



刻你的名字在艺术之巅

Engrave your name on the Mountain top of Art

尚长荣表演艺术论

□ 彭奇志



■ 京剧《南天门》，
谭鑫培饰曹福，
王瑶卿饰曹玉姐
■ 杨小楼饰演的甘宁
■ 杨宝森饰演的黄忠
■ 京剧《镇潭州》，
余叔岩饰岳飞，
程继飞饰杨再兴



历史，我们不能忽略背景

在京剧艺术的巅峰上，刻着许多名字——梅兰芳、周信芳、程砚秋、尚小云、荀慧生……遗憾的是，时间把这些大师与当代观众分隔开来，剥离了大师们在表演时传递出的关于人物和情节等情景化、情



绪化的艺术现场冲动，无情地风化了传统艺术的真实性、生动性等“质感”。于是，传统艺术变得那么遥不可及，只留下留声机里咿咿呀呀的声轨、录像片中黑白模糊的影像以及后人的一些零星回忆。亮丽的嗓音和优美的唱腔，你来我往、程式化的一招一式，都像教科书一般传递着“伪艺术的假象”。在有限的那些对于声似裂帛、高亢沉雄、抑扬婉转的唱腔迷恋不已，或为炫目的跟斗、水袖技巧叫好声中，京剧真正的艺术魅力实质上已被民众的集体意识遗忘。“博大精深”，本是对传统艺术的最高褒奖，如今却也成为现代人与传统艺术的最大隔膜，而最具平民色彩、最具亲和力的娱乐艺术被搁到了高阁和殿堂。

此间，某些评论家用在记忆里珍藏着的上世纪30年代京剧盛世的经验，参照文学史和西方文学理论的某些知识背景，树立起近代艺术大师们的创作标杆，以“博大精深”为旗号粗暴否定了当代对传统艺术的一切变革求新的要求，蛊惑人们像保存古玩那样保护京剧等传统艺术。很多人说，京剧的辉煌只在过去和传统戏里，只有传统戏才是原汁原味的京剧。在“权威”业内人士所谓今不如昔的感叹中，在很多人士沉溺于模仿、欣赏前辈大





师“一笑一颦”时，在被流派、行当、唱腔、表现形式圈住前进步履的当口，新创作剧目只能止步于对传统艺术的仰望和回想，止步于对传统技艺的肢解和临摹。于是，一谈“传统”，人们便开始正襟危坐起来，以一种貌似很严肃、很尊重的口吻苛责起来，谁也不敢在言语上怠慢“传统”。

但有一点被很多人忽略了，它正是传统文化赖以生生不息的生命精髓——不断地创新。中国传统文化从《诗经》、《楚辞》到诗词、小说、传奇，无论怎样变迁，里面都有一脉相传的思想传统和美学传统，更有在表现形式和手法上不断创新的精髓。所谓传统文化，特别是在动态表演等综合性艺术中，若没有创新，那么人类艺术的成就应永远止步于旧石器时代。

从上世纪二三十年代的京剧辉煌时期直到如今，环境变化之大、人心变化之大非片言只语所能形容。尤其值得关注的是，京剧等传统艺术在当下普通观众、特别是越来越多的“文革”后、80后、90后的新生代观众的印象中，只剩下了某些经典唱腔、高难度个人技巧等一些支离破碎的残垣断壁，京剧艺术真实的巅峰被某些人罩在了云山雾海之中。“文革”后，继承传统最简单、最没有争议的方式就是演传统戏，但这是以失去绝大多数新生代观众为惨痛代价的事情。上世纪80年代初，马科曾以导演的角度深刻分析京剧艺术在当时的状况——

有一种观点认为京剧艺术的特点是以故事为“载体”，借此表演歌舞，展示演员才华，因此要坚持“以演员为中心”。其实这是内容和形

式的本末倒置。我们承认京剧确实曾有过这样一段历史，就是以演折子戏为主，以欣赏“角儿”为目的。戏的内涵越来越被置于无足轻重的地位。其结果便是与现实生活越来越远，成了少数人玩弄的“把戏”。于是剧种出现了不景气状况。

然而，马科当时所批评的观点，近年来却颇有市场。如果评论家完全站在精英阶层的立场评论剧目，无视新生代观众的欣赏需求，也会把传统艺术引入死胡同。

但如何创新、怎样创新却是个难题。新创剧目备受争议、屡遭诟病的关键，是传统技艺与现代情感如何嫁接的问题。一些新创作剧目失却在情感上构建故事的才能，只留下一个虚空不实的故事架构，仅是用固有的、一成不变的唱腔和个人技巧取悦观众。这些新创剧目只是继承了传统技巧的皮毛，而抛弃了内在创造的艺术真谛。

那么，究竟什么是传统艺术的安身立命之所在？如果是创造的话，那么如何创造才能被现代观众接受？作为综合性的艺术，京剧要在当代主流价值理念、精英旨趣、平民情怀三者之间调和平衡，同样面临一个高难度问题——如何在传统和现代的夹缝中求生存，在精英评论家和普通观众的口碑中求发展。现在我们谈论一个人，剖析一下他的艺术求索之路，会很很有启迪。

他就是尚长荣。与他名字一起浮现的，还有《曹操与杨修》、《贞观盛事》、《廉吏于成龙》这三部新编历史剧。

坚韧，成就艺术人生的高度

“文革”结束后，尚长荣绕着艺

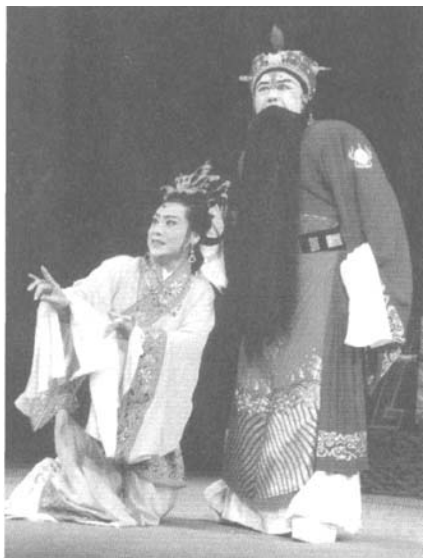


■ 金少山(1889-1948)

术的圣山不停地盘旋、徘徊、周转，没有人明晰他的目的。然而他的内心很清楚，他在选择一个登山的角度，选择一条周围没有人走过、但必须能像前辈那样达到艺术巅峰的路。此前他所有的人生都是为此行而备的——出身于世家、受教于名师、5岁登台、10岁师从多位名净……所有的努力，都为这一漫长的登山之途作着准备。

家庭渊源使他与京剧有着无法割舍、共生同荣的生命情怀，他的艺术理想就是在京剧艺术的巅峰上创造属于他的辉煌。传统赋予他创造的底气和资本，他以新创作剧目为其终极目标，续写新的辉煌。

他百觅千寻，在43岁时终于得到了陈亚先的剧本《曹操与杨修》。他如获至宝，怀揣剧本千里迢迢从西安来到上海。站在西安古城门下告别之时，尽管他心里还有许多的忐忑，许多的疑虑，更不知道未来有多少变数，但这些都止不住他已迈开的步伐，拉不住他已下的决心。



■ 《曹操与杨修》

其实,从上世纪80年代到新世纪这二十多年光阴里,有很多人围着艺术的圣山在转,其中不乏颇有天赋者。然而,他们或遇挫折,或有变故,或难舍诱惑,在小有成就之后即止步不前,自动退却了。最终到达巅峰的,是极少数人。在这条路上,尚长荣是幸运的,他遇到了陈亚先、马科,遇到了上海京剧院优秀团队,共同的艺术理想使他们求同存异,将各自的闪光之处发挥得淋漓尽致。陈剧、马导和尚长荣、言兴朋的表演,巧夺天工一般成就了《曹操与杨修》。

如果说《曹操与杨修》主要是源于一生中可遇而不可求的机遇,那么《贞观盛事》、《廉吏于成龙》则可以完全依附于尚长荣的执著和坚持。他可以锲而不舍地追随一个题材十多年,“始终在心里锲而不舍地咬住这个题材(《贞观盛事》)不放”。他以坚韧来续写着对京剧艺术创造的虔诚,续写他对新编剧目的执著,续写他对于新角色创作的渴望。

极其难能可贵的是,此后的二十年里,尚长荣以非常纯粹的戏剧生活状态,把京剧新创剧目作为纯粹的艺术追求,将艺术与人生合二为一。这不是轻而易举就能做到的。人世凡尘,有利于艺术创作的因素很少,不利于艺术创造的因素很多,尽力化解不利因素、尽力提炼有利因素,言之虽易,实则艰辛。每一个新剧目的曲折创作过程就足以说明,现实生活并非能被轻易超越,生活有时也很无奈,传统程式更不是轻而易举就可以突破,艺术创新则要冒更大的风险。

是对艺术的虔诚和理想支撑了他,使他继《曹操与杨修》之后继续为京剧舞台提供了《岐王梦》、《贞观盛事》、《廉吏于成龙》等新创作品和崭新的舞台形象。他主动寻求着传统艺术形式与当代观众审美习惯的新的契合点,主动寻觅着传统艺术内容和当代价值理念之间的通途,更主动地承担起京剧艺术对当代整体新发展的责任和义务。他的艺术人生,极为生动地体现了一个当代艺术家的主体性艺术追求。当我们以他的人生轨迹为经线、以他所创造的人物形象为纬线时,可以肃然起敬地发现,很多迷惑、纠缠过我们的“伪问题”都迎刃而解了——既遵循京剧本体的规律要求,又遵循当代民众普遍的审美诉求,同时又着力体现着当今的主流价值观念。他将当今现实社会的主流价值观念、普通民众所了解的传统京剧的精湛技艺、京剧艺术本体所拥有的精英品格这三者进行了最大、最好的融合。他的作品构成了对当下京剧观念的三重冲击——思想冲击、形式冲击、艺术冲击;回

答了很多人心惑的问题,包括什么是现代人可以接受的、既是传统又是现代的当代京剧?京剧艺术创新的“度”究竟在哪里?什么是当代京剧赖以存在的当代艺术价值?什么是当代艺术工作者对传统艺术的丰富和发展……

创造,成就艺术人生的深度

前辈大师的创造性表演精神,在尚长荣身上复活、显现,他既继承了京剧的表演精髓,又有着自己的创造。他站在前辈的肩膀上,跨越流派和行当的束缚,达到了艺术创造的巅峰。

尚长荣表演人物从来是“始于技艺,但绝不止于技艺”,“破”和“立”始终并存。他之于京剧的不是单一的唱工或做工,而是综合性的表演和创造,他让艺术回归于“表演”而不仅仅是回归于技巧。

戏曲艺术的创造性曾被时间、被人为地拆卸、分解为不同的技艺。你唱你师传的流派,他玩他师承的绝活,很多演员以流派和行当为自己画地为牢,希望成为被尊敬的“角儿”。但传统的本相却并非如此,“角儿”是靠不断挑战自我、塑造新角色而成就的,“流派”的形成更是不断磨砺、个人创造积累的结果。李玉茹在回忆梅、周两位大师的艺术造诣时曾说“技巧到了梅师手里都变成了表现人物内心活动的手段”,周信芳“要表现人物情感时,技巧可以召之即来,挥之即去”。尚长荣把割裂的技艺合而为一,成为“表演”。他艺术视野开阔,不囿于门户之见,博采前辈名家之众长。他既掌握了传统技艺,却又不为传统技艺束缚,主动追求“整



体化”的表演艺术。舞台表演艺术的精妙在于“整体性”表现的恰到好处，一段优美的唱腔或一个可圈可点的动作技巧，都不足以称作完整的“精品”。只有用形式完整、连贯地表现内容，才是“作品”，角色本身才能成为观众心中无法忘却的“人物”。试想，个人技艺如果游离于作品之外，那么艺术整体又有何存在的必要呢？

遵从于传统的创造，是尚长荣成功的关键。他并不是异想天开地执意更改传统，也不是空穴来风地恶意解构传统，更不是简单地宣称超越了传统，因为这些都不能表明他事实上已站在了比传统更高的高度。他在总结自己的经验时认为——

其实我所说的“内功”的获得，主要还是遵循了前辈艺术家的传统。侯喜瑞先生给我说戏的时候，对于每出戏、每一个极细微的动作都能说出“为什么”，也就是寻找人物的心理依据。这种对人物的体现方式，在我们中国戏曲表演艺术中是固有的，是我们艺术传统的精华所在。

在内外功的关系上，我的观点是“发于内，形于外”，做到“内重，外准”。

在他的京剧空间中，只有“表演和表现”的整体创造。

在舞台上，尚长荣首先把握的是人物的塑造法则，而不是循规蹈矩地遵从行当和流派的限制和约束。舞台上的“他”，步伐或徐或疾，演唱或烈或低，总是踏准人物的心理节奏，从不随意轻视每一个细节动作、每一个眼神传递。曹操的每一动作和转身，都带有帝王的凝重色彩；于成龙头戴斗笠、身着布衣、步履轻松地出场，则带着些平民的

轻巧和平易；魏征的行为则总带着一股近乎偏执的执著。在他看来，行当不是束缚表演的禁区，而是塑造人物的手段。我们也永远不会离开他的人物，单纯去谈论行当和流派。我们更要强调的是尚长荣演出现场的观众的感觉，没有一个观众能忘怀《贞观盛事》第4场魏征廷谏时气壮山河的念白以及第5场中回肠荡气的君臣对唱，也没有一个观众能忘却《廉吏于成龙》斗酒一场中淋漓酣畅的表演。这种质感和直观的感受，是隔着屏幕等现代化传媒工具所无法感受得到的。

《曹操与杨修》完成了京剧传统剧目向现代性蜕变的成功转型，得到了当代观众对承接传统的新编历史剧的普遍接受与认可。曹操是尚长荣创造出的最具生命质感的作品——人性之复杂、命运之残酷、权势之玩弄，他将人物复杂的心理和动作，借用京剧的唱、念、做等技艺天衣无缝地表达了出来。开场，他以念白吟诵“明月之夜兮，短松之岗。悲歌慷慨兮，悼我郭郎。天丧奉孝兮，摧我栋梁……”随后以一个踉跄的脚步转身，表现痛失贤才的沉重。初遇杨修时，愿“洗耳恭听”的他听到杨修不屑地说“对牛弹琴”时，使劲眨巴着眼睛，表示出对杨修过于恃才自傲的愤怒、吃惊，为后面的情节埋下伏笔。失去倩娘时，他脸上显现的柔和、哀恸，是在以往脸谱化的曹操塑造上从未出现过的。

完美的艺术，能让人们在观看过程中感受并认同其是真实存在的。持重的身段、沙哑低沉的嗓音、变幻莫测的笑声、焦虑不安的内心、欲盖弥彰的心计……尚长荣以他的角色创造向观众推举了一个

“艺术真实”中存在的鲜活的曹操，在一种并不复杂的语言叙述中，他将曹操一点一滴的心绪和情绪的波澜用语气、吐字、动作的轻重急缓表现得精彩绝伦。他掌控着念白和唱腔中的每一字、每一词、每一句，收放自如，放时一气呵成，收时一字重如山。这个曹操是能够写出“青青子衿，悠悠我心”的多情的诗人和智者，是老谋深算的策略家，是情感丰富而焦虑的男人，又是冷若冰霜的残忍的政治家。这是艺术史上从未有过的“丰富、多面、生



■ 尚长荣作书

动”的曹操。

舞台上的“他”，从不曾温吞如水地不在状态，也从不曾虚情假意地表演着，“他”的内在激情和外在张力，总是踏着同样的步伐，充斥、奔涌在舞台每一个角落，使人物熠熠生辉、光彩灼人。无论是有着焦灼不安灵魂的曹操神经质地连续杀



魏征造像



图 / 施大畏

■ 于成龙像

图 / 韩硕

人，还是魏征一而再、再而三地冒死进谏，或是于成龙拼死般一杯杯地豪饮，都能让观众感受到剧中人物的震撼。曹操莫测的笑、魏征耿直的笑、于成龙平易的笑，都是剧中人物在笑，而不是尚长荣在笑。他的念白和演唱字字珠玑，掷地有声，这是属于一个有个性的表演者创造的激情和张力，是观众感官感受得到的淋漓畅快，更是剧场表演艺术的真正价值所在。

更为难能可贵的是，像尚长荣这样一位对传统技艺了然于心并充满创造激情的演员，在舞台上既是自然、放纵、夸张的，却又是极内敛、谨慎的。舞台上的他步不多行一尺，唱不多滞一秒，神不怠慢一分。传统戏曲演员在舞台上为“凸显”自我和个人魅力、取悦观众而经常要犯的错误——过度彰显个人的技艺，却从未在尚长荣身上呈现。在舞台上，

他从来没有为了彰显和卖弄个人的高超技艺去喧宾夺主地消解剧目所要表述的宏大整体叙事内容而使舞台节奏变得拖沓。他的表演从来到位即止，实属不易。

在坚持京剧精英旨趣及其高雅品位的同时，尚长荣并未鄙弃观众平实的审美情趣，并努力通过自己的表演，将历史题材这样宏大、深奥的叙事表现得更为个性化、平民化、风趣化。尤其是在《贞观盛事》、《廉吏于成龙》的表演中，他慢慢经历了从正剧到含有轻喜剧某种风格、某些元素的转变，从脸谱和造型的改良中有效加大了人物的平民色彩和对观众的亲和力，包括对于矛盾的解决方式也以调侃似的表演去除了“非友即敌”的对立矛盾，有效地拉近了传统戏剧和现代观众的审美距离，更接近了平民的娱乐精神。

这就是尚长荣登山的基本方式

——以毕生精力和执著追求为代价，以新创作品、新创人物为话语，以当代观众的欣赏需求为主体，向人们阐述了一个属于他的精彩的京剧空间——多元、鲜活、饱满、生动、质感。他京剧美学的趣味在“鲜活而生动的生命里”，鲜活的世界才是他有生命力的京剧世界。

因此，可以肯定地说，尚长荣是新时期以来自觉将传统的个人技艺幻化为艺术创造，将传统艺术创造的精髓复活在新剧目创作中的典范。尚长荣始终将个人的技艺幻化为剧中人物的技艺，以艺术人物的情感替代个人情感，他只用作品向人们阐述他的艺术人生，阐述他所追求的艺术理念。

冷静而理性的坚持和执著，是对传统艺术的本质而言；而激情感性的创造，则是对艺术本身而言。若是一味凭着才情、随激情奔涌喷泄，也许是一发不可收的灰飞烟灭；若是一味依仗冰冷的理性，艺术也将是缺乏创造力和乏味的。一位成功的艺术家，应该“一半是海水、一半是火焰”，这样才能扼住命运的咽喉，才能达到艺术的巅峰。尚长荣的三部代表作品启迪我们——在传统艺术的现代发展历程中，以往的背景和现处的环境是不可忽略的两大因素，我们必须知道京剧艺术从何处衍生而来，更要知道它如何发展下去，阶段性的艺术发展不能割裂和抛弃传统，也不能完全依赖传统。艺术不是古董，不能停留在“临摹”和“恢复”状态，艺术的本相只有在新创造中才能被还原，这是我们今天谈论尚长荣和他作品的最大意义。