

耳听八方

“越掩饰越深刻”

李皖

歌曲《初学者》有一种诡异的深情：一般如战场上彼此相杀的惨烈，与一种不能自拔的贪恋纠缠在一起。还不止——它还有刺耳的嘲笑，嘲笑初学者的笨拙，却又分明还有着不能释怀的伤痛。在一场相互眷恋/伤害的游戏中，初学者是受害者，却也是施予方。他受嘲于、自嘲于、也嘲笑于“初学”的认真、幼稚、放不开和不及格，分明又很痛，撒手不同时伸展出一双看不见的手，紧紧护住伤处，护住心口，护住那初心。

与惯常的流行歌比起来，《初学者》不同寻常。乍见它的内容似随大流；再看就看到了新颖的修辞；若还想更深入，就能看到它整体上是独特的。尤其副歌，句子被切成一段一段，间隔以尖利的呼喝咆哮——惨烈却又深情的感受，就来自这里。

副歌并列了五组词、五个“者”：崇拜者、初学者、劝说者、挑拨者、羡慕者，这是歌曲场景中的五个角色，五个角色合演了一场活剧，构成了故事中所有的人际关系和冲突。其中初学者是核心，所有的矛盾、纠葛和撕扯，都围绕着初学者展开。

这歌手所唱，那尖锐、疲惫又深情的声音，正是这初学者的心声。初学什么？这五种角色在演什么？在学习表演游戏——娱乐年代的娱乐游戏。

《初学者》是薛之谦同名专辑的同名歌曲，他讲述的是他的个人经验，是真体验，是真感受。这个娱乐年代的娱乐游戏，也可以称为“互联网游戏”，也可以称为“真人秀游戏”。总之，一个明星，表演真人秀，一大群人围着他，有崇拜者，有劝说者，有挑拨者，有羡慕者，各方密切互动，模糊了台上/台下、演员/观众的界线。这正是眼下这个“互联—社交”网络时代的秀场，人人熟知。电视秀也好，网络秀也好，网红秀也好，平台、媒介、场景可变，秀的结构一真相是不变的：围观的许多崇拜者，仰视，放出艳羡眼光；这艳羡目光，贪婪地欺骗着这明星，给这明星诸多幻影；劝说者做着挑拨者，劝说和挑拨，是熟客、高手，过来人角色的一体两面，由此这游戏产生冲突，才有发展和高潮；在高潮的、热烈的甚至惨烈的剧情里，用户获得体验，“脆弱的羡慕者被安抚着”。

但这一回，那个秀场中央、花团锦簇的真人秀明星，在讲述受到伤害的尖锐刺痛，这是这首歌的不同凡响之处。作这张专辑时，薛之谦“出道”十一年，早过了娱乐学徒期。他却仍写出了初学者心身俱受伤害的折磨与痛楚，这不寻常。此时的他，貌似已经看穿了，业已放下身段纵身笑海，做起在人前充愣卖萌的“段子手”生意，但回到人后，在歌曲里，他如此肃然地咬啮着内心，以咽不下的凄苦和狠力的歌唱，崭露藏在浮浪和泡沫下的暗海，揭开伤感和隐痛，这不寻常。

以《初学者》开篇，薛之谦继后拿出七首情歌和两首以“小孩”、“花儿和少年”为主题的歌曲。与《初学者》一样，这些歌曲都唱得深情缱绻，面露事态重大之凝重。尤其是五首薛之谦自己词曲的歌和一首他作词、李荣浩作曲的《一半》，有着一边佯作着游戏和表演，一边却不能彻底放下的撕扯，其间的隐情与暗伤，与《初学者》一模一样。

不同于老一辈人的恋爱，《初学者》专辑中的恋爱有一种新的时代风尚印记，带有一种并不纯属于男女之情的诡异的纠结。这歌手，这恋爱的男人，虽身处恋爱中，却感觉自己好像一直在演戏。在这些歌曲里，我们能始终感受到他对于身为类似于演员角色的那种感知，对被围观的过敏和对戏是否演过、是否演砸的忧心。在真人秀节目中，我们知道，所有的事情都是秀，它们是真的，但主要的不是真的，它们是一场秀——当真就真输了，当真就演砸了。现在，在恋爱这桩事情上，这歌手竟有类似的体验、同样的隐情。当然，恋爱可不是秀，恋爱是真实人生，但这歌手可不这么觉得，他感觉着这也是在做一场逢场作戏，随后就一拍两散的戏，他知道这剧情，他想把这戏演成，但内心的某种执念，导致他总也演不好。演不成——他还是当真了，所以出戏了。他心里有个念头是，一旦当真了，这爱情也就演砸了！所以别认真，别认真，千万别认真，他踩在这就将要演砸的分界线上，努力地、用力地、刻意地把握着分寸。

这些歌曲非常矛盾，非常纠缠，非常伤感。非常一致，它们都是分手之歌。想想看，若恋爱就是游戏，那么恋爱的主题可不就是分手么？游戏一场一场，这场结束还有下一场，重要的是下一场。海枯石烂、永结同心是必不可少的戏码，但是终局，你一定得出来，一定不可投入太深，不可入戏，不可忘记了这其实是一场游戏一场梦。这些歌曲的这些信息，是这些情歌的不同寻常之处。

拆解这些歌，我们能看到其中的每一幕爱情，都有属于像是在演戏的这些性质：

《刚刚好》：分手的一刻，心情复杂，怕受伤，不想挣扎，这没什么不正常。这是一首心思很绵密的情歌，但是很微妙，歌手最后在意的，是这个火候：“我们的爱情/到这刚刚好”，刚好能忘掉，刚好之后生活可以“圆满”复原；“我们的距离/到这刚刚好”，刚好用不着挽回，不该计较，不如退下，不必再煎熬。这种盘算有些特别，因为“刚刚好”，可以了断得干干净净，他有点在庆幸这一场恋爱的结束。

《我好像在哪见过你》：这首歌很费解。不同于网络传播的庸俗化流行解读，从文本本身来看，它应该写了一段观剧的体验。看一出剧，联想到其中的情感/道德困境，如若放在自己身上，该如何相处呢？看看周围，看客就是看客，看客都把自己撇清了，但“我”撇不清，“我”无法释怀，一再地想起来了“你”。戏剧的剧情大概是：来了一段爱情，最美的，真正的，但之前已经有了爱情，该怎么办？“你”就是那最美的晚来的爱情的女主角，我在想着你，我听见了你，但是不敢相见。我以我已经历了重重人世，满心尘灰，但是你，干净得像最初的白纸，幼稚得像最早的情书。对于这“来得太晚”的“美丽的故事”，我最后的决断是：“我好像在哪见过你/我在劝我该忘了你”。这首歌非常悲，一个还没有发生的故事，但已经将它结束！歌手唱得非常悲，骑上了假声的旋律破空而来、破空而去，他唱的是一种旷世的遗憾，实质上也是每一个人的遗憾——它竟然、其实、终究也没有发生过！

《绅士》：曾经有过一段的男女相约见面，男方想重燃旧情，但时过境迁，女方怎么想呢？所以他小心翼翼，一直扮演绅士。这首歌将恋爱表现与演绎表现对应起来，二者成了同一件事，依同一个理儿。其中最有意思的是，二者都要“掌握尺度”，做真了就过了尺度，就闹笑话了。于是这绅士拼命掩饰着，言不由衷，自欺欺人，不闹这笑话，终于成功地还原成了路人，做成为绅士。但内心的渴念和真情终不可解，未能说破，只好在内心自言自语着，回响，激荡，放大——最后变得比表白出来更强烈。

《一半》：分手之后的内心独白。请注意它的词汇库：喜感、围观、角色、人才、剧透、做作的表情、旁观、对白、情歌、故事——这是观戏、演戏的词汇库，现在，它们组合成了一段失恋自语。

出戏还是入戏？掩饰还是来真的？这是薛之谦情歌一再在考虑的问题。通常他的表现是首鼠两端，为这个问题的两难费尽了心机，伤透了脑筋。他拼命掩饰着真情，生怕在片场闹了笑话，生怕一旦来真的出了戏，所以他拿捏着那分寸，极力不让真人、真心跑冒出来。但有时，还是会跑冒出来啊，所以他为这真感到羞愧，为这失态感到了尴尬。要放下，放不下，狠心放下。

爱情像是相亲节目，恋爱像是真人秀，谈情说爱像是演戏，“越掩饰越深刻”。在古典爱情时代，有人指出：不

是艺术在模仿生活，是生活在模仿艺术。在今天，这个娱乐年代，在薛之谦的歌曲里，我们隐约发现，不是娱乐在模仿生活，生活也在模仿娱乐。探头朝外面的世界看看，这真不是只有歌曲里才有的场景，真实的生活里，实实在在，在到处都有真人秀上演，都有人在表演“非诚勿扰”情感节目里的桥段。

在歌曲某一处，这歌手自问：“什么时候我们开始收起了底线/顺应时代的改变看那些拙劣的表演”？

但不管底线如何不堪，表演如何拙劣，毕竟毕竟，恋爱、生活不是演戏。所以到最后，歌手总还是感到伤心，歌唱总还是放出了悲情。而且这悲情深重，导致整整一张专辑，都是恋爱游戏中的惨情，都是遗憾和悲剧之歌。在一首又一首歌曲里，歌手一再地放开了悲声，将旋律与高音，跃向天地/灵肉相接之处，而器乐趋向古典、趋向庄重、趋向神圣，如浪拍岸，如冷风刮过，如城市凄清，如心境荒芜，再漫上感情的潮水——那是这歌手的真心。

在看透了娱乐至死的玩笑而探破底线的舞台上，薛之谦装痴卖萌，像个二傻儿童。但在歌曲里，他收敛了形容，一脸郑重，一腔真情，表现了对音乐创作的尊重和深情，表现了歌唱艺术的庄严和持重。这个一往情深的薛之谦，以端庄成熟的形象，以自身这一个角色翻滚过肤浅、庸俗、恶俗的曲折表现，最后呈示了一个正见，一个最终须领受的教益，一个藏在浮华下的谜底：人生终究是真，它不容游戏；艺术终究是人心，它不是一场游戏。

专辑《初学者》，因此，意味深长。两年前，我第一次听到这张专辑，听到仿佛一个假面舞会上的杂沓喧哗，但在一个面具下，却有一个真实的男人声音，不是来自嘴，而是嘴上言语的幻音。就像是一片虚假幻影，幻影里有一个形象，想让人觑个真切。当时，薛之谦是谁，我并不知晓。在这两年里，可以说的专辑寥寥无几，它算是一张。

2018年3月9日

止庵

我读鲁迅的小说

说来我读鲁迅的小说最早，家里有一套《鲁迅全集》，其中的《呐喊》《彷徨》和《故事新编》，我很小的时候就翻过，但是年幼无知，看不懂。懂得一些，总在二十岁之后。其中《明天》是一篇我久久难以理解的小说，总觉得单四嫂子很无辜，为什么她的儿子一定要死呢，而且最后连梦也不能梦见，——那结尾写得很隐晦，是“不恤用了曲笔”，而鲁迅在《呐喊》自序里对“在《明天》里也不叙单四嫂子竟没有做到看见儿子的梦”耿耿于怀。我觉得由此可以体会到鲁迅内心深处的某种东西，当然并非全部，但肯定不应忽略的重要方面。再如《药》，华小栓是否也可以有别一种结局，即他吃了蘸了夏瑜的血的馒头，病势竟好转了呢。这或许于作品的艺术震撼力有所减弱，但是在主题上并无大碍，至少提出这种可能性是无妨的。而鲁迅如此选择，除了艺术方面的考虑之外，是否也有别的因素呢。我由此感受到他的作品中的一种残酷或死亡之美，这在以往中国小说中几乎是见不到的。我觉得《彷徨》比《呐喊》更冷峻，更绝望。像《示众》那一篇，简直是冷酷无情了。鲁迅小说的魅力和力量，至少有一部分因此而产生。

《呐喊》《彷徨》一共只有二十五篇，当时对“小说”的概念还没有明确的共识，所以有些小品散文如《一件小事》《兔和猫》《鸭的喜剧》和《社戏》也编入了，除去这些，几乎每篇小说都有体式上的开创。《孔乙己》和《祝福》构思约略相近，均限定在某一场景之内，《孔乙己》是咸亨酒店，《祝福》是鲁镇，在此场景之外发生的事情一律不写。记得父亲曾说二者都可以写成中篇甚至长篇小说。我最佩服在中国现代小说刚刚发轫的时候，鲁迅就选择了一种限制而不是扩张自己的写法，这非常不容易。他的语言读来结实而沉郁，好像浓缩过似的，比茅盾以下各位要好得多。鲁迅的小说若举出一篇我最喜欢的就是《孔乙己》。作者安排酒馆小伙计作为第一人称的叙述者，具有特殊意义：他的身份决定了他必须固定在某个位置，所以只看到也只描写孔乙己来到酒馆里的举止言谈。顶多再记述一点传闻，这就具有一种被动性；他与孔乙己之间疏远的关系，则决定了通篇的冷淡语气。这都使得小说关于孔乙己的叙述有种“天地不仁”的意味。而结尾处，“自此以后，又长久没有看见孔乙己。到了年关，掌柜取下粉板说，‘孔乙己还欠十九个钱呢！’到第二年的端午，又说‘孔乙己还欠十九个钱呢！’到中秋可是没有说，再到年关也没有看见他。我到现在终于没有见——大约孔乙己的确死了。”更让人感到可怜的是孔乙己被人世间一步步地抹掉了。

《故事新编》中，我最喜欢《铸剑》，深邃劲健，当在鲁迅最好的作品之列；其次是《补天》，再次是《奔月》，而一九三四年到一九三五年所写的几篇都较粗疏，相比之下，《出关》《采薇》稍强，《非攻》《理水》逊色，《起死》最差。除《铸剑》外，《故事新编》无论智慧灵动，还是表现手段，都远逊《呐喊》《彷徨》，尤其是现实攻击性的成分（同样出现在《朝花夕拾》中），我不觉得有多大意思。顺便说一句，《补天》原名《不周山》，原本是《呐喊》里的一篇，鲁迅说，成仿吾写文章，“以‘庸俗’的罪名，几斧砍杀了《呐喊》，只推《不周山》为佳作，——自然也仍有不好的地方。……于是当《呐喊》印行第二版时，即将这一篇删除；向这位‘魂灵’回敬了当头一棒——我的集子里，只剩着‘庸俗’在跋扈了”，此举最可见鲁迅的性格，正如周作人所转述的他的话，“人有怒目而视者，报之以骂，骂者报之以打，打者报之以杀”。

鲁迅的翻译作品，因为收录在他全集里，所以也都读过。现在回想起来，最值得注意的是阿尔志跋绥夫的《工人绥惠略夫》。鲁迅创造了阿Q；如果说在他笔下有个在现实中与阿Q形成对比的形象，就是绥惠略夫，他们构成了鲁迅心目中的“人”的两极。而《铸剑》中的眉间尺、宴之敖，与绥惠略夫正是一路人物。前些天我去看波兰导演格热戈日·亚日那导演的话剧《铸剑》，想到宴之敖与阿Q成为一对“有意味的对比”，阿Q是毫无原则的，宴之敖则是个过度有原则的人——或许在鲁迅看来，苟不如此，就不能算是有原则了。所以宴之敖说：“仗义，同情，这些东西，先前曾经干净过，现在却都成了放鬼债的资本。我的心里全没有你所谓的那些。我只不过要给你报仇！”“我一向认识你的父亲，也一向认识你一样。但我要报仇，却并不为此。聪明的孩子，告诉你罢。你还不知道么，我怎么地善于报仇。你就是我的；他也就是我。我的魂灵上是有多么多的，人我所加的伤，我已经憎恶了我自己！”宴之敖在已经杀了楚王之后，还要将自己的头砍下去帮助眉间尺的头咬楚王的头，真是将“报仇”写到了极限之外，可以说小说家鲁迅就完成于此。



文汇报
笔会



笔会

古乐新声
(国画)
郝平

“仪门”是中国传统建筑中经常遇到的专用名词，《辞源》解释：“仪门。明清官署第二重正门。参见‘謫门’”。在“謫门”条中释：

(一) 古冰室门。《文选·汉张良《东京赋》》：“謫门曲榭，邪阻城洫。”《水经注·古水》：“謫门，即宣阳门也，门内有宣阳冰室。”

(二) 泛指宫殿的侧门。《晋书·刘曜载记》：“未央朝寂，謫门旦空。”

明清官署第二重正门称謫门，俗讹作仪门。

确实，“仪门”一词出现较迟，而“謫门”见于更早的著录，而且古人为解释“仪门”花了不少笔墨。宋朝学者沈括《梦溪笔谈·卷二·辨正一》：

历代官室中有“謫门”，盖取张衡《东京赋》：“謫门曲榭”也。说者谓“冰室门”。按《字训》：“謫，别也。”《东京赋》但言“别门”耳，故对“曲榭”，非有定处也。

如沈括的释文无误，那“謫门”就是“别门”，也就是一个门的另一重门。《宋史·卷八十五·地理志一》中记：

东京东华、西华门，旧名寃仁、神兽，开宝三年(970年)改今名。熙宁十年(1077年)，又改东华门北曰“謫门”。

“东京”即今开封市，此也见于宋人叶梦得《石林燕语·卷一》的记载：

东华门直北有东向门，与内东门相值，俗谓之“謫门”，而无榜(古代大的宫门门楣上有题名，但这个门上并无门名)。张平子《东京赋》所谓“謫门曲榭”者也。薛综注：“謫，屈斜行，依城池为道。”《集韵》“謫”字作“簃”，以为宫室相连之称。今循东华门墙而北，转东而为北门，

亦可谓“斜行依墙”矣。凡官禁之言，相承必有自也。

这里把“謫门”理解为一个门的另一个门。古代皇城建有城墙，城墙是很厚，底部厚有几十米，在城墙的外侧和内侧均开有门，有的还在二门之间的通道上另开暗门，这样的话，这样确实把“謫门”理解为一个门的另一个门。古代皇城建有城墙，城墙是很厚，底部厚有几十米，在城墙的外侧和内侧均开有门，有的还在二门之间的通道上另开暗门，这样的话，这样确实是古人为解释“仪门”花了不少笔墨。宋朝学者沈括《梦溪笔谈·卷二·辨正一》：

仪门在上海及江南民居中是常见的，俗称“仪门头”，如张源潜编著《松江方言志》：“仪门头——旧式大宅院的第二道门，面朝大厅(大厅朝南，面朝大厅即朝北)的门脸上有砖雕门饰，并有四言横额。”褚半农《上海西南方言词典》：“仪门。绞圈房子天井前方与墙门间连接处的门楼，如‘天井前方与墙门间连接处都有砖雕的仪门头，高达四五米，飞檐翘角，正上方有四字砖刻匾额，上下左右配以人物走兽及亭台楼阁图案，很是气派，《老宅姓氏》。”

所谓“绞圈房子”只是上海人对一种传统民宅的称谓，一般前后二埭，两侧有东、西厢房，中间的天井被四周的房子包围而得名，平面与北方的“四合院”相近。老友欧粤先生是松江通，其著《松江风俗志》讲松江传统民宅时讲：

仪门。明清官署、邸宅大门内的第二重门，但是，进入近代后，这种规矩在上海租界中被打破，传统的装饰性较强的“仪门”被用于一些商铺的大门或住宅，但仍被称为“仪门”，同样，仪门的装饰对后来的“石库门”的门饰及住宅格局有很大影响。

最后作一点补充。《辞源》出版于1915年，1931年出续编，1939年出合订本，《汉语大词典》初版于1986年。《词典》不用《辞源》之陈说，当然是有所取舍的。前引《石林燕语》中讲，“謫”又作“簃”，指楼阁边的小屋。此字即使在古文中使用也不多。王个簃(1897-1988)是著名画家，江苏海门人，名贤，字启之，斋名还砚楼、霜茶阁。“个簃”是他的号。王个簃青年时在著名画家王震(1919-1988)家中当家庭教师，后来由王震举荐，师从吴昌硕，王震定居上海老城厢“梓园”(乔家路117号，建筑犹在)，王个簃借住在梓园大门口的一个小楼上，王个簃自号“个簃”，就是取“独自蜷缩在小楼”之义。这是我已故同济大学教授、著名中国古建筑学者陈从周先生说的，别无出处。我想，大概不会有错。

江南宅院中的仪门

薛理勇

作“二门”、“二门头”，如《儒林外史》第十九回：“超人手执火棍，跟了一班军卒夜役，吆喝了进去，排班站在二门口。”《二十年目睹之怪现状》第八十四回：“这天碧莲到来，一群鹤(丫)头仆妇，早在二门迎着，引到花园里去。”从功能上讲，朝外的大门是主门，而第二道门的“仪门”是次门，于是以谚语“二门上的门神”比喻不重要或次要地位的人。“二”字过于直白，但“二门”的装饰确实比大门豪华和规制，就被改写作“仪门”或“仪门头”了。

“仪门”是房子中大门内的第二重门，但是，进入近代后，这种规矩在上海租界中被打破，传统的装饰性较强的“仪门”被用于一些商铺的大门或住宅，但仍被称为“仪门”，同样，仪门的装饰对后来的“石库门”的门饰及住宅格局有很大影响。

最后作一点补充。《辞源》出版于1915年，1931年出续编，1939年出合订本，《汉语大词典》初版于1986年。《词典》不用《辞源》之陈说，当然是有所取舍的。前引《石林燕语》中讲，“謫”又作“簃”，指楼阁边的小屋。此字即使在古文中使用也不多。王个簃(1897-1988)是著名画家，江苏海门人，名贤，字启之，斋名还砚楼、霜茶阁。“个簃”是他的号。王个簃青年时在著名画家王震(1919-1988)家中当家庭教师，后来由王震举荐，师从吴昌硕，王震定居上海老城厢“梓园”(乔家路117号，建筑犹在)，王个簃借住在梓园大门口的一个小楼上，王个簃自号“个簃”，就是取“