

再现王实甫

——《梦西厢—王实甫传》后记 □叶梅

八年前，应作家出版社《百位文化名人传记》编委会之约，我开始寻找王实甫。关于这位元代戏曲家的史料少之又少，我像一位考古者四处搜寻蛛丝马迹，多次寻访到王实甫的出生地河北定兴、《西厢记》中的普救寺，还有他曾做过官的山西、陕西各地。与此同时，我再次系统阅读了《元史》等卷帙浩繁的相关史料，那个战马嘶鸣、多民族汇聚交融的时代似乎渐渐来到我的身边。

那一切，不断在心头回嚼。我耐心地等候这位才华绝世的才子，感觉他果真是一时远在天边，一时又近在眼前。我坚定地想，那风华绝伦的王实甫不应该只是一个影子，我要请他活过来。渐渐的，直到丁酉岁末，我欣喜若狂地似乎闻到了他的气息，那才子白衫拂动，手握书卷，时而掩卷徘徊，时而奋笔疾书。《西厢记》一股幽香兀自飘来。

我描摹着他的画像，追寻他的足迹，渴望将他的故事留给后人。这一代令人仰慕的才俊，当下该有几人识得？

历史虽已远去，《西厢记》却世代流传。明人都称说“北词以《西厢记》为首”(《南濠诗话》)，王世贞称《西厢记》为北曲的压卷之作，王骥德认为杂剧南戏之中“法与词两善其极，唯实甫《西厢》可当之”，称为“千古绝技”(《曲律》)。明代著名思想家李贽在《焚书》中，对《西厢记》出神入化的艺术技巧发出由衷赞叹；清代戏曲家李渔更道：“自有《西厢》而迄于今，四百余载，推《西厢》为真词第一者，不知几千万。”(《闲情偶寄》)早年为官，中年退隐，王实甫看透人间世相，他熟悉民情，擅长书写“儿女风情”。明初朱权《太和正音谱》誉王实甫词如“花间美人”，“铺叙委婉，深得骚人之趣”，“极有佳句”。可见他的作品在元代和元明之际很是为人所推崇，《西厢记》其时已被称为“杂剧之冠”。明贾仲明增补《录鬼簿》，有《凌波仙》词吊王实甫：“风月营密匝匝旌旗，莺花寨明影排剑戟，翠红乡雄赳赳施谋智。作词章风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”王实甫的故乡河北定兴县窑庄村，有记载见于西汉初期(公元前



206)，是一个古文化村，传统的戏曲演出由来已久，王实甫更是在此将戏曲演出推到了顶峰。村子里古来就有戏台两座，相传都由王实甫时期建造。一座土戏台位于王家院外东侧，坐南朝北，台高七八尺，与东侧的大寺相邻，至今遗址尚存。另一戏台位于王家院外西南侧的高坡处，更为高大气象，为汉白玉、大理石建筑，雕栏玉砌，斗拱相接。据传，当年每逢节庆庙会，王家总要连着唱戏十余天，村民同乐，商贾云集。这两座戏台均在1938年间被摧毁。

究室王家为大名府望族，王氏家族古墓地位于古道南侧，王实甫也安睡于此。陵墓侧有柏杨成行，树影幽深，王氏后人世代祭祀，周围村民也常来拜墓。

在河北定兴的多次采访中，曾得到定兴县委、县政府的大力支持，得到当地研究王实甫的专家王振林先生等人的鼎力相助。王振林热心地将他多年搜集的资料毫无保留地介绍给我，并多次陪我到窑庄村实地采访，与王氏家族的后人以及窑室村民详细研讨，感人至深。关于王实甫出生地的研究，1953孙楷第先生在其著《元曲家考略》中首先提出；1956年，冯沅君先生在《文学研究》第二期发表题为《王实甫生平的探索》的文章，全面系统地表述了王实甫的生平概况，明确王实甫的籍贯为元代大都，即今河北定兴；1982年，张月中教授在《王实甫家考》一文中再次断定王实甫为河北定兴人。

倏忽八载，写作及修改《西厢梦》的过程，是对先辈留传的文脉开掘的艰辛过程，受益匪浅而又其乐无穷。经作家出版社的精心策划、编辑，专家们的审读批阅，“中华民族百位文化名人传记”一批批陆续面世，中国戏曲的一代宗师王实甫传也将得以流传，作为撰写人，我为之深深地喜悦和感怀。

一曲《西厢记》，半生西厢梦，王实甫青史留名，万世流芳。
(摘自《梦西厢—王实甫传》，叶梅著，作家出版社2020年11月出版)



分行的自由体：新诗的内涵与底线

□张立群

对于百年新诗发展历程而言，“何谓形式”一直存有争议。出于对旧体诗的“反叛”与“超越”，新诗自诞生之日起，就以“解放”的姿态打破了格律的“枷锁”，从而进入了自由的时代。在诗歌语言、结构、韵律等要素共同更新的前提下，新诗形式之新可谓具体、直观且灵活多变。不过，随之而来的问题则是无法用某种规范或标准概括新诗的形式。时至今日，“分行的自由体”已成为识别新诗形式的最基本且最重要的“依据”，但同时，它也是最具争议的表述。新诗是“分行的自由体”，但“分行的自由体”却未必都是新诗，这看似简单的逻辑已使新诗的形式问题遇到了源自文学内部的“挑战”，而新诗的“合理性”“合法化”也由此产生了“危机”。

回顾现代文学的历史，对比其他文体创作，新诗的命运常常给人以更为坎坷的印象。新诗的难题或曰症结在于形式，新诗有“形”无“式”虽武断，却在一定程度上道出了新诗表象背后内部构造模糊不清的事实。有感于尝试期新诗的“散而无纪”，很多新诗人一边创作，一边进行理论的探讨。至20世纪20年代中期，“新月诗派”的闻一多更是在《诗的格律》一文中提出了著名的“三美”即“音乐美、绘画美、建筑美”的主张，但如何对其进行广泛而有效的实践却始终是一个难题：如何从格律诗那里汲取资源及怎样保持汲取后创作的现代意识、灵活性，显然是一个常常超出理论边界的问题；而一旦让新诗的形式过分格律化，新诗的“新”与自由势必又受到损伤。与格律化追求一致的，在百年新诗的发展道路上，还有歌谣化、民歌体、图像诗等形式实践。然而，就其结果来看，上述实践只是为新诗形式提供了某种可能，并未使问题本身获得确定性的答案。进入80年代之后，新诗写作日趋呈现出无拘无束、自由随意的发展态势。只要写作者认定所写对象为诗且获得适当的认可，诗歌及其创作者的身份就可以被确定下来。诗歌鉴赏标准的宽松与降低使其形式问题常常湮没于分行的文字之中，新诗形式是一个不言而喻、无需证明的论题，已成为时代语境赋予新诗的生存境遇。

对于新诗的形式，“内在的结构”是一个值得关注的看法。历史地看，这一看法可以追溯到郭沫若、宗白华的诗歌理论，其后，徐志摩在《诗刊放假》中的“诗感”与“原动的诗意”说也与之接近，当代对于此阐释得最为集中的是郑敏的文章《诗的内在结构——兼论诗与散文的区别》。从理论上说，“内在的结构”使新诗获得了诗性的本质和诗性的内核并与其他文体形式区分开来；诗歌的韵律、节奏、意境以及美的阅读感受都可以从“内在的结构”中找到相应的寄居地。但显然，“内在的结构”是一种理念、一种感知，而不是处处可见的物质形态。就作者来说，创作时对诗意、诗性的追求，无疑会使正在生成的诗歌具有诗的“内在结构”，不过，这一结构并不每次都会在读者那里

唤起同样的“共鸣”，在此前提下，我们同样可以说“内在的结构”是一种心态、一种创作上的伦理与美学追求，它与那种带有标志性的诗歌形式，还有一定的距离。

“内在的结构”一方面表明为新诗“赋形”的焦虑，而从深层上说，则可以理解为对诗歌本质的探寻、确认及其历史化的过程。新诗之所以为诗，是因为其诗的本质，那些打着诗歌旗号但不是诗的创作终究会为人们所遗忘。新诗的形式是自由的，可以无“常体”或“定体”，但跳跃、凝练，讲求意境和美感等基本元素不可全部抛弃。结合新诗发展史可知：新诗是一种受语境影响十分显著的文体形式。近些年新诗写作突出表现为重视口语、叙事，在一定程度上已将诗歌写作局限在一个相对狭窄的空间，至于由此而呈现的游戏式、流水账式、说事而非写诗、情感意识的普遍匮乏等等，更不利于新诗自身的良性发展。包括形式在内的一切关于新诗的问题，首先应当从确认“何为诗”的命题上出发，否则所有的探讨都难免成为空谈！

三

对比长达数千年的中国古典诗歌传统，新诗短暂的历史常常给人以积淀少、经典化程度不高的印象。谈及新诗形式时常常常有意或无意地以古典诗歌为参照就是一个明证。胡适在新诗尝试时曾以“文学革命的运动，不论古今中外，大概都是从‘文的形式’一方面下手，大概都是先要求语言文字文体等方面的大解放”的论断，为新诗的诞生找到了进化论的依据，然而，其相对于古典诗歌所必然秉持的平民化、通俗化立场也是十分明显的。新诗需要相应的历史去证明自身的合理性，同时，新诗只有被视为中国诗歌传统的一部分、中国诗歌史的一个新阶段时，才会缓解命名上的压力。在我看来，在现代社会的文化语境中，探讨中国诗歌的发展，只有不忽视同时期进行的古体诗、词、歌词等形式的创作，才能更有助于诗歌本身的理论探讨与实践。而将各种形式的诗歌创作共置一个场域，不断进行“传统”与“现代”的对话，也绝非是一种“向后看”的行为。它本身就是中国诗歌发展至现代应当呈现的局面，它可以使新诗拥有更为广阔的空间，并为形式实践提供有益的经验直至创新的可能。

从接受的角度上说，能够证明新诗身份及其创作实绩的当然是那些普遍为读者接受的经典之作。从徐志摩、戴望舒、卞之琳、穆旦等代表作的情况可知：新诗的经典不仅取决于诗人的水准、作品的艺术、时间的沉积，还有汲取古今中外优秀诗歌创作经验与经得起阅读的检验。当然，确立新诗的典范、从中探究新诗的形式边界，绝不是要求简单的重复和形似，新诗自身的内涵决定只有写出满意之作、达到诗的境地，才会实现形式本身的逻辑建构。新诗的典范之作在形式化追求上取得了哪些重要成就、提供了怎样的艺术实践经验，不仅关乎量，还关乎质。但凡称得上新诗的优秀之作，都充分发挥了现代汉语的表意功能，而现代汉语究竟应当如何入诗？现代汉语入诗是否就是简单的白话与口语的问题？探讨这些问题，不难发现新诗形式层面的质素就蕴含其中。

四

在新诗发展已有百年历史的背景下，我们依然可以将“分行的自由体”作为新诗形式的底线(此时不包括散文诗)，但新诗形式的内涵却远比此复杂。从诗人的角度上说，新诗写作及其形式问题可以借鉴戴望舒的“为自己制最合自己的脚的鞋子”。从时代的角度上说，不同时代的社会文化与现实生活其实都为诗歌写作及其形式提供了经验，只是越是近距离的时间越容易使人们忽视诗歌写作的变化。当代诗歌生存的语境由于网络的繁荣、各式文体形式的交融，可以更为从容、自由地实践。与此同时，诗人特别是对那些正在成长的诗人，不必过分迷信权威或一时之风气。在追求自身风格化的道路上，不断深度开掘诗歌本身的表现空间，才是诗人成长及至诗歌发展的正确方向。这个包括新诗教育、新诗鉴赏不断普及、提高在内的过程，同样是诗歌写作伦理的重要组成部分。随着新诗历史的逐步延伸，新诗的形式问题会得到进一步的拓展，但其必定是一个复杂的集合体，需要以解析的方式呈现其应有的内涵。

(摘自《另一种诗歌批评(剌烂苹果·锐批评文丛 第二辑)》，张立群著，作家出版社2020年12月出版)

肖复兴散文精选集 自序

很多年前，曾读过雕塑家熊秉明先生的一则日记，他提到罗丹那个有名的雕塑作品《行走的人》时，写下了这样几句话：“残破的躯体，然而每一局部都是壮实的、金属性的，肌肉在拉紧、鼓胀，绝无屈服和妥协。这部作品以其悲壮和浩瀚，可以看作是贝多芬第五交响曲的雕像，甚至让人想到‘天行健’。”

读熊秉明先生的这段话，留给我很深刻印象的，不是前边对罗丹雕塑的描写，而是后面他将罗丹的雕塑看作音乐和诗。这不是文学家一般修辞中的联想或比喻，而是作为艺术家才具有的通感，方能打通不同类别的文学艺术的脉络，使其如水回环，横竖相通。

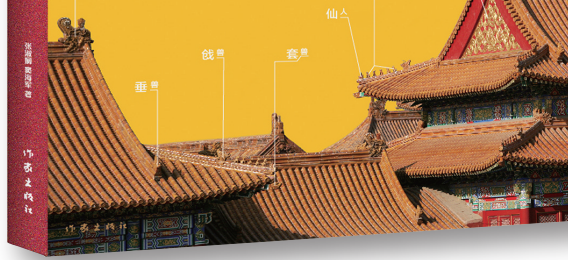
在谈到普希金的诗时，我想到柴可夫斯基说过的一段话：“他凭卓越的才能，经常越出诗创作的狭隘范围而进入音乐的无边境界……在他的诗中，在诗的音响序列中，有某种穿透内心深处的东西。这东西就是音乐。”

同样，这不是文学家一般修辞中的联想或比喻，是只有音乐家能说出的话，才能敏感地感悟到诗与音乐之间的关系。这种关系密切的衔接，便是文学与其他艺术形式之间水天一色的相融相通，更能直抵人的内心深处。

这一直是我神往的境界。虽不能至，心向往之。

作为作家，需要这样的艺术修养来营养自己。自古以来，中国艺术讲究的也是诗书画一体。单打一，仅仅跟文字较劲，仅仅在自己熟知的生活和文学圈子里徘徊，对于文学写作，尤其对于散文随笔写作，走不远，容易越走越窄，情不自禁又乐此不疲地重复自己。

布罗茨基讲：“通常，缺乏积极的诗歌体验的小说家，都会流于累赘和雕琢。”也可以这样说：缺乏积极的艺术体验的小说家，尤其是散文家，更会流于累赘和雕琢。还可以再加一句：而且，少了



刚刚出版的《局部紫禁城》，我把它定位为“一本轻松阅读的知识性的图文书”。唯恐有人把此书向《大秦赋》(康熙王朝)那边扯，还补充说，我对于旧皇新帝早就没了兴趣，甚至心生憎恶，但古建筑无辜。其实我还想把“劳动人民的智慧”之类的词儿往上套，没套，是觉得此语虽无道理，但这个“曾经的语境”有着时代性的不祥色彩。

对于自己的工作结果如此小心低调，但一位师友还是甩过来一句：“都是些没用的知识”。——此话基本上把这本书抢跑了。

《局部紫禁城》具有“中国殿堂古建筑小词典”的意味，读了它，便可以面对司空见惯的古建筑说三道四了，听者还会茅塞顿开、饶有兴味。就此，师友这“没用的知识”的说法还成立吗？我们不妨摘录书中的一点内容看看。

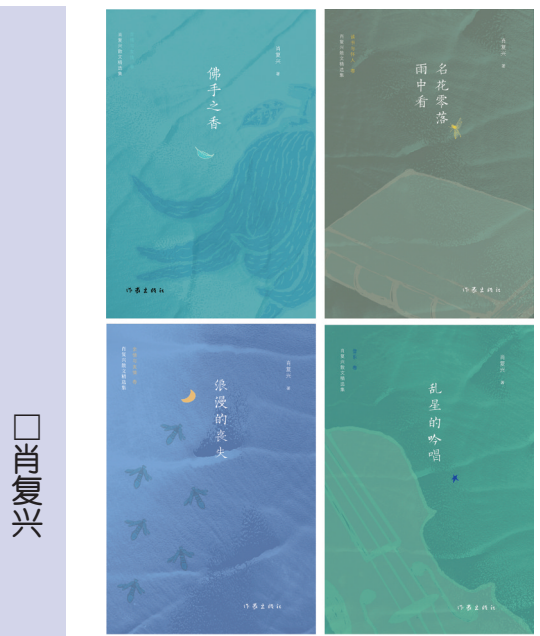
雀替

建筑有了雀替，首先会让人觉得好看，它使立柱和横梁的交叉点委婉优美，加强了整个建筑的华丽感。雀替还有更重要的作用，就是缩短横梁净跨的长度，使横梁受的力更好地集中到立柱上。有了这个小小的雀替，还可以使横梁与立柱的接触点变大，减小了横梁与立柱相接处的剪力。雀替另一个结构作用是固定死立柱与横梁相交的直角，从而加强了梁与柱结合的结合的稳定性，也就加强了建筑整体的稳定性。

古代的雀替大约可以分为：1.大雀替，是藏传佛教建筑中特有的一种雀替；2.龙门雀替，是专用在牌坊上的；3.小雀替；4.通雀替，是一种用在屋内的雀替；5.骑马雀替，当两柱之间的距离太近时，所用的雀替两个连成一体，从而形成骑马形的雀替。

我们在紫禁城建筑上看到的雀替多为普通的雀替，这是一种清代的官式雀替，它在宋代以后出现，但那时多用在室内，用在建筑外面的则寥寥无几，并且形状简单，线条直板。后来逐渐出现卷头的曲线形，而且在元代以前，雀替上只有彩画，无雕刻。到了明清时期，这种雀替多被安置在建筑物的外面，里面用的却少了，而且从建筑物的外观上看，几乎无柱不用雀替，并在上面雕刻各种华丽的纹饰。紫禁城建筑的雀替一般都雕刻成云龙纹和卷草纹等。

这段引文貌似令“没用的知识”之说不攻自破，然而再仔细一想，关于“雀替”传达的所有知识，还真的是没有多大用，就连那一点点实锤的力学知识，也是



些味道。或者，这便是老话所说的，散文，易写难工吧。

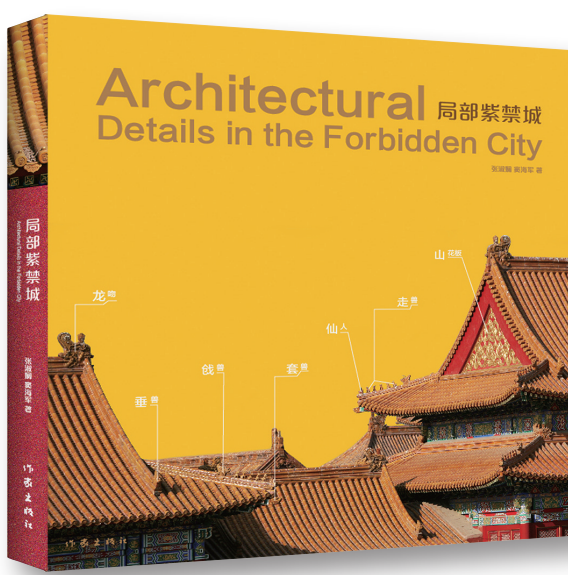
感谢作家出版社的编辑赵超先生的青睐，建议我编辑一套四本的散文精选集，将我多年以来写过的篇章分为四卷：音乐卷、读书与怀人卷、生活与感想卷、亲情与友情卷，集中做一次回顾。这自然是对我的鼓励，也正好与我的心思相吻合，可以将这些年来我的人生与艺术相通与交汇的实验与努力，做一次小小的检点与总结。三月烟花千里梦，十年旧事一回头。旧事回头，旧梦重寻，即使难以做到落花流水，蔚为文章，却也是雪泥鸿爪，在那些深深浅浅的印痕中，毕竟有比现实世界更让我心动更有价值更值得向往的世界，让自己在春晚秋深之际的日子里和心里，多一点儿温润，而不至于苍老皴裂如一块搓脚石。

肖复兴《肖复兴散文精选集》，肖复兴著，作家出版社2021年1月出版

《局部紫禁城》——

干干净净的本分

□窦海军



初中层次的，意思不大。不能批判现实，不能启迪智慧，没有高级的艺术品位，连新鲜的科学知识、生活知识都没有，也就是关于古建筑皮毛的唠唠叨叨，就此，“没用的知识”的评价，还真是一语中的。此书是我2003年刚调到出版社时做的第一本书，当时名为《局部的意味——紫禁城建筑局部解析》。虽然设计、印刷平平，却卖得不错，并早已经断版。社里多次催我再版，我兴致索然，一拖再拖到了17年后的今天，原因便是我也觉得这本书没多大意思——没有利国利民明显作用，与解决中国的问题、推动文明的发展没有什么关系，连一点糊弄人的艺术情调都没有。

然而新书面世，总不能说是浪费出版资源的一堆废纸吧？便想在“没用之中找到一点有用”。

若谈“有没有用”，先要确定“用”的概念，否则就会陷入“概念不清的辩论”。广义的定义之下，世上没有“无用的存在”，所以，本书不可能完全没用；各种狭义的定义之下，有没有用就成了复杂的具体问题。我理解并同意这位师友的“无用说”，是因为他是站在较高的标准层面而言的。好比“古人多是喝井水”这个知识，它到底有没有用？对于小学生来说当然有点用，但对于成人就没什么用了，对于研究、设计水电站的人，就更没有用了，而这位师友正是以“水电站”的站位来评价此书的。

然而人也不是只活在“低级实用”及“高级有用”之中的动物。抽烟有用吗？把一对核桃揉搓得光亮变色有用吗？事实上，人活在各种“有用”之中，而广义的“有用”概念中还包含着“有趣”。有趣，是一种离心理、精神较近的有用，然而它却不是人的专利，因为小猫也会经常搞出一些自得其乐的趣事。制造趣味、享受趣味，本是一种动物本能，只是人的趣味更加丰富罢了。

比起哲学文章、文学大作，《局部紫禁城》的品位确实“不够高级”，它甚至连“高效传达实用知识”的底线都不大守得住。它价值的核心，只是迎合人们某种俗常的阅读趣味而已，这个趣味就是：“我们司空见惯的殿堂式建筑的局部原来还有这些说道啊！”这种趣味包含着本能的探索欲望，包含着好奇心得到满足的原始快感。这种欲望及快感的性质，与故宫里的游客趴在窗户上审视皇上的卧室很相似。

既然我们认可人的趣味是丰富的，而且不可能也没必要都是高大上的，那么人的阅读趣味也应如此。我们甚至可以说，紫禁城在中国古典建筑中是高档的，但《局部紫禁城》的阅读趣味并不高级。虽然不高级，却也不做作，不矫情、不空泛。就我而言，与其阅读当代那些作家们的诗歌、散文、小说，我宁愿选择《局部紫禁城》来佐茶，来消磨时光，因为后者起码还真实，还质朴。

于是，真实与质朴便成了编辑这本书的原则——不掺杂文学性，不卖弄专业学问，连照片都是老老实实地传达建筑信息，而不要加入“摄影艺术”的因素，更不搞名人作序、专家作跋、名家推荐这类把戏。它是一本满足大众普通阅读趣味的畅销书，若刻意附加任何时代性的元素都可能是拙劣的，都会影响它的寿命。准确、朴实、干干净净才是它的本分。

其实，顿顿都吃红烧肉不行，也要来个白菜炖豆腐；天天喝大酒不行，也要来杯淡茶。《局部紫禁城》无法承载任何庄严的使命，它就是人们阅读生活中的一碗白菜炖豆腐，一杯興味绕梁的隔夜茶。