

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”。宋元时梨园中所称的“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？”舜举曰：“隶家画也。”子昂曰：“然观之王维、李成、徐熙、李伯时，皆士夫之高尚者，所画盖与物传神，尽其妙也。近世作士大夫者，所谬甚矣。”

在钱选眼里，绘画的“行家”如吴道子、黄筌、崔白等职业画工，具有“与物传神”的逼真本能；而文人士大夫中有游戏翰墨者，不过“隶家”而已，不足称道。赵孟頫却提出了异议，他认为李成等非职业的士大夫画家同样具有“与物传神”的逼真本能，决不能一概地归于“隶家”。但他又承认“近世作士大夫画者，所谬甚矣”，虽未具体点名，所指应是类似苏轼、米芾之类“心识其然而不能然”、“不学之过”的逸笔草草。

李成等“戾家”，相当于溥侗等票友，虽不以绘画为处世立身的专职，但水平并不在“行家”之下甚至在其上，而苏轼等“戾家”，则相当于荒唐走板的戏曲爱好者。这样的“戾家”，相比于“行家”，不仅身份不同，更在于标准相异。“行家”画的标准，在于“与物传神”的“画之本”的深厚扎实。从这一意义上，李成等的身份虽为“戾家”，但他们的艺术仍属当行本色的“行家”。而“戾家”画的标准，则在疏于“画之本法”、却具有专职画工所阙如的丰厚博洽的“画外功夫”。赵孟頫虽然不同意把李成等归于“戾家”，但对苏轼等归于“戾家”，应该是没有回言的。

然而，进入明清以后，文人画沛然大兴，蔚为画坛的主流，画家画则被排斥到了画坛的边缘。从此，“戾家”成为绘画艺术批评史上表征高雅的褒词，而“行家”则成为表征低俗的贬词，如禅林中的南宗与北宗。

戏曲中的“行家”“戾家”，与绘画中的“行家”“戾家”，其涵义的不同又如此。其实，何止诗与画，戏与画，世界上任何两件不同的事物，其基本的道理都是一律的、相通的。但此事物之所以为此事物而不为彼事物，彼事物之所以为彼事物而不为此事物，根本上不是因为它们的一律、相通，而恰恰是因为它们的分歧、不同。“我们首先得承认这个事实，然后寻找解释、鞭辟入里的分析，而不是举行授与空洞头衔的仪式。”

梅兰芳先生有一句名言：“移步不换形。”这个话题，是从郭乐《林泉高致》的画论中借用过来的：“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质属性，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、感喟的人生兴歇，置身于犹如大河流淌的语境中，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，才可谓初入门读书之道。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，做可能又未知的远游和神游，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”还是被谁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

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！”曹操伴作刚发现王允，深深一躬。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，结果是排而行的。即便是同步进门，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轲。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。六尺棍挑孤，一心要图霸。（合）纯钧出靶，风云叱咤；乘隙刺奸邪，成功最大。

【前腔】折箭履首疑防，嘴吐谦谦实实。兵甲运筹中，眉睫仰人下。（合）纯钧出靶，风云叱咤；乘隙刺奸邪，成功最大！

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，王传俊饰曹操，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。

笔会

谈艺录

春秋亭外

（国画）

徐建融



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。