我非常感谢皇家中央演讲和戏剧学院的学生们参与了最初的即兴表演。如果没有她们最专业和全身心的投入，我就不会意识到西方和东方的极端相似和完全不同。她们迫使我最奇怪的形式审视我自己——“宋”的原型。她们激发了我，迷惑了我，以至于我不得不从我的灵魂深处去寻找理解。这是一个痛苦，失望，困惑，迷失方向的旅程，伴随着一段愉悦的时光和最后的成就，是和制作团队以及观看了此作品的许多观众共同分享的。正是通过这段痛苦的旅程，我对自己有了一些了解，也对一个由相反的自我造就的世界——西方和东方——有一些了解。

希望这篇文章能为加深中西方文化间的相互理解做一份贡献。

## 参考文献

- 皮埃尔·布迪厄(2001)，《男性统治》。剑桥：布莱克韦尔出版社。
- 埃米尔·迪尔凯姆(1952)，《自杀，社会学研究》。伦敦：劳特利奇和凯根保罗有限公司。
- 布里吉特·福勒(2000)，《阅读布迪厄论文化与社会》。牛津：布莱克威尔出版社。
- 姜瑾(2009)，《女人扮演男人：越剧与二十世纪上海的社会变迁》。华盛顿：华盛顿大学出版社。
- 袁雪芬(2002)，《袁雪芬自述，求索人生艺术的真谛》。上海：上海辞书出版社。