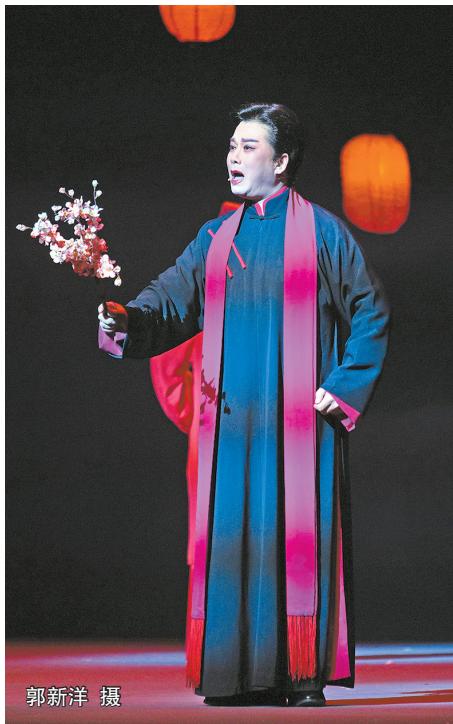




越剧男小生第一人

◆ 荣广润



郭新洋 摄

说起来，我算不上是对赵志刚最了解的人，曾有过一次和他近距离接触及深度合作，还是30年前他主演《王子复仇记》，我与袁雪芬老师一起担任他的顾问。然而，我对他50年的艺术经历与成就却始终极为关注，原因无他，因为他是越剧发展史上一位标志性的人物——越剧男小生第一人。

赵志刚出道是在20世纪80年代初，其时越剧因改革开放而获得复兴，以袁雪芬为代表的著名艺术家们重登舞台，引来观众如潮，盛极一时。可很快，戏迷们惊喜的目光投到了一个年轻的男小生的身上：1982年，20岁的赵志刚以一部尹桂芳老师亲授的《何文秀》倾倒了万千越剧观众。随后，他主演的尹派经典《浪荡子》《沙漠王子》连续走红，很快被观众奉为“越剧王子”，成了越剧新一代演员中最杰出的代表。十分难得的是，赵志刚的成功和艺术影响力全出自观众由衷的口碑与赞赏。现在很多演员的知名度和影响力非常依赖评奖，尤其是梅花奖或白玉兰奖。赵志刚则有所不同，他得这两个大奖都挺晚，获白玉兰戏剧表演艺术奖是在20世纪90年代，获梅花奖更是要到2004年的第21届。

赵志刚是一个志在超越自己的艺术家，他的新努力是从现代戏开始的。20世纪90年代初，他就投入了一个题材颇为冷门的原创作品《疯人院之恋》的创排演出。为了真实动人地完成角色的创造，他深入生活原型的身边，琢磨人物的感情心理，还访问上海、浙江的精神病医院，体验医生、病人特殊的生活环境。然后，他将生活的启示融进唱腔设计和表演，获得了表现现代人物、现代生活的艺术感悟和经验，又催生了他最成功的现代戏《家》。他饰演的觉新将巴金原作里人物的内敛、压抑、挣扎、痛苦与尹派的缠绵深沉融合，创造了一个既有流派传统特色，又有现代生活气质的艺术形象，这是越剧现代戏作品的一大收获。

赵志刚曾将热门网络小说《第一次的亲密接触》改编成越剧，一下子拉近了越剧和年轻人的距离。而演出改编自莎士比亚经典悲剧《哈姆雷特》的《王子复仇记》是赵志刚的又一次自我挑战，我也曾介入过此剧的创作过程。当时我挺担心这部戏里一些脍炙人口的场面和台词能否得到很好的呈现，比如“to be, or not to be, that is the question”这段独白怎么演？结果他在盛夏酷暑的排练厅反复琢磨苦练，借鉴了川剧、京剧的扇子功和一些身段，结合了他自己念白、吟诵的方法，毫不违和地解决了这个难点，取得了很好的演出效果。该剧在1994年上海国际莎士比亚戏剧节上受到了观众和中外莎士比亚研究专家的称赞。

赵志刚第四方面的探索是向兄弟剧种汲取营养、拓展戏路：他与跨剧种的导演谢平安、王晓鹰合作，先

上周末，室外零下1摄氏度的寒意，未能阻挡观众涌入宛平剧院的热情。老票友与新观众，在同一个时空里等待着枣红色大幕的拉开，这不仅是一出《霸王别姬》的演出，更是一场跨越百年的艺术对话。史依弘饰演的虞姬款款登台时，掌声雷动，而当她的兰花指微微一翘，宛平剧院内瞬间静默。资深戏迷知道，他们即将见证的不仅是项羽与虞姬的生死别离，更是梅兰芳京剧艺术在当代最完美的呈现与突破。

要更好地理解史依弘今日的成就，我们必须回溯到百年前那个戏剧变革的时代。1922年2月15日，北京第一舞台，梅兰芳先生与武生泰斗杨小楼联袂上演新版《霸王别姬》，大获成功。这一版之所以成为传世经典，除了齐如山和吴震修两位历经4年的文本创作和编撰，从明代沈采所编的《千金记》加上《楚汉争》作为参考，还有梅兰芳先生对于旦角在大英雄戏里的人物丰满度，虞姬和霸王之间的情感交流，和他独创的唱腔、身段和手法的艺术突破，可以说他为京剧旦角创造了全新的表演体系。

在1922年以前，《霸王别姬》(当时多称《楚汉争》)本质上是“霸王戏”，梅兰芳在与杨小楼合作时，敏锐地意识到必须为虞姬构建完整的声腔叙事体系，让她的声音不再只是霸王英雄史诗的点缀，而是拥有自主灵魂的悲剧抒怀。传统版本虞姬唱段仅有零散西皮流水与散板，梅兰芳重新设计为：“劝君王”西皮二六，成为戏剧对白的歌唱化延伸——从“规劝”升华为“平等对话”，是知音对英雄的共情宽慰。这在当时可以说是颠覆性的，比现在的说唱更有先锋性。“看大王”创造性地用南梆子轻快板式反衬沉重心境，尤其是那一句“我这里出帐外且散愁情”。“悲歌”则创造了当时女性悲剧美学的声腔典范反二黄：将全剧情感推向巅峰的独白空间，也将原本适于男性浑厚嗓音的调式，改造为符合旦角音域却保持厚重感的“梅派反二黄”。这一系列的结构调整，使虞姬的声腔从“片段”变为“脉络”，贯穿全剧始终。

同时，这也是京剧史上第一次将高难度身段与完整唱段无缝融合，达到唱做一体的时空重构。梅兰芳设计的“舞剑呼吸法”，将大段唱腔拆解为与剑招对应的气口单元，根据舞剑速度微调唱速。史依弘的京剧时代，在完整继承梅派声腔精髓基础上，更多融入现代声乐的呼吸支持，使长腔更稳，优化了共鸣点的分配，使其在剧场里的穿透力更强，还更干净利落地在某些段落减少装饰音，使情感更直接，表达更当代化。始终严格恪守梅派的“字正腔圆，声情并茂”的核心美学，所有创新仍在“移步不换形”的哲学框架内。当史依弘今日唱起“看大王在帐中和衣睡稳”，她承接的不仅是一段旋律，更是一种用声音捍卫角色灵魂的艺术传统。这一点还可以从她继承和发扬了梅先生五十三式，看到更多京剧旦角表演美学的微观宇宙。

梅兰芳在长期艺术实践中，系统整理并发展了五

看史依弘的《霸王别姬》有感

◆ 黄丽珈

梅派艺术的百年流转与当代新生



十三式核心指法。史依弘完整地继承梅派“一花一世界，一指一乾坤”的指法。在她的指尖，我们看到这个系统如何在当代继续生长。每一次“思忖指”的轻抬，每一次“悲怆指”的微颤，都不仅是在演绎角色，更是在进行一场跨越百年的美学对话。当得知垓下之围时，她的手指微微颤抖，不是夸张的表演，而是内心的震颤；当霸王斟酒时，手指的流转中藏着万千不舍；最后的剑舞，手指与剑柄的接触、分离、再接触，成为她内心挣扎的外化。在“劝君王饮酒听虞歌”一段中，她展现的“斟酒手”系列动作——提壶手：三指虚提，小指微翘，保持梅派经典的“虚中有实”；倾酒手：手腕转度严格控制在45度，符合梅派“圆融流畅”的美学；奉杯手：双手捧杯时，手指呈莲花初绽状，传承了梅派“敬而不卑”的气度。这些细节，若非数十年功力，难以如此精准而自然。更妙的是，通过虞姬的纤纤玉“手”，间接地重塑了项羽。当虞姬的手轻抚霸王战袍，我们感受到的是铠甲下的血肉之躯；当她的手为霸王拭汗，我们看到的不再是神化的英雄，而是一个战败而疲惫的男人。

在虞姬舞剑的情节中，手的姿态就更有艺术突破，其根本的表演核心就在于“刚柔并济，以手势叙情”。史依弘的传承和创新，更在于——她借鉴了现代舞蹈的肢体语言，更加强化小关节的爆发力，在抛剑接剑时以指尖弹拨剑柄，展现更精准的控制，也更好地展示了刀马旦的功底。在保留梅派经典的基础上，压缩手势的过渡轨迹，使情绪的转折更加尖锐。虞姬自刎前，传统“抖手”动作被她简化为骤然握拳后五指绽开，象征生命流逝的刹那。这些细节的打磨赋予手势更加与众不同的质感：握剑时如拈细纱（这是虞姬对霸王的柔情），挥剑时如执干钩（这是内心对命运的抉择），这种对比更加强化了京剧原有的戏剧张力，难怪赢来全场观众连绵不断的掌声，尤其是年轻观众的喜爱。这种从梅兰芳先生创立的情感外化的手势“形韵”到史依弘为其注入现代心理学与跨文化“灵魂”的深化，使经典角色在100多年后的当代持续散发着迷人的魅力。

如果说梅兰芳创造了虞姬之手的“语法”，那么史依弘则在当代语境中为其丰富了“词汇”与“修辞”。当观众凝视那些在舞台上灵动变幻的手指时，他们看到的不仅是虞姬的悲伤或贵妃的醉意，更是中国传统文化中最为精微、最为深刻的美学精神——在极简中见丰富，在程式内存自由，在传承中求创新。这或许就是梅派指法体系最珍贵的启示：真正的传统，从来不是束缚创造的枷锁，而是提供创造可能性的源泉。在保留梅派神韵的前提下，她融入了现代人对情感表达更直接、更具张力的需求。

史依弘的虞姬之手，从1922年梅兰芳的创举中伸来，在2025年冬夜的上海，轻轻握住了传统与当代，艺术与人心。这双手告诉我们：真正的经典，永远在传承中生长，在创新中永恒。



扫一扫
请关注
“新民艺评”