

# 飘逸的青铜器

## ——读刘醒龙的长篇小说《听漏》

□贺绍俊

青铜器还能飘逸起来吗？那就来读一读刘醒龙的《听漏》吧。

《听漏》是刘醒龙“青铜重器”系列长篇的第二部，第一部是《蟠虺》。刘醒龙在这个系列里展现了他在创作上的新变，这种新变既承接着刘醒龙过去的优势，又开启了一种新的风格。这种风格可以称为“青铜”风格，也就是说，青铜器摆在那里，一眼望去，厚重、庄严，他的小说就是如此。但你到跟前细看，青铜器上的图饰和花纹，那么精致、细腻，有一种飘逸感，你细读刘醒龙这两部小说同样会产生一种飘逸感。这就是刘醒龙的新风格，既有厚重的一面，又有飘逸的一面。厚重是刘醒龙的创作过去就有的，但过去他很少有飘逸，飘逸正是青铜重器带给他的，他能从青铜重器中获取飘逸之风，又充分证明他是最懂得青铜重器的。

这种飘逸感首先来自刘醒龙的写作心态。我从这两部青铜重器系列的小说中，明显能感到刘醒龙的写作心态特别的放松，仿佛能看到他坐在电脑前敲击键盘时愉悦的神情。他把小说当成了一件智趣的事情来做。这表现在这两部小说都借用了侦探小说的叙述结构，故事的展开也充分通过悬念来推动。但特别要强调的，无论是侦探小说叙述还是悬念的设置，在这里都不是纯粹技术行为，而是包含着刘醒龙对考古和文物的认知。出土文物携带着历史的文化密码，考古则是要破解这些文化密码。刘醒龙将自己化身为一位考古队员，他把小说当成一次考古来做，因此小说中才会有那么多的悬念。两部小说分别以一个重要的青铜文物为核心，并由这个青铜文物分解出一个最核心的悬念。《蟠虺》的青铜文物是曾侯乙尊盘，这个文物上精美的蟠虺图饰是怎么铸造出来的，这构成了小说最核心的悬念。《听漏》的青铜器文物是20世纪60年代出土的青铜重器九鼎七簋，为什么会缺失一簋，这就构成了小说最核心的悬念。

刘醒龙写青铜系列小说虽然是一种轻松的心态，但他为写作所做的准备却是很充分的，他学习文物和考古的知识，对青铜重器反复研究，他在进行这些工作时并不轻松。《听漏》重点写的是马跃之。写曾本之重点写他的君子之心，写马跃之重点写他的有情有义。他们分别从不同侧面展现了当代知识分子在坚守理想操守上的光彩。我相信，刘醒龙就是把他所推崇的知识分子视为青铜重器的，认为他们身上的理想操守有着青铜重器般的庄重。但刘醒龙并不是直接在小说中宣告自己的思想，他很巧妙地将这一思想镶嵌在九鼎七簋的考古之中。这种镶嵌的技法也正是刘醒龙飘逸之风的一种表现方式。且看他是怎么镶嵌的：九鼎七簋课题组终于挖出了一个制作青铜簋的完整的陶范后，九鼎七簋的疑问也就有了答案，这时候，马跃之在朋友圈里发了一段话，其中有一句话是：“九鼎七簋课题，要探究的不是第八只簋，是天下文人的魂灵。”

但小说不是只有飘逸，只有飘逸就会轻飘了，这不符合刘醒龙的性格。因此小说还有厚重的一面。这种厚重首先体现在作者有一个宏大的构想。他要通过自己的小说充分展示青铜重器的历

史内涵和精神风采，为此他专门“成立”了一个楚学院，这里具有浓厚的学术氛围，汇集了考古精英。楚学院的学者们就成为青铜系列里的主要人物。在这里我要特别为刘醒龙构思小说系列的态度点个赞。刘醒龙写这个青铜系列是实实在在的小说系列，在人物、场景以及情节发展上都具有连贯性。目前刘醒龙准备为这个青铜系列写成三部曲。这是一种认真对待写作的态度。不像现在的很多所谓的三部曲，互相根本不搭界，找一个勉强的理由就将其拼接在一起成为三部曲。

刘醒龙的厚重还表现在他没有沉陷在历史的深渊里。考古考古，很容易把自己考成一个古董。当然完全去写历史也未尝不可，但刘醒龙有强烈的现实感，要他彻底忘却现实去写作并不容易，所以他借小说中的人物说：考古考古，考的是古，答的是今。刘醒龙是要对今天现实问题作出解答，这两部小说都在解答今天的现实问题，在这里，刘醒龙一贯坚持的批判精神就登场了。当然，这两部小说的批判性不是那种锋芒毕露的，锋芒毕露会伤了小说飘逸的风格。他的批判好像是飘逸之中捎带的，但这种捎带同样很有力量。批判不是锋芒毕露甚至更有利于将人物形象塑造得更为丰满。比如小说中的郑雄就是一个耐人寻味的人物，在《蟠虺》中他被人们称为“伪娘”，他是青铜重器学会会长。他有学术水平，但他也有活动能力，他当会长就是靠老省长当上的。刘醒龙对他着墨不多，影影绰绰，但已很生动地揭露出知识界和学术界的另一番景象。这也是小说的批判重点：“争座位，再争各种排名和职级，到后来连乘电梯，上卫生间都要排先后次序。”刘醒龙始终是以“犹抱琵琶半遮面”的方式来写郑雄，显然要到三部曲的终曲，刘醒龙才会对他做一个交代，是不是他要通过郑雄来看一看，“做学问的人，一旦玩起政治，能够坏到什么程度？”

两部小说各自重点塑造了一个知识分子形象，《蟠虺》重点写的是曾本之，《听漏》重点写的是马跃之。写曾本之重点写他的君子之心，写马跃之重点写他的有情有义。他们分别从不同侧面展现了当代知识分子在坚守理想操守上的光彩。我相信，刘醒龙就是把他所推崇的知识分子视为青铜重器的，认为他们身上的理想操守有着青铜重器般的庄重。但刘醒龙并不是直接在小说中宣告自己的思想，他很巧妙地将这一思想镶嵌在九鼎七簋的考古之中。这种镶嵌的技法也正是刘醒龙飘逸之风的一种表现方式。且看他是怎么镶嵌的：九鼎七簋课题组终于挖出了一个制作青铜簋的完整的陶范后，九鼎七簋的疑问也就有了答案，这时候，马跃之在朋友圈里发了一段话，其中有一句话是：“九鼎七簋课题，要探究的不是第八只簋，是天下文人的魂灵。”

（作者系著名评论家、沈阳师范大学特聘教授）



《松风》(绢本水墨)17x38cm 沈伟作

## 《松风》静响，幽人之所好

### ——观沈伟水墨近作展评

□余其彦

2019年深秋，沈伟受邀于杭州吴山石观音阁的《湖上》杂志，做过一次水墨松系列的雅集，以“遁”为题，写松若干，风骨孤峭，气息清远。犹记当年的展题之意，既是书写隐逸之志，亦是当代人心中那一点自守之光。数年倏忽，时序暗流，此番再展于武汉，题曰《松风》，但它并非旧迹重现，而是沈伟潜沉七载的凝思之所发，墨意新生，心境也稍异——如果说彼时是“避世”，而今则更近于“观心”；彼展如同山中初雨，此次尤似松下长风。

江城的春天，总带着几分急切，一场大雨过后，还没来得及细嗅花开，就已经热浪逼人。展厅里却是气象柔和，香气淡淡，人在松影斜投的纸幅前，看着墨痕静静地铺展开，恍惚间仿佛步入画中幽深的心里，周身被氤氲的雾气包围着，喧嚣与燥热瞬间被隔绝在外，心中不免生出“于城郭之中，得山林之趣”的感慨。

细读下来，沈伟之笔，非为图写山林，而是以笔追气，用墨写心。画中的松，枯润并施，骨力内敛，树干虬结而不失清俊；逆锋藏锋，松针间不乏韧意却又不会露锋芒。尤其喜爱《松隐卷》中的一处：一棵老松横卧山坳，枝干近乎枯竭，松针却依然劲锐。焦墨勾筋，淡墨皴擦，墨色深浅相间，在层层晕染中，化为“空”与“远”。最后点入数笔石绿色苔斑——石绿在灰白间闪烁，像极了寂寥湖面上跳跃的薄片，枝杈中透出清冽的凉意。那一瞬，我似乎听见从垂落的松枝里缓缓吹出的微响，风声在松针之间倒卷，空气微凉而澄澈。

松在中国文人画传统中不仅是物象，更是一种心灵的视像。沈伟画中之松，孤立而不冷，静中含势；画面之上，不见刻意铺陈，看似随意，实则顺势而发，如同偶然涌动的云雾，又像是吹向松枝的微风，若有若无之间，山林之气、幽人之思自在其中。这并非写形，而是由胸中逸气自然催发，是象与志的交融。正如他自述，日常的读书、研习、游历、晤谈，都是胸中丘壑，画松于此，不是图像的再现，而是心境的共鸣，是借松画风、借风写心。风有形则俗，无形则雅，画上有风，观者却闻风，皆因风不在画中。在耳边穿梭着的并非真风，它是纸上的生意，是气韵流转开合之间所激起的心灵回声，无论你我，唯有心静方能得其妙。这或许就是“风来松更静，水落石常清”的静听之境吧。

与笔墨意趣并行的，还有构图叙事。沈伟着意在展陈中重塑了“文人书房”的场景。主墙的“风入松”，两旁对联作为书卷引首，点出松与风、香与声的交感。中间主作不置高处，而是与案上的一方太湖石平视。案几之上，湖石嶙峋，壶口浅插一枝，手卷、折扇、册页依稀舒卷；一旁的青花瓷瓶绘松影小景，茶烟缭绕，光影投壁。松影的虚枝与石体的凹穴交错，让人的目光不只在二维里游走，而是在平面与实物之间来回折返。不独如此，《见松册》手卷，每一开都是一帧独立小景，或孤松横生，或松壑云起；合卷而观，又变成山水长卷，气脉贯通。展卷之间，正所谓“咫尺之内，眇乎万里之外”，书房也由此成为“心游万象”的场所。旁边的折扇则利用扇骨的开合，让所绘松枝随手势起伏，松风亦随之忽远忽近，又暗自切合文人雅集时“把卷听风”的随兴与机趣。

“静、雅、深、远”是宋代文人所追求的斋室之美，借着湖石、清供、素壁与枝影的交叠，展厅变成了一间书房，观众不自觉地放轻了声息，而当目光落在画卷，画中的松涛又似乎与厅中的松影共鸣，交织出由外而内的回响。将书斋起居之器与画面笔意置于同一语境中互为注脚，其意义或许就在于将“生活空间”升华为“观想空间”。笔墨、器物、书籍手卷与空间相辅相成，既重现了文人书房的清修气象，也开启了当代生活的另一种可能。艺术与日常的界限在此被轻轻消除：松风既在画里，也在案几上，更在人心之中。书斋中的幽远山林与松风静响，既不是逃避现实的桃源，也不是凌空清谈的玄想，而是避俗世又能安顿心灵的辽阔天地，是浸润在日常生活中的无数个美妙瞬间。这想必是沈伟所欲与来者共证的时刻。

（作者系湖北美术学院艺术人文学院史论系主任）

“武汉戏码头中华戏曲艺术节”和上海每年一届的“全国小剧场戏曲展演”都是全国性的新编传统戏曲剧目展，其中可以看到不少有新意的小剧场戏曲剧目，有的是传统戏的整理改编，有的是取材于传统戏而重新立意构思的重编。这两种创作方式各有特点。我个人觉得，小剧场戏曲是非常适合探索继承与发扬优秀传统文化戏曲文化之路的艺术品种。有人说，传统戏挖掘的重点不在改编，而在发现。对这一观点，我深表认同。我深知传统戏曲有多好，哪怕改动一字，都可能像在古文物上刻了“某君到此一游”一样碍眼。所以，我在摸索一条借重原著但是重新“注解”（或互注）传统戏曲的路径。

关于小剧场，我认为，它不仅仅是剧场小、角色（所需演员）少，不仅仅是一种更贴近人心的私人化情感表达（以小剧场话剧为多），更不仅仅是把今人的思想借古人的口说出来的传统折子戏整理改编（以小剧场戏曲为多）。小剧场戏剧，它应该不只是剧作形式和内容上的新，而且还应该具备一种有别于戏剧文学而独属于剧场的演剧形式本身的表情达意功能，艺术家正是由此而在剧场中进行一种现代文学所特有的主观但也是理性的哲思，一种只可意会不可言传、不经思考即可领悟的人生况味。我甚至极端地认为，戏不一定非得写得那么主题鲜明，适当的暧昧与多义反而意味无穷。好戏让人七分懂，且留三分待回甘。

我极为严苛地认为，每一个小剧场戏剧都应有它独一无二不可模仿的结构形式。遵照这一信条，我自行摸索了一套独属于自己的“结构主义”剧作法，成功与否，且让我抛砖引玉，以期教于方家。

从在戏剧学院读书学习戏剧创作伊始，我就迷恋于一种魔方般的拼贴。对应的戏剧结构方式，它就像汉字的会意造字法，两个字拼贴在一起造出第三个字，比如口+鸟=鸣。又像电影的蒙太奇，两个镜头的拼接，产生第三种意义。我的方法是，把两个故事，两种场景连续拼接在一起，由此产生两个故事和两种场景各自都不具备的第三种形而上的意义。此时，结构即主题。

下面以小剧场戏曲《再见卓文君》为例，阐述一下我在这一艺术手法上的实验：结构上的拼贴与对应，以及借此产生的艺术与生活的辩证关系的哲学主题。

《再见卓文君》剧情：琴挑之后，卓文君夜会司马相如，与他相约私奔。文君下去收拾细软，暂留相如在台上激动地感谢上天赐他一位能识英雄于尘埃的红颜知己。可是他等来的却是一个泼辣的当代小女人，破口大骂他癞蛤蟆想吃天鹅肉，整天把自己当才子。原来这“相如”是一个剧团的小编剧，前几年剧团转企后，他在老婆开的鸡汤馆打工洗碗，把自己想象成了在卓文君的酒店洗盘子的司马相如，每次趁老婆不在，就趴在柜台上在菜单背面写起寄托其红颜梦的剧本《卓文君》，因为有个像追求卓文君的土豪程一样有钱的文化商人郑钱答应做他这个戏的投资人。越是跟那个千古传颂的汉代浪漫爱情故事相比，他的当代生活越显得窝囊和猥琐：写到卓文君当掉鹤鹑裘为创作《长门赋》的司马相如换汤不换药，老婆揪了他的酒瓶；写到司马相如和卓文君展我东窗月双双卧鸳鸯，老婆掀了他写戏的餐桌拼起来要打瞌睡；写到《长门赋》为司马相如换来了高官厚禄，老婆一把火烧了他的《卓文君》。小男人为抢救艺术打了老婆一巴掌，老婆拉开拼命的架势一头朝他撞过去，撞碎了店里那口煨汤罐，再爬起来时，因为脑震荡，老婆从此精神失常。小编剧排队戏一样陪着记忆错乱的老婆模拟着他们跟司马相如和卓文君同样浪漫的初遇场景，直到把她唤醒，她恢复正常后的第一个动作就是还给他一记响亮的耳光，把他又打回了被老婆镇压和轻贱的现实，趁天亮赶紧喂鸡汤去了。老婆不知道那一夜她就在她眼前独自经历了那个顿悟的时刻——他创作《卓文君》的激情，以及所有的细节，都来自潜意识里对他和眼前这个小女人之间一去不返的最初那段生活的追怀，原来艺术创作就是以生活为原型创造自以为美的形象，艺术家却又错误地厌弃被艺术衬托得丑陋的生活。剧终时，小男人把《卓文君》当作引火草投进煨汤的火炉，在熹微的晨光中，炉火照亮了这对贫贱夫妻的脸，小男人目光闪闪，小女人则依然是满脸的怒火。

通过如上情节的讲述，这个戏的主题与现实意义应该毋庸赘言了。我想谈谈这个戏很容易被粗心的导演忽视的对应结构所产生的主题上的附加值：古今生活场景对比鲜明，相如与文君那场千古佳话有多浪漫，当下这对小夫妻的生活就有多烦琐；眼前这个小女人越是泼辣庸俗，小男人就越是想象卓文君的浪漫多情。当疯癫的小女人穿上那件因他当年一句搭讪的夸赞而买下的汉服，剧中同时也就是卓文君穿出鹤鹑裘唱《白头吟》而与相如裂裂时，一件道具打通了古今两个故事的质地：原来自己的女人就是卓文君——当年就因为他夸她一句像卓文君，当晚她真的就像卓文君一样跟他回了家。她爹也像卓王孙一样与她断绝了关系。这个当代小男人顿悟：你羡慕的生活不过是浪漫的传说，你所过的生活才是你唯一的现实，眼前人就是你的守护神，不假外求，你真正所需的一切，你的生活里本来都有，只是被一地鸡毛的生活淹没了，也许你正在一种非正常状态下，才能恢复初时的美好，如开场歌所唱：“今生有缘终相聚，缘尽情了难相弃。山盟海誓无凭据，只管以身相许。良辰美景成追忆，年年回首惊奇遇。抵不过人生不再如初见，可怜今日，有梦空如雨。”于是，在小男人正续写的《卓文君》中，身着古装的司马相如向卓文君谢罪的唱词，一字一泪都成了小男人对他牺牲了一切却被自己误伤且有可能再也不会醒来的妻子的忏悔。

《再见卓文君》的剧名即有双关含义：一、再见卓文君——老观众再次见到一个新的卓文君；二、再见，卓文君——男主角不再需要传说中那个浪漫的卓文君了。在对的时间遇到对的人进了三里屯试衣间，唯一适合你的人现实中正在折磨你。以审美的眼光看世界，生活就是戏。

在演出中，每位演员分饰古今两角，是上述哲学主题得以实现的必需的演剧形式。汉代生活演为戏曲，当代生活演为剧种——为了古今生活场景判然有别，也应该如此牺牲一场演出的剧种的统一性，为了一个更高的艺术目的，我想这样的牺牲也是值得的。

随着年龄的增长，我转而更加迷恋我们的母语文学，尤其是那些神奇的故事，比如黄粱梦、南柯梦与烂柯山的故事，简直让人觉得爱因斯坦与霍金关于时间的惊人推论，都不过是对这些神奇故事所作的科学注解。这些故事看似荒诞不经，实则浓缩了中国古人观对现实人生的哲理感悟，充满历史感与沧桑感，而且还是奇妙的一瞬间的沧桑，最是使人感叹，我们的古文化是如此的浪漫与空灵。这些显然来自民间或经过民间加工的故事，与我国古圣先贤创立的虚实相生的哲学思想、人这个小宇宙与大宇宙的天人合一的对应关系之说浑然一体，就是说我们这个民族具有有一种与西方截然不同的对宇宙与个人人生的感受方式以及由此产生的艺术思维（比如《牡丹亭》中那位“情不知所起，一往而深”、为一梦而死又为梦复生的至情少女形象，就绝对是西方大师创造不出来——想想歌德对《好逑传》的激赏——汤显祖也正因此而当之无愧为莎士比亚并肩而立的东方艺术大师）。

我想只有沉下心来学习并深刻理解了我们的传统文化精神，才谈得上继承，也才能更好地为弘扬中华优秀传统文化作出无愧于这个时代的贡献。

（作者系武汉艺术创作研究中心一级编剧）

## 人如何在语言仪式中被加载

### ——兼论AI的诗歌写作

□刘洁岷

我们从一首收录于《21世纪两岸诗歌鉴藏（戊戌卷）》的小诗谈起。

《那是我们的位子》（作者：肖雨）  
我和小E出门散步时  
每当看到126路公交车  
都会不由自主加快步子  
奔跑着跟上去  
走到车厢尽头那个座位上  
静静地坐下来  
直至终点我们下来  
然后又慢慢地走回来  
司空见惯的某路公共汽车，在被“我”“每当”看到时，都会不由自主地“奔跑着跟上去”。叙述者把握了实况和细节，给予读者的画面并未晃动或缺失。直到出现“那个座位”，读者才会思虑作者所言究竟是事实还是杜撰：“直至终点我们下来”，这句显现出坐的车已经具有日常生活所需的功能。这时，作为日常生活的叙述已然“失焦”，叙述也同步起了微澜。“终点”不再是站点，而是公交车停止开动时，乘客必须下车的地点。“然后又慢慢地走回来”，则彻底抽空了“坐车”的日常意义甚至真实性。

我们在整个叙述过程中，看不到叙述者的主观态度，整个“126路公交车”就是一个加载了两个真实却未必真实“现实”的“人物”，需要读者在非日常、非现实的角度重新认识、体味一番。整个过程就像两个视角人物演绎的一场仪式。如果反复阅读这仅仅8行的短诗，会有一首歌曲循环播放后弥漫出的失落感，失落感又不由自主地好奇，好奇后还隐隐地被感动，因此，在零度抒情的叙述竟然产生了一种抒情性。“小E”是一个英文或拼音字母代替的人物，“小E”比起“小张”“小马”等则又无端多出了一丁点消逝的意味，虽然可能是作者不经意间书写的一个符号，但在这一系列的场景清单里，也参与了悬念场景的扩展和蔓延。

当下，AI深度介入文学语境，本人也尝试使用了一下，它关于我本人写作的回复中臆造了一篇并非本人的诗《空宅》作为代表作进行赏析，并且说是在2016年发表在《诗刊》上的，内容如下：“椅子在黑暗中长出年轮/被遗落的眼镜片/折射着上个世纪的月光/门把手上的月光/正以每小时0.03微米的速度风化”。我们看到，诗的时空设置、抒情消解、意象逻辑链条的生成，都达到了一定的成色。由于AI应用的进化，目前AI的“创作”水平，比百度文库的小冰，比豆包等都有显著提高，粗略看起来，可以说比一般正式

刊发的诗人作品不差。这样的话，那些低幼的，南郭先生式的写作者的生存空间将被压制得逼仄，是否可以说不逐渐被替代了？我向AI指出，《空宅》并非我的作品，它立马承认错误，编造了一个我的“真实诗歌”《父亲的大兴安岭》（收录同样不存在的诗集《词的解析》）：“雪落在父亲的军大衣上/他数着松针计算经纬度/冻土层的年轮里/有麋鹿角在缓慢碳化/一张地图的皱褶/藏着他错位的青春。”它在这里展现了对历史记忆与个人经验的书写，“有麋鹿角在缓慢碳化”与“月光正以每小时0.03微米的速度风化”一样，可以说是有一定独创性的句子。但我们看到，它的这两首“诗”，虽然成色不差，但都只是在尽力完成一种“题材”，由于它目前不具备作为“人”的主体性，所以除了漂亮的句子和不大的完成度，还不具备一颗跳动的“诗心”。与《那是我们的位子》相比，高下立判，后者一个漂亮、可圈点的句子都没有，看不出常见的诗歌语言技巧，连一个比喻或夸张都没有，甚至在字里行间也看不出什么现代、后现代的意图和追求，却作为一首诗悄悄吸引我们，简练而不简单，余味绵长。

那么，可不可以让AI写作，然后诗人再在它的基础上加工完成呢？我的答案是不可。因为，AI的写作是基于具有强大算力的算法，来自几乎所有的入类个体更大的数据，换句话说，个人的阅读面被它赶超是轻而易举的事。那么，它的语言组织、构架，会来自它所吞噬、存储的数据，它的“诗”实际上是在大数据的基础上生成的二阶数据，这种数据与诗歌所要求的核心创造性——是“诗意创造”而非“句子创新”，有巨大的也许是难以跨越的鸿沟，因为它没有办法“亲自”体验一个活的生命感知。“诗”古今今来都是在既往的全部诗篇，诗既在又在不在诗中，其最宝贵的部分不在经典化诗歌的内部，而是在“诗”的集合体边缘的游移部分，寻找、分蘖而来。而诗歌语言的未知项，单凭算法是激活、点燃不了的。显然，新的诗篇并不都可以囊括在算法逻辑里。

还有，就是AI是无人格的事物，所以它可以在它的逻辑框架里胡编乱造，或兢兢业业虚构，它不对生成诗篇的原创造性负责，有可能，它提供给诗人的诗来自其他的诗人，或者是其他诗人的诗句的过度仿写，如果诗人加以采用，不排除有被指认仿冒、抄袭的风险，那时候，无法法律责任的AI没有办法为作者挡枪、负责的，对这一点，我们对AI的应用要有边界警惕性，应保有清醒的认识。

（作者系诗人、江汉大学期刊社编审）