

雅、灵、逸的璧合——解读茅威涛和她的诗意空间

李蓉 张晓玥

《戏文》2003年第5期

—

上个世纪前期，男旦和女小生并存，曾经构建了戏曲演出的双重平台。性别错位的形象塑造构成一道独特的文化景观。在男旦日渐式微的当代剧坛，女小生却风采依旧。而茅威涛的出现和成功，无疑给现今女子越剧注入了新的元素。在新越剧理念的倡导过程中，孜孜不倦地追索和探求使她拓展出一片与众不同的诗意空间。茅威涛三个字，诠释了女小生新的美学范式和人文图景。本文试图循着茅茅的足迹，走入她的精神世界，解读她所营造的洋溢着诗意的空间。

儒雅忧郁的

文人气质

茅威涛天庭饱满，地角方圆，美额俊目，扮相周正。若就外形而言，她只不过具备一名女小生应有的良好素质而已，因为外形毕竟仅是人物塑造的物质躯壳。茅威涛的胜人之处在于，她会潜进人物的灵魂深处，分析其性格特征，然后结合自身禀赋之中蕴藏着的文人气质，寻找最佳的契合点，以达到形神兼备的表演境界。历数茅茅塑造的人物，大多是不同朝代有名或无名的书生文人。如果说，她早年扮演的邹士龙、何文秀、梁玉书这些角色还流露出较强的模仿痕迹，那末其后来塑造的一系列人物如吴南岱、唐伯虎、张生、陆游等便开始进行属于自己的“独特的这一个”的尝试。

表演最忌讳雷同，一个演员戏路广，能扮演不同形象的人物，可以称做好演员，但这些不同形象本身的性格反差往往给其表演带来便利。我们所推崇的茅茅的高明之处在于，她能把“文人”这一能指概念转化为不同的所指内容。于同中求异，使我们辨出这是“张生”，那是“陆游”，而其表演中渗透的浓浓的诗意又进一步告诉我们：这是茅威涛变化的张生”、“陆游”……

“文人”的气质可以豪气化，可以风流化，也可以颓废化。茅茅选择的是诗意化。诗意，是流动在心灵中的内在意绪，如“羚羊挂角，无迹可求”，无形而虚幻，只有让人于其间默默领受。诗意更是情感的潜流，遇幼草能漾起漪轮，遇坚石能激起波澜，随物赋形，不拘一格。茅茅的诸多舞台形象中，都氤

氲着儒雅而忧郁的诗意气息。“游学长安，脚跟无线”的张生“志在人间觅知音”，情痴痴待月西厢，抚琴吟诗，偏这“手无缚鸡之力”的文弱书生竟“舍我其谁”用笔杆儿横扫了五千贼兵；“惟有胸中万卷藏”的唐伯虎，才华横溢而遭人猜忌陷害。落第后，这个“六如居士甘荒唐”寄情山水，书画人生，聊以抒怀；“书剑飘零独自回”的陆游于暮春重游沈园，久久地徘徊。满眼落絮沾泥，物是人非的凄凉景象，让这位经受报国无门、怀才不遇、婚姻不幸三重苦痛的南宋大词人仰天长叹“错！错！错！”；就连“一灯如豆抄书稿”的孔乙己，穷酸迂腐，潦倒落魄为人耻笑，可那番“百无一用是书生”的慨叹之言，也于“之乎者也”间道尽世态炎凉……

这些读书人分住在茅茅心中的不同区间。但无论是痴情的张生，失意的唐寅，悲怨的陆游，甚至是落泊的孔乙己，他们身上都集聚着属于茅威涛的独特的文人气质：读书人从万卷诗书中熏陶出儒雅的品性，而人生际遇的坎坷多舛又使他们平添了忧郁的性情。这便是茅茅从女性视角反观男性人文世界来作出的最佳注解。

空灵隽永的

声腔美学

与别的剧种相比，越剧从源头算起，也仅有近百年的历史。学习和借鉴在其唱腔发展上自然必不可少。从其他剧种中吸收优美的唱腔旋律化为己有，属于同门类艺术的直接移植，相对说来，比较简单。尹派小生萧雅擅长唱歌，她首次跨门类地将音乐中美声、气声唱法与越剧相结合，可谓是创新之举，但这尚限于具体的艺术样式中。而茅威涛则是从艺术本体出发，从美学的高度来返观越剧。因此，她在声腔处理上不仅要达到悦人于耳的感官效果，还要最大限度地作用于观众的心理层面，形成情感共鸣。

艺术审美发生，首先要求欣赏主体和欣赏对象保持一定的心理距离，使自己从日常现实生活中脱离出来，保持一种与日常生活和实际功利无关的态度。这种审美态度作为进入审美经验的准备阶段，其中的关键环节是审美注意。审美注意的特点在于主体的各种心理因素倾注在、集中在对象的形式结构本身。茅威涛的唱腔无疑是一种“有意味的形式”，它能够充分调动观众的情感、想象、意念、愿望、期待等心理要素。

茅茅学唱尹派起步，坦率地说，她的嗓音条件一般。从早期的录音中也可

以听出，那时她的声音纤细，音域较窄，显得太嫩太腻。这可是小生演员的致命伤，即便做工再好，唱工的缺陷还是直接影响到人物的塑造。对于观众而言，他们在欣赏越剧的过程中受到性别符号的干扰，就很难产生审美愉悦。以女演男，必须克服性别带来的壁垒。所以，茅威涛在拓展自己音域上必定下了一番苦工，嗓音也因之浑厚起来，使其声腔回荡着空灵隽永的袅袅余音。

茅茅曾说过“我理解的越剧，它首先是一种特定的声腔”。因而，赢得首因效应是茅茅获得成功的基石。尹派唱腔的特色在于婉转迂回，以情带声，所以往往字轻声重。若处理不妥，则咬字便含混不清。舞台表演是视听交汇的综合艺术，“唱”的不足也可以通过“做”来弥补。很多演员以此来遮盖自己的缺陷。茅茅则不然，她在对整段唱腔做宏观把握的同时，也非常注重念白和起腔。白口很有韵味，细细听来，可以觉察到她是在根据人物的情感起伏变化来设计的，即使是一个小小的语气助词，她也不含糊。所以单就听她的录音而言，茅茅在语调的处理、气息的运用、节奏上的把握，能使人脑海中浮现出舞台形象的喜怒哀乐的生动画面。从格式塔完形心理学角度而言，这种用情于声、以声带情的声腔美学给许多未能看到她的表演的受众的期待心理一个较好的填充，最大限度地给“视”的缺席以“听”的平衡。所以说，即使无法亲睹茅茅的精湛演技，只闻其声，空灵隽永，也可让人回味无穷。

行云流水的

轻逸台风

越剧旧称绍兴文戏，演出取材多为才子佳人的古典爱情故事。女小生饰演才子，俊秀的扮相、优雅的仪态较之男演员而言，会先赢得观众的视觉注意。但若表演火候处理不当，便会显得很矫情。表演过了，有失女小生的俊雅风范，丑化自身形象；演不到位，则刚性不足，脂粉气重。

茅威涛的台风挥洒着行云流水的轻逸感，这恰与她禀赋中所具的诗意气质暗合。“轻”，绝非“浮”，是灵动敏捷，静如处子，动如脱兔，茅威涛举手投足从不拖泥带水，她的动作到位却不刻意煽情。“逸”，非指“散”，茅茅注重人物内在心绪的表现，文人的清高孤傲的风骨，超然尘世，但时运不济笼上浓浓的忧愁，茅茅是肩负凝重感的“逸”，故而她常常颌首含胸，流露出人在矮檐下的无奈与自怜。

《西厢记》中，被越迷讨论的较多的一个话题——张生踢褶子是她从川

剧中借鉴过来的动作，难度很大。踢不好就显得哗众取宠，落入俗套。但茅茅偏偏踢得优雅飘逸：那轻轻抬腿，微微一踢前襟，恰到好处地用手接住，旋即潇洒自如地转身，用水袖带开因旋转而扬起的后襟，动作一气呵成，张生那飘飘欲仙、得意之情溢于言表。

且不论茅威涛所饰演的风流才子这类典型文人，就连荆轲这样浪迹江湖的武士身上都融入了文侠的特质。一个冷面刺客也能在慨叹“风萧萧兮易水寒”中向往“日落回家，美酒空樽，一川烟絮，一天飞霞”的唯美画图。而那段经典的扇舞，让人过目难忘。单纯舞剑，过于生硬。以扇代剑，扇面或开或合出神入化。既未失剑的英气，又平添了几分扇的妩媚与儒雅，展示了硬汉荆轲铁骨中的柔肠。

再如《陆游与唐琬》中，陆游重游沈园的那出戏，以何种方式写下《钗头凤》这首脍炙人口的名词更好？写实还是写意？茅茅选择了后者。如果完全写实，无异于当众做书法表演。但这首辞上下阙共有60字，即使用草书龙飞凤舞迅速写完，最快也要五六分钟，显然不适于舞台表演。有的演出则采取了虚实相生的表现方式：将事先写好的字置于舞台的假墙后，随着演员的书写，表演逐步打灯光，把字显现出来。这固然节省了时间，但只能见到演员的背面，不利于观众的欣赏需求。写意则抛开这些真实手法。茅茅完全是面对观众写下这首诗：陆游因无意邂逅唐琬，百感交集，心情沉重，开始书写时动作较为缓慢。但随着回忆痛苦的加剧，现实的残酷与理想的失落让他悲痛不能自己。一行行几乎是连成一体的奋笔疾书，到最终嘎然收笔，蓦地一个定格画面，久久停驻，全场都静穆下来。辞已尽，情未穷陆游的两滴清泪无声地潸然落下，让观众感受到了他那颗泣血的心。所谓“未著一字，尽得风流”。这段表演不过三四分钟，茅茅用形体语言却把陆游的心态刻画得细致入微，令人拍案叫绝。

茅威涛就是以一种举重若轻的姿态，把对舞台驾驭能力和现场的调度技巧，发挥得无懈可击。戏曲是一种经过高度提炼的美的精华，表演的程式对茅茅绝不是桎梏，戴着镣铐跳舞的她永远是舞台的精魂，一个眼神，一个蹙眉，一举手，一投足，都在引导观众的眼睛和心灵做着变化无常的追逐。

温文尔雅的书卷气中熔铸了沉郁的诗意，醇厚宽广的声腔传达出心灵的律动，灵动飘逸的舞台形象勾画了的翩翩风范，这三者相互交融，构成了茅茅独创的诗意空间。在这空间里融入了她对舞台形象的细察、体悟和表达。她锐意

进取、勇于创新的精神，不仅拓展了越剧艺术的表演疆域，同时增添了自身的人格魅力。茅威涛说“艺术上人文上的追求是不会放弃的”，她表示要“积淀真正的前卫因素”“进入那种实实在在、老百姓能够怦然心动的情感状态”。因此说，无论越剧改革今后向何处发展，“小百花”这一女子越剧代名词将会负载何种新的意义，茅威涛所倡导诗意越剧的理念，都有抹不掉的先锋色彩。

厦门大学图书馆