



李羨唐近照(史鳳凰 攝)

赵淑萍

李羨唐先生有好几个头衔：民革中央画院理事、浙江省文化研究院艺林书画院副秘书长、宁波书画研究会会长、宁波政协书画院常务副秘书长等。

他自学成才，谦称自己是“草根画家”。

他拉过人力车，干过装卸工，造过水库，筑过铁路，修过公路，做过企业的工会干部，当过老年大学的书画教师……

踏进这位书画家的家，一进门，“玩墨斋”三个字赫然在目，墙上挂着几帧书画，顿时，一股墨香雅韵飘入心田。在笔者的强烈要求下，他端出许多珍藏的宝贝：名人书信、老照片、老器物。其中，有两匹马，是画在纸上后剪下来的。这种纸，是已经绝迹了的粗草纸。这纸马，他珍藏了40多年。

李羨唐偏爱画马。40多年他常画不懈的，是马。他多次送展的画作，是马。2014年是马年，他曾自制挂历，挂历中好几幅是骁勇健壮、姿态各异的马。从在粗糙的黄草纸上涂抹到在洁白的宣纸上挥毫，他笔下的马，越来越活，越来越勇。“何当金络脑，快走踏清秋”，他自己，不也像一匹马，为了艺术理想昂首奋蹄，从不懈怠吗？

李羨唐的父亲，曾是旧时银行的职员，家境富裕。1943年，李羨唐出生于宁波。童年时他衣食无忧。至今他还保存着一张民国时评“健康宝宝”的照片。照片上的他胖嘟嘟的十分可爱，据说还得了“金奖”。1950年，因为战事，他随父亲去了上海。1952年，因父亲工作调动，他又到了陕西宝鸡。

他在宝鸡读小学。学校附近驻扎着部队。部队里有许多马，他常常在马厩前凝神细看。有一次，一位战士看他实在喜欢，就让他骑马。开始，马不紧不慢地跑，在马背上他畅快无比，又兴奋又激动。后来，马越跑越快，他感到了莫名的恐惧。这时，战士疾追吆喝，马才停了下来。后来，战士告诉他很多关于马的习性和骑马的诀窍。也就从那时开始，他和“马”结下了不解之缘。

整风运动开始，他的家庭受到了冲击。他独自留在了大西北。1958年，因为思念家乡、亲人，16岁的他，从大西北回到宁波。两年后，由于家庭原因，他被迫辍学。1960年起，他从事体力劳动，直至1980年



绿 漪

无疑，这部戏是好看的。观众们自始至终聚精会神，看到动情处不时交流几句，看到演员每一整段唱腔后，观众毫不吝啬他们的掌声。看到皇帝“告状”，怒斥官吏的那一场，我身旁的一位老大大若有所悟，笑着说：“原来是传递正能量的。”

32年前，剧作家叶保定和张金海根据民间故事“村姑救康王”创作了《康王告状》。这是宁波越剧的一个“招牌戏”，后来被多个越剧院团搬上舞台，并被其他剧种移植。上海越剧院以《皇帝与村姑》上演，主演是徐玉兰和王文娟。

宁波人跟康王很有感情。鼓楼有“五将军救康王”的故事。而一些地名，如惊驾路、宝剑路、段塘、宋诏桥无不与这位南宋的开国皇帝有关。甚至，连龙凤金盅和高桥汤团也跟他有渊源。单“村姑救康王”的版本，就有高桥版、宋诏桥版、涨鑑硬版和象山版。《宋史·高宗本纪》

快走踏清秋——书画家李羨唐的艺术之旅

开始担任企业工会干部。

刚开始拉人力车，他非常沮丧。看到熟人经过，就把草帽拉得低低的，遮住自己的脸。他觉得自己应该学点东西，不能自甘沉沦。他买过二胡、三弦、手风琴、小提琴、照相机等。尽管，这些高雅的爱好与拉人力车的职业是那么不协

研，还走上三尺讲台，为弘扬书画艺术而努力。对于一位不是科班出身的人来讲，对于一位长期工作在基层企业单位的人来说，他在艺术上的每一个成功都需要更艰辛的付出。在他保存的书信中，有民革元老毛翼虎先生的，也有著名收藏家、书法家周退密先生及本地名人



《奔马》

李羨唐

调。

当时，他常驻的点，是在江夏桥边。那时江夏桥还是浮桥，经常有浙江美院（现为中国美院）的师生来江边写生。他看他们速写，心想：“这样的事我也能做。”他自幼酷爱书画，业余时间也喜欢涂涂写写。江边写生的情景再次催发了他对书画的兴趣。于是，他托人制了一块画板。每逢工作之余，就躲在室内进行速写训练。有时候，他侧目凝望门外戏耍的孩子或动作迟缓的老人，不断地涂抹；有时候，他在暗中窥视、描写光亮中明晰的事物；有时，他在泥地上比画。速写多靠默记来完成，这种在特定环境下的传统式的捉形训练，给他打下了深厚的美术基础。

“我是拉手拉车的，啥时也能潇潇洒洒地背着画板跋山涉水啊。”李羨唐暗自羡慕那些美院的老师学生。

上苍非常眷顾这位逆境中奋进的青年。上世纪60年代初，他结识了凌近仁、罗梦石等本地书画界的老前辈，并得到了他们的赞赏和指点。“文革”后，他又在书画名家单克伦、庄亦周老先生的鼓励下，重拾旧好，不仅自己潜心专

蒋思豫、郑玉浦先生的。前辈们在信中，满是温馨赞美之词，满是殷切的期望。

从艺之路充满艰辛。他节衣缩食，把零钱都用来购买字帖和美术类的书籍。家里小，又没有像样的写字台。一张80厘米见方的多用桌是他唯一的耕耘天地。买不起宣纸，他用旧报纸、粗草纸代替。最困难的时候，一家四口，挤在17平方米房子里，桌上，毛笔、纸屑、旧报纸到处都是。夏天，没有电风扇，他汗流浹背，不停地写着、画着。刀子嘴豆腐心的妻子数落他：“介东西又不能当饭吃，我看到你弄到死也没花头！”但是，妻子始终没有阻止，他始终没有放弃。书画，成了他逆境中唯一的精神寄托。

在他的心中，始终有一匹“马”，在晨曦朝霞中，在西风冷月里一往直前。

上世纪80年代起，他的书画作品频频亮相，多次在市、省、全国及日本展览。1991年3月，由于宁波市总工会推荐，他赴杭州参加书画赴日人选的考核。当时，很多书画家报了名，最后锁定了他。

“我之所以被选上，不是水平高，是运气好。因为，我能书会

画，双管齐下。很多书画家则偏重于一个方面。而且，现场表演时，我画得非常快。”他谦虚地说。而且，因为在北方生活过，普通话讲得好。所以他是以综合素质胜出的。在日本静岡県表演，他赢得了日本友人的赞誉。表演后，他还即兴演唱了一曲《北国之春》。

1994年5月、11月他连续两次上电视台表演，并接受了宁波电视台的专题采访。《中国交通报》《浙江工人报》《宁波日报》等报刊都曾采访、刊载过有关他的文章。

与此同时，他也用自己的绘画特长为社会服务。他陆续在自己所属的交通系统、市内各学校、厂家、文化馆、群艺馆、少年宫等单位授课。30多年来，桃李满蹊，其教授过的弟子，后来居上，在书画界驰名者甚多。

退休后，李羨唐担任了宁波政协书画院常务副秘书长。他有更多的时间和精力来从事书画艺术工作。2004年，他去台湾参加浙江宁波书画院名家邀请展；2007年，他参加民革60周年宁波市委书画晋京展。全国人大常委会副委员长、民革中央主席何鲁丽、民革中央常务副主席周铁农参观了书画展，并和他亲切合影；2013年9月28日，宁波市书画研究会成立暨会员书画展开幕式在宁波举行。会上，李羨唐当选为宁波市书画研究会会长。该书画研究会成立后，通过开展学术研究和举办书画展览等一系列活动，为宁波市民革内外外的书画家和爱好者们搭建了一个书画交流的平台。

多年的艺术实践中，他不断地超越自己。他不仅画马，也工写意花鸟，用笔豪放泼辣，师古不泥，构图富有新意，讲究细节、情节，在事物的呼应中呈现动感和勃勃生机。他能诗善吟，画作题款，寥寥数行，言简意赅，与画作相映成趣。

他还有一个爱好——喝酒。年轻时，拉人力车，在极度苦闷的时候学会了喝酒。“推推手拉车，吃吃猪尾巴。”他说起喝酒的往事，朋友们常常笑得前俯后仰。但是，于他来说，如此的自我揶揄却暗含着一种激励。现在，他也常常醉后泼墨，第二天清早一看，那字和画比清醒时好得多，真是鬼使神差啊。

回忆往昔，老伴笑着对他说：“不是我当初将你，你也不会有今天吧？”最后，她发自肺腑地对笔者说：“他是真的喜欢，每天都要画到深夜，几十年了，天天如此。”

凑巧的是，她说这话时，我正观赏他的小品集，正翻到一幅马的作品。题款是“兴来搦毫笔，浓墨写雄姿”。那马，是一匹老马。

“笔纵时复横，翰墨伴终生。长恋于斯者，忠贞不二情。”这首诗，是李羨唐对自己最好的题照。

寻求民间故事的现代解读——观《明州女子尽封王》

提到明州达17处，“己丑，帝乘楼船次定海县（今镇海）”这一处，似乎给出了镇海的涨鑑硬版故事的影子。

这一次，当年的编剧叶保定和青年编剧马敏联手，导演倪东海再次操刀，老戏新编，又有哪些看点呢？很显然，删去了皇帝“测字算命”这场戏。随着观众文化素质的普遍提高，过于“做”的情节和封建宿命的东西在戏曲中理应减少。其次，加入了反腐倡廉和家风家训的内容，“治国先治吏”“施恩不图报”，对民间故事进行了现代解读，弘扬正能量，很接地气。而原先生戏中的五角——镇海县令改成了老生。原剧中的县令令智昏，趋炎附势，新剧则更多地表现他被胁迫后的无奈及内心深处那丝未泯的人性，避免了脸谱化。“无丑不成戏”，为此，剧中特意增设了一个丑角——明州知府的一个门子，见风使舵，见钱眼开，是一个官场的腐败符号。地域元素得到加强，如龙凤花轿、镇海民谣、奉化芋艿头、渔网、稻桶……村姑和状王稻桶作舟渡江这一环节，让剧情愈发

一波三折，险象环生。在表演中，加入舞蹈动作，诗意、唯美。凸显出江南女子的灵秀、机智和两人患难中的美好真情。

演员们青春靓丽、阵容整齐。杨魏文成功塑造了状王的形象。这是迄今看到她在舞台上分量最重的一部戏。所谓“分量”，不仅是指戏份，而且是塑造人物的力度和厚度。皇帝怒斥官吏，那种愤怒、忧患，通过大段高亢、激越的唱腔喷发出来，非常过瘾。饰演张桂兰的徐晓飞，是她这一代演员中的佼佼者。村姑的淳朴、率真和烂漫的少女情态琢磨得非常到位。县令之女贾玉屏的扮演者徐秋英虽然戏份不多，声音柔美甜长，身段优雅，让人眼前一亮。

让人感慨的是灯光。今天的舞台和三十年前的舞台大不一样。此前戏曲舞台大都写意，而现在写实和写意结合。剧中，灯光直接参与剧情的推动和人物的塑造，强烈的视觉效果，让人的内心震撼。看越剧简直有了看大片的感觉。但是，窃以为，有几处，还应删繁就简，不能喧宾夺主，应保持越剧舞台的空灵。

细节仍需推敲。比如，钦差曹子彬看到张桂兰后暗自心惊，但立即囚禁张桂兰，令贾玉屏冒名顶替，缺少铺垫，有点突兀。再如皇帝召见“张桂兰”（实为贾玉屏），虽踌躇满志，偶佻洒脱，但也不能过于轻佻，一把琵琶，莫名地拂一下，又放回去，有点画蛇添足。后来，皇帝微服探监，张桂兰给了皇帝一个巴掌。以她善良、淳厚的心性，不该有此泼辣之举。而且，在君权社会，民众对皇帝都有一种潜意识里的敬畏，这一巴掌是不是有点过分？

贾玉屏不是主角，但她如知识分子，不慕荣华，明辨是非。如果说，张桂兰是天生的淳朴、善良，贾玉屏则是受诗书熏陶后的明理。这两位，都应该是明州女子的典范。对这个人物，还可以进行适度的挖掘。

地域风情呈现的是一个地方整体的人们的价值取向和文化内涵。在戏剧日趋同质化的当下，彰显地域性、民俗性弥足珍贵。而对于传统戏曲，如果在现代意识的观照下编排，无疑，作品会更具有时代精神和时代气质。基于这两点，我为《明州女子尽封王》叫好。

电影笔记

东京往事 悲欣交集——谈谈小津安二郎的《东京物语》

贺秋帆

小津的《东京物语》拍于1953年，故事发生时间是战后不久，老两口想念在东京生活的孩子们，于是坐夜火车去探望。老大开了个诊所，老二开了个美容铺子，日日不得闲，老两口子在拥挤的老大家里住了一宿，孙子却抱怨书桌搬到过道，没法温习了。老大打算陪父母逛逛，出发的时候接到电话，得去出诊……老两口回家后不久，老太太病故，孩子们赶来奔丧，但丧礼上大家已经等不及想回东京了，老头很是落寞，悄悄地走出户外。

叙事上说，这个故事代表了小津电影的经典模式，看过了《东京物语》，就等于知道了他其余作品的大概。这倒不是说小津重复自己，而是说，他是一个不断在家庭伦理领域里发现价值的电影人。透过《东京物语》的故事和人物的表层，我们不难找到小津最为关注的战后日本社会变迁之实质，那就是走上现代化发展之路后，传统的家庭伦理观无可挽回地颓败，巨变之中的日本现实社会，老派生活方式被抛弃和颠覆。身为传统的守望者，当然不能不有所表示，恰好，小津手里有电影。

且看《东京物语》里的符号意义。东京相对于老两口的生活地而言，意味着未来和理想寄寓之所，也是现代化的集中地和目的地，这也是战后日本民众的共同理想所在，然而大儿子“开医院”的美好传说，现在被只是开个诊所的残酷现实所取代，这也传达出小津的一种世界观，所谓“理想”，难免夹杂了许多“纸糊的真实”。而现代化生活的实质，在小津看来，充其量是一个“忙”字而已，孩子忙作业，大人忙生计，街面上是行色匆匆的路人和各色商业招贴。两个探亲的老人似乎注定是这个情境里的多余人，唯一维系他们和这个陌生社会之间关系的，按理说该是亲情，但小津用镜头记录了亲情价值的抽离，孩子们居然没有时间来陪伴他们，理由是，“歇业一天，往后的生意就难做了……”

讽刺的是，孩子们后来合资让老人去热海度假，当然不失为一种现代化的亲情表达，但老人投宿处因为跟歌厅（现代生活的符号之一）一墙之隔而整夜无法入眠，根本的原因是孩子们支付的是经济价值费用，就是说在孩子们看来，他们用以表达亲情的付出，是需要成本核算的——这就是现代化亲情的真相。如此说来，处于经济腾飞前夜的日本社会对传统家庭观念的摧毁未免过于迅猛，但小津依旧给出了他的补救办法，在血缘亲情已经淡出的现状下，我们发现守寡的三媳妇身上依旧承载着某种传统的残余美德，先是她对守寡八年生活的无悔，再是请假一天陪同老人游览了东京，又在奔丧的宴席上表示愿意独自留下来陪伴公公聊聊天家常。小津只有去非血缘的关系里寻找抒发亲情的通道，悲耶喜耶？

小津绝不是如黑泽明一样善于从叙事里挖掘浓烈悲剧意味的人，他有什么只是尴尬或者不适，如果有什么意味，也仅仅是停留在一种轻微程度的传达之上，有了这层领悟，我们方才了解为什么小津喜欢用固定机位、

空镜头和画外空间，因为唯有这样的形式，才有助于小津的淡然风格的表达，而一切淡然中最重要的是镜头里无处不在的淡淡伤感气息，它源于他对剧变世风的喟叹和无奈，他的眼光就如同《东京物语》里老头最后对大海的凝望，安静并且失神。小津的电影里，空间是寻常人家的家居场所，人物是或辛苦劳作的青壮年市民，或寂寞于老境的良善父母，事情是人来人往的寻常家事，婚丧喜庆以及随之展开的世俗景象，没有大喜大悲的跌宕，只有小得不能再小的细节呈现，恰是一杯苦茶，抿上一口，滋味自知，淡然之中，把中老年人的颓唐之境用人物的举手投足，一颦一笑来静静展示，因此余味无穷。我们看他的影片，其实是品味自己的人生——因为国度年代虽然迥异，但平凡人性的表露则是近似的。看他的影片，就是看自己的过去今天和将来，看凡夫俗子的生存世态，看自己对于人世的体悟。

小津电影风格里的洁癖与静止，是上世纪50年代后期的特点，我宁愿说《东京物语》以生活气息浓重的动态描摹见胜，虽然低镜头的摆放，静镜的运用也有相当份额，但是我觉得那是出于作品内容需要的结果，是影片的老年人视角看生活在都市的子孙时内心世界的苍凉再现，这里就包含了老人代表的旧生活方式（或者说传统）和子孙代表的战后经济复苏时期的日本新生力量的某种矛盾关系，是传统的家居方式和亲情诉求遭遇崩溃的内因剖解，如此，我们才明了小津心目中平静的传统家居场景，何以总是被不断插入画面的新兴工业区的高大烟囱干扰、挤逼，这个层面上讲，影片的确已经深刻到任何人都无可回避，都被刺痛，再难平复内心波澜，一部看上去静静的影片能够如此发力，正现出小津的功夫。

现在来看剧情的象征色彩。二老从老家到东京去看望子孙，也许可以理解为“传统”的一种宿命性处境——在现代都市文明面前，它只是个流浪角色，虽然它表面上还保留着长者之尊。二老在东京其实一直处于被驱遣的状态，那是“传统”每况愈下的现实，老头说，“这下我们终于无家可归了”，绝不是一句简单的自嘲。老母回家后的离世，也许暗示了传统文化与时代潮流碰撞以后无可挽回的碎裂，两个孙子对长辈的态度，也许是小津对日本无知无礼的新一代的某种预言，而血缘关系之外的三媳妇对小二的亲情持续，归根结底只是小津的一种无奈假设，这也许是他自己内心世界最后一方温婉圣地了，如果连这方土壤也一起坍塌的话，作为传统捍卫者的小津及其世界观将何以立身？这种假设或指望，或许正是影片的悲剧之本。

影片结尾处，老母刚逝，奔丧的孩子们已经忙不迭地在谈起夜车的班次话题了，大家都想急着回程，何曾有半点伤感了？陶渊明《拟挽歌辞》云：“向来相送人，各自还其家。亲戚或余悲，他人亦已歌。死去何所道，托体同山阿。”《东京物语》里恰恰是亲生的孩子，率先自行消去了悲哀之心，那是真正令人寒心的现代人风貌，所以，老头片尾孤独地面对濑户内海枯坐的镜头才如此震撼人心。



日本著名演员原节子经常成为小津电影中的女性角色，她是战后日本女性形象的代表。（贺秋帆 供图）