

笔会

一样心情别样娇

戏曲和绘画的两个共同话题

徐建融

姿，但又一点不露西方圆舞曲的痕迹！同剧“团圆”一折中最后的“哭头”，也巧妙地融入了美国电影《风求凰》的歌曲音调，丰富了旋律的色彩效果，尽其妙曼。

绘画中的“移步换形”，与戏曲中的“移步不换形”，其涵义的不同如此。

“行家”和“戾（一作利、隶、力）家”，也是戏曲界和书画界常用的一对术语。“行家”，本指经过专业训练而具有过硬专业技能的职业从业者，即“内行”；“戾家”，则指未经专业训练的疏于专业技能的业余涉事者，即“外行”。宋元时期园中所称的“行家”，当然是专职的伶优，而“戾家”，则为“追星”自娱的票友。但赵孟頫却为之称道，他认为“良家子弟”才是杂剧界的“行家”，而“媚伎伶优”应为“戾家”。他的本意，主要是以戏文的编剧多为文化人，对杂剧的发展具有领衔的意义，所以应为“行家”；而伶优不过是逢场作戏、照本宣科的工匠，所以应为“戾家”。在很长的一段时期内，无论杂剧还是传奇，编剧的关汉卿、王实甫、徐渭、汤显祖、李渔、孔尚任、洪昇等成为中国戏曲史上的显赫人物，而表演的伶优则基本上不著其名，应该正是受赵孟頫这一观点的影响。但从清代徽班进京以后，花部的势头压倒了雅部，传统的戏曲亦由重文学的剧本变而为重演技的角色，专职的演员作为“行家”，而业余的票友即使如溥侗、程君谋、张伯驹、韩慎先也只能作为“戾家”，就再也没有争议了。

长安戏院的赵洪涛兄曾为我讲解“行家”、“戾家”的分别。第一，“戾家”一定是按照“行家”的标准来唱念做打的，功夫非常到家，甚至专业的年轻演员也需要向他们请教。所以，并不是所有的戏曲爱好者都有资格称得上“戾家”、票友的。第二，根本的是，“行家”以唱戏为职业，可以挂牌卖座；而“戾家”则以唱戏为业余的爱好，更不能挂牌卖座，一言以蔽之，在戏曲界，“行家”、“戾家”仅是职业身份的不同，至于在艺术要求上，容有水平的高下，却并没有标准的分歧。而且，支撑戏曲发展、繁荣的核心力量，是“行家”而不是“戾家”，如佛门中的和尚与香客。

赵孟頫不仅为戏曲中的“行家”“戾家”作翻案，他还与钱选一起，率先将这一对概念引进了绘画。《六如画谱》中记载了一段二人的对话：

赵子昂问钱舜举曰：“如何是士大夫画”，“诗画一律”在中国艺术史上有着更悠久、广泛的众所共识。“我们常听人有声有势地说，中国旧诗和中国旧画有同样的风格，体现同样的艺术境界”。但钱先生却提出了疑问：“那句话究竟是什么意思？这个意思能不能在文艺批评史里证实？”经过反复的论证，他的结论是：“诗和画既然同是艺术，应该有共同性；它们并非同一门艺术，又应该各具特殊性。”典型的例证，便是“在中国文艺批评的传统里，相当于南宋画风的诗不是诗中高品或正宗，而相当于神韵派诗风的画却是画中高品或正宗。旧诗和旧画的标准分歧是批评史里的事实。我们首先得承认这个事实，然后寻找解释、鞭辟入里的解释，而不是举行授与空洞头衔的仪式”。需要补充指出的是，诗画标准的分歧还有一个例证，这就是钱先生在《宋诗选注》中所指出的“具体的诗中有画”，也即闻一多所说的“用颜料来吟诗”，并没有被作为“诗中高品或正宗”；而“具体的画中有诗”，也即闻一多所说的“用文学来作画”，却被作为“画中高品或正宗”。

戏曲与绘画的相通关系，大抵亦如此。它们也有两个共同话题可以分说。梅兰芳先生有一句名言：“移步不换形。”这个话题，是从郭沫若《林黛玉进贾府》的论述中借用过来的：“山，近看如此，远数里看又如此，远数十里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也；山，正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓山形面面看也。如此，是一山而兼数十百山之形状。”其意为，山水画的写生、创作取景，不宜固定一个位置作“焦点透视”，而应该上下、左右、前后多角度地作“动点透视”，应使“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”的景象能尽萃于一局之中而引人入胜。

但梅先生的“移步不换形”却不是讲艺术的处理手法，而是讲艺术的创新问题。任何艺术都需要创新而不能墨守成规、故步自封，这就是“移步”；但任何创新都不能偏离该艺术的本体属性，这就是“不换形”。用程砚秋先生的话说，便是：“守法，要不拘泥于法；脱离成法，又要不背乎成法。”程先生的表演尤其是唱腔，在发声、吐字、行腔、归韵方面，恪守皮黄的基础，又广泛汲取各地方剧种乃至民间小调，更自觉地借鉴西方的音乐元素为我所用。如其代表作《锁麟囊》“春秋亭”一折的流水板“忆把梅香低声叫……”一句，末尾加上了十几板的拖腔，便是从欧洲电影《翠堤春晓》中施特劳斯的《大圆舞曲》中引进过来的，使唱腔更美丽多

姿，但又一点不露西方圆舞曲的痕迹！同剧“团圆”一折中最后的“哭头”，也巧妙地融入了美国电影《风求凰》的歌曲音调，丰富了旋律的色彩效果，尽其妙曼。绘画中的“移步换形”，与戏曲中的“移步不换形”，其涵义的不同如此。

“行家”和“戾（一作利、隶、力）家”，也是戏曲界和书画界常用的一对术语。“行家”，本指经过专业训练而具有过硬专业技能的职业从业者，即“内行”；“戾家”，则指未经专业训练的疏于专业技能的业余涉事者，即“外行”。宋元时期园中所称的“行家”，当然是专职的伶优，而“戾家”，则为“追星”自娱的票友。但赵孟頫却为之称道，他认为“良家子弟”才是杂剧界的“行家”，而“媚伎伶优”应为“戾家”。他的本意，主要是以戏文的编剧多为文化人，对杂剧的发展具有领衔的意义，所以应为“行家”；而伶优不过是逢场作戏、照本宣科的工匠，所以应为“戾家”。在很长的一段时期内，无论杂剧还是传奇，编剧的关汉卿、王实甫、徐渭、汤显祖、李渔、孔尚任、洪昇等成为中国戏曲史上的显赫人物，而表演的伶优则基本上不著其名，应该正是受赵孟頫这一观点的影响。但从清代徽班进京以后，花部的势头压倒了雅部，传统的戏曲亦由重文学的剧本变而为重演技的角色，专职的演员作为“行家”，而业余的票友即使如溥侗、程君谋、张伯驹、韩慎先也只能作为“戾家”，就再也没有争议了。

长安戏院的赵洪涛兄曾为我讲解“行家”、“戾家”的分别。第一，“戾家”一定是按照“行家”的标准来唱念做打的，功夫非常到家，甚至专业的年轻演员也需要向他们请教。所以，并不是所有的戏曲爱好者都有资格称得上“戾家”、票友的。第二，根本的是，“行家”以唱戏为职业，可以挂牌卖座；而“戾家”则以唱戏为业余的爱好，更不能挂牌卖座，一言以蔽之，在戏曲界，“行家”、“戾家”仅是职业身份的不同，至于在艺术要求上，容有水平的高下，却并没有标准的分歧。而且，支撑戏曲发展、繁荣的核心力量，是“行家”而不是“戾家”，如佛门中的和尚与香客。

赵孟頫不仅为戏曲中的“行家”“戾家”作翻案，他还与钱选一起，率先将这一对概念引进了绘画。《六如画谱》中记载了一段二人的对话：

赵子昂问钱舜举曰：“如何是士大夫画”，“诗画一律”在中国艺术史上有着更悠久、广泛的众所共识。“我们常听人有声有势地说，中国旧诗和中国旧画有同样的风格，体现同样的艺术境界”。但钱先生却提出了疑问：“那句话究竟是什么意思？这个意思能不能在文艺批评史里证实？”经过反复的论证，他的结论是：“诗和画既然同是艺术，应该有共同性；它们并非同一门艺术，又应该各具特殊性。”典型的例证，便是“在中国文艺批评的传统里，相当于南宋画风的诗不是诗中高品或正宗，而相当于神韵派诗风的画却是画中高品或正宗。旧诗和旧画的标准分歧是批评史里的事实。我们首先得承认这个事实，然后寻找解释、鞭辟入里的解释，而不是举行授与空洞头衔的仪式”。需要补充指出的是，诗画标准的分歧还有一个例证，这就是钱先生在《宋诗选注》中所指出的“具体的诗中有画”，也即闻一多所说的“用颜料来吟诗”，并没有被作为“诗中高品或正宗”；而“具体的画中有诗”，也即闻一多所说的“用文学来作画”，却被作为“画中高品或正宗”。

戏曲与绘画的相通关系，大抵亦如此。它们也有两个共同话题可以分说。梅兰芳先生有一句名言：“移步不换形。”这个话题，是从郭沫若《林黛玉进贾府》的论述中借用过来的：“山，近看如此，远数里看又如此，远数十里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也；山，正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓山形面面看也。如此，是一山而兼数十百山之形状。”其意为，山水画的写生、创作取景，不宜固定一个位置作“焦点透视”，而应该上下、左右、前后多角度地作“动点透视”，应使“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”的景象能尽萃于一局之中而引人入胜。

但梅先生的“移步不换形”却不是讲艺术的处理手法，而是讲艺术的创新问题。任何艺术都需要创新而不能墨守成规、故步自封，这就是“移步”；但任何创新都不能偏离该艺术的本体属性，这就是“不换形”。用程砚秋先生的话说，便是：“守法，要不拘泥于法；脱离成法，又要不背乎成法。”程先生的表演尤其是唱腔，在发声、吐字、行腔、归韵方面，恪守皮黄的基础，又广泛汲取各地方剧种乃至民间小调，更自觉地借鉴西方的音乐元素为我所用。如其代表作《锁麟囊》“春秋亭”一折的流水板“忆把梅香低声叫……”一句，末尾加上了十几板的拖腔，便是从欧洲电影《翠堤春晓》中施特劳斯的《大圆舞曲》中引进过来的，使唱腔更美丽多



「文汇报」微信二维码

书间消息

行意暖，火微明

骆同彦

一直觉得，这个世界上有本书是专意为你写的。这想法荒谬，却执拗地存在心中。这样人就如中蛊，疯狂地出入阅读中。为寻找这本书，一读多年；再读，又多年如是，却终未找到。心下不免沮丧，像信了谎言，又上当于神旨。而此念出，便随即一惊，我怎敢生此叛逆念头。

等日思（读）渐深，这份执著心意恍惚得到纾解。其实，这世界上所有的书，都是为你而写；由于心思偏狭，你一再错过——这犹如福音突至的幸运和相遇。由此，读书便成为人生的知遇潜行。

等读到黄德海的《书到今生读已迟》（作家出版社出版，2017年4月版），又有知悉，这个世界上早就有很多人一直在如此行想——也就是说，我并不孤单。书就在这人间行意暖，火微明。

《书到今生读已迟》一书分三辑，“跳动的火焰”、“爱命运”和“目前无异路”，似依此述说一个读书人的阅知心历。或者作者也未必有此深心，他专心的只有一件事：如何读得心通智明。

这本书，一下读出了很多想法，尤其是第一辑。其中最为直接的一个想法是——在某个时刻我忽然感到内心迸发一阵冰融般的松动与激涌，原来，这是一本让人在阅读中能够获得通灵直觉的书。这想法有点巫，却是真切地这样想了。作者在这本书中有一个读到好书时的说法：“好到什么程度呢？好到我觉

得应该有个相当程度的高手，持此一卷，对人讲解，勾勒此书的阔深、阔大、沉郁、博学，提点其中的误会、歧途、枝蔓、芜杂，引出更进一步的向上之路。”若依此回观此书，又如何呢？当然适恰——这就是书写的奥义。

“跳动的火焰”是我读出特殊心得的一辑，带来疑问和精神归认的也是这一辑。疑问来自它的众多引文，我难以想象它们的获取与适当嵌入。而有所归认，则指它的几篇文章。借助《眼前——漫游在《左传》的世界》（抑或是《左传》）——那可能附身的叙事蓝本，以解构手法，把书中歌志的历史人物、咏叹的家国荣衰、感喟的民生兴歇，置身于犹如大河流淌的语境内，在激荡、奔突、凋零、重生犹如复调的叙述中，来用心检索历史信息的真和假面，洞见人世的变与持恒。在我看来，他就是借着一本书的阅读衣钵，讲一种好书伦理和它们之间存在的接通术。那是某个瞬间，心灵或精神认知的秘密“通关”，犹如处子脱壳卓然载立。

人无论是做学问、读书，到一定程度都面临这等接通与融合的难度。如何破解这一难题的关键是打破与建立。如何打破，又如何建立？破不易，立更难。而其中“关节”实难转述，大多要靠心领神会。这一问题解决好了，就可获得一次艰难的精神进阶。原来在思想中是碎片的思维，会形成拼图或图画；原来

在认知中模糊的概念，会呈现可感可视的轮廓；原来自认为已知的事物，却不可置否地遭到怀疑。经过这样的净身洗礼，心灵乃至生命便可能升入另一层可能窥知未来的光亮循环中。这样一路寻索下来，就可看见在《左传》、唐诺的《眼前》与黄德海的《今生》之间潜藏着某种链接，而发现，指认这一链接的存在无疑就是一次跨越时空的艰难转述。

唐诺的《眼前》是一个寓意，还是介质，但它又是一个作者写作的喻指实体。它可是古代，可是现代，又可是当代，或就是“眼前”，甚至它还可能延宕至未来。一切事物无论古今都可现实地置于眼前，又可从眼前消失，乃至在某个不确定的时间重现。我们对眼前之书的阅读，就是在通幽远古、接通当下、递送未来。有了这层认识，才可谓初入读书之道。而那个远未可达的目标——阅读至境，却仍持久地在对心灵和生命释放诱惑。他（这一人称为双重意指）不是在解读一本书，而是在将心灵置放于一本书中，做可能又未知的远旅和神游，只为那未竟的抵达。等读毕这一辑便想，那个唐诺何尝不是借《左传》的衣钵，来述说一个读书人在内心追慕悠远、寄求形下的辗转情怀。

此书第二辑“爱命运”，在我看来无疑就是内心打通之后精神的自在与神游了。这个境界是向外侵略的。无论作

者在认知中模糊的概念，会呈现可感可视的轮廓；原来自认为已知的事物，却不可置否地遭到怀疑。经过这样的净身洗礼，心灵乃至生命便可能升入另一层可能窥知未来的光亮循环中。这样一路寻索下来，就可看见在《左传》、唐诺的《眼前》与黄德海的《今生》之间潜藏着某种链接，而发现，指认这一链接的存在无疑就是一次跨越时空的艰难转述。

唐诺的《眼前》是一个寓意，还是介质，但它又是一个作者写作的喻指实体。它可是古代，可是现代，又可是当代，或就是“眼前”，甚至它还可能延宕至未来。一切事物无论古今都可现实地置于眼前，又可从眼前消失，乃至在某个不确定的时间重现。我们对眼前之书的阅读，就是在通幽远古、接通当下、递送未来。有了这层认识，才可谓初入读书之道。而那个远未可达的目标——阅读至境，却仍持久地在对心灵和生命释放诱惑。他（这一人称为双重意指）不是在解读一本书，而是在将心灵置放于一本书中，做可能又未知的远旅和神游，只为那未竟的抵达。等读毕这一辑便想，那个唐诺何尝不是借《左传》的衣钵，来述说一个读书人在内心追慕悠远、寄求形下的辗转情怀。

此书第二辑“爱命运”，在我看来无疑就是内心打通之后精神的自在与神游了。这个境界是向外侵略的。无论作

者在认知中模糊的概念，会呈现可感可视的轮廓；原来自认为已知的事物，却不可置否地遭到怀疑。经过这样的净身洗礼，心灵乃至生命便可能升入另一层可能窥知未来的光亮循环中。这样一路寻索下来，就可看见在《左传》、唐诺的《眼前》与黄德海的《今生》之间潜藏着某种链接，而发现，指认这一链接的存在无疑就是一次跨越时空的艰难转述。

唐诺的《眼前》是一个寓意，还是介质，但它又是一个作者写作的喻指实体。它可是古代，可是现代，又可是当代，或就是“眼前”，甚至它还可能延宕至未来。一切事物无论古今都可现实地置于眼前，又可从眼前消失，乃至在某个不确定的时间重现。我们对眼前之书的阅读，就是在通幽远古、接通当下、递送未来。有了这层认识，才可谓初入读书之道。而那个远未可达的目标——阅读至境，却仍持久地在对心灵和生命释放诱惑。他（这一人称为双重意指）不是在解读一本书，而是在将心灵置放于一本书中，做可能又未知的远旅和神游，只为那未竟的抵达。等读毕这一辑便想，那个唐诺何尝不是借《左传》的衣钵，来述说一个读书人在内心追慕悠远、寄求形下的辗转情怀。

此书第二辑“爱命运”，在我看来无疑就是内心打通之后精神的自在与神游了。这个境界是向外侵略的。无论作

者在认知中模糊的概念，会呈现可感可视的轮廓；原来自认为已知的事物，却不可置否地遭到怀疑。经过这样的净身洗礼，心灵乃至生命便可能升入另一层可能窥知未来的光亮循环中。这样一路寻索下来，就可看见在《左传》、唐诺的《眼前》与黄德海的《今生》之间潜藏着某种链接，而发现，指认这一链接的存在无疑就是一次跨越时空的艰难转述。

拱手为揖，本是常见的传统礼仪，但昆曲的揖法，包括正揖、偏揖、旁揖、朝天揖、朝地揖等等，历来颇有讲究。这种特殊的肢体语言，是传递情感、透视性格、塑造角色的需要。

《连环记·议剑》，讲曹操应邀前往王允府邸，于客套里议说宝剑，在试探中授予计谋的故事。一个是青年骁骑，机警狡黠又血气方刚；一个是汉室司徒，老谋深算又忧心如焚。彼此暗存戒备，却意欲共同冒险，谋划一场刺杀董卓的政治行动。戏，就这样环环紧扣地展开了。

曹操登门见王允，自然准备作揖。没想到，三台元老闻听通报，特意大声说：“我要迎！”曹操只当没听见，吩咐小军：“把马带下去，不要脏了王老爷的地方。”且背对着王府大门。王允跨出门槛，从背后拍一下曹操肩膀，连声拱手道：“骁骑，骁骑！”曹操佯作刚发手道：“王允，王允拱手作揖，请曹操进门。曹操连连拱手躬身，请王允先进。王允说骁骑是客，自然骁骑请。曹操说大人乃三台元老，操年涉职微，荷蒙见招，恐拂台命而来，焉敢僭越？王允一边掂量着曹操的心志，一边作揖道：“一则汉相之后，二则太师门下，非比其它。还是骁骑请。”这番话，恭维中含有讽喻，曹操不会听不懂。他的回答同样是话里有话：“大人说汉相之后，操不肖极也。若说太师门下，则曹操这里斗胆了！”他朝外拱手，很有分寸地提醒王允，可不要小看了骁骑。王允不满曹操张狂，但依然皮笑肉不笑，加重了语气，作揖请曹操进门。

两人谁也不愿先进门，结果是排而

者是讲述科学家的道德私隐，还是对蒙田的洞烛幽微以及对《诗》的解认，那种“通关”解惑的释然，已渐渐转化成文字讲解的从容和涤荡。但它又是内敛、澄明的，有着不事张扬的羞怯。这时阅读，就像是在把玩一件精致的绣品，那在行文中的语词拼接、情致编织、色调携领……都事先生成于作者内心的图景中，但又逸笔绘出，疏影横斜。这是一个读书人本悟后，在经由写作向心念往之的自由之境表达的致敬吧。

第三辑“目前无异路”，怎么读，怎么觉得像是在一种文字探幽中的自我警戒。它的自省意识是严苛的，更可以说是在内审、冷峻的。它的最终指意仍是回到起初的打通——打通之后怎么办？当年那个意气少年，已步入人生的认知艰途，那初心肆意的骄傲与锋芒，都渐渐被岁月磨平，而智慧“小镇”的光芒才意味着精神不断进阶的可能境界，在开始即结束、结束亦开始的无限认知循环中，选择和加入已如神的呼唤在他精神的天空萦绕不去，而秘密就在于不被拒绝地加入。谁又能幸运得到一个加入者的身份呢？“为谁写作”终还是被当做一个问题提了出来。但我觉得它已不再重要。作者已用知会的写作给出了经意回答。

这时回观，《书到今生读已迟》就像那个自足又隐在的加入者在如是说。

其我最喜书中那种谦逊又不失本真立场的叙述气质，不主观、不偏执、不畏难，更无凌驾、僭越，而是真诚倾诉，又在这真诚倾诉之际，认真耐心地聆听像雨打芭蕉般的知遇回声。这镜映的是一个读书人也是一个写作者的本色画像。

相遇就这般发生，而那心灵的神会与交融更是超越一切现实的阻碍和屏障——相伴在文字福荫下。已如此这般，还需什么？

揖与剑

陈益

行。即使是同步进门，也有左右上下之分，于是在转身时，彼此又有一番揖让。

拱手为揖，看似闲常却颇含深意。剑，是这折戏的重要道具。王允早就酝酿着要取出宝剑，授予曹操，却故意说，自己偶尔得到一柄宝剑，未识何名。又得到古史一册，被蛀虫损毁了一句，知道骁骑博学，想请教骁骑。曹操自谦道，曹操志在温饱，不过吃些鱼肉而已，那古史行中全然不晓。顺便又举了一个例子说，前几天有人拿了两幅马来卖。一幅是戴嵩的牛，一幅是韩幹的马。他对那个人说，这马又骑不得，那牛又耕不来田，要它干什么？你那里有牛粪呀马粪呀，我这里倒是用得着，可以肥田。

这，与其说是调侃，还不如说是作揖——嘴巴上的作揖。曹操生性机灵狡诈，尽管很期待见到宝剑，却故意制造谐谑气氛，顾左右而言他，让王允迫不及待取出了宝剑。看到宝剑，曹操不由一怔，眼睛里放出光芒。王允这是什么剑，他说：“操闻纯钧之剑，纹如星行，光若波流。昔日吴国姬光用之刺荆僚。今观此剑，非豪曹之比，真乃纯钧宝剑也！”王允问：“豪曹是何物？”曹操答：“也是剑名。但不如纯钧削铁如泥，不能透甲伤人。”王允说：“不能透甲伤人，那是无用之物了？”曹操说：“怎么能说无用之物？只是欠钢而已。”“欠钢？”“少钢。”彼此都听懂了话里的双关之意，不由相视而笑。

至于古史一册，蠹损了一句，已用不着看书了。曹操问，蠹损的上文是什么，王允告诉他，是“城门失火”。那么下文无疑是“殃及池鱼”。王允为什么要把一柄宝剑和“城门失火，殃及池鱼”这样的问题同时摆出来？一切已不必赘述。曹操恍然大悟。他从王允手里接过宝剑，将剑把朝左，左手反托剑把，斜抱在左臂之上，青年骁骑显得分外威武，也令观众领略了昆曲的形式美。

【四边静】他，他，他公然出伴豪鸾，龙袍志挂。六尺棍称孤，一心要图霸。（合）纯钧出靶，风云叱咤；乘隙刺奸邪，成功最为大。

【前腔】折箭履首疑防，嘴吐谦谦实非空。兵甲运胸中，眉睫仰人下。（合）纯钧出靶，风云叱咤；乘隙刺奸邪，成功最为大！

在这阙酣畅淋漓的唱段后，曹操拱手揖拜王允，携剑而去。然而，作为“主谋”的王允，心里仍有莫名的担忧。他拱手祈求老天：“若能除此奸贼，上以肃清朝廷，下以奠安黎庶，汉家四百年宗社永保无虞，我王允就死在九泉之下也得瞑目矣！”这就给下一折“献剑”留下了悬念。

当年，昆曲传字辈艺人郑传贤饰王允，王传饰曹操，一折《议剑》，把宾主双方在拱手作揖中的揣摩、试探、攻防，及至达成共识，演绎得淋漓尽致。他们是在文雅谦和的状态下，一起密谋行刺除奸的，愈是彬彬有礼，愈引人入胜。古今中外的戏剧中，这样的套路并不鲜见，但一切皆在拱手为揖之间，则显示了吴歙雅韵的魅力。我们今天还能观赏到非常珍贵的视频资料，遥想当年现场演出之精彩纷呈，也是值得庆幸的。

听他讲“落日的影子”

——记和诗人公刘相处的日子

王家泉

不要看到一点就写”的创作真谛。

公刘是在广州解放后，由香港回来参加了中国人民解放军，随即就跟随部队进军大西南的。正是这段时期的西南边陲的军旅生活给了他喷涌如泉的创作灵感。他先后发表了表现转战和守卫在边疆的解放军官兵生活的组诗：《佯山组诗》、《西双版纳组诗》和《上海夜歌》，还出版了他的第一部诗集《边地短歌》。这些充满了边疆战士浓郁生活气息的诗歌，不仅使他成为全国解放后最早获得较高评价的诗人（当时他的《西盟的早晨》获得大诗人艾青激赏，亲笔写了评论《公刘的诗》在《文艺报》头条发表，而据说艾青是从不为人写诗评的），也成为其后众多军旅诗人的创作楷模。也正是在这个时候，他又领衔参与了聚居在祖国西南边陲的撒尼人的民间长诗《阿诗玛》的采风、收集、整理和再创作（与黄铁、杨智勇、刘绪共同整理）。之后在长诗《阿诗玛》基础上改编摄制的中国第一部彩色电影《阿诗玛》，不仅映遍神州大地，还风靡国际影坛，为国争了光。

为了整理、创作好长诗和改编好电影《阿诗玛》，他与几位同仁在当时军区政治部的安排下，为加深对彝族支系撒尼人的了解，横越广西，取道贵州册亨、安龙、兴义，进入云南罗

平、师宗、陆良、路南、宜良一带，深入大面积的喀斯特地貌和方圆数百里星罗棋布的“石头的树林”（即云南“石林”）中，去寻觅那些包着绣花头帕、穿着麻布褶裙、沿途载歌载舞的“阿诗玛”们，深入到他们的情感生活中去。公刘曾给我讲了一个文学创作离不开对生活细致入微观察的例子：撒尼人在口头长诗中曾用“落日的影子”来比喻阿诗玛的头发。公刘开始不解，后来经过观察，发现撒尼女子的头发真的几乎无一例外地略呈暗红色，并且显得干燥而蓬松，透露着她们居住在云贵高原上的生活艰辛；同时当落日晚霞照射在圭山（云南撒尼人的主要聚居地）的红土壤上，再经过折射，在她们头发上也真的是会映射出一片暗红的影绰，真像夕阳的红色余晖落在了她们的头发上，惟妙惟肖地反映了当地的人文地理特征。这一发现使公刘恍然大悟：啊啊，“生活与艺术的关系原来竟至于这样的密切与忠实！”而且这个“落日的影子”比喻在《阿诗玛》的民间口头传唱中早就存在了。这给公刘的启示是深刻的，也是震撼的。正是学习、整理、创作长诗《阿诗玛》和改编电影《阿诗玛》，为他对生活情景的细致入微的观察、再创作于诗歌等文学作品之中，奠定了坚实的基础。

1978年春节后，我曾应中国少年儿童出版社总编室通知，赴京去修改自己的长篇小说。抵京后，由出版社安排，我有幸与著名诗人公刘同住一室。公刘是应中国青年出版社邀请来京，为其新创作的叙事长诗《尹灵芝》作修改的。安排甫定，对能入住并同住一室的久仰大名的诗人公刘，我作为一个文学界的名无后辈十分激动。当时春暖乍寒，从山西忻州（他后来调到合肥的安徽作协）来京的公刘，还穿着一身黑棉袄。他个子不高，却有着一张大头颅以及粗重的嗓音，除了灼灼的双眼显示着他是个智者，其言谈举止乎平常常颇像一个老乡亲，无丝毫浪漫时髦的大诗人的派头，一下子拉近了我们的距离。

每天晚上，我们头靠头临睡前，谈得最多的当然是文学的话题。我来自上海，最早读到的公刘的作品，就是他写的《上海夜歌》。相识当晚，我就曾给他背诵过这首不长的诗。因为他对大上海的夜景描写留给了我深刻的印象，尤其是对黄浦江畔上海海关钟楼细节描述：“时钟和分针/像一把巨剪/一圈又一圈/敲碎了白天/夜色/把二十四层楼挂下/挂下一幅垂帘/上海立即打开她的百宝箱/到处珠光/闪闪/灯的峡谷，灯的河床，灯的山/六百万人民写下了壮丽的诗篇/纵横街道是诗行/灯是标点。”整首诗仅十二行，却多么形象而又生动地讴歌了解放后大上海的繁华灿烂的动人的夜景啊！

由这首诗，公刘谈起了文学创作离不开生活实践、离不开对生活细节深入观察的话题。上海解放后，一扫旧上海十里洋场的奢靡风气，新人新事层出不穷，一个朝气蓬勃的新上海呈现在世人面前。在眼花缭乱的万事万物中，公刘独具慧眼，他对新上海夜景的描绘，诠释了鲁迅先生对我们的教诲：“留心各样的事情，多看看，

不要看到一点就写”的创作真谛。公刘是在广州解放后，由香港回来参加了中国人民解放军，随即就跟随部队进军大西南的。正是这段时期的西南边陲的军旅生活给了他喷涌如泉的创作灵感。他先后发表了表现转战和守卫在边疆的解放军官兵生活的组诗：《佯山组诗》、《西双版纳组诗》和《上海夜歌》，还出版了他的第一部诗集《边地短歌》。这些充满了边疆战士浓郁生活气息的诗歌，不仅使他成为全国解放后最早获得较高评价的诗人（当时他的《西盟的早晨》获得大诗人艾青激赏，亲笔写了评论《公刘的诗》在《文艺报》头条发表，而据说艾青是从不为人写诗评的），也成为其后众多军旅诗人的创作楷模。也正是在这个时候，他又领衔参与了聚居在祖国西南边陲的撒尼人的民间长诗《阿诗玛》的采风、收集、整理和再创作（与黄铁、杨智勇、刘绪共同整理）。之后在长诗《阿诗玛》基础上改编摄制的中国第一部彩色电影《阿诗玛》，不仅映遍神州大地，还风靡国际影坛，为国争了光。



笔会

谈艺录

春秋亭外

（国画）

徐建融