

看台

史依弘的“入梅”与“出梅”

——兼谈什么是面向发展的戏曲传承之路

单跃进



《“依依向梅”系列演出之《霸王别姬》摄影：言布

时值纪念梅兰芳先生诞辰130周年，日前上海京剧院推出了“依依向梅”的纪梅主题演出。一周内，由史依弘主演的七出梅派经典剧目连缀上演。

演出自然倍受观众的热捧，媒体也在热追。确乎，当下能将梅派艺术演绎得如此精妙，且风华正茂者，非李胜素、史依弘、董圆圆等一众梅派翘楚莫属。而史依弘，则是其中独具风采的别样存在。

何谓独具风采，或别样的存在？我以为史依弘追寻梅派艺术的路径，与他人有所不同。梳理史依弘之与众不同，或许可以帮助我们思考一个颇为困扰的问题，即我们应该秉持怎样的文化态度来传承戏曲艺术。

重“访师问学”之实，轻“认祖归宗”之虚

史依弘的艺术起点，实在很普通。入戏校时，得益于她此前在体育宫受过一些武术训练，在一群白丁孩子中，是当然的“体育生”。翻身下腰不在话下的孩子，自然被当作武旦培养。在有“第一武旦”之誉的张美娟老师调教下，这位特别能吃苦的“体育生”很快成为同学中的佼佼者。作为在校生的演出，她的《火凤凰》一炮打响上海。

此时的她，只是受人称道的武旦，与同为巨行的花衫、青衣，遥不相及。不为人知的是，张美娟老师早已为爱徒担忧了。她知道自己学生的扮相气质、力量速度、韵律节奏，都堪称人才难得。唯有那嗓音，委实苦了点。所谓苦噪，大凡是音色沉闷，高低难就。倘不能突破，便发展有限。于是，她悄然将史依弘送到了一位奇人门下。

那位奇人，便是卢文勤。还是他在同济大学物理系读书时，因拉得一手好琴，而与同窗的梅兰芳公子梅葆琛结交。那年梅先生在沪演出，突遇琴师生病。经梅葆琛推荐，20岁的卢文勤便传奇般担任了梅兰芳先生的琴师，备受梅兰芳称赞。重要的不是卢文勤因此声誉鹊起，而是他就此弃理从艺，以理科生所长的学理思维，潜心研究梅派声腔了。多年后，他的著作《京剧声乐研究》成了京剧声腔研究的开山之作。

或许，当年的张美娟老师找到卢文勤，只求史依弘嗓音得以改善，成为出色的刀马旦。不承想，卢文勤对梅派声腔的精深研究，以及对京剧发声的科学认知，为史依弘推开了一扇门，令她在梅派声腔的世界里流连忘返。经过卢文勤一段时间的调教，史依弘嗓音出现积极转机，声色堪当文戏了，显现出文武兼具的潜力。只是她刚入上海京剧院时，随副院青春版《白蛇传》进京演出，担纲的只是武戏部分的白素贞，文戏则另有入担纲。但是，上海京剧院已经真切地看出她的文戏潜质，不久便为史依弘量身定制了新戏《扈三娘与王英》。

扈三娘的角色在老戏里是由刀马旦应工，可这是出喜刷色彩浓郁的新戏，扈三娘的表演吃重，文戏甚多，势必兼具花衫行当。结果史依弘在《扈三娘与王英》里大放异彩，尽显文武全才，令其在

22岁的年纪便获得“梅花奖”。这是继《火凤凰》之后，史依弘跨上的一个重要台阶。

以后的岁月里，史依弘一直按文武兼备的路子发展。大量的传统经典老戏，无论刀马还是花衫青衣，无论唱功戏还是做工戏，她一部一部地积累，一出一出地上演，且不设流派与门派界限。只要适合自己条件且喜欢的戏，便会乐此不疲地投入。但是一直不回归流派、不分门庭的她，却从未间断过在卢文勤老师那里叩问和探究梅派艺术。十余年不辍，直至老师谢世。

史依弘长期坚持不归派，不入门，却矢志不渝地追寻梅派艺术。相较于业内其他青年才俊通过拜师入门，成为流派入室弟子求得发展的传统习惯，她求师问道的方式明显不同。

究其原因，我以为首要的是，史依弘重“访师问学”之实，而轻“认祖归宗”之虚。从她出科以来的经历看，师从的各方名家，不下二十。她每出戏的成功，几乎都浸润着这些老师的心血。师生之间通过教学互动，很多名家大师对她都喜不释手，视若己出，如杜近芳和梅葆琛老师，还包括李玉茹、李金鸿、杨菊萍、杨秋玲、陈正薇等。师生情谊，融融暖人。

史依弘之求师问道还有一个特点，既找名名师，也找明师。所谓明师，即业内的“明白之师”。他们名声不显，但见多识广，犹善思辨，对复杂的艺术现象，往往会有醍醐灌顶式的灼见和

手段。比如上海京剧院的于永华，在《扈三娘与王英》《狸猫换太子》创排中，对启发史依弘塑造人物，作用不可或缺。史依弘对其感念，无以复加。又如许美玲雍容典雅的气度，至今还映射在史依弘的《西施》演出中。

不可回避的是，蒙师张美娟的观念和言行，对史依弘也有深刻影响。张美娟为人为人艺很是中正，但艺术观念活跃而开放。她没有画地为牢之念，更无意学生因“磕头入门”而囿于方寸，反是竭力为学生打开窗户，纵览大千。如此，史依弘将梨园倡导的转益多师风尚，融入自身实践，以免有“磕头”之名，而少“师生”之实。

秉持宗梅（兰芳）而不惟梅（兰芳）的观念

按业内惯习，史依弘不是梅派入室弟子。但在观众心目中，却普遍视她为地道的梅派青衣。论表象原因，一是史依弘孜孜以求梅派艺术的长期努力，二是她将梅派剧目演绎得鲜活而富有舞台魅力。论内在深层，是她对梅派艺术的认知，逾越了通过外部动作和声线模仿来学习梅兰芳艺术的阶段，而趋于从发声方式技巧和身段形体的节奏韵律上去找寻梅兰芳舞台行动的方式与方法。这，显然是受卢文勤的影响了。

书问道

“回家的诱惑”

——唐颖新作《淑女》读札

赵依

及定夺，男友就毫无征兆地离开了。黎黎突然被迫接受失恋，也曾专程去纽约寻觅，在上海则尝试与老克和申盛演绎新的不同形态的陪伴关系。小说行至此，黎黎与小米这对“双姝”，既因生活空间的对调和人生阶段、境况的不同步而渐渐疏离，也因小米客观催化了黎黎的失恋，并与申盛等人亦有情谊而产生隔阂。当黎黎重新搬回到市中心公寓，“艳美浮夸”的装修风格，张扬地宣示了她心灵的枯萎，黎黎陷入生活内面的孤岛和不易觉察的精神崩溃，在一次浮潜中再也没有回来……

空间经验下的反常与异化

有关人的反常状态，唐颖借小说人物命运架设起合理准确的复合性描述与思考。经由知识青年下乡的农场和包含新市民文化的上海以及移民经验所根植的美国，唐颖将命运的显性伤害与隐性伤害并置，透过叙事时间与叙事视角沉潜。这集中表现在不同时期不同人物目光下的黎黎身上。这不单是对她美貌的强调，更显示了其所处的社会阶层及其招致的青春与时间的错位，显示个体无法逃离之规训。

当遥远的空间距离始终无法替换时间和命运的纵深，当一个个被压抑的现代性主体置身中西方文化差异，记忆中的伤痛总是时时在场，日履平常变得如此艰难，《淑女》中男女群像的交往便呈现出怪异的权利结构——不仅存乎爱情，更见于友情的微妙难辨。黎黎和小米互相映衬，说到底，在农场的“她”和在上海的“她”并不相同，而在上海的“她”和在美国的“她”也不一样。在《淑女》中，唐颖让两两空间互相致意，呈

现小说中隐匿的更为深刻和复杂的背景。

作为与“农场”相对的都市，和与美国相对的故乡，上海似乎给人的印象就是盛产淑女。那些被反复咀嚼的海派风格，连同街区和淮海路的变化，飞涨的房价，以及咖啡馆、西餐厅、地标建筑沿革、本帮菜名厨等代表的精致的都市文化和对消费、欲望的投射，“上海”作为小说的主要叙事空间，彰显着作家对城市历史的熟稔，并逐层确立起记忆、经验、审美与文化立场。

小说中次第登场的归来者，历经故乡的缺席，凝练出极具共鸣的情感，他们与小米相约并聚在一起，拼凑难以厘清的故乡碎片。故乡成为回忆之地，仿佛随着城市的现代化进程逐渐消失并呈现陌生化，归来者被动地成为故乡的异乡人，与失意、破碎的情感关系同构于一次忧郁的文学表达。

一并消失的还有“农场”，亦是旧日时光的载体，一切羁绊的开端。唐颖从中除了设置“妖头”的痴缠，黎黎对自己美貌的惧怕以及小米对医学的痴迷与被迫放弃，还在小说临近收束前揭晓一个秘密——同样以仓库为表演空间，在“农场”的某个春节，黎黎随黑鱼、小头等人，在女会计的带领下误入一场“表演”，荒诞的肉体展示令他们集体陷入危险，他们不得不守口如瓶。

如果说《淑女》开篇在民间剧场里上演的日本舞蹈是以肉体展示精神的异变与扭曲，那么“农场”里众人所围观的，亦是某种精神对峙的极端变形，暗示人物的心灵创伤和被异化的命运……

“不可靠叙述者”的回忆与伤感

《淑女》以小米为视点呈现黎黎身边环绕的

卢文勤基于其学理思维，与惯常所见的模仿思维（“口传心授”）之不同，就在于对复杂且难以言表的艺术行为和状态，进行分条析缕的归纳和缜密的逻辑分析，进而发现和整合其舞台行为的方式方法与心理机制。卢文勤《京剧声乐研究》和《戏曲声乐教学谈》两部著作，可以反映上述认识。史依弘对梅兰芳艺术，由喜欢而崇拜。又在卢文勤的引导下，因思考而有所发现。从而使得她对梅派的崇拜，接近于理性认知状态，秉持宗梅（兰芳）而不惟梅（兰芳）的观念。

史依弘曾对媒体说，梅派就是追求舞台的美，怎么美就怎么来（大意）。话很白，道理却不浅。美，是见仁见智的，但有普遍性。在史依弘看来，梅派之美，在于梅兰芳的韵律感。她的梅派演绎，之所以鲜活富有魅力，很大程度上是她对梅兰芳韵律之美的感悟和表现。史依弘之宗梅而不惟梅，要义就在她把握梅派艺术之实，不惟的是梅派之表，更不在外部尺寸描摹上唯唯诺诺。

转益多师的求学之道，让史依弘有机缘接触其他旦角流派。十年前，她的“梅尚程荀”系列演出获得成功，也收获了争议。我以为，对不同艺术流派的揣摩辨析，亦不失为加深对梅派认知的一种途径。犹如我们在某一领域愈是深入，就需要一个参照坐标那样。史依弘的“入梅”与“出梅”，亦与此相关。

还有一点必须提及，她塑造角色的意识，被唤起得较早。在京剧传承领域，演员要不要塑造人物，进行角色创造，历来有不同的见解。史依弘从戏校到剧院，周遭的文化氛围，对此普遍持肯定态度。如前文所述，史依弘初入剧院便在若干新戏里担纲全新角色的塑造，亦使其在认知深处烙印下了：塑造角色乃演员本分。

她对塑造性格丰满之人物形象的强烈向往，从她对《情殇钟馗》《新龙门客栈》的题材选择和人物刻画中，可见一斑。即便是传承演绎经典老戏，她的唱念做打，都竭尽为塑造人物形象服务。她直言不讳“艺术的有趣，就在于角色的生动”。显现在她的舞台上，恰似媒体对“依依向梅”的演出报道：“她是坚毅决绝的虞姬，她是娇俏灵动的李凤姐，她是故作痴癫的赵艳容，她是庄重沉稳含蓄的程雪娥，她是凄苦刚毅的柳迎春，她是如花美眷的杜丽娘，她是含冤悲切的玉堂春。一人千面，唱尽古代女子的爱恨情仇。”史依弘深知，当代观众的审美已经无可避免地融入了时代的需求，唯有生动，唯有精美，方能赢得观众。

史依弘在很多场合表示，戏曲的传承与创新不是矛盾的对立，而是左腿与右腿的关系。纵观史依弘追寻梅派艺术的路径，我以为正是她对京剧文化状态的清醒认知和清醒态度，支撑着她在纷繁的京剧传承道路上，走得与他人不完全相同。史依弘走的是一条面向发展的传承之路，一条意在激发京剧内生创造力之发展，一条同时代文化艺术建设正在呼唤的康庄大道。中国传统文化的创造性转化与创新性发展，其间的重要深意，便是将传统文化的精髓和灵魂植根于中国现代文化的建设与发展。以此观之，更期待史依弘的艺术及其京剧舞台演绎，进入更多寻常百姓的文化生活。

开当代艺术之生面 用中华优秀传统文化

孔达达

在中国传统哲学观念里，人们对艺术的理解只限于“天谓之玄，地谓之黄”的既定美学感观中。同时传统定律“谢赫六法”又作为中国古代绘画的重要理论基石，为后世画家和评论家提供了衡量绘画艺术成就与水平的重要标准。这两者共同构成了中国传统古典绘画的美学体系。

随着时代变迁和全球信息共享交融，艺术领域的变量与适应成为当今艺术界共同关注的课题。面对这一趋势，中国艺术如何在保持中国传统特色的前提下勇于创新，直面与对话全球艺术，继续发扬保持其独特的东方艺术魅力，已成为不可回避的话题。

艺术是时代社会赋能的产物，它来源于生活，也是艺术家们打开艺术之门的宝贵钥匙。一个时代的历史不可避免地在其艺术作品中得到呈现，这既是艺术的社会功能，也是其社会属性的体现，艺术家通过作品记录着每一个时代的国家文明与精神风貌。

然而，日益全球化的当下，传统的中国艺术面临西方当代艺术的重大冲击。在西方当代艺术的影响下，有些艺术家开始出现了对待传统艺术的全盘否定和对西方当代艺术的全盘接受。东西方文明原本各有所长，正因此，我们不愿意看到中国当代艺术重蹈日本的西化之路。在明治维新后，日本将学习的目光从东方转向西方，在艺术上，他们甚至放弃了根深蒂固的浮世绘，去学习西欧的各种时兴艺术，导致从生活方式到文化艺术全面西化的尴尬境地。

中国当代艺术向西方看齐始于半个多世纪前。西化趋势导致当代艺术野蛮生长的同时，艺术作品在形式、内容、理念和创作手法等方面都呈现出同质化的特点。我们不能让艺术只停留在形式、语言的借用，而应借助传统文化对现代精神的理解，在文化与思想层面展开更深的讨论，在绘画个性和艺术语言上进行更有创造性的探索。

纵观全球文化格局，强势文化对弱势文化的蚕食愈发明显。当发达国家的资本和技术进入不发达地区时，它们打开的不仅仅是市场，还带来了其强势文化的符号，这些符号迅速占据了弱势地区的各个领域，使得多元文化逐渐走向一元文化。在全球化日益深入的今天，文化艺术领域本应进行交流融合，然而在这种全盘西化趋势的猛烈冲击下，传统艺术并未开启中国艺术新的格局。

面对这样的趋势，我们必须注意到，传统艺术不应在西方当代艺术冲击下同化，而应保持其应有的中国文化属性，这也是我们在追求艺术创新和发展中不可忽视的重要原则。为了摆脱全球化所带来的趋同现象，我们应以自身传统文化为依托，努力创造出具有传统艺术属性的多元艺术形式。这样做不仅有助于保持文化多样性，更能为中国艺术找到一条多元发展的路径，使其在全球化的浪潮中保持独特的艺术魅力和活力。

目前中国的当代艺术仍然处在跟随的角色，这一现状急需我们去探索和破解，去构建并展现我们自身的艺术特色，这种特色并非单纯通过继承传统就能获得，而是需要我们重新建构，从而建立起属于中国当代艺术独有的价值体系。

传统艺术发展主要有三个基本要素，即模仿、继承、技术。模仿是一种对自然的态度，是人和自然的关系，也是人和自然的和谐态度，而不是近现代以来占主导地位的对象性态度。继承是对艺术真理的注解，通过对美学真理的描绘，从而打开新的思想或揭示某种事物的一种表现。技术的本质是手工艺的代名词，人类通过手工艺劳动来获取既定目标的一种过程。艺术家通过模仿、继承、技术构建起传统艺术的脉络。

我们需要从中国古典艺术的价值体系中去寻求突破，追根溯源，从自身的文化本源中寻找可以借鉴和表达的绘画语言，跳出对传统艺术的常规理解，借助“千里江山”绘于一图的独特视点视角，结合老子“有以为器，无之以为用”的思想理念，归纳总结艺术理论，构建符合中国特色人文思想的当代艺术发展路径，确立不同于其他艺术流派的当代艺术体系，为世界文化贡献出独有的中国艺术。

（作者为上海文化艺术品研究院院长、研究员、博士生导师）