

梨园素描⑥

青衣张火丁

傅瑾



▲张火丁《霸王别姬》剧照

的“梅派”版本。张火丁十分喜爱这出戏，年轻时就有意排演，但张火丁是程派，她必须为这出戏找到自己的方式。就这样好多年，直到著名京剧音乐家万瑞兴为她设计了适合她的“程派”唱腔，她才看到了把这出戏用程派的方式搬上舞台的曙光。但是仅有唱腔还不够，她还要找到独树一帜的表演方式。于是她想到了那段梅兰芳大师赴美演出时曾经用来单独展现的剑舞，她要让这段剑舞有她的光彩。梅兰芳舞剑用的是无穗剑，体现了梅派的庄重和中和之美，她有意识地在剑上加了长剑穗，于是这段剑舞的观赏性就有了大幅度提升。正因为加了长剑穗，舞剑的难度成倍增加，在她做了这个决定后一年左右，她每天上午都沉浸在练功房里，先是踢腿下腰走圆场，练完基本功后，最后一段时间就专门留给这段剑舞。她在武生出身的哥哥帮助下，一招一式地设计和练习，不断探索完善，直到2019年5月25日在长安大戏院成功演出，多年心愿终于化为现实。这段剑舞很快在网络上广泛传播，但没有人知道，就因为虞姬的这把剑加上了剑穗，这段十几分钟的表演，是她历经一年时间每天重复无数次练出来的，每天练完功，衣服都能挤出一大摊汗水。其实，即使她要唱《霸王别姬》，也不会有任何人要求她在剑上加上剑穗，但她感觉只有这样表演才尽兴，这是她在给自己出难题。

精彩阅读：

看张火丁的戏是一种莫大的享受，仿佛有一道她的真气从头至尾贯穿在她的演出中，在场上，你永远看不到她松懈的片刻。

其实，即使她唱《霸王别姬》，也不会有任何人要求她在剑上加上剑穗，但她感觉只有这样表演才尽兴，这是她在给自己出难题。

今年年初，张火丁顺利完成了国家京剧电影工程压轴的电影《锁麟囊》的拍摄，又在紧锣密鼓地准备进入她的下一部大电影。这是她几十年京剧演艺生涯的积淀，她更愿意用电影的方式，让京剧的美因瞬间而致永恒。既然拍的是京剧电影，大约并不算“出圈”，但有关她的精美图书《青衣张火丁》，倒真是“出圈”的范例。

2009年夏天，著名的独立出版人老六做了一个大胆的策划方案，他找了家空闲的剧场，请国内多位顶级的摄影师为张火丁拍摄演出照片。这场艺术盛宴的成功举办，最大的难题是要说动张火丁在一个空剧场里，特别为经常在舞台前前后后跑来跑去的众位摄影师演6天戏，不知道他如何才完成了这么艰巨的任务。读者只看到结果，2010年出版的《青衣张火丁》，吸引了京剧“圈”外的广大读者，更成为典型的人文读本。摄影拍的是戏，照片里却听不到声音，然而无论运动还是静止的造型，张火丁的神情体态都无可挑剔，仿佛唱腔和念白都在其间。

这些照片的精彩背后，有个容易被读者所忽略的特殊原因，那就是主人公张火丁在拍摄时的状态。戏曲是“唱念做打”综合的艺术，戏曲演员的唱功不仅给观众提供听觉的享受，也与表演者的状态密切相关。即使在没有观众的剧场内面对摄影师演戏，她也始终精神饱满地全情投入，其实这恰恰就是张火丁脱颖而出、拥有惊人票房效应的主要原因。她的戏好，更难得的是她对待演戏的态度。唱戏毕竟是个费神费力的活儿，演员排练时习惯于低声哼唱，只因为排练时无须追求正式演出时的效果；但张火丁不一样，她在排练时更喜欢像实际演出时一样，这是因为对她而言，只要唱戏就要好好唱，她觉得只有满宫满调地唱戏才能出效果。更不用说剧场的正式演出，看张火丁的戏是一种莫大的享受，仿佛有一道她的真气从头至尾贯穿在她的演出中，在场上，你永远看不到她松懈的片刻。

是的，张火丁对艺术严格到了近乎苛求的地步，但她的苛求主要是自律。如果一场演出不够完美，她肯定是先从自己身上找原因；如果一出戏有不足，肯定是她自己首先意识到其中的不足。从1986年考入天津戏曲学校京剧科开始算，张火丁的从艺经历也有30多年了，再加上此前她想学京剧却不得其门而入的几年，在如此漫长的岁月里，她一直是以这样的态度对待所有剧目的，无论是排练还是演出，比起让观众满意，更难的是让她自己满意；在别人挑她的毛病之前，她早就已经自我挑剔过无数次。

她就是这样一个人追求尽善尽美的艺术家，2019年她和著名表演艺术家高牧坤合作演出的《霸王别姬》，就是最好的例子。《霸王别姬》原是昆曲传奇《千金记》里的一折，清代就有京剧伶人扮演，虞姬由青衣应工，最广为人知的是梅兰芳大师演唱

大家小说

大家小说

乔羽与《我的祖国》

田青

不久前，我的新书《中国人的音乐》出版。在这部作品里，我想通过中华传统音乐来讲“中国”和中国人；以中国传统音乐、各地民歌、新音乐为脉，讲述“中国故事”。书里有古筝、古琴、琵琶等传统乐器；有不同地区、不同民族的传统歌曲；也有“长亭外、古道边”“风在吼！马在叫！”“一条大河波浪宽”的时代旋律……

在书中，我也写到了今年6月去世的乔羽先生。乔羽是中国著名词作家、剧作家，被同人奉为“词坛泰斗”，朋友们则不论老少，一律亲切地称他“乔老爷”。在书里写到乔老爷的时候，他还在，但7月我这本书出版之后，他已经不在了，让我感到非常遗憾。我和乔老爷一起吃过饭，一起出席过各类活动，也一起做过电视节目。每次和乔老爷在一起，都如沐春风，如饮甘露，有聊不完的话题。有一次，中央电视台做一期歌咏家王昆老师的特别节目，王昆老师邀请了乔老爷和我做嘉宾，她对导演说：最了解我，同时也是我最敬佩的，跟我同辈就是乔羽，年轻的，就是田青。今天，王昆大姐走了，乔老爷也走了，我也不再“年轻”。

乔羽是文艺界深受尊敬与爱戴的艺术家，在我心里，他有三点非常值得敬佩，也值得我们学习：

第一，是他一生坚持为祖国写作，为人民写作，始终以充沛饱满的热情讴歌祖国，讴歌人民。他发自内心的家国情怀、文化自觉，以及强烈的责任感、使命感，让他总能找到与众不同的角度，写出众多杰作，影响了不止一代人。他的歌词，他的剧作，都发自真情，有极易辨识的个人风格，但又同时反映了大众的心声，成了一个时代的记录。

第二，是他努力学习、传承中华优秀传统文化。深厚的文学修养，使他的作品达到了高度文学性与广泛传播度的统一。他的歌词作品，继承了从《诗经》《楚辞》开启的中国古代诗歌的优秀传统，常常能把汉语言的精炼简洁与生动传神结合在一起，用最少的语言，准确、完整，同时又恰到好处地表达他要表达的东西。从乔羽的语言里，可以看到他向中国古典文学学习的深厚功力。古代诗歌的惜字如金，唐诗宋词的汪洋恣肆、色彩斑斓，都融化在他的精词丽句中，让他将丰厚的文学积淀和美学精神化为人人都懂却又充满诗意、耐人寻味的词句。

第三，就是他始终坚持向民间学习。他曾经说：“我一向不把歌词看作锦衣美食、高堂华屋。它是寻常人家一

日不可或缺的家常饭、粗布衣，或是虽不宽敞却温馨的小小院落。”其实，古今中外第一流的艺术家，没有不对人民的创造和智慧抱有尊崇之心的。乔老爷最善于“说大白话”，最善于用老百姓的语言表达老百姓的喜悦哀乐。他自己说过：“我不喜欢涂脂抹粉，喜欢直来直去的大白话。”一些从普通百姓口中说出来的“大白话”经过他的提炼和点睛，变成了经得起反复吟咏的佳作，别出心裁，富有诗意。比如“让我们荡起双桨，小船儿推开波浪”，就是“小学生”的语言，朴实无华，人人都懂，但经过时间的陶冶和多年的传唱，早已成为中国20世纪50年代人最美好的共同记忆。

乔羽的作品经得起反复琢磨，甚至越琢磨越有味道。他的有些词句表面看起来很平常，但仔细琢磨，便觉气象万千、雄浑壮阔，非寻常眼界与文才可得。比如《人说山西好风光》中那两句“左手一指太行山，右手一指是吕梁”，词句浅显至极，但在左一指右一指的两个动作中，却暗含着无限广阔大的胸怀和眼界。试想：是什么人，要站在什么地方、什么高度，才能如此潇洒、轻松地指点三晋大地，指点这云蒸霞蔚、苍茫壮阔的万里江山呢？看一下中国地图中太行山、吕梁山的位置，便知

道能有如此视野的人，只能是坐北朝南、矗立于千仞之上。

《我的祖国》也写得很好。这是为电影《上甘岭》写的一首电影插曲。乔羽没有像大多数人写“命题作文”那样追溯祖国五千年历史，没有提到任何一个让中国人感到自豪的伟人的名字，甚至没有直接提到当年的那场残酷战争。他只是用极平常的口吻，用一个最普通的人的视角，悠悠地唱出了这样一幅随处可见的风景：一条大河波浪宽，风吹稻花香两岸，我家就在岸上住，听惯了舂公的号子，看惯了船上的白帆……

在优美抒情的歌声里，有的只是稻花的芬芳、舂公的号子、花儿一样的姑娘和心胸宽广的小伙儿，顶多有一句“豺狼来了有猎枪”，还是排在“朋友来了有好酒”之后，还没忘加上一个“若是”，用一个假设句充分表达了中国人民热爱和平、反对战争的价值追求。大家都知道宋代大词人柳永，叶梦得《避暑录话》说：“凡有井水饮处，即能歌柳词”，意思是只要有人烟处，就能听到柳永的歌词。今天，应该也可以说：凡有华人处，皆能唱《我的祖国》。

乔老爷走了，但他的歌还在，而且，将传之久远，在口在心。（作者系十二届全国政协委员、中国艺术研究院音乐研究所原所长）

艺文从谈

巾幗鸿鹄志 丹心照人间

——京剧《母亲》观后

靳文泰

再看京剧《母亲》，心内依然热血沸腾。戏中所写的母亲正是蔡和森的母亲——颇具传奇性的小脚老太葛健豪（原名葛兰英）。她早年深受鉴湖女侠秋瑾的影响，做事特立独行，敢于尝试各种新鲜东西，在那个讲究三从四德的年代，勇于做第一个休文年里，山东省立剧院毕业的赵荣琛，其实是通过自己的“悟”才成为程派弟子的。在某种意义上，张火丁在学习程派的道路上也是如此，她早年受教于孟宪荣和李文敏等名家，艺术上的突破则始于1993年拜师赵荣琛。这是她从一位有潜质的演员蝶变为表演艺术家的关键点，但是她赶上的只是老师生命的关键后三年，所以张火丁从赵荣琛那里学到的与其说是戏，更不如说是一种意境和精神，具体的戏还是要自己去“悟”。戏曲乃至所有艺术门类出类拔萃的名家，多数人都离不开老师经常性的督促指点，而赵荣琛和张火丁则无缘于此，因此，舍自律则无以成就其辉煌的事业。

这种自律决定了张火丁始终孜孜以求于舞台艺术的精致与完美，舞台之外的张火丁却十分淡泊与宁静，她日常生活中几乎没有有什么应酬，也从不在社交媒体上露面，她安然生活在自己的世界里，心里只有她的艺术，喜欢的人说这是个性，不理解的则称之为孤僻。有了女儿之后，张火丁的生活有了另一抹亮色，她谈起女儿时眼里总是充盈着爱意，和排戏演戏时的神情截然不同。她为女儿倾注了太多精力，但女儿的艺术也并不是没有帮助，细心的观众会发现，在《锁麟囊》《白蛇传》和《江姐》等剧目的表演里，她对母亲这类角色的理解与表现更细腻传神了，不变的唯有她的全神贯注与全力以赴。

多年来，天南海北有无数张火丁的戏迷，张火丁有个独特的名字，“火丁”两个字合起来恰巧就是个“灯”字，所以喜爱她的观众就自称为“灯迷”。每逢有她演出，就是“灯迷”的节日，不过这个群体既与其他戏曲剧种的戏迷，尤其是京剧戏迷相重叠，又略有差异，因为“灯迷”群体里还包括许多人文学者和戏曲界之外的艺术家。20世纪90年代以来，戏曲包括京剧在社会各阶层的影响力无疑处于下降通道之中，而张火丁却意外地在戏曲圈外收获了人文知识分子的青睐。

那些成就卓著的艺术家的，有些或天赋异禀，或命运之神眷顾，但是多数人的成长都要经历重重磨难。张火丁的一生也是各种各样的磕磕碰碰，所幸她特立独行的性格，让她能置所有这些于度外，她只是在做好自己，让每次演出，让每一出戏，让生命的全过程，都能给自己交一份满意的答卷。（作者系中国文艺评论家协会副主席、中央戏剧学院讲座教授）

海天浩荡望神州，苦忆江村旧酒楼。

同，殊为不易。武汉京剧院的新创剧目向来以“不走寻常路”在京剧界占有一席之地，此番全力打造的京剧《母亲》气势恢宏，耳目一新，编、导、音、美及演员和乐队配置强大完整。同时，这台戏群策群力，融汇各方之所长，为京剧现代戏的发展提供了一种可资借鉴的探索之路。

编剧赵瑞泰先生多年来深挖一口井，致力于讲述蔡氏家族的故事，京剧《母亲》是他继话剧《母亲》之后创作的最新舞台作品。再写葛健豪，首先是写什么和怎么写这个问题。他没有追求宏大的叙事，而是寻求一种戏剧结构的别开生面，将传奇人生与现实意义结合起来，通过葛健豪的成长历程和信仰的追寻，寻找当今所缺失的东西。同时，导演史记也是将这台戏“玩”出了京剧的新高度，整场演出调动了200多位演职员，调度进退有据；充分利用舞台的深广空间，让戏剧呈现多重演出空间。

人生 靳英

郁达夫以小说名世却终身坚持旧体诗写作，旧体诗词是他作品的一个重要组成部分。郁达夫出生在山水个富的富阳城，在他的诗文中，大多以景为媒、触景而发，情景交融，构成一幅幅画面，读来十分感人。特别是身处异域，那种思乡怀旧的情思一直萦绕着年轻的诗人，发之心，形诸笔。

郁达夫酷爱故乡的自然风物，尤其对富春江畔的东汉隐士严子陵很是景仰。出国前夕，他梦中登“春江第一楼”，遂作《梦登春江第一楼，严子陵先生钓台，题诗石上》：

恍记离乡前夜梦，夕阳西下水东流。

诗中浩荡的海天、江村的酒楼、西下的夕阳等无不触发作者强烈的思乡情怀。这些诗歌在情景关系的处理上灵活多变，或前景后情，或前情后景，或情景相间，以表达游子在外

的思乡之情。故乡的山山水水、一草一木，是郁达夫行囊中一份挥之不去的乡愁。他于1919年9月4日从日本横滨坐船回国，参加外交官与高等文官考试，13日抵杭州，19日作《题春江第一楼壁》：

匆匆临别更登楼，打叠行装打叠愁。江上青峰江下水，不应齐向夜郎流。

原来“愁”也可以折叠，可以打包，可以是一路相随的行装，可以带走，当然也可以带来。郁达夫20日即离富阳北上，故有首句“匆匆临别更登

应该说，编导为我们呈现了一台气势磅礴、虚实相间、时空交错、极富诗意的革命现实主义与浪漫主义水乳交融的新京剧。

此外，这出戏给我的另一个感受——有着强烈的样式感。在戏剧鉴赏中，样式感无疑是一种美，因为它是个性化的产物，是在内容和形式的结合上有创造性、达到和谐才能产生的一种美感。那么京剧《母亲》的样式感表现如何呢？首先是叙事因素运用得好。戏一开场便在大幕上投下毛泽东为葛健豪写下的挽联：“老妇人，新妇道；儿英烈，女英雄。”创作者以此为抓手，从两个方面展示了英雄母亲的成长过程及社会背景下的生存状态，构成了贯穿全剧的前后两条戏剧动作线：一条是前四场妇人葛健豪与旧文化、旧教育所形成的冲突——讲述葛兰英如何成长为“硬核母亲葛健豪”；后一条是表现其在艰难生存境

应该说，编导为我们呈现了一台气势磅礴、虚实相间、时空交错、极富诗意的革命现实主义与浪漫主义水乳交融的新京剧。

此外，这出戏给我的另一个感受——有着强烈的样式感。在戏剧鉴赏中，样式感无疑是一种美，因为它是个性化的产物，是在内容和形式的结合上有创造性、达到和谐才能产生的一种美感。那么京剧《母亲》的样式感表现如何呢？首先是叙事因素运用得好。戏一开场便在大幕上投下毛泽东为葛健豪写下的挽联：“老妇人，新妇道；儿英烈，女英雄。”创作者以此为抓手，从两个方面展示了英雄母亲的成长过程及社会背景下的生存状态，构成了贯穿全剧的前后两条戏剧动作线：一条是前四场妇人葛健豪与旧文化、旧教育所形成的冲突——讲述葛兰英如何成长为“硬核母亲葛健豪”；后一条是表现其在艰难生存境

境”。离别的情绪，自叹“我还能带走什么？这段愁已是我最沉重的行囊”。纵观郁达夫的诗词作品，其文风继承了唐代白居易、宋代杨万里、范成大以及近代黄遵宪等人以口语入诗的传统，不少诗作使用典故，达到古典的审美效应和通俗易懂的审美效果。郁达夫旧体诗中有不少诗句是从晚唐诗歌直接化来的，在精神上是相通的。如1915年9月和1917年6月作于日本的《梦春江第一楼逢旧识》《登春江第一楼》。

相逢仍在水边楼，不诉欢娱却诉愁。三月烟花千里梦，十年旧事一回头。

竹马当年忆旧游，秋风吹梦到江楼。牧之去国双女嫁，一样伤心两样愁。

此作原载于上海《神州日报》副刊

遇下的勇往直前与硬核外表下的柔肠百转。正是通过其自身特质的显示、通过社会斗争，展示了母亲的形象，因而这个戏形象生动、内涵丰富、思想深刻。其次，京剧《母亲》从舞台呈现和演出样式（包括唱腔、音乐、形体等）看，很清新现代。在《母亲》的舞台上我们看不到传统的“桌二椅，舞台不总是空旷的，在演员身上更加看不到用惯用熟了的程式、动作，以及音乐套路等，整场演出形式实验性大于本体性。但在细节的把控和运用上，我们依然能看到京剧的写意性、虚拟性等特质。

一台戏的精彩除了创作者的有感而发外，与表演者也有着极大的关系。无疑，主演刘子微的表现是非常优异的。她在人物中融入了自己多年的生活感悟和情感体验，率真本色，没有扭捏与矫情。整场戏中刘子微的戏份很重，而且全程踩跷表演，她分寸得体地掌握了人物性格脉络的起伏跌宕，演绎得可以说是喜得可人、悲得动人，充分体现出了葛健豪的生命质感和灵魂厚度，给喜欢她的观众带来了欣喜。同时，也让人们看到了一个有趣的规律——在一位演员十年如一日的坚守下，总会遇到一个适合的剧，碰上合适的人，在某一个时间节点摩擦出绚烂的火花。在火花的映衬下，这个舞台变得更加瑰丽多姿，也会让更多的感受到这位演员的可塑性和表现力。（作者系《中国戏剧》杂志副主编）

《神皋杂俎》。从诗的内容看，所梦见的应是郁达夫的旧识。

郁达夫曾说，文学上这是一种殉情主义所有的倾向，大抵是缺少猛劲的豪气与实行的毅力，只是陶醉于过去的回忆之中，而这种感情上的沉溺，又并非情深一往，如万马的奔驰，狂飙的突起，只是静止的、悠扬的、舒缓的。所以殉情主义的作品，总是带有沉郁的悲哀，咏叹的声调，旧事的留恋，与宿命的嗟叹。

可以说，郁达夫每一次思乡创作都突出传统诗词，强化了其传统古典的审美偏好，强化了他身上自幼接受传统文化的启蒙教育和传统文化基因。他从17岁起就开始创作旧体诗，通过这些抒发思乡之情、笔触细腻、感情深沉、余韵悠长的诗词，可以看出郁达夫的才思敏捷，对中国历史的深刻体认，以及对文化传统的深深眷恋，并折射出他对理想主义与浪漫精神执着守望的文化心态。（作者系杭州市富阳区政协委员）