

(接前页)

时,既没有联系古代的评话和弹词,也没有和目前仍在各地流行的评话、弹词作任何联系或比较,因此,有些看法就容易走向偏颇。举一个极简单的例子,唐耿良、陆耀良、顾又良都是上海说《三国》的著名演员,唐耿良还去日本、加拿大诸国说过《三国》,他们的这档评话究竟有些什么特点,与扬州等地的评话《三国》有哪些可以互补的地方,实际上都很值得一谈,而现在《评弹谈综》关于这一方面根本都不接触,不能不说是留下了遗憾。

作者一生从事评弹方面的工作,曾担任上海评弹团团长、上海曲艺家协会主席多年,对评弹有很深的感情,这种感情是十分可贵的。另一方面,当进行对评弹的述评时,我认为还是要控制这种感情,以免影响冷静的思考和客观的评断。但作者很可能有所忽略。他说:“如果不是受吴方言的局面,这一艺术在中华民族文化中的地位、影响,定然还将更高更远。”就经不起推敲,各地方的戏曲、曲艺,其方言是魅力所在,欣赏时当然会受到地区局限,赵树理的小说、赵本山的小品都是如此,这问题要辩证地对待。书中又认为评弹的“趣”比诗更多,也很难被人所接受。好在这些论点对整个《评弹谈综》的影响不是太多太大,所以《评弹谈综》仍不失为一本介绍苏州评话、苏州弹词的基本知识、基本情况的好书,新老听众手执一卷,一定会引起美好的回忆。未听过的,也会引起浓烈的欣赏评弹的兴趣,从而成为评弹的忠实听众。



■ 尚小云在京剧《雷峰塔》中饰白娘子

尚小云及其尚派艺术,是中国京剧艺术史上的重要华章。1917年他13岁,在《国华日报》的童伶竞选中膺选“第一伶童”。1923年在《顺天时报》的公开选举中,被誉为“童伶大王”。1927年他与梅兰芳、程砚秋、荀慧生被选为“四大名旦”。

尚小云认为“没有革新创造,戏曲就没有发展”。他创编过50来出新剧目,从剧目题材到表演、舞台美术等都锐意创新。新创编的戏中,主角大多是巾帼英雄、烈妇侠女等性格刚烈的女性。他还创编少

数民族的戏和外国戏。在当年的京剧舞台上,开了表演异国题材的先河。如《摩登伽女》是根据印度故事创编的一出新戏,他运用几百个彩色灯泡有机旋动的布景,以钢琴、小提琴作伴奏,还采用西方女人的连衫裙装束。在《云蝉娘》的服饰设计中,采用少数民族服饰如盔头插羽毛等。他不但对传统戏的扮相多有改革,还创造了各种剑舞、扇舞以及西洋苏格兰舞等舞蹈动作。尚派戏讲究通俗化,剧本的词语通俗易懂。在表演上文武兼蓄,昆乱不挡,感情洋溢,旺盛饱满,刚劲

■ 上海历史最悠久、评论最快捷的戏剧刊物

尚小云和他的“尚派艺术”

胡芝凤

爽朗、寓柔于刚。无论文戏武戏，讲究把戏做足，冷戏热唱，挑起气氛高潮，使舞台充满生机，具有强烈的观赏性。正如人们赞誉尚派表演“有一股热流、横贯舞台上下”，这股热流使观众不知不觉参与戏中，忘情喝彩，回味无穷。众所周知，戏剧活动由演员、剧场和观众三大元素组成。在戏曲低潮的当代，最需要的是观众的审美共鸣。从接受美学的角度来讲，尚派表演气韵生动，具有一股冲击视听、激奋人心的艺术感染力，值得今人很好地继承和研究。

艺术家的艺术经历，是形成艺术风格的基石。尚小云幼年在学青衣、花衫和学昆曲之前，开蒙先学的是武生、花脸。这为他后来的武功和唱功打下了坚实的基础。在他的演艺生涯中，吸收了秦腔、晋剧、汉剧、川剧等地方剧种的表演精华，又与一代武生宗师杨小楼长期合作，深受其表演的影响。这对于形成尚派浓烈峻爽的艺术风格，起到了重要作用。

尚小云的唱，音色亮，音量响，中气足，被誉为“铁嗓钢喉”。他的念采用早吐法，使字音清晰。念白音调高，力度大，节奏稳妥，收音快、显得上扬提神。润腔艺术多用喉头的舌阻音，显得刚劲爽朗。在“流水”行腔要板中，处理得明快简捷，往往用

三字一停的休止符“干切”，又称“歇腔”。还常用高音下滑音作为装饰音“挑”起来，把旋律勾勒出平淡的韵味，显得变化奇峭。尚派行腔的收音比较短，有戛然而止的明丽爽朗之美。唱腔旋律不专尚纤巧，一唱三折，千回百转，无论高、低音，也无论慢板、流水、散板，都能唱得满腔满调，丰满道劲。行腔顿挫分明，强调顿音的力度。“散板”善于运用延长音，运用轻重对比和收放有致的技巧，

把看似一般

的旋律润

色得曲折

而又丰满。

比如《四郎探

母》中萧太后的“五鼓天明即刻还”的“刻”字，音量由轻声起渐放响的延长音，使太后对公主的嘱咐得到强调。对下场前的“散板”的润腔，他也有独特的旋律，比如《四郎探母》的“不灭宋室江山奴心怎安”的“心”字的“5”音先延长，作为铺垫，然后在“安”字的尾腔上要腔，旋律周复、回转，很是讨巧。低处转折委婉，高亢处峭拔冲霄，具有穿透力，让人感受到“动人有声腔醉人”的音韵美。

尚小云认为“文戏要唱得活泛、火爆，不能把人唱困了”。尚派表演的身段，蕴含着鲜明的节奏感和特别夸

张的幅度。他的水袖身段与众不同，采用水袖中伸出手膀，投袖时水袖节奏快，向后回袖和双背袖的动作都较

大。激动时，夸张地运用大分袖，膀子分得开，水袖的尾端挑飘得比较高，有时甚至会“飞”起来，使



■ 尚小云在京剧《十三妹》中饰何玉凤

人物激越心绪得到意象化的表现。独特的装饰性动作也是尚派表演的特点之一，比如快而多圈的绕手、双手拍胸、身后绕翎子等，都具有很强的观赏性。他在表演上对细小处也绝不放过。比如利用前奏的过门填充调度和身段，在《汾河湾》的“原板”过门中，指着儿子表现虚拟说话动作，进窑门时反卷双袖，半蹲正反云手，再右手双正卷袖闭门。在《双阳公



■ 尚小云在京剧《昭君出塞》中饰王昭君

主》的流水板中，伴随扭步身段，用腰的力量带动上身的幅度，这些表演都给文场戏凭添一份生动的活力。

尚派的舞蹈，动作幅度大、力度足，如同泼墨山水，狂放挥洒，很具爆发力。比如《失子惊疯》，在唱段中配合各种水袖功，有荷花形、云手花、冲袖、背袖、抓袖、卷袖、高低袖，造成浓烈的舞台气氛；《汉明妃》中的“趟马”犹如苍鹰盘扑般的俯身圆场，以及跨腿、踢腿、踱步、横并步、小跨腿等等夸张激烈的身段，酣畅淋漓，激越奔放。再如昆曲《金山

寺》里的“令旗舞”，虽然只是一小段，但载歌载舞的身段，敏捷轻盈，令旗飞舞似烟云，激起观众的审美兴味。

尚派的武戏把子功，如《金山寺》中的打快枪、舞双枪，《十三妹》中的夺刀；《樊江关》中的对单剑等，都是手上飞快利索，脚下轻捷灵活，勇健挺拔，令人目不暇接。尚派的大靠功更为出色，在《梁红玉》中，融汇了杨小楼的武生动作，借鉴运用衬腿（颤脚），盖步、窜步、趋步、踱步，及大扯、圆场功等，动作新奇火炽。其中以“女起霸”最具特色。以其中一个“四击头”为例：向左鸽子翻身、右反转转身展开膀子、再向左转身大蹦子，再右回身三个转身，完成亮相。动作编排新颖，节奏迅捷，可谓脆、狠、准、急、快，如石火电光，撼灼心灵。这出戏中的擂鼓是尚小云的“绝活”，配合手势造型，刻画人物既紧迫又沉着地指挥激战，鼓舞士气；同时也“鼓动”和振奋着观者之心，美不胜收。

尚派还善用“舞台高度”来帮助制造气氛。比如在《梁红玉》、《汉明妃》、《失子惊疯》、《断桥》等剧中，运用四门斗、三叉花、一冲两冲、一翻两翻、大推磨、面对面、背对背、高低相、反抄、双进门等丰富的调度造型，线路大开大合，繁复多变，既制造了气氛，又增添了舞台画面的美感；再如《梁红玉》中“我这里发誓愿，前去从军”的唱段中，运用抖手、快步，边唱边后退圆场，并对左、右两个角色的两面“忙乎”，使文场戏气氛一时浓烈起来，同时还蕴含着情趣，使观众十分过瘾。

尚派表演重技艺，同时不放松刻画人物性格。在《金山寺·断桥》中白素贞的嫣、妍、缠，表现

了对许仙的爱与怨；在《打青龙》中杨排风的连唱带打，表现小丫头的活泼、顽皮；在《十三妹》中的趟马、举石、跳上椅座用脚脖架在另一腿上的坐势等身段，矫健明快，透着飒爽英姿，表现十三妹侠骨义胆的典型性格。在《四郎探母》中扮演萧太后，身段拔身含胸，提腰拧身再转颈脖。手势从容，步法沉重洒脱，无论唱与做，一招一式，一腔一调，庄重凝持，细腻传神，俨然一派君主、统帅的威严气势。

“风格”与艺术家本身的人品、艺品是分不开的。尚小云为人热心，扶危济困。上世纪三十年代为了帮助困境中的长庆社、文林社等剧社度过难关，他卖掉喜爱的书画及珍藏的艺术品，还出人与其合作演出、出物提供服装道具，并亲自免费授艺。他经常参加义演，慷慨帮助困境中的同行。他重艺德，爱人才。张君秋、陈永玲、吴素秋、张云溪、叶盛兰、李世芳、毛世来、袁世海等艺术家都曾得到过尚小云的提携和帮助。尚小云对京剧事业的贡献，不仅是创造了尚派表演艺术，难能可贵的是他还致力于京剧教育事业。从1936年开始的12年中，他舍尽家产创办了荣春社，开设荣、春、长、喜几个科班，培养了570多个艺术人才。解放后，还风尘仆仆到各地讲课、演出，为20多个剧种培养几百个学生。1959年他毅然奔赴大西北，曾任陕西戏曲学校艺术总指导和陕西省京剧院院长等职，多年来为发展西北地区的戏曲事业作出卓越的贡献。尚派艺术风格寄托了他的仁义博爱的人生情怀，正所谓“人重其艺，艺如其人”。■