

◇名家

风的态度 船的表情

——说李三处的组诗《河韵》

□ 白军君

我最早认识李三处大约是1984年,当时他已经是名人了。他的名声来自他的文字。他写诗,同时也写歌词。也是那一年,我拜他为师,跟着他学习诗歌创作。

我至今记得三十多年前三处老师讲给我的话。他说,文学创作要写生活,写感觉,不要跟风。我那时候年轻,并不能真正懂得李先生的教诲中蕴含有一种可贵的创作品质。当时,朦胧诗占据中国诗坛,“先锋诗歌”“实验诗歌”山头林立,汉语语言的规约被肆意肢解,颠覆。整个中国的诗坛正进行着一场晦暗不明的语言的“巴黎时装周”。不跟风,那需要多大的定力。现在回过头来看,李三处是最早注意到了诗歌在美学意义上与汉语之间错综复杂的纠缠关系为数不多的自觉者之一。其实,那个时候他已经真正站在民间立场上进行诗歌创作了。只是我并不能清晰地给出一个评判。若干年后,当我从李三处的生活阅历、价值取向、写作立场、审美风格、文学修养进行考察,尤其是,深入到他具体的诗歌内部细究,才明白李三处的诗歌从一开始就是内敛的,古朴的,古典的,传统的。他一贯尽情地、诗意地阐释着这一切。

酒店没有门槛
让赤脚走来的黄河随随便便
而温在火上的酒盆
飘出来的是不醉不散

《河韵之酒店》短短一节,四句,既写物,也写人,写出了黄河风物的本真与本然的特性。而这种特性未被装饰和修改。这是典型的民间写作。诗句弥漫着浓郁的自然性、自在性、日常性、原发性气息。

黄河。黄土地。以及与其相关的风物、人物构成了李三处笔下永恒的书写素材。这首先是生活对他的恩赐,当然,说成是他对生活的馈赠,也对。

“我从小生活在离黄河较近的山村里,加之酷爱游泳,每年一到夏天就跑到河边上的亲戚家住下来,每天与小伙伴们玩水、抓鱼、摸爬滚打,水涨捞河柴,水退捡瓜果……”。

这段话出自李三处的自述。如果我们把生活和创作结合起来考察,轻而易举地可以得出生活和创作在李三处笔端构成了一种典型的互文关系,他的诗歌完全是生命个体的体验,是对生

活的诗意化书写。

让人想起海子。想起海子的一段话:

“……对着这块千百年来始终沉默的天空,我们不回答,只生活。这是老老实实在、悠长的生活。磨难中句子变得简洁而短促。那些平静淡泊的山林在绢纸上闪烁出灯火与古道。……那些民间主题无数次在梦中凸现,为他们的生存作证,是他的义务,是诗的良心。日子与日子各不相同,而诗则提供一个瞬间,……”

海子的这段类似于宣言的话语为我们解析李三处诗歌提供了一个极好的角度——回归脚下的土地。这是中国传统诗歌永恒的主题。只是社会在飞速发展,田园与乡村早已成为一种美好的人类精神的皈依。渡口。船歌。河神。纤夫。酒店。河嫂。……这些具象化的存在,让人的灵魂回到语言与生命的最深处。

组诗《河韵》,由八首诗构成,有人物、有场景、有故事、也有情节,在我看来,更像是一出戏剧,用诗歌构建的戏剧。

第一节《渡口》是场景。采用了点式取景,只选取渡口这一黄河岸边司空见惯的景点,调动历史,把红军东征这段革命史作为书写对象,其主旨在于给黄河作一地理、历史坐标的圈点——诗人为黄河打上了红色印记。在表现手法上,诗人用了“现在——过去”视角、叙述和描写交替的修辞。“口里街着几条船/渡河 也渡岁月”这个句子是描写,写出了渡口上劳作的艄公日常性的状态,而在这日常性的书写中又蕴藏着生命形式上的宗教感。接下来笔锋轻松一转书写“过去”——“当年因渡的希望太多/满河的羊肚手巾变成了红五星”。这是典型的叙述。由“现在”转到“过去”,也即由描写转入叙述,仅仅四句,而我们全然感觉不到突兀,感觉不到陡峭,只是在视角上完成了由黄(黄河)、白(羊肚手巾)、红(五星)三种色彩之间的转换。这样的一种书写给渡口赋予了故事,赋予了意蕴。

第三节“多少年了/子弹打穿的草帽还漂在水上/站在窑洞上远远望去/渡口在闪闪发光。”这是对幻觉的书写。这一笔犹如神助。在恍惚和迷离,真实和想象,历史和现在之间。这是李三处特有的最为拿人的书写方式,在写实和诗意之间拿捏着创作火候,把控着创作的分寸。是一种审美化的诗性表达。这很难。所有的书写都要设定一个

时空。对于生生不息的母亲河,诗人需要选择一个足够延展的时空。这一节,李三处通过眺望或者回忆轻而易举地解决了时空对于叙事的限制,为后面的随意书写事件和记忆拓展了时间,同时也对作品本身的空间感做了设定。

这首诗写的是发生在渡口上的战争,可是我们读起来丝毫没有血腥味道,诗人的感情控制得休,好像在追忆一段往事。开篇一首给全诗奠定了整体基调,写出了黄河的历史厚度和文化底蕴。

《船歌》写的是夜泊黄河时船家的夜生活。这种生活热闹而且安静,诗人把一组原本对立的词书写出了调和与婉润。主要人物不多,就两个,搬船汉子,妹子。故事却不少——谁家靠岸,谁家远行,家长里短。当夜幕降临,船歌响起,黄河的夜晚便不再沉寂。这一首,最大特点是写歌声却是在氛围的营造上非常安静,而情感浓烈到“把心掏空”,而词语反倒十分清瘦。也许,艺术的张力皆由此出:善于制造矛盾并且能够调和矛盾。

《河神》写的是神河,诗人赋予黄河以神性,就诗歌文本而言,作者写出了诗性的神秘。从人类学角度讲,河神与诗歌都是叫人眷恋的“传说”。河神是一种隐喻,而隐喻从本源上讲是诗性的、神性的。

《河神》的主题十分鲜明,写的是人对自然的敬畏。而正是这种敬畏写出了人与自然的和谐与共生。这首诗描写的是河畔人生存状况的真实图景。

渡口是舞场,是场景。接着,舞台上有了声音,有了氛围,声声船歌中夹杂着嘈杂的人声,无非是些闲里淡话。“当夕阳滚入河心”,黄河夜晚的风情故事次第展开。油灯燃了起来,夜越来越深,船歌慢慢响亮起来。河神的突然出现,打破了黄河夜晚的静谧,牛角号吹起,红腰带飞舞,绳索向天外甩,黄河水闪现着白光。情节逆转,看的人惊心动魄。

这时候,主要人物终于登场(此前尽管也有人物,可是作者不让我们看清人物的眉目面貌)。写《纤夫》,用礁岩喻脚趾,用缆绳状肩膀,取景巧妙,精确,用瞬间写出了永恒。“命里没有棺木/死后只有碑文”写出了纤夫悲壮的命运和诗人悲悯的情怀。苦难中含着坚韧,或者说因艰难造就了坚韧。“拉纤人立起来/一枚乌亮的钢钉 刺

破云朵 穿透岩层。”自此,诗人已经超越了悲悯,留下来的唯有礼赞,他笔下的纤夫是一尊如礁石般坚硬的汉子。这一首诗完成了对黄河汉子命运的书写,讴歌了生命的坚韧和不屈。

如果说《纤夫》一首写的剑拔弩张,惊心动魄,《酒店》又舒缓了下来。男人一边喝着温热的烧酒,就是河柴火里烤熟的野鸡,大铁锅里煮就的辣狗肉,一边唱着调情的歌子,率真而且放荡。开酒店的女子多情中带有几分风骚,全然没有生意人的市俗,她过得正是这种粗野中不失规矩,放荡中不乏教养的黄河生活,营造了一种温馨的生活场景,实质上是一种对黄河文化中人性之美的状写。这种美是原生的、日常的。诗人从在场和空间两个层面上返回黄河,退回到了一个没有年代的民间传统上去,书写了不受时间影响的美好的东西。

《河剑草》是一个过渡,目的之一是完成从《酒店》向《船灯》的场景转换。黄河人坚韧,黄河草坚硬,以物喻人。

《河剑草》是一首利用比兴、想象、夸张、拟人等手段,立体地描写了河剑草的“坚硬”之美,全诗气韵饱满,气势非凡,节奏铿锵,风雷交集,电闪雷鸣,是《神韵》组词中情感的最高潮,也是情绪的爆发点。短短十五行刻画了河剑草勇士般壮烈的一生。河剑草的一生是完整的,也是完美的。河剑草的生命特征是不屈不挠,从恶劣的环境中长出,又和环境抗争。“死后燃起篝火/为远来的航船指点”,壮烈中蕴藏着不尽的绚丽。在熊熊燃烧的大火之中,河剑草完成了涅槃,获得了利他的新生。《河剑草》写“死亡”却不见感伤,看到的只有浪漫。当篝火燃起时,我们看见了光明。

篝火熄灭了。舞台上一片漆黑,既而从黑暗深处发出一闪一闪的光,那是船灯。《船灯》通过对激流浅滩中叫人揪心的夜航的描述,表现了黄河人在风口浪尖中讨生活的惊险人生。纵然是驾船行走于惊涛骇浪,可也“没有什么奢望”,写出了船工生活之艰辛。这首诗写得很有节制,结尾收笔时让船工返回窑洞,窑洞里有烫嘴的黄酒。短短三节,诗人调动了视觉、听觉、触觉,描绘了红色、青色、黛色、绿色、黄色等多种颜色,以色释喻情绪,用通感写直觉用颜色写情绪一直是诗人李三处最为拿手的独门技法。

《河嫂》是《船灯》的延伸,两首诗作更像是递进的互文相证。船工走进窑洞,卸下满身疲倦,接纳他是的宽厚贤惠的黄河女人。

《河嫂》以生活写情绪,以情绪写命运。丈夫行船,河嫂担惊受怕,等待和焦虑之中,日夜祈祷,只盼望丈夫平安归来,河嫂柔情一笔写尽。

至第三节,笔锋一转,又写黄河女人如河柴燃烧时灼热的情爱,此情忠贞,此爱炙热。至此,完成了对黄河女人柔与刚的情爱的书写。柔情似水,性格却刚比礁岩。

一组诗,八首,在结构安排上像一出戏剧,诗与诗之间在审美承接上堪称完美。八首诗的语言风格是统一的。

综观李三处老师的《河韵》,我们需要关注的是,诗歌创作时的及物性书写品质,也就是说,无论写人写事写物写情绪写幻觉都需要及物、有实指,同时需要把主旨转化为诗歌意蕴。空洞无物不行,打着语言实验的幌子,把诗歌语言弄成语言的癫狂,这是对现代诗歌的本质反对。李三处的《河韵》在写作态度上给我们一种启示:诗歌不是意义的载体,同时诗歌并不拒绝意义。

其次,生活和诗歌之间的转换。虽然写作的力量和魅力并不完全取决于主体对它的态度,但是,诗歌的写作绝对是一种介于主观和客观之间的书写行为。如何把对生活的感悟转化成完整的、充满活力的诗歌感受,进而转换成意蕴充盈的诗歌文本,李三处的《河韵》是一个典范。从根本意义上说,是技巧在起作用。技巧是什么?技巧首先是新的语言规约。可以这么说,诗歌写作就是技巧对我们的思想、意识、感性、直觉和体验的辛勤咀嚼,从而在新的语言的载体上使之获得表达上的普通性。技巧的成熟反映出创作主体内心世界的成熟。对语言内部复杂性的深入探索,应该是衡量诗歌价值永远的一种尺度。

谈李三处的《河韵》,如果能从叙事策略、旋律、构思、句法、语感、节奏、音韵、色彩等诸方面切入,并能品读出其中的好处来,那你就读懂了。

我们知道,李三处会拉二胡,能吹小号,担任过专业的独唱演员,又写过戏剧剧本,我们不能这样认为,在《河韵》组诗的结构安排上,李三处先生独具匠心,更像是一出用诗歌写就的戏剧呢?

◇心香一瓣

九念

□ 李牧

- 长远来说,每个人,最后都死掉了。死亡意味着,宇宙的崩塌,一切归于虚无。无论生前拥有什么,都随之成为黑洞。那么,活着就意味着身体和心灵能够感受一切。当什么都感受不到了,什么都凝固了、没有变化了,那也就是死掉了。
- 人之一生,追名逐利,聚敛财富,是本能。这好比渴了饿了要喝水吃饭,冷了累了要穿衣睡觉,吃饱穿暖就要谈情说爱,一样的。可是身体只有一个,注定了凡身体能享受的,都有个度。过了这个度,无论名义上占有什么,实际上,都已与本身无关。
- 举几个例子:万贯家财,只有花掉的算是真实的;房子几十套,睡觉也只能占一张床;餐餐美味佳肴,三四碗也就撑饱了;……何况,无论怎么样,最后还是难逃一死。努力一生的结果,是什么都没有,抓过来接着就要撒手。如此,使那么大的劲、费那么多的心思,所为何来!
- 但是,如枯叶般,随波漂荡,与蜉蝣一般,似乎也说不过去。此生既为人,总还是要有个不同才行。至少要是能说服自己,自己是真正来过,活过,微笑过,哀伤过。要有不同,身体这一方面,那是无法可想了,因为万物皆有身体,本质并无不同。
- 但是人有心灵,得天独厚,在诞生之初,每个人的心灵都是上天眷恋所在。身体有形,有限制;而心灵没有,TA上可以翱翔九天,下可以穷尽黄泉;大可以囊括宇宙八方,小可以化身芥子微尘。每一个人,来的时候,心灵都相伴而行。
- 可惜的是,人一降生,面对喧嚣和诱惑,逐渐沉迷而不能自拔。以为眼前的,就是一切;以为抓住了,就是自己的。根本忘掉了,这个世界,是何其浩瀚无边;也忘掉了,人世间,来时空空,去时空空。怎么会有例外!
- 于是,便自我封印了心灵,让TA在一刹诞生的喜悦后,就已沉沉入睡,再不醒来。把上天的恩赐,就这么白白浪费掉了。当然,也总是有一些人,他们任由自己的心灵,自由生长,他们探索未知,发现、创造、传承、美的一切……
- 当这个世界上,有的人正在为人类移民火星而不懈努力行动的时候,也有更多的人,却在为身边的那些注定在不久的将来,就会不值一提的小事情,而辗转反侧、不知所措。
- 昨夜梦醒,又生一念,加起来,正好九念;织田信长即将实现自己志向的时候,突遭本能寺之变,苦战不能脱,遂自焚。安步入烈焰,慨然而歌曰:
人生五十年,
如梦亦如幻。
有生斯有死,
壮士何所憾。
此念一起,再难入眠,于暗夜静坐默思。信长辞世时,虚龄五十。正是一生功业,如日中天,却遭家臣明智光秀背叛。光秀在十三天后走投无路,被杀。临死际,不知作何感想,有无即将面对信长之惧?
- 歌曰:
豪志离世,不谈既往。
来如远游,去若归家。
人生梦幻,了无牵挂。
辗转思之,潸然泪下。

夜雪

唐 白居易
已讶衾枕冷,
复见窗户明。
夜深知雪重,
时闻折竹声。



古塬律动

(国画)

张定邦 作

鉴赏

咏岁寒三友

□ 任春晨

松

怡然志在冬,
傲骨教青松。
气贯昆仑上,
风安日月中。

竹

本是天仙客,
凡间有远亲。
九嶷斑竹泪,
玉女倍思君。

梅

寒梅穷窈窕,
小院胜春台。
恋上时冬雪,
相亲两不猜。

如果
雪一直不下
远处的山峦
暮霭沉沉
原野上
风过草黄
窗外的银杏树
枝干叶落
于是
我们盼望着
漫天大雪
轻盈飞扬
大地银装素裹
阳光下
世界晶莹剔透
我们没有等到雪
其实
雪已经下了
悄悄的落在了头上
发丝被染的
灰白灰白

◇诗词坊

冬的颜色(外一首)

□ 高鹏

稻草人

庄稼收割后
再没有人
从你的身边走过
你孤单的立着
不同世间的
悲欢离合
和阴晴圆缺
曾经有一只小小鸟
勇敢的歌
站在你的肩上
想要唤醒
你沉睡的灵魂

那是一个夏日的清晨
太阳刚刚爬上山
露珠
还映着光亮
在人们的
驱赶声中
小小的飞走了
不忍的飞走了
明年的夏天
小小鸟可能
还会回来看你
只是你
没有熬过冬天
倒在了
大地的中央

戏曲概述

□ 梁镇川

编者按:

戏曲是我国传统艺术之一,剧种繁多有趣,表演形式载歌载舞,有说有唱,有文有武,集“唱、做、念、打”于一体,在世界戏剧史上独树一帜。本刊开设专栏《戏曲艺术漫谈》,邀请梁镇川先生撰稿主持。梁先生在戏曲方面成就斐然,著有《风流三部曲》、《红枣赋》、《亦凡斋戏稿》、《孝义戏曲评话》等戏剧专著。

生旦外贴净末丑,唱念做打台步走。板鼓脆亮锣钹奏,呼胡洪婉丝弦悠。头通一响观众到,二通打罢就拉幕。一桌两椅布场景,哪咦呀嗨演春秋。

一首白描戏班唱戏的古体诗,基本勾勒出了戏曲艺术的概貌。“生旦外贴净末丑”,是说戏曲的行当角色;“唱念做打台步走”,是说戏曲演员表演的四功五法;“板鼓脆亮锣钹奏”,是说以板鼓为首的武场乐器演奏;“呼胡洪婉丝弦悠”,是说以呼胡为首的文场乐器演奏;“头通一响观众到”,是说看戏的观众一听到打“头通”锣鼓,就纷纷涌向戏场;“二通打罢就拉幕”,是说打过“二通”后就拉幕开演了;“一桌两椅布场景”,是说传统戏曲“一桌两椅”的舞台美术;最后一句“哪咦呀嗨演春秋”,是说晋剧“哪咦呀嗨”的惯用唱腔演唱粉墨春秋。细细品来,平白如话,通俗易懂,内容丰富,韵味合辙,8句56个字,便生动形象地白描了戏曲演唱的全部内容。

要说戏曲,先得从戏剧说起。从来文学的范畴,包括小说、诗歌、散文、戏剧四大门类,可见戏剧是文学四大门类之一。

但是,文学范畴的小说、诗歌、散文,是作家个人创作,以文本形式,用文字来体现的。而戏剧呢,除了剧作家个人创作,以文本形式用文字体现外,还得经过导演排导,演员表演的群体创作,并辅之以音乐、舞台美术等,在舞台上呈现。这样一来,戏剧就有文学剧本和舞台呈现之分。文学剧本,可供读者阅读。舞台呈现,可供观众观赏。所以说,戏剧是一种特殊的文学艺术形式。

戏剧是一个抽象的大概念。正如“人”可以具体分为男人、女人、大人、小

人、好人、坏人等一样,“戏剧”这个大概念具体来说,也是多种多样的。如果从表演形式上说,可以分为话剧、戏曲、歌剧、舞剧、哑剧、滑稽剧、活报剧等;如果从题材上说,可以分为现代剧、历史剧、儿童剧、童话剧、神话剧等;如果从篇幅上说,可以分为多幕剧、独幕剧、大戏、小戏、折子戏、小品等;如果从作品反映的情节和观众的艺术感染上说,又可以分为正剧、悲剧、喜剧、轻喜剧等等,可谓五花八门,种类繁多。

戏曲是中华民族特有的古老艺术,是中华民族传统文化艺术的一个重要组成部分,是世界上历史最悠久的三大戏剧文化之一,也是我国劳动人民和戏曲工作者的伟大创造。它在中国这块东方古老的土地上萌芽、成长、发展、壮大,凝聚了中国各种文化艺术的优秀精神和传统,深深植根于广大人民群众的生活之中,千百年来受到中国人民历久不衰的喜爱和欢迎,使它成为具有鲜明民族特征的、瑰丽壮观的中华民族艺术之宝。

那么,作为中国民族戏剧的戏曲这门古老艺术,何以代代相袭、绵绵不绝地传承了百载千年;又为什么艺术日臻精湛,魅力神奇地痴迷了亿万观众呢?

无论何种艺术,既然它来自于民间、植根于民众之中,自有它存在、发展的理由,并有它为广大百姓所喜闻乐见的原由,戏曲也不例外。

千百年来,中国戏曲艺术随着生产经济的发展,社会的文明进步,人们文化生活的需求,经过漫长的萌芽、孕育、生长、发展;历经难以计数的历代艺术家的日积月累,千锤百炼,方才培植、浇灌了独展英姿、自绽芳馨的艺术奇葩,真可谓丰富多彩、博大精深;在中华民族浩浩荡荡的艺术长河中,中国戏曲这一洪流,诸多支流汇聚,后浪推涌前浪,大浪淘沙,奔腾不息,波涛壮阔,蔚为壮观!