

■第一阅读

# 文字是被提纯的心魂

□刘海涛

“一个企图在精神领域有所领悟的人,就必然被迫跟书生活在一起”,黄德海于随笔集《书到今生读已迟》的代序中写道。最早知道黄德海是在木叶的微信朋友圈,几年来这个名字不断进入我的视野:编辑、青年评论家、选刊副主编……我读其文、观其行,越来越倾向于把他视为一个更广阔意义上的书写者与行动者。

“时移世易,典籍中的教化经劫火、尘土和封印,通往深远精神之域、原本开启过的大门关闭……所有后来者的启封言说,必须经过以往路标和自身缜密的检验。”他这部新作虽然书名落了一个“迟”字,但迟不到迟心,到了就是一种废成。

黄德海把读书人(尤其是1970年代生人)的读书历程进行了速描:不少人是以武侠小说为入口,另有一些则通过言情小说,初恋也可能是从一本书开始,甚或把“爱的初体验”给了书里的主人公,就此掀起青春诗笺的扉页。换言之,我们读书的缘起大多是始于一种“悦己”,隐隐约约伸向古之贤者所说的“为己”。阅读让人进一步趋于理性与理智,而不是盲从或止步于成为某一种迷。某种意义上,这又是一种生活之源与书籍之海的相遇,用水交换水,用心灵交换心灵。

当我们的理智理性投向更遥远而幽深的历史,会有更多的相遇,有如书中一篇的题目,“你越过了遥远的距离把手伸给我”。黄德海接过的是一个怎样的女孩抛出的怎样的绣球?如鱼饮水,冷暖自知。别有味道的是,作者得出一个结论:“《左传》的作者不真的完全站在他书写内容的全然止息之后,他从未从时间的大河上岸,而是泅游其中。”好一个泅游!同时他提醒,我们一脚踩进了历史,一脚也踏进了今日生活之波涌。

“最可惧最不确定的是时间,一直移动着的时间”;“纵闻一音,纷成异见”;“to be or not to be”……无论哪一种表述,哪一种文字,时间都在运转中改变着一切,包括已经是事实的事实。我们在自己走过的“春秋”里去看《春秋》,寻找历史那片落叶的轨迹与落点,是丰碑上的一片装饰还是土丘上多余的覆盖?

有人说历史如小姑娘,任人打扮。我以为,历史更像是——一个囚徒,需要一个懂他的人去发掘、诠释甚或辩护,还其本相,借此回向给我们人类整体的本相,而不局限于某一个或某一类



人,因为我们都曾经做过主角,做过颂与责和骂的事情……一切就仿佛那书中“跳动的火焰”——在夜与昼中摇曳。显然,作者想将这火焰变成文字的波长跳动得更具有理据与远意。

写到这里,看了看黄德海的几张照片,有一种爽利,有一种笑意,又似乎要自背景里跳将出来来说个究竟。他说,“我展开古老的贤人们自身写进书中而留下的财富,并穿行其上”;他更明了,“我们要面对的,始终是自身和自己时代的问题”。书中的这两句话,透出作者在对过去完成时与现在进行时加以解析时的无奈、深情和矛盾。并且,将这种矛盾引伸到与历史中特定人物的形而上的对话。最后,又可能回归古老的那句话:任后人评说。这么讲似有简化与弱化的嫌疑,但印象里,很多处都体现出黄德海在生活之河与历史之流的交汇中寻找一种和解与平衡。

在我们这个时代对今古的文学家的诸多说法,其旨归既具有文学本身的魅力,又有着其弹性的外延,作者引入并考察了历史、经济、人心的因素,甚至拿出了亚里士多德的“人是政治的动物”“政治也即城邦”等说法,虽还有一些避重就轻,但我觉得这不失为一种睿智。因为文学与

文学批评活在彩色的世界里,而非黑白的世界里。

我们毕竟生活在世俗中。“在世俗的门槛上”,“所有不懂得世俗和世俗人心的人,都配不上超越世俗者的称谓”。但一脚门里,一脚门外的我们(文字也如此),走在世俗与非世俗的边缘。文字是我们被提纯的心魂,用文字的波长舞蹈,有时走着走着,就散了,于是进入一个圈子,或一个互偶的场景,不是引领就是追随。这现象本身就很世俗化,但很真实。好像“超越世俗”只属于书里的人,我们惟能做到的是,主动与被动或不经意间与著书人达成一种默契,完成一段世俗的极致。

文学作品无需为任何已知的事实添砖加瓦,它要探测的是幽暗的未知世界。这点上,更像是读书人与著书人的一个不约而同的“阴谋”,但我赞同,探寻幽暗,就是接近光明。用黄德海的话说,是偶然的相遇,让自己碰上了,就去整理出来了。显然这是一种谦辞。真正躲在背后的,可能更多是一种对书与读书及其后效应的研判。这也正好回应了整本书何以如此布局:第一辑“跳动的火焰”以《左传》为原点,辐射历史台前幕后,找寻存在与被忽视的因果之链;第二辑“爱命运”,直指历史中那些丰满人物的某种局限与超越,这爱来自怀疑以及大胆构想;第三辑“目前无异路”,直击当代作家学人在书与物与世之间的平衡点。

当我再次打量“书到今生读已迟”这七个字时,仿佛一切都已自然而然,而又别有一种余味升起。没有一个行动者,不是才华在胸,而又快马加鞭,勤奋干事。

也许,我们永远也无法找到历史原点处那束鲜亮之光隐去的方向,但这种黑洞式的诱惑,正是人类中每个群体用自己的方式探索的源动力。面对未来,我们都将成为历史,也许最好的言说,就是让历史去证明历史。“一本书从不单独存在,它同时生于、存在于并完成于其他更多的书中”。读者与著者,站在书的两端,去穿越与我们双方年龄或阅历并不对称的一段或N段时光,这种空间、时间的不对称性,也许是可以欣赏与排斥、批评的原因,终究,我们自己就是一本“书”,不会单独存在,而是汇入历史中的涌荡、流淌,神秘抑或斑驳弥漫,当然那也可能是无尽的沉默。

种也就在这样的市场环境走向繁荣,演员的表演技艺也得以精进。

这不是为增加学术著作的可读性而随意添加的野史八卦,它关系到傅谨戏剧史的一个基本视角:传统、技术和市场兼顾,从戏剧生态的三个层面开始介入戏剧的艺术流行。这样的戏剧史研究必然回归戏剧本体:观察文学性,而更重剧场性,认为离开演员和舞台的“案头之曲”并非真实,全面的戏剧;草根需求而非宫廷垂青才是它发展的根本动力;文人与艺人的结合,只有在市场培育过程中才能更加完善;技艺上的区别,让同一出戏在不同演员手里呈现出判若云泥的效果。综合言之,百年戏剧中存在两个突出的特征,一是表演艺术的价值得到尊重,二是艺人的社会角色发生了根本变化,这两个方面都给20世纪中国戏剧带来深刻影响。鉴于上述认知,傅谨这部《20世纪中国戏剧史》在浩如烟海的文献中切割、组合、爬梳、归纳,清晰地建立起自己的史家格局和判断力。

纵观戏剧在20世纪的发展,就是不断突出剧场性,弱化单纯文学性的过程。在艺术与文学的取舍中,傅谨在此前出版的《中国戏剧史》中曾表达过鲜明的立场,他将过去文学、曲学层面上的中国戏剧史拉回到艺术学的层面。“无论有多少新观念与新探索,无论在大剧场还是小剧场,戏剧在本质上都是文学与表演相结合的表达方式。”以往的中国戏剧史论多偏重对戏剧文本的分析,而忽略了表演艺术才是戏剧根本。为此,他以最大篇幅在对戏剧艺术本体的分析中构建自己的戏剧史。这同样也是贯穿在《20世纪中国戏剧史》中的基本理念。

史料可靠,又能秉笔直书,方为信史。范文澜先生曾说:“写历史嘛,就要写成真史、信史,史而不真、不信,怎么能以史为鉴呢?”全书精彩之一就是对百年戏剧与政治之间的复杂关系能够擘肌分理,以理服人。艺人为谋生计、求发展而不得不和各种政治势力周旋,以图免灾自保,绝不是用压制/反抗、规训/抵制二分法可以简单概括的。作者在这里面有人情世态的分析,也有推己及人的猜度,还有史料征用时的推敲。道统与学统,在一次学术写作中得以完美展现。

新中国成立初期的戏改是落墨较多的部分,很能体现该书的信史本色。改人、改戏、改制,究竟在成就“新人”、推出新戏、提升艺术水准方面有多少经验、教训可以总结,在傅谨的深入考证、全面衡量之下,顺理成章地总结了这一阶段戏剧发展的特征,而毋庸置疑的是忽略舞台艺术自身规律、打破市场自身运行逻辑、强制改变观众娱乐需求的戏改,只能徒劳无功。

或可作为参照的是民国戏剧史上的“海派”兴起,这是市民阶层崛起、推动都市文化发展的一个典型事例。上海社会的市场化、时尚化,必然要求戏剧与时俱进;女性观众增加,就会偏爱贴近生活的家庭伦理故事;求新求变的舞美艺术则导致专业舞美公司的出现。这个因果链条的每一环节都是在市场化运作的条件下形成的历史潮流,达到了艺术与商业的共生共荣。

# 劝人亲近“国学”的深情阐释

——读《国学名言导读》有感

□李万武



还是在上个世纪末,我研读肖淑芬教授的《女性的星空》时,曾被她的很是“格色”的书写策略所感动。她稍稍强化一下自身的女性意识,就把与浩瀚的文学大世界的理论对话,确定下来一种“女性视角”:从世界文学的广大范围里,挑挑拣拣,选取一些女性作家笔下的女性形象集中起来加以评说,从而完成了“叩问男权世界里女性命运”这一深刻论题。我在一篇评论文章里,称肖淑芬教授的“取样解读”的写作方式,颇似自然科学家,比如地质科学家研究地层时的“取样法”,都是“以小见大”、“以少总多”的研究智慧。

捧读《国学名言导读》(以下简称《导读》),油然想起《女性的星空》来,就是因为它们进入论题或阐释策略的相似性。《导读》是从浩瀚的国学典籍中,挑选出200句名言,通过这一局部言论的解读,就有可能取得引领人们走进“国学大世界”的奇效的。对肖淑芬的“取样解读”,我没敢动用“创新”这样的大词儿,只以“格色”称之(意即:别具色彩);可是,对《导读》我却要指明它的“创新”品格了。当然,这是就国学研究这一特别领域而言。《导读》的编撰者们,采用“取样研究”,并非出于“讨巧”,他们选择“取样研究”,恰恰是选择了难度:他们必须博览群书,必须预备下广博的学识。应该说,我们应该感谢编著者,他们选择了难度,却为阅读者根据各自的“修身养性”的个性化的阅读需求,采取随机选读,提供了足够的便利。

《导读》把整整200句名言,割成11个单元,并分别以“哲理篇”、“政事篇”、“经济篇”、“法治篇”、“军事篇”、“教学篇”、“文艺篇”、“报国篇”、“廉洁篇”、“刚正篇”、“修身篇”名之。在作为开篇的“哲理篇”里,只列举了27条名言加以阐释。这是否意味200条名句中,只有27条名言属于“哲思”,其余则通通与“哲思”无缘?这显然是误解。中国古代学人多哲学大家,他们留给后代的哲学思考,怎么就只能指出区区27句名言配称为“哲思”呢。我的理解是:应该把“哲理篇”视为全书的“总论”和“导论”才对。作为全书的“总论”,“哲理篇”在于强调:哲学品性是全书所收名言的基本或主导品性。其“导论”作用在于:当读者在“哲理篇”里,接受了领悟哲思的思维训练、具有了感悟哲思“特别眼力”之后,到“哲理篇”以后的篇什里,就会有到处是睿智、深邃的哲学名句的惊喜发现。

《导读》的讲述文字可分为两类。一类是说明文字,包括指明“原典”、对“原典”词语的注释,及将“原典”的古汉语句转写为现代汉语句,成为译文。另一类是“评说”,为议论性文字,这部分是《导读》的主体部分,也是《导

写起源于对文字自身的敏感,一个字在热衷于想象的人眼里可以幻化出无数的意象,让人陶醉其中,同样一个意象可以用很多文字排列组合而出,想象与创作结合起来,有意识与无意识结合起来一个故事便诞生于笔下,像一个美妙的游戏,这是起初的写作,只是单纯的写,并无太多思考。

后来感觉写作是与自己的一种交流,高兴、失落、委屈、感动、纠结都会去写,忽然而至的情绪激发出灵感,自动去写,写得几乎像是快要将自己耗尽,大脑白茫茫一片时,问过自己,为什么要写,写来又有什么用处,这样的问题好久都是没有答案的,但依然在写,组合、构建、劳心劳力,其中所得一言难尽。

有一个晚上印象特别深刻,正在拜毯上祈祷,室内是安静的,突然停电了,周围一片黑暗,那一刻我感觉自己什么都抓不到,又感觉什么都在包围着我,这种感觉与我某一刻写作时的状态一模一样,在黑暗和静默中手心里的眼泪让我蓦然惊醒,写作不为什么,它于我来说,只是黑暗中的祈祷,清醒的意识依赖于混沌的无意识,生的悲苦依赖于祈祷中的希望,艰难而坚强。

有时感觉写作这件事,不是自己选择的而是被选的,像是一艘启航的船,想停也停不下来,所以显得很悲观,我不止一次说过,如果必须要丢掉几样爱着的东西,那我第一个丢掉的一定是写作,我并不是讨厌写作,我只是害怕写作过程中的寂静和我带给我的想哭的曲折心肠。但停下来不写比写更悲观,心是悬着的,焦灼、空虚、无处下落。

随着成长渐渐意识到,好的小说不是单靠想象就能出来的,它需要一个坚实完整的背景,犹如温暖明亮的火焰需要一堆柴禾来维持,火焰燃烧余留下的灰灰的质地,不仅源于燃烧的程度,也源于柴禾的硬度。

是的,我需要一个写作的背景来延伸和发展我的故事。生长行走在西北这一方土地,眼之所见的都是形态丰富的朝拜与灵魂的自我救

赎,一方属于宗教的土地,虔诚干净的让人感动。

对某一片土地太熟悉,连它的经脉延展都清楚时,它会顺着你的眼睛痛到心里,以这样的土地和人文为背景,勾勒小说,像是在刀刃上舞蹈。在心里无数次的幻化,无数次的打碎又成型,一步一步抓好角度,将自己所知的信息用故事的方式传达给读者,渐渐成为我写作的根本和方向,离现实很近,又很远,用文字画一副距离间的导航,引导人们进入一个清晰的世界。

我意识到,写作不是盲目地大声叫喊,行使发言权,引起人注意,写作首先要心静,让客观自己来表达自己,没有对错,

不要偏见,无需解释和辩护,然后要有爱,浓郁热烈的爱、格调清冷的爱、善良邪恶的爱都可成为一条线索,无需操纵,但源源不断。作家不是上帝,不可能具有上帝般造人的神力,也没有上帝安排一切顺其自然的能力,写作基于理解,公正理智、有责任感和道德感的理解是放置正义的框架。

对于破题之后如何表达才能完整,这一点我一直很慎重,荒凉和沉默并不代表无物,往往看不见的要比看得见的深广,看得见是现实,看不见的人心背后的苍凉和广博,在小说的世界里二者又都是能看见的,让生活的阴暗面和光明的一面平行前进,用小的世界超越大的世界,让读者通过一个窗口,将细腻、神秘、复杂、模糊、困顿、混乱阅读成清晰的常态。

在写作过程中时常感觉自己是一个充满矛盾的人,像是在分裂生长,或者说是双重人格,是小孩与老人的混合体,用孩童的心看待世界,用老人的口吻书写世界,用尽可能的章法技巧、叙述形式,将一个整体以一分之二、二分为四的倍数关系划分成不同的局部,然后展现、隐藏、强调、暗示,其最终目的是分析和展现整体中的核心,所有的孩童都是天生的哲学家,他的本质和核心是稳定的、善的、单纯的,惟有一针见血的单纯才能够与生活抗衡并保持自己的独立,拥有自己的思维方式。

■品鉴



□秦良杰

一次成功的文学史写作,应该是既有文学理论高屋建瓴的统摄,又有具体批评对作品的感性触摸,它让文学史不失文学现场的温度和复杂气息,又能在细致解剖中显示出表象之下的汹涌暗流和逐渐明朗的历史走向。如何在二者之间把握度的平衡,举重若轻又切中肯綮,是显示史家的功力所在。

而书写戏剧史所面临的难度则是三重的,一是作为戏剧文本的解读史,二是针对剧场艺术的戏剧表演史;三是作为商业对象的戏剧活动史,要进一步厘清戏剧如何在娱乐身份、技术手段、市场环境发生变化之际催生艺术上的种种变态。几个层面的问题汇聚在一部戏剧史中,能够梳理清楚着实不易。

刘知幾曾指出:“夫史之称美者,以叙事为先”。在傅谨这部上下两册、110余万言的《20世纪中国戏剧史》里,表现为清晰雅致的语言、小说化的细节和念兹在兹的戏剧审美以及对戏剧命运、艺人生涯的深切关注。笔端常带感情自不必说,回忆录、史传中的民谣、时谚也是信手拈来,恢复了历史现场的斑驳情调,平添阅读快感。比如在讲到易俗社教练陈雨农(小名德娃或德儿)的表演魅力时,作者引用当时的俗谚:“快走快走,看德儿的《杀狗》”,“快跑快跑,看德娃的《皇姑朝拜》”,当时约请陈雨农演出的地方实在太多,不能兼顾,甚至有人索性携带刀棍在渭河滩拦截他的戏班。又提到兰州一带秦腔名伶拜家红表演拿手的《时迁偷鸡》时,观众每到精彩绝妙之处,吼声和掌声四处共鸣,银币和钞票向台上齐飞。每演一次《时迁偷鸡》得到的观众赠礼都有三四百元之多,而多数戏班全班一天的收入都不如此数。观众就是这样表达对一位名角的认可,而一个地方剧