

慧成校园文



朱栋霖文艺评论选

朱栋霖

吉吴轩出版

图书在版编目(CIP)数据

烟雨苏州:朱栋霖文艺评论选 / 朱栋霖著. —苏州:
古吴轩出版社, 2006.9

(慧成校园文丛 / 钟连元主编)

ISBN 7-80733-083-X

I . 烟… II . 朱… III . 文艺评论—文集
IV . I06-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 109397 号

责任编辑:蒋新华

见习编辑:吴斐

装帧设计:苏洲

封面绘画:韩冬

责任校对:陆爱民

责任印制:冒宇城

书名:慧成校园文丛·烟雨苏州:朱栋霖文艺评论选

主编:钟连元

著者:朱栋霖

出版发行:古吴轩出版社

地址:苏州市十梓街 458 号 邮编:215006

[Http://www.szrbs.net/gwx](http://www.szrbs.net/gwx)

E-mail:gwxcb@126.com

电话:0512-65232286 传真:0512-65220750

印刷:苏州印刷总厂有限公司

开本:889 × 1194 1/24

印张:6.5

字数:130 千字

印数:0001-3000 册

版次:2006 年 9 月第 1 版 第 1 次印刷

书号:ISBN 7-80733-083-X/G·353

定价:98.00 元(全三册)

如有印装质量问题,请与出版社联系。

目 录

| |
|-------------------|
| 梦寻百年校园(代序) /1 |
| 昆剧瑰宝与苏州 /7 |
| 《牡丹亭》的魅力 /13 |
| 论“青春版《牡丹亭》现象” /21 |
| 古韵盎然《长生殿》 /35 |
| 江南文采出评弹 /46 |
| 评弹“关子书”与戏剧性 /51 |
| 把评弹介绍给当代大学生 /61 |
| 再现园林和表现“园境” /68 |
| 太湖的抒情 /73 |
| 江南新风采 /76 |
| 陆文夫:一卷清流 /80 |

| | |
|--------------|------|
| 瓦翁的书法艺术 | /84 |
| 苏州云锣与纳西古乐 | /89 |
| 美在发现与表现 | /93 |
| | |
| 文化苏州与文明魅力 | /97 |
| 文明象征,创新资源 | /100 |
| “文化沧浪”的文化品位 | /103 |
| 苏州文艺评论的传统与使命 | /106 |
| 苏州文化研究的当代价值 | /110 |
| | |
| 和伟大灵魂交谈 | /113 |
| 巴金,燃烧的心 | /115 |
| 朱自清的散文艺术 | /118 |
| 艾青的诗歌艺术 | /125 |
| 诗歌鉴赏举偶 | /132 |
| | |
| 苏州和我的少年行(附录) | /141 |



梦寻百年校园(代序)

朱栋霖

我的母校——苏州第三中学今秋十月迎来百年华诞，我们这些学子当然难忘当年那些少年岁月。

三中百年史，也正是苏州乃至中国的百年新学史。自北宋范仲淹设平江府学，苏州文教勃兴，重教崇文成为苏州千年传统，造就苏州文脉昌盛，俊才人杰代代辈出。至晚清，传统的书院、家塾、私塾式教育已经无法适应时代对人才发展的需求。生于苏州、有早期维新思想的冯桂芬、王韬等人都看到了西方坚船利炮、中国落后挨打的局面。为此，郑观应在《盛世危言》(1893)中提出兴学堂、重技艺。于是有官办的军事学堂、西医学堂。1895至1896年盛宣怀先后在天津、上海创办北洋大学、南洋公学，这是中国最早的官办新式学校，之后有京师大学堂。1901年清政府下诏：次年起废八股、废武举。于是以八股取士为教学宗旨的传统书院、私塾教育失去立足之地，参照西方教育体制与课程内容的现代教育形式开始在中国应运而生，时人谓之新学校。苏州闻风而动。1900年东吴大学问世。得风气之先，一批旧书院、私塾纷纷改为西式的新学校。1902年有识之士将吴江同里的同川书院改为同川小学，同时成立丽则女校。1906至1907年美国南浸信会在苏州创办晏成中学、慧灵女子中学。它就是今日苏州第三中学的前身。

据说，现在苏州中、小学校具有百年历史的，达百所之数，这正是重教崇文的苏州顺应时势发展，在全国率先创办新式学校的硕果。新学百年，不仅苏州如此，而且乃是 20 世纪中国的一个潮流，以教育救国，振兴中华。

百年，是一种传统。教育的传统借助教师体现，在教师的教书育人中实现。在三中，虽然分隔两个时代，但是优良传统却有传承性。我在三中只有短短三年，但我感受到的那种校园精神的滋润，成为我心灵的资源，而且是永远的。

1962 年秋我进入三中，周围人都说那是名校。果然校园廓大、建筑气派。高高的白杨树从校门口起分成两排通向主楼，中央大楼高耸雄伟，三个年级的高中生都在大楼里学习，初一新生总是带着崇拜心理仰视着走过那座高楼；有一排仿古罗马柱排列的圆柱大楼古雅静穆，那是老师的办公楼，很神秘。穿过一个地道才见运动场，很大。我过去就读的校园原是清代冯桂芬祠堂，虽然外面照壁高耸，但里面只是白墙黑瓦的古朴平房，石板天井就是操场。三中校园的气派可大了。

那一年三中特别自豪。据说全市的高考录取率三中排名第一，校园内充满朝气与生机，教师们都显得特别有精神。在我们这些刚跨进中学门的学生看来老师们个个都是气宇轩昂、知识渊博，出言吐语自有一番风度。时常见到高中部的老教师在校园中不紧不慢地走过，很儒雅。范佳士苍髯飘然，戴着玳瑁圆框镜，手持葫芦悠然而行，据说他遵古俗家中不装电灯。他的女儿与我同班，悬腕弯肘写得一手笔法严谨的魏碑。还有楼浩白、吴进贤、徐夫道等，都是名士风度、饱学之士。每逢节庆，校门口橱窗就展出他们新写的诗词与书画作品。他们很受尊重，我亲耳听到青年教师们尊称他们为“某老”。

当然，初中部的青年教师也很吸引同学们。他们都是才俊出众，衣冠楚楚，谦谦君子，富有热情。身材高挑的李天麟老师儒雅帅气，戴眼镜的李白水有书卷气，吴冠群、吴德钧都是“名嘴”，美丽灵秀的女教师宋仁对人总是甜蜜蜜的，更惹得同学们喜爱。他们的课堂教学受到同学们称赞，而且课外也很活跃，不断组织活动，有一大堆同学跟着他们在校园里风风火火地转。也常看到书记金重固斜着肩膀在校园里一本正经地走。他口才一流。每学期都有几次，他通过有线喇叭向全校同学作报告，用抑扬的苏州官话一讲就是滔滔不绝两小时，还引经据典，讲话开头好引用毛泽东诗词“四海翻腾云水怒，五洲震荡风雷激”。他读书也



多，办公桌上放着《辞海》，有空就翻看。这是一位有学问的党委书记，当时还鼓励青年教师要“成名成家”。

初中三年换了三任班主任，三任数、语、英老师。看来学校的考虑是让每一位教师熟悉一个年级的课程与教材教法。初一班主任顾玉珍老师和蔼可亲、富有温情，她的方法尤其适合刚从小学来的新生，觉得她像妈妈一样。她对工作极其认真而有办法。开学第一天，我刚走上红楼二楼走廊，顾老师就叫出我的姓名，让我吃了一惊。旁边其他同学的姓名她都一一说出，这让我们一开始就“服”了。同学们一琢磨就认为一定是顾老师背熟了我们每个人登记表上的照片。这个办法对我后来当教师有启发，一个教师必须从一开始就对学生情况非常熟悉，从开始抓起。下午课后的自习课，新生都趴在桌上做作业，戴着眼镜的她悄悄出现在教室后面，同学们就再也不敢随便说话捣蛋了。顾老师的初一数学教学承担了一个从小学算术具数思维到中学代数抽象思维的转换任务，她的讲课思路清晰、形象生动，教态和蔼，所以全班的数学成绩都很好。

初二的数学老师陈储梅是南师大数学系毕业，科班出生。她以带宜兴口音的普通话讲课，抑扬顿挫，语言简洁，绝无废话。讲课解题思路清晰，她以自己集中、紧凑的思路带领我们紧张地思考，她总是启发我们自己得出结论、得出数学原理定律，下课铃响正是她讲课结束。一堂课下来收获颇丰。我自己当了教师后明白她的备课是很充分的。

初三的班主任沈民慧老师同样教数学，她教几何，这更抽象。她讲课也是语言简练、思路清晰，她用苏州话讲课，轻松，幽默，不紧不慢道来，显得胸有成竹，像说书，我想沈老师一定是喜欢听评弹的。她的穿着在那年头算是时尚的，上课常让我们眼睛一亮。那时毛泽东批评注入式，提倡启发式、讨论式，课堂教学要改革。沈老师的讲课就逐步过渡到与同学们在课堂上讨论例题的种种解法，让学生自己来解例题。这样一来讨论的时间就拖长了，我常担心一节课完不成任务。但每次都顺利完成。其实她是提供思路、有启发、有引导、有准备的。在沈老师的引导下，同学们学得主动，思维活跃，班上大多数同学都将兴趣与课余时间放到数学上，做参考书上的题目，把语文老师弄急了。那时流行一句话：“学好数理化，走遍天下都不怕。”但是我对数理化不感兴趣，从不为此化功夫。也属运气好，升学考试，我的数学成绩偏得了高分，把最难的附加题一起完成了。我想这

主要是我的数学老师教得好。

那时的三中，师资都是一时之选，似乎每位老师都有一招。徐夫道老师讲授历史课，纵横自如，潇洒豪脱。他不是那种拘泥于教科书的教法，他只需拈出一个故事就轻易地说明了某王朝灭亡的原因、某次农民起义的历史意义，然后在下课前将教材上的结论念一下就得了，非常洒脱，可大家也都明白了。我很欣赏那样的教法。初一、初三的英语老师金溢观，教学一丝不苟，教态和蔼，故意把声音放慢放柔了，做出与他的胖大身体有点不相称的小朋友般的动作，让我们跟随他学说英语。他讲课循序渐进，扎实。每堂课总是先从复习旧知识入手，然后新授，复习，巩固，综合练习，五个环节，一套完整的凯洛夫教学法模式，颇有效。他采取两套课堂练习本交替使用，每堂课都做当堂小测验，用于复习巩固新知识，然后再布置回家作业。所以他每天要为每位同学批改两份作业。他教两个班，每班 45 人，我现在明白他的工作量是很重的。而他的态度始终温和。每次课堂练习我总是争取最先交卷，他总是和蔼地说：“要不要再看看，不要粗心大意了。”

吴进贤先生是我初二的英语老师。他原授高中语文，原是晏成、慧灵教会学校的老教师，标准美式英语，很注重发音。他为人本就随和，不故作严肃状，与我们这些他的孙子辈的学生们和气相处。一次，我在北局青年会参观一个苏州书法展，进门就发现正中显著处挂一幅中堂，行书毛泽东诗词《浪淘沙·大雨落幽燕》，铁钩银画，落款“吴进贤”，才知道我的英语老师乃是苏州大书法家。若干年后，我与吴先生常见面，才知道他年轻时师从李根源（朱德的老师）学书，特擅张迁碑。解放前他的书法就有名，润格一张扇面一斗米，按那时的行情已经不菲。“文革”中他被批斗，罚为居委会抄写大字报、通告。他书写的大幅纸刚贴上墙，第二天就被人揭走了。他的隶书吴中第一，稳健圆实而潇洒绰约，如儒将炯炯有神。苏州的园林厅堂到处可见吴老墨宝，榜书与辟窠大字为古典园林画龙点睛。但是他应人所请不摆架子，不像现今有些人斤斤计较于价钱。他送我不少条幅，现在已成了我的珍贵纪念。

我当然更得益于语文课。初一学了鲁迅的《从百草园到三味书屋》，就写写景文。只见王正达老师在作文讲评课上，将自己的一篇写景散文印发给我们。原来他自己写了一篇散文，告诉大家文章应该怎样写。他住在学校单身教师的一



栋小楼里，他的文章写那里周围清晨的景致，写得很美，许多比喻显然受了《荷塘月色》的影响。于是我怀着好奇寻访到校园西南角那栋米黄色小别墅楼。一看，果然小径、冬青、黄杨树、绣球花、月季花都有，但比较杂乱，并不如文章中所写的那样美。我才恍然知道原来文章是可以那样写的。

初二语文老师是优雅美丽的陈惠明，她坚持作文面批，每天中午不休息，总是约几个同学去她办公室当面细谈细改。整整两个学期都是如此，这极不容易。我的作文，两周一篇，她每篇都约我面谈面批。总是一句一句地读，一句一句地改，然后是全篇总谈，一直到下午上课的预备铃声响起，我才从圆柱楼奔回教室。今天我已记不得当初她说了些什么，但是那种鼓励与兴奋却使我保持着对文学的兴趣与激情。那种态度、那种精神，真正称得上是循循善诱、耐心细致、诲人不倦、忘我工作的师德的典范。我从离开三中后一直没有见到她。我后来也曾多次向苏州、无锡教育局的同志了解陈老师的去向，她去了无锡。不知她是否还记得当年她悉心指导作文的那位初二生？四十多年后的今天，我仍旧难忘她当年精心指导的培育之恩。我一生遇到好几位对我恩重如山的老师，更遇到很多对我谆谆教导、认真负责的老师，而四十年来从陈老师那里获得的温情细致的关爱与激励总使我难以忘怀。

初见崔梅芳老师是开学前夕。那是夏末，操场边白杨树下，她穿一件绿色西装裙，高跟鞋，隐隐香气袭人，有上海女性的风韵。她教我们初三的语文课，她讲课扎实细致。我当时已经随兴趣读了一些文学评论的书，尽管那时社会已经开始批判“成名成家”，批判古典文学、20世纪30年代文学是“封、资、修”，但还是读，像何其芳、巴人、茅盾、冯牧、李希凡、秦牧、马茂元的，还有《古文观止》、四卷《中华活页文选》等等。作为中学教学要对付像我这样“钻牛角尖”的学生，实非易事，因为那已经超出了初中教学的范围。我听课是听老师讲的与我从书上看到的是不是一样。我听崔老师的课，知道她在钻研，她对于古今经典作品的把握比较深入，与我读过的文学研究著作所说的差不离，这就很不易了。后来才知道她从南师大中文系毕业不久，正宗科班出生，与当时江苏师院中文系的几位教师同学。当然她的学术功力深了。

1965年我离开三中，告别学习气氛浓郁的校园，揖别教导我、培育我、对我寄予期望的许多老师。许多年我经常念起我是三中的一位学生，但我一直没有

回去过。1996年我应邀参加母校90周年校庆，发现已非昔日古雅宁静的校园。当年令我景仰的中央楼、圆柱楼和红楼都已拆除，教过我的老师们都已退休。新大楼耸然而起，新教师都是新毕业的大学生，朝气蓬勃，他们正在传承这一事业。我寻找那里的旧痕迹，寻找校园里曾经浸润我的心灵的精神与传统。这个传统我曾经亲身承受。在这里曾经活跃过的那些精神与传统，令我这个当年小子几十年后仍然倍感温馨与激动。我的老师们那种敬业精神，那种兢兢业业、刻苦钻研、奋力拼搏的热情，那种循循善诱、诲人不倦、爱生如子的精神，他们的无私忘我与人品师德，以及他们的教学所达到的高质量与高水平，都曾经深深滋润每一位三中的学子，也成为我心灵的永远的资源。以至于像我这样此后自己也当了几十年教师，以我现在的经历与经验回想我当年的那些老师们，仍可以说他们的教学堪称一流，他们的人品师德是做人的表率，是经得起时间的检验的。他们是中国广大教师中的普通一员，他们也是中国教师的代表。

我可以毫无愧色地大声说，教师是最值得尊敬的。

2006年3月25日



昆剧瑰宝与苏州

——首届中国昆剧艺术节作

中国昆曲，是世界戏剧三大源头中唯一至今仍保留着原初优美鲜活的艺术形态，并在本世纪舞台上演出了古典戏剧。昆剧的艺术魅力与恒久的生命力显然得益于深厚广博、独具特色的吴文化。以苏州为中心的吴文化不仅是昆剧诞生的摇篮，而且是赋予昆剧以璀璨神采，把昆剧推向中国戏剧高峰的文化母体。

昆腔新腔在公元 16 世纪中叶诞生，事实上并非魏良辅一蹴而就，而是经许多吴中曲家、民间曲师乐工历经百余年之久的提炼、调试。它发源于元朝末年苏州地区的昆山一带，故称昆山腔，是元明南戏五大声腔之一。关于昆山腔的起源，被后世推崇为乐圣的魏良辅在他所著的《南词引正》中写道：“腔有数样，纷纭不类，各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。……惟昆山为正声，乃唐玄宗时黄幡绰所传。元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居于墩。精于南辞，善作古辞。扩廓铁木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友，自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称。”顾阿瑛是昆山豪富大家，他有很高的文学修养，精于音律，善弹古阮。他建有豪华别墅玉山草堂，蓄歌伎，常年聚集文友，切磋琢磨，传习黄幡绰之曲，进行艺术加工，使昆山腔进一步典雅化，人称“玉山草堂园池声

伎之盛甲天下”。朱元璋定都南京后，曾召昆山百岁耆宿周谊寿询问昆山腔，并评价其腔“甚佳”。

寓居昆山、后迁太仓的曲家魏良辅在前人的基础上，研创“水磨腔”。魏良辅早年“初习北音，绌于北人王友山。退而镂心南曲，足迹不下楼十年”，“喉喉押调，度为新声”（余怀《寄畅园闻歌记》），终于琢磨出一套“尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捶冷板”（沈宠绥《度曲须知》）的新声昆山腔演唱技巧，“声则平上去入婉协，字则头腹尾音毕匀，功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”。他总结度曲心得约二十条，写成《南词引正》。人称其“情真而调逸，思深而言婉，吾士夫辈咸尚之”，赞魏良辅“善发宋元乐府之奥，其炼句之工，琢字之切，用腔之巧，盛于明时”。魏良辅为了切磋曲学，结识了流戍太仓的北曲家张野塘，并将女儿许配给他。

为了推出音乐新腔“水磨腔”，魏良辅等吴中曲家又同时将伴奏乐器由原来的板、鼓、曲弦三件再增加了笛、箫、提琴、笙、琵琶等管弦乐器，以吴侬语来吟唱昆山新腔“水磨调”。于是昆山腔从原先南曲五大声腔中脱颖而出，以其典雅柔軟、委婉繁丽的音乐特色压倒海盐、余姚、杭州、弋阳四腔。自此两百余年，“四方歌者，必宗吴门”。

昆山腔的空前成功无疑是中国戏曲史、中国音乐史上的巨大革命，它在中国古典乐坛奏唱出一派富有江南水乡特色的典雅柔婉的旋律。“水磨腔”的柔婉明丽、细腻典雅充分表现了有“得水之趣”的吴文化的特色情趣，昆曲的音乐文化与抒情特色正是在明代发展成熟的吴文化的物态化标志，是吴文化的音乐化、戏剧化。稍微熟悉昆曲的人都有体会，昆曲的行腔、曲调是吻合吴语发音吐字的音乐性规律的。

昆山腔最初只是清曲，即冷板清唱，是文人雅士与曲家的唱曲雅集。魏良辅说：“清唱，俗语谓之冷板凳，不比戏场藉锣鼓之势。全要闲雅整肃，清俊温润。”（魏良辅《南词引正》）昆曲在全国的发展，在于它与“红氍毹”戏剧舞台表演的完美结合。

首创其功者，乃是一批吴中文人。魏良辅“水磨腔”问世之初，就有昆山人郑若庸《玉玦记》、太仓人唐仪凤《鸣凤记》（一说王世贞）、长洲人（即苏州）张凤翼《红拂记》、太仓人梁辰鱼《浣纱记》问世。其中梁辰鱼尤得魏良辅新曲真传（“梁



伯龙独得其传”),他创作的《浣纱记》完全按魏创“水磨腔”演唱,其剧情又是苏州人家喻户晓的本土历史吴越春秋争霸与四大美人之首西施的悲欢离合艳情故事,因此一下子成为苏州街头巷尾传诵热点,以致时人称:“吴阊白面冶游地,争唱梁郎雪艳词。”

昆腔流行全国,需要一大批按昆腔格律创作的剧作。这方面也是苏州的文人雅士创下功劳。苏州地区人文荟萃,“才艺代出”。昆腔初创期有梁辰鱼、张凤翼、郑若庸、王世贞、唐仪凤等率先创作剧本,将昆山新腔引上舞台。苏州文起堂主张凤翼酷爱昆山腔,在家中整天“口中呜呜不已”,他还与儿子在家中扮演《琵琶记》,“观者填门”。嗣后又有吴中文人李日华、陆采、沈璟、冯梦龙、袁于令、沈自晋,后又有李玉、朱佐朝、朱素臣、张大复、叶时章、毕魏、丘园、徐复祚、吴伟业、尤侗、沈起凤等适时地创作了运用新创“水磨调”演唱的剧本,把昆剧这一崭新剧体推上舞台。

明清两代创作的昆剧作品(传奇)在三千部以上,苏州文人是创作的中坚力量。时人称:“曲海词山,于今为烈。”如《浣纱记》《鸣凤记》《玉玦记》《明珠记》《南西厢记》《义侠记》《双雄记》《西楼记》《望湖亭》《翠屏山》《红梨记》《十五贯》《一捧雪》《占花魁》《清忠谱》《千忠戮》等等都在昆曲舞台上盛演不衰。宏大的传奇系统把昆剧推向全国,北上京师,赢得京师王公巨卿士大夫青睐,内廷上演,也吸引了广大市民观众、下层百姓。这些剧作以杰出的文学成就与独特的戏剧美学价值在中国文学史、中国戏剧史占有重要地位。有的论者指出,明代传奇创作主要分昆山派、吴江派、临川派(又称玉茗堂派)、吴县派(又称苏州派)、越中派。其中三派属苏州,而越中派的不少人与苏州交往密切,有师友关系,像吕天成、叶宪祖、王骥德、卜世臣是浙江人,其实是吴江派成员。苏州传奇作家之多及他们在全国戏剧界的核心地位,这与明清两代苏州经济、文化的高度繁荣有关。早期资本主义萌芽在明代中期苏州产生,苏州一带经济流通与高速发展,市民阶层的出现使城市更繁荣。自南宋以来,全国文化中心南移,明代的苏州及周边活跃着一大批才华横溢的文人雅士。而昆剧问世,使他们发现了倾注个人创作才情的新的文学样式。一部传奇由数十支词曲构成,激发了多少创作灵感。同时,市民社会在苏州崛起,通俗文学迅速发展。明清两代苏州成为白话小说创作的中心,通俗小说创作的成就为传奇构思提供了思路。有的剧作如《十五贯》《占花

魁》等本身就是改编自小说，“三言”作者冯梦龙既是小说家又是传奇家，这本身就说明了两者的互相影响关系。

戏曲是综合艺术，需要社会经济文化综合实力扶持、烘托。有的昆曲曲家、传奇作家同时也是昆剧的理论研究家、评论家、出版家。明清时期的苏州是江南吴文化的中心、大本营，它提供各路人才扶持、滋育昆剧这枝奇葩。吴江曲派就以研讨昆曲曲律而闻名，沈璟与汤显祖之间关于曲律问题引发了一场争论，成为中国戏曲史一桩著名的理论争鸣，其结果是推动了昆剧趋于更完美的发展。还有文征明、王世贞、徐复祚、金圣叹、吴梅等吴中文人对昆曲（戏剧）演唱、剧本的演习、评点、理论探讨。

昆曲音乐柔媚圆润、细腻幽长，称为“水磨腔”。曲牌是昆剧声腔音乐的基础，曲牌总是按照一定的程式先组合成套数。明清两代，有许多曲家为昆曲制订曲谱。魏良辅之后，有钮少雅、叶堂、金德辉、俞粟庐等。现代，俞振飞被称为正宗“叶派唱口”的传人。他们一次次地编订曲谱，如《南九宫十三调曲谱》《吟香堂曲谱》《纳书楹曲谱》《遏云阁曲谱》《六也曲谱》《昆曲大全》《春雪阁曲谱》《粟庐曲谱》等林林总总的曲谱，使昆曲复杂精细的演唱艺术能历经数百年流传下来。

苏州庞大的刻书出版业则成为昆剧的后援，诸多曲谱赖以出版，著名的《六十种曲》《缀白裘》就是由苏州人毛晋、钱德苍分别编选、出版的。

昆剧雄绝剧坛两百余年，离不开苏州演员的出色表演与艺术创造。昆曲崛起，苏州一带达官贵人、文人雅士纷纷畜养家伎，用昆腔演唱自编或新近流行的传奇。畜养“家乐”成为时尚，以此互相标榜与竞争，清代还有豪商富贾（盐商）加入这支队伍。姑苏有“申‘皎绡’”与“范‘祝发’”之誉，是说大学士申时行、天平山范长白府的家班擅长戏目和表演水平。王锡爵家班最早演出《牡丹亭》，能“曲尽其妙”。曹寅家班规模之大为江南第一，曾在苏州大集嘉宾，演出尤侗《李太白登科》，后又在江宁演出全本《长生殿》。一时上海、无锡、常州、南京、扬州乃至北京的官僚、文人纷纷畜养家乐（如皋冒辟疆家班也很有名），而优伶还是要选自苏州的。清代苏州织造专门负责从苏州挑选优伶进宫廷演戏。家乐之外，还有大量的职业戏剧，闯荡江湖、走遍南北。李渔的戏班最为有名。昆剧盛行天下，南北“竞效吴腔”，而演出几乎全是苏州班。苏州的昆曲演员到处受到赞美与欢迎，“吴门梨园，人皆称美”（明潘允端《玉华堂日记》）。昆剧演员必是苏州人。有人



说：“填南词必须吴士，唱南曲必须吴儿。”（梅鼎祚《长命缕记序》）“我吴音宜幼女清歌按拍，故南曲委婉清扬；北音宜将军铁板歌‘大江东去’，故北曲硬挺直截。”（徐复祚《曲论》）这当然取决于姑苏演员的素质、才情，涌现出许多名伶，才艺独绝。苏州确实成了全国昆剧演员的培养基地。“一郡之内，衣食于此者不知几千人也。”（张翰《松窗梦语》）

家班的主人——文人雅士是家乐的当然指导者。职业戏班的班主就是戏曲的导演，如李渔。他们都从文人的审美趣味出发，根据观众（有文人，有市民）的观赏要求，研究、琢磨演唱艺术与表演艺术，研究昆曲的演唱与表演两者的完美结合。于是昆剧在长期的发展过程中，由苏州的戏剧家与演员们完成了由“曲”向“剧”的位移，歌舞合一，唱做并重，达到了昆曲音乐、舞台表演、角色行当和舞台美术的综合发展，形成了中国昆曲艺术的美学特色。昆剧的表演是舞蹈性的，“有歌必舞，无声不动”，舞姿细腻优雅，优美的舞姿配合角色的歌唱与对白；昆曲艺术重在求神似，熔诗、乐、歌、舞、戏于一炉，在舞台上创造诗一般的艺术意境。演员通过表演与歌唱在舞台上创造出（虚拟）小桥流水、姹紫嫣红的环境，完成跋山涉水、登楼游赏的动作。以写意与虚拟艺术，在戏曲舞台上创造诗的意境，这是昆剧为代表的中国戏曲的舞台艺术特点，也是昆曲对中国戏剧发展的重要贡献。

《红楼梦》第17回写大观园完工后，“贾蔷已从姑苏采买了十二个女孩子——并聘了教习——以及行头等事来了。”戏曲教师——相当于今日的导演——是从苏州聘来的，而演剧的服饰、乐器也是苏州制的。苏州的戏具服装、演奏乐器，取料讲究，刺绣优美，做工精细，质量上乘。显然是昆剧繁盛，促进了苏州剧装戏具、乐器业的同步发展。明代袁宏道在《迎春歌》中描述：“梨园旧乐三千部，苏州新谱十三腔。假面胡头跳老虎，窄衫绣绮槌大鼓。金蟒缠身神鬼妆，白衣合掌观音舞。”可见各种戏衣戏妆。行头戏衣大多开设在阊门西中市、吴趋坊一带，还建立了行头戏衣同业公所“霓裳公所”。直到解放后梅兰芳、周信芳仍专到苏州订制戏服。苏州乐器制作，清代已负盛名，地处申衙前（今景德路）的周兰素乐器店的凤笙获得过乾隆皇帝的赞赏，御赐龙凤招牌。苏州制作的笛、箫、凤笙、胡琴、琵琶、三弦、板鼓、堂鼓，受到剧团演奏人员的欢迎，苏锣、定音鼓的制作水准一流，很受称誉。

用于昆剧演出的戏台遍布苏城。这些戏台形式多样，建构独特，雕梁画栋，传音清远。有的在厅堂内红氍毹上演出，如拙政园鸳鸯厅；有的在大厅内置室内戏台，如忠王府室内戏台、申相府宝纶堂；有的建于园亭、水榭；有的筑于露天庭院，如中张家巷全晋会馆内的戏楼；有的建于门楼，如苏州城隍庙头门戏楼；有的临街而筑，如今范庄前巷口的戏楼，清洲观前公输子祠戏楼；明清时代还盛行戏船，在虎丘山塘河、葑门外黄天荡水上的船上（卷梢）演戏，观众另雇沙飞小舟环伺大船旁看戏。这些风格、建制各异的戏楼、戏船，表现了吴中能工巧匠的精湛手艺。而戏楼、戏厅及庭轩厅堂内遍布的戏文雕刻，更广泛传播了戏剧文化。

进入20世纪，有鉴于昆曲之濒危，苏州的曲友张紫东、贝晋眉、徐镜清发起，集资千元，于1921年8月创办了苏州昆曲传习所。1922年2月，由上海昆剧保存社穆藕初出资接办，题名为昆剧传习所。聘请全福班艺人沈月泉、沈斌泉、吴义生、许金彩、尤彩云、陆寿卿、施桂林等为主教老师，先后招收50名少儿学员，传授昆曲艺术，从事起一项继往存绝的艰巨的工作。昆剧传习所培养的演员成为20世纪南方昆曲演出的主体，他们在艰难困苦的条件下为昆曲求生存、谋发展。朱传茗、顾传玠、周传瑛、沈传芷、王传淞、张传芳等人，成为后来传承昆曲发展的主要人才资源。

苏州，以其丰富独特的文化资源熔铸就昆剧艺术瑰宝璀璨辉耀，数百年幽兰飘香。

2000年3月30日
2006年4月1日修改



《牡丹亭》的魅力

——为青春版《牡丹亭》演出作

—

曹雪芹在《红楼梦》中写林黛玉走过梨香院，听墙内笛韵悠扬，歌声婉转，那《牡丹亭》艳曲，使黛玉“感慨缠绵”，“不觉心动神摇”，“如醉如痴，站立不住”，继而“心痛神痴，眼中落泪”。这已是《牡丹亭》(1598)问世后 160 年。而在明代，就有娄江女子感动于杜丽娘身世，17 岁幽怨而终。又有杭州女伶饰演杜丽娘，若身临其境，在舞台上气绝身亡。另一位遭遇不幸的人则题诗：“冷雨幽窗不可听，挑灯闲看《牡丹亭》。人间亦有痴于我，岂独伤心是小青。”

《牡丹亭》的魅力是永远的。

《牡丹亭》魅力，就在一个“情”字。而此“情”之奇，奇在源于一“梦”。

杜丽娘与柳梦梅相识相爱是在梦中。这是汤显祖的艺术独创。元明爱情剧中男女主人公大都先期在某一场合一见倾心，莺莺与张生佛殿“惊艳”，王瑞兰与蒋世隆“踏伞”相爱，李千金先于“墙头马上”相识裴可俊，霍小玉因紫钗而与李益结亲，或者是现实中的有情人其实前世姻缘早定。唯独杜丽娘、柳梦梅在生前从未谋面，甚至根本未知有对方的存在，杜丽娘只是做了一场梦，梦境中出现了幻想中的意中人，“将奴搂抱去牡丹亭畔，芍药阑边，共成云雨之欢”。杜丽娘以

梦当真、以虚作实，寻找梦中人。

唯其是梦中，杜丽娘少女的心勃然绽放，她的青春的热情与人性的欲望才能没遮拦、无掩饰地自由奔泻。在梦中她摆脱了一切礼教的束缚与人为的拘束，她的心灵与肉身自由舒展，自如张开，是那样青春勃发、激情洋溢。她羞涩而欣然地接受了柳梦梅给她“如花美眷，似水流年，在幽闺自怜”的赞美与怜香惜玉之情，她惊喜而温柔地体味着“忍耐温存一晌眠”，与意中人儿“紧相偎，慢相连，恨不得肉儿般团成片”。试想，若不是在自由的梦境中，杜丽娘如何得这“天留人便，草籍花眠”，她如何能与他相识相爱，而且痛快地“幽会”——“做爱”，让“情”如此自由无拘束地热烈奔放一番，以至于使杜丽娘如此刻骨铭心呢！

汤显祖紧紧抓住杜丽娘一“梦”，发挥了一连串浪漫主义的奇思妙想。一奇，让杜丽娘去“寻梦”。杜丽娘游园后，“竟夜无眠”，即去花园中寻寻觅觅，“只图旧梦重来”。梦，本是虚幻的，但是却要去“寻”，此又是一奇。奇中以见“情”之真与“情”之坚。二奇，寻梦不见，杜丽娘一病憔悴，她就自行描画，“写真”留春。这又见行为之奇。三奇，杜丽娘一病不起，在中秋之夜情殇，临终嘱将她葬在梅树下，将春容画卷藏在太湖石下。四奇，柳梦梅“拾画”“叫画”，竟引来杜丽娘香魂翩然降临，与他夜夜幽媾。这是奇而又奇。五奇，柳梦梅掘坟竟使杜丽娘还魂复活，令人不胜惊奇。从惊梦、寻梦到写真、情殇、拾画、叫画、回生，都是由梦中之情生发出的一连串奇幻之行。汤显祖是写“梦”的圣手，《临川四梦》《紫钗记》《邯郸记》《南柯记》都以“梦”的构思深化戏剧创意，其中《牡丹亭》一“梦”最为奇幻新颖。汤显祖把杜丽娘一“梦”发挥得淋漓尽致。

梦境的自由流动变幻潇洒，使梦境富有浪漫的诗意，烘托出梦中之情的浪漫浓烈。而其后生发的一连串行动也都是风雅别致之举，充满诗意。汤显祖让杜丽娘之情萌发于这一连串满贮诗意的戏剧动作与意象中，奇幻的梦境、浪漫的风流行为与优雅的诗情意象，烘托出杜丽娘之情。这是《牡丹亭》的浪漫诗情构思，也是《牡丹亭》的艺术风格。它与昆曲的柔媚缠绵之美最为熨贴。从这一点看，我认为昆曲《牡丹亭》的舞台呈现还可在浪漫、诗情方面下功夫。

现实中的不可能就转而在梦境中沉醉了。杜丽娘“惊梦”之爱，不是“惊鸿一瞥”，而是立即迅速燃烧至炽热点。《惊梦》写得很明白，这对初恋情人不仅一见倾心而且爱得很深，她们相爱而且幽会——做爱了，不仅有心灵的互相吸引，而



是有肌肤相拥的热烈深切。《惊梦》如此热辣辣地表现杜丽娘的爱与欲，我们不觉得其庸俗，而是认识到汤显祖对“情”的思考的深刻。杜丽娘自述：“可知我常一生儿爱好是天然。”她对美、对爱的追求，是自然而然形成，不需任何人为。所以汤显祖说：“情不知所起，一往而生。”汤显祖以杜丽娘“惊梦”，显示这“情”乃是天然的，天然的爱情与欲望是任何力量也遏制不住的。他充分肯定了“情”，其中包括个性思想、情感与情欲，也就是“人欲”的天然合理性。“惊梦”，使潜藏于杜丽娘内心深处的“情”一下子全面觉醒了。与其说杜丽娘在梦中相识了一个“人”，不如说这个“人”让她感受到了情的热辣辣的魔力。梦醒后她要寻找这个“人”，不如说杜丽娘要寻找那令她铭心刻骨的“情”。这一思想显然受到明代的个性反叛思潮的影响。汤显祖曾受教于心学左派王艮的传人罗汝芳，他赞赏与接近左派王学的另一思想家李贽的叛逆思想，李贽猛烈抨击“存天理灭人欲”的宋明理学，而主张“吃饭穿衣就是人伦物理”，肯定“人欲”即解放人性，例如他热烈赞扬卓文君私奔是“善择佳偶”。汤显祖充分肯定“情”即“人欲”的思想，与李贽的叛逆思想相一致。

苏昆青春版《牡丹亭》大胆启用青年演员担纲男女主人公。白先勇从大陆昆曲演员中遴选出沈丰英、俞玖林两人饰演杜丽娘、柳梦梅。因为苏昆演员秉江南灵气，温雅俊美，青春靓丽，他们芳华 28 岁，正值剧中这对情人的青春年华。青春版《牡丹亭》不仅演员是青春的，更因为剧中人是青春的，戏剧表现的就是青春的美与爱情的丽。这使我想起曹禺称莎士比亚悲剧《罗密欧与朱丽叶》“是歌颂爱情和青春的悲剧”，“给人一种生气勃勃的青春气息”。

二

“惊梦”，“梦中之爱”的构思，是“情”的活力呈现，也恰是杜丽娘的悲剧所在。杜丽娘追求之“情”与“理”相对。理学在明代经封建统治阶级的提倡，对整个社会与人都起着全面的压抑与钳制作用。封建礼教对青年男女个性束缚与情爱的压抑尤其严酷，“存天理灭人欲”成为卫道士们的说教，明代“表彰节烈”的行动甚于宋元。杜宝贵备女儿白日“闲眠”，“是何家教？”他请腐儒陈最良教授杜丽娘，为的是“要他拘束身心”，当他听说女儿可能怀春成病，却说：“点点年纪，知道个什么？”陈最良是迂腐僵硬，他“从不晓得伤个春，从不曾游个花院”。在封建

礼教严酷、“男女授受不亲”的环境中，杜丽娘有何机会与可能去接近一个青年男子？她只能在梦境中相识意中人。汤显祖让杜丽娘初识情人只是在梦中而不是在现实中，正说明封建礼教与封建家长是如何压抑与剥夺了一个少女爱的任何可能，而迫使她只能孤独地陶醉于幻梦之中。这正是杜丽娘的悲剧所在。

《牡丹亭》表现“情”与“理”的冲突。杜丽娘、柳梦梅所追求的“情”与以杜宝为代表的封建礼教势力（“理”）之间的矛盾冲突是戏剧冲突的基础。明清传奇的特点是剧中对立双方人物的行动形成两条情节线并行发展。剧中杜宝、杜母、陈最良等人的活动构成了杜丽娘生活的外部环境，这一外部生活环境的理念是“理”，“存天理灭人欲”之“理”。不必过于追究杜宝是否是冷酷残暴抑或是好官形象，杜宝、杜母、陈最良对杜丽娘的态度虽然表现有别，他们的出发点都是一个，用封建礼教来规范杜丽娘，以致于他们都无视杜丽娘内心已发生激烈变化。杜丽娘也只是独自在心灵中幻想着，挣扎着。在那样的外部环境的压抑下，她无法表现与付诸行动，她对爱情的幻想与追求只能在自我内心剧烈地冲突、挣扎与煎熬着。这就形成了杜丽娘的内心动作。这个内心动作具有悲剧性。这一内心悲剧动作所具有的含蓄深沉的戏剧性与缠绵浓艳凄异的抒情性，正是《牡丹亭》戏剧魅力之所在。

追寻与实现梦中之“情”，是剧中人杜丽娘的贯串动作。“惊梦”的意蕴贯通了全剧。“梦”中之“情”的“一往而生”，支配了杜丽娘在梦醒之后的人生行动。这个贯串动作明确、充沛、有力，而且一以贯之，几经曲折，由人而鬼，由鬼返人，天翻地覆，历经磨难，而“情”始终不变。戏剧峰回路转，高潮迭起。“惊梦”之前，杜丽娘的内心世界是单纯明净也是单一的，她要做什么，她自己并不明确，她只有一丝淡淡的苦闷。“惊梦”之后，杜丽娘的内心形象立即明确，情感世界丰富充实。她虽然是个封建时代的闺中少女，温柔娴雅，在对待爱情问题上不如她的同时代西方姑娘朱丽叶那样热烈奔放，但是杜丽娘一旦觉醒就一往情深，咬住不放，历经磨难，生生死死而不悔。因此，她的戏剧动作非常明确、有力，从《闺塾》、《寻梦》一直贯到《回生》。

《闺塾》到《惊梦》是杜丽娘爱的幻想与内心动作的开端。游园时，她一连唱了【步步娇】、【醉扶归】、【皂罗袍】等好几支愉悦的曲子，细细欣赏姹紫嫣红、美景良辰，她的心情因为被春心也是情心的唤起而轻灵柔美，但总是拂不去一层



淡淡幽怨、莫名惆怅。此时杜丽娘的内心感受是“闷”与“乱”，是“理还乱，闷无端”，是“春色恼人”，正如她的杰出的扮演者梅兰芳所体会到的：“杜丽娘不知道从哪里来的烦闷。”是她自己“年已及笈，不得早成佳配”，“虚度青春”的苦闷，因此她感叹“奈何天”、“谁家院”。游园，激发她青春的苦闷。【山坡羊】是杜丽娘第一支直抒胸臆的春情曲，是从游园到惊梦转变的关键：“没乱里春情难遣，蓦地里怀人幽怨。则为俺生小婵娟，拣名门一例，一例里神仙眷。甚良缘，把青春抛的远！俺的睡情谁见？则索因循腼腆。想幽梦谁边，和春光暗流转？迁延，这衷怀那处言！淹煎，泼残生，除问天！”正如梅兰芳所分析的：“这支曲子是表达她心里难以告人的话。”她的难以排遣的春闷，她的满腹的幽怨，她内心深处对自己青春与爱情的渴望与幽思，在这支曲中和盘托出，一点也不掩饰。这一切只能向“幽梦”寻求，这是何等痛苦的煎熬。当一个少女用“泼残生”来表述自己人生，这已是何等伤心，以至于她要向天扣问自己的人生与青春何在！

与柳生梦中幽会，正是杜丽娘内心压抑在梦境中的全面实现。她在梦中饱尝了爱的温存与性的甜蜜，“真个千般爱惜，万种温存”。“惊梦”唤醒了杜丽娘的“情”，她对爱的热情与渴求。尽管梦中柳生是个幻影，但是杜丽娘以情为真，不计虚实，她开始了对梦中真情的苦苦追寻的历程。从《寻梦》到《闹殇》，戏剧情节变幻奇艳，杜丽娘内心炽热的情焰愈燃烧愈烈，直至将自己燃烧烬尽亦不惜不悔。

《寻梦》是一出独脚戏，也是一出别致的戏，一首艳异的诗。汤显祖诗情洋溢又熟知舞台，戏曲唱词富有动作性与舞台感。杜丽娘支开春香，独自在园中细细回味梦境中爱的欢乐与甜蜜。剧中杜丽娘连唱十六支曲。“【懒画眉】最撩人春色是今年。少甚么低就高来粉画垣，元来春心无处不飞悬。(绊介)哎，睡荼靡，抓住裙衩线，恰便是花似人心好处牵。”这支【懒画眉】透过景抒写了杜丽娘二到花园“寻梦”的欢快心情。她是那样兴奋激动，以至被花草绊了裙衩，却自认是花草亦知心前来追捧她的春情。她追寻昨日梦境，仔细辨认梦中的一切。她的心灵在那湖山石边、牡丹亭畔、芍药栏前和垂杨柳线一处处留恋抚摸回味，处处是情的温暖，处处是“他”的气息，心灵的快感难以名状。她羞怯地唱到“恰恰生生抱咱去眠”，激情到达顶点。但是一曲【玉交枝】唱出梦境早逝，“寻来寻去，都不见了。”她痛苦地发现“牡丹亭，芍药栏，怎么这般凄凉冷落，杳无人迹？”这就是杜丽娘

情的追求所遭遇的现实。她偎跪在梅树下，唱出了她与自己的心灵誓守的自白：“【江儿水】偶然间心似缱，梅树边。这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨。待打拼香魂一片，阴雨梅天。”杜丽娘的内心悲剧性动作在发展。此次苏昆《牡丹亭》，沈丰英经昆曲表演艺术家张继青的亲授，得其艺术真传，一招一式宛然张派细腻传神优雅蕴藉。沈丰英深入地把握剧中人的内心动作，层次分明又细腻地表演出杜丽娘心灵世界的丰富性、微妙性与变化性。《寻梦》全折二十多分钟一人独唱到底，五个层次的抒情形成内心戏剧性由流转自然。最后，她幽怨痛苦地唱着“守的个梅根相见”，斜身一步一捱从舞台左后向右前走向台前，然后双手向上翻转水袖痛苦地抱住梅树，身体慢慢垂下，亮相。每次演到这里，压抑而宁静的剧场总是激动地响起持久的掌声。

伤心、幻灭以致绝望，是她心灵遭遇的现实。绝望之时，她终于鼓足勇气吐露内心真情：“春香，咱不瞒你，花园游玩之时，咱也有个人儿。”描容留真，死葬梅根，是她追求真情、对抗现实的别样方式。她不是死于爱情屡遭打击，而是死于爱情的徒然渴望与爱的绝望的煎熬。

从《谒遇》《冥判》到《回生》，杜丽娘死后，仍旧一灵咬住执拗地返回阳间寻找梦中之情。她由为情而死又为情而生，她的戏剧动作又在一个新的层面发展，柳梦梅与杜丽娘的戏同时并行。《幽媾》《冥誓》中两人的真情由试探、惊讶而获确证，戏剧动作达到又一高潮。

但是他们的爱情还必须面对现实的挑战。汤显祖让他的剧中人从梦境中获取的真情屡经艰难曲折终获确证后，还必须回到残酷的现实中再经折难，让这一对年轻的有情人亲自挫败残酷，获得最后胜利。汤显祖在舞台上创造了一个浪漫主义的戏剧构想，又紧紧坚持了现实的理念。他要宣布“理”的破灭，他要高唱“情”的胜利，他要张扬“情”的力量。杜丽娘面对从皇帝到父亲等整个封建礼教势力对她“自媒自嫁”的指责，她理直气壮地说：“真乃是无媒而嫁，保亲的是母丧门，送亲的是女夜叉。”她的口气已非当年的温柔了。柳梦梅面对杜宝的横暴，在【雁儿落】一曲中，连用十次“我为她”，叙述他使杜丽娘回生的功劳。杜丽娘的悲剧行动终于获得喜剧性的胜利。



三

汤显祖以横溢才华、生花妙笔创造了一组有着丰富内涵与审美意蕴的“牡丹亭意象”。这组戏曲意象以杜丽娘梦中之“牡丹亭”为主体，包括杜丽娘梦中之湖山石边、牡丹亭畔、芍药阑前、柳枝、梅树，以及杜丽娘写真、柳梦梅拾画玩真之妙笔丹青。“牡丹亭意象”是杜丽娘惊梦、与柳梦梅幽会激发爱情的环境，环境的姹紫嫣红、诗情画意烘托出两人爱情。它又象征与赞美了杜丽娘青春的美艳与爱情的美丽丰盈、富有生命力。牡丹国色天香、雍容华贵，芍药娉婷娇娜风姿绰约，自唐至明代一直被誉为名花双绝，清香流溢艳压群芳。亭名牡丹，阑为芍药，正是以其姹紫嫣红的风姿意象让人想象杜丽娘青春的美与丰盈，她的爱情艳丽丰满富有生命力。

而湖山石边，一湾流水，更显风流婀娜多姿。与牡丹亭、芍药阑同时出现的是柳枝、梅树，是杜丽娘、柳梦梅爱情的信物，也是杜丽娘、柳梦梅梦中爱情的寄托。柳枝、梅树，同牡丹、芍药都是历来诗人爱咏之物，这些意象早就浸润了丰富的诗意图，“人约黄昏后，月上柳梢头”“杨柳岸晓风残月”“疏枝横斜”与“暗香浮动”“红绽雨肥梅”“郎骑竹马来，绕床弄青梅”“妾弄青梅凭短墙，君骑白马傍垂杨”许多细节呈现的戏剧意象都是风雅之至，像梦中幽会于“牡丹亭畔”“芍药阑前”“湖山石边”，而那书生手执垂柳半枝，情邀以诗赏柳。牡丹、芍药、湖山石、柳枝、梅树这些意象构成的戏剧总体意象浸润着丰盈诗意。

“牡丹亭意象”又成了戏剧动作的依托与生发者。它托物寓情，连连生发剧情，又细针密线前后勾连，使杜丽娘的内心动作线波澜起伏、绵延不绝，呈现出一个意象丰满、诗情浓郁、多姿多彩的戏剧世界。杜丽娘首次惊梦于牡丹亭，再次寻梦于后花园时那些梦中意象都翩然而至，一处处寻觅梦中境、情中物，一阵阵欢喜激动。她忽然心动于一株依依可人的梅树，她愿死后“守的个梅根相见”。她自描春容，手中“捻青梅闲厮调”，题诗“不在柳边在梅边”。她伤春而死，哭嘱“葬我于梅树之下”，将春容画卷藏在湖山石边。直至柳梦梅拾画于石边，她回生于梅根之下。哪怕杜、柳人鬼幽媾，两人的饮酒果也是青梅数粒，以见“酸子情多”。

种种丰富的意象共同构成了这个意蕴丰富、审美独特的“牡丹亭意象”。而牡丹亭意象最早起于梦中，因梦生情，因情而成为现实，由虚生实，由实再生情。汤

显祖在全剧开篇《标目》中就概括牡丹亭意象与全剧情节的关系为“牡丹亭上三生路”。这就是说，牡丹亭意象寄托的戏剧情节是因情而死、又因情而由死复生获得来世姻缘。这正是汤显祖在《牡丹亭·题词》中所说的：“情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。”它是汤显祖“情”的理念的戏曲与美学的呈现，是汤显祖的杰出的美学创造。在汤显祖之前，有《琵琶记》《荆钗记》以一物（道具）勾连全剧，在汤显祖之后又有《玉簪记》《桃花扇》《长生殿》以一簪一扇一殿创造戏曲意象、串连剧情、寄托寓意。但是像《牡丹亭》那样选取一系列道具、物品、布景来创造一组富有诗意、审美意蕴的戏曲意象，生发剧情，深化寓意，以“牡丹亭意象”演绎“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生”的“情”学观，这是汤显祖的成功，以致“《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价”——今日“牡丹亭”已成昆剧的代指与象征，而汤显祖也被公认为足与莎士比亚媲美的东方戏剧家了。

2004年3月8日



论“青春版《牡丹亭》现象”

2004年4月青春版《牡丹亭》在台北首演，9000张戏票早就抢购一空，美国、澳洲侨民赶来看戏，《联合报》破例头版头条刊登首演消息。青春版《牡丹亭》上演成为当年台湾一个轰动的文化事件。

2004年5月青春版《牡丹亭》轰动香港剧坛。

2004年6月，苏州大学存菊堂内2400个座位满满当当，开演前已是一票难求。连演三个晚上，盛况空前。

2004年9月，青春版《牡丹亭》是中国第七届艺术节上卖座最好、最受观众欢迎的戏。

2004年10月，青春版《牡丹亭》在北京世纪剧院演出后谢幕，观众鼓掌长达15分钟，被称为剧院开台以来最具轰动的演出。北京媒体称，在北京这个全国戏剧中心，“除了2003年在长安大戏院演出的京剧连本戏《宰相刘罗锅》以外，恐怕没有哪部戏剧作品有青春版《牡丹亭》那样大的阵势与影响了。”

2004年11月，在上海国际艺术节上，青春版《牡丹亭》依然红火。

2005年3月，青春版《牡丹亭》成为澳门国际艺术节上最具看头的剧目。

2005年4月8日起，青春版《牡丹亭》先后在北京大学、北京师范大学、南开大学、南京大学、复旦大学、同济大学演出。每到一处，校园里就掀起一阵热潮，

剧场内掌声迭起，大学生好评如潮，称观看青春版《牡丹亭》是一次心灵的震撼。

2005年7月，我征得白先勇先生的同意和学校支持，联络八所大学和中国戏剧家协会、中国艺术研究院，在苏州大学联合召开“青春版《牡丹亭》研讨会”。八所大学联手为一出戏召开研讨会，这在戏曲演出史上也属罕见。

青春版《牡丹亭》的演出，已是近年来中国戏剧界影响最大、最引人关注的事件，尤其是她走进高校，在中国大学生中产生的轰动与影响，使这成为一个重要的文化现象，可称之为“青春版《牡丹亭》现象”。

“青春版《牡丹亭》现象”三大成因

形成“青春版《牡丹亭》现象”的主要原因，我提炼出三个关键词：

“白先勇”“青春版”“中国昆曲”。

一、“昆曲义工”白先勇

白先勇先生以其智慧决策、美学导向与组织才能，在青春版《牡丹亭》的成功策划与演出中所起的核心与决定性作用，已是有口皆碑。他杰出的文学创作成就以及他本人在文化界、高校中的巨大影响，是本次拓展青春版《牡丹亭》在台港澳、在中国大陆的影响与成功走进高校的最大推动力，这也是无可置疑的。可以说，他是青春版《牡丹亭》演出的灵魂。三年来，他搁置写作，基本坐镇苏州，在台北与苏州之间往来奔波，对剧本整编、排演的大小环节悉心指导；每次演出之前，又马不停蹄，亲自出马宣传造势，召开新闻发布会、接受记者采访、到各大学演讲、与大学生座谈。演出之后又认真听取各方意见，不断推敲、修改演出。这二十多年来，我们也见过不少优秀的戏剧演出，但是没见过有像白先勇那样如此持久地投入指导的。他的“昆曲义工”精神感动了大家，台北的艺术家、大陆香港的教授专家与研究生、大学生们，都愿意为青春版《牡丹亭》的演出奔忙。苏州文化界的一位领导周向群女士说：“白先勇先生为昆曲感动，我为白先勇的精神感动。”

二、诉诸至情的“青春版”

白先勇先生拈出“青春版”三字作为这次昆曲《牡丹亭》搬演的题旨，我认为这是其成功的关键。

它强调与提炼了汤显祖创作的“青春与爱情”主题。《牡丹亭》问世以来的演



出,各个时代曾有各种各样的理解、诠释与处理,如“艳情”、“鬼情”,而近五十年来的流行看法是“反封建”,因为柳、杜“反封建礼教”,《牡丹亭》才得以继续公演。在一段时期,《牡丹亭》也可以被诠释成歌颂杜丽娘追求个性解放。而白先勇则从《牡丹亭》中四百年前的唯美绮梦,提炼出一段缠绵古今的生死恋情,杜丽娘为情而死、因情而生,死死生生中唯情是灵魂,汤显祖以“情至”为自己创作追求的精髓。强调青春与爱情的主题,更符合汤氏精神,也贴近白先勇策划《牡丹亭》锁定的观众群——当代青年人的心灵。

青春版《牡丹亭》对“青春与爱情”主题的提炼,乃是真情、纯情、痴情、至情,是刻骨铭心、生死不渝乃至跨越生死之情。《牡丹亭》表现的至真恋情,已为今日文艺作品所鄙弃,今日铺天盖地描写爱情婚姻的作品大都表现三角恋、婚外恋、乱伦恋、非道德恋、变态恋、移情别恋,包括流行歌曲、影视剧。在那些作品中,爱与情总是与非道德、与乱、与恶、与邪相维系,描写真情、纯情、至情被嘲笑为陈旧、保守,不合时宜。因此当《牡丹亭》剧场中浓郁的真情、纯情、至情被激荡起来时,一下子唤醒了人类心灵深处饥渴的真纯之情,尤其是剧场中年轻的心。剧中缠绵四百年的爱情梦想是中国人心底的爱的情结,是人类心灵的渴望。正如白先勇所说,虽然现代人比较浮躁,但是内心总有一个自己的爱情神话,现实中可能得不到、太难得,而《牡丹亭》中爱情的真挚以及表演的优雅,使此剧得以超越时代,令其获得年轻人的欣赏成为可能。每次演出,都激起青年观众如潮掌声与心灵震撼,说明它对 e 世代青年具有吸引力,青年大学生是今日社会上纯情一族。这是一个爱情神话,一对痴情的情人舞动翩翩水袖唱着纯真优雅的情歌,将青年人的心灵之窗打开。

青春版《牡丹亭》的剧本整编,颇费经营,是值得称许的。他们考虑到,对于不熟悉古典戏曲情节的青年观众,片断式的经典折子戏无法使他们产生理解与共鸣,需要演全本。戏剧的意义,是在剧场中通过“演”与“观”的互动产生的。连续性的情节才能产生情感的激动与心灵的投入。以“梦中情”“人鬼情”“人间情”提纲挈领形成上、中、下三本;为了体现汤氏原著精神和艺术风貌,对原作遵循“只删不改”原则,将原作 55 折提炼、整编为 27 折,保留了全部经典折子戏;加强了柳梦梅的戏分,使杜丽娘、柳梦梅的戏成为剧中两条互相呼应起伏的戏剧行动主线,形成耐人寻味的戏剧复调来丰富戏剧内涵。又以杜宝奉旨抗贼、强盗

李全杨婆夫妇的活动为副线，形成全剧文武场、冷热场交叉协调，使全剧充满张力。

青春版《牡丹亭》起用青年演员来扮演处于青春爱情中的男女主人公，是这次演出获得轰动效应的根本原因。就像当年好莱坞影片《铁泰尼克号》全球轰动一样，因为男女主人公青春靓丽，是影坛新人。

戏曲舞台演出的特点是演员的“肉身化”的表演，戏剧的文学、音乐、唱腔、舞蹈、做功、舞美、服饰到导演构思与舞台调度、对人物的理解与处理，以及昆曲艺术的诗化意境等，这一切都要通过演员的肉身化表演来实现。演员的“肉身化”形象——“扮相”十分重要。因此，戏曲表演要求色艺双全，乃是戏剧观赏的情理与美学规律所致。

白先勇以其艺术敏感，选定苏州昆剧院“小兰花”班青年演员沈丰英、俞玖林出演《牡丹亭》的“梦中情人”。所有的一切设想、一切努力、一切争取青年大学生的计划，其实都押在这两个人的身上。如果他们演不出来，不能达到理想的境界，一切都白费了，2004~2005年中国昆曲的这一道靓丽风景也就没了。这两位年轻人果然也很争气。他们与剧中人杜丽娘、柳梦梅的年龄相仿，正值青春年华。沈丰英、俞玖林以清俊优雅的舞台形象与自然细腻的表演，赋予汤显祖的古典形象以活泼新鲜的血肉。舞台上的演员就是有血有肉、有真情真爱的真的杜丽娘、柳梦梅，这对情侣不只用缠绵的水袖来表达缱绻的恋情，而且眉目传情，举手投足温情脉脉，成了青年观众的梦中情人。我们在好几所大学的观众中了解到，有的同学是看了海报的靓丽剧照去看戏的，不少女同学是喜爱男女演员的俊雅靓丽才第一次进剧场看了昆曲。

三、古典美学精髓——中国昆曲

中国昆曲终于有机会面对当代大学生嫣然一展其宁静、优雅的古典美，汤显祖的杰出才华在《牡丹亭》的演出中得以淋漓尽致、挥洒自如。这让二十年来处于流行歌曲摇滚乐、西方文化肯德基包围中的当代年轻人，真正领略到中国传统文化的精髓。在青春版《牡丹亭》剧场中，真正让当代青年心灵震撼的，真正征服大学生的，是中国昆曲自身的艺术魅力。昆山腔经魏良辅改革，成为一种格律严谨、声腔音乐婉转悦耳、柔媚悠长的演唱艺术。又浸润过许多文学艺术家的智慧，昆曲艺术成为融会文学、戏剧、表演、音乐、舞蹈、美术于一体，富有诗情画



意的舞台综合艺术，它集中国古典艺术与美学之大成，它独具神韵的中国戏剧诗风格，具有永远的魅力。而汤显祖的文采词章、横溢才华，他对戏剧情节、戏剧人物的新鲜别致、想落天外又游刃有余的独特描写，使青年观众惊喜赞叹连连。这是一出中国文化的盛宴，是中国古典美学的胜利。

走出薪火传承之路

将青春版《牡丹亭》的演出称之为“青春版《牡丹亭》现象”，是鉴于其演出的意义已超越了一出戏。

我认为，它是继上世纪 50 年代昆曲《十五贯》之后，在中国昆曲的弘扬传承史上又一个具有里程碑意义的事件。

青春版《牡丹亭》的成功，引领了一条昆曲遗产保护传承，薪火传续、代有传人的路子。

中国昆曲虽然在 2001 年被联合国教科文组织宣布为“人类口述与非物质文化遗产”，它的杰出的文化与艺术价值尽管为世界公认，但是它的濒危的境况却是有目共睹的事实。中国文化的杰出遗产——昆曲艺术，能否在 21 世纪获得保护传承，这是我们面临的文化挑战与世纪命题。

起源于苏州的昆曲尽管在明、清两代创造了三个多世纪的辉煌，但自 18 世纪末期徽班进京，雅部与花部之争就愈演愈烈。道光年间，随着花部乱弹（地方戏）的兴起，昆曲行业的颓势已现端倪。同、光年间，昆曲全面衰落，至宣统元年（1909）昆曲大本营——苏州只有全福班和聚福两班重组的姑苏文全福班。主要演员有生行沈月泉、施研香、尤凤皋，旦行丁兰荪、尤彩云，净末行程西亭、尤顺庆，副丑行曹宝林、沈斌泉、陆寿卿等，虽说阵容还算齐整，能演戏目达四百余出，但毕竟孤单。那年代战乱频仍，时局动荡，戏班时聚时散。延至民国十二年（1923）十月，这个百年老班在苏州作最后一期公演后最终解散。此时，北方有荣庆社于 1918 年 1 月首演于天乐茶园，并得到北京大学师生的支持，从此在北京生根立足，常演不衰，主要演员有韩世昌、白云生、马祥麟、侯永奎、侯玉山、侯益隆、王益友、陶显庭、郝振基等，都是后来北昆的台柱。但抗日战争爆发后，这班北昆撑到 1940 年散班。

在昆曲全面衰落时，苏州一批有识之士张紫东、贝晋眉、徐镜清等鉴于正宗

南昆之濒危境况，急谋拯救传承之策，发起组成董事会，集资千元（银洋），于1921年8月创办了苏州昆曲传习所。1922年2月，由上海昆剧保存社穆藕初出资接办，题名为昆剧传习所。昆剧传习所先后招收50名少儿学员，聘请全福班后期著名艺人沈月泉、沈斌泉、吴义生、许金彩、尤彩云、陆寿卿、施桂林等为主教老师，高步云、蔡菊生任笛师，在苏州传承昆曲艺术。这就是中国昆剧上具有划时代意义的昆剧传习所。后人称这是20世纪昆曲衰败期的一支强心针。这为中国昆曲薪火传承、渡过难关，提供了最基本的条件——人才，而这批传承中国昆曲薪火独苗的少儿学员，就是后来昆曲界的骨干支柱——传字辈演员。当年穆藕初等在其艺名中嵌“传”字，寄寓这班学员将昆曲的珍贵艺术传承下去。但是战乱频仍的年头无法给昆曲提供宁静的舞台，1937年“8·13”战火烧毁了他们赖以谋生的衣箱，至1942年终告解散。

更替裂变的20世纪注定不给昆曲提供生存空间，动荡不安的社会环境和追新趋时的文化价值观念也曾将中国文化的宝贵遗产视为敝帚。20世纪后半期，依仗硕果仅存的传字辈演员等，苏昆培养了“继”字辈等演员，浙昆培养了“世”字辈等演员，上昆有蔡正仁、华文漪等，全国有29位昆曲演员获得中国戏剧梅花奖殊荣。但是在全国六团一所的昆曲演出团体中，演员大多已步入中老年，大多数梅花奖得主的年龄在六十左右，昆剧界后继乏人令人堪忧。而昆曲演出的剧目是靠一代一代演员口耳相传授的，人称“代减其半”。据已故昆曲史家陆萼庭统计，清末苏州昆班艺人能演剧目550折，传字辈演员能演500折（其中包括杂剧等戏）。20世纪60年代上昆在俞振飞、言慧珠主持、指导下，蔡正仁等一辈演员能演200折，而今日年轻演员只能演出其中三分之一。据估计，今日集全国昆剧院团能演的折子戏，去其重复的，不过百折左右。中国昆剧演出的特点是剧靠人演、艺依人传、人传剧存、人去艺散。昆曲的保护传承，依靠演员的代代传承。今日昆曲的危机，也就是艺术失传、演员难觅的危机。

珍爱昆曲如生命的白先勇，看到了昆曲目前面临的危机主要是由于观众老化和演员老化所致，他希望通过青春版《牡丹亭》的演出，造就一代年轻演员，培养昆曲人才，以青春的演员面对年轻的观众，让传统的经典焕发出青春的生命。他请来著名昆曲表演艺术家张继青、汪世瑜，请他们向青年演员亲自传授其艺术真传。并举行了传统的拜师仪式，就像八十年前昆剧传习所所做的那样。昆曲



的五百年传承就是靠这样的方式薪火传续、代有传人的。无疑的，从青春版《牡丹亭》的排练到两年来的演出活动中，两位师傅的真传保证了青春版《牡丹亭》的演出是正宗、正统、正派的南昆艺术，他们的演唱、他们的表演、他们的风格、他们对剧中人的理解，都在两位传人身上获得了传承。有人称，沈丰英的表演，她的一招一式有许多张派特点，而俞玖林的表演也受到汪世瑜的直接辅导，那些名折如《拾画叫画》以及新捏的戏，都来自汪世瑜真传。两位师父的倾心传授得到格外的尊重。我注意到从排练到每次演出，“旦角祭酒”、“巾生魁首”的称誉一直如雷贯耳，响遍海峡两岸，白先勇先生每次出席新闻发布会、每次谢幕、每次座谈会，总是都请张、汪两位师傅一起出席。过去若干年中，昆剧传统剧目的挖掘与青年演员的成长都离不开传字辈演员的指导，但往往很快被搁置一边，像本次这样的受尊重却自白先勇始。

白先勇力主青春版《牡丹亭》重在推出青年演员。名不见经传的青年演员担纲的青春版《牡丹亭》的成功，对中国昆曲界在今日需迫切解决的人才培养与艺术传承问题，打破昆剧演员队伍固有的凝固、尴尬局面，具有特别意义。

我国戏曲界的历史与各种原因，造成名演员的年龄已不年轻。戏剧界对此已习以为常。我们欣赏他们的演出，是对艺术经典的鉴赏。对于有经验的戏剧鉴赏者来说，大家都非常熟悉这些经典折子戏的情节，以至于念白唱词行腔都烂熟于心，戏剧的情节内容已在观剧中被淡去，演员的外形扮相对于鉴赏者来说已不重要，戏剧鉴赏的重点在于欣赏与鉴别演员的表演艺术如何以形传神，他的表演与演唱如何达到艺术理想的最佳状态，例如以某个著名演员的表演为标准，以及他是否还能有个人的艺术风格。观剧心理的另一方面是，出于对某一著名演员表演的认同，因而对于他因年龄造成的形体扮相的不足就忽略不计了。上面所说的当然是戏剧鉴赏的理想境界，但这样懂行的戏剧鉴赏者毕竟是少数，在今天只剩下极少数老年观众了。戏剧演出是必须面对大多数观众的，观众进剧场总是通过对戏剧情节与戏剧人物的理解、关注，才能进而欣赏艺术的。某剧团曾安排青年与中老演员分别演《牡丹亭》的上、中、下本，一位青年观众看后说：“他们的唱腔确实炉火纯青，表演已臻化境，但看着他们臃肿的身形、满脸的沧桑却要做出小儿女的种种娇态，我却浑身起了鸡皮。”这话虽然使人难以接受，但可能是大多数观众的感受。

戏剧舞台演出的“肉身化”特点，需要青年演员担纲表演主体。现在昆曲界津津乐道当年传字辈顾传玠、朱传茗的表演。顾、朱的表演，我没亲见，但看当年留下的剧照与剧评，可知青春靓丽是他们当年红透上海昆坛的一个重要原因。顾传玠当年在上海声誉鹊起时，年仅十五六岁。他 21 岁时被梅兰芳（当年梅兰芳 26 岁）邀请同台演出全本《贩马记》，之后即离开舞台，他的名伶生涯与演艺声誉是在 21 岁之前。另一位名角朱传茗也是在 20 岁之前已享誉沪上。剧评与回忆都说，顾传玠扮相清秀飘逸，举止文雅潇洒、风神奕奕，音调清丽委婉、抑扬自如，表演自然真切、细腻传神，他表演中时有皱眉，更令其表演楚楚动人。朱传茗扮相端庄秀丽，身段优美，表情细腻，唱腔清丽柔润。有人描写顾、朱二位：“正当妙年，或濯濯如春柳，或灿灿如奇葩，清歌妙舞，一回视听，令人作十日思。”（半村主人：《仙霓社之前后》，《红茶》）。当年《申报》是这样评论仙霓社传字辈的演出的：“今日新乐府之脚色，皆为年轻子弟，扮相甚佳，行头亦颇漂亮。所演之剧，均能破除沉闷，以迎合社会之心理。”（1928）想当年梅兰芳在北京初登菊坛崭露头角，尚在十八九岁，他的风头甚至压倒“伶界大王”谭鑫培，主要还是得之于青春的优势与表演细腻，吻合大众的观剧审美心理。1923 年程砚秋邀俞振飞在上海丹桂第一台演出《游园惊梦》，珠联璧合，佳评如潮，那一年程 20 岁，俞 22 岁。他们当年的演技决不可能已达到后来的大师级水平。

昆曲艺术是以生旦戏为主的，剧目的这一特点与昆曲成长于江南、也成熟于江南文化这一特点相融合，昆曲艺术是充分体现了“江南春色”的美学特色的。它尤其需要演员的年轻化，清俊文雅的生旦无疑也是昆曲舞台表演艺术的美的追求。设若没有了生、旦的清俊优雅，昆曲的典雅柔媚婉转的艺术风格就会损失不少，演员形体的变异与生旦角色美的要求之间的错位造成的遗憾，是很难弥补的。不管这舞台是如今镜框式舞台还是古典厅堂的红氍毹演出，后者由于观、演距离的贴近更要求优伶年青可爱。所以昆曲史上，无论是明清家班还是清代职业昆班，都挑选青少年为戏班优伶。当然那时也有功力深厚的老演员名世，但见诸文字记载的清俊美貌的年轻演员，更不胜枚举，以致当年名公巨卿、文人雅士都纷纷赞诸笔墨。如张岱在《陶庵梦忆》中自述其家班：“自大父于万历年间与范长白、邹愚公、黄贞父、包涵所诸先生讲究此道，遂破天荒为之。……主人解事曰精一日，而傒童技艺亦愈出愈奇。余历年半百，小傒从小而老、老而复小、小而



复老者，凡五易之。”（《陶庵梦忆》卷四[张氏声伎]条）张氏不惜花费重金，五易其人，以保持家班演员的年轻化，

现在，上海、南京、北京、杭州继青春版《牡丹亭》之后，纷纷推出各种“青春版”昆剧，证明了青春版《牡丹亭》此举的影响。

中国美学的胜利

青春版《牡丹亭》的演出展示了中国昆曲的正宗的艺术与美学风貌，赋予古典昆曲遗产以青春的生命。这是中国美学的胜利。这在今日全球化、现代化的浪潮中，尤其具有意义。

近二十多年来，戏剧行业全面衰落，观众大量流失，曲高和寡的昆曲尤甚。上世纪80年代中期，我亲见苏州开明剧院举行全国昆曲会演，台上是当时昆曲界最著名的演员在演出她的拿手戏，而台下只有前面几排老年观众。从此以后，全国昆曲会演十多年未能举办。前几年免费的苏昆星期昆曲剧场也因没有观众而难以维继。青春版《牡丹亭》在苏州大学首演，我最初的估计是需组织四百观众在小礼堂演出，因为根据以往的经验能够耐心观看昆曲的大学生只有几百人，而且还难以保持三场不走人。但是白先勇先生专门从台北打来电话，希望进入两千多座位的大礼堂。结果连演三天，无需组织观众，七千多人次全部满座，盛况空前。大学生赞叹：“唱腔婉转悠扬，唱词高雅清秀。”“舞台简洁独特，意境美妙无比。”“昆剧真的是国粹！”

这是中国戏曲的一个奇迹！

奇迹的产生，我认为当然离不开白先勇先生个人的魅力与努力，不应低估两位年青演员的成功扮演与全体的努力，但是其根本原因在于中国昆曲的魅力，是中国美学的胜利。

白先勇说：“昆曲是唯美艺术，追求美是我的出发点和归宿，我就是要叫中国的古典美还魂，以美唤醒观众心中的浪漫和憧憬。”

大家都在试图说明青春版《牡丹亭》的成功，以期求得中国古典戏曲复活的可能性。

北京世纪剧院演出归来，苏昆院长蔡少华告诉记者，北京的评论认为古老艺术与现代审美的完美结合也是青春版《牡丹亭》成功的重要原因，毕竟面对的是

21世纪的观众，他们的审美标准已经随时代有了转变，青春版《牡丹亭》抓住了这种转变。

“采用了全新的手法来演绎他们的爱情神话。”这是一种很流行的、也很易于潮流所接受的解释。

有的认为青春版《牡丹亭》是因为改编了，才“属于我们的”。引用黑格尔的话：“我们自己的民族的过去的事物必须和我们现在的状况、生活和存在密切相关，他们才算是属于我们的。”“如果要把情节生疏的剧本搬上舞台表演，观众就有权利要求把它加以改编，就连最优美的作品在上演时也需要改编。”（黑格尔：《美学》第一卷，第351页）因为社会变化了，人们的心理变化了，戏剧观众的欣赏习惯和欣赏要求也变化了，上演古代剧本时就必须适应这种变化。

我认为，这是对于青春版《牡丹亭》的误解，一种从层层因袭的流行理论中产生的误解。对于保护传承昆曲遗产，是一种误导。

我认为，青春版《牡丹亭》的成功与魅力，是中国昆曲自身的艺术魅力。而不是在古典传统之外又加上了现代因素，或者是把古典剧本改编了，改得迎合了现代观众的欣赏习惯与欣赏要求。

创作组当然对汤显祖原剧本进行了整编，但他们不称“改编”而称“整编”，他们的原则是“只删不改”，是考虑在上、中、下三本九小时演出单元时间内如何更好地体现汤氏原作的精神，而不是将原剧本改得现代些，以适应今日现代社会观众的新的审美要求。青春版《牡丹亭》中对于爱情与性的相互吸引的刻画，对于剧中人的青春的苦闷、遐想、迷思、浪漫与执著的渲染，那些让今日大学生痴迷和心灵震荡的种种因素，恰恰都是属于原作首创的，而不是迎合今日要求改编的。

剧中的舞美、灯光、服饰、音乐甚至舞蹈与表演，也都有新的创造与设计。但这一切的美学目的是明确的，那就是如何更好地塑造符合汤氏原作的两位男女主人的浪漫爱情与执著痴迷，更好地烘托出汤显祖原作的艺术风格与美学精神。王童为杜丽娘、柳梦梅新设计的服饰，烘托出剧中人的心灵与气质，《惊梦》中花神隐去，一袭白衣的柳梦梅如玉树临风清新俊雅，出现在杜丽娘身边，给浪漫的爱梦增添了清隽的诗意。舞美的设计风格写意简约，吸收了苏州古典园林的艺术要素，那是属于中国戏曲的美学风格，而不是现代话剧的。戏曲音乐家周



周友良为青春版《牡丹亭》的唱腔全部配乐、配器，全部唱腔都依现存昆曲曲谱，新配的音乐、过场都体现了昆曲音乐特点。周友良音乐设计的一大成功是，他从杜丽娘核心唱段《袅情丝》抽取音乐旋律设计了杜丽娘主题音乐，从柳梦梅核心唱段《山桃红》抽取音乐旋律设计了柳梦梅主题音乐，在杜、柳后来的重要唱段中，在戏剧情节的关键环节，不断地交叉演奏起这两支主题旋律，这是男女主人公的音乐灵魂，是他们的心灵深处的呼唤，也是青春版《牡丹亭》付诸音乐的主题呼唤。它使上、中、下三本九小时的演出在音乐上浑然一体，音乐主题鲜明、印象深刻。

古典戏剧在现代剧场的演出，当然遇到一个古典美学与现代剧场的接轨问题，因为面对的是现代的青年观众。

白先勇的态度：“选择但避免滥用‘现代’。”

负责美术设计的王童说得好：“须抱着谦卑的态度，体味昆曲抽象写意、以简驭繁的美学传统，其实相当符合现代精神。而昆曲与园林、苏绣三者，同为吴越传统人文、细细体味的代表，也可当作舞台美术、服装设计的援引。让苏州本身的文化，得以融入青春版《牡丹亭》中，也是我们幕后制作、设计群的共识。”他追求“写意、简约”的美学精神，这正吻合了昆曲的美学精神。

白先勇是唯美的，他的唯美主义的美学原则使他对青春版《牡丹亭》的制作十分讲究，唯求至美精良。“离魂”结尾，黑幕下杜丽娘身披曳地的红色斗篷，手拈一枝梅花蓦然回首，拉起，一束追光留下了杜丽娘对人间无限的依恋。“回生”的结尾呼应了“离魂”，黑幕徐徐拉开，杜丽娘从沉睡中慢慢起来，在晨光中返回人间。这显然是运用了现代话剧的手法创造出汤显祖笔下的杜丽娘出生入死、因情回生的舞台意境。全场的掌声就是对于这种艺术创造精神的赞许。

青春版《牡丹亭》借助制作中的现代元素，让从未踏进传统剧场的青年观众领略到中国昆曲的“兰韵幽香”，是中国的古典雅韵。“不到园林，怎知这春色如许！”当正值花样年华的杜丽娘在游园时感叹撩人春色时，很多第一次与昆曲接触的年轻观众也对古老的昆曲发出了同样的赞叹。

我们也不能不赞叹，那是中国昆曲自身的魅力。她的曲词、对白的华彩，她的音乐、唱腔的柔婉，她的表演、舞蹈的袅娜呼应，她的剧中人心灵的丰富激荡，她的舞台的空灵意境，让现代青年观众直接领略了中国文化的风采。

我在这里还需要指出的是，青春版《牡丹亭》的表演艺术是正宗的“苏州风范”，是中国昆曲的正宗艺术，体现了古典昆曲的正统一脉。就是白先勇一再强调的：“正宗”“正统”“正派”。

青春版《牡丹亭》中沈、俞的表演，展示了正宗南昆的艺术，让您欣赏到古典昆曲所蕴含的“江南春色”。所谓昆曲的“苏州风范”，是在苏州历代文人雅士的精心指导下产生的。讲究咬字准确、吐字清晰；行腔运音严守家门规范，这些演唱规范来自数百年苏州清工曲家的制谱校订；表演文雅柔美细腻，风骨内蕴，创造出俊雅柔美、细腻丰厚、具有书卷气的南方风格。苏州软水温土，风物清嘉，人文灵慧。一方水土养一方人，江南水文化的滋养浸润使苏州文化审美清俊雅致、灵动精细，产生了园艺、丝绸、刺绣、盆景、雕刻、丝竹。而昆曲的歌唱、舞蹈，乃是依循吴语音韵、行腔谱曲，提炼吴中艺术与审美资源而设计、谱写的。“吴音清柔，歌则窈窕洞彻，沉沉绵绵，切于感慕。”（明王同祖《昆山续志》）以吴侬软语唱“水磨调”，恰好表现出苏州文化与审美的需求特点。明清以来许多著名曲家、“拍先”都是苏州人，昆班教习也都聘自苏州（如《红楼梦》中写梨香院）。明清时期各地昆班优伶大都来自苏州，“梨园子弟”曾与“苏州状元”一起被戏称为苏州特产。当代昆坛，从俞振飞到张继青、汪世瑜、蔡正仁、石小梅、吴锦芳、张寄蝶等一大批昆曲梅花奖得主，都是苏州人氏。俞玖林来自昆曲发源地昆山，沈丰英生于太湖之滨，他们都得苏州山水之灵气，他们演唱的曲谱是叶堂旧谱，吐字行腔得自张继青、汪世瑜亲授，表演也是张、汪数十年舞台经验的传承，而张继青、汪世瑜又是沈传芷、周传瑛等传字辈的真传。他们的表演呈现的自然是正宗南昆的艺术美与文化意蕴。

文化遗产的生命力

在今日全球化、现代化的浪潮中，青春版《牡丹亭》的成功就具有了特别的意义。它显示出昆曲作为文化遗产在现代社会的生命力。在现代主义、后现代主义的一片骚乱涌动声浪之中，这是中国美学的胜利。

从上世纪五四新文化运动以来，对待中国传统已形成了一种习惯性的、几乎是无可置疑的思维定势与批判态度。那就是，一是批判继承论。虽然不能不承认传统文化有糟粕也有精华，但是凡传统文化一言以蔽之都不适应现代



社会的变化与要求，因此必须对此批判地继承。二是传统的现代改造与创新论。传统文化要发挥作用，必须经过现代改造。这种思维定势，在上世纪 80 年代以来中国现代化潮流中愈加强化，思想文化界出于文化改造的迫切要求，对传统文化展开了又一次全面的批判，再加上中国社会的深度政治化，渊源深厚、博大精深的中国传统文化在 20 世纪遭受了毁灭性的打击。传统文化艺术，似乎已被宣判了死刑。几乎一致的看法是，中国传统文化是封建社会的产物与文化，只是为封建社会服务的，它在现代社会不能发挥作用，已经只是一种阻力；若要使传统文化再发挥作用，必须改造它。也是几乎一致的看法是，昆曲内容陈旧，节奏拖沓缓慢，无法适应现代社会的快节奏，已是博物馆艺术。

但是在青春版《牡丹亭》剧场中，数千大学生一起为中国古典艺术鼓掌。他们发现了中国古典艺术美得不可抗拒。耐人寻味的是，剧场中的这一代年轻人，在西方肯德基与好莱坞片中成长，在网络游戏、流行音乐、摇滚乐中游走，在后现代快餐文化的熏陶中追逐着通俗、低俗与趣味。传统已被忘却或弃为敝帚。可是，青春版《牡丹亭》给他们带来前所未有的美的鉴赏，那是一种宁静、典雅、温柔、细腻的古典主义气质，是数百年文人雅士创造的精致文化，是名副其实的中国高雅艺术的灵魂。一位大学生说，每次演出开始，唱主题曲“忙处抛人闲处住”，当领唱头一个“忙”字一跳出来，所有侵入我国的西洋强势文化，诸如阿依达的歌剧、天鹅湖睡美人的芭蕾、古尔德的巴赫等等统统从空中摔下，跌得粉碎，丝毫不爽。我突然惊觉在剧院里正上演的昆剧就是自己与祖国千年历史的维系点。你看，书本上从小念到的词句都活了，变作一个手势、一个眼神、一个身段妩媚地温柔地熟悉地向你抛来，你除了一呆一惊之余，便是欣喜若狂。

青春版《牡丹亭》为青年学子提供了与传统、古典对话的空间。他们从古雅艺术中发现现代美，中国文化的美就是自己追求的美。它既是传统、古典的，又是现代、时尚的。中国古典精神在今天仍有生命力。

青春版《牡丹亭》走进大学，成功地实践了昆曲走向当代青年、走进高校的创举。为昆曲的传承弘扬找到了一条重要的生路。这是继上世纪 50 年代《十五贯》之后，在中国昆曲史上又一具有里程碑意义的创举。

青春版《牡丹亭》下本演完，北京世纪剧院灯火辉煌，像前面两天一样，观众又站起身，一大批年轻人又涌到台前，掌声响了足足 15 分钟，叫好声此起彼伏。

尤其难得的是，一半以上的观众是黑发人群，其中不少是高校学生。74岁的昆曲家从兆桓说：“这次有那么多的年轻人能走进剧场，作为一个老昆曲观众，我很欣慰。”在八所高校演出，也无不受到大学生们热捧。即使当年《十五贯》的演出，也没有拥有如此众多的青年观众群。

当年，《十五贯》“一出戏救活了一个剧种”。

有人说，青春版《牡丹亭》一出戏普及了一个剧种。

一代新的昆曲观众群，从这里开始成长。

白先勇最初提出“青春版”创意，这个想法正在开始实现。

过去昆曲界、文化部门费心尽力抓的是昆曲界自身，剧团、演员、剧目。他们认为观众是自发的，无需专门培养。事实上，近二十多年来，昆曲的衰落与观众的凋零散落是同步的。很快昆曲界发现，台下观众稀少得可怜。没有了观众，高雅的经典剧目面向谁人演出？历史上，任何一个剧种，它的衰落总是和观众群全面流失相伴随，就像当年大量昆曲观众被西皮二黄吸引去一样。这里用得着一句话：“观众是上帝。”昆曲的生存、昆曲遗产的传承弘扬离不开她的热心观众与广大社会层。大学生观众群的一旦崛起，将会有利于推动保护传承。高雅的昆曲本是当年文人雅士创造的艺术结晶，今日高文化群体的介入将有可能真正推动昆曲的保护、发展与创新，在剧目上，在表演上，在美术上，更在演员的培养上，将昆曲作为人类文化遗产的保护、弘扬提升到一个新的层次。

2005年4~10月



古韵盎然《长生殿》

——评“苏昆一顾版”演出

—

康熙二十七年(1688)春，洪昇三易其稿的《长生殿》问世。这部倾注洪昇平生心血的惊世杰作，立即轰动文坛曲苑，内廷朝野争相观看，红氍毹上搬演不绝。三百余年来，《长生殿》的演出一直是中国昆曲史的璀璨亮点。这部昆曲史上的经典杰作，气势恢宏、结构宏阔繁复而前呼后应、线条清晰，文采精妙绝伦，音律精审和谐，而其寓意之深远新颖，戏剧形象之浑厚蕴藉、栩栩传神，一人有一人的讲究，一折有一折的精彩，都使其具有永远的魅力。数百年来《长生殿》吸引着无尽的艺术家为其亮相身手一展才艺，也成为舞台搬演与戏剧研究探讨不尽的话题。

2004年台湾石头书屋主陈启德先生决策投资苏州昆剧院，制作全本《长生殿》。其旨在昆曲式微百年后，在新世纪初原汁原味再现古典昆曲的古雅与辉煌，精致典雅地表现唐明皇与杨贵妃经典爱情的款款深情与美妙动人。这部由资深昆曲专家顾笃璜导演的《长生殿》，由台湾著名美术设计家叶锦添担纲舞台美术与服装设计，梅花奖得主王芳与苏州昆剧院演员赵文林饰演男女主角，可谓珠联璧合、阵容强大。而连续三个晚上上、中、下三本九小时的全剧演出，也为

百年来《长生殿》演出史上首次规模宏大的气势。无论是在台北、香港还是北京保利剧院，古韵盎然的《长生殿》使观众如入艺术圣殿，领略到中国昆曲古雅的美学韵味与辉煌艺术成就。精心打造、原汁原味的“苏昆一顾版”《长生殿》成了近年来难得的中国古典昆曲艺术的典范性表演。

曾以电影《卧虎藏龙》美术设计获奥斯卡奖的叶锦添，与顾笃璜一番交谈后，立即拍板获得共识。他的《长生殿》的舞美艺术体现出比现在能看到的传统更古朴、更传神、更整体的精神来。他的舞美创造出古朴独特的文化氛围。木制雕花的古旧门楼树立在舞台上，舞台周边平面围以古戏楼栏杆，使整个《长生殿》的演出产生了如一幅古雅画框中流动着的国画般的古色古香韵味。叶锦添曾担任电视剧《大明宫词》《橘子红了》的美术指导，他参照清代咸丰、同治年间《升平署戏曲人物画册》的画意，设计服装色彩与绣花，以整体主色调的变化与节奏，来调整出一套和谐与古朴的色系，使演员的造型、动作与音乐能更自然地传达。他讲求的是“雅”与“韵”。全剧一百四十多套服装全部由苏州绣娘手工制作，细腻华丽而绚烂柔和，环绕主要人物的服装色彩使舞台画面呈现出整体的统一感。

二

曾四次导演《长生殿》的顾笃璜先生，以其保护原汁原味昆曲艺术的坚定信念和对昆曲历史艺术的深刻研究，在此次《长生殿》排演中获得了充分的实施。他坚持对原剧本只删、不加、不改，将洪昇原作 50 折节选、整理为 27 折。上、中、下三本七个半小时演完。由于对《长生殿》的不同理解，历来有不同的改变、压缩方式。近百年来的办法大多是选几出舞台上常演的经典折子戏的串演法，并不考虑到其中剧情的连续性与人物形象的完整性。我认为，此次顾笃璜先生的节选、整理（简称“顾版”），超越了前人的整编，颇为成功。

首先，顾版《长生殿》紧紧抓住唐明皇、杨贵妃“钗盒情缘”的主线，突出了杨、李生生死死、矢志不渝的爱情主题，我认为这看似平常、实为不易的选择，乃是高明之举。

顾版对《长生殿》主题与情节的这一选择，也就是意味着它要大胆地舍弃原剧中许多“写兴亡之感”的情节线索与重要关目。对于《长生殿》来说，这无疑是



一个重要的抉择。《长生殿》问世以来，关于它的立意历来有不同的理解。主流的观点认为洪昇50折长篇巨构的立意是“借离合之情，写兴亡之感”，该剧是政治历史主题，或者认为该剧有爱情与政治历史两个主题。无论是前一种看法还是后一种看法，都将该剧的历史政治主题置于相当重要的位置。在全剧50折戏中确实相当的情节是关于安史之乱前后政治历史的叙述，在这些叙述中包含了剧作家深广的家国忧愤，剧作家深沉的思想凝结为剧中《进果》《献饭》《弹词》《骂贼》等经典关目。而关于《长生殿》的爱情主题说中，又有相当一部分人认为剧作对于李、杨爱情持讽谕态度，至少对于埋玉之前的李、杨之情是批判的，因为由于唐明皇的寻欢作乐造成了国祸民灾、安史之乱的爆发，而杨贵妃也难辞其咎。但是这些观点的产生，撇开阶级斗争的残余影响不谈，一个原因是由于没有将全剧作为一个完整的艺术整体来看待。

洪昇创作《长生殿》，曾经三易其稿，初名《沉香亭》写李白之遇，二稿《舞霓裳》写“李泌辅肃宗中兴”，最后确定《长生殿》。剧名之立，表达了剧作家对主题、立意的提炼与升华，《长生殿》显然就是对于唐明皇、杨贵妃生死不渝爱情的赞美。洪昇在开篇第一折《传概》中就提纲挈领全剧主旨：

【南吕引子·满江红】[末上]今古情场，问谁个真心到底？但果有精诚不散，终成连理。万里何愁南共北，两心那论生和死。笑人间儿女怅缘悭，无情耳。感金石，回天地。昭白日，垂青史。看臣忠子孝，总由情至。先圣不曾删郑、卫，吾侪取义翻宫、徵。借太真外传谱新词，情而已。

在全剧最后一支曲《尾声》中再次强调：“旧霓裳，新翻弄。唱与知音心自懂，要使情留万古无穷。”《长生殿》传统与发展了白居易《长恨歌》的爱情主题，是典型的“情至”观，与汤显祖《牡丹亭》的“情至”观一脉相承。但是《长生殿》的爱情主角是帝王家，他们的爱情生活牵及家国兴亡，因此安史之乱的政治历史活动必然与他们的爱情生活发生种种联系，这是爱情故事主角活动的广阔场景。在前半段戏中两条情节线表现为互为因果，后半段戏中李唐中兴的故事事实上与李、杨天上人间的生死之情发展没有发生什么关系，而是转为人事沧桑、家国兴亡的感慨；其中许多怀旧之曲，都是为怀念唐明皇、杨贵妃的动人爱情而撰的。

所以我认为,《长生殿》尽管也写“兴亡之感”,但与重点专为“借离合之情,写兴亡之感”的《桃花扇》不同。

明确这一点,就可知顾版突出李、杨爱情主线与主题,恰恰是吻合了洪昇创作的旨意。顾版毅然舍弃了不少表现安史之乱前后社会政治生活的场面,尽管这些场面常常受到重视,但在这次演出中只能退到后景中去,或者点到为止就够了。这不仅是因为演出时间造成的不得已,也是鉴于作为一个整体舞台演出的统一性,需要“立主脑,密针线”,删枝蔓、去芜杂。在这方面,顾本作了很多细致的删节、压缩,使上、中、下三本戏成为一个中心主题明确、情节环环紧扣、剧情连续发展的长剧。

顾版《长生殿》的一个重要价值,是全面地表现了唐明皇与杨贵妃从定情、密誓到埋玉,以及杨贵妃死后两人地下人间痛苦地思念、怀恋的真挚感情,这种动人心魄的真情使他们终于获得重圆。

通常的《长生殿》节本一般只是演到《埋玉》,后加《哭像》。解放后的历次改编演出《长生殿》大都如此,包括上世纪 80 年代上海昆剧院新改编、后赴日本演出的《长生殿》。清代后全福班直至民国以后的仙霓社常演的《长生殿》剧目是“定情、赐盒、絮阁、鹊桥、密誓、疑谶、惊变、埋玉、闻铃、迎像、哭像、弹词”。一般总是认为,《埋玉》之前杨、李两情缱绻,剧中已表现得淋漓尽致,《埋玉》之后无戏可演,似乎《长生殿》的爱情主题到《埋玉》已经完成,至多加一折《哭像》足矣。

这样的理解与处理,其实大悖于洪昇创作《长生殿》原意。《埋玉》之前,《长生殿》的前半部固然描写了唐明皇、杨贵妃的多姿多彩的爱情生活,是一部帝王情爱经典,但是这些描写并非洪昇创作重心之所在。前半部戏的情节与历来《长恨歌》《长恨传》《天宝曲史》等所写的情节大致无异,当然洪昇提炼了爱情主题并将前半部情节描写得富有华彩,有戏可演。洪昇的创作才华更集中体现在后半部中,这才是这位天才剧作家倾注全副精力之所在。只要对照一下《长恨歌》所写到的情节,就知道《长恨歌》后半首主要是抒情,行动性情节比较少,而在《长生殿》中《埋玉》仅为第二十五折,乃全剧五十折之半数。洪昇将第二十六折开始的《长生殿》后半部视为与前半部戏具有同样重要的分量。后二十六折戏中绝大多数是关于唐明皇、杨贵妃生死两相思的描写。洪昇《长生殿》的创意重点在于描写杨贵妃死后,唐明皇、杨贵妃地下人间分隔两个世界,但是两情相思,



终于能使两情重圆。他要赞颂的是哪怕杨贵妃死了，唐明皇与杨贵妃此情不渝，这是最为弥足珍贵的。这一点，洪昇在开场《传概》中说得相当明白：“今古情场，问谁个真心到底？但果有精诚不散，终成连理。万里何愁南共北，两心那论生和死。”洪昇关心的是“问谁个真心到底”，他赞颂的是“两心那论生和死”。“长生殿”中密誓的一对情人尽管未能白头偕老，但是他们无论生死地下人间两情不渝，他们的情是长生永恒的，而不是“此恨绵绵无绝期”。这才是洪昇继白居易《长恨歌》之后，创作《长生殿》的立意。

为此洪昇精心设计了一连串新的关目：《冥追》《闻铃》《情悔》《哭像》《神诉》《看袜》《尸解》《弹词》《私祭》《仙忆》《见月》《驿备》《改葬》《怂合》《雨梦》《觅魂》《补恨》《寄情》《得信》《重圆》。其中除“闻铃”“寄情”“得信”的情节为《长恨歌》原有外，大多数情节几乎全是洪昇新设计。在后半部戏中，他让唐明皇、杨贵妃轮番上场，不断地抒唱痛楚的相思怀念之情，字字泣血，酣畅淋漓地层层发展与深化其情；又借李龟年、宫女等人的回思，渲染唐明皇、杨贵妃昔日情韵，烘托兴亡、沧桑之感。可以说，《长生殿》下半部乃是洪昇呕心沥血之作，是全剧最精彩得意之处。

顾版《长生殿》完整地表现了唐明皇、杨贵妃“钗盒情缘”生死爱情的全过程，将《埋玉》之后唐明皇、杨贵妃地下人间两情相思的戏，置于同两人生前爱情生活戏同样重要的地位。顾版从原剧二十六折中选出十一折，《冥追》《闻铃》《剿寇》《情悔》《哭像》《神诉》《尸解》《见月》《雨梦》《寄情》《得信》《重圆》。其中《剿寇》调至《情悔》之前，是为舞台演出节奏的需要。未入选的《看袜》《私祭》《仙忆》《驿备》《改葬》《怂合》《觅魂》等折，有的因为情节内涵单薄、有的因下半部太长，只能删去。而《献饭》《骂贼》《刺逆》《收京》四折系交代郭子仪助唐王室平定安史乱返回长安过程，此情节由《剿寇》一折作了交代，具体过程已与李、杨“钗盒情缘”关系不大，删去为好。《弹词》一折系抒发“天下兴亡、人生感慨”，系“钗盒情缘”立意的升华，因与主线情节偏离而忍痛割爱。从总体看，顾版的这一精当的选择，深入理解了洪昇的创作意图，很好地体现了《长生殿》原著的精神。

三

更为重要的是，洪昇在《长生殿》后半部突出了杨贵妃的忏悔——“情悔”，和

唐明皇痛苦的情忆，从而完成了唐明皇、杨贵妃悲剧形象的塑造。从《长恨歌》《长恨传》到《梧桐雨》《天宝曲史》等李、杨爱情题材的创作都没有杨玉环死后忏悔的内容。作为洪昇新编《长生殿》的一个最大突破与创新就是“情悔”——杨玉环死后忏悔——的一系列情节。显然，洪昇的这些新处理是对历来习见的唐明皇、杨贵妃形象的重要改铸与提升，是《长生殿》一剧的新亮点。唐明皇的风流多情、纵情声色造成朝政荒废、朝纲混乱、社会动乱、黎民遭殃，而杨贵妃的承恩受宠则使杨国忠得以擅权误国。尽管其后果安史之乱已造成了杨玉环的悲剧与唐明皇蒙尘，但是造成安史之乱与大唐帝国的衰落，唐明皇、也包括剧中人杨贵妃难辞其咎。尽管这一双情种的爱情戏演绎得有声有色，但是他们本人终究难逃谴责。因此，仅仅按照其生前的行为，不管他们如何两情相爱（何况唐明皇还移情别恋），唐明皇、杨贵妃都难以成为真正的悲剧人物，他们难以获得人们充分的同情。因此，在《长生殿》的研究中，有人认为洪昇对李、杨的态度是矛盾的，是既同情又批判；有人认为是批判的，因为洪昇用大量篇幅写了其后果是祸国殃民；有人则将这部戏完全阐释为“写兴亡之感”的历史剧，将李、杨爱情完全置于安史之乱前后的社会历史环境中，那么李、杨就是受谴责、讽喻的对象。其实，这些看法，都是由于忽略了《长生殿》后半部洪昇对杨贵妃的新处理，和对唐明皇专情的深刻描写。经过洪昇重新处理的《长生殿》，一是，“尽删太真秽事”，剔除了关于杨贵妃的污秽描写。二是，《埋玉》一场刻画杨贵妃在危急中主动承担苦难：“今事势危急，望赐自尽，以定军心。陛下得安稳至蜀，妾虽死犹生也。”“望陛下舍妾之身，以保宗社。”三是，《情悔》一场专写杨玉环心灵的忏悔。飘飘荡荡的杨玉环鬼魂痛定思痛，对自己的往生所为以及一门罪案有了深刻的自责与忏悔：

〔旦〕咳，我杨玉环，生遭惨毒，死抱沉冤。或者能悔前愆，得有超拔之日，也未可知。且住，〔悲介〕只想我在生所为，那一桩不是罪案。况且弟兄姊妹，挟势弄权，罪恶滔天，总皆由我，如何忏悔得尽！不免趁此星月之下，对天哀祷一番。〔对天拜介〕

〔前腔〕对星月发心至诚，拜天地低头细省。皇天，皇天！念杨玉环呵，重重罪孽，折罚来遭祸横。今夜呵，忏怨尤，陈罪眚，望天天高鉴，宥我垂证明。



只有一点那痴情，爱河沉未醒。说到此悔不来，惟天表证。纵冷骨不重生，拼向九泉待等。那土地说，我原是蓬莱仙子，谪谪人间。天呵，只是奴家恁般业重，敢仍望做蓬莱座的仙班，只愿还杨玉环旧日的匹聘。

她“发心至诚”“低头细省”，深自谴责“恁般业重”。她杨玉环的忏悔不是为了登蓬莱仙班，她立即归结为一个心愿：“只愿还杨玉环旧日的匹聘”，而是为了寻盟与明皇的“钗盒情缘”。我认为，《情悔》一折，乃是洪昇精心结撰的重场戏。可以肯定地说，洪昇非常明白没有《情悔》中杨玉环的忏悔，杨贵妃就不能成为令人同情的悲剧主人公，《长生殿》要赞美的“情至”悲喜剧就会受到质疑。从全剧看，《情悔》是处于死生之界别关键时刻的杨玉环心灵的转折与升华。在此之前，杨玉环的鬼魂只是悠悠荡荡、飘忽不定、不知所处，而《情悔》后已经忏悔的杨玉环心灵明净，她的心灵获致升华。她是一个灵魂净化了的爱情女神——《情悔》后罩在杨玉环幽魂面上的黑纱应该去除——“情至”的女仙，她一心咬定“钗盒情缘”寻盟爱的因缘。

明确了对《长生殿》的这些新的认识，就可以肯定顾版相当完整地保留了洪昇《长生殿》后半部中唐明皇、杨贵妃一折复一折的抒情场，这是充分理解与体现了洪昇创意的深刻性，是深得洪昇之心的高明之举。顾本没有流于历来通常的处理，认为《埋玉》之后已经没有戏剧冲突，无戏可演，只保留《哭像》就匆匆收场。其实，《冥追》《情悔》《神诉》等场尽管没有外部激烈的戏剧冲突，但是戏剧性在杨玉环内心，是杨玉环内心的悲剧性冲突与杨玉环对“钗盒情缘”寻寻觅觅的寻找、呼唤。从导演对全剧的处理来看，顾笃璜先生显然是将《情悔》《尸解》等折作为《长生殿》后半部杨贵妃的重头戏来对待，从杨贵妃的服饰、面纱等形象设计，从舞台调度、水袖舞姿，从音乐行腔、乐伴奏、灯光处理等方面，精雕细刻地表现忏悔中的杨玉环幽魂。如果说，前半部戏从定情、密誓到惊变、埋玉，传字辈演员留下的演出范本为顾本的演出奠定了扎实的基础，那么，后半部戏中只有曲谱、没有舞台表演传承的杨贵妃的戏，从《冥追》《情悔》到《神诉》《尸解》折，恰是顾笃璜先生导演艺术的新创，当然其所依据的是相类似的戏剧情境的舞台演出经验，是“捏出来”的。但是这一“捏”，却“捏”出了一个新的杨贵妃悲剧形象，从“情悔”到在幽冥中为爱寻寻觅觅的爱情悲剧形象。这个杨贵妃悲剧形象与

《埋玉》前“三千宠爱在一身”的娇爱、风骚、调情的杨贵妃形象有不同又统一，后者是前者的变化、发展，前后贯通、浑然一体。这就是顾本对洪昇《长生殿》原著精神的深刻的体现，也是百年来《长生殿》原汁原味全貌的首次完美体现。

当然，任何对古典名著的整编（压缩、节录、删节、改编）都会带来新的不满足。顾版也是如此。例如，上本《闻乐》《制谱》《舞盘》三折都是表现杨贵妃的才艺，她能乐善舞，三折戏表现同一内容，其本身情节并无戏剧性可言，尤其是这三折戏并未参与到李、杨的爱情纠葛中，没有参与到戏剧冲突中去。我认为，这是造成上本休息前的戏比较松散拖沓的一个重要原因。除了《舞盘》一折有舞蹈动作可供剧场观赏，其余两折其实是可删的。由此多余的空间，不妨加入杨玉环被逐出宫墙，后又剪发返回的情节波折，因为真正的爱情是要经受波折与考验的。再如，《埋玉》中，杨贵妃佛堂自尽已经将戏推向情感高潮，而紧接着唐明皇复又上场，念着不温不火的念白：“六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死。”唱着不温不火的唱词：“当年貌比桃花，桃花；今朝命绝梨花，梨花。”唐明皇复又上场这段戏，并没有把已进入悲剧高潮的戏推向更高潮。我认为，删去这段戏，《埋玉》更恰到好处。

四

梅花奖得主王芳与赵文林的精彩演绎，和苏昆的舞台演出排场，使“苏昆—顾版”《长生殿》的演出体现了正宗、传统的古典昆曲艺术风貌。剧本整理遵循只删、不增、不改的原则，保持了原作的文学性与水准。所有唱谱均按照《长生殿》旧谱。《霓裳羽衣曲》则采用吴梅先生整理的旧谱。表演方面，凡是有传字辈老艺人传承下来的折子都按传统的路子演，后半部戏有不少没有现成的演出范本，就按照传统的表演手法与路子“捏”出来，与经典折子戏的表演艺术相一致，不搞新的手法。舞台上保留了传统昆曲的“一桌二椅”陈设，出将、入相的“神”、“鬼”二门，舞台表演必须遵循从神门出、由鬼门入的舞台调度程式。恢复检场。舞台灯光只用来照明，没有现代舞台灯光那许多现代功能。运用昆曲的传统小乐队，而决不加入西洋乐器。在北京保利剧院，经叶锦添精细设计的《长生殿》舞台上，大型木雕古典门楼内就是一幅灵动古雅的古典油画，古色古香的、有声有色的，蕴藉流转，古韵盎然。



顾版《长生殿》的演出体现出苏昆作为昆曲创源地渊源深厚的正宗昆曲文化传统积累。昆曲创源地的文化传承，昆剧传习所传字辈老艺人的艺术传承，使苏州昆剧院以保持传统正宗昆曲艺术为特色。在俞振飞、徐凌云和顾笃璜等人多年的扶持、指导下，经传字辈老艺人精心传承，苏昆传承了当年传字辈近一百多出经典剧目。曾经有一段时期，一种潮流认为“昆曲停滞不前，远远地脱离了时代步伐”，昆剧急于创新、改革，京沪昆坛排演《上灵山》《贵妃东渡》等新戏。苏州昆剧却一直保持着昆曲的传统演出艺术与风貌。这样的演出清冷而不火爆，不易获得市场，也曾受到非议与质疑。但是台湾有识之士对苏昆演出的传统风格大加赞赏，评价道：“昆剧在台湾风行近十年，‘苏昆’风格把‘昆味’至少又提早了二百年左右时间。”

饰演唐明皇的赵文林，师承沈传芷、倪传钺、薛传纲等，是由苏昆传字辈、继字辈演员培养的承字辈演员。他的基本功扎实，表演典雅规范。他天生一付亮嗓，嗓音宽亮醇厚。他的演唱正宗正腔，吐字运腔沉稳蕴藉，富有华丽的亮彩与内蕴的厚度。尤其是下半场，《闻铃》《哭像》《见月》《雨梦》四折，一人独唱到底，一折中数曲连唱，起承转合间神气一以关注，神完气足，淋漓酣畅。他饰演的唐明皇由大官生应行的，按传统的要求以大嗓为主，而昆曲《长生殿》中唐明皇以小嗓高音腔为主，许多与杨贵妃调情的场面，唱腔细腻而多花腔，时而阔口堂音，时而又以小嗓润腔。在后半场戏中，他以大、小嗓结合而略带苍凉，《闻铃》《哭像》又是哭腔，以高难度的演唱恰到好处地抒唱了唐明皇凄凉、忧伤、痛苦、落寞的心情。

王芳是苏昆当家花旦，她清丽水灵、清纯优雅，天生江南丽质如清水芙蓉。她将人物的深细体验与昆曲表演程式自然结合，细腻传神地成功塑造了花魁女、杜丽娘、李三娘的古典女性形象，被称为具有大家风范的表演。曾以独具魅力的苏剧《醉归》演出获得中国戏剧梅花奖。她饰演杨贵妃不以形象丰满、外在风骚取胜，她深入地把握规定戏剧情境中杨贵妃的性格、身份与行动基调，深刻地体验剧中人的内心情感，她以自己的心灵来表现剧中人，将许多昆曲表演做派程式与唱腔化入自己的内心体验，我们看到舞台上的杨贵妃不是被刻意“做”（表演）出来的，而是由内心出发自然而然表演出来的。王芳是演人物，演内心。剧中杨贵妃以“闺门旦”应工，闺门旦一般演未婚的千金小姐，为了表现杨玉环“天生

丽质难自弃，一朝选在君王侧”那种千娇百媚，前半部五旦家门应行。从《定情》开始，王芳将杨贵妃的娇媚、多情、优雅、高贵的气质与心态表演得相当出色。《惊变》一场她与唐明皇边唱边舞高低起伏两相呼应：“携手向花间，暂把幽怀同散。凉生亭下，风荷映水翩翩。爱桐阴静悄，碧沉沉并绕回廊看。恋香巢秋燕依人，睡银塘鸳鸯蘸眼。”以内心的洋溢的喜悦、温情将杨贵妃表演得风情万种、娇艳动人。而在《埋玉》一折，杨贵妃不能再风骚撒娇了，当杨贵妃惊闻杨国忠被杀时，失态地喊了三声“啊呀”。这三声“啊呀”具有爆发力，表现出杨的巨大惊恐。这是用“正旦”（俗称雌大面）的发声方法来喊，根据剧情角色的需要已改为正旦应行。

王芳是苏州姑娘，而且有典型的苏州女性的文静细腻温雅，性情心态使然，非其他地方的女性可比，也许这样的性情心态最适合演“清柔婉折”的“水磨”昆曲。王芳表演的一个重要特色是细腻，细腻而传神。《絮阁》一场，杨贵妃的心情其实是复杂的，通常表演其泼辣、妒忌，是将其心理简单化了。杨贵妃对梅妃既妒又醋，对自己的地位唯恐失去，又怕又忧，对唐明皇既爱又怨又恼又要撒娇，又不敢轻易发泄唯恐或失，需知“伴君如伴虎”，事情闹过了头要坏大事。因此她真不知如何是好。如果仅仅将这场戏演成杨贵妃这个四川姑娘大发其泼、撒娇，那就把这场戏演砸了，那不是洪昇《长生殿》规定情境中的杨贵妃。《絮阁》这场戏中杨贵妃的内心动作是要获得唐明皇的爱，她是要紧紧抓住这爱。王芳非常细致地体验杨贵妃的内心，通过面部表情的丰富变化来表达杨贵妃内心的复杂变化，杨贵妃还要细心地察颜观色，根据唐明皇的反映来说话。王芳还设计了许多小动作，用这些小动作来表达杨玉环的撒娇、爱心、埋怨与焦虑、情急。

《情悔》一场是对演员的考验。这是一场独脚戏，杨玉环一个人自怨自悔，而且这场戏中【过曲·三仙桥】等四支曲都是慢曲，曲调变化不大。王芳用心来演心，不借助外部的戏剧动作，她只是自然而然以心演情。我认为，《长生殿》中《絮阁》《埋玉》表现了王芳舞台表演艺术的功力，《情悔》《夜怨》则最见王芳昆曲艺术的魅力。只见王芳饰演的杨玉环魂且面罩黑纱慢悠悠从内飘荡荡而出，以细碎的云步慢慢圆场，唱着悠悠荡荡的慢曲：“古驿无人夜静，趁微云，移月暝，潜潜趨々，暂时偷现影。魆地间心耿耿，猛想起我旧丰标，教我一想一泪零。”王芳的演唱只是幽幽的，似乎不是唱曲而是内心发出的心灵的呻吟，如游丝若断还



续，但是没有一个字不有情，没有一声腔不有韵。全折演唱没有跌宕的音乐变化，但是紧紧抓住了观众，全场鸦雀无声，观众用心灵在倾听心灵的声音。乐队只用笛、管、箫伴奏，没有其他乐器，创造出一片清幽之境。这是王芳表演艺术的魅力，也是昆曲艺术的最佳美学境界。

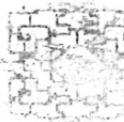
2006年4月18日

江南文采出评弹 ——《中国苏州评弹》序言

苏州评弹，是苏州传统文化的杰出代表。

苏州，这方软水温土，千百年来流溢着多少风流、潇洒、雅致、温情，养育出多少文化的精灵。太湖烟波浩渺，水巷清流浸润，孕育了苏州的明净、柔美、灵秀和智慧。水，是苏州的生命，是吴文化的魂魄，她造就了苏州风物清嘉，人文灵慧。那昆曲典雅幽婉，舞姿柔媚摇曳，园林雅丽精致，吴歌绵长情深。还有丝绸织锦溢彩流光，刺绣缂丝丝丝传神，盆景年画如诗似梦，苏扇苏灯玲珑剔巧，工艺雕刻巧夺天工，灯彩乐器技艺卓绝。更有历代文人雅士，他们寄情吴山苏水，啸傲朗月清风，或吟颂诗文，或虚构小说，或结撰剧作，或挥毫泼彩，奉献出许多名篇佳构、墨宝丹青。而那才女淑媛，更留下缕缕幽香。明清之际臻于成熟完美的吴文化，淋漓尽致地焕发着流光溢彩、玉软香温。

评弹，就孕育和成长于这样丰蕴的吴文化环境中。两百多年前，清代乾隆年间，昆剧渐见式微，评弹勃然兴盛。诞生于苏州、为苏州带来无上荣耀的昆曲，在称雄剧坛三百年后开始淡出中国舞台中心。就在这时，王周士“御前弹唱”，苏州评弹崭露头角。评弹源起于宋元时的民间讲唱。宋代“说话”就有烟粉、灵怪、传奇、公安、扑刀和讲史等分科之盛，陆游诗“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。



死后是非谁管得，满村听说蔡中郎”，就记叙了南宋江南民间盲人鼓词“作场”讲唱古人的风俗。清代，在苏州一带已经孕育、流传了数百年的民间评弹，吸吮足了吴文化的滋养，以一种新的艺术型态向世人嫣然展开其迷人的新姿。这不是偶然。苏州总是以她丰厚的文化积累不断地奉献出自己独创的艺术精灵。评弹起于瓦肆，但是她的文化底蕴、艺术渊源深厚丰满。她有苏州文人雅士诗文的滋润，有一批文人参与创作，有“三言两拍”、《海上花列传》等吴语通俗小说的艺术经验，有昆剧传奇的示范，有昆曲音乐的借鉴，有民间山歌小调的灵感，更蕴含着江南清流曲水的魂魄，“吴头楚尾水乡情，江左文采出评弹”，海外用这样的诗句称赞苏州评弹，确实道出了评弹的江南文化底蕴。

吴文化的滋养，决定了苏州评弹的文化品格和美学特征：雅与细。在明清时期形成显著特色的吴文化，主要是文人雅士文化，是显示中国传统文人雅士文化建构和美学追求的文化。明清两代，吴中文人雅士的文化、美学追求，引领当时的时代潮流，决定了吴文化的文化、美学特征。试看无论昆曲、亭园、绘画、书法、刺绣、织锦种种工艺，无不以雅与细为其艺术追求的目标。评弹的雅，是风雅、优雅、文雅之雅，也是“俗中见雅”之雅。评弹本是民间通俗艺术，江南城乡茶馆、街头大小广场，随处都有说书先生在弹唱故事。说书先生都来自市民社会，他们熟悉市民生活、习俗、心理、语言，他们以通俗语言、手法讲述《三笑》《珍珠塔》《白蛇传》《玉蜻蜓》等通俗故事，意在消遣娱乐。但是苏州评弹面对的江南听客，不同于其他地域的。虽然评弹听客不一定是文化人，大多是普通市民，但是他们生存在吴地，受到吴文化的熏陶，受到种种艺术感染。他们不俗，他们欣赏点雅趣，欣赏丝丝入扣的细致，书品粗俗、庸俗为老听客、知音所不取。创作者与听客共同引导着苏州评弹向雅致方面发展，使评弹这一大众通俗艺术于俗中见雅，追求细致，曲径通幽。这就是文化的品位。吴文化远离庙堂文化，它不是政治色彩强烈的文化，它趋于世俗化，人性化，人情味，雅中融俗，是吴文化的一个特点。苏州评弹讲述才子佳人的风流雅事、风趣故事，风情雅事需要雅致、细致地去雕琢。于是，有《珍珠塔》大量唱词中那活泼丰富、多姿多彩、异乎寻常的修辞手段，有徐云志《三笑》的轻松幽默、妙语连珠、优雅从容，有周玉泉、蒋月泉《玉蜻蜓》的简练含蓄、细致传情，有黄异庵《西厢》的文学再创造，有杨振雄发展于后的成功，还有陈灵犀对《白蛇传》《玉蜻蜓》的文学加工。

评弹俗中见雅的文化品格，来源于雅俗兼融的文学性。而评弹艺术的细致，更得力于深厚的文学功力。苏州本就是一块文学和文化的宝地，而评弹在发展过程中，又有许多文人参与其创作，像陆澹安、朱寄庵、朱兰庵（姚民哀）、平襟亚、陈灵犀，提高了评弹的文学品位。苏州评弹从她的文化母体汲取滋养，具备了充沛丰厚的文学魅力。

我认为，苏州评弹的文学性和文学价值，应该用“杰出”两字来评价，而不仅仅是通常所说的“优秀”“出色”。这一点，至今尚未被人们充分认识。回顾我从小听评弹，近二十年来专事文学、戏剧研究，愈显发现评弹的文学价值，堪称“杰出”。每一部长篇弹词、评话，都是一部优秀的长篇小说，它在长篇的情节结构、悬念设置、戏剧性提炼、人物塑造、心理刻画、对话艺术、语言叙述等方面的文学成就，毫不逊色于古今中外那些著名的长篇小说。一部长篇书目能连续数月吸引听众的，正是它绝妙的语言艺术魅力。

评弹艺术家们对评弹语言，也就是吴语文学，做出了无与伦比的杰出创造。说书人吸收了大量鲜活的生活语言，小街细巷、深深庭院、茶馆酒楼、闹市码头，各种人物口头说着鲜活独特的吴语方言。吴方言所特具的幽默、轻松、微妙、传情，各种比喻、俏皮话、歇后语、双关语，都被评弹艺人运用得出神入化。艺术家们熟悉这些语言的特殊的意蕴与丰富的表现力，组成书中的表与白，表白、官白、私白、咹白、衬白、托白。苏州评弹“六白”融合成评弹的叙述语言与角色语言。评弹的叙述方式，不仅是如布莱希特所说的演员与角色之间的跳进跳出，在演员与角色之间还有不同的空间，还有种种已跳未跳的叙述地带与角度。评弹的语言叙述系统是灵活多变的，有各种不同的叙述方式，不同的叙述视角。如果说书人只用一种叙述方式讲故事，势必使整部书单调平板。正是各种表与白的交替穿插，使叙述方式不断变化，就很好地讲述了故事，也很好地塑造了人物。传统的长篇小说中很少有这样多种叙述方式灵活交织的。许多弹词名家对咹白、衬白、托白的灵活运用，都是评弹独有的叙述方式。而那些自成一派的艺术家，又形成自创一格的叙述风格。徐云志的优雅从容、轻松幽默的说表，恰好传达出《三笑》的喜剧性风格。周玉泉的醇厚自然，使《玉蜻蜓》人与事更生活化，富有人情味。杨振雄的儒雅潇洒的说表，是《西厢记》的风雅幽默风格的最佳叙述方式。

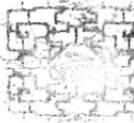


苏州评弹的文学价值，最令我赞叹的，是对书中角色心理的精细的、深入透彻的刻画。评弹当然要讲故事，但是它是以书中人物心理的刻画，展示与发展书中人物的心理，来推动书情发展的。许多长篇弹词并无多少跌宕起伏的传奇情节，如《珍珠塔》《三笑》《玉蜻蜓》。评弹艺术家善于抓住一个关键性情节，深挖细抠、精雕细刻，曲径通幽地挖掘出人物的心理活动，让书中人物与人物之间心理试探、较量、角逐、冲突起来。还设计出一连串细节，借助细节激发心灵的碰撞与语言的交锋，充满情与趣。这就是让人百听不厌的书情。像《西厢记》中的《琴心》《闹柬》《酬柬》，把莺莺心思反反复复的变化、延宕，张生的痴恋，红娘的伶俐，刻画得深细透剔，既合身份有分寸，又相当充分。《密室相会》《庵堂认母》《婆媳相会》等都把两人的心灵挖个透彻。“陈翠娥下堂楼”已经成为苏州评弹独擅心理刻画、延宕书情的代名词。评弹最能深入人心，因为评弹最通人性，最富人情，人文内涵十分丰富。评弹艺术家以自己的悟性去体验和想象书中人物的心理，他是真正懂得人，真正懂得人的心理，懂得书坛上怎样的书能抓住听众。

评弹以“说、噱、弹、唱”构成独特的综合艺术，音乐、文学与说表三者互相烘托、融合，形成独特的艺术魅力。评弹的流派唱腔代有创新，一代又一代艺人呕心沥血，孜孜以求，自创新腔。至今陈调、蒋调、张调、薛调、杨调、俞调、徐调、祁调、丽调、侯调、琴调、严调、周调、李调、尤调、小飞调等二十余种流派唱腔，依然传唱书坛，脍炙人口。像苏州评弹那样有影响的流派唱腔之众多，在各种地方曲艺与戏曲中并不多见。不断创新的评弹艺术，创造了丰富多彩的评弹音乐资源，使自己拥有常青的魅力。评弹各具风格的流派唱腔有一个共同特点，它们都是典型的江南水乡音乐，优美、文雅、婉转、沉静，像江南曲水清流顺畅又轻游慢转，清澈纯净又韵味悠长，也像江南的水令人亲切、亲和，有抒情韵和人情味。它吸收了昆曲、苏滩、吴歌、江南民间小调的江南音乐资源，以一种独具一格的叙述音乐声腔系统形成富有魅力的江南水乡音乐，在中国的音乐系统中显示出独特的地位。评弹的江南水乡雅韵征服了海内外听众。我曾经在台北新舞台聆听苏沪弹词名家演唱会，全场一千多位台湾听众，不晓吴语，过去对评弹极少接触，但是都被评弹雅韵吸引住了，盛赞苏州评弹是“中国最美的声音”。评弹与昆曲，都是吴文化的音乐结晶。一个地域文化创造出两种独具特色、影响卓著的戏曲、曲艺音乐系统，这在全国乃至世界范围内均属罕见。昆曲已被列为“世界文

化遗产”，评弹的江南水乡雅韵也具有永远的魅力。

2004年12月



评弹“关子书”与戏剧性

苏州评弹“关子书”是评弹艺术创作的重心所在，是长篇弹词（评话）的重头戏。它是长篇书目情节中一系列悬念、期待发展的关节点，是各种矛盾冲突的纽结点与爆发处。说好关子书，是长篇书目在书坛生命活跃的关键。

许多长篇书目原是从戏曲改编过来的，或者说古代说书在发展过程中吸收了戏曲艺术的戏剧性因素，形成了核心书段。关子书就相当于原戏曲、小说情节发展过程中的一个个大、小高潮。戏剧性，当然是这些关子书（重场戏）的主要形态。像《三笑》中的《三约牡丹亭》《点秋香》《抢亲》《大闹明伦堂》，《珍珠塔》中《前见姑》《羞姑》，《玉蜻蜓》中《打巷门》《厅堂夺子》，《杨乃武》中《三堂会审》，《秦香莲》中《铡美》等。在这些书目中，书中人物之间发生激烈的冲突，像在戏剧中一样戏剧冲突紧张激烈、环环相扣。

但是苏州评弹中一些脍炙人口的关子书，书中人物之间外在的戏剧冲突并不激烈，不是剑拔弩张，或者他们之间虽然内在是对立的、紧张的，或者互相探测的，但是外情并不对立，他们表面上并不发生冲突，只是内在地紧张着，他们在内心较量着、争夺着、冲突着、探测着对方。像《庵堂认母》《密室相会》《端阳》《断桥》《做寿》《寿堂唱曲》等等，这些折子书更具魅力。它深入书中人物内心，刻

画细致、丝丝入扣，一段情节一波三折，富有抒情性，这些方面更能代表苏州评弹的特色。

在这些关子书中，戏剧性是内在的，是书中人物之间内心的冲突、交往与对话构成了这些关子书的内在戏剧性。在这些关子书中，书中人物在进行着一场心理战。

《庵堂认母》(陈灵犀、蒋月泉整编)是一回著名的关子书。这回书令人百听不厌，就在于这回书对书中人物的内心戏剧性挖掘与处理，都极佳。徐元宰虽到庵堂寻访，但并不知法华庵女尼是否生母，他只是尝试性地探访而已。而三师太志贞也只是十六年来空思念娇儿，对于元宰的到来一点也没有思想准备。尽管徐元宰后来不断增加确信，但是他始终不能直截了当地追问对方：“喂，你阿是我的娘？”“你为什么不认我这个亲生儿子？”如果贸然行事反而把事情弄糟。元宰只能旁敲侧击、暗暗试探，他要摸索对方的反应。所以在这回书中，元宰的一言一行，其意都在探测与打动对方的内心。他的行为化为对志贞的一系列的内心动作。而志贞因为自己是女尼，岂能有私生子，更不敢相认，所以她既有深深地怀念之情，她也有兴趣要不断地深入了解对方，心灵不断激起激烈的震荡，她的内心欣喜与痛苦并生。但是她始终只能强烈地克制住自己内心深深的亲子之痛，她要认亲子又不敢。志贞的一言一行也源于一系列的内心动作。这是《庵堂认母》两位书中人物的戏剧性。这种戏剧性是内在的，是内心戏剧性。这一戏剧性形成了《庵堂认母》这回书中的内心戏剧性冲突。

同时，在这一内心戏剧性试探过程中，元宰自身内心也在不断地摇摆、盘算，他是心神不定的；而三师太面临的自身内心冲突更为激烈，徐元宰是不是自己的亲生骨肉以致引发她的心灵痛苦，紧接着认与不认更使她陷于激烈的内心斗争中。书中人物与人物的内心戏剧性冲突，又结合了人物自身的内心自我交战，我认为，这是戏剧性的最佳境界。

当然，评弹不是戏剧，戏剧是演员表演剧中人的内心冲突，表演剧中人之间心灵的交锋，而评弹则是由评弹演员叙述书中人物的行动与内心世界，并给予分析、评点。

《庵堂认母》这回书经过陈灵犀、蒋月泉的加工，人物的内心活动更细致，书路更清晰，层次更分明，内心戏剧性的分析更为恰到好处。这回书可分为五个层

次。第一层次开门“初疑”。徐元宰、三师太有一段富有内心戏剧性的对唱：“那志贞是轻移步，向前行，低头默默暗思忖。想面貌相似原常有，哪有解元公这样的像郎君，竟然不差半毫分。”“那元宰是后边跟，暗疑心，想娘娘见我到庵门，为什么双目频频看小生。她是神色慌张心不定，内中定有蹊跷情。”“一个是，见鞍思马心绪乱，想起了十六年前骨肉情。”“一个是，低头思索诗中句，但愿眼前人就是我娘亲，能得今朝团圆在庵门。”第二层次行路“再探”，徐元宰托物言志、借景表心，旁敲侧击、多方试探对方是否有儿女骨肉之思。这一下深深地撼动了三师太的心，使对方陷于思儿的痛苦之中。第三层次是拜佛“深探”，他故意说出自己的生辰，使三师太在惊慌之中露出马脚：“啊，解元公也是二月十九日黄昏戌时生的？”“难道他就是我的亲生子，今日寻娘道佛门。”第四层次血诗“确证”，徐元宰一步逼紧，最后明确说出三件物证：汗衫、血诗、玉蜻蜓，还念出血诗，使三师太确信徐元宰就是自己十六年前丢失的亲骨肉。书中巧妙地安排一个情节，让元宰向送子娘娘哭诉。这段唱安排得恰到好处，使元宰一直躲躲闪闪的内在真情至此一泻而出，前面的含毫藏锋化为直露，书情有起伏跌宕（设若没有这一段元宰哭诉，一直含而不露，书情就太温）。他的哭诉与怨怪是一把情感的利剑摧毁了三师太的心理自持力，她痛不欲生逃离佛殿。第五层次云房“相认”是这回书的高潮，说书先生懂得如何把书情推向高潮，他懂得控制与吞吐，在高潮到来之前来一个迂回曲折、欲擒故纵，然后书情一转突入高峰。

《杨乃武·廊会》（邢晏春、邢晏芝弹唱）虽然不是关子书，但它是“密室相会”大关子前的一个小关子。这回书其实讲的是一件小事，葛毕氏行至密室前看到杨乃武在室内，就不肯进去，反而逃离至九曲回廊抱住第三根廊柱不放，因为她诬陷杨乃武以致对方坐牢杀头。于是杨乃武前来劝说。情节不起眼，或称“弄堂书”。但是这回书中悬念迭起、书情曲折。它充分挖掘与创造了其中的戏剧性因素，因而成为著名的折子书。能否将葛毕氏劝说进密室，这对于杨乃武的性命至关重要，这就成为这回书的一个悬念。杨乃武不能走上前去硬拉葛毕氏进去，这样反而会将对方吓跑，翻供的目的就告吹。杨乃武只能用言语打动对方，用软功。但是杨乃武如何打破对方的心理障碍，如何打动对方的心，这就是一种说话的艺术。他需要“说动她的心，感动她的情”，用言语对葛毕氏展开一场攻心战。《廊会》说的是心理战，杨乃武与葛毕氏之间心灵对心灵的交锋。

这回书可分五个层次。说书人为葛毕氏的心理设置了五重障碍，她一次次地顾虑到自己不能走进内室，于是杨乃武与她两人之间经过了五次心灵交锋的回合。

最初，杨乃武以回忆旧情开始：“当年密约在三更，至今犹在耳边闻。”这恰好软化了小白菜的心：“闻言语喜不胜，为什么这冤家不忘旧时情。”她知道杨老爷是一向对我好的，“这恩是恩来情是情，奴理当共叙别离情。”但是葛毕氏随即害怕起来：“不要他一味假惺惺，到里面翻面便无情，有哪个劝解哪调停？想到期间无限怕，站定身躯不肯行。她走路量来三寸另。”第二次杨乃武用激将法，第三次杨乃武继续打消她的顾虑：“今宵不谈冤枉事，且叙衷肠别离情，与你畅谈风月到天明。”葛毕氏确认：“杨乃武确实奴的知心人”“不绝声声把奴秀妹称，叫得奴欲断魂。”如此三个回合，小白菜终于急急前行，却不料因杨乃武伸手前去搀扶，又一次将小白菜吓跑。她又一次紧紧抱住第三根廊柱不走了。待至杨乃武说明是来搀扶她的，小白菜才又第四次前行。

《庵堂认母》中徐元宰试探三师太，总是即物生情，把莲子、竹子、松子、无花果、浮萍、琉璃灯、送子观音，直至汗衫、血诗、玉蜻蜓、金贵生画轴等小物件、小道具随手拈来，托物表意、旁敲侧击，使徐元宰与三师太之间五个回合的心理交锋具象化有声有色，听众可感可见，整回书也说得言之有物，轻松灵活。这是中国戏曲的特点，像《珍珠塔》《碧玉簪》《桃花扇》《十五贯》《琵琶记》《双珠凤》《双玉蝉》《一捧雪》《拾玉镯》等等。《杨乃武·廊会》中全没有这些小道具的帮衬，仅靠人物的言来语去，杨乃武的三寸不烂之舌——唱，小白菜的心理活动——也是唱。这五个回合安排得层次分明清晰，环环紧扣。我曾经多次聆听过邢氏兄妹弹唱这回书。我认为，这回书获得巨大成功其中还得力于邢晏芝声情并茂的演唱，她对于每一句唱腔的精细设计，她对于剧中人物的感情的深深投入，是这回书最靓丽的华彩。

二

真正的戏剧性不在表面，而是内在的，是内心戏剧性冲突，而且往往是隐忍压抑、含蓄曲折，剧中人之间的戏剧性冲突只是深藏在内心，不能直接爆发出来，剧中人（也就是书中人物）内心冲突的思考不能直接说出来，甚至是说不出



口的，只能隐忍压抑在心中，无法言说。他们直接说出来的话只是表面的，不是他(她)所要表达的真正意思，他(她)的心中另有真正的话语，他(她)言在此而意在彼，那是要对方去领悟的。这样就形成了隐忍不发的内心戏剧性。这样的戏剧性更为耐人寻味，更具魅力。

中国戏曲中许多脍炙人口的名剧都是如此。《玉堂春》的最大卖点就在《三堂会审》。这折戏中，王金龙已知罪女即是旧情人玉堂春，但是他不能相认，两位陪审官也感觉到此案与王金龙的蹊跷，所以三人对苏三的问话、苏三的回答，都成了话中有话，《三堂会审》的戏剧性因此充满了内在的张力。《坐宫》中杨四郎与铁镜公主的对唱之所以脍炙人口，独特的戏剧性情境的设置乃是一个相当重要的因素。杨四郎不能够将真相告诉自己的妻子，他身陷敌营，不能说出真相，所以两人的对话一句咬一句、一句追一句，充满内在的紧张性。《碧玉簪》《盘夫索夫》《探寒窑》《奇双会·哭监》等名剧名折，都是如此。

苏州评弹《白蛇传》《玉蜻蜓》《三笑》《珍珠塔》《孟丽君》《西厢》的人物关系也是如此。白娘娘的真实身份一直不敢披露；女尼三师太其实就是金贵生的情人、徐元宰的生母，她一直躲藏其身；华安乃唐寅化名投身，才产生了《三笑》的喜剧性，如果确系普通仆人华安追求秋香，这部书就无甚情趣；当年的穷方卿现今已当了七省巡按，但是他却声称自己是唱道情的道士重来到陈府；当朝宰相郦明堂乃是女身的孟丽君，是皇甫少华的未婚妻；崔莺莺对张生的强烈爱恋，她本人从不说出来，只是深藏内心。这样，就从中产生了《白蛇传》《玉蜻蜓》《三笑》《珍珠塔》《孟丽君》《西厢》的极其丰富的戏剧性。

丰富的戏剧性产生于规定的戏剧性情境，其中包括，一、特殊的人物关系；二、特殊的事件；三、特殊的环境。我认为其中最重要的是特殊的人物关系。

曹禺《雷雨》中八个人物之间的关系错综复杂，每两个人之间都构成戏剧性冲突。他们之间的冲突都是来自内心的，是心灵的冲突。而且曹禺设置《雷雨》剧中人的戏剧冲突，都是隐忍压抑、含蓄曲折的，是剧中人说不出口的。试看周朴园与鲁妈之间 30 年前之事双方都不愿说出，都将真相隐瞒着，鲁妈对儿女说不出口，周朴园也不对家人说；繁漪与周萍的乱伦关系双方一直偷偷摸摸，说不出口；四凤与周萍的恋爱在周公馆一直是躲躲闪闪的，四凤怀孕三个月，这些事她一直不敢对母亲讲，她说不出口；周萍爱上四凤，但在他与繁漪的关系面前，他

说不出来；周朴园知道鲁大海是自己的亲骨肉，但他不能相认；鲁妈知道周萍是自己的儿子，但是她与周萍见面只能形同陌路人，她无法说出口；她明知四凤与周萍是同一个母亲的兄妹，不能相爱，但是她说不出口。《雷雨》的戏剧冲突都是隐忍不发、压抑曲折的，都是剧中人说不出口的，但是戏剧性冲突又异常激荡郁闷。我认为，这就是《雷雨》戏剧性魅力所在的奥秘。

第二幕周朴园与鲁妈“相认”一场戏是很典型的。鲁妈被命运差遣又一次踏进30年前周公馆客厅这个令她一生承受痛苦的地方，而且突然地周朴园出现在她的面前。“相认”一场戏中，周朴园、鲁妈两人的特殊关系是这样的：第一，30年前两人相恋而且生下两个孩子，但是梅侍萍很快被周家赶走，之后生死存亡痛不欲生；第二，这次偶然碰面，鲁妈（梅侍萍）知道对方就是30年前周朴园，而周朴园却不知情，他只以为对方是鲁贵的老婆、四凤的母亲；第三，由于过去吃尽了苦，一开始鲁妈并不打算与周相认，她只是希望离开这个地方，避免女儿重蹈覆辙，但是当她发现周朴园在问起30年前旧事，她就想知道一下周朴园心里对这桩事究竟是怎样想的；第四，但是鲁妈不想自己暴露身份，显出自己对对方有所求，她要让对方自己认出当年的侍萍。所以剧中表面上是周朴园在询问鲁妈30年前的相关往事，其实是鲁妈在一点点提供往事信息，让对方一步步陷入沉痛的回忆中，终于是周朴园自己认出对面的老妈子就是30年前的侍萍。这段戏全是日常生活的对话，点点滴滴地提起往事，但是充满戏剧性的内在张力。

戏，开始于对方是哪里人的询问：

朴 你好像有点无锡口音。

鲁 我自小就在无锡长大的。

朴 （沉思）无锡？嗯，无锡（忽而）你在无锡是什么时候？

鲁 光绪二十年，离现在有三十多年了。

朴 哦，三十年前你在无锡？

鲁 是的，三十多年前呢，那时候我记得我们还没有用洋火呢。

.....

朴 三十年前，在无锡有一件很出名的事情.....

鲁 哟。



朴 你知道么？

鲁 也许记得，不知道老爷说的是哪一件？

朴 哦，很远的，提起来大家都忘了。

鲁 说不定，也许记得的。

.....

朴 三十年前在无锡有一家姓梅的。

鲁 姓梅的？

朴 梅家的一个年轻小姐，很贤慧，也很规矩，有一天夜里，忽然地投水死了，后来，后来，.....你知道么？

鲁 不敢说。

朴 哦。

鲁 我倒认识一个年轻的姑娘姓梅的。

朴 哦？你说说看。

鲁 可是她不是小姐，她也不贤慧，并且听说是不大规矩的。

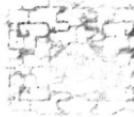
周朴园与鲁妈一来一去的对话交代了三十年前的往事，这是《雷雨》中“过去的戏剧”。但是《雷雨》中往事的交代不是目的，剧中两人在追溯往事中心灵所受的冲击，引起的心灵的碰撞、激荡，两人内心世界的急剧变化，才是这场戏最激动人心的戏剧性。《雷雨》“相认”场的戏剧性有两层，曹禺以“过去的戏剧”推动“现在的戏剧”，激荡出丰富的戏剧性。

《婆媳相会》(赵开生演出本)是《珍珠塔》后半部的关子书。这回书经过赵开生先生的整理，其内在戏剧性获得更丰富的发展，书路细密，层次更清晰。它对于书中两个人物之间内在戏剧性的挖掘与表现，我认为，与《雷雨》“相认”一场的描写有异曲同工之妙。这回书的整编成功同样得益于对两个人物之间特殊关系的深入把握。第一，她们不仅是一般的亲戚，而且名义上已是婆媳关系。第二，方太太已知对方就是外甥女与未来媳妇陈翠娥，但是她流落雇堂，自惭形秽，她又不想向对方显露出自己的窘迫相，她不希望用自己向外甥女哭诉来求得小辈的怜悯，这样会有失身份与身价，她曾是相国夫人，她是陈翠娥的长辈。而陈翠娥对这一切并不知情，她只以为对方是一位落难的老妇。陈翠娥与方太太的谈

话在开始只是一般闲聊而已。第三，方太太并不是真要把自己的身份包裹起来，不让对方认出自己。她最关心的是方卿的下落，她希望从陈翠娥那里探知方卿的情况。所以，她其实是要与对方搭话，但是她要让对方主动发现自己，这样她还是一个不失身份与身价的长辈。所以方太太对答陈翠娥的话，总是不紧不慢一点一滴地透露出真实情况。表面上，方是被动的回答，其实她是在不断地试探对方，试探对方家的态度，让对方自觉认出自己是何人。所以方太太的说话方式总是隐忍含蓄的，她心里的话不直接说出来，她只是露一点点，把陈翠娥牵引进来，让陈翠娥去“感觉”（“搁答”）出来。当然她不是《雷雨》中鲁妈那样对周朴园怀着深深的怨恨不愿见对方，所以方太太的迂回曲折显得有点做势过头。第四，由于她们两人其实已是名义上的婆媳关系，对听众说来，他们看到的是一场特殊关系的“婆媳相会”。这就使这回书更多了一层耐人寻味的戏剧性。

赵开生写的方太太两句唱词：“我半吞半吐伤心话，忽隐忽现露行藏。”就是这回书中两人关系的特殊性所在，这回书叙述的基本特点。赵开生把握与发掘得相当准确与深刻。她们的一场对话——“婆媳相会”，就产生了丰富的内在戏剧性。

苏州评弹结构艺术的特点是曲径通幽，就像苏州园林设景、昆曲唱腔、盆景布局。《婆媳相会》这回书也可分为五个层次。开始，陈翠娥只是面对一个落难的老妇人，闲聊中表示一点关心而已：“你是河南什么地方人氏？”“开封。”“哪个县？”“祥符县。”“既是祥符县，可知太平庄？”“离庄不远。”关键是方太太回答“离庄不远”四个字。这就把陈翠娥牵住了。其实，方太太就是要和陈翠娥攀谈，有话要问她。这同《雷雨》第二幕中鲁妈开始回答周朴园关于三十年前无锡往事（“也许记得”）、还主动提供细节（“那时候我们还没有用洋火呢”）一样。接着第二回合引起陈翠娥询问方老太此次出来访亲的情况，决定资助五十两银子。第三回合是引出陈翠娥动问太平庄方家：“路过太平庄上否？”“咫尺之间，当然是要路过的。”“太平庄方家乃是一个大族，不知小姐令亲是哪一家？”方太太看出陈翠娥对方家的亲善态度。于是第四回合是方太太单刀直入，一一讲述陈府情况，其实是要让对方明白自己乃是陈府知情人：“何止认识，十分知己。”这如同《雷雨》中鲁妈一一回答周朴园问话——她全然知悉。紧接着转入第五回合，终于婆媳相认。



三

《庵堂认母》《杨乃武·廊会》《婆媳相会》等关子书的高潮处理，都是不同寻常，相当精彩。它总是紧紧抓住书中人物心理交锋，而又不是平铺直叙。在最后一个回合——俗称“高潮”，都不再使用前几个回合同样的手法，而是另辟蹊径，讲究简练、明快，使书情别开生面。

《庵堂认母》中当徐元宰追赶到云房门前，三师太拒不开门，说书人就不再是让徐元宰再用语言去打动对方来开门，那样做，无非不断重复前面的话而已。面对三师太拒不开门。徐元宰就假意走开，趁三师太开门之际破门而入。这回书在高潮到来之前设计一个迂回情节，让听众误以为这对苦命母子也许失之交臂，为他们担忧起来。然后书情突然一转，柳暗花明，突入高峰。说书的手法创新，使书情跌宕起伏。

《杨乃武·廊会》中是小白菜第四次行来已到密室门前，她欲进门时门未进，两只脚骑跨在中心，她又在担心、犹豫。此处如果让杨乃武再像前面那样给小白菜讲一通软话，就会显得喋喋不休，因为杨再也讲不出什么新意来了。说书人设计这时忽然吹来一阵风（这在晚上的回廊上，是很自然的），杨乃武说：“外面风大，”“你腰儿酸，足儿疼，怎能站立到天明。”葛毕氏终于进门去。这第五个回合的手法也颇简练，不落俗套，不雷同于前四次。这回书迅速落回。

《婆媳相会》的高潮处理，又是另一种手法。

方太太与陈翠娥的对话，一层层逼近谈话的核心。方太太不断地说出陈府的许多真实情况，显出她本人对陈翠娥父母双亲及家人的深入了解的程度，她说当年的一个细节：“当年舅娘有好东西送你，”“二十四个金钱。”这使陈翠娥惊讶不已，也是对陈翠娥心灵的拷问。证明方太太是个不同寻常之人，内在戏剧性愈来愈紧张。然而婆媳真正的相认，是方太太忽地单刀直入，说出陈翠娥一桩隐私之事，迫使陈翠娥当场认出对方就是自己的舅妈与婆婆。她直说：“小姐生辰八字，谁妇人也记得。”最后甚至直指陈翠娥“胸前偌大有一摊朱砂记，所以两字红英作乳名”。婆媳相认的高潮，是方太太不再迂回曲折、远兜远转。她为了逼使陈翠娥当场认出自己的长辈身份，不惜赤裸裸地揭出陈翠娥的一桩难以启齿的隐私，撕开自己的未来媳妇——女性最隐秘的肉体。这是惊心动魄的情节，也是惊心动魄的戏剧性。

借助揭出当事人的一桩隐私，使双方互相认出对方，达到“相认”场面戏剧性的高潮，这是许多中国戏曲常用的手法。应该说，曹禺在《雷雨》第二幕“相认”一场中，处理得最精彩、最叫绝，也最激动人心，至今仍是戏剧创作的典范。当周朴园一路问完，他疑云顿起，心灵疲惫。鲁妈也含着眼泪正离去，周朴园突然对鲁妈说，将他的旧雨衣拿出来，还要将顶老的箱子里的旧衬衣也拿出来。鲁妈终于说出一桩令周朴园感到石破天惊的私密之事——三十年前两人之间的往事的细节，那在两人的心灵中是难以忘怀的：

鲁 老爷那种纺绸衬衣不是一共有五件？您要哪一件？
朴 要哪一件？
鲁 不是有一件，在右袖襟上有个烧破的窟窿，后来用丝线绣成一朵梅花补上的？还有一件，……
朴 (惊愕)梅花？
鲁 还有一件绸衬衣，左袖襟也绣着一朵梅花，旁边还绣着一个萍字。
还有一件，……
朴 (徐徐立起)哦，你，你，你是……
鲁 我是从前伺候过老爷的下人。
朴 哦，侍萍！(低声)怎么，是你？
鲁 你自然想不到，侍萍的相貌有一天也会老得连你都不认识了。
朴 你……侍萍？

中国戏曲与话剧有许多艺术精品，有许多提炼与表现戏剧性的经验，评弹艺人应该多向其他艺术学习，多读书，善于借鉴，善于吸收与创造。如果说《婆媳相会》借鉴了话剧《雷雨》的手法，提高了这回书的艺术水准，这样的借鉴与吸收是值得称赞的。

2006年7月8日



把评弹介绍给当代大学生 ——在苏州大学开设评弹鉴赏课

2003年以来，我们在苏州大学开设了三轮“苏州评弹鉴赏”课。

这最早起因于江浙沪评弹领导小组周良同志主办评弹理论研究系列讲座。周良同志考虑到评弹研究需要后继人才，需要向年轻人介绍评弹，嘱我吸收大学生来参加。我在苏州大学做了许多宣传工作，结果没有一个大学生报名参加。评弹理论研究讲座当然照常进行，但参加者全是老听客，年轻人一个都没有。

我考虑，苏州大学三万多学生，不至于一个都不喜评弹。主要有三个原因，一是今日年轻人连评弹都没有听过，怎么来听“评弹理论研究”；二是，听了系列讲座，对完成学业没有帮助（没有学分）；第三，在校外（苏州文联大楼）举办系列讲座，同学们来参加不方便。

2003年，我与张澄国、周良、金丽生、周明华研究，决定把评弹送进苏州大学。这个动议得到了苏州市委宣传部、苏州市文联的支持。由苏州大学文学院与苏州市委宣传部、苏州市文联合作，由我牵头在苏大开设一门选修课“苏州评弹鉴赏”，2个学分。教学目的：培养大学生对评弹艺术的爱好与鉴赏能力，初步的研究能力；通过中国文化艺术的熏陶，提高文化素质与文化品位。课程教学内容，以苏州评弹基本知识为框架，结合评弹流派、代表书目的鉴赏与专题研究。

教学方式：欣赏与讲解相结合，一节课讲解（伴以多媒体），一节课由演员现场表演。课程中，教唱两首弹词开篇。具体安排如下：

苏州评弹鉴赏（2003年秋）

| 日期 | 讲演内容 | 授课教师 |
|-------|------------------------|----------|
| 9/3 | 第一讲 苏州评弹魅力展示（《康熙》《武松》） | 朱栋霖 尤志明等 |
| 9/10 | 第二讲 评话艺术：《岳飞》 | 周明华 |
| 9/17 | 第三讲 评话艺术：《水浒》 | 吴君玉 |
| 9/24 | 第四讲 弹词艺术概说 | 朱栋霖 |
| 10/8 | 第五讲 长篇弹词艺术：《杨乃武》 | 金丽生 |
| 10/15 | 第六讲 弹词说表艺术：《珍珠塔》 | 赵开生 |
| 10/22 | 第七讲 弹词说表艺术：《玉蜻蜓》 | 赵开生 江文兰 |
| 10/29 | 第八讲 弹词音乐与流派唱腔（一） | 孙 悅 |
| 11/5 | 第九讲 教唱开篇：《莺莺操琴》《杜十娘》 | 袁小良 盛小云 |
| 11/12 | 第十讲 弹词音乐与流派唱腔（二） | 孙 悅 |
| 11/19 | 第十一讲 教唱开篇：《莺莺操琴》《杜十娘》 | 袁小良 盛小云 |
| 11/26 | 第十二讲 苏州评弹的文学性（《庵堂认母》等） | 朱栋霖 |
| 12/3 | （同上） | |
| 12/10 | 第十四讲 评弹艺术特征 | 周 良 |
| 12/17 | 第十五讲 中篇评弹《大脚皇后》 | |



这次是面向全校的公选课,结果文理工科学生一百二十多人选了这门课。

2004年下半年,在苏州大学教务处支持下,作为面向全校的大学生文化素质教育课,又一次开设系列专题讲座,共五讲:第一讲,苏州评弹的魅力,表演者:金丽生、盛小云、王池良、周明华;第二讲,长篇弹词《珍珠塔》鉴赏,表演者:赵开生、高博文;第三讲,评弹流派鉴赏,表演者:金丽生;第四讲,新编弹词《赛金花》,表演者施斌、吴静;第五讲,精品鉴赏:中篇评弹《大脚皇后》,表演者:盛小云、袁小良、施斌、吴静、张丽华。

2005年上半年,我们在苏大文学院01级、02级中第三次开设“苏州评弹鉴赏”课。由于前两次的成功与影响,选修这门课的学生达400人,上课两周还有不少同学要求增选,东教楼315阶梯大教室全部爆满。校园内外十分关注,海内外媒体纷纷报道。

苏州评弹鉴赏(2005年春)

| 日期 | 讲演内容 | 授课教师 |
|------|----------------------|---------|
| 3/1 | 第一讲 江南文采出评弹 | 朱栋霖 |
| 3/8 | 第二讲 评弹魅力展示(《康熙》《武松》) | 苏州评弹团 |
| 3/15 | 第三讲 评话艺术:《岳飞》 | 周明华 |
| 3/22 | 第四讲 长篇弹词的说表艺术:《珍珠塔》 | 赵开生 高博文 |
| 3/29 | 第五讲 弹词说表艺术:《杨乃武》 | 金丽生 |
| 4/5 | 第六讲 弹词音乐与流派唱腔 | 孙 惇 |
| 4/12 | 第七讲 长篇弹词:《三笑》 | 王鹰 |
| 4/19 | 第八讲 新编弹词:《秋海棠》 | 徐惠新 沈玲莉 |
| 4/26 | 第九讲 教唱开篇:《莺莺操琴》 | 袁小良 盛小云 |

| | | |
|------|-----------------|---------|
| 5/3 | (五一休假) | |
| 5/10 | 第十讲 教唱开篇:《莺莺操琴》 | 袁小良 盛小云 |
| 5/17 | 第十一讲 评弹艺术——关子书 | 邢晏春 邢晏芝 |
| 5/24 | 第十二讲 评话艺术:《武松》 | 吴君玉 |

每轮课程结束,同学们都写了小结作业与评论文章,一致地给予苏州评弹以很高的评价与赞美。很多同学不是苏州人,甚至是北方人,他们说听了评弹鉴赏课真正感受到苏州文化的独特魅力,有的同学说听了评弹鉴赏课才称得上是念了苏州的大学。有的文章很精彩,刊载在中国评弹网上。

在大学生中开设的三轮课程,我们有这些体会:

一、苏州评弹具有独特魅力,富有生命力,能够为今日大学生接受与欢迎。过去认为评弹是传统艺术,只能为老年人服务,在年轻人中已没有市场。选修这门课的大学生几乎没有一个是听过评弹的,但是只要一接触评弹,就无不为苏州评弹的魅力吸引、赞叹。他们都以选修了这门课而高兴。有的演员来讲课、教唱,全宿舍的同学都出动了,带了MP3。有的同学说:在许多人高呼大学校园里艺术萎缩的今天,能接触评弹这门艺术,是一件幸事。很多人(包括我以前)认为,评弹只适合那些退了休的闲在家里没事干的老年人打发时间,但现在不这样看了。现在听评弹时心情舒畅,完全沉醉其中。那种沉醉又与听流行歌曲的沉醉绝然不同。尽管听流行歌曲也会令人着迷,但却没有怡然之感。

二、要将苏州评弹最优秀的艺术介绍给大学生,苏州评弹团的金丽生、周明华认真筹划、多方联系,总是安排最好的书目与名家演员来校上课。经过三轮课程,已经形成了一个有序计划。

我们总是把第一次授课放在光裕书厅,名曰“苏州评弹魅力展示”,效果很好。书目是王池良《康熙·吃凉粉》,金丽生、盛小云《叔嫂初逢》,施斌、吴静《赛金花》。因为光裕书厅的氛围能烘托出苏州评弹的优雅风貌,使初次接触评弹的大学生产生了强烈的印象。几乎所有的同学都说这个氛围与印象难以忘怀,使原本对评弹毫无感觉的他们一下子迷上了。有同学说:“这里的一切,包括门前的



那块石匾、屋内的摆设、装饰，乃至演员的服装，对我们来说都是那么奇特，它们结合在一起无形间就创造了一种优雅的氛围，使我们能够忘了屋外城市的喧嚣，能够静下心来细细地观赏。”有的同学描述在光裕书厅听书的感受：“书厅的舞台上，丝绸的屏风，演员们穿着丝制的长袍、旗袍，拉着三弦、弹着琵琶，或说或唱，或男或女，都操着一口吴侬软语，仿佛要酥进人的心里去。我这才感觉到苏州的好处，只有身临其境才能感受到。听吧，一段王池良的《康熙·吃凉粉》诙谐幽默，但在捧腹之余倒也发人深思。而金丽生、盛小云的《武松·叔嫂初逢》更是行云流水，精致优雅。特别是盛小云眉目之间的神情，酥酥软软的吟唱，活脱脱一个秀丽的江南女子。听罢一出，意犹未尽，才感觉到这几年来了解到的苏州文化只不过是沧海一粟，而苏州评弹对我而言，将是一个更广阔的视野。”

三、以评弹知识为基本框架，精心组织苏州、上海的评弹名家来授课演出。根据同学们的建议，每次以表演为主，用 20 分钟左右的时间讲解评弹知识，然后表演一回书。因为同学们从未接触评弹，听理论会很隔膜。我们将这门课定位于展示苏州评弹艺术的魅力，让大学生欣赏与认识苏州评弹的艺术成就与文化风貌，从中受到文化与美学熏陶，这就是这门课的教学目的。

每次演出配合知识讲解，有不同的拿手书目。周明华表演《龙门败十将》前讲解评话的表演手法；赵开生、高博文的《珍珠塔·洞房唱道情》结合讲解评弹的说表与起角色，这回书中塑造了 7 个人物；金丽生的《杨乃武》结合讲解如何从生活素材提炼、创造出长篇的情节结构，如何塑造人物；王鹰的《三笑·点秋香》重点介绍如何塑造人物与刻画心理；徐惠新的《秋海棠·秋罗定情》结合讲解如何重编新书；邢氏兄妹演出《廊会》重在介绍这回书如何细致而有层次地刻画人物心理，表演前邢晏芝介绍了她如何创造“祁俞调”；吴君玉表演前，由周明华讲解了吴君玉《水浒》艺术的特点“亲、紧、情、新”四个字。让同学们在有引导、有讲解的欣赏中了解评弹艺术。

从同学们事后写的文章看，他们对每档书表演的精彩之处都真正理解与接受了。有的同学写道：“仅凭一把折扇、一条方帕，就把剧中的人物表演得活灵活现，他的举手抬足的风范都不愧为评话表演的泰斗人物，面部特技更是赢得了满堂彩，让人充分感受到了‘亲、紧、情、新’的表演特色，特别是‘亲’和‘新’贯穿于吴老的表演始终，让我感受最深。”有的说：“至今回想起来，还觉得邢晏芝那

美妙绝伦的独特韵味之音还在耳边回响，真是觉得那是一种‘天籁之音’。她自己说她的唱腔是‘俞夹祁’，虽然我对唱腔流派并不熟悉，而且对苏州的方言都不甚听懂，可是从她那委婉、舒展的唱腔中，我感受到的是一种多变，婉转而又清澈有穿透力的声音，真不愧为‘中国最美的声音’。邢晏芝的声音有非常大的感染力和穿透力，听这种演唱真是一种赏心悦目的享受，当时真恨自己不懂吴语，我想如果听得懂的话会更具风情。”更有的同学看到了苏州评弹的美学特点：“我惊奇地发现，苏州评弹不仅仅有和其他曲艺形式一样的优美的唱段，值得推崇的是它更有幽默的片段。表演者时而融入角色，时而又跳出角色进行旁白。唱辞的幽默往往使观众忍俊，而旁白说辞更是能让观者捧腹。我认为正是因为评弹有这样的一种幽默气质，可以使观众在被情节的曲折和做戏的精致所吸引的同时，更可以轻松一笑，所以评弹艺术才可一直为人们所喜爱。”

四、同学们对学唱弹词开篇很感兴趣。苏州评弹的演唱确实征服了海内外的听众，被称为“中国最美的声音”。大学生在听惯了流行音乐后，突然发现苏州评弹的优雅音乐独具东方神韵。音乐最能沟通人的心灵，即使北方的同学也不感隔膜。从同学们写的文章看，他们对盛小云教唱《莺莺操琴》最感兴趣，最兴奋，对演员赞美有加。有的同学写道：“盛女士开始教唱时，端坐在讲台上，很幽雅地拿着三弦，显出古典美的韵味。果不其然，当她开始给我们示范时，嗓音甜美、运腔自如。她的一颦一笑，一个眼神，一个手势，与她塑造的莺莺融成一体。看似任意挥洒，其实一字一句，一个小腔，都经过百炼千锤、细琢精雕，因此听来韵味深长。只在一个唱词之内，经过她的演绎便可以千回百转、绵长悠远、意味无限。而每个细微的差别变化都被她表现得淋漓尽致，把莺莺那种寂寞聊赖的心情刻画得入木三分，很形象地把作品中的氛围和意境传达给观众。当她教我们唱时，也是极有耐心，一遍又一遍地重复，不断给我们以热情的鼓励和肯定，我们从一开始完全摸不到门道，不敢开口唱，到渐渐跟上节拍，盛老师不断给我们指导纠正。尤其是开头的‘碧水动风凉’句中，光是‘风’和‘凉’字，盛老师就反复复教了不下十遍，因为我们总掌握不好‘风’的鼻音内的声调变化和‘凉’字所需延长的节拍，由此也可见老师对待评弹的态度是如此一丝不苟、精益求精。整堂课我们都学得津津有味。”我考虑，将来开设这门课，要增加教唱开篇的课时。评弹的音乐是联系评弹与年轻人的最好纽带。



五、评弹演员的艺德、风度也给同学们留下很深的印象。这恰是我们开设这门课，加强文化素质教育的目的。来苏大演出、讲课的演员都是当今书坛一流名家，但是他们不拿架子，讲课、表演都极其认真、真诚，一点不敢怠慢。赵开生、吴君玉、金丽生、邢晏芝、徐惠新等在表演时的充分投入与一丝不苟，都令同学赞不绝口。他们说：“这些举动，都让我们这些大学生感到了由衷的温暖，评弹艺术家们不但表演技艺精湛，人格更具魅力。”而评弹演员的台上风采、台下风度让同学们领略到优雅文静的风度，这与他们往常看到当今娱乐界流行的嬉皮、流气、牛气截然不同，这是东方文明的风采。

同学们说：“若不上评弹鉴赏课，怎知评弹的花园春色如许？”

评弹鉴赏课的效果，也增强了我们对评弹在未来社会命运的信心。正像有的同学说：“评弹艺术就是一壶陈年的好酒，需要懂得品味、热爱民族文化的人来品尝它。”

2005年9月

再现园林和表现“园境” ——评电视文化片《苏园六纪》

将举世闻名的苏州古典园林搬上电视荧屏，这是一项充满诱惑的挑战。被联合国教科文组织列为“世界文化遗产”的苏州古典园林，是个曾经无数次被媒体、刊物重复介绍的传统题材，典雅精致的园林镜头尽管美轮美奂，也已为观众熟知，要突破固化了的表现模式，确非易事。看完由苏州有线电视台等联合摄制的《苏园六纪》（六集电视系列片，总编导刘郎），你不能不称赞这是一次令人拍案叫绝的创造。刘郎从蛮远的“西藏的诱惑”中走来，轻轻抚摩柔媚秀丽的江南园林，奉献出一个别开生面、富有诗意的“苏园—园境”。他的成功在于拍出了电视片的文化品位，拍出了文化的精神，拍出了文化的诗意。

电视是以镜头与画面叙述的艺术。《苏园六纪》将拍摄的焦点、叙述的视角凝聚于形成苏州园林的文化，从历史深邃，从吴门烟水，从内涵丰厚的吴文化，从文化与文人，富有诗意与深情地表现苏园。它摒弃了一个园一个园地介绍名景佳点的传统路子，也没有拘泥于某某园的历史沿革的琐细铺叙，那是许多旅游片、风光片的传统路子，在那样的表现模式中苏州古典园林之美业已被反复表现得让人熟视无睹，很难创出新意。《苏园六纪》选择了另一条路子。它将苏州园林的各种要素拆散，给与重新梳理整合，以“吴门烟水”“分水裁山”“深院幽庭”



“蕉窗听雨”“岁月章回”“风扣门环”六集，形成六个主体意象，将园林产生的历史文化背景，将园林的理水叠山、亭台建筑、花木经营和园林意境，将园林的兴衰与变迁等有意味的话题，分别细细道来。它也不是介绍园林建筑艺术的方方面面，若像这样侧重于技艺的专题片会缺少文化品位。《苏园六纪》意在探究苏州古典园林的文化内蕴、文化精神与美学意境。在首集《吴门烟水》中，以历史大写意的笔法，纵横自如地探究苏州园林的历史沧桑与文化精神。电视的叙述从“古韵悠悠的苏州，是唐诗的故土，是宋词的家乡”到昆曲繁盛、画坛明四家崛起，从苏州状元涌现、历代文人的人生进退到文人治园，把我们带进了“历史文化的深邃”。它将电视叙述与专家访谈恰到好处地结合起来，说明苏州古典园林是中国文化尤其是吴文化的精粹，是古代文人隐逸文化的结晶。他们的隐逸，不是隐在深山老林，而是隐逸于艺术中，“把自己内心的精神世界物化成一个精神绿洲，通过物质建构，把他自己的内心的审美理想、人格价值、宇宙观等等，包容在里面。”这是对苏州园林这个古雅符号的一个深刻解读，试看从宋代“沧浪亭”到明代“拙政园”、清代“网师园”这些主题园，无不表现为对渔隐文化的追求。编导强调了独特的个性思维，又富有历史感，以此形成了本片叙事的文化视角。这一文化视角的确立，得之于编导的文化功力。刘郎为了拍这部片子，读遍了有关苏州园林、吴文化的各种书籍，他把对苏州园林的编导当作一项学术研究来思考，所以他能站在文化的高处俯探历史的深邃。同时，刘郎知道，“做文化片最难的一点，就是将有一定深度的学术思考，如何交融于具体的、有限度的，而且只能是表现现时态的电视画面之中。”（刘郎：《将园林艺术电视艺术化》，《中国电视》2000年第9期）《苏园六纪》的编导、摄像以富有艺术蕴含的画面，酣畅淋漓地表达这一文化思考。它创造了许多有“机趣”的镜头、运动的镜头、有意境的画面时空。解说词是：“墙外长街，虽然是车水马龙，但在粉墙之中、黛瓦之下，却是鱼戏莲叶的悠闲，满地焦荫的恬静。”画面由俯拍车流熙攘的大街突然越过高墙直划过屋檐、灌木，落定于园林的一框漏窗，表现了丰富的时空叙述含义。还有那夜泊的枫桥、惜别的横塘，那范成大笔下的菜花、石湖畔的蝴蝶，吴宫花草、吴门烟水，苏州博物馆的状元扇，以至于那“单条半假董其昌”的竹枝词，似乎都被优雅地信手拈来，参与了本片对文化与园的关系的探究与跨越时空的叙述。

沿着一泓“沧浪”碧水，《苏园六纪》不仅追溯了苏园隐逸文化，而且它的叙

述镜头循着“通幽曲径”，拂拭着山水花木庭院所蕴含的文化的精魂。这是《苏园六纪》的精彩之处。它不是铺叙苏州园林文化的方方面面，如果这样做，电视片仅是关于苏州园林的文化普及读物；它探究了园林精致景观后面的文化信息，同时提炼了苏园文化的精神，那种流溢于山水错落花木扶疏间的文化精魂，向我们耐人寻味地展示了苏州古典园林所蕴含的人文精神。那些历尽宦海浮沉、已深感身心疲惫的官场文人，想着要寻找精神家园，去领受“清风明月本无价，远水近山皆有情”，“人生的文章最终写到了抒发灵性与真情实感的当口，这才发现，原来还有一颗属于自己的心。”每当我看片到这儿，心灵总是为之一颤。在苏园隐逸文化中包孕着丰盈的人性，苏园是心灵诗意图居的地方，是人性润养的家园。电视片从古老的物质建构中发现了心灵的跃动、人性的呼吸。那是古人的？抑或是今人的？而那拙政园中文徵明手植紫藤历经四百年绽放的繁花，卢老先生的碗莲、紫兰小筑与周瘦鹃的风雨沧桑，也都在电视片中细细诉说着苏园与文人的心灵遇合、血肉厮守。

《苏园六纪》着意叙述了苏园与文人的种种关系、苏园中的人文活动。那些文人雅士在理水叠山、亭台建构、栽花植木中所赋予的心灵寄托，在片中获得了独特而富有诗意的揭示。编导以诗心细细传送着苏园花木精神：“以园林的窗户为画框，你看不尽桃红柳绿的妩媚，看不尽烟锁重楼的迷蒙，看不尽竹影梅风的爽朗，看不尽冰清玉洁的玲珑。”编导独具慧眼地从园林缤纷的景观中撷取“蕉窗听雨”这一典型的苏园意象，用电视视听手段写足了什么是“园林的意境”。它以电视特写、叠化镜头构成一幅幅写意的画卷，以诗化的抒情语言描述“蕉窗听雨”的苏园意境：漫听雨打芭蕉，当是最富诗意的情境，就像人在回忆绵绵往事，蕉叶上的雨珠就像一颗颗跌落的心事，那是少年时代寒窗苦读的伴侣，或是淹留他乡时回忆故土的念物，或可就是归隐江南后亲密的知音。于是，在花木精神中融入了对古代风雅的体味，融入与自然交流的体验，融入人生情怀的追思和舒展，取得了心灵净化与美感享受。在电视片中能对美学问题作这样深入的理性思考，已是殊为难得；更为难得的是，艰深的园林美学思考化成了优美的画面和富有诗意抒情的语言，被富有层次地娓娓道来，使人不觉其艰深，而成为对园林意境的再享受。

《苏园六纪》这一番艺术创造，给苏州古典园林这一“世界文化遗产”做了一



次“还躯壳以灵魂”的工作。用中国文论的话语来说，《苏园六纪》刻画了苏园，但不仅仅是再现了园林景观，它表现了“园境”。那流溢于苏园花木山水间数百年的文化蕴涵与人文精神、艺术意蕴，才是苏州古典园林的灵魂所在。西人说，你们的园林，我们可以复制得一模一样，只有那些古树无法复制。其实最无法“克隆”去的是几百年来所积淀的苏园历史文化精神。这才是苏州古典园林作为“世界文化遗产”所具有的不可替代的文化价值。刘郎在导演阐述中说：“做文化片最佳的视角，应该是这一个具体的题材在电视人眼中的折射。”（刘郎：《将园林艺术电视艺术化》，《中国电视》2000年第9期）要深入发掘园林之美，需要有一种独到的眼光。去发现、欣赏与创造“园境”之美。编导以自己的人生体验与敏锐的艺术感觉，以“自己心中的漏窗”，发现了苏园的文化意蕴、文化精神与艺术精神。《苏园六纪》就是刘郎和他的同事们以自己的心灵视角所发现和创造的“苏园一园境”。尽管名闻遐迩的苏州园林已被无数次地重复描述过，甚至因司空见惯而令人熟视无睹其美的存在，但是《苏园六纪》的艺术创造，则引导观众对这个熟谙已久的观赏对象产生许多新的发现和审美体验，引导我们细细品味艺术与人生况味、品味此中古远又新鲜的历史与文化的芳醇。这就是艺术，艺术是要表现心灵的体验与发现，又要令人有心灵的回味的。

这样的艺术达到了诗的境界。充盈的诗意，是艺术创造的最高境界。要表现雅致幽深空灵的“苏园一园境”，电视片本身也进行了一次诗的创造，形成了充满诗意的叙述。刘郎有一支潇洒、富有灵性的笔。从《西藏的诱惑》的豪放郁旷到《苏园六纪》的清丽潇洒，他锤炼出一番新的电视叙述语言风格。他着意熔铸了明清小品的淡雅洒脱隽永，形成与“苏园一园境”的雅致幽深空灵相一致的诗情语言，潇洒地表现苏园内在之美。他活用古今词汇，使之交互融合散发出新的光彩。通篇新词丽语，佳句迭出。他以自己的心境体验园境，与园境融为一体，笔底情深以致常常自称“我们的苏州”，诗意与抒情溢于荧屏。像“雕几块中国的花窗，框起这天人合一的融洽；构一道东方的长廊，连接那历史文化的深邃。”“历史的织锦织到了宋代，特别是织到了苏州这一段，便特别地精细起来，因为它不仅织进了宋词的花草，织进了宋诗的田园，而且还织进了苏州的私家园林。”“有苏州这根藕，才有园林这朵花。”如此精警之句，使全片充满诗的风采。电视片画面的基本色调是一种略灰而偏冷的基调，给人脱俗、清新、简淡、雅致的美感，这

吻合中国传统文化的审美特点。著名播音艺术家方明、林如的朗诵，深入精细地把握了本片叙述的文化格调，艺术地传达了全片诗的叙述的韵味和韵律。《苏园六纪》没有新潮的电视观念与拍摄手段，解说词+画面的手法和电视观念是传统的。但是以刘郎为主的这个创作集体呕心沥血、精雕细刻。他们懂得“艺术是一种煎熬的职业”（陆文夫语）。他们“煎熬”经年，终于拍出了电视片的文化品位，拍出了电视文化片的一流精品。《苏园六纪》的成功，说明作为文化传播者的电视人，首先应是敬业、有素养的文化人。这一说来容易的基本条件，有的人认真实践着，而对于有的人却是那样难以企及。这也许是《苏园六纪》对于近年来盛行“快餐文化”、急功近利、粗制滥造的电视创作界的启示。

2001年10月3日



太湖的抒情

——评电视文化片《烟波太湖》

丰厚广博、历史悠久的苏州文化，是电视传媒永远的诱惑与挑战。李白登黄鹤楼，感叹：“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头。”刘郎《苏园六纪》的出色创造，为用电视形式表现苏州文化树起了相当高的标尺。苏州电视台的太湖片必须对前者有所超越与有特色，才能使钟爱苏州又挑剔的电视观众满意。在电视台试片室看完新片《烟波太湖》，我不禁脱口而出：“佳词丽语，诗意盎然！”此次最大的成功，是完全依靠苏州自己的力量创作与制作了一部表现苏州的大型文化电视片。导演孙欣从事纪录片编导 10 年，曾协助刘郎拍摄《苏园六纪》，撰稿陶文瑜是苏州本土诗人，李国荣是一位有悟性与有干劲的年轻摄像。他们也曾特邀名家高手，但凭着事业心与钻劲，历时一年，精雕细刻，终于拍出了一部精致考究、品位高雅、风格儒雅潇洒的电视文化片。这样的文化精品，在今日电视荧屏，尤为难得。

电视片《烟波太湖》是对于文化太湖的诗性呈现。全面地描述太湖历史与现状，不是电视文化片的任务。在山水太湖、田园太湖、历史太湖、人文太湖、绿色太湖中，太湖最大的特色是深厚的文化积累无处不在。电视片的编导驾一叶历史的扁舟，引领我们驶向太湖烟波深处，去寻找浩淼云水中太湖深藏不露、忽隐

忽现的文化。镜头带我们走进古村落、古镇，走进雕花楼、紫金庵，走上太湖渔船、太湖石，走向太湖的才艺，向我们拨开烟水迷蒙中的平常人家，竟是名门之后，指点着那些枝枝叶叶下的文化家谱。

《烟波太湖》的成功，不在于它对太湖及其文化的全面客观展示，而在于它对文化太湖的把握与表现具有一个独特的电视叙述视角。这个视角不是客观地再现与画面组合，而是创作主体的投入，是他们对文化太湖的人文因素的感悟与提炼。从浩渺广袤的太湖中，编导凝练出一个文化意象：家园。对祖祖辈辈的江南人来说，太湖是他们最初也是最后的家园。首集《前世今生》从对历史的寻根中，从六千年前陶器制作中，提出“我们的先人，一个有关家的想法在心底里渐渐清晰了起来”，它点燃起一个充满诗意的开始。这是提纲挈领，而后抒发慨叹：“太湖是达官贵人衣锦还乡的故居，走遍天下的风光，因为最初的朴素而叫人怦然心动。太湖是穷困潦倒倦鸟归巢的老宅，浪迹天涯的飘泊，因为最后的依恋，而叫人热泪盈眶。”如果不是源于编导对苏州和太湖文化深入底蕴的熟悉与挚爱，如果不是缘于他们对文化太湖敏锐的诗意图感受，是不可能提炼出这一贯穿全片的抒情意象的。

“太湖——家园”，这不是一个具体的电视形象，却是一个富有诗意的抒情意象。“太湖——家园”的抒情意象，将太湖与文化、与人文、与风物联系了起来，它是电视编导主体与电视表现对象之间的情感中介与联系物。“太湖——家园”的抒情意象若隐若现，贯穿于八个片集之间，对太湖的表现有了内在精神的联系。电视文化片不应是电视图解的文化教科书或博物馆对文化展品的说明。电视文化片是艺术，是审美，它以电视艺术的手法——这种手法是综合的，包括电视画面、镜头、色彩、音乐，也包括文学——审美地表现文化的内涵与美。太湖的文化与风物，因了家园的感觉而成了诗意图抒情的对象，有了跃动的灵性与鲜活的生命。在高清晰度摄像机镜头下，精心选择的拍摄角度，灵活调动自如的主观性镜头，稳健流畅的画面构图，时而鲜活时而淡雅迷蒙如诗如画的色彩，都恰到好处地烘托出电视片的文化家园主题。随着画面移动与富有磁性的朗诵，那些古镇、古建筑、古村落令我们一次次怀着乡愁的惆怅与迷茫漫忆起它们的风雅，那些四季物产、河鲜果鲜也变得格外丰姿绰约，让我们感觉出一份份惊喜，而那些古人古俗也如自家心中一场场远离的春梦。电视片对太湖文化、风物的抒情表现，



让我们有如深情地回望烟波迷蒙中的故园。

《烟波太湖》是面对太湖一次儒雅潇洒的抒情。儒雅潇洒的是太湖，更是我们对太湖的感觉与崇拜。电视编导则以其诗心与书卷气的抒情，将太湖的文化与审美，不论是人文的还是物产山水的，都表现得儒雅潇洒起来。编导的本事，就是以其心灵诗性之笔，将太湖的山水草木、四季时令，都一一诗性化、书卷化，提炼出甚或是赋予其儒雅潇洒的文化意蕴。那些太湖的河鲜果鲜无非是餐桌上的佳肴，却被诗人点化得如此书卷气。他称银鱼，“仿佛素卷青灯下一句欲说还休的经文”，白鱼“像一身白褂衣袂飘飘地立在船头的侠客”。吴越春秋不过是过眼烟云，青山绿水才是醉里挑灯看见的一片风景”，莼菜是“淡淡的清香里有从古至今许多文人的诗情和心事”，水红菱“像点在宣纸上的胭脂红”，枇杷的反串季节“有了一番别具韵味的平平仄仄”。这样书卷气的比喻与语言，确与称“皇后娘娘六月里吃柿饼”的世俗化、生活化迥异其趣。还有“清奇古怪”四松的直喻、太湖四季的妙喻，真可谓佳词丽语，俯拾皆是，锦心绣口，令人称绝。

2005年7月29日

江南新风采 ——评电视连续剧《春天的故事》

崛起于 80 年代的苏南乡镇企业曾经以创造经济奇迹引起全国瞩目,今日他们又有哪些新发展?19 集电视连续剧《春天的故事》(江苏省委宣传部、苏州电视台、江苏电视台联合摄制,王立信编剧,虞志敏导演)通过锦绣江南两个小镇——鹤亭和鹿桥的故事,成功地展现了苏南乡镇企业在 90 年代发展“外向型”经济的开拓创业道路和新一代乡镇企业家感人的精神风采。在近几年历史翻案剧、生活言情剧、武侠打斗剧、戏说剧成风的当代荧屏,《春天的故事》成功地正面表现苏南乡镇改革开放的现实生活,以鲜明的当代意识、独特的江南抒情风格和精湛的电视制作艺术而引人瞩目。这是近年来我国电视剧创作中难得的好作品。

《春天的故事》塑造了我国新一代乡镇企业家的独特形象,是中国乡镇企业的正气歌。电视剧以青年农民李云龙千里寻找意大利商人拉斐尔,拉开了鹤亭镇发展“外向型”经济的序幕。90 年代初苏南乡镇企业家们在党中央关于改革开放路线的指引下,发展外向型经济的热情、决心、毅力,在这个风风火火、热情喷发的情节中展示得淋漓尽致。成功殊非易事,开放的世界面对种种新的复杂局面,就像剧中人所说的,为了发展,需要引来“狼”。农民企业家面临新的挑战。电



视剧设计了一系列情节：鹤亭服装厂精心设计的内衣款式，因为东西方审美观的不同，遭致外商拒售；T恤上的错字造成了三万件成品将报废；日本商人松田诈骗得手，使鹤亭镇损失40万；前田英男运用《三国志》谋略使中日合资和服厂连连亏损而日方暗中获取大量利润；苦心经营多年的仙鹤牌商标被人抢先在美国注册；当鹤亭人雄心勃勃地把产品成功推到美国市场时，却遭到美国休斯公司状告低价倾销。一波未平，一波又起，这里涉及到美、日、欧多国和台湾商人，涉及产品设计、产品质量、资金组织、经营手段、意外人事干扰、商标意识与跨国经营、法律纠纷等等。剧中，小小鹤亭镇连结八方风云，它是中国乡镇企业发展的缩影，在经济发展的道路上，几乎碰到了我国乡镇发展“外向型”经济的诸多问题。《春》剧的编剧多年深入苏南乡镇企业，他以富有真实感的故事、多线条发展的情节与纵横交错的结构，跌宕起伏地展示了乡镇经济的艰苦创业道路。这是一幅激荡人心的壮丽画卷，令我们不能不为剧中人的成功而深深赞叹！

以跌宕起伏的故事情节来着力塑造新一代企业家——改革开放的新人形象，表现他们创业的雄心、魄力、智慧、才干和热情、诚恳，在他们丰富的内心世界中展示了一代新人的新道德、新情操和精神风采。这是《春天的故事》的成功。该剧没有满足于波澜起伏的戏剧性故事的设计，而是致力于透过一个个突发性的事变考验我们的剧中人，让剧中主人公们，那些青年农民企业家，有小伙，有姑娘，以各自的聪明才干与胆量、魄力、毅力、决断，排除一个个凶险，化险为夷，而他们自身也不断地成熟了。当休斯公司总裁老约翰为了报答李云龙爷爷之恩而邀李云龙去美国公司任职时，李云龙回答：“我会去美国的，但不是到你的公司去应聘，而是到美国土地上去办一个中国的工厂。”这就是中国新人的志气与傲气。留学生江引梅的美国来信感慨有的人失去了道德与良知，李云龙回答说：“我相信，决定中国命运的，不是那些抽去了脊梁骨的中国人。中国自有中国的脊梁。”这是《春天的故事》的立意所在，是它的点睛之笔。正是凭着中国人的正气与骨气，面对老约翰状告中国鹤亭低价倾销时，李云龙毅然担当巨大风险，挺身赴美应诉。全剧情节进入高潮。李云龙驳倒美国公司，中国鹤亭的胜诉，奏响了一曲中国人的正气歌。这个情节，在今日中国经济面向世界开放的格局中，显示出典型的思想意义。扮演李云龙的演员以俊拔、简练、有内蕴力的表演，表现出这位青年农民企业家正直、坚毅、智慧、理性与深情内向的特点。这是中国电

视剧新人形象塑造的收获。

鹤亭镇书记方天亮形象的独特魅力，是在他与副县长田山村的斗争中凸现出来的。这一贯穿始终的冲突，形象地说明了“外向型”经济的成功，也是我们在同内部腐败现象的不断斗争中取得的。田山村在与外商交往中利用权力满足私欲，他为松田诈骗提供机会，向向吉祥泄露仙鹤牌、神鹿牌产品即将进入美国市场的经济情报，造成鹤亭镇经济接连蒙受损失。电视剧对当前不正之风的揭露与田山村形象的塑造深刻而有分寸，同时表现出邪不压正。方天亮以一身正气，高度警觉、敏锐目光识破田山村的私心，揭露他的卑劣行径。他说：“作为一个共产党员，我是合格的。”这话掷地有声。方天亮的决策成了鹤亭镇“外向型”经济成功的关键。在我国电视剧所刻画的党的领导的正面形象中，方天亮形象以幽默、开朗、敏锐的直率中带点粗鲁的性格与语言风格而独具魅力，摆脱了通常正面领导人严肃深沉刻板的形象塑造模式。演员的表演风格不同于鲍国安的严峻深沉，也不同于魏启明的儒雅幽默。演员以精心设计的形体动作与台词处理风格，使这个人物形象高度生活化且独具喜剧个性，可敬可喜。这是我国电视剧革命干部形象塑造的可喜收获。

发生在鹤亭镇的“春天的故事”是一幅江南水乡风情浓郁的画卷，也是当代青年心灵的恋曲。剧中的青年农民企业家当然也有爱情婚姻的矛盾、痛苦与选择。但是剧中的爱情情节不是外加的，主人公的恋爱婚姻变化与重新抉择同他们的事业相联结。改革开放牵动了人与人关系的新组合，引起了人们观念的改变。剧中年轻人原先的恋爱婚姻选择随着“外向型”经济的发展都发生了错位与重组。有人因出国留学而割断了原先的婚姻恋情，有人因参与合资企业工作而与日方经理生出情愫，告别了原先的爱人。这是《春天的故事》向观众展示的人生新问题。如何表现这一情节冲突，《春》剧不煽情，但很动情。它充分展示了导演虞志敏的艺术才华与创作个性。她把珍珠、水仙、叶子和李云龙、王成海的爱情选择置于春风杨柳、小桥古屋的江南水乡环境中，染上浓浓的水乡风情韵味。虞志敏导演的抒情风格历来为人称道，在《秋白之死》《小小生命树》《遗落在湖畔》等剧中已形成诗意、抒情叙事的个人风格。在《春》剧中，她以细腻的抒情手法，表现人物心灵的波动与颤抖、感情的丰富与真挚。他们与她们，是一群在江南绿水青山、柔风细雨中长大的青年，都是感情丰富细腻而敏感，他们在事业发展



展中追求真挚的爱情，有自我道德感与高尚的情操，所以当面临爱情抉择关头，都自我克制了，收敛起满腔的热情而独自承受爱的痛苦。勇于担当企业风险的珍珠，她的感情一直在李云龙与王成海之间徘徊，当风雨之夜她发现了重伤的王成海，她的心灵颤抖了，她发现自己思念的人就是他。但是她不表述，只是以行动呵爱他。她更爱李云龙，但只是在事业上全力支持他，不向他直诉衷肠。而无论理性的李云龙还是血性的王成海，只要发现珍珠与对方在一起，就默默离开。飘泊江湖的叶子姑娘曾两度悄然离开王成海，她不发一言，她是剧中说话最少的姑娘，但是这位具有现代个性的姑娘对王成海的一腔挚爱的深情却令观众难忘。在大起大落的爱情曲折中，导演着力刻画他们丰富优美的心灵世界、他们在爱情生活中所持有的真情与感人的情操；导演不追求通常言情剧的感情跌宕、奔放热烈、悲泪滂沱，而是形成了细腻清新、含蓄、有韵味的抒情风格。这使这部表现江南现实生活题材的电视剧具有了独特的艺术风格与文化品位。

1999年6月12日

陆文夫：一卷清流

陆文夫先生遽然逝去，他留下的文化空白使人们感受到他的精神价值的分量。

他是当代文学大家，人称“陆苏州”，苏州的文化因了他的魅力小说与灵秀文笔而在文坛内外传递着幽香。他最初以《小巷深处》的细腻清新风格登上文坛。四十多年前我还是初中学生，在苏州北局小公园人民商场侧的文化画廊读到小说《二遇周泰》，那是他第二次亮相文坛的新作。不久看到茅盾在《文艺报》上的《读陆文夫的作品》，对他的小说细加评论，呵护有加。但很快他被下放到工厂当机修工。“文革”中他被批判为“新鸳鸯蝴蝶派”，与苏州鸳蝴派三老一起遭受大会批判。旋后他被下放苏北当农民。1977年，“四人帮”已被粉碎，我在南京后宰门的省出版局招待所修改书稿，恰遇陆文夫先生也住那儿。原来省文联将他临时安排在此住几天，让他从事小说创作。他乡遇苏州人，晚上我们一起吃饭，那当然是出版社食堂最简陋的饭菜。他一个人拿着酒瓶喝了不少二锅头，抽烟也很厉害。谈话中知道这么多年他一直在乡下种田、种菜。他干瘦、灰黑，但两眼炯炯有神。他总是若有所思，说话吞吞吐吐，看得出有许多压抑。第二年我去南京大学读研究生，读到他发表在《人民文学》上的小说《献身》。这是陆文夫第三次复出的亮相。他细致地描写了一位历经坎坷的中年工程师从压抑低迷中抬起头



来决心献身“四化”建设。我至今印象深刻，整篇小说只是写主人公坐在庭院中石凳上的刹那，那种动静结合的心理刻画与循环往复的抒情颇得茅盾早期心理小说的精髓。这篇小说后来获得新时期首届全国优秀短篇小说奖。而那位历经坎坷的知识分子的献身心态也可视为作者的心灵自白，他“九死而无悔”献身于中国文学。

此后，《小贩世家》《围墙》《清高》《美食家》《井》等佳作联袂问世，把陆文夫小说创作推向高峰。他以清俊细腻的艺术与独特的苏州地域文化风采在全国文坛独树一帜。苏州，也因了陆文夫的文学成就在新时期中国文坛有了一席之地。他的小说取材于苏州一方水土，他也总是在小说中饶有情致地描摹着古城的风土人情，石板小巷、小桥流水、园林风景、吴越遗迹、风味小吃、吴侬软语等无不栩栩传神。古城苏州特有的文化与风俗，成为他小说的重要细节与要素。那种独特的文化与地域魅力，使他的小说赢得了“小巷文学”和“苏州文学”的美称。我特别欣赏陆文夫小说的叙述语言。他的小说叙述是属于他个人的，你读陆文夫的作品一下就能够感受到他的叙述语言的独特魅力。我作为苏州人，一读就明白此中融合了苏州评弹的风趣幽默和吴侬软语的音乐性。显然，陆文夫吸收了评弹说表（叙述）的幽默风格与语言艺术。苏州评弹艺术讲究“理、味、趣、细、技”，善于运用轻松风趣幽默的生活化语言叙述故事。听苏州评弹，不在于了解它的故事，感受它的说表——叙述——语言的轻松风趣与优雅，就是享受。陆文夫显然从苏州评弹学习语言艺术。他善于从普通人的日常生活中提炼出喜剧性，又从日常生活的喜剧性中挖掘出深层的悲剧因素，他的小说语言幽默，轻松中见锋芒，笑声中有反省，细腻的心理描写与轻松幽默的叙述获得了奇妙的结合。

陆文夫虽然不是出生于苏州，但是他长期生活于苏州，对苏州文化情有独钟。他是苏州文联名誉主席，在文联主席团会议和苏州的各种文化会议上，我与陆先生常有接触，我知道他是苏州传统文化的坚定守护者。只要看一下他应出版社之邀撰写的《老苏州》一书，就知道他对苏州传统文化何等熟悉，何等欣赏呵爱。

他晚年致力于办《苏州杂志》。以一个地方办一份纯文化杂志，而且是怀旧的，这在中国出版界可谓独标一帜。这其中倾注了他对苏州文化的深情，也见出

他个人的精神品格。

《苏州杂志》给我印象最深的，是陆文夫先生的办刊方针，创刊初始，他就宣称《苏州杂志》一不登赤膊裸女人照片，二不登广告。这实在与市场经济潮流格格不入，在今日商品社会中很难做到。当今刊物杂志林林总总，为拉拢读者，免不了搞点情色刺激，来点拜金诱惑，或者广告吹嘘，随后政要大款亮相解囊。高雅如《文学评论》《人民文学》也在“俗”难免，辟出广告页以缓解经济窘困。不登美女裸照的《苏州杂志》当然就碰到经济危机，也曾有好心的企业家伸手援助要来搭台，但是被拒绝了。陆文夫就是这样固执，这样“倔”得不通世情，不搞时兴的文化、经济搭台唱戏之类的宣传。这样做，在苏州只有陆文夫能办到，其他人办不到，其他人若坚持这样做会被视为书呆子。但是《苏州杂志》终于这样办下来了，一办 17 年，100 期。

陆文夫的坚持，是一种坚守与承诺，对文化的坚守、品位的坚守，是独立品格的坚持，是文化担当与社会责任的承诺。

百期的《苏州杂志》，总是这样素素淡淡，封面设计总是灰白、灰青，似乎蔫蔫地没有精神，在当今姹紫嫣红、陆离斑驳的杂志网中它不抓眼球。《苏州杂志》发表的数千篇文章大多是怀旧的，总是抠挖些残街小巷的颓门旧瓦、陈年故闻。这些文章忆写的人物大多不是今日大紫大贵、大红大响的贵人大款、名人艳星，它不会引起世俗的兴趣，不会产生轰动效应。它介绍的人物大都是些被历史遗忘的其貌不扬、无权无势的老先生，世俗认为无足道者的“酸”老头。但是这些人物被今日之《苏州杂志》的作者们回忆与书写出来，是在于他们的一生行迹与立身处世透露出一种精神。那是京城中几位苏州学人的学养、人品、道德，那是俞平伯的平淡、顾颉刚的忍与痛、叶圣陶的温雅、杨绛的智慧，还有汪东的才学、柴德赓的学问、彭子冈的锐气、郑逸梅的博闻，还有李根源、贝晋眉、穆藕初、吴永刚、谢孝思、瓦翁、沙曼翁、任嘴闲、李文彬、蔡正仁、赵开生等对古吴文物、昆曲、电影、书法、刺绣、评弹的贡献，以及朱生豪夫妇在贫病交迫中完成莎剧全译，鸳湖派三老以毕生之力对苏州文化的守护。

《苏州杂志》也介绍吴中风物、吴中旧闻、山水园林，钩考吴中文史资料。像赵氏寒山、王鏊故居、翁同龢家世、潘氏古青铜鼎、苏州状元、廉石、礼耕堂、“笃厚传家”、苏商体育会、砖雕门楼、东吴大学校训、古版“和合致祥”等的介绍，以



及种种山水门厅、一木一石、一图一文，都在苏州文史的珍贵记录中表述出一种文化形态和精神。如赵氏一门三代五人与寒山生死守护，古代高士不随流俗的高洁情怀岂是一个“悠闲”两字理解得了。这些人与事被忆写出来，彰显了一种文化与精神，那是在中国大地传承数千年的知识分子——士的人生精神与文化取向。这种立身处世与人生精神乃是今日大动荡、大裂变的社会所缺罕的人文精神。《苏州杂志》百期 3000 篇文章，以景仰历史的情怀记忆与书写着苏州的历史与文化，我认为，它表达了一个总的主题：数千年生生不息的中国文化的魅力，中国人文精神的光辉。它以文化品位的坚守与人文精神的彰扬，成为当今文化界的一股清流，弥足珍视的清流。

陆文夫先生一生守护中国人文精神，直至病重仍每稿必读，精心组织稿件。去冬腊月，他约我谈话，我送他一本《中国昆曲艺术》，他嘱我撰写和组织昆曲、评弹和古吴文化探源的文章。那天酷寒，他弯身坐在床上，双目有神，说话轻细而思路明晰。他对苏州文化的挖掘与研究有深入的考虑，他有许多深刻的想法。我听着他娓娓的叙述，为这位当今文学大师的精神深深感动。而我至今尚没有完成陆先生的嘱托，已成永远的遗憾。

2005 年 7 月 13 日

2006 年 4 月 16 日修改

瓦翁的书法艺术

我最早认识卫老(瓦翁)是 1990 年春。文联的秘书长来找我,希望我采访一下书法家瓦翁先生。他在 1989 年全国第四届书法篆刻展览上,以一卷行楷《石湖文略》(宋范成大)册页获得一等奖,而且是评委会全票通过,名列一等奖六名中榜首。瓦翁的书法作品陈列在北京中国美术馆中央大厅居中。那年瓦翁 90 岁,《苏州杂志》要专文介绍。

瓦翁家住人民路上苏州文联对面,我如约赴访。卫老虽已高龄,但身材清瘦而健朗,头发乌黑而脸色丰润,风度儒雅而言谈谦谦有君子之风。我发现瓦翁是一位很可亲近的老先生。他的居室简陋而壁间所挂略具古风,红木镜框内是程十发的书札墨迹,我后来发现这个镜框内的笔墨丹青藏品经常更换。谈话间,瓦翁不但对于书法篆刻的历史和理论了然于心,而且他熟谙文史,对于古典文学、古文字、绘画、考古、木刻、版本、民间艺术等都有涉猎。更有趣者,是他对西方的哲学、美学理论也在吸收,许多新名词、新说法在他口中不断地跳出,令我不胜惊讶。他的整个人生就是沉浸在苏州传统文化中,他的素养成为他艺术的丰厚内蕴,但是他又是一个活脱脱的现代人,他有不少新思想、新观念、新说法。他不是倒着潮流走,他是顺着潮流一起走。他的心态是年轻的。他自称:“年跨八十再起步。”他自篆“人书难老”闲章,其意无非是书艺无涯、学无止境。



瓦翁，原名卫东晨，祖籍浙江萧山，1910年生于江苏省苏州城中一书香世家。他的祖、父辈对书法篆刻均有擅长。瓦翁不但自幼对金石书法耳濡目染，深受熏陶，而且在孩提就读于私塾时，家中对他督学书法，期求甚严。他曾受业于著名文史家章钰（字式之），专攻晋唐小楷与行书，并旁涉碑片甲骨。他对于前凉、北凉、北魏、南朝等书法大量临摹，有不少独到的领悟。瓦翁青少年时埋首书海，广涉博览，还养成了以抄代阅的读书习惯。他先后抄阅了大量的碑帖题跋，其中对元四大家中的倪云林的书画题跋，尤为钟爱。倪云林虽以水墨山水画著称于世，但其书法古而媚、密而疏，萧然有晋人之风。倪还主张书画应该“抒胸中之逸气”，因而其书法风格冷逸飘洒，性情毕现。瓦翁还特别欣赏明代徐渭、黄道周、张瑞图、王铎等人的书法作品。上述诸人虽然书法风格各异，但其挥洒性情，神采焕然，一直让瓦翁神往。“书道之妙，必资神遇”（虞世南《笔髓论》）。瓦翁的效法古人，不仅学其机巧，更多的是取其精神。因而有人称瓦翁书法是“银钩细字簪花格，闲气钟灵到墨池”，可谓传神写照之语。

我写瓦翁，总是想起四百年前姑苏文徵明。文征明以耄耋之年，神明不衰，书蝇头小楷，仪态闲雅，人称如“风舞琼花，泉鸣竹涧”，名绝一时。如今，九旬老人瓦翁所书行楷，清标绝俗，高洁挺秀，称誉吴中，风闻海内。瓦翁最早以篆刻名世。印章在方寸之间，渗透着无穷的艺术意味。瓦翁特别钟情于此，他的治印幼承家学，又博采众长。他曾自撰对联一副，其中所涉及陈介祺、吴云、赵之谦、陆心源、黄尧圃等人，均为治印名家，都对他产生过很大影响。而近代篆刻大师赵古泥，更是他早年所师法的前辈。赵古泥是苏州毗邻常熟人氏，为吴昌硕入室弟子，但他不“固守师门”，以“吴派嫡传”为满足，而是广采博纳，转益多师，最终形成自己的圆折廉厉、奔放苍浑的风格。瓦翁之学赵，也恰如赵之学吴，法古而不泥古，师承而又有创新，最终能独辟蹊径，自成一家。

瓦翁的治印主张“知古知今而非古非今”。这种境界，亦即其所说的“应知有汉，后唯知有汉，至而不知有汉”（《风来堂印藁·序》）。所以，当他具备了篆刻的扎实功底后，便立志于拓展视野，深化情思，激扬进取，推陈出新，将个人的涵养、气质、情韵、格调、交融渗透于方寸之间，终臻于“神接古人，情出乎己”之境。瓦翁的篆刻作品，无论在篆意、刀法，还是章法、造型方面，都“陶然天趣，抒情自如”。它的构思奇妙，技法老到，浑穆古媚，典雅流动，文静中见刚烈，单纯中见丰

富，质朴中见洒脱，机巧中见情性，表达了印章艺术的一种新语言。著名书画家吴敦木先生称瓦翁治印“有龙眠春蚕吐丝之妙”，极为形象生动。瓦翁还精于刻肖形印，如“凤凰”“神龟”“苍鹰”，取动物之特征，表审美之意趣，具象于“似与不似之间”，蕴蓄着不尽的情味，为欣赏者提供了驰骋想象的空间。他的篆刻线条亮丽简练、刀痕爽朗不浮，作品富有神采，故而著名画家程十发称：“翁花押生肖功力韵味皆胜，极为精卓。”

瓦翁最初以篆刻名世，其实他学书甚早，钻研又精深，故而到晚年书法如异军突起，不断引起海内关注。1984年瓦翁作品参加了全国第二届书法篆刻展，此时的瓦翁已年逾古稀，可谓老骥伏枥志在千里。接着他又参加了1987年全国第三届书法篆刻展、1987年现代国际临书大展，他的书法作品入选1988年日本当代墨宝集。多次展览中，他的作品如行云流水，清新雅致、温润萧疏、韵味隽永、风格独特，备受书坛注目。

20世纪80年代中期，中国书坛正值北碑热，其负面影响是流为一种盛行粗厉野犷、张扬狂怪之风，这表面上似是对阳刚之气的追寻，但那种外在的棱角毕露、剑拔弩张，无法掩饰其内蕴的空虚。80年代末此风降温也就势在必然了。瓦翁虽早年博涉碑版，但他没有趋时尚、赶潮流，而是坚持个性，甘于寂寞，以艺术的自觉从事创作。

1989年，全国第四届书法篆刻展览在北京举行，瓦翁以行楷《石湖文略》（宋范成大）大册页参展。这幅写在明代旧纸上的行楷笔意秀逸，字体潇洒，行款舒徐得体，意境幽远，富有个性的书卷气扑面而来。它终于脱颖而出，在一等奖中名列第一。瓦翁一举夺魁，正好说明了20世纪80年代中期以后书坛流行的狂放之风开始被多样化风格所取代，作为对书坛一度僵化、麻木、单一气氛的缓和冲释，一种清健委婉之风悄然兴起。瓦翁的书法风格，体现了这一审美转向的需要，堪称当代幽雅俊逸、冲和清淡风格的代表。

瓦翁虽以80岁高龄，荣获全国书法展金奖，但他不为名利所累，执着于对书艺的孜孜追求。这几年来，他依然保持了旺盛的创造力，佳作迭出，风格也多有创新。瓦翁书写了大量的对联、横幅、扇面等书法小品，还创作了许多书法长篇。1991年，古吴轩出版社出版了他手书的碑记两种：昆山顾炎武的《复庵记》和清俞樾的《曲园记》。书法长篇，尤其是楷书长篇，由于费时耗力，功力不济者是难



以问津的，即使是功力深厚者，也往往只能依行比格地书写，写成之后却只见功力，不见意趣。瓦翁年逾八旬，以细字真书，写就上述两碑，作品神全意足、笔圆体方、清标高洁、风姿绰约，不仅显示出惊人的功力，而且灵气洞达、气脉贯通，可谓大卷绝唱。

当代苏州书坛，有功力与个性特色的书法家不在少数，我认为，瓦翁的书艺风格是最具苏州风格的。瓦翁书法给人最强烈的感觉，就是作品中透射出的浓郁的儒雅清秀丰润的书卷气。这种书卷气是以深厚的文化素养为底蕴，以清健的性情作为神采。瓦翁生长在江南山清水秀的优美环境里，具有江南人一贯的敏感纤细的诗性性情，诗礼之家的文化熏陶又养成了江南文人特有的清雅洒脱，二者的结合，自然就形成了他书法独特的书卷气。瓦翁书法可谓是占尽江南水乡文化风流。透过他书法的线条，那种貌似纤秀和平静，正蕴含了作者丰富的想象力和深厚的情感。如他所书的倪云林题画诗和茶事选句两幅作品，其书写内容既为文人儒雅之事，书气更追求风雅儒逸，运笔秀挺洒脱，蕙气清健，格调道媚而萧疏，如飞鸿舞鹤、雨疏风徐，真趣横溢。

王僧虔说：“书之妙道神采为上，形质次之。”如果书法线条中没有精神的激活，那么书法只能留下笔墨干枯的痕迹，了无光彩可言。瓦翁的作品，由于浸润了作者的情感，因而笔画之间处处流露出风骨与神情，这是作者本真心灵的自然流露。抽象无生命的线条与本真心灵的和谐亲合，正是书法艺术精神之所在。瓦翁在苏州文联展厅展出的书郭沫若《满江红》5米巨幅，远观气势飞扬磅礴，细赏又觉柔和媚秀，线条纤细却见挺拔，随意又不草率，风骨传神，笔底写意，一派生机盎然。瓦翁的笔底情韵，乃是他书艺的精髓。

瓦翁虽在书坛上成就卓然，但却不以书法家自居。他为人心境淡泊，薄于名利，每遇宠辱，都付诸一笑。宋代诗人苏舜钦尝言：“明窗净几，笔砚纸墨皆极精良，亦自是人生一乐。”瓦翁对此言甚是称赏。在这金钱大裂变的时代，急功近利自然会产生艺术浮躁的恶果。瓦翁致力于书艺，从一开始就是出自内心的钟爱神往。在经历了岁月沧桑后，更能保持恬淡的心境，借翰墨来抒写性情。人生既能以此为乐，书艺也自然能率意天真，容易达到袁宏道所说的“唯淡也无不可造”之境。

瓦翁曾有言：“君之所爱，与余之所好共同倘佯于乡间小路，而订同好之交，

相互切磋，追求神接古人，情出乎己。”瓦翁如今已九十余，内心有“情”使他依然精神矍铄，依然潇洒！

(朱栋霖 金学智执笔)
2006年3月修改



苏州云锣与纳西古乐

纳西古乐，迷人丽江的独特文化存在。

溶溶夜色下的丽江古城，潺潺流水闪着波光穿过古城中间，小桥流水旁是鳞次栉比青砖黛瓦的民居，夜游的寻欢客卸下一日疲劳斜倚在敞开门扉的茶楼酒肆中，欣赏着宛如江南的滇西古城风情。我与好古的清华大学罗岗教授忍痛割舍小桥流水晶茗的雅趣，慕名而行，清夜专访纳西古乐会。古乐会原来就在繁华大街的中段。票价不菲，每位 100 元。简朴的大厅内是一百余座的观众席，开演不久就满座了，三分之一是外国游客，三分之一是恋爱中的青年人，三分之一是像我这样的散人。古朴的舞台上，背景处垂挂着大幅深黑褐色锦缎，上绣白鹤青松日月。舞台中间一字儿排坐七位老翁主奏，苍然白髯，大红锦衣，个个精神矍铄，手抱乐器。台前方两位姑娘各操一张七弦琴，琴桌前黄缎横披上绣着“大研纳西古乐会”七个字。

当晚全场静穆，乐声悠扬而起，演奏了六首古乐。开篇《八卦》，全称《紫薇八卦曲》，据称是唐玄宗李隆基为新建道宫“太平宫”落成而御制的两首法曲之一，另一首即为著名的《霓裳羽衣曲》。接下来是《浪淘沙》，原为唐教坊曲；《一江风》，元曲中就有此名，但纳西古乐此曲源于五台山佛曲，时间不早于明代，这支曲以大鼓为主奏乐器，贯穿乐曲始终，气氛昂扬浑然，是道教科仪音乐中独特的

旋律。《山坡羊》，此曲源于唐代，是唐教坊演奏的曲目之一；《步步娇》，道教原宗音乐《步虚韵》开宗篇的翻版，是流传在丽江文人中的古典音乐；《水龙吟》，原名《龙吟曲》，公元6世纪前期的古琴曲，后又改为笛曲《水龙吟》。

纳西古乐会的演奏，古朴大气，浑然天成，旋律曲调细腻繁复又沉着优雅，古韵盎然。所谓纳西古乐，原来大都是我们过去研读唐宋词熟悉的词牌曲，过去我们只是诵读文字本，却不知词牌、曲牌的音乐旋律。而纳西古乐，全无少数民族的音乐旋律，都是中原古代音乐。虽然是否确证唐宋古乐原貌，学术界有争论，我也没有查过资料。但是舒缓宁静古雅大气的韵律，至少和明代音乐风貌相一致，有的像《山坡羊》等，在我听来基本与昆曲曲调无二。全场百把人肃静无声，都怀着崇敬的心情欣赏古乐的美妙与奥秘，虔诚地聆听祖先的音乐，似乎在聆听中感受到我们祖先心灵的脉动，与几百年前先贤的心灵沟通着。

70多岁的宣科先生是大研纳西古乐会的策划与组织者。他主持当天的演出，一首一首介绍古曲的来龙去脉，用中、英文轮番交替演说，又不断地插科打诨，随手拈来讽刺幽默，妙趣横生。

他的一段介绍，令我为之一震。

他说，纳西古乐会的演奏，有“三老”：一是乐曲古老，是唐宋词曲；二是演奏人员年龄老，台上演奏的老人都是70、80甚至90高龄了；三是乐器古老。宣科指着置于台中央的一副十面云锣，说：“这付云锣是明代的，它的产地是苏州。它在乐曲的演奏中起着指挥的作用，演奏的是90岁的老人。”

我不知当时其他听众有何反应，我的心灵一下震动了。明代苏州人制作的一副乐器，竟然越过漫长的历史时空在数千里之外的滇西北民间安然无恙，而且落户在世界文化遗产丽江，成了边陲一方的非物质遗产——大研纳西古乐的主要乐器。这使我惊叹、赞叹不已！

那是一副十面云锣，架于一个红木支架上，置于舞台正中的一只高桌上。红漆木框的田字格架分为四层，以一、三、三、三的排列形成十个小方格，悬挂十面小锣，每个小锣的直径约10厘米，整座锣架约40厘米宽、50多厘米高。虽然已是400多岁的古稀之锣，痕斑苍然而锣面无损，敲击之音清脆响亮、洪实清远，余音袅袅。在我听来是这场古乐会演奏乐器中最清亮洪实、最古韵悠然的乐音，每一声清亮的敲击都直送到我的心灵中，令我陶醉！



演出结束，我请教宣科先生：何以见得这件乐器是明代苏州制作的？

宣科说：“这件乐器是我们当年恢复纳西古乐会的时候，从民间征集来的。当时这件乐器上还有明代姑苏某乐器店制的字。后来时间长了，就擦掉了。”

我想，苏州乐器进入丽江纳西，应该是与中原音乐进入纳西同步的。公元16世纪中叶朱元璋灭元后，派军队平定大理国。纳西王府自愿归顺明王朝，朱元璋赐纳西王姓木，纳西国人全面接受儒家文化、诗书、礼仪，读经作文写诗，造就了许多文人学士。儒家推崇礼乐诗书，把它作为文人必修课。古代纳西上层人物、文人学士依据儒家文化要求，专门研习中原音乐，结为文人聚会的雅集。他们定期聚会，一代一代传授唐宋词古曲。这已是纳西上层人士的一个传统。这种传统一直持续到1949年。这就使大研纳西古乐保留了许多唐宋词古曲。

中原音乐有两次进入丽江。明初（洪武十五年，1382），朱元璋命平定云南的大将军沐英带领35万军户就地屯兵云南，特别是滇西、滇西北。这为中原文化与音乐第一次进入丽江提供了机会。明嘉靖年间（1552~1566），中原与云贵边陲的贸易、交流扩大，中原文化又一次由畅通的茶马古道传入丽江。当年沐英受命起兵于南京大柳树，他的军队中本就有不少江南子弟。中原音乐第二次进入丽江的嘉靖年间，也正是以苏州为中心的昆曲兴盛之际，昆曲演出需要乐器伴奏，苏州的乐器制作随之发展。在明代，昆曲演唱“天下歌者皆宗吴门”，而演唱所需乐器也必然选用吻合昆曲吴音的姑苏乐器。只有姑苏乐器工人最熟悉吴语，能根据吴语发音规律协律、制定出吻合昆曲演唱的曲笛、箫笙、提琴。昆曲的盛行推动了苏州乐器业的发展，可以说，苏州乐器制作的兴起是与明代昆曲在全国的发展同步的。大研纳西古乐会的这副十面云锣，究竟是纳西贵族专门派员赴南京或苏州朝礼、瞻仰汉家文化时购买的，还是委托千里跋涉茶马古道的马帮特意从江南购回的？我们今日已无从探知。但是有一点是明确的，四五百年前，古代纳西文人学士们怀着虔诚之心，把演习中原唐宋词古乐作为文士修身学礼习文的必修科，那就必须采用正宗的中原乐器。只有采用正宗的中原乐器才适合演奏中原音乐。有身份、有地位的纳西上层文人以获得一件制作精良考究的姑苏乐器为身份象征与最佳选择，当是完全可以理解的。

苏州乐器制作发展到清乾隆年间已很兴盛。苏乐以笛、箫、凤笙、板鼓、胡琴、琵琶制作最负盛名，而“苏锣”享誉全国。锣的品种，以尺寸论，有直径1公尺

以上的“大抄锣”，到最小的直径 2 寸多的“李月”。十面云锣，原称九音锣，又名十样锦，打击乐器，乃是按音律定调可以演奏曲目的组合锣。每一面锣确定一个音调，由十面锣合在一起组成可以演奏出一组系列音阶的音乐锣群。恰如大家熟知的古代编钟，系由若干个音乐钟编合成一组。通常十面云锣的音阶，是 a 调的 5、6、7、1、2、3、4、5、6、7、1（有的旁挂一小锣），可以用来演奏不同曲调的乐曲。

据制锣师傅介绍，锣的发音部位，主要是锣心，心薄边厚中腰均匀才出音，要求在击奏中心时又能震动全面。注重锣的音调，当然是制锣最重要的环节。中心太薄发音飘而不实，太厚则发音木哑时值短。制锣行业的俗话说：“千记榔头一记音调。”制锣工人将已成型的锣，在常温下锤打调音。锤击时要注意到音的细微变化，做到锣形圆正、厚薄均匀。如果制锣工敲击不准，厚薄不匀，就会有的锣面振动而有的锣面不震动，就会音波晃荡、互相干扰抵消，就发音不准或不出音。

素以心灵手巧著称的苏州手艺人锻造的锣，音色优美悦耳，音质饱满，音响洪亮，而且轻轻一敲音波悠扬、轻清致远，余音袅袅。而使用者发现，苏锣的另一个可珍贵的优质是锣面轻薄而经久耐敲，能保持音调“宁碎不变，始终如一”。

纳西大研古乐会上那副明代姑苏十面云锣，已经敲击了四百余年，至今依然音调悠扬悦耳、洪亮饱满。它曾伴随着大研纳西古乐会，先后到北京、上海、香港、台湾等地演奏，到英国、美国、法国、瑞士、意大利、德国、西班牙、葡萄牙、日本等国家演奏，并且至今依然每晚在丽江小桥流水边演奏唐宋古曲，在星月交辉下传送古韵悠悠。

2006 年 3 月



美在发现与表现

——关于苏州园林摄影鉴赏

那是 2004 年初秋，为了《中国昆曲艺术》一书中的照片，我寻访苏州昆曲遗踪直接前往拍摄。一天清晨，我跨进环秀山庄，发现有一老者早就静静地坐在那座著名的假山石边。原来是刘迪民先生，为了一个理想的镜头，他早早在等候太阳光线转到那个最佳位置。他原是苏州大学电化教学中心主任，退休后玩起自己的专业爱好。上世纪 80 年代他最早在苏州大学开设摄影课，教材就是他自己编写的。那时候这类教材还不多，他有实践经验，对摄影有一套理论与思考。我那时刚刚从研究生毕业，尚是一位青年教师，为了开设戏剧研究课程，多次找学校电教室帮忙解决上课播放戏剧录像问题。刘先生牵头在校内教室装置了闭路电视，这使我的戏剧教学获得很多方便。

我知道他近几年在南京的一所摄影学院教授摄影课程，他还在美国办过一个个人摄影展，成果不菲。

一天，他登访寒舍，拿出一叠摄影作品。一看，令我惊喜、赞叹不已。

他在美国拍摄的鸟类动物作品，展现出鸟的世界的千姿百态，神态各异，活灵活现，令人觉得鸟的生命十分可爱、可亲。而更令我感到亲切的，是他的一些表现苏州园林与文化的作品。那些作品已经超越了通常的表现视域，反映出他的

摄影观念的新的突破，他的学者身份使他的苏州园林摄影更富有文化品位。

园林的竹，是中国艺术家经常表现的对象，出色的摄影作品也常见到。刘迪民摄影表现竹，已不是通常的摄影，那无疑是一幅水墨画，一幅潇洒秀逸、意境悠远的中国水墨画。他的摄影作品创造了中国画的艺术意境。

那超长幅度的摄影视角，大片白色的粉墙，虚实相映的手法，构成了一个超长卷幅的图画。那是通常的摄影视角与方正画面无法表现的，是对传统摄影观念——视角与构图篇幅——的新突破。它取得了宛如古代横幅长卷山水画悠游舒展、从容雅致的效果。全部画面是一纵一长斜相交的简练构图，黑与白的变化形成四个层次，构成美的意境。凛劲挺拔的三四竹杆成为画面的中心，浓浓的深黑是重墨形成的顿挫有致的传神之笔，后景的神秘小窗洞相映成趣，延伸着沉默与深邃。无需追究其往上伸长的竹叶竹梢如何茂密翠绿，只是在白粉墙上倒影出两三枝横斜的竹梢，在清风中随意地摇曳，散漫而优雅，令人有“疏枝横斜水清浅”的韵味。你的视角随之延伸，大片的白粉墙上是若淡若隐、若有若无的灰线细影，那是竹影婆娑随风摇曳，清风拂拂、沁人心脾。虽然是极淡的笔墨，但却是摄影家大幅渲染的，那极度的夸张是十分大胆的虚白，却宛如舞台上的演员把长长的水袖轻柔地这么一甩，甩出了淡雅、潇洒的动感。与直立竹杆的静，与粉墙黑瓦勾勒的曲线，与一角蓝天的纯净，互相呼应，使这幅幽雅恬静的竹影图富有灵动感与潇洒之美。

这是一首色彩与构图渲染的诗，全是浑然天趣、不加雕琢，但全是慧眼发现、精心构想。中国文人水墨画竹趣雅韵的意境，在摄影中获得了再现。

摄影家往往强调拍摄对象的特殊性，有特色的风景名胜，特定的季节、时间、气候。当然这是保证摄影成功的条件。但是越来越多的苏州园林、古城遗迹、风物名胜的镜头，已让人们看得熟透了。

刘迪民从大家拍熟了的题材中发现了新的美。

美是什么，美学界至今争论不休，主、客观说各执一词。我可以说，摄影艺术就是要从被常人忽略的地方发现美，创造性地表现美。艺术与美，都是如此。

那是耦园中连接两个庭院之间的转角，假山石与小树的点缀，已是司空见惯，常被人忽略。但是慧眼独具的摄影家从中发现了情趣。他赋予这不起眼的角落以富有情趣的丰富内涵，表现出有动感的丰满意象。



镜头找准一个角度，于是那孔漏弯曲的湖山石就恰如一位款款起舞的美女，那弯转的细腰枝流溢着轻盈扭转的舞姿。假山中间圆孔的月牙形漏白是少不得的。在舞动的瞬间，她轻轻耸起左肩，低垂的右臂前肘优雅地伸出纤纤玉手，轻轻拎起一袭丝巾，那丝巾又悄然滑落到膝盖边，故而她将右膝稍稍抬起，长长的裙裾飘落在绿茵地。

妙在摄影家将一束流动的阳光处理成全片的焦点，微弱的光线散落在舞女的肩颈，真是恰到好处地赋予全部身影以流转的动感，一座假山因此而有了灵性。侧畔的两枝紫荆正爬满了密密紫花，浓艳夺目而凝重雅致。纤细弯曲悠长的枝条，与细腰流转的舞女呼应，映衬出身材的袅娜有姿。再加上随意置放的石墩、石块，简练地构成一幅写意的立体画。背景处的角门透露出傍晚的余光，延伸了表现的空间。那里有新的神秘与故事。摄影留住了阳光，也留住了艺术的遐想。

他也曾拍摄成都杜甫草堂后园的河边杂树。草堂后园的一条古旧河溪，两岸杂树丛生，没有亭台楼阁、名人题词。也许是故意不加修整装饰，以存古朴风貌，但一般游客是很少光顾的。而摄影家从中发现了不落俗套的美，别具一番古郁的意境。镜头的表现是此处杂树丛生，高树勃郁，粗竹雄健，枝叶茂密，倒影深黑，一片郁郁苍苍，几乎布满画面。而对岸藏着一处葱绿蒙茸，阳光下透出嫩绿生气。在绿与绿的对比中，有一弯千年凝水载着层层叠叠碧绿、载着高树低草、载着勃郁的生命缓缓流淌。全部画面古朴蒙茸、郁郁苍苍，依稀再现杜诗凝重大气、沉郁顿挫的气象。

那是文化，是文化的关照，是文化的提炼与表现。

他选取昆山古镇周庄的沈厅一角，摄取了窗格与翠竹的搭配，形成“有意味的形式”，产生了丰富的意蕴。

画面中那排闼的旧门窗隐隐传送着怀旧的文化信息，小方格花窗层层叠叠，简练整饬不失灵动，凝重方正而又雅致。这是江南人家最常见的花窗，它的素雅方正与凝重的款式表达了江南文人的审美与文化追求。黑与白的配合中，凝重素雅的门窗成了一个美学表现的镜框，一个文化的视角，于是以中间白墙底片为烘托的数枝翠竹就成了视角的焦点。中国文化历来以翠竹象征文人所追求的高风亮节，它的挺拔坚直有节有似人品，它的潇洒清高有如文人的风格心

境。这些单个的形式，在中国文化的关照下获得了和谐的搭配，成为新的有意味的形式，丰富的文化意蕴产生了。当然这样的文化意蕴未必是当年主人沈万三的心意，它是今日设计者的构想。但是摄影者将它抽取出来表述了自己的审美文化意蕴。

同样的，他用一整幅作品表现冬日枯枝的别样情趣，也令我颇感兴趣。

冬日的老树已脱尽青枝绿叶的繁丽明艳，只剩下灰黑的枯枝，如干瘦老者躯干，但是经过镜头的处理，屈曲盘旋、纵横交错，另一番风韵。是苍原残雪，是枯藤昏鸦，如书法的枯锋，枯涩如抽丝，丝锋有韵味，又如京剧的麒派，评弹的张调，沙涩顿挫，别具神韵。

整幅画面只有灰黑与虚白两种颜色，恰如一纸枯笔书法，一幅古朴水墨。从枯枝缝隙的虚空处远眺，一叶小舟悠游于浩渺江流中。于是，整幅凝重顿挫的画面就有了灵动之感。

“杏花春雨江南”当然能获取大众赞美，但是“枯藤老树昏鸦”却令断肠人回肠荡气。摄影就是为了发现新美、欣赏新美，从人们不经意处表现出令人惊叹的奇异风貌。

2006年3月



文化苏州与文明魅力

苏州本是吴文化核心地，风物清嘉，人文灵慧。这方软水温山，悠悠人文不绝千年，流溢着多少风流、潇洒、雅致、温情，养育出多少文化的精灵。吴中地域文化源远流长、丰博深厚，它的文化形态能长期地保持自己的独特个性与风格，文化与美学形象鲜明独特、卓有魅力。由明清时期吴中文人雅士传承创造的苏州美学、艺术风格曾经领袖中国风骚数百年。

这是一座浸润着深厚历史文化艺术的城市。它的每一时段的历史都有可圈可点、可赞可赏的人文与风光。它的每一条小巷深处都可能走出过几位古今名人，谱写一段历代传颂的文坛雅韵，或奉献出呕心沥血的艺术瑰宝。除了历代文人雅士吟风弄月、笔墨丹青，留下许多令人称羡的杰构佳篇，还有园林、昆曲、评弹、苏剧、吴歌，有丝绸织锦、刺绣缂丝、盆景年画、苏扇苏灯、工艺雕刻、乐器刻书，乃至苏派建筑、苏式（即明式）家具、苏帮美食、“苏意”服饰、江南丝竹、通俗小说等等。我曾多次说，苏州的传统文化艺术，门类是全面的，而且都是一流的，第三，都曾走入寻常百姓家，渗透在苏州人日常生活中，融为苏州人的生活方式。这就是苏州艺术的人文精神。对文化生活品位的追求，对教育与人的文化素养的重视，使苏州人文荟萃，久盛不衰。称苏州是中国最富有诗意的城市，当不

为过,以致世人钦羡“可惜人生,不向吴城住”,赞叹“三生花草梦苏州”。

苏州也曾在 20 世纪落伍,而后她又奇迹般地再度崛起。尽管历史的长河曾经湮没了多少古城,但是历经 2500 春秋的苏州却依然容光焕发、生机勃勃。她又一次成为中国最具经济活力的城市之一,并且获誉“2004 年中国年度城市奖”。古城的耀眼风姿让世界接读了 2500 年。她以古典园林、江南古镇的灵秀智慧,布局出现代经济的版图;她以昆曲、苏绣、评弹的吴风雅韵,展现出令人赞叹的中国文化魅力;她超越了凝固的传统,实现了东方与西方的文化对话。她是传统的,又是现代的。

这不能不归功于苏州文化传统精神。三千多年前开创的古吴文明,经由一代又一代人的传承创新,形成独特的文化形态与丰富的人文资源,犹如参天大树愈发根深叶茂,滋润当代。

于是,文化苏州又一次成为我们今日关注与思考的焦点。

二

“苏州现象”,证明了苏州这座具有悠久历史的文化名城,丰富的历史文化资源,在新的社会条件下,能转化成富有活力的优势,参与和推动了这座历史文化名城现代经济文化的腾飞。中国改革开放的重大决策与整体社会环境,是苏州发展的根本原因,也使文化传统的激活获得了有利时机,形成了苏州的文化优势、文明优势、教育优势和人才优势。

苏州的文化优势与文化资源的继承与开发,使苏州的城市现代化与文明建设中传统文化与现代文明交相辉映。古城风貌、古典园林、江南古镇,以及昆曲、评弹艺术的传承、弘扬,呈现出令人赞叹的中国文化特色。这已构成今日“苏州现象”重要的文化个性。

苏州的文明优势,主要是苏州人的文化修养和文明素质较高,形成了“以人为本”的人文精神,和苏州人灵活、务实而开放的心态与思维方式。在苏州,自然环境与人文环境交相辉映。这些都是历史上江南水乡文化长期滋润的结果。20 年中国改革开放的进程,从根本上说,就是中国人在 20 年中不断地解放思想、不断地抛弃旧观念、接纳与形成新观念的进程,在此基础上,推出制度创新与科技创新。具有灵活、务实与开放心态的苏州人,不断地顺应着时代变化,领先潮



流：在结束“十年动乱”后，迅速地告别“以阶级斗争为纲”的观念与时代，转入经济建设，开拓乡镇经济新思路，从计划经济转入市场经济，主动吸引外资，成功吸收新加坡管理经验，等等。一大批具有文化修养、文明素质与理性精神的苏州人，参与各层次的经济实践，保证了苏州新经济的成功。

苏州历来重视教育，推崇人才。古代，状元多，人文荟萃；现代，苏州籍院士多，大中小学教育质量高，近年来苏州的高考录取率保持在85%以上，率先在全国初步实现高等教育大众化。在当今苏州的千百万家庭中，对子女的教育始终被置于家庭的首位。为造就人才和吸引国内外高层次人才来苏工作，苏州制定了优惠政策和实施各项人才工程。教育优势和人才优势，是中国“以人为本”的人文精神的集中弘扬，也为苏州的可持续发展提供了资源与保证。21世纪世界各民族的发展与互相竞争，是知识和科学的竞争，是人才的竞争。抓住了教育和人才，就抓住了新世纪发展的命脉。

苏州这座历史文化名城的崛起，证明了具有悠久文明史和文化传统的中华民族将在新世纪实现新的腾飞。中国文明和文化传统能在现代历史条件下实现创造性转化，成为当代中国现代化的内在动力。这是“苏州现象”的意义和启示。

2001年4月28日

文明象征，创新资源

——为第 28 届世界遗产大会（苏州）作

埃及人为了保护体现数千年前宗教建筑艺术的努比亚遗址不被水坝建设毁灭，而依靠国际援助把包括著名的太阳神庙在内的 22 座殿宇和遗址整体迁移。这件事引发 1972 年 11 月 16 日联合国教科文组织《保护世界文化和自然遗产公约》的诞生。世界遗产是人类共同的财富，保护世界遗产就是保护人类文明的见证，就是保护我们人类的资源。

世界遗产是人类在以往漫长历史发展过程中为发展人类自身、实现自我，协调平衡与社会、与自然的关系，发挥人类天才创造性而留下的人类创造的杰作。千万年来每个民族都以自己的思考、智慧与方式创造着自己民族的文明与文化。岁月轮回，沧海桑田，20 世纪以来现代化、全球化的浪潮正猛烈地洗刷着各民族文化与文明，“变化中的社会与经济条件使情况恶化”。消解了民族文化与文明多样性的世界不是一个健全的世界。历经大浪淘沙而硕果仅存的世界遗产无疑是凤毛麟角，它们的存在呈现了世界文化的多样性。世界遗产具有无可替代的历史价值，它们是人类历史与文明的见证，蕴含了创造这一文明的民族的丰富历史文化信息。从周口店、长城、秦皇陵、故宫、天坛、明清皇家陵寝到莫高窟、龙门石窟、丽江古城、平遥，以及江南古镇、云南哈尼梯田等，无不使我们想



见当年祖先的生活、文化、艺术、社会制度、典章规范、“天人合一”的中国古典哲学，以及这些因素在中国历史上的巨大影响。这些遗迹所具有的历史学、人类学、人种学、社会学、哲学、艺术、文学、建筑学方面的突出价值和广为流传的传统文化表现形式，都向今人呈现了我们祖先的历史与自我。我们是什么？我们从何处来？我们如何走来？我们向何处去？这是现代人应该思考和回答的问题。世界遗产展示了人类的历史与自我，使我们对世界遗产产生敬畏之心。

世界遗产是承载了特定民族精神与文化情感的重要载体，它保存了民族独特的历史文化记忆，它具有唤起我们心中深藏的民族文化记忆的魔力。这一作用是无可替代的。每一个炎黄子孙无论他来自海角天涯何方，无论他离开祖国多少年，只要一登临黄帝陵、长城、泰山、故宫，他的民族文化记忆就会从心底奔涌而出，他的浓浓的中华情就会充溢胸间，他不能不低吟徘徊热泪盈眶，深藏着民族文化记忆的物象载体唤醒了他心灵深处的集体无意识，就如布达拉宫之于藏族教民，耶路撒冷古城与城墙之于宗教徒，巴黎圣母院、凯旋门之于法国人。当我们走进苏州古典园林、走进江南古镇、走进皖南民居、走进丽江古城，我们感到心灵宁静，内心溢起一种久违了的温馨，溶解在曲水绿柳粉墙亭台之中，因为那是我们东方心灵的古老归宿。2001年被列入的“人类口述和非物质文化遗产”，摩洛哥的德迦玛·艾尔法纳广场是一个具有悠久历史的阿拉伯民族江湖卖艺人集聚地；玻利维亚的奥鲁罗狂欢节，每年四月持续10天，常出现人龙4公里、狂欢20小时的盛况；日本的能剧、韩国汉城的王室宗庙神殿歌舞的性质也是如此。当白先勇振臂一呼、陈启德慨然解囊要排演全本《长生殿》《牡丹亭》，立即获致两岸文化精英联袂打造，万众瞩目。它的意义不仅在两出戏，而是志在将久违了的中国文化精神与中国智慧献给新世纪的人类。保护世界遗产也就是保护我们心中的文化与情感。世界遗产成了维系国家统一、民族团结，并且和世界建立和谐关系的纽带。

世界遗产包孕历史，关注当代，也瞩目未来。它为我们当代人所理解、享用与保护，也将为我们将来一代一代人永续享用。世界遗产是人类天才创造的杰作，它所具有的历史文化价值、社会价值、艺术审美价值不会为我们今人的理解所凝滞，它将会随着时代发展而不断呈现为动态发展的状态。未来的人们会因了他们自身视界的开阔与更新而对世界遗产产生新的认识，发现它所蕴有的丰富

的价值与新的意义。世界遗产是我们实践文化创新的不竭的资源。文化具有传承性，它的价值是跨代的，后代人出于新的需要会从中发现新的价值与意义，从而使人类创造的优秀文化具有永续作用。我们今日对敦煌、故宫、曲阜、古典园林、古镇、古城、古民居、昆曲等古典艺术的认识，显然是不完善的，甚至是表层的、浅薄的，例如商业的、旅游的、经济的目的。未来的人们会从丰富的世界遗产中发现更有新意的历史的、文化的、社会的、艺术的、审美的价值。从故宫、古典园林到古城古镇古民居的建筑艺术与文化将会参与到 21 世纪的中国建筑艺术与文化中去，敦煌艺术、昆曲艺术、古琴也不会是已经死去的博物馆艺术，它将会有识见的后人发现新的、令人惊喜的价值，参与构建 21 世纪的中国现代艺术。因此，我们应该有点远见，要强调让世界遗产按照它的本来面貌保存下来，不要由于我们的浅见陋识或现实功利而任意毁坏与改造人类遗产，要让我们的后代人从它的原汁原味中去发现与提炼创造未来世纪新文化的资源。

2004 年 7 月 3 日



“文化沧浪”的文化品位

《文化沧浪》(东南大学出版社,2004年出版)以10分册合成的厚重分量呈现在面前,我的眼睛为之一亮。它的意义在于,“文化沧浪”这一城市街区文化概念终于被鲜明地提炼出来。当文化也是社会与经济发展的原动力这一理念愈显为人们认同,城市文化乃至街区、街坊文化就开始成为人们关注与建设的对象。古时唐代长安的曲江文化,宋代汴梁的大相国寺文化,北京的前门文化,南京的秦淮河文化,旧上海的霞飞路、淮海坊文化,乃至成都的青羊宫文化,都因各具特色而成为城市文化亮点。“文化苏州”离不开“文化沧浪”为其主体,文化沧浪的文化内涵、文化品位、文化格调,使其成为一个文化品牌。这是由沧浪区委、沧浪区政府策划、推出的一套丛书,但却不是介绍该地区当今经济、商业的俗套。它提出了“文化沧浪”这一城市街区文化概念,也不是停留于喊出口号与概念,它以150万字的篇幅将城市某一区级行政区域内10个街道作了一番系统的梳理阐述,以对历史、文化、人文精神的发掘、阐述、弘扬作为对“文化沧浪”这一文化理念的呈现性说明。这在当今中国的现代城市文明建设中无疑是新创。

文化沧浪以街区内的沧浪亭为领衔,历史名胜沧浪亭无疑是整个街区品格卓绝的文化品牌,千年历史文化在无言地呈现着她的凝重的文化内涵与高雅的文化品位。但是文化沧浪又不限于此。丛书将历史与文化的视角扫向了它所在

的 10 个街区，子城、胥门、葑门、盘门、道前街、天赐庄、文庙、双塔、吴门桥、新郭这些苏州的老城门、老街道，它们的历史无不可以追溯到古远，至今遗存的典籍、地下出土的文物遗存都在叙说着这些地区、城墙、街道、市井、河桥的来历。关于阖闾建城时，蛇门、赤门的命名与所在地，盘门、葑门、胥门的来历，子城的血火沧桑，吴门桥、万年桥、灭渡桥的古今变迁，道前街上历年官府衙门的沿革，甚至东吴大学百年校史的演变，都在揭开时间的层层帷幕，展示历史真容。没有历史的文化是漂浮之云、无根之花。凝重苍远的历史使“文化沧浪”的文化品位韵味悠然。

文化沧浪之文化的丰富性似乎一直广泛延伸到许多小井里巷。《丛书》的作者们以对苏州的熟谙，跨越历史时空，寻访到文化沧浪的精魂。文庙与范仲淹、沧浪亭与苏子美的文化关系自不待言，那双塔定慧寺与苏东坡、况钟，织造署与《红楼梦》，沈德潜与教忠堂，冯梦龙与苍龙巷，周瘦鹃与紫兰小筑，网师园与张大千，石韫玉、俞樾与紫阳书院，叶圣陶与青石弄，颜文樑与苏州美专，章太炎与国学讲习所，乃至白居易、刘禹锡、姜白石、贺方回、吴文英等历代文人的姑苏题咏，都使“文化沧浪”的文化品位散发出馥郁的文化幽香。道前街是个人居繁华之地，《丛书》的作者将道前街周边的一条条小巷、一座座小桥娓娓道来，在那些细巷深宅、小巷桥畔、会馆庙宇里，到处是文化的气息，千百年没有间断过，它道出了文化在苏州这个城市中的普泛性。一代一代的苏州人都在精心地构筑这个传统，细心地维护这个传统。许多今日尚存的、或已被拆除、消失的名人故居都在告诉我们历史上此地的文化芳香。它是人诗意栖居的环境，是需要我们维护的文化精神。

文化沧浪突出的文化内涵是中国人文精神，是重教崇文的传统。这是苏州文化传统的主要支柱。从言子开南方之学到范仲淹创建苏州文庙，从双塔、魁星阁的象征意义到明清两代状元辈出的盛况，直到百年前东吴大学的创办，这个重教崇文传统的代代传承，在这套名为“文化沧浪”丛书的每一本书的叙述中获得印证。文化沧浪，各个街道巷陌都有这一传统承传的脉络可寻。这就是文脉，千年不断，香火永续，哪怕是幽巷深处的避暑庐中几位避世女子不求世人关注的默默行止，阔家头巷废置的圆通寺内肖退庵的倜傥不入俗，紫兰小筑中周瘦鹃掩映在花木丛中的飘然身影，以及今日《文化沧浪》丛书对这一文化精神的认



同、对文化沧浪的寻找与呼唤，都在滋育着与体现着苏州文化传统精髓的人文精神的绵延不绝。

这一缕文化精神就是文化沧浪薪火不灭、代代传承得以弘扬光大的文化灵魂。还有什么比这更好的文化品位与品牌？

2004年3月28日

苏州文艺评论的传统与使命

——在苏州文艺评论家协会成立会上的讲话

人们常用“车之两轮、鸟之双翼”比喻文艺评论与文艺创作的关系。苏州文艺评论家协会的成立，使苏州的文学、戏剧、曲艺、舞蹈、音乐、美术、书法、影视这些艺术创作，有了理论与评论这位友人相伴相携。

回首苏州文艺评论的传统，推前 100 年，东吴大学教授黄人在 1904 年编撰了《中国文学史》，这是我国第一部中国文学史，开创了 20 世纪以现代观念研究中国文学史的新纪元。

往前追溯四百多年，吴江派盟主沈璟提倡传奇昆腔“音律”说和语言本色论，他与重人物与词藻的汤显祖各执一辞，沈、汤之争的结果是推动了昆曲艺术的全面发展。魏良辅创曲，“叶派唱口”，沈璟音律说，许多苏州文人对曲谱的研究考证，共同创造了昆曲艺术的数百年辉煌。

再推前 1700 年，吴人陆机《文赋》以横溢才华论述了文学构思、文学创作、灵感等文学理论问题，《文赋》成为中国文学批评史上第一篇全面深入地论述文学创作的经典文献。《文赋》提出的许多著名观点，它独创的文学理论思维与俊逸的文采，对中国文学批评影响深远。

据《左传》记载，公元前 544 年（襄公二十九年），吴公子季札出使鲁国，“请观



于周乐”，欣赏风、雅、颂，他发表了一篇重要评论，就乐、舞、诗提出一系列见解，“勤而不怨”“忧而不困”“乐而不淫”“险而易行”“思而不贰，怨而不言”“哀而不愁，乐而不荒”“五声和，八风平，节有度，守有序”等理念，内容涉及艺术的美的内涵、美的形式与风格、美的规律、文艺的功能等诸多问题，成为中国文艺批评的开山之作，还影响了孔子的文艺思想。季札，被列为沧浪亭吴郡五百名贤之榜首。季札之后，又有言偃师学于孔门。他精于文学，致力于“弦歌教化”，在江南进行诗书礼乐的文艺教育与传播，被誉为“道启东南，文开吴会”的一代宗师。

在我们集会的人民路文联大楼，极目苍穹，可以发现苏州文艺评论，不仅前后贯通 2500 年的历史，而且名家辈出，代有新论，涉及文学、戏剧、书法、美术、音乐、舞蹈、曲艺、园艺研究的各个领域。

由这里往东，是写了《石林诗话》的宋代诗人叶梦得故居叶家弄。另一位叶姓人——叶燮的《原诗》是清代最系统的论述诗学的美学著作。松鹤板场有金松岑故居，他和他的同时代人王韬、曾朴在 19 世纪末 20 世纪初都提出了一批新的文学理论观念、新的小说观念、新的戏剧观念。再往东，曾有东吴大学的黄人、吴梅对中国文学史、中国戏剧史的开创性研究。几乎在同时，1904 至 1905 年王国维受聘苏州的师范学堂，讲授心理学、论理学、哲学，研究康德、叔本华、尼采，在《教育世界》杂志发表《红楼梦评论》。这篇《红楼梦评论》成为现代中国文学评论的开山之作。城东平江路周边曾是青少年郭绍虞、叶圣陶、王伯祥、顾颉刚等人活动的街巷。

往西海红坊，曾有金圣叹在贯华堂、唱经堂评点“六才子书”，在中国文学界掀起一代新风，此后有毛宗岗效法金圣叹，评改《三国演义》，从此扩大和奠定了《西厢》《三国》《水浒》的地位和影响。在明清两代的小说批评、传奇（戏剧）批评界，才华横溢的苏州文人包括一些女士，曾写下大量的评点之作，已成为中国古代文艺评论的重要财富。桃花坞、艺圃周围，曾有明四家及其传人留下大量的关于诗文、书法、绘画、园艺的宏篇高论。再往西，有上津桥叶堂纳书楹，他的《纳书楹曲谱》校订昆曲演唱音乐，“叶派唱口”把昆曲的优雅演唱艺术推向全国。

往南，十全街一带人文荟萃，文艺评论名家辈出。有提出“真情”文学主张的冯梦龙，有编纂《古诗源》的沈德潜，还有尤侗。

北面，有蒲林巷吴梅的百嘉室、奢摩他室。吴梅对戏曲的研究被陈寅恪评为

在王国维之上，他也是将昆曲艺术带上大学讲台的第一人。

静静地坐落在文联斜对面的是过云楼，当年主人顾文彬、顾麟士对书画艺术的鉴赏和精辟见解，已经成为中国书法、绘画美学理论的重要资源。与它遥遥相对的，是第一天门光裕公所，“御前弹唱”的王周士结撰的《书品》至今仍是苏州评弹理论的经典之作。

可以说在中国，没有哪一座城市有像苏州文艺评论那样的悠久历史传统与理论资源的。

今日苏州文艺评论，能否再造昔日的辉煌，我不敢说。但是我们有丰富的传统资源，我们有富有创造力的现实——再度崛起的新苏州向我们提出了新的使命。这是我们的责任。

什么是 2500 年苏州文艺评论最重要的历史资源？

创新，理论创新、艺术创新、文化创新。艺术的创造性，是 1700 年前陆机《文赋》关注的中心，他在中国文学史上最早强调艺术贵在创新。叶燮《原诗》再次提出“贵在创新”“必言前人所未言，发前人所未发”。他强调“因时而变通”“时有变而诗因之”，用今天的话，就是艺术应该与时俱进，不断开拓创新。无论是沈璟、冯梦龙、金圣叹、王周士，还是近代王韬、黄人、金松岑、吴梅、郭绍虞，他们的评论与理论研究，都在追求一种新的艺术、新的理论，与前人不同。他们超越前人，自成一体，不同凡响，从而开创了苏州文艺评论一代又一代新风。

不断创新的理论追求，总是从当代文化思潮和艺术创作中汲取灵感与资源，始终和当时的艺术创作结合，交相激发与推动。苏州文化的繁盛期在明清两代，也是明清两代，苏州的文艺评论最活跃最繁盛，最有创新精神。可以说，正是创新的理论与文艺评论，才推动与激发着吴中文化艺术的繁荣。艺术家的特点是容易自我陶醉，没有这种陶醉、痴迷，就搞不出好作品。但是要长葆创造活力，还需要高屋建瓴的理性指导。评论的责任就是告诉艺术家应该怎么办。评论家应该是艺术家的知音与知心，他也应该酷爱艺术，才能对艺术创作有真知灼见。同时他应该推心置腹地讲真话，他是艺术家的诤友。古代文人琴棋书画俱精，创作评论兼能，他们熟读诗书，学识渊博，博古通今。他们都既是评论家又是艺术家，还是学问家，如果在今天，文、唐、祝、冯梦龙都要参加文联的五六个协会。而他们的评论也始终面对现实，解决当前艺术创作提出的问题，面向当代发言。我认



为,这是苏州古代文艺评论取得成就的重要原因。

在今日全球化、国际化的时代,苏州文艺评论要研究苏州文化的发展和现代化,同时应面向全国、放眼世界。全球化、国际化过程中中国文化的走向,是文化艺术所有领域都面临的核心问题,也向文艺理论、评论工作者提出了理论挑战。全球化、现代化与中国文化关系的思考,涉及到我们对每部具体艺术作品、每个当代个体艺术家的评价判断与引导。我们的文化与美学批评的标准何在?我们希望把中国的文化艺术创作引向何处?这是我们今日共同遭遇的理论课题,是我们苏州文艺评论家要共同进入的理论思考。

20年来苏州文化的发展,也已经积累了很多经验,提出了很多新的课题。如,如何弘扬作为“世界文化遗产”的昆曲艺术,已经引起海内外关注。苏州评弹的文化与艺术价值尚未被充分挖掘与认识,怎样创造它在今天新的活力,还需做许多工作。苏州园林的文化美学价值需要作更深入的研究与宣传。苏州滑稽戏连年夺魁,而对滑稽戏的艺术与美学研究,基本付诸阙如。马家钦在舞剧《干将与莫邪》中从古文字鸟虫篆中演化出二十多种舞蹈语汇,也需总结。历史上吴语文学的兴盛,对今日创造有地方特色的苏州文学是否有启示?崭露头角的苏州新的文学创作群体如何走向全国,更应该引起苏州评论界的关注。

推动苏州艺术精品和艺术人才的涌现,再造苏州文艺评论的新世纪靓丽,是我们共同的目标。

2002年5月22日

2006年6月15日修订

苏州文化研究的当代价值 ——在第八届哲学社会科学优秀成果奖颁奖会上的发言

在苏州市第八届哲学社会科学优秀成果奖的获奖名列中,《中国昆曲艺术》侥幸荣登一等奖 10 项成果榜首。我首先要感谢评委会专家们的厚爱。

令我感动的,不仅在于《中国昆曲艺术》(江苏教育出版社,2004 年出版)这部著作获得了苏州市政府的首奖,而且这反映了我市哲学社会科学界对苏州文化研究的重视,苏州的人文社会科学研究进入了一个新的层次。

我参与的苏州市社科研究与社科奖的评选,已有 20 年历史,它与江苏省的社科优秀成果评奖几乎同步。在上世纪 80 至 90 年代,社会科学研究成果评奖总是强调社科研究要为经济建设服务,社科成果要为经济发展献计献策,看重对策性、应用性的研究。在这种情况下,文化研究、基础理论研究只能往后退些,文学、艺术、历史等人文研究与文化研究的成果总是只能被列入二、三等奖,因为这些成果通常被认为与经济效益、社会发展无关,不重要。

过去二十多年,经济与社会的对策性、应用性研究已经产生了不少重要的成果,他们对经济与社会的发展起了不少推动作用,许多好的建议被市委、市政府采纳,因而产生了社会效益。这些无疑是必需的。我们要构建的是和谐社会,追求的是可持续发展之路,而不是单纯的追求经济效益,片面强调 GDP。我们需



要的是物质文明与精神文明齐头并进、和谐发展。这十多年来，苏州社会与经济发展的经验之一，就是我们在经济发展的同时也重视了文化建设。我曾经在一篇讨论“苏州现象”的文章中写道：“‘苏州现象’，证明了苏州这座具有悠久历史的文化名城，丰富的历史文化资源，在新的社会条件下，能转化成富有活力的优势，参与和推动了这座历史文化名城现代经济文化的腾飞。”

本届社科奖评选中，《中国昆曲艺术》获得评委会青睐，这反映了大家对苏州文化研究的重视。我本人当初提出了这个创意，立即得到宣传部领导的支持。事实上，没有市领导与各方面的自始至终的大力支持，这部书是不可能完成的。2004年12月，宣传部领导亲自带队赴京，苏州大学白伦副校长专程赴京出席，在北京召开《中国昆曲艺术》新书发布会，获得中宣部、文化部、国家新闻出版署、中国文联的领导与北京的专家的好评。苏州昆剧院与全国六个昆剧院团给予支持，江苏教育出版社将此书列为重点出版图书。各方面的重视，都是缘于对苏州文化研究的重视。

苏州文化，现在已经获得了一个新的美名：“文化苏州”。这是人们对苏州文化的博大精深内涵与它的独特性的重要认同，也是对这个著名城市文化品牌的历史性、当代性与无形资产的新的发现与阐扬。我为《文艺争鸣》（2005年第1期）主持“文化苏州”专栏指出，苏州的传统文化艺术，一是门类全面，二是都居全国一流，第三，苏州的优秀文化已经形成传统，仍然存活于当代，而且其中有的颇具活力，正在实现现代性转化，成为苏州当代的特色文化，激活了苏州社会与经济的发展。它是苏州的文化特色，更是独具魅力的苏州特色。它令今日苏州展现出令人赞叹的中国文化魅力。

这是我们苏州建设文明现代社会的重要文化资源，也是苏州社科研究的重要课题。我认为，苏州的古典园林、昆曲、评弹、苏剧、吴歌，苏州自古至今的文学、美术、书法艺术，苏州的古城、古镇、古村落，还有苏州的丝绸织锦、刺绣缂丝、盆景年画、苏扇苏灯、工艺雕刻、乐器刻书，乃至江南丝竹、苏派建筑、苏式（即明式）家具、苏帮美食、“苏意”服饰，等等，都应该从历史、理论与应用等方面进行专题性的深入研究，苏州应该拥有一批苏州文化研究的专家，产生一批文化苏州研究的专题性成果。

我也曾多次在苏州大学的科研会议上提出，苏州大学应该将吴文化（苏州

文化)研究列为苏大文科研究的重要门类,吴文化(苏州文化)研究应该成为苏州大学文科研究的一大特色,对应于苏州的古城、昆曲、评弹、园林,苏州的文学、书法、美术、工艺、丝绸刺绣、音乐等方面,苏大都应有这些方面的专家。苏州文化—吴文化研究,是其他高校无法具备的优势,苏大应该抓住这一优势做出成果,形成特色。如果这事没做好,苏大无疑失去了一方学术优势。而从事这一研究,高校与地方应该加强联合,优势互补。

苏州这座历史名城的丰厚文化与传统具有典型性,它是中华文化的一个杰出代表。面对今日全球化浪潮,置身于现代化与西方化的冲突中,苏州的新崛起与苏州文化在当代社会的弘扬,将能为中华文明和文化传统在现代社会条件下实现创造性转化,提供一个有说服力的经验。

这就是苏州文化研究的意义。

2005年12月



和伟大灵魂交谈

常有同学问我，怎样学好文学？如果我要用一句话回答，那就是多读古今中外经典名著。

历史曾造就无数丰功伟业与伟人豪杰，他们的业绩与精神激励着后人。但是时光涤刷，无数历史业绩早已灰飞烟灭，至多留下断壁残垣，“人道三国周郎赤壁”。历史伟人与宏业虽已不可寻见，但是他们留下了著作。这些典籍保存着他们的思想、信念、精神，保存着他们的文化、审美、心理。这是历史的哲学，伟人的智慧。它们是经典。伟人虽没，但是伟人的思想、信念、文化、精神却长活于他们的著作中。《史记》负载了千年历史，司马迁在记叙春秋五霸、信陵平原、秦嬴陈涉、项刘之争中表述了自己的思考，他“究天人之际，通古今之变”；老、庄将对人类命运的高远的哲思凝聚于一生心血结晶的文字；鲁迅的著作无异是鲁迅深刻冷峻思想的载体。

试想一灯如豆，深宵展读经典，或晴窗明几，在清新空气与温馨阳光中细品名典，我们的思绪自如地穿越于历史的时空，频频与那些伟大灵魂相遇。孔子论仁，屈原“离骚”，李白狂放，杜甫忧思，汤显祖演情，曹雪芹写痴；从苏格拉底、柏拉图、亚里士多德到笛卡儿、莱布尼兹，还有那一批德国哲学家康德、歌德、黑格尔和叔本华、尼采，俄罗斯美学家别林斯基、车尔尼雪夫斯基，他们对人生与文

化的思考闪烁着人类智慧之光。至于《哈姆雷特》《麦克白》《巴黎圣母院》《红与黑》《人间喜剧》《安娜·卡列尼娜》《罪与罚》《荒原》《变形记》《等待戈多》《百年孤独》等等，那都是人类智慧、思想、文化与审美的结晶。细品经典，我们频繁地与这些文化伟人的灵魂对谈。历史的伟人在我们心灵中复活了，向我们细诉心曲。尽管我们个人生活的今天仅是历史长河的瞬息，我们生存其中的环境未免庸碌琐碎，但是我们阅读经典，我们拥有了人类的顶级智慧、思想与审美。我们的思维活跃，思想丰富，文化品位提高，审美格调高尚，我们的心灵自我超越了平凡庸俗。

在我青少年时期，最需要学习知识的年代，却遇上一个毁灭知识、摧毁文化、禁绝艺术的时代。那时我所崇拜的历史伟人、当代文化名人，他们个人连同他们的著作全部被列为“封、资、修”、“牛鬼蛇神”扫荡之列，遭到无情批判。但是，这些文化“毒品”却是我一向崇拜、感动与迷恋的啊！于是心底滋生一种经验，在那时代凡是被批判的都是优秀的，甚至卓越的。许多名著、名剧，就是因为被批判而诱发我去阅读，而且越读越有味，才知道别、车、杜，才知道黑格尔、歌德、尼采、克罗齐，才深入了30年代文学、现代派文学。在那知识被禁锢的时代，专读被禁挨批的书，有一种偷尝禁果的快感。尽管那时代宣称“知识越多越反动”“卑贱者最聪明，高贵者最愚蠢”，但是我庆幸，“十年浩劫”，有人“运动”十年，我悄悄读书十年。读经典别无所求，只是为“读”而读，而与伟大灵魂交谈的快感与品味的丰富，只有读的人知道。

2005年7月24日



巴金，燃烧的心

送别安详地躺在上海龙华殡仪馆大厅里的巴老，心中怅然若失。他是五四新文学最后一位离开我们的大师。他是鲁迅之后，20世纪中国文学最伟大的作家，现代中国文坛的良心。

巴金曾不止一次赞赏高尔基小说中的勇士丹柯，他用手抓开自己的胸膛，高举着自己“燃烧的心”引导人们前进。他说他最初写作不是为自己，他要记下他周围的朋友的真实的奋斗、理想与牺牲，记下他所知道的年轻人在黑暗里的痛苦挣扎、血泪与热情。写作就是他的心灵的燃烧。他常说：“我还有一颗心，它在燃烧，而且要永远地燃烧，把我的热情献给我的读者。”

他“燃烧的心”烛见了旧制度的腐败、旧礼教的虚伪。他在1935年《家》出版两年后说：“自从我执笔以来就没有停止过对我的敌人的攻击。我的敌人是什么？一切旧的传统观念，一切阻止社会进化和人性发展的不合理的制度，一切摧残爱的势力，它们都是我的最大的敌人。”他以《激流三部曲》《寒夜》的勇气、力量与激情“向一个垂死的制度叫出了‘我控诉’”，吹响了摧毁封建主义的号角。

他的“燃烧的心”是一团激情的火，充满爱与怜悯，充满人道主义。他最初写作就在心灵的祭坛前立下这样的誓言：“要做一个在寒天送炭、在痛苦中送安慰的人。”他年轻时留学法国，受到西方启蒙主义与人道主义思想影响，他心中藏

着爱，他怀着深广的悲悯情怀。他爱高家三兄弟，爱屈死的鸣凤，爱可怜的梅、瑞珏，他怜爱懦弱的淑贞、蕙甚至枚，怜爱灰色无能的汪文宣、曾树生，怜悯沦落的杨三爷，他爱一切人。他噙着眼泪描写一个个青春的生命的无端沦丧，他饱含爱与热情激励年轻人冲破封建宗法的藩篱，去寻找新的人生。他以一种娓娓动人的叙述与抒情相融和的笔调抒写他的爱与恨，特别容易打动敏感的青年的心。他的文学世界里，因为爱得深才恨得切。在那个时代，他的作品就这样把一团团燃烧的火，把青春与爱的激情传送给年轻人。他的作品影响了几代人，许多青年因为读了巴金的作品走出旧家庭，走向社会，更多的人懂得了人生的意义与真理，懂得真正的爱与恨。

他经历了百年，他的那颗心也燃烧了一个世纪。很少能再找到一位现代作家，像巴金那样始终站在 20 世纪的前列，始终不倦地探索、思考、呐喊，不倦地与封建主义搏斗。“文革”结束，巴金已年近八旬，他历经沧桑，饱受磨难。他是一个瘦弱的老人，但是他内心坚强，他的心仍在燃烧。他开始在香港《大公报》发表文章，他宣布用五年时间写下五本《随想录》，他用颤抖的手为中国历史留下一点思考，一颗燃烧着追求真理之心的思考。他说：“我经历了十年浩劫的整个过程，我有责任向后代讲一点真话。”中国文坛为这位世纪老人的责任感与良知震动了。

巴金也是我接触的第一位五四新文学作家。我现在研究现代文学，巴金是我认识新文学的启蒙老师。我 13 岁刚进初一就含着眼泪读完《家》。巴金立即成了我崇拜的偶像。我中学时代的作文就是摹仿巴金的文笔，那种感伤、忧郁的抒情笔调正合我那时的口味。“文革”中读到上海报纸批判巴金、批判《激流三部曲》是“大毒草”的文章，总是心惊肉跳。一次，我的一位伯父从外地来访，他已是某省军区的领导，对此颇不以为然。他说自己就是因为读了巴金作品，才在太平洋战争爆发后离开上海的家庭（他那时已是高中生）到苏北参加抗日队伍的，“怎么能说是大毒草呢？”我想巴金作品总有一天会重见天日。

“文革”结束后，我在南京大学攻读研究生，因了研究 20 世纪 30 年代文学，赵瑞蕻教授的夫人杨苡先生介绍我们去上海访问“李先生”。那时巴金已被获准返回武康路寓所。时间已是 1979 年 12 月 23 日，而竹篱笆围墙内的草坪还是绿的。巴金将我们一行四人直接引到楼上书房。我们提出了不少自认为重要的问



题，例如过去批判巴金的人道主义，那是错误的；巴金的安那其主义主要是反封建的，现在的评价不恰当。巴金对后一个问题沉默着，未置可否。我们又想知道他的老家是否真有一个类似鸣凤的丫环，他爱过？他最喜欢自己的哪一部作品？

窗明几净，非常安静，我们聆听着我们多次熟读过的这位著名作家的叙述，重温着他创造的文学世界。我们面对的是一位瘦弱的文学老人，但是我能感受到他内心的坚韧。那时他正开始写《随想录》。我刚读过《怀念萧珊》，我又读到了我一向喜欢的感人肺腑的文笔。我知道巴金的心又在燃烧。一个小时后我们告辞，巴金坚持送我们到门口，直到我们走出大门回望，他仍举着手站在走廊台阶上。我们带走了他对年轻人一如既往的期望与温热，而巴金在当天晚上就写下《随想录·大镜子》，不久发表在香港《大公报》。他称我们“是怀着好意来的”，而又认为我们是来“抢救”他的。但是他不愿作为被“抢救”的对象。文章结尾，他说：“我只是一个作家，一个到死也不愿放下笔的作家。”

2005年10月25日

朱自清的散文艺术

五四时期，现代散文还处于萌芽、发展状态，许多文章残留着从文言到白话过渡的痕迹时，朱自清已经以他的“桨声灯影秦淮晓，荷塘月色清华宵”、“背影何皎皎”（吴晓铃《北正宫·塞鸿秋——朱自清先生逝世三十周年祭》，《光明日报》1978年8月10日）脍炙人口。从1923年创作《桨声灯影里的秦淮河》以来，朱自清著有：《踪迹》（诗集，1923，内有《桨声灯影里的秦淮河》等散文三篇）、《背影》（1928）、《欧游杂记》（1934）、《你我》（1936）、《伦敦杂记》（1943）和《杂文遗集》（后人整理，内有散文《执政府大屠杀记》、《松堂游记》若干篇）等散文。这些作品以绵密深厚的情致、清新委婉的风格、优美流畅的语言显示出“旧文学之自以为特长者，白话文也并非做不到”，起了“对于旧文学的示威”（鲁迅：《小品文的危机》）的作用，挤掉了旧文学的某些领域。他以呕心沥血的劳动，与其他作家一起开垦着现代散文的园地，他的丰硕成果繁荣着这个初露生机的花圃。正如朱自清在《新文学大系·诗集·编后感想》中所说的那样，要看看启蒙期诗人“怎样从旧镣铐里解放出来，怎样学习新语言，怎样找寻新世界”。在这样的战斗中，朱自清“写白话文，传白话神”（1948年上海同人挽联，见郭绍虞《由“狷者”变为斗士》，《文汇报》1978年8月13日），为现代散文的成长，为祖国语言的丰富发展，作出了贡献。



朱自清说：我的散文“意在表现自己”（《背影·序》）。朱自清在这些作品中倾吐着自己的感情，表现着自己的性格、爱好、生活情趣，反映出他的立场、观点，从中我们可以窥见他“自己的过、现，未三时代”（《哪里走》）的影子。

《执政府大屠杀记》《哀韦杰三君》写于1925年“三·一八”惨案。前者详尽地记叙了段祺瑞北洋军阀政府用枪弹、木棍、大刀屠杀爱国学生，“屠杀之不足，继之以抢劫、剥尸”的种种暴行，以铁的事实驳斥了反动政府诬陷学生的谬论。作者愤激地说：“一手岂能尽掩天下耳目。”用自己的笔投入了战斗。后者反复铺叙韦杰三静静的“微笑”，突出他温雅、沉静、和善、向上的性格，以韦杰三的惨死，再次对反动政府的血腥罪行提出了强烈的控诉。在《白种人——上帝的骄子！》《海行杂记》《旅行杂记》《航船中的文明》等生活速写中，朱自清或则愤慨于帝国主义的统治，或则讽刺军阀官僚的可笑嘴脸，或则抨击社会上腐朽顽固的传统思想习惯。《生命的价格——七毛钱》《阿河》描写下层劳动人民的不幸遭遇，前一篇还通过层层推想，勾画出小女孩将来的命运与结局，展示了旧社会下层妇女惊心动魄的悲惨一生，对这些被侮辱、被损害、被出卖者表示了深深的同情。作者大声疾呼：“您有孩子的人呀，想想看，这是谁之罪呢？这是谁之责呢？”

这一类散文中，我们看到，作为一个爱国的进步的知识分子，朱自清关注着中国社会的一些问题，大至当时政治斗争中的重大事件，小至下层社会中一个小孩的命运和日常生活中一种传统习俗。他并不完全像某些评论所说的那样，眼光局限于个人感情的小圈子，而是有着比较宽广的社会观察面，并且通过自己的作品表示了深沉的思索与憎爱分明的态度。一方面，这个经历过“五四”运动、承受过“五四”民主与科学精神洗礼的人的“踪迹”始终在民主、科学精神的光辉映照下，他揭露着社会的黑暗与丑恶。另一方面，严峻的现实“紧逼”着这个“一步步踏在泥土上，打上深深的脚印”（《踪迹·毁灭》）的现实主义者在漫长的道路上毕竟能以踏实、稳健的步子缓慢前进。“三·一八”惨案时，他从学生的勇毅中看到自己的弱点，“我呢，这回是由怕而归于木木然，实是很可耻的！”（《执政府大屠杀记》）因而振奋起来，这个自幼受诗书礼教熏陶的人也发生了粗犷的叫喊：“死了这么多人，我们该怎么办？”深沉的呐喊中蕴育着力量。其次，《生命的价格——七毛钱》等篇中，同情与控诉的出发点是推己及人，思想感情

立足于人道主义精神。在残酷黑暗的社会中，人道主义的基本精神使朱自清把对人类的爱倾注在受迫害的下层劳动人民身上。朱自清的这些散文具有较强的社会意义。

《背影》《给亡妇》和《白采》《梅花后记》《哀互生》等则属于另一类。它们有的抒写作者的“至情”，表达对劳碌奔波的父亲的挚爱和由此引起的凄恻情怀，充满对亡妻的绵长情感和深切哀悼，有的悉心描摹与昔日文友的片断交往，真挚、哀切的追思之情同样溢于言表。此外，《看花》等篇则表现作者的一种生活情趣。

与上一类作品比较，这些思亲怀友、悼亡感旧的篇章则囿于身边琐事、个人情谊，抒情的笔触染上了凄凉的色调，感情的回流渗透着灰黯的波纹。它们使朱自清的散文在当时赢得广大的读者，获得很高的声誉，也曾引来后世评论的一些非议。

怎样评价这部分散文的思想意义，特别是如何看待流露在这些作品中的“情”，是问题讨论的关键。

应该看到产生这种思想情绪的社会因素。频繁的战乱，贫困的经济状况，把广大民众包括像朱自清那样大量的知识分子从温馨的家庭怀抱中无情地抛进了颠沛流离、痛苦艰辛的生活波涛。像朱自清那样敏感而脆弱的知识分子，身受社会的重压，尝味着人生的痛苦与艰辛，在作品中低诉起知识分子可悲的命运，宣泄着个人的苦闷与凄凉的情绪。这是社会生活在作家头脑中的曲折反映。同是描写家庭人伦关系，《背影》没有像封建文人归有光《项脊轩志》那样去宣扬长辈对儿孙为官作宰、飞黄腾达的奢望，而是着意于父亲劳累奔波之苦；《给亡妇》的抒情围绕着亡妻操持家务、抚育儿女、体贴丈夫以至劳顿成疾的回忆而展开；《梅花后记》《哀互生》以亡友的身后凄凉衬出作者的哀思。“只为家贫成聚散”（《儿女》），一切离情别绪、凄恻情怀都与这牵上了线。这在当时广大知识分子乃至社会上是有普遍性的。这些作品抒的是个人之情，也是许多知识分子共有的生活体验和思想情绪。低唱浅吟，然而毕竟透出了整个浓重的社会阴暗压在人们身上所发出的痛苦的心声。这就深深地扣动了大量处于同样地位的知识分子的心弦，激起感情的回荡，也能在具有相同或相似生活经历的其他人的心中产生共鸣。

朱自清这些散文“意在表现自己”，考察这些散文也应联系朱自清的人格。从



参加“五四”运动以来，朱自清没有停止过对光明的追求和对道路的探索。在“黑暗里歧路万千，叫我怎样走好”（《踪迹·光明》）的情况下，他虽然不能立即全身心地投入人民革命行列，但也不会投机似地“本来也在 Petty Bourgeoisie（小资产阶级）里的，竟一变到 Proletariat（无产阶级）去了”（《哪里走》）；他虽然离开了时代的潮流，但也没有在自然中追求“性灵的迷醉”（徐志摩《翡冷翠山居闲话》），或是躲进那种在朦胧与“浑然之感”中避开现实的烟雾。他“要摆脱掉纠缠，还原了一个平平常常的我！”“一步步踏在泥土上，打上深深的脚印！”（《踪迹·毁灭》）这“深深的脚印”就是他在矛盾与苦闷中缓慢探索、稳步前进的思想足迹。他的散文与这种思想发展进程相一致。

通过夫妻、父子、朋友关系的描写，着力抒写一种“至情”，是这些散文打动读者的重要原因。这种关怀体贴、挚爱友谊、哀思怀念，是人之常情。阶级社会中，人与人无论夫妻、父子、朋友间纯洁、健康、正常的关系和相互间真诚、恳挚的情谊，与那种尔虞我诈、巧设心计、诬陷玩弄的丑恶行径形成鲜明对比，同时又体现出人们精神世界的丰富与优美。它符合一切善良、正直的人的普遍的思想情绪与愿望。当时的读者从这种“味之于口，有同嗜焉”的感情描写中，领受着情操上的美的陶冶与感染。

这些散文是“五四”以来现代散文发展长河中的一朵浪花。“五四”时期是散文花朵的繁茂期，也是个性春雷的爆发期。当时人强调散文应是“真实的个性的流露”（周作人：《近代散文钞·序》）。郁达夫指出：“自‘五四’以来，现代散文是因个性解放而滋长”，它“最大的特征，是每一个作家的每一篇散文里所表现的个性，比以前的任何散文都来得强。”（郁达夫：《中国新文学大系·散文二集·序》）尽情地表现自我，自由不羁地抒发作家个人的性情，以及不拘一格的题材，是“五四”以来现代散文的一个特征。它冲破了“文以载道”为标帜的封建文学的樊篱，无论从思想内容到题材，都无疑是一次大解放、大前进。朱自清的散文“表现自己”、抒写真情，与当时散文领域的时代特色相一致，那些不拘一格的题材也体现出“五四”以来散文题材的丰富性与多样化。

朱自清的笔长于抒情。他的散文充盈着恳挚、深沉的情致，使人如味醇酒，具有很强的艺术感染力。

艺术的生命是真实，文艺作品的抒情必须是作家内在真情的袒露。“不精不

诚，不能动人，故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威”（《庄子·渔父篇》），缺乏真实感受、深切体验的情感是苍白的。朱自清的柔毫饱蘸真情，对父亲、亡妻、儿女、朋友的挚爱溢于言表，绝无装腔作势、虚文伪饰之态。文字上体现的感情的真挚，来源于作者内心满贮着的真情。“文以行为本，在先诚其中”（柳宗元：《报袁君陈秀才避师名书》），朱自清以“真的神旺的心”来抒情叙事。唯其“真”，才见深；唯其真，才见美；唯其真诚，才能引起共鸣，才能夺魂摄魄，以情动人。

朱自清善于通过细节的铺叙，层层烘染，增加感情的浓度。他的感情的调色板上满布着生活细节的描写，往昔琐事的追忆，将感情的抒发渗透其间。他的笔枝曼迂曲，点点滴滴，细而不腻，自然亲切，然而层层渲染总不离其“髓”，就像一泓净澈的清泉，淙淙而来，潜藏着感情的回流。抒情名篇《给亡妇》《背影》等就有这种特点。《背影》以父亲的“背影”为焦点，用精细的工笔刻画老父两次从铁道上蹒跚而过的艰难神态，以父亲的六句话为线索，将徐州奔丧、南京别父、车站送儿、穿道买桔、临别一信等许多细节一线串起，再点染上几次落泪、几声唏嘘，然后以“背影”的混入人群作衬色。全篇细节的铺叙或详或略，疏密相间，彼此映衬，层层渲染，凄冷、枯寂的气氛，使简单的情节不断激溅起感情的波澜，抒情力透纸背。其他如《梅花后记》从各个不同的细节、侧面多次写无隅死后需卖诗稿以让棺木返里，以他死后飘零的凄苦，渲染出一股凄凉、惆怅的“秋意”，表达作者的哀思与怀念，收到同样的艺术效果。

朱自清具有融抒情、叙事于一炉的艺术手段，而不以长篇大段的直抒胸臆取胜。有时他将感情完全融化在叙述中，如上所述，有时他将抒情穿插在叙事中间。其中一个特点是叙述中插入自己对对方心理的猜想之词，使抒情更深一层。《给亡妇》从拟想亡妻九泉之下对生者的种种惦念开始，以情动人，接着细忆往事，不断安排进对亡妻当时思想的推测之词或直接抒情，兼用两种手法。如写到送妻南归：“你忍不住哭了，说‘还不知道能不能再见？’可怜，你的心我知道，你满想着好好儿带着六个孩子回来见我的。谦，你那时一定这样想，一定的。”一方面亡妻当初对夫妻欢聚的渴望正好反衬出今日死别的悲哀，另一方面生者既对亡妻心理推想如此真切，显见当年两人感情的相通和今天思念之切、哀痛之深。这种转一层的抒情手法，使感情更深沉。《哀韦杰三君》：“韦君现在一个人睡在刚秉庙的一间破屋里，等着他迢迢的老父，天气又这样坏；韦君，你的魂也傍徨



着吧！”通过对韦杰三死后凄凉境遇及无可归宿的痛苦的灵魂的推测、渲染，将作者的悲愤、哀思抒发得淋漓尽致。

朱自清的抒情语言自然朴素。他评俞平伯散文的话：“以平淡的面目掩盖着那一往的情深。”（《燕知草·序》）这也是他自己散文的特色。他讲究语言的洗炼与口语化。《给亡妇》有意“想试用不欧化的口语”（《你我·序》），全篇如与亡妻夜阑秉烛，窗下低诉，亲切自然的韵味吻合着文中恳挚绵长的感情。这些语言如“清水出芙蓉，天然去雕饰”，风致浑成，情味邈然，以清新委婉之词，曲尽抒情叙事之妙，绵密的情思像缕缕云雾在此中萦回升腾。它们与其他方面的因素共同构成了朱自清抒情散文自然朴素而又恳挚、深沉的艺术风格。

二

朱自清的笔精于绘景。秦淮河灯影下旖旎的夜景，仙岩梅雨潭醉人的碧波，威尼斯的水巷风光，古罗马的历史胜迹，乃至荷塘月色；紫藤艳姿、深山烟雨、秋晨晴空，都被他的笔化为一幅幅多姿多彩的画卷。郁达夫说：“朱自清虽则是一个诗人，可是他的散文仍能够贮满着那一种诗意。”（《中国新文学大系·散文二集·序》）朱自清以诗人之笔，将山水风光的动人之处，给予艺术地再现，努力开拓出自然的美。这就使他的景物描写呈现出一个显著特色，富有艺术意境的创造。

朱自清着意追求一种诗情画意的境界，笔下景物富有诗的神韵。他将我国古典诗词锤字炼句、着色渲染的艺术手法巧妙地融化在散文中，如《南京》写鸡鸣寺细雨下望台城、玄武湖微醺中眺湖月，都能寥寥数语勾勒出烟雨迷蒙、幽远缥缈的意境。《桨声灯影里的秦淮河》充满“有诗有画”的描写，使秦淮河的良辰美景更为幽丽迷人。他写：“那晚月儿已瘦削了两三分。她晚妆才罢，盈盈地上了柳梢头”；月光下，柳树“淡淡的树影，在水里摇曳”，远处天边“一两片白云，亮得显出异彩，像美丽的贝壳一般。白云下便是黑色的一带轮廓，是一条随意画的不规则的曲线”。这是一首清新优美的咏月诗，月亮的姿质借助少女的清艳，娇嫩、含羞答答的神情被刻画出来，一幅幽淡传神的水墨画，水中的柳影，使人想起“横梅疏影水清浅”的诗句，那用光色、线条构成的天边白云的写意画，简直可与“大漠孤烟直，长河落日圆”的诗句媲美。此外，《“海阔天空”与“古今中外”》写盆栽：“一盆是小小的竹子，栽在方的小白石盆里；细细的干子疏疏地隔着，疏疏的

叶子淡淡地撇着，更点缀上两三块小石头；颇有静远之意。”观察与描写多么细致、准确。

他选词炼字，力求简练传神。有时下一两个动词或形容词就将境界和盘托出：“临睡时，我们在堂中点上了两三支洋蜡，怯怯的焰子让大屋顶压着，喘不出气来。我们隔着烛光彼此相看，也像蒙着一层烟雾。”（《松堂游记》）“夹道两行树，笔直笔直地向凯旋门奔凑上去。凯旋门巍峨爽朗地盘踞在街尽头，好像在半天上。”（《巴黎》）“怯怯的”“压”“喘”“蒙”等词，从人的感觉、视觉上写烛光的微弱无力，显现出四周深邃浓重的黑夜的空间，想见松堂的高与大，这描写是简短而富有诗意的。通向凯旋门的道路的笔直、平坦，和它从低处直往高处伸展的气势，以及凯旋门高耸半空、神采挺拔的气派，都借“奔凑”“爽朗”等词写出。有时他巧妙地将描写这一事物动作、神态、感觉的词移用于描写那一事物，如同是写绿：“雨意很浓，四周陡峭的青山的影子冷冷地沉在水里”（《瑞士》）；“秦淮河水尽是这样冷冷地绿着”（《桨声灯影里的秦淮河》）；绿“滑滑地明亮着”（《绿》，下同）；“油油的绿意”等。第一个“冷冷”写密雨中山色由青绿转为浓碧与苍茫，透出一股凉意，第二个“冷冷”，形容厚腻的绿水显出凝碧，切合着夜色；“滑滑”，使人似乎触摸到阳光下绿水光滑明亮，“油油”反映出绿的蓬勃的生机与质感。

他精心选择一个比喻，同样达到简练传神的目的。他写梅雨亭“仿佛一只老鹰展着翼翅浮在天空中一般”（《绿》），因为亭子有青灰色的顶和高高翘起的飞檐，亭又高踞在“突出的一角的岩石上，上下都空空儿的”，这个比喻不正写出了亭的方位、外形、色彩和气势吗？他用“惺忪的星眼”比喻池中的水莲花（《柏林》），水莲花含苞初放的神态正像朦胧微睁的眼，雪白的颜色、小巧“玲珑”的外形，一点点“满飘”在碧水中，点缀在绿叶间，岂不像蓝天幕上的星星？这两个比喻都是既传神又状形的。

此外，朱自清还采用化静为动、以动写静的手法将绘画、雕塑等静物描写得神采飞扬，仿佛给它们注进了生命似的，如《巴黎》中莎摩司雷司胜利女神像的描写等，都体现出朱自清运用语言的高度艺术。

1979年3月



艾青的诗歌艺术

艾青的诗歌为什么会呈现出如此独特的艺术风格？过去那种习惯于从时代背景、个人经历、文化修养、世界观等方面去阐释风格形成因素的做法，似乎空泛了些，不能真正解决问题。上述因素还包括个人气质、思想感情、审美理想、艺术才华等，都融汇于诗人的创作个性而发生作用。对于诗人来说，创作个性，就是他作为一位艺术家的各种稳定心理特征的综合体，是诗人基于这精神个体而对生活认识与审美感受诸方面所具有的独特性。具体表现为，在诗人形象思维的过程中，他是从怎样独特的角度去承受形象，用怎样独特的形象思维方式去感受生活的，在随之俱来的强烈的审美情感活动中，诗人的审美情感具有怎样的个人形式、个人色彩，他的情感心灵又是怎样去摄取生活、用怎样的形式抒写个人情感的。生活的面貌丰富多样，诗人心灵的眼睛看到的东西并不是人人都能“感到”，心灵中感受到的东西也有一个从什么思想特点、什么角度去理解的问题。同一生活现象在不同诗人的心灵中会激溅起不同的浪花，升涌起不同的感情波涛。人人都在观察生活与体验各种情感，但只有真正的艺术家，才能用自己独具慧眼的心灵看到，并以其独特的方式去理解与表现。同时，文艺创作本身就是人类重要的审美现象，创作过程是一项强烈的审美活动，作为审美主体的诗人体身，在这一审美活动中起着重要作用。他怎样从审美客体中发现美，他从客体对

象中发现怎样的美，他用怎样的艺术来赋予美、创造美，这些都不能不受制于诗人本身这个审美主体的强烈影响。因此，研究创作个性，就需要去探讨艺术家的审美心理——审美主体因素。

诗人基于自己的精神个体而对生活现象看法的独特性，是构成创作个性的重要因素。诗人艾青以个人的独特审美情感、心灵去感受生活，通过艺术概括，在诗中凝聚成了一个独特而深刻的情感世界。这方面最典型的，莫过于《大堰河——我的保姆》，这首给艾青带来最初声誉的诗，鲜明地显示了诗人创作个性中的情感基质。艾青幼年时的不幸遭遇成了他日后成为一个革命诗人的幸运机缘，诗人幼小的心灵浸润在乳娘的深沉、真挚的母爱和劳动者的优美崇高的情感中。诗人说：“我是地主的儿子，也是吃了大堰河的奶而长大了的，大堰河的儿子。”从家族关系、生理血统看，他是地主的儿子，而诗人的精神血统，诗人的情感心灵系统却是属于“大堰河”和她的儿子们的类型的。当诗人在监狱里写着一首献给大堰河的“赞美诗”时，他唱着“呈给大地上一切的，我的大堰河般的保姆和她们的儿子，呈给爱我如爱她自己的儿子般的大堰河”，实际上是向劳动者呈现出自己的整个灵魂和生命。他在诗的最后大声宣告：“大堰河，我是吃了你的奶而长大了的你的儿子。”诗人在另一首诗《生命》中说：“自己五个手指是五支新鲜的红色，里面旋流着土地耕植者的血液。”诗人咏叹这就是自己的“生命”。早在《大堰河》出版不久，茅盾就在《论初期白话诗》一文中指出了艾青诗情的这一特征，并举刘半农诗《学徒苦》与之比较。茅盾说：刘半农这首诗列举了学徒工作之繁重与待遇之不良，“因为多半是印象的，旁观的，同情的，所以缺乏深入的表现与热烈的情绪”，“我们读了并不怎样感动”，与艾青诗比较，确乎“不在两诗人才力之高下，而在两人不同的生活经验等等”（茅盾：《论初期白话诗》）。从劳动者，尤其是从广大农民的感情角度去感受生活的苦难，把自己的心灵托付给广大农民阶级，把个人的命运同农民的命运纽结在一起，诗人感情的波动牵连着农民心灵的颤动，这种感情就不仅仅是一般的同情与怜悯，而是感同于身受的切肤之情，这就形成了艾青创作个性的一个显著特点，诗人情感基质的一个突出特征。精神上的“农人的后裔”，这就是艾青作为诗人的内心精神面貌的第一层因素。从审美主体心理看，诗人，这个“地主的儿子”却从劳苦者、从农民心灵中发现了美。他在《诗人论》中表述了这样的审美观：“永远和那些困苦的人群在



一起,了解他们灵魂的美,只有他们才能把世界从罪恶中拯救出来。”“信任他们——那些跛行者、盲人、残废了的……那些穷人、负债者,以及乞丐……那些卖淫的、窃贼、盗匪……信任一切不幸者,只有他们对世界怀有希望,对人怀有梦想。”这就是艾青审美观的基点。当诗人写《大堰河——我的保姆》一诗把深情的赞美献给一位劳动妇女时,他本人却被监禁在旧社会的牢狱里。与黑暗社会势不两立的精神,就使上述这层心理因素更为坚实有力,激扬起诗人对旧社会的刻骨仇恨,“我是在写着给予这不公道的世界的咒语”。这位旧世界的叛逆者的心灵是与“农人的后裔”的心灵水乳般融合在一起的。这些诗篇的一个显著特色是深沉的现实主义。“农人的后裔”的创作情感基质导引诗人艾青踏上了现实主义美学的坚实土地,他的诗呈现出大地的深厚广阔的风貌。

艾青创作个性的另一层因素,是他以一个“时代的浪客”的特殊心理去感受生活、抒写诗情。艾青的这一创作心理特征在《透明的夜》里表露得更为鲜明。诗写的是群“夜的醒者”醉汉、浪客、过路的盗、偷中的贼,这是一群被黑暗社会压迫和剥削得走投无路的流浪汉,而实质上折射地反映出诗人自身的一种情绪特征,“唱出了新鲜的力量,充溢着乐观空气的野心的人生”,“预告了作者的另一视角和心神的健旺”(胡风:《吹芦笛的诗人》)。你看,“油灯像野火一样,映出十几个生活在草原上的泥色的脸”,他们在一片“白的气息、肉的堆、牛皮的热的腥酸……人的嚣喧”中,狂饮滥吞,挥摇着那“血染的屠夫的手臂,溅着血点的屠夫的头额”,在那火一般的肌肉里,翻腾着“痛苦、愤怒和仇恨的力”,因此他们煽起的“阔笑”和着狗的吠声,能把“满天的疏星”都“叫颤了”。诗极写这群流浪者内蓄的野性的力,正是抒写了诗人的强韧的反抗性,一个承受了生活重重压榨、被社会抛弃了的流浪汉所勃发的反抗的诗情。这种诗情同样十分典型地倾注在《巴黎》《马赛》两诗中。一个身处异邦的流浪青年所受到的社会冷遇、苛待当然格外严重,因而他能从更清醒的对立面角度去看待这个社会,透底地看到这个社会的罪恶。在这两首诗中,诗人诅咒着现代资产阶级都市社会的腐丑,从物质文明到精神文明都充满了“最疯狂”“最怪异的‘个性’”,是“盗匪的故乡,可怕的城市”,是“财富和贫穷的锁孔”,是“掠夺和剥削的赃库”,“等时间到了就整饬着队伍兴兵而来!”“当克服了你时我们将要娱乐你拥抱着你。”这是一种与社会充满势不两立的流浪汉式的愤怒和热情。我们看到,艾青的这种流浪汉的心灵固

然是这位青年尚未找到正确的革命道路的反映，那种野性的力的反抗动向还染有朦胧的色彩，然而从这心灵中燃烧起来的愤怒却是够灼热的。这愤怒再融合进“农人的后裔”的情绪，使他终于“像 1789 年似的，向灼肉的火焰里伸进我的手去！在它出来的日子将吹送出对于凌侮过它的世界的毁灭的咒诅的歌”，因而艾青的歌声显得格外独特。

艾青的流浪汉心灵带来的另一情绪意义是忧郁。诗人的忧郁，就其主观因素看，来自两方面：农人的苦难生活给他带来的忧郁情绪和流浪汉生活造成的感伤心灵。因此我们看到诗人在那悲哀的北方和薄雾弥漫的旷野一再吹起了忧郁的芦笛，或者让独轮车发出使阴暗的天空痉挛的尖音。忧郁成了艾青诗所特有的情调，诗人自己也一再声称他的诗是“溅血的震颤”“嘶哑的歌声”，甚至诗人笔下的吹号者的号角声“也夹带着纤细的血丝”。但是，艾青的忧郁决不是无病呻吟，也不是脆弱的心灵的柔顺的哀愁，而是充满了生活实感的严肃的痛苦，是一颗坚强有力的心灵的忧郁，是和战斗的激愤搀和在一起的深沉的情绪力。正像一位艾青诗的早期评论者所说的：“在本质上，诗人的忧伤并不是产生于对人生的厌弃，而是产生于对旧世界的悲愤与憎恶”，“和对人民的挚爱”，“他的悲哀并没有绝灭他的渴望黎明的心的跳跃”（吕茨：《艾青论》）。在这颗“农人的后裔”和流浪汉的心灵中同时萌发出渴望光明的、富有生命力的绿芽。这在早期诗《一个拿撒勒人的死》与《铁窗里》就有明显表现。《铁窗里》，他通过囚室唯一的铁窗，“举起仰视的幻想的眼皮，去迎接一切新的希冀”，渴望着“看见熔铁般红热的奔流着的朝阳”，对新世界及其创造者寄以怀念。《春》作于稍后，写桃花烂漫，“无数的蓓蕾，点缀得江南处处是春了”，而诗人特意点出，这春的花是在血斑点点的夜间，没有星光刮着风的深黑的夜间，由“顽强的人之子的血液”所爆开的。“人问：春从何来？我说：来自郊外的墓窟。”试与左联其他诗人那种鼓吹革命、欢呼光明的狂呼直叫的诗比较，艾青的诗情深沉得多，因为这位诗人深深地味透了人民的苦难与忧郁。追求光明的诗情，在艾青诗中越到后来越强烈，他的创作个性也在不断发展，而流浪汉的阴影在逐渐弱化，写出了《太阳》《春》《黎明》《向太阳》《吹号者》《黎明的通知》等一系列追求光明、礼赞黎明的著名诗章。从诗人的审美主体心理看，流浪汉的创作心灵，使艾青在审美客体身上发现并倾注了一种粗野狂放、豪迈的美，又形成了一种特殊深沉的忧郁苦难的美，并且



闪烁出一抹渴求光明的，可以说灼人的亮色。艾青创作个性中的这一层因素，吸引着诗人通向浪漫主义美学的诗国。

艾青创作个性的又一个显著特征，是诗人对意象具有特别敏锐而强烈的审美感受。现实生活激起诗人的诗情，而诗的激情的产生与汹涌过程，总是伴随着一串串具体生动的审美意象。这些具体的、可感触的形象与诗人的诗情交织在一起，使诗人审美心灵中实际存在的思想情感的“意”与体现这思想情感的“象”水乳交融在一起。因而艾青的创作总是不采取直抒胸臆的手法，他依仗一系列具体可感的审美意象的完成，并将它把捉住，把它描画出来。艾青强调：“诗人应该有和镜子一样迅速而确定的感觉能力——更应该有如画家一样的渗合自己感情的构图。”这里，前一句话指出诗人要善于把捉住生活中瞬时的微妙的审美感受与审美情绪，这种微妙感觉一旦消失，诗就缺少新鲜的诗意；后一句话强调审美意象的完成在诗歌创作中的重要性。意象是可见到、闻到、感触到的，它作用于纯感官，“是诗人从感觉向景物的拥抱，是诗人使人唤醒感官向题材的迫近”。艾青的审美情感思维过程是如此强烈地伴随着审美意象的活动，创作个性的这个特征同时也显示了艾青审美主体心理的一个特点。他观照美、感悟美和表现美的方式、途径与众不同。艾青是用彼一种美的形式来感悟、表现此种美的，他“给思想以翅膀，给情感以衣裳，给声音以色彩，给颜色以声音，使流逝变幻者凝形”。对后者，诗人把它比作蝴蝶，“当它终于被捉住，而拍动翅膀之后，真实的形象与璀璨的颜色，便伏贴在雪白的纸上”。诗人指出这就是“美的凝结”。

活动在诗人心灵视野中的审美意象丰富多彩，形式多样。《大堰河——我的保姆》一诗的意象是生活中实有的，而艾青笔下更动人的意象，则是距离这些现实生活更远一些、虚一些的，甚至是在一般人思维中根本无法粘连在一起的他事物。他所说的“给思想以翅膀，给情感以衣裳，给声音以色彩，给颜色以声音，使流逝变幻者凝形”，就是这个意思。《马赛》写诗人在陌生的城市里内心的单调和孤独：“像唯一的骆驼，在无限风飘的沙漠中，寂寞地寂寞地跨过……街头群众的欢腾的呼嚷，就像飓风所煽起的砂石，向我这不安的心头不可抗地飞来……”孤单单的一只骆驼在茫无涯际的沙漠中跋涉，这个意象就能使读者真切地体味到生活在异邦的这位流浪诗人内心的孤单，既然说到骆驼在沙漠中，那么沙漠中有狂风吹卷砂石，就用这个意象进一步来抒写诗人的感受。诗接着又说

午时的太阳“是中了酒毒的眼”，放射着愤怒的悲哀，其实这正是诗人的愤怒与悲哀。而诗接着又说太阳这“中了酒毒的眼”“嫖客般凝视着‘厂房’的烟囱”；而这烟囱，又被诗人说成是“你这为资本所奸淫了的女子”。由此生发，说这烟囱是“头顶上忧郁的流散着弃妇之披发般的黑色的煤烟”，说那厂门口进出的装货物的麻袋就“像肺结核病患者的灰色的痰似的”不停地吐出……这是用虚写的意象来概括资本主义工业的罪恶和表达诗人的憎恶。我们从艾青的审美意象艺术可以看到，意象的描绘并不是诗人艺术的目的，诗人是借用这些多姿多彩的审美意象来深入反映社会生活和开掘自己的内心世界。显而易见，由于创作个性的特点，艾青在刚崭露头角时，已经集现实主义、浪漫主义、象征主义于一身。这三者关系中，现实主义是基础又是主导因素；浪漫主义与现实主义紧密交融，贯穿诗人的整个创作过程中（在表述追求光明的主题时尤为突出），成为两支互相交响的主旋律；而象征主义因素则被掺合、吸收进前两支主调中，其自身又往往最能忠实地闪射出诗人最富异彩的艺术光彩。艾青，就以这三者的有机统一形成独特的个人风格，步上了30年代诗坛。

艾青创作个性中还具有宏伟的因素。《巴黎》《马赛》等诗恢宏豪放的风格历来为人称道。形成这种狂野奔放风格特征的原因，不在被描述对象的本身，尽管这些事物本身具有巨大宏伟的气势，但并不是每一位诗人对此都能吟唱出雄伟的歌声的，而是来自诗人宏伟的心灵，正如歌德所说的：“总之，作家的风格就是他的内心生活的确凿的印迹：如果谁想获得明晰的风格，他就应当先在自己的灵魂里达到明晰；谁想以宏伟的风格写作，在他的性格里就应当有宏伟。”在艾青审美活动过程中，他对于生活中格局雄伟、气魄恢宏的事物的审美感受格外敏锐强烈，长于敏锐地把捉住这种强烈地打动他个人的崇高美，并且以自己同样是宏伟的心灵去感受它，从而形成他宏伟的艺术构思去创造美。诗人创作个性中的这个特点，是他审美主体的又一个重要特征。这一因素的形成，源之于诗人的个性、气质，也来之于艺术上的外来影响。艾青说：“我最喜欢、受影响最深的是比利时大诗人凡尔哈仑的诗，它深刻地揭示了资本主义世界的大都市的无限扩张和广大农村濒于破灭的景象。”他吸取了其中合理的因素，为自己的创作服务。艾青早期的《巴黎》《马赛》以及后来的《欧罗巴》《哀巴黎》《维也纳》《慕尼黑》《纽约》《香港》《大上海》等一系列描写现代大都会的鸿篇，和另一个系列的



诗如《旷野》两首、《北方》《雪落在中国的土地上》《公路》等刻画农村生活的巨制,由这两大系列的诗,艾青可以被誉为具有宏伟风格的表现中国“现代生活的诗人”。此外,他的名篇《向太阳》《吹号者》《火把》也都以构思宏伟、气魄恢宏著称。

艾青的上述诗篇在构思上又有两个特点。一是有的诗作趋于情节化,以一个情节为艺术构思的基础,而此中又蕴含了构思的独特性,如《大堰河——我的保姆》《向太阳》《吹号者》《黎明的通知》都是在情节化的基础.上孕育了一个独特的构思。另一个特点是注意自我内心感受的开掘和意象的运用。艾青并不都是采用现实主义方法客观地再现现代大都会生活,而着力于抒写吟唱对象(大都会)在诗人心内的审美感受,并进而为之寻找可感触的审美意象,通过审美意象的组合来再现都会生活的风貌。在诗人笔下,马赛是“盗匪的故乡”“可怕的城市”,而这位流浪诗人,在这“陌生的城市里”“感到单调而又孤独”,《马赛》一诗就是从这样的内心自我感受出发来描绘马赛的。《巴黎》也是如此,这个花花世界,在诗人心灵中的印象简直是一个“患了歇斯底里的美丽的妓女”,当诗人一捕捉住这个审美意象,全诗就紧紧围绕这个意象来展开对巴黎的描写,从而深刻地揭示了巴黎的罪恶本质。艾青的此类诗大多体现出这个特点,他写《维也纳》是“虽然美丽却是痛苦的,像一个患了风湿症的少妇”;写《纽约》是“一个钢的肢体、电的血液做成的巨人”;写《慕尼黑》是“巴伐利亚啤酒店的主妇”,“身体健康而有风韵,谁见到她都要钟情”,她曾和一个魔鬼式的纵火犯鬼混,而今天,第三代慕尼黑“比母亲更美丽,也更殷勤”,诗人但愿她“不再和魔鬼交朋友”。艾青创作个性中的这一因素所形成的他诗作的独创性,在二三十年代诗坛上是突出的。

艾青的创作个性直接驱遣了文体的运用,奏响了他个人诗作所特有的狂野奔放而掺合着忧郁的基调。通过这些特殊的“音符”,我们能感触到诗人心灵跳动的节奏。正如艾青在《诗论》中强调的,诗人应该有“我自己”的东西。艾青的创作个性就是如此鲜明独特。在这意义上,“风格就是人”。

1984年1月

诗歌鉴赏举隅

别离的悲歌 ——读郑愁予诗《赋别》

这次我离开你，是风，是雨，是夜晚；
你笑了笑，我摆一摆手，
一条寂寞的路便展向两头了。
念此际你已回到滨河的家居，
想你在梳理长发或是整理湿了的外衣，
而我风雨的归程还正长；
山退得很远，平芜拓得更大，
哎，这世界，怕黑暗已真的成形了……

你说，你真傻，多像那放风筝的孩子，
本不该缚它又放它。



风筝去了，留一线断了的错误；
书太厚了，本不该未开扉页的；
沙滩太长，本不该走出足印的；
云出自岫谷，泉水滴自石隙，
一切都开始了，而海洋在何处？
“独木桥”的初遇已成往事了，
如今又已是广阔的草原了，
我已失去扶持你专宠的权利；
红与白揉蓝于晚天，错得多美丽，
而我不错入金果的园林，
却误入维特的墓地……

这次我离开你，便不再想见你了，
念此际你已静静地入睡。
留我们未完的一切，留给这世界，
这世界，我仍真切地踏着，
而已是你的梦境了……

这是又一位痛苦的维特在流泪。当分手的时刻到来，他意识到当初两人情投意合，“‘独木桥’的初遇已成往事”，“我已失去扶持你专宠的权利”，他心灵中涌现出维特的形象，吟出了一支悲歌。

但是这支离别的悲歌尽量唱得平静、坦然，深沉的痛苦被埋在心底。离别的铭心刻骨的痛苦是通过平静的、故作豁达的歌来表达的。多情自古伤离别。离别的痛苦曾经折磨古往今来多少恋人的心。维特与绿蒂最后一别，罗密欧与朱丽叶遂尔话别，梁山伯与祝英台楼台诀别，张生与莺莺长亭送别……“黯然销魂者，唯别而已矣！”这首诗的抒情主人公在与心爱的人欢乐相遇后终于分手了，此后伴随他的将是长久的相思与寂寞孤单的痛苦。因此诗尽管表面上说得相当坦然，但是通过对黑夜中风雨归程的凄凉境况的渲染，将“你笑了笑，我摆一摆手/一条寂寞的路便展向两头了”所蕴含的深沉的痛苦有力地烘托出来，遂使

这两句佳句脍炙诗坛。

恋爱就像恼人的三月天气，又像淘气的小女孩，无论是初恋的迷醉还是热恋的欢娱，或是失恋的哀伤，都让人无法知悉何为而来何为而去。初恋的冲动、失恋的退潮都来去不留踪迹，神秘难解。诗中的这一对应该说并未发生真正的反目与冲突，但是在恋爱的漫长的散步中终于发现了岔路口。恋爱就是放可爱的风筝，风筝飞上蓝天，却有线断的遗憾；心爱的书既然太厚，无法卒读知其终局，当初何必翻开；恋爱又如在漫长的沙滩散步，不到尽头何必起始；这正如“云出自岫谷，泉水滴自石隙”，此后云水飘渺，难以预料。“‘独木桥’的初遇”意指两人最初邂逅相遇即一见倾心、情投意合；“如今已是广阔的草原了”，爱情飘忽，渺茫难寻。诗运用现代派诗的手法，通过七个各不相同的意象组合表达同一意蕴。分手的女友的话说得洒脱、坦然，然而失恋者的相思之苦却被这转一层的手法转述得更深更长。“这次我离开你，便不再想见你了”“留我们未完的一切，留给这世界”，愈是如此说，愈是见出这位“维特”欲爱不得的痛苦。

这首诗典型地体现出忧伤的“愁予风”。那是台湾诗人郑愁予独具的风格。爱情的忧伤，恰如曼托凡尼乐队演奏的《爱情是蓝色的》(The Love is Blue)这支世界名曲所展示的那样。爱情固然是甜蜜与温柔的，但它带给人更多的却是痛苦与苦恼。情男痴女愿意品尝这无尽的愁苦况味，从中体味到思恋的甜蜜与幸福。离别带来的愁苦忧伤，更易测味出爱的深沉、执着、热烈。也许，爱情的甜蜜与幸福正是从痛苦与忧伤中来的。贝多芬说：“我们这些人毕竟是由无限的精神所构成，而且生来就是要经历痛苦和欢乐的，人们不妨说，最杰出的人总是用痛苦去换取欢乐的。”恋爱中的主人公大多会变得爱长吁短叹，用泪水浸湿情书。最动人的情诗，是忧伤的思恋、失恋诗。这首《赋别》和郑愁予的其他情诗的主人公，总是一个多愁善感、忧郁感伤、面白体瘦、披着长长的头发的情郎形象。当然这无论如何无法使人想到它的作者从小随父在炮火中长大，戎马倥偬送走少年时代，又曾是青年登山、滑雪运动员。而那忧郁感伤的情调况味，那独树一帜的“愁予风”，却在台岛打动了多少少男少女的心。



以一曲轻歌发出的试探

——读郑愁予诗《我以这轻歌试探你》

说海岛是海洋的隐宫，
夏夜是隐宫的重帏；
说远来的河道是隐宫的曲径，
小鱼的泡沫是我的足音。
我呀，擦不开这重帏，
却感到你微微地嘘息。
我想以这轻歌试探你，
我听过你的铃声，你的桨声。
你悄悄地自言自语……
一路上我拾着贝壳，
像采集着花束向你走近；
呀，你使我如此地惊喜，
原来竟是这么个黑裙的小精灵。

爱情是温柔的。她容不得急躁，容不得鲁莽，容不得粗暴，她不是急风骤雨、狂雪暴冰，她是柔云轻月、娇花嫩柳。不论是初恋的隐情，还是热恋的激情，恋的深情，都离不开软语温香的款款细语，含情脉脉的心灵交流。这首诗献给一位初恋的少女。初恋的情感是流动的，朦胧的，半透明的，一切都笼罩在一片迷朦的情雾中。那微明的心灵窗扉不能用强力去冲击，不能鲁莽碰撞，不能贸然造次，只能轻轻地抚摸，悄悄地细叩。因此诗人以一曲“轻歌”发出“试探”。“轻歌”者，温柔的歌，幽情一脉隐而不露的歌也。诗中的意境也笼罩在一片夜色迷蒙之中，那一组海岛夏夜的意象是模糊朦胧的。那深沉的海洋被整个夜色掩盖了，隐没了，白天显露的海岛也成了隐约难辨的处所，夏夜茫茫的暝色给它披上重重深沉的黑帏。一切都在朦胧之中，似可见而又难见。这恰如此时此地初恋者的心态，他似乎感受到了她的情怀，又未能强烈真切地领受。他只能用心灵倾听她那

心灵的“微微地嘘息”。那心灵的嘘息是那样迷人，令人心醉，但又被“重帏”包裹着。因此他只能借一支轻歌悄悄发出心灵的信息，以此来拨动对方心灵琴弦的颤动。诗的结尾悄然一转，出声地赞美了他心中“这么个黑裙的小精灵”。

诗的开首四句典型地体现了现代派诗的意象组合法，新颖别致，别开生面。作者郑愁予早在50年代就是台湾现代派青年诗人中出类拔萃的一位。他的一些情诗运用西方现代派诗手法又汲取中国传统诗词艺术，最为脍炙人口，触动人心。他的诗除了意象美外，还极富韵律美，深受读者喜爱。

心灵在花间缱绻 ——读金克木诗《默讼》

忘了你前次的盟约呢！
亲爱的晚间的来客，
院角手植的腊梅已垂垂老了！

从梁间燕子的呢喃，
谛听到长空的鸣雁；
然而何时才听得你足音跫然呢？

开了又谢了：牵牛花和几丛雏菊，
花坛中的玫瑰，海棠，芍药；
然而你的冁然一笑呢？

西风驱落叶打我的纸窗，
又拾起积雪来敲我墙壁；
然而还不是你的剥啄声哪！



院角手植的腊梅已垂垂老了！
亲爱的晚间的来客，
忘了你前次的盟约呢！

幸福的爱情是相似的，不幸的爱情各有各的不同。他们曾经热烈地相爱过，那真挚的恋情曾经使他那炽热的心燃烧。然而，她与他倏而分手了。她如浮云轻烟飘然而去，只留下一脉余香无限惆怅。他驻足徘徊，低回眷恋。那惨心的离别也不知是何缘故？也许她已另有所爱，狠着心将他甩了，他成了“多余的人”，熬受着失恋的痛苦；也许是性格的不和谐，心理的不协调，一方有所意识则幡然易辙，而他还迷醉于昔日的情雾；也许是生活中的误会，不必要的口角，她任性使气如自尊敏感的林妹妹；也许是家庭的阻挠、社会的干扰，在两人中横筑起一道屏障，她的软弱与忍从使她不敢也无法前来践约……总之，他的焦灼的呼唤，得到的回答却是冷漠，他的一腔真情被漠然置之。但是失恋的痛苦并没有使他将对方置于仇恨的地位，他还是深情缱绻地眷恋着她，他的心灵的呼唤还在无望地期待着接收对方再度发出的回音。“默讼”，不是无情的揭露与诅咒，而是心灵的诉说、委婉的责备、深情的怨望。这就奠定了全诗的抒情基调：哀婉悱恻的责备中包含着对温馨的爱情的一往情深。

失恋者被抛弃的痛苦，使他心绪茫茫，不断回忆往昔共享的情侣生活，回忆起逝去了的爱情的甜蜜与快乐。美妙的昔日生活的意象犹如春日联翩蝴蝶纷至沓来。多少次春日温暖的黄昏，秋日清爽的傍晚，亦或炎炎的盛夏之夜，凛冽的冬日深宵，她踩着轻盈的足音，在“剥啄”声中敲开室门，在开怀畅谈与相对默契中敞开了爱的心扉。那院角的一株腊梅曾是两人亲手植下，当梅花第一次吐香也绽开了他们的爱情之花。梅花的幽静雅洁曾被视为两人爱情的坚贞高洁的象征，雪中赏梅也许曾立下海誓山盟。而今那手植的腊梅已垂垂老矣，梅树虽健而植梅人已不再光顾，只落得对梅自吊，形孤影单。还有那花坛中的玫瑰、海棠、芍药，花坛边的牵牛花与雏菊，都曾经伴随过一双恋人消遣过春晨秋夕，花前月下的喁喁细语曾说与花儿共聆。那玫瑰的妩媚香艳，海棠的娇丽欲滴，芍药的丽色夺人，牵牛花的袅娜，秋菊的幽雅，都令人销魂的笑靥何在呢？诗中这些美丽的意象的纷繁忆现，是对往昔恋情的缱绻的追恋，也是对昔日情侣抛弃盟约的责

备与埋怨。

于是，一支情意绵绵的哀曲在诗中缓缓而回旋地奏起，失望、责备中融合着眷恋、企望。回旋往复的音律节奏烘托出失恋者缠绵深长的哀情。诗人从春盼到秋，“从梁间燕子的呢喃，／谛听到长空的鸣雁”；从秋候到冬，任“西风驱落叶打我的纸窗，／又拾起积雪敲我墙壁”，然而始终未能再听得失去了的心上人重返的足音与那熟悉的“剥啄”声。失去的爱情呵，你何时归来呢？

奇特别致的抒情 ——读徐迟诗《隧道隧道隧道》

我，掘隧道人，
有掘隧道的下午的，夜的。

既非古生物学的研究人，
岩石学亦非主修，
层位学呢，亦非我的途径。

我只是掘着隧道而已，
不及黄泉，毋相见也。
左传第一章，
而这，又是近世恋爱的科学化。

弯弯曲曲的隧道，
晦涩的文字的隧道。

构成金属矿床的恋女的心；
得由矿物学家，



凭了等高线的详细地图去开采的。

她掘了一条隧道。

我掘了一条隧道。

掘隧道的苦工是愉快的，
而我有着所谓地地质学的研究。

可是，我却不知道，
这宝贵的矿床的剖视图上，
两道隧道是否相见呢？

这是一首奇特的诗，一首构想新颖的意象诗。诗人徐迟早年就读于苏州东吴大学文学院，30年代开始在《现代》杂志发表诗作，成为当时“现代”诗派的新秀。他的诗集《二十岁人》(1936)追求以现代手法抒写当代青年的真情。《隧道隧道》就是其中一首抒写初恋心态的意象诗。

这首诗的主导意象是隧道，“我只是掘着隧道而已”，其余的意象是由此衍生的。而“掘隧道”的意象则是借用了一个典故——《左传》开篇所载的有名的“郑伯克段于鄢”。春秋时，郑武公的妻子姜氏生有两子——庄公与共叔段，她讨厌前者而偏爱小儿子。庄公即位后，共叔段在其母姜氏为他求得的封地上积蓄兵力，准备袭击都城，姜氏则打算作为内应打开城门。庄公就乘机击败了共叔段，并将姜氏另外安置在城颍，发誓说：“不到黄泉，不要相见了！”（“不及黄泉，毋相见也！”）不久以后他又后悔出此言。颍考叔听到这件事找个机会与庄公一起吃饭，庄公告诉颍考叔此事原委，并说自己后悔了。颍考叔告诉他，不妨掘地见到泉水，在隧道中相见，就能挽回成言造成的僵局。庄公照此办理。他进入隧道赋诗说：“身在隧道中，乐如水乳融。”姜氏走出隧道也赋诗说：“身出大隧外，忽觉心神快。”两人又像从前一样以母子之情相处。

《隧道隧道隧道》这首诗运用现代技巧将中国文学的传统典故转化为意象。诗中的“掘隧道”意象已经完全不是典故原先的含义，被另外赋予新的意蕴。诗

人“掘隧道”既非为了研究古生物，也不是搜集岩石学资料，研究地质演变。“掘隧道”意象的意蕴深藏在象征义中，抒写青年追求思恋中的情人的独特心态。这一设想新颖奇特。第一，诗人将给思恋中的对方写情书喻为掘隧道，掘隧道是为了与对面打通，这正如恋情初起以情书方式向对方诉说衷肠，谋求互通款曲，呼唤与对方获得心灵的共鸣一样。第二，隧道“弯弯曲曲”并不坦直，初恋的情节只能婉转陈辞、微露信息，这正是“晦涩的文字的隧道”，况且隧道被藏在地下，这正如尚未互相沟通的恋情只能在暗中默默地滋长一样。第三，诗借用《左传》中成句“不及黄泉，毋相见也”，都是表示诗人执着追求爱情、寻求心灵沟通的坚持之心。第四，开采地下“金属矿床”，需“凭了等高线的详细地图去开采”，寻求与恋女之心的沟通，也需要相同的心灵共鸣点。因此尽管双方都在“掘隧道”，但这两条心灵掘伸的隧道能否碰合呢？这是恋人的隐忧，也是诗人的希冀。

1998年



苏州和我的少年行(附录)

省评论家协会约写“我与文艺评论”。我想我与文艺评论无甚可吹可擂的。我主要是爱好，甚至是偏爱。我是因为最初爱好读评论——上世纪 60 年代我做中学生的时候，最爱读何其芳、蒋和森、钱谷融的文章——才将文艺评论“搞”成了自己的职业。在今日社会，爱好与职业合一，这算是我的运气。因为爱好，所以我视文艺评论格外格调高远，最喜何其芳在《文学艺术的春天·序言》中的一句话：“评论不是创作的婢女。”我认为，文艺评论是才气的张扬，是思想的探险、激情的奔涌、哲理的沉思，是审美的导师，它毫不逊色于以情感为标榜的创作。即使我不干这一行，作为一名读者，我也爱读评论甚于读创作，那些思想苍白、俗气的创作，只会降低读者的品位。

我对文艺评论的爱好，可追溯到我的家乡苏州对我的影响，我青少年时期对戏剧、评弹的爱好。我的从文踪迹有着苏州文化给我留下的深深痕迹，我最初对艺术的接触是从这里开始的。

苏州是著名的文化古城，2500 年的历史是它身后迤逦的背影。也许在一些前卫时尚的人士看来，2500 年正是它应该挣脱的负担。但是苏州人不这样看，苏州人深知苏州的文化独特，苏州的传统有品位，有深厚的历史积累。距今四十多年前，上世纪五六十年代，苏州文化已被“革命时代”打得落花流水。称“落花流

水”状，最为恰当，因为这曾是“牡丹亭”畔姹紫嫣红之“花”，“吴头楚尾”清丽灵秀之“水”。那是政治挂帅、阶级斗争的时代，但是苏州的底蕴仍有它犹存的丰韵。曾经称雄中国剧坛、独领风骚三百年的昆曲虽然早就式微，但昆剧、苏剧在苏州仍旧余响不绝，有它的叫座戏和观众，“传”字辈、“继”字辈演员是当年演出的主体，在开明、新艺剧院戏码不断，看他们的戏不是难事。走进拙政园、狮子林、怡园，会时闻笛声悠扬，那是昆曲家、票友在厅堂轩阁拍曲清唱，有苍然老翁，有红颜少女，一样的抑扬顿挫，一样的拖腔绵长。评弹的鼎盛时期已过，但评弹在苏州早就走进千家万户，街头巷尾、茶馆广场随处传来琵琶三弦弦索叮咚，街市的大小商铺从早到晚在播放电台里的评弹节目，就像现在商店播放流行歌曲吸引顾客一样。现在的影视作品只要涉及上世纪三四十年代江南水乡城镇街景，都要插入评弹开篇徐调、俞调（甚至丽调）软糯细绵的唱腔，这确实是很典型的苏州城镇风情。上世纪 60 年代，爱好评弹的陈云同志选在苏州养病，专在凤凰街凤苑书场听徐云志《三笑》，也让苏州的听众饱了耳福。江浙沪的名家在苏州城内外几十只书场竞相登坛，当年的这些名演员，还都是评弹流派创始人。电台的“空中书会”、广播书场每天两档节目把这些评弹名家的弹唱送到万户千家。现在被联合国教科文组织列为“世界文化遗产”的苏州园林，在三四十年前，各个园子里都还是很清静的，不像现在车水马龙人如流，那园子颇具清雅幽静的古典之境。门票很便宜，学生们可以随意进出。拙政园、虎丘是 5 分（现在已是 80 元），狮子林、网师园 3 分，那时一根棒冰 4 分钱。中小学生的课业并不重，下午三点放学后就没事了。整个上世纪 60 年代，我与趣味相投的同窗几乎每周日上午选一个园子，把苏州八大园林轮番逛了十来遍。园子里的一草一木、曲径回廊都是熟悉透了的。但仍然看不厌春兰秋菊夏荷冬梅，看不厌城市山林山水雅趣、雨雪晴岚，看不厌厅堂的古玩摆设插花瓷瓶高雅凝重有风韵，看不厌款款漏窗托出移步换景的灵动流丽。还有那墙壁廊柱上挂满的名人字画楹联题额，让你重温从唐诗宋词、《古文观止》读来的知识、字面。回廊墙上书条石篆刻的历代名家碑帖，吸引我们反复欣赏，琢磨不已，好多次都因昂首观看太久把颈脖扭酸了。在那个充满火药味的时代，这件事对我来说兴味无穷。苏州的许多传统工艺品种多而且精美，刺绣缂丝、丝绸织锦、玉雕木刻、牙雕石雕、盆景插花、桃花坞年画、苏扇苏灯、乐器文玩，都时常在园林中展出，增设专题展览，不搞门票涨



价，就像演唱会加唱是奉送的优惠。俞樾书写的“枫桥夜泊”碑竖在寒山寺内，裸露的古碑任人抚摩，感觉凝重的历史文化在手中回流，不像现在还要外罩一层玻璃板。

苏州城内外更留下历代文人雅士遗迹，老苏州会一一道来。唐伯虎、金圣叹故居在桃花坞、海红坊，写小说的冯梦龙、沈三白住在十全街苍龙巷、仓米巷。苏州曾出过 45 位状元，而今这些状元故居在何街何巷？范仲淹、范成大、苏舜钦、文徵明、张大千、钱谦益、柳如是同天平山、石湖、沧浪亭、拙政园、网师园、忠王府的关系又何在？苏州的许多小街小巷曲曲弯弯，走进去发现有深深庭院或者旧式石库门房子，王鏊、洪钧、俞樾、章太炎、金松岑、吴梅、叶圣陶、顾颉刚故居就散落在这些深街小巷中。我就读的小学在一条小巷里，当年只看到有气派的照壁、高高的门槛和风火墙、宽敞的厅堂。上世纪 80 年代初，我与一位已移居香港的小学同学重访故校，才知道这是近代维新思想家冯桂芬祠。在离我家不远的一条幽细的小巷，据说曾触发戴望舒写下《雨巷》，那巷名“诗巷”，我曾经无数次走过。不远处，原松鹤板场文起堂，二道门内两侧是凝重雅致的青砖照墙，想见当年张府（张凤翼）的气派，那是明代昆曲最早的演出地。而苏州大学西侧的第十中学，曾是曹寅任职的苏州织造署，这位曹雪芹的祖父与雪芹的舅祖（李煦）在此接驾（康熙）多次，令人想起《红楼梦》的许多描写。苏州过去曾有许多著名的刻书坊、藏书楼，传统文史在那个政治挂帅时代已经早被遗弃，但旧刻珍本、稀见本还时有在几家旧书铺露面，有识之士像郑振铎、阿英、黄裳还时来姑苏淘书。当然一般苏州市民不会一窝蜂去抢购珍稀本，但姑苏城里那一点风雅却是真的。《苏园六记》的编导刘郎在细读过苏州后，感叹道：“苏州，本也是一座风雅之城。”它处处显示出文化的存在，在在传递出艺术的信息。

那时代的苏州，犹如一户败落的书香门第，它已经被“滚滚向前的时代车轮”所抛弃，剩下衰败门庭零落草木。但是推开它的破墙门，走进去你就会发现里面堆着满架满桌的书籍，蒙着灰尘的名人字画在寒风中飘零。蒙尘的书香在告诉你这是人类的知识文化艺术在向你倾诉与呼唤。尽管这些都和日益阶级斗争化、政治化的时代格格不入，日益别扭不对劲，但苏州人仍旧迈着过时的步调，欣赏落伍的文化。直到史无前例的“文革”开始，一切都在彻底毁灭之列。1966 年 6 月的一个晚上，中央人民广播电台在 8 点钟的“新闻联播”中报道北京大学学

生到王府井大街“破四旧”，《人民日报》社论是“横扫一切牛鬼蛇神”。于是，第二天古老的苏州城也动起来了，中午有人从观前回来说，江苏师院的大学生在观前街“破四旧”，砸掉了“松鹤楼”的招牌，那是一块两百多年的老招牌啊。于是，我亲见我的祖父沉默着将心爱的瓷器捧到大门外，当街摔个粉碎。不久，范家媳妇经过我家说，她家公公（范烟桥）一个人在家里花园假山洞里烧书，烧了三天三夜，一句话不说。

对人的一生影响最大的，恐怕是他的青少年时代。苏州对我的影响，很难具体说哪一桩哪一件。但那种文化与艺术的影响，或者说文化和艺术的熏陶，却使我后来从事文艺评论清楚什么是真正的文化，什么是真正的艺术与美。后来我在大学里读书或教书，曾读过不少文艺理论、美学概论的书，那些书也在谈什么是美、如何创造美、怎样欣赏美。但我不明白有些理论家们是否真知道什么是真正高雅的文化，什么是真正的艺术，什么是值得赞赏的美。

40年前的苏州还没有电视，看戏听评弹，这种相传了几百年的娱乐，仍是当年苏州人的主要消遣。我的老家在苏州市中心边的一条旧街，那街宋代《平江图》上就有，闹中取静。观前街前后的剧院、影院、书场和茶馆、酒楼、商场、书坊形成苏州娱乐休闲文化中心，简直就是我们这些附近小孩的后花园。剧院门口那些光彩靓丽的剧照诱惑你走进剧场，昆剧、苏剧和京剧、越剧、沪剧、锡剧的许多经典名剧家喻户晓。我看的第一部戏是越剧《梁山伯与祝英台》，新中国第一部彩色影片，袁雪芬、范瑞娟主演，那时全国轰动，盛况空前。于是全家出动，带上小孩，事先反复关照：“电影院里灯黑了不能哭的。”后来果然没哭，因为那刻骨铭心的传奇爱情抓住了我的心，越剧的曲调也特别亲切动听。那一年我5岁（1954）。看过越剧《梁祝》，就常在家里闹着要去看绍兴戏。昆曲《游园惊梦》《痴梦》《描容》《写状》《夜奔》《小宴》《挡马》和《占花魁》《梅花梦》等苏昆名剧在开明、新艺两家剧院轮番上演，演员的知名度对我来说并不重要，那时的我不懂“追星”，不识大牌，但看的都是好戏，现在知道演员就是今日誉满剧坛的“传”字辈、“继”字辈了。1957年我曾在苏州开明剧院看周传瑛、王传淞演《十五贯》，座位在花楼（即楼前座），休息时发现开明剧院的后排还是高高的长条凳呢。“访鼠”一场娄阿鼠从板凳底下一骨碌窜出，让我惊奇戏剧可以演得这样有趣。现在想来那应是周、王进京演出载誉归来。梅兰芳、程砚秋、尚小云、俞振飞、马连良、



周信芳、盖叫天等大师的戏，无法亲见，但只要拍成电影的，我每部必看。《宇宙锋》《游园惊梦》的细腻传神，让人反复品味。《徐策跑城》唱念做舞，一角到底，令我惊叹为了表现一个人的激情，周信芳创造出如此载歌载舞、激情洋溢的戏剧性场面来。各种地方戏曲越沪锡扬淮甬评晋豫吕湘赣粤潮川滇黄梅梆子秦腔莆仙戏等等，在在都爱看。“文革”前 17 年各种地方戏曲拍成电影的，几乎无一被漏看。

相比之下，“十七年”文艺中那些新作品，许多描写革命斗争、阶级斗争、生产斗争的长篇小说、当代话剧，像《创业史》《红日》《山乡巨变》《百炼成钢》《千万不要忘记》，常令我硬着头皮也看不下去。《青春之歌》《年轻的一代》让我这个青少年觉得很隔膜。林道静的爱情婚姻选择固然吸引人，但是为什么小说要把余永泽写得那么坏，余是北大中文系学生，他专心读书就要受到嘲弄批判，而我也希望将来上大学多读书，专心读书的大学生难道就这样坏吗？1965 年我们这些初三学生被组织去新艺剧院观看话剧，那是上海青艺演出的《年轻的一代》，是当时最红的“社会主义教育剧”，学校教导我们这是“阶级斗争和革命传统教育的好教材”，但心里觉得以革命理论武装头脑、慷慨激昂的肖继业并不可爱，林育生因病要回上海，是人之常情，为何成了问题？有一阵我们初一班的同学下课后都挤到楼上走廊头，看隔壁外临顿路河边孙道临、谢芳在拍电影《早春二月》，陶岚送别萧涧秋一场戏。到初三年级（1965），我们被组织观看和批判“毒草”影片《早春二月》，后来又被组织观看、批判《舞台姐妹》。两部电影都很好看，真不知如何批判？今天看来，那些以政治标准第一、阶级斗争观念与革命现实主义为理论创作的新文艺，根本的问题是缺乏人性因而也失去了艺术的魅力。倒是那些“老戏”有魅力，经得起看，越看越爱看，越看越有味。在那个时代主流文艺尚未严厉规范的一些民间的、传统文化领域，倒有真正的艺术存在（果然毛泽东后来要严厉指责文艺界“热心提倡封建主义和资本主义东西”）。像京昆《群英会》《野猪林》《贵妃醉酒》《琵琶记》《生死恨》《一捧雪》《秦香莲》《玉堂春》《占花魁》，越、锡剧《梁祝》《西厢记》《白蛇传》《红楼梦》《碧玉簪》《珍珠塔》，甚至沪剧通俗剧目《啼笑因缘》《碧落黄泉》《杨乃武》《雷雨》，都是充满着对人性的描写与剖析，富有人情味与人性美。这些戏的结构堪称一流，情节与冲突的安排总是富有戏剧性，扣人心弦。例如《情探》，王魁负心，人赘相府，使桂英含愤自尽，发誓复仇。阎王让判

官带领屈死的桂英鬼魂前去活捉王魁，但临到相府，桂英却跪请判官爷，哀婉陈辞只要王魁还有人性在，“我情愿收回”，不再追究。这是多么富有人情味的鬼魂啊。紧接着戏就推向全剧高潮：“情探”。按照当时革命现实主义与典型人物理论，这样的戏和人物是不可能被塑造出来的。直到高一，我读到曹禺的三部话剧，立刻被他浓郁的情感和讲究的台词打动了，激动不已。曹禺戏剧是我唯一热爱的话剧。我一直认为中国话剧的成就远远不如戏曲，戏曲是中国戏剧的卓越代表，即使 20 世纪和将来也是如此。我是因为大学中文系不研究戏曲才去研究话剧的。

苏州人都是从小就听评弹，评弹已成为苏州人家每晚必备的菜肴与功课。我很小的时候就随家中长辈去书场听书，放学回家的路上在附近茶馆书场听“戤壁书”，观前附近的几家书场离家都很近，每月的演出情况都知道，稍大了就自己去听。苏州、久安、吴苑、凤苑都去听过。影响最深的，还是在苏州书场听徐云志说《三笑》、周玉泉说《玉蜻蜓》，确是大家风范，他们的表演完全放松，就像家常谈话，很轻松，很风趣，活灵活现，传神得很，苏州书场的扇形书厅全场毕静，似乎一回书很快就完了。我还曾经等退票得以在开明大戏院楼上最后一排听中篇评弹《芦苇青青》。那是“文革”前夕，严雪亭、张鉴庭、朱雪琴、郭彬卿等上海弹词名家群体在苏州的最后一次精彩亮相。我从 12 岁开始，大约有四五年光景，每晚必听一回电台“广播书场”的评弹节目，听完了再做功课，一天不拉，即使升学考试也决不耽误听评弹，听评弹就像现在有的中、小学生上网有了瘾。那些著名长篇评弹《三笑》《杨乃武》《珍珠塔》《白蛇传》《三国》《隋唐》《岳飞传》，每部都一回不拉。当年的名家徐云志、周玉泉、刘天韵、严雪亭、蒋月泉、张鉴庭、杨振雄的说书，都聆听过。因为对苏州评弹的痴迷，连带阅读了扬州评话名家王少堂的《武松》，对扬州评话的入木三分的细致深入和“康文辩罪”时师爷咬文嚼字的文化特色，赞叹不已。苏州评弹的语言艺术，它的说表特点，它以语言与音乐来塑造艺术形象和擅长心理分析的特点，随同我那时读的一些古典名著《水浒传》《三国演义》《三言二拍》（以上是在做小学生时读的）和《红楼梦》（初一时囫囵吞枣地读过），偷读的武侠小说和言情小说（那时属于地下读物），都在我心中留下深深的印象。

若问苏州评弹和我从事文艺评论有何关系？我也曾这样自问。我想，还是曹



禹说得好。曹禹虽是京津人，但也很欣赏苏州评弹。他听杨氏兄弟《西厢记》，盛赞苏州评弹。他概括评弹的艺术特点是五个字，除了说、噱、弹、唱外，还有“评”。通常把苏州评弹艺术概括为前四者，而这位戏剧大师特别提出第五性：“评”。我想，曹禹应该是比较了戏剧与评弹的异同后，很鲜明地感觉和把握到评弹的这一特点的。“评”者，评述、评价、评论、分析也。评弹的前身，可追溯到宋元“讲史”、“平话”（“平话”即“评话”）。南宋罗烨《醉翁谈录·小说引子》称讲史是“以上古隐奥之文章，为今日分明之议论”，元代称为“平话”，现存最早的是《三国志平话》。宋元说书人的“讲史”“平话”已带有评论、批评的成分，就是将历史评述、评析给观众听。苏州评弹是叙述艺术，不像戏剧将一段情节在舞台上再现给观众，评弹是将一段故事叙述给听众知道。在叙述中，说书人要将这段情节、冲突、戏剧性、人物分解、分析开来，他“一张嘴难表两下里事”，他要分解开来叙述。这一段情节的来龙去脉，书中人物的错综复杂关系，戏剧性冲突如何产生？各人的歹毒如何？他（她）是如何说的，但心里又是如何想的？他（她）如何应对对方？其结果又发生了怎样的变化？例如在《庵堂认母》中徐元宰与智贞如何从开始的互相惊讶到怀疑，从盘问、猜测、质疑到试探、确证，其中经过了复杂的心理探测过程。在戏剧中，仅是两位演员的对话与唱，而评弹的演唱就把这两个人的心理微妙变化细细地分析出来，一层又一层，层层深入，像一次心理侦探分析，不仅让你知道徐元宰与智贞说了些什么话，而且演员边说唱边分析给你听：他（她）为何要说这句话？为何这样说而不那样说？他（她）心里是怎样想的？他（她）为何这样回答而不那样回答？他（她）心里是如何考虑的？评弹演员还不时地穿插一些幽默、风趣、简洁的点评。这样的点评点醒了书情，也沟通了观众、演员与书情。当话剧导演与演员遵照斯坦尼斯拉夫斯基的理论，绞尽脑汁为一段台词挖掘潜台词与心理动作时，评弹演员已将这段书情发挥得淋漓尽致，细微深入处曲径通幽，令人惊叹不已。

在叙述书情中，有细致的心理分析与风趣、幽默的评论，这是苏州评弹的一大特点。我想这就是戏剧大师曹禹所概括的评弹艺术的第五性：“评”。我后来研究戏剧，研究曹禹戏剧人物时，如果说能做得深入细致些，大约同评弹对我的影响有关。初中时，我读到徐昌霖的连载文章《向传统艺术探胜求宝》（1962年连载于《电影艺术》）。我曾看过徐昌霖导演的喜剧片《球迷》《大李小李和老李》，令人

捧腹大笑。徐昌霖这篇文章专谈电影艺术如何向评弹学习，评弹艺术如何如何好，令我眼界大开。我曾将全文手抄一遍（何其芳、蒋和森的文章，我都手抄过）。从徐昌霖这篇文章，我懂得原来我们周围不经意的生活、我们平时当作娱乐消遣的评弹中，还有这么多学问和讲究。我明白各种艺术是相通的。

我从评弹学习了什么？我认为，苏州评弹的文学性和文学价值，应该用“杰出”两字来评价，而不仅仅是通常所说的“优秀”“出色”。这一点，至今尚未被人们所认识。以我近20年来专事文学、戏剧研究的阅历看，我愈益认定苏州评弹的文学价值堪称“杰出”。苏州评弹的每一部长篇弹词、评话，都是一部了不起的长篇小说，它的长篇情节结构、悬念设置、戏剧性提炼、人物塑造、对话艺术、心理刻画、叙述手法等方面的文学成就，毫不逊色于古今中外那些著名的长篇小说。一部长篇能连续数月吸引听众天天来听的，正是它绝妙的语言艺术的魅力。评弹艺术家们对评弹语言作出了无与伦比的杰出创造。吴方言所特有的幽默、风趣、轻松微妙、鲜活生动、抒情传神，被评弹艺人发挥得出神入化。各种表与白的交错穿插，使苏州评弹叙述方式不断变化，避免了故事叙述单调平板。虽然评弹演出不化妆，书情是被叙述出来而不是像戏剧那样被再现出来，但书中人物一如鲜活的呈现在观众面前。在苏州评弹中，这样出色的长篇书目，不是一两部，而是一二十部。评弹文学，也可称为“吴语文学”，不仅地域风格独特，而且其艺术成就不凡。只是由于吴语文学一直被排斥于文学研究的门外，未被发现和重视罢了。

最令我赞叹的，是对书中角色心理的极为精细的、深入透彻的刻画。评弹把通俗故事讲活了。评弹是以对书中人物心理的刻画，展示与发展书中人物的心理与心理冲突，来推动书情发展的。评弹艺人善于抓住关键性情节（“关子书”）或过渡性情节（“弄堂书”），深挖细抠，精雕细刻，挖掘出人物的心理活动，真可谓是“曲径通幽”。他们让书中人物与人物之间发生心理试探、较量、角逐、冲突，还辅以一连串生活细节，借具体的细节激发心灵的碰撞与语言的交锋，充满了情与趣。这种富有创造性的、艺术真趣的佳境，在评弹书目中不胜枚举，如七宝楼台，满目琳琅，形成苏州评弹这座文学宝库。评弹最通人性，最懂人性。评弹艺人不接触什么文艺理论，他们也不靠什么文艺理论去指导创作——幸亏没有——他们以自己的悟性、自己的心灵、自己的人生体验去体验与想象书中人



物的心理，他们也熟谙听众的接受心理，知道怎样的书能抓住听众，怎样的叙述听众要听。他们是真正懂得人、真正懂得人的心灵的艺术家。

艺术，就是要通人性、通人情。塑造人就是要透彻地挖掘人心、表现心灵。这是我从事文学与戏剧研究时，苏州评弹与戏曲给我的启示。

2003年4月18日