

副刊

# 天鹄

## 谦逊与包容

读鲁微诗集《素日》

袁炳发

黑龙江诗人鲁微的诗集《素日》，近日由人民文学出版社出版。这本诗集是“野草集”丛书第七辑的五部作品之一。该丛书是黑龙江省作家协会与人民文学出版社合作的精品图书项目，由迟子建作总序。

鲁微这本诗集收录诗歌九十九首，分为“世间”“向远”“窗下”三个小辑。从题材上看，涵盖咏史、游记、哲理等等。风格上，有的平和、有的热烈，有的则带着淡淡的怅惘。作为一名阅历丰富、孜孜于创作的诗人，这种多面性是必然的。读完这本诗集，总觉得有话想说，便就鲁微诗作中最大打动我的部分，即诗中透出的深深的谦逊与包容，谈一谈我的理解与感悟。

先说“谦逊”。鲁微的诗作，更多的是在诉说与探讨，而不致力于输出某种观念。当下，借助网络技术发表意见变得很轻易，小小分歧便能引发论战，读者更容易被各种激烈、极端的言论点燃荷尔蒙。鲁微作品常常透露出自我审视、自我修正，在这样的环境中显得有些格格不入，乍读，似乎不够酣畅淋漓。如《仰望大雁》中“渴望离去/是为了怀念家园/渴望飞翔/是为了拥有故乡”；再如《明天去远行》中对“去”的渴望与怀疑，对“留”的眷恋与否定，会让习惯于接受高度确定观点的读者觉得困惑，进而追问：诗人的态度、立场究竟是什么？但其实，世界是如此复杂，人心又何其幽微，看得多了，想得深了，洞悉出事物的多面、省悟到自身的不完美，便很难居高临下、自信满满地说出：我的想法就是对的，某种抉择、某种状态就是好的。那种由内而外的谦逊与平和背后，是诗人所思的深邃。

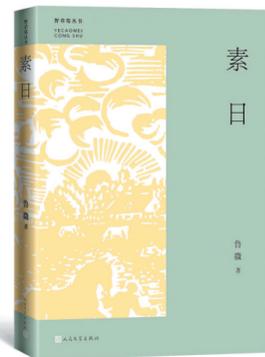
再说“包容”。“包容”其实是“谦逊”的深化，是在清醒地认知到事物的多面性与相对性之后，升华出的一种共情，一种悲悯。《为什么活着》这首诗，精准再现了这一心路历程。诗中的“我”，先是对人生的难、对他人的苦仅仅略知一二，认知的局限带来所谓“迷之自信”，让“我”“嘲笑”父亲的“迂腐”。在不断经历外部的磨砺与内心的自省后，才发觉自己“还太年轻/不配对一叶棺盖进行评论”“还无法在自己的痕迹里/辨出脚印一串”。认知的提升消解了之前的傲慢与偏见，心中那份柔软开始萌芽，进而在一根点燃的香烟中，认清自己“根本就意识不到那最熟悉的景观/更不相信一颗心在被烫伤之后/会迅速风干”的可笑与可厌，找回了对父亲的那份“崇敬”与“虔诚”。

《看一群蚂蚁搬家》中，这份共情与悲悯到达了新的高度。诗中“我”通过看一群蚂蚁搬家，并且挪开树杈和石子，帮这群蚂蚁搬家，由此及彼地悟到我们每个人都是其中一分子的芸芸众生，何尝不似这群蚂蚁。茫然却也执拗地面对着生命道路上许许多多尚未知晓的顺序，如同蚁群面对树杈和石子。幸运的，冥冥之中某种力量将路障不经意地拿掉；不幸的，在被截断的道路上“乱冲乱撞”，仅此而已，谁又有什么资格自鸣得意，谁又有什么资格横加指责？爱那些好的，也包容那些残缺、不完美的，才是世界的常态，才是人心底那份善良的召唤。

大概正是有了这层心境，才有了《一种常态》里那句“包容一切的世间/要允许老鼠的存在/也要允许蟑螂的坚强”。对于习惯了非黑即

白的人们，这是振聋发聩的诗句。当然，包容不等于默许和退让，更不代表要助纣为虐。包容，是为了更好地追求善和美，而不是要向丑恶妥协。

鲁微的诗是充满智慧的，其思想的特质自然也会反映到写作风格和技巧中，比如鲁微善用对比，在对比中发掘事物的相对性，且句式上工整，有律诗的特点在其中。我想说，鲁微诗中体现出的谦逊与包容是难能可贵的品质。海纳百川、云淡风轻都不是简单选择的结果，而是艰苦历练的成就。多读有智慧的诗吧，心怀世界的博大与无常、感念人的渺小与坚忍，多一分温存，多一分善与美。



《素日》  
鲁微  
人民文学出版社  
2024年8月

主编：文天心  
责编：董云平  
执编/版式：石琪  
美编：倪海连  
投稿邮箱  
a84655106@163.com



此画  
与天地  
众人共绘  
但见青绿足矣

北宋名画《千里江山图》纵51.5厘米，横1191.5厘米，绢本，青绿设色，无款，据卷后蔡京题跋可知系18岁少年王希孟所作，现藏于北京故宫博物院，是中国古代十大名画之一。电影《只此青绿》改编自同名舞蹈诗剧，以《千里江山图》为创作背景，以一位现代文物研究员（展卷人）对少年画家希孟的创作历程探究为线索，将900年时空距离消弭于无形，让艺术以特别的方式实现了“永恒”。

电影由问篆、初见、唱丝、听雨、寻石、习笔、青绿、淬墨、苦思、入画10个单元串联而成，从绘画必须用到的绢布、颜料、笔墨到画家的构思、着笔，再到画卷流传中题跋、用印的文化习惯，均以科普方式送到观众的眼前，却又自然流畅，润物无声。《千里江山图》是中国古代青绿山水的代表作，片名中的“只此”二字即有“绝无仅有”之义。“绝无”“仅有”。后来的乾隆皇帝为此画题跋：“江山千里望无垠。”

电影是一部舞剧，只有音乐没有旁白，另有极少量的文字提示，几乎全靠音乐和演员的肢体语言传递信息，但在人物形象塑造上却表现出非凡的功力。展卷人和希孟之间的互动是主线，也是今人与

古人之间感人至深的情感纽带。希孟的画室中，一灯如豆，风来时，展卷人与希孟相继伸出双手，共同守护那一点文化微光；同样的夜色，映在希孟的窗前，也映在展卷人的窗前；在寒冷的夜里、在落雪的严冬，希孟

艰苦作画，一件薄薄的外披在激情来临时数度被他抖落，是穿越时空的展卷人一次又一次为他拾起，置于脚下，置于案头，在最后终于披到了他的肩上；两个人还多次以双人舞的方式彼此支撑，并一起模拟峰峦起伏的曲线。片尾，画卷展柜旁，隔着人流，展卷人与希孟在长卷两端遥遥相对，他们的目光彼此交汇。相信不必等到他们向对方行礼致敬的那一刻，已有无数观众与展卷人共情，激动落泪。

那些寒暑易节中的不屈不挠、永不言弃，那让展卷人露出惊喜却被希孟揉搓丢弃的废稿，那在画室中苦思冥想、一点点苍老憔悴下去的少年，无不彰显着对艺术精益求精的追求。篆刻人、织绢人、磨石人、制笔人、制墨人，是工匠，也是工匠精神传承者。他们是希孟的精神后盾，是在希孟陷入创作困境时给予他力量的人，是他们形成的合力，让希孟最终能挥洒笔力完成。哭哭笑笑之间，他们与希孟凝练为此最坚定的信念。

影片情节简单，但立意鲜明且厚重。画作无名

无款，却让人为希孟的苦心孤诣而动容。希孟的背后，将一项又一项的非物质文化遗产展现在今人面前的匠人，同样值得歌颂，缺少了他们中的任何一种匠人手作，《千里江山图》都不可能成就艺术的辉煌。从这个意义上讲，《只此青绿》并非只为希孟作传，也是在为无数无名的劳动者作传。

由画作抽象出的“青绿”是影片中最具意味的形象。演员身上的服装在不同时期有着不同的色彩，直到希孟入画后才呈现出与画卷晕染后完全一致的青绿，将希孟脱胎换骨的艺术成长表现得淋漓尽致。第七单元“青绿”的群舞让人印象格外深刻，“青绿腰”的高低俯仰便是山形错落、山势起伏，镜面上的倒影就是水中的山影，奇幻又写实。以“青绿”为代表的群舞，将“山”与“江”的刚柔相济表现得恰到好处。

作为舞剧，片中的舞蹈契合场景、富有张力。“听雨”单元的踏水起舞是唯美的“雨中曲”，以少年希孟为视觉中心，将阔大的江山转换为背景，又以舞步连起了江山。除了蚕桑制绢一段，全剧几乎都是刚劲矫健的力量型舞蹈，就包括以女性角色出场的制笔人的舞蹈也是一样的，这大抵也是在告诉观众，文化是一种力量。

也许是因为舞蹈带来的灵感，影片中有许多圆形构图和旋转镜头，青绿脚下不停流转的粉粉、制墨人搅动的墨缸中的浓墨、希孟在山巅平台的独舞都是。其中隐约可见自然时光的流逝之迹，艺术构

思的澎湃之情，山不转水转的动静之美以及道家文化中的太极之思。

影片的转场是颇值得称道的。无论是从展卷人放大镜下的《千里江山图》的屋舍转到希孟的采风、写生，还是从织绢人檐前的落雨转到希孟的听雨，从希孟的水中之卧转到画室之卧，或是从制绢场的雪转向希孟拂去砚上的落雪开始研墨，都是那样自然地带动了空间、场景的拓展和转换。

电影的抒情离不开核心场景和核心意象。希孟的画室中有一扇一直打开的窗子，窗子中一直有一抹远处的殿檐，观众可以从窗子中看到秋天的明月、冬日的落雪，看到年复一年四时的变迁。不变的是希孟画案上从未熄灭的灯盏，四处散落的草稿，还有怀中手上的卷轴。15岁的卷轴是先生心中的“孺子可教”；17岁的卷轴是落雪的宫殿、高不可攀的丹陛，是单薄的身躯、执着的精神；18岁的卷轴是心血耗尽终有所成的如释重负，是后人国宝级的珍藏。

《千里江山图》是希孟18岁时的作品，所绘是少年眼中的江山壮美，是少年眼中的少年中国。辛弃疾说“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”，希孟之心当亦如此；苏轼说“江山如画，一时多少豪杰”，希孟之感亦如此。青山不改，绿水长流。希孟像一阵风，来去无踪，只留一卷青绿、一段传说，却与无数精益求精的工匠一起，为我们留下了一个不朽的中国故事。

# 一支笔彩绘的灵魂之舞

电影《只此青绿》观后感

高方

# 再被敲响的晨钟

评蔡东民著《李渔编剧艺术研究》

任永恒

二十年前，蔡东民就同我谈过李渔，一包烟，两杯茶，他眼神透出的专注，至今仍印在我的脑海里。后来他去求学，离开的不仅仅是我，还有整个的北方。

多年来，因他从事研究的领域我不曾涉猎，于是我们各干各的，常有微信问候，却不曾有过体现价值的交流。他教书，我在喝茶。

也就是前几天，一个来自苏州的快速，传达着他近年的消息，《李渔编剧艺术研究》沉甸甸的。我说这本著作的“沉”是指蔡东民很见功力的文献式写作。

李渔，中国乃至世界戏曲史上的丰碑。

近些年来，对李渔艺术的研究逐渐多了起来，特别是在日本。在众多的研究者中，蔡东民面对的是怎样的一个李渔？也就是说凝视李渔，他在想什么？研究李渔，他发现了什么？

李渔，生活在明末清初，以其独特的创作理念和实践，在中国古典戏曲的行进中举起一杆大旗。他的创作与传统的“知人论世”仅从道德和人品角度分析人物的方式不同，蔡东民探讨李渔，将视角拓展至其出身、时代背景、性格特质、奇遇经历以及深层心理根源等多个方面，他与李渔在时空中见面了。

于是，在他笔下的李渔是这样的：他在剧作中不仅虚构了独特的故事情节，还突破了传统戏曲母题的束缚。他的创作极具创新性，展现了“反模式化”的高度自觉。例如，李渔在《闲情偶寄》

中所提出的“不便奏之场上……其可得乎”的问题，体现了他对戏曲结构的深刻思考。这种追求结构艺术的独立性，反映了李渔对戏曲创作的独到见解，他的剧作不仅有助于推动戏曲艺术的创新，还对后来的戏剧创作产生了深远影响。

李渔在一条没人走过的路上独自前行。

蔡东民发现李渔对语言艺术的关注体现在他对戏曲剧作语言的精细打磨。他在创作中对“一夫不笑”的忧虑，说明了其对语言表达的高要求。李渔的戏剧语言既具备戏曲特有的韵律感，又不乏文学品质，这种独特的语言风格使他的剧作在表达情感和思想上更加生动且富有层次感。可以看出，他在塑造人物和推动情节发展方面，极为注重语言的精确性和表现力。那么，中国古典戏剧的核心问题之一是其应该更倾向于“戏”还是“文”？李渔在其创作中，尝试了这两者的平衡。他既重视戏剧的结构与语言，又坚持戏曲剧本的文学品质。李渔的这种创作取向，反映了他对戏曲艺术的全面理解和深刻思考。通过对李渔剧本与当今演出本的对勘，可以看出，他在重视戏剧结构和语言的同时，仍然保持了戏曲剧本的文学品质，避免了当代戏曲中过度曲化而忽视文学性的倾向。

引入符号学理论凝视李渔的剧作，这是一个鲜活的视角，李渔如何通过符号学建构人物性格，还为中国戏曲符号学理论的建设提供了重要的参考。李渔对符号的运用，不仅增强了角色的表现

力，也使得其剧作在文化层面上更具深度。运用符号学又体现在“内心视像”和舞台美术设计上。李渔在戏曲创作中，对“内心视像”的运用展现了他对舞台艺术的深入理解。他通过具体的操作建议，探讨了如何将内心视像转化为舞台表现。这种创新思维，不仅提升了戏剧的表现力，也丰富了观众的观赏体验。在舞台美术设计方面，李渔的写实性景物造型思想方法，反映了他对舞台现实主义的关注。他的设计思想在形式与内容之间建立了良好的平衡，为戏剧的呈现提供了坚实的视觉基础。

蔡东民在研究中发现，李渔对“一剧之本”的刻意追求，与西方的“总体戏剧”理论有着微妙的相似之处。他在创作中涵盖了舞台呈现所需的思想内涵、框架结构、台词对白、音乐舞蹈等丰富的艺术和技术手段。这种全方位的追求，体现了李渔对戏剧综合艺术特征的深刻洞察。蔡东民认为，李渔的艺术实践与西方总体戏剧理论的追求在某种程度上是相通的。

在中国文化史上，最初对李渔是不公的，直到1925年才有专门研究李渔的文章发表，而到1980年~2000年间李渔剧论研究出现了“管涌”之势，值得深入探讨的是，李渔的戏剧理论与实践之间的粗糙现象，反映了学界对他作品的复杂评价。正如蔡东民所认为的，理论家并不一定有用自己的剧作来证明理论的义务。这种观点为我们理解李渔的理论创作之间的关系作出了新的贡献。通过对李渔的研究，蔡东民把他比

作中国古典戏剧中的“古典的钟声”。他在戏剧创作中的创新、语言艺术、结构设计及文化符号运用等方面，均表现出他在古典戏剧中的深远影响。他的创作不仅为中国古典戏剧提供了丰富的艺术内涵，也为后来的戏剧创作开辟了新的道路。

在中国戏曲界，蔡东民做了一件很有价值的事。



《李渔编剧艺术研究》  
蔡东民  
九州出版社  
2022年8月



龙江文旅·妙赏频道  
请关注龙江头条新闻APP