



旧酒新醅也味浓

Discussion on the Performance of Wei Haimin in *Wang Xi-Fong*

谈魏海敏在《王熙凤大闹宁国府》中的表演

□刘 轩

春寒料峭的上海，国光剧团在东方艺术中心上演了主题为“双面魏海敏”的两台大戏：《金锁记》和《王熙凤大闹宁国府》。不同于《金锁记》是为魏海敏量身打造，《王熙凤大闹宁国府》编创于上世纪80年代，由“红楼作手”陈西汀亲自操刀，1983年上海京剧院童芷苓在香港演出此剧，一炮而红，这部戏是童芷苓艺术生涯后期的代表剧目。自童芷苓之后，童小苓等荀派名家也在舞台上呈现过该剧。作为“传统”新编戏，《王熙凤大闹宁国府》经过长期的舞台打磨，已经形成了一定的范式，特别是童

芷苓的经典演绎为后世树立了表演此剧的圭臬。魏海敏在2003年首演此剧，此次她于东艺重新搬演，在继承前辈规范和演出自我风格上都颇有可圈点之处。

首先，在舞台布景方面，国光剧团的这一版《王熙凤大闹宁国府》仍然延续了童版的话剧写实风格，突破了京剧传统的“一桌二椅”模式。不论是贾琏和尤二姐的私寓，还是王熙凤的内宅，都使用了明清风格家具，包括花瓶等装饰物，也完全是实景表现。在这种限定好的舞台环境下，戏曲表演本身的“景带在演员身上”原则被打破了，故

• 编剧：陈西汀

• 导演：李小平

• 演员：魏海明 刘海苑 黄诗雅

邹慈爱 罗慎贞等

而演员在其中的表演也不能不做出一些改变。童芷苓当年的演绎巧妙地化用了话剧的表演手法，与戏曲手眼身法步的基本功运用相结合，使这一部新编京剧仍然是“戏”而不是“剧”。魏海敏的此次演出对“童韵”的这一特点做到了完美的再现。

眼神的灵动是童芷苓表演艺术中的一大特色，尤其是在塑造王熙凤“明里一把火，暗里一把刀”的特殊人物性格时，更是突出地表演了她眼神运用的独特之处。在演绎王熙凤的过程中，童芷苓喜欢用“斜视”的眼神，这本来是戏曲表现中眼神运用的忌讳，但在这一出戏中，这种运用方式可称为“以病为艺”，既凸显了王熙凤作为掌家少奶奶睥睨一切的傲慢和威严，又鲜活地刻画了她心口不一、两面三刀的做派。魏海敏将童芷苓的这一舞台表演特点充分地吸收在了自己的演出中。

王熙凤在全剧第二场首次登场亮相，前一场贾琏与尤二姐对凤姐得知他们成婚事实的惧怕心理，以及来旺听到王熙凤传他问话时的紧张情态，已经对这位主人公威严泼辣的性格做了充分的铺垫和渲染。然而，在第二场中，魏海敏扮王熙凤登场之后并没有直冲来旺开始发作，而是站在舞台中央，先斜眼看着了一眼平儿，再顺着平儿手指的方向看向来旺——这一看也不是立即怒目相视，而是先向来旺所在的方向走了两步，随着身体的移动，

头和眼睛慢慢跟了过去，直至走到来旺面前时，王熙凤的眼神正好在他身上看定，再由下往上一逡巡，逼视得来旺不敢抬头，忙不迭打躬作揖——这两看，魏海敏在舞台上演出时头部几乎没有明显的动作，而是主要用眼睛的转动来完成。此处的“斜视”，一方面鲜明地交代了王熙凤世家大族出身的“贵气”，另一方面，也表现出了她长期掌家形成的不怒自威的气场，奠定了这个人物在本剧中的性格基调。

又比如，在王熙凤赚骗尤二姐入大观园一段表演中，王、尤二人见面坐定，按照京剧表演一般的程式，二人对桌讲话时应转身看着对方。而此时魏海敏念开头两句念白时并没有正眼看尤二姐，而是在念白的过程中用斜眼扫一下即带过。在这里，“斜视”的眼神运用意在表现王熙凤在花言巧语诱骗尤二姐时偷偷观察她是否相信自己所说的微妙心理，相当传神地刻画出了王熙凤性格中“脸上堆笑，脚下使绊子”的“双面”特征，可谓用得其所。

魏海敏演绎的王熙凤，不仅有对前辈艺术家宝贵舞台经验的继承，更有着自身在十数年舞台实践打磨中的发展和创造。鉴于王熙凤这个人物性格的泼辣和干脆，以及整体以实景为主的舞台环境，相对于童芷苓的演绎，魏海敏在搬演中减少了水袖的运用。例如，

第二场王熙凤质问来旺贾琏偷娶细节的开端，王熙凤问来旺：“二爷整天整夜的不回家，你还能闲得住吗？”这一句念白的表演中，童芷苓与魏海敏都有“两指”，第一指是在念“不回家”时指向身体前方，第二指是指向来旺。童芷苓在此处的手部动作仍然不脱京剧青衣手不出袖的规范，第一指是以袖盖手一个小翻腕指外，第二指则是右手托左袖，左手于袖内对来旺做摊手；而魏海敏此处则借鉴了荀派花旦的指法，她在念“不回家”时用较快的速度起右手，手心向上指外，而念下半句的“你”时慢慢收回右手横放于胸前，继而伴随着“闲得住吗”的厉声喝问，同样用右手快速点指向来旺。另外，在第六场，魏海敏没有像童芷苓一样穿带水袖的戏衣，而是改为穿着无水袖的长袄，持手帕。这种穿戴上的改变使得王熙凤的人物形象与故事背景，和整体舞台环境更为契合了。同时，因为不带水袖，故而魏海敏在此处为王熙凤的表演设计了更多明显的手部动作。例如，在唱“小贱人若把那孽种生了”一句时，魏海敏没有用青衣惯常的双手莲花指小云手指内，而是再次化用荀派花旦的指法，单胸前绕圈、提手腕指出——这种身段指法上借鉴荀派、唱腔仍以梅风梅韵为主的表演，生动立体地刻画出了王熙凤

身上贵族少妇的华贵端严和争风吃醋的“小家子气”对立统一的“双面”性，使得王熙凤这个人物形象一下子活泼泼地立在舞台上了。

不过，所谓青骢俊骑，小疵难免，魏海敏对王熙凤的演绎虽然已臻化境，但是与童芷苓相比，有一个比较明显的缺憾是对于念白的运用尚有待打磨。童芷苓舞台表演的一大优长即在于她的念白博采众长，以荀派的娇俏爽利为基础，融合了梅派的沉稳大气和王派对京白的改造，将剧中王熙凤的一口京片子念得抑扬顿挫，软硬气口分明。更为难得的是，在此基础上，童芷苓结合自己曾经参演电影、话剧的艺术经验，在念白时善于巧妙结合大小嗓的运用，并通过节奏的掌握来刻画人物的性格和心理。例如，在第六场，秋桐初进家门，此时王熙凤刚刚被贾琏对尤二姐的爱重之心打击，内心充满了绝望和愤恨之情，且一波未平，一波又起，在面对秋桐时是怀着气愤又无奈的心情，还有一丝千头万绪缠身的疲惫之感。这里王熙凤安顿秋桐的一小段念白既要一以贯之地体现出她掌家主妇的威严，又要把上述复杂的情绪都包含在其中，还要附带有一点儿对婢女出身的秋桐的轻视。而且，这一段念白是王熙凤坐在椅子上完成的，并无太多的身段动作可以与之配合，因此，对于节

奏的掌握就显得尤为重要。童芷苓在此处表演堪称“神品”，最为突出的特色在于舞台化节奏与生活化节奏的融合运用，这主要体现在念白中虚词的使用方面。譬如，在王熙凤问明秋桐的身份之后，童芷苓从嗓子眼里发出了若有若无的冷笑，继而用低音一字一顿地念出“真不巧啊”，后面告诉秋桐二爷眼下没心思纳妾，“这些日子没空办你的事了”，又让秋桐“一个人住下来再说吧”。从这几句念白中可以看出，童芷苓很注意在舞台表演的话白语句中加入生活化的虚词，如“啊”、“了”、“住下来”的“来”等，并且，她在念这些词语时都恰当地运用了轻声，使得这一段舞台表演的整体效果充满了生活的真实感。而魏海敏在此处的处理则去掉了上述几个语气助词，虽然于达意无碍，但是在表现王熙凤懈怠搭理秋桐的情感效果方面不能不说有所减弱了。

另外，戏曲舞台表演向来有“一棵菜”的说法，主角的光彩照人自不必说，配戏的次要角色也须得具有相当功力，方能使整台戏达到最佳演出效果。这对于《王熙凤大闹宁国府》这样的全本戏而言更为重要。遗憾的是，在这一场演出中，一些与魏海敏搭戏的对手演员似乎在表演方面还略显薄弱。特别是第六场中秋桐的扮演者，不知是

出于理解剧情的差异使然，还是表演路数的不同，这一版秋桐更多地演出了“痞气”，特别是拉着平儿下场一节，更有了彩旦的味道——窃以为，不论是《红楼梦》的原著，还是陈西汀的剧本中，秋桐在到贾琏身边之前是贾赦跟前伺候的大丫鬟，如同鸳鸯之于贾母，袭人之于宝玉一样，虽然性格中有无赖庸俗的成分，但是这个人物的“泼辣”仍是平民女儿式的狡黠和自作聪明，特别是在行为做派上，必然不脱女儿气的娇媚和机灵，在表演时仍然应该恪守花旦家门，与“丑”区别开来。

如同王安祁老师所言，创造人物不是熟练唱念、安设身段而已，而是一段掏心挖肺、潜入内在、自我剖析的过程。《王熙凤大闹宁国府》在童芷苓的演绎下已成为新编京剧中的佼佼者，后人再排，难免在表演方面受到其影响而难以突破。魏海敏自2003年初演此剧，至今已逾十年，她以梅派大青衣的基础兼采荀派之长，并勇于突破前辈艺术家的规范，可谓“旧酒新酿”。如此方能在今天的舞台上重塑这样令人又恨又怜悯的王熙凤形象，不啻为运用程式塑造“这一个”典型环境中典型人物的成功范例。这也使她在业界得到了扮演王熙凤“童芷苓以降不作第二人想”的极高评价，殊为难得。■

（作者为上海戏剧学院博士生）